

# 想象的关系：阿尔都塞与唯物主义美学\*

[美] 麦克尔·斯普林克\*\* 著

赵敏 周斌\*\*\* 译

## 【内容摘要】

本文是麦克尔·斯普林克的著作《想象的关系：历史唯物主义中的美学与意识形态》的最后一章。本文认为，审美的概念是指经验性的时刻而不是形式上的。审美作为历史唯物主义中的一个范畴，它的范围比人们通常认为的要大得多，从狭隘的艺术主题延伸到了经济（以及其他）理论，也涉及知识生产的机制本身。

## 【关键词】

阿尔都塞；美学；意识形态；唯物主义

对历史一窍不通。——山姆·库克

保罗·德曼在他的最后一篇文章的开头段落中指出，将政治有效性与审美判断对立起来，对很多现代思想家来说并不公正，因为他们在文学或哲学方面的工作实际上并未影响他们对政治思想史的贡献。在德曼与批评者们的辩论中，德里达是一个直接的论题。这些批评家异口同声地说，他们责难德

---

\* 本文受中国文学艺术基金会、中国文学艺术发展专项基金资助。

本文系教育部哲学社会科学研究重大课题攻关项目“马克思主义美学话语体系的历史演变和范式转换研究”（22JZD005）阶段性成果。

\*\* Michael Sprinker（1950—1999），美国马克思主义文艺理论家，以其对路易·阿尔都塞、瓦尔特·本雅明和贝托尔特·布莱希特的论述而知名。他曾任教于奥尔良州立大学和纽约州立大学。出版专著《想象的关系：历史唯物主义中的美学与意识形态》，与安·卡普兰合著《阿尔都塞的遗产》（*The Althusserian Legacy*）。

\*\*\* 赵敏，哲学博士，云南民族大学马克思主义学院讲师，硕士生导师，研究方向为马克思主义美学、文化社会学。周斌，云南民族大学马克思主义学院硕士研究生，研究方向为马克思主义基本原理。

里达“不是因为他公开的政治观点或立场，而是因为他的立场是通过专业哲学家的技能和兴趣来获得的”。但是，与本研究的目標更直接相关的是德曼与德里达所追随的“美学思想家”传统中的一系列人物：马克思（特别是他的《德意志意识形态》，被认为是“在批评程式上遵循了康德第三批判思路的典范”）、瓦尔特·本雅明、卢卡奇、阿尔都塞和阿多诺。德曼将他们的思想与现代文学史中传统意义上的“唯美主义”一词区分开来。他坚称：“这些思想家拒绝牺牲思想上的严谨性或政治行动来实现审美范畴价值化，以及将审美经验作为一种具有自我封闭性和自反性的总体，从而要求其自主性的诉求。”<sup>①</sup>

就阿尔都塞而言，迄今为止，批评家们与德曼一样，认为他是西方马克思主义传统中的美学思想家。但关于他思想倾向的政治影响，批评家们却得出了与德曼截然相反的评价。<sup>②</sup>朗西埃尤其严厉地批评了阿尔都塞在五月风暴之后继续教授哲学，并且复制学术传统中的规范和价值观。<sup>③</sup>阿尔都塞用马克思本人的经历为自己继续投身哲学学科并进行理论工作进行辩护，并以一个饱受争议的主张为依据：“归根到底，哲学是理论层面上的阶级斗争。”<sup>④</sup>正如阿尔都塞本人明确指出的那样，在他的工作中，最关键的不是政治学，甚至也不是总体理论的政治性：

我们不要再骗自己了：这些辩论和争论，最终是政治性的……真的，谁会天真到认为，如果除了言语的争吵之外没有任何事情受到威胁的话，那么马克思主义理论、马克思主义科学（这些表述一次又一次地被工人运动的历史、被马克思、恩格斯、列宁和毛泽东的著作认可）还能掀起我们曾经目睹过的风暴、谴责和激情呢？是坚持还是拒绝这些语句，是保卫还是摧毁它们——一些真实的东西在这些斗争中风雨飘摇，它们在意识形态和政治上的

① Paul de Man, “Hegel on the Sublime”, in: *Displacement: Derrida and After*, ed. Mark Krupnick (Bloomington, 1983), pp. 139, 140 - 141.

② 佩里·安德森在《西方马克思主义探讨》（伦敦，1976）中评价阿尔都塞时提出了一个著名的观点，即阿尔都塞的作品偏离了经典马克思主义的政治重心。对阿尔都塞的政治批判在《历史唯物主义的历程》中得以延续，在《英国马克思主义内的争论》中也有些反常地出现了。

③ Jacques Rancière, “On the Theory of Ideology-Althusser’s Politics”, in: *Radical Philosophy Reader*, edited by Roy Edgley and Richard Osborne, London, 1985, pp. 101 - 136.

④ Louis Althusser, “Elements of Self-Criticism”, in idem, *Essays in Self-Criticism*, trans. Grahame Lock, London, 1976, p. 166; 以下引用为 ESC。

特性已经显而易见了。毫不夸张地说，在这些言语争论背后，如今最利害攸关的是列宁主义。这不仅是对马克思主义理论和科学的存在及其作用的认知，也包括工人运动和马克思主义理论结合的具体形式，以及唯物主义和辩证法的概念。（ESC，《自我批评论文集》，114—115，强调出自原文）。

然而问题依然存在：为了维护他在真正的马克思主义哲学上的进展，阿尔都塞构建了马克思—列宁主义的总体框架。而美学理论并非其哲学工作的核心，那么它能否被纳入这一框架呢？关于艺术的概念，阿尔都塞的理论提出了如下问题：美学实践与意识形态实践之间是什么关系？或者更具体一些，历史唯物主义理论中的艺术概念指的是什么呢？我们并不假装阿尔都塞已经确定地解决了历史唯物主义传统中困扰艺术理论的所有难题，我们只是认为，通过阿尔都塞关于文学和艺术的少量论文，可以描绘出唯物主义美学的轮廓。并且，我们坚持认为，即使阿尔都塞接下来匆忙地勾画理论框架的努力失败了，他关于艺术的零散论述所指出的方向依然划出了当前马克思主义美学理论的研究视野。此外，当人们将理论本身的立场和它带来的方法问题作为唯物主义的科学概念来考虑时，美学理论与历史唯物主义中的其他领域之间的明显距离将在一定程度上得到弥合。后面这些论述，作为我们研究的结论，需要在理论意义和实证研究方面做进一步阐释。在这里推测必须要进行什么相关研究及其可能的成果是不明智的，我们目前的知识限制了我们的知识，使我们不能试着对这项研究有效开展的方向做出预测。

\* \* \* \* \*

正如我们不止一次地说过的那样，人们通常认为，阿尔都塞主义的审美实践观念与真正的唯物主义艺术理论的严谨性是脱节的。由于在某种程度上将美学定位在意识形态领域之外，人们指责阿尔都塞将资产阶级美学的范畴重新纳入了马克思主义。在第四章里，通过对比尧斯和《接受美学》中的历史体系，我们认为阿尔都塞学派的美学与意识形态实践之间的区别仅在于各自表现形式的不同。然而，意识形态实践与美学实践的确切联系仍然晦涩不明——至少在那些被人删减后又拿来批评他的作品中是这样——因为这二者在社会整体中是密切纠缠在一

起的。如果是这样的话，就像阿尔都塞在《一封论艺术的信》中所说的那样，艺术作品并不是简单地复制特定时代的意识形态内容，但同时它们也确实把意识形态作为其建构材料。它们是如何做到这一点的，以及它们对意识形态内容的呈现又是如何被这个或那个阶级——他们既是特定意识形态的产物，又是其提供者——作为工具使用，是唯物主义艺术概念最终必须要回答的问题。

第一个问题：什么是意识形态？阿尔都塞在《意识形态和意识形态国家机器》一文中的论点已经足够为人熟知，在此不再赘述，我们只简单地回顾几点。最重要的是，意识形态和意识形态国家机器的地位从属于阿尔都塞对社会概念的总体研究。意识形态概念在历史唯物主义理论与人类意识的社会决定论中划出了自己的领地。阿尔都塞论文中的这个方面经常被人们忽视，但它有一个重要的后果，即根据社会形态必须再生产其生产手段和生产关系才能在物质上得以延续的假设，在给定的社会形态中，意识形态的生产通常（虽然不是单方面或者不经斗争的，正如我们看到的那样）具有再生产占主导地位的剥削关系的功能。意识形态的功能效用，以及它们存在的理由，就是使维持统治阶级地位的统治关系和剥削正当化和自然化。所有意识形态的目标都是制造“自动运转”的主体（ISA，《意识形态和意识形态国家机器》，181）。尽管如此，正如阿尔都塞本人一直坚持，而我们在第七章中也论证过的，这一目标的实现却从未得到保证，意识形态内部的斗争和为了意识形态而进行的斗争是永恒存在的。在概念化的层面上，相关的差异存在于意识形态与科学之间。阿尔都塞关于意识形态“表述了个人与其真实生存条件之间的想象关系”的论点将科学的知识功能（生产对物体真实本质的描述）与意识形态的政治功能（其目的是保证再生产社会统治形式的条件）区分开来。只有在这种情况下，即将意识形态和科学的目的与它们和物质现实的关系进行严格区别时，意识形态理论的存在才是可能的。<sup>①</sup>

第二个重点：历史意识形态（“不管它们的形式如何——信仰的、道德的、

① 我们主张给予阿尔都塞早期文本以相对较高的地位，在这些文本中，科学与意识形态之间的区别是知识生产的条件。相关的文本有《关于唯物辩证法》和阿尔都塞在《读〈资本论〉》中的论述。正如我们之前说过的（在第八章中），从《自发哲学》开始的后期文本，与关于科学认识论的早期文本所提出的基本立场并不矛盾，它们只是更正了那种把（不是科学的）哲学置于社会决定论之外的理论主义。后期阿尔都塞的文本，包括《意识形态和意识形态国家机器》，主张科学与意识形态的分野，并且把哲学置于阶级斗争的历史视野中——理论层面上的阶级斗争中。完全抛弃科学与意识形态的区别，就是完全屈服另一版本的李森科主义。尽管敌对的批评者如此断言，阿尔都塞也从未对此感到内疚。格雷戈里·艾略特所表述的结论与这个观点不谋而合：“理论在认知上是自主的，在社会上是相对自主的。”[《阿尔都塞与政治理论》，（博士论文，牛津大学，1985），第89页]

法律的、政治的——总是表达阶级立场”）（ISA，159），与“没有历史”，且“永恒的，确切地说就像无意识一样的”（ISA，159，161；强调出自原文）一般意识形态之间的区别。当阿尔都塞在《一封论艺术的信》中说他“没有把真正的艺术纳入意识形态之列”时，<sup>①</sup>他试图对理解相同材料的两种不同模式进行区分：艺术（或审美实践）和意识形态。这种区别的依据是传统的形式/物质关系：艺术赋予意识形态材料以形式。严格说来，这种关系不是认识论的，即类似科学与意识形态之间的那种区别。艺术的目的或效果（正如阿尔都塞通过区分美学和科学实践所表明的那样；LP，《列宁和哲学》，222—224）不是要提供关于意识形态的知识（在概念描述的意义上），而只是使意识形态凸显出来，并使其可见。阿尔都塞声称，艺术并没有对意识形态进行科学的呈现（尽管，我们将在下文看到，阿尔都塞的其他文本证明了美学和科学实践之间的关系其实更加复杂）。

但是艺术与意识形态的关系也不完全是外在的。艺术可以成为意识形态的内容，就像意识形态是审美实践所依据的材料一样（LP，222—224）。当艺术作品成为意识形态实践的原材料时——例如，用帝国大都市的文化传统教育殖民地的本土人口时——它们的美学形态就从属于它们的意识形态功能。即使被用作意识形态的工具，艺术作品的内在本质与其客观的诗学结构也不受影响。（在这种情况下，唯物主义美学中的艺术概念，与从亚里士多德到 R. S. 克兰和迈克·里法代尔都曾阐述过的形式主义诗学完美契合。）但是，只要这些作品被用于给定社会中的某项意识形态目的，它们就会成为关于社会形态史的唯物主义科学研究的对象，尤其是在意识形态理论指定的科学领域。

因此，我们可以说，艺术作品必然是这两种截然不同的研究模式的对象。这两种模式都被阿尔都塞称为科学：一种研究其特定的美学形态，另一种则是研究特定的历史意识形态的形式结构所发挥的功能。对前者的探讨，将以与所谓“一般艺术”（类似于阿尔都塞所说的“一般意识形态”）相关的概念为前提；对后者的探讨则依赖于意识形态理论，而不涉及艺术作品的物质性（例如，作为审美实践产物的形式属性；由于意识形态具有物质性的存在，因此艺术作品将在意识

<sup>①</sup> Louis Althusser, “A Letter on Art in Reply to André Daspre” in idem, *Lenin and Philosophy and Other Essays*, trans. Ben Brewster, New York, 1971, p. 221; 强调出自原文，下文引用该文本（除 ISA 之外）以 LP 指代。

形态实践中继续物质地存在下去)。亚里士多德和阿尔都塞都认可一个假设,即可以用不同的科学来理解同一个对象。阿尔都塞从来不是方法论上的一元论者。<sup>①</sup>

在阿尔都塞关于什么是真正的唯物主义美学的解释中,艺术没有历史,就像意识形态没有历史一样。尽管阿尔都塞关于艺术的这种观点并不像他的意识形态观那样明确,但我们可以合理地推断,根据阿尔都塞的观点,审美实践被认为是人类社会的一个可以说永恒存在的部分。人们可以根据阿尔都塞的意识形态理论模型发展出一种关于其运作模式及其作为实践的特殊性的深奥理论。在分析特定艺术作品之前,必然要先提出一套审美实践的特定概念。正如马克思所说,科学的方法就是“从抽象上升到具体”。阿尔都塞没有提出这样的概念,他只是以最浅显的方式将科学与艺术的效果区分开来。艺术和科学(虽然)都以意识形态为对象,但却以不同的方式处理这些原材料:

艺术和科学之间的真正区别在于具体的形式,它们以完全不同的方式将同样的对象呈现给我们:艺术是以“观看”“感知”或“感觉”的形式,科学是以知识的形式(在严格意义上,通过概念来实现)。

我们还可以用另一种说法来表达同样的意思。如果说索尔仁尼琴确实“使我们看到”“个人崇拜”的“鲜活体验”及其后果,那么他绝没有给我们提供相关的知识:这种知识是关于复杂机制的概念性知识,这些机制最终产生了索尔仁尼琴小说中讨论的“鲜活体验”。如果我在这里再次使用斯宾诺莎的语句,我可以这样说,艺术使我们在没有前提的情况下“看到”结论,而知识则使我们深入到了从“前提”产生“结论”的机制之中。(LP,

<sup>①</sup> 这一讨论取决于要提出关于物质的不同形态的概念,而这是非常困难的。阿尔都塞没有详细阐述这个概念,尽管他很清楚这对他的论点的重要性,即意识形态具有物质性的存在(ISA,第166—169页)。当某一事物转化成商品时,适用于它的研究模式就会发生变化。思考这一现象,就能大致地了解最关键的是什么是了。物理学(就其最广泛的意义而言)可以描述黄金被做成戒指时的属性及预测其行动。经济学会把某种事物看作实现价值的手段,它还会说明相同数量的黄金是如何根据其呈现的形式和被购买时的市场条件而估值不同的。当然,人们可以更进一步说,金戒指的美学或诗学属性,在某种程度上来自它的物理特性(例如,它的延展性),在较小程度上来自它的经济特性(市场状况将对审美产品材料的可获得性施加一些限制),然而,它们与该事物的其他方面截然不同。如果将金戒指熔化制成金锭,其物理性质(在这里指其原子结构)不会改变,但其市场价值和美学结构会改变:黄金作为金锭的价值将低于其被制成戒指形状时的价值(市场价值的变化),这是其形式特性改变(美学结构变化)的直接结果。马克思在《剩余价值论》中所提出的生产性劳动与非生产性劳动的棘手问题(这超出了我们此处的研究范围,我们希望能别处讨论这一问题)也是事物的美学属性与经济属性相交叉这一问题的一个部分。

223—224；强调出自原文)<sup>①</sup>

这段话非常艰涩，但我们可以通过回顾《政治经济学批判大纲》中的相应章节来说明阿尔都塞这一区分的力量，这个章节是我们探索美学与意识形态之间关系的起点。马克思对古希腊审美实践的观察涵盖了阿尔都塞提出的审美对象的两种表现模式。一方面，研究对象（希腊艺术）被认为是非意识形态的：它拥有“永恒的魅力”。这个略显生涩的比喻表达了这样一个事实，即在创作艺术作品的时代和直接社会背景之外，读者和观众仍然能够对它有所认知。另一方面，艺术作品当然也是特定历史时代生产方式的产物，这种生产方式的条件可以得到更严格地规定：希腊艺术和史诗与某种形式的社会发展密切相关。当马克思说希腊艺术是后来审美实践的“一种规范和高不可及的范本”时，我们可以抛开不可能的历史论断（温克尔曼和黑格尔的一些不那么聪敏的弟子的唯心主义艺术哲学的残余），同时保留更合理的主张，即希腊艺术中可识别的审美表征的物质结构仍然可以被人们认知，即使“它在其中产生而且只能在其中产生的那些未成熟的社会条件永远不能复返”。人们在希腊艺术中立刻就能感受到的，它的“魅力”的源泉，是它展示了“人类童年时代”的“儿童的天真”。<sup>②</sup>这也是阿尔都塞论述中被“看到、感知到和感受到”的东西。

然而，与此同时，希腊艺术也作为历史科学的研究对象被人们理解。这门审美对象的科学“努力在更高的层次上再现它（审美对象）的真理”。希腊艺术以美学的方式表达出来的“真理”，如它的现象形式，被科学实践转化，或者说（在阿尔都塞知识生产的隐喻中）被“加工”。后者清楚地说明了希腊艺术产生的机制。这就是马克思早先观点的力量：“人体解剖是猴体解剖的一把钥匙，反

① 在《论唯物辩证法》中，阿尔都塞关于理论实践（科学）作用于物质的方式的理论得到了最充分的阐述（见 FM，第 182—193 页），但那些为说明知识生产的一般模式而举的例子显然是政治性的（列宁对 1917 年俄国当时形势的分析；毛泽东在 20 世纪 30 年代对中国共产党与中国群众的立场所做的说明）。此外，阿尔都塞非常明确地指出，马克思主义理论实践在经济和历史之外的学科中相对“落后”（见 FM，第 169—170 页）。我们不想对这一点提出异议。然而，我们自己的研究将表明，将艺术理论的概念引入其他理论实践领域，可以为一般性经验理论的发展提供必要手段。这一观点是根据阿尔都塞在下文中关于哲学表现（*Darstellung*）的论述得出的。

② 马克思在这里论述的主题源于席勒在《论朴素的诗和感伤的诗》中对古希腊文化的“天真”所进行的讨论：“天真是不再被期待的孩子气，正是基于这个原因天真不能在最严格的意义上被归因于实际的童年。”（Friedrich Schiller, *Naive and Sentimental Poetry and On the Sublime: Two Essays*, trans. Julius A. Elias, New York, 1966, p. 90; emphasis in the text）

过来说，低等动物身上所表露出的高等动物的征兆，只有在高等动物本身已被认识之后才能理解。因此，资产阶级经济为古代经济等提供了钥匙。”<sup>①</sup> 科学的理论无疑是从历史中诞生的，但是它们的说明力并没有局限于产生它们的历史形式之中。只有随着科学的艺术理论的出现，希腊美学实践的特性才能被充分理解，它的“魅力”机制才会清晰可见。

马克思这句格言的要点，并不是像许多评论家误认为的那样，是要建构一种生产方式的历史目的论，而是要区分同一对象的不同表现形式。人类和猿类都拥有对生的拇指，但是这一解剖学上的特殊性对于这些物种进化的重要意义只有人类才能了解，或者更准确地说，只有在人类独有的解剖学认知理论中才能被了解。猿类有对生的拇指，却没有关于它们的概念，就像以前的生产方式虽表现出了榨取剩余价值的形式却没有被人们认知一样。在另一语境中，阿尔都塞也强调了这一点：“古典政治经济学没有看到的不是它没有看到的东​​西，而是它看到的东​​西；不是没有出现在它面前的东​​西，而恰恰是出现在它面前的东​​西；不是它疏忽的东​​西，而恰恰是它没有疏忽的东​​西。因此，疏忽就是不去看人们看到的东​​西。疏忽与对象无关，而与看本身有关。”（RC，《读〈资本论〉》，21；强调出自原文。）正如古典政治经济学创造了价值概念却并未认识到它的意义，又如猿类拥有对生的拇指却也不完全理解这一事实的意义，希腊人创造了艺术却从未认识它，用马克思的话来说，就是“天真地”（做到了这件事）。在艺术科学出现之后，不能重现的不是审美实践本身——马克思从不相信艺术的生产不可能在资本主义条件下发生——而是它曾经的天真。当然，那些认为艺术生产是一个只有天才才能触及的玄奥神秘的过程的幼稚观点不这么认为。唯物主义者们的无福消受这种蒙昧主义的艺术观念的。

那么，审美实践是如何转化其原材料的呢？正如我们之前已经看到的，在阿尔都塞的整个作品中并没有提出任何一般性的艺术理论。然而，在他对特定作品的分析中确实出现了某些程序性的方案。从这些内容中，我们可以勾勒出未成文的阿尔都塞美学的轮廓。正如阿尔都塞本人指出的，一个人对任何对象进行科学

---

<sup>①</sup> Karl Marx, *Grundrisse: Foundations of the Critique of Political Economy (Rough Draft)*, trans. Martin Nicolaus, London, 1973, p. 105. 文中引用的关于希腊艺术的段落出自该版本的第 111 页。

研究时，首先要对研究对象提出一个相当严格的概念，即使只是像马克思本人那样隐含地提出。我们的目的是对美学的特性进行初步的解释，因为它出现在阿尔都塞关于艺术作品的两条重要注释中。这种说法可能使我们超越将其理解为审美人工产物的传统范畴，这也是阿尔都塞的社会实践理论为我们开辟的另一种可能性。把美感看作被加工过的物质的形态（而不是一堆零散的物体），比把它看作所谓“艺术”的形态，与实践的联系更密切，也更重要。

\* \* \* \* \*

阿尔都塞的论文《皮科罗剧团：贝尔多拉西和布莱希特（关于一部唯物主义戏剧的笔记）》是因卡洛·贝尔多拉西的剧目《我们的米兰》而写的，该剧由乔治·斯特雷勒于1962年7月在国家剧院指导演出。资产阶级评论家对这部作品极为厌恶，阿尔都塞则为该剧的创作和演出进行了辩护，认为它是戏剧的巨大成功。同时，他也详细论述了这部作品的精彩演绎所体现出的唯物主义戏剧概念。他的探讨很自然地转移到了对布莱希特的思考上。因此，本文在概念上分为两部分，它们再现了阿尔都塞艺术观念的双重焦点：关于艺术作品会同时表现出非意识形态和意识形态的特征的论断。

阿尔都塞在论述中强调，“两种表面上毫无关联的时间形式，因一种（在剧中共存的）鲜活关系而结合在一起”（FM，《保卫马克思》，135）。这些不同的“时代”分别描绘了米兰大众生活的长场景中出现在舞台上的底层无产者，以及三位悲剧演员尼娜、她的父亲和诱惑者托加索的时代。阿尔都塞阐释的关键在于，他认为这是“一部以其内部结构的分离而与众不同的剧本”，因为“在上述两种时间或两种空间之间没有任何明显的联系。静态时间中的人物（也就是米兰的底层无产者）同瞬间时间中的人物（妮娜、她的父亲和托加索）似乎毫无关系：前者有规律地让位给后者（他们似乎是被暴雨雷电逐出舞台的），当与他们的节奏无关的瞬间过去时，他们又在下一幕以别的面目重新出场”（FM，134；强调出自原文）。这两种截然不同的时间结构在舞台上得到了出色的表达，特别是“斯特雷勒的神来之笔，将两幕剧合二为一，并在相同的布景中表演两个不同的内容”（FM，137；强调出自原文）。作品的物质层面，即舞台上物理呈现的内

容，强化了观众对戏剧“内部离散”的担忧。观众“感知到”两个时间的共存，以及两个不同的“世界”存在于同一空间，但（它们）在戏剧动作层面上却彼此无关。

但是，这种对戏剧现象的直接理解并不是观众体验的全部。阿尔都塞认为，戏剧行动使人们对两个世界之间的矛盾有了更深的认识，并使最终的认识超越了两个世界之间结构关系在现象上的边界（因为观众所理解的结构在舞台上并无呈现），观众认识到了把它们结合在一起的对立统一。总之，这使人们认识到了尼娜在帷幕落下时将要冒险进入的资本主义社会：

当尼娜走出大门去迎接光明时，她还不知道她未来的生活将会如何，也许她会失败。但至少我们知道，她走进了真实的世界。这无疑是个金钱的世界，但也是制造贫困甚至将“悲剧”意识强加给贫困的世界。当马克思拒绝意识乃至大众意识的虚假辩证法，而去体验和研究另一个世界，即**资本**的世界的时候，他正是如此说的。（FM，140—141；强调出自原文）

在这个过程的最后，正如段落中引用的马克思的语句所表明的那样，观众了解的不仅是戏剧人物及其生活，而且还有存在于戏剧行动之外并最终决定了它的世界。观众“不能从剧中直接感知”（FM，142），却能够认识到的就是“其结构的基本要素之间的内在关系”（FM，141）。但观众的立场与（通过概念产生知识的）科学家不同，因为他们的忧虑是“无意识的”（FM，141）。阿尔都塞认为，与评论家的反应相反，观众对于演出的反应无疑是积极的，这表明他们认可了戏剧行动的真正目标，无论这种认可多么不成熟。在斯特雷勒精明的舞台指导下，这部艺术作品使观众能够“看见”“感知”和“感受”到他们无法理解的东西：孤立个体的个人悲剧与资本主义生产方式中大规模贫困的社会条件的统一。阿尔都塞明确地区分了关于资本主义生产方式的结构科学知识和这些结构在戏剧表演中呈现出的审美理解，认为这与他在《一封论艺术的信》中的断言一致，即同一对象在艺术和科学中的呈现模式是不同的。

文章的第一部分集中讨论了观众对斯特雷勒作品的良好接受这一实证问题，

随后是阿尔都塞对布莱希特及其主要戏剧作品引发的理论问题的深入思考。贝尔托拉西剧作中两种完全不同的时间性的对立“本质上也是《大胆妈妈》和（尤其是）《伽利略》等剧目的结构”（FM，142）。在布莱希特主要剧作“不对称的、离心的结构”中，阿尔都塞发现了唯物主义戏剧的基础：被戏剧性地实现了的“马克思的根本原则，即任何形式的意识形态性意识，都不可能通过其内部的辩证法挣脱其自身。严格说来，根本就没有什么意识形态的辩证法：不存在能够凭借其自身矛盾来触及现实的意识形态辩证法。简言之，任何黑格尔意义上的‘现象学’都是不成立的。因为意识无法通过自身内部的发展到达现实，而只能通过直接发现其外部之物来实现”（FM，143；强调出自原文）。这也是所谓的“异化效果”和布莱希特之所以消解他称之为“古典戏剧”的动机。

阿尔都塞认为，打破经典表征理论的主要手段既不是技术也不是心理上的，而是结构上的。“异化效果”的基础是在剧作本身的诗学结构中建立起来的：“如果观众和戏剧之间可以建立一种距离，那么至关重要，它应该以某种方式从剧作本身内产生，而不仅仅是在戏剧的（技术）处理或是角色的心理模式中……正是在剧作本身及其内部结构的动态中，这种距离得以产生和呈现，同时也批判了意识的幻象，并揭开了真实的状况”（FM，146—147）。布莱希特戏剧的美学效果只能从诗学（在亚里士多德所建立的规范意义上）——关于人造物本质的系统科学——的角度才能理解。由于布莱希特对亚里士多德要求悲剧宣泄怜悯和恐惧的心理主义进行了猛烈的批评，这一事实被掩盖了。布莱希特所说的“异化效果”产生于一种客观的认知结构，这种结构源于戏剧自身材料构成的诗学关系。在某种程度上，审美表征就是观众与艺术作品之间的这种距离的产物（从席勒到布洛和阿多诺的古典美学都坚持这一点）。就此而言，“异化效果”为美学基本概念的理论化提供了一个出发点。正是为这种效果提供了基础的诗学结构，将审美对象的形态与为审美对象提供了建构材料的那个世界的意识形态表征区分开来。“鲜活体验”是意识形态理论研究的对象。艺术作品中与鲜活体验的距离感在观众身上产生了一种异化效果，这正是唯物主义美学家必须寻求理解，即为之创造概念的对象。

然而，阿尔都塞的分析并未止步于布莱希特美学的形式主义。他阐述了异化

效果是诗学结构的结果，这一结论是在他对明显的经验事实（前文的讨论已经承认了观众对《我们的米兰》做出的反应）做出让步的基础上达成的，即观众确实体验到了各种“投射反应、升华反应等等”（FM，148—149）。该剧确实引起了观众的情感反应。阿尔都塞的创新之处，以及他与古典表现主义美学的决裂，在于他认为观众的认同和情感行为的基础主要不在于心理，而在于社会和意识形态形态：

的确，在心理上与角色产生认同前，观众已经在剧目的意识形态内容及其独特的形式中认出了自己的意识。在演出成为一种认同的场合（在它物中产生对自我的认同）之前，它从根本上来说是一种文化和意识形态承认的场合。这种自我承认以本质上的认同为基本前提（它使心理认同作为一种心理过程成为可能）：把同一个晚上聚集在同一个地方的观众和演员结成一个整体的认同。的确，我们首先是被一种机制——演出——联结在一起的。但是在更深的意义上，我们是被不知不觉统治了我们的相同的神话和主题，被同样自发产生的鲜活的意识形态联结在一起的。（FM，149—150）

观众在戏剧人物中认识了自己，这是因为她和他们有共同的意识形态。构成戏剧的材料，包括认同戏剧主人公的惯例，保证了这种自我认识在观众身上的实现，从而也保证了她参与进戏剧的行动之中。<sup>①</sup>正如阿尔都塞在别处所说，“意识形态将个体询唤为主体”（ISA，170），那么通过响应戏剧的意识形态、戏剧人物及他们的感情、他们采取和承受的行动所发出的召唤，那些进入剧场的个人

① 阿尔都塞非常清楚，有时在相当特殊的情况下，可以拒绝这种或那种特定意识形态的召唤。意识形态的目标是使主体“自动运转”，但是意识形态的询唤机制，常常被与意识形态不一致的力量所打断，或者被其条件所影响：“正如在更普遍意义上的审美世界中一样，在戏剧世界里，意识形态本质上总是一个充满了竞争和斗争的场所。人们的政治或社会斗争的声响和愤怒在这里产生了或微弱或尖锐的回响。”（FM，第149页）如果不具备任何特定的意识形态具有成功询唤主体的偶然能力这一观念，人们就无法解释为什么观众和批评家对于《我们的米兰》这部作品会有截然不同的反应。批评家们“感知”不到他们眼前的“存在”，这种审美鉴赏上的失败可以用意识形态理论来解释：使他们成为资产阶级戏剧批评家的特定意识形态，让他们无法认识该剧的结构。在这部剧的问题上，这些批评家们的立场与斯密、李嘉图等人面对资本主义价值生产的迷思时的立场大致相同（见上文中引用的内容；RC，第21页）。阿尔都塞认为，观众们以不同的方式看待对象，可以获得对剧中所呈现的现象的认识，这可以和马克思在对资本主义生产方式的科学研究中所获得的知识相媲美。他们在戏剧语言中“听到了沉默”。阿尔都塞对斯特雷勒作品的分析，加上他对布莱希特主要戏剧作品所提出的理论问题的阐述，推动这一认识朝必要的认识论突破又迈出了几步，这使得唯物主义的艺术科学得以产生。

成为了戏剧演出的主体。戏剧表演中自发产生的意识形态和艺术作品中具体的意识形态共同生成了戏剧观众这一主体。

这样表述的话，就不能把布莱希特美学和他猛烈抨击的古典戏剧区分开来。然而，阿尔都塞接着指出了布莱希特戏剧的另一个维度。这个维度超越了观看只是简单认同的传统观念，并认为其审美效果的特殊性在于戏剧动作的变革能力。布莱希特戏剧的观众绝非停留在戏剧人物及其所属世界的意识形态空间中，而是进一步踏入了一个新的意识形态领域。如果说戏剧的首要前提是观众对自身在戏剧世界中所处位置的认知，那么它最终的结果，同时也是其戏剧结构的效果，是要产生一个与戏剧观看主体不同的新主体：

戏剧本身就是观众的意识——根本原因在于，除了将观众与戏剧本身联结起来的内容之外，他们就再没有别的意思了：这是在观众从剧中发现了自己的形象和存在的自我认知的基础上，由戏剧所引发的新结果……戏剧其实是观众内心的新意识的发展和形成——和其他意识一样，它并不完整。但它正是被这种不完整本身所推动，被这种已形成的距离所推动，被这种永不枯竭的批评工作所推动。这部戏剧其实是新观众的产物，他是在演出结束时才开始表演的演员，他的演出是在生活中完成的。（FM，150—151；强调出自原文）

根据阿尔都塞的说法，布莱希特戏剧的意识形态力量恰恰在于它同现有意识形态之间的审美距离，在于它在意识形态材料与这些材料在戏剧动作中所经历的发展之间产生的不协调。一部布莱希特戏剧当然是意识形态的产物，但它也是新意识形态的产物。它的意识形态效果正是源于其审美表征的特点。一个艺术作品的审美维度就是它将个体询唤成为主体的手段，是它“与意识形态之间既特殊又具体的关系”的基础（LP，221）。

让我们整理一下目前收集到的阿尔都塞关于艺术的零散观点。首先，阿尔都塞对于美学特性的理解建立在艺术与意识形态之间关系的基础上。我们已经看到，这些关系是模糊的。根据艺术作品被观赏的时间，及它被思考的专业程度，

可以产生不同的解读。意识形态和艺术都表现了历史上特定时期具体社会形式的“鲜活体验”，只是表现的方式不同。艺术呈现的形态是感性的，或者说现象式的：在艺术作品中，我们看到和感受到意识形态的鲜活体验。意识形态就这样出现在审美表征之中，但是与观众隔着一段距离。在艺术作品的意识形态材料的语境中，艺术对意识形态的展示在一定时间内使读者或观众身处其表征的特定意识形态之外。因而，艺术作品使人们能够认识意识形态，并将读者或观众置于理解它的本质、范围及起源的道路上。这条道路的顶点是科学知识，即通过概念解释意识形态的鲜活体验。反之，艺术本身也依赖于科学描述。美学将成为通过概念给予我们艺术知识的学科。阿尔都塞艺术科学的起点，是设定一个与异化效果这一现象相应的概念，因为这一效果区分了纯粹的意识形态现象和审美现象。（主体并非异化于意识形态，相反，他们正是由意识形态所询唤的。）但是异化效果也可以作为意识形态之询唤的一种手段，所以艺术作品可以通过两种方式来实现这一功能：与意识形态材料的疏离和新意识形态的产生。再一次，艺术成为一门或多门科学研究的对象，因为艺术科学和意识形态理论都能在这个层面上参与到审美现象的研究之中。

我们已经开始了对另一个区别的讨论，这个区别与意识形态和艺术之间的区别同样具有决定性：艺术与科学的区别。在一个层次上，艺术与科学表现了相同的对象，如“鲜活体验”。我们可以把艺术对于真实对象的表征与科学对它们的描述作一个简单的类比：在某种意义上，美学和科学对真实对象的表征都产生知识，只是在美学和科学的表征当中“知识”这一术语的意义不同。在第二层次上，即将美学看作一个理论学科，这个专门科学所研究的真实对象就是艺术。目前，我们对阿尔都塞阐述就是如此。

然而，如果我们要把研究再推进一步，我们就来到了阿尔都塞曾经称之为（大写的）理论，且与马克思主义哲学的传统活动——也就是辩证唯物主义——相一致的层次。我们当然注意到阿尔都塞的研究对这一层次的背离，也注意到阿尔都塞对表面上具象化的“理论主义”的自我批评。简单地说，就是认为（大写的）理论的野心在政治上是可疑的，在理论上是不完善的。但是我们也许不得不先撇开阿尔都塞已经写明的文字。我们必须继续他的工作，但不是从他停止的

地方，而是从别的地方继续。在那里，他的研究不是以“理论”或意识形态的阶级斗争认可的方式来言说。简言之，我们将重新开启阿尔都塞对知识生产方式的探究，但是我们研究这一问题的领域将与他不同。因此，我们相信，要继续这项研究，就要遵循他本人所设立的研究范例。<sup>①</sup>

\* \* \* \* \*

阿尔都塞写作《抽象画画家克勒莫尼尼》的表面原因，是有人把画家的作品归类为“表现主义”。阿尔都塞首先提出一个论断，这也是该文其余部分努力证明的：自18世纪以来，传统的美学范畴，尤其是那些为建立品味判断的有效性提供了依据的愉快和不快，完全不适于理解克勒莫尼尼的作品和成就。克勒莫尼尼的作品表现的对象不可能会引起愉快的情感并使人对其做出美的判断，——或者说，也不会引起厌恶的情绪并使人对其做出丑的判断。克勒莫尼尼的作品不受这种描述的影响，也不是为了唤起这些感受，因为它们描绘的是关系：

克勒莫尼尼“画”的，是把对象、场所和时间结合在一起的关系。他是一个描绘抽象关系的画家。他决不是那种用新的形式和材料“画”那种不存在的、纯粹的可能性，而是画出真实的抽象关系的画家。根据我们的定义，他“画”的是“人”与他们的“物”之间的现实的关系（作为关系，它们必然是抽象的）。或者，在更强烈的意义上说，他“画”的是“物”与它们的“主人”之间的关系。（LP, 230；强调出自原文）

<sup>①</sup> 我们引用了《关于唯物辩证法》开头附近的段落：任何理论实践都以知识为手段，以实现自己的目的：无论是从外部现有的科学中借来的知识，还是技术实践本身在追求其目的时生产的“知识”。无论哪种情形，技术与知识之间的关系都是一种外部的、互不参照的关系，和科学与其知识之间的内部的、互相参照的关系截然不同。正是这种外部性证明了列宁观点的正确性，即必须把马克思主义理论引入工人阶级自发的政治实践当中。如果单靠它自己的话，自发的（技术）实践只能生产实现它的目标所需要的“理论”：这个理论反映的无非是实现其目标的手段，而这个目标却是未经批判且不为人所知的。也就是说，是反映用该手段实现其目的的技术实践的副产品。一个“理论”如果是某个目的的副产品，而它又不会对那个目的提出质疑，它就仍然是这一目的和将目的强加给它的“现实”的囚徒（FM, 第171页；强调出自原文）。我们自己被迫从哲学“外部”的理论实践中“引入”知识。在这种理论实践主流意识形态中，理论这一概念本身就是值得怀疑的。这既表明了美学的意识形态问题的持续存在，也说明了当它与更高级领域的理论实践相结合时的脆弱性。在语言学和历史学的学科中，对理论的抵制是它们的意识形态危机迫在眉睫的标志。

克勒莫尼尼不是康德理想中的那种观赏性的阿拉伯风格的画家。他的画作中有一个决定性的内容。但是这个内容和出现在他画布上的“对象”没有任何关系。克勒莫尼尼描绘了虚构的对象，这些对象是艺术作品内与（正如我们将看到的）不同的作品之间并存的现象形式的产物。克勒莫尼尼的画作展示了现实，但是其展示的方式使人们不能以直觉的方式认识现实。他的画作不是传统意义上的美学表达，这就是它们被传统艺术评论家误解的原因。

阿尔都塞对克勒莫尼尼作品的阐释从它们的历史开始，也就是通过画作的谱系重建他艺术创作的发展过程。阿尔都塞断言，这些画作是建构在一个意识形态体系中的。画家选择的主题顺序明确地显示出这一意识形态：地质学的、蔬菜的、动物的，最后是人类的。这种人文主义的历史意识形态，事物历史中复杂性的升序，划出了克勒莫尼尼的创作空间。

换句话说，人文主义的历史意识形态也给克勒莫尼尼的艺术创作带来了麻烦。他的创作最终产生了完全不同的东西。克勒莫尼尼也许打算用他的主题序列来表现四个主题之间形式上的相似性，这样就可以把它们融合进一种意识从自然的野蛮事实中产生出来的目的论结构。如此，就可以在绘画中表达精神现象学。但是从绘画自身中浮现出的，是“克勒莫尼尼一直在‘画’中描绘的差异的……不同逻辑。其中最重要的，是与这种形式世系的意识形态研究之间的差异”（LP，233—234；强调出自原文）。正如阿尔都塞接下来的评论，这一意识形态上的偏离激发了他一系列的创作，其全部意义在克勒莫尼尼的后期作品——他关于人类的画作，尤其是描绘“人们之间关系”的作品——中变得显而易见（LP，234；强调出自原文）。

他最近的画作以两个对立的形象系统为主导。一方面，作品中有镜子，其循环的形式是联系人类肖像与非人类物体的象征和手段：“镜子的循环‘描绘’了一个事实，即物体和它们的形式之间有各种联系，但这种联系只是因为它们存在于同一个循环中，因为它们遵循同样的规律。这一规律现在以‘可见’的方式统治着物体与它们的主人之间的关系。”（LP，235）镜子代表了“意识形态存在的循环”（LP，236；强调出自原文）。和镜子们对立，且与它们的循环相平行的，还有另外一套形式。阿尔都塞称为“高大的垂直线”，并认为它们和人类生活的“物质的重力”相对抗（LP，235；强调出自原文）。克勒莫尼尼画作的秘

密就在于对这两个相互矛盾的主题的表现，它们已经不再是人们在现实世界中看到那些事物了。画作里的镜子代表不再是镜子，而是意识形态表征的镜像过程。门、窗、肖像和墙壁等物品显示的垂直形式，打破了绘画的表层结构，表明仍有一个最终的决定性因素无法被代表着意识形态反映的镜像表征所掌握。在意识形态和材料之间的这种冲突中，浮现了一种“决定性的不在场”（LP，236；强调出自原文），即把人与物质结合在一起的关系结构。克勒莫尼尼的绘画以可见的形式显示了这一结构，也以现象表现出其影响。

我们现在已经清楚地知道，阿尔都塞解读克勒莫尼尼作品的方法并不独属于这一主题。分析审美对象的过程中使用的概念工具，也包括偶尔使用的术语（在最后一个例子中是决定性的，且其影响是可见的），都是由阿尔都塞首先提出并用来描述一个完全不同的对象：也就是说，马克思主义社会理论在马克思的成熟文本中得到了无声的表达。就连克勒莫尼尼的职业生涯也和阿尔都塞思想中的熟悉模式都极为相符：科学问题正是从构成了其史前史的意识形态问题中出现的。在克勒莫尼尼的目光转向人类时，“断裂”就在他的作品中出现了；当他开始描绘抽象关系时（其中没有任何自然主义（即意识形态）的内容），成熟且“科学”的作品就产生了。这种抽象关系在其绘画结构中的明显标志，就是他最近作品里的对人脸的变形：

克勒莫尼尼的人脸不是表现主义的，因为它们的特征不是畸形，而是变形：它们的变形只是一种形式上的决定性不在场，是对它们无个性特征的“描述”。这种无个性的特征实际上抛弃了人文主义意识形态的种种范畴……如果说由于这些面孔并没有在可识别主体的意识形态形式中被个体化，因而它们是“非表现主义的”，那么这是因为它们没有表现他们的灵魂，而是表现了他们可见的不在场（但是这一术语并不充分，也许说结构性影响会更好）。这种结构关系的不在场主宰着他们的世界、他们的姿态，甚至他们对自由的体验。

“人”的一切都确定地表现在克勒莫尼尼的作品中，这正是由于它不在那里，因为它的双重（积极的和消极的）的不在场正是它存在的方式。这也是为什么他的绘画完全反人文主义，又是唯物主义的。（LP，238—239；

强调出自原文)

克勒莫尼尼有效地重现了马克思首先完成的唯物主义历史观在认识论上的突破。他重新开启了对这一领域的探索，只是切入点不是经济。阿尔都塞非常清楚这两种截然不同的实践产生的“知识”的差异：

我们不能在克勒莫尼尼的画中（意识形态地）“识别”出自己。正因为我们不能在画中“识别”出自己，我们才能在艺术、绘画提供给我们的形式中认识自己。……因此，克勒莫尼尼是沿着伟大的革命思想家为人们开辟的道路前进。他们明白，人的自由不是通过对意识形态认知的满足来实现的，而是要认识到奴役他们的规则，要认识到只有了解和掌握了那些控制着他们的抽象关系才能实现真正的个性。克勒莫尼尼以他自己的方式、水平和方法，不是使用哲学或科学的元素，而是绘画的元素，走上了同一条道路。（LP，240—241；强调出自原文）<sup>①</sup>

如果说科学话语的标志是通过概念来描绘世界，那么通过描绘抽象的关系，克勒莫尼尼对科学概念进行了现象性的呈现。他的绘画展示了一种生产关于世界的知识的方法，也许比布莱希特的戏剧或巴尔扎克的小说更有效。（在此仅举这两个著名的例子，在马克思主义传统中，它们被誉为超越了它们直接接触的意识形态决定性的限制。）克勒莫尼尼的艺术不应该被列为“意识形态”。无论意识形态被挪用的可能性如何——这种挪用仍然威胁着审美实践在认识论上的严谨性（阿尔都塞对此完全清楚；见LP，241—242）——它们在艺术中并不比在科学中更危险或更普遍。苏联的无产阶级艺术运动（*Proletkult*）中的坏艺术和无产阶级科学的神秘理想是相似的意识形态工作的案例。阿尔都塞理论工作的目的就是将这些错误从历史唯物主义的话语中清除出去。

<sup>①</sup> 阿尔都塞文章里的法语文字，最早出现在1966年的《新民主》（*Démocratie Nouvelle*）中，也见于《莱昂纳多·克勒莫尼尼：选集展1953—1969》（Leonardo Cremonini: Mostra antologica 1953—1969），第36—42页。文中所引段落落在第41页。

\* \* \* \* \*

我们对阿尔都塞艺术理论的阐述已经到了一个特殊的阶段，随着阿尔都塞本人的事业轨迹和我们的诉求走上截然相反的方向，情况就更是如此。阿尔都塞在他的早期作品中坚定地捍卫了理论实践的独立性，使其不受政治或意识形态的直接影响。但在他 1968 年后的作品中，阿尔都塞越来越倾向于让步并承认哲学不可化约的政治和意识形态立场（在理论层面上进行的阶级斗争），并且承认这样一种可能性，即开创各种实证科学的认识论断裂比他曾经认为的更容易受到意识形态变化的影响。我们自己的研究线路似乎逆转了这一轨迹，再现了阿尔都塞本人在他早期著作中首先认识并谴责的“理论主义”。最重要的是，阿尔都塞对他自己在《读〈资本论〉》中提出的历史科学中的知识生产方法产生了高度怀疑。这一文本似乎最受阿列克斯·卡利尼科斯曾经称之为阿尔都塞的“认识论忧郁”的困扰。

无论受阿尔都塞的影响有多大、多么频繁地引用他的术语，我们依然没有完成对其作品的完全阐释和评价。因此，我们不能假装已经圆满解决了阿尔都塞的理论实践具体化及其与美学实践的关系带来的问题。眼下我们只能满足于在阿尔都塞的文库里找到将审美表征与科学知识生产衔接起来的机会，满足于从这一刻开始规划对审美生产的历史进行唯物主义研究的成果。这一领域困难重重，且对科学哲学产生同样重要的影响。但这需要在其他场合和研究中而非在此时此地展开，因为本研究的目的只是为了初步厘清美学和意识形态关系中的术语。如果能完成这些工作，我们就能有效地对历史唯物主义过往的哲学良心进行清算。

工作已接近尾声，我们不需要特别的理由就可以断言，阿尔都塞对马克思主义理论的标志性贡献在于他的结构因果律理论。他因此受到赞扬和指责已经够多了，因而任何进一步的赞美和责备都是多余的。<sup>①</sup> 对于此理论能否对他关于马克思的论述起决定性的作用，阿尔都塞本人并不抱有奢望。在《读〈资本论〉》一

① 除此以外，负面的观点参见：*inter alia*, E. P. Thompson, *The Poverty of Theory and Other Essays*, New York, 1978, André Glucksmann, “A Ventriloquist Structuralism”, in *Western Marxism: A Critical Reader*, ed. New Left Review, London, 1977, pp. 302–308, and Alex Callinicos, *Is There a Future for Marxism?* Atlantic Highlands, 1982, pp. 121–122。同情的论述参见：Erik Olin Wright, *Class, Crisis and the State*, London, 1978, pp. 12–26, Fredric Jameson, *The Political Unconscious*, Ithaca, 1981, p. 23–58, and Gregory Elliott, “Louis Althusser and the Politics of Theory”, pp. 157–165。

书的末尾，他指出了建构马克思的科学的理论以及标志着其与古典政治经济学的问题彻底决裂的核心方法论问题：使《资本论》得以写成的实践，是“通过结构的作用决定结构的要素、要素之间的结构关系，以及这些关系的一切后果”（RC，186；强调出自原文）。马克思“伟大的理论革命”的基础在他现存的作品中没有被命名或严格定义，但它与对资本主义生产方式进行实证科学分析的概念框架一样运行着。按照阿尔都塞的说法，这仍然是马克思为历史唯物主义奠基而贡献的最重要成就。阿尔都塞在认识到马克思这个理念的存在以后，就给它起了一个名字，即结构因果律，并阐释了它与马克思主义历史理论的相关性。我们对结构因果律（以及它与线性因果律和表现因果律的区别）已经足够熟悉，这里不再赘述。阿尔都塞本人提请人们注意，他以前曾试图用多元决定概念来思考这一问题（RC，188）。然而，在这种情况下，他急于给它一个稍有不同的出处。这个出处与他早先呼应的精神分析问题不无关系，但仍然与可能的认识论系统领域所占据的地位不同。阿尔都塞总结性的判断如下：“（马克思认识论的创新）可以完全用‘表现’（*Darstellung*）这个概念来概括。这是整个马克思主义价值理论中关键的认识论概念，它的目的恰恰是说明结构在其作用中的存在方式，从而说明结构的因果性本身。”（RC，188；强调出自原文）

在这段文字的英译本，以及译文所依据的1968年版《资本论》中，“表现”作为马克思认识论的关键概念的地位被轻描淡写地掩盖了，取而代之的是“内在于其作用”这一简洁的短语（RC，188—189）。但是在其1965年的初始版本中，刚才引用的段落之后还有两个很长的段落，对“表现”进行了详尽的解释和阐述。这些段落的删减（无论阿尔都塞这样做的原因是什么），不仅掩盖了这个概念的出处（在1968年的版本中，在引用雅克·阿兰·米勒关于拉康的一篇文章的脚注里，关于这个概念仅提到了精神分析），也模糊了它为历史唯物主义建立的理论域。这无疑是社会的理论域，但它建立的基础却是一套有问题的——不仅仅是政治学或经济学的——概念。这也许是康德首先提出的，美学领域作为一般性的认识范畴帮助弥合了实践存在的认知与理性理解的原则之间的鸿沟。阿尔都塞在他的论述上使用这样一种成问题的概念，并不是偶然的。

被删减段落的任务是对结构的存在形式进行精确的描述。在几页之后，阿尔都塞再次使用“表现”的概念。在1965年至1968年没有改变的一个段落中，他

用戏剧创作和戏剧舞台来解释结构在其作用中的内在性（RC，193）。1965年，他在注释中向读者介绍了他关于贝尔托拉西和布莱希特的文章，以及文章中的一段论述。这段论述指向了在不在场的情况下控制了贝尔托拉西戏剧动作的“潜在结构”：两个同时存在却彼此没有直接影响的时间性，通过阿尔都塞所谓“翅膀上的辩证法”（*dialectic in the wings*）结合在一起。<sup>①</sup> 戏剧隐喻，在马克思对诗学话语的认识论设定中极具启发性，但却未能体现阿尔都塞对“表现”概念之评论的全部的认识论复杂性。因为戏剧隐喻的重点在于诗学结构和演员行动之间的关系，演员受到“台词和角色的约束。他们不可能成为这些角色的作者，因为这本质上是一部没有作者的戏剧”（RC，193；强调出自原文）。这个隐喻使阿尔都塞过去的一个论断再次焕发光彩，即从历史科学的角度来看，人类是结构的承载者，这些结构决定了他们作为历史主体的能力极限。如此说来，历史的文本或剧本（即不在场的结构，它永不停息地作用在它设定好角色的人类主体身上）就是事先写好的。根据定义，它是从剧场之外强加给演员的。虽然没有人（上帝、世界精神、理性、经济的铁律）能宣称为此写好了剧本，但它先于演出之前的存在是戏剧隐喻的必要前提，演员对其角色进行即兴发挥是不被允许的。人们可以理解为什么像爱德华·汤普森和诺曼·吉尔斯这样的唯意志论者会觉得这种情况令人厌恶。

阿尔都塞对“表现”概念的第一次也是更深刻的阐述也许不那么令人反感，它足够公正地说明了结构对其作用的内在性。这在很大程度上抹除了一开始就打在阿尔都塞作品上的决定论的耻辱烙印，这一烙印将阿尔都塞的作品送入了——无论多么不公正——斯大林主义意识形态的坟墓。评论的内容如下：

在德语中，“表现”指的是戏剧表现。戏剧表现的形象密切符合了这个词所传达的“展示”“展出”的意义，以及在最深的根源上，它所传达的“存在的位置”、被赋予且可见的存在等意义。为了显示其细微差别，把“表现”（*Darstellung*）和“表象”（*Vorstellung*）进行对比会很有启发性。在表象中，人们当然和他们所处的位置有关，但这个位置是呈现在前台的。因此我们假定有某些东西被遮挡在这个前置的位置之后，由被推出在前台的事

① Louis Althusser, et al., *Lire le Capital*, t. II, Paris, 1965, p. 171.

物来展示，由它们的代表来 [呈现]：表象。“表现”的情况正相反，它的后面没有任何东西：事物就在那里，由存在的位置来表现。因此，戏剧的整个文本就在那里，在“表现”的存在中得以展示。但是整个戏剧的存在并没有在角色的行动和台词中被直接完全地表现出来：我们“知道”它表现了一个完整的整体在场，它存在于每一个时刻、每一个角色以及角色之间的所有关系之中。然而，[它]只能被理解为这个整体的存在，作为这个整体的潜在结构，在整体中，且只能在每个要素和每个角色中直观地理解。<sup>①</sup>

从审美呈现的角度来看，历史的脚本并不是提前写出的。虽然戏剧创作的隐喻能够帮助我们在理解结构在其作用中的内在性时保持一定的距离，也确实为我们对称之为诗学的文学作品的本质进行严肃的探索提供有用的模型，<sup>②</sup>但它最终未能实现改写历史剧本的可能性，这仍然是革命社会主义的根本目标。在对“表现”模式的另一种解读中，在历史文本之外不存在任何东西，在它的表象结构之前、之后或之下，也没有任何东西（如果我们足够深入地挖掘）可以让我们了解这个秘密。在历史唯物主义理论中，堡垒将永远存在，而且已经存在了。<sup>③</sup>

康德提出了一种独特的审美判断方式，即只有当特殊性被赋予，且普遍性必须被发现的时候，人们才能将特殊性归于普遍性之中，这是一种独特的审美判断方式。康德将这一原则用在了他自己关于经验科学如何进行的理论中。撇开康德的这一引人疑虑的用法不谈，我们也可以看到阿尔都塞是如何设想的。阿尔都塞认为，正是这种反思判断，使他的认识论建立在对结构内在性的理解之上。阿尔都塞主义/马克思主义关于社会形成史的科学不是逻辑演绎的，而是经验溯因的。<sup>④</sup>它不是以机器的程序化方式运行的，而更像一个组织化的存在在不断面临新的环境时的行为。它的结论永远只是暂时的，它的假设总是可以修正的。它的

① Louis Althusser, et al., *Lire le Capital*, t. II, Paris, 1965, p. 170.; 强调出自原文，本文作者翻译。

② See, Terry Eagleton, *Criticism and Ideology*, London, 1976, pp. 64 - 76.

③ 我们对“表现 (Darstellung)”的论述因而与格鲁克斯曼和卡利尼科斯不同 (见上文, 注释 12)。后者对阿尔都塞称为意识形态家的批判在他们对“表现”的概念化中遭到了严重的挫折，这使其未能记录下我们从 1965 年版的《读〈资本论〉》中引用的段落中所阐明的术语的两个截然不同的含义。在安德烈·沃明斯基关于黑格尔文本对这两个术语的运用所进行的讨论中，对“表现”的阐述恰当地关注了与“表象”相关概念的理论含义，因而更加富有成效。参见他的论文：“Pre-positional By-play”, *Glyph 3* (1978): 105 - 106.

④ 因此，我们这里对阿尔都塞的解读，与对他的作品在理论形成和经验现象研究之间关系的标准社会学描述中的用法完全相反；参见 Wright, *Class, Crisis and the State*, pp. 25 - 26。

座右铭是：“正如没有一般的生产一样，也没有一般的历史，而只有特定的历史性结构。”（RC，108）历史科学所建构的有目的的整体（生产方式）是规范性的范畴，在现实中看不到和它完全对等的事物，这并不会构成科学持续进步的阻碍，就像自然语言娴熟的母语者不懂生成语法，却丝毫不会影响他们的语言能力一样。我们不能说，既然数据表明从未有过资本主义社会形态的纯正的实例（即使是17世纪的荷兰也没有），那么资本主义就根本不存在。在目前的实证研究中，我们也不清楚利润率的长期趋势是否是下降的。正如欧内斯特·曼德尔曾说过的那样，要确定这一点，就需要极大地扩展现有的数据库，要把跨国公司的财务记录也涵盖进去，但是跨国公司的实际利润率仍然是严格保守的秘密。但至少，我们知道了资本家是确实存在的！<sup>①</sup>

在这里我们冒昧地提出一些暂时性的结论。如果说结构确实是内在于其作用的，如果这种结构可以“在每个要素和每个角色中凭直觉感知”，我们就没有理由认为，对艺术作品、历史意识形态或任何其他经验存在的现象研究，不能深刻地洞察特定社会形态或特定时代的结构。马克思主义科学的前提假设是，归根结底，是经济决定了结构。但是，正如阿尔都塞提醒我们的那样，“‘最后’的孤独时刻永远不会到来”（FM，113）。在阿尔都塞的历史研究纲领中，没有任何东西会妨碍他用文化产品的证据为特定时期的特定社会建构一个暂时的模型。这并不是说人工制品自身会直接揭示它们存在的“真理”，也就是决定它们的社会结构。但是，对足够广泛的艺术作品进行科学分析，人们就可以得出关于这种结构的性质和运行的初步假设。这种科学分析可以使人们走上一条完全科学的道路，即把给定的现象（这些现象是社会整体中的个案）与它们所代表的社会整体的结构联系起来。阿尔都塞本人关于克勒莫尼尼画作的论文，虽然可能受益于事先建构的（由这些画作说明或示例的）社会整体的概念，但其却以一种典型的康德的方式，在它们现象地表现出的特定数据的基础上，建构了这些绘画结构的一般原则。也许资本主义生产关系的抽象这一规范性范畴为阿尔都塞指明了方向，

---

<sup>①</sup> 我们要赶紧补充一点，即结构规律的运行并不取决于经验的证实。规律可能长久地不能得到现有数据的证实，但仍然有效。当然，规律的作用总是可见的，尽管其作用的形式不一定指向规律本身。在这里，我们唯一的主张是，一旦有足够的证据，经验假设（如利润率下降的趋势）就可能得到证实。波普尔认为，对假设的证明或反证并不是一个绝对的证明原则问题。人们永远无法知道，在特定情况下检验和假设形成的条件是什么。在历史唯物主义中，就像在任何经验科学中一样，我们只能根据当时有效的公理和假设来推断对现象的最佳解释。

使他在克勒莫尼尼作品中发现了不可通约的形式特征。但他的解释具有多大的说服力，从根本上来说取决于他的证据在多大程度上与理论相符，而这在程序上无法做出详细或预先的规定。社会整体的结构是多元决定的，这就要求必须对不同案例的特殊性进行研究。因为我们不能确定，在一个社会形态中，是否每个实例都沿着其历史轨迹，以与其他实例相同或不同的速度前行。克雷莫尼尼画作的普通观众对它们的真正意义一无所知，这说明这些画作本身就比较当时艺术的意识形态更先进。根据这一证据，当时艺术的意识形态在它必须要解释的审美实践方面，以及相对于建立自己实践的现有理论（历史唯物主义）来说，似乎是“落后的”。

同样地，如果一个人对一系列文化和历史时期的高级资产阶级现代主义的形式结构进行研究（从它在法国、英国和德国的起源，到它在英美帝国国际统治的全盛时期，最后到它在当代第三世界主要小说中的余音），那么他由此得出的资本主义生产方式在意识形态经验中存在和呈现的谱系，就不仅是资产阶级自己的意识形态经验，也包括资产阶级的寄生者和模仿者，甚至可能是它的掘墓人的意识形态经验，这在原则上是可能的。例如，人们会想到彼得·魏斯的巨著《抵抗的美学》，或者俄罗斯建构主义者用分析立体派的技术创造一种流行的革命艺术。我们甚至可能提出一种资本主义生产的理论，它能够解释马克思主义历史科学研究面对的最令人困惑的一个难题，即资本主义巨大的活力和强大的恢复能力，承受连续的危机冲击的能力，以及基本上完好无损地恢复并重新进行积累的能力。尽管流行的假说认为当代文化堕落了，后现代主义艺术的结构里缺乏创新性，但历史上似乎没有哪个时代比我们的时代更具有审美生产力。这一特殊的直觉就是我们开始思考的地方，而找到可以归纳它的一般原则，则是反思判断的使命。当我们把这种判断称为美学时，我们并没有剥夺它在认识论上的严谨性或批判力。艺术的意识形态能够对历史唯物主义理论施加无可争议的影响，这样的时代似乎已经成为过去。

（特约编辑：李哲罕）

## Imaginary Relations: Althusser and Materialist Aesthetics

Michael Sprinker

Translated by Min ZHAO Bin ZHOU (Yunnan Minzu University)

**Abstract:** This essay is the last chapter of Michael Sprinker's book *Imaginary Relations: Aesthetics and Ideology in the Theory of Historical Materialism*. The author suggests a concept of the aesthetic as an empirical rather than a formal moment. The aesthetic as a category within historical materialism is considerably greater than has generally been supposed, extending beyond the relatively confined subject-matter of the fine arts to economic (and other) theory, thus to the very mechanisms of knowledge production itself.

**Keywords:** Althusser; aesthetics; ideology; materialism

## Althusseron the Art-Ideology Relation

Pauline Johnson (Macquarie University)

Translated by Qiong GAO (Zhejiang University)

**Abstract:** In *Marxist Aesthetics*, Pauline Johnson suggests that the main stream of Marxist theories of aesthetic do share a common problematic: they all attempt to determine the basis of the emancipatory impact of the work of art. The central theoretical problem addressed by Marxist theories of aesthetics necessitates an attempt to formulated a specifically democratic account of the process of ideological change. For Althusser, a Marxist theory of ideology attempts to determine how a mode of consciousness appropriate to the maintenance of given productive relations is produced. Althusser's Marxism maintains that the foundations of knowledge lie not within the dynamics of social life but only in the relative autonomy of scientific theory. Pauline Johnson proposes to show that Althusser's problematic is incompatible with an attempt to identify the basis within everyday life for a changed consciousness. After examining the implications of his theory of ideology for an account of ideological struggle, she turns to a consideration of Althusser's theory of the art/ideology relation. Johnson emphasizes that the essays on art want to know how the individual's consciousness can be changed instead of asking how an appropriate consciousness is produced. She suggests that the theoretical foundations of Althusser's theory of ideology prevent him from providing an adequate answer to the central problem.

**Keywords:** Marxist aesthetics; Althusser; art-ideology