

形式何以具有意识形态性

——论西方美学对形式的意识形态问题的探讨

马 草

意识形态是马克思主义美学的核心范畴之一,也是二十世纪西方美学关注的重要问题。长期以来,人们多从艺术品的思想观念、艺术家的阶级和立场、艺术品与社会间的关系等角度探讨艺术与意识形态的关系,而对形式与意识形态间的关系所论不多。形式往往等同于艺术自律,与意识形态相对。随着西方马克思主义学者对形式与意识形态间关系的探讨,这一问题为众多持不同立场、观点的西方美学学者所关注,远超出了马克思主义美学的内部范围。他们对此问题的多方位探索,使得此问题获得了突破进展,确认了形式的意识形态属性。本文将在宏观角度勾勒西方美学对此问题的三种研究路径,呈现形式的意识形态属性是如何得以确认的。

一、语言—语境论中的形式

在对形式与意识形态关系的探讨中,语言学是一个常见思路。语言学试图解决的是语言符号与意识形态的内在关联。在这里,对语言符号的思考并非仅站在共时性的层面上,而是融入了历时性的维度。当确认了语言符号的意识形态性时,便自然涉及其意识形态性的来源问题。语言符号是在具体语境中使用和存在的,而语境是意识形态的。于是,在语言符号与意识形态的关系上,这种思路最终转向了语境决定论。

巴赫金较早从语言学角度探讨形式与意识形态间的关系。他在1929年出版的《马克思主义与语言哲学》中就倡导以马克思主义方法研究语言哲学问题,探讨语言哲学的社会学方法。巴赫金认为符号是意识形态的,“哪里有符号,哪里就有意识形态。”“符号的特性是一般地确定所有意识形态现象。”“话语永远都充满着意识形态或生活的内容与意义。”^①那么,巴赫金所说的符号到底指什么?巴赫金使用的符号概念源自索绪尔,而索绪尔的语言符号是包含能指、所指在内的整体概念。从对符号一词的理解和使用来看,在他那里,符号仍是整体性概念。在单指形式时,他用的是“语言形式”或“形式”等词汇。由于符号本身就包含

着意义层面,而“符号的意义属于整个意识形态”^②,那么符号自然带有意识形态性。但这仅是解释了符号的意识形态性,没有解释符号形式(能指)是否具有意识形态性。不过,立足于巴赫金的内容与形式观,便能可以看出,他对形式具有意识形态性持肯定态度。巴赫金反对内容——形式的二分法,也反对俄国形式主义的材料——手法的划分方法。在他那里,形式即内容,内容即形式,二者相互转化。“作品的每一个成分都是形式与内容的化合物。没有不具形式的内容,也没有无内容的形式。”^③这一观点与黑格尔的内容——形式观一致。当内容成为形式的内容时,那么内容的意识形态便转化为形式的意识形态性。在解释语言符号为何具有意识形态时,巴赫金走向了语境论,认为形式的意识形态性源自其存在的社会语境中。巴赫金不认可索绪尔的语言学理论,将之称为抽象客观主义语言学,并加以批判。在他眼中,不存在规则一致的语言形式体系,也即不存在纯粹意义上的语言形式。“从客观的角度看,共时性语言体系在任何一个历史的现实时刻都不存在。”“语言作为规则一致的形式体系,根本不是语言存在的真正方式。”^④语言形式体系不是现实存在,只是抽象的结果。在他看来,语言形式始终在具体语境中存在,是在具体使用中存在的。“语言形式的结构因素……是在词语特别意义上的理解,即在一定的语境和一定的情境中定位,在形成之中定位,而不是在某个不变动的存在中定位。”“符号的形式首先既是由使用该符号的人们的社会组织,又是由他们相互作用的最接近的环境所决定的。”^⑤在这里,巴赫金对语言的探讨由语言学转向了语境论。他认为,具体语境是意识形态的,语言形式存在于语境中,那么形式是在意识形态中存在的。“对于说话者而言的语言形式仅仅存在于一定表述的语境中,因此,只存在于一定意识形态语境中。”^⑥按照这种理解,形式的意识形态性便源自它所处的语境。语境在言语活动参与者的交流中存在,而意识形态便体现为语言交流的内容。意识形态通过参与者影响形式,即参与者把意识形态带入了对形式

的选择、使用与理解。形式是参与者的形式,是在具体使用中存在的。只要形式存在于具体语境中,存在于具体使用中,便会渗透着意识形态性。正因如此,巴赫金直接把符号称之为意识形态符号,认为“符号是阶级斗争的舞台”,能反映上层建筑与基础的关系。⁽⁷⁾ 这种将形式主义与社会学结合在一起的方法,便是他倡导的历史诗学。巴赫金对小说形式的分析,提出的狂欢、复调等理论,均致力于解释它们与社会历史文化间的关系。

伊格尔顿把马克思主义批评称之为意识形态的批评,其主要关注“形式的意识形态”问题。他认为意识形态批评既避开了单纯的形式主义倾向,也避免了庸俗社会学倾向。伊格尔顿认可卢卡奇的观点,主张意识形态的真正承担者是艺术形式,而不是内容。“艺术中的意识形态的真正承担者是作品本身的形式,而不是可以抽象出的内容。”⁽⁸⁾ 在他看来,艺术批评不是从作品中抽取政治意识形态,而是在探究形式的意识形态。“对于那些喜欢单纯地从文学作品中抽取政治态度的人来说,我要说的是:应该寻求形式的政治。这才是一切事情发生的根源,而不是作者和作品所说的东西。”⁽⁹⁾ 伊格尔顿从语言学角度探讨了文学与意识形态间的关系,认为语言在二者间建立了内在关联。在他看来,语言不是纯真、自然的地带,而是被政治历史灾难弄得伤痕累累、四分五裂,遍布着帝国主义、民族主义、区域主义和阶级斗争的遗物。语言总是以政治为基础,充满了征服者与被征服者、民族国家间、地区与民族、阶级间的斗争。⁽¹⁰⁾ 由此,伊格尔顿主张语言本身就是意识形态的,“词语是浓缩了的社会实践,是历史斗争的场所,是政治智慧或政治统治的储存器”。⁽¹¹⁾ 在他眼中,文学作为话语实践,是一种意识形态生产。文学可以被视为语言斗争的动因和结果,是意识形态语言冲突的表征和斗争场所。“文学是帝国主义阶级的语言和意识形态建立霸权的重要机制,也是这种斗争的动因,或者说被统治的国家、阶级或地区通过它在意识形态层面上维持和延续在政治上被粉碎或侵蚀的历史

身份。”⁽¹²⁾ 意识形态决定了文学如何使用语言和使用何种语言,因而文学语言中蕴含着相关的意识形态信息。“文学文本不仅通过它怎样使用语言,而且通过它所使用的特定语言与一般意识形态连在一起。”⁽¹³⁾ 因此,他认为文学就是意识形态,文学生产是一种意识形态生产。在内容与形式的关系上,伊格尔顿认为二者的划分仅是理论的区分,而在实践中不可分。内容就是形式的内容,或者说内容就是形式的构成成分。意识形态不是有待于放入形式中的东西,它就包含在形式之中,就是形式本身。在此层面上,他主张“‘形式’具有一种有意义的结构”⁽¹⁴⁾。这里的“意义”便指意识形态。在语言论的基础上,伊格尔顿从语境的角度探讨了形式与意识形态的关系。在他看来,艺术家生存于具体的社会环境中,他采用什么形式总是受到意识形态环境的影响。“一个作家发现手边的语言和技巧已经浸透一定的意识形态感知方式,即一些既定的解释现实的方式;他能修改或翻新那些语言到什么程度,远非他的个人才能所决定。这取决于在那个历史关头,‘意识形态’是否使得那些语言必须改变而又能够改变。”⁽¹⁵⁾ 所谓形式的变化,内在呈现的是社会环境与意识形态的变化。“文学形式的重大发展产生于意识形态发生重大变化的时候。它们体现感知社会现实的新方式以及艺术家与读者之间的新关系。”⁽¹⁶⁾ 伊格尔顿指出,十八世纪英国小说的兴起、法国古典悲剧向言情戏剧的转变、自然主义与表现主义的诞生等,都与当时的历史环境变化密切相关,折射出了资产阶级意识形态的变化。

詹姆逊受到叶尔姆斯列夫语言学理论的启发,把内容与形式的关系划分为四种:内容的内容、形式的形式、内容的形式和形式的形式。在他看来,内容的内容(尚未具有形式的社会现实)与形式的形式(纯粹形式)是两种极端倾向,是需要超越的。内容的形式指对内容进行形式化或赋予其形式的过程,一旦完成了这个过程,内容的形式就已经包含了意识形态。詹姆逊寻求的是形式的内容,即形式本身拥有自己的内容。詹

姆逊对文学、文学形式的理解从未离开过语境的维度,它们始终在社会语境中存在,这是他的理论被称为社会形式诗学的原因。他认为,文学是一种社会象征行为,在它身上投射了社会集团或阶级集体的集体意识形态。“以自己独有的方式构建了一种象征性行为,这种象征性行为能够被意识形态地表达”⁽¹⁷⁾。形式的内容指形式本身包含的意识形态,即形式中已经积淀着意识形态信息。“一种确定的文学形式的存在总是反映该社会发展的某种可能的经验”⁽¹⁸⁾，“这些形式程序理解成自身独立的积淀内容、带有它们自己的意识形态信息、并区别于作品的表面或明显内容”⁽¹⁹⁾。这就是他所称的形式的意识形态。形式的意识形态(内容)着眼的是形式与社会现实的关系,而内容的形式指向的是社会现实在文本中的表达和投射。詹姆斯把形式视为意识形态的客观化,它“通过审美生产的作用而达到意识形态的客观化”⁽²⁰⁾。在他看来,审美本身就是意识形态行为,目的是找到解决社会矛盾的形式解决方法。“审美行为本身就是意识形态,而审美或叙事形式的生产将被看作是自身独立的意识形态行为,其功能就是为不可解决的社会矛盾发明想象的或形式的‘解决办法’”⁽²¹⁾。换言之,审美形式是社会矛盾的想象性解决方法。在他眼中,文学和政治是同一社会问题的不同解决方案,故而文学形式的审美效果是与政治效果交织在一起的。詹姆斯认为小说这一文体形式的诞生本身就是资产阶级文化运动的组成部分,投射着资产阶级的意识形态。“小说作为一种叙述形式,不仅与资本主义同时兴起,而且最充分地体现了资本主义社会内部的阶级关系,因而成为资本主义制度的最佳比喻。”⁽²²⁾小说作为对传统的叙事模式的反叛和颠覆,有利于建构资产阶级的意识形态。在他眼中,形式的意识形态内容和效果受到社会环境的影响,随之发生变化。詹姆斯通过对巴尔扎克、吉辛、康拉德等作品的细致解读,揭示了他们的文本形式中隐藏着的不同的意识形态内容,及与社会环境的变化关系。

在巴赫金、伊格尔顿、詹姆斯那里,语言学解决的是语言符号是否具有意识形态这一问题,而语境论探讨的是语言符号的意识形态的来源。在他们看来,形式总是存在于历史语境或社会环境之中,而后者就是意识形态的,故而形式是意识形态的。这种论证思路立足于形式与语境的关系,本质是一种语境决定论。不过他们的理论仍存在问题,它只说明了形式的语境来源,但没有在更深层次上说明形式是如何获得语境

的意识形态的。对于这一问题,需要结合其他理论才能得到解决。

二、艺术社会学中的形式

就艺术与现实的关系而言,艺术社会学可以归到语境论之中,它们探讨的均是形式与社会历史或现实的关系。相对于语境论偏于宏观的历史视野,艺术社会学更为关注艺术与社会产生关联的具体环节、机制和规律,有着更为明确的思想基点和自觉的方法论指导,更具有针对性和操作性。在此,我们把艺术社会学从语境论中独立出来,视为后者的进一步发展。二十世纪西方艺术社会学整体上探讨的是艺术形式与社会历史的同构关系,当然它不是机械地讨论艺术与经济、阶级等因素那种庸俗的直接反映关系,而是试图呈现艺术与社会间的复杂关系,及背后的深层机制。二十世纪艺术社会学关注的不仅是内容,还包括形式。它们提出的一个重要观点是,艺术的意识形态属性在于形式,而非内容。那么揭示形式的意识形态属性,便是它们的主要任务之一。

作为西方马克思主义的开创者,卢卡奇最早关注了形式与意识形态间的关系。在他早年的美学思想中,形式占据着核心地位。虽然卢卡奇对文学社会学一直持批判角度,但艺术形式与社会历史的关系问题始终是他关注的重心,这正是文学社会学探讨的核心问题。在艺术与社会现实的关系上,卢卡奇持的是反映论。在他眼中,艺术作为上层建筑的一部分,是对社会现实的能动反映。艺术通过形式成形、确立,它“公开地、直接地追求形式”⁽²³⁾。艺术通过形式来连接作者和读者,使之具有社会性。艺术借助形式来反映现实,而形式来源自社会现实。卢卡奇认为形式是对现实的反映,与社会现实同源同构。“结构是一种反映现实的诗的形式,也就是说,是人和人之间的关系、人和社会及自然的关系在现实生活中形成的一种主要形式。”⁽²⁴⁾“节奏是客观现实的反映,并且它的产生与劳动有着密切联系”⁽²⁵⁾。在《小说理论》一书中,卢卡奇集中探讨了艺术形式与历史间的同构关系。卢卡奇从总体性的角度分析了古希腊文学和现代小说与时代精神之间的关系,认为形式与时代精神具有同质性。在他看来,古希腊是人和世界、灵魂和行动有机统一的和谐时代,史诗便是对这种总体性的反映。古希腊悲剧和哲学的出现,则反映了那种有机和谐总体性的瓦解。到了现代资本主义社会,古希腊那种有机统一的总体性被破坏掉了,

世界支离破碎,陷入虚无。小说形式便是对此时代精神的反映,它反映了孤独灵魂在异化世界的无所归依。小说是现代人的精神历险,呈现了现代人寻求自我本质的艰难历程,企图重建总体性。故而,卢卡奇认为“小说是一个被上帝遗弃的世界的史诗。”⁽²⁶⁾总而言之,在艺术形式与社会现实的关系上,卢卡奇认为二者同源同构,是对当时社会历史的反映。社会历史有着各自的意识形态或者就是意识形态性的,那么与其同构的形式也就具有了意识形态属性。卢卡奇主张“艺术中的意识形态的真正承担者是作品本身的形式,而不是可以抽象出的内容”⁽²⁷⁾,所指的正是形式的意识形态性。

卢卡奇虽揭示了形式与社会历史的同构关系,但没有明确说明形式如何实现与社会历史的同质性。即,形式是通过何种途径或中介实现了与社会历史的同构。形式不是社会历史,社会历史不是直接就转化为形式,二者间存在着中间环节或中介。借由此中介,社会历史与形式才能实现同构。对于此问题,戈德曼的探索更进了一步。戈德曼受到了卢卡奇和皮亚杰的影响,提出了发生学结构主义理论。他认为在作品的内在结构与作家所属的社会集团的精神结构是一种同构关系,“作品世界的结构与某些社会集团的精神结构是同源的”⁽²⁸⁾。戈德曼不认为文学是作家个人的独创成果,它的真正作者是社会集团。文学作品是通过个体而获得的集体成果,是对所属的社会集团世界观的呈现。“作品是通过作品创造者个人的意识而获得的集体成果,是一种随后能够为集体揭示出这个集团没有意识到的活动方向的成果。”⁽²⁹⁾他认为,小说形式结构对应着社会经济结构,把二者直接等同。“重要的小说样式的结构和经济生活中的交换结构是严格同构的……与被物化世界相一致的小说形式的发展,只有把它与一种被物化世界的同构的历史联系起来才能得以理解。”⁽³⁰⁾在《论小说的社会学》一书中,戈德曼通过对小说形式结构的分析,揭示了小说的结构变化与资本主义社会结构变化间的同构关系。在戈德曼的理论中,形式的意识形态性仍是源自语境,但更进了一步,指出其源自意识形态的结构。换言之,形式就是意识形态的结构方式与表达方式。每一种意识形态都拥有自己的结构方式与表达方式,形式便是由此而生,故而与之相应的形式是独特的。这种独特性不仅体现在其结构形态上,更是源自决定此结构的意识形态上。因此,形式的意识形态性源自它所存在的意识形态之中,它本

身就是意识形态的组成部分。由此来看,史诗只能存在于上古时代,它是作为上古人类的世界观的存在方式而存在的。现代主义和后现代主义艺术形式只能产生于资本主义发展的晚期,是作为时人理解、认识这个异化的、沉沦的世界的思维方式而存在的。

从社会学视角探讨形式与意识形态的关系,终究难以避免简单化、机械化的反映论弊端,这是伊格尔顿批评戈德曼的原因。⁽³¹⁾虽然戈德曼指出了作品结构与社会精神结构的同构性,但这种同构性是借助哪一具体中介、途径实现的呢。戈德曼本人认为是艺术家。艺术家是连接作品和社会精神的中介和纽带,是他将社会精神结构转化为了作品结构。虽然戈德曼也探讨了艺术家的中介转换功能,但没有真正揭示艺术家在其中的运作机制。更为重要的是,社会精神是如何落实到个体艺术家之上,艺术的个性是如何呈现时代精神的集体性的,戈德曼没有对此进行深入探讨。在这方面,布尔迪厄提出的习性理论可以对此做出解释。

在布尔迪厄那里,习性(亦译为惯习)是连接个体与社会的纽带。每个人总生活在社会结构之中,被社会结构化,形成自己的习性。“习性是一种社会化了的主体性”“产生于铭写在人的躯体(生物学的个体)中的社会制度”⁽³²⁾。习性的形成与个体生存的社会环境和社会经历相关,它以一种无意识的方式存在于个体之中,并内化为个体的性情倾向。究其本质,习性是历史与社会环境的主观化过程,是内化了的文化心理结构。习性虽源自外在的客观世界,但它在个体身上的呈现却是主观化的、个性化的。在布尔迪厄那里,习性是个体的生存状态,呈现为一种个体性情倾向。习性是被建构的文化心理结构,但也是具有建构能力的文化心理结构。“它是持续的、可转换的性情倾向系统,倾向于被建构的结构(structured structures),发挥具有建构能力的结构(structuring structures)功能,也就是说,发挥产生和组织实践与表征的原理的作用,这些实践与表征在客观上能够与其结果相适应,但同时又不以有意识的目标谋划为前提,也不以掌握达到这些目标所必需的操作手段为前提。”⁽³³⁾习性不总是被动接受,它也具有主动性。它虽然是已有的积淀,但也能吸收新的经验。换言之,习性是开放性的,随着时代和个体的经历的变化不断发生变化。“是一个开放的性情倾向系统,不断地随经验而变,从而在这些经验的影响下不断地强化,或是调整自己的结构。”⁽³⁴⁾正是这种开放性,使得习性区别于习惯,具有了积极的操作性和创造

性。“我说的是惯习(habitus),而不是习惯(habit),就是说,是深刻地存在在性情倾向系统中的,作为一种技艺(art)存在的生成性(即使不说是创造性的)能力,是完完全全从实践操持的意义上来讲的,尤其是把它看作某种创造性艺术。”⁽³⁵⁾以布尔迪厄的习性理论来阐释艺术家的中介作用,便能很好的解释社会意识形态是如何影响形式的。习性是内化于艺术家文化心理结构中的意识形态,而意识形态通过艺术家的习性来影响艺术形式。艺术家生存于一定的社会环境之中,受到外在环境的影响,形成特定的习性。在创作时,艺术家无意识地受到自身习性的控制,影响着他对形式的认知、选择,创造出特定的艺术形式。由于习性是内在化的意识形态,而艺术形式的生成又是由习性主导,因而艺术形式便自然带有了意识形态属性。艺术家的习性是个性化的,创造出的艺术形式是个性化的,多种多样的。但由于生成习性的社会文化环境是共同,故而这些多元化的艺术形式是对同一社会现实和意识形态的个体化呈现,其意识形态属性是不变的。换言之,习性是个性与社会性、特殊性与普遍性的统一,个性化之中总是蕴含着一般性。习性随着社会环境和个体经历不断发生变化,故而艺术形式也会发生变化。借由布尔迪厄的习性理论,意识形态与形式间的复杂机制得到了较为明晰的阐释。

三、否定性的形式

以上从同构性的角度,探讨形式的意识形态属性。但形式与意识形态的关系不只是同一性,还有对抗性关系。形式不仅同向折射意识形态,也会反向对抗意识形态。在艺术形式对抗意识形态的同时,它自身也成了一种意识形态。因为对一种意识形态的反叛,只能以另一种意识形态的方式进行。这不是说艺术形式成了意识形态,而是指艺术形式在反抗的同时具有了意识形态的属性。这种反抗着眼于形式与现实的关系,认为形式是对社会现实及其意识形态的颠覆。这实际上探讨的是形式的政治解放功能,主要源自西方马克思主义对现代资本主义的批判。在他们眼中,艺术是资本主义的解毒剂,而艺术的批判功能集中体现在形式之上。通过形式的批判功能,艺术实现了政治解放功能。

在阿多诺看来,大众文化原本由民间自发形成,而到了资本主义社会已经成为一种文化工业。文化工业以商品的形式提供消遣娱乐功能,宣传资产阶级的意

识形态,借以欺骗和奴役大众。“娱乐活动本身的意义,即为社会进行辩护。”⁽³⁶⁾文化工业已经成为维护资产阶级意识形态的工具和帮凶,“消费是消遣娱乐工业的意识形态”⁽³⁷⁾,造成了从启蒙向蒙昧的倒退。文化工业的盛行,最终将可能导致艺术的没落。他认为,这种与资产阶级意识形态同一的文化工业是需要否定批判的,而批判的途径便是艺术。在阿多诺眼中,艺术是对现实世界的否定认识,否定性是艺术的本质。艺术不是与社会的同一,而是与社会相对的反题。真正的艺术对真理性内容的呈现,而艺术对真理性内容的呈现正是以否定性的方式实现的。“艺术作品只有通过具体的否定才会是真理性的。”⁽³⁸⁾阿多诺认为,艺术的社会性体现在对社会的否定中,而不是趋同。“艺术的社会性主要因为它站在社会的对立面。”⁽³⁹⁾“艺术就是达到社会的社会性逆反现象”⁽⁴⁰⁾。不过这种对社会的批判和否定是通过艺术自律实现的,而艺术自律体现为形式律。换言之,艺术对社会的否定通过形式实现的,在此过程中艺术自律得以确立。“这种具有对立性的艺术只有在它成为自律性的东西时才会出现。通过凝结成一个自为的实体,而不是服从现存的社会规范并由此显示其‘社会效用’,艺术凭藉其存在本身对社会展开批判。……对社会的这种否定,我们发现是反映在自律性艺术通过形式律而得以升华的过程中,它也有助于意识形态的辱骂活动:艺术与这一骇人的社会保持距离也暴露出一种不介入的态度。”“无论艺术作品在任何地方发动自我批评,都是通过形式进行的,……作品的存在应该归功于形式。”⁽⁴¹⁾形式对现存意识形态的否定,正体现了艺术的否定性。阿多诺所说的“不介入的态度”不是封闭、隔绝的态度,而是不苟同现存意识形态,而代之以批判的立场。形式的这种批判的态度体现出了意识形态性,是以作为现存意识形态的对立面方式呈现出的。

对于艺术形式反抗现存现实的意识形态的异质属性,马尔库塞说得更为明确。在他看来,资本主义创造的现实世界是不合理的、异化的,是对人性的压抑和扭曲。他认为,艺术具有政治潜能,能够实现对现实世界的反抗,解放被压抑的人性,具有革命的效果和意义。“艺术具有一种政治潜能和一种政治职能。”⁽⁴²⁾艺术的政治潜能体现在艺术形式之上。“艺术的政治潜能在于艺术本身,即在审美形式本身。”⁽⁴³⁾艺术形式提供了新的感知世界的方式,实现了对现实世界的重组,创造了未被扭曲和压抑的自由世界。借助这种新的组织、感

知方式和对自由世界的体验,艺术形式塑造了反抗性的主体,实现了对现实世界的批判和超越。“每一件真正的艺术作品,遂都是革命的,即它颠覆着知觉和知性的方式,控诉着既存的社会现实,展现着自由解放的图景。”“艺术对眼前现实的超越,打碎了现存社会关系中物化了的客观性,并开启了崭新的经验层面。它造就了具有反抗性的主体性的再生。”⁽⁴⁴⁾“审美形式使艺术摆脱阶级斗争的现实性,即摆脱了那种纯粹又简单的现实性。审美形式构成了自律,使艺术与‘给定的东西’区别开来。不过,艺术的这种超然独立产生出的不是‘虚假的意识’或纯粹的幻象,而是一种反抗的意识:即对在现实中随波逐流的心灵的否定。”⁽⁴⁵⁾由此,马尔库塞认为,艺术的使命就是重新塑造人的感性和理性,使人类重新感受这个世界。艺术形式是实现这一目标的关键。艺术形式构成了自律。正是由于自律性的存在,使得艺术得以不受外在世界的干扰和侵袭,具有了反抗和颠覆现存意识形态的能力。马尔库塞将之称为“形式的专制”,“一出剧,一部小说,只有借助能‘融合’和升华‘素材’的形式,才能成为真正的艺术作品……在艺术作品中,这个‘素材’已脱离了它的直接性,称为某种具有质的差异的东西……内容已被作品的整体改变了,它的原意,甚至会被转化成相反的意味。这就是‘形式的专制’。形式的专制是指作品中压倒一切的必然趋势,它要求任何线条、任何音响都是不可替代的。这种内在的必然性(这种将真正的作品与非真正的作品区别开来的性质),确实是专制的,因为它压制了表现的直接性。在这里被压制是虚假的直接性,这种直接性的虚假在于它背后拖曳着一个未经反思的神秘现实。”⁽⁴⁶⁾这里的“虚假的直接性”“未经反思的神秘现实”指的就是现存现实与意识形态。形式的专制能够对抗意识形态专制,使得艺术服从自我规则摆脱现存意识形态的控制,作为它的对立者而存在。艺术形式创造了一个自由自在的、呈现真理的世界,通过对这一自由世界的观照,激发了人的潜能,从而批判和否定既存的世界,最终实现人的解放。“艺术的使命就是让人们去感受一个世界。这使得个体在社会中摆脱他的功能性生存和施行活动。艺术的使命就是在所有主体性和客体性的领域中,去重新解放感性、想象和理性。艺术中表现的审美变形,就是认识和控诉的手段。但这种成就是以一定程度的艺术自律为前提的。正是艺术自律使艺术从现存东西的神秘力量中挣脱出来,自由自在地去表现艺术自身的真理。只要不自由的社会仍

然控制着人和自然,被压抑和被扭曲的人和自然的潜能只能以异在的形式表现出来。艺术的世界就是另一个现实原则的世界,另一个异在的世界,而且艺术只有异在化,才能完成它的认识的功能。”⁽⁴⁷⁾“艺术创造的世界被认作是一种在现存的现实中却被压抑和扭曲了的现实。这种体验,于一些极端的情境(如爱情和死亡、犯罪与失败,还有快乐、幸福和满足)中达到了顶点;这些情境以正常条件下被否定的甚至前所未闻的真理的名义,粉碎着既存现实。艺术作品从内在的逻辑结论中,产生了另一种理性、另一种感性,这些理性和感性公开对抗那些滋生在统治的社会制度中的理性和感性。”⁽⁴⁸⁾借助于形式自律的专制,艺术否定了现存意识形态。在这里,形式实现的正是政治批判功能。形式的这种批判功能不是直接的政治革命,而是对现存意识形态的反抗。形式塑造了反抗性的自由主体,以一种自由精神批判意识形态对现存世界的维护。形式的政治解放功能始终是意识形态层面的,企图在精神层面实现对人的解放和救赎。因此,探讨形式的政治解放功能,就是探讨艺术形式的反意识形态属性。

总而言之,艺术形式通过对现存意识形态的否定,本身就拥有了意识形态的属性。艺术要实现自身的否定——批判功能,必然以自律为前提。自律不意味着封闭,而是赋予艺术一块纯洁的天地,以作为现存社会的对立面而存在,更好地实现对社会的干预。进一步而言,站在异质性的角度,艺术自律本身就具有意识形态属性——以反抗现存意识形态的方式获得。艺术形式的这种意识形态的属性,表明了艺术形式与意识形态间的复杂关联。

结 语

无论是在同构性的层面,还是异质性的层面上,艺术形式终究难以摆脱意识形态的纠缠,终究把意识形态纳入自身,使之成为自身的属性之一。需指出的是,形式不是意识形态,而只是具有意识形态的属性。意识形态是价值、表象和观念体系的总和,而形式则是结构与感性外观,二者有着本质区别。好比红色可以象征革命,但它本身不是革命。形式不直接表达具体的意识形态内容,呈现为一种概括性、抽象性的主观倾向与态度。意识形态对形式的影响,在于它转化为人的形式观念——形式观,形式正是在形式观的主导下生成、感知的,从而赋予了形式以意识形态属性。

注释: -----

- (1)(2)(3)(4)(5)(6)(7)[俄]巴赫金:《巴赫金全集(第二卷)》,河北教育出版社,2009年版,第350页、第350页、第416页,第350页,第299页,第411页、第417页,第415页、第362页,第415页,第365-366页。
- (8)(14)(15)(16)(27)(31)[美]伊格尔顿:《马克思主义与文学批评》,文宝译,人民文学出版社,1980年版,第28页,第27页,第30—31页,第28-29页,第28页,第38页。
- (9)[英]巴巴拉·哈洛:《赛义德、文化政治与批评理论——伊格尔顿访谈》,吴格非译,《国外理论动态》2007年第8期。
- (10)(12)(13)Terry Eagleton-*Criticism and Ideology*,New Left Books,1976-pp-54-55, p-55, p-54.
- (11)[英]伊格尔顿:《历史中的政治、哲学、爱欲》,马海良译,中国社会科学出版社,1999年版,第264页。
- (17)Jameson-*Ideology and Symbolic Action*,Critical Inquiry,Vol-5-No-2,Win1978.
- (18)[美]詹姆逊:《元评论》,见王逢振主编:《批评理论和叙事阐释》,中国人民大学出版社,2004年版,第8页。
- (19)(20)(21)[美]詹姆逊:《政治无意识》,王逢振、陈永国译,中国社会科学出版社,1999年版,第86页,第45页,第68页。
- (22)陈永国:《文化的政治阐释学》,中国社会科学出版社,2000年版,第190页。
- (23)(26)[匈]卢卡奇:《卢卡奇早期文选》,张亮、吴勇立译,南京大学出版社,2004年版,第129页,第16页。
- (24)[匈]卢卡契:《文学论文集》,中国社会科学出版社,1981年版,第358页。
- (25)[匈]卢卡奇:《审美特性》,徐恒醇译,社会科学文献出版社,2015年版,第162页。
- (28)[法]戈德曼:《论小说的社会学》,吴岳添译,中国社会科学出版社,1988年版,第235页。
- (29)杰文逊:《当代国外文学理论流派》,上海外语教育出版社,1991年版,第216页。

- (30)[法]戈德曼:《文学社会学方法论》,段毅、牛宏宝译,工人出版社,1989年版,第210页。
- (32)[法]布尔迪厄:《文化资本与社会炼金术:布尔迪厄访谈录》,包亚明译,上海人民出版社,1997年版,第173页。
- (33)[美]戴维·斯沃茨:《文化与权力——布尔迪厄的社会学》,陶东风译,上海译文出版社,2006年版,第117页。
- (34)(35)[法]布迪厄、华康德:《实践与反思——反思社会学导论》,李猛、李康译,中央编译出版社,2004年版,第178页,第165页。
- (36)(37)[德]霍克海默、阿多诺:《启蒙辩证法》,洪佩郁、蔺月峰译,重庆出版社,1990年版,第135页,第149页。
- (38)(39)(41)[德]阿多诺:《美学理论》,王柯平译,四川人民出版社,1998年版,第226页,第386页,第386-387页、第251页。
- (40)蒋孔阳主编:《二十世纪西方美学名著选(下)》,复旦大学出版社,1988年版,第451页。
- (42)[美]马尔库塞:《现代美学析疑》,绿原译,文化艺术出版社,1987年版,第1页。
- (43)(44)(45)(46)(47)(48)[美]马尔库塞:《审美之维》,李小兵译,三联书店,1989年版,第203页,第205页、第211页,第212页,第235-236页,第212页,第210-211页。

(作者单位:中国社会科学院哲学研究所)

(责任编辑:李明彦)