

阿圖塞論藝術與意識形態

盛 鎧

一、前言

在二十世紀中葉之前的馬克思主義思想的傳統中，有關美學或與藝術相關的討論並不多見。即使馬克思與恩格斯兩人對文學與藝術有所偏愛，而且也有不俗的品味¹，但是，或許由於社會主義運動的迫切需要，因此馬恩兩人把全副的心力運用在政治經濟學上的理論發展，相對地忽略了對他們理論中所謂的上層建築的分析，使左派的文化理論無從開展，只能停留在機械唯物論式的詮釋的層次而已，以致僵化了馬克斯主義對藝術問題的探討。

在西歐工人運動歷經了長期的挫敗之後，東歐的共產陣營也在史大林主義的統治之下漸失人心，在如此沈寂的背景中所出現的西方馬克思主義，雖然不可避免地因此帶著悲觀的氣質與逃避的虛無主義，正如著名的左派理論家安得森(Perry Anderson)所形容的：「談方法是因為軟弱無能，講藝術是聊以自慰，悲觀主義是因為沈寂無為。」²但相對地來說，也由於運動的失敗使得這些馬克思主義者必須另尋思想的新途，開創前一代人所未曾觸及的領域：例如文化領域的意識形態作用，以及意識形態與藝術之間的關係等等。

關於這方面議題的探討，阿圖塞(Louis Althusser, 1918-1990)作為一位二次大戰後極為重要的法國左派理論家(特別是六八年以後仍留在法共黨內的理論家)，他的論文著作不僅有其重要的代表性，並且由他所開展出的意識形態理論更可以借用來對意識形態與藝術之間的關係做進一步的分析。此外，他本人針對特定藝術作品所做的一些討論，其意義不只是具體的藝術評論，更是他的理論的擴大應用與釐清³。

¹有關馬、恩兩人對文學、藝術的品味及看法，參見Terry Eagleton, 《馬克思主義與文學批評》，台北：南方，1987，pp.9-10 & 48-52。

²Perry Anderson, 《西方馬克思主義探討》，台北：桂冠，1990，p.109。

³阿圖塞重要的藝術論著有：〈一封論藝術的信〉及〈抽象畫畫家克勒莫尼尼〉兩文皆收錄於《列寧與哲學》，台北：遠流，1990，以及〈皮科羅劇團，貝爾多拉西和布莱希特〉(即《保衛馬克思》第四章)。

二、阿圖塞論意識形態

阿圖塞曾明確地指出：「我並不把真正的藝術列入意識形態之中，雖然藝術的確與意識形態有很特殊的關係。」⁴他並以巴爾札克（Honoré de Balzac）與索忍尼辛（A.I. Solzhenitsyn）的小說為例，認為他們的小說讓我們「看到」（donner à voir）他們的作品所間接提到的並且經常給他們的作品供給養料的意識形態。從某種意義而言，他們是從作品內部，通過內部的距離⁵，使我們「覺察到」（但不是認識到）他們所保持的那種意識形態⁶。

而在阿圖塞的概念中，藝術品是如何使人「看到」人們生活週遭的意識形態呢？

為了能夠更充分地探討這個問題，我們必須先對阿圖塞的理論輪廓作個概略的描述，尤其是他對意識形態的看法。如此我們才能夠理解阿圖塞為何會認為藝術既能發揮直接的意識形態作用，又能使人覺察到意識形態的存在與作用。

什麼是意識形態？

就阿圖塞的看法，要說意識形態的本質是什麼，倒不如先說意識形態的作用是什麼。

根據阿圖塞那篇著名的論文〈意識形態和意識形態的國家機器〉中所說，意識形態的最終作用就在於保證資本主義生產條件的**再生產**。這裡所謂的生產條件包括生產力與生產關係；根據阿圖塞的說法，生產力（即勞動力）的再生產，除了靠工資來維繫以外，也要靠勞動者對建立階級宰制的秩序與規範的**積極認可**才行；生產關係的維持則需要靠國家權力的支持，而資產階級之得以能**正當地行使國家權力**正是靠著掌握國家機器（state apparatus）的運作，其中包括了鎮壓性的國家機器與意識形態的國家機器。總括來說，不論是生產力與生產關係的維繫（即再生產），**都需要被統治者的同意**。因此，這些維繫資本主義生產條件（即再生產）的重要基礎，不管是有形的部分，如工資（一種資本主義的雇傭制度下的具體表徵）或武力（由鎮壓性的國家機器所合法壟斷以作為政權的最後基礎）；抑或是無形的部分，如意識形態的國家機器，皆需要各種相應的意識形態。⁷

基於此，阿圖塞認為：意識形態不一定是虛假意識，也不一定是錯誤的世界觀，它什麼都是也什麼都不是，事實上，意識形態並沒有固定的內容，**只要能夠起生產條件再**

⁴ Althusser, 〈一封論藝術的信〉, *op.cit.*, p.241。

⁵ 阿圖塞所指的內部距離，是指作品的形式安排，特別是指作品諸形式要素之間的結構關係，以區別於社會寫實主義所著重的主題陳述與作者的政治立場等「外在」因素。

⁶ Althusser, *op.cit.*, p.242。

⁷ 相關論點參見Althusser, 〈意識形態和意識形態的國家機器〉（亦收錄於《列寧與哲學》一書），*op.cit.*, pp.151-165。

生產作用的「東西」就是意識形態（從這點而言，阿圖塞不以本質、也不以內涵來定義意識形態，而從作用之間的相互結構關係來界定它，倒頗有受結構主義影響的色彩）。

不過，阿圖塞也進一步考察當代資本主義社會的意識形態作用，並歸納以下特徵：

I. 意識形態沒有歷史

阿圖塞認為，既然意識形態是一種在歷史上遍佈的現實，那麼意識形態就是永恆的，正如弗洛伊德所說的無意識一般⁸（這裡所謂「永恆的」，並不是指意識形態的不變性，而是指一種歷史的普遍性。也就是說，阿圖塞所著重的是意識形態於共時性的社會結構中的作用，而不是意識形態的歷史演變）。

II. 意識形態是個人同其真實存在情況關係的一種「再現」（representation）⁹

這還包括了以下兩個層面：第一、意識形態再現了個人同其真實存在情況的印象關係，這裡所謂的「印象關係」就是指一種對現實狀況的有意曲解；第二、意識形態具有一種物質的存在，包括了各種具體的社會制度與儀式。

由以上兩點，阿圖塞推導出關於意識形態理論的最主要重點：**意識形態建構作為主體的個人。**

他進一步說：「只有通過主體的範疇及其作用，意識形態才能達到這個目的。」¹⁰而且「把個人建構成為（自由的）主體，目的是在於使主體能夠自由地仰承大的主體（Subject；按：如神或其他高於個人的主體）的旨諭，就是說，目的在使主體自由地接受他的從屬。」¹¹

然而，若是把阿圖塞這種「主體的概念是意識形態的」提法放進特定的歷史情境中，即蘇共二十大以後非史大林化的那段時期，我們將可以發現：他雖然反對史大林主義的經濟主義和教條主義，但他同時也反對左派利用黑格爾派的馬克思主義人道主義來清除自身中史大林主義的作法。而阿圖塞的哲學介入是針對經濟主義與人道主義兩者

⁸由此我們也可以看出阿圖塞所受心理分析的影響。此外，他也曾寫過一篇文章論〈弗洛伊德與拉康〉，為心理分析在法國左派理論界的地位辯護，此文亦收錄於《列寧與哲學》一書。

⁹在遠流版的中譯本之中（杜章智譯），將"representation"譯作「展現」，但考慮到阿圖塞所意指的"representation"是指意識形態的一種轉化作用，即意識形態將個人真實的社會存在關係轉化成印象關係的轉化作用或過程，「展現」的譯法似乎並不妥適。因此，既然"representation"是一種變作非真實的「印象關係」的轉化，故在此參照一般的譯法，譯作「再現」。

¹⁰Althusser, 〈意識形態和意識形態的國家機器〉, *op. cit.*, p.188。

¹¹*Ibid.*, p.199。

的，特別是他認為人道主義把歷史解釋為主體的一幕戲，即人、他的異化和必然的協調的一幕戲，從而抹煞了歷史是一個過程，過程的動力是階級鬥爭的這個事實¹²。

基於這種「理論反人道主義」，阿圖塞堅持馬克思主義中是有著所謂的「認識論上的斷裂」(epistemological break)¹³，他認為馬克思的《1844年經濟學哲學手稿》由於受了黑格爾的傳統主體哲學的影響，因此是部不成熟的著作，馬克思後期的政治經濟學著作由於發展出了歷史唯物論，才是真正的「科學思想」，而擺脫了意識形態的制約。阿圖塞更進一步地強調科學與哲學的分野，認為歷史唯物論才是真正的科學，人道主義究竟不過是一種使人忘卻階級鬥爭的意識形態。從以上歷史脈絡與理論內容來看，阿圖塞的理論在相當程度上帶著極強的論爭性，以及因時制宜所造成的侷限性和難以解決的自身矛盾¹⁴。

三、藝術與意識形態之間的關係

繞了一個大圈子，我們終於可以回頭討論：為什麼藝術能夠讓人覺察到生活中意識形態的存在與作用？

首先，我們仍然必需強調這一點：在阿圖塞的看法中，藝術的第一性（也就是其基本作用）仍是屬於意識形態的。正如他說：「每一件藝術品，都是由一種既是美學的又是意識形態的構想產生出來的。」¹⁵ 他接著也說：「一件藝術品能夠成為意識形態的一個元素，就是說，它能夠被放到構成意識形態、以印象關係反映『人們』（在我們的階級社會中，即社會各階級的成員）跟構成他們『存在狀況』的結構關係保持的關係的這些關係體系中去。」¹⁶ 簡而言之，藝術作品具有直接的和不可避免的意識形態作用。

但是，這絕不是說阿圖塞把所有的藝術都當成是意識形態的附庸，否則這也和他所說的他並不把真正的藝術列入意識形態中的說法相抵觸。然而，藝術品是如何一方面既扮演著意識形態的角色，另一方面卻又能點醒人們社會中的意識形態的呢？而且阿圖塞也強調，這種作用是和創作者本人的意識形態、政治立場並無直接的關係，而是來自於作品本身的力量。

¹² 參見A.Callinicos，《阿圖塞的馬克思主義》，台北：遠流，1990，p.122。

¹³ 阿圖塞關於「認識論上的斷裂」的說法及他對科學的看法，一般認為是受了他的老師巴歇拉(G. Bachelard)的影響，參見Callinicos, *op.cit.*, p.46。

¹⁴ 至於科學（特別是社會科學）如何有這種客觀的認識能力？阿圖塞始終沒有給人滿意的答覆。此外，安得森(*op.cit.*, p.75)也曾批評他受了斯賓諾莎過多的影響（特別是斯氏的宿命論與認識論），甚至有人批評他為「一種口技表演者的結構主義」，見A. Gluckamann〈一種口技表演者的結構主義〉收入《西方馬克斯主義批判文選》，台北：遠流，1994，p.369。其他關於阿圖塞思想的批評與爭議由於並不是本文所要討論的重點，因此不擬多述。

¹⁵ Althusser, 〈抽象畫畫家克勒莫尼尼〉, *op.cit.*, p.260。

¹⁶ *Ibid.*, p.260。

關於這一點，我們必需先回到前述阿圖塞的意識形態理論。我們前面提到，意識形態的根本作用是在於將個人建構成一個從屬的主體，以便被整合入現有的社會階級之中，其運作方式是透過主體的範疇來起作用。而且相對於人在社會之中的「真實關係」（即階級關係、以物質為基礎的社會結構），意識形態之中關於「人與社會」、「人與大的主體」之間的結構關係乃是一種「印象關係」，也就是一種想像出來的虛幻關係。因此，這種「印象關係」也衍生出各種具體的言說，包括了「人是獨立的」、「人是自由的」、「人是應該如何……」等等的人道主義式言說。

同樣地，藝術的主題（人如何與外在的客體世界互動）與表現方式（藝術作品如何呈現現實世界）都是和意識形態的「印象關係」一樣是想像出來的，且具有人道主義式的內涵。這正是因為藝術和「印象關係」都具有類似的「想像作用」¹⁷，因此都會產生相同的意識形態作用。

不過，阿圖塞認為：藝術雖然無法讓人用理性的方式直接理解到真實狀況，就像是科學（就阿圖塞的觀點，歷史唯物辯證法也是一種類似於自然科學的「科學」）能使人理解到外在環境的真實狀況那樣；但是，藝術卻能夠起著一種類似於科學的認識作用，能夠為我們勾勒出我們平時是如何地認識外在的環境（即「印象關係」的作用），並指出這種關係的結構性缺陷，藉以形成我們的批判性知識。

這裡有個具體的例子可以說明阿圖塞的觀點：當阿圖塞評論畫家克勒莫尼尼（Leonardo Cremonini）的作品時，曾說道：「他『畫』的是『人』同他的『物體』之間的真實關係，¹⁸……正是因為我們在這些畫中不會『承認』（reconnaître）自己，我們才能夠在其中以藝術（這裡是繪畫）所提供的特殊形式裡認識（connaître）自己。」¹⁹ 阿圖塞在此所謂「不會『承認』自己」所指的即是拒絕成為社會所認可的自我，也就是意識形態印象關係中已建構的自我鏡象。

在以上這個評論中，阿圖塞一方面從「反人道主義」的方式來解讀克勒莫尼尼的作品，肯定他從人與物之間的關係來做畫；另一方面，阿圖塞也從哲學的層面（至少是他自身的理論系統之中）來探討藝術與意識形態之間的關係，並回答了藝術作品如何能開創批判性知識的問題。

除此之外，阿圖塞在評皮科羅（Piccolo）劇團一文中²⁰，也以明確的實例探討了戲劇

¹⁷阿圖塞所謂的「想像作用」並不同於一般藝術理論或心理學中的「想像作用」，反而較接近心理分析學家拉康(J. Lacan)理論中的「想像關係」，主要是指嬰兒在成長中追求認同並形成一個由社會所認可的主體的過程。見梁濃剛《回歸佛洛伊德》，台北：遠流，1989。

¹⁸Althusser, 〈抽象畫畫家克勒莫尼尼〉, *op.cit.*, p.250。

¹⁹*Ibid.*, p.259。

²⁰即〈皮科羅劇團，貝爾多拉西和布莱希特〉一文（後收入《保衛馬克思》一書）。

的形式如何產生意識形態的作用，以及貝爾多拉西(Bertolazzi)和布萊希特(B. Brecht)的劇本與演出，是如何以新的形式產生真正具有辯證作用的藝術（也就是阿圖塞所謂的「唯物主義戲劇」），而讓觀眾能了解到生活中的資本主義意識形態以及由此派生出的傳統的情節劇。

在此要特別指出一點，即阿圖塞認為藝術的這種批判的作用，是來自於藝術本身的形式，而不是作者本人所選擇的意識形態。在〈皮科羅劇團，貝爾多拉西和布萊希特〉一文中，阿圖塞曾明白的指出說：「批判歸根到底不是由言詞進行的，而是通過劇本結構各要素間的內在關係和非內在關係進行的。」²¹因為在特定的社會物質條件下所形成的意識形態不僅影響了創作者的思想，更制約了藝術的表達方式和形塑了相應的美學觀。正如阿圖塞所分析的：「傳統戲劇通過一種意識，即通過一個有言論、有行動、有思考和有變化的人，來反映劇情的整個含義，這種整體含義對我們來說就是戲劇本身。如果『傳統』美學的這項明確條件（戲劇意識的中心『整一性』支配其他各項著名的『整一性』）同他的物質內容有著緊密的聯繫，這顯然不是偶然的。」²²

因此，一件具有批判性的真正藝術品，必定要同這些明確的條件決裂，開發屬於自己的新形式，正如「布萊希特必定要把自我意識這個意識形態美學的明確條件（以及它在古典戲劇中的派生物『三一律』）從他的劇本中排除出去。……並在這個意義上，布萊希特的劇本具有離心性。」²³阿圖塞再次強調說：「正是劇本本身的潛在結構產生了觀眾同演出之間的距離，……而且不能停留於對劇本的技术處理或人物的心理狀態上。」²⁴阿圖塞在此對藝術形式的強調與對藝術創造力的肯定，等於也間接回答了本文在一開始所提到的問題：「藝術品是如何使人『看到』人們生活週遭的意識形態呢？」並且也進一步解釋了創作者是如何從作品內部，通過內部的距離，使我們「覺察到」他們所保持的那種意識形態。

四、結語

這種有益的弄虛作假，這種躲躲閃閃，這種輝煌的欺騙使我們得以在權勢之外來理解語言，在語言永久革命的光輝燦爛之中來理解語言。我願把這種弄虛作假(trichevie)稱作文學。

～羅蘭·巴爾特 (Roland Barthes) ²⁵

²¹ Althusser, 〈皮科羅劇團，貝爾多拉西和布萊希特〉，引文出自《西方馬克思主義美學文選》（廣西：濼江，1988）一書，p.509。

²² *Ibid.*, p.510。

²³ *Ibid.*, p.511。

²⁴ *Ibid.*, p.513。

²⁵ Roland Barthes, 〈法蘭西學院文學符號學講座就職演講〉收錄於《寫作的零度》，台北：

作為一名法國共產黨的正式黨員，阿圖塞所以擁有的理論發展自由其實是相當有限的，即使他在法國的知識界與文化圈享有極高的知名度與聲望。因此，他在黨內的理論家身份和作為一名學院內的哲學教授的身份，其實是有著相當大的衝突與矛盾，這正是他和一般的理論家所不同之處。從這個角度來看，他的理論之所以充滿著論爭性與爭議性也是可以理解的。

正如前面所提到的史大林主義的影響，阿圖塞雖然反對這種教條式的機械唯物論，但是站在黨的立場上，卻又無法真正面對昨日之非，來完全否定蘇維埃社會主義革命的號召力與蘇聯過去的成就。因此，他的理論之中對史大林的批評除了個人崇拜之外，便有些含混，並且他也無法同意在蘇共二十大以後以人道主義的說法來清算史大林主義的作法。有的理論家就以此來批評阿圖塞，認為他之所以希望能克服經濟主義與人道主義這兩種理論的分化，正是因為他不願意排斥史大林的成就²⁶。而在這種為了超脫理論的兩極分化的需求下，阿圖塞自然必需另尋一個基點，也就是宣稱馬克思主義歷史唯物論的科學性，並以一種反主體的理論來作為他的認識論與社會理論的基礎（不論其來源是結構主義或斯賓諾莎也好）。

因此，上述的這種理論性格反映在他對藝術的看法之中，便是他雖然反對史大林官方美學的「社會主義的現實主義」(socialist realism)，卻又未能對這種美學觀所代表的機械唯物論予以正面直接的批判，而忽略了這種官方美學所具有的所謂人道主義式的意識形態的言說內涵（例如俄共對文學、戲劇與美術中自然主義以及音樂中浪漫主義傾向的支持和鼓勵，以阿圖塞的標準來說，這種由十九世紀的資產階級社會所發展出的美學觀是再「人道主義」不過的）。並且他的「反人道主義」與「反主體」的理論，不僅未能解釋傳統藝術品的價值（例如他也肯定莎士比亞作品的偉大卻未能解釋其理由），對現代主義式的藝術其實也抱持著有些模擬兩可的態度（當然這也和阿圖塞的藝術論述所涉及的範圍並未很廣泛有關）。

不過，相較於阿圖塞對科學與意識形態截然二分的提法，他認為藝術一方面起著意識形態作用，卻又能因著作品的形式發揮間離的效果，並使人察覺到生活中的意識形態的這種說法，是比較具有說服力的說法。就基本的觀點而言，他的這種想法也和文學理論家巴爾特的看法不謀而和。並且他這種不同於一般的藝術社會學，不以藝術生產方式或經濟影響為討論主題的理論進路，的確也為現代藝術理論的開展提供了一個新的參考方向。

時報，1991），p.191。

²⁶見A. Callinicos，《阿圖塞的馬克思主義》，*op.cit.*, pp.119-126。