

论阿英的“形式意识形态”理论

许徐

(合肥学院中文系, 安徽合肥, 230601)

摘要: 1928年的革命文学论争, 左翼批评家阿英在寻访确立革命文学文类规范时, 提出了“技巧的阶级性”这一命题。如果将其与詹姆逊“形式意识形态”理论加以比较, 可以发现阿英始终在革命文学特定阶段和内容与形式的关系论范畴讨论形式问题, 从而在文类学意义上形成了对“形式”的三重认知: 形式的阶级性、形式的对应性和形式的成长性, 构建了属于中国的“形式意识形态”理论。

关键词: 阿英; 詹姆逊; 形式; 意识形态性; 多重性

中图分类号: I206.09

文献标识码: A

文章编号: 1672-3104(2015)06-0166-07

1928年的革命文学论争, 左翼批评家阿英提出了暴动就是艺术、技巧的阶级性等问题, 引起轩然大波。就此, 他也被一般地定性为“钱杏邨的错误并不在于他提出文艺的政治化, 而在于他实际上取消了文艺, 放弃了文艺的特殊工具”^[1]。但实际上, 如果我们回到阿英30年代的批评实践, 可以发现阿英是从总体性意义或文类学意义的角度认知“形式”, 他是在寻访确立革命文学文类规范时, 提出了“技巧的阶级性”这一命题。这一命题通过如下三个问题的讨论得以完成: 即形式(技巧)的阶级性; 形式的对应性(形式与内容的统一性); 形式的成长性。

—

阿英是在他的作家论、作品论批评中, 首先援引藏原惟人和布哈林的论述, 来证明他的理论: ①目的意识的新兴阶级的艺术, 就是被新兴阶级的意识形态浸透了的艺术。而在阿英看来, 文本构成要素正是内容与形式的统一。自然, 形式不可避免地浸润着意识形态。②意识形态是社会心理的凝结物, 而在阶级的社会里, 一般的社会心理, 是带着阶级的性质的, 所以意识形态绝不是超阶级的东西。意识形态具有阶级性。^{[2](15)}

经过并不复杂的推论, 阿英得出如下结论: 形式(技巧)具有阶级性。为了进一步认识阿英“形式阶级

性”的观点, 本文尝试首先将其与西方马克思主义批评家弗雷德里克·詹姆逊(Fredric Jameson, 1934—)的具有相近性的“形式意识形态”理论进行比较研究, 以更准确地把握阿英建构“形式意识形态”理论的逻辑起点和论述路径。具体来说, 虽然两者都十分肯定地把意识形态作为一种文学批评和阐释方法, 坚决反对形式主义者关于文本脱离意识形态而自足的观念, 但存在着三个明显差异。

其一, 虽然二者都把“形式/技巧”置于文类理论的范畴内讨论, 但与詹姆逊专注于形式的“内容”研究不同, 阿英的讨论横跨形式的“内容”与“形式”两个层面。

詹姆逊是在修正结构主义的文类理论时, 受到叶尔姆斯莱夫语符学研究的启发, 在把“形式”分为“内容”(文类方式的语义的“意义”)和“形式”(文类的叙事结构)两个层面后, 集中力量从剖析前者的语义“意义”的历史性生成入手来讨论形式的“意识形态”^[3]。在语义学的角度, “形式的内容”——文类方式的语义的“意义”, 即构成文类方式的符号系统的意义, 其生成不是自然性的, 而是一种充满意识形态竞争行动的社会行为, 并因此富有活力。比如“故事”, 之所以与“小说”利用高度个体性经验不同, 它形成一种使用人人感同身受共同经验叙述的范式, 是因为故事产生于集体生活的意识形态话语。

而阿英是在具体到革命文学这一文类模式中, 更进一步说, 他是在形式的“内容”和形式的“形式”

收稿日期: 2015-05-16; 修回日期: 2015-10-27

基金项目: 安徽省高校省级人文社科研究重大项目“皖籍群体与中国左翼文学的多元发生”(SK2014ZD044)

作者简介: 许徐(1979—), 男, 安徽六安人, 合肥学院中文系副教授, 主要研究方向: 文艺理论与批评

两个层面，讨论形式问题。首先，形式的“内容”层面。阿英曾经指责徐志摩作品的形式是资产阶级式的“华而不实”^[4]，这个“华而不实”显然不仅是对艺术技巧、创作手法的批判。1930年代的阿英当然还无法对这个问题作出十分明确的理论表述：即一种文类的形成、发展乃至消亡，并不是一个纯粹的自足的仅仅存在于审美层面的因袭过程，但这实际已经暗含如下猜想：即形式(在詹那里，就是符号系统)的存在，一定逃离不开具体的社会、历史和文化语境，一定无法完全抹去特定社会生产关系和生产方式的痕迹。其次，形式的“形式”层面。不妨看阿英关于茅盾的相关论述，对于茅盾的“激流三部曲”，阿英是从总体上否定了其“脱不尽旧小说的风味”，但他仍然高度认同《追求》中“医生诊断脉案解剖尸体般的”极其深刻的心理描写，高度认同《动摇》中胡国光式投机人物的具有类型意义的“有趣的口语”。^[5]为什么会产生这种矛盾的评价呢？原因就在于阿英使用的是两个完全不同内涵的“技巧”概念：前者是“内容质”，后者是“形式质”。即阿英在确定“技巧的阶级性”这一创作与批评尺度时，使用的是“内容质”的技巧概念；而当用这一批评尺度来衡量具体作品时，使用的则是“形式质”的技巧概念(即人物心理、语言等具体的叙事结构要素)。因此，阿英并不要求一种具体的创作技巧具有阶级性，而是从“形式的总体性”高度提出命题。阿英对“形式的内容”与“形式的形式”的双重意义使用，特别是对后者美学特性的留意，较之詹姆逊是向文学深处更进一步的，但由于阿英的着眼点并不在于体系的构建与阐释，而是为了使革命文学能够尽快确立适应日新月异革命步伐的表达规范，匆匆向前的脚步扬起的尘土，遮蔽了其间的理论光芒。

其二，二者从本质论和角色论的不同角度，赋予了“形式”不同的讨论意义。

詹姆逊是从形式的本体意义上，即“文本的历史化”角度，来讨论“形式的意识形态”。借助卢卡契的总体性概念，詹姆逊在文本客体分析的第三个层面：文本的象征性行为、以及阶级话语的意识形态素或对话组织层面，用“积淀”的观点来突破他向来所诟病的狭义的技巧和形式主义分析，把形式本身作为一个文类模式的程序系统，这一程序通过竞争吸收历史上的新型内容使形式理性地内在化，从而“积淀”自身独立的内容/规则，这一规则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(社会和历史的素材)。^[6]比如产生于不同历史阶段的神话故事、小说等文类，作为不同类型的形式“积淀”的模式，是原始部落前个人主义、中产阶级孤独等不同社会象征信

息的综合，充满了相对应的生活现实的意识形态内容。詹姆逊的政治批评通过对“形式”的讨论已经取得了令人满意的意识形态结果，由于形式所依赖的社会历史素材有其自身的逻辑结构，艺术家成为非人格性的内容法则获得表达的一个工具，形式只是内容本身深层逻辑在上层建筑领域的实现，而“归根结蒂内容的逻辑在性质上是社会的和历史的”^[7]，形式的单向政治维度讨论替代了内容与形式的“政治——美学”双维度讨论，甚至最终连形式的缺陷也产生于“内容的缺陷”了。

而阿英则从形式的角色意义上，即与内容共同构成文本的参与者身份，认为形式具有意识形态性。我们知道，在马恩构建的上层建筑体系中，文学艺术与政治、宗教、法律和哲学等构成意识形态的有机整体。阿英认为文学艺术是“被新兴阶级的意识形态浸透了的艺术”，这实际上更接近于葛兰西的观点，即文艺作为一种历史范畴的观念形态，作为一种与阶级、劳动紧密联系的上层建筑，是“一定社会的精神生活，代表一个民族对生活 and 人的观念”^[8]。按照阿英在《批评的建设》中提出的“新批评”原则，作品的阐释应当同时在“意义的阐明，技巧的解释”(即内容与形式两个方面)上下功夫。^[9]既然文学艺术本质上就是一种观念的意识形态，那直接并且必须参与文本组织的“形式”，当然无法逃避这种“意识形态性”。不难看出，相比较詹姆逊的一元本质主义论，阿英的角色论，是站在内容与形式二元关系论的立场，来讨论形式问题，因而为阿英后来进一步思考形式的多重特性提供了土壤。

其三，二者使用“意识形态”的概念和目的不同。

詹姆逊的“意识形态”是一种复杂的结构性存在。在詹姆逊这里，“意识形态”除了被一般地理解为虚假意识、阶级偏见、结构局限性和意识形态封闭的理论，他还把哥本哈根学派语言学研究中的“形式成素”概念，转换为政治学中的“意识形态素”(社会之间基本上是敌对的集体话语中最小的意义单位)概念：“意识形态素”作为一种社会实践的形式，不只是对其所处具体历史语境的反映或重复，而是看作对客观矛盾的想象的解决，并因此对这些矛盾构成一种积极的反应。^[10]这种拯救的渴望和乌托邦冲动，作为文本的原材料，一方面构成叙事的动力，一方面成为叙事本身——即社会象征类型的叙事整体，包含词语、概念等等，或简而言之——特定的承袭的叙事范式。借助“政治无意识”的概念，通过符码转换，詹姆逊把熟悉的马克思主义概念更新换代，发明“意识形态素”作为普遍适用的批评术语，分析和连接“迥然不

同类型的客体或文本”，成功论证马克思主义可以包容其他的解释方式或系统，从容不迫地构建起他的马克思主义文化阐释学体系。

而阿英的“意识形态”是指特定阶级或阶层所共有的信仰体系，即阿英所谓的“系统化而有了意识的社会心理”。在阶级社会里，意识形态总是反映某阶级在社会中的地位、各阶级间的关系、各阶级的利益。1930年代，正是全球左翼运动兴起、无产阶级与资产阶级争夺领导权异常激烈的年代。所以，阿英把意识形态性进一步明确为阶级性，提出形式(技巧)的阶级性。也正是基于此，即意识形态斗争和政治斗争都是反映并实现阶级利益的重要途径，阿英才突出强调“文学和政治分不开的”^[1]，赋予革命文学以政治功能。其目的在于：在与各种旧有文类的斗争中，甚至不惜通过技巧的阶级性划分，尽快建构革命文学绝对权威的文类范式，确立无产阶级的“文化霸权”，为革命成功提供有效保证。也就是说，阿英使用“意识形态”概念，关联的是特定历史阶段无产阶级革命胜利的政治欲望。一种是试图通过概念拼贴将一切文学批评收入帐下的理论权谋，一种是试图通过文学启蒙解决阶级生存权的现实渴望；一种文学生产就是政治本身的运作，一种特定阶段的革命文学应主动肩负政治理想。两相比较，在阿英这里，强调特定历史阶段文学艺术的政治功能性，说明文学首先仍是一个自在的主体，并未泛政治化，而失去其诗意性。

总体而言，詹姆逊的“形式的意识形态”理论并不是在对某一具体文本分析后得出的结论，而是出于文化阐释学体系构建需要所作的逻辑推论。如果按照詹姆逊的观点，一类形式在漫长的历史积淀过程，会形成有着特定规则(受意识形态素制约)的符号系统，那么，这种把形式演变发展完全纳入意识形态轨道的观点，在充分发展马克思历史主义批评标准的同时，却放弃了另一个重要维度——美学的标准。在谈到文类问题时，虽然詹姆逊创造性地发展了马歇雷生产理论的矛盾说，提出文类异质论，但在詹姆逊这里，由于他在讨论异质总体化时频繁用来指代文类的“叙事范式”的概念，是他在叙事学中专门用来与“形式”对立出现的“实质/内容”概念，同时他坚持的“异质总体化”是以各种文类范式相互竞争最终形成占据统治地位的叙事范式/意识形态素为结果，所以詹姆逊的异质总体化既不是一种文类叙事结构(即形式的“形式”)的多样总体性，也不是一种文类形式多元共生的如黑格尔的和谐统一性，而是与文学分析无关的文本潜藏意识形态(被压抑的政治无意识)的不可调和的矛盾性。这样，由于詹姆逊的主要兴趣不在文学批评而

是更为庞杂的文化研究，同时他十分偏爱在方法论意义上把复杂多样的文学现象纳入卢卡契的单调一致的“总体性意识形态”概念内讨论，当一切文学批评最终都归拢入政治箩筐，“形式”也成为“实质”，“形式如何审美地想象政治内容”“‘形式的形式’的异质总体性”等极富价值的文学问题就被弃之路边，詹姆逊既拒绝了对内容与形式(实质与形式)作更加深入的辩证法讨论，也拒绝了对形式本身(形式的“内容”与“形式”)作更加诗性的多样性讨论，从而在事实上陷入了工具论思维的“实质一元论”泥沼。

客观地说，阿英的理论不及詹姆逊的系统深奥，因为这本就不是年轻的中国左翼学者所长，也不是他的目的所在。由于阿英要解决的是革命文学如何获得独立性和存在权的迫在眉睫的问题，一旦这个目的达到，他也就不再纠缠于“技巧的阶级性”这一问题，而是旋即投入其他的理论论争之中。这也使得阿英的形式论，相比较詹姆逊的单一政治维度的解说，具有了自己的可供阐释的理论空间：①阿英始终在内容与形式的关系论范畴讨论形式问题；②阿英始终是在革命文学的特定阶段而不是文学的本质意义上讨论技巧的阶级性问题；③阿英从不认为某一具体的艺术技巧具有意识形态特征，形式本身具有某种规律性。基于这样的框架设计，为了应对外界关于“技巧的阶级性”的普遍质疑，也为了彻底解决内容与形式的二元关系问题，阿英继续从文类学意义入手，对“形式”问题作了讨论，在技巧的阶级性之外，又形成了形式的对应性和形式的成长性两个重要观点。

二

阿英和詹姆逊不约而同地试图从文类学角度讨论文学的内容与形式问题，不是偶然的。因为文类不仅指涉内容，也指涉形式，所以韦勒克和沃伦才力图“从外在和内在两个方面确定文学类型”^[12]。在经过1928年革命文学论战，解决了革命文学政治意义上的生存权后，阿英开始进一步在文学文本内部，思考内容与形式之间的对应统一问题。

按照《简明不列颠百科全书》对文学类型(Literary genre)的界定，它是关于文学作品类型的一种范畴性规定，是指“这些作品具有相似的主题、文体、形式或者目的”^[13]。就新兴的无产阶级文学或者“革命文学”而言，由于具有显然相似的主题、情节、叙事方式等因素，自然成为一种新的“英模歌”文类模式。在继承了亚里士多德衣钵的芝加哥学派看来，文类各

有独特的形式和结构，文学类型的规则支配着文学作品的各个组成部分，即文学作品中的情节、模仿行为、人物和措词(亚氏之戏剧“因素”)等。

既然文类规则规约着作品的各个组成因素，那么这诸种因素的最优化组合就会构成最符合规范的伟大作品。诸因素的优化组合当然存在一个互相选择、配对的过程，比如内容与形式的主动调适。如果认同詹姆逊文学是社会象征行为的观点，具体到一种文类或者一个文本，总会出现某种类似于“统治结构”的东西，比如革命文学中的革命属性。于是，我们就可以作如下的推想：在革命文学文本中，“革命”这一主导结构一定也渴望一种最适宜的形式类型(文类形式)来加以完美表现，而在阿英看来，这种最完美的形式或美学类型就是“力之美”。概而言之，“暴动就是艺术”：艺术必须“烈风雷雨般的粗暴伟大，力量很足，感人很深”，必须是“跃动的，有新生命的”。^[14]这是一种与优美、典雅的美学风格相对立的简单、粗暴、狂放，甚至粗鄙、莽撞的艺术姿态。阿英很认同卢那卡斯基的观点，那些把异常复杂的、混乱的社会生活，能够用“使千百万人也都感动的强有力的艺术的单纯表现出来的作家，愿于他有光荣吧”^[15]。这其实与鲁迅、郭沫若的美学观是一致的。鲁迅同样要求1930年代的文学应该成为“坚固而伟大”的“耸立于风沙中的大建筑”，成为“锋利而切实”的“匕首和投枪”，而“不必怎样精”“用不着什么雅”。^[16]而郭沫若更是将“力之美”的要求推及至绘画、舞蹈、音乐、诗歌等各种艺术类型，呼唤“力的画”“力的舞”“力的乐”“力的诗”^[17]。

为实现这样一种美学追求，阿英设计了一个意识形态定性+艺术感觉鉴赏的“二元结构”批评模型。阿英提出，形式的批评和内容的批评无法割裂，“在事实上，它们是要互相溶解着的”^[18]。他强调只有在“意识形态和个性心理”统一的基础上，才能产生真正的艺术。^[19]所以，这个二元结构，实际是普列汉诺夫“两种批评标准”——社会学方法与美学方法的具体表达，只不过阿英对美学方法的使用作了一个限制，即形式的美学方法批评的意义生成有赖于内容的社会学批评的基础和前提，形式呼应并满足内容的表达需求才获得其最大价值。阿英希图全面实现作家作品的一种类型学研究，从而清晰确定其所属流派和阵营，为新兴的无产阶级文学提供一个可以比较、借鉴、反思的范式库。

在阿英的二元结构中，社会学和美学的方法最终通向的是一个目标——“风格”。的确，詹姆逊也认可弗莱把“文类史描述为从一个模仿的层面或‘风格’(高

的、低的、混合的)到另一个模仿的层面或‘风格’”^[20]。一定的文类模式总是关联着“风格”这个总体性概念，而阿英特别关注这个问题，还是希望能在内容与形式相统一的高度上开展批评。谈论一个作家或者作品，阿英总以三言两语来总括其风格特征，比如鲁迅创作的“冷气逼人，阴森森如入古道”，郭沫若诗歌的“狂风暴雨的动人”，郁达夫小说的“幻灭苦闷的轻颦浅笑”，叶圣陶散文的“一清如水”，萧伯纳行文是“一个庄严的绅士”，高尔斯华绥则如“一个活泼的少女”等。^[21]

在“英模歌”的文类模式中，这时的阿英不仅要求革命话语的绝对主导地位，同时也要求“力的形式”的对应性与完善性。只有这样，革命文学才能既“力量很足”，又“感人很深”。1930年出版的《现代中国女作家》，阿英对冰心、庐隐、陈衡哲、袁昌英、冯沅君、凌淑华、绿漪、白薇、丁玲等9位作家作了比较研究。阿英最肯定白薇和丁玲，不仅在于：白薇已从艺术至上主义者即将成为“被榨取阶级”的斗士；丁玲已告别摩登女郎的姿态，是在“所有女作家中最发展的一个”。同时，丁玲局面的开阔、性格的刻画、语句的谨严、用字的清新适当，白薇离奇的结构、复杂的情节和爱的描写，都呈现出一种阿英最为倾心的简单有力、明快清晰的映画风格。^[22]同样，虽然阿英盛赞蒋光慈是革命文学的开山祖，但对于其技巧的幼稚却毫不袒护。阿英在使用定性方法认定蒋光慈是“在现代的中国文坛思想始终如一而不变而又站在时代前面的”先锋之后^[23]，貌似肯定但在实际上批评了蒋光慈的艺术技巧并不成熟：粗俗、浅薄、鲁莽、空洞甚至句子不通。

不过，过于线性化的单一的文类批评，虽然在对“文学现象的社会学的等价物”的批评基础上，把社会学和美学的分析有机结合，但仍然忽略了文类模式本身的复杂性与共生性，导致了革命文学的公式化、概念化。

其一，文类作为一个系统往往与“惯例”相连。文类模式的惯例，常常导致文学作品的标准化生产，比如“革命+恋爱”小说的泛滥，这就成为革命文学主题单调、情节老套、人物刻板和陈词滥调的来源。

其二，阿英要求革命文学文类模式的纯粹性，拒绝异质的叙事范式(与詹姆逊不同，这里的叙事范式是既包括意识形态主题、也包括叙事形式类型的整体性概念)介入。而实际上，只有在各不相同、甚至互相矛盾的异质范式的统一、协调中，才构成了艺术的独特性与复调性和更富张力的文本意义。事实上，对一个文本而言，并不存在纯洁的单一范式。伟大的作家，

总是调和不同范式并使作品呈现异质总体化的完整丰富性的高手。上述其他7位女作家,比如冰心,虽然阿英承认冰心创造了“爱的哲学”和“冰心体”,但这种“安琪儿”的叙事范式显然不被阿英所接受,所以冰心仍然被划入混杂着浓厚封建意识的、对社会人生依然朦胧的准资产阶级知识女性行列。

其三,作为一种文类的“英模歌”,阿英本身还没有全面把握与认知。单纯、莽撞、狂放,并不是“英模歌”的全部。这种模式既可以是简单有力的壮美,也可以是沉密真挚的优美;既可以是激烈有力的战斗文学,如《短裤党》鼓舞人心,也可以是温文清丽的雅致文学,如《百合花》沁人心脾。但1930年前的阿英并未认识到这一点,由于缺乏高度发达的审美感觉,阿英“力之美”的叙事范式虽然有着明晰的逻辑思辨和清晰的理论边界,仍然成为一个“思想>技巧”的不等式,甚至出现了滑向“标语口号文学”和“宣传文学”的危险。

三

不过,阿英很快就意识到了问题的严重性,这种整齐划一的“英模歌”文类,在站稳脚跟后,非但没有因为足够纯粹而甩开膀子大步成长,反而有日渐枯萎的危险。在经历了“钱杏邨文艺理论之清算”等一系列的集中反思后,阿英纠正了这种单一的文类批评所带来的弊端。如果说詹姆斯是从多元走入一元总体性,阿英恰恰是从一元走向了多元统一性。事实上,任何真正的艺术表达都必然会进行反对旧的文类规范的斗争,比如北宋古文运动、五四新文化运动,但这种反对并不应当是詹姆斯从俄国形式主义那里借来的断裂与突变。先来看阿英的具体表述。

其一,阿英提出“革命文学阶段论”,明确了“宣传文学”的有效期。与那些直接把宣传效果与艺术价值划等号、主张艺术价值取决于“宣传煽动”效果的看法^[24]，“艺术和政治在社会里不是一个平坦对等的组织”“‘文学价值’要受‘政治价值’的统治”^[25]的偏激认识相比,阿英对宣传文艺的有效期作了明确限定——“在无产阶级胜利之前是有用的”。^[26]原因仅在于这一时期,即革命的现阶段,“这种文学对于革命的前途是比任何种类的文艺更有力量的”^[27]。言下之意,“宣传文学”只是文学的阶段性的表现形态,而非文学的本质的唯一的形式。更重要的是,阿英明确要求作家千万不能忽略“文艺的本质”^[28],无产阶级作家需要尽快解决艺术技巧缺乏的问题,从而改变作品创

作标语口号式的倾向。

其二,阿英提出“革命文学成长论”和“文学遗产扬弃论”,进一步阐发了他对形式的基本判断:形式是不断生长的复杂的美学类型构成。为改变革命文学的幼稚病,阿英以历史意识来看待革命文学,其“革命文学成长论”由此而发。当阿英在总结1929年的文坛创作情况时,最让他欣喜的是以《新流月报》等为代表的普罗文艺逐步脱离了初期的“标语口号形式”,他由此断言:“普罗文艺的刊物是在不断地从幼稚与错误之中在生长着。”^[29]阿英希望作家创作能够避免三条歧途,即:艺术修养的缺乏;与政治运动相联系,注重宣传效果;取材的单调。^[30]在文艺大众化的讨论中,阿英较早探讨了文学遗产的继承问题,他提出作家要创新艺术方法、形成艺术风格,“非获得所有的旧的文学遗产不可”^[31],形成了他的“文学遗产扬弃论”。他不仅强调文艺创作要具有中国气派、中国风格,发掘与整理晚近文学、民间文学作品,还译介了高尔基、普希金、高尔斯华绥、阿志巴绥夫、托尔斯泰、大仲马、林房雄等国外经典作家的作品,为年轻的革命作家们提供艺术范本。

以上论述暗含了阿英关于“形式成长性”的三层含义。

第一,内容的拓展性要求形式的丰富性。阿英仍然是从内容与形式的关系论角度来看这个问题,即“怎样的内容必然的要怎样的形式去适应它”^[32]。对于一个幼稚的、在最困难的情形下战斗的阶级,艺术的内容过分集中于社会斗争是当然的事情,波格丹诺夫、茅盾都是这样认为。但艺术创作只停留于这一个观察点显然是不够的,阿英指出革命文学“描写的地域,是会逐渐的开拓的”^[33]。他要求文学工作者“任何一个方面,一个阶层,一个角落,我们都可以写”^[34]。也就是说,不仅革命生活本身会不断发展变化,革命之后的常态化的生活所涉及的社会领域会更加复杂广阔,这样,文学就不能仅仅停留在阶级斗争生活的一隅。即社会生活的不断拓展要求文学形式的不断创新,生活的复杂性要求形式的丰富性,生活的内容气象万千,文学的形式百花齐放。所以,阿英在比较了国外无产阶级文学发展历程和国内党禁森严的政治社会环境之后,果断地指出,革命文学的真正发展成熟将是在建立无产阶级政权之后,这种成长建立在社会生活的稳定化、日常化基础上,是内容与形式等诸因素的同步发展与完善。

第二,具体到一个文本,理想的状态是:既有居于“统治”地位的结构要素,又有多种叙事范式的参与,这不仅指内容,而且指形式,从而在竞争与共生

中形成作品的动态结构与召唤力量。比如革命小说，革命叙事是统治话语，但也可以有性格悲剧、伦理叙事等其他模式的参与。我们发现，如茅盾、巴金等人的作品，正是革命传奇+社会剖析+家族命运+人生伦理+情节剧等的充分互动，方才成就其多变性和丰富性。而蒋光慈《丽莎的哀怨》《咆哮了的土地》(后改名《田野的风》)两部作品，因为分别有了贵族少妇丽莎和知识分子李杰命运悲剧模式的调和，也才被认定为其小说创作的一个高峰。所以，类似于茅盾为解决革命文学说教病的问题而在1922年从现实主义转向自然主义，经历了“理论清算”的阿英找到了另一条路径：以多元的叙事范式(主要是异质性的形式)来调和一元的阶级批评，以实现文学作品既“鼓动有力”又“血肉丰满”的目标。他在1933年间以《小品文谈》为代表的批评实践，就是上述思考的成果。《小品文谈》收入周作人、朱自清、徐志摩、鲁迅、林语堂等十六家，今天来看都是一时之选。阿英以“平和冲淡”来概括周作人的艺术风格，以“深刻独创”来评价茅盾，以“流丽轻脆”来褒奖徐志摩，而这些人按照阿英以往的单调的阶级意识批评标准，都只不过是“现代山人”“时代落伍者”“空空主义者”。

第三，具体到一种文类模式，不仅本身是多种叙事要素的有机组合，而且还有一个新生陈灭的螺旋式的成长进程。如“英模歌”，其题材不仅限于高昂激烈的战争生活，也可以是现代化的建设生活、温暖可亲的家庭生活；其场景不仅限于战场、工厂等社会生活的公共场所，也可以深入至家庭等私人空间；其主旨不仅限于宏大的国家母题，也可以讨论个人的伦理情感；其人物类型不仅限于阶级英雄的必然出场和必然完美，也可以表现社会各阶层的多重性格和多元人物；其情节并不必须由“主角打败坏人”的双行为体脉络构成，也可以是社会成员的肮脏交易、个体隐秘的暴露等；除了报告文学、情形小说(直记突发政治事件的简报体小说)、朗诵诗、工厂通讯等，也可以有抒情诗、小品文、甚至“七字唱”“乱弹”“连环图画”等其他表达形式。基于这个认识，阿英要求作家批判地学取“过去的一切伟大的艺术的形式”^[35]。指出无产阶级文艺，“取材是没有限制的”^[36]。关于英雄人物的塑造问题，阿英突出重视“真实性”，反对“高大全”。他高度赞扬革拉特珂夫《水门汀》(现译《士敏土》)中各各不同的鲜明的性格和社会心理描写，认为在1922—1923年间苏俄文学普遍陷入善恶抽象化观念化二元对立的背景下，革拉特珂夫是最能描写个性的作家。^[37]在历史剧创作中，阿英即贯彻了这一理念。

创作《李闯王》，阿英首先考虑的就是李自成复杂的性格，他不赞同以往戏剧作者“白脸”“红脸”的简单划分，在辑录比较大量明史资料，对李自成一生全面考证的基础上，阿英准确地揭示出李自成“农民思想”“流寇思想”“帝王思想”错综交织下，粗犷又细致、豪爽又狭隘、猜忌又仁慈、勇猛又机智的多样又矛盾的性格。^[38]同样，《海国英雄》里的郑成功，既是一个最富韧性战斗精神的民族英雄，也是一个会哭会笑、有点犹疑寡断的人。

四

随着对形式认识的深化，阿英借助意识形态性与艺术感觉鉴赏的“二元结构”批评模型所开展的风格类型学研究日趋完善。当然，阿英不像京派批评，把艺术形式问题置于一个具有决定意义的高度来认识和讨论。不过，需要强调的是，阿英始终是把“形式”置于与内容的关系论范畴中讨论。这种辩证法的讨论，一方面使得阿英始终没有抛弃形式，坚持文学形式的审美属性；更重要的是，阿英对“内容如何决定形式”以及“形式如何突破内容”的回答为我们提供了一种思路。

首先，文本的内容需要相应的叙事形式完美呈现(反之形式亦然)，但这种需要本质上并不是一种强制性行为(虽然特定阶段的文学形态如革命文学，因为内容需求的迫切性、强大性和正义性，会向形式造成一种不得不主动适应内容的舆论氛围和巨大压力)。内容与形式的契合度，完全有赖于创作主体的创作冲动和创作能力，即选择、调和不同叙事范式呈现作品异质整体性的能力。只不过创作主体这种调和的能力，往往决定了一部作品的价值。

其次，形式突破内容则在于形式的多重特性。一是形式本身具有成长性，这种成长有其不依附于内容的独立性和规律性，并伴随意义的生成。二是形式具有多向性，即同一艺术形式可以叙述不同内容，不同艺术形式也可合作叙述同一内容，形式叙述的内容选择高度自由，不受任何指定。三是形式具有共生性，同一文本中，各种异质范式竞争与融合的复杂性与激烈程度，往往是作品主旨同一却分出高下的关键。并且，在接受者那里，同一文本中不同叙事范式还存在挑战统治结构的可能，这一形式本体的流动性显然也并不受制于内容的逻辑属性。

参考文献:

- [1] 易嘉(瞿秋白). 文艺的自由和文学家的不自由[C]// 吉明学, 孙露茜. 三十年代“文艺自由论辩”资料. 上海: 上海文艺出版社, 1990: 129.
- [2] 阿英. 阿英全集(第5卷)[M]. 合肥: 安徽教育出版社, 2003.
- [3] 弗·詹姆逊. 政治无意识[M]. 王逢振, 陈永国译. 北京: 中国社会科学出版社, 1999.
- [4] 阿英. 阿英全集(第2卷)[M]. 合肥: 安徽教育出版社, 2003.
- [5] 弗·詹姆逊. 马克思主义与形式[M]. 李自修译. 南昌: 百花洲文艺出版社, 1997: 280.
- [6] 葛兰西. 葛兰西论文学[M]. 吕同六译. 北京: 人民文学出版社, 1983: 188.
- [7] 韦勒克, 沃伦. 文学理论[M]. 北京: 三联出版社, 1984: 265.
- [8] 中美联合编审委员会. 简明不列颠百科全书(八)[M]. 北京: 中国大百科全书出版社, 1986: 267.
- [9] 鲁迅. 鲁迅全集(第4卷)[M]. 北京: 人民文学出版社, 1981: 591.
- [10] 郭沫若. 郭沫若全集(第1卷)[M]. 北京: 人民文学出版社, 1982: 72.
- [11] 阿英. 阿英全集(第1卷)[M]. 合肥: 安徽教育出版社, 2003.
- [12] 忻启介. 无产阶级艺术论[C]// 中国社会科学院文学研究所现代文学研究室. “革命文学”论争资料选编. 北京: 人民文学出版社, 1981: 379.
- [13] 刘微尘. 第三种人与武器文学[C]// 吉明学, 孙露茜. 三十年代“文艺自由论辩”资料. 上海: 上海文艺出版社, 1990: 188.
- [14] 阿英. 阿英全集(第8卷)[M]. 合肥: 安徽教育出版社, 2003: 220.
- [15] 阿英. 阿英全集(第10卷)[M]. 合肥: 安徽教育出版社, 2003: 537.

Aying's theory of formal ideology

XU Xu

(Department of Chinese Language and Literature, Hefei Union University, Hefei 230601, China)

Abstract: Jameson's theory of Formal Ideology evolves from the standard of Marxist critique of historicism, which gives up dialectical study on content and form. For years, his logical inference built on the demand of hermeneutics in culture has been inadequate to solve specific problems on the content and form in Chinese literature. By comparison, Aying, a Chinese left-wing critic raised the topic again in the 1920s, analyzing the topic of Form on the scope of the a particular stage in the revolutionary literature and the relationship between content and form. Thus, the triple cognition on form takes shape: class nature in the form, correspondence in the form and growth in the form. This cognition provides a new way to solve the problem of content and form in Chinese literature.

Key Words: Aying; Jameson; form; Ideology; Multiplicity

[编辑: 胡兴华]