

L'ARTISTE D'ETAT

Miklós Haraszti

天 鹅 绒 监 狱

[匈牙利] 米克洛什·哈拉兹蒂 著

戴淮娜 译



中央编译出版社
Central Compilation & Translation Press

«L'ARTISTE D'ETAT» de Miklos HARASZTI
© LIBRAIRIE ARTHÈME FAYARD, 1983
Simplified Chinese edition copyright © 2015 Shanghai Sanhui Culture and Press Ltd.
Published by Central Compilation & Translation Press.
ALL RIGHTS RESERVED

图书在版编目 (CIP) 数据

天鹅绒监狱 / (匈) 哈拉兹蒂著 ; 戴潍娜译. — 北京 : 中央编译出版社, 2015.10
ISBN 978-7-5117-2754-1

I. ①天… II. ①哈… ②戴… III. ①长篇小说—匈牙利—现代 IV. ① I515.45

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2015) 第 194583 号

天鹅绒监狱

出版人：刘明清

项目统筹：李伟为

责任编辑：贾宇琰

特约编辑：杨晓琼

责任印制：尹 珺

出版发行：中央编译出版社

地 址：北京西城区车公庄大街乙 5 号鸿儒大厦 B 座 (100044)

电 话：(010) 52612345 (总编室) (010) 52612375 (编辑室)

(010) 52612316 (发行部) (010) 52612317 (网络销售)

(010) 52612346 (馆配部) (010) 55626985 (读者服务部)

传 真：(010) 66515838

经 销：全国新华书店

印 刷：山东临沂新华印刷物流集团有限责任公司

开 本：889 毫米 × 1194 毫米 1/32

字 数：107 千字

印 张：5.75

版 次：2015 年 10 月第 1 版第 1 次印刷

定 价：38.00 元

网 址：www.cctphome.com

邮 箱：cctp@cctphome.com

新浪微博：@中央编译出版社

微 信：中央编译出版社 (ID: cctphome)

淘宝店铺：中央编译出版社直销店 (<http://shop108367160.taobao.com>) (010) 52612349

凡有印装质量问题，本社负责调换。电话：(010) 55626985

导读 高墙内的作家自白

景凯旋

卡夫卡晚年曾写过一个短篇小说《饥饿艺术家》，主人公把自己关在笼子里，向世人表演绝食。饥饿既是他的谋生手段，更是他的艺术追求。然而，尽管他想要达到饥饿的极致，却得不到世人的真正理解。几年后，那些喜欢看热闹的观众就把他淡忘了，纷纷涌向其他表演场所。饥饿艺术家最后在孤独中死去，临终前他对看管人说，他只能忍饥挨饿，没有其他办法。据说，这是卡夫卡最喜欢的作品之一。在病逝前一个月，作家躺在病榻上校对这篇小说的清样时，仍然禁不住流下眼泪。

这篇小说含有丰富的隐喻，可以从多种角度解读。比如，伟大的艺术是一种牺牲，也不可能得到世人的真正理解。艺术家要想衣食无忧，甚至享尽荣华富贵，就应当改行做别的事情。卡夫卡生活的年代，艺术家是独立而匮乏的，常常要忍受孤独和穷困的处境。作家无法预见到，艺术家有一天也可以被国家养起来，他与社会不再是对立的关系，既不必忍受饥饿，也不需要表现饥饿，哪怕才气平庸，也会拥有众多读者，成为一名

被掌声和鲜花包围的艺术家。这种美妙情景不是梦想，它曾在苏联、东欧国家实现，匈牙利作家米克洛什·哈拉兹提1986年写成的政论随笔《天鹅绒监狱》中，就详尽地分析了这一前所未有的文化体制。

在这种文化体制中，不存在卡夫卡的饥饿艺术家，因为文化掌管者和创作者已经是合作的关系。既然饥饿艺术家必须把自己关在笼子里，为什么他不可以把自己关进监狱里而不致忍饥挨饿？这就是哈拉兹提想要阐明的理由，尽管笼子代表的是艺术的自律，监狱高墙代表的是体制的限制。明眼的读者当然不会认为哈拉兹提是在为体制辩护，实际上，他是匈牙利一位最有独立性的作家。他出生于1945年，父母都是犹太人，尽管他自小生活在红色家庭，但他却是一个天生的异见者。20世纪70年代初，当哈拉兹提还是一个大学生时，就因为思想自由而被大学开除，去工厂劳动了一年，这段经历使他写出《一个工人国家的工人》一书，并以萨米亚特（地下出版物）的形式出版。为此，他遭到逮捕和审判，被禁止发表任何文字。此事曾成为轰动一时的国际新闻，哈拉兹提也因此被视作知识分子道德勇气的代表。80年代，他成为匈牙利第一份萨米亚特刊物《讲述者》的编辑兼撰稿人。可以说，他的一生都是在与审查制度的冲突中度过的。

哈拉兹提在《天鹅绒监狱》中想要阐明的是，“国家艺术家”是怎样炼成的？他采用一种反讽的调子，从一位“御用作家的良心”角度，阐释他所说的“审查的美学”。审查制度源于权力对自由言论的控制。早在17世纪，弥尔顿就在他的名文《论出版自由》中指出，上帝赋予人自由意志来对善恶做出选择，

如果人民选择善，却被阻止知道恶，这样的选择是没有意义的，根据良心进行自由讨论是一切自由中最重要的自由，审查制度是徒劳无益的，因为真理必然会战胜谬误。但在哈拉兹提笔下的御用作家看来，弥尔顿的言论大谬不然，审查制度完全可以带来文化繁荣。与通常人们谈论审查制度不同，此书没有对审查制度展开控诉，而是极力为审查制度寻找理由。用作者的话说：“这本书描述了审查的美学，以及艺术家和现代社会主义国家之间的共生关系。书中研究了国家用于操控文化的努力；探讨了艺术家与他们所处社会的执法者之间的合谋共犯关系。”

在西方各国，实行新闻法治的形式有两种：一种是没有专门的新闻出版法，主要是普通法系的英美等国；一种是制定成文的新闻出版法，主要是成文法系的欧陆国家。他们的共同点在于，国家并不针对言论本身设立审查制度。东欧各国的体制源自苏联，这个体制建立在言论控制的基础上，因此它的理论矛盾不比它的现实矛盾更少。一方面，由于言论自由已经成为普世价值，东欧各国的宪法中全都规定了言论自由和出版自由，政府从来都不承认审查制度的存在。另一方面，东欧国家的作家们经常讨论的一个话题，就是无所不在、令人窒息的审查制度。这个矛盾的现象集中体现了极权的本质，即让大多数人生活在谎言中而不自知，对审查制度的反抗因而成为 20 世纪最富有精神史意义的现象。

几乎所有东欧作家都描写过审查制度，波兰诗人斯坦尼斯罗·巴兰察克曾描述 70 年代当局的一份秘密审查手册，文件包括了政治、经济、文化和环境方面的各种消息禁令，其目的是不让公众知道各方面的真相，以控制不符合官方意识形态的

思想，防止公众对政府产生不满，从而维护政权的稳定。如报道西方新闻必须采用波新社统稿，不得刊发批评官方意识形态的言论，不得报道有关环境污染的消息，不得赞扬嬉皮士运动，不得报道波兰向苏联出口肉类的信息，此外还列有被禁作家的名单等等。前南斯拉夫作家丹尼洛·契斯（Danilo Kiš）则指出，当局从来没有建立公开的审查机构，负责审查的是出版社、报刊的负责人、编辑和校对。有时候，编辑会善意地劝告作者，为了能够顺利发表作品，最好删除某些章节或文字，否则对作者和编辑都会产生不利的后果。如果侥幸通过了审查，最后还有印刷工人把关，他们会出于工人阶级的觉悟拒绝印刷这些文字。而罗马尼亚作家诺曼·马内阿（Norman Manea）曾偶尔看到自己一部小说的内部审查报告，审查员的修改意见非常详细，大到情节构思，小到个别词语，这让马内阿感到不舒服，同时也感到恐惧，知道安全部门对他的内心其实是如指掌，这使他想起一些作家朋友突然莫名死去，或突然被抄家的情景。

这些审查制度唯一存在的理由就是，艺术只能表现权力者允许存在的事实和真理。它对任何问题都提供一个规定的答案，并把事实变成一种可以删除的信息，不是因为害怕真相会引起公众的痛苦，而是因为它必须不存在。正如波兰学者简·柯特所提出：“如果审查制度作为一个系统并且遵循后结构主义原则，就可以得出一个符合逻辑的结论：真实只是会根据确定规则进行转换的信息。”在外人眼里，审查制度有着高度的自足性和封闭性，就像是卡夫卡的《城堡》，没有人知道其内部运行的详情。巴兰察克曾翻译过17世纪英国诗人约翰·多恩（John Donne）的作品，但一直不能获准出版，也没有人告诉他为

何遭禁，直到那份秘密审查手册曝光，他才知道自己被列入了黑名单。艺术家们认识到，审查制度下唯一的创作自由就是合作的自由，要创作超越体制意识形态的艺术是不可能的。因此，艺术家们常常需要思考的是，什么是可以表现的？什么是不可以表现的？这不仅取决于国家当下的大政方针，甚至还取决于高层领导人的个人好恶。

20世纪60年代，南斯拉夫、罗马尼亚、捷克斯洛伐克、波兰等东欧国家相继制定了新闻出版法，而匈牙利却没有制定相关的法律。这当然不表明，有了新闻出版法，就一定会有言论自由。1956年匈牙利事件后，卡达尔（Kádár János）上台执政，为了恢复社会和谐，采取了较为宽松的文化政策，提出“谁不反对我们，就是和我们站在一起”，以此取代过去“谁不和我们站在一起，就是反对我们”的口号。同时，卡达尔政权还成立“专家型政府”，提高知识分子待遇，并试图通过说服而不是强迫来保持权力垄断。事实上，与其他东欧国家相比，匈牙利艺术家在创作上要自由得多，出版界也要宽松得多，在匈牙利可以出版其他东欧国家禁止的作品，就连反对者也把当时的匈牙利称为“快乐的军营”。

即便如此，在匈牙利，不公开的图书审查依然无处不在。在1985年召开的匈牙利作协大会上，一位著名作家发言呼吁，要求建立公开的审查制度。他希望政府设立一个审查机构，详细规定它的权力，制定明确的法律条文，如果作家越过了界限，可以通过法院来起诉。他指出，由于没有明确的法律规定，什么内容可以发表，什么内容不可以发表，标准从来都很模糊。控制言论的宣传部门总是滞后，编辑往往会抢最快时间处理稿

件，但好不容易早上获准发表的一篇文章，中午就可能遭到谴责。好不容易出版的一本书籍，很快就可能遭到禁售。编辑和作者都不知道，在出版书籍或发表文章时，哪个环节会出问题？作品的命运将会如何？自己会不会受到处罚？

呼吁建立公开的审查制度是个讽刺，按照三百年前弥尔顿的观点，审查制度本身就是对言论自由的否定。它真正的意义只有一个，那就是维护国家权力的运行。正如哈拉兹提的朋友、匈牙利作家康拉德（George Konrád）指出，无论公开还是隐秘的审查制度都是体制内在的组成部分，是文学合法性和建设性的要素。在哈拉兹提的御用作家看来，说到底，艺术无法摆脱规定性的约束，它在任何时代、任何地方都没有获得过完全的自由。既然艺术自由只是一种空想，那么它就不是最重要的，更不是艺术繁荣的必由之路。古代艺术家没有自由，仍然创造了灿烂的文化。所谓自由乃艺术的必要条件只是晚近的观念，这种观念把艺术看作是与现实永远对立的关系。在新的公有制社会，这个观念显然已经过时。如果重新阐释“自由”这个词，那么艺术家们是完全可以与现实和谐相处的，他们无须充当卡夫卡的饥饿艺术家，就可以制造出艺术繁荣。

秘诀仅仅在于，从前的艺术创作都是个人性的，东欧则实现了艺术创作的国家化。达到这个目的的手段主要有两点：一是保障艺术家生活的作协和文联组织，二是推行“社会主义现实主义”的创作方法。用哈拉兹提的话说，这是“一种新的审美文化”。国家取代市场，成为艺术的唯一雇主。在资本主义社会，金钱曾经让艺术家们饱受屈辱和贫困，艺术国家化则是对艺术和艺术家的解放，它解决了艺术家物质层面和精神层面

的双重问题，使他们成为有组织的专业人士，他们“期望着这样的国家不会把他们扔给无情的市场。这预期也的确实现了”。政府把艺术家看成是自己人，对他们关怀备致，让他们充分感受到社会的需要和尊重。国家承诺“保障艺术家在物质、工作、和个人生活方面的需求；加强艺术和受众之间的联系；引导大众的精神文化生活；利用物质刺激，推进执行艺术或政治目标”。饥饿艺术家们从此成为社会的主人，不再挨饿，不再孤独，甚至还能享受其他阶层所没有的特权。

按照哈拉兹提的叙述，在匈牙利，国家通过作协和文联向艺术家提供大量财政支持，以鼓励其艺术创作。当局给艺术家提供住房，工资和养老金，还有收入补贴及其他各种临时津贴，并且经常设立各种艺术奖和基金，其成员可以接受奖学金、长期免息贷款或财政援助，可以入住基金会的疗养院和工作室。保加利亚作家乔治·马尔科夫（Georgi Markov）也在回忆录中写道，他曾与一位诗人坐在作家俱乐部里，紧张地等待入会申请被批准。他们渴望得到认可，这种认可不是来自读者的欣赏，而是来自作协所发的会员证，这是成为一个国家艺术家的唯一标准。马尔科夫本人最终也因发表一部小说进入特权阶层，从工厂调到编辑部，分配了新的公寓，有了私人小汽车，可以在特供商店购物，还可以经常出国旅游，到作协的别墅度假，只要递交一份写作提纲，就可以获得特殊的资金与补贴。

艺术家们不用再担心自己的作品没有受众，作为艺术家保护者的国家对艺术的需求量是巨大的，并且会不计成本地予以推广。为了控制工人的思想，匈牙利当局要求每个工人都必须参观博物馆，阅读或起码谈论几本书，或是看上一两场电影。

在保加利亚，公众参加读书活动同样是一种政治义务，作协经常会组织作者与读者见面。有一次，马尔科夫受邀去外地会见参加暑假劳动的大学生，这些学生正在山区修筑一条公路。当地政府预先就宣传作家即将来访，准备好了鲜花和照相。一切都是组织好的，事先会安排几个读者阅读他的作品，准备几句赞扬话。这不是真正的对话，而是各自背诵相同的独白。听众一般很聪明，不会问一些敏感的问题，诸如生活的真实及文学的虚假之类。

由于艺术家成了制度的最大受益者，艺术家与国家的利益已经高度一致。对于艺术家来说，教育人民总比服务市场的感觉要好得多，也要有保障得多。当然，艺术家们需要经常表态向人民学习，但他们知道自己的地位在人民之上，这是从前的饥饿艺术家所没有的荣耀。聪明的艺术家是不会轻易放弃这样的优渥待遇的，哈拉兹提在书中讲述了一个情节，20世纪70年代，匈牙利当局曾打算对文化产业进行改革，流行艺术由于缺乏“价值”或“教育意义”，不值得国家大力支持，因而当局想把它们推向市场，参与竞争和自负盈亏。这个措施竟然引起许多官方艺术家的强烈反对，市场化使他们受到侮辱，他们抗议艺术再度成为商品，批评这种物质主义和公共事务中的不负责任，担心危及自己的崇高地位和作品销量。这使当局感到欣慰，艺术家们不会再反对官方的艺术标准和审查制度了。艺术家们曾经愤怒地指控资本主义的罪恶，原来是因为他们更喜欢安全，而不是自由，“他们对这个世界的愤怒，多半来自于对纵容的愤恨”。

50年代，当局对艺术家的要求就是，必须遵循“社会主

义现实主义”的创作方法，在作品中体现人民积极向上的精神，社会的幸福感，个人对社会的依附，以及社会内部的和谐关系。一句话，人民对国家的无比信任与感激。艺术家们明白，文化官员、官方评论家和人民群众决定他们作品的命运，如果违背当局的意愿，他们就将失去拥有的一切。因此，那些揭露现实的艺术，都必须统统从头脑中排除。在这个意义上，审查美学的发明者并非全是制度本身，同时也包括原来的饥饿艺术家。对于严格遵循官方创作方法的国家艺术家，当局会赋予他斯大林发明的褒辞：“人类灵魂的工程师”。艺术家完全可以熊掌与鱼兼得：一方面抵制艺术中的个人主义，另一方面获得个人艺术的巨大名利。

随着匈牙利文化政策的宽松，艺术家们被允许采用不同的形式和风格，甚至在作品中表现存在、心理和性倾向，这使得艺术家们的感觉比从前更加轻松，“尽管水缸依然是那个水缸”。换言之，无论运用何种艺术手段，艺术家仍然必须站在国家和社会的立场，创造官方所认可的现实场景。对于已经驯化的艺术家们来说，这个要求一点也不过分，因为艺术家不可能反对一个给自己提供保障的政府。这是一种“进步的审查制度”，它不再要求艺术家必须表现完美的社会，而只要求他们认可制度的永恒性。它的宽容度不是由专横的命令所决定，而是由合作的意愿所决定。人们不得不承认，就数量而言，东欧的国家艺术家们确实创造了前所未有的文化产品。这表明，没有艺术自由仍然能够制造创作繁荣，尽管审查制度偶尔也会给艺术家带来小小的不快。哈拉兹提写道，在那段时期，如果听到一间乡间别墅里艺术家们茶聚时的谈话，或一次正式会议后艺术家

们的攀谈，人们会惊讶于他们在诉说体制内的“不幸遭遇”时所流露的快乐。

在传统审查制度下，艺术家与审查员曾经是天敌，新的审查制度的目的却是要消除这种对立。艺术依然会受到审查制度的干预，但这种干预不再只是迫使艺术家们沉默，而是确保他们能更有效地发挥作用，这也是艺术家们的根本利益所在。历史上第一次，艺术家和审查员有了共同的目标，他们一道培植艺术的花园，正如波兰诗人斯坦尼斯罗·巴兰察克所言，他们之间已经没有严格的道德区分。面对真实的生活，艺术家们成了沉默的大多数，出于利益考量，他们学会了自我约束，完全能够做到自我审查，通过“创造性妥协”和“自我纠正”，与国家利益保持一致，以至于审查制度似乎都显得不再必要了。“就连孤独这类负面情绪，也统统被国有化收编。”艺术家们已经被体制化，无力产生不自由的感觉。最终，他们证明了自己与普通人一样，在高墙内呆久了，习惯了依靠高墙而生存。

正是在这里，我们才完全意识到哈拉兹提与他的叙述者的区别。这是一本表面上赞扬不自由的书，因而在阅读此书的同时，还应当阅读契斯、巴兰察克、马尔科夫和马内阿等作家有关审查制度的文章，他们从批判的角度互补了哈拉兹提充满讽刺的赞扬。比如，哈拉兹提没有提到艺术家在当局心目中的真正形象，这一点由马尔科夫写到了，在艺术国家化的制度下，保加利亚的作家们不断被告之，是“我们使你成为作家的”。事实上在所有东欧国家，艺术家们都不得不忍受这种屈辱。这还不够，为了体现国家具有言论自由，当局更希望作者能够自我审查。那些持有异议并拒绝自我审查的艺术家都是注定要灭

亡的，他们会被贬低为一个政治抗议者，其作品则被看成是为了表达政治上的不满，而不是真正的艺术。如果艺术家要想发表作品，只能选择屈从官方；如果他坚持自己的观点，只能选择放弃出版。但无论结果怎样，他都是一个失败者。

契斯曾剖析过这种失败的感觉：“自我审查意味着要用他人的眼光来阅读自己的文字，这使你成为自己的法官。你变得比任何人更严格、更怀疑，因为你作为作者，知道审查员不能发现的东西——你那些最隐秘的、没有说出来的思想，你感觉你仍能从字里行阅读出。你把你自身所不具有的想象的审查能力赋予阅读，把文字所不具有的意义赋予文字。你追查你的思想到了荒谬的程度，达到令人眩晕的结果，在那里一切都是颠覆性的，甚至接近它都是危险的、毁灭性的。”审查和自我审查不仅导致精神奴役，而且还毁掉了民族千百年发展起来的语言。许多词汇的内涵被扭曲，观念被描述成一个事实。俄国学者雷达里赫将这种现象称为语词的“功能性虚构”，捷克学者巴洛赫拉斯基则把这称作“瓦解经验的语言”。对此，马内阿同样深有体会，尽管他的小说最终得以出版，但他仍然感到作品被自己用来对付审查和自我审查的那些伎俩糟蹋了，通篇文章混乱晦涩，表达拐弯抹角，与自己的真实思想相距甚远。

这种体制内不会产生真正优秀的作品，真正的读者也不会对此长期保持沉默。马尔科夫回忆道，当他那一次与学生座谈时，谈到每个人都应当对社会负有责任。一个学生马上问道：“那你如何使你的信念和你的特权相协调？外面停着昂贵的西方小汽车，这看上去难道不矛盾吗？”所有人都在等着他回答。马尔科夫沉默了，他知道学生的质疑是对的，他每月的收入就相

当于他们父母一年半的工资。学生们纷纷发言，批评当代作品与任何人都没有关系，他们不明白作家为什么要写这些东西，如果说这是在反映生活，那么作家或者不懂得生活，或者是在撒谎。最后，马尔科夫问学生们到底喜欢什么样的作家，他们异口同声提到从前那些著名的名字。这些老一代作家大都穷困潦倒，但从不出卖自己的才能，他们用自己的作品照亮了时代。

那些坚持艺术自律的艺术家终究会发现，国家艺术家与艺术独立是水火不容的。许多东欧艺术家都有与马尔科夫一样的感受，他们并非都忘记了艺术的真谛和自己民族的文学传统，在创作了大量毫无价值的作品后，留给他们的只是无尽的忏悔。马内阿最终选择移居国外，当罗马尼亚发生巨变后，一位作家朋友写信给他，不无悲哀地说：“我们过去四十年里写的那些文学作品，有多少能留传于世？它们利用了历史事实，有时甚至对历史事实视而不见，这样的文学不就是一些应景的只有短暂价值的东西吗？这些文学作品将成为历史的一些插曲，未来的人们会觉得毫无意义，没有经历过这一切的人们根本无法理解。”

目 录

导读 高墙内的作家自白 / 景凯旋	I
前言 反抗的男爵	
Foreword	001
I 无伤亡的审查制度	
Censorship Without Victims	011
II 艺术和自由	
Art and Freedom	019
III 传统的悖论	
The Paradox of Tradition	027
IV 审美传统	
The Aesthetic Tradition	041
V 艺术的解放	
The Liberation of Art	049
VI 戏仿御用风格的一章	
A Chapter in the Style of The Establishment	061

VII 审查的文化	
The Culture of Censorship	069
VIII 艺术与经济	
Art and the Economy	085
IX 审查的美学	
The Aesthetics of Censorship	097
X 社会主义现实主义之真相	
The Truth about Socialist Realism	119
XI 御用艺术家	
The State Artist	127
XII 字缝里的空间	
The Space Between the Lines	139
XIII 异议者的辩证法	
The Dialectics of Dissent	147
译后记 刀与磨刀石	
Knife and Whetstone	157

前言 反抗的男爵

Foreword

米克洛什·哈拉兹蒂不无讽刺地嘲弄自己为异议者。他嘲弄自己，因为他天生就是个爱唱反调的人。米克洛什 1945 年出生在耶路撒冷，但他的父母却倾向共产主义多于犹太复国主义，他们回到了匈牙利，充当建设社会主义的一颗普通螺丝钉。作为一个身材纤瘦、黑眼睛、黑头发的充满孩子气的男人，又兼有一张唯美而忧郁的脸庞，米克洛什被许多人所喜欢。他动作灵活迅捷，没准儿你会误认为他是个鲁莽的司机，但他不是。不过他可是个扮鬼脸的大师，就连他自己写的最好诗句，都没法儿媲美他的表情和俏皮诡谲的一瞥所能完成的传情达意。他也常常郁闷。一些由他和他的思想引发的蠢事时而发生，而他回敬嘲笑你的方式，则让你感觉自己像个十足的多管闲事的傻瓜。往往在对抗中，他表现出最棒的自己：一个呼吁民权的活动家，无政府主义者，激进的诗人，行为荒诞的小丑，政治变革的鼓动者。他是脆弱的，爱哭鼻子，也时常小心眼儿。当他心中认定了什么，他就会坚持到死。他能够，或者更确切地说，曾经真的不顾一切地去证明自己的观点。他读起书来可谓一目十行，用迅雷不及掩耳之速抓住问题的核心所在。比起纯历史而言，他更喜爱历史哲学，借助史实之外的更多逻辑去审视过去。

米克洛什忠于他的爱。人们在需要声援和支持的时候总是可以指望上他。虽然很少有人站在他这边，他却笃定地支持过许多人：被怀疑者，被指控者，不伏法者；宁愿坐牢也不肯服兵役的年轻的天主教徒；讽刺官僚作风的青年作家，以及持不同政见的人。对于这些人，他会慷慨地给予他的支持，即便他同他们意见不合。

米克洛什的浪漫社会主义完美地融合进了现今普遍的新人权意识形态。他的天命是要去针对缺失民主的社会承诺，这使得他的主顾有限，迫使他的作品成为地下文学。然而，缺失社会承诺的民主，也同样不为他受用。米克洛什访问过巴黎、伦敦、纽约、西柏林，但每次都还是回到了布达佩斯。像米克洛什这样的持不同政见的人是如今真正的社会主义者。

米克洛什·哈拉兹蒂和我已是十六年的好朋友。因为没有弟弟，我拿他当亲弟弟般看待。似乎我总是需要一个比我更激进的朋友在一旁，这样我便可以安然扮演那个守旧的角色。

我第一次遇见米克洛什的时候，他恰巧在被警察盯梢。不用说，他违反了限制被逮捕起来，他又绝食反抗，继而被强行灌食，再后来终获释放。一些人为他鸣不平，其中就包括格奥尔格·卢卡奇（Georg Lukács）和我自己。

他又到底犯了什么罪行呢？也许仅仅是因为他在自己的公寓为比自己稍年轻几岁的人们举办过一次研讨会。与会的一个女孩的父亲是个高官，他揭发了米克洛什。共产主义自育和培养出它自己的异议者。

他的书《工人国家的工人》制造出一个全国性的新闻。一个哲学专业的大学生，同时是初露头角的诗人和政治歌曲作词人，近来被大学除名，去到一家工厂里工作了一年，观察记录了他的工作经历。他把文本拿给一个出版商和一些朋友，并另有十一份打印手稿在城内流通。这些素材棒极了。作为一个案例研究，它无疑是一流的——简洁、有力、尖刻。

一天晚上，我们一群人正在聚会。早上六点钟有人按门铃。这是警察前来搜索的讯号。米奇（米克洛什的昵称）被列为嫌疑人。后来，《工人国家的工人》被宣布定性为颠覆国家、鼓动骚乱的言论。米奇因此被捕。我头一个被叫去训问。紧接着他们又搜查了我的公寓。我被指控企图偷运米奇的手稿出境。之后，由于我自己的部分日记也有颠覆国家的嫌疑，我也被列为嫌疑人。虽然如此，我后来还是只作为证人出庭：我们家的老清洁工作证，我的柜子是锁好的，因此不论是我九岁的女儿抑或是我的妻子，都不可能读到我的日记。否则的话，我也将面临起诉。

这些事件都发生在1973年，时值匈牙利改革狂潮，米奇被正式指控。许多同情者为他作证，对他的审判也成为了国际新闻，记者们蜂拥而至，西方的匈牙利语广播电台争相转播，布达佩斯的知识分子们由此得知了米克洛什的名字，流言蜚语也莺飞草长。与此同时，好事找上了我们这群人——后左翼分子、后嬉皮士、先锋艺术家、行为艺术家、社会学家、后现代的电影人、符号学家以及在每一个时尚又危险的潮流中勇猛试验的年轻人们。此后，这一拨令人惊奇、充满魅力的人群中的绝大多数都被驱散到了世界的各个角落，他们当中有些人自杀，有些沦为了意外事故的受害者。而我们当中这些活下来的人，尽管不愿对人提起那些故去的人，却是在内心深处带着浪漫的怀旧色彩，深深牢记他们。

在他的书里，在他被调查的过程中，在他的审判会上，米奇都表现得非常高贵。他是个处理窘境的专家。有一次他在游行时被拖向警车。米奇像一个拒捕的经验丰富的老抗议者，任

由自己在人行道上被拖着走，突然他漂亮的新鞋的尖头从他心灵的眼睛前闪过。“哦，抱歉，”他说，“先生们，我自己来！”接着，他走了过去，像一个外交官。

作家哈拉兹蒂的著作被翻译成数十种语言，他的名字立马为那些关注东欧异议分子的人们所熟知。当然，这些著作在国内无法出版。这位年轻作家的名气在西方与日俱增；然而在他的家乡，他却是个地地道道的无名小卒。只有在青年艺术家俱乐部这种由共产主义青年组织赞助和布控诱饵的地方，渴望互相结识的年轻艺术家们经常光顾，在那儿，米克洛什被视为一个名人，一个反抗的男爵。

他也是领袖同盟的成员。可以肯定的是，老领袖们打眼看着他，暗含恼怒：那小个头的英俊的小伙儿是谁啊？谁在那儿指手划脚地批评嘲笑我们？难道又是那个哈拉兹蒂？是的！是他，是他，又是他！

有一点可以肯定：不会有国内出版社愿意与哈拉兹蒂签署出版合同。通常，“不可能文学”的作者可以反观到“可能文学”的性质。“如果我的作品是不可能的，”米奇沉思地自言自语，“可能的作品又是什么样子的呢？”这个淘气的小男孩，被老师罚站到角落里，冷眼反观那些还坐在位子上的好学生们。呆在角落里的小男孩，这个天生的异议者，他心里琢磨着我身上到底缺少什么？他们知道什么我不知道的东西？他们是如何叫自我与现实相妥协的？成为一个可能的作家需要怎样的代价？

此前，在题为“知识分子通向阶级力量”的与伊万·塞勒尼（Ivan Szélenyi）合著的书中，我试图探讨知识分子如何成

为国家社会主义中的一个独立阶级。该理论认为，在国家社会主义中，审查制度乃是固有的组成部分，它是文学合法性和建设性的元素。审查制度事实上为 20 世纪 70 年代中期的社会情绪所鼓舞，正逐渐被权力精英征用。我们得出结论，共产主义的实现是一个系统工程，维护其存续不单单是依靠警察的力量。

布拉格之春刚刚过去，波兰的团结工会还未见端倪。然而匈牙利的异议者运动正在蓬蓬勃勃的萌芽中，米奇就是其中的活跃分子——一个被查禁的危险的角色。他的选择无形中也为他提供了一个战略高度，在这个有利地形上，他人的行为尽收眼底。这个不再年轻的异议者注意观察其他人是如何调整他们的整个行为及世界观，以获得他们的合法性。他所看到的是比自我约束、自我回撤、自我戕害更为高级的做法。那已经可谓是一种创造性的精神气质，一种对国家中心主义的自我同化。审查制度不仅仅是一帖驱魔的咒符，它是一派完整的宗教，国家的宗教。它从系统内部自我生发出来。到如今它已经成为一种生命的血液，缺少了它，什么都别想生存成长。在国家社会主义中，人们不会讨论作家的自由，只会讨论作家的责任——那些谈论自由的人，被视作是不负责任的。

在米奇的新书里，他书写的口吻似乎他是“御用作家 (state writer) 的良心”，可如此怪诞的良心不可能存在。唯一的可能是，米奇决定表面上有时候以一个御用作家的口气去写这样一部探讨“审查的美学”，泄露统治者内心秘密的地下文学。哈拉兹蒂的讽刺里蕴含了一个几近残酷的图景：如果国家社会主义真的成为了世界文明，那么世界将会变成什么样子？它会像儒教在古代中国或者基督教在中世纪欧洲的胜利一样吗？也许，他

脑海里浮现出的场景更接近于奥威尔在《1984》中的描写。

哈拉兹蒂的噩梦很简单：如果国家社会主义不断扩张，每一种异议都被邀请入伙，哪里还能有怀疑的声音？诚如小丑揭示了马戏团导演驯兽和维护剧团秩序的治理理念，与此同时，他意识到，他自己也恰恰属于这个马戏团。米克洛什这个异议者，大口声称异议是难逃一死的，持不同政见的人是疯狂的。然而，他自己却仍在死守。

不久，波兰的团结工会开始了，又终结了；勃列日涅夫上台了，又下台了，如今已是戈尔巴乔夫的天下。运动、危机、改革、镇压、自由化——党的主导地位仍是神圣不可侵犯。在国家社会主义中，这是最基本的基本。服从者存活下来，不服者消失不存在。哈拉兹蒂就等同于不存在，写下这行字的我也是同样的命运。在此期间，哈拉兹蒂成为了匈牙利民主派异议者最重要的地下期刊 *Beszélő* 的编辑和突出贡献者。

几个月前，米克洛什的母亲被殴打致死，行凶者在米克洛什的手稿上留下了血指纹。葬礼举行，罪犯被缉拿。凶手竟是个政治疯子——一名被米克洛什拒绝收为门徒的年轻男子。一个典型的陀思妥耶夫斯基小说角色式的人物谋杀了米克洛什的母亲。这位眼睛亮晶晶的、迷人优雅的老太太，激进到甚至认为她儿子还不够激进。对于那些能用棍锤砸别人脑袋的家伙，米克洛什显得那么的陌生、格格不入。他在不自觉中惹祸上身。

我当初就告诫他，离开这里，这儿对你不是个好地方。如今我明白了，他是永远不会离开的。他希望在这里证明。证明什么呢？当然是他的真理。在布达佩斯，有一个强大的、敏感的真理，名字叫作米克洛什·哈拉兹蒂。

在这本书中，他怪诞地用讽拟体模仿御用文人和御用文学的风格；可他最近却反过来提醒我，最好还是只写自己的想法，不要把其他人牵扯进一个淘气的理论。不管怎样，我还从没读到过比这更棒的描写这个国家审查制度的文章。别看这薄薄的一本书，它将会被众多美国研究生们在他们严肃的论文中引述；它将会出现在社会学教授推荐的经典阅读清单上；它将成为中欧研究中不可或缺的一部分。中欧的文化宝库里不能没有它。

然而，在这里，文学神庙被国家所操控。这个聪明、幽默、脆弱、坦荡、审慎、感性的男子，尽管日益温和，却仍被视作傲慢。他应获得的地位和肯定，必是姗姗来迟。

乔治·康纳德 (George Konrád)

1986年10月于布达佩斯

I 无伤亡的审查制度

Censorship Without Victims

英国诗人约翰·弥尔顿天真地相信，完全的审查制度既不可取，也不可能实现。这会被现今的许多人看作彻头彻尾的无稽之谈。弥尔顿认为，这种审查制度纯粹是一个幻想，是只存在于“大西洲和乌托邦的政体”。而在现实世界中，它的施行绝不可能。在与真理的斗争中，谎言是注定被打败的。审查制度是一枚“徒劳且有缺陷的”武器，它的使用会反过来促进那些它原本着意防止的事物。这番流行了那么久的精彩高论，早已被 20 世纪极权社会主义的雪崩扫荡干净了。

审查制度已经不再是简单的国家干预的问题。审查官和艺术家缠抱在一起，沆瀣一气，由此派生出了一种新的审美文化。它也不再是早先的批评家们所反感的那种审查形式。由于艺术工作者们已把这个国家视为自己的家园，国家因此变得有能力驯化艺术家。

这本书描述了审查的美学，以及艺术家和现代社会主义国家之间的共生关系。书中研究了国家用于操控文化的努力；探讨了艺术家与他们所处社会的执法者之间的合谋共犯关系。我本人出生、成长在这个国度，多年来，几乎没有什么能威胁到国家控制的极权。我认为匈牙利在所有社会主义国家中扮演着先行者的角色，它已抢先一步迈向了一个更高、更成熟的阶段——维克多·塞尔吉（Victor Serge）口中的“定向思想的政权”。作为享誉全球的最温和开放的社会主义国家之一，匈牙利成为了社会主义国家的模范，因为它不仅更典型，而且更超前。

这本书既不是旨在收集审查中发生的伤心轶事，也不是针对一个邪恶的监视系统所进行的学术分析。以上这两种方法，往往受到东欧研究专家们的青睐，然而他们唯一的成功只

是——成功回避了更重要的问题：谁创造了这种文化？为什么？如何？怎么能维持如此之久？或明或暗的恐怖是否构成其存在的充分条件？自由精神真的是艺术繁荣的必由之路吗？

我宁愿不把这种文化刻画为一种审查制度，这么做会掩盖其新颖性：正确的理解是，我们的审查制度形成了一种意在根除审查制度的自相矛盾的文化。我希望这本书成为这一深刻文化变革的记录者。我们的新文明，不仅与真正的艺术自由相背离，与被认定为与自由背道而驰的传统审查制度亦是相距十万八千里。

这并非说，在社会主义国家中，艺术家不会遭遇传统审查制度的干预，事实上更多时候，这种干预不再是单纯地迫使反对者噤声，而是确保知识分子更有效地发挥其应有的作用。此外，这种干预使得今日的知识分子较之从前感觉要松快许多。如果你去偷听任何一间为知识分子预留的匈牙利乡村别墅里艺术家和作家们茶聚时的谈话，或一个正式会议后高端艺术家们的攀谈，你将会极惊讶地听到他们诉说彼此在体制内的“不幸遭遇”时所流露出的知足常乐。艺术品被批准面市之前，审查制度负责给它上最后一道釉。

旧的审查制度逐步退场，取而代之的是一种全新的模式——更隐性且更危险。新审查制度中运用的手段与传统的审查制度截然不同。只有当新方法不奏效时，过去的粗暴方式才得以启用。此类状况之罕见，并不能作为匈牙利自由民主的明证；相反，它昭示着审查制度中狡诈的新型约束策略的日益成功。传统审查制度是以创作者与审查官是天敌为前提，新的审查制度却努力消除了这种对立。艺术家和审查官作为官方文化

的左膀右臂，携手一道，乐呵呵地勤恳耕耘艺术的大花园。这种新文化并非源于大肆扩张的审查制度，反倒是其稳定消失的结果。审查制度自诩为自由的表率，因为它表现得如同道德一样，代表了统治者与被统治者的共同精神。

我们的统治者一再地给我们洗脑。在过去，审查官们做梦也没有想到可以通过吹嘘为文化自由而战的斗争，来为自己的镇压行为正名。即便最血腥的恐怖，也没能给予老牌独裁者开这种玩笑的底气。当然，玩笑只有当人们不觉得它可笑时才耍得下去，在这个玩笑中，审查官吸收了被审查者的意识形态，暴徒学会了其受害者的语言。审查制度的存在，最终基于审查者和被审查者之间持久的共同利益。审查制度（如果它有自己的办公室）不是简单的文化创造者的镇压场，而是他们天然的家园。

当我谈论审查制度时，我指的不仅是某些官僚程序，而是整个文化语境；不仅是国家的干预，而是阴谋摧毁自由“真艺术”之根基的各种手段；不仅是政治勒令，而是一元化社会里的个人世界观；不仅是“合法”与“非法”的限制，还有维系着国家权力渗透到文化的哪怕最后一个细胞的秘密心理源泉。因此，我谈到的不光是惩罚，也包括奖励和支持，特权和雄心。我想描述的不是我们文化的皮肉，而是皮肉下面的骨架。吸引我的不只是制约艺术家的种种外在规定，我更关心的是拽低艺术家想象力，使其不断沉沦的地心引力。

艺术品在共产主义的统治下蓬勃发展。东欧历史上从未展出过如此之多的艺术作品。文化馆、电影制片厂、剧院，还有艺术家殖民地处处爆满，想要多少就有多少。让人难以忍受的事实是，在这无懈可击的审查制度下竟然没有一个艺术家拒绝

过任何来自于国家的荣誉或嘉奖。当然，一些高傲的老家伙——以往审查试验中被迫害的英雄，如今仍在左右。然而大多时候，他们却已和年轻一代的艺术家一样，愿意融入审查制度的新文化里。细细看来，受迫害的艺术家原来并没有那么不满。

事实就是这样：碰不得的禁忌，不宜居的生活，不可说的言论，无形的条条框框，永久流产的不被接受的思想，这一切并没有让我们的作品在审美意义上贫瘠乏味。艺术大厦就从这些国家设置的栅栏里拔地而起。我们巧妙地在艺术宅邸里改组家具。我们学习在规训中生活，那是我们的家，是我们的一部分，不久我们将变得渴望它，因为没有它，我们就无法创作。

昔日的先驱

自然，与任何方兴未艾的文化一样，在极权社会中总可以发现一些不合时宜的角色。他们反抗普遍的价值观，或者寻求体制阴影下的一方角落，在那里，他们可以尽情抒发自己的理想。只有当国家批评惩罚他们时，他们才能得到一定的声誉。可即便是这样的惩罚都很难获得——这里只有嘉奖。反面教材的宣扬与否通常取决于当权者的决定：为了达到教化的目的。若我们有机会得知这些人的名字，那并不是因为我们的控制力量太薄弱，以致没能把他们彻底消化掉。他们可以出生、生存、为我们所知，完全是因为世界上存在着两大文明阵营——以美国为首的西方集团和以苏联为首的东欧集团——在冷战中对峙。这些反叛者是无根的，就像那些可能在黑暗时代（欧洲中世纪）存在过的不知名的“希腊人”。

这些珍稀鸟类实际上是一个被征服的文明遗漏下来的知性子嗣。这个失落的文明曾许下的关于民主、个人主义和批判性思维的诺言，尽管业已褪色，却留下了挥之不去的印痕。新文明里的土著们只能对那个失落的旧世界有些许耳闻。面对新文明，他们则一脸的顽固不化——这份对旧世界的忠诚导致他们背叛了自己真正的出身。他们看似异议者，然而，在去评判这些人的时候，他们对于放弃独立精神的抵制程度比其政见更为关键。他们相信这种自主权弥足珍贵，且听从自己内心的感召。这种态度会将他们自动排除到体制外，他们站到了支撑国家社会主义的检举风潮的反面。这些美丽的孤儿什么也没有迎来，除了他们自身的灭亡。他们成为了一个垂死物种的代表，在新世界里无法繁衍，唯有迅速灭绝。

这个物种如此顽强地坚守个人的独立自主权，当然，我是站在他们这一边。当他们竭力搜索词汇来描述自己的处境时，他们还是谈到了“审查”。是啊，他们还能怎样呢？翻箱倒柜地在另一种文明的残骸中搜罗，他们最终从封建主义颤抖的自由中，寻到了一个乌托邦。故意同时代唱反调，是他们保持独立的唯一机会。这些维护人权的后卫，在想象中把自己变成赛场上的前锋。

无论是社会主义者与否，那些鼓吹人权自由的人们，如果自以为他们定期的充满激情的抗议，是历史到达了某一节点的标志的话，他们就都错了。在极权社会主义的新文化下，检察官没法去认可这些返祖现象的社会学价值。我担心，自主的精神并不是这个新社会中任何机构、阶级乃至社会关系的必需品。如果真是这样，我们即可瞥见这些弃儿死亡的归途（也许只是

象征性的)。就像在地势较低的滩涂上播种的农民一样，他们的罹难不能归咎于环境，只能怪他们自己。只有当两个超级大国放弃彼此根除的决心时，这些弃儿的生命才能得以保障。从前他们被冠以间谍、汉奸之名论处，后来他们被扣上了玩忽职守和精神错乱的帽子。政治审判已经过时了，取而代之的是精神科听证会。这种进步的代价是对社会合法性的牺牲，然而它同时成功地营造出缓和的日常状态。

在西方文明的眼中有一小撮浪漫主义者把他们自己排除在新文化的体制外。他们对家庭、学校和工作场所产生的真正的文化影响，充其量不过相当于城市生活里的一盏交通灯失灵。一个电话通报到中央配电室的控制人员，修理工便被派往事故现场维修出现故障的电路。维修期间，自有警察维持交通秩序。

也许我应该就此打住，我已经坦白了所有的一切。无论审查制度存在与否，艺术和权力都不是天生的敌人。即便是在极权主义政权下，艺术依然可以蓬勃发展。难道还需要更多证据来支持官方理论中的自由吗？要紧的是，习俗和人民头脑里发生的转变是不可逆的。我们的新文化既不是由强迫劳动，也不是由诡诈的争取自由的斗争所组成；它主要依靠的是一些秘密的，以知性的怠工和有远见的屈从为表征的“真正的”艺术作品。审查机构与人民不分彼此。诚然，艺术灵感无法摆脱规定性的约束，然而它在哪儿获得过完全的自由呢？国家社会主义的审查制度有其自身的审美，其中大部分是从那些它意欲控制的艺术家的身上习得而来。

当然，多数人宁可去相信一个诗人写了一首他不喜欢的诗，是因为遭到监禁的威胁，而不愿去接受一个更为简单的事实：艺术从不拘泥于自由。

II 艺术和自由

Art and Freedom

谣言都是这么说的——自由是艺术的必要条件；任何背离其反权威本质的努力都会将艺术扼杀；真正的艺术家都是独立的个人，至少在其创作过程中是这样；没有自主性的艺术是伪艺术；艺术意味着无际的敏感、不受限制的想象力；艺术是偏见的坟墓、现实的虚拟、自我的反思、感性的形式、不妥协的绝望、无法抑制的快感、一盏神秘的魔法灯笼，以及砰的一声甩门的声响。艺术是永恒的革命。

这些事实上都是很新近的概念。直到上个世纪中叶，艺术才被看作反权威的代名词。也只是从那时起，艺术开始被公认为个体意识抗争质疑世界秩序的象征。肯定艺术自主的重要性是资本主义文明承诺的一部分。不过，这段时期在漫漫的艺术史上只是一个短暂的片段。唯有当我们回想起古希腊和古埃及的艺术时，才会意识到，不去反权威的艺术原来也是可能的。诚如去抱怨中世纪的基督教艺术缺乏自由又有什么意义呢？

尽管如此，艺术天生抗拒权威、抗议权力的大名已经远扬。说到底，这观念还是在坚持艺术本性的不可改变。许多人把我们新文明里艺术的泛滥视为希望的标志，不论他们具有审美价值与否。他们继而相信，艺术是自由的同盟。在专政的压迫下，知识界不可避免地要奋起反击。乐观的外人幻想着权力和艺术只有在交锋时才会产生交集。

这些旧观念的徘徊不去表明：极权社会主义短短几十年的光阴还不足以实现文化的认同。我们这片世界发生了巨变，艺术却保留了其原有的本质。比较起一时一刻的对艺术反独裁冲动的遏制，一些更为阴险致命的诡计不幸得逞：艺术自由表达的需求已被大大消解了。这里头艺术家们的协作可谓功不可没。

当然，没有几个艺术家会公然承认：他们和他们的朋友，实为压迫剥削自己的帮凶。现实生活中，我们的艺术家们尽管也很烦恼，可还是感激地领受社会的关注，尽情陶醉在自己的效益里。就像中世纪那些自认为信仰禁欲主义的达官贵人们一样，这些艺术家们即便作为国家的雇员，还自恃为自由的使徒。

这些又是如何实现的呢？在极权社会主义的诞生初期，早年曾推翻旧政权的资产阶级和反叛他们的艺术家们貌似共同担当起反独裁精神（如今已死气沉沉）的坚强卫士。但这场源于错觉的联盟却始终是短暂的。自由艺术既没有此等倾向，也没有足以自卫的实力，它在日益增长的独裁压力下终于发生错位。如果艺术属于广大人民群众，群众的利益又可以由党来代表，那么艺术将不再被视为艺术家的专属领地。许多艺术家还坚持认为，社会主义是自由解放精神的胜利；可实际上，自由精神已被一劳永逸地废除了。反独裁精神最终乃是一派无以为继的纯粹自负。然而，艺术却存活下来，且繁荣兴旺。

照此看来，兴许艺术本身是永恒的。不过，这好消息只能够安慰到那些等待与外太空生物联系的人类。在我们要求雇佣艺术家政权下的审美中立以前，在我们呼吁尊敬的御用艺术家们重拾艺术自主以前，我们应该尽量想象出艺术的本来面目，哪怕是不求甚解：以未来的眼光审视过去。

一个简短的历史教训

还是有一些人永远无法原谅马克思一时的错误：他相信文明的转折点——推翻资产阶级的典范革命，恰恰会在资产阶级

最强大的西方先进工业民主国家实现。马克思的错误根植于他的仁慈乐观：他认为，资本主义向计划经济过渡必须与民主发展相同步，诚如此前工业文明诞生时的情形一样。如今随便一个小孩子都可以告诉你两者之间并无必然联系。相反，只有在世界的贫困地区，社会主义才能迅速革命成功。它并非民主的果实，而恰是民主的缺失所致。

扩张的资本殖民至传统的专制社会。资本将这些封建的、父权制的抑或宗族的社会世俗化，继而将它们推向现代化。这些社会的零星部分被纷纷转化为资产阶级和无产阶级。然而反独裁的民主精神——尽管它在工业社会业已形成强大的、独立于自身起源的传统——在后进社会里却胎死腹中。不过，即使没有相当数量的自由资产阶级的存在，资本在专制社会的现代化国有市场中依旧如鱼得水。

在资本由西向东流动的初期涌现出了现世偿还的思想。这些用经济学的诱人语言阐发出的思想，引得不安分的知识界蠢蠢欲动、暗自鼓舞。马克思许诺了一个没有危机和阶级斗争的理性规划的社会，他指出劳动人民的不满将成为这个新社会的助产士。马克思主义是实现现代化的一条捷径。这种学说对于贫困东方的急于求成的知识分子，比对富庶多元化的西方世界的政治家们更有说服力。这些革命家回避了道德的困境，寻求以武力对抗武力。激进的教师、学生、律师、牧师、艺术家、作家都纷纷与新旧统治者决裂。他们从不足道的监护人那里征用富国图强的思想，并将之挪用为被压迫者的希望。

马克思主义彻底重组的意识形态对于许多人都有吸引力。在这些人的心目中，资本主义已在与封建势力的勾结中丧尽名

誉。他们期待从资本主义的蹂躏中挽回一点民主。这些人的马克思主义同时也为那些将自由民主等同于谎言一概拒绝的激进分子提供了令人信服的论证。对于他们而言，民主仅仅意味着私有财产的废除。他们把少数服从多数的原则置于规划的首要位置，且对任何保护少数人权益的道义置之不理。资产阶级的自由被视作战术武器，或者干脆是个骗局。这些人信仰自我牺牲的革命思想和纪律，仿佛他们是为此而活。他们要求牺牲和承诺；他们拒绝一切不和组织权力直接关联的社会改进和精神提高；他们将自己的地下组织视作新社会的核心和典范。“一战”的危险和战败暴露了现行秩序的脆弱性，这也导致了許多普通百姓对马克思主义的盲目追随。

不过，也千万别太醉心于计划社会政治前卫的历史，还有它那带来乌托邦、社会科学和工人运动的强大力量。有足够的证据显示，民主精神越薄弱，那些贫困的、有罪的、渴望自由和安全的人们，就越容易服从社会主义科学（science of socialism）的指导。

因此，按“科学”组织起来的工人“自己的”国家就像个工厂。经济财务、劳动管理、政治生活和文化活动都被归入一个分层组织统一管理。作为如今社会总资本的所有者，国家机器同时也成为了知识界的代名词——所有的社会、经济、文化知识的监护人。（在东方，“知识界”一词不仅适用于传统意义上从事创造性劳动的专业人士，也涵盖了那些从事的工作要求高等教育的人群。）脑力劳动和国家结构就好比是一个不可分割的有机整体里的肌肉和骨骼。

如今，那些受过高等教育和专业培训的人们成为了可靠严

密的中产阶级的成员。顶尖专家们则组成了上层阶级，享受无可争辩的特权。所有的专家学者都被赋予了政治责任，因为每个人都是国家的雇员。官僚机构管制着物品流通和文化宣传。在社会的现代化进程中，知识界没有什么可以失去，除了其独立性；作为回报，它获得了世界的一半，为此它须提供维护团结和解释权力的服务。

在这样的革命中，难道艺术还有任何机会保留其反独裁的本质吗？艺术家，作为情感生活的组织者，在这项转变的实施过程中发挥了关键作用。革命以前，他们一无所有。如今，他们却发现自己处于权力的心脏，享受着为人民服务和组织团结的亢奋劲头。很少有人能顶住国家艺术家高威望的诱惑，他们已经和他们的新公众（协助运行国有化经济及其文化的中产阶级）密不可分。他们不仅是这群公众中的一员，也是其智力指导。艺术家，作为一个群体，已经成为政治精英的一部分。他们都不愿意放弃随之而来的特权。

所有这一切都会对艺术家及其艺术造成严重后果。艺术家的想法、感情、情绪都不再是个人的私事。实际情况是这样：早期革命艺术家们还得从旧社会独立知识分子的作品里习得斗争需要的激情。然而，似乎没有人对这一事实过分沮丧。如今只有在蜡像博物馆里还能找见独立艺术家的形象，紧挨着有组织的工人的蜡像。独立的艺术是不可能的，因为没有独立的观众。我们生活在一个将反独裁艺术公然谴责为反艺术的社会。

III 传统的悖论

The Paradox of Tradition

东欧社会主义的胜利终结了艺术传统的自由繁殖，但这并未使得我们的文化走向反传统，相反，它非常尊重传统，并赋予了传统以最终样貌。新的传统还没有被发明出来。即便对于我们那些年年在官方全国性会议上照面的批评家和历史学家，发明传统都是不可企及的成绩。我们的文化所做的工作，是对往昔进行自由的遴选：它从众多选项中挑出一个传统，也是唯一一个有资格存活下来的传统。在过去，传统意味着海纳百川、兼容并蓄。今天，我们的传统只供奉唯一一个“面向未来”的向度。这一被青睐的，作为我们社会主义文化根基的传统，乃是资本主义晚期出现的激进反抗的文学艺术。

管理传统

协作的艺术，远非一些人臆度的那么狭隘。事实上它极有弹性。随着社会主义巩固其统治，日益强大自信，通往艺术殿堂的大门也愈发敞开。社会主义艺术的天然鼻祖家族也随之壮大。不同时期的各类艺术，即便蕴含着不满、疏离感、愤怒、怜悯、热望、孤独、苦难，无论敏感与否，均获放行。当然，这是建立在逐项审批的制度基础上。事实证明，我们的文化强大到足以容纳和均衡不同的意见。一切可能遮蔽艺术“革命性”的伪装都被揭去。我们的文化愈是自信，就愈发认同自身的延续与救赎。被追授和放行的过去，是我们的文化身为传教士的证据：它觅寻善意的异教徒。

文化准入的标准被步步放宽：从激进的政治主张到好斗的人道主义，进一步推至文雅的人道主义，最终软弱的人道主义

也被放行。所谓“人道”，只排除那些明确反对社会主义的创作：为艺术而艺术；假借无政府状态之名的艺术；反社会倾向的艺术；蔑视社会主义民族精神的艺术——一句话，那些生来要被驱除的艺术。凡是能被增选进来的，迟早都会被选入，毕竟时间永无止境！

传统属于那些培养它的人。推荐传统，属于我们热心的御用智力机器的业务范畴，那可谓世上最容易的任务：你仅需定义其内核。它往往会包含政府期望它包含的内容，言外之意是，政府乃上帝的化身。无须激昂的审判官，仅需平庸的历史学家、美学家、批评家，失败的作家、艺术家、演员、导演……换句话说，一群妄图引领艺术的受过教育的人。御用传统正是他们的天堂。这里存在着传统的悖论：我们御用文化的元老们，即那群革命艺术家，也曾是社会上的边缘人物，或者至少是独立精神个体。他们都曾是挑战那个年代主流文化的异议者，比如年轻的高尔基（Gorky）、年轻的马雅可夫斯基（Mayakovsky）、年轻的布莱希特（Brecht）；他们都曾隶属于反专制独裁的传统，即便在他们为政权服务期间，他们也抒发了个体的独立自由。但后来，他们扮演起了“国家梦”的解说员。今时今日，他们当初独立精神的唯一遗产，只剩下被组织雇用的专家学者们不用每天去办公室坐班。

许多人领会到，传统文化的真实价值与御用文化的实用价值间，存在着不可逾越的鸿沟。一些人甚至将这鸿沟上升到歪曲或背叛。我们今日御用文化所吹嘘的，继承于前辈政治艺术的贵族血统，实在令人难以置信。国家社会主义虽然终结了多元文化，但对其仍深怀感激；的确，我们的御用文化乃是自由

的嫡系后代。我们之所以没有偏离航线，不单单倚赖文化警察，也受惠于一个有机的传统。御用文化既不是对多元文化的背叛，亦不算歪曲，只是一场世间常有的富于创造性的蜕变。毕竟，谁能对拜占庭式教堂里回荡的“万人冢”的回声充耳不闻？有什么能让殉道者描绘殉道者，新官僚描画旧官僚更为自然呢？

让我们在此审视革命前的激进美学，它现在如此明亮地绽放，几乎致盲。无疑，我们将绊倒在御用文化生命力的源头。

统治价值

时值世纪之交，几乎没有任何重要的艺术潮流处在与主流价值观、生活方式、制度机构和平共处的境地。从浪漫主义时代一路走到布尔什维克革命时期，艺术和文学组成一支日益壮大的抨击资本主义的合唱团。艺术不再属于资产阶级范畴，但例外的是，它仍是市场经济的一部分。

所有边缘的艺术家，都梦想生活在一个纯粹的世界，在那里高尚的价值规则无须或极少妥协。同怀这个梦想的，还有那些反对商业化的形形色色知识分子流派。然而，一个最绝望的艺术家，会至为痛苦地发现，在社会眼里，自己除非有销路，否则一钱不值。想到这个社会将艺术推向了市场，而不是在教堂里加以尊重和维护，他不禁心生厌恶。创业型社会为艺术家提供了迄今所知的最全面最蓬勃的自由，但它对纯粹价值的漠不关心，导致这份自由在艺术家眼中显得虚伪不堪，其间隐藏着持续的羞辱，最庸俗的原则统治着最崇高的主题。这一切都是不公平的！

当革命力图支配现实需求时，革命触动了艺术家的心。对艺术家而言，这完全不是一个暧昧的处方。现实的需求是宝贵的。只有当艺术家成为社会的精神领袖，当他受到尊重和爱戴，当别人感恩戴德地接受他所阐释的价值观时，艺术家才有机会影响生活。在那里，资产阶级孱弱到无力购买他的艺术，甚至面临被根除的命运。有价值的人必须把对价值的统治，牢牢掌握在自己手中。

一个小型唯物论

当然，东欧社会主义对价值的主导并非虚无缥缈，对艺术家的控制亦是如此。即便是对美的统治，也须有实体操控，否则美何以有效地盛行？

最早反对资本主义的浪漫派艺术家，仍沉湎于怀念宫廷的资助。一直以来，社会主义能够成功勾引艺术家，不外乎一剂强大光荣的合作承诺。让艺术家们去考虑“卖方市场”或者“公司产品的安全规定”，那不是难以想象吗？

对于这种可疑的唯物主义理论武装起来的历史角色，向往新世界的艺术家们不大可能早有准备。或许，他们未曾料到，对于价值的捍卫，需要采取御用艺术家垄断的形式。不过，作为先驱者，他们自然清楚：只有成为政府的价值观，他们所倡导的价值才可能实现。

社会主义解决了艺术家物质层面和精神层面的双重问题。艺术家怎能反对这样一个未来的国家——这个国家需要艺术家，并且由他们来决定社会的品味。他们期望着这样的国家不

会把他们扔给无情的市场。这预期也的确实现了。当然，一些艺术家可能有对对自身独立性的模糊忧虑。然而，在他们承担义务时，他们设想这是一场愉悦的服务：为一个服务于“价值”的社会效力。

布莱希特的例子，就展现了一个最难驾驭的头脑如何迅速堕入对美妙权力的享受——一旦他们为社会主义效力，执行的快感覆盖了预备的喜悦。与表象相反，社会主义并不压抑艺术家的尼采精神，而是满足他们对权力的渴求，并赋予优秀者责任与建设性的角色。

一个出于道义，有组织地强制推行美好价值观的构架，呼唤着新国家和它的艺术家们的到来。正是他们的先驱，那些积极投身政治的艺术家们，给这项伟大工程签下了空白支票。那张支票上却无从找到任何关于“统治价值观”和“统治有价值的价值观”之间的授权区分。

作为激进主义的艺术

我们有理由这样怀疑，艺术家狂热加入革命行列并非出于纯粹的利他主义。我不是在暗示，他们的社会觉悟完全是由市场风云带来的屈辱唤醒。促使他入伍的还有另一种痛苦——精神的分裂矛盾。艺术家自浪漫主义时代以来就饱受这痛苦的折磨。艺术早已脱离其固有的传统角色，艺术家们发现自己被囚禁于自身的自由当中。边缘化乃是自由的代价。独立艺术家的生活总是危机四伏，优质的文化迈不出贫民窟。

激进的社会承诺不仅解决了艺术家作为“社会人”的困窘，

还对艺术本身的性质问题提供了答案。艺术家开始寻求一个既给艺术提供安全基础，同时又扩大艺术自由的解决方案。他们力求被尊为神圣。除了追求毫不妥协的艺术之外，他们别无选择；他们变成了激进分子。

唯美主义者，作为激进艺术家的一种，在保持与政治无涉甚或反政治的状态下追寻艺术的本质。面对艺术和生活之间的纠纷，他的解决办法是将两者扯得更远。艺术是一种现实，生活则是另一种现实。他的乌托邦是未受污染的纯净情感的表达。他的作品蕴含了他自己特定的准则、方法或纯艺术的操守。这就是事实，不论这位艺术家是一个马列维奇（Malevich）、康定斯基（Kandinsky）亦或赫列勃尼科夫（Khlebnikov），他都是一个创造性的唯我论者，将政治及其他社会习俗排除在艺术之外。他与世无争。

社会主义国家文化乃是积极分子的后嗣。积极分子是一种有别于激进艺术家的不同物种。这类积极分子型的艺术家想要通过征服，而非外科美容术，来战胜外面的世界。他搜寻人类幸福的源泉，并看好艺术才是最好的探矿杖。诸如埃尔·利西斯基、罗德钦科或马雅可夫斯基，参与政治是其艺术激进主义的自然结果。改造社会的任务，授予了他身为艺术家所渴望的艺术之外的地位。政治提供了艺术消化世界所必需的化学剂。积极分子的艺术，实为变节的信仰崇拜，它妄图成为社会的灵魂。

力图铲除媒体的杂乱，令表达臻于纯净完美的愿望，以及着力削减人类的混乱，以迈向完美社会的渴盼——皆植根于对这个碎片化世界的反抗。第一种冲动创造出接连的艺术革命，对于“什么是艺术”这个问题给出花样翻新的回答；第二种冲

动，则引领艺术家走向了社会主义。社会主义，超越其他任何“主义”，它允诺了艺术家与社会之间的和解。

由此说来，政治艺术才是实力的体现。艺术家以历史之名发声，这在过去看来无望的工程，如今变得可能。艺术家应当拥有社会志向与同盟支持，这原本只存在于小说虚构中的内容，如今竟动员起了真正的大众。忠于艺术激进主义的积极分子，并未在探索中退却，对他而言，社会是他的艺术作品，政治是他的调色板。这简直就成了一种职业行为：通过夺取政权、废除社会阶级、创建统一文化，来获得最伟大的艺术乐趣。

当社会主义艺术家谴责这种宽容精神时，他们吐露出所有激进艺术家的秘密信条——这信条对唯美主义者和积极分子都很适用。他们对这个世界的愤怒，多半来自于对纵容的愤恨。宽容精神对于艺术家已变得毫无价值，即便此刻他拥有的自由正是源于宽容。在市场形式下，放任自流使他们受到侮辱；在多元化冲击中，艺术展现了一个无限延展的世界，剥夺了“现实”原本单一可触的心。“现实”永远是艺术家的死敌。只有当他们刺穿“现实”的心脏，激进的艺术家才能获得灵魂的救赎。

诸如所见，圣乔治的艺术，从政治理论中获得的只是他的长矛，从社会主义运动中获得的只是他的坐骑；他的信仰全部属于他自己。御用美学（aesthetics of commitment）的发明者并非官僚，而是孤独的艺术家的。

艺术的实现

现代艺术乃是乌托邦。唯美主义者和积极分子都被同一个

激进的梦想所折磨：妄图实现艺术。在一波接一波的浪潮中，乌托邦式的唯美主义者一直试图战胜生活，并且不诉诸政治。

社会主义者把这种徒劳的努力坚持下来。在没有任何社会基础的情况下，他们控诉知识阶层妄图仅仅通过审美的手段使自身合法化。沉湎于自我的苦涩独立中，知识阶层试图提着自己的头发，将自身从资产阶级文化的泥潭中打捞出来。

19世纪“为艺术而艺术”的出现，是唯美主义者针对艺术与现实间棘手关系所倾注的首次尝试。自那以后，在颂扬为艺术而艺术的名义下，涌现出大量远离政治的代表人物。从兰波到了地下丝绒乐队，那些多姿多彩的复古田园牧歌、自我毁灭的艺术实验，以及用于反对社会的艺术形式的改良，都被提升至艺术的行列。

这些人既痛恨资产阶级，也充满了空想。但是，由于他们只想建立个人自我的新世界，他们被指控为不够激进。社会党人声称，仅仅面向知识阶层的文化，仍是属于资产阶级性质。当然，没有一个指控者指望以此羞辱或激怒唯美主义者，即便这些控告统统成立。

根除艺术

政治艺术家因而才是真正的开国元勋。跟马克思化用哲学一样，政治艺术家曲解了艺术。他安然地将自己的巫师袍换成了社会工程师的白大褂。为了追求最伟大的个人主义艺术的乌托邦——征服生活，他毫不犹豫地侵犯了自身的独立。

恰是如此，艺术的实现也同时意味着其消亡，诚如哲学之

于马克思。政治艺术家，从未来派到无产阶级文化运动者，尽管内部争吵不休，但对于消灭艺术无不抱有自豪之情。罗德钦科和斯捷潘诺娃在他们的生产主义宣言中写道：“今日的集体艺术，就是为了引领建设性的生活。”无数的宣言都以这样的口号开头或结尾——“打倒艺术！”

诚如所谓艺术的实现，包含了“审美的”和“政治的”两种选择，艺术的消亡同样涵盖这两个方面。唯美主义者的策略是沉默。苏珊·桑塔格（Susan Sontag）在她的散文“沉默的美学”中描绘了诸多导致艺术家走向沉默的情况，但她遗漏了一条：逃避政治。那些想把艺术融入生活，又不诉诸政治的艺术家，面前的选择只剩下创造新的沉默。

“如果我只是市场上众多卖家中的一个，那么我出售沉默，”濒于投诚的艺术家说道，“艺术，如果它仅仅是艺术，乃纯粹的虚弱。”在功利与沉默的进退两难中，对峙双方自然相信：对方消除艺术的战略是有误的。

除非通过政治运动，艺术怎么可能有效地自我消除？像某些古老宗教里灵魂从身体中狂喜获释，政治赋予艺术家以公众角色和服务精神，作为唯一可行的实现艺术的路径。承诺带来了义务，作为交换，艺术家从革命运动中获得的犒赏，恰是他拥有自由时痛苦的缺失：真正被需要的满足感。无论社会主义运动初期多么不成气候，它始终没拿艺术家当外人。它因此证明，只要按计划走，艺术成为生活的乌托邦就可以实现。未来的新世界将合乎先知的艺术，这一点在社会主义运动中可见一斑。它迟早会把征服的整个社会奖励给艺术家。

艺术与革命

匈牙利著名的小说家蒂伯·德里（Tibor Déry）断言：“真正革命的不一定是艺术家，真正的艺术家却永远是革命者。”他的任何一位东欧战友，都可能做出同样的声明。他通过革命来定义艺术。反独裁传统中最极端的例子，就是革命转而开始吞噬自己。明白人会怀疑蒂伯·德里不会把政治革命当作一个隐喻，假如革命对他来说充其量不过是个隐喻的话。相反，他认为响应革命号召是艺术家的本分。

革命艺术家也许把服务于革命的一切事情都视为美丽的。之所以有这样的见解，是因为他确信，别人认为美丽的东西并不一定美丽。“真正的艺术家”这个词儿是多么直白多么不言而喻。形容词隐瞒了献身革命的未来，它暗示道：如若容忍所有形式的艺术创造，那就不配做“真正的”艺术家。革命艺术家并不是永远革命的艺术师。

艺术与政治

关于德里的评论还有另一类解读，认为话中藏有一种对普通政治的轻蔑口气，投机地将不全则无的政治艺术视同儿戏。话中暗藏的不仅有“开国元勋”的自负，还有某种不快——他实难拒绝参与社会主义运动，毕竟那是他梦想实现的唯一途径。在不屑的言辞中依稀可以听闻艺术家独立性的微弱回声。然而，德里观点中最非凡的部分还在于，他不指望打破艺术与政治的

联姻，而是渴望逆袭——让政治对艺术产生依赖。

这是一种痛苦的结合，其本质是，每一回不安的颤抖只会将两者拉得更紧。政治艺术家最钦佩那些帮助他们理解自身不安情绪的革命政治家。当列宁坦言自己怕听贝多芬时，他说到了政治艺术家们的心坎里。列宁说他聆听贝多芬时会有一种冲动，想去赞美那些活在污秽地狱里而仍能创造美的人，想去轻抚他们的头颅，可在这个时代，你不能这样做，你得重击人家的头颅，毫不留情地重击。“多么真切！”在笔者还渴望成为“艺术的列宁”的时候，也曾为这自怜自艾而深深动容。

就像最虔诚的教徒被感化成为祭司——神职人员出于奉献精神自愿为有罪之人服务，成为“社会主义新人”的艺术家也同样肩负起了政治布道的重担。但最终，御用文化的平庸陈腐抹平了艺术家原初的革命自豪之情。哪里有神圣的磨难？殉道者的激情很难死灰复燃，但他们仍不罢休。新秩序为加强反倒滋生出一些新的“激进派”。他们将原本相当可靠的同志打成“资产阶级”；他们到处挖“叛徒”；他们自封为无法无天的英勇游击队员。他们代表国家发怒，而不是向国家发怒。他们希望国家机器重新致力于艺术——国家的精神先锋。他们大声疾呼，人人都须看清，在御用艺术家僵化的面具背后，上帝自己正汗流浹背地创造“社会主义新人”。

IV 审美传统

The Aesthetic Tradition

此乃传统之悖论：我们早期革命艺术家的社会承诺，为他们日后被同化，创造了先决审美条件。今日之艺术的规训并非从天而降。资本主义个人危机所激发的激进艺术家的潜在欲望，恰为日后的文化国有化保驾护航。他们命中注定要驯化自己。然而真正的审美文化能够建立在这样的传统之上吗？御用文化可能具备独立原则吗？审查美学又可能为了理想，采纳这一原则吗？

大多数艺术史并未将御用艺术作为一个条目单列出来，部分源于艺术史学家很少具备社会学的眼界，同时也归咎于无产阶级艺术的合法性危机，特别是当这些无产阶级美学艺术无论从哪个角度都并非出自无产阶级之手。此外，这类艺术的意图显然是“非艺术”的。在资产阶级艺术的大爆发中，它不过是众多更有趣更优秀的艺术实验中乖戾的一种——相当无味又有点儿疯狂。无产阶级艺术因其劣质及模仿而被逐出艺术史，或至多被列为实用艺术。御用艺术和商业艺术一样毫无价值，它们被斥为艺术家未尽的忏悔。若地下墓穴有灵，它们亦会诉说复杂的后罗马时代，早期基督教艺术经历过的类似遭遇。

那些少数发掘出御用艺术价值的艺术史家，试图诱导其走向独立，与权力绝缘。比如西奥多·阿多诺，就曾经谴责布莱希特的乐观主义是一种撤退，撤回到典型的资产阶级皆大欢喜的结局。阿多诺论证说，布莱希特对社会主义承诺的迷信是一种妥协。他在本意驱逐消费心态的史诗剧场中看到的竟是消费主义。最后，他感觉到了布莱希特无论是对现实主义的强调，还是其程式化的空洞的形式主义说教，其格调都是迂腐的。可当布莱希特的批评者们惋惜这个才华横溢的艺术家的政治选择

时，阿多诺仍站出来为他辩护。不过这并不妨碍阿多诺在对布莱希特的呼吁中强调现代艺术普遍的批判价值。他没有清算布莱希特那种御用背后隐含的个人意愿。历史最终证明，这种效忠与艺术独立的理想水火不容。

新的功能

在社会主义出现之前，艺术的功能只不过是保持其自主性，或者，在更广泛的意义上，尽可能地保持其自主性。而在社会主义御用文化中，艺术承担了一项新的功能：增强社会主义凝聚力，那是未来社会的核心所在。

“艺术独立”这等老规则被当作“自残的教条”给打发了，这是社会主义处理“枝节问题”的办法。为人民服务是社会主义文化的指导原则。凡接受了此等解放原则的人就会明白：为人民服务非但不会破坏，反而会加深艺术的乐趣，社会主义思想有助于艺术作品走向普罗大众，且为其广泛接受度和接受环境提供了审美基础。看看这些御用美学对艺术独立性的羞辱吧，同样退化的还有艺术的完整性及丰富性。因此，在经历了所谓的现代主义的短暂停滞，艺术家再次与历史和解，并认识到：服务人民，就是服务自己。

艺术作品于是成为一种起连接作用的结缔组织，作为分工劳动的一部分，其内部结构保障了新功能的完成。艺术的功能虽发生改变，但它并未彻底切断同过去的联系；相反的，“有效的美”被发掘出来。过往的艺术到头来只不过是未来的艺术铺路，其使命可以总结为一个词：教育。诚如社会主义乃历

史的巅峰，艺术也在御用文化中实现了自身的圆满。

当然，世间万物自有其代价。如果艺术是现实的“真实反映”，那么它的新功能还有这一层暗指：所有揭露黑暗的艺术，反映现实冷漠，无目的、荒谬、虚无、装聋作哑、盲目的艺术，我们必须统统排除。禁忌乃是御用崇拜的一个永恒特征。如果说，在国家社会主义降临之前，御用艺术总被强令保护现实，那么现在，御用艺术则须时时肯定现实，一个只允许正面、积极向上的一元的御用艺术存在的梦幻世界，真的实现了。这种艺术既不压抑现实也不崇拜现实，它只是剥夺了现实的神秘性。

对于任何一件特定的艺术作品，其质量的提高，既不源于相互依存的内在元素，也不依赖于偶然的创新。艺术元素的和谐，关涉其创作意图；反过来，它又根植于其共同目的之中。这些作品既无须不可复制，也不一定非要原创。御用艺术家们，就算他们仿效古法，挪用通俗，或借他山之石，他们也都具有进步性——他们被赋予了洗劫传统文化宝库的自由。御用艺术家的独创性在于：他们有能力找到传达社会主义理念的更合适、更有想象力的方式。

媒介，只在其作为达到目的的手段时才是重要的。媒介的美好并不源于自身。说“媒介即讯息”，这是反革命的渎神之词。培养自利的媒介，就把艺术家变成了媒介的奴隶。信息把艺术家从暴政中解放出来。这些种类繁多、风格各异的媒体，它们的可塑性和适应性证明，信息是普世的。画家作画，雕塑家造型，作家写作，谁都不该虚荣地认为自己的媒介优于他人。可以肯定的是，没有哪种媒介是可有可无的。所有的媒介都是必要的，且都为信息服务。

艺术仅是用于创造计划社会这一大师之作的众多元素之一。艺术家致力于将艺术创作的愉悦，让位于与之非常接近的、按艺术意愿建造社会的满足。就这样，在共享社会理念的宣泄中，艺术家迎来了超越艺术本身的、审美情趣的神秘高潮。

艺术家成为社会的设计师。他不仅担当启蒙职责，还负责组织公众。艺术享受是彻底的，艺术作品在当时来看也是健康的。一件作品是否具备美学优点，取决于其结构、幻想、激情在多大程度上符合了凝聚社会的需要；否则，艺术家的承诺就是不可靠。真正的艺术作品是指那些和意识形态不可分割的审美表达方式。艺术家必须将社会主义的理念整合、包装为一种启示传达给观众。最佳整合无外乎这个世界本身。这也是为什么御用艺术家们必须“反映现实”，现实主义是封装这些信息的最便捷、最保真的方法。

艺术作品决不能变成纯粹的修辞。这赫然耸现的危险，对于社会主义艺术家而言，犹如地心引力的下拽。社会主义艺术只有在关涉政治说教时才成立，可唯有超越说教才能产生真正的艺术。御用艺术的“重心”不是独立自主，而是意识形态。

鉴于御用美学认为典型艺术须得具备社会影响力，艺术家也就必须有公共性。评论家谴责这是反艺术，可他们错了。自黑暗的中世纪以来，艺术的公共精神通过这种需求第一次得到释放。而这并非倒退。只有在国家主导的计划社会，艺术才可能获此殊荣。作为社会主义文化基础的御用美学，几乎是在不知不觉中演化而来。从前，作品的社会性并不显得比其他方面更为重要；时至今日，只有具备社会意义的作品才算得上有艺术价值。

从审查美学的角度看，此番成就远非一则时尚理念，它构成了一个转折点：曾经隐于私人领域的艺术享受，如今成了洞察社会的工具、改造社会的同谋。艺术为社会效劳的理念，看似晚期资产阶级艺术迈出的无害的一小步，实为文化上的巨大飞跃。若没有它，社会主义御用艺术就不可能产生，更遑论蓬勃发展。

V 艺术的解放

The Liberation of Art

时至今日，国家社会主义几近完胜。体制外的重大社会生活片甲不留。执意脱离大同社会，单刀直入经济、政治、文化，无疑意味着自我放逐。早期的社会主义行刑队就负责铲除这些丧失了社会效益的家伙们。当初，这些人被斥为“毒瘤”；今日，当社会诊疗师终于认识到有合适的药物可以替代外科手术时，他愿意承认这些人为“无辜的受害者”。一旦肃清运动开始削弱社会结构，当权者就第一个跳出来谴责“不必要”的恐怖。“去斯大林化”的程度，除了体现出“必要的”和“不必要的”受害者比例外，别无它用。

不过，绝大多数艺术家并非有待清除的“寄生虫”，而是“健康体魄”的组成部分。毕竟，他们曾为解放奋斗过，他们无意背叛。

艺术家的解放

大多数艺术家不倦地庆祝社会主义大国的崛起，并将其奉若自己的救星。持怀疑论者口中“此种情形下追求的艺术不是真正的艺术，因为真正的艺术无法容忍这种情形”的论调，被斥为同义反复，在现实面前败下阵来。事实上，多数艺术家感到，创造真正艺术的时代现在来临了。对于晚辈艺术家而言，独立智性的人生观，无外乎一剂出世的良方。他们深知国家乃是他们解放的担保人。

在一些社会主义国家，国内革命促成了共产党人的直接掌权；在另一些国家，共产党则依赖国外军事力量消灭了西式民主。其间差异，严重关涉民族感情，却并未关碍新系统的凝聚力。不管军队碰巧说着哪国语言，御用文化都自顾自地从

社会中生发出来。作家和艺术家变身为御用文化的建造者毫无难度，他们早已承诺要为计划社会服务。待到共产党公然夺权，多数艺术家业已服膺效忠。他们满腔赤诚地相信，作为艺术家和公民，他们将为消除剥削做出巨大贡献。较之于所谓的牺牲，他们倒更觉得从中获得了解放。

社会主义社会诞生至今，几十年光阴飞度。今时今日，随着“不必要”的恐怖日益减少，艺术领域英勇的开国元勋们否定了斯大林时期的大部分工作，并声明当年自己充当宣传员是受到了误导。然而，即便失望的退伍老兵也绝不放弃保障其未来的信念——“我们已经解放了。”

狂热的缘故

如今，艺术家和工人一样，成为组织周密、分工合理的一名国家雇员。他们的解放，植根于此种特定环境。与工人境况相当，国家分配将艺术家从对私有财产的可疑保护中解放出来。国家对生产资料的所有权意味着工人就业的保障。社会主义没能将工人阶级从锁链中解放出来，而是将他们从资本竞争中解放出来。这样一来，社会主义让工人们相信锁链是不可避免的——那是他们的安全链。社会主义亦未能终结工人们所承受的剥削和无意义的劳动。然而，工人并非全无指望。鉴于国家对经济的支配和对资本的控制，作为投资人的统治精英有能力终结工人阶级存在的不确定性。国有化更易取悦艺术家，倒不是因为艺术家比工人更积极地支持国有化。受驱于意识形态，艺术家本能地承诺效忠。

知识分子、艺术家和作家并非谎言的受害者。相反，他们才是引导社会主义走向胜利的思想和情感塑造者。“和群众手牵手”，“顺应时代潮流”，“进步的艺术必须发掘创造进步的观众”，这些都是他们自己的口号。这年头流行的无产阶级民粹主义（对工人阶级尤为管用）是他们宣传国有化的独特创意。

国有化的愿景赋予了艺术家满腔热情。他们的期许已不光是终结个人的苦闷和社会的绝望。他们认为：既然社会提供如此尊宠，艺术则应通过人文关怀服务社会。不仅仅革命艺术家这般猜测，就连对承诺抱持怀疑态度的权威人士（例如巴托克·贝拉）也期许通过国家补贴，来增进艺术家的社会地位及影响力。

艺术的国有化，美妙地满足了所有这些期许。艺术的公益性在“我们的电影”“我们的古典系和流行乐”亦即“我们的艺术”中得到实现。艺术家实际成为了服务国家利益的工人——一个发言人。作为全体社会的一分子，人才在现实中获得认可，而不只是停留在口号上。

谁能说清，到底是“付出”还是“获得”让艺术家更快乐呢：他已被纳入到一项伟大的工程——改造社会本身。他从那个他曾流亡过的资产阶级“独立区”被营救出来。他已然成为了组织者，即便他有所察觉，他亦将其视为自己不可或缺的标签。他被锁在了一个温暖的怀抱中，并从中汲取实际的影响力来建立一个理性社会。艺术兼济天下的百年大梦由此得到实现。

早年间，艺术家考虑自身工作对社会的影响，为全体社会负责的观念还被视作反常；现如今，则成了艺术家受人尊敬且不可回避的责任。社会反过来又通过资金支持强化了这个观念。

个人的感激，对艺术攀升的感激（从咖啡馆到权力宫殿），以及艺术家用一己审美改造社会的信念交织在一起。事实上，艺术在建设社会的过程中解放了自身。最终，它将献出毫无保留的爱。

较之如今，这种情绪在残酷的斯大林时代更为泛滥。那段时光实为“社会”和“艺术”的蜜月期。缺了这段甜蜜回忆，后斯大林时代将无力把御用文化经营成一个幸福安宁的家庭。众多作者及艺术的各门各派已遭清算。（评论家和文化历史学家摇身一变成了专家级的系统管理员；他们隐秘的渴望得到满足。）艺术生产可能的方方面面（包括创意、执行和分销）都无一遗漏。

一些现代体裁几乎是规训现成的拥趸。电影制片人、在电台和剧院工作的艺术家，以及新兴的电视人，都已然成为这个技术资本密集型产业的雇员。

另一方面，许多手工技艺也得到了妥善的安置。只要进入国家认可接受的行列，它们就不会因为缺乏市场而惨遭淘汰。国家保障了其受众。管制亦是一种保护。

无疑，艺术家作茧自缚。从最初的条条框框到后来的模型塑造，都阻挠了艺术的发展。不同于险恶的自由主义市场经济，国有化为艺术发展提供了安全保障。新的起跑线上，竞争不再，取而代之的是国家对艺术公正的关怀。

于是，任何“与社会相关”的艺术都被赋予同等的权益。即便像民间艺术、前卫艺术那样（过去仅限于痴迷者小圈子，近乎自娱自乐）的艺术类别，如今也获得了官方认可。与此同时，一些前所未闻的艺术形式开始涌现，比如体育场内的千人列队，工厂或合作社的短剧小品，以及套用熟悉歌曲节奏的政治号子。

社会主义文化的定向发展（艺术部门根据各种艺术类别的内在生长力和繁殖力对它们进行调控），打通了“大众口味”的壁垒。艺术家作为社会的规划师，他们的想象力飘荡到往昔，去复活那些灭绝的艺术，并在工业化环境下重新加以利用。严苛监督和官僚纪律防止了艺术的停滞，也防止了艺术家饿死。大众社会为每个身怀绝技之人提供舞台。

国有化带来了艺术的哥白尼革命。在此之前，个人表达自己对社会的感受；如今形势逆转。艺术成为国家的主食。调料及配比全由主管官僚、评论大军及大学讲师们炮制。这些人不仅决定着国家的摄入，也决定着个人的口粮。

小镇居民可对雕塑的公共选址拥有发言权——那样的时代一去不返。斯大林时代提供了丰硕母亲和公认领袖的雕像；“去斯大林化”以后，取而代之的则是抽象的母亲和匿名的进步。在这两个时期，艺术无外乎礼品和国家广告。审美上的含蓄始终被认定为政治冒犯。

自然，新的监管系统也会颁布禁令，但只在艺术家谋划抵抗时才会这样做。从严格的字面意义上，“禁止”一词只对那些涉及少量资金的孤立的恶作剧适用。他们也会采取措施，尽量减少此类情况的发生。严格监控每间办公室，防止私人进口或分销复印机；私自倒卖书画被列为非法生意，艺术设备（从画笔到摄影机）都只能到授权机构购买；业余爱好亦在监控范畴之内，在私人公寓、街道或其他任何未经授权的地点朗诵诗歌、玩音乐、跳舞或举办展览，都被明令禁止。不过，对于期刊、剧院、电影厂、乐团、舞团、电视、广播等等，禁止倒大可不必。谁都知道有权成立机构的都是国家组织。说白了，真

正的艺术家是没什么好怕的。

那些质疑艺术解放的人，无视艺术产品的大爆发。毫无疑问，国有化扫除了创造力的一切障碍。无论对于作者还是国家而言，产量增长都是巨大的。在一些社会主义国家，受惠于艺术解放，现代艺术才得以刚刚起步。

通过对人才的搜罗和悉心照顾，御用文化得以壮大。经费前所未有地高涨；书籍、电影票、戏票折价甩卖；国家机构养活艺术。官僚机构并非旨在让艺术家噤声；它们唯一的暴政就是提供巨额财政支持和对艺术的无尽需求。

自然，一些老一代艺术家遭到封杀。文化解放的先决条件是采用胡萝卜加大棒组合，建立一个统一的文化。多数艺术家们狼吞虎咽着胡萝卜；不幸的是，少数顽固分子还得拿大棒对付。那些坚持“艺术独立”这种过时信仰的老派艺术家们，实在没有必要放弃文化解放带来的福利。如今这个时代应允新兴艺术家们尽情创作。这些作品若搁在过去的时代，根本无法见天日。

时间的推移证明：没有官方美学具体持续的指导，文化国有化也能运转正常。即便在公开镇压从议事日程中被移除之后，文化依旧忠诚不悔。其最佳状态不是源于国家美学的需求，而是艺术家们努力让国家相信他们的作品是可接受的、合宜的。较之于斯大林时代，这貌似是控制的削弱，实则巩固加强。解放的福音遍及那些不甚坚定的艺术家们。作为回报，他们献上自己的忠诚。

国家的荫护可谓“从摇篮到坟墓”。艺术家从学习阶段直至退休，甚至最后的官方葬礼都蒙泽于这场文化解放。艺术系的学生大可不必忧惧未来：由于艺术院校的垄断地位，变化无

常的图画市场和剧院票房都无力操控艺术系毕业生的饭碗。

对于自由世界里最自由的艺术家们，没什么声望和地位的改变是不能接受的。只要别让他们牺牲个人自主和艺术高贵去换取这些礼物就行！然而，付出代价真有如此高昂吗？理想固然重要，可眼下，自由的理想与丑恶的物质利益是否必然冲突尚未可知。

相反，你可以说，此种改变使得“个体自由”与“物质需求”二者可以并行不悖。孤独艺术家的尊贵被大众瞩目的尊贵所取代，不负责任的兴奋被义务的伤感所取代。或许，这个过程类似衰老，类似个人主义的更年期。

艺术家收容所的戏法

流放贵族的庄园被重新整修——雇来人手，拧开暖气，发出邀请函，反正贵族们付不起这些费用。这一刻历史是公正的：艺术家们填满了豪华房间。重大的任务、紧迫的截稿期或响亮的名字都可能会影响到邀请的顺序。不过，每一个登记在册的御用艺术家都有机会最终轮上。尽管曾经潦倒的艺术家们拥有的私人别墅数量在攀升，艺术家收容所的受欢迎程度并未减轻。新兵和老手，轻歌剧作曲家和赞美诗作者间不再有不可逾越的鸿沟。空气和睦，工作室、书桌、有关单位和同行的上流社会八卦（一个强烈又宁静的创作氛围所必需的元素）等待着我们。公园里开着花，一池湖水为诗人备着，一块供小说家思考的林间空地，还有如诗如画的农家小屋。距离首都亦不算太远。早餐被送进房间，午餐和晚餐则一块儿吃。傅立叶的空想社会主

义连同和谐公社在这里梦想成真。多少电影剧本在这镶装有护壁板的活动室里写就！多少诗意的帝国在此建立！那些无处落脚的人们，他们了解自由几分！不用为艺术家进了收容所担心！

沼泽中生长的极品莲花

国家社会主义的问世，预示着社会阶层流通性的增加。这已经足够让人兴奋了。第一代的许多艺术家乃是真正的无产阶级出身。他们曾是否定教育的阶层成员。他们的解放，似乎等同于社会主义提出的解放。时至今日，多年来的苦闷失望，仍无法令他们认清事实——他们诸般努力建立起的革命成果下掩盖的背叛。

如若文化一直保持“有机的”发展，那么这些人将永无可能介入到文化当中。他们无怨无悔地把自己交付给国家意志：这是他们必须付出的赎金。不仅如此，当他们“征服”文化时，他们救赎的不止是他们自身。他们觉察到自己地位的提高是人民当政的结果，即便在自我反省出“错误”和“犯罪”后，他们仍坚持这种错觉。革命就像一个大家庭：无论你的父母多可怕，没有他们，你肯定不会出生。

民粹主义的强大，对御用文化取得成功至关重要。人民群众充当社会主义艺术胜利者的神话，同样符合艺术家的利益。即便事到如今已无太多上升空间，即便工农出身的艺术家（跟同等出身的政经专家们一样）已成为少数，这一神话仍是保持艺术威信和繁荣的基础。

自第二代起，多数艺术家都来自社会主义的新兴中产阶级

和上层社会；他们的父母多是御用知识分子。

虽说社会流动性的放缓符合新兴专业人士的利益，他们依旧固守人民代表的神话。我们的特权比任何政治警察更有效地阻止了我们拥抱精英主义的意识形态。鲁莽抛弃先前的合法性会令精英专制遭到破坏。因此，在艺术及其他领域，我们的目标是鱼和熊掌兼得：保留特权，同时为人民服务。

永久解放

当我们到达一定阶段后，过去的矛盾将不再能够解释我们现在的行为。随着拓荒期的激情消逝，维护御用文化的力量日渐强大。我们绝不孤独。早在艺术家深受资本主义消费主义压迫的年代，社会主义革命向艺术家许诺了一群有组织的受众。革命没有食言。公众继续把持着我们，且泾渭分明。我们可以指望那些慷慨的官僚阶层，也即社会的规划者；我们心里也同样清楚，如果我们这些官僚艺术家胆敢从这座天鹅绒监狱中逃跑，他们准会毫不犹豫地对我们动武。艺术沦为统治阶级的表达工具。生活中的矛盾被视作其家长式统治的正当理由，并借此提醒艺术家牢记其职责。

我使用官方术语“解放”（来形容国有化中艺术家丧失的自由），并非全然出于讽刺。艺术难道不是简单回归到了法典——它最初的家园？艺术家放肆憎恨社会的短暂历史时期，是否乃是历史的偏差？一辈子充当恒定世界秩序的装点，这难道不是艺术家最幸福的事？工业革命中产生的文化独立难道不是一场梦幻泡影？而今，资本主义一心破坏自然，谁敢说下一

步不会是无情帝国的文化沙漠？这难道不是艺术家乐于回归国家宗教和国家权力的真正动因？我并不想把读者拖入绝望。你也许觉得这本书太悲观了。革命的理想终究破灭：艺术丧失自由，并在有组织的群氓中拥有固定的受众。

艺术家，作为一个群体，乃今日体制内知识分子的杰出代表。他们认同统一的民族精神，他们是社会主义教育系统的产物。我们是有福的真正的精英：代表国家授予大众审美口味，决定传统的用途，这些都是我们的特权（当然也是义务）。哪怕我们年轻青涩或衣着寒酸，只要我们的身份证显示出“艺术家”或“作家”，警察们都会朝我们敬礼。如今，社会用尊重兑换我们的忠诚。即使才气平庸的艺术家也不会遭到遗忘。没有作品会被埋没。

在社会主义新文明中，我们的日常生活充斥着各种利益集团。统治阶级的各个部门都渴望更多的权力。技术专家和官僚、经济实用主义者和正统积极分子（orthodox activists）、帝国建造者、民族主义者、世界主义者，都覬觐从不断变化的社会再分配中分得一杯羹。

艺术亦成为了“意识形态的战场”。人才互相竞争，希望得到关注，获取稀缺资源。这些都是御用文化特定背景下的发展，亦是我们的新文明价值体系最终确立的标志。艺术家重拾自己的个性，个人从群众中脱颖而出（即便是为他们服务），然而解放不可逆转：旗手如今变身为顾问。我们是这个兼容并蓄的文化机制的积极成员，着眼内部管理，确保没有害群之马出现。艺术家作为社会的规划者，其艺术被有序地充实。创造力受到约束，但它不会熄灭。

VI 戏仿御用风格的一章

A Chapter in the Style of the
Establishment

亲爱的同志们！

纵观人类历史，关于艺术性质和功能看法层出不穷，但只有马克思列宁主义的美学明确申明艺术是人类劳动创造的社会现象。艺术的创作过程和艺术品本身，都是人类劳动的结晶。艺术时时反映记录历史上不断更新的人类进步。艺术，作为一种具体的、思想意识，是上层建筑的一部分，最终由经济基础决定。

艺术提供了感知现实的具体的、无可替代的经验方法。在一个人个性形成的过程中，艺术发挥着至关重要的思想、道德和心理作用。塑造社会主义新人乃是艺术家伟大的任务。

我们的艺术政策重点支持社会主义的现实主义艺术。在同反马克思主义的倾向进行坚定刚正的辩论同时，我们亦包容所有真正人文主义的艺术价值。有一点必须讲清，我们在艺术上的意识形态立场，取决于政治上的结盟。我们绝不放弃对潮流的引导：循序渐进说服所有人理解接受马克思列宁主义的理想。

此种规劝乃是审查的任务。我们的艺术政策禁止那些反动的、反革命的，乃至乏味抑或仅靠庸俗内容吸引读者的“艺术品”。这样做不仅是我们的权利，也属我们的义务。匈牙利人民共和国宪法规定保障艺术创作的自由，然亦不能因噎废食，剥夺社会主义国家依照价值准则筛选艺术作品的权利。

生产资料公有制基础上的社会主义经济，为社会主义艺术体系的存在，及和谐发展奠定了基石。这个体系乃是社会主义国家机器的一部分。它以工人阶级统治为基础。在工人阶级政党支持下，国家在艺术领域里强制推行文化革命。艺术家在这些社会组织中，扮演相当特殊的角色——他或者在艺术机构为

国家卖命，抑或与它们结成同盟。

在过去的几百年间，艺术资助体系主要仰赖于私人财产。社会主义制度下，取而代之的是一种全新关系：社会对艺术家的委任，经由一定资历者传达。社会主义制度下，奖励、佣金、财政支持以及对艺术家作品的认可，都隶属这一审慎复杂的系统。

在我们的社会里，艺术机构的主要类型如下：统揽艺术的社会组织，艺术创作坊，以及为了展示、表演或出版艺术作品而设立的机构。即便是最传统的机构也与其资产阶级前身大相径庭。现在这些机构都服务于社会主义的艺术政策。

让我们来描述一下这个新型制度体系的若干特点。

各类功能的艺术创作坊，在艺术生活中担当重任。一方面，它们在艺术家与读者之间形成重要连接，另一方面，它们让艺术家的热望与社会主义艺术政策实现沟通。在大部分艺术分支机构里，艺术创作坊亦为艺术论坛；反过来，多数艺术论坛也是艺术创作坊。文学艺术期刊、出版社、编剧组、剧院、电影制片厂、交响乐团、合唱团、芭蕾舞团……这些全都是艺术创作坊——和所有集体一样——不仅负责向各自的受众阐释艺术作品，还积极组织创作新的艺术作品。

艺术创作坊的首要任务是裁定哪些艺术品应当发行给受众，并且确定每部作品的发行量。与此同时，千方百计地支持那些承载社会主义理想的御用艺术，亦是它们的职责。

艺术家不仅可以，而且应当采用多样的表现形式来描绘生活及社会现实，这是我们艺术政策的基本原则之一。选择何种艺术风格和艺术形式属于艺术家的基本权利，同时也依据艺术

作品的题材而定。最本质的还是作品的意识形态——作品所代表的立场。

艺术创作坊的另一项主要任务是对价值的研究和探索，引导年轻艺术家深入艺术生活。推行社会主义艺术政策普遍原则的创作坊，亦要考虑到地区或民俗特征，并有意识地竭力帮助艺术家在社会主义的理想精神下加强创作。如今，这些艺术创作坊遍布全国。

创作坊系统在遵循文化政策的原则下，由国家任命的专职领导指挥运行。艺术圈的独立，保障且映射出这些原则的持续推行；同时也是对这些原则更有效、更独特、更本土化应用的明证。可见，创作坊的独立性须与思想政治的最高责任相联姻。

协调系统并非独立于艺术创作坊而存在，但是单独考虑其协调功能却是有益的。协调机构包括图书和期刊发行商、广播、电视、电影院、音乐厅、会展中心等等（当然，广播和电视也算艺术创作坊）。艺术作品与受众之间的关系，就依靠这些发行网络直接或间接地维系。

艺术发行系统（还有类似的艺术信息系统、艺术批评系统）的重要任务，是开发和定位艺术品位。现成艺术品的交付不是一个简单的技术问题，相反，它牵涉到在艺术家和受众间建立起活跃的互动。通过这些机构，公众的兴趣和愿望被反馈给创作坊和艺术家。艺术品和公众间的关系，艺术政策与艺术创作间的关系，皆是如此这般发展起来。

国家对艺术生活的指导，与党的控制密切相关。匈牙利共产党对意识形态的控制，不仅体现在详细制定艺术政策原则，而且贯穿于这些原则实施过程始终。

我们的艺术政策的基本原则之一是民主：这是一个辩证的过程，目的是协调中央指示和权力下放。此种和谐通过两方面实现：首先，关系到艺术生活基本问题的国家指示，仰赖于各科艺术杰出代表的意见（包括他们的筹备工作分析报告及推荐）。其次，中央和地方之间有着活力十足的动态交流。

地方艺术论坛和艺术中心直接归属于当地镇、县行政机关管辖，但国家意志仍然占据主导。该系统的双重监督，确保了文化艺术生活领域的权力下放，另一方面使得中央控制不流于形式。中央向地方行政及创作坊领导传达国家艺术政策的宏观和具体目标，同时表达中央对地方的关怀慰问。他们定期评估创作坊的成果，提醒可能的不足，加强他们的积极性和主动性。这种富有成效的双边关系，无论对创作实践还是思想控制，都具有积极影响。

匈牙利文化部负责全面贯彻中央确定的艺术生活指导方针。连艺术家的个人操守都列入文化部管辖范围之内。除了思想上的引导，文化部的主要任务是：保障艺术家在物质、工作和个人生活方面的需求；加强艺术和受众之间的联系；引导大众的精神文化生活；利用物质刺激，推进执行艺术或政治目标。任命、监督艺术界的领导并对他们进行组织管理，也是这个中央行政机关的任务。文化部主要通过艺术协会系统来施行操控，而艺术协会本身又隶属于各级地方文化部门。

艺术协会，和工会一样，旨在保护具有社会效益的创作不受干扰；保障艺术生活的健康发展；帮助艺术家解决困难。目前大约有三千名匈牙利艺术家分属于七个艺术协会。这些艺术协会都是自愿的民主团体。它们的任务主要是将艺术创作中有

关论题、思想以及审美问题提上议程。它们促进加强艺术家和大众之间的联系，组织艺术家积极参与各类公共论坛。它们还搜罗传播艺术成果的绝佳途径。与此同时，艺术协会也负责监督国家奖金的发放；维护国际交流；在各文化机构委任代表；推荐艺术家获奖。

国家通过若干为资助艺术而设立的机构，向艺术家提供大量的财政资源，以支持其艺术创作。这其中最重要的就是“艺术家基金”（Művészeti Alap），其成员可以接受支撑创作的长期免息贷款，可以接受奖学金或财政援助以完成学业，可以入住基金会的国家疗养院和工作室。此外，他们还可以领取养老金、收入补贴及其他各种临时津贴。

国家还通过艺术创作坊和地方机构向艺术家们提供大量的财政支持。精神激励与物质补助并行不悖，发挥着同等重要的作用。表现突出的艺术家将荣膺久负盛名的嘉奖。例如国家每三年颁发一次“科苏特”奖¹和“国家奖”，一等奖的金额超过了匈牙利人均年收入的三倍。那些在社会主义文化建设中成绩突出的艺术家，获得诸如“匈牙利人民共和国杰出艺术家奖”“匈牙利人民共和国艺术家功勋奖”之类的一年一度的大奖。在每一个艺术领域，国家每年都要颁发八到十二个奖项。

国家还扮演着艺术的赞助人。通过佣金和竞赛，艺术家（主要是画家和雕塑家）获得国家及相关部门的资助。这也鼓励了艺术家创作社会主义的艺术作品。国家还特别关照事业刚刚起

1. “科苏特”奖，是匈牙利政府以科苏特名义设立的艺术奖。科苏特，Kossuth，即Lajos, Kossuth，科苏特·拉约什(1802—1894)，匈牙利革命家、政治家、民族英雄、著名演讲家，1848—1849年匈牙利革命的首要领导人。——译者注

步的青年艺术家，帮助他们安顿住宿和工作室，并向他们提供门类繁多的奖学金。

随着社会主义的建设，我们的人民得到越来越多的艺术作品。社会主义的文化革命，帮助群众认识并占有真正的价值。社会主义文艺政策的主要目标就是：借助艺术，创造出全新的、完满的、和谐的人格，也即“社会主义新人”。

VII 审查的文化

The Culture of Censorship

社会主义是一个优越的社会。这绝不是一句空洞的口号。艺术家知道这意味着什么。

在资本主义黑暗的旧世界，也许存在过一些需要艺术的人。但是每一天都带来了新的不确定性：艺术今日还能否幸存？艺术的存在仰赖于人类的创造和购买。经济与艺术并肩同行。国家并未对艺术做出任何承诺，仅仅时不时地购买艺术。然而，高级艺术的威望或许就建立在这样一个事实之上：艺术不是生活的必需品，而是奢侈品。人类学上定论的“艺术于人类是本质性的存在”未能辐射那些社会机构。艺术品无非只是商品的一种。艺术的幸存，取决于富有之士的心血来潮。石油价格的大幅下挫亦可能影响到对美的投资。

社会主义需要艺术。国家机器、经济发展和当权者都需要艺术。社会主义国家承诺满足所有人的基本需求，以换取拥护其统治的忠心。如果说，资本主义制度下，艺术是一种昂贵的装饰；那么在社会主义制度下，艺术则是一副必需的行头。

这相当了不起！当然也有人对此表示遗憾。他们说，不是任何一种艺术都是必要的，只有那些有利于加强社会融合的艺术才有其存在价值。这些评论家目光短浅。他们并不理解社会主义的营垒里，那被官方冠以“艺术解放”的运动的实质。他们仅仅看到此种意识形态盲目反艺术的性质，而不能理解其对艺术家无可抗拒的吸引力。然而，极权社会主义在审美领域意义深远的发展，实与资本主义企业精神十分契合。所谓资本主义精神，和评论家口中“自由”的概念一样，都源于自由市场。所有他们批判的对象，都可以在资本主义企业最纯粹的形式中找到：如若足够强大，它可谓国家社会主义的雏形前身。

企业里的艺术家

资本主义企业的围墙之外，有一个理想的自由市场。在那里，人们享有全然的言论、集会、结社自由。每个人都各行其是，可以成为不受审查牵绊的骄傲独立的艺术家。然而，围墙里面却是另一番天地。公司里的员工必须应付社会主义的微观缩影。员工的权利受到严格限定——当然除工作权以外。他们不能越出墙外，也不可以在厂子里随意溜达，不能随便说话、写字、组织活动。在企业文化里，对与错交由公司利益决定；而公司的利益，则由公司的法人和管理者说了算。员工可以热爱他的工作，但不能自由发挥，除非他的想法事先得到了上级批准，他才可以有所作为。他的技术不能服务自身，只能作为公司赚钱的工具。他和其他员工之间的关系，严格说来也算不上私交。依据专业技能，员工们被分为不同的级别。如果工作不称职，公司就会解雇他。只要还有别的公司肯录用他，被解雇也无所谓。如果他愿意，他甚至可以主动辞职。

这种（大为简化的）极权与国家社会主义相比，有什么区别吗？只有一点确为不同：这里有其他公司的存在。社会主义制度下乃是一家独大。

假设你任职的公司从事艺术品交易。董事会授意老板，寻求自由独立的艺术。大街上的任何一人，只要他的作品有销路，整个公司都会为他忙活。没人会干预他的创作。如果他的艺术自由受到限制，他可以威胁离开公司投奔新主，他也可以选择成为个体户。

现在来看看这位自由艺术家。公司要求他为老板画一幅肖像，或创作一尊象征企业理想的雕塑，或在电视上为公司作宣传。艺术品的交易业已完成。他挣的钱并非红利，而是他服从管理的酬劳。“创作自由”经历了微妙的变化：艺术家及其理念，与公司利益愈相一致，他所享有的创作自由就愈多。他已然变身为御用艺术家——公司御用。

以上这一切与社会主义有何区别？唯一的不同在于，资本主义制度下艺术家可以自由辞职，另谋高就。而在社会主义制度下，艺术家只能在国企及其分支机构的艺术部门找到饭碗。所有艺术家都是“国家”这间公司的雇员，而他们的同事（该公司其他部门或其他分支机构的雇员）则是他们的受众。

御用艺术家与自由艺术家、御用艺术与自由艺术间的区别一下子消失了。艺术家幸存与否的不确定性终结了。工资按时发放，租金已缴，三餐现成，安乐窝也给盖好。可惜，他们的创作自由也不复存在。尽管如此，他们还是收获颇丰：作为国家的雇员，他们受到特殊的关照。他们的职位分等级，但无竞争；他们受控于国家权力机关，作为交换，他们同时获得了对受众一定程度上的控制。面对审美的棘手问题，公司不再保持中立。

国家社会主义的运营相当于一家大公司。它的纪律和它的自由，好比公司员工面对的纪律和自由。进一步说，倘若你去想象公司文化限制内，可实现最大限度的“工业民主”，那么你会在现代集权社会主义社会中，找到几近完美的自由楷模。

是否审查制度保证了福克斯电影公司雇员拍摄出了符合公司利益的影片？是否制片厂的内部关系也需审查？是否创作过程中不可避免的妥协和适当的自我纠正都可称作审查？是否公

司录用专家时的基本考量——自觉的纪律、自发的鉴别和献身精神——都算作不自由？说到底，难道没有人发现自由只是必要的酬劳？

答案是肯定抑或否定，这无关紧要。我们明白这一切是怎么回事。这种形式的审查，比那些消极的、对个人自由的外在限制要有效得多。国家代表了社会主义的超级垄断，沐浴在它温暖的羊水中——是雇员无法抗拒的诱惑。不要忘记：社会主义制度下，不再有其他业主存在。

两种文化的虚构

社会是国家的财产。艺术是社会的产物。马克思主义学说中强调艺术的社会属性及政治热忱的部分，导向了艺术的国有化。每一位艺术家都是国家的雇员。所有的艺术都是御用的艺术。国家经济一跃到达垄断的顶峰。在社会主义制度下，国家是全部资本的唯一所有者，是全体劳动力的唯一雇佣者。国家亦是知识的捍卫者和感情的监督者。

唯有经济独立，我们才能摆脱这种境况。政府高官甚至鼓励我们去这样做。党内文艺领域的实权高官捷尔吉¹，在1983年12月的一次发言中，对全国文化政策大会的与会代表们讲：“那些不被共同关心，没有艺术前途，以及不利于文化繁荣的艺术实验，应该由艺术家们自掏腰包去干！”可我们还惦记着增加外部资助。没错，我们可以试着用别的方式谋生，然后用

1. 匈牙利工人党政治局委员，1970—1988年主管文化工作。

业余时间来“做我们喜欢的事”。可要把作品传播给普罗大众，就必须获得国家文化机构的支持。非御用的艺术没有生存空间。

有时候我倒是希望回归那种老式的、直截了当的审查。老式审查的再度出现，至少可以证明艺术家还有可能保持自主和特立独行。可所有的报章杂志、所有的电影制片厂、所有的剧院、所有的画廊，全都是国家财产。艺术家又只能从国家财政那儿领到工资单。对于大多数艺术家而言，他们的创作离不开他们拥有的荣耀和影响力。也正是上述二者，安抚了艺术家的衷心、社会责任感和集体自豪感。

那些相信审查官朱笔一挥廓出的官方文化高于一切的人们，无疑假设了两种文化的存在：御用文化之外，还有一种秘密的文化——创作者遵照艺术“永恒的天性”创造出大胆的作品。这种虚构蕴含了某种“真相”或“真实”。由此而论，文化本质上的内核还是自由。

清白的文化与国家社会主义的专横相抗衡。后者为了驯化文化，不惜践踏艺术家，扭曲艺术作品。如此说来，是审查把“自由艺术”变成了“御用艺术”。两种文化不断斗争，势不两立。

可惜，上述观点实为自欺欺人的乐观。将传统审查套用到当代社会主义艺术家身上的假设并不成立。我们必须痛苦地接受一个事实：我们的文化是自动自发的。当然，任何人都无权给艺术家的调适过程贴上审查的标签。诚然，审查偶尔也会很粗暴——不过被禁的小说（不管出于什么原因）数量可以忽略不计。蹊跷的是，我们的作品得以发表恰是源于此种干预。当然，如果没有我们的同意，审查者无权将我们的投稿加以改造。

当我试图寻找一个类比，来描述这种更为微妙也更为复杂

的审查（艺术创作坊里时常发生的自我调整和妥协的过程）时，我忽然想到了报纸——编辑表达的正是这家报纸的集体意见。编辑部甚至可以要求最有名的专栏作家进行修改；这被认为是很自然的事。同样的妥协过程也发生在一种文化里——艺术家必须为整个社会说话。谁会压迫《人道报》的作者？读着《人道报》成长起来的文明社会，并不承认两种文化的并存。

审查——自由一种

我们被比恐怖更牢靠的枷锁栓绑在一个由“进步”和“需要”构成的社会。我还算一个享有公开表达自己思想特权的人。不同于那些党阀，我是唯一一个能够自由评价生活的复杂性，同时又能在规训里游刃有余的个体。尤为可贵的是，我可以是主观的；可我毕竟是混艺术圈的，圈内人只应表达许可范畴内的主观意见。不用说，我遭到了限制。我身陷的困境，可以简单描述为被一圈带刺的铁网包围。可我不是古拉格监狱里沉默的囚犯。

我为何还没触红线？因为我还没被逼到死角。禁令在集权社会中扮演的角色不同于它在多元社会。在此处找寻禁令打破的泛泛不成文的许可，乃是于事无补。恰恰相反，在这里，禁令不但没有摧垮自由，反而催生了自由。它为追求自由的人们，提供了标准化的本能满足。至于艺术家，他们必须在发言或默许，充实人生或苟且偷生，隐退或集中营间做出选择。

我并非愤世嫉俗。摆在我面前的选项不是“诚实的艺术”或“虚伪的艺术”，甚至不是“好的艺术”或“坏的艺术”，而

是“艺术”或者“非艺术”。我的专业特权对于我的选择而言，充其量不过是职业军人的持枪证。艺术对于我而言，比维持艺术独立的神话更重要。如此说来，我不是受害者。我真真正正属于这一代人。早在国家社会主义问世以前，科学家们就懂得享受组织带来的特权乐趣、安全感及影响力。而我不过是这些科学家们天然的子嗣。

从未有过如此暴虐的帝国，连同艺术创造的趣味一并抹杀。国家社会主义也未能抹杀这种相对的自由。这再次证明，相对的自由足以维持艺术的存在。即便服务于“五年规划”，我们的口号还是不计代价进行创新。

包括艺术家在内的单一社会的建造者，一度相信唯有军事纪律才能保持忠诚。时间和事实自然而然会导向解决之道：雇佣。

我在思考艺术家乖乖合作的内在需求。大型机构的雇员，在不知不觉中为这种内在渴望所牵引。一个雇员越是不可替代，就有越多人受其决策和想法的左右。这位雇员也就愈加热情地认同公司目标。毋庸置疑，他希望对这些目标拥有发言权。如果他要享受这份自由，他就必须尊重游戏规则。在社会主义制度下，“国家”这个巨擘没有竞争对手。雇员辞职意味着其职业生涯落下帷幕——告别唯一的自由。

审查——愤怒一种

我们越觉得同化是自然的，我们就越难对创作中遭遇的“琐碎审查”感到愤恨。毕竟，艺术家要代表社会，就必须接受社会对他的检阅。创作中，我们分分钟都明白了自己生产的仅是零

部件。只有通过了国家的组装检验，这些艺术作品才能成为文化的一部分。质量把关永远是关键，有瑕疵的部分绝不能呈现给公众。谨慎的工人和机警的管理者通力合作，顾全大局。

调适实属正常，但这个过程却可能引发焦虑。当艺术家遇到水平不如自己的人代表社会对他进行监督时，他的自尊心可能会受伤。“去斯大林化”之后，艺术家们和经济学家们一样，要求出台新的合作体系，担当更大的责任。这并不意味着我们的艺术不再为国家社会主义服务，或不再为其接受。我们并不反对政治家们保有对国有经济的操控和对文化的引导，但他们必须从落后的极权主义的失败中汲取教训。他们必须容许新兴官僚中产阶级（国有化的产物）实现自我。

在那些政治领袖没被此类要求吓破胆的地方（这相当可怕，比如1956年匈牙利和波兰领导危机后的动乱），国家的干预相对减弱了一些。由工作组和成功艺术家参与制定的指导方针，取代了上级颁发的日常指示。合作代替了独裁。权利缓解了隔阂。如今在美术、电影和剧院的董事会里，艺术家占据了多数席位。知名作家被任命为文学期刊和出版社的负责人；人们期待他们如业主般强势地管理这些部门。

一种新型的社会契约应运而生。野蛮的国家恐怖主义已经过时。新的共识满足了对专业人才的需求：它令国家干预沦为象征。大棒换成了胡萝卜。控制程度并未削弱，文化生产者并不孤立，这便也符合国家的利益。渎职、懈怠或腐败都会导致干预的发生，诚如大公司里股东的干预一样。

少许领域（诸如电影制片厂、出版社等）不得已实现了一定程度的经济独立。怪诞的是，老式的市场审查成为了国家控

制艺术的一种手段。这在如今是不可避免的，因为创作机构占据了垄断地位，艺术家沦为雇员。

这导致了审查监督的腐化。审查日渐堕落成人际关系和个人偏见织就的一张错综复杂的大网。达成最终共识的环节变得愈发精细。这与我们工作的性质有关——我们的工作并非受制于宗教信条，而是为世俗伦理所左右。审查带来的压力不亚于高考，其令人愤慨的程度亦不逊于雇员们冲撞公司无休止的清规戒律。我们的老板们既不恶也不傻：公司利益最大化才是王道。

如果政治家们没有胆量提拔那些艺术界名流做顾问，麻烦就会不断。当新生代的理想被斯大林式的老一套挫败时，他们会感到沮丧。即便是有限的外部干预（比如消极的传统审查）都属过分，大概这些会使艺术家警觉其自我审查。何不将供应商与零售商间的关系，转化成和谐的伙伴关系呢？艺术圈少数的异议，可能会重新点燃自由主义者的不满——当然，它会凭专业分工的名义，以国家社会主义的面目出现。

这种“斗争”，类似于一个老派监狱看守与一个拥有发达审美的人文社会改革者之间的争论。后者希望用专业设计师设计的手铐来代替锈蚀的铁链。监狱看守不能理解。改革者烦恼万分，他宣称狱卒不该干涉手铐的事，不用说，谁都会更喜欢不锈钢的手铐：好看又好用。

“我的工作我最清楚。”这是社会主义专家典型的抱怨。他们组成一支坚定顽固的游说团，来对付那些头脑简单的维护国家统一的人（虽说他们自己也还没有放弃拥护统一）。艺术家作为最敏感的灵魂，为何与这些偶尔棘手的“反对派”如此相异？

我是这个“游说团”的发言人。正是“游说团”使得极权

社会主义新文明的御用文化空前“多彩”，作家们更显“独立”。我将努力不忘那充满诱惑的真正“进步”——那是众多希望的根基。我同样不能忘记，自己之所以无力拒绝政府，是与先前文明的差距使然。

我的愤怒只是我希望得到关注的努力，我辞职的威胁也不过是喊空话而已。我对他们的成功敲诈到头来也以失败告罄。最终，我只得做出一个不可能的决定：我要实现自己不存在的自主权。我将冲撞我们文明中的经济、法律、政治、道德规范；我宣布放弃安全、成功和人们的尊重。可我仍无立足之地。这样的下场证明了这些手段的无效。

进步的审查

自主权是一种自我毁灭的想法，就像到月球上去燃放篝火一样。在西方人看来，在东方似乎唯有暴力能阻止独立文化运动，也唯有勇敢之人才有胆量不顺从不屈服。拥有如此胆识的男女寥寥无几。然而镇压的减少却被视作逐步迈向一个更勇敢的文化。

这些不过是游客的乐观罢了。作为东道主的作家向游客透露道，他如今出版的这些东西，要是放在过去根本无法见天日。这巨大的进步在游客看来万分鼓舞。好好活着，并且写出父亲不敢写的东西，这确实很棒。然而，没有任何东西可以表明，我们能够摆脱国家社会主义的官僚垄断。它不似一件衣服，倒是更像我们的皮肤：和我们生长在一起。这不会拉大我们与国家的心理距离，相反，我们对中央组织生活的熟悉度增加了。

国家减少了禁令，却没有解除我们的镣铐，它只是将恼人的栅栏搬插到我们的自尊心上。它宣布放弃恐怖的鞭子，但仍相当巧妙地圈牧黎民百姓。我们的合作既是自愿的，也是非自愿的。

如今和斯大林恐怖时期一样，我们对于作家的考核来自于对其字句的考量——尽管这二者间可能有所出入。明智的选择并非没有。这是衡量员工成熟与否的关键。只存在“作家”与“非作家”，不存在各种各样的作家。编辑部依据他们的决定做出筛选。艺术作品乃是最恰当的判断根据。

职业作家深知一旦拥有了发言权，责任随之而来。他的写作必须既优美又实用：作家之为作家，乃是对二者的兼顾。若把这种兼顾看作简单的自我要求，那就大错特错。我必须胸怀国家；我必须学会献上我的全部殷勤；我必须在其位谋其事。国家需要这批特权专家既专业又成熟。一定存在对艺术家更为宽容的文明，但哪里能找到艺术家与国家如此这般的和平共处？

没人为我写书，为我画像，为我拍电影；节奏由我控制，文化设备无需申请，由我支配，听候调遣。我没有任务指标或截稿期限。我所有的工作规范只有一条：作品必须符合御用文化。

很久以前，艺术家们在快乐或愚昧的惊吓中，等待下达加速完成五年计划的一连串指标。如今，每个艺术家都是一名文化小吏。我们准备好自己的创新，竞标官方审美。在我们眼中，国家代表的规则并非铁板一块，而是游说团组成的活动网络。我们跟它玩，我们知道如何利用它，我们将盟友和敌人都玩弄于股掌之中。今日之“审查”，乃是在审慎和包容的精神下行事。它不再无法无天。国家仁慈，艺术家也努力不去寻衅滋事。上级的宽厚与下级的温顺两相匹配。

当我们遇到不必要的限制时，我们甚至当着老板的面说：“我真不明白，明明是可以发表的，为什么不给通过？”遇到那些不够格的上司，我们甚至会公然表示愤怒。我们抢在下一套指导方针下达前改造自己。这并非一厢情愿。如今，国家社会主义的共识，乃是建立在专家、批评家、规划师、艺术家共同妥协的结果之上。

改进后的审查制度，不再要求我们提供完美社会的愿景或思想忠诚的证明。它仅仅需要我们真诚的参与。国家的首要任务是维护社会团结。其容忍虽说不是无限，但也相当之大。其范畴不再以专制法令划界，而是取决于合作者头脑的灵活性。它的口号是：“只要你不反对我们，就跟我们是一路人。”这像一条空心麻袋，任凭艺术家往里填什么都不会将它撑破。

游客不明白，放宽条例可以加深同化。进步的审查无非是艺术家的自我约束。

社会主义文明之新基础

如此看来，“进步的审查”乃是大势所趋，尽管有时也会出现异议的微光与压抑的回音。

虽说国家一直没有放弃决策权，然而，当这些审查机构慢慢被庞大的艺术工厂所吸收；当它们陷入投资谈判，及创作坊领导、艺术讲师、批评家、电影发行商间的纷争时，独立的审查机构开始衰败。审查演变成为文化本身。

今天，我们不是分别在“创作”和“审查”两个部门工作。“媒介”和“信息”已合并为同一概念。天赋又一次成为了神圣的

礼物，神秘的创作再度不受干扰。我们像在指定土壤里播种规定种子的园丁，还满心期待创造出奇迹。任何文化都是依靠自我复制得以延续。只有作为局外人，我们才能认清文化作为监狱的隐喻。

资本主义文化自由基于这样一个共识：市场需求乃是不可回避、无可争议的前提。艺术家可以表达仇恨，甚至攻击市场，只要他有销路就万事大吉。

这里，社会主义阵营中，国家财政扮演着和资本主义市场同样的角色。它是我们的文明对艺术进行压制或激励的基础，坚实且不可侵犯。社会主义艺术家同样承受着经济压力，只不过这种压力来自于政府。在这里，“许可”取代了“消费”。艺术为了生存，唯有承认其所在的系统——无论是资本主义还是社会主义。

两种文化皆依靠威压达成共识。然而，共识的内容却大相径庭。计划经济不同于市场经济，它不是那温顺的圣牛。它无法容忍轻蔑。不过，它倒是越来越容易接受批评和不同的意见，只要这些意见不挑战党的统治和艺术家的雇员身份。文人相轻，互相拆台。艺术家丧失了他们在市场经济中的独立自主，但却获得了其他特权作为补偿。

“昨日之自由不同于今日之自由，”社会主义文化政客满足地叹息道，“自由无法从一个文明传递到另一个文明。它不能支配价值。在每一个文明里，自由都以新的形态重生。只有那些无法顺利过渡的不幸者，才会幻想出更好或更坏的文明；文明没有好坏，只有成败。”

VIII 艺术与经济

Art and the Economy

社会主义制度下，艺术是一场奢侈的解放，对文化的支持需要大量无法回本的支出。然而，国家将此项开支认作政府预算中的必要项目。社会给予艺术劳动所得；文化成了组织群众闲暇时间的一种无价的公共设施。而艺术唯一需要回馈给社会的，就是它的忠贞。

艺术至少应当教育大众，积极扮演好“驯良工人”和“忠实公民”的角色，才算对得起国家的经济扶植。社会主义者夺权以后，这一教育目标被窄化为公然的政治鼓动。尽管“生产、革命和民族主旋律”的传统一直延续到后斯大林时代，人们发现，单是审美规范就足以摆平这一切。

在艺术的生产上投入巨大（和稀缺）的资源是否值得？这里没必要如会计师般给出一个精准答案。宁可食无肉，不可居无竹。多亏了是在社会主义国家，社会对待艺术才如小蜜蜂酿蜜般无私付出。倘若一位经济学家要计算这些支出的负增长，他定会大为震惊：多数知识分子（包括艺术团体）居然对承担亏损责任洋洋自得。艺术奢侈的天性与其在社会主义制度下的解放，二者间的关系不证自明。社会主义的智性生活，为一长串亏损单位提供庇护。倘若置于资本主义制度下，这些单位将不得不为金主难以捉摸的救济激烈拼杀。它们在社会主义制度下的繁荣，证明了国家统筹规划下，御用知识界的优越性所在。资本主义的变化莫测，被社会主义的安稳所替代。效益低的单位，从资本脚镣中解放了出来。

这里面不乏怪异的极端。比如 20 世纪最彻底、最高效的组织成就——波尔布特独裁下的柬埔寨。激进的国家规划者为了消灭资产阶级和私有制，创造新的文化白板，杀戮了数

百万同胞。

先进的社会主义国家亦不能对此类冲动免疫。事实上，这些国家充斥着奢侈的解放行为。例如，计划分配就是为了消除失业压力所采取的昂贵措施。教育、信息、公众口味、科学以及艺术的全盘国有化，使得此类创意机构不再牟利，挽救它们于无谓的商海风云。

不经济的解放运动，整合提升了创造力。起初，人们对商业文化中几乎是捎带着创造的丰富知识漠不关心。随着创造性劳动攀上社会活动的顶峰，付出变得不可避免。作为国家的代表，艺术家们近乎是集体想象的操控者。世世代代，他们都为了自身利益去维护国家在文化上的垄断威望。

当然，“奢侈的解放”并非个体的解放。社会主义用安稳和权力来弥补个人自由的损失。新社会中，像艺术家这种受过高等教育的知识分子，是最远离个体理想的群体。相反，体力劳动者，这种最不开化、责任最小的人，则最贴近这种过时的理想。新规则给予他们的安全感，远不及“奢侈的解放”赋予御用专家的权力。

反对经济实用主义的艺术家

艺术的繁荣与否取决于两个因素：一是国有机构的数量和国家的投入力度；二是地方行政、工厂车间及单独个体的文化“消费指标”。这些政府配额不可过量，亦不可不足。劳动报酬须用来分配和支付给艺术作品。

然而，圣洁的准则一旦遭到市场经济元素的玷污，艺术可

能立马成为财政负担——纳税人供养的纯粹的宣传运动。对于新兴的自负盈亏的文化公司（在独立实体模式下采取财政激励政策），我们的艺术家们毫不热衷。

然而事实就是如此。国家对低效的经济行为进行改革和分权，这其中就包括文化产业。计划消费和市场经济都需要有它们自己的一套文化。这在最为仰赖大众的娱乐业（唱片、演艺和社会主义面目下的恐怖片）中一望便知。

当然，国家允许相对中性的艺术部门独立于体制之外，成为营利机构。这并不是在恢复艺术家的自由。大众需求（包括审美的和政治的禁忌），须在这些新行当里得到满足。大众的同化使得这些成为了可能。

无论对营利原则的引入何其有限，这一转变在众多艺术家当中已然引发抗议之声，尤其是那些维护“高雅文化”的评论家和教授们。这并非意味着正式抛弃艺术，以博得更多粗俗观众的光顾。只不过，在这些艺术的营利机构里，艺术家不再如当年在“严肃”艺术的花园里耕耘时那样，被视作民族文化遗产的“历史博物馆馆长”。人们发现，观众并不需要精英文化，亦不会为其买单。

一些艺术家无法容忍庸众的复辟。乌合之众着迷的流行文化（它们也往往最能产生利润）受到了文化领导的鼓舞。这一窘境引发了奇怪的新斯大林主义的抗议。“开明”的文化沙皇，如今不得不去对付那些要求严酷集权的亲政府的强硬“反对派”。

于是，艺术的“大政方针”得到加强。商业文化产品的利润被宣布用于补贴严肃艺术，诚如国家不同的经费有不同的用途。

严肃的艺术品可以低价消费，俨然成为了社会主义文化优越性的标志。赚钱的艺术形式不仅要负担自身，还要缴纳特定税款。国家补贴的取消和苛税重赋，乃是基于一种污名化的论点：流行文化的“价值”和“教育意义”不配得到国家支持。同理，商业剧场和电影院虽不犯法，但若太过成功，也会遭致处罚。然而，大众显然愿意为娱乐业攀升的成本买单。当然，过于“唯我论”或“破坏性”的娱乐依旧另当别论。

匈牙利经济改革中最激烈的争论由艺术家带头挑起。他们担心权力下放和财政标准的引入可能创造出一种新型的、难于管理的文化环境。反资本主义文化批判的全部火力，都用来对付天真的改革者。所有电影和文学都在批判个人私欲、物质主义，以及对公共责任的逃避。艺术家们一致抗议：被社会主义解放的艺术不应再次沦为商品。他们将艺术机构的营利与其自身威望的减损相联系不无道理。毕竟，一旦最无私最珍贵的文化公仆不再享受欣赏和尊荣，谁来照看国家最宝贵的遗产？

政治领袖们定然窃喜地发现：文化割裂的恐惧大大减弱了对审查的反对。严肃（不营利）的艺术获得了新的光环。作为支持者的国家，如今被视作审美创新的庇护者和低级（尽管营利）大众文化的反对者。作为稳固价值和建设性人文的担保，审查制度受到欢迎拥护。

经济实用主义的文化局限

除了政客，艺术家是世俗化、实用主义和相对主义最顽固的敌人。他们反对竞争精神和逐利动机带来的一切。一方面整

个社会都渴望市场原则的回归，另一方面官方文化孤立地站在其对立面——这种设想并不成立。社会各群体和各阶层对于分权的渴望都是有限的。

经济压力导致了实用主义倾向（以及随之而来，并不必然出现的中庸思想）。但在国有化的社会主义社会，从某种程度上说，这种压力在各行各业中表现尚浅。即便是工业化时期，社会主义社会也从来不会仅仅为经济所驱动。

诚然，一定程度上，每个人都尊重常识。连艺术家也不喜欢工厂党委组织的工人见面会——一群饥饿惊恐的观众欢迎他们的到来。与此同时，对于每一个负责任的员工而言，责任越大，对利益原则的抗拒就越强烈。我们努力工作，维护这样一个工业社会：在这个社会里，没什么是需要勤奋追求的。资本主义你死我活的竞争结束了，再不必争抢厮杀。工作效率显著下降。公众对此既懊恼又隐隐自豪。这不单单是一种经济现象，更是一种文化现象。一旦国家控制力削弱，连工人阶级亦会有所担忧。

关于经济效益的争论有时相当激烈。这并不是简单的正统社会主义强硬派和经济实用派之间的斗争。双方成员都属御用专家，他们绝不可能与国有化、计划经济和指挥系统为敌。他们实乃以上三者的产物。集权稀释的初期征兆，足以说服经济实用主义者：改革绝不能挑战国家垄断。诚如艺术家向政治美学妥协，这些经济实用主义者很快认识到国家权力的更高利益。

国家社会主义不允许工人再度成为经济主力，摆脱束缚，不再充当艺术、政治、体育、计划生育、教育、国防等集体的

傀儡——那会是经济发展太过高昂的代价。通过财政激励获得的更高生产力，令老板难于维持对员工在文化上和政治上的主导，而这主导性又对工作场所的安宁至关重要。工作效率降低，无疑意味着经济总量的利润下滑；反之，国家也由此攫取了对工人的高度控制。

无论是支持财政激励，还是力挺道德劝勉，这两派意见都不应被视作严格的教条。二者之间有着千丝万缕的频繁互动。他们间的斗争都不违背法律和对统治的忠诚。其结果是，此起彼伏的分权和集权贯穿了整个社会历史。两派系间的斗争，并非源于一方是经济学专家，另一方执着于意识形态仗义疏财。道义的信徒守卫着国家对经济的支配，看护着统治阶级的权力。为了这霸权得以延续，社会主义必须宣布永久（而非暂时地）放弃对经济效益最大化的追逐。

倘若经济可以遵循其效率至上的原始冲动，人们将不得不再次承认经济与政治领域之间不可避免的分化。经济领域的专家可能借此获得一定程度的自由，但他们将为之失去圣洁的品质，正是这圣洁的品质使得他们战胜了金钱的严酷统治，作为精神冠军胜出；人们将见证国家权力中心神圣不可侵犯的领导集团的瓦解，正是这一集团创造（或伪造）了一群员工，其领导同时担任着国家的经济代表和精神导师。经济专家唯有不断效忠，承认国家权力的至高无上，才能保住此等优势特权。

文化专家和艺术家兴许比商贾更明白这种必要性。提倡道德激励的理论家和市场原则的遵循者无不抱持实用主义态度理性面对。更准确地说，在经济自由主义者和政治教条主义者间，无知者和规划者间，开发者和分配者间，矛盾斗争不可避免。

我们不该忘记，工人运动的理论家和道德激励的鼓吹者，亦在一定程度上代表了工人阶级的真实情感。这解释了一个令人惊讶的事实：即便血本无归，明智的工人们也还是拥护国家政策。党作为社会集体的守护者，被工人们视作自己的好朋友、仁慈的君主，或者起码强过奴役他们的资本家。如果认为工人们不过是宣传和胁迫的受害者，那真大错特错。工人阶级并不热衷于阶级斗争。

阶级斗争又回归到前资本主义经济同化时期它所扮演的角色。只有当经济面临崩溃，社会主义化的稳定和信心岌岌可危时，阶级斗争才会爆发。经济实用主义激发了阶级斗争，因而永远无法被计划社会规划者们完全接纳。

艺术家作为合伙人

当马克思主义者们意欲理解他人时，他们总试图定义其“物质存在”和“经济基础”。对于社会主义制度下的艺术家，他们的全部意识都与国家垄断“奢侈的”和“解放的”功能相关。我们供职于一间大公司的非营利部门，正是公司解救我们不再为了生存挣扎。高管们将荣华富贵和社会认可一并许诺给我们，提拔我们为公司独家代言。除了我们的职位，这一切怎么看都像是公益的代名词。

我们油水充足，薪金丰厚，这与艺术作品的公众影响力成正比。类似的投资保障了我们影响力的日益增长。暴力已无用武之地：我们渴望为一个贫瘠无助的社会注入文化。艺术家同时承担着政治、经济、文化职能。我们的职责与其他精英成员

没有差别。我们都在同一间公司持有股份。

社会如同一块压缩海绵。压力一旦减轻，液体随即渗入。我就是这液体中的一滴。但我不是受害者，我是一位专家领导。作为一个艺术家，我供职于文化机构的中心，该部门与银行、警局、体育局一样，权力覆盖社会的各个角落。无论我喜欢它与否（看来我是有可能喜欢的），我协助管控知识。艺术家赋予权力以象征共同规则的骄傲徽标，用以装饰公司会议厅的墙壁。作为回报，他们给我以尊贵，确保我在会议中占一席之地。

艺术家不会轻易辜负这份信任。文化中心毗邻工厂。在二者的交叉地带，自由文化大显身手，通过实践确认自己的效用；和平工人找到生活理想，用文化充实自我。多亏了顺从的知识分子，社会主义国家不再担心工人拥有充沛的闲暇时间寻衅造反；电台鼓动群情激愤；贴满反动海报的城市；歪曲真相的报纸；抵制效率的亚文化；祈祷灵魂转世的教堂。国家知道，作为合伙人的知识分子必会施以援手；它相信，有了这包罗万象的文化网络，工人们会加紧生产，不但毫无怨言，还热情高涨。作为“报偿”，国家将控制工人的全部身心：他必须答应参观博物馆，阅读或起码谈论几本书，或是看上一两场电影；和工友在下班之余也保持朋友关系，且参加政治教育。这点要求难道过分吗？

御用艺术只是由国家提供的一种服务，尽管有时不可抗拒，那毕竟是一种神圣且必要的管辖。国家禁止我的艺术沦为商品，授予我人民教师的身份。我服从国家的约束。早在专家评审给我颁发奖学金时，我就做出了同样的“牺牲”。经过审查洗礼，我变成了社会主义制度的一个内在组成；而我失去的，是我无

力虚幻的独立。

也许有一天，艺术家可以少受一些国家机器的直接监管，没准儿甚至可以与监管部门公开协商。不过，在此期间，我们这些教育者也需要接受教育。

眼下，艺术实现的唯一标志是：它通过了审查，被专家评审为道德激励的范本。也许有朝一日，审查员的精减将成为一项攻坚难题，他们的存在变得多余。今天，垂死的资本主义文明不再拥有魅力，让多数艺术家放弃社会主义不以利润为转移的解放的“服务”，转而选择独立与不确定。

IX 审查的美学

The Aesthetics of Censorship

审查的美学有两种理想模式——一种可称为斯大林主义，另一种可称为后斯大林主义。任意一种都能够炮制或培育出可行的文化共识。二者并不必然地彼此沿袭，相反，时常并行不悖。因而，将其形容为“军事”/“强硬”和“民用”/“温和”或许更妥。比如在苏联，布尔什维克革命爆发之后一度迎来了艺术自由的短暂春天。然而，日丹诺夫僵化教条的管制，令其转瞬之间黯然失色。一个宽大包容的（平民温和的）时代被一个艰难残酷的（军事强硬的）时代所替代。去斯大林化之后，在赫鲁晓夫的统治下，平民价值渗透进国家美学。

在斯大林主义时期，国家忙于镇压“真对手”和“假想敌”，深感交困，被偏执和对潜在异端的猜忌消耗殆尽。全民军事化，防御高筑，政令频频。艺术家成了巩固社会主义战役中悉心选拔的战士。艺术则是部队战壕中响起的号角。艺术家领受军令，充当着拉拉队长、军需后勤、旗手、精神领袖。油画当海报，剧院作宣传队，电影变新闻片，文学成为露骨的宣传劝解。保持中立就是谋反，态度暧昧则视为背叛。这种美学即可为“军用”或“强硬”的美学。

随着社会主义国家愈发自信，国家得以放松，不再需要斯大林主义的统枪。当局势稳定下来，公然反对者被消除殆尽或恐吓就范。公开镇压已无用武之地。施行改革，遏制弄权，宣判定罪。然而，表面上的放宽限制，不应被误读为党政集权的真正放松，唯有公众接受并适应了自我同化之后，某种程度的放松才可能出现。人人慎独，国家也就无须强迫其服从了。

美学政策开始由“军用”或“强硬”（通常以极其缓慢的速度）转向“民用”或“温和”。艺术家在一定范围内获准再

度进行艺术形式的实验。许可的范围扩大了。当然，艺术仍必须为国家服务，为巩固社会主义制度服务。不过，艺术家如此行事，主要依靠其个人的主观能动性。纯个人的艺术、自恋的艺术、偏激的艺术仍未获赦。它们是唯我论的、利己主义的，亦是自我放纵的。而真正的艺术必须着眼于公共话题。艺术委身于国家——唯有国家可以资助艺术创作，并将艺术品发行给公众。也只有在这一意义上，艺术可归入“私有”。

换句话说，在斯大林时期，艺术家乃是用画笔或钢笔武装起来的战士。去斯大林化之后，艺术家被遣散，复归平民生活。然而，他们却一如既往，保持现役状态，时刻警觉自身处境随着战争的打响而改变。

东欧的案例表明，后斯大林主义的美学政策，未必导向控制的松懈。温和的美学，倾向于将文化延伸至中性地带（通过将其从公共政治领域中移除）。除非国家顽固坚持斯大林式的做法，拒绝承认中性文化的安抚作用，不通过相关法规保障其生存空间，温和的艺术不会削弱同化的影响。

艺术的“私有化”，乃是反斯大林集权战役的和平余波的必要组成。但它并不意味着个人主义的复苏；相反，它倒成了个人永久被同化的印记。后斯大林主义的艺术家是新型个体的典范。国家明确指示他如何使用技能和天分。诗人吟诵道：天生才华和后天谨慎是我们的左膀右臂。

后斯大林主义的艺术看似叛逆，却并非是对国家控制的反叛，而只是针对斯大林主义残留的批判，是对尚武文化官方怀旧的反对。此种艺术，无非是要国家认可其成功罢了。

国家对艺术家合作意愿的任何践踏，都可能引发真正的紧

张局势，甚至导致文化“敢死队”（持不同政见的艺术家）的产生——尽管在那些迅速坚定的去斯大林化的转型国家，这种艺术家几乎无处找见。面对这些力争恢复个人主义的异议者，御用艺术家们深感威胁。温和美学的年代，我们努力说服国家相信不会再有敌人。浪漫的个人主义者，违背了这种要求，激起了对进步的质疑；他危及我们调控公众私人审美需求的顾问地位；他颠覆我们与国家间的团结。

强权时代的终结

妇孺皆知，我们生活在一个商业时代。我们幸福的秘诀在于，完全无条件地融入公司。我们职业稳固，除非另有任命，否则不会调动，我们为工作而生。每个人都以自己的方式被说服——自出生起，我们就进入一份无法反悔的社会契约。没人会为了工作而工作。接受条款的艺术家，才有资格娱乐大众。御用艺术家乃是企业文化的灵魂。虽说他不过是一介勤勉的专业人士，但他依然不失为公共利益和公司威望的审美主宰。

后斯大林主义艺术与斯大林主义艺术，在强化社会整合方面有着共同的目标。不同之处在于，民用或温和的美学不是为新近纳入社会主义国家的观众所设计，而是为生于斯长于斯的民众量身定制。社会化（而非征服），才是新型美学的基本假设。

艺术家乃是文化的有机组成，将自身视为天赋的产物并不奇怪，相反，那很自然。我们经由教育体系获得特权地位，其选拔模式和考试制度验证了我们的忠诚，提升了我们工作的质量。选拔的标准涵盖道德规范、风格特征、对传统的理解、对

现实的觉悟、对受众的把握、对社会环境的敏感。政治上，后斯大林主义的艺术不再被要求宣誓效忠。其忠诚是虚伪的。在斯大林主义时期，未经证明清白之前，每个人都是有罪的。如今情况相反。我们被训练成批判社会的专家。我们预言改革，体会言外之意，我们如政治局委员般谙熟地批判社会。如果我们看上去打破了斯大林主义传统的约束，那只是为了更有效地达成目的。所有艺术作品仍须以某种方式证明：它既不与国家规划的主导地位相抵触，亦没有心怀鬼胎，反对现行制度。中庸乃唯一之计。匈牙利共产党中央委员会主要领导人伊什特万·卡托纳，对此总结得十分简洁：

（今天）共产党人对与他们持不同想法和不同立场的人们，表现出宽容，并努力通过辩论来说服他们。过去三十年呈现出几大特点：乐于接受意见、善意推定、表示理解——只要没人采取行动反对社会主义制度及其政治基础。

公开宣誓已不必，安静默认足矣。

总结一下温和派艺术的“使命”：不同于剑拔弩张的斯大林时代作为“前锋”艺术家，我们如今要成为“沉默的大多数”。我们的受众，是有组织的中产阶级，他们有着与我们类似的教育背景，保障国家的经济建设、社会服务和文化发展；他们是专业人才和知识分子，是我们未来的精英——国家规划者从他们当中选拔。

固然，国家规划者们保留了支持斯大林主义艺术的权利。然而，他们知道，组织化的知识界既不倾向于狂热的忠诚，也

不赞成自我孤立。新兴阶层越来越愿意聆听御用艺术家们平和乏味的音乐，并从这些同化者们的悄声抱怨中汲取灵感。

温和派艺术不会颂扬精英，而是通过真诚的自我膜拜来驯养他们，安抚他们，包容他们。我们无法决定自身自由的程度。然而，只要我们接受国家的普遍审判权，戴上梦想的镣铐，国家将乐于保障多元化的缓慢增长。在御用文化的限制中，我们传播了一类特殊的自由，御用艺术家对此引以为傲。我们用自由意志的砖块建设御用文化。

我们一方面抵制艺术中的个人情感，另一方面又从方方面面不断寻求个人获得艺术认可。这便是后斯大林时期社会主义制度下所谓的“个人艺术”，是对美学原则最文明的追求。个人觉悟取代了高压强制。共识的形成，依靠的是不成文的法则、自愿的禁令和无意识的承诺。在斯大林时期，身陷困境的我们，如同被主人愚蠢锁进水缸防止逃跑的鱼儿。后斯大林时期，主人愈发明智，鱼儿也愈发欢乐，尽管水缸依然是那个水缸。

“为艺术而艺术”的禁令

极权社会主义最历久、最本质的美学原则，就是禁止“为艺术而艺术”。此项禁令渗透到了创作的各个领域，即便在马列主义过时后也依然如故。对我们而言，它是比警察更有效的内在的恐惧。这里，我并非简单拒绝臭名昭著的艺术哲学“为艺术而艺术”。艺术作品当然可以是一种游戏，但绝非仅仅如此——它绝不可只着眼于自身。不同于唯美主义艺术家，御用艺术家经常感恩这个世界。我们必须牢记艺术作品不仅要取悦

于人，更要予人启迪。逍遥法外特立独行的天堂，和质疑“现实”的自恋的恶作剧，都是不被允许的。我们总试图在心中的道德律与外在世界的法规，个人情感和公共热情，艺术愉悦和公共利益之间，建造一座沟通的桥梁。

精英小众的美学，并非唯我论反对者们眼中唯一的淫邪。御用文化将各种自主的、自发的、不可控的、个人化的或棘手的想法一并认作唯我主义。对唯我主义艺术的禁令，和对疯狂的禁令一样：迫使艺术正常化。

着意于表现形式的艺术，不过是“形式主义”。其否定“内容”是第一位的，当属唯我主义。若不与御用文化的神话（例如，“集体主义是迷人的”或“真理只有一个”）相关联，那么连“内容”本身也会被贴上唯我论的标签。

禁止唯我主义艺术被艺术家内化采纳，御用文化就能贯彻到底。诚如旧世界中的自治原则，这一禁令为御用文化中艺术的定义奠定了基石。

鉴于如今西方承认社会主义国家文化的进步势不可挡，且与之和平共处，针对美学唯我论的禁令遂显得意义非凡。御用艺术家冒着被那些舶来品——泛滥于极权社会主义国家境外的独立艺术——诱骗的风险。随着时局缓和，文化交流在两种文明间相互渗透。面对强大的影响，御用艺术家也殊难免疫。国家于是坚持禁止美学唯我论，以防倒退。独立的野心，威胁让个人脱离大众；它们阻碍社会一体化进程，与公共利益相违背。因此，国家要反对任何形式的唯我论艺术。

政治中立的艺术并非唯我主义的艺术

开明的社会主义国家明白，政治上中立的艺术并不对国家构成任何威胁。相反，它促进同化和默认。重要的是，考虑到艺术作品的社会背景，唯我论总是受到诟病。其实，只要承认御用文化的原则足矣，至于其他，皆可为中立的艺术所忽略。

举个例子，如果艺术家在其历史剧中接受了官方版本，这必意味着他在政治上的顺从，也足以证明他对戏剧说教功能的拥护。他尽可以玩一点猎奇心理，甚至是采用“先锋实验”的舞美或表演技巧。没人会指责他唯我主义。换汤不换药，媒介变了，内容还是原来的。

后斯大林主义时期，国家并不禁止唯我主义的艺术，国家要求每件艺术作品明确政治立场。禁止乃是一个预设条件：艺术作品须与它的社会背景相联系。它必须在御用文化中找到自己的位置。坦率地说，这样做并不困难。只要我们不直接批评官僚政治及其态度言论，我们就已然具有建设性的了。谨慎（聪明）的艺术家会选择让他的作品与社会背景产生共鸣。一件表面上模棱两可或审美中立的艺术作品，和那些露骨地迎合政府的作品一样是可以接受的。只要稍微有那么一点建设性诠释的空间，就足以建立艺术家和国家间的关联。接下来的工作就交给批评家（这些历史的记录者）来为作品施洗，并开创这种关联。

唯我主义艺术之范畴

尽管唯我主义艺术普遍遭到禁止，然而针对不同流派、不

同个人，其限制力度却有所差别。所谓的进步，往往是肯定或鼓励那些作为教育范本的作品中的唯我论因素。我们创新精神的目标，不过是这种虚伪的独立。事实上，我们对此心满意足。

对唯我论的考察，涉及社会的各个阶层，从器乐艺术到卡巴莱歌舞餐厅，法规往往灵活多变。后斯大林主义的改革，不过是对这些变化的官方认可。在政府及党内有关部门对艺术家的精心指导、友好协商下，针对各个领域的不同特征，国家为不同艺术体裁量身订做了各自的规范标准。唯有考虑到流派特征和艺术家个性，合作才有可能。

许可范围并非无边无际。即使是在最宽松的地方，比如一首奏鸣曲，亦不能仅仅作为作曲家内心音乐世界的诠释。即便是音乐，也必须是与社会相关联的、建设性的、普世的。它绝不能是“反音乐的”；说到底，音乐是一种公共资源。

许可的范畴取决于其受众。当涉及公众较少时，美学实验获得批准的可能性会较大。御用美学中的大众艺术从来都是保守的；它不可能是勇敢的、冒险的、革命的。一种流派沦为唯我论的可能性，完全取决于它的受众规模及其社会组成。训练有素的社会学家负责派发许可。举个例子，每当音乐中出现歌词，管控就会变得严格。

古典流派几乎拥有政治权威。歌剧中没有流言蜚语。艺术家就像一位博物馆警卫，深知自己掌控着国家宝藏。

像音乐、舞蹈、绘画这样的感官艺术，在唯我论层面较为自由；那些不那么感性的艺术类别，例如小说、电影等，则受到较为严格的限制。如若全然消极地看待这种禁令，则会误入歧途。它其实更类似于“害怕真空”的原则。一旦涉及社会

材,我们就不自觉流露出内心莫名的压力。即使是在音乐、舞蹈、绘画中,我们亦竭力避免唯我论的腔调。由于国家禁止唯我主义艺术,各种艺术形式纷纷倾向于“具象派”,而不去选择“印象派”的险径。

艺术难免涉及社会观念和人类生活。它们不可能脱离外界影响,用美学元素组合形成一个独立的范式。真正现实的(而非艺术的)主题,无法在艺术层面获得全然的独立。外部世界的任意组成,在艺术作品中,都只能享有一种殖民地式的独立。意义只存在于被许可的范围之中。尤其值得注意的是:艺术对权力过于敏感。在御用文化中,小品作家和讽刺作家都是无名之辈。

文学艺术

社会主义艺术具有显著的文学特色,不仅其文学形式得到高度评价,其他艺术类型也被竞相效仿。其灵感是说教的,其姿态是言语的,其结构是线性的。每个词汇都有其用意:一个主题、一条标语、一则警句等等。连文学本身亦是“文学化的”。较之西方,我们的小说更纪实,诗歌更主旋律。纵然在视觉时代,“古腾堡星系”¹主导着社会主义文化,我们的艺术依旧不乏文学特色。御用艺术家本能地渴望监督,正是这种渴望促使

1. 《古腾堡星系》(*The Gutenberg's Galaxy*) 出版于1962年,作者马歇尔·麦克卢汉,书中最早提出电子时代“全球村”的概念,分析了西方文明从口语、手抄书到印刷术出现时期,人类如何从听觉文化过渡至视觉文化,以及印刷术最后如何促成人类意识的同质性、民族主义以及个人主义的诞生。

其选择中庸之道，创作主旋律作品。

无论国家政策何其宽松，含义何其深远，社会的审美共识始终针对的是“内容”。更自由的“形式”，仅仅意味着我们的风格形式不再迁就国家的明令，转而揣度其对内容的内在暗示。我们的同化程度，保证了我们会对内容负责。因而，我们对于形式的选择亦是节制的。为了使作品有意义，我们尽量做到内容和形式的统一。

有一点非常重要：似乎有某种道德负罪感，迫使各门艺术趋向共同的、简化的语言。这乃是一种对原罪的恐惧，一种对自私的唯我论艺术的恐惧。艺术的文学特征，成为其“政治正确”的徽章，也是其“立场鲜明”的自白。它考虑的是官僚利益而非读者利益。其间饱含了象征、寓言、完美或负罪的英雄，以及反英雄……这一切并不是为了大众更易于接受，我们为历史的记录者（批评家）制造出这些密码，他们会赋予这些概念以意义，并将它们明确表达。

这并不意味着真有这样的历史记录。我们煞费苦心，自动自发创造出正面诠释社会的艺术作品。正是御用艺术家根深蒂固的官僚天性，造就了其对艺术文学特色的责任心。

有组织的创新

即使艺术创新的禁令已被解除，整体风气仍趋于保守。如今，艺术因循守旧的不是其风格，而是其对待创新的态度。资本主义竞争市场的推翻，打破了人们对新事物的狂热。这种颠覆看似是永久的。我们的理念是遵从顺服，而非标新立异。这

亦赋予了创新一项特殊功能：以古为鉴，重新审视昨日的世界。我们如今获得了对那些停滞百年的古老文明的理解。

工业社会固然无法长期取缔创新，但它可以拔除创新中棘手难控的一面——创新的自主性。在一个彻底国有化的社会，创新只产生于权力组织内部。有利于社会管控的创新，才能获得准许。这在经济建设、信息系统、社会科学、生活方式甚至艺术等诸多领域均有反映。

美学创新虽未被禁止，但须获得许可。它必须温和地延续旧有的审美价值观，绝无断然的背离。

国家并未单独取消唯我主义的创新。我们扎根于御用文化，我们的创新乃是御用文化的有机组成，我们切实认识到自己的责任；我们的任务不是模仿过去而是改善现状，我们在现有基础上开拓未来；我们不愿置身于自由的混乱中。相反，我们越来越接受适应自身的同化。

官僚的古典主义

每种艺术类别或艺术形式，都归属一个行政部门分管。这样一来，不同艺术形式间的界别与官僚机构间的分工相对应。国家教育系统亦遵从这套分类，这也导致了御用文化的停滞不前。想要成为艺术家的学生，必须从合法的艺术形式中挑选他们的“职业”。各部门详细阐述各自的审美。只有被批准的艺术形式，才能通过创新得以发展。传统管理者从西方引进的新型艺术，被递交到各个部门复审。只要管理者足够聪明，现有的艺术分类几乎可以拓展涵盖所有的艺术类别。不过差别必须

一直保持，甚至不断加强。

于是乎，只有在轻歌剧的类别里，才存在音乐的实验。摇滚乐只有当它被视为延续了诸如民谣、通俗音乐等地方音乐传统时，才能够被接受（继而由国家机关掌控）。此后，摇滚也成了一种“工作”。波普艺术，或可从一种业余消遣升级为一份专业工作，成为一种纪念碑式的特定艺术，抑或反资产主义的激进艺术代表。观念艺术，也不得不在政治宣传海报上，着意证明其社会效用。

跨界被视为是不妥。那些游离于不同艺术类别，或将之混合的艺术家被视为挑衅者。除非获得官方授意的“社会设计”，否则跨界艺术（在一件艺术品里融合不同的艺术类别）是无效的。游行和大型庆典的指挥、纪念碑式的艺术家和电视工作者——社会公共空间的组织者——可能在他们的作品中运用到多种艺术类型。一旦离开政府支持，跨界艺术便无法生存。负责财政拨款的官员会说：“没有这个类别”。其创新的客观障碍在于，不存在历史先例。

各国的御用文化，都以保护文化遗产的名义，实施文化控制。自然，这样做的目的是“保护传统”。因此，如果有人涉足某些不被接受的艺术类别，他所担当的风险不仅是与公益为敌，还会被扣上不爱国的帽子。

寄生式创新

基本规则建立之后，审美传统开始以可控的形式进行扩张。很自然，社会主义兄弟国家的文化具有优先权。在相对短暂的

斯大林时期，苏联文化即为典范，模仿者的谦恭则被视为重要的美德。

后斯大林主义的分权改革，带来了匈牙利与苏联文化关系的变化。御用文化纷纷开发自身的民族背景，为极权社会主义新文化的调色板贡献出独特的色彩。教堂已然落成，神谕依然存在，不过现在，我们可以用自己的民族语言进行祈祷了。

到目前为止，只有“否定的艺术”经高层许可，从个人主义文化进入御用文化的范畴。“艺术的私有化”带来了顽固的孤立主义的终结，国家越来越自信它有足够的力量同化任何的外来文化。那些一度被禁止或谴责为“反动的”“资产阶级的”“帝国主义的”主题，如今获得了合法性。例如，对于个体而言，其存在、心理、性倾向，已不再被视为禁忌话题。随着禁止唯我论艺术成为我们的指导原则，国家开始信任我们对选择的直觉，逐步放开对审美发展的管制。我们这些艺术家执行着国家的准则：“他者”正逐渐从“敌人”转变为“陌生人”。

现在，我们本能地反对西方文化的独立姿态。我们自己将艺术世界分为两类：“漫无目的”的艺术与“理性智慧”的艺术；或者说“盲目实验”的艺术与有“社会效用”的艺术。无论多元文化多么迷人，我们目前仍不能将其视为“正常”，我们想到其野蛮的生命力，其自我反省自我陶醉；无论个人主义多么具有创造性，我们相信对个人主义的痴迷会陷入狭隘与无助。西方丰富的供给在我们看来不是好事，而是全无必要的黄金储备。

立马撵走他们！“社会效用”派的艺术家们，像征服者般被召唤投入这场战斗。我们必须赋予那些毫无价值的东西以价

值；我们必须利用未开化民族向理性文化靠拢的天然引力。反倒是西方，可能将此前社会主义教条艺术从西方引入的艺术观念，视为其自身英勇和影响力的标签。不过，只有当艺术形式连同其独立精神一并输入，才算是真正的影响力。不幸的是，这种精神被永拒于海关大门之外。无论是在科技领域还是艺术领域，创新并没有增强个人或组织的独立性。它体现的是御用文化自身的整合力，而非真正的多元主义的胜利。

不错，我们利用了西方艺术的原材料。作为御用艺术家，离开了个人主义的秘方，我们很可能无法在私人领域进行创作。因为我们的文明并非私人个体的总和，作者和读者亦非独立的个体，他们只是分散在各处而已。艺术家不为独立（依据个人口味消费）的大众进行创作；他们为国家创作。

我们的社会基础太过薄弱，无法引发本土个人主义的复兴。我们只能从西方个人主义的既定表达中进行挑选。这样做是出于国家的利益；此乃我们的创新方法。我们在资本主义杂草丛生的丛林中，修剪那些过盛的枝蔓，小心翼翼将精心挑选的插条移植到社会主义的温室中。和工业领域一样，在艺术上，我们没有“自己的”技术。我们的艺术学院，教导美学寄生的方法，并为之辩护。我们的艺术评论亦向西方开放，助长了有组织的创新。这乃是创新的涅槃——当然，要以消灭原创为代价。

得益于官方传统管理者的帮助，我们把自己暴露于各式各样的影响之下，然后系统地排除唯我主义的部分。我们改造艺术方法，使之符合大众口味，并加以应用。我们将创造性的独立视为空洞的形式主义。我们对其消毒、解剖，并提炼出那些适用于公益机构的部分。

其结果令人耳目一新：刺耳的著名口号转化为爵士交响乐。路过纪念碑的党员干部，只能通过立体派艺术家创作的两尊人体雕塑，辨别马克思和恩格斯的形象。卡夫卡的昆虫又出现在农民的噩梦里，他们没有为马铃薯认真喷洒农药。曾经被描绘为令人作呕的剥削者的地主，如今变身为放荡的性虐狂：毫无疑问，票房大卖。共产党的游击队员发展出同性友谊，但仍旧勇敢战斗。我们孤独的英雄，被情人诱惑去了巴黎；在那里，他意识到世界上哪儿都是一个样；于是他决定回家结婚。工厂和合作社上演的戏剧里，时间和空间就像煮沸的意大利面条一样跌宕起伏。连兰博¹也找到了他的搭档。

既然我国警察使用法国催泪弹，我们公民使用美国电脑，凭什么我就不能采用罗伯-格里耶(Robbe-Grillet)或安迪·沃霍尔(Andy Warhol)式的风格？

延迟的绿灯

多亏资本主义文化对新奇事物的痴迷，它才能不断地积累垃圾。社会主义文化从这些废料中建构许可的、可教的，甚至强制性的创新。唯有那些不再新鲜的事物才能被用于创新。社会主义创新，只使用西方时尚中衰落的部分，其爆炸性的影响已得到了时间的检验。评论家已然准备好了他们的话题，体验过文化交流的行政部门亦准备好了他们的策略。这就是所谓的“延迟的绿灯”文化政策。它确保了缓慢而安全的进步节奏。

1. 兰博(John Rambo)，1982年首映的美国电影《第一滴血》中的主人公。

作为御用艺术家，我是否及时跟进国外最新成果，这毫无意义。所有可能的引进和创新，都必须是成熟的，能够证明物有所值的。它们必须获得国家的青睐——国家期望它们不仅合适而且平庸。

延迟的绿灯并不会阻断道路，它只会防止我们被车流撞倒。持续创新或多元创新，都可能是唯我主义的。如果艺术主管部门不得不同时关注超过一件事（例如同时听音乐和读诗），那么，立场鲜明的原则就可能遭致破坏。无论获得怎样的许可，创新绝不能淡化我们充当国家教育者的角色。

立场鲜明的原则

这一口号的创立，是为了抗议唯我论的贵族自我中心。自艺术国有化以来，其功能始终保持不变：协调“为人民服务”的理论和“为国家服务”的实践。与此同时，艺术的应用发生了巨大变化，这为其误解社会主义进步的本质埋下了种子。

在过去，只有一种内容被视作立场鲜明，它们由国家发出并辐射全社会；只有一种风格可被接受，它们与国家单向度的信息极端吻合。“祖国在我们心中”被一而再、再而三地灌输给我们。立场鲜明的秘诀在于，艺术内容须为国家自画像的精确再现。某种程度上，所有艺术都是表演艺术，国家才是真正的作者。对艺术作品的阅读、观赏和聆听不该是困难的工作，思想被迅速吸收，它得像电流一样均匀、直接；你唯一需要做的，就是全身心投入，国家社会主义生机勃勃的电流于是在你体内运行开来。

无情的说教，是典型的斯大林主义作风。它曾是“立场鲜明”原则的唯一解读。所有与它不相符的艺术，都被视为毫无意义。

后斯大林时代，国家对“立场鲜明”的要求有所弱化。这并非“让步”的结果，而是思想发生了改变。随着分权改革，国家认识到它已然存在于我们心中。艺术家如今已无力传达任何除同化思想外的其他信息。

如果艺术家在某种程度上推动了这变化的发生，那并非源于他们对反社会主义或无政府主义艺术的追求。我们开始厌恶斯大林式的“立场鲜明”的原则，它体现了“信任的缺失”。凡是教条横行之处，我们内心的道德秩序就未得到充分信任。为了贯彻国家意志，我们探寻艺术的多种形式。我们的功能与艺术的功能保持不变。形式为功能服务，内容更加可信。形式的多元化有助于社会的统一。

今天，我们创作的艺术，必须为国家融入社会提供生动的证明。公共利益不仅是外部需求，更是生活本身。艺术创作（而非其原则）成了积极社会活动的生动范例。我们不必再为了表示立场鲜明，公然地“政治化”。我们只需要指出通往罗马的道路，而非宣扬罗马本身。

于是乎，立场鲜明的原则在“演绎”过程中发生变异。艺术作品在官方认可的“演绎”中自由发挥。这“演绎”可谓包罗万象。我们如今有权使用讽刺，前提是有温情和宽容；我们的作品可以异想天开，前提是处于社会主义现实的万有引力中，并用意识形态的降落伞装备自己，万一坠落仍能平稳降落；我们可以建造迷宫，只要它墙上贴有路标；我们塑造的英雄可以是含蓄的，但必须把握打开其内心的密钥。1956年，谁会梦

想到有这般自由？

今天，立场鲜明的原则，在不同社会阶层有不同表现。在物资匮乏的年代，我们必须是为所有人服务的艺术家。今日之御用艺术家，可以仅仅考虑满足某一特定群体的审美需求。在过去的岁月里，最不敏感的群体制定了立场鲜明的标准；时过境迁，如今的艺术作品可能只被最细心的读者——御用专家所理解。

立场鲜明的原则已永远失去了它的字面意义。它已然成为行家里手的游戏。普通观众多数可以确信，这场表演满足了立场鲜明的审查官，即便他们一句也没弄懂。否则无论受众多少，艺术作品都绝不会被展示给任何观众。如今，我们的作品或许没有可读性，但绝不会被误读。

社会环境的影响

我不必赞美党和国家，不必赞美东欧社会主义的肉体和灵魂；我甚至不必庆祝国家成为理智和情感的典范；我不排斥计划社会的公益理念，亦不排除社会规划者终获成功的可能性——这就足矣。我可以表达自己的不满，甚至不快，只要这样做具有建设性。我也可以通过各种渠道出版我的作品，展览我的画作，放映我的电影。

然而，若要我的艺术作品天下闻名，那只有一种可能——与国家合伙。我的受众明白，我是一个获得国家许可的作者，负责表达许可范围内的信息。我审美感受的表达，既不可任自想象，亦不能以他种方式实现。我就是这种画家，雕塑家，标

语写手，暴君编年史记录者；连我最私人的发现和最隐秘的见解，都只能用来装饰社会主义的金字塔。我所有的创作都基于公理；我的美学探索就是对社会主义真理的演绎。

如同老式审查制度受害者们希冀的那样——艺术家和观众比国家管理者更聪明，这是多么虚妄的自负。我们用艺术作品挑选自己的受众；另一方面，受众也用他们的耳朵、眼睛、口味反过来挑选我们。洗脑者与洗脑者对话。就连孤独这类负面情绪，也统统被国有化收编。这不是审查的疏漏，恰是审查制度越过艺术家直击读者的妙招。社会环境甚至吞噬了艺术家原本用来疏离的技巧。传统审查可能激起过反抗；新审查美学压抑的容忍，创造出了审美的机器人。

X 社会主义现实主义之
真相

The Truth about Socialist
Realism

国家即为业主：它维护和管理艺术。国家亦是教条主义者：它遴选自己的美学。任何分离这对连体婴儿的企图都注定失败。当然，已有人偷食禁果。在苏联，这对双胞胎名叫“作协”和“社会主义现实主义”。经历了十年的流血和痛苦之后，革命催生了这对双胞胎。那些异议者的反抗已日益削弱。独裁者驱逐了他们反对资本主义的前辈——无政府主义者。

在古巴等国，彻底的革命同样通往社会主义。类似的旷日持久的文化战争最终证明，反对资本主义的浪漫主义者不属于未来。抵制独裁的反对派试图从资本主义的残骸中打捞出资产阶级尚未兑现的诺言：自由和个人主义。一旦掌权，他会在安享社会主义特权的同时，表现出智力上貌似的独立。然而他很快就会收到警告：“支持革命则可获自由；反对革命则一无所有。”他自我清算。

那些舶来社会主义的国家里，致力于统一大业的文化专家们坐等计划社会的到来。这些国家亦是社会主义的沃土。它们还未得到无政府主义肥料的滋养，那需要一场独立革命的发生。社会主义文化有着丰富的不同民族的变种，然而无论身处何方，它都被艺术垄断和官方审美牢牢把控。有本事拆开这对连体双胞胎的所罗门尚未出现。

为何是现实主义？为何是“社会主义”？

似乎对御用艺术而言，再没有比“对现实的不懈探索”更风马牛不相及的事。“现实”据说无法与禁忌为伍。社会主义艺术家们却被禁忌重重包围。“现实主义”的旗号，似乎是所

有可能的美学原则中，与御用文化最不相配的一个。事实上，禁忌只有一条：否认现实的丰富性，抹杀私人生活。“现实主义”这般行事并非是不愿了解现实。你并不需要受过许多理论训练就可以认清：现实丛生之处可能并没有“真正的现实”。“现实主义”的美学只需要一点小小的努力：承认现实存在！只要懂点儿“现实政治”，我们的梦就会做得更安稳。

同样的道理，“社会主义”这个形容词既不是指投机性地“忠于现实”，亦不代表对现实“客观性”的限制。它甚至不是教条、政党、政府的强行宣传，而仅仅意味着此时此刻的现实主义。在这里，我必须效忠的对象是社会主义现实主义。这经常被误导为一种需求，而事实上它只是对一种状态的描述。我的职业和专业如此定义：此乃御用的现实。

举个例子，我书籍的印刷商就是“被操控的现实”的一分子。他只有两个选择：或者，他印刷一本可以通过公司其他部门审核的书；或者，他选择放弃。我的书亦牵连到他。每个字眼都将他拽入这个我们无法逃遁的现实。

我的文字亦是他尊重现实的佐证，这些其实是我手稿的节选。他不可以改动我的句子，这种事对他而言是规定、命令，甚至禁忌。但请注意，即便是禁忌，也有利于他忠实准确地完成工作：成为一个现实主义的印刷商。他所从事的职业，协助他保持忠诚。他也是一个“公司御用艺术家”。他的艺术代表了这家公司。我希望他喜欢自己的工作。我希望我没有毁掉他的生活。“社会主义现实主义”是显而易见的“公司审美”，也即国家美学。

我微不足道的小书，作为社会艺术的一部分，也只有当它

符合御用文化时，才算反映现实。当我的观点与审查相符或至少类似时，国家便不再关心我书中的细节。我的艺术如实反映现实的此刻，成为了现实一角。

换妆

中世纪的艺术家是上帝或国王的奴仆。近现代以来，艺术家们唯一的共同追求就是审美上的探索，如同商人只为利益驱使。御用艺术家换了一身行头，变身为社会规划师。他简化“现实”，以配合社会，配合任务。这种简化并非“反艺术”，而只是极其“现代”。这种情感面向的是未来：他乃社会的规划师。曾几何时，画家也将“现实”简化为色块，以更好地“捕获”其本质。

事实上，社会主义现实主义可以被准确形容为：艺术个性在历史化妆间里换上的新妆。那么，它对我们又提出了怎样的要求？

我们的精神必须积极向上。我们的作品必须强调和体现存在的安全感，作为社会有机组成部分的个人对社会的依附，以及万事万物间相互依存的关系。我们必须理解社会不同部分间内在的和谐。我们绝不能忘记，艺术家作为教育者必须清晰地表达自己。关注普遍的焦虑是我们的工作职责。阿策尔·捷尔吉（Gyorgy Aczel）再次以他一贯的严谨告诉我们：“艺术必须表现一切，那些令人反感的、如影随形的黑暗亦得呈现。画面须有明暗对比，真实反映现实。它不该盲从转瞬即逝的时尚。”

我们必须塑造现实，而非仅仅捕捉它。诚如马克思对哲学

家著名的告诫：哲学家的任务不只是理解世界，还有改变世界。这对艺术家同样成立。“社会主义现实主义”不止是忠于现实，它还建设现实、创造现实。无论我们从事的是何种艺术，都应从国家的角度，立足社会整体去感知人和事（并以此为准）。阿策尔写道：

只有当这些办事员们（阿策尔说的是知识分子。但也许“办事员”这个词更准确）以己之力助国兴邦，加强民族的认同和共识；通过创造价值、改进作风、塑造意识的作品及社会主义生活方式的强化，提高民族修养和教育水平；驱赶邪恶，赋予人民生活丰富的意义时——办事员们才算得上我们社会未来民主化进程中的生力军。此等负责任的明智之举源自于现实主义的审时度势——这种价值观比以往任何时候都更为亟需。

对此持有异议的艺术家算不上真正的艺术家，这和早年间那些临摹实物（不管是“苹果”还是“道德”）而不玩纯粹线条色彩的画家被视作浅薄如出一辙。塞尚认为，我们的苹果是另一意义上的“非苹果”。

纪律学校

如今，老奸巨猾的苏联批评家们哄抬那些 20 世纪 50 年代幸免于难的艺术，仅仅因为那段时期没人敢搞艺术。不过，苏联仍将古巴版本的社会主义现实主义视作小资产阶级的先锋派。在匈牙利和波兰，社会主义现实主义只会在节庆场合被提

及。它被奉作神圣——这好比第一条铁路遗址，尽管它早已废弃，不复使用，但仍被作为尊敬的民族传统予以保存。

我们悲悯地发现，在文明落后的地区，人们仍在坚持狭隘的社会主义现实主义规则。我们知道，起初它是出于审美同化的特殊需求。正如我们所见，军事的或强硬的美学往往先行于和缓与改革。在新的历史时期的初级阶段，对同化程度进行详尽、公开、严格的衡量，有利于国家和知识分子更轻松的生活。

传统的社会主义现实主义是一所“纪律学校”。作为新兴阶层的无产阶级独裁者，很可能真心地羡慕过那些产业工人的训练有素。革命以工人阶级的名义爆发。（即使在没有工人阶级的非洲新兴社会主义国家里，无产阶级文化的存在仍能解释得通。社会主义现实主义的美学强大到足以创造自己的生存土壤。纪律之歌的诞生甚至早于遵守纪律的合唱团。）起初，国家在诚实的工人形象中寻找理想的社会主义“新人”。只有在历经纪律的洗礼后，领导人才能抛弃这一理想化身，自立为偶像。

艺术家寻找无产阶级独裁规训的恒定准则。斯大林时期产业工人的风纪无法在新文明中生根发芽、茁壮成长。艺术家只能转投工程师的精神气质，作为精英阶层成员，工程师履行职责，值得信赖。

在匈牙利，歌颂工人的“硬美学”早在20世纪50年代就已废止。国家开始明白什么才是重要的：工人只需早起运转机器，并保有希望。每个人都心满意足：工人们很乐意过上平静的生活，艺术家则获得解脱，不必再充当积极的宣传工具。

过渡并非说来那么容易。社会主义新人不是工人，着实令

人匪夷所思。在匈牙利，即便是无产阶级出身的艺术家，只要他批判进步的方向，都难逃惩戒。很久以后，他们才认识到：理论上由工人创造的“工人的国家”，实权却操控在受教育的精英手里。工人阶级的理想及美学，仅是在工厂中灌输纪律的需要。可是，社会主义也在逐步进化，如果我们想要建设灿烂的未来，我们就必须放弃铁撬。无产阶级充满激情的子嗣心里清楚，那只是创建社会主义国家的诸多可能路径之一。在革命中获得解放的无产阶级艺术家有着双重威胁：其顽固可能催生出新的阶级斗争，或新的个人主义。因此，他被告知必须为社会整体奋斗，做一个为全体人民服务的艺术家，而不仅仅服务于那些碰巧生为蓝领的人们。

从那时起，匈牙利开始忙于向其他社会主义兄弟国家出口高于平均水准的产品，甚至美学理论。在20世纪60年代，官方承认了一个迄今存在争议的有关社会主义现实主义的说法。卢卡奇提出，现实主义的原则不应被解释为大量的训令，它应是一类可与现实相调和的自由体系。按照这一理论，现实主义仅仅要求艺术家的同化。经济改革期间，卢卡奇成为抗议文化商业化的主帅，他亲身验证了这一理论的安抚力。他的绥靖理论一经国家采纳，就具备了适应官方消费的形态。据人民教育研究所主任伊凡·维塔尼（Ivan Vitanyi）透露，匈牙利对“现实主义”的官方定义是：“现实主义，是一种针对与现实及其可能性相符的社会状况和社会空间的写照。”国家社会主义里不会再有比这更为“非政治化”的美学理论。

XI 御用艺术家

The State Artist

“作家是人类灵魂的工程师。”斯大林的这句名言比他所有追随者冗长的复述更一针见血。它鼓励我们胡乱修补公众意识。这个比喻也给极权社会主义条件下艺术自由的范畴做了巧妙的定义：艺术家和工程师一样不独立，且手无寸铁。御用艺术家，是一群有组织的专业人士。

这个比喻也意味着审查和自我审查的不可或缺。这跟工程师必须否定掉令人激动的、唯我论的灵感是一个道理。他的工作是要确保列车平稳、准点，而不是擅自决定目的地。斯大林贴切的格言标志着“独立知识分子”历史性的消亡。自此以后，社会规划把从前所有的独立活动收入囊中。

当类似埃及或中世纪文明中的“同化”，取代了个人和艺术家短暂的独立时，人们倾向于谴责文化的落后。不过，斯大林的比喻并非对工业社会理想的滥用。相反，它象征着成熟的产业意识。那些不信仰“自由和进步相互依存”的人们，终将认识到：后工业化社会的成就，为马列主义工程锦上添花。

斯大林的比喻可以被任何一家资本主义电视公司接受。极权主义的社会主义，将横亘于艺术家和工程师之间的障碍扫除干净。它通过暴力，树立起专业知识霸权。我们的新文明也许经历了特别尖锐的阵痛，然而它催生出一套产业纪律，定能让那些跟不守规矩的工会和粗暴工人无奈抗衡的西方资本家们艳羡不已。匈牙利社会主义国家的艺术教育，可谓是当今时代公开的暴政。规划者毫不隐晦其本质。似乎——在一个绝少民主抵抗的社会里，这些可以毫不避讳。

赤贫似乎加深了极权的必要性。然而经济的落后只是国有化初期所需，充其量是一种婴儿食品。当社会主义文化走向成

熟以后，它才实现了它来到这个世界的意义——做社会的主宰、进步的神，创造属于它的文明。

斯大林的比喻展望了这样一个社会：追随者们担负得起各式各样去政治化的社会实验。即便在一个“分权”社会，御用艺术家们仍甘做灵魂的工程师。我们不想剪断与社会相连的脐带，因为我们的灵魂已与工程师一般无二。

如何成为一个艺术家？

成为一个艺术家，跟成为一个工程师、科学家、警察、军官、记者、经济学家、经理、政治家、律师是一样的。你只需和其他有抱负的专业人士一样，在专业院校学习技能，斩获文凭就万事大吉。

自然，对于那些渴望学习传统，在良师的提携下积累丰富技术经验的年轻人而言，总有艺术院校（一些还是顶级的）值得一去。国家社会主义显然不能对这样的机构放任自由。艺术教育亦应从历史责任感的匮乏，以及各种审美宣传中解放出来。说到底，学生们任潮流摆布；更何况，他们还生活在可耻的贫困中。国家以它的智慧解决了一切问题。

多数东欧的社会主义国家都是如此。随着国有化、兼并以及新学校的创立，统一的艺术教育系统应运而生。如今每种艺术类别都有相对应的艺术院校，其文凭等同于大学学位。学院根据其类型或技术，培养不同专业方向的学生（例如，绘画、雕塑、平面设计属于视觉艺术学院；导演、编剧、摄像则设在电影学院）。

这些艺术机构垄断了其各自的领域。它们的校长和教授都由政府任命，学生在这个问题上没有发言权。文化部负责同其他院校和国家教育系统协调他们的课程。他们同样免不了诸如马克思主义哲学历史这样的思想政治必修课。艺术和文史教学大纲皆由大学的相关部分拟定。作为必修课，期末还要进行严格的考试。

毕业时，学生获得文凭，相当于获得了执业许可。没有文凭的人很难进入艺术圈。文学作为唯一的特例，其教育体系在某些社会主义国家尚未成形。

通往艺术生涯的唯一路径是免费的，可见艺术教育解放之彻底。这些学院被视作精英的场所。雄心勃勃的家长力争将他们早熟的子女送进这些名校。

我不想浪费太多精力来描述这教育的过程：值得一提的是，被录取的学生几乎都能毕业。读者的怀疑是对的，唯有他们适应了巩固深化社会主义一体化进程中的艺术家新角色时，他们的自发性和独立性才得到鼓励。义务教育、铁饭碗的文凭、专业地位，这些都是优势，尽管它们都不实用。如此“周到”的教育提供的知识，只在其自己的艺术圈内有用了。

开局良好。随后，教育系统放弃了向未来御用艺术家灌输激情的尝试。这些艺术家被教化得没有能力创作任何不能发表的东西。他们被培训成有创意的行政人员，致力于维护国家的艺术机构。御用的艺术教育，培养御用的艺术家。

入学限制条款

在两次世界大战之间，通过了限制准入匈牙利高等学府犹太人数量的法案。这一法案被称为入学限制条款。如今，社会主义用类似的方法控制想成为艺术家的人员数量。限制人员数量，也许比实际的课程内容对保障未来更为重要。有限的招生制度可谓一石二鸟。毋需更多纪律处分，人人做到态度端正。与此同时，入学限制亦对艺术圈的大小和比例做出了规划。

在国家社会主义中，没哪门专业逃得过入学限制条款。如果配额太过死板，则可简单通过修改分配予以补救。这些都交由专家委员会定夺。其过程反映出政治上的共识和财政上的考虑。

国家分配制度无可撼动，它有权将申请人从热门专业强制调剂到冷门专业（虽然冷门却同等必要）。各个专业的规模是由中央决定的，竞争是激烈的。申请者明白，国家规定强制每一个公民上岗就业。没有人可以拒绝工作，即便分配到的工作并非他的第一志愿。

不要错误地认为，入学限制条款对专业人士产生了不利影响。知识分子不存在失业问题，这符合专业人士的利益。其原因有二重。一方面，教育的过剩会引发对毕业生作为人民代表身份的质疑；破坏他们作为领袖、教育者和规划者的特权；更危险的是，颠覆国家与公共利益一致的命题。另一方面，这种过剩是偶然的，专业是不确定的，行为是不负责任的。独立的知识界或许可能做出此种选择。而对于组织化的知识界而言，把自己建构成一个拥有固定成员的封闭车间，显然更为有利。

入学限制条款确保每一批知识分子都能在国家行政管理中保有一席之地。知识分子与行政机关互惠共赢，齐头并进。入学限制条款亦加强了新文明共识的维护者的威信。与此同时，一以贯之的招生政策许诺了毕业生一个安全的未来。日后打算从教的学生，期冀获得这种确定性。

才华

学生人数的分配与任何有鉴赏力的“才华”概念无关。相反，才子才女的定义变成：某一年少数几个被录取的学生。比纯粹的天赋更重要的是他们对教育的适应性。他不可以表现出太多原则，与众不同，或者勇气。他的知识必须符合官方文化。政治上，他必须是中性的，起码不是狂热者，当然亦不能天真疏远。只有当一个人表现出这些特征时，他才能通过名额有限的竞争激烈的考试。即便在学校，才华也不意味着单纯的创造力；它包括一个人对御用文化的认可。

在激烈的竞争中，这些人将不再一意孤行地认为：是才华使得他们成为艺术家。他们会露骨地宣称，自己已经准备好了学习任何与专业无关的东西。国家用肄业让他们就范。叛逆和平庸之间没有、也不可能正式的区分。在国家眼中，他们创作艺术的愿望，仅仅是纯粹的主观意愿。

到头来，这些都算不上叫人头疼。根本就没有那么多棘手的申请人。这些公立中学毕业出来的生源，已然完成了文化上的同质化。多数学生迫不及待地想要成为御用艺术家。剩下的工作，就是从他们当中挑选出最棒的。

人数的限制，连同定义人才的权力，有助于形成精英意识。而精英主义是高等教育的基础。淘汰者越多，少数被录取的幸运儿也越有名望。

学生们认为，限制人数的招生政策是公平的，他们还通过遴选人才的必要性予以佐证。这一政策，于是乎成为了针对学生抗议的天然防护措施。毕业之际，我们才认识到入学限制条款对我们的益处。的确，我们最初主要被不合格的恐惧所驱动，害怕让家长和自己失望。于是我们避免冲突，运用习得的正确方法，进行与学生身份相合宜的创新，并建立起领导机构间的人脉关系。

临到毕业的时候，此种规训的意义凸显。我们的艺术充溢着一流专家的精神气质。在与国家的自愿合作中，艺术家表达自由意志，且不逾矩。

我知道民主社会中，也有一些专业机构用以规范其成员的教育，在国家的帮助下限制毕业生数量，仅仅容纳忠实的成员。医生代为行使入学限制条款的职责。事实上，为了名声和利益的最大化，专业机构雇用了更多的人。雇用医生，可以保障他们的“公司利益”——在民主国家。然而，艺术家们看起来需要国家发号施令；如果我们想要得到国家的保护，我们就必须摆脱民主。

专业化和自由化

唯有当专业鉴赏与政治忠诚密不可分，艺术才可能在学校里被教习。从国家文化未来发展的角度看，至为理想的状态，

就是拥有一群将艺术技能和社会技巧，个人梦想和公共义务混为一谈的专业艺术家。

这一战略大获成功，以至于许多法规再无无用武之地。此外，让艺术家进行质量把关更为容易（也更有效）。艺术家的敬业心，已成为国家对其最强的约束力。

在后斯大林时期，同质化艺术家们迅速反对任何与御用文化不合的道德，就像行会防御所有的外来者。对国家公然抵抗，被视作专业薄弱。我们的防御并非出于对官方命令的顺从，而是源于内心的信念，是一种自卫。

专业艺术家和职业审查者道：“一切皆可以表达，但你需要知道表达的方式。”那些不具备建设性的社会批评和不值得尊重的创新，都谈不上艺术。“非艺术”也不再是“敌对的颠覆”。并无恶意的政治错误，仅被看作是专业上的不成熟，诚如我们挚爱的阿策尔最近所言：

我们并不要求不同看法和不同意识形态的艺术家们放弃自己的信念，不加批判地加入我们的阵营；亦不想对握手的方式、房间的装修、知觉感受、何为喜何为忧等做出重重规定。匈牙利诚实的公民值得尊重，即便他是别人口中的“有不同想法”的人。（然而），真正的艺术实践只能在有意义有价值的艺术中得到体现。

20世纪50年代中期动荡过后的自由化浪潮中，出现了三种不同类别的艺术：被禁止的艺术，被容忍的艺术，被支持的艺术。这样的分类，一点也不比资本主义制度下“滞销的”“非盈利的”和“畅销的”分类更为政治化。此种分类仅关乎质量

和成就。某些情况下，分类也可能存在不公。然而，作为专家，艺术家们没法用不满掩盖他们的失败。除了少数例外，大部分抱怨压迫和审查的人都是自己懒惰。勤奋工作和天资英才（而不是抱怨），将会把我们的作品从被禁止变成被容忍，直至成为被支持的艺术。

业余爱好者

千万不要忽视那些业余爱好者。倘若大学学位所要求的专业水平高度，已然构成了阻止业余爱好者涉足艺术圈的主要障碍，那么艺术的公众教育角色便难以维系。针对那些将艺术作为爱好的人群，存在大量的规章条例。

自然，只有获得执照，才可以当业余的爱好者。中央办公室（central office）负责派发此类许可，安排演出展览，规范经营收入。私人演出，无论在室内或街头都一律禁止。人们只能接受授权机构的邀请。独立的业余活动不被许可。个体类型被组织囊括进艺术工作坊。这些工作坊（例如业余美术工作坊）的活动无一不在当地行政中心的批准和监督下进行。

这些工作坊乃是“本土文化的监护人”，因而禁止掺杂政治诉求，那是专业人士的特权。业余爱好者们不必着眼于“全社会的效力”（total social validity）。如果他们是非政治的（例如魔术师）或自然的（例如用炭笔绘裸体），则再好不过。

在一些艺术门类里，监管业余爱好者是专业艺术工作坊的职责。比如，作家们可能在期刊上发表过文章，但直至其出版第一本书，他才不再是业余爱好者。如果没有这样的欢迎仪式，

他们通常在发表作品十年甚至二十年后，也还被认为是“年轻的”作者。在没有文凭门槛的领域，“年轻”这个词往往被用来形容那些艺术的业余爱好者。

在一些地方——例如期刊、电影制片厂——设有专门针对“年轻”艺术家的特殊的工作坊。这是奇怪的现象，因为“年龄特征”被官方美学作为一种疾病加以对待。工作坊类似治疗机构。鉴于流传有限，他们当中允许出现较为不负责任的作品。只有当患者完全恢复了健康，才有可能进入“成人的”工作坊。

兴许值得一提的是，存在两种类型的专业艺术家。那些完全靠艺术吃饭的人，跟那些持有专业执照，同时还有工作的人截然不同。然而，不可将后者与业余爱好者混淆。他们的不同之处，不仅仅在于专业执照。形形色色的专业艺术家几乎都受雇于文化工厂；而业余爱好者们则必须在文化机构之外，出卖工时，建设社会主义。

专业艺术家最常见的职业之一，就是担任“业余”或“年轻”艺术家工作坊的管理者。在负责培养艺术家成长的同时，也为日后晋升专业工作坊领导打好基础。

业余爱好常常被组织成活动——多数时候是竞赛。这可谓抵消个体发声的最成功方法。竞争活动产生一年一度的“示范”（demonstration），连同荣誉和物质嘉奖。最高奖励是上电视。一些业余艺术节会邀请最权威的专业艺术家出席颁奖。当获胜者回归到日常生活，地方当局、左邻右舍、同事们都前来祝贺。一些人还被“发掘”，送至专业院校，继而成为真正的御用艺术家。

XII 字缝里的空间

The Space Between the Lines

在东欧现代社会主义国家，专业精神取代了意识形态固守。然而，这种发展并未带来意识形态的解禁。统一社会的神话依然有效。在传统社会和传统机构里，它被尊为国家凝聚力。这个神话如何保持此等的威力？

在艺术院校，思想政治必修课逐渐演化为一套广为接受的象征符号。马克思主义的“学习”，仅仅是进入社会团体的传统仪式。然而可鄙的是，我们仍然耐心地奉行这一“入会仪式”。开国元勋遗留给我们的国家宗教依旧不可或缺；它是一套业内人士彼此用以辨识的符号系统。

当然，思想上的因循守旧并不妨碍我们嘲笑教条。通常，官僚和艺术家同感睥睨。开明如吾辈，自幼受纪律熏陶。相形之下，“入会仪式”不过是目光短浅的符号，一种偶像崇拜，以及幼稚的极端主义。

然而，我们的愤世嫉俗只停留在幻想层面，与行为无涉。马克思主义依然是公民责任神话的基础。这一传统赋予“为人民服务”以合法性。它言辞委婉，悦耳动听，如同讲给孩子的经久不衰的鸛鸟的故事一样。

官方意识形态乃是外在限制，而非内心生活。至少，在那些御用文化拥抱平民和“软”美学的国家，情况如此。

我们表现得仿佛是在阐明官方意识形态，实际上，我们旧瓶装新醋。亚诺什·卡达尔（János Kádár）就曾说过，一党专政的国家必须确保党有能力成为自己的对立面。我们就是这个对立面。有时，我们鼓吹某种舆论倾向；另外一些时候，我们想办法对付他们。这样一来，通常可以创造出超越当下共识的“意义”。我们“字里行间”的隐义很少能被读出。这些观

点甚或成为公益的一部分；它们可能赢得官方报纸、法规和教科书的青睐。

看官可能就此臆断，这是期待已久的证据，证明即便在赤贫的奴化时期，艺术一直站在统治集团的对立面上。字里行间，除了压抑的抗议、谨慎的独立外，还有什么可发现的呢？事实上，那些在字里行阅读出的抗议，据说只是审查制度的一种妥协。只要不打败它，怎么妥协都可以。只要能够迫使艺术安于充当意识形态的单纯回音，御用文化就仍然有效。这种观点认为，当艺术获得多元表达的自由（即便只是在字里行间），御用文化的衰落将变得势不可挡。撒谎的文化不可能持久。意识到传统审查的破产，独立的表达无论多么微弱，都值得庆幸。

弦外之音的文明

我想记忆或许是短暂的。汉学家们津津乐道地，在千年帝国中那些个看起来奉承皇帝的诗歌中，发掘出讽刺和不敬之辞。在中世纪，那些异教徒，若非惨遭迫害，也不至于重新诠释信条，直到他们的观点被接受为止吧？当然，我没有理由相信极权社会主义的含糊其辞，比它的前辈更具破坏力或更为短暂。

弦外之音的交流已然主宰了我们的御用文化。这一技术并非艺术家独有的专长。官僚们也是这般讲话，自我审查。即便是最忠诚的主题，也必须戴上双焦透镜，洞察弦外之音。事实上，这是破译我们文化真实结构的唯一路径。真正的交流只发生在弦外之音、言外之意。公共生活本身即充满玄机。

读者千万不要认为，我们嫌恶这种隐藏公共生活的乖僻，

以为我们乃是被迫参与其中。相反，对我们而言，书写弦外之音的技巧与艺术技巧乃是同一的。它是我们的技能之一，是对我们的专业测试。即便是官场上的威望，也一定程度上基于我们暗示的才能。没有说出的部分，至少和说出的部分一样重要。

当然，这个游戏并未开启独立的潮流，也未能将那些用假意迎合换取言论自由的人们，启蒙成为独立的人民。言外之意的空间与国家社会基础的扩大成正比。我们的言外之意被作为建议，送达国家和公众。而他们，也正是我们在字面意义上继续服务的对象。字里行间的争论，是试验气球的理想发射地，共识的实验室，可控新诉求的议事厅，天气报告的档案馆。其表达的观点与国家主张相去不远，只不过可能相对超前。这个空间的真正功能在于：它是一间仓库——专门储藏因为这个或那个原因无法公开表达的忠诚的离题。

尽管我们可以代言某种流派，我们却不可结党——即便是在字里行间。各色创造性的工厂——编委会、出版商、电影制片厂——都不允许泄露任何特殊的偏见。他们的作品集务必展现“平衡”。在匈牙利，他们会说呈现“多面性”。他们自身亦是国家的缩影。到这儿，人们得以认清，谁才是这些言外之意真正的受众：不是社会而是统一国家。即便是在字里行间，若想直抒国家调控没必要或不可能，也绝不可行。在这一点上，阿策尔·捷尔吉很笃定：“特定条件下游戏规则的制定和法律监督的权力（否决权的使用）都自然涵盖在社会主义国家的职权范围之内。”

莫要误会：暗示的艺术不是革命。它无法在我们封闭的世界打开新的维度，我们特殊的关心被迫隐藏，我们缺乏将它推

进到光天化日之下的动力——也即独立的愿望。即便在更宽松的空间里，这种愿望的表达也理所当然遭到排除，更有甚者将这种表达视作叛逃的冲动；在御用文化之外，“独立”有更大的生存空间。据此，向“御用观众”发布任何与我们文明的指导精神相悖的观点，都属不合时宜。

当然，艺术家不只是用思想来工作。我们也希望作品呈现出敏感、微妙的形式。对我们而言（对他人不好说），这样更易于表达批评或同情。于是，我们可以通过不合时宜的方式，化腐朽为神奇、重释流派、故作夸张、借古讽今、藏头晦文、断章取义……来对公共事件发表自己的看法。作为专家，我们可以比其他顾问更大胆预言、小心求证、主观判断。

然而，即便我们努力做好“国家良心”，即便我们字里行间充满批判，我们从来没有试图掩饰御用的那一套。事实上，如果真的可以自由地表达，我们不知道自己届时会说些什么。

暗示的空间提供了无风险的相对自由。我们由此可以宣称自己为改革的说客，恰好适应这个国家。我们的艺术，已然变成一尊敏感的气压表——测度威胁破坏御用文化的各方压力。这种现象自身没有动力和方向，它只是分权与集权矛盾的永恒波涛搅起的涟漪。如果御用艺术家在字里行间有所抗争，那也仅是为了保全这点暗示的空间。

优越的唯我主义与被招安的多元主义

作为一介御用艺术家，我表达官方信仰，也自由预言那些有朝一日会被接纳的意见。我针砭时弊，服务教学。然而，所

有这一切只是我完善御用艺术形式的持续努力。我的艺术详细阐述整个社会的独立自主和唯我论，恰因为个人的独立自主和唯我论业已灭绝。我最希望的是，自己的工作能成为优越的社会主义新型唯我论的经典。如果在我充满争议的艺术的最私人的方面，我都表达出自己对国家的忠诚，那这个希望则可能实现。

诗人们一面高喊着“代表、战斗、承担、胜利”，一面在议会常年缺席。我们的职业生涯伴随着激烈的辩论。年轻人在学习文化之初，见证了我们的战斗。他们明白：是我们在不断地发明塑造传统、现代主义、审美冲突、价值观。作为单一维度的冒险者，我们变成了自己发明物的奴隶。无论赌注多大，我们的“挣扎”从未陷入失控。令人惊讶的是，我们比多元民主下的前辈们更为宽容。他们太过忙于斗争辩论——或许都没意识到自己是多元主义者。

所有的存在将和平共处：古典与现代，教师与学生，流行与严肃。诚如一位党政官员简洁的概括：“社会主义并非没有矛盾和冲突的世界，它是可以化解冲突、调和矛盾的社会。”我们从事艺术的执照，为我们提供了一定的生存空间。我们的争论既不会显著扩大也不会显著缩小这个空间。因为我们不需要大众的喜爱——那甚至会连累我们。另一方面，国家作为真正的受众，它的青睐将公正地赐予那些作品合乎规范的艺术家们。

因此，谁也不必哀悼老式竞争的多元主义的消亡——好在如今，作为一种被招安的、更优越的多元主义，御用艺术取代了它。

XIII 异议者的辩证法

The Dialectics of Dissent

在我们的文明中，异议者只有两种：天真的英雄和特立独行的艺术家。两者注定都是无能为力。

御用艺术家认识到，社会主义制度下唯一的自由就是自由地参与。他明白，要创造超越供其容身的现有体制的艺术是不可能的；他知晓在字里行间设法私运自由的信息是何等徒劳。当然，他可以对这些错觉保有狡猾英勇的天真。他可以继续下去，仿佛审查制度并不是现行的法律，而仅仅是暂且忍耐但终将被克服的一种腐败、一份必要的邪恶。换句话说，他可以尝试证明他的“自由”。这也正是笔者的选择，因为没有更好的出路。

但这种策略存在严重缺陷。并非仅是此种“自由”被禁止那么简单：它甚至根本不存在。不同于谋杀，谋杀是可以被认定的行为。这种自由的最大的问题是，它的存在无法被证实。

我们的英雄的天真之处，不在于他不相信审查制度的存在，而在于他认为存在的审查制度想要钳制住自己。他不明白的是，拒绝自我审查的同时，他已将国家垄断下的自由变成了一件紧身衣。

我们的检查官只对艺术家同僚们有兴趣。这些艺术家甚至能创造出糟糕的艺术，误入歧途或愚昧无知。只要他们牢记自己的雇员身份，他们就可安享被审查的特权，领受随之而来的合法性。他们的美学实验将有机会在社会上实现，他们的虚无主义将被抵消中和，他们的作品将被改良——从残酷到同情，从悲剧到抒情，从荒谬到闹剧。这些作品届时将在适当的地点和以适当的形式与选定的观众见面，最后借助评论家的帮忙，成为附有使用说明的产品。

这幸福之道被天真的英雄嗤之以鼻。拒绝自我审查的艺术家们同样遭到审查官的拒绝；他们被美学世界放逐；他们的作品无论如何都无法被生产、出版，或者作为艺术品被展览；艺术家的专业执照被吊销；特权被废除；天真的英雄被艺术界摒弃放逐。

请理解：艺术家没必要将他们的异议都“说”出来，那只会叫我们的审查官们忙碌。毕竟，很多言外之意可以挤进字里行间！

对自我审查的拒绝是如此罕见，且与雇员们的行为天壤之别——当听闻它时，所有正直的雇员都竖起了自己的耳朵。道德高尚的异议者会被国家降格为一个政治抗议者。他的作品将被单纯地认定为承载政治不满的工具。这样，他就可以成为责备的对象。他很快就会站到法庭上，诉讼揪住他创造性工作的某个特定方面不放。艺术家徒劳地呼吁艺术的有机本质。然而，他已经不再是一个艺术家。通过拒绝与国家机构相协作，他自动宣布放弃专家的位置。他只是一个遇到法律麻烦的普通人。法庭上每个公民都是平等的。未经许可的艺术，始终是潜在的颠覆性的所在。

艺术家从美学世界里的精英，沦为大众的一员。他无法要求任何特权或权利。如果他这样做了，他就真的很幼稚：没错，他是原告的同谋，可这一联盟对他根本没有利用价值。对于这个天真的英雄，未来只剩下无休止的冲突。现在他意识到，他是自由的，可他的自由已被他浪费。

那种认为国家雇员可以简单地假装不认识雇主的幼稚臆

断，会导致情况陷入僵局。于是，一些人尝试着绕过国家，直接与公众接触。笔者也做过这种无济于事的尝试。

特立独行的艺术家的“自由”，也仅仅存在于理论中。天真的英雄可能只是被排除在艺术王国之外，而特立独行的艺术家却从一开始就被认定为敌人，因为他从根本上拒绝国家文化。他打乱了垄断机器的平稳运行，挑起了独立运动。

尽管一直努力保持着与国家的联系，天真的英雄还是在挑战国家。然而他却错误地将自己作为制造者，将创作工作室视作为中立的批发商。他在不那么完美的市场经济中模仿艺术家的行为。

特立独行的艺术家则更进一步，暴露出天真英雄幻想中所固有的危险。举例来说，当他分发其被禁著作的打印稿时，他是在试图实现一个商人的独立自主，即便只是业余的。他钻研挖掘社会有机体的细胞壁，搜寻其内部的无机空间。

艺术品本身可能是无辜的，观众却不谅解。即便接受自我审查或作品无望发行，特立独行的出版人、展商、剧作家还是遭到迫害，沦为经济罪犯。

说是“经济犯罪”，可并不意味着有人会相信：艺术家绕过审查制度非法牟取暴利。恰恰相反：特立独行的艺术家因甘愿牺牲被同化的特权而犯法。为保自由，他宁可受穷。

对于那些终身被他嘲笑的角色而言，他的这点狡猾谁都能看穿。只要经济秩序稳定，他没准儿能够依靠一些追随者，然而绝不会有大规模的公众团结。

世纪的浪漫主义者

异议者们彼此之间在政治上往往存在分歧，但在心理上他们却大致相同。国家文化可以称他们为浪漫的个人主义者。诚如 19 世纪反叛庸俗资产阶级思想的浪漫主义者在旧时代壮丽神圣的神像前寻求庇护一样，这些为数不多的不合群的社会主义艺术家们寻求恢复对个人自由的尊重。和那些浪漫主义者一样，这些艺术家们并非预示着一场复兴的到来。他们承受着新文明里发生的转变已然不可逆转的事实。

一旦他们冲破定向文化，他们的想象里便充斥着浪漫的乌托邦。他们沉迷于从前的个人独立，渴望人类社会退回到满溢着不受约束的个人激情的混沌中；他们幻想将环环相扣的经济、文化和政治权力相分离。他们的文化也不是资产阶级的文化，然而他们却被国家讥讽为“资产阶级知识分子”，由于他们（虚构中）的独立。他们大肆弥漫着失去了个人自主的哀婉，似乎我们正处在一个新纪元的初始，而不是在其已然尘埃落定的结果中——一个全由国家垄断的社会。

显而易见，他们乌托邦式的渴望是群情激愤的产物，而非即将到来的胜利的标志。他们被迫使用的业余方法透露出他们的可怜立场是多么不合时宜。在仰赖昂贵技术和集体创作的现代艺术形式中极少见到他们的身影。因此，在电视、电影和建筑艺术里，任何一种异议者都是难能一见。

异议者浪漫的艺术灵感，源自其自身的边缘地位。这种艺术只有在灭亡以后，经历特意的消化处理，才能进入到国家的正统文化中。

异议者有何为？

如此看来，在国家文化的茧壳里，没有这些人的立足之地。不过，尽管岌岌可危，他们的存在没准儿正是精心设计的战略的一部分。也许他们“代表”了我们这样的御用艺术家的真实抱负。有一天，他们的独立精神兴许会成为一种时尚。

我希望他们不至于天真到相信这些鬼话。我相信他们不会用这种自负来安慰自己的不幸。我期待他们从自己反常的边缘化中获得一些审美满足，而非妄想成为先驱。

但我担心，他们从一开始就已被太深地灌输了传统的承诺，轻易就宣布放弃社会主义美学的最根本原则——“艺术作为服务”的思想。笔者太清楚，光是去满足一个人对自己情感的探索，就已经有多么困难。他们希望自己的艺术有一天能在民族文化意识的塑造中发挥积极的社会作用。

如果这就是他们的愿望，那么他们大可放心：尽管目前处于隔离状态且人数少得可怜，但在更深层的意义上，他们已是我们国家文化的一部分。事实上，有一天情况可能会发生逆转：对于今日排斥他们的文化，他日他们将变得不可或缺。

从一开始，他们就是“进步审查制度”的产物、催化剂和受害者。他们诽谤性的异端乃是国家走向改革和放弃极权的征兆。但这不是异议者的胜利。国家足够精明到让改革绕开这些挑衅者。在东方，自上而下的改革和西方的退火政策差不多，其后果可以演变为自下而上的激进分子的灾难。

按照匈牙利人的说法，如果索尔仁尼琴（Solzhenitsyn）住在匈牙利，他有朝一日会被任命为文联主席。那样就不会有人写作《古拉格群岛》（*The Gulag Archipelago*）了；假使有人写，索尔仁尼琴也会赞成将他驱逐出境。

这是“进步审查制度”文化下的思潮。我们把拒不改革的国家 and 拒不顺从的艺术家视作两个无法接受的极端。索尔仁尼琴做得过火了，他的小说迟早都会被通过，然而《古拉格群岛》表明索尔仁尼琴对影响政策并不感兴趣，他唯一想要的是摧毁这个国家。

我们的策略则是一直保持处在国家文化的限度内。与其徘徊于安全线的边沿，不如顺着它去写。比起西方敌国，祖国是我们更好的合作伙伴。

尽管异议者无意中加速了新的社会共识的创造，他们也很难指望国家向他们表示感谢。不管怎样，他们被允许生存下来就够新鲜的了。西方国家接受并支持他们作为自己文化的一部分，东方把他们作为战俘对待……和平谈判仍在继续。

即便是在他们容身的危险的聚居区，异议者都坚持为信仰服务：他们乃是警世寓言。用毛泽东的话来说，他们“以身作则”。这些人中有谁相信历史是可以逆转呢？他们是难以理解的陌生人，他们是个人主义活生生的纪念碑。可悲的是，新一代不了解，我们的国家文化孕生于苦难。

如果一些时候不羁的艺术家们被迫送进异议者聚居区，这并非意在阻碍国家文化的发展。偶尔的排外只是划清界限的手段。对异议者的审判是对那些仍忠于国家的艺术家的赐福。对异议者偶尔的羞辱保证了获得许可的御用艺术家的安全感。有

别于斯大林的石器时代，进化的定向文化甚至偶尔需要异议者崭露头角。

这么说也许有点儿夸张：异议者已经成为了定向文化中的一个有用类别，亦如早先被接受的致力于民族价值的乡村民粹主义者，或向国际开放的世界都市主义者。可说到底，纵使没有被捕，异议者还是无处可去，他们被排斥在官方文化之外。在孤立中，他们变得平庸，他们的规模也被系统地规划。因此，即使他们没有意识到这一点，从国家的角度来看，异议者和其他流派之间最显著的差异也已消失。

一个更宽容的时代即将破晓。正如在古代，漫长难忍的封建帝国里，叛徒高官可能建立道教寺院，同样的，社会主义现代化国家将顽固的异议者看作一个可怕、怪异、厌世教派的成员。通过教育使他们获得清醒，毕竟他们本质上是无辜的，且事实上存在利用价值。

他们的艺术作品也不被浪费。统治者不时地放马，让他们中的少数得以进入正统文化。诚然，这通常发生在他们身后。定向文化届时将容许、原谅、忘记他们的抗命行为。

再往后，他们中的一些自然会被“重新发现”和“平反”。中央当局将下达这样的决定；新统治者上台之日，乃是大赦之时；当时代行进到可以公然指责前朝过错的时候，几乎所有的异议者都有望被纳入官方教材。

即使是在这些补救发生以前，异议者的努力也显然没有白费。他们像花园里的碎花朵一样，成为了泥土的营养素——国家文化可以得到这些肥沃异议的滋养。我们可以利用他们的审美发现，就像我们在西方艺术家们身上试验过的一样。我们可

以于字里行间暗中引进他们的主题；我们可以从他们不受欢迎的自负中引发出“宝贵”的、“有机”的革新。于是，异议者成为一些合法时尚难以找寻的鼻祖；而对于一些通过“理性争辩”解决的问题，他们是难以道出的起源。他们教文化政客更敏感、批评家更聪明；他们用自己勇敢的自我毁灭行为促进了社会融合。政府越机智灵活，就越能愉快地吸收异议者的精华以为自用。通过这种方式，异议者将自己发挥到极限——为了一个用他们自身的衰退来度量的进步。

当然，这并非异议者的有意设计。他们不该为自己的艺术设置这样一个角色！他们应该是自私的！

我们的御用艺术家们将创造利他主义的艺术。我们并不需要一个新的任务，旧的就已足够用很长一段时间了；我们还没有彻底尝够为人民服务的甜头；我们还没有废除新社会的契约。可没人能担保，我们将永远愿意——或者能够——做这样的事情。

译后记 刀与磨刀石

Knife and Whetstone

我和知远的第一次见面，是因为这本《天鹅绒监狱》。大约是2011年暑假，我牛津的同窗好友方翌介绍我翻译一本书。在玉渊潭的香格里拉饭店大堂，我头一回见到白衣飘飘的许君，半分钟前我刚将一个黑衬衣的男人错认为他；此后经年，不论寒暑，几乎每回见他都是一水儿白衬衫，袖口挽得高高的，像一个恒定的少年，风度不羁的奥林匹克思想竞赛中的佼佼者。他抖抖手中这本 *The Velvet Prison*，跟我讲起他与哈拉兹蒂在欧洲短暂的会面。我信手翻了几页，就被书中有力的文字一拳击中；况且，那本烫金装帧、梵蒂冈红布裹面的小书正散发着一圈迷人的光泽——它被一位异议者从古老的剑桥图书馆里“顺”了出来，因而染上了股王法之外的侠盗之气。不久，我又以古老的借阅方式把它从知远手里“顺”了过来。

几乎是倏的一下，我惊叹又不无妒嫉地迷上了书里独特的“双簧体”。作者哈拉兹蒂大概找到了一种最自由的口气，这种口气使他的表达即便是在最不自由的环境中都能存活。他一会儿是一副异议者的愤青面孔，一会儿又摆出御用文人的良心。“审查制度”被他正过来，反过去，层层剖析，像一个无底洞般无限深挖。这让人联想起川剧中的绝活儿变脸——你明见他是包公，下一秒却换了霸王；你刚轻信，他又变出尉迟、八宝；你想该到头了，他却还能跟着愚弄你十八个回合。可不是吗，在一个连“梦”都戴上了面具的年代，想要摘清面具，这需要非凡的技艺。翻到后面，我简直觉得“审查制度”像一个拥有完整肌体、复杂人格的婴儿般，被作者重新生出来了一遍。

想象一下，一个颇为年轻英俊的作者，坐在一间四白落地的屋子里放任思维和辩才。他的房间随着他思维的极限运动，时而是寒冷彻骨的冰窖，时而是覆满白羽的温巢。在那里，他

创造出了一个深具诱惑的隐喻——天鹅绒监狱！致命的温柔杀死了每颗细胞的反抗之心。“旧的审查制度逐步退场，取而代之的是一种全新模式——更隐性且更危险……审查制度不再是文化的行刑场，而是艺术家天然的家园。”艺术与权力缠绵在一起，孕育出新的审美。这不禁让人恶作剧地串联到《白夜行》中勾结作案的男女——“虾虎鱼永远在枪虾身边”。再没有比合谋共犯更坚不可摧同生共气的“爱情”。

这是哈拉兹蒂盘剥严酷现实的淘气逻辑。

作者的游戏给译者造下了迷局。他们像一对不和谐的夫妻，总要通过“语种”的拌嘴来达成理解。《天鹅绒监狱》实在是我译过的最饶舌的文字。2013年的整个春节，我埋首最后的核对，打磨字句如剥花生米，须得是卖力嗑开粗砺的外壳，直至捉到里头白滑圆润的胎，再逗引其转世投生到新的语言中来。译书的过程中，我谨记鲁迅先生翻译《死魂灵》时强调的“异域风情”，我希望这本匈牙利的文论译介过来也带有些异域色彩。可这几乎无法实现。这本书的故乡与此刻黏得太紧，几乎是无缝重合，连时空的鸿沟都可勾销。书中写的是70年代后期的匈牙利，但它给人的感觉如此相似，犹如孪生。

不用说，这本书与现实有着切肤的关联，好比刀与磨刀石的关系——紧张、锋利、深刻相知，在痛彻中相互擦亮。书中论及之处剔骨削肉。为防应景，我尽量让翻译过来的文字带些古意，要有点格格不入，可待发掘的气质。在那些百般寂闷的译书的长夜，时不时地，沈福宗的故事会窜进我的脑海。四百年前，牛津大学的博德林图书馆收到了第一份来自中国的手稿。1604年的英国还没人识得中文。直至又过了八九十年，一个名叫沈福宗的中国人游历欧洲才翻译出这份手稿。当时的牛津

怎么也想不到，这部手稿日后会成为整个欧洲研究东方学的重要文献基础。这是时间造下的戏法，所有的基础研究都是出于对时间戏法的膜拜，我们不知道自己此刻的忙碌是何等徒劳；又抑或，会在未来焕发何等蹊跷的光彩。哈拉兹蒂写作这部书时是否想到过辐射远方，现无从得知。如今，这本书是现世猛药，却同样不妨碍它作为基础文献存在的意义。事实上，译者写这篇后记的时候，这部书的出版与其未来的命运一样，仍属未知。

刀与磨刀石，是一对相互依存的敌人。他们的互动，体现为一定程度上的彼此消灭。三年间，热爱这本书的人们始终没有放弃。这期间，孙郁、林贤治、四川诗人李加建、台湾八旗出版社李延贺等诸位师长的鼓励给了我力量。我们坚信这部书对当代是有意义的。卡内蒂说过，“一个人多么爱，并且一个人多么徒劳地爱，这是本质的事情。”几乎是不打不相识，2013年岁末，得知上海三辉图书拥有此书中文版权，而之前签约的译者翻译不顺，希望能使用我的译稿，在三辉图书与中央编译出版社的努力推动下，这份译稿终于有望出版。得知好消息时，我和徐小斌老师正在日本店吃寿司，我俩的双手越过三文鱼激动得紧紧相握。

感谢中国人民大学的朱丽娟博士和天津诗人雷玉华指出了译文中的多处纰漏，避免了贻笑大方。翻译是没有终点的工作，遗憾如落叶，扫了还会掉新的。译文不足之处，恳请同仁不吝指正。文章最后还想记一笔“一审校对”：作为中文系的老戏骨，我尚未退休的老爸每每戴上老花镜子，以最老派的编辑眼光，纠出我文中的错别字和用语不规范。在此顿首，感谢全家人对我侍从文学的无限支持。

本书是一本探讨东欧“被囚禁的艺术”、泄露统治者内心秘密的地下文学，由一个天生爱唱反调的人以一种“御用作家之良心”的口吻所写就。

它抽丝剥茧、层层深入地剖析了被“审阅”的文学和匈牙利艺术家、知识分子的精神世界，极富洞见地描述了“镣铐下的美学”、艺术家与现代社会主义国家之间的共生关系。

我想描述的不是我们文化的皮肉，而是皮肉下面的骨架。吸引我的不只是制约艺术家的种种外在规定，我更关心的是那将艺术家的想象力向下拽拉、使其不断沉沦的地心引力。

——米克洛什·哈拉兹蒂



三辉图书



定价：38.00元

[General Information]

书名=天鹅绒监狱

作者=(匈)哈拉兹蒂著

页数=161

SS号=13878290

DX号=

出版日期=2015.10

出版社=北京中央编译出版社