

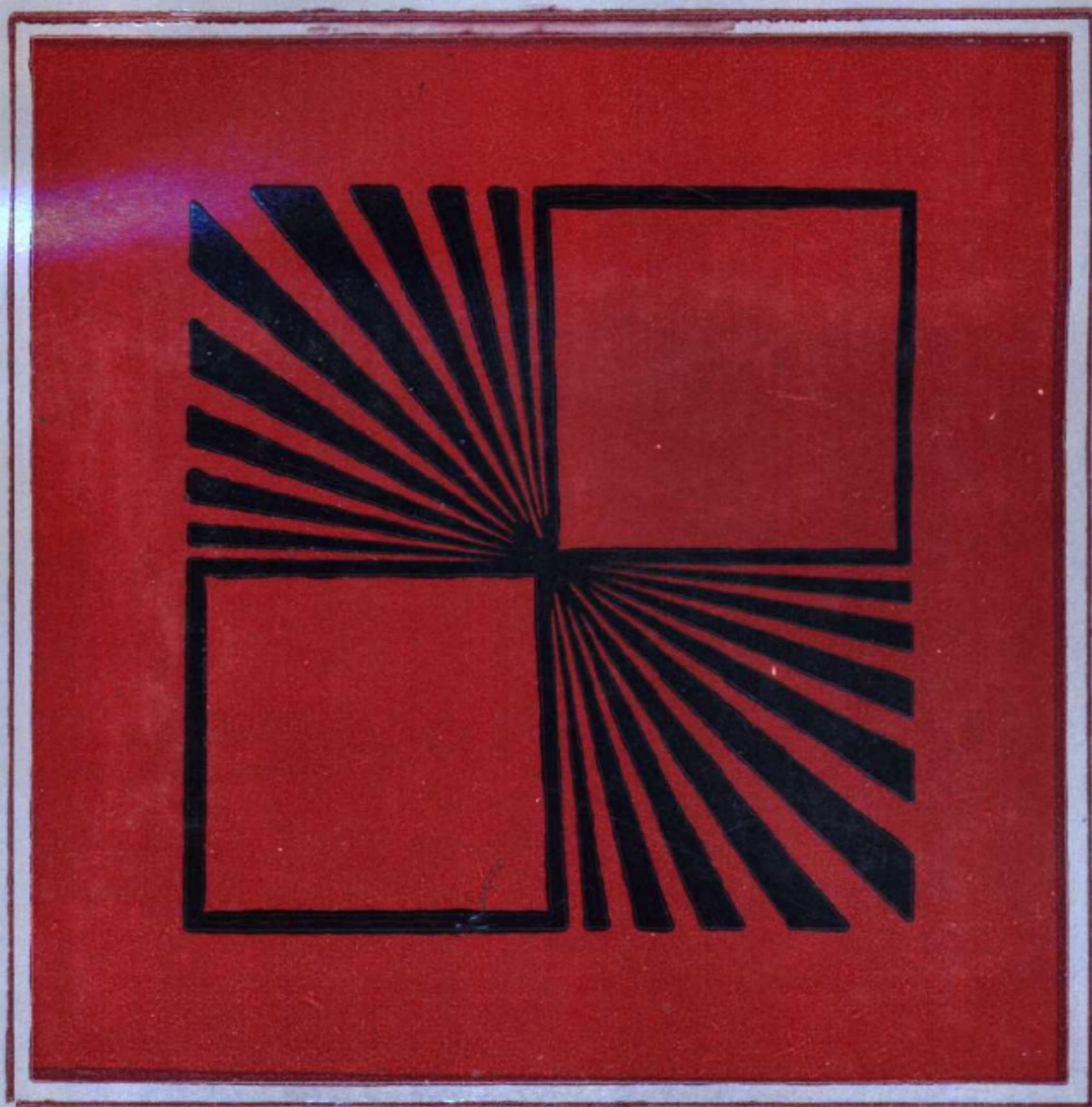
国外马克思主义和社会主义研究丛书

徐崇温 主编

“西方马克思主义” 美学研究

冯宪光 著

YANJIUCONGSHU



重庆出版社

YANJIUCONGSHU
YANJIUCONGSHU
YANJIUCONGSHU

ISBN 7-5366-3465-X



9 787536 634657 >



国外马克思主义和社会主义研究丛书 · 徐崇温 主编

“西方马克思主义” 美学研究

冯宪光 著 · 重庆出版社

(川)新登字 010 号

责任编辑 杨希之
封面设计 吴庆渝
技术设计 刘忠凤

冯宪光 著
“西方马克思主义”美学研究

重庆出版社出版、发行(重庆长江二路 205 号)
新华书店经销 达川新华印刷厂印刷

开本850×1168 1/32 印张16,125 插页2 字数366 千
1997年3月第一版 1997年3月第一版第一次印刷
印数:1—3,000

*

ISBN7-5366-3465-X/B·78

定价:24.00 元

在研究当代各种思潮中 发展马克思主义

——为《国外马克思主义和社会主义研究》丛书的出版而作

徐崇温

党的十三大指出,社会主义从空想到科学、从学说与实践、从一国到多国、从建设到改革的发展,“都是对社会主义再认识的扩展和深化,都是科学社会主义理论同各国实践和时代发展的结合”;指出“马克思主义需要有新的大发展,这是现时代的大趋势”。

要适应这样的大趋势,我国的马克思主义理论工作,就必须在研究实践的同时,研究当代各种思潮。就是说,必须在积极探索解决社会主义现代化建设和全面改革中的新问题,探索建设具有中国特色的社会主义的规律的同时,研究当代世界的新变化,研究当代各种思潮,批判地吸取和概括各门科学发展的最新成果。

为了发展马克思主义,为什么必须在研究实践的同时,还要研究当代各种思潮?

这是由马克思主义的本质所决定的:马克思主义是一个开放的体系。在过去,马克思主义之所以赢得世界历史性的意义,

就是因为它是在吸取和改造两千多年来人类思想和文化发展中一切有价值的东西中形成起来的,在今天,在世界发生着巨大变化,人类对自然、社会历史和人的思维本身的认识日益深化,并且在新的探索中,提出种种新的学说、新的思想、新的理论、新的观念的时候,研究当代各种思潮,吸取和改造其中一切有价值的东西,就显然有助于马克思主义的发展。

即使是资产阶级思潮,尽管它们大多以现代唯心主义的歪曲形式出现,却毕竟在这种形式下,提出了一系列真正由实践产生的问题,一些实际的、迫切的科学问题。把这些问题当作正面考察的对象,纳入马克思主义的视野,从中引出应有的结论,可以使马克思主义紧紧把握时代和实践的脉搏,从新的实践中吸取思想营养。

在一场新的技术革命正在世界范围内兴起的现时代,对于马克思主义来说,研究当代各种思潮尤其具有迫切的重要意义,这是因为新的技术革命使得全球问题日益尖锐化,把人类生存的利益提到极其突出的地位,要求人们改变传统的思维方式和价值观,以正确对待和解决这些问题。十分明显,必须深入研究围绕这些问题而展开的当代各种思潮,我们才能跟上时代和实践的足迹,开拓新视野,发展新观念,进入新境界。

而在当代各种思潮的研究中,对于那些研究马克思主义和社会主义的思潮、流派的考察,对于我们发展马克思主义的宏伟事业来说,又具有特殊的意义,一是因为这些思潮、流派都以马克思主义、社会主义为研究对象,二是因为它们又是在不同的社会历史条件和思想文化背景之下,以不同的哲学世界观为指导去进行这种研究的,课题的同一性和观点的多样性相统一,这就使这种考察可以更加直接地有助于我们在与当代各种思潮的交流和撞击中,全面准确地把握马克思主义的基本精神,破除对马

克思主义的教条式理解和附加到马克思主义名义下的错误观点,并结合亿万人民的实践,把马克思主义推向前进。

以马克思的哲学世界观为例,长时期以来,人们对这个问题一直进行着热烈的讨论:苏联模式的马克思主义哲学把世界看成是一个只按自己的规律运转、而同人的实践没有干系的体系,认为马克思在哲学领域中实现的革命变革是把实践引进了认识论,把人对客观世界的改变,看成是认识的基础;而“西方马克思主义”人本主义思潮各流派则认为,世界是通过主体而得到中介的,因而,在马克思那里,不是物质的抽象,而是社会实践的具体性,才是唯物主义理论的真正对象和基础。

在这些不同思潮的撞击中去研究和把握马克思著作的精神,我们便不难发现:马克思的哲学世界观具有两个基本点:一方面,是把实践引进了本体论,强调也要从主观方面去理解事物,即把事物当作人的感性活动、当作实践去理解,强调人类连续不断的感性活动,是现存感性世界的深刻基础;另一方面,则是始终坚持外部自然界的优先地位,始终坚持劳动实践在多种层次上所受的自然制约性。

马克思哲学世界观的这两个基本点是相互联结、不可分割的。然而,苏联模式的马克思主义哲学虽然强调了它的第二个基本点,即外部自然界的优先地位,却忽略了它的第一个基本点,即从主观方面把事物当作实践去理解,这就很难同旧唯物主义完全划清界限,这种模式的马克思主义哲学充其量只是一种片面化的马克思主义哲学。反之,“西方马克思主义”人本主义思潮各流派虽然突出了马克思哲学世界观的第一个基本点,却又忽略乃至否定了它的第二个基本点,所以,尽管它们再三声称要纠正苏联模式马克思主义哲学的缺陷,但在实际上,却只是对马克思主义哲学作了一个和苏联模式方向相反的歪曲,这样那

样地陷入了唯心主义。

所以,从当代各种思潮的交流和撞击中,我们可以看到,无论是苏联模式的马克思主义哲学,还是“西方马克思主义”人本主义思潮各派的哲学,它们都没有从上述两个基本点的联结上去把握马克思的哲学世界观,因而在不同程度上成为对马克思主义的附加成分,我们必须从中引出应有的经验教训、在建设有中国特色的社会主义的过程中,恢复马克思哲学世界观的本来面貌,并且根据当代人类的实践去理解其深刻含意,把它推向前进。

《国外马克思主义和社会主义研究》丛书就是根据这样的指导思想,在重庆出版社的大力支持下编辑出版的。

就这套丛书的覆盖面来说,它既包括东方的,又包括西方的,但鉴于长期以来,我们对于西方对马克思主义和社会主义的研究,了解得较少,所以,在选材方面将以西方的研究为主。邓小平同志说过:“资本主义国家中一切要求社会进步的政治力量也在努力研究和宣传社会主义;努力为消灭资本主义社会的各种不公道、不合理现象直至实现社会主义革命而斗争。我们要向人民特别是青年介绍资本主义国家中进步和有益的东西,批判资本主义国家中反动和腐朽的东西。”(《邓小平文选》第154页)

就这套丛书的品种来说,既有对国外学者原著的翻译,又有我国学者对于国外马克思主义和社会主义的思潮、流派的研究和评述。但长期以来,我国读者接触国外马克思主义和社会主义研究的原始材料太少,因此,这套丛书将以翻译国外原著为主,随着我国学者在这方面研究的广泛展开和逐步深入,而逐渐增加我国学者研究专著的比重。

这套丛书的编选,力求具有一定的开放性,就是说,一方面,

我们将根据这套丛书的指导思想,挑选一定的翻译和写作书目,组织合适的译者和作者去完成以后分期分批出版。另一方面,我们又竭诚欢迎大家向我们推荐有关的书目、选题,包括推荐译者和作者。还竭诚欢迎大家对丛书中已经出版的作品提出批评和意见。

希望通过这些办法,把这套丛书真正办成一套比较能够反映我国广大读者的需要和要求,在全党全国建设一支马克思主义的理论队伍,在实践中学习和丰富马克思主义,在建设有中国特色的社会主义的宏伟任务中,发挥一点促进作用的丛书。

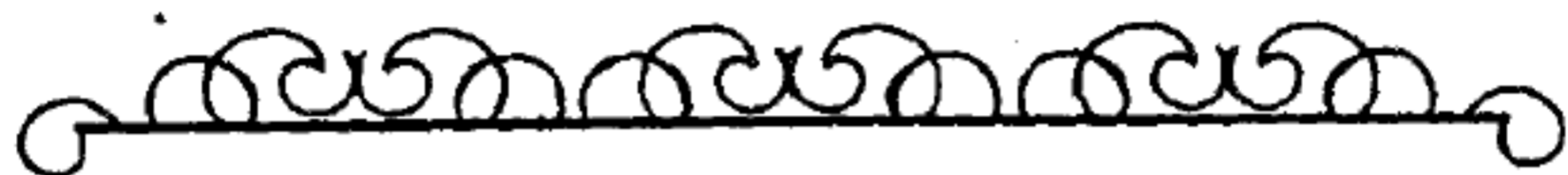
目 录

在研究当代各种思潮中发展马克思主义 ——为《国外马克思主义和社会主义研究》丛书的出版而作 徐崇温(1)	
第一章 导论：“西方马克思主义”美学的主要特征和基本走向 (1)	
一 “西方马克思主义”美学的存在是一个客观事实 (1)	
二 “西方马克思主义”美学的崛起..... (6)	
三 “西方马克思主义”美学的主要特征 (14)	
四 “西方马克思主义”美学的核心问题和基本走向 (50)	
第二章 坚持和发展现实主义的美学 (66)	
第一节 卢卡契的“伟大现实主义”美学 (67)	
一 《历史和阶级意识》与“西方马克思主义”美学 ... (70)	
二 卢卡契美学思想的起点 (79)	
三 “伟大的现实主义” (90)	
四 最后的总结——《审美特性》、《关于社会存在的 本体论》 (102)	
第二节 现实主义的新的尺度——费歇尔和加洛蒂的现 现实主义美学 (111)	

一	费歇尔的“当代现实主义”的美学·····	(111)
二	加洛蒂的“无边现实主义”的美学·····	(123)
第三章	走向浪漫主义的美学 ·····	(138)
第一节	布洛赫的“希望”美学·····	(139)
一	艺术的本体——希望的预言·····	(143)
二	艺术的价值——对希望的审美表现和体验·····	(148)
三	关于表现主义的论争·····	(156)
第二节	勒斐伏尔的“新浪漫主义”的美学·····	(166)
一	对马克思主义美学的人本主义的阐释·····	(169)
二	建构马克思主义的“新浪漫主义”美学·····	(184)
第三节	马尔库塞的“超越现实”的美学·····	(196)
一	艺术超越现实的本质·····	(201)
二	艺术是自律的审美形式·····	(211)
三	艺术是解放的承诺·····	(218)
第四章	维护现代主义的美学 ·····	(226)
第一节	布莱希特的“戏剧革新”的美学·····	(227)
一	与卢卡契进行关于表现主义的论争·····	(229)
二	现代戏剧理论的探索·····	(241)
第二节	阿多尔诺的“救赎”美学·····	(255)
一	对艺术的社会学沉思·····	(259)
二	艺术在当代社会可能的形态·····	(270)
三	聆听缪斯的琴弦·····	(277)
第三节	本雅明的“寓言”美学·····	(288)
一	寓言是现代主义的表达方式·····	(291)
二	追求形式革新的艺术生产理论·····	(299)
三	艺术政治学的革命要求·····	(307)
第五章	读解文本的结构主义美学 ·····	(316)

第一节	阿尔都塞的艺术与意识形态的理论·····	(318)
一	艺术、意识形态、科学的结构关系·····	(321)
二	艺术的审美效果·····	(327)
第二节	马歇雷的文本—意识形态的“离心结构”的美学 ·····	(336)
一	文本与意识形态的离心结构·····	(337)
二	科学的文学批评的任务·····	(345)
第三节	戈德曼的发生结构主义的美学·····	(355)
一	发生结构主义的美学原则·····	(357)
二	小说与资本主义社会的同构模式·····	(366)
第六章	艺术政治学的美学 ·····	(374)
第一节	萨特的介入现实政治的美学·····	(376)
一	写作——作家介入政治的行动·····	(379)
二	阅读——对自由的寻找和辨认·····	(387)
三	批评——存在主义的精神分析·····	(395)
第二节	南斯拉夫“实践派”的反“极权主义政治”的美学 ·····	(403)
一	美学是人道主义辩证法的组成部分·····	(405)
二	批判“极权主义政治”的美学·····	(411)
第七章	走向文化学的美学 ·····	(419)
第一节	葛兰西“文化霸权主义”的美学·····	(421)
一	对艺术的文化学的解释·····	(424)
二	建立“民族—人民”的新文学·····	(428)
三	对艺术特殊性的思考·····	(436)
第二节	威廉斯的“文化唯物主义”美学·····	(440)
一	“文化唯物主义”的美学原则·····	(441)
二	对现实主义的文化学分析·····	(450)

第三节 伊格尔顿的“文化生产”的美学·····	(456)
一 艺术是审美意识形态的生产·····	(459)
二 文学批评的价值分析·····	(466)
第四节 杰姆逊的“文化解释学”的美学·····	(475)
一 “辩证批评”的文化解释学·····	(476)
二 后现代主义文化批判·····	(485)
后记·····	(497)



第一章

导论：“西方马克思主义” 美学的主要特征和基本走向



一 “西方马克思主义”美学的存在是一个客观事实

美学，这门以人类艺术及更为广泛的审美活动为研究对象的学科，并不只是注目于审美对象的形式和引发人们的愉悦快感。审美主客体关系的深层意义在于揭示与阐扬人与世界的关系，在于观照与关怀人在现世的生存问题。因此，从古至今，一切美学都往往是或者说不过是某种哲学观、社会观、政治观、文化观在审美活动领域的展开与深化。这就是说，只要有对人与世界关系的沉思，只要有哲学观、社会观、政治观、文化观的存在，也就会有在这些哲学文化观指导下的美学。

当代的“西方马克思主义”美学就是这样的美学。它是作为20世纪的一种重要社会文化思潮的“西方马克思主义”的有机组成部分。目前国内学术界对是否存在一种“西方马克思主义”

思潮,还有不同看法。作为一个学术问题,还可以进一步展开争论。然而,我个人仍然认为(或者说仍然赞同)“‘西方马克思主义’思潮的存在,是一个不依人们的赞成与否为转移的客观事实”^①。徐崇温等同志已经发表不少论著详尽地说明了这一客观事实,此处不应重复。这里只想指出,由法国现象学—存在主义者梅劳—庞蒂(Merleau Ponty)在《辩证法的历险》第二章《“西方的”马克思主义》中指出的“西方马克思主义”的基本思想特征,在美学上同样有相应的表现。从这里我们可以看到,“西方马克思主义”的存在是无庸置疑的,“西方马克思主义”美学的存在也是公认的客观事实。

当代美学家在研究 20 世纪马克思主义美学时,比较一致的看法是在西方国家存在着一种与苏联模式的马克思主义美学不同的“西方马克思主义”美学。1985 年 9 月美国杜克大学教授弗·杰姆逊(Fredric Jameson)在北京大学讲授西方当代文化理论专题课时,他说:“我的演讲主要是向各位介绍当代西方的理论与文化里的各种观点和争鸣,从心理分析到后结构主义,从符号学到辩证法传统(也就是通称‘西方马克思主义’的传统)”^②。杰姆逊有一部著作《马克思主义与形式》(1971),这本书的副标题就是“20 世纪辩证法的文学理论”,书的封面上赫然印着阿多尔诺(T.W. Adorno)、本雅明(Walter Benjamin)、马尔库塞(Herbert Marcuse)、布洛赫(Ernst Bloch)、卢卡契(George Lukács)、萨特(Jean-Paul Sarter)的大名^③,这些人便是西方马

① 参见徐崇温《“西方马克思主义”论丛》第 82—84 页,重庆出版社 1989 年版。

② 《后现代主义与文化理论》第 1 页,陕西师范大学出版社 1987 年版。

③ 见《马克思主义与形式》,普林斯顿大学 1971 年英文版。

克思主义美学的代表人物。亨内·阿旺(Henri Avon)在《马克思主义美学》(1970)的“结语”中说:“马克思主义美学有两种不同而实际上对立的形态”,即与“斯大林主义的社会主义现实主义”相对立的“非斯大林主义的美学”,这一美学“重建了一种开放的马克思主义美学”^①。弗·杰姆逊为该书写的序言称:一种新的马克思主义美学的传统“开始于20世纪初叶捷吉尔·卢卡契的《历史与阶级意识》和卡尔·柯尔施(Karl Korsch)的《马克思主义与哲学》,这两部著作都出现于1923年。”^②波琳·琼斯(Pauline Johnson)在《马克思主义美学》(1984)中指出:“西方马克思主义美学”是一种“在日常生活中确立解放意识的基础”,“这种美学开端于《历史与阶级意识》。”^③

尽管波琳·琼斯并不完全赞同佩里·安德森(Perry Anderson)在《西方马克思主义探讨》(1977)中的所有观点,但仍然同安德森一样,去分析从《历史与阶级意识》以来的“西方马克思主义”的一些代表人物的美学思想。这表明由梅劳-庞蒂开始提出的“西方马克思主义”这个名词,以及由安德森等人作了扩大使用的“西方马克思主义”这个概念,在美学研究中也得到了广泛使用。在今天,一提到“西方马克思主义”美学,人们一般就理会的到是指“西方马克思主义”的美学思想,是指在20世纪形成与发展的与列宁主义、斯大林主义不同的,即与所谓正统马克思主义有差别的形形色色的以马克思主义自居的左翼激进主义思潮的美学。安德森在《西方马克思主义探讨》中开列了一张“西方

① 《马克思主义美学》第115—116页,柯能尔大学1973年英译本。

② 《马克思主义美学》第8页注释1,柯能尔大学1973年英译本。

③ 《马克思主义美学》第3页,第9页,鲁特内及和克甘·保罗出版社1984年英文版。

马克思主义”代表人物的名单,计有卢卡契、柯尔施、葛兰西(Antonio Gramsci)、本雅明、霍克海默(Max Horkheimer)、德拉·沃尔佩(Della Volpe)、马尔库塞、勒斐伏尔(Heri Lefebver)、阿多尔诺、萨特、戈德曼(Lucien Goldmann)、阿尔都塞(Louis Althusser)、科莱蒂(Lucio Colletti)等13人。而在当代西方美学研究中,上述13人除柯尔施、科莱蒂两人外,卢卡契等其余11人作为“西方马克思主义”美学的代表人物,被广泛地评述与研究。玻琳·琼斯的《马克思主义美学》就专门研究了卢卡契、阿多尔诺、本雅明、马尔库塞、阿尔都塞等人的美学思想。

“西方马克思主义”美学的存在是一个客观事实,它正是“西方马克思主义”在美学与文艺学上的展开和应用、具体和深化。当然,在西方美学界,有人也用“新马克思主义美学”(Neo-Marxism Aesthetics)或“后马克思主义美学”(Post-Marxism Aesthetics)来称谓它。如国际比较文学协会主席佛克马(D·W·Fokkema)《二十世纪文学理论》(1977)中,有专门一节论述“卢卡契与‘新马克思主义’批评”。佛克马说:“‘新马克思主义’这个标签是由非马克思主义者使用的而不是新马克思主义自创的,因此对这一概念也很难下一个确切的定义。这里我们之所以使用它是为了区分两种理论家:一种是无条件地依据马克思、恩格斯和列宁的言论,同时服从共产党在文化、科学方面的领导,另一种是信仰马克思和恩格斯,但并不用教条的方式去解说他们的理论,或者,不承认共产党在文化和科学方面绝对的至高无上的地位。这里,我们要讨论的是后者,即新马克思主义者。”^① 佛克马在该书中讨论的“新马克思主义”美学的代表主要是卢卡契(部分著作)、阿多尔诺、本雅明、戈德曼和杰姆逊。

^① 《二十世纪文学理论》中译本,第127页,三联书店1988年版。

这些人物大体上也就是公认的“西方马克思主义”美学的代表人物，而佛克马树立的“新马克思主义”的标准，也大体上是安德森指出的非正统、非政党的“西方马克思主义”的思想特征。

无论如何，“西方马克思主义”美学是 20 世纪世界上影响较大的美学潮流，在当代美学中占有举足轻重的地位。在美国 1967 年初版，而后一再重印的《哲学百科全书》中，由美国美学学会副主席比尔兹利(M. C. Beardsely)撰写的“美学史”条目，把马克思主义美学列为美学在“当代的发展”中的一个重要派别，同西方当代其他重要美学流派，如形而上学先验论美学、自然主义美学、符号学、现象学和存在主义美学、经验主义美学等并列为 20 世纪五大美学流派，而比尔兹利所说的马克思主义美学，在当代指的就是以卢卡契为代表的“西方马克思主义”美学。《大英百科全书》在介绍“马克思主义文艺批评”时，也很重视“西方马克思主义”美学，认为卢卡契是最杰出的“马克思主义的文艺批评家”，同时也着重介绍了英美其他“西方马克思主义”美学家，而对前苏联、中国的批评家反而不作任何介绍。作为一种流传很广的辞书，这种介绍是很不准确的。但从这里可以看出“西方马克思主义”美学在当代世界的影响。《美国二十世纪文学百科全书》收录了美国著名学者威勒克(R. Welleck)撰写的《二十世纪文学批评主潮》。威勒克说：“我们仍然可以在过去半个世纪的批评中区分出至少六种新的基本潮流：1. 马克思主义文学批评；2. 精神分析批评；3. 语言学与风格批评；4. 一种新的有机形式主义批评；5. 以人类文化学成果与荣格学说为基础的神话批评；以及 6. 由存在主义或类似的世界观激发起来的一种新的哲学批评。”^① 在这六大潮流中，马克思主义文学批评被列为首

^① 《美国二十世纪文学百科全书》第 288 页，1974 年纽约英文版。

位。而且威勒克认为,与苏联的教条主义的文学理论不同,“英国的考德威尔(Christopher Caudewell)是一个杰出的马克思主义批评家,他的最主要的著作《幻想与现实》(1937)实际上是马克思主义、人类学与心理分析三者奇妙的混合”^①。这里显然指出了“西方马克思主义”把马克思主义与当代其他学术思潮结合起来的一些特点。而在这一辞条中被称为“今天最杰出的马克思主义批评家”的卢卡契,则是开启“西方马克思主义”及其美学的代表人物。

目前,“西方马克思主义”在西方仍然脍炙人口,风靡一时,成为当代显学。谈论“西方马克思主义”成了高雅有趣的时尚,就像100多年前谈论康德(I. Kant)、黑格尔(F. Hegel)一样,是当代西方人士理论文化修养的标志。我国一位在哈佛大学读书八年后返国的学者说:“其实何止哈佛,那些欧美名校谁家不靠左派教授及‘课堂马克思主义’吸引学生,维护声望。”“譬如文理研究院通讲大课,自然列出马克思经济思想,社会主义革命。三千号以上博士研究班,更多以左派名家主持,专题切磋如欧美共运、西马文论、马克思与第三世界、晚期资本主义文化批判诸项尖端。”^②“西方马克思主义”及其美学的存在,不仅是一个客观事实,而且它们在当代世界文化、美学中还有显著声望和影响。认真研究“西方马克思主义美学”,这对于全面认识“西方马克思主义”这一思潮本身,以及建设有中国特色的社会主义文化,都有积极意义。

二 “西方马克思主义”美学的崛起

在20世纪的美学格局中,马克思主义美学占有重要地位,

① 《美国二十世纪文学百科全书》第290页

② 赵一凡:《什么是新历史主义》,《读书》1991年第1期

其中“西方马克思主义”美学相当引人注目。特别是在 20 世纪临近尾声时,从 80 年代末到 90 年代,“西方马克思主义”又重新位居美学与文化研究要津,成为当代美学不可缺少的理论基石。美国学者希利斯·米勒(J. X. Miller)说:“事实上,自 1979 年以来,文学研究的兴趣中心已发生大规模的转移;从对文学作修辞学式的‘内部’研究,转为研究文学的‘外部’联系,确定它在心理学、历史或社会背景中的位置。换言之,文学研究的兴趣已由解读(即集中注意研究语言本身及其性质和能力)转移到各种形式的阐释学解释上(即注意语言同上帝、自然、社会、历史等被看作是语言之外的事物的关系)。通过其中的一种兴趣的转移(也许令人费解、但无疑‘过分确定的’),大大地增强了像拉康(Jacques Lacan)的女权主义、马克思主义、福柯(Michel Foucault)主义等心理学和社会学的文学理论的号召力。随之而起的,是一次普遍的回归:回归到新批评以前的旧式的传记、主题和文学史的方法之上。”^① 在 80 年代的文学理论中,是解构主义、“西方马克思主义”、女权主义三足鼎立的时代,而在 80 年代末到 90 年代,随着解构主义的失势,“西方马克思主义”又与女权主义、新历史主义形成新的三足鼎立的形势。女权主义与新历史主义又都受“西方马克思主义”美学的深刻影响。现在出现了从 60 年代以来在人文科学中的“语言学转向”之后,又一次新的重要转向——“历史—文化转轨”。在这一转向中,“西方马克思主义”无疑是一个重要理论基石。为什么在 20 世纪到 21 世纪的千年之交,会出现这样的转向,根本原因只能从社会历史的深处去发掘,从马克思主义本身的活力来理解,同时,我们只有

^① 拉尔夫·科恩(Ralph Cohen)主编:《文学理论的未来》(1989),中译本第 121—122 页,中国社会科学出版社 1993 年版。

从“西方马克思主义”美学的崛起、中经的发展途程,才能理解“西方马克思主义”美学在“历史—文化转轨”中的理论基石作用。在世纪之交回眸相看,“西方马克思主义”美学的崛起也是一幅动人心魄的图景。

任何一种美学思想的出现,无不是特定的社会存在的反映。任何一种美学思想的出现,总有社会史和思想史的根源。“西方马克思主义”美学是“西方马克思主义”这一特定哲学文化思潮的有机组成部分。

梅劳—庞蒂在《辩证法的历险》中把“与列宁主义相冲突”的“西方马克思主义”的源头,追溯到1923年出版的卢卡契的《历史和阶级意识》。这一点后来受到了普遍认同,《历史和阶级意识》被奉为“西方马克思主义”的《圣经》,几乎每一个后来走上“西方马克思主义”道路的人都受到这部著作直接的影响。《历史和阶级意识》有一种用黑格尔的主观辩证法去解释马克思主义的倾向。它在探讨20年代西方国家革命失败的原因时,认为欧洲各国工人运动的失败在于主观心理上的准备不足,以及“阶级意识”的不成熟。这又是由于第二国际与第三国际都信奉经济决定论与消极无为的反映论所致。为了恢复马克思主义的革命性,就必须阐扬黑格尔自我意识的创造性概念,因而也就要批评恩格斯的自然辩证法和列宁的辩证唯物主义反映论。卢卡契晚年在未最后完成的遗作《关于社会存在的本体论》中回顾当年情景时说:“起源于第一次世界大战和苏维埃共和国的产生的伟大革命危机在许多国家激发起了一个新的、健康的、没有被社会民主党人的资产阶级传统所歪曲的马克思主义研究”^①,他专门为这一句话加上了这样的注释:“那时从葛兰西到考德威尔有一

^① 《关于社会存在的本体论》上卷,第658页,重庆出版社1993年版。

系列这样的开端。我自己的《历史和阶级意识》一书也是由于这样的抱负而产生的。”^① 这确实是以卢卡契为代表的当时的一些真诚信仰马克思主义的研究者，对 20 年代的革命危机、科学发展危机、人类历史观念的文化危机的新的思考和选择。但是，同时，他在误读马克思、曲解恩格斯、贬责列宁的时候，又离开了马克思主义的唯物主义基础，也是不能否认的。于是，在马克思之后的种种马克思主义中，形成了不同于列宁主义与第二国际思想的另一种形态——“西方马克思主义”。这是既信奉马克思主义，至少以马克思主义者自居，而又批评恩格斯、列宁，在一些原则问题上背离马克思主义的“左”的激进主义思潮。现在一般就把这一类批评前苏联模式的社会主义、同列宁主义相对立的“马克思主义”流派，统统称为“西方马克思主义”。“西方马克思主义”的“西方”，并不只是一个地域概念，它主要是一个意识形态概念、文化概念、社会发展水平的概念。前苏联由于其所处的地理位置是欧洲的东方，它的社会发展、意识形态和文化，在欧美国家眼里，被视为“东方型”模式。“西方马克思主义”就是有别于、甚至对立于“东方”前苏联的列宁主义的“马克思主义”。它盛行于欧美资本主义国家，也被一些学者称为“发达资本主义国家的马克思主义”。

20 年代“西方马克思主义”开创期的代表人物卢卡契、柯尔施等人，虽然被资产阶级视为“马克思主义”，但是却长期被国际共运看成是“修正主义”和“异端”，并没有广泛流传。现在，“西方马克思主义”在当代世界名噪一时，却同 1968 年的“五月风暴”有关。这是因为在“五月风暴”中，“西方马克思主义”被发达资本主义国家中奋起造反的青年学生和工人奉为自己的思想武

^① 《关于社会存在的本体论》上卷，第 658 页，重庆出版社 1993 年版。

器,从此才引起了人们的普遍重视。

“五月风暴”从1968年3月22日法国巴黎大学农特尔学院学生抗议示威开始,发展成一次全国规模的学生、工人反政府的造反行动。“五月风暴”所触及、所暴露和所反映,而又试图解决的,正是发达资本主义社会的状况、矛盾和问题,而这些状况、矛盾和问题又恰恰是半个世纪以来“西方马克思主义”在其著作中力图考察、分析或在朦胧中预示的。“五月风暴”的造反行动,遭到社会各方人士的反,唯有萨特、勒斐伏尔、高兹(André Gorz)等人坚决支持。萨特本人和一些研究者认为,萨特的《辩证理性批判》(1960)对当代资本主义社会的分析,在“五月风暴”中得到了证实。

我们在这里着重提到了“五月风暴”。这一方面是因为“五月风暴”的出现打破了第二次世界大战以来资本主义社会较长时期的稳定秩序,引起了强烈的震撼,使人们注意到“西方马克思主义”的思想力量。可以说“五月风暴”一下子就把“西方马克思主义”推到了历史的前台,使之从地下非法状态转而成为巨大的社会思潮。另一方面是因为“五月风暴”的出现是在物质财富最丰裕的国家里,知识分子、青年学生起来反对资本主义制度的斗争。首先不是工人,而是知识分子对现代资本主义社会奋起抗争,这一事实本身就是与“西方马克思主义”多年来强化主观意识,倡导主体革命性的理论主张、理论追求不谋而合的。“五月风暴”用实践的亮光在人们面前呈现了“西方马克思主义”的高扬文化意识的特征。

爱默生(R. W. Emerson)曾经指出:“拿破仑之所以能对全欧洲精神生活发生深刻而普遍的影响,其原因在于他所统治的

人都是一些小拿破仑。”^①“西方马克思主义”从独处隅角而蔚为大观，恰好切合了西方知识分子和一代青年的文化危机意识的社会心理。西方现代资本主义生产的发展，一方面创造了空前丰富的物质财富，另一方面又积累了更加深沉的社会危机和精神危机。这种异化的现实，正是“西方马克思主义”一直在探寻的社会病症。从卢卡契的《历史和阶级意识》到萨特的《辩证理性批判》都认为要在道义和文化上，在意识形态和文化哲学上解决终结资本主义制度的根源、动力，他们认为当代世界，在资本主义经济持续发展的时候，文化危机更能致资本主义以死命。

正是由于“西方马克思主义”具有文化哲学、主体性哲学、主观革命的辩证法的明显特征，虽然“西方马克思主义”代表人物也有专门从事经济、政治研究的，但从总体上说，美学、文艺学理论在整个“西方马克思主义”思潮中占有重要地位。他们要对现代资本主义社会进行全面的文化批判，其中一个重要的方面就是美学的批判、文艺学的批判。几乎没有一个“西方马克思主义”理论家没有对文艺及审美问题发表自己的见解。他们特别希望通过包括美学、文艺学在内的文化批判，释放出人性的创造力量，使人从旧的经济权威和政治权威中解放出来，从而彻底改变人类异化的现成结构。用卢卡契的话说，“政治仅仅是手段，文化才是目的。”^②把革命的战略目标从俄国十月革命开创的武装斗争道路转移到主体性的文化革命，就使“西方马克思主义”的理论家把思索的主题从传统马克思主义的政治、经济、阶级斗争的基本问题，转移到了文化问题、美学问题、文艺问题上

① 转引自《卢卡契文学论文集》(二)，第432页，中国社会科学出版社1981年版。

② 转引自雅可比：《失败的辩证法》第35页，剑桥大学1981年英文版。

了。安德森指出：“自 20 年代以来，‘西方马克思主义’渐渐地不再从理论上正视重大的经济或政治问题了。”“结果，‘西方马克思主义’作为一个整体，当它从方法问题进而涉及实质问题时，就几乎倾全力于研究上层建筑了。而且，最常被‘西方马克思主义’所密切关注的，拿恩格斯的话来说，是远离经济基础、位于等级制度最顶端的那些特定的上层建筑层次。换句话说，‘西方马克思主义’典型的研究对象，并不是国家和法律。它注意的焦点是文化。”“在文化本身的领域内，耗费‘西方马克思主义’主要智力和才华的，首先是艺术。”^① 安德森的这种观点，看来大体上是可以成立的。可以说“西方马克思主义”美学的崛起，是与“西方马克思主义”本身的形成同步的。“但要作一补充，即‘西方马克思主义’者，有的一开始就是在文艺和美学方面起步，并非全是由哲学转向美学的，如本雅明、萨特、马歇雷 (Pierre Macherey)、伊格尔顿 (Terry Eagleton) 等。有的几乎是同时在这两方面起家的，如布洛赫、勒斐伏尔、戈德曼等。这些细微的差别，也是应该注意到的。”^②

另外，“西方马克思主义”理论家一般都是书斋里的学者。尽管他们大多都有过参加实践斗争的经历，他们差不多都进行过理论与实际结合的尝试，但这些尝试都没有成功。而且由于他们在国际共产主义运动中常常以苏联、列宁主义的反对派的面目出现，使他们在政治生涯中遭遇到种种挫折。失败与挫折，使他们对实际的政治行为、政治斗争更加冷淡和疏远，而把那一腔不可能投入政治实践的热血和激情统统或者大部分倾注于诗

① 《西方马克思主义探讨》第 96—97 页，人民出版社 1981 年版。

② 陆梅林：《〈西方马克思主义美学文选〉前言》，《西方马克思主义美学文选》第 4 页，漓江出版社 1988 年版。

学的研究,审美的探索。卢卡契是在屡遭挫折、退出政治活动以后,专心致力于文学和美学的研究。葛兰西是在狱中,完全与革命运动脱离接触的环境中“闭门”著书。马尔库塞早年也积极参加革命斗争,加入了德国社会民主党,并参加了德国1918年革命,担任过柏林莱因契根道夫士兵委员会委员。在社会民主党右派与反动势力勾结杀害了罗莎·卢森堡(Rosa Luxemburg)和卡尔·李卜克内西(Karl Liebknecht)时,马尔库塞愤而退出社会民主党。从此,他就离开了有组织的政治斗争,走上了钻研哲学、美学、文艺学的著书立说的道路。正是由于革命战略目标选择的转移以及理论家个人遭遇和体验,促成了“西方马克思主义”者在美学、文艺学方面著述甚丰,以致成为当代西方的一个重要美学、文艺学流派。许多“西方马克思主义”理论家都是在晚年专门从事美学的著述。卢卡契还没有完成洋洋大观的巨著《美学》便溘然长逝。马尔库塞1972年在英国《新左派评论》上发表了美学论文《作为现实形式的艺术》,五年之后又在联邦德国出版了德文专著《艺术的永久性——马克思主义美学探源》。第二年,他和妻子把这本书译为英文并加修订后在美国和加拿大出版,书名改为《审美之维——马克思主义美学批判》。也就在这一年,他在联邦德国讲学时去世了。美学论著往往成为这些理论家一生理论探讨的总结和他们对世界的遗嘱。本雅明生前没有多少文章发表,他去世以后,人们才把他的大量美学遗著刊行于世,使他成为20世纪美学中的一位重要理论家。

“西方马克思主义”理论家为人们留下的美学遗产是相当丰富的。阿多尔诺撰写了十多本专论音乐的著作和三卷专论文学的论文,还有一部《美学理论》(1967)专著。戈德曼在《隐藏的上帝》(1955)、《论小说的社会学》(1964)等著作中对历史唯物主义的文学批评提出了自己的见解。勒斐伏尔除作家专论《狄德罗

论》(1949)、《缪塞论》(1955)、《拉伯雷论》(1955)以外,还有一部《美学概论》(1953)。德拉·沃尔佩著有《趣味批判》(1960)。萨特有文学理论专著《什么是文学》(1947)、美学专著《想象心理学》(1940),还有三部对作家专题研究的著作《波德莱尔传》(1946)、《圣徒勒内》(1952)、《家庭中的白痴——福楼拜》(1971)。阿尔都塞从事过文学分析方法的研究,在《一封论艺术的信》(1966)等著作中讨论了艺术与意识形态的关系。他的学生马歇雷以其《文学生产理论》(1966)的专著深化了对艺术的意识形态问题的认识。雷蒙德·威廉斯(Raymond Williams)以《马克思主义与文学》(1977)等著作,提出“文化唯物主义”的美学思想。

近20年来,活跃于欧美文坛的“西方马克思主义”美学家杰姆逊、伊格尔顿等人,一方面对前辈“西方马克思主义”理论家的美学思想进行梳理、评析,另一方面又面对晚期资本主义社会的状况和后现代的文化语境,进行了新的理论概括,成为80年代至90年代西方文艺理论领域最有声望的学者。

美学始终是“西方马克思主义”密切关注的领域。面对“西方马克思主义”美学的丰厚的积累,我们不能置之不理,或者简单地全盘否定,当然也不能盲目照搬,一味肯定。

重要的是了解和分析,研究和理解。

三 “西方马克思主义”美学的主要特征

在20世纪西方美学中,大多数美学家都把艺术与审美当作超越现实、超越历史的人类主体的心理活动来理解。在这一潮流中,美学家们受康德的“审美无关利害”的非功利观念的深刻影响,把脱离现实社会的具体历史内容作为审美态度确立的标志,作为获致审美经验与审美价值的前提。“西方马克思主义”美学之所以拥有马克思主义的旗帜,或者以马克思主义自居,与

当代其他美学流派有所区别,主要是因为它至少在主观愿望和宣言声明上,继承了马克思恩格斯的美学传统,始终关注艺术、审美活动与现实社会的关系,坚持对艺术和审美作社会历史的评价和分析,坚持社会评价和美学评价的结合。

英国学者柏拉威尔(S.S.Prawar)说:“当马克思考虑到文学时,他是在一种广泛的经济、社会、历史的条件下考虑到文学的。”^①“除了文献作用和象征作用之外,在马克思的文化天地中,文学还可以起一种‘批判’作用。”在马克思看来,“狄德罗和歌德,分别通过拉摩的侄儿和靡非斯托斐勒司,阐明了对社会倾向和制度的愤世嫉俗的观点,有益地揭露了欧洲‘文明社会’的不光彩的一面。劳动阶级虽然基本上被剥夺了享受文学的机会,不能自由地发挥他们从事文学创作的才能,但是有时偶而也可以找到一种有力的批判的声音:例如,西里西亚织工之歌就是明证,马克思非常推崇他的洞察力和成熟性。”^②“但是,马克思充分认识到,仅仅有代表性,有表现能力,有大家可以接受的社会和历史观点,还不足以保证艺术性的优点。”“他懂得需要具有思想和精神见识的艺术才能。”^③

柏拉威尔的著作在西方众多研究马克思主义美学的论著中被公认为是较为客观与科学的。他强调马克思美学思想的基本思路是把艺术放到一定社会历史环境中去考察,重视艺术对资本主义社会的批判作用和功能,以及强调思想性与艺术性的结合。这种概括确实说明了马克思主义美学将社会历史评价与美学评价结合一体的主要特点,是符合马克思主义美学的实际的。

① 《马克思和世界文学》第564页,三联书店1980年版。

② 《马克思和世界文学》第550页。

③ 《马克思和世界文学》第544页。

纵观“西方马克思主义”美学 70 年来的发展,我认为“西方马克思主义”美学在总体上是继承了把美学批评与历史批评结合起来的传统,而且始终关注发挥艺术与审美活动对现代资本主义、晚期资本主义的批判功能,对资本主义社会始终采取不妥协的批判态度。这是一个不可否认的事实。即如本世纪 30 年代卢卡契与布莱希特(Bertolt Brecht)关于表现主义的论争,论争双方尽管针锋相对,但二者均从表现主义是否有利于反法西斯斗争、有利于无产阶级革命斗争的基本立足点上立论。而阿多尔诺与本雅明关于大众文化的论争,二者分歧很大,前者坚持认为大众文化只是资产阶级的文化工业,对无产阶级的阶级意识起麻痹作用,后者则认为大众文化的传播媒介是现代社会生产力发展的成果,资产阶级利用它来制作“社会水泥”,美化资本主义社会,而无产阶级也可以而且应当利用它来进行自己的政治斗争。在卢卡契与阿多尔诺等人关于现代主义的论争中,卢卡契谴责现代主义散布了资产阶级的腐朽颓废思想,而阿多尔诺等人则体验到现代主义的绝望与哀叹是对现代资本主义异化现实的拒绝与否定。近 20 年,杰姆逊与伊格尔顿成了当代“西方马克思主义”美学大师一类人物,而他们的基本思路也着眼于审美活动与当代资本主义社会现实的历史联系,着眼于根据马克思的遗训,发扬艺术对资本主义社会的批判功能。杰姆逊认为,后现代文化在美学上所表现的是“歇斯底里的崇高”,是对现代“资本主义的神化”,而“只有从巨大、危险、但还依稀可察的经济和社会制度的另一种现实的意义上,才能对后现代的崇高在理论上进行充分的讨论。”^① 而伊格尔顿在当代非功利、非历史的美学风行的西方美学界,大声疾呼:“一切批评在某种意义上

^① 《后现代主义》第 111 页,社会科学文献出版社 1993 年版。

都是政治的”，“任何有助于实现人类解放这个战略目标的方法或理论，通过对社会进行社会主义改造以造就‘更好的人’，都是可以接受的。”^①

这些事实表明，“西方马克思主义”美学与马克思主义美学有一定的理论渊源，它同现代资本主义社会采取了一种不妥协的对抗的斗争态度，因而像前苏联著名美学家奥符相尼科夫（М.Ф.Обницков）那样，笼统地说它是一种反马克思主义的“现代资产阶级美学”，“从马克思主义的观点看来，这种观点是毫无内容的”^②，显然不够妥当。应当说“西方马克思主义”美学是一种同马克思主义美学有一定联系的、当代西方社会中的左翼激进主义美学。在这里一方面不能否认它同马克思恩格斯的美学传统的联系，又不能否认它同当代一些著名马克思主义者如卢卡契、葛兰西等人的联系。比如不能说卢卡契、葛兰西的全部美学思想都是“西方马克思主义”的，但是不可否认他们的美学思想中具有“西方马克思主义”美学的成分，而且这些成分还是相当突出的。这不仅使他们在“西方马克思主义”美学家中占有一席之地，而且卢卡契的《历史和阶级意识》、葛兰西的文化霸权主义思想，还是后来“西方马克思主义”美学的主要理论基础。“西方马克思主义”美学同马克思主义的联系，同时也表现在“西方马克思主义”美学同卢卡契、葛兰西这两位马克思主义理论家的关系上。“西方马克思主义”美学同卢卡契、葛兰西的联系，使它在根本上区别于当代形形色色的资产阶级美学。而且，这种联系不是连结卢卡契、葛兰西总体思想中的正统马克思主义因素，这就使“西方马克思主义”美学不可能成为地地道道的马克

① 《文学原理引论》第 246—247 页，文化艺术出版社 1987 年版。

② 《现代资产阶级美学》第 328 页，中国社会科学出版社 1988 年版。

思主义美学,而只是一种左翼激进主义美学。对卢卡契、葛兰西这样的理论家本身应当作全面研究,而当我们把他们纳入“西方马克思主义”的范围来研究的时候,我们只是在论述他们思想中的“西方马克思主义”因素。事实上,无论是作为整体思潮的“西方马克思主义”,还是作为分枝的“西方马克思主义”美学,同卢卡契、葛兰西都有至关重要的联系,甚至可以说如果不研究他们的美学思想,“西方马克思主义”美学 70 年发展的踪迹,可能就无源头可寻。

在研究“西方马克思主义”美学思想的特征时,首先要看到,它是与当代形形色色的资产阶级美学思想有区别的、同马克思主义有一定联系的左翼激进主义美学思潮。这是过去我们的研究注意不够的。看不到这一点,就无从理解“西方马克思主义”美学有助于我们认识现代美学与艺术潮流,认识现代资本主义文化状况的价值和意义。

另一方面,“西方马克思主义”美学也不能被看作是马克思主义美学的现代化形态,是现时代马克思主义美学的发展。因为“西方马克思主义”美学派生于《历史和阶级意识》对马克思主义的黑格尔式的解释,这些理论家总是在从马克思的某一论述出发时,最后把思想纳入了一个非马克思主义的框架。柏拉威尔指出:“考德威尔、卢卡契、布莱希特、本雅明、戈德曼、费歇尔(Ernst Fischer)、葛兰西、德拉·沃尔佩、马歇雷和许许多多其他理论家是发展了今日所谓马克思主义文学理论和文学批评的人。这种发展所根据的出发点往往是马克思在那些根本没有公开谈论文学的著述中可能给予的暗示。他对意识形态的神话、对‘商品拜物教’、对‘生产性消费’、对矛盾和全面、对 Praxis(实践)和权威的看法,像辩证法本身一样,都是可以加以论述、发挥、并入一些与马克思本人思想迥然不同的体系中去,而这些体

系的思想相互之间也同样极其不同。”^① 在把马克思的某些观点或话语“并入一些与马克思本人思想迥然不同的体系中去”的结果,自然是在基本原则和方法上背离了马克思主义,而只能是一种左翼激进主义思潮,不能成为马克思主义美学在现时代发展的新形态。

似乎可以这样说,“西方马克思主义”美学在出发点上愿意同当代西方资产阶级美学划清界线,同马克思主义保持有一定联系,但在结果与最终形态上却同真正的马克思主义有所不同。这些区别就构成了“西方马克思主义”美学的基本特征。这些特征主要是:

第一,把马克思主义的美学观、文艺观同西方现代非马克思主义的美学观、文艺观混为一体,致力于构造马克思主义美学与非马克思主义美学的结合。这是“西方马克思主义”美学的首要特征,也是决定它的根本性质的特征。

“西方马克思主义”是一些欧美关注马克思主义命运的理论家,在新的历史条件下对马克思的重新解释和“补充”。这些理论家在对马克思主义作重新解释和“补充”时,大体上有两个基本方法,或者说两种选择。这有如法兰克福学派的施密特(Alfred Schmidt)所说:“当我们发现马克思的有些理论有问题时,以及一些马克思的理论不能回答问题时,我们就有两种选择:一是用现代资产阶级的理论学说来‘充实’和‘完善’马克思主义,二是找出马克思著作中潜在的东西来重新解释马克思主义。”^② 这两条准则就是“西方马克思主义”开创以来进行理论活动的基

① 《马克思与世界文学》第 566 页。

② 转引自欧阳谦《人的主体性和人的解放》第 2 页,山东文艺出版社 1986 年版。

本特征。仔细研究一下,在这两种方法中核心的是第一种,对马克思著作中过去未能解释的“潜在的东西”的解读,基本上是在现代非马克思主义理论指导下进行的。“评论性地引证至今人们还未充分注意或完全未被顾及的原著”^①,不过是为用现代资产阶级理论来“完善”马克思主义寻找一种论述上的依据。

一些理论家把《历史和阶级意识》作为“西方马克思主义”的《圣经》,也作为“西方马克思主义”美学的发源地^②,并不是偶然的。在这部著作中,卢卡契首开用非马克思主义(黑格尔主义)来解释马克思主义、重构马克思主义的风气之先。卢卡契在写作《历史和阶级意识》时,思想相当驳杂。他在走向马克思以前,不仅深受诺瓦利斯(Novalis)、基尔凯郭尔(S. Kierkegaard)、陀思妥耶夫斯基(Ф. М. Достоевский)的影响,而且还对狄尔泰(Wilhelm Dilthey)、齐美尔(Georg Simmel)著作产生了浓厚的兴趣,后来同齐美尔本人相识,并成了他的学生。齐美尔的代表作是《货币哲学》,对资本主义生产关系下的异化现象用新康德主义,作了文化学的解释。齐美尔认为,他“为历史唯物主义建立这样一种基础,以便通过把经济生活列入精神文化的基础的办法来保持经济生活的解释意义,但是同时要把各种经济形态本身视为各种更深刻的见解和学派,以及心理学乃至形而上学的前提的结果。”^③这是新康德主义用文化心理来作为社会生活前提的历史唯心主义。20年代初,在德国正是新康德主义向新黑格尔主义转化的时期,渗透着生命哲学的新黑格尔主义得

① 施密特:《马克思的自然概念》第213页,商务印书馆1988年版。

② 见波琳·琼斯:《马克思主义美学》英文版第9页。

③ 转引自科恩(N. C. Cohen):《19世纪至20世纪初资产阶级社会学史》第96页,上海译文出版社1982年版。

到广泛传播。卢卡契从齐美尔那里接受了这一思想,用以解释马克思主义,产生了《历史和阶级意识》。

尽管卢卡契后来的思想发生了很大变化,但不能否认《历史和阶级意识》正是以“黑格尔主义的马克思主义”的形态,开创了“西方马克思主义”思潮。卢卡契在撰写这部著作之前,就开始了美学的研究和著述。出版于1911年的《心灵与形式》是作者受齐美尔生命哲学影响下进行美学研究的成果。在《心灵与形式》中,卢卡契认为,我们的生活已丧失了最初的和谐,现在在“我”和世界、“是”和“应该”等的对立中进行,而感受和克服这些对立的地方是人们的“心灵”。它的自我实现应该开辟通往新的人类共同性、通往和谐的道路。实现这种和谐的就是艺术。艺术是关于形式和生活两个范畴之间的关系的论题。艺术的形式是一个先验范畴,在它的此岸是真正的、不可企及的生活,而在它的彼岸是“日常生活”。在心灵与形式的神秘、艺术的结合中实现着日常生活与真正的、更高的生活之间的瞬息即逝的统一。毫无疑问,卢卡契后来对真正的马克思主义美学作出了杰出贡献,然而他在晚年弃如敝履的《心灵与形式》则毫无疑问地与《历史和阶级意识》有内在关联,它们都着眼于用主观意识的革命去摆脱异化现实的束缚,希望用艺术等意识活动手段来粉碎日常生活对人的意识的扭曲。把有浓厚新康德主义、新黑格尔主义色彩的《心灵与形式》与《历史和阶级意识》联系在一起,就可以清楚地看到“西方马克思主义”美学的源头,在这源头上的把非马克思主义体系与马克思主义体系整合在一起的美学形态。波琳·琼斯认为,在与《历史和阶级意识》同期发表的《心灵与形式》和《小说理论》(1920)中,卢卡契把美学与伦理学结合起来的传统,就成为“西方马克思主义”美学的核心问题:“如何从异化、拜物教化的现实力量中产生出一种解放的、非拜物教化意识。”而

艺术与审美活动就是这样的途径^①。德国学者施太格瓦尔德分析了《心灵与形式》的美学思想,认为从这里可以看到“那种后来(三十年代或七十年代)被存在主义的‘青年马克思’解释者直至现代修正主义所发挥的对马克思的异化概念的解释。”^②后来的“西方马克思主义”美学也就在这种用非马克思主义思想来解释马克思的思路中存在和发展。

法兰克福学派也被称为“黑格尔主义的马克思主义”,主要因为在现象学和存在主义兴起以后,有的“西方马克思主义”者热衷于把马克思主义与现象学和存在主义结合起来;在这种情况下,法兰克福学派的代表人物阿多尔诺等人始终坚持《历史和阶级意识》暴露和恪守马克思学说中的黑格尔理性哲学根源的立场,用黑格尔的理性主义去批判现象学和存在主义。法兰克福学派对黑格尔美学思想的“脱胎换骨”的点化,是多方面的。正如薛华所说,虽然阿多尔诺在许多方面批评了黑格尔,然而“真正说来,阿多尔诺的基本观点恰恰不是导源于他人,而倒是更多导源于黑格尔,在这里与其说他取法于康德,不如说他更多取法于黑格尔。”^③在当代批评流派向实证科学寻找方法时,阿多尔诺却重视“黑格尔的内在的逻辑批评”,“其中的逻辑悖论正是阿多尔诺读解黑格尔的重点”^④。阿多尔诺等法兰克福学派的理论家对黑格尔的绝对精神的动力作用的思想,相当推崇,在解释马克思《1844年经济学哲学手稿》中关于“人也按美的规律建造”时的“两种尺度”的论说时,都一味肯定主体创造的绝对地

① 波琳·琼斯:《马克思主义美学》英文版,第9页。

② 《关于卢卡契哲学、美学思想论文选译》第53页,中国社会科学出版社1985年版。

③ 《黑格尔与艺术难题》第210页,中国社会科学出版社1986年版。

④ 杰姆逊:《马克思主义与形式》英文版,第46—47页。

位而排斥客体的先在性根源。阿多尔诺说：“就艺术而言，再没有任何东西是明白易解的了，也就是说，与艺术相关的东西既不在艺术本身中，也不在艺术与世界整体的联系中，它同样也不直接地就是艺术自身的生存法则，这已是一个显然的事实。”那么什么是“与艺术相关的东西”呢？他又说：“艺术所要求的自立性在艺术摆脱了其膜拜功能及这种功能的模仿形象后就依附于人性观念了。”^① 法兰克福学派的“西方马克思主义”美学的性质，就是由它们总是以主体、意识作为根本出发点去解释艺术和审美体现出来的。英国学者罗斯(Gillian Rose)说：“阿多尔诺在主体与客体间倾斜于主体的观念，不过是从黑格尔思想中搬来的臆语(nonsense)”。^②

“西方马克思主义”理论家把马克思主义同非马克思主义思想体系结合起来，特别是同现代资产阶级思想结合起来，是打着克服马克思主义的教条化、僵死化的旗号，在“利用资产阶级思想的伟大成就”的口号下进行的。当然任何真正的马克思主义在任何时候都不应拒绝吸收资产阶级的有益的思想成果。“西方马克思主义”者提出这一口号，的确提出了在现代条件下继续发展马克思主义的一条途径。拒绝走开放的道路，必然导致僵化。但是必须要在坚持马克思主义基本原理的前提下，对资产阶级的思想成果有批判地分析，才能真正地发展马克思主义。“西方马克思主义”在吸取资产阶级思想成果时，不能说没有成功的经验，特别是近20年“西方马克思主义”美学吸取了语言

① 《美学理论》第一章，《二十世纪西方美学名著选》下册，第441页，复旦大学出版社1988年版。

② 《抑郁的科学——阿多尔诺思想评介》第61页，马格米伦出版社1978年英文版。

学、阐释学中的成果，用西方学术界流行的话语结构说明自己的观点，这就造成了一种与其他学派交流、对话、使其接受自身影响的条件，就使“西方马克思主义”美学的后现代文化批判在当前美学潮流中产生了深刻影响。当然，从另一方面看，当代西方美学家许多人也有意识形态的偏见，他们对某些“西方马克思主义”理论抱有好感，也正是因为这些理论有更多的与真正的马克思主义美学疏离的倾向。这实际上也是“西方马克思主义”美学的失误。因此，在认识与选择当代思想文化的种种思潮时，首先应当坚持马克思主义的指导地位，其次应当对资产阶级思想作认真的分析，用马克思主义的基本原理作鉴别是非真伪的尺度和标准。“西方马克思主义”者的某些失误，有主观的原因，也有客观的境遇。

在西方资本主义文化环境中，由于无产阶级还没有夺得国家政权，马克思主义并不是一种占支配地位的指导思想，一般学者习惯于把马克思主义看作社会上存在和流行的众多思想流派的一支。而“西方马克思主义”理论家虽然以马克思主义者自居，但也受制于环境有意无意地接受了这种流行于西方的对马克思主义的看法，加之他们大多脱离具体的革命实践，是书斋里的学者，因此也往往从思辨的角度把马克思主义同其他资产阶级思想等量齐观，而忽略或否定了马克思主义与其他资产阶级思想在对待资本主义制度的态度上，和对未来社会主义前途的追求上的根本区别。同时，也还应当看到，由于现代资本主义社会的全面异化状况，一些资产阶级的思想流派也对异化现实进行这样或那样的批判与抨击，这种相似见解更促成了西方马克思主义美学把马克思主义与其他非马克思主义思潮混为一体。这方面的教训显然是应当作细致分析的。杰姆逊在《马克思主义与形式》中分析了“西方马克思主义”把马克思主义美学与其

他现代美学思想等量齐观、不分轩轻的思维方式。他认为,萨特首先是一个存在主义者,而后成为马克思主义者,但不是抛弃存在主义的正统马克思主义者,而是存在主义的马克思主义者。他指出:“马克思主义的最本质的特征,作为一种哲学为萨特所接受,这是有代表性的,说明马克思主义并不反对附着在另一种哲学上,一个人可以是马克思主义者,同时又是存在主义者、现象学学者、黑格尔主义者、实在主义者、经验主义者等。这与通常看法(是马克思主义,即排斥其他)是矛盾的。”^① 杰姆逊认为,萨特将马克思主义同存在主义结合一气的尝试是有目的的,恰好在相融之处构成对方不足的互补结构:“马克思主义是从外部理解历史的客观方式,存在主义是理解主观、个人体验的方式。”^② 在“西方马克思主义”者看来,马克思主义作为当代众多思想流派中的一家,有其特殊性和局限性,甚至必须用现代资产阶级思想去补充和完善。他们认为,把马克思主义同存在主义这样一些人本主义哲学结合起来,就将实践过程、认识过程、审美过程中的主体与客体的复杂结构统一起来,成为一种完整的学说。因此,像萨特在《辩证理性批判》中所谓“我把马克思主义看作我们时代的不可超越的哲学”的表白,是不能简单地和真正的马克思主义坚持真理的信念等同起来的。萨特如此说法,是表明他在马克思主义中找到了可以同存在主义整合在一起的东西。

这种对马克思主义的解说和认识,同样表现在把马克思主义同弗洛伊德(Sigmund Freud)主义混合起来的种种形态中。在美学与艺术学上,把马克思主义同弗洛伊德学说混合起来,在

① 《马克思主义与形式》英文版,第203页。

② 《马克思主义与形式》英文版,第203页。

“西方马克思主义”中是甚为普遍的。这与他们对马克思主义美学思想体系的认识直接有关。他们认为,从柏拉图到康德对文艺和审美的研究,都把审美的主体、客体以及主客体的相互关系当作抽象的、先验的范畴来研究,而只有马克思主义才超越了这种抽象的形而上学玄想,把文艺、审美对人的感受的表达与社会、历史结合起来,这是一个很重要的方法论上的成果。一切意识形态,包括文艺,都归因于经济基础,这是一个简捷明了的公式。把文艺同客体联系起来,特别是与社会、历史联系起来的问题,在马克思主义那里比维柯(Giambattista Vico)的《新科学》(1725)、斯塔尔夫夫人(Madame de Stael)的《论文学与社会建制的关系》(1800)、泰纳(Hippolyte Taine)的《英国文学史》(1863—1869)都解决得好。戴维·克雷格(David Craig)在《〈马克思主义文学论文选〉导言》(1973)中还引证了毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》关于“深入生活”的有关论述,认为这适用于分析任何优秀作家同社会生活的联系,他说:“西方读者往往认为这仅仅适用于处在动乱状态的落后国家。他们应该思考这一事实;最优秀的小说家——托尔斯泰(П.Н.Толстоï)们、康拉德(J. Conrad)们、劳伦斯(D. H. Lawrence)们——所过的生活使他们实际接触到他们社会中各种身分的人。”^① 这些认识是很精当的。这表明“西方马克思主义”理论家同马克思主义美学有明确的联系,但是同时又从另一方面导致了他们没有把马克思主义美学当成对审美主客体关系的完整的把握和认识,只把马克思主义看成为一种社会—历史的文艺批评方法或模式。这种看法在西方美学界是比较普遍的。如魏伯·司各特的《西方

^① 伊格尔顿:《马克思主义与文学批评》中译本附录,第95页,人民文学出版社1980年版。

文艺批评的五种模式》就将马克思主义美学界定为只是一种社会批评模式,而且说“这种批评的深度是牺牲了广度获得的”^①。詹姆士·法雷尔在《文学批评札记》(1936)、埃德蒙·威尔逊在《马克思主义和文学》(1938)中,都认为马克思主义美学虽然指明了社会生活同文学艺术的关系,社会生产同审美活动的关系,对解决审美活动和艺术作品的社会历史根源,有直接明确的功效,但他们同时又认为马克思主义美学是一种排斥主体的简单化学说,并进行了攻击。真正的马克思主义美学在世界观和方法论上是统一的,它对艺术的客体社会生活本源的认识,必然会贯通到对审美主体、主体能动作用发挥的认识和研究。“西方马克思主义”美学的一个严重失误在于,它们没有坚持审美主体实践功能与审美客体先在前提统一的正确原则,没有正确理解马克思主义美学的完整体系,却反而屈从西方流行美学思想的压力,自认马克思主义对于审美主体、审美主体心理机制的研究、认识几乎无能为力,不加分析地认同弗洛伊德学说的权威性影响。

弗洛伊德在世界文化、思想史上的地位,是很复杂的。他的精神分析学说,在根本结论上是错误的。但是在精神活动的复杂性的研究上,他和后继者荣格(C. G. Jung)、阿德勒(A. Adler)等人对审美主体在艺术活动中的作用、审美心理的根源、动力、过程等的描述,也包含有某些合理因素,对倾向于审美主体的现代美学的主体性潮流,有极其重要的影响。真正的马克思主义美学不能不研究弗洛伊德、荣格等人的心理学研究成果,但是绝不能把弗洛伊德主义当作马克思主义美学主体性思想的前提和基础。早在二三十年代,“西方马克思主义”就开始了把马克思主义和弗洛伊德主义综合起来的尝试。虽然这种尝试同

① 《西方文艺批评的五种模式》第64页,重庆出版社1983年版。

时不断遭到马克思主义者和弗洛伊德主义者两个方面的坚决否定和强烈反对,但是“西方马克思主义”却乐此不疲,出现了像赖希(Wilhelm Reich)、弗洛姆(Erich Fromm)和马尔库塞这样的把马克思主义弗洛伊德化的代表人物。

波琳·琼斯说:“从本世纪 50 年代开始,马尔库塞就提出只有与弗洛伊德心理学相结合,马克思主义才有可能保持其革命斗争理论的特点。与本雅明一样,马尔库塞吸取了弗洛伊德关于“从记忆中确认历史意识获得进步解放的根本观点。”^① 其实与本雅明并不相同的是,马尔库塞对弗洛伊德心理学的运用,是基础性的、根本性的。他认为,弗洛伊德关于性欲这样的人的生物学本能、欲望是一切社会行为的基础的观点,包含着社会历史发展的根源动力的思想,包含着社会总体革命的思想,而人的审美需要、艺术活动的欲求、冲动,都是与性欲有关联的、要求自由、反对压迫、追求解放的欲望、本能。社会革命是“性欲的自我升华”,“在特定条件下,性欲可以创造高度文明的人类关系,而不屈从于现存文明对本能的压抑性组织。”^② “艺术就是反抗”,反抗与力比多分离的现实,表达“被压抑的解放形象的回归”^③。马尔库塞把马克思主义与弗洛伊德主义混为一体,是相当典型的。目前国内对“西方马克思主义”美学的研究中,有的学者对“西方马克思主义”把马克思主义同其他非马克思主义学说混为一体的看法,不大赞同,认为不能把“西方马克思主义”美学看成是“一种世界观与另一种世界观的折衷混合”。具体分析起来,不能否认有的理论家对弗洛伊德主义的吸收不是基础性的,是

① 《马克思主义美学》英文版,第 99 页。

② 《爱欲与文明》中译本第 149 页,上海译文出版社 1987 年版。

③ 《爱欲与文明》第 105 页。

局部的,如伊格尔顿在评析马歇雷的美学思想时说:“在寻求将意识形态的富有表情、含意深长的沉默如何在作品中得到表现时,马歇雷将马克思主义同弗洛伊德结合起来。”^① 马歇雷在《文学生产理论》中吸取弗洛伊德精神分析方法,用无意识的深层结构概念去研究作品中意识形态的潜在性特点,对于人们认识艺术形象、特别是审美感受的深层如何孕涵、潜藏着理解因素、意识形态因素是有学术意义的,而且马歇雷从总体上坚持了理性主义立场,对弗洛伊德的非理性主义世界观是摒弃的。尽管伊格尔顿说:“马歇雷将马克思主义同弗洛伊德结合起来”,但这种结合确实是局部的,不是“一种世界观与另一种世界观的折衷混合”,但是也不能因此而否认马尔库塞的思想不是“一种世界观与另一种世界观的折衷混合”。英国学者麦克伦泰(A. MacIntyre)在评述马尔库塞的思想时说:“正如马尔库塞自己所说的,他既不同于黑格尔,而且再次与马克思不一致。也许由于这些差异,马尔库塞发现他不仅是一个马克思主义者,而且在许多方面,又可能是一个弗洛伊德主义者。”^② 马尔库塞从弗洛伊德那里吸取的是一些根本的基础性的思想,他始终把性欲本能的受压抑与解放,作为解释当代资本主义社会弊病和未来社会理想图景的基本思想,这就根本离开了历史唯物主义,说它是“一种世界观与另一种世界观的折衷混合”并不过分。

指明“西方马克思主义”美学把马克思主义与非马克思主义学说混为一体的特点,只是从性质上说明它与真正的马克思主义美学应该有区别,而不赞同这样的看法:“在欧美的马克思主义美学研究领域,以前比较一致的看法是,从卢卡契经过萨特和

① 《批评和意识形态》第 89 页,新左派书屋 1976 年英文版。

② 《马尔库塞》第 48 页,湖南人民出版社 1988 年版。

法兰克福学派到阿尔都塞学派的美学理论,大体上都属于马克思主义美学的当代发展这个大的潮流。”^①不赞同把“西方马克思主义”美学看成是“马克思主义美学的当代发展”,这丝毫不意味着对“西方马克思主义”美学进行全盘否定。我们对西方现代资产阶级的学术文化,也要有分析地吸取、借鉴,不等于说只有马克思主义的学术文化才可吸取、借鉴。细想起来,把当代凡有一定进步性的思想文化,尽量纳入马克思主义的范围内的思维方式,似乎只有这样,才能对它有所肯定,也是简单化和陈旧的。马尔库塞把马克思主义与弗洛伊德主义混为一体,把无产阶级的社会政治革命归结为主体心理结构的本能的革命,显然是主观唯心主义的结论。即使如此,我们也要看到,他从审美的自由原则出发,吸取了席勒(F. Schiller)关于艺术审美教育功能的思想,“企图设计出一种高于实行原则的文艺理论结构”,把美感的愉悦尺度作为衡量社会生活的重要标准,希望将来的新的社会是一个人人能得到审美满足的社会,在理想的社会里,每一个领域同时都是审美的天地,正如杰姆逊所说:“马尔库塞从新感性和新的性政治出发,将艺术冲动用于一种新型生活的创造。”^②这种对审美化人生的追求,把美当作人生理想,目的,社会进步标志的追求,肯定含有谴责资本主义社会腐朽黑暗、追求人类真、善、美理想价值的合理因素,是不能全盘否定的。

“西方马克思主义”美学的特点是把马克思主义世界观与另一非马克思主义学说的世界观折衷混合起来,形成了既区别于真正的马克思主义,又区别于一般西方学术流派的特殊形态。

① 《关于“西方马克思主义美学”的争鸣及其评价》,《广西师院学报》1991年3期。

② 《马克思主义与形式》英文版,第111页。

指明这一点,并不是要对它进行大批判,而是更准确地与之交流和对话。

第二,以反对决定论、机械论、宿命论为口号,不赞同艺术是由经济基础决定的上层建筑的历史唯物主义结论,对艺术进行非意识形态化的分析和抽象的人本主义论述。

“西方马克思主义”理论家把马克思同恩格斯对立起来,认为恩格斯以及第二国际的马克思主义和苏联的马克思主义,都把马克思主义变成了一门实证科学,一种机械决定论或历史宿命论,把社会主义革命作为自然发生的必然进程。这样,从《历史和阶级意识》开始,一切“西方马克思主义”都不从马克思恩格斯多次阐述的生产力决定生产关系、经济基础决定上层建筑的科学认识出发,去分析社会问题、文化问题、艺术和审美问题。

众所周知,马克思关于社会经济基础与上层建筑的经典论述,历史唯物主义的基本原理,是马克思主义美学、文艺学的重要基石。马克思主义美学之所以具有所向披靡的理论力量,就是因为具有历史唯物主义的科学根基。这一点,是西方学者从不讳言的。美国学者塞尔登(Raman Selden)认为,马克思所说的“不是人们的意识决定人们的存在,相反,是人们的社会存在决定人们的意识”,是马克思的基本观点,也是马克思主义美学的根本原则^①。“人们的社会存在决定人们的意识”的论述,出自马克思1859年写的《〈政治经济学批判〉序言》中的一段话。恩格斯说,这一段话是“唯物主义历史观”的“要点”,“这个原理,不仅对于经济学,而且对于一切历史科学(凡不是自然科学的科学都是历史科学)都是一个具有革命意义的发现。”^②“西方马

① 参见《当代文学理论》第23页,肯塔基大学1985年英文版

② 《马克思恩格斯选集》第2卷、第117页、人民出版社1971年版。

克思主义”美学对正统马克思主义的反叛,也表现在否定和消解社会存在对人们的意识,艺术和审美活动的归根到底的决定作用。

“西方马克思主义”美学的这一特点,当然源于《历史和阶级意识》夸大主观意识作用的唯心倾向,同时又与他们对《1844年经济学—哲学手稿》的理解有关。陆梅林指出:“‘西方马克思主义’美学思潮,在二次大战以前,可以说刚刚兴起,初露端倪,它的发展和起伏,与当时中西欧国家的革命形势、与卢卡契《历史和阶级意识》的出版和马克思《巴黎手稿》的全文发表、与马克思主义美学史上德语作家和理论家之间展开的一次重要论战(1934—1937)等有着密切的关系。”^① 卢卡契在写作《历史和阶级意识》时没有读过马克思的《巴黎手稿》,但却依据《资本论》中关于商品拜物教的论述,分析了资本主义社会中人的物化问题,在分析问题时开创了把马克思主义人本主义化的倾向。1927年,《巴黎手稿》的部分内容开始发表,直到1932年它才以《经济学—哲学手稿(1844)》这一标题全文发表。手稿发表以后,许多西方马克思主义理论家都把《巴黎手稿》而不是《〈政治经济学批判〉序言》视为历史唯物主义的理论基础。马尔库塞1932年在《社会》杂志上发表《关于创立历史唯物主义的新材料》一文说:“这些手稿使关于历史唯物主义的由来、本来含义以及整个‘科学社会主义’理论的讨论置于新的基础之上。”^② 这个新的基础就是人本主义:“在《1844年经济学—哲学手稿》中有两个段落

^① 《〈西方马克思主义美学文选〉前言》,《西方马克思主义美学文选》第4—5页,漓江出版社1988年版。

^② 《历史唯物主义的基礎》,《西方学者论〈1844年经济学—哲学手稿〉》第93页,复旦大学出版社1983年版。

给人下了明确的定义,它概括了整个人的存在。即使这仅仅是粗略的描述,但已清楚地表明了马克思的批判的真正的基础。在有些地方,马克思是把消灭了异化和物化的‘实证的共产主义’看作人本主义来加以叙述的,人本主义这一术语表明,对马克思来说共产主义的基础就是人的本质的某种实现。”^① 弗洛姆、勒斐伏尔等人也有同样看法。这样,他们就发展了《历史和阶级意识》把马克思主义人本主义化的倾向。从这种人本主义化的认识出发,他们就根本否定建立在社会存在决定社会意识这一根本命题之上的马克思主义美学的基本原则。马尔库塞将他的一部美学专著《艺术的永久性——马克思主义美学探源》的书名改为《审美之维——马克思主义美学批判》,其目的就是“对流行于马克思主义美学中的正统观念提出疑问,以便对于马克思主义美学的研讨作出贡献。”^② 他把他要反对的马克思主义美学的正统观念,列为六条:

本文的讨论,针对着马克思主义美学的以下观点:

1. 在艺术与物质基础之间、在艺术与生产关系总体之间,有一种定形的联系。因此,随着生产关系的变化,作为上层建筑的一部分的艺术本身也应当发生变革,当然,艺术同其他意识形态一样,也可以落后或超前于社会变化。

2. 在艺术作品与社会的阶级之间,也有一种定形的

^① 《历史唯物主义的基础》,《西方学者论〈1844年经济学—哲学手稿〉》第105页。

^② 《审美之维》,三联书店1989年中译本第203页;波士顿1978年英文版第1页。

联系。只有上升阶级的艺术才是唯一真诚的、真实的、进步的艺术。它表达着这个阶级的意识。

3. 所以,政治和审美,革命的内容和艺术的性质,趋于一致。

4. 作家的责任,就是去揭示和表现上升阶级的利益和需求(而在资本主义,上升阶级就是无产阶级)。

5. 没落的阶级或它的代表,只能创造出‘腐朽的’艺术。

6. 现实主义(以多种不同含义)被看作是最适应于表现社会关系的艺术形式,因而是“正确的”艺术形式^①。

马尔库塞认为,这些马克思主义美学的基本原则,都是从经济基础和上层建筑的概念及其关系得来的,是一种僵硬的先验图式和破坏美学的程式化概念。其实以上六条并不是对马克思主义美学的完整解释。在以上六条中,有些内容是明显的庸俗社会学的结论,是真正的马克思主义也要反对的。然而无论如何,文艺同经济基础、社会生活的根本联系是不可割断和否定的。经济基础、社会生活对于艺术有非决定性的方面。同时又有决定性的最终根源。马克思主义美学是在坚持决定论的前提下,去研究非决定性方面的。而马尔库塞则认为马克思主义美学的决定性原则物化了艺术的主体意识。而“个体的这种内在历史,不同于他们的社会存在”,“它们建构着现实”,审美之维就是“超越其社会决定性”的个人主体心理意识。用人的生理—心理本能结构为核心的主体性来作为文艺和审美活动的决定性基础,明显地割断了主体性、审美心理结构同社会存在的根本联

^① 《审美之维》中译本第 207-208;英文本,第 5-6 页。

系,这种反对历史唯物主义决定性原则的人本主义美学,肯定会成为主观唯心主义的说教。

在回答什么是马克思主义美学的历史唯物主义理论基础的问题上,“西方马克思主义”理论家一般都把这个基础放在对《巴黎手稿》的人本主义理解上,而高扬了美学的主体性原则和人道主义精神。萨特提出:“唯一的问题是:今天我们是否有方法来创立一种构成历史的人学呢?这种人学在马克思主义哲学的内部找到了他的地位。”^①这样,人是马克思主义的出发点、归宿点,也是马克思主义美学的出发点、归宿点。

这种美学的特点是以人道主义、人的异化及其解放,作为文艺批评、美学探讨的思想准则。从资本主义社会的严重异化对人性的扼杀这个基本观念出发,他们普遍认为,西方现代主义艺术作品就是人性被扼杀、被压抑、被扭曲的表现。“西方马克思主义”众多理论家,对现代主义的评价不一,好恶不同,但都一致认为现代主义是人性异化,精神崩溃,情感乖戾的直接宣泄和表现。阿多尔诺认为,现代音乐的不协调是人的能力在大工业发展、机械压倒人力的情况下失去正常的协调和信心的表现,“现在所有的能力都为不协调所笼罩;比较而言,个人的决定越来越软弱无力,成为纯粹任意选择的摆设或者补偿的声音。紧张成了一定程度的否定之否定的基本结构原则,而勾销了每一不协调债务的流通,也是对某些信任体系无限期的延宕。”^②卢卡契是一个对现代主义持否定态度的理论家。他之所以否定现代主义,除了对现实主义的一味肯定、推崇的偏向外,是因为他认为现代主义文艺只能是对人性异化的恶劣状态和环境采取非理性

① 《辩证理性批判》第2页,商务印书馆1963年版。

② 《论瓦格纳》第8页,法兰克福1952年德文版。

主义的无力反抗。“也就是说,非理性主义作为世界观记下了那种把人类灵魂的全部内容阉割掉的情况,并且尖锐地特别提出它来同实际上如此神秘化了的毁灭理性世界的现象的对立。这样,非理性主义不仅是哲学上的表现,而且同时是使人类感性生活愈来愈缺少文化的推动者。随着资本主义的衰落,随着阶级斗争的加剧,在尖锐的危机时期,它愈来愈多地诉诸人身上的最坏的本能,诉诸因为资本主义的压迫而必然在人身上突出起来的兽性。”^① 卢卡契对现代主义文艺的批评,阿多尔诺对现代主义文艺特征的揭示,二者观点针锋相对,但同样都是从美学的人道主义精神和主体性原则立论。同样,葛兰西主张在建设新的文艺时要满足人民的文化要求,必须善于形成现代的人道主义。他认为,“法兰西人民文学在意大利最为流行,相反地却在或多或少的程度上(以及在可以使人高兴或使人不高兴的方法上)代表着这种现代人道主义,这就是它在现代形式上的世俗原则。”^②

葛兰西没有读过《巴黎手稿》,但他对历史唯物主义关于经济基础与上层建筑关系的基本看法,一直抱有异议。他在1918年发表的一篇文章中说:“在前提(经济基础)和结果(政治机构)之间关系决不是简单和直接的:一部人类历史所能证明的并不仅仅是经济事实。解释人类历史的根由,是一件综合、复杂的任务。为了完成这一任务,对于所有的精神和实践活动,进行深入广泛的全方位研究是必要的。”而“直接决定政治行动的不是经

① 《当代现实主义的意义》第104页,伦敦梅林出版社1963年英文版。

② 《狱中札记》第474页,人民出版社1983年版。

济结构,而是对它的解释,和对制约它的发展的所谓规律的解释。”^① 在葛兰西的“全方位研究”中,往往突出人的主体精神意识的决定作用,他对美学人道主义精神与主体性原则的提倡,也往往与对《巴黎手稿》人本主义化的其他理论家一样,背离了历史唯物主义的基本立场。

“西方马克思主义”理论家在对《巴黎手稿》的异化理论进行人本主义化的解释时,往往这样来描述异化产生和扬弃的过程:人类历史的前提和出发点是人的类的本真的存在,进入历史以后随着文明的演进,人的类的存在发生异化,再经过现代革命的扬弃,最后又复归到人的类的本真的存在。对人类历史过程作这样的异化——扬弃——复归式的概括,就把历史的现实问题变成了抽象的人本主义的思辨问题。这正是“西方马克思主义”美学的一个理论出发点。荷兰学者墨菲(J.W. Mefee)说:“法兰克福学派的成员们提出了一种与他们关于马克思主义是一种非决定论哲学这一总的看法相一致的美学理论。在这样做时,他们所宣称的艺术理论导致了与承袭马克思主义传统的艺术理论的尖锐决裂。”^②

这种否定历史唯物主义社会存在决定社会意识的基本出发点的非决定性美学,在不同的理论家那里分析问题的立场、角度并不一致,这在“西方马克思主义”美学的不同流派中表现得更为突出。对这一点应当作细致分析。比如卢卡契、法兰克福学派、萨特等,他们的理论主要是把历史人本主义化,赋予艺术和审美以主体意识革命的重任,作为对抗异化现实的主要手段。

① 莫菲(Chantal Mofee)编:《葛兰西与马克思主义》第33页,伦敦1979年版。

② 《西方学者眼中的西方现代美学》第220页,北京大学出版社1987年版。

这样,他们一般并不否定艺术的社会意识形态的意义和作用,相反却夸大了艺术的作用,将其作为推动甚至决定社会生活的主要动力,这样也就走向了历史唯物主义的反面。而另有一些理论家,比如费歇尔就否定艺术的上层建筑社会意识形态的性质,他说:“如果文学和艺术只不过是一定经济社会关系的思想的上层建筑,那么,艺术作品就会同它们的社会前提一起消亡;那么,石窟绘画,荷马史诗,哥特式基督蒙难像,文艺复兴时期的艺术创造,今天我们看来就会毫无生命力。”而在艺术和历史中,“永恒的、具有一切斗争意义即目标的,是人,是全宇宙的人。”^① 费歇尔认为,人类的历史是一种连续不断的发展,“诗人、艺术家所创造的,与其说是受时间条件所限制的东西,不如说是预言性的贡献,是先见,是界限的超越,是尚未被发现的现实的发现。”艺术就是“人类‘连续’的承当者”^②。这种看法从人本主义的马克思主义解释出发,用艺术的人类性去否定艺术的上层建筑意识形态性,也是不符合历史唯物主义基本原理的。而反对把马克思主义人本主义化的阿尔都塞,从反人本主义的自认为科学的立场,也否认艺术的社会意识形态性。他说:“艺术和意识形态之间的关系问题,是个很复杂很困难的问题。然而我能告诉你我们研究工作的一些方向。我并不把真正的艺术列入意识形态之中,虽然艺术的确与意识形态有很特殊的关系。”^③ 阿尔都塞的看法与法兰克福学派不同,他把艺术作为艺术家主体的一种体验社会结构关系的方式,这是他用结构主义来改造马克思主

① 《艺术与思想的上层建筑》、《现代文艺理论译丛》1964年第3期。

② 《西方马克思主义美学文选》中文本,第520页;《列宁和哲学》,新左派书屋1971年英文版,第203—204页。

③ 《西方马克思主义美学文选》中文本,第520页;《列宁和哲学》,新左派书屋1971年英文版,第203—204页。

义、铸造马克思主义美学的结果，“这样，他就完全抛弃了马克思的社会存在决定社会意识和经济基础决定上层建筑等一系列的历史唯物主义基本原理。我们之所以要着重指出这一点，是因为马克思制定的这两大原理，是经过千百年历史检验了的真理。否定了唯物辩证法关于客观事物的普遍因果联系的基本原理和辩证唯物主义决定论，人们就不可能真正认识艺术产生和发展的规律性，不能了解艺术的相对独立性。”^① 陆梅林对阿尔都塞背弃历史唯物主义原理的批评，也是对“西方马克思主义”美学的批评。这一问题在“西方马克思主义”美学中具有普遍性。

指明这一特点，也并不意味着应当对“西方马克思主义”美学进行全盘否定。首先应当看到，他们把历史人本主义化，把艺术和审美当作人类解放的途径和手段，是与“西方马克思主义”的主体意识革命的思路是一致的，虽然这在理论和实践上都是错误的，但如墨菲所说，他们相信“只有在无产阶级理解了它必须抛弃或克服压迫它的社会状况之时，它才成为一种被考虑的力量；否则社会生活将持续地败坏下去。……艺术，如果得到正当的看待，可以帮助无产阶级走向理论的成熟，从而能够批判资本主义的社会秩序”。^② 这种始终把艺术作为批判现代资本主义社会的武器和无产阶级解放的工具的主观动机和真诚努力，是不应当简单否定的。

其次，人本主义的马克思主义美学与结构主义的马克思主义美学，不从社会存在与社会意识的决定性关系出发分析艺术和审美，而是另辟蹊径，分别以艺术与人、艺术与文本结构作为美学的本体论问题。他们以牺牲历史唯物主义作为代价，客观

① 陆梅林：《评阿尔都塞的艺术思想》，《外国文学评论》1989年第4期。

② 《西方学者眼中的西方现代美学》，第220—221页。

上捕捉到了美学在 20 世纪的当代问题,表现了对美学时代问题的敏感。现代化的社会进程增强了人的自我意识,艺术所面临的社会生活不仅是某些事件和过程,而且是人的活动,是现代人要突破面临的困境,走向人类主体的自我发展、自我完善。当代美学对人的问题的重视是人类自我意识增强的表现,而对艺术文本的强调则表明当代哲学突出形式的符号系统功能的新趋势。人与文本问题在当代美学的突出有其必然性。而这些问题在过去的马克思主义美学中没有得到系统的说明,“西方马克思主义”美学在这方面的思考确实可以提供不少值得借鉴的东西。

再次,马克思主义美学的建设经历了曲折的过程。正统马克思主义美学在把历史唯物主义原理向艺术与审美领域展开和运用上,作了大量开创性工作。由于面临着资产阶级美学的攻击,马克思主义美学把许多精力都耗费在对基本原理的捍卫上,这样从社会存在起点到社会意识终点,从社会生活起点到艺术终点的各个层次的运动过程的中介环节、中介系统往往被忽略。忽略了中介环节,不仅不能体现马克思主义美学的自身的内在丰富性,而且也使某些人确实走向了机械唯物主义和庸俗社会学。“西方马克思主义”美学对历史唯物主义基本原理的背弃是不足取的,然而他们着重在审美心理意识、艺术文本符号、艺术操作手段等中介环节、中介系统上进行大量研究,是有成果的,而这些成果也是可以吸取来丰富马克思主义美学的。

第三,从方法论上,提出总体性的思想,把总体性作为重建马克思主义的中心,也作为重建马克思主义美学的中心。

卢卡契的《历史和阶级意识》对于“西方马克思主义”思潮的开拓作用,也表现在其中的总体性思想成为后来的“西方马克思主义”及其美学的核心思想。卢卡契在《历史和阶级意识》中说:“马克思主义与资产阶级思想的根本分歧并不在于从历史来解

释经济动机和首要作用,而在于总体性的观点。总体性范畴,总体之于部分的完全至高无上的地位,这是马克思从黑格尔那里汲取的方法论的精华,并把它出色地改造成一门崭新学科的基础。”^① 卢卡契提出这个问题的动机是批评恩格斯和第二国际的“科学主义”,但实际上是否定了社会存在决定社会意识、经济基础决定上层建筑的历史唯物主义原则,正如卢卡契 1967 年在该书的新版序言中说:“我的努力结果反而导致了一种黑格尔主义的歪曲。”^② 而这种对马克思主义的黑格尔主义的歪曲,却成了“西方马克思主义”美学 70 年来发展演变的核心思想。

在“西方马克思主义”理论家看来,真正的马克思主义并不建立在马克思《〈政治经济学批判〉序言》的那段著名论述上,如果把社会分为经济基础与上层建筑两个部分,并且强调经济基础的决定作用,势必导致对社会的部分的、一维的单向把握。所谓总体性,就是从事物的整体上来确定其性质,从总体上去把握人,把握社会,把客体和主体、经济因素同人的因素联系起来;世界是总体的世界,而不是客体的世界;人是总体的人,而不是社会的人。这一总体性观念虽然具有辩证法的整体综合的特征,却并不是真正的主客体统一的辩证法,而是偏离客体、偏离社会,高扬主体和主观意识的主观辩证法,而形成一种以人的主观意识为基础的思辨哲学。虽然批评人本主义潮流的一些“西方马克思主义”理论家,如德拉·沃尔佩、阿尔都塞等人,对“总体性”范畴持批评态度,然而卢卡契提出的总体性思想所包含的多元决定论观念,还是渗透在他们这些实证主义理论家的理论之中,多元决定的总体性思想实际上也成了他们建立美学理论的

① 《历史和阶级意识》第 30 页,重庆出版社 1989 年版。

② 《历史和阶级意识》第 26 页。

核心观念。杰姆逊认为,阿尔都塞的多元决定的思想也是总体性思想,他说:“阿尔都塞就将他的多元决定称为‘结构因果律’。阿尔都塞在他的马克思主义理论中认为应该有一个‘结构的原则’,这个原则本身就是一个原因,并且帮助人们把社会作为一个总体来思考。”^① 阿尔都塞是从社会总体的不同层次的不平衡结构的分析,反过来把握总体。这种总体性思想是从内在结构的不同一,走向总体的同一,与卢卡契的着眼点有所不同,但其思路则是共同的——总体性。在美国当代的后马克思主义美学中,有一种“文学微观化”的倾向,他们认为事物没有总体性,只有异质性,个体之间没有任何沟通的可能,这种完全否定总体性的立场,也就不是“西方马克思主义”美学了。杰姆逊也认为,后马克思主义已经不是“西方马克思主义”了。

按照“西方马克思主义”的总体性思想,人是总体的人,社会是总体社会,在当代资本主义社会中,整个社会生活、社会存在形成总体异化,不仅在政治、经济上,而且在文化、艺术和审美上资产阶级进行了总体专政,因而必须用总体革命的行动来推翻资本主义的总体专政。这种总体性思想实际上是一种文化哲学,因为总体性涉及社会的总体,这就不仅是政治和经济的,而且是甚至主要是道德、审美、艺术、心理的,而且是甚至主要是文化和意识形态的。正是因为有总体性的核心思想,“西方马克思主义”在重建马克思主义时,必然把重建马克思主义美学作为一个重点,在总体社会、总体的人的理想构架上确定艺术和审美的地位,并在总体性的意义上认识艺术和审美的本质、特征、功能,去批判前苏联美学观念中所谓庸俗社会学倾向,去对抗资本主义社会的总体异化,进行把人从日常生活的异化意识中解放出

^① 《后现代主义与文化理论》第 61 页。

来的总体革命。因此，“西方马克思主义”理论家几乎每一位都对文化，对艺术和审美发表了自己的见解，而且有些人把自己的主要才华与智慧倾注于美学研究，而形成蔚为大观的“西方马克思主义”美学。

勒斐伏尔在《辩证唯物主义》(1938)中用总体性思想分析人类活动，提出“用这种做法来分析人类活动，只有当整体先于各种因素之前就已存在时才是可行的。”“整体化不是思辨的幻想”，“所有的存在物是一个整体”^①。“对于希望真正解决问题的人来说，可以走的路只有一条，即努力把握总体内容。”^②根据他理解的总体内容，马克思主义就是人道主义，“在这种人道主义中，最高的权力机关不是社会，而是总体的人。总体的人是自由集体中自由的个人。它是在差别无穷的各种可能的个性中充分发展的个性。”^③在消灭异化，人从异化的人向总体的人前进的“总体运动”中，艺术具有最重要的作用：

艺术始终包含一种趋向，一种走向总体行为的努力。在音乐中，一个部分的感官音素(声音)趋于成为意识内容的共同广延，即节奏、运动、情感、色情、灵性。在绘画中则有视觉因素。消失了的时代的社会结构对于我们已经没有实际的意义了，但它的艺术仍然有一种无法替代的价值。人们能够在最神秘的诗篇中，找到被称之为神圣的、超人的总体行为。人们总是怀着炽热的、模糊不清的、漫无边际的感情设想着这种全面行动。人类在异化

① 《西方学者论〈1844年经济学—哲学手稿〉》，第173、174页。

② 《西方学者论〈1844年经济学—哲学手稿〉》第201页

③ 《西方学者论〈1844年经济学—哲学手稿〉》第199页。

中总是为实现一体化作出努力,希望在一个外部信仰中找到人类的协调一致、慰藉和安全,人们在宗教礼仪和道德中寻找人类与集体的一致。在某些令人恍惚的宗教礼仪中,人类达到了与宇宙的一致。在这种时刻里,人的意识不禁自露,其强烈程度只有花了长期禁欲的代价才能达到。但是,这些冲动并没有真正解决问题。过了这一段恍惚之后,人类又重新处在不幸之中,感到更为沉痛,更为失望,感到成了人类之外的生物了。在所有这种尝试中,只有艺术才为我们留下最巨大的价值。

总体的人的思想积极有效地继续着这些尝试。它包括过去最高的价值,尤其是艺术,因为艺术是摆脱异化特性的生产劳动,是生产者和产品、个人和社会、自然生物与人类的统一体。^①

《辩证唯物主义》被论者认为是“勒斐伏尔的所有著作中最重要、最出色的一部”,这里所引的一段话可以看作是“西方马克思主义”的总体性的艺术宣言。在这里,勒斐伏尔赋予了艺术否定异化的本能,为艺术确定了走向总体的人的理想的总体行为的性质。这是从总体性对艺术与审美性质的新的界定。这一思想成了“西方马克思主义”对艺术的基本看法。

卢卡契在《历史和阶级意识》中阐述总体性原则时,就分析了美学问题。他认为,席勒关于“只有当他在游戏时他才是完全的人”的审美理想“远远地扩出美学的界限,并把这一点看作是解决社会中人的存在问题的钥匙”^②。尽管社会生活的异化毁

① 《西方学者论〈1844年经济学—哲学手稿〉》第199页。

② 《历史和阶级意识》中译本,第156页。

坏了作为总体的人,但人总是可以在审美体验中恢复总体的人的幻想、激情,而在心理意识上获得解放,而这正是“西方马克思主义”所追求的社会革命的基本前提。马尔库塞在《审美之维》中,把卢卡契、勒斐伏尔的这一思想,发挥到了极致。他在该书的结尾中说:“艺术通过让物化了的世界讲话、唱歌、甚或起舞,来同物化作斗争。忘却过去的苦难和快乐,就可把人生从压抑人的现实原则中提升出来。反之,追忆又激起了征服苦难和追寻永恒快乐的冲动。……假如对过去事物的追忆,在变革世界的斗争中,终将成为一种始发力量,那么,这种斗争就会掀起一场从未有过的革命。”^① 这里的思想与卢卡契、勒斐伏尔是一致的,思想意识的异化是最严重、最可怕的现实社会的异化,人们可以在道德和宗教的体验中摆脱它,然而在道德,宗教与其他思想意识领域对异化的消解,只是暂时的,唯有艺术和审美才给予人恢复总体的人的力量。平心而论。“西方马克思主义”在总体性思想中为艺术和审美设置的地位,与席勒的人类学本体论的美学是一致的,它们都始终没有超出思辨的范围,而在社会实践中是软弱无力的,这实际上只是一种空想。布洛赫在阐述其乌托邦的空想的希望哲学原理时,认为空想是艺术的本性,“艺术作品真正表现的世界的本身是根本没有准备停当和根本没有完成的”^②。布洛赫还特意指出他所理解的乌托邦的空想是从总体性出发获得的:“这个总体,因是第一次表明了它不是作为静止的、作为完成了全部体系的原理出现,而是作为一种空想,或者说得更明确些,是作为一种具体的空想的总体出现,作为一个

① 《审美之维》中译本第257页;英文本,第65页。

② 所罗门编:《马克思主义与艺术》第636页,文化艺术出版社1989年版。

尚未建成的世界的潜在过程出现。”^① 艺术和审美既是在幻想中对异化现实的摆脱,又是对未来的预言。这些显然都是一种空想。所罗门(M. Solomon)认为马克思主义美学是审美乌托邦^②,其实只有“西方马克思主义”按其总体性思想所重建的美学才是审美乌托邦。

不少研究者认为,本雅明、阿多尔诺在美学上对卢卡契的总体性思想是排斥和否定的^③。其实他们虽然对总体性的理解与卢卡契不同,而且受犹太教的内在影响,对非同一性、不协调和个性有一种自我认同,但他们反对的是单纯同一性意义上的总体性,而突出地强调事物变化发展的否定环节,阿多尔诺的“否定的辩证法”实际上是一种以非同一性、否定性为基础的总体性思想。他仍然对历史的未来发展怀抱一种总体性的期望:“正是按否定的辩证法的定义,辩证法不会处于自在的静止状态,仿佛它就是一切。这是它的希望的形式。”^④ 否定的辩证法在对同一性假象的否定中,开创通往未来的道路。在“西方马克思主义”中,这种对总体过程的否定性的强调,并没有消解卢卡契《历史和阶级意识》用总体性来重建马克思主义的目标,这种总体性思想的重点不在于对总体的人的目标预设,而在对当代资本主义总体异化作总体批判。在美学上,阿多尔诺的这一总体性思想的突出成果,是对“文化工业”的批判。他认为资本主义制度的总体异化是隐藏在一种总体化的假象中,它用流行音乐、电

① 《论卡尔·马克思》第136页,纽约1971年英文版。

② 见《马克思与艺术》的“总序”,该书中译本487页。

③ 见波琳·琼斯:《马克思主义美学》英文本第86页,杰姆逊:《后现代主义与文化理论》中文本第88页等。

④ 《否定的辩证法》第487页,重庆出版社1993年版;纽约1973年英文版第406页。

影、广播等大众文化,把工人阶级的听众、观众引向一个从属于这个社会的意识形态控制的圈套中。这就像流行音乐的制作人,“他必须写作某种给人充足的深刻印象以便被记住,而同时又足以为人熟知以便显得平易的东西。……这同样符合这一需要,即向听者隐藏与统治地位的形式与情感的标准化,听者总是被款待得就好像大众产品只是为了他一个人。”^① 流行音乐等文化工业以保有个人特性的假象把个人整合到巩固资本主义制度的意识形态中去了,使个人认同于资本主义制度,形成了总体异化。阿多尔诺等人对文化工业的批判,应该说对勒斐伏尔在《日常生活批判》、《现代世界的日常生活》等著作中,从日常生活的所有领域进行总体性文化批判是有所启迪的。

这就使对日常生活的各种异化形式进行总体性批判,成了“西方马克思主义”美学的一个核心内容。勒斐伏尔认为,资本主义的艺术已经作为一种消费品在抚慰和袭击着消费者,成为加强资本主义社会一体化能力的工具,丧失了艺术的本性。在日常生活中,艺术品用具有大众化和性刺激的图像包围着人们,用消费的需要控制着人的自我意识,这是从日常生活和文化消费对人的全面控制和奴役。勒斐伏尔在《现代世界的日常生活》中提出过许多口号,其中有:“在文化平面上搞‘被重新发现的节日’!”“让日常生活变成一件艺术品!”等等。对包括艺术在内的日常生活进行批判性研究,给现代人指出一条摆脱“消费控制”的追求艺术本性的人的道路,就成了“西方马克思主义”用总体性来重建马克思主义美学的一个重要课题。

把艺术、审美同反对异化、追求解放、自由、人的全面发展等同起来,并以此作为衡量社会总体的一个尺度,这是“西方马克

^① 阿多尔诺:《音乐社会学引论》第31页,纽约1973年英译本。

思主义”美学的一个重要观念。这是一种美学观、艺术观,同时又是他们的历史观、社会观。这一方面有把艺术、审美同人类解放的革命事业、革命目标联系起来,对资本主义制度进行无情斗争的正确合理的一面,同时又有用艺术、审美与实际的革命斗争等同起来,甚至取而代之的弊害。从后一方面来说,显然是一种历史唯心主义的结论。

《历史和阶级意识》提出的总体性思想内涵是丰富的。按照杰姆逊的理解,“卢卡契的总体论并不是说知道世界上的一切事物,而是说意识到某种社会体系的功能或者说目的。”^①也就是说总体性的核心就是内在目的性。这一思想一直贯串到卢卡契晚年的《审美特性》、《社会存在本体论》中,成为他把美学与伦理学结合起来,从人的目的来认识艺术的本体论基础的美学思想的核心。同时,在论述具体艺术、美学问题时,他总是从艺术家个人的目的性选择上来分析问题。他认为,在历史过程中,总是存在着有利与不利艺术发展的社会条件,“对各别的艺术家来说,在这种有利和不利中还可能实际上也仍然有更多的个人抉择存在”。^②这就是个人可以从总体性来观察世界,通过艺术来描绘社会总体,走现实主义道路,也可以只对个别现象和对象进行描述,而成为非总体性的现代主义文学。阿多尔诺、马尔库塞、葛兰西以及其后的“西方马克思主义”美学家也大体上是从功能和目的的总体性角度来分析艺术和审美的,从而形成对艺术把人从日常生活的异化意识中解放出来的功能性认识、对社会统治思想的文化霸权的认识等。

而且,《历史和阶级意识》的总体性思想包含着对辩证法同

① 《后现代主义和文化理论》第88页。

② 《关于社会存在本体论》上卷,第756页,重庆出版社1993年版。

一性思想的强调。它着眼于主体和客体、整体和局部、外在形式和内在实质等不同层次的统一,这一辩证思想在美学上的展开运用,就使“西方马克思主义”美学努力发掘为正统马克思主义美学注意不够的艺术总体性的主体、整体、形式等环节,以及从客体到主体、从形式到内容的中介丰富的层次,取得卓有建树的成果。杰姆逊对“西方马克思主义”美学进行概述性研究的著作,题目就是《马克思主义与形式》,从中可以看出“西方马克思主义”美学重心的转移。卢卡契也说:“艺术中意识形态的真正承担者是作品本身的形式,而不是可以抽象出来的内容。”^①同时,布莱希特与本雅明又从总体上理解艺术活动,把对艺术的研究从作品扩展到艺术生产,此后60年代的“西方马克思主义”美学又在阿尔都塞的意识形态理论与威廉斯的文化唯物主义影响下,形成艺术生产理论的热点。

十分有趣的是,杰姆逊在研究总体性美学观念时指出:“辩证文学活动的特有难题在于整体性、‘总体性’特征:只有首先把握整体才能理解任何单一事物,只有把握全部体系才能获得单一的新观念。”^②1973年他在为亨利·阿万的《马克思主义美学》英译本作序时,把这种总体性观念与施莱尔马赫(F. Schleiermacher)提出的“阐释的循环”联系起来,作为马克思主义美学的重要研究方法。^③杰姆逊本人近年来致力于吸收阐释学的方法进行美学研究,他的美学理论也被人称为马克思主义的阐释学。

由此看来,“西方马克思主义”以总体性重建马克思主义美

① 转引自伊格尔顿:《马克思主义与文学批评》中译本第28页。

② 《马克思主义与形式》英文版,第306页。

③ 《马克思主义美学》序言第13页,柯能尔大学1973年英译本。

学,作了大量努力,成为一个显著特征,是一个客观事实。

以上三个方面,可以说是“西方马克思主义”美学的主要特征。从上述特征看来,“西方马克思主义”美学具有极大的复杂性,一方面它同现代资产阶级思想流派相混合,在一些根本问题上背离了马克思主义,另一方面又在新的时代条件下坚持抨击资本主义社会的立场,对现代艺术学、美学的时代趋势有所反映和表现,提出了一些值得进一步研究和思考的问题,他们的分析又丰富了20世纪的现代美学。把握这些基本特征,可以更为准确地把握“西方马克思主义”美学的性质,理解它的贡献与局限。

四 “西方马克思主义”美学的核心问题和基本走向

佩里·安德森1983年在威勒克(R. Welleck)学术讲座上发表了《历史唯物主义的踪迹》(中译本名为《当代西方马克思主义》)的学术讲演。他在其中概述了“西方马克思主义”的发展轨迹,指出:“在1918—1968年这50年间,西方马克思主义主要在德国、意大利和法国这三个国家找到了它的故土”^①而进入70年代以后,用安德森当年的话说:“在过去十年中,马克思主义理论的地理位置已经从根本上转移了。今天,学术成果的重心似乎落在说英语的地区,而不是像战争期间和战后的情形那样,分别落在说德语或拉丁语民族的欧洲。”“今日历史唯物主义中新出现了英—美主导地位”^②。这里对“西方马克思主义”70年来发展的地域分布情况的描述,大体上是准确的。

“西方马克思主义”美学前50年主要在德国、意大利和法国崛起和繁盛。卢卡契虽然是匈牙利人,但他在德语思想界、文化界有巨大影响,他的许多重要著作都是用德文写作和出版的。

① 《当代西方马克思主义》第11页,东方出版社1989年版。

② 《当代西方马克思主义》第24页。

布莱希特、布洛赫与法兰克福学派各位代表人物的论著,都表明了“西方马克思主义”美学在德国发展的状况。葛兰西与德拉·沃尔佩的美学思想在意大利有广泛影响。而在法国,萨特对人本主义的高扬,使存在主义的马克思主义风靡一时,而当存在主义谢幕,结构主义登场以后,阿尔都塞的反人本主义的科学美学,以对艺术与意识形态关系的精细分析,影响日渐扩大。随着结构主义的衰落,后现代文化现象的突出,英国的雷蒙德·威廉斯、伊格尔顿和美国的杰姆逊,在近20年的“西方马克思主义”美学中,成了大师级人物。他们的影响不仅限于“西方马克思主义”范围,而且在女权主义批评、新历史主义批评、后现代主义文化批判从英美向欧洲其他国家扩展的过程中,广泛渗透着英美“西方马克思主义”的影响。因此,“西方马克思主义”美学70年发展的走向,从地域而言,是不断扩大,从20年代在德国、意大利崛起,到法国60年代的复苏,再到70年代、80年代在英美的广泛传播,从而影响世界更广大的地区。

“西方马克思主义”美学在70年的发展中,始终关注现实社会历史的进程,对时代的新问题保持着一种敏锐的感受和体验,在试图解决这些新问题时,展开了对当代美学思潮的交流与对话,富有美学的时代气息。另一方面,它又不同于一般的当代美学思潮,“西方马克思主义”理论家一直自诩为马克思思想的解读者和运用者,它总是在回答时代新问题时比较自觉地与马克思所论述过的一些基本问题联系起来,保持着同马克思主义的密切联系。当然,“西方马克思主义”美学的复杂性在于,它同马克思主义的联系又是同他们对所谓教条主义、苏联模式马克思主义美学的批评结合在一起的。这样,“西方马克思主义”美学就在对正统马克思主义美学的批判中,寻找他们所理解的马克思主义美学的真正传统,又用对马克思主义美学真理的如此

理解和掌握,去吸收现代美学思潮中的非马克思主义思想,以期解答时代的美学问题。可以说,这就是“西方马克思主义”美学在70年发展中形成的一以贯之的研究思路。这样的思路,既有别于正统马克思主义美学,又区别于当代形形色色的非马克思主义美学。这种思路的明显标志,就是“西方马克思主义”美学在70年发展中研究主题不断演变,形成一些核心课题。这些核心课题,构成为“西方马克思主义”美学的领地。根据对70年来“西方马克思主义”美学思想资料的分析,这些核心课题大体上可以列出以下几个:

(一)艺术创作方法问题。自从席勒1796年在《素朴的诗与感伤的诗》中对文艺中存在的两种不同风格、形态的创作模式——现实主义与浪漫主义进行了最早的美学概括以后,艺术创作方法的研究实际上成了美学的一个重要课题。19世纪是浪漫主义和现实主义浪潮先后主宰文坛的时代,艺术的创作方法问题受到了马克思、恩格斯的重视。美国学者卢恩(Eugene Lunn)认为,现实主义理论是马克思、恩格斯美学的重要组成部分^①。应当说,创作方法问题是马克思主义美学,也是“西方马克思主义”美学讨论得相当火热的一个问题。1923年《历史和阶级意识》的出版,标志着“西方马克思主义”的出现,而“西方马克思主义”美学的形成,则与30年代在德国发生的关于表现主义的争论直接相关。在争论中,卢卡契坚持认为,只有现实主义才是马克思主义美学的组成部分,而布莱希特等则主张,对表现主义手法的运用仍然能达到革命艺术的目的。由于在马恩的时代现代主义艺术还没有形成潮流,所以他们没有对现代主义的

^① 见《马克思主义与现代主义》第25-28页,加利福尼亚大学1982年英文版。

直接评价,而当20世纪现代主义成为一种艺术事实以后,马克思主义美学在如何对待现代主义的态度上,展开争论,几乎是不可避免的。这场争论事实上成为“西方马克思主义”美学形成的契机。直接参加争论的卢卡契、布莱希特、布洛赫等人,在对创作方法问题的思考中,逐渐在“西方马克思主义”美学中形成了现实主义美学、浪漫主义美学、现代主义美学等不同流派。

属于现实主义美学的除了卢卡契之外,著名的有主张“当代现实主义”的费歇尔和提出“无边的现实主义”的加洛蒂(Roger Garaudy)。

走向浪漫主义美学的有布洛赫的“希望”美学和马尔库塞的“超越”美学、勒斐伏尔的“革命浪漫主义美学”。

贯注着现代主义美学精神的是布莱希特的戏剧美学和法兰克福学派的两位代表人物阿多尔诺的“赎救”美学、本雅明的“寓言”美学。

当然以上理论家所涉及的美学问题是广泛的,他们的美学思想与下面所要继续列举的核心问题都有密切联系,但大体上这些理论家的美学思想,可以在对不同创作方法的坚持、捍卫上得到定位。我们在本书中,将按现实主义美学、浪漫主义美学、现代主义美学几章,分别评述以上理论家的美学思想。

从几十年来的发展趋势来看,“西方马克思主义”美学从对现实主义传统的单纯坚持发展到对现实主义美学丰富、完善的建构,发展到对现实主义开放性原则的倡导,发展到对艺术的浪漫主义精神的弘扬,而且在总体上从否定现代主义向肯定现代主义、理解现代主义艺术精神的方向发展,使“西方马克思主义”美学在互相激烈争辩和自身多样化发展的进程中,取得了丰富的美学成果。是现实主义,还是现代主义,这是贯串在20世纪美学中的世纪之争。“西方马克思主义”美学始终关注这一核心

问题,使它保持了与艺术实践的密切联系,拥有蓬勃生机。

按照西方学术界的一般看法,从本世纪60年代开始,有人甚至说从30年代开始,现代主义文化艺术就已寿终正寝,继起的是后现代主义文化。当然也有人认为,后现代主义是现代主义的延伸与发展。这些观点虽有所不同,但却说明后现代主义文化是一个已经存在的客观事实。我们在上面概括的“西方马克思主义”美学有现实主义、浪漫主义、现代主义三个方向,它们的主要代表人物的理论著述主要产生于60年代,这时后现代主义刚刚出现,尚未引起关注。从这一点也可以说,我们上述的概括大体上也是准确的。

应当说明,当代对后现代主义文化的美学研究中,“西方马克思主义美学”起了重要作用。法兰克福学派第二代的主要代表于尔根·哈贝马斯(Jürgen Habermas)和杰姆逊都对后现代主义文化进行了透彻的分析与批判,成为当代后现代主义文化争辩中有理论建树的大师。哈贝马斯捍卫美学的现代主义精神,对后现代主义文化作了总体批判。而杰姆逊则对创作方法这一艺术创作的文化准则作了历史性的分期定位。他说:“我认为资本主义已经经历了三个阶段:第一是国家资本主义阶段,……第二阶段是列宁的垄断资本或帝国主义阶段,……第三阶段的主要特征可概述为晚期资本主义,或多国化的资本主义。”“与这三个时代相关联的文化也便有其各自的特点,第一阶段的艺术准则是现实主义的,……第二阶段便出现了现代主义,而到第三阶段现代主义便成为历史陈迹,出现了后现代主义。”^①杰姆逊由于运用马克思主义的分析方法而成为在后现代文化研究领域中的一位著名理论家。从这里也可以看出,“西方马克思主义”美学

① 《后现代主义与文化理论》第5页。

70年来一直把创作方法作为研究的核心课题。当然,对创作方法不仅应当从艺术准则上来理解,特别是对现代主义和后现代主义还应作进一步的文化意义上的把握。由于哈贝马斯和杰姆逊的美学思想内涵丰富,其最有特色的不只是后现代主义文化研究,而且他们对后现代主义是持批判态度的,因此不能说他们是后现代主义美学家,不能用后现代主义美学来对其定位。我们将从文化阐释的角度评述杰姆逊的阐释学美学。

(二)艺术与意识形态关系问题。这个问题也是马克思、恩格斯的美学遗产所认真思索和讨论过的。豪舍尔(Arnold Hauser)认为,“马克思主义美学,立足于社会学维度,把文学作品中的意识形态表达,作为首要主题。”^①“西方马克思主义”者认为,艺术与意识形态的关系问题是被庸俗唯物主义搞混乱了的问题。第二国际庸俗马克思主义者与苏联社会主义现实主义的提倡者,都把艺术作为意识形态的直接表达,或者说意识形态是艺术的全部内容。“西方马克思主义”美学的一个重要任务,就是正确地说明艺术与意识形态的复杂关系。

“西方马克思主义”美学在研究艺术与意识形态关系时,又主要集中在讨论了以下三个问题:

1.何谓意识形态。对于什么是意识形态,“西方马克思主义”理论家不仅对马克思著作中的意识形态概念进行了诠释,而且结合了现代非马克思主义的思想流派对意识形态的认识,面对当代资本主义社会的现实,提出了种种观点。据杰姆逊的归纳,在“西方马克思主义”美学中,对意识形态的解释有七种模式:错误意识、领导权或阶级合法化意识、物化意识、日常生活的意识形态、阿尔都塞意识形态国家机器的理论、支配权的意识形

^① 《艺术史哲学》第25页,伦敦1959年英文版。

态、语言异化意识^①。把这些对意识形态的种种解释,运用到艺术的分析上,就形成了葛兰西的文化霸权思想(呼吁摧毁在文学艺术上的资产阶级意识形态霸权,谋求建立无产阶级意识形态霸权),法兰克福学派对体现物化意识的大众文化的批判,“布达佩斯学派”赫勒(Agnes Heller)等人运用后结构主义方法将美向日常生活总体扩展的解构美学,阿尔都塞对艺术与科学、意识形态关系的分析,萨特关于艺术介入现实政治斗争的意识形态功能的论述,以及哈贝马斯建立在对语言异化考察之上的交往美学,等等。

2. 意识形态与艺术的本质。正统马克思主义美学是从意识形态来认识和界定艺术本质的。“西方马克思主义”美学与之不同的是,它认为,艺术可以是一种意识形态,但又不要把艺术简化为意识形态。从这个总的思路出发,又有各种各样的解说。卢卡契认为,艺术家的现实主义方法有艺术的自主性,可以突破世界观的意识形态局限,而像巴尔扎克、托尔斯泰那样达到对现实的总体艺术把握。费歇尔在《对抗意识形态的艺术》中说,真正的艺术常常超越它所处时代的意识形态界限,使我们看到意识形态掩盖下的现实。而阿尔都塞则认为,艺术给人提供的经验有如意识形态,但它只是让人们感觉到在特殊条件下生活的面貌和状况,而又与意识形态保持着一段距离。在“西方马克思主义”美学中,多数理论家都不赞同仅仅从意识形态来界定和认识艺术,而认为艺术有意识形态因素,又有非意识形态因素,艺术从本质上看,是二者的结合。在这里面,有超越意识形态,从人类学艺术本体论来理解艺术的倾向,用人本主义来解释马克思主义的理论家大体上都属这一类;同时又有把艺术、科学、意

^① 见《后现代主义与文化理论》第206-229页。

识形态并列起来,在三者的关系中来确立艺术的地位和本质的倾向,实证主义的马克思主义理论家大体上持这种立场。当然,也有坚持把艺术只放在或主要放在意识形态基础上来认识的理论家,卢西恩·戈德曼的发生结构主义美学就是如此。

3. 艺术活动与意识形态的关系。美国学者艾布拉姆斯(M. H. Abrams)在《镜与灯》中概括了艺术活动过程的四个要素:世界、艺术家、作品、读者观众。这四个要素成为20世纪美学界的共识。“西方马克思主义”美学家在深入研究意识形态与艺术的关系时,往往抓住四个要素的动态格局来思考与分析。比较集中的问题是(1)讨论创作过程中:历史现实——意识形态——作家——作品的关系,卢卡契关于现实主义使作家超越世界观意识形态局限的论述,戈德曼关于作家世界观与社会集团意识形态同构关系的发生结构主义理论等,都是对这些问题的认识;(2)讨论阅读过程中:作品文本——意识形态——读者的关系,阿尔都塞用结构主义方法读解艺术作品的意识形态的思路在这方面的研究中,影响很大,马歇雷师承阿尔都塞阐述的文本——意识形态离心结构主义美学和伊格尔顿的意识形态批评理论都是这方面的代表。戈德曼虽然着眼于作家的世界观,但他是从文本结构的读解中反推过去的,在这方面也是有代表性的理论家。

20世纪美学对艺术的研究重心,从对艺术与社会、艺术与艺术家主体关系的研究,转移到艺术作品文本与接受者的关系上。“西方马克思主义”美学保持了与马克思主义美学传统的联系,始终没有放弃对艺术与社会关系的关注,但它们从60年代以后就把研究重心也从对创作过程的研究,转移到文本阅读、接受过程上,集中力量研究文本与意识形态的关系,读者在接受过程中对文本意识形态的再生产。这表现了“西方马克思主义”美

学顺应世界美学潮流趋向同步发展的特点,这使“西方马克思主义”美学保持着与当代其他美学理论交锋、交流的条件,是它在西方美学界长盛不衰的一个原因。如果说本书第二章现实主义美学,第三章浪漫主义美学,第四章现代主义美学,都主要是从创作过程的主导倾向,来论述这些美学流派,那么我们在第五章以“解读文本的结构主义美学”为题,重点评述阿尔都塞的艺术与意识形态理论、马歇雷的离心结构主义美学和戈德曼的发生结构主义美学,这些理论主要是从文本阅读角度研究艺术与意识形态的关系,在当代世界美学中发生了重要影响。

(三)艺术的社会功用问题。马克思主义美学历来十分重视艺术的社会功用。如果说马克思主义哲学不仅要认识世界,而且要改造世界,那么马克思主义美学则不仅要求艺术给人以美感,而且要求艺术对人类解放事业起到推动作用。佩里·安德森曾经认为“西方马克思主义”理论家专注于艺术与审美的研究,是一种脱离革命实践的表现。^①安德森的这一说法是值得商榷的。他似乎认为,只有从事社会政治、经济和革命斗争战略的研究,才与革命实践有联系。正如前面分析过的,“西方马克思主义”者认为主体意识的革命才是当前最重要的革命实践,对艺术和审美的研究正是与这一最重要的革命实践有着根本联系。“西方马克思主义”美学的理论研究,虽然进入了大学与研究院,并且采用当代学术文化的概念体系把自己武装起来,但是他们都有用美学来批判当代资本主义社会,介入现实政治斗争的明确目的。从这一点看,安德森说“西方马克思主义”理论家研究艺术与审美脱离了革命实践,是并不准确的。这有如伊格尔顿所说:“马克思主义是一种关于人类社会以及改造人类社会的实

^① 见《西方马克思主义探讨》第23页。

践的科学理论；更具体地说，马克思主义所要阐明的是男男女女为摆脱一定形式的剥削和压迫而进行斗争的历史。这些斗争决不是学术性的。如果我们忘记这一点，就要吃亏。”而马克思主义美学、文学批评“在改造人类社会方面具有不说是中心的、也是重要的作用。马克思主义批评是一个更大的理论分析体系中的一部分，这个体系旨在理解意识形态——即人们在各个时代借以体验他们的社会的观念、价值和感情。而某些观念、价值和感情，我们只能从文学中获得。理解意识形态就是更深刻地理解过去和现在；这种理解有助于我们的解放。”^①

“西方马克思主义”美学注重于对艺术与意识形态关系的研究，其目的就是要“有助于解放”，发挥艺术对现实的批判功能，让人们从日常生活的异化意识中解放出来。波琳·琼斯的《马克思主义美学》一书则专门论述“西方马克思主义”美学的这一核心课题，认为“西方马克思主义”理论家“赋予艺术以启蒙的功能：他们都试图确立艺术作品发挥解放功能的基础。”^② 在本书中论述的每一个“西方马克思主义”美学家都关注这一问题，把它作为美学研究的出发点与归宿点。本雅明和伊格尔顿都明确地提出马克思主义美学应当是艺术政治学。由于本雅明是一个站在马克思主义与现代主义交叉点上的人物，我们拟在现代主义美学中论述他的艺术政治学思想，而伊格尔顿的理论具有文化生产特色，拟放在最后一章评析他的有关思想。而在“介入现实政治的美学”这一章中，评述萨特、南斯拉夫实践派的美学思想。萨特的存在主义的马克思主义，有很强的政治意识，而且有很强的介入现实政治斗争的行动意识，他把对艺术活动主体与

① 《马克思主义与文学批评》第2-3页。

② 《马克思主义美学》英文版，第1页。

客体统一的追求,与艺术活动的心理分析,都融入了介入政治行动的自由价值之中,形成比较系统的艺术政治学。他的美学思想值得从这个角度分析,这是本书与其他著作对萨特思想分析不同的地方,希望引起进一步的讨论。

而且,值得注意的是“西方马克思主义”的政治指向是双重的,一方面批判当代资本主义,另一方面批判苏联模式社会主义。对于前者,当然应予充分肯定,而于后者,则应作具体的细致分析。在“西方马克思主义”美学中,也有这双重的政治指向,萨特也是如此。而前东欧社会主义国家中的南斯拉夫实践派的主要的政治指向是批判苏联模式社会主义。它们的美学思想主要讨论社会主义国家中艺术和政治的关系问题,正如本·阿格尔(Ben Agger)所说:“马克思主义人道主义是讨论社会主义理论中的政治和艺术之间关系问题的最自然的论坛。”^①南斯拉夫实践派认为,艺术是人类表现自我创造的象征活动,艺术的自由特征既不可能在资本主义制度下实现,也在苏联模式的“社会主义现实主义”中受到了歪曲,为此他们探讨了在自治社会主义条件下,艺术被整合在“一种开放的共同体”之中,成为从现实向乌托邦过渡的桥梁,体现出“作为一种人类共同体的社会主义的真正意义。”^②匈牙利布达佩斯学派则认为,“美学总是作为属于人类的一种活动,作为一种具体化创造活动的艺术(或各种各样的艺术)和审美活动‘定位’。”^③艺术是人类的自我意识,是个人与人的类本质的沟通,在使日常生活民主化、人道化的进程中

① 《西方马克思主义概论》第307页,中国人民大学出版社1991年版。

② 《文化:乌托邦与现实之桥》,《南斯拉夫实践派的历史和理论》第217页,重庆出版社1993年版。

③ 《美学的解构——布达佩斯学派论文集》第5页,牛津1986年英文版。

发挥着重要作用。资产阶级美学产生于艺术与日常生活的分离,而教条主义的苏联模式美学则取消了艺术的个体性地位,这两者都使艺术无法实现其自身的作用。无论是南斯拉夫实践派,还是布达佩斯学派,他们从美学上对苏联模式社会主义的批判,对理想的社会条件下艺术发展模式的设想,在破除对社会主义文艺政治功能的僵化的教条主义的理解和操作上,有不可忽视的合理之处,同时,他们又都是抽象的人本主义美学的提倡者,他们的批判在理论上又有许多片面性的根本失误。南斯拉夫实践派与布达佩斯学派在学术界一般不划入“西方马克思主义”之列,而称“东欧新马克思主义”。本书考虑到他们的思想源头来自《历史和阶级意识》对马克思主义的人道主义解释,尽管他们处于社会主义国家社会环境中,仍和“西方马克思主义”有许多理论上的共同之处。而且本·阿格尔的《西方马克思主义概论》等论著中,早已在“西方马克思主义”的大范围内对东欧“异端马克思主义”作了评析。既然有此类学术先例,本书也把南斯拉夫实践派作为论列对象。

(四)美学的“语言学转向”问题。几十年来一直奉行“利用资产阶级思想在20世纪理论发展中的伟大成就”的“西方马克思主义”,曾先后用存在主义、精神分析学说等等去“补充”马克思主义美学。随着现代西方语言学的发展,在现代西方美学中出现“语言学转向”,而这种潮流也影响着“西方马克思主义”美学,一些理论家也用现代西方语言学理论来“补充”马克思主义美学,加入了“语言学转向”的潮流。英国学者本涅特说,他在《形式主义与马克思主义》这部著作中,“将讨论一个新的看法,即马克思主义批评对形式主义者(原文 Formalists 指俄国形式

主义者——引者注)作了迄今为止较为认真、较有好感的关注。”^①他指出“布莱希特的史诗剧理论深受俄国形式主义影响^②,而后随着雅可布森的结构主义诗学的影响日益扩大。“西方马克思主义”美学就从卢卡契的人本主义美学向阿尔都塞的语言学结构主义方向转移,形成了“马克思主义批评的新方向。”^③本涅特的这一描述大体上是符合事实的。阿尔都塞对艺术的讨论和他的学生马歇雷的《文学生产理论》,都把艺术和意识形态作为一种话语来分析,艺术中的意识形态话语的生产与读解,构成了美学与艺术批评的核心问题,也确实体现了“语言学转向”的风潮。而在“西方马克思主义”美学中,利用现代西方语言学理论,取得突出成果的是沃尔佩和哈贝马斯。沃尔佩的美学代表作《趣味批判》吸收了后索绪尔(Saussure)结构主义者、丹麦哥本哈根学派叶尔姆斯列夫(Louis Hjelmslev)语言符号两面性的观点,把诗界定为“多义独特典型性”,而将与诗对立或区别的一般科学与散文界定为“单义独特典型性”,建立了语义辩证法的美学。应当看到,沃尔佩的《趣味批判》着眼于历史氛围如何置入艺术文本结构中,从而构成艺术文本的多义性。这体现了“西方马克思主义”美学在吸收现代语言学成果时,始终保持着对艺术进行社会历史分析的基本维度。从而丰富了对艺术的意识形态分析。这正如杰姆逊在《语言的牢笼》中所说:“以意识形态为理由把结构主义拒之门外,就等于拒绝把当今语言学中的新发现结合到我们的哲学体系中去这项任务。”他还认为“对结构主义的真正批评需要我们钻进去对它进行深入透彻

① 《形式主义与马克思主义》第1页,伦敦1979年英文版。

② 《形式主义与马克思主义》第27页。

③ 《形式主义与马克思主义》第37页。

的研究,当我们从另一头钻出来的时候,得出一种全然不同的,在理论上较为令人满意的哲学观点。”^①

哈贝马斯的美学思想是在同后现代主义理论的争辩中形成的,人们在评析其美学思想时似乎为后现代主义争论的视野所束缚,而没有注意到哈贝马斯运用于争论的基础是交往行动的美学理论,这一美学理论是“西方马克思主义”美学“语言学转向”的突出表现。在1970年出版的《社会科学的逻辑》一书中,他说:“今天,语言的问题已取代了传统的意识问题,对语言的先验批判代替了对意识的批判。”^②在《交往与社会进化》和《交往行动理论》中,哈贝马斯在语言学的层次上分析了语言交往形式所反映的人类交往与社会进化的关系,用交往行动理论来说明社会文化的演变,从而重建历史唯物主义。他提出的合理性交往行动的五条规则中,第五条就是要对现代文化进行分析。而他参与后现代主义文化的争论不过是这一交往行动理论的运用而已,而他同利奥塔德(Jean - Francois Lyotard)关于后现代主义的争论,用杰姆逊的话说是“以哈贝马斯来代表总体性和辩证法的德国传统,以利奥塔德代表政治化了的法国哲学传统”^③二者的争论,用徐崇温同志的话说是“以德立达、福科为代表的法国后结构主义为一方,同德国的以哈贝马斯为代表的‘法兰克福学派的语言学转折为另一方之间的对峙。”^④

(五)艺术与审美的文化内涵问题。20世纪初的人类学在新康德主义影响下,引起了学术分化,文化人类学与体质人类学

① 《语言的牢笼》第8页,普林斯顿大学1972年英文版。

② 转引自徐崇温《“西方马克思主义”论丛》第65页。

③ 《后现代主义美学与文化》第93页,北京大学出版社1992年版。

④ 《“西方马克思主义”论丛》第68页。

开始分离,文化人类学的文化概念得到广泛传播,在哲学中形成文化哲学。恩斯特·卡西尔(Ernst Cassirer)的文化哲学认为,“亚里士多德(Aristotle)把人定义为‘社会动物’是不够全面的。”^①“人的突出特征,与众不同的标志,既不是他的形而上学本性,也不是他的物理本性,而是人的劳作(work)。正是这种劳作,正是这种人类活动的体系,规定和划定了‘人性’的圆周。语言、神话、宗教、艺术、科学、历史,都是这个圆的组成部分和各个扇面。”^②人的哲学就是文化哲学。文化哲学把文化意识形态形式当作人的根本来加以强调,这与历史唯物主义的基本观点是不一致的,但却与“西方马克思主义”把人的精神意识革命放在首位的主观辩证法不谋而合。”西方马克思主义”美学从卢卡契、葛兰西开始,实际上就是一种倾向于或走向文化哲学的美学。葛兰西的“文化霸权主义”思想,本雅明的文化生产思想,阿多尔诺对大众文化的批判等,都切合了当代西方学术思潮的文化热点。从70年代末开始的英美“西方马克思主义”思潮能够异军突起,就在于牢牢地抓住文化问题、文化概念,进行了自身学术结构的改变,在美学上形成真正意义上的文化哲学的美学。

雷蒙德·威廉斯在《马克思主义与文学》(1977)中明确地提出了“文化唯物主义”的思路。他认为,文学批评家必须把文学当作一种文化的产物,这样才有可能认识作品的意义和本质。在威廉斯的“文化唯物主义”思想和阿尔都塞的意识形态文本思想影响下,特里·伊格尔顿形成了一种文化生产的美学。在美国当今影响很大的弗里德里希·杰姆逊专注于对文化的马克思主

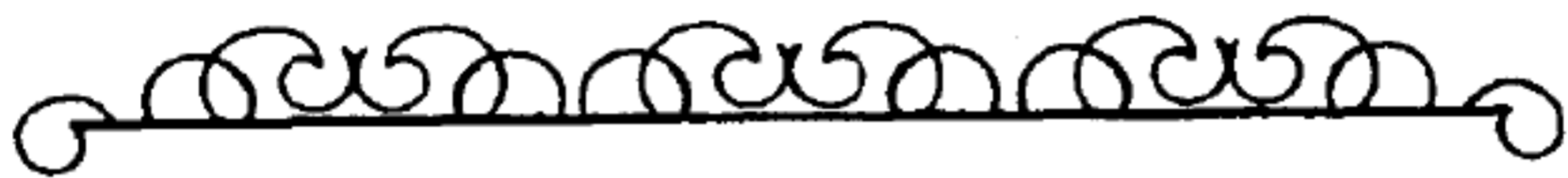
① 《人论》第282页,上海译文出版社1985年版。

② 《人论》第87页。

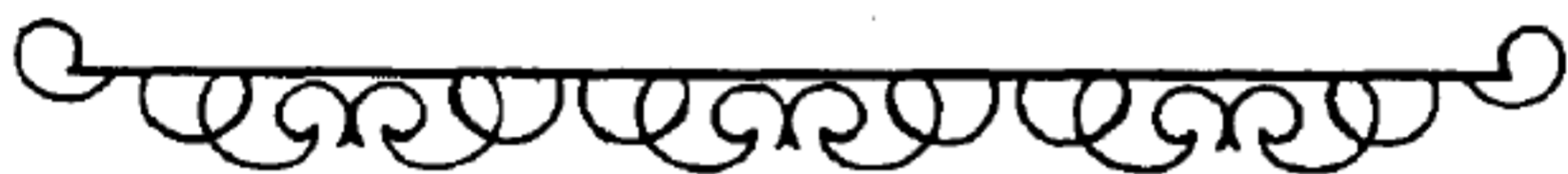
义阐释,建构了文化阐释学的美学。杰姆逊自称:“我可以说是个文化批评家。”他对前辈“西方马克思主义”理论家的美学与文学批评的材料,进行过系统研究,他说自己对这些材料“不一定是作为文学批评来读,而是作为文化批评的材料”。他成为当代著名的马克思主义文化阐释批评学者,在他的影响之下美国的当代马克思主义文学批评带有浓厚的文化批评色彩,在后现代主义文化、后殖民主义文化批评中发挥了重要作用。

“西方马克思主义”美学的中心在从德语、法语、意大利语向英语地区转移时,美学也从思辨哲学、社会学批判走向了文化批判,这是从80年代到90年代,“西方马克思主义”美学的一个主要发展趋势。它突出了文化哲学的地位,但又在文化批判中贯注了意识形态的因素,对整个西方美学与文艺批评研究带来了震撼性的影响,可以说基本上结束了从60年代开始的由结构主义诗学发动的“语言学转向”,形成了从80年代末到90年代初的“历史—文化换轨”。这样,本书就在第六章论述走向文化学的美学,分别评述葛兰西的文化霸权主义美学、威廉斯的文化唯物主义美学、伊格尔顿的文化生产美学、杰姆逊的文化阐释美学。

以上五个大问题,是“西方马克思主义”美学研究的核心问题。以五大问题为经,以思想的承继、观点的更新为纬,在经纬交织的空间中,尽力勾画出“西方马克思主义”美学的70年发展面貌,这就是本书的目的。



第二章 坚持和发展现实主义的美学



艺术的现实主义是马克思、恩格斯美学遗产的一个重要内容。斯坦密尔斯(Yiannis Stamiris)说：“现实主义是马克思主义美学的核心。”^①这一看法在西方学术界十分流行,也大体上符合实际。马克思、恩格斯概括了19世纪现实主义的艺术成就,提出了对现实主义的一些基本看法。关于现实主义的美学论述,在他们的整个美学思想中占有突出地位。

20世纪的正统马克思主义美学,根据列宁的反映论原理,认为既然文艺从根本上是对客观社会的反映,那么以真实地反映社会生活为己任的现实主义,自然应当成为马克思主义美学的基本原则。如苏联学者弗里德连杰尔(Г. М. фриппенер)说:“在对文艺现象进行马克思主义研究和评介时,把现实主义问题提到最重要的地位,是出于唯物主义认识论的要求。”^②前苏联根据建设社会主义文化的需要,于30年代又提出了社会主义现

① 《二十世纪文学批评主潮》第90页,纽约威斯顿公司1986年英文本。

② 《马克思恩格斯和文学问题》第193页,上海译文出版社1984年版。

实主义的创作方法和美学原则。这一美学原则,得到了世界范围内的马克思主义者的响应。现实主义的美学原则在20世纪的正统马克思主义范围内,得到了广泛发展。20世纪马克思主义美学的主潮可以说仍然是现实主义。

有的“西方马克思主义”理论家也认为应当坚持马克思主义的现实主义美学原则,但他们对马克思的现实主义美学、思想的理解就不同于正统马克思主义者。卢恩在《马克思主义与现代主义》中指出,在“西方马克思主义”者看来,马克思恩格斯“关于现实主义有四条根本标准”:典型化、个性化、有机情节结构、人是历史的主体又是客体。^①因此,“西方马克思主义”美学在坚持和发展现实主义的美学时,遵循把马克思主义人本主义化的思路,着力把现实主义人本主义化,同时对按照反映论、文学党性原则提出的苏联模式的社会主义现实主义,提出批评和修正。在这方面作了大量工作、影响较大的,主要是卢卡契、费歇尔和加洛蒂。

第一节 卢卡契的“伟大现实主义”美学

在评析“西方马克思主义”美学时,我们不能不从乔治·卢卡契(György Lukács, 1885-1971)开始。

1923年,一部讨论马克思主义辩证法的专著《历史和阶级

^① 见卢恩:《马克思主义与现代主义》英文版,第26-27页。

意识》发表了。38岁的卢卡契当时没有预料到，他的这部著作会在国际共产主义运动中，在马克思主义发展史上成为一个新的思潮、派别的理论标志，这部著作会成为“西方马克思主义”的奠基之作。

卢卡契是享有盛名的杰出人物。在“西方马克思主义”思潮中，卢卡契被视为奠基人。在当代马克思主义美学中，他又被公认为最有成就的代表人物。在20世纪当代世界美学、文艺学领域中，他也是自领风骚、名扬四海的显赫人物。美国著名学者雷纳·威勒克称卢卡契为当代“文艺批评的四大支柱”之一，威勒克在《西方四大批评家》一书中把克罗齐、瓦勒里、卢卡契、英伽登作为20世纪最有代表性的四大文艺批评家，认为这四个人的美学思想足以展示“一份二十世纪欧洲文艺批评大纲”。^①

卢卡契又是一个十分复杂的人物。他一生受过形形色色的思想影响，作过各种各样的探索。有过突出的成就，也有过明显的失误。他不仅被鲜花和桂冠所簇拥，也遭受过长期的批判和冷落。他的《历史和阶级意识》从20年代问世起屡遭批判，在前苏联和东欧各国一直成为禁书。50年代初期匈牙利在文化政策上搞起了“卢卡契辩论”，在长达两年的时间里，几乎全国每一家报刊都开展了对卢卡契的批判。从1958年起，在前苏联和东欧各国以及当时的中国，又对卢卡契的“修正主义文艺思想”进行了公开批判。但到1967年他被重新接受加入匈牙利社会主义工人党之后，其学术地位也随之恢复和提高。1970年前苏联授予他一枚列宁诞辰100周年纪念章。1971年卢卡契逝世时，苏联哲学界在悼念文章中称他为“杰出的学者和思想家”，承认他“对世界文化的发展作出了出色的贡献。”1983年匈牙利社会

^① 《西方四大批评家》第6页，复旦大学出版社1983年版。

主义工人党中央委员会文化政策工作部在《匈牙利纪念乔治·卢卡契诞辰一百周年提纲》中称“乔治·卢卡契是二十世纪的一位伟人，马列主义思想的卓越代表”。^①

关于卢卡契的争论还在继续。国外如此，国内也是如此。国内一些学者认为，卢卡契一生尽管走着曲折的道路，但总体上是一位真正的马克思主义者，不能划归入“西方马克思主义”的思想范畴中，“很难把他归属于真正意义上的‘西方马克思主义者’之列”，因而在论述“西方马克思主义”美学时，不应从卢卡契开始^②。从总体上说，或者说卢卡契一生思想的主体部分是马克思主义的，这是不应该有什么疑问的。但是同时又不能不看到，卢卡契在“长达70年的富有创造性的思想历程”^③中，也确实写下了《历史和阶级意识》这样的开创“西方马克思主义”理论传统的著作，这种用黑格尔主义来解释马克思主义的思路在他的一些美学、文艺学著作中也有所体现，这些东西不仅客观上使卢卡契的思想的某些部分（不是全部思想）打上“西方马克思主义”的烙印，而且对整个“西方马克思主义”美学的发展起着重要作用。对卢卡契这样的在马克思主义发展史上地位特殊、影响复杂的人物，不能简单化。既不能因为他的创造性探索中有“西方马克思主义”的学术倾向，就断然否定他在科学马克思主义发展中的成就，同时又不能因为他的思想总体上是马克思主义的，而否定他的“西方马克思主义”美学思想的存在。这种情况，在葛兰西这样的坚定的共产主义战士身上同样存在。本书的论述对象是“西方马克思主义”美学，因此在这里不准备对卢卡契的

① 《外国文学动态》1984年第4期。

② 李思孝：《“西方马克思主义”文艺思想》，《中国社会科学》1990年第5期。

③ 《“新马克思主义”传记辞典》第540页，重庆出版社1990年版。

全部美学思想进行评述,所涉及的只是卢卡契美学思想中的与“西方马克思主义”美学思潮有关联的东西。这不是卢卡契的美学思想的全貌,而只是卢卡契的“西方马克思主义”美学思想的全貌。

一 《历史和阶级意识》与“西方马克思主义”美学

德国著名小说家托马斯·曼(Thomas Mann)在小说《魔山》中描绘了一个信仰天主教的共产党人莱奥·纳夫塔的形象:

他是一个矮小削瘦的男子,胡子刮得精光,相貌异常丑陋,人们几乎可以用任何尖酸刻薄的词汇来形容他:鹰钩鼻子在他脸上占据着突出的地位,薄薄的嘴唇紧紧闭拢着,一副精致的凸面形近视眼镜戴在浅灰色的眼睛前面,即使他沉默不语,人们也可以由此得出结论说,他的讲演是清晰明确的,而且是合乎逻辑的。他不戴帽子,穿一身西装,衣着十分雅致:蓝白条纹相间的法蓝绒西服剪裁得相当得体,也颇为时髦……尽管他长着一头棕色的头发(其实是一头棕灰色或金属般的灰白头发,他把长发从扁平的前额向后背梳着),但他仍显露出褐色人种那种暗白色脸皮……他的手同脚一样虽然瘦弱,但却同他的身材颇为相称。

法籍德国学者彼尔-保罗·萨加夫根据照片确认,《魔山》中的纳夫塔的原型就是卢卡契。不仅纳夫塔的相貌和卢卡契的外表特征有许多一致的地方,而且两人在讨论与论证问题的方式方法上也有共同之处。卢卡契在青年时是天主教的崇拜者,又是资本主义和资产阶级的反对派,他“把以博爱为基础的社会主义社会制度看成是拯救世界的先决条件”的思想,他的“唯心主

义空想的革命的、救世主降临说”^①的思想,正是20年代出现的“西方马克思主义”的某些特征。

卢卡契正是在纳夫塔这个年龄,这样的思想状态中,写下了《历史和阶级意识》。梅劳—庞蒂在《辩证法的历险》中说卢卡契的这一著作“复活了马克思主义的青春”,开创了“西方马克思主义”的传统,这本书“曾经有一个时期是所谓西方共产主义的《圣经》”。西方学者普遍认为,《历史和阶级意识》开创了一种对马克思主义的自由主义、人道主义的解释,对此卢卡契本人也曾作过真诚的自我批评。《历史和阶级意识》对马克思主义的人本主义解释主要有四个方面:

(一)把异化当作中心的批判范畴,因而视资本主义社会是一个异化、物化了的世界,而把共产主义看成是“真正的人性”和“总体的个性的现实”。卢卡契指出:“物化是生活在资本主义社会中每一个人所面临的必然的、直接的现实性。”^②而粉碎物化意识的批判,才能实现“从社会的虚假的、机械的社会形式中解放出来的人的真正本质——人作为尽善尽美的总体”^③。

(二)把自然从马克思主义辩证法的研究对象中剔除出去,专门探索主体和客体的辩证关系。卢卡契认为:“自然是一个社会的范畴。”^④“恩格斯甚至根本没有提到历史过程中的主体和客体之间的辩证的关系这种最重要的相互作用,更不必说给予它本应值得重视的地位了。但是如果没有这个因素,辩证法就不再是革命的”^⑤。

① 《关于卢卡契哲学、美学思想论文选译》第61页。

② 《历史和阶级意识》第224页,重庆出版社1989年版。

③ 《历史和阶级意识》第153页。

④ 《历史和阶级意识》第145页。

⑤ 《历史和阶级意识》第6页。

(三)主张社会是由各个相互作用、中介的方面构成的总体性,主张把“孤立的事实同总体联系起来”,而在总体性中主体的认识起支配作用。卢卡契说:“马克思主义与资产阶级思想的根本分歧并不在于从历史来解释经济动机的首要作用,而在于总体性的观点。”^① 而“总体性范畴不仅决定着认识的客体,而且也决定着认识的主体。”“只有假定主体本身是一个整体,客体的整体才能够被假定,如果主体想要了解自身那它必须把客体看成一个整体。”^②

(四)人,人本身是历史辩证法的客观基础,把人置于历史的主导地位,据此而拒绝唯物主义的决定论。卢卡契说:“有必要把仅仅是客观的自然辩证法从社会辩证法中分离出来。”^③ 而在社会辩证法中,“人本身是历史辩证法的客观基础,主客体处于它的根基之中。”^④ 由于人本身就是主客体的统一体,因此马克思主义就是人的哲学。

以上四个方面的观点,是《历史和阶级意识》成为“西方马克思主义”理论源头的主要内容和主要根源。《历史和阶级意识》这部书的主要思想,体现在书名上的“历史”和“阶级意识”这两个关键主题词上。在他看来,这两个词实际上是一码事:历史是由阶级意识决定的。他对人的强调、主体的强调就形成了这一公式:人=主体=阶级意识=历史。他把异化当作中心的文化批判范畴,也就把特定历史阶段的社会现象上升到永恒的人类的哲学演进的框架,生动具体的历史抽象为人性的异化、复归的

① 《历史和阶级意识》第30页。

② 《历史和阶级意识》第32页。

③ 《历史和阶级意识》第236页。

④ 《历史和阶级意识》第215页。

历史。

《历史和阶级意识》所提出的总体性范畴,实质上是黑格尔的主观辩证法。他认为,黑格尔的“实体即主体”的总体性原则虽然有唯心主义的色彩,其主体是绝对理念,但所体现的主客体的辩证同一性却是可取的。如果像恩格斯那样把客体看成是独立于主体之外的客观存在,就会像康德那样,造成主体和客体、思维和存在之间的僵硬对立。而只要把黑格尔的主体是绝对理念的唯心主义外壳一扬弃,把主体看成是人,就可以把“实体即主体”的总体性当作马克思主义的基础。过去时代人们由于阶级和历史的局限,认识不清人是“实体—主体”,没有把自己本身当作社会存在的基础,因而受客体支配而物化、异化。无产阶级的产生改变了这一状况,无产阶级是整个社会的总体基础,因而“作为社会中思维的主体,无产阶级一举打破了由那种带有宿命论色彩的纯粹规律和单纯目的构成的道德所造成的僵局。”^①“只有无产阶级的自觉意志才能把人类从即将到临的灾祸中解救出来。”^②无产阶级通过提高思想觉悟,进行主观革命,就能实现改造社会的历史使命,实行主体和客体的同一。他满怀激情地期望,当总体性原则消除了使主体和客体的截然对立的物化意识之后,就呈现为人的自我意识。人的自我意识呈现的过程,是扬弃物化、异化的过程,也就是无产阶级和人类的解放之路。

这里提出的是一种把主体、实际上是人的意识置于历史的主导地位、置于历史的出发点与归宿点的世界观和历史观,也就把马克思主义人本主义化、黑格尔主义化了。按照这种历史观,

① 《历史和阶级意识》第45页。

② 《历史和阶级意识》第79页。

无产阶级的革命就是意识革命,革命的过程就是人的自我意识的形成,“由于无产阶级同资本主义的斗争,从而迫使资产阶级社会进入一种不可避免地形成对它自己社会所表现出的问题的自我认识。与经济斗争相平行的是为社会意识而斗争。现在无产阶级已开始意识到这同夺取社会的领导权的可能性是同一的。”^①

谁也无法否认,《历史和阶级意识》确实提出了一种与马克思主义不同的历史观和世界观,正如卢卡契本人在该书1967年新版序言中所说的:“我的努力结果反而却导致了一种黑格尔主义的歪曲。”^②“显然这是因为我用自己的黑格尔主义来解释马克思的著作的结果。”^③而且“正是这本书中的那些我认为在理论上是错误的部分发生了很大的影响。”^④我们不赞成某些西方学者认为这是违心之言的臆断。正是因为卢卡契不断反省《历史与阶级意识》的错误观点,才使他成为真正的马克思主义理论家、美学家。同时,我们又应当实事求是地看到,《历史和阶级意识》确实开拓了一种卢卡契本人后来并不赞成的“西方马克思主义”思潮。

“西方马克思主义”思潮、“西方马克思主义”美学思潮的存在是客观事实,是不以人的主观意志,包括卢卡契个人的愿望而转移的。波琳·琼斯在一部研究“西方马克思主义”美学的著作开头写道:“这部论述马克思主义美学理论的著作,从对《历史和阶级意识》的简要述评开始,有两点理由。首先,对《历史和阶级

① 《历史和阶级意识》第245页。

② 《历史和阶级意识》第26页。

③ 《历史和阶级意识》第42页。

④ 《历史和阶级意识》第32-33页。

意识》的讨论,对进一步论述卢卡契后来的美学论著以及源自于这部书的其他一系列美学理论,是一个有用的导论。本雅明和阿多尔诺两人于卢卡契的这一著作受益非浅。其次,正是《历史和阶级意识》第一次明确地提出了马克思主义美学传统中非常关键的问题:卢卡契十分注意发现如何在异化、拜物教化的现实的原动力中,产生出启蒙、非拜物教化的意识。”^① 琼斯的这一看法是有道理的。《历史和阶级意识》不仅对卢卡契后来的美学研究,对喜好这一著作的如本雅明、阿多尔诺的美学理论,存在着或隐或显的影响,而且这一著作提出的主体意识革命的无产阶级和人类的解放道路,成了“西方马克思主义”理论家几十年来把精力投入于艺术和审美研究的直接动因,而如何发挥艺术与审美在粉碎日常生活异化意识、实现人类解放目的的主体意识革命的作用,又成了“西方马克思主义”美学几十年研究的重要主题。可以说,《历史和阶级意识》既是“西方马克思主义”思潮整体的源头,也是“西方马克思主义”美学的源头。

《历史和阶级意识》论述艺术和审美的地方,比较集中的只有一处。卢卡契在《物化和无产阶级意识》中讨论了卢梭的“自然”概念,“在这里‘自然’表示真正的人性,表示从社会的虚假的、机械的社会形式中解放出来的人的真正本质——人作为尽善尽美的总体。”在这里“我们突然意外地发现了我们一直在寻找的东西”,“在这个领域中它可以实现一个结果即艺术”^②。他认为,德国古典哲学受到卢梭启发,在艺术中找到了实现感性与理性统一的圆满答案。“席勒通过把美学原则远远地扩出美学的界限,并把这一点看作是解决社会中人的存在问题的钥匙”。

① 《马克思主义美学》英文版,第9页。

② 《历史和阶级意识》第153页。

卢卡契高度评价了席勒这一美学思想,看到了席勒的审美教育的伟大事业和这一事业对未来展开的辉煌前景。

席勒的审美教育事业和辉煌前景在于,一方面它论证了人类从异化现实中解放出来的美学可能性,卢卡契说:“如果‘只有当人游戏时’他才是完整的人,从这一有利地位出发,我们的确能够理解全部的生活内容。在这种美学的方式中,在尽可能的构想中,他们能够从物化的机械主义的沉闷结果中解放出来。但只有当生活的内容成为美学时,这种解放才有可能。这就是说,或者世界必须是美学的。”^① 这里有对席勒的浪漫主义设想的疑惑,同时又包含有美学的世界必然是总体的人、完整的人的世界的基本立场。另一方面,席勒的审美教育宏图中又包含有将美学可能性变为现实性的一条道路,这就是:“一方面,他认识到社会生活毁坏了作为人的人,另一方面,他指出一个原则,由此在社会上已毁灭、打碎、分离在两种不同的部分体系中的人,在思维中又将应成为整体。”^② 在从异化的人走向总体的人的革命道路中,统一主体的重建首先可以在思维意识中得到恢复。显然,在这方面,艺术和审美对于分裂的人“在思维中又将应成为整体”的活动中,具有不能缺少的作用,艺术参与了“具体总体的创造”^③。

这里分析的卢卡契关于艺术、审美的论说,与后来的“西方马克思主义”美学家把艺术、审美当作实现人的解放的途径的思路和核心思想应当说是一脉相传的。比如波琳·琼斯指出:“本雅明在30年代的工作同《历史和阶级意识》的总体内容有着相

① 《历史和阶级意识》第157页。

② 《历史和阶级意识》第156页。

③ 《历史和阶级意识》第154页。

当密切的联系。在这一时期,他的全部事业具有这样的特点:努力在日常生活的动力中发现革命意识的基础。当卢卡契正在尝试‘与现实和解’^①之时,本雅明全力维护作为《历史和阶级意识》主导思想的激进主义。”^②她还指出:“可以十分肯定地说,本雅明与卢卡契以一种非常相似的方法分析了当代生活的异化与经验的丧失;在本雅明对异化生活感性经验的特别强调,和卢卡契关于异化现象的理性认知更为显著的关切之间,存在着一种有效的交流空间。”^③而布克—默丝(Buck - Morss)在《否定的辩证法的起源》中,论述了阿多尔诺的美学思想与《历史和阶级意识》的密切渊源。她说,阿多尔诺对于大众文化批判的意识形态批判,显然来自于卢卡契对资产阶级意识中商品结构的表现的分析^④。当然,马尔库塞关于单向度社会对于人的快乐原则的压抑,以及真诚的艺术表现能够再度促动爱欲升华的人性解放的描述,虽然融合了弗洛伊德学说,但却是用艺术、审美实现卢卡契所提出的“在思维中又将应成为整体”的目标的途径。

杰姆逊时至今日对《历史和阶级意识》仍然推崇备至,他说:“卢卡契 1922 年在德国出版了《历史和阶级意识》这本书,这本书对后来的法兰克福学派及所有西方马克思主义都是一部关键性文献,这是一本哲学著作,建立的是马克思主义哲学。马克思在完成《资本论》之前便逝世了,因此他没有来得及建立起一个马克思主义的哲学,更不用说马克思主义美学了。恩格斯对马克思主义作了些介绍,但我不认为那些东西堪称为一种哲学。

① 此语为阿多尔诺所言,西方学者指卢卡契 30 年代归顺斯大林主义,提倡社会主义现实主义。

② 《马克思主义美学》英文版,第 49 页。

③ 《马克思主义美学》第 66 页。

④ 见《否定的辩证法的起源》第 26 - 27 页,纽约 1977 年英文版。

而第二国际成员的著作也就更谈不上了。如果说有一部马克思主义的哲学著作的话,我认为就是卢卡契的《历史和阶级意识》。可以说卢卡契是20世纪最伟大的马克思主义哲学家,而这本书则是最伟大的马克思主义哲学著作。”^① 杰姆逊对马克思、恩格斯哲学成就的有意贬低和对《历史和阶级意识》的着力推崇,是典型的“西方马克思主义”观点。他在《马克思主义与形式》的结论部分,试图按照卢卡契的总体性范畴,重建马克思主义的辩证批评理论,可见《历史和阶级意识》于他的美学理论有深刻影响。杰姆逊认为,卢卡契在这部著作对物化意识的论述,不仅影响当代“西方马克思主义”关于文化的意识形态分析,而且进入文化叙事结构分析的讨论^②。由此可见,《历史和阶级意识》对整个“西方马克思主义”美学都有深远影响。比如,《历史和阶级意识》的总体性概念,在“西方马克思主义”美学中影响也是很大的。卢卡契说:“只有假定主体本身是一个整体,客体的整体才能够被假定”^③。对于这一阐述,斯坦密内斯说,将它运用于文学研究就有更广阔的视野:“首先它可以洞悉对于文学创作作片面研究的弊端,其次它可以索解伟大文学作品(包括某些文学批评),第三也许最重要的是它表明只有如个人观点、个人创造、个人解释的真理概念才恰如其分。”^④ 在艺术与审美研究中对于主观性的过分强调,恰恰是“西方马克思主义”美学的一个特点。

卢卡契后来的思想无疑超越了《历史和阶级意识》,然而又不能完全否认这部著作中开拓的“西方马克思主义”倾向,对他

① 《后现代主义与文化理论》第84页。

② 见《后现代主义与文化理论》第84-89页。

③ 《历史和阶级意识》第32页。

④ 《二十世纪文学批评主潮》英文版,第89页。

本人当年和后来的美学思想的潜在性影响。这促使他在马克思主义美学的探索中,断然反对教条主义的僵化观念,在发展马克思主义美学中作出了卓越贡献,同时又使他的美学思想在某些方面或多或少、或隐或显地具有《历史和阶级意识》错误观点的阴影,这就是说在他的全部美学思想中仍然存在一些具有“西方马克思主义”倾向的东西。对这一部分美学思想作理论上的剥离,是相当困难的,因为它们往往与他美学思想的主体部分交融在一起,如果作有意肢解就有可能阉割它整体的生命。然而,“西方马克思主义”美学客观存在的现实,卢卡契自身美学思想的丰富性、复杂性,又使得作这样的尝试具有诱惑力。英国肯特大学教授戴维·麦克莱伦(David Maclannan)说,在美学思想上,卢卡契“试图在他视为颓废的西方主观唯心主义与苏联过分简单化的社会主义现实主义之间保持中间立场。”^①下面就准备从早年的起点、中期的探索和晚年的成就,来讨论卢卡契全部丰富美学思想中具有“西方马克思主义”倾向的某些因素。

二 卢卡契美学思想的起点

马克思在分析黑格尔的思想时十分重视黑格尔的早期著作《精神现象学》,说:“现在看一看黑格尔的体系。必须从黑格尔的《现象学》即从黑格尔哲学的真正诞生地和秘密开始。”^②他在《德意志意识形态》中又称《精神现象学》是“黑格尔的《圣经》”^③。马克思的这些论述对于研究卢卡契也有方法论上的启示。许多伟大思想家在青年时代写下的作品,虽然不够圆熟、丰满,但是由于开始了建构自己的世界观、人生观、美学观的真诚

① 《马克思以后的马克思主义》第205页,东方出版社1986年版。

② 《马克思恩格斯全集》第42卷,第159页,人民出版社1979年版。

③ 《马克思恩格斯全集》第3卷,第163页,人民出版社1964年版。

探索,不仅具有多方面的异常丰富的思想,有较大的可塑性,而且初步形成将来成熟期思想的某些框架、角度和特征。这是一个尚未成熟的思想胚胎,但是却映照未来心灵探索的道路。在研究卢卡契的哲学思想时,不能将晚年的《关于社会存在的本体论》同早年的《历史和阶级意识》完全割裂开来,同样在研究卢卡契的美学思想时,当我们注目于《审美特性》所达到的辉煌成就时,特别是当我们对卢卡契一生丰富、复杂的美学思想感到难以把握、迷惑难解的时候,显然不应当忘记他早年写下的美学著作。卢卡契在他写就的第一部著作《现代戏剧发展史》中评论易卜生(Henrik Ibsen)时说,“他的第一部作品就已经包含最后一部作品的所有问题了”^①。这个观点更使我们应当重视对卢卡契早期美学思想的研究。

卢卡契成为一位著名美学家不是偶然的。卢卡契 1902 年上文科中学时就在《匈牙利沙龙》、《未来》等杂志上发表剧评,早年就显露出了文艺评论的才华,中学时立志作戏剧评论家,后来步入文坛后一直关心戏剧,一次大战后才将小说置于理论研究的中心地位。进入大学后,与同学一起成立“塔莉亚剧院”,演出高尔基(М. Горький)、易卜生、契诃夫(А. П. Чехов)等的戏剧。卢卡契担任导演和剧评家。演出的目的是争取无产阶级作为观众,这一活动使他看到广大工人同艺术、文化长期隔绝的状态,开始重视无产阶级的阶级意识问题。这也是用艺术启发无产阶级阶级意识的实践。演出的艺术实践使卢卡契意识到自己缺乏导演的才华,而对戏剧、艺术的钟爱,又使他“准备成为批评家、理论家、文学史家”^②。佩里·安德森说,20 年代革命的失败

① 《易卜生评论集》第 194 页,外语教学与研究出版社 1982 年版。

② 《卢卡契自传》第 20 页,社会科学文献出版社 1986 年版。

使卢卡契等“西方马克思主义”理论家转而从事艺术、审美的研究,是相当笼统和含混的说法。

卢卡契早年写就的文艺评论文章数量不少,作为他的美学思想起点而后来特别对其美学思想中的“西方马克思主义”倾向有关系的主要是三部著作:《心灵与形式》(1910)、《现代戏剧发展史》(1911)、《小说理论》(1917)。

1911年柏林艾贡·弗拉舍公司出版了卢卡契的论文集《心灵与形式》。这个集子收入了他在《西方》杂志上的评论文章。《西方》是当时立志复兴匈牙利文学的一群青年知识分子办的杂志。围绕着《西方》的这个圈子,具有艺术上的唯美主义、政治上的自由主义倾向。卢卡契对这种政治和艺术倾向极为不满,因此常常在《西方》上发表文章予以批评。这些文章有一个基调,就是强调艺术的客观性,反对印象主义、唯美主义等现代主义倾向。当时一位师法马蒂斯(H. Matisse)的匈牙利画家克思什托克(O. Casestok)举办了一次印象主义的画展,卢卡契观看了画展后,立即写了《分道扬镳》一文与印象派展开了论战。卢卡契晚年回忆起《心灵与形式》中的文章中说:“我的散文时期决不是接近当时流行的(自然在许多方面是实证主义的)印象主义,而是使对比尖锐突出,因为归根到底我要求客观性(更多得多强调规律)。”这些文章“直接反对印象主义(即现代主观主义)。因此:倾向于把伟大艺术绝对化(拒绝一切崇尚‘历史’的保守主义)。”^① 从他对印象主义的不妥协态度,可以看出他后来笃守现实主义,反对现代主义的美学取向,绝不是偶然的,也不是因为卢卡契走向了马克思才开始了对现代主义艺术的批判。

^① 《卢卡契自传》第23页。

写《心灵与形式》时的卢卡契思想是驳杂的。卢卡契的学生戈德曼说,卢卡契在《心灵与形式》中有一句话“‘形式’的意义的超时间结构是在人类心灵与绝对之间关系中不同的主导形式的表达”,这表明卢卡契在写作时从康德(I. Kant)那里吸取了“形式”概念,从狄尔泰(W. Dilthey)那里把握了“意义”的内涵,从胡塞尔(E. Husserl)处接受了“超时间本质”的观点^①。据里希特海姆(G. Lichtheim)说,当时的卢卡契更多地受狄尔泰的生命哲学的影响^②。在《心灵与形式》中,心灵意味着人生命本真的存活,而心灵唯有通过形式才把个人意志和能力最大限度地发挥出来,而又有一种人类意义的体验:“心灵的形式把一切不属于真实自我的东西都驱赶出去,从而使心灵具有真正的个性,但最后又超越了纯粹的个人意义。”^③早年的卢卡契接受新康德主义思想的影响是不足为奇的,值得重视的是,他并没有沉溺于对心灵的神秘体验,相反却用生命哲学去批判当时由个体异化和生活意义丧失所引起的文化危机,他真诚地期望用“形式的意义的超时间结构”,表达出人类永恒的价值,使心灵体现出生命的本真状态。这里包含着对资产阶级社会中本真生活可能性的绝望,和赋予未来某种新生伦理希望的追求和预感。他在这里把美学建立在伦理学之上,预示了卢卡契重建马克思主义美学的基本方向。同时,他试图用艺术对永恒价值的形式表达来拯救沉沦社会的努力,又多少有几分后来“西方马克思主义”美学审美乌托邦的色彩。

还应当指出,《心灵与形式》这个题目强调了他对“形式”这

① 《卢卡契的早期著作》,《三季刊》第九期(1976年春季号)。

② 见《卢卡奇》第23页,中国社会科学出版社1989年版。

③ 《心灵与形式》第63页,剑桥大学1971年英文版。

个审美范畴的重视。论文集中有几篇文章都以“形式”为题,如《柏拉图主义:诗歌与形式》、《生活形式的破碎》、《欲望与形式》、《瞬间与形式》以及《财富、混乱与形式》。卢卡契在这本书中赋予“形式”若干意义。里希特海姆说,早在1912年,一位《心灵与形式》的评论者就已指出,“卢卡契以诗的技巧问题为起点,以艺术哲学为目标,进而以此去确认生命的终极问题。”^①形式最重要的意义是生命本真状态的显现,形式的结构能力把日常生活的虚假外表抛置一旁,而把掩抑着的心灵突现出来,让人去理解生活。艺术的最高境界是形式与心灵,即生命的契合。戈德曼说卢卡契的形式概念是从康德那里吸取的,然而卢卡契并不是从无内容、无目的方面作康德式的理解,在他那里艺术是“借助形式的暗示”,暗示着人生的指向,追寻着哲学、伦理的永恒价值。对形式的重视,始终是卢卡契一生美学研究的重要特点。美国加利福尼亚大学教授巴尔(M. Burr)指出:“形式史始终是卢卡契的文学理论和美学理论的本质。”他还认为:对形式的思考和研究贯串在卢卡契一生的学术思想中,首先“卢卡契研究心灵和形式,后来研究精神与形式,而最后探讨社会与形式。”^②卢卡契的美学始终把现实主义放在核心地位,他关注的是作为艺术形式的现实主义的美学意义。他认为唯美主义无法克服的弊病就是形式感的消失:“在这个时代里,形式感已经消失,形式被当作历史上某种固有的东西,因此也被当作由个人情绪而产生的某种舒适或无聊。”^③从《心灵与形式》开始,他一直在寻找合适的形式,后来终于在现实主义那里找到了艺术把握现实与

① 《卢卡奇》第36页。

② 《关于卢卡契文学、美学思想论文选译》第66页。

③ 《心灵与形式》英文版,第28页。

人生的形式。

与梅林(Franz Mehring)、普列汉诺夫(G. V. Plekhanov)等人的正统马克思主义美学一贯重视艺术内容的美学倾向不同,“西方马克思主义”美学则相对地更加注重形式。杰姆逊概述“西方马克思主义”美学的著作就名叫《马克思主义与形式》,他认为,在“西方马克思主义”美学看来,“没有内容,而只有总体的内容,正因为如此,现象学(像其他当代伟大的哲学体系一样,并不去发现新的内容,而只去探索形式中的创新)认为,我们对外在世界的回答无非是一个有机的中介系统。”^①这就是形式。“西方马克思主义”美学所探索的总体性的内容,与现象学一样,也是形式。伊格尔顿说:“匈牙利马克思主义批评家卢卡契在他的早期论文《现代戏剧的发展》(1909)中写道:‘文学中真正的社会因素是形式。’这可不是历来认为马克思主义批评所应有的那些评论。”^②《现代戏剧和发展》是和《心灵与形式》同期的著作,在美学研究的形式方向上是一致的。伊格尔顿还说:“卢卡契针对这种危险^③ 提出警告:艺术中意识形态的真正承担者是作品本身的形式,而不是可以抽象出来的内容。”^④伊格尔顿认为,这开拓了与正统马克思主义不同的戈德曼、马谢雷、威廉斯等人的美学研究,即“西方马克思主义”美学。

与《心灵与形式》同时的著作是《现代戏剧发展史》。卢卡契谈到席美尔对他的影响时说:“席美尔提出了艺术的社会性问题,这给了我一种观点。……席美尔的哲学是我那本论戏剧的

① 《马克思主义与形式》英文版,第306页。

② 《马克思主义与文学批评》第24页。

③ 指注重内容的研究,容易产生庸俗马克思主义的结论。

④ 《马克思主义与文学批评》第28页。

书的哲学基础。”^① 席美尔的生命哲学是与他对于资本主义文化危机的深切感受结合在一起的。他在《现代文化的冲突》等著作中认为资本主义的劳动分工用物质形态的客体文化，排斥和贬抑了体现个人生命活力的精神文化，导致现代文化的冲突与危机。只有执著于“生命活力”和“生命的渴求”，才能保持文化的地位。卢卡契的《现代戏剧发展史》就是探讨在资本主义文化危机背景下现代戏剧发展的状况，他用产生希腊悲剧的保护人的个体自由的雅典城邦，作为理想的文化境界，与由于劳动分工、物化锁链剥夺个人人格自由的资本主义社会相对照，用现代戏剧展示了异化的文化存在。他指出，易卜生创作的道路不过是现代生活的文化危机的写照：“他的所有剧本都是写的挪威的故事和传说，就如所有其他后起的浪漫派作家写的剧本，由于他们在生活中找不到自己的位置，只好逃入‘过去’，以求得到神灵的启示。‘现在’，也就是生活，什么也没有向他提供，他只能把它用作讽刺诗文的题材，他非常轻视它，但他又很不了解它。”^② 易卜生年轻时倾向浪漫主义，是出于“在生活中找不到自己地位”的无奈，但在他的作品中浪漫主义一点也没有什么幻想和理想的光彩，因为“这些浪漫主义的英雄也慢慢地看清了生活跟他们的想象截然相反，生活跟歌曲中的情境根本不同。”^③ 卢卡契当时就开始探讨生活（即“日常生活”）与心灵的理想所体现的生命意义之间的区别，开始了对压抑生命的物化生活的抗争。

而且他在对戏剧创作方法、技巧的形式分析中，进一步认识到：艺术中的形式“不单是一个形式的问题——虽然很难说这里

① 《卢卡契自传》第 66 页。

② 《易卜生评论集》第 195 页。

③ 《易卜生评论集》第 196 - 197 页。

会另外产生什么问题——而是一个世界观的问题,或者说得更确切些,是一个历史观、社会学的问题。”这一点正如前面所述,开启的是注重艺术形式研究,对艺术形式进行社会历史、意识形态分析的“西方马克思主义”美学倾向。如果说《心灵与形式》主要批判的是现代主义,那么“现代戏剧发展史”则又把当时流行的浪漫主义和自然主义作为文化危机现象进行批判,这样卢卡契早年美学探索的合乎他自身逻辑的必然走向,肯定会是对现实主义的推崇。

写于 1914—1915 年,直到 1920 年才出版的《小说理论》表现出他的美学思想从新康德主义的生命哲学向黑格尔的历史辩证法的转化。卢卡契对小说这一艺术形式的思考,不单纯将它看作生命的现象结构,而在史诗向小说的演化中,更多地倾听历史的呼声。《小说理论》首先把文化形式置于本质(Wesen)与生活(Leben)的矛盾之间,即意义与日常事件、与素材之间的对立关系之中,论述古希腊文化形式的三大发展阶段:史诗、悲剧、柏拉图哲学对话。史诗是本质与生活的和谐统一,悲剧开始了本质与生活的对立,而柏拉图的哲学对话则完全抛弃了生活,理式的幻想中仅存本质的栖居之地。这种论述使人们一下子感到,卢卡契似乎是在模仿黑格尔对绝对理念在艺术演变中运动的那番描述。事实确实如此,本质与生活的矛盾无非是黑格尔在象征型艺术—古典型艺术—浪漫型艺术的逻辑演进中的理性与感性、内容与形式的矛盾。然而,黑格尔的理性与感性、内容与形式的动力结构的根基是冷漠无情的绝对观念,在卢卡契的本质与生活的矛盾中流动的是人的生存状态。卢卡契在 1962 年《小说理论》的新版序言中说:这本书“表现出基尔凯郭尔(Kierkegaard)在黑格尔历史辩证法中注入的思想。对于《小说

理论》的作者来说,基尔凯郭尔具有十分重要的意义。”^① 卢卡契的文化类型学模式具有明显的关注人类生存状况的特点。尽管卢卡契后来对《小说理论》中的唯心主义观点作过自我批评,同样不能否认从席美尔的生命哲学到基尔凯郭尔的存在哲学中对人的生存关怀的思想,对于卢卡契后来美学的人道主义倾向不是没有直接联系的。《小说理论》出版的时候,正是卢卡契进行《历史和阶级意识》一系列文章的构思和写作之时,可以认为,基尔凯郭尔的存在哲学和黑格尔的主观辩证法在卢卡契思想中的结合,才产生了《历史和阶级意识》把马克思主义人本主义化的结果。也可以说,后来的“西方马克思主义”美学的人本主义倾向与《小说理论》的这种思路也是有关系的。

《小说理论》的一个主要内容是用历史主义方法考察小说代替史诗的形式演变的历史基础。卢卡契认为,小说是这样的形式,是在现代企图重新捕捉作为物质与精神、生活与本质间重新协调的史诗叙述方法的特质:“小说是为上帝所抛弃的世界的史诗。”^② 小说取代史诗在于历史的必然性,小说不仅“是我们时代的叙述艺术形式”,而且“构成小说的结构类型正与今日世界的结构类型相符。”^③ 在今天人们的想象力超越前人之时,“小说的形式比其他任何形式更能使作者的想象自由驰骋。”^④ 对小说形式的逻辑分析与历史分析的结合贯串全书,形成卢卡契以后美学思想的一个方法论特征。

《小说理论》对小说形式的探索,仍然试图寻找小说返回史

① 《小说理论》第4页,剑桥、马萨诸塞1971年英文版。

② 《小说理论》第92页。

③ 《小说理论》第93页。

④ 《小说理论》第95页。

诗和谐审美境界的途径,使艺术形式负载人生探索的伦理责任。他认为,小说中的主人公(hero)^① 都是探索者,史诗中的英雄可能是探索者,但其道路和目标都是确定的,目标的实现不会使读者意外,然而小说却不为主人公规定出目标和道路,主人公最后寻求和达到的目标可能会使读者惊异或失望。那么,小说不像史诗那样,对真实存在的关系或伦理必然性有明确认识,只有一种既与客观世界又与规范世界不相一致的精神现实。他根据小说主人公的类型,提出了一种小说类型的模式学说,小说类型沿着正、反、合的辩证道路,回归史诗的审美境界。第一种小说类型是主人公的心灵“或者比外部世界更狭隘,或者比外部世界更宽广”,塞万提斯(Cervantes)的《堂·吉珂德》就是代表,这类小说描写行为细致,但缺乏人物的心理描写,是抽象的理想主义小说。第二种类型以福楼拜(G. Flaubert)的《情感教育》为代表,行动描写较少,但却大量描写心理活动,是浪漫主义的幻想小说。这两类小说或者偏重于客观,或者倾向于主观,都没有达到史诗将生活与意义融为一体的境界。小说向史诗的回归有必然性,同时又走着漫长的路。他在歌德(Goethe)的《威廉·迈斯特》中看到了这两种类型小说结合的希望,这使小说重新接近史诗。而托尔斯泰的小说,则比歌德给予主人公主观才华以社会客观基础的描写更胜一筹,他描写了与人物个性相符的尚未解体的俄国乡村生活,成为重创史诗的小说家。

一方面小说取代史诗是历史发展的必然性,另一方面小说又要在更高层次上回归史诗的人与自然的协调和谐。卢卡契在这里体现了对资本主义文化的批判精神,同时又有憧憬返回古

^① 《小说理论》中小说与史诗中人物都用 hero,按其文意,小说中当译为“主人公”,史诗当译为“英雄”。

代文明的审美乌托邦倾向。《小说理论》的末尾认为,陀斯妥耶夫斯基(Ф. М. Достоевский)的小说在对古代社会与和谐自然的想象中,提供了人类未来解放的蓝图^①。然而,卢卡契又认为,实现小说向史诗转化的前提,不在作家个人意志,而在社会和世界的转化。世界没有得到根本改造以前,新的史诗不可能出现。小说的史诗化有待于新的时代的来临。卢恩说,这是一种“对世界的乌托邦的渴求”^②,这与《小说理论》开头对产生史诗的希腊社会的想象是一致的。《小说理论》一开头就给读者描绘了史诗时代:

那是一个幸福的时代。对于这个时代来说,满布星斗的天空,就是可通行和应该走的各条道路的地图,而这些道路都被星光照亮。对于这个时代来说,一切都是新颖的,然而又是熟悉的。所有一切都意味着探索,然而一切又都属于这个时代。世界是广阔的,但却像自己的家一样,因为在灵魂里燃烧着火,和群星具有相同的本质特性;世界和我,光和火虽然明显不同,但它们决不会彼此感到陌生。^③

这是对产生古希腊史诗的社会和文化精神的描绘,也是对未来的小说回归史诗的时代条件的憧憬。洋溢其间的是精神自由、文化民主的人道主义情怀。用人道主义的美学理想去批判资产阶级社会和文化,去追求新的社会,建设新的文化,这一基

① 《小说理论》英文版,第144-152页。

② 《马克思主义与现代主义》英文版,第95页。

③ 《小说理论》英文版,第10页。

本精神贯串于卢卡契一生的思想和美学探索中,也对后来的“西方马克思主义”美学产生了长远影响。

1970年卢卡契在接受英国《新左派评论》记者采访时谈到:“《小说理论》尽管有各种各样的错误,但是它的确曾号召推翻那个曾产生出它所分析的那个文化的世界。它理解需要进行革命的变革。”^①正是这种与资本主义社会势不两立的激进主义态度,和对未来社会人道主义的乌托邦憧憬,使《历史和阶级意识》提出了一种把马克思主义人本主义化的思路。卢卡契早期的美学思想与《历史和阶级意识》的思想有内在联系,因而也必然影响着“西方马克思主义”美学的发展。许多西方学者、包括“西方马克思主义”理论家都相当重视卢卡契早期美学思想的研究,就可以说明这个问题。

然而,无论如何,从《心灵与形式》、《现代戏剧发展史》到《小说理论》,卢卡契从思辨的形而上学走向了艺术的社会分析,走向了历史。从这里,他就走向了马克思。

三 “伟大的现实主义”

卢卡契作为一个美学家,以其现实主义理论而称雄于20世纪世界文坛。这是举世公认的。他的现实主义美学理论从总体上说是对马克思、恩格斯现实主义美学的创造性发展,是马克思主义美学现实主义理论的一个重要里程碑。程代熙同志指出:“卢卡契的现实主义思想是以马克思、特别是以恩格斯有关现实主义的论述(如‘真实地再现典型环境中的典型人物’)为理论依据的。”包含“真实性、典型性、人民性和倾向性”这四点,而且“确实渗透着相当强烈的人道主义思想。他的人道主义思想主要表现为对资本主义社会异化现象、人被物化为非人现象的严重抗

^① 《卢卡契谈自己的生活和工作》、《新左派评论》第68期(1971年7-8月)

议。过去国外对卢卡契的人道主义的批判,在今天看来基本上都是应予推倒的。”^① 这种对卢卡契现实主义理论的总的评价是正确的,我完全赞同。

然而,从评述“西方马克思主义”美学传统的角度看,卢卡契丰富、复杂的现实主义理论中不能说没有“西方马克思主义”美学的某些特征,其中最主要的就是用“伟大现实主义”来抵制和批判苏联的社会主义现实主义。阿格尔说:“西方马克思主义者置身于第二国际的科学的马克思主义和苏联控制的第三国际意识形态的马克思主义之间。”^② “继第二国际解散以后出现的‘黑格尔主义马克思主义’是对马克思列宁主义及其极权主义的逻辑的令人信服的回答。”^③ 批评苏联模式的社会主义是“西方马克思主义”的重要特征。苏联模式的社会主义有若干重大失误,社会主义现实主义也并非完美无缺,在20世纪各种各样的马克思主义中,无论批评所指出的问题是多么地确切,但如果对苏联模式社会主义即“斯大林主义”进行全盘否定,就明显地具有“西方马克思主义”的思想特征。这不是说“西方马克思主义”思想一点没有真理因素,对苏联模式社会主义的批评一无是处,这里所讨论的只是卢卡契的某些思想的归属问题。如果此处所论多少有一点道理的话,那么把卢卡契的某些美学观点(不是全部思想)作为“西方马克思主义”美学思潮来评述,也是顺理成章的。

卢卡契一生在探讨现实主义美学理论时,其理论观点是有变化、发展的,在不同的时代环境对现实主义的理解都有不同涵

① 《卢卡契和布莱希特的现实主义》,《文艺理论与批评》1990年4期。

② 《西方马克思主义概论》中译本,第180页。

③ 《西方马克思主义概论》第130页。

义。但是从1934年发表《艺术与客观真理》以来,一直到1963年出版的两大卷《审美特性》,始终贯串着一个纲领性思想:现实主义是伟大的,是任何真正的伟大作品的基础。他认为,艺术在正常发展的条件下总是与现实主义的风格与创作方法联系在一起的,只有在相对落后的情况下,艺术才离开现实主义。资本主义社会的艺术从1848年前后的自然主义开始,每一次革新都没有艺术价值,在意识形态上也是有害的。只有继承19世纪现实主义风格流派(特别是从巴尔扎克到托尔斯泰的作品)所形成的传统,才能为民主和社会主义发展服务。这就是卢卡契的被人们称为“伟大的现实主义”的观点。正如德国学者扬·克诺普夫所说,卢卡契“坚持马克思的整体性的现实概念”,“认为巴尔扎克的作品成功地塑造了在社会整体联系中个人的命运”,“现实主义文学如果没有十九世纪现实主义在塑造人物和世界方面所达到的高度,就不可能再生存下去。”卢卡契的这一思想在总体上是马克思主义的^①。

同时,本书又认为,卢卡契的“伟大的现实主义”理论仍然在某些方面具有“西方马克思主义”美学的印记。

这主要是因为,卢卡契的“伟大现实主义”理论开创了“西方马克思主义”理论家研究艺术——历史——意识形态这三者关系的传统。伊格尔顿说,历代“西方马克思主义”美学家“经常提出的问题是,作品之所以正确,是因为(它反映了)历史,还是在于(它表现了)意识形态。”而“卢卡契在《欧洲现实主义研究》中提出的巴尔扎克成功地在作品中描写的‘无情的真实’,从而促使他转变反动的意识形态,获得历史的真实内容的问题,就是这

^① 见《“问题的实质”是现实主义》,《文艺理论与批评》1990年4期。

类问题。”^① 伊格尔顿一方面指出了当代“西方马克思主义”美学研究的核心问题,另一方面又指出了卢卡契在提出和阐述这一核心问题方面的先导作用。美国学者福加克斯(D. Fogkers)在概述当代“马克思主义文学理论”的发展状况时,也指出:恩格斯在1888年致玛·哈克奈斯的信中所说“巴尔扎克就不得不违反自己的阶级同情和政治偏见;他看到了他心爱的贵族们灭亡的必然性,从而把他们写成不配有更好命运的人;他在当时唯一能找到未来的真正的人的地方看到了这样的人;——这一切我认为是现实主义的最伟大胜利之一,是老巴尔扎克最重大的特点之一”^②。对于恩格斯的这一经典论述的解释,卢卡契表明了他与正统马克思主义者的区别。一般马克思主义者在解释恩格斯这一论述时,往往只从表面上说明“现实主义对意识形态、对政治观点的胜利,尽管这些政治观点是相当自觉的,甚至在文学作品中占有相当的篇幅。”^③ 但是恩格斯的信无意去解释这样一些问题:这是怎么发生的?作家的作品怎么能违反作家自身的偏见?“这封信似乎是要寻求某种与文艺学有关的意识形态理论,寻求某种解释来说明文学作品中意识形态如何被‘现实主义的胜利’所推翻这一问题。”^④ 而首先起来响应恩格斯的号召,从文学与意识形态关系的角度来发掘恩格斯话语中可以延伸的东西,张扬艺术对抗意识形态的自主性的,正是卢卡契。

卢卡契非常重视马克思的“不是人们的意识决定人们的存在,相反是人们的社会存在决定人们的意识”,据威勒克统计,卢

① 《批评与意识形态》第69页,新左派书社1976年版。

② 《马克思恩格斯选集》第4卷,第463页。

③ 《西方现代文学理论概述与比较》第175页,湖南人民出版社1986年版。

④ 《西方现代文学理论概述与比较》第175页。

卡契在《审美特性》中重复这句话达 1032 次^①。值得研究的是，他不像一般人那样仅把马克思这段话看成是理解、认识存在和意识关系的准则，而且他还更深一层地认识到马克思的这一名言也是理解和处理意识形态之间关系的准则，也是处理历史（现实）与几种意识形态之间相互交织的错综复杂的矛盾的准则。恪守马克思的这一观点，就使他在面临文学和其他意识形态（诸如哲学观、政治观、伦理观）的矛盾时，不纠缠于意识形态内部的矛盾冲突，不在意识形态内部去寻求解决冲突的办法，而诉诸最高仲裁者——现实（社会存在）。这是不同于正统马克思主义的一种思路。普列汉诺夫曾把全部社会现象分为五个层次：一是生产力，二是生产关系，三是社会制度，四是精神和道德状况，五是宗教、哲学、艺术。政治是艺术与经济基础之间的中介环节^②。列宁更进一步明确指出：“政治是经济的集中表现。”^③正因为这样，正统马克思主义美学往往强调政治观、世界观等意识形态因素对艺术创作的制约作用。而卢卡契则按照自己对马克思的名言的理解，形成自己独特的现实主义理论——追求摆脱政治、哲学等意识形态干扰的客观地反映历史的现实主义。这一方面反对资本主义社会异化意识的干扰，另一方面又在客观上否定社会主义现实主义中马克思列宁主义的指导作用，不能不说是“西方马克思主义”的思路。

如前所述，恩格斯在致哈克奈斯的信中指出了巴尔扎克违反了自己的阶级同情和政治偏见，在作品中为他心爱的贵族唱了一曲无情的挽歌，这是“现实主义的最伟大胜利之一”。恩格

① 《西方四大批评家》第 71 页。

② 见《普列汉诺夫著作选集》第 2 卷，第 186—187 页，人民出版社 1960 年版。

③ 《列宁选集》第 4 卷，第 441 页，人民出版社 1973 年版。

斯的这一意见公开发表以后,许多马克思主义理论家把这归结于世界观同创作方法的矛盾以及创作方法的相对能动作用,而卢卡契则首先把这种现象看成是文学与其他意识形态的矛盾,以及这二者与现实的矛盾,并从中概括出现实主义的基本特征。

卢卡契在许多论文中都通过对巴尔扎克的分析来论述这一问题。在《农民》一文中,他详细地分析了巴尔扎克的创作意图和作品的实际内容的矛盾。他指出,巴尔扎克在《农民》中的创作意图是十分明确的,是想描写法国地主贵族的悲剧。但是“他在这部小说里实际做到的,恰恰和他准备要做的相反。他所描绘的并不是贵族庄园,而是农民小块土地的悲剧。正是这种主观意图和客观实践之间的矛盾,这种政治思想家巴尔扎克和《人间喜剧》作者巴尔扎克之间的矛盾,构成了巴尔扎克的历史伟大性。”^①

比如《农民》一书描绘一个贵族大庄园的彻底瓦解,这个昔日繁盛的庄园被分割为农民的一小块一小块的土地。照巴尔扎克的看法,这注定要带来末日式的经济的萧条和文化的毁灭。这构成了作品的悲剧基调。大贵族孔德·德·蒙科伦的采地“勒艾居”在小说中被描绘为古文化的中心,这是巴尔扎克认为唯一称得起文化的文化。“勒艾居”瓦解了,蒙科伦的土地被农民分割。小说的结尾用悲凉的笔调描绘了庄园的破败,原先的房子毁圮了,花园消失了,昔日豪华飞灰烟灭,只留下一个孤零零的小亭子。这是一曲令人心神沮丧的悲歌。但是巴尔扎克的杰出之处是,尽管他不愿意看到贵族失败,但是他还是在小说里如实地描写了这种失败,而且还描写了这种失败的不可避免、不可逆转。所以在小说的最后,尽管巴尔扎克怀着贵族式的仇恨说:

^① 《卢卡契文学论文选》(二),第159页,中国社会科学出版社1981年版。

“土地就像裁缝剪出来的样子一样”，但是他还是正视了这一合乎历史规律的、给法国带来繁荣的现实：“土地被农民作为胜利者和征服者拿走了。现在它已经被分成一个多个小块，康洪斯和布兰克两地的人口已经增加了三倍。”

卢卡契认为构成“现实主义的伟大胜利”的根本原因，不在于文学家个人的才华，也不在于作家采用什么样的立场和世界观，而在于正视现实的真诚和勇气。他说：

使巴尔扎克成为一个伟大人物的，是他描写现实时的至诚，即使这种现实正好违反他个人的见解、希望和心愿，他也是诚实不欺的，当初如果他真的欺骗自己，如果他居然得以把自己的乌托邦理想当作事实，如果他把那仅仅是他个人愿望的想法当作现实表现了出来，那么，今天就不会有什么人对他发生兴趣，而他也就会像无数合法王朝派的小册子的作者以及与他同时代的封建制度的赞美者一样，理所应得地被人遗忘了。^①

真诚地正视现实，哪怕现实违反了自己的理想和心愿，都要至诚地按照现实的本来面目作如实描绘，在卢卡契看来，这就是巴尔扎克式的现实主义的特质，也正是他所要推崇和提倡的尊重社会存在、排除政治观、哲学观介入创作的客观地反映现实现实主义。

卢卡契所要坚持的正是这一点：在作家的政治观念同社会存在发生矛盾时，作家只有作现实主义的抉择，抛弃意识形态，真实地反映社会存在。他认为恩格斯所说的“现实主义的胜

^① 《卢卡契文学论文选》(二)，第162页。

利”，提出的正是现实主义的根本特征。伟大艺术家对现实的渴求，对现实的狂热追求，这种热情加上作家对现实的实事求是的态度，即道德上的诚实，就是真正的现实主义。这种现实主义必定是伟大的，它可以让艺术家战胜、克服自我意识的种种局限和障碍，深刻地体验和反映现实的真实面目而奉献出第一流的艺术珍品。

对所谓“现实主义的胜利”的解释和阐发，是卢卡契现实主义思想的一个重要组成部分，不承认这一点也是不科学的。

应当指出，卢卡契的这一观点的提出和强调是有一定针对性的。卢卡契 1930 年到了苏联不久，就同里夫希茨（М. Лифшиц）一道开展了反对庸俗社会学的斗争。当时的一个主要批评对象是“拉普”派。“拉普”派否定优秀古典作品，割断无产阶级文学同人类优秀文化遗产的血肉联系，高呼要打倒、践踏、烧毁一切古代作家的作品，其中最主要的根据是古代作家由于受到剥削阶级世界观的指导，其作品必然是对现实的歪曲。为了反对“拉普”派的庸俗社会学理论，30 年代苏联发表了恩格斯 1888 年致玛·哈克奈斯的信。对恩格斯“现实主义的伟大胜利”这一论断的诠释，形成了卢卡契“伟大的现实主义”思想。在卢卡契“伟大的现实主义”的名册上，包括从荷马（Homer）开始的，莎士比亚（W. Shakespear）、巴尔扎克、狄更斯（C. Dickens）、托尔斯泰等一大串古代优秀作家的名字。卢卡契的这一理论对于从理论上清算庸俗社会学，肯定优秀文学遗产对于建设社会主义新文艺的价值，都是很有意义的。

卢卡契的这一理论当时还有另一面的针对性。卢卡契晚年在《自传对话录》中说：“不应该忘记，当时第一次发表了恩格斯关于巴尔扎克问题的信。我们坚决否认意识形态能够成为艺术作品的美学成就的标准——这是与斯大林主义完全对立的观

点,但是没有引起任何严重的后果。我们认为,尽管意识形态很坏,如巴尔扎克的保皇主义,也能产生出很好的文学。反过来说,意识形态很好,也能产生出坏的文学。”^①

卢卡契来到苏联以后,当时正通过反对“拉普”派来树立在斯大林领导下确立的文艺方针。1934年苏联作家联盟第一次代表大会上,通过了社会主义现实主义作为苏联作家进行文学活动的唯一创作方法。社会主义现实主义在苏联模式社会主义中有若干问题和失误,但至今也不能全盘否定,对其是非功过应当全面评析。卢卡契当年对社会主义现实主义总体上是维护的,在1958年他仍然说:“通过这次代表大会,首先是通过高尔基(М. Горький)的报告,社会主义现实主义得到肯定,乃是多年以来的讨论和各流派斗争的结果”^②。当然,由于苏联文学界长期存在着不同观点的争论,社会主义现实主义的提出并不能立刻统一文学界的思想,对社会主义现实主义“左”和“右”的理解都是有的。特别是某些文艺事业的领导人,往往把个人的意见作为党的决定和指示强加于作家,要求作家图解政策。这实际上是对社会主义现实主义和文学党性原则的“左”的曲解。

同反对“拉普”派的“左”的错误一样,卢卡契也同样用“伟大的现实主义”理论表达了他对当时苏联官方领导的文艺政策的不满。这就是他自己事后说的“反对斯大林主义”。卢卡契的“伟大的现实主义”理论作为一种对世界观与创作方法关系的解说,成了当时争论的焦点。

以卢卡契为代表的一方——“不问派”(Волрекист)一词由“不问……”(Волреки)演变而来,他们主张一个伟大的艺术家,

① 《卢卡契自传》第149页。

② 《卢卡契文学论文集》(二),第119页。

不问他的世界观如何,即使是反动的,只要他遵照现实主义的创作方法也可以创作出伟大作品。“不问派”的这一观点显然与社会主义现实主义根据文学的党性原则,提出作家要用马克思列宁主义世界观指导创作的要点是相抵牾的。这一派在30年代后半期以“新浪潮”和“浪潮”为旗号,聚集在《文学评论》周围。与之对立的一派称为“多亏派”(Глаголцрисг),由“多亏……”(Глаголарг)一词而来,他们主张政治观点在创作中起首要作用,“多亏”了进步的世界观,作家才能创作出优秀作品。“多亏派”以《文学报》和法捷耶夫(А. А. Фадеев)的声望作为后盾。

在与“多亏派”的论争中,卢卡契系统地阐述了“伟大的现实主义”理论。他坚持认为,真正的艺术家从来不允许自己歪曲或者掩盖客观事物的真相,优秀文艺作品的产生是作者正视现实、直面人生的结果^①。艺术家的真诚是现实主义真实性的标准。“多亏派”受到官方支持,从1939年11月到1940年3月苏联文学界对“新浪潮”的代表人物里夫希茨进行了批判,同时也对卢卡契的两部著作《十九世纪的现实主义和马克思主义》、《论现实主义的历史》进行批判性讨论。当时占压倒优势的意见是,卢卡契的现实主义理论与社会主义现实主义强调用共产主义精神指导创作的原则是抵触的。最后根据苏共中央“关于文学批评和书报”的决议,卢卡契等“新浪潮”派主办的《文学评论》从1940年第13期停刊。代表官方意见由克劳德·普列沃斯特撰写而当时未发表的《关于现实主义胜利的种种混乱观点》一文(1974年在苏联首次发表),对这场批判运动作了总结。这篇文章重申了社会主义现实主义用马克思列宁主义作指导的原则,对卢卡契作了一系列批判。卢卡契迫于压力在当时也作了一些自我批

^① 见《进步派阐明的“现实主义的胜利”》1940年3月5日苏联《文学报》。

评,但是关于对“现实主义的胜利”的诠释他一直都没有放弃。他在1948年撰写的《欧洲现实主义研究·英文版序》中继续坚持30年代遭到批判的观点,并作了进一步的阐述:

严肃的伟大现实主义作家们的世界观和政治态度,似乎是无关重要的事情。在某种程度上的确是这样。因为,无论从自我认识的观点看来,或从历史和后代的观点看来,要紧的总是作品所描绘的画面;至于这幅画面要跟作者究竟符合到什么程度的问题,那是次要的事情。

这就自然使我们想起了一个重大的美学问题。恩格斯,在谈论巴尔扎克的时候。把这个问题称为“现实主义的胜利”;那是深入到现实主义艺术创作的真正老根的一个问题。这个问题已经接触到真正现实主义的实质:伟大作家对真理的渴望,他对现实的狂热追求——或者用伦理学术语来讲,就是作家的真诚和正直。一个伟大的现实主义作家,如巴尔扎克,假使他所创造的场景和人物的内在的艺术发展,跟他本人最珍爱的偏见,甚至跟他认为最神圣不可侵犯的信念发生了冲突,那末,他会毫不犹豫地立刻抛弃他本人的这些偏见和信念,来描写他真正看到的,而不是描写他情愿看到的事物。对自己的主观世界图景的这种无情态度,是一切伟大现实主义作家的优质标志。^①

在卢卡契看来,这就是伟大作家与渺小作家、真创作与假创作、真现实主义与伪现实主义的根区别。如果一个作家把追

^① 《卢卡契文学论文选》(二),第53页。

求自己的世界观与现实的和谐作为既定目标,就可能或往往会用自己的观点去歪曲现实,编造出虚假的现实图景。这一理论,作为对当时苏联实际存在的庸俗社会学的批评,是切中时弊的。一位匈牙利评论家指出:“卢卡契根据恩格斯的一个解释而认为艺术家尽管存在落后倒退的政治观点也产生杰出作品的想法本身来说,是不可辩驳的真理。而卢卡契着重地强调这一点,就不仅意味着与普列汉诺夫正统思想决裂,同时也是对‘拉普’派当时的宗派路线,以及由此而制定的文化政策的批判。这一论点为活着的艺术家不那么紧跟斯大林时期的政治路线的行为提供保护。”^① 卢卡契本人在1960年也说过:“30年代前,对巴尔扎克、托尔斯泰和歌德的古典现实主义的研究,是对‘社会主义现实主义’的斗争。”^② 实际上,卢卡契这一理论本身就带有批评苏联模式的社会主义、批评苏联的文化政策的倾向和意味,并不是纯学术的美学讨论。对于这一带有“西方马克思主义”特征的观点,应作具体分析。

正如徐崇温同志所说“‘西方马克思主义’产生时主要是共产国际内部的一股思潮,它对苏联党的内外政策及其苏联模式提出了尖锐的批评。这些批评后来被共产国际斥责为‘理论上的修正主义’,遭到不公正的待遇。从现在各个社会主义国家的改革实践来看,他们当时对苏联模式所提出的批评,有许多问题是击中要害的。”^③ 客观而论,卢卡契的这一观点用来解释19世纪批判现实主义作家取得非凡艺术成就的原因,是有说服力的;用以激励作家抵制和对抗消极甚至反动的意识形态对创作

① 《从“伟大的现实主义”到现实主义》,匈牙利《文学史通报》1980年第2期。

② 《作家与批评家》,第7页,纽约大学图书馆1971年英文版。

③ 《“西方马克思主义”论丛》第7页。

的干扰,也是正确的。特别是对于社会主义国家,对于无产阶级文学运动来说,在执政党的指导思想发生重大失误时,艺术家只有面对客观现实,从生活实际中发掘和认识时代规律,才能摆脱错误思想的干扰,写出伟大作品。这无疑是正确的。然而,遗憾的是,卢卡契的这一观点,没有任何条件限制地把艺术家不应接受任何世界观的指导绝对化,有一定片面性,也有可能出现否定正确的马克思主义对文艺创作指导作用的失误。

而且,从美学、文艺学的角度而论,把现实主义这种创作方法单纯地理解为真诚和正直,这实际上把创作方法简化为一个伦理态度问题,也是相当偏激的。无论如何,指导艺术家进行创作的主观因素任何时候都是多元的,而不是单一的,反映现实的创作原则、方法任何时候总与这样或那样的政治观、哲学观相联系,创作主体不可能以纯粹的艺术因素、伦理态度的方式存在。科学、进步、正确的世界观对艺术家反映现实生活有不可否认的推动作用。马克思主义不能代替现实主义,不能代替文学创作方法,但是如果否定马克思主义世界观对创作方法的指导作用,也是不对的。

四 最后的总结——《审美特性》、《关于社会存在的本体论》

卢卡契一生影响最大的著作是《历史和阶级意识》,而最重要的著作则无疑是《审美特性》和《关于社会存在的本体论》。这两部著作中博大精深的美学思想,是他一生对美学研究,特别是马克思主义美学探索的总结。

从德国美学史来看,卢卡契的《审美特性》是继黑格尔的《美学》(1835)和弗·泰·费舍尔(F. T. Vischer)的《作为美的科学的美学》(1846—1857)以来最系统、最重要的美学巨著。这部著作,从酝酿到成书,历经半个世纪。早在1911年至1912年冬

天,卢卡契就在佛罗伦萨产生了写作具有独立体系的美学的念头,并于1912年至1914年在海德堡开始撰写。试写失败了。恩斯特·布洛赫、马克斯·韦伯(Max Weber)都参与了他对美学本质的探讨。但是后来卢卡契热心于政治、哲学的思考,直到30年代才重新开始从事艺术和美学理论的研究工作。1930年当他写成重新开始美学研究的第一篇论文《作为文学史家的马克思和恩格斯》(或译为《马克思、恩格斯和拉萨尔之间的济金根论争》)时,就在这篇文章中指出,马克思主义还没有自己的美学。他认为,马克思主义在列宁以前,即使是在它的最好的理论代表如普列汉诺夫或梅林那里,也只限于讨论历史唯物主义问题。尽管马克思、恩格斯和列宁有许多关于美学问题的系统、连贯的论述,但是仍然没有最终地解决马克思主义美学问题。他并不为此而懊丧,相反却以满怀希望的激情,来致力于这一建立马克思主义美学的振奋人心的事业,这正如他自己所说:“在1930年我重新积极从事艺术问题的研究时,一部系统的美学在我的视野中还是遥远的前景。二十年以后,即五十年代初,我才想以完全不同的世界观和方法实现我青年时期的梦想,并且是以完全不同的内容和与以前完全对立的方法来完成它。”^①《审美特性》一书,本来是作为他计划写完的《美学》的第一卷,原定第二卷为《艺术作品的审美态度》,第三卷为《艺术是社会历史现象》,后来在写完《审美特性》时,他感到必须为美学寻求一种更广阔的理论基础——伦理学,而为了把伦理学建立在科学理论之上,又必须解决马克思主义哲学本体论问题,于是开始了《关于社会存在的本体论》的写作。从美学到伦理学到社会存在本体论的研究,是他一生思想的最后探索,这对马克思主义哲学的

^① 《审美特性》第1卷,第18页,中国社会科学出版社1986年版。

贡献很大。而单纯从美学而言,这种研究不断向更深的基础层面拓展的思路,对于卢卡契的美学思想的发展无疑是上升到了一个最为辉煌的高度,也为马克思主义美学的建设提供了许多珍贵的思想。《审美特性》与《关于社会存在本体论》的思路与观点是一致的,前者对审美活动的基础、本源性研究为后者提供了佐证,后者在本体论丰富层面的逻辑展开中对艺术和审美的论断,也印证和深化了前者的思想。因此,在论述卢卡契晚年对美学的最后探索与总结时,有必要将这两部书结合起来分析。

有的学者认为,《审美特性》和《关于社会存在的本体论》“他最后的这两部著作标志着他又重新回到了他青年时代感兴趣的问题,证实了卢卡契毕生的事业是一个有机的统一整体。”^① 波琳·琼斯也指出:“在《审美特性》中,卢卡契的研究较之于它直接的前身——现实主义理论,更接近于《历史和阶级意识》的观点。在《审美特性》与《历史和阶级意识》中,卢卡契都试图用直接存在的内在动力为启蒙意识建立基础。”^② 卢卡契晚年最重要的著作把目光又投向了早年探索的问题,这是一个事实。但是在40年的苦苦求索中,卢卡契实现了对正统马克思主义与“西方马克思主义”的双重超越。他摒弃了《历史和阶级意识》及“西方马克思主义”否定自然的优先地位的错误,在晚年著作中把自然界作为社会存在的本体论前提,同时他又按照重建“马克思主义自己的美学(与普列汉诺夫和梅林相对立)”^③ 的思路,在社会存在本体论基础上阐述了为正统马克思主义所不够重视的美学人道主义思想。这可以说是对20世纪马克思主义美学发展经

① 《新马克思主义传记辞典》中译本,第543页。

② 《马克思主义美学》英文版,第45页。

③ 《卢卡契自传》第26页。

验的全面总结,和对马克思主义美学的系统建构,是20世纪马克思主义美学最重要的成果。

卢卡契晚年所建构的马克思主义美学思想体系主要是:

(一)以人类实践活动作为社会存在的本体的核心,作为审美与艺术活动的本体论基础。

(二)由于人类实践活动是在因果性前提下的目的性选择,因果性是基础,目的性是主导,所以人类实践活动有伦理学的内核,所指向的人的全面自由发展的伦理目的,正是艺术和审美的内在动力。美学人道主义是艺术的理想。

(三)日常思维、科学与艺术都是对日常生活的反映,但日常思维有直接性特征,可能有虚假意识,科学与艺术排斥虚假意识,但科学的特征是非人格化、艺术是人格化。科学是人类的意识,艺术是人类的自我意识。从艺术的人格化特性,也可以说明美学的人道主义本质。

(四)特殊性是审美的结构本质。在哲学的普遍性、特殊性、个别性三个范畴中,特殊性是连结普遍性与个别性的中介环节,这正是艺术、审美的结构本质。艺术用典型在呈现现象个别性时,包摄本质的普遍性。这种内在与外在的统一、本质与现象的统一、就是特殊性范畴的内涵和外延,也正是审美构成的人格化本质。只有经由特殊性的审美结构,艺术才能到达美学人道主义的高度。

以上是贯串在《审美特性》与《关于社会存在的本体论》中关于美学的主要逻辑思想,卢卡契运用历史与逻辑统一的研究方法和叙述方法,在历史发展过程中展开了这些逻辑思想之间若干丰富中介层次及其更为丰富的中介联系的论述,随处都显示出过人的才智和对艺术的精深理解。

《审美特性》与《关于社会存在的本体论》的美学思想,是对

正统马克思主义与“西方马克思主义”的双重超越,然而超越并不是完全否定,它同样表现出双重的联系。由于本书主题的限制,在这里仅就与“西方马克思主义”美学有联系的一些问题作简要评析。

首先,艺术的美学人道主义本质决定了艺术的本体功能就是反异化、反拜物教化,实现人的解放。卢卡契指出,艺术在创作和接受上都具备着主体从现实的完整的人向理想的总体的人转化的美学功能。“在日常生活中,完整的人依据其倾向保持着他的统一性和完整性”^①,这些倾向往往受现实异化的支配,成为异化意识,而艺术则可以超越这些倾向,“激发出与人类发展和人类本质具有更多和更深刻联系的东西”^②,“更完整和更透彻地阐释了与人和人类的发展相关联的现实的某些环节”^③,艺术在与现实的同质媒介(指声音、色彩、线条、语言等)上集纳了各种能力、感觉、知识、经验,最终实现了总体的人。艺术的这一本能就是它的反异化的功能。“劳动产品对异化是漠不关心的,……但是艺术作品(只要它真是一件艺术作品)则完全相反,它总是不断地、内在地把矛头指向异化。”“走非拜物主义的道路,这过去是而且现在依然是艺术的任务。”^④“一般说来,伟大的文学总有一种往往是卓有成效的反拜物主义倾向。”^⑤

卢卡契从艺术的本体论分析中,推导出艺术反异化的功能。而且,这是与美学人道主义本质联系起来的主要甚至是唯一的功能。这个思想就与正统马克思主义美学赋予艺术歌颂人民的

① 《审美特性》第2卷,第133页,中国社会科学出版社1991年版。

② 《审美特性》第2卷,第124页。

③ 《审美特性》第2卷,第130页。

④ 《关于社会存在的本体论》下卷,第655页,重庆出版社1993年版。

⑤ 《关于社会存在的本体论》下卷,第735页。

革命精神的思想是不同,甚至是对立的。因为在卢卡契看来,资本主义社会出现了全面异化,而当代社会主义的实践又不能说是成功的,“斯大林式的意识形态已经使马克思主义本身发生了物化”^①。这样,在当代日常生活中,异化的虚假意识的存在是普遍的,艺术唤起的人道化世界就必然担负起粉碎人们日常生活思维的拜物主义,动情地承认人的全面整体性的责任。这种把当代社会以及人类的一切日常思维都拜物教化,以此来肯定艺术反异化的功能的思路,显然仍然带有“西方马克思主义”的色彩,而具有片面性。

其次,由于艺术内在地、本能地具有走向总体的人的特征,所以卢卡契在这两部著作中,特别是在《关于社会存在的本体论》中,从艺术的这一审美特性,继续论证了艺术家超越世界观的指导和“现实主义的伟大胜利”的理论。卢卡契指出:“由于艺术家是以真正的个性(这种个性蕴涵着具有追求人及其世界的自为合类性的深刻的、强烈的意向)的眼光来观察世界的,因而能够在这个世界的单纯的此在的基础上,在艺术的摹拟中产生出一个反抗异化的、摆脱了异化的世界。这是完全不依艺术家本身的主观的、局部性的观点而转移的。(因为正像马克思所要求的那样,感觉已经成了理论家。)马克思主义经典作家们(马克思在《神圣家族》中,恩格斯和列宁分别在论及巴尔扎克和托尔斯泰时)都曾一清二楚地指出过艺术作品产生过程中的这个根本的本体论问题。”^② 这就是说,艺术不仅能让读者感受到走向总体的人的体验,不仅反对日常生活中一般人的物化意识,它也能反对艺术家本人的物化意识。他甚至这样说:“马克思和恩格

① 《关于社会存在的本体论》下卷,第737页。

② 《关于社会存在的本体论》下卷,第655页。

斯在他们的全部有关著作中,只是突出和强调了这样一个核心问题,即艺术作品的作者能够表现出与本阶级的意识形态基本方向截然相反的重要的意识形态。”^① 卢卡契在这里把艺术家对自身错误意识的否定,归结到艺术反异化的本体性质、功能上去,对他过去长期坚持的观点,作了更深刻的论述。这是有一定道理的。同时正如我们在前面已经指出的,卢卡契的这一理论本身有片面性,而且他后来又将这个观点视为“马克思和恩格斯在他们的全部有关著作中”的“核心问题”,仍然是把这个问题看得过于重要,并将其规律化、普泛化,是并不合乎实际的。它不大能说明为什么思想错误的作家并不是都能在创作中超越自身思想,反而在作品中蓄意表达错误思想的大量事实。不过《关于社会存在的本体论》对这一问题的一再论说,可以使我们感觉到他30年代对“现实主义的伟大胜利”的阐释是他美学思想的核心问题,无论是研究卢卡契本人的美学思想,还是研究“西方马克思主义”美学思想,都应引起充分重视。

再次,《审美特性》、《关于社会存在的本体论》,从总体上说坚持了辩证唯物主义世界观,对《历史和阶级意识》脱离唯物主义的主观辩证法作了彻底纠正。然而,在某些环节的论述上,仍然有对唯物主义坚持不够的地方,在一定程度上倾斜到《历史和阶级意识》的思路上去。比如,卢卡契说:“‘没有主观就没有客观’这一命题,在认识论上具有纯粹唯心主义的意义,而在美学中对于主——客观关系却是根本的。当然,每一审美对象本身是不依于主观的存在物。当这样理解时,它却只是一种物质的存在,而不是审美的存在。”^② 这里对构成审美关系的主体意

① 《关于社会存在的本体论》下卷,第840页。

② 《审美特性》第2卷,第28页。

义作了充分估计,但却把美学与认识论截然分开,不承认二者的固有联系,也对审美对象物质存在、社会存在属性的优先地位认识不足,不仅与《审美特性》的某些论述自相矛盾,而且回到早期著作强调主体优先地位的思路上去了。又如他在论述艺术对于革命的意义时指出,艺术具有“争取意识形态解放”、“为使人成为具有自为合类性的人”的功能,而这是革命的重要准备,“如果政治和社会运动发展到促使人们满怀激情地去进行彻底的变革,从而在人们心中掀起热忱的献身精神的波澜,那么这大抵总以把这类个别行为汇集成某种主观因素为基础,也就是说,以在个人生活这个极端上的人的合类性所包含的那些最大可能性所发挥的实际作用为基础。”^① 这里仍然流露出新的革命到来,要以对人的非物化意识的启蒙为先导的某些早期思想的影响。

第四,在对苏联模式的社会主义进行批评时,也有一些片面失当之处。卢卡契在论述艺术具有非功利性的特点时,对主张文艺功利性的文学党性原则进行了否定性批评:“从通俗的倾向艺术和所谓‘聘用艺术’到各种社会主义党性理论家的见解,在不同的方向上表现出明显的对立,这对于把艺术实际上理解为艺术是极其有害的,它简单地否定了作为审美整体过程要素的无功利性的相对的合理性。”^② 文学的党性原则在实行过程中有“左”的地方,但它本身并不否定审美无功利性的相对合理性。他还对“斯大林的、著名的、被提升为教条的口号作家应该是人类‘灵魂的工程师’”进行了系统批判。他认为工程师是日常实践的产物,这个说法把艺术投入于日常生活直接现实性之中,限制了艺术的超越日常生活的广阔作用。“艺术家作为‘灵魂的工

① 《关于社会存在的本体论》下卷,第843页。

② 《审美特性》第2卷,第119页。

程师’这一理论本身在理论上包含了这种危险,艺术在实践中的转化也表现出这种危险后果,……即将日常生活中的实践结构及以它为基础的反映方式毫无保留地直接用在艺术上。”^① 艺术家应当成为“人类灵魂的工程师”本身是一个比喻性的说法,它丝毫没有把艺术家的活动与工程师的工作等同起来,一齐纳入日常具体事务之中的意味,这里的批判缺少说服力。这里所涉及的都是文艺和政治的关系问题。把艺术等同于政治,把艺术当作政治的附庸和奴婢,肯定是不对的。在斯大林时代,苏共的文化政策有不少“左”的东西,卢卡契对不尊重艺术规律的“左”的政策提出批评是完全应该的。但是由此不能从审美无功利的合理性、艺术超越日常生活特性引申出艺术同政治无关的结论。这些观点显然是可以进一步讨论的。

当代德国文学理论家汉斯·迈耶(H. Mayer)在《论德国当代文学》(写于1967年,是年卢卡契82岁)中这样谈起卢卡契:“对这位八旬老人,今天从思想上可以持许多不同的态度,但只有一种态度不能取,就是愚昧的态度,也就是说,不能对他一无所知,无视他的存在。正是在德国,文学研究和现代美学思想的未来,将取决于人们是否有勇气对这位伟人的全部著作进行探讨,并按照黑格尔的方式对他的总体观点和各种论断进行‘扬弃’。这里,扬弃有三层意思,即保存、抛弃和升华。”^② 毫无疑问,无论从德语文学和美学,还是从世界文学和美学的角度,卢卡契都代表了20世纪当代美学的一个重要方面。自然我们不能“对他一无所知”,在研究“西方马克思主义”美学时不能“无视他的存在”,而他在超越正统马克思主义和“西方马克思主义”的

① 《审美特性》第2卷,第313页。

② 转引自《卢卡契文学论文选》第16—17页,人民文学出版社1986年版。

基础上,对马克思主义美学的建构,更是值得人们认真研究的。

第二节 现实主义的新的尺度

——费歇尔和加洛蒂的现实主义美学

1956年苏共二十大以后,“西方马克思主义”美学在批判斯大林主义的声浪中,对苏共长期奉行的社会主义现实主义进行反思。有些理论家提出,要放弃过去对现实主义持有的观点、尺度,重新认识现实主义,重建一种马克思主义的现实主义美学。莱恩说:“在赫鲁晓夫领导下的‘解冻’时期,某些西方的共产党作家也以更为激进的态度对社会主义现实主义的原则给予了重新评价。这些人中影响最大的是罗杰·加洛蒂(1963)和恩斯特·费歇尔(1963)。”^①继卢卡契之后,费歇尔和加洛蒂提出了比较系统的带有“西方马克思主义”色彩的现实主义美学观。

一 费歇尔的“当代现实主义”的美学

恩斯特·费歇尔(Ernest Fischer, 1899 - 1972),出生于捷克的波希米亚地区,曾进入奥地利格拉茨大学哲学系学习,在大学期间参加革命,担任《工人报》编辑,并作为一名新闻工作者加入奥地利社会民主党。1934年,奥地利工人运动遭到残酷镇压,此时他与有妥协倾向的社会民主党决裂而加入奥地利共产党。第二次世界大战期间,他流亡莫斯科,担任电台评论员;战后重返奥地利,长期担任奥地利共产党中央委员、政治局委员和国会议员,1969年因为在政治上不能与党保持一致而被开除党籍。他是奥地利著名的政治评论家和艺术评论家,从事过艺术作品

^① 《马克思主义的艺术理论》中译本,第59页。

的创作,出版过长、短篇小说、诗集、剧本,并著有美学理论著作多种,如《艺术和人类》、《论艺术的必然性——一种马克思主义的探讨》、《艺术与共处》、《时代精神和文学——艺术的束缚和自由》、《从格里尔帕策到卡夫卡》等。他的美学思想在50年代发生了巨大变化,他从战前对苏共文艺政策的坚决维护,转变为对斯大林主义、日丹诺夫(A. A. Zhdanov)主义的猛烈抨击。所罗门说,他的后期美学思想是“非日丹诺夫主义的共产党美学”,“他的灵活的‘新颖’论点在东德和苏联引起反对,这促使他的晚期著作在主张非教条主义地对待艺术和艺术家时,情绪更加激动、语调更加刺耳。”^①“在马克思主义的艺术研究中,先是脱离,然后又回到人道主义,奥地利人恩斯特·费歇尔的一生经历便是例证。”^②所罗门所说回到人道主义的美学,就是回到“西方马克思主义”美学。费歇尔一生的美学思想是从正统马克思主义美学向“西方马克思主义”美学转变的显著例证,这在欧洲共产党内有一定代表性。这里从以下几方面评述费歇尔后期的“西方马克思主义”美学思想。

(一)艺术的本质和功能

加罗蒂曾经高度评价过费歇尔关于艺术的本质和功能的思想,他说:“马克思主义美学理论家之中,有两种界线分明的观点。第一种观点是在斯大林哲学观点的影响下确立的。这种观点特别表现在日丹诺夫的历次讲话中。……马克思主义美学研究的另一种倾向,在德国是从布莱希特的戏剧著作和理论思考得到启发的,而在法国,则是从阿拉贡(L. Aragon)的诗歌和小说作品以及理论著作得到启发的。恩斯特·费歇尔是这一流派

① 所罗门编:《马克思主义与艺术》中译本,第277页。

② 《马克思主义与艺术》第276页。

最光辉的代表之一。”^①

费歇尔对正统马克思主义美学的挑战,首先就在于对艺术的上层建筑的性质提出质疑。费歇尔在《艺术与共处》中认为,马克思在《政治经济学批判·序言》关于经济基础与上层建筑的关系的论述中,指出了社会生活过程的变动性,“如果文学和艺术只不过是一定经济社会关系的思想的上层建筑,那么,艺术作品就会同它们的社会前提一起消亡;那么,石窟绘画,荷马史诗,哥特式基督蒙难像,文艺复兴时期的创造,今天我们看来就会毫无生命力。”^②然而,事实又并非如此。这就表明不能如正统马克思主义那样从上层建筑角度来认识艺术。社会任何时候都在发生着变化,从过去社会走进现在社会的是人,人历经着社会的变化,但社会变化所不能否定的是人。“世界上存在的不光是阶级的对立,新旧社会制度的分裂,历史的中断,而且在一切阶级斗争中,革命中,社会制度的衰颓和瓦解中,还存在着人类作为一种‘连续’的发展。”^③“过渡的东西是那些社会性格的面具——贵族、平民、资产阶级、无产阶级。永恒的、具有一切斗争意义即目标的,是人,是全宇宙的人。诗人、艺术家所创造的,与其说是受时间条件所限的东西,不如说是预言性的贡献,是先见,是界限的超越,是尚未被发现的现实的发现。因此,文学和艺术只有一部分属于一定的经济社会关系的思想的上层建筑。在很大程度上,它们不只是这些关系的反映。它们在详尽地刻画今天的现象时,就把握了明天的现实,创造了这个现实。诗人、艺

① 《费歇尔和关于马克思主义美学的辩论》,《现代文艺理论译丛》1965年第3期。

② 《西方马克思主义美学文选》第330页。

③ 《西方马克思主义美学文选》第331页。

术家,不管他的作品受社会条件多少限制,不管他难免有派别之见,在一种极为特殊的意义上,是人类‘连续’的承当者。”^① 这就是说,正统马克思主义美学所强调的文艺的上层建筑性质,艺术的倾向性、党性、阶级性等不过是终将消失的“社会性格的面具”,而艺术的真正本质则是超越上层建筑的与现实一同发展前进的人的表现。

正因为这样,艺术的本质是超越上层建筑的人类性的,它首先是人的活动的形式,是参与处于形成中的世界和变动中的现实的创造行为。费歇尔指出:“艺术之所以必要,在于人要能认识和改造世界。艺术之所以必要,也在于它所固有的魅力。”^② 他认为,艺术不能当作反映社会存在的社会意识,它首先是人的一种出自自身的创造活动,是人的“认识和改造世界”的活动,同时艺术本身“又常常是‘无党派性’的实验,艺术的游戏,因为艺术家必须有自己的乐趣,用不着为此报答高级领导。而且,对于形式、颜色、文学形象、音乐结构,艺术家必须有自己的乐趣。他如果被剥夺了这份权利,他做个艺术家就没有用处了。”^③

而且,艺术作为人类的想象活动期盼着恢复人与自然和谐统一、人与人消除对立的亲和境界:“人通过他的劳动,破坏了他与大自然的统一。他施加暴力于自然而畏惧自然的报复。由于不断增强的劳动分工,由于权威的兴起,人们分为统治者和被统治者,分为服役者与享受者,有产者与无产者,这样,对于一个失去的乐园、一个黄金时代、一个劳动不是灾难而是人性化的个人活动的时代的回忆,成了想象取之不竭的源泉。原罪是人之成

① 《西方马克思主义美学文选》第 331—332 页。

② 《论艺术的必然性》第 14 页,伦敦企鹅公司 1963 年英文版。

③ 《西方马克思主义美学文选》第 334—335 页。

为人这一事实；想象则期望一种更新的过去的条件。……期望始终是那种回顾仿佛是黄金时代的过去的结果。”^① 人的现实存在是原罪和异化的存在，艺术则是在人类实践过程中引发的对原罪与异化之前的人性化时代的追忆，它在本质上是反异化的。费歇尔在对艺术的上层建筑性质作了基本否定之后，给予了艺术一种人本主义的说明。关于艺术的这种认识，在“西方马克思主义”中是相当普遍的。

还应当看到，费歇尔并不否认而是相当重视艺术对于现实的认识作用。但是，他不认为这是社会意识对于社会存在的反映的产物，他始终把社会存在理解为一种滞后的、即将被淘汰的东西，因而艺术不能反映社会存在。艺术首先因为是人自身的创造，是一种追求自身完美的创造，它在本身上对抗直接反映社会存在的意识形态，正因为如此，它才发挥着帮助人们认识现实走向的责任，“再现一个未完成的、纠葛着千百个问题、在不停地发展、完善、变化中的社会，再现这个包含着一切关系、一切冲突、人类的一切活动的社会。”^② 这样的认识，就使费歇尔的美学从人本主义立场关注现实，特别重视艺术对人们认识变化着的当前现实的作用，而成为一种具有新的视野和尺度的现实主义美学。

(二)艺术必须面对 20 世纪新的现实，按照这一思路对现实主义进行了新的诠释。

费歇尔认为，卢卡契按照 19 世纪的世界面貌与特征，按照 19 世纪现实主义作品对现实主义所作的解说，是相当狭隘的，这导致了他对 20 世纪现代艺术的全盘否定。而 20 世纪新的现

① 《艺术对抗意识形态》第 76 页，伦敦艾伦莱恩公司 1969 年英文版。

② 《西方马克思主义美学文选》第 305 页。

实有自身的特点,读者也有认识新现实的需要,“当有人以 19 世纪的风格向他们谈论 20 世纪时,他们厌倦地转过身去。”^① 在 20 世纪现实的新的特点呈现在人们眼前的时候,在被卢卡契所斥责的布莱希特、卡夫卡(F. Kafka)等人的作品向人们展示其艺术价值时,“会使人立即提出这样的问题:何谓现实主义?何谓现实性?”^② 费歇尔的现实主义美学就是密切联系当代社会现实,在回答“何谓现实主义,何谓现实性”这两个问题中形成的。

费歇尔对现实主义作了一个比较宽泛的解释:“我们把任何一种努力表现和把握现实的艺术和文学都视为现实主义”^③。现实主义与现代主义是“西方马克思主义”美学的世纪之争,这场争论的一个焦点是用什么标准来评价 20 世纪现代文学。在这场争论中尽管费歇尔是力主现实主义的,但他却用对现实主义的宽泛解释来包容某些他所喜爱和肯定的现代主义作家作品,而支持布洛赫、布莱希特,反对卢卡契。

同时,又要看到,对于“努力表现和把握现实”,费歇尔也有自己独到的见解,这不是一种机械直观的对现实的反映,而是对变动不居的现实的运动性把握。他说:“现实从来不是现成的东西,现实是未完成的东西,是打开的东西,不是固定的状态,而是一个过程。在正在消失的现实中已有新的真实在形成。发现这种未知的现实乃是任何一个高于平庸的诗人和作家的职责。即使在一个令人难以捉摸、眼花缭乱、其技术与社会变革正在迅猛

① 《西方马克思主义美学文选》第 304 页。

② 《在卡夫卡学术讨论会的发言》,《论卡夫卡》第 505 页,中国社会科学出版社 1988 年版。

③ 《论卡夫卡》第 505 页。

进行的高度发达的工业社会里,诗人、作家也要保持先知先觉的才能。”^① 在现实生活中,一般的人、特别是处于异化状态中的人,不大可能认识清楚现实,而现实主义艺术则是在现实的发展中把握现实全貌和真相的先知先觉。

从这个新的认识来审视卢卡契的现实主义和苏联的社会主义现实主义,就可以发现它们所执著的现实是过去的 19 世纪,而不是正在发展变化的现实,“只承认 19 世纪资产阶级遗留下来的语言、艺术形式和表现方法才能再现社会主义世界,这是令人奇怪的”^②。对于真正的现实主义而言,现在的关键是理解和认识新的现实特征。人还是从远古而来的人,然而在 20 世纪,人所面对的现实与现实在人思想中引起的感受都发生了变化。费歇尔认为,20 世纪新现实的主要特点是除了阶级和社会制度的绝对性的对抗以外,人类置身的社会呈现出许多“新现实的共同因素”。“共同的东西是:技术、运输、交通工具的巨大飞跃,工业组织和大城市人民的生活作风日益占据主要地位,而落后的农村和狭隘的外省习气日益退居次要地位,还有由此产生的彼此交流的加强和生活节奏的加剧,以及一种适应于技术运动的新型的人。”^③在“西方马克思主义”者中,费歇尔比较早地认识到目前社会正处于一种全球性的现代化进程中。这是一个由科学技术开创的城市化过程,高速度的交通工具缩短了 19 世纪田园遐想的时间流程,缩小了地球空间。它改变了人与自然的关系,也改变了人们的思维印象。“巨大的分工、专业化、劳动的原子能化,以及共同安排工作、必须依靠别人、人口的集中和生活的社会化等现象,都在我们的世纪的人身上打下了烙印。科学

① 《论卡夫卡》第 506 页。

②③ 《西方马克思主义美学文选》第 307 页。

的直接和间接的影响,受技术控制的各种娱乐——电影、广播、电视等等——的感染力,现代化的摩天楼,这一切构成了新的现实,并且还在铸造这个现实。被社会矛盾撕得四分五裂的世界同时又是一个从未有过的统一体,一切都是彼此依赖的,袖手旁观和超然物外都不再可能了。这里仅仅是这革命世纪的几个特点,但与我们每个人都有关系,这种情况要求艺术具有新的表现方法。”^① 费歇尔与法兰克福学派理论家不同的地方是,他并没有在现代化高密度的分工中仅仅看到人的分裂的命运,而生发出对前现代化社会的田园牧歌式的依恋,他在面对现实时,看到了高度的分化带来的是“彼此依赖”,“被社会矛盾撕得四分五裂的世界同时又是一个从未有过的统一体”。现代化进程的一体化特征,促进了东西方文化艺术的交流,现实主义艺术在发展中也必然要吸取西方现代艺术适应现代化进程而产生的新的表现方法,寻找 20 世纪的艺术语言。

20 世纪有没有艺术的独特语言,有没有现实主义的新的内容和形式。这个问题在马克思主义美学乃至世界美学中都存在着分歧。因为工人阶级的历史使命是推翻资本主义,这个使命不仅限于 19 世纪或 20 世纪,所以过去一些正统马克思主义美学不大研究和重视 20 世纪艺术的独特语言。费歇尔认为,“形式,它是一种结晶了的社会经验。”^② 艺术在发展过程中,总是在面对发展中的现实,将新的社会经验凝结其中,成为人类发展的美学标志。无产阶级的现实主义艺术一方面要自己面对新现实,提炼新世纪的艺术语言,另一方面又不能无视资产阶级现代艺术在寻找新的艺术语言方面的成就。他提出不能简单地用现

① 《西方马克思主义美学文选》第 308 页。

② 《论艺术的必然性》英文版,第 93 页。

代主义只表现“社会的没落”之类的说法而断然抛弃和拒绝现代主义的东西,它们“至少是部分地表现了被新技术和工业所征服并且彻底改变了生活节奏和生活方式的世界总的发展过程”^①。这样,费歇尔就提出了20世纪现实主义的新的思路,即现实主义与现代主义在寻找新的艺术语言上的汇合。这个观点在马克思主义美学发展中是一种新的思路,它不同于30年代卢卡契与布洛赫、布莱希特争论中以及法兰克福学派的主张中表现出来的,对现实主义或现代主义单方面维护的立场。费歇尔在对立中看到了共处与互相影响的新的艺术环境、艺术现实、艺术前景。在60年代的“西方马克思主义”美学中,费歇尔和加洛蒂所提出的现实主义的新尺度,便是从卢卡契所固守的19世纪巴尔扎克、狄更斯的现实主义模式,转变到与20世纪广泛流行的西方现代主义互相交流、互相融合的模式。经过30多年的艺术实践的检验,固守单一现实主义模式的观念日渐落伍,而吸收现实主义技巧、方法的现实主义正在艺术实践中取得进展。

(三)建立新的现实主义

费歇尔认为,正统马克思主义的现实主义理论有失误之处,在美学上把作为一种态度的现实主义与作为一种风格的现实主义混淆起来,造成了对现实主义的片面认识。他说:“正确的定义也可能得到错误的诠释,而含混则可能孕育误会。在19世纪,为反对唯心主义、浪漫主义以及其他倾向,在‘现实主义’的名目下,发展了一种非常明确的文学艺术倾向。但这种现实主义不仅是一种态度,它同时也是一种风格;这不仅意味着要采取一种批判的态度,而且也意味着要采取十分确定的表现方式方

^① 《西方马克思主义美学文选》第308页。

法。”^①把19世纪作为风格的现实主义当作艺术一般现实主义的典范,是对现实主义定义的错误诠释。

建立新的现实主义首先要对现实主义作正确理解。“现实主义的广义包括一切承认客观现实存在、并且企图运用各种不同的方法和风格去再现它的文学艺术。也许应该在这一点上取得一致的意见:即承认一切为真理服务的艺术是现实主义的,承认一切把现实淹没在迷雾和奇谈怪论之中的艺术、一切歪曲现实的艺术是反现实主义的。”^②在他看来,社会主义现实主义尽管这一概念“本身是完全站得住脚的”,但是在对它的滥用中,仍然有反现实主义的作品。而同样的情况也在西方现代艺术中出现,有些被视之为现代主义的作品,由于把握了新的现实的真实存在而成为当之无愧的现实主义艺术。费歇尔在这方面详尽地分析了卡夫卡的艺术成就,并把他作为现代艺术现实主义的

代表。

卡夫卡的作品确实很复杂,据他自己在《乡村婚事》一书中说:“我从生活的需求那方面压根儿什么都没有带来,就我所知,带来的只是人类的普遍弱点。以这种弱点——从这一点上来说,那是一股巨大的力量——我将我时代的消极的东西大大地收了进来;这个时代对我很切近,我从来没有与之斗争过,从某种程度上说,我还有权代表这个时代。”^③卡夫卡笔下的人物和世界都是阴冷和痛苦的,是看不到一点阳光的阴冷和没有希望

① 《西方马克思主义美学文选》第323页。

② 《西方马克思主义美学文选》第323—324页。

③ 转引自《论卡夫卡》第507页。

这样一个作家，正统马克思主义长期以来采取一种批判与拒绝的态度。而费歇尔则大声疾呼：“如果我们把任何一种努力表现和把握现实的艺术和文学都视为现实主义，因而将荷马和埃斯库罗斯（Aischulos）、莎士比亚（W. Shakespeare）和塞万提斯（M. de Cervantes）、拉伯雷（F. Rabelais）和斯威夫特（J. Swift）都算是伟大的现实主义者，却把卡夫卡排除在现实主义者之外，那是荒谬的。”^① 在他看来，20世纪一方面是走向全球现代化的时代，同时另一方面又是人的全面异化的时代。历史上还从来没有一个作家像卡夫卡那样把“人的完全异化的现象以类似的表现力表达出来”^②。这就造就了卡夫卡在当代新的现实主义的地位。费歇尔所谓的全面异化，既包括资本主义社会的严重异化，也包括社会主义社会的异化。从这个立场立论，他提出了新的现实主义的艺术宣言，就是“反对那被非人的异化统治着的世界”。从这一点也就可以把卡夫卡的作品纳入当代现实主义的伟大作品之列，因为“卡夫卡是一位关系到我们所有的人的作家，他以最有力的笔触所表现的人的异化现象在资本主义世界已达到了可怖的程度，然而这种人的异化现象在社会主义社会也没有完全克服。在反对教条主义和官僚主义、为社会主义民主、积极性和责任感所进行的斗争中，逐步消除人的异化现象，这是一个长期的过程，伟大的任务。阅读诸如《诉讼》和《城堡》这样的作品就有助于这一任务的解决。社会主义的读者会在这些作品中找出自己问题的一些症候，社会主义的干部也不得不为某些问题找出更为彻底、更为具体的答案。”^③ 这就是说卡夫

① 《论卡夫卡》第505页。

② 《论卡夫卡》第507页。

③ 《论卡夫卡》第504页。

卡对现实异化现象的描述,既是对资本主义社会的一种艺术再现,也达到了对社会主义社会异化现象的现实主义把握。这种观点是他将传统现实主义与西方现代主义结合起来,构造新的现实主义的现实基础。在费歇尔看来,既然20世纪的新现实有在科学技术引导下发展经济的现代化进程,又有资本主义与社会主义同样存在异化现象的状况,既然在把握这两个现实特征时,西方现代艺术都有传统现实主义所不具有的丰富经验和实际成果,那么新现实主义则肯定是只有在吸收西方现代主义的艺术思路、方法、技巧的基础上才能形成。

为此,费歇尔提出,波德莱尔(C. Baudelaire)在诗歌上、卡夫卡在小说上创造的新的表现方法是新的现实主义应当吸取的重要方法。他说:“波德莱尔对资产阶级世界平庸的仇恨,他那故意表现得冷漠的艺术,他的想象力对智力的屈从,这些都比惠特曼(W. Whitman)不自然的咏叹更符合现实。”^①从波德莱尔开始,西方现代主义诗歌运用远古神话原型来表达诗人对现代社会异化状况的厌弃,“这种诗歌发现了新的表现方法,发掘了我们时代典型的、新的因素,必须承认,这种诗歌在片面的、曲解了的形式下表达了要求这样一个集体的愿望:它能为诗歌创作提供取之不竭的源泉,即使这个集体被人们想象成处在一个神话的世界中。”^②而在叙事性文学体裁中,“布莱希特和卡夫卡却采取了相同的手法,即以‘间离手法’来揭示社会的异化,即通过隐喻的形式,揭示现实的基本面貌。”^③他们把人们在日常生活中习以为常的异化的荒谬性用隐喻的方式揭露出来,让人们

① 《西方马克思主义美学文选》第314页。

② 《西方马克思主义美学文选》第315页。

③ 《西方马克思主义美学文选》第318页。

清楚地看到社会现实与人格格不入的景况。

费歇尔认为,只要把传统现实主义把握现实的态度与现代主义把握现实的焦点与技巧、方法结合起来,就一定能建构一种新的现实主义:“我们不会去赞成与生活在一个日益违背人的本性的世界中的人格格不入的艺术。我们从内心要求一种坚定地寻找真理、从各个方面描画和再现真实,同时又指出它的问题和发展方向的艺术。”“它有人类生活的深刻性和丰富性,它又是新现实的新型语言。”^①

费歇尔在融合传统现实主义与现代主义的方向上,寻找建构新的现实主义的美学探索,是有积极意义的。他从对新的现实的艺术把握的基点上去寻找二者的结合点,也是深刻的。实际上,现实主义与现代主义的交流,也成了当代严肃的艺术探索的一个事实。从这里也可以看出费歇尔美学思想的预见性和建设性。当然,费歇尔对与现代主义艺术方法结合在一起的个人主义人生观、价值观缺乏批判分析,有推崇过分之处。他对社会主义社会异化的观点,也有超越马克思对异化概念范畴使用的问题。然而,他与加洛蒂的现实主义理论,在推动当代现实主义从封闭走向开放上,都起了一定作用。

二 加洛蒂的“无边现实主义”的美学

罗杰·加洛蒂(Roger Garaudy, 1913—),出生于马赛一个工人家庭,1933年加入法国共产党。第二次世界大战期间进入法国军队服兵役,复员后因参加抵抗运动被捕,在阿尔及利亚被关押了33个月,美军登陆后6个月才被释放,曾参加阿尔及利亚共产党。回国后担任法国参议院议员、国民教育委员会主席。1953年到1954年曾在苏联科学院哲学研究所工作。后在法国

^① 《西方马克思主义美学文选》第327页。

大学任教。他曾当选为法共中央政治局委员,并从 1959 年起主持法共创办的“马克思主义学习研究中心”,组织了马克思主义和存在主义、天主教思想就一些哲学问题与当时社会形势所进行的对话式的辩论。加洛蒂早年为基督教信徒,信奉马克思主义以后,一直对基督教抱有好感。他对马克思主义的理解本身就包含有一些存在主义和基督教思想的因素。他在“马克思主义学习研究中心”组织的同存在主义、天主教思想的辩论,对于加洛蒂本人对马克思主义的理解起了重要作用。他说:

如果说和存在主义的辩论迫使我们更充分地发展马克思主义不仅在历史和社会方面、而且在人的主观性方面所包含的丰富内容,那么和基督教徒的对话则迫使我们进一步探索另一方面:即基督教徒们所称的超验性,我们可以称之为辩证的超越。马克思主义认为,人不同于并且高于他的过去、他的腺体、他的阶级或民族的综合或结果。马克思关于人的劳动——它事先意识到的劳动目的——的特殊性的观念,和上层建筑相对独立的观念,为我们提供了插入点,以形成一种未曾异化的超验性的理论,或者说——为了避免这个过分引起非理性的或“超自然的”陈腐共鸣的词——形成一种辩证超越的理论。^①

法国在本世纪是存在主义与新托马斯主义都有广泛影响的地区。加洛蒂吸取了存在主义的人本主义思想,认为马克思主义是“最完善的人道主义”,个性自由、“完整的人”就是马克思主

^① 《时代的见证》,载《论无边的现实主义》第 221 页,上海文艺出版社 1986 年版。

义的出发点和终极目的。他对人的终极目的的强调,又显然受了天主教思想的一定影响。把马克思主义与存在主义、基督教思想在一定程度上结合起来,成了加洛蒂哲学、美学思想的一个特点,戈尔曼(A. Gorman)在编撰《马克思主义传记辞典》与《“新马克思主义”传记辞典》时,将加洛蒂列入《马克思主义传记辞典》之中,即将他视为所谓“唯物主义的马克思主义”之列。然而,他将马克思主义与存在主义、基督教思想在一定程度上的结合,特别是在美学思想上对苏联的社会主义现实主义的重要挑战,都具有“西方马克思主义”的思想特征,因此,吴岳添同志说,“加洛蒂无疑是西方马克思主义的一个重要代表”^①,这还是符合实际情况的。

加洛蒂论著甚多,其研究马克思主义的著作影响甚大的有《马克思主义的人道主义》(1957)、《人的远景》(1959)、《二十世纪的马克思主义》(1966)、《今天能成为共产主义吗》(1968)等。他还出版过小说,并有一些美学论著,主要有《从超现实主义到现实主义——阿拉贡的历程》(1961)、《论无边的现实主义》(1963)、《二十世纪的现实主义》(1968)等。这些论著对作为马克思主义美学核心问题的文艺与现实的关系作了新的阐述,提出了“无边的现实主义”的美学思想,在“西方马克思主义”美学思想中有特殊意义和影响。下面对此作一评析。

(一)艺术是人的存在形式

加洛蒂是一位人本主义的马克思主义者。他说:“马克思这样强调了他的学说的出发点是人”,而人从异化状况的回归,“这样的人,完整的人,将能统治经济领域而不致在这领域内成为牺

^① 柳鸣九编:《二十世纪现实主义》第126页,中国社会科学出版社1992年版。

牲品,并将获有可能自由地和创造性地形成自己的个性。这就是马克思主义哲学远景的枢纽。”^①在他看来,人的问题是马克思主义的核心,马克思主义就是人从异化的人向完整的人回归的历史观。而且,他在与萨特的讨论中,实际上吸收了萨特关于通过个人自由选择实现自我、创造自我的存在主义观点,而提出,“如人们所看到的,选择越是自由,就越是必然,这样一来,个人便是创造的中心点,而不是不定的中心点了。”^②个人的创造行为是人的存在形式。艺术显然是个人的创造行为,这样“一切真正的艺术品都表现人在世界上存在的一种形式。”^③

艺术成为人的存在形式又是与人的历史、人的存在本质相联系的。艺术虽然是个人的创造行为,但它又与人最基本的存在形式劳动有关。艺术只能产生于劳动。艺术一方面可以直接满足一种确定的需要,另一方面它作为物化反映出创作者本身的形象,即人的创造能力的客观化。这些都实际上是劳动的特点。“在每个时代,艺术都和劳动及神话有关。劳动是一种现实的力量,一种技能、一种学问、一种训练、一种社会结构,所有已经形成和正在形成的一切。神话,也就是具体而拟人化地表现这种意识:即对自然界和社会中人类尚未主宰的领域里所缺乏的和有待于创造的事物的意识。”^④劳动和神话又是人的存在的两种形式,劳动体现了人的现实存在,而神话则是对人的未来存在的憧憬。艺术与劳动的连结,不仅是它本身同时也是一种劳动,有现实的物化形式,同时它又是当前“现实力量”、“社会结

① 《马克思主义的人道主义》第2页,三联书店1963年版。

② 《马克思主义的人道主义》第156页。

③ 《论无边的现实主义》中译本,第167页。

④ 《论无边的现实主义》第172页。

构”的表征。这使艺术成为人当前存在的一种形式。但艺术又不同于一般劳动,它又是神话,它力图保持对一种不同于既定现实的可能性的意识,其中最重要的是反抗现实异化,指向回归人的自由个性、完整的人的终极目的。艺术既反映了人的现实存在状况,又表现人未来存在的归宿,正是在对艺术与人的整体命运相连之点的深切体察之中,加洛蒂认为艺术是人的存在的形式。

在他看来,人的问题是马克思主义哲学的核心,也是马克思主义美学的核心:“这个关于人的问题,即唯一能通过劳动来自己创造他自身历史的动物的问题,在美学上、在对文学创作的研究中极为尖锐地提出来了。这种劳动的特殊形式显然表明,人不仅是他的过去的延续。”^① 加洛蒂认为,当个人成为社会缩影时,他身上必然带有人类过去的文化。他的存在,便是他的时代在他身上的存在。而艺术一旦用艺术形式表现了这种存在时,由于艺术本身具有劳动性质,具有人类自己创造自己的劳动的共同特征,因而在这一创造活动中艺术必然指向人的未来。人类的终极目的是“使每一个人成为一个人,即成为一个创造者,一位诗人”^②。艺术在创造活动中体现和展示了人的终极目的,这就使当代马克思主义非常重视艺术和审美问题:“正因为美学提出了艺术创造这个中心问题,即通过人不断创造人的问题,它才是一种哲学的试金石。甚至可能是一种政治的试金石,因为它涉及的不仅是人们对艺术和艺术家、文学和作家的看法,而且

① 《论无边的现实主义》第 223 页。

② 《二十世纪的马克思主义》第 179 页,普隆出版社 1966 年法文版,转引自《二十世纪现实主义》第 127 页。

涉及人的概念。”^① 不从社会经济基础的上层建筑的角度,而单纯从人的创造行为的人类学本质出发去认识和分析艺术,从而构筑起一种人类学本体论的美学或艺术哲学。加洛蒂的这一思想在“西方马克思主义”美学中是有一定代表性的。但这种思想又是对马克思主义关于艺术的根本看法的挑战,还值得进一步研究。他还认为,艺术在内容形态上既是人的存在的过去与现实的形式,又是未来的形式;而且,艺术由于创造行为的特点本身具有扬弃过去、塑造新人的性质,而体现着人的终极目的。这些分析是比较细致的,而且确实深化了艺术与人的关系的认识。

(二)现实主义必须具有当代性

加洛蒂富有特色的美学思想是在对“无边的现实主义”这一口号的提出和辩论中形成和产生影响的。“无边的现实主义”显然是一种现实主义理论,然而在加洛蒂的所有论说中,又几乎找不到关于“无边的现实主义”的确实定义和对定义富有内涵的理论阐释,因此“无边的现实主义”实际上是向正统马克思主义的经典现实主义理论、向苏联模式的社会主义现实主义挑战的一种呼唤、一种理论上的实践。

理论总是面临着实践的检验和挑战。现实主义理论在 20 世纪的生命力在于能够说明与指导现代艺术的发展。恩格斯的经典现实主义理论是在现代主义艺术尚未充分发展时提出来的,而社会主义现实主义则是在与整个现代主义艺术对立的格局中提出来的。总之,它们与卢卡契的“伟大的现实主义”一样,都没有把 20 世纪现代艺术纳入现实主义的视野之中。面对 20 世纪现代艺术日渐发展、蔚为大观的客观事实,加洛蒂执意要破除对现实主义的狭隘理解,赋予现实主义以新的尺度。他说:

^① 《论无边的现实主义》第 225 页。

“从斯丹达尔(Stendhal)和巴尔扎克、库尔贝(G. Courbet)和列宾(П. У. Repin)、托尔斯泰和马丁·杜·加尔(R. Gard)、高尔基(М. Горький)和马雅可夫斯基(В. В. Маяковский)的作品里,可以得出一种伟大的现实主义的标准。但是如果卡夫卡、圣琼·佩斯(Saint - John Perse)或者毕加索(P. Picasso)的作品不符合这些标准,我们怎么办呢?应该把它们排斥于现实主义亦即艺术之外吗?还是相反,应该开放和扩大现实主义的定义,根据这些当代特有的作品,赋予现实主义以新的尺度,从而使我们能够把这一切新的贡献,同过去的遗产融为一体?”^①

面对 20 世纪现代艺术的事实,加洛蒂认为现实主义应当具有当代性,应当概括当代社会的新的现实与人的对现实的新的体验。而他认为,这一点正是马克思主义哲学对美学研究应有的认识。他说:

艺术中的现实主义,就是把辩证唯物主义的根本原理移置到美学领域中来:

一、世界在我之前就存在,在没有我之后也将存在。

二、这个世界和我对它的观念不是一成不变的,而是处于经常变革的过程中。

三、我们每一个人对这种变革都负有责任。^②

加洛蒂认为,马克思主义美学不是简单地诠释马克思著作,也不是以现实的某些材料来证实传统现实主义定义,而是用马克思的方法来发现和揭示当代的基本现实,在当代性的基础上去理

^① 《论无边的现实主义》第 167 页。

^② 《论现实主义及其边界》,《现代文艺理论译丛》1965 年第 5 期。

解现实主义对变化中的现实的把握。

那么什么是当代性呢？他在《法国的社会主义模式》中指出，20世纪社会的基本变化是人在生产中具有更大的主动性、选择与革新的能力，即有比以前更多的主体性。而由于“艺术的作用在于创造‘第二自然’”，“这个‘第二自然’正是马克思所出色地称为人化了的自然——文化产品。它的特征是‘人的参与’”^①。这样，在20世纪的现实主义中应该更突出地表现人的这样一种“新的主观性”，即主观性更为强烈的主体性。“我们生活的一大部分不是在天然的自然环境中度过的，而是在人所设计、技术所创造的物的世界中度过的，这一事实同样地改变着我们的感受、我们的观察。”“寻找和发现能够通过相应的形式表现这种新经验的语言与技术，不仅是艺术家的权利，而且是他的责任。”“禁止艺术家意识到这一点，就等于使他的探索和发现一事无成。”^②加洛蒂认为，当代社会的现实就是“人化了的自然”占有越来越大的比重，人也越来越依靠自己的创造而生存，“人的有效参与”就是当代生活的特征。在这样的时代，“艺术作品的使命不是再现世界，而是表达人的愿望。”^③现实主义的当代性就是“表达人的愿望”、“体现自己时代的人们的力量和愿望”的主体意识、主体精神。这样的现实主义当然不是恩格斯所说的“真实地再现典型环境中的典型人物”，也不是社会主义现实主义所要求的“艺术描写的真实性和历史具体性”，而是“表现创作它的人”^④，“表现人和正在变化的世界的一切”^⑤。这种表现世

① 《论无边的现实主义》第126—127页。

② 《论无边的现实主义》第132—133页。

③ 《论无边的现实主义》第29页。

④ 《论无边的现实主义》第39页。

⑤ 《论无边的现实主义》第91页。

界当前现实所表征的人的生存状况,和人创造自己、创造未来的主体意识,就是他所一再倡导的现实主义必须面对的当代性。

前苏联著名作家肖洛霍夫(М. А. Шолохов)曾经说过:“现实主义作为一个整体的现实主义以及现实主义的小说,都是根据过去伟大的大师们的艺术经验为基础建立起来的。但是,在它们的发展过程中,不管怎么说倒真的需要新特点——不折不扣的现代的特点。”^①如何破除对恩格斯经典现实主义理论的教条式的理解,赋予现实主义以当代特点,确实是马克思主义美学发展中的一个重要问题。加洛蒂对这一问题的思考,无疑是有成果的。他对艺术主体性意识的强调具有当代特点。然而,他与传统现实主义艺术观念的截然对立,使他对现实主义的理论阐释,实际上完全走进了现代主义的范畴。

(三)“无边的现实主义”——对现代主义的现实主义阐释

如果说费歇尔对现实主义新的尺度的理解,包含着一种把现实主义与现代主义结合起来的努力,那么加洛蒂的“无边的现实主义”实际上在现实主义的意义上对现代主义作了肯定性阐释,现代主义成了“无边的现实主义”在当代的具体形态。

尽管加洛蒂始终恪守现实主义,但他说:“没有非现实主义的、即不参照在它之外并独立于它的现实的艺术”^②,“真正的艺术没有不是现实主义的”^③。这种对现实主义的理解,实际上可以把不同创作方法和风格的作品,都纳入现实主义之中。因而,他所说的“无边的现实主义”,大概首先是撤消现实主义作为创作方法的边界,撤消与浪漫主义、现代主义有区别的现实主义的

① 《诺贝尔文学奖颁奖演说集》第500页,百花洲文艺出版社1993年版。

② 《论无边的现实主义》第167页。

③ 《关于现实主义及其边界的感想》,《现代文艺理论译丛》1965年第1期。

边界。他说：“因为现实本身是没有止境的，所以恰恰在这个意义上说，现实主义是无边的。”^① 把现实主义作为艺术对现实的反映与把握，实际上否定了传统理论关于现实主义的一切内涵。这固然是为了向社会主义现实主义提出挑战，包含了应当废弃其中的内涵性定义的意思，同时更为重要的是加洛蒂试图论证和说明 20 世纪的现代主义就是当代的现实主义，是“无边的现实主义”在当代的新形态。

加洛蒂说：“在每个时代，一切杰出的艺术作品都表现了人确定的与世界的关系。一幅画就是这些关系的一些‘模式’……造型的颠倒需要制造一种同样随人和世界的关系而变化的语言。这种颠倒的规律构成控制论者所说的一切‘代码’，也就是一切语言变成另一种语言的规律。”^② 在每一个时代，艺术表现人确定的与世界的关系，都有它自身的“模式”和语言“代码”。这些经常被视为创作方法的东西，都成了“无边的现实主义”在每一个时代形成的模式和代码。18 世纪的浪漫主义，发展到 19 世纪的现实主义，再到 20 世纪的现代主义，这些都不过是“无边的现实主义”的模式与代码而已，而当代的现实主义则毫无疑问属于现代主义。

《论无边的现实主义》一书由三篇论文组成。每篇论文都评论了一位现代艺术家，他们是帕布洛·毕加索(1881—1973)、圣琼·佩斯(1887—1975)和弗朗茨·卡夫卡。毕加索是人所共知的现代主义画家，卡夫卡也是现代主义小说家的代表人物，圣琼·佩斯在现代众多流派中并不专属于哪一个诗派，但他的诗汇聚

① 《论现实主义及其边界》，《现代文艺理论译丛》1965 年第 5 期。

② 《二十世纪的现实主义》第 26 页，格拉塞出版社 1968 年法文版，转引自《二十世纪现实主义》第 128 页。

了从浪漫主义到超现实主义的诗的特征。现代主义艺术的生产当然是社会生活的发展的一种必然结果,它总在一定程度上反映和表现现实生活中的某些新的特征。然而不能从这一点,就证明一切现代艺术都是现实主义艺术,就说明20世纪再也没有传统现实主义的艺术。但加洛蒂却正是从这里来说明毕加索、圣琼·佩斯和卡夫卡都是现实主义艺术家,从而提出“无边的现实主义”的理论。

加洛蒂在三篇论文中都首先论述了三位艺术家同时代的关系。他勾勒了毕加索从蓝色时期到粉红色时期、立体主义时期到与超现实主义交流的艺术历程,而这样的艺术探索正是社会历史演进的见证,“毕加索作品的历史由我们的、所有人的历史时期本身来划分了,因为他的传记不仅和现代艺术的发展,而且是和当代的全部历史联系在一起的。”^① 圣琼·佩斯是数届法国政府外交部秘书长,实际主持法国外交工作的官员阿历克西·圣雷瑞·雷瑞的笔名。他的诗歌创作力图在外交官的社会生涯、社会角色之外,营建一个纯艺术的天地。然而,加洛蒂正是在圣琼·佩斯“采用文学笔名和始终最严格地保持双重人格”的事实上,看到圣琼·佩斯的文学活动成为了当代社会人的普遍异化现实的反映:“这个被分裂为两个的人正是他那个时代的人:双重人的时代。”^② 而“卡夫卡的世界和我们的世界是统一的。他生活过的世界和他创造的世界是统一的。”^③ 通过这样的分析,加洛蒂就把三位现代主义艺术家纳入“无边的现实主义”的框架之中了。

① 《论无边的现实主义》第55页。

② 《论无边的现实主义》第75页。

③ 《论无边的现实主义》第99页。

其次,加洛蒂认为这三位现代主义艺术家之所以具有现实主义精神,就在于他们用人道主义对现实异化世界提出了强烈的抗议。反异化是当代现实主义在内容上的重要标志。毕加索本人并不认为他的立体主义的探索具有什么社会意义,但加洛蒂却看到“毕加索反对抹杀现实和人的存在,他的美学革命首先是在作品的构成中对意志的优先地位作人道主义的肯定。”^①毕加索追求的是“反对异化的现代社会形式的人的肯定”,“肯定那些反对要把人压垮的自然或社会力量的人”^②。圣琼·佩斯“感到了人的异化的全部重压,成了与他无关的、外部的、敌对的、压垮他的力量的玩物。他对人类的整整一个时代提出了疑问。1940年的灾难使他突然意识到这种根本的混乱和这种异化,由此产生了他最美的诗篇。他第一个行动是决裂和拒绝。”^③圣琼·佩斯写下如许诗句:“一切都要重来。一切都要重述。在整个有上的目光是错误的。”加洛蒂认为,他的诗具有启示性,揭示了有与存在对立的异化中心主题。至于卡夫卡,他的所有作品都意在表明“异化是全面的”^④。加洛蒂认为,日益严重的异化乃至于人的全面异化,是20世纪与19世纪相比的一个显著特点,在当代任何现实主义艺术都不能回避对异化的描写,而只要成功地描写了异化,特别是表达了对异化的人道主义抗议,都是当代的现实主义作品。袁可嘉说:“现代派在思想内容方面的典型特征是它在四种基本关系上所表现出来的全面的扭曲和严重的异化:在人与社会、人与人、人与自然(包括大自

① 《论无边的现实主义》第30页。

② 《论无边的现实主义》第32页。

③ 《论无边的现实主义》第76页。

④ 《论无边的现实主义》第132页。

然、人性和物质世界)和人与自我四种关系上的尖锐矛盾和畸形脱节”^①。加洛蒂把表现异化作为当代艺术现实主义的内容特征,显然是把现代主义纳入现实主义框架中的一种诠释。

再次,袁可嘉在分析西方现代主义的艺术特征时指出:“在艺术与生活、现实和真实的关系上,他们强调表现内心的生活、心理的真实或现实。”“在艺术与表现、模仿的关系上,现代派认为艺术是表现,是创造,不是再现,更不是模仿。”“在内容与形式的关系上,现代派作家大都是有机形式主义者,认为内容即是形式,形式即是内容,离开了形式无所谓内容。”^②而加洛蒂恰好从上述现代主义的艺术特征来说明当代现实主义的艺术创造。他认为,毕加索的立方主义的艺术革命,是“适应20世纪精神的一种新的解决办法”,“这也许是毕加索美学的本质:以内部固有的、而不是借自自然的模特儿的成分,在人类存在的暂时表象和转瞬即逝的表现之外重新创造人类存在的深刻现实。”^③立体主义的绘画要求观众在心理上对画面形状进行一种精神性的综合,观众不再是对色彩、形体的感觉的被动接受,画面直接诉诸观众内心最隐秘的深处。卡夫卡小说的世界是寓意的神话,“卡夫卡看到和创造了形象和象征的世界,觉察并暗示事物之间的联系,把经历、梦想、虚构、甚至巫术,合并成一个看不见的整体,而且在感觉的重复印象或重叠之中,使我们每个人想到日常事物的轮廓、隐蔽的梦想、哲学或宗教的观念,以及超越它们的愿望。”^④卡夫卡的小说采用人物主观视角的叙述方法,尽量强化

① 《外国现代作品选·前言》,《外国现代派作品选》第一册上,第5页,上海文艺出版社1980年版。

② 《外国现代派作品选》第一册上,第10—11页。

③ 《论无边的现实主义》第34页。

④ 《论无边的现实主义》第158页。

和渲染人物主观心理对世界异化的感受、体验。有的作品只是人物的内心独白,作者只是赋予他的心理活动一种语言的形式。“对卡夫卡来说,艺术表现是他内心世界的投影和客观化,使这个看不见的世界变得可以看见。”^①可以说,加洛蒂对这几位现代艺术家所具有的现代主义艺术特征的把握是准确的,分析是相当细腻的。按照他的思路,这种主要通过内心感受体验的描绘来展示人对世界的主观印象的艺术手法,构成了适应时代变化的当代现实主义。

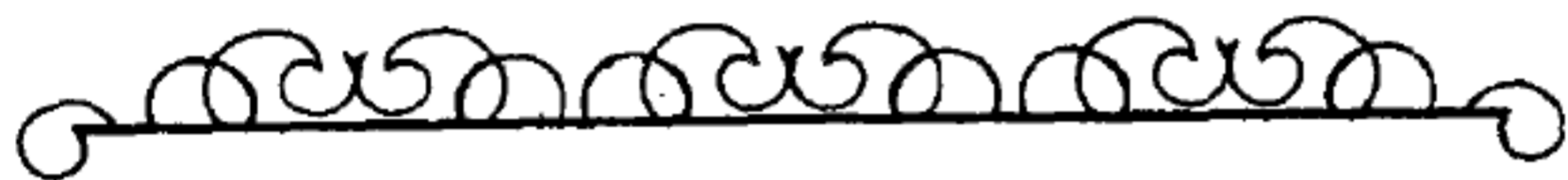
总之,加洛蒂的“无边的现实主义”的美学理论,对于对现实主义的教条式理解是一种有力冲击。他把现代主义诠释为当代现实主义的尝试,具有概念上的含混之处,但却从另一方面说明了成功的现代主义作品的现实意义,为20世纪马克思主义美学从断然拒绝现代主义的僵硬态度,转变为一种面向艺术实际的务实态度,起到了良好作用。他的这些努力都为当代艺术打破现实主义与现代主义的封闭壁垒,实行二者的交流、结合,提供了美学环境。当然,由于他对存在主义和天主教思想的好感,使他特别喜爱卡夫卡,他在卡夫卡的作品中体验到的正是马克思主义对现实的反映、存在主义对人的存在形式的关注与天主教对人的超验性体验三者的结合。他说:“卡夫卡用一个永远结束不了的世界、永远使我们处于悬念中的事件的不可克服的间断性,来对抗一种机械生活的异化。”^②“诗歌正是把目前的现实变成神话、变成尚未存在的东西的‘密码’的艺术,我们将乐于说它是超验性——如果这个词不是被神学如此深刻地浸透的话——的实际感受。”人类的超验性体验就是对世界无限性的感

① 《论无边的现实主义》第147页

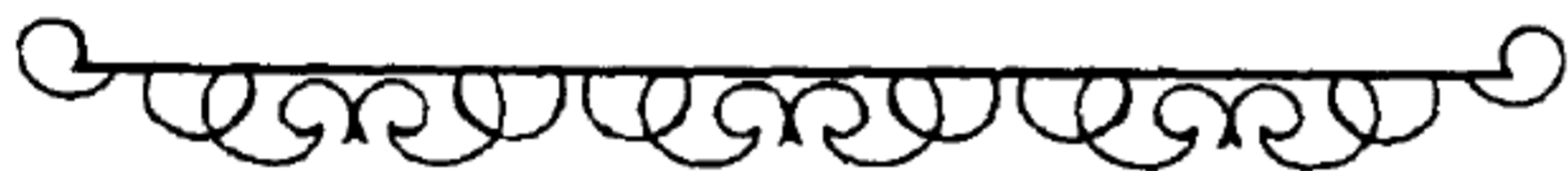
② 《论无边的现实主义》第162页。

受,“卡夫卡是这种无限性的见证人。”^① 人的存在总是最终要摧毁阻挡前进的异化的障碍,走向超验性的无限未来。这样的现实当然是无边的,对这样的现实进行艺术把握的现实主义当然也是无边的。加洛蒂的“无边的现实主义”包含着人对世界无限性的超验性体验,这使他的美学理论总有几分宗教的神秘意味。这增强了对艺术作情感体验的氛围,又在理论上添加了一些迷茫和含混。

^① 《论无边的现实主义》第 164 页。



第三章 走向浪漫主义的美学



从创作方法上讲,浪漫主义的核心是理想主义。在浪漫主义艺术作品中,艺术家总是把他崇奉的理想推举到作品的前沿,让读者在作品的一切描绘中都直接感受到理想的光环。而浪漫主义的美学,不仅把对理想的表现视为艺术的根本,而且其理论的一切环节都把对理想的追求作为基础。马克思主义把共产主义的远大理想作为人类社会发展的辉煌目标,它的美学从根本上说具有浪漫主义因素。但由于马克思、恩格斯在世时,作为文学思潮流派的现实主义取代浪漫主义获得了瞩目的艺术成就,因而使他们对艺术的具体论述更多侧重于现实主义。在马克思之后的马克思主义美学的发展中,浪漫主义被提上了日程。1934年苏联提出的社会主义现实主义,就把革命的浪漫主义作为其中的组成部分。毛泽东在1958年提出革命现实主义与革

命浪漫主义相结合的创作方法,则明确以革命浪漫主义为主导。苏联的社会主义现实主义与中国的“两结合”的创作方法,在理论阐释与具体实践中,受到“左”的指导思想影响,有一些问题和失误,但它们把革命浪漫主义的核心放在共产主义理想之上,而且认为共产主义是人类社会发展的必然归宿,这种把浪漫主义的理想置于科学理论之上的立场,仍然是马克思主义的。

与此相反,“西方马克思主义”美学中的浪漫主义理论,所推崇的是一种空想式的乌托邦。他们在批评社会主义现实主义的失误时,也抛弃了其中包含的置于科学理论之上的共产主义理想。他们对马克思主义所作的人本主义改造,也表现在把马克思主义美学视为审美乌托邦。他们就在对审美乌托邦的阐释中,形成了一种走向浪漫主义的美学。其理论代表就是布洛赫、列斐伏尔和马尔库塞。

第一节 布洛赫的“希望”美学

恩斯特·布洛赫(Ernst Bloch, 1885—1977), 1885年出生于德国的路德维希港, 17岁时就已写出了有关神学和物理学的著作, 曾在维尔茨堡、柏林、海德堡攻读哲学, 同卢卡契、麦克斯·拉斐尔(Max Raphael)一道师从生命哲学家齐美尔, 并加入有卢卡契、雅斯贝斯(K. Jaspers)等在内的海德堡小组。第一次世界大战爆发时, 移居瑞士, 1918年出版《乌托邦的精神》一书, 名声大震。1919年回到德国后, 在慕尼黑和柏林当自由作家, 写下许多论及哲学、美学和政治的文章。他在《革命的神学家托马斯·闵采尔》(1921年)中继续对乌托邦问题进行探讨。1933年, 纳粹在德国登台, 为逃避迫害, 他离开德国, 在布拉格、维也纳和巴黎住了几年, 陆续给反法西斯的流亡者刊物撰写艺术和政治方

面的文章。1938年来到苏联,1939年为参加美国第三届作家代表大会到了美国。1949年回到东德任莱比锡卡尔·马克思大学教授,1955年东德政府授予他国家奖状和银质祖国勋章,而从1957年起由于他的包含有宗教神学成分的马克思主义观点,而受到有组织的批判,并同时失去莱比锡大学的职位。1961年9月,在他到图宾根访问时,向西德政府要求政治避难,获准后一直在图宾根大学作客座教授,1977年在图宾根市去世。

他早期著作著名的有《乌托邦的精神》(1918)、《革命的神学家托马斯·闵采尔》(1922年)和《时代的遗产》(1923年)。他一生最重要的著作无疑是三大卷的巨著《希望的原理》(1954—1959)。布洛赫作为“西方马克思主义”理论家的显著特色,是把马克思主义对人类未来理想的预见同基督教神学关于人类命运的预言结合起来,更多地用根植于唯心主义学说的人性冲动,来说明马克思主义所追求的人类解放的目标。他在这部书的序言中说,马克思主义对于未来前途的希望,是与基督教神学及许多唯心主义学说有关联的,他说:“美好的新的东西从来不是全新的,甚至基督教徒也怀着惊异心情或是沉睡的良心,知道伟大人类解放运动的一切乌托邦式的向往,都导源于《圣经》的《出埃及记》和关于救世主的几章。而构成希望、渴望和归家本能的‘有’与‘无’的临界点,一直活跃在伟大的哲学中。它不仅活跃在柏拉图(Plato)的生命本能中,而且也活跃在亚里斯多德(Aristotle)的物质是存在的可能性这一深刻概念中,它也跃动在莱布尼茨(G.W. Leibniz)的倾向概念中。希望也是直接地跃动在康德的关于道德意识的主张中;在黑格尔的历史辩证法中,它活跃在绝对精神的运动中。”^①在他看来,马克思主义关于人

^① 《希望的原理》第1卷,第17页,柏林建设出版社1954年德文版。

类解放的承诺,无产阶级的解放事业,与基督教神学所追求的至善至福是一致的。这是一个从柏拉图、亚里斯多德、莱布尼茨、康德、黑格尔到马克思都努力探索的,人类和宇宙最终走向的终极完美。

这就是希望的原理,也就是乌托邦的思想。布洛赫正是从基督教神学与一些唯心主义学说对人类终极目标的学说中,把握住了一种乌托邦思想。这种乌托邦是人类和宇宙自身运动最终指向和到达的终极实体和完美境界,这是一种未经实现的未来,但却在现在人类心中激起希望的火花。希望是人类追求乌托邦的人性的本能冲动。它犹如对上帝的信仰一样,主宰着人们走向未来的活动。布洛赫反过来用他在基督教神学中把握到的这种思想,来对马克思主义进行独特的解释。他说:“所有的乌托邦,或者说几乎是所有的乌托邦,不论它们是封建的还是资产阶级的,都作出了财产公有的预言,简言之,都有社会主义思想。”“乌托邦思想表现了贯穿全部人类历史的期待的倾向。然而,只有马克思主义才具体地表达了它,这显然是因为马克思主义揭示了现实的可能性。”^①恩格斯说马克思主义把社会主义理论从空想变成了科学,然而布洛赫却始终认为马克思主义是一种乌托邦的空想的学说。这正如施密特(A. Schmidt)所说:“马克思本人并不承认自己是乌托邦主义者。他认为在他完成了社会主义从空想到科学的发展上,已经克服了对人类全部关系的一切幻想的虚构。他的一生正是批判乌托邦主义者的一生”^②。而恩斯特·布洛赫却“去理解马克思自己并不承认的乌托邦意识,这种乌托邦以潜藏在目前存在着的现实中的现实的

① 《论卡尔·马克思》第136页,纽约1971年英文版。

② 《马克思的自然概念》第135页,商务印书馆1988年版。

可能性为基准,去预想未来的人类现实。”^① 施密特还认为,布洛赫超越了马克思,同时又背离了马克思,创立了一种“神秘主义的和目的论的宇宙论”的革命理论^②。杰姆逊也说:“布洛赫并不是马克思主义哲学家,甚至也不是马克思主义的宗教哲学家,借用他描述托马斯·闵采尔的术语,他更是一位‘革命的神学家’。”^③

学术界一般都认为,布洛赫的《希望的原理》是关于人类志向、对未来渴望的各种形态的乌托邦意识的现象学和百科全书。不同于黑格尔的《精神现象学》对精神现象作有层次的逻辑展示,《希望的哲学》对现实中各个方面的“希望”的形式进行的研究虽然广泛但却似乎缺少体系性的建构。这部著作从普通的或花园里的幻想、迷人的集市上的喧声笑语和吸食鸦片者的呓语开始,进而描绘了一切形式的乌托邦和理想。这些乌托邦从远古不可追忆的时代就已经开始形成和存在,并伴随着人类进入文明社会,铺展在政治、哲学、科学、艺术的各个方面。人类社会的组织结构是按对未来的希望设置的:工艺不仅是未来社会的科技成就,而且也改变着我们与周围环境的关系;社会学是分析大众文化与广告信息对完满的期待;而意识形态和文学、审美的批判,则是对艺术、神话和宗教中的乌托邦原型的充分评述。布洛赫的这部著作卷帙浩繁,但却少有大部头著作严密的体系,作者信手书来,并不缺少激情与智慧。贯串于全书的是人类对乌托邦的追求,是对未来的希望。作为布洛赫思想范畴的“希望”,被作者用于阐释艺术和审美,因而形成以“希望”为审美理想、审

① 《马克思的自然概念》第136页。

② 见《新马克思主义传记辞典》第139页。

③ 《马克思主义与形式》英文版,第117页。

美价值的浪漫主义美学。

一 艺术的本体——希望的预言

按照布洛赫的想法,哲学就是乌托邦,它的核心就是“希望”:一种揭示世界可能面貌的知识。由于世界是物质的,物质在其演进过程中通过内部原因而趋于完美,整个宇宙和全人类都在向一个完美境界推进。这种完美境界只能在未来出现。与未来的完美境界相对照,现实是人类黑暗的经验:“最黑暗的时刻是我们正在实际生活于其中的现在的时刻。现在的时刻是我们的经验的中心并且最成问题。”^①然而在现实的人类生活与世界中,在最黑暗的时刻,仍然存在一种像发酵素一样的潜力和能动性,在我们自身内部有一种冲动,有一种用自己的力量摆脱现实的空虚与黑暗的需要,有一种去追求与走向未来的完美的渴望。“当现在的时刻实际上存在的时候,它被包藏在黑暗之中。只有那正待来到的或那刚刚消逝的东西,才能在对于某一时刻的逐渐增长的浑然无知能够充分发挥作用之前,得到必要的距离和摆脱那种绝对的接近。”^②人与其所处的时代,在任何时候都是不完满的,但却具有走向未来的潜能与趋势。未来是现实的希望,但未来却在现实中撒下了它的碎片。对现实不满足的冲动,让人们更深刻地体验到希望的原理。这是生活的意义、历史的良心和幸福的天地。

布洛赫的希望所致的未来是一个人道主义的乌托邦,就是“社会化的人类与人类化的自然结为同盟,将把世界变成一个真正的家”,“在终极上是明显的自然和在终极上是明显的历史,都同样处于未来的地平线上”^③。这是人与自然的和谐统一。然

① ②《希望的原理》德文版,第1卷,第312页。

③ 《希望的原理》第2卷,第264页,柏林建设出版社1955年德文版。

而这又是一个自然的人化与人的人化统一的过程。布洛赫所谓现实是最黑暗的時刻的论述,是出于对自然人化历程中人的异化的抗议。在他看来,人类在自然人化过程中造成了社会人的异化,在这种状况下不可能有一个真正的、终极意义上的人化自然。人被控制在人类征服自然的手段之中,也还是自然的奴隶。人的未来希望在于人的人化,成为摆脱异化的真正意义上的人。人既不是奴隶,也不是主人;他不是农奴,也不是封建主;不是无产阶级,同样地也不是资本家。这是一个超越阶级对立的人道主义的乌托邦。布洛赫的这种思想在19世纪空想社会主义和当代“西方马克思主义”中都并不少见,但他的思想的特点是用大量篇幅,倾注全部精力去描绘人类未来的乌托邦理想,描绘一个在未来的曙光中展现出来的、以前没有一个人到过那里去的新的天地。他始终在论述人类未来的乌托邦和人类必然向这个伟大而遥远的目标进军的冲动——希望。

这是一种独特的世界观,它执著于人类向未来目标的走向,人类的目标与自然、宇宙的走向在终极意义上是一致的。这又是一种存在论,它用人类对未来的希望来讲解人生的意义,人类存在于对于未来终极目标的希望之中。这自然就成了一种美学。那种对人类前所未有的理想世界的幻想、憧憬与激情、冲动,本身就有审美的意义。而且,艺术与审美有在激情与想象中超越现实的特点,在布洛赫看来,这是人类乌托邦的希望的一种预言的形式。

在认识艺术本质的问题上,布洛赫并不否认艺术是由社会经济基础决定的上层建筑,但他却认为正因为人类社会始终处于向未来目标的进军的过程中,艺术的上层建筑性质只是艺术的暂时属性。对于艺术,永恒的则是对未来希望的预言。布洛赫指出:“一部‘有影响的’作品,并不随着时间的消逝而消逝:它

只是在意识形态上属于它所植根于其中的社会时代,但在创造性方面则不属于后者。重要的艺术作品的经久不衰的魅力和伟大,显然是通过一种先在的外观的完美和丰富的乌托邦意味而发挥作用。可以说,艺术的价值和魅力,存在于这些作品的窗口之中;而且总是存在于那些向终极预言的方向敞开的窗口之中:朝着一个目标奋进、翱翔、伸出手去——这个目标从来不只是心造的幻影。这类艺术作品的一个最明显的例子就是《菲奥里德》,它预言了法国大革命的斗争。”^① 人类的乌托邦思想有许多形式,而艺术是一种具体而局部的形式。作为决定人类自身本质的乌托邦追求——希望,是一种对于不可名状的终极的预感,它在人们心灵的梦想中浮动,而又回荡在音乐的迷人的旋律之中,体现在小说人物堂·吉珂德、奥德赛、浮士德等身上。

既然乌托邦的希望对于人类是本体性质的,那么作为乌托邦预言的形式,对于艺术也是本体性质的。布洛赫认为正是乌托邦意识成了艺术的灵魂,把艺术从有限性的意识形态的束缚中解放出来,提升为与人类永无止歇的向未来进军的途程相随相伴的不朽文化。在他看来,作为艺术的文化,有两个层次,它一方面与产生它的社会经济基础和与基础相适应的上层建筑相联系,另一方面它又内在地体现了乌托邦在特定时代的观念。正是因为后者,艺术才能具有永恒的价值和生命力。历史之火在将一个特定时代的经济基础与意识形态烧为灰烬时,作为文化剩余物的艺术,留下来的就是乌托邦的希望。他说:“即使是万世不朽的静态的艺术作品,也不完全受其短暂的存在基础和与这个基础相适应的意识形态的限制。”“在这些情况下,显然有

^① 所罗门编:《马克思主义与艺术》中译本,第632页;美国威尼州立大学1979年英文版,第584页。此处译文与中译本略有不同。

一种‘文化过剩’在起作用。有某种东西在一个特定的时代的意识形态之上和之下运动着。一旦一个时代的社会基础和意识形态衰朽后,只有这个‘剩余物’在以后的各个时代生存下来,并作为被作用物而得到保留。这个被作用物从本质上说是乌托邦的,与它相一致的唯一的观念就是具体化的乌托邦观念。”^① 布洛赫关于艺术本质的思想是相当明确的,就是说艺术反映了人类社会两个层次的存在,一种存在是特定时代的社会经济基础和与之相应的上层建筑,另一种存在是人类社会向乌托邦前进的内在运动。由于人类存在所无法扬弃的社会性,艺术在具体时代不得不反映这一时代的经济基础及其意识形态,但它又不能作为宣传工具而造福人类,它也不能用维护现存的统治者的利益而永驻人间,因而艺术,一切真正伟大的艺术,总是把乌托邦作为自己内在的灵魂。

当然,乌托邦也并不是虚无缥缈的空中楼阁,而是存在于现实中的客观运动的动力和方向。它“是高度现实的,乌托邦意识拥有最客观的基础:物质世界、世俗事务本身,是并没有终结和完成的,而是处于一种向理想的开放性状态,亦即是一种其自身的自我本质尚未得到展现的状态。”^② 事物本身不是它目前呈现的样子和状态,目前的状态只是提供了一条向乌托之邦延伸的点线。然而,事物目前的状态却具有通向乌托邦的外沿,用现实的和客观的可能性包围着具体的真实的事物。由于世界本身是一个没有完成的世界,因而“艺术作品真正表现的世界的本身

^① 所罗门编:《马克思主义与艺术》中译本,第632—633页;英文本,第584—585页。

^② 所罗门编:《马克思主义与艺术》中译本,第634页;英文本,第585页。

是根本没有准备停当和根本没有完成的”^①，是对世界乌托邦本质的真实反映。人类和世界尚未充分展现的本质都是在那遥远地平线上的希望。艺术超越现实的社会意识形态属性，也必然成为乌托邦的表现。乌托邦赋予艺术以生命，又从艺术对乌托邦的表达上增强自身推动社会前进的力量。布洛赫指出：“乌托邦精神存在于每一伟大的创造性言论的最终本质中，存在于斯特拉斯堡的大教堂里和《神曲》里，也存在于贝多芬(L. V. Beethoven)的预言性的音乐中和B短调弥撒的深处。乌托邦的精神是在失望之中，而失望是在唯一的必然性中，即使它被‘欢乐的赞歌’所掩盖。‘主啊，怜悯我们’和教条，正如被吸收到不言而喻的有关希望的思想中一样，被吸收到乌托邦的思想中，但其吸收的方法迥然不同，即使当它们失去一种纯粹受时间限制的思想意识的反映的时候也是如此，而且事实上只有在那个时候才是如此。对那‘尚未意识到的’东西加以确切的想象，就像使还没有被硝酸腐蚀过的黄金显露出来那样，也正如消除了阶级幻想和阶级思想意识以后那种仍然存在和出现的善揭示出来那样，能够补充批判了解的不足。文化在阶级思想意识中本来是一种纯粹装饰的成分，在阶级思想意识结束时，文化所受的唯一损失只是这一装饰本身，即虚伪的完美和谐。乌托邦的作用是把人类文化从纯粹的沉思的懒惰中解救出来；它在人们已经真正达到的最高峰上揭示出人类希望的、真正的、没有被意识形态所掩盖的内容。”^② 中世纪的封建教会专制的统治终结以后，中世纪的艺术还向人们展示出乌托邦精神的微笑。

① 所罗门编：《马克思主义与艺术》中译本，第636页；英文本，第587页。

② 《乌托邦的职能同意识形态的冲突》第1卷，第174页，柏林建设出版社1959年德文版。

按照布洛赫的分析,艺术既有社会意识形态的因素,又有超越社会意识形态的因素。这种看法应当说是符合艺术的实际情况的。他对艺术超越社会意识形态的乌托邦精神的强调,有反对庸俗社会学对艺术特性狭隘理解的积极方面,同时艺术的超越性,它对未来理想的追求,却始终不能脱离其时代性,布洛赫把乌托邦精神所赋予的艺术超越性,与其时代特色、社会意识形态特性完全分割开来,把社会意识形态作为艺术在发展中必然脱下的一件外套,显然又是不正确的。无论如何,他把艺术作为乌托邦精神的预言,表达希望的形式,把人类走向未来的理想视为艺术的本体内容,就为布洛赫的美学思想打上了浪漫主义的印记。

二 艺术的价值——对希望的审美表现和体验

布洛赫的美学思想除了在《希望的原理》和《主观—客观》等哲学著作中有所表述以外,他还有一些专门论述文学艺术的论文集,如《文学论集》、《我们时代的遗产》、《痕迹》等。这些论文论述的具体问题相当多,但仍然与他的希望哲学有根本联系,仍然是希望美学在具体问题上的展开和运用,除了继续申说艺术是乌托邦精神的形式、希望的预言之外,比较集中地讨论了艺术家对乌托邦精神的审美表达与观众、读者通过艺术对乌托邦精神的审美体验,从艺术活动的层次上说明了艺术的价值是对希望——乌托邦精神的体验。

希洛赫认为,人类任何创造活动都是希望的行动,都是推进现实向未来的运动,都具有乌托邦意义,艺术家的创造活动也不例外。艺术家创造的关键在于把握现实向未来的发展。他在收入《文学论集》里的《论文学作品反映当代的问题》中,比较集中地讨论了这个问题。虽然布洛赫认为人类的希望存在于未来,与未来的终极目标的辉煌相比,现实显得黯淡无光,甚至是

最黑暗的时刻,但通向未来的道路却开始于现实的脚下。“我们刚刚生活过来的时刻是最近的时刻,因此也就处于最难被经验到的境界。”^①一切艺术都不能回避对当代的反映,就在于如何把握这一“最难被经验到的境界”,不仅是具有巨大诱惑的审美难题,而且是通向乌托邦审美境界的必经之路。

然而,艺术创作反映当代现实的通病却是“难于克服距离太近造成的困难”^②,缺乏对空洞的日常生活的乌托邦的洞见。布洛赫认为,就连托马斯·曼(Thomas Mann)的后期小说和“安娜·西格斯(A. Seghers)的伟大艺术”,“对漂泊无依的状况,对黑夜和可能到来的白昼之间的朦胧微光,它们则远远不能做出公正的判断。从历史唯物论的角度来看,‘现在’有许多本身是暂时的东西,从文学角度来看,它好像在自身包含着许多特殊的東西。……从方法上讲是这样:一篇反映时代面貌的作品,其成功的方式在于,站在一定距离的不同平面上通过极为错综复杂的反映而取得成功。”^③ 这里的关键仍然是用乌托邦意识来审视当代:“从房顶上投下批判的一乌托邦式的一瞥,这不仅足够看到远处,而且可以清楚地看到房子周围的东西。”^④

在布洛赫看来,巴尔扎克是用文学反映他置身的当代社会的成功典范,然而,与恩格斯、卢卡契把巴尔扎克视为现实主义胜利的例证不同,布洛赫却用他自己的希望美学对巴尔扎克作了表现审美乌托邦的解说。他说:“众所周知,就连伟大的巴尔扎克处于资本主义明显高度发达的法国,也不懂‘潮流’。他不

① 《希望的原理》德文版,第1卷,第312页。

② 《论文学作品反映当代的问题》,《西方文艺理论名著选编》下卷,第732页,北京大学出版社1987年版。

③ ④《西方文艺理论名著选编》下卷,第735页。

是以浪漫主义的方式,简直是以反动的方式反对资本主义,虽然他反对法国革命后的高利贷者和贪得无厌的人,但他仍是站在保皇党一边。当然,他没有看到资产阶级(他们就像同时代的德国资产阶级一样)怎样从堕落的行会市侩逐步发展到资本主义的市民阶层,他也就没有理由提出真正的浪漫主义艺术家的抗议。因此,巴尔扎克对暴发户的无与伦比的刻画受惠于两种方法,就是讽刺的批判,加上人道的乌托邦,而且这两者并不是仅仅作为主观的附加物,而且是作为在现实社会中尽可能地把握到的成分。”^① 巴尔扎克尽管用反动立场来对待现实,但由于运用了对现实批判的讽刺和人道的乌托邦的方法,就使他的作品获得了成功。现实始终是不完善、有缺陷的,艺术反映当前现实的出路,就是用乌托邦意识对其进行批判的讽刺。布洛赫说:“在现实中把握到的讽刺使处于现实中的人也看得尖锐,一个在现实中把握到的乌托邦(它是讽刺的标准,以免把讽刺作为唯一的标准),使处于现实中的人觉得很遥远、充分,因不断完善而完整。”^② “只有讽刺和乌托邦这两种因素能使文学把握前景,把握此时此地的风俗画——这种风俗画并不是在遥远的地方呈现出来的。”^③

布洛赫相当重视讽刺的审美意义。讽刺是对现实不满足的宣泄,这种艺术手法本身就有乌托邦的审美意义。他在《主观—客观》一书中论述黑格尔的美学时,更看重喜剧的幽默。布洛赫说:“任何时代都不会有悲剧的和解,除非是显现少有的欢快的

① 《西方文艺理论名著选编》下卷,第727—728页。

② 《西方文艺理论名著选编》下卷,第728页。

③ 《西方文艺理论名著选编》下卷,第731页。

解决；这种解决叫做幽默。”^① 黑格尔以滑稽为中介，把喜剧的幽默置于艺术发展的峰巅，是与他的艺术最终消亡的结论有关的。然而布洛赫却从中看到幽默、讽刺正是艺术对正在发展的现实、或者说不断告别过去的现实最恰当的把握方式。他说：“客观的反讽在美学中叫做幽默，这是十分清楚的，很明显，适当的解决丝毫不会有损重要的东西。幽默成了联系实体与主体的自由的中介，有如‘一种客观的主观性的自由’。马克思有一次在研习黑格尔的学说、做笔记时，写道：‘为了使人类欢快地告别自己的过去’，用可笑得要命的方式来传输某一既成形象——这便是幽默的力量。”^② 幽默成了对人类走向乌托邦的必然趋向的洞悉，是从严峻但也是美的世界中释放出来的人性。他又指出：“在幽默之中，已经出现了一丝电闪和光亮，这电闪和光亮不是从由世界带来的安宁中生成的，也不是从一种源于正确无疑的超世界的安宁中生成的。的确，已经有这种可能性了，因为幽默已经存在。幽默是一种神秘莫测的浆液，是一种充满人性的浆液；它的人性升华得越高，它也就越稀有，也将越珍贵。尽管如此，主要由于其特殊的、稳重的奥秘，这一本质恰恰还没有处于庄严肃穆之中，没有处于宗教的保障之中。”^③ 布洛赫把幽默、讽刺提升到艺术的根本方法的高度，只有看到现实的不足，嘲讽地对待现成状态，人们才有可能超越现实的局限，执著于对乌托邦的追求，使艺术映现出人性的光辉。这样，他在巴尔扎克身上看到的便不是对现实的深刻把握，真实地再现典型环境中

① 《论黑格尔的艺术哲学》，《人类困境中的审美精神》第 501 页，知识出版社 1994 年版。

② 《人类困境中的审美精神》第 512 页。

③ 《人类困境中的审美精神》第 513—514 页。

的典型人物,而是对作家所倾心同情的封建贵族不可逆转的覆灭命运的批判性的嘲讽,是对虽然一路走红却铜臭熏天的资产阶级的冷峻幽默。在他看来,巴尔扎克的可贵之处并不仅仅在于写出了“资产阶级在1816年至1848年这一时期对贵族社会日甚一日的冲击”(恩格斯语),而且根本的是他表现了社会必然变化、必然走向未来的人道的乌托邦的预言。巴尔扎克作品的伟大就是用对当代现实的批判、讽刺,表达了人类对现实的暂时性、变化性的走向的认识,读者可以从希望对希望作审美体验。布洛赫的这一观点,可以适用于对现实的弊病、问题的艺术表现,对于喜剧艺术幽默手法寓庄于谐特点的认识,也不乏深刻之处。然而,现实向来都并不只有消极因素,未来的理想在现实中往往体现为新兴力量的积极活动,仅仅用批判、讽刺来面对现实,也有可能将新生事物、新兴力量扼杀,而不可能在艺术中展现人性的光辉。显然布洛赫的论说是并不全面的。

布洛赫的这一并不全面的看法,是针对社会主义现实主义在实施过程中有任意美化现实的弊端,有感而发的。他说:“人们会期望,从马克思主义产生以来,对现实运动和倾向法则的认识对以前那些使用带有象征的批判和抽象的人道乌托邦方法的作家有所帮助。如果没有带来任何益处和帮助,那么,这就应归咎于对前途在当前阶段的反映把握不足,官方的指令也促成了这种弱点。由于对前途认识不清,那么对周围环境的批判就会减弱,而幻想的东西不是具体地体现出来,而是走向它最特殊的反面——任意美化(以完全非现实的方式)。显然,马克思主义并没有提出艺术的特殊前提,然而,由于庸俗马克思主义的影响则完全妨碍了这个问题的提出。……以上提到的那些方法及那些不可避免或仍是必要的方法明显地沦为自身的目的,并且因

此而受到称颂。”^① 在社会主义国家的文艺发展过程中,有些时候由于受违反艺术规律的官方指令的左右,艺术的假大空成为一种通病。布洛赫反对对当前现实作非现实的任意美化的态度,确实是正确的。他不沉溺于琐屑的日常生活,对日常生活的非乌托邦因素保持严峻的批判态度,执著于对人道理想的追求,这种高远的精神境界对于艺术维系审美的品位,也是必须的。

布洛赫认为,艺术不能脱离现实,它必须时时倾听现实的呼声,但决定艺术本体性质与价值生成的是以乌托邦精神对现实的批判的讽刺。艺术在反映现实时,离不开乌托邦的审美精神,而最能体现和体验审美乌托邦的是童话。把乌托邦“以一种完美无缺的故事形式构思出来的”不是小说,而是童话。“很多童话故事,例如那些关于穷孩子或勇敢的青年人的故事,都从一种清晰的幸福影象里得到动力。这些故事已经在朝着幸福的目标进行乌托邦的进军。”^②许多童话远离现实,并不讲述现实的故事,却在古代民间梦想之上来追述往事。“与童话故事有关的,是想象力所获得的或‘继承的’基本意象——那些著名的‘原型’。”“真正的古老的原型意象在它们的神话文本中,往往表现出一种通体光明的、盛气凌人的空想意义和目的——譬如说,对于黄金时代的光辉回忆。这个黄金时代,或者是作为一个已被湮没的时代,或者是作为一个在将来要到来的时代,而被人想出来的。这后一种原型,已经是真正的乌托邦原型了,而且也作为安乐乡或理想国在童话故事里出现了。”^③ 原型,在文化学上与美学上,是由瑞士心理学家荣格(C.G.Jung)归纳出来的。荣格

① 《西方文艺理论名著选编》下卷,第736页。

② 所罗门编:《马克思主义与艺术》中译本第629—630页;英文本,第583页。

③ 所罗门编:《马克思主义与艺术》中译本,第630页;英文本,第583页。

认为人类无意识心理虽然是个性化的,但往往总是指向具有集体共同性的原始模型。一个民族的文化在心理意象上往往重复与回归该民族原型的原始意象,这是集体无意识的心理根源。布洛赫显然也吸收了荣格关于原型的一些思想,但同时荣格又有所批判:“原型的東西,不仅作为前逻辑的,而且——从本质上说相当不公正地——作为完全非理性的东西加以强调。例如荣格就把原型归纳为一种‘五十多万年以前的无意识的’无思想的东西,他完全不涉及未来,而让它作为回归而出现。”^① 确实在荣格的原型理论中,最典型的原始意象是黑影,即人性中最不为人所接受的部分化身,它常以一个邪恶的、黑暗的“他人”的面目出现。原型实际上是原始文化对人们的不可超越的负担和阴影。荣格所谋求的是摆脱原型对人的影响。在布洛赫看来,原型的原始意象的文化影响的存在,是不可否认的,但这种影响不是无意识与向后看的,而是人类对未来乌托邦的自觉追求。原型是自古以来人类乌托邦意识源远流长的佐证和依托,它给各种童话等文艺作品灌注了不可泯灭的生机。文艺作品表现原型“对于黄金时代的光辉回忆”,就是表现对于远古未被异化的人类的景况的追忆,也是对未来人类真正家园的憧憬。

在布洛赫的美学思想中,较之反映现实的作品,他更为推崇表现乌托邦的神话,或表现乌托邦幻想的作品。在《希望的原理》中,布洛赫提到一个神话故事。古希腊欧里庇德斯(Euripides)写了一出情节构思完全不同于荷马史诗《伊里亚特》的悲剧《海伦》。剧中帕里斯拐走并运到特洛亚的不是海伦本人,而是海伦的幻影。海伦自己则被众神带到埃及,并一直保持自身的贞洁。她的丈夫墨涅拉奥斯从特洛亚城回来时,看见海伦,大吃

① 所罗门编:《马克思主义与艺术》中译本,第630页;英文本,第583页。

一惊。同时,被带到船上的特洛亚的海伦却化为一道火柱,灰飞烟灭。许多评论家认为,欧里庇德斯的这样处理,表现了雅典文化阶层希望保有海伦贞洁的愿望,是很有特色的。然而布洛赫却认为,在悲剧《海伦》中最有魅力和价值的不是埃及的海伦的真实存在,而是特洛亚的作为幻影的海伦。他说:“这件事情的真正深刻之处在于:特洛亚的或者说幻影的海伦比埃及的海伦更为优越,因为前者在梦中活了十年,并使梦想真正获得了实现。这是不能完全由后来的真正现实所取消的;这个梦的耀眼的余辉仍然存在,还剩留着一团烈焰,海市蜃楼是独立存在的。真正实现的目的物在这奇遇中是不存在的,它正同梦想的目标相反;实现了的现实只是很晚才被认识。只有特洛亚的海伦而不是埃及的海伦和军队一道行军,只有她使她的丈夫度过十年苦苦的徒然思念的岁月,使他备尝痛苦与又恨又爱的感情,使她背井离乡地度过许多夜晚,尝尽艰苦的军营生活,急切地盼望胜利。砝码已经被轻易地互换了一下:在这个迷惑混乱之中,同一个罪恶的、受苦的但主要是有希望的世界连结在一起的、幻想出来的特洛亚的诱人的女妖几乎是唯一的现实,而现实倒几乎变成一个幻影。和特洛亚的海伦的风骚迷人大不相同,埃及的海伦缺乏特洛亚的海伦的那种空想中的魅力,她同这次远航的渴望、战斗的惊险和追求的目标是毫不相干的;所以从现实的程度来看,埃及的海伦似乎反而是较差的。”^① 特洛亚的海伦,虽然仅仅是幻影,但她“同一个罪恶的、受苦的但主要是有希望的世界连结在一起”,被乌托邦的炽烈的光芒所照亮,就会产生出审美的魅力,它引发人们“想象的期待”。

德国诗人席勒有一句诗:“只有那永不到来的东西永不衰

^① 《希望的原理》德文版,第1卷,第201—202页。

老。”布洛赫认为,那永不到来的乌托邦是虚幻和空洞的,人类希望所系的乌托邦是肯定到来但尚未到来的未来,那么席勒的诗句应改为“只有那至今没有到来的东西永不衰老。”“在伟大的艺术和宗教的乌托邦结构里,这个尚未到来的东西被在心中描画和想象了出来;它在我们的前面,是仍然未实现的东西。的确,一个时代愈是被怀疑地否定,或是专断地禁绝那尚未到来的东西,人们就愈是要求助于这种尚未来临的乌托邦。”^① 人类不能没有对乌托邦的合情合理的想象,这种想象为艺术家表达在艺术作品中,而读者从中看到的、体验到的也就是人类走向未来的希望。

艺术是希望的预言,艺术的价值在于艺术家对希望的表达和读者对希望的体验,这是布洛赫美学的核心思想。希望是一种人类与世界走向完美的可能,伟大的艺术赋予这种可能以激情与想象,鼓舞与指引人们去实现这种可能。布洛赫的美学思想充满着乐观主义、理想主义的情怀,在当代西方文化走向虚无与颓废之际,无疑是有积极意义的。当然,他的思想中的神秘主义成分也给其美学思想涂抹上了一些虚幻、空洞的色彩。

三 关于表现主义的论争

1937年至1938年,在德国马克思主义文艺理论界开展了一场关于表现主义的论争。这场论争虽然发生在30年代,但却在60年代成为西方国家马克思主义美学研究瞩目的一个热点,产生了广泛而深刻的影响。民主德国著名文学史家维尔纳·密腾茨威(Werner Mittenzwei)在1967年第1期《内容和形式》上发表了一篇论文,题名为《非亚理斯多德式艺术观与亚理斯多德

^① 所罗门编:《马克思主义与艺术》中译本,第628—629页;英文本,第582页。

式艺术观之争》，副题是“布莱希特与卢卡契论争”。此文一经问世，立即被译为英文、法文、匈牙利文，联邦德国的《论据》杂志转载后，又连续加印三次，在国际学术界产生广泛影响。密腾茨威认为，30年代的表现主义论争是“继马克思恩格斯上一世纪与拉萨尔(F. Lassalle)关于济金根的论争之后，马克思主义美学最重要的文献之一”^①。由于密腾茨威的文章产生了很大影响，一般研究者都把30年代的关于表现主义的论争理解为“布、卢之争”，这不仅不符合这场论争的实际，而且也忽视了这场论争广泛涉及的问题的意义。

这场赫赫有名的关于表现主义的论争，是由对表现主义的评价引起的，也是围绕着如何评价表现主义而展开的。1937年，德国流亡作家的统战组织“人民阵线”在莫斯科办的刊物《发言》第9期，发表了克劳斯·曼(Klaus Mann)的《高利弗利特·贝恩(G. Benn)——误入歧途的历史》和阿尔弗雷德·库莱拉(A. Kurella)化名贝恩哈德·齐格勒(B. Ziegler)的《现在这份遗产终结了》两篇文章，批判为希特勒法西斯政权效力的德国表现主义作家贝恩。文章认为，表现主义“会引向何方呢？——引向法西斯主义。”^②“表现主义的内容里绝没有反法西斯斗争立足之地”，如果不克服表现主义，“我们反法西斯文学、德国文学的真正发展是根本不可能的。”^③此期《发言》还发表了编者按语，指出这两篇文章不仅是对贝恩的评论，而且还涉及到表现主义的基础和本质等重要问题。编者希望就此展开讨论。这个编者

① 《布莱希特与卢卡契的论争》，载《维护与创造：马克思主义文学批评文选》，纽约人道书屋1973年英文版。

② 张黎编选：《表现主义论争》第12页，华东师范大学出版社1992年版。

③ 《表现主义论争》第22—23页。

按把表现主义这个文艺的创作方法、流派、风格一类的问题同社会革命、反法西斯斗争的政治问题必然地联系在一起了。讨论很快发展成两种不同意见的论争。

由于卢卡契 1934 年发表过《表现主义的兴衰》一文，对表现主义内在的非理性主义思想倾向进行过批判。在直接论争中，布洛赫在批评库莱拉等人的观点时，把对表现主义作政治上根本否定的这一观点同卢卡契的《表现主义的兴衰》等文的见解联系起来。后来卢卡契在 1938 年 6 月发表《问题在于现实主义》一文，同布洛赫进行直接论争。当时布莱希特正流亡丹麦，他关心《发言》上关于表现主义的论战，反对卢卡契等人批判表现主义的言论，写作了大量批判性的笔记和论文。但是出于维护“人民阵线”内部团结的愿望，布莱希特在当时并没有将这些笔记和文章发表出来。时隔近 30 年，民主德国于 1966 年出版布莱希特《论文学与艺术》文集时，才将他当年写下的与卢卡契论战的文字公之于世。布莱希特的文章主要从对表现主义的论争的认识涉及到对现实主义的理解。从布莱希特文章的内容与当年并未发表的客观事实，可以说，他参加这场关于表现主义的论争是间接的。这场论争的直接阶段是以布洛赫与库莱拉、卢卡契思想的交锋达到了高潮，这场论争的主要角色，与卢卡契思想针锋相对的代表不是布莱希特，而是布洛赫。

布洛赫与卢卡契在 1912 年至 1918 年曾同是海德堡小组的成员，他们在接受新康德主义的思想影响之后，又在思想的探索中走向马克思主义。这对曾经志同道合的朋友，在 30 年代关于表现主义的论争中，表现了他们各自对马克思主义的不同的理解与阐释。这场论争全面涉及到上层建筑和经济基础、文艺的内容和形式、阶级性和党性、继承和革新、思想性和艺术性，以及艺术典型等一系列马克思主义美学的基本问题，具有重要的理

论意义和实践意义。

布洛赫在这场论争中发表了三篇重要论文,就是《关于表现主义的讨论》和与汉斯·艾斯勒(Hans Eisler)合作的《先锋派艺术与人民阵线》、《艺术的继承》。这三篇文章与库莱拉、卢卡契就对表现主义的政治性、如何对待文化遗产、如何运用辩证唯物主义来分析艺术问题等,展开了论争,库莱拉与卢卡契等也对布洛赫的文章作了分析、评论。虽然论战的双方观点对立,意见尖锐,但正如卢卡契所说,“进行这样一场同志式的严肃的讨论,具有重大的意义。”^①下面就布洛赫在论争中的美学思想作一评析。

首先,布洛赫认为不能因为贝恩这个表现主义诗人有亲法西斯主义的政治倾向,就认定表现主义的政治归宿必然是法西斯主义。而且,他一开始就指出,认为表现主义和法西斯主义是同一精神的产物这一库莱拉(齐格勒)的基本观点,源出于《国际文学》1934年1期上卢卡契的《表现主义的兴衰》,因为卢卡契在那篇文章中说过,“倘若说强使表现主义的创作方法为法西斯主义的蛊惑煽动、为堕落和倒退的合一而效劳,那肯定没有曲解它。”这样,布洛赫便有意识地将这场论争引到卢卡契身上,成为对卢卡契独尊现实主义、反对和否定现代主义艺术的影响甚大的观点的讨论。

布洛赫不赞成“把表现主义一棍子打死”,更不赞成把表现主义在政治上同法西斯主义等同起来。他指出,表现主义是艺术上的范围广泛的运动,卢卡契对表现主义的论断在材料上是很不充分和完备的。他只涉及到一小部分文学作家,据以立论的材料也是这些作家著作的前言和后记,并不是作为表现主义

^① 《表现主义论争》第139页。

的艺术活动本身。“对表现主义运动来说,绘画要比文学更具有代表性。因而卢卡契只字不提绘画就更加使人惊讶。另外,如果提到画的话,那就像我们所希望的那样,很难把表现主义一棍子打死,因为其中有些画具有久远的意义和伟大的价值。”^①“卢卡契用以说明他的表现主义观点的到底是些什么资料呢?那就是那些选集的前言和后记,……因此这都不是具有当场的具体印象和带有人们能感受其现实性的事实本身,而是一些间接的资料,是经过再次文学加工、理论概括、批评分析的关于表现主义的参考文献。”^②对于艺术活动、艺术现象、艺术潮流,主要的判断尺度,不是看艺术家的理性、概念的宣言和声明,而是看艺术活动本身具有什么审美品格,看这些审美品格在读者、观众的心理上发生什么审美效应。也就是说,不是从某一固定的理论教条出发,而是按照艺术活动本身的实际状况出发,来对艺术进行评价。这应当说是美学研究中的实事求是的原则和方法。从这方面说,布洛赫反对把表现主义一棍子打死观点,是有道理的。

如果真正从艺术的实际状况出发,就可以看到,包括表现主义在内的任何一种艺术流派、艺术现象,都不能划归单一的政治立场。布洛赫指出:“说表现主义没有摆脱‘德国帝国主义的共同的世界观基础’,因而说表现主义通过纯属卫道式的批评,也对帝国主义有利,这种说法不仅是片面的和错误的,而且是极端错误的,是一种过时了的,正是为卢卡契所反对的社会学主义和公式主义的最简明的例子。”^③卢卡契坚决反对过“拉普”的庸

① 《表现主义论争》第139页。

② 《表现主义论争》第140页。

③ 《表现主义论争》第142页。

俗社会学倾向,但把表现主义同法西斯主义简单地等同起来,实际上掉入了自己曾经否定过的陷阱。艺术同政治是有联系的,在反法西斯的尖锐斗争中,马克思主义美学应当用艺术作为武器投入反法西斯主义的斗争,对为法西斯服务的艺术给予坚决的批判。然而,现实主义、浪漫主义、现代主义这些创作方法是在艺术实践中形成的,很难说现实主义就是反法西斯主义的,而现代主义就是法西斯主义的。这说明,在强调文艺不能脱离政治,甚至在阶级斗争尖锐、要求文艺为政治服务的时候,都应当看到艺术本身的特殊性,而不能简单地把艺术同政治等同起来。1937年法西斯当局在慕尼黑举办了艺术展览,一部分表现主义作品被希特勒(A. Hitler)称为“颓废”艺术而加以抨击。布洛赫当时就指出,“使齐格勒惊讶的是,他的评价和希特勒的完全一致”^①。法西斯主义美学是把艺术等同于政治的典型。如果采取同样的立场,就有可能处于像库莱拉那样的与希特勒同调的尴尬境地。艺术与政治的关系是马克思主义美学的一个重要问题。布洛赫强调艺术与政治有所区别的部分,对于理解这一问题是有意义的。

其次,布洛赫提出关于表现主义的讨论表明双方的分歧还在于如何正确对待艺术遗产,特别是如何对待20世纪现代艺术的当代遗产。他指出,卢卡契对表现主义的排斥是与他对于什么是社会主义文艺应当继承的遗产有关;在卢卡契看来,只有从荷马到歌德的古典主义艺术才能继承,而歌德以后的特别是20世纪的现代艺术则一无所是。布洛赫认为,这一方面否定了现代艺术的任何探索性与创造性,“永恒的新古典主义或者认为荷马和歌德以后所出现的一切都不值得尊重的看法,当然不是评价

① 《表现主义论争》第138页。

这个倒数第二位的先锋艺术和公正地看待这一艺术的立场。”“如果持这种态度，什么责难不可以妄加在任何新的艺术试验上面去呢？这些新的艺术试验可以毫不费力地被归入资本主义的腐朽性之中去，而且不言而喻，还不仅是部分地，而且是百分之百，分毫不差。”^①同时，这另一方面又倡导了一种“黑白划分法”的形而上学片面性，凡是古典主义的一切皆好，凡是现代艺术一切皆坏。“在人民阵线期间，继续坚持这种‘黑白技巧划分’看来比任何时候更不相宜，因为这种观点是机械的，不是辩证的。那种认为自从黑格尔——费尔巴哈——马克思的道路结束以后，向资产阶级除了学习技术及必要时还有科学以外，根本没有什么可学习的，其他的一切最多只有‘社会学’兴趣，这是全部责难和否定主义批评的理论基础。”^②卢卡契对现实主义理论作出了创造性贡献，但他的理论的艺术实践基础完全建立在19世纪以前的艺术之上，对现代艺术的遗产置之不理，甚至完全否定的态度，显然是不够科学的。布洛赫提出应当继承现代艺术的遗产，是与“西方马克思主义”从总体上强调继承当代资产阶级文化成果的思路是一致的，它具有面对现实，回答新问题的长处。

布洛赫的观点是与卢卡契针锋相对的，他认为新的社会主义艺术所要继承的遗产，首先是表现主义一类的现代艺术遗产。“一个艺术爱好者希望音乐、绘画和文学创作首先能表现他所生活的时代，因此他认为，如果为了适应卓越的技术创造出一种也能展示未来的文化，人们就得退到历史中去，就得利用古典的模式，那简直是荒谬的。”表现主义等现代艺术更有现代感，是现代人把握世界的艺术探索，“因此艺术爱好者也赞成，对当代过渡

① 《表现主义论争》第142页。

② 《表现主义论争》第143页。

时期的作品必须批判地予以重视。如果没有清晰的、以辩证的眼光获得的同时代感,那么过去的文化就会僵死,就会变成只能提供抽象创作方法的故纸堆。起决定作用的还是这一相互关系:批判地重视当代文化,以此有效地继承历史遗产。”^①重视当代文化遗产的继承的问题的提出是有意义的。但是,如果说卢卡契有单纯继承古典文化遗产的片面性,那么布洛赫则有单纯继承现代文化遗产的片面性。布洛赫认为,现代艺术是时代最先进的审美意识,“在艺术创作中有一种最先进的意识,这种意识近三十年来被特别强调称为‘先锋’,并要走在纯艺术发展的前列”。^②在这样的思路中,过去的现实主义艺术就已经成为陈腐落后的审美意识,实际上也是不能继承的。他还提出,以马克思主义为指导的社会主义运动,是在社会意识上的先锋,是“让社会上最先进的意识现在就与美学上最先进的意识结合,还是相反?”^③答案当然是肯定的,在布洛赫的美学预见中,未来的艺术就是马克思主义与现代主义,即先进的社会意识和先进的审美意识的结合,“当两个先锋队越来越彻底地相互理解,当艺术家从必然的实验前进到更必然的成功,从孤立的抽象性前进到存在于今天社会过程中的事物的充实性时:在这些前提下,则两个先锋队几乎完全一致的共同性,在理论上是无可怀疑的,在实践上也是毫无困难的。他们在实现着共同的目的——人类解放和战胜宿敌的目的。”^④这是一种“马克思主义的现代主义”或“社会主义的现代主义”的艺术观,它的理论前提是二者由于分

① 《表现主义论争》第 223 页。

②③ 《表现主义论争》第 213 页。

④ 《表现主义论争》第 216 页。

别在社会意识与审美意识上都是先进的,二者的结合就成了历史的必然。这种理论前提肯定是不对的。马克思主义、社会主义是经过历史检验的先进社会意识,但是很难得出现代主义的先锋派也是先进审美意识的结论。对西方现代主义素有研究的英国评论家布雷德伯里和麦克法兰曾在《现代主义的名称和性质》一文中指出:“现代主义可能不仅意味着艺术的新形式和独特风格,也意味着艺术的某种极大的灾难。总之,实验主义不单单表明艺术上存在着深奥、困难和新奇;它也表明凄凉、黑暗、异化、崩溃。”^①任何对现代主义的全盘肯定和全盘否定,都是不实事求是的。而且布洛赫对表现主义的肯定,是以把它推举为时代先进的审美意识为前提的,也就自然以贬损传统文学为代价,把古典文化一概说成是“抽象的文化,已经形成为抽象的文化,看来是一种没有激情的文化。”^②这也有一定的片面性。卢卡契的许多观点有片面之处,但他说:我们“也承认表现主义产生的历史必然性,但这绝不意味着承认它在艺术上的正确性,不意味着承认它是未来艺术的一块必然的基石。”^③这个看法显然是正确的,同时又打中了布洛赫的弱点。

布洛赫 30 年代在关于表现主义的论争中提出的如何认识艺术与政治的关系和如何对待现代遗产即现代主义艺术的问题,对 20 世纪“西方马克思主义”美学的发展产生了重要影响。反对把艺术与政治等同起来,强调艺术自身的独立性,以致强调到艺术脱离政治程度,几乎是“西方马克思主义”美学中的一种比较普遍的倾向。布洛赫提出的表现主义并不颓废的现代审美

① 《现代主义》第 11 页,上海外语教育出版社 1992 年版。

② 《表现主义论争》第 148 页。

③ 《表现主义论争》第 168 页。

特性问题,以后在阿多尔诺、本雅明、费歇尔、加洛蒂等的著作中,得到了更为细致、明确的论述。而且,马克思主义美学如何评价 20 世纪的现代艺术,是至今仍然没有得到圆满解答的重要课题。布洛赫鲜明独特的见解,对于寻求解答有着重要借鉴意义。

布洛赫无疑是捍卫表现主义的,那么他的美学思想究竟是浪漫主义的,还是现代主义的呢?本书认为,还是浪漫主义的。因为布洛赫对表现主义的维护,完全是出于其希望哲学、希望美学。他认为表现主义具有表现乌托邦的意义。布洛赫指出在表现主义“那些过去和现在都捉摸不透的主观爆发中,以及在当时艺术的那种复古的、乌托邦式表现形式中,显然可以找到比卢卡契想把表现主义贬低为‘独立社会民主党思想意识’还要多得多的东西。”^①表现主义由于成为乌托邦的形式而获得自身价值。而且,他还指出,“我们不仅生活在一个腐朽的时代,而且生活在一个辩证地过渡的时代,一个孕育着未来社会的时代。”^②在希望美学的艺术发展连续性中,表现主义这类新兴艺术由于比古典文化更新、更接近未来,“也包含着先知的因素,在未来的世界里放出异彩。”^③布洛赫在参加这次论争时还没有写出《希望的原理》这一洋洋巨著,但希望哲学与希望美学的种子早已埋入早期著作《乌托邦的精神》之中。库莱拉在总结这场论争时说,布洛赫对表现主义进行完全肯定的立场来源于他在《乌托邦的精神》中形成的“一套完整的、自成体系的、有哲学根据的文化理论”,在表现主义初起时,“布洛赫把表现主义的状况描写成为‘各条道路突然都汇聚在那条荒芜的、不显眼的小路上,使它成

① 《表现主义论争》第 142 页。

②③ 《表现主义论争》第 222 页。

了人类发展的康庄大道。’(《乌托邦的精神》)。”库莱拉的这一意见还是中肯的。在维护表现主义的论说中,布洛赫不像阿多尔诺等人那样较多地分析现代主义的审美特征,而更多地是从艺术必然从过去走到现在、走向未来的进化角度立论的,新的总比旧的好,希望只在未来中,这种思路明显地表达的是系理想于艺术之中的浪漫主义情怀,而不是困惑缠身的现代主义的焦虑。

哈贝马斯在《恩斯特·布洛赫——一位马克思主义的浪漫派人物》中指出:“上帝死了,但是他所在的位置在他死后依然为他留着。人类想象出上帝和诸神的地方,在这些臆想消失之后留下了一块空无一物的空间。对这个真空的深度的探测……勾勒出了一个未来的自由王国的蓝图。”^①他认为,布洛赫用希望的乌托邦来填补和充实这个真空。这就是布洛赫的哲学与美学洋溢着浪漫主义精神的原因。

第二节 勒斐伏尔的“新浪 漫主义”的美学

勒斐伏尔(Heri Lefebver, 1901—)是法国的“西方马克思主义”的核心人物之一。1901年生于法国加斯科尼的黑格特莫,青年时代在艾克斯大学与索邦学院学习和研究哲学。1928年加入法国共产党,并参与出版《马克思主义杂志》的工作,这本刊物被认为是法国第一本严肃的马克思主义理论刊物。1932年马克思的“巴黎手稿”全文发表,他即同诺伯特·古德曼(R. Goldman)一道将其译成法文,于1933年出版。此后,他用

^① 《布洛赫——一位马克思主义的浪漫派人物》,《杂言》第10—11期(1969年秋季号—1970年冬季号),第313页。

了两年时间,根据马克思“巴黎手稿”的内容,重新改写他的《辩证唯物主义》一书。密特切尔·柯亨(Mitchell Cohen)认为,“勒斐伏尔的《辩证唯物主义》(1939)是法国马克思主义的里程碑,由于作者强调马克思主义继承了黑格尔思想和马克思早期著作而成为斯大林主义化的共产主义思想的对立面。”^①

柯亨的这个意见是值得注意的。在对勒斐伏尔思想的研究中,一些研究者以苏共二十大划界,认为勒斐伏尔在1957年以前的著作倾向比较好,而1957年以后则受反斯大林主义思潮影响,发生转向。实际上,从《辩证唯物主义》这一著作开始,勒斐伏尔就走上了用人本主义解释马克思主义的“西方马克思主义”的道路。在这一著作中,他认为“人首先是一种生物的可能性”,人的本质则“首先是抽象的潜在性”,人通过自己的活动把自己从自然界中分离出来,同时又造成了自己的不幸。“人类的不幸——也是人类的伟大所在。人类从自己的局限性中引出了特定的、人性的无限性。这种无限性包含、摆脱并克服处在自然生存中的无限性,因而可以称为:人类力量、认识、行动、爱、精神——或简而言之为人性。”^② 人类只能以“总体的人”为核心的人道主义来结束异化和自身的痛苦,重新回归自然界。这样的以“总体的人”的人道主义作为马克思主义核心与实质的学说,与卢卡契《历史和阶级意识》所提出的人本主义的世界观、历史观是一致的。勒斐伏尔的这一著作被认为是他“所有著作中最重要、最出色的一部”。尽管勒斐伏尔在50、60年代和法国许多马克思主义者一样,普遍受到存在主义的影响,然而他在《辩证唯物主义》

① 《“新马克思主义”传记辞典》第515页。

② 《人类的产生》,《西方学者论〈1844年经济学—哲学手稿〉》第177页,复旦大学出版社1983年版。

中对人的存在本质固有矛盾的分析,只有“总体的人”才能解决人类困境的论述,却对萨特的“存在主义的马克思主义”产生了很大影响,萨特的《辩证理性批判》的某些内容也与此书有一定渊源关系。

由于勒斐伏尔早在30年代就提出了与正统马克思主义不同、甚至与之对抗的哲学思想,1956年以后他参加左派俱乐部,进行法共党内反对派活动,已并不是偶然的。1958年6月被开除出党以后,他的理论活动虽然有对恩格斯、列宁、斯大林的公开批评的派别化色彩,但他在《马克思主义的当前问题》、《日常生活批判》新版、《元哲学》等著作中,将异化作为马克思主义哲学核心概念,关注现代生活的各种异化形式,建构对各种异化形式的批判理论,这仍然与早期《辩证唯物主义》中关于克服异化,实现“总体的人”的目标是一致的。

向“总体的人”复归的运动,在勒斐伏尔思想中,是社会的,同时又是伦理的、美学的。这不仅因为现代资本主义社会中,人的异化也侵入伦理和美学领域,渗透到日常生活的文化消费中,而且更为重要的是,它是一个历史运动的指向,也是人类最高价值的全面概括,一种人类的“最高理想”,而“人的本质似乎还只存在于理想的形而上学之中”^①。勒斐伏尔始终念念不忘对“总体的人”(totalman)的理想追求,这就肯定给他的思想,特别是美学思想涂抹上浓烈的浪漫主义色彩,使他自觉地在自己的美学追求中举起“新浪漫主义”的旗帜。

勒斐伏尔著述相当丰富,在“西方马克思主义”中也有很大影响。他的哲学著作《辩证唯物主义》(1939)、《日常生活批判》(1946年初版、1957年再版)、《马克思主义的当前问题》(1958)、

^① 《西方学者论〈1844年经济学—哲学手稿〉》第183页。

《元哲学》(1965)、《现代世界的日常生活》(1968)等,都涉及到艺术和审美问题。在《辩证唯物主义》中,他把艺术作为本质上“包含着一种趋向,一种走向总体行动的努力”,在人类从异化状态中走向总体的人的总体行动中,“在所有这种尝试中,只有艺术才为我们留下最巨大的价值。”^①

正是在他反对各种形式异化,回归“总体的人”的基本思想中,艺术和审美占有重要地位,也是由于他个人对艺术及美学研究的爱好,他写过《美学概论》(1953)的美学专著,较为全面系统地阐述了他的带有“西方马克思主义”思想特征的美学思想。他还对法国一些著名作家作过专门研究,写出了《狄德罗(D. Diderot)论》(1949)、《缪塞(A. de Musset)论》(1955)、《拉伯雷(F. Rabelais)论》等专著,在对这些作家进行评论时,运用和体现了马克思主义文艺批评的社会学分析方法。勒斐伏尔在“西方马克思主义”美学发展中所起的关键作用,是他在1957年发表了《向着革命浪漫主义前进》一文,率先对苏联的社会主义现实主义进行全面的否定性批判,形成了“西方马克思主义”美学与正统马克思主义美学全面对立的势态。他的这一立场,对60年代以后“西方马克思主义”对正统马克思主义美学、苏联的社会主义现实主义、苏联模式的社会主义文化政策的否定性批判,有着重要影响。

一 对马克思主义美学的人本主义的阐释

勒斐伏尔的《美学概论》是依据马克思早期著作《1844年经济学—哲学手稿》,来建立一种马克思主义美学体系的努力,这也是用人本主义思想来阐释马克思主义美学的理论探索。勒斐伏尔的某些根本结论,与卢卡契的《审美特性》有一致的地方,虽

^① 《西方学者论〈1844年经济学—哲学手稿〉》第199页。

然在理论大厦建造的深度与广度上远远不及卢卡契,但却早于卢卡契。勒斐伏尔的探索,应当说对卢卡契后来进行的人本主义的马克思主义美学的总结,是有正面和反面的借鉴意义的。

勒斐伏尔的《美学概论》最显著的特色是在马克思主义美学发展史上,最早以马克思早期著作《1844年经济学—哲学手稿》为理论基础,建立和阐释马克思主义美学原理。卢卡契是最早接触马克思“巴黎手稿”的美学家,在他1945年撰写的《马克思、恩格斯美学论文集引言》中,虽然引述了“巴黎手稿”中的某些段落,但总体上说仍然是以上层建筑与经济基础的相互关系作为理论基础,用以论述马克思主义美学。他在50年代的美学论著也并没有对“巴黎手稿”特别关注。据涂途《简述苏联美学界对“异化”概念及有关问题的讨论》一文记述,“1956年,苏联国家政治书籍出版社出版了《马克思恩格斯早期著作集》一书,其中全文收入了马克思的《1844年经济学—哲学手稿》。在这以后,苏联美学界关于美学问题的讨论就起了明显的变化”。“苏联美学界首先争论的一个重要问题,是对马克思的《1844年经济学—哲学手稿》的评价。B.万斯洛夫、П.斯托洛维奇等人认为这部著作是马克思主义美学研究的基础和依据,而A.耶祖依托夫等人则对这部著作中许多论断是否属于成熟的马克思主义的观点提出了怀疑。”“1957年出版的万斯洛夫的《美的问题》最早提出:马克思的早期著作中提出的一系列原理‘不仅对于审美问题的理解,而且一般地对于建立科学的美学都具有最基本的意义’。”^① 马克思的“巴黎手稿”1932年在苏联首次全文发表,当时苏联在意识形态上坚持对人本主义的批判,因此带有费尔巴

^① 陆梅林、程代熙选编:《异化问题》下册,第498页,文化艺术出版社1986年版。

哈人本主义影响痕迹的“巴黎手稿”，作为“青年马克思的未完成稿、马克思在世时并未发表、而且还带有一些尚未克服的唯心主义的观点”的著作，并未列入马克思主义基础理论的经典著作之列。苏共二十大以后，苏联美学界在1957年才首次出版了以“巴黎手稿”为理论基础阐释马克思主义的著作。到目前为止，在世界范围内的马克思主义美学研究中，包括中国的美学研究，都逐渐有较多的人接受了这种立场，相当重视“巴黎手稿”中的美学思想。在马克思主义美学研究中，“巴黎手稿”从不被重视到倍加重视的过程，表现了马克思主义美学在开放性探索中不断丰富自身的特点。“西方马克思主义”美学一开始就自觉地重视“巴黎手稿”的美学思想的理论势态，冲击着对马克思主义美学内涵范围封闭狭隘的理解，对马克思主义美学的丰富发展起到了一定积极作用。显然，勒斐伏尔1953年出版的《美学概论》在这方面占有重要地位。

《美学概论》的第二章“马克思、恩格斯论美学”是全书的最重要的部分，勒斐伏尔通过对马克思恩格斯美学思想的阐释，来建立马克思主义美学的基本观点。尽管他说在“建立一般的艺术理论或确定艺术理论中的新趋向”时，“还必须依靠马克思列宁主义经典著作家比较后期的著作”^①，但他所阐述的马克思主义美学思想，从全书来看，依然主要是马克思的早期著作“巴黎手稿”。

这在50年代初期，是马克思主义美学研究思路的一个很大转变。他首先指出：“马克思和恩格斯关于美学问题的言论集，构成了一部五百多页的巨著（其中包括青年马克思的诗和谈论某些作家的大批书信，等等）。我们对这些珍贵的材料还远没有

^① 《勒斐弗尔文艺论文选》第37页，作家出版社1965年版。

充分地加以研究和利用。我们直到现在还没有完全了解和领会这些材料的内容”^①。这里提出的问题实际上是很明确的,就是过去的研究并没有从马恩的全部著作和论述出发,引出必要的结论,对马恩著作的引用是不全面的,也即是说,不以马克思早期著作特别是“巴黎手稿”为基础,不大可能准确地把握马克思的美学思想。他又提出,要把握马恩关于美学的全部言论之间的内在联系,“这种联系不在于单纯的艺术理论或艺术的‘社会学’,而在于马克思和恩格斯所发现的世界观——辩证唯物主义和历史唯物主义的哲学。”^②那么这种世界观的内涵是什么呢?就是“人改造自然界,同时也改造自己。历史不是别的,而是‘人通过人的劳动的产物’。”他还说,这一黑格尔的社会实践的思想,“这个概念在马克思和恩格斯的早期著作中就已经获得了新的意义和发展,获得了新的影响和作用。这个概念成了他们学说的中心”^③。这样的论说,应当说,与他在《辩证唯物主义》中对马克思主义的人本主义理解是一致的。在他看来,马克思主义的世界观不是“社会学”,而是一种实践的人学。世界的历史是人在实践中改造自然、疏离自然而造成异化,又在实践中改造自己,克服异化,回归自然的历史。

要从马恩关于美学问题的全部言论出发,特别要重视早期著作的美学思想,不能仅仅从上层建筑与经济基础的关系的“社会学”去认识马克思的世界观,要从实践的人学世界观去研究艺术和审美,一个是立论的文献材料基础,一个是立论的理论立足点,这两点都是过去的研究忽略或误植的,勒斐伏尔立意从这两点出发去根本改变马克思主义美学研究的思路。

依据一种实践的人学,对“巴黎手稿”的美学思想进行研究,

①②③ 《勒斐伏尔文艺论文选》第30页。

他提出了这样一些基本观点：

(一)艺术的本质是劳动,它是人类劳动的产物,同时本身也是一种特殊的劳动。

勒斐伏尔认为,根据马克思的早期著作,“社会的人以自己的活动、自己的劳动创造自己本身”,“劳动不仅生产个别物品或工具,而且也生产人的世界”^①,在这个人的世界中,艺术也包含在其中。因而只有从劳动才能最好地、最准确地说明艺术的本质。从这个角度看,“艺术作品在一定的(特殊的、单个的)对象上面集中或聚集人们的大量劳动。艺术作品是人的劳动改造世界和改造人本身的最高表现。这是特殊的東西,这是闪光,它突然照射着群众长期非自觉的和精心的劳动所得到的成果的一小部分。艺术既然是在这块土壤上繁衍滋长,它就不能离开这块土壤,因为它是靠这块土壤的液汁来滋养的。”^②艺术家就是劳动者,与人类其他劳动一样,也要“在劳动的过程中借助于工具和技术手段战胜自然物质”^③。在他看来,任何艺术都要有一定的物质媒介、手段,艺术家用物质媒介、手段来塑造艺术形象本身的活动,也是对自然物质的改造,同其他劳动一起共同进行人类改造自然的实践。

艺术是一种劳动、实践,是容易被理解的,这一观点也是马克思主义美学中实践派的基本观点。而勒斐伏尔与其他实践派美学家不同的是,他特别强调艺术活动作为劳动与自然的相关性。因为在他的实践人学中,劳动是人类化的自然生活,是“人类的自然本质”。这不仅是人类只有经由劳动才能克服异化,重新回到自然的“总体的人”中去,而且还在于劳动体现了人的生物自然本性的需要,表明“人是自然界中存在的并作用于自然界

①②③ 《勒斐弗尔文艺论文选》第31页。

的一种生物”。勒斐伏尔认为,马克思“巴黎手稿”中关于人类五官感觉在劳动实践中发展的论述,正好说明,美感是“一种既是生物的又是社会的物质基础上所发生的辩证运动”^①。人类的自然的、生物的感觉在劳动中变为社会的感官、文化的感官,“当感觉的器官丰富了起来的时候,就好像成了在一定阶段上所达到的文化的自然支柱、表现和器官;当感觉的器官渐渐成为文化器官(由于整个社会生活和实践,而不只是通常所理解的文化)的时候,这时就产生了艺术。”^②人类的艺术活动、审美需要正是在人类征服自然的劳动的历史发展中产生的,“审美感(或审美力)是在历史进程中从自然感中成长起来的。”^③审美感提升了自然感,但却以自然感为基础。

从这里,勒斐伏尔得出了相当独特的结论:艺术从内容和形式上体现了人与自然的本真联系。他说:“马克思对艺术理论家所没有解决的问题作了回答,这个问题是:艺术的各种不同的形式是从什么地方来的呢?……艺术的不同形式来自感觉。”^④“艺术作品首先是一定种类的对象,而且是可感知对象。”“不仅要把通常的五种感觉理解为这种感觉,而且也要把其他的感觉,如爱的感情、性的需要理解为这种感觉。”这种感觉来自于人的生物性器官功能,同时又是在劳动中改造过的“人化自然”。“只是由于它们有‘人化的’天性,它们才能作为人的感觉而存在。”^⑤艺术作品,人们对艺术的审美感受始终离不开人类的自然感官,这种感官同时又有“人化自然”的意味,因而艺术活动所表达的人与自然的关系是本真的,也是非异化的。因为艺术本身是人类文明发展的成果和尺度,是人类向“总体的人”进化的

①②③④ 《勒斐弗尔文艺论文选》第35页。

⑤ 《勒斐弗尔文艺论文选》第36页。

成果和尺度。它体现了人类在历史进程中,占有和改造自然界,改造和提升人类自身动物本能、满足人类日益复杂需要的能力。艺术家的工作就是丰富人类的本质。“作为创造者的艺术家感到有特别‘丰富的’需要和愿望,他与那些仅仅‘感受’某种艺术的人不同的地方,就在于他感到有用特殊的方式满足这些愿望的特殊需要,即用创造具有‘丰富’意义的对象、艺术作品、自己的作品的方法来满足这些愿望的需要。艺术家也要同贫乏的因素作斗争,这些因素在历史进程中是反对丰富和发展的因素的。艺术家无意识地反对那种马克思在其早期著作中还是照黑格尔的说法称之为人的‘异化’的东西。资产阶级把艺术家说成是独特的人、古怪反常的人,实际上艺术家具有最健康、最富于社会性的天性,他受的‘异化’比任何人都少些,而且愈少愈伟大。”艺术由于与自然感官,特别是有社会与文化意味的、有人的非异化意味的自然感官的联系,就成了人类劳动本质的最集中而也是最高的表现。

勒斐伏尔的这些看法,发挥了“巴黎手稿”关于人的异化与人性复归的思想,并把这种人本主义思路作为马克思主义美学的理论基础,来阐释艺术与审美的劳动本质和非异化特性。他的论说在“西方马克思主义美学”中是很有代表性的。这是一种不从上层建筑与经济基础关系的历史唯物主义分析出发,而是从实践的人类学本质出发来认识艺术本质的思路。撰写《美学概论》时的勒斐伏尔,还没有对历史唯物主义原理作根本性否定,他还承认“艺术是上层建筑”^①。然而这种承认是外在于他的美学分析的,他在给艺术下定义时,也仅仅认为,“艺术作品是占有有一定‘材料’(有时是已经经过高度加工的‘材料’,例如语

^① 《勒斐伏尔文艺论文选》第37页。

言)的劳动的产物。”^① 而并没有从艺术是社会意识形态,特别是并没有努力地探索艺术的社会意识形态性质如何与其劳动的实践特性相结合,在实践与上层建筑这两个层面的结合上认识艺术本质。这种思想与他在30年代就完全依据“巴黎手稿”来阐释“辩证唯物主义”世界观的思路,是一脉相承的,而又与他在苏共二十大以后对历史唯物主义作根本性的怀疑、否定有一定渊源关系。他在《马克思主义的当前问题》中说:“马克思主义者从基础和上层建筑概念出发,开始考察它们之间的关系。有时他们认为,同经济基础相比,上层建筑是非现实性的(恩格斯在晚年时曾经认识到这种错误)。有时则相反,他们夸大了上层建筑的作用,认为上层建筑能够对‘基础’起一种强有力的、甚至是不可抗拒的作用。”^② 之所以出现这些问题,是因为“上层建筑这个概念本身是不明确的”^③,“马克思思想的这种不确定性”^④,导致了上层建筑与经济基础关系在理论上的混乱。从他后来思想的演变可以看出,他把劳动抽象化,用人本主义思想来说明艺术的本质,也并不是偶然的。

(二)艺术的价值是满足人的无限性的追求,人道主义的追求。

按照正统马克思主义美学的理论,艺术的价值在于为千千万万劳动人民服务,满足人民群众的审美需求。这一要求内在地包含着文学的党性原则,把能够鼓舞人心,推动革命事业前进,作为满足人民群众审美需求的固有价值。这是从上层建筑

① 《勒斐弗尔文艺论文选》第41页。

② 《马克思主义的当前问题》第70页。

③ 《马克思主义的当前问题》第71页。

④ 《马克思主义的当前问题》第72页。

与经济基础关系的原理出发,从艺术的社会意识形态性质出发,归纳出的艺术价值规定。而勒斐伏尔则认为艺术价值是超越意识形态的,他对正统马克思主义美学的价值原则提出了质疑:“艺术是不是永远为统治阶级服务的呢?艺术是不是适应统治阶级的实际需要或适应他们的意识形态的呢?如果是这样的,如果意识形态始终渗透在艺术之中,如果艺术总是受经济条件和历史条件的决定的,那么,那些并不同它们的条件一起消失而永远流传的作品是从何而来的呢?艺术作品怎么会有一种‘价值’的呢?如果艺术作品的‘价值’必须由它们的条件来解释,那怎么可能有艺术作品本身的‘价值’呢?”^①也即是说,艺术本身的价值是与艺术产生的社会历史条件无关的,它超越意识形态,超越历史,也超越社会。

勒斐伏尔的上述意见是在《马克思主义的当前问题》中提出来的。其实这一点在《美学概论》中早有表达,而且成为该书的一个重要观点,是勒斐伏尔的人本主义的马克思主义美学的核心思想。

勒斐伏尔指出,马克思关于希腊的神话、史诗始终给我们以艺术享受,具有永恒的艺术魅力的论断,从表面上看来,就与上层建筑与经济基础的适应关系是矛盾的。“马克思第一次明确地提出的问题,就在于这种外部矛盾。这就是艺术作品长久保持自己的‘价值’的问题,艺术作品的审美生命的问题。”^②他认为,马克思所提出的问题一直没有得到完满的解答。“普列汉诺夫(Г.В.Плеханов)曾经对马克思主义艺术观作过许多的解释,但他并没有对这个问题作出答案。他只作出了一个论断。

① 《马克思主义的当前问题》第72—73页。

② 《勒斐弗尔文艺论文选》第48页。

他写道：“艺术是人与人之间精神上交往的手段之一”（《艺术与社会生活》）。但是由此还不能看出，在荷马时代有效的‘手段’，如何在我们时代仍继续有效。”^① 希腊艺术给我们呈现的是美丽、灿烂的东西，是童年的健康活力、生命力和吸引力。这不可能由纯形式产生，而是因为这些作品中“包含有某种取之不尽的内容。各个最不相同的时代，都曾经在这些伟大的作品中搜索过而且现在还在搜索着与它们自己的审美要求相适应的东西。各个时代曾经发现了而且现在还在继续发现这些古典作品的一切新的方面，同时又通过过去的这些作品而发现自己。”^②

而这个流注在伟大作品中具有永久生命力的东西就是人道主义。勒斐伏尔认为，只有认识到人道主义是艺术作品价值的根源，才正确地回答了马克思提出的问题。“应该估计到这一事实：希腊的人道主义是一种最早的、新鲜的、自然的、流露着幸福的人道主义。艺术使人们幻想的印象具有明朗的形式，从而表现出对理智、光明、正义，对幸福的追求。”^③ 不同时代的人们对希腊艺术的崇拜和欣赏，就是崇拜和欣赏人道主义。对艺术价值的根源，用人道主义意识内容来加以说明，在西方美学中有源远流长的传统，这是人类思想的重要成果之一。正统马克思主义美学在相当一段时期里，对艺术价值单纯从或主要从是否推动社会历史前进的维度来考察，即只从或主要从社会意识形态的功能来认识。勒斐伏尔提出的艺术的人道主义魅力，是客观存在的，对这个问题的阐扬可以弥补正统马克思主义美学对人道主义注意不够的局限。

① 《勒斐伏尔文艺论文选》第51页。

② 《勒斐伏尔文艺论文选》第60页。

③ 《勒斐伏尔文艺论文选》第55页。

勒斐伏尔对艺术价值的人道主义根源的论说也有值得注意的特点。他认为,人道主义是人认识自己的方式。“希腊神话和艺术之所以对我们保持它们的意义,也许是因为它们表现了童年动人的弱点和童年在自然界和我们天性前面表现出来的弱点。这种弱点我们仍然保留着,虽然对自然界和我们天性的支配力已达到现有的水平。”在这里,人道主义表现为人在征服自然过程中对自身处境的认识,对斗争的喜悦、失望的烦恼的自身的发现。人道主义一方面照亮了人自身的不足与局限,同时另一方面又展示了人的无限性的前景。艺术又要用人道主义的力量,去把握自然的无限性,作人类自身无限性的追求,从而显示艺术的人道主义价值内涵。他指出:

伟大的艺术作品能够反映出物质自然的无穷存在吗?能够反映出蓬勃的生活气息吗?是的,能够。但是只有借助于人的某种东西,例如海上的船、海岸、堤坝、充满人的生活气息的风景。实际上,无限的东西只是通过有限的东西并在有限的东西中表现出来的(是否可以这样说:最无限的东西是通过最有限的东西表现出来的)。在艺术中指的可能是人的无限的东西。要知道,正是希腊艺术的人道主义(同时是人性的萌芽和发现,是人对自己本身、对自己支配自然和自己的无限的能力的最初的意识)赋予这种艺术以显然是无穷的意义,这种意义引起人们去与人类前程远大的童年相比较。^①

艺术用人的有限的风景,去表现自然的无限和人类的无限。这

^① 《勒斐弗尔文艺论文选》第60页。

无限的东西便是人对自然、对人与自然关系、对人性的认识和发现。勒斐伏尔认为,人的无限性目标的“总体的人”是自然的人,是回归自然、与自然亲合的人。艺术中的人道主义所体现的便是人与自然在无限性上统一的理想和本质。在欣赏米洛斯岛的维纳斯雕像时,看到的不仅是优美的裸体女人,而且“这个雕像的人的形体好像是整个世界,好像是自然界本身出现在我们面前。”^①人类回归自然的意向是人道主义的根本要求。艺术把自然生命中的某些未经考察过的或被人忘却了的方面揭露出来。“艺术作品像青春时代的生命本身,它包含对完满的自然的追求”^②。

勒斐伏尔的美学人道主义理想中,充满着对自然的本真的崇拜和热情,在理论上有所偏隘之处,但却体现了他对资本主义社会异化现实的厌弃和拒绝。这也表现出了他的美学思想的浪漫主义特征。勒斐伏尔的艺术价值观,有阐扬人道主义审美理想魅力的长处,却也同时存在着忽略或否定艺术的社会历史价值的弊端。

(三)艺术同认识的联系与区别。

由于马克思论述过“不是人们的意识决定人们的存在,相反,是人们的社会存在决定人们的意识”的基本原理,经过普列汉诺夫、卢卡契等人对这一原理的阐释,艺术是一种认识的观念在马克思主义美学中占有主导地位。因为勒斐伏尔的美学理想不是以社会存在与社会意识、经济基础与上层建筑关系的历史唯物主义原理为基础,而是以“巴黎手稿”为依据,他把艺术看作为一种实践、一种改造自然、特别是改造人自身自然的劳动,所以他率先对艺术是认识的观点提出了疑问和挑战,影响广泛,使

① 《勒斐伏尔文艺论文选》第60页。

② 《勒斐伏尔文艺论文选》第61页。

艺术与认识的关系成了“西方马克思主义”美学讨论的一个重要问题。

勒斐伏尔对艺术与认识的关系的论说是有一定理论价值的。他认为,艺术与认识有联系,又有区别。它们既不能互相脱离,又不能互相混合。

首先,“艺术与认识相联系,并且依赖认识。”^① 因为艺术家是理性的人,艺术家有比较明确的创作目的,要有意识地对包含有各种思想、观念、知识和思想体系的材料进行加工。所以“在任何艺术作品中都有某种认识的因素,即知识和思想的因素。”^② 它再现了人类在一定时期认识的某些成果,也表达了艺术家自己的思想认识。

其次,艺术又不同于认识,不能归结为认识,艺术本身是人类独立的创造活动,并不从属于认识。他认为,“艺术和自然的根本区别就在于:在认识中思想是自然的‘反映’(部分的、近似的、甚至是错误的),而在艺术作品中,自然虽然不是由艺术家创造的,但却是由艺术家再现的。”^③ 而“艺术与游戏、幻想与想象有联系。艺术可以运用虚构”^④,因而“艺术作品的自然的和直接的因素(各种本能、需要、情绪、感觉),已经作为主观的因素呈现出来”^⑤。艺术有超越认识、不同于认识的特殊性。它在再现自然和社会时,不仅因为手段不同,而且还有认识不可能呈现的艺术家的主观因素,还有心理想象、幻想功能自由协调运动的游戏性质和内容。这些分析对于克服将艺术从属于认识的片面看

① 《勒斐弗尔文艺论文选》第 83 页。

② 《勒斐弗尔文艺论文选》第 82 页。

③ 《勒斐弗尔文艺论文选》第 75 页。

④ 《勒斐弗尔文艺论文选》第 82 页。

⑤ 《勒斐弗尔文艺论文选》第 76 页。

法,深入把握艺术特性,是有益处的。

勒斐伏尔关于艺术与认识的区别的论说的意义还在于,他从文艺评论的实践中感觉到,把握艺术与认识的区别,有助于树立文艺批评中的美学观念。如果说艺术与认识并不等同,那么对这个问题的讨论就不仅限于创作范围,而且也涉及到人们对艺术作品的鉴赏与评论。接踵而来的问题是:“艺术到底是可认识的,还是不可认识的呢?换句话说,人的意识能够阐明和理解艺术吗?”^①

他认为,艺术由于是人类的一种创造性的劳动,它就有超越认识的地方。它“可以表现意识还不能理解的东西”^②,特别是艺术的人道主义理想精神,可以展示人类发展的许多新的可能性。“艺术以感性、本能的感情和实践为基础,可以相当深刻地理解在人的发展的一定时期中的人的全部本质。”但这种理解不是以明确的概念形式进行的,“艺术、艺术创作在还是模糊不清的深处汲取存在的(自然的和社会的存在——在人对大自然、对自己个人的本性的积极态度上,直到这种态度中所包含的潜在的能力)。”^③认识排除了非理性的活动,而艺术则往往通过非理性的直觉方式,在为认识所不能确切把握的地方,呈现出自然和社会存在的形态。比如说音乐作品所表达的丰富情感,往往是任何语言的定义所无法充分说明的。我们感到了莫扎特的一段乐曲“充满温柔”,这是一种什么样的温柔,与其他音乐家表达温柔的作品,与莫扎特本人的其他作品表达的温柔显然又有所不同,这种不同又在什么地方,这些是语言所无法分析的。“从

① 《勒斐伏尔文艺论文选》第81页。

② 《勒斐伏尔文艺论文选》第83页。

③ 《勒斐伏尔文艺论文选》第84页。

这个大家都知道的事实中就可以得出一个具有深刻的唯物主义意义的重要结论。作品的感性内容是可以分析的,也就是说是可以认识的,可是这种感性内容是不能被这种分析完全包罗无遗的。分析(认识)与在艺术作品中表现的感情的关系,在某种程度上类似思维和存在的关系。”^① 文艺评论对作品的认识,“类似思维与存在的关系”,即思维可以认识存在,但这种认识不是对存在本身的包罗无遗的把握。这一点与人们对艺术的认识有相似之处,文艺评论对作品的认识可以理解它的一些东西,但不能把握其全部内容。作品所传达的微妙的感情等心理因素,只能由欣赏者去体验,因而评论者与作者的感受是有差异的,“他任何时候也不会相信他完全感觉到了作者感觉到的那种东西。此外,应当估计到,一个作者任何时候都可以而且想造成一种‘效果’,即他了解到的、他制御的、他希望造成的,但还没有体验到的那种感情。”^② 评论者也应当在自己的审美体验中,发掘作者的未尽之意,达到新的领悟。勒斐伏尔的这些分析,是深刻而细致的。它触及到文艺评论对艺术的全面把握的一些重要问题,对丰富马克思主义文艺批评的历史批评与美学批评统一的原则,是有意义的。而且,他对艺术的分析,始终把握住“三个方面(作品、作者和‘接受者’)的联系”^③,这种从文艺活动的动态流程中去分析艺术特性的方法,也是深刻的。他在50年代初期就对此有明确认识,并运用于艺术研究,从当时世界美学研究水平上看也处于前列地位。

勒斐伏尔还认为,把艺术等同于认识,从属于认识,是亚理

① 《勒斐弗尔文艺论文选》第65页。

② 《勒斐弗尔文艺论文选》第65—66页。

③ 《勒斐弗尔文艺论文选》第66页。

斯多德为代表的古典主义美学的看法。与之相对立的“浪漫主义者及其继承者们”说，“艺术创作是一种独立的和特殊的、与认识完全不同的活动”^①。他虽然也认为，艺术与认识有联系，艺术中有认识的内容，但更注重艺术与认识的区别，注重艺术直接面向人的创造能力的特性，艺术所召唤的是沉睡在人们身上的潜在的能力。这种倾心于对可能性的创造能力的呼唤，就使勒斐伏尔关于艺术与认识关系的论说，打上了鲜明的浪漫主义的印记。

二 建构马克思主义的“新浪漫主义”美学

勒斐伏尔的浪漫主义美学思想集中地表现在他 1957 年发表的《向着革命浪漫主义前进》一文中。这是他在苏共二十大以后，在对斯大林主义进行批判之后，用新浪漫主义来重构马克思主义美学的努力。

这一意图，为他在 1958 年发表的《马克思主义的当前问题》中明白地道出。他认为，马克思主义的教条主义已经瓦解和正在瓦解，“摆脱了经院哲学的马克思主义思想不能不丧失那种所谓‘浑然一体’的性质。今天，在马克思主义内部已经不能排除不同学派的出现了。”这种多元化格局在马克思主义美学中已经形成和正在出现。他说：“目前我们看到受马克思主义影响的美学有两种倾向。第一种首先根据对小说和绘画的研究，倾向于新古典主义。第二种根据对音乐、诗歌和戏剧的研究，倾向于新浪漫主义。受到普遍尊敬的马克思主义哲学家卢卡契的名字和第一种倾向相联系。本书作者则希望他的名字和第二种倾向联系起来。”^② 在勒斐伏尔看来，在美学领域由代表教条主义的社

① 《勒斐伏尔文艺论文选》第 81 页。

② 《马克思主义的当前问题》第 4 页。

会主义现实主义一统天下的时代已经结束了,代之而起的是以卢卡契为代表的现实主义美学,和他自己参与其中的浪漫主义美学。由于卢卡契的现实主义美学早已枝繁叶茂,为人瞩目,与之相比,浪漫主义还未成大气候,因此勒斐伏尔则奋力为他所倡导的马克思主义的新浪漫主义美学而大声疾呼。他的主要思想是:

(一)走向新浪漫主义是当代美学、特别是马克思主义美学的必由之路。

勒斐伏尔是在对美学的历史与现状,特别是对马克思主义美学在当代所面临或陷入的危机的批判性考察中,才得出“向着革命的浪漫主义前进”的结论的。

首先,他认为当前要在艺术与美学上有所作为,必须认识马克思主义美学所陷入的危机和面临的挑战。在“非斯大林化”的浪潮中,马克思主义美学的最大危机是“伦理上的,美学上的空虚”。这是由于“社会主义或共产主义理想再也逃脱不了疑问了。这个理想成了问题。它逃脱不了批判性的检验。”“今天呢,即便是在它最忠实、最虔诚的拥护者的心目中,这个辉煌的理想也都黯然失色了。它在诚挚的心灵里尤其是败坏不堪,它再也不能激起行动和勇气。”^① 他在这里对社会主义和共产主义理想的贬低,代表了“非斯大林化”的反苏反共浪潮中较为普遍的观点,而勒斐伏尔以此作为马克思主义美学已陷入危机,必须改弦易辙的依据,是并不科学的。当然,在“非斯大林化”的声浪中,西方社会的知识分子再也没有30年代那种向往社会主义、共产主义的热情,马克思主义的传播受到空前强烈的抵制,这也是西方社会的现实。勒斐伏尔从这里出发来思考重建马克思主

^① 《勒斐弗尔文艺论文选》第206页。

义美学,用新浪漫主义来填补一代人的精神空虚的问题,也是从西方现代资本主义社会实际出发的一种考虑,比较明显地表现了“西方马克思主义”美学的特点。

同时,马克思主义美学还面临着现代艺术的挑战。“现代艺术不仅建筑在许多奇特的‘问题’(技术的和主观的问题)之上,而且是基于现实生活的可疑性、以及我们必须经历、并老老实实接受的瞬间的可疑性之上。”^① 现代艺术的存在,使传统的美学规范在解释说明艺术的未来走向上无能为力。

勒斐伏尔认为,面对现实,才能提出新的美学理论。为此,则必须从当代理想失落的精神空虚和现代艺术存在的实际出发,对现有的美学理论进行批判性考察。

这番批判性考察最先对古典主义和新古典主义作了扫描。他看到,法国有古典主义美学的深厚传统,在20世纪马克思主义美学中有一个由卢卡契发起的新古典主义运动。古典主义的美学理想是和谐与协调。“古典主义是以形形色色的协调为先决条件的:诸如个人与社会集团之间的协调,——表现(思想和意识形态)和经历之间的协调——体制和社会结构之间的协调等等。”^② 他把卢卡契的主张作了这样的描述:“现代现实主义小说的发展趋势是:将个性、特性,以及(社会的)典型性充分地结合起来,从而在新的基础上恢复史诗。”^③ 根据这样的描述,卢卡契的古典主义美学是不可能引导艺术创作走上正轨的。他指出,在卢卡契的古典主义运动中,“阿拉贡进行过尝试,他想重振法国文学固定的、传统的形式(如十四行诗等)。”^④ 对于卢

① 《勒斐弗尔文艺论文选》第206—207页。

② 《勒斐弗尔文艺论文选》第208页。

③④ 《勒斐弗尔文艺论文选》第209页。

卡契、阿拉贡的新古典主义艺术号召而言，“假定社会主义社会可以极为和谐地发展，假定在‘社会主义社会的人’或‘共产党人’身上没有矛盾，并且假定法国社会可以比较轻而易举地向社会主义发展，那么，这种尝试则不失为有意义的。”^①然而，现实中的矛盾和不协调，破灭了新古典主义的和谐理想。“新古典主义所需要的前景尚未产生，至少还没有成熟。”^②至于什么时候在西方资本主义社会中才会出现产生和谐、协调的条件呢？“我们就不得而知。”^③现代最重要的作品，如布莱希特的史诗剧，制造出间离效果，它所表达的不是和谐、完整、统一，而是矛盾、紧张、断裂。这样，卢卡契和新古典主义美学就成了脱离现实的学院派理论。

勒斐伏尔同样认为，社会主义现实主义也是远离实际的虚假空洞的概念。他说，社会主义现实主义是“一种诡辩的手法”的产物。社会主义是一个政治历史概念，“但人们把这个历史概念同一个特定的美学概念，特别是同一种理论混淆了起来。”^④社会主义是一个“未经很好确定”的历史概念，在这种情况下，认定社会主义现实主义就是“社会主义社会应当有、而且一定会有”的美学表现，就是“通过一种诡辩的手法，即是说通过一种其妙无比的形式逻辑的花样，人们从预先设想的概念（从美学角度提出的概念）出发，把推论的结果看成了评判具体作品的标准。”这样，社会主义现实主义理论的特征就是“理论上和实际上的空虚，毫无内容的形式概念”^⑤。他认为，“社会主义现实主义与新

① 《勒斐弗尔文艺论文选》第209页。

②③ 《勒斐弗尔文艺论文选》第210页。

④ 《勒斐弗尔文艺论文选》第211页。

⑤ 《勒斐弗尔文艺论文选》第211页。

古典主义一脉相通”，它们在现实面前“不可避免的崩溃”，是必然的。那么，什么才有前途呢？只有浪漫主义。

应当指出，勒斐伏尔对社会主义现实主义与卢卡契美学理论的分析是漫画化了的。这出自于他对马克思主义与社会主义、共产主义信仰的失落。他把“非斯大林化”浪潮中，一些人对马克思主义、社会主义的全盘否定看作了现实固有的特征，当作了可以接受的客观现实。这是对马克思主义与社会主义运动的实际背弃。这样，他就将他自己都认为在马克思主义美学多元化格局中还可以存在的卢卡契的理论，斥之为假、大、空，并断然宣布社会主义现实主义“不可避免的崩溃”。在将这些扫荡干净以后，独尊浪漫主义。在他看来，只有浪漫主义，才能填补弥漫在此时此刻的精神空虚、美学空虚。

(二)浪漫主义的核心是人道主义，是革命的美学结论。

前面说过，勒斐伏尔认为艺术超越历史、超越意识形态的永恒价值在于人道主义。他之所以排斥社会主义现实主义和卢卡契的美学思想，独尊浪漫主义，还因为他认为浪漫主义在历史发展过程中，发现和发展的美学的人道主义。由此得出的必然结论就是，浪漫主义是最能体现艺术本质、艺术精神的审美方式。

尽管勒斐伏尔提倡的是“新浪漫主义”，对旧浪漫主义有所批评，指出过“旧浪漫主义利用过去，而脱离现实”，但是他却在对旧浪漫主义进行历史考察时，竭力证明浪漫主义是人道主义的艺术，是革命的美学结论。勒斐伏尔认为，过去在浪漫主义的研究中，庸俗化的马克思主义采取简单化的对照法，把德国的浪漫主义与法国的浪漫主义混为一谈，就不可能发掘浪漫主义的人道主义精神。为此，必须“代之以分列时间的分析方法，以便

对时代的变迁、对史实方面的含混和误解进行分析”^①。

他说,德国和法国“两个浪漫主义运动里形式上相似的那些东西,如对现实的蔑视,沉溺于异国情调或梦想,对于青春和情欲的赞扬等等,其意义却大不相同。”德国浪漫主义对于历史、社会、人生、艺术作了宇宙论的神话式的解释,是对资产阶级民主革命的躲避,对不合理现实的接受。而“法国的浪漫主义运动则正好相反,它从法国革命得出了美学上的结论。它在艺术方面缓慢地、困难地消化了这些结论。”^②法国的浪漫主义运动与德国浪漫派确有不同,它是与资产阶级的自由主义思潮的日趋高涨紧密联系在一起。它兴起于19世纪20年代中期,到七月革命前夕发展到最高潮。投身到法国浪漫主义运动的人,已经明确地认识到“浪漫主义……不过是自由主义而已”,其目的“只求带给国家一种自由,即艺术的自由或思想的自由。”^③英国评论家切斯特顿(G. K. Chesterton)在纪念法国浪漫主义运动的代表人物雨果(Victor Hugo)诞辰100周年的文章中说:“维克多·雨果代表两个革命,其一是艺术的革命,其二是政治的革命。艺术的革命与浪漫主义一词相关联,政治的革命与民主一词相关联。”^④在这里,我们既要看到法国浪漫主义运动与法国革命有必然的联系,同时又要看到这种联系的特别之处。它是法国革命遭受挫折、出现反复以后,在美学上重新树立自由主义革命旗帜的艺术运动。法国浪漫主义的风起云涌,发生在法国革命的最后阶段已经结束、波旁王朝又恢复了统治权的反动年代。

① 《勒斐弗尔文艺论文选》第212页。

② 《勒斐弗尔文艺论文选》第213页。

③ 转引自柳鸣九主编:《法国文学史》中册,第49页,人民文学出版社1981年版。

④ 《雨果评论汇编》第10页,安徽文艺出版社1994年版。

法国革命的结束,并没有给浪漫主义者带来自由发展的广阔天地。“法国浪漫派之所以蔑视市侩,之所以拒绝资产阶级社会和市民阶级,那正是为了革命和民主,那正是因为革命产生的社会既不符合于革命者的愿望,也不符合于他们的价值、思想(即意识形态)。”^①在理想的价值失落、革命走入误区之时,揭竿而起的浪漫主义就成了坚持革命的美学结论。勒斐伏尔在20世纪50年代后期,认真研究了法国浪漫主义崛起的历史,大力倡导浪漫主义,也是有现实针对性的。他认为,在苏联模式的社会主义的失败造成马克思主义理想的失落、一代知识分子精神空虚之时,唯有美学的浪漫主义才有可能拯救革命,就像当年法国浪漫主义在波旁王朝复辟年代拯救资产阶级革命一样。

勒斐伏尔认为浪漫主义可以成为拯救革命的灵丹妙药,是因为它的核心是人道主义。他指出,“对于法国浪漫主义说来,自然的观念保存着主要是人本主义的内容;它包含了人与人的平等,人本之善良,以及可以争取到的自由和博爱。”^②比如,缪塞在《沙发里的戏剧观》里就写道:“艺术家是人,并为人写作,自由是他的神父,宇宙是他的神坛,生命是他的元素;而悲哀、爱情和协调的声音,便是他用来祭祀的香;作为祭品的乃是他的心……”勒斐伏尔在这里看到的是“艺术和艺术家要求无限的、绝对的、凛然不可侵犯的自由”^③,这是浪漫主义艺术家始终如一的信条。像缪塞这样的浪漫主义艺术家“是一个追求人、追求人性的‘自由’人,——一个自我探索的‘个性’……”^④为了艺术

① 《勒斐弗尔文艺论文选》第213页

② 《勒斐弗尔文艺论文选》第214页。

③ 《勒斐弗尔文艺论文选》第150页。

④ 《勒斐弗尔文艺论文选》第120页。

的人道主义的追求,浪漫主义作家刻画出了体现人道主义情怀的人的形象:“人本主义的、(资产阶级)民主的浪漫主义创造了人的形象,这些形象都是活生生的、有代表性的人:罗拉或罗朗萨丘、加西莫多和冉阿让,等等……”^① 罗拉是16世纪意大利刺杀佛罗伦萨君主亚历山大的一位反暴政的英雄,罗朗萨丘是意大利文对罗拉的蔑称。罗拉反对暴君亚历山大的壮举,没有受到应有的赞誉和拥戴,反而遭到剧中人民的唾弃,他被蔑称为罗朗萨丘,表现了人道主义先驱者的孤独与悲哀。加西莫多是雨果小说《巴黎圣母院》中的又聋又哑的敲钟人,他有着善良的心灵,在认清了抚养他成人的克洛德神父的丑恶嘴脸之后,他结束了自己主人的生命,在暗无天日的社会里伸张了正义。冉阿让是雨果小说《悲惨世界》的主人公,社会的残害和法律的惩罚使他凶狠残暴,但在卞福汝主教的感化下成为兴办福利事业的道德家,他本人也就成了雨果以教育感化和慈善福利改造社会的理想化形象。这些形象被勒斐伏尔称为“人的形象”,就在于相当突出地表现了浪漫主义的人道主义理想,在他们身上概括了人在从异化状态走向自由时的艰难的人道主义历程。

正是这样,勒斐伏尔在马克思主义面临的危机面前,在社会主义革命处于低潮之时,在19世纪法国浪漫主义的历史中,发现了一种他自以为可以重振社会主义革命旗鼓的东西,这就是以人道主义为核心的浪漫主义美学。

(三)面向“可能”、反对现实的新浪漫主义美学

与布洛赫的浪漫主义美学执著于人类走向未来的“希望”一样,勒斐伏尔认为他的新浪漫主义美学的中心范畴是“可能”。他说:“掌握在‘可能’手中的人,这便是革命浪漫主义态度的第

^① 《勒斐伏尔文艺论文选》第215页。

一个定义,第一个判断。或者说是它的第一条定理也可以。”^①

他认为,人们现在所陷入的精神空虚,是对现状的不满,它实际上包含着一种对于未来更完满的生活的要求,包含着一种对于“可能”的模糊意识。所谓“可能”是现实的实在走向未来的运动,以及这一运动提供的前景和走向的目的。”“‘可能’是与‘实在’对立的,但却又是‘实在’不可分割的一部分,是‘实在’运动的一部分”,“‘可能’作为一种捉摸不定的前途展开在我们眼前”^②。

把审美理想定位于与现实不同的未来,是一切浪漫主义美学的特征。然而勒斐伏尔认为,他不同于有些旧浪漫主义对人类早期生活、中世纪或上古时期生活的迷恋,把未来当成回归过去的未来,受到异化和拜物教的控制。这不是注目于现实走向未来的可能,而是让未来成为历史和心理向过去的倒退。而“革命的浪漫主义摒弃这种态度。它正是以‘可能’的名义,宣称任何人间的东西都不能使它置若罔闻。它提倡了解:为了揭露人生的异化,首先要确定何为异化,并且对之加以了解。然而这些异化现象却躲藏了起来。它们成了异化了的、碎裂了的私人意识的秘密。揭开疮疤决不意味着对于人们的冷冷的蔑视,却正是意味着对他们热烈的同情,包括他们的内在冲突在内,但这决不致于使我们接受他们异化的东西。革命浪漫主义调和了浪漫主义的反叛和全面的人道主义。它有的不是装模作样的激动,却是冷却——表面的冷淡——,而这冷淡正是由于它从‘可能’出发,根本反对‘现实’。”^③ 浪漫主义以走向未来的理想作为内

① 《勒斐弗尔文艺论文选》第 223—224 页。

② 《勒斐弗尔文艺论文选》第 229 页。

③ 《勒斐弗尔文艺论文选》第 224—225 页。

核,在艺术形态上有两个主要指向,一个是对未来理想进行充满激情的赞颂和讴歌,另一个则是以理想对现实作无情的批判与指斥。勒斐伏尔的新浪漫主义“调和了浪漫主义的反叛和全面的人道主义”,显然也是二者兼有,双向并举的。

然而认真研究一下,在“反对‘现实’”与憧憬未来这二者中间,勒斐伏尔在对未来理想的展示上实在没有多少信心。他说:“未来的价值以及这种价值的实现,只能是一个等待的时期的结果,一个紧张时期的结果。”^①人们究竟等待什么呢?除了人道主义这一相当空泛的概念之外,他没有更多的说明与解释,而且对于未来的“可能”他还远没有布洛赫那么热情洋溢,执著坚定。这显然与勒斐伏尔也传染上了时代精神空虚的病症,对自己以前信奉的马克思主义理想的背弃是有关系的。

相比之下,人道主义的空泛理想虽然不大能进一步展示绚烂的前景,然而却可以无情地揭露与批判当代资本主义社会的异化现实,因而勒斐伏尔的浪漫主义美学思想在60年代以后更多地转向了对当代资本主义社会的批判,特别是日常生活异化现实的批判。他认为,卢卡契的现实主义美学的和谐理想与现实是脱节的,而面对异化现实,浪漫主义表现出它的优势:“一切浪漫主义都建立在不协调、建立在区分和痛苦的基础上。在这方面,革命浪漫主义继承了各种旧浪漫主义的‘区分’,甚至于把它们挖掘得更深。”^②未来非异化的人道主义前景,照亮了当前异化的黑暗。“异化恰恰是在最大的‘非异化’逼近的时候,变得更为剧烈和复杂;因此便必须有对异化的一切形式最为尖锐的

① 《勒斐弗尔文艺论文选》第231页。

② 《勒斐弗尔文艺论文选》第227页。

意识,才能拒绝这些异化的形式。”^①

他特别强调,当代资本主义社会进入搞消费主义的发达工业社会,人们日常生活的消费已组织进被操纵的社会公共存在之中,大众文化在传播媒介的迅速扩散中,使人们丧失了自己独立的美学情趣。而且文字正被影像所代替。这些具有性的力量、大众性等等的影像,用繁多的符号体系将世界分割为碎片,“在这里异化也是全面的。它笼罩了全部生活。”^②正是基于这种对现实的严峻的批判,勒斐伏尔提出过许多口号,其中有:“在文化平面上搞‘被重新发现的节日!’”“让日常生活变成一件艺术品!”他要用对包括大众传播文化在内的日常生活的批判,给现代人指出一条摆脱“消费控制”,追求走向人的未来可能的道路。从“在完全发展了的、完全从异化中恢复了的所谓‘总体的人’的概念形式和哲学形式”^③出发,对现代社会的日常生活进行美学批判,正是勒斐伏尔浪漫主义美学的重心所在。

此外,勒斐伏尔在《狄德罗论》、《缪塞论》、《拉伯雷论》等作家专论中,所运用的社会批评方法,也取得了显著成就。他对这些作家作品进行社会学批评,是立意反对庸俗社会学“把人和作品同阶级、阶级关系直接联系起来”的简单化倾向,发掘“这种阶级关系要进入文学,并在其中表现一番”^④的具体状况。为此,他提出应该研究作家与作品的美学形象,“而不是思想的、哲学的或道德的形象”^⑤,这就要求在研究作家时,注重考察他置身

① 《勒斐弗尔文艺论文选》第 229 页。

② 《异化问题》下册,第 222 页。

③ 《异化问题》下册,第 231 页。

④ 《勒斐弗尔文艺论文选》第 119 页。

⑤ 《勒斐弗尔文艺论文选》第 136 页。

的社会历史背景与他的审美个性的关系,在研究作品时,注重考察内容与形式的辩证关系,看到“美学形式不仅是事先已经掌握了的内容的一种‘表现’,它也是掌握内容的手段。”^① 他依据上述两条原则,对这些作家进行了具体深入的剖析。詹姆逊认为,勒斐伏尔的这些评论“是法国马克思主义在文艺批评领域首先和最有成绩的实现成果之一”,“它提出了作品具有超越历史背景的或多或少的文学自身的内容,同时让人感觉到了或向外或向内地对文学进行最名副其实的、形式的文学分析的某些东西。”^② 勒斐伏尔在对文学进行社会学批评时,注重文学自身特性,反对庸俗社会学的探索,是值得肯定的。同时,我们也要看到,勒斐伏尔所谓的超越社会历史背景的文学自身的内容,主要是美学的人道主义。他在狄德罗身上看到了灵与肉的人性内在的矛盾,在缪塞的作品中发现的是艺术家对自由追求的执著和痛苦,在拉伯雷的思想中看到“人性的充分发展。这种看法,正是富有生命力的人文主义的基本看法,昨天还是‘拉伯雷式的’,今天已然是社会主义的了。”^③ 而且他在这些作家身上所发现的,正是他自己所要阐扬的以人本主义为理想的浪漫主义精神。他认为,对于拉伯雷,“畅想和想象是他深入现实的方法;他深入的不是静止的眼前的现实,而是运动发展中的、充满活力的、前途光辉的现实。”“这样,他不仅‘表现’了,就是说写出了他的时代。朝着未来的可能的方向影响他的时代,而且朝着更加遥远更加伟大的可能的方向,远远走到了:自由的王国。”^④ 拉伯雷

① 《勒斐弗尔文艺论文选》第137页。

② 《马克思主义与形式》英文版,第377页。

③ 《勒斐弗尔文艺论文选》第199页。

④ 《勒斐弗尔文艺论文选》第203页。

坚信人性是善良的,人民大众是善良的,在他的理想社会里,人们只有一条行为准则:“你爱做什么,便做什么。”这些与勒斐伏尔所追求的人性复归的自由王国的未来目标是一致的。可以说,勒斐伏尔的作家评论所贯串的评价标准,就是他的浪漫主义美学思想。

勒斐伏尔就是这样一个人试图用新浪漫主义来“代替激动过1917年十月革命的斗争者们的神话,这就是说,它代替直接(或几乎直接)过渡到共产主义的神话”^①的“西方马克思主义”者。他的浪漫主义美学思想,在批判当代资本主义社会的异化现实时,是清醒和冷峻的,而在对未来作进一步展望时,由于背弃了建立在科学基础上的马克思主义,他对“总体的人”的人道主义向往,又有几分空泛和迷茫。

第三节 马尔库塞的“超越现实”的美学

法兰克福学派是“西方马克思主义”的理论重镇,是影响最大,群体结合时间最长的“西方马克思主义”的一个学派。它的名称来自成立于1923年、1924年正式开展工作的德国法兰克福大学社会研究所。这是一个以对现代社会、特别是对当代资本主义社会进行多学科综合研究与批判为主要任务的哲学—社会学派。在70年的发展历程中,法兰克福学派历经草创、发展、鼎盛时期,而今已走向衰落。它的主要理论代表人物霍克海默(Max Horkheimer)、阿多尔诺、本雅明(Benjamin)、马尔库塞、弗洛姆(Erich Fromm)和哈贝马斯等,确立了一种与卢卡契的

^① 《异化问题》下册,第230页。

《历史和阶级意识》有理论渊源的,对当代资本主义社会进行批判的社会批判理论。他们认为,当代资本主义社会是一个全面异化的病态社会,已经陷入“总体异化”,必须进行“总体批判”和“总体革命”,其中也包括艺术和美学的批判和“文化革命”。因此法兰克福学派理论家在对当代资本主义文化艺术进行批判时,也形成和提出了他们的美学思想,其中对当代西方美学及“西方马克思主义”美学影响甚大的,主要是阿多尔诺、本雅明、马尔库塞和哈贝马斯。

他们的美学思想显然是与法兰克福学派的社会批判理论是有密切联系的。社会批判理论把理性、文明、科学、技术在当代的发展,作为加深资本主义社会异化的根源,并且认为由于科学技术的发展,从政治上为现成制度辩护的“政治的意识形态”已经解体,代之而起的“新的意识形态”就是科学技术,以及由科技新成果带来的由“文化工业”、“大众文化”所强化的“操纵意识”。这样,这些理论家就以批判技术理性对现代人的控制,对人与自然关系的破坏作为出路,来寻找当代社会的归宿。这就与卢梭(J. - J. Rousseau)、歌德、席勒(J. C. F. Schiller)等人的西方文化的浪漫主义思潮,有了直接联系。因而,国内外研究者普遍认为法兰克福学派的社会批判理论具有浪漫主义特征。如杰姆逊在《马克思主义与形式》中多次指出,法兰克福学派的理论是“马克思主义的怀旧病”。

然而,从阿多尔诺、本雅明、马尔库塞、哈贝马斯的具体美学思想来看,不仅在总体上各有特点,而且在具体结论上也各有所异。从总体上说,阿多尔诺、本雅明在“西方马克思主义美学”的现实主义与现代主义之争中,维护现代主义艺术,其美学思想具有明显的现代主义色彩。而哈贝马斯受本世纪“语言学转折”的学术思潮影响,以语言学理论作为艺术与审美研究的基础,成为

一种走向语言学的美学。马尔库塞的美学思想主要在后期的文化激进主义中得到发展和成熟,他把马克思主义与弗洛伊德主义结合起来,建构了一个性欲向爱欲升华的审美乌托邦,鼓吹进行“超越现实”的“文化革命”。美国学者杰拉尔德·格拉夫(J. Glaf)指出,马尔库塞的“文化激进主义的中心观点是一种浪漫主义的历史观。它把客观合理性的进化过程看作是一种未经反思的生存阶段的有机统一的背叛。一种浪漫主义力图在想象中回到工业社会以前的过去,回到古代、中世纪、原始或民间文化,来克服这种背叛,或者避免它的后果。另一种浪漫主义并不想扭转历史进程,而是想推进它,实现它对于人类解放的诺言。这种‘左派浪漫主义’不是怀旧式地而是预言式地运用想象力,力图克服这种背叛,使之合理化,并通过一场以艺术感受力示范的革命来促进那种有机统一的恢复。这种激进的浪漫主义既推翻了启蒙运动乌托邦式的臆说,同时又用一种新的形式(例如对于意识的边界标新立异地追求一种进步的扩张)来重申这些臆说。”^① 格拉夫把马尔库塞的美学作为“左派浪漫主义”的论说,是中肯的。前苏联美学家奥夫相尼科夫等也认为:“马尔库塞的理论是资产阶级浪漫派思想意识的传统的和具有特色的形式之一,这种思想意识是通过人以审美方式掌握世界而包罗历史上的一切现象的。”^②

本书是以美学主题为纲来分章论述“西方马克思主义”美学的代表人物的,因此对法兰克福学派的理论家因其各自美学思想的差异,就分别予以论析。在这里评述的是马尔库塞的“超越

① 《反现实主义的政治》,《现代美学析疑》第70—71页,文化艺术出版社1987年版。

② 《现代资产阶级美学》第367页。

现实”的浪漫主义美学。

赫伯特·马尔库塞(Herbert Marcuse, 1898—1979)生于德国柏林一个犹太资产阶级家庭,第一次世界大战服役期满后,于1917年加入德国社会民主党左翼,并参加1918年的德国革命,担任过柏林—莱因契根道夫的士兵委员会委员。1919年因不满于社会民主党背叛革命、实施暴力而退党,随后便到柏林大学和弗赖堡大学学习哲学,先后受教于现象学大师胡塞尔(E. Husserl)和存在主义创始人海德格尔(M. Heidegger),并在海德格尔指导下,在1922年完成博士论文《黑格尔的本体论与历史性理论的基础》,获弗赖堡大学哲学博士学位。以后,他在出版社任编辑,从事书籍出版、发行工作,又在1928年重返弗赖堡大学任教,几年后因与老师海德格尔政见发生分歧,师生二人终于分手。这时,马尔库塞不再给海德格尔担任助手,而于1933年加入由当时左派知识分子组成的法兰克福社会研究所,走上了研究马克思主义的道路。他于1932年发表的研究马克思《1844年经济学—哲学手稿》的论文《历史唯物主义的基础》,在西方影响广泛,也表明了他脱离存在主义的影响,成为一个“西方马克思主义”者的立场。1933年希特勒上台时,他便亡命瑞士日内瓦,次年移居美国,并于1940年加入美国国籍。从1934年到1940年,在迁到纽约市哥伦比亚大学的法兰克福社会研究所供职。第二次世界大战期间,他曾在美国战略服务处和国务院情报研究所工作,战后曾任东欧组组长。1949—1950年社会研究所迁回法兰克福城以后,马尔库塞继续留在美国,并重返大学,先后任教于哥伦比亚大学(1951年)、哈佛大学(1954年)、勃兰第斯大学(1954—1957年)、加利福尼亚大学圣地亚哥分校(1967年起)。他1970年退休,成为圣地亚哥分校的荣誉教授,1979年7月29日马尔库塞在应邀赴联邦德国访问和讲学途

中,病逝于施塔贝恩克。

马尔库塞一生著述甚丰,长期致力于对法兰克福学派的社会批判理论进行哲学概括的工作。他的《理性与革命》(1941)继承《历史和阶级意识》,提出了“黑格尔主义的马克思主义”的较为系统的理论,在《苏联马克思主义》(1958)、《单面的人》(1964)中,对苏联模式社会主义和西方发达资本主义社会进行了全面批判,而在《爱欲与文明》(1955)中则把马克思主义与弗洛伊德的思想结合起来,确立一种新的人类解放的思想。而在60年代以后,他在《论解放》(1969)、《反革命和造反》(1971)等著作中,把自己的人类解放的激进主义思想,作了集中化、通俗化的加工,使之在西欧学生造反运动中迅速传播,并发生重要影响。马尔库塞被公认为这场学生造反运动的“精神领袖”、“青年造反之父”、“发达工业社会最重要的马克思主义理论家”,甚至有人把他与马克思、毛泽东齐名并论,共称为“三M”。

特别值得注意的是,马尔库塞在后期随着他的思想的成熟与定型,对艺术和美学的研究成为他的激进主义思想的重要组成部分。他认为,只有艺术和审美,而不是文化的任何其他方面,才能维护人类幸福和解放的形象。他的最后一部著作《论艺术的永恒性——一种固定的马克思主义美学的批判》(1977),是他的美学思想的总结,也是他一生政治学、社会学、哲学思想探索的结晶。1978年,他又与其夫人将其从德文译为英文,更名为《审美之维——对马克思主义美学的批判性考察》。除《审美之维》外,马尔库塞还有专门研究美学的长篇论文《文化的肯定性质》(1937)、《作为现实形式的艺术》(1972),而且在《爱欲与文明》、《单面的人》,特别是《论解放》、《反革命和造反》等专著中,也都有专门或集中论述美学问题的章节。这些重要论著是马尔库塞一生思想的精粹,由此也可以看出艺术与审美在他心目中

的地位。这些相当丰富的美学论著,除一篇成于30年代,《爱欲与文明》写于50年代外,都是60年代以后晚年思想的硕果。它们对美学问题的探讨,具有不同的侧重点,但却共同体现了马尔库塞的浪漫主义美学思想。

一 艺术超越现实的本质

从马尔库塞前期的《文化的肯定性质》到晚期的《审美之维》,在时间跨度上整整40年。其间他的思想发生了一些演变,研究的问题和侧重点都有所不同。然而从美学思想看,40年的沧桑却使马尔库塞越来越笃信艺术和审美超越现实、历史的本质,具有越来越强的主观色彩和主体意识,打下了越来越深的浪漫主义的印记。

对于艺术超越现实、历史的本质的认识,在他前期的著名论文《文化的肯定性质》中便已形成。这篇论文运用黑格尔的辩证方法,对自由资本主义时期的文化进行分析。他认为资本主义文化从早期发展到晚期,文化的性质从肯定转化为退却和否定。在那个时候,他虽然认为现代主义文化艺术对现实的非理性主义的否定,有一定意义,而且也是资本主义文化自身发展的必然指向,但是他的美学追求仍然钟情于自由资本主义时期的肯定性的文化艺术。

自由资本主义时期的肯定性文化艺术,作为文化艺术历史发展的一个阶段,已成历史陈迹。然而,它的价值在于它拥有和保存了人类对普遍人性、灵魂的美和内在自由的向往和追求。他指出:“所谓肯定的文化,是指资产阶级时代按其本身的历程发展到一定阶段所产生的文化。在这个阶段,把作为独立价值王国的心理和精神世界这个优于文明的东西,与文明分隔开来。这种文化的根本特性就是认可普遍性的义务,认定必须无条件肯定的永恒美好和更有价值的世界:这个世界在根本上不同于

日常为生存而斗争的实然世界,然而又可以在不改变任何实际情况的条件下,由每个个体的‘内心’着手而得以实现。只有在这种文化中,文化的活动和对象才获得那种使它们超越出日常范围的价值。接受它们,便会带来欢快和幸福的行动。”^①文明与文化的分化,是自由资本主义时期文化发展的特征。文明标志着人类征服自然的功利成功,它是有目的性和遵循必然规律的。而文化则是一种精神价值的体现,“随着无目的性和美的东西(还有那些与普遍合法性和崇高美相联系的性质)被内化并置入资产阶级的文化价值中,一个看起来统一的自由的王国,在文化中建立起来了;在这个王国中,生存的各种对立关系似乎是安定和平息了。文化肯定着、隐匿着社会生活的新条件。”^②国内外有些研究者认为,马尔库塞的所谓文化的肯定性,是指自由资本主义时期文化艺术对当时社会的肯定。这是一种不正确的解释。因为马尔库塞是在对自由资本主义时期文化发展的历史考察中,是在确立当时的文化从文明中分化出来,形成必然与自由的对立、有目的与无目的的对立、技术理性与美的对立中,来论述文化的肯定性的。马尔库塞意在说明从资本主义社会开始,物质文明与精神文化就出现了断裂的鸿沟。文化特别是艺术和审美表现了人类心理和精神世界的内在要求,它所肯定的是人类不屈从日常生活物质利益的目标和愿望。

他认为,在这个社会“人的使命和天职,既然在物质世界中的普遍实现被否弃了,那么,就被假定为一个理想。”^③这个超越现实的理想的承担者就是文化艺术,就是文化艺术的肯定性。

①② 《审美之维——马尔库塞美学论著集》(以下简称《审美之维》)第8页,三联书店1989年版。

③ 《审美之维》第10页。

“肯定的文化在根本上是理想主义的。对孤立的个体的需求来说,它反映了普遍的人性;对肉体的痛苦来说,它反映着灵魂的美;对外在的束缚来说,它反映着内在的自由;对赤裸的唯我论来说,它反映着美德王国的义务。”^① 资产阶级在夺取政权时的“自由、平等、博爱”的人道主义诺言,在他们掌握政权以后立即被取消了,“因为人的抽象平等,在资本主义生产中是作为具体的不等而实现的。”^② 这时艺术中的人道主义表达,指示出超越现实的不平等的方向,不仅包含着在既定生存形式中的痛苦,而且也回荡着对人类应当如此的理想曾经拥有的光华的记忆。“出色的资产阶级艺术通过把苦难和忧伤变为永恒、普遍的力量,曾在人们的心灵深处不断摧毁向日常生活的轻易妥协。由于它给五彩缤纷的今生今世织入人和事物之美妙的、来世的幸福,因此,正是它,在穷困的慰藉和虚假的幸福这块资产阶级生活的土壤上,培植着一种真实的渴望。”“古典资产阶级艺术把它的理想形式与日常事件的距离拉得如此之大,以致那些在现实生活中受难和充满希望的人们,只有跃入一个全然不同的世界才能发现自己。”^③ 早期资本主义时期的艺术,与日渐向前发展的资本主义社会的现实相比,它从来就没有过时,它始终在精神指向上超越着现实,包含着人类未经实现的理想。物质文明与精神文化的断裂,是资本主义社会的特征。随着这一社会的发展,断裂会越加巨大和深不可测。早期资本主义文化艺术所表现的对人性理想的肯定,就不是暂时的因素,而是具有永恒性的东西。艺术始终在浪漫的理想形式中,表达人类必须实现而又未曾实现、甚至未曾表达的灵魂的愿望。“在此意义上,艺术滋

① 《审美之维》第10页。

②③ 《审美之维》第11页。

润着这样的信念：以往所有的历史只是行将到来的生存之黑暗和悲剧的前史。”^① 艺术永远超越眼前的“黑暗和悲剧”，预见和憧憬着人类“行将到来的生存”。马尔库塞就这样通过对早期资本主义艺术的分析，形成了艺术表达理想、超越现实的浪漫主义美学观。

应当看到马尔库塞形成艺术超越现实的浪漫主义美学思想，是基源于他自己对马克思主义的人本主义解释的。他认为人类的理想是实现一个人性自由发展的社会，“人所达到的最高目的，就是一个自由人和理性人的联合体；在这个联合体中，每一个人都有同样的机会，去展示和完善他所有的潜能。”^② 他的这一理想带有浓厚的抽象人道主义的色彩，因为他认为在早期资本主义文化艺术中体现的就是这种人道主义理想。正是这样，他才高度评价这种文化艺术，认为“肯定的文化，在其纯粹人性的观念中，表现出一种为个体普遍解放而斗争的历史性要求。”^③ 正是这样，他才认为拥有人道理想的艺术是对现实社会的否定和超越，是对现实非实在的理想的追寻：“艺术和艺术人物的纯洁人性所表现出的统一体是非实在的东西：他们是出现在社会现实中的东西的倒影。但是，在艺术非实在性的深处，理想之批判和革命力量，充满生气地保存着人在低劣现实中最热切的渴望；这些东西，在履足了的社会阶层完全背弃他们自身理想的时代，表现得最为清楚。”^④ 当资产阶级在社会现实中背弃了人道主义理想的时候，人道主义仍然在艺术中发挥出它的理想的魅力，引导人们去超越现实，作人类解放的理想追求。

① 《审美之维》第 11 页。

②③ 《审美之维》第 13 页。

④ 《审美之维》第 14 页。

正因为马尔库塞用人本主义理想赋予了艺术以超越现实的本质,所以他重视的不是艺术如何去反映现实及其发展规律,而是艺术如何表现人道主义的理想,如何表现自由和幸福。他认为,超越了物质功利需求的美的世界,在根本上是一个充满幸福和快乐的世界。自由就是幸福。然而,在资本主义社会的现实中,自由和幸福都受到限制,而且也没有能力去关注每一个人的个人幸福,去调节个人幸福与普遍幸福之间的关系,少数人的幸福建立在大多数人的不幸之上。这样,只有艺术才用幻想和理想的方式,把人们置身于自由和幸福之中。他说:“文化,应当关注个体对幸福的要求。”^①“人借助美的相助,才使自己置身于幸福之中。但是,即使美,也只有在艺术的理想中才为善良的心灵所肯定。”^②在对于大多数人而言,现实的幸福已成泡影的时候,人们只有在浪漫主义理想照耀下的艺术中,才能体验美,才能在美的体验中使自己置身于幸福。因为只有理想的光华才能驱散现实危及人们生存的黑暗,艺术的感性性质,它带给人的愉悦快意,使人们直接感受到在现实中感受不到的幸福。

马尔库塞认为,艺术提供给人们直接的幸福和自由的体验,让人们超越现实的不幸和苦难,它所超越的不是现实事物本身,而是现实事物的一切,包括人在内的物化和异化。超越了物化和异化之后的事物,回复到了自身,也就获得了解放。他指出,在成功的艺术作品中,“即使当它们在描绘天堂的时候,都表现出一种尘世快乐。个体陶醉于美丽、善良、辉煌、安宁、以及胜利的喜悦中,他甚至还沉醉于痛苦与受难、残忍与罪恶,他体验到解放;而且他还理解着,并让他的理解成为他的本能要求的反响

① 《审美之维》第11页。

② 《审美之维》第27页。

和依托。物化在私下单个的领域中被戳穿了。在艺术中没有必要‘现实一点’，因为在艺术中至关重要的不是他的职业和地位，而是人本身，苦难就是苦难，快乐就是快乐，世界表现为抹去其商品形式外观的那个东西：风光即是地道的风光，人就是堂堂正正的人，事物实际上就是一个事物。”

总括起来，马尔库塞在《文化的肯定性质》这一早期论文中，就已提出了一种艺术超越现实的浪漫主义美学观。这种艺术本质观着眼于超越资本主义异化现实的、只能在艺术和审美中才能直接体验到的自由和幸福，突出了对人本主义理想和人类解放目标的追求，正是这一理想与目标的强烈和执著，使他的美学思想一直沿着这条浪漫主义路线发展，最后在强化中发出了“解放”、“造反”的呐喊。而且，他早期论文中对个人自由、幸福的感性体验的强调与深思，对他成熟期的美学思想把艺术的感性形式作为中心范畴，显然也有深刻影响。当然，马尔库塞的人本主义理想在于实现个人幸福与人类普遍幸福的协调一致，这又使他从《文化的肯定性质》对艺术、审美的文化学、社会学分析，进入在《爱欲与文明》中的对艺术的心理学分析。他在《爱欲与文明》、《单面的人》等后期著作中，进一步发展了艺术超越现实的浪漫主义美学思想。

《爱欲与文明》是马尔库塞用弗洛伊德主义来解释马克思主义，试图将马克思主义与弗洛伊德主义结合一体的代表作。这是马尔库塞自身思想发展的一个重要里程碑。这里不准备全面评析他的爱欲解放论，只想说明随着爱欲解放论的提出，艺术和审美的研究在马尔库塞思想中占的地位越来越重要，而且他的艺术超越现实的观点，经过爱欲解放论的提升，不仅是一种激进的文化批判理论，而且成为一种艺术本体论。

如果说马尔库塞在《文化的肯定性质》中还是从艺术史的社

社会学分析中得出艺术超越现实的结论,那么在《爱欲与文明》中则从弗洛伊德主义的原则论证了艺术超越现实的本体论。《爱欲与文明》论证的是人类解放爱欲,建立一种非压抑性文明的可能性。按照弗洛伊德的精神分析学说,人类的历史就是人被压抑的历史,人的本能目标在于让人的各种需要得到满足,实施快乐原则,然而在实现需要的时候却受到社会历史条件和理性文明功能的限制,即受现实原则的支配。“快乐原则与现实发生了冲突,本能被迫接受一种压抑性管制。”^① 这就是服从于“操作原则:这是现实原则的现行历史形式”^②。马尔库塞接受了弗洛伊德关于人类本能受压抑的根源的理论,同时对弗洛伊德的爱欲与性欲的概念作了区分。他指出,性欲仅仅是关于两性关系的欲望,爱欲包括性欲,也包括食欲、休息、消遣等获得全面、持久快乐的欲望,它体现人类自我保存生命的本能。马尔库塞作这样的辨析是相当重要的,这样,弗洛伊德关于人类历史是现实原则、操作原则压抑快乐原则的历史,就不像某些弗洛伊德主义者那样解释为性欲与文明的冲突,而被马尔库塞理解为爱欲与文明的冲突。只有作这样的区分,马尔库塞才可能把弗洛伊德学说与马克思关于人类苦难的社会根源的理论结合起来,说明当代资本主义社会异化的压抑和扼杀人的生命本能的实质。马尔库塞在把马克思主义与弗洛伊德主义结合起来以后,得出的必然结论就是,人类的解放就是异化的现实原则、操作原则的废除,就是爱欲的解放,人的生命本能的解放。实现这一目标有赖于推翻维持压抑爱欲的现行社会统治秩序,而艺术和审美则是这一斗争的重要方面。

① 《爱欲与文明》第22页,上海译文出版社1987年版。

② 《爱欲与文明》第21页。

因为艺术和审美从本质上就从属于体现人类生命本能的活动,与压抑快乐原则的操作原则对立,具有超越现实的本能。马尔库塞认为,这是由于艺术和审美在心理上是想象和幻想的活动,在人的生命本能、性欲和爱欲横遭压抑的时候,唯有幻想与想象才有使人摆脱现实原则束缚的力量。马尔库塞说:“弗洛伊德单单挑出‘幻想’作为一种甚至在发达的意识领域中仍能在很大程度上摆脱现实原则束缚的心理活动。”^① 这正如弗洛伊德在《心理作用中的两个原则》中所描述的:“随着现实原则的引入,一种新的思维活动分离出来了,它不受现实的检验,因而只从属于快乐原则。这就是幻想的活动。”^② 马尔库塞高度评价弗洛伊德的这一思想,指出:“弗洛伊德的元心理学恢复了想象的应有权利。幻想,作为一种基本的、独立的心理过程,有它自己的、符合它自己的经验的真理价值,这就是超越对抗性的人类实在。在想象中,个体与整体、欲望与实现、幸福与理性得到了调和。虽然现存的现实原则使这种和谐成为乌托邦,但是幻想坚持认为,这种和谐必须而且可以成为现实。”^③ 正是幻想预见和证实了人类未来的走向,而艺术则成为展示人类理想世界的幻想场所。对此,他又指出:“想象的真理最初是在幻觉形成的时候被认识到的,是在创造一个知觉和理解的世界、一个既主观又客观的世界的时候被认识到的。这是在艺术中发生的情况。因此对幻觉的认识功能的分析产生了作为‘审美科学’的美学。美学形式的背后乃是美感与理性的被压抑的和谐,是对统治逻辑组织生活的持久抗议,是对操作原则的批判。”^④ 在所有心理活

①② 《爱欲与文明》第 101 页。

③ 《爱欲与文明》第 103—104 页。

④ 《爱欲与文明》第 104 页。

动中,只有幻想与想象才使人超越现实,回归人的生命本能,而且正是由于这两种心理功能才产生了艺术,同时只有艺术才充分地让它们自由运动,因而艺术超越现实的本质就具有与人类生命本能相联系,与人类未来合理目标相依存的本体意义:“确实有一种工作能提供高度的力比多满足,从事这种工作是令人愉快的。艺术工作似乎产生于一种非压抑性的本能丛,并且有一种非压抑性目标。”^①“不仅在个体层次上,而且在属的历史的层次上,艺术也许都是最显而易见的‘被压抑物的回归’。”^②这是作为快乐原则与现实原则的对抗,作为自由主体的人、生命本能得到张扬的人与制度化的压抑的对抗。艺术就在这种对抗中,超越了现实,创造一个非压抑的世界,使人的性欲向爱欲升华,生命本能得到肯定和张扬。

艺术是如此,包括艺术在内的广义的审美活动更是如此。马尔库塞在《爱欲与文明》中专门在第九章“审美方面”讨论了恢复“审美”这一概念的原初意义和功能,克服操作原则塑造的“文化压抑”的问题。如何恢复“审美”的本来意义呢?马尔库塞在康德的“无目的的合目的性”观念和席勒的“游戏冲动”^③思想中,找到了答案。他认为,在康德的“无目的的合目的性”观念中,表达了艺术和审美超越现实原则的自由目的,“它们是生存本身的纯形式”^④,也是“自然与自由会合的中介”^⑤。而席勒调节感性冲

① 《爱欲与文明》第59页。

② 《爱欲与文明》第104页。

③ 《爱欲与文明》上海译文出版社1987年中译本,将该书波士顿灯塔出版社1974年英文版中,马尔库塞引述的席勒的“Play-impulse”这一概念译为“消遣冲动”,系误译,此处改为国内美学界通译的“游戏冲动”。

④ 《爱欲与文明》第130页。

⑤ 《爱欲与文明》第131页。

动与形式冲动的冲突的游戏冲动，“其目标是美，目的是自由。”^① 康德的“无目的的目的”和席勒的“游戏冲动”，都正确说明了“审美”的本义，就是在审美的感性体验中去寻求超越功利和现实压抑，实现无忧无虑的自在的生存。马尔库塞认为，由于审美具有这样的本性，美学的讨论将会获得和恢复席勒美学思想的意义，这就是：“这种探索的目的是要解决一个‘政治’问题，即把人从非人的生存状态中解放出来。席勒表明，为了解决政治问题，‘美学是必由之路，因为正是美导向自由’。而游戏冲动则是这种解放的工具。这种冲动的目的不是‘借助’某物来游戏；而是生命本身的游戏，它超越了欲望和外部强制，是无忧无虑的生存的表现，因而是自由本身的表现。人只是在摆脱了内外、身心的一切压制时，只是在不受任何规律和需要压制时，才是自由的。”^②

艺术和审美可以用幻想和想象去进入一个非压抑的世界，超越外在现实，又可以用无功利的自由的游戏，排遣现实自我内心的愁苦和忧虑，让人摆脱内外和身心的压抑，走向自由。这就是马尔库塞关于艺术的本质的核心思想。这种思想在《文化的肯定性质》中开始形成，在《爱欲与文明》中接受本体论的论证，而又在《单面的人》、《论解放》、《反革命与造反》等著作中得到进一步发展。他在《单面的人》中说：“与技术天地相反，艺术的天地是幻象、外观、显像的天地。不过，这种外观再现了一种作为现存现实的威胁和许诺而存在的现实。艺术天地以不同的面具和沉默的形式，由没有恐惧的生活意象组合起来。”^③ “艺术的

① 《爱欲与文明》第 137 页。

② 《爱欲与文明》第 137 页，译文有改动。

③ 《审美之维》第 101 页。

改造触犯了自然的对象,可是,这种被触犯的东西本身是压抑性的;所以,审美的改造就是解放。”^①《论解放》也阐述了艺术超越现实的本质:“艺术正是因其形式的缘故才超越了现存现实,才在既定现实中与现实作对。艺术、艺术之维都具有这种超越的要素。”^②《反革命与造反》也论述了这一问题:“只有艺术自己愿意作为幻象,也就是只有当艺术愿意作为一个非现实的世界,而不是既定的世界时,另一种新的现实才会产生。艺术正是在这种转化中,才能使自己保留下来,并且超越它的阶级特性。艺术的这种超越,并不在于达到一个虚构和空幻的王国,而在于抵达一个具体可能性的天地。”艺术始终着眼于人类未来的可能性,负载着理想而超越现实和历史,这是马尔库塞一生美学思考的一贯结论。

二 艺术是自律的审美形式

马尔库塞在论证艺术超越现实、历史的本质时,不仅仅是如布洛赫、勒斐伏尔那样,把艺术同现实未来的前景联系起来,也就是说不仅仅从社会历史发展的社会学入手,而且与别人不同的是,他更主要地吸收了弗洛伊德心理学、当代形式主义美学的思想,采取了人本主义心理学和有机形式主义美学的立场。他把马克思主义同弗洛伊德主义结合起来,认为艺术之所以能超越现实,就是因为艺术在心理活动中遵从的不是压抑本能欲望的现实操作原则,而是体现和解放人的生命本能的快乐原则。这一点上节已经作了分析。把这一思想运用于对艺术本身的考察,他就相当重视艺术活动对人的感性经验、心理体验的作用,相当重视艺术形式的作用和意义。他认为艺术的价值不在于正

① 《审美之维》第102页。

② 《审美之维》第121页,译文根据《论解放》法兰克福1969年德文版有改动。

统马克思主义所主张的形式表现内容,而在于内容转化为形式,形式成为艺术的核心与实质。他在《审美之维》中指出:“与正統的马克思主义美学相反,我认为艺术的政治潜能在于艺术本身,即在审美形式本身。此外,我还认为,艺术通过其审美的形式,在现存的社会关系中,主要是自律的。在艺术自律的王国中,艺术既抗拒着这些现存的关系,同时又超越它们。”^① 这表明,艺术超越现实的本质是与艺术本身所具有的审美自律特性、审美形式特性不可分割的。马尔库塞所要探讨的正统马克思主义所未能索解的“审美之维”,即审美本身固有的本性,在他看来,关键就在审美形式的自律特性。

马尔库塞指出:“审美的形式、自律和真理,这三者是互相关联的东西,它们都是社会—历史的现象,又都超越了社会—历史的竞技场;当社会历史限制艺术自律的时候,它必定也破坏着艺术作品所表现的超历史真理。艺术的真理,就在于它能打破现存现实(或那些造成这种现实的东西)的垄断性,就在于它能由此确定什么东西是实在的。艺术在这种决裂中,即在它的审美形式获得的这个成果中,艺术虚构的世界,表现为真实的现实。”^② 这一段话是马尔库塞美学思想比较集中的表述。这就是说,艺术表达的超越现实的真理,只能通过具有自律特性的审美形式来展示,艺术正因其审美形式使艺术本身成为一个与现实社会历史关系既相联系又相区别的自律的领域。它与现实的联系,不是依存于现实,而是打破既定现实,超越现实。因此,艺术自律、审美形式、超越现实,这三者的贯通一致的联系,就是马尔库塞的“审美之维”。

① 《审美之维》第 203—204 页。

② 《审美之维》第 212 页。

艺术是自律的审美形式,马尔库塞的这一思想显然是对正统马克思主义美学的党性原则的否定与批评,同时又是对西方美学艺术自律思想的阐扬。自律,本来是康德伦理学的概念。它表示的涵义是,人的道德精神通过主体意志为自己立法,而不屈从于外部权威设立的规范。自律与他律相对,服从于外在于主体意志本身的力量就是他律。康德在《判断力批判》(1790)中确立审美的特殊性时也引入了自律观念,认为审美和艺术是无目的的目的性,与功利、实用的外在目的无涉。后来德国音乐美学家汉斯立克(E. Hanslick)在《论音乐美》(1854)中正式将自律概念引入音乐美学,提出音乐是自律的艺术、纯粹的艺术。在康德美学思想的影响之下,汉斯立克的“艺术自律”的概念成了现代西方美学的核心命题。

许多“西方马克思主义”理论家都强调艺术的特殊性,而马尔库塞对艺术自律的推崇把这种思维方向推到了极端。他认为,“马克思主义美学即使在最著名的代表人物那里,都同样低估了主体性”^①,“发生了对整个主体领域的低估,它不仅低估了作为认识的自我(ego cogito)的理性主体,而且低估了内在性、情感以及想象”^②。艺术因为从属于人类主体心理深层的生命本能,它是人类主体性的活动。这一活动由主体内在动力推动、驱使,成为一种从根本上不是他律,而是自律的活动。因此,马尔库塞认为,正统马克思主义美学关于艺术总要受一定社会经济基础的决定和制约的论断,艺术总是同一定政治、哲学、道德等上层建筑因素发生这样或那样联系的论断,都是对艺术自律的侵犯。“正是艺术自律使艺术从现存东西的神秘力量中挣脱

① 《审美之维》第210页。

② 《审美之维》第208页。

出来,自由自在地去表现艺术自己的真理。”“这使得个体在社会中摆脱他的功能性生存和施行活动。艺术的使命就是在所有主体性和客体性的领域中,去重新解放感性、想象和理性。”^① 在马尔库塞看来,艺术自律就是坚守自己的主体性领域,这就是人的个体自身、人的个体的内心世界。在异化现实中被扭曲、被压抑的灵魂,在艺术世界中得到复归。艺术是对人的个体心理本能,那永远在灵魂中缠绕与燃烧的爱恋、激情、灵性、想象、悲哀、忧愁、苦恼、希望等等的存在,给予确定的形式。艺术只有自主自律,才得以对人的真实存在作审美观照。因而,艺术自律就在于它超越于某一特定的经济体制、阶级形态以及任何意识形态,紧紧地固守于人类的心理本能。它一如处子,不能沾染上现实社会的污浊。欢乐与忧伤、喜悦与绝望、爱欲与死神之间的出于人类生命本体冲动的纠葛,是自律的。表现这一生命律动的需要的艺术,也是自律的,它由于生命的存在而出现,又由于生命升华而辉煌和永恒,这是永远无法受制于外在的经济基础和意识形态的。

康德的无目的的目的的审美无功利思想,强调审美只关注对象的形式本身,因而艺术自律的立足点就在于形式。马尔库塞对于康德所引导的现代美学的形式主义潮流是趋之若鹜的。他认为,艺术坚守主体性、生命本能这些自律性的领地,就必然重视感性体验,把形式作为核心范畴。他说:“美学的根基在其感性中。美的东西,首先是感性的,它诉诸感官,它是具有快感的东西,是尚未升华的冲动的对象。……美的不同涵义,似乎皆归之于‘形式’这个概念。”^② 审美活动是对形式的体验,不同美

① 《审美之维》第 212 页。

② 《审美之维》第 123 页。

学家对于美的不同认识,都是对形式的不同理解。形式成为了美学的核心问题。马尔库塞更进一步认为形式是艺术本体的标志,是区别艺术与非艺术的根本特性。他说:“我用形式指代那种规定艺术之为艺术的东西,也就是说,作为根本上(本体论上)既不同于(日常)观念,又不同于诸如科学和哲学这样一些智性文化。”^①“艺术之所以这样做,正在于它是形式,因为艺术的形式(无论它是怎样试图成为反艺术)总是抓住运动着的东西,在现存的经验 and 灵感世界中,给它以界限、框架和地位,在这个世界中赋予它价值,使它成为诸多他物中的一客体。”^②“艺术自律的王国,是由审美形式建立起来的。”^③

马尔库塞的这些有关形式在艺术中的核心地位的论说,在当代西方形式主义美学思潮中比比皆是,它本身没有多少新颖性。马尔库塞反复申说此类观点,其意在于批判正统马克思主义关于艺术是社会意识形态的见解。在他看来,如果把艺术看成是社会意识形态,那么就必然会强调艺术的内容,就没有了形式的地位。形式是艺术主体性的真正承担者,艺术正是凭借形式,才使自身超越意识形态的行列,超越制约意识形态的现实本身。

马尔库塞试图用形式主义美学理论来批判马克思主义美学,批判艺术是社会意识形态的观点,是错误的,也是没有什么说服力的。但同时,我们也要看到,马尔库塞所强调的艺术的主体性、艺术自律、艺术形式的特殊性等问题,确实是美学研究的重要问题,而且也确实是在一段时间里为马克思主义美学研究

① 《审美之维》第 191 页注①。

② 《审美之维》第 192 页。

③ 《审美之维》第 219 页。

不够的问题。马尔库塞关于这些问题的论说,也有值得重视和借鉴的东西。

在马克思主义美学发展过程中,对艺术的内容与形式关系的认识,曾经受到庸俗社会学和形式主义两个方面的干扰。马尔库塞断然反对庸俗社会学漠视艺术形式的主张,当然是有正确合理之处。而且,虽然他鼓吹了许多形式主义美学的观点,但是由于他始终关注现实社会的政治斗争,这就使他在推崇艺术的形式因素时不得不考虑内容,就与忽视、舍弃内容的绝对文本形式主义美学在一定程度上划清了界线。他说:某些人“创造一种与内容不相关的技法,或者没有内容的技法。就是说,创造出没有内容的形式。这种空旷的自律使艺术丧失掉它本身的具体生动性”^①。这表明他并不赞成脱离内容的空洞的艺术自律。

值得重视的是,马尔库塞在以形式作为中心的前提下,对内容与形式在艺术中的整合,作了一些有益的探索。他指出:“审美形式并不是与内容相对立的,即便是辩证的对立。在艺术作品中,形式成为内容,内容成为形式。”“形式成为内容,内容成为形式”,并不是对这两个对立统一因素的一般的辩证描述,它包含着十分深刻的美学思想。马尔库塞对这两句话分别作了阐述。所谓“形式成为内容”,是指审美活动中人们把在非审美活动中称为形式的东西,作为内容来体验。这是一个很深刻的见解。色彩是日常生活体验中的形式因素,在艺术中它就被当作内容来体验,比如人们在绿色中体验到青春生命的活力,在红色中觉察到奋斗和牺牲……。而“内容成为形式”则专门指艺术家在创作过程中,将生活中的具体历史内容转化为艺术的形式符号。他说:“艺术在其本身的成分中(语词、色彩、音色),依赖依

^① 《审美之维》第234页。

它得以传递的文化质料,艺术与现存社会共同分享这些质料”。艺术的质料即内容是来自现实的,只不过艺术不是以内容的方式,而是以形式来呈现这些质料的。然而艺术创作的真谛就在于“内容成为形式”,艺术家对生活中的材料进行改造,将这些内容化为语词、音色、色彩等形式。他说:“一出剧,一部小说,只有借助能‘融合’和升华‘素材’的形式,才能成为真正的艺术作品。‘素材’是‘审美造型的出发点’,它也许包含着这种造型的‘动机’,它也许是由阶级决定的,但在艺术作品中,这个‘素材’已脱离了它的直接性,成为某种具有质的差异的东西,即成为另一现实的组成部分。”^① 马尔库塞的“内容成为形式”包含有两个层次的内容:其一是形式融合和升华了内容,使之成为以形式呈现出来的二者的有机结合体。在内容与形式的结合上,以审美形式作为艺术品的直接存在。其二是现实生活中的素材在转化为艺术形式的过程中,已不是以前的东西,它的含义甚至转化成相反的意味。这两点都是符合艺术活动的实际的。马尔库塞对这两点的发掘,有助于克服艺术创作中的公式化、教条化倾向。

马尔库塞把艺术作为自律的审美形式,是他的美学思想的核心。艺术形式具有感官的直接可感性。这一思想突出形式的地位,实际上与他强调人的生命本能、感性生命的解放、性欲向爱欲转化的哲学、社会学、政治学的总体思想是一致的。他说:“审美形式给那些习以为常的内容和经验以一种异在的力量,由此导致新的意识和新的知觉的诞生。”艺术自律的审美形式,展示了与现实操作原则对立的快乐原则,就能揭露操纵人们的虚假意识形态的丑恶面目,给予人们解放的承诺。对于艺术的这种重要社会政治作用的探讨,也自然成了他的美学思想的重要

① 《审美之维》第 235 页。

内容。

三 艺术是解放的承诺

马尔库塞把马克思主义同弗洛伊德主义结合起来,是为了从社会发展与人的生命本能结合的角度,提出一种对抗和颠覆资本主义社会的政治实践哲学。应当说,他的美学理论的归宿和指向就是这种政治实践,他的美学思想具有“左派激进主义”的色彩。

在《爱欲与文明》中,马尔库塞认为席勒的美学思想与传统美学不同,是一种政治性的美学,这也正是他自己进行美学研究的立场。他说:“我们寻求的是一种‘政治的’问题的解决:将人从非人的存在条件中解放出来。席勒认为,为了解决政治问题,‘人们必须通过美学这条路,因为正是美导致自由。’游戏冲动是这个解放的载体。”^① 在资本主义社会条件下,人的异化使其丧失了正常的生理、心理需求,人的感性体验和生命本能受到严重压抑和扭曲。因此,他在《爱欲与文明》第一版序言中说:“本书之所以运用心理学范畴,是因为这些范畴已变成政治范畴。”^② 《单面的人》一书剖析了资本主义社会中,人在物质—科技—机器—单调重复等一系列单一层面上的只有“单面”的命运,认为只有对人的内在欲求—本能层次的改造,才能建构崭新的人的心理结构,促成社会的根本改造。而通过艺术和审美,恢复人的正常感性功能,就是单面的人的解放的途径。

在《论解放》中,他进一步标举建立一种“新感性”,把它作为革命的目标,当然也是美学的目标。他说:“新感性已成为政治

① 《爱欲与文明》第 137 页,译文有改动。

② 《爱欲与文明》第 12 页。

因素了。这完全可以标志出当代社会发展的转折点。”^①“新感性意味着对整个统治阶级的否定,意味着对统治阶层的道德和文化的否定,意味着有权建立一个新型的社会,这一社会真正消灭了穷困和不幸,从而,感情的游戏式的和闲暇的生存形式得以实现,并进而成为社会形式本身。”“当社会达到了能在智力和物质资源上克服贫乏的发展阶段,审美就作为一个自由社会的可能形式而出现。”^②他认为他自己的这一建立在人的心理本能基础上的解放理论,在60年代的学生造反运动中得到了证实。他指出:“在那里,青年们在欢笑和高歌中宣泄自己的仇恨,街垒、舞坊、恋爱剧与英雄主义融为一体。同样地,青年们攻击社会主义阵营里的‘正人君子’:以迷你裙反对官僚机构,以摇摆舞反对苏联社会主义。他们坚持认为,社会主义社会可以而且应该节奏轻快,有如游戏般的,坚持认为这些性质恰恰是自由的根本要素;他们信任幻想的理性,追求一种新道德和新文化——这一伟大的反权威的造反不正标明了——一个彻底变革的新生之维和新的方向吗?不正标明了进行这一激进变革的新生的肩负者的出现吗?不正标明了一种崭新的与现存社会有本质区别的社会主义概念吗?”^③

在马尔库塞看来,为学生造反运动所证实的理论是,革命是感觉与人的心理本能的解放,它首先建造一种非攻击性的、非暴虐的感官机能,让人们在一个安宁、平和的世界中游戏、放松,获得自由和愉快。在这里,一切压抑人的生命本能的权威都受到颠覆、嘲弄,而人们的攻击性本能将在人性的根基上得到根本改

① 《人类困境中的审美精神》第620页。

② 《人类困境中的审美精神》第621—622页。

③ 《人类困境中的审美精神》第522页。

造。改造之后、获得新感性的人才是新人,这样的新人才可能建立一个非压抑性的新的社会。这样的目标,只有艺术、审美的方式和途径才能实现。“因而能使审美成为一种社会生产力”^①,“审美之维可以作为一种自由社会的尺度。自由社会中,人与人之间的关系不再通过市场来体现,也不再以竞争和恐怖为基础,这一世界要求一种摆脱了不自由社会中的压抑性满足的感性,一种易于接受现实的形式及特性的感性,这些形式和特性迄今为止还只有借助于审美的幻想来描述。”^②他认为所谓社会生产力可能与艺术的创造力相近似,人类的目标是建设新的社会,而艺术与审美既有与人的生命本能的感性联系,又有打碎旧世界、建设新世界的创造能力,艺术和审美的世界的建设就是现实世界的重建。

马尔库塞的这一思想又在《反革命与造反》、《艺术是现实的形式》、《审美之维》等著作中得到发展。他把艺术作为生命本能主宰的领域,向内是人的心理结构本能自由的形式,让人体验到真正的自由,向外则与日常生活的压抑性相对抗,成为人类解放的诺言。他说:“艺术也是解放的承诺。这种承诺也是审美形式的一个性质。或更确切地说,是审美形式的一个美的性质。这种承诺是从现存社会的搏斗中冲杀出来的;它展示出来一幅权力消亡、自由显现的图景。但是艺术给人的仅仅是这种显现。无疑,在艺术的领域里,这个承诺并不能完全实现。”^③尽管他觉得人类的梦想难以通过艺术完全实现,但是他在别的地方找不到人类解放之路的情况下,仍然只有寄希望于艺术,希望现实

① 《人类困境中的审美精神》第 622 页。

② 《人类困境中的审美精神》第 623 页。

③ 《审美之维》第 238 页。

成为艺术化的现实,而艺术则成为现实的形式。如果现实以艺术为自身的形式,那么就成了一个自由的、消灭了异化的社会。他说:“艺术的现实化,或‘崭新的艺术’,只能被领会为建构一个自由社会的广阔天地的过程,质言之,艺术,作为现实的形式。”使艺术成为现实的形式,并不是说把艺术外部的形象化形式变为现实的存在形式,人们生活在歌舞诗画之中,而是说将艺术自律、审美之维的规范性变成现实生活的内容和本质,这是对异化现实扼杀人的、特别是个体生命本能的抗议、反对和超越,这是对自由、幸福的非压抑社会的建造。

正如席勒的用审美改造社会的审美教育理论是一种浪漫主义梦想一样,马尔库塞也不时道出自己的理论不过是审美的乌托邦。他说,科学技术一旦不用于剥削的目的,成为造福于人类的艺术,“审美的历史性公式将发生转变,这意味着审美的显现将表现为把生活世界——社会改塑为艺术品。这一‘乌托邦’式的目标(正好在自由的每一发展阶段一样)取决于一个解放可以达到的水平的革命。”^①“艺术遵从的法则,不是去听从现存现实原则的法则,而是否定现存的法则。然而,纯粹的否定只是抽象的,是‘蹩脚的’乌托邦。而在杰出艺术中出现的乌托邦,决非仅仅对现实原则的否定,倒是对它在超越中的保存(扬弃)。在这个扬弃中,过去和现在都驱散了它们罩在完美头上的阴影。真正的乌托邦植根于对过去的记取中。”^②霍克海默和阿多尔诺在《启蒙的辩证法》中说:“所有的物化皆是一种忘却。”非人的物化与异化让人忘却昔日的自由和宁静。艺术的追忆憧憬着远古非异化人类的幸福,激发起征服苦难、追寻永恒快乐的冲动。

① 《人类困境中的审美精神》第 637 页。

② 《审美之维》第 256 页。

马尔库塞把审美的乌托邦放置于艺术对纯洁的、非压抑性人性的追忆上,则把他的激进的革命呐喊化为虚幻的空言。“此情可待成追忆,只是当时已惘然。”一如李商隐的描述,昔日惘然若无的情景无可追忆。远古人类非异化的生存状态,本身就是人本主义思想家在想象中推测的情景,马尔库塞将其作为生命本能自由发挥的世界加以向往,就使他的理论从科学的努力倒退到空想的结论上去。与马克思主义把社会主义从空想变为科学相反,马尔库塞则让科学倒退为空想,这是“西方马克思主义”带有普遍性的理论悲剧。

尽管如此,在马尔库塞的审美乌托邦理论中,也有值得重视和注意的见解。他对个体感性体验的注重与推崇,把个人感性的解放作为人类普遍解放的序幕的结论,体现了现代人类自我意识的某些特点,提出了如何在新的社会中协调个人与群体关系,尊重与发展个体生命的新问题。这是马克思主义过去研究不够的问题。他还对马克思主义美学过去曾经有过失误的问题,作了一些有益的讨论。比如在革命和艺术、政治和艺术的关系上,他强调“艺术的政治潜能仅仅存在于自身的审美之维。”^①“审美性质和政治倾向是内在关联的,但它们的统一并非直接的。”“艺术作品只有作为自律的作品,才能同政治发生关系。就艺术作品的社会功用看,审美形式是根本的。”^②在这些论说中,他表明了两个观点。第一,艺术的审美性与政治性的内在统一,应当以审美性作为基础。只有具有审美性的艺术作品,才能体现和发挥其政治性。这是符合实际的。因为审美性是艺术与非艺术区别的根本标志,所以艺术只有具有审美性它才成其艺

① 《审美之维》第 206 页。

② 《审美之维》第 243 页。

术,才谈得上发挥政治作用。第二,“完美的文学形式总是超越正确的政治内容;倾向和性质的统一是對抗性的。”^①这也是符合实际的。艺术是审美的社会意识形态,社会意识形态的政治内容具有功利性、实践性、时代性,而审美因素则具有无功利性、精神性和永恒性,艺术在历史发展过程中,总要对前者作部分和整体的扬弃,使后者具有永恒的魅力。这就是艺术在历史发展中审美性对意识形态性的超越。今日陈列于博物馆中的司母戊大方鼎,早已扬弃了表现奴隶主贵族权威和尊严的政治性,向人们呈现审美的魅力和光彩,就是这一道理。马尔库塞的这些见解确有发人深省之处。

马尔库塞把超越现实和历史作为艺术的本质,把自律的审美形式作为艺术的审美特性,把艺术作为张扬生命本能的解放的诺言,都表现出明显的浪漫主义特征。虽然他对超现实主义等现代主义反艺术潮流,对抗现成社会的造反行动,表示过赞许,但他认为现代主义对传统艺术的冲击,只不过是挪出了一块地盘。“这挪出的地盘又为谁呢?新的艺术对象还没有‘出现’,而传统的艺术现象又陈腐不堪变得不行了”^②。这表明无论从他的理论建构还是从他对现实艺术的评析上,他都把艺术的理想寄寓于没有着落的未来,这使他的浪漫主义美学又添加了几分乌托邦色彩。

应当看到,马尔库塞的浪漫主义美学是无法实现的审美乌托邦,不仅因为它用心理本能的革命取代社会革命,而且它还是脱离人民的,是一种“知识贵族”的理论。他认为,在当代资本主义社会,包括无产阶级在内的人民已为资本主义一体化了,不能

① 《审美之维》第243页。

② 《人类困境中的审美精神》第631—632页。

作为解放意识的承担者。他说：“人民中是没有留给作家的可以唾手可得的位罝，而创造这个位罝的过程，可能要求作家站在人民的对立面，不用人民的语言说话。在此意义上，今天的‘贵族味’一词，可能真具有一种激进的内涵。所谓为意识的激进化而奋斗，也就是去揭示和认识存在于作家与‘人民’之间的物质和意识形态的分歧，而不是去模糊和隐瞒这种分歧。革命的艺术最好是成为‘人民公敌’。”^①不能否认资本主义社会中人民群众中某些人还不能同统治阶级意识形态决裂，然而马克思主义者始终应当以人民为革命的主体，革命艺术也应当坚持为千千万万劳动人民服务的正确方向。马尔库塞高高在上、蔑视人民群众的精神贵族姿态，是他的美学理论的重大失误。用贵族老爷式的态度来对待人民，不可能找到真正的革命动力，这也注定了由艺术和审美开辟的人类解放道路是一种乌托邦的幻影。

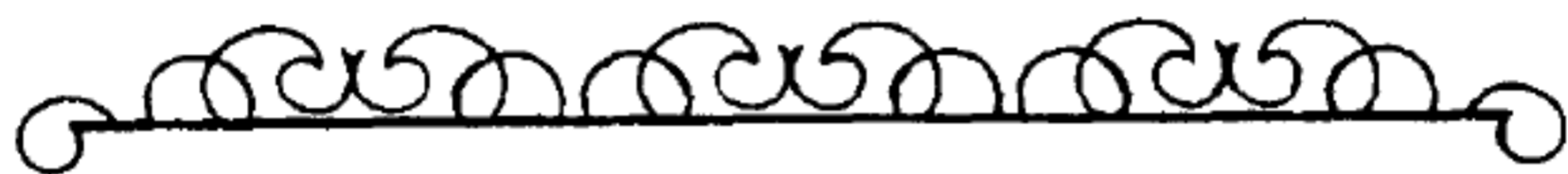
马尔库塞对当代资本主义社会扼杀人的本性的罪恶的批判是坚决有力的，这是应当肯定的。然而，他把苏联的社会主义的一些问题和失误同资本主义社会的制度性的异化等量齐观，都当成人类解放的障碍，却是错误的。而且他认为艺术超越现实的本质是永恒的，即使在消灭了资本主义的未来的新的社会中，艺术仍然是对抗现实、否定现实的力量。他说：“艺术代表着所有革命的终极目标：个体的自由和幸福。”“艺术预见的这个图景，看来正是革命实践的永恒未来。”^②“用自由的原则对社会进行永久性的改造的必要性，不仅仅是因为阶级利益的持续存在。社会主义社会的制度，即使在最民主的形式中，也决不可能全部解决普遍与个别之间、个体与个体之间的冲突；社会主义没

① 《审美之维》第 231 页。

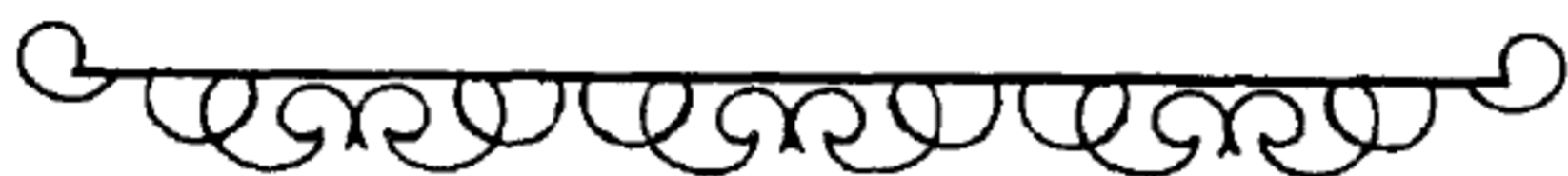
② 《审美之维》第 255 页。

有也决不可能从死欲中解放出爱欲。”^① 人类解放的目标在社会主义社会仍然不能实现,艺术仍然具有批判社会主义的作用,这是“西方马克思主义”在政治上用超历史的抽象异化理论同时批判资本主义和社会主义,追求所谓“第三条道路”的乌托邦理想。把人的自由本能绝对化,把个体的自由和幸福与人类、人民群众体的自由和幸福对立起来,必然导致对社会主义社会的对抗和否定。这是我们在评析和借鉴马尔库塞的美学思想时应当注意的。

^① 《审美之维》第256页。



第四章 维护现代主义的美学



当马克思、恩格斯在世的时候,现代主义艺术刚刚兴起,还没有形成强劲的艺术潮流。他们的艺术评论是针对现实主义、浪漫主义艺术,特别是现实主义艺术而言的,这是可以理解的。从对马克思的文本遵从的思路出发,本世纪的马克思主义美学主要是现实主义美学,这也是可以理解的。然而,现代主义在20世纪的艺术领域里获得了迅猛发展,影响甚大。这是当代资本主义社会的重要美学现象。对这一重要现象,正统马克思主义美学研究得很不充分,一段时间还采取比较简单的全盘否定的态度。以研究西方资本主义社会为己任的“西方马克思主义”,没有回避这一美学事实,于是从30年代开始就表现主义等艺术现象发表了意见,并展开争论。关于现代主义的评论,也成了“西方马克思主义”美学的重要课题。

“西方马克思主义”美学关于现代主义有各种见解,有卢卡契始终如一的对现代主义的批判,也有费歇尔、加洛蒂以现实主

义框架来接纳现代主义的宽容,有布洛赫、勒斐伏尔、马尔库塞虽然理解现代主义但却以浪漫主义为审美规范的抉择,而自觉维护现代主义、其美学思想具有明显现代主义色彩的是布莱希特、阿多尔诺和本雅明。这正如卢恩所言:“在本世纪,当卢卡契以对19世纪文学的热爱和重新发现,来帮助我们划清现实主义与现代主义的界限时,布莱希特、本雅明和阿多尔诺却对立方主义、象征主义与表现主义美学加以推崇,用马克思主义的分析给予这些艺术以更多的同情。”^① 尽管阿多尔诺捍卫勋伯格(A. F. W. Schoenberg)“无调性音乐”的表现主义,布莱希特除了反对对表现主义在内的现代主义作否定性批判以外,还在美学理论和实践上追随立方主义和构成主义,而本雅明则独钟象征主义和超现实主义,又对表现主义加以排斥,但是他们之间的歧异只代表了现代主义中各种流派间的疏离,他们在维护各自偏好的艺术流派时,都赞同和采纳了现代主义的一些基本美学原则,比如自我表现、多元叙述、不确定性、非人格化等,形成了具有现代主义特色的美学思想。这对马克思主义美学的发展,提出了新问题,提供了一些新的思路。

第一节 布莱希特的“戏剧革新”的美学

贝尔托尔特·布莱希特(Bertolt Brecht)1898年出生于德国巴伐利亚州奥格登堡。第一次世界大战时曾到军队医院当护理员,目睹伤兵的痛苦,使他形成了对于战争以及发动战争的资产阶级社会的仇恨。战后,进入慕尼黑医科大学预科学习,并开始以创作进入文艺界,发表了诗歌、小说和戏剧作品、戏剧评论。

^① 《马克思主义与现代主义》英文版,第284—285页。

1922年他认识了卡尔·柯尔施,深受其影响。德国作家克劳斯·弗尔克尔说:“柯尔施的帮助对布莱希特来说是无比珍贵的。”他去听柯尔施的讲座,“柯尔施有时也把他们请到家中交换看法。”^① 此时他阅读了柯尔施不少著作,所受的影响是多方面的,他佩服柯尔施对马克思主义和共产主义事业的忠实,这对布莱希特一生始终坚持共产主义信仰颇有关系。另一方面,他对柯尔施主张的独立于第三国际的“西方马克思主义”路线,甚为同情,“布莱希特和柯尔施都认为德国共产党在莫斯科面前失掉了骨气并更多的是起到一种阻碍革命的作用”^②。这些都使布莱希特“拒绝把表现革命题材和苏联当作文学家的职责”^③。由于受到柯尔施的“西方马克思主义”思想影响,当卢卡契坚持现实主义,批评表现主义的时候,布莱希特把卢卡契的主张当作苏联官方的指令来理解,断然反对,这使布莱希特成为“西方马克思主义”美学的一位重要代表。当然,布莱希特在美学上的作为,并不止于参加关于表现主义的论争。他始终根据马克思的有关论述,积极进行艺术探索,开创了“史诗剧”的创作,并且用理论来对这一试验进行总结。他的“史诗剧”理论,无论是在当代戏剧史上,还是在“西方马克思主义”美学中,都有重要地位和影响。布莱希特不仅作为戏剧作家,而且作为美学家活在20世纪的历史中。1933年,希特勒上台后,他被迫流亡国外,相继居住在丹麦、瑞典、芬兰等地,1941年到了美国,1947年才离开。1949年他回到民主德国,参加柏林剧团的领导工作,1956年在柏林逝世。

① 《布莱希特传》第226页,中国戏剧出版社1986年版。

② 《布莱希特传》第227页。

③ 《布莱希特传》第220页

一 与卢卡契进行关于表现主义的论争

在前面论述布洛赫的美学思想时,我们说过 30 年代发生的关于表现主义的论争,被许多西方学者称为“卢卡契与布莱希特之争”。这个说法有不确切之处。从在《发言》杂志开展论争的始末,布莱希特一直没有公开发表自己的意见来看,这场论争主要是卢卡契和布洛赫等人的论争。布莱希特在《发言》杂志论争火热时,始终关注讨论的进展,并及时写下反驳卢卡契观点的笔记。这些笔记生前从未发表,直到 1967 年他的文集出版时,才为人所知。从这些笔记,人们发现布莱希特的见解,很有特色,自成系统,与当年同卢卡契论辩的对手相比,似乎更像卢卡契的论敌。这表明布莱希特在这些笔记中,形成了独特的理论思路,足以同卢卡契抗衡,显示出布莱希特理论的分量。从这一角度说,把这一场论争说成是“卢卡契与布莱希特之争”,显然是出于对布莱希特理论的高度评价。当然,《布莱希特文集》出版之时的 60 年代后期,正是西方“新左派”异常活跃,“西方马克思主义”影响广泛的时候,一些年轻学者对布莱希特批驳卢卡契的笔记倍感兴趣,大作文章,又使布莱希特蒙上更多的“西方马克思主义”色彩。

布莱希特当年未曾发表的笔记表现了对表现主义的宽容。这一方面是因为他始终认为艺术与政治是两回事,他对《发言》上的给表现主义加上“为法西斯服务”的政治帽子的文章,感到厌恨。他在笔记中指出:“目前,又讨论起表现主义了。这次我们看到了一些训练有素的马克思主义分析,它们对分类归纳表现了令人吃惊的喜爱,把艺术流派也归入存放政治党派的抽屉里,例如把表现主义就归入社会民主党。这次讨论,有的地方令

人费解,不近人情。”^①这既是针对克劳斯·曼和齐格勒对艺术家以从事表现主义“误入纳粹主义歧途”,而对表现主义的批判,又是而且特别是针对卢卡契本人的。卢卡契在布莱希特的笔记中,被隐去了姓名,而以“艺术大法官”称之。布莱希特与卢卡契曾于1941年在莫斯科见过一面,当时双方都有和解的愿望,但终因成见太深,而未能尽释前嫌。30年代进行论争时,正是布莱希特对苏联模式社会主义大感困惑之际。据本雅明1938年的日记所载,布莱希特“主张要以一种怀疑的态度来观察苏联境内发生的事物”^②,以对苏联的发展作出最精确的结论。布莱希特从在苏联办的德国流亡人士刊物上,看到对表现主义进行政治批判的动向,似乎感觉到当年苏联肃反扩大化的影子,于是作出了相当剧烈的反应。我们知道,布莱希特的艺术观是主张艺术与政治有关联的。他认为,“艺术欣赏取决于政治立场,而艺术欣赏又影响着人们的政治立场。”^③ 艺术活动,无论是创作还是欣赏,都与政治有不可割舍的联系。他本人一般也并不反对联系政治分析艺术,然而却对把表现主义与纳粹法西斯的反动政治倾向联系起来表示反感。从这里,突出地反映了他对苏联文化政策的怀疑和不满。30年代苏联确立社会主义现实主义的创作方法,自有其重要的历史意义,但当时在“左”的思想影响下,有独尊现实主义,排斥和否定现代主义在艺术上的存在权利和可能的简单化倾向。布莱希特的艺术生涯与现代主义的发展有密切关系,他本人在现代主义的艺术方式中,也吸取了不少东西。从他个人艺术实践的体会,他认为决不能简单地把表现主

① 《表现主义论争》第282页

② 《布莱希特传》第127页

③ 《布莱希特论戏剧》第55页,中国戏剧出版社1990年版。

义同法西斯主义划上等号，一棍子打死。

他本人一再声称：“我从来不是个表现主义者。”^① 费歇尔也说：“布莱希特从来都不是表现主义者。这不是偶然的；因为这位诗人在年轻的时候，就讨厌一切朦胧的、模糊的、暧昧的东西。他的每一首诗都是具体的、精密的、客观的。他的目的恰恰在于，用坚实的形式、清晰的线条和明白无误的涵义，表现客观对象。”^② 尽管他本人的艺术兴趣，与表现主义存在一定距离，然而他始终认为，用与法西斯主义的联系，来全盘否定它也是不妥当的。因为一个明显的事实是，有的表现主义艺术家与法西斯有关系，而另有一些甚至更多的艺术家却与法西斯主义毫不相干，有的还是反法西斯的战士。这表明艺术的创作方法与政治的联系，并不是简单和直接的。他认为，表现主义有许多失误，但作为一种艺术创作的试验和探索，并不是一无是处。他说：“第一次世界大战后的表现主义，把世界当作意愿和想象随心所欲地去表现，由此产生的是一种独特的唯我主义。它是戏剧对巨大的社会危机的回答，就像马赫主义是哲学方面的社会危机的回答一样。表现主义是艺术对生活的一种反叛。它所反映的世界仅仅是一种幻象，支离破碎，一种恐惧情绪的劣质产品。表现主义大大地丰富了戏剧的表现手段，它创造了不少至今尚未被人们充分利用的美学成果。”^③ 他承认表现主义并不十全十美，但他又坚持艺术必须面对现实进行试验。表现主义无非是20世纪的一些艺术家在新的生活的昭示下，不满足于以往的艺术手段，所进行的新的艺术试验而已。在艺术上，应当提倡

① 《表现主义论争》第283页。

② 《布莱希特研究》第431页，中国社会科学出版社1984年版。

③ 《布莱希特论戏剧》第54页

试验,鼓励试验的成功,也允许试验有错误和失败。他说:“一直在变化着的社会环境总是要提出新的要求”,“我们这些彻底改革派,能反对试验吗?”“谁要想对人民说话,就得让人民懂得你讲的是什。但是,这又不是一个纯粹的形式的问题。人民不仅懂得旧形式。为了向人民揭示社会的因果关系,马克思、恩格斯、列宁总是采用非常新的形式。”^①表现主义的试验,就是一种想在艺术上寻找新的形式的努力。完全看不到在时代条件发生变化以后,应该作新的形式探索,这种思路是僵化和保守的。布莱希特对表现主义并不积极支持,但对表现主义的这种理解,还是比较切实的。

布莱希特与卢卡契的分歧,还在于布莱希特不满意卢卡契对现实主义作比较狭隘的理解和阐释。卢卡契对现实主义的研究作出了突出贡献,在当代有显著地位,这是毋庸置疑的。我们在前面已经指出,卢卡契现实主义理论的缺失是独尊现实主义,而且他所推崇的艺术家和代表作品都是19世纪的。这样就缺乏对当代文学直接的说服力和影响力。布莱希特抓住卢卡契的这一弱点,进行反驳,是切中要害的。

布莱希特对卢卡契的批驳,是从对形式和形式主义的讨论入手的。他认为,有关表现主义的论争的一个焦点,在于对形式和形式主义的认识。表现主义脱离了传统现实主义的艺术手法,在形式上有所建树,然而就被视为形式主义,这是不公正的。在新的时代,因为有新的内容,就必然要求有新的形式。为此,也就会产生新的形式探索。在进行新的形式探索的时候,有产生形式主义的可能。在这种情况下,反对形式主义是正确的。但是,在反对形式主义的时候,连面对新条件所作的形式新探索

① 《表现主义论争》第283页

也要一起反对,就会落入自己要坚决反对的形式主义的陷阱中去。他说:“有一点许多人都不明白,一直在变化着的社会环境总是要提出新的要求;面对这种形势坚持传统形式也是形式主义。”^①这就是说,在时代发生了变化,艺术所要表现的内容发生了变化的情况下,还固守传统形式,而所固守的传统形式,则已经成了脱离现实的形式,成了没有内容的形式,那么,这种艺术观就只会是形式主义的艺术观。布莱希特认为,卢卡契的现实主义理论,实际上就是这样一种形式主义的艺术观。他说,我们在讨论形式问题时,“必须准确,说话具体。否则的话,我们作为批评家也成了形式主义者,不管我们使用什么词藻。我们今天的小小说家要是老得听这样的话:‘我们的奶奶可完全不是这样讲故事的’,他们会六神无主的。很可能这位老太太是个现实主义者。假定说,我们也是现实主义者,那么为什么我们讲故事就非得同我们的奶奶们一模一样呢?”^②他认为,事实上,卢卡契就是以这样的美学标准来要求艺术家的。布莱希特说:“当代小说作家只要步资产阶级小说的经典作家的后尘,至少说形式方面是以现实主义的方法进行写作,卢卡契对他们就非常客气。”按照卢卡契的要求,“作家就只得依靠过去的大师,创造丰富的内心生活,通过缓慢的叙述遏制事件的速度,运用他们的技艺把个人再摆到事件的中心,以及其他等等。实施上述原则多如牛毛。很显然,这些建议是无法实现的。”^③这些不能恰当地表现内容的形式上的建议,就重蹈了形式主义的覆辙。布莱希特从内容与形式统一的美学原则,来批评卢卡契比较刻板的观点,还

① 《表现主义论争》第283页。

② 《表现主义论争》第285页。

③ 《表现主义论争》第290页。

是有一定说服力的。而且,他又指出:“现实主义理论的形式主义性质还表现在,它不仅只是建立在上一世纪的少数几本资产阶级小说的形式的基础之上(当代小说只有也具有这样的形式才予以考虑),而且还只是建立在小说的某一特定形式之上。这样,人们就要问,什么是诗歌中的现实主义?什么是戏剧中的现实主义?而这两种文学种类,特别在德国都达到了很高的水平。”^①美学的现实主义理论,应当从艺术的各个门类的创作实践中总结出来,并且能指导各种艺术的创作。卢卡契理论在实践材料的广泛性上存在明显的局限。同是艺术家的现实主义创作,由于不同的艺术门类,有不同的创作规律,小说的叙事规律就不能直接用于诗歌的抒情表达。布莱希特的意思是,卢卡契单纯从19世纪的小说中总结出来的现实主义理论,不仅在时代性上是滞后的,而且在所应用的艺术部类上,也是有限的。这种不能与有生命力的艺术实践结合在一起的理论,无疑就是形式主义理论。他用自己的创作体会来说明这一问题。他说:“我觉得,我的活动比我们的现实主义理论家所主张的要广泛得多。他们给予我的非常片面。我目前正在写两部小说,一个剧本和一部诗集。”在写小说时,“从他们那里连哪怕是微不足道的一点启示也没有得到,我这么说并非出于恶意。上一世纪的资产阶级小说总是把各式各样的个人冲突扭结在一起,放在冗长的,描述得十分详尽的场景之中,这种从戏剧中借用来的手法,我决不采用。……到目前为止,我组合了二十七个独立的剧。如果闭上一只眼,其中有几出剧大体符合‘现实主义的’公式X。其余的就不符合了。”“问题是那样的复杂,而现在这样的现实主义明

^① 《表现主义论争》第288页。

显所供给我的词藻又是那样粗浅。”^① 他的结论是，卢卡契的现实主义理论是过时的，用这样的理论来指导创作并不恰当，应当允许艺术家自己进行新的创造，而表现主义的创作，也就是这样的不应扼杀的创造。从这里，他说明了对表现主义进行政治批判的失误。

布莱希特认为艺术家的职责就是对艺术形式进行探索和创造，不能一进行形式的探索就说成是形式主义。他说：“艺术家总得同形式打交道，他总要创造形式，因而把什么称为形式主义，措辞一定要小心谨慎，实事求是。”^② 对于艺术探索中的失误，也不能简单从事。“当有人不分青红皂白地砍杀表现主义时，许多人感到生气，因为他们担心这样会扼杀解放这一行动本身——从阻碍前进的清规戒律中、从已经成为枷锁的陈规旧套中解放出来，他们担心有人会在地主已经被消灭之后仍然要坚持符合于地主的写作方式。”^③ 作为一个并不专门进行理论研究的艺术家，布莱希特与某些专业理论家不同之处就在于，他判断理论是非的标准是看其是否有利于创作的发展，对于理论本身不是去建构它的逻辑体系，而更多地联系创作实践去理解和运用。他更懂得艺术家创作的艰辛、甘苦的滋味。他说：“在艺术中有失败的和只是部分成功的事实，这一点我们的形而上学者们必须懂得。作品是非常容易失败的，因为成功是非常难的！”“在试验的某些阶段常常出现简直无法容忍的视角狭窄化，产生片面的——更确切地说，方面很少的产物，所得的结果难以运用。有些试验毫无结果，有些试验是后来才开花结果或者果

① 《表现主义论争》第290页。

② 《表现主义论争》第292页。

③ 《表现主义论争》第294页。

实寥若晨星。”对于表现主义等现代主义的艺术探索，应当批评它们的失误，然而不能贴上一个政治标签了事。应该承认，它们也有一定艺术成就，“对那些真正愿意学习并想要从事物中找出有用的方面的现实主义者来说，这里有很多东西可以学习。”^①由于所从事的理论实践和艺术实践在思维习惯和行为方式等方面的差异，同时又由于在进行理论思考时面对的艺术实践的门类(或是小说，或是戏剧)的不同，布莱希特与卢卡契在这场论争中产生分歧也并不难理解。

除了以上所述，布莱希特与卢卡契的分歧还在于对现实主义的不同认识。卢卡契的现实主义理论，着眼于对特定时代社会生活的全面反映，他所推崇和提倡的主要手法是典型化。从西方美学的传统来看，卢卡契的观点与亚理斯多德的模仿理论有更多的联系。布莱希特在美学上致力于建造一个非亚理斯多德体系，这在艺术实践上就表现为进行“史诗剧”的创作，而在理论上则用对现实主义的广义性阐释，来突破亚理斯多德体系，并与卢卡契相对抗。他自己时时都自称为现实主义者。但他又觉得在艺术上他与托尔斯泰和巴尔扎克并不投缘，向他们的作品学习相当困难。从这一体会，他意识到不能把托尔斯泰和巴尔扎克的_{艺术方式}作为现实主义的唯一模式。他说：“我们不能从特定的现存作品中推出现实主义的结论，而应当使用一切手段，以便使人民能够驾驭现实，不管这些手段是旧的还是新的，是行之有素的还是未经考验的，是来自其他别的方面的。我们必须避免这样的情况，把某种特定时期的某种特定的、历史的小说形式——譬如说，巴尔扎克的或托尔斯泰的——说成是现实主义的。如果这样的话，就会为现实主义提出的只是形式的、只是文

^① 《表现主义论争》第295页。

学的标准来。”^① 文学作品不是工厂批量生产的产品，现实主义作为一种创作方法，总是带有时代、地域、民族和个人的特色，布莱希特认为不能在文学创作中把现实主义当作按某一模式成批制作的方法。而且，现实主义是文学面对人生、社会，乃至整个世界的原则和态度，又不能仅仅局限于文学的范围之内。他说：“在任何情况下，仅仅从文学作品中归纳必要的准则（要像托尔斯泰那样——但没有他的弱点！要像巴尔扎克那样——但是今天的！），都不足以给现实主义下个有实用价值的定义。现实主义不仅是文学性的事务，而且是伟大的政治性的、哲学性的、实践性的事务，因而必须把它当作这样一件伟大的、具有普遍的人的意义的意义的事务来看待和解释。”^②

在布莱希特看来，现实主义并不只是一种文学艺术的创作方法，而是一种人生、政治态度。他认为：“我们的现实主义概念必须是广阔的和政治的，不受任何惯例的限制。”在这一“广阔的和政治的”视野中，他对现实主义下了一个定义：“‘现实主义的’就是，揭示出社会的因果关系/揭露出占统治地位的观点只不过是统治者的观点/写作要从那个为解决人类社会面临的最急的困难提出了最为广阔的解决办法的阶级的立场出发/要强调发展的因素/要既具体又要让人有抽象概括的可能。”^③ 这里的基本观念是艺术应当高举现实主义的大旗，发挥艺术反映现实、改造现实的功能，揭露当代资本主义社会的弊端，推动无产阶级的革命事业前进。因此，他并不认为仅仅从艺术创作手法上总结出典型化之类的东西，就是对现实主义的完整认识。如果像卢

① 《表现主义论争》第 311 页。

② 《表现主义论争》第 297 页。

③ 《表现主义论争》第 312 页。

卡契那样来理解现实主义,只是一种形式主义的理论。他一再说卢卡契以形式主义的罪名来批判表现主义,最终还是没有脱出形式主义的陷阱,主要就是说卢卡契对现实主义的理解不够开阔。在布莱希特的现实主义概念中,艺术手法被降低到次要的层次,而且传统的艺术手法遭到排斥和否定。他说:“是否现实主义者的关键,不在于表面形式”,采用各种方法都能描写现实。“把伟大的‘现实主义’概念同某几个人的名字联系起来,不管他们有多大的名气,或者把某几个形式总结成为唯一有用的创作方法,尽管它们是些有用的形式,都是危险的。关于文学形式,必须去问现实,而不是去问美学,也不是去问现实主义美学。人们能够采用多种方式埋没真理,也能够采用多种方式说出真理。我们根据斗争的需要,来制定我们的美学,像制定道德观念一样。”^①

按照布莱希特的现实主义原则,艺术家首先要面对现实,“藉助忠实地摹写现实来影响现实,这样说也许更实际些,更能促进现实主义的写作。因为这样一来,我们就不会总是想着要限制这种方法的数目和方式,而是要扩大它们。我们就会鼓励虚构,而不是使人丧失虚构的勇气;我们就会注重真实,而为了达到真实,可以提供一切活动的自由。简而言之,这样我们就可以作为现实主义者而行动。”按照摹写现实的艺术要求,去进行探索和创造,而不拘泥于传统的写法,会让艺术家有更大的艺术自由。这样,现实主义首先就是艺术面对现实,扩展自身自由的创作原则。在布莱希特看来,现实主义本身不是一个模式,一种形态。仅以巴尔扎克为例,他写了不少卢卡契引以为经典的塑造典型化人物的作品,然而“《驴皮记》就是象征主义的。这位作

^① 《表现主义论争》第324页。

家经常变换他的写作方式。”“巴尔扎克是个现实主义者,他用一切手段进行工作,以便接近现实。但同时也不要忘记,文学的竞争迫使他令人吃惊地去寻找浪漫主义式的以及其他方式的旁门邪道。所以,若是建议,你们要以巴尔扎克为依靠,那就等于建议:你们依靠大海吧!”^① 在布莱希特看来,现实主义包含所有能反映和表现现实生活的一切方式和手法,巴尔扎克的现实主义就是如此。因此,他就把一切成功的文学创作统统纳入现实主义的范围。他把雪莱(P. B. Shelly)这样的浪漫主义诗人也称为现实主义者。他说:“像雪莱这样的诗人,在现实主义者这个大派别里必须占有一席比巴尔扎克更显赫的位置”^②。在他的现实主义的开放性、广泛性概念中,不仅包含浪漫主义,而且也包含现代主义。在卢卡契对现代主义的猛烈批判中,布莱希特认真研究了现代主义的创作手法,例如蒙太奇、间离效果、交叉文体和内心独白等,在这一过程中,他发现乔依斯的《尤利西斯》是一部“伟大的讽刺小说”。他说:“我曾经听说,一些有见识的读者称赞乔依斯的这本书说它有现实主义。他们并没有称赞这本书的写作方式(有些人说,它流于俗套),而是他们觉得他有现实主义的内容,我大概是个调和派,因为我承认,我读了《尤利西斯》差不多同读了《好兵帅克》一样觉得好笑,而一般来说,我只有读了现实主义的讽刺作品才会发笑的。”^③ 卢卡契认为托马斯·曼(T. Mann)和萧洛霍夫(M. A. Шолохов)是除高尔基之外的20世纪少有的现实主义者。然而,布莱希特却认为,乔依斯比托马斯·曼和萧洛霍夫更具有现实主义性。他说:“托马斯·

① 《表现主义论争》第286页。

② 《表现主义论争》第323页。

③ 《表现主义论争》第285页。

曼的《约瑟夫小说》不也没有包括全部现实？他的《勃登布洛克一家》又怎么样？而且，《约瑟夫小说》就真的比《尤利西斯》写的更大众化？”^① 布莱希特对现实主义的理解就是如此。从这些论述可以看出，卢卡契的理论自有其缺陷，布莱希特的批评有切中肯綮之处。然而，布莱希特自身的理论也并不完善。现实主义毕竟是一个创作方法的概念，它与浪漫主义、现代主义在概念级次中，应当是并列的。现实主义与它们彼此间都可以结合和融和，但不能说浪漫主义和现代主义都包含在现实主义之中。布莱希特把现代主义纳入广义的现实主义范围之中，表现了对现代主义的维护。尽管布莱希特一直声称他是现实主义者，但由于他的现实主义包括和突出了现代主义，无论他的理论还是创作都带有现代主义的色彩。

西方学者大都认为，布莱希特与卢卡契之争，错在卢卡契。他们把 30 年代的关于表现主义的论争归结为布莱希特与卢卡契之争，意在“扬布抑卢”。他们的一个重要的理论前提，是认定苏联倡导的社会主义现实主义是“左”的东西。现在看来，社会主义现实主义并不一切皆错，而现代主义也并不一切皆好。显然不能因为卢卡契在断然排斥现代主义之上有所失误，就完全否定卢卡契的理论。卢卡契的现实主义理论有浓烈的人道主义因素，布莱希特在与之辩论时着重强调艺术与现实政治的关联，认为只要关注现实就不会把现实主义的范围限定得如此狭窄，这里并不等于说布莱希特的美学就是反人道主义的。而今有的学者在评论“布、卢之争”时认为二者的分歧在于是否赞同与主张人道主义，这也不够确切。因为布莱希特也始终关心人的问

^① 《表现主义论争》第 285 页。

题,他说:“我们应该能够表现人性。”^① 而且他认为现代主义的艺术批判资本主义社会非人性的东西,就是对人性的追求。他还认为一切伟大文学总是超逾作者本人的阶级局限,具有全人类的意义,他说:“在这场争论中,伟大的资产阶级的作家究竟代表人类,还是代表资产阶级,一个能够辩证思维的人,回答这个问题是不会感到困难的。因为他们是资产者,同时又是人,他们是充满矛盾的人。他们作为资产者代表人类,而资产阶级是全人类的成员。”^② 这种并不排斥人性、人道主义存在,并不排斥文学对人性、人道主义的表现,而又对其作历史的具体分析的观点,不能说成是反人道主义的。布莱希特与卢卡契以及论争中的各种意见,在对现实主义与现代主义的认识上,有短有长。布莱希特在纠正对现实主义的狭隘理解和对现代主义的盲目的排斥上,是有一定意义的。

二 现代戏剧理论的探索

布莱希特在美学上的表现主要在两个方面,除了间接参加关于表现主义的论争之外,他本人在进行现代戏剧创作的时候,也不断总结创作经验,提出一些理论见解。这些理论探索,在现代戏剧发展史上,有重要影响。所罗门说:“布莱希特的理论是在国际现代主义潮流、十月革命时期以后的革命说教和魏玛共和国年代混乱的德国文化运动的汇合处产生的。”^③ 作为一个剧作家,其理论往往带有他自己对所处文化环境和自身创作探索的思考。布莱希特是一个在现代主义艺术迅猛发展的文化环境中成长起来的艺术家,“他在德国的社会环境中成为一个诗人

① 《布莱希特论戏剧》第113页。

② 《表现主义论争》第346页。

③ 《马克思主义与艺术》第374页。

和剧作家,该环境反映了战后时期在国际上标新立异的许多主要流派,其中有表现主义、达达主义、未来主义、超现实主义”^①。受现代主义潮流的影响,他相当注意把握艺术与时代发展的关系,力图用新的艺术手段表现时代的进展。现代主义反叛传统的意向,与他接受了马克思主义以后的激进思想结合在一起,使他倾向于突破传统艺术思路,自创新说。1926年他从左翼社会主义转向马克思主义,立即开始创建新的革命艺术,他想创造一种不同于以往马克思主义美学传统的新戏剧,以便让艺术服务于革命。而且,他的马克思主义的老师是柯尔施。从柯尔施那里,他产生了对辩证法的浓厚兴趣,也生发出对苏联及正统马克思主义的现实主义美学传统的疏离。值得注意的是,他与柯尔施不同,他对列宁的文学党性原则十分拥护,愿意用自己的艺术为无产阶级的革命事业服务,宣传革命思想。因此,他所创建的“史诗剧”及其理论,具有多方面的特点。它具有坚决批判资本主义,号召无产阶级革命的马克思主义美学的特点,又有与苏联的社会主义现实主义美学相疏离,突破传统现实主义艺术格局的种种因素。这使他的理论带有某些“西方马克思主义”和现代主义的美学特色。

从马克思主义美学范围来看,布莱希特艺术和理论探索的根本出发点主要是马克思主义的改造社会的实践观。在对施特里马特(E. Strittmatter)的剧本《猫沟》的评论中,布莱希特指出,“我想实行这条原则:这不仅是解释世界的问题,而且是改造世界的问题,并把这条原则应用于戏剧。”“我们必须达到的是在

^① 《马克思主义与艺术》第372页。

观众中创造战斗精神。”^① 这里的论说,与马克思《关于费尔巴哈的提纲》的第11条的基本精神是完全一致的。布莱希特把艺术看作是一种能够改造社会的实践活动,而不仅是反映社会生活的精神活动。他的这种思想与本雅明有密切的关系。本雅明是布莱希特的挚友,他们两人经常交换意见。在许多问题上见解一致,兴趣相投。从马克思的革命的、能动的实践观出发,本雅明形成了艺术是生产,作家是生产者的重要思想。本雅明在阐述他的这一思想的时候,经常以布莱希特的创作为例,比如他认为作为生产者的作家的职责,就在于改造生产工具,就在于形式技巧的创新,而布莱希特的史诗剧的创制就是当代作家生产职责的体现。应当说,由本雅明解释过的马克思的社会实践观,即艺术生产论是布莱希特的艺术理论和实践的指导思想。

正是依据这一思想,布莱希特在回答观众问题时就指出,对于“人们的思想意识取决于人们的社会存在”这一马克思的经典论述,不应静态地去理解,要看到“这个社会存在是他们自己创造的。是的,这是一种在旧的写剧意识中没有考虑到的新的观察方法。”^② 社会存在是人们实践的产物,不是静态的不变的客体,因而艺术在面对现实时并无陈规可循。艺术与现实的关系,不仅是反映的关系,艺术不仅要追踪现实的变化,而且也要参加到变革现实的实践中去。怎样才能正确地发挥艺术变革现实的作用呢?布莱希特认为,准确地反映现实是变革现实的前提。艺术由于本身就是一种实践,一种生产,它反映现实就得有生产的技能,艺术的形式就是反映现实的技巧。在变化的现实面前,

^① 转引自马丁·埃斯林(M. Aesling):《布莱希特:其人和著作》第143页,1969年纽约英文版。

^② 《布莱希特论戏剧》第113页。

首先需求得艺术技巧的更新。所以他非常重视形式问题,关注现代主义在形式上的探索,对卢卡契排斥现代主义、固守19世纪创作技巧的观点表示反感,而且他本人也试图在戏剧形式上作出适应时代的创新。他说:“现代人如果想描绘今天的世界的话,只有把它作为一个可以改变的世界去描绘,才是可能的。”^①“如果我们要从艺术角度真正地把握住这个新世界,我们就必须创造新的艺术手段和改造旧的艺术手段。今天要研究克莱斯特(H. Von Kleist)、歌德、席勒的艺术手法,但是当我们要描绘新事物时,这些艺术手法就不够用了。”^②唯一的出路就是突破艺术陈规,进行艺术创新。布莱希特从20年代初期就开始了戏剧创作,然而真正自觉地从事史诗剧的艺术和理论探索,是在他接受了马克思主义之后。从布莱希特创建史诗剧的理论出发点上,可以看出他关于艺术家必须不断进行形式技巧上的创新,以发挥艺术的生产的、实践的功能的思想,与本雅明的艺术生产理论是相互配合的。布莱希特的实践和理论,对于“西方马克思主义”美学的艺术生产理论的形成、丰富和发展,都有一定意义。

布莱希特在美学上以史诗剧理论著称。他的史诗剧理论的着眼点在于突破传统的亚理斯多德的戏剧体系。建立一个能适应现代社会需要的非亚理斯多德戏剧体系。在1927年11月27日的《法兰克福文学报》上,布莱希特发表了第一篇美学理论文章《史诗剧中的困难》。在那里他首次提出了史诗剧的概念,并作了最初的解释。他说:“用一些美妙的词句阐述清楚史诗剧的原则是不可能的,这些原则仍需日臻完善,而且要包括演员的道白、舞台技巧、表演方法、舞台音乐、电影的应用等等。史诗剧

① 《布莱希特论戏剧》第89页。

② 《布莱希特论戏剧》第118页。

的基本要点是更注重诉诸观众的理性,而不是观众的感情。观众不是分享经验,而是去领悟那些事情,与此同时,企图否认这类戏剧的感情,也是大错特错。”^① 在亚理斯多德的理论体系和古希腊的艺术传统中,史诗和悲剧有很大的区别。史诗是指与时间无关的叙述形式,是一些联系松散的事件叙述,而戏剧则应保持情节的连贯性,注意时间、地点和情节的联系,把观众带入规定的情景之中,引起观众对剧情的身临其境的感受和情感的共鸣。布莱希特认为,在新的时代传统的史诗和戏剧的分离的观念已经过时。特别是电影的蒙太奇手法的广泛应用,把戏剧连贯的情节撕裂为若干独立的片断,成为一种形似史诗式的叙述。现代小说对旧的情节模式也有很大突破。这表明戏剧可以采用史诗式的情节叙述,而不要对其情节设置人为的规定。当然,在美学上史诗一语有较为广泛的含义,而布莱希特取用这一术语,则完全是从史诗情节的不连贯性上着眼。布莱希特本人在剧作中,就不时采用半幕法,中断情节的发展,或者由演员或旁人突然给一场戏或一段情节加上标题,掰断情节联系。在亚理斯多德的戏剧理论中,情节居于戏剧六要素之首。而布莱希特对亚氏体制的挑战,也是首先从情节入手,破坏情节在审美传统上的连贯一致性。这就是布莱希特史诗剧的要义。

1929年他在剧本《马哈哥尼斯城的兴衰》的注释中,进一步提出新的戏剧理论主张。他把自己追求的戏剧称为史诗剧,明确地叫做非亚理斯多德式戏剧,而把他所反对的戏剧称为戏剧形式的戏剧,或者叫做亚理斯多德式戏剧。他说:“歌剧已经被提到现代戏剧的技术水平上来了。现代戏剧是史诗(叙事)戏剧。”他还列出一个图表来说明戏剧形式的戏剧向史诗形式的戏

^① 转引自《布莱希特研究》第23页。

剧的转移：

戏剧形式的戏剧

舞台体现一个事件，
把观众卷进事件中去，
消磨他的行动意志，
触发观众的感情，
向观众传授个人经历
让观众置身于剧情之中，
用暗示手法起作用，
保持观众各种感受，
把人当作已知的对象，
人是不变的，
让观众紧张地注视着戏
 的结局，
前场戏为下场戏而存在，
扩展
事件发展过程是直线的，
自然界是不会发生突变的，
戏展示世界现在的面貌，
表现人应当怎样，
强调人的本能，
思想决定存在。
情感

史诗形式的戏剧

舞台叙述一个事件，
把观众变成观察家，
唤起他的行动意志，
促使观众作出抉择，
向观众传授人生知识，
让观众面对剧情，
用辩论手法起作用，
把感受变为认识，
把人当作研究的对象，
人是可变的，而且正在变，
让观众紧张地注视着戏
 的进行，
每场戏可单独存在，
蒙太奇
事件发展过程是曲线的，
自然界是会发生突变的，
戏展示世界将来的面貌，
表现人必须怎样，
强调人的动机，
社会存在决定思想。
理性

布莱希特在列出上述图表时，专门作了说明：“这个图表不是说明两种形式的截然不同的对立，而只是说明重点的移动，这样可

以把感情的暗示或者纯理性的规劝的传递方式强调出来。”^①这一图表经常为人们所引用,用来理解布莱希特的史诗剧理论。从他的史诗形式的戏剧主张来看,在思想与存在的关系上,他坚持“社会存在决定思想”的马克思主义立场。而且,他还坚持人和自然界都是发展变化的辩证观点。这是布莱希特成为一个马克思主义美学家和革命艺术家的根本立足点,也是他进行艺术和理论探索的思想动力和武器。他能够在当代戏剧理论和美学上取得突出成果,是与马克思主义的思想指导分不开的。在他的有生之年,苏联在戏剧美学上独尊斯坦尼斯拉夫斯基体系,布莱希特长期被视为现代主义和形式主义者,遭到排斥和批评。这显然是不公正的。但也并不是如某些西方学者所言,布莱希特的贡献在于反对马克思主义美学的传统。恰恰相反,正是他真诚地信奉马克思主义,才使他在美学上有所作为。

从艺术活动的主客体关系来看,他更为强调把戏剧作为一种观众也参与其中的活动来对待,让观众的主体审美意识得到充分发挥。这一思想确实抓住了现代美学注重艺术接受的新趋势。他要求新的戏剧能够“把观众变成观察家,唤起他的行动意志,促使观众作出抉择”,这符合艺术自身规律。同时,应当看到他的这一思想又是与马克思主义美学为人民服务的原则密切相关的。在十月革命以后,德国出现了以文艺形式宣传革命的“宣传队”。布莱希特积极参与了这一活动,他的史诗剧的创作就是从这里开始的。他说,艺术“面向人民势在必行”,“要使今天写的东西能成为人民的,要付出特别的努力”^② 无产阶级的艺术

① 《布莱希特论戏剧》第 106 页。该对比图表有两条据所罗门《马克思主义与艺术》中文版第 378 页,英文版第 361 页增补。

② 《表现主义论争》第 308 页。

当然要让人民得到享用。事实上,人民能够享用和参与艺术活动。艺术的革新应当实现这一目的。他说:“只要他们自己进行创作和演出,他们的独创性总是那样迷人。上等人嗤之以鼻的所谓宣传队艺术,实际是新型艺术手段和表现方式的宝库。正是在这种宣传队艺术中,又出现了早已被人忘记的真正人民的艺术的那些伟大的因素,并根据新的社会目的大胆地予以剪裁,大胆地省略和压缩,优美地简化。”他创作的《三角钱歌剧》在史诗剧的探索中有所追求,而“工人们幻想式的比喻,对《三角钱歌剧》中的好像是非现实的环境并不反感。”^① 他从中体会到,人民欢迎艺术的创新,特别欢迎把具有大众性的电影与戏剧的手法结合在一起的创新。他认为,“我们心目中的人民,是创造历史的人民,是改变世界和改变他们自己的人民。”“所谓‘人民性’,就是对广大群众来说通俗易懂,吸收并丰富他们的表达形式,采取、巩固和纠正他们的立场,代表人民中最先进的那部分人的利益,从而使他们能够取得领导地位,并使人民中其他部分的人理解这一点”^②。按照广大人民的审美需要和欣赏习惯去进行艺术形式的探索和创新,这是布莱希特美学思想的一个重要立场。这一点与时代性结合起来,就是他提出史诗剧理论的出发点。这一思路就与单纯强调时代性,脱离人民的需要去进行艺术创新的现代主义思潮是根本不同的。

1948年,战后回国途经瑞士时,布莱希特把他对戏剧革新的思考整理出来,写下了他的美学理论的代表作《戏剧小工具篇》。如果说在写《史诗剧中的困难》时,他的戏剧理论还在草创初期,在写下《马哈哥尼斯城的兴衰》的注释时,他又对之有所发

① 《表现主义论争》第315页。

② 《表现主义论争》第311页。

展的话,那么《戏剧小工具篇》的完成则标志着其理论的进一步发展的成熟,这一著作以亚理斯多德《诗学》的形态、结构,来阐述一种向亚氏挑战的思想。他认为,我们今天处于“科学的时代”,应当适应时代和人民的要求,创造“科学时代的戏剧”——史诗剧。创造史诗剧的美学依据来自戏剧的审美目的。他指出:“‘戏剧’就是要生动地反映人与人之间流传的或者想象的事件,其目的是为了娱乐。”^①他把娱乐的审美目的作为戏剧理论的出发点,使自己的观点更加明确,同时也澄清了其他人把史诗剧看成说教剧的误解。为此,他专门作了非常清楚的说明:“使人获得娱乐,从来就是戏剧的使命,像一切其他的艺术一样。这种使命总是使它享有特殊的尊严,它所享有的不外乎是娱乐,自然是无条件的娱乐。如果把剧院当成出售道德的市场,绝对不会提高戏剧的地位;戏剧如果不能把道德的东西变成娱乐,特别是把思维变成娱乐——道德的东西只能由此产生——就得格外当心。”^②布莱希特与唯美主义不同,他在作品中以宣传革命思想为己任;他又与教条主义不同,始终清醒地认识到艺术的审美目的是娱乐,他认为离开了娱乐的审美目的去讨论艺术的宣传、教育功能,就会成为僵化的说教。只有从娱乐目的出发来讨论艺术问题,来讨论艺术的无产阶级使命,才是正确和科学的。这一思想符合艺术的实际,抓住了艺术的特点,对于全面认识艺术的功能以及诸种功能间的关系,都有很多启示。

布莱希特认为,他在艺术具有娱乐功能这一点上,与亚理斯多德的认识是相同的。亚氏《诗学》所强调的悲剧的卡塔西斯作用,人们在观赏悲剧时借助引起恐惧与怜悯并使之得到陶冶和

① 《布莱希特论戏剧》第5页。

② 《布莱希特论戏剧》第6页。

净化,“它不仅是以娱乐的方式,而且恰好是以娱乐的方式为其目的而进行的。”^① 亚氏美学思想的卡塔西斯功能借助于戏剧的情节连贯,把观众带入身临其境的戏剧世界中去,使观众产生共鸣。这是一种艺术家在生活中体验了世界,并把自己的体验表现在作品中,让观众产生相同体验的艺术方式。布莱希特的非亚理斯多德戏剧体系的核心,就是否定这种共鸣式的体验方式和表现方式。他断然反对亚氏戏剧体系,不仅是一个美学问题,而且带有强烈的“西方马克思主义”的思想色彩。他认为“戏剧再现世界只能通过体验的时代已经过去”。“现代人如果要想描绘今天的世界的话,只有把它作为一个可以改变的世界去描绘,才是可能的。”^② 这不仅是因为今天科学技术的发展,带来了人的主体性的自觉,“在这个时代里,科学改变着自然,而使得这个世界越来越适宜于人类居住的时候,人再不能把人长久地当作一个牺牲品,作为一个不可知的固定不变的环境的客体去描写。”^③ 人们现在已经不习惯于消极被动地接受艺术家提供的体验,按照艺术家设定的情感模式去与艺术家一起同喜同悲。个人在情感上有更大的选择性。而且,他还指出:“我们不仅在亚理斯多德那里发现共鸣是观众接受艺术作品的方式,今天这种共鸣表现为对发达资本主义的个人的共鸣。”一些美化现代资本主义社会的文化娱乐品,广泛采用共鸣的艺术方式,来使观众认同于现成的社会秩序。“发达资本主义时期戏剧必须给处于最尖锐的阶级斗争中的观众表演人类的社会性生活,可是不允许它做出任何事情来缓和这场斗争。”如何用艺术来冲破

① 《布莱希特论戏剧》第6-7页。

② 《布莱希特论戏剧》第89页。

③ 《布莱希特论戏剧》第89页。

现代资本主义社会对人的思想控制,唤起解放意识,这是“西方马克思主义”美学的核心课题。布莱希特长期受柯尔施和本雅明的影响,也力图从艺术探索上作出自己的努力。他不像其他理论家那样从宏观的视野上来提出和分析这一问题。他只从他所从事的戏剧艺术的微观立场,具体地分析戏剧艺术在当代社会意识形态斗争中发生作用的特点。他看到亚氏的共鸣审美体系恰好成为维护当代资本主义社会,掩盖现实真相的工具,“共鸣的衰败肯定在于我们社会制度的腐败,没有理由说明这种共鸣要比这种制度更长寿。”^①应当说,这就是他反对亚氏戏剧体系的深刻的政治、思想根源。

在反对亚氏戏剧体系的同时,他提出了一个非亚氏的体系。其美学的核心概念是与共鸣相反的陌生化效果(Verfremdungseffekt,也译为“间离效果”)。他说,新的戏剧体系的“基本原则就是用‘陌生化’去代替感情融合。”“什么是陌生化?对一个事件或人物进行陌生化,首先很简单,把事件或人物那些不言自明的,为人熟知的和一目了然的东西剥去,使人对之产生惊讶和好奇心。”^②这是一种取代共鸣的新的审美原则。当观众不再陷入共鸣所引起的梦呓般的幻觉,消极地听从命运的安排的时候,史诗剧的陌生化效果使他带着清醒的意识走进现实生活中来,由此建立一种新的舞台与观众的联系。“陌生化的反映是这样一种反映,对象是众所周知的,但同时又把它表现为陌生的。”^③它不是像共鸣那样诉诸人的感情,而是诉诸人的理智。他要用观众对知识的渴求来代替由共鸣所带来的对命运的恐惧。它把

① 《布莱希特论戏剧》第92页。

② 《布莱希特论戏剧》第62页。

③ 《布莱希特论戏剧》第22页。

人们平时司空见惯、习以为常的东西,通过陌生化的方式,剥开事物的表层和假象,显示出未为人们认识的本质,使人们陡然一惊,对它产生新的认识。他认为,在当代资本主义社会中,非人化(异化)现象非常严重,人们不大可能克服虚假意识形态的控制,在日常生活中往往把假象当作本质,隐入迷茫。陌生化效果就是让人们不凭借感觉和感情去认同于生活的假象,而要靠理智去认识生活的真相和真理。布莱希特关注于戏剧革新的着眼点是,旧有的亚氏戏剧观已经成为促进人类解放的障碍,人们需要用新的陌生化的方法让戏剧发挥启迪心灵、增益认识的作用,动员人们参加变革现实的斗争。这是用陌生化取代共鸣的根本意义。它揭示了观众与戏剧之间的一种新型关系。用陌生化的方式帮助观众重新认识生活,是布莱希特美学思想的关键。它贯穿在他的戏剧理论的各个环节。

布莱希特美学思想的特点是从不放言高论,而始终联系戏剧创作实践来讨论理论问题。因此,陌生化在他那里既是戏剧表现生活、认识生活的原则,同时又是戏剧表演方法的原则。他认为流行的斯坦尼斯拉夫斯基的表演体系,让演员与角色等同起来,是亚氏共鸣戏剧观的产物。他说:“斯坦尼斯拉夫斯基这一流派的严肃性和诚实性是不容怀疑的,也是资产阶级戏剧艺术的一个顶峰。但正是由于它的严肃性才使它的错误也尤为严重。”^① 史诗剧的陌生化取代了全面共鸣的斯坦尼斯拉夫斯基的表演体系,在观众、演员、角色之间建立了新的关系。“必须把观众从催眠状态中解放出来,必须使演员摆脱全面进入角色的任务。演员必须设法在表演时同他扮演的角色保持某种距离。演员必须能对角色提出批评。演员除了表演角色的行为外,还

① 《布莱希特论戏剧》第 263 页。

必须能表演另一种与此不同的行为,从而使观众作出选择和提出批评。”^① 这就是说,要打破在亚氏和斯坦尼斯拉夫斯基体系中,观众、演员、角色三者共鸣的均等关系,使演员独立于角色,高于角色,驾驭角色,而观众则始终保持独立的欣赏艺术、评判社会的立场,不受角色和演员的支配。它使演员和观众在舞台演出过程中,都成为艺术生产者,整个戏剧活动成为艺术生产的统一体。他还提出,陌生化就是历史化。演员表演时应把历史化作为实现陌生化的重要准则。他说:“陌生化效果的目的,在于那事件里的一切社会性动作陌生化。社会性动作指的是,人们在一个特定的时代里相互间社会关系的哑剧式的和动作的表达方式。……在这里我们遇到了一个重要的技巧问题,即历史化。演员必须把事件当作历史事件来表演。历史事件是只出现一次的、暂时的、同特定的时代相联系的事件。”^② 演员在塑造人物和表现事件时,要用历史学家的眼光和立场去观察和处理,并把舞台上发生的事件放入特定历史环境中去表演,使之具有特定历史瞬间的社会性特点。这可以说是历史唯物主义观点在戏剧创作和理论上的应用。因而他既主张艺术要表现人性,又反对抽象地表现人性,主张表现具有历史性的具体的人性。这些观点都是值得重视的。

布莱希特的史诗剧的探索,受到中国文化的深刻影响。1935年中国京剧艺术家梅兰芳到莫斯科访问演出,布莱希特从京剧的程式化表演中得到了莫大的启示。他专门写下了《中国戏剧表演艺术中的陌生化效果》等重要论文,结合中国京剧阐述其史诗剧理论。他的史诗剧是在西方戏剧基础上融合东方美学

① 《布莱希特论戏剧》第262页。

② 《布莱希特论戏剧》第213页。

精华,创立的新的艺术成果。这在“西方马克思主义”美学中是一个重要成就。

布莱希特的美学思想是内容丰富、成果卓著的。他对美学的重要贡献是,抓住了为人们长期忽视的观众的艺术接受问题。德国接受美学的代表人物尧斯(H. R. Jauss)说:“从普列汉诺夫到卢卡契,当马克思主义文学理论还局限于镜子的即资产阶级现实主义的模仿时,人们期待着在感知的主体方面,有一种对客观现实的认识。只是从布莱希特起,我们才能够说,文学的效果才受到注意。”^① 尧斯对马克思主义的现实主义理论的评论有失偏颇,而布莱希特对戏剧效果的精湛研究,肯定对后来德国接受美学的崛起有不可忽视的影响。他就表现主义论争写下的论文,对当代艺术创作方法的发展形态,作了深刻思考,在承认现代主义存在的合理性和客观性问题上,陈述了有价值的见解。他的史诗剧理论也有某些现代主义的因素。他不是一个现代主义的艺术家和美学家,但他维护现代主义的创造权利和自由的立场,也是极为明确的。这有尊重艺术家适应时代发展进行新的艺术创造的正确的一面,也有不简单抹煞和否定现代主义这样的艺术追求的合理之处。同时,在布莱希特的思想中,也有把继承艺术的美学传统与面对现实的积极探索对立起来的片面性,他对亚理斯多德戏剧体系的断然否定,对19世纪文学表现方法的弃绝,都是这样的表现。本书把他的美学思想纳入“维护现代主义的美学”这一方面进行论述,也是出于这样的考虑。这并不等于说他的美学思想就是现代主义的,而是想表明在“西方马克思主义”对现实主义与现代主义的两难选择中,布莱希特的

^① 《审美经验论》第67页,作家出版社1992年版。

美学思想从总体上是向着现代主义倾斜的。现实主义与现代主义之争是 20 世纪美学之争。布莱希特的思想无疑对于我们总结和分析这一重要美学争论,有相当重要的价值。

第二节 阿多尔诺的“救赎”美学

在“西方马克思主义”美学中,阿多尔诺被视为仅次于卢卡契的当代美学大师。在西方美学界,从 80 年代以来,有“阿多尔诺热”之说,他的著作的英译本、法译本相继问世,其美学思想受到高度重视。在法兰克福学派中,他的美学思想比本雅明系统,又比马尔库塞明确,在艺术的造诣和理论的严密上,应该列居首位。英国学者约翰·奥(John Orr)说,法兰克福学派“最著名的批评家是西奥多·阿多尔诺和瓦尔特·本雅明”,而声名显赫的马尔库塞的重要思想,例如艺术对现实作否定性认识的观点,“是他从阿多尔诺和本雅明的著作中挾取的”^①。阿多尔诺的美学思想在西方当代美学中影响广泛,有其理论不同凡响的因素,然而,更为重要的是他的理论负载着鲜明的时代色彩,是对当代人面临的生存困境的阴郁的沉思,是在美学上寻求救赎之道的理论探索。美国学者马丁·杰伊(M. Jay)说,阿多尔诺的思想是由五种因素构成的一个充满张力的丰富世界,这五种因素分别是马克思主义、美学的现代主义、精英文化的保守主义、犹太情感和解构主义^②。柔坦·塔(Z. Tar)也说:“阿多尔诺的艺术理论相当于一种现代主义理论或先锋派主义理论。”^③ 他的美学思想

① 《悲剧现实主义和现代社会》第 17 页,伦敦麦克米伦公司 1977 年英文版。

② 见《阿多尔诺》一书“导言”,伦敦芳坦那出版公司 1984 年英文版。

③ 《“新马克思主义”传记辞典》第 45 页。

在“西方马克思主义”中具有最突出的现代主义印记。

西奥多·威森格朗德·阿多尔诺(Theodor Wiesengrund Adorno)1903年生于德国法兰克福城的一位酒商家庭。他的父亲是德国和犹太人的混血后裔,母亲是意大利天主教徒,是科西嘉地区的一位歌唱家。由于具有犹太血统,犹太情感成为他的一种心理情结。在母亲的熏陶下,他从小就迷上了音乐,对艺术有特殊的爱好。他曾在法兰克福大学学习哲学、心理学和音乐学,并专门学习了两年作曲。他早年没有参加过德国的政治活动,对政治持超然和冷漠的态度。1924年他获博士学位。1933年,他以一篇《基尔凯戈尔:美的构造》的论文,在法兰克福大学获得讲师职位。1938年,应霍克海默之邀,他前往美国,加入法兰克福社会研究所,成为法兰克福学派的核心成员。40年代初,他协助霍克海默把社会研究所从哥伦比亚大学迁往加利福尼亚大学。40年代末,社会研究所又迁回法兰克福城。当时,联邦德国政府邀请阿多尔诺与霍克海默共任社会研究所所长。在霍克海默担任法兰克福大学校长之后,阿多尔诺单独负责研究所的工作。1959年,霍克海默退休后,他自然成了法兰克福学派的头面人物。60年代学生造反运动起来以后,阿多尔诺一方面在理论上表述“新左派”的思想愿望,另一方面又不支持激进学生的具体行动。为此他卷入了与法兰克福城的激进学生的直接冲突之中,激进学生把霍克海默30年代的激进口号刷在社会研究所的墙上,以指责阿多尔诺的右倾、倒退。阿多尔诺要求西德警方保护社会研究所,对付激进学生。1969年,他的研究生克拉尔聚集所内青年造反,阿多尔诺出庭作证反对学生。参加聚集的学生把这件事作为阿多尔诺“不革命”的证据而广为宣传。阿多尔诺一时声名扫地,不久以后,于当年8月6日,郁郁而死。

阿多尔诺一生著述甚丰,其哲学著作与美学相关的有《黑格尔三论》(1957)、《启蒙的辩证法》(1947,与霍克海默合著)、《否定的辩证法》(1966)等,美学著作主要有《基尔凯戈尔——美的构造》(1933)、《新音乐哲学》(1949)、《棱镜:文化批判和社会》(1955)、《不和谐音》(1956)、《音乐瞬间》(1964)、《文学札记》三卷(1958、1961、1965)、《音乐社会学导论》(1962)和他逝世后才出版的《美学理论》(1970)。

这些著作事实上构成了一个理论的大厦。但有人说,阿多尔诺的理论缺乏一个严正的体系。美国学者杰姆逊说,阿多尔诺的著作“是围绕着一个未加考虑的中心组成的”各种片断^①。所罗门也说:“阿多尔诺一生致力于分析批评的对抗,却没有从事建设和综合。”^②人们对他的理论有如此印象,产生这样的评价,是不难理解的。阿多尔诺以社会批判理论著称于世。犹太教的救赎思想使他严厉地批判当代资本主义社会,但他又对用理论来开拓未来并不抱有多大的希望。他说:“面对绝望能够令人信赖地加以实施的唯一的哲学,是从赎罪的立场出发,尝试对所有的事物按照其自身将其呈现出来的那样进行沉思。只有通过赎罪知识才具有照射世界的灵光;任何其他的东西都是复制,纯粹的技巧。”^③ 救赎的意识是他理论活动的内在冲动。为此,他不遗余力地进行了社会批判理论的大量工作。然而,他同时又意识到传统形而上学理论体系的局限性。他说:“一度似乎过时的哲学由于那种借以实现它的要素未被人们所把握而生存下

① 《阿多尔诺,或历史的转义》,《杂言》英文版 1967 年春季号。

② 《马克思主义与艺术》中文版第 391 页,英文版 372 页。

③ 《最低限度的道德》第 247 页,伦敦 1974 年英文版。

来。”^① 从第二次世界大战犹太人的惨痛经历,他意识到一种追求高度同一性的理论,会导致极权主义对个人生命的践踏和残杀。他说:“说在奥斯威辛集中营之后你不能再写诗了,这也许是错误的。但提出一个不怎么文雅的问题却不为过错:在奥斯威辛集中营之后你能否继续生活,特别是那种偶然地幸免于难的人,那种依法应被处死的人能否继续生活?他的继续存在需要冷漠,需要这种资产阶级的主观性的基本原则,没有这一基本原则就不会有奥斯威辛集中营。这就是那种被赦免的人的莫大罪过。通过赎罪,他将受到梦的折磨,梦到他不再生存了,在1944年就被送到毒气炉里了,他的整个存在是想象中的,是一个二十年前就被杀掉的人的不正常愿望的散射物。”^② 他认为,人类面临的最大问题是不能让奥斯威辛集中营的悲剧重演。对现实人类生存困境的救赎,不能用由严密的逻辑构筑的理论体系来承担,理论的转型是必然的。“形而上学只能靠废弃自己来取得胜利,这种刺激也适用于别的真理,它同样也是通向唯物主义的动机之一。从黑格尔主义者马克思到本雅明的拯救归纳中我们可以追溯出这种倾向。卡夫卡的著作也许是这种倾向的顶点。”^③ 不是理论家自身关于理论的兴趣决定了阿多尔诺选择了类似于解构主义的理论倾向,而是“历史过程迫使唯物主义走向形而上学、即它的传统上的直接对立面。”^④ 哲学理论如此,美学理论也是如此。他在《美学理论》中把谢林(F. Schelling)的美学体系作为传统美学理论的模式。他指出,“哲学和艺术是在

① 《否定的辩证法》第1页。重庆出版社1993年中译本。

② 《否定的辩证法》第363页。

③ 《否定的辩证法》第365页。

④ 《否定的辩证法》第366页。

它们的真实内容上见出一致性的,这就是说,递进地展开的艺术作品的真实绝不是一种和哲学概念之真实不同的真实。在谢林那里,唯心主义就已历史地把其自身的真实概念根本上从艺术中抽离了出去,在自身中运动并封闭于自身的唯心主义体系的整体性,是从艺术作品中见出的。由于哲学走向了真实的东西,而不是在其著作中自给自足地达到这真实性的,因而,虚假的、审美的体系典范就瓦解了。”^① 这表明阿多尔诺的理论追求并不是致力于按照逻辑模式,建构某种传统形而上学意义的体系。他始终面对当代西方社会的现实问题,用哲学、社会学、美学等来作拯救陷于生存困境中的人类的努力。不少人都说他的理论是反体系的。其实,阿多尔诺的这种理论实际上建立了一种社会批判理论的体系。这个体系的支撑点,就是用哲学、美学和艺术去否定现实,拯救人生。

一 对艺术的社会学沉思

阿多尔诺一生最重要的著作是《启蒙的辩证法》和《否定的辩证法》。这两部著作虽然不是专门的美学著作,但它们不仅涉及艺术和审美,而且是阿多尔诺进行美学研究的根本思想基础。这两部著作是阿多尔诺本人,也是法兰克福学派社会批判理论的奠基之作。它们的思想贯穿在阿多尔诺的一切研究工作之中,当然也贯穿在他的美学研究之中。他的美学思想就是对艺术的社会学沉思。

法兰克福学派的社会批判理论是一种批判哲学,是关于社会的历史和现状的批判理论。它并不追求一种善和美的体系和方案,而是寻求思想的真理,这就是对于社会的不公正的否定和批判。在《启蒙的辩证法》中,阿多尔诺与霍克海默对现代社会

^① 《现代美学新维度》第141-142页,北京大学出版社1990版。

从近代发展而来的理性文明的启蒙精神,进行了批判。“从进步思想最广泛的意义来看,历来启蒙的目的都是使人们摆脱恐惧,成为主人。但是完全受到启蒙的世界却充满着巨大的不幸。”^①在这里,启蒙的涵义与18世纪欧洲启蒙主义思想家所采用的这一词语的涵义是不一样的。启蒙主义思想家的启蒙(Illusation)是用对资产阶级人道主义的自由、平等、博爱的观念,去照亮由宗教蒙昧主义和封建专制蒙蔽的黑暗,是思想的启迪和解放。而阿多尔诺等的启蒙,则是与自然相对立的人类理性文明,是人类改造自然的文明活动。这是一个与人类的生存和发展有着密切联系的文化概念,它把一切人类从主观见之于客观的活动都谓之启蒙。他认为,人类社会发展的历史就是启蒙压倒自然,清醒战胜蒙昧,知识代替想象的历史。它给人类带来了进步和希望,但同时又在制造着新的倒退和绝望。阿多尔诺指出:“启蒙精神摧毁了旧的不平等的、不正确的东西,直接的统治权,但同时又在普遍的联系中,在一些存在的东西与另外一些存在的东西的关系中,使这种统治权永恒化。”在启蒙精神的照耀下,人们得到了一些东西,得到一些好处,但得到的却是与其他人相同的东西,失去的正是与他人不同的自身特有的东西。“所以在整个自由主义发展阶段,启蒙精神都始终是赞同社会强迫手段的。被操纵的集体的统一性就在于否定每个个人的意愿,这是对那种能使被操纵的集体统一社会的嘲讽。”^②“每一个企图摧毁自然界强制的尝试,都只会在自然界受到摧毁时,更加严重地陷入自然界的强制中。欧洲文明就是沿着这个途径过来的。启蒙的工具——抽象与它们的客体的关系,就像抽象与它们的客体的

① 《启蒙的辩证法》第1页,重庆出版社1990年版。

② 《启蒙的辩证法》第10页。

关系一样被彻底消除了。”^① 人们事实上被陷入了启蒙的骗局。启蒙同时就意味着欺诈。阿多尔诺把现代社会的一切文明形态,都归结为启蒙的产物,因而都具有扼杀人类的危险。他就从这里展开了对现代资本主义社会的总体批判。他在哲学思想上不把总体性作为把握真理的境界,但他对现代社会的理性文明的批判却是总体性的。他抓住的是现代社会由之而来的理性文明,特别是技术理性。人类在以技术理性为核心的理性文明的遮蔽下,重新构筑了新的蒙昧和迷茫,重新书写了新的神话。在他看来,启蒙的历史就是人类的发展史,就是理性文明于社会既进步又倒退、于人类既谋利又加害的辩证的历史。现代社会的最大威胁就是技术理性的高度发展,以其一体化的格局,对人类创造活力、个性追求、生存样态的压制和扼杀。

正是在这个总体的社会批判理论中,阿多尔诺开始了他对艺术和审美的思考。他认为,艺术的起源与人类的启蒙的辩证法不无关系。神话和科学都是启蒙精神的表达。在古希腊,“在启蒙精神中,群神具有先泛灵论的特征。以羞答答的奥林匹斯谣传形式传播的,混合压抑和冲击因素的学说已经形成,这种学说一经形成就立即成为科学,并把神话变成了幻想的图像。随着科学与诗的明确分离,借助这种分离而形成了语言中发生作用的分工。……只有随着启蒙的不断进步,才能出现完全模仿已经存在的东西的真实的艺术作品。为了把分为两个文化领域的艺术和科学,联合成共同的文化领域的通常流行的综合艺术和科学的作法,最终总是使它们完全对立起来,因为这两个领域具有相互转化的特有趋势。”^② 人类的一切进步和衰退、光明与

① 《启蒙的辩证法》第11页。略有改动。

② 《启蒙的辩证法》第15页。

黑暗,都与启蒙有关。艺术作为人类文明的精华,必然是启蒙的产物。而且,在启蒙的进展过程中,艺术与科学渐次分离。启蒙的进展也是启蒙逐渐暴露出其负面效应的时刻,在这一时刻,艺术与科学发生分化,恰好表现了二者在人类社会中所起的不同作用。艺术作为一种对完善性的追求和表达,体现着推动人类进步的启蒙精神的正面因素。艺术与科学的对立,类似于启蒙的正面与负面效应的对立。艺术在启蒙中诞生,又在启蒙中发展,而与同样负载启蒙精神的科学分道扬镳,最终在一个为启蒙所蒙蔽的社会中找不到立足之地,走向死亡和终结。这一观点就成为阿多尔诺美学思想的重要内容。启蒙的负面效应也体现在现代社会不利于艺术的发展的实际状况中。启蒙压抑和扼杀了由它自身孕育出来的艺术的自由精神,使艺术走向衰亡和终结。

这一结论,体现了黑格尔对阿多尔诺的深刻影响。黑格尔在《美学》中提出了艺术死亡的著名结论,这一方面出于他的绝对理念的唯心主义的逻辑发展,另一方面这又是他总结的现实的市民社会阻碍艺术发展的历史结论。黑格尔指出,近代市民社会的文明具有反思的特点。在这个世界上,人的认识和实践都以理性的反思作为准则、依据和模式。黑格尔说:“思考和反省已经比美的艺术飞得更高了。”^①“艺术却也实在不再能达到过去时代和过去民族在艺术中寻找的而且只有在艺术中才能寻找到的那种精神需要。希腊艺术的辉煌时代以及中世纪晚期的黄金时代都一去不复返了。我们现代生活的偏重理智的文化迫使我们无论在意志方面还是在判断方面,都紧紧抓住一些普泛观点,来应付个别情境,因此,一些普泛的形式,规律,职责,权利和

^① 《美学》第1卷,第13页,商务印书馆1979年版。

规箴,就成为生活的决定因素和重要准则。……因此,我们现时代的一般情况是不利于艺术的。”^① 艺术是人类理想的精神生活,社会形态与生活于其中的人的思维心理与艺术的优化发展发生矛盾和对立,这是社会的悖理与人类的不幸。黑格尔当然也指出了近代资本主义尖锐的贫富对立如何同理想的生活与精神不相适应,对资本主义社会的经济、政治体制进行了一些批判。然而他着重从主宰社会的理性主义的思维方式对人类理想精神生活的威胁和危害的方面,来说明这一问题,这样,理性文明的反面作用就被揭示出来了。有人说,阿多尔诺的思想导源于康德,其实他的思想与其说来自康德,不如说直接来源于黑格尔。理性文明的反思的优势反而损害人类按其本性所需要的理性与感性的统一的美感,损害艺术按其本性所需要的普遍与特殊统一的美感。黑格尔所指出的状况,揭示了理性文明的统治的弊端,它把人的行为方式、生活方式理性化,排斥和削弱了人的感性和个性因素,意味着社会的分裂和人的衰退。阿多尔诺对启蒙的批判,特别是对启蒙的理性文明的人的非法统治的批判,应当说来自黑格尔的这一思想。黑格尔从艺术的死亡,推演出理性文明对社会的危害,而阿多尔诺则从对启蒙的批判进入对艺术的分析,其间理论的一脉相承则是显而易见的。

他在《启蒙的辩证法》中,把考察希腊神话的论文《奥德修斯或神话与启蒙》作为“启蒙的概念”一节的附录,用荷马史诗《奥德赛》来阐述启蒙的辩证法。在这里,他进一步说明他对启蒙的辩证法的分析的理论来源,除了黑格尔以外,还有尼采。他说:“尼采和黑格尔以来的少数人一样,知道启蒙的辩证法。他们阐述了启蒙与统治权的分裂关系。”“由于启蒙的这种双重性质是

^① 《美学》第1卷,第14页。

作为历史的基本动机出现的,所以启蒙的概念,直到传统历史开始时,一直是作为进步思想广泛传播的。如果说,尼采认为启蒙以及荷马史诗本身具有二重性;他认为启蒙不仅是独立自主精神的普遍运动,而且是这种独立自主精神的执行者,如危害生命的‘虚无主义的’权力”^①。这表明,关于启蒙的辩证法是西方现代哲学与美学中的非理性主义思潮的重要内容。阿多尔诺和法兰克福学派的社会批判理论,以启蒙的辩证法为基础,显示了“西方马克思主义”及其美学与西方现代哲学的联系。在对史诗的分析中,阿多尔诺表现了与尼采的更多的关联。他说:“史诗和神话这两个概念是相互联系在一起的。它们表明了一个历史过程的两个阶段,我们可以看得出来,荷马的作用是把这两个概念衔接在一起了。”^② 荷马史诗的和谐境界把启蒙精神的于人有利的方面展现出来,以史诗超越了神话,表现了主体超越神秘权力的努力;但同时文明的理性在超越蒙昧的迷信时,又制造了新的神话。奥德修斯的冒险是一种计谋的行动。他用礼物作为牺牲品,向自然神供奉,从而欺骗自然界。这表明了文明的计谋是一种欺诈,包含着对牺牲的合理性的肯定。从荷马史诗可以看出,“文明的历史是牺牲内向的历史。”“在阶级历史中,自我本身与牺牲的敌对中,包含了自我本身的牺牲,因为这种自我本身与牺牲的敌对,是为了支配人以外的自然界和其他人,是以否认人的自然本性为代价的。正是由于这种否认,即一切文明的理性的核心就构成了丛生的神话的非理性的细胞;由于否认人的自然特性,不仅熟练地支配自然界的目的是,而且人自己生活的目的,都变成迷惑和看不清的了。当人去掉他本身作为自然的意

① 《启蒙的辩证法》第 39 页。

② 《启蒙的辩证法》第 38 页。

识时,人在生活中所维持的一切目的、社会进步、一切物质和精神的力量的提高,以及意识本身,都成为没有意义的了”^①。随着文明的进展,人们用语言来进行计谋的欺骗,这在《奥德赛》中已有表露。“维持自我生存的计谋,是在支配语言和事实之间关系的过程中形成和发展的。奥德修斯对付波吕斐摩斯的两种互相矛盾的活动,即一方面顺从他的名称,另一方面又否认他的名称,同时又是一致的活动。他自认是他自己本身,同时他又不否认任何人,他拯救了自己的生命,同时他又使自己消失。这样的通过语言来适应死亡的东西包含了现代数学的模式。”^② 启蒙精神在理性的计谋欺骗中,成为了传递错误思想的意识形态。因此,对社会的批判就是对启蒙的批判,就是对错误意识形态的批判。即使在希腊艺术的辉煌时期,艺术在启蒙精神的推动下诞生时,它在给予人们自由和欢乐的时候,也蕴含着理性文明的负面因素。尼采的希腊史诗两重性的分析,在阿多尔诺的美学思想上打下了深深的印记。这使阿多尔诺形成了这种思路,人类文明的历史是启蒙走向反面的历史,也是艺术走向由盛而衰的历史。艺术衰亡的根本原因是在于他是启蒙的产物,在他出世的那一天,就注定要走向衰亡。

阿多尔诺的美学思想是他的社会批判理论的组成部分,是他从启蒙的辩证法和否定的辩证法来认识和分析艺术和审美的必然成果。他从社会的理性文明之根,从艺术的启蒙之根,来批判现代资本主义社会,批判现代社会中的反艺术本性、反人类本性的文化,构成了他美学思想的重要内容。其中最突出的,就是对“文化工业”的批判。

① 《启蒙的辩证法》第 48-49 页。

② 《启蒙的辩证法》第 54-55 页。

《启蒙的辩证法》中的一个片断就是对文化工业的批判,它的标题是“文化工业。欺骗群众的启蒙精神”。在阿多尔诺看来,表达启蒙精神的正面效应的艺术在当代资本主义社会已经面临绝境,甚至可以说已经死亡。今天,以艺术之名出现的东西不过是文化工业。这是当代资本主义社会的所谓艺术的一般形态,它集中地表现了垄断资本主义对大众的意识形态的操纵,因而是一种欺骗群众的启蒙精神。本世纪初,新康德主义把人类的实践活动的产物统称为文化,提出了一种旨在以人类的心理精神活动作为根本的文化哲学。阿多尔诺对流行一时的文化哲学是持批判态度的。他说:“今天,自从人们把精神产品总结为文化,并且把它中立化以后,美学的野蛮时期就结束了威胁精神产品的东西。谈到文化,总就已是违背文化了。文化这个总称呼,可能已经包含了把文化编入行政管理领域的编辑、排目录、分类等等意思。只有工业化的彻底的概括的意思,才能完全符合文化这个概念。文化工业使精神生产的所有部门,都以同样的方式影响人们傍晚从工厂出来,直到第二天早晨为了维持生存必须上班为止的思想,文化工业令人嘲笑地贯彻了粗陋的人格主义哲学家所反对的统一的文化概念。”^① 作为精神形态的文化本身,应当具有多样性、丰富性的鲜明色泽,应当体现个体的精神追求,然而阿多尔诺把文化与工业联系起来,视当代的文化生产为工业,就表现了明确的批判意识。所谓文化工业,就是按照统一的模式,成批地进行文化传播物的生产的体制。它主要是指本世纪最流行的电影、广播、书报出版物等大众传播媒介所负载的文化艺术作品的生产制作体制。文化工业用文化产品的生产的方式,体现了启蒙走向反面以后的否定个体独特性的

① 《启蒙的辩证法》第 122-123 页。

同一性思维模式,同时它又是垄断资本主义社会的产物,体现了垄断资产阶级既以文化产品牟取高额利润,又以其同一性的方式,使大众在思想上认同于现代资本主义社会,受到资产阶级意识形态的操纵,把文化工业作为巩固资本主义制度的“社会水泥”。

阿多尔诺对文化工业的批判,是他的社会学美学思路的集中体现。文化工业是启蒙的理性文明在当代社会的恶性发展。他指出,“现在一切文化都是相似的。电影、收音机、书报杂志等是一个系统。每一领域是独立的,但所有领域又是相互有联系的。”^①“从宏观上和微观上所表现出来的统一性,说明了人民所代表的文化的新模式:即普遍的东西与特殊的东西之间的虚假的一致性。在垄断下的所有的群众文化都是一致的,它们的结构都是由工厂生产出来的框架结构,这一点已开始明显地表现出来。”^②这种一体化的生产模式,用标准化和系列化的生产方式,抛弃了艺术作品在美学逻辑上与社会体系中同其他事物的基本区别,消解了文化作为精神产品的基本特征。然而,正是这种并非合理的东西,却在当代社会中占据了合法性的统治地位,操纵着社会的精神生活,控制着人们的思想意识。这正是当代资本主义社会中最普泛化的精神生活的内容。文化工业的产品随处可见,充斥着人们的生活。“文化工业的每一个产品,都是经济上巨大机器的一个标本,所有的人从一开始起,在工作时,在休息时,只要他还进行呼吸,他就离不开这些产品。没有一个人能不看有声电影,没有一个人能不收听无线电广播,社会

① 《启蒙的辩证法》第112页。

② 《启蒙的辩证法》第113页。

上所有的人都接受文化工业品的影响。”^①人们的思想，人们对整个世界的认识，都得通过文化工业这个过滤器。

文化工业的危害性在于它用认同现实社会的意识形态来控制 and 操纵人们的日常生活。“实际上，人们仅从映象中，通过电影院放映的影片或无线电的广播，就已经接触到了文化，这里表明文化与日常生活已经联结在一起。”^②而“文化工业通过娱乐活动进行公开的欺骗。这些文娱活动，就像宗教界经常说教的，心理学的影片和妇女连载小说所喋喋不休地谈论的，进行装腔作势的空谈，以便能够更牢靠地在生活中支配人们的活动。”^③文化工业的欺骗性表现在，它给人们提供纯粹的娱乐和消遣，而并不提供思想和对现实真实性认识。虽然娱乐和消遣也是人的正常需要，但是“娱乐消遣在晚期资本主义社会中是劳动的延续”^④。享乐免去了劳动的紧张，观众没有自己的思想，在松弛的心境中，第二天又心安理得地去从事日常的劳动。它是垄断资产阶级对劳动力进行再生产的手段。而且，“文化工业通过不断地向消费者许愿来欺骗消费者。它不断地改变享乐的活动和装璜，但这种许诺并没有得到实际的兑现，仅仅是让顾客画饼充饥而已。需求者虽然受到琳琅满目、五光十色的招贴的诱惑，但实际上仍不得不过着日常惨淡的生活。”^⑤文化工业虽然不断地刺激着人们的愿望，但是这实际上是些不能兑现的奢望，是可望而不可及的痛苦的规定。从根本上看，虽然消费者认为文化工业可以满足他的一些需求，但是从另一方面看，消费者所认为

① 《启蒙的辩证法》第 118 页

② 《启蒙的辩证法》第 134 页

③ 《启蒙的辩证法》第 135 页。

④ 《启蒙的辩证法》第 128 页。

⑤ 《启蒙的辩证法》第 131 页。

要满足的需求,都是这个社会预先规定好了的;他永远都只是资本主义社会所规定的需求的消费者。“文化工业又把日常生活描绘得像天堂一样。摆脱和逃避日常生活就像私奔出走一样,从一开始就决定了,一定会回到原先的出发点,享乐促进了看破红尘和听天由命的思想。”^①“与自由时代不同,工业化的文化可以像民族文化一样,对资本主义制度发泄愤怒,但不能从根本上威胁资本主义制度。这就是工业化文化的全部实质。”^②

文化工业只能有利于资产阶级,而对广大饱受压迫的劳工群众则是进一步的统治和压迫。文化工业有巨大的商业利润,资本家一只手付给工人工资,另一只手则用大众娱乐制品把工人手中的钱放回自己的口袋:“电影院是为极权的康采恩进行营业的,无线电广播中所宣传的商品,也都是为文化康采恩服务的文化用品,甚至个人叫卖的商品也是如此。人们用50个铜币可以看到百万富翁的电影,用10个铜币可以买到一块口香糖,而出售这些电影票和口香糖的却是世界上最大的富翁,他们通过推销这些商品而更加强大和富有起来了。”^③在由文化工业所提供的娱乐中,工人群众不仅失去了并不富余的金钱,而且在精神心理上失去了作为人应当具有的个性和独立思考的能力。

阿多尔诺对文化工业的批判,从总体上看是对当代资本主义社会深刻有力的批判,大批电影、广播、报刊作品以大众文化的形态涌现出来,主宰社会的精神生活,是20世纪的重要文化现象。这一方面是现代科学技术的产物,体现了人类进步的某些因素,另一方面它的出现又确实成为了现代资本主义意识形

① 《启蒙的辩证法》第133页。

② 《启蒙的辩证法》第132页。

③ 《启蒙的辩证法》第147页。

态的工具和资产阶级在经济上剥削人民,聚敛钱财的手段。大众文化通过合理化和组织化的手段,在使人民认同和屈从于资本主义社会的统治,消解阶级斗争方面的确起到一定作用。阿多尔诺以及法兰克福学派对以大众文化为代表的文化工业给予全盘否定和猛烈抨击,确实是对资本主义的罪恶的有力批判。对于我们正确认识西方资本主义国家的大众文化产品的性质,也有一定作用。同时,也应当看到,阿多尔诺等人把当代资本主义社会的罪恶根源,放在技术理性的发展,启蒙的发展之上,而且把科学技术也纳入意识形态的范畴,实际上忽视和掩盖了资本主义社会经济制度、政治制度的罪恶本质。他把当代资本主义社会的主要危害视为意识、文化的操纵和控制,主要矛盾视为操纵和反操纵、控制和反控制,认为只要唤起人的自我意识和否定思维,就能摧毁物化结构的前提,这也是不切实际的幻想。

二 艺术在当代社会可能的形态

阿多尔诺的《否定的辩证法》是《启蒙的辩证法》的发展和深化。如果说《启蒙的辩证法》是寻找和揭露当代资本主义社会罪恶的根源,引起人们对理性文化的怀疑和追究,那么《否定的辩证法》则是用非同一性的否定意识来对待现实社会,提出和指明批判现代社会,拯救人类的出路和希望。

阿多尔诺说:“启蒙实际上没有留下任何形而上学的真理内容。”^① 真理只能是对启蒙所构造的同一性思维的否定,是对由启蒙的理性精神所营造的现实社会文明形态的否定。“对真正的哲学来说,和异质东西的联系实际上是它的主旋律。艺术和哲学共有的东西不是形式或构造的过程,而是一种禁止假象的行为方式。艺术和哲学都通过它们的对立面而忠实于它们自己

^① 《否定的辩证法》第408页。

的实质：艺术靠抵制它的意义，哲学靠不去捕捉任何直接的事物。”^① 面对由启蒙用假象所蒙蔽的世界，唯一的真理就是否定的辩证法。在这种情况下，艺术如果顺从现代资本主义社会的技术理性和商品化，就会走向自身的死亡。在商品拜物教的统治下，“美学因其不感兴趣地认可了这种精神便同时既美化又贬低了这种精神，它满足于观察、赞美、最终盲目地和毫无联系地颠倒所有一度被创造和被思考的东西，而不管它们的真理内容如何。以客观上的嘲弄，文化的日渐增长的商品性为了功利的目的而使文化美学化。”^② 他认为，在现代资本主义社会条件下，哲学的真理只能是否定的辩证法，而美学的真理则只能以艺术否定现实的特征而获得。这样，法兰克福学派的社会批判理论就与现代主义艺术反叛传统、反叛社会的否定精神联系在一起了。

阿多尔诺认为，在现代社会唯一可能的艺术就是反叛现实、否定现实的现代主义艺术。这是因为传统的现实主义艺术在理性文明的恶性发展中，把模仿绝对化，使之成为对现实的刻板的认同。这使艺术变成与现实同一化的东西，导致了艺术风格的失败。现实主义的模仿成为了理性文明对艺术的组织体制。文化工业的大众艺术就是这种机械地摹拟现实的产品。他在《当代小说中叙述者的处境》一文中指出，是当代社会的非人性性质使现实主义走入了绝境。这是因为“社会生活把自己的表面弄得越来越严实，越来越缜密无隙，这样一来，它用面纱将社会生活的本质包藏得越紧。因而，小说如果想要忠实于自己的现实主义遗产，如实地讲叙，那么，它就必须抛弃那种靠再现正面的

① 《否定的辩证法》第14页。

② 《否定的辩证法》第396页。

东西来帮助社会干欺骗买卖的现实主义。”^① 在如今整个世界都出现了异化和自我异化的现象的时候,现代主义小说的出现也是必然的,“新型小说的这种反现实主义的要素,亦即其形而上学的方面本来就是由它的现实的对象——即社会造成的。在这个社会中,人与人、人与自己被分裂开来。在小说的这种审美的超验性中,对世态的针砭就折射出来。”^② 文化工业的崛起,宣布了传统的现实主义艺术的死亡,以及一切具有个性的艺术的衰落。文化工业从整体上结束了艺术的自由创造,“文化工业只承认效益,它破坏了艺术作品的反叛性,而从属于代替作品的格式。它使整体和部分都同样地从属于格式。”^③ 与欺骗人的文化工业相对抗,也导致了现代主义艺术的出现。它反叛的是艺术传统中而今占统治地位的失败的风格,摆脱的是文化工业对独创性和个性化的扼杀,更为重要的是,它以对现实的否定性描写,带给人们一种清醒的认识。他指出,现代主义艺术放弃了对现实的模仿,这是“社会现实迫使艺术达到了这一步。艺术在其与社会抗衡之时,它就不能获得一个彼岸性的立场,艺术只能通过与其所反对的东西相等同而实现那种抗衡,这便已是波德莱尔(C. Baudelaire)式的恶魔论的内容了”^④。波德莱尔的象征主义手法,从现实主义的外部世界的模仿转移到对自我心态孤独的倾诉,作品的一切意象都是个人心态的象征,实际上是对现实异化的对抗和否定。

阿多尔诺在《美学理论》、《新音乐哲学》等美学著作中,贯穿

① 《西方文艺理论名著选编》下卷,第702页。

② 《西方文艺理论名著选编》下卷,第703—704页。

③ 《启蒙的辩证法》第117页。

④ 《现代美学新维度》第147页。

了《否定的辩证法》中提出的艺术在当代社会应具有否定性品格的思想,进一步把否定性品格提升到艺术的美学特征的高度,进行了“对诸主义的辩护”,即对现代主义艺术的若干流派,如印象主义、表现主义、立体主义、达达主义乃至荒诞主义,他都为它们存在和出现的合理性作了美学的辩护。

在“西方马克思主义”美学中,对现代主义的评价以及由不同评价引起的争论,是“西方马克思主义”美学的重要课题。在“西方马克思主义”理论家中,阿多尔诺最早对现代资本主义文化扼杀人的个性、才华、智力的非人性的异化现象进行批判。同时,他从大众艺术受商业化社会的操纵的事实,从反面领悟到现代主义艺术的重要价值。如果说大众艺术用柔和、和谐的旋律,雅致、华丽的色调使人愉悦欢畅的话,那么,这仅仅是一种与现实认同、和解的消遣,在这舒适的精神消费中,实际上却加剧了资本主义对自己的奴役。相反,现代主义艺术以混乱、刺耳、荒诞的形式,闯入艺术的领域,它们相异于传统艺术优美、雅致的情调,却蕴含着否定形式与现实相对立,凝聚着把人们从昏睡中震醒的力量。在《新音乐哲学》中,阿多尔诺对勋伯格的十二音体系的出现,作了社会历史的分析。他说:

这不再是对激情的模仿,而是通过由潜意识发出的生理冲动的音乐媒介所作的毫无伪饰的记录。这种冲动和创伤的媒介攻击着形式的戒律,因为后者企图将其潜意识压制力强加在这些冲动上,使之合理并将其转换为形象。因此勋伯格在形式上所作的革新是与所表现的事物的变化密切相关,并且帮助新的现实去突破意识。第一批无调性作品是一种摹本,在某种意义上说是心理梦幻的摹本,……然而,在表现上的这一革命的疤痕,不过是作为艺术家的自我抵抗自觉意志的神秘使者而呈现

出的污渍和斑点而已,这在绘画上和音乐是相似的。这些污渍和斑点损坏了表面,而又能作为神话故事中的血迹在后来自觉的修正中多少清除一些。真正的灾难已经在艺术作品中留给了他们,作为不再承认艺术品的自律的印记留下来了。^①

勋伯格的无调性音乐,以和声从未有过的模糊不清,旋律及乐句长度的不对称,不协和音程和声区、音质、停顿、力度的强烈对比,构成半音音阶的所有十二个音极为频繁出现的曲调,向传统古典主义音乐发起了冲击。对这一表现主义的音乐创制,阿多尔诺给予了美学的理解和支持。他强调,无调性音乐、十二音体系不是对现实充满激情的模仿。现实社会已将人类的激情扭曲、异化了。艺术家被压抑的潜意识本能不能再用传统的形式来表达自身的意向,而只能以反叛传统的形式,来表现自我不屈的存在,表现人类超越此在的非人类的存在状态,追求人性复归的理想彼岸的目的性意向。这就是现代主义艺术的美学的人类学根源。

阿多尔诺在为现代主义艺术辩护的时候,提出了他的一些重要的美学思想。在对艺术的根本特性的认识上,他提出了艺术的否定性美学原则。这是否定的辩证法在美学上的具体运用和展开。他说:“艺术完成具体性的衰亡,现实无意谈到这种衰亡,具体物在现实中还只是抽象物的假面,确定的个别物只是代表普遍的、以普遍性迷惑人的、沉滞的样品,这与社会中的垄断无所不在是同一的。”^② 具像性、形象化本来是艺术的本质性特征,但异化的现实用具像的假面把自己非人的本质掩盖起来。

① 《新音乐哲学》第 42 - 43 页,1949 年图宾根德文版。

② 《美学理论》第 53 - 54 页,1970 年法兰克福德文版。

在这种情况下,现代艺术往往采用抽象性的美学原则和形式,拉开同现实的距离,以揭穿现实的假面,现代艺术不是现实的模仿式再现,而是现实的“本质和意象”。艺术品的意象,是艺术家主体批判、否定现实的结果:具像的“客体以意象的形式被吸收到主体之中”,成了抽象的形式。他认为,卢卡契固守现实主义、排斥现代主义的失误就在于,他把艺术对现实的反映当作同实在世界没有区别的东西。实在世界进入艺术领域之后就发生了变化。这是因为艺术家的被现实压抑的自我不会与现实同一,它不仅同现实保持一定的距离,而且还同现实相对抗。艺术同现实的距离给予“艺术品一种优越的地位,从这里它可以批评现实”^①。现代艺术一反模仿、和谐的现实主义传统,采用光怪陆离的艺术形式,自然就同现实生活构筑了一道审美距离。这一距离实际上是现实社会中人与社会、现象与本质的距离在美学上的表现。比如说卢卡契批评乔依斯和普鲁斯特在作品中使用内心独白的意识流手法,认为这种手法夸大了主体,使之完全脱离现实。相反,阿多尔诺则认为,在“异化统治着人们,把他们变成只是他们自己的影子”的现实社会,只有强调来自心灵深处的内心独白,才能真实地表现人与世界相分裂、对立的现实状况。当乔依斯和普鲁斯特运用意识流手法时,他们都表现了主体脱离社会、被异化的本质。

阿多尔诺在《棱镜》中,对卡夫卡创造的艺术成就也作了类似的肯定性分析。他认为,卡夫卡的作品展示出一种对异化了的或物化了的整体加以复制的翻版。卡夫卡作品中运用了打乱传统叙述时间的手法,这些手法又表明了这一异化现实是有裂缝和虚弱之处的。现代小说的手法能使人体验和感受异化现实

^① 《强制下的和解》第160页,1969年普林斯顿英文版。

的真相,通过这些手法,卡夫卡的作品能使人否定地认识现实,能使人否定现实。总之,阿多尔诺认为,现代主义艺术既不是对现实的形象化反映,又不是对现实的真理性认识,而是“对现实的否定性认识”。所谓否定性认识并不是说对现实毫无认识可言,而是指对异化现实谬误的指斥和否定,是对现代资本主义社会使人异化的状况的抗争。这就是现代主义艺术的特质。

目前,在改革开放的时代环境中,我国的广大读者也广泛接触了西方现代主义的艺术作品,我国文艺界和美学界也在研究如何评价和借鉴西方现代主义艺术。这一问题构成了我国新时期文艺领域的一大热点。在“西方马克思主义”理论家中,阿多尔诺对现代主义艺术的论述最为系统。了解阿多尔诺对现代主义的辩护,对于我们正确理解现代主义艺术在西方社会出现的社会文化背景,正确分析现代主义艺术在扑朔迷离的形式手法下潜藏的社会文化内容,是有帮助的。阿多尔诺的论析,实际上在美学上纠正了卢卡契等人全盘否定现代主义的偏颇。法兰克福学派这一对艺术的否定性理解,是他们的社会批判理论的重要内容,是在美学上的否定的辩证法。此外,阿多尔诺并没有对现代主义艺术作全盘肯定。他也发现了现代主义艺术的不足,指出:“1910年前后种种革命艺术运动冒险尝试的大量从未预料到的事物,并没有带来被允诺的奇遇式的成功。”^①他指出,“以社会学的观点看来,人们从表现主义艺术家们的命运便可以看出,资产阶级的职业概念早已压倒纯粹表现的需要,而这种需要尽管始终是幼稚和不成熟的,恰恰曾给表现主义者们以灵感。在资产阶级社会,艺术家同所有精神生产者一样,一旦成为艺术家,便再也无法自拔。艺术上寿终正寝的表现主义者并非

^① 《西方马克思主义美学文选》第348页。

不情愿,而是充满期待地选择了市场上畅销的题材,创作内在激情的缺乏加上继续生产的经济压力导致了产品客观上的无差别性。”^①他所指出的现代主义艺术的必然衰落的事实及其原因,是值得重视的。

应当指出,阿多尔诺把现代主义艺术作为当代唯一可能的艺术,否定了现实主义艺术在当代发展的可能性和必要性,而且把对现代主义艺术否定性认识的特性加以绝对化、普泛化,并且将其上升到艺术本质的高度,都是失之偏颇的。他认为,“艺术对社会的冷漠,等于明确地对该社会的否定。”“艺术等于是社会的反题,是不能直接从社会中推演出来的。”^②他把对抗社会作为艺术的普遍性本质,就导致了他在积极为现代主义辩护的时候,又攻击社会主义现实主义对社会主义社会的“宣传”。他认为,社会主义现实主义理论是一些“共产主义的神学家”制造的,它同文化工业的欺骗一样,使人盲目地相信有关绝对健康、合理的社会世界,它同样意味着把现实的真相包藏起来,禁止人们对真实状况的认识和思考。这种批评对以歌颂社会主义为名,一味高唱掩盖现实矛盾的廉价颂歌的错误倾向的批判,有一定合理之处。然而,把资本主义的社会现实的根本弊端与社会主义社会的问题等同起来,一概要求艺术同样地否定与批判,又陷入了一种形而上学的片面性,这也是值得注意和认真分析的。

三 聆听缪斯的琴弦

阿多尔诺在美学的沉思时,铭记着施莱格尔(A. W. Von Schlegel)的名言:“在那所谓艺术哲学中,通常总有一个方面被

① 《西方马克思主义美学文选》第373页。

② 《美学理论》德文版,第19页。

忽略,不是哲学,就是艺术”。^① 他本来打算把施莱格尔的这句话作为卷首语置于《美学理论》一书之首,终因倏然而逝,未能如愿。无论如何。阿多尔诺的美学,总有哲学和艺术的这两个基本点。从哲学理论层次上看,其美学是他的启蒙的辩证法与否定的辩证法在艺术和审美上的展开与运用。而每一个美学家在用最高层次的哲学思想向艺术投射的时候,往往都瞄准一个他最熟悉、最有兴趣的艺术门类。如同卢卡契始终倾心于小说一样,而阿多尔诺所关注的主要艺术门类,则是音乐。他早年受过良好的音乐教育,又有音乐创作的实践经验,而当他在从事美学理论研究的时候,自然在对音乐的研究上下了更多功夫,写下大量论著。音乐理论著作在他所有著作中,占了一半。因此,研究阿多尔诺的美学思想,则不能不探讨他的音乐美学理论。所罗门指出:“阿多尔诺仍然是我们这个时代里最引人注目的辩证论者和音乐社会学家,他是探讨音乐形式与它所产生的、并与之平行的社会制度之间相互辩证关系的第一个人。把他的方法和他的真知灼见同他的悲观主义思想区别开来,将是一项重要活动。”^② 阿多尔诺的音乐美学理论,与其他当代音乐美学不同之处,就在于他的理论的逻辑起点是音乐同社会生活的关系。这使他的理论成为了音乐社会学。在西方,从19世纪就开始出现音乐美学,这一由黑格尔、汉斯里克、尼采等人创立的学科,主要是一种音乐的哲学美学,把哲学的形而上学体系,延伸到音乐理论上去。勋伯格1911年发表《和声学》,对音乐的哲学美学的僵化体系进行了批判,但又使音乐美学成为一种技巧理论。面对音乐美学分别树立于哲学的形而上学体系和音乐技巧、手段两

① 转引自马丁·杰伊《阿多尔诺》英文版,第142页。

② 《马克思主义与艺术》第397页。

个片面的极端的这一格局,阿多尔诺坚持马克思主义把艺术同社会生活联系起来考察艺术的基本立场,从社会学的角度来建构音乐美学,取得了突出成就。所罗门说,“他是探讨音乐形式与它所产生的、并与之平行的社会制度之间相互辩证关系的第一个人”。这是一个恰当的评价。这使阿多尔诺的音乐美学在西方理论家中独树一帜、格外引人注目。

阿多尔诺认为,包括音乐在内的一切艺术都是社会现象,这个问题本身就是一个社会学的问题。因而不能设想可以脱离社会、社会学来讨论音乐。他说:“在我流亡归来之后所发表的有关音乐社会学的文章竟被人视为是反对经验的社会研究的,我感到这是天大的误解。我想再次明确强调,在有关音乐的领域中使用这样的研究方法不仅是重要的,而且也是适当的。”^①这是因为“艺术作为一种精神生产劳动的产品,就其某一方面而言始终是一种社会事实”^②,艺术的主体在社会中存在,“音乐的经验,就不纯粹是音乐的,而且还是社会的经验”^③。这样,音乐的语言就不是纯粹的自然物质材料的音响,而是有一定社会内容沉积于其中的社会性的历史材料。当然,音乐语言是非概念、非逻辑的材料,所以,音乐对社会生活的反映和表现往往是非自觉意识的。但这并不等于音乐与社会无关。音乐与社会的关系,从音乐作品的内在构成上看,是不大明显的。但只要把音乐作品与其在听众中的效果联系起来,音乐与社会的关联,就清楚地显示出来。他说:“独立的艺术品遵循的是它的内在规律,即把作品组织得富有意义和匀称和谐的规律。至于效果的意图是顺

① 《西方马克思主义美学文选》第 375 - 376 页。

② 《西方马克思主义美学文选》第 366 - 367 页。

③ 《论流行音乐》,《哲学与社会科学研究》1941 年第 9 卷。

理成章地自然而然的事情。艺术品和客观因素的关系是复杂而多变的”，艺术品的内容是可以确定的，“艺术品自身拥有的东西要比一种不想把作品的客观性和内涵——用一句时下的德语来说——考虑在内的研究方法要探究的东西要多得多，正是这种‘不在考虑之内’的东西具有着社会的联系。”比如，对贝多芬后期的一首四重奏的思想内容及其在社会的联系进行分析，的确是困难的。但它与流行曲调在思想内涵上有明显差别，却又是可以确定的。这表明，音乐作品是有一定的社会性沉积于其中，是有思想内涵的。然而，如果我们进一步对流行作品的社会效果去分析，也就能够把握作品的社会内容。这样，“作品内在的社会内容也属于可以确定的东西之列，比如贝多芬与资产阶级独立性、与自由、主观性的关系直至他的作曲的方法，都是可以确定的。这种社会内涵，不管作者是否自觉，都是效果的触发剂。假如艺术社会学对此不加注意，那就放过了艺术与社会的最为深刻的关系，即这种高度浓缩地体现在艺术作品当中的关系。”^① 音乐作为一种非概念、非逻辑的、以声音作为材料的艺术，不像小说等叙事性作品那样容易判断其社会内涵。在对音乐进行社会性的分析的时候，关键是把握作品的社会效果，从效果上去回溯他所负载的社会内容。阿多尔诺的这一观点，既反对了忽视音乐社会性的形式主义美学，又否定了庸俗社会学对音乐作品的简单化分析，是相当深刻的。

阿多尔诺认为，艺术是一种社会现象，音乐的创作主体与接受主体都有社会性，特别是音乐的接受效果更是集中地反映和表现了它的社会内涵。除此之外，他还进一步从音乐的艺术生产属性去论述音乐的社会性。艺术生产论，是“西方马克思主

^① 《西方马克思主义美学文选》第 378 - 379 页。

义”美学的重要思想。本雅明曾经对此作过认真研究。阿多尔诺接受了本雅明的艺术生产论,并用来说明音乐的社会性。他认为,在音乐与社会的全部联系中,最重要的联系就是音乐的产生是一种艺术生产。上面谈到的音乐的效果,就是从音乐作品的消费环节来讨论的。音乐作为一种艺术生产,存在于生产、再生产和消费的复杂关系之中。音乐家作曲就是音乐的生产,这是关键的一环,因为“社会分配和音乐的接受纯粹是一种附属现象,音乐本身的客观的社会构成是本质。”^① 在传统的音乐美学中,音乐家的作曲纯粹是个人主体的自主性的表现。而阿多尔诺则认为,这种个人自主性的创造,也带有社会的因素。这是因为艺术生产本身就是社会性的表现。他说:“美学上的生产力同实用劳动的生产力是一样的,而且在自身具有同样的目的论;美学上的生产关系所意味的一切,即生产力发现自身被嵌入的全部范围及其所从事的一切,乃是社会生产关系的沉淀和痕迹。艺术既是自主的又是社会形成的,这种双重性格不断分布到它的自主性的整个领域。”^② 音乐创作既是作者自主的审美活动,又是与社会不能脱离的艺术生产。全部音乐在它构成的力场中,音乐真正的创作主体不仅仅是音乐家个体,而且是社会集体,他说,“音乐主体不是个体的,而是集体的”^③,使人成为作曲家的作曲技术、技巧、手法,都不是音乐家个人的东西,而是由社会特别是过去的社会传统遗留下来的东西。他认为,在对音乐生产的分析中,不能忽视音乐家主体的因素,但这种主体因素不是封闭自足的,把音乐家主体看成不与外在世界相连的孤立存

① 《音乐社会学导论》第 197 页,1976 年纽约英文版。

② 《西方马克思主义美学文选》第 355 页。

③ 《音乐社会学导论》英文版,第 114 页。

在,这恰恰是辩证法必须扬弃的东西。在音乐会上,乐曲的演奏是与作曲不同的音乐的再生产。音乐的生产与再生产的区别,是音乐的抽象本质和感性现象、作曲家的思想和演奏家的解释之间的区别,二者的联系是非同一性的象征。演奏家把自己对乐曲的解释与他创新的技巧体现在演奏上,这样的复制品则成为了作品,而后其中符合音乐自身发展的因素又被作曲家运用到新的创作中去,再重新由作曲家的创作来宣告音乐的发展。音乐的消费,在客观上也制约着创作。在前资本主义时代,“在资本主义的早期时代,音乐家们从佣人居住区中被叫醒、召唤走,甚至海顿(J. Haydn)也不得不在那里谋生,他们受着竞争规律的支配。”这样,“音乐行当在历史上和下述看法联系在一起:它在没有中介的情况下直接出卖某个人的才能,甚至出卖其本人,而不是把某个人的凝结形式的劳动成果作为商品出卖”^①。这种地位,使某些音乐家迎合世俗的需要,放弃艺术的现实的否定性特征,写下一些流行曲调,制作文化工业的产品。

在阿多尔诺看来,音乐的社会性是双重的。一方面作曲家要在作品中反映和表现一定的社会内容,另一方面,音乐活动又处于受制于社会的生产活动之中,这就是音乐活动社会性的复杂内涵。他的这样的解说,把社会意识对社会存在的反映的观点,与艺术生产论结合在一起,深化了对艺术社会性的认识,在理论上是卓有成就的。同时,他又始终反对庸俗社会学,强调艺术家的自主性和艺术与现实保持一定距离并批判现实的否定性。由于音乐的艺术活动既具有艺术家的自主性,又具有不可扬弃的社会性,而且由于二者之间又处于相当复杂的关系之中,所以在现代社会,音乐也被分成了两个部分。一部分是以流行

^① 《马克思主义与艺术》中译本,第395页。

歌曲为代表的大众文化的文化工业产品,另一部分则是反抗异化、否定现实的现代音乐。上面我们分析了他的美学思想中的两个基本内容,一是批判文化工业,一是肯定现代主义艺术。这两方面的内容,在阿多尔诺那里,在很多时候,都是结合音乐来加以论述的。

在他的音乐美学理论中,主体部分基本上结合现代音乐来说明他对美学重大问题的理解。他在对音乐发展历史的系统考察中,分析了贝多芬音乐的人道主义、实践理性的特点,并指出近现代音乐经历了从贝多芬、瓦格纳(R. Wagner)到勋伯格的肯定——否定——再肯定的发展过程。这是启蒙的辩证法的历程。没有一个作曲家能够避免由启蒙的辩证法所产生的文化困惑。他说:“与响彻贝多芬音乐的资产阶级自由主义的那种密切关系,是一种生气勃勃地正在展示的总体的密切关系。它们在自己的规律下相辅相成,变成自身,否定自身,一步一步肯定自身,并且在不面向外界的情况下肯定总体。正是在这样的发展中,他的各个乐章组合变得类似于用其各种力量推动着它的那个世界,它们并不通过模仿那个世界而达到这一点。”^① 贝多芬的音乐从古典主义向浪漫主义的转化,使他把音乐从宗教的束缚下解放出来,从对封建贵族的依附下拯救出来,成为资产阶级寻求解放的心声。贝多芬在他的交响乐和弦乐四重奏中,使奏鸣曲的形式达到了完善,艺术作品作为有机的整体的和谐审美理想得到了实现。他的作品恰好体现了启蒙精神的合理方面,而且与资产阶级的革命要求一致。这是贝多芬的伟大之处。然而,贝多芬的音乐也表现出启蒙精神的理性的总体化倾向。他说:“贝多芬某些最伟大的交响乐对反复的肯定性表示呈现出

① 《音乐社会学导论》英文版,第209页。

压倒抑制的力量,即极权主义的‘它就是如此的存在’的力量”^①。这里显然埋藏着理性精神走向反面的种子。但阿多尔诺认为,贝多芬的杰出之处就在于,他在拿破仑失败之后、资产阶级丧失了自己的力量的时候,决不与复辟时期的现实和解。因此,在贝多芬的晚期作品中,除了《第九交响乐》的例外,大体上走向了非总体化的创作思路。这样,在贝多芬的晚期作品中,客观地展示了残缺不全的景致,而他的对现实不和解的主观精神放射出了光彩。阿多尔诺认为,19世纪自贝多芬以后的全部音乐,都没有能够达到贝多芬所创造过的成就。这表明,资产阶级作为音乐的主体,贝多芬的音乐宣告了这一主体的解体,这种观点,又与卢卡契所主张的资产阶级艺术在19世纪晚期不可避免的衰落,异曲同工。

然而,阿多尔诺与卢卡契不同的地方是,阿多尔诺把资产阶级当作音乐的唯一主体,“人们决不会承认无产阶级会把自己塑造成音乐的主体。从这种创造的功能来看,无产阶级在其制度中不过是被统治的对象而言,作为创作主体是不可能的;用音乐来克服形成它自己本质的各种压抑性因素而言,也是不可能的。”^② 音乐在19世纪向20世纪发展的过程中,瓦格纳代表了启蒙精神向法西斯主义的倒退,显示了启蒙的辩证法在音乐上的魔力。而勋伯格为代表的现代音乐则又回归于对现实的反叛,是否定的辩证法在音乐上的形象体现。

阿多尔诺在30年代开始撰写、最后于1952年出版的《瓦格纳研究》,猛烈地抨击了资产阶级文化的堕落。他认为,瓦格纳的音乐没有了贝多芬作品中的对人类主体要求实现他的主体性

① 《音乐社会学导论》英文版,第210页。

② 《新音乐哲学》德文版,第130页。

的人道主义精神,所表达的只是一种没有方向,没有目标的“无根的旋律”,这是晚期资本主义社会中人屈从于异化现实的心态的倾诉。“瓦格纳的姿态基本上是永远不变的和反时间的。因为交响乐软弱无能地重复自身,放弃了其在交响乐中把握的时间框架中的斗争。”^① 由于怀抱着与现实社会认同的心态,放弃变革现实的希望,瓦格纳在作品中,主旋律适应了异化的个人自我虚弱的音乐需要。在他的主旋律中,有“一种商品的功能,有点类似广告的功能:这预示了以后的大众文化的普遍的实践,这种音乐设计出来是为了让人们记忆的,但人们却倾向于忘却。”^② 当然,瓦格纳个人所具有的反犹太主义的种族主义的观念,也在作品中有所表现。而这也是阿多尔诺所要抨击的极权主义、法西斯主义的东西。

按照阿多尔诺的观点,成功的现代音乐必须对传统与现实进行双重的否定性超越,依循传统以内在组织的不谐和音响与外部异化世界对抗,是否定的辩证法的体现。在勋伯格的十二音技巧体现中,半音音阶的所有音按照一部作品的原始旋律和和声乐思构成一个固定序列。这个序列在旋律线上的和弦当中通过移调、转位和逆行得到发展,开拓出不断创新的潮流。十二音体系中的每一个音都有自身的价值,处于一个没有任何主音的绝对平等的地位。阿多尔诺认为,“音乐的纯粹音乐性的冲突,也是社会性的冲突。”^③ 十二音体系的不谐和音响,标志着人的个体对社会一体化的极权统治的抗议,表达个体要求自由发展的不可遏制的动力性趋势。同时,勋伯格的作品,一开始就

① 《瓦格纳研究》第37页,1981年伦敦英文版。

② 《瓦格纳研究》英文版,第31页。

③ 《音乐社会学导论》英文版,第107页。

是对传统音乐语言向商业化的道路堕落的对抗,“勋伯格的四重奏至少提醒那些由无线电广播培养出来的听众,他头上的天空不都是镶着银边的云彩,供他时时享受。”^①

勋伯格的现代音乐,可以说比较贴切地体现了阿多尔诺的否定性美学思想。这种具有否定性的艺术作品,不仅在艺术上遏制了传统文化向启蒙精神的极权主义的反面滑行的势态,不仅否定了传统文化向商业化的大众文化堕落的艺术道路,不仅抨击现实的人的异化状况,而且并不是单纯地反映和对抗艺术与社会的现状,而且正因为他对现实采取一种毫不妥协的态度,它也能够超越现实,成为拯救人类的活动。他认为,人类现在身陷困境,需要用否定性的哲学以及体现这种哲学的现代艺术来拯救。他说:“面对绝望能够令人信赖地加以实施的唯一的哲学,是从赎罪的立场出发,尝试对所有的事物按照其自身将其呈现出来的那样进行沉思。只有通过赎罪,知识才具有照射世界的灵光,任何其他的东西都是复制,纯粹的技巧,视野必须刷新,以置换世界并疏远世界,利用它的裂缝和罅隙来揭示它的本来面目。这犹如某一天它在救世主的灵光照耀下,显现出贫乏和丑陋一样。”^②阿多尔诺始终认为,拯救人类的唯一希望在于否定的辩证法,在于与现实社会对抗的现代艺术。他在勋伯格的音乐中,似乎找到了这种希望。他说:“音乐越是完美,它越能用其形式语言的自我矛盾,来深刻地表达社会情境的要求,而且以饱受苦难的符号语言发出实施变革的要求。对于音乐来说,并不是在无望的恐怖中凝视社会。当它通过自己的素材并根据自己的形式规律表达社会问题时,它能比较精确地完成自己的社

① 《新音乐哲学》德文版,第8页。

② 《最低限度道德》英文版,第247页。

会功能,这是音乐在其技术的最内部的细胞中包含的问题。”^①音乐,特别是现代音乐之所以能够起到救赎人类的审美作用,从人类自身的心理活动功能来看,就在于听觉的非同化性。他说:“音乐应该向它的听众展示自然的、人的要素和实质上的人的一切关系。它作为杰出的抽象艺术,作为离现实世界最遥远的艺术,注定要完成这一功能。人的耳朵不像眼睛那样容易适应资产阶级的合理秩序,极端地高度工业化秩序,眼睛已经习惯于那种想象的现实,它是由单个的事物、商品和可以通过实践活动可以改变的对象组成的。人们会说,用耳朵来反应,与用反应迅速的、有积极选择能力的眼睛比较,人的耳朵基本属于消极的器官,而且在某种意义上它和当前先进的工业时代和文化人类学不协调。”^②由于音乐所关联的耳朵这一人类感官的特性,音乐和物质方面的事物和概念的明确性相对立,它最容易与现实对立,而成为超越现实的救赎手段,阿多尔诺在社会批判理论中,始终在寻觅的人类救赎之路,对于他而言,这只是存在于音乐之中。

把艺术作为人类逃避现实苦难的避难所,作为人类理想的栖居之所,是从尼采、海德格尔等以来的西方思想家的重要观点。阿多尔诺在社会批判理论中,得到了相同的结论。这表明,他在现实的物质实践活动和革命解放运动中,找不到人类的出路。这是对现实社会的发展的绝望。然而,对人类救赎道路寻找,说明在绝望中还有一点希望。当然,希图在音乐艺术上展现和实现人类未来的理想,也只是一种不能实现的精神乌托邦。因为他已经在勋伯格的作品中,看到了这种失败,连勋伯格也逃

① 《论音乐的社会地位》,转引自马丁·伊杰:《阿多尔诺》英文版第193页。

② 《马克思主义与艺术》中译本,第397页,英文版第378页。

避不了启蒙的辩证法给人带来的困惑和倒退,不过,他说:“这些作品的失败是极其感人的,在作品中失败的不是作曲家,而是历史否定了作品本身。”^①这是阿多尔诺在探索人类救赎之路时,发出的一声无可奈何的叹息。阿多尔诺结合现实社会的发展来探索美学理论,得出了自己的一些结论,受到当代西方美学界的重视。这表明,当代西方美学有一种贴近现实的务实倾向。然而,无论是当代西方美学,还是阿多尔诺的“西方马克思主义”美学,由于对人民群众采取一种高高在上的救世主的态度,都必然找不到把人们从资本主义异化现实中拯救出来的出路。

第三节 本雅明的“寓言”美学

瓦尔特·本雅明(Walter Benjamin)在世时与法兰克福学派保持着松散的联系。但人们一直把他视为法兰克福学派的主要成员。这是因为他作为一个自由撰稿人,主要还是积极为法兰克福研究所的出版物写作,而且他的思想观点从总体上还是归属于法兰克福学派的社会批判理论。他的理论遗产主要是美学著作,其著作从60年代后期开始,日渐受到西方学术界的广泛重视。到80年代中后期,本雅明研究的中心从德语国家逐渐向英语地区转移,并且成为“西方马克思主义”美学研究的一个热点。人们把本雅明的著述奉为“西方马克思主义”美学的经典著作。在整个“西方马克思主义”美学中,本雅明占有显要的地位。

本雅明1892年7月15日生于柏林一个犹太富商的家庭,1912年进入弗赖堡大学学习哲学。后来,他又到慕尼黑、波恩继续攻读哲学。1919年,他结识了布洛赫,在布洛赫的影响下,

^① 《新音乐哲学》德文版,第99页。

开始接触马克思主义。1920年,他撰写博士论文《论德国浪漫主义的艺术批评概念》。1924年本雅明通过其情人阿霞·拉西斯认识了布莱希特,并与他结下了终生友谊。布莱希特对于艺术必须发挥革命作用的观点给予他很大影响。本雅明又在拉西斯的影响下,认真研究了马克思和恩格斯的著作。1927-1928年,在布莱希特和拉西斯的鼓动和安排之下,本雅明到莫斯科进行了考察。当时莫斯科的种种事物,给他留下了深刻印象。莫斯科的工人通讯员运动,建立了工人阶级与文学艺术的新型关系,苏联社会集体在社会和技术方面的经验的文学化,在那里出现的戏剧、文学、电影的现代主义运动,以及爱森斯坦在电影蒙太奇手法运用上的成功,这些东西对于本雅明形成艺术生产理论有很大关系。从苏联回来以后,他就加入了法兰克福社会研究所,成为法兰克福学派的一员。1924年,他研究了卢卡契的《历史与阶级意识》,这部书加上与布洛赫、布莱希特的深厚关系。把本雅明的思路引上了“西方马克思主义”的道路。波琳·琼斯说:“本雅明在30年代的工作同《历史和阶级意识》的总体内容有着相当密切的关系,在这一时期,他的全部事业具有这样的特性:努力在日常生活的动力中发现革命意识的基础。当卢卡契在尝试‘与现实和解’的时候,本雅明力求保持《历史和阶级意识》中作为基本精神的激进主义。”^① 本雅明在美学上的主要作为,就是把卢卡契《历史和阶级意识》中的左派激进主义思想贯穿到意识与审美的研究上来。1933年,他又开始系统地阅读《资本论》、《1844年经济学—哲学手稿》和马克思的其他著作。这使马克思主义的思想成为他思想中的主导因素。

然而,他又不是卢卡契那样的坚定的马克思主义者。20年

^① 《马克思主义美学》英文版,第49页。

代闭门读书的幽闭生活,使他对象征主义美学产生了浓厚兴趣,家庭的犹太血统和文化熏陶出他心灵深处的犹太教神秘主义和末世救赎观念。马克思主义的革命意识,象征主义的艺术反叛意识,与犹太教的末世主义、救赎观念,纠结在一起,形成了本雅明复杂的思想结构。所罗门说:“在瓦尔特·本雅明身上,把一些20世纪马克思主义的探索气质,融汇了取自其他先进派别的五花八门的思想,而形成哲学批判的一种独特形式。要是対这种哲学加以详细考察的话,也许就会发现它并未合为一体,本雅明就像个中转思想观念的媒介那样工作着。他集中了马克思和恩格斯,布莱希特和卢卡契,弗洛伊德和瓦勒里,超现实主义和达达运动,波德莱尔和傅立叶,柏格森和普鲁斯特对意识的本质和抽象的艺术目的的看法。”^①把马克思主义的思想与其他形形色色非马克思主义的观点混为一体,是“西方马克思主义”的典型特征,本雅明也没有能够例外。

1933年法西斯在德国执政,本雅明被迫逃亡。30年代,本雅明过着流亡生活,主要在巴黎担任文学撰稿人。在此期间,他仍同法兰克福学派保持联系。法国沦陷后,社会研究所为他办好了到美国的入境签证。他与一批难民步行到西班牙的波港,但被边防官员挡回,并勒令他第二天返回法国。逃亡无望的当天(1940年9月26日)晚上,本雅明自杀身亡。

本雅明的著述几乎都是美学与文学评论的著作。他从1920年开始写作,在博士论文中,论述了德国浪漫主义的艺术批评观念。经过八年潜心思考,1925年完成了《论德国悲剧的起源》(1928年出版)。此后写了大量研究歌德、布莱希特、波德莱尔、卡夫卡、普鲁斯特的评论文章,还对艺术和美学的一些重

^① 《马克思主义与艺术》中译本,第579-580页。英文版第543页。

要问题发表了卓有成就的论述。主要著作除了上面提到的以外,还有《单行道》(1928)等。有些重要论文,如《歌德的亲和力》、《机械复制时代的艺术作品》、《作为生产者的作家》、《当代法国作家的社会立场》、《论波德莱尔作品的某些主题》等,后来收入了阿多尔诺为他编辑的文集和其他单行本之中。

本雅明生前默默无闻,他死后在阿多尔诺、布洛赫、布莱希特、卢卡契的介绍、推举中,名震天下,成为“西方马克思主义”美学的著名代表。杰姆逊说:“从今天的眼光看来,本雅明无疑是20世纪最伟大、最渊博的文学批评家之一。”^① 本雅明的美学思想,从总体上看,还是法兰克福学派批判理论的一个组成部分。法兰克福学派的美学,作为意识形态批判理论,主张艺术具有颠覆现代资本主义社会日常生活中物化的虚假意识的作用,进步艺术只有粉碎控制人们的思想、情感、感觉的物化状况,人们才能产生革命的要求。但是,在一个传统价值失落,甚至缺乏意义和表达方式的话语的时代,面对现代主义艺术和大众文化的风行,马克思主义所认为的理想的进步艺术究竟能不能产生? 怎么样才能产生? 未来的理想艺术究竟具有什么样的美学性质? 它是坚持传统马克思主义美学所一贯推崇的19世纪的批判现实主义,还是采取现代主义的极端的否定传统的方式? 坚持批判现实主义,是坚持它的对现实的不妥协的批判精神,还是固守它在历史上曾经采用过的艺术形式? 这些艺术难题是法兰克福学派几代人殚精竭虑,苦苦思索的问题。本雅明的引人注目,就是因为他在提出和回答这些问题时,有许多发人深省的见解,为后人留下了宝贵的理论遗产。

一 寓言是现代主义的表达方式

^① 《比较文学讲演录》第63页,陕西师范大学出版社1987年版。

如果说阿多尔诺按照其否定性的美学主张,认为艺术在现代的可能形式是现代主义的话,那么本雅明则从艺术本体的角度探讨了艺术在现代可能的存在方式,现代主义艺术的表达方式,这就是寓言。

本雅明的这一思想,形成于他早期的重要著作《德国悲剧的起源》。在这部书中,本雅明集中研究了德国17世纪巴洛克时代的伤感神秘剧的寓言风格。他认为寓言风格不同与18世纪歌德的古典主义的象征。“象征所表现的是一个生机勃勃的明白晓畅的世界。而巴洛克时代的艺术家所面对的则是一个混乱不堪、残缺不全的社会。这是一个废墟的世界。巴洛克的艺术家不可能用认同现实,与现实同步前行的象征去表现,而只有选择寓言。在事实领域是废墟的地方,在思维领域就是寓言。”^①寓言不同于象征。象征表达主体与客体的契合一致,形式与内容的协调统一,在象征中,艺术的外观指向一个理想的境界。寓言则是社会衰败、理想失落的言说,它因而也成为了社会没落时期艺术的言说方式。他认为,现代社会在许多方面与17世纪的衰颓景象类似。“寓言是我们这个时代最有意义的思想形式”,^②因而,寓言是现代社会的可能的存在形式。实际上,从早期著作起,本雅明就形成了艺术形态随着时代变化的思路,他就开始致力于探索当代社会的艺术的新的特点。

本雅明在现代主义艺术中,找到了他所关注的寓言的形式和风格。寓言从文体学上说,是一种风格,而从艺术的存在方式上说,它则是一种对充满灾难和威胁的世界的现实表达形式。在寓言中,不是客体对象赋予艺术以意义,它的意义有待于主体

① 《本雅明文集》第1卷,第301页,法兰克福1955年德文版。

② 《本雅明文集》第1卷,第301页。

的给予。寓言正是现代社会事物与意义,人与其真实本质相分裂的现实处境的表现方式。本雅明首先在布莱希特的史诗剧中,看到了寓言的形式。他在评论卡夫卡时,谈到了布莱希特的史诗剧。他认为,在史诗剧中,惊奇取代了亚理斯多德的共鸣,而这种惊奇根本不是认识上的惊奇,而是失去了自我的人们的惊恐和畏惧。“史诗剧的艺术,更多的是要以人们的惊愕代替共鸣。用公式化的话来说,就是:观众不应该与主人公发生共鸣,而是学会对于主人公的活动的的环境表示惊愕。”^① 史诗剧的陌生化效果,拉开了舞台情境与现实生活的距离,使戏剧变得难于理解,但也富有更多的意义。布莱希特的史诗剧正是巴洛克时期的戏剧遗产的继承。这是一条“重要的、但又是标志不明显的道路”,“中世纪和巴洛克时期的戏剧遗产正是在这条小路上传到我们手里的。今天这条小路,不管它是多么杂乱、荒凉,已经又在布莱希特的戏剧中出现了。”^② 本雅明正是从现代社会非人性的异化状况出发,寻找到巴洛克时代艺术的寓言形式,作为现代艺术的表达方式。他发现了史诗剧的陌生化效果具有寓言的特征,于是,他成了布莱希特的史诗剧的最早的支持者。

本雅明在卡夫卡的作品中,也感受到这种寓言的形式,对此作了高度的评价。他认为,卡夫卡对于他所生存的世界很不理解。“而这个他所不理解的态度,恰恰构成了比喻中的灰暗不明之处。卡夫卡的作品正是从这种姿态中产生的。”正是卡夫卡在文学中,作了“了不起的尝试:即把文学作品变为一种学说,并使作为比喻的文学作品重新赢得那种他认为是唯一适合于它的经

① 《布莱希特研究》第13-14页。

② 《布莱希特研究》第13页。

久性和朴实性的特点。”^① 卡夫卡的作品是现代人生存处境的绝望的寓言。《诉讼》中，笼罩着绝望的阴影，“这种诉讼对被告说来，常常是毫无希望的。即使当存在被宣告无罪的希望时，也是毫无希望的。”^② 《变形记》中的格里高尔在家中醒来以后变成大甲虫，也并不是偶然的，而是一个人们未觉醒之前，并不知道自己过着非人生活的寓言。卡夫卡作品中活动于人群中的信使，是引人注目的。“从这些信使的行为中所看到的温和可爱的和无拘无束的东西，就是令人感到压抑地展示的整个创造物的世界的法律。没有一个造物物有自己固定的位置、明确的和不可变换的轮廓；没有一个造物物不是处于盛衰沉浮之中；没有一个造物物不可以同自己的敌手易位；没有一个造物物不是精疲力竭的，然而仍然处于一个漫长的过程的开端。”^③ 本雅明认为，从这里，人们可以看到，他的小说表现的是一个沼泽世界，这样的现代社会并不比原始时代进步。他无非是提醒人们注意，不能忘记人间的不幸。卡夫卡的作品是阴郁的。阴郁是一种心理意识的状态和氛围。它包含着对世界的不可确知的神秘主义观念和悲观主义情绪。而这也是本雅明所认为的寓言的一个原则。他在《德国悲剧的起源》中就说过：“当对象在阴郁的注视的笼罩下变成寓言，当生命从中涌出，那对象本身就落在后面，死去了，它是为不朽把自己保存起来；它把自己置放于寓言者的面前，把自己毫无保留地交给了他，不管后果是好是坏。换句话说，对象自身是不能把任何意义投射到自己身上的；它只能接受寓言者愿意借给它的意义。它把意义灌输给它，他自己则沉入

① 《论卡夫卡》第 38 页。

② 《论卡夫卡》第 32 页。

③ 《论卡夫卡》第 33—34 页。

其中,在里面寓居:这一切必须从本体论意义上,而不是心理学意义上来理解。在他手中,问题之中的事物变成了另外的东西,说着另外的事情,这对于他成为打开一个隐蔽的知识王国的钥匙,而他则把它誉为自己的纹章。这便是包含在作为笔迹的寓言本质之中的事情。”^① 本雅明早年对寓言的阴郁原则和特征思考,使他在卡夫卡和波德莱尔,普鲁斯特等现代主义艺术家的作品中,发现了寓言的必须方式。这也使他成为在“西方马克思主义”美学家中,最早对现代主义进行肯定的人。

波德莱尔也许是他一生最为喜爱的作家。1913年,本雅明第一次到巴黎,就如饥似渴地阅读波德莱尔的诗歌,并把它翻译成德文。流亡巴黎之后,他又对波德莱尔进行了集中研究,写下《论波德莱尔的几个主题》等重要论著。他对波德莱尔的评论,内容相当丰富,涉及面广,其中也论述到了现代艺术的寓言特征。他说:“寓言是波德莱尔的天才,忧郁是他天才的营养源泉。在波德莱尔那里,巴黎第一次成为抒情诗的题材。他的诗不是地方民谣;这位寓言诗人以异化了的人的目光凝视着巴黎城。他的生活方式依然给大城市人们与日俱增的贫穷洒上一抹抚慰的光彩。游手好闲者依然站在大城市的边缘,犹如站在资产阶级队伍的边缘一样。但是两者都还没有压倒他。他在两者中间都不感到自在。他在人群中寻找自己的避难所。”^② 资本主义的生产方式使大批劳动人民流离失所,成为街头流浪者。这些人的生存处境就是这个社会人们的基本生活状况。波德莱尔的可贵之处,就在于他没有同压榨人们的权贵同流合污,而从街头的流浪者身上,写出当代社会的寓言。

① 《本雅明文集》第1卷,第308页。

② 《发达资本主义时代的抒情诗人》第189页,三联书店1989年版。

波德莱尔在诗歌和散文中,推出了“拾垃圾者”的形象:“此地有这么个人,他在首都聚敛每日的垃圾,任何被这个大城市扔掉的、丢失、被它鄙弃,被它踩在脚下碾碎的东西,他都分门别类地收集起来。他仔细地审查纵欲的编年史,挥霍的日积月累。他把东西分类挑拣出来,加以精明的取舍;他聚敛着,像个守财奴看护他的财宝,这些垃圾将在工业女神的上下颚间成型为有用之物或令人欣喜的东西。”在波德莱尔笔下,拾垃圾者就是现代人的隐喻,是人在现代社会中生存困境的寓言。他的诗歌不去抒写白云和清风,而是表现街头流浪汉的闻见和感受,用污浊和丑陋去装点诗神的花环,为人们捧出一束恶之花。在资本主义时代,诗人与流浪汉没有什么多大的差别。本雅明从这里看到,“毫无疑问,波德莱尔的幻想注定有更大的持续力。它们找到了一种流氓无赖主义的诗,并把它奉献给一种80多年来长盛不衰的文体。波德莱尔是第一个揭开这层帷幕的人。”“在波德莱尔脑子里,这幅图景是诗人活动程序的夸张的隐喻。拾垃圾者和诗人都与垃圾有关联;两者丢失在城市居民酣沉睡乡的时候孤寂地操着自己的行当,甚至两者的姿态都是一样的。”^① 现代主义艺术在美学形态上,从传统艺术追求和谐与崇高的理想境界,坠落到对丑、恶的描写,形成荒诞的审美风格。这应当说是有其社会原因的。本雅明从波德莱尔不断地抒写拾垃圾者的心态,经常把自己比喻为拾垃圾者的情况出发,研究了发达资本主义社会的抒情诗人的处境,对于说明现代主义的艺术风格形成的因由,是深刻的。如果说本雅明在《德国悲剧的起源》中,还只是从艺术审美内涵结构的自律发展的角度,思辨地理解象征和寓言风格与一定社会时代的兴衰的联系,那么在30年代,本

^① 《发达资本主义时代的抒情诗人》第98—99页。

雅明从资本主义生产方式使社会陷于衰颓的高度来说明现代主义艺术采用寓言的方式、荒诞的风格的必然性,则是他用马克思主义的观点分析现实和美学问题的结果。

当然,他也是从自己对马克思主义的理解,来运用这一理论武器的。他把作为诗人的波德莱尔与现代资本主义社会的大众联系起来,分析波德莱尔以及现代主义艺术的寓言表达方式的大众基础。他认为,“年轻的马克思选择苏(E·Sue)的《巴黎的秘密》作为攻击的对象不是偶然的。他很早就认识到,锻造那种不成形的大众是他的任务,那种大众后来为美学社会主义所追求,变成对无产阶级的嘲弄。恩格斯的早期著作,无论他怎样谦虚,应看作是马克思一个主题的序曲。”他的《英国工人阶级的状况》一书,就描写了伦敦的大众。“恩格斯被大众弄得灰心丧气;他以一种道德反应和一种美学反应来作答覆;人们彼此匆匆而过的速度扰乱着他。”^① 本雅明认为,马克思和恩格斯看到了大众的重要性,同时也看到了大众与无产阶级的区别,他们始终都在寻求研究大城市的大众的途径。而波德莱尔的特殊意义,就在于他始终与大众在一起,时刻不忘大众。他的创作,为研究大众的社会特性和文化意义,提供了重要依据。

他说:“比如波德莱尔,大众是一切,唯独不是外在于他的”,大众成为波德莱尔生活的一部分。“他的大众总是城市里的大众,他的巴黎也总是人口过剩。”“当波德莱尔把黎明当作他的主题时,荒凉的街道散发出‘沉默的人群’”。“大众是一幅不安的面纱,波德莱尔透过它认识了巴黎。大众的出现决定了《恶之花》中的最为著名的作品。”^② 大众就是由工业化所形成的城市

① 《发达资本主义时代的抒情诗人》第37-138页。

② 《发达资本主义时代的抒情诗人》第138-139页。

的居民,他们与严格意义上的无产阶级是有区别的。本雅明认为,大众,特别是其中的游手好闲者的出现,是资本主义生产方式的产物,同时又是对现代社会把人束缚在严格的社会分工之中,把人当作单纯的劳动工具的抗议。商品如潮水般涌入城市,人群的集中形成市场,市场又使具体的商品变为一般的商品。在五花八门的商品面前,贫穷的大众无法享用。这正如本雅明引述的恩格斯的描述所言,“这种街道的拥挤中已经包含着某种丑恶的、违反人性的东西。”现代社会丰富的商品,对于大众是异己的存在。人际关系渗透着商品关系,大众在这个社会中,倍感孤独。本雅明说:“似乎只有游手好闲者才想用借来的、虚构的、陌生人的孤独来填满那种‘每个人在自己的私利中无动于衷的孤独’给他造成的空虚。”^① 大众与现代社会的对立,他们对这个社会的陌生感、孤独感,都被波德莱尔捕捉住而形成现代主义诗歌的寓言。“在那些诗里,‘天鹅’(Le Cygne)是最突出的。它无疑是一个寓言。骚动不安的城市变得严峻刻板起来,变得像玻璃一样易碎而透明”,城市的形象被时代的阴影所笼罩,“他们共同的特征是对逝者的悲哀和来者的无望。……而这正是城市的寓言”^②。本雅明认为,以波德莱尔为代表的现代主义诗歌,是以小资产阶级为主体的城市居民以及城市无业者在现代社会的体验的表达。这种体验充满着幸福丧失后的悲凉和愤激,又是一种无可奈何的失望和伤感。现代主义的寓言是时代的产物,也是小资产阶级心声的表露。以小资产阶级为代表的城市居民,在日益异化的社会中,深切地感受到世界的分裂,他们的心绪在现实中找不到确切的表达,造成能指与所指的分立。

① 《发达资本主义时代的抒情诗人》第76页。

② 《发达资本主义时代的抒情诗人》第102-103页。

这就是现代主义寓言的社会阶级根源。

本雅明对波德莱尔的诗歌的寓言方式的社会根源的分析,在“西方马克思主义”美学中,是独树一帜的。他对现代主义的肯定和维护,与阿多尔诺的精英文化理论有明显不同。在本雅明看来,现代主义采用寓言的表达方式,不仅因为真正的艺术在这个时代是唯一可能的形式,而且因为寓言又是以小资产阶级为代表的城市大众在现代社会中的体验的唯一可能的形式。这正如伊格尔顿所言,“寓言性对象的意义,犹如商品的意义一样,总是位于别处,离心到它的物质存在之外。”^① 寓言是一种阴郁的沉思和体验。本雅明对它的肯定,是因为它表达了对资本主义对立与反抗的情绪,是与无产阶级的革命意识有共同之处的东西。然而,他对现代主义的肯定,又是有限的。他指出:“一旦现代主义获得了它应有的东西,它的气数也就行将殆尽,随之而来的便是它必须接受检验。”^② 本雅明对现代主义的这种辩证分析的态度,他对它所作出的肯定与否定的评述,对我们都是有启发意义的。

二 追求形式革新的艺术生产理论

“西方马克思主义”美学的一个重要成就,就是建立和形成了粗具规模的艺术生产理论。在这方面,本雅明有突出的贡献。伊格尔顿曾经就艺术生产理论的建立,发表过这样的见解:“艺术可以如恩格斯所说,是与经济基础关系最为‘间接’的社会生产,但是从另一意义上也是经济基础的一部分,它像别的东西一样,是一种经济方面的实践,一类商品的生产。批评家,即使是马克思主义的批评家,很容易忘记这个事实,因为文学是处理人

① 《审美意识形态》第327页,牛津1990英文版。

② 《发达资本主义社会的抒情诗人》第100页。

类意识的,这就会诱使我们这些文学研究者局限于这个领域之内。”有一些“西方马克思主义”美学家能够理解,文学作为一种生产形式的特征,与文学的本质有着密切的联系。而“德国马克思主义批评家瓦尔特·本雅明实质上就持有这种观点。”^①事实上,本雅明是最早系统地阐述艺术生产理论的“西方马克思主义”美学家,他的思想有重要价值。

本雅明 1934 年在巴黎一个共产主义的前沿组织法西斯研究所作了一个题为《作为生产者的作家》的讲演。在这一著名演说中,他提出了一个用马克思主义来认识艺术的新颖思路。他说:“正如我们所知,唯物主义批评一旦对一部作品进行分析,就习惯于要问这部作品对时代的社会生产关系抱何态度。这是一个重要问题,也是一个难于回答的问题。对这个问题所作的回答,经常会引起误解。……我建议各位先提出另外一个问题,即在我问一部作品对于时代的生产关系抱何态度之前,我想问这部作品是如何处于这种生产关系之中的?”^②他认为,艺术是人类的一种实践活动,艺术家的创造活动也是一种生产。艺术家的生产,要受时代经济生产力和生产关系的影响和制约,同时艺术本身也有生产力、生产关系的问题。他说:“作家总是处在一个时代的生产关系之中。这个问题就是直接探究作品在其中有何作为。换言之,其目的直接指向作品中作家的技巧。”^③

本雅明把艺术创作的技巧看作艺术的生产力。他的意思是,艺术和经济领域的生产一样,都依赖于一定的生产技术,文学、绘画、音乐、戏剧以及出版,都需要技术和技巧。这些技巧是

① 《马克思主义与文学批评》中译本,第 65-66 页。

② ③《作为生产者的作家》,载《文艺学与新历史主义》第 47 页,社会科学文献出版社 1993 年版。

艺术的生产力。如同马克思在政治经济学中所指出的,一定的生产力决定和制约着社会的生产关系,在艺术生产中,也是如此。艺术技巧往往成为艺术生产发展的阶段性标志,技巧使艺术的生产者与大众形成特定的艺术生产关系。他认为,这就是对艺术进行直接的、社会的、唯物的分析。虽然马克思也曾经把艺术看成一种社会生产,但他主要是从资本主义生产关系之下,艺术产品也投入市场,出版商利用其获取剩余价值而言的。显然,对于艺术进行全面的、生产论式的考察,系统研究艺术生产中的生产力与生产关系等问题,马克思主义的创始人并没有提供现成的答案。本雅明的创造性就表现在,他把马克思主义政治经济学的生产理论,运用到艺术中来,用来解决现代艺术和革命艺术发展中的一些问题。

他认为,“要从非常广阔视野,依据我们当今的技巧条件,来重新思考有关诗的形式或者体裁的观念。有一些表现形式构成了当代文学资源的出发点。我们这样做的目的,就在于掌握这些表现形式。小说并不是自古以来就有的,悲剧也不是从来就有的,哪部史诗巨帙也同样不是从来就有的,将来也未必一定会有。”文学艺术的生的发展就是形式技巧的演变。而今,“我们正处在一个文学形式发生剧烈变化的过程中”^①,坚持马克思主义的革命艺术家,不应当墨守陈规,固守旧有的形式技巧,也不应当毫无批判地去接受艺术生产的现成力量,而应当顺应时代的发展,以改革旧有的艺术形式和创建新的艺术形式的努力,使艺术形式革命化,为发展艺术生产作出贡献。这显然是对卢卡契把19世纪现实主义的艺术手法视为当代艺术创作所应当遵循的法规,全盘否定现代主义的观点的批评。

^① 《文艺学与新历史主义》第49页。

从这一观点出发,他对现代主义的出现,采取了冷静分析的态度。他认为,现代主义采用寓言的艺术方式来表达小资产阶级的惶感和孤独,其对传统艺术手段的反叛,是有一定意义的。它体现了艺术生产随时代发展变化的固有规律。同时,他对现代主义艺术的局限性,也有认识。他并不像阿多尔诺那样,勾画出一条现代主义必然代替现实主义的艺术线性发展道路。他把艺术生产在当代发展的希望寄托在采用现代手法的革命艺术之上。为此,他对布莱希特的史诗剧作了高度评价。他认为,布莱希特的史诗剧就是用新的观念对旧的艺术生产机器进行革命改造的范例。他说:“史诗剧作家用戏剧创作活动来对照戏剧的总体艺术作品。他以新的方式运用戏剧的伟大而古老的可能性来揭示人物。处在他的尝试中心的是人。是今天的人;也就是一个被还原的人,被冷冰冰地置于一个冷冰冰的环境中的人。……由此看来,史诗剧的手段比传统戏剧的更为简朴;其目的亦一样。”^① 在本雅明看来,布莱希特史诗剧的意义在于,它对艺术手法的改革表明,革命的艺术家应当具有改造旧有的艺术生产机器的意识。真正的革命艺术家不能只注重艺术的目的,只关心艺术的倾向性,也要重视艺术生产的工具。这是因为艺术家也是生产者。“作家如果仅仅是从思想上,而不是作为生产者同无产阶级站在一边,无论他的政治倾向看起来如何革命,也会起着反对革命的作用。”^②

艺术家为了实施和体现自己的政治倾向,真正让艺术为革命斗争服务,就必须变革艺术的生产工具。“最正确的倾向若不从持此见解的那些人身上制造出些有用的东西来,依然毫无用

① 《文艺学与新历史主义》第59-60页。

② 《文艺学与新历史主义》第51页。

处。最正确的倾向若不做出要求别人遵守的示范姿势,也是错误的。……决定性的是生产的示范性质,即能够把其他生产者首先引向生产,其次给他们提供一部改造好的机器。而且这部机器越是把更多的人引向生产,就是说能够把读者或观众造成共同行动的人,这部机器就越优良。这样一个范例我们已经有了”,“这就是布莱希特的史诗剧”^①。布莱希特对传统戏剧艺术手法的改革在于,他把现代社会出现的电影、无线电广播的面向大众的传播功能,吸收到戏剧中去。传统戏剧的主要手法是发展情节,而史诗剧则是发现和描述状态,为此而采取的情节中断的方法,就来自电影的蒙太奇手法。“用当前电影和无线电广播的发展水平来衡量,史诗剧也是跟得上时代的。”^②

作为生产者的艺术家对生产工具的改革,不仅发展和提高了艺术表达的水平 and 能力,而且用新的生产机器,造就了艺术家与群众的新的社会关系。本雅明指出,布莱希特成功地“改变了舞台和观众、剧本与表演、导演与演员之间功能上的关系。”^③“史诗剧在任何情况下既是为表演者,又是为观众考虑的。教育剧由于不采用道具,从而使观众与演员,演员与观众的地位的转换变得简单可行,这就形成了教育剧的特殊性。每一个观众都有可能成为同台演出者。”^④这是一个使群众真正能够参与和享用艺术的途径。他认为,现代社会已经形成了电影、无线电广播、照相、音乐唱片等艺术生产的新机器,革命的艺术家用如果拒绝采用这些新的方式,必然使这些东西成为少数人的专利,甚至

① 《文艺学与新历史主义》第57页。

② 《文艺学与新历史主义》第58页。

③ 《文艺学与新历史主义》第52页。

④ 《布莱希特研究》第15页。

让其为法西斯主义服务。布莱希特的成功,说明革命的艺术完全应当对这些新的艺术生产方式进行利用和改造,使其革命化,成为人民手中的艺术。

本雅明的艺术生产理论,在另一篇著名论文《机械复制时代的艺术作品》中,得到了进一步的发展。

机械复制,是本雅明艺术生产理论的一个重要概念。这是区别传统艺术与现代艺术的一个时代生产力概念。本雅明认为,一切艺术品本来都是可以复制的。但是,“对艺术品的机械复制较之原来的作品还表现出一些创新。这种创新在历史进程中断断续续地被接受,虽要相隔一段时间才有一些创新,但却一次比一次强烈。”^①对艺术品的复制,由三种人进行,学生在工艺实践中对大师的作品进行复制,大师为了传播作品而进行复制,另外有人为了追求赢利而复制。后两种复制都同接受宣传和付出金钱的观众、读者有关,也就是说同接受复制品的群众有关。本雅明的论述,就从这里开始。这表明,本雅明在这篇文章中对艺术生产的研究,仍然把艺术看成一个由生产—产品—消费组成的动态流程。在这一流程中,他的目光始终关注着作为艺术消费者的群众。这也是他同阿多尔诺、马尔库塞在对待人民群众的态度上的区别。

本雅明的另一个出发点,当然是艺术生产力的发展,他认为,随着社会生产力的发展,艺术生产力也获得了相应的发展,艺术的机械复制的手段和范围都有很大的变化。从同社会生产力的直接联系上看,可以说艺术史就是机械复制的发展史。古希腊只有两种复制技术:锻造和制模,因此除了青铜器、陶器、硬币以外,其他艺术品都不能复制。19世纪初出现了石印术,标

^① 《机械复制时代的艺术作品》第52页,浙江摄影出版社1993年版。

志着一切绘画作品都可以复制,后来照相术和录音术的发明,又标志着一切视觉和听觉的艺术都是可以复制的。19世纪生产力的发展,使对艺术品的机械复制进入了一个全新的阶段。本雅明指出:“19世纪前后,技术复制达到了这样一个水准,它不仅能复制一切传世的艺术品,从而以其影响开始经受最深刻的变化,而且它还在艺术处理方式中为自己获得了一席之地。”^①这样,就产生了机械复制时代的主要艺术——电影。

霍克海默、阿多尔诺等人往往把科学技术,以科学技术所带动的生产力的发展,看作是启蒙的理性文明的产物,更多地指责它的负面效应。而本雅明与这些法兰克福学派的理论家不同,他始终坚持把科学技术的发展作为生产力发展的标志,认为生产力发展必将而且最终会推动社会进步、艺术前进。而且他还认真研究了在特定的生产发展阶段,生产力的一个重要因素——技术手段,与艺术发展的关系,提出了艺术机械复制、机械复制时代等重要的艺术生产概念。机械复制成了艺术发展的重要现象。它体现了艺术对生产力的依赖关系,生产力(主要是技术手段)成了一定时代艺术形态的内在因素。技术是艺术生产力的一部分;一定的技术,代表着一定的艺术生产的发展阶段。19世纪以后的现代资本主义社会,由于印刷、照相、电影、唱片、唱机等机械复制手段,大大超越了原有的铸造、制模、木刻、镌刻、石刻等复制技术。于是19世纪就成了艺术的机械复制的时代。本雅明从艺术同生产力、技术手段的关系入手,确立了机械复制的概念,以及用全面的机械复制来确定现代资本主义社会艺术的时代特征,研究现代艺术同生产力的直接关系,说明了现代艺术在现实生产关系中所处的地位。这样的论述,就比《作为

^① 《机械复制时代的艺术作品》第53页。

生产者的作家》里的分析,要全面和深刻得多。可以说,在这里,他比较完整地运用了马克思的政治经济学的生产理论,把艺术理解为社会生产力的一种特殊形式,社会生产的一种特殊形式,并从社会生产力和艺术生产力的状况,来认识和分析艺术在特定时代的特征。这样的艺术生产理论,在“西方马克思主义”美学中,是有创造性的见解。

机械复制时代的艺术与传统艺术的区别,就在于韵味(aura)的消失。传统艺术由于不能大量复制,具有一种独一无二的价值,就是韵味。“人们可以把在此排除的东西纳入到韵味这个概念中,并指出,在对艺术作品的机械复制时代凋谢的东西就是艺术品的韵味。这是一个明显特征的过程,其意义又超出了艺术领域之外。”“即使在最完美的艺术复制品中也会缺少一种成分:艺术品的即时即地性,即它在问世地点的独一无二性。但唯有借助于这种独一无二性才构成了历史。”^①韵味即是对艺术品原作的享有,在时代生产技术不可能大量复制的情况下,原作就是艺术品独一无二的存在的确证。占有原作,才能有对艺术品真确性的享有。

韵味把艺术品看作为“它在问世地点的独一无二性”的对象,也可以从艺术起源的历史得到证明。本雅明认为,最早的艺术品起源于一种仪式——起初是魔法仪式。从仪式的功能可以看到最早的艺术品是仪式中的一种被崇拜的形象。这个形象是至高无上的,同时也是独一无二的。韵味的独一无二性从艺术产生开始,就同仪式、崇拜观念联系在一起。出土的希腊艺术品,被视为历史文物收藏起来,是因为收藏者把这样的不可复制的艺术品的独一无二性,视为珍宝。这是对这一真确的举世无

① 《机械复制时代的艺术作品》第54-55页。

双的价值的崇拜,宗教是一种仪式,与原始魔法、宗教仪式不同,这是一种拜物的崇拜仪式。因此,本雅明说:“把韵味界定为‘在一定距离之外但感觉上如此贴近之物的独一无二的显现’,无非体现了在时空感知范畴中对艺术品膜拜价值的描述。远与近是一组对立范畴,本质上远的东西就是不可接近的,不可接近性实际上就成了膜拜形象的一种主要性质,膜拜形象的实质就是‘在一定距离之外但感觉上如此贴近’。”^① 总之,蕴涵于传统仪式中的韵味,有一种珍贵、特殊、权威、距离、永恒的性质,这都使艺术远离人民群众,成为少数人的天地。没有复制的绘画永远是被少数人占有的稀世之宝,只给一个人或少数人提供观赏的机会,让少数贵族统治者在沉思默想的观照中去体味作品那无可取代的韵味。

本雅明的思路是明确的。社会生产的发展,必然让充满韵味的传统艺术让位于可复制的艺术,这是艺术必然走向人民的历史趋势,传统艺术的韵味在现代散发出陈旧的气息,它已经不能适应群众的审美需要。社会生产力所带动的艺术生产力,开拓了机械复制时代的艺术。这也使艺术从统治阶级所控制的膜拜价值中解放出来,“当艺术创作的原真性标准失灵之时,艺术的整个社会功能也就得到了改变,它不再建立在礼仪的根基上,而是建立在另一种实践上,即建立在政治的根基上。”^② 本雅明从艺术生产理论就走向了审美的政治学,他的审美政治学是他的艺术生产理论的自然深化和延伸。

三 艺术政治学的革命要求

本雅明的美学思想十分关注艺术、审美与政治,特别是与革

① 《机械复制时代的艺术作品》第87页注7。

② 《机械复制时代的艺术作品》第59页。

命政治的关系。马克思主义是工人阶级的解放的学说,艺术、审美与政治的关系是马克思主义美学的应有之题。本雅明对这个问题的独特思考在于,他并不只是从意识形态领域内,来讨论艺术与政治的关系,而是在充分讨论艺术的生产性质、特征、发展动向的基础上,运用生产力与生产关系相互作用的理论,进一步阐明艺术政治学的革命要求,形成一种有鲜明特色的审美政治学。本雅明认为,艺术生产也有生产力与生产关系的矛盾。艺术的生产关系主要是体现在由艺术所凝结的艺术生产者同群众的社会关系上。当一定的技术所体现的艺术生产力与原有的艺术生产关系发生矛盾的时候,就会发生艺术上的革命。在工人阶级争取自己的解放的时候,革命的艺术家的艺术家不应当毫无批判地接受现成的技术,而应当发展它,使艺术生产力得到发展,从而变革艺术与人民群众的关系,把艺术变成人民人人可以享用的东西。这是艺术发展的目标,也是工人阶级的革命的政治要求。

他指出,机械复制时代的艺术是一种艺术革命的力量。他粉碎了凝结在韵味之中的商品拜物教的异化意识,也打破了剥削阶级垄断艺术的一统天下。电影等新的艺术对韵味的扫荡,也就是艺术的解放。他说:“艺术作品的可机械复制性在世界历史上第一次把艺术品从它对礼仪的寄生中解放了出来。”^① 由于对艺术品的可复制方法的多样化,艺术就有更多的接受者,这就使艺术改变了他的膜拜价值,而突出了展示价值。“当人像在照相摄影中消失之时,展示价值就首次超过了膜拜价值。阿特盖(Atget)的独特意义就在于展现了这个过程,……照相摄制从阿特盖开始成为历史进程中的一些见证,这样就使摄影具有了

① 《机械复制时代的艺术作品》第 59 页。

潜在的政治意义。”^① 艺术品通过对展示价值的推崇,就成了一种具有全新功能的创造物。

像电影这样的机械复制时代的艺术作品,以展示价值取代膜拜价值,所具有的潜在的政治意义在于,它在审美心理功能上,能够构成一种新的美感心理形态——震惊。体现韵味的传统艺术,贯穿着理性和知觉的统一,在艺术上有独特的价值。然而,随着时代的发展,韵味在艺术中的消失,是令人遗憾而又无可奈何的。本雅明说:“我们将自然对象的韵味界定为在一定距离之外但感觉上如此接近之物的独一无二的显现。在一个夏日的午后,一边休憩着一边凝视地平线上的一座连绵不断的山脉或一根在休憩者身上投下绿荫的树枝,那就是这座山脉或这根树枝的韵味在散发,借助这种描述就能使人容易理解韵味在当代衰竭的社会条件。韵味的衰竭来自于两种情形,它们都与当代生活中大众意义的增大有关,即现代大众具有着要使物在空间上和人性上更易‘接近’的强烈愿望,就像他们具有着接受每件实物的复制品以克服其独一无二性的强烈倾向一样。”^② “这个时代是一个大规模工业化的不适于人居住的令人眼花缭乱的时代。”^③ 喧嚷的城市,轰鸣的机器,拥挤的人群,五光十色的橱窗,使人的理性和感觉不能协调一致,代替韵味的就是震惊。在大工业的机器面前,人类面临着选择,或者是小心翼翼地听从于机械的摆布,顺从资本主义的秩序,或者是无能为力、毫无防范地陷入震惊。

本雅明指出:“震惊属于那些被认为对波德莱尔的人格有决

① 《机械复制时代的艺术作品》第61页。

② 《机械复制时代的艺术作品》第57页。

③ 《发达资本主义时代的抒情诗人》第127页。

定意义的重要经验之列。”^① 震惊把诗人的和谐和完美的追求都击得粉碎,而诗人则极力要从震惊的控制中摆脱出来,用对过去的回忆来把握住个体的自我形象。波德莱尔与普鲁斯特一样,使用无意回忆和有意回忆,并尽力使二者融合的方法,来抗击震惊的侵扰。他们把现实生活中震惊的经验,用有意回忆的方式收取,并与无意回忆汇合在一起,来消解震惊。这就形成为现代主义的寓言。然而,本雅明又同时认为,无论是波德莱尔,还是普鲁斯特,无论是运用无意回忆,还是运用有意回忆,都不能令人满意地避免震惊的侵害。只有运用现代机械复制的技术的艺术,才能有效地克服震惊。他指出:“电影的革命功能之一,就是使照相的艺术价值和科学价值合为一体,而在此之前,两者一直是彼此分离的。”^② 摄影机以其对世界的精确展示,具有科学价值,它把以往感知外物过程中未被察觉而潜伏着的东西剥离了出来,电影运用摄影机在视觉世界里深化了统觉,它所展示的世界具有更大的可分析性,因而人们能够通过电影对震惊的心理感受进行分析和剥离,使之扬弃和消解。“电影那分散注意力的要素首先是一种触觉要素,它是以观照的位置和投射物的相互交替为基础的。人们可以把放映电影的幕布与绘画驻足于其中的画布进行一下比较,后者使观赏者凝神观照。面对画布,观赏者就沉浸在他的联想活动中;而面对电影银幕,观赏者却不会沉浸于他的联想。观赏者很难对电影画面进行思索,当他意欲进行这种思索时,银幕画面就已变掉了。电影银幕的画面无法被固定住。杜哈梅(G. Duhamel)就对电影持敌视态度,他丝毫未理解电影的意义,但对电影的结构却有所揭示,他对电影的

① 《发达资本主义时代的抒情诗人》第 135 页。

② 《机械复制时代的艺术作品》第 74 页。

特点作了如下描述:‘我无法再去思考我能思考些什么,活动的画面已充满了我的全部思想。’实际上,观照这些画面的人所要进行的联想活动立即被这些画面打乱了,基于此,就产生了电影的惊颤效果。这种效果像所有惊颤效果一样也都得由被升华的镇定来把握。”^① 传统的绘画允许观众从容地思考,电影却用目不暇接地变换的镜头,修正观众的视觉,让观众把分散的视觉印象,综合起来,形成统觉,从而发现现实的真相。绘画的欣赏具有个别性,往往体现某一个人或一部分人的观赏要求,而能够为一个庞大的观众群进行共时性欣赏的,在现代就只有电影。

绘画在现代根本不能对抗现实社会所造成的心理上的震惊。现代资本主义社会中,日常生活经常发生片断的、不连贯的知觉之间的冲突。这是震惊的典型特征。本雅明从这里看到,现代艺术应当利用机械复制技术,来把握和消解这种以知觉分散、凌乱、矛盾、冲突为特征的震惊心理。把整体分解为碎片,然后再从碎片看到当代社会的整体本质,这就是本雅明所揭示的机械复制时代的艺术生产的原则。这一原则在电影的蒙太奇等手法中,得到了最好的体现。电影画面的场景和焦距的变换,利用分割的、片断的视觉印象直压观众的心灵,使其犹如被子弹击中那样产生触觉,用触觉去突破常规视觉所形成的假象,从而感受到世界的动荡不安的实体,警醒起来,投入反对资本主义的斗争。电影用艺术的展示价值取代了膜拜价值,用对世界生存环境的拍摄,消解人们的异化意识,揭露由震惊的心理印象所掩盖的社会真相。电影“通过摄影机的出色引导对乏味环境的探索,一方面增加了对主宰我们生活的必然发展的洞察,另一方面给

^① 《机械复制时代的艺术作品》第77页。此处所译“惊颤”(Schocker fahrung),中译为“震惊”较妥。

我们保证了一个巨大的、料想不到的活动余地！我们的小酒馆和都市街道，我们的办公室和配备家具的卧室，我们的铁路车站和工厂企业，看来完全囚禁了我们。电影深入到了这个桎梏世界中，并用 1/10 秒的甘油炸药炸毁了这个世界”^①。电影所炸毁的是这个世界给人们带来的异化意识，是统治阶级和工业生产给人们有意识造成的空间。观众在电影中，通过远近焦距变换的镜头，使空间得以扩展；通过慢动作的拍摄，使运动得以延伸。这一切都把社会的全景和细部展示在人们面前，使人们从为现实统治所造成的狭隘思维方式中解放出来，认清现实社会的全部结构和本质。

本雅明的艺术政治学，也希望和要求用艺术去作革命的政治宣传，但它的主要价值和意义并不在此。本雅明始终认为，社会生产力的发展揭示了资本主义必然覆灭的命运，那么艺术生产力的进步也必然有利于革命艺术的发展。他热切地呼唤艺术家用新的艺术手段去进行艺术创新，推进艺术生产力的发展。他认为，这是让革命艺术发挥先进的政治作用的基本途径。他指出，“艺术作品的机械复制性改变了大众对艺术的关系。最落后的关系，例如毕加索，激变成了最进步的关系，例如卓别林。这里，进步行为的特征在于，在行为中进行观照和体验的快感与行家般的鉴赏态度有了直接的密切关联，它是一种重要性的社会标志。”^② 静观的绘画为动感的电影所取代，是机械技术进步的结果，也造成了艺术的革命。这种革命不仅是能够用新的感受去启发人们的革命意识，而且是它使艺术具有前所未有的广泛的群众性。“大众是促使所有现今面对艺术作品的惯常态度

① 《机械复制时代的艺术作品》第 74 页。

② 《机械复制时代的艺术作品》第 72 页。

获得新生的母体。量遽变到质：极其广泛的大众的参与就引起了参与方式的变化。”^① 本雅明认为，只有让最广泛的人民群众掌握艺术，享用艺术，才能使艺术发挥出革命的政治作用。

他的艺术政治学的这两个着眼点，都是很有意义的，值得重视。革命艺术任何时候都要以服务于人民群众为目的，本雅明在许多“西方马克思主义”美学家把人民视为庸众之时，仍然关注艺术与人民群众的结合的问题，是难能可贵的。当然，本雅明把社会生产力的进步所引起的艺术生产力的发展，作为艺术前进的动力，是有一定道理的。然而，他对社会生产力转化为艺术生产力的复杂性和其间的中介环节，考虑得比较简单，特别是忽视了马克思所阐述过的艺术生产与社会生产发展的不平衡性，他对新兴艺术的推崇与对传统艺术的贬低，都有不够科学的地方。他的这些观点，有批评卢卡契的地方，也有与霍克海默、阿多尔诺对大众文化、文化工业的批判存在分歧的地方。本雅明的观点，自有其合理之处。然而，卢卡契和阿多尔诺等的观点，在发掘美学的人道主义精神上也许更为深刻。

本雅明写作《机械复制时代的艺术作品》的时候，正是法西斯主义发出战争叫嚣，威胁世界和平和人类幸福的时候。法西斯分子马里内蒂在埃塞俄比亚殖民战争宣言中公然提出“战争是美的”一类“战争美学原则”。本雅明尖锐地指出：“现代人日益增长着的无产阶级化和大众联合是同一个事件的两个方面。”^② 法西斯主义虽然也重视对人民大众的组织，但他们并不去把人民群众解放出来，而是让其充当战争炮灰。法西斯主义虽然也重视科学技术的进展，但他们并不让科学技术造福人类，

① 《机械复制时代的艺术作品》第78页。

② 《机械复制时代的艺术作品》第80页。

而用其作为残害和奴役人类的工具。针对法西斯主义的战争美学,本雅明在这篇论文的结尾写道:“‘崇尚艺术——摧毁世界’,法西斯主义说道,并像马内里蒂所承认的那样,从战争中期待那种由技术改变之意义所感受到的艺术满足。显然,这是为艺术而艺术所达到的完美境界。从前,在荷马那里属于奥林匹克神的观照对象的人类,现在成了为自己本身而存在的人,他的自我异化达到了这样的地步,以致人们把自我否定作为第一流的审美享受去体验。法西斯主义谋求的政治审美化就是如此,而共产主义则用艺术的政治化对法西斯主义的做法作出了反应。”^①这是对法西斯主义的斥责,也是对一切“为艺术而艺术”倾向的批判。他认为,无产阶级应当反对一切唯美主义,把艺术同人民群众,同政治实践密切联系起来,为反对资本主义对人的异化、法西斯主义对人的奴役而斗争。这是他的艺术政治学的根本立足点。


在法兰克福学派的理论家中,本雅明有独特之处。他在艺术和审美中寄托了对革命和未来美好前景的向往。他说:“巴尔扎克是第一个说起资产阶级废墟的人。但使人能在这片废墟上自由巡视的是超现实主义。生产力的发展将前一世纪的希望的象征变成碎石断片。这甚至发生在代表它们的纪念碑坍塌下来之前。……辩证法的思想是历史觉醒的关键。每个时代不仅梦想着下一个时代,而且还在梦想时推动了它的觉醒。它在自身内部孕育了它的结果,并且以思辨揭示了它——这是黑格尔早已认识到的。随着市场经济的繁荣,我们意识到资产阶级的丰

① 《机械复制时代的艺术作品》第82页。

碑在坍塌之前就是一片废墟了。”^① 他的美学是面对这一废墟的。他把现代主义的出现作为废墟上唯一可能的艺术言说的寓言表达。当然,他更寄希望于能代表无产阶级的革命的艺术形式。这些都体现了他的激进主义的革命情怀。应当看到,他在努力用马克思主义去探索艺术的未来的时候,也始终迷恋于犹太教的神秘传统。虽然他认识到体现在古典艺术上的韵味随时代发展而衰微,但在情感上对韵味灌注的审美境界仍然心神向往。许多西方学者都指出了本雅明的韵味消失的美学思考中,具有一定的神秘因素,具有古罗马后期新柏拉图主义者普洛提诺(Plotinos)的社会观念。本雅明对机械复制时代传统艺术大崩溃的欢呼,意在体现普洛提诺消除人类之间以及人类与生活之间的距离的思想。本雅明在评论布莱希特的一首诗时说:“从我们(指他同布莱希特——引者注)的友谊得知,它(指布氏‘LaoTza’一诗——引者注)没能消除人类间的距离,而在生活中划出了距离。”^② 这用来说明本雅明自己的美学理论也是恰当的。由于他严重脱离具体的革命实践,他的理论具有乌托邦的气质,有一定的虚幻性和空想性。

① 《发达资本主义时代的抒情诗人》第195页。

② 转引自《现代主义教程》第62页,麦克米伦公司1977年英文版。



第五章 读解文本的结构主义美学



20世纪西方美学在对艺术的研究上,发生了研究重心的转移。它从19世纪以前以艺术家主体创造为重点的研究,转移到着重研究艺术文本的存在方式,接受者的艺术文本的再创造和艺术价值的实现。伊格尔顿指出,20世纪的美学与文学理论关注的重心发生了转折:“倘若人们想确定本世纪文学理论发生重大转折的日期,最好把这个日期定在1917年。在那一年,年轻的俄国形式学派理论家维克多·什克洛夫斯基(В. Шкловский)发表了开创性的论文《作为技巧的艺术》。自那时起,特别是过去20年以来,各种文学理论大量涌现,令人为之瞠目。‘文学’、‘阅读’、‘批评’等词的内涵都发生了深刻变化。”^①而“西方马克思主义”美学适应这种变化,在坚持对艺术与社会关系问题的思考时,也产生关注对艺术文本的读解和接受的美学。在现代

^① 《文学原理引论》第1页。

西方形式主义、结构主义美学兴起以后,这些美学潮流所提出的艺术形式和结构的自足性、整体性问题,也成为了“西方马克思主义”美学认真思考的问题。杰姆逊认为,“一种辩证的文学理论必然要面临的最初问题,是文学作品自身的整体性问题,是它作为一个完整的东西的存在的问题。”“毫无疑问,我们作为批评家首先要忠实于作品的整体性,提供一种把自主性作为艺术自身的辩证现象认识的理论。”^① 他还指出,马克思主义美学应当吸取形式主义、结构主义美学的成果,发展和建构辩证批评。波塞尔(D. Bosser)指出:“当代的文学理论家已经使马克思主义文学理论同其他文学理论的探讨进行了建设性的对话,这些探讨,他们原先以为是错误的或是徒劳的。我们只要指出马克思主义和结构主义在交叉之处所作的工作,就可以肯定各不相同的文学理论像过去那样摆出一副相互轻视的姿态,是再也不可能了。”^②

当代西方美学关注艺术文本与接受的势态,影响着“西方马克思主义”美学在现代的发展。阿尔都塞首先吸取结构主义的一些观念,对艺术与意识形态的关系作了深刻分析。在他那里,艺术和意识形态的关系就不只是卢卡契等人所解说的艺术家的世界观与作品之间的关系,而是艺术与意识形态在人类社会实践总问题的结构中的关系,意识形态是现实社会在实践上的一种结构性文本,它与现实社会一起构成艺术文本的结构性背景。艺术、意识形态、现实社会三者,就处于一种复杂的结构性关系之中。美学与艺术批评的宗旨就是解析这种关系,让人们更准确、更深刻地认识现实。阿尔都塞的这一思想,对于“西方马克

① 《马克思主义与形式》英文版,第313页。

② 《当代西方文学理论导引》第191页,四川文艺出版社1986年版。

思主义”美学从 60 年代开始的新的的发展具有开拓性意义。它使“西方马克思主义”美学能够运用符合时代美学潮流的话语方式,表达马克思主义的思想意义,从新的维度分析当代资本主义社会的艺术、文化现象。受阿尔都塞的直接影响,他的学生马歇雷形成了离心式的结构主义的马克思主义的美学,而威廉斯、伊格尔顿、杰姆逊对于艺术的文化学批判理论,也被某些学者称为后阿尔都塞主义美学。卢卡契的学生戈德曼在提出他的发生结构主义的批评理论时,实际上,也接受了阿尔都塞的深刻影响。应当说,“西方马克思主义”美学在顺应当代美学潮流,切入理论热点上,取得了重要的理论成果。本章主要概述阿尔都塞、马歇雷和戈德曼运用结构主义方法,在关注对艺术文本的读解和接受问题上的美学思想。

第一节 阿尔都塞的艺术与意识形态的理论

路易斯·阿尔都塞(Louis Althusser)1918年10月16日生于阿尔及利亚的比尔芒德雷一个银行经理的家庭。他在阿尔及利亚和马赛读完小学和中学,并参加了天主教青年运动和青年学生基督教徒组织。1936年,他进入巴黎法国高等师范学校预科学习,1939年通过会考升入法国高等师范学校文学院。当时正值德军入侵法国,阿尔都塞应征入伍,随军驻在布列塔尼半岛。他在1940年被俘,并被押送到在德国的一个集中营里拘禁,一直到战争结束。战后,他回到巴黎法国高等师范学校继续学习。在哲学家加斯东·巴歇拉尔(J. Bathler)的指导下,他1948年提交了题为《黑格尔哲学中的内容概念》的博士论文。毕业后,他留校任教,历任哲学教师、辅导教师、秘书、副教授等职。1975年6月,他经答辩获庇卡底大学评议会授予的文学博

士学位。1948年阿尔都塞加入法国共产党,虽然与法共领导人从60年代以后不断产生冲突,但他直到逝世始终留在法共内。1980年底,阿尔都塞精神病发作,晚年处于精神病医生的监护之下,直至逝世。

阿尔都塞的思想在当代具有广泛影响,同时对他的思想的定位又众说纷纭,各执己见。像本·阿格尔这样的理论家认为“西方马克思主义”只是一种黑格尔主义的、人本主义的思潮,因此把反人本主义的阿尔都塞排斥在“西方马克思主义”的行列之外。然而,阿尔都塞本人却在《论青年马克思》一文中,谈到苏联和民主德国学者研究青年马克思的论著时说:“在研究青年马克思这个任务面前,西方马克思主义者从此不再是单枪匹马了”^①,在这里他俨然以“西方马克思主义”者自居。对阿尔都塞争议最大的似乎是,他的思想究竟是不是结构主义的马克思主义。阿尔都塞一再声明自己是马克思主义,而不是结构主义,还对二者的根本区别作了论述和分析。人们在对他的思想资料进行认真研究以后,可以认为,阿尔都塞接受和吸取法国结构主义的思想方法是一个不能否定和回避的事实,而且正是因为这一点他才成为当代最有影响的“西方马克思主义”思想家之一。斯塔米瑞斯在论述戈德曼的发生结构主义的美学时指出:“法国60年代的结构主义,是由成就不等的像列维—斯特劳斯(Levi-Strauss)、拉康(Lacan)、福科(Foucault)和阿尔都塞这样的知识人士兴起的。”^②而英国学者罗伯特·康·大卫(R. C. Davis)等则认为阿尔都塞所进行的工作,是把马克思主义与解构主义结

① 《保卫马克思》第30页,商务印书馆1984年版。

② 《二十世纪文学批评主流》英文版,第53页。

合起来,是一种后结构主义思想^①。我认为,这些意见还是比较中肯的。

战后法国思想界经历了一次重大的演变,这就是从存在主义向结构主义的演变。1962年,当列维-斯特劳斯在《野蛮人的心灵》中用最后一章《历史和辩证法》,猛烈批判和抨击萨特的《辩证理性批判》时,结构主义一下子震动了法国思想界。在60、70年代,欧洲思想界形成了法国结构主义思潮与德国的法兰克福学派两强对立、双峰对峙的局面。这实际上是20世纪哲学文化思潮中,人文主义与科学主义思潮的对立。欧洲思想界的这种形势,直接影响到“西方马克思主义”的理论形态。由于阿尔都塞在理论上是反人本主义的,又接受了结构主义的某些影响,因而在“西方马克思主义”中,也形成了以法兰克福学派、萨特为代表的人本主义的马克思主义同以阿尔都塞为代表的结构主义的马克思主义的对立,这也是符合历史事实的。

结构主义是人文科学中对于社会、经济、文化、文学艺术的模式研究。研究的重点不是现象本身的性质,而是现象之间的关系,构成现象的内在多种因素之间的关系。它专门研究没有历史性、没有时间性的一切政治、经济、文化、艺术的结构和原始模式。系统、结构、模式等概念在结构主义中起着重要作用。可以看到,在阿尔都塞的著作中,结构主义研究方法的特点时有发现。而且,结构主义在法国崛起以后,直到衰落,始终同马克思主义有着直接的接触和联系。列维-斯特劳斯说:“阅读马克思的著作,对我的思想的形成,曾经起了根本性的作用。”^②塞巴格首先用结构主义概念来解释马克思主义,在法国第一个倡导结

① 参见《批评和文化》第178页,伦敦诺曼公司1991年英文版。

② 法国《新观察家》第816期(1980年6月。)

构主义的马克思主义，写过一本《结构主义和马克思主义》。由于塞巴格去世过早，他用结构主义去改造马克思主义的企图，没有获得多大的进展和影响。其后高迪里埃也作过努力，但他在《马克思主义人类学的前景》一书中，把注意力放在经济和人类学方面，也不够全面和具体。而阿尔都塞从60年代开始，发表了《保卫马克思》、《阅读〈资本论〉》、《列宁和哲学》、《政治和历史》、《答刘易士》、《自我批评论文集》等著作。这些著作以反人本主义，主张“主体移心”论，否认主体和人在认识论上的首要性，信奉索绪尔的结构主义语言观，重视心理无意识结构等结构主义的理论框架，去解释马克思主义，就使阿尔都塞名噪一时，成为结构主义的马克思主义的代表人物。

阿尔都塞没有专门致力于美学研究。在美学与艺术批评方面的专门论著主要有《皮科洛剧院：贝尔托拉兹和布莱希特》、《就艺术问题给安德烈·达斯普尔的回信》、《抽象派画家克利莫尼尼》、《思想和思想状况的注释》等。然而，除了这些对美学和艺术问题的具体、直接论述之外，他的结构主义的马克思主义的社会结构理论、意识形态理论、艺术与意识形态关系的理论等，对于整个“西方马克思主义”美学都有广泛、深刻的影响。

一 艺术、意识形态、科学的结构关系

阿尔都塞的理论是反经验主义的认识论。他认为，经验主义的认识论把认识当成对客体的见识，其根本错误在于把见识的最初对象或原料当成了实在本身。而他主张恢复到科学地位的马克思主义，则把认识看成是一种实践，是一种生产性活动。因此，从这种眼光来看社会，就可以把社会结构划分为人类的不同的实践领域。他说：“‘社会实践’作为特定社会中存在的各种实践的复杂统一体，包含着许多具有不同特点的实践。”它“具有一定的结构”。在这一结构中，除了物质生产实践这一基本实践

以外,还有政治实践、意识形态实践和理论实践。意识形态实践的涵义是,“意识形态不论表现为宗教、政治、伦理、法律或艺术,也都在加工自己的对象,即人的‘意识’”^①。这些领域不同、对象不同、功能不同的实践,却又相互联系,共同构成了社会的整体结构。在《保卫马克思》一书提出的这一结构中,艺术是意识形态的实践。然而,他在另外的地方,又认为艺术并不完全是意识形态,或者说并不是意识形态。他在“答安德烈·达斯普尔”的论艺术的信中,又说:“艺术和意识形态之间的关系问题,是个很复杂很困难的问题。然而,我能告诉你我们研究工作的一些方向。我并不把真正的艺术列入意识形态之中,虽然艺术的确与意识形态有很特殊的关系。”^②

阿尔都塞关于艺术与意识形态关系的看法有所改变,是因为他对意识形态问题提出了一些新的观点。比如,在收入《列宁与哲学》一书中的《意识形态和意识形态国家机器》(1969)这篇文章中,就提出了他关于意识形态的比较系统的思想。他认为,意识形态是一种特殊的认识形式,而且是一种特殊的有意义的实践及其产物。在社会中,教堂、学校、政治团体等都是意识形态的国家机器。“‘意识形态国家机器’与国家权力正规机器——警察和军队——不同:后者依靠强制和威胁发挥作用;而前者则通过‘意识形态’发挥作用。”^③而且,“意识形态国家机器”是具有物质实在性的实体,它们在自觉地制造意识形态。这样,在阿尔都塞看来,马克思、恩格斯所认为的意识形态是社会存在的反映的观点就是错误的。意识形态不是由人的社会关系决定

① 《保卫马克思》第139页。

② 《西方马克思主义美学文选》第520页。

③ 《列宁和哲学》第138页,伦敦新左派书屋1971年英文版。

的意识反映,而是自主的生产实践。意识形态国家机器的产品,把个人意识通通消解,把个人改造成为社会存在,而所谓社会存在无非是意识形态形式的主体而已。他认为,意识形态产品用一种想象性关系规定我们所置身的社会存在状况,规范我们的生活,诱使我们对上帝、人类、国家等绝对主体的认同,接受现成社会秩序的控制。这里包含着对剥削阶级利用意识形态来实施自己统治目的的揭露和批判,有一定积极意义。然而他把意识形态的这种现象普泛化,就在根本上抹煞了社会存在同社会意识之间、上层建筑同经济基础之间的归根到底的决定与被决定、反映与被反映的关系,是与马克思主义的基本原理相背离的。

在对意识形态的这种看法中,艺术的位置就发生了变化。有的艺术可以成为意识形态国家机器的产品,然而伟大艺术就不能被放置于意识形态国家机器之中。如果这样,艺术就完全失去了自身存在的价值和意义。在阿尔都塞的社会实践结构蓝图中,能够为人们提供正确认识的就是理论,就是他称之为科学的理论。理论实践同样有科学与意识形态之分。他认为,马克思自己的思想在发展过程中,曾经出现过“认识论的断裂”。断裂期以《神圣家族》为界,在此以前的著作是意识形态,此后的著作才成为科学。只有科学才是对现实的正确认识。“任何科学的理论实践总是同它史前时期的、意识形态的理论实践划清界限:这种区分的表现形式是理论上和历史上的‘质’的中断,用巴歇拉尔的话来说,就是‘认识论的断裂’。”^①科学的理论的要义就是要摆脱意识形态的误区,寻求对现实的正确认识。科学实践加工的材料是由意识形态及其他经验实践、技术实践提供的,然而经过加工却拓展为一个新的认识对象的空间。科学对

^① 《保卫马克思》第140页。

意识形态的虚假主张提出质疑,开拓人们认识现实的正确道路。阿尔都塞无疑认为科学是人类最有价值的活动。他自己以科学真理的探索者自居,他也赋予了伟大艺术以真理的科学地位。

正是在他的由不同实践构成的整体社会结构中,阿尔都塞探讨了艺术、意识形态、科学三者的关系,并由此而形成他的独特的美学思想。艺术在他的思想中,实际上处于意识形态和科学之间,是游离于二者之间的一种活动。在艺术走向平庸和堕落的时候,它滑向意识形态的深渊;而在它走向崇高和伟大的时候,它与科学一起飞向了真理的蓝天。同时,还应当看到,阿尔都塞又注意到了艺术具有与意识形态和科学不同的功能和效果——科学为认识效果,意识形态为想象性效果,艺术为审美效果。在他看来,对艺术的研究就是对审美效果的研究,然而对审美效果的研究不能孤立地在艺术领域进行。正是因为任何一种实践,在进行过程中,都要处在社会各种实践以及自身各种因素的“多元决定”中,对艺术的研究达到科学层次的美学,只能在艺术、意识形态、科学三者的关系中确立。他指出,马克思主义的总体观,不是线性因果观(如黑格尔),也不是表现因果观,而是结构因果观。对艺术的研究着眼于艺术的效果,但是“效果并不是在结构之外的,并不是一个预先存在着,以备结构在它上面刻下其印记的客体、要素或空间;相反地,它意味着,结构是内在于它的结果的,是在斯宾诺莎(B. Spinoza)用此词的意义上的一个内在于其结果的原因,结构的整个存在在于它的效果之中。总之,只是其特殊要素的特定组合的结构,并不是存在于其效果之外的东西。”^①

在他看来,结构因果观与线性因果观、表现因果观不同之处

^① 《阅读〈资本论〉》第188—189页,伦敦新左派书屋1970英文版。

在于：

第一，结构是一个出现在或内在于要素/效果之中的原因，而不是外在于它们的；

第二，结构只存在于这些要素/效果和它们的关系的总体中；

第三，结构并不完全地出现在它们中间的任何一个之中，而是“只是作为一个结果，以其决定性的不在(absence)，出现在那里”。在这个意义上，可以把它描写为既出现又不出现在它的效果之中。

阿尔都塞的这种结构主义的马克思主义的观点，是他的美学思想的理论前提。艺术的审美效果存在于具体的艺术品以及人类艺术的自身结构之中，同时艺术的结构性效果，又要在根本上受制于社会组织的全面性结构。这样，对艺术的认识，必须在社会的全面性结构，即艺术、意识形态、科学的结构关系中去确立。艺术现象所受制的、隐蔽于其中的社会的本质性结构，又有在场与不在场的区分，艺术往往用在场的东西来表达不在场的现实的真实结构。艺术就处于与意识形态、科学等实践的相互作用的复杂结构之中。它往往是连接各种实践的中介。

阿尔都塞关于艺术、意识形态、科学几者的结构关系的论述，来源于他对社会整体结构的看法，来源于他所谓的科学与意识形态之间存在的“认识论断裂”，同时，也来源于他的“多元决定”的思想。他用从精神分析学说那里借用来的多元决定(overdetermination)这一术语，建立起多元决定的历史观。他提出：“马克思已经给我们提供了‘链条的两端’：一方面，生产方式(经济因素)归根到底是决定性因素；另一方面，上层建筑及其特

殊效能具有相对独立性。他要求我们在这两端之间去寻找……”^① 这里的思路本来还是正确的,是对庸俗唯物主义的反驳。然而,阿尔都塞在两端之间所寻找到的并不是辩证唯物主义的正确结论,而是上层建筑、意识形态的实体性、脱离经济基础的自主性。他指出,在多元决定的世界观中,“意识形态根本不是意识的一种形式,而是人类‘世界’的一个客体,是人类世界本身。”它“是人类对人类真实生存条件下的真实关系和想象关系的多元决定的统一”,“人类通过并依赖意识形态,在意识形态中体验自己的行动”^②,而艺术就是这种行动之一。

在这种多元决定的世界观中,意识形态具有再生产的功能,在科学与艺术的实践活动中占有重要位置。科学只有经历意识形态的史前阶段,才能上升为正确认识。而艺术则是在意识形态中孕育、孵化生成,才能给人们提供现实的真确反映。意识形态是科学研究的对象,也是艺术表现的对象。艺术和科学都面对着同一个对象——意识形态。意识形态提供了个人据以和社会焊接在一起的装置,他是社会的表象,确指社会存在,但却不能像科学那样说明这些存在的本质。科学的职能是对意识形态进行认识,得出世界存在的本质的知识。而艺术这种实践用自己特殊的生产工具,对意识形态所提供的素材进行加工,让人们看到现存的意识形态的审美效果。艺术的审美效果就来源于与意识形态的这种多元决定的结构关系。从这个意义上说,艺术是意识形态的反映和表现。

这种由多元决定论推导出来的艺术与意识形态的关系,并由此对艺术本质的确定,都是有争议的,也是我们所不能随意赞

① 《保卫马克思》第 89 页。

② 《保卫马克思》第 203 页。

同的。阿尔都塞的多元决定论首先在实际上否定了经济基础对上层建筑的归根到底的决定作用,然后抬高意识形态的地位,使其成为物质性实体,并在上层建筑领域中起到决定作用。这一观点在其后的“西方马克思主义”美学中产生了广泛反响。一方面,马歇雷、伊格尔顿、杰姆逊等人接受并发展了他的意识形态再生产的理论;另一方面,又引起了争议和批评。本涅特指出:“阿尔都塞以这种方式探讨问题的结果,实际上是对他的出发点即唯物主义前提的否定。特定的科学、特定的文学文本、特定的意识形态形式,在他那里,变得不再是物质条件下的实践的产物,而是恒定结构的纯粹表现。”^① 连受他影响的伊格尔顿也说,阿尔都塞“实际上把意识形态形象地描绘为一种万能的超自我,使每个人的自我无情地服从它的需要,并把这种非辩证的看法与同样非辩证的功能主义和经济主义联系起来。”^②

二 艺术的审美效果

阿尔都塞提出科学是理论的唯一正确的形态,他试图在每一学科领域的理论探索中,都要寻找一种科学的真理。他认为美学与艺术批评同样有一个从意识形态的史前状况走向科学的理论境界的问题。他说:“理论对于那些还不存在马克思主义理论实践的领域也有十分重要的意义。这些领域在大多数情况下并不像《资本论》那样问题已经得到‘解决’。在认识论、科学史、意识形态史、哲学史、艺术史等方面,马克思主义的理论实践大部分还有待开创。”^③ 而这种开创工作,也只能运用他所提出的关于马克思主义的科学概念,即他的“认识论断裂”论、“多元决

① 《形式主义和马克思主义》英文版,第112页。

② 《批评与意识形态》第86页,伦敦1976年英文版。

③ 《保卫马克思》第142页。

定”论等,来建立马克思主义的美学和艺术批评。他的“答安德烈·达斯普尔”的一封论艺术的信,就是他试图建立所谓科学的马克思主义美学和艺术批评理论的一种努力。他指出:“现在我相信,我们能够希望做到真正认识艺术,深入了解艺术工作的特性,认识那些产生‘审美效果’的机制的唯一途径,正好是对‘马克思主义的基本原则’多花时间,予以最大注意,而不是匆匆‘转到别的一些东西上去’,因为如果我们过于迅速地转到‘别的一些东西’上去,我们得到的将不是对艺术的认识,而是艺术的意识形态”。这种“马克思主义的基本原则”就是阿尔都塞自己提出的“不是审美自发性的意识形态概念,而是与自己的对象符合的科学概念,从而必然是新的概念”。这表明,阿尔都塞认为,美学和艺术批评是一种科学,而不是意识形态。意识形态只能产生审美的自发性,不可能对艺术的审美效果作科学认识。美学必须用科学的方法,在艺术与意识形态的关系上去寻找艺术的审美效果的机制。“像任何认识一样,对艺术的认识也必须先同意意识形态自发性的语言决裂并且建立一套科学概念来代替它。必须意识到只有这样同意意识形态决裂才有可能来着手构筑艺术认识的大厦。”^① 这里唯一的途径就是用他的结构主义的马克思主义所指出的艺术、意识形态、科学三者之间的复杂关系,来建立新的美学理论。

运用这种理论,他提出了他的美学思想的一些核心观点。他认为,艺术在意识形态和科学之间处于一种特殊的地位。艺术同意意识形态有直接的关系。“意识形态浸透一切人类活动,它和人类存在的‘体验’本身是一致的;正因为如此,在伟大的小说里让我们‘看到’的意识形态的形式,以个人‘体验’自我的内

^① 《西方马克思主义美学文选》第524-525页。

容。”“巴尔扎克也好,索尔仁尼琴也好,它们都根本没有使我们认识他们所描写的世界,他们只是使我们‘看到’、‘觉察到’或‘感受到’那个世界的意识形态的现实。”^① 这就是说,艺术所面对的并不是真正的现实,而是现实世界的表象——意识形态。艺术家在作品中表现的个人的体验,也并不是现实直接给予他的,而是意识形态在其现实事物的特有关系中自发产生的体验。艺术以意识形态为材料,科学也以意识形态为材料,在这一点上二者是相同的。然而,艺术又同时是科学的材料。艺术能够成为科学的材料,正是因为艺术负载着意识形态,它以特殊的形式表现了浸透人类一切活动、与人类存在的体验相一致的意识形态。他说:

我相信,艺术的特性是“使我们看到”,“使我们觉察到”、“使我们感觉到”某种暗指现实的东西。

艺术使我们看到的,因此也就是以“看到”、“觉察到”、和“感觉到”的形式(不是以认识的形式)所给予我们的,乃是从中诞生出来、沉浸在其中,作为艺术之分离开来并且暗指着的那种意识形态。^②

由于艺术不是以概念的逻辑体系来复述意识形态,它是艺术家的意识形态的表象的形式。由于意识形态本身具有复杂的形态和矛盾,艺术对意识形态的表象就不能直接简化为意识形态。意识形态是现实的表象,艺术又是意识形态的表象,艺术与现实的关系当是表象的表象。艺术由于具有这样的位置,又由于社

① 《西方马克思主义美学文选》第 521 页。

② 《西方马克思主义美学文选》第 520—521 页。

会意识形态体系与艺术家个人的意识形态观念存在着差异和矛盾,作品本身的内容就存在内在的复杂矛盾。所谓艺术的审美效果,就是在作品中存在着艺术家个人表象意识形态的立场同暗指现实的意识形态的内部距离的体验。正是这种距离把二者分开,使我们觉察到而不是认识到意识形态同现实的差距,从而清醒地认识现实。阿尔都塞认为,用这个观点就可以解答“为什么巴尔扎克尽管有他个人的政治选择,仍然能‘使我们看到’以批判的形式表象的资本主义社会的‘体验’”这类问题。

在解答巴尔扎克的现实主义的胜利之谜时,达斯普尔认为,这是因为“他的艺术的逻辑迫使他在作为小说家工作时放弃了他的某些政治概念”。这是研究这类问题时卢卡契所提出的而后得到广泛传播的观点。这一看法,并不为阿尔都塞所赞同。阿尔都塞说,巴尔扎克从未放弃过他自己的政治立场,而且巴尔扎克的独特的、反动的立场在他的作品的内容的产生上起了决定性的作用。这是矛盾的,但却是事实。正是因为他保持了他的政治观念,他才能产生出他的作品。正是因为他坚持了个人对社会意识形态表象的独特立场,才在作品中制造了现实与意识形态的距离。读者在作品中,与巴尔扎克个人的意识形态相对照,才看到作品中另一些暗指现实的关系,即资产阶级必然取代封建贵族的现实世界的关系。

阿尔都塞指出,真正的艺术对意识形态的超越,就是引导人们看到现实与意识形态的距离。科学剥离开意识形态的假象,展示对现实的真理性认识。艺术对虚假的意识形态同样有冲击作用,但艺术与科学毕竟不同:“艺术(我是指真正的艺术,而不是平常一般的、中不溜的作品)并不给我们以严格意义上的认识,因此它不能代替认识(现代意义上的,即科学的认识),但是它所给予我们的,却与认识有某种特殊的关系。这个关系不是

同一的关系,而是差异的关系。”^① 这种差异就在于艺术给人们提供的东西,是直接让人们看到、感觉到意识形态与现实的距离,从而产生摆脱意识形态束缚的冲动和行动。艺术的这种特有的审美效果,只能在阅读和接受中获得。所以,阿尔都塞的美学理论是一种注重阅读和接受的理论。

而且,作品内部的这种艺术家个人意识对社会意识形态进行表象时,造成的二者的差距,来自于意识的无意识结构和性质。因为在阿尔都塞看来,意识形态不是仅仅被有意识地掌握,还可以是在日常生活中得到体验的思想体系。它本身就是实践着的。从这个意义上说,意识形态就具有无意识的结构。无意识并不是不存在,只是未被纳入表象的形式。在文学的表象形式中,无意识是确定的不在场(absence),但却留下了不在场的标志——小说内容与作者个人意识形态的内部距离,这一距离深刻地展示了社会意识形态和现实的实际距离。

所谓不在场、距离,这些都是阿尔都塞寻找艺术的审美效果的关键术语。它们来自于他用结构主义读解马克思著作的方法——“依照症候的阅读”。“依照症候的阅读”是阿尔都塞利用法国结构主义者拉康的语义的精神分析,而从弗洛伊德那里借用来的。弗洛伊德从对日常生活和梦境的谈论的错误、疏忽和荒唐中,看出无意识的复杂和隐藏的结构,拉康的语义的精神分析则据此认为,意识层面的东西是能指,潜意识的东西是所指,没有说出的东西,是和已经说出的东西同等重要的,甚至更为重要。根据弗洛伊德和拉康的这些看法,阿尔都塞提出,一种学说的理论结构是无意识的结构,其理论框架往往是复杂和矛盾的,而这种矛盾又必然在原文表面的沟壑、沉默、缺乏等症候

^① 《西方马克思主义美学文选》第 520 页。

中表现出来,因此在阅读理论著作时不能就其表面文字作直接的阅读,而必须把它同种种症候结合起来,才能把潜藏的理论框架从深处拖出来。

阿尔都塞认为,过去对马克思著作的读解,由于只注重文字的表层意义,并没有抓住马克思著作的理论框架。对理论框架的揭示和把握,是阿尔都塞结构主义观念的核心。在他看来,所谓理论框架,就是使得一种理论能够以特定的方式提出某种问题而排斥另一些问题被提出的潜在结构。这是一种基础性的结构,是一种潜在的分析工具。它的作用不在于用公开、明确的语言表达某一种思想观点,而在于以其自身的往往是表达不完善、不确切,甚至是混乱的方式,来指明它同现实的关系。

理论框架是一个理论家的著作最本质的东西。但它却很少以明显的形式存在于它所支配的理论的表层,而是往往以一种无意识结构的方式,埋藏在理论之中。埋藏的痕迹,就是在文字表述上的某些不流畅、不连贯、不清晰、不明确,甚至是突然中断的空白、无和沉默。结构主义的读解就是从以上“症候”入手,把著作的白纸黑字、字里行间中潜藏的理论框架从深层拖出来。这种理论框架就是作家个人的心理学结构。

阿尔都塞首先把上述“依照症候的阅读方法”运用于研究马克思的著作,特别是阅读《资本论》,提出了一系列关于马克思主义的见解,建立了结构主义的马克思主义。同时,他也把这种“依照症候的阅读方法”用于对艺术的审美效果的分析。

现代美学中不少理论家认为,艺术的审美效果在于引起人们的审美经验。而审美经验的获取往往在于把握一种感性的范型、模式、结构,从而获得一种清晰的、满足的、典型的审美情绪。而这里的关键在于欣赏主体必须有效地把握艺术品所提供的审美结构。不同的理论家对这种审美结构有不同的看法。而阿尔

都塞则将他在研究马克思著作中树立的“依照症候的阅读方法”，运用于艺术品审美结构的分析，认为艺术品的审美结构并不取决于对艺术品呈现的形象作简单、表面的感知，而是要抓住形象的“症候”——那些没有具体描绘、展示的东西，那些空白、无和沉默，来把握其审美结构——现实的人同现实的真正关系。

他在布莱希特的史诗剧的结构中，看到了“两种相互分离、互无关系、同时并存、交错进行但又永不会合的时间形式；我们还看到了由局部的、单独的、似乎凭空出现的辩证法作总结的真实事件。结构的内在分离性和不可克服的相异性是这些剧作的显著特点。”^① 他由布莱希特剧作的间离效果，进一步意识到，艺术往往用这种内在的分离结构来与社会意识形态拉开距离，它在整个社会意识形态的整体结构中，是离心的。只有这样，艺术才能发挥它的与现行意识形态对立的功能。他说：“如果戏剧的目的是要触犯自我承认这一不可触犯的形象，是要动摇这静止不动的、神秘的幻觉世界，那么，剧本就必定在观众中产生和发展一种新意识。这种新意识是尚未完成的意识，它在这种未完成状态、这种由此产生的间离状态以及这种源源不断的批判的推动下，通过演出而创造出新的观众。这些观众是在剧终后开始演出的演员，是在生活中把已开始的演出最后演完的演员。”^②

在分析克勒莫尼尼的绘画作品时，阿尔都塞指出：“控制着人们的具体存在，即提供关于人们的物体之间以及物体和人们之间的关系的日常意识形态的结构，永远不能用它的在场、用原

① 《保卫马克思》第118页。

② 《保卫马克思》第127页。

型、正片和凸雕来表现,而只能用迹象和作用、用不在场的标志、用副片和凹雕来表现。‘表现’一种确定的不在场的这种凹雕,正好是雕在我们刚才讨论的有关差异中:一个被画的物体与它的本质不符,被与它本身以外的一个物体相比较;正常的联系(如人们和物体之间的联系)被颠倒和打乱。”^①这就是真正的艺术作品中存在的“症候”。欣赏者只有依照症候来观赏,才能获得有意义的艺术享受。

意大利画家克勒莫尼尼画的不是具体的物体和场所,也不是时间或瞬间,而是物体与物体之间、时间与时间之间的关系。在画家笔下出现的是一望无际的大海上,缩成一团的岩石——小岛,是急速生长的鳞茎植物、空中开放的花朵,是躺在光秃秃的山岩上的瘦骨嶙峋的山羊,是站在圆圈(镜子)面前,旁边耸立着粗大的垂直线(门、窗、隔板、墙壁)的人们,人们变形的脸。

阿尔都塞认为,这些抽象主义的绘画,画出来的从来就是在场中的不在场——人同物体、现实的真实关系。缩成一团的岩石是人所理解的泥土的来源,在历史的重压下,岩石变成了土地。转瞬即逝的植物生长表现了时间的永恒节奏。走向死亡的山羊同他的主人一样是行尸走肉。粗大的垂直线是物对人的压迫,封闭于圆圈中的人们在镜子面前并不能认识自己。克勒莫尼尼笔下的人的面孔是变形的,“它们的变形只是形态的一种确定的不在场,一种对它们的无个性特征的‘表现’,而正是这种无个性特征构成对人道主义意识形态的范畴的实际废弃。”其中,“还有一种肯定的、确定的不在场决定它们,使它们成为现在这种无个性特征的存在物,成为支配它们的现实关系的结构效应

^① 《西方马克思主义美学文选》第 533 页。

的这个世界的结构的不在场。”^①

在真正的艺术作品中,直接描绘的在场的形象、在场的意识形态的显现,往往是不明确的,它暗含的内在结构的指向是对意识形态的背叛和出卖。人们只有依照“症候”去阅读、欣赏,才能真正把握艺术的审美效果。其实,按照阿尔都塞的想法,这是一种像科学那样认识现实的效果。正是在这个意义上,他高度地评价了克勒莫尼尼的抽象主义绘画,认为他的创作道路是伟大的革命思想家、理论家、政治家和唯物主义思想家为人们开拓的新的道路。这位画家同那些思想家一样,让人们去认识支配人的抽象关系,认识人受奴役的规律,号召人们去争取自由。

阿尔都塞的美学思想强调了艺术与意识形态和社会生活的复杂关系,分析了艺术品内在结构的无意识特征,许多观点对于反对庸俗的马克思主义把艺术单纯当作政治宣传工具的失误,是有启发的。但是,他过分抬高了意识形态在社会整体结构中的地位,把艺术的来源放在意识形态之上,割断了艺术同社会生活的联系,则是唯心主义的观点。另一方面,他虽然强调分析艺术的审美效果,但他把艺术的特性只放在艺术品对意识形态的表现的层次上去分析,脱离了艺术丰富的美感功能去讲审美效果,不可能是科学的。阿尔都塞的结构主义的马克思主义是反人道主义的理论。他以反对主观主义的意识形态为名抹煞了人的主体性,把主体归结为一种非人结构的从属代理人,因此在研究艺术的审美特性时必然排斥人的主体美感经验。这样的美学理论在实际上可能堵塞人们探索审美之谜的道路。

① 《西方马克思主义美学文选》第 534—535 页。

第二节 马歇雷的文本—意识形态 的“离心结构”的美学

阿尔都塞关于艺术与意识形态关系的理论在“西方马克思主义”美学中产生了广泛影响。据伊格尔顿说,阿尔都塞理论的意义在于,他指出了“意识形态不完全是一堆杂乱无章、飘忽不定的形象和观念;在任何社会中,它都具有一定的结构的连贯性。正因为它具有这种结构的连贯性,它才能成为科学分析的对象。由于文学作品‘属于’意识形态,它们也能成为这样的科学分析的对象。”这就是说,阿尔都塞理论的启示意义是,按照这一理论,人们能够依据意识形态的结构来科学地分析文学作品。而且,可以从文学与意识形态的复杂关系中,把握作品的特殊意义。伊格尔顿还认为,“最优秀的马克思主义批评已经做到的正是这一点,马歇雷的出发点就是列宁关于托尔斯泰的光辉分析。”^①安德森也认为,马歇雷的《文学生产理论》一书是“在哲学本身的氛围之外成熟地运用阿尔都塞的思想,并有其个人特色的唯一作品。”在美学上,马歇雷是阿尔都塞学派的代表。

皮埃尔·马歇雷(Pierre Mecheray)是阿尔都塞的学生。他是法国共产党人,哲学家和文学批评家,是人们公认的第一位阿尔都塞学派评论家,现任法国巴黎大学哲学系教授。早在1965年,他就参加了阿尔都塞主持的《阅读〈资本论〉》的写作。他完全赞同阿尔都塞的“依照症候阅读的方法”,并用以理解理论著作。他们在《阅读〈资本论〉》一书中,就运用这种方法来分析马克思与亚当·斯密、李嘉图等古典经济学家的“对话”。前面说过,阿尔都塞本人就按照这种结构分析的阅读方法,论述过艺

^① 《马克思主义与文学批评》第23页。

术与意识形态的关系。应当指出,阿尔都塞的这些看法并不一定是他自己独立发现和创造的。因为阿尔都塞在写给达德普斯论艺术的信的时候,马歇雷的后来收入《文学生产理论》的一篇重要论文《列宁——托尔斯泰的批评家》已经在1965年的第121期《思想》杂志上发表了。阿尔都塞为了让达德普斯明白艺术与意识形态的复杂关系,还告诉他要仔细阅读一下马歇雷的这篇文章。而且,阿尔都塞曾经明确地把艺术纳入意识形态之中来认识,而在这封信之后,他则称艺术,特别是真正的艺术不是意识形态。这显然吸取了马歇雷的思想。马歇雷美学思想的基本特色是,他把艺术作品理解为一种独特的形式结构,这一结构与社会意识形态的结构处于一种复杂的关系之中,它受制于意识形态,而又与它偏移和离心,保持着一段能够审视意识形态,甚至瓦解意识形态的距离。这就形成了文本—意识形态的离心结构的美学。

一 文本与意识形态的离心结构

马歇雷的名著《文学生产理论》问世以后,引起了西方文学界的关注。这个书名就曾经被人们理解为一个口号:要用某种概念来占领艺术批评这个意识形态的特殊领域,抓住这一领域的意识的流动。这一口号具有挑战性。

马歇雷认为,马克思、恩格斯尽管对艺术创作表现了一种持续的兴趣,但从来没有发展过一种艺术理论的方法。甚至在本世纪初,除了普列汉诺夫和拉法格有一些艺术方面的论著以外,还根本没有系统的马克思主义美学。他认为,以卢卡契为代表的对艺术作主体方面探寻的美学还始终陷溺于意识形态的误区,不是马克思主义美学的科学理论。而在50年代中期以后的非斯大林运动中,马克思主义的反映论、意识形态理论等根本问题,又受到消解和冲击。必须按照阿尔都塞关于科学理论的要

求,在对历史唯物主义进行重新思考和揭示的情况下,来建立马克思主义的美学。正如阿尔都塞在用结构主义方法读解马克思的《资本论》时,试图创造一种科学理论,即结构主义的马克思主义一样,马歇雷用“依照症候的阅读”方法,读解列宁论托尔斯泰的一组文章,试图建立一种新的文学批评理论,形成科学的马克思主义美学。

马歇雷把自己的美学称作文学生产理论,并不是像当代一些接受美学论者那样,借用马克思关于生产、产品、消费的经济理论来阐释艺术活动中读者、观众与艺术作品文本的关系;也不是像本雅明那样从特定时代的生产技术来确定艺术的生产力和生产关系。他之所以标举生产理论,是因为师承阿尔都塞的意旨,把文学创作当成一种意识形态的生产。他认为,作品的出现无非是作家对语言的运用,而这些语言及其所表达的意识形态在这个作家写作之前早已存在于日常生活之中了。在这个意义上,作家无所创造。当然,作家写入作品中去的语言和日常语言存在差距,有所不同,但这也不能算作创造。这只不过相当于一般生产过程中原料和最终产品的区别而已。在一般物质生产中,原料投入生产流程,经过生产加工制成的产品在物质本性上与原料是一致的,但是形态和功能却发生了根本变化。文学创作在原料与产品的关系上,和一般的物质生产是一样的。文学以意识形态为其原料。按照以往人们对艺术创作的主体性理解,或者对反映论的机械理解,它本应表达它作为原料的特定的意识形态,但是,当作品形成的时候,日常生活的语言、表现特定意识形态的语言,一旦进入作品文本之后,就变成了另外的模样,这犹如钢锭经过工艺处理变成了机器一样。因此,文学创作并不是主体的单纯创造,而是一种对意识形态的加工生产。只有认识到文学创作的这种对原料的加工处理的生产性质,才能

明白艺术与意识形态以及现实始终存在着结构形态上的差异，“文学与其说是现实的再现，不如说是语言的角逐。它(对现实和意识形态)的曲解大于模仿。”^①

马歇雷认为，以往的美学理论把艺术活动看成创造，这是一种人道主义的意识形态理论，最典型的创造艺术就是宗教艺术。艺术只能是生产，而不是创造。所谓文学生产理论，就是探讨文学作为意识形态的生产的特点。

马歇雷指出，文学的生产以意识形态作为原料，因而离不开意识形态的框架。意识形态具有一种自由/必然的框架结构。自由和必然存在着矛盾。然而，意识形态不能协调自由与必然的矛盾关系，反而造成二者之间的对立，而走向片面和绝对。因为意识形态向人们预言着自由，但是它只用“语言的幻象”来表述自由，把自由表述为人类、上帝的意志这样的“必然的形象”，这就用让人们接受强制的必然来作虚假的欺骗。意识形态其实是一种“没有尽头、没有形式的话语流”。他指出：“意识形态是封闭的、有限的，但它错误地宣称自己在其限度之内是无限的(对每一个事物都能作出回答)。正因为如此，意识形态不能创造一个容纳矛盾的系统。(它们只有在矛盾统一的状况下，才能成为一个结构系统；否则，只有单纯的对立。)意识形态是一个虚假的整体，因为它并没有指定它自己的限度，因为它不能反映出它自己有限的局限性。意识形态容纳了这些局限性，但它所以存在只是为了忘记那起源的时刻。这些永存的局限性(它们既是永久的又是永久地潜在的)就是形成全部意识形态的那种不协调结构的来源：指的是它外表上的开放性和内在的封闭性之

^① 《文学生产理论》第61页，伦敦1978年英译本。

间的不协调。”^①

文学的文本与意识形态的这一框架结构有关。作者在写作时总要受制于特定的历史状况,受到意识形态的局限性的影响。但是,文学文本与一般意识形态的区别在于,文学文本要挣脱意识形态强加的必然的强制而表征自由,以自由为主导来结构文本,申说“自己的真实”。这就是说,文学文本实际上对意识形态进行了加工,这种加工是一种结构性的变化。它把意识形态的自由/必然的保守性、强制性结构,转化为开放性、自由性结构。“即使意识形态本身听起来总是坚实的、丰富的,但却由于它在小说之中的在场,由于小说赋予它以可见的确定的形式,它开始言说自己的不在场。借助于作品,它(指进入作品的意识形态原料——引者注)变得有可能逃出意识形态的自发领域,摆脱对于自己、历史和时代的虚假意识。”^②人们生活于一种自发的意识形态环境之中,并不是自己自发地产生意识形态,而是无意识地自发接受社会意识形态的观念。而当艺术对意识形态进行加工生产的时候,作品就把意识形态结构为一个确定的图像,使意识形态成为人们审视的对象。这就使文学作品的结构不同于意识形态本身。

这就使文学作品的结构与它所加工的意识形态的结构不同,它与意识形态的关系是离心的。科学的理论著作尚且存在着无意识的“症候”,那么用图像的形式所表现的作家对意识形态与现实的关系,则具有更多的矛盾、含糊、朦胧,更为普遍地用在场来暗指不在场。这就是文学文本具有内在不协调的离心结构的特点。作品文本与意识形态的分离所造成的距离,使文本

① 《文学生产理论》第131页。

② 《文学生产理论》第132页。

出现内在的纷乱和缝隙,也是必然的。作家在创作时根本不应该,而且对于优秀作家而言也不可能把意识形态有意地、完整地表达出来,而只能用尽在无言之中的沉默、不在场来显露,沉默给予作品以生命。“书的话语来自某种沉默不语,来自赋予形式的东西,来自勾画形象的场所。因而书不是自我满足的,它必须伴随着某种不在场,没有它,书就不存在。对书的这种认识必须包含对这种不在场的思考。”“在作品的话语中发现了这一不在场的瞬间。沉默不语就形成了所有的话语。”^① 文学文本的离心结构就是把日常生活和语言中意识形态的在场,以及其中隐含的现实的在场,转化为不在场的缺失。

马歇雷还指出,卢卡契、戈德曼等人提出的文学作品应当具有而优秀的作品必然拥有的文本有机完整统一的结构观点,只是黑格尔的思辨哲学概念,是先验的理念模式,根本不符合文学作品文本的实际情况。任何文学作品,特别是伟大的文学作品,在文本的能指与所指之间永远存在着或大或小的缝隙。这些缝隙的存在至少说明戈德曼把作品文本结构归向于世界观的中心结构论是一种僵硬的教条。作品文本根本没有中心结构要素,其结构是意识形态含义不断冲突、歧异丛生的离心结构。而实际情况是,“作家的讲述建立在不同于日常生活的语言、科学阐释的语言的运用上。”但是,由于其能量的稀薄,文学语言可以模仿理论语言、意识形态语言的日常用语。而这种模仿就是文学语言与意识形态语言的角逐与对抗。“在一种无止境的对抗中进行真正的语言运用,它以显现其真实为自己的归宿。体验语言甚于创造语言,文学作品既是知识的类同物,又是意识形态习俗的不肖模仿。”“意识形态的语言,时时隐藏,但却以这种不

^① 《文学生产理论》第85页。

在场的状态具有雄辩之能。文学作品的模仿特质剥去了它明显的本能,使它成为派生的东西。通过它们出现的多种样式,各种不同的因素斗争大于联合:‘生活’被日常语言所绑架,而它的回声却在文学作品中被发现,以其非现实性同日常语言相抗争;即使是完工了的文学作品也都在意识形态上显露出缝隙。文学是它自己的神话学,它并不需要揭示它的秘密的预言家。”^①

文本的离心结构来自于作家个人对历史和意识形态的独特理解和构想,来自于作家以这种构想对现实的意识形态所进行的加工、制作、生产。这就必然造成“在文本里有着文本和它的意识形态内容之间的冲突。”^②“文学通过使用意识形态而向意识形态挑战。”^③这前一个“意识形态”,是作家个人在现实社会中出于对意识形态的理解所形成的思想观念。而后一个“意识形态”则是现实社会的意识形态,一定时代的意识形态。马歇雷认为,在伟大作家身上,以及在这些作家的作品中,这二者是分离和背向的。这一观点以后由伊格尔顿发展为一般意识形态和作者意识形态之间的关系。

比如,托尔斯泰的小说文本存在着内在的矛盾。马歇雷说,按照列宁对托尔斯泰的分析,托尔斯泰作品文本中主要存在两组矛盾因素:

- | | | |
|-----------|--|--------------|
| 1. 伟大的艺术家 | | 发狂地笃信基督的地主无为 |
| 的 抗 议 | | 主义(在一切形式中) |
| 2. 批 判 | | 不用暴力 |
| 现 实 主 义 | | 鼓吹宗教 |

马歇雷认为,第一个矛盾把托尔斯泰的作品(就其为审美标

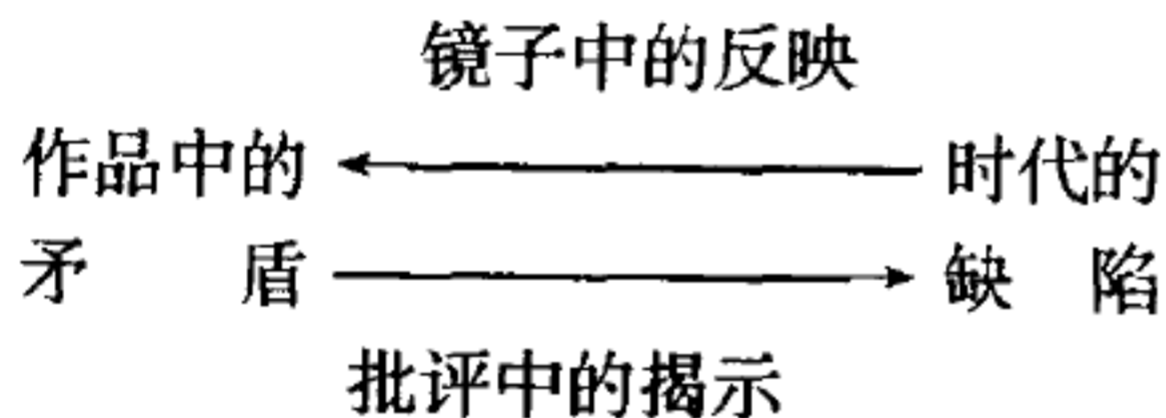
① 《文学生产理论》第 59—60 页。

② 《文学生产理论》第 124 页。

③ 《文学生产理论》第 133 页。

准所规定的程度而言)和托尔斯泰的实际状况(就其规定他的叙述主体、即谁在说话而言)联系起来。但是,矛盾的第二项本身是矛盾的,因为它暗示着托尔斯泰的固有状况(他按照出身而和历史发生的关系)之间的冲突。作品的创造取决于这个冲突,因为托尔斯泰除了成为一个作家之外,无法改变他同时代的关系。因此,第一个矛盾是和作品本身以及作品创作的(矛盾着的)条件之间的矛盾。第二个矛盾表达了作品的内容。作品文本遭到了外部和内部的和矛盾的夹击。

而这种矛盾的文本,恰好代表了或唤起了时代的历史矛盾,指出了列宁称之为“革命中的缺陷和弱点”的东西。所以,托尔斯泰的小说作为俄国革命的一面镜子,又可以用如下图式表述:



这就是说,时代的缺陷造就了托尔斯泰这样的作家,形成了他的作品中的这种矛盾。“矛盾或缺陷充满了托尔斯泰的作品;它勾勒出作品的总结构。作品中的辩证法(这使我们想起布莱希特的关于戏剧辩证法的见解),产生于作品和历史进程的实际辩证法之间的辩证关系。……托尔斯泰通过他的作品使我们接近历史本身”^①。

马歇雷认为,文本当然有权按照自己的方式为历史复杂性提供一个自身自足的完整观点。这种完整不是如卢卡契、戈德曼所说的由内部的和谐统一所提供的,而正是由文本的不完全、不足、不在场之处表达的。这些不足、混乱、矛盾,并不是文本的

^① 《文学生产理论》第129页。

过错,相反正是这些因素使文本得以存在,成为不可替代的东西。“镜子”在它所未反映的东西里,是跟它所反映出来的东西一样富有表现力。某些东西不在场——正是文本的无意识结构的根本秘密。

在马歇雷的文本与意识形态的离心结构中,“在作品中最重要的是没有说出来的东西”^①。他根据这一原则分析了凡尔纳(J. Verne)的《神秘岛》的离心结构。他认为,凡尔纳在写《神秘岛》的时候,其本意是想脱出《鲁滨逊漂流记》的窠臼。凡尔纳把几个一无所有、赤手空拳的人遗弃在荒岛上,企图使它们去直接与自然打交道,单纯用科学去征服自然,这一点就不同于鲁滨逊流落在荒岛时携带有文明社会的许多生活、生产工具。但是,随着情节的展开,那群人在神秘岛上发现了尼莫船长,船长给了他们一口盛满物品的箱子。这一情节就同凡尔纳的意图大异其趣,而且自然落入了笛福小说的模式框架。

马克思和恩格斯在批评古典经济学家把鲁滨逊看成是原始商人时就指出过,鲁滨逊“是一个真正的‘资产者’”^②。他不是从一无所有开始,而是从社会生产的产品,从已经掌握的诸如登记帐目那样的经济实践开始,在岛上开拓他的殖民地。凡尔纳从他的殖民主义意识出发,相信只从前文明社会的条件出发,单纯利用科学和工业技术就可以征服新的荒蛮世界。但是这也只是一种虚幻的意识形态。由尼莫船长提供的那一口箱子在文本中破坏了几尔纳的构想,表现出一个真理的认识:在科学和工业技术存在以前,社会不仅早已存在,而且经济上也十分发达。离开了社会,单纯的科学技术是不存在的。

① 《文学生产理论》第 87 页。

② 《马克思恩格斯全集》第 36 卷,第 211 页。

总之,马歇雷的文本离心结构的美学着重阐明了这个问题:“科学疏远和废除意识形态;文学则通过利用意识形态向它提出诘难。如果把意识形态看作是一种无系统的意义整体,那么作品就把这些意义集合为符号,以便阅读这些意义。而批评则教导我们阅读这些符号。”^①

二 科学的文学批评的任务

在马歇雷看来,由于文学文本存在着矛盾、混乱、含糊,存在着意义的分离,因此就需要文学批评。然而,历来关于文学批评就有各种看法。这表明这里存在着批评理论的混乱,应当予以澄清。人们对于批评,主要有两种见解。一种认为批评是对作品的判决式的判断,一种认为批评是对作品的解释性认知。前者作为趣味教育的鉴赏立场,是规范的、诉诸规则的,而后者是沉思的、形成规律的,采用文学生产式的认知的科学立场。前者是一种主体的鉴赏式的批评,它着眼的是对作品的消费。“批评宣称把作品当作一种消费品,这样就犯了经验主义的错误(第一个错误),因为它只能提出如何接受所给予的客体的问题。而这样的错误就引出了第二个、常规的错误,即批评将作品变更为与批评自身彻底同化的东西,否定了作品实在的现实性,把作品纯粹作为一种视觉短暂注视之下提供的东西。”^② 主体的消费式的批评,把写作与阅读视为同等的、可逆的。实际的情况远远不是如此。

马歇雷提醒人们注意,阿尔都塞在《保卫马克思》一书中已经指出,“阅读和写作是相反的,然而我们必须防止过分轻率地从阅读向写作倒推。”因为“作家和评论家各以自己的方式谈论

① 《文学生产理论》第133页。

② 《文学生产理论》第19页。

同一件事。或者,更确切地说,他们运用同一语言,但这并不意味着他们说的是同一件事。”写作提供的文本是一个复杂的离心结构,这是一个为一般读者所不能辨识的意义结构,文学批评的科学任务就是对文学文本进行意识形态的意义的辨认。在这里,正确的艺术批评就必定是科学的认知。“这说明了评论的真正本质,很少为人知道。评论家几乎就是作家,不再是学习当作家的替补角色了:他是楷模,是向导,是新的征兆的先知。在他的作品中,我们看到了作家的职能的范例。作为文学作品结构的披露者,批评本身就是其所评论的作品的结构。”^① 批评家对作品的分析评论,就是发现、寻找并不一定为作家本人所知晓、更不为一般读者所了解的作品离心结构,对其作出准确的解释。批评家面对作品,犹如作家面对现实一样,作家对现实的意识形态作了加工,进行了文学的生产,而批评家则对作品的意识形态表达的复杂材料,进行加工,指认出其中的文本与意识形态的离心结构。这个结构,作家本人并不清楚,一般的读者也未必能够辨认,只有批评才能将其揭示出来。从这个意义上说,批评也是生产,也是一种文学的生产。艺术活动,从它的创作与阅读这两个环节上看,都只能是生产,而不是创造。科学的美学理论将生产作为艺术活动的本质,是为了避免陷入夸大主体作用的误区,而且让人们注意艺术活动的核心始终是它同社会意识形态的关系。

马歇雷的文学生产理论的立足点是,文学是意识形态的生产,是对现实意识形态原料的加工。因此,“作品并不是直接根植于历史现实,而仅仅通过一系列复杂的中介。我们已经了解:意识形态,一种意识形态,是构成这些中介的第一个。我们还知

^① 《文学生产理论》第139页。

道：作品和意识形态的关系并不是自发的。”^①

根据对文学作品的意识形态加工性质和文本离心结构的这样的认识，在马歇雷看来，科学的文学批评的主要任务，就是对作品进行意识形态的辨认，在这一辨认中，揭示出意识形态与现实的真正关系。也就是说，在作家所加工的意识形态产品中，辨认出社会中意识形态的真相和实质。当然，作家对意识形态的加工并不是复制这种意识形态。艺术品在对意识形态进行加工时，就构制出一种消除意识形态所产生的特定主体性的结构条件。比如，巴尔扎克在《人间喜剧》中所描写的巴黎，并不是对巴黎的现实的反映，也不是对巴黎的现实的直接的体验，而是对他所感受到、捕捉到的意识形态的加工。他所加工的意识形态是封建保王党的贵族思想体系，而巴尔扎克的作品却成了封建贵族必然走向灭亡的无情的挽歌。一般意识形态对现成的统治阶级利益有维护的功能。维护统治阶级的既定利益是意识形态的自由与必然的内在关系对立的必然结果。文学作品的文本虽然是对意识形态的加工生产，但它本身作为一个自足的客体而存在，它要求自身具有客体的自由，就走向摆脱意识形态束缚的道路。它为了不受意识形态维护统治阶级利益的功能性原则的制约，就在文本中，把意识形态结构中自由与必然的对立关系，转化成为自身的统一关系。这种改变意识形态反动、落后的维护性功能的作用，就给文学生产的进步意义提供了可能性。但是把可能性变为现实性，需要一个过程，要通过科学的阅读，即文学批评才能揭示文本同意识形态的复杂而深刻的关系。

科学的阅读，文学批评实际上要处理的是一个双重的辩证序列关系：

^① 《文学生产理论》第118页。

- | | | |
|---------------------|---|-----|
| 1. 历史进程 | } | (1) |
| 2. 意识形态体系 | | |
| 3. 意识形态体系 | } | (2) |
| 4. 作家体现、表达、翻译、反映、表现 | | |

这一双重辩证序列的关系正是文学作品文本的内在结构。科学的文学批评的任务,就是要对这一内在结构作一系列的估价和推定。

第一个序列是作家对历史进程的特殊构想,和为实现这一构想而应用的意识形态命题。比如托尔斯泰对1905年前俄国历史进程的设想是解放农民,让农民过自给自足的生活。他为实现这一构想而应用的意识形态命题是农民的小康生活的理想,列宁称之为“农民东方主义”。如果说,托尔斯泰是一个政治思想家,那么他对历史的构想和所应用的农民的意识形态命题是根本错误的,毫无意义的。在第一个序列中,看不到托尔斯泰作为艺术家的成就。托尔斯泰的首创性、杰出成就、伟大的文学地位,并不包含在这一意识形态体系之中,因为作家的目的并不在于在作品中创造意识形态的思想体系。

作为一个作家,托尔斯泰精心创造了特殊的形式,这种形式用对意识形态的思想体系的“体现、表达、翻译、反映、表现”而形成文学作品。第二个序列所表示的就是作品文本与时代的意识形态体系的关系。优秀艺术家所创造的伟大作品文本,以卓越的艺术成就体现了对第一个序列中真实的历史进程与意识形态体系关系的明白而特殊的“感知”。列宁对托尔斯泰的评论是马克思主义文学批评的光辉典范,就是不仅因为列宁指出了托尔斯泰的作品是俄国革命的一面镜子,而且从上述两个序列的复杂关系中,发现了托尔斯泰作品文本的表达作为“镜子”的特殊

含义。列宁所着重分析的是托尔斯泰作品文本中存在着的第一序列和第二序列的内在矛盾和辩证运动。由于有对历史进程和意识形态体系的误解,才使托尔斯泰形成了第二序列的文本,又由文本表现出、描绘出现实的历史进程和意识形态体系的真实意义和确定关系。这是这样的一个过程:

1. 历史进程	}	(1)作家构想的
2. 意识形态体系		
3. 意识形态体系	}	(2)作品文本的
4. 表达、表现		
5. 历史进程	}	(3)现实、历史的
6. 意识形态体系		

中国清代艺术家、理论家郑板桥谈论绘画时说过,“胸中之竹不是眼中之竹也”,“而手中之竹又不是胸中之竹”。郑板桥所论与马歇雷的文本分析理论大相径庭,不能相提并论。然而二者所论皆有相通之处。它们都看出了事物的现实形态、艺术家意欲表达现实事物的意象构想和艺术作品文本对事物的表现三者之间存在着差距和歧异。马歇雷的着眼点是现实的意识形态、作家个人所理解、把握的意识形态、作品文本所表达的意识形态这三者之间的矛盾、歧异、混乱以及在场与不在场的关系。从这三个层次或环节入手就可以对文学作科学的评论和分析。科学的文学批评,就是要揭示这样的过程:“作品或许正因为记录了自己反映中的偏见,记录了一些简单成分的不完全的真实,它才是一面镜子。它的特权就在于它为了展示整体,不必详尽地叙述整体;它可以仅仅揭示整体的必然性,这是一种可以从作品中辨认出来的必然性。完成这一辨认,正是科学的文学批评的任务。镜子可以通过这种方式来揭示,因为它不是图像的机械复制者(盲目的图像只应当受到谴责),也不是认识的工具——虽然认

识有它自己的适当的工具。它是一种必不可少的揭示,是一个揭示者,正是文学批评帮助我们辨认镜子中的这些图像。”^① 优秀的文学作品的文本是一面映照对象的镜子,但这面镜子赋予了对象以新的尺度,它展示了对象的不同的方面。它扩展了世界,又撕裂了世界。人们就在世界的破碎的图像中,重新认识了这个世界。文学批评就是这样的科学的读解。

马歇雷实际上提出了一个文学作品阅读的结构主义的理论模式。但他的理论又同法国一般的结构主义不同。一般结构主义从索绪尔的共时性语言学发轫,暗含着把主体从理论方法上驱逐出去,主体不再是意义的源泉、字和客体之间关系的保证。一般结构主义不仅是反主体的,而且也是反历史的,反历史主义的。结构主义对客体对象作静态的、共时性考察,把事物看成是一个个独立自主而不互相联系的结构,强调从横断面上研究其要素的排列组合,而反对从历史的动态发展上去研究事物。结构主义的这些缺陷很快就暴露出来了,一种后结构主义的思潮应运而生。

所谓后结构主义,就是结构主义思潮内部的人,自己对结构主义的方法和假定(如索绪尔语言学模式所暗含的共时性等假定)提出质问,用使一个结构主义概念与另一个结构主义概念相对立的办法,来改造结构主义。后结构主义的活动在于把结构主义拆开,注意看它自己对自己的质问中发生的变化,它经常把自身分为反对自身和超越它自身的体系的自我反思的话语,从而避免成为固定不变的模式。这成为了它的一种既定方法。正是在这种自我批评的形式中,后结构主义才最有特色地把自身显示出来。

^① 《文学生产理论》第 122 页。

后结构主义要求在新的基础上恢复主观性、历史活动,恢复主体性和历史主义。从这一点看,马歇雷的文本离心模式就有后结构主义的特点。在马歇雷的理论中,文本离心结构的产生,来自作家对历史进程和意识形态命题的构想,来自这一错误构想同作家卓越的艺术才能、对历史的知觉方式的矛盾。同时,文本中的在场与不在场的因素的矛盾,也必须有批评家的凝视和读解来加以说明。离开了主体(作家、批评家),离开了历史和时代的意识形态,也就不存在文本的离心结构。另外,从作家生产的文本到批评家读解过的文本,是文本离心结构的转化方式,这也是一个历时性的动态发展过程。马歇雷对这一过程的解说,始终具有历史主义因素。和结构主义所谓文学研究的对象不是个别作品,而是文学系统的结构的说法相反,后结构主义认为,文学作品没有一个内在的中心或结构,没有决定作品终极意义的绝对真理,而只有一个无中心系统的注释或阐释的过程。马歇雷的文本离心结构理论,也体现了这一精神。

法国后结构主义的浪潮取代结构主义,在西方学术界一般以德里达(J. Derrida)1967年发表《言语和现象》、《书写语言学》、《写作与差异》等著作为标志。马歇雷的《文学生产理论》一书出版于1966年,比德里达的上述著作早发表一年。而且,收入该书的论文《文学的分析:结构的坟墓》在1965年就发表了。就在这篇文章中,马歇雷对结构主义的弊端,作了深刻的批判。可以说,马歇雷的理论是后结构主义的先声。

马歇雷在文章中指出,结构主义把批评看成在文本中揭示一种结构,这种结构是本来就存在于文本中的,而且又是实际世界存在的一种结构。这一思路就与从柏拉图以来的主体创造的传统模仿理论,没有什么区别。他说:结构主义的文学观念“完全是从亚理斯多德的物理学那里仿效来的。那是一种美学的物

理学,在这种美学的物理学中,客体是由它们的性质来鉴定的。”^①“拿起一本初学哲学者熟悉的辞典,结构主义的批评或形而上学的批评都只不过是神学美学的变种,两者的目的都是阐述作品构成的动因:从创作的美学观点来看,出于个人的意图;从结构分析的观点来看,出于以整体的形式表现的抽象的意图。”^②

结构主义所分析的,是文本中直接说出来的东西。它在理论上,把文学看成是创造,而不是生产。在批评实践上,也没有抓住作品文本最基本的东西。他说:“作品的存在,就其所不是的那些东西而言,首先取决于它根本没有表现出来的东西,它所没有说过的东西,并不取决于它能包藏任何什么东西。这种东西没有隐藏在作品的深处,或戴上假面具伪装起来,不属于要用各种阐释来找到它的问题;它不在作品之中,它就在作品的旁边,在作品的每页的边缘空白处,在它不再自称是什么的那个极限处(因为它已回到使它成为可能的那个真正的条件之中)。”^③在他看来,文学文本的真正结构并不是根据主体的需要而构成的。文本结构中的混乱是意识形态的混乱的表现。这种混乱说出了一个真理,它为寻求真理的人们同现实建立起了一种新的创造性的关系。人们可以从这里走向摆脱意识形态束缚的科学境界。马歇雷对结构主义的这些批评,对于后结构主义的兴起,有重要意义。

马歇雷的文本离心模式的主要指向是批判当代资本主义社会意识形态对人们的欺骗和压抑,同时也反对庸俗马克思主义

① 《文学生产理论》第 152 页。

② 《文学生产理论》第 154 页。

③ 《文学生产理论》第 154 页。

对艺术与意识形态关系的简单化的理解。这些无疑是有一定意义的。从艺术品文本的结构上讲,他的理论又触及到历代艺术理论所探讨的言意问题。古人很早就认识到言不尽意、言外之意、此时无声胜有声等文本现象并力图作一些解释。应当说,马歇雷结合结构主义和弗洛伊德的梦境分析方法对言意关系所作的探讨,有一些新的特点,很有启发意义。而且,马歇雷的文本离心模式对卢卡契、戈德曼的美学理论的封闭体系也是一种冲击。当代“西方马克思主义”美学从封闭走向开放,与这一冲击也不无关系。

波琳·琼斯说:“阿尔都塞的意识形态理论在美学上向两个方面展开。首先,艺术被视为意识形态的生产。在这方面,为了避免艺术单纯服务于意识形态的保守功能的结论,试图建立把艺术作为生产颠覆意识的意识形态生产的基础是必要的。另一方面,阿尔都塞派美学则试图详细说明一些概念,用它们来确立艺术品在意识形态框架中的地位,以使艺术能够剥开虚假意识的神秘外衣。这一工作需要认真探讨在意识形态范围内出现解放意识的基础。马歇雷在最近的论文中,从事第一个方面的工作。而他的《文学生产理论》则在第二个方面着手。”^① 马歇雷在60年代因《文学生产理论》而名声大震,但在70年代以后,他转向于研究艺术反映论,试图建立一种唯物主义的美学,并在此基础上说明艺术产生革命的颠覆意识的问题。按照琼斯的上述说法,马歇雷在两个方面都推进了阿尔都塞派美学。

马歇雷在这一方面的研究,主要体现在《反映问题》(1976)和与拜里巴尔(E. Balibar)合作的《作为意识形态形式的文学》(1976)两篇文章中。马歇雷在这些论文中,运用了阿尔都塞的

^① 《马克思主义美学》第127页。

“意识形态国家机器”的理论,来分析文学的意识形态性。他指出,许多理论家把文学看成是特殊而又独立的美学领域,然而把文学的效果与对阶级和历史的作用分割开来,把它的意识形态的作用排除在外,是并不科学的。“不阐明民族语言和教学机构(至少是关于法国文学的教学机构)的历史对于文学的审美效果的内在决定作用,我们无法相信当真可以提出对于文学的审美效果的唯物主义解释;而且不使用这里概述的唯物主义分析原则,或进一步说在不去阐发这些原则的情况下,我们也不相信人们能够承认‘语言学’和‘教学’对于这些客观效果的特定的意识决定作用。”^① 马歇雷认为,把文学单纯地审美化,忽视和否定其意识形态性,也是一种意识形态的欺骗。而优秀的作品运用不同的语言实践来表现真实的社会对抗关系。文学既是有一定物质面貌的,又是下里巴人和阳春白雪两种语言的实践的矛盾体系。这往往是一定时代占支配地位的统治阶级意识形态的体现,同时又是对抗阶级之间的意识形态的妥协形式。作品文本时常成为不同阶级意识形态的战场,难以和解的论坛。这表明任何意识形态都不能不在其存在中暴露出局限性,它自身也认识到它无法同化对立的意识形态。作品文本中,意识形态的纷争造成的混乱、不协调,就意味着统治阶级意识形态的支配地位在文学中的动摇,甚至瓦解。这就是文学可能发生的对统治阶级意识形态及其支配地位的颠覆。

对马歇雷 70 年代以后的理论探讨,有不同的看法和评论。有人认为,他从结构主义的术语中走出来,面对了现实的意识形态斗争,具有更加强烈的批判精神。而另有人则认为,他的探讨

^① 转引自罗杰·法约尔(R. Fayolle):《法国文学评论史》第 357 页,四川文艺出版社 1992 年版。

已经越出了阿尔都塞理论的边界,而有倒退到斯大林的意识形态的阶级斗争的观点上去的倾向,因而是失败的^①。当然,《文学生产理论》还是马歇雷影响最大的著作。这部著作建立系统的、新的马克思主义美学理论的企图,也没有获得成功。比如,他没有能确立“接受的审美经验”的有益效果。因为接受者若是很有文化教养的评论家,那么他阅读文本后将无所受益;若是一般读者,则又不能把握文本内在结构的意义。他分析了文学文本内部的意识形态的关系,但对作品与历史、现实的直接关系有所忽略。他把言不尽意和离心模式当作唯一可能或唯一有价值的文本模式,把作家的“错误”看作文本必然的规范,都是形而上学的。《文学生产理论》的英译者杰弗里·沃(G. Wall)在译序中向马歇雷提出了若干问题:“他(指马歇雷——引者注)的例证均从19世纪小说中提取,那么这种理论是否适用于其他文艺样式,是否适用于其他历史时期的作品呢?对‘文学’范畴的试验的历史论述是否从本质上变更了马歇雷对理论-虚构-意识形态的认识范围呢?他把心理学概念加入历史唯物主义时又夹缠着什么理论呢?”^② 这些理论漏洞,是马歇雷所无法消弥的。

第三节 戈德曼的发生结构主义的美学

戈德曼的美学思想与阿尔都塞和马歇雷有很大区别。后者用结构主义的原则和方法来研究文学文本与意识形态的关系,而戈德曼则用结构主义的观念来研究文学社会学。把戈德曼也放在这一章来论述,不仅因为他也运用结构主义的方法,而且还

① 见琼斯:《马克思主义美学》英文版,第134—135页。

② 《文学生产理论》英译本,“译序”第8页。

因为戈德曼的发生结构主义的美学也是一种关注文本和阅读的美学。

卢西恩·戈德曼(Lucien Goldmann)1913年出身于布加勒斯特的一个犹太教师的家庭。他早年在罗马尼亚的大学里学习和研究法律,此间参加了一个马克思主义的秘密团体,随后遭到追捕。1933年他逃亡到维也纳,在那里研究了卢卡契的著作。1934年他又到法国,进行哲学、经济学和法国、德国语文的学习和研究。在纳粹占领法国期间,他又到瑞士,给心理学家皮亚杰(J. Piaget)当过一段时间助手,并在苏黎世获得博士学位。1945年,他回到法国巴黎,在全国科学研究中心和高等实用学校任职,并在美国一些大学作客座教授。1961年,他去布鲁塞尔利布尔大学领导一个文学社会学研究中心,1970年逝世。在西方学术界他以文学社会学的批评而著称于世。

戈德曼在“西方马克思主义”理论家中,被认为是卢卡契的学生。在巴黎期间,戈德曼传播卢卡契在《历史与阶级意识》中提出的物化意识的理论,在法国影响了萨特等人形成将存在主义与马克思主义综合起来的趋向。戈德曼在《重新探索辩证法》一书中,系统地阐释了卢卡契的物化意识说,指出在现代资本主义社会以消费为社会的基本方向的特征,造成艺术作品公认标准的缺乏,丧失了真正的文化。另一方面,资产阶级已着手供应给劳动者一种相对安全和令人满意的生活,以此来消解劳动者的反抗意识。因此,无产阶级革命的实现只有依靠其阶级意识的觉醒。这些观点基本上是由卢卡契首先提出来而后由法兰克福学派发展的意识形态的主观革命论。

在美学上,戈德曼没有卢卡契那么大的名气,也没有像卢卡契和阿多尔诺那样写出系统的美学专著,但他却以大量的哲学、社会学、美学、心理学的论著,特别是对文学社会学的批评的孜

孜孜探求,赢得了很大的声誉。英国学者鲍埃豪尔(W. Q. Boelhower)说,戈德曼在文学批评方法的试验上,成就高于卢卡契,“人们指出卢卡契从未像戈德曼和当今法国批评家那样,具体地阐述法国文学批评模式。……戈德曼含蓄而成功地为他提出的范畴构造了法国系统的、辩证的模式。”^① 这就是发生结构主义的美学理论。这一理论无论是在当代西方美学中,还是在“西方马克思主义”美学中,都占有特殊的地位。

一 发生结构主义的美学原则

许多研究者都把戈德曼视为卢卡契的门徒。正如前面所说,他把卢卡契物化思想说在法国传播开来,在哲学和政治学领域,特别是在对当代资本主义文化危机的分析上,是同卢卡契一脉相承的。尽管他在他的论著中从卢卡契那里借用了一些诸如“总体性”之类的概念,其实,他在使用这些卢卡契的术语时,并不具有思辨色彩和新康德主义的意义。许多西方理论家认为,戈德曼的发生结构主义的美学理论是马克思、卢卡契和皮亚杰三人思想的综合。具体说来,就是用卢卡契的哲学术语、皮亚杰的心理学方法、马克思的社会学理论,综合而成一种在社会和文学、审美和历史之间进行总体把握的结构主义的社会学的美学和文学批评理论。

他在对卢卡契的早期著作的研究中,拈出了一个概念“有意义的结构”。他认为,这是卢卡契试图在人文学科的研究上,使其科学化、实证化的一个思想观念。德国新康德主义把科学分为自然科学和人文-历史科学,把客体和主体作为其分别研究的对象。这有一定意义,但却造成了人文-历史科学研究的主观化的倾向。卢卡契早期著作中的“形式”、“总体性”等概念,就

^① 《文学社会学的方法》第6—7页,牛津1981英译本。

是在对社会活动的主体的研究中,努力寻求客观、实证的依据的贡献。它们昭示了一种在人文-历史科学的研究中,把主体和客体综合统一起来研究的方向。而“有意义的结构”这一术语,卢卡契从来没有使用过,使用它的是皮亚杰。这是戈德曼从皮亚杰的发生结构主义心理学中借用的。他又认为,应当抛弃卢卡契早期著作在思辨的框架中,实现主体与客体统一的企图,而应当把主客体统一的基础放在马克思的社会学理论上,在实践和历史的基础上探索主客体的统一。

为此,他就在综合卢卡契、皮亚杰、马克思的思想基础上,建立了发生结构主义的理论。这是一种研究人文-历史科学的方法。按照戈德曼在《隐藏的上帝》一书中的说法,是“科学地研究文学和哲学著作的方法”。他的探索的“目的在于,与人有关的各种事物常常自身组织在一种自足的有意义结构之中。这些结构总是同时既是实践的、理论的,又是情感的;而且,这些结构可以用科学的方式进行研究。也就是说,只有建立在一组确定的价值接受之上的实践范围中,它才是既可以解释,又可以理解的”^①。在法国结构主义思潮占据人文科学研究的主导地位的时候,戈德曼试图从结构的观点来说明社会生活,发展一种马克思主义的社会学理论,是完全可以理解的。戈德曼的成功,是他既吸取了结构主义的观点,又并不盲从于结构主义。他认为,结构主义的弊端是回避历史和人的主体因素。他说:“以语言学作为基础的结构主义是目前人文科学中强大的理论运动。因此,把结构主义的语言学作为它的规范,这样的结构主义就最终否定了人的创造作用,而将一切创造因素都归结为结构。在人文科学中目前最尖锐的争论是,究竟是人,还是结构,引起了历史

① 《隐藏的上帝》第7页,伦敦1967年英译本。

的变化。与以语言学为基础的结构主义相反,发生结构主义断言,无论如何,结构不能取代人作为历史的主体。”他也批评了阿尔都塞的结构主义“把同样的创造性角色归之于社会结构和生产关系,而忘记了它们是人的活动和行动的产物。”^①这就是说,戈德曼是在用一种主体心理学的、带有一定思辨色彩的观念,去对结构主义方法进行改造,在二者之间寻找结合点,来建立发生结构主义的美学理论。这种理论的特色是,既把文学艺术的文本作为意识主体的有目的的活动的结果来研究,又可以客观地把它作为独立主体的无意识发生结构来研究。

戈德曼把人文-历史科学中的许多方面都整合在一起,为此在发生结构主义理论中,提出了六个主要范畴:

1. 有意义的结构(significant structure):一切文化活动的一切层次都具有有意义的结构。这是文本的结构本质。文本的功能和历史具体性,就在于个人主体的有意义结构被纳入超个人主体的有意义结构之中。这也是一种理解和解释文本的手段。

2. 超个人主体(transindividual subject):社会的政治、经济、文化,是思想和行动的主体的历史产物,这个主体不是个人的,而是集体的。只有通过集体主体,历史才成为可能。当然,超个人主体本身,则是个体与集体的结合。伟大作家的个性是与体现社会意识的超个人主体是一致的。

3. 总体性(totalty):总体性是哲学、伦理学、美学的重要范畴。总体性是在某一特定历史时期社会各阶级、集团之间的相互关系的总和。它不是静止的,而是动态的历史发展的产物。因此,它并不是既定的和已知的。文学文本只有在总体性的辩证的具体性上,才能被理解。

^① 《文学社会学的方法》第149页。

4. 世界观(world view):“当每个集团都趋向于一个总体的社会组织的时候,我们把这些精神结构称之为世界观。”“世界观构成了集团的‘集团意识’。”^① 世界观具有改造世界的能动作用。世界观的超个体性和能动性是文学文本的价值标准的基础。

5. 可能意识-客观可能性(possible consciousness-objective possibility):一个集团的精神结构在集团成员没有意识到的时候,是潜在的可能意识。艺术家往往处于对世界观的集团意识的未认识与认识的中间阶段,是个人主体与超个人主体之间的中介。完整、和谐的作品文本意味着对世界观的集团意识结构的可能意识-客观可能性的表达。它使世界观成为个人可以感知的关系。

6. 同构(homology):指在结构关系上,创造者个人主体、作品文本、社会集团的真实主体三者的相互一致,甚至严格契合。同构不是一般结构主义的平行、并列概念。它包含着几个层次之间的来回迂回的相互作用。作品文本的结构最终表现了个人主体与集团主体的同构。这种同构,既是有意识的,又可能是无意识的。

这六个范畴就是戈德曼的发生结构主义美学理论的核心,他的理论就是建立在这六个范畴的辩证的运动之中。他认为,“发生结构主义从这一假设出发:人类的一切行为是对一种具体境遇作出一种有意义的反应,并由此趋向于在行动主体和行动对象,即周围世界之间建立一种平衡的尝试。”^② 平衡是社会集团的要求。马克思主义的辩证法承认社会集团的集体是现实

① 《文学社会学的方法》第60页。

② 《论小说的社会学》第230页,中国社会科学出版社1988年版。

的,而且是个人之间的一种复杂的关系网。由于历史活动的主体是集团,文学艺术的创作离不开特定的社会历史,因此它总是具有一个超越个人主体的有意义的结构。这个有意义的结构把文学与社会、审美与历史在结构的层次上连接起来。在个人的平面上,文本不可能赋予结构的功能,也不能解释结构的意义和转化的要素。个人的结构只有融入社会化的集团意识的总体之中,才能解释并实现其功能。把艺术品连接到文化的符号系统(或者说集团意识的精神范畴)上去,人们就可以看出个体是超个人主体的一部分,艺术品也就是更大的总体性文化结构中的一种特殊。

“从这种观点来看,真正重要的作品和——通过创作者——归根结蒂碰巧是创作的真正主体的社会集团之间的关系,与作品的部分和整体之间的关系属于同一范畴。在这两种情况下,我们面临的都是一种理解性的结构的部分和整体之间的一些关系,即同时是理解性的和解释性的关系。”所谓理解性,是指阐明一个有意义的结构是一个理解过程。而为了理解,又必须把这一结构纳入一个更为广泛的有意义的结构,这一过程对于前面一个结构又是一个解释过程。这样,发生结构主义的“基本假设恰恰是文学创作的集体性来自这一现象:作品世界的结构与某些社会集体的精神结构是同源的,或者有着可以理解的关系,而在内容方面,也就是由这些结构所支配的想象世界的创作方面,作家有着完全的自由。他的个人经验的直接运用,对于创造这些想象世界来说也许是常有的和可能的,但决不是主要的。”^①作家肯定是从个体的立场出发进行创作的。然而,社会集团的世界观对于个人及其作品都有一种在一定过程中结构化的功

① 《论小说的社会学》第 234 - 235 页。

能。世界观使其成员在意识中形成对问题的一致答案,并对这一答案具有一些情感、理智和实践的倾向。“伟大的作家恰恰是这样一种特殊的个人,他在某个方面,即文学(或绘画、观念艺术、音乐等)作品里,成功地创造了一个一致的、或几乎严密一致的想象世界,其结构与集团整体所倾向的结构相适应;至于作品,它尤其是随着其结构远离或接近这种严密的一致而显得更为平凡或更为重要。”^①

在戈德曼看来,文学艺术的创造同社会的关系,与其说是内容上的关系,不如说是一种精神结构的关系,即精神结构的同源同构关系。即使某些作品的内容与社会环境没有表现出有什么直接的关系,但它们与社会的精神关系还是同源同构的。它们是某些社会集团世界观的产物。越是伟大的作品,越容易通过它的精神结构来研究、分析,因为正是这一世界观的精神结构使其成为一个具有有意义的结构整体,使它们成为人类文化精神价值的最高体现。当然,对这种文本结构的描绘和分析,都不能用文学的心理分析方法进行,不能用关注作家有意识的计划和分析无意识心理来达到。因为这些精神结构包含了个体对集团意识的在历史过程中形成的有意识,特别是无意识的心理体验,这只有用发生结构主义方法来分析。

戈德曼的发生结构主义美学的基本思路就是:

凡是伟大的作品都是世界观的表现。世界观是集体意识现象,而集体意识在思想家或诗人的意识中达到观念或感觉上最清晰的高度,思想家或诗人在作品里也表现世界观,而史学家则使用世界观的概念方法去研究作品,把世界

^① 《论小说的社会学》第 236 页。

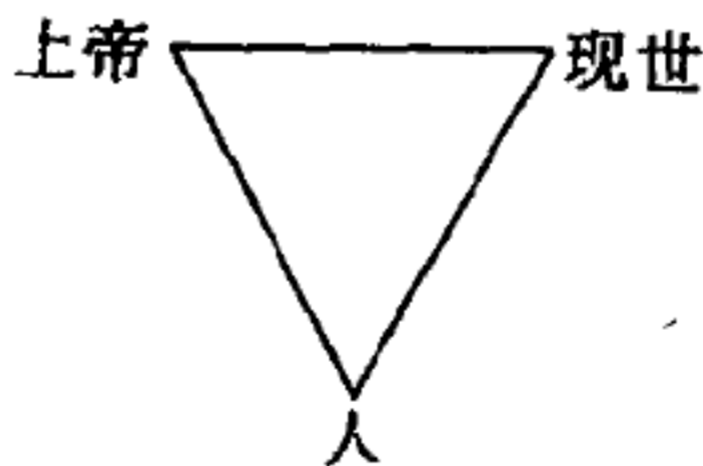
观运用到作品文本时可以帮助他得出：

(1)所研究的一切著作中主要的东西。

(2)整部作品中各组成部分的意义。^①

这种方法的要义则是分析特定时代文学作品在内在精神上与某一阶级、集团的世界观的契合、一致。文学批评的重要价值标准是，考察作品的内在结构是否表现了社会阶级、集团的世界观所具有的召唤和吸引集团成员的凝聚力。他在《隐藏的上帝》一书中，就用这种方法来研究帕斯卡尔(B. Pascal)的《思想录》和拉辛(J. B. Racine)的悲剧《安德罗玛克》、《布里塔尼居斯》、《贝蕾妮斯》和《费德尔》，这些评论成为他的发生结构主义美学理论对作品分析的范例。“在个人心理上，一个创作独特的人和物的诗人和一个用一般概念思维和表达思想的哲学家是截然不同的”，然而“某些哲学著作和某些文学作品之间存在着相近的关系”，帕斯卡尔的哲学著作和拉辛的文学作品就存在相近之处，“那么我们就必然得出一个结论，即存在一种不再是纯个人的，并且通过他们的作品表现出来的现实。这就是世界观”^②。这就是帕斯卡尔与拉辛共同的、对理性既肯定又否定的世界观。

戈德曼在拉辛的悲剧作品中发现，所有作品都大体上有一个共同结构，一种上帝、现实、人之间的共同的三角模式：



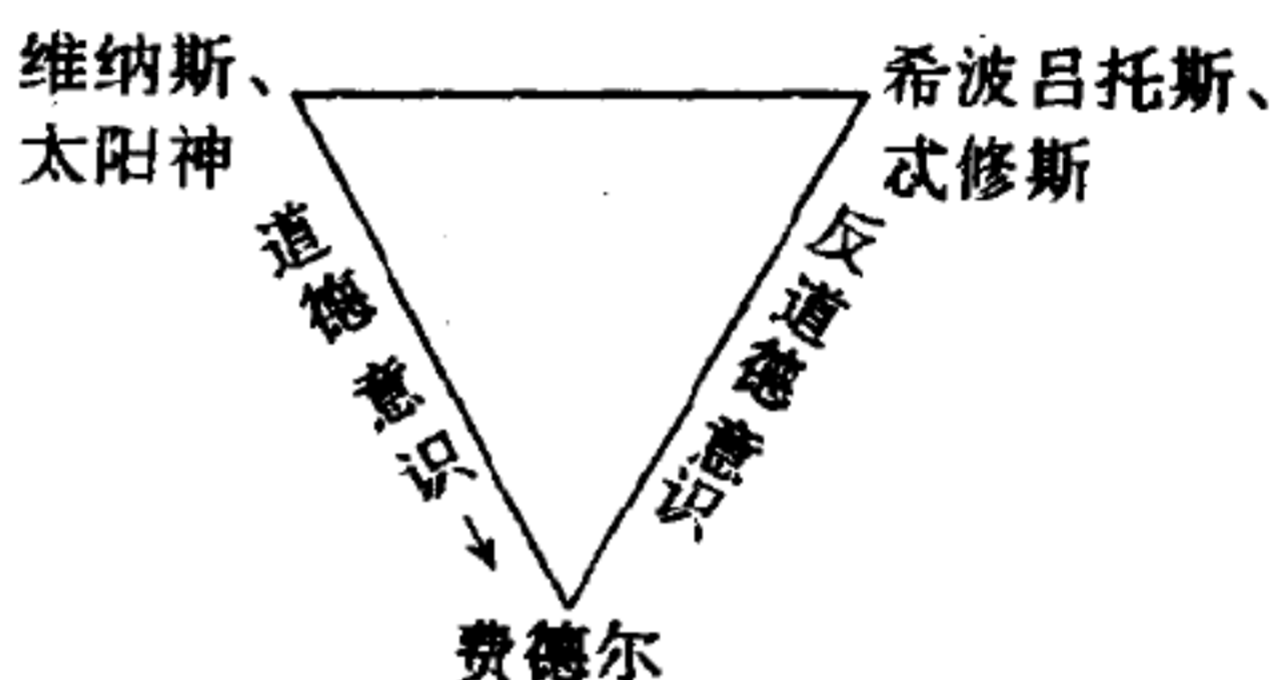
① 《西方马克思主义美学文选》第 561 页。

② 《西方马克思主义美学文选》第 556 页。

作为悲剧主角的人,在冥冥之中的上帝和王权统治的世界的夹缝中挣扎、求生,人既在世间无法寻找上帝,又对现世的王权统治不满,寻找不到应有的出路。而上帝的统治和现世的王权却从两个不同的点,共同向悲剧的个人施加压力。

这个三角结构就是拉辛戏剧的共同结构,比如在拉辛的《费德尔》中,这个三角结构的具体形态是:

上帝由异教神维纳斯和太阳神来体现,他们作为费德尔的道德意识而活动,现世由希波吕托斯、忒修斯这些无视传统道德价值、追求现世欢乐的



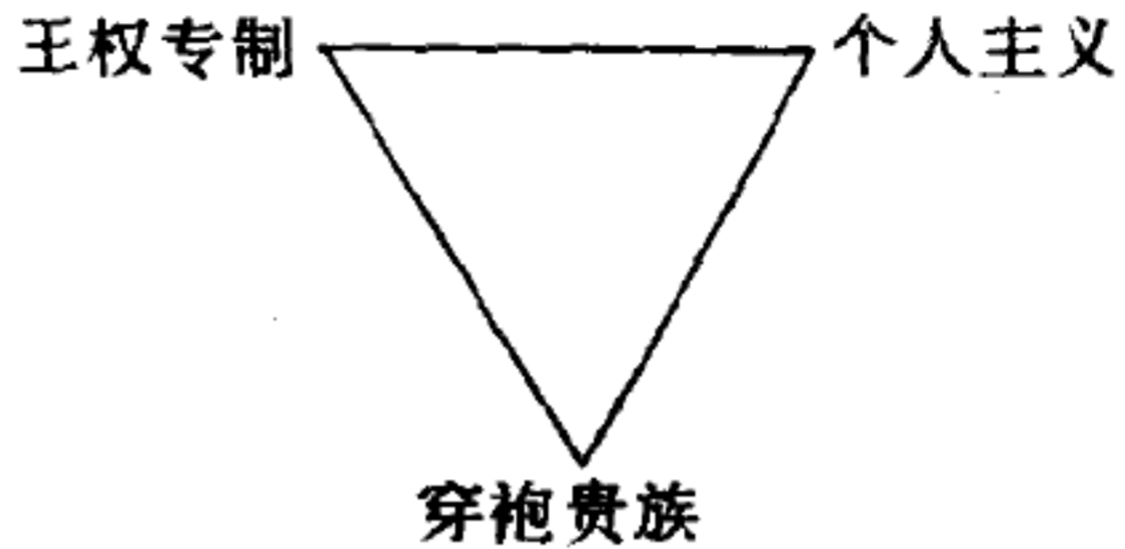
人来体现。在道德和反道德的上帝与现世的冲突中,费德尔一时无所适从,误入歧途,犯了向女儿的爱人表白爱情的错误。

戈德曼的发生结构主义是一种文学社会学的批评方法,他对拉辛戏剧的分析并没有停止在作品文本本身的结构分析上。他把拉辛作品中的悲剧观,即戏剧作品中的世界观与17世纪法国某些社会具体的心理意识结构联系起来,认为拉辛的悲剧观与17世纪法国穿袍贵族和詹森主义的宗教运动的世界观都有这种倒立的三角形的同构关系,由此表明这三者在世界观上是同源的。

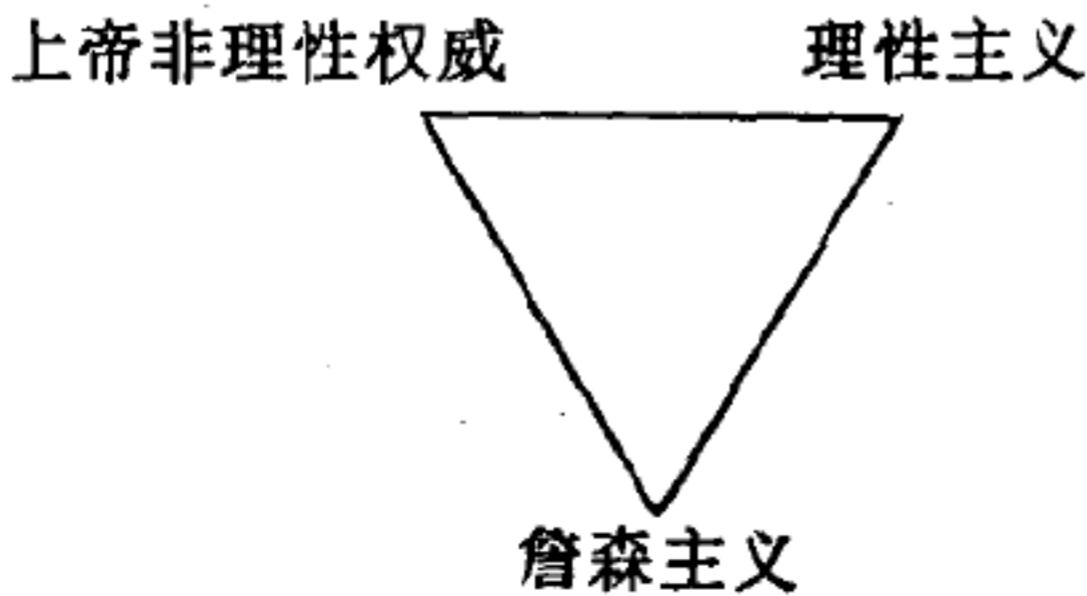
路易十四执行重商主义,暴发的资产阶级用金钱购买官职,

一些买到司法官的资产者,就被路易十四封为穿袍贵族。穿袍贵族由于出身市民阶层,代表新兴资产阶级利益而受到佩剑贵族和名门贵族的仇视和鄙夷。穿袍贵族一方面要依附于王权,另一方面它自身要求自由地发展,它所赋有的资产阶级个人主义的世界观,又必然同君主专制统治发生矛盾。这使穿袍贵族的世界观也呈现出一种倒立三角形的结构:

詹森主义是天主教的非正统派别,他们认为人蒙受救赎天恩或是受诅咒,完全是上帝预先决定了的,基督凭借上帝的恩惠引领上帝所选的人走向永生。詹森主义



的救赎选择论,用神秘主义的帷幕,隐藏着一种社会必然发生变化、动荡的理性主义思想。詹森主义运动在隐藏的上帝绝对权威和人类世界的理性主义之间矛盾重重、犹疑不决。其世界观是这样的结构:



拉辛出身于财务官员的中小资产阶级之家,后来凭写作才华与布瓦洛(N. Boileau)一起进入宫廷,被路易十四封为史官和侍臣,成为穿袍贵族。

他的外祖母笃信詹森教派,他从小又就读于詹森主义

的教会学校,虽然一度与詹森教派断交,但后来却又成了詹森主义者。拉辛用戏剧作品表现了与穿袍贵族、詹森主义的世界观同样的内在结构,而这一结构又正是当时法国社会既弃绝王权又不敢贸然推翻王权的精神结构的显现。拉辛的作品是穿袍贵族、詹森主义者、路易十四的法国社会陷入不可避免的矛盾的内在结构的表现。拉辛的戏剧与穿袍贵族、詹森主义的世界观以及17世纪的法国社会三者都形成三角形的同构对应,这样就形成了文学、意识形态、社会历史三者之间的同构关系,于是拉辛的作品当然就成为了不朽的名作。从《隐藏的上帝》对拉辛悲剧的这一分析,清楚地让我们看到了发生结构主义的批评模式。

二 小说与资本主义社会的同构模式

如果说戈德曼在《隐藏的上帝》中是用对具体作家、作品的评论,来阐明发生结构主义美学的基本原理,那么他在《论小说的社会学》中,则不满足于此,而要进一步寻找更加普泛的文学的形式与整个社会历史的同构关系。在《隐藏的上帝》等著作中,他的理论模式主要建立在作品的世界观同某些社会阶级、集团的世界观的同构关系上。是一种“世界观类型学”。戈德曼似乎觉得,仅仅比较和研究作家个人、文本、与一定社会主体之间意识形态、世界观的同构对应关系,并没有深入到社会经济基础的层次,还不能算是马克思主义的。因此,他在主持布鲁塞尔的文学社会学研究中心时,就致力于小说社会学的研究,努力揭示小说形式结构与整个资本主义社会经济发展、社会发展的同构关系。他的研究课题“一方面涉及经典小说的结构与自由经济中交换结构之间的同源性,另一方面也涉及它们二者在未来的演变过程中仍存在的某些类似。”^①

^① 《论小说的社会学》第2页。

戈德曼对小说社会学的研究的起点,是卢卡契的《小说理论》。他认为,卢卡契的成就在于,建立和制定了小说的类型学。根据小说主人公和世界的关系,卢卡契把19世纪的西方小说分为三个类型:(一)“抽象的理想主义”的小说;(二)心理分析小说;(三)以一种自我限制结尾的教育小说。卢卡契所作的工作是对小说在发展过程中展现的文学形式与抽象伦理关系的概括。这种分析在方法论上,给予我们的启示是:它说明“小说介于悲剧、抒情诗歌和史诗、神话之间,在下述范围内具有一种辩证的性质:一方面它近乎一切史诗形式所必需的主人公和世界之间的基本一致,另一方面在它的主人公和世界之间又恰恰存在不可调和的决裂。主人公和世界的一致来自于这一事实:即两者与真实的价值相比都变得堕落了;两者的对立则是由这两种堕落的性质不同造成的。”^① 小说的主人公都是“有疑问的人物”,小说恰恰是用这样的主人公在一个堕落的社会里,以一种堕落的方式追求真实价值的经历,在伦理学的疑问中,设立它的美学价值。

戈德曼同时认为,卢卡契的这些理论,带有浓厚的思辨色彩,还没有回到具体的历史环境中去阐述问题的实质。他主张对卢卡契的这些看法加以改造。他提出,小说作为一种文学样式是在19世纪逐渐发展的,这一时期又正是资本主义社会发展的历史时期。卢卡契所归纳的三种类型的小说形式的演变,代表了“有疑问的人物”这一主人公与社会发展的关系。因此,“小说的社会学涉及的最首要的问题,却是小说形式本身和使它得以发展的社会环境的结构之间的关系,也就是作为文学体裁的

① 《论小说的社会学》第3页。

小说和现代个人主义社会之间的关系问题。”^①

戈德曼认为,小说这一文学形式的发展史,几乎可以说是资本主义社会发展的编年史。他和他的同行们花费了几年时间,认真研究这一问题,得出了一个结论:“小说形式实际上是在市场生产所产生的个人主义社会里日常生活在文学方面的搬移。在一个为市场而生产的社会里,……小说的文学形式,和一般来说人与财富,广而言之人与人关系之间,存在着一种严格的同源性。”^②所谓小说的社会学,就是把小说形式的发展同资本主义社会经济基础的物化结构的同源经历联系起来,对小说的类型进行发生学的阐释。

社会生活中经济是基础,人与人的关系的基础也是人与财富的关系。在人与财富的关系上,包含着使用价值和交换价值两个层次。人与财富的健康、自然的关系是生产受使用价值的支配,在文学艺术上,就是对自身的真实价值的追求。但是,资本主义的市场经济却正好相反,它把交换价值作为市场的目的和尺度。“在构成现代社会生活最重要部分的经济生活中,物品和人在质的方面的一切真实关系都趋于消失,无论是人与物还是人与人之间的关系,都将被一种中介化的和堕落的关系所代替:即纯粹是量的交换价值的关系。”在这样的情况下,经济生活只让谋求交换价值的人,即堕落的人如鱼得水,而对人类和社会的真实价值孜孜以求的人,便置身于社会之外,成了“有疑问的个人”。以这种“有疑问的个人”作为主人公的小说,便在市场经济的发展过程中,演变为特别复杂的形式。这些形式“就是人们每天生活于其中的形式:他们被迫利用一种以量,即交换价值为

① 《论小说的社会学》第10页。

② 《论小说的社会学》第11页。

中介的堕落方式,去追求一切质,即使用价值,而在一个任何努力都直接地倾向于使用价值的社会里,这样做只会以一种不同的、有疑问的个人的方式产生一些本身同样堕落的个人。”^① 戈德曼在这里就发现了市场经济的交换结构与小说体裁以“有疑问的个人”为主人公的结构同源性的。小说形式的演变只能在现实社会的物化结构中,才能得到理解。

根据他对小说形式演变与资本主义市场经济发展的同源同构关系的理解,戈德曼进一步分析了小说从19世纪到20世纪的形态变化,描述了小说在发展过程中,与资本主义的交换关系的同构同源过程。他认为,从19世纪中叶开始的早期资本主义社会到20世纪第二次世界大战之后,小说的形式大体上经历了四个发展阶段。这些阶段是与资本主义社会的经济结构同步发展的。这四个阶段是:

第一阶段,早期资本主义社会,以市场竞争为主要特征。经济上的自由竞争,“被竞争市场的存在本身所制约的自由个人主义的价值(在法国是自由、平等、财产,在德国是教育理想,以及它们所派生的宽容、人权、人格的发展等等)。从这些价值出发,个人传记便发展起来,它成了构成小说的因素,但在小说中采用了有疑问的个人的形式”^②。这个阶段,小说的结构就是主人公性格自我发展的历史。随着资本主义经济从自由竞争向垄断的发展,小说主人公的个性特点也就逐步消失。

第二阶段,从19世纪末叶开始,到1900年和1910年之间,由于自由竞争被垄断经济所替代的时候,“我们是在目睹一场与小说形式的平行的变化,小说形式使个别的人物即主人公逐渐

① 《论小说的社会学》第12-13页。

② 《论小说的社会学》第18-19页。

解体并消失了。”^① 经济上个人自由的消失,体现在长篇小说的结构上,就形成种种不同的意识形态思想体系价值来取代作为小说内容的个人传记。他认为,在这方面,社会主义的意识形态引入西方,对小说形式向表现集团意识发展也起到一定作用。

第三阶段,从 1920 年前后开始,直到现在,这个时期资本主义经济往往受到国家政府的干预,经济没有独自的价值和结构,因此在小说中人物性格瓦解。特别是第二次世界大战之后,现代资本主义创造了一个全面的物化的社会,社会上的一切都变成了商品、物的异化形式。这样便出现了乔依斯意识流小说、卡夫卡的寓言小说以及罗布—格里耶(A. Robbe—Grillet)的新小说等,人物的个性已经丧失,人物成了物的形态和象征。这是一种没有主体的写作,其中不存在任何主体的追求。

以上描述显然是僵硬的,是用事先设定的理论框架去任意剪裁小说发展的事实。这并不完全符合西方现代小说发展的客观实际。同时,戈德曼把小说看成是包容经济结构的文学形式外壳,也很难说是马克思主义的观点。马克思主义从来不把经济基础与文学等同起来。而且马克思本人也多次说过,资本主义生产关系同艺术生产是敌对的。怎么能把艺术生产变成资本主义生产关系的同构对应物呢?

总之,戈德曼的发生结构主义的美学是一种独特的理论模式。它的长处是运用心理学、系统论以及结构主义的方法,对在阶级社会中文艺所必然具有的阶级性,作家在创作过程中必然受到一定阶级、集团的世界观的影响等传统马克思主义美学的基本结论,作了实证主义的分析,使得这些观点取得了应有的科学性。但是,其缺陷也是致命的。伊格尔顿指出:“戈德曼的文

^① 《论小说的社会学》第 19 页。

学批评事业虽然有趣,但我看来仍有某些重大缺陷。例如,他的社会意识的概念是黑格尔式的,而不是马克思主义的。他把社会意识看作是社会阶级的直接反映,正如文学作品成了种种意识形态的直接反映一样。换言之,他的整个模式过于讲究匀称,不能适应文学与社会关系的特点,如辩证的冲突和复杂性、不平衡性和间断性。在他的后期著作《小说社会学》(1964)中,这种模式实质上退化成了一种关于基础与上层建筑关系的机械论了。”^①法约尔也说:“在相对可怜的法国社会学评论领域内,我们认为,卢西恩·戈德曼的著述以其大胆和创新的特点占有重要位置。此外,他的成功和局限性也应归因于他的独创性。那些不习惯对文学做任何社会学说明的人们不断地提醒他注意,说他过分地忽视了文学作品的特征。”^②戈德曼的理论模式对文学的审美特性的忽视是明显的。西方学者普遍认为戈德曼的理论有庸俗社会学的倾向。这种批评也是切中要害的。对文学的社会学批评方法的探索,变成了庸俗社会学,这是戈德曼的理论悲剧。这也宣告了他用皮亚杰的发生认识论来改造马克思主义的失败。

当然,不可否认,由于西方美学思潮的不断更迭,一种思潮取代另一种思潮的频率和机会相当多。据法约尔《当代法国文学批评的方向》一文透露,戈德曼的美学思想近年又在法国评论界受到肯定,有复苏的趋向。法约尔指出:“戈德曼的方法首先应用于悲剧的广阔天地或大批小说,后来又应用于一些诗歌和剧作的释读,证明了其生命力。如今这种生命力在1979年春巴

① 《马克思主义与文学批评》第38页。

② 《法国文学评论史》第354-355页


黎举行的国际性讨论会上得到了肯定。”^① 这或许从另一个侧面表明戈德曼的美学理论也有其可取之处,对他的批评也不能简单化。

阿尔都塞、马歇雷和戈德曼在理论上有较大分歧。但他们在美学思想上的共同特点是关注艺术的文本的存在方式、读解方式和接受方式,以及他们都共同借鉴和接受了结构主义的方法。应当说,他们在理论上是有一定建树的。目前,他们的理论学派也都各有传人,他们的理论在西方世界还有可能会继续发展。对于他们的成果应当给予实事求是的肯定。但是,他们在世界观和方法论上有一些根本的失误,这使他们的学术成就无论如何都达不到他们自我估计或西方世界认定的高度。

一个问题是,他们都把艺术品的结构模式,当作一切艺术品的实质或本质。事实上,结构主义任何时候都只能作为一种方法论而存在,而不能作为本体论而存在。人类从很早开始就有对事物进行结构分析,经由事物的结构以认识事物的本质的认知方法。马克思主义本身也有对结构进行辩证的分析与综合的方法。他们抛开马克思主义关于社会本体和艺术本体的基本观点,在结构主义的基础上重建社会与艺术的本体论观念,必然走向静态、封闭的死胡同。与前一个问题相关的是,他们的美学理论往往局限于对艺术品从内容上作结构模式的分析,而排斥了艺术品重要的特殊本质:审美情感、审美价值。马克思主义美学历来强调,应当对艺术进行历史的批评和美学的批评,并使二者结合起来。他们只对艺术作单纯的历史、社会的批评,将美学批评置之度外,特别不善于将社会的批评纳入美学批评之中,因而


① 《外国文学动态》1985年第3期。

不可能科学地解决艺术的分析、评价问题。无论他们提出多少结构模式,都很容易把艺术和审美变成干枯的教条。这些教训也是值得我们记取的。



第六章

艺术政治学的美学



“西方马克思主义”美学与当代西方的其他各种美学流派的一个重要区别,就是它从来就不是纯学术的研究,它也从不单纯地研究艺术的美感经验等抽象的审美问题。它始终联系当代资本主义社会的现实,从美学上批判这一个使人异化的社会,同时寻找破除由这个社会所引起的物化意识,树立解放意识的道路。这就必然使他们的美学思想同现实的政治斗争密切联系起来,成为艺术政治学的美学。

伊格尔顿在评述 20 世纪当代文学理论时,对本世纪流行于欧美的新批评派、现象学、阐释学、结构主义、精神分析学、接受理论等各种流派进行了是非得失的详细论析之后,明确提出,他所主张的“西方马克思主义”文学理论是一种“政治批评”。他认为,“现代文学理论的历史就是我们这个时代的政治与意识形态的历史的一部分。……文学理论一直是同政治信仰与意识形态

价值密切联结在一起的。文学理论就自身而言,与其说是一种知识的探索的对象,不如说是观察我们历史的一种特殊看法。这不应该引起丝毫的惊讶。因为,任何与人的意义、价值、语言、感觉和经验有关的理论都不可避免要涉及个人与社会的性质、权力与性的问题、对以往历史的解释、对当前的看法以及对未来的希望等等更为深广的信念。”^① 戴维·莱恩也指出:“马克思主义美学中最有活力的方面正是对继承 19 世纪的‘意识’和‘现实主义’那种依赖性提出质疑的思想,是那些朝着艺术实践的方向发展的思想,这种艺术实践将自己置于与社会上其他方面不断发生的政治和意识形态斗争的联系之中。”^② 这就是说,“西方马克思主义”美学在对传统马克思主义提出质疑的时候,奉行与当代艺术实践发展相联系的美学思路,这种思路的指向,不是艺术活动本身,而是时代的政治和意识形态斗争。

几乎任何一个“西方马克思主义”理论家的美学思想都有这样的特征。其中,萨特的“存在主义的马克思主义”的美学最为突出。他把艺术活动的整个过程,都看成是艺术家和读者、批评家介入现实政治斗争的行动。他的美学也可以说是一种政治实践的美学。如果说,萨特的政治指向,主要是当代资本主义社会,那么南斯拉夫的“实践派”美学的政治指向则是苏联模式的社会主义。他们的美学思想同其哲学、经济学、社会学理论一样,都是对前苏联、东欧社会主义政治文化制度的批判,具有鲜明的政治含义。在“西方马克思主义”美学家中,本雅明和伊格尔顿的艺术政治学倾向也相当明显,出于本书论述主题的格局,我们将他们二人的美学思想另行评述。因此,本章主要论述萨

① 《文学原理引论》第 228—229 页。

② 《马克思主义的艺术理论》第 4—5 页。

特和南斯拉夫“实践派”的美学思想。

第一节 萨特的介入现实政治的美学

萨特是 20 世纪思想文化的代表人物之一。他的思想文化的成果是多方面的,影响也相当广泛。他的美学思想的代表作基本上都产生于 40 年代到 60 年代期间,其时正是他的思想从远离政治发展到介入政治的时候,可以说他的美学思想的政治色彩十分突出。这正如莱恩所言:“在苏联正统观念的范围之外第一个精心构造的、富有政治色彩的美学理论来自让·保罗·萨特(生于 1905 年)。尽管他和莫里斯·梅洛-庞蒂相联系的存在主义哲学曾受到共产主义的谴责,但存在主义者自身已与政治上的左派结成联盟。由于反纳粹抵抗运动经历的影响,萨特在《存在与虚无》中的那种不问政治的鲜明倾向到了 1948 年,在《什么是文学》一书里,已变为政治介入的主张。”^① 过去,在我国的西方现代美学的研究中,萨特的美学思想往往从存在主义的主体性美学角度得到说明,他的存在主义的人本主义思想在其哲学思想中是十分突出和明显的,但他的美学思想的主要特征是具有明确的介入现实政治的意向,我们只有抓住这一点,才抓住了他的美学思想的特殊性。当然,也必须联系他的存在主义的哲学思想,才能准确地说明他的介入现实政治的美学。

让·保罗·萨特(Jean Paul Sartre)1905 年 6 月 21 日出生于巴黎一个小资产阶级的家庭。他一岁父亲病故,从小由外祖父抚养。他三岁时右眼因角膜翳而斜视,而后失明,后经治疗,戴上眼镜,恢复了一些视力。他 20 年代就读于巴黎高等师范学

^① 《马克思主义的艺术理论》第 106—107 页。

院,在那里,接触了共产主义政治观点。他当时认为,巴黎高等师范学院的教师的观点都是不能接受的自由主义世界观。1933年9月,他来到柏林法兰西学院研究胡塞尔和海德格尔的哲学,并逐渐形成他自己的存在主义思想体系。希特勒上台后,他从柏林回到法国,担任过中学教师,后来开始写作。他1938年发表的《厌恶》,是他的存在主义的哲学、文学的代表作。

1939年他应征入伍,1940年被德军俘虏,1941年获释回国,参加抵抗运动。他这一时期写下的《苍蝇》引起轰动,被人们称为是“反抗法西斯暴政和鼓吹信仰自由的剧本”,这给萨特带来极大的声誉,使他战后一跃而为法兰西抵抗运动的代表和精神领袖。第二次世界大战使萨特开始了从存在主义向马克思主义的探索,希望建立一种存在主义的马克思主义。他1960年发表的《辩证理性批判》就是用存在主义去“补充”马克思主义的代表作。1975年以后,萨特失明。他告别了长达半个世纪以上的写作生涯,以谈话的方式继续发表他的理论见解。1980年4月15日,萨特在巴黎逝世。遵照他生前的愿望,遗体于4月23日在拉雪兹神父公墓火化,骨灰安放在离他住宅不远的巴拉斯墓地。

萨特逝世了,但他的思想和著作并没有被埋入坟土。有人把他誉为马克思主义者,有人则说他从来就不是马克思主义者。从“西方马克思主义”思潮的总体背景上看,他一生坚决反对资产阶级和资本主义制度,主张以人的自由为基础来建立社会主义社会。在“社会主义与自由”这个运动纲领的指导下,试图走出一条独立于美国和前苏联之间的“第三条道路”。他又用以存在主义去“补充”马克思主义的努力,在现代世界提出了一种“存在主义的马克思主义”。从萨特一生的思想和政治态度,将他划入“西方马克思主义”的营垒还是恰当的。目前,国外论述“西方

马克思主义”及其美学的著作,几乎都没有漏掉萨特的名字。正是因为萨特的著作在1968年“五月风暴”中的作用和影响,才使“西方马克思主义”从附庸一跃而为影响颇大的流派。

关于萨特的著作和思想,国内已有不少研究成果。本书从美学的角度提出,他的美学主要是从他的“存在主义的马克思主义”的立场,介入现实政治的美学。在这里,其特殊形态是,艺术是研究的对象,政治是指向的目的,存在主义是核心动力,马克思主义是框架,现象学是本体论,精神分析是具体方法和中介环节。

萨特认为,马克思主义是从17世纪到20世纪的第三个哲学阶段,它所反映的历史时期还没有被超越。因此,他强调:“我把马克思主义看作我们时代的不可超越的哲学”。但他同时又认为,马克思主义在其发展过程中,变成了僵化知识和官僚主义者的计划,因而“停滞”了。所以,“我把‘存在’的思想体系和它的‘统摄理解’方法看作是马克思主义中的一块‘飞地’,马克思主义自己产生了它,却同时弃绝了它。”^①这就是萨特用存在主义去“补充”马克思主义的基本构想。他认为,存在的问题是一个人的问题,马克思主义和存在主义都有推崇自由和行动哲学的共同点,二者应当和可以结合起来。应当指出,萨特正是在接受了现象学和精神分析学说的启发之后,才找到了用人学作为“填补”马克思主义的存在根据。他受朋友阿隆(R. Alou)的影响,一直在探索触摸到事物本身的现象学本体。现象学本体论使他将对世界的思考和概括,着眼于人,人的个体存在。在这方面,他又觉得需要得到弗洛伊德的精神分析学说的支持。他认为,弗洛伊德学说注重人、特别是个人发展的研究,是值得推

^① 《辩证理性批判》第2页,商务印书馆1963年版。

崇的。1958年,萨特应电影导演霍斯顿(J. Hoston)之请,写了一部关于弗洛伊德的电影剧本。经过这次创作活动,他对弗洛伊德有了更加深入的理解。一方面,他十分重视弗洛伊德对人的内在世界的研究,另一方面,又认为弗洛伊德精神分析学说有普遍化、标准化的问题,没有达到现象学所追求的把握人的独一无二个性的境界。比如,每一个人都要对作为心理本能的恋母情结或恋父情结作出反应,但是帕斯卡尔、波德莱尔、福楼拜或者萨特本人,对恋母情结的反应是不同的。他们都各自以独一无二的方式来体现和表征着自己的心理本能。因此,只有最大限度地考虑到个体化、偶然性的时候,一种关于人的理论才是最完善的,也才会与个体的人这一存在的主题的基本结构相似。对作家、作品和读者进行存在的心理分析是萨特美学思想的重要特色,也是他的艺术政治学的美学基本方法。

这里从写作论、阅读论、批评论这三个方面来评述萨特的美学思想。

一 写作——作家介入政治的行动

第二次世界大战使萨特的对社会的看法发生了根本变化。这就是从与政治保持中立转变到介入政治。这时也正是他声誉鹊起、如日中天的时候。1945年10月,他在自己主办的《现代》杂志上发表文章,反对为艺术而艺术的唯美主义倾向,号召作家要面对现实的重大问题,作出自己的回答。这一主张引起了法国文学界的一场论争。于是,萨特就在1947年又发表了《什么是文学》这一理论著作,对作家介入现实社会,介入政治的美学主张作了全面、系统的论述。这一著作也成了萨特的美学代表作。

萨特的这一美学思想,与他的存在主义、现象学的思路是完全一致的。萨特的存在主义围绕着自由和他人这两个中心问

题。他认为,艺术活动是个人为实现自由而进行的选择,不是纯粹的心理活动,而是行动。然而作家、艺术家寻找自由的行动物化在艺术品上,只有等观众读者欣赏之后,才能真正实现这种自由。这样,作家和读者各自的个人自由都依赖于他人。同时,形成萨特美学思想独特风貌的还有现象学的因素。现象学家有关现象的本质的描述,必须满足于五个条件:

1. 它必须是有关本质的;
2. 它必须是不证自明的;
3. 它必须是悬而未决的存在的结果;
4. 它必须是有关意向的行动;
5. 它必须制定意向行动的连贯(或可懂性)标准。^①

《什么是文学》是萨特的美学代表作。人们注意到了这是一部晦涩难懂的著作。它的艰涩主要是运用了现象学的描述方法。他关于文学与自由的关系的论述,是按照上述第一、第二和第三个条件来描述的。在这里,没有什么逻辑的证明,而是对经验事实的陈述。第四、第五条是关于意向行动的。萨特认为,写作和阅读都是个人为实现自由本质而进行的意向行动。现象学认为,意向行动必须是四个一套的行动关系。即意向行动的主体或作用者(对于文学,就是作家、写作者)、什么行动或做什么(对于文学就是写作)、行动的意向对象(对于文学就是读者)、对象怎样才能成为意向行动的意向对象(对于文学就是作家与读者都必须面对现实、介入政治)。必须把上述四个要点连贯起来,作总体描述,才符合连贯性或可懂性的标准。《什么是文学》的四章大体上就是现象学方法对意向行动的四个关系的描述。

^① 见施密特:《现象学》,《近现代西方主要哲学流派资料》第121页,商务印书馆1983年版。

它把文学面对现实、介入政治作为一个核心,并分别说明作家与读者行动的特点。

萨特认为,作家的写作之所以成为介入政治的行动,就是因为写作有其自身的目的。在西方当代美学中,由于受康德美学的“审美无关利害”的思想深刻影响,为艺术而艺术的唯美主义十分盛行。而萨特则站在现代社会的重大社会问题和尖锐的斗争面前,对康德美学的艺术“无目的的目的性”理论以及法国以戈蒂叶为代表的唯美主义倾向进行批判,提出了他自己的写作必须介入现实社会的观点。

他认为,写作不能是唯心主义的自我欣赏,也不能只是自己激情的单纯的宣泄和表达。“在作者的各种意图背后还隐藏着一个更深的、更直接的、为大家共有的抉择,我们将试图弄清这个抉择,而且我们将看到,是不是正因为作家们选择了写作,所以我们就有理由要求他们介入。”^① 作家的写作是他作为个人在世界上的选择和行动,一旦作家选择了写作,写作就必然要介入社会,介入社会的政治、经济、文化各个领域的矛盾、斗争。这是写作的最高层次的目的。

把写作视为一种介入社会的行动,是他的“存在主义的马克思主义”的理论在美学上的展开和运用。他指出:“艺术创作的主要动机之一当然在于我们需要感到自己对于世界而言是本质性的。我揭示了田野或海洋的这一面貌,或者这一脸部表情,如果我把它们固定在画布上或文字里,把它们之间的关系变得紧凑,在原先没有秩序的地方引进秩序,并把精神的统一性强加给事物的多样性,于是我就意识到自己产生了它们,就是说我感到

^① 《萨特文论选》第114页,人民文学出版社1991年版。

自己对于我的创造物而言是本质性的。”^① 他认为,写作始终是一种主体把自己的意志、情感、愿望等主观因素强加给事物的过程。在作品中,所表达的始终是主体的意向。这一思路,就是从他的存在主义观念而来的。从他的主观主义的自我设计、自我创造的思想出发,人为了实现自身的自由本质,就必须进行选择和行动,在行动及其行动对象上,才能实现自我的本质。而作家的写作便是这样的行动。萨特主张的是行动的实践哲学,也主张一种运动的运动的美学。因此,他坚决反对康德的“艺术无关利害”的思想。他说:“我以为康德的说法:‘没有明确目的而却有符合目的性’,用在艺术品身上是完全不适合的。这一说法指的是审美对象只在表面上具有符合目的性,它只限于引起想象力的自由的、有规则的游戏。这样说就忘了观赏者的想象不仅有调节功能,还有构成功能;它并非在做游戏,它只是被吁请越过艺术家留下的痕迹,重组美的对象。想象与精神的其他功能一样不能享用它自身;它总是在外面活动,总是投入某一业举之中。”^②

这不是一种清静无为的静观的美学,而是要将审美想象投入到精神之外的社会中去的行动的美学。一个作家的真正存在,不是在于他还活着,不是在于他有血肉的躯壳,而在于他用自己的写作及其成果作品让他人感知到作家的自由,即作家的实际存在。作家的存在,作为自由本质的人的存在,有赖于他自己的写作行动。只有在写作的行动中,自己才存在,才以他自己的面目而存在。他在《七十岁自画像》的谈话中说:“写作的真

① 《萨特文论选》第3页。

② 《萨特文论选》第10页。

理,这应该是我说:‘我拿起笔,我叫萨特,这就是我的想法。’”^①自己只有在介入社会中,才能实现自我。从作家所描绘的内容来看,山光水色,鸟语花香,人事纷争,社会纠葛,客观的世界尽在作家笔下,但是只有在描写外在客观世界的过程中,作家才能清楚地体证他自己的存在。在萨特失明以后,他再也不能拿起笔从事写作,此时他甚至认为萨特已不存在:“在某种意义上,这个打击夺走了我的存在的理由:你不妨说我曾经存在过,现在我不再存在。”^②如果说康德从人的主体的审美能力论证了审美和艺术的非功利性、非目的性,是以人类的主体性为基础的美学探讨,那么萨特也是从人的主体性出发,从人的生存的本体需要,人实现自我本质的存在的最高哲学层次,来论证审美、艺术介入社会的目的性。他认为艺术创作的这一介入社会的本质,首先是由自己本人实现自由的本质所决定的,这是作家主体的从括弧里面的空洞的自我向拥有自由本质的自我的目的性运动。其次,他又认为,作家所面临的社会,生活在其间的芸芸众生,也同作家一样需要实现和寻找自由。社会上一切非正义的行为,如剥削、压迫、奴役、法西斯专制等,都是对自由的压抑和扭曲。自由是对社会上的非正义的不自由的行为的斗争、抗议、揭露的行动。作家离开了对非正义的行为的斗争,自己也不能实现自由。这就是说:“作者既然意欲自己对于世界而言具有本质性,他又怎么能意欲自己对于这个世界包藏的种种非正义行为而言也具有本质性呢?然而他必定是这样的:只不过,如果说他同意做非正义行为的创造者,那只是在应该为消灭非正义行为而超越它们的过程中同意这么做罢了。”“如果人们把这个世

① 《萨特文论选》第362页。

② 《萨特文论选》第253页。

界连同它的非正义行为一起给了我,这不是为了让我冷漠地端详这些非正义行为,而是为了让我用自己的愤怒使它们活跃起来,让我去揭露它们,创造它们,让我连同它们作为非正义行为,即作为应被取缔的弊端的本性一块儿去揭露和创造它们。”^①自由是作家所要追求和奔向的目标,也是这个由无数个人组成的社会指向的目的。任何对社会的奴役,对读者的压迫,同时也是对作家的自由和艺术呼唤自由的本质和特性的威胁。对于一个铁匠来说,法西斯主义将要损害的是他作为一个人的生活,但不一定会损害他的职业。而对于一个作家而言,他的生活和职业都会同时受到损害,而且写作这个职业会受到更为严重的损害。

根据这样的认识,萨特认为,写作这个行动本身就具有人的自由的涵义,人不能为奴隶和作为奴隶而写作。不管你是以什么方式来到文学界的,不管你曾经宣扬过什么观点,文学把你投入了战斗。那么,写作的本质必定是这样的:

写作,只是某种要求自由的方式;一旦你开始写作,不管你愿意不愿意,你已经介入了。

介入什么?人们会问。保卫自由。^②

为了实现自身的自由本质,同社会的非正义、危害自由的行为作斗争,作家必须用写作来介入社会,保卫自由。这是萨特的基本美学主张。

应当看到,萨特在早期的文学活动中并不主张介入。在写

① 《萨特文论选》第 133 页。

② 《萨特文论选》第 136 页。

作《厌恶》的时候,他和西蒙娜·波伏娃(S. de Beauvoir)在政治问题上,始终保持中立。他们认为,自己是作家和知识分子,主要的职责是探索知识和真理,对社会事务没有特殊的责任和义务,也就是不介入、不干预社会。《厌恶》中的洛根丁只是萨特对知识分子人生境遇的认识,也是他的自我意识的自白,是他的存在主义哲学的内心独白。这当然不是超社会的,但却缺少对社会事态的直接介入干预。法西斯主义的猖獗、战争的痛苦经历,惊醒了他的在《存在与虚无》中脱离历史、社会,争取个人绝对自由的梦幻,他开始联系社会来认识个人自由的问题,于是敦促所有作家积极介入社会事务。从萨特个人而言,这是他的美学思想的前进和发展的表现。从整个西方美学而言,这是对19世纪下半叶以来泛滥的唯美主义思潮的清算。从康德以来,许多艺术家也讲自由,但自由总是同天才、想象、激情联系起来,局限于艺术家个人的心理状态范围。而萨特一反这种狭隘的艺术自由观,把批判的矛头指向反动的法西斯势力,指向现代资本主义社会,呼吁作家作正义的、自由的召唤。他的艺术自由的主张虽然总是同作家的自由本质有关,但他毕竟越过了个人的天地,成为批判社会、改造世界的檄文。

他在《七十岁自画像》中说:“我可以说明这个社会是不道德的,它不是人的,而是为了利益而建立的,因此,就应该彻底改变它。”“我断定资产者都是坏蛋,我想我恰恰可以通过对资产者说话,毁坏他们的名声。”“我的立场扼要地说,在于把资产者作为坏蛋来谴责。”这种批判资本主义的政治态度,是他的写作介入社会的美学理论形成的主要根据之一,这也是他被认为是一个“西方马克思主义”者的根据之一。当然,他把自由绝对化、抽象化,自由成了超历史、社会的个人本体的行动动因,使他的写作介入论带有无政府主义的色彩。这也是应当注意的。

从上述看法出发,他对艺术品下了这样的定义:“在世界要求人的自由的意义上,作品以想象方式介绍世界。”艺术品总是体现了人们对自由的争取、追求与向往,作品展示的世界,“是一个有待于人们意欲用自己的自由去浸透的世界”^①。自由,就成了写作的唯一的题材,艺术品唯一的内容。他说:“不管作家写的是随笔、抨击文章、讽刺作品还是小说,不管他只谈论个人的感情还是攻击社会制度,作家作为一个自由人诉诸另一些自由人,他只有一个题材:自由。”^②这是因为作品是艺术家与读者、观众接触和交谈的中介。艺术是人的自由本质的表现。读者之所以要阅读文学作品,是希望在那里找到自由的呼唤。为了满足读者的这种需求,同时也是为了实现作家追求自由的行动,艺术就只能以自由作为它的唯一的内容。凡是不以自由作为题材的作品,凡是没有认识到必须以自由作为题材的作家,都是还没有完满地认识自身本质的被异化了的文学。他认为,17世纪的法国文学就是这种异化的文学。

与之相反,自觉的文学就必须去表现和展示自由。“完满描绘世界是为了一些自由的人能在它面前感到自己的自由”^③。这个世界存在着奴役和压迫,许多人处于不自由的境地,艺术品的功能就是用作家所召唤的自由,去烛照这个世界。

把自由作为艺术品唯一的题材,作为萨特或者某些艺术家个人的艺术主张、行动纲领,是可行和可信的。但是,如果把它上升为美学的律令则是一种狭隘的题材决定论。对此,美国学者丹图(C. Danto)提出过批评。丹图认为,萨特所说自由是艺

① 《萨特文论选》第134页。

② 《萨特文论选》第135页。

③ 《萨特文论选》第134页。

术作品的唯一题材的说法，“在更广泛的范围内或绝对的意义上，它们是否仍旧是自由和富于创造性的，这却是一个需要深入分析的问题。同样地，即使艺术品的存在的确需要两种并行不悖的自由，我们也还是不能得出这样的结论：自由是一切写作的题材，或者说所有的艺术形式（不仅仅是文学写作）都必须将上述题材像铭牌一样铭刻在自己的艺术手法和作品表面上。”^①作为一种艺术的公设，自由题材论不能从部分艺术品的特征上升为艺术的普遍规律。但从萨特本人而言，自《厌恶》以后，自由的确成了萨特一切作品的题材和主题。应当说，这只是萨特的“夫子自道”。他的文学作品分为两类，一类直接写现实的政治、社会的题材，如《自由之路》等，另一类以虚构的非现实的故事为题材，如《苍蝇》、《间隔》等。前一类作品反专制、压迫的内容十分明显。后一类作品用象征、隐喻的手法表现的正是萨特本人对自由的思考。了解萨特把自由作为唯一题材的美学主张，对于认识、分析他本人的创作是有好处的。

二 阅读——对自由的寻找和辨认

写作与阅读的关系，即作者与读者的关系，是萨特着重思考的一个问题。他按照现象学的描述方法来认识艺术现象，就把艺术的创作和接受当作连贯的行动来加以研究。他认为，只有把二者联系起来，才能说明文学行动的意向性——寻找自由，实现自由。

这里有两个方面的思想值得探讨。

第一，萨特从人的自由本质的本体的、无法阻遏的实现自由的行动、选择角度，论述了文学的创作和阅读是不可分割的整体。他指出：“作家为诉诸读者的自由而写作，他只有得到这个

^① 《萨特》第57页，工人出版社1986年版。

自由才使他的作品存在。但是他不能局限于此,他还要求读者们把他给予他们的信任再归还给他,要求他们承认他的创作自由,要求他们通过一项对称的、方向相反的召唤来吁请他的自由。这里确实出现了阅读过程中的另一个辩证矛盾:我们越是感到我们自己的自由,我们就越承认别人的自由;别人要求于我们的越多,我们要求于他们的就越多。”^① 萨特在这方面,作了很多论述。在西方美学中,人们很早就认识到创作和阅读的依存关系。而萨特的论述的独特之处是,他用存在主义关于自我与他人关系的理论来回答这一问题,指出艺术家只有为了和通过读者、观众,才有艺术。不仅如此,他还从作家在社会政治中的作用的角度,来说明创作与阅读的不可分割的联系,从而阐释他的艺术政治学的美学。

他认为,作家是精神生产者,不从事物质生产,他以自己的精神产品来获取物质利益。长期以来,统治阶级养活作家,希望作家制造适应统治阶级利益的作品。然而,作家的事业本身就是对自由的呼唤,它在本质上并不与统治阶级的利益相吻合。文学自身的使命是让人们看到社会的真相。而“如果社会看见自身,尤其是如果社会看见自己被看见了,这一事实就引起对既定的价值的制度的争议:作家向社会展示它的形象,他命令社会承担这个形象或者改变自身。……作家于是使社会产生一种负疚心理,因此他与维持平衡的保守力量永远处于对抗之中,他的目的是要打破平衡。因为从直接到中介的过渡只有通过否定直接才能完成,这个过渡是一种持续不断的革命。”^② 作家与养活他的那个阶级的利益是背道而驰的。这是作家的写作与阅读之

① 《萨特文论选》第 125 页。

② 《萨特文论选》第 147 页。

间的原始的、基本的冲突。

这样,在作家面前就有两类读者和两类阅读需要。统治阶级及其利益是实际的读者和实际的阅读需要,与统治阶级对立的公众及其要求,则是潜在的读者和潜在的阅读需要。在中世纪和17世纪,被压迫的公众是文盲,潜在的读者基本上是不存在的。作家失去了自身的本质性的追求,异化为统治阶级意识形态的工具。18世纪,文学拥有潜在的读者资产阶级,作家用对自由的召唤,帮助资产阶级获得政治上的胜利。“但是与此同时,假如资产阶级取得胜利,作家们就可能看到他们追求的目标,即他们的作品的永恒的、几乎是唯一的主题有消失的危险。总之,一旦文学自身的要求与被压迫的资产阶级等级要求都得到实现,原来联系两者的那种奇妙的和谐关系就断绝了。”^①作家在此时又失去了他们潜在的读者。19世纪以后,有的作家在“人民”那里找到了潜在的读者。但是作家对艺术形式的追求又使他们放弃了这一对艺术还没有高深体验的读者群,而走向孤独。“艺术家的孤独双重地掺了假:这一孤独不仅掩饰与公众的真实联系,而且重建了由专家组成的读者群。”^②这就是当代现代主义艺术家的道路。而萨特的主张是,作家必须明白,作家应该始终为被压迫的公众而写作。任何时代,都有被压迫的民众。这些就是文学的理想的读者。而理想的读者与真正的读者,仍然在现实生活中有很大区别。“只有在无阶级的社会里,作家才能发现他的主题和特定读者群没有任何区别。”^③文学实际上是对一个无阶级的社会的反思和期盼。在今天无阶级社会尚未

① 《萨特文论选》第168页。

② 《萨特文论选》第179页。

③ 《萨特文论选》第200页。

来临的时候,作家仍然要写作,这时他的读者的目标就是被压迫的民众。“它的目的是呼唤人们的自由,以便他们实现并维持人的自由。”^①文学在本质上是革命的,是与现实的压迫相对抗的。作家的写作始终应当诉诸被压迫的民众,成为大家反抗压迫、追寻自由的呼声。只有在民众的阅读中,作家也才能证实和实现自己的自由。

萨特就这样从读者阅读的角度,作家为谁写作的角度,从对中世纪以来欧洲读者群的变化发展的分析,说明艺术的革命政治性的指向。这表明读者的阅读,也具有政治的意义。

第二,萨特对写作与阅读的有机联系的思想,还有一个新颖的观点:读者的阅读虽然是在作家引导下进行的,但却是一种全新的创造,是一种读者体验自由、追求自由的行动。读者的阅读不是对作品中某些词语的反应,而是对阅读对象——作品这一作家介入政治的行动产物的重新组织、实现的行动,是读者自身介入现实政治的行动。

首先,他认为,作品在读者阅读之前仅仅是一些词语,作家写下的词语对于创作主题而言是非本质的,并不具有客观性。此时文学作品文本还没有出现。文本的出现是凭借读者的阅读的重新发现而来的。作品的本性是“沉默和对于语言的争议”。在阅读行动之前,作品几乎是不存在的,“排列在一本书里的十万个词尽可以逐个被人读过去,而作品的意义却没有从中涌现出:意义不是字句的总和,它是后者的有机整体。”这个有机整体的基本属性在于它的沉默。字句里没有作者所要明言的东西。不仅是没有明言,而且还有许多作者所无法表达的东西。只有让读者在阅读中把沉睡的字句纳入这沉默之中,才使作品成为

^① 《萨特文论选》第203页。

有生命的东西,这时文学作品才得以出现和产生。

法国作家富尼埃(A. Fournier)的小说《大摩纳》具有奇妙的性质,斯汤达(Stendhal)的小说《阿尔芒斯》颇具雄伟风格,卡夫卡的小说神话般的写实,都不是作品的字句直接提供的。这“必须由读者自己在不断超越写出来的东西的过程中去发明这一切的。当然作者在引导他;但是作者只是引导他而已,作者设置的路标之间都是虚空,读者必须自己抵达这些路标,它必须超过它们。一句话,阅读是引导下的创作。”^①“既然创造只能在阅读中得到完成,既然艺术家必须委托另一个人来完成他开始做的事情,既然他只有通过读者的意识才能体会到他对于自己的作品而言是最主要的,因此任何文学作品都是一项召唤。写作,这是为了召唤读者以便读者把我借助语言着手进行的揭示转化为客观存在。”^②

读者的阅读是通过词语的超越的道路。阅读不是像照片底片一样被动地接受词语符号的感光效应,而是按照作家提供的符号激发起一定的感情,然后再把自身的感情反过来投射到文本中去,使那些符号成为审美的对象。这是读者超越词语的独立的创造行动。萨特把词语当成超越的道路,是因为在他的哲学中有对于词语的困惑。现代哲学突出了语言自我认识手段的地位。萨特和其他存在主义者一样,认为语言一方面成为表达思想的手段,另一方面又成了具体的活生生的思想的牢房。它给予思想以形式,但反过来又给予了限制。词语的叙述并不等于存在的状况。萨特的“存在先于本质”的命题,表述了存在无法用任何条件限定,无法用语言描述的特征。因而作品文本的

① 《萨特文论选》第 119 页。

② 《萨特文论选》第 121 页。

词语也不能表现作品乃至作家的存在,更不能说明读者的存在。读者借助于词语是为了超越词语,进行创造,走向存在——自由。因此,“每个词是一条超越的道路,它知道我们的情感,叫出它们的名字,把它们派给一个想象人物,后者为了我们去体验这些感情,他除了这些借来的情欲之外没有别的实体;它为它们提供对象、前景和一条地平线。”^① 词语是作家的呼唤,呼唤读者加入创造自由的行列。

阅读活动又是有情感参与的活动。萨特对这一情感作了分析。不过他认为,读者的情感是自由的豪情:“读者的情感从来不受对象的控制。由于没有一种外在现实能够制约读者的情感,后者就以自由作为永恒的根源,也就是说它们都是豪迈的——因为我把一种以自由为根源和目的的感情叫做豪迈的情感。因此阅读是豪情的一种运用。”^② 豪情与一般情感有一段距离。这段距离就是用自由的目光,站在自由的高度来审视一段情感的距离。它使一般情感转化为自由的情感,具有豪迈的姿态。阅读就是作家的豪情与读者的豪情缔结的协议。读者要在阅读中显示自身的自由也揭示作家的自由。比如美国黑人作家理查·赖特(R. Wright)的自传《黑孩子》,是一部反对白人种族主义对黑人压迫、奴役的作品。这本书表达了作家对白人的仇恨。如果陷溺于一般的情感之中,作为一个白人读者,比如萨特,就会引起本能的反感,就会排斥、否定这本书,根本不可能产生阅读行动。相反,如果不站在白种人的种族的立场,就会看到《黑孩子》虽然是用黑人的眼光去描写白人,但却是对奴役、压迫的谴责,是对被压迫种族获得自由的呼唤。这样的眼光和立场

① 《萨特文论选》第119页。

② 《萨特文论选》第124页。

就是豪情的表现。“由于他吁请我也采取豪迈的态度,当我作为纯粹自由感知自己的时候,我不能容忍人家把我与一个压迫人的种族等同起来,因此我在反对白种人,并在我是白种人的一员的这个意义上反对我自己的时候,我便向所有的自由发出号召,要求它们去争取有色人种的解放。”^①

阅读又是自由辨认自身的一种审美喜悦。美感是一种愉快的感受,这是自柏拉图以来的西方美学家的共识。而萨特的独特之处是为美感设置了一个现象学的框架。

首先和根本的是读者在阅读中,其行动与超越性的、绝对的自由的辨认融为一体。阅读行动一开始,审美意识就召唤读者在一个瞬间制止了手段一目的的功利主义的价值意识,开始了对自由价值的辨认。阅读这一创造活动本身就是自由的行动,行动与对象在自由的高度上融为一体,也就是自由行动在对象的自由上辨认了自身,这就是审美喜悦的本性和根源。

其次,在这一审美喜悦的“意向性客体”中有一个“位置意识”和“非位置意识”的结构。^② 作品对于阅读者是一个对象,读者对于作品文本的一个位置意识就是享受,这是一种在创造中辨认出自由的喜悦。读者在对象中感受到自己是唯一的创造者,对这一对象可以享受,对享受这一位置意识的意识,就产生出一种安全感。安全感这一非位置意识“给最强烈的审美情感打上至高无上的静穆的标记,它的根源在于确证主观性与客观

① 《萨特文论选》第134页。

② 位置意识与非位置意识均为现象学的术语。现象学认为,任何意识都是对于某物的意识,都不是超越空间的,都不是超越对象所站位置的,对于一张桌子的意识,因为桌子处在空间之中,就是一种对桌子的位置意识。所以,对某物的意识就是位置意识。而意识本身并不占据位置,因此是对于意识的意识,即“前反省意识”,就是非位置意识。

性之间有严格的和谐。”这就是说,读者在享受他所创造出来的作品文本的时候,同时也就意识到他的行动、作品文本,都具有自由的印记,都是自由的表征。享受的情感就具有了至高无上的实现自由本质的意义。我在世界上是自由的,因而也脱离了威胁自由的不安全状态,得到了心境的平和、冲淡。然而,审美喜悦并不停止于此。享受与安全这种位置意识与非位置意识的集合,又产生了更高层次的位置意识,“即意识到世界是一个价值,也就是说世界是向人的自由提出的一项任务。”^① 萨特把这一位置意识称为“人的谋划的审美变更”。

他认为,在非审美状态下,世界有一道自在的实存(物)与自为的实存(人、意识)之间的鸿沟。自在的世界总是作为人的行动、谋划的阻碍而实存的。世界从来不发出争取自由的律令。然而在阅读引起的审美喜悦中,想象给予了人们一个从自在到自为的自由的世界,使读者蓦然回首,体验到世界是我的自由所系的价值,我的自由的实现正在于使世界成为自为的实存。这样,人的谋划含有自由的意义,世界从人的谋划的阻碍走向自由的要求和器具,得到了审美的变更。这恰如远古的人类神话,在人们面对肆虐威淫的大自然,无力使之驯服时,便在神话的幻想中去征服它们一样。在谋划的审美变更时,审美喜悦充盈着自由:“就这样,全人类带着它最高限度的自由都在场了,全人类支撑着一个世界的存在,这个世界既是它的世界,又是‘外部’世界。”^② 读者的阅读是对作家创造的审查和重建,是对自由的生成,也是读者介入现实政治的行动。

萨特认为,作家与读者共同构成一个集体,一个争取自由、

① 《萨特文论选》第 131 页。

② 《萨特文论选》第 132 页。

反对压迫的集体,才能成为整体的文学。“说实在的,只有在社会主义集体中,当文学终于明白自己的本质,完成了实践与存在的综合,否定性与建设的综合以及做、有、存在三者的综合之后,文学才配得上整体文学的名字。”^① 他还试图在工人阶级中寻找现代社会自由的文学的读者群,但他始终没有找到走向工人阶级的道路。不过,他坚信自由的文学只有在被压迫者那里才能找到理想的读者,阅读和写作成为人们在文学活动中介入现实政治的行动。

三 批评——存在主义的精神分析

萨特的美学论著中,对作家和作品的文学批评占有重要地位。法约尔认为,萨特创造了一种文学批评的方法,就是“存在的精神分析法”^②。如果说,萨特在认识文学艺术的本质这些更高层次、更为抽象的问题时,主要凭借现象学的方法,那么他在分析评论具体的作家、作品时,则主要是仰仗精神分析学说。他认为,每一个人都有在行动中争取自由、实现自我本质的意向。但这是一个普泛化的前提。对问题的研究不能停止于此。需要进一步探索的是,为什么这个人作这样的选择,那个人有那样的行动。人的选择、行动背后都有深沉、隐蔽的个人心理动机。只有结合心理分析,才能揭示作家与作品的真正的、具体的存在。

在弗洛伊德心理学广泛影响文学批评的时候,开始萨特还坚决否定无意识领域的存在。直到他写了一个关于弗洛伊德的电影剧本以后,他才考虑到人的心理的无意识领域的存在。但是他又认为,意识同无意识是一个总体的存在,并创造了一个“亲历”的词,兼指意识和无意识,这是一个可以被了解,但不能

① 《萨特文论选》第 258 页。

② 《法国文学评论史》第 361 页。

被认识的存在。他认为，“文学始终以某种方式与亲历打交道”^①。亲历这一概念运用于文学，标志着对于人的心理分析必须同人的存在方式结合在一起。萨特的文学批评正是表现了这一特色。萨特在《〈一个陌生人的肖像〉序》中，对娜塔莉·萨洛特(N. Sarraute)的这一“反小说”大加赞赏。这是一本难懂的书。萨特在作者的语汇丰富的描写中，首先发现的是小说对“我们的内心实践有一种原生质的视觉”。她的文笔把人的内心世界最复杂、最隐秘的心灵交给了读者，“骤然把那个浑身淌着粘液的怪物交给我们，却又几乎没有碰到它”。这是心理学的深度，是精神分析的成果。而萨特并不满足于对作品描写作单纯的心理学分析。他说：“至于我，我以为她在让人们猜到一种不可捉摸的真实性，在表现从特殊性到一般性的不断往返，在努力刻画非真实性的令人安心但荒凉的世界的同时，她完善了一种技巧。能使人超过心理学，在人的存在本身之中触及人的实在。”^② 萨特所看重的心理分析描写，是能展示人的存在状况的东西。在萨洛特的第一部小说《向性》中，有一个老头沉浸在对死亡来临的焦虑之中，然而他却光着脚，穿着衬衣，扑到厨房里查看女儿是否偷了他的肥皂。在对肥皂这一区区小物的斤斤计较中，他忘却了面临死亡的恐惧和焦虑。萨特对其间的心理描写十分欣赏，但越过心理学的视野，他看到的是作者揭示出人存在于并不真实的墙内的事实。

在对加缪(A. Camus)的小说《局外人》的阐释时，萨特分析了加缪使用短句的语言特点，指出这表明了作者在纷乱中的平和心境，以及他对现实世界的荒诞的独特的表达。“《局外人》给

① 《萨特文论选》第 356 页。

② 《萨特文论选》第 315 页。

我们提供的是一派阳光普照的景色。……晴朗的早晨和黄昏，奇热难熬的中午：这是他偏爱的时刻；阿尔及尔永驻的夏天：这是他的季节。在他的世界里没有黑夜的位置。”“他在混乱之中心安理得；大自然固执的盲目性想必叫他恼火，但也叫他放心，它的不合理性只是反面：荒诞的人是人文主义者，他只看到这个世界好的一面。”^① 加缪的平和心境与卡夫卡的苦恼是大相径庭的，笔下描写的景致不同，体现了这两位作家不同的心态。然而也有这样的情况，加缪与海明威一样喜欢在作品中写下短小的句子，但两人的心境却截然不同。萨特对此也作了细致的分析。海明威的短句，短促有力，“一个个像阵阵急促热烈的呼吸，从虚无中喷发出来”，是一种生硬唐突的硬汉子作风。这自然是海明威对人要在世上活得坚强的人生态度的写照。而加缪的短句子则是为了摹拟时间的不连续性，这表现了存在主义者对人生的荒诞本质的实际看法。“死亡守候在我们的道路的尽头，它使我们的未来烟消云散，人生‘没有明天’，仅是彼此递嬗的现时。这无非是说，荒诞的人把分析精神用于时间概念。”^② 按照这样的人生态度，加缪只能把时间看成是一连串的瞬间，按照存在主义的观点，存在的第三个三段式与时间密切相关，它们是现时、现状和瞬间。瞬间是世俗与永恒的区间。忧虑的瞬间是人的现时、现状。因此，加缪的句子都是一个个孤岛，每一个句子都表现一个瞬间的现在。

如果说萨特对萨洛特的评论是从小说人物的心理状态来分析这一人物的存在处境，那么对加缪的评论则是从作家的心理状况推及作家对人的存在方式的认识，并由此论及作家写作的

① 《萨特文论选》第65页。

② 《萨特文论选》第68页。

特点,这是萨特用存在的精神分析进行文学批评的两种主要类型。

比较而言,对加缪的评论更能说明萨特的存在主义的精神分析的特色。萨特在对作家、作品的探讨中,始终不倦地思考的是如何从作品中发现作家个人作为“我”而存在的生活,他个人的存在本质的焦虑、烦躁,如何使其成为一个作家。这使他对作家的生平的研究倍感兴趣。他在1947年第一次使用这种方法写下了《波德莱尔传》。他认为,波德莱尔的诗歌的自虐倾向,不能仅仅从社会生活中得到答案,而是因为他的母亲改嫁使他决定一生要过一种孤独凄苦的生活。萨特指出:“由于无依靠,被抛弃,波德莱尔早就想在自身重新经受这种分离的痛苦。他愿意孤独寂寞地度日,为的是使这种痛苦至少产生于他自己,从而不觉得是在忍受。”^①他又从这里发现了波德莱尔的诗歌的形式就是他自身存在方式的一种体现,由此说明作家在艺术上的特色,正是他根据自身命运所作的自由选择,“人根据自身进行的自由选择,绝对地与人们称之为他的命运的东西完全一致。”在《波德莱尔传》的联系作家生平进行存在的心理分析研究的基础上,他在1952年又写下了《圣徒热内,戏剧家和受虐待者》一书,对荒诞剧作家热内(J. Genet)的创作生涯作了评述。热内原是一个弃儿。10岁时被指认为“小偷”而进了教养院。他在成年以后又因行窃而多次入狱。他在狱中下决心进行写作。萨特认为,热内在从事写作时专写荒诞剧,是因为当社会宣布他是“小偷”的时候,就决定了他将来写作的这种形式。这部传记比之《波德莱尔传》向前走了一步,萨特意识到应该把心理的精神分析同马克思主义的社会学分析结合起来。这种思路,在《福楼

① 《波德莱尔传》第185页,伦敦1949年英译本。

拜——家庭中的白痴》(1971年—1973年)中,得到了进一步的发展。

从童年起,福楼拜就引起了萨特的兴趣,他曾从外祖父的书架上翻出《包法利夫人》,一遍一遍地读。他始终弄不懂,为什么包法利先生在看到一些信件以后要放弃自己以往的生活习惯,让胡子长得长长的,而不去刮它。此后,福楼拜一直是个对他缠绕不休的问题。在《存在与虚无》中,他就提出,既然福楼拜是为了象征性的满足而从事写作,但是为什么他不为了同样的原因而从事绘画和音乐呢?人的本质在于自我选择的行动,但是自我选择的存在理论还必须从抽象向具体展开,说明现实中的个别性、偶然性。这就必须从一个具体艺术家所处的阶级环境和他的童年生涯来加以说明。这就是说,既要用马克思主义的经济、政治决定理论,又要用精神分析学说,才能准确地说明艺术家这个人的处境,这个人的存在。

萨特在《辩证理性批判》中,对福楼拜所说“包法利夫人就是我”的自白作了分析。他指出,这是一种性的转化。从文学的意义,作品的意义,人们可以提出一系列的问题:“为什么作者(在这里‘作者’的意义就是产生包法利夫人的那个纯粹综合性的活动)能够转化为妇女,这种转化本身具有什么意义(这必须从书中对爱玛·包法利作一番现象学的研究),这个妇女是怎样的(波德莱尔说这个妇女具有一个男人的疯狂性和意志力),在19世纪中叶,一个男性在艺术上转化为女性是什么意思(人们还可以研究《摩班小姐》的章法,等等),最后,谁应当是这个使他在他的可能性的领域中具有把自己谋划成妇女的可能性的居斯达夫·福楼拜?”^①

^① . 《辩证理性批判》第104页。

萨特并不满足于用弗洛伊德的性欲本能说、俄狄浦斯情结来说明福楼拜向女性的转化。他认为,《包法利夫人》以及福楼拜的一系列作品、书信显露了福楼拜的自恋癖,他的手淫症,他的幻想性,他的孤独性,他的依赖性,他的女性,他的服从性,等等,这些都只是压制俄狄浦斯情结控制的现象,而不能说明福楼拜作为一个具体的、独一无二的人对俄狄浦斯情结所作的独特的反应。萨特在《福楼拜——家庭中的白痴》一书中,采取了“一来一往”的综合分析方法,首先从福楼拜的童年时代一直推进到他的《包法利夫人》的文学特征和社会意义,然后再从后者追溯到福楼拜的童年,在“一来一往”的过程中,揭示了福楼拜这个作家“实际生活的奥秘”。

萨特认为,违背父亲的愿望,下决心不做律师而当一名作家,这是福楼拜个人所作的选择。因此他不能不承担这一选择的后果。在写作《包法利夫人》的五年时光里,他经历了许多痛苦、沉重的磨难,又接受了一次又一次的失败。然而这一选择又给他带来了世界性的声誉,《包法利夫人》的问世使他从一个普通医生的儿子一跃而成为“现实主义文学之父”。同时,萨特也认为,福楼拜的选择不是毫无根由的。这种偶然性的选择背后有社会环境的原因,也有他个人童年经历的背景,正是这一切使福楼拜选择了成为《包法利夫人》的作者。与一切普通人一样,福楼拜的一生是一个具有可渗透性的序列,正如萨特在《福楼拜——家庭中的白痴》一书序言中说:“本书企图证明……现有的每一份材料都是一个整体的一部分;这个整体从未停止过自己的创造,同时,它也展现出自己与所有其他整体的深刻同一性。”^①从1851年12月到1856年4月,福楼拜完成了《包法利

^① 《福楼拜——家庭中的白痴》第1页,伦敦1976年英译本。

夫人》一书。萨特认为,这是福楼拜一生的全部行动的统一,他的个人的实存的统一。萨特研究了福楼拜童年时对死亡的恐惧,青年时期在东方旅行时幻想写出一个荷兰的童贞女的故事,以及后来又给女诗人路易斯·戈莱写信,萨特指出,这些都是福楼拜女性化的心理根源,那个被梦想纠缠的童贞女是他自己艺术崇拜的象征,是女性化的变态的性行为的方式,这些使女性化成为福楼拜的精神特征,以致到了晚年医生把他当作一个神经质的老太太看待,而他自己还为此暗自得意。

然而,这些分析仅仅还只是一个层次。童年的经历只是人的存在的一般的模糊条件(即弗洛伊德学说的范围),只有把它放到社会历史的时代环境(这是马克思主义的领域)中才能显示出人的存在的实际状况和事实。他指出,福楼拜的父亲是一个乡村兽医(在政治上属于保王党)的儿子,受到帝国政府的优待,并同一个与贵族有亲戚关系的少女结婚,常与富裕的工业家交往,买了许多土地。这样,福楼拜的童年便与波德莱尔的童年(一个更“高”的社会阶层)、龚古尔兄弟(E. de Goncourt、J. de Goncourt, 18世纪末只因为获得一块“贵族”的土地而得到爵位的小资产阶级)不同,这是一个在1830年的小资产阶级社会集团的家庭中度过的童年。这样,女性化、在一个医院的建筑物中度过的童年、当时小资产阶级的种种矛盾、家庭的发展、财产的发展,等等,构成了福楼拜作为个人进行选择的总体化的根由。正是他个人在生理、心理与现实环境中的种种因素的综合,使他成为《包法利夫人》的作者。总之,福楼拜的谋划在于,“他就是根据这个谋划摆脱小资产阶级,而通过各种可能性的领域,投向他自己的被异化的客观化,并且不可抵抗地和不可分解地使自己成为《包法利夫人》的作者,成为他所不愿意的这个小资产阶

级的。”^①使福楼拜成为一个伟大作家的并不是单纯的、抽象的写作选择,而是在从物质环境到精神心理一系列层次和环节中,人追求某种客观实在性而对自己的生产。

萨特在文学批评中提出和运用的存在的精神分析方法,是他的美学思想的重要组成部分。它有许多新颖独特之处。但他的这一方法,始终以存在主义为其基础,他所应用的无论是马克思主义还是精神分析学说,都是作为存在从可能性向现实转化过程的中介因素来处理的。整个批评方法还是主观唯心主义的。而且,他把马克思主义与精神分析学说都看成有片面性、需要用存在主义来补充、修正的东西,甚至说马克思主义“妄想的历史过程中发现对象,而在对象中发现历史过程。事实上他们用一个直接以原理为依据的整套抽象思维来代替对象和历史过程”^②。这些观点都是我们所不能同意的。

总之,萨特的美学思想在“西方马克思主义”美学中有不可忽视的地位和影响,应当重视和予以研究。萨特强调了作家的写作是介入社会政治的争取自由的行动,这在当代资本主义范围内反对剥削、压迫、人的异化的斗争中,是把斗争的锋芒指向资产阶级的。这种理论重视艺术改造社会的作用,是对19世纪批判现实主义传统的复兴,对唯美主义倾向的清算。他的存在主义哲学有“他人即地狱”的极端个人主义思想,但在美学上,正如美国学者丹图所言,却始终没有“他人即地狱”的阴影。萨特一直紧扣作家与读者的关系来论述写作的本质特征,高度评价读者阅读行动的功能。这些方面都应当有所肯定。同时,又应当看到,他把艺术活动中的写作与阅读都作为个人为实现自我

① 《辩证理性批判》第108页

② 《辩证理性批判》第99页。

而选择的行动。这既是主观主义的,又是无政府主义的。这种美学观主张个人的绝对自由。在资产阶级压迫他的时候,他是资本主义的积极反对者,相反而当社会主义、无产阶级政党限制了他的个人的绝对自由的时候,他也会毫不犹豫地把矛头对准社会主义和共产党。他说:“只要共产党集中了被压迫阶级的愿望,我们就与它在一起反对资产阶级;而当资产阶级中某些善良人士承认精神应该同时是自由的否定性与自由的建设性,我们就与这些资产者站在一起反对共产党;只要一种僵化的、机会主义的、保守的、决定论的意识形态与文学的本质相矛盾,我们就同时反对共产党和资产阶级。这就清楚地意味着,我们为反对所有人而写作,我们有读者,但没有读者群。”^① 萨特的这种政治立场,也是我们应当认真分析的。

第二节 南斯拉夫“实践派”的反 “极权主义政治”的美学

南斯拉夫“实践派”是前东欧社会主义国家中的一个“西方马克思主义”流派。这是南斯拉夫在50、60年代批判斯大林的运动中,形成的一个理论流派。它兴起的明确标志是1960年11月在布莱德召开的“关于主体和客体、实践和反映论问题”的哲学讨论会。在这个会上,一些哲学家主张马克思主义哲学的核心和最高、最根本的范畴是人的自由的活动,即实践。这种观点反对传统马克思主义的反映论,并提出了以实践为基础的人道主义的社会、政治、文化理论。此后,他们又创办了《实践》杂志,以这个杂志为核心,形成以马尔科维奇(M. Markovic)、彼德

^① 《萨特文论选》第276页。

诺维奇(G. Petrovic)、格鲁博维奇(Z. Pesic - Golubovic)、苏佩克(R. Supek)等人组成的“实践派”。

南斯拉夫“实践派”在理论上与由《历史和阶级意识》开拓的“西方马克思主义”思潮有明显的渊源关系。马尔科维奇说,南斯拉夫“实践派”在60年代提出的问题实际上就是卢卡契的《历史和阶级意识》所提出的问题,“在今天,卢卡契的许多思想在反对那些犹豫不决或未能将辩证方法应用于社会和人道主义问题的马克思主义者方面,在发现他们完全未能把握的主体和客体、理论和实践、必然和自由的辩证方面,仍然是有用的。”^①斯托扬诺维奇(S. Stojanovic)也说:“50年代后半期开始,对马克思主义的一种真正的重新认识在南斯拉夫、波兰、匈牙利和捷克斯诺伐克发生了。在‘回到真正的马克思’的口号下,一种富有创造性的理论倾向发展起来了。”而这一倾向之所以能够出现,是因为“多年来,一批卓有成效的马克思主义者已经站出来证明了富有创造性的马克思主义的再生力(卢卡契、柯尔施、葛兰西、布洛赫、霍克海默、本雅明、马尔库塞、弗罗姆、哈贝马斯、勒斐伏尔、以及最近的萨特,等等)。”^②“西方马克思主义”对正统马克思主义的挑战和修正,影响了在传统马克思主义占据主导地位的前东欧社会主义国家,比如南斯拉夫的一些哲学家,使他们也在自己的国家里,进行所谓复兴马克思主义的思想运动。在这一运动中,南斯拉夫“实践派”的理论家用以批判当时的社会主义政治、经济、文化制度和政策的基本思想,就是由《历史和阶级意识》所发端的“西方马克思主义”对马克思主义的重新解释和说明。因此,在本书中,对其美学思想进行论述、分析也是必要的。

① 《南斯拉夫“实践派”的历史和理论》第13—14页,重庆出版社1994年版

② 《南斯拉夫“实践派”的历史和理论》第87页

南斯拉夫“实践派”的是非功过,是值得认真评析的。一方面,他冲破了苏联模式的马克思主义的理论体系,提出了自己对马克思主义的新的理解,使人们看到原有理论体系的某些缺陷和进行改革的必要性。另一方面,它对苏联模式的社会主义制度和马克思主义的理论体系,又有全盘否定的意向,在实践上有害于社会主义的稳定和自身的改革。“西方马克思主义”在批判资本主义时,有积极的政治指向,而当它们像南斯拉夫“实践派”那样把矛头主要指向苏联模式的社会主义的时候,对其进行全盘否定和批判的时候,在客观上就形成了社会主义国家的持不同政见者的政治派别。所以,“实践派”支持了1968年贝尔格莱德的学生造反运动,造成了南斯拉夫战后社会最大的政治危机。学生运动平息以后,“实践派”也受到政治上的限制。但他们继续进行其原有的理论活动,并在国际上拥有一定影响。戈尔曼主编的《“新马克思主义”传记辞典》中说:“‘实践派’是南斯拉夫马克思主义人道主义思潮,赢得了国际公认”。“‘实践派’对‘新马克思主义’和南斯拉夫社会政治制度自由化、民主化和人道主义化的最大贡献,在于坚持科学研究和交往自由、批判思想和开放社会。马克思‘对现存的一切进行无情的批判’的思想,不仅被用于资本主义,而且也应用于国家社会主义(斯大林主义)和自治的社会主义。”^①南斯拉夫“实践派”的理论的特点是具有相当明确的政治指向性,它的美学思想是一种所谓反对“极权主义政治”的美学。

一 美学是人道主义辩证法的组成部分

南斯拉夫“实践派”崛起于批判斯大林的运动。他们认为,传统的马克思主义是一种受极权主义控制和约束的学说,极权

^① 《“新马克思主义”传记辞典》第702页、第706页

主义使其成为僵化、教条的理论。“由于马克思主义的第四号经典领袖斯大林这一独裁者的破产,为更加自由、独立和批判地研究全部问题扫清了道路。”“第四号经典领袖的失败必然影响到前三个经典领袖——他们的著作不再被看成只能被说明、解释并用新材料证明的终极真理;相反,而是或多或少地被当作进一步研究的有效指南。”^①因此,他们需要按照自己的理解,重新解释马克思主义。他们提出,马克思主义哲学的出发点是实践(Praxis),人是实践的存在物。他们提出实践在马克思主义哲学中的重要地位的问题,本来是正确的。但是由于他们提出这一命题是立足于对正统的马克思主义的批判,所以他们的实践观,是以否定正统马克思主义所肯定的自然界存在的优先地位,物质生产对社会的根本的决定作用为其前提的。这样,必然就陷入了片面性。

他们的实践是 Praxis,这是一种人类自身按照自我意识创造自己的活动,而不是 Practice 那种主体按照客体的客观规律对客体的改造活动。在这样的理论框架中,人类的人道主义理想就成为了一种世界观、一种历史的辩证法。人类社会的走向就是在实践中向人道主义的理想的前进。他们认为,必须按照这一思路来改造马克思主义,使之成为人道主义的历史辩证法。而且,传统的马克思主义辩证法由于恩格斯、斯大林等的倡导,成为自然科学的方法,而在运用于社会时,则与意识形态结合,成为单纯的政治宣传。因此,他们认为,在正统的马克思主义中,并没有伦理学、美学的地位。马尔科维奇说,“马克思主义经典著作并没有回答我们时代的许多问题”,这些问题之一就是

^① 《南斯拉夫“实践派”的历史和理论》第7页

“什么是马克思主义的逻辑学、伦理学和美学”^①？

实际上，“实践派”在提出他们的一整套理论的时候，也形成和建立了比较系统的美学理论。他们按照对马克思主义的人道主义解释，把美学看成是人道主义的历史辩证法的组成部分，把艺术活动看成是人类自我建造的一种重要实践活动。马尔科维奇指出：“如果我们赋予革命一种更宽泛的意义——即任何有助于人类解放的质变——那么这个意义上的辩证法就是革命的，即使当它运用于人化自然的过程以及在社会生活中实现真正的人类本质时，也是如此。现实的革命变化还意指广泛的人类抚育和教育、社会的民主化、通过技术把握自然以及艺术的创造性。”^②他认为，“实践派”所要建立的新的入道主义的历史辩证法的核心就是“人在历史中的自我实现”这一命题中的“人”、“历史”、“自我实现”这三个概念。而人在实践上自我实现的可能性形式主要有社会的、经济的、理论的和艺术的形式。艺术之所以成为自我实现的可能性形式，就是因为艺术活动体现了人类的感性、想象、创造性活动能力、自我意识等基本的能力和人类真正的需要。艺术活动甚至是最能体现人类走向自由的人道主义理想的实践，是最能体现人的自由本质的实践。马尔科维奇说：“实践是人类自我实现的过程，因而是自足的。整个历史上大多数人的大多数活动无不具有实践的特性。但是由此并不能推出，实践是一种非现实的乌托邦幻想。实际上，它是对人类活动类型的一种设计，这种设计早就在人们生活的创造性时期作为大多数发展了的个体的行为方式存在于人类历史之中。实践最明显的特征便是艺术的活动（在一定意义上，辩证法是根据一种

① 《南斯拉夫“实践派”的历史和理论》第9页。

② 《南斯拉夫“实践派”的历史和理论》第30页

人类活动的理想形式——这种理想形式具有艺术创造的许多本质特征——的观点,对作为一个整体的生活的批判)。实践是一种自由的普遍活动,这种活动就是目的本身,而非达到其他目的的手段。实践包括特殊的个体能力的客观性。因此,它的本质之一就是自我确证;与此同时,实践也满足了其他人的真正需要。”^①在西方美学中,康德论证了审美活动的“无目的的目的性”,即审美活动没有其他外在的功利目的,只有指向自身的目的,审美活动就是目的本身。按照康德的解释,审美自身的目的不是别的,就是人类自身心理的自由运动。它所满足的便是人自身的需要。这是一种对审美活动的人本主义的解释。“实践派”的理论家吸收了康德对审美活动的这种解释,并用来说明实践的特性。实践,即 Praxis 意义上的实践,也具有“无目的的目的性”,它不是主体改造客体的活动,而是指向人类本身需要、自我实现需要的活动。这种说明也构成了他们对艺术和审美的基本看法,即艺术和审美活动是人类体现自我实现的人道主义目标的实践。艺术是人类自我实现的实践最纯粹的形式。

应当指出,“实践派”的实践观是一种世界观、历史观。按照这一世界观、历史观,马克思主义关于经济基础、上层建筑的社会结构观,就是一种僵化、教条的观点。在他们看来,不能把艺术看成是由一定经济基础决定的上层建筑的社会意识形态,艺术是人类实践的文化活动。格鲁博维奇提出,“在马克思主义的文献中,‘文化’经常为‘上层建筑’一词所代替,它包括‘社会意识’的各个方面,并区分了从属于基础的领域。……这种物质文化与精神文化相割裂的图式(即认为‘基础’和‘上层建筑’是两个割裂的社会领域),导致了一种不能允许的还原,即把文化还

① 《南斯拉夫“实践派”的历史和理论》第 37 - 38 页

原为少数几个主要因素,其中意识形态尤为受到重视”^①。他认为,应当摆脱马克思主义关于经济基础、上层建筑之类的划分方法,这种图式把艺术、科学、哲学等文化活动列入上层建筑,使其依附于经济基础,也就把人的文化实践活动与人,特别是个人的历史性分离开来,变成了一个荒谬的陈述,艺术只是经济生产的一个分支,也就取消了艺术活动自身的目的性。艺术有多种功能。艺术的所有功能都超越了任何一种特殊的社会制度的目标,与人类一般价值和理想一样,具有普遍性,“即与一定社会制度相联系的非功能性、和非实用性。传统影响着文化成就的形式和实质,但并不影响其基本性质,这种性质是某些既适合于一般的人性,又适合于特殊的人性的标准——科学的、哲学的、美学的等等——决定的,这些标准既不能从一种制度或民族传统中推演而来,也不能被还原为这种制度或传统。”^② 也就是说,艺术作为一种文化实践活动,它具有自身的独立性。这种独立性只能还原为人类自我实现、人类追求人性的普遍的需求,而不能归结到一定社会的经济基础。因此,只能从人道主义的角度来认识艺术,而不能从社会历史的角度来分析艺术。把艺术的人学因素与社会学因素对立起来,以致于只承认艺术的人本主义性质,根本否定艺术的社会属性,这在“实践派”中是相当普遍的。

从这种认识出发,“实践派”赋予艺术以实现人类自由、解放的功能。艺术成为人类从现实走向人道主义的理想的桥梁。格鲁博维奇说:“纵观历史我们发现,在人类的远古时代,对全人类来说,文化是生活之更为根本的部分。神话和现实是生活之同

① 《南斯拉夫“实践派”的历史和理论》第 201—202 页。

② 《南斯拉夫“实践派”的历史和理论》第 203 页。

等重要和同等必需的两个方面。实践和美学在日常活动(装饰、雕塑陶器设计、舞蹈等等)中是融为一体的:岩壁上不朽的史前绘画构成了对我们祖先的人性及其生活方式中所含的文化这一事实之永恒的证明。”^① 艺术在原始人那里是从现实走向未来理想的想象的形式。人类的祖先在史前艺术中表达了人的意愿,表达了人的人道化的梦幻,也就把自己塑造成了文化的存在。今天,现代文明也趋向于未来。艺术与其他文化一道,也始终在发挥着将人及其世界永恒人道化的功能。艺术不是别的,只是人自身生命本质的体验与显现的形式。当然,人类在走向人道主义的理想未来的道路上,充满着矛盾、冲突。人们不能像以往那样,不能像正统马克思主义那样,把这些矛盾、冲突归结为盲目的、非人的经济力量、政治力量。这些矛盾、冲突的实质是人类实现自由过程中人类本体的矛盾、冲突。马尔科维奇认为,对于人道主义的历史辩证法而言,社会的历史性冲突是次要的,重要的是人的内在矛盾、人与世界的矛盾,必须对这些矛盾作人类学的解释,解决这些矛盾是人道主义的历史辩证法的核心。在这方面,艺术起着重要的作用。他说:“这一原则的人类学解释和应用对理解和批判地分析艺术作品是非常重要的。人与人之间的内部矛盾以及人与世界之间的矛盾关系是大多数艺术的永恒主题。理智和情感、自由与责任、人所寻求的意义与世界的荒谬、自觉的意志与盲目的机会、人的意向与命运、主观的价值与客观的社会规范之间的冲突——是艺术之永恒的主题。从根本上说,这些主题就是矛盾。艺术家的使命就是解决这些矛盾。”^②

① 《南斯拉夫“实践派”的历史和理论》第 208 页。

② 《南斯拉夫“实践派”的历史和理论》第 49 页。

总之,在“实践派”看来,艺术是人类自我实现、自我创造的实践活动,它是人类自由的表现,又不断面对现实存在的阻碍实现自由的矛盾,力求解决和超越这些矛盾,走向人道主义的未来。这些观点,基本上是从德国古典美学和现代人本主义美学中照搬过来的东西,特别是照搬了法兰克福学派的人本主义美学思想,没有更多的新东西。他们也与法兰克福学派一样,对现代主义艺术大加赞赏。马尔科维奇说:“最优秀和最富有创造性的现代艺术却证明了在古典艺术中未被发现的一种极为精致的敏感性以及思想、感情和冲动的丰富性。现代艺术已经构造了大量新形式,创造了一种如此丰富并充满了细微差别的语言,以致于任何人都可以以一种更为个别的、更为精细的方式表达任何事物。进步不过是创造一种广泛的可能性,不过是增进人的自由。……艺术进步只能意味着自由的增长程度和各种有效的表现形式的增长。因此,提高人类艺术表现的可能性将变得更为普遍,并将整合人在自身及其不同的条件和不同传统影响下的环境中已经发现的无数成分。”^①艺术的进步确实是人类自身发展、进步的一个尺度。“实践派”从现代主义艺术中发现了艺术在表达人的个性方面的一些特点,也是有一定道理的。然而,把现代主义作为推翻传统的进步,这样对艺术发展的线性理解是并不准确的。

二 批判“极权主义政治”的美学

南斯拉夫“实践派”用人道主义来重新解释马克思主义,建立了一种人本主义的美学。这种美学在阐述一些艺术的人性特征之外,主要把重心放在了对当时南斯拉夫以及苏联模式的社会主义的美学原则、艺术政策的批判上,论述了反“极权主义政

^① 《南斯拉夫“实践派”的历史和理论》第45-46页。

治”的美学。

“实践派”的这一美学重心,是与他们整体理论体系的政治指向有密切关联的。他们提出对马克思主义的重新解释,不仅是因为在他们看来正统马克思主义从理论上已经僵化,而且更是因为这种理论是与官僚主义的极权政治结合一体的。“实践派”在理论上对马克思主义的重新解释,也就必然成为在政治上批判现行社会主义制度的理论基础。“实践理论”,就是南斯拉夫的社会批判理论。如果说法兰克福学派的社会批判理论主要是指向资本主义的,那么“实践派”则主要指向社会主义。马尔科维奇指出:“20世纪历史最根本的教训在于:独裁的政治运动并没有带来一个无阶级的民主社会主义社会,真正的社会主义革命必须以社会主义的启蒙为先决条件。要避免为现今的或未来的官僚服务,不再充当他们的帮凶并成为流产的革命的牺牲品,知识分子就必须发展一些既能表达被压迫人民的需要、又能把他们从反官僚倾向的初始斗争中动员起来思想和伦理标准”^① 他们提出的人是实践的存在物的一整套理论,就是他们反对现行社会主义制度的“思想和伦理标准”,其中也包括人道主义的美学标准。

他们用“实践派”的美学的人道主义思想去分析现行社会主义的艺术状况,得出了这样的结论:“在斯大林类型的政治经济中,全部精神活动领域也完全政治化了。……文学被降低到了新闻报道和政治‘鼓励’的水平上。政治圣人出现在画家的油画上,艺术家的想象仍停留在美化的新圣的技术可能性的界限之内。建筑风格以其功能和灵感方面的相似又回到了哥特式教学的风格上。因此,在实践中,政治专制是由一种有利于绝对政治

^① 《南斯拉夫“实践派”的历史和理论》第5页。

专政精神的全面政治化相伴随的。”^① 在他们看来,“斯大林类型的政治经济”,即苏联模式的社会主义是一种与中世纪专制政治相似的社会模式,艺术等精神文化处于中世纪艺术受基督教神学统治的相同的地位,使人们产生精神的压抑和恐怖。这是一个非人的社会,艺术也是非人的艺术。这是在极权主义政治基础上产生的极权主义的文化艺术。日沃蒂奇指出:“极权主义文化是一种非自治的规范和价值在其中占统治地位的文化。这些规范和价值在官僚主义—国家主义的社会领域内调节着个人的行为。这种文化体现了这样一种价值体系,其中人被定义为一种自觉地适应现存的生活条件和社会环境的理性动物。在这种文化中,文化价值的基本功能在于控制和引导人性的冲动与本能方面,使之习惯于现存社会检查制度的约束,以保证既定社会免受过分夸大的个人意识、需要和行为之害。这就是说,在这种文化中,通过人的不平等与人对人的统治,这种防范过度在一个极权主义的、异化的价值体系中得到了确立。”^② 极权主义的政治体制剥夺了人的自由,在这种状况下文化艺术也失去了它们的自由本性。艺术本性的失落是社会主义社会异化的主要表现之一。弗兰尼斯基(P. Vranicki)说:“社会主义的中心之点是异化问题”,“斯大林主义曾企图使那种政治社会达到其最极端的权势和后果。政治国家机器的绝对权力必不可免地有其另一侧面:个人、人的个性,即那一激进历史努力的概念所企求的东西的全面无力。”“不只政治和经济的过程,而且还有科学、哲学和艺术的过程,都成了国家任意处置的国有领地部分。”^③

① 《南斯拉夫“实践派”的历史和理论》第 154 页。

② 《南斯拉夫“实践派”的历史和理论》第 219 页。

③ 《异化问题》上册,第 439—441 页,文化艺术出版社 1984 年版。

在这种情况下,“现存的社会主义社会的一个特征在于,与国家和党相关的文化的从属立场和依赖立场。换言之,政治支配了文化的一切因素。”“党的路线的教条——即党的思想应该渗透到文化的各个方面——改变了文化的特性。”“‘社会主义现实主义’在社会主义国家的艺术中作为官方的、受到赞扬的、而且往往是唯一允许的倾向”^①,艺术成了政治的奴仆。他们认为,现行社会主义的艺术实际上是非人的艺术。因此,对苏联模式的社会主义的文化艺术政策的批判,就成了“实践派”美学思想的重要内容。

“实践派”对苏联模式社会主义的文化艺术政策的批判,是从对文化艺术的阶级性的重新认识开始的。他们认为,极权主义政治仍然让艺术从属于政治,从属于社会阶级,扼杀了艺术作为永恒的人道化的象征的特性;社会主义社会的民主化、自由化首先就体现在维护文化艺术的自由性上。为此,就必须否定在社会主义社会中文化艺术的阶级性。格鲁博维奇说,为了确立艺术在社会主义社会中的永恒人道化的功能,就必须对传统马克思主义关于艺术的阶级性的论断,进行重新审视。他说:“我们可以把这一基本问题重新表述如下:在社会主义社会制度中,文化的功能仍具有阶级性吗?亦即(a)文化仍从属于制度、并为统治阶层服务以保证其权力和现成秩序得以永存吗?(b)文化在本质上实现的是其社会化的个人功能(在使之适合于一定制度的生活的意义上)、而不是其文化适应的功能吗(在社会成员准备发挥创造性作用的意义上)?(c)最高的文化成就仍然会超越了大多数人(他们被认为是‘大众文化’的代理人)所能达到的

^① 《南斯拉夫“实践派”的历史和理论》第 210—211 页。

界限吗？”^① 他们认为，艺术的阶级性是在剥削阶级占统治地位的社会中产生的。如果社会主义社会仍然坚持艺术的阶级性，就会使艺术仍然成为统治的工具，而不是人的存在的自由的表达。社会主义的基本概念是“每个个体实现其自身生活状况的自由应该成为社会制度的一个基本原则”。艺术不能继续成为统治阶级支配和控制的工具，就不应当让艺术继续发挥阶级性的功能。这就是说，在一个人人都拥有自由的权利和有自由表达的意愿的时候，艺术不能在具有阶级性的借口之下，成为极权政治的工具。应当说，“实践派”提出重新认识社会主义社会的艺术的阶级性的问题，是有合理之处的。苏联模式的社会主义具有在社会主义社会内部“以阶级斗争为纲”的倾向，有使艺术成为政治概念的传声筒的倾向，而这些观念肯定是同变化、发展了的实际生活不相吻合的，事实上也确实造成了艺术自身发展的障碍。然而，“实践派”的观点完全否定社会主义时代的艺术还可能具有一定的阶级性，把艺术的阶级性与其人性特征完全对立起来，肯定也是并不符合事实的。比如日沃蒂奇说：“一般的人类文化只能通过一般的人类个性的出现，通过自由的不受限制的个人创造性的确立，才能显现。为一般的人类文化而斗争与抵制对人类精神的各种极权主义限制的斗争、以及反对消费社会中消耗人之创造潜能的斗争是一致的。”^② 他一方面反对所谓极权主义政治以阶级性为名对艺术的控制，另一方面又号召用艺术对极权主义政治进行斗争，这种态度本身就是自相矛盾的。

他们实际上是要求艺术去进行另一种反对现行社会主义的

① 《南斯拉夫“实践派”的历史和理论》第 209 页。

② 《南斯拉夫“实践派”的历史和理论》第 226 页。

所谓极权主义政治的阶级斗争。科西奇寄希望于从事文化艺术工作的知识分子,去完成推翻极权主义政治的任务。他说:在极权主义政治统治之下,“要成为一名知识分子并为文化与未来而行动,在今天就意味着要成为一个革命者”,“如果作为一个整体的知识分子不再是官僚制度的走狗和历史挫折的道德掩饰,那么缺乏特权的知识分子阶层所代表的便不再是寄生于人民的贫穷和精神痛苦之中的特权贵族。”^① 从事艺术创造的知识分子面临着灵魂的挑战。只有用艺术去反驳和揭露极权主义政治,追求合乎人道主义原则的社会主义,才履行了艺术的伟大使命。科西奇说:“社会主义革命的戏剧和现实都包含了一种人及其世界之宏伟而全新的意识的潜能。……我相信,在这一基础之上,能够产生一种在主题和内容上真正的、划时代的艺术。我认为,这种艺术就存在于对人之悲惨状况的综合之中。但是,这种艺术只能在自由之中产生。不理解、不接受对灵魂的这种挑战,便会落后于时代。”^② 在50、60年代,前苏联和东欧社会主义国家中,有一些艺术家用艺术作品全盘否定和批判当时的社会主义社会的现实,具有对社会主义持不同政见的政治倾向。他们在美学上的指导思想,就是这种用批判所谓极权主义政治来追求人的个性自由的思想。

南斯拉夫“实践派”在批判斯大林主义,即所谓极权主义政治的社会主义之后,提出了建立一种民主自治的社会主义的政治主张。在这个他们的理想社会中,社会是一个用新的方式组合的联合的个人共同体。它将结束艺术与其他实践活动分工与分化的状态,使艺术与其他实践整合在一起。格鲁博维奇说:

① 《南斯拉夫“实践派”的历史和理论》第262页。

② 《南斯拉夫“实践派”的历史和理论》第259页。

“必须创造出社会的团体—自由的联合体,它将重新整合现行的各种分散的活动和政治、经济、艺术等各个生活领域,并将使个人能在自己的生活中整合这些领域,使之不再成为一种片面的存在(经济的人、政治的人、艺术家,等等)。”这是“一种超越阶级界限所‘设立’的各种局限的努力,这种局限限制了文化本身及其在其中得以演化的共同体。消灭阶级制度不能满足于废除它得以产生的经济条件,根本的任务在于超越文化的阶级功能,并回到长期被阶级社会窒息了的的文化的一种丰富的人类意义之中。这正是作为一种人类共同体的社会主义的真正意义,是文化在一种新社会中的现实的人道主义功能。”^① 在这种社会主义的共同体中,艺术毫无阶级性可言,完全是人性的纯粹表现。他们对艺术的这种理解,不过是他们对社会主义所作的抽象人道主义的理解。

他们声称,在民主自治的共同体中,艺术家拥有创造性的自由。这种自由的含义,据科西奇说是:“(1)追求真理的自由和反对谬误的(不管是谁的谬误)的权利;(2)对科学思想和艺术思想之主题和形式的自由选择;(3)对思想和想象并非人的罪恶和政治罪行,不应受到对立的思想流派之否弃和制裁的社会保证。”^② 而要实现上述要求的前提是艺术不由任何政治机构控制。而且,在艺术、文化上实行多元化的政策。日沃蒂奇认为,“对极权主义文化政策的反动,可能表现为一种特殊形式的文化多元论观点,即表现为一种强调任何形式的人与人的分离的文化多元论”。这种多元论虽然还有问题,但“它倾向的是一种更

① 《南斯拉夫“实践派”的历史和理论》第 217 页。

② 《南斯拉夫“实践派”的历史和理论》第 261 页。

人道的未来”^①。对民主自治的社会主义的艺术、文化政策的探讨,也形成“实践派”的美学思想的内容。这也体现了他们的美学思想是艺术政治学的美学。

“实践派”的理论宗旨有如克雷舍奇所言:“社会主义时代作为一种真正社会化的社会,正开始代替斯大林主义的专政和政治社会,并以一种人道主义的哲学和一种复兴的形式显示着自身。这是一场马克思的真正教诲和哲学—人道主义理论的革命实现的复兴。这种人道主义和复兴不是一种纯粹的理论要求和一种理想,而是代表了一种已经发挥其作用的政治社会化和人与人之间关系的人道化的精神。”^② 他们把苏联模式的社会主义称之为“政治神话学”,而他们自己的包括美学在内的全部理论也就是从政治神话学中解放出来的东西。在其美学理论中,对艺术的人性特征作了比较专注的探讨,但却缺少新意,而且有较多的乌托邦色彩;对苏联模式社会主义的艺术政策的批判,有合理的一面,但用全面异化、全盘否定的观点来进行这种批判,必然走向片面性。

① 《南斯拉夫“实践派”的历史和理论》第224页。

② 《南斯拉夫“实践派”的历史和理论》第159页。



第七章

走向文化学的美学



20世纪西方哲学在新康德主义的影响下,从世纪之初便开始了一种文化学的整合和转向,出现了用文化来涵盖人类一切活动及其成果,以文化来概括和分析人类社会的文化哲学。“西方马克思主义”的出现,有社会历史和思想文化的各种原因,其中之一是受了新康德主义的文化哲学的深层次的影响。“西方马克思主义”把研究的重心从社会外在的历史因素转移到工人阶级阶级意识的觉醒,从主观文化心理和意识形态上对资本主义社会进行总体批判。这本身就带有文化哲学的意味。

70年来“西方马克思主义”的发展,有其自身的渊源。西方学者一般都把卢卡契的《历史和阶级意识》作为“西方马克思主义”的源头。这是有道理的。它所倡导的主观辩证法的倾向,影响了所有“西方马克思主义”理论家。而“西方马克思主义”显然还有另一个源头,就是葛兰西所开辟的以实践一元论为其本体论基础的文化学。这一观念消解了历史唯物主义关于社会划分

为经济基础与上层建筑两大部分以及二者之间的辩证关系的思想,以与实践直接联系的文化来概括人类的精神意识活动。葛兰西提出的文化霸权主义的思想,对整个“西方马克思主义”的社会批判理论都有深刻影响。法兰克福学派的社会批判理论,也是文化批判理论。马尔库塞认为,使用文化这一概念有许多有利之处。他说:“这里存在着一种能作为社会研究重要根据的文化概念,因为它表述了精神在社会历史进程中的内蕴。它在给定的情境中点明了社会生活的整体性,这就是指出了观念再生产的领域(狭义的文化,即‘精神世界’),和物质再生产的领域(‘文明’)一道,构成了历史上显著和包容的统一体。”特别是运用狭义的文化观念,“文化就区别于文明,并且在社会学和价值学意义上,摆脱了生活过程。”^①对文化的这种认识,在“西方马克思主义”60年代以后的发展中,有普遍意义。

相比之下,以法兰克福学派为代表的德国“西方马克思主义”有较浓厚的思辨色彩,法国的阿尔都塞、萨特等明显受到存在主义和结构主义等席卷西方的大的哲学思潮的影响和主宰,而英美的“西方马克思主义”则呈现出从社会学走向文化学的势态。雷蒙德·威廉斯提出了文化唯物主义的思想,他用这种文化学的观点来分析艺术和审美,形成文化唯物主义的美学。受其影响,伊格尔顿着重从艺术的文化生产的角度来论述美学问题,成为一种文化生产的美学。杰姆逊则明确地提出,“重要的是我们应该意识到马克思关于经济基础和上层建筑的划分并不是解决问题而是提出问题,这种划分又引出了一大堆新问题。”^②这些问题则应当从文化角度来分析。他的美学思想就是一种文化

① 《审美之维》第7页。

② 《后现代主义与文化理论》第12页。

阐释的美学。

吸收了当代西方的文化哲学的思想,从文化角度来把握社会的整体,并用以分析精神文化现象,但又与一般文化哲学家排斥文化的社会历史因素不同,把社会因素与文化自身因素结合在一起,进行美学研究,就是从葛兰西开始的、以英美当代“西方马克思主义”理论家为主的走向文化学的美学的总体特征。

第一节 葛兰西“文化霸权主义”的美学

葛兰西是“西方马克思主义”思潮中赫赫有名的人物。在政治实践上,他是同资产阶级、法西斯主义英勇斗争的共产党人,可以说是一个伟大的无产阶级革命家。在政治理论上,他在探索西方社会,特别是意大利走向社会主义的道路方面,也有突出成就。然而,他确实在哲学思想、文化思想、美学思想等诸多方面批判正统马克思主义,提出一系列广有影响的“西方马克思主义”思想。葛兰西美学思想的显著特色是在文化霸权主义的基础上,立足于意大利民族的文化传统,提出以“民族—人民”观念为核心的美学思想,研究知识分子在文化建设中的作用、地位,并设计出意大利未来社会主义的艺术和审美的蓝图。

安东尼奥·葛兰西(Antonio Gramsci)1891年1月23日出生在意大利撒丁岛的一个小市镇阿莱士。他不幸先天脊骨畸形,从小佝偻,以致终生身材矮小,身体虚弱。他1911年获奖学金,进入都灵大学文学系现代语言专业学习。在大学中,他主攻语言学、文学,潜心研读桑克蒂斯(F. de Sanctis)、克罗齐(B. Croce)的著作,同时广泛涉猎其他社会科学论著,为日后多方面的理论著述奠定了基础。他1913年在大学时加入意大利社会党,并开始为该党机关报《前进报》撰写政论文章和戏剧评论。

1915年大学毕业以后,他成了职业革命家。在俄国十月革命影响下,他提议成立“道德生活俱乐部”这个无产阶级的文化学校,由工人、学生、知识分子参加,主要从文学作品学习“革命意识的生活经验”。他又发表《反对〈资本论〉的革命》的文章,认为十月革命的胜利说明“历史唯物主义的原理并不像人们认为和想象的那样是一成不变的”^①。以上两件事是葛兰西对十月革命的直接反应,基本上形成了他对马克思主义、对文学艺术的观点。他反对实证主义倾向的科学式的社会主义,强调主观精神、意志在历史中的作用,重视对马克思主义、历史唯物主义的重新思考,突出文学艺术、文化意识在革命斗争中的作用。这些倾向在他以后的思想发展中渐成特色。

1921年,他退出社会党,与陶里亚蒂等一起创建意大利共产党。他曾到共产国际工作。1924年他成为意大利国会议员,并成为共产党的领导人。1926年,他被意大利法西斯政府逮捕入狱,被判20年以上监禁。在狱中,他健康恶化,病重不治,于1937年4月27日逝世。葛兰西在狱中10年,虽然患有多种疾病,但却以惊人的毅力写下了32本共2848页的《狱中札记》。札记涉及的内容十分广泛,但其中的核心问题是探寻适用于发达资本主义国家的马克思主义理论。这部札记全面地反映了葛兰西的“西方马克思主义”思想。

构成葛兰西的“西方马克思主义”思想的主要是他的“实践哲学”。实践哲学这一提法,在葛兰西的札记中是指马克思主义。有的研究者认为,《狱中札记》是在关押中写就的,写作时使用了一些意义含混的名词以代替通常的术语,实践哲学就是马

^① 费奥里(E. Fiori):《葛兰西传》第117页,人民出版社1983年版。

克思主义的代名词^①。这有一定道理,但葛兰西用实践哲学来指代马克思主义,实际上是他用来区别正统马克思主义的一种表述方式。他所阐述的实践哲学本身应该说是“西方马克思主义”的一种形态。

葛兰西的实践哲学是一种以人类主体及其实践活动为其本体的“实践一元论”的世界观,与马克思主义的辩证唯物主义的世界观是有区别的。马克思主义是一种唯物主义,是贯穿着辩证法的唯物主义。而实践哲学则有意绕开马克思主义的唯物主义前提。葛兰西说:“实践哲学的创始人决不把自己的思想称作唯物主义,在谈到涉及唯物主义的时候,则主张应该加以批判,应该加以严肃认真的批判。”^②为什么实践哲学不是唯物主义的呢?因为世界的统一性不在物质及其运动之中,而在人类的实践,“在哲学中——统一的中心是实践,也就是人的意志(上层建筑)与经济基础之间的关系。”^③而且,实践哲学是“实践一元论”,即不是在物质与精神谁为第一性的意义上,而只是用实践的立场去看待世界的本体和本质。他说:“在这个场合下,‘一元论’这一术语将表达什么意义呢?当然不是唯物主义的,也不是唯心主义的,这一术语将标明在具体的历史行为中的对立面的同一性,也就是与某一被组织起来的(历史化了的)物质,与人所改造的自然不可分地联系着的具体性的人的活动(历史—精神)。重视行动(实践、发展)的哲学,但不是‘纯粹’的行动的哲学,即‘非纯粹的’,实在的(在最简单的和最通俗的意义上的)行

① 见《狱中札记》第2页,“俄文版出版者的话”。

② 《狱中札记》第74页。

③ 《狱中札记》第84页

动哲学。”^① 显然,葛兰西是在消解了世界是物质的还是精神的这一世界观的根本问题的情况下,是在不承认自然的优先地位的情况下谈论实践的。他试图用实践作为世界的本体与本质,来解释马克思主义,取消了自然对于人类实践的存在的优先地位,与马克思的实践观相去甚远。这种失掉唯物主义根基的实践哲学,在70年来“西方马克思主义”的发展中影响甚为深远。由于注重实践的意义和作用,也就特别注重精神意识在实践中的指导作用,这使葛兰西加强了对文化、艺术、文学的研究,形成有鲜明特色的文化、美学理论。他的实践哲学也是他的文化学说、美学思想的重要理论基础。

一 对艺术的文化学的解释

葛兰西的实践哲学把人对世界的行动作为世界的本质,作为人类社会生活的根本,就否定了自然物质对人的意识及实践活动的存在的优先地位和归根到底的决定作用,就否定了经济基础对上层建筑的归根到底的决定作用。在葛兰西看来,意识形态与经济基础之间并不存在第一、第二之分,不存在决定与被决定的关系。意识形态是与物质力量同等的活力。在他看来,正统马克思主义在对艺术进行分析时所采用的历史唯物主义的基本原理,不大恰当了,不再适用了。而应当用与实践哲学相适应的文化概念来分析。文化在葛兰西那里是一个相当于或可包容世界观、思想体系的一个概念。他认为,实践哲学的新颖之处,就是突出了文化问题,而且着重解决当代的文化问题。实践哲学的出现也是文化发展的新阶段。他说:“主张实践哲学是一种新的、独立的、独创的力量,同时也是全世界历史发展的因素之一,也就是主张一种新的、正在成熟的文化的独立性和独创

^① 《狱中札记》第58页。

性,这种文化将随着社会关系的发展而发展起来。一直存在到今天的只是经常在变化着的新与旧的结合,只是产生在一刹那间的与社会关系的均衡相符合的文化关系的均衡。只有在建成了〔工人阶级的〕国家以后,文化问题的全部复杂性才被提出了,并且要求得到彻底的解决。”^①文化表现在艺术、法律、经济活动以及个人和集体的生活现象之中,具有灌输思想和左右人们的思想、行动倾向的能力。文化往往使人有明确的行动倾向,而成为各种事件的根源,也成为历史发展的原因。由于文化具有规范人们行动的作用,任何一个社会的统治阶级总是对文化进行控制,利用文化来确立他们的统治秩序。这就是有名的文化霸权主义。

葛兰西提出,革命的根本问题是政治上的领导权的问题。而政治领导权的取得,并不仅仅在政治实践中,而且在文化实践之中。“领导权这个政治概念的发展表明巨大的哲学上的进步,而不仅是实际政治行动中的进步,因为这种发展必然引起和暗示智力的统一以及符合那种克服了常识并成为批判的(哪怕暂时还在有限的范围内)现实观的伦理。”^②“既然领导权机构的建设构成了新的思想体系的形式,既然这种建设决定了意识的改革和认识方法的改革,那么这种建设也就是一种认识行为、一种哲学行为。”^③这就是文化行为。他认为,任何一个历史集团,任何一个确立起来的社会秩序,他们的力量不仅仅在于统治阶级的暴力和国家机器的强制性功能,而且还在于统治阶级确立了他们的文化霸权,而被统治阶级接受了统治阶级的固有世

① 《狱中札记》第80页。

② 《狱中札记》第16页。

③ 《狱中札记》第51页。

界观、思想体系、意识形态。这种接受是通过艺术等文化形态来实现的,而要推翻旧的统治,建立新的社会,也要通过艺术等文化,摧毁旧有的文化霸权,建立新的文化霸权。

从这个基本观念出发,葛兰西的美学理论主要就是对艺术进行文化性质、功能的分析,就是提出和探索建立工人阶级自身的文化霸权的问题。桑克蒂斯是19世纪意大利的文学批评家,着重对文学进行文化学的批评。针对20年代意大利文学界有人提出“回到桑克蒂斯”的口号,葛兰西在《回到德·桑克蒂斯》一文中指出,桑克蒂斯对文学和艺术的态度是典范的、值得研究的。这就是桑克蒂斯所持有的文化学的立场。葛兰西说:“德·桑克蒂斯曾说:‘缺乏力量,因为缺乏信仰。’缺乏信仰,因为缺乏文化。’但这里的文化意味着什么呢?它无疑是指彻底的、统一的和在整个民族普及的‘对生活和对人的观念’,是某种‘世俗宗教’,是某种‘哲学’;它应该名副其实地成为‘文化’,即应该产生某种道德、生活方式、个人与社会的行动准则。”^①葛兰西认为,应当在意大利文学界提倡“回到桑克蒂斯”。回到桑克蒂斯,就是回到从文化学的角度对文学艺术进行分析评论,而摒弃对艺术的唯美主义的评论,使文学发挥它应有的文化功能。在这里,他还对文化的概念作了阐述。他明确提出,文化不是脱离社会实践的纯粹精神活动及其产物,文化是与一定社会实践密切联系的社会的精神生活,是人们在社会中的信仰、世俗宗教、哲学,是人们的行动准则。建立新的文化,就是建立新的生活方式,是与批判旧社会,建立新社会的伟大斗争联系在一起。对艺术的文化学的分析,是实践哲学的美学,即马克思主义的美学的方向。

^① 《论文学》第2-3页,人民文学出版社1983年版。

他还指出,桑克蒂斯对文学艺术的分析,“是战斗的批评;它不是‘冷若冰霜’的美学批评,而是一个各种文化相互斗争的时代的批评,是截然对立的世界观相互冲突的时代的批评,即对艺术地映照出来的各种情感的历史真实性的逻辑性的分析和批评,是同这一文化斗争紧密交织的。显然,这正体现了德·桑克蒂斯的深邃的人性和人道主义。”桑克蒂斯所开拓的对艺术的文化学的分析的道路,是与反对旧有的文化霸权,建立新的文化的政治斗争,联系在一起的。因此,对于实践哲学来说,克罗齐的艺术美学批评并不是典范,只有桑克蒂斯的文化学批评,才是实践哲学应该遵循的批评方向。葛兰西说:“实践哲学的文学批评,必须以鲜明的、炽烈的感情,甚至冷嘲热讽的形式,把争取新的人道主义的斗争,对道德、情感和世界观的批评,同美学或纯粹的艺术批评和谐地冶于一炉。”^① 实践哲学的美学应该始终把握对艺术评论的文化学立场。

而且,他还指出,桑克蒂斯的文化观里,包含着首先要求“文化阶级”统一的思想,也就是团结知识分子和一切文化人士,形成文化的霸权控制。这些东西都是可以向桑克蒂斯学习的。但是,我们现在“至关重要的是要求对待人民阶级采取新的立场,确立关于‘民族的’新观念。”^② 马克思主义与19世纪的桑克蒂斯不同之处是在人民身上看见了历史的未来,要创建一种能够普及到人民之中去的新文化。葛兰西说:“创建新文化,并不只意味着独自去进行‘特创的’发现。它也意味着——而且这一点特别重要——批判地传布已经发现的真理,即把它们所谓‘社会化’,从而把它们变成实践活动的基础,变成人们协调一致和活

① 《论文学》第6页。

② 《论文学》第3页。

动的要素,变成人们精神的和道德的机构的要素。”^① 在葛兰西看来,在意大利等西方资本主义国家要胜利地进行社会主义革命,就必须在艺术上建立“民族—人民”的新文学,这是实现工人阶级的文化霸权的必要步骤。这一观点是葛兰西美学思想的核心。

二 建立“民族—人民”的新文学

葛兰西认为,“任何革命都要以紧张的文化渗透和批判工作为前奏。”^② 在《狱中札记》中,他又提出了一个“卡塔西斯”的著名论点,来论证文化批判、建立革命新文化、新文学的重要性。他说:“据我看,‘卡塔西斯’因素的确就成为全部实践哲学的出发点;卡塔西斯过程是与完成每一个辩证发展阶段的综合的链条相吻合的。”所谓“卡塔西斯”(katharsis)是希腊文“净化”的意思。由于古希腊著名理论家亚理斯多德在《诗学》中论述悲剧的审美效果时使用了“卡塔西斯”这一术语,“净化”作为一个审美范畴在西方文化思想中广为流传。亚理斯多德认为,悲剧借引起恐惧与怜悯之情并使这些情感得以净化。他的意思是人应该有恐惧与怜悯之情,但又不可太强或太弱。情感由习惯养成。恐惧与怜悯之情太强或太弱的人,看悲剧时这类感情以适当的强度发生。多看悲剧可使太强的情感淡化,太弱的情感强化;天长日久,即可保持情感的适度、心境的平和。这样,艺术就有净化人的心灵的作用。葛兰西用“卡塔西斯”这一审美范畴来说明无产阶级革命就是对旧有文化的批判,就是建立新的文化的实践。这是“从纯粹经济的(或感情的一利己主义的)因素向道德—政治因素的过渡,也就是向更高地改造基础为人们意识中的

① 《狱中札记》第8页。

② 转引自《葛兰西传》第109页。

上层建筑过渡。这也意味着‘从客观之物向主观之物“和”从必然向自由’的过渡。”^① 葛兰西认为，资本主义社会用其旧文化控制着工人阶级的心灵，革命的使命就是让他们摆脱旧文化的霸权控制，在意识心理上提高工人阶级的情感、道德，实现人的自由解放。这是一个“卡塔西斯”的过程。实现这一过程的关键是建立新型的文化、新型的文学艺术。

葛兰西提出，新的文学要担负起净化人民的心灵、净化社会文化的责任，必须建立“民族—人民”的文学。这是葛兰西美学思想的核心。

葛兰西在其著作中喜欢使用连字符号来创设一批新的概念、术语。他提出的一系列概念都使用了连字符号：“历史—社会”、“社会—历史”、“历史—精神”、“文化—社会”，等等。这些使用连字符号的概念，来源于他的总体性的辩证思维的方法。他认为，传统的理论术语反映事物单方面的属性，是造成决定论的工具。因此，在他的理论阐述中总是带有一些使用连字符号的术语。“历史—精神”、“文化—社会”等术语反映了他的用主体精神、文化思想、意识形态来认识社会、历史的本体观念。这里所提出的“民族—人民”的概念也表明了他对新文学的总体、综合的属性的看法。新文学是“民族—人民”的文学，也就是说既是民族的，又是人民的。新文学应当满足和具有这双重的因素。

“民族—人民”的文学的提出，是针对资本主义的民族文学的反人民的性质而言的。葛兰西指出：“在许多语言里，‘民族的’和‘人民的’这两词语是同义词，或者说几乎是同义词。在意大利，‘民族的’这一概念就其思想内容而言，涵义极其狭隘，至

^① 《狱中札记》第52页。

少说它不等于‘人民的’这一概念。这是由于意大利的知识阶层远远脱离人民,也就是说远远脱离‘民族’,他们同等级制度的传统有着千丝万缕的联系;迄今为止,还不曾有过一个强有力的、自下而上的人民政治运动或民族运动,来打碎这个等级制的等级。”“目前,在意大利流行的‘民族的’这一概念,是同这种精神上的、书本上的传统联系在一起的”,“这是一种古生物学上的、散发着所谓国家利益臭味的概念。”^① 为了净化、否定这种代表资产阶级国家的所谓“民族”文学,作为一种革命的战略思想,葛兰西提出建立“民族—人民”的新型文学。新文学应当把全民族文学统一的基点放在人民之上,形成既是民族的,又是人民的文学。这是新型文学的基本属性。葛兰西的这一思想,在其基本方面与马克思主义一贯主张的艺术为人民服务的观点是一致的。同时,它又有“西方马克思主义”的特点。“民族—人民”的文学,又是反对所谓世界文学的统一性的。这表明葛兰西所要解决的文化问题不是世界的、全球的,而是意大利民族本身的。“西方马克思主义”在总结西方资本主义国家革命相继失败的教训时,提出要强化各自国家的特殊国情,不轻易作出放之四海而皆准的全球性的普遍概括。因此,葛兰西在研究文学问题时,对文学的总观念是既考虑文学的人民性,又着重考虑文学的民族性。他希望用马克思主义来振兴意大利文学,从而实现意大利民族革命一体化(文化、政治)的目标。

意大利是一个有着古老文明、灿烂文化的国度。古希腊、罗马的艺术明珠至今仍然光华四射。文艺复兴也为其发源地带来了永恒的光辉。当一些人迷恋于意大利文艺的辉煌的过去,为意大利文艺从属于资产阶级的现状辩护的时候,是葛兰西尖锐

① 《论文学》第49页。

地指出：“意大利从来不曾有过，现在依然没有民族—人民的文学，包括小说和其他艺术形式。”这是“近代型意大利民族难产的反映”。“在意大利，所谓‘民族文学’不是人民的文学，这是谁的过错呢？”不能看成是人民的过错。这是因为“在意大利不存在一个思想上和精神上的民族统一体”，“整个‘有教养的阶级’和它的精神活动，完全脱离了人民—民族”^①。在反封建斗争中充当领导者的意大利资产阶级，具有较大的软弱性，脱离人民，害怕人民，使意大利资产阶级革命以同封建阶级妥协而告终。这就决定了资产阶级以及依附于它的知识分子无力反映和满足民族—人民的理想和要求。这是意大利当时的文学把人民置于受精神奴役的困境的根源。

意大利马克思主义的任务就是要把文学放在民族—人民的基础上，实现人民的解放。“‘美’是不够的。需要一定的思想和道德内容，并使之成为一定的群众——即在历史发展的一定阶段的民族—人民——的最深沉的愿望的完美和充分的反映。”^②这是历史发展的必然要求。“当生活中某个基本力量支配着其他的力量，代表着一个历史‘高潮’的时候，一定的历史—社会阶段也就获得了‘个性’，成为发展进程中的一个‘阶段’。”^③在当今世界，是人民具有占支配地位的力量，反映历史的高潮，代表着时代的社会—历史阶段。实践哲学的美学观必然是民族—人民的美学观、文学观。

没有反映人民的强烈愿望的文学，不可能有民族—人民的文学；没有表现民族特性的文学，不可能有民族—人民的文学。

① 《论文学》第 51 页。

② 《论文学》第 56 页。

③ 《论文学》第 5 页。

这是一个铜币的两面。葛兰西深入研究了意大利文学的发展过程,指出意大利文学缺乏对民族精神的反映主要是表现在整个意大利精神生活存在着对法国精神生活的摹拟性。他说:“意大利文学不是‘民族的’文学;就是说,它不是人民的文学,它如同人民一样接受外国的统治。”这是一种“世界主义”的倾向。当然这不同于马克思、恩格斯所倡导的世界主义。葛兰西所反对的世界主义,是指自外于民族—人民的文学,对民族—人民所极为关心的实际问题冷漠无情,在文学上表现为逃避现实、学院主义、精神空虚,以及这一切的最后根源——对异族文化的卑躬屈膝、顶礼膜拜。当时,罗马和那不勒斯的两家大报连载法国作家大仲马(A. Dumas père)的《基督山伯爵》、《约瑟·巴尔萨莫》和保罗·封特奈(P. Fontenay)的《母亲的痛苦》。热亚那的《劳动报》则“刊登了所有的法国报章连载小说,力求以此给自己的报纸镀上一层雅致、文明的光泽。”^① 法国的通俗小说充斥于意大利的精神生活,异国文化取代了人民的幻想,在麻醉之中把人民的精神禁锢在极端陈旧、空洞、卑鄙、自私和等级森严的世界之中。葛兰西认为,只有摧毁意大利现行文学非人民、非民族的倾向,才能建立新文学,舍此别无选择。

这个希望只有寄托于工人阶级。这不仅因为工人阶级是时代的支配力量,而且还因为意大利从文艺复兴以来的文学传统,存在着严重的依附于外国文化的倾向。他指出:“文艺复兴可以看作是异国历史进程在文化上的表现,在这一历史进程中,意大利形成了具有欧洲影响的新的知识阶级。新的知识阶级分化为两翼,其一翼同教廷相联系,在意大利起着世界主义的作用,具有反动的性质;另一翼由政治、宗教流亡者在国外形成,他们在

^① 《论文学》第36页。

不同的国家定居,或者作为军事、政治、工程领域的专家参与各个国家的创立,在那里发挥着进步的世界主义的作用。”^① 文艺复兴运动作为两种世界观的斗争,即“资产阶级—人民世界观”同“封建—贵族世界观”的斗争,必然有其进步的方面,但是由于资产阶级固有的妥协性、软弱性,这种斗争在进步中交织着倒退,在斗争中潜藏着妥协。其不容忽视而又往往被人们忽视的“倒退性”的一种表现是,随着城市公社的衰落,“资产阶级—人民世界观”失败了,产生了一批“世界主义”的作家。他们依附于割据称雄的各邦封建君主,把这些统治者当作自己和艺术的保护神,对人民采取冷漠、甚至敌对的贵族老爷式的态度。

“那么,这是否表明两种世界现——以民间语言来表示的资产阶级—人民的世界观同以拉丁语来表示的并乞灵于古罗马文化的贵族—封建的世界观——之间发生了斗争,而且文艺复兴的特点恰好就是这种斗争,而不是安静地创造庄严的文化呢?”^② 葛兰西着眼于文艺复兴中世界观、意识形态以及文学的语言表现的对立,揭示了文艺复兴中交织着进步与倒退的斗争的特点,是很有见地的。他关于文艺复兴时代文化发展历史的研究,对近年兴起的新历史主义美学有深刻影响。他认为,意大利从文艺复兴开始,就存在着一批既脱离人民,又乞灵于外国没落文化的知识分子。正是这些人支撑着当代的旧文化。这样,建立民族—人民的新文学的关键就在于建立一支新型的作家、艺术家的队伍。

民族—人民的文学在意大利一直不存在的原因是“作家缺少同‘人民’一致的世界观,换句话说,作家既未想人民之所想,

① 《论文学》第38页。

② 《狱中札记》第254页。

喜人民之所喜,也没有肩负起‘民族教育者’的使命,他们从前不曾、现在也没有给自己提出体验人民的情感,跟人民的情感融为一体,从而培育人民的思想感情的任务。”^①

按照葛兰西的思想,建立新的民族—人民的文学是建立一种新的对生活与人的观念。这种职能必须由从事文学的专门的知识分子——自己来担任。知识分子分为有机型和传统型。传统型的知识分子代表着历史的遗迹,在文学上就是非人民性的、世界主义的作家。新型的作家必然是有机型的知识分子,用其作品唤起新的思想方式,塑造新的人性、人格。这种新型作家不是一时的激奋于热情的媒介,而是“提高到抽象—数学精神的作为建设者、组织者和实践生活积极的溶和;必须从劳动活动形式上的实践,推进到科学活动(在作家则是文学创造活动——引者注)的实践以及历史的人道主义的世界观。”^②这种新型作家本身就是新的文化观念的代表,也就成了新的民族—人民的文学存在的前提。

当然,按照葛兰西的思想,新型作家是不能人为地造就,他们的产生必须走与人民相结合的道路。从客观上说,这就需要发动一场足以打碎旧传统的“强有力的、自下而上的政治运动”,以求从根本上改变书本与生活、思想与实践、作家与人民的关系。新型作家的产生有待于革命实践的洗礼。这是“因为艺术家断然无法人为地创造出来。应该说为建立新文化而斗争,即为建立新的精神生活而斗争,后者不能不同新的人生观有着内在的联系,直至它成为感受和认识现实的新方式,从而成为‘可能诞生的艺术家’和‘可能诞生的艺术品’本质上所体现的文

① 《论文学》第47页。

② 《狱中札记》第423页。

化。”这种新的世界观、新的认识和感受现实的方式当然不会凭空产生。“可以肯定，从运动中一定会涌现新的艺术家。新的社会集团一旦以领导者的姿态和前所未有的信心登上历史舞台，不能不从它的内部推举出原先缺乏的足够力量，在某一方面充分表现自己的个性。”^①

一方面，新的文学的诞生，不能不与历史的、政治的、人民的前提有关。另一方面，从作家来说，也需要同人民保持密切的联系，“跟人民的情感融为一体”，成为“人民的组成部分”和“它的代言人”，“至关重要的是，新文学需要把自己的根子扎到实实在在的沃土之中”^②。这两个方面的结合，便能够产生新型的作家，这就是建立民族—人民的文学的根本道路。这一思想与毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》所阐述的观点基本上是一致的。这说明新型的革命文学首先需要产生新型的艺术家。当然，二者的理论着眼点是有区别的。毛泽东提出艺术家必须与群众结合才能创造出新的作品，其出发点是列宁的辩证唯物主义的反映论。而葛兰西对列宁的反映论是持反对态度的。因此，他并不把革命实践作为新型作家必须要在其中进行脱胎换骨的改造的前提，而是强调在革命实践之前，必须通过主观革命，形成新型知识分子，这些知识分子所传播的文化思想就成为革命实践的动因和准则。这又是葛兰西与正统马克思主义不同的地方。

葛兰西还仔细研究了通俗文学，认为通俗文学在民族—人民文学的建设中占有重要地位。他指出：“‘通俗文学’的问题，即报章连载小说（惊险小说、侦探小说、犯罪小说）在电影、报纸

① 《论文学》第10页，译文有改动。

② 《论文学》第17页。

的支持下,深受普通公众欢迎的问题。而这却是关于新文学问题的极为重要的组成部分”^①。因为通俗文学表明了“时代哲学”是怎样的哲学,即在“沉默”的群众中间什么样的思想感情和世界观占据主导地位。通俗文学有时是了解时代思想动向的唯一标志。他的建立民族—人民文学的主张,就是在对意大利流行的通俗文学的分析基础上产生的。要建立新的通俗文学,关键仍然在新型作家的出现。这种作家不仅是“新人”,而且“从艺术水平来看,他们足以同连载小说作家匹敌而毫不逊色”。这样的艺术水平,就是要达到意大利造型艺术的水平。“应该‘通俗、浅近’,这就是说,它展示的激情应该具有异乎寻常的深刻的‘人情’,尽量接近每个人的亲身体验(复仇、荣誉、母爱,等等)。”^②由于读者在任何时候都有不同的层次,通俗文学从古至今都是存在的。历来的美学家总是把目光投向高雅的传世之作,分析优秀作品的价值,从中概括艺术的根本规律。像葛兰西这样对通俗文学作了系统、深入分析的美学理论,在历史上是罕见的。对于他这方面的理论遗产,应该引起重视。

三 对艺术特殊性的思考

传统的马克思主义美学对艺术的特殊性的问题是重视的。相比之下,“西方马克思主义”美学对此更为重视。因为他们标举反对教条主义、决定论的口号,特别反对庸俗唯物主义对艺术的特殊性、艺术规律的轻视和否定的态度。当然,葛兰西对艺术的特殊性的强调,还根源于他对克罗齐美学思想的吸收。

葛兰西对克罗齐美学思想中“为艺术而艺术”的倾向是有所批判的,同时他又借鉴了克罗齐的艺术有其独立的社会功用和

① 《论文学》第 17 页。

② 《论文学》第 154 页。

特性,是政治家、道德家所无法左右的观点。克罗齐把人类活动的价值分为四个层次,前两个层次(直觉与理智)属于知解,其作用在于了解事物,后两个层次(欲望与意志)属于实用,其作用在改造事物。克罗齐把艺术和其他几类精神实践活动区分开来,划出了严格的界限:就道德和政治是一种实践行为来说,艺术不是道德和政治。艺术只是审美者主观情思的自我表现。这一观点确立了艺术的自律原则,有其合理的地方,也引起了葛兰西的重视。葛兰西运用克罗齐的艺术自律思想,针对庸俗唯物主义把艺术与政治等同起来的倾向,指出“艺术就是艺术,而不是‘预先安排的’和规定的政治宣传,……这一概念以最彻底的方式提出了问题,促使文学批评更加切实有力,更加生动活泼。”艺术就是艺术,艺术有艺术自身的因素和存在方式,这是葛兰西思考艺术问题的一个重要立场。他认为,承认艺术的自律,并不等于否定艺术的政治文化特性。研究艺术的特殊性时,“绝对不可忽视研究这样的问题:这部作品贯串着怎样的思想感情,它对生活采取怎样的态度”^①。应当说,葛兰西对克罗齐的艺术自律原则是有所改造的。在他看来,艺术本身是政治文化与审美特性的结合,所谓艺术就是艺术、艺术自律都应当从这一角度去理解。艺术的本性存在着两种因素,用葛兰西的话来说,“存在两种类型的事实:一种是美学或纯艺术性质的事实,另外一种是文化政治,也就是政治性质的事实。”^② 艺术就是纯艺术性质的或审美的因素,与政治性质即文化—政治的因素的有机结合。这样来认识艺术的特殊本质,有其独到之处。因为“揭示不同的精神领域之间既有区别,它们的活动又统一的形式原则(纵然是抽象的

① 《论文学》第13页

② 《论文学》第14页。

形式原则),有助于把握真实的现实,有助于抨击那些竭力掩盖斗争的手段,或者实际上只因偶然的机缘而执掌了领导权的庸人随心所欲的行径和虚情假意的品行。”^①

葛兰西还对政治家与艺术家的不同的行为方式作了比较,认为这是处理文学与政治的关系的一个重要问题。他说:“在文学与政治的关系方面,需要注意这样一个准则:同政治家比较起来,文学家把握历史前景,不可避免地是不十分准确和明晰的,……对于政治家而言,任何预先‘固定的’形象,都是反动的,政治家把整个运动置于其发展进程中予以考察。相反地,艺术家应该掌握熔铸在其最终形式之中的、‘固定的’形象。政治家眼中的人,一如现实中的人,同时又是为达到一定的目标而应该成为的那种人;……艺术家则必须展示‘实实在在的存在’,一定时期的个性化的、毫不随波逐流的事物——这种展示是现实主义的。正是因为这个缘故,从政治家的眼光来看,他从来不会对艺术家表示满意,也不可能成为艺术家;他永远觉得艺术家是时代的落伍者,赶不上时代的步伐,永远被现实运动抛在后面。”^②葛兰西在这里分析的政治家与艺术家的区别是实际存在的,承认差别的目的是为了不把艺术与其他政治事业等同起来,但是如果认为二者的矛盾是永恒的,也并不符合实际。

在对艺术特殊性的思考中,葛兰西研究了艺术作品内容与形式的辩证关系,提出了一些引人注目的见解。他首先指出,艺术的内容与形式的关系问题是复杂的,“把这两个字眼相提并论,在艺术批评中便可具有许多涵义。”内容与形式是有机的统一,但二者同时又是有区别的。“假定说,内容同形式是二位一

① 《论文学》第15页。

② 《论文学》第15-16页。

体的,不可分割的,这还不意味着内容与形式之间毫无区别可言。”这一观点是对克罗齐内容形式一体观的否定。克罗齐不赞成黑格尔的内容与形式两因素统一论,主张形式即内容,内容即表现,否认在艺术表现上存在形式、媒介、技巧等因素的独立性。葛兰西首先赞同艺术作品是内容与形式的统一整体,同时又是两要素的区别论者。他认为,“不妨说,谁坚持‘内容’,事实上他就是为争取特定的文化、特定的世界观,反对另外的文化、另外的世界观而斗争。”^① 这就是说,内容有其特定的文化内涵和社会意义,是特定文化和世界观的表现。另一方面,形式就是形式,并不等同于内容。他说,当时的“书法派”艺术家“异想天开地乞灵于纯形式,幻想这纯粹的形式等同于内容本身”^②,这只不过是微不足道的艺术家的投机取巧而已。

针对正统马克思主义美学所持有的内容决定形式的观点,葛兰西认为,“能够断言内容对于形式而言是第一性吗?在如下的意义上可以这样说:艺术创作是一个过程,内容的改变也意味着形式的改变;但谈论内容比谈论形式“更为容易”,因为内容可以条理分明地加以‘概括’。当人们说内容重于形式,只是想用简单的方式说明,作品创作过程中付出的一系列努力,体现为内容的改变。仅仅如此而已。不能令人满意的最初的内容,也是形式;事实上,形式一旦达到圆满的境地,内容也就随之改变了。”^③ 马克思主义美学认为,内容决定形式,形式也有相对的独立作用。这一总的范畴关系应当说还是正确的。但是如果仅仅强调内容的第一性的决定作用,把这一点看成是内容与形式

① 《论文学》第24页。

② 《论文学》第15页。

③ 《论文学》第24页。

关系的全部内涵,就要导致庸俗社会学的错误。葛兰西的这一论述,强调要对内容的第一性地位作相对的、有条件的理解,是否妥当还可以进一步研究。

此外,葛兰西还指出:“‘内容’和‘形式’除了‘美学的’涵义,又具有了‘历史的’涵义。”^①这一思想是深刻的。从美学的范畴关系上讲,内容和形式是艺术的结构因素,是从艺术品构成的层次上对艺术的把握。而历史(社会)和审美是艺术的质素因素,是从艺术的本体层次上对艺术的把握。一般美学家在分析艺术问题时,往往采用单一的范畴体系。葛兰西的这一论述,说明在艺术的任何层次上以及该层次的相关因素中都具有质素、本体的因素,艺术的形式中沉积着历史(社会)的内涵,艺术的内容上生成着审美的特性。这种理解对于深入认识艺术的内容与形式的关系,显然是有意义的。

第二节 威廉斯的“文化唯物主义”美学

雷蒙德·威廉斯(Raymond Williams)1921年出生于英国威尔士边境地区的一个英国铁路信号员的家庭。在阿伯尔文尼文法学校,他获得了剑桥三一学院的奖学金,进入剑桥大学学习。1939年他在剑桥开始接触马克思主义,并进行了研究,接受了马克思主义的经济学说,加入共产党的学生支部。但在美学思想上,他仍然追随当代英国文学批评家李维斯(F. R. Leavis)及其主编的《细绎》(Scrutiny),具有研究非功利性的高雅文化的倾向。

第二次世界大战服役归来后,威廉斯不再正式加入共产党,

^① 《论文学》第25页。

并离开剑桥到牛津大学任成人教育导师。1961年他接受了剑桥大学的职位,被选为剑桥大学耶稣学院的研究员,长期担任剑桥大学的戏剧教授。在30年代马克思主义在世界上具有广泛影响的时候,他虽然接触了马克思主义,但在英国马克思主义中没有什么影响。1956年的匈牙利事件,使英国马克思主义产生了动荡。一部分知识分子从共产党中分化出来,形成学院派的马克思主义,并在英国发展成为“新左派”。此时,新左派接触到了“西方马克思主义”的著作,对这种“变化不定,正在发展的马克思主义”深感兴趣。1957年《新左派评论》创刊,成为英语国家通向马克思主义的“新观念”的主要渠道。在新左派运动中,威廉斯十分活跃,成为新左派的精神领袖,在1968年编校过《五一宣言》。从60年代开始,他系统地研究了卢卡契、葛兰西、萨特、戈德曼、阿尔都塞、本雅明等人的著作,形成了一种开放的马克思主义的观念,并与阿尔都塞进行了对话。这使他提出了“文化唯物主义”的重要概念,并在此基础上,构成一种独特的“西方马克思主义”思想。这也使他的美学思想发生了根本转变,从李维斯为代表的文化至上论转到了“西方马克思主义”的社会文化的批判立场。他1988年病逝。

威廉斯著述甚丰,已出版20多部著作。他以自身经历写了两部小说《边境地区》和《第二代》。美学著作主要有《1780—1950年的文化与社会》、《从易卜生到艾略特(T. S. Eliot)的戏剧》、《长期革命》、《现代悲剧》、《从狄更斯到劳伦斯的英国小说》、《马克思主义与文学》、《政治与文学》等。其中《马克思主义与文学》、《文化与社会》、《长期革命》比较系统地表述了他的“文化唯物主义”的美学思想,是他在美学上的代表作。

一 “文化唯物主义”的美学原则

在美学上,由于英国有长期的经验主义的传统,十分重视个

人在艺术和审美活动中的体验。这影响于 19 世纪、20 世纪的英国美学,在一方面使其注重个人审美需要的满足,成为非功利性的美学,另一方面又使人们在进行对文学作品的欣赏时,把玩字句,发展了知识分子的语义分析的美学。这二者的结合就使英国美学比较早就具有文化意识,在 19 世纪出现了以阿诺德(M. Arnold)为代表的文化美学的非功利性传统,在 20 世纪存在以艾略特、瑞恰兹(I. A. Richards)、李维斯为代表的语义分析美学。威廉斯出身剑桥,深受这两种美学传统的影响。这也是他 30 年代并没有成为有影响的马克思主义美学家的一个重要原因。在 50 年代后期,他接受了“西方马克思主义”以后,对马克思的社会分析的方法相当佩服,但他觉得马克思所采用的德国形而上学的思辨方法,不容易为英国知识分子所领会。在他接触了葛兰西的文化霸权主义思想后,特别想采用英国知识分子所熟悉的方式,在英国普及“西方马克思主义”思想。因此,他就用英国知识分子所熟悉的文化观念,来对马克思主义进行加工改造,提出了“文化唯物主义”的概念,试图从文化的角度对社会进行分析批判。

他的文化唯物主义,是一种社会观,也是一种方法论。他在 1973 年《新左派评论》第 82 期(11、12 月)上发表了一篇题为《马克思主义文化理论中的基础和上层建筑》的文章,提出了他对历史唯物主义进行文化改造的观点。他认为,马克思主义把社会划分为基础与上层建筑,这是正确的,但是正统马克思主义认定基础决定上层建筑,这种第一、第二位的区分是静态和僵化的,比如文学这种上层建筑就很难说它是“以或多或少的直接方式,在上层建筑中,模仿和再现了现实的基础”。文学及其他上层建筑对基础以及整个现实还有生成的作用。他提出“基础”、“上层建筑”不是固定不变的“实体”,而是“过程”,应当从动态的过程

的角度去理解基础与上层建筑的关系,它们之间相互作用、相互生成。为了避免对基础与上层建筑关系的机械理解,就必须用文化的概念来揭示这种复杂关系。于是,他在1977年出版的《马克思主义与文学》中,明确地提出了文化唯物主义的概念,系统地阐述了他的这一思想。文化唯物主义也是他对艺术进行分析认识的美学思想。

他认为,马克思主义对人类社会的认识应当建立在对社会生活的全面把握之上。阿诺德在《文化与无序》中,考察了文化的社会功能,按照阿诺德的解释,文化既指人类精神方面的知识等,又指人类活动的行为本身。这样的文化概念可以概括社会生活的全部内容。威廉斯说:“‘文化’概念的复杂性是值得特别注意的。它是一种‘内部’过程的名词,特别是长期用于‘知识生活’和‘各类艺术’的一个名词。它又是一个总体过程的名词,特别是用于‘生活的一切方式’的具体形态的名词。在第一种意义上,它在‘各类艺术’和‘人文学科’中成为主角。而在第二种意义上,它在‘人类科学’和‘社会科学’中,成为同样的主角。每一种倾向都准备否定这一概念的另一种用法,完全不管二者是否可以调和。”^①他指出,文化概念的这两层含义,应该结合起来。而且这种结合,只有在马克思主义的立场上,得到结合。因为马克思主义认为人类社会是人类自身的创造性活动的产物,同时一切重要的活动都是集体的,都具有社会性。马克思主义的这个立场,使文化概念的两层含义得到了沟通。文化内含着人类“意识”的概念,它是人类在内在精神生活指导下进行的创造的产物。社会的全部内容“是人们生活的完整方式”,它可以在文化的描述中,得到整体把握。威廉斯说:“马克思主义的

^① 《马克思主义与文学》第17页,牛津大学1977年英文版。

核心是特别重视人的创造和自我创造。……关于自我创造的概念已由马克思主义以前的思想家扩展到人类社会和语言领域,而马克思主义则将它加以大规模地扩充运用到基本的工作过程,并由此运用到深刻变化(创造性地变化)了的物质世界和自己创造自己的人类。”^① 马克思主义的“文化唯物主义”的文化概念,就不是阿诺德、李维斯的抽象的精神活动的概念,而是人类自己创造自己的社会生活的全部活动方式,因此是唯物主义的。

在威廉斯的文化唯物主义中有一个核心概念,就是“感觉结构”(structures of feeling)。他认为,人的经验是一种知识形式,即文化形式。文化与社会的一同性,就在于它们都是人们被经历和体验的实际生活。他说,我提出的感觉结构这一概念,“是特定的、有一定特殊的历史联系的社会体验和社会关系,它具有生产性和时代性”^②。感觉结构就是社会的文化形式,“是特定时代的文化,而特定时代的种种艺术,包括对这些艺术的研究和争论,则是它的主要部分。”^③ 威廉斯认为,过去往往把结构当成单纯的要素的组合,而社会的结构是社会现象的具体存在结构,是一种人们对它的体验的现象结构,这是“个人的、特异的,甚至是孤独的”感觉、情感体验,但是正是这种个人的体验中,包含着“人类体验”是自明的、自然的、普遍的。因此,我们就可以把个人的体验作为理解社会的背景^④。文学艺术是人类社会中的一种相当典型的个人体验的产物,它们恰好是以个人体验

① 《西方马克思主义美学文选》第 669 页。

② 《马克思主义与文学》英文版,第 131 页。

③ 《长期革命》第 64-65 页,哈门兹沃斯出版社 1961 年英文版。

④ 见《马克思主义与文学》英文版,第 133 页。

的方式来表达人类的共同体验的感觉、情感结构。文学是文化的主要语汇,是以“语言的生活和形式的特征表现出来的活生生的生活体验”^①。在威廉斯看来,文学的研究、评论就是文化唯物主义把握社会的主要方法。文学艺术作品的客体,就是特定社会的感觉、情感结构。伊格尔顿指出,威廉斯用社会感觉、情感结构的变化来说明艺术形式的发展:“以本世纪初欧洲戏剧从‘自然主义’向‘表现主义’的突变为例,如雷蒙德·威廉斯所指出的,这标志着一系列特殊的‘情感结构’的戏剧惯例,即一系列公认的感知和响应现实的方式的崩溃。自然主义戏剧以为资产阶级世界观的日常生活是稳固的,而表现主义感到需要超越这个界限,揭穿它的欺骗性,分解它的社会关系,通过象征和幻想透视‘正常状态’掩盖下的互相疏远的、自我分裂的人类灵魂。因而,俗套戏剧的转变意味着更为深刻的资产阶级意识形态的转变,正如维多利亚中期关于自我和关系的颇为自信的观念在日益临近的世界资本主义危机面前开始崩溃瓦解。”^②

在威廉斯的文化唯物主义的美学中,首要的原则是注重和分析文化中表现的人类的创造本质,而表现人类创造能力和水平的文学占有特殊的地位。这显然与他本人长期从事文学研究工作有关,与英国当代文学研究受到李维斯的细读作品的语义分析方法有关。但他对文学的语言写作提出了与李维斯不同的看法。他说:“写作往往是社会因素最突出、最长久、最完整的形式。”首先是因为用语言从事写作,是人类社会发展到一定阶段才出现的文化形式,“写作是高度的物质和社会的艺术,因而它自然地运用于,并且不断地被运用于所有各种形式和题旨。

① 《马克思主义与文学》英文版,第46页。

② 《马克思主义与文学批评》第29-30页。

我们在这里看到的是有关真正的连续统一体,它与用各种方式方法表现的人类创造力和自我创造过程相呼应;那些过程是既平凡普通而又非凡奇特的。”文学写作以其对语言的创造性运用,充分表现了人的创造本质,是文化的最有力的形式。其次,文学写作又是人类的一种普遍的交流活动。写作是自我的活动,但又不能归结于自我。“写作始终是一种思想交流,但并不能永远归结为简单交流,即熟人之间的信息传递。”写作表达了个人的观念、品质,是一种个人思想的组合,但在个人思想中沉积着的还有社会的思想意识,所以“写作始终的自我组合和社会组合”,“写作常常是一种新的组合,实际上也是一种新的构造,它超越了本身的各种方式。”^①文学写作的重要性就在于他不能仅仅从非功利的艺术的角度去理解,如果那样,就抛弃了它的文化性质,割断了它与社会的联系。

威廉斯指出,人们一般都极为推崇文学的创造性,但在从康德以来的美学中,对艺术创造性的认识,仅仅停留在表层意义上。没有看到文学艺术的创造性,是人类社会创造性的集中体现。“当我们说文学是‘创造性’的,这并不是因为它在思想意识上提出了新的境界(这只是总体的一小部分);而是因它在物质社会的意义上提供了自我创造的具体实践。”它在当代社会中,生动地表现了人类社会实践的活跃性、运动性,激发和提高了人们对生活存在方式的具体认识,使人们意识到“最彻底地实现这个活跃的历程会带来采取社会和政治运动的必然性和必要性,它必须包括这一实践中各种可变实例的实现。”^②文学以其文化的特质参与了对社会的创造。他说:“所谓社会关系,不单指

① 《马克思主义与文学批评》第 676 页。

② 《西方马克思主义美学文选》第 674 页。

‘个人的’社会关系,而是指在具体社会具体历史阶段中作品所反映的普遍的社会关系,指在这样的社会和历史阶段中体现在特定作品中的总体社会关系。而作品的‘风格’、‘形式’或‘内容’,不再被认为是抽象的东西而是对这些关系的表述。这个观点倘若本身就是抽象而静止的,那它就是软弱无力的,社会关系不仅被接受,它们也能被创造,并能被改变。”^①

在威廉斯的文化唯物主义美学中,另一个美学原则是要对文化结构进行总体性的分析。他认为,每一个时代都有由时代社会生活所决定和提供的文化结构。文学艺术上的所谓规则就是文化结构。美学和文学批评上的争论,往往就是不同文化规则的争端。“一种文化结构以过去的实践,以它所谓的‘经典’文学的‘规范’作为自己的基础,形成一套极有影响却又非常缺乏说服力的‘规则’,在阐明现有作品的同时,为新的作品规定体裁。”^②但是文化本身也有构成自身的超越特定时代社会的比较稳定的文化结构。如果不对文学艺术进行总体性的分析,仅仅局限于特定时代所提供的文化规则,就会陷入片面性的错误。比如,对文学形式的分析,不能把新古典主义的规则作为万古不变的宗旨,而应当从马克思主义的总体性原则出发,进行分析。“对于任何一种完整的社会理论来说,解释这个问题,要承认两个事实:第一,一定的文学形式同产生它的或者它活动于其中的社会与时代有着清楚的社会和历史联系;第二,各种文学形式具有无可置疑的连续性,因而足以通过并超越与它们有上文所谈那种联系的社会和时代。”^③对文化结构的总体性分析,就是要

① 《最新西方文论选》第379页,漓江出版社1991年版。

② 《西方马克思主义美学文选》第663页。

③ 《最新西方文论选》第666页。

把文化结构的具体时代的因素,与超越时代的因素结合起来。正如人们在个人创作的作品中能够看到人类普遍的精神体验一样,对文化结构的总体性分析的重点,也要放在从特定时代的文化规则中发现人类共同的文化结构上。因为这种普遍的文化结构,正是反映和表现人类社会—文化组织的模式的形式。

在分析文化的普遍结构时,还要进一步深入把握这些普遍结构的各个基本组成部分,并分析各个部分在整体文化结构中的地位、作用。对于每一个部分,又要分析它的不同时代的可变性和不变性。比如文学体裁,从其不变的普遍结构来看,可以分解为:基调(塑造形象的叙述、抒情、戏剧表现的方式)、作品的结构模式、恰当的题材三个因素。在这三个因素中,作品的结构模式与恰当的题材可变性很大,往往体现了时代的特征。而基调则是相当稳定的因素,它是人类创作活动的本体的体现。基调“是基础(社会)组织的一种模式,它决定某种特定的表现形式——或是叙述一个故事,或是通过角色表现情节,或是单纯的抒发,等等。各种一般的、不同形式的文章与讲话自亦属于这个范围。它们的社会—文化的与历史的范围是非常广阔的。许多种文化和时期都有各种基调的作品,而重要的社会的和历史的变异形式,主要或全部是一个程度问题。”^① 题材和作品的结构模式往往成为一个特定时代特定文化规则的内容,而只有基调才在不同的时代都有相同的东西,不同时代对基调的利用只是程度上的差异。对文学的文化分析,要抓住基调这一关键,基调表现了人类社会实践活动的方式,“基调是一种社会关系,是社会—文化组织的一种特殊形式,而作品的结构(包括从传统创新的

① 《最新西方文论选》第667页。

广阔范围)都必然是社会语言的形式。”^①

80年代,威廉斯对他的文化唯物主义的方法又作了部分修正。他认为,马克思主义的历史批评可以和解构主义的符号学结合起来,文化唯物主义就是一个完整的“历史符号学”,“文化唯物主义是对所有意指形式的分析,包括分析写作和写作过程中的时间环境和手段。”^②这对80、90年代的英美“西方马克思主义”从法兰克福学派的思辨分析转向对社会历史的符号学、叙事学的分析,起了重要作用。

在用文化唯物主义考察当代资本主义艺术时,威廉斯赞同并发展了葛兰西的文化霸权主义思想。他指出,资产阶级意识形态的文化霸权作为“一个由实践和期望……以及我们对自己和我们的世界正在形成的感性认识所构成的一个整体”,“是一个意义和价值观念构成的活的体系”,“它为这个社会的大多数人组成了一种真实感”。^③资产阶级的文化霸权渗透到社会的各个方面,使人们习以为常地接受资本主义的统治。他还提出,统治阶级的文化霸权是一个动态的发展过程。对于社会来说,文化霸权为了巩固其地位,一方面随着时代具体的社会经济力量的变化而变化,另一方面为了适应现社会成员的需要,使之服从文化霸权,占统治地位的思想体系还必须“不断地加以更新和修正”。文化唯物主义的美学在进行艺术研究时,也必须考虑文化霸权的历史消长过程在艺术上的体现,它与艺术的关系。这是一种避免简单化和决定论的道路。威廉斯认为,卢卡契把注意力放在思想体系和艺术形式之间的静态关系上,戈德曼则着

① 《最新西方文论选》第668页。

② 《写作和社会》第189页,伦敦1984年英文版。

③ 《马克思主义与文学》英文版,第187页。

重研究资本主义与文学结构的直接联系,都使他们的美学理论失之简单化。文化霸权,即统治阶级的思想体系的动态发展,反映了社会整体的各种因素的变化。以文化霸权为中介来确立艺术与社会整体的联系,以文化霸权的消长、变化的历史过程为依据,研究文学本身以及文学的各种形态的发展、演变,探索未来文学的新的道路。这也是威廉斯文化唯物主义美学的重要原则。

二 对现实主义的文化学分析

威廉斯在其《长期革命》中,运用上述文化唯物主义的美学原则,考察了欧洲主要是英国文学现实主义发展的历史,归纳出了一种文学的未来发展的新的现实主义模式。对这一问题的探讨,在威廉斯的美学思想中占有重要地位。

现实主义作为英语的文学批评词汇在1856年出现,已有一百多年的历史。威廉斯认为:“现实主义并不是一种可以验证、确定和擅用的东西。倒不如说它是描述某些写作方法和态度的一种方式。这些描述随着创作经验的不断交流和发展,自然也产生了各种变化。”^①他认为,对于现实主义的发展作历史考察,可以理解当代小说的实质和发现新的现实主义的创作道路。威廉斯在研究欧洲现实主义的历史发展时,始终把文化作为社会的感统结构,用社会思想文化体系的变化线索,把现实主义的发展同时代社会的矛盾斗争紧紧地联系起来。他认为,现实主义一语的简单用法是“对事物作艺术的描写,并要求对细节观察具有准确性和生动性”。但这一技术性要求本身就有一种内容含义,要求描写普通的、当代的、日常生活的主题。这样,从文艺复兴以来,描写这类题材的作家、作品就同处于上升时期的资

① 《西方马克思主义美学文选》第643页。

产阶级联系在一起了。而到了资产阶级开始走下坡路的时候，现实主义就成了对资产阶级世界观的反叛，于是不知不觉就成了进步和革命的文学运动的口号。

值得注意的是，威廉斯认为，20 世纪的现实主义都偏离了现实主义的理想形态，即那种根据人物的特性来创作和判断整个社会生活方式特性的小说的现实主义传统。西方 20 世纪的小说走向了“忠实于心理真实”的心理现实主义。而苏联的社会主义现实主义在对意识形态和党性的简单化理解上，也并没有达到 19 世纪现实主义的艺术高峰的水平。在这里，他是用文化是特定时代社会的生活方式的尺度来衡量 20 世纪的小说的。他认为，卡夫卡、乔依斯等人的小说，在描写个人方面有很大成就，它“在某一个人物的感觉中反映英国世界，不是叙述式地，或保持一段距离地，而是像切身感受那样来写。”但是，“不过这次从模式中创作出来的不是社会，而是个人。”“事实上我们是人而又生活在社会之中，这种整体的规定才是现实主义小说的中心。”“假如对这些作家来说，社会本身成了社会小说中枯燥无味的抽象的东西，那么他们不去关心社会是不足为奇的。他们坚持人首先是人，而不是社会的组成单位，所以他们这样做是完全正确的。然而丢掉的东西正是伟大的现实主义作家看来一再领悟的那种共同的实质性的要素。”^① 乔依斯等的心理现实主义的缺陷在于离开了文化对特定时代的生活方式的整体表达的本质。

虽然他认为苏联的社会主义现实主义还没有达到应有的水平，他不同意对文学的党性原则作简单化的理解，但是他始终坚持文学的党性原则是不能否定的观点，他在《马克思主义与文

^① 《西方马克思主义美学文选》第 654—655 页。

学》中,专门讨论了文学的党性原则问题。他认为,作家的写作是有立场的,而立场就是党性。但苏联的社会主义现实主义把党性作为“在一系列渐次缩小的范畴中的政治归属,即从人道的事业到人民的事业到党再到(不断变更的)党的路线。而这些范畴在辩论时或在行政干预下经常相互混合。”^①这就使社会主义现实主义达不到预定的目的。

威廉斯对 19 世纪现实主义文学作品甚为推崇,表现了卢卡契对他的影响。他始终认为,19 世纪的现实主义文学,更像完整的文学。然而与卢卡契不同的是,他并不简单地把 20 世纪的心理现实主义看成是一种孤立的倒退现象。他认为,19 世纪现实主义的伟大成就在于“它对整个生活方式,对社会(它大于任何组成它的个人)作了评价,同时也对人们的创造活动作了评价。”^② 在那些小说里,环境、社会、个人都融为一体。社会不仅是说明人物的背景,个人也不仅是研究社会的材料。个人生活的每一方面都要受社会一般性质的影响,而一般的社会性质的重要方面又完全通过个人来展现。这就是 19 世纪现实主义文学所达到的文化表现社会的完整性。当然,这种完整性并不是固定、静止的美学规范,不像卢卡契所理解的那样,它本身是历史的产物,同时也要随着历史的发展而发展。

作为历史发展的结果,19 世纪的现实主义是 18 世纪以来小说发展的成果。“18 世纪以来小说的历史,主要地就是向这一立场探索、前进的过程”,“正是在对个人和社会关系不断加深理解的过程中,小说这种形式才真正成熟起来。”^③ 然而随着历

① 《最新西方文论选》第 378 页。

② 《西方马克思主义美学文选》第 648 页。

③ 《西方马克思主义美学文选》第 649 页。

史的继续向前发展,19世纪现实主义文学的完整性特征,又受到新的时代社会及人们的经验形式的冲击和挑战。心理现实主义的出现,就是这种挑战的结果。在20世纪,首先是社会有了不同于19世纪的变化。19世纪现实主义是社会共同体的产物:“不仅是以一种关系——工作、友谊或家庭关系——相联结的人们的共同体,而且是以许多种相互作用的关系相联结的共同体,在20世纪想找这样一个共同体显然是困难的。”由于20世纪的社会首先发生了变化,这个变化就改变了19世纪现实主义小说的社会观、文化观,其结果是当代小说中人与人的联系,相对地说是单纯、暂时、不连贯的。其次,与社会形态的变化相关的是个人经验形式的变化。“与19世纪想方设法找到新地方定居下来的经验特征比较起来,我们这一世纪特有的经验是坚持和维护个人的特性。每个模仿某作者而写滑稽作品的人都知道,通常维多利亚时期的小说结尾,总要有一系列的定居,新的婚约和正式的关系,而一般20世纪的小说结尾则是一个人,把自己从被统治地位中解放出来,并从而表现了他自己之后,独自出走。”^①这是现实社会中个人地位、关系的变化,特别是个人由于与社会的对立,竭力要摆脱社会的束缚和压制的文化表现。

威廉斯对20世纪心理小说反叛19世纪现实主义传统的分析,在“西方马克思主义”美学中是有鲜明特色的。现代主义与现实主义的争论是20世纪文论的世纪之争。与法兰克福学派不同,威廉斯并不把伍尔芙、卡夫卡、乔伊斯等人的作品归入现代主义之列,仍然将其归入现实主义的范畴,成为表现“心理上的真实”的现实主义。威廉斯又与卢卡契不同,他虽然也恪守现实主义,但并不认为19世纪的现实主义模式是永恒的、固定不

^① 《西方马克思主义美学文选》第658页。

变的规范。20 世纪的心理现实主义冲破 19 世纪现实主义的框架是必然的。被压抑的个人从社会的束缚下解放出来,是有价值的活动。20 世纪的现代小说从单部来看似乎只是记录了个人的活动,但从宏观上把握整个 20 世纪的现代小说,则可以看出“被记载下来的个人历史合起来就是一部通史”。

威廉斯的文化唯物主义的世界观、美学观是动态的、发展的。他始终关注适应时代发展的新的文化特质的出现,同时又希望文化向着人类理想的形态发展。19 世纪虽然过去了,它的现实主义的某些原则已经成为历史,但是 19 世纪现实主义所达到的对社会总体的文化把握,通过个体来实现这一把握的美学原则,在他看来是合理的文化形态。因此,他虽然指出了 20 世纪的现代小说出现的合理性、必然性,但同时又认为当代小说仍然要突破现有的模式而前进、发展。这首先是因为当代小说形态所赖以形成的社会是病态的,需要改造的。当代小说反映了现代资本主义社会的社会与个人的分离与对立。这个社会处于深重危机之中,社会的根本改造当然必定会带来现实主义形式的变化。而我们正处于社会变革的前夜,不能消极地坐待革命的成功。社会变革的目标是消灭现实的异化状态,达到社会与个人的融合:“我们时代真正富有创造性的努力是要为各方面的关系而斗争,一种整体的既可看作是个人又可看作是社会的关系。”这是新的社会的理想目标,又是我们当前应该努力从事变革和创造的目的。在建立新的现实的过程中,文化,特别是文学应当发挥它的作用。文学最重要的是继承发扬 19 世纪现实主义的完整性的传统,又吸收 20 世纪个人心理现实主义的主要成就,构造一种新的现实主义形态:这种现实主义是在 20 世纪小说发现了个人的感觉“价值”地位的基础上达到的社会与个人的完美统一。它既不是旧的、静态的现实主义的僵化陈规,又不是

当代小说的个人心理支离破碎的表现。“在最高级的现实主义作品中,我们基本上是根据个人来认识社会,通过社会关系来认识个人的。这种一体化是居于支配地位的,不过并非是要达到就能达到的。如果它终于实现了,那将是一种创造的发现,或许只能在现实主义小说的结果和内容方面创造出这种记录。”^①这是威廉斯在分析现实主义的历史发展中得出的结论,也是他对未来文学、未来的现实主义形态的展望和设想。他实际上把社会和文学的未来都寄托在新的现实主义之上了。这种现实主义作为一种文化,不仅是对现实社会的反映,而且是对社会的创造与建设。

威廉斯对西方 20 世纪文学的分析,于我们是深有启发的。本世纪以来,人们对 20 世纪当代文学的评价,存在着种种不同见解。有的人全盘否定现代主义的文学价值,一概加以排斥和批判,而又有的人则以西方现代主义出现的必然性,对它进行全盘肯定。这些看法显然是偏颇的。相比之下,威廉斯对当代西方文学的看法是切中肯綮的。一方面,他肯定了西方现代主义文学的合理性、必然性,指出它仍然是社会现实的一种真实的反映,具有现实主义精神,它在个人感觉、经验形式的表现上有高出于以前文学的地方。另一方面,他又指出西方现代文学是病态社会的反映,在一些根本问题上,带有社会的病根。对于这样的文学形态,则必须在变革社会的同时首先加以改变。威廉斯对西方现代主义的分析是相当深刻的,在这一问题上,他似乎比其他“西方马克思主义”美学家都要高明。这对于我们准确认识西方现代主义的得失,也是有好处的。

威廉斯把文学上的新的现实主义的创造,上升到创造新的

^① 《西方马克思主义美学文选》第 659 页。

社会的文化的高度,与对当代资本主义社会的变革紧密地联系在一起,表现了“西方马克思主义”争夺文化霸权的思想特色。威廉斯认为,在文学上创造一种表现社会与个人一体化的新的现实主义小说,将从思想到情感,从个人到社会,从变动到安定,进行一系列的渗透,就会对新的社会现实的建造起到重要作用。“凭借着共同的努力,现实不断地被建立着,艺术就是这个进程的最高形式之一。”这也反映出主观意识革命的观念。相比之下,威廉斯对社会变革、消灭资本主义社会的异化,没有法兰克福学派的理论那样激进,带有英国传统文化的温和与改良的色彩。洛奇(D. J. Lodge)在将威廉斯的著作收入他所选编的《二十世纪文学评论》一书时,对威廉斯的美学思想有这样的评论:“威廉斯坚持的观点是一切重要人类活动都是集体的,显然这来源于马克思主义者,但是他在生活与艺术中追求个人的要求与社会的要求相互妥协,而不是这一个服从那一个,因而他保留了自由的人道主义的某些价值观。”^① 威廉斯的文化唯物主义是反决定论的。他始终想在个人与社会之间寻找一种调节机制。他满以为在文化中可以实现他的愿望,但是迄今为止的文化都在不同程度和方面上,表现了个人与社会的对立和分离。然而这一点也没有令他失望,威廉斯始终保持着对未来社会和文化的乌托邦式的期待。

第三节 伊格尔顿的“文化生产”的美学

在当代英国最负盛名的“西方马克思主义”美学家也许就是特里·伊格尔顿(Terry Eagleton)。伊格尔顿 1941 年出生于英

^① 《二十世纪文学评论》下册,第 331 页,上海译文出版社 1993 年版。

国曼彻斯特附近的萨尔福,他父母都是爱尔兰移民,有深厚的爱尔兰文化背景,但却是地道的英国人。其父是工厂的技术工人。1961年,伊格尔顿进入剑桥大学。在这个上等阶级的文化堡垒,出身工人阶级的伊格尔顿倍感孤独,于是投身于学校文化圈子之外的政治运动中去。在校学习期间,他受到威廉斯的影响,阅读和钻研了马克思、恩格斯以及“西方马克思主义”理论家的著作。他自己说:“我初到剑桥时当然不会说我是马克思主义者,但到60年代中后期,我就承认我是马克思主义者了。”^①伊格尔顿在钻研理论的同时,热心参加政治活动,在工人运动、女权主义运动、爱尔兰民族解放运动中都有他活动的踪迹。

1964年大学毕业时,他受威廉斯的邀请,留在剑桥担任威廉斯的助手,作助理研究员。1969年,他转到牛津大学任教,现任牛津大学瓦德姆学院的英语研究员。从1971年到现在,他已出版美学理论、文学评论著作十多种。这些论著大体上分为两类。一类是用马克思主义美学理论来分析和评价英美一些重要的作家作品。如《莎士比亚和社会:莎士比亚戏剧论文集》、《旅居国外和旅居国外的作家》、《力量的神话:对勃朗特姐妹的马克思主义的研究》以及《克拉莉萨的被污:塞缪尔·理查森的作品中的文体、性行为 and 阶级斗争》,最后这一部书并对女权主义的美学观作了论述。第二种主要是阐述马克思主义的美学理论,并用他的“西方马克思主义”的美学理论去评论西方当代各种美学文学理论和批评流派。这些著作是:《批评与意识形态:马克思主义文艺理论研究》、《马克思主义与文学批评》、《瓦尔特·本雅明,或革命的批评》、《文学原理引论》、《批评的作用:从观察家到

^① 王逢振:《今日西方文学批评理论——十四位著名批评家访谈录》第92页,漓江出版社1988年版。

后结构主义》和《审美意识形态》等。这些著作在西方当代美学界都有相当广泛影响。

伊格尔顿是一个自觉的“西方马克思主义”者。他在为《文学原理引论》的中译本所写的序言中,谈到了他从事美学与文学批评研究的“马克思主义”背景。他认为,马克思主义从60年代以来之所以能在西方社会复兴,就是因为一批马克思主义者对马克思主义作了新的阐释。“这里所说的马克思主义理论——即乔治·卢卡契、安东尼奥·葛兰西、瓦尔特·本雅明、西奥多·阿多尔诺、赫伯特·马尔库塞和让-保罗·萨特这类思想家的‘西方马克思主义’——不是中国读者容易认识的一种理论,或者说中国读者很难承认它是‘真正的’马克思主义理论。但它们确实是一批令人鼓舞的、内容丰富的作品,这批作品试图超越‘文化’、‘意识’、‘基础’、和‘上层建筑’等不适当的、或机械的概念,用更高超的方式去思辨。更重要的是,它无情而彻底地反对用机械宿命论来解释马克思主义,强调人类意识、行为、道德价值和生活经验的中心地位。因此它特别适合一些唯物主义的美学,这种美学一方面可以对传统文学批评中过于狭隘的形式主义的考虑进行挑战,另一方面也可以对宿命论的马克思主义中那些有时片面陈旧的准则进行挑战。”^① 他提出,当代资本主义的社会与文化、艺术,都发展到了一个新的阶段,这是一个不能简单地运用传统的马克思主义解释的阶段,必须重新解释马克思主义才能把它运用于现实,也才能建立新的马克思主义的美学理论。

伊格尔顿在建立新的马克思主义美学理论时,深受威廉斯的影响,从总体上说,采用了威廉斯的用文化的动态发展来涵盖和分析社会生活方式的研究方法,但他同时对威廉斯从“感觉结

^① 《今日西方文学批评理论》第101页。

构”来认识艺术的时代特征的经验主义立场持超越的态度。从对经验主义的放弃,他走向了阿尔都塞的意识形态批判理论。他认为,阿尔都塞提出了一种关于文学与意识形态之间关系的更为细致的说明,他的贡献在于对艺术与意识形态之间的关系作了结构联系的探索。这表明意识形态本身有结构上的连贯性,“正因为他具有这种相对的连贯性,它才能成为科学分析的对象。”“科学的批评应该力求依据意识形态的结构阐明文学作品;文学作品既是这种结构的一部分,又以它的艺术改变了这种结构。科学的文学批评应该寻找出使文学作品受制于意识形态而又与它保持距离的原则。”^①

伊格尔顿的美学思想就是结合威廉斯的文化唯物主义与阿尔都塞的意识形态理论,对文学艺术活动进行文化生产分析的理论。

一 艺术是审美意识形态的生产

伊格尔顿的文化生产理论是在对威廉斯和阿尔都塞的综合的基础上形成的。他对这两位理论家的思想有所吸收,又有所扬弃。他认为,威廉斯理论的文化动态性质的分析是有价值的,但却囿于经验主义的框架,没有分清主观经验和客观社会条件的区别,必须抓住意识形态在主观经验构成中的作用,才能真正说明文化的动态性质。这就必然要吸收阿尔都塞的意识形态理论,主张意识形态是将个人造就成主体的基本机制,它时时在从事主体的建构。同时,他又不同意阿尔都塞所认为的艺术本身不是意识形态的观点,提出意识形态是“为我们的事实陈述提供信息和基石的隐蔽的价值结构”,“并不是简单地指人们所具有的根深蒂固的、常常是无意识的信仰,我具体地是指那些与社会

^① 《马克思主义与文学批评》第23页。

权力的维护和再生有着某种联系的感觉、评价、理解和信仰的模式。”^① 文学与历史现实并不是直接相关,但却根源于由现实产生的意识形态这样的“信仰的深层结构之中”。然而文学又并不直接反映意识形态,它与意识形态的关系是一种文化生产的关系。文学是一种意识形态的生产,特别是审美意识形态的生产。

在伊格尔顿把威廉斯的静态的文化结构分析转变为动态的文化生产理论中,他又接受了本雅明的艺术生产理论。他认为,阿尔都塞的意识形态理论有其长处,但在一些关键之处又是含混不清的,而本雅明的艺术生产理论更新了马克思主义美学的观念,对用马克思主义自身的语言来阐释艺术问题,开拓了新的道路。因此,“如何说明艺术中的‘基础’与‘上层建筑’的更新,即作为生产的艺术与作为意识形态的艺术之间的关系,依我看来,是马克思主义批评当前面临的最重要的问题之一。”^② 于是,他就提出了文化生产的美学理论,着重分析“文化意义的生产,不仅是按照制品来谈,而且按照文化意义生产的其他形式谈论”,还要“回到马克思主义者至关重要的问题:文化生产方式的所有权或控制权”^③。

伊格尔顿的文化生产的美学理论试图建立一种新的马克思主义美学理论的体系,着重研究“作为文学的意识形态话语的生产规律”。他在《批评与意识形态》一书中指出,为了达到这个目的,“有必要去发展一种方法,用它可以确立文学作品的结构,检

① 《文学原理引论》第18页。

② 《马克思主义与文学批评》第80页。

③ 《今日西方文学批评理论》第97—98页。

查它们是如何连接在一起的。”^① 这种美学理论由六大范畴构成, 这就是:

1. 一般生产方式(General Mode of Production), 指一定社会中占主导地位的社会物质生产方式, 它不仅构成社会存在的基础, 而且成为其他生产, 特别是艺术生产的前提。

2. 文学生产方式(Literature Mode of Production), 从属于一般生产方式, 由生产、分配、交换、消费等环节和结构组成。比如, “在发达资本主义社会结构中, 文学生产方式中居于统治地位的是大规模的资本主义出版、印刷和发行, 它们再生产一般社会生产中居于统治地位的那些因素, 但也作为一种至关重要的成分与次要的生产方式进行合并: 文学生产者本人的手艺人模式, 他象征地出卖他的劳动产品, 给出版商以换取生活费用。”^② 它是文学作品意义的生产, 理解文学作品的意义不能脱离文学生产的各个环节以及它的生产方式。“每一个文学文本都在某种意义上内化了它的社会生产关系, 每一文本都以其特殊形态指示着它的消费方式, 都在自身中包含一个意识形态的代码, 说明它是由谁、为谁以及如何生产出意识形态。”^③

从前两个范畴可以看出, 伊格尔顿在界定文学艺术的根本性质时, 是把它们视为意识形态的生产的。这一看法与传统马克思主义不同, 也与其他“西方马克思主义”者, 甚至与本雅明、布莱希特这些生产论美学的倡导者的观点不同。他用文化生产的观念连接了基础与上层建筑的复杂关系, 作为意识形态的文学艺术与基础、上层建筑的复杂关系, 文学与社会历史、意识形

① 《批评与意识形态》第 44 页, 伦敦 1976 年英文版。

② 《批评与意识形态》英文版, 第 51 页。

③ 《批评与意识形态》英文版, 第 48 页。

态的复杂关系。在这里意识形态在文学生产中有多重因素、多重联系,下面三个范畴就表述了这些关系。

3. 一般意识形态(General Ideology),指一定社会中占主导地位意识形态,它反映和表现社会的物质生产结构,以及个人主体对社会状况的体验关系,构成一系列的价值话语。

4. 作者意识形态(Authorial Ideology),指“作者被置入一般意识形态这一符号秩序的特有方式,这一置入是由诸种因素多元决定的,这些因素是:社会阶级、性别、民族、宗教、地区等。这些因素在一般意识形态中不是孤立存在的,应当研究其间的联系。”^① 作者意识形态是社会一般意识形态在个人身上的独特体现,比如,对康拉德的作品“不可能简单地依据康拉德本人的‘心理’因素来说明,因为个人的心理也是一种社会产物。康拉德世界观中的悲观主义,是他那个时期流行的意识形态上的悲观主义在艺术上的独特转化,即感到历史徒然地循环,个人冥顽而孤独,人类价值相对而荒谬,这标志着与康拉德本人密切相关的西方资产阶级意识形态中的严重危机。”^②

5. 审美意识形态(Aesthetic Ideology),指“一般意识形态中的特殊的审美领域,它与伦理、宗教等其他领域相连接,为一般生产方式所最终决定。”^③ 它是一般意识形态中的“文化意识形态”的一部分,他包含审美的价值、意义、功能等。文学艺术是审美意识形态的组成部分,而文学的话语、风格、传统、实践以及文学理论等,都属于审美意识形态。文学的生产就是审美意识形态的生产。

① 《批评与意识形态》英文版,第58页。

② 《马克思主义与文学批评》第11页。

③ 《批评与意识形态》英文版,第60页。

6. 文本(Text), 文学艺术的文本就是上述各种因素在多元决定的状况之下进行生产的产品, 伊格尔顿的文化生产理论就是分析文化文本的生产过程与产品形态的理论。文本是以上五个因素综合作用、生产的结果, 即是在由一般生产方式所最终决定以及有相对独立性的文学生产方式中, 在处于一般意识形态的总体结构中的作者意识形态的操作之下, 生产出来的审美意识形态。

文学的生产受一般意识形态的影响和制约, 但文学的生产的特殊性和能动性在于文学与一般意识形态的关系并不总是处于同一模式之中: “不同的文学生产方式可能在它的文本的意识形态特征方面再生产同样的意识形态结构。在一般意识形态和文学生产方式之间没有必然的同一关系: 一部依原貌连续出版的维多利亚小说, 尽管属于多种生产方式, 却可以栖息在同一意识形态之内。相反, 相同的文学生产方式可以再生产彼此对立的意识形态形式: 笛福和费尔丁的小说就是如此。再生产一般生产方式的诸社会关系的文学生产方式, 可以与某些起决定作用的意识形态形式相冲突: 对资产阶级的价值关系的浪漫主义的否定, 在很大程度上决定于文学生产方式与一般商品生产的结合。相反, 一种与一般生产方式的诸社会关系相抵触的文学生产方式却仍然可以再生产居于统治地位的意识形态的各种形式。”^①

而文学生产从创造角度讲, 是作者的生产活动。因此, 在把一般生产方式与文学生产方式联系起来的时候, 就必须研究他个人的写作活动与社会的出版、发行的生产方式的关系, 以及这样的生产方式与意识形态怎样连接, 而形成审美意识形态的生

^① 《批评与意识形态》英文版, 第 57—58 页。

产。在传统的主体创作论模式中,我们无论是运用反映论还是表现论来说明文学,比如爱略特的创作,就总是“不明白爱略特作为一个艺术家的社会地位:他属于自觉的博学者、进行创作试验的高雅人士,能自由支配自己特殊的出版方式(小出版社、小杂志),也不明白这种出版方式拥有的是什么样的读者,这种读者对这首诗的风格和手法又有什么影响。我们不明白这首诗与有关美学理论之间的联系,不明白这种美学在当时的意识形态中起什么作用,又怎样形成这诗歌本身的结构。”^① 而文化生产论美学的独特之处就在于,它能回答上述问题。

而且,在文本的生产中,作者意识形态起着中枢的作用。作者意识形态在总体上,是一般意识形态的组成部分。而一般意识形态是社会意识形态的价值和表象的总体,由于作者被置入一般意识形态的方式和角度的不同,因此作者意识形态与一般意识形态的关系也是复杂的,它们在总体同构的前提下,与社会主导的意识形态又形成完全同构、部分同构部分矛盾、相互对立的三种关系。而且这三种关系在同一作者身上都可能会同时有所表现。一般意识形态以话语的方式存在,这种社会话语先于作者创作而存在,作者创造时运用的话语,就是对一般意识形态话语的进入。作者个人话语显然受到社会话语的加工,而同时作者也在加工着社会话语,从而使文学的生产呈现出相当复杂的面貌。由于作者的加工,是使用审美的方式和手段,这种对社会话语进入和加工的方式,就使文学作品成了审美意识形态的产品。

一般理论家都认为,美学的方式就是艺术的形式,而形式则是对内容即意识形态的表现,是与意识形态有所区别的。而伊

^① 《马克思主义与文学批评》第19页。

格尔顿则认为,美学的形式也是意识形态,把形式单纯地视为意识形态内容的表达,就离开了生产论的角度,退回到反映论的立场。审美意识形态中的审美形式是一种具有相对独立性和能动作用的东西,它在艺术生产中常常在表现特定意识形态的同时,又要突破和超越意识形态的话语结构,形成自己独特的话语结构,这本身就是对意识形态内容的改造,显现出一种新的意识形态意义。审美形式是一种能指,比如在布莱希特的戏剧的间离手法中,“能指在间离一个约定俗成的所指的过程中,使所指产生了问题,那么同样的过程也可以在反方向上展开:所指——历史的矛盾——反过来对能指本身的限界提出质疑。”^① 作者的意识形态被审美形式的风格、语言、格调、语汇所传达出来,形式作为审美代码、符号,居于各种层次的意识形态复杂关系和艺术作品文本之中,成为二者之间的中介,并使作品文本成为审美意识形态的负载物,使文化生产具体化。

总之,伊格尔顿既把艺术看成一种意识形态,又把它看成一种与一般社会生产在层次上相同的艺术生产,即审美意识形态的生产。他的文化生产理论,就是具体分析在复杂的意识形态关系中文学生产方式与一般生产方式的联系和区别,又在两种生产方式的交互作用中,来说明一般意识形态与作者意识形态在一定审美常规条件下,相互渗透、冲突,成为具有独特审美意识形态的文本的过程与特点。近十多年来,由于受后结构主义的影响,伊格尔顿的思想有所变化和发展,日渐离开阿尔都塞的“科学”理论,向布莱希特和本雅明的艺术政治学方向转化。有人认为,近年来伊格尔顿放弃了《批评与意识形态》的观点,我以为这是并不确切的。事实上,他仍然关注文化生产问题,只不过

① 《最新西方文论选》第438页。

注意的重心从作者的创造转向了读者对文本的解读,更加重视文学艺术在社会中的实际作用,特别是在社会意识形态斗争,政治斗争中的作用。在进行这些论述分析时,他广泛运用了后结构主义的文化理论,但观察的视点,仍然是他在威廉斯和阿尔都塞的基础上发展起来的文化生产理论。

二 文学批评的价值分析

伊格尔顿的《批评与意识形态》一书的最后一章是“马克思主义与审美价值”。他提出马克思主义的文化生产理论,必然要建立自己的文学的审美价值理论。这个问题的提出是相当有意义的。自从本世纪初,新康德主义首先提出文化价值理论,并被一些西方美学家运用于艺术研究之后,审美价值的问题成了当代美学的热点问题。由于新康德主义的唯心主义性质,西方当代美学在审美价值问题上,散布了不少错误观点。而正统马克思主义美学则长期囿于对反映论单一理解的模式中,不关心审美价值问题,致使这一问题在马克思主义美学中成为一个空白。针对这一情况,伊格尔顿指出:“马克思主义的批评确实应当果断地介入‘价值问题’了;然而,文学上的极左主义仅仅因为现在普遍进行的价值评价是资产阶级批评的产物,就予以摒弃。用这种极左主义的方式,是肯定得不到任何结果的。马克思主义批评的任务,是给文学价值的基础提供一种唯物主义的解释——这个任务,依我看来,雷蒙德·威廉斯在评论英国小说时远远没有完成。……唯心主义只能给价值标准提供主观主义的解释,除此之外,它再也拿不出更多的货色。”^①

按照伊格尔顿的想法,马克思主义美学的价值理论必须建立在唯物主义的基础上,也就是说,“在反对资产阶级内部、甚至

^① 《批评与意识形态》英文版,第162页。

是唯物主义内部的美学思潮时,必须用这种方法重新确立马克思主义政治经济学的基本形态,并在文学生产的基础上,重新思考价值问题。”资产阶级美学的价值理论,离开了文学艺术生产的基点,把审美价值看作是主体心理意识的单纯表现,走入了唯心主义的误区。伊格尔顿正是在文化生产理论的基础上,试图建立马克思主义的文学价值论,提出了一些值得注意的观点。

伊格尔顿认为,根据马克思主义的政治经济学,固有的价值是不存在的,价值只存在于互易的交换活动之中。而从文学生产活动而言,文学的审美价值则产生于读者对文本的阅读活动之中。“文学价值,是用对文本的思想见解,用作品的‘消费性生产’,亦即解读行为,所制造出来的一种现象。它所表示的,永远是由相互间的关系所确定的价值:‘交换价值’。‘价值’的历史,是文学思想实践的历史基础——这种实践,决不是对已制作好了的产品进行单纯的‘消费’,但是,我们却必须把这种实践作为文本确实在进行的(再)生产来研究。”^①一般生产的产品的价值在单纯的流通与消费中确立,文学价值也存在着流通与消费的问题,但是单纯的流通与消费不能确立文学的审美价值。读者与批评家对作品文本的阅读有消费的成分,但同时又是再生产,文化的再生产。伊格尔顿认为,作品文本必须在阅读和批评的再生产中获得和确立自身的价值,这是从文化生产的基点上,为审美价值确立的一个基本的唯物主义的立足点。马克思主义的艺术价值论与唯心主义艺术价值论的区别,就在这里。这样,伊格尔顿的艺术价值论,就与其文化生产论合为一体了。这正是他的艺术价值论的基本特点。他把马克思主义政治经济学的价值理论运用于艺术价值的分析,并为艺术价值找到一个唯物

^① 《西方马克思主义美学文选》第705—706页。

主义的立足点,是值得称道的。

伊格尔顿指出:“我们所解读(‘消费’)的,是某种思想给我们解读(‘生产’)的东西。解读,就是在对本文的确乎是物质性的东西进行特殊的思想生产的过程中去消费本文中那个确乎是特质性的东西。”^① 由于作品文本是作者在一定的意识形态结构中创作出来的,文本总是要提供一定的意识形态的框架,文学的生产同时又是审美意识形态的生产,作者总要用一定的审美形式来对意识形态进行加工,作品文本在意识形态和审美形式上的二重组合,就是读者可以读解的根据。“决定本文的价值的,是它插入思想系统和文学论述的通用等级的二重方式。本文正是用这种方式,跟环绕着它的历史决定的价值、兴趣、需要、权力和能力的永远是偏袒性的范畴发生关系:不是它‘表现’或‘再生产’这些东西(因为本文是由词组成的,不是由需要组成的),而是它在与这些东西被译成的思想符号建立的关系中形成了它自己。”^②

按照伊格尔顿的想法,因为文学生产是意识形态的生产,文学作品文本中凝聚的是审美意识形态,读者的阅读实际上是对这样的审美意识形态的读解和呈现,呈现出它们本身的意识形态的面貌。因此,艺术价值在本质上就是意识形态,就是文本的意识形态引起人们思考,从而对特定意识形态的或肯定或否定的评价。比如,当我们在阅读莎士比亚、普鲁斯特的作品时,这些作品引起我们思考时,就是我们在进行意识形态的再生产,这些作品对于我们而言是有价值的。文学价值的问题正是产生于这些作品“为什么使我们思考”、“我们从中得到什么东西”、“我

① 《西方马克思主义美学文选》第706页。

② 《西方马克思主义美学文选》第710页。

们为什么会得到这些东西”一类问题的汇合点上。所以,艺术价值,所表示的永远是由作品文本和读者、批评家相互关系确定的价值,是作者与读者的共谋关系的产物。他说:“有价值的文本和有价值的读者是可以掉换的:这样一种文本在一种共同的同谋关系中留下了它的读者的痕迹,而这样一位读者则参与写出了文本。文本把有价值的读者弄成有价值的,而读者又使得文本成为有价值的。思想的价值进入了传统,以作为形而上学的肯定或批判而重新进入目前的现实。我们把这种同义反复叫做文学。”^①

伊格尔顿同时指出,文学并不是导向意识形态的文献形式。他本身是语言结构的一种特殊形式。这种结构依靠作品语言对一般语言意指作用的常规方式的背离,制造语义上的特殊混乱,把所制造的语义以某种方式推到了前台。文学的语言表现手段的特殊性,更能显示作者个人与社会一般意识形态的复杂关系。读者的阅读,也是在对文本语言的读解中进行的。文学的价值也就表现在文本的语言“符号重叠、拉长、紧凑和多样化,把它们从单一的决定因素的桎梏中解放出来,用史无前例的一种自由来吞没它们和取消它们,以便把读者进一步拖向经验的大门,进入由此而形成的空间。”“显然,正是在这里,价值问题卷进来了。因为,并不是每一个本文都跟所有其他本文那样,用同一种方式‘使它的意义折屈和集中’到同一个程度。每一个本文所‘描述的历史真实’,也不是都有意义的。”^② 文学的审美形式、审美语言的独特运用,是文学作品价值的重要来源。这一观点是有道理的。随着后结构主义语言学转向的理论势态的发展,后来伊

① 《西方马克思主义美学文选》第 702 页。

② 《西方马克思主义美学文选》第 709 页。

格尔顿更多地运用语言学语义分析方法来读解作品文本,阐释艺术价值。

伊格尔顿强调艺术的价值实质是意识形态,但又反对在艺术中对意识形态作理念式的图解,重视艺术的审美形式的运用。他同时又反对把艺术价值与作品表现进步阶级的意识形态等同起来,指出“这并不是说,有价值的本文总是‘进步的’价值和力量的承担者;也不是说,它是进步的‘阶级主体’的纯粹反映。”^① 比如华兹华斯的《序曲》正是作者逆历史潮流而动的产物,但这一作品表现了这一历史时期的这种运动本身的矛盾性和复杂性,因而也具有高度的艺术价值。伊格尔顿的这些分析,对于认识意识形态与艺术价值之间的并不单纯的关系是有好处的。

伊格尔顿近十年的美学思想,更加重视对艺术价值的探讨,也更加明确地把艺术价值同意识形态,特别是意识形态的政治倾向、政治效果联系起来,论述艺术政治学的艺术价值论。这一思想在《文学原理引论》中得到了集中的阐述。他指出:“认为存在着一种名叫‘艺术’的不变事物,存在着一种名叫‘美’或‘美感’的可以孤立存在的经验,这一看法在很大程度上是我们已经提到过的艺术脱离社会生活这一现象的产物。”^② “文学,就我们继承下来的这个词的词义而言,其本身就是一种思想意识。它与社会权力问题有着最为密切的关系。”^③ 对于这种马克思主义美学的基本观念,许多理论家都曾经论述过。而伊格尔顿的特出之处在于,他密切联系英国近代文学发展的实际,对此作

① 《西方马克思主义美学文选》第710页。

② 《文学原理引论》第26页。

③ 《文学原理引论》第28页。

了深刻的论述。

他指出,19世纪中期,基督教会势力衰落,社会发生了思想意识的危机。当时的统治阶级只有求助于文学,让文学来充当维护权力统治的工具,特别是他们利用文学来控制 and 争取工人阶级。“文学能训练群众,使他们习惯于多元思维和多元感情,从而说服他们承认除了他们自己的观点之外还存在着其他观点——也就是他们主人的观点。文学还能向他们传播资产阶级文明的道德财富,向他们炫耀中产阶级的成就,从而引起他们的敬畏。此外,既然阅读基本上是一种独自进行的内心活动,文学也就能够在他们内心深处遏止住采取集体政治行动的破坏性倾向。”^① 他深刻地揭露了英国资产阶级用文学作为包裹本阶级意识形态的糖衣,对工人阶级实行意识形态控制的行径。这些分析是符合19世纪以来的英国文学发展实际的,同时又是具有启示性的。从这一角度对近代文学的发展历史进行总结,应当是马克思主义文学批评的一个任务。文学历史的研究与描述,也是文学批评的价值判断。从阶级社会文学的政治性入手进行价值评价,是80年代以来“西方马克思主义”美学的一个重要倾向。其中,伊格尔顿是一个突出代表。

在《文学原理引论》一书中,伊格尔顿系统地评述了20世纪的各种美学、文学理论流派,在对这些理论流派进行分析时,他也始终坚持意识形态和政治学的价值评价。他认为,任何一种文学,一种文学现象,一种文学理论都“根植于信仰的深层结构之中。就像纽约的帝国大厦一样,显然是不可动摇的。……这些价值评定本身与社会意识形态有着密切的联系。它们最终不仅指个人爱好,还指某些社会阶层得以对他人行使或维护权力

^① 《文学原理引论》第31-32页。

的种种主张。”^① 他在书中,对 各派美学、文学理论作了详细论析之后,得到了一个结论,作为最后一章的标题:“结论:政治批评”。他认为,这并不是故意把政治拉入文学之中,文学一开始就是政治问题。现代文学理论的历史就是我们这个时代的政治和意识形态的历史的一部分。

伊格尔顿的深刻之处在于,他所谓的文学理论、文学批评的政治性,并不是与具体的政治活动的目标直接联系在一起,不是要求文学艺术去配合特定的政治斗争,为某一特定的政治任务服务,而是指文学批评在对文学现象进行价值分析时,所确立的话语是具有意识形态、政治性的权力话语。这就使任何美学理论、文学理论都成为政治学。他说:“批评话语的权力是在几个层次上起作用的。它就是起着‘警察作用’的语言的力量——决定某些陈述因素其不具备可被接受的可说性,而必须予以排除在外,它是监督写作本身的那种力量,它把作品区分为‘文学的’与‘非文学的’、可长久保持的伟大的与暂时流行的。它是他人的直接面对的权威力量——也就是规定并维护这种话语的人与那些经过挑选方可接纳参与的人之间的力量对比关系。它是评定把这种话语说得好或不好,从而给予或不予证明的那种权力。最后它就是文学学术机构与社会对权力的主要兴趣之间的力量对比关系:文学学术机构是上述这一切发生的地方,而社会的意识形态的需求以及社会的办事人员的再生产都要求继续保存和有控制地发展这种话语。”^②

他认为,当代许多美学、文学理论话语背后隐藏的价值体系是自由人道主义。而“自由人道主义的软弱无能是它与现代资

① 《文学原理引论》第 20 页。

② 《文学原理引论》第 238 页。

本主义矛盾关系本质的表现。因为,尽管它是这种社会的‘官方’意识形态的一部分,而且‘人性的美德’注定要再生出自由人道主义来,但它所存在的社会秩序留给它的时间却是极少的。”^①“于是,高等教育中的文学院系就成为现代资本主义国家的意识形态机器。”“文学理论家、批评家和教师们,这些人与其说是学说的供应商,不如说是某种话语的保管人。它们的工作是保存这一种话语,它们认为有必要对之加以扩充和发挥,并捍卫它,使它免遭其他话语形式的破坏。”^②伊格尔顿的这些分析对于我们在现代社会如何认识文学艺术以及美学、文学理论的政治性,是有启发意义的。他反复强调:这一“主要结论——即‘文学理论’和文学批评不论显得多么公允,从根本上说它们永远具有强烈的政治性——不应该被误认为是企图把文化产品所具有的特殊和独特的大厦归结为直接的、宣传性的政治目的。相反,文化和政治社会之间的关系尽管确实密切,但永远是复杂的,而且常常是间接的。这完全可以说是我自己的看法,我认为,凡有论述的地方也总有权力;而且我特别感兴趣的正是论述(或意义)形式和权力形式(不仅是社会阶级之间而且还有种族、性别和个人之间的权力关系)之间的那种多重关系。”^③

他认为,在当代各种美学理论中,只有马克思主义与女权主义美学理论才是正确的。因为只有这两种理论才正视文学艺术的政治性,而且按照文化活动与现实社会权力结构的关系,来分析、评价文学艺术作品。他强调历史的指向是未来,“虽然马克思主义关心现实和过去意义间的关系,但我认为这些问题……

① 《文学原理引论》第 234 页。

② 《文学原理引论》第 235 - 236 页。

③ 《今日西方文学批评理论》第 102 页。

永远从属于另一问题,这就是未来的问题。”“马克思主义认为,任何关于过去和现在的看法,都必须与某种可能或期望中的未来相关连。……在考虑过去和未来的关系时,我们首先要考虑努力达到的目的。”^①而马克思主义与女权主义美学理论,都是“有助于实现人类解放这个战略目标的方法或理论”,它们的最终目的是“通过对社会进行社会主义改造以造就‘更好的人’”。伊格尔顿在1984年出版的《批评的作用》中又指出:“现代批评是在反对专制政权的斗争中产生的;除非现在把它的未来确定为反对资产阶级政权的斗争,否则它可能毫无前途。”^②在1990年出版的《审美意识形态》一书中,他进一步强调“艺术的现代理论的结构与现代社会占统治地位的意识形态的现实结构是密不可分的。”审美活动的生产性、实践性具有一种走向未来的指向,他在现代社会也要向统治阶级的意识形态发起挑战,走向“共产主义的人类审美化的终极存在”,而“我们称为共产主义的人类审美化的终极存在,不会是因完全沉浸在娱乐和诗歌、直觉和想象而提前出现,相反,它需要用严谨的理性分析来扫清达到那个境界的障碍”^③。

伊格尔顿指出,现实的美学理论所担负的任务是,对现代资本主义控制人们、实施统治的意识形态进行政治性的批判,由此作为文化生产的文学艺术活动应当与政治行动紧密地联系起来。在这里有四个方面的联系:

首先,从事文化工作的人应当认识到文化的政治性,自觉地把自已的活动与现实政治联系起来。

① 《今日西方文学批评理论》第96页。

② 《批评的作用》第124页,伦敦1984年英文版。

③ 《审美意识形态》第227页,牛津1990年英文版。

第二,应当关注女权主义运动,“在女权主义政治的本质中,符号与形象,写出的和改编成戏剧的经验具有特殊的意义。”文化与政治已经合为一体。

第三,对于大众传播媒介的“文化行业”,在现代社会中具有重要意义,在对其意识形态功能进行批判的同时,也要重视研究它的特点,因为“对于这些意识形态机器的民主管理,连同可以替换它们的通俗文化形式,都将在未来社会主义的议事日程上受到重视。”

第四,近几十年英国出现了“强有力的工人阶级创作运动”,工人作家在与文学的主导潮流决裂的状态下,寻找自己的文学风格和声音。“与此相关的是一些团体的和合作社式的出版企业,它们所关心的不仅是与各种社会价值相结合的文学,还有一种试图改变作者、出版者、读者和其他文学工作者之间现有社会关系的文学。”^①

文化活动与政治联系的这几个方面,概括了英国当代文学中值得注意的重要倾向,也是伊格尔顿本人理论活动目前所关注的重点。最后一个方面,体现了他在文化生产理论中提出的文学生产方式的变化,这也表明他现在所从事的文学批评活动从总体上是与他自己的文化生产理论联系在一起的。

第四节 杰姆逊的“文化解释学”的美学

弗里德里克·杰姆逊(Fredric Jameson)生于1934年4月14日。1954年他在哈佛福德学院获得学士学位,并于1959年在耶鲁大学用法文完成博士论文,成为文学博士。从1959年开

^① 《文学原理引论》第251-252页。

始,他先后在哈佛大学、加利福尼亚大学、耶鲁大学讲授法国文学和比较文学,现任美国杜克大学教授。他经常在杂志上发表文章,并出版了对“西方马克思主义”美学和当代文学理论有深刻影响的多种著作,他的《马克思主义与形式》(1971)、《语言的牢房》(1972)、《政治无意识》(1981)被称为当代“西方马克思主义”美学的三部曲的宏篇巨制。他还有《萨特:风格的起源》、《侵略的寓言:法西斯现代派作家温德海姆·刘易斯(W. Lewis)》等著作。他的长篇论文《元评论话语》、《拉康(J. Lacan)的想象和象征:马克思主义、精神分析批评和状态问题》和最新论著《马克思主义与历史主义》、《后现代主义,或晚期资本主义的文化逻辑》等都是当代西方美学、文学理论中重要论题的权威阐述。在进行多种著述的同时,他还经常参加美国各地的马克思主义讲座,主办以“马克思主义与文化解释”等主题的国际学术会议,成为当代西方美学、文论的大师级人物。他在西方学术界的地位是公认的,人们一致认为他是第二次世界大战以后美国最重要的马克思主义思想家、文学批评家。近年,他还多次来到中国讲学,促进了美中的学术文化交流。

人们一般认为,杰姆逊的理论贡献主要是用马克思主义的辩证法发展了文化解释学,以及在对后现代主义的文化分析中,提出了一系列对当代美学、文论有深刻影响的观点。

一 “辩证批评”的文化解释学

杰姆逊第一次到中国来讲学时,就声明自己“可以说是一个文化批评家”,而且他说在带来的阅读材料里,他“选择了阿多尔诺、本雅明、卢卡契、弗洛伊德、阿尔都塞的作品,并不一定作为文学批评来读,而是作为文化批评的材料。雷蒙德·威廉斯曾说:文学教师必须把他们研究的对象当作一种文化的产物,这样

才有可能认识作品的意义和本质。”^① 纵观杰姆逊的美学、文学的研究,从总体上说,他受威廉斯所开拓的马克思主义的文化研究道路的影响较大,他的三部曲论著,从对文学艺术形式的分析,到对俄国形式主义、结构主义的理论的评述,最后把理论的解剖深入社会的深层精神心理结构,这是一种文化研究的思路。

他与伊格尔顿不同,伊格尔顿着重从文化生产的角度来分析问题,而杰姆逊认识到从结构主义开始,西方的文学批评活动已经获得了一种独立的批评地位,它以对现存的文化现象的分析,特别是以对文学艺术的评论分析为主,批评已经从传统的价值判断、评定转移到了对作品文本的解释。解释成了批评的核心。他认为,马克思主义批评也应该适应当代的这种学术思想的变化,把解释作为中心问题。他在与《马克思主义与形式》同时写作的著名论文《评论之评论》中说:“马克思主义的阐释问题本身也显得日益迫切:恩斯特·布洛赫的著作可以表明它迄今为止所取得的一切。然而我们最初的困境依然存在:因为在现代时期,迫切要求解释的不是其他文化的艺术,而是我们自己的文化的艺术。”^② 他认为,对于马克思主义美学,以及马克思主义的整个思想体系,目前都应该把建立马克思主义的解释学放在重要地位,才能使其不脱离当代学术文化潮流。

同时,马克思主义批评与其他各种解释学不同的地方是,它首先应当恪守马克思主义的基本立场,把关于生产方式对社会文化、意识形态的根本、最终的决定作用,把人类文化的实践性与辩证法结合在一起,对文学文本进行解释。这种解释同时又是对产生文学文本的社会历史的解释。“因此真正的解释使注

① 《后现代主义与文化理论》第1-2页。

② 《西方马克思主义美学文选》第747页。

意力回到历史本身,既回到作品的历史,也回到评论家的历史环境。”^① 身处美国这样的现代资本主义国家,在建立一种解释理论时,就要考虑到美国和西方世界的具体历史环境,“尤其是如果我们不再过于强调批评的阶级性,乃是因为阶级这一模式对于美国这样的多民族、多种族的社会现实从来就没有像所期望的那样行之有效。”^② 这样,他所建立的解释学的美学就不是阶级分析式的解释,而是文化分析的解释。文化根源于生产方式,根据马克思在《政治经济学批判》一书中所作的概括,西方国家在从封建主义生产方式向资本主义生产方式过渡的时候,许多东方国家还处于亚细亚生产方式的阶段,这构成了东西方文化的差异。他在《马克思主义与形式》一书的序言中说,由于生产方式和文化的差异,“在今天的世界上,应该有多种不同的马克思主义,以回答根据不同社会经济体制所提出的不同需要和问题。”^③ 他认为,马克思主义的解释学可以有多种模式,有适应社会主义革命以后的工业化国家的马克思主义解释学,有适应中国等第三世界国家的马克思主义解释学,也有适应西方后期资本主义国家的马克思主义解释学。他自己的马克思主义的解释学,就是专门研究当代资本主义社会、文化的解释学。

杰姆逊的《马克思主义与形式》在对阿多尔诺、本雅明、马尔库塞、布洛赫、卢卡契、萨特等“西方马克思主义”理论家的美学思想进行了系统分析之后,他提出要建立一种“辩证批评”。这种辩证批评就是他的文化解释学的模式。他认为,马克思主义的文化解释学的基本方法,仍然是马克思主义的辩证法。在这

① 《西方马克思主义美学文选》第 746 页。

② 《马克思主义与形式》英文版,第 401 页。

③ 《马克思主义与形式》英文版,第 xviii 页。

里,他更多地接受了由早期卢卡契和法兰克福学派所主张的总体论方法。他说,辩证批评的总体论就是文化的解释学,总体论的特征就是“只有首先把握住整体,才能理解任何单一的事物,只有把握住全部体系才能获得一种个别的新观念。”^① 这既是对艺术所涉及的主体与客体、感性与理性、本质与现象、一般与特殊、整体与局部、内容与形式的辩证总体把握,同时,又是对解释对象与人类社会历史关系的差异与同一的总体把握。当人们把艺术解释对象作为纯粹抽象的文化因素来思考时,总是不能摆脱艺术所由产生的具体历史环境,但古代艺术的历史环境有时会在我们眼前突然消失或者弱化,而现代文化的产品则不易摆脱。辩证的解释必须抓住文化与历史之间的同一与差异的关系,特别注重差异。他说:“辩证的判断尽管只能够使我们实现内部和外部,本质和非本质,存在和历史的瞬间的综合,但这是我们对自身进行客观的历史判断所得来的综合。”^② 辩证批评的解释学把艺术文本自身的特殊性,即与社会历史连接的差异,作为一个关系的概念。辩证批评抓住文本的差异,展示它将有机的和历史的的存在融为一体,成为生动具体的历史存在的面貌。从差异中来把握文本与历史的存在的同一与差异的关系,是辩证批评总体化方法的核心。

杰姆逊提出,马克思主义解释学所面对的第一个问题是,为什么需要解释?解释的需要“产生于文化的需要,产生于该社会为要吸收其他时期和地区的伟大遗产的极端努力。这些遗产的原始动机对它们毫不相关,因而需要一种重写活动——通过详细评论和人物分析方式——以便在新的事物组合中处于适当的

① 《马克思主义与形式》英文版,第306页。

② 《马克思主义与形式》英文版,第348页。

位置。”^① 古代解释的文化需要在今天也并没有过时。与古代解释学不同的是,我们更需要解释自己的文化,当代的文学艺术。比如在当代小说中,情节的连贯性已经消失。传统小说的情节连贯性让我们感觉到人的活动、人的生活是一个完整的整体,是一个独特的、有意义的实体。而“在我们自己的时代,那种可能性不复存在,内部的和外部的,主观的和客观的,个人的和社会的都已经彻底崩溃,以致它们意味着两种无法比较的现实,两种完全不同的语言和信码,两种独立的、相等的体系。”^② 如果说传统的马克思主义文学批评主要是从作品的情节入手,分析情节所直接体现的内容,那么这种批评方式在现代已经不适用了。现代艺术的形式超越了自身,超越了直接负载内容的功能,因而今天的马克思主义解释学应当重视艺术的形式,现实产生了对形式解释的需要。

杰姆逊把他的第一部著作《马克思主义与形式》的论述重点放在形式上,不是偶然的。这是他在建立马克思主义解释学所力图找到的现代解释需要的着眼点。他指出:“文学素材或潜在的内容从一开始就已经是一种具有意义的形式,完全是我们这个具体的社会生活的组成部分:词语、思想、物体、欲望、人、地点、活动等。艺术作品不是赋予这些成分以意义,而是将它们最初的意义转化为一种新的和提升了的意义结构。正因为如此,文学作品的创作和解释都不是主观随意的过程。”^③ 现代艺术越来越重视艺术形式的因素,并不等于就是只能对形式本身进行说明。内容的每一个层面都仅仅是一个乔装的形式,反过来

① 《西方马克思主义美学文选》第747页。

② 《西方马克思主义美学文选》第751页。

③ 《马克思主义与形式》英文版,第402-403页。

说乔装的形式底层有潜在的内容。形式就成了“一个解释学的概念”，“形式不仅在时间上展开，而且反映了批评家所置身其间的那个具体的社会和历史的环境。”“马克思主义文艺批评的全面发展正是从表层结构向深层现实的过渡，从貌似自主的客体向这一客体所连接的或组成的一个更加广泛的基础的过渡。”^① 马克思主义解释学把艺术形式作为理解文化、社会的代码，特别是把由此而向最深层根源的社会生产方式的解释，作为艺术形式—文学—文化现象的终极代码。

在《马克思主义与形式》中，杰姆逊就指出俄国形式主义在解释学的发展上具有新的意义。俄国形式主义的独创性在于，它把从亚理斯多德开始的内容是形式的结果的观念颠倒过来，形式成了艺术作品的结果本身，成了自足的客体。为了从形式入手建立马克思主义的解释学，必须深入研究当代形式主义、结构主义理论。这样，他又写了第二部著作《语言的牢房——结构主义与俄国形式主义批判》。他认为，形式主义与结构主义所导源的索绪尔语言学结构主义在彻底摆脱英美传统中根深蒂固的经验论和实体论传统，转向强调关系的系统而言，是一个进步。但无论形式主义还是结构主义，在把作品的形成看作是自己根本的内容时，在把作品的内容视为语言时，又彻底地混淆了内容与形式的界限，把自我与主体当作了实体。这样的根本效果是“鼓励上层建筑与现实的脱离”，“滋长了唯心主义倾向”^②，这就是形式主义和结构主义构筑的“语言的牢房”。

马克思主义解释学必须走出语言的牢房，但又必须利用结构主义的成果，这就是把语言作为一个基本模式去考察人类社

① 《马克思主义与形式》英文版，第401页。

② 见《语言的牢房》第105-106页，普林斯顿1972年英文版。

会文化现象,因为它的确揭示了“语言”这个符号系统与客观现实存在着一种平行对应的同构关系。这种同构关系正是历时与共时的结合,冲出语言的牢房,马克思主义的解释要把历时与共时、符号和意指、内容和形式在辩证法的基础上结合起来。他说,历时与共时的对立是虚假的、错误的,“如果要克服这种对立,唯一的办法只能是把这里的全部讨论,提升到辩证法的一个更高的层面上去,寻找一个新的起点,把纳入新的术语的各种问题完全拆开,再对它们进行重新组合。”^① 这是建立马克思主义的解释学的任务。

在《政治无意识——作为社会象征行为的叙述》中,杰姆逊进一步对解释活动的内在动因作了研究。他所考察的对象不是具体的文本,而是当今的各种解释活动。他首先在形形色色的当代解释学中确立了马克思主义解释学的地位和特征。他认为,任何解释都是对文本的改写,一切批评理论都是或明或暗地预设了具有最终优先地位的主要代码(master code),以此来对文化对象进行转义重述。结构主义批评的主要代码是语言和交际,精神分析批评是欲望,存在主义批评是焦虑和自由,神话原型批评是集体原型,人本主义批评是伦理和心理人道主义等。而马克思主义的主要代码则是生产方式。马克思主义抓住了最能表达人类、特别是现实社会关系的主要代码,正因为如此,“我们就可以把马克思主义设想成‘不可超越的地平线’,它让那些互不相容的、似乎缺乏通约性的批评方法各就其位,确认它们各自的正当权利,它既消化了它们,又保留了它们。”^② 他后来在《马克思主义与历史主义》一文中进一步论述了这一问题。他指

① 《语言的牢房》第 18 页。

② 《政治无意识》第 10 页,康乃尔大学 1981 英文版。

出,马克思主义作为“不可超越的地平线”,是因为它具有整体把握社会的视界。它不仅抓住了主要代码,而且还能去除其他批评方法中被遮蔽的实质性因素,把它们放回社会历史条件中去重新认识。当代各种“其他批评方式的权威性只是来自它们同某个生活的局部的零散规则,或者同迅速增生的、复杂的上层建筑的某个亚系统具有一致性”,而忽视或否定生产方式这个与社会整体有根本联系的主要代码。但是“当代有思想能力的马克思主义并不是要排除或抛弃上述的局部意义,因为它们指出的都是当代碎片式的生活(实际存在的)的客观领域。马克思主义‘超越’其他批评方法,并不是要消灭或消解它们所研究的特定对象,而是要破除它们的各种理论框架和遏制策略的神秘性,因为它们正是依靠这些对象才自称是完整和自足的解释学体系。”^①

在《政治无意识》中,杰姆逊广泛采纳当代各种批评流派的解释方法,在马克思主义的社会历史的基本立场上消化吸收,作了一些探索。他的“政治无意识”的概念,就是在借用弗洛伊德和拉康的精神分析学说之上形成的。他把弗洛伊德所看到的个人所受的“压抑”提高到社会集体的层次,指出意识形态就是对人们的深层无意识的压抑,所以称为政治无意识。文化艺术的文本是一种特殊的意识形态话语,是一种在阶级之间进行战略思想对抗的象征活动。拉康把意识称作能指,无意识称作所指。杰姆逊也吸收了这一看法,提出马克思主义的解释学应当分析文本的意识与政治无意识的关系。这种关系是由生产方式、意识形态、社会文化、艺术文本的复杂关系构成的。政治无意识作

^① 《最新西方文论选》第394页。参照杰姆逊论文集《理论中的意识形态》第2卷(明尼苏达大学1988年英文版),对译文有改动。

为一个中介,提供了在不同层次之间、历史与自我之间进行变换的手段。文本与外在的现实和文化具有多重关系,文本往往成为外在现实与意识形态、文化的各种矛盾的集合之地,成为内在的意识形态。文学文本事实上作为社会政治无意识的象征结构而存在,他为现实中无法解决的问题,提供一个想象的答案。而批评的解释就是通过重写文本揭示这种意识形态的策略,反过来揭示这种策略是对作家创作前的历史和意识形态的亚文本的重写,而亚文本又与现实的深层本质结构并不一致。于是,在现实—意识形态的社会亚文本—艺术文本—批评解释之间就构成了一系列的文本的能指与所指的关系,意识与无意识的关系。艺术文本已经包含着现实与意识形态的复杂关系,但每一个文本并不是都用同一模式来表达。而批评则通过重述的解释,来揭示它们。这也是一种“历史主义的马克思主义”。当然,马克思主义批评不是把这一切归结为个人与社会的矛盾,而是各种不同的生产方式的交会。精神分析的真正对象不是性欲,而是欲望。欲望是人类社会的原动力,是我们生活的组成部分。不同的生产方式对人们欲望的实现程度不同,意识形态在人们的欲望得不到完全满足时,提供压制的合理性解释。

因此,解释学的解释“并非不像精神分析的阐释,(确切地说,由它自己独特的内容、对无意识的解析、以及力比多的性质等衍生出来):这种模式的基础是区分症状与被压制的思想,区分明显的和潜在的内容,区分掩饰的行为和被掩饰的信息。这种初步的区分已经回答了我们的基本问题:为什么首先需要解释?”^① 杰姆逊的文化解释学的批评理论,经过从《马克思主义与形式》等三部著作的连续发展,就形成了以作品文本为中心,

^① 《西方马克思主义美学文选》第 758 页。

通过能指(形式、意识)在其中发现和解释所包含的多重所指(意识形态、所压制的欲望、生产方式),从艺术解析整体社会的解释学方法。这一方法,杰姆逊在《马克思主义与形式》这一最早的著作中,就已经提出:“批评的过程与其说是对内容的解释,不如说是对于内容的显示,是将被各种无意识压制力所扭曲的原初信息和原初经验重新揭示出来,恢复其本来面目。这种显示所要解释的是内容为什么会受到这样的扭曲,因而不能把对这一问题的回答与对无意识压制力机制的描述分割开来。”^① 这是以马克思主义的生产方式作为历史基础,吸收结构主义、精神分析方法,对艺术文本进行多相性解释的理论。这一理论也被杰姆逊用于对文学艺术现象的分析评论,其中最为突出的是对后现代主义艺术的评论。在这一评论活动中,杰姆逊成为当代西方后现代主义文化理论中的大师级人物。这也表明了杰姆逊的马克思主义文化解释学的理论力量。

二 后现代主义文化批判

从第二次世界大战之后,在50、60年代西方文化艺术出现了一股超越和反叛现代主义的潮流,这一潮流在70、80年代达到高峰。对后现代主义文化的研究,在欧美学术界也在同期达到高潮。其中,以利奥塔德(J. F. Lyotard)为代表的一方对后现代主义文化采取支持和肯定态度,而用对现代主义的现代性的捍卫来对抗和批判后现代主义的则是哈贝马斯,在西方形成关于后现代主义文化的影响很大的论争。杰姆逊认为,利奥塔德与哈贝马斯的争论,是“西方马克思主义”的法国学派与德国学派的争论,“利奥塔德的看法毕竟仍属于法国‘新马克思主义’的

^① 《马克思主义与形式》英文版,第404页。

一个支派。近年来,在哲学方面,‘新马克思主义’者的主要批判目标是黑格尔和卢卡契的所谓‘总体性’的概念。……一般来说,我们仍旧可以以哈贝马斯来代表总体性和辩证法的德国传统,以利奥塔德代表政治化了的法国哲学传统,这两者之间的关系会变得愈来愈复杂。”^① 杰姆逊认为,二者在争论中都发表了不少深刻见解,但却没有把文化生产作为一种象征社会生产方式的叙述来理解,当代马克思主义应当从社会生产方式与文化生产的关系出发,对后现代主义作出准确的解释。在深入研究的基础上,他在1984年夏季号的《新左派评论》上发表了《后现代主义,或后期资本主义的文化逻辑》这一著名长文,运用他自己的马克思主义的文化解释学的美学,对后现代主义文化艺术作了系统的论述。这些论述目前在西方学术界已经成为了对后现代主义文化的权威评论。1985年杰姆逊到北京大学讲学,对其后现代主义文化的批判解释,又作了进一步的发挥和论述。

杰姆逊的文化解释学认为,任何文化文本都是一定社会的生产方式的深层结构活动的象征行为,西方文化艺术从现实主义、现代主义发展到后现代主义,归根到底是资本主义生产方式发展的结果。他采用了“后马克思主义”者蒙代尔在《后期资本主义》一书中所提出的观点,把资本主义生产方式按照机器的演变划分为三个基本阶段,“它们是市场资本主义、垄断或帝国主义时期,及我们现在这个时期——错误地被称为后工业时期,也许称为多国资本主义更好。”目前这一时期“构成了已经产生的资本主义的最纯粹的形式以及资本主义进入迄今尚未商品化地

^① 《后现代主义文化与美学》第93页,北京大学出版社1992年版。译文有改动。

区的庞大的扩张。”^① 资本主义生产方式发展演化的三个阶段，在文化上就有三种类型的形式，“这三个阶段分别代表了不同的对世界的体验和自我的体验。在西方，现实主义、现代主义、后现代主义都分别反映了一种新的心理结构，标志着人的性质的一次改变，或者说革命。”^② 文化文本是政治无意识的文本，它所体现的最后的深层结构是生产方式的具体形态。杰姆逊对后现代主义的根源的分析，是他的文化解释学理论的具体运用。他认为，只有抓住这个关键，才能正确地分析后现代主义的性质、特征，也才能提出当代马克思主义的政治文化对策。

根据从存在到历史、从内部到外部、从意识到无意识、从能指到所指的一系列辩证分析，杰姆逊概括了后现代主义的美学特征。这就是“一种新的浅显性，其延伸既表现在当代‘理论’方面，也表现在一种全新的形象或影像文化方面；一种历史性的连续消弱，既表现在我们与公众历史的关系方面，也表现在我们个人暂存性的新形式方面，其‘精神分裂的’结构（遵循拉康的说法）在更具暂时性的艺术里将决定新型的句法或并列关系；一种全新类型的感情基调——也就是我将称之为‘强度’的东西——通过回到更早的杰出人物理论它可以得到最好的理解；所有这些都与整个新技术的深层构成关系，其本身就是关于整个新世界经济体系的一个形象。”^③ 杰姆逊对后现代主义文化艺术的基本特征的概括应当说是相当准确的，对于我们了解和认识当代西方文化的现状，甚有价值，值得重视。这些特征主要就是：

（一）从艺术的审美形式来看，有创造力的形象和风格，被机

① 《后现代主义》第 109 页，社会科学文献出版社 1993 年版。

② 《后现代主义与文化理论》第 125 页。

③ 《最新西方文论选》第 336 页。

器复制的类象(simulacrum)所代替,能指与所指之间的示意链消失,文本成为一系列毫无关联的因素的拼凑。现实主义艺术展现出现实生活世界的形象,现代主义艺术追求个人的独特风格。杰姆逊指出:“在早期梵高(V. van Gogh)那里,我们发现的基本上是现实主义的手法和追求。……也就是说他认为要反映农民的生活,就应该让我们看到农民的茅屋、农民的生活和他们劳作的田野。”^① 而“风格问题是现代主义文学和艺术中占主导地位方面。每一位现代主义大师都在追求自己独特的风格,因为风格是个性的表现,是个人的东西,……丧失了风格,在现代主义中,也就丧失了自我。”^② 而在后现代主义艺术中,现实的形象图景消失了,作者个人的风格也消失了,只有福科所说的“类象”,没有任何创造痕迹的大规模生产的图像。后现代主义的代表人物沃霍尔(A. Warhol)用电影明星马莉莲·梦露的照相底片复制出50张颜色层次各不相同的相片,排列在一起,构成一个艺术作品。杰姆逊说:“我认为后现代主义文化正是具有这种特色。形象、照片、摄影的复制、机械性的复制以及商品的复制和大规模的生产。所以,我们的世界,起码从文化上来说是没有任何现实感的,因为我们无法确定现实从哪里开始或结束。”^③ 文化文本与现实生活的事物本身混同起来,没有能指与所指的区别,也就造成了文本示意链的断裂和崩溃。杰姆逊说,从拉康的精神分析理论看来,“意义产生于从能指到所指间的运动;我们通常所说的所指——一个词或一句话的意义或概念内容——现在倒该看成是一种意义效果,就像由能指互相间的关

① 《后现代主义与文化理论》第147-148页。

② 《后现代主义与文化理论》第144页。

③ 《后现代主义与文化理论》第175页。

系的投射和产生的意义的客体的海市蜃楼。当那种关系崩溃时,当示意链的联系突然断裂时,我们就进入精神分裂,其形式是一堆清晰但毫无关联的能指组成的碎石。”^① 后现代主义艺术文本成为一系列毫无联系的能指的拼凑,“个人主体的消失,连同它在形式上的后果,即个人‘风格’越来越难以实现,引起了今天普遍性的被称作拼凑的实践。”^②

(二)从艺术的价值内涵来看,一切意义、价值都被消解,深度模式消失,走向平面化。现实主义作品中有对社会的倾向性的看法,现代主义作品中充满着焦虑和不安,包含着对自我的捍卫。这些作品的内部都有深层内涵。而后现代主义作品则把一切都平面化了。杰姆逊认为,这是后现代主义的一个重要特征。后现代主义的艺术文本和理论话语,都走向了平面化。它们不提供任何可以解释的深度模式。杰姆逊认为,被后现代主义所消解了的深度模式至少有四种,它们是:(1)本质与现象的辩证法模式。“在后结构主义中黑格尔和马克思都作为号召人们进行解释的哲学家而遭到批评,被抛弃了。”“今天的理论家们说我们不要讨论什么深度模式,我们只讨论表面、人们的实践行为和文本作品。我们不承认什么内与外的对立,也不需要任何人来告诉我们某事某物的意义是什么。”^③ (2)弗洛伊德的明显和潜在或压抑关系的模式。比如福科在《性观念的历史》中说,我们总是在谈论什么潜在、压抑这些概念,因为这是一些深度模式,是意识形态性的概念,我们不应该使用这些概念。(3)存在主义的确实性和非确实性的关系模式。存在主义认为,确实性可以

① 《后现代主义》第100页。

② 《最新西方文论选》第343页。

③ 《后现代主义与文化理论》第161页。

在非确实性的下面找到,“存在主义者认为确实性是核心的东西,是改变生活的乌托邦式的幻想,而在后结构主义的理论中这一切都被抛弃了。”“后结构主义宣布不需要什么人道主义马克思主义理论,甚至异化这一概念本身也是值得怀疑的,因为它含有深度模式。”^① (4)符号学的能指与所指关系的模式。后结构主义本身是从符号学发展而来的,它发展到一定阶段,就取消了它以前借以支撑的符号两个层次的理论,用以表明它们反对一切深度模式。传统理论“相信意义,相信所指,认为存在着‘真理’,而当代的理论不再相信什么真理,而是不断地抨击批评,抨击的不再是思想,而是表述。”^② 由于否定了深度模式,后现代主义诗人也不再需要想象,不需要表达,而是写下文字。整个世界只是文本,没有更多的东西和更深的东西。这些文本并不表达某种思想信念,或许只是给人以欣快和愉悦,然而这也许是更让人恐怖的。杰姆逊说:“美国社会,作为一个充满形象的社会,是一个使人们感到现实的缺乏的社会,在那里一切都是文本。现在人们感到的不是过去那种可怕的孤独和焦虑,而是一种没有根、浮于表面的感觉,没有真实感。这种感觉可以变得很恐怖,但也可以很舒适。”^③

(三)从艺术生产的机制来看,一切都大众化、商品化。在现实主义和现代主义发展的时代,有不少艺术家深受康德美学思想的影响,认为艺术和审美都是非功利的东西,追求与现实一切功利形式的脱离。杰姆逊指出:“美是一个纯粹的、没有任何商品形式的领域,而这一切在后现代主义中都结束了。在后现代

① 《后现代主义与文化理论》第162页。

② 《后现代主义与文化理论》第162-163页。

③ 《后现代主义与文化理论》第166页。

主义中,由于广告,由于形象文化、无意识以及美学领域完全渗透了资本和资本的逻辑。商品化的形式在文化、艺术、无意识等领域是无处不在的”。文化和工业生产、商品结合在一起,这在电影、音像制品的制作、发行上,最为突出。“在19世纪,文化还被理解为只是听高雅的音乐,欣赏绘画或是看歌剧,文化仍然是逃避现实的一种方法,而到了后现代主义阶段,文化已经完全大众化了,高雅文化和通俗文化,纯文学和通俗文学的距离正在消失。商品化进入文化意味着艺术作品正成为商品,甚至理论也成了商品;当然这并不是说那些理论家们用自己的理论来发财,而是说商品化的逻辑已经影响到人们的思维。总之,后现代主义的文化已经从过去那种特定的‘文化圈层’中扩张出来,进入了人们的日常生活,成为消费品。”^①

在众多的后现代主义文化研究中,杰姆逊的观点分析透彻,把握准确,令人信服,因而在西方学术界享有很高声誉。特别可贵的是,他始终把后现代主义文化的出现,它的本质和特征等问题的研究,放在资本主义生产方式的发展中进行考察。而且他还一再强调,要用《共产党宣言》中从积极和消极两个方面去思考资本主义的发展的辩证法,“换句话说,就是要实现这样一种思考方式,能在同一个思考中既能抓住资本主义那些显而易见的有害特征,同时又能了然那些突出的解放性动力,并且丝毫不减弱两者中任何一种判断的力量。这就要求我们敞开心智,达到能够理解资本主义是人类历史上最好的东西,同时又是最坏的东西。”^② 也就是说,后现代主义文化艺术是资本主义社会文化自身的进化,它是后期资本主义生产方式发展演变的结果。

① 《后现代主义与文化理论》第129页。

② 《后现代主义》第120页。

这既是进步,又是灾难。正如马克思所预言的社会主义革命必定是在高度发达的资本主义基础上才能实现,后现代主义文化的出现,也是新的革命政治文化走向新的阶段的机遇。这意味着过去西方马克思主义的文化政治的方略过时了。现在需要重建一种适应后期资本主义社会,后现代主义文化艺术的革命政治文化理论。杰姆逊把这种新的政治文化理论称为“认知绘图美学”。

杰姆逊指出,后现代主义文化的非中心、边缘化,把一切都构制在一个平面上。这是后期资本主义不断进行经济、政治、文化扩张,走向跨国、全球资本主义的历史事实的表现。后现代主义文化实际上试图以它们自己的方式反映现实。这就造成了原有空间模式的破裂。“一个适合于我们自己情况的政治文化模式必定要提出空间问题,作为自己基本组织考虑。因此我将暂时把这种新的(而且是假设的)文化形式的美学,定义为一种认知绘图美学。”^① 后期资本主义的异化造成了空间感的消失,所谓认知绘图就是重新绘制一幅当代社会、文化的地图,对整个社会及其文化进行重新认识和分析。

这一思路是杰姆逊受到阿尔都塞和拉康的理论的启发而提出的。他们把意识形态重新定义为“主体与他或她的真实的存在状况的想象关系的再现”,“而这正是认知地图在更为狭窄的实实在在的城市日常生活的框架之中被要求作的事:使主体能对那更广大的以及许多不能再现的整体,作出情景再现。这个整体就是城市结构总体的系集。”^② 认知绘图美学将赋予个人主体增强在全球经济、政治、文化格局中对自身的位置意识,用

① 《后现代主义》第124页。

② 《后现代主义》第125页。

一种新颖的方式公平、正确地评价这个世界。杰姆逊说：“这种新的政治艺术——如果确实可能的话——将不得不坚持后现代主义的真理，也就是说，坚持其基本的客体——多国资本主义的世界空间——与此同时，这种政治艺术试图在获得一种再现这个空间的至今尚不能想象的新的模式方面取得突破。在这一空间里，我们或许可以重新把握我们作为个体和集体主体的定位，重新获得行动和斗争的能力。目前，这种能力被我们的空间和社会的混乱状态抵消了。后现代主义的政治形式，如果确有的话，将把在社会和空间规模上对全球认知绘图的发明和投影，作为它的使命。”^① 目前，杰姆逊正在思考建立一种适应后现代主义文化艺术语境的马克思主义美学模式，他所提出的认知绘图美学只是一个初步的设想，还缺乏具体内容。

杰姆逊的跨国资本主义时代文化的研究，使他超越西方资本主义国家，而具有全球的文化意识。这使他 1986 年在《处于跨国资本主义时代的第三世界文学》一文中提出了“第三世界文学”的概念。他认为：“第三世界的文化都不能被看作是人类学所称的独立或自主的文化。相反，这些文化在许多显著的地方处于同第一世界文化帝国主义进行的生死搏斗之中——这种文化搏斗的本身反映了这些地区的经济受到资本的不同阶段或有时被委婉地称为现代化的渗透。这说明对第三世界文化的研究必须包括从外部对我们自己重新进行估价（也许我们没有意识到这一点），我们是在世界资本主义总体制度里的旧文化基础上强有力地工作着的势力的一部分。”^② 要对当代全球文化作总体把握，就必须研究第三世界的文学。

① 《后现代主义》第 128 页。

② 《新历史主义与文学批评》第 234 页，北京大学出版社 1993 年版。

在对第三世界的文学进行分析时,他首先指出了第一世界文学与第三世界文学的不同特点。这就是:“资本主义文化的决定因素之一是西方现实主义的文化 and 现代主义的小说,它们在公与私之间、诗学与政治之间、性欲和潜意识领域与阶级、经济、世俗政治权力的公共世界之间产生严重的分歧。”第一世界的文学总体上表象个人与社会的对立或对抗,而“第三世界的本文,甚至那些看起来好像是关于个人和利比多趋力的本文,总是以民族寓言的形式来投射一种政治:关于个人命运的故事包含着第三世界的大众文化和社会受到冲击的寓言。”^① 由于第三世界的文化和物质条件不具备西方文化中的心理主义和主观投射,这决定了第一世界的文学文本是个人的神话,第三世界的文本则是民族的寓言。

特别值得注意的是,杰姆逊以中国作家鲁迅的《狂人日记》为例,对第三世界文学文本的特征进行了分析。他说:“这种寓言化的最佳例子是中国最伟大的作家鲁迅的第一部杰作《狂人日记》(1918)。西方文化研究忽略了鲁迅是件令人遗憾的事,这不是以无知为借口所能弥补的。”^② 杰姆逊认为,鲁迅的《狂人日记》中的描写,重建了处于世界表层之下的一个黑暗恐怖的真实的客观世界,揭穿了人们对日常生活和生存的一般幻想或理想化。只有亲身体验过我们无法从精神上逃脱的不幸异化的现实世界,才可能欣赏鲁迅所描绘的恶梦一样的恐怖。文本寓言式的共振所揭示出的社会现实是极其深刻的,它表明在中国封建社会,“吃人是一个社会和历史的梦魇,是历史本身掌握的对生活的恐惧,这种恐惧的后果远远超出了较为局部的西方现实

① 《新历史主义与文学批评》第 235 页。

② 《新历史主义与文学批评》第 235 页。

主义或自然主义对残酷无情的资本家和市场竞争的描写。”^①鲁迅的作品表现了民族的自觉的革命要求,这充分说明作家个人的心理学,或者说利比多,应该主要从社会和政治方面来理解。这样,他进一步得出这样的结论:“如果我们要理解第三世界的知识分子、作家和艺术家们所起的具体的历史作用的话,我们必须在这种文化革命(目前对我们来说是陌生和异己)的语境之中来看待他们的成就和失败。”^②

杰姆逊的第三世界文学理论一经提出,便在上世界上引起强烈反响。日本作家、诺贝尔文学奖金获得者大江健三郎认为,杰姆逊的第三世界文学理论对于研究日本文学有重要意义。杰姆逊的这一理论,特别是他对中国现代作家鲁迅、茅盾、老舍等的研究,理应引起我国文学界的重视。目前我国评论界对于鲁迅等现代作家的评价存在一些分歧,参考杰姆逊的这些意见,对于我们深入思考中国现代、当代文学的发展,都是很有意义的。

杰姆逊的马克思主义的文化解释学意在综合当代各种批评方法的长处,把它们结合到马克思主义的基本方法中来,以显示马克思主义解释学的丰富性和深刻性。他的理论的确表现了“西方马克思主义”美学在现阶段的成果和水平,对当代西方美学、文学批评都有重要影响。他的后现代主义文化理论被认为是研究后现代主义文化的权威论述,至今仍然成为新的研究的基础。他的第三世界文学理论与赛义德(E. Said)的《东方主义》等著作被视为后殖民主义批评理论的先导。他的文化解释学也被看作是新历史主义批评理论的常用方法。进入90年代,在“后”后现代主义之后,成为当今西方美学、文论热门的是后殖民

① 《新历史主义与文学批评》第237页。

② 《新历史主义与文学批评》第142页。

主义批评、新历史主义批评、女权主义批评等,在这些当代西方美学、文学理论批评的热点问题上,都有杰姆逊所作的文化解释,都有他的理论的影响。

后 记

1988年寒冬,在成都四川教育学院召开了全国第一次“西方马克思主义文艺学、美学思想学术讨论会”,虽然国内文艺学、美学界当时对“西方马克思主义”并不熟悉,虽然与会者仅有50来人(在当时的学术会议上,出席者算少的),但会议却开得相当成功。大家都愿意把这次会议作为一个起点,推进国内对“西方马克思主义”文艺学、美学的研究。我在这次会议上提交了一本小册子《西方马克思主义文艺美学思想》(四川大学出版社1988年出版),作为我的学术汇报。这本小册子得到了与会者的鼓励和指教。在会期和会后,陆梅林、程代熙、吴元迈、唐正序、王世德、徐崇温、杜章智等诸位师长,一直勉励和支持我继续进行“西方马克思主义”文艺学、美学的研究和教学工作。我在他们的关心和指点下,没有中止对“西方马克思主义”美学的追踪式的探讨。从那次会议到现在,又过了七八年。而今,人们对“西方马克思主义”美学不再陌生,国内已经出版了一些“西方马克思主义”理论家的重要论著,国内研究者对其美学思想的探索也已有一定深度和广度。本书与过去我的第一本小册子相比,内容显得更为丰富。这一方面固然是我在众位师长的鼓励下,不断学习和研究的结果,但另一方面又肯定离不开国内学术界对“西方马克思主义”及其美学的广泛的研究成果。比如本书有幸列入重庆出版社的“国外马克思主义和社会主义研究丛书”中出版,而正是这套丛书所提供的大量学术资料,对我的帮助很大。

正在走向21世纪的中国学界,正在探索建设有中国特色的

马克思主义文艺理论和美学理论。而对活跃于 20 世纪的“西方马克思主义”文艺学、美学的借鉴,则是必不可少的。我们有自己的历史文化传统,也并不完全赞同“西方马克思主义”的所有观点。因此,不能照搬和整体移植其美学思想体系,则是不言自明的。但是,“西方马克思主义”美学对于我们却有诸多启示。自从马克思、恩格斯创立马克思主义以来,马克思主义美学、文艺理论也就包含在其中了。20 世纪马克思主义美学、文艺理论的发展,经历了大波大澜的升沉起伏,有 30 年代的声誉鹊起,有 60 年代的重振声威,也有 90 年代随着苏联、东欧社会主义国家的解体而出现的低潮。低潮并不等于消失,也并不意味着倒退,甚至也并不一定就是失败。这只是表明,马克思主义、社会主义的发展过程与任何事物一样,都不是没有曲折反复的。无论是社会主义的革命运动,还是马克思主义理论的发展,都不能再固守在僵化的模式之中,需要面临对自身的重新认识,需要进行自身的改革。中国十多年来的改革开放,开拓了建设有中国特色社会主义的道路,也使中国的马克思主义美学、文艺理论得到了相应的深化和发展。进入 90 年代,在西方“后”后现代主义美学文论之后,以杰姆逊、伊格尔顿等人为代表的“西方马克思主义”美学文论,气势如虹,在当今后现代主义文化批判、女权主义批评、后殖民主义批评、新历史主义批评中,都具有广泛影响。这些事实,说明了马克思主义美学、文艺理论拥有自身的强大生命力,而且也在事实上显露出了 21 世纪马克思主义美学、文艺理论的发展道路。这就是必须在改革开放中寻求发展的道路。在本世纪初,一位曾对“西方马克思主义”的形成起过一定作用的德国社会民主党领导人罗莎·卢森堡就指出:“我们今天觉察到的我们运动的停滞现象,倒不是因为哺育我们的马克思主义理论已经丧失发展的活力,或是说它已经过时。完全相反,这是因

为在我们斗争的早期阶段,由于需要甚急,我们从马克思主义的武库中取出了一些最重要的,但我们还没有学会如何充分使用的精神武器。……如果认为马克思已经过时,以及认为我们已取代了马克思,这都是不正确的。相反,马克思以他的科学创造,已经走到我们这群实际战斗者的面前。如果说马克思已不能再满足我们的需要,这也是不正确的。恰恰相反,我们的需要还未能充分运用马克思的观点加以满足。”^① 被认为开创了“西方马克思主义”思想潮流的卢卡契也说:“让我们姑且假定,最近的研究已经一劳永逸地证明了马克思的每一个个别的命题都是错误的,即使这样,每一个严肃‘正统’的马克思主义者,将仍然可以毫不保留地接受所有这些现代结论,并由此不考虑马克思的任何单个的命题——然而,却一刻也未逼迫他们放弃马克思主义的正统性。所以,正统的马克思主义并不意味着不加批判地接受马克思的一些已有成果。它不是对这个或那个命题的‘信奉’,也不是对‘圣书’的解释。与此相反,正统的马克思主义指的只是方法。它科学地坚信辩证唯物主义是通向真理的道路,只要沿着其奠基人所开创的路线前进,马克思主义的方法就能得到发展、扩大和加深。此外,它还坚信对于马克思主义的任何超越和‘改良’的企图已经而且必将造成简单化、浅薄和折衷主义。”^② 这些打上浓厚“西方马克思主义”印记的论述,今天读来仍然有启示意义。

马克思和恩格斯所创立的马克思主义主要是提出了思考和研究美学、文艺问题的基本立场和方法,而并没有直接提供对于20世纪和21世纪美学和文艺问题的现成答案。马克思主义的

① 《马克思主义与艺术》第161页,文化艺术出版社1989年版。

② 《历史和阶级意识》第2页,重庆出版社1989年版。

优势和力量在于把握住了审美和文艺的根本来源,从人类生产实践的基础上去说明一切审美和文艺发展、变化的根源,从经济基础与上层建筑的关系上和人类社会实践的本体论层次上揭示了文艺的审美意识形态的本质,因而在对审美和文艺的宏观、整体的把握上,立于不败之地。“西方马克思主义”美学运用他们所理解的马克思主义的基本原理,对当代资本主义社会的文化艺术所作的分析批判,对苏联模式的社会主义文艺模式的分析批判,毫无疑问有一些偏颇和失误,但却提出了如何在新的形势下,如何打破教条主义、庸俗社会学的僵化格局,进行马克思主义美学的改革发展的问題。列宁早就提出,辩证法的一个关键是要把握事物发展的一切中介。毛泽东也指出过,辩证法应当分析事物的矛盾的特殊性。苏联模式的马克思主义美学和文论的问题之一,就是忽视和否定了文艺与其他意识形态之间的差别,忽视和否定了文艺的审美的特殊性,忽视和否定了从人类生产实践、现实社会上升到文艺的中介环节,对文艺活动的主体的能动性、文艺文本的自足性,都缺乏和放弃了思考和研究。而在这些方面,现代西方文论却在历史唯心主义的立场上提供了一些值得思考的看法和意见。比如,弗洛伊德的心理分析学说,揭示了人类活动心理的意识与无意识两个层面的复杂关系,拉康的精神分析又把弗洛伊德的这种思想与结构主义语言学的方法结合起来,提出文本的能指就是意识,所指就是无意识。在“西方马克思主义”美学中,杰姆逊和伊格尔顿等人都比较注意吸收现代资产阶级的学术成果,他们都接受了拉康的这一观点,用以对当代资本主义社会的文化艺术进行分析批判,在理论上取得了瞩目的成就。这些思路,是我们在21世纪发展马克思主义美学、文艺理论时可以吸取的。我觉得,我国新时期的美学文论在发展过程中明显地受到“西方马克思主义”美学文论的直接和间

接的深刻影响,研究“西方马克思主义”美学文论,对于总结、分析改革开放以来我国新时期美学文论发展的经验、教训,进一步探讨建设有中国特色的马克思主义美学文论的道路,也是很有意义的。本书的出版,对于思考这个问题的同行,可能会有一些帮助。我本人在本书写作的基础上,也正在努力完成所承担的中华社科基金项目“西方马克思主义文论与中国新时期文论比较研究”的课题。

本书的写作直接得到了徐崇温、陈学明同志的支持和帮助。徐崇温同志在选题的确定、提纲的审议、书名的推敲、初稿的修改等方面,作了许多具体指导、修订工作。他的认真把关,使本书的质量在原有基础上有所提高。在此,向他们一一致谢。另外,从1988年的那本小册子开始,到这本书,我已陆续完成了几本著作的写作,在我平素繁冗的读书、写作生活中,我的夫人张璐给予了多方面的关心和帮助。没有她的支持,本书以及其他东西也是不可能顺利完成的。

作者

1996年3月

《国外马克思主义和社会主义研究丛书》

第一批书目

- | | | |
|--------------------|--------------|---|
| 1. 对卡尔·马克思的理解 | [美]悉尼·胡克 | 著 |
| | 徐崇温 | 译 |
| 2. 历史和阶级意识 | [匈]卢卡奇 | 著 |
| ——马克思主义辩证法研究 | 张西平 | 译 |
| 3. 交往与社会进化 | [德]哈贝马斯 | 著 |
| | 张博树 | 译 |
| 4. 马克思的历史理论 | [美]威廉姆·肖 | 著 |
| | 阮仁慧 钟石韦 冯瑞荃 | 译 |
| 5. 处在 21 世纪前夜的社会主义 | [南]尼科利奇 | 编 |
| | 赵培杰 冯瑞梅 孙春晨 | 译 |
| 6. 论国家 | [法]列菲弗尔 | 著 |
| ——从黑格尔到斯大林和毛泽东 | 李青宜等 | 译 |
| 7. 单向度的人 | [美]马尔库塞 | 著 |
| ——发达工业社会意识形态研究 | 张 峰 吕世平 | 译 |
| 8. 批判理论 | [德]马克斯·霍克海默 | 著 |
| | 李小兵等 | 译 |
| 9. 马克思主义和哲学 | [德]卡尔·柯尔施 | 著 |
| | 王南湜 荣新海译 张 峰 | 校 |
| 10. 卡尔·马克思的历史理论 | [英]G. A. 科亨 | 著 |
| ——一个辩护 | 岳长龄 | 译 |
| 11. “西方马克思主义”论丛 | 徐崇温 | 著 |

第二批书目

12. 实践哲学 [意]葛兰西 著
徐崇温 译
13. 启蒙辩证法(哲学片断) [德] 马克思·霍克海默 著
特奥多·阿多尔诺 著
洪佩郁 蔺月峰 译
14. 日常生活 [匈]阿格妮丝·赫勒 著
衣俊卿 译
15. 法西斯主义群众心理学 [奥]威尔海姆·赖希 著
张 峰 译
16. “新马克思主义”传记辞典 [美]罗伯特·戈尔曼 编
赵培杰 李 菱 邓玉庄等 译
17. 法兰克福学派研究 欧力同 张 伟 著
18. “西方马克思主义”的当代资本主义理论 李青宜 著
19. 用马克思主义评析西方思潮 徐崇温 著
20. 社会民主与未来 [德]维·勃兰特
[奥]布·克赖斯基 著
[瑞典]欧·帕尔梅
丁冬红 白 伟 译

第三批书目

21. 卢梭和马克思 [意]德拉—沃尔佩 著
赵培杰 译
22. 理性和革命——
黑格尔和社会理论的兴起 [美]马尔库塞 著
程志民等 译

23. 交往行动理论·第一卷——
行动的合理性和社会合理化 [德]哈贝马斯 著
洪佩郁 蔺青 译
24. 交往行动理论·第二卷——
论功能主义理性批判 [德]哈贝马斯 著
洪佩郁 蔺青 译
25. 否定的辩证法 [德]阿道尔诺 著
张峰 译
26. 自然的控制 [加]威廉·莱斯 著
岳长龄 李建华 译
27. 历史和结构—— [德]施密特 著
论黑格尔马克思主义和结构主义的历史学说 张伟 译
28. 南斯拉夫“实践派”的历史和理论 [南]马尔科维奇
彼德洛维奇 编
郑一明 曲跃厚 译
29. 关于社会存在的本体论·上卷—— [匈]卢卡奇 著
社会存在本体论引论 [德]本泽勒 编
白锡堃 张西平 李秋零等 译
30. 关于社会存在的本体论·下卷—— [匈]卢卡奇 著
若干最重要的综合问题 [德]本泽勒 编
白锡堃 张西平 李秋零等 译
31. 分析学派的马克思主义 余文烈 著
32. 哈贝马斯的“晚期资本主义”论述评 陈学明 著
33. 卡尔·马克思—— [德]卡尔·柯尔施 著
马克思主义的理论和阶级运动 熊子云 译

第四批书目

34. 民主社会主义评析 徐崇温 著
35. “西方马克思主义”的文化哲学思想研究 郑一明 著

- | | |
|---------------------------------|------------------|
| 36. 弗洛姆研究——对现代西方人的
困境及其出路的思考 | 张 伟 著 |
| 37. “西方马克思主义”美学研究 | 冯宪光 著 |
| 38. 社会主义的未来 | [美]罗默 著
余文烈 译 |
| 39. 哈贝马斯的“批判理论” | 欧力同 著 |
| 40. 当代国外马克思主义研究名著提要·上卷 | 顾问 汪道涵 |
| 陈学明 | 张志孚 主编 |
| 41. 当代国外马克思主义研究名著提要·中卷 | 顾问 汪道涵 |
| 陈学明 | 张志孚 主编 |
| 42. 当代国外马克思主义研究名著提要·下卷 | 顾问 汪道涵 |
| 陈学明 | 张志孚 主编 |