

# 马克思主义的艺术理论

MAKESIFEHUYIDE  
YI SHULILUN

[英] 戴维·莱恩著  
艾晓明 尹鸿 康林译



# 马克思主义的艺术理论

〔英〕戴维·莱恩著

艾晓明 尹鸿 康林译

艾 仁 宽 校

## 马克思主义的艺术理论

〔英〕戴维·莱恩 著

艾晓明 尹鸿 康林 译

艾 仁 宽 校

责任编辑：李建国

\*

湖南人民出版社出版、发行

（长沙市银盆南路67号）

湖南省新华书店经销 湖南省新华印刷一厂印刷

\*

1987年12月第1版第1次印刷

开本：787×1092 1/32 印张：7.76 插页：2 字数：151000

印数：1—2100

ISBN 7—217—00245—1/J·1

统一书号：8109·1389 定价：1.45元

湘人：87—9

# 马克思主义艺术理论在20世纪

——读《马克思主义艺术理论》

(代译者序)

艾晓明

近年来国内对外国文艺理论的介绍偏重于马克思主义以外的种种学说流派，在我们这个以马克思主义为意识形态主导的国家，人们难免有这样一种潜在意识，即我们是本世纪马克思主义的同时代人，对马克思主义的了解难道还不充分吗？因此需要大量拿来的应该是原来所忽视和介绍不够的新学说。

这种想法与那种把马克思主义从当代科学思想的潮流中孤立出来，变成一种僵化教条的做法在某一点上是有共通之处的，那就是对于马克思主义艺术理论在20世纪经历的历史发展和占有的重要地位缺乏了解，把它看作一个与现代艺术理论互不相容的封闭体系。事实上，在本世纪外国现代文艺理论中，马克思主义始终是与俄国形式主义、结构主义、英美新批评、现代精神分析批评诸流派并驾齐驱地存在着，并在与非马克思主义的种种理论的冲突、对话、交流和碰撞中发展着。一系列新的，为马克思主义的创始人所未能预料或来不及回答的理论命题被提出来了。在亚洲、东欧的社会主

义世界及在西欧、北美的资本主义世界都涌现出了著名的马克思主义艺术理论的代表人物，他们对待艺术的态度构成了对20世纪面临的种种艺术问题作出的回答中的一个重要组成部分。

而较之其他的文艺理论，马克思主义对20世纪文艺运动的影响就规模和程度而言都是最为巨大的。在本世纪，马克思主义艺术理论与占世界人口四分之一以上的人民为建立社会主义而进行的斗争结合在一起，在这一点上它的重要性超出了艺术本身，也超越于所有非马克思主义的艺术理论之上。

也正因为如此，马克思主义艺术理论在本世纪被读取的过程，它在发展中的坎坷、曲折，以及它的失误与创新，它的前景对于我们也就具有了特殊的重要性。

70年代以来，随着“西方马克思主义”影响的扩大，在西方新左派理论家和欧美马克思主义研究者中，陆续产生了一批研究著作，试图对马克思主义艺术理论在本世纪发展的历史作出概括。英国戴维·莱恩写的《马克思主义艺术理论》即是最早在英国出版的有关这一课题的概论性著作。他对马克思恩格斯美学思想的经典命题及其20世纪各个代表人物的主要观点，作了简要的介绍，展示了一个西方人眼中的马克思主义美学领域的版图。这对于我们开阔视野，思考中国马克思主义艺术理论诸问题，具有一定的参考价值。

在本书引言中，作者指出，最近20年来，马克思主义在艺术理论和实践方面表现出较之20年代苏联以来的任何一个

时期都更为蓬勃而富有生机和活力。这种活力的由来很大一部分是在于马克思主义者，特别是西方的马克思主义者广泛地强调了经典马克思主义理论中的“上层建筑意识形态”问题。对这些问题给予的不同解释使得今天的马克思主义美学，乍看起来犹如各种思想理论的丰富混合体。马克思主义美学包括着内部的众多派别，他们共同关注的问题的焦点与他们彼此存在的对立成为作者展开研究的基本出发点。他因此不赞成站在某一派马克思主义立场上排斥另一派的做法，认为这样势必会忽略如瓦尔特·本亚明或萨特这样的作家，或置俄国形式主义、法国结构主义与马克思主义的关系于不顾。他的目的是，把各种主要倾向的观点和材料集中起来，进行统一的透视，从而俯瞰这一领域的全般图景和其中主要的、尚未解决的问题。另一方面，作者强调，他力图避免以“思想史”的方式去处理这一论题，因为这种方法常常把思想家从现实中分离出来了，似乎他们思考的是一系列由逻辑决定的问题，而马克思主义美学的历史则是对一系列紧迫问题的回答，这里包含了作者对马克思主义美学的实践性这一独特历史特点的把握。引言中概括的作者的观察角度具体体现在全书的结构框架中。第一章概述了马克思主义美学的起源，以后六章分别论述了本世纪以来苏联、德国、中国、法国及英美马克思主义的学者、批评家中围绕美学诸问题而展开的大量争执和长期论战。在对立中对各个派别的人物、观点进行介绍，涉及的范围具有较大的包容性，这是本书的一个突出特点。

作者和一般的西方学者一样，认为马克思主义创始人对艺术问题的论述是零散的、不完整的，但马克思恩格斯有自己系统的美学思想，这种系统的美学思想能够从创始人的一般理论著作中读取出来。马克思恩格斯美学思想经历了三个阶段：（一）马克思在早期（19世纪40年代）著作中，把人作为一般“类”的某种未被异化的存在本质。（二）当马克思转向经济学领域以后，艺术问题被纳入了历史唯物主义的范畴，用以解释经济基础与上层建筑之间的关系问题。（三）恩格斯在19世纪80年代与“经济决定论”者的庸俗化作斗争时强调了上层建筑的相对独立性问题，他关于“现实主义”的论述在苏联社会主义现实主义学说中占有中心位置。在马克思恩格斯逝世后，对马克思主义美学作出阐释的有拉布里奥拉和普列汉诺夫。拉布里奥拉对上层建筑的问题特别关注，他提出了一个新的论题，即人与自然的联系和将人与自然相联结的人的生物性方面表现了社会生活的一种重要的物质决定性，并在讨论艺术和宗教问题时对之作了进一步的探讨。普列汉诺夫论述了不同的艺术思想与它们的社会联系，但同时也提出，存在着一种相对的、由历史决定的客观标准来评价艺术作品。

在对马克思主义美学的起源作出结论时，作者强调，无论是马克思恩格斯本人还是拉布里奥拉、普列汉诺夫，都没有完成马克思主义美学的理论建树，马克思恩格斯论艺术的本文其重要性更多地是在于它们标志着尚存疑问、有待进一步开拓的领域。马克思恩格斯提出了一些经典性的命题，如

思想意识与社会阶级、上层建筑与经济基础、作家倾向性、作品的典型性、现实主义等，其中有一系列问题马克思恩格斯未来得及讨论，因而在后起的马克思主义者中引起纷纭的争议。这里包括：（一）希腊艺术的永久魅力——艺术与某种社会发展形式的联系与艺术的超时代性，艺术形式的继承与演变；（二）艺术作为一般生产的一个分支，它的生产者、生产手段、它作为商品的再分配问题；（三）艺术的特殊地位——它究竟是指艺术在思想意识形态中较之它种形式有更大的独立性，还是指相对于上层建筑的每一部分它有其特殊性？而这一切问题都关系到马克思主义的基本理论模式经济基础与上层建筑之间的复杂关系能否最终获得令人满意的解释。

作者联系20世纪的现实指出，在本世纪，要求以“积极的、战斗的、革命的态度”来对待艺术问题，一种以艺术干预生活的策略获得了发展。与其说马、恩提出了解决问题的途径，不如说他们是提出了问题。同时它自身也还面临着两种危险：一种是变成关于艺术的一种习惯性的说教；另一种是将艺术的特殊性与资本主义社会官方文化思想所给予它的特权地位融合起来，这样，通过马克思早期著作的某些方面，艺术可被视为更高地悬浮于上层建筑之上的东西，乃至于不受思想和阶级需要的牵制。

作者认为，本世纪近50年以来，包罗万象的马克思主义艺术思想的各种见解、理论提示在同等广阔的内容范围中展开了，马、恩思想中的许多重点被重新提及。从后面六章：“社会主义现实主义”与“社会订货”、“德国的辩论”、“社会



主义现实主义在中国”、“战后的发展”、“马克思主义与大众文化”、“英美的发展”——我们大致可以看出，马克思主义艺术理论在三个地区经历了三种基本的、可辩明的发展模式。

1. 第一种是发源于苏联的社会主义现实主义理论。

2. 西方大多数评论家对社会主义现实主义都持否定态度。例如美国《马克思主义与艺术——经典作家与现代作家文选》一书的编选和评注者梅纳德·所罗门，就把这一理论称为“日丹诺夫主义”，指出它在马克思主义中没有根基，倒是与性压抑有更多的联系。<sup>①</sup>

与之比较，作者戴维·莱恩持论更富于历史眼光。他论证说社会主义现实主义作为指导性理论并不完全是因为它在每个社会主义国家都有政权的支持，也并不完全是因为它可以合理地上溯到马克思的理论正统，更有意义的是，重申现实主义——这一观念在100多年内对欧洲文化发生了强有力的影响——反映了本世纪的社会主义艺术对上世纪艺术思想遗产的继承。再则，社会主义现实主义是苏联十月革命后长达17年期间一系列论战和斗争的成果，使后来研究美学的马克思主义作家们感到困惑的几乎所有的问题，在当时都以这种或那种形式出现过。

第二章和第三章实际上代表了社会主义现实主义理论的两个阶段，第一个阶段是形成和确立，作者论述了十月革命

---

<sup>①</sup> Maynard Solomon ed. *Marxism and Art* Wayne State University Press 1979.

后作为苏共领导人的列宁和托洛斯基的艺术观，比较了他们的异同点。在20年代的文艺论争中，作者重点阐释了“列夫”的“社会订货”的观点。他指出，列宁提出的文学的“党性原则”，泛指各种作家和各种文体的写作，并非专指文学，这根源于俄国革命民主主义文学批评的传统，当时的社会形势要求文学承担整个社会批判的任务，而这一点与苏联美学的整体特点有密切关系。“列夫”的“社会订货”观点在一定程度上预示了社会主义现实主义的基本要求，这一理论既是党从外部加诸于作家的，同时也吸取了20年代其他艺术派别的一些思想。

在社会主义现实主义确立之后的历史阶段，作者对社会主义现实主义内部的对立和思想冲突予以了充分的重视，他以专章讨论了30年代卢卡契和布莱希特关于现实主义的论战，并指出“这场辩论总的来说，对于马克思主义美学，具有深远的意义。”

布莱希特写于30~40年代的反驳卢卡契的文章是在他逝世后的10年，即1967年才公布于世的，但立即引起了普遍的重视。法国学者亨利·阿冯在他所著的《马克思主义美学》<sup>①</sup>一书中，将这场论战同马克思和恩格斯与拉萨尔关于悲剧问题论争的意义相提并论。卢卡契无疑是30年代以来马克思主义美学领域中最有成就也最富盛名的思想大师，他代表着社会主义现实主义的理論正统。作者肯定地指出，卢卡契理论

---

<sup>①</sup> Henri Arvon: Marxist Esthetics Cornell University Press 1973.

的中心范畴——“高度的整体性”比苏联20年代大多数理论都更为清晰，他引用一位研究者的话说：“卢卡契使一度新奇和革命的种种思想系统化了”，“它所要贡献于东欧的社会主义新世界的正是一般来说德国的唯心主义，特别来说是黑格尔曾经对资产阶级世界所做的。”但是卢卡契理论目标的伟大与其赖以为基础的艺术创作门类的极度狭窄形成了鲜明对比。他关注的重点是小说，核心是史诗与小说的共同特征——叙述。戏剧、诗、绘画、雕刻、音乐、电影都很少或没有被提及。

卢卡契与布莱希特分歧的实质在于社会主义现实主义如何解决当代革命作家借鉴本世纪来的艺术创新问题；也即是社会主义现实主义如何看待现代派——先锋派作家和他们的艺术技巧的问题。布莱希特反对的是卢卡契为社会主义作家提出的僵硬的创作模式，这一模式完全否认了当代政治和社会发展的重要性决定着一个作家对于形式或风格的选择。戴维·莱恩在评述布莱希特的观点时强调其理论的普遍意义：“布莱希特的艺术理论和它的作用远远超过了他为自己的戏剧实践和创新所作的辩解，这也是自50年代以来，西欧和北美人们对他普遍的看法。实际上，布莱希特作品的实质在于，它表现了一个马克思主义者在艺术领域里第一次真正地将理论与实践结合起来了。”60年代以来，研究马克思主义的评论家已经能够将他的新的戏剧理论的特点置于一个更普遍的美学背景之下，他们同时发现，对于正统的社会主义现实主义，这里面提供了一种可供选择的观点，“史诗剧”的观念因此成

为一个整体性理论之一方面。

与苏联社会主义现实主义既有联系又有区别的第二种历史形式和理论模式是中国的社会主义现实主义。作者继续遵循他从历史具体性出发去处理论题的方法，指出，在五四运动和“延安”讲话后的无产阶级文艺运动都贯穿着一个持续性的主题，那就是文艺与政治不可分割的联系。他以自己对鲁迅和毛泽东文艺思想的理解为基础说明，中国内部马克思主义美学的独创性在于，明确地、重新界说了艺术作品在中国产生的各种关系，以及艺术活动在整个思想意识关联中的位置。在他看来，“讲话”表达了一种标准的社会主义现实主义模式，但重点与苏联不同，毛泽东强调的是艺术家为无产阶级服务就必须通过斗争获得无产阶级立场。关于作品中政治与艺术的一般关系，毛泽东不同于卢卡契，他并不认为艺术技巧也带有进步或反动的性质。

但在全书中，这部分内容显得最为薄弱，作者显然对中国现、当代的文艺思潮、文艺理论的历史状况十分隔膜，仅限于对一般表面现象的描述，缺乏具有理论眼光的深刻概括。他不仅没有涉及到半个世纪以来中国马克思主义美学理论发展过程中的内部对垒及许多有影响的代表人物的观点，既使对鲁迅、对1949年以后的文化论争的描述也没有触及到一些本质的理论问题。不过，除了作者的原因之外，反观我们自己，对这些问题研究的确也是很不够的。我们没有自己独立的、有说服力的理论成果去影响国外的研究者，又怎么能使他们对我们的历史加深认识和理解呢？

由于作者自身所处的文化环境所致，他在这本书中最长于论述的是马克思主义艺术理论在社会主义国家之外，在欧美地区的发展，我把它称之为区别于苏联、中国的第三种历史形式或理论模式——西方马克思主义艺术理论。

在这些地区，马克思主义艺术理论显示出这样的特点，戴维·莱恩归纳说：“对马克思主义艺术理论的种种重大贡献，都涉及到一方面：重新协调革命政治与现代主义；另一方面：重新协调马克思主义理论与人类科学的最新成果，特别是语言学和精神分析学之间的关系。在这个过程中，马克思主义理论的运用使自身充满了各种曾受到苏联官方马克思主义压制的‘异端’成分：俄国形式主义、瓦·本亚明、卢卡契的早期理论以及葛兰西和布莱希特的新学说。”所谓受到压制的“异端”成分在更广泛的意义上来说还要包括许多苏联之外的被称为“现代马克思主义者”<sup>①</sup>的思想，如萨特的创作与介入的观念，戈德曼的发生学结构主义、阿尔都塞的意识形态理论、巴特的神话与符号说、太凯尔团体把马克思与弗洛伊德统一起来的尝试、以阿道尔诺为代表的法兰克福学派的“文化工业”理论等。这些人物及其思想是否真正具有马克思主义的特征，即使在欧美研究者那里也是有争议的，我个人认为简单地作出是否的判断无所裨益，需要的恰是马克思和列宁所倡导的那种批判地审视的眼光和实事求是的研究。根据戴维·莱恩提供的资料，我认为“西方马克思主义

---

<sup>①</sup> 见 Solomon: *Marxism and Art*.

艺术理论至少有这样几个特征值得我们重视：

### 一、与西方马克思主义的密切联系。

西方马克思主义艺术理论的代表人物或者就是西方马克思主义这一思想潮流的代表人物如萨特、葛兰西、柯道尔诺等；或者是在思想趋势上与西方马克思主义的某种动向相一致，如法国的太凯尔集团、巴尔特、克里斯特娃等。把这一理论径直称为西方马克思主义在艺术美学领域的表现也是恰如其分的。因此要评价这一理论的强弱得失，不能不联系西方马克思主义的特点来进行研究。

如果说西方马克思主义文艺理论一直在与种种非马克思主义的体系和方法进行对话的话，那么这也正反映了西方马克思主义理论形式上的一般特点。这种特点正如英国《新左派评论》的主编佩里·安德森所说，它“在结构上与政治实践相脱离”。“由于缺乏一个革命的阶级运动的磁极，整个西方马克思主义传统的指针就不断摆向当代的资产阶级文化。马克思主义理论同无产阶级实践之间原有的关系，却微妙而持续地被马克思主义理论同资产阶级理论之间的一种新的关系所取代。”安德森认为马克思主义在西方改变方向的历史原因，并不是简单地在于西方群众革命实践的缺陷，而是在于先进的资本主义国家堵塞了社会主义的任何进展，这在某些根本方面决定了这些社会内部的整个文化结构。但不管怎么说“这种同历史唯物主义以外的、时常公开同它对立的当代各种思想体系的不断汇合，是第一次世界大战以前的马克思主义理论所未见过的。这是西方马克思主义本身的一种特

殊而明确的新颖之处。”<sup>①</sup>这种不断汇合在文学、艺术理论领域里的结果是对经典马克思主义艺术理论的基本命题提出了各个不同角度的新的解释，尽管其中有不完善、有谬误，甚至有的带有机械论的痕迹，但它们毕竟展示了现代人对经济基础——上层建筑内部结构更为深入的探讨，我们完全可以通过比较和鉴别，选取对我们有启发的理论成果，扬弃、避免其失误。

## 二、新命题的提出。

西方马克思主义艺术理论面对本世纪以来西方社会的特点和文化发展的具体实际，提出了文化工业的概念及与此相关的通俗艺术和大众媒介的问题，这是经典马克思主义艺术理论所没有可能提出的新命题。戴维·莱恩本人亦认为大众媒介问题在目前具有首要的战略意义，它也是最少被一种理性传统所探究过的，这种传统固有的偏见是只将文学视为各种艺术的范例。

在书中第六章，戴维·莱恩论述了马克思主义诸派别对20世纪兴起的通俗文化样式的几种不同反映。以本亚明为代表的对种种新的文化形式的倡导与以法兰克福学派阿道尔诺为代表的激烈抨击文化工业，这一尖锐对立在他们各自在布莱希特与卢卡契的论战中的意见里已露端倪。如何评价电影、电视、唱片、磁带、录音机这些既是文化样式又是工业产品和日用商品的媒介物的出现？它们对文化、艺术的发展将产

---

<sup>①</sup> 佩里·安德森，《西方马克思主义探讨》，人民出版社，1981年。

生何种作用和影响？它们与资本主义社会现阶段的统治集团、统治方式、意识形态有什么联系，作者的介绍把这些问题的重要性突出出来了。他还概括地描述了在电影、电视、音乐理论方面贝拉·巴拉兹、埃科、梅茨、阿道尔诺等人的理论尝试，一种动向是，在这些为各种非马克思主义理论包围和占据的领域，已有少数马克思主义者介入其中，他们已经提出了在这些领域建立一种独特的马克思主义美学的任务。

### 三、文化批评的趋势。

纵观全书的后几章，尤其是在最后一章“英美的发展”可以看出这一趋势，马克思主义艺术理论从社会学的批评逐渐转向文化学的批评。就文学而言，30年代英美的马克思主义文学批评主要接受的是普列汉诺夫和苏联社会主义现实主义那些流行的理论家们的影响，其结果“文学被看作是对一部作品社会意义的阐释，对某个特定的人物、情感或环境的‘社会等同物’的证明。还有一个共同的局限：虽然这种批评具有新的社会学和政治学的意义，但其中并没有包含对文学重新给出的、深刻的定义。文学仅仅是作为论据的事实，引起争论的却是对它的解释和评价。”这方面的代表人物是英国的克里斯多弗·考德威尔。但60~70年代以来这种状况已有了很大的变化，西方马克思主义作为哲学基础渗透到文学艺术理论中，对马克思主义的反思也引起了对文学理论中苏联正统的反思，同时对本民族文化发展形式和实践的复杂性的探讨都促使理论批评面向一个更为广大的疆域——文化。70年代，英国马克思主义批评家雷蒙德·威廉斯在《马克思主义



与文学》的序言中便将自己的理论称为“文化的唯物主义”。他认为文化这一概念，从历史发展的广阔背景来考察，它突破了所有其他意识形态概念的局限性。作者戴维·莱恩也指出，“文化”所涵盖的内容，虽然具有某种模糊性，但仍是包含社会实践、美学和其他诸方面相互联结的整体的思想，并带有一种历史的广度。从这一角度出发，威廉斯对诸如乔治·奥弗尔这样一些有特殊性的作家的作品作了文化学意义的分析。此外围绕电影理论刊物《银幕》的成员与伯明翰大学的现代文化研究中心的成员，从他们各自不同的立场出发，在电影批评和理论建设中对意识、文化实践与阶级、思想立场的复杂关系作出了新的解释。

对马克思主义艺术理论实践性特点的强调贯穿全书，这里显示了作者的进步立场。在序言中他就表明“马克思主义美学中最有活力的方面正是那些对在继承19世纪的‘艺术’和‘现实主义’观念时表现出的某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，这种艺术实践能够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。”而在全书的终卷之页，作者对马克思主义在艺术实践中的进展和成效给予了有力的肯定。“在英国，也在整个资本主义世界，马克思主义美学的现况表明，一个更富有蓬勃生机的前景必将以承认在美学领域那些最有效的政治介入和创新开始。这类介入和创新通过某种艺术实践已经造成了一个集合点，已经对社会主义的艺术家和社会主义运动阐明了在艺术领域的种种可能性。……艺术，正如毛泽东所确

切地论述过的，对于他们的斗争，即使不是最重要的，也是必不可少的部分。”

中国马克思主义文艺理论的历史开始于30年代的左翼文学运动，鲁迅、瞿秋白、冯雪峰、周扬、胡风等人结合当时中国的社会条件和文艺实际发展了他们各具特色的马克思主义文艺观，先驱者的理论贡献有待将之置于更广阔的世界性背景和马克思主义发展的几种潮流、形态模式中进行比较和考察，使其独创性的方面更为醒豁。再则，建立中国的马克思主义艺术理论和流派的任务摆在当代人的面前，当代中国社会主义文化、艺术实践中亦有一系列新的紧迫问题期待着今天马克思主义者的努力。在这两种意义上，我认为《马克思主义艺术理论》一书都是值得一读的。鉴于目前国内还没有这方面的论著和译著出版，因此我们将本书译出来介绍给大家。

最后就作者和译者的情况再说几句。

作者戴维·莱恩是英国人，1947年出生于肯特郡，曾在苏塞克斯大学学习，毕业后当过新闻记者，他写作和编辑了相当一部分有关音乐的书籍，包括《我们时代的声音》、《电子缪斯》、《摇滚乐大全》（第3卷）。

我是在准备中国现代左翼文学思潮研究的博士论文期间在北京图书馆查阅了这本书的英文版本，当时只是感到有必要了解本世纪以来马克思主义艺术理论的发展状况，获得一种横向的参照，在一个新的思维空间中来把握我所选择的论题。后在导师杨占升先生鼓励和湖南人民出版社的大力支持

下，遂着手进行翻译。全书分工如下，第一至四章、第七章和全书的书目索引由我译出，第五、第六章分别由与我同专业的博士生康林、尹鸿译出。我的父亲艾仁宽根据英文校对了全部书稿。由于这本书涉及的内容较多，有些引文也很难找到原书查对，在翻译过程中对有些概念、术语的译法，我们几个人也曾反复讨论、斟酌，但尽管如此，也肯定还存在不少谬误之处。我们恳切地希望广大读者，青年朋友们给予批评指正。

1985年5月13日于北京

*Art and Society*

**The Marxist theory of art**

**Dave Laing**

**U S A by**

**Humanities Press Inc 1978**

**根据美国人道出版公司1978年版译出**

# 目 录

马克思主义艺术理论在20世纪 .....	( 1 )
引言 .....	( 1 )
第一章：一种美学的起源 .....	( 1 )
1. 马克思和恩格斯论艺术 .....	( 4 )
2. 这种美学的阐明：恩格斯和普列汉诺夫 .....	( 16 )
第二章：社会主义现实主义与“社会订货” .....	( 26 )
1. 列宁时期的文化和艺术 .....	( 27 )
2. “无产阶级文化派”、形式主义和托洛斯基 .....	( 34 )
3. “列夫”与“社会订货” .....	( 40 )
4. 党的文艺政策与社会主义现实主义的出现 .....	( 45 )
5. 社会主义现实主义的演变 .....	( 57 )
第三章：德国的辩论 .....	( 61 )
1. 卢卡契的现实主义 .....	( 61 )
2. 布莱希特反对卢卡契 .....	( 73 )
3. 本亚明、阿道尔诺和批判理论 .....	( 80 )
第四章：社会主义现实主义在中国 .....	( 91 )
1. 鲁迅与上海的亭子间作家 .....	( 91 )
2. 毛泽东与革命根据地 .....	( 96 )
3. 社会主义内部的文化斗争 .....	( 101 )

<b>第五章：战后的 发展</b> .....	<b>(105)</b>
1. 萨特：创作与介入 .....	(105)
2. 戈德曼：发生学结构主义 .....	(109)
3. 阿尔都塞与葛兰西：意识形态的重要性 .....	(115)
4. 巴尔特：神话与符号 .....	(123)
5. 太凯尔：艰涩难读 .....	(128)
<b>第六章：马克思主义与大众文化</b> .....	<b>(138)</b>
1. 文化工业 .....	(138)
2. 电视和电影 .....	(147)
3. 大众音乐 .....	(155)
<b>第七章：英美的发展</b> .....	<b>(162)</b>
1. 浪漫主义与马克思主义 .....	(162)
2. 考德威尔与30年代 .....	(167)
3. 若干美国论题 .....	(173)
4. 英国马克思主义的新方向 .....	(176)
<b>书目索引</b> .....	<b>(191)</b>

# 第一章

## 一种美学的起源

1967年，在总结自己的思想发展时，乔治·卢卡契写到，直至20世纪30年代，“独立的、完整的马克思主义美学”才得以阐明。早期的共产主义作家们并不“了解美学是马克思主义体系中一个不可缺少的部分”。他们吸取着其他非马克思主义的思想作为自己艺术观的来源。<sup>①</sup>

对于卢卡契来说，使马克思主义美学能够确立的决定性因素是马克思早期某些著作的首次出版，特别值得注意的是《一八四四年哲学经济学手稿》。

过去在第二国际大多数领导人看来，马克思仅仅是，或者说首先是使经济学革命化了的人，我们现在开始理解，由于他的工作，在整个人类思想史上一个新的时代开始了。<sup>②</sup>

---

① Lukacs (1972a) P47, (请读者查全书后附录的书目索引，找卢卡契1972a篇名及书名，以下作者原注皆循此例查找。)

② Lukacs (1972a) P49.

30年代初期，卢卡契在莫斯科马恩研究院工作。正是他的同事之一米海尔·里夫希茨首次编辑了马克思恩格斯论文学艺术的文选，并对马克思主义美学进行了初步的研究，完成了《卡尔·马克思的艺术哲学》（1973）。书中集中探讨了新出版的19世纪40年代马克思的著作，这些著作中关于美学问题的论述特别丰富。马克思思考和批判了德国传统的哲学影响，在他的著作中，美学问题常常具有中心意义。

继里夫希茨后，人们根据马克思恩格斯的著作，进行了重建马克思主义美学的大量工作。他们集中阐释了马克思恩格斯的早期著作，并就这一问题，即马克思在其注意力从哲学转向政治经济学以后所写的著作中有关艺术问题偶尔的片断提示与他前期思想的连续性问题展开了辩论。斯蒂芬·莫拉韦斯基（见《马克思恩格斯论艺术》1973）成功地将马恩关于美学的零散论述分门别类，编为“主题”（themes）、“观察资料”（observations）、“评论”（remarks），其中第二类和第三类代表了关于艺术问题的尚未完成或刚开始着手的一些研究。<sup>①</sup>无论是早期还是后期的马克思恩格斯的著作都表明，艺术在社会的普遍性活动中占有一个特殊的位置。写于19世纪40年代的哲学著作倾向于把人作为一般的“类的存在”来探讨，在其中理解艺术的作用。这里，美学意识或艺术家的创造性预示或实际上导向某种未被异化的存在的本质。当马克思从哲学转向理论后，关于艺术特征这一观念被

---

<sup>①</sup> Marx & Engels (1973) PP.7-8.



纳入一些基本的范例，用以解释马克思主义理论的范围。尤为值得注意的是用以说明经济基础与社会构成的上层建筑之间的关系。

对于那些认为在马克思早期著作与成熟的理论之间存在着断裂的马克思主义作家，正是在这里，可以找到解释艺术问题的出发点。艺术此时被看作上层建筑意识形态领域的一个特殊部门，需要寻找它的独立性与非独立性之间的联系。美学评论的第三个年代性阶段完全属于恩格斯，他对后期的马克思主义者很有影响。这包括恩格斯19世纪80年代书信中关于“现实主义”艺术特点的指导性论述，它在以后苏联社会主义现实主义的学说中将占据中心位置。

我们所能获得的英文版《马克思恩格斯论文学和艺术》的文集是这样的，文集的编者倾向于根据自己的马克思主义观点和美学思想的范畴将各种材料集中起来。他们在正统的社会主义现实主义立场的范围内，依照历史线索组织材料，从“艺术的起源”到“文学史”（见邦姆贝所编文集，1956）；也有的文集以标明艺术的理想境界为目标（见所罗门编选的文集，1973）。第一种类型强调艺术在它所产生的时代的含意，第二种类型则注重于艺术的特质，正是这种特质，使艺术能够超越它所产生的时代。

但是，尽管在侧重点上有所不同，两种类型的文集都同样承认，在马克思恩格斯的著作中可以找到完整的美学思想。文集的编者认为，这一美学思想能够从马克思主义创始人一般的理论著作的主要特征中读取出来。继而兴起的马克思

主义美学（更不必说一般的马克思主义思想）的历史表明，这些美学本文的重要性更多的还在于，它们标志着尚存疑问、有待进一步开掘的领域，而不是在对一种内容所作的前后连贯、系统的解释。而且，由于马恩论及美学问题的内容很少，只是一些分散的论述片断或书信，加诸于主要是与其他问题有关的文章之中，因而，这样表达出来的内容其上下文在决定其意义方面就十分重要。为了对马克思恩格斯的原文作一通盘考察，我因此采取了按年代顺序展开论述的方法。

## 1. 马克思和恩格斯论艺术

1844年以前，作为大学生的卡尔·马克思（1818——1883）和弗里德里希·恩格斯（1820——1895）一直严格地执守在德国古典哲学的领域工作，这里，艺术和哲学作为一个整体与历史运动亲密无间地联系在一起。无论是席勒、费希特的浪漫主义，还是黑格尔的体系，它们都以现代资产阶级社会分裂、自负的特征与古典希腊的有机整体性形成鲜明对照。这样的社会对伟大的艺术是有害的。1842年，马克思写到：“如果我们不带宗教与美学偏见来考虑希腊的英雄和神祇，那就会发现，他们身上没有什么不存在于自然的每一脉动之中。当然，这些形象只有当他们以卓越的、完整的形式描绘了更多的美好的人类形象时才是艺术的。”<sup>①</sup>

<sup>①</sup> 作者引用了里夫希茨《卡尔·马克思的艺术哲学》1979年伦敦版本第35页引文。译者根据作者英文译出。这段引文与里夫希茨《马克思论艺术和社会理想》中译本第132页同一段译文有所不同，请读者读时注意。  
——译者注。

这种见解在马克思15年后写的著作中的一个著名的关键处得以重现，当时他已完成了自早期的哲学立场的决定性转移。而到1842年，马克思已远离了影响过他青年时期诗歌创作的浪漫主义，转向了左翼黑格尔派的立场。他接受黑格尔体系的主要思想但摒弃了黑格尔政治上的保守主义。马克思在论古希腊哲学家伊壁鸠鲁的论文中坚持希腊艺术与罗马艺术之间有着悬殊的差别，（后者在很多方面与现代德国具有同样的特征）。但马克思以积极的眼光来看待伊壁鸠鲁的原子论，而在黑格尔看来，则正是这一观念标志着希腊社会内聚力的崩溃。马克思在原子论中看到了被启迪的个人利益，它是集体性真正的基础。

也是在这一时期，马克思在艺术史家格隆德关于基督教艺术的批评中遇到了拜物教的思想。与希腊雕塑中“美好的人类形象”比较起来，“宗教的拜物教实质在于崇拜实物的物质本性，在于把人本身的特性移到物质本性上”<sup>①</sup>。这种美学上的拜物教观念，显然是后来异化观念的一个来源；它在1844年将成为马克思政治哲学的中心。

1842年，马克思成为《莱茵报》的编辑，在这里，他写下了一系列关于书报检查制度、关于出版自由及作家技巧的文章。他以颇具论战性的笔调，嘲弄检查官对所谓“够资格”与“不够资格”的作品的划分。他指出“出版的最主要的自由就在于不要成为一种行业。”而作家仅仅是由于这一事实才

---

<sup>①</sup> Quoted in Lifshitz (1973) P38.

成其为作家的：“作家绝不把自己的作品看做手段。作品就是目的本身；无论对作家或其他人来说，作品根本不是手段，所以在必要时作家可以为了作品的生存而牺牲自己个人的生存。……<sup>①</sup>”所谓“写作是一种手段”，马克思这里指的是把写作仅仅作为单纯的谋生手段。它隐含的结果必然是这样的作家成为出版商的雇佣文人，他们甘愿接受检查制度。马克思的论述可以理解为最一般意义上的写作必须拥有的保证，它也是为真正的作家要求“自由”独立的地位。在马克思的后期著作中，不言自明这个观念被遗弃了。

1844年马克思写了哲学经济学手稿，这是他发展过程中第一个重大的分界。在手稿里，他接受了费尔巴哈人道主义的唯物主义，从而使自己的思想从黑格尔的理想主义中解放出来。在这些片断章节中，马克思论证说人类社会的各种成分和人的意识都是人类活动本身而不是其他外在力量的产物。既然美的观念和艺术实践自身都在显示人具有类的特征的那些属性，那么，关键就在要到人类的活动本身去确定它们的起源。以下是一个重要的段落：

只是由于人的本质的客观地展开的丰富性，主体的、人的感性的丰富性，如有音乐感的耳朵、能感受形式美的眼睛，总之，那些能成为人的享受的感觉，即确证自己是人的本质力量的感觉，才一部分发展起来，一部分

---

<sup>①</sup> 《马克思恩格斯全集》第1卷，第87页。——译者注。

产生出来。……五官感觉的形成是以往全部世界历史的产物。<sup>①</sup>

但是这支人道主义的赞歌还伴随着这一认识，“囿于原始的实际需要的感觉只具有有限的意义。”在金钱统治下的阶级社会（这里，马克思大量地引述了莎士比亚和歌德的话，论及使人们同自身疏远的金钱的力量。），五官感觉不可能充分发展：“忧心忡忡的穷人甚至对最美丽的景色都没有什么感觉。”<sup>②</sup>

同是在1844年，恩格斯也写了可资比较的美学文章。在为英国宪章派报纸《新道德世界》所写的一篇论《共产主义在德国的迅速进展》文章中，恩格斯详细评述了许布纳尔<sup>③</sup>的油画《西里西亚织工》，指出：“从宣传社会主义这个角度来看，这幅画所起的作用要比一百本小册子大得多。”<sup>④</sup>《神圣家族》（1845）是马克思和恩格斯合写的一部重要著作，其中包含着相当大篇幅的文学批评内容，它在更普遍的哲学批评的意义上与恩格斯1844年文章中的特征相联系。这部分内容是以青年黑格尔主义者施里加为分析对象的，他在一篇文章中赞扬欧仁·苏小说《巴黎的秘密》中对下层阶级生活的描写。马克思和恩格斯的论述表明了作家和批评家是如何地共有着小资产阶级的浪漫主义观念，这种观念主宰并决定着通俗闹剧般

---

① 《马克思恩格斯全集》第42卷，第125～126页。——译者注。

② 同上书，第126页。——译者注。

③ 许布纳尔（Hubner）德国民主主义派现实主义画家。——译者注。

④ 《马克思恩格斯全集》第2卷，第589页。——译者注。

的小说中假想的现实主义。他们显示出小说的主要人物鲁道夫是怎样完全停留在资产阶级的道德世界中：“鲁道夫捉住了这个罪犯。他想批判地改造他，想用他给法律界创造一个范例。他同法律界的争端不是‘刑罚’本身，而是刑罚的种类和方式……”<sup>①</sup>在对丽果莱特性格的描绘中同样有这种致命的缺陷：

在她身上，欧仁·苏描写了巴黎女子的亲切的、富于人情的性格。可是又由于对资产阶级恭顺，而生性又好夸大，他就一定要在道德上把浪漫女子理想化。他一定要把她的生活状况和性格的尖锐的棱角磨掉，也就是消除她对结婚的形式的轻视、她和大学生或工人的纯朴的关系。正是在这种关系中，她和那些虚伪、冷酷、自私自利的资产者的太太、和整个资产阶级的圈子即整个官方社会形成了一个真正人性的对比。<sup>②</sup>

诚然，《神圣家族》主要是一个论战性的政治小册子，而不是一部美学著作。但上述片段已经表明它在实际形式上包含着有关艺术与作家思想意识相联系观念，这一点恩格斯在以后的年代还会再论及到，它也是后来一些作家们为之神往的一个论题。特别是关于丽果莱特的段落表明，在作品（人物的行为与关系）与作家阐述它的自觉意图之间存在着一

<sup>①</sup> 《马克思恩格斯全集》第2卷，第226页。——译者注。

<sup>②</sup> 《马克思恩格斯全集》第2卷，第97页。——译者注。

个矛盾。

《德意志意识形态》(1846)标志着一个决定性的转移，马克思恩格斯从哲学的批评转向初步形成的历史唯物主义理论。在这一理论中，“不是意识决定存在，而是存在决定意识”；“统治阶级的思想在任何时代都是占统治地位的思想。”阶级社会中劳动分工的概念也被提出来了，它源于体力劳动和脑力劳动的分离。共产主义的目标之一就是废除这种劳动分工与专业化，在艺术领域及其他领域都是如此：“在共产主义社会里，没有单纯的画家；只有把绘画作为自己多种活动中的一项活动的人们。”<sup>①</sup>

恩格斯1847年写的关于个别作家的两篇文章标志着这一时期马克思恩格斯思想性质的变化。在《诗歌和散文中的德国社会主义》一文的部分内容中，恩格斯分析歌德“对当时的德国社会的态度是带有两重性的”。这是一段感情充沛的论述，恩格斯详细分析了歌德作品中各个不同方面表现出的内心矛盾，但其基本矛盾是他的艺术天才与他保守的生活方式的分裂。他企图以后者来取得与那一时代德国社会现状的妥协和平。但在论及一位不太重要的作家、法国政治家拉马丁时，恩格斯运用阶级分析的方法，明确指出作家主题思想的来源：

拉马丁先生不论从社会方面还是从政治方面来看，

---

<sup>①</sup> 《马克思恩格斯全集》第3卷，第460页。——译者注。

都显示出自己是小企业主的，即下层资产阶级的忠实代表者。作为这样一个人物，他也具有这个阶级所特有的错觉，以为他是代表劳动者的。<sup>①</sup>

在《路易·波拿巴的雾月十八日》（1852）中，有一段著名的论述，其中马克思充分展开了关于思想与阶级之间的关系，从而创立了马克思主义文化分析的完整思想。马克思论证说，当时法国的社会民主派坚持的是小资产阶级思想，即使他们并非都是小店主或“小店主的崇拜人。”然而，

使他们成为小资产阶级代表人物的是下面这样一种情况：他们的思想不能超出小资产者的生活所越不出的界限，因此他们在理论上得出的任务和作出的决定，也就是他们的物质利益和社会地位在实际生活上引导他们得出的任务和作出的决定。一般说来，一个阶级的政治代表和著作方面的代表人物同他们所代表的阶级间的关系，都是这样。<sup>②</sup>

这段论述的重要性在它首次对思想意识与社会阶级、上层建筑与经济基础之间的联系提供了结构上的说明。这种联系显示了二者之间的一种对应性（homology），而不仅仅是上层建筑简单地反映或“表现”基础。

---

① 《马克思恩格斯全集》第4卷，第381页。——译者注。

② 《马克思恩格斯选集》第1卷，第632页。——译者注。



前此一年，恩格斯在为《纽约时报》写的一篇文章中，对于马克思主义者的作品（oeuvre）提出了另一术语，后来马克思主义者的辩论中反复提到过它：创作“倾向性”观念。恩格斯在文中用它来描述1840年前后德国文学中的一种恶劣倾向：“在这批人中间，特别是在低等文人中间，逐渐形成一种习惯，他们用一些能够引起公众注意的政治暗喻来弥补他们作品中才华的不足。”<sup>①</sup>“倾向”在这里无疑是与真正或伟大的艺术相对立的，它的性质在1859年马克思、恩格斯与德国共产主义者拉萨尔的通信中被阐述得更明确了。拉萨尔在其悲剧《弗兰茨·冯·济金根》中描写了德国宗教改革时期一场大规模的起义，反叛的农民是由一位小贵族，即化身为悲剧主人公的冯·济金根领导的。

弗莱德里克·杰姆逊（Frederick Jameson, 1971）曾指出，马克思恩格斯的批评观念总的来说对未来的马克思主义批评颇有影响，特别是对乔治·卢卡契。卢卡契在写于1967年的自传性文章中也承认了这一事实。马克思和恩格斯证明，历史上这一悲剧的根源不是在济金根个人性格的缺陷，如拉萨尔所指出的那样，而是存在于卷入起义的阶级力量自身的客观特点之中。小贵族与农民的联盟由于阶级利益的冲突而破裂。“正如剧中所表现的，”杰姆逊写到：

济金根的性格特点没有典型地反映真实的历史困

---

<sup>①</sup> 《马克思恩格斯全集》第8卷，第16页。——译者注。

境，剧中的情势没有给人提供一个关于那一时期活动着的各种力量的真正的模式，马克思和恩格斯指出，剧本中所有那些形式上的弱点（它滔滔不绝的道白令人联想起席勒而不是莎士比亚，滥觞于一个更为基本的缺陷，那就是对作品中的素材处理得不恰当。①

在这里马克思恩格斯的批评观念无疑与关于欧仁·苏的批评中所表现出的观点是相接近的。作者的艺术和艺术把握（二者实际上不可区分）同样十分贫弱，他缺乏那种洞察力，洞察在特定形势下起作用的各种力量其整体性的能力。欧仁·苏没有能抓住巴黎的“游民无产者”反对资产阶级社会的那一面，拉萨尔则错在把一种客观的“悲剧”当作个别现象来对待。

处于这一批评中心的是一个关键的术语，它将美学意义上的作品与其“素材”联系起来。这就是“典型性”。这里，恩格斯对拉萨尔的性格描绘表示祝贺，他说：

主要人物是一定的阶级和倾向的代表，因而也是他们时代的一定思想的代表，他们的动机不是从琐碎的个人欲望中，而正是从他们所处的历史潮流中得来的。②

对拉萨尔的这一评论中所提供的一些基本概念在恩格斯后期

① Jameson (1971) P.103

② 《马克思恩格斯全集》第29卷，第582页。——译者注。

关于现实主义的书信中还将继续展开。而这一时期，直至1883年马克思逝世为止，是以一系列方法论问题得到详尽阐述为标志的。这其中包括从理论上阐明经济基础与上层建筑的关系，这里有一个问题从此在马克思主义美学领域留下了一个谜团。

要解决的问题出现在《政治经济学批判导言》中（1857），马克思当时正在探讨艺术与产生它的社会的联系。他指出，希腊艺术不可能产生于蒸汽机和印刷术的时代，因为它的基础是一个神话系统。它借助想象来发挥主宰自然的作用，而不可能在现实中得到实现：

但是，困难不在于理解希腊艺术和史诗同一定社会发展形式结合在一起。困难的是，它们何以仍然能够给我们以艺术享受，而且就某方面说还是一种规范和高不可及的范本。<sup>①</sup>

马科斯·拉菲尔（Max Raphael 1968）认为，马克思在这里“碰到了一个他没有能解决的问题”，而马克思本人提出的解答似乎与他的历史唯物主义立场相矛盾。与马克思过去在哲学上对古希腊怀有的理想主义相呼应，他写到：“为什么历史上的人类童年时代，在它发展得最完美的地方，不该作为永不复返的阶段而显示出永久的魅力呢？”<sup>②</sup>

① 《马克思恩格斯选集》第2卷，第114页。——译者注。

② 同上书，第115页。——译者注。

然而，如果说这些语言属于那种理想主义，那么对它的回答是否也能成为马克思主义的一个内容呢？或者，它不过是表明马克思偶然地回归到过去？一般来说，后期的马克思主义者提出了两种答案。一种认为，希腊社会拥有某种特点，它天然地优越于接替了它的欧洲阶级社会，因此它的艺术保留了某种基本的人的价值，这是在商品形式占主导地位的封建主义和资本主义社会所没有的（见里夫希茨著作）。另一种认为，任何一个时期的伟大的艺术都具有比产生它的社会更长久的生命力。后者的论证采取了两种形式，一是坚持作品应描绘产生它的历史内容的这种现实主义立场；另一种是坚持作品要达到形式上的完美和谐。这最后一种论证也能与里夫希茨的观点联系起来，即希腊社会天然地优越于后来的阶级社会。

要采纳这样一些见解也就是要承认，艺术在上层建筑的意识形态中占有特殊的地位，它超越于法律、哲学或宗教。在马克思主义看来，后者的存在完全依赖于一个特殊的阶级统治，或者说它是由相接续的统治阶级以合法的权威来掩盖自己的手段。对问题的这一观察显示了一个有选择余地的解答，汉斯·赫斯(Hans Hess 1973)指出了这一点。赫斯认为，当时马克思承认，艺术生产是历史地“与某种社会发展的形式相联系，”它的消费或接受也同样如此。这样，马克思就没有看到，现代人崇尚希腊艺术并不是由于这些作品自身某些超历史的性质，而是由于它们优胜于现代社会和与之相应存在的文化习俗中那些美学的或哲学的意识。以此为依据，

赫斯指出：“观众或信徒意味着被震慑，艺术作品是一件已完成的用具，它清楚地表明力量存在于何处。”

事实上，马克思写下关于希腊艺术评论的4年以后，他本人就已经认识到，艺术形式是在其用法和意义都已改变的某种场合才流传下来。拉萨尔曾经写信给他，谈到现代作家以一种不正确的方式采用古典戏剧形式。在回信中，马克思写到，不顾现代学术界的反对而存在的这样一种现象，的确表明了当代戏剧家中间的某种曲解，然而这种曲解是出于对当代艺术需要的响应。这种真正的资产阶级戏剧并不会因为它的实践者从过去的社会汲取了形式就受到影响的。<sup>①</sup>

除了把艺术作为上层建筑的一个方面来论述之外（上层建筑这一术语是马克思在1859年《政治经济学批判》序言中提出来的），在马克思政治经济学的重要著作《资本论》和《剩余价值理论》中，也包含有各种关于艺术生产的提示。这里把艺术作为一般生产的一个分支，它主要是和资本主义内部的生产性和非生产性劳动的区别有关。这种区别的确切位置在马克思主义的经济学者中留下了一个争辩的论题。不仅如此，它还是一个征候，表明马克思对艺术范例的采用回复到他1842年的观点，即一个真正的作家依旧是这样的人，他与资本主义生产关系的必要性并无纠葛。例如：“作家所以是生产劳动者，并不是就他生产出观念而言，而是就他使出版他著作的商人发财而言。也就是说，他是为资本家的薪金而劳动

<sup>①</sup> 参阅《马克思恩格斯全集》第30卷第60页，马克思1861年7月22日致拉萨尔的信。——译者注。

的人。”<sup>①</sup> 再则，关于生产劳动的这一基本定义正如剩余价值的定义一样可以引申出另一结论：存在着两种作家，密尔顿“写作《失乐园》的原因就如蚕要吐丝一样。这是他本性的一种活动。”与之对比，“也有笨比锡那里的文学无产者，他在出版商的直接指示下杜撰著作”，他的生产“是在资本主义的规范下开始的”。<sup>②</sup> 如同关于希腊艺术的永久魅力的问题一样，马克思这里更重要的是提出了问题，而未能予以解决。这一论述是出于这样的企图，那就是要找到与政治经济学所达到的水平相等的美学层面上关于生产性和非生产性劳动的区分。除此之外，它还打开了研究作家作品的整个领域，它的（大量）生产的手段的意义，它作为商品的分配。与其他许多问题一样，它是马克思未能继续探讨的问题。也正如他曾计划要做的其他许多事情一样，马克思论艺术的专著终未能够写出来。

## 2. 这种美学的阐明：恩格斯和普列汉诺夫

早在马克思逝世以前，他的思想已经在欧洲社会主义运动中得到了支持，特别是在德国。在此之后10年中，马克思主义影响下的政党迅速发展。作为马克思主义理论的创始人之一，恩格斯在马克思逝世后面临着迫切的任务，那就是阐释

---

① Marx, Theories of Surplus Value (Moscow, 1963) P405, Quoted in Solomon (1974) P.74.

② ibid P401, Quoted in Solomon (1974) P.75.

《资本论》所依据的基本原则和政治学，与来自敌我双方对马克思主义的曲解和庸俗简单化倾向作斗争。

在这些年代，恩格斯著作中的一个重要课题是与那些解释马克思思想的“经济决定论者”进行战斗，他们企图将上层建筑的各个组成部分都降低为经济基础的简单附属现象。然而，恩格斯关于这一问题的一系列著名书信也只是强调了基础与上层建筑的相互决定作用，后者有着“相对独立性”，前者“最终是起决定作用”<sup>①</sup>的力量。尽管也有某些特殊的分析试图去显示那些产生作用的因素，但这里也留下了“一个空白，在理论层面和结构上的空白，未能将经济基础的最终决定作用和上层建筑的相对独立性联结起来。”（G·斯特德曼·琼斯，1973），

恩格斯创造性地运用马克思主义方法的能力可以1890年他给恩斯特的书信为证。问题的要点是如何看待挪威易卜生剧本中对“妇女问题”的处理。恩格斯责备恩斯特把易卜生作品中的“小资产阶级抽象化”了，他指出，将德国和挪威作一简明的比较即可看出，后者由于这个国家特殊的政治和经济的历史条件，中等资产阶级表现出更为积极的进步作用；

“挪威的小资产者是自由农民之子，在这种情况下，他们比起堕落的德国小市民来说是真正的人<sup>②</sup>。”作为一个作家，易卜生当然也不可能超越历史的局限，因此小资产阶级在实际

---

① 见恩格斯致约·布洛赫(1890)、弗·梅林(1893)、符·博尔吉乌斯(1894)的信，载《马克思恩格斯选集》第四卷，——译者注。

② 《马克思恩格斯选集》第四卷，第473页，——译者注。

生活中的作用也是有限的。但不管怎么说，由于这个阶级在挪威还继续发挥着进步的社会作用，故而易卜生的作品也是进步的。

在这最后一个阶段，恩格斯活动的一个决定性方面在马克思主义美学中一直占据着主要位置。虽然它仅包括两封书信：给明娜·考茨基（1885）的信和给玛·哈克奈斯（1888）的信。恩格斯在信里论述了小说中现实主义的性质。给哈克奈斯的信包括赞扬巴尔扎克的一个片段，信中恩格斯说到一个现实主义的小说家具有这样的能力，在创作实践中他能够超越自己主观上对“注定要灭亡的那个阶级”的同情，“而他经常毫不掩饰地加以赞赏的人物，却正是他政治上的死对头”，是“未来的真正的人”。<sup>①</sup>这也就是恩格斯所说的现实主义的伟大胜利，它是超越某种特定思想意识的艺术能力。恩格斯把“倾向”作品提出来作为对比，在这类作品中，艺术家自觉地表明自己的思想倾向，这就破坏了任何对读者产生艺术影响的可能性。他总结说：“据我看来，现实主义的意思是，除细节的真实外，还要真实地再现典型环境中的典型人物。”这里只有一句话，而这句话在社会主义现实主义时代，几代作家和评论家都将其铭刻于心。

19世纪末，马克思主义国际性发展的一个重要特征是这一现象的出现，各国初建的马克思主义政党中居领导地位的知识分子发挥着类似恩格斯在他生命的最后10年所发挥的作用。他们力图在自己民族文化的基础上，尝试建立马克思主

<sup>①</sup> 《马克思恩格斯选集》第四卷，第463页。——译者注。



义，以之作为一种统一的思想体系，使它能够解释社会结构各个层面的现象。欧洲第一代马克思主义者中在德国之外有两位最杰出的人物——在德国，恩格斯的特殊地位和运动的规模导致了党内知识分子中的某种“劳动分工”——这两位杰出人物就是意大利的安东尼奥·拉布里奥拉<sup>①</sup>和俄国的普列汉诺夫。

拉布里奥拉是罗马大学的哲学教授，80年代成为马克思主义者。他的论文集《论唯物主义历史观》（1895——1896）代表了继恩格斯之后对马克思主义世界观的第一次综合。拉布里奥拉对上层建筑的问题给予了特别的注意，他将那些或多或少是经济条件的直接“投影”的方面（法律、政治），和不太直接的方面（科学、艺术和宗教）加以区分。对于后者他写到：

在涉及宗教或艺术领域的创造中经济条件和创造成果之间的相互联系是很复杂的……即使人们生活在社会中，但同时还继续生活在自然界中间，并从中吸取自己求知和想象的材料。<sup>②</sup>

这段话的第一部分重复了恩格斯反对简单庸俗化倾向时提出的警告，但第二部分提出了一个新的论题。拉布里奥拉在讨

---

① 安东尼奥·拉布里奥拉（1843——1904）：意大利第一个马克思主义哲学家，杰出的理论家和社会主义运动的活动家。——译者注。

② 安·拉布里奥拉：《关于历史唯物主义》第129页。——译者注。

论艺术和宗教时对之作进一步的探讨。人与自然的联系和将他与自然相联结的人的生物性方面表现了社会生活的一种重要的物质决定性。正如蒂姆帕涅罗 (Timpanero 1974) 指出的：“虽然它们实际上不是不朽的，但这些方面又是永存的；也就是说，它仍与人作为物种的存在相关，这种相关性较之历史的或社会的风俗制度要更稳定得多。”对于拉布里奥拉来说，这些“永存”的因素其作用是相当重要的，它也正是艺术之所以距社会基础“更遥远”的原因，是它之所以能比产生它的时代生命力更长久的原因。对于马克思提出的关于希腊艺术的永久魅力问题，拉布里奥拉提供了一个不同的观察角度。

普列汉诺夫在《艺术与社会生活》中讨论了美的观念，其中包括了相似的观点，即在任何一个特定的时代，流行于社会的美的理想既是人的“生物性”的产物，又是历史条件的产物。普列汉诺夫 (1856——1918) 是俄国社会民主党的创始人，以“俄国马克思主义之父”著称。至列宁的出现和布尔什维克与孟什维克的分裂为止，他一直是公认的俄国共产主义的理论领袖。普列汉诺夫作为一个思想家享有国际声誉，尤其突出的是在美学领域。《艺术与社会生活》写于1912至1913年，在此后20多年中，它是美学领域内的主要著作，这种情况一直延续到马克思早期著作在苏联出版以及由里夫希茨和卢卡契的研究开创出一个不同的传统为止。

如同马克思和恩格斯一样，普列汉诺夫在他生活的大部分时间内也是一个政治流亡者。他关于艺术各种倾向的渊博

知识几乎是百科全书式的。《艺术与社会生活》主要论述了法国和俄国的艺术在当时所遇到的问题，尤其是“为艺术的艺术”。普列汉诺夫指出，艺术上的这种倾向是在艺术家和对艺术创作有浓厚兴趣的人们“与周围社会环境之间的无法解决的不协调的基础上产生的”<sup>①</sup>。同样，作为这一倾向对立面的艺术上的功利主义，总是受到政权的偏爱。“它为了自己的利益就要使一切意识形态都为它自己所从事的事业服务。可是由于政权只在少数情况下是革命的，而在大多数情况下都是保守的，甚至是十分反动的，因此不该认为，功利主义的艺术观好象主要是革命者或一般具有先进思想的人们所特有的。”<sup>②</sup>

普列汉诺夫从这个多少有些出人意外的论断开始，继而转向对“为艺术的艺术”的批判。他指出，这种倾向忽视了“内容”。所有的艺术创作都包含着思想，一部作品的价值存在于它在内容上达到的高度，在这个范围内它表达出对那一时代主要倾向的认识。普列汉诺夫论述了不同的艺术思想与它们的社会联系，进一步发展了马克思主义的艺术社会学。然而在他的解释标准与从马克思主义的观点出发评价或说明一部成功之作的标准之间又存有间隔。卢那卡尔斯基对普列汉诺夫提出挑战，说他似乎接受了某种抽象的美的标准。普列汉诺夫回答道，某种这样的标准也是相对的和由历史决定的。仍然存在着——

① 《普列汉诺夫美学论文集》第二卷，第829页。——译者注。

② 《普列汉诺夫美学论文集》第二卷，第830页。——译者注。

客观的可能性来判断某一艺术构思表现得好不好。现在我们假定画家想画一个“穿蓝衣服的女人”。如果他在自己的画布上所画的真像这样一个女人，那末我们就说他画了一幅很好的画。如果我们在他的画布上看到的，并不是一个穿蓝衣服的女人，而是一些涂上或浓或淡的蓝颜色的立体几何图形，那么我们会说，不管他画的是什么，但不是一幅很好的画。<sup>①</sup>

这里所说的是立体派画家弗·雷泽的作品，具有讽刺意味的是，这个人后来自认为是社会主义艺术家。这段话本身也预示着一场风暴正在俄国降临。在它写成的十年之后，现代主义艺术与共产主义思想的关系以直接的、实践的形式被提出来了。

由于缺乏一种名副其实的马克思主义美学的干预和批评，因此不能充分发展和完成艺术社会学。这种状况出现在早期的马克思主义者中，普列汉诺夫并非是独一无二的。在德国，弗朗茨·梅林为党的出版机构写了大量论文学和艺术问题的著作，但其中绝大部分是为了向工人阶级介绍他们的“遗产”——德国古典文学。他也发展了这一观念：艺术是“人类一种特殊的、与生俱来的能力。”在斯大林主义的30年代，死后的梅林仍然受到指责，他被乔治·卢卡契斥为“文学上的托洛斯基主义”。

---

<sup>①</sup> 《普列汉诺夫美学论文集》第二卷，第887页。——译者注。

值得探讨的是，在马克思和恩格斯本人的美学著作中，这方面的欠缺也是明显的。马科斯·拉菲尔写到，在某个转变时期：

两种态度都是可能的。一是利用某种新秩序力量的兴起，目的在于削弱旧的基础；去阐明它，迫使它自身消亡，这就是积极的、战斗的、革命的态度。另一是坚持着过去，这是向后看的或浪漫主义的态度，承认衰落并为之哀伤，声称生活的意志已经消失。简言之，这是消极的态度。当经济的、政治的和社会性的问题迫在眉睫时，马克思采取了第一种态度；在艺术问题上他对二者均无所取。<sup>①</sup>

但是也有例外于这一责难的情形，它突出地表现在关于拉萨尔戏剧的辩论和恩格斯对现实主义的评论上。不管马克思恩格斯本人对于文学有多么广博的兴趣，他们都从来没有致力于提出一种完整的理论，使之能够显示艺术实践与革命的政治或者思想相符合。当然，在当时他们面临着更为紧迫的任务。在本世纪，要求人们以“积极的、战斗的、革命的”态度对待艺术问题，因此，一种干预主义的策略得以发展。在推翻了政权的（1917年后的俄国）或正在继续这一斗争的一部分国家（30年代的德国、40年代的中国），情形都是如此。

---

<sup>①</sup> Raphael (1968) P.188.

在这种情势下，马克思恩格斯论艺术的著作与其说是提供了答案不如说是指出了问题。他们的论述有必要以新的著作来补充。

从另一角度来看，马克思主义美学也仍然有着被动的、值得思考的一面。1968年在接受一次来访时，路易斯·阿尔都塞（Louis Althusser）就与哲学有关的这一问题谈到：“成为一个马克思列宁主义的哲学家是不容易的。如任何一个‘知识分子’一样，一个哲学教师也是一个小资产者。当他开口时是他的小资产阶级思想在发言。这里的变通和计策是无穷尽的。”<sup>①</sup>这种情景至少在文学和艺术领域可能是严重的，特别是在西欧和学究们之中。因为，只要各种艺术与政治斗争之间看起来距离巨大，马克思主义就有可能被僵化，成为一种有选择的、关于艺术的习惯说教的文本，虽然这样做的也是来自左翼。同样，这里也有一种诱惑，那就是将艺术无疑所具有的特殊效果与资本主义社会官方文化思想所给予它的特权、有威望的地位加以融合。在这种方式中，通过马克思早期著作的某些方面，艺术可被看作是更高地悬浮于上层建筑之上的，它几乎不受思想和阶级的迫切需要的牵制。

这样，马克思和恩格斯文艺思想的遗产并非是明白无误的。最近50年的这一时期，包罗万象的思想见解和理论线索在同样广阔范围的文论中展开了。无疑，某些重点被重新提及，其中最重要的是马克思恩格斯关于艺术特殊地位的讨论。但

---

<sup>①</sup> Althusser (1971) P.12.

是，就在这里也存在着模糊之处。这种特殊地位是一个标志吗？它标志着艺术在思想意识形态中较之法律或政治具有更大得多的独立性，或者它就是表明在基础和上层建筑之间的联系是复杂的，这种复杂性使上层建筑的每一部分也都与艺术一样具有各自的“特殊性？”马克思和恩格斯在这个问题上和其他问题上论述的欠缺标出了一个引起争辩的领域，以后的马克思主义者在这些美学问题上展开了辩论。

### 书 目 简 注

有多种马克思恩格斯论文学艺术的选本，或由莫斯科、或由其他共产党的出版机关发行。其中“非官方”的选本《马克思恩格斯论文学艺术》（1974）是最好的，它由斯蒂芬·莫拉韦斯基（Stefan Morawski）写了长篇序言。所罗门（Solomon 1974）编辑了一个打破惯例的选本，其中包括论乌托邦主义的部分。他在自己的文集中继续探讨了这个问题。

里夫希茨（1973）、迪梅茨（Demetz 1967）和卢卡契（1970）的著作提供了关于马克思恩格斯美学思想的详细论述。苏联后一个时期对普列汉诺夫的批评见罗森塔尔（Rosenthal 1976）的著作。

## 第二章

### 社会主义现实主义与“社会订货”

近来社会主义国家之外的大多数马克思主义美学评论家对社会主义现实主义都是给予三言两语的指责便匆匆带过了这一课题。恩斯特·费歇尔 (Ernst Fischer 1963) 认为, 这一概念尽管它“本身是完全站得住脚的”, 但在艺术实践中它却被滥用了, 最好能用“社会主义艺术”这一术语来替换它。所罗门 (1974) 则把“社会主义现实主义”理论称为“日丹诺夫主义”, 并指出它在马克思主义中没有根基, 反倒是与性压抑有更多的联系。<sup>①</sup>

然而社会主义现实主义作为指导马克思主义艺术实践的理论仍然保留着影响, 这不完全是因为它在几乎每一个社会主义国家都获得了政权的有力支持, 而且从它还可以完全合理地追溯到马克思恩格斯的美学思想。也许更有意义的是, 它重申了根深蒂固的现实主义观念, 这一观念在100多年内对欧洲文化发生了强有力的影响。然而它并非是一帆风顺地出现并成为正统的马克思主义美学上的代表的。1934年社会

---

<sup>①</sup> Fischer (1963) P.107; Solomon (1973) P.239.



主义现实主义的确立是长时期来不间断地论战和斗争的成果。这一论战关系到社会主义艺术的特点，它在1917年俄国革命之后就立即开始了。在17年的论争过程中，那些使后来研究美学的马克思主义作家们感到困惑的几乎所有的问题，当时都以这种或那种形式出现过。

### 1. 列宁时期的文化和艺术

拉布里奥拉和普列汉诺夫曾试图把马克思、恩格斯的一般性结论和提示系统化，使之成为具有普遍性的理论，但是苏联辩论的提法其最早的形式却表明，它已明显地与拉布里奥拉和普列汉诺夫的作法分道扬镳。可以相提并论的是列宁对马克思主义思想的突破，他关于马克思主义政治实践的详尽论述既基于历史唯物主义理论，又与之有所不同。在美学上，早期马克思主义者们是思考型的，他们并没有去按照社会主义斗争的需要对一系列艺术方法进行系统的评估。相反艺术被这样“译解，”它取决于以何种方式与社会现实基础相联系。在关于艺术的政治地位的不多的一些表白中有考茨基下面一段话，最近一位苏联批评家颇不赞同地引用了它：

……物质生产上的共产主义，精神生产上的无政府主义，这就是社会主义生产手段的形式。在这里，无产阶级的统治依靠经济规律来指导。①

① Metchenko (1969) P.11.

正如列宁一样，在1917年俄国的艺术家和批评家不能不承担干预者而非思考者的角色。马克思曾经说过，每个时代统治阶级的思想就是占统治地位的思想。现在无产阶级成为统治阶级，它的思想怎样才能反映在文化领域呢？普列汉诺夫和梅林的论文没有提供指导，而考茨基论及未来社会主义社会特点的一本宣传小册子中的意见，在当时国内战争的背景下，在旧秩序的领导权还远未被击溃时，看来未免过于自得了。

结果，1917年之后最初的见解出自多种来源，既包括马克思主义运动内部，也包括这一运动之外的思想。列宁本人关于文化问题的论述在这一阶段的论争中并未发挥更大的作用，这主要是因为直到1920年党自身才参与到论争中来。那一年所作的决议中解释说：

如果说我们党至今还没有干预这一事务的话，那么这只能由这一事实来解释，那就是，党一直在忙于前线的军事斗争，因而总是没有能够对这些重要的问题经常予以必要的关注。<sup>①</sup>

然而，革命后的一段时期在文化范围内，列宁关于艺术作品作用的意见有效地影响了教育人民委员会——以卢那卡夫斯基为首的文化教育机构的工作，其后，在建立社会主义

---

<sup>①</sup> 《关于无产阶级文化协会——俄共（布）中央委员会的信》，见《无产阶级文化派资料选编》第134页。——译者注。

现实主义理论时，列宁革命前的某些假设也被引用了。

这些意见中最重要的是“党性”原则，它最初出自列宁1905年所写的文章《党的组织和党的文学》，<sup>①</sup>这段论述从此便成为一个论战的对象。不过，这不是对这样一部分马克思主义者而言。这部分人他们希望把自己（和列宁）从社会主义现实主义中分离出去，他们提出两个论据来支持这一理解：一、那篇文章的特定背景是1905年的俄国，文章中的指示不能在其他地方全部照搬；二、文章是针对政治和理论作品而说的，其中不包括文学作品。

文章的写作背景显然是重要的，它是在这样的时刻写出来的，当时沙皇政府正在放宽它对出版物的限制。在此之前公开地与某个政治党派联系在一起的报纸是不允许合法出版的。在这种情况下列宁写到：“关于党的报刊和非党报刊的问题解决得非常简单又非常虚假。很不正常。”<sup>②</sup>对于列宁来说，重要的方面在于，这种形势使社会主义作家有可能完全以个人的、无纪律的方式向合法的出版物投稿，他们作为作家因此会染上资产阶级恶习。现在由于检查制度的放松，这就有可能使出版物成为“百分之九十”的党的出版物。

列宁继续阐明了这种出版物应该采纳的“党的写作原

---

① 这篇文章过去都译为《党的组织和党的文学》，本书作者也是如此。现中共中央编译局列宁斯大林著作编译室一九八二年五月的新译稿已根据《列宁全集》俄文第五版第十二卷原文将这篇文章标题译为《党的组织与党的出版物》，见《马克思主义文艺论著选》第279页。四川人民出版社。以下英文引文即对照新译稿译出。——译者注。

② 同上书，279页。——译者注。

则”。

这不只是说，对于社会主义的无产阶级写作事业不能是个人或集团的赚钱工具，而且根本不能是与无产阶级总的事业无关的个人事业。打倒无党性的写作者！打倒超人的写作者！写作事业应当成为无产阶级总的事业的一部分，成为由工人阶级的整个觉悟的先锋队所开动的一部巨大的社会民主主义机器的“齿轮和螺丝钉”。<sup>①</sup>

列宁接着对上面这个不免有些缺陷的陈述作了限制，他指出：

……在这个事业中，绝对必须保证有个人创造性和个人爱好的广阔天地，有思想和幻想、形式和内容的广阔天地。这一切都是无可争论的，可是这一切只证明，无产阶级的党的事业中写作事业这一部分，不能同无产阶级党的事业的其他部分刻板地等同起来。

很清楚，这一论点是与在资产阶级社会中进行政治斗争的战略有关系的。而且在文章的其他地方，列宁清楚地表明，他所指出的不仅是在作家这方面必须承担某种政治责任，而且在写作事业的各种关系上都必须有一个决定性的变化。他

---

<sup>①</sup> 《马克思主义文艺论著选》第281页。——译者注。

指出，将写作与党的“机构”结合起来，这将“使‘作家管写，读者管读’这个俄国古老的、半奥勃洛摩夫式的、半商业性的原则完全没有立足之地。”在引人注目的这段话中，列宁一针见血地指出了资本主义制度下作家的小资产阶级本性，他的个人主义导致他在所谓“自由表达”思想的掩护下对他的读者群的特点不负责任。列宁指出，当作家与他的“资产阶级出版家”和“资产阶级公众”不可分离时，当“资产阶级公众要求你们作诲淫的小说和图画，用卖淫‘补充’‘神圣’舞台艺术”时，这种自由完全是空洞的。

这一论述中包含着一种作家与受资本主义社会利用的另一种作家相对照的情形，因而在革命后的社会，将列宁的论述应用于艺术便成为合乎情理的了。列宁关于写作应“公开地与无产阶级相联系”的观念预示了“社会主义现实主义”和“社会订货”观念的出现，后者是20年代马雅可夫斯基和他的思想同伙“列夫”<sup>①</sup>的中心观念。

在这篇文章中，列宁仅仅是对政治论文而不是对“创作”而言的究竟是什么呢？文中提到的“思想和幻想、形式和内容”表明，在某种程度上，小说家、画家与论说文作家、哲学家都是包括在一起的。列宁的见解中重要的是，他没有在各种类别的作品中划出泾渭分明的界限来。各类作品都是一

---

<sup>①</sup> “列夫”全称“左翼艺术阵线”，是一九二二年在莫斯科出现的文学团体，马雅可夫斯基为该团体的领导人和组织者。“社会订货”是他们提出的口号之一，根据这一理论，艺术必须制造出具有直接实际效用的东西，必须绝对合乎目的的要求，起某种固定的作用。——译者注。

个统一体中的部分，被列宁视为更重要的是它们的共同点而不是它们的差别。

过去，列宁美学思想的很多方面被“庸俗化”了，（例如关于贝多芬的著名评论）<sup>①</sup>它只会叫人参考这一事实以解释上面所述列宁对小说和新闻事业差异的忽略。然而这种观念却有着深刻重要的思想根源，要理解它的根源、理解苏联美学整体的倾向——它对“社会主义现实主义”的贡献是关键性的，那么，就有必要来探讨19世纪俄国“革命民主主义文学批评”的传统。

关于那一时期，维克多·厄利希写到：

由于政治检查制度的关系使得对政治体制的明确批评几乎近于不可能，因此维护个人权力和暴露社会罪恶的任务大部分落到了有创作能力的作家身上。文学艺术家可以随心所欲以大量间接的方式来逃避检查官的警觉……诗的寓意必须得到解释，若隐若现的思想必须更明确地陈述出来，无论何时，只要政治气氛暂时可能允许少量直言就得这样做。这，显然是文学批评的责任。<sup>②</sup>

当时的批评家中最重要的是赫尔岑、别林斯基、车尔尼

---

① 根据高尔基的回忆，列宁说：“但是我不能常常听音乐，它会刺激神经，使我想说一些漂亮的蠢话，抚摸人们的脑袋，因为他们住在肮脏的地狱里，却能创造出这样美丽的东西来。但是现在，谁的脑袋也不能抚摸一下，——您的手会被咬掉的。”——原注。这段话见《列宁论文学艺术》中译本第418页，——译者注。

② Erlich (1965) P22.

雪夫斯基和杜勃罗留波夫。他们支持普列汉诺夫所说的艺术“功利性”的观点，苏联和其他的马克思主义者发现，赫尔岑等人的政治观和唯物主义世界观正是他们自己的先驱。正如卢卡契赞同地引用过的一段话，它出自车尔尼雪夫斯基对屠格涅夫所写的一个爱情故事“辨析”<sup>①</sup>。这里，批评家能够表明：“自由主义者逃避自农奴解放以来产生的民主主义任务，他们以同样怯懦的方式和同样冠冕堂皇的托辞逃避一如屠格涅夫的主人公，那个人正是这样可耻地从幽会地点逃走了。”<sup>②</sup>由于这一意义与屠格涅夫自己自由主义的政治观相矛盾，卢卡契因而能够宣称，这个故事再一次证明了恩格斯说过的话，现实主义可以取得征服作家思想的“胜利”。

在车尔尼雪夫斯基看来，艺术应该成为生活的教科书，而杜勃罗留波夫则依据这一尺度来评价一部作品，即衡量作品在多大程度上服务于“某一时代或特定人们自然愿望的表达。”<sup>③</sup>列宁本人对托尔斯泰作品的分析完全属于这一传统。在1908年写的《列夫·托尔斯泰是俄国革命的镜子》一文中，他表明“托尔斯泰观点中的矛盾，的确是一面反映农民在我国革命中的历史活动所处的各种矛盾状况的镜子。”<sup>④</sup>列宁所指出的艺术现实主义与作家思想立场的关系不同于恩格斯对巴尔扎克的评价所包括的含义。正如德拉·沃尔佩（Della Volpe 1960）指出的，在巴尔扎克是创作战胜了作家的反

---

① Lukacs (1950) P121.

② Quoted in Vaughan James (1973) P24.

③ 《列宁全集》第15卷第179页。——译者注。

动观点，即创作实际上是反对他的观点的。但根据列宁的说法，托尔斯泰作品的伟大却在于它忠实地体现了革命中的农民的立场，因此也反映了19世纪后半期农民俄国的矛盾。

## 2. “无产阶级文化派”、形式主义和托洛斯基

革命以后列宁文化观的主要锋芒却是直接指向另一方面。列宁认为，在文化战线革命的基本任务是提高大众的文化水平。与这个问题比较起来，文学艺术问题尚无关紧要。列宁在1923年写到，

当我们高谈无产阶级文化及其与资产阶级文化的关系时，实际的数字向我们表明，就是我国资产阶级文化的情形也是很糟的。果然不出所料，我们距离普遍识字还远得很。甚至和沙皇时代（1897年）比，我们的进步也太慢，这是对那些一直在“无产阶级文化”问题上想入非非的人一个严重的警告和责难。<sup>①</sup>

“无产阶级文化”这一有争议的口号是以共产主义者A. A. 波格丹诺夫为首的无产阶级文化派提出来的。十月革命前，列宁曾与波格丹诺夫进行过哲学原则上的激烈论战。他对于革命艺术的见解总结在下面一段话中，这段话出自1918

---

<sup>①</sup> 《列宁选集》第四卷，第676页。——译者注。



年举行的第一次无产阶级文化派大会的决议：

艺术通过活生生的形象的手段，不仅在认识领域，而且也在情感和志向的领域组织社会经验。因此，它乃是阶级社会中组织集体力量——阶级力量的最强有力的工具。无产阶级为了在社会的工作、斗争和建设组织中组织自己的力量，必须有自己阶级的艺术。这一艺术的精神是劳动的集体主义；它从劳动的集体主义观点出发，认识和反映世界，表现其情感的联系及其战斗的和创造的意志的联系。<sup>①</sup>

当时留在国内的广大知识分子最初拒绝与苏维埃国家和它的文化机构合作。无产阶级文化派充分利用了这一时机，此外还因为得到波格丹诺夫以前的同伴卢那卡尔斯基的鼓励，它很快在全国各地建立了由“创作室”组成的工作网。在“创作室”里，无产者将受到训练以成为作家和艺术家。

无产阶级文化派拒绝与非无产阶级出身的知识分子有任何联系，完全排斥过去资产阶级社会产生的艺术，这种宗派主义很快激起了来自布尔什维克领导的反击。列宁在任何情况下都坚持，艺术试验应该等当前的任务完成之后再行。但同时他也如托洛斯基一样，认为在艺术领域里的共产主义革

---

<sup>①</sup> 《无产阶级文化派资料选编》第1页。——译者注。

命是渐进性的：它的工作是从前代文艺中选择最好的东西，使之能够为大众所接受，并在这一基础上建立新艺术。

在列宁看来，这些只是策略问题，它基于这一认识即对于社会生活的某一部分应予优先考虑。而机智灵活的托洛斯基走得更远：在1923年发表的《文学与革命》一书中，他在列宁优先考虑那一思想的基础上发展出强有力的理论见解。这部著作从党的立场——“保卫工人阶级的历史利益，并且必然是更客观和更明智的立场”<sup>①</sup>——出发，论述了苏联文学中存在的所有的倾向。托洛斯基代表党发展了关于社会主义艺术作品之性质及艺术自身特点的观点。

托洛斯基论证说，无产阶级艺术“在我们所讲的资产阶级艺术不可比拟的重要意义上”来说是不可能出现的。原因有两点，第一，无产阶级普遍的文化水平太低，它不能提供那样的日常生活环境，激发“他（艺术家）所需要的全部灵感，同时使他掌握技巧的规程。”因此，自觉的无产阶级作家必不可免地要信赖知识界中的同类——“同路人”作家。托洛斯基以“同路人”称呼数字正在增长的大量艺术家，他们接受革命，但还没有成为共产主义者。第二，托洛斯基论证说，在理论上，特殊的“无产阶级文化”的观念是不正确的。在社会主义制度下，无产阶级的使命是使社会向无阶级社会发展，在这个过程中，它将与从资本主义过渡而来的其他阶级一齐消失。只有在这时，一种“新的、真正的文化”才

---

<sup>①</sup> Trotsky (1957) P219.

能发展起来。

在讨论艺术创作的特点时，托洛斯基同意恩格斯所说的，一部作品的优异并非必得依赖作家自觉地把握某种思想意识不可，因此，“同路人”作家也能够为苏联文学作出贡献。但在另一段话中讨论有政治信仰指导的作家所写的苏联文学作品时，他的论证却起了一个奇异的扭结。托洛斯基说，马雅可夫斯基加入到无产阶级的行列来以前，他的创作是有力的，虽然还缺乏形式。可是，当他“决定转变到无产阶级路线上来，写作《一千五百万》时，他就陷入了最可怕的理性主义的折磨中。这也就是说，他的逻辑思维超越了他自己的创作实际条件。”<sup>①</sup>作为这一分析的理论支柱，托洛斯基认为，艺术创作中的下意识或非理性特点意味着，它“落后于人精神上的其他表达方式，更勿庸说阶级的精神了。”

这种观点显示出的审美意识与苏联早期的文学史处于相悖的关系中。在托洛斯基被斯大林击败又放逐出苏联后，当时在文化政策上占统治地位的人物是有可能在上述观点中发现托洛斯基的“越轨”之处的。事实正是如此，如当代苏联文学正统的研究人员梅特钦科就指出，这正是托洛斯基主义在艺术上的表现，“企图使艺术脱离思想政治舞台。”<sup>②</sup>因为托洛斯基的表白不仅意味着，一种真正的政治艺术是难于实现的，而且还否认了由社会主义思想意识来组织真正的艺术实践的可能性。顺理成章，甚至连最热情的共产主义艺术家也

① Trotsky (1957) .

② Metchenko (1969) P.13.

被认为与同路人实际上陷入了同样的处境，他的作品质量与他的政治品质没有什么必要的联系。

《文学与革命》这部著作除了某些分散的远见卓识外，它那建立起社会主义社会一般的艺术理论的企图是不成熟的，甚至是有失肤浅的。托洛斯基的盲动与列宁更为实际的观点形成了鲜明对照，他认为只有当无产阶级成为了一个有文化的阶级时讨论无产阶级文学才能被提上议事日程。托洛斯基理论中起决定作用的因素来自以普列汉诺夫为代表的更传统的马克思主义美学。在这本书最驰名的一章中正是对这些观点的阐发最著成效，他并以此论述了形式主义学派的批评家和诗人。

形式主义源起于革命前的俄国，他们采用最新的语言学研究的成果，支持先锋派的诗、尤其是未来主义的诗创作。如同其他先锋派的知识分子、著名的结构主义者一样，他们把自己与革命联系在一起。把自己与传统艺术的对立与无产阶级对传统社会的否定等同起来。

然而他们的作品激起了马克思主义作家们的猛烈攻击，马克思主义的作家认为，形式主义者集中注意于艺术的形式和技巧，否认了艺术作品的社会起源和社会决定作用。这是因为在初期，形式主义者曾通过论战反对与普列汉诺夫相联系的、对文学的社会学解释。这种社会学的观点在革命后正统的马克思主义批评中占有统治地位。

从上述观点来说，人们普遍认为托洛斯基对形式主义作了最有效的批评。这全不是由于托洛斯基承认形式主义的技

巧分析是有价值的——既然艺术不仅是世界的反映。而且也是“根据艺术的特殊规律对现实的偏离和变形”——而是因为托洛斯基看来，这些技巧一旦被普遍的理论努力拔高到以此解释整个艺术时，形式主义就变成反动的了。

形式主义者是圣·约翰的信徒，他们相信“文字是开始”，(in the beginning was the Word)，然而我们相信行为是开始。文字只是作为语音的影子而紧随其后。<sup>①</sup>

形式主义的一个重要人物鲍利斯·艾亨鲍姆回答托洛斯基说，马克思主义和形式主义并非如两条平行线那样完全不能重合，它们只是两种不同的努力罢了。还有另一些形式主义者试图把马克思主义和形式主义综合为一种“形式社会学”理论，其中形式主义技巧可以解释作品的内部结构，马克思主义可以判定作品的思想特点。但是，形式主义的主要意义在于，它所提出的“灵感”、“非理性”等艺术观念对于初期的苏联文学理论是一个挑战（托洛斯基），随后提出的艺术的心理功能（波格丹诺夫）则是其他所有的美学派别、从无产阶级文化派到同路人作家所共有的观点。

另一方面，政治上责任感更强的形式主义者使自己与苏维埃社会内更富远见的思想结为同盟，他们强调技巧和对事物规律的理解。如诗人马雅可夫斯基和批评家奥赛普·布里

---

<sup>①</sup> Trotsky (1957) P.183.

克论证说，形式主义对“文学创作规律”的研究是“年轻的无产阶级作家最好的教育家”，这些作家们仍苦于那种“‘表达自己’的渴望。对无产阶级创作进行帮助不靠侈谈‘无产阶级精神’和‘共产主义意识’，而要依靠明确的、关于当代诗歌创作手段的技巧知识。”<sup>①</sup>

形式主义和未来主义的左翼组成了“列夫”团体，通过刊物《列夫》（左翼艺术阵线）发表他们的见解。其中最重要的一个方面是它的早期认识，即认为文学不再是美学的主要对象，如出自19世纪的种种倾向所假定的那样。美学的主要对象应该是社会主义新社会正在产生出的、它自己的大众艺术形式，最典型的是电影和书画刻印艺术（the graphic arts）。马雅可夫斯基自己为国家机构设计和绘制过标语、广告题材，此外“列夫”中还有如设计师爱·李希特斯基<sup>②</sup>和电影导演爱森斯坦这些重要人物。

### 3. “列夫”与“社会订货”

爱·李希特斯基（1890—1941）设计了十月革命初年被高举着通过红场的苏维埃旗帜。他曾和查格尔（Chagall）、马利维奇（Malevich）一起执教，受到过构成主义思想的强烈影响。正如布里克和马雅可夫斯基把形式主义理论的主要

---

① Brik (1974) P.52.

② Ei·Lissitsky (1890--1941)受到过俄国构成主义画派的影响，“列夫”主要成员之一。——译者注。

论题政治化了一样，李希特斯基把构成主义的原则激进化了并将它应用于革命后的社会。作为绘画方面的一个运动，构成主义提出了所谓“画架艺术”(easel art)的观点：它以功利性的批评标准对抗传统的审美价值。后来，在采纳新的形式——标语、壁画、杂志、舞台布景——的过程中，构成主义的原则被拿来决定新的大众媒介的风格和作用。

李希特斯基在这个过程中发挥了关键作用，他有效地清除了横亘于纯艺术和应用艺术中的界限。他重新提及审美自身的“独特性”问题，并问到：这个“独特性”除了是一般生产的一个分支外难道还是别的什么吗？他提出了社会改造和艺术改造彼此清晰的关联。“传统形式的书籍借助广告的形式被散布到四面八方，它被成百倍地放大、色彩鲜明，街头巷尾随处可见。”<sup>①</sup>李希特斯基还在另一处写到：“‘画架绘画’的创新使巨大的艺术作品成为可能，但现在它已失去了这种力量。电影艺术和插图周刊已经超过了它。我们为技术赋予我们的各种新手段而欢欣鼓舞……”<sup>②</sup>

根据李希特斯基的观点，革命为艺术提供了新的观众，“大众、半文盲的大众”，他们的客观需要要求新的传播形式。“列夫”采用“社会订货”(Social command——sotsialnyy Zakaz)的说法来描述这种关系。曾担任过这个团体“秘书长”的奥赛普·布里克是公认的、最早提出这一说法的人。“社会订货”首先把“列夫”关于艺术家与他的公众之间

① Bojko (1972) P.33.

② Lissitsky (1967) P.43.

关系的概念从原先的各种概念中区别开来，他们认为这些概念都已经被革命所废除了。这其中包括艺术为“市场力量”所决定的关系，在这种关系中，艺术家先是根据内心冲动形成他的作品，然后以一种无计划的方式将之公诸于众，由某个保护人通过形成惯例的经纪制度予以确认，而不管这个保护人是贵族还是资产阶级。

最明白地显示“社会订货”意思的是马雅可夫斯基的小册子《诗是怎样作成的？》，这是20年代出现在苏联文学理论中最重要的篇目之一。这一时期的许多辩论文章被一场非生产性的论战搞糟了，这类笔战不去加强论点的尖锐性，却只是夸大其辞，以偏概全。在社会主义现实主义于1934年正式确定为党的政策之后，这一倾向才完全衰落下去，同时日丹诺夫的“警察方法”（“police methods”）决定了文化评论的基调。

马雅可夫斯基的文章是论战性的——它被用来对抗其他各种学究们在诗歌艺术方面为指导工农而写的课本。它的论点是通过详细显示一首诗的创作过程来论证的。“社会订货”的关键性界说包括在以下几点中：

6. 只有在除了诗以外不可能用别的方式来表达时才拿笔写诗，只有在你清楚地感觉到社会订货时才把你准备好了的东西创作出来。

7. 要精确地理解社会订货，一个诗人必须处在事物和重大事件的中心。对于诗人，经济理论知识、对日常生



活真实性的理解、沉浸于历史的科学研究都是他作品的重要基础，这一切较之那些崇拜过去的唯心主义教授们所写的学究气的课本要重要得多。

8. 要尽可能好地完成社会订货，你必须站在阶级先锋队的行列中，和你所属的阶级一起在所有的战线上进行斗争。你必须彻底粉碎那种艺术不问政治的神话。旧的神话在“广阔的史诗画面”这类废话掩盖下以新的形式重新冒了出来（首先是史诗，然后是客观的，最终是政治上不负责任），要不就是什么“宏大的风格”（先是宏大的，然后是拔高的，最终是神圣的），如此等等。<sup>①</sup>

关于“社会订货”这一概念与经纪制度之间的区别，马雅可夫斯基在别处作了强调。他指出，检验“社会订货与实际经销之间的不同”是有教育意义的。“社会订货”实际上被马雅可夫斯基视为列宁演示的科学社会主义的政治学在艺术上的对等物，是艺术家对社会现实的一种干预。

“社会订货”总结了诗创作的外部关系和决定因素，在考虑诗所牵涉的内部因素时，马雅可夫斯基采用了与马克思在经济学范围分析生产过程相似的类比：“诗是一种产品，属于非常难于生产、非常复杂的类别，但仍是一种产品。”与之相比，实际上在俄国几乎其他所有的美学家都采取了反映论的立场，认为诗正如列宁论托尔斯泰时所说，在某种意义上是

---

<sup>①</sup> Mayakovsky (1970) PP.56—57.

社会现实的一面镜子。马雅可夫斯基在将诗定义为一种产品之后继续提出了几个更进一步的观点。一个诗人不应该从过去现成的模式起步，而应该从理解“产品的制造过程”起步，“诗构成的每一步都需要创新。”马雅可夫斯基所说的“创新”显示出，他坚持形式主义关于“陌生化”的基本思想。这个术语要求的是作家应具有这样的能力，即采用艺术的手段，以人们不熟悉的方式表现司空见惯的东西，使读者理解现实而不仅仅只是认识现实。在《诗是怎样作成的》一书中，马雅可夫斯基能够把一些先锋派的基本思想与一种政治化的艺术理论合并起来，这种情形在后来的作家那里将重新出现，其中最为显著的是10年后德国的瓦尔特·本亚明。

“列夫”艺术家和他们“社会订货”的理论受到了有力的抨击，它来自更加正统的马克思主义批评家们。他们中有亚历山大·沃隆斯基。沃隆斯基是共产党员，担任着《红色处女地》这份20年代影响很大的刊物的主编，这份刊物与“同路人”有密切的联系。他批评“列夫”把艺术降低为仅仅是一种技艺，这就否定了艺术的认识特点，否定了它与社会的有机联系，否定了它是阶级关系的反映，沃隆斯基与绝大多数马克思主义者一样，认为艺术具有特殊的性质特点（在某些方面类似于科学），这使它区别于更一般的思想意识活动。他正确地认识到，“列夫”的理论，正是针对这一观点发起了直接的猛攻。

马雅可夫斯基1930年逝世，至此时“列夫”已经解散，它的观点被官方谴责为“形式主义”。这个术语日益成为耻辱

的印记，正如“社会主义现实主义”变成了艺术家是否卓越的试金石一样。然而，在欧洲的其他地方，形式主义一派的思想却在更加正统的学术团体中产生着影响，主要通过流亡的诺曼·雅各布森（Roman Jakobson）的影响和威勒克、沃伦的《文学理论》（Wellek and Warren, 1949），形式主义方法进入了文学批评的主流。形式主义所强调的对本文固有内容的分析受到了学院派的欢迎，他们面对着社会学和心理学的侵入而重视维护自己的独立性。

从更普遍的意义来看，形式主义所强调的结构分析对于近年来被称之为“结构主义”的这种广泛传播的精神热潮是发挥了它的作用的，列维·斯特劳斯和雅各布森合作写出了著名文章，采用结构主义语言学的方法分析波德莱尔的诗《猫》。结构主义的“左翼”在“列夫”思想中重新发现了受形式主义影响的成分，这同时也代表了当代人所致力于的某种模式——使先锋派的艺术作品与革命政治密切合作的模式。

#### 4. 党的文艺政策与社会主义现实主义的出现<sup>①</sup>

在整个20年代，苏联共产党中央都没有给任何个别的艺

---

<sup>①</sup> 原文为“党的政策与社会主义现实主义的出现”，根据下文内容，译者以为译成“党的文艺政策与社会主义现实主义的出现”更为明确，特此注明。——译者注。

术派别以行政上的支持。1925年作出的“关于党在文学方面的政策”这一决议中指出：“既然领导着整个文学，党就不可能支持某一文学派别（在根据对形式和风格的观点的不同而划分这些派别的时候），正如党不能以决议来解决家庭形式问题一样。”<sup>①</sup>

无论如何，这并不等于说在文学上采取“自由放任”的政策。1917年后的头15年的每一阶段，党在文化问题上的立场也反映了它一般的、政治和经济的方向，而“从整体上指导文学”逐渐变成对文学采取某种硬性规定的态度。1925年的决议产生于新经济政策时期，它反映了经济上有限的“自由市场”的形势。文学上这种自由是有限度的，它取决于这一事实，整个国家已经“进入了文化革命的领域”，“阶级斗争……在文学战线上并没有结束”。

这种方向比托洛斯基在《文学与革命》中提出的走得更远，因为托洛斯基并没有涉及艺术上阶级斗争的尖锐表现；它号召说苏联作家应该“吸取过去作家的全部技巧成就，去创造合适的形式，使之能为千百万人所接受，”这与“列夫”也没有关系。“列夫”的作家们感到，他们的新方法的力量正是在于它们特别易为“千百万人所接受”，尤其是对“半文盲”的人们如李希特斯基所指出的。

1925年的决议对沃隆斯基的《红色处女地》这一组织更有利，因为它讨论的中心就是处理各个作家团体（无产阶级作

---

<sup>①</sup> 《“拉普”资料汇编》上，第320页。——译者注。Vaughan James (1973) PP.116—119.——原注。

家、农民作家、同路人作家)之间的阶级关系问题和避免无产阶级作家团体建立起对其他团体的绝对权力。这个决议对“瓦普<sup>①</sup>”(无产阶级作家协会)的倾向无疑是一个批评,“瓦普”严格地坚持在文学中共产党员有绝对权力的原则(这也是由于其中的不少成员有无产阶级文化派的背景),结果导致了决议中所指责的“共产党员的自负”。

第一个和第二个五年计划期间,经济政策和艺术实践相互间进一步靠拢了。在第一个时期(1928——1932),新经济政策的结束和农业集体化重新唤起了群众的热情和类似革命后初期年代的那种阶级斗争。不待党制定法令,各个有责任感的艺术团体就直接响应了这种明显的“社会订货”的形势。

“列夫”推行它的激进主义理论其结局是合乎逻辑的。在攻击了“审美”所独有的特征之后,他们开始从事“事实文学”,“在工人通讯员运动中打破作家与读者之间的界限”,“创造性地介入新闻领域。”<sup>②</sup>因此,原舞台导演特列季亚科夫(Tretyakov)来到工厂和电站工地,观察、描写“社会主义建设”,通过当墙报编辑,直接参与其事。“列夫”的工作第一次得到无产阶级的重要回应。党中央《关于改进青年和

---

① “瓦普”(the VAP):1925年1月,以“莫斯科无产阶级作家联合会”为中心,召开了第一次全苏无产阶级作家会议,会上重新选举了“全苏无产阶级作家联合会”的理事会,这个联合会,一般称为“瓦普”。“瓦普”内的领导核心“俄罗斯无产阶级作家联合会”简称“拉普”(the RAPP)。参阅李辉凡:《“拉普”初探》,《苏联文学史论文集》。——译者注。

② Brewster (1978) P.7. See also Brown (1958) .

儿童文学的措施》(1928) 这一决议也同样没有把新闻和文学区别开来,同时新的“事实文学”还得到共青团报纸的支持。为了响应“列夫”的这一倡导,“拉普”(“瓦普”的继承者)提出做“文学上的工人突击手”的号召,虽然他们创作的结果不过是让心理现实主义支配小说的框架,明显地重复了19世纪的小说。沃隆斯基一派既反对“拉普”的,也反对“列夫”的僵化,他们在文学中倡导广阔的社会主义人道主义,但这一派已经处于劣势了,沃隆斯基作为托洛斯基的追随者被开除出党,同时解除了他的《红色处女地》主编的职务。

第二个五年计划(1932——1936)的制定是基于这种形势:激烈的阶级斗争结束了,一个团结的时代开始了。1932年,作家和艺术家走向联合,组成了一个统一的组织——作家协会。党作出决定,要求解散各个对立的派别,这以《真理报》的社论为端倪。社论抨击“拉普”在阶级斗争已经缓和下来的时代仍然坚持“共产党员的自负”这种派性态度。然而,这种批评仍是在文化政治的水平、而不是在政策水平上进行的。1934年以后苏联文学中受到认可的风格很大程度上还是基于“拉普”同人的心理现实主义的解释。

1934年在第一次全苏作家协会的代表大会上,社会主义现实主义被正式采纳作为苏联艺术的目标。在会上作主要发言的是高尔基、布哈林和日丹诺夫,日丹诺夫当时还是一位不太著名的中央书记。高尔基在主席台上出现的这一事实与他所作的报告具有同样的重要性,作为一位革命前的重要的现实主义小说家和戏剧作家,他体现了19世纪革命民主主义

的现实主义与新的社会主义现实主义的联系。

高尔基在大会上的发言题为《苏联的文学》，他确定了苏联文学与过去的文学几个根本不同的特点。他论证说，“资产阶级从来不掩饰对于文化创造的强烈欲望”，这一观点，尽管在马克思主义思想里有着纯正的渊源，同时还牵涉到对上一世纪批判现实主义的解释，批判现实主义是“反对大资产阶级所复活了的封建主的保守主义”的斗争。高尔基接着对创作发出号召说：“要使劳动人民成为我们作品中的主要人物。”这种现实主义还需与革命浪漫主义结合在一起，高尔基从以令人信服的神话为特征的民间故事中看到了这种成分的源泉：

如果在从既定的现实中所抽出的意义上面再加上——依据假想的逻辑加以推想——所愿望的、可能的东西，这样来补充形象，——那末我们就有了浪漫主义，这种浪漫主义是神话的基础，而且它是极其有益的，因为它帮助激起对现实的革命态度，即实际地改变世界的态度。<sup>①</sup>

这里显示出，高尔基的思想融入了马克思主义思想的这样一部分，它通过论及艺术在部落社会的起源来强调艺术的特殊位置。在部落社会中，艺术作为仪式或巫术其功能在于激发

---

<sup>①</sup> 高尔基：《苏联的文学》（1934），是高尔基《文学论文选》人民文学出版社1958年版第337～338页。

“实际地改变世界的态度”，这一方式马克思在1857年关于希腊艺术的著名的探讨中就曾作过描述。

第一次全苏作家代表大会的首要目的是把作家统一在党的指导下，也许，在这样一个代表大会上所能作出的最明智、卓越的调停是尼古拉·布哈林（1888——1937）的报告。很长一段时期内，他曾是苏联党内的一个重要理论家。在其右翼团体被斯大林击败后，这时仅仅是暂时恢复了他的工作。过去他对占优势的列宁主义路线关于苏联文化“渐进性”特点这一看法持有不同意见；他曾坚持某些无产阶级文化派的观点，认为如果说资产阶级国家必须被粉碎的话，资产阶级文化作为一个机制的整体也必须如此。它是要“被无产阶级同化”的，但这仅仅是指对“它的一些部分作不同的安排”<sup>①</sup>。

在大会发言中，布哈林把艺术作为一种认知的方式与科学进行比较，他说：

对于科学来说，整个世界的质的多样性与统一性采取了其他的各种形式，这些形式与直接的感觉完全不同，但给予现实以更恰当的反映——也就是更真实……艺术并不是从直接的经验中抽象出来的。这里的感受经验——加倍地具体和加倍地生动——是它自身的浓缩。<sup>②</sup>

---

① See Brewster (1976) P.4.

② Solomon (1973) P.209.



布哈林继续阐明这一观点，他表明，艺术与科学相比较必定居于次要地位，因为艺术仅仅表现表面现象，而科学则反映出现实中内蕴着的本质。他这样给艺术下定义后说：“这并不意味着我们在讨论一个幻想或梦……。本质通过现象显示，本质融化在现象之中。感觉并不把我们同世界隔开。”最后的这种看法已经非常接近于乔治·卢卡契，他在30年代正是采取这种见解发展了他自己的社会主义现实主义的認識论。

布哈林并没有进一步发展这一论点，他转而考察了文学艺术的材料即文字的问题。如同10多年前的托洛斯基一样，他直言不讳地承认形式主义者对技巧的评价，并要求对语言作出社会学的分析。在这样做的时候，他的方法集中在一个重要的然而常常为形式主义的语音学家所忽视而与米海尔·巴赫金的工作相联系的倾向上。（巴赫金也用V·N·Volosinov的笔名写作。<sup>①</sup>）巴赫金试图建立马克思主义的语言学理论，他把文字看作“卓越的意识现象”，并使自己与苏联巴甫洛夫和维戈特斯基（Vygotsky）新的心理学相互一致起来。在这个过程中，他企图跨越形式主义者关于语言的非社会性系统与信奉“社会心理”这个模糊观念之间的障碍。“社会心理”的提法源自普列汉诺夫，它在正统的马克思主义中表示社会基础与语言结构之间的联系。语言本身是历史和阶级斗争的产物，用布哈林的话来说：“在文字的微观世界中嵌入了历史的宏观世界。”

---

<sup>①</sup> Bakhtin (1968), Volosinov (1973). On Bakhtin, See Kristeva (1972).

布哈林追溯艺术的历史发展的形式，从而对苏联创作新范式的定义作出了他的贡献。他表明，艺术的社会职能有长远的历史，它与“古老的、名符其实的百科全书宇宙起源论同时开始”，而在罗马，文学研究是手段，凭借于此，

社会和社会领导在理想的王国、以理想化的形式把自己重新创造出来，他们反复重述自己的意见、思想、概念、情感、性格、志向、理想和美德。<sup>①</sup>

这两种成分也许将令人惊讶地成为小说中社会主义现实主义实践的重要方面：技巧和精确的细节的完美结合进入作品，赋予了小说以“诗意的百科全书”的功能；同时，罗马人通过文学重新创造社会价值，这一特点也是坚决支持社会主义现实主义的作家们的中心特点。尽管在某些方面，如对于“正面人物”的看法，他们并非与布哈林的意见一致。布哈林曾提醒人们说：“统一并不意味着我们必须在同样的时间内唱同样的歌……统一既不意味着要表现同样理想的典型与‘恶棍’，也不是禁止在文章中暴露矛盾和丑恶。”<sup>②</sup>

在最初的解释中，社会主义现实主义不是一个统一的风格，而是一个所有的作家都必须采纳的观点或观察角度。这种观点是为苏维埃社会的特点和作家所面临的新的读者所决定的。关于苏联文学论争中经常出现的这一论题，布哈林在

---

① Solomon (1973) P. 213.

② Quoted in Biro (1971) P. 27.

大会发言中重申说：

在社会主义正在成为现实的社会，体力劳动和脑力劳动的区别将逐渐消失。一种新型的人正在出现，他们为了改造世界而认识世界。仅仅只是思考，仅仅只是描写对象，而不去阐明引起动机的趋势，不提及对客观世界实际的改造，这一切都已成为过去了。因此，社会主义现实主义不能以左拉的自然主义观点为基础，左拉提出“按其本来面目”来描写现实，但仅此而已。社会主义现实主义也同样不能接受他的另一口号：“不再需要想象”。社会主义现实主义敢于“梦想”，也应该如此——只要是以发展的真实趋势为基础。<sup>①</sup>

这种劝善的基调是社会主义现实主义作为一种行政命令的真正的基调。抨击自然主义成为一个常见的论题，它在卢卡契那里获得了最充分的发展。而上述最后一句那种令人不安的“科学的乌托邦主义”则显示出：对给予艺术家“梦想”这一艺术上的特许证——党尚持怀疑态度。上面提出的关于新型艺术与在苏联社会内部取消劳动分工之间的关系，这是布哈林所独有的观点，但实际情况则是另一番情景。在30年代，人们目睹了苏联社会不断的分化，知识分子从工人阶级中急剧地分化出来，布哈林观点的理论意义也就削弱了。特列季

---

<sup>①</sup> Quoted in Biro (1971) P. 27.

亚科夫的“工人通讯员”时代宣告结束，艺术家的联合造成了一个特殊的阶层，它以作家协会、美术家协会、电影家协会、音乐家协会的组成为标志。一个艺术家如果被开除出协会，那在实际上也就意味着他艺术生涯的终结。

“完美”的社会主义现实主义的行政领导者是A·A·日丹诺夫（1896——1948），在第一次作家代表大会上他的重要讲话标志着在苏联文化生活中开始了他的统治。他的讲话首先概括了不久前召开的第十七届党的代表大会以来的政治形势，他指出，有必要“克服经济中和人们意识中的资本主义残余”。日丹诺夫本人基本的美学观是把普列汉诺夫的艺术社会学（这种学说认为作品反映产生它的社会），与艺术家自发地接受指示、创造这种文学结为一体。因此，他强调，正如苏联文学是“社会主义制度的成功和成就的反映”一样，“资产阶级文学的衰颓与腐朽源于资本主义制度的衰颓与腐朽。”苏联作家应该思考斯大林给予他们的称号——“人类灵魂的工程师”，思考这一称号赋予了他们何种责任。在给社会主义现实主义定义的一段最有影响的话中，日丹诺夫恳切地回答了这一问题：

这就是说，第一，要知道生活，以便善于在艺术作品中把它真实地描写出来，不是烦琐地、不是死板地、不是简单地描写“客观的现实”，而是要从其革命发展中描写现实。并且，艺术描写的真实性和具体性，必须和那以社会主义精神从思想上改造和教育劳动人民的任务

结合起来。这种文学创作和文学批评的方法，就是我们称之为社会主义现实主义的方法。<sup>①</sup>

虽然日丹诺夫同意布哈林所说的，这种方法并没有为社会主义现实主义作品规定某一种风格，“你们有多种武器任你们使用”，但是一种主导性的风格不久就出现了。第一批体现了这种新方法的杰作受到热烈欢迎，其中有法捷耶夫的《恰巴耶夫》(Chahyev 1932)，<sup>②</sup>奥斯特洛夫斯基《钢铁是怎样炼成的》(1934)。这两部作品都是心理现实主义的自传性小说，都为树立苏联小说中“正面人物”的典范作出了重要贡献。奥斯特洛夫斯基的作品连续销售达4000多万册，作品的中心人物忠诚于党的理想主义精神被推崇为世世代代的青年共产主义者学习的榜样。

正如布鲁斯特(Brewster 1976)所指出的，社会主义现实主义的理论原则吸取了20年代各种美学派别的思想，这一理论在某种程度上既是那些斗争的产物，也是由党从外部加之于作家的：“对一种直觉的现实主义的重要要求明显地吸收了‘山隘’<sup>③</sup>（《红色处女地》内部的团体）派的思想，包容革命

---

① 日丹诺夫：《在第一次全苏作家代表大会上的讲演》，见《苏联文学艺术问题》人民文学出版社1959年版，第21页。——译者注

② 这里作者有误，《恰巴耶夫》系富尔曼诺夫的长篇小说，苏联文学的代表作之一，写于1923年。——译者注。

③ “山隘”(Pereval)是1923年末于《红色处女地》内部产生的文学团体。其理论家为戈尔包夫和列日涅夫，他们发展了沃隆斯基关于创作行动即“揭下覆盖物”的过程，“直接”印象是艺术创作的基础等思想，提出创作的“真诚”和直觉主义的原则。——译者注。

浪漫主义更接近无产阶级文化派，而‘人类灵魂的工程师’这一称呼具有清晰的‘列夫’艺术家的音调。”

然而，在实践中，社会主义现实主义则意味着采用19世纪现实主义小说和绘画的技巧，将它们与新的社会主义的内容结合起来。绘画中的典范是列宾，沙皇时代的一位民主主义艺术家；文学中的英雄是托尔斯泰和高尔基。在电影方面，爱森斯坦、普多夫金和维尔托夫的实验性作品被抛弃了，以便在电影中反映现实主义小说故事性的情节风格。<sup>①</sup> 30年代大多数大型电影都是根据成功的小说改编的，诸如《恰巴耶夫》或由官方认可的历史题材：爱森斯坦完成的最后一部电影以民族英雄亚历山大·涅夫斯基作为题材，计划是依照斯大林本人的指示进行的。他导演的《白静草原》受到指责，被要求缩减其中射击的镜头，因为他的“革命浪漫主义”对于当局又过于革命了。同时，他计划拍摄关于马克思《资本论》的影片也从未实现。在音乐方面，新的正统用了更长的时间才得以形成。正如从“意识转变”的观点来看，这种艺术形式居于较次要的位置，（第一次音乐家代表大会迟至1948年才召开），给音乐领域的社会主义现实主义下定义还存在着疑惑。是否采用了西方现代音乐中的“颓废”思想，这成为一个否定性的检验标准，肖斯塔柯维奇（Shostakovitch）和某些人因此受到猛烈攻击，被斥为“形式主义者。”

---

<sup>①</sup> On Soviet cinema see Leyda (1960) .

在日丹诺夫时代，一个艺术家可能犯错误的主要越轨行为就是“形式主义”。如果说它有什么精确含义的话，那也就是代表着不情愿采用官方认可的艺术形式，代表对资本主义国家先锋派的艺术方法有“不健康”的兴趣。因为那些方法必定都是被资本主义的社会制度所污染了的。但对于社会主义现实主义者来说，存在着一个逻辑上的问题，即如何对待资本主义国家“进步的现实主义”艺术家（用卢卡契的术语来说是“批判现实主义者”），特别是在共产国际采取了与其他反法西斯党派联合的“人民阵线”的政策之时。但由于社会主义现实主义从来不是一个系统的理论，可以在旧的“现实主义的胜利”这一意义上使用它，因此某些资产阶级的艺术家由于采用了正确的艺术方法（古典现实主义），还因为对苏联的友好态度，所以避免了他们的颓废派同行的命运。一个有失确切的判断标准使得象安德列·纪德这样一个未必合适的作家也进入了进步作家的行列。

## 5. 社会主义现实主义的演变

1934年以来苏联艺术创作和出版状况的政治历史是曲折和复杂的。比较起来，美学理论的历史更是缺乏进展，几乎没有出现理论争辩。苏联的文化制度关涉着批评家和学者的劳动分工，前者作为思想评论家论及最紧迫的问题，后者进行历史研究。自1956年“反斯大林化”开始以来，关于社会主义现实主义也出现了新的解释，具体表现在放宽对社会主

又现实主义在风格方面的限制，在放宽的界限内这一方法才能被真正地应用。这样，布莱希特也被承认为先驱者了，而在30年代他却因沾染了“现代主义”而受到怀疑。

学者们所进行的研究中，有相当一部分工作是使社会主义现实主义理论牢牢建立在马克思主义传统的基础上。里夫希茨写了论马克思美学思想的巨著，企图在马克思早期著作中为马克思主义的艺术理论找到独立于19世纪现实主义传统的基础。继他之后，尤里·达维多夫<sup>①</sup>（1967）重新阐述了苏联20年代美学的历史，他根据“早期马克思主义”的美学观肯定地评价了马雅可夫斯基和象征主义诗人勃洛克。达维多夫把这些作家从那一时期的“极左倾向”中区别出来，按他的说法，那种倾向的根本错误是否认艺术作为一种社会实践的特殊性。在文中，他详细论述了“列夫”的理论以及鲍利斯·阿尔瓦托夫<sup>②</sup>的思想，后者创立了艺术是生产建设的理论。然而，在达维多夫的著作中，对官方理论最重要的修正是对托尔斯泰后期思想的抨击，他谴责了托尔斯泰“原始共产主义”的艺术观，其中提到托尔斯泰关于艺术目前的形式都应予以废止这一看法。

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

---

① 尤里·达维多夫 (Yuri Davidov)，生于1929年，当代苏联文艺批评家。——译者注。

② 鲍利斯·阿尔瓦托夫 (Boris Arvatov)，“列夫”团体的主要成员之一。——译者注。



重新评价。这些人中影响最大的是罗杰·加罗迪（1963）和恩斯特·费歇尔（1963）。加罗迪提出“无边的现实主义”，费歇尔提出“社会主义艺术”，其中包含的批评集中指向苏联正统对“现代主义”、“颓废派”的谴责。弗兰茨·卡夫卡的作品成为一个关键问题，围绕着它展开了论战。这并不仅仅是因为在共产党领导的捷克斯洛伐克内出现了“修正主义”的马克思主义者，他们希望宣布卡夫卡为本民族激进遗产的一部分。<sup>①</sup>

论战在很多方面是不能令人满意的。老派的俄国批评家们顽固地坚持，凡是悲观的和“歪曲了”的心理现实主义小说都是反人道主义的。加罗迪、费歇尔和其他批评家求助于异化理论，他们论证说，个人的异化是现代资本主义的一个重要特征，卡夫卡、贝克特和其他现代主义者都擅长于深刻地、强烈地表现这种异化。老一派回答，异化是私有财产的结果，这正是卡夫卡所不理解的。因此，在他的作品中，“荒谬取代了对客观现实的真实理解”。在更深入的理论层次上，受到抨击的是社会主义现实主义的基础，“反映”现实这一概念。在正统的社会主义现实主义看来，卡夫卡和毕加索都不能认为是规范的，不管他们的作品表达了多么进步的观点，既然他们逾越了反映论的原则，那就不可能提供对外部世界真实的认识。这样一种观点是一个最顽强最有力的企图——为社会主义现实主义提供一整套理论武器——的核心，匈牙利

---

<sup>①</sup> 见《颓废派问题论丛》，See “Symposium on the Question of Decadence”, in Baxandall (1972) PP. 225~240.

哲学家乔治·卢卡契的理论正是致力于这一目的的。<sup>①</sup>

### 书 目 简 注

布鲁斯特 (Brewster 1976) 提供了1917——1934这一时期的大事年表, 我的论述得益于此。许多关于这一阶段的研究集中在文学和艺术上, 而认为政治是一个令人遗憾的相关方面, 但某些对特别的运动和组织的研究应予推荐出来, 特别是菲茨帕特里克 (Fitzpatrick 1970)、布朗 (Brown 1953)、厄利希 (Erich 1965) 和沃恩·詹姆斯 (Vaughan James 1973) 的研究。

关于列宁的美学思想, 麦舍雷 (Macherey 1966) 和卢卡契 (Lukacs 1950) 的解释形成了对照。列宁美学思想与19世纪革命民主主义者的联系在沃恩·詹姆斯 (1973) 的著作中作了总结。形式主义者的文章的翻译, 见托多罗夫 (Todorov 1965) 和布里克 (Brik 1974) 译本。李希特斯基的著作在伯杰科 (Bojko 1972) 的著作中有所探讨。希洛夫斯基 (Shilovsky 1975) 提供了关于马雅可夫斯基的出色的、发人深思的传记。克里斯特娃 (Kristeva 1972) 书中概括了作为批评家的巴赫金的重要性。

---

<sup>①</sup> 从共产党统治的机构内对理论问题的批判性讨论见《论社会主义现实主义》in Baxandall (1972) PP.240—266.

## 第三章

### 德国的辩论

#### 1. 卢卡契的现实主义

俄国革命成功之前，最大、最有威望的马克思主义组织是德国社会民主党，它除了展开工会及政治（选举）等活动外，文化生活也十分活跃。在党的全国性会议上也讨论过文学问题，德国社会民主党内杰出的知识分子（考茨基、倍倍尔、最重要的是梅林），他们都为十分活跃的党的出版物撰写过关于文化问题和艺术问题的评论。

1919年德国革命失败以后建立的德国共产党和第三国际的宣言继承了这一传统。魏玛共和国经济上的衰落和政治上的无能导致了知识界许多重要成员的激进倾向，这使德国共产党的文化力量得以加强。在希特勒掌握国家权力的1933年前10年间，这些杰出的左翼艺术家有：乔治·格洛兹（George Grosz）、约翰·哈特菲尔德（John Heartfield，书画刻印艺术、摄影剪辑）；埃尔温·皮斯卡托（Erwin Piscator）、贝托尔特·布莱希特（Bertolt Brecht，戏剧）；汉斯·恩斯勒（Hanns Eisler）、库特·魏尔（Kurt Weill，音乐）；列翁

弗希特万格 (Lion Feuchtwangler)、安娜·西格斯 (Anna Seghers)、约翰内斯·贝歇尔 (Johannes Becher, 文学)。

1928年,德国共产党帮助进步作家建立了德国“无产阶级革命作家联盟”,以协调左翼艺术活动,在联盟内部,就革命艺术应当具有何种特性展开了一场重要辩论,总的来说,这场辩论对于马克思主义美学具有深远的意义。

在辩论的初期,许多术语都是出自20年代后期苏联文学团体之间的论战,其中的一个关键性术语就是“现实主义”。联盟的领导集团为了维护他们的现实主义定义而向另一部分被认为是偏离了正统规范的作家发起了攻击。领导攻击的主要人物是匈牙利人乔治·卢卡契,(1886——1971),他曾在莫斯科与里夫希茨等人从事马克思恩格斯论艺术的编辑工作,1931年他从莫斯科来到柏林。依据恩格斯对巴尔扎克的评价及列宁论托尔斯泰的文章,卢卡契采用了存在于古典现实主义小说中的原则,以此为标准来批评他在德国左翼作家作品中发现的“自然主义”和“表现主义”。卢卡契采纳的现实主义概念在许多重要方面预示了社会主义现实主义理论。

在卢卡契长期的政治生涯和学术生涯中,这是一个转折点。由于俄国革命和1919年只存在了一个极短时期的匈牙利苏维埃共和国的影响,(他当时是共和国的教育人民委员),卢卡契转向了马克思主义。在这之前,卢卡契就已经确立了自己作为一个美学家的声望,其代表作有《心灵与形式》(The Soul and Forms 1910),《小说理论》(Theory of the Novel 1971a),后一部著作贯穿着黑格尔主义,写于1916年。

随后卢卡契作为政治理论家的生涯是急躁而短暂的，1923年他出版了著名的论文集《历史与阶级意识》，并与德国共产主义运动中的左翼倾向、“共产主义”小组结为同盟。这个小组号召以“局部暴动”作为一种策略，“克服意识形态的危机和无产阶级中孟什维克式的倦怠情绪，打破革命过程中停滞不前的状态。”这些突击性策略的后果是惨重的，而卢卡契本人，在20年代末国际共产主义运动变化无常的政治气候中，在发表了研究列宁政治思想的无懈可击的正统文章后，就退缩到较为平静的美学领域里去了。

后来，卢卡契作为流亡者来到莫斯科，从1933年住到1945年。这之后他在布达佩斯特任教授。卢卡契的理论及批评研究著述甚丰，其中主要是对小说和小说传统的研究。但是30年代初期德国的形势却使得他根据由特殊的作品和倾向所引起的经常性的争论来创立他自己的理论基础。卢卡契和他的德国同人一起，把“拉普”成员批判“列夫”的文章翻译介绍给了柏林的文化界。

卢卡契所抨击的艺术技巧包括报告文学体裁、蒙太奇手法和作品的插入式结构 (episodic construction)。在奥特瓦尔德 (Ottwald)、多布林 (Doblin) 的小说和布莱希特的戏剧中，这些技巧的成分尤为显著。多布林是一个医生，他的长短篇小说与表现主义运动有着联系，他设计用各种不同要素的蒙太奇手法来传达城市生活的复杂性，这明显地受到约翰·多斯·帕索斯插入式结构的影响。当代作家岗特·格拉斯 (Gunter Grass) 承认，奥特瓦尔德对他有重要影响。奥

特瓦尔德所写的纪实性小说《他们不知道他们在干什么，一部德国司法小说》成为卢卡契苛刻抨击的对象，文章发表在1932年联盟刊物《左曲线》（Linkscurve）上。布莱希特无疑是卢卡契最重要的对手，但是在这一阶段还未直接受到攻击。他的作品只是由于与多布林和其他作家的“表现主义”相联系才受到指责。

没什么疑问，卢卡契当时执行的是与莫斯科的“现实主义”相同的政策，以排除文化上左倾的“离经叛道者”。与此相关的是这一时期的作品中出现了“文学上的托洛斯基主义”。但在理论水平上，卢卡契关于什么构成了艺术中的“颓废”倾向以及“现代主义”在作品中的具体表现这些观点都与苏联批评家一致。争论的双方都同意，社会主义的创作原则要植根于19世纪经典小说的方法，但在讨论“社会主义现实主义”和“批判”现实主义的区别时，他们各自侧重的方面则有所不同。卢卡契经常受到责难的是，他认为除了主题之外，社会主义现实主义和批判现实主义不应保留其他方面的任何一种差别。在他看来，一部完全成功的艺术作品是这样的，它提供了

……一幅现实的图景，在其中，现象与本质、个别事件与一般规律、直接感觉与抽象概念等等的对立都得到了解决。艺术作品的直接效果在于将种种对立因素溶为一个自然而然的整体，由此它们对于读者来说构成了

一个不可分割的统一体。<sup>①</sup>

如同布哈林一样，卢卡契也这样看待艺术的特殊作用，即它将现实中各个对立的方面，将抽象与具体联合为一个“自然而然的整体”，读者从这个整体中直接获取的既包括世界的现象形式，也包括它的内在意义。能够达到这一点的特殊形式，在卢卡契看来就是艺术作品“高度的整体性”(the intensive totality)。它通过本质的和典型的选择过程，以艺术的形式反映现实高度的整体性。卢卡契的理论以这种方式避免自然主义和表现主义两方面的错误。仅仅只是复制事物的表象是自然主义的，而形式主义、表现主义、蒙太奇理论则是另一种作法的结果，它只图抓住事物本质，从而忽视了能被认知的表象。选择后面这种不正确的方法实际上就是充当现代资产阶级社会的牺牲品。因为在“异化”和“物化”的过程中，资产阶级社会使个人的世界变得支离破碎。表现主义者和自然主义作家仅仅只是复制这种支离破碎状态，而一个真正的现实主义作家却能够克服它。

这种概括已经比20年代苏联的大多数理论更为清晰了，而它也仅仅是卢卡契半个多世纪的著述所竖立的、广阔的理论大厦的一部分。李赫特海姆(Lichtheim, 1970)曾对卢卡契事业的特点作了这样的概括：“……这种美学理论它对东欧的社会主义新世界所做的贡献正是一般来说德国的唯心主

---

<sup>①</sup> Quoted in Gallas (1973) P.110.

义、特别来说是黑格尔曾经对资产阶级世界所做的。如果说……他并未成为‘美学上的马克思’，那么至少可以说，他解决了他所选择的课题，正如狄尔泰解决了康德与黑格尔提出的问题：他使一度是新奇的和革命的种种思想系统化，并使之适应了学术的需要。”应该补充的是，李赫特海姆的结论也许过于笼统了；卢卡契的目的确实是创造马克思主义的美学体系，然而，在“东欧社会主义新世界”，艺术和哲学实践的困难之处常常就在于，“学术”与政治是紧紧地联系在一起的。

卢卡契研究规划的范围是远大不凡的，他试图创造与马克思主义的哲学和理论立场完全一致、并以此为基石的马克思主义的美学。但是，他的著作给人最直接的印象是，目标的伟大与它赖以为基础的艺术创作领域的极度狭窄形成了鲜明对比。在卢卡契的著作中，戏剧、诗、绘画、雕刻、音乐和电影很少或没有被注意。论述的重点常常是在小说上，更明确地说是在“叙述”上。关于后一个概念，杰姆逊(Jameson 1971)富有说服力地论证说，它是卢卡契理论的中心。

“叙述”这个术语表现了史诗和小说的某种共同特征，对史诗、小说这类文体的论述在《小说理论》中占有大量篇幅。这部著作抱负不凡的是，它力图将文化史周期化并使之与历史的一般进程相一致。艺术形式理想的范型是希腊史诗，它是真正“实在的”(concrete)，“实在”这个术语在卢卡契全部著作中有重要的实际意义，尽管它的内涵时有变化。杰姆逊解释说，史诗叙述：



“……只有在这种情况下才是可能的，那就是当日常生活仍然被感觉为有意义的，直至它最微小的细节都是能被立即理解的时候。在本质与生活浑然一体的这种空想之后，两个术语分离开来，史诗的位置为悲剧所取代。”<sup>①</sup>

在卢卡契看来，悲剧和柏拉图的唯心主义哲学是真实的具体存在分崩离析的模式，而小说形式则是这样一种企图，它“以史诗叙述的特性重新恢复 (recapture) 某些事物，使物质与精神，生活与本质协调一致。”<sup>②</sup> 因此，在《小说理论》中，小说的“形式”较之传统的定义所指出的——仅是环绕作品内容的外壳——具有更重要的意义。

在1962年为这本书写的新版序言中，卢卡契作了自我批评，他以下面的话描述了“叙述”模式的程序：

它成为这样一种方式：从时代和倾向的少数几个典型特征出发——这些特征常常是以纯粹直觉的方式抓住的——然后从中提炼出普遍的概念，最后通过演绎回归到个别现象，并深信这样就达到了一种宏伟的整体观。<sup>③</sup>

但是在批评这本书中他自己的方法论时，卢卡契并未直接抨击其中体现的黑格爾的观点，特别是恢复失去了的(希腊)

---

① Jameson (1971) P.170.

② 同上书，P.172.

③ Lukacs (1971a) P.7.

和谐这种循环论的思想。在新版序言中他提到，这部著作是“将黑格尔主义的哲学具体地运用于美学问题。”卢卡契美学研究的一贯性可以这样来描述：一直到他的后期著作，仍然普遍地保留着这样的研究方法，特别显著的是关于小说的价值在于“形式”的论点，虽然这时黑格尔主义已为马克思主义所取代，但这种马克思主义在很大程度上是得益于黑格尔的马克思主义。这一点在卢卡契最重要的弟子卢西恩·戈德曼（Lucien Goldman）那里表现得尤为明显，戈德曼把卢卡契的思想编撰成有失刻板的历史图式，这种作法明显地反映出黑格尔的影响。

本书篇幅有限，不可能对卢卡契思想遗产的复杂性或对他的政治生涯作出充分公正的评价，但可以指出，卢卡契的美学思想是以对资本主义社会的分析为基础的。他的分析完全源自1923年的著作《历史与阶级意识》，这一分析清楚地表明为什么只有现实主义的小说形式才能以艺术的方式恰当地描绘资本主义社会。《历史与阶级意识》当时被共产主义的正统指责为异端邪说，以后作者本人对它也持否定态度。但是值得注意的是，卢卡契独具特色的分析究竟有多少仍然是依据这本书中的观点。

从最初的直至最后的著作，卢卡契始终认为资本主义在原则上是妨害伟大艺术的。他的这一观点在马克思早期著作中有先例可循，虽然如斯蒂德曼·琼斯（Stedman Jones 1971）所指出的，工业主义与自然（包括人性）之间的分立（dichotomy）是19世纪一个普遍的论题，但卢卡契的论证却

迥然相异于浪漫主义或非理性主义等其他抨击工业资本主义的派别。

卢卡契把《资本论》所发现的商品拜物教的概念发展为关于思想和意识形态的一般理论。在资本主义内部，对人的思想意识起决定作用的因素是商品的形式，这里，人的劳动产品的交换价值支配着它们的使用价值，由此产生了异化(alienation)和物化(reification)两个过程。结果，人生活在与他们的产品及与其他人的某种令人困惑的相互关系中。社会关系被看做了物与物的关系，而不是人与人的关系，人的产品变成了与人自身疏远的异物。除此之外，劳动分工不仅导致了专业化，而且使人们的经验和思想变得支离破碎，它破坏了“整体的一切图景。”

对于生活在资本主义制度下的人们，存在条件构成了他们形成世界整体观的障碍。在这一点上，卢卡契通过马克思主义的途径达到了与《小说理论》相同的结论：在现代世界，日常生活的意义“模糊不清”，支离破碎。为了满足哲学上的要求，卢卡契不得不进一步推论下去，他的理论必须在一个显然被斥为思想分裂的社会里来解释它自身的存在。他论证说，对于资本主义真相的这一认识，资产阶级的思想是不可能达到的，因为达到这样的自我意识就意味着承认它作为一个阶级必须被消灭。而无产阶级则不然，它充分地经历了物化和异化，因此能够懂得，它的自我意识（也就是马克思主义）必然意味着通过废除资本主义而觉悟到自己获得解放的潜在力量。卢卡契早期理论中认为人类的自我意识是通过一

系列阶级社会发展起来的，这一思想与黑格尔“绝对精神”的表现二者之间的相似性使他受到了许多正统的马克思主义者的批判。

卢卡契自己宣称，在一些重要方面，他后期的美学著作摆脱了《历史与阶级意识》中的先决条件，这特别显著地表现在把审美评价置于更确定的历史基础方面、以及以阶级力量（阶级斗争）的关系来解释上层建筑（艺术的）实践的主要决定因素方面。但是，在评价现实主义艺术以及一个范围广大的周期性的遗留倾向时，他所运用于判断作品卓越性的标准仍然是一以贯之的。

也许，在最富有特征的混合物《历史小说》（1962）的内容中，可以找到所有这些因素。李赫特海姆认为这本书只具中等水平而不予考虑，但实际上，它严谨的理论结构与对为数众多的小说家的详细论述相结合，给人的印象极深。在卢卡契看来，“历史小说”这一体裁必然意味着伟大的小说，这种小说能够以完满的历史风格处理当代的或非当代生活的题材。

根据这部著作的看法，1848年不仅标志着席卷欧洲的革命浪潮的高峰，也标志着历史小说兴盛的高峰。但在写于同时的另一篇文章中，卢卡契对此又含糊其辞，他说：

在最重要的西欧国家中，1848年起义的失败以及英国宪章主义运动的瓦解导致了深刻的、普遍的思想沮丧。历史发展的这一转折也反映在文学上。……一种普遍的、

绝望的悲观主义降临到这一时期最伟大的作家头上，在福楼拜和波德莱尔这类悲剧性人物那里，这种悲观主义蜕化为虚无主义……（狄更斯晚期作品中的灰暗气氛也是这一时期的产物。）<sup>①</sup>

这就是在最不引人注意之时的卢卡契。一种过分的简单化在他30年代为苏联读者写的著作中时有所见，而教条武断的腔调也是他的论战武器的一部分，他以此来反对过不幸的奥特瓦尔德、卡夫卡和萨特。

《历史小说》详细展开了1848年这个论题。在那关键性一年的失败之前，小说的英雄时代与革命战争时期动员群众相联系。拿破仑和他的敌人的军队都属于第一批现代的、大众化的军队，参加军队的群众都认为自己是在创造历史，尽管他们是在他们的统治者的指挥下。在这种气氛中，历史小说——充分展现社会全景的作品——因此就能繁荣起来。但是，随着1848年的失败，曾在形式上领导了大众的资产阶级不再是进步的了。它现在开始确立自己作为统治阶级的地位并着手扩张工业资本主义了。

对于卢卡契来说，因此，决定一个时代文学的潜在趋势、决定人物性格和作品创作特点的因素是一个阶级的政治作用。然而，某一时代一贯的经济特征——商品形式和由此而来的生活的破碎状况——决定了据以反映时代的艺术手段。

---

<sup>①</sup> Lukacs (1950) P.246.

在卢卡契笔下，西欧作品的历史视下一个阶段（1848至1880年左右）为一个衰落和失败的阶段，一个自然主义（左拉是最受宠爱的替罪羊）逃避主义或颓废的阶段。再下来的时代，出现了帝国主义和法西斯主义，同时产生了与之对立的一代艺术家。他们反对他们的前辈（肖伯纳、易卜生）的“洁身自好”，接着是“民主的人道主义者”，他们的“历史小说反映了在垂死的资本主义条件下可能产生的主要的反野蛮倾向，同时也揭示出苏联的社会主义人道主义对于西方最优秀的知识分子所发挥的影响正在不断增长。”<sup>①</sup>

以上的引述写于1937年，它概括了卢卡契作为一个当代作品评论家的决定性的立场，使伟大的艺术（它意味着希腊史诗和古典小说的“现实主义”）重新获得价值的客观可能性存在于两个不可分割的方面，在西方“民主派”的人道主义（以托马斯·曼为代表）和苏联的社会主义人道主义之中。卢卡契在后期著作中直接指出了与这种美学平行发展的政治形势：30年代进步力量组成的人民阵线及战后的时代为“和平共处”所进行的斗争。

卢卡契的著作还包括对艺术本体论的探索，包括关于审美源于人类劳动这一问题的探讨。<sup>②</sup>但是，为了显示他的思想作为社会主义艺术创作指南的实际作用，有必要回顾他在30年代与戏剧家、著作家贝托尔特·布莱希特的一场辩论。

---

① Lukacs (1962) P.314.

② See Lukacs (1972 b).

## 2. 布莱希特反对卢卡契

这场辩论不是直接进行的。卢卡契对当时文学实际的抨击几乎没有提到布莱希特的名字，而布莱希特这位戏剧家对卢卡契批评的回应，他于1938年写的一系列文章直至他逝世的10年之后——1967年才公布于世（Brecht 1974）。这些文章着重强调，作为一种理论，卢卡契的思想已经不适于指导或评述当代具有政治责任感的作家的创作实践。

这种批评，从某种程度上可以说是艺术的生产者直接反对艺术的消费者，后者即批评家试图为艺术创作制定出正确的和错误的公式。然而卢卡契不是一位普通的批评家。他的同事们在莫斯科出版的流亡者的文化刊物《言论》（Das Wort）编委会工作，他本人在苏联知识界地位优越，这同时也意味着接近权力和享有盛名。在反驳卢卡契的批评时，布莱希特这样谈到卢卡契和他的盟友们：

坦率地说，他们是创作的敌人。创作使他们不舒服。你决不可能知道创作时你位于何处。创作是不可预知的，你决不可能知道将会出现什么。然而他们是不需要创作的。他们只需要充当工作人员的角色，对别人实行控制。他们的每一篇批评都包含着一种威胁。<sup>①</sup>

---

<sup>①</sup> Benjamin (1973) P.118.

在布莱希特看来，卢卡契给予作家的劝告就是这样：“要象托尔斯泰——但不要他的弱点！要象巴尔扎克——但必须是现代的！”这种批评既是从理论家也是从作家的观点提出来的。布莱希特用辩论中的术语回击卢卡契，指责说他才是真正的“形式主义者。”他集中攻击的是卢卡契为社会主义作家竞争提出的僵硬模式。它们都是从小说中概括出来的，完全没有提及戏剧和诗歌（这正是布莱希特自己最有研究的两个领域）；它们是纯文学的模式，完全否认当代政治和社会的发展这一重要性决定着一个作家对于形式或风格的选择；它们忽略了这一事实，从马克思主义的观点来看，“古典”小说中对人物性格的刻划本身是要受到历史形势局限性的制约的：

是的，巴尔扎克没有耽溺于蒙太奇，但他刻划了画面广阔的人物家系谱，他有如拿破仑和他的元帅与兄弟们一样，对他想象中的众生指挥若定；他追踪着财产（各种对象的拜物教），通过代代相传的家庭和由此及彼的转让者。他只处理有机物，不跟别的东西打交道，而家庭正是有机体，在其中生长着的有机体。<sup>①</sup>

布莱希特论证说，这种方法完全适合于在全部的丰富性上描绘资产阶级家庭，但是它却完全不适合描绘工人阶级家庭（布莱希特的《母亲》），不适合表现社会主义的家庭关系（《高加索

---

<sup>①</sup> Brecht (1974) P.48.



灰阑记》中所要讨论的问题。这里，有机的一定要由社会的来取代，不可变的由可变的来取代。布莱希特详细发挥了他的观点，对卢卡契的现实主义提出了一种可供替换的定义：

举例来说，当我们可以嗅到、尝到或感觉到“一切”，当存在着某种“气氛”，当所构思的情节导致对人物进行心理分析——在这样的时候我们就不必讲所谓现实主义的写作方法。我们的现实主义概念必须是广阔的和政治的，必须超越所有的惯例。现实主义的意思是：发现社会因果关系的复杂性，揭示对事物的流行的看法，即占统治地位的看法；写作要站在对人类社会面临着的最紧迫问题予以最广阔的解决的阶级立场上；强调发展的成分，使具体成为可能，也使从具体中的抽象成为可能。①

这一定义的视界强调了这一事实，布莱希特的艺术理论和它的作用远远超过他为自己的戏剧和创新所作的辩解。这也是自50年代以来，西欧和北美人们对他普遍的看法。实际上，布莱希特作品的实质在于，它表现了一个马克思主义者在艺术领域里第一次真正地将理论与实践结合起来。正因如此，它也表明在“自发的”艺术家和思考的理论家之间进行传统的劳动分工确是有着困难。

这一点首先是在1956年被一位法国作家罗兰·巴尔特认

---

① Brecht (1974) P.50.

识到的，他分析了布莱希特的剧本由他的柏林剧团在巴黎演出时引起的各种反映。对于自由主义的右翼，

布莱希特成了政治上保持中立这一传统作法的对象，这个人与他的作品被分离开来，前者沉迷于政治……，后者则可列入不朽戏剧的行列。他们说，布莱希特的戏剧与他本人相对立，作品是伟大的，不管这个人怎么样。<sup>①</sup>

巴尔特写到，在左翼中有一些人，他们认为布莱希特是可与托马斯·曼或罗曼·罗兰比肩的一位伟大的人道主义艺术家，但他们也是忽视了布莱希特作品的系统性（非想象的）一面，他们表达了“与极左派在某些方面相同的一种反理性的偏见。”还有一些“日丹诺夫主义者”，他们攻击布莱希特“反对正面人物”，批评他的史诗剧观念和他剧作中的形式主义倾向。这些也是卢卡契批评的主要指向。

巴尔特提到的对布莱希特的批评涉及到“史诗剧”，布莱希特采用了这一戏剧形式来“揭示对事物流行的看法”，他感到这正是要由当代的“亚里士多德式”的戏剧来坚持的。布莱希特生于1898年，20年代写出了他的第一批剧作，魏玛时期在柏林，随着他政治信仰的深化，这些早期作品中的表现主义倾向让位于激进的新戏剧。这一阶段的剧本包括《三分钱

---

<sup>①</sup> Barthes (1984) P.85.

歌剧》、《母亲》(根据高尔基的小说改编)和《人就是人》。他还和奥特瓦尔德合拍了一部电影《库勒·瓦姆佩》(Kuhle Wampe)。布莱希特于1933至1947年流亡国外,先后在丹麦、瑞典、芬兰和美国居住和工作。《大胆妈妈》、《高加索灰阑记》和《伽利略》写于这些年代。1947年他回到民主德国,在那里他和妻子、演员海伦娜·韦格尔(Helene Weigel)指导着柏林剧团。布莱希特一生中写下了数以百计的诗,还有散文、评论和关于艺术、美学各个方面问题的片断笔记,他于1956年去世。

从那时起,特别是60年代,他的文集在德国出版后,研究布莱希特的马克思主义评论家已能够将他的新的戏剧理论的特点置于一个更普遍的美学背景下,他们同时发现,这里面对于正统的社会主义现实主义提出了一种可供代替的观点。“史诗剧”的观念因此成为一个整体性理论之一方面。

不仅如此,“史诗剧”也标志着布莱希特的实践和理论在这里相得益彰,完全令人信服。在最初对它作出定义时,布莱希特列出它的一系列特征与传统的亚里士多德式的“表演剧”相对照。表演剧使观众进入角色,身临其境,史诗剧则“把观众变成观察者,却又……唤起他行动的能力。”表演剧“诉诸于他的情感”,史诗剧“迫使他作出决断。”在前一种悲剧中,“人是不变动的”,在史诗剧的插入式叙述中,“他是可变动的也是能变动的”。

布莱希特的基本论据是,表演戏剧加强了观众的被动性,以确保观众在这样一个世界里随遇而安。它最重要的机制表

现在两个方面，一个是“移情作用”(empathy)，观众与角色完全认同；另一个是“净化”(Catharsis)，亚里士多德以此描述在悲剧的戏剧性高潮中，观众的同情和恐惧得以渲泄。布莱希特反对这些机制中的性格化方法，演员以这种方法对观众表演角色，这样，观众也就以一种客观的方式来对待他或她的行为。布莱希特提出，戏剧结尾应该是开放的，应该使观众有可能到外部世界去寻找结论。“净化”仅仅是起着阻碍这种行动的作用，它为剧作提供一个有机的结局，把它从外部世界的联系中孤立地封闭起来。

所罗门(1974)论及到布莱希特对净化作用的攻击这一问题，他论证说，“净化”作用是有进步意义的，它能够“涤除人的暴力和反人道的冲动”，“剧中的象征性解决(在亚里士多德观念中的愉快结局、协调、‘认识’)可作为一种解脱的模式，如果说这里的社会历史因素是有益的话，那么这种解脱正是观众在现实中(政治上)所寻求的。”<sup>①</sup>所罗门没有说哪些社会历史因素是有益的，在讨论一部艺术作品的效果，讨论某种因素——它对于“高度的整体性”的理论并没有逻辑上的必要性——这些方面，所罗门比卢卡契走得还要远。他既不同于布莱希特也不同于卢卡契，在审美经验中，他把感情高于理性这一点置于首位。他坚持传统戏剧的模仿性质，它把现实模式化，这本身就能够激起政治行动。

对布莱希特的批评似乎是依赖于情感的有机构成不受时

---

<sup>①</sup> Solomon (1973) PP. 358—359.

间限制的观念以及情感与艺术的关系：“暴力……人的冲动”总是“反人道”的吗？然而，布莱希特的理论是建立在现时代政治特点的定义上的。在资本主义社会没落的时代，根据布莱希特的看法，艺术的主要任务是帮助群众成为历史的主体而不是客体。艺术可以通过鼓励群众积极介入世界，通过提供一个机会使他们思考变革世界的必要性来做到这一点。除了激起包含阶级团结的情绪外，戏剧还有助于发展批评思考的习惯，这就能组织起阶级的政治觉悟。

正是这种见识使得对“净化”结局的抨击具有特殊意义。格拉斯（Gallas 1973）写到：

对于布莱希特，整体性只有通过接受的过程才能达到，它不能仅只由艺术作品如此这般地表现出来。作品本身是“开放的”，它也仍然是“未完成的”。观众或者用布莱希特的方法独立地得出结论，或者他对表演的整个要点无从理解，他从中“毫无所得”。<sup>①</sup>

与此相反，卢卡契所说的整体性是已经由艺术家完成了的。批判现实主义和社会主义现实主义小说中的“多面”性格（社会主义现实主义中的“正面人物”），这些形象本身或者是表现了（在资本主义国家）日常生活的支离破碎，或者是树立了（在社会主义内部）竞争的模范。

---

① Gallas (1973) P.112.

### 3. 本亚明、阿道尔诺和批判理论

最近以来，视布莱希特为一般的理论家，视艺术为一种生产形式而不是某种表现或反映，这是批评家和随笔作家瓦尔特·本亚明（1892——1940）的著作产生强烈影响的结果。他论布莱希特的文章已集为一卷《理解布莱希特》（本亚明，1973），除了阐述布莱希特主要戏剧观念和诗的专文外，本亚明在他的论文中对布莱希特的观点作了这样的概括：“作家是生产者。”

1934年在巴黎发表的这篇论文中的说法，其出发点是一个非创造性的论据，在马克思主义美学内部涉及到忠于既定立场的艺术家（the committed artists）其作品中“形式”与“内容”的关系，（本亚明所用的更确切的术语是“质量”和“倾向”）。这一论据通常得出的结论是，两者都必不可少，因为政治上正确的艺术只有在具备精湛的艺术质量时才能产生效果。然而，本亚明指出，对于艺术实践在本质上是正确的解决办法，要理解它的含义就必须检验“文学的生产关系”。这一观点受到了社会学见解的反对，从这一见解来说，在考虑一般的生产关系，资本和劳动的关系时，只有作家的立场是最重要的。

本亚明论证说，如果不采用这一新的看法，那么忠于既定立场的作家的处境就会象魏玛时期那些德国的激进分子一样，他们“就精神而言经历了一次革命发展——但同时却没

有通过真正的革命的方式去思考他们自己的作品的问题，思考作品与生产手段、与它的技巧的关系。”<sup>①</sup>通过提纯既成的技巧、选择富有政治意义的题材，“左翼”摄影艺术的成功也仅仅只是在于“用时新的、技巧完美的方式处理题材，改变了自身极度的匮乏，使之成为了娱乐的对象。”相反，本亚明注意到了摄影蒙太奇的实践（格洛兹和希尔特赫尔德），他指出，摄影家需要“在他的画面下加上说明，使画面幸免于时髦的祸害；并赋予它以革命的使用价值。”<sup>②</sup>

因此，革命的艺术家不应当象资产阶级作家所做的那样简单地应用艺术生产的手段，仅仅只是简单地变换题材。那将会导致反动的使用价值。现在需要的是一种“功能的改变”（布莱希特），“由进步的知识分子……朝着社会主义的方向改变形式和生产工具。”史诗剧理所当然地成为本亚明论述的典型范例，尽管引人注目的是本亚明的这一概念与如李希特斯基的观点，即通过目前的政治需要推动艺术变革，二者颇为一致。在本亚明另一篇有影响的论文《机械复制时代的艺术作品》（in Benjamin, 1970）中，他的论点向着另一个方向发展了。在有关电影和广播的论述中，他进一步探讨了内容与生产的技术手段的联系。<sup>③</sup>

从整体上看，本亚明的著作是繁复纷纭的。它包括许多卓越的未完成的研究，如研究波德莱尔的诗作及它在“巴黎

① Benjamin (1979) P.91.

② 同上书，P.95.

③ 对这些论点的进一步探讨见第六章第一部分。

——19世纪的首都”中的地位，包括关于各种文学问题的论文。60年代，他的著作被德国新左派重新发现，在这些年青的马克思主义者的知识分子和老一代犹太自由主义者之间发生了一场战斗。后者宣称，马克思主义在本亚明文章中的作用还远远不如犹太法典的思想。但是本亚明晚年的精神伴侣都是马克思主义者，虽然属于非正统的派别。如同与布莱希特的关系一样，本亚明与对布莱希特批评最有力的左翼批评家之一、T·W·阿道尔诺——法兰克福学派的主要成员保持着密切的联系。

结合在法兰克福社会研究所的一群思想家创立了“批判理论”，这一理论与马克思主义只有象征性的联系，而不是马克思主义主流的一部分。除了阿道尔诺外，法兰克福学派的重要代表有马克斯·霍克海默和赫伯特·马尔库塞，在不同时期，这一学派还包括如埃里希·弗洛姆、里奥·洛文塔尔和经济学家弗里德里希·布洛克这些人物。1933年，研究所流亡到法国，以后再回到美国。1950年，阿道尔诺和霍克海默在法兰克福重建社会研究所，它影响了更年轻的一代德国哲学家，包括荣格·哈伯尔梅斯和阿尔弗里德·施密特。

法兰克福学派从初期开始就对共产主义运动的策略持一种冷静思考的态度，他们的工作是在法西斯得势的阴影下发展起来的，关于无产阶级革命这一问题上的模糊性在他们那里变成了一种悲观主义，对任何一种替换资本主义的“极权主义”阶段的可能性也持悲观态度。这正是马尔库塞“单面人”中的观点，其中描述了管理资本主义的出现，它已经解



决了马克思主义者在自由竞争的资本主义中发现的所有的矛盾。具有讽刺意义的是，马尔库塞分析的要旨却成为在新的反抗浪潮、60年代的学生运动后面起鼓动作用的思想之一。

法兰克福学派的著述有两个主要类别：对传统哲学的批评和对各种文化或“上层建筑”现象的研究。这个学派文化批评的一个共同特点是把社会制度看作一个整体的观念，整体的本质特征可以在所有的层面、在文化、经济各个方面找到。纳粹德国对社会生活各个方面总体的控制提供了一个明显的例证。阿道尔诺和霍克海默在资本主义美国也同样发现了这种“单维”结构（One dimensional structure）。他们论证说，这里政治选举的投票制度仅仅是渗透整个社会的极权主义的一例：

……导致这种选票思想得以发展的基础是，从战场到电影制片厂，所有特殊的能力被普遍地缩减为单一的、平等的和抽象的劳动形式。但是，向更人道的局面过渡不可能发生，因为所发生的事对好人和对坏人都是同样的。<sup>①</sup>

对资本主义前景惨淡的这种看法充满了阿道尔诺的文化批判，其中大部分内容是论及音乐的。他研究过音乐学，还和奥尔本·贝尔格一起学过作曲。他的理论著作，著名的《现代

---

<sup>①</sup> Adorno and Horkheimer (1972) .

《音乐哲学》(1973)标志着他对马克思主义音乐理论所做的重要贡献。这是一部典型的法兰克福学派的著作,其典型性表现为音乐结构与社会结构的直接关系,也表现为采用弗洛伊德的概念详尽论述“关于听众的理论”,这是阿道尔诺在一篇论大众音乐的论文中提出来的。

《现代音乐哲学》围绕着两个伟大作曲家勋伯格<sup>①</sup>和斯特文斯基<sup>②</sup>分别展开论述,勋伯格的无调性音乐——

……不再是激情的模仿,而是通过音乐媒介对来自无意识的全部冲动、冲破了形式戒律的震惊和心理创伤作出毫不掩饰的记录,因为形式戒律总是企图迫使那些冲动接受审查,使它们合理化并把它们转化为形象。这样,勋伯格形式的创新就与被表达的事物的变化有着内在联系,它帮助后一种新的现实去突破意识。第一批无调性作品是艺术的再现,是心理分析中梦的观念的艺术再现。<sup>③</sup>

---

① 勋伯格(Schoenberg, 1874—1951) 20世纪音乐领域表现主义潮流的代表,勋伯格认为现有的大—小调体系成为他的表现的限制,这使他走上无调性音乐的道路。为了替代音乐作品中起结构作用的调,他发展了十二音分法,即在音乐作品中使用由全部十二音组成的一个音列作为基础,为了避免任何一个音成为主音,没有一个音在音列中出现两次或两次以上。——译者注。

② 斯特文斯基(Stravinsky, 1882—1971), 音乐中新古典主义潮流影响最大的作曲家。——译者注。

③ Adorno (1973 a) P.43.

对于阿道尔诺来说,全部管理社会其音乐上的对应物就是“形式戒律”体系,因袭的惯例结构除了接受既成的统治事实外,已经不再能表达任何事物。“被压抑的那些东西的回归”只有通过“粉碎与现实的社会联系”才能做到。(阿道尔诺,1974)。与勋伯格比较,斯特文斯基的音乐则是植根在“与现实的社会联系”之中。它表达了一种“原初个性”(pre-individuality),这在19世纪的俄国非常突出,并且复兴于苏俄。但是这种刻意为之的原始性、民俗性,在阿道尔诺看来却是可与法西斯主义的所谓原始、民俗相比的煽动行为。本亚明对斯特文斯基倒退到民粹主义的抨击正与他对布莱希特模仿“农民用语”的批评相似。

出现在阿道尔诺分析中的作曲家勋伯格,其作品反映了社会的整体,但它是一种否定性的反映,是通过否定来反映的。然而,只要不僵化为一个体系(十二音体系),这种否定就是唯一有效的。在那一点上,甚至勋伯格也不免为极权主义的社会结构所复原。但是,在阿道尔诺看来,“激进音乐”是可能的,它是一个“工业文化”的对立面并“抨击虚假的音乐意识。”

“文化工业”包括所有的轻音乐和通俗音乐,还包括电影、广播、通俗小说等等。它的功能是通过某种心理分析的机制,使广大观众服从归顺的这种状态得以维持。在讨论大众音乐时,阿道尔诺长于论述工业复制和传播的形式,却拙于描述音乐和心理分析的内容。韦伦奈(Willenenr 1973)对阿道尔诺的假想提出了批评,这种假想指出,所有舞蹈的节奏在

结构上都等同于军事进行曲音乐中的极权主义，爵士乐基本上属于施虐——受虐狂性质，黑人的企图正是在于通过模仿（受虐狂）或嘲弄（施虐狂）复制白人的欧洲音乐。

阿道尔诺接受了关于“纯”艺术与“通俗”艺术之间传统的划分，在他与本亚明的通信中（阿道尔诺致本亚明，1967），这被赋予了更为正统的马克思主义的解释。他批评本亚明关于新的文化形式（电影、广播）中含有革命潜力的思想，谴责他的立场为向“布莱希特式的动机”投降，特别应指出的是

对于相互联系的审美效果其直接性的要求，不管是怎样形成的，但就实际上的工人实际的觉悟而言，他们根本没有超越资产阶级。除了他们对革命的兴趣之外，他们还带着受典型的资产阶级残害的全部印记。①

阿道尔诺对布莱希特的敌意基于与卢卡契所不同的论据，虽然他和法兰克福学派也经常被看作“黑格尔派”的马克思主义者。因为，卢卡契所怀疑的是现代主义及它对布莱希特的影响；而在阿道尔诺看来，布莱希特忠于既定立场的作品还够不上是最现代主义的。这一分歧在50年代变得更为明显，当时阿道尔诺和布莱希特同时回到了分裂的德国的不同部分。布莱希特继续坚持被阿道尔诺抛弃了的共产主义，这进

---

① Adorno (1973b) P. 81.

一步证实了他的作品有所谓“恶劣的信仰”。

阿道尔诺认为，在这一阶段，政治现实已经变得或十分复杂或严重又令人震惊（在集中营出现之后，还能有什么艺术存在？）布莱希特戏剧的单一或讽刺已难于理解这一切了。他联系布莱希特的《阿图罗·魏》（Arturo Ui）——戏中把希特勒表现为一个芝加哥的匪徒——和卓别林的《大独裁者》进行分析，对于后者他谈到：

当一个犹太姑娘能猛烈击中一大排突击队员的脑袋而自己居然未被撕成碎片时，作品失去了全部的讽刺力量并变得不堪入目，为了政治信念的缘故，把政治现实处理得微不足道，这也就降低了政治效果。<sup>①</sup>

在布莱希特的艺术概念与阿多诺和卢卡契以不同的方式所把握的艺术概念之间的鸿沟，由上面这个例子戏剧性地表现出来了。对于他们每一个人来说，“宣传”或“宣传鼓动”都不能成为真正的艺术，因为艺术必须想方设法反映或拒斥社会的现实基础。伟大的艺术具有这样的认识价值，它能直接洞察现实。但对于布莱希特，艺术的含义涉及到后一代马克思主义者所号召的“意识斗争”，这一斗争要“揭露”“对各种事物的流行的观点也就是占统治地位的观点。”在某种意义上它不能提出对现实的直接认识以此来与科学的进程相比较。

---

<sup>①</sup> Adorno (1974) P. 81.

为了造成艺术作品的政治效果，将现实“变形”和嘲讽对于布莱希特（和卓别林）都是可接受的方法，特别是因为布莱希特能够看到他自己的贡献是一场广阔的军事和政治斗争的组成部分。

最后，阿道尔诺的立场走向拒绝所有的现实主义，无论是布莱希特还是卢卡契的。在极权主义社会的时代，他总结说：“艺术作品已落入了这样的负担之中，它默默无言地为一切政治所禁止的东西辩护。”除了最严格的先锋派艺术之外，阿道尔诺这种灰暗的观点在当代还没有发现对立的力量。他的同事马尔库塞在一般的看法上也与他相同，但与此同时，他又发现了有更大量的一批作品，包括布莱希特的作品都在致力于现状的批评。马尔库塞的注意力集中在布莱希特提出的“陌生化”或“间离效果”上，这个容易被混淆的术语显示了布莱希特的意向，在他的作品中，“那种所谓‘自然的’东西必须呈现为不寻常的面貌。只有以这种方式，因果关系的规律才能自己显示出来。”<sup>①</sup>马尔库塞把这一点与一般的先锋派的构想联系起来，指出，它是“文学自身对行为主义的威胁作出的回答——是企图解救出否定的合理性。”马尔库塞指出，这种构想把文学上的大激进派（布莱希特）与大保守派（瓦莱里）联系在一起了。

1969年，在《论解放》一文中，马尔库塞根据“青年造反”和美国的黑人运动重新考察了法兰克福学派的悲观主义，这

---

<sup>①</sup> Marcuse (1964) P. 65.

时他已能用更积极的观点来说明先锋派的某些发展了：

……这些不仅是为旧的方式重新定向和予以加强了新的感知方式，更确切说是它们溶解了那种感知结构，以便让出地盘——为什么呢？新的艺术对象还没有产生，但熟悉的对象已经成为不可能的、虚假的了。从幻想、模仿、和谐到真实——但真实也仍然尚未“产生”。<sup>①</sup>

马尔库塞和阿道尔诺的著作表现了一个雄心勃勃的企图，那就是在反对极权主义经济制度的侵害和它的附庸文化的后卫行动中，创造出把马克思、弗洛伊德和20世纪的先锋派结合起来的美学。与他们相反，布莱希特和卢卡契共同采用了一种新的“现实主义”来说明文学和艺术问题。在这种现实主义的构成上，卢卡契寻找的是与过去“伟大的现实主义”相等同的现代现实主义，而布莱希特则希望以艺术再现当代社会各种矛盾和特征。除了这些形成对照的“社会主义现实主义”的提法外，第三种“社会主义现实主义”出现于40年代完全不同的另一场革命斗争的背景之下。这也正如中国革命的政治策略截然有别于俄国一样，尽管在表达时用的是同样的术语。中国社会主义现实主义的提法虽然名目与上述相同，但它所表明的却是有着清晰区别的另一种革命艺术的实践。

---

<sup>①</sup> Marcuse (1969) P.38.

## 书 目 简 注

关于卢卡契，见杰姆逊 (Jameson 1971)、李赫特海姆 (Lichtheim 1970) 和齐达 (Zitta 1964) 的著作。以不同的观点来批评他的著作的3篇文章，分别是斯帕克斯 (Sparks 1973)、斯蒂德曼·琼斯 (Stedman Jones 1971) 和雷维 (Revai 1971) 的著作。格拉斯 (Gallas 1973) 提供了关于卢卡契和布莱希特辩论中各种问题的说明。

布莱希特著作的英文版可见威勒特 (Willett 1964) 译本。关于他的思想的某些有益的探讨可在本亚明 (Benjamin 1973)、巴尔特 (Barthes 1964) 的著作以及《银幕》专号 (Screen 1974 15卷2期) 上找到。苏联的观点见莱日洛夫 (Leizerov 1969) 著作。韦特 (Witt 1975) 著作中包括布莱希特的合作者所写的回忆资料。英文著作中很少写到本亚明，但布鲁斯特 (Brewster 1968) 和杰姆逊 (Jameson 1971) 著作的序言中提到他的两本书。

杰伊 (Jay 1973) 的著作充分阐述了法兰克福学派的历史。特本 (Therborn 1970) 对这一学派的基本思想持反对态度。杰姆逊 (1971) 的著作中有论阿道尔诺和马尔库塞的专章。



## 第四章

# 社会主义现实主义在中国

### 1. 鲁迅与上海的事子间作家

对当代中国文学艺术的正式规定是这样的：它必须“将革命的现实主义和革命浪漫主义结合起来……使文艺能够更好地为工农兵服务。”<sup>①</sup>初看起来，这一表述与30年代苏联社会主义的经典定义没有什么不同。的确，在这一标准认可下出版的翻译刊物《中国文学》上的作品、各种短篇小说集或《颂歌献给毛主席》，对于一个西方的观察者来说，如果他仅予以匆匆一瞥，很可能就会认为，中国自1949年的革命以来，她的文学创作紧紧追随着苏联斯大林主义“最恶劣”的阶段所执行的路线：毛泽东的个人崇拜严格限定文艺必须表现革命斗争和胜利的主题，表现具有光辉品质和献身精神的男、女主人公。

但是，仅只达到这个结论还是不够的，这忽视了中国艺术与半个世纪以来的革命实践发生关系的特殊历史，也忽视

---

<sup>①</sup> Chai Pien (1975) P.29

了马克思本人的论断，即对事物的分析应该从它的产生而不是消费的那一面入手。因为，在中国内部发展起来的马克思主义美学其独创性全在于：它明确地重新界说了艺术作品在中国产生的各种关系，以及艺术活动在从思想意识到写作实践——由著名的墙报，“大字报”所左右——这一整体网络中的位置。

“写作” (Writing) ① 在这里确是一个关键的字眼，从它开始可以理解中国文化政策和实践的最初动向及发展轨迹。“作文”的含义在中国的文字中与“文化”相通。“文”的意义，用德国学者希克尔 (Schickel) 的话来说：“‘作文’字面上的最高意义是写出文章。”“化”则意味着“改换、从形式上发生变化、逐渐地进展，通过所写作的一切内化为某种素质乃至成为一个学者。”② 在传统的中华帝国，这种意义上的拥有文化就取得了为官作宦、掌权行令的资格。帝制被推翻以后，在中国，获得文字能力与掌握不同类型的文化这一问题仍然是与政治有着紧密的联系。

由进步的知识分子领导的、反对旧的统治阶层的文化专制而形成的1919年的五四运动和由毛泽东领导的中国共产党所进行的文化斗争——其重点文章是毛泽东1942年《在延安文艺座谈会上的讲话》——这二者仍是由文化与政治的持续

---

① “Writing”：在这里，作者以此表示广义的写作，即读、写、使用文字的能力，以下所引鲁迅的一段关于文字的论述，作者将鲁迅说的“文字”也译为“Writing”。——译者注。

② Macciocchi (1972) P.185.

性主题所联系着。1927年，鲁迅——这位较之其他任何人都更积极地投身于上述两大运动的作家，就文字这一生死攸关的问题作出总结说：

文明人和野蛮人的分别，其一，是文明人有文字，能够把他们的思想，感情，藉此传给大众，传给将来。中国虽然有文字，现在却已经和大家不相干，用的是难懂的古文，讲的是陈旧的古意思，所有的声音，都是过去的，就都是只等于零的。所以，大家不能相互了解，正像一大盘散沙。①

这段论述中指出的问题很大程度上仍然存在于自由讨论的五四运动内部，这一运动受到西方现代民主、文学和科学思想的强烈影响，过去占统治地位的写作方式受到谴责，因为它无助于实现中国的“现代化”。同时，人民需要用自己的文字形式帮助自己摆脱野蛮状态，彼此互通声息。这一时期，鲁迅事实上正转向左翼，两年之后他就在上海参加创建了中国的左翼作家联盟。这里，原来开发民智的纲领中增加了所有于大众文化程度的提高有重要意义的目的，它被改造成一个共产主义的纲领：与“‘失掉了社会地位的’小资产阶级的思想倾向坚决斗争，我们支持并为无产阶级文艺的出现而工作。”②

① 《鲁迅全集》第4卷，第11～12页。——译者注。

② Quoted in Fei Ling (1973) P.54.

为了完成这些任务，鲁迅奉献了他生命中最后的岁月。他最初是一位诗人和短篇小说作家，其最著名的作品有讽刺小说《阿Q正传》。现在他全力以赴进行杂文创作。这一文体形式兴起于五四运动，它以讽刺的手段集中批判古老的文化制度。鲁迅在他最后一个杂文集的序言（1935）<sup>①</sup>中写下了他所选择的这一形式在战术上的重要性：

……况且现在是多么迫切的时候，作者的任务，是在对于有害的事物，立刻给以反响或抗争，是感应的神经，是攻守的手足。潜心于他的鸿篇巨制，为未来的文化设想，固然是很好的，但为现在抗争，却也正是为现在和未来的战斗的作者，因为失掉了现在，也就没有了未来。<sup>②</sup>

鲁迅在这段话中所强调的迫切性部分地是由于20~30年代在上海激进的知识分子中，进行着紧张的思想斗争。在其间，鲁迅试图确立某种理论立场，它既不同于那些要求文学自由、拒绝政治“污染”艺术的作家，也不同于那些粗制滥造革命文学的人们。而更重要的是，共产党在中国的都市中心政治上遭到挫折，这种形势严重地阻隔了鲁迅及左联其他成员与任何大众读者的联系。事实上，他们的作品只能为“以

---

① 此处系作者误。以下引文出自《且介亭杂文·序言》，写于1934年。——译者注。

② 《鲁迅全集》第6卷，第3页。——译者注。

一部分学生、职员、店员为主的”读者所接受，正如毛泽东在后来所指出的。

这样一种壁垒森严的形势对鲁迅在一篇重要文章中所强调的观点有明显的影响，在《上海文艺之一瞥》中，鲁迅谈到目前创造无产阶级文学的困难，他说：

在现在中国这样的社会中，最容易希望出现的，是反叛的小资产阶级的反抗的，或暴露的作品。因为他生长在这正在灭亡着的阶级中，所以他有甚深的了解，甚大的憎恶，而向这刺下去的刀也最为致命与有力。<sup>①</sup>

不管这段话对当时上海的情形来说是何其正确，然而，同一年（1929）在农村解放区，中国共产党已经正式制订了在红军中进行无产阶级文化工作的政策。这一政策决定，要采用壁报、音乐、午蹈和戏剧的形式使艺术和文化工作成为对士兵进行政治教育的中心。它标志着在红军和革命根据地内部一场重要的“宣传鼓动”运动的开端，这场运动在毛泽东1942年主持的延安文艺座谈会上达到顶点。

从整体来看，鲁迅的贡献不仅是作为一位重要的马克思主义的作家，在当代中国，他被誉为今天的文化政策的先驱。尽管他的作品由于既定的历史原因，并不能在直接的意义上看作是无产阶级文学，但它在许多方面阐明了这种文学

---

<sup>①</sup> 《鲁迅全集》第4卷，第300页。——译者注。

出现的必要条件。此外，他的许多最精彩的杂文是对小资产阶级和资产阶级思想的各个方面进行批评的文字，确切地说，这些方面也是葛兰西所解释的“常识”。在格拉迪斯·杨(Gladys Yang)所选的鲁迅作品中，有两篇具有代表性的作品，一篇是论公众对一位自杀的母亲反应，另一篇是论西方人对待动物的伪善态度。<sup>①</sup>在某种重要的意义上，对日常生活观念的这种批评令人想到罗兰·巴特的《神话》，<sup>②</sup>它在一个极其不同的阶级社会内执行了一种相似的任务。

## 2. 毛泽东与革命根据地

在《延安文艺座谈会上的讲话》中，毛泽东对鲁迅的工作表示了应有的敬意。在文章的论述过程中，鲁迅将辩证法恰当地运用于具体问题，其技巧堪与上海作家中最好的杂文相媲美。但尽管如此，毛泽东仍然强调，在延安无产阶级艺术的问题远远不同于城市：“从亭子间到革命根据地（正如许多和鲁迅思想相通的人和追随者所做的那样——作者注），不但是经历了两种地区，而且是经历了两个历史时代。”<sup>③</sup>

自1949年解放以后，这篇长文成为中国文化艺术政策所依据的中心。一般来说，在一系列关于艺术上革命路线性质

---

① Lu Hsun (1973a) PP.151.170.

② Barthes (1972)

③ 毛泽东：《在延安文艺座谈会上的讲话》，《毛泽东选集》四卷合订本，第804页。以下有关引文均以中译本为准译出，不再加注。——译者注。

的辩论中，引用《讲话》中的论述并非被看作是机械主义的一种表现，在文中插入语录主要是加强其论点的权威性。正如在著名的“语录选”（即所谓“小红书”）中毛泽东的哲学著作一样，延安《讲话》也被证明具有一种生产力，一种不是提供现成的思想，而是激发读者思想的能力。一些翻译出版的短篇文集子中描述了这样的情形，毛泽东关于矛盾特性的论述被工人农民广泛地运用，以解决他们在工作劳动中遇到的特殊问题。<sup>①</sup>

在《讲话》里，毛泽东有一段话，在继续阐明中国社会中艺术实践的作用时他毫不含糊地宣布了艺术对于革命斗争的重要性。他指出，虽然文艺从属于政治斗争，但它在“团结自己、战胜敌人”方面却是必不可少的。他认为，这种艺术正确的形式是社会主义现实主义，毛泽东用传统的方式对它下了定义，他的观点主要是从恩格斯富有影响的名言中推导出来的：“……文艺作品中反映出来的生活却可以而且应该比普通的实际生活更高，更强烈，更有集中性，更典型，更理想，因此就更带普遍性。革命的文艺，应当根据实际生活创造出各种各样的人物来，帮助群众推动历史前进。”

毛泽东也描述了艺术作品生产过程的一种模式，用普通的词语论及了它的原料和创作手段。文学艺术的原料来自人民生活，它“是粗糙的东西，但也是最生动、最丰富、最基本的东西；在这点上说，它们使一切文学艺术相形见绌，它

---

<sup>①</sup> Foreign Languages Publishing House Peking (1972 a)(1972 b)

们是一切文学艺术的取之不尽、用之不竭的唯一的源泉。在艺术创作的方法上要借鉴“古代的和外国的文艺作品”，批判地吸收它们。“有这个借鉴和没有这个借鉴是不同的，这里有文野之分，粗细之分，高低之分，快慢之分。”

至此毛泽东表述了一种标准的社会主义现实主义的模式，只是强调的重点有所不同。造成毛泽东立场上这种区别的決定因素仍然是那一始终隐伏着的问题所在，关于革命艺术产生的种种关系。这一切都牵连着一个需要，那就是创作出为无产阶级而不是为包括在人民大众联盟里任何其他阶级所需要的艺术。要达到这个目的，一个艺术家必须通过斗争获得无产阶级的立场。中国文化政策中经常提出的重要问题之一根源就在于此：知识分子需要继续加强自身革命化，铲除一切使体力劳动与脑力劳动的分界永久存在的倾向。在《讲话》中，毛泽东最后坚持强调这个问题对于小资产阶级知识分子的困难程度：“要彻底地解决这个问题，非有十年八年的长时间不可。”

毛泽东从自己的切身体验出发，生动地描述了从阶级立场上完成这一转变的意义和深刻性。这不仅仅是个思想问题，也是一个感情问题。他回忆说，当自己还是一个学生的时候，常常认为工人和农民都很脏。他不会去考虑穿一个工人的衣服，但会毫不犹豫地借知识分子伙伴的衣服穿上。但当他成为一个革命者，和工人农民生活在一起之后，他开始认识到：“最干净的还是工人农民，尽管他们手是黑的，脚上有牛屎，还是比资产阶级和小资产阶级知识分子都干净。”对



于英国的读者，这段话令人想起乔治·奥威尔（George Orwell）在《到维甘码头之路》（The road to Wigan pier）中对于阶级和气味的观察，虽然所得出的结论截然不同。

在确立关于革命艺术产生的一般论点的同时，毛泽东详细论述了艺术中无产阶级立场方面的问题，这也是在延安文艺座谈会上展开辩论的主题。毛泽东区分了对大众进行的“普及”和“提高”这两种工作，并论证说二者都是需要的，而且是辩证地联系在一起；但是，普及——采用民间文艺的传统和方言土语，创作能为大众理解的艺术，这却是更为重要的。这里，毛泽东对关于革命艺术的两种片面观点进行了仲裁，一种是左翼作家所采取的宣传鼓动的态度，（他在文章的另一处将这称之为“标语口号式的倾向”），另一种是一味强调维持“艺术标准”，但又没有从政治观点出发对这些标准加以界定和审视。后者具体表现为超阶级的艺术和与政治互相独立的艺术。

在讨论马克思主义批评的任务时，毛泽东继续探讨着政治与艺术的一般关系。他强调，在艺术作品的创作方面，政治与艺术相互之间是有区别的。这样，他就将自己明显地置于与另一些马克思主义者相对立的立场上，那些人如30年代德国那场辩论中的卢卡契等，他们坚持认为，某种艺术技巧的含义也带有进步性或反动性。在政治与艺术二者之间，毛泽东指出，政治是占主导地位的。“有些政治上根本反动的东西，也可能有某种艺术性。内容愈反动的作品而又愈带艺术性，就愈能毒害人民，就愈应该排斥。”他作出结论：无产

阶级艺术的要求是政治和艺术的统一，内容和形式的统一。

《讲话》中的这一方面很明显不是充分理论化的，它本身只是表明了毛泽东看来美学范围内的主要问题何在。他关心的是阐明革命艺术创作方式的各个要素，以确保革命艺术家的艺术生产力，而不是为作品完成后的精确形式作出规定或制订法律。

尽管如此，这场讨论的具体性质仍然是在毛泽东《讲话》结论部分所强调的，批评各种“糊涂观念”，作家们常常是带着这些去设想创作无产阶级艺术的。这里论述的范围从鲁迅杂文中所涉及的那些“常识”性问题（人性、人类爱）到文艺作品的风格、结构；关于“歌颂与暴露”的得失权衡、关于讽刺的运用及歌颂的必要性。最后，毛泽东提出了马克思主义与创作的关系问题：

那末，马克思主义就不破坏创作情绪了吗？要破坏的；它决定地要破坏那些封建的、资产阶级的、小资产阶级的、自由主义的、个人主义的、虚无主义的、为艺术而艺术的、贵族的、颓废的、悲观的以及其他种种非人民大众非无产阶级的创作情绪。对于无产阶级文艺家，这些情绪应不应该破坏呢？我认为是应该的，应该彻底地破坏它们，而在破坏的同时，就可以建设起新东西来。

### 3. 社会主义内部的文化斗争

虽然列宁经常谈到，俄国的政治和经济革命需要由文化革命来加以巩固，但他所强调的这一点到1924年他一逝世也就不复存在了。而在中国，坚持继续进行革命内部思想斗争的必要性，这是1949年以来文化政策的锋芒所向。在艺术战线上，“两条路线”斗争是藉《讲话》建立起的分界线来进行的。

50年代初期，以鲁迅的友人胡风为首的一批作家不满意党对文学的控制而提出，一个作家只有自由地支配自己，他或她才能创作出质量上满足革命要求的作品。胡风在1955年被击败并遭到监禁，而在下一年，周恩来就指出，应该把两类作家区别开来，一类是反对革命的人，另一类是支持革命但同时还持有错误的知识分子世界观的人。此后“百花齐放”的方针提出来了，接着是动员各种艺术支持1958年的大跃进。

这个发展过程与苏联第一个五年计划期间出现的“事实文学”、“文学上的工人突击队”运动非常相似。文学家艺术家被派遣到工厂农村，在工作中记录斗争的事实来进行创作，同时支持和收集大众的艺术。在1966年的文化革命中，据说这种斗争方法来反对作家中的“小资产阶级”态度已经取代了早年的各种行政手段。

据中国最流行的小说家之一浩然说，文化革命进一步推

动了这类改革，它对促成毛泽东在《讲话》中所号召的建立艺术创作的正确关系是十分必要的。“在写作和出版领域降低个人的重要性，这一点是最为显著的。在某种程度上，文化革命前的作家其创作中尚存有某些旧的创作思想以证明此人作为作家的存在。但1970年以后，作家、出版家和读者已合为一体，他们共同致力于使文学更好地服务于革命。”<sup>①</sup>

浩然本人的创作方法提供了这种新的文学过程的范例。1971年在完成了一部长篇小说之后，他先把作品送给同行们阅读，然后又将它送到两百个公社、工厂，以征求更详尽的反映和批评。这些意见经过考虑后，常常被吸收到作品的定稿里。此外，还要求每一个专业作家去帮助“工人作家”修改他们的作品，通过某一地区举办的固定培训班，或详细修改他们的草稿，使之达到出版水平。基层的业余作家可以带薪请假，以便与象浩然这样的专业作家一起工作，修改作品准备出版。

这批新的、无产阶级的作家属于中国第四代革命作家。初期的两代革命作家是20~30年代相续的两代激进的知识分子中的一个组成部分。他们在延安首当其冲地受到毛泽东的批评，其中很少有人<sup>②</sup>在70年代还作为仍在创作的作家幸存。第三代作家以浩然为代表，他们在40年代革命战争的岁月中成长起来。浩然曾经当过宣传员、地方和国家报纸的记者，最后成为作家、编辑、合作撰稿者。文化革命后初期的文化

---

<sup>①</sup> Kai-Yu Hsu (1975) P. 94.

政策表明，由第四代“工人作家”作出了一系列的努力，以打破体力劳动与脑力劳动的分界，许多专业艺术家的“小资产阶级”思想状态就是根源于此。在毛泽东去世后发生的权力斗争中，左倾路线遭到失败。这很可能意味着，对艺术以及技术将采取维护专业化的政策，它表明，在艺术领域会取消“降低个人重要性”这种作法。

文化革命给艺术实践带来的明显变化中最富有戏剧性的是江青鼓动的歌剧和戏剧改革，她是毛泽东的夫人和左倾领导者之一。直至60年代初期，中国的戏剧仍然意味着传统的民间戏剧，这些作品的主题是“帝王将相，才子佳人。”江青指责这些是反动的，与当代生活没有联系。传统戏剧被当代主题的戏剧作品所取代，新的作品保留了传统的唱腔和舞蹈技法。这类作品如《智取威虎山》、《红色娘子军》等成为“样板戏”，由各种戏剧和舞蹈团体移植、改编，演遍全中国。

自从“四人帮”之一江青政治上被击败之后，这些作品受到批判，人们认为它们把“革命浪漫主义”狭隘化了。这一批判的主要目标是，文化革命中对正面人物的强调竟达到排斥他人、唯我独尊的程度。被强调的这些东西体现在富有影响的“三突出”原则中：

在所有的人物中突出正面人物，在正面人物中突出英雄人物，在英雄人物中突出主要英雄人物。采用各种艺术手段，创造特殊的环境、人物和性格使无产阶级英雄人物更加高大完美，揭示英雄人物固有的共产主义

精神。①

批判者指出，这种作法破坏了社会主义现实主义经典定义中现实主义与浪漫主义的平衡关系。倡导这样一种作法，即“在创造人物时描绘出工人阶级最优秀、最高尚的品质，完全不受真实的生活和人民的限制”，这本身是拒斥现实主义关于人物发展和群众创造历史的原则的。②上述批评与斯大林去世后一段时期苏联对日丹诺夫式的社会主义现实主义的某些批判十分相似。

与日丹诺夫不同，毛泽东并没有对革命艺术的内容究竟应当是怎样的作出任何细致、精确的阐明。他的延安《讲话》只是集中注意了在社会社会主义艺术创作的各种关系问题。中国新的政治路线会导致何种文化政策，它们会在多大程度上达到《讲话》所提出的要求，仍有待进一步观察。

### 书 目 简 注

许凯玉 (Kal—Yu Hsu 1975) 提供了中国现今文学实践的报告。关于艺术的简洁描述和概论文章见麦希奥奇 (Macciocchi 1972) 和韦尔伯恩 (Welbourne 1975) 的著作。费林 (Fei—Ling 1973) 书中对历史背景作了出色的论述。当前的中国文学和艺术作品的范例可在《中国文学》英文版上找到。

韦斯 (Weiss 1971) 书中有阐述越南革命文化的报告。

---

① China Reconstructs, Vol. 25, no. 8. Quoted in Delmar and Nash (1976/7) P. 74.

② Quoted in Delmar and Nash (1976/7) P. 73.

## 第五章

### 战后的发展

#### 1. 萨特：创作与介入

1945年之后，日丹诺夫的社会主义现实主义理论作为至尊至上的正统观念，统治马克思主义美学整整10年。冷战气氛四处弥漫，加重了这种理论的谴责腔调。在东欧，新建立的社会主义各个国家的文化机构紧紧追随苏联的立场。甚至连卢卡契也因“人民阵线”在政治上让位于毫不妥协地反对资本主义而不免遭到批判。哲学战线上，卢卡契发表了《存在主义还是马克思主义》（1948），带头向存在主义发动猛攻。然而在文学领域，他却遭到自己的匈牙利同胞拉瓦依<sup>①</sup>的攻击。因为“卢卡契同志在反法西斯斗争中忘记了同资本主义的斗争——这并非仅指过去5年，而是由来已久的。在与帝国主义的颓废堕落战斗时，他就宣扬古代平民大众的革命形式和资产阶级民主传统，并使之普遍化、理想化、神话化，试图以此来对抗法西斯主义……。”<sup>②</sup>拉瓦依指出这一事

<sup>①</sup> 拉瓦依（J·Revai），匈牙利劳动党政治局成员、文化部长、高级党校领导人和《自由人民报》主编。——译者注。

<sup>②</sup> L·Revai. 引自Lichtheim（1967），P.78.

实：卢卡契对于社会主义现实主义作品缺乏热情，他的文学模式还停留在1848年以前的年代，而那是“前期资产者”（pre-capitalist）的时代，也是“前期无产者”（pre-proletarian）的时代。

除了社会主义现实主义的修正者（费歇尔和加罗迪<sup>①</sup>）之外，近来马克思主义美学在社会主义现实主义传统外部也已开始发展。而那个传统甚至在斯大林后的解冻时期，对构成了非共产主义欧洲文学艺术主要发展特点的“现代主义”依然持以敌视态度。因此，对马克思主义艺术理论的种种重大贡献，都涉及到一方面重新协调革命政治与现代主义的关系，另一方面重新协调马克思主义理论与“人类科学”的最新成果——特别是语言学和精神分析学——之间的关系。在这个过程中，马克思主义理论的运用使自身充满了各种曾受到苏联官方马克思主义压制的“异端”成份：俄国形式主义者、瓦尔特·本亚明<sup>②</sup>、卢卡契的早期理论以及葛兰西和布莱希特的新学说。

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）。尽管与他和莫里斯·梅洛-庞蒂<sup>③</sup>相联系的存在主义哲学曾经受

---

① 加罗迪（Roger Garaudy, 1913—），法国哲学家，政治家，哲学博士。——译者注。

② 瓦尔特·本亚明（Walter Benjamin, 1892—1940），德国文学理论家。——译者注。

③ 莫里斯·梅洛-庞蒂（Maurice Merleau-Ponty, 1908—1961），哲学家、文学家，法国现象学主要代表，存在主义者。——译者注。下同。



到共产主义者的谴责，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，萨特其《存在与虚无》中那种不问政治的鲜明倾向到了1948年，在《什么是文学》一书里，已转变为政治介入（engagement）的主张。

在法国文学界，“同路人”艺术家和自觉的共产主义艺术家都有相当长的历史。纪德<sup>①</sup>和罗兰<sup>②</sup>战前就对苏联未删改过去“资产阶级”的作品表示钦佩。与此对照，马尔罗<sup>③</sup>、阿拉贡<sup>④</sup>和艾吕雅<sup>⑤</sup>则力争成为共产主义作家。萨特的立场与同路人和共产党员均不相同。就象20年代那些超现实主义一样，但采用了迥异于他们的术语，萨特宣称，写作方式与革命使命必需协调一致，但后者不能（通过党）决定前者的性质。

因此他争辩说，假如一个作家打算履行其天职，他必须也必然会积极介入（commit）现实：

如果文学什么都不涉及，它便一文不值。这就是我

- 
- ① 安德烈·纪德（André Gide, 1869—1951），法国诗人，小说家，评论家，剧作家。——译者注。
- ② 罗曼·罗兰（Romain Rolland, 1866—1944），法国小说家，戏剧家，评论家。——译者注。
- ③ 安德烈·马尔罗（André Malraux, 1901—1976），法国小说家，评论家。——译者注。
- ④ 路易·阿拉贡（Louis Aragon, 1897—1982），法国诗人，小说家，评论家。——译者注。
- ⑤ 保尔·艾吕雅，原名欧仁·格兰代尔（Paul Eluard, Eugène Grandel, 1895—1952），法国诗人。——译者注。

所意谓的“介入”。假如文学被弄得纯真无邪，或者只唱赞歌，它就枯萎了。一个句子写出来引不起各层次人们与社会的任何反响，它便毫无意义。除了文学与时代相吻合外，时代文学能是别的什么呢？①

与此同时，萨特坚决反对社会主义现实主义的教条。解冻时期，他出席了在列宁格勒和布拉格召开的欧洲作家会议。在如现代主义的“堕落颓废”一类问题上，他和“修正主义者”结为盟友。在另外一些场合他说，“把我引向马克思主义的，正是弗洛伊德、卡夫卡和乔依斯……。”②

萨特的马克思主义在《辩证理性批判》（1976）一书中被赋予了理论形式。其中有关文学理论方面的观点是在此书的绪言部分提出的：“瓦莱里③是一个小资产阶级知识分子，这一点毫无疑问。但并非小资产阶级知识分子都是瓦莱里。当代马克思主义的一个发人深思的不足之处包含在这两个句子中。”④按萨特的看法，把存在主义所重视的作家的个人选择同马克思主义的阶级分析结合起来，将为揭示作家与其阶级立场之间的关系提供一种必要的调谐。他研究让·热内⑤和

---

① Sartre (1974) P.13—14.

② In Baxandall(ed%) (1972).P.226.

③ 保尔·瓦莱里 (Paul. Valéry, 1871—1945), 法国象征派诗人, 评论家, 戏剧作家。——译者注。

④ Sartre (1963) P.56.

⑤ 让·热内 (Jean Genet, 1910—), 法国诗人, 小说家, 剧作家。——译者注。

福楼拜时，试图构建这种调谐的复杂机制。对后者来说，这种复杂性主要在于其家庭背景：“福楼拜后期的艺术信仰证明，存在着一种两者之间的综合。一是具有贵族血统的母亲的宗教虔诚，一是出身中产阶级、刚刚脱离土地的父亲那种遇事抱分析态度的怀疑精神。”两者之间引起的矛盾在小说中转换成“一个整体运动的不同阶段，这个运动就是虚构出解决阶级冲突问题的过程，即解决福楼拜自童年时就在家庭环境中所面临的、在心理状态问题掩盖下的阶级冲突这样一种过程”。<sup>①</sup>

## 2. 戈德曼：发生学结构主义

萨特的传记体方法由此牵涉到家庭结构与阶级结构的复杂关系，作家自身在家庭与阶级中的地位决定了他与二者及二者相互间的关系。对于作家与阶级这一问题给予了不同答案的是卢西恩·戈德曼（Lucien Goldmann, 1913—1970）。戈德曼生于布加勒斯特，主要活动在巴黎与布鲁塞尔。他的发生学结构主义理论认为，文学作品的形式与前资本主义社会占支配地位集团的世界观念（其早期著作）、或资本主义社会的经济结构有一种同构对应（homology）关系。

戈德曼给“世界观念”（world views）下的定义是：“那些易于形成紧密结构、为享有特权的社会集团所特有的精神

---

<sup>①</sup> Jameson (1971), PP. 217~218.

类型的总和，这些集团的思想感情和行为方式都直接指向人与人、人与自然关系的整体组织。”艺术创作的价值在于，这些社会集团的“精神类型”正是在艺术与哲学的伟大著作中才得到最充分的表现。这种表现不是通过如实反映那些集团的社会生活，而是依靠在“想象中创造出一个虚构世界，它可能完全不同于集团意识，但在结构上二者却近似，甚至对应同构”。<sup>①</sup>

戈德曼就是根据这一理论写成了第一部重要著作《隐藏的上帝》。在这部书中，作者揭示出，帕斯卡尔<sup>②</sup>和拉辛作品所蕴含的悲剧意识与17世纪法国社会贵族阶层的处境是一致的。这种观点最先出自卢卡契的早期著作《小说理论》与《历史和阶级意识》。戈德曼从后者取来“集团意识”作为世界观念的概念。卢卡契断定，一个阶级的实际意识与它的潜在意识是有差距的，后者才体现着这个阶级充分的自我认识以及它对自身在社会结构中的地位的理解。戈德曼将这些思想从政治领域移植到文化领域，从而发现，那些伟大作家的文学作品最紧密地接近于“潜在意识”，而二流作家只能反映“实际意识”。

戈德曼以文学的形式作为作品意义中心的观念来自《小说理论》，然而这种形式观却有别于卢卡契成熟期著作里对同一概念的发展。后者的形式概念在意义上等于一种特殊的

---

① Goldmann (1976) P.77.

② 布莱斯·帕斯卡尔 (Blaise Pascal, 1623—1662), 法国科学家, 思想家, 散文作家。——译者注。

现实主义认识论，它是本质与现象的有机统一。在戈德曼的《小说社会学探讨》里，形式则涉及到情节结构，或文学风格（例如新小说派的作品）等各个方面。因此，资本主义兴起时代特有的小说，常采用“困惑的主人公”为了真正的价值而“降格以求”（degraded search）的形式。

不过，这种文学形式并不与某一特殊社会集团的思想意识相对应，而是从结构上再现了“商品生产造就的个人主义社会日常生活的本性。在这种小说的文学形式……以及它和人与商品的一般日常关系之间，进而和商品社会中人与人的日常关系之间，有着十分明显的对应同构性。”主人公疑问丛生，是因为他不能体现真正的价值。这种价值在小说中仅仅被含蓄地加以暗示。戈德曼认为，这完全相应于在交换价值支配下的资本主义社会里商品的使用价值所扮演的角色：它的“行为呈现出含蓄的特点，这与小说世界中真正价值的体现极为相似。”<sup>①</sup>

对于戈德曼来说，这只是小说作品与资本主义社会关系的一个侧面。其第二个侧面是，小说作品与“垄断和托拉斯经济”的发展相一致。随着哲学上存在主义的兴起，出现了“性格消亡小说”（卡夫卡，乔依斯，加缪）。最后，自第二次世界大战以来，出现了“有组织的（organisation）资本主义和消费者社会，同时，新式小说风行，剧场因观众减少而集中，人们之间的交流丧失了可能……。”<sup>②</sup> 这涉及到一种与

<sup>①</sup> Goldmann (1975), P. 7.

<sup>②</sup> Goldmann (1976), P. 168.

历史无关的结构主义哲学。作为这一文化周期的结局，戈德曼后期研究热内戏剧的著作在其中发现了一个新的反叛主题：在这个社会内部，反抗力量似乎处在日益衰弱的过程中。

为什么在资产阶级社会里文学著作不再是集团意识的产物而直接联系着社会的经济基础呢？戈德曼的回答与认为资本主义根本就有害于艺术这一传统的马克思主义观点有所不同。这个观点是马克思提出的，却从来没有得到充分论证。戈德曼认为，资本主义交换制度的特征和代表资产阶级的某些“虚伪意识”共同造成了社会集团与艺术作品之间的断裂。

关键的一点似乎是，在戈德曼作为原型的经典小说中，困惑的主人公所寻求的真正价值，恰好就是资本主义本身横加压制的价值。因此，这种小说结构必然同资产阶级的历史和发展相联系，而不是这个阶级实际的或潜在意识的表现。<sup>①</sup>戈德曼进一步推论，资产阶级之所以没有让任何其他可供选择的文化表现方式得到发展，是因为“健全的文学与文化创造”只能发生在此时——

作为全面发展的一部分，人自我设想、感受并处在一种历史的或超个人的非常境界。但是，与资产阶级社会一样同经济活动形态密切相关的资产阶级意识形态，

---

<sup>①</sup> Goldmann (1976), P. 168,

恰恰是历史上第一个既完全世俗又与历史无关的思想体系……（它）创造了第一个根本上是非审美的意识形态（理性主义）。①

关于小说的无阶级性，戈德曼的理论还可以提出更进一步的理由，即小说不是与阶级阵线分明、对抗激烈的经济生产相对应，而是与人人都是商品“消费者”的交换过程相对应。事实上，在戈德曼看来，资本主义第三阶段是以艺术作品衰退到“被动消费、娱乐和消遣”水平上为标志的。他的政治观点还含有这样一种看法：在类似于马克思看作是资本主义构成要素的那种生产方式领域内，阶级斗争已消声匿迹，尽管1968年的事件②使他断定，对“物化”的反叛依然存在，这种反叛或许与热内的剧作相对应。

戈德曼的发生学结构主义因其对应同构的机械性受到了批评。格拉克斯曼（Glueksmann, 1969）指出，在文学作品与社会阶级之间有三种中介，它们都被戈德曼忽视或抛弃了。首先是萨特的传记性这一中介，从这一角度看，一部作品即是一个由家庭和阶级基质（matrix）形成的个体作家的表白。其次是形式主义者所强调的文学传统的“相对独立性”，它影响着作者对于文学风格或主题的选择。最后是作家个人自觉的文学意识，它对现代主义作家尤为关键，这些作家其作品中的见解具有着理论的严密性。

① Goldmann (1975), PP. 14~15,

② 指1968年的“五月风暴”。其间，法国新左派运动达到顶峰。——译者注。

格拉克斯曼以后两种中介方式为尺度，评论了戈德曼对罗伯一格里耶<sup>①</sup>作品的解释。这位作家的小说以文学形式体现了现代资本主义保护消费利益阶段人际关系的强烈物化。戈德曼下结论说，物比人更实在，这一点暴露了现代社会确切的特征。尽管如此，格拉克斯曼仍然指出，罗伯一格里耶固有的创作意图是要与传统小说的拟人说作斗争。那里，一种感伤的人道主义将人的品质赋予了对象。在人道主义的马克思主义者看来，传统小说的这种作法是积极的，因为它“使世界具有了人的属性。”但从持对立观点的另一派马克思主义者看来，罗伯一格里耶的唯物主义可以说是搭起了物化（把人看成物）和拟人化（把物变成人）之间的桥梁。于是即可将这两种过程看作是同一枚硬币的正反两面，它们消融了人与自然的界线。

最后，戈德曼和卢卡契的理论都有某种局限。小说反映社会现实方面特有的能力丝毫没有得到论证，因而诗歌、绘画、音乐、电影等艺术形式的作用和它们跟前者的关系仍然尚存疑问。除此以外，对于资产阶级能够造成一种艺术形式这一可能性的排斥被推广到整个资产阶级社会。资本主义社会中的工人阶级文化在戈德曼的理论图式里似乎没有任何地位，这或许是因为他的政治结论显示的是，这个阶级已与现存制度结合成一体了。

---

<sup>①</sup> 阿兰·罗伯一格里耶（Alain Robbe-Grillet, 1922—），法国小说家，新小说派首领之一。——译者注。



### 3. 阿尔都塞与葛兰西：意识形态的重要性

戈德曼将自己的方法称为“发生学结构主义”，以表示他受到心理学家让·皮亚杰<sup>①</sup>的影响；同时，也将他的方法同“无关历史的结构主义”区别开来，它在戈德曼看来不过是最时髦的资产阶级意识形态。后面这个术语所包含的理论的广阔范围与实践，强有力地推动了最近20年间人类科学普遍的发展，其成份已被形成于法国的、最有影响的马克思主义文化批评学派所吸收。在这些学派中，一种最初发端于索绪尔结构语言学的理论倾向同某些精神分析学概念相结合，产生了与上层建筑中的意识形态处于同一层次的“符号学”方法，一个自身尚存争议的“符号学”概念。

这一理论建树触及到马克思主义理论的某种重要疏漏，其复杂主体最好通过三个创造性人物的著作来把握。这三个人物是意大利理论家安东尼奥·葛兰西(Antonio Gramsci)、马克思主义哲学家路易斯·阿尔都塞(Louis Althusser)和符号学大师罗兰·巴尔特(Roland Barthes)。阿尔都塞让自己的著作重新回到经典马克思列宁主义所关心的问题。他不断发展、重申这种回归，公开反对各种“新黑格尔主义”和“人道主义”的马克思诠释者——戈德曼和萨特也被包括在内。阿尔都塞是在结构主义于法国知识界获得发展的背景

<sup>①</sup> 让·皮亚杰(Jean Piaget, 1896—1980),瑞士心理学家、哲学家、逻辑学家,“发生认识论”创始人。——译者注。

中这样做的，同时他又借用和改造了其他学科的概念。他竭力否认自己的著作与“结构主义者”的著作有任何联系，尽管其某些追随者在他们的论述中指出了这一点（Godelier, 1970）。

阿尔都塞理论的正确性成为许多次论争的主题。虽然自他第一部论著《保卫马克思》（1969，法国1965年初版。）问世以后的一段时间内，其直接影响无疑已经衰落，但用阿尔都塞自己的术语之一来说，由于他坚持对概念和理论作严密的阐述，他的干预（intervention）无疑提高了西欧马克思主义理论争鸣的水平。

皮埃尔·麦舍雷<sup>①</sup>的《文学生产理论》（1966）是将阿尔都塞的思想具体应用于文学领域的一次重要尝试。特里·伊格尔顿<sup>②</sup>的《文学与意识形态》（1976）则受到麦舍雷方法的影响。麦舍雷的书名涉及到阿尔都塞一项最重要的创新，即把马克思的生产概念从经济领域移植到社会形态的其他方面。这样，一种理论、意识形态或美学产品也就是运用劳动手段改变原材料的结果。麦舍雷的论著不是孤立地考察已完成的文学作品，而是把这些作品当作文学生产过程的结果来对待。这样做时，他仿照阿尔都塞用于马克思的“症候读解”

---

① 皮埃尔·麦舍雷（Pierre Macherey），法国共产党人、哲学家和文学评论家，人们公认的第一位阿尔都塞学派的评论家。——译者注。

② 特里·伊格尔顿（Terry Eagleton, 1943——），英国著名的马克思主义文学理论家和批评家。——译者注。

法<sup>①</sup>重新读解了列宁论托尔斯泰是“革命镜子”的文章。

“症候读解”是精神分析学的一个概念，指“弗洛伊德学派分析家对其患者陈述的理解。”<sup>②</sup>阿尔都塞所作的变更涉及的是诸种观念（思想意识或理论体系）难以捉摸的或深层的结构。它的存在与否，通常可以使一部作品得以展示。“读解”的结果是，麦舍雷的著作“完全抛弃了这一一体化的概念，即文学作品作为一种完成了的形式是现实的反映并能解决现实冲突”。

卢卡契认为，伟大的艺术通过反映现实而与现实直接发生联系。与这种观点截然相反，麦舍雷认为，艺术生产完全是在观念意识领域内产生的，尽管艺术自身并不仅仅只是意识。这里的意识概念以及它所含有的雅克·拉康<sup>③</sup>的“结构主义”精神分析理论，体现了阿尔都塞对于新的马克思主义美学的重要贡献。拉康的人类“主体”的概念，通过摆脱以往理论所包含的、以意识形态为统治者操纵民众之手段这一观念（如文化研究方面的法兰克福学派），提出一套意识形态理论。拉康认为，主体

非中心化了，它被限定在一种无“中心”的结构中，

---

① 阿尔都塞认为，每一种意识形态都有一个理论结构。但它不是明显可见的，必须采取“症候读解”法从理论著作明写出来的黑字与“空白”的结合中把它“拖出来”。——译者注。

② Althusser (1969) P.254.

③ 雅克·拉康 (Jacques Lacon, 1901——) 法国结构主义精神分析学家，“巴黎弗洛伊德学派”创立者。——译者注。

除非它陷入那虚幻的“自我”意识，即在意识构成物中……自己“承认”自己。①

意识在这里不涉及“谬误思想”体系（与科学真理相对），仅指意识——无意识——经验的整个领域。用阿尔都塞的术语来说，它是“‘过去存在的’（the lived）人与周围世界的关系，或是这种无意识关系的反映形式，如‘哲学’。”②自发的认识总的来看是意识的特殊形式。

所有这些都与艺术相关的看法，在阿尔都塞偶尔谈及艺术问题的3篇文章③中变得清晰了。在《给达思普雷的信》里，他否认艺术的地位与科学等同而争辩说，伟大的艺术并不仅仅是思想意识：

艺术使我们所观赏到的、因而也是通过观赏、领悟和感受形式给予我们的，是孕育艺术、抚养艺术、将艺术作为艺术分离出去、又为艺术所暗指的意识形态。④

谈到布莱希特时阿尔都塞又补充说：“他的首要目的是对人们

---

① Althusser (1971) P.219.

② Althusser (1969),P.252.

③ «The Piccolo Teatro: Bertolazzi and Brecht», 见 Althusser (1969); «A Letter on Art, in Reply to Andre Daspre»和«Gremionini, Painter of the Abstract», 见Althusser (1971).

④ Althusser (1971),P.222.

生活于其中的自发意识加以批判。”<sup>①</sup>布莱希特以他的“非对称、离心化”的戏剧取代了以主人公的“完美自我”为中心焦点的作法（以此在观众中造成非理性的移情作用），从而达到了其目的。这种离心化政治上的重要意义在于它批判了个人至上的观念，以及暴露了为社会强力所造就的或为这种强力所摧毁的个人。布莱希特的《四川好人》（Good Woman Of Szechuen）中，女主人公即在资产阶级社会矛盾的压力下性格双重分裂。

随着论文《意识形态与意识形态国家机器》（Althusser, 1971）的发表，阿尔都塞的意识形态理论进入了第二个阶段，即尝试着将一般意识形态理论运用于马克思主义的社会形态图式。在这种图式中，特定意识形态有其特定的作用。阿尔都塞抓住基础——上层建筑传统模式的缺陷，提出意识形态的积极功能可以更好地解释为社会生产关系的再生产，也就是那些确保劳动力（以及家庭、学校等部门中对劳动力再生产承担责任者）维持其对于统治阶级的附庸地位的全部习惯、道德、思想观念的再生产。

这种再生产以确定的方式出现在“意识形态国家机器”的范围内，其中包括家庭、教堂、法律制度、教育制度、工会、政治机构以及文化与通讯媒介。它们是思想观念再生产的处所，也是不同阶级的意识展开意识形态斗争的地方。阿尔都塞指出，在目前形势下主管教育的意识形态国家机器是

---

<sup>①</sup> Althusser (1969), P.144.

战略性部门。为了检验这种假设，勒内·巴利巴(René Balibar)等人对于教育体系中文学与语言的功能进行了研究。<sup>①</sup>正如麦舍雷所强调的，这一假设代表了阿尔都塞早期著作中“形式主义”的一个变换，它体现了这一种认识：“要研究文学的生产，就必需研究文学的再生产。”<sup>②</sup>因此，本文(text)的思想意义是由作品与其得以实现的具体语境(context)之间的关系决定的，(本文是在一定场合的意识结构——“学校”、“闲暇”——中被阅读的)。

阿尔都塞在后期论述意识形态的文章中认识到，A·葛兰西(1891——1937)在马克思主义理论领域作出了开拓性的贡献。葛兰西是意大利共产党领导人。他在法西斯监狱度过了生命的最后10年，在那里写下了《狱中札记》(Gramsci, 1971)。这些片断的著述对于后来的马克思主义者所说的“意识形态斗争”的特点与地位作了相当多的思考。在一个主要是通过民众的同意<sup>③</sup>而得以继续运行的资本主义社会，只有这种同意瓦解了，武装力量才被动用。葛兰西要解决的问题是怎样使这种同意的结构解体。

早在1919年，他就创办了《新秩序》周刊，为它的读者

---

① R. Balibar (1974); P. Macherey and E. Balibar (1974)。

② P. Macherey (1977)。

③ 葛兰西谈到“文化盟主权”的时候认为，西方资本主义国家的特征是“暴力和同意的结合”。即统治阶级“总是企图使暴力显得是建立在大多数人的同意的基础上的，‘同意’由所谓公共舆论机关——报纸和协会表达出来”。——译者注。

群，都灵的工人阶级提供文化与政治资料。起初，刊物支持了苏联无产阶级文化派的运动，并于1921年建立了一个地方性的无产阶级文化协会。葛兰西论证了这一观点，即无产阶级要创造自己的艺术与文化，就必须参与解决历史、艺术、文学、道德、教育以及技术的一般问题。<sup>①</sup> 他给《新秩序》写戏剧评论，为托洛斯基撰写的《文学与革命》提供了有关意大利未来主义的材料。

到了30年代，都灵岁月的暴动热情被“地位竞争”（war of position）的观念所取代。马克思主义政党在这种竞争中必需展开斗争，以建立优于统治阶级的无产阶级思想文化的“盟主权”。<sup>②</sup> 在讨论这一斗争时，葛兰西强调了3点。一、它的普遍性，它在哲学理论上的表现以及世俗“常识”观念上的相同表现。二、广为流行的思想与信仰上的矛盾性质，因而“常识”性意识的成份可能为占统治地位的意识形态所分离、取代。三、知识分子在这场斗争中的重要性。<sup>③</sup>

葛兰西认为，知识分子可分为有机的与传统的两种类型。有机型知识分子仅为特殊的新兴阶级或统治阶级所有，他们执行着该阶级执掌或维持权力必不可少的功能。传统型知识分子是“已经存在的”（pre-existing）、为所有的阶级社会所共有的那些机构——教育、法律、艺术——的工作人员。因此葛兰西认为，工人阶级自己的有机的知识分子是意识形态

① Macciocchi (1974), P. 224.

② 关于这个观念的争论，可参见Macciocchi (1974) 和Anderson (1977).

③ On this issue, see Hall et al, (1977).

斗争中具有战略意义的因素；

新型知识分子活动方式不再是雄辩了，这是从外部激发人们一时的感情，现在是要积极参与生活实践，当建设者、组织者、“富有持久的说服力”，不能光做个演说家……①

这种新型知识分子即“专家加政治家”，这一定义使人想起马雅可夫斯基和本亚明给社会主义艺术下定义时所说的技巧与政治的结合。

葛兰西的理论在米歇尔·富科②那里得到了回响。后者最近把有关知识分子政治地位的概念向前推进了一步 (Foucault, 1977)。他把作为“真理与正义的主人……普遍的代表”的传统左翼知识分子和新的“专家”型知识分子加以对照，指出，后者不是在“为所有人的正义与真理”，而是在特殊的部门里工作，他们的活动被严格限定在其工作的职业条件或生活条件所允许的范围内。与葛兰西的“专家加政治家”不同，这种专家型的知识分子为其在社会形态中的位置所限定，尽管另外一些方面两者的特征又有相同之处。富科对于传统型知识分子的定义连同其含蓄的批评，也许特别适合于艺术领域。因为对于卢卡契来说，除了“真理与正义的主

---

① Gramsci (1975), P.122.

② 米歇尔·富科 (Michel Foucault, 1926—1984), 法国哲学家、作家。  
——译者注。



人”，还有什么伟大的小说家呢？

#### 4. 巴尔特：神话与符号

富科本人也是最近20年间出现的、以其不同形式的“结构主义”刺激着马克思主义思想的一系列作家、理论家之一。所不同的是，他的著作并非由一般理论，而是由对社会实践的特殊领域所作的大量考察构成的。在他看来，这些领域无不受到“权威理论”的统一控制，后者的结构决定了医学、博物学或财富分析的程序及其界限。而权威理论的规程与可靠性，要靠排斥的方式，即排斥那类言论或行为都违背其法则的事物来维持。据此，〈狂热与文明〉(Madness and Civilisation)给“狂热”下了定义，而菲利普·索莱斯(Philippe Sollers)①则在〈逻辑学〉中吸取了排斥的概念，并将之运用于文学。他表明，那些由于主题(萨德②)或创作模式(马拉梅、乔依斯)而“艰涩难懂”的作家，都是因为打破了文学理论权威的清规戒律。

富科在〈事物的秩序〉(The Order Of Things, 1970)中论证，特定历史时期的权威理论都植根于某种“认识阶”

---

① 太凯尔团体的主要理论家、见本章第五节。——译者注。

② 萨德(Marquis de sade, 1740—1814)，法国文学家，多以情欲为题材。——译者注。

(“épistème”<sup>①</sup>), 即植根于“这样一种秩序的未经阐发的经验, 这种秩序存在于基本的文化信码——(它支配着语言、观念、交换模式、科学技术、价值与实践)——与其所产生的科学和哲学的阐释之间。”<sup>②</sup>如果说从拉康到列维—斯特劳斯<sup>③</sup>, 从富科到阿尔都塞, 其各种形式的“结构主义”具有某种相同点, 那就在于它们都反对如富科所列举的那种当代“认识阶”的本质特征, 即认定人是社会实践之起源的观点。

这种“认识阶”的瓦解是从马克思与弗洛伊德开始的。他们一个从“外部”揭示出社会存在决定人的意识, 一个从内部论证了无意识的力量。随着1953年R·巴爾特的《零度写作》(Writing Degree Zero, Barthes, 1967) 问世, 现代结构主义美学理论开始兴起。巴尔特认为, 作为文学三要素之一的语言是

一种视野, 并构造出一种纵深容量, 二者共同为作家设计出一个自然 (Nature), 因为他无从选择……从前者, 他发现了熟悉的历史; 从后者, 他发现了熟悉的个

---

① 富科的专用名词, 指“历史上的先验性”, 知识的先决条件。它们只延续一个有限的历史时期, 当其命运终结时就让位给别的“认识阶”。参见皮亚杰《结构主义》(商务印书馆, 1986年, 北京) 第七章。——译者注。

② Anon《心满意足的实证主义者。M·富科与人的死亡》(The Contented Positivist. M·Foucault and the Death of Man, 载《Times Literary Supplement》, 2.7.70.

③ 列维—斯特劳斯 (Claude Levi-Strauss, 1908—), 法国人类学家, 结构主义创始人。——译者注。

作者唯一可选择的是“写作模式”(mode of writing)。在历史可能性的严格限制下，它体现了“作者对他所选择形式的社会价值的思考和他对这一选择承担的义务。”巴尔特认为，1848年革命之后，这种“选择”在法国文学中是其理自明的。因为当资产阶级作为强加于人的统治者再也不能自诩为人类普遍价值的代表时，明白平直的古典作品（资产阶级作品）模式就“只是许多可能的模式之一”。（在一些重要方面，这种分析相似于卢卡契有关1848年是文学转折点的看法。但对卢卡契来说，古典模式即等于伟大的艺术，因而他不得不到别处去寻找这种模式的再现。在尚未发生自己的1848年革命的俄国，他在托尔斯泰身上找到了它。）

《零度写作》中的一部分内容具有明显的萨特式的强调语气。但是巴尔特另一部被认为是一种“符号学的介入”的论著《神话》(Mythologies, 1957年初版)，却进一步发展了写作模式的概念——不是指“内容”或“思想倾向”，——作为作家与社会之间的中介。符号学是结构语言学家费迪南·索绪尔提出的一门有关记号与记号体系的科学，语言学只是它的一个分支。由于索绪尔把语言看作一个“关系体系”而不是词的集聚或声音的系列，因而其论著产生了深远影响，成为多年之后“结构主义”著作的典范。索绪尔的理论重新考虑了

---

① Barthes (1967), P.19.

语言记号与语言体系本身的特点，认为它们各自包含着两个相互依存的要素：语言记号由能指与所指构成，语言系统则包括规则体系（语言）和它的实施（言语或话语）。语言记号的能指即声音形象，所指即声音形象代表的概念或思想。二者在语言中的关系则特别带有任意性：作为能指的声音或书写符号和所指的关系，通过一个区分体系（如书写字母或口语中的音素系列）靠约定俗成而固定下来。

在《神话》里，巴尔特试图使这种语言记号的符号概念政治化。论著考察了法国生活各个侧面的不同实例——广告、食品、体育运动和公共形象（比利·格雷厄姆 [Billy Graham]，布热德<sup>①</sup>）——以发现其“单纯”外延下面潜藏着的内涵。为了揭示这些内涵，巴尔特创立了双层符号系统说。第一层次符号（其能指为站在同一圈内的两个人，所指为一场摔跤比赛），本身就是第二层次符号的能指，而这第二次符号的所指即一种“以眼还眼”的公平概念。这种使一种思想意义好象“自然而然”地依附于一种日常事物的程序，巴尔特称为“神话虚构”。因此，虚构的事物本身就是一个语言系统或语言（即索绪尔的使话语成为可能的规则结构），上述实例则是其话语（speech）。

巴尔特解释说，神话虚构程序是一种手段，依靠它占统治地位的意识形态使本来为历史、文化所决定的意义呈现出“自然而然”的面目。符号的这些自然化功能通过其能指活力

---

<sup>①</sup> 布热德(Pierre(-Marie)Poujade, 1920—), 法国政治家。——译者注。

的否定或抑制来实现，它使能指变成一个开向“实在情形”（所指）的透明（无形）窗口。这就是说，摔跤比赛的“意义”不是固有的，而是由呈现于各种文化实践中的占统治地位的意识决定的。

巴尔特早期的符号学理论也被用来分析布莱希特戏剧的标新立异。象阿尔都塞一样，巴尔特将它看作是“对生活其中的本能意识的批判。”这种“本能意识”（巴尔特的“神话”）在传统戏剧手法中与其“‘自然而然’地现实表现”结为一体。但布莱希特所采用的方法却“在所指与能指之间拉开了一定距离。”<sup>①</sup>这样，演员（能指）就不再等同于角色。演员是在意指（signify）角色而不是与角色直接划等号。

《神话》之后巴尔特的符号学研究很少直接关联政治。他发展了《模式体系》的分析方法，对法申（Fashion）的符号学进行了十分系统的检验。另外他提出建立一门文学的科学，其研究对象是作品意义的产生过程，而不是批评在文学中“发现”的各种意义。因此，这门科学将会揭示同一个文本何以能有多种解释。

巴尔特实践其文学科学的长期努力集中体现在《S/Z》对巴尔扎克短篇小说《萨拉森》（Sarrasine）的分析中。他把小说本文划分为五百多个语群（[Lexies]阅读单位），通过揭示贯穿其中的五种信码所构成的交织网络来论证本文的结构。《萨拉森》之所以被选作分析对象是由于它的情形正属于“限

---

<sup>①</sup> Barthes (1964), P. 88.

定文本”(limit-text),即在古典现实主义(资产阶级)写作模式的范围内,它显然是篇好小说,但实际上却缺少

一种丰富的终极所指(ultimate signifié),这种所指脱离了能指网络不停流动,处于创造、再创造意义的无休止的过程中。而这种流动性只能使以古典文本所要求的清楚易读为写作前题的巴尔扎克感到纷扰骚乱。<sup>①</sup>

巴尔特将这终极所指的“缺乏”同巴尔扎克小说关于“阉割”的中心主题联系起来。然而,《S/Z》最重要的结论却是古典的、现实主义的。再现式的小说同样是一种神话,是一种通过相似的能指压抑而形成的、作为现实镜子的意识结构的表現。巴尔特是法国“新小说”派作品的最早推崇者,他从中看到了能指的解放(the liberation of the signifier),认识到语言的活力。他的后期著作对于战斗的马克思主义美学的政治意义,在一个和新小说派同时兴起的团体——期刊《太凯尔》<sup>②</sup>的撰稿者那里得到了探讨。

## 5. 太凯尔:艰涩难读

当下面这两种情况出现时,社会就相应地对“文体”

---

① Heath (1972), P. 215.

② 《太凯尔》原文《Tel Quel》,一译《原样》,是1960年在巴黎成立的一个先锋派文学理论社团出版的同名期刊。这个团体的成员一般被看成是法国左翼知识分子。——译者注。

立下两条可供选择的戒律：一是文体赋予那些变革迄今已被接受的形式系统或向这系统挑战的小说作品以具体形态；二是文体同某种理论实践结为一体，这种实践的功能在于把语言体系，也就是社会借以阐述自身、实现自身的信息载体以及任何一种可能兴起的新形式系统概念化……因此，社会的防御机制即被用来防范那些旨在揭示对象产生过程的活动，无论是在工业生产领域还是在“意义”生产领域；它们防范批评家和理论家，特别是反对那些人，他们的著作依赖于“文体”的双轴：它的具体实践——小说——以及对这一实践的理论阐述。<sup>①</sup>

这段陈述最早发表于1967年，它代表了那时太凯尔审美政治学的要点。其中文体所涉及的那种小说实践，以新小说派的某些作家为代表，他们向再现式现实主义的统治提出挑战。对这一实践加以“理论阐述”，在太凯尔团体的著述中即是把两种理论成份合为一体：巴尔特的“文学科学”与阿尔都塞自经济领域推向整个社会实践的、普遍化了的的生产概念。正如马克思所分析的不仅仅是资本主义的产品而是其全部生产过程一样，太凯尔也把揭示资产阶级社会中“意义”产生的方式当作自己的任务。这项任务具有的战略意义在于，对于资本主义自身的“本体”意识来说，意义的这一生产方式正

---

<sup>①</sup> Baudry, 1974.

处于中心位置。

按照太凯尔团体首席发言人菲利普·索莱斯的观点，语言体系中小说本身占据着关键性的位置：

小说是这个社会自我对话的方式，按照这种方式，个人必须生活在固定位置上。你若不是小说中某个角色又是什么呢！小说，连同其缄默的科学性，乃是我们时代的价值。换言之，是我们时代的自然关系的符码，力量的展现，开启其日常无意识及机械、封闭性的钥匙。<sup>①</sup>

象卢卡契一样，索莱斯将小说置于其理论中心，尽管它实际被派定的作用完全不同。就小说的情节、叙述与人物模式而言，它们已被分散给多种文化形式——电影、电视剧，甚至纪实性节目。<sup>②</sup>太凯尔的这种见解对居资本主义社会统治地位的意识形态的各种形式提出了普遍的批判。

这种看法与另外一些马克思主义者或准马克思主义者的立足点相似。如著名的巴尔特和布莱希特，他们对占统治地位的艺术模式的批判集中在这类模式掩盖了一种矛盾。正是这种矛盾冲突将资产阶级社会及其成员折磨得百孔千疮。不过，布莱希特（并不全是出于战略的考虑）认为自己是社会主义现实主义艺术家，尽管是“布莱希特式”的。而太凯尔的理论观点在发展过程中却不仅拒斥“古典现实主义”，而且

<sup>①</sup> Baudry (1974), P.23.

<sup>②</sup> 这种对电视纪录片的看法可参见Heath and Skirrow (1977)。



否认再现式作品一般能具有革命意义。到了这种程度，太凯尔就逸出了已确立的，包括马雅科夫斯基、布莱希特和阿尔都塞学派的批评见解在内的马克思主义美学传统。

然而，太凯尔团体始终保持着对革命的政治立场的确认。他们的理论保留了马克思生产方式的概念，而且雄心勃勃，想要解决长期存在的使马克思与弗洛伊德的理论协调一致的问题。最近这一刊物及其主要理论家朱莉安·克里斯特娃（Julia kristeva）的研究工作正专注于后一个领域。这一工作的推动力很大一部分是来自太凯尔早期理论存在着的两项空白。首先是关于符号学的新定义，即认为符号学研究符号的产生过程而不是其意义。这就有了一个困难：如何把这种产生活动及其运动空间，即“意识产生的另一前意识场景”（克里斯特娃语）实际理论化。这“另一场景”只能通过如法国著名理论家丁·拉康的精神分析理论予以概括，后者借用结构语言学的概念重新解释了弗洛伊德的理论。另一项理论空白同样也可以在拉康的思想中找到解决办法。太凯尔从前曾追随形式主义者反对全知全能的作家和被动的读者的观念。然而，创作与阅读总是实践者的活动。只有拉康人的“主体”概念才提出了被嵌进符号活动中的人类个体，这个根本反人道主义观念。

此种意义上的主体，是克里斯特娃的理论从拉康那里接受的最重要的概念之一。与人道主义思想中自由、自主、统一的个体不同，这种主体是复杂的、多变的。它构成了被社会制度与意指实践活动造成的矛盾冲突的场所。于是主体内

部就存在着两种力量的对抗关系，克里斯特娃将它们分别称为“统一”（unity）和“程序”（Process）；

国家和法律制度对生产关系的调节与家庭对再生产的调节，共同制约着语言主体组织内部统一与程序关系的类型。同时它们自身亦被这种关系所巩固。统一与程序关系的存在形式表现为，统一要求（这种要求建立了符号、秩序与社会性的和谐一致）的特权地位以程序的损害为代价，于是后者被放逐到迷狂、宗教虔诚和诗情的化外之地。<sup>①</sup>

为了说明统一——程序关系的对抗机制，克里斯特娃分析了意义的程序，即以语言为媒介的意义的产生过程。这里，“统一要求”的特权地位是由她称为“符号规范”（the symbolic）对“符号表现”（the semiotic）<sup>②</sup>的支配作用来保证的；

语言逻辑的和句法的功能以及所有处于语言转换实践中可能被语言系统自身同化的事物，我们称之为符号规范。而符号表现首先指那些可以假定是先于符号规范这一强加之物而存在的东西，它通过语言反映和语言习惯而获得。换言之，它是以特定推进力和通道的形式被

① Kristeva (1976), P.64.

② “the Symbolic”与“the Semiotic”为克里斯特娃提出的理论范畴，也有人译为“象征的”与“符号的”。——译者注。

限定了行程的东西。其次，符号表现是指这种推进力向符号规范本身的回归，它表现为格律、声调及词汇、句法和修辞变化等形式。假如符号规范确立了意指活动的限制与统一性，那么符号表现则在这一活动中显示出某种效应，这种效应无论是符号的能指还是所指都无法将其固定下来。<sup>①</sup>

意指实践活动中符号规范与符号表现的关系，决定了这种实践活动的政治意义。因为符号规范的力量与维持现存制度之组织结构的活动相关，“一种意指实践一旦赋予符号表现以特权地位，从而致使符号规范变化法则重新组合，它就不能不发现，自己已同为争夺现存生产关系的政治经验和社会运动结成了一体。”<sup>②</sup>

克里斯特娃认为，先锋派文学“诗的语言”，即属于这种意指实践活动中最重要的一种。这个流派由那些被现实主义文化派别谴责为“艰涩难读”的作家所组成，因为那种给现实主义以确定性的固定含义在其创作中完全消散了。这些作品的政治效果展示出先锋派作家有能力揭示：“那种以暂时的联接方式庇护人们的经济、社会形态不断被符号（significance）过程所特有的永恒矛盾面临着、威胁着；而这种符号规范与符号表现之间的矛盾是任何一个言语者在他通过符号与他人

---

① Kristeva (1976), P.68.

② 同上, P.69.

对话的那一刻起就固有的了。”<sup>①</sup>

这一阐述突出了克里斯特娃的理论与传统马克思主义的某些主要分歧。符号学给予马克思主义美学的许诺是，它有能力对基础——上层建筑模式所面临的理论困难从根本上加以新的阐释。用克里斯特娃的话说，这种阐释即是一种符号空间，“没有它，‘基础’与‘上层建筑’就不会有任何联系”。个人（作为主体）与观念意识全部处在符号意义及语言的结构之中。因而在这一范围内，弗洛伊德与马克思真正联为一体是可能的。

然而，一旦认为大部分传统马克思主义美学最终都把被动的反映论作为语言、艺术的基础，克里斯特娃的解决办法本身就对各种批评敞开了大门。首先招致批评的是“永恒矛盾”这一概念，它存在于符号表现与符号规范之间，为“任何一个言语者所固有”。克里斯特娃表述这个矛盾时，将它的地位提到和马克思主义生产力与生产关系的基本矛盾同一个层次上，然而，后者既不是永恒的——它通过革命而得到解决，也不是对“每一个言语者”都有同样影响；每个人的阶级地位决定了他们的差异性。

符号表现与符号规范矛盾的永恒性表明，这个矛盾象人的生物本性一样构成了人类的基本特征。因此，这样一种基本因素的存在较之特定阶级社会更长久，它对于社会实践既是外在的，又是核心性的。在马克思主义传统中，人的生物性

---

<sup>①</sup> Kristeva (1976), P.68.

或地理环境对于阶级斗争来说，一直被看作外在因素。因为它们相对稳定的，这些因素可以决定阶级斗争的范围与形式，但不是积极的、变革的因素。不过，弗洛伊德式的关于相继的阶级社会中社会变革的原动力及其在每一阶段具有不同形式的观点，常常被当作对这种看法的主要反驳。这也就是马尔库塞<sup>①</sup>的《爱欲与文明》论断的性质。克里斯特娃的理论似乎也有这种倾向，尽管她把符号表现符号规范矛盾的永恒性同相互衔接的阶级社会中父权制结构的持久性联系在一起了。她认为，这种结构与西方符号意义系统及意义生产天然地具有密切联系。其著作《论中国妇女》(1977)作出一种尝试，即揭示一个不同的符号意义系统（它包含着一种不同的符号表现符号规范关系），以解决摧毁父权制的问题。不过应当注意，另一种含有女权主义、精神分析学和马克思主义理论成份的观点，对克里斯特娃提出了尖锐的批评：因为她把注意力集中于个人的主观性和“符号表现的相对性”，而不重视那种斗争，其目的在于建立“一个不同的符号秩序，它将有别于为父权制所神圣化了的符号秩序。”(Johnston, 1976)

克里斯特娃的理论还容易受到来自马克思主义立场的进一步攻击，因为它同阶级，同被作为一种思想理论或美学理论之决定因素的阶级立场与阶级意识没有任何联系。占据社会结构之意识形态领域的，只是居于统治地位。维护统治阶级势力的“神话”或“现实主义”符号实践，以及同它相抗

<sup>①</sup> 马尔库塞 (Herbert Marcuse, 1898—1979)，德裔美国哲学家，社会学家，法兰克福学派代表人物。——译者注。

衡的文体实践，即“诗的语言”和居支配地位的符号表现，它们似乎都没有阶级性。

克里斯特娃的理论不仅与社会主义现实主义的简单化形成鲜明对照，而且也与阿尔都塞和葛兰西有明显的差别。在葛兰西思想中，具有决定意义的是，那些从属阶级的矛盾思想意识，可以通过意识形态领域里的阶级斗争实践将其成分提取出来，并重新加以组合。在阿尔都塞这方面，在“意识形态国家机器”内部的斗争中，那些对立成分获得的支持“来自外部”，来自资产阶级与无产阶级的阶级斗争。而太凯尔团体的活动大大加强了马克思主义美学内部反对普列汉诺夫“社会学”方法的力量。不过在这一过程中，他们的理论显示出走向另外一极的趋向。克里斯特娃坚持“诗的语言”和“符号表现”，似乎经常在回应俄国形式主义者的文学见解。实事求是地说，太凯尔的实践活动似乎总是其理论的反映或辩护，而不是它在特殊政治环境中的具体应用。

这最后一点，即使仅就表面来看，也能反映出在太凯尔团体与法兰克福学派（阿道尔诺<sup>①</sup>和马尔库塞）美学的政治学之间存在着惊人的吻合。两者都认为只有“先锋派”特殊的艺术实践向艺术领域里占统治地位的意识形态提出了挑战。两者都支持这些作品反对一切形式的、无论是资产阶级还是社会主义的“现实主义”。最后，两者都更关心确定意义

---

<sup>①</sup> 阿道尔诺 (Theodor Weisengrund Adorno, 1903—1969)，德国哲学家，并精通社会学、心理学和音乐，以对法兰克福学派的贡献而闻名。——译者注。

的颠覆破坏，而不重视超越这种意义以尝试创造新的意义。

### 节 目 简 注

莱恩 (Laing) 与库珀 (Cooper) (1965)、杰姆逊 (Jameson, 1971)、奇奥迪 (Chiodi 1975) 的著作中讨论了萨特《辩证理性批判》中的概念。关于卢西恩·戈德曼，见戈德曼 (Goldmann 1976) 著作中的长篇序言和格拉克斯曼 (Glucksmann 1969) 的著作。巴克 (Barker 1977) 著作中探讨了阿尔都塞的艺术理论，奥克利 (Oakley 1975) 和伊格尔顿 (Eagleton 1976a) 将其运用于自己的著作。关于葛兰西，参见霍尔等人 (Hall et al 1977) 以及安德森 (Anderson 1976—1977)、威廉斯 (Williams 1973) 的著作，和非奥里 (Fiori 1970) 写的权威性传记。希思 (Heath 1972) 的著作从新小说派的角度讨论了巴尔特和太凯尔的观点。库瓦德 (Coward) 和埃利斯 (Ellis) (1977) 的著作详细阐发了克里斯特娃的思想，书中还提供了关于符号学以及关于拉康的介绍。

# 第六章

## 马克思主义与大众文化

### 1. 文化工业

通俗艺术，无论它是最平庸的形式出现，或是掩盖着最深刻的人类问题，藉以隐匿其潜在的和现存的种种矛盾，它都起着意义明确的意识形态作用：使大多数人安于现状，使他们在人群之中怡然自得，关闭上可能使他们瞥见真实的人类世界的窗户——与此同时也排除了使之对自身异化意识觉悟的可能性和消除异化的手段。<sup>①</sup>

面临20世纪较为新式的大众文化形式，马克思主义美学的反应是最为迟缓的。它因此违背了它原来在19世纪理性环境中的精神，因为当时文化的式样是书籍。书籍能够作为一种个人思想的贮存所，在沉思默想中被理解，而它也总是力图做到为卢卡契所称誉过的，存在于一切伟大艺术中的那种

---

<sup>①</sup> Sanchez Vasquez (1973) P.253



“高度的整体性”。然而电视节目、电影、唱片则都是协作的产物，在其中艺术与技术无法区别开，它们是公开的和赤裸裸的“商业性”和“工业性”的物品，它们的效果是直接的，而其影响也是短暂的。

但是，这些形式却代表了在西方资本主义中的工人阶级提供给观众的文化养料的绝大部分。摆在马克思主义批评家和理论家面前的选择，或者是严肃地承认它们是文化的形式，用对待更神圣的艺术同样的标准来对待它们，或者就是把它们从美学领域中排斥出去，完全视它们为“意识形态的产物”。对于大多数马克思主义者来说，除了把电影作为“第七种艺术”很快就普遍接受之外，他们对大众文化形式的论述都是怀着敌意的。但这些论争的内容和水平差异很大。一个极端的例子，是“冷战”时期<sup>①</sup>官方共产主义的立场，那时大众文化的大多数都起源于美国，因而被当作打击西欧文化帝国主义的一个根据（这一口号最近已用于拉丁美洲，不过大为公允了）。桑切斯·瓦斯克斯（Sanchez Vasquez, 1973）发起了一场对“民众”创造品的理论上的攻击，他主要从美学角度对通俗艺术的出现提出异议，谴责包括电视、电影和音乐在内的这一切全是“复制品”。这种观点也出现在最激烈地抨击“文化工业”的法兰克福学派的思想中。

这一学派的理论，最纲领性的表述可以在《启蒙辩证法》

---

<sup>①</sup> “冷战”时期(The Cold War era)指第二次世界大战后的一段时期，资本主义国家和社会主义国家之间的一切非武装进攻的敌对活动被称为“冷战”。——译者注。

(Adorno and Horkheimer, 1972) 与赫伯特·马尔库塞的《单维人》中找到。前书初写于1944年，而在英文版的导言中他仍未放弃他的基本论点，即认为向法西斯式的极权主义转换是资本主义处于垄断阶段时不可避免的特征，而文化工业也被看作是这一“管理”社会中的一个重要组成部分：

可能抵制集中控制的需要已经被对个体意识的控制所压倒。从电话发展到收音机的阶段清晰地标识出不同的作用。前者仍允许用户发挥主体的作用而且他仍是自由的；后者则是民主的，它让所有参加者都成为听众，强迫他们屈从于那些内容完全相同的广播节目。<sup>①</sup>

这段摘录表明了那种法兰克福式分析的力量和局限。重大的理论动力导致阿道尔诺和霍克海默<sup>②</sup>提出“从电话到收音机的阶段”，似乎极权社会已用这一种发展替代了另一种，而实际上，这两者却是同时并存的。社会发展的不平衡在这一堂皇理论中毫无地位，它被视为“非本质”而掩饰过去了。法兰克福学派观点的力量表现在，它对新的传播媒介的特征的辩论是为某种机制的理论所支持的，他们把这种机制引伸为“集中控制”：

---

① Adorno and Horkheimer (1972) pp.121~122

② 阿道尔诺 (Theodor Wiesengrund Adorno, 1903-1969)，霍克海默 (Max Horkheimer 1895-1973) 德国哲学家，法兰克福学派的重要人物。——译者注。

动画片曾经被看作与理性主义相对立的幻想的代表。它们使人相信，通过给这些被残害过的标本以第二次生命，那些由他们电化了的生灵和物体就已受到了公平的对待。它们今天所做的一切不过是进一步确定了技术原因所带来的胜利是言过其实的。……它们把那些矛盾百出的古老训诫钉进每个人的脑子里，破除一切个人的反抗，这就是这个社会中的生存状况。动画片中的唐老鸭和现实生活中的不幸者都受到了鞭挞，这样观众也就能接受教训，各自量刑受罚了。<sup>①</sup>

对动画片的讨论引出了文化工业赖以控制其观众的主要机制：弗洛伊德式的虐待狂和受虐狂主题。流行音乐快速的时间变化被解释为一个“类似强制的过程，一旦压抑放松，就会激起报复情绪。通过取笑，他们原宥了它的无价值，这样就补偿了他们的恶行。”因此，观众即使在批评这种制度下的产物时，他们也仍然在其辖制之中。

法兰克福学派的分析也关心在一个被文化工业所统治的社会中那些高级艺术的命运。马尔库塞在书中用一章描述了“技术合理化进程已在消除‘更高文化’中的对抗和超越因素。它们事实上屈从于流行在当代社会中发达地区的‘非纯化’的过程。”<sup>②</sup>这个过程是通过唱片、电台和大批量的书籍大规模地传播较高文化的结果。因为尽管这样一来社会的精华对文

<sup>①</sup> Adorno and Horkheimer (1972) P.138

<sup>②</sup> Marcuse (1964) P.58

化的所有权被破除了，但它也摧毁了一个“被保护的王国，在那里列为禁忌的真理还能够以一种抽象的完整中幸存下来——远离那个压抑他们的社会。”<sup>①</sup>

阿道尔诺和霍克海默走得更远，他们提出戏剧和交响乐由于电台的“免费”广播，被明确地废除了商品的形式，这是一种倒退：

19世纪或20世纪初期那些花钱去看剧或听音乐的人，对演出的尊重程度与他们所花的钱几乎相等。企图从中得到额外收获的资产阶级偶尔也试图同这种工作建立某些友善联系……只要艺术还值钱，它就会对资产阶级产生一些限制。然而，这些都已成为过去的事。现在，它已失去了各种限制，也没有必要为它付钱，在物质现实的胜利旗帜下，艺术走向了那些向它敞开怀抱的人，完成了它们相互之间的疏远和同化。<sup>②</sup>

这段话中不仅包含着一个受到严格限制的回顾，也包含着充满怀念的、对自由资本主义年代的回顾。那时，即在文化工业化以前，艺术仍然保持着它的“神韵”（aura）。“神韵”一词来自瓦尔特·本亚明<sup>③</sup>的《机械复制时代里的艺术品》一文。在这篇文章中，他评价了法兰克福学派的作者们所

---

① Marcuse(1964)P.64。

② Adorno and Horkheimer (1972) P.160。

③ 本亚明 (Walter Benjaming 1892-1940),德国文学理论家。

评论过的类似现象，但用了一种完全相反的方式。

艺术作品的神韵，在本亚明看来，有赖于它的“独特性”，这个特点却被机械复制所废弃：

通过制造许多复制品，它用众多的摹本替代了一种唯一的存在。一旦复制品与处于自己特定状态中的观众或听众接触时，它就使被复制的东西复活了。这两种过程导致了作为和现代危机相对应的、人类继往开来的传统的大崩溃。这两种过程，都与当代群众运动有着密切联系。它们最有力的代表就是电影。<sup>①</sup>

马尔库塞的“非纯化”，即是本亚明所谓的“传统毁灭”。文章的中心在于他试图表现出无产阶级与新的文化形式之间的积极联系。鉴于法兰克福式的分析把大众放在这些形式的牺牲者的位置上，本亚明认为，大众是它们的主体，他们急迫的需要和感受方式都是与电影和留声机的美学程序相对应的：

大众是一个源头。从这里一切传统的行为都以一种新形式流向今天艺术作品的渠道。数量已转化为质量。数量激增的民众参与者已经在参与方式上发生了一种变化。事实上，这种新的参与方式，首先在一种声名狼籍的形式中出现，却并不会使旁观者感到迷乱……艺术的

---

<sup>①</sup> Benjamin(1970)P.223. 译文参见《文艺理论译丛》第三辑第117页。  
——译者注

机械复制品改变了大众对艺术的反应，对毕加索绘画的反动的态度变成了对卓别麟电影的进步的反应。这种进步反应的特点表现为，在专家的导引下，视觉上的直接、亲近与感觉上的享受融为一体。<sup>①</sup>

本亚明的著作与其说是一种前后呼应的普遍理论，不如说是一些苦心追寻的看法。因而，这方面他表现出一种“技术决定论”的倾向，他在描绘那些新媒介工具时并未论及它们的应用只能在限定的资本主义范围以内。同样，无产阶级与大众媒介之间的关系也依然是含混不清的。他们在历史中同时出现，群众作为一种政治和文化力量（选民和消费者），媒介则由它们与广大群众，不仅与大量的、而且也与集体的观众交往的能力所构成。这些内涵，对于包含在马克思主义理论内的一个问题，即什么是决定艺术的“相对独立性”问题，提出了一个解答。审美标准的内在历史被本亚明作为新的技术化（机械复制）使新的艺术形式成为可能的结果而提出来，这些新的艺术形式（电影）毫不费力地获得了成功，造就了广大的观众，并革新了昨天的先锋派艺术（毕加索<sup>②</sup>、达达主义<sup>③</sup>）。

---

① Benjamin (1970) P.236

② 毕加索 (Pablo picasso, 1881-1973) 西班牙画家、法国现代画派主要代表。——译者注

③ 达达主义 (Dadaisme), 第一次世界大战期间出现的一个现代主义文艺流派。——译者注

同法兰克福学派相似，本亚明也明确提出，艺术中的什么倾向会助长法西斯主义感情而另外的倾向则成为反对它的根据。关于他自己的论点，他写到，“应该把许多过时的概念抛到一边去，诸如创造力和天才，永恒价值和神秘性——这些概念要是不加限制（在目前要限制它们几乎是不可能的）地运用的话，就会成为一系列带法西斯意味的论据。”<sup>①</sup>

当读到本亚明的文章时，阿道尔诺很快作了反击。他反对对传统艺术作品的全面谴责，因为在他看来，这些艺术品包含了明确的“真实性”和艺术的“神韵”，而这种“神韵”正是艺术的令人迷恋之处。他反对本亚明在对待他所否定的作品和他所无条件倡导的新形式时表现出来的偏激。

为了这一个而牺牲另一个倒是很浪漫，但这种浪漫不是保持个性及这类货色的资产阶级的浪漫主义，就是盲目信任在历史进程中无产阶级的自发力量的无政府主义的浪漫主义——无产阶级本身就是资产阶级社会的产物。<sup>②</sup>

阿道尔诺指出本亚明的作品犯了后一种形式的浪漫主义错误，他所引证的列宁关于有必要从“外部”带给无产阶级以政治意识的论述，并非完全令人信服。他还以自己电影观众施虐——受虐狂的观察否定了本亚明的所谓“进步反应”

<sup>①</sup> Benjamin (1970) P.220.

<sup>②</sup> Adorno (1973) P.66.

的说法，表明了他与本亚明观点的对立。

为超越这种明显僵持的敌对局面，恩岑斯贝格尔(1976)作出了最重要的努力，他以本亚明思想中某些成份为基础，围绕着生产力（形式和技术本身）和生产的社會关系（它们在资本主义社会中的用途和功能）之间的中心矛盾，重新安排了它们的位置。这种矛盾，修正了本亚明著作中的不平衡，而在较早期的作家中它仅只被偶然提及。阿道尔诺关于激进音乐的观念，实际上采用了这些术语，当然它们只保留在对于先锋派艺术的看法中。另一个观点在本亚明对电影的评论中萌芽，即认为资本主义统治了电影，他想通过明星制度使传统艺术的神韵得以不朽，这是一种反动的企图。

恩岑斯贝格尔1969年写成的文章，是论战性的，它指向的是卢卡契、法兰克福学派和他们在德国新左派中的追随者，他们都反对这种媒介工具，“旧资产阶级害怕它如同害怕‘广大群众’，这与他们对穿上进步外衣的前工业时代的热切期望一同复现。”<sup>①</sup> 跟随着本亚明，他提出传统艺术已经被新的艺术媒介所超越，所以

一个根本的观念变更是必要的。我们切不可用旧生产方式的观点来看待这些新艺术媒介的产品，相反，我们必须从现代生产条件的立场出发来分析传统的“艺术媒介”的产品。<sup>②</sup>

---

① Enzensberger (1970) P27.

② Enzensberger (1976) P48.



书写文化在一个“几乎每个人(包括作者)讲得比写得更好”的时代里的地位，恩岑斯贝格尔是重视的。但他对那些“企图颠倒马克思的‘麦克卢汉(McLuhan)’”<sup>①</sup>却没有作任何让步。在资本主义社会中，电子舆论工具未实现的潜力，包括它们的集体特征和它们作为舆论工具所具有的真正的双向交往的能力。恩岑斯贝格尔指出，一个无线电接收机只要稍加技术改造，就能变成一个发报机。他还论及了这些工具的用途，与其说它们是被大众用于交往，还不如说是用作消遣的工具。

磁带录音机、普通相机和电影摄像机已经普遍地为那些挣工资的人们所拥有。问题在于为什么这些生产工具却没有在工厂、学校和官僚机构中，简而言之在任何有社会矛盾的地方出现。<sup>②</sup>

## 2. 电视和电影

恩岑斯贝格尔能够把电子舆论工具视为文化形式的一种体系，而其他在理论高度上研究同样问题的马克思主义者们却未能做到这一点。各种理论几乎互不影响。例如，在电影理论(发展最充分)和电视的研究之间就是这样。当前者

---

① 麦克卢汉，加拿大作家和传播学家。他的理论十分重视电子通讯与大众传播媒介在社会发展中的作用和影响。——译者注

② Enzensberger (1976) P.34.

主要追随着阿尔都塞和“太凯尔”派的模式，探索着意识形态和主观性真正确切的理论时，电视却因其作为一种艺术形式并不“纯粹”而备受责难，言下之意是认为它已处于美学分界线以外了。只有很少几个马克思主义者跟着那群资产阶级社会学家和社会心理学家进入了被实证主义和行为主义所包围的那一领域。这些人中包括巴黎的“交流”（Communications）小组，意大利的符号学家翁贝托·埃科（Umberto Eco）和在英国的雷蒙德·威廉斯（Raymond Williams）。<sup>①</sup>

有趣的是，所有这些研究却又都不能说具有明确的马克思主义方向。

马克思主义的电影理论和批评史，断断续续地发展，直到第二次世界大战以后，匈牙利作家贝拉·巴拉兹（Bela Balazs），卢卡契的同时代人，在20世纪20年代期间发展了电影美学理论。<sup>②</sup>对他来说，电影表现了在可读可听的艺术所支配的时代之后向视觉艺术的复归。如同许多其他较早期的作家论电影一样，巴拉兹认为无声电影体现了这种形式的本质。在苏联，20年代那些伟大的导演（爱森斯坦、维尔托夫、普多夫金）写作了许多关于电影制作方法的著作，同时形式主义批评家鲍利斯·艾亨鲍姆（Boris Eikhenbaum）在他的《电影风格学问题》中比瓦尔特·本亚明更早地提出了一个论点：

---

① 参见Eco (1972) 和Williams (1974)。

② Balazs (1952)。

对一种新的大众艺术的要求长期以来都是显而易见的——这种艺术，它独特的艺术角度，对于大众、尤其是对于那些没有自己的“民俗”的都市大众应该是通俗易懂的。这种艺术，由于与大众直接联系，不得不以一种新的“原始”的形式出现，与那些存在于往昔的旧艺术的优雅形式形成革命性的对立。<sup>①</sup>

以后，阿道尔诺与德国马克思主义作曲家、布莱希特的同事汉斯·恩斯勒（Hanns Eisler）合作，在一本关于电影音乐的书中（Adorno and Eisler, 1947）继续与本亚明辩论。

从1945年以来，电影理论的主要中心是在法国和意大利，这两个国家也产生了欧洲电影界中两个最重要的学派（新潮派<sup>②</sup>和新现实主义派<sup>③</sup>）。在一个相当长的时期里，电影理论中“占统治地位的思想”是与安德烈·巴赞<sup>④</sup>的现实主义观点联系在一起的，他是意大利新现实主义作家、著名的罗西里尼（Rossellini）作品的支持者。虽然意大利马克思主义哲学家德拉·沃尔佩在《拉奥孔1960》（Della Volpe, 1960）一文中采用了理性主义和现代主义观点来论电影，但爱森斯坦和其他人的苏联蒙太奇电影还是被视为“不真实”而受到

① Eikhenbaum (1974) P.16.

② 新潮派（The nouvelle Vague）20世纪50年代后期起源于法国的电影流派，主张表现个人风格。——译者注。

③ 新现实主义派（neo-realism）第二次世界大战后在意大利兴起的电影流派，受“真实主义”文艺思想影响。——译者注。

④ 巴赞（Andre Bazin）法国电影理论家，新浪潮电影的重要理论代表。——译者注。

否定。

对巴赞的现实主义观点的第一次持久的挑战来自符号学，包括法国的评论杂志《交流》所刊载的文章和意大利的翁贝托·埃科的著述。他们提出理由，与其把电影看作巴赞理论的自然有机客体，还不如把它看作一种构成物。埃科假定，在电影中起作用的有十种符码，它们的组合和重建就产生了巴赞的现实主义的“自然的”形象。《交流》团体中的克里斯琴·梅茨（Christian Metz）提出，把电影本文按五个层次来编排，从直觉本身的层次到基本电影符码或把电影组织为整体的那些程式的层次。<sup>①</sup>

这些分析本身并不是马克思主义的，但他们系统、科学的处理方法却被看作进入了马克思主义新领域的氛围中，这一新领域是由阿尔都塞开创的。在1968年5月事件<sup>②</sup>期间和以前，当电影批评家和电影制作者们成为激进主义者时，梅茨作为电影领域中的马克思主义者，也扮演了如同巴尔特<sup>③</sup>之于“太凯尔”同样的角色。他的著作被当作马克思主义电影理论的基础，而电影则是一种“意指实践”。（Signifying Practice）。

这个“马克思列宁主义”的阶段，是以两个杂志间的激

---

① 参见Heath (1973)。

② 五月事件，指1968年5月在法国发生的一次大规模的学生运动。这次学潮引起了大范围的战斗和工人罢工，并迫使议会解散，重新进行选举。——译者注。

③ 巴尔特（Roland Barthes 1915—1980）法国结构主义批评家、符号学家。——译者注。

烈论战为特征的。这两个杂志分别是《电影手册》(Cahiers du Cinéma) (在成为巴赞观点的堡垒后新近激进起来的) 和开始阶段与“太凯尔”联盟的《技巧》(Cinéthique)。两者都遵奉符号学原则, 但当“手册”强调历史反思和电影技术时<sup>①</sup>, 《技巧》则更强调电影理论对“革命电影”创作的指导。

因此, 《技巧》的成员企图将梅茨的那种“伪科学”的理论框架中的某些观点置换为他们的政治观点。梅茨把电影看作是包括独特的(相对于电影制作实践来说)、和非独特的(与其他各种意指实践, 包括政治在内的意指实践相同的)两种符码的结合。这样一来, 他就使他的理论与对电影作出的更为“形式主义”的定义相对立了, 后者有如让-吕克·戈达尔(Jean-luc Godard)的下述著名论断:“电影是形象加声音”。《技巧》采用了这种梅茨式的看法并使其政治化:

用马克思主义的概念来解释这个观点, 电影因此便是由一整套在两类相异原素之间——独特的和非独特的符码——和存在于其中的矛盾所构成。这些矛盾能从意识形态的角度加以区别。那些贯穿了非独特符码中的矛盾实际上也基本形成了资产阶级和无产阶级意识之间的冲突的特征, 这些矛盾不平均地(处于不可分割和不平等的关系)、不同程度地覆盖着所有的非独特符码(一般来说, 服装的符码不如讲话的符码那么重要, 但这也不是

---

<sup>①</sup> 参见Commollet al (1971), Williams, C.(1972)。

一个绝对的规则。)①

最后,在讨论到非独特符码统治独特(电影的)符码时,《技巧》继续区分了两类“革命电影”:一是唯物主义的“解结构电影”(deconstruction film),另一是马列主义的政治电影。为“太凯尔”成员们所赞许的前者,受到了指责,因为它试图改变电影中的独特的、电影的符码(叙事方面的“解结构”,固定的人物等),这种企图又没有伴随着非电影符码的相应改变。而后者,本是占支配地位的,却倒退入一种不革命的立场,“这是破坏性的——一种否定行为,它既不包含革命政治的必要性也不包含革命政治的终局。”但在马列主义电影(“由茨卡·维尔托夫成员的作品所开创”)中:

驱使电影运动力量的平衡被覆盖它的非独特符码的统治所支配。这种体系接受新的(独特的)符码,其原因在于,那类将要起决定作用的非独特的(马列主义的)符码在我们所一向知道的电影史中从来没有(或者说几乎从来没有)占据重要地位。一种新奇唤起了另一种新奇。②

把电影符码区分为“独特的”和“非独特的”,这种作法很容易招致批评,因为它陷入了艺术与政治、“质量”与“倾向”这

① Cinéthique (1973)

② Cinéthique (1973) P.202.

种传统的划分，这正是本亚明在《作为生产者的作家》中所批评的。但《技巧》的观点，在它与当代电影实践的的联系中，则表现出“规范”（normative）的优点。戈达尔（Godard）与茨卡·维尔托夫团体的领导人J·L·戈林（J·L·Gorin）合作的电影得到沃伦（Wollen 1972）透彻的评论。

《技巧》的主张在时间上早于拉康式的精神分析观念在电影中的应用，发生在法国的这个过程，类似于克里斯特娃的著作与文学的联系。克里斯琴·梅茨率先作出努力，设计了一系列概念，以说明电影的过程与拉康式的“主体”有关，在他较早期的理论中，他还仅只是涉及到电影自身的内部结构。

电影实践只有通过可感知的激情才成为可能；视觉的要求（即观察的动力，视淫，观淫癖）在无声电影艺术中单独发挥作用；在有声电影中所觉的要求加入其中（这是推动力，乞灵的动力，是拉康所说的四种性的内趋力之一）。<sup>①</sup>

梅茨把电影看作一种极困难的“想象的技术”，这个术语涉及到拉康所谓的婴孩时的“反射阶段”（mirror Phase），那时“任何其他的事物都被视若与主体同一，这时的婴孩尚不能识别出其间的差别。”拉康这种看法，比克里斯特娃更正统，“想

---

<sup>①</sup> Metz (1975) P.59

象” (imaginary) 在顺序上要先于导致排斥和区别观念的“象征” (Symbolic)。关于物我同一和辨异障碍，令人想到布莱希特·阿尔都塞·巴尔特围绕类似倾向所提出的各种观点的复杂性，在这里资产阶级意识形态的自发性和“本质的”特征被各种对未来的设想所拒斥。近来电影理论中的一个主题就是尝试把这些马克思主义的见解与弗洛伊德的概念联系起来。梅茨自己认为电影的心理分析课题是“把电影——客体，从想象中分解出来，通过一个新领域，在对象征的扩展中去重新赢得它。”<sup>①</sup>

任何一种采取现有的精神分析科学的特征去展开研究的作法都会遇到理论上的问题。对马克思主义见解来说，在电影中与在文学中所遇到的问题都是相似的。从一方面看来，它们产生了更直接的结果，促进左翼电影实践，探索着在工厂和工人俱乐部中展示战斗性电影来代替那种商业性的电影。而拉康式的分析，则坚持认为，在银幕前面，由于每个观众都是由观察动力所支配的主体，他们的政治意识和阶级属性的差别就减少了。

然而，战斗性的政治电影无疑已经是在最近这些年中社会主义文化实践的主要成就，特别是在南美和西欧。美洲导演如格劳伯·罗卡 (Glauber Rocha 巴西) 和费尔南多·索拉纳 (Fernando Solanas 阿根廷) 把电影创作作为革命斗

---

<sup>①</sup> Metz (1975) P.14



争的一部分，“强烈的作品是一手握相机，一手握武器创作的。”<sup>①</sup> 在法国，克里斯·马凯尔 (Chris Marker) 和其他人的活动则与恩岑斯贝格尔的观点有更多的一致性。马凯尔用八毫米摄像机来装备工人，

目的是用工人看待世界的方式来创造工人电影，就好像是他自己在创作一样。这就为电影开辟了前所未有的前途，而最重要的还在于这是一种电影制作的新概念，是我们这个时代里艺术的意义。<sup>②</sup>

### 8. 大众音乐

几乎所有的马克思主义美学派别都把文学作为他们分析的典范，因此音乐所提出的特殊问题，几乎没有引起注意。在音乐领域，除非被用作一根打击苏联作曲家涉嫌现代主义的棍子，“社会主义现实主义”理论便几乎不存在。或者说，这种音乐理论也许是最保守的社会主义现实主义理论的一种变体，在苏联它也表现为最明显的民族主义。根据施瓦茨 (Schwarz, 1972) 的记载，日丹诺夫赞同继承19世纪的“标题音乐，也就是指提供了某些潜在思想或故事的管弦乐”，它是由取自文学或历史的标题来表示的：

---

① 参见Solanas (1972)。

② Solanas (1972) P.23.

当“标题”音乐的流行在20世纪的西方急剧衰落时，苏联理论家和作曲家仍然墨守音乐的“形象化”规则，以它作为更易被接受的手段。日丹诺夫认为忽视标题音乐就是对古典遗产的抛弃，并说“对标题音乐的忽视就是对进步传统的背叛。众所周知，俄国古典音乐通常都是标题音乐。”<sup>①</sup>

苏联作曲家努力使他们的工作“更易被接受”的另一种方法是吸收全国各地的民间音乐传统。同样，东欧作曲家巴托克（Bartok）、柯达莱（Kodaly）向民间音乐的源泉回归也与19世纪末激进的民族主义有着联系。那些继续发展农民文化的国家中，共产党继承了这一系列文化活动，以便使经过“古典”作曲家们调谐的民间音乐成为他们社会主义音乐中一个重要的组成部分。民间音乐是根本的来源，例如，在匈牙利音乐教育中的“柯达莱方法”（Kodaly method）中，民歌就是声乐训练的基础。在理论方面，人们也曾努力为民间和“宫廷”音乐之间的历史区分找到阶级基础，表明前者从一开始就拥有某些“集体性”特征。（Marothy, 1974）。

民间音乐，对于西方国家的左派来说，同样也是重要的，它被作为判断大众音乐是否“商业化”的试金石。20世纪40年代和60年代美国民歌的“复兴”也与左翼运动密切联系，其中既包括时事政治歌曲，又包括了那些溯源到南方的黑人

---

<sup>①</sup> Sahwarz (1972) P.220.

和白人的乡村社会中的歌曲。爵士音乐是一个更模棱两可的例子，因为它已为商业化的大众音乐提供了一种舞蹈节奏，但牛顿（Newton, 1959）和芬克尔斯坦（Finklestein, 1948）仍然能表明它是一种纯粹的黑人民间艺术，这后一方面的例子与同样调和了民间素材的东欧社会主义音乐有着明显的一致。

问题是，尽管爵士乐也许是“一种人民的音乐”，但人民实际上听的却是另外的东西。大众音乐，一般来说，在马克思主义的美学论述中几乎都完全被排除了，这种情况一直到20世纪60年代才有所改变。阿道尔诺是一个重要的例外，在《论大众音乐》（1941）一文中，他对大众音乐的作用作了详尽的尽管是敌意的论述。同他其他关于文化工业的著作一样，这篇文章把自由竞争时资本主义的形势与垄断阶段的形势作了对比：

大众音乐的音乐标准最初是通过竞争过程来发展的。当一首独特的歌曲获得巨大的成功后，成百上千的其他歌曲就争相仿效并广为传播之……大规模经济集中使标准制度化并使它成为强制性的东西，结果，由粗犷的个性所造成的创新就被剥夺了……<sup>①</sup>

阿道尔诺从主题角度（爱情歌曲、母亲歌曲、恢谐的或者新

---

<sup>①</sup> Adorno (1941).

奇的歌曲等)和内部结构的角度界说了这种“标准化”。他采纳了衡量伟大艺术作品的那种“有机”尺度,它要求“细节生动地包含着整体,并通向对整体的表现。”在大众音乐中,部分与整体之间的关系却是“偶然的”,“创作服从于听众”。这种音乐是被“预先消化的”,虽然它肯定是“伪个性化的”东西,但这使它既为人们所熟知,同时又各不相同。

这篇文章继续讨论了向听众出售音乐的基本的倡导和说服机制。在这里,当描绘使听众成为工业牺牲品的那些方式时,阿道尔诺回到了他的弗洛伊德式的主题中。在电台上一首歌的反复播放造成观众“无可逃避的狂喜”,同时歌曲自身蕴含着“魅力”,它来自“无数的歌曲段落,在歌曲的编排中显示,传达着‘现在我们来了’的状态……正是魅力本身创造了普通人的这种永恒的征服者之歌,他们从来未被允许去征服生活,但在这种魅力中成为了征服者。”<sup>①</sup>

照阿道尔诺的看法,大众音乐体系作为一种“社会粘接剂”起着作用,它使听众更安稳地处在极权主义社会的统治之下,因为:

感伤音乐的实际功能在于给予那种蹉跎岁月的意识以暂时的解脱……音乐允许它的听众吐露他们的不幸,通过解脱他们对社会的依赖,使他们变得心平气和。<sup>②</sup>

---

① Adorno (1941) P.40.

② Adorno (1941) P.42.

萨特<sup>①</sup>（1976）对大众音乐体系的某一方面提出了同样否定性的观点，但他所关心的是，理解那个“系列群体”对流行唱片来说，如何构成“公众”，并与那个“统治”的群体（录音工业和它的附属物、电台、电视等等）相对抗。一个系列群体的统一性是由外部决定的——萨特著名的例子是公共汽车的长流。它与直捣巴士底或冬宫的人群那种“白热化”群体形成了对比。在讨论流行唱片这一同样现象时，阿道尔诺用生产的标准化和它所导致的听众的奴性来加以解释，萨特别借用了美国社会学家戴维·里斯曼（David Riesman）的思想：

流行唱片是一张因为别人有所以我也必须有的唱片，一张其他人愿听所以我也愿听的唱片，而且，它使我的反应适合于我所设想的其他人的反应。<sup>②</sup>

对大众音乐的这些研究，价值在于它们能够描述大众音乐某些方面如何发生作用的机制。不过，它们也表明，在那些机制支配下，制度的矛盾消除了，在这里任何基本的阶级或意识形态的对立最终被缓和了。这是阿道尔诺论点的主要旨意，而在一个脚注中，阿道尔诺又对此作了限定，这个注释预示，以后的人们将会以一种赞同的方式来估价大众音乐

---

① 萨特（Jean-Paul Sartre 1905—1980）法国存在主义哲学家、小说家及戏剧作家，“存在主义马克思主义”的主要代表。

② Sartre (1976) P.646

的某些方面：

娱乐态度不是一种完全的、具有普遍性的态度。特别是那些把他们自己的感情倾注于大众音乐中的年轻人，他们也并不是对流行音乐所有的效果完全无动于衷。然而，各个年龄层次与大众音乐的关系这整个问题，尚不在目前研究的范围内。人口统计的问题也同样不可避免地被置于了考虑以外。

的确，正是这些因素——人口统计（黑人和乡村白人的“民歌式”的音乐）和青年——将作为通过摇摆乐的兴盛引起20世纪50年代大众音乐性质变化的主要因素而被引证。人们讨论着，这种新样式代表了“真正”的音乐闯进流行的主潮，在那里它们被社会中的一个听众群体，青年们所接受，而他们特殊的需要过去显然是被那一主潮所忽略的。摇摆乐的正式历史（Gillett, 1969）在大众音乐的企业式组织兴起中，找到了发展的经济基础，它并向阿道尔诺所认为的已获得完全胜利的那类集中化的娱乐公司的控制发起了挑战。

20世纪60年代，在如何看待大众音乐的问题上，激进的马克思主义观点呈现出了一种社会学的特征，这之中至少包括一种努力，即把“青年人”推想为新型的无产者。（Rowntree and Rowntree, 1968）对于“青年造反”和“逆反文化”这种外来反响，引起了种种回应，在英国，马克思主义的作者们对这个时代的大众文化作出了更传统的分析，这正

是在回应中所出现的、一种倒退的摇摆。一个有代表性的内容就是《通过宗教形式的反抗》（编辑：Hall and Jefferson, 1976）。在那里，一种“亚文化”的理论采用了葛兰西的盟主权理论和阿尔都塞的意识形态概念发展起来。60年代明显的“无阶级”的亚文化被看作传统的工人阶级主题的体现，它提出了“对现实问题的假想中的解决。”

总之，大众音乐被亚文化所容纳，但它本身在亚文化中的相对独立性却很少被考虑。在别处，也还有着一些尝试性的努力，企图发现这种相对独立性可能由什么构成，其中包括这一设想，在勋伯格（Schonberg）和斯特文斯基（Stravinsky）之间，阿道尔诺的倾向也许可以用于滚石乐队和甲壳虫乐队（Merton, 1968）。另一个设想是可以将符号学富有成效地用于对这种音乐内部结构的分析（Lainq, 1969），卡利斯和科莫利（Corles and Comolli, 1971）还提出了一个更宏大的企图，那就是发展出一种独特的、马克思主义的音乐美学。对美国黑人自由的爵士乐的这种检验大致是以现代主义的马克思主义美学为依据的（Althusser Barthes），它把“完善”的艺术类型的解体看作进步艺术的首要目标。因此，“自由爵士”，美国黑人历史状况中的这一产物，作为分散因素的合谐整体，暴露出爵士乐“普遍性”的神话，正如“黑人力量”作为一个相似的合谐整体暴露了美国的神话一样。

## 第七章

### 英美的发展

#### 1. 浪漫主义与马克思主义

在佩里·安德森 (Perry Anderson) 和E·P汤普森(E·P·Thompson) 1965至1967年关于近代英国历史及其政治意义的一场重要辩论中，马克思主义在英国的发展（或它的欠缺）是其中一个方面。<sup>①</sup> 安德森和汤姆·奈恩 (Tom Nairn) 声称，在英国不存在能够与法国、德国或意大利那些国家相匹敌的马克思主义传统。汤普森在回答他们时指出：“作为吸收和拒斥的模式之一，我们的文化中既弥漫着马克思主义也包括着反马克思主义”。<sup>②</sup> 然而，不管在盎格鲁撒克逊国家中“反对马克思主义”的力量如何，有证据表明，在一定时期（最明显的是30年代），无论数量多少，在英国和美国马克思主义中几乎没有产生出真正具有杰出独创性的著作。一种例外是，在历史学的多种多样的分支中，汤普森本人的著述，以及克里斯多弗·希尔 (Christopher Hill)、霍布斯鲍

---

<sup>①</sup> Anderson (1965), (1966), Thompson (1965).

<sup>②</sup> Thompson (1965), P.348.



姆 (E·J·Hobsbawm)、尤金·吉诺维斯 (Eugene Genowese)、约瑟夫·尼达姆 (Joseph Needham) 和其他人的著述发挥了重要的影响。

大多数马克思主义者对这一欠缺的解释是主观的，他们断定英国左派确立自身的努力是一个“失败。”但是安德森和奈恩则试图从结构关系上指出造成这种失败的条件。奈恩 (1965) 认为有两个原因：首先，在英国第一个社会主义团体成立的上个世纪80年代，马克思主义尚未成熟到“探讨上层建筑”这一水平；第二，“缺乏本国的理论传统”，这就不能为马克思主义的发展提供一个较之德国古典哲学那样利于丰产的智力环境。

对于所讨论的第二个方面，安德森 (1969) 给予了详细的说明。英国知识分子的精神生活被认为是“无中心”的，它缺乏能在完整性上理解社会的古典社会学，因而也不能为本国的马克思主义提供发展的处所。与此相反，文学研究采取了“统计性”原则，社会批判的特殊形式又与之相联系。雷蒙德·威廉斯 (Raymond Williams) 在《文化与社会》中 (Culture and Society 1958) 对这一传统作了研究。这部著作和它的续篇《漫长的革命》 (The long Revolution, 1960) 事实上标志着在威廉斯著作中“社会批判”的顶点和对抗马克思主义的开端。这一点在本章的后面一部分还将继续探讨。

尽管安德森的记述还不是从整体上解释英国马克思主义思想的贫乏，但他却直接阐明了这一事实，无论其水平如何，

第一个英国马克思主义者是这样一位艺术家，他通过“社会批判”的传统走向社会主义。这与其他地方的发展进程不同，在那些地方，美学一般是在相对来说较晚的阶段才进入本国的马克思主义，而威廉·莫里斯对工业资本主义时代美学批判传统的继承使他能够把马克思主义作为拉斯金和卡莱尔的社会批判的逻辑发展而接受下来。

莫里斯出生于1834年，他在40多岁时成为一个社会主义者。作为“拉斐尔前派”<sup>①</sup>的艺术家，他也曾参与由拉斯金和其他人针对资本主义而展开的批判。在这里，衡量艺术卓越性的判断准则是理想化了的中世纪时代的技巧。莫里斯是一个设计师和画家，他试图创造出真正具有美的精神作品，以与资本主义生产的丑恶相对立。这个解决办法是不够的，而在社会主义中，莫里斯发现了使美的问题能够通过革命，在政治方式上获得解决的方法。他和艾琳诺拉·马克思和爱德华·艾弗林（Edward Aveling）一起，成为1884年成立的社会主义同盟的创始人。他描写“乌托邦”的著名小说《乌有乡消息》最初就是在同盟的刊物上发表的，这部作品有可能是为了反驳一个美国资产者幻想未来的作品——贝拉米（Bellamy）的《回顾》（Looking Backward）<sup>②</sup>。

---

① “拉斐尔前派”：19世纪50~60年代在英国兴起的一个艺术派别，包括许多画家，雕刻家和诗人，他们拿拉斐尔前绘画的宗教精神，来与文艺复兴鼎盛时代的画家的个人主义与“无神论”相对立，同时号召描绘自然，直接表达人类的情感，他们对资本主义关系作了浪漫主义的抗议。

——译者注。

② See Morton (1952) PP.149—182.

毫无疑问，莫里斯是信仰革命的，但马克思主义者对他的思想的阐述则彼此互异。在汤普森所著权威的莫里斯传记的第二版中，他论证说，把莫里斯确定为马克思主义者或反马克思主义者，都必然会抹杀他作品中许多重要方面，在汤普森看来，莫里斯的思想表现了浪漫主义与马克思主义思想富有成效的融合。

莫里斯的思想中有两方面对马克思主义美学作出了重要贡献，他对艺术概念重新给出的定义，以及他的小说作品中的“乌托邦主义。”他反对把美的客体与实用的客体分开，从而给艺术提出了一种社会的和政治的标准：

对于一个社会主义者，一座房子，一把刀，一只茶杯，一台蒸汽机，或者无论什么东西，我重复一遍，只要是人制造出来的和具有形式的东西，它就必须要么是一件艺术作品，要么是一件毁坏艺术的作品。而另一方面，商业家们则把“被制造出来的物品”分为两类，一类是有意为之的艺术品，并作为艺术品拿到市场去出售；另一类，并不产生于艺术创作的意图，因而也不可能具有艺术的品格。<sup>①</sup>

自从恩格斯《社会主义从空想到科学的发展》（1880）发表以来，在马克思主义的政治学和“空想社会主义”的政治

---

<sup>①</sup> Quoted in Solomon (1973) P.84.

学之间，一条清晰的界限被划出来了，这主要是因为后者忽视了将要出现的向社会主义过渡的方式这一关键问题。然而，威廉·莫里斯的乌托邦作品则是在自称为一个“实践的社会主义者”的要求下创作出来的。无论如何，推测未来是人们公认的马克思主义宣传工作的一部分；德国的马克思主义者奥古斯特·倍倍尔就曾写过这样的宣传小册子《未来的社会》。

但不管怎样，莫里斯的作品仍受到批评，因为在他对未来的幻想中，在一定程度上倒向了拉斐尔前派艺术上的中世纪精神。威廉斯（1958）在莫里斯的政论文和演讲中发现了这样一种思想错乱现象，并认为这正是莫里斯的本质。另一些人则把莫里斯的未来设想比作马克思关于共产主义社会的形式的若干论述，但又发现它不够标准。继法国近来的莫里斯的研究之后，汤普森得出这样的结论：莫里斯的乌托邦作品与他的政论文处在不同的层次，它表现了对社会主义的斗士们进行“教育的意愿”，在区分什么是“费边社”的国家社会主义什么是真正的革命目的方面，它发挥了直接的政治作用。（汤普森，1977）

直至目前，莫里斯的作品在英国马克思主义和马克思主义美学范畴内仍然是一个受孤立的先驱者。然而，正如所罗门（1974）所指出的，把马克思主义作为一个整体，使其中乌托邦的重要性得到越来越普遍的承认，从而重新评价莫里斯的贡献——这样的时刻是会到来的。在英国，1939年以前莫里斯几乎没有什么影响，当时马克思主义已经在

这个国家的知识分子中获得了一个立足点。约翰·斯特雷奇 (John Strachey) 在他那部有影响的著作《社会主义的理论和实践》(Theory and Practice of Socialism 1936) 中赞赏地提到了莫里斯，但给斯特雷奇留下最强烈印象的，却是《乌有乡消息》中莫里斯对“巨大的变化”，对革命过程本身的描写，而不是书中其余的那些表现乌托邦幻想的章节。

## 2. 考德威尔与30年代

这一时期，在英美产生了大量文化批评和理论著作，但这都还不足与这一时期政治文学的成功相媲美。在英国，出现了3位出色的人物，他们是罗伯特·特莱塞尔 (Robert Tressall)，休·麦克迪阿米德 (Hugh Mac Diarmid) 和路易斯·格拉西·吉本 (Lewis Grassie Gibbon)。与奥登 (Auden) 斯彭德 (Spender) 和戴伊·路易斯 (Day Lewis) 那个更为著名的团体不同，他们每个人都选择了英国文学传统的主流之外的某种风格和形式，以表达出与英国小说中的自由主义和保守主义、与英国20世纪的诗歌相悖的意义。

如果有所谓“无产阶级小说”这一流派的话，则特莱塞尔《穿破裤子的慈善家》(The Ragged Trousered Philanthropists) 就是英国文学中的一个范例。从传统的现实主义的标准来看，小说的叙述不很连贯，人物性格的刻画也漫不经心，这两者都从属于特莱塞尔这一意图，那就是用小说的形式来阐释资本对劳动的剥削过程，这种形式既幽默轻松，

又易于为工人阶级读者所接受。这部作品在英国小说中是一枝独秀，虽然特莱塞尔的现代继承者无疑是那些社会主义的戏剧团体，但他们的戏剧最出色之处也只是有近似特莱塞尔的锐气而已。

麦克迪阿米德和吉本是苏格兰人，他们的写作出自对偏远的苏格兰激进传统的自觉意识，这个传统是与罗伯特·彭斯（Robert Burns）等人联系在一起的。麦克迪阿米德早期的抒情诗和彭斯的作品一样坦率，而他的《献给列宁的三首颂歌》表现出他能用诗歌毫不费力地表达政治观点。象麦克迪阿米德一样，吉本写了他的三部曲《一个苏格兰人的书》（A Scots Quair），作品采用了将苏格兰方言与英语相溶合的风格。这部作品堪与苏联小说鼎盛时期的社会主义现实主义史诗媲美。三卷作品随着女主人公从农村到一个工业市镇再到首都的经历而展开。

20世纪30年代，令人诧异的是，这些作者几乎没有受到马克思主义知识阶层的注意。后者在英国文化生活中通过《现代文学年鉴》（Calendar of Modern Letters）和《左派评论》（Left Review）产生过重大影响，而拉尔夫·福克斯《小说与人民》仅是当时许多马克思主义文化批评著作之一。<sup>①</sup>

---

① 拉尔夫·福克斯：（Ralph Fos, 1900--1937），1925年加入英国共产党，记者，文学批评家。《小说与人民》研究了西方现实主义小说史以及由于资产阶级文化危机引起的这种小说衰落的原因，从艺术的人民性原则出发，提出了进步文学发展道路的问题。——译者注

然而这一工作依据的许多理论资料是不充分的。卢卡契在英国鲜为人知，产生影响的主要是普列汉诺夫和苏联社会主义现实主义的那些流行的理论家们。结果，如马尔赫恩（Mulhern 1974）所说：

文学批评被看作是对一部作品社会意义的阐释，对某个特定的人物、情感或环境的“社会等同物”的证明。还有一个共同的局限：虽然这种批评具有新的社会学和政治学的意义，但其中并没有包含对文学重新给出的、深刻的定义。文学仅仅是作为论据的事实，引起争论的却是对它的解释和评价。

几乎没有什么例外于这一倾向的。这里最重要的批评家是克里斯托弗·考德威尔，他的马克思主义的著述完成于1934~1936这两年间，1年以后他在西班牙战场上牺牲。<sup>①</sup>他与那些毕业于牛津或剑桥的马克思主义知识分子们不同，这些人支配着在英国的共产主义的文化工作，而考德威尔是一个自修者。他因此从更为深远的理论源泉中形成了自己的思想，他的许多观点出自科学学和人类学。这样，较之其他的英国马克思主义者，考德威尔提出了抱负不凡的探讨艺术的方法。在他的主要著作《幻想与现实》（*Illusion and Reality* 1973）中，除了关于艺术作为社会学的相等物的阐述

<sup>①</sup> 克里斯托弗·考德威尔(Christopher Caudwell 1907—1937)，英国进步理论家，共产党员。——译者注。

外，他还试图阐明艺术作为一种社会实践之特殊性。

这部著作的难能可贵之处有二：许多马克思主义者认为，文学就意味着小说，比较起来，考德威尔集中注意的是诗歌，他认为诗歌的功能是永恒不变的，为了确定这一点，他从原始社会中去寻找诗的起源。在这方面，他的主要先驱者是普列汉诺夫，而后来担负同一任务的作家中包括了乔治·汤姆森（George Thomson）（在他对希腊戏剧的研究中）和卢卡契（在他后期的美学理论中。）

如同其他作家一样，考德威尔论证了在阶级出现以前的社会有着社会实践的统一性，随着阶级社会的发展，这种统一性解体，代之以劳动分工。部落的诗歌就这样紧密地与部落的经济和社会生活联系在一起。

人的本能的社会关系就表现在这些未经采集的果实上。这些本能产生了这些感情（表现在诗歌中的感情），恰恰是因为他们不是盲目地追随某种原生质的需要，而是受到了一些客观需要的影响，这些需要产生于为了共同的经济目标而采取的集体行动。诗歌的幻想是一种社会性的想象。<sup>①</sup>

由这种生物学的、心理学的、社会的和自然的联结形成了一种诗学，它代表了考德威尔的方法。这部著作又继续追

---

<sup>①</sup> Caudwell (1937) P.32.



溯了随着阶级分化的发展，诗从宗教中分离出来，科学从巫术中分离出来的历史。但是，在本能与社会生活、人与自然的相互联系中，诗仍保持着一个不可缺少的作用。只是这种相互联系的内容随着历史而发生变化。

诗歌因此在与其他艺术的关系中占有一个特殊的地位：

诗歌表达自由，这种自由存在于社会中人的、普遍的、无限的统一性中；它作为一些共同性的本能倾向的总和和守护者引起社会的兴趣。它述说着爱情、死亡、希望、忧伤和失望，如同所有的人都体验过的那样。小说所表达的是另一种自由，这种自由是人们所寻求的，但是在他们的社会统一性中，而是在他们的社会差异中，小说表达的是在社会的毛孔中他们对自由的追求。因此小说也表达了一部分人反对与自己不同的其他个人的具体情感，冲突以及由此产生的厌恶。<sup>①</sup>

这段话包含着的意义告诉我们，诗保存了人类的本质，而小说则是阶级（资产阶级）社会的产物，它有可能同阶级社会一起消亡。诗的本质与它所采用的历史形式这二者之间绝对的区别，大概就在于这一点。它使得《幻想与现实》一书中论及历史的部分与它的一般理论相比较时，显得更为世俗。在《论垂死的文化》(Studies In A Dying Culture

---

<sup>①</sup> Caudwell (1937) PP.206~207.

1938) 中,考德威尔对“资本主义诗歌”作了充满激情的描述,并从中提出了一个独特的思想论题。在他看来,资产阶级文明具有这样的特征:对“自由”的一种迷恋,它联结着资产阶级哲学、科学和艺术。这一观点最有权威性的章节是《共产主义者的声明》,在这一章中,市场的“自由”被描述为导致一个日益不自由社会产生的原因。如:

资产阶级诗人把自己看成为实现他本人最本质的要求而进行奋斗的单个的人,他的奋斗是通过将内心的能量向外扩张的运动来进行的,而这一外向的形式又残缺不全。这是资产阶级的梦想,是以一个人独立地创造出大千世界的梦想。这个人是浮士德、哈姆雷特、鲁滨逊、撒旦和普鲁弗洛克。<sup>①</sup>

但是,这种分析的局限性也正是30年代马克思主义的局限。考德威尔著作的重要方面在于其中探讨了诗歌作品,它的手段和有效的方法,虽然考德威尔划清了他的思想与弗洛伊德(此人是资产阶级“自由”幻想的一个兜售者)之间的界限,但他仍将《幻想与现实》中的一章题为《诗之梦的构思》从而预示了在他之后相当晚一个时期开始的关于唯物主义诗学的研究。

---

<sup>①</sup> Caudwell (1937) P.60.

### 3. 若干美国论题

尽管30年代的美国没有产生出一位考德威尔，但它的马克思主义的文化比具有浓厚的学院式倾向的英国马克思主义更为活跃。在美国存在着较普遍的国际主义，这主要是因为美国的马克思主义最初是植根于出身德国或犹太民族的第一代或第二代美国人。纽约的“评论组”(Critics Group)翻译和出版了里夫希茨研究马克思美学思想的著作、及论述诸如艺术作品的评价上存在某种绝对的批评标准这类问题的重要文章，在这些方面，它与苏联的学术研究和论辩是并驾齐驱的。

美国的共产主义在“社会学等同物”的文学批评方面贡献了自己的一份力量，这反映了在如格拉维列·希克斯(Gra-nville Hicks)的《伟大的传统》(Great Tradition 1933)和卡尔弗登(V·F Calverton)《美国文学的解放》(Liberation of American Literature 1932)等书中。同时还有相当大一部分作家，他们的作品一度受到在大萧条和新政时期出现在知识分子精神氛围中的马克思主义的影响。这些人中间有爱德蒙·威尔逊(Edmund Wilson)、约翰·多斯·帕索斯(John Dos Passos)和詹姆斯·法雷尔(James T. Farrell)。法雷尔在运用阶级分析，研究《美国现实主义中的社会主题》(Social Themes in American Realism 1964)等论文中，采用了“新马克思主义”这一敏感的提法。与马克

思主义有同样关系的后起作家是诺曼·梅勒 (Norman Mailer)。他的长篇小说《北非海岸》(Barbary Shore) 以斯大林主义者与托洛斯基主义者的派别斗争为背景；而《为自己作的广告》(Advertisements for myself) 其中也含有对马克思主义理论的一般涉猎，“从剩余价值到大众媒介”。

最优秀的共产主义的作品也许是在新闻写作和报告文学领域。约瑟夫·弗里曼 (Joseph Freeman) 的自传《一部美国的圣经》(An American Testament 1932) 提供了聚集在有影响的刊物《新群众》(New Masses) 周围的作家们的详细图景，弗里曼的良师是《震撼世界的十天》(The Days That Shook The world) 的作家约翰·里德。所罗门(1973) 指出，当时最有创见的文学理论和批评主张是出自大学里默默无闻的小人物和《现代月刊》(Modern Monthly) 这类杂志，现在这些都湮没在档案馆里了。

战争结束初期，在麦卡锡主义的扼杀下，美国的马克思主义的确沉默了近10年之久——在这之前，锡德尼·芬克尔斯坦 (Sidney Finklestein) 写出了一系列著作，对马克思主义美学作了清晰的描述。其中既注意了美国文化的具体实际，同时也与正统的社会主义现实主义保持了一致。他的研究工作大部分是集中在音乐方面，包括西方古典音乐和爵士乐，他能够表明这二者中最优秀的作品是怎样植根于“人民的音乐”，因为它们都同样起源于民间文化。后来的音乐脱离了这些根源，或者脱离了“演出”样式，它就失去了生命活力。无论是工厂生产出的流行歌曲、模糊不清的现代主义还

是卡特·韦尔 (Kurt Weill) 所看待的爵士乐——“资产阶级音乐”都是如此，而韦尔的这种态度则导致他把爵士乐视为“表现主义的嘲弄”。(芬克尔斯坦—1948) 芬克尔斯坦写作的笔调是温和的、民粹主义式的，在这里他倚重的是美国的“民主传统”，而对民粹主义来说，象“意识形态斗争”这类的观念是与之不相容的。

20世纪60年代的美国新左派并未立即促使马克思主义的复苏。它的早期特性是坚决地反对理论，并试图使马克思主义和它的主要倡导者，“共产主义老左派”和“托洛斯基主义”的同伙们的顽固性结合起来。这种强调激进主义的实践已深入到各种激进学者的运动之中，其目的更多地是在改革文化教育的程序或改革戏剧，而不是在创造理论见解。在戏剧即政治的一个宣言中，李·巴克森德尔 (Lee Baxandall) 指出“人类的审美能力将不再仅仅是移交给‘另一个世界’诸如舞台的戏剧、艺术作品、诗歌、长篇小说等……我们的生活失去了韵律、优美、和谐等种种审美特性。我们苦于缺乏统一和表达的强烈。我们所需要的——当然不必回归到落后的，‘原始社会’——是将审美能力同人的其他能力结合起来。”<sup>①</sup>

美国马克思主义美学的理论倾向近年来已在向法兰克福学派的传统趋近。一个美国人写了有权威性的关于这一学派的历史 (Jay 1973)，关于“黑格尔派”马克思主义的最有

---

<sup>①</sup> Baxandall (ed) (1972) P.387.

说服力的阐述也是美国人写的 (Jameson 1971)。这一倾向的中心是在圣·路易斯出版的刊物《太勒斯》(Telos)上,《实践》(Praxis)在某种程度上也反映了这一倾向,这个出版物的目的就在发展“激进的艺术观”。最后,在美国也产生了最富雄心的企图,那就是编撰马克思主义美学史,已宣布由李·巴克森德尔和斯蒂芬·莫拉韦斯基 (Stefan Morawski) 编辑 12 卷本《马克思主义美学文献》,其首先出版的是由他们编选的《马克思和恩格斯论文学艺术》(1973)。

#### 4. 英国马克思主义的新方向

第二次世界大战以来,英国马克思主义发展的分水岭是1956年,当时的匈牙利叛乱使很大一部分马克思主义的知识分子从共产党和它的正统理论中分离出来,形成了“新左派”。然而一种正统的传统依然存在,特别是在美学中,(占支配地位的是文学),这主要是由于它已经跟英国学院派的工作主线密切地连接在一起了。

如同30年代马克思主义的文学批评一样,这个传统按照惯例没有给文学重新定义。关于“作家”和“作品”的既定限制被接受了,而且对于资产阶级自由派或保守派批评家们予以认定的作品,马克思主义者也作出了自己的解释。例如,这一倾向的代表作,阿诺德·凯特尔《英国小说导论》(An Introduction To The English Novel)中,作者就提到了罗伯特·特莱塞尔和路易斯·格拉西·吉本,认为他们写

出了“重要的和感人的小说，这些作品在它们所产生的历史背景上可以被看作是我们文学中某种新的开端”。然而，凯特尔却没有讨论这些工人阶级的小说，因为“依据完全不同的写作类型，简单地归纳其中的一部或两部作品，势必会满足无观点的要求。”<sup>①</sup> 这样一种事实没有被认识到，也就是说，这些作品无疑将向整个资产阶级人道主义传统的文化精神提出挑战，而凯特尔的著作却通过温和的批评来证实这个传统的正确性。他及其他年青批评家的著作，成为正统的“非政治”文学研究的左翼，而不是与之清楚地决裂。

50年代和60年代初期，与马克思主义著作中这种保守传统携手并进的有两个重要人物，他们的工作同时受到马克思主义和非马克思主义美学与文化理论两方面消极传统的限制。约翰·伯杰（John·Berger）是一个马克思主义者、画家、小说家和批评家。他专注于正统的社会主义现实主义的理论观点，并由此达到这样的结论，即完全否定绘画和雕塑方面整个的现代派运动。另一个人物是雷蒙德·威廉斯（Raymond Williams）他来自文学因袭的社会批判传统。雷蒙德发现他的社会主义政治观面临困难，一个关键因素是，在超越了传统后就进入了这样一个空间，其中有效的、正统的马克思主义不能回答通过威廉斯自己的洞察所发现的问题。

伯杰的第一部论文集《永恒的红色》（Permanent Red，

---

<sup>①</sup> Kettle (1953) Vol.2 P.61.

1960) 历数了“被困难压倒的艺术家”，“斗争中的艺术家”和“20世纪的大师”（格林斯，毕加索，里夫希茨，蔡特金和莱杰——伯杰心目中社会主义艺术家的原型）。在这本书中，伯杰竟得出了他自己的“修正主义”的现实主义概念。他给这一概念的定义令人联想起布莱希特对卢卡契概念的批判，后者坚持一种纯粹的美学标准：“所有的现实主义所共享的唯一的東西是他们与自己所继承的艺术传统相互关系的性质。他们把先前被教条主义忽视或禁锢的生活与自然的面貌带进了艺术，就这一点而言，他们是现实主义者”。<sup>①</sup>关于毕加索的评论显示出伯杰研究方法的独创性：

共产党内的少数批评家看待他过于严肃了，因为他们认为毕加索能够成为一个伟大的社会主义艺术家，并设想他政治上的忠诚是辩证思维而不是革命本能的结果。<sup>②</sup>

这一见解在伯杰《毕加索的成败》（1965）一文中进一步发展了，而《立体派的要素》一文则把这一艺术流派置于在1910年至1920年10年间波及整个欧洲社会的革命发展的背景之中。

伯杰的看法几乎已经融汇了瓦尔特·本亚明《机械复制时代的艺术作品》中的观点，在他的《论文选》（1974）和《观

<sup>①</sup> Berger (1960) P.208.

<sup>②</sup> 同上，P.126.



察的方式》(Ways of Seeing 1972)中,伯杰明确地提到了本亚明的思想。这些著作和他同时写下的小说及他独创的政治文献形成的作品中,表明他正在跨越艺术批评的疆界。《观察的方式》中值得注意的是,它对艺术自身的神秘观念进行了分解(demystification),这是马克思主义的批评家在其他美学领域中常常做不到的:

每一幅绘画的卓越之处是它所曾经存在的某地之卓越之处的一部分。有时,绘画作品是可移动的,但是它不能在两地被同时看到。当照相机复制下一幅画,它也就毁坏了这幅画中形象的卓然不群之处。结果,作品的意义发生了变化。或者,更确切地说,它的意义增加并分裂为多种意义。<sup>①</sup>

在本书的其他地方,伯杰扩展了这一艺术神话学的批评,他指出油画和现代富有魅力的摄影术、广告都以妇女形象作为自己着意表现的对象。这正显示了二者之间的联系。这里很显然,他的《评论》(Critique)在一定程度上受到了萨特现象分析模式的影响:

一个旁观者——顾客意味着,如果她购买那商品,她对自己会成为的某种人物是颇为羡慕的。这意味着她

---

<sup>①</sup> Berger (1972) P.19.

想象自己由于购买了商品的缘故，她变成了其他人羡慕的对象，这种羡慕也证明她爱自己是有理由的。也可以换一种方式说：被广泛宣传的形象窃取了象她那样的自爱，同时又以商品的价格把它归还给了她。<sup>①</sup>

这种观察模式也是伯杰与摄影师简·莫尔(Jean Mohr)合作的两本书中的组成部分。这两本书是《一个幸运的男人》(1967)和《第七个男人》(1975)。它们表现了一个意图，那就是要超越传记体裁与记实体裁，即主观与客观的边界。两本书中的叙述都是在一个乡村医生与外来移民的内心世界和构成作品轮廓的客观环境之间进行着调解。在这一实践中，伯杰是本亚明的信徒，因为这些书表明：“一个进步的知识分子所运用的创作工具和形式的功能的改变”，这正是作为生产者的作家的政治任务。

如同约翰·伯杰一样，雷蒙德·威廉斯在整个英国的文化生活及在它内部的马克思主义者中，都是一个孤立的人物。虽然，威廉斯在近20年间出版了10来本著作，但是，自1960年汤普森在《漫长的革命》中对之作了些探讨性的评论以来，直至1976年，伊格尔顿(Eagleton)才在《文学与意识》(Literature and Ideology)中，首次对他的著作进行了马克思主义的批评。这样一位重要作家被孤立的状态，一部分原因只是由于，他的绝大部分著作都是以文学批评的形

---

<sup>①</sup> Berger (1972) P.134.

式产生出来的。而正如佩里·安德森 (Perry Anderson) 指出的，这也是英国马克思主义文化不够繁盛的结果。

在《马克思主义与文学》(1977) 的序言中，威廉斯首次将他的著作置于马克思主义的范围内，将它描述为“文化的唯物主义”。在这样做的时候他解释说，早在40年代，他就一直与马克思主义进行着一种或清晰或含蓄的对话。但是，在这一时期的早几年间，他发现自己继承的社会批判主义与苏联理论英国化的版本、这样一种磐石般的马克思主义发生了对抗，1956年新左派诞生之后，他谈到：

我感到兴奋，因为接触了更为新鲜的马克思主义者的著作；卢卡契的后期著作，萨特的后期著作，戈德曼和阿尔都塞正在发展中的著作，尚未定形和正在发展的对马克思主义的综合以及某些结构主义的形式。与此同时，在这个具有重大意义的新的活动中，人们对早期著作的研究更深入了，引人注目的有法兰克福学派（在其最重要的时期20年代和30年代），特别是瓦尔特·本亚明的著作；安东尼奥·葛兰西具有非凡独创性的著作；作为这个传统的一种新观念的决定性因素，还有新译的马克思的著作，尤其是《大纲》(Grundrisse)①。

在英语世界里传播这个“传统的新观念”的主要渠道是

---

① Williams (1977) P.4.

《新左派评论》这一刊物。自1957年开始，它成为主要由“脱离共产党”的知识分子组成的一个团体的喉舌。《新左派评论》是在匈牙利事件后对马克思主义展开重新思考的一个中心，同时也一度是公认的基于“左派俱乐部”联合组织的政治运动与正在萌芽的裁减核武器运动的中心。

到60年代初期，新左派的第二代控制了刊物。他们所优先考虑的则是该刊编辑佩里·安德森所提议的，通过传播和运用被苏联正统忽视的“西方马克思主义”代表人物的思想来促使一种英国的马克思主义的发展。（那些人物正是由雷蒙德·威廉斯在前面的叙述中所提到的。）

对于雷蒙德·威廉斯的研究方法来说，“西方马克思主义”的普遍重要性在于，它以方式方法的多样性推进了马克思主义。在美学领域它的实践结果从它自身的转化中可见，即它把作品中某种变形还原为它的社会起源。现在，戈德曼的“对应同构说”，葛兰西的“文化盟主权论”和本亚明关于作为生产的艺术这一观念都表明，威廉斯著作中的主导概念——文化；能够被赋予新的、更丰富的含义。

“‘文化’这一概念”，威廉斯曾写道“当把它放在历史发展的广阔背景下来考察时，它就对所有其他概念的局限性施加以强大的压力。这常常是它的优越性；又常是它的困难——在定义与理解两方面——的根源所在。”<sup>①</sup>而特里·伊格尔顿对威廉斯的批评则证明，这些“困难”，是威廉斯自己造

---

<sup>①</sup> Williams (1977) P13.

成的，因为他的“文化”概念没有找到坚实的马克思主义的锚地。依据伊格尔顿的说法，这个概念有效地摧毁了“意识”这一概念，他是在阿尔都塞观点的意义上采用“意识”这一概念的。(Eagleton 1976)。

当然，指出威廉斯著作中这种“文化主义”并不是这里我们所要讨论的全部问题。因为“文化”这个观念所涵盖的内容，虽然具有某种模糊性，但仍是包含社会实践，美学和其他诸方面相互联结的整体的思想，并带有一种历史的广度。相比之下，一个是包括所有社会实践内容的一般的意识这一概念，另一个是作为某一局部领域的“文学”这一概念，伊格尔顿本人的立场似乎是勉为其难地跨立于二者的歧异之间。这种情形可以用一种非常传统的方式界说，即“伟大著作”中贯穿了某种传统的线索。

在其“实际情形”方面，威廉斯的著作提供了对一些特例作品的有价值的分析。他的论《电视》(1974)一书和对乔治·奥威尔<sup>①</sup>的研究(1971)就是例证。后者特别给人以鲜明印象，威廉斯的冷静的态度把作品中深刻矛盾的整体从某种神话状态中解析出来，而这种神话状态即是在英国占统治地位的自由主义意识中陶然自乐。在某种意义上，《马克思主义与文学》也是威廉斯著述活动一个较长阶段的终结。它的

---

<sup>①</sup> 乔治·奥威尔 (George Orwell) (1903—1950)，英国资产阶级文学家，他的中篇讽喻小说《牲畜农场》和长篇小说《一九八四》，采用幻想体裁，诽谤社会主义，宣扬色情，曾受到英国进步文学界的批评。

——译者注。

重要性在于，威廉斯试图从中创造与他最出色的实践活动相一致的理论观点。可以说，它正好预兆了英国马克思主义者那些文化活动将受到威廉斯更大的影响。在英国，民族文化的特殊问题被认为是至高无上的。这里，可以与葛兰西“文化”理论的例子作一比较：“在某种意义上，”葛兰西的一位译者写到：“所有的（狱中）笔记都可解释为关于文化问题的论述。——在这种意义上的文化，即人们所过的生活方式，或者人们的思想方式，通过它某些概念逐渐充实了各个社会集团的思想。”（Nowell-Smith 1977）正如葛兰西调查研究了意大利文化的形式与进程一样，威廉斯的成就也是在于他比其他任何作家都更深刻地探讨了英国的文化形式和实践的复杂性。

如果说在1956年及其以后，威廉斯·伯杰都与旧的思想产生了决裂，那么也可以说，欧洲60年代后期政治和理论上的纷乱也激励了英国马克思主义文化活动最新的发展。1977年这些发展的三个实例具有特别重要的意义。首先呈现出来的是社会主义艺术实践中发展最充分的“选择性戏剧”（*alternative theatre*）运动。这个运动是激进化了的学生和知识分子阶层的产物。他们的激进既受到1968年巴黎的五月运动和国际性的学生“造反”运动的影响，也是国家的和个体的戏剧部门政治上明显的无能造成的。在美国，先锋派戏剧与“机遇剧”联系在一起并似乎占有优势，但是在英国，面向工人阶级观众则对新的戏剧团体提出了创作的风格和形式的问题。

约翰·麦格拉思 (John McGrath 7:84剧团) 和里查德·赛德 (Richard seyed, 红梯剧团) 在他们的**重要文章**中详细阐述了一种方式, 这种方式, 在处理如采用通俗文化的事实作为政治论辩的素材, 以及真正的集体创作的性质和特征时, 政治与美学往往夹缠在一起。(麦格拉思 1975, 赛德 1975)。具有讽刺意义的是, 这种戏剧的成就以及电视编剧和导演如特里沃尔·格利菲斯, 金·艾伦和肯·洛克等人的成就都未引起重视。马克思主义者们只是在解决理论问题和分析艺术与文化时才对之予以粗略的注意。它没有象布莱希特那样受到本亚明和巴尔特这样的批评家深刻的批评性关注。

在那些从事理论建设的马克思主义者中, 有两个平行又有明显差异的团体, 它们都与电影理论刊物《银幕》(Screen) 和伯明翰大学的现代文化研究中心有联系。后者是里查德·霍加特 (Richard Hoggart) 倡建的, 他是《文学的效用》一书的作者, 这本书在英国工人阶级文化中是人类学方面富有开创性的著作。在它之后的种种项目中最为出色的是系列性研究, 结集为《通过宗教形式的反抗》(Resistance Through Rituals), 由哈尔 (Hall) 和杰斐逊 (Jefferson) 编辑出版 (1976)。虽然时间已经过去了25年, 但这些研究在某种程度上探讨的仍然是与霍加特著作相同的领域, 尽管采用了不同的理论方法。

《银幕》团体的活动在另一方面主要是进行了电影理论的建设, 用以替代电影批评中印象式的评论风格。这一理论

的内容牵涉的范围相当广阔，包括大众文化、意识或有普遍意义的各种重要实践。大约自1970年以来，刊物的重点发生了变化，而对着来自保守和进步两方面的指责意见，它摆脱了过去新左派的“民粹主义”态度。这种态度曾经把哗众取宠的好莱坞电影作为值得批评界关注的对象，并为之进行辩护。

《银幕》此后的变化紧密地追随着法国与“太凯尔”和《电影手册》联系着的团体。俄国形式主义所介绍的那些思想引起了对电影中“现实主义”一系列朴素观念的反思。布莱希特的艺术理论作为一种积极的介入，被用来对抗朴素的现实主义。最后，通过梅茨（Metz）、克里斯特娃和《手册》编者们的著作，《银幕》开始致力于这一电影理论的创造，即在“唯物主义”的旗帜下，把马克思主义的观点（通过“太凯尔”）和弗洛伊德（通过拉康）结合在一起。

《银幕》同伯明翰大学“现代文化研究中心”一样，虽非直属的，但仍是教育机构“电影电视教育协会”的一部分。这种情形与刊物上偶然出现的某种倾向有关系，这种倾向的动机似乎是出于对学术或“说教”的纯洁性的追求，而在任何更直接的政治目的。它的最近的动向与克里斯特娃相似，即依据精神分析概念发展一种意识形态的理论，经由对《通过宗教仪式的反叛》一书的批判，（库瓦德，1977）新的理论明显地被放到更加普遍的联系中了。

在某种意义上，那篇文章是对霍加特的尖锐回击，它也反驳了这样一些人，他们把60年代的“青年文化”看作毫无



希望的、商品化的文化，或者说是明显的、无阶级的文化，或二者兼而有之。霍加特却看到了传统的工人阶级生活方式的解体，尽管在表面上一种巧妙制作的商业文化能够“模仿”真正的无产阶级的音调。伯明翰大学的“现代文化研究中心”既采纳了这一结论，也热衷于“青年文化”，他们把60年代各种各样的青年亚文化群描绘为“创造自我”同时也有阶级局限的群体，描绘为生活在资本主义文化商品化时代的来自工人阶级的青年对意义的构想。这些意义涉及传统的工人阶级关切的问题，是“以想象的方式解决现实问题。”

这样一种工作——它的倾向是制造文化上的物品，亚文化意义系统的附带现象——具有某些特殊的困难，这些困难在前一章关于大众音乐的讨论中已有了显著的征兆。罗沙琳德·库瓦德（Rosalind Coward）在《银幕》上的评论文章范围更加宽广，他指责伯明翰大学“现代文化研究中心”表现出的“理想主义”，在这种态度看来，意识实践除了表达一个阶级的存在之外是毫无意义的。这之中的一个迹象是，他们保留了“文化”这个概念，作为“一些形式，各个团体用这些形式‘处理’他们的社会存在和物质存在的原始材料。”

库瓦德的评论与马克思主义传统的解释所受到的挑战在方向上是一致的，这种挑战由符号学开启的它种研究方法发起，旨在削弱“现实主义”或“反映论者”美学假想的基础。库瓦德的评论也指出，《通过宗教仪式的反叛》一书中，从经济基础出发处理上层建筑“相对独立性”这一经典命题，在方式上存在着一个确定无疑的问题。而且，库瓦德此

后似乎以这样一种方式推进了拉康的意识观念，在意识和文化的实践方面与阶级立场或阶级主观之间，任何一致性，——不管它是怎样地斡旋于其间——都不能被承认。

意识在这种语境 (Context) 中可以被明确地理解为一种表达体系，它依赖特定的主观立场，由意指的实践所构成。就其具有意义、被表达出来而言，只有当它产生意义时它才存在。这种理论的发展无需去对表达手段存在的条件 (经济和政治的决定因素) 与这些手段活动的结果之间寻找简单的联系。然而，这种活动一旦离开了意指的实践中“被表现的外部”与主观立场的铭刻这一观念的接近，那么，它就使得这种理论不能简单地采用阶级分析的术语来对那些表达的系统作出阐述。<sup>①</sup>

最后的论断坦率地承认了这样做先天固有的困难，即完全采用拉康的理论，同时将它与马克思主义者关于艺术实践“相对”独立性的形形色色定义中的任何一种融为一体的困难，无论这些定义被视为“意指的”，还是“意识的”或“表现的”。在这种理论发展的现阶段，它似乎构筑了一个从任何外部决定因素中充分独立出来的客体，但这个客体又充分地决定着它自身对它的意义接受者的效果，决定着“由意指的实践构成的主观立场”。

---

<sup>①</sup> Coward (1977) P.78.

这是一种企图在两者之间寻求症结之所在的做法。这两者一是上述推理，另一是《通过宗教仪式的反叛》所代表的，即求助于非常古老的马克思主义的程序——从生产者的阶级立场读取其所生产的理论。这样作出的一种分析把伯明翰大学“现代文化研究中心”集团，如理查德·霍加特这样的人看作“学者们”，他们由于英才教育制度的作用而脱离了自己的工人阶级出身，他们不顾占有支配地位的那种不断发展的“无阶级性”的意识，仍然热切地坚持，无产阶级作为一个统一的社会团体依然存在，它通过“文化”将自己与其他阶级鲜明地区别开来。而与“现代文化研究中心”相比，《银幕》则是以纯粹的“小资产阶级”为特征的，作为银幕形象的生产者和理论家，他们被迫坚持那个阶级成员自己的独立的作用，以指出自己不受来自无产阶级和资产阶级之间阶级斗争压力的影响，而这种压力正是经典的马克思主义所表明、它自身不可缺少的存在条件。

然而，在英国，也在整个资本主义世界，马克思主义美学的现况表明，一个更富有蓬勃生机的前景必将以承认在美学领域那些最有效的政治介入和创新开始：这类介入和创新通过某种艺术实践已经造成了一个聚合点，已经对社会主义的艺术家和社会主义运动阐明了在艺术领域的种种可能性。对于他们来说，艺术，正如毛泽东所确切地论述过的，对于他们的斗争，即使不是最重要的，也是必不可少的部分。马克思主义艺术理论在今天，它的来源较之过去的几十年已是不可比拟地丰富了。但是一种理论如果它不能指导实践就有

蜕变成经院哲学的危险，正如一种实践如果它沾沾自喜于它的自发性，将常常会发现，它已经成为自己打算反对的那种意识的囚徒。

## 书 目 索 引

Adorno, T.W. (阿道尔诺):

'On Popular Music,' *Studies in Philosophy and Social Sciences*.  
New York, 1941.

(《论大众音乐》, 见《哲学与社会科学研究》, 纽约, 1941年。)

—With H. Eisler, *Composing for the Films*. New York, 1947

(与恩斯勒合著: 《电影的构成》, 纽约, 1947年。)

—With M. Horkheimer, *Dialectic of Enlightenment*. London,  
Allen Lane, 1972.

(与霍克海默合著: 《启蒙的辩证法》, 伦敦, 艾伦·莱恩出版公司,  
1972年。)

*Philosophy of Modern Music*. London, Sheed & Ward, 1973 (a)

(《现代音乐哲学》, 伦敦, 锡德——沃德出版公司, 1973年。)

'Letters to Walter Benjamin', *New Left Review* 81, London,  
1973 (b).

(《致瓦尔特·本亚明的信》, 见《新左派评论》81期, 伦敦, 1973  
年。)

*On Commitment*, *New Left Review* 87/8 London, 1974.

(《论承诺》, 见《新左派评论》87—88期, 伦敦, 1974年。)

Althusser, L. (阿尔都塞):

*For Marx*. London, Allen Lane, 1969

(《保卫马克思》, 伦敦, 艾伦·莱恩出版公司, 1969年。)

*Lenin and Philosophy and Other Essays*. London, NLB, 1971.

《列宁与哲学及其它论文》，伦敦，新左派书社，1971年。）

Anderson, P (安德森)：

'Origins of the Present Crisis', Towards Socialism (ed. P. Anderson and R. Blackburn) London, Fontana, 1965.

《现存危机的起源》，见《朝着社会主义》，P. 安德森与R. 布莱克本编辑。伦敦，封丹纳出版公司，1965年。）

'The Myths of Edward Thompson', New Left Review. 35, London, 1966.

《爱德华·汤普森的神话》，见《新左派评论》35期，伦敦，1966年。）

'Components of the National Culture', Student Power (ed. R. Blackburn and A. Cockburn), London, Penguin, 1969.

《民族文化的组成部分》，见《学生力量》R. 布莱克本与A. 科克本编辑。伦敦，企鹅出版公司，1969年。）

'The Antinomies of Antonio Gramsci', New Left Review 100. 伦敦，1976/7.

《安东尼奥·葛兰西的矛盾》，见《新左派评论》100期，伦敦，1976~1977年。）

Bakhtin, M (巴赫金)：

Rabelais and his World, Cambridge (Mass.) MIT Press 1968.

《拉伯雷和他的世界》，麻省，剑桥，MIT出版社，1968年。）

Balazs, B (巴拉兹)：

The Theory of the Film, London, Peter Smith, 1952.

《电影理论》，伦敦，彼特·史密斯出版公司，1952年。）

Balibar, R (巴利巴)：

Les Français fictifs: le rapport des Styles littéraires au français national, Paris, Hachette, 1974.

(《虚拟的法国：法兰西民族文学风格的再现》，巴黎，海赫特出版公司，1974年。)

Barker, F(巴尔克)：

'Althusser on Art', Red Letters 4, London, 1977.

(《阿尔都塞论艺术》，见《红字》4期，伦敦，1977年。)

Barthes, R(巴尔特)：

Essais Critiques, Paris, Seuil, 1964(a).

(《批评论文》，巴黎，索伊尔出版公司，1964年。)

On Racine, New York, Hill & Wang 1964(b).

(《论拉辛》，纽约，希尔——王出版公司，1964年。)

Critique et Verité, Paris, Seuil, 1966.

(《批评与真实》，巴黎，索伊尔出版公司，1966年。)

Système de la Mode, Paris, Seuil, 1967(a).

(《模式体系》，巴黎，索伊尔出版公司，1967年。)

Writing Degree Zero, London, Cape Editions, 1967(b)

(《零度写作》，伦敦，凯普版，1967年。)

Elements of Semiology, London, Cape Editions, 1967(c).

(《符号学原理》，伦敦，凯普版，1967年。)

'Rhetoric of the Image', Working Papers in Cultural Studies 1.

Birmingham, Centre for Contemporary Cultural studies, 1971.

(《形象修辞学》，《文化研究工作论文》，1，伯明翰，现代文化研究中心，1971年。)

Mythologies, London, Fontana, 1977.

(《神话》，伦敦，封丹纳出版公司，1977年。)

S/Z, London, Cape, 1974.

(S/Z, 伦敦，凯普出版公司，1974年。)

Image—Music—Text, London, Fontana, 1977.

(《想象——音乐——本文》，伦敦，封丹纳出版公司，1977年。)

Baudry, J-L (鲍德利):

'Writing, Fiction, Ideology', *Afterimage* 5, London, 1974

(《写作·小说·意识》, 见《残象》5, 伦敦, 1974年。)

Baxandall, L. (巴克森德尔):

*Marxism and Aesthetics: a Selective Annotated Bibliography*. New York, Humanities Press 1968.

(《马克思主义与美学: 书目选注》, 纽约, 人道出版社, 1968年。)

—editor, *Radical Perspectives in the Arts*, Baltimore and London, Penguin, 1972.

(编辑: 《艺术中的激进见解》, 巴尔德摩、伦敦, 企鹅出版公司, 1972年。)

Benjamin, W (本亚明):

*Illuminations*, New York, Schocken, London, Cape, 1970.

(《解释》, 纽约, 索肯出版公司; 伦敦, 凯普出版公司, 1970年。)

*Understanding Brecht*, London, NLB, 1973.

(《理解布莱希特》, 伦敦, 新左派书社, 1973年。)

Berger, J. (伯杰):

*Permanent Red*, London, Methuen, 1960.

(《永恒的红色》, 伦敦, 梅休因出版公司, 1960年。)

*Success and Failure of Picasso*, London, Penguin, 1965.

(《毕加索的成败》, 伦敦, 企鹅出版公司, 1965年。)

—With J. Mohr, *A Fortunate Man*, London, Allen Lane, 1967.

(与J·莫尔合著: 《一个幸运的男人》, 伦敦, 艾伦·莱恩出版公司, 1967年。)

*The Moment of Cubism*, New York, Pantheon, 1969.

(《立体派的时刻》, 纽约, 潘泰恩出版公司, 1969年。)

*Ways of Seeing*, London, Penguin, 1974.



《观察的方式》，伦敦，企鹅出版公司，1974年。）

Selected Essays and Articles, London, Penguin, 1975.

《论文及其他文章选》，伦敦，企鹅出版公司，1975年。）

—With J. Mohr et al, A Seventh Man, London, Penguin, 1975.

（与莫尔等人合著：《第七个男人》，伦敦，企鹅出版公司，1975年。）

Biro, B. (彼罗):

'Bukharin and Socialist Realism', Marxist Studies Vol. 2 No. 1. London, 1970.

《布哈林与社会主义现实主义》，见《马克思主义研究》第2卷，第1期。伦敦，1970年。）

Bojko, S (伯杰科):

New Graphic Design in Revolutionary Russia, London, Land Humphries, 1972

《革命俄罗斯新的绘画设计》，伦敦，伦德·休姆弗里斯出版公司，1972年。）

Brecht, B. (布莱希特):

ed. J. Willett, Brecht on Theatre, London, Methuen, 1964.

（J. 威勒特编：《布莱希特论戏剧》，伦敦，梅休因出版公司，1964年。）

'Against Georg Lukacs', New Left Review 30, London, 1974

《反对乔治·卢卡契》，见《新左派评论》第30期，伦敦，1974年。）

ed. J. Willett and R. Manheim, Poems, London, Methuen, 1976.

（J. 威勒特与R. 曼海姆编：《诗》，伦敦，梅休因，1976年）

Brewster, B. (布鲁斯特):

'Walter Benjamin', *New Left Review* 48, London 1968.

(《瓦尔特·本亚明》，见《新左派评论》第48期，伦敦，1968年。)

'The Soviet State, The Communist Party and the Arts', *Red Letters* 3, London, 1976.

(《苏联、共产党与艺术》，见《红字》第8期，伦敦，1976年。)

Brik, O. (布里克):

'Selected Writings', *Screen* Vol 15. No. 2 London, Society for Education in Film and Television, 1974.

(《作品选》，见《银幕》第15卷2期，伦敦，电影电视教育协会，1974年。)

Brown, E.J. (布朗):

*The Proletarian Episode in Russian Literature 1928—1932*. New York, Octagon, 1970.

(《1928至1932年俄国文学中的无产阶级插曲》，纽约，奥克塔冈出版公司，1970年。)

Bukharin, N(布哈林):

'Poetry, Politics and Problems of Poetry in the USSR', *Marxism and Art* (ed. M. Solomon). New York, Knopf, 1973. See also Zhdanov et al, *The Soviet Writers' Congress 1934*. London, Lawrence & Wishart, 1977.

(《诗·政治与苏联诗的问题》，见《马克思主义与艺术》[M.所罗门编]，纽约，凯洛夫出版公司，1973年。另见日丹诺夫等人：《苏联作家代表大会，1934年》，伦敦，劳伦斯——威沙特出版公司，1977年。)

Carles, P. and Comolli, J-L. (卡利斯与康姆利):

*Free Jazz, Black Power*. Paris, Champ Libre, 1971

(《自由爵士乐，黑人的力量》，巴黎，夏·利伯列出版公司，1971

年。)

Cadwell, C(考德威尔):

*Illusion and Reality*. London, Lawrence & Wishart, 1937. New York, New World, 1963.

(《幻想与现实》, 伦敦, 劳伦斯——威沙特出版公司, 1937年。纽约, 新世界出版公司, 1963年。)

*Studies in a Dying Culture*. London, Lawrence & Wishart, 1938. New York, Monthly Review Press, 1972.

(《论垂死的文化》, 伦敦, 劳伦斯——威沙特出版公司, 1938年。纽约, 每月评论出版社, 1972年。)

Caute, D(考特):

*The Illusion*. London, Andre Deutsch, 1971.

(《幻想》, 伦敦, 安德烈·多伊奇出版公司, 1971年。)

Chai Pien(蔡平):

*A Glance at China's Culture*. Peking, Foreign Languages Publishing House, 1975.

(《中国文化一瞥》, 北京, 外语出版社, 1975年。)

Chiodi, P(奇奥迪):

*Sartre and Marxism*. Harrocks, Harvester Press, 1976.

(《萨特与马克思主义》, 海萨克斯, 收获者出版社, 1976年。)

Cinethique(辛涅斯克):

'On Language et Cinema', *Screen* Vol 14, No. 1/2. London, Society for Education in Film and Television, 1973.

(《论电影的语言》, 《银幕》14卷1~2期, 伦敦, 电影电视教育协会, 1973年。)

Comolli, J-L. et al(科莫利等):

'Technique et Ideologie', Cahiers de Cinéma 229—233, Paris, 1971.

(《技巧与意识》，见《电影手册》229~233期，巴黎，1971年。)

Coward, R(库瓦德):

'Class "Culture" and the Social Formation', Screen Vol 18, No. 1. London, Society for Education in Film and Television, 1977(a).

(《阶级“文化”与社会形式》，见《银幕》18卷1期。伦敦，电影电视教育协会。1977年。)

——& Ellis, J. Language and Materialism. London, Routledge & Kegan Paul, 1977(b)

(与J·艾利斯合著《语言与唯物主义》，伦敦，劳特莱格——基根·坡尔出版公司，1977年。)

Craig, D.(克拉格):

editor, Marxists on Literature, London, Penguin, 1975.

(编辑：《马克思主义者论文学》，伦敦，企鹅出版公司，1975年。)

Davidov, Y.(达维多夫):

The October Revolution and Arts, Moscow, Progress Publishers, 1967.

(《十月革命与艺术》，莫斯科，进步出版家出版社，1967年。)

Day Lewis, C(戴维·刘易斯):

A Hope for Poetry, Oxford, Blackwell, 1936.

(《对于诗的希望》，牛津，布莱克韦尔出版公司，1936年。)

Della Volpe, G(德拉·沃尔佩):

Critica dal gusto, Milan, Feltrinelli, 1960.

《审美趣味批评》，米兰，费尔特利涅利出版公司，1960年。）

'Theoretical Issues of a Marxist Poetics', *Maxism and Art* (ed. by B. Lang and F. Williams). New York, Mckay, 1972.

《马克思主义诗学中的理论问题》，见《马克思主义与艺术》[B.朗与F·威廉斯编]，纽约，麦凯出版公司，1972年。）

Delmar, R. and Nash, M. (德尔马与纳什):

'Breaking With Old Ideas: Recent Chinese Films', *Screen* Vol. 17 No. 4. London, Society for Education in Film and Television, 1976.

《与旧思想决裂：近期中国电影》，见《银幕》17卷4期，伦敦，电影电视教育协会，1976年。）

Demetz, P. (迪默茨):

*Marx, Engels and the Poets*. Chicago, 1967.

《马克思恩格斯与诗人》，芝加哥，1967年。）

Eagleton, T. (伊格尔顿):

*Myths of Power: a Marxist Study of the Brontes*. London, Macmillan, 1975.

《力的神话：关于勃朗蒂姐妹的马克思主义研究》，伦敦，麦克米兰出版公司，1975年。）

*Literature and Ideology*. London, NLB, 1976 (a).

《文学与意识》，伦敦，新左派书社，1976年。）

*Marxism and Literary Criticism*. London, Methuen, 1976 (b).

《马克思主义与文学批评》，伦敦，梅休因出版公司，1976年。）

Eco, U. (埃科):

*La Struttura assente*. Milan, Bompiani 1968.

《解结构》，米兰，波姆皮尼出版公司，1968年。）

'Towards a Semiotic Enquiry into the Television Message',  
Working papers in Cultural Studies 3. Birmingham, Centre for  
Contemporary Cultural Studies, 1972.

(《从符号语言学探讨电影信息》，见《文化研究工作论文》3期，伯  
明翰，现代文化研究中心，1972年。)

Eikhenbaum, B. (艾亨鲍姆):

'Problems of Film Stylistics', Screen Vol15. No. 2. London  
Society for Education in Film and Television, 1974

(《电影风格学问题》，见《银幕》15卷2期，伦敦，电影电视教育协  
会，1974年。)

Enzensberger, H. M. (恩岑斯贝格尔):

Raids and Reconstructions, Essays on Politics, Crime and  
Culture. London, Pluto Press, 1976.

(《突袭与重建，论政治，犯罪和文化文集》，伦敦，普卢托出版社，  
1976年。)

Erich, V. (厄利什):

Russian Formalism: History, Doctrine, The Hague, Mouton, 1965.

(《俄国形式主义：历史、学说》，海牙，莫顿出版公司，1965年。)

Farrell, J. T. (法雷尔):

Selected Essays. New York, McGraw Hill, 1964.

(《论文选》，纽约，麦格劳·希尔出版公司，1964年。)

Fei-Ling (费林):

Proletarian Culture in China, London, Association for Radical  
East Asian Studies, 1973.

(《无产阶级文化在中国》，伦敦，激进的东亚研究协会，1973年。)

Finklestein, S (芬克尔斯坦):

Art and Society. New York International, 1947.

(《艺术和社会》, 纽约, 国际出版社, 1947年。)

Jazz: A People's Music. New York, International, 1948.

(《爵士乐: 人民的音乐》, 纽约, 国际出版公司, 1948年。)

Fiori, G.(菲奥里):

Antonio Gramsci: Life of a Revolutionary. London, NLB, 1970

(《安东尼奥·葛兰西: 一个革命者的生活》, 伦敦, 新左派书社, 1970年。)

Fischer, E(费歇尔):

The Necessity of Art: A Marxist Approach. Baltimore and London, Penguin, 1963

(《艺术的必然: 一种马克思主义的方法》, 巴的摩尔, 伦敦, 企鹅出版公司, 1963年。)

Art Against Ideology. London, Allen Lane, New York, Braziller, 1969.

(《艺术反对意识》, 伦敦, 艾伦莱恩出版公司; 纽约, 布雷日勒出版公司, 1969年。)

Fitzpatrick, S(菲茨帕特里克):

The Commissariat of the Enlightenment. Soviet Organisation of Education and the Arts under Lunacharsky, October 1917—1921. Cambridge, Cambridge University Press, 1970.

(《启蒙的供应站, 苏联教育组织和卢那卡尔斯基领导下的艺术, 1917年10月—1921年》, 剑桥, 剑桥大学出版社, 1970年。)

Foreign Languages Press.(外语出版社):

Philosophy is no Mystery. Peking, Foreign Languages Press, 1972

(a)

(《哲学并不神秘》，北京，外语出版社，1972年。)

Serving the People with Dialectics. Peking, Foreign Languages Press, 1972 (b)

(《运用辩证法来为人民服务》，北京，外语出版社，1972年。)

Foucault, M(福科):

Madness and Civilisation. London, Tavistock, 1968.

(《疯狂与文明》，伦敦，塔韦斯托克出版公司，1968年。)

The Order of Things. London, Tavistock, 1970.

(《事物的秩序》，伦敦，塔韦斯托克出版公司，1970年。)

'The Political Function of the Intellectual', Radical Philosophy 17. London, 1977.

(《知识分子的政治功能》，见《激进哲学》17期，伦敦，1977年。)

Fraser J.(弗雷泽):

An Introduction to the Thought of Galvano Della Voipe. London, Lawrence & Wishart, 1976

(《德拉·沃尔佩思想导论》，伦敦，劳伦斯——威沙特出版公司，1976年。)

Gallas, H.(格拉斯):

Marxistische Literaturtheorie. Neuwied, Luchterhand, 1971.

(《马克思主义文学理论》，新维德，卢希特汉德出版公司，1971年。)

'Georg Lukacs and the League of Revolutionary Proletarian Writers', Working Papers in Cultural studies 4. Birmingham, Centre for Contemporary Cultural Studies 1973.

(《乔治·卢卡契与无产阶级革命作家联盟》，见《文化研究工作论文》4期，伯明翰，现代文化研究中心，1973年。)



Garaudy, R. (加罗迪):

*D'un réalisme Sans rivages. Paris, 1963.*

(《无边的现实主义》，巴黎，1963年。)

Goldmann, I. (戈德曼):

*The Hidden God London, Routledge & Kegan Paul, 1964.*

(《隐藏的上帝》，伦敦，劳特莱格——基根坡尔出版公司，1964年。)

'The Aesthetics of the young Lukacs', *New Hungarian Quarterly* 145. Budapest, 1972.

(《青年卢卡契的美学观》，见《新匈牙利季刊》45期，布达佩斯，1972年。)

*Towards a Sociology of the Novel. London, Tavistock, 1975.*

(《论小说社会学》，伦敦，塔韦斯托克，1975年。)

*Cultural Creation. St Louis, Telos Press, 1976.*

(《文化创造》，圣路易斯，太勒斯出版社，1976年。)

Gorky, M. (高尔基):

'Speech to the First All-Union Congress of Soviet Writers, 1934', *Marxism and Art* (ed. M. Solomon), New York, Knopf, 1973. See also Zhdanov et al, *The Soviet Writers' Congress, 1934. London, Lawrence & Wishart, 1977.*

(“在一九三四年第一次全苏作家代表大会上的讲话”，见《马克思主义与艺术》，[所罗门编]，纽约，凯诺夫出版公司，1973年，另见日丹诺夫等人：《苏联作家代表大会》，1934，伦敦，劳伦斯——威沙特出版公司，1977年。)

Gramsci, A (葛兰西):

*The Modern Prince and Other Writings London, Lawrence & Wishart, New York, International, 1957.*

(《现代君主和其他著述》，伦敦，劳伦斯——威沙特出版公司；纽

约，国际出版公司，1957年。)

Selections from the Prison Notebooks. London, Lawrence & Wishart; New York, International, 1971.

(《狱中笔记选》，伦敦，劳伦斯——威沙特出版公司；纽约，国际出版公司，1971年。)

Hall, S. & Jefferson, R. editors, (哈尔与杰斐逊编辑)。

Resistance Through Rituals London, Hutchinson, 1976.

(《通过宗教形式的反抗》，伦敦，哈钦森出版公司，1976年。)

Hall, S. et al 'Politics and Ideology: Gramsci', Working Papers in Cultural Studies 10. Birmingham, Centre for Contemporary Cultural Studies 1977.

(哈尔等人：《政治与意识：葛兰西》，见《文化研究工作论文》10期，伯明翰，现代文化研究中心，1977年。)

Heath, S. (希思)：

The Nouveau Roman London, Elek, 1972.

(《新小说》，伦敦，埃列克出版公司，1972年。)

'Film/Cinetext/Text', Screen Vol. 14 No.2. London, Society for Education in Film and Television, 1973.

(《电影——电影剧本——本文》，见《银幕》14卷2期。伦敦，电影电视教育协会。)

——and G. Skirrow, 'Television: A World in Action', Screen Vol.18 No.2. London, Society for Education in Film and Television' 1977.

(与斯基罗合写：《电视：一个行动的世界》，见《银幕》18卷2期，伦敦，电影电视教育协会，1977年。)

Hess, H. (赫斯)：

'Is There a Theory of Art in Marx?' Marxism Today Vol. 17

No. 10, London, 1973.

(《马克思创立了艺术理论吗?》见《今日马克思主义》17卷10期,伦敦,1973年。)

Hoggart, R. (霍加特):

The Uses of Literacy, London, Chatto & Windus, 1957.

(《文字的效用》,伦敦,查托——温达斯出版公司,1957年。)

Horkheimer, M. See Adorno, T.W. (1972)

霍克海默见阿道尔诺1972年著作。

Jameson, F. (杰姆逊):

Marxism and Form Princeton, Princeton University Press, 1971.

(《马克思主义与形式》,普林斯顿,普林斯顿大学出版社,1971年。)

The Prison House of Language Princeton, Princeton University Press, 1972.

(《语言的牢房》,普林斯顿,普林斯顿大学出版社,1972年。)

Jay, M. (杰伊):

The Dialectical Imagination. Boston, 1973.

(《辩证的想象》,波士顿,1973年。)

Johnston, C. (约翰斯顿):

'Towards a Feminist Film Practice: Some Theses', Edinburgh Film Festival Magazine Edinburgh, 1976.

(《论女权主义者的电影实践:某些论题》,见《爱丁堡电影节杂志》,爱丁堡,1976年。)

Kai-Yu Hsu (许凯玉):

The Chinese Literary Scene London, Penguin, 1975.

《中国文学景象》，伦敦，企鹅出版公司，1975年。）

Kettle, A. (凯特尔)：

An Introduction to the English Novel. Two volumes London, Hutchinson, 1953. New York, Harper & Row, 1960.

《英国小说入门》，两卷本，伦敦，哈钦森出版公司，纽约，哈伯——罗出版公司，1960年。）

Kristeva J. (克里斯特娃)：

'Ruin of a poetics', Twentieth Century Studies 718. Canterbury, 1972.

《一种诗学的毁灭》，见《20世纪研究》，7~8期，埃特伯雷，1972年。）

'Signifying Practice and Mode of Production', Edinburgh Film Festival Magazine, Edinburgh, 1976.

《意指实践与生产方式》，见《爱丁堡电影节杂志》，爱丁堡，1976年。）

On Chinese Women. London, Marion Boyars, 1977.

《论中国妇女》，伦敦，马里恩·博亚斯出版公司，1977年。）

Labriola, A. (拉布里奥拉)：

Essays on the Materialist Conception of History. Chicago, Kerr, 1908.

《论唯物主义历史观》，芝加哥，克尔出版公司，1908年。）

Laing, D. (莱恩)：

The Sound of Our Time London, Sheed & Ward, 1969. Chicago, Quadrangle, 1970.

《我们时代的声音》，伦敦，锡德——沃德出版公司，1969年。芝加哥，奎德兰格尔出版公司，1970年。）

Laing, R.D. and Cooper, D.G. (莱恩与库珀):  
Reason and Violence. London, Tavistock, 1964.  
(《理智与暴力》, 伦敦, 塔夫斯托克出版公司, 1964年。)

Lang, B. and Williams, F. (朗和威廉斯):  
editors, Marxism and Art: Writings in Aesthetics and Criticism.  
New York, Mckay, 1972.  
(《马克思主义与艺术: 美学与批评论文》, 纽约, 麦凯出版公司,  
1972年。)

Lane, M. (莱恩):  
editor, Structuralism: A Reader. London, Cape, 1970.  
(编辑: 《结构主义: 一个读者》, 伦敦, 凯普出版公司, 1970年。)

Leizerov, N. (莱日洛夫):  
'The Scope and limits of Realism', Problems of Marxists  
Aesthetics, Moscow, Progress Publishers, 1969.  
(《现实主义的范围与界限》, 见《马克思主义美学问题》, 莫斯科,  
进步出版家出版社, 1969年。)

Lenin, V.I. (列宁):  
On Literature and Art Moscow, Progress Publishers, 1967.  
(《论文学艺术》, 莫斯科, 进步出版家出版社, 1967年。)

Leyda, J. (利达):  
Kino: A History of the Russian and Soviet Film. London, 1960.  
(《影院: 俄苏电影的历史》, 伦敦, 1960年。)

Lichtheim, G (李赫特海姆):  
Lukacs London, Fontana, 1970.

(《卢卡契》，伦敦，封丹纳出版公司，1970年。)

Lifshitz, M(里夫希茨):

The philosophy of Art of Karl Marx. London, Pluto, 1973.

(《卡尔·马克思的艺术哲学》，伦敦，普卢托出版公司，1973年。)

Lissitsky, E.(李希特斯基):

'The Art of the Book', New Left Review 41. London, 1967.

(《书籍的艺术》，见《新左派评论》41期，伦敦，1967年。)

Lu Hsun(鲁迅):

Silent China (ed. G. Yang). Oxford, Oxford University Press,  
1973 (a).

(《无声的中国》，G·杨编辑，牛津，牛津大学出版社，1973年。)

'Essays', Chinese Literature No 5, Peking 1973 (b)

(《杂文》，见《中国文学》第5期，北京，1973年。)

Lukacs, G(卢卡契):

Existentialism or Marxism? London, Hillway, 1948.

(《存在主义还是马克思主义?》，伦敦，希尔威出版公司，1948年。)

Studies in European Realism. London, Merlin, 1950. New  
York, Grosset and Dunlap, 1964.

(《欧洲现实主义研究》，伦敦，默林出版公司，1950年。纽约，格  
罗斯特——邓拉普出版公司，1964年。)

The Historical Novel. London, Merlin, 1962. Boston, Beacon,  
1963.

(《历史小说》，伦敦，默林出版公司，1962年，波士顿，彼科恩出  
版公司，1963年。)

Writer and critic. London, Merlin, 1970. New York, Grosset  
and Dunlap, 1971.

《作家与批评家》，伦敦，默林出版公司，1970年。纽约，格罗斯特——邓拉普出版公司，1971年。）

The Theory of the Novel. London, Merlin, 1971 (a). Cambridge, M.I.T. Press, 1971.

《小说理论》，伦敦，默林出版公司，1971年；剑桥，M.I.T.出版社，1971年。）

History and Class Consciousness. London, Merlin, 1971 (b).

《历史与阶级意识》，伦敦，默林出版公司，1971年。）

'Preface to Art and Society', New Hungarian Quarterly 47, Budapest, 1972 (b).

《艺术与社会前言》，见《新匈牙利季刊》47期，布达佩斯，1972年。）

'Labour as a Model of social Practice', New Hungarian Quarterly 47, Budapest, 1972, (b).

《作为一种社会实践样式的劳动》，见《新匈牙利季刊》47期，布达佩斯，1972年。）

Macdiarmid, H. (麦克迪阿米德)：

Collected Poems. New York, Macmillan, Edinburgh, Oliver & Boyd, 1962.

《诗全集》，纽约，麦克米兰，爱丁堡，奥利弗和博伊德出版公司，1962年。）

Selected Essays. London, Cape, 1969. Berkeley, University of California Press, 1970.

《论文选》，伦敦，凯普出版公司，1969年，伯克莱，加利福尼亚大学出版社，1970年。）

Selected Poems. London, Penguin, 1970.

《诗选》，伦敦，企鹅出版公司，1970年。）

Macherey, P. (麦克锡雷)：

Pour une théorie de la Production Littéraire. Paris, Maspéro.

1966.

(《赞成一种文学创作理论》，巴黎，马斯佩罗出版公司，1966年。)

— and E. BaLibar, 'Sur la littérature Comme forme idéologique'

Littérature 13. Paris, 1974.

(与E·巴利巴合作：《作为意识形态的文学》，见《文学》13期，巴黎，1974年。)

'Interview', Red Letters 5. London, 1977.

(《访问记》，见《红字》第5期，伦敦，1977年。)

Macciocchi, M.A. (马希奥奇)：

Daily Life in Revolutionary China. New York, London, Monthly Review Press, 1972.

(《革命中国的日常生活》，纽约，伦敦，每日评论出版社，1972年。)

Pour Gramsci Paris, Seuil, 1974.

(《保卫葛兰西》，巴黎，索伊尔出版公司，1974年。)

Mao-Tse Tung (毛泽东)：

Selected Readings Peking, Foreign Languages Publishing House, 1967.

(《毛泽东著作选读》，北京，外语出版社，1967年。)

Marcuse, H. (马尔库塞)：

One Dimensional Man. Boston, Beacon; London, Sphere, 1964.

(《单维人》，波士顿，彼科恩出版公司，伦敦，斯菲尔出版公司，1964年。)

Eros and Civilisation. Boston, Beacon, 1955. London, Sphere, 1969.

(《爱欲与文明》，波士顿，彼科恩出版公司，1955年。伦敦，斯菲尔出版公司，1969年。)

An Essay on Liberation. Boston, Beacon; London, Allen Lane,



1969.

《论解放》，波士顿，比科恩出版公司；伦敦，艾伦·莱恩出版公司，1969年。）

Marothy J (马罗塞伊)：

*Music and the Bourgeois, Music and Proletarian.* Budapest,

1974.

《音乐与资产阶级，音乐与无产阶级》，布达佩斯，1974年。）

Marx K (马克思) and Engels, F (恩格斯)：

*The Holy Family.* Moscow, Foreign Languages Press, 1956

《神圣家族》，莫斯科，外语出版社，1956年。）

*Selected Correspondence.* Moscow, Foreign Languages Press, 1965.

《通信选》，莫斯科，外语出版社，1965年。）

*On Literature and Art.* (eds. L. Baxandall and S. Morawski).

New York, International General, 1973.

《论文学与艺术》，L. 巴克森德尔与S. 莫拉韦斯基编，纽约，国际出版总公司，1973年。）

Mayakovsky, V. (马雅可夫斯基)：

*How Are Verses Made?* London, Cape Editions, 1970.

《诗是怎样作成的》，伦敦，凯普版，1970年。）

Mcgrath, J. (麦格拉斯)：

‘Boom: An Introduction’, *New Edinburgh Review* 30. Edinburgh, 1975.

《回声：引言》，见《新爱丁堡评论》30期，爱丁堡，1975年。）

Martos, R. (茨顿)：

'Comment: the Rolling Stones', *New Left Review* 47. London, 1968.

(《滚石乐评论》，见《新左派评论》47期，伦敦，1968年。)

——With A. Chester, 'For a Rock Aesthetic', *New Left Review* 59. London, 1970.

(与A.切斯特合作，《论摇滚乐美学》，见《新左派评论》59期，伦敦，1970年。)

Metchenko, A. (梅特钦科):

'The Basic Principles of Soviet Literature', *Problems of Modern Aesthetics*. Moscow, Progress Publishers, 1969.

(《苏联文学的基本原则》，见《现代美学问题》，莫斯科，进步出版家出版社，1969年。)

Metz, C. (梅茨):

'The Imaginary Signifier', *Screen* Vol. 16. No. 2. London, Society for Education in Film and Television, 1975.

(《想象的符号》，见《银幕》16卷2期，伦敦，电影电视教育协会，1975年。)

Morris, W. (莫里斯):

*Selected Works* (ed. G. D. H. Cole). London, Nonesuch, 1948.

*Selected Writings and Designs* (ed. A. Briggs). London, Penguin, 1962.

(《作品选》，科尔编，伦敦，诺尼苏霍出版公司，1948年。《作品与设计选》，布里格斯编，伦敦，企鹅出版公司，1962年。)

Morton, A. L. (默顿):

*The English Utopia*, London, Lawrence & Wishart, 1952.

(《英国的乌托邦》，伦敦，劳伦斯——威沙特出版公司，1952年。)

Mulhern, F. (马尔霍恩)，

'The Marxist Aesthetics of Christopher Caudwell', *New Left Review* 85. London, 1974.

(《考德威尔的马克思主义美学观》，见《新左派评论》85期，伦敦，1974年。)

Nairn, T. (奈恩)，

'The Nature of the Labour Party', *Towards Socialism* (eds. R. Blackburn and P. Anderson), London, Fontana, 1965.

(《劳动党的性质》，见《走向社会主义》，R.布莱克本和P.安德森编，伦敦，封丹纳出版公司，1965年。)

Newton, F (牛顿)，

*The Jazz Scene*, London, Penguin, 1959.

(《爵士乐景观》，伦敦，企鹅出版公司，1959年。)

North, J (诺思)，

editor, *New Masses: An Anthology of the Rebel Thirties*, New York, International 1969.

(《新群众：三十年代反叛者作品选集》，纽约，国际出版公司，1969年。)

Nowell-Smith, G (诺威——史密斯)，

'Gramsci and the "National Popular"', *Screen Education* 22. London, Society for Education in Film and Television, 1977.

(《葛兰西与“民族的大众”》，见《银幕教育》22期。伦敦，电影电视

教育协会, 1977年。)

Oakley, J. (奥克利):

'Althusser and Ideology', *Marxism Today* Vol. 16 No. 8.  
London, 1971.

(《阿尔都塞与意识》, 见《今日马克思主义》, 16卷8期, 伦敦, 1971年。)

Plekhanov, G. (普列汉诺夫):

*Art and Social Life*. Moscow, Progress Publishers, 1957.

(《艺术与社会生活》, 莫斯科, 进步出版家出版社, 1957年。)

Prawar, S. S. (普拉威尔):

*Karl Marx and World Literature*. Oxford, Oxford University Press, 1977.

(《卡尔·马克思与世界文学》, 牛津, 牛津大学出版社, 1977年。)

Raphael, M. (拉斐尔):

*The Demands of Art*. Princeton, Princeton University Press;  
London, Routledge and Kegan Paul, 1968.

(《艺术的要求》, 普林斯顿, 普林斯顿大学出版社; 伦敦, 劳特莱格——基根·坡尔出版公司, 1968年。)

Revai, J. (雷维):

'A Review of History and Class Consciousness', *Theoretical Practice* 1. London, 1971.

(《评〈历史与阶级意识〉》, 见《理论实践》1期, 伦敦, 1971年。)

Rosenthal, M. (罗森塔尔):

'Relative versus Absolute Criteria in Art', *Artery* 10. London,

1976.

(《相对的诗，艺术中的绝对评论标准》，见《动脉》10期，伦敦，1976年。)

Rowntree, J. and Rowntree, M. (J.朗特里与M.朗特里):

'The Political Economy of Youth', *International Socialist Journal*.

London, 1968.

(《青年的政治组织》，见《国际社会主义杂志》，伦敦，1968年。)

Sanchez Vasquez, A. (桑切斯·瓦斯克斯):

*Art and Society, Essays in Marxist Aesthetics*, New York, Monthly Review Press, London, Merlin, 1973.

(《艺术与社会，马克思主义美学论文集》，纽约，每月评论出版社；伦敦，默林出版公司，1973年。)

Sartre, J-P (萨特):

*The Problem of Method*, London, Tavistock, 1963.

(《方法问题》，伦敦，塔韦斯托克出版公司，1963年。)

*What is Literature?* New York, Washington Square, 1966.

(《什么是文学?》纽约，华盛顿·斯夸尔公司，1966年。)

*Between Existentialism and Marxism*, London, NLB, 1974.

(《存在主义与马克思主义》，伦敦，新左派书社，1974年。)

*The Critique of Dialectical Reason*, London, NLB, 1976.

(《辩证理性批判》，伦敦，新左派书社，1976年。)

Shlovsky, V. (希洛夫斯基):

*Mayakovsky and his Circle*, London, Pluto, 1975.

(《马雅可夫斯基和他的团体》，伦敦，普卢托出版公司，1975年。)

Schwartz, B. (施瓦斯):

Music and Musical Life in Soviet Russia. London. Barrie & Jenkins, New York, Norton, 1972.

(《音乐与苏俄的音乐生活》，伦敦，巴里——詹金出版公司，纽约，诺顿出版公司，1972年。)

Selbourne, D. (塞尔伯恩):

An Eye to China. London, Black Liberator Press, 1975.

(《中国观感》，伦敦，黑人解放者出版社，1975年。)

Seyd, R. (锡德):

'The Theatre of Red Ladder', New Edinburgh Review 30. Edinburgh, 1975.

(《红梯剧团》，见《新爱丁堡评论》第30期，爱丁堡，1975年。)

Slonin, M. (斯洛宁):

Modern Russian Literature, Oxford, Oxford University Press, 1953.

(《现代俄国文学》，牛津，牛津大学出版社，1953年。)

Solanas, F. (索拉纳斯):

'For a Third Cinema', Afterimage 3. London, 1972.

(《拥护第三种电影》，见《残象》，8期，伦敦，1972年。)

Solomon, M (所罗门):

editor, Marxism and Art: Essays Classic and Contemporary. New York, Knopf, 1973.

(《编辑《马克思主义与艺术：经典作家与现代作家文选》，纽约，凯诺夫出版公司，1973年。)

Sollers, P. (索莱斯):

Logiques. Paris, Seuil, 1968.

(《逻辑学》, 巴黎, 索伊尔出版公司, 1968年。)

Stalin, J. (斯大林):

Marxism and Linguistics. London, Lawrence & Wishart; New York, International, 1951.

(《马克思主义与语言学》, 伦敦, 劳伦斯——威沙特出版公司, 纽约, 国际出版公司, 1951年。)

Stedman Jones, G. (斯蒂德曼·琼斯):

'The Marxism of the Early Lukacs', New Left Review 70. London, 1971.

(《马克思主义与早期的卢卡契》, 见《新左派评论》, 70期, 伦敦, 1971年。)

Tel Quel (太凯尔):

The 'oried' ensemble. Paris, Seuil, 1967.

(《总论》, 巴黎, 索伊尔出版公司, 1967年。)

Therborn, G. (特里波恩):

'Frankfurt Marxism', New left Review 63. London, 1970.

(《法兰克福学派的马克思主义》, 见《新左派评论》63期, 伦敦, 1970年。)

Thompson, E. P. (汤普森):

'The Long Revolution', New Left Review. 9—10. London, 1961.

(《漫长的革命》, 见《新左派评论》, 9~10期, 伦敦, 1961年。)

'The Peculiarities of the English', Socialist Register. London, Merlin, 1965.

《英国的独特性》，见《社会主义者名册》，伦敦，默林出版公司，1965年。）

William Morris, *Romantic to Revolutionary*. London, Merlin, 1977.

《威廉·莫里斯：从浪漫主义者到革命者》，伦敦，默林出版公司，1977年。）

Thomson, G. (托马森)：

*Marxism and Poetry*. London, Lawrence & Wishart, 1946.

《马克思主义与诗学》，伦敦，劳伦斯——威沙特出版公司，1946年。）

Timpanero, S. (蒂姆巴涅罗)：

'Considerations on Materialism', *New Left Review* 85. London, 1974.

《思考马克思主义》，见《新左派评论》85期，伦敦，1974年。）

Todorov, T. (托多罗夫)：

editor, *Theorie de la littérature: textes des formalistes russes*. Paris, Seuil, 1965.

《编辑，《文学理论：俄国形式主义文选》，巴黎，索伊尔出版公司，1965年。）

Trotsky, L. (托洛斯基)：

*Literature and Revolution*. New York, Russell and Russell, 1957.

《文学与革命》，纽约，拉塞尔——拉塞尔出版公司，1957年。）

Vaughan James, C. (沃恩·詹姆斯)：

*Soviet Socialist Realism. Theory and Doctrine*. London,



Macmillan, 1973.

(《苏联社会主义现实主义，理论与学说》，伦敦，麦克米兰出版公司，1973年。)

Volosinov, V. N. (沃罗希洛夫)：

Marxism and the Philosophy of Language. New York, London, Seminar Press, 1973.

(《马克思主义与语言哲学》，纽约，伦敦，塞明纳出版社，1973年。)

Weiss, P. (韦斯)：

Notes on the Cultural Life of the Democratic Republic of Vietnam. London, Calder 1971.

(《评越南民主共和国的文化生活》，伦敦，考尔德出版公司，1971年。)

Wellek, R. and Warren, A (韦勒克与沃伦)：

Theory of Literature. New York, Harcourt, Brace and World, 1949.

(《文学理论》，纽约，哈考特，布雷斯——世界出版公司，1949年。)

Willener, A (韦伦内)：

The Action—Image of Society. London, Tavistock, 1970.

(《社会的行为——想象》，伦敦，塔韦斯托克，1970年。)

Williams, C. (威廉斯)：

'The Deep Focus Question', Screen Vol. 13 no. 1. London, Society for Education in Film and Television, 1972.

(《深刻的中心问题》，见《银幕》13卷1期，伦敦，电影电视教育协会，1972年。)

Williams, R. (威廉斯):

Culture and Society. London, Chatto and Windus, 1958.

(《文化与社会》, 伦敦, 查托——温达斯出版公司, 1958年。)

The Long Revolution. London, Chatto and Windus, 1961.

(《漫长的革命》, 伦敦, 查托——温达斯出版公司, 1961年。)

Orwell. London, Fontana, 1971.

(《奥威尔》, 伦敦, 封丹纳出版公司, 1971年。)

'Base and Superstructure', New Left Review 82. London, 1973.

(《基础与上层建筑》, 见《新左派评论》, 82期, 伦敦, 1973年。)

Television: Technology and Cultural Form. London, Fontana,

1974.

(《电视: 技术和文化形式》, 伦敦, 封丹纳出版公司, 1974年。)

Marxism and Literature. Oxford, Oxford University Press, 1977.

(《马克思主义与文学》, 牛津, 牛津大学出版社, 1977年。)

Witt, H. (韦特):

editor, Brecht as they knew him. London, Lawrence and Wishart,

1975.

(编辑:《他们所知的布莱希特》, 伦敦, 劳伦斯——威沙特出版公司,

1975年。)

Wollen, P. (沃伦):

Signs and Meaning in the Cinema. London, Secker and Warburg,

1969.

(《电影的符号与意义》, 伦敦, 塞克——沃伯格出版公司, 1969年。)

'Counter Cinema: Vent D' Est', Afterimage 4. London, 1972.

(《反电影: 东风》, 见《残象》4期, 伦敦, 1972年。)

Zhdanov, A. A. (日丹诺夫):

On Literature, Music and philosophy. London, Lawrence & Wishart; New York, International, 1950.

(《论文学、音乐和哲学》，伦敦，劳伦斯——威沙特出版公司，纽约，国际出版公司，1950年。)

——With M. Gorky et al. The Soviet Writers' Congress 1934. London, Lawrence & Wishart, 1977.

(与高尔基等人，《苏联作家代表大会1934》，伦敦，劳伦斯——威沙特出版公司，1977年。)

Zitta, V. (齐达):

Lukacs' Marxism. The Hague, Mouton, 1964.

(《卢卡契的马克思主义》，海牙，穆顿出版公司，1964年。)