

导论：法兰克福学派美学思想的 流变与理论特征

法兰克福学派美学是指以法兰克福学派成员为主体的当代德国最重要的哲学美学流派之一，也是整个当代西方马克思主义美学思潮中持续时间最长、成就最卓著、影响最深远的一个美学流派。这一学派以法兰克福大学社会研究所为基地，从本世纪 20 年代至今的几代学者中，涌现出一批杰出的代表人物，其中包括：本雅明、阿多诺、马尔库塞、弗洛姆、哈贝马斯等。此外，在这一学派组织的外围还有几位重要的理论家，他们包括卢卡奇、布洛赫、布莱希特，其中卢卡奇虽未参与这一组织，但却自该学派创立伊始，他与其有密切的联系与往来，他是该学派刊物《社会批判》的经常撰稿人。布洛赫与布莱希特更是这一组织成员的挚友。

需要指出，“西方马克思主义”不仅是美学或哲学思潮，而且是本世纪以来西方自觉打出了马克思主义旗号全面批判现代资本主义的一股强大的社会思潮和学术群体，它包含哲学、社会学、政治学、美学等多个人文与社会学科，涉及领域很广，美学只是它关注的一个重要方面，而且不是最重要的方面。

所谓“西方马克思主义”，在国内外都没有一个完全统一的定义，有人把它看成是一个地域性概念，指发达国家中的马克思主义理论；也有人把它看成是一个纯意识形态概念，指与列宁的传统相对立、强调无产阶级主观革命性的马克思主义思潮；还有人把它看成一个时代性和地域性相结合的概念，指 20 年代初到 60 年代末在西方出现的一代具有不同于经典作家的思想家的理论。总之没

有十分严格的界定。

所谓“法兰克福学派”源自本世纪 20 年代德国魏玛共和国初期法兰克福大学的“社会研究所”，这里的几代理论家把马克思主义与各种资产阶级理论相结合，发展出一套称之为“批判理论”（Critical Theory）的社会学说，影响所及包括了人文科学与社会科学各个领域，使“法兰克福学派”成为“西方马克思主义”的主要成分。

本书将要论述的法兰克福学派的几位美学家中，有五位是法兰克福学派的正式成员，他们是：本雅明、阿多诺、马尔库塞、弗洛姆和哈贝马斯。布洛赫和布莱希特组织上虽未正式加入该学派，但却与该派主要成员交往很深、关系密切，在学术观点、美学思想上与该派有直接的相互影响。布洛赫对本雅明、阿多诺的思想有直接影响；布莱希特与本雅明等均是挚友，在卢卡奇批评布莱希特时，本雅明、布洛赫等都起而为之辩护。因此，把他们纳入广义的法兰克福学派是合乎情理的。

比较特殊的是卢卡奇，他既非德国人，也非法兰克福学派的成员，为什么进入本书讨论的视野呢？这是因为，第一，卢卡奇是公认的西方马克思主义的创始人，学术界一般把卢卡奇的《历史和阶级意识》（1923）的发表作为西方马克思主义思潮的起点；第二，卢卡奇虽非德国人，却主要用德语写作，他的著作在德国影响极大；第三，卢卡奇的哲学、美学思想，特别是前期思想，直接启迪了法兰克福学派，对其影响相当大，而他晚年的美学思想又同法兰克福学派成员的美学思想有某种内在的一致或契合。据此，我们可以说，在特定意义上卢卡奇是德国西方马克思主义或法兰克福学派的思想先驱。

具体来说，卢卡奇与西方马克思主义、特别是法兰克福学派在理论上确有不少相通之处：

（一）异化问题。在《历史与阶级意识》中，卢卡奇依据马克思

在《资本论》中的表述，认为资本主义通过商品拜物教，将一切人的关系转化为物的关系。在资本主义的日常生活中，人看不到事情的实质，对自己创造的关系顶礼膜拜，使自己成为商品的操纵物，商品成为人的关系的物化形式，也就是异化。卢卡奇认为，把人从异化中解放出来，这是真正的社会革命的伟大目标。

关于异化及其克服的思想，也是“西方马克思主义”特别是法兰克福学派的思想家所普遍关注的。如马尔库塞就把马克思提到的劳动异化解释为人的本质的异化，提出异化的根源就在人的本质中。阿多诺也提出，资本主义文明的发展使人的理性成为纯工具化的思维方式——工具理性，工具理性支配着社会生活的一切领域，与此相适应的，则是社会对人提出“合理性”要求，人的一切必须符合合理的思维，必须以“合理性”为万能标准。这样，工人对机器的适应，就暗合了一种广泛的隐喻的意义，即每个人必须按机器的标准来塑造自己，这就是异化。

（二）对资本主义进行文化批判。卢卡奇对资本主义的文化批判主要表现在对现代主义批判上，他认为，与异化相适应的文化状况就是资本主义艺术的非人性化、非理性化，表现为艺术中的整体性的丧失，表现为人受商品的操纵，而现代主义则是这一文化危机的表现。卢卡奇试图恢复整体性，试图以美学人道主义的复兴来对抗这一危机。

“西方马克思主义”特别是“法兰克福学派”则是通过对大众文化的批判来否定资本主义文化。阿多诺认为，资本主义的大众文化意味着一种资本主义生产方式渗透到艺术生产中，标准化、重复化、包装化是其特点，这种文化以标准模式静悄悄地塑造了社会所需要的人，有效地支持了资本主义制度。而从艺术角度说，恰如黑格尔所早就估计的那样，艺术已经进入衰落时代。马尔库塞也认为，现代资本主义的艺术是与刺激人们的消费欲望联系在一起的，大众文化逐渐成为被支配的慰藉和刺激，它不再具有反抗意义，使

人们的奴役状态成为自愿接受的状态。

（三）把审美作为人性解放的途径。在艺术的本质上，卢卡奇充分论证了艺术的人化性质。在审美研究中，他提出了艺术的拟人化本质，认为艺术是人的本质力量对象化的拟人化形式，艺术把人提高到人的高度，审美是人性复归的标志。

法兰克福学派的理论家们则把艺术视为一种反抗，这种反抗不是别的自然方式的反抗，而是人本身的欲望、希求的反抗，艺术是一种全面实现的人的存在方式。马尔库塞则把艺术看作一种人的直接存在方式的审美化，这与卢卡奇的“拟人化”说法有相似之处。在上述方面“西方马克思主义”，特别是法兰克福学派明显受到卢卡奇的影响。

当然卢卡奇与“西方马克思主义”也有区别。从政治态度上说，卢卡奇在批判资本主义时，毫不迟疑地接受了马克思的社会主义革命的理论，尽管他对苏联式的社会主义模式持批判态度，但他从来没有从根本上否认社会主义。而“西方马克思主义”只是批判资本主义而已，他们对社会主义革命的理论 and 实践从根本上是持怀疑或反对态度的。从哲学立场上说，“西方马克思主义”故意抬高马克思的“巴黎手稿”的地位，制造“两个马克思”的对立，从而否定马克思关于无产阶级革命的理论的做法，卢卡奇对此是明确反对的。从美学思想上说，卢卡奇也反对“西方马克思主义”的普遍做法，即把资本主义思想与马克思主义混杂起来。在基本的艺术观念上，卢卡奇比较强调意识形态的作用，而“西方马克思主义”则大都淡化意识形态的作用。

总之，一方面卢卡奇对“西方马克思主义”，特别是法兰克福学派的形成产生了深刻的影响，一方面他们之间的理论观点又不尽相同，但要把握后者的理论框架，就不能不了解前者。因此，我们把卢卡奇作为法兰克福学派美学的理论先驱放在第一章进行介绍。

法兰克福学派的美学思想从本世纪 20 年代开始，至今还在发

展，几乎跨越了四分之三个世纪，大体可以分为三个时期（与整个法兰克福学派的历史分期不一定一致）：

第一时期，从 20 年代到 40 年代，前半期是法兰克福学派美学的奠基时期，主要代表为布洛赫、布莱希特、本雅明，虽然其他人如阿多诺、马尔库塞、弗洛姆等也都有著述问世，但他们的美学思想还不是那段时期最有特点、最能代表该派主流的思潮。

第二时期从 40 年代后期至 50、60 年代，是法兰克福学派美学的发展成熟期，其理论代表主要是阿多诺、马尔库塞、弗洛姆等，他们有的思想发生了转折，有的在思想上努力吸收、融合弗洛伊德的精神分析学，有的从社会批判转向美学建设，但有一点比较接近或相通，这就是尝试用不同方式和途径来营建美的乌托邦。

第三时期是 60、70 年代之后，法兰克福学派美学走向“后现代主义”的新阶段，其主要理论代表便是法兰克福学派第二代重要代表哈贝马斯。随着时代发展，该派美学思想发生了某些新的重要的变化。

法兰克福学派美学虽然历经七、八十年，发生过许多重要的变化，但其中还是有规律可寻的，其哲学、美学思想还是有一些基本的共同特点的。概括起来，大致有以下几个方面：

首先，法兰克福学派美学具有鲜明的批判性。

法兰克福学派美学是以法兰克福学派的社会批判理论为其思想基础的，或者更准确地说，是社会批判理论的一个有机组成部分。

法兰克福学派在初创时期就打出了社会批判的鲜明旗号。法兰克福社会研究所第二任所长霍克海默早在 1932 年就提出要开创一种把哲学理论与经济理论结合起来直接介入社会现实批判的“新型理论”，1937 年正式提出建立“社会批判理论”的主张，并将之与“马克思主义”一词完全等同起来使用。霍克海默把“批判理论”与所谓的“传统理论”自觉地对立起来，认为后者把自己置于现

存资本主义社会赖以再生产其自身的专门化劳动过程中，从固定不变的既成事实出发，得出向现存秩序屈服的“顺从主义”结论，以帮助资本主义现存社会的再生产；而前者则相反，它把自己放在现存资本主义社会的劳动分工和再生产机器的限制之外，从而自觉地意识到并揭露资本主义的固有矛盾，揭示一切既定的“事实”的东西的不真实性、不合理性，从而导致否定、推翻现存社会再生产过程的革命结论，这就是后者的批判性所在。^①他指出，传统理论在“科学知识”、尊重“事实”和“客观性”的外表下掩盖了资本主义生产关系的“物化形式”，为现存社会辩护，批判理论就是要以批判性击破这种所谓的“科学性”与“客观性”。在此，批判理论首先是一种“主体”性，一种主观的立场。这种对立，一显示了时代的变化，传统理论属于资本主义时代，批判理论则面向后资本主义时代；二体现了两种认识方式的不同，传统理论主要来自自然科学或专门化科学，忽视社会现实的变化，而批判理论则超越自然科学，把人当作其研究对象，当作人自身全部历史生活形式的生产者；三反映着不同的认识论基础，传统理论的认识论基础是现代的专门化科学，而批判理论则以人道主义为基础。^②由此可见，批判理论是对传统理论的反抗，是对资本主义现存社会的全面批判与否定。

这样一种批判性思路，为整个法兰克福学派的理论研究规定了基本方向与格局。不仅霍克海默，而且其他成员也基本上沿袭了这一总思路。如本雅明的《发达资本主义时代的抒情诗人》就有对资本主义社会“机械主义”和异化劳动的尖锐抨击；阿多诺在与霍克海默合著的《启蒙的辩证法》中在《介入新批判模型》、《否定的辩证法》、《社会批判论集》等著作中也贯彻了这一基本方向；马尔

① 参见霍克海默：《传统理论与批判理论》，《社会研究杂志》莱比锡，1937年第6卷第2期。

② 参见《传统理论与批判理论》。

库塞的《理性与革命》、《单面人》等论著同样坚持了批判理论的格局。

更重要的是，这种批判性也体现、渗透于法兰克福学派的美学理论中。卢卡奇就把他对资本主义异化的批判与对用现实主义文艺对抗、消除异化的思考紧密结合在一起；布洛赫的乌托邦理论本身就是在对资本主义现实危机的批判中形成的，进而导致了他实现“超前显现”的梦幻的艺术观；本雅明把他对发达资本主义的深刻批判和解剖熔铸、凝定在其独创的审美范畴如“惊颤”、“光晕”、“神会”之中，阿多诺“否定性”美学的“非同一性原则”更是直接建立在对资本主义现实的否定和拒绝之上；马尔库塞吸收弗洛伊德精神分析学说，提出“新感性”的美学主张，也是以对资本主义现代统治压抑人的本性和心灵的深切体验和批判为前提的；哈贝马斯的美学观也与他“晚期资本主义”社会危机的深刻解剖与批判密不可分。因此，在这个意义上，我们可以说，法兰克福学派美学是一种社会批判的美学；或者换言之，法兰克福学派美学是其社会批判理论的美学应用和发挥。

其次，法兰克福学派美学本质上是一种现代的人道主义美学。

法兰克福学派美学从卢卡奇那里继承了这样一种传统——即把关注的重心放在人性上，放在人的本质的异化和复归之上。他们对资本主义的批判，出发点与归宿都是人性、人的本质。卢卡奇在早年还未接触到马克思《一八四四年经济学-哲学手稿》之前，就提出了与异化概念同义的人的“物化”范畴，作为自己理论的中心，晚年则接受了马克思的劳动异化论，并认为审美与艺术是扬弃人的异化的重要途径。

马尔库塞在 1932 年马克思《手稿》被发现之后不久，就发表了《历史唯物主义基础的新源泉》其中说到：“真切地看到人的本质，变为彻底革命的基础之无情推动力，资本主义的现实情况不仅是一个经济危机或政治危机的问题，而是人的本质的一场大灾变

——从一开始，这种见解就宣告各种单纯的经济和政治改革的无效，并无条件地要求通过总体革命，以大变动来超越现存条件。’
在此，马尔库塞一是把资本主义的现实危机归结为“人的本质的大灾变”，即大异化，而不是政治、经济危机；二是认为解决这种危机不通过单纯的政治、经济改革，而要通过“大变动”的“总体革命”，即要把革命深入到人的本质层次上；三是把他这种建立在“看见人的本质”基础上的理论说成是推翻资本主义现存社会的“彻底革命”的强大推动力；四是认为他的理论来源是马克思的《手稿》，并认为《手稿》关于人的本质的异化及扬弃异化、人性复归的理论提供了历史唯物主义基础的“新源泉”，也即对历史唯物主义获得了新的理解和阐释。马尔库塞后来的重建人的“新感性”的美学思想就是要在人的本质层次上进行革命，因而与这种“总体革命”论有内在的联系。

弗洛姆从存在主义观点出发来阐释马克思《手稿》中的人的本质与异化，他说，“在马克思看来，……异化概念根植于存在和本质的区别之上，根植于这样一个事实之上：人的存在与他的本质异化，人在事实上不是他潜在的所是，或者换言之，人不是他应当成为的所是，而是他应当成为他可能成为的所是”；具体来说，在资本主义条件下，“人之所以沦为奴隶，不因被资本家奴役，而因人（包括工人与资本家）被他们自己创造的物和限制所奴役”；他认为马克思“主要不是关心收入的平等，他所关心的是使人从那种毁灭人的个性、使人变形为物、使人成为物的奴隶的劳动中解放出来”，即“关怀个人的得到拯救”；而且，“马克思对资本主义的主要批判不是在财富分配上的不公平，而是使劳动堕落在强制的、异化的、无意义的劳动，因此也使人变为一个残缺不全的怪物”；他归纳道：“马克思的中心论点是使异化的、无意义的劳动变为生产的、自由

见《批判哲学研究》，波士顿 1972 年版第 29 页。

的劳动，而不是要求私人的或‘抽象’的国家资本主义去更好地偿付异化了的劳动。^①应当看到，弗洛姆对马克思的异化理论是有误读和曲解的，但他正是由此出发建立起其有存在主义色彩的人道主义理论的，而且其美学观与文艺理论也是始终贯彻了这种人道主义思想的。

再次，法兰克福学派美学又受到弗洛伊德精神分析学的深刻影响。

在法兰克福学派美学代表人物中，多数在不同程度上接受或吸收了精神分析学的影响，甚至在某种程度上可以说，弗洛伊德理论是法兰克福学派美学的重要思想渊源之一。

布洛赫在艺术理论上就吸取了弗洛伊德的某些观点，他提出，艺术是对白日梦的完满改造，从而与他自己的乌托邦社会理想暗相吻合。本雅明在论述其独特的审美范畴“惊颤”时，曾大量引证弗洛伊德《超越快乐原则》一书，认为弗洛伊德关于意识有“抑制兴奋”的功能对解释“惊颤”的心理机制十分重要。他说，外部世界过度能量的刺激“对人的威胁也是一种惊颤。意识越快地将这种能量登记注册，它们造成伤害的后果就越小。精神分析理论力图‘在它们突破刺激防护层的根子上’理解这些给人造成伤害的惊颤的本质。”^②

马尔库塞和弗洛姆对弗洛伊德的吸收更为自觉和系统。马尔库塞对弗洛伊德理论进行改造，提出了“非压抑的升华”、“性解放”、“性欲文明”等一系列主张，他从弗氏关于压抑是文明不可逆转的代价的观点中得到启示，提出在超越发达资本主义社会的未来的自由社会中，人们将能达到“非压抑的升华”，即“没有丧失其

弗洛姆：《马克思关于人的概念》，纽约 1966 年版第 47、49 页。

《发达资本主义时代的抒情诗人》，三联书店 1987 年版第 131 页，笔者根据原文作了个别修改。

性欲方面能量的性冲动，越出其直接的对象并把个人之间以及人们同环境之间的正常的非性欲的和反性欲的关系加以性欲化”^①。这也就是一种“爱欲”的普遍化；他还把“性解放”看成是人的解放的必由之路。通过“性解放”，自由的时间就能变成生活的内容，而工作则能变成人的能力的自由发挥。在这方面，本能的压抑性结构将被爆炸性地改变：不再被捕捉在不是满足人的愿望的工作中的本能的能量，将变成自由的，而且作为爱欲，将拼命把性欲关系普遍化和发展一种性欲文明”^②。马尔库塞重建“新感性”的美学正是沿着这一思路发展起来的。

弗洛姆的美学思想是建立在把马克思主义与弗洛伊德主义的调和、综合而形成的人道主义理论基础之上的。一方面，他坚持了马克思的从社会历史环境下考察、界定人的本质的宏观思路；另一方面，他又吸收了弗洛伊德精神分析学对人的内心世界、心理层面特别是无意识层面的精细观察和微观分析方法，他认为，“弗洛伊德理论中最富有创造性和最激进的成就就是非理性的科学，即无意识理论的创立”^③。在对两者综合的基础上，他建立了自己独特的“人”的理论，即“生产性的爱”^④的理论，确立了人的完整性与独立性。弗洛姆的美学和文艺理论就是这种人论在文艺问题中的推演和引伸；而且在讨论文学的本质时，他进一步借用弗洛伊德的观点，认为文学是以一种类似梦幻的象征来展示人类普遍的经验，其深层意蕴则是不同于弗氏“个人无意识”和荣格“集体无意识”的“社会无意识”。由此可见，弗洛姆的美学思想浸透了弗洛伊德的影响，在一定意义上，可以称之为新精神分析美学。

① 《爱欲与文明》波士顿 1955 年版第 IX 页。

② 《自由和弗洛伊德的本能理论》，见马尔库塞：《五篇讲演》，波士顿 1970 年版第 22 页。

见《幻想锁链的彼岸》，中译本，张燕译。

④ 《爱的艺术》中译本第 251 页。

又次，法兰克福学派美学还有一种反对科学理性的浪漫主义倾向。

众所周知，在近代资产阶级启蒙思想家那里，高举人道主义大旗的同时也高扬科学理性，一切都要在理性法庭面前接受检验。那时人性（自然）与理性是完全统一的。但随着 19 世纪大工业的发展，人性（自然）与理性的统一破裂了，出现了继续鼓吹科学理性至上和工业进步的实证主义科学主义思潮，与批判科学技术进步导致的人精神贫困与非人化后果的浪漫主义思潮。浪漫主义思潮认为，科学理性的统治与工业技术的进步，并未给人类带来快乐与满足，而是把人从自然那里引开，使人与自己的本质相异化，也使人的想象、和谐、美、艺术受到破坏，这种以牺牲人的本质（自然）为代价的科技理性使人迷失了精神家园，丧失了自身的根基；它特别致力于对大工业细密劳动分工导致的人的“机械化”的批判，认为这会使人变成机器或机器中的齿轮，完全丧失感情和精神、游戏和快乐、艺术和审美。

这两种思潮的对立在本世纪随着现代科技的高速发展和资本主义后工业化的到来而愈益加剧。一方面，本世纪以来，自然科学和技术文明取得了突飞猛进的进展，爱因斯坦相对论的提出，量子力学的诞生，电子计算机的发明与应用，DNA 生命密码的破译，系统论、控制论、信息论的创立，宇宙科学的突破，航天工业的飞跃……使人类面前的世界图景变得同经典科学所描述的图景大不一样了。在此基础上形成的理论科技正创造出远远超出过去几十世纪总和的巨大生产力，哈贝马斯因此而提出西方晚期资本主义社会的主要特征和趋势之一是“科学技术成为第一位生产力”^①，这样就使人类对自然界的开发与改造推进到一个前所未有的新阶

^①《作为意识形态的技术与科学》，载《走向一个合理的社会》，波士顿 1970 年版第 100 页。

段。这一现实极大地提高了人类对自身的认识，以及征服自然和改造世界的理性能力的信心。这正是本世纪科学技术主义和实证主义思潮继续得以存在与发展的客观依据。另一方面，由于资本主义内在矛盾的积累与激化，本世纪爆发了两次世界大战。在战争中，现代科技的一些先进成果被用来充当杀人武器，这不仅给人类造成巨大灾难，而且在世界各国人民的心灵上留下了难以磨灭的创伤；此外，人类在快速走向现代化的进程中，在用先进科技征服自然的同时，也在许多场合破坏了自然界的生态平衡，环境污染、气候改变、职业病增多……使人类身体遭到自然的报复，面临着新的生存危机和困境。这两种情况，一是社会性的，一是自然性的，但共同的是：人凭着自身的理性能力创造了无与伦比的物质、技术文明，但这种文明都反过来成为压迫人、毁灭人的强大异己力量。更为突出的问题是，现代资本主义条件下高度发展的物质、技术文明严重地压抑、窒息、吞噬着人们的心灵，使人的精神异化了。高度的物质技术文明与深刻的精神空虚、危机之间形成巨大的反差和裂痕。这正是对现代理性持怀疑、批判立场的新人本主义或浪漫主义思潮得以顽强地生长与发展的社会历史、文化背景。

法兰克福美学正是在上述背景下，鲜明地站在浪漫主义思潮一面的学派。霍克海默与阿多诺认为，科技进步带来的人与自然界的分离和对自然界的支配，并不能推动人类的解放，因为这种进步是以劳动分工的发展及由此引起的对人类自身日益增长的社会和心灵压迫为代价的。同时，这也造成人从自然异化，世界被归结为纯粹的量的方面，科学知识的“重复原则”力求把世界包含在一个抽象的范畴系统中，活生生的个别事物和人成为抽象的物或符号，人对于自己改造的“第二自然”所强加于他们的社会秩序只有简单地服从，科学技术的发展只是充当着这种恐怖的专制统治的工具，因此，“恐怖是和文明分不开的”，“我们不能抛弃恐怖而保存文明”。他们的结论是，作为启蒙精神核心的科学理性在现代技术文

明条件下走向了反面。为了真正解放人类，就要恢复人与自然的和谐关系，摆脱强制自然服从人的统治的“粗野”而“无望”的企图，摆脱逻辑、数学等科学理性的“专制主义”统治。^① 马尔库塞进一步抨击逻辑与科学理性，认为理性用形式逻辑和数学结构对丰富的现实进行抽象的归类和等同，造成对现实的歪曲；科学为关心事物的量及技术的应用，而不问其质及应用的目的是，“把真与善、科学与伦理分割开来了，剥夺了善、美、正义的普遍有效性，从而蜕化成变了形的、奴役人的科学”。他质问道：“科学和工艺合理性和操纵被焊接到社会控制的新形式中。人们能安心满足于认为这种不科学的结果是对科学的特殊的社会应用的假定吗？”^② 这充分表明法兰克福学派成员对现代科学理性的绝望与幻灭。

正是基于这种现代的浪漫主义立场，法兰克福学派美学继卢卡奇之后，大体上是走着抛弃科学理性、推崇非理主义的道路（布莱希特是个例外）。布洛赫把非理性的无意识层面的白日梦作为艺术改造的材料；本雅明的“寓言式批评”理论和实践直接越过逻辑理性而诉诸于隐喻式的寓言思维方式；阿多诺强调现代艺术的“首要特点”是“精神化”^③，以对抗现实中人的“物化”和心灵的异化，摆脱科学理性的束缚；马尔库塞和弗洛姆更是自觉引进弗洛伊德的无意识理论来建构他们的美学理论。这种美学上的非理性主义倾向，正是他们在社会哲学上的浪漫主义立场的一种美学折射。

最后，法兰克福学派美学最终不约而同地参与了审美乌托邦的营建。

法兰克福学派美学的上述几个特点，必然导致他们把艺术与审美看成是消除人的本质的异化，达到人性复归的最佳途径，从而

见《启蒙的辩证法》，伦敦 1973 年版第 81—119、14—41 页。

《单面人》，伦敦 1964 年版第 146—147 页。

③ 《美学理论》，法兰克福 1970 年版第 146 页。

走上了营构现代审美乌托邦的道路。

如果说卢卡奇晚年把审美看成人性复归的重要标志，带有某些审美乌托邦的色彩的话，那么法兰克福学派主要成员们则在这条道路上走得更远，更自觉。有意思的是，阿多诺一生，前期主要撰写哲学著作，但在晚年，特别是 50、60 年代，主要精力转向研究艺术和美学，其著作也大半是美学方面的，在他死前三年，先后写了《音乐社会学导论》、《文学笔记》(三卷)、《美学理论》。他的这一学术生涯本身已说明他的社会批判哲学最后是以美学研究而告终的，暗示出他想从审美天国的探索中寻找拯救人类心灵的出路。事实也正是如此。阿多诺强调艺术的非同—性原则和精神化特征，就是把艺术与现实对立起来，希望通过艺术方式来否定现实，超越现实，展示现实中尚未出现的面向未来的幻想要素，以使人超越异化，消除人性的分裂，拯救绝望的心灵。这在实际上是把艺术和审美看作与资本主义现实相对抗、拯救人的心灵异化的唯一有效的药方，从而在不知不觉中营造了一个与世隔绝的、美妙无比的审美乌托邦。与阿多诺相似，马尔库塞也在晚年格外关注艺术与美学。他以弗洛伊德的学说为指南，认为现代资本主义文明带给人们的是“压抑性理性统治”，是对自由的废除；而要解放人类，就必须彻底摆脱这种压抑性现实原则的支配；这种摆脱的最佳途径唯有艺术和审美，因为艺术和审美通过幻想和想象，能“对现行理性原则提出了挑战”^①，并通向“非压抑性的目标”^②，使性欲升华为爱欲，这就“可以创造高度文明的人类关系，而不屈从于现存文明对本能的压抑性组织”^③；更重要的是艺术和审美具有使人获得解放、获得自由的功能：“在审美形式中……达到了被压抑的解放形象的回

① 《爱欲与文明》，上海译文出版社 1987 年版第 135 页。

② 《爱欲与文明》第 59 页。

③ 《爱欲与文明》第 149 页。

归”^①，“审美活动解放了对象，使之成为自由的存在”^②。审美和艺术“是对一个被拯救了的、解放了的世界——从压制力量中解放出来的世界的想象”^③，阿多诺与马尔库塞的美学思想是有代表性的，他们都把艺术和审美看作否定资本主义现实、拯救人的心灵、恢复人的本性、实现人的解放的必由之路。这样，就把推翻资本主义的现实革命任务转换成人的心灵变革，并把这种心灵变革的实现主要寄托在艺术和审美上，这样，他们美学的虚幻、空想的性质就一目了然了。正是在此意义上，我们把法兰克福学派新马克思主义美学的性质概括为审美乌托邦的营建。

末了，还要说明一点，法兰克福学派美学作为当代西方马克思主义美学中最重要的一脉，它还是始终举着马克思主义旗号的。虽然其成员在对马克思主义的具体态度上并不一致，有的只承认马克思早期著作的思想是伟大的，有的认为马克思对资本主义的批判随着本世纪资本主义进入晚期与后现代而已过时；但有一点是共同的，即他们都还打出马克思的历史唯物主义和辩证法的招牌，而且尽力按他们的理解和修正，应用于对资本主义社会现实的批判分析，寻求解决资本主义矛盾和危机的良药，他们因此而同其他种种非马克思主义、反马克思主义思潮有着明显的区别。对待法兰克福学派的美学，我们不应像有的同志那样采取“‘西马’非马”，一棍子打死的简单化做法，而是应当用马克思主义的基本原理和方法，以具体问题具体分析的态度，对之作客观的、细致的、实事求是的科学分析，充分肯定其合理因素，同时也要指出其错误、片面、消极的方面，给其以应有的历史地位，揭示其思想形成的社会历史、文化背景。一句话，我们应当用马克思主义的观念和方法来研究

① 《爱欲与文明》，上海译文出版社 1987 年版，第 105 页。

② 《爱欲与文明》，第 130 页。

③ 《工业社会和新左派》，商务印书馆 1982 年版第 157 页。

法兰克福学派美学。这正是本书所努力遵循和贯彻的基本原则。

第一章 卢卡奇：法兰克福学派美学的理论先驱

乔治·卢卡奇(Georg Lukacs, 1885—1971)出生于布达佩斯一个富裕的已被同化的犹太人家庭,其父亲是一家信托公司的董事。卢卡奇成长在一个使用两种语言(德语和匈牙利语)的家庭并很早就学习了法文、英文。1905年他到柏林学习,成了狄尔泰和席美尔的学生。1909年他在布达佩斯大学获哲学博士学位。1911年,他在匈牙利出版了获奖的《现代戏剧发展史》一书,同年在柏林出版了《心灵与形式》,1912年在恩斯特·布洛赫的劝说下他前往海德堡,一直生活到1917年。在这期间,卢卡奇的思想受到了黑格尔、陀斯妥耶夫斯基、韦伯的影响,并且通过席美尔和韦伯间接地受到了马克思的影响。1917年他返回布达佩斯,成为匈牙利知识分子中的领袖人物。1918年12月卢卡奇加入匈牙利共产党,并在1919年春天成为匈牙利共和国人民教育委员;共和国失败后,他流亡维也纳,并写出了对他一生意义重大的《历史与阶级意识》。1928年他因起草《布鲁姆提纲》而受到党内的严厉批判。1933年希特勒上台后,他移居莫斯科,一直住到“二战”结束。这一时期他埋头进行理论研究写下了大量手稿主要有《青年黑格尔》、《歌德和他的时代》、《托马斯·曼》、《存在主义还是马克思主义》、《理性的毁灭》等。战后卢卡奇回到匈牙利,在布达佩斯大学任教,并被选为匈牙利科学院院士。1956年10月他出任纳吉政府的文化部长,纳吉政府失败后,他在罗马尼亚短期停留并于1957年夏回到匈牙利。1967年他被重新接纳为匈牙利社会工人党党员。1971年他死

于癌症。这期间，他以批判的目光重新审视自己的整个理论研究生涯，结合国际、国内革命实践的经验教训，写出了两部创造性的巨著——《审美特性》和《关于社会存在的本体论》。

早在 1908 年，卢卡奇便以《现代戏剧发展史》获得了克里斯蒂娜奖金，并在 1909 年以《戏剧的形式》一文获布达佩斯大学哲学博士学位。1911 年他又发表了重要的美学论文集《心灵与形式》，这本书在当时资产阶级文坛名噪一时。以后他曾着手撰写一部艺术哲学，但终因第一次世界大战爆发以及他本人转向马克思主义的研究而搁浅。晚年的卢卡奇重新从事美学研究，他以批判的目光重新审视自己的整个理论生涯，结合国际、国内的革命实践的经验教训，写出了创造性的巨著《审美特性》。

晚年的卢卡奇，认真研究了资本主义的全面异化现象，也努力寻找着扬弃异化的途径。通过对德国近现代非理性主义哲学的清理与批判，人的问题，特别是恢复人性、人的尊严自然成了卢卡奇关注的中心问题。如何才能恢复人性呢？卢卡奇把目光指向艺术——审美。因为在他看来，“……艺术的核心之点是人，是在同世界和环境打交道时塑造着自我的人。”^①“真正的艺术宗旨，却在于揭示人是怎样经历自己的类命运的，是怎样——有时是在毁灭自己的局部性的生存的时候——把自己提高到一定的个性的水平的，这种个性惟其同时也具有类的性质，才能成为具体的人类的持久的不可缺少的要素。”^②可见，卢卡奇对艺术寄予很高的期望，他把艺术——审美视为人性历史长河的反映形式，指出：“审美反映表现了人类成长的趋向和潮流，它必然被自发地加以普遍化，这是这一决定性内容的本质，具有此岸性方向的各种艺术都带有拟人化

《关于社会存在的本体论》，下卷，白锡堃、张西平、李秋零等译，重庆出版社，1993 年版，第 576 页。

《关于社会存在的本体论》，下卷，第 578 页。

的烙印。在这些关系中处于中心点的人赋予了这种此岸性本身以一种真正的内容。’^①对艺术的人学特性的强调，可以说是卢卡奇一以贯之的立场。早在 1945 年，他在撰写《马克思、恩格斯美学论文集引言》时，他就写道：“人道，也就是对人的人性性质的热衷研究，属于每一种文学、每一种艺术的本质。与此紧密相关，每一种好的艺术、每一种好的文学，如果它不仅热衷研究人、研究人性的真正本质，而且还同时热衷维护人的人性完整，反对一切对这种完整性进行攻击、污辱、歪曲的倾向，那么它们也必定是人道主义的。’^②在卢卡奇美学与艺术理论中，不仅有浓厚的人道主义色彩，而且他还把艺术——审美看作人性复归的途径。

一、对资本主义异化的批判

异化问题是近半个世纪以来西方理论界的热点之一，也是卢卡奇毕生关注的问题之一。对于“异化”一词的含义，国外学者有各种不同的解释。在《拉丁语辞海》中，“异化”(alienatio)一词有三种含义：(一)在法学领域里，它指权力或财产的转让或出卖；(二)在社会学领域里，它指自己同别人、同国家和上帝相分离或疏远；(三)在医学和心理学领域里，它的含义是精神错乱和精神病。^③上述三种含义，都包含在法语“aliener”和“alienation”中(前者是动词后者是名词)但它的本义还是“转让”或“出卖”。如卢梭在《社会契约论》里借格老秀斯的口说：“如果一个人可以转让(alienier)自己的自由，使自己成为某个主人的奴隶，为什么全体人民就不能转让他们的自由，使自己成为某个国王的臣民呢？”^④可见卢梭在

① 《关于社会存在的本体论》，下卷，白锡堃、张西平、李秋零等译，重庆出版社，1993年版，第323—324页。

② 《卢卡奇文学论文集》(一)，中国社会科学出版社，1980年版，第282页。

③ 见《拉丁语辞海》，莱比锡，1900年，第1卷。

④ 卢梭：《社会契约论》，商务印书馆，1980年版，第14页。

使用“alienier”一词时，还是指“转让”。德语的“entfremdung”相当于拉丁语中的“alienatio”和法语“alienation”。但到了费希特、黑格尔、费尔巴哈时，这个词便开始普泛化了。

费希特认为，自然界和人类的历史都是“纯粹自我”的创造。整个大千世界就是“自我”的创造物，即他称之为的“非我”，也就是“自我”的异化。因此整个世界史或自然史就是“自我——非我”的异化过程。黑格尔则把精神、理念看成是万物之源。不仅自然界、而且人类社会都是理念自我异化的产物，或者说，自然界和人类社会就是精神，即理念的具体的显现形式。黑格尔把从抽象到具体、从精神到物质，从一般到个别，以及从普遍到特殊的变化，都称之为异化。异化不仅是理念的表现形式，而且也是自然界和人类社会发展的最初的推动力量。由于黑格尔把世界万物的运动都归之于理念或精神的运动，异化也就成了一种普遍存在的现象；又由于这种异化现象只限于精神领域，所以黑格尔的异化理论是一种道地的“精神异化论”。费尔巴哈批判了黑格尔的精神异化论，认为不是上帝创造了人，而是人创造了上帝。上帝不过是人的本质的异化。人的最高本质不是别的，就是人的自然本性。由于人把自己的自然本性交给了上帝，他就丧失了自己的最高本质，丧失了人性，从而不得不膜拜上帝，这就是人性的异化。由此可见，他的异化理论是建立在人本主义基础之上的。

马克思、恩格斯在他们的著作中也使用过异化这个概念，特别是在“巴黎手稿”、《1857年—1858年经济学手稿》以及《资本论》里，异化是一个重要范畴，在“巴黎手稿”里，马克思从四个方面规定了劳动异化的内涵，即劳动产品的异化，劳动过程的异化，人的类本质的异化以及人与人的异化。马克思在“巴黎手稿”中关于异化的理论虽然受到费尔巴哈人本主义的影响，但马克思并没有仅仅从人的类本性角度看待异化现象，而是试图运用异化概念分析私有制的起源，分析劳动和资本分离以及资本和土地分离的根源，

分析资产者和无产者的对抗关系。在此，马克思建立了他自己独特的“劳动异化说”，它给马克思后来创立的剩余价值学说和历史唯物主义开拓了新的理论领域。那么卢卡奇的异化理论又是什么样的呢？卢卡奇与以往的理论家的异化理论相比有什么继承关系与创新呢？

在《历史与阶级意识》中，卢卡奇把“物化”(reification)作为一个中心概念提出。他认为，在资本主义社会中，最重要、最基本的现象是“物化”，即人的活动，他自己的劳动成了对他来说是客观的和对立的东西。这种对立既有客观的方面，也有主观的方面。客观的方面是，出现了一个事物及其关系（商品及其在市场上的运动）的世界，它们的规律的确能被人们所认识和利用，但是人们不能加以改变。主观的方面是，人自己的活动，他的劳动成了与他对立的客体，这个客体服从于支配社会的客观自然规律，但是对人来说是异己的。卢卡奇是依据马克思关于“商品拜物教”的分析出发提出这一概念的，它最初出现于 1919 年所写的《什么是正统的马克思主义？》一文，在该文中，当他叙述到资本主义经济形势的拜物教特征时提到了“人的关系的物化”。在 1920 年写的《阶级意识》一文中，他比较深入地论述了物化这一主题，并把物化看作是资本主义生存方式的本质特征。在 1922 年写的《物化和无产阶级意识》一文中，卢卡奇全面论述了物化问题，这也是马克思之后的马克思主义文献中从来没有论及的。当时的卢卡奇还不可能接触到马克思的“巴黎手稿”一类著作，但他关于“物化”所说的却与马克思在“巴黎手稿”中关于“异化”所说的某些东西极为相似。他用物化概念对资本主义的异化社会关系和本质进行了深刻的批判。尽管当时卢卡奇还没有区分物化（对象化）和异化，但是他在客观上是在异化的意义上使用物化概念并对资本主义进行认识的，并以其敏锐的理论洞察力，抓住了异化概念作为把马克思和黑格尔的理论联结在一起的关键性概念。

在卢卡奇看来，如果在黑格尔那里，异化概念起着决定性作用，从而使黑格尔得以解释绝对精神如何由主观演化为外在世界、又如何由外在世界回到主体的话，那么在马克思那里，异化概念也同样起着决定性的作用，使马克思得以说明在资本剥削的制度下，工人如何使自己的劳动以商品形式，即外化为以物的关系的形式而掩盖了人与人之间的本质关系。所以卢卡奇认为，黑格尔借助于异化概念圆满地说明了绝对精神从主体到客体、又从客体返回主体的辩证关系，马克思则借助异化概念揭示了资本主义生产的奥秘，揭示了工人受资本剥削的整个演化过程。马克思的成功之处在于把黑格尔的本来是属于唯心主义的异化概念，改造成为革命的无产阶级揭露资本主义剥削实质的理论武器。由于 1919—1923 年期间，卢卡奇还没有完全摆脱黑格尔主义的影响，因此也还不可能把“异化”与“物化”、“外化”、“客体化”加以区别。

如前所述，黑格尔哲学的基础精神是让整个世界、整个人类历史和人的认识过程都囊括在“绝对精神”的辩证发展过程中，“绝对精神”由主体出发，“外化”为客体，才出现了一切事物。因此，在这个意义上，客观世界就是外化了或物化了的绝对精神。这就是说，世界上的万事万物，就其本质而言是同一的东西——绝对精神。但由于辩证法的力量，绝对精神演化成一种在外表看来异于自己的客观存在。绝对精神要经历一段发展过程，才能进一步认识到外在世界原来是自己的“异化”，这样，绝对精神终于把外在世界从作为对象而变为主体与客体的新的统一体——绝对精神才因而回到了自身。但这种回复不是简单的重复，而是对自身有了全面认识、经历了历史发展过程并“超越”了外在世界，即意识到外在世界与自身的同一性的“绝对精神”。

卢卡奇把握了黑格尔哲学的上述精神，在研究马克思主义体系的过程中，也发现了马克思运用“异化”的概念去说明、分析和批判资本主义社会。马克思不同于黑格尔的地方在于把作为主体的

绝对精神理解为人本身，人是世界和历史的创造者，人既创造了自己，也在发展自己的过程中，发展出一个外在于自己的客观世界。这个客观世界之所以是“客观的”，是因为人类在确立自己的地位之后，使自己“面向着世界”，从而使这个世界在人看来成为一个“与自己对立的”外在的东西，“对象化了的东西”。在没有人时，世界就是世界，无所谓“客观世界”，也不存在“作为对象的世界”。只是在出现了人以后，人类为了认识和改造世界，特别是由于人的劳动，世界才成为“客观的”，即外在于人，又作为人的对象的世界。当人把世界作为劳动对象去对待、去改造的时候，人作为主体，无意识地把自己的主观的东西加诸于对象之上。所以从表现上看，劳动的结果是以客观对象为主体的人所占有，但实际上是人自己把主观的因素融化在客观中，产生了一种主客观相统一的劳动产品。这个产品乃是“物化了”的劳动，是外化了的的人的意识和人的计划，是人的主观意识与客观对象在劳动实践的基础上的统一。然而，这个劳动产品一旦产生，又变成了独立于人的东西。它存在于人之外，具有客观的独立性。人要想占有它，但在许多情况下，是恰恰相反的。劳动产品一旦产生，就变成与人相对立的存在物，甚至反过来支配人。这在资本主义社会中是最为典型的。卢卡奇发现，马克思分析商品中的人的劳动的二重性、人的劳动的物化以及劳动产品之与劳动者的对立化，都是应用黑格尔异化概念的结果。

整个资本主义社会是人的劳动的产物——这个社会的一切商品都是工人劳动的结果。但这个世界却是工人的对立物——商品反过来加强了资本对工人的统治。一切商品在被工人制造出来之后，都成了工人不能支配的“客体”。它们甚至以直接违背工人意志的形式统治着工人自己。卢卡奇指出，现代资本主义的一切文明，包括一切科学技术和文化，是在工人劳动基础上产生和发展起来的；但它们都被用来奴役工人，这些文明体系就是异化的典型。在某种意义上可以说，现存的资本主义社会就是工人异化劳动的产

物。无产阶级革命的终极目的就是要结束这个异化的悲剧，使人类重新成为世界的主人，成为他们产品的主人。

卢卡奇在这一时期的异化理论，一方面使马克思同黑格尔在同一哲学概念中找到了共同基础，另一方面又使马克思对资本主义的批判归结到“人”这个中心点。这就为日后存在主义的“哲学人类学”提供了理论依据。在《历史与阶级意识》1967年新版序言中，卢卡奇认识到，他当时确实是把物化当作异化的同义词来使用的，然而两者虽有密切关系，但无论从社会内涵和概念上来分析，都不是一回事。物化从属于客观化（objectification），他本身不过是一种中性的现象，比如在任何实践活动中，都伴随有客观化现象发生。只有当客观化的形式在社会中获得了使人的本质与他的存在相冲突的功能，只有当人的本性被压抑、变形和伤残时，我们才能谈到异化的客观的社会条件，谈到作为不可抗拒的结果的内在异化的全部主观标志。

晚年的卢卡奇，不再使用“物化”这一概念，也不是简单地以“异化”这一概念去寻找马克思与黑格尔之间的人本主义的关系，而是更多地接受了马克思的劳动异化说。他在《关于社会存在的本体论》中明确写道：“生产力的发展必然同时就是人的才能的发展，但是人的才能的发展却不一定必然地导致人的个性的发展，这样异化问题才清清楚楚地表现出来。”^①他已经充分注意到人的个别才能的比较高的发展往往使人的个性变得扭曲、卑微这一资本主义社会的普遍现象。在把握了马克思劳动异化说的基础上，卢卡奇注意到了劳动过程中的目的论设定，即必须在实施劳动之前就在思维中预先规定好劳动结果，这种必然性意味着整个人的一种变化，也意味着他的原始的、在生物学上产生的感觉的变化。卢卡奇引用了恩格斯的一段著名论述：“鹰比人看得远得多，但是人的

^①《关于社会存在的本体论》，下卷，第 618 页。

眼睛识别东西远胜于鹰。狗比人具有更敏锐得多的嗅觉，但是它不能辨别在人看来是各种东西的特定标志的气味的百分之一。至于触觉（猿类刚刚有一点儿最粗糙的萌芽），只是由于劳动才随着人手本身的形成而形成。^① 卢卡奇指出：“恩格斯的这段论述还包含着这样一层意思：感觉的发展有可能产生双重作用；在人的感觉生活这个领域，有可能出现异化冲突。”^② 卢卡奇认为，在人的感觉生活中，劳动也不是本来就仅仅导致形成能力，而是在整个发展过程中一直保持着上述趋势及其所占有的直接优势。从人的角度来看，科学不把人类发展形态化，科学的产生也属于这种整体发展，但是我们绝对不能由此得出结论，说平行地进行的个性发展能够保持同这种感觉发展毫不相干。他指出，马克思通过对当时工人生活所作的经济学的分析，证实了在人们最基本的生命表现中所发生的异化，而这种异化的最显而易见的基础便是感觉。他引用了马克思的一段论述：“结果，人（工人）只有在运用自己的动物机能——吃、喝、性行为，至多还有居住、修饰等等的时候，才觉得自己是自由活动，而在运用人的机能时，却觉得自己不过是动物。动物的东西成为人的东西，而人的东西成为动物的东西。吃、喝、性行为等等，固然也是真正的人的机能。但是，如果使这些机能脱离了人的其他活动，并使它们成为最后的和唯一的终极目的，那么，在这种抽象中，它们就是动物的机能。”^③ 卢卡奇论道：

“动物的”这一颇为极而言之的比喻，既不是仅仅为了修饰而使用的，又不应该仅仅从字面的含义上去理解它。我们应该这样地正确地理解这个比喻，就是它非常确切地表述了某些异化在人身上造成的这样一种状态：脱离了在一定的文明

① 《马克思恩格斯全集》，第 20 卷，第 513 页。

② 《关于社会存在的本体论》，下卷，第 613 页。

③ 《马克思恩格斯全集》，第 42 卷，第 94 页。

——当然也包括作为这种文明的基础的人的能力发展——水平上原则上已经可以实现的那种人的（社会的、个性的）合乎类的完整的存在。通过由一定的经济条件造成的可能的消费余地所起的中介作用，劳动生产力的必然发展（我们已经多次确认，这种发展使得作为生物的人的自我再生产所需社会劳动时间不断缩短）产生了这样的结果：肉体生命直接再生产所必须的那些劳动行为在经济上具有的重要性，愈来愈失去了当初的绝对的决定作用；出现了许多新的需要和满足这类需要的可能性，它们愈来愈远地脱离了肉体生命的直接再生产。^①

在卢卡奇看来，人的各种能力的发展与人作为个性而发展的可能性之间的对抗是直接从事生产和发展中产生出来的，对于整个社会来说，它现在和将来都一直是造成这类冲突的最终的决定因素。

同时卢卡奇还认为，人不但会通过社会生产力的发展而成为个性，而且同时还能被这种动物所物化。因此，在社会存在中社会进步和人的异化这两者是以双重方式互相关联着的：“一方面，异化是从社会进步当中产生出来的，……每个产生重大新事物的社会发展时期，它在带来形成个性的新的外部的和内部的可能性的同时，也带来了新的个性化形式。另一方面，无论是就个人而言还是就集体而言，人们的本能的和有意识的抽象化乃是这样一些运动的基本力量，不管是在循序渐进的发展时期还是在发生天翻地覆的变革的危机时期，这些运动都能够产生出那种推动人们用自己的自为之在去反抗自发地形成的自在之在的主观因素。”^②这方面的例子可以举出很多，如奴隶制作为第一种最残酷的异化形式，它在经济上同样是一种进步，同样是生产力发展的必然结果。

^①《关于社会存在的本体论》下卷，第 632 页。

^②《关于社会存在的本体论》下卷，第 805 页。

这类运动的范围很广，从日常生活中发生的事情直到最高级的意识形态客体化；同时这类运动又是人朝着人的存在发展的最隐蔽的、最轰动的向上趋势。这里，社会化起着绝对的决定性的作用。这里卢卡奇已经描述了社会进步与异化的辩证关系。这与马克思主义经典著作中有关资本主义生产关系是造成当代人的本质异化的根本原因，推翻资本主义制度是消灭异化实现人的本质全面发展的根本途径的辩证思想是基本一致的。

关于社会主义社会是否有异化的问题，是西方自 50 年代以来争论不休的热门话题。这个问题随着对斯大林路线的清理和批判变得越来越具有现实意义。许多有影响的西方马克思主义理论家对此都发表了自己的意见。如法国共产党的著名理论家亨利·列斐伏尔在 1957 年发表的《日常生活批判》第二版序言中便明确地提出了这个问题。他认为，在苏联，经济上的、意识形态上的、政治上的异化不但没有消失，而且在人民日常生活中有大量的异化现象。他还进一步论证说，马克思明白地指出劳动分工是异化的原因；然而他却从来没有设想过上层建筑方面的政治革命——或生产关系方面的社会革命——能够结束劳动分工。但只是考虑到共产主义——经过一个他未曾确定期限的过渡时期以后——能够扬弃劳动分工。而在这个过渡时期，异化的各种形式，如法权、当然还有劳动分工还残存着。所以马克思从来没有把社会主义或无产阶级革命当作异化的绝对和直接的终结。由此他推论，异化在社会主义中不仅延续着，而且还在种种新的形式下重新产生着。

列斐伏尔的观点极具代表性。到了 60 年代南斯拉夫“实践派”的理论家如弗兰尼茨基、马尔科维奇、彼特洛维奇及波兰哲学家沙夫等人都是从不同的角度补充和发展了列斐伏尔的观点。弗兰尼茨基甚至断言，社会主义的中心之点是异化问题。他在《社会主义和异化问题》一文中写道：“异化不是资产阶级社会提出解决的问题，因为那个社会本身可以作为异化社会存在。异化之所以成为

社会主义提出解决的中心问题，是因为社会主义只能在克服和消除异化的条件下存在和发展。”^①

60年代起，卢卡奇开始撰写《关于社会存在的本体论》，此时正是关于社会主义是否有异化的问题在西方讨论最广泛而热烈的时期，同时这又是与他终生关注的异化问题紧密相联的，因此，卢卡奇自然参与了对这一问题的讨论。卢卡奇对此问题的讨论是建立在他对苏联，特别是斯大林时期理论与实践的客观评价的基础之上的。卢卡奇指出，在斯大林时期，不仅把许多过去的革命者搞得人妖颠倒，而且还产生了对人民进行残酷地控制的官僚机构，产生了一个真正的官僚和统治者阶层，这个事实我们是必须完全承认的。但是我们同时还必须承认，在斯大林时期，人们从来没有彻底放弃为社会主义事业而献身的斗争，斯大林的许多追随者、反对者和受害者，他们始终没有丧失坚定的社会主义者的本色。在这种极为矛盾的发展过程中，残酷的控制必然会在人们身上造成许多新的特殊的异化，然而许多支持和亲自执行这种残酷控制的人，他们的个性虽然被主动的和被动的控制所扭曲，因而自身的异化也在不断地扩大和深化；可是在主观方面他们身上的为某种伟大事业而献身的脉搏，却始终在活跃而有效地跳动着。“斯大林时期的实践不仅用主观的社会主义信念歪曲了社会主义，而且还使进行这种歪曲的实践的人们本身发生异化，他们有时甚至用一种主观上的坚定的、但在客观上却是错误的社会主义思想去反对进行必要的改革。”^②公正地说，卢卡奇对苏联社会主义建设中理论与实践上的失误是看得比较清楚的，对这些失误的分析也充满辩证思想。因此他总结道：“……他们在徒劳地努力彻底克服旧的异化的

① 载《异化问题（上）》，陆梅林、程代熙主编，文化艺术出版社，1986年版，第447页。

② 《关于社会存在的本体论》，下卷，第854页。

同时，却接受了许多纯粹的资产阶级的异化。”¹¹

在客观分析、评价苏联社会主义建设的理论与实践的成败的基础上，卢卡奇坦诚地承认社会主义社会中存在着异化。他指出：“在这种正在寻觅着自己的发展道路的社会主义社会中，我们可以发现两类互不相同的异化：一类是由于实行粗暴的控制而在社会主义社会自身的基础上形成的异化；另一类则是作为具有一定发达程度的工业社会的一般生产力水平对于人们的影响，在人们反对这种影响的趋势尚不够强大的情况下，以某种必然性而产生出来的异化。”¹² 卢卡奇的贡献不仅在于指出了社会主义社会存在的这两类异化现象，而且还指出了克服这些异化现象的途径。他认为，一方面社会主义社会的客观发展趋势，要求参与促成这种趋势的人们必须超越自身的直接的局部性，这样，要从意识形态上克服粗暴的控制以及保守的宗派主义的世界观，这本身就提出了许多复杂的难题，因为这种人始终在献身于或者主观上认为自己始终在献身于真正的“事业”，他们自己的异化并不是在自身局限性的土壤中产生的，而是在一种被错误准则扭曲而成的局限性的基础上形成的。另一方面，同当前的资本主义相适应的那些异化形式，它们不仅是在经济发展过程中自发地形成的，而且在不少情况下它们还在意识形态方面自诩为用以克服粗暴的控制的真正的形式，因而同样产生了虚假的克服局限性的现象。卢卡奇在此提出了社会主义时期正确的意识形态在克服异化中所起到的积极作用，这是十分有远见的。他认为克服上述异化现象涉及到一个漫长而不平衡的过程，而且这个过程的种种具体途径目前尚不清楚，不过应当强调意识形态所起的在质的方面的新作用这个特殊因素，他写道：

11. 《关于社会存在的本体论》，下卷，第 855 页。

12. 《关于社会存在的本体论》，下卷，第 855 - 856 页。

我们已经确认，对于个人来说，克服自身个性的异化首先只能是个意识形态问题。个人无论处在何种社会地位，这个因素都会对他发挥自己的作用。不过，人的转变愈是主要不再是自发地，而是通过自己的有意识的社会实践或者通过自己的粗暴的控制当中所扮演的奇怪角色而变成的，那么意识形态在维护异化的客观社会基础方面所执行的职能便愈是重要。^①

显然，卢卡奇已经认识到，背离马克思主义而实行的这类粗暴的控制，是不可能简单地依靠行政手段便能废除的，要想废除这种粗暴控制，必须首先对马克思主义所遭受的歪曲进行原则性的批判，必须首先从方法论上恢复马克思主义的本来面目。卢卡奇认为正确的意识形态能够唤起这种力量。他进一步说道：“在斯大林时期，人们虽然从内容上并根据自己的错误意图对马克思的思想进行了广泛的改造，可是在表面上（特别是在口头上）却几乎没有使它们发生什么变化，这就使得恢复马克思思想本来面目的必要性变得更加迫切了。可见，恢复那些曾被错误地运用的马克思思想的表达方式所失去的唯一真正的现实含义，彻底改变那些指导实践的错误口号，这些都是意识形态领域的任务。不过在与资产阶级社会中正常进行的意识形态变革相比，社会主义社会中的这种变革过程恰恰在意识形态方面，向人们的精神创造力以及人们的真正的、可以导致变化并且能够净化心灵的接受力提出了更高的要求。”^② 在此，卢卡奇提出了社会主义时期正确的意识形态对于发展人的精神创造力、净化人的心灵并为最终克服异化现象所起的重要作用，这些尚未被人们注意的理论阐释，其实具有重要的现实意义。同时也可以看出，卢卡奇是把社会主义在理论与实践上的失误作为现

① 《关于社会存在的本体论》下卷第 856 页。

② 《关于社会存在的本体论》，第 857 页。

实的异化的客观基础的，而正确的意识形态则是扬弃这种异化的形式。他说：“我们的考察所以从这种剖析开始，是因为正如我们的阐述所表明的，任何一种异化，无论其存在是何等坚实地取决于经济，但若没有意识形态的形式作为中介，它是永远都不能够得到相应的发展的，因而我们也就永远都不能够从理论上正确地、从实践上有效地克服它。”^① 卢卡奇上述理论其实也提示人们注意：当着社会主义制度确立的时候，即旧有的社会存在（基础）发生质变的时候，要特别善于用意识形态去解决从这种存在中产生的冲突。而且就其内容类型以及艰巨程度等等而言，这种解决冲突的过程具有双重的社会表现形式：“如果这类过程仅仅是调整个人的私人生活，那么在整个过程中客观经济基础依然存在并且继续发挥影响，就是说，只是个人对经济基础的反映发生了现实的变化；如果大量的个性反抗在社会上聚合成强大的群众运动的整体，那么这就足以成功地展开反对造成一定的人类异化的经济基础的斗争。”^② 从社会历史进程上看，这第一种表现方式确实是第二种表现方式的主观的和客观的准备。如在 18 世纪启蒙主义思想家当中，虽然多数人摒弃把革命当作摧毁异化的手段，但这丝毫没有改变这样的客观社会事实：由于他们反对封建专制所造成的异化，因此他们事实上成了法国大革命的思想先驱。可见，卢卡奇的以上论述是具有历史感的。

依据卢卡奇的观点，在现实生活中，意识形态成了扬弃异化的重要形式。那么在文学艺术中，扬弃异化的形式又是什么呢？卢卡奇认为是悲剧。众所周知，恩格斯在批判拉萨尔的悲剧思想时，提出了关于悲剧本质的著名论述：即悲剧是由“历史的必然要求和这

① 《关于社会存在的本体论》，下卷，第 811 页。

② 《关于社会存在的本体论》，下卷，第 811—812 页。

个要求的实际上不可能实现之间的悲剧性的冲突^①所引起的。卢卡奇则认为，社会发展到相当程度时，总是促进那些意识形态的发展，他们应该只是作为意识形态发挥作用，而不具备成为一种强制机构的可能性（黑格尔把强制的可能性和需要称之为客观精神）。显然，这里指的是伟大的哲学和重要的文学。卢卡奇写道：“欧洲文化不仅创造了一种独特类型的文学，还在上千年的进程中不断更新它，这种文学的实质在于：把真正的、不再异化的合类性中那种实际上的不可实现性，既表现为一种实际上不可实现的东西，又表现为正确进行的人类生活所面临的一项更高的、必须实现的任务。我们这里指的是悲剧的文学形式。”^② 比较恩格斯与卢卡奇的以上论述，在悲剧本质的表述方面，后者对前者有明显的继承关系，所不同的是，卢卡奇的悲剧观又和扬弃异化结合在一起。他认为一个伟大的悲剧作者往往从开始就清楚他的社会使命。如索福克勒斯笔下的安提戈涅，当她处于必然的悲剧性毁灭时，她就是这种趋向的代表。作者把她放在与她姐姐伊斯美涅的对立面，以表明在所有问题上，悲剧典型是如何通过与对当时现存的类属性予以真诚肯定的态度进行对比，而从质和原则两方面突出自己。这里要指出的是，他的美学、文学理论是他整个哲学体系的一部分，许多重要的美学及文艺理论问题只有放在他架构起来的哲学体系中才能看得清楚（如悲剧与异化的联系），离开他的哲学体系，艺术问题也就失去了落脚点。

二、为理性而辩

众所周知，1859年前后，在德国马克思主义文艺理论发展史上，曾经发生过一次马克思、恩格斯与拉萨尔关于悲剧问题的论

① 《马克思恩格斯选集》，第4卷，第346页。

② 《关于社会存在的本体论》上卷，第247页。

争，俗称“济金根论争”。这场论争在马克思、恩格斯现实主义文艺思想的发展中具有特别重要的意义。这次论争从表面上看，似乎是围绕着悲剧问题，实际上涉及更多的还是现实主义问题。如怎样从历史题材中提炼具有现实意义的主题；怎样在表现革命斗争时，把人民群众作为潜在的主体；怎样从历史的潮流中，概括一定时代、阶级和思想的倾向或代表，把它们上升成为典型形象；怎样通过“做什么”和“怎样做”的辩证关系突出人物形象的独特个性；怎样借鉴莎士比亚的创作经验，把巨大的思想深度和意识到的历史内容同莎士比亚剧作的情节的生动性和丰富性完美地融合起来；怎样通过互相对立的方式，把人物性格彼此区别得更加鲜明些；怎样以美学观点和历史观点的统一这个最高标准，去进行文艺评论等等。此时，马克思经典作家正式使用了“现实主义”这个名词来标榜和张扬他们在文艺上的一贯追求。关于那场论争的内容，它在马克思主义文艺思想史上的意义和地位，早已为我国理论工作者所熟知。

1937—1938年，德国马克思主义理论家又发生了一场影响广泛而又深远的论争——表现主义之争。参加这场论争的作家、艺术家和文学评论家大致达15人。争论的焦点仍然是现实主义。在这场论争中，作为一方代表的卢卡奇，从莎士比亚到巴尔扎克、托尔斯泰、托马斯·曼等古典作家那里找到了体现他的现实主义美学理想的楷模，认为应该继承这些现实主义大师塑造整体性的方法，以发展现实主义的文学。而作为另一方代表的布莱希特则吸取了现代主义的创作手法，并且认为贝恩、乔伊斯等人也是现实主义作家，是现代派的现实主义。从表面上看，这似乎是两种现实主义理论之争，其实不然！20世纪的世界文坛，尽管莎士比亚、巴尔扎克、托尔斯泰等文学巨匠的作品仍光芒闪烁，但卡夫卡、乔伊斯、艾略特等人也早已升上了本世纪文坛的星空。因此这场论争不是简单的创作方法之争，其核心问题是：如何对待和以怎样的态度对待文

学遗产，尤其是怎样对待“当代遗产”；在文学创作与批评方面，如何理解现实主义理论。由于在争论中所提出的诸多问题的意义远远超出了争论本身，因此值得认真回顾与总结。

（一）争论的实质是理性和非理性

1937年9月，莫斯科德国流亡者的杂志《言论》刊登了两篇批判戈特弗雷德·贝恩的文章，作者是克劳斯·曼和齐格勒。克劳斯·曼(1906—1949)是托马斯·曼的长子，一位极有才华的作家。齐格勒则是阿尔弗雷德·库莱拉的笔名，资深的德共负责人。戈特弗雷德·贝恩(1886—1956)是位名重一时的表现主义诗人，1933年希特勒上台之后，他曾在电台发表题为《新国家与知识分子》的广播演说，公开支持纳粹政权。克劳斯·曼本来与他有过交往，并喜爱他的某些诗篇。可是此人站在纳粹立场，仇视流亡作家，这最终使他们分道扬镳，表现主义之争也由此开始。

在克劳斯·曼看来，造成贝恩悲剧的真正原因有二：一是他的“返祖情结”二是他对“形式”的偏爱。所谓“返祖情结”就是倒退情结。贝恩对所谓“早期的层次”有种难以抑制的渴望，克劳斯·曼曾经引用了贝恩的两句诗：

哦，愿我们是远古的祖先，
恰似温暖的沼泽中的小团泥浆！^①

纳粹从远古的日尔曼祖先那里寻找其称霸世界、消灭“劣等民族”的理论依据，而贝恩则从中寻找他的诗情，在这一点上，贝恩和纳粹分子走到一起了。贝恩曾不厌其烦地强调“形式问题的中心意义”：“形式，您在新德意志的四周见到的一切都是以它的名义斗争得来的；形式和礼仪，那是新帝国的两大象征；国家和艺术中的礼仪和风格，那是行将实现的绝对宇宙观的基础。”^②克劳斯·曼指

^① 《表现主义之争》，华东师范大学出版社，1992年版，第5页。

《表现主义之争》，第7页。

出，这与纳粹所提倡的“教化、秩序和纪律”有异曲同工之妙。齐格勒在同时发表的文章《“现在这份遗产终结了……”》中称表现主义“被捧为像提坦神般强劲，具有超人的智慧和神奇的，像水晶一样纯洁（这一切！）——不过是一种混浊的硷液，其中悬浮着清除过两次的古典主义遗产的残渣，三代资产阶级思想家为拯救不可救药者所作努力的残余！稀释了的中间道路的溶液。”这两篇文章最终成为这场论争的直接导火线。论争的一方以卢卡奇、库莱拉为首。他们纷纷发表文章批判表现主义和先锋派文学，认为表现主义是导致德国法西斯主义的主要原因之一。论争的另一方以布莱希特、布洛赫等人为代表。他们对卢卡奇等人的观点进行针锋相对的批驳，并举出希特勒在慕尼黑大肆攻击表现主义是“堕落艺术”的事实，来封住论敌之口。1938年第6期《言论》杂志发表了卢卡奇的论文《问题在于现实主义》^①，点明了这场论争的性质。在论争过程中及后来，布莱希特针对卢卡奇的观点写了大量的笔记和论文，把卢卡奇视为“莫斯科帮”的首领，但当时并未公开发表；而在卢卡奇的心目中，布莱希特是“颓废文学”的代表。其实布莱希特与卢卡奇分歧由来已久，甚至可以追溯到魏玛共和国时期，这次《言论》杂志发表批判表现主义的文章只不过是使以前的争论公开化而已。布莱希特的有关论争文章直至60年代中期才同他的文集一起面世，于是再次引起人们对30年代那桩历史陈案的关注，而且跨越了国界，于是被称之为“卢卡奇布莱希特之争”。

布莱希特(Bertolt Brecht, 1898—1956)的戏剧观和理论是20年代后期在与德国资产阶级“为艺术而艺术”的主张作斗争中开始形成的。20年代中期他从德国南方的慕尼黑移居柏林，这是他一生艺术生涯的一次重要转折。当时的柏林是欧洲戏剧的中心，布莱

① 该文的英文名称为“Realism in the Balance”，中文译名有《问题在于现实主义》、《问题的实质是现实主义》等。

希特在此开阔了自己的艺术视野，积累了新的艺术经验，同时开始了对马克思主义的研究，初步确立的革命的思想立场推动着他去寻求新的艺术道路。他把自己所追求的戏剧称之为叙事诗体戏剧 (episches theater)，而把他所反对的戏剧称之为戏剧体戏剧 (dramatisches theater)，他在戏剧艺术方面的创新确实颇有表现主义的特色，卢卡奇对此是不满意的。

但值得注意的是，卢卡奇与布莱希特虽然早在魏玛共和国时期便经常争论，但这仅仅是哲学观、艺术观之争，而不是个人恩怨之争。晚年当卢卡奇回忆与布莱希特的那段交往时，他说：“我们在莫斯科分手时是非常友好的。”“……由于我深深卷入了匈牙利事件，关于布莱希特的晚期，甚至在我了解了他的极端重要性以后，也未能写出一篇文章，这是我的文学工作中的一次严重失误。如果我写出了这篇文章，我关于他这个时期的成就的看法大家就会看得很清楚了。事实是，那时我每次到柏林去都要去看布莱希特，我们常常在一起。我告诉他我关于他后期著作的看法，我们也进行讨论。可以说，我们之间发展了一种很友好的关系。下面这一事实也可证实这一点，即我是应布莱希特夫人邀请在他死后在柏林发表演说的人之一。”^①在这里他明确肯定布莱希特的晚期作品是极端重要的，并对自己未能写出一篇有关的研究文章而内疚。在谈到另一论敌布洛赫时，他这样说：“我认为布洛赫是一个非常值得尊敬和非常正派的人。”^②甚至战后布洛赫去莱比锡大学执教，还受到了卢卡奇的举荐。这些都可以看出，卢卡奇与布莱希特、布洛赫之间的私交是十分友好和融洽的，这与他们在理论战线上的论战是两回事。那么卢卡奇与布莱希特的理论分歧究竟在何处呢？大致说来有以下几点：

① 《卢卡奇自传》. 杜章智编，社会科学文献出版社，1986年版，第137—138页。

② 《卢卡奇自传》. 第184页。

(一) 由于对马克思主义的理解不同,造成了两人美学基础的不同。卢卡奇的美学基础是人道主义,布莱希特的美学基础是阶级论。卢卡奇把人以及人的发展看作是人类历史的中心,人的完整性遭到破坏与为维护和恢复人的完整性而进行的斗争是近代历史的中心内容。卢卡奇认为,马克思和恩格斯是人道主义从文艺复兴以来长期发展的顶峰,而不是它的创始人。惟其如此,他们的人道主义是最彻底的。因为唯物史观认为,社会的物质结构必然导致人性原则的破坏,人的完整性被肢解和畸形化,而阶级社会的劳动分工,城市与乡村及脑力劳动与体力劳动的分离,人压迫人与人剥削人、肢解人的资本主义生产制度,这一切都是物质的、经济的过程。由于马克思、恩格斯找到了问题的根子,因而他们就科学地说明了人的完整性遭到破坏以及与此有关的人的非人化现象是怎样产生和发展的,并进而指出了解决这一问题的正确途径。在卢卡奇看来,马克思主义首先是关于人的解放的学说,人的解放的标志就是人的完整性得到恢复,人成为全面发展的人。他对马克思主义的这一理解,成为他的美学体系的基石。他明确指出,对人的完整性的关心,是一切伟大文学的共同特征。“这种人道主义是马克思美学最重要的基本原则之一。”^① 因为“对文学来说头等重要的便是人。”^② 在卢卡奇看来,衡量文学的标准,不是看它属于哪个阶级,而是看它是否对人及人的命运表示关心;不是看它是否直接为阶级斗争服务,而是看它是否为维护人的完整性而斗争。

布莱希特则把马克思主义首先看作是阶级和阶级斗争的学说,他的中心内容是通过革命实现无产阶级专政。因此,马克思主义美学的重要特征就是把文学放在阶级斗争中加以考察。布莱希特认为,讨论文学问题,首先要分清它属于哪个阶级,任何文学现

① 《卢卡奇文学论文集》(一),第 300 页。

② 《卢卡奇文学论文集》(二)第 20 页。

象都有阶级性和时代性。文学的功能就是文学在阶级斗争中所起的作用。一切伟大的文学都是为先进阶级的利益和要求而斗争，它本身就是先进阶级所作努力的一部分。无产阶级文学首先是无产阶级自己的文学，它的根本任务，就是动员群众为改变所有制而斗争。他认为，凡是捍卫人道主义的口号还没有补充上“反对资产阶级所有制”的口号的地方，那里的文学还没有转向人民。

（二）对现实主义的不同理解。卢卡奇与布莱希特都赞成现实主义，而且他们也都认为，现实主义不仅仅是一种创作方法、艺术风格。卢卡奇认为，现实主义是一切伟大文学的共同基础；布莱希特认为，现实主义是一切真正的文学必然有的一种态度。但他们对现实主义的看法还是有本质的区别。卢卡奇认为，现实主义之所以成为一切伟大文学的共同基础，乃是因为现实主义的核心就是人的完整性。而唯有严肃的民主社会倾向才能在人们心中唤起这种人的完整性的意识，在此基础上，伟大的现实主义艺术创作的原则与社会变革的民主倾向的有机联系，就成为可以理解的了。在卢卡奇看来，没有人道主义精神，没有民主要求，就不会有现实主义。因此，人道主义——民主——现实主义是“三位一体”的。根据这一思想，他提出了现实主义的创作原则：“每一种伟大的艺术，它的目标都是提供一幅现实的图像，在那里，现象与本质、个别与规律、直接性与概念等的对立消除了，以致两者在艺术作品的直接印象中融合成一个自发的统一体，对接受者来说是一个不可分割的整体。”¹

布莱希特则认为，现实主义作家所作的努力，是特定阶级所作努力的一部分，这些阶级本身就是现实，就是推动现实的力量。这样现实主义只有与上升阶级合作才能得以发展。他把现实主义视为新兴阶级文学的代名词。据此，布莱希特认为现实主义文学最

¹ 卢卡奇《艺术与客观真理》，载《马克思主义文艺理论研究》，第4集，第429页。

明显的特点就是它的战斗性。他说：“既然我们心里想的是进行战斗的、改变现实的人民，那我们就不可死死抱住‘行之有素’的叙事规则，令人敬仰的文学典范以及永恒不变的美学规律不放。我们不能从特定的现存作品中推出现实主义的结论，而应当使用一切手段，以便使人民能够驾驭现实，不管这些手段是旧的还是新的，是行之有素的还是未经考验的，是来自艺术的还是来自其他别的方面的。”^①即布莱希特不主张现实主义有固定不变的写作原则，他认为现实主义的写作原则就是斗争的需要。斗争的需要在不断变化，因而现实主义的写作方式也应不断变化。

（三）对批判现实主义文学和现代派文学截然相反的态度。卢卡奇根据自己对现实主义的理解，把文学分为人道主义——民主——现实主义的文学和反人道主义——反民主——反现实主义的文学两种。前者的代表人物是莎士比亚、歌德、巴尔扎克、托尔斯泰、托马斯·曼、高尔基等人；后者包括 19 世纪德国浪漫派及从 19 世纪末至 20 世纪的各种现代派作者，也就是他所谓的“颓废派”。这两种文学是完全对立的，它们之间的斗争贯穿整个文学发展进程。任何一个阶级的文学都有这两种文学，资产阶级文学中有现实主义与反现实主义之分；无产阶级文学中除“社会主义现实主义”文学之外，也有反现实主义的倾向。在卢卡奇那里，无产阶级文学并不等于“社会主义现实主义”文学。它们是两种含义不同的概念。

在卢卡奇看来，“社会主义现实主义”文学是现实主义文学的有机发展，而不是根本不同于资产阶级现实主义文学的全新的文学，更不是它的对立面。他曾在《社会主义社会中的批判现实主义》一文中写道：

批判现实主义老前辈的伟大代表一直被人看作是树立现

① 《表现主义之争》，第 311 页。

现实主义美学权威的斗争中的盟友。不仅理论上和美学上情形如此。因为他们的作品对历史进程的揭示，以及他们如何在艺术上做到这点都是跟关于通向现在以及进而迈向未来的道路的每一正确知识密不可分的；都是和对于进步与反动、生存与死亡、腐朽的斗争的理解密不可分的。谁若放弃了这一军械库，无疑是丢掉了可以在理论上和实际上去击溃颓废文学的反现实主义潮流的最重要的武器。^①

很明显，他认为“社会主义现实主义”只能而且必须在批判现实主义的基础上产生和发展，后者是前者的“军械库”。因此，“社会主义现实主义”必须首先继承传统，然后在继承的基础上创新，这就是卢卡奇确立的遗产观。同样，也是从创立和发展“社会主义现实主义”文学的需要出发，他认为，必须对反现实主义的现代派文学进行坚决的斗争，因为不从理论上把现实主义与反现实主义的斗争进行到底，“社会主义现实主义”要想有效地形成和发展是不可能的。

与卢卡奇不同，布莱希特划分文学的界限是它属于哪个阶级。不管是巴尔扎克、托尔斯泰的批判现实主义文学，还是反现实主义的现代派文学，统统都是资产阶级文学，它们都与无产阶级文学有本质的差别。在他的用语中，无产阶级文学就是“社会主义现实主义”，因为无产阶级作为先进的阶级，他的文学必然是现实主义的。无产阶级的文学也就是“社会主义现实主义”文学，是一种根本不同于任何资产阶级文学的全新文学，它不可能是任何一种资产阶级文学的有机发展，它必须根据无产阶级自身的需要产生和发展。因此，它与资产阶级文学之间不存在直接的继承关系，它必须立足于创新。从这一标准出发，巴尔扎克、托尔斯泰的形式技巧值得研究和學習，现代派的形式和技巧也值得研究和學習。然而巴尔扎

① 《卢卡奇文学论文集》（一），第 335 页。

克、托尔斯泰处在另一个时代，无产阶级作家向他们学习就更困难。相反，现代派作家与无产阶级作家处于同一时代，面临的任务有相似之处，向他们学习也就更容易。这就是布莱希特为什么对现代派的形式感兴趣的原因。

（四）对理性的认识程序不同。卢卡奇与布莱希特都肯定现实主义，但两人心目中的现实主义却是大相径庭的。两人都自觉地接受了马克思主义，但却是带着各自不同的生活经历和人生感受走向马克思主义之路的。我们知道，卢卡奇是在德国古典哲学和古典文学的熏陶下成长起来的当他发现德国古典哲学和古典文学所探讨的人的发展和解放的问题只有在马克思主义中才能得到真正科学的、实际的解放时，便毅然抛弃了以往的哲学观，转向了马克思主义。因而，在他成为马克思主义者以后，最为关心的自然也就是人的问题。从这个意义上说，他对现实主义（包括资产阶级现实主义）文学情有独钟是可以理解的。这只要探寻一下现实主义文学思潮的哲学基础便可以从找出答案。

诞生于 19 世纪的法国现实主义文艺思潮，其哲学基础是实证主义，在认识论上是经验实证论，在社会观上则是人道主义。法国实证主义思潮产生于 19 世纪 30 年代，这几乎与现实主义文学同时登上历史舞台。那时自然科学已取得突破性进展。科学观察和实验成为人类认识世界的基本手段，于是经验实证论得以形成。法国实证主义祖师孔德从 30 年代初便陆续推出他的一整套实证哲学理论。尽管从今天看来，他的哲学基本倾向带有唯心主义的色彩，但其中也不无合理的因素。从他坚持“观察优于想象”、坚持科学对象的客观现实性、在承认规律的客观性基础上强调知与行的统一以及早期所强调的“客观的方法”等观点看来，具有明显的自然科学唯物主义的元素。这种向自然科学靠近的实证主义思想对现实主义大师们产生了深刻影响。如司汤达养成了对“精确科学”数学的爱好，力求在对对象的描绘上体现数学般的精确性。他的

《红与黑》便冠以“1830 年纪事”这一醒目的纪实性副标题；巴尔扎克曾广泛研究过各门自然科学，他承认 18 世纪以来动物学的新发展“深入我心”才引起他关于“社会与动物相似”的思考，最终写就了《人间喜剧》。实证主义哲学的社会历史观是普遍的人道主义，它提出了人是一切科学的中心，这就很容易被深受德国古典哲学和古典文学影响的卢卡奇所接受，因为一切人道主义在他看来又都是民主的、都是理性主义的。于是他的现实主义观很自然地演绎成了人道主义——民主——现实主义文学——理性主义；反之则是反人道主义——反民主——反现实主义文学——反理性主义。从这一思路出发，便很自然地可以理解为什么卢卡奇一生对表现主义及所有现代主义文艺思潮都是持否定态度的。如表现主义文学从尼采、柏格森、弗洛伊德的唯意志论、自我中心论的反理性主义哲学和心理学中寻找到的诸多理论根据，这些都是卢卡奇所绝对不能接受的。他指出：“贬抑知性和理性，无批判地推崇直觉，贵族式的认识论，拒绝社会历史的进步，制造神话等等，都是我们几乎在每个非理性主义者那里会遇到的动力。”^①而正是从谢林到希特勒的非理性主义思潮，背叛了德国古典哲学的理性传统，最终导致了法西斯专政。因此他对表现主义及整个现代派文学的否定，绝不是对一种文艺思潮或创作方法的简单否定，而是出于更高的哲学思考，是从哲学的高度否定其非理性主义的性质。

布莱希特的情况则与卢卡奇完全不同。在哲学倾向与美学倾向上布洛赫无疑具有明显的理性倾向，他与自谢林至希特勒的德国非理性主义思潮进行过不妥协的斗争。但他对理性的认识与卢卡奇又有明显的不同。他是卢卡奇的“晚辈”，是在第一次世界大战结束前后的革命浪潮中成长起来的一代青年。他不满现状，要求变革，最终投身革命。但是究竟反对什么，追求什么，他自己也不太清

① 卢卡奇：《理性的毁灭》，王玖兴等译，山东人民出版社 1988 年版，第 7 页。

楚。特别是随着革命进入低潮，他更是显得困惑环生。从这个意义上说，他的思想历程远没有卢卡奇那样具有理性精神。当他接触到马克思主义之后，使他感到原来一切社会弊端都来自资本主义制度，而克服这些弊端的唯一出路是进行无产阶级革命。从此以后，他把自己的活动同国际无产阶级革命的战略目标联系起来，把无产阶级以及劳动人民的解放看作是头等重要的大事。当务之急是动员人民推翻资本主义制度，改变所有制，而不是奢谈“人的解放”。因此，所谓“卢卡奇布莱希特之争”从表面上看是无产阶级阵营内部的一个理论家与一个“斗士”的文学观点之争，实质上是哲学观上理性主义与非理性主义之争。事实上，卢卡奇并不绝对地反对创新，布莱希特也不绝对地反对传统。特别是当法西斯上台之后，在战火弥漫着欧洲的严峻岁月里，当布莱希特成为一名坚强的反法西斯战士，并利用戏剧、诗歌作武器（此时，布莱希特的创作方法同样借鉴了现代派的手法），积极投身反法西斯暴行、捍卫人类尊严的斗争时，卢卡奇对此从内心表示钦佩。晚年他曾痛心地回忆这段历史，并真诚地检讨道：“我在 30 年代，由于工作太忙，没有为德国报刊写一篇文章，说明布莱希特的后期剧作与早期剧作是多么不同，这纯粹是我的错误。”^① 因为此时布莱希特所运用的现代派手法已为反法西斯这一理性实践所运用了。

卢卡奇对现代主义的否定，除了上述因素之外，还有对艺术规律本身的一些思考。卢卡奇虽然和其他马克思主义理论家一样，强调艺术是对现实生活的反映，但他并不赞成把这种反映理解为自然主义的“复印说”（Theory of Copy）。他本人虽然也用过“镜子意象”这个词，来表示艺术对现实的反映，但他主要是指艺术反映了独立于人的意识而存在的现实。这种反映并非是被动的、机械的，而是经由主观的选择对象加以处理的。人在选择对象时并不是绝

1) 《卢卡奇自传》第 138 页。

对客观的，而是主观地对每一感受、体验有所反映，并从中选择、整理出主要的成分。这种选择绝不是任意的，而是受客观情形的引导。主体从现存现象的无限复杂的状态中，选择出对当前情形真正重要的成分。真正的艺术家，身为这样的主体，除了是具有特殊感情及体验的个人外，也代表着人类。艺术作品可以超越日常生活中人们所见到的现实，并提供给人们这一现实更丰富、活泼、生动的动态观照。艺术可以使人们超越自己的经验限制，从而得到对这个世界更深邃、更具体的注视。问题是，谁“可以超越日常生活中人们所见到的现实”卢卡奇回答道：“‘先锋派’与创造‘预言形象’、与真正预见未来的发展毫不相干，也从来没有过什么相干。”^①

按照卢卡奇的观点，一件艺术作品即使包含了最精确、最详细的反映，在其整体中，仍然可能是对现实的最扭曲、主观的和任意的反映。而另一方面，我们可以想象一种艺术创作，在其部分中没有与任何客观现实的任何特殊层面有丝毫相似，然而在其整体中却可以形成伟大的艺术作品。由此可见，艺术最主要的因素，乃是艺术作品“自身世界”的整体与客观现实的关系。因为现实并不是静止不变的，它是一种历史过程。由此可见，卢卡奇所说的艺术作品的优劣，并不是艺术家对现实的直接观察或凭空想象，而在于它是否能把握现实的整体。所以，卢卡奇也不赞成自然主义的艺术。

卢卡奇赞同亚里士多德“生命包含动作”的观点，并认为行动是艺术反映形成的原理之一。行动包含了运动与时空，因而与反映关系密切。时空是人的自然环境，行动必然包含时空。而这时空之间具有辩证关系。时空是人类发展的空间，在美学理论中，时空永远是统一的。艺术反映了人生现实，反映了时空中人的行动。然而作为抽象的时间艺术的音乐又如何反映人生的呢？卢卡奇在《审美特性》第 14 章中，特别讨论了这一问题。他指出，音乐反映了人的

^① 《卢卡奇文学论文集》（二），第 114 页。

感受，反映了人的内在生命；它表现了感受，但这种表现却不纯粹是主观的，因为反映包含了两个阶段，有双重模拟（double mimesis）：第一阶段，情感或感受在人的内心世界中积累、形成，这种情感永远是现实的反映，是与外在世界有密切关系的，它是形成第二阶段的基础材料；第二阶段，社会——人类的需要，造成了对这些情感的模拟。音乐虽有自身的“语言”，但是它并非完全抽象。音乐“语言”的根本点乃是节奏，而它又不是客观世界的一个因素，而是人与客观世界所有互动的最重要的因素。在音乐中，节奏是一种模仿工作，而单调与和声却是伴随着这事件而来的感受的模拟性表现。在音乐的反映中，外在世界从来不是直接出现的，而是间接出现的，以单调、节奏、旋律表现了情感内容。音乐比其他艺术更加具有充沛的感情而不可抗拒，但是它对伦理范围的长期影响却小，这也是卢卡奇赞赏现实主义的原因之一。

既然卢卡奇主张艺术反映人生，反映现实，那么他心目中的艺术自然是指现实主义。不过这种现实主义，并不是诸多艺术风格中的一种，而是指真正的艺术本身，即伟大的艺术风格。因此，在他的现实主义代表作家中，可以包括狄更斯、歌德、巴尔扎克、托尔斯泰，也可以包括荷马、索福克勒斯、但丁、莫里哀以及莎士比亚。他实质是把现实主义典范化了，并坚持认为只有这样的现实主义艺术，才称得上是艺术，这也是他斥现代主义为非艺术的原因之一。

三、对表现主义的否定

卢卡奇从 30 年代起就致力于对非理性主义思潮的批判，但直到 40 年代，这一批判还基本上局限于文艺领域，主要集中在对表现主义及其他现代派的批判上。直到“二战”之后，非理性主义与法西斯主义的关系被无情的事实所印证，这时，他才开始转向对非理性主义作哲学、伦理、政治的全面批判，也只是在这时，文学批判与社会批判才结合在一起。卢卡奇从帝国主义时期的经济、社会结构

及阶级斗争的角度出发，分析了表现主义的历史形成，他不同意鲁道夫·莱昂哈德所谓表现主义的一度存在是合理的观点。他指出，马克思主义承认历史的必然性，这既不等于为现状（即使在其存在的时候）进行辩解，也不是历史宿命论必然性的表现。“虽然我们同莱昂哈德一样，也承认表现主义产生的历史必然性，但这绝不意味着承认它在艺术上的正确性，不意味着承认它是未来艺术的一块必然的基石。”^①

他对表现主义作家们标榜自己为“先锋派”不以为然。他认为一个作家是否真正属于先锋，这只能通过发展本身加以证明。这种发展，将证明他是否正确地认识了典型人物的重要特点、发展倾向和社会作用，并且其作品是否在长期发挥作用。他认为，由于从唐吉诃德、奥勃洛摩夫到当代现实主义作家所创作的这些现实主义作品是为了塑造典型，因为这类作家及他们的作品就必然要到人们中间、到人与人之间的关系中、到人们活动的场所中去寻找这样持续的特点，这样的特点作为社会发展的客观倾向，甚至作为整个人类发展的客观倾向，是长期起作用的。这样的作家在意识形态方面形成了一支真正的先锋队。他认为，问题不在于主观体验如何真诚，在艺术发展中努力站在队伍的前列，甘当先锋，也不在于是否首创了技术上令人眩目的新东西；而在于先锋派的社会和人物内容，在于所作的预言的广度、深度和真实性。卢卡奇对表现主义及“先锋派”艺术的批评，主要侧重于这些作品所透露的意识形态，以及作者的创作倾向、世界观。

在现代主义作品中，孤独被视为一种基本的特征。卢卡奇在《现代主义的意识形态》一文中，引用美国当代著名小说家托马斯·伍尔夫的话来证明这一点。伍尔夫说：“我的世界观是建立在一个坚定的信念之上的，那就是孤独并非是一种罕见的现象，并不是

① 《卢卡奇文学论文集（二）》，第 23 页。

只有人自己或少数特别孤独的人才有。它是人存在的不可逃避的核心事实。^① 卢卡奇认为，海德格尔把人描写成“被投入的存在”时也隐含了人的根本孤独性。这种孤独的普遍化与现实主义写作手法极不相同。现实主义作家也描写人的孤独，但这种描写总是与一定的社会历史环境关联起来，而不是抽象地将孤独当作人存在的普遍本质。而现代主义不仅把人与社会相分离，而且把人与历史相分离。人被视为非历史性的存在，海德格尔虽然强调人的历史性，但是由于他走的是存在主义道路，并不是指真实的历史过程，所以在卢卡奇看来，还不能算是正视了人与历史的关系。

当然，即使现代主义的文学艺术家，也不能对其存在的社会历史环境完全漠视。例如，乔伊斯的小说利用爱尔兰的首都都柏林为事件的发生地，而卡夫卡的小说则利用奥匈帝国的黑堡王朝为时代背景。卢卡奇认为，这些小说的重心并不在反映社会的整体，而是在表现某种主观存在的感受或人的普遍存在的现状。他指出：“现实的稀薄是现代主义文学的一个重要倾向。”^②

亚里士多德说过：“人是政治的动物，”意指人总是存在于一定的社会环境之中，不管是否愿意与自觉，人都要受环境的制约和影响，再由这些影响对环境作出一些反应。卢卡奇不但完全接受了这个观点，而且他还认为所有伟大的现实主义文学都要遵循这一原则，甚至人的存在本体也不能与其社会历史环境相分离。而现代主义与此背道而驰，这就对人性造成了严重的扭曲；把人与其社会历史环境分割开来，否定人与环境的互动关系，其结果必然导致对主体意识的单方面强调，使主体日趋贫乏。这样主体虽然可以拥有许多抽象的可能性，但由于与外界孤立，因此缺乏具体的或可实现的可能性。他认为，现代主义否定客观现实，突出抽象的主体，这是现

① 《当代现实主义的意义》，伦敦，1979年版，第20页

② 《当代现实主义的意义》，第25页。

代主义的文艺作品中常出现变态心理描写的原因所在。

由此，卢卡奇认为，现代主义是自然主义文学进一步发展的结果，对变态心理的强调是其中一个主要的特征。自然主义的代表，如左拉等人，他们大都放弃了现实主义中的历史观及依此观点对人物、事件、环境所作的有层次的形式安排。因此自然主义只注重人物的表象，而不去挖掘背后的本质。为了避免作品的琐碎乏味，自然主义作者往往不惜用较大篇幅描写主人公的心理活动，甚至是病态心理的描写。现代主义只是这种文艺思想的进一步发展。不同的是，在自然主义作品中，病态心理的描写在开始时基于一种审美的要求，是一种逃避资本主义社会暗淡而沉闷的生活的尝试，后来才逐渐演变成越来越强烈的道德上的抗议。

卢卡奇虽然承认现代主义作品中也可能有现实主义的因素，但这只是一种对资本主义社会中人存在的意义感到迷茫所产生的抗议。这种抗议抽象而无力量，因为它不但切断了对现存社会环境的反映与批评，而且缺乏历史远景。因此，他认为现代主义最根本的问题是在意识形态上的严重缺陷，其中对人性的看法对文学影响最大，这些缺陷若不能超越，文艺将走入虚无主义的死胡同。

卢卡奇指出，海德格尔的哲学是现代主义背后主要的意识形态之一。但海德格尔的哲学一开始就把人定义为“世界中的存在”，而且十分强调人的“历史性”，这似乎与现代主义那种把人与社会历史割裂的倾向颇不相同。卢卡奇是怎样把两者联系起来呢？他认为海德格尔所讲的“历史性”仅仅是一种历史过程，因为真正的历史过程必然涉及人与环境的互动关系。在这种互动关系中，个人一方面受环境影响，另一方面也改造了环境。同样，海德格尔所说的“世界”也仅局限于存在主义范畴，而不是海德格尔所处的现实社会环境。当卢卡奇指出，海德格尔哲学十分强调人的本质上的孤独时，他并没有忘记海德格尔在《存在与时间》中曾用“与他人在一起的存在”来描写人存在的特性。卢卡奇指出，这仍然是存在主义

的描写，而不是对具体社会现象的分析。因此，他把存在主义视为现代主义的哲学基础之一是有道理的。

了解了卢卡奇的上述观点，我们就不难看出，他对现代主义的批评是有许多合理因素的。例如：我们不能同意现代主义把文艺与社会历史环境完全割裂开来的做法，因为这样做，不但文艺作品中的人物及其感受难以理解，就是对了解现实中的人，以及人对存在的感受，也没有帮助。我们也不能把技巧创新当成是绝对的目的，否则艺术作品就会流于空洞的形式。因为技巧的创新是否有真正的艺术价值，应看它达到了什么目的而定，如果它更反映真实，表现及传达人对存在的感受，那么，它就是有价值的，否则它就可能没有真实的价值。

在讨论科学反映与艺术反映的不同点时，卢卡奇已经指出：科学是在抽象的基础上建立起来的，具有非拟人化的倾向；艺术则力图保持同感性世界的接触，具有拟人化的倾向。艺术反映是从人的世界出发，并以此为目的。科学与艺术这两者都介绍关于现实的知识，这种知识按照科学和艺术的基本性质来说是不同的，然而它们却是从同一种现实出发的。同时，卢卡奇也认为，艺术是和科学并行的，而在绝对精神的发展过程中，艺术并不是哲学的一个阶段。在讨论艺术与宗教的关系时，卢卡奇也对两者作了历史的解释。他认为审美模仿最初是与宗教模仿联系在一起。这两者的基础都是启示，它们都具有拟人化的性质。然而艺术是现世的，它同涉及来世的宗教是对立的。真正的艺术始终在于“献身于现世”。为此他强调反映的表象性质，而宗教却把表象当作实在，并要求人们相信这种实在。在宗教中，启示是为一个“更高的目的”服务的；而在艺术中，启示则是“最后的目的”。审美启示以人的内心为目标，它主要是在人内心中唤起新的体验，它可以传播和加深人关于自己和世界的想象。

由此，卢卡奇重提亚里士多德的“净化说”，并把净化概念用于

整个艺术领域，赋予净化说以新的内涵。他认为净化的含义在于：人肯定自己生活的本质，因为人恰恰在感人的和由于本质的伟大而使人感到惭愧的反映里看到了这种本质。这种反映向人指出了他的意志薄弱、不完善和对于自我完善自己正常生活的无能为力。在净化过程中，人体验着“人类生活的真实现实”。和日常生活相比，劳动活动可以净化激情，并“使它转化为道德。因此，艺术作品的任务是“在今世完善人的灵魂”。他指出古希腊文化很早就恰当地把握了这种虽然在实践中大体上并不直接发挥作用，然而对于人类命运却是具有决定性重要意义的艺术本质，并引用亚里士多德《诗学》中的一段话：

显而易见，诗人的职责不在于描述已发生的事，而在于描述可能发生的事，即按照可然律或必然律可能发生的事。历史家与诗人的差别不在于一用散文，一用“韵文”；希罗多德著作可以改写为“韵文”，但仍是一种历史，有没有韵律都一样；两者的差别在于一叙述已发生的事，一描述可能发生的事。因此，写诗这种活动比写历史更富于哲学意味，更被严肃地对待，因为诗所描述的事带有普遍性，历史则叙述个别的事。^①

卢卡奇指出：“就本体论而言，感情净化乃是联接不完整的人和力争把人性与类存在物不可分割地统一于自身的人的中介环节。”^②

在艺术生产过程中，卢卡奇一方面坚持反映论原则，一方面又认为是艺术形式把人提高到人的高度。他认为对现实的深入反映和按美学规律性的加工并非沿着与人们生活事件相疏远的方向进行。它的客观性倾向不是像我们所确定的科学反映那样是非拟人化的。客观性的道路在这里正是——达到目标后——返回到人的主观。艺术的自身世界在双重意义上表现了这种基本的丰富而活

① 亚里士多德：《诗学》，罗念生译，人民文学出版社，1984年版第28—29页。

② 《关于社会存在的本体论》，下卷，第579页。

动的审美矛盾性：一方面表现了自身完整、独立于主体的客观性特点，另一方面深刻地揭示了对于主体真正本质的东西。当此两方面完全形成并相互处于不可排除的关系之中时，这种矛盾才能变得丰富起来。因此当人的生活成为对象，生动的、具有人的存在价值的人成为审美的主体时，艺术作品的结构就以内在与外在绝对同一的形式表现出这种统一性。卢卡奇指出：“一切属于人、人的关系的东西都是内在的，只有当它在这一艺术门类的特定形式中产生感性的纯粹外在形式的效果时，才能成为——审美的——存在。正如我们通常所见，这种形式的联系只是一种深刻内容性的直接表达，也就是人本身所能认识到的他所生活、所活动的周围世界实际是怎样的，这一伟大生活真理的直接表达。这种审美的真理由自我认识和对世界的认识构成了一个循环的运动：‘认识你自己！’的正当冲动把人引向世界，使得他对他的同伴、对他们在其中活动的社会、对作为他们活动场所和基地的自然界有所认识，并使它转向外部。”^① 我们知道，“认识自己”是两千多年前古希腊德尔斐神庙中的著名碑文，打那时起，这句至理名言便为历代圣贤们反复论道，至今未竭。卢卡奇则把审美活动视之为一个“认识自己”的循环活动，视为支配自身命运的有效途径，表现出他深刻的人道主义思想。为此他说：“艺术形式把人提高到人的高度。艺术的自身世界，不论在主观意义上还是在客观意义上，都不是什么空想，不是什么超越人及其世界的超验的存在。它就是人的自身世界，正如我们所指出的，不论在主观意义上还是在客观意义上，在他面前的、他为之奋斗的是处于感性直接现实中人和世界的最具体的可能性。”^② 与以往的人道主义理论家相比，卢卡奇关于艺术创造的人道主义论述中，富有前所未有的辩证思想。他认为在艺术中，不论是在诗

① 卢卡奇《审美特性》(一)，徐恒醇译，中国社会科学出版社，1986年版，第442页。

② 《审美特性》第443页。

歌中还是在音乐中，与人相对立的是一个理想的世界，在艺术中它也是表现为一种完满的存在形式。体验到作品“第二直接性”的人与这一世界的交往就像与他自身世界的交往一样。只是在作品的“后果”中，这种理想的特性才再次出现。但伟大的艺术作品往往都接近于这一点。不论它的内容是否反映一种理想，即使最朴实的民歌或最简单的静物写生，在一定意义上，也可以表达一种理想。

卢卡奇早年深受黑格尔的影响，但当他接触到马克思的“巴黎手稿”后，便被马克思所运用的方法论原则所折服。马克思首先把黑格尔看作是他哲学世界模式最重要的先驱，其中首先是他抓住了劳动的本质，把对象性的人、现实的因而是真正的人理解为他自己的劳动的结果。由此，马克思的那种开端于英国古典经济学和伟大的乌托邦主义者的著作的经济知识才获得了哲学的基础，这个基础使我们有可能把经济的发展理解为作为类本质的人的真正自我实现的存在基础。卢卡奇也用同样的方法，抓住了从黑格尔到马克思的这一基本思路：人在自己的劳动实践中创造出另一个可以直观的自我，在第二个“自我”身上打有自己的一切印记，从而通过这种直观，提高自己的人性程度，推动人性向更高形态发展，这就是“人自己创造自己”的本体论意义。这种对人的价值的肯定性活动，当然也就具有了人道主义的性质。而且可以说，越是充分体现人的本质力量整体地对象化的过程，其人道主义性质也就越充分。而审美活动和艺术创造活动恰恰符合这一要求。因此，艺术也就成了人性解放的重要标志。

值得注意的是，在卢卡奇艺术生产理论中所体现的人道主义精神并不是简单化的抽象的人性论，（尽管他也提出“普遍主义的人道主义”）他只是认为，在人化的过程中，人的抽象类属性是可以与社会的历史性相结合的。他认为：“人是已经形成了的人，并且作为人的存在是一种社会的存在。随着人的形成过程的结束，人的人类学的特性在他的最重要的规定中，在其主要事实上已经固定下

来，不再产生质的决定性变化，社会发展原则上不断地产生出新的东西，这不仅涉及到人的相互关系、人与自然的关系，而且牵涉到每个人的内在特性。^①这一提法与马克思所说“首先要研究人的一般本性，然后要研究在每个时代历史地发生了变化的人的本质^②”的论断在思想方法是完全一致的。所不同的是，卢卡奇比马克思区分得更为细致。他认为，从本质上说，人性都是人的社会性，因为人只有在社会关系中才能产生对自然的生产关系。但就其动态过程而言，在人类摆脱动物界以后，人就有了一种基本的“人类学特性”，这就是人的抽象类属性。然后在多变的社会历史过程中，人的内在特性也不断地发展变化，人性便具有社会历史内涵。艺术作为社会化了的创造性的活动，由于其与人的类特性有着本质的、必然的联系，自然就既可以反映出抽象的类属性本质，又反映出社会历史本质，两者是可以统一的。也只有在这个意义上，抽象的人道主义原则也可以提出，正如他所说：“虽然始终受到时代的各种客观和主观倾向的最强烈的影响，艺术不会放弃它的普遍主义的人道主义，当然如果它本身不想放弃的话，这种人道主义只能以鲜明的阶级决断为基础。”^③由此可见，卢卡奇虽然也承认了艺术生产中的人道主义的抽象性质，但他绝不是一个抽象人性论和抽象人道主义者。

另外，卢卡奇也接受了马克思“巴黎手稿”中的观点，把人的感觉的解放与一种真正的人道主义联系在一起。他指出，马克思“有一次将资本主义社会和社会主义社会中的人的状况作了对比：‘代替一切生理的和精神的感觉因而就是这一切感觉简单的异化，即占有的感觉。人的本质必然被降到这种绝对的贫乏，这样它才能将

① 《审美特性》，（二），中国社会科学出版社，1991年版，第5页。

② 《马克思恩格斯全集》，第23卷，第669页

③ 《审美特性》（二）第319页。

它内在的财富从它自身产生出来……私有财产的扬弃因而是人的一切感觉和特性的完全解放；它之所以是这样的解放，正是由于这些感觉和特性既在主观上也在客观上都完成了人的感觉和特性。”^①这样 社会主义人道主义成了马克思美学的中心 成了唯物主义历史观的中心。”^① 卢卡奇所说人的感觉的解放就其本质而言自然是一种人的解放，一种人道主义的实现，而人的一切感觉的解放又离不开审美和艺术活动，因为艺术“将人的东西与它的整个充满矛盾的丰富性的感性直观统一提高到能够产生情感激发的效果。”^② 这样艺术的审美特性与人道主义的联系也就显而易见了。

① 《卢卡奇文学论文集》,(一),第 301 页

② 《审美特性》(二),第 78 页

第二章 布洛赫：乌托邦式幻想艺术论

恩斯特·布洛赫(Ernst Bloch, 1885—1977)出生于德国巴伐利亚路易港一个同化了的犹太人家庭。他智力早熟, 17岁时便已经写出了关于神学和物理学的著作《力和它的本质》, 试图阐释生命的秘密。1905年, 布洛赫进入慕尼黑大学, 师从心理学家 T·立普斯。1907年, 他在维尔茨堡学习哲学、物理学和音乐。1908—1911年, 他师从著名的生命哲学家席美尔, 并结识了卢卡奇, 进行了频繁的学术交流。1914年第一次世界大战爆发后, 他移居到伊萨尔河谷的绿森林里, 开始撰写对他一生有决定性意义的《乌托邦精神》, 1917年移居瑞士, 并在那里完成了该书的写作。1918年该书在慕尼黑出版, 这部著作奠定了他一生哲学探讨的基本主题。1933年, 纳粹上台, 他逃往苏黎士, 在那里遇见了 K·彼得科斯基, 她后来成为布洛赫的第三位夫人。她是位著名的建筑师, 其激进的建筑风格, 对布洛赫产生重要影响。1938—1949年, 布洛赫流亡美国, 在此期间, 他很少关心美国发生的事情, 而专注于德国形势的变化, 同时写下了大量的哲学论著。1949年他应民主德国邀请, 回莱比锡大学执教。由于他的政治立场和哲学观点与政府不一致, 1957年前后, 他受到政府的严厉批判, 并谴责他试图在民主德国推行“毛主义”的“百花齐放”。他的学生大部分被捕或逃往西方。1961年, 当柏林墙竖起时, 他正在联邦德国图宾根大学访问, 于是他向联邦德国政府提出了政治避难的要求, 并得到准许。在那里, 他接受了图宾根大学客座教授的职务。他的晚年是在演讲、授课、写作中度过的。

布洛赫一生写下了大量的论著, 其研究领域涉及到哲学、宗

教、逻辑、心理学、法学、音乐、文学、美学,甚至还涉及力学、工业设计、妇女运动等等。其主要论著有《乌托邦精神》、《这个时期的遗产》、《希望的原理》、《主体—客体 对黑格尔的解释》以及他死后整理成集的《莱比锡讲演录》4卷及《书信选集》等。

美学与文学并不是布洛赫涉及的主要领域,但在 1937—1938 年前后那场著名的“表现主义之争”中,布洛赫却是重要的角色。他是表现主义及先锋派艺术的台前呐喊人物,并发表了一些有影响的文章。

一、乌托邦哲学的倡导者

在哲学上,布洛赫创立了一种“神秘主义和目的论的宇宙论”的革命理论,并假定出一种全人类和整个宇宙都在向其推进的新柏拉图主义的实体或完美性。这种完美的境界将在未来出现,那时人类所认识的宇宙和在经济上所表述的就是现在尚未发现的真理。在康德哲学中,他发现了一个希望的形而上学的基础。康德认为,所有人的思想都倾向于对将来的希望。布洛赫试图通过揭示出康德本人学说中的伦理形而上学的办法来克服康德对形而上学的敌视和反对,并主张把实践理性的先验的准则与现实生活联系起来,从而为建立乌托邦哲学奠定基础。同时布洛赫也接受了黑格尔历史哲学中的过程的思想,特别是黑格尔关于主体外化出客体,然后主客体达到统一的思想。他主张主体在其发展中需要把自己抛进外部世界,然后克服对于它说来是不充分的对象化,达到内在与外在的统一。于是整个世界就成了“灵魂”的世界。布洛赫还采纳了谢林晚期神秘主义的哲学,这种哲学认为每个人都生活在“此刻”的黑暗的容器中,人们只是活着,却无法体验它。于是在《乌托邦精神》中,他把自我在此刻的黑暗及认识难题作为认识世界的难题本身,从而也作为乌托邦哲学的基本难题。他还从尼采、基尔凯郭尔的哲学思想中汲取养分,以作为他创建乌托邦形而上学的理

论依据。

布洛赫撰写《乌托邦精神》的主要目的并不是要论述他心目中的某个乌托邦，而是对乌托邦精神在当代世界的可行性作出理论上的论证。特别是在尼采的启发下，他看到了资本主义生活和文化的市侩气和伪善性，觉得人们生活在一个人性受到压抑的不完善的、冷酷的世界中，由于缺乏乌托邦的意识，人们被封闭在“此刻”的黑暗之中，失去了与世界抗争、使世界革命化的力量。他认为每个有意识的行为者，都必须克服无知和失望的障碍以及某种看上去难以合适的环境，这样才能达到完满的境界。实现这项巨大任务的一个必要条件，就是对未来应抱积极的态度，如他所说的“希望”——一种揭示世界可能面貌的知识。

在《乌托邦精神》中，布洛赫引入了一个他早年提出的新范畴“尚未”(not yet)，这也是他全部乌托邦哲学的一个基本的中心范畴。“尚未”可以指现在不存在而将来可能存在的东西，也可以指现在部分存在将来可能比较完整地存在的东西。用这样的观念去看待世界，世界就是一个尚未定型、尚未完成的过程：它不可能被封闭在现在，而是向各种可能性敞开，向未来敞开。用这样的观念看待人，人也同样体现了尚未完成的过程。布洛赫认为，人在本质上不是生活在过去或现在，而是生活在将来。人与世界的关系处在这种永远敞开的过程中。

布洛赫把“尚未”范畴运用到心理学、逻辑学及哲学认识上，形成完整的理论体系。“尚未”运用到心理学，使人具有了一种期待意识，这种意识提供给人关于向真正的可能性发展的尚未意识的知识，这种意识在人的意识中起着“前意识”的作用，但它又与“无意识”有别，这不是在意识的底部，而是在意识的高处。它在生存着的人的“此刻”的黑暗中发挥作用。“尚未”运用到逻辑学中，使传统的形式逻辑的基本公式“S is P”变成了“S is not yet P”。在布洛赫看来，“S is P”的公式使人用静态的目光看待事物，而人专注于对事

物现状的研究；而“S is not yet P”的公式则使人注目于事物的发展，事物潜在的力量。“尚未”运用到认识论中，使人不再用静态的认识理论看待世界，世界体现为一个未完成的过程。因而从认识论上看，必须把世界理解为“一个旅程”。同时，既然世界是未定型的东西，人的认识的根本任务就是构想合理的乌托邦蓝图，使世界按照这一蓝图的方向去生成、变化。于是他的认识论突破了传统认识论的框架，他的基本任务变成了获取尚未意识的知识。

50年代中后期，他完成了另一本巨著《希望的原理》，在这本书中，乌托邦哲学的核心——希望得到了系统详尽的论述。他使用了一个新的概念“倾向—潜在性”（tendency-latency）。其中“倾向”是指物质在运动中的能量的扩张。“潜在性”是指潜藏在物质内部的目的。“倾向—潜在性”表明，世界充满了作为倾向扩张着的尚未完成的东西，它作为过程有一个显现自己目的的基本倾向。布洛赫认为：“倾向—潜在性”主要表现在人类历史中。人生活在这个世界是受种种需要驱动的，尽管过程中的“此刻”被包裹在黑暗之中，可是“倾向潜在性”总是以“需要”的形式驱使人打破“此刻”的黑暗去寻求前面的光明。

为了描述这种现象，他又运用了“期待”（anticipation）这一概念。他认为具体的想象和它的间接的期待的意象正在实在本身的过程中骚动，并在朝着将来的具体的梦想中表现着自己，期待因素是实在本身的组成部分。作为社会历史主体出现的人无非是在期待一种新的可能性的出现，期待生活进程朝着某一可能的方向发展。在这样的思考的基础上，布洛赫引入了“希望”这一中心概念。布洛赫区分了两种希望：一种是“主观的希望”，另一种是“客观的希望”。前者是人心中的一种期待意识，后者是指主观希望关联到真正的可能性时的希望，即被希望的希望。实际上，希望只有一种，它总是主观的，但当它契合客观实在时，它同时又是一种客观的希望，即真正有希望的希望。

布洛赫认为，希望的实现是不能得到保证的。事物发展的过程不仅包含着成功的可能性，而且也包含着失败的可能性。而哲学提供这种希望，并通过指导行为者在自由的行动和宇宙的命运中达到完美，从而在人类和宇宙中去实现这种潜在的可能。这就是说，哲学应当是乌托邦，它要么通向未来去寻求绝对真理，要么就在过去和现实中停滞，使文明彻底毁灭。西方哲学在传统上一直强调完美和拯救是对失去现实、或在历史中所重复的现实的回归，布洛赫目睹纳粹主义并亲身经历了德国历史上这一黑暗的年代，他用自己的理论给那些自傲的西方年轻人可能认为是一种十分具有启发性的鼓舞的东西注入一种迫切感。

资产阶级哲学死缠“事实”不放手及其物化的态度，使它无法把握作为尚未实现的乌托邦真理。相反，马克思主义面向未来是一种乌托邦的理论，是造就这种理论的实践。在布洛赫看来，马克思主义符合批判哲学的原则，因为它提供出无阶级的、自由的、非异化的、“完美的”未来现实，以及创造这种完美未来的意志。因此马克思主义是一种希望的行动。布洛赫对传统的马克思主义理论作出了自己的估价：他承认宇宙的物质性，并认为事物的净化是通过内部原因而趋向完美。历史的道路上留下了废弃和过时的生产方式，它们都已被那些寻求一种更美好未来的人们的革命意志摧毁了。他认为资本主义压迫下的工人，是社会主义乌托邦的预言者。人类的生存取决于他们能否成功地夺取生产资料，并在基于合作、平等的社会中实现人的本质。在他看来，马克思主义乌托邦必须积极地引导工人走向历史的真理，但社会的进步并不是必然的，而要靠争取才能实现。因此他支持列宁主义的政党甚至是斯大林所谓“面向未来”的审判、清洗和全民动员。但在苏共 20 大后，他终于看清了斯大林的实质，提出了苏联不是社会主义的唯一模式的想法，并主张清除教条主义，允许不同国家搞不同类型的社会主义，这一切使他最终越过西方的边界，作为一名乌托邦马克思主义的哲学

家度过了他的晚年。布洛赫有一句名言：“我们没有信心，我们唯有希望。”他把自己的哲学纯粹建立在理想主义、乌托邦主义的基础上，毕竟只有一种离开了客观必然性的主观想象，对此到底有没有实现的可能，连他自己也深表怀疑。然而马克思主义在任何时候都必须把理想主义和现实主义结合在一起，否则只能走向悲观主义。

布洛赫的乌托邦哲学并没有形成一个学派，但随着资本主义社会矛盾和危机的加深，随着社会主义社会发展中各种新问题的产生，马克思主义哲学中面向未来的因素愈益引起人们的注意，而布洛赫的乌托邦哲学正体现了对这一因素的认真思考。尽管他对马克思主义的解释中充满了神秘主义的色彩，但他思想的独创性却是不应抹煞的。

二、艺术是对白日梦的改造

布洛赫深受弗洛伊德的影响，他认为梦幻在某种程序上是艺术想象的“材料”。不过布洛赫对梦幻的理解与弗洛伊德又有所不同，他认为艺术在想象中对现实的超越并不是升华，而是白日梦被艺术改造成了某种更出色的更完满世界的图像。白日梦纵横万里，一直伸展到一个不是升华而是贯穿于其中的幻想领域，这个领域直接把一个更美好的世界呈现为更美丽而完满的图像，这个美妙的图像在地球上还未曾出现过，因而白日梦作为艺术的前期阶段显然尤其企求着对世界的改善。在布洛赫看来，艺术是对白日梦的改造，通过这种改造，艺术被梦幻般地达到了完满的真实，这样，艺术必然就具有了进行幻想的本质，正是在幻想中，艺术才达到了创造同一性的完满终极状态。他认为，艺术从白日梦出发获得了这样一种进行幻想的本质，这不是一种漫不经心闪烁光彩的幻想，而是一种具有同样不足的幻想，如果这种幻想没有被艺术所抛弃，那么艺术就不会忘却它，而是作为未来形态充满热情地去拥抱它。艺术通过梦幻或幻想达到了完满，但这种完满又不是脱离现实的，而是

驻足于现实之中，并由现实出发的。在艺术现象中，人和“物”被塑造造成了它们由自身出发所成为的东西，艺术形象显现了那种先期出现的对自然和历史事物的梦幻，这种梦幻是这些事物本身所具有的，而且就像从属于其整体和本质一样，也从属于其发展趋势。

与哲学上的乌托邦精神相仿，在布洛赫那里，艺术与梦幻或梦想具有紧密的内在联系。人、情境借助于终极状态的白日梦，在伟大的艺术本身中也走向了它的终极。因此艺术与梦幻或幻想相联，就超越了现实，达到了一个完满的意义世界。这样艺术便具有了一种预先显示真实的功能，即布洛赫所说的“超前显现”。

布洛赫在《乌托邦精神》中曾指出，艺术能在“历史—存在”的层面上去“描述”整个世界的进程，就像在“人类学”层面上去揭示世界内在的深层存在，这个深层存在就是隐含在这个世界本身中的完满存在，就是伦理学中所说的至善，因此至善就是对完满存在的完满显现。在布洛赫看来，艺术可以理解为对这种作为完满存在的至善的超前显现。审美造物所涉及的是“对人内在完满世界的超前显现”。但艺术与伦理学尽管在对人内在完满世界的超前显现这一点上显出一致，可它们各自对完满世界的超前显现方式是不同的，这种超前显现在伦理学那里是以愿望形象和理想方式发生的，而在艺术中则是以审美的象征方式发生的，它是一种审美超前显现。审美象征与伦理的理想不同，它只是隐晦地呈现了所指物本身，因此在他的心目中，艺术就是对人内在完满世界的审美超前显现。那么，艺术为什么能对这种完满存在作审美的超前显现呢？布洛赫从马克思《政治经济学批判》中寻找找到了一些思想火花。他看到了审美活动与人类其他活动不同，它并不受社会劳动分工和商品生产的限制。从经济学的角度看，艺术是一种非生产性活动，它在生产力和生产方式日益增长的社会化条件下是一个避难所，在这个避难所中，它依然保存了在商品社会中所失落的东西，但这种保存只能是幻想性的，是以愿望形态存在的。这样，艺术便相对独

立于既存物质生产的自主特点，使得它能够对人的完满存在作审美的超前显现。对象在艺术中比在直接经验现实中得到了更加本质的表现，艺术通过从审美角度强化真实性，从而达到了“事物的本质”。

艺术既然是对人内在完满世界的超前显现，那么它就应当具有认知这种完满存在的功能。布洛赫认为，艺术能揭示现实被隐匿的“意义”。每一部伟大的艺术作品除了能揭示其本质之外，还能展示另一潜能，即它所处时代尚未显现的未来内容，而该作品所处的时代却并没有展示尚未知晓的终极状态。布洛赫把艺术理解成一种预先推想，他认为，艺术作品达到新组合的能耐就来自于它的预先推想力，这种预先推想力不仅传导了某个时代已达到的状态，而且同时也深入到了历史的完满终结中。他曾以表现主义绘画为例指出，表现主义绘画给我们所展现的是一个陌生的形象世界，但它宛如现实的一面镜子，在其中我们可以窥见我们的未来。表现主义绘画，就像把我们最内在的世界伪装起来的装饰物，就像最终能被感知到的，自我所永恒追求的事实的实现，就像我们所隐藏着的内在上帝。为此他认为，伟大的作品能表达一种以往时代于其中尚未觉察的、不断预示的新生事物。

布洛赫的艺术理论以乌托邦式的幻想为基点，不论是艺术与幻想的内在联系，还是艺术中的审美超前显现和艺术的认知功能，其间都有这样一条中心线索：艺术通过幻想，超脱了眼下的现实，从而以审美的方式使属于未来的完满存在得到了超前显现，随着对这完满世界的超前显现，艺术便具有了认知功能。这种乌托邦式的幻想艺术论，对法兰克福学派，特别是阿多诺的艺术理论产生了深刻的影响，我们在阿多诺的有关对音乐的美学思考中不时可以看到布洛赫的影子。

三、表现主义艺术的支持者

本世纪 30 年代，在国际左翼作家之间展开了一场关于现实主义的论争。争论的导火线是 1937 年 9 月莫斯科德国流亡者的杂志《言论》刊登了两篇批判文章，其矛头是指向一度投入纳粹怀抱的德国表现主义诗人戈特弗雷德·贝恩。论争的一方以卢卡奇和库莱拉为首，支持者纷纷撰文批判表现主义和先锋派艺术。论争的另一方则以布莱希特和布洛赫为首，针锋相对地批驳卢卡奇等人的观点。值得注意的是，布莱希特并没有直接参与这场论战，尽管他在当时写下了大量的文章与笔记，但这些文章与笔记直到 60 年代才同他的文集一起面世，因此当时布洛赫则成了至关重要的人物，成了站在台前的表现主义和先锋派艺术的真正辩护者。克劳斯·曼在《戈特弗雷德·贝恩——误入歧途的历史》一文中，抨击贝恩是“企图在纳粹宣传部的面前为表现主义伸张正义，仿佛在这样的宣传部面前还有什么文化可以辩护似的。从思想意识上来说，表现主义怎样讲都可以，因为思想意识的混乱正是表现主义的特征。但有一点对于纳粹来讲是确凿无疑的，即德国战后的整个文学（有些也是极有价值的），都超越了希特勒所箝制的界限，都是‘布尔什维克的文化’。然而，贝恩却振振有词地为他的戈培尔们辩解：‘整个运动都洋溢着强烈的崇尚种族完美的生理本能’，‘新德意志帝国的首脑们对于艺术问题表示出极大的兴趣’，虽然表现主义的若干追随者其间蜕变成了社会主义者，但他们也会对此表示谅解的。”^①

阿尔弗雷德·库莱拉则化名为贝恩哈德·齐格勒，在《言论》杂志上发表了《“现在这份遗产终结了……”》一文，认为表现主义是导致德国法西斯主义的主要原因之一，因此“清算表现主义的思

^① 《表现主义之争》，张黎选编，华东师范大学出版社，1992年版，第10页。

想和感情状态，真正地克服它，关系到我们反法西斯文学究竟是德国文学总崩溃中的一个阶段，还是一种伟大的、与民族和国际精神文化重新联结起来的艺术起点的问题。”^①

针对上述两人的文章，布洛赫作了针锋相对的批驳。他在《关于表现主义的讨论》中写道：“希特勒在齐格勒那篇研究表现主义鼻祖的文章发表前几个星期，在他的慕尼黑演说和慕尼黑展览会上，根本没有重新提及上面说过的前提。相反地，如大家知道的，错误的推论和仓促的否定评价，又快又明确地被证明是罕见的谬误。”^②布洛赫以希特勒在慕尼黑大肆攻击表现主义是“堕落艺术”的事实，来封住论敌之口。因为在布洛赫看来，齐格勒对表现主义的评价竟然和希特勒完全一致，这是对齐格勒本人的致命打击。

布洛赫在文章中也批评卢卡奇对表现主义的抨击“是不实事求是”的。因为卢卡奇只是大量引证了如路德维希·鲁宾纳那样的冒牌诗人，却只字不提表现主义的画家，如马尔克、克雷、柯柯施卡、诺尔德、康定斯基、格罗茨、蒂克斯、沙夏尔等人。在布洛赫看来，对表现主义运动来说，“绘画要比文学更有代表性，因而卢卡奇只字不提绘画就更加使人惊讶。另外，如果提到画的话，那就像我们所希望的那样，很难把表现主义一棍子打死，因为其中有些画具有久远的意义和伟大的价值。”^③“说表现主义没有摆脱‘德国帝国主义的共同的世界观基础’，因而说表现主义通过纯粹卫道式的批评，也对帝国主义有利，这种说法不仅是片面和错误的，而且是极端错误的，是一种过时了的……这一切确实不属于本来的从事创作的表现主义……”^④布洛赫等人对卢卡奇等人的反批评，至少在以下几点是值得重视的。

① 《表现主义之争》，第 13 页。

② 《表现主义之争》，第 138 页。

③ 《表现主义之争》，第 139 页。

④ 《表现主义之争》，第 142 页。

首先，文学是随着时代的发展而发展的，发展应当允许实验，不可拘泥于典范和陈规。布洛赫指出：“卢卡奇极为尊敬巴尔扎克，称海涅为民族诗人，但有时却对古典主义文学又如此疏远，以致他在论海涅的文章中，把默里克——一位被所有近代文学的爱好者公认的德国真正的抒情诗人称之为‘可爱的侏儒’。除此之外，又处处称古典文学是健康的，浪漫主义是病态的，表现主义是最病态的。之所以会有上述说法，不仅是由于这些文学作品按年代次序渐渐在衰退，而且无疑是由于出现了对古典文学适用的、不会衰败的客观现实主义。”^①布洛赫尖锐地指出，卢卡奇的现实，那种有无限中介的整体联系的现实根本不是如此客观的；也许卢卡奇的现实概念本身还包括了古典体系的特征；也许这类真正的现实也是有间断的。因为卢卡奇有一个客观主义的、自成一体的关于现实的概念，因此适逢表现主义问题时，他就反对任何摧毁世界图像的任何艺术尝试（即使这个世界图像是资本主义的世界图像）。因此他把一种能完全去破坏表现关系的、并试图在空隙中去发现新事物的艺术，仅仅看作是主观的破坏而已；因而他把破坏的试验与现状的堕落等量齐观。布洛赫在肯定表现主义时写道：“齐格勒甚至谴责表现主义是‘破坏的破坏’，也就是双重的否定，可他在仇恨中没有考虑到通常负负是得正的：他对古典主义的没落毫不理解，尤其不理解正是在破坏表面世界的过程中会明显地出现许多奇怪的内容，当然他也不理解蒙太奇的问题。他认为这一切都是些‘剪贴拼凑的可怜巴巴的破烂货’，是一种他要追加给法西斯分子的东西，虽然法西斯分子完全同意卢卡奇的看法，但他们并不想要这些东西。”他指出：“表现主义的意义恰恰就在齐格勒谴责它的这个问题上：也就是表现主义破坏了清规戒律和经院主义，而‘艺术财富’却

^①《表现主义之争》，第 144 页。

已墮落到了这种地步。’^① 布洛赫认为表现主义放弃了对艺术作品的永恒的形式分析，把注意力转向了人以及人的本质，他还用一种颇为彻底的发展眼光看待表现主义本身，指出没有一个人认为表现主义应该被当成一种模式或一位“先锋”。但是，为了重新扩大新古典主义的影响而再去对早已被贬入冷宫的作品进行一场过了时的战斗，也同样是毫无理由的。卢卡奇在论述现实主义理论时，曾指出衡量一种艺术是进步的还是颓废的，其中一个重要的标准便是看其对人民的态度。为此布洛赫写道：“表现主义没有表现出疏离人民的傲慢”，相反，“蓝骑士社临摹了姆尔瑙的五彩玻璃画，它首先打开眼界去注意那种令人伤感的、凄怆的农民艺术，去注意孩子们和囚犯的绘画，去注意精神病患者的震动人心的文献，去注意简陋的艺术。”^②

就创作倾向而言，由于表现主义主张突破陈规，随着时代的变化而发展艺术技巧、手法、规则，因此表现主义艺术家对艺术探索、实验表现出极大的热心，他们也深感艺术实践的艰难，能体味出其中的甘苦，从这一角度看，他们对卢卡奇那种不理解创作甘苦的批评是极为不满的。

其次，对现实主义的理解要从精神实质入手，这种精神实质来自于艺术与生活的对应关系，而不能只从技巧和形式去理解。布洛赫并不一般地反对现实主义，而是反对“客观主义的、自成一体的关于现实的概念”。布洛赫与布莱希特都认为，现实主义的唯一目标就是使人认识现实，揭示现实的一切内在关系，有助于人们对现实问题的解决，至于如何才能达到这一目标，可以有多种方法和途径，不必定于一尊。同时布洛赫还认为，追求技巧与形式，并不是表现主义的特征。“可以很有把握地说，形式主义曾是表现主义艺术

① 《表现主义之争》第 146 页。

② 《表现主义之争》第 147 页。

最微不足道的错误（不能把表现主义艺术和主体派艺术相混淆）。表现主义艺术的毛病在于不太讲究形式，它的缺陷在于毛糙的、粗犷的、信笔涂抹的表达方法过多，不如说奇形怪状是表现主义艺术的标志。^①

由以上问题自然引出了另一个问题，即人民性的问题。当初，库莱拉在他的否定表现主义的文章中，认为真正的艺术要接近人民，要具有人民性，而表现主义则是与此相反的。如前所述，这一观点也为卢卡奇所反复提及。其实在艺术要不要人民性这一点上，布洛赫与卢卡奇并无分歧，而真正的分歧在于：表现主义与先锋派艺术到底有没有人民性。

布洛赫在自己的文章中反过来提出卢卡奇的“新古典主义本身太‘高雅’，是一种不真实的外加的东西。如前所述，表现主义者与此针锋相对，他们完全回复到人民艺术，喜爱和尊重并且在绘画上首先发现了民间艺术。”^②他认为卢卡奇所倡导的艺术风格，既不是医治拙劣艺术的灵丹妙药，也不含有一种真正的大众成分。布洛赫认为，表现主义与人民的接近以及对民间艺术的借鉴，不仅补偿了自己的不足，而且还远远超出了这个范围。他认为恰恰是资产阶级的传统艺术脱离了人民性和大众化，而表现主义则通过向民间艺术的回归体现了一种人民性。

布洛赫的说法自有其合理之处。由于社会分工的发展，传统艺术在成熟完善的过程中，体现出了高度的艺术技巧水平，而大众则受分工的限制，艺术水准反而衰落，这就出现了所谓“太多的高级趣味”、“高高在上的地位”的情况。托尔斯泰在他的《艺术论》中就谈到了俄国大众并不了解普希金及其作品的现象。后来，列宁在他的一系列关于托尔斯泰的论文中，也指出了俄国只有少数人才知

① 《表现主义之争》，第 148 页。

② 《表现主义之争》，第 149 页。

道托尔斯泰。但是，如果认为表现主义或整个先锋派艺术就是回归到了“人民性”和“大众化”则也是极不现实的说法。事实上现代派艺术因其主观意识脱离理性、脱离实际，造成了艺术形式上的晦涩、艰深，但是在后现代主义阶段，对现代主义又来了一次反拨，艺术的雅俗界限才被打破，这已经是题外话了。

在文学创新发展的途径问题上，表现主义认为创新离不开借鉴，而借鉴的标准是：一切有助于我们揭示社会因果关系根源的形式都必须拿来，其中包括现代主义的各种形式与技巧。布洛赫在反驳卢卡奇时，就曾这样提出问题：在“……向上和衰落之间还有没有辩证的关系？难道连那种模糊不清的、不成熟的和不理解的东西在一切情况下毫无疑问地都属于资产阶级的颓废派吗？它难道不可能是一种——针对那种头脑简单的、无疑不是革命的知识来说的——从旧世界到新世界的过渡吗？”^①布洛赫的意思是：卢卡奇只把表现主义看成是与帝国主义资产阶级意识形态同流合污的东西，这是不公正的，他认为，表现主义艺术能够被吸收到新世界的艺术中来。如果以布洛赫、布莱希特的批评为参照系，还是可以看出卢卡奇等人在表现主义问题上的偏颇的。至少，在文学的发展上，在文学现象的辩证分析上，卢卡奇确实表现出某种保守倾向和简单化的毛病，在这一点上，卢卡奇身上显现出了黑格尔的影子，辩证法和历史主义没能贯彻到底。布洛赫与汉斯·艾斯勒在对话体文章《先锋派艺术与人民阵线》中更进一步指出：“战后，先锋派有了很大的变化，更加适应形势，对资本主义进行了分析批判。”^②“真正的先锋派今天认识到，试验时代和持久实验的时代已经成为过去。今天，新的题材必须新的内容上经受考验，并须证明对解决社会任务是有益的。一种新的先锋派已经证明这是正确的。因

^① 《表现主义之争》，第 145 页。

^② 《表现主义之争》，第 214 页。

此，我们在绘画、音乐、戏剧和电影中，都能够找到以最大胆的手段，代表并促进群众利益的不断增长的努力。^①布洛赫认为，资本主义的劳动分工所决定的现代艺术的命运，使日常生活和精神生活分离，然而正是真正的先锋派的艺术表现出它不愿与日常生活分离，表现出它包括、理解并改变着日常生活。

布洛赫还把先锋派看作是一个历史概念。他认为，艺术家只有成功地使新艺术方法有益于广大群众的生活和斗争，他才是一个先驱者，否则闪光的合金也证明只是一块废铁。由此他说：“认为旧先锋派与群众之间的裂痕是不能弥合的观点是错误的。经验表明：我们带着新的艺术手段，以一种十分迫切和强制性的方式去接近群众的社会意识。使我们不感到水平是障碍，而被看作是艺术作品最积极的要求。”^②这个观点显然也和布莱希特的观点是一致的。布莱希特认为批判现实主义文学和现代主义文学都属于资产阶级文学，但由于时代的隔膜，无产阶级作家比较难以向批判现实主义学习，而现代派作家与无产阶级作家共处一个时代，面临共同的时代课题，所以易于向他们学习。这里，布莱希特也是把批判现实主义、现代派作为一个历史概念看待的。

在表现主义论争中，如何对待文学遗产，特别是如何对待“当代遗产”也是主要的焦点之一。所谓“当代遗产”，在布洛赫看来主要是指当时出现在欧美的类似表现主义那样一些新的文学流派和倾向。在布洛赫看来，在我们这个时代，由于有声电影、唱片和无线电广播的出现，还由于社会演出形式的变化而产生了新的创作问题，这些问题单凭指出贝多芬的伟大和垄断资本主义的腐朽是解决不了的。19世纪中很受欢迎的“优美”和声也不是一成不变的，而是一种历史现象，它绝不能作为古典主义的东西被保存下来。在

① 《表现主义之争》第 215 页。

② 《表现主义之争》，第 216 页

艺术的继承问题上，卢卡奇曾作过这样一个比喻：每部最新出现的机器虽然总是最好的，但每部最新出现的艺术作品，却只能进一步表现出没落资本主义社会的腐朽越来越不可救药罢了。为此，布洛赫指出，在继承过程中，人们并非总是乐而无忧的。在获得伟大历史遗产的同时，也存在着一种危险，即在看待当代艺术时，人们的目光会变得狭窄，会抽象地贬低新的艺术流派。为此他提出要“批判地来处理历史遗产”^①；这里，‘如何’继承的方法问题 也就是说，今天活着的和进步的人们如何不死板地去对待历史遗产，是起决定作用的问题。^① 他认为机械主义将导致艺术上和政治上的灾难，搞厚古非今对艺术家们是不会有裨益的。布洛赫还以音乐为例指出：“音乐作品在历史上从来不是凝固不变的，而总是处于永不中断的历史进程中。贝多芬所创作的和音和形式，在两百年前的社会里是不可能的。但另一方面，贝多芬的某些艺术手法，例如减少第七和音和那不勒斯的六度音程，由于被社会严重滥用，以至今今天只出现在消遣的轻音乐中。”^② 为此布洛赫作出结论：形式主义不能通过学究主义得到克服，而只能从要求一定形式的新题材着手。他抨击卢卡奇等人：“这些理论家对现代的作家老是看不上眼，而喜欢挑选古典的东西，他们几乎以古典主义的方式赞扬古典作品。他们所发表的意见表明：他们对现代艺术是何等无知、带有偏见、抽象盲目！在他们看来，我们这个时代所发生的一切统统都是腐朽的，粗陋的，先验式的千篇一律。然而不正是现代进步艺术家在勇敢地对抗资本主义没落文化的低级和腐朽货色吗？”^③

如果从事实出发，即从某一表现主义的艺术作品出发，很难说布洛赫的分析没有道理。但如果按卢卡奇的思路从价值出发，即从

① 《表现主义之争》，第 219 页。

《表现主义之争》，第 220 页。

③ 《表现主义之争》，第 221 页。

表现主义的非理性倾向出发，就很难从根本上承认表现主义的价值了。因为卢卡奇的批判是沿着表现主义——反人道主义——非理性主义这条线索展开的，于是把表现主义与人的兽性化——形式和风格的混乱——艺术家的贵族化联系在一起又是很自然的。卢卡奇的批评若仅仅从哲学方法上考虑，自然无可指责，但是哲学上又很讲究“度”，过分突出理性就有可能向非理性方向转变，因为理性总是涉及具体事物的，如果过分突出具体事物的抽象特征，那么在某一点上原来的理性关系就会消失，这也许可以作为借鉴这场争论的一个尺度。

第三章 布莱希特：以理性为本的 戏剧美学

贝托尔特·布莱希特虽不是法兰克福学派组织内的成员，但他不仅与这一组织成员关系密切，而且以他的理论独树一帜、别具一格。一方面，他有着高度的理论修养，对马克思主义情有独钟，是位信仰坚定的马克思主义者。可是正统的马克思主义者并不欢迎他的革新思想，西方马克思主义者却又不赞同他的正统的理论观点。另一方面，他毕生献身戏剧艺术，是位卓越的戏剧艺术家，坚定不移地运用手中的戏剧武器，实践着马克思的“解释世界、改造世界”的伟大教导。可是他的新戏剧却遭到多方非难，被讥为属于颓废派之列的“表现主义”和“形式主义”。布莱希特既是杰出的诗人、剧作家、导演，更是伟大的戏剧理论家、艺术革新家。他的美学思想来自他的开拓性的艺术实践，他的艺术实践又是在美学思想指导下的顽强的自觉追求。因此，布莱希特的戏剧美学，就宏观而言，是闪耀着马克思主义思想光辉的无产阶级美学思想；就微观而言，则是现代戏剧艺术的经验结晶。布莱希特所创造的、区别于传统戏剧的非亚里士多德戏剧体系，在戏剧理论发展史上，也是唯一能够跟斯坦尼斯拉夫斯基戏剧体系并肩媲美的、或者说相互颉颃的戏剧体系。

一、顽强开拓的艺术革新家及其美学观念

贝托尔特·布莱希特（Bertolt Brecht, 1896—1956）出生于德国南部的奥格斯堡，父亲是一家造纸厂的经理。但这个“富人的儿

子”承继了祖母的反叛传统，背弃了他所属的阶级，加入了“下等人的行列”。无论在学校还是家中，宗教对他没有什么影响，但《圣经》中引人入胜的故事和精彩的语言，却使布莱希特在学生时代就成了“圣经通”。他在皇家巴伐利亚高级中学读书时，“安静、本分”，“才智平平”，只有作文经常得高分。但就在这时，他悄悄地培养起不受任何羁绊的意志品格。独立的思考、锐利的文笔，每每使教师们目瞪口呆。他深信自己的“才华”。最早发表的作品有诗歌《燃烧的树》、独幕剧《圣经》，尽管谈不上多少艺术价值，却已经体现了“生命高于信仰”的反叛思想，鼓舞他确立了当作家与艺术家的远大志向。同时，他也显示出了出众的组织才能，经常组织文学朋友聚会，讨论，或者外出游玩。1917年，他通过了“非常时期中学毕业考试”。

中学毕业后，布莱希特仍坚持天天写作。父亲因为他不学一门技艺而深感遗憾，但原谅他对文学的偏爱，深信他是条“好汉”；母亲则对他的放荡不羁的生活方式忧心忡忡。次年10月，布莱希特遵从父亲的意愿，进入慕尼黑大学哲学系。他坚持边听课，边创作，并努力接触社会底层，与各类民间艺人广交朋友。1918年创作的剧本《巴尔》，真实地反映了战后德国青年的精神状态。巴尔是时代的叛逆者，又是社会的牺牲品；他身处违反社会利益的社会之中，自己也就成了违反社会利益的人物。而次年创作的喜剧《夜半鼓声》是对德国1918年11月革命的直接反应。剧本描写主人公外出打仗，四年没有音讯，未婚妻跟了别人；主人公回到家乡，失望之余准备投向革命，这时未婚妻回心转意。于是在革命与未婚妻之间，主人公选择了后者。布莱希特认为，这是错误的从众选择。该剧曾在五十个剧场演出，博得观众一片喝采，还获得克莱斯特奖。从此布莱希特扬名德国戏剧界，先后被聘为明兴话剧院和柏林话剧院的导演兼剧评人。

当时不少著名导演正在抵制戏剧商业化倾向，积极开展戏剧

实验，尤其是皮斯卡托的“时代戏剧”的实验，具有高度的无产阶级政治倾向。布莱希特深受戏剧实验的启迪和影响。这时，布莱希特以其不懈的创作热情和新颖的艺术见解，吸引了一批艺术工作者，一起迈出了史诗剧（亦译“叙事剧”）实验的步子。他跟剧作家布鲁诺恩的合作尤为成功，他俩一面喝着豌豆汤，一面评论柏林的所有剧院，一起研究“如何反其道而行之”。也就是“反”亚里士多德戏剧之道；行“非亚里士多德戏剧之路。这就是弃写实、重表现 弃戏剧性、重叙事性的史诗剧之路。1923 年的历史剧《英王爱德华二世》，第一次成功地运用了多种叙事手法；1924 年的喜剧《人就是人》，就正式启用史诗剧的概念，意味着一种新型戏剧的诞生。

就 1926 年以前的早期作品而论，布莱希特是以全新的面目出现在现代剧坛上的。不仅尝试反传统的戏剧形式，而且描写对象也由人们的“永恒热情”与“内心感受”转移到了“现实社会与阶级的矛盾冲突”。他的作品大都描写资本主义经济制度所引起的种种社会弊端，对资产阶级社会展开猛烈抨击。同时，布莱希特对自己所描绘的社会现象还是迷惑不解，疑窦丛生。为了深化对社会现象的认识，揭示资本主义社会的本质，他研读了许多政治经济学书籍，请教了不少经济学博士，但最终未能找到令人满意的答案。于是从 1926 年开始，布莱希特“一头扎进了《资本论》”，努力“搞清楚一切”。他认识到马克思主义是科学的、最锐利的理论武器，可以应用于任何研究对象。他不无欣慰地说：“我在对马克思主义一窍不通的情况下写了一大堆马克思主义的剧本。”“这绝不是因为我高明，而是因为他的高明，我的作品对他来说是形象的材料。”^①

从此，布莱希特认真研究科学社会主义学说，自觉地把艺术实践纳入到为无产阶级革命斗争服务的轨道。在这个探索阶段，布莱希特特别强调戏剧的社会教育功能，并连续尝试“教育剧”的创作。

^① [德]克劳斯·弗尔克：《布莱希特传》第 154 页，中国戏剧出版社 1986 年版。

这种作品短小精悍，往往把某种生活现象上升到哲理高度，发人深省，奇特的布局，似真非真的场景，也易于引起观众的思考。如《措施》、《例外与常轨》、《飞越大西洋》以及根据高尔基的同名小说改编的《母亲》等。同时，他还创作了几部赢得广泛好评的剧作。1928年创作的《三分钱歌剧》通过强盗麦其的奇遇与厄运，描写了一个头足颠倒的世界，其辛辣、其深刻都令人回味无穷。同年创作的《马哈歌尼城的兴衰》，则描写四位伐木者来到资产阶级乐园马哈歌尼城，找到了所谓“为所欲为的幸福”，最后一个个不光彩地死去。因为该城的神祇就是金钱，除了没钱之外，其他一切罪过都可原谅。这些剧作思想深刻，内容丰富多样，形式新颖别致，还成功地采用了现代科技成果，增强了叙事性戏剧的舞台效果。

1933年10月，希特勒攫取德国政权，实行法西斯统治。布莱希特被迫离开祖国，开始了长达15年之久的流亡生涯。他寓居过欧洲许多国家，最后经过苏联抵达美国。流离生活的困顿，同室操戈的辛酸，戏剧改革的艰难，都改变不了他对马克思主义的坚强信念，都改变不了业已开始的非亚里士多德式的戏剧事业。布莱希特除了积极参加反法西斯斗争外，还创作了大量的诗歌、小说和剧本。他的不朽名作大都创作于流亡时期。如世人交口称誉的历史剧《大胆妈妈和她的孩子们》（1939），塑造了大胆妈妈这个随军女商贩的形象；被誉为20世纪“哈姆雷特”式作品的《伽利略传》（1947），描写的是科学家的一生，揭示的主题却有强烈的现实意义。寓意剧《四川好人》（1941）、《潘蒂拉老爷和他的男仆马狄》（1940）、《高加索灰阑记》（1945），都不拘泥于细节真实，而赋予平凡事物以普遍的生活哲理；以现实生活为题材的剧本《卡尔大娘的枪》（1937）、《第三帝国的恐惧和灾难》（1938）都是主题鲜明、观众反应强烈的作品。

30年代末，布莱希特还参与了两次关于现实主义的论战。一方以卢卡契为首，强调继承19世纪批判现实主义传统，以托尔斯

泰、巴尔扎克为榜样，反对形形色色的现代主义思潮；另一方以布莱希特为首，强调现实主义的涵义是随时代发展的，是丰富多彩的，强调革新、创新，形式要为内容服务。虽然布莱希特没有直接发表论战文章，但他始终在认真思索，写下了八万余言的笔记，见解精辟，论证有力，是对现实主义美学的重要贡献。

二战结束以后，布莱希特在回国途中，对现实主义的论战与叙事性戏剧的创作经验作了高度概括的全面总结，这就是有“新诗学”之称的《戏剧小工具篇》（1948）。这本著作以论纲的形式全面概括了他的非亚里士多德式的戏剧主张、理论、美学思想和演剧方法。与亚里士多德规定的戏剧“不采用叙述法”相反，他“采用叙述法”作为科学时代戏剧的新形式；与感情共鸣相反，他采用“间离法”。全书对时代与美学、科学与艺术、生活与戏剧、教育与娱乐、表现与体验、理智与感情、现实主义与现代主义、继承与革新、内容与形式、演员与角色、角色与观众等各个方面的辩证关系，都作了深刻的论述，见解独到，自成一帜。

1948年10月，布莱希特返回德国，定居东柏林，并领导柏林剧团，一面继续他的叙事剧实验，一面培养年轻一代的导演和演员。1954年柏林剧团访问莫斯科，上演《大胆妈妈和她的孩子们》，获得巨大成功，被授予国际斯大林和平奖；1955年柏林剧团应邀赴巴黎演出《高加索灰阑记》，赢得一片喝彩，被称为“最出色的戏剧实践”。这两次演出获得圆满的成功，意味着独树一帜的布莱希特的史诗剧以独立的体系，崭新的面目走出国门，走向世界，赢得了广泛的世界性声誉和众多的追随者。连他的论战对手卢卡契也不得不公开承认，布莱希特是创作了“伟大作品”的“社会主义现实主义者”，是能“与易卜生、萧伯纳和契可夫并肩媲美的伟大戏剧家”。

1956年8月17日，布莱希特因心肌梗塞而病逝。但他以毕生精力所创建的非亚里士多德戏剧体系，将使他的英名永驻马克思

主义美学与世界现代戏剧的光荣史册。

荣格有句名言：“不是歌德创造了《浮士德》，而是《浮士德》创造了歌德”。这跟我们说的“时势造英雄”是一样的意思，是唯物反映的观点。布莱希特所创立的反传统的戏剧美学体系，同样也是受时代制约的，是特定时代的产物。

布莱希特的戏剧美学体系产生于“帝国主义动荡和由帝国主义引起的动荡的时代”。腐朽没落的资本主义制度导致社会政治生活风云激荡，革命与反革命、前进与倒退、社会主义与法西斯主义，在德国大地上展开了生死搏斗。劳工大众浴血奋战建立的“自由德意志社会主义共和国”，在德国大资产阶级和容克地主的联合进攻下遭到了惨痛的失败，代之而起的“魏玛共和国”成为德意志民族坠入灾难深渊的滥觞。1933年，代表德国垄断资本利益的希特勒攫取国家政权，实行了德国历史上最野蛮、最黑暗、最反动的法西斯专制统治。布莱希特亲历了1918年的革命及失败过程，体验了法西斯专政下长达15年之久的颠沛流离的流亡生涯。因此，认识并改变这个不合理的世界，就成了他始终不渝的奋斗目标。

同时在文化精神领域，各种资产阶级反动思潮大肆泛滥，非理性主义盛极一时。集一切反动思想之大成的法西斯主义、利用垄断在自己手中的宣传武器，竭力宣扬神秘主义和信仰主义，鼓吹反理性主义和享乐主义，敌视科学文化和马克思主义的传播。纳粹思想家卡尔·瓦格尔蒙然叫嚷：“我憎恨并蔑视任何形式的智力，它根本什么也证明不了。”声称：“唯智论——这是纳粹世界观的不共戴天的敌人。”^[1]而“天命”、“灵感”、“玄理”、“本能”、“权力意志”、“血统感应”等等不可捉摸的东西，却成了纳粹对抗科学与理性、维护专制统治的罪恶手段。著名作家茨威格在描绘德国这个时期的思想状况时说：“这是一切不受理智控制的狂言怪论的黄金时代，神

[1] 引自苏联《文学学习》1986年第1期第157页

智学、相心术、招魂术、梦游术、人智学、手相术、笔相术、瑜伽学说以及帕拉泽尔苏斯（1493—1541，德国医生和自然科学家）的神秘主义等等。^①各种非理性主义竞相出笼，正是纳粹出于愚弄民众、反对革命的罪恶图谋而大肆鼓噪的结果。布莱希特反对各种形式的非理性主义，认识到“解释世界、改变世界”是戏剧艺术的根本宗旨，所以须臾都离不开科学与理性。

当时，德国的艺术领域内形式主义和享乐主义思潮泛滥。这个阶段随着大批中小企业的破产，一批垄断企业的产生，德国资本主义经济进入相对稳定阶段。新一代的资产阶级拼命追求物质享受，正像歌德时代的德国小市民一样，他们“全神贯注在光明磊落地挣来的和光明磊落地获得的地产上面。”为了迎合德国资产阶级的艺术趣味，资产阶级作家和出版商大量炮制和兜售那些低级下流、粗俗不堪的文学作品，用风花雪月、缠绵悱恻、男欢女爱、甜情蜜意、奇风异俗来麻醉、腐蚀读者的精神世界。20年代初在柏林组建的戏剧康采恩，不仅拥有自己的剧场和剧团，上演迎合资产阶级口味的剧目，而且还高价雇佣一批著名的作家、导演和演员，以保障高额的票房收入。这种资产阶级的戏剧艺术，正如布莱希特一针见血地指出的，是“夜间消遣的推销站”、“资产阶级麻醉商店的一个分店”。^②

物极必反。面对这样的时代背景、社会环境和文化氛围，布莱希特与他的合作者一起“反其道而行之”，努力创造一种完全区别于“残忍的行乐”的非野蛮人的新戏剧、新艺术。^③这种新戏剧是以科学与理性为基础的、以解释世界和改变世界为目的的无产阶级的戏剧艺术。

① 茨威格：《昨天的世界》第 277 页，1962 年德文版。

② 《布莱希特论戏剧》第 4 页，中国戏剧出版社，1990 年版。

③ 《布莱希特论戏剧》第 18 页，中国戏剧出版社，1990 年版。

布莱希特认为，历史上所有上升的阶级，都是推动现实的力量、决定现实发展的阶级，它能提出解决社会问题的任务与方法，推动生产力的继续发展。任何伟大的文学艺术，要保持自己的先进性与创造性，就必须跟该时代的上升阶级同呼吸共命运，“同上升的阶级密切合作”。^①据他分析，18、19 世纪的欧洲，上升阶级是资产阶级，反映与描写资产阶级取代贵族的作家作品，都属于先进者的行列。如博马舍在《费加罗的婚礼》中，描写仆人以自己的机智、勇敢和才华，嘲弄并战胜了寄生的、昏庸的贵族阶级，宣告了新兴资产阶级的胜利。而到了 20 世纪的欧洲，无产阶级成了上升阶级，资产阶级成了没落阶级，因此只有与无产阶级保持“密切合作”的艺术，才是进步的新戏剧新艺术。布莱希特毕生为之奋斗不息的非亚里士多德戏剧体系，实质上就是新兴无产阶级的戏剧体系。

针对非理性主义与享乐主义，布莱希特特别强调科学与理性。因为科学与理性总是与上升阶级相共而生、相伴而行的。新的戏剧艺术要履行自己的历史使命，就要以科学为基础，以理性为指针。因为“作为人的共同生活——亦即我们的生活——在一个全新的范围内是由科学决定的。”^②他引用爱因斯坦的话说：“我们这个时代有大量具有发明创造精神的英才，他们的许多发明足可大大地减轻我们的生活重负。……但是商品的生产 and 分配仍然处于完全无组织状态，使得每个人不得不在恐惧中生活，担心自己终于有一天会被抛掷在经济循环之外。再者，生活在各个不同国家的人们不时地相互残杀，这就使得每一个为未来着想的人总是在惊恐中度日。产生这些现象的原因，是由于大多数群众的智慧和品性，远比那些为社会作出宝贵贡献的人的智慧与品性低下。”^③换句话说，

① 《布莱希特文集》第 2 卷第 197 页，1967 年德文版。

② 《布莱希特论戏剧》，第 10 页。

③ 《布莱希特论戏剧》，第 58 页。

现代科学为人类在开发与征服自然中获得了辉煌的成就，却由于资产阶级的羁绊，这些成就很少能够为人类造福，人类对自身、对社会还了解太少。布莱希特说：“尽管人们对事物本质的认识已达到这样的深度和广度，假如他们对人的本质，对人类社会总体的本质缺少认识，他们还是无法主宰自然界，使其成为造福人类的源泉。甚至可能使它变为灾难的根源。就是这个缘故，那些重大的发明与发现总是成为对人类的可怕威胁。”^①而要准确、深刻地认识人和社会的本质，就离不开社会科学，离不开马克思主义。

科学是理性智慧的结晶，艺术是生活美的升华。貌似水火不容，实乃水乳交融。布莱希特认为：“科学和艺术共同点，在于二者皆为轻松人类的生活而存在，一个服务于其生计，另一个服务于其娱乐。在未来的时代，艺术将从新的生产劳动中汲取娱乐，这种生产劳动能够大大改善我们的生计，这种生产劳动倘不受羁绊，可能是最大的娱乐。”^②意即在共产主义时代，在消灭了资产阶级的羁绊之后，科学与艺术将融合在人类的生产劳动之中。生产劳动既包涵有改善生计的科学，又包涵有娱乐人生的艺术。而在现代社会里，一切进步的艺术与科学都应当成为不可分割的有机整体，艺术需要科学，科学也需要艺术。因为“科学可能是娱乐的，但并不是所有的娱乐都能搬上舞台。”^③只有包涵着科学内容的娱乐，才是有价值的艺术。布莱希特明确指出，科学时代的戏剧艺术，“只要它是一种表现重大题材的戏剧艺术，就不可避免地要同科学发生越来越密切的关系”。因为“对于像剧本这样描写人的社会共同生活的篇幅长、内容复杂的作品，单是个人实践所提供的知识肯定是不够用的。离开经济和政治，我们同时代人的行为方式是无法理解

① 《布莱希特论戏剧》第 57 页。

② 《布莱希特论戏剧》第 13 页。

③ 《布莱希特论戏剧》第 13 页。

的”。^① 确实，“正确地运用现代科学于艺术，特别对戏剧有着不可估量的益处”。^② 只有用科学思想武装头脑，才能深刻地认识错综复杂的社会现象。布莱希特满怀深情地说：“假如戏剧，甚至整个艺术，能够给人们提供一个符合世界本来面貌的图像，那对人类该有多大的帮助啊！”^③

由此可见，时代呼唤着科学，科学呼唤着艺术。戏剧艺术不是别的，是解释世界、改造世界的工具。虽然戏剧有娱乐功能，审美功能，却不过是为目的服务的手段，为内容服务的形式。布莱希特在《关于歌剧的说明》一文中谈到科学时代的戏剧时，曾直言不讳地说：这种戏剧的意图就是“变消遣品为教材，把娱乐场所变成宣传机构”。^④ 而这样一种重科学、轻审美，重教育、轻娱乐的戏剧观念，不仅制约并且完整地体现在布莱希特的戏剧理论与创作实践之中。

关于这点，还可以从布莱希特有关美的观念得到进一步的佐证。布莱希特对美的观念没有作过明确的阐释，但他反复说过，正确的、真实的、就是美的；以绝对独特的姿势与表情去表现现实，就是艺术，就是美。他贬低享乐美，推崇科学美，认为科学态度有自己的美，鼓吹写作一部关于精密科学的美学。^⑤ 可见布莱希特的戏剧观念与美的观念的原则是一致的。

此外，形式是为内容服务的，随着美的内容的变化，与之相应的美的形式也必然随之而发生变化。布莱希特认为，美的观念、美的形式是受时代、社会关系和现实生活制约的，是不断发展变化的，用 19 世纪批判现实主义的作家作品来规范 20 世纪的作家作

① 《布莱希特论戏剧》第 144 页。

② 《布莱希特论戏剧》第 72 页。

③ 《布莱希特论戏剧》第 58 页。

④ 《布莱希特论戏剧》第 4 页。

⑤ 《布莱希特论戏剧》第 5 页。

品则是本末倒置，是明显的错误。所以不仅美的内容要随着时代的变化而不断更新，美的形式也应随着美的内容的变化而不断变化。新的时代、新的内容决定了新的美的形式，也需要有新的美的形式。同时，任何形式只要能够表达新的内容，或者能够为新的内容服务，不管它是新的还是旧的，都是好的美的形式。布莱希特反对脱离内容的形式主义倾向，认为那是“现代资本主义艺术腐朽没落的典型倾向。它们竭力通过‘更新’外部形式来给旧内容和反动的思想披上‘新的外衣’。是一种思想欺骗”。^①但是，为内容服务的形式，为发展了的内容所需要的形式，则应当丰富多样，姿奇采异，不应该受到任何陈规旧习的制约与束缚。所以布莱希特对于各种现代派艺术并不采取否定态度。他认为时代在发展，审美风尚在变化，象征主义、表现主义、意识流、未来主义等也不能一概否定，作为一种审美形式，只要它们能为新的审美内容服务，就是无可非议的，其中也必然会涌现某些杰出的作家与作品。

总之，布莱希特按照自己的戏剧观念和美学观念，始终不渝地追求创立一种能够准确反映 20 世纪社会生活的非亚里士多德的戏剧体系。这种新的戏剧体系要求“以辩证唯物思想作为认识生活、反映生活的哲学基础，用叙事诗般自由开阔的戏剧形式和叙事手法，并采用新的演剧方法，把人类生活表现为可以认识的、能够改变的；从而激发人们变革社会现实的热情和愿望，投身改革社会的斗争”。^②这是对布莱希特戏剧美学思想的较为完整的概括。

二、史诗剧的理论基础与教育功能

在戏剧革新的历程中，布莱希特把自己创立的区别于传统戏剧的新戏剧，即非亚里士多德式戏剧，先后称之为叙事戏剧、史诗

^①《布莱希特研究》第 301 页，中国社会科学出版社 1984 年版。

^②《布莱希特论戏剧》译序第 1 页。

戏剧和辩证戏剧。“名”异而“实”基本相同。我国著名戏剧家黄佐临先生在作关于布莱希特戏剧的报告时，最早把“Das Epische Theater”这个术语译成“史诗剧”。史诗在欧洲文论中是与抒情诗、戏剧并列的三大文学体裁之一。史诗是指表现那些重大社会历史题材或英雄故事的、结构宏大的叙事性韵文作品，如荷马史诗。15世纪之后，韵文体史诗逐渐发展成散文传奇；在莎士比亚历史剧和流浪汉小说中，“史诗”又被理解为一系列松散地联系在一起的事件。所以，凡是能够广泛而深刻地反映一个历史时期社会风貌的作品，往往被誉为史诗性作品。而布莱希特的戏剧理论及创作的要旨，就在于应用史诗艺术的叙述方法，在舞台上表现既有广度又有深度的现代社会生活的真实面目并展示其发展变化的趋向。因此，史诗剧的概念还是比较合乎布莱希特戏剧的基本涵义的。

欧洲的传统戏剧理论是由亚里士多德的《诗学》奠基的、为黑格尔的戏剧美学所丰富发展的。“戏剧性”是欧洲传统戏剧的核心范畴。有没有“戏剧性”，往往成为衡量一部作品是否属于戏剧范畴的首要标准，成为衡量一部戏剧作品优劣的重要尺度。但什么是“戏剧性”呢？黑格尔是从矛盾冲突的高度谈戏剧性的，他说：“真正的戏剧性的进展是奔向最后结局的不断前进。冲突是突飞猛进的转折点：一方面一切进展都奔赴冲突的爆发；另一方面相互对立的心情、目的和活动的决裂和矛盾也急需达到一种和解，急需达到最后结局。”^①所以戏剧性离不开矛盾冲突，没有矛盾冲突就没有戏剧性，没有戏剧艺术。英国戏剧理论家阿契尔认为，戏剧的实质是“激变（或译“危机”）：一个剧本在或多或少的程度上总是命运或环境的一次急速发展的激变，而一个戏剧场面，又是明显地推动着整个根本事件向前发展的那个总的激变内部的一次激变。我们

转引自余秋雨：《戏剧理论发展史》第474页，上海文艺出版社1983年版。

可以称戏剧是一种激变的艺术，就像小说是一种渐变的艺术一样。”^①但后来他又把“激变”分成“戏剧性激变”与“非戏剧性激变”两类，并把“戏剧性”的“唯一真正确切”的涵义扩展为：“任何能够使聚集在剧场中的普通观众感到兴趣的虚构人物的表演。”^②虽然与他的“激变”说有了明显的不同，但侧重点还在于外部的行为动作。美国戏剧家贝克教授认为，能引发情感的动作是戏剧的根本要素。所以“戏剧性”的涵义可归纳为：以虚构人物的表演，通过情感渠道，使场内普通观众发生兴趣，这就叫做有戏剧性。”^③各人强调的重点虽有不同，但都承认戏剧要有“戏剧性”，正像“电影味”、“小说味”之于好电影、好小说都不可或缺一样。作为一个审美范畴、“戏剧性”的内涵相当复杂，它是传统戏剧审美特征的综合概括，包括了“形体动作”、“矛盾冲突”、“情感共鸣”等诸多要素。归纳起来，所谓“戏剧性”的涵义，就是在假定性情境中展示直观的动作，在动作的因果发展中展开矛盾冲突，并设置悬念和解决悬念，以及由此而引起情感的反应和体验。其中“冲突”与“激情”是构成“戏剧性”的核心内容。所以传统戏剧总是通过人物对话的形式，在“行动”（矛盾）或“对立的行动”（冲突）中展示社会生活的矛盾冲突，激发人们的情感和体验。可以说，没有矛盾冲突，就没有戏剧，没有情感共鸣，就没有戏剧艺术。戏剧艺术是与冲突、激情联袂而生的。因此，尖锐的冲突、跌宕的情节、紧凑的结构、强烈的共鸣，正是传统戏剧所共有的特征，也是戏剧性的集中体现。

而“反其道而行之”的非亚里士多德式戏剧，即史诗剧，则以“叙事性”为核心范畴。“事件”与“理智”是构成叙事性的两个基本要素。它是通过叙述评判的形式，使题材与事件经历陌生化过程，

① 转引自《戏剧理论发展史》，第 572 页。

转引自《戏剧理论发展史》，第 575 页。

③ 转引自《戏剧理论发展史》，第 581 页。

从而引起观众惊愕，取得理智的收获。这种戏剧，主要不是通过共鸣达到净化情感的目的，而是通过评判达到认识的提高。布莱希特认为，自有戏剧以来，就同时存在着叙述性因素和表演性因素，只是在发展过程中出现了完全排斥叙述性因素的戏剧。这就是理论精湛、体系完备、影响深远的亚里士多德式戏剧。亚氏的《诗学》从艺术摹仿自然的基本观点出发，认真总结了古代戏剧的艺术实践，对悲剧艺术作了精辟的概括和阐发。他说：“悲剧对于一个严肃、完整、有一定长度的行动的摹仿；它的媒介是语言、具有各种悦耳之音，分别在剧的各部分使用；摹仿方式是借人物的动作来表达，而不是采用叙述法；借引起怜悯与恐惧来使这种情感得到陶冶。”^①他还第一次提出并阐释了戏剧艺术的六要素：动作（情节）、语言、表演、思想、性格和音乐（歌唱），奠定了欧洲戏剧发展的理论基础。毫无疑问，亚氏戏剧理论在世界戏剧史上具有无与伦比的特殊地位。他的后继者在理论与实践两个方面，不断地丰富与发展着这个戏剧体系。贺拉斯的“寓教于乐”，布瓦洛的“三一律”，特别是黑格尔的戏剧美学，对亚氏的戏剧理论体系的丰富与发展，作出了创造性的历史贡献。而到了 19 世纪，以“体验”与“共鸣”为特征的斯坦尼斯拉夫斯基戏剧，则把亚氏的戏剧体系沿着情感的方向，推到了新的历史高度。

但与此同时，非亚氏戏剧体系的戏剧改革也在悄悄地、始终不渝地进行着。从希腊悲剧开始，经过中世纪的神秘剧，西班牙的宗教剧，伊丽莎白时代的历史剧，到德国 18 世纪狂飚突进时代的戏剧，以及 19、20 世纪的表现主义戏剧，走的都是非亚氏戏剧的道路。布莱希特认为，从最近两代人起，严肃的欧洲戏剧处在一个实验时期。这个实验是沿着两条线索、两个方向交叉进行的，一个就情感线索、沿着增强娱乐功能的方向，另一个就理智线索、沿着提

① 《诗学》第 18 页，人民文学出版社 1962 年版

高教育功能的方向。戏剧艺术的娱乐功能与教育功能既是有机统一的，又是矛盾对立的；片面强调娱乐功能，就可能削弱乃至扼杀教育功能；片面强调教育功能，也可能使娱乐功能丧失殆尽。“戏剧发展趋势迫使娱乐与教育这两种功能融合起来。”“假如想使这种种努力获得一种社会意义，它就必须使戏剧最终要具备这样的能力，用艺术手段去描画世界图象和人类共同生活的模型，让观众明白他们的社会环境，从而能在理智上和感情上去主宰它。”^①这是布莱希特在总结自己的戏改经验和教训之后，在晚年提出的戏剧改革的方向和模型，也是对他的史诗剧理论的比较完整的概括。

布莱希特史诗剧理论的出发点，是对传统戏剧的反感与憎恶，目的是为了最大限度地发挥戏剧“解释世界、改变世界”的社会教育功能。布莱希特抨击德国古典戏剧的矫揉造作，颠倒了戏剧与生活的关系；更把批判的矛头直接指向正在许多国家流行的“体验型戏剧”。他认为，这种戏剧的目的只有一个，就是执意要控制观众的感情，阻止他们用自己的头脑思考；观众被“剧情”吸引住，跟剧中的人物发生情感共鸣，于是观众的思想就被置于一种无批判力的状态。对此，布莱希特形象地描述、尖锐地嘲讽说：“让我们走进这样一座剧院，观察一下它对观众所产生的影响。只要我们向四周一望，就会发现处于一种奇怪状态中的、颇为无动于衷的形象：观众似乎处在一种强烈的紧张状态中，所有的肌肉都绷得紧紧的，虽极度疲惫，亦毫不松弛。他们互相之间几乎毫无交往，象一群睡眠的人相聚在一起……当然他们睁着眼睛，他们在瞪着，却并没有看见，他们在听着，却并没有听见。……看和听都是活动，并且是娱乐活动，但这些人似乎脱离了一切活动，象中了邪的人一般。演员表演得越好，这种入迷状态就越深刻，在这种状态里观众似乎付出了模糊不清的、然而却是强烈的感情；由于我们不喜欢这种状态，因

① 《布莱希特论戏剧》第 56 页。

此我们希望演员越无能越好。”^①这种入迷状态，或许正是审美的高级境界，是剧作家、导演、演员和观众所共同追求的审美目标，显然属于无可非议之列。布莱希特也并非不懂个中奥秘。对于传统戏剧，他不仅熟稔，而且在这方面有着丰富的实践经验；曾使他一举扬名的《夜半鼓声》，就属于传统戏剧的范例。但对于政府的奖励、观众的喝彩，布莱希特都并不在意，更不满意剧本剧情发展所取的媚众倾向。

为什么要反对体验型的传统戏剧呢？布莱希特说得非常明确：“为了这样一种事业，我们当然不能听任我们所看到的这种戏剧依然如故。”^②所谓“这样一种事业”，是指无产阶级的事业，社会主义的事业。换句话说，改革传统型的亚里士多德式戏剧，不是个人的好恶，而是无产阶级的革命事业对戏剧提出的要求，是新的时代、新的阶级对传统戏剧提出的革新要求。布莱希特认为，“依然如故”的传统戏剧，既不想在舞台上展现一个真实的世界，也不想正视这个真实世界的存在；他们往往“从被反映的世界本身截取一些片断”，“根据少数不完备的事物，制造一些无聊的琐事，少许表演技巧，一点点台词”，藉以强烈地打动“兴致勃勃的观众的感情”。这样的传统戏剧不仅无法使观众“了解他们切实生活于其中的这个世界”的内在联系，而且还会把“被我们称作科学时代的孩子们变成一个畏缩的、虔诚的、着魔的人群”。^③为了改变戏剧的这种状况，适应无产阶级时代的革命要求，布莱希特主张戏剧改革要与传统戏剧“背道而行”，要变“戏剧性”为“叙述性”，变“冲突”为“事件”，变“激情”为“理智”。这种新型的戏剧就是与亚里士多德戏剧针锋相对的史诗剧。

《布莱希特论戏剧》，第 16 页。

《布莱希特论戏剧》，第 15 页。

《布莱希特论戏剧》，第 17 页。

什么是史诗剧呢？布莱希特说：“史诗剧的基本要点是更注重诉诸观众的理性，而不是观众的感情。观众不是分享经验，而是去领悟那些事情。”^①并非完全否认情感在史诗剧中的地位与作用，但必须确认，与传统戏剧不同，史诗剧不是以情感、审美为主，而是以认识、理智为主，不是要求观众“共鸣”，而是要求观众“评判”。观众只有用理智进行评判、思考，才能达到“解释世界、改造世界”的目的。而为了引导并迫使观众评判、思考，布莱希特就想方设法要阻挠、破坏演员与角色、观众与角色之间产生“共鸣”状态。

众所周知，亚里士多德式戏剧是“共鸣戏剧”，编、导、演与观众都把“共鸣”状态当作艺术追求的目标、衡量优劣的准则。可以说，没有共鸣就没有传统戏剧的审美，就没有“寓教于乐”。而共鸣状态有赖于情境幻觉。所以传统的戏剧家都非常注意营造情境幻觉。剧作家让·柔琏说：“演员必须表演得好像在家里生活一样，不要去理会他在观念中所激起的感情：观众鼓掌也好，反感也好，都不要管；舞台前面必须有一面第四堵墙，这堵墙对观众来说是透明的，对演员是不透明的。”^②角色只有活动在特定的情境幻觉之中，才能产生情感共鸣。所以情境幻觉的形成，是传统戏剧艺术创造的关键。斯坦尼斯拉夫斯基体系探讨的核心问题，就是演员如何体验角色，观众如何与角色融为一体，形成一堵透明的第四堵墙的问题。而史诗剧恰好相反，要用“拆墙”来破坏“共鸣”，用破坏“共鸣”来迫使观众去评判、思考，最大限度地发挥社会教育功能。

“拆墙”的最好方法，就是采用叙事方式，运用“间离方法”，或者说“陌生化”方法。它要求演员不是表达感情而是表现动作；不是把自己当作“我就是角色”，而是把自己看成是“介于”观众与剧本之间的“第三者”。布莱希特说：“演员必须保持一个表演者的身份；

① 《布莱希特研究》第 23 页。

② 转引自《戏剧理论发展史》，第 501 页。

他必须把他所要表现的人物作为一个陌生者再现出来，他在表现时不能把这种‘他做这个，他说这个’删除掉。绝不能完全融化到被表现的人物中去。”^①同时也要求观众与角色保持距离，采取超然物外的客观态度，“具备一种大致类似读者仔细阅读一本书并能置身书外的态度”。^②观众应该感到轻松地跟踪剧情的发展并随时作出自由的深思熟虑的表态。演员、观众与角色只有保持适当距离，才能运用清醒的理智，对于客观对象作出恰当的评判，从而达到扩大作品思想容量、收到提高社会教育的效果。

由于布莱希特的史诗剧理论，就戏剧的本质、特征、社会功能和具体方法，都与亚里士多德式戏剧针锋相对、相背而行的，从而形成了泾渭分明的两种不同的戏剧形式。布莱希特对此曾作过全面、具体的比较：

戏剧形式的戏剧	史诗形式的戏剧
舞台体现一个事件，	舞台叙述一个事件，
把观众卷进事件中去，	把观众变为对象，
消磨他的行动意志，	唤起他的行动意志，
触发观众的感情，	促使观众作出抉择，
向观众传授个人经历，	向观众传授人生知识，
让观众置身于剧情之中，	让观众面对剧情，
用暗示手法起作用	用辩论手法起作用
保持观众各种感受，	把感受变为认识，

① 《布莱希特论戏剧》第 83 页。

② 《布莱希特研究》，第 31 页。

把人当作已知的对象，	把人当作研究的对象，
人是不变的，	人是可变的，而且正在变，
让观众紧张地注视戏的结局	让观众紧张地注视戏的进行，
前场戏为下场戏而存在，	每场戏可单独存在，
事件发展过程是直线的，	事件发展过程是曲线的
自然界是不会发生突变的，	自然界是会发生突变的，
戏展示世界现在的面貌，	戏展示世界将来的面貌，
表现人应当怎样，	表现人必须怎样，
强调人的本能，	强调人的动机，
思想决定存在。	社会存在决定思想。

可见，布莱希特的史诗剧理论是个独立、完整的戏剧体系，不是对亚里士多德戏剧的某些方面的改进，而是全面的、根本的改进，开辟了戏剧艺术的新领域、新世界，而这个新的戏剧体系又是以社会教育功能为灵魂的。

与传统戏剧立足于情感不同，史诗剧立足于理智。它是以理智为核心，以社会为目的的戏剧。因此强调社会教育功能，是史诗剧的最为鲜明的特征。尤其是布莱希特掌握了马克思主义后，更自觉地强调戏剧的教育作用。认为“戏剧艺术就其功能来说类似于科学，^②其首要任务是要为人们“解释世界、改造世界”作出贡献。当然要通过戏剧的形式“寓教于乐”。但形式是为内容服务的，“乐”是

① 《布莱希特论戏剧》第 106—107 页。

《布莱希特论戏剧》，第 144 页。

由“教”决定的。为了提高史诗剧的社会教育功能，就要有新的娱乐观念，采取新的戏剧形式，走一条跟传统戏剧不同的戏剧道路。

布莱希特认为，传统戏剧强调情感共鸣和个性刻画，结果极大地束缚和缩小了戏剧的社会意义，成为广大观众的麻醉剂。因为演员与角色融合，角色与观众融合，达到共鸣状态，就会使演员和观众失去理智，失去与角色保持应有的距离；而没有距离，没有理智，就不能批判，就不能深刻认识客观的社会生活。斯坦尼斯拉夫斯基的戏剧体系是体验型戏剧的极致。虽然布莱希特不否认这个戏剧体系的成就，但他认为，这是 19 世纪资产阶级戏剧艺术的高峰，与 20 世纪科学时代的新戏剧格格不入。他说：“在新的戏剧中，当观众不再陷入梦呓般的消极的听从命运安排的立场的时候，他应当采取什么立场呢？他不应当再被人从他生存的世界中引诱到艺术世界中去，受骗上当；相反，他应当带着清新的意识被引进他生活的现实世界来。”^①“能不能用对知识的渴求去代替在命运面前的恐惧，用对人的帮助去代替对人的同情呢？”答案当然是肯定的。因为“剧院不再企图使观众如醉如痴，让他陷入幻觉中，忘掉现实世界，屈服于命运。剧院现在把世界展现在观众眼前，目的是为了观众干预它。”^②因此新戏剧要破除刺激神经的情感共鸣，破除过度的个性刻画，而代之以对知识的渴求，对社会现实关系的认识。这是增强艺术社会功能的根本前提。

但如此强调史诗剧的社会使命，是否意味着排除艺术享受、否定娱乐功能呢？不然。布莱希特曾片面地强调戏剧的教育功能，进行过教育剧的实验，创作并上演过《母亲》（1932）、《例外与常规》（1930）、《措施》（1930）等。实践证明教育效果与剧场效果并不令人满意。在反复实践的基础上，布莱希特对教育与娱乐这两种功能的

① 《布莱希特论戏剧》，第 62 页。

② 《布莱希特论戏剧》，第 63 页。

关系有了比较辩证的认识。教育功能和娱乐功能，历来是两种最基本的戏剧功能，它们彼此是对立的有机统一体；偏离教育功能而谈娱乐功能，或者反之，都必然会把戏剧功能引向误区。“教育作用的每一次提高都立即导致对娱乐作用的削弱”，“相反，那种从感情冲动出发的表演产生的感情效果，也越来越多地威胁着演出的教育价值”。^①而在被誉为“新诗学”的《戏剧小工具篇》中，布莱希特确认了娱乐在戏剧中的地位与作用。他说：“艺术服务于人类的娱乐”，“戏剧就是要生动地反映人与人之间流传的或者想象的事件，其目的是为了娱乐”。^②甚至谈到教育戏剧时还明确地说：“戏剧就是戏剧，即使是教育戏剧，仍然是戏剧，只要是好的戏剧就是娱乐的”。^③可见，布莱希特并不排斥娱乐，而且把娱乐置于戏剧艺术的首要地位。

但并非所有的娱乐都是可以肯定的新戏剧的娱乐。布莱希特反对“纯粹的娱乐，即便是悲剧对象所引起的，假如它对增长观众的知识无所裨益的话，那末这种娱乐就是毫无意义的，不足取的。”^④他认为，对娱乐要作新的广义的理解，不能局限于个人的“情感共鸣”之类。他说：“科学时代的戏剧能够将辩证法变为一种乐事。事物合乎逻辑的迅猛或者跳跃式的发展带给我们的惊喜，一切境况的不稳定性，事物的矛盾性中蕴含着机智，诸如此类，这些就是人类旺盛活力的种种娱乐。一切事物和一切过程都上升为生活的艺术和生活的快乐。”^⑤可见，娱乐是与社会的发展、生活的变革、人的智慧息息相关的，是社会生产劳动赋予的，因而是包含有社会生活内容的快乐。这种娱乐是“借助从解决问题的过程中得

① 《布莱希特论戏剧》第 55 页。

② 《布莱希特论戏剧》，第 5 页。

③ 《布莱希特论戏剧》第 72 页。

④ 《布莱希特论戏剧》第 54 页。

⑤ 《布莱希特论戏剧》第 42 页。

来的智慧，借助对被压迫者的同情转变而来的有益的愤怒，借助对于人性尊严的尊重，亦即博爱——一句话，借助一切足以使生产者感到开心的东西”。^① 这种科学“时代应有的娱乐”，是与理智分不开的，是与改造自然、改造社会这一娱乐的源泉分不开的。布莱希特创作和导演的优秀剧作，特别是后期他精心编导的不朽名作，如《大胆妈妈和她的孩子们》、《伽利略传》、《高加索灰阑记》等就是娱乐功能与教育功能高度融合的佐证，是铸刻在世界戏剧史上的一颗颗璀璨的明珠。

那末，如何结合戏剧的娱乐功能来强化教育功能呢？布莱希特认为，首先要关心时代，熟悉社会现实及其过程，从中汲取戏剧的重要题材，确立深刻的社会性的主题思想。因为“对于像剧本这样描写人的社会共同生活的篇幅长、内容复杂的作品，单是个人实践所提供的知识肯定是不够用的。离开经济和政治，我们同时代人的行为方式是无法理解的”。^② 捕捉所谓“单纯的个人事件”，既不适宜于戏剧艺术，也不存在脱离社会关系的纯粹“个人事件”。布莱希特强调：“戏剧只有投身于社会激流之中，跟那些最急于完成巨大变革的人一起，才能采取这样一种自由的立场。”强调要“适应时代发展我们的艺术”，要“把我们的科学时代的戏剧赶入贫民窟，在那里将公开地把自己委身给创造大量财富，然而却难以维持生活的广大群众”，“戏剧必须投身于现实中去，才有可能和权利创造出效果卓著的现实的画面。”^③ 而在谈到角色研究时，布莱希特明确指出：“演员要从剧本的动因中窥出和找到诗人关注什么，这种关注和更大的人群所关注的东西接近，或为他们服务（只有这些关注是重要的），或被他们反对。人群关注什么和诗人关注什么同样都被

① 《布莱希特论戏剧》，第 15 页。

② 《布莱希特论戏剧》，第 144 页。

③ 《布莱希特论戏剧》，第 14 页。

重要的观念所决定，为了正确表现它们，演员必须把它们变为自己关注的东西。^① 总之，戏剧工作者要从个人生活的小圈子中跳出来，投身社会和深入群众，才能从时代的洪流、社会的热点中寻找主题，汲取题材，才能使史诗剧发挥认识社会、变革现实的“教育功能”。

其次，要从个人与社会的相互关系中研究事件的社会普遍性，提高作品的思想教育意义。与传统戏剧注重人物个性不同，史诗剧注重的不是“人物”而是“事件”不是纯粹的“个性”而是社会的“典型”。这是与史诗剧的教育功能息息相关的。布莱希特认为，莎士比亚笔下的人物软弱地听从命运的摆布，社会对他不予援助。“一个典型人物的伟大和活力所起的作用仅局限于一个完全僵化的区域内。”“新戏剧却转而面向社会的人。因为人能在他的技术、科学和政治上得到全社会的帮助。”所以，“个人依然是个人。但成为一种社会现象，他的激情，还有他的命运会成为社会性的事件”。^② 这样，就使“个人”获得了普遍性、“事件”获得了社会性。布莱希特说：虚构的故事不是简单地“像它在现实生活中可能发生的那样”，“而是经过加工的事件，它们表现了故事作者关于人类共同生活的思想。各种现象并非生活中的人的简单复制品，而是按照思想加工塑造的”。^③ 可见他特别注重人的关系，注重形象的思想。甚至还说：“人物和一切，除使观众诧异外，不必让他们相信。”^④ 意即个性刻画、细节真实都是无足轻重的，只是思想才是决定一切的，而在反驳别人对此所作的批评时，布莱希特说：“传统的个性刻画”、“过于主观的表现”，“所得到的只能是对社会有害的效果”^⑤

《布莱希特论戏剧》，第 228 页。

《布莱希特论戏剧》，第 123 页。

《布莱希特论戏剧》，第 44 页。

《布莱希特论戏剧》，第 29 页。

《布莱希特论戏剧》，第 47 页。

还例举了一个有力的佐证：他和其他两位剧作家合写了一部电影，表现一个失业工人的自杀，被检查官查禁了。为什么呢？检查官说，如果这种电影把这个工人写成一个独特的、有血有肉的性格人物，那就不必查禁，因为那样自杀就成了一种有可能阻止的个人行为。但现在剧本把他写成了一个没有个性的典型，那么他的命运就成了一种无法阻止的整个阶级的命运，自杀的原因就在于政府当局没有向一大批人提供就业机会，因此剧本就有了鲜明的示威性质。布莱希特指出，我们的影片没有通过审查，但非常赞赏这位检查官对我们影片真实意图的深刻了解，他站在警方立场作了一个很好的关于现实主义的报告，告诉我们为什么要提高教育功能，就不能过分注重个性刻画和主观表现的根本原因。

此外，要学习各种科学知识，特别要掌握马克思主义原理，运用唯物辩证法这一锐利武器，深入研究社会生活的本质与规律；只有认识得深刻准确，才能体现得准确深刻。布莱希特说：“恰恰这种新的表演方法要求特别高的艺术才能和丰富的知识。”^①而谈到斯坦尼斯拉夫斯基论表演艺术的那本书时，他又说，这本书“让演员感到了自己的责任感”，却没有告诉演员“为了完成表现人类社会共同生活的任务，而需要掌握的一切东西”。^②他指出：“属于为了新的社会而去表现巨大事件的戏剧，没有对人类关系的新的伟大秩序的深刻理解和热情赞颂，就不可能做到。”^③因为没有关于人类关系的深刻理解和共同生活的知识，就无法“把世界呈现给人”。“演员具有社会感情是绝对必要的，然而却不能以此来取代对社会现状的认识，而对社会现状的认识，同样不能代替对社会本身的经常研究。”^④而要完成“呈现世界”的任务，史诗剧演员还要有进步

《布莱希特论戏剧》，第 263 页。

《布莱希特论戏剧》，第 226 页。

③ 《布莱希特论戏剧》第 247 页。

《布莱希特论戏剧》，第 244 页。

的思想和善于思考的头脑。他说：“我的规定只能由给自己保留判断自由、反抗精神和社会理想以及和进步观众有联系的演员运用，也就是本人是进步的、有健全思想的善于思考的人。”^①因而在各种知识中，马克思主义和唯物辩证法知识尤为重要。布莱希特认为，“戏剧必须表现世界，这种表现不能把人引入邪路。”而要真正做到把人引入正路。“没有辩证法指导去认识问题——是不可能做到的。”^②布莱希特本人知识渊博，经常从五花八门的知识领域中获得启迪，他关心自然科学发展，把现代科学的思维成果看作是对历史唯物主义的丰富与发展。而作为一个坚定的马克思主义者，他主要坚持从社会关系的角度考察并揭示社会的矛盾冲突以及人物的行为动机。他深深认识到，客观世界是充满了矛盾的发展过程，戏剧“要把世界表现为变化的和一个可变的世界，剧作家必须把握住它的矛盾性，因为恰恰是这些矛盾改变了世界和使世界变为可变的”。^③布莱希特三次改写《伽利略传》，此后创作《爱因斯坦传》，就是从马克思主义的理论高度揭示科学技术与社会进步之间的复杂关系，因而别开生面，发人深省。

总之，布莱希特的史诗剧，是有高度思想价值的社会教育剧，是服务于无产阶级革命事业的新型戏剧。强调教育功能，是史诗剧艺术功能的根本特征；而它所要求的娱乐功能，一方面要为发挥教育功能服务，另一方面又要体现自身的审美特点，需要有新的审美形式。

三、“间离法”史诗剧的理论核心

方法是理论的实际运用。布莱希特所确立的非亚里士多德式

① 《布莱希特论戏剧》，第 167 页。

② 《布莱希特论戏剧》，第 47 页。

③ 《布莱希特论戏剧》，第 152 页。

的观念、理论和功能，要在戏剧实践中得到贯彻和运用，就需要一整套与之相应的、行之有效的办法，这就是“*Verfremdungseffekt*”，中文有“间离效果”、“疏离效果”、“间情法”、“间离法”、“陌生化效果”等不同译法，名异而实大致相同。“间离法”或“陌生化效果”既是布莱希特戏剧理论的核心，也是他对戏剧美学的最独特的创造性贡献。以理性为基础的戏剧观念在德国有着深厚的传统，倡导这种戏剧观的，也并非布莱希特独然，只是他加以强调，作了理论上的探讨与规定，树起了新戏剧的旗帜；“间离法”是布莱希特在广泛汲取他人艺术经验的基础上，根据舞台实践经验，不断摸索，提出的排斥共鸣、破除幻觉、保障距离，加强评判的一整套独特、崭新的戏剧方法。布莱希特究竟由“间离法”引出新的戏剧观念，还是由新的戏剧观念引出新的方法，学术界尚有争论；但就总体而言，两者是相辅相成的。布莱希特是个创造精神极强的剧作家与诗人，从他的戏剧活动开始就在尝试一种新的戏剧，即既区别于自然主义的，又不同于表现主义的叙事性戏剧，或者说史诗性戏剧。理性的叙事观念和评判的间离法就在理论研究与戏剧实践中相互推动，相互丰富，形成了完全区别于戏剧性戏剧体系的叙事性戏剧体系。“间离法”的特殊意义就在于找到了一条实践新戏剧理论的具体道路，使叙事性戏剧这面新的戏剧的旗帜牢牢地树立在世界戏剧舞台上。

间离法与共鸣法是针锋相对的。间离法要求演员与事件、演员与角色、角色与观众之间要保持距离、保持评判；有了距离才能评判，而要评判就必须有距离。共鸣方法引起的出神入迷就会导致观众与事件、与角色之间失去距离，从而失去批判的立场。演员只有作为第三者表现对象，才能避免共鸣，避免失去理性。布莱希特说：“为了制造陌生化效果，演员必须放弃他所学过的一切能够把观众的共鸣引到创造形象过程中来的方法。既然他无意把观众引入一

条出神入迷的状态，他自己也不可以陷入出神入迷的状态。^①

那么所谓“间离法”呢？布莱希特曾从不同角度作过各种理论概括。就剧中事件与人物而言，他说：“把一个事件或者一个人物性格陌生化，首先意味着简单地剥去这一事件或人物性格中理所当然的、众所周知的和显而易见的东西，从而制造出对它的惊愕和新奇感。”^②就认识主体与反映对象而言，他说：“陌生化的反映是这样一种反映：对象是众所周知的，但同时又把它表现为陌生的。”^③就戏剧欣赏的社会效果而言，他说，间离效果“就是一种使所要表现的人与人之间的事物带有令人触目惊心的、引人寻求解释、不是想当然的和不简单自然的特点。这种效果的目的是使观众能够从社会角度作出正确的批判。”^④等等。因此，“间离法”并不是一种简单的艺术手段，而是深刻的非亚里士多德式戏剧的根本方法。归纳起来说，所谓“间离法”，就是戏剧工作者有意识地在演员与事件角色之间、观众与事件角色之间、作为综合艺术的戏剧与各种姐妹艺术之间，制造一种距离，使演员与观众能以“旁观者”的眼光，运用理智作出思考与评判，从而获得对社会、人生的更本质、更深刻的认识。这种间离方法体现在非亚里士多德式戏剧的整个过程，是一种独特的认识方法和表现方法。

布莱希特的“间离法”有着深刻的认识论基础。黑格尔说：“众所周知的东西，正因为它是众所周知的，所以根本不被人们所认识。”^⑤马克思说：“统治阶级的思想在每一个时代都是占统治地位的思想。……支配着物质生产资料的阶级，同时也支配着精神生产的资料，因此那些没有精神生产资料的人的思想，一般地是受统治

《布莱希特论戏剧》，第 24 页。

《布莱希特研究》，第 204 页。

③ 《布莱希特论戏剧》第 22 页。

《布莱希特论戏剧》，第 84 页。

黑格尔：《精神现象学》，第 28 页。

阶级支配的。^① 布莱希特是个有着高度哲学理论修养的戏剧艺术革新家。他在研究哲学、研究马克思主义著作的过程中，发现社会领域还处在黑暗时期，传统的是非观念是完全颠倒是非的剥削阶级的是非观念，处于被剥削被奴役地位的阶级与群众，千百年来因袭着剥削阶级的传统的是非观念和道德观念。他意识到，“群众并不总是知道要求真实的，当他信假为真的时候，可以几百年之久而不自觉”。因此戏剧艺术的首要任务，是对广大群众进行启蒙教育，要把颠倒的是非颠倒过来，使他们认识社会、人生的真相，提高干预世界、改变世界的觉悟。而要发挥这样的社会功能，以体验为基础、共鸣为目的的传统戏剧不仅无能为力，而且“已经变得越来越是一种障碍了”。这就需要一种新型的非亚里斯多德式戏剧的“间离”法。布莱希特说：“戏剧必须使观众惊异，而这就要借助于技巧，把熟悉的事物变为陌生，^② 达到“除却所要表现的人物和事件中被认为理所当然、众所周知、明白无误的因素，使之产生惊讶和新奇的效果”。^③ 但“陌生化”或“间离”只是手段而不是目的，陌生化的目的还是为了引起理智的批判，达到对事物本质的认识。因此“间离法”实际上是马克思主义认识论在艺术领域的具体运用。把熟悉的、司空见惯的对象，经过“间离法”处理变成陌生的，引起惊讶与兴趣，然后经过主体的再批判，产生认识的飞跃，即洞悉批判对象的本质。换句话说，在阶级社会里，人们熟悉的社会现象和它的本质之间不是直接同一的，而是严重错位的；一旦用“间离”显示这种现象与本质之间的悖理与荒诞，就会产生对熟悉的现象的陌生感和惊异感，就能揭示对象的真实的未来面目。如布莱希特的著名剧作《潘蒂拉老爷和他的男仆马狄》，反映的是司空见惯的地主

① 《马克思恩格斯全集》第3卷第52页。

② 《戏剧小工具篇》，第44页。

③ 《戏剧小工具篇》，第11页。

和农民的矛盾，但经过陌生化处理，就发人深思。原来剧本写地主潘蒂拉老爷患了一种癫痫病，不发病时像狼一样凶残，但他自己觉得很正常；而发病时却像正常的普通人一样，但他自己觉得像野兽一样不正常。这样，地主老爷的兽性与人性就形成了鲜明的对照：像狼一样地欺榨农民是正常的，是受理智支配的，因而是地主的本质的表现；而偶而出现的正常人的表现，则是一种非本质的病态表现。为什么“人”会变成“狼”一样凶残呢？观众不难发现剥削制度是罪恶的根源，从而激发出要求消灭剥削制度的强烈愿望。因此要运用“间离法”就要掌握辩证唯物主义认识论的思想武器，善于变“熟悉”为“陌生”变“习俗”为“异常”。布莱希特的系列名作就是由此而获得了巨大的成功和强烈的反响。

同时“间离法”或者说“陌生化方法”也并非空穴来风、凭空创造的，它是布莱希特在长期积累并总结艺术实践经验的基础上，广泛汲取国内外各种艺术经验的结晶。“陌生化”这个戏剧概念最早见之于本世纪 30 年代中期。1935 年布莱希特在莫斯科观看了中国戏曲艺术大师梅兰芳的表演后异常兴奋，先后写了两篇专论：《中国戏剧表演艺术中的陌生化效果》、《论中国人的传统戏剧》予以推崇，首次提出了“陌生化效果”这个重要的美学概念。后来这个概念发展、扩大，成为史诗性戏剧理论的核心内容。他认为，“新的德国的戏剧实验完全独立自主地发展着陌生化效果”，德国的史诗戏剧“不但通过演员来达到陌生化效果，而且通过音乐（合唱、歌曲）和布景（字幕、电影等）创造陌生化效果”。^①梅兰芳的独特、卓越的表演艺术，为布莱希特的史诗剧理论提供了重要支柱。同时，他还受到意大利戏剧理论家黎柯波尼及其著作《戏剧艺术》、法国启蒙思想家狄德罗的《演员是非谈》的重要影响，他完全赞同他们从舞台和观众席上驱逐“共鸣”的观点，为“陌生化”方法的出现作

《布莱希特论戏剧》，第 199 页。

了最初的精神准备。此外，布莱希特或许还直接受到新的美学理论的影响。因为早在 1917 年，俄国形式主义美学家什克洛夫斯基就发表著名论文《艺术作为艺术手段》，其中就把艺术手法定为陌生化或异化方法，认为诗人的使命不在于“把未被认识的东西告诉人们，而是从新的角度来表现习以为常的事物，从而使人们对它产生异化之感”。^①而在德国、英国的浪漫主义诗学中也提出了“使一个事物陌生化，同时又为人们所熟悉和具有吸引力”、“使熟悉的事物变成仿佛不熟悉的”等等；这些观点与布莱希特的“陌生化”理论之间有着深刻的美学联系。可见，布莱希特提出“陌生化”方法并不是没有理论渊源与实践根据的。但把陌生化方法系统化、理论化，使之成为非亚里士多德式戏剧的理论核心，则是布莱希特对现代戏剧美学的一种独特的创造与贡献。

关于“陌生化”方法的具体应用，布莱希特的论述更为详尽。概而言之，在史诗性戏剧的内容方面，主题开掘、事件发展、人物分析，都要体现“历史化”的原则，即要用历史学家的眼光审视人物与环境的相互关系及其辩证发展。他在谈了什么是“陌生化”之后说：“由此看来，陌生化就是历史化，亦即是说，把这些事件和人物当作历史的、暂时的去表现。同样地，这种方法也可用来对当代的人，他们的立场也可表现为与时代相联系，是历史的、暂时的。”^②在《形象创造》一文中，说得更具体：“用历史化的观点看，人具有某种模棱两可的东西，就像一首谱写不完的乐曲。他包含的东西显然要比一个形象多，他就像他自己那样，因为时代为此提供了充足的理由；但他同时又是另一个人，时代培育了他，假如我们把他放到另一个时代去，他也就变成另一个人了。他今天是这个样，但他昨天

① 转引自《布莱希特研究》，第 206 页。

② 《布莱希特论戏剧》，第 63 页。

也许是另一个样子。它具有生物学家称之为雕塑术的本领。^①意即要站在历史唯物主义的高度，从人物与时代、环境的辩证关系中，把握人物性格、剧情发展，以及确立剧本旨意。而一旦把具体的人物与特定的时代、环境相互结合，就有可能使观众惊心动魄、惊讶万分。布莱希特举例说：将一个孕妇交给一个危害人类生存的社会制度，尽管这个社会制度坚决要她把孩子生下来，但那位孕妇却千方百计地不让胎儿出生。初看似乎有点荒诞，哪有不让孩子出生的孕妇呢？但联系具体的剥削制度，阶级统治，就不难理解孕妇的异常行为，从而使人对社会环境有更本质的认识。

而在史诗性戏剧的叙述形式方面，则要求运用各种艺术手段去实现“陌生化”的效果，而不是像体验型戏剧那样，全力以赴地创造艺术幻觉，让演员活动在规定情境之中。新戏剧的目标不同，艺术手段也要相应地改变，为实现陌生化效果服务。恰当运用夸张、讽刺、幽默、象征、寓意、譬喻等修辞手段，都能收到陌生化的良好效果。戏剧是门综合艺术，利用其中的音乐、歌唱、舞蹈、美术等姐妹艺术，以及现代科技，如电影、幻灯、字幕、皮斯卡托所偏好的机械装置等等，都可以在叙述过程中发挥“间离”作用，收到陌生化效果。布莱希特说：“戏剧艺术的一切姐妹艺术在这里的任务，不是为了创造一部‘综合性艺术品’，从而全都放弃和失掉本身的特点，相反，它们应该同戏剧艺术一起，用不同的方法来共同完成任务；它们之间的关系在于彼此陌生化。”^②如果说在传统戏剧中，编剧、导演、演员、舞台设计师等所有舞台工作人员都使尽浑身解数，要实现一个共同目标，就是创造真实的艺术幻觉，而史诗性戏剧的“间离法”，就要反其道而行之，舞台设置应该虚拟，不能太像现实的生活环境；演员与角色、观众与角色都保持距离，不能进入共鸣

① 《布莱希特论戏剧》第 237 页。

② 《布莱希特论戏剧》，第 39 页。

状态；就说戏剧语言吧，是华丽优美还是朴素自然？是清新活泼还是冷峻古板？都要服从陌生化效果，要为揭示剧本旨意、体现批判精神服务。共同目标只有一个，就是实现陌生化的状态，以便为理性开拓用武之地。

四、现实主义之争

长达几十年之久的布莱希特与卢卡奇之争，人称现代派与古典派、革新派与保守派之争，其实都不恰当，他们是马克思主义者内部不同观点的论争，各有其是，各有其非，因此没有必要扬此抑彼。究其美学观点分歧的总根源，还在于对马克思主义的认识和理解完全不一样。他们都确认社会现实是一切文艺的源泉。但如何理解现实呢？卢卡奇认为，人以及人的发展是人类历史的中心，人的完整性的破坏、恢复和维护，是近代社会矛盾斗争的核心内容，马克思主义首先是关于人的解放的学说；恢复人的完整性，使人得到全面和谐发展，就是解放的标志。马克思主义美学就是以人的解放为基石的。同时这种人的解放又是以科学的唯物史观为基础的。认定是社会的物质结构制约着人的解放程度，是人剥削人、人压迫人的社会经济制度破坏了人的完整性，使人非人化、畸形化。所以要恢复人的完整性，使人得到真正的解放，就必须改变社会的物质结构，彻底消灭剥削制度。可见卢卡契并不回避现实的阶级关系，但出发点都是人的完整性。布莱希特则认为，马克思主义首先是阶级和阶级斗争的学说，核心内容是通过革命实现无产阶级专政。所以马克思主义美学问题，首先要考虑阶级性与时代性问题，要考虑为哪个阶级服务和如何服务的问题。特别是无产阶级文学，它的根本任务就是动员人民群众为改变所有制而斗争，而不是实现人的“完整性”实现人道主义。所以“凡是‘捍卫人道主义’的口号还没有补充上‘反对资产阶级所有制’的口号的地方，那里的文学就还没有转向人民。”因此，卢卡奇对马克思主义的理解首先是“人本

论”然后是“阶级论”而布莱希特对马克思主义的理解首先是“阶级论”。然后是“人本论”。正是这种根本性分歧导致他们的文艺观点处处发生矛盾冲突，形成了两种对立的现实主义文艺观。

何谓现实主义呢？卢卡奇认为，文学上的现实主义主要是指真实地表现现实，是指现实的主要特征在文学作品中得到真实的体现。并非所有的生活现象都要求得到体现，而是要求体现能够展示某些本质规律的特征性的生活现象。当然要通过塑造性格鲜明的个性形象的途径。而布莱希特认为，“关于现实主义问题，习惯的看法是，一部艺术作品，它的现实越容易辨认，便越是现实主义的。我的定义与它不同，一部艺术作品，它的现实被驾驭得越容易辨认，便越是现实主义的。”^①所谓“驾驭”，就是掌握规律、洞察本质的意思。意即现实主义并不要求酷似生活，更不能用是否酷似生活作为衡量现实主义的标准。现实主义的关键是作品对现实的“驾驭”，越是“驾驭”得深刻，越是使观众容易认识“世界的本来面貌”就越是现实主义的。艺术应当这样反映世界，它“必须能够深入地把握社会的发展，而不仅是多多少少地给予人们一种迟钝的刺激，它需要为富有感情能够思想的人提供一个可作用武之地的人类世界。”^②布莱希特在《人民性与现实主义》一文中对现实主义曾作过具体解释：“‘现实主义的’就是揭示出社会的因果关系 / 揭露占统治地位的观点只不过是统治阶级的观点 / 写作要从那个为解决人类社会面临的最紧急的困难提出了最为广阔的解决办法的阶级立场出发 / 要强调发展的因素 / 要既具体又要让人有抽象概括的可能。”^③这是布莱希特对现实主义提出的具体要求，与卢卡奇对现实主义的

① 转引自程代熙：《卢卡契和布莱希特的现实主义》，《文艺理论与批评》1990年第4期。

② 《布莱希特论戏剧》第58页。

③ 转引自程代熙：《卢卡契和布莱希特的现实主义》，《文艺理论与批评》1990年第4期。

界说相左甚多。布莱希特认为，卢卡奇他们“成功地糟塌了现实主义，如同纳粹糟塌了社会主义”。^①

真实性是现实主义的核心问题。布莱希特对这个问题的观点也与卢卡奇针锋相对。他认为衡量真实性的标准的关键，不是细节的真实，而是“整体的真实”，即对现实有一个“整体的大无畏的认识”。他说：“不确切，甚至明显的不真实，也很少或者根本无损于大局，只要这种不确切性在某种程度上是坚实的，而不真实性也保持同样形式。”^②意即细节真实并非是真实性的必要前提。细节真实的，并不等于作品有真实性；细节不真实的，并不等于作品没有真实性。陀斯妥耶夫斯基的著名长篇小说《卡拉玛佐夫兄弟》有各种真实生动的细节描写，却并不就是现实主义作品。衡量作品是否具有现实主义真实性的标帜，就在于“必须提供人类共同生活的不同反映”。^③就是要展示阶级、阶层、集团的本质特征。文学或艺术，如果想要成为现实主义的，那就要“从塑造个性形象发展到表现人的共同生活”。这与通常所说的“本质真实”是一样的意思，与恩格斯所说的“真实地展现典型环境中的典型性格”也相近似。不过撇开细节真实而言现实主义真实性，总有不够贴切之嫌。卢卡奇从细节真实与本质真实相统一的角度理解现实主义真实性的具体内涵，或许更接近经典作家的现实主义真实观。

现实主义作品的表现中心究竟是事件还是人物？是事件过程还是人物形象？这在布莱希特与卢卡奇之间，也是争论的重要问题之一。布莱希特从破除“情感共鸣”出发，主张不是把人物而是把事件，不是把个性形象而是把事件过程，置于艺术表现的中心位置。因为布莱希特的任务不是再现真实的事件，而是把事件作为说明

① 《布莱希特研究》第 318 页。

② 《布莱希特论戏剧》，第 8 页。

③ 《布莱希特论戏剧》，第 7 页。

问题的模式，通过事件的展示予以评述，给观众以认识上的启迪。人物不过是符号，并不要求有鲜明的性格、完整的个性，其目的在于吸引读者或观众注意超越个人遭际的社会关系，最大限度地发挥作品的社会认识功能。同时，布莱希特还强调要描绘事件的发展过程，反对把现实描绘成静止的、僵死的、一成不复的。因为“解释世界”固然不可或缺，而“改变世界”更是目的所在。他认为，“旧文学只教给人们怎样顺应一个圆满的世界；新文学却展现一个变化的世界，人们能够而且必须建立一个这样的世界。”^①不展示世界的发展，便不能成为真正的现实主义艺术。布莱希特说，豪普特曼的剧本《车夫亨舍尔》仅仅在摹写现实生活，所以不是现实主义的作品；而他的剧本《职工》却是德国现实主义的典范，因为它是第一部描绘群众登上革命舞台、歌颂无产阶级解放的作品。而与布莱希特注重“事件”、“过程”相反，卢卡奇却注重人物个性形象的刻画，因为在他看来，社会现实生活的某些本质特征不是借助于抽象的评判去展现的，而是通过人物的鲜明性格以及人物活动于其中的个性化的环境去具体真实地展现的。所以刻画鲜明的个性形象是现实主义创作的中心环节。他赞扬巴尔扎克和托尔斯泰的作品，就因为在他的笔下，在人物与环境的有机统一中揭示了深刻的社会联系，显示了“于个别中见普遍”的典型意义。而英国意识流作家乔伊斯，虽然以“最大的仔细和精确”写出了人们“瞬息万变思想和感情”，但由于抹掉了人物的社会经济内容，消解了人物的个性生命，因而遭到了卢卡奇的严肃批评。可见，布莱希特和卢卡奇都确认现实主义范畴，但对于实际内涵的理解往往是南辕而北辙的。

关于现实主义的表现方法，即内容与形式的关系问题，更是这场现实主义论争的焦点。基于对马克思主义的不同理解，对于现实主义内容的不同看法，必然导致对现实主义表现方法的严重分歧。

① 《布莱希特论戏剧》，第 118 页。

布莱希特认为，形式是为内容服务、受现实制约的，因而随着现实、内容的变更，其表现形式也应当丰富而多样。他说：“关于文学形式，人们必须去问现实，而不是美学，也不是现实主义美学。真理可以采取许多方式加以扼杀和采取许多方式加以表达。我们根据斗争需要引伸出我们的美学，像引伸出我们的道德观念一样。”^①又说：“如果我们要从艺术角度真正把握住这个世界，我们就必须创造新的艺术手段和改造旧的艺术手段。今天我们要研究克莱斯特、歌德、席勒的艺术手法，但是当我们要描写新事物时，这些艺术手法就不再够用了。”^②这两段话概括了布莱希特对艺术形式的基本看法。他首先强调艺术形式、表现方法受时代、现实的制约。不同的时代和不同的现实，应当有不同于别的时代和别的现实的艺术形式和表现方法。20 世纪的无产阶级的艺术形式应当区别于 19 世纪的资产阶级的艺术形式。因此他反对卢卡奇把 19 世纪资产阶级的艺术作品当作楷模、当作形式的典范，竭力主张开拓适应社会现实的、适应内容需要的新形式、新方法。他说：“一切阻碍我们追究社会性前因后果的形式，都必须抛弃；一切有助于我们追究社会性前因后果的形式，都必须拿过来。”^③即任何形式，只要适合于揭示社会性因果联系，就是好形式。与卢卡奇相反，布莱希特不注重传统形式的继承，而特别强调新形式、新方法的创造，强调艺术形式和表现手法的多样化。由此出发，他为表现主义辩护，认为表现主义是德国文学的一个阶段，第一次以残忍和丑恶的方式表现了人的分裂以及人的不可分割性的丧失。因为第一次世界大战就以其所谓物质战役使人的彻底分裂变成了现实：人已不再是主体，而仅仅是作为部分的物化了的客体。正是在这个被毁掉的个体面前，

《布莱希特研究》，第 323 页。

《布莱希特论戏剧》，第 119 页。

③ 《布莱希特研究》第 316 页。

世界才呈现出支离破碎。所以表现主义是特定现实的反映与需要。而在谈到被卢卡奇所否定的先锋派作品时，布莱希特曾专门研究了几部先锋派作家的作品，研究诸如蒙太奇、陌生化、文体变换、内心独白等新手法，结果，他认为乔依斯的《尤利西斯》是一部“伟大的讽刺小说”，在乔依斯的作品里比在托马斯·曼或者肖洛霍夫的作品里有着更多的现实主义。相反，卢卡奇则推崇旧形式，并称之为“纯形式”，认为艺术家首先要学习和驾驭这种形式，而对于形式的革新与创造，则没有予以足够的重视。可以说布莱希特和卢卡奇对于形式问题的言论各有偏颇，但就总体而言，布莱希特强调形式的革新创造，与时代的要求是相吻合的，对艺术发展的丰富多样是有益的；而卢卡奇在重视旧形式的同时，却有陈陈相因、缺少创新的缺憾。

总之，在现实主义的诸多方面，布莱希特的观点与卢卡奇是针锋相对的，很难有调和的余地。因为卢卡奇恪守的是传统的现实主义观念，或者说属于为恩格斯所确定的现实主义范畴，以 19 世纪的作家作品为背影的。布莱希特所说的“现实主义”，已有别于传统的现实主义概念，它在形式上自由多样，带有现代派色彩；在内容上则带有机械阶级论的痕迹。布莱希特对现实主义的观点与他创立的独树一帜的非亚里士多德戏剧体系是相互吻合的。

第四章 本雅明：寓言式批评和 现代主义美学观

瓦尔特·本雅明 (Walter Benjamin, 1892—1940) 出身于一个富有的犹太人家庭, 从小受犹太教的深刻影响; 1912 年进入弗赖堡大学攻读哲学, 受到新康德主义影响; 后又在慕尼黑、伯尔尼等大学就读, 并获博士学位; 1914 年曾当选为柏林自由学生联盟主席, 积极参与学生政治活动。踏上社会后, 他就成为一名自由撰稿人进行写作。第一次世界大战期间, 本雅明结识了马克思主义哲学家恩斯特·布洛赫; 1924 年又结识了苏联女导演阿霞·拉齐丝 (Asja Lacis)。在他们两人的影响下, 本雅明认真阅读马克思、恩格斯的著作及卢卡奇的《历史与阶级意识》等, 思想发生重大转折, 逐渐走上马克思主义文艺理论的道路。1927 年他访苏回国后与当时由霍克海默任所长的法兰克福社会研究所建立了密切的联系, 每年为该所的《社会研究杂志》撰稿, 成为事实上的法兰克福学派成员。霍克海默和阿多诺等都与他交往很深。1929 年经拉齐丝介绍, 他又同著名导演布莱希特建立了友谊, 在艺术理论上深受其启示, 也为其辩护。1933 年, 由于希特勒迫害犹太人, 本雅明不得不逃亡巴黎, 并继续为法兰克福学派撰稿。1940 年本雅明本欲经西班牙转赴美国, 参加法兰克福社会研究所 (当时迁于纽约) 的工作, 不幸遭盖世太保追捕, 于 9 月 27 日在西班牙一边境小镇自杀。本雅明一生著述不算多, 但几乎集中于文艺理论方面, 且极富独创性, 主要有: 《论本体语言和人的语言》(1916)、《论〈白痴〉》(1917)、《德国浪漫派的艺术批评的概念》(1920)、《歌德的〈亲和力〉》(1924)、《单

行道》(1928)、《德意志悲剧的起源》(1928)、《讲故事的人》(1936)、《机械复制时代的艺术作品》(1936)、《什么是史诗剧?》(1939)、《发达资本主义时代的抒情诗人》(1939)、《历史哲学论片》(1940)等。他死后,从 50 年代到 60 年代,由阿多诺等人编辑、出版了他好几本论文集、书信集,后又被在欧美译成多种文字,广泛传播,使他和他的思想、主要是文艺理论和美学思想被重新发现,一时名声大振,对他的哲学、美学、文艺理论思想的研究也越来越多,形成所谓的“本雅明复兴”。美国当代马克思主义文论家弗里德里克·詹姆逊指出:“从今天的眼光看,本雅明无疑是 20 世纪最伟大、最渊博的文学批评家之一。”^①

本雅明虽然自 20 年代起开始接受马克思主义,但犹太教的神秘主义思想的阴影始终笼罩着他的思想,在他的著述中时有流露,正如他在 1931 年一封信中所承认的,“也许我可以这样说,我从来就是以一种神学意义的方式,即按照犹太教法典传授的关于经文中每一段落意义的四十九个标准进行研究和思考的。”^②这种带有神学色彩的思维方式贯穿他的一生,直至去世为止。所以,法兰克福学派的第二代理论家哈贝马斯不无理由地说本雅明的文艺批评中“意识形态批评”较少而“赎救论的批评”较多。^③本雅明的挚友及文集的一名编纂者盖绍姆·索莱姆(Gershom Scholem)进一步认为,本雅明“是一位宗教的思想家,如果不是一位神秘主义的思想家的话”,“他一直被不合其感觉、感情本意的东西所诱惑,把马克思主义谈论的术语加在其对上帝、语言和一个为本体论上的拯救所需的社会的形而上审视上面。”^④因此,本雅明的美学思想自始至终充满着矛盾,具有两重性。不过,由于他较自觉地应用马克

《德国批评的传统》,载《比较文学讲演录》,陕西师大出版社,1987年版第 63 页。

转引自美国马丁·杰伊:《辩证的想象》一书,波士顿 1973 版。

转引自沃特:《瓦尔特·本雅明,或救赎的美学》一书,纽约 1982 年版。

转引自彼德·德麦茨编:《反思》一书前言,纽约 1978 年版。

思主义观点来思考现代西方文艺发展的一些新现象、新问题，所以还是提出了许多有价值的见解，虽然其中时常夹杂着一些神秘成分。

一、“寓言式批评”理论的创立与成熟

本雅明文艺美学中一个非常有独创性的思想，是他的“寓言式批评”理论。这是他同其他德国新马克思主义美学家的最重要区别之一。这一理论也最典型地体现出其美学思想中马克思主义与神秘主义奇特结合的特点。

“寓言式批评”理论最初在《德意志悲剧的起源》中提出和实践，30年代在波德莱尔等作品的研究中趋于成熟，并一直贯彻到最后。

本雅明耗费十年心血，发表于1928年的《德意志悲剧的起源》^①，是一部用现代意识观照戏剧历史的美学著作，体现了他对现代资本主义的“寓言”式批评。该书所论的是德国17世纪巴洛克时期的悲衰剧（Trauerspiel）而非一般的悲剧（Tragodie）。他认为，古典悲剧以神话为基础，表现英雄牺牲的仪式；而巴洛克悲衰剧则展示世俗人的悲惨境遇。悲衰剧产生于当时“三十年战争”带来的巨大社会灾难，剧作家从现实的残破的废墟般的世界中看不到规范、和谐和意义，于是通过灾难性、零散性、片断性、破碎性、不连贯性的艺术意象来加以表现，如借舞台上呈现的虚墟、死亡、尸体等形象，高度风格化地暗示尘世的一切是悲惨、世俗、破碎和无意义的，从而“寓言”式地展现从废墟和死亡中升起生命的赎救。本雅明说得很明白：写这本书是“为了一个被遗忘和误解的艺术形式的哲学内容而写的，这个艺术形式就是寓言。”悲衰剧就是巴洛克时代

收于《本雅明文集》第一卷，法兰克福1955年版。以下引文凡出于该书，不一一注明。

社会现实的“寓言”。这种“巴洛克戏剧把历史事件看作一种阴谋的腐败活动。那一时期的统治者摆出一付基督教殉难者的姿态，而与他对峙的无数叛逆者中也没有一丝令人信服的真正的革命气息。行动的古典主义动机仅仅是——不满”。这是一切物的过度导致的心灵的忧郁与精神的衰败的时代的寓言表征。而本雅明在 20 世纪 20 年代专写 17 世纪的巴洛克悲衰剧，也别有一番寓意，即从 17 世纪的悲衰剧中看到了与 20 世纪艺术的某种相似性，进而看到了两个时代的相似性——衰微与破碎：“对作为世界之苦难的历史所作的世俗的解释，它的重要性仅仅存在于世界衰微的各个时期，”17 世纪“三十年战争”与 20 世纪一次大战后的废墟与破碎、灾难与痛苦，是一样的，因此，“在思想王国的寓言，就是在事物王国里的废墟。”显然，本雅明对德国 17 世纪悲衰剧的寓言式的考察，实际上是对本世纪资本主义造成的战争灾难，废墟世界、零散破碎和衰微死亡的细微感受与深刻批判，是一种与艾略特的《荒原》、卡夫卡的《城堡》对现代资本主义异化现实相同的感受和揭露。

更为重要的是，本雅明在这部力作中初步论述了“寓言式批评”的理论原则，主要是：

第一，从对巴洛克戏剧“寓言式批评”中，本雅明提出了与卢卡奇古典主义“整体性”原则相对立的现代主义原则——“残破性”。他说：“要看到感性的、健美的血肉之驱，在当今社会中的不自由、不完善和残破性，但这正是古典主义所要拒绝承认的，而这些又恰恰被巴洛克时期的寓言……以前所未有的重音强调着。”由此可见，本雅明的“寓言”观念不是抽象的、一般的，更不局限于修辞学或文体学范畴，而是有着具体的社会、历史内涵的独特美学范畴。他把“寓言”同现代社会及其艺术的残破性紧密联系起来，而同古典主义美学追求艺术的完满性、整一性相对抗。因此，不应把本雅明的“寓言式批评”仅仅看作利用寓言（修辞学）形式的批评，而应透过这种形式把握其富有现代意蕴的内涵。

第二 本雅明的“寓言”范畴是与传统古典艺术的“象征”范畴相对立的。这一点需要细心辨识。在本雅明看来，传统的“象征”观念是基于理性主义的认识论与历史观的，即象征与被象征之间的关系，由于被世界作为物质与精神关系的契合关系所决定，总是呈现为完满的统一与契合，从而导致艺术作品乃至历史进程的“有机整体”性；“整体性”是“象征之美”的核心标志。“寓言”则相反，它基于直觉观照，总是与对象之间呈现不一致，导致寓意的多重性与随意替换性，整体性被彻底消解，成为支离破碎的、内涵与外延都无法确定的现象片断，古典的象征美亦被消解，甚至以美为灵魂的古典艺术也成了问题，面临着危机。正如本雅明所指出的，巴罗克戏剧，“在寓言直觉领域中的图景是碎片和废墟，其象征之美已不知不觉地消逝，……整体性的虚假之光也熄灭了，……文艺复兴时代风靡一时的艺术，转变为成了问题的艺术，这是始料未及的”。这里有两点应当注意，一是象征更多地与理性的思索、安排相关，而寓言则属于非理性的“直觉领域”；二是象征往往趋向于意义的单一性，象征图像与被象征对象之间的关系比较明确、稳定，而寓言则相反，往往趋向于多义性，与对象间的关系是多义的、不确定的，可以互相替换的，“每一个人、每一种事物和每一种关系都可以以任何其他方式来表达。这种可能性道出了尘世间偶然无常的和必然的判断：可能性表明了这样一个世界，在其中事物并不如此严格地依赖于具体细节”。

第三，本雅明的“寓言式批评”原则，是以忧郁的精神氛围为核心、赋予已丧失意义的对象以意义的活动。本雅明说，“比喻变得陈旧而不再流行，是因为使人产生震惊是生命力的表征”，陈旧的比喻没有生命力，“如果在忧郁的目光注视下的对象曾是深含寓意的，那么，也许变得陈旧的隐喻就使对象中的生命悄然流逝，对象仅仅成为一个毫无新意的僵死之物；它只能把自己放置在寓言家面前，把自己毫无保留地交给他。换言之，现在对对象来说，已毫无

能力昭示出价值与意义，它只能接受寓言家愿意借给它的意义。寓言家把意义灌输给它，他自己则沉入其中，寓居在里面：这一切必须从本体论意义上而不是心理学意义上来理解。在他手里，所讨论的事物变成了他物，说着别的事情，这对于他成为打开一个隐蔽的知识王国的钥匙，而他则把它誉为自己的纹章。这便是包含在作为笔迹的寓言本质之中的事”。这段话内容很丰富，需要略加阐释：

（一）陈旧的比喻丧失了令人震惊的内在生命力，其对象也就陷于僵死而丧失意义与价值，它本身已无法产生和昭示意义；（二）这时，要恢复对象的生命与活力就要靠寓言家，寓言家赋予对象的意义，他自己则寓居于其中；（三）寓言家这种赋予对象以意义的活动须以忧郁的精神为核心，对象只有通过忧郁的笼罩，方有可能获得意义；（四）这种以忧郁心态赋予对象以意义的活动就是本雅明心目中的“寓言”而作为寓言它指着对象说的则是别的事即以他物说一物（对象）；（五）这样，一方面对象获得了新的生命与意义，另一方面透过对象发现了隐蔽于背后的新的知识，于是寓言成为开启“隐蔽的知识王国的钥匙”；（六）寓言是寓言家的“纹章”与标记，他创造寓言，并通过寓言表明他是寓言家；（七）寓言的“本质”是一种“笔迹”（Script），即寓言家的“笔迹”，它应是寓言家主体心迹的流露；（八）本雅明明确指出，对这一切应“从本体论意义上而不是心理学意义上来理解”，这就是说，对于寓言与寓言家应从其社会存在论角度加以考察，应探讨进入现代社会，何以寓言原则会取代象征原则而居于支配地位。这实际上是本雅明为自己的“寓言式批评”原则提供现实根据。

《德意志悲剧的起源》是本雅明“寓言式批评”的起源，它最初提出了“寓言式批评”的一系列思想、原则拯救了“寓言”范畴赋予其以新的美学内涵，同时以17世纪巴罗克戏剧（主要是悲衰剧）为研究对象，作了尝试性也是典范性的批评实践。这种“寓言式批评”尝试开始并未受到重视。由于是“寓言式”批评其内容相当隐

晦难解，以至于他凭此论文向法兰克福大学谋求教职时遭到失败，当时连该大学文学学院院长弗兰茨·舒尔茨和美学家汉斯·考尼留斯都读不懂它，无法对之作出评价。

但是，本雅明并未因此而改变其独创的“寓言式批评”思路，相反，在他自觉接受马克思主义之后，在 30 年代的文学批评实践中，特别是在对波德莱尔为代表的现代抒情诗的评论中，进一步发展了这种批评，在马克思主义原理的指导下，使之逐渐走向成熟。

在《发达资本主义时代的抒情诗人》一书中，本雅明把对波特莱尔及其作品的马克思主义分析同隐喻性寓言式评论极为巧妙地结合起来，达到了炉火纯青的境界。

在《波德莱尔笔下的第二帝国的巴黎》一文中，本雅明以两个大隐喻“波西米亚人”与“游手好闲者”为标题，大量引用马克思的言论，对波德莱尔及其作品进行了深刻独到的分析。

“波西米亚人”是马克思一篇文章中的提法，其中把职业密谋家也包括进去了。本雅明开门见山地说：“要回想起波德莱尔的面孔，就得说出他显露出的与这种政治类型的相似。”^①他引用了马克思、恩格斯《评谢努“密谋家”及德·拉·渥德“一八四八年二月共和国的诞生”》一文中对“职业密谋家”的论述，认为“他们的生活动荡不定”，“他们的生活毫无规律”，“这就使他们列入了巴黎人所说的那种 La bohème（流浪汉）之流的人，”“这一类人的生活状况已经预先决定了他们的性格。”这种反复无常、令人难以捉摸的性质也体现在波德莱尔的作品中，“一八五〇年左右，他宣布艺术不能同功利分开；几年后他又鼓吹 l'art pour l'art（为艺术而艺术），这一切并不比拿破仑三世在议会大厦后面一夜之间把保护关税变为自由贸易更让公众猝不及防。”^②本雅明还指出，“波德莱尔的政

《发达资本主义时代的抒情诗人》，三联书店，1989年版第29页。

② 《发达资本主义时代的抒情诗人》，第30页。

治洞察力并没有从根本上超出这些职业密谋家。无论他同情宗教反动还是同情一八四八年革命，其表达都是生硬的，其基础都是脆弱的，”他“所表达的不如叫作煽动的形面上学”；甚至马克思在密谋者身上遇到过的恐怖主义的白日梦也能在波德莱尔身上找到相应的东西”；七月革命时，“街垒才是密谋者活动的中心”而“在总结《恶之花》的那首残缺的‘致巴黎’一诗中，波德莱尔在告别这座城市前并没有忘记参拜一下街垒，他记起了‘筑起街垒的神奇石头’。”^①

接着，本雅明又从“密谋者”的隐喻形象转到“拾垃圾者”的另一隐喻形象，进一步展开对波德莱尔的评论。他从分析波氏《拾垃圾者的酒》一诗入手，指出，“当新的工业进程拒绝了某种既定的价值，拾垃圾者便在城市里大量出现。他们为中产阶级服务并在街头构成了一种家庭手工业。拾垃圾者对自己的时代十分着迷。对穷人的最早关注落在了他们身上”；“每个属于波西米亚人的人，从文学家到职业密谋家，都可以在拾垃圾者身上看到自己的影子。他们都或多或少地处在一种反抗社会的低贱地位上，并或多或少地过着一种朝不保夕的生活”，在适当时候，他们会“同情”无产阶级的反抗，但与无产者本身仍然不同。^② 本雅明据此对波德莱尔的《反抗者》组诗进行了剖析，指出其诗中一方面“带着一种亵渎神明的调子”，“它表明波德莱尔在任何时候都能保持一种忤逆的不恭不敬的立场”，另一方面却包含着某些“神学的内容”；他并对“是什么迫使波德莱尔把自己对当权者的激烈反抗置入一种激烈的科学形式中”的问题，作了精彩而令人信服的回答。他首先分析了无产阶级六月革命失败后法国的政治形势，认为“对资产阶级秩序和尊严观念的抗议得到了统治阶级而非被压迫阶级的更好保护”，与此相

^① 《发达资本主义时代的抒情诗人》，第 31—33 页。

《发达资本主义时代的抒情诗人》，第 37—38 页。

对应，波氏由于对形势的深切感受和对魔鬼撒旦的两重性（“万恶之源”与“伟大的被压迫者”）的“了如指掌”（“在他看来，撒旦不仅为上层同时也为下层说话”），因而他的诗中也体现了这种“富于生命力的深刻的两重性”，“撒旦是他真正的精神支柱”；“它倾听着革命的颂歌，也倾听着执行死刑的鼓声传出‘更多的声音’”；“神权政治与共产主义”对于他不是罪恶，相反却争相吸引着他的注意力^①。

“人群”中的“游手好闲者”是本雅明评论波德莱尔的另一大隐喻。本雅明认为，巴黎社会 19 世纪中期的“拱门街”像一个“小型城市”，为各行各业的小人物、游手好闲者提供了发泄气愤的场所；虽然波德莱尔“对这种浪荡儿几乎没有什么敬意”^②，但在创作中还是给予了相当的表现。

本雅明从对城市大众中的游手好闲者的存在及其“变成了不情愿的侦探”^③这样一种特殊的社会现象出发，首先将爱伦·坡的侦探小说与波德莱尔的思想加以比较研究，提出以下一些看法：（一）波德莱尔视侦探小说文体有普遍有效性，吸收了爱伦·坡的风格，“侦探小说的分析构成了波德莱尔自己作品里的分析的一部分，……《恶之花》有作为 *dissecta membra*（其一分子）的三个决定性的因素：受害者及作案场面（如“被谋害的女人”）、谋杀者（如“凶手的酒”）和人群（如“黄昏”）。波德莱尔缺少的是能允许理智突破浓厚感情气氛的第四要素。”^④（二）“侦探小说最初的社会内容是消灭大城市人群中的个人痕迹”，爱伦·坡有关人群问题的思索启示波德莱尔写了一首《给一位交臂而过的妇女》的十四行诗，“这首诗不是把人群当成罪犯的避难所来看，而是作为诗人捕捉不到的

① 《发达资本主义时代的抒情诗人》，第 40--43 页。

② 《发达资本主义时代的抒情诗人》，第 58 页。

③ 《发达资本主义时代的抒情诗人》，第 69 页。

④ 《发达资本主义时代的抒情诗人》，第 61 页。

爱来表现的。可以说，这首诗探讨的不是市民生活中人群的作用，而是人群在充满情欲的人的生活中的作用，……诗人不但没有躲避人群中的幽灵，相反，这个令他着迷的幽灵正是这个人群带给他的。城市居民的欢乐尽管开始不然。但最终是一种爱，^{3①}“在这些诗中，人们认识到爱被大城市所玷污，这一事实揭示了诗的内在形态。”^②（三）坡在小说《人群中的人》中表明，“游手好闲者”独自一人时就感到孤独、不自在，所以他要隐藏到人群中去，而波德莱尔则“喜欢孤独，但他喜欢的是稠人广座中的孤独”^③。（四）坡笔下的人群，包括有身份的“小资产阶级作为大众的一部分所避免不了的千篇一律的状态……被夸张了”，他们从外表到行动都惊人地相似，“人们也许认为坡在说半醒半醉的浪荡儿，可实际上，他们是‘贵族、商人、律师、经济人和金融界人士’，换言之，这些有身份的人也具有某种“游手好闲”的色彩；坡“对人群的描写看起来更无人性，因为坡只讲人”普遍的、类同的人。而“在波德莱尔的巴黎，情况还没到这种地步”，在拱门街人群中，“也有要求活动空间、不愿放弃雅士们悠闲之乐的游手好闲者”，他们保持着一定的个性，其“逍遥放浪的个性是他对把人分成各种专业的劳动分工的抗议”^{4④}，这与坡的作品显然不同。（五）对于在拱门街这一古典形式与市场的现代形式中漫游的游手好闲者，坡都有精彩的描写，但波德莱尔通过人群的描写对游手好闲者有更深刻的揭示，他们是“一些被波德莱尔遗弃在人群里的人”，“人群是那些被遗弃者的最新的麻醉药”，他们“所屈就的这种陶醉，如顾客潮水般涌向商品的陶醉”。^⑤本雅明引用马克思关于“商品的灵魂”的说法，认为游手好

《发达资本主义时代的抒情诗人》，第 63 页。

《发达资本主义时代的抒情诗人》，第 64 页。

《发达资本主义时代的抒情诗人》，第 68 页。

《发达资本主义时代的抒情诗人》，第 72 页。

《发达资本主义时代的抒情诗人》，第 23 页。

闲者正是这种商品灵魂“移情”，“移情就是游手好闲者跻身于人群之中所寻求的陶醉的本质”；波德莱尔“含意深刻的”散文诗《人群》抓住了这一点，“委婉地提到了恋物症”，其“敏感的天性与此产生了强烈的共鸣；对无生命物体的移情是他的灵感的源泉之一”^①。这就深刻揭示了波氏“游手好闲者”形象背后的商品拜物教的本质。本雅明也指出了波氏的不足，与恩格斯对伦敦街头人群的社会分析相比，“波德莱尔所写的听起来就朦胧含糊了”，其原因在于波氏所属的小资产阶级当时“刚刚开始走下坡路。他们中的许多人有朝一日不可避免地要意识到他们劳动的商品性质；但这一天还没有到”^②，这正是波氏局限性的阶级、历史根源。

此外，本雅明还将波德莱尔与雨果作了发人深思的比较。他指出，“人群是抒情诗的一个新主题”，雨果首先“为诗开辟了了这个主题”，但在表现这一主题上，雨果与波德莱尔大不相同：（一）“在雨果那里，人群是作为沉思的对象进入文学的，汹涌的大海是人群的模式。沉思于这种永恒的景象的思想家是人群的真正探索者。他像坠入大海的怒涛中一样失落在人群中”；而波德莱尔的《巴黎风光》却以“呼唤拥挤的城市为开篇”^③，他对“人群”的体验是“行路人在大城市拥挤和喧嚣中所经受的，这也使他的自我意识更加警觉”，本雅明在括号内说明这是“对于游荡的‘商品’本质上就保持这种自我意识”。可见他认为波氏的思想更有现代性，其对现代城市涌动的人群的商品化倾向比雨果更为敏感和警惕。（二）雨果与“人群”相通，“它给他的思想提供了活动地”其《沉思的爱好》一诗“给我们提供了一个精彩的关于人群与有生命的东西西混杂合的想法”^④，在雨果的人群概念所包含的视觉情调中，社会现实的份

① 《发达资本主义时代的抒情诗人》，第 73 页。

② 《发达资本主义时代的抒情诗人》，第 76 页。

③ 《发达资本主义时代的抒情诗人》，第 78 页。

④ 《发达资本主义时代的抒情诗人》，第 79 页。

量要比它在政治上冲人群发的‘现实主义’议论重得多”^①；而“对波德莱尔来说，人群从来不是将他的思想重锤锻入世界深处的刺激物”，他对人群始终保持着一一定的距离与警惕，虽然“人群”是他诗作的重要主题之一（三）雨果通过“人群”与精神世界接触”因为“人群就是精神世界的存在方式”^②，相应地雨果作品在审美上保留着“体验那种无形力量时的宇宙般的颤栗”；而“波德莱尔对雨果很少努力理解”，他在《忧郁》等诗中表达了“征服他那种毫不掩饰的恐怖”的审美体验，与雨果“没有任何相同之处”^③。（四）本雅明最后对两人与大众的关系的异同作了精辟的总结：对于雨果来说，“大众几乎是旧时代意义上的顾客”即其读者与支持者，“雨果不是游手好闲者”；“在跟随雨果的大众和雨果所跟随的大众中都没有波德莱尔。但这个大众对波德莱尔的确是存在的。是大众的景象使他每天都要测量他的失败的深度”；雨果愿同大众血肉同躯，在大众头上挥动进步旗号，“美化了大众生存。他们遮掩了一条隔离个体与群体的门槛。波德莱尔却保护着这条门槛。这使他与波德莱尔区别开来”；但两人还有相像处，“波德莱尔同样没有看破凝聚在人群周围的社会之光。因此，他从反面给人们塑造了一个同雨果观念同样没有批判性的形象，这个形象便是英雄，波德莱尔为他的主人公在都市人群中找到了避难所。雨果把自己作为英雄放在人群中，波德莱尔却把自己作为一名英雄从人群中分离出来”^④。

从上述对波德莱尔及其作品的评论中，我们不难看出，首先，本雅明的文学批评是努力遵循马克思主义原理的，可以说，他是自觉地把经济基础决定上层建筑、社会存在决定思想意识、社会发展

① 《发达资本主义时代的抒情诗人》第 80 页。

② 《发达资本主义时代的抒情诗人》第 81 页。

③ 《发达资本主义时代的抒情诗人》第 83 页。

④ 《发达资本主义时代的抒情诗人》第 83—84 页。

的观点、阶级斗争观点与阶级分析方法等唯物史观的基本原理贯彻、渗透到具体的文学批评各环节、层次中去的，如对波德莱尔的社会地位、思想的矛盾及其在作品中的体现都剖析得丝丝入扣，极为精辟，显示了马克思主义文艺理论与美学思想的强大生命力。其次，本雅明的这种马克思主义文学批评，是在其“寓言式批评”的大框架、总思路下展开的。前述对波德莱尔的研究是以 19 世纪巴黎的城市景观为社会背景的，本雅明以“波西米亚人”与“游手好闲者”两大隐喻为切入点，然后引出密谋家、流浪诗人、拾垃圾者、醉汉、妓女、人群、大众、拱门街、商品、百货商场等一系列更为具体的隐喻意象，通过对这些意象的描述直接深入了波德莱尔其人与其作品的深处，使他想论述的主旨与观点在富有寓意的深广度上得到呈现。这是一系列隐喻最终交织组成本雅明的“寓言式批评”的总体，在这寓言总体中，各种隐喻意象交织重迭，互相渗透敞开，并与作者、作品的意象极为紧密地融合在一起。这样，一种深刻的理性思考，同具体、特殊、蕴含丰富的感性直觉的隐喻意象不假逻辑推演就直接结合起来，暗示出事物深层的复杂关系，极大地拓展了思维空间。有的学者说得好，在这种“寓言式批评”中，“对象通过一种寓言作用直接地达到概念的高度，同时其方式又把这种概念化为一种寓言。这样，实际事物的具体性的多层次的、难以归纳的意义，连同它们自身固有的异质性和相互间的强烈对比的一种无可回避的姿态呈现在意识面前。”^①这种“寓言式批评”作为本雅明的独创，到 30 年代已走向成熟，并与马克思主义原理较好地结合起来，成为本雅明式的马克思主义批评方式。毋庸讳言，“寓言式批评”也存在着先天的不足，即它常常以无过渡的、跳跃的隐喻意象作为思维脉络的纽结，来回穿梭，如过眼烟云，稍纵即逝，其寓意丰富，一方面使人目不暇接，另一方面有时却使人觉得晦涩，模糊，不

^① 张旭东：《本雅明的意义》，《发达资本主义时代的抒情诗人》“中译本序”第 16 页。

易捉摸与把握，带有某种神秘色彩。这也许与他接受的犹太神秘主义影响不无关系。

应当指出，本雅明这种“寓言式批评”之所以能在 30 年代趋于成熟，亦与其批评对象波德莱尔观照世界的独特方式分不开的，或者说，本雅明从波氏的寓言观照方式中获得了启示，吸取了营养。他发现波德莱尔是以寓言的直观方式来透视资本主义商品经济所造成的事物贬值的现象世界的，“寓言的直观方式总是建立一个贬值的现象世界的基础上，商品存在于其中的事物世界的特有的贬值现象，是波德莱尔寓言意图的基础。”^①他还借用商品与价格关系来分析波德莱尔，认为这位“寓言家时而在此、时而在彼从混乱的、供其知识支配的基础中拈出一部分来，将它们并列起来，看它们是否彼此互相适应而形成图景的意义或意义的图景。……在寓言存在中的对象，其处境与商品的状况相仿。就对象而言，它并不是被人唱着摇篮曲，将其提升到寓言家所要求的深层意义上的意味。假如对象一旦获得了这样的意味，那么，反过来这种意味就可能剥夺对象在任何时候吸收其它的意味。意味样式的急剧转换犹如价格对商品一样，在活动中，商品的意义就是：价格”^②。虽然这是对波特莱尔的寓言直观方式的一种描述，但也可以看出本雅明对这种方式是心领神会并乐意吸取的。这也正是本雅明“寓言式批评”在研讨波德莱尔的 30 年代迅速成熟的重要原因。

《历史哲学论片》是本雅明最后的论著，它虽非文学批评之作，但“寓言式批评”的思维方式却仍然坚持了下来。如其开篇就是寓言形式：“一个土耳其装束的木偶，嘴上衔着一个水烟筒，坐在一张桌子面前，桌子上放着一个棋盘……实际上，有一个矮小驼背的下

转引自德国 H·佩佐尔特：《新马克思主义美学》一书，杜塞尔多夫 1974 年版。

转引自德国 H·佩佐尔特：《新马克思主义美学》一书，杜塞尔多夫 1974 年版。

棋老手坐在边上用线操纵着木偶的手。人们能够想象哲学相应于这种方式，这木偶叫做‘历史唯物主义’，它赢得全部时间，如果它参与神学的仪式就能比较轻易地成为所有人的对手。我们知道在今天它枯谢了，使我们看不到它。^①这个寓言的寓意显然是想把历史唯物主义的时间观与神学仪式的时间观结合起来，以拯救历史唯物主义。这里，在马克思主义外面笼罩着他的犹太神秘主义阴影，寓言直观的思维方式也依旧如故。

对于本雅明的“寓言式批评”历来存在不同看法，其密友阿多诺就认为这种方式“缺乏体系和一种严密的理论基础”，“有充分理由将他归于‘直觉’逼真的或非逼真的再现”，这种“观看方式”“改变了”辩证法的“完整透视”，“成了一种将僵硬东西扩展到感情之中，将动态展开在静止中的技巧”^②。阿多诺还严厉批评了本雅明对波德莱尔的研究，说“您的辩证法缺少一样东西，即中介。在您的通篇文章中有一种把波德莱尔著作的实用内容同他那个时代的社会历史中的毗连特征，尤其是经济特征直接联系起来的趋向”，“凡您用隐喻而不是明确的术语进行表达的地方，我都能感到这种人为的成分”^③。简言之，阿多诺认为本雅明的“寓言式批评”采用“直觉”方式“缺少”理论基础”与“中介”不合辩证法。本雅明另一位挚友布洛赫则持相反观点，他不但肯定了本雅明的“寓言式批评”，而且加以阐述与发挥，认为本雅明把寓言与象征不仅看成艺术和诗的结构样式，而且将它们列为人类精神的特殊形式；他还论述了寓言与象征的不同历史起源，认为象征起源于虔诚的宗教氛围，是从宗教的想象世界中提取了象征意象，而寓言则是天然的美学范畴，“寓言的应用场所……首先是在随时能表现的、在世界范围内通用

① 汉娜·阿伦德编《启迪》纽约 1968 年版第 253 页。

② 转引出马丁·杰伊《辩证的想象》一书。

③ 见阿多诺 1938 年 11 月 10 日致本雅明的信，载 R·泰勒编译的《美学与政治》一书英文版。

的透明艺术之中，而象征应用的场所则主要是宗教和那种服务于或求助于宗教的深层象征的艺术。’^①

客观地说，阿多诺对本雅明的批评有一定的误解。本雅明自己对阿多诺的批评基本上未接受，他在回信中围绕“游手好闲者”与“拱门街”等隐喻性术语为自己作了辩护，而且抓住阿多诺在别处肯定过的“商品灵魂移情”理论加以发挥，说“我也相信这是这个词最严格意义上的理论，而且我对游手好闲者的阐述就以它为终结，这便是这一部分中理论以没有障碍的形式盛行起来的地方，……它就像光突然射入一间人为地弄黑的屋子一样，虽然这束光破碎成五光十色，但它足以产生光的本质的概念，光的焦点就在那本书的第三部分，这便是何以这种游手好闲者理论是对我多年来一直思考、而今能将其充分表现出来的原因。”^②这无疑是对阿多诺“无中介”指责的有力回答，其依据就是这种像破碎之光射入而形成光的概念的寓言直觉方式。他靠着寓言直觉方式，解决了难题，同样上升到理论、概念层次。另外，本雅明在反驳阿多诺时还谈到他的波德莱尔研究是用美学和语言学的方法，因为研究对象是诗（文学作品），不是一般的经济对象（如纳税），而这同寓言直觉方式相一致。他说：“在语言学的行文中，建立接合点是完全合理的——正如在解释古典作家时所做的那样。它给诗以特殊重力，当理解恰当时，它才有这个重力——也就是在波德莱尔那里还未得到广泛实践的东西。所以，只有当诗盛行起来时，作品才能解释其触动或惊颤，因为现在讨论的诗歌，其解释在波德莱尔看来，不应集中在纳税上，而应集中在令人陶醉的意义上”^③。这种诗学的方法，用诗的方式来阐释诗作，在审美陶醉中揭示其意义，这也正是寓言直觉的

① 转引自佩佐尔特《新马克思主义美学》，杜塞尔多夫 1974 年版。

② 本雅明 1938 年 12 月 9 日给阿多诺的回信，载 R·泰勒编译的《美学与政治》。

③ 本雅明 1938 年 12 月 9 日给阿多诺的回信，载 R·泰勒编译的《美学与政治》。

方式，而非抽象理性的方式。就此而言，本雅明的“寓言式批评”正是通过审美直觉方式超越了理论阐述的“中介”，它并未违背马克思主义的历史唯物论与辩证法。有的学者指出，本雅明“把隐喻的因素引入了辩证法”，其“中介”“是一种隐喻性质的转换”，他把马克思的上层建筑——经济基础关系模式“视为一个隐喻”，他“把一种物的关系——他的确是这样看待马克思的伟大发现的——移植到内心事物中，但他的思路却恰恰相反，他从内心事物出发，在一个隐喻的意义上捕捉到了世界的关系”^①。这便是寓言直觉把握世界的方式。我们认为这个看法是很有见地的，是符合本雅明的思维实际的。

当然，本雅明的“寓言式批评”并非完美无缺。其缺陷也正与其长处密不可分。这就是其批评时常有思维的跳跃性、逻辑的不连贯性、意义的模糊性等，这对于读者的领悟和理解带来一定的困难，也容易导致误读、曲解和歧义。

二、向现代主义倾斜的艺术观念

如同本雅明在思想上存在着奉行马克思主义与夹杂着犹太神秘主义遗迹这种矛盾现象一样，他的艺术观念与理论也呈现出以现代主义为主导倾向但不时怀恋古典主义的矛盾心态。

首先，本雅明通过对当代艺术及其赖以生存的当代社会的考察，看到了古典艺术必然走向终结，现代艺术必然崛起、取而代之的大趋势。

他从时代和社会现实的发展、变化出发，根据马克思在《政治经济学批判大纲》中关于古今社会对比的观点和艺术最终受到物质生产关系支配的唯物主义历史观，分析了当代社会与艺术。他认为，在工业革命前的物质生产方式主要是“古老的”‘手工劳动关

^① 张旭东：《本雅明的意义》，《发达资本主义时代的抒情诗人》第 23 页

系”，人际传播方式主要是取决于时间性的叙说，所以“叙事性艺术就驻足在这种关系中”；^①而现代资本主义工业社会则进入了信息时代，信息的特点是“瞬间性”，这造成“一切取决于时间的时代已一去不复返，现代人不再去致力于那些耗费时间的东西”，^②因而叙事性艺术如传统形式的小说就出现危机，“导致这一现象的决定性原因便是信息的传播”^③；相应地，古典的艺术类型如精细的象牙雕等因要耗费大量时间也衰败了。相反，现代社会信息传播的迅捷催生了与古典艺术全然不同的机械复制的艺术如摄影、电影等。本雅明因此把当代称为“艺术裂变的时代”。正是这种“裂变”导致古典艺术的衰微和现代艺术的崛起。

对于古典艺术的衰微和现代艺术的兴起，本雅明总体上采取肯定和支持现代艺术的态度。因为他看到并承认这样一种发展趋势的必然性和深刻的社会历史原因。他从马克思深入分析资本主义生产方式作出资本主义最终创造出消灭其自身的预言这一点出发，提出“上层建筑的变革要比基础的变革来得慢，它用了半个多世纪使生产条件方面的变化在所有文化领域中得到体现”，但现行生产条件下艺术发展方向的纲领所具有的辩证法，在上层建筑中并不见得就不如在经济中那样引人注目，现代艺术观念与“创造力、天才，永恒价值和神秘性等传统概念”相对立，体现着进步的“革命要求”^④。这就从根本上阐明了现代艺术发生革命性变化的社会经济原因，说明本雅明在理论上清醒地站在变革传统艺术观念的立场上。当然，这并不意味着他在心灵深处不存在对传统的古典艺术的一往情深的依恋“情结”。这样一种矛盾的心态在他对古典艺术与现代艺术的一系列对比研究中表现得相当充分。

本雅明：《论文学》，法兰克福1969年版第60页。

② 本雅明：《论文学》，法兰克福1969年版第43页。

本雅明：《论文学》，法兰克福1969年版第39页。

本雅明：《论文学》，法兰克福1969年版第39页。

第一，古典艺术的明晰性与现代艺术的费解性。

早在《德意志悲剧的诞生》中，本雅明在讨论巴洛克悲衰剧的同时，就已经涉及到现代艺术走向费解的问题，他通过“寓言式批评”揭示了现代艺术的零散性、片断性、残破性，高度的风格化和隐喻性，及由此而形成的晦涩费解的特点。

在以后的论著中，他进一步指出，古典艺术由于重叙述，所以意义确定，清楚易解，一目了然；而现代艺术的瞬间性则导致其意义晦涩，不确定乃至费解，须经思考方能领悟。这一点在他评论具有现代主义倾向的作家及作品方面表现得十分明显。

在评论卡夫卡时，他说道，卡夫卡的小说往往像谜一样很费解，“遮蔽小说的费解是卡夫卡的费解。这办公室和登记处的世界，这发霉的、破旧的、阴暗的的房间的世界，是卡夫卡的世界，”其小说中的人物“其地位无论可能处在多高，他们总是已沦落或正在沦落的人，虽然甚至他们中最低贱、最破落的人，如看门人和老朽的官员，有可能在其有充分权力之时突如其来令人惊讶地出现。他们为何过着呆板的生活？他们可能是那用肩膀支撑着地球的顶头巨神阿特拉斯形象的后裔吗？……”^①在这一系列询问中，本雅明点明了卡夫卡作品的费解性。

在论及 19 世纪法国象征主义大师波德莱尔的抒情诗时，他认为波德莱尔的诗作抛弃了传统的单纯抒情性，而加入了“反思性”，并使这种“反思性”上升到主导地位，从而增加了阅读的费解性；他提出，波德莱尔的诗具有强烈的“惊颤”效果，这种惊颤效果与现代城市生活中人们的惊颤体验相仿佛，也与马克思描绘的现代大机器生产下工人的心理体验相对应，而“消化惊颤是一个比获得惊颤更为重要的任务”，这就使读者在感受到作者的惊颤效果时要更多

本雅明：《弗兰茨·卡夫卡——他逝世十周年纪念》，载《启迪》，纽约 1968 年版第 112 页。

地思考以消化惊颤，而消化的途径是以毒攻毒，先激起惊颤体验再抵御现实的惊颤，“惊颤因素的特点给人的印象越强烈，意识就越有意识地成为反抗刺激的敏感屏障”，^①这也增加了诗的费解性；再就是波德莱尔的诗寓言性特别强烈，本雅明将其视为“寓言家”，引其《天鹅》一诗为证：“脚手架、石块、新的王宫 / 古老的市郊，一切对我都成为寓言”，指出波氏是以一个“游手好闲者”的眼光来间离化地对资本主义城市生活做寓言式的观察、体验和表现的，这又增加了其诗歌的费解性。

本雅明对其挚友布莱希特的创作给予更多的关心和支持。众所周知，布莱希特在政治上是一位坚定的马克思主义者，而在艺术上则有现代主义（表现主义）倾向，他独创的史诗剧在理论和实践上都对世界戏剧发展作出了重要贡献。作为布莱希特的密友，本雅明热情肯定并在理论上支持其戏剧实验，并在当时卢卡奇等批评布氏的“表现主义”戏剧时，旗帜鲜明地站出来为布莱希特辩护。他指出，布莱希特在史诗剧中采用了间离效果，使观众“不是亲近的，而是疏离的。观赏者并不像在自然主义戏剧中那样以满不在乎的心情，而是以极大的惊奇心情看到了剧情是一种真实”，更重要的是，“史诗剧是面向没有理由不进行思考的参与者的”，它通过这种方式“使舞台失去其题材上的耸人听闻的性质”，“废除”了“亚里士多德式的净化，即消除由于对戏剧主人公的激动人心的命运的共鸣而产生的效果”。^②就是说，史诗剧采取“中断剧情的方式”来“中断连续性”，这种方式不具“刺激”作用，而仅有“组织功能”。^③这样，史诗剧能引导观众跳出引起共鸣的幻觉，以清醒的理性反思剧

① 《波德莱尔——发达资本主义时代的一位抒情诗人》，法兰克福 1969 年版第 120、123 页。

见本雅明：《什么是史诗剧？》，《本雅明文集》第 2 卷，法兰克福 1977 年版。

③ 本雅明：《作为生产者的作者》，《反思》纽约 1978 年版第 234—235 页。

情，“作为思考着的人参与到舞台发生的事件中来”^①，因而“不是一开始，而是最后”才理解剧作的意义，这是史诗剧“费解”的主要原因。本雅明还认为布氏许多批判现代资本主义世界的诗歌具有深刻的寓意，他引用布氏《桃花心木歌》“你不要将我们扯住头发拖向地狱/因为我们早已在地狱中”等诗句，指出“资产阶级社会的混乱状态是一种地狱的混乱”。在《城市游荡者手册》中，布氏把城市描绘为生存斗争与阶级斗争的竞技场，从中只能体验到“城市游荡者”对资本主义城市景观的一种独特的戏拟，反讽，这些都使读者费解，促使他们去冷静地思索。

在此，本雅明的说法不仅是对三位大师的评介，而且是对整个现代艺术走向费解的特征的揭示；他也不仅从艺术形式上看待现代艺术的费解性，而且从内容上发现这种费解性背后隐藏着对资本主义现实的严肃的批判性，并充分肯定这种批判的思想政治价值。这也从一个侧面表明本雅明的文艺理论与整个法兰克福学派一样，具有鲜明的社会批判色彩。

第二，古典艺术的独一无二性与现代艺术的机械复制性。

本雅明指出，传统的古典艺术反对复制与仿造（贗品）、强调“艺术品的现时现地性，即它问世地点的独一无二性。唯有这种独一无二性构成了艺术品的历史”。这就涉及艺术品的“真实性”问题（原作与复制品），“原作的现时现地性组成了它的真实性”，并在与复制品比较时“获得了它的全部权威性”。^②这是一种传统的艺术观念和价值观念。

但是，随着社会生产力的发展，尤其是现代社会科学技术的极大改进，艺术品的复制技术也迅速提高，机械复制的艺术品大量生产出来，它的许多优点也极大地冲击和动摇了传统艺术观念。本雅

① 见本雅明：《什么是史诗剧？》，《本雅明文集》第2卷，法兰克福1977年版。

② 见《机械复制时代的艺术作品》，《本雅明全集》第一卷，苏卡姆1980年版。

明敏锐地觉察到这一点，并最早对此从理论上作出了深刻的阐述。他明确指出，“艺术作品在原则上总是可复制的”。首先，他简要回顾了艺术品复制技术的发展历史，从古希腊的铸造与制模技术，到中世纪的木刻、镌刻和蚀刻，到 19 世纪的石印术及照相摄影术的相继出现，“复制技术进入了一个全新阶段”，特别是照相摄影使“原来在形象复制中最关键的手便获得了解放”，“形象复制过程就获得了巨大进展”；在 1900 年，技术复制达到了这样一种程度，它不仅能复制一切传世的艺术品，还能对公众施以影响并引起最深刻的变化，而且还在艺术创作中为自己获了一席之地”，这“反过来对传统艺术形式产生了影响”。^① 本世纪先进的复制技术“比手工复制更独立于原作”，并“能把原作的摹本带到原作本身无法达到的地方（如照片、留声机等）这一方面固然‘使艺术品的此时此刻地性丧失了’”；众多的复制物取代了独一无二性的存在”但“由于它使复制品能为接受者在其自身的环境中去加以观赏，因而它就赋予了所复制对象以现实的活力”，这一进程“导致了传统的大崩溃”，“即扫荡文化遗产的传统价值”，对这种机械复制艺术对传统价值的“破坏性、宣泄性的一面”，本雅明总的态度是肯定的、支持的。^②

本雅明对机械复制艺术的肯定态度，在对电影这门新兴艺术的研究中表现得最为充分。他在不少文章中高度推崇电影技术。他努力“把电影归结为艺术”，指出面对电影的成就，“就连最反动的作者也同样不是在宗教方面就是在超自然方面去寻找电影的意义”，并不得不“走向承认电影在艺术王国中的崛起”；他对电影的艺术手段与特征作了多方面探讨，如把电影演员与舞台演员作比较，指出“电影演员所作出的艺术成就对观众来说是由某种机械体

见《机械复制时代的艺术作品》。

^② 见《机械复制时代的艺术作品》。

现的”。它是摄影师操纵下展示了“电影演员的成就”，“电影演员的成就受制于一系列视觉检验机械”，而“观众就采取了一个受到与演员非个人接触影响的鉴赏者的态度”，即采取了摄影机的态度。本雅明对此从美学上作了辩护，认为“彻底地从机械复制角度去理解”电影艺术，“实际上与舞台作品并不根本对立”，而且“这丝毫没有表明：艺术脱离了一直被视为艺术于其中赖以存在的唯一的‘美的外观’”，即电影艺术仍然具有“美的外观”这一传统艺术最根本的审美特质。他还认为电影展示了“异样的世界”和“视觉无意识”，“丰富了我们的观照世界”；它对现实的表现是“通过最强烈的机械手段，实现了现实中非机械的方面，现代人就要求艺术品展现现实中的这种非机械方面”，这也就是现实中非异化的、丰富复杂的精神世界的活动和变化。据此，本雅明把电影看作人类艺术活动中的一次革命。一是“只要电影资本规定了电影的基调，那么当代电影一般来说就具有了一种革命功能，即对传统艺术构想进行革命的批判，我们不否认，当代电影由此出发在某些独特情形中对社会关系，即对财产秩序进行了革命的批判”；二是“电影的革命功能之一就是，使照相的艺术价值与科学价值合为一体，而此前是分离的”。另外，他还肯定了机械复制艺术特别是电影促进了艺术的大众化，是艺术的一大进步，“艺术作品的机械复制性改变了大众与艺术的关系。最保守的关系（例如毕加索）变成最进步的关系（例如卓别林）这里，进步的特征在于，在对艺术的进步关系中，观照和体验的快感与行家鉴赏的态度有着直接的统一关联”审美趋向大众化；“电影院中的主要特点在于，无论在电影院中的哪个角落，个人的反应从一开始都是以眼前直接的大众化为条件的。个人反应的总和就组成了观众的整体反应”^①

相反，本雅明对否定机械复制艺术的论点则进行了批评如美

① 见《机械复制时代的艺术作品》本文及注。

国作家阿杜·胡克斯勒认为“技术进步”导致“简单化”；机械复制和轮转印刷——导致了“在任何时间内和任何地方，艺术创造物的绝大部分都贬值了，而整个艺术创造物中所含渣滓的百分比在今天比以往任何时候都还要高”。本雅明则认为胡克斯勒“这种考察方法显然并不是进步的”，他没看到机械复制技术使“有关技巧的特权性质消失了”^①。本雅明是从生产力和科技“进步”的角度来肯定机械复制技术对艺术带来的革命性拓展的，并对此作了充分肯定。他说：“电影是能体现人与材料如何一同起作用的首要艺术手段之一，所以，电影能成为唯物主义思维引人注目的工具。”^②

当然，对于现代机械复制艺术本雅明在内心深处并非完全认同，而是处于矛盾状态，因为他对传统艺术的魅力仍然保持着一种亲近感，即使对他最为推崇的电影艺术也不无微词。他在谈到电影演员表演时指出，“演员为一种机械”；进行表演”他并以赞同态度引用皮安德娄一段描述电影演员表演时有一种“被流放”、“身体似乎被分解”、“本人似乎被蒸发掉了”的感觉，指出电影最终“能够展现他活生生的整个人体，但这必须以放弃他的韵味为条件”，^③即放弃传统艺术的此时此地的独一无二性为条件，必须以在拍摄过程中自身被肢解分割为代价。对此他有所惋惜。

这实际上涉及了现代社会的生产关系，而不仅仅是生产力或技术的问题。本雅明对现代大工业社会的“机械主义”抱有一种天然的反感，对机械带给工人阶级的“机械化”和非人化即异化进行了强烈的抨击。他在引证瓦莱里关于现代大城市中人际相互依赖感被“社会机械主义磨平了”一段话后指出，“这种机械主义的每一点进展都排除掉某种行为和‘情感的方式’。安逸把人们隔离开来，

① 见《机械复制时代的艺术作品》本文及注。

② 见《机械复制时代的艺术作品》本文及注。

③ 《发达资本主义时代的抒情诗人》，第 146 页

而在另一方面，它又使醉心于这种安逸的人们进一步机械化”。他叙述了现代工业的机械化的飞速发展，并引用马克思《资本论》中的观点作了阐述：“马克思很有理由强调体力劳动各部门之间联系的巨大的流动性。这种联系以一种独立的、具体化了的形式在流水线上向工厂工人显现出来。要被加工的物体专横地进出工人的工作区域，完全独立于他的意志”，即“不是工人使用劳动工具，而是劳动工具使用工人”，“在用机器工作的时候，工人们学会了调整他们自己的‘运动以便同一种自动化的统一性和停歇的运动保持一致’”，即人受物（机器）的支配，其劳动被肢解成碎片。机器“制造出所谓‘非熟练工人’这一阶层”，这是“以牺牲一个人的劳动能力的整体性为代价来使业已极大地简化了的分工日臻完善”。“非熟练工人是受机器贬黜最厉害的一部分人”。^①这是本雅明对资本主义大工业生产方式下工人受机器支配、被机器化、异化的深刻批判，这一批判同整个法兰克福学派的批判理论是完全一致的。

对现代机械主义的批判，使他对现代机械复制艺术的消极方面也有某种警惕与批评，即使对他高度肯定的电影亦不例外。他说，“技术使人的感觉中枢屈从于一种复杂的训练。不知从什么时候开始，一种对刺激的新的急迫的需要发现了电影，而“那种在传送带上决定生产节奏的东西也正是人们感受到的电影的节奏的基础”，^②那电影也受到机械主义异化节奏的支配。他还说一部分“业已成为一个小丑的艺术则能像个游乐场似的为小人物们提供一个训练场所”，即这种艺术也为机械主义异化了，成为训练非熟练工人的工具。他还举爱伦·坡作品中的人物来说明这种异化的性质。“他的那些行为举止就仿佛他们已经使自己适应了机器，并且只能

① 《发达资本主义时代的抒情诗人》第 147—148 页。

② 《发达资本主义时代的抒情诗人》第 146—147 页。

机械地表现自己了”。^①

第三，古典艺术以膜拜价值为主，现代艺术以展示价值为主。

本雅明从艺术的接受方面，提出其独特的艺术功能、价值观。他说：“对艺术作品的接受是有不同侧重方面的”，“一种侧重艺术品的膜拜价值（Kultwert），另一种侧重于艺术品的展示价值（Ausstellungswert）”。^② 艺术品这两种价值、功能的形成是有其历史演变过程的。本雅明论述了这一历史进程，他指出，“艺术创造发端于为膜拜服务的创造物，在其中，重要的不是它被观照着，而是它存在着”，即艺术起源时艺术品并非观赏对象，而是作为艺术膜拜对象而存在着，它同礼仪、宗教等活动相结合。这种艺术品“存在方式不能完全与其礼仪功能分开”，古典艺术作品“所具有的独一无二的价值根植于礼仪之中”，由此获得其“最初的使用价值”。如古代一些神庙中的圣母像、中世纪大教堂中有些雕像多少年来人们一直解释不清，实际上它们当初主要为膜拜价值，“这种膜拜价值在今天恰恰成了我们要把握的艺术品中的隐匿物”。“随着社会和艺术的发展，“随着单个艺术活动从礼仪这个母腹中的解放，其产品便获得了展示机会”^③，艺术为人们观照、欣赏的展示价值、功能便逐渐形成和独立，与膜拜价值相抗衡。由于生产和复制技术的不断提高，艺术品的可展示性越来越强，到现代工业社会的机械复制时代，“随着对艺术品进行复制的各种方法的产生，如此巨大地形成了艺术品的可展示性，以至于在艺术品两极中的量变像在原始时代的艺术作品通过其对膜拜价值的绝对推崇首先成了一种艺术工具（人们以后才在某种程度上把这个工具视为艺术品）一样，现在，艺术品凭借其其对展示价值的绝对重视而成为一种具有全新

① 《发达资本主义时代的抒情诗人》第 148 页。

② 见《机械复制时代的艺术作品》。

③ 见《机械复制时代的艺术作品》。

功能的造物”，“这是一种艺术的造物，它的存在被人们意识到只是作为附带物而呈现出来”就是说，接受者主要不是关心其可膜拜性的实际存在，这已退居为一种附带价值了，它的“全新”处在于它作为“艺术”为接受者所观照欣赏，即其展示价值上升到主导地位。他认为，这方面，照相摄影与电影艺术“提供了达到上述认识的最佳途径”^①。这样一种艺术价值观是符合马克思主义的：首先，它是辩证的，承认艺术的内在价值随时代的发展而变化；其次，它是唯物的，它看到了艺术初创期其现实功利价值（膜拜）占主导地位，而随时代发展，艺术的审美价值（展示）才获得独立并逐渐上升为主导方面。而且，本雅明不适时机地从这一角度也为现代机械复制艺术的合理性与独特的审美价值作了辩护。

与艺术品这两种基本价值及其地位转换相对应，本雅明还提出了对古典和现代艺术的两种不同的接受方式及其转换，即凝神专注式接受与消遣性接受。他认为，对古典的膜拜价值为主的作品，人们主要采取凝神专注式接受方式。他引证黑格尔《历史哲学》和《美学》有关“早期对这些画像的凝视需要有一种虔诚”，“我们会由此出发充满神性地推重艺术作品并对之顶礼膜拜”等论述，引伸出对艺术膜拜价值的重视在接受中表现为“凝神专注”，其特点一是虔诚的态度，二是较多以个人方式实现，三是沉入于作品及其联想之中，如“面对画市，观赏者就沉浸于他的联想之中”；而对现代以展示价值为主的艺术品，人们则更多采取“消遣式”接受方式，其特点一是较为随意，二是较多以集体方式实现；三是无须沉入作品，也无须联想，如最早“对建筑艺术品的接受就是以消遣方式进行并通过集体方式完成的”。他概括道：“面对艺术品的消遣方式和凝神专注是两种对立的态度。面对艺术作品而凝神观照的人沉涵到该作品中”，“而进行消遣的大众则超然于艺术品，沉浸在自

① 《机械复制时代的艺术作品》。

我之中”，前者被作品所吸收，后者则把作品吸收进来；前者接受中唤起“移情”作用，达到“净化”目的；后者如电影接受则通过片断、零散的镜头、画面的蒙太奇转换，打破了观众常态的视觉过程整体感，引起“惊颤”的心理效应，达到“激励公众”的政治功能。本雅明没有明确说是否第一种接受方式主要实现艺术的膜拜价值，第二种方式主要实现展示价值，但至少可以推测他认为第一种方式由实现第一种价值产生的，第二种则更多与展示价值相关联。实际上这个问题远为复杂，对现代艺术的接受也不能完全拒绝第一种方式。所以本雅明在这个问题上比较审慎，未说得很绝对。不过，从艺术接受的发展趋势来看，本雅明还是作出了基本的历史概括的：“艺术接受的历史演变就是从如上所述的艺术接受的第一种方式向第二种方式的演变。”^① 他并具体提到对当代电影艺术的展示价值的接受便主要是消遣性的，“面对电影银幕的观赏者不会沉浸于他的联想，观赏者很难对电影画面进行思索。”这样，以前对古典艺术凝神专注式的接受逐渐为消遣性的现代接受方式所取代。

本雅明此处已为后起的接受美学开辟了新的思路，他重视并尝试从接受者角度来探讨艺术的特质价值与功能，是值得我们重视的。

第四，古典艺术属美的艺术，现代艺术则走向后审美艺术。

本雅明还对古典艺术与现代艺术从审美角度作了独特的区分与描述，首次提出了传统艺术属于“美的艺术”（Ästhetische Kunst）范围，而现代艺术则走向“后审美艺术”（Nach-Ästhetische Kunst）的新观点。^② 当今很时髦的“后××××”一类提法的始作俑者，也许可以上溯到 30 年代的本雅明。

所谓美的艺术，在本雅明那里主要指本身具有审美属性与价

^① 见《机械复制时代的艺术作品》及注

^② 见《机械复制时代的艺术作品》

值(功能)的艺术,它具有独立自主性(自律)的外观,而“后审美艺术”则本身没有直接的审美属性,其审美属性是后人加上去的,也不具独立自主性的外观。他认为,从传统或古典艺术向机械复制艺术的转型,在某种意义上也是从美的艺术向后审美艺术的转型。本雅明说过:

……有机械复制技术壮胆,缩小了想象力活跃的范围。这种想象力的活动保不准被定义为某种“美的东西”,它是表达某种特殊的欲望的能力,而这种“美的东西”则被视为这种表达的完成。瓦莱里说明了这种完成的状况:“我们通过这种事实来识别一件艺术作品:它能打动我们的心灵,而它建议我们采用的行为模式却不能穷尽它或处置它。我们闻一朵花儿,因而我们喜欢它,它的馨香总是怡人的;我们不可能使自己从这种馨香中摆脱出来,因为我们的感觉被它唤起,没有任何回忆,任何思想,任何行为模式能抹掉它的效果或把我们从它的掌握中解脱出来。谁要把自己的任务定为创作一件艺术作品,那么他处心积虑要达到的正是这种效果。”根据这个观点,我们所注视的一幅画反射回我们眼睛的东西永远不会是充分的。它所包含的对一个原始欲望的满足正是不断地滋养着这个欲望的东西。因而,区别开照相与绘画的东西就很清楚了。没有适用于两者的共同创作原则的原因是:我们的眼睛对于一幅画永远也没有厌足,相对地,对于相片,则像饥饿之于食物或焦渴之于饮料。

这段话内容很丰富,我们可以概括为以下几点:(一)他以绘画与照相两门艺术为典范加以比较,把前者归入传统艺术范围,后者归入现代机械复制艺术范围。(二)他把传统艺术如绘画列入“美的东西”即“美的艺术”范围,而把机械复制艺术如照相列入非审美范

① 见《发达资本主义时代的抒情诗人》第160页,个别译文笔者根据原文作了修改。

围，也即“后审美艺术”范围。（三）美的艺术具有几个显著特点：一是有着丰富的想象力和开阔的想象空间，是这种想象力的实现和完成；二是它有巨大的感染力，能打动我们的心灵，能像花儿一样唤起我们愉快怡人的感觉，这是它的独特审美效果；三是对它欣赏时，“它们包含的对一个原始欲望的满足正是不断地滋养这个欲望的东西”，即它激发并滋养着我们无穷尽的审美欲望，永不会彻底满足；四是对它的欣赏还包含着与它的相互交流，即“感觉我们所看的对象意味着赋予它回过头来看我们的能力”。^①（四）与“美的艺术”相对立，机械复制的艺术的特点：一是“缩小了想象力活跃的范围”，如绘画可以展开巨大想象空间，而照相则缺乏这种想象空间显得“贫乏而且缺乏深度”，甚至“枯燥乏味”；二是缺乏巨大的艺术感染力和审美的愉悦效果；三是它对接受者的欲望易于满足，不会激发、滋养新的审美意愿；四是缺乏与接受者的心灵交流，如“相机记录了我们的相貌，却没有把我们的凝视还给我们”^②。

对以上几点差异，也对艺术从传统向机械复制的转型，本雅明从心理学角度总结道，“艺术复制的危机，可视为在感觉自身内的危机的一个内在组成部分。那种使我们在美之中的欢悦永远得不到满足的东西是过去的形象，即波德莱尔认为被怀旧的泪水遮住的东西。……只要艺术还以美的事物为目标，并且……把它再造出来，艺术就以咒语把它从时间的孕育中召唤了出来……。在技术的复制中已没这种情形了（美的事物在那里已没有立足之地）”。^③这就是说，美的艺术已是属于过去时代的传统艺术范畴，在现代机械复制时代已无“立足之地”了，而这正是“后审美艺术”时代的到来。

① 《发达资本主义时代的抒情诗人》，第 161 页。

② 《发达资本主义时代的抒情诗人》，第 161 页。

③ 《发达资本主义时代的抒情诗人》，第 160—161 页。

应当说，本雅明的“后审美艺术”论相当敏锐地体察到了传统艺术向现代艺术的历史性转型，他对美的艺术与机械复制艺术特点的比较，的确触及到了现代西方艺术变化的核心——美的消失，这是非常难能可贵的。同时，这里也多少流露出本雅明对传统美的艺术的某种“怀旧”与留恋之情。这是他心灵深处的一面，说明他尚未与传统艺术彻底决裂。这典型地表现出他的艺术观存在着内在矛盾，虽然，其主导方面是支持现代主义艺术的诞生并为之辩护与鸣锣开道的。

第五，独特的“艺术生产”论。

众所周知，马克思把艺术作为精神生产的一个部门，提出了“艺术生产”理论。而本雅明则根据马克思主义关于生产力一般地决定生产关系、经济基础一般地决定上层建筑的唯物主义原理，创立了自己独特的艺术生产理论，其内容与马克思的艺术生产理论区别很大，在某种意义上可以说是为他支持现代机械复制的艺术提供了理论依据。

本雅明从马克思的艺术生产理论得到启示，把艺术创作看作同物质生产有共同规律的一种特殊的生产活动和过程，即它们同样由生产与消费、生产者、产品与消费者等要素构成，同样受到生产力与生产关系的矛盾运动的制约。在他看来，在艺术生产过程中，文学艺术家是生产者，艺术作品是产品或商品，读者观众是消费者；艺术创作是生产，艺术欣赏是消费。艺术创作的“技术”（Technik）即技巧，代表着一定的艺术发展水平；同物质生产中的科学技术是生产力一样，艺术技巧就构成了艺术生产中的艺术生产力。而艺术生产者与消费者之间的关系即艺术家与观赏者之间的关系，则构成了艺术生产关系。根据马克思主义关于生产关系一般地决定于生产力的原理，本雅明提出，在人类艺术活动中，艺术生产关系也一般地决定于艺术生产力即“技巧”。当艺术生产关系与艺术生产力发生矛盾、阻碍生产力发展时，就会出现艺术革命，

新的艺术技巧（技术）就会产生，打破旧的艺术生产关系，把艺术推向前进。

在此，文艺的“技巧”（技术）作为艺术生产力的代表，在本雅明的艺术生产理论中就占有特殊重要的地位。首先，技巧直接关涉到对艺术作品的分析与评价的唯物主义原则。他说，“我称技巧为这样一个概念，这个概念使文学作品能为直接的社会分析把握，由此也就能为唯物主义分析所把握。”^① 在《作为生产者的作者》一文中，他具体地指出，按照唯物主义原则，社会关系是由生产关系所决定的，而生产关系最终是由生产力决定的，所以，对文学作品的评价也不只决定于“它的时代的生产的社會关系”，对作品肯定还是否定，不只是看其政治倾向正确与否，即不只看“对其时代的生产关系持何种态度”，而要看其同生产力（技巧）取何种关系。因此，他改换了传统马克思主义的提问方式，他说：“与其问‘什么是一部作品对它时代的生产关系所持的态度？’我宁可问：‘什么是作品在其时代生产关系中的地位？’这个问题直接涉及在它时代的文学的生产关系内作品所具有的功能。换言之，它直接涉及作品的文学技巧”，所以，关键要看“作品的文学技巧”是否先进。第二，用“技巧”概念来消除形式与内容传统的僵硬对立，把文艺作品的政治倾向统一到技巧这个代表生产力水平的范畴中去。在他看来，文艺作品的政治倾向即所谓内容，并不在技巧即所谓形式之外；政治倾向也不仅仅在于作品的教化内容，“作品正确的政治倾向一词包含着它的文学内质”即技巧（生产力），因此，他提出“文学倾向”的新概念来取代“政治倾向”概念，把内容与形式统一起来，“这种文学倾向能够存在于文学技巧的进步与倒退之中”，这样，“技巧概念也展示了这样一个辩证的出发点，由此出发，形式和内容的无益对立便被超越了”。同样，“对于作为生产者的作者来说，技巧的进步是他

① 《作为生产者的作者》，载《反思》，纽约1978年版第220—238页。

政治进步的基础，换句话说，只有通过超越生产过程中的专门化（按资产阶级观点，正是这种专门化构成其秩序），人们才能使这种生产在政治上有益；由专门化强加的种种障碍必须靠种种生产力联合起来加以突破”。^① 第三，把技巧看作决定艺术生产发展的艺术生产力，导致本雅明不重视文艺作品的内容、思想、意义，而单纯从技巧的先进与否来评判。其积极意义在于对艺术技巧、形式上努力革新的现代主义艺术，从布莱希特的戏剧到卡夫卡的小说，从达达主义到超现实主义等先锋艺术，给予高度评价；对现代机械复制艺术如摄影、电影等新兴艺术手段也给予了充分支持。但也存在明显的形式主义片面性。

由于本雅明把艺术活动看成生产与消费的辩证运动过程，所以，对艺术消费或接受的考察成为他艺术生产论的一个重要方面。他在《作为生产者的作者》一文中明确提出，应将消费者转化为生产者，将读者或观众转化为艺术生产的合作者的思想，肯定了读者和观众决不是艺术产品的被动接受者，而是艺术生产的主动参与者。在《什么是史诗剧》^②一文中，他赞扬布莱希特的史诗剧打破了传统“第四堵墙”的舞台结构，催生了演员与观众的新关系，使观众也参与到演出中去，成为戏剧创作的合作伙伴。在《爱德华·福克斯：收藏家兼史学家》^③一文中，他更认为艺术作品的功能远远超出了作者的意图，并指出，“对于历史唯物主义来说，过去的作品总是未完成的，”它必须是在历史的具体过程中由具体时代的读者去实现的；这些作品同它们以前和以后的历史都是连接在一起的，而正是它们以后被读者消费、欣赏的历史把它们以前的历史照亮，成为一个不断变易的连续过程；又正是变易的历史决定了艺术作品

^① 《作为生产者的作者》，载《反思》，纽约 1978 年版第 220—238 页。

载《试论布莱希特》，法兰克福 1965 年版。

^③ 载《本雅明文集》第 1 卷，法兰克福 1977 年版。

与其消费者的种种关系并提供给不同历史地位的消费者以参与艺术生产的不同可能；当代消费者欣赏艺术作品所产生的效果“不仅依赖于同艺术作品的接触，而且依赖于同那个让作品流传到我们时代的历史的接触”，因此对艺术作品的理解永远是历史的，而不可能是抽象的。这些思想开创了当代接受美学的先声，所以接受美学的主要代表之一罗伯特·尧斯对本雅明这些观点极为赏识，一再引用。

应当指出，本雅明把艺术看成一种生产与消费的辩证运动过程，并力图把生产力决定生产关系的唯物史观应用于艺术生产领域，这在方向上无疑是正确的，值得重视的。他的有些观点也是正确的，包括重视艺术技巧、反对把内容与形式机械地割裂开来的主张也有一定的启示意义；但是，他把艺术技巧抬至艺术发展中至高无上、决定一切的地位，并用技巧先进与否取代艺术作品思想内容的进步与否，则是错误的。造成这种失误的原因，一是他把艺术生产力仅仅归结为生产的手段乃至技巧，而把作为生产力首要因素的人——艺术家与消费者——排除在外，这种见物不见人的观点，是对唯物主义的曲解；二是把作为精神生产的艺术生产同物质生产完全等同起来，取消了文学的意识形态性和阶级性，犯了简单化的错误。

总起来看，本雅明的艺术生产论是相当独特的。它一方面体现了本雅明主观上努力学习和尝试应用马克思主义的强烈愿望，另一方面也为他在本世纪前期古典艺术向现代艺术转型的历史大变动中鲜明地向现代主义倾斜的艺术观确立了理论基础，提供了思想武器。

以上五个方面已经较全面地展示了本雅明向现代主义艺术、向新兴艺术样式倾斜的艺术观，其中有合理方面，也有不足方面。首先，对机械复制时代艺术的考察与肯定，是他艺术生产力论的一个具体应用，他从技术进步（机械复制）角度，充分肯定了现代摄

影、电影等新兴艺术的成就与价值，在思路上是贯彻了唯物主义原则；其次，他也率先思考了电影等大众艺术与文化的特征与功能，力图打破“沙龙”艺术的象牙塔和小圈子，使大众进入艺术欣赏的领地，这正是他竭力推崇电影的革命意义的初衷；再次，他对传统艺术与机械复制艺术的对比在不少方面是揭示了二者的特点并符合艺术实践的，他对“美的艺术”和“后审美艺术”的区分虽然暴露出他未能超越康德关于审美非功利性的观点，但他对后审美艺术即机械复制艺术的肯定性价值判断，则大大突破了唯美主义的视野，并有鲜明的革命的政治功利主义倾向。当然，他这些观点的偏颇也是十分明显的。他仅从技术发展角度看待电影等新兴艺术，忽视了艺术作为精神生产的社会性、思想性、复杂性；他片面肯定现代艺术的可机械复制性，而贬低了艺术家的独创性、个性和作品独一无二性的审美价值；他对电影等所谓“政治”功能（用零散、片段性来激励、震惊观众）和“革命”作用的理解也是表面的、形式的，恰恰忘记了从艺术作品思想政治内容来看问题，实际上把电影当作某种先锋派的工具了。尤其应当指出，他对电影等新兴艺术的过高赞扬和过于乐观的浪漫态度是不符合事实的。阿多诺曾对此作过正确的批评，指出电影作为大众艺术总是与商品拜物教联系在一起，并常常充当大众的娱乐工具而把人们引向虚假的乌托邦世界。本雅明将电影及其观众理想化的另一个重要原因，是他思想中存在着某种无政府主义、浪漫主义和乌托邦的倾向。

应当指出，本雅明思想中，有一种力图把共产主义与无政府主义结合在一起的破坏性观念，具有反叛资本主义文明的强烈批判色彩，同法兰克福学派的基本方向一致。这在其电影和机械复制艺术论中已露端倪，在对达达主义和超现实主义艺术的崇拜中表现得更为充分。

本雅明有时简单地把革命等同于破坏，在 1931 年《破坏的性格》一文中，竭力鼓吹怀疑一切、蔑视创造的“破坏的性格”，说“破

坏的性格只有一个口号：腾出空间；只有一个行动：扫除障碍”，主张彻底否定现实，破坏现实。他把历史唯物主义看成一种同无政府主义、虚无主义近亲的、破坏一切的武器。基于这样一种观点，他对当代先锋派艺术大为推崇。

对达达主义，他认为同电影的革命性相似，是用文字和图片手段制造出类似电影的惊颤效果，是一种轰击读者观众的“炮弹”。他声称“达达主义的革命强度包含在它对艺术的本真性的考验中”，达达主义诗歌用“猥亵话和一切能够想象的语言废品的‘词语凉拌’”来不断摧毁传统艺术的‘光晕’。

对布莱希特的表现主义戏剧，他认为是以“粗野的思维”来否定、破坏社会，从而对辩证法作出了伟大贡献。他在评布氏《三分钱歌剧》的文章中说布氏戏剧中“充满了剽夺者、和平搅乱者、劫掠者”，“他们确是自我主义和反社会的典型。但把这些流氓和反社会的典型描写为潜在的革命分子正是布莱希特持久的努力，”；“他要在卑贱性和粗俗性的蒸馏器中衍化出革命者。”

对超现实主义，他更是不遗余力推崇，认为其符合激进共产主义的彻底否定性和批判性。他在《超现实主义：欧洲知识分子的最后快照》一文中说：“自巴格多以来，欧洲一直缺乏一种激进的自由观。超现实主义现在有了。他们是第一个消除已僵化了的民主—道德—人道主义的自由理想的。”他认为，超现实主义是一种“革命虚无主义”的力量，它运用语言的力量来打破西方传统人道主义理想；他相信，超现实主义文艺能作为“诗的政治”来破坏的世界，能将其文学语词转化为“文学以外的东西：抗议、标语、文献、恫吓、伪造物”，这是对现代社会的“伟大的拒绝力量”；他把超现实主义作品的梦、幻觉、迷狂说成是“为了革命赢得迷狂的能量”，它具有“世俗启示”的功能，“这是一种唯物主义的、人类学的灵感。”

很明显，本雅明向现代主义、先锋派艺术的倾斜，至少有一部分是基于他否定和破坏一切的、无政府主义的“激进共产主义”立

场。这是他以自己浪漫主义、乌托邦的思想来理解、应用马克思主义时产生的扭曲形态。其中，不无合理的、辩证的因素，正如他自己在 1940 年《历史哲学论片》中认为的那样，历史唯物主义者“所考察的文化宝藏毫无例外地具有一种他不能不带恐惧地思索的本原”，人类文明史是通过野蛮方式发展起来的，“一项文明的文献无不同时也是一项野蛮的文献，”现代主义艺术正是以野蛮的方式来对抗异化现实的。他在《机械复制时代的艺术作品》的结尾强调：“人类的自我异化到了这样一种程度，它把自己的毁灭体验为第一级审判愉悦。这就是法西斯主义带给美学的政治形势。共产主义则将以艺术政治化相对抗”。但是，一旦他把否定、破坏的“野蛮方式”视为至高，无视创造和建设，这就走向了片面和极端，走向了无政府主义和虚无主义，走向了辩证法的反面。

不过，这种激进倾向，在本雅明身上并非始终如一的。在更多的场合，他的艺术观表现得较为温和，在充分支持现代主义艺术的同时，还常常回眸顾盼一眼传统艺术而不是全面否定，一刀两断，彻底决裂。这体现了他的艺术观存在着内在矛盾。

三、独特的美学范畴和对美学范畴的独特解释

本雅明美学思想和艺术理论之所以极富魅力，其重要原因之一便是具有独创性。从前面的论述中已可看到，他的美学和艺术理论从内在思想到外在表达方式都与众不同，从他的寓言式批评到他的机械复制的艺术理论都是前人从未提到过的，是他独立思考与创造的结晶。尤为引人注目的是，他在阐述其文艺理论与美学思想时，提出了一系列新的、蕴含丰富、颇具活力的理论范畴，如前面已提到过的“机械复制的艺术”、艺术的“膜拜价值”与“展示价值”、现代艺术的“费解性”、后审美艺术等都是。这里再提出几个本雅明独创的、并具有较深刻美学内涵的范畴加以专门探讨；另外，对两个虽非他独创、但他给予独特解释或赋予新的意义的范畴也作

些介绍。

一、光晕 (Aura, 或译气息、辉光、韵味等)

“光晕”这个范畴是本雅明独创的,用来概括传统(古典)艺术最根本的审美特性,并与现代机械复制艺术的特性相对立。

“光晕”的含义在本雅明那里复杂而模糊,它同艺术作品的自主性、独一无二性、本真性、膜拜价值乃至距离感等都有联系,在具体使用中有时侧重某一含义,有时又侧重另一含义,但各种含义有一个共同点,即都指向传统艺术独有的审美特质。他较早提出“光晕”这一概念时,是将它置于与现代艺术的机械复制性相对立的位置上的。他说,可以把被机械复制艺术“所排除的种种东西纳入到‘光晕’这一概念中”,“在对艺术作品进行机械复制的时代凋谢的东西就是艺术品的光晕,^①也就是说光晕是传统艺术所特有的而为现代机械复制艺术所“排除”。

机械复制艺术所排除的“光晕”的第一个含义即它的本真性和独一无二性。因为复制技术“用众多的复制品取代了独一无二的存在”,而现代人“通过占有一个对象的酷似物、摹本或其复制品来占有该对象的愿望与日俱增”,这样,传统艺术品的此时此地性,独一无二性或本真性(Echtheit)即光晕便失去了存在的根基,“因为光晕来自于现时现地,对光晕无法加以摹仿。^②譬如电影,由于演员的表演从戏剧舞台上那种独一无二与此时此地性转到了摄影机面前,其表演被拍摄下来分割、剪接、重组,在放映时成为一种复制品,“这样一来,必然消除依附在演员周围的光晕,而且由此也必然消除所表现事物的光晕。”^③

“光晕”的第二个含义是传统艺术占主导地位的膜拜价值及由

^① 见《机械复制时代的艺术作品》。

^② 见《机械复制时代的艺术作品》

^③ 见《机械复制时代的艺术作品》

此而产生的它在审美上若即若离的亲近—距离感。他说，“把光晕界定为‘一定距离之外但感觉上如此贴近之物的独一无二的显现’，这是从时空感知角度对艺术品膜拜价值的描述。远与近是一组对立范畴，本质上远的东西就是不可接近的，不可接近性实际上就成了膜拜形象的一种主要性质。膜拜形象的实质就是‘保持定距离但感觉上又如此贴近’，一个人可以从他的题材中达到这种贴近，但这种贴近并未消除它在表面上保持的距离。”^① 这是从审美距离感角度对传统艺术“光晕”的描述，一方面，由于传统艺术以膜拜价值为主导，因而鉴赏者必然在理智上与之保持一定距离，类似于“敬而远之”；另一方面，传统艺术在审美上以其独一无二的本真性与鲜明的个性深深地吸引与打动鉴赏者，使他们在感觉上又极为亲近作品，这就是若即若离的审美亲近—距离感，也即光晕。但现代机械复制艺术把价值重心从膜拜转移到展示上，造成主体与对象的距离。因而形成审美上的亲近—距离感的光晕也随之消失。

“光晕”的含义之三是艺术品的独立自主性或自律性。在本雅明看来，传统艺术由于有现时现地、独一无二性，其主要功能为膜拜价值（膜拜它的独立存在），因为它有一种独立自主性，至少有一种自主性的外观，即不依附于欣赏者所需的其他价值，只为自己而独立存在。但现代的机械复制艺术由于以展示价值为主，主要依附于观赏者的存在及其欣赏需要，“由于失去了膜拜基础，因此，它的自主性外观也就消失了。”^② 在此光晕意指艺术的自主、自律性。

“光晕”的含义之四是审美心理学方面的。本雅明借用了法国作家普鲁斯特使用的一组心理学概念“意愿记忆”与“非意愿记忆”，前者相似于有自觉的、意识的记忆，后者是指不自觉的、无意

① 见《机械复制时代的艺术作品》。

② 《发达资本主义时代的抒情诗人》第 159、156、161、159 页，个别引文笔者根据原文作了修改。

识的记忆。他把传统艺术的“光晕”归入“非意愿记忆”范围，而把机械复制的现代艺术划入“意愿记忆”领域。他说，“我们把光晕选定为非意愿回忆之中自然地围绕起感知对象的联想，”^①就是说，光晕是人们面对传统艺术品（感知对象）时，通过非意愿记忆而自然地无意识地引发的丰富联想，这是一种对传统艺术的审美感受。因此，“光晕无疑是非意愿记忆的庇护所，”^②同样，传统艺术“从非意愿记忆中出现的意象的卓越不凡的特征在于它的光晕”^③。相反，现代艺术如照相等使用“许多机械装置”的“技术把意愿记忆的领域扩大了”，“使得一个事件在任何时候都能以声、像的形式被永久地记录下来”，^④这就造成现代艺术中光晕的衰落与丧失。本雅明并以此观点评论了波德莱尔的《恶之花》中《忧郁与理想》这首诗，他引到“春天，爱人，失去了的芳香”一句诗，提出波氏用“失去”一词“宣告了他曾享有的经验目前正处于崩溃的境地”，整首诗中“光晕”“只与同样的光晕结盟。或许辨出一种光晕能比任何其它的回忆都具有提供安慰的优越性。因为它极度地麻醉了时间感。一种光晕能在它换来的光晕中引回岁月，这就赋予波德莱尔的诗句以一种不可估量的安慰感”，这正是波氏诗作独特之处，“它能从同样的安慰的无效、同样的热情的毁灭，和同样的努力的失败里获取诗。”^⑤这样，本雅明运用“光晕”概念，描写了波德莱尔这位现代诗人身上仍保留着传统遗迹的一面，“光晕”使他的诗提供了“非意愿记忆”引发的面向过去的巨大“安慰感”；同时，也向人们透露出本雅明自己身上所保留着的某些“光晕”，即他对传统艺术的某种怀

① 《发达资本主义时代的抒情诗人》第 159 页，个别引文笔者根据原文作了修改。

② 《发达资本主义时代的抒情诗人》第 156 页，个别引文笔者根据原文作了修改。

③ 《发达资本主义时代的抒情诗人》第 161 页，个别引文笔者根据原文作了修改。

④ 《发达资本主义时代的抒情诗人》第 159 页，个别引文笔者根据原文作了修改。

⑤ 《发达资本主义时代的抒情诗人》第 156—157 页，笔者根据原文对引文作了个别修改。

念、依恋的情结。

他对“光晕”的心理学内涵还从经验角度作了进一步发挥，指出：“光晕的经验就建立在对一种客观的或自然的对象与人之间的关系的反应的转换上。这种反应在人类的种种关系中是常见的。我们正在看的某人，或感到被人看着的某人，会同样的看我们。感觉我们所看的对象意味着赋予它回过头看我们的能力。这个经验与非意愿记忆的精神是一致的。……它们为一种光晕的概念提供支持。”这种在对象与人之间的交流沟通关系基础上形成的心照不宣或默契神交的经验就是“光晕”。本雅明以相机摄取人的外貌，却未把人们的凝视归还为例指出，当人们期待着这种归还凝视的神交并得到满足时就产生了“光晕的经验”。传统艺术就建立在这种经验基础上因而具有光晕，照相等现代复制艺术则“使这种光晕消失”。^①由此他又评论了波德莱尔诗中这种缺乏神交的现代性一面。他引了波氏诗中的两行“人穿行于象征之林，那些熟悉的眼光注视着”之后指出，“波德莱尔对这一现象越富于直觉的洞见，光晕的消散就越清楚地在他抒情诗里被感到，”这个象征在《恶之花》中凡写到人眼注视之处屡屡出现且一成不变，而其中“由人的眼睛唤起的期待并没有得到满足”，这正是他的诗中光晕日益减少的原因。

以上几点即“光晕”范畴的心理学、美学内涵，本雅明将它运用于他的文艺美学与批评实践中，给人耳目一新之感，特别在区分传统与现代艺术的审美特质方面起了关键的作用。

二、惊颤效果 (Schockerfahrung, 亦译震惊)

“惊颤”是本雅明在评论波德莱尔的现代抒情诗时创造的一个美学范畴，指波氏诗作中所渗透流动的一种情感体验以及其作品被阅读时所引起的带有突发、疏离性体验的审美心理学的感受效

^①《发达资本主义时代的抒情诗人》第161页，笔者根据原文对引文作了个别修改。

果。本雅明并把“惊颤”与“光晕”对立起来，看成现代艺术区别于传统艺术的根本特点之一。

本雅明对惊颤的论述是从心理学、社会学和美学多个层次上展开的。

首先，从心理学层次上，本雅明认为惊颤一方面是外在强大能量的突然刺激、威胁或打击所引发的心理体验；另一方面是通过意识的防御对这种刺激缓冲、消化的体验。他引用柏格森的生命哲学、弗洛伊德的精神分析学和普鲁斯特的“意愿记忆”与“非意愿记忆”的观点，深入而精辟地分析了“惊颤”范畴的心理学内涵。他首先指出，普鲁斯特把柏格森理论中的“纯粹记忆”变成了“非理智的”无意识层次的“非意愿记忆”，并与“为理智服务的”意识层次的“意愿记忆直接对立”，前者通向“过去”的经验，后者则被理智抹去“过去的痕迹”，^①因此，“只有那种尚未有意识地清晰地经验过的东西才能成为非意愿记忆的组成部分”，^②即当“人用经验的方式越来越无法同化周围世界的材料时”，^③也即周围世界材料对人的“非意愿记忆”构成压力、威胁时，与人的内在经验断裂、脱节，使“经验日益萎缩”时，惊颤的体验才会出现。其次，他引用弗洛伊德理论，指出一方面精神病人在面临着突发的“外部世界过度的能量的影响”时，“这种能量对人的威胁也是一种惊颤”，这种惊颤“对焦虑缺乏任何准备”；另一方面，意识的“抑制兴奋”的机制又构成“保护层”，“抵制”这种惊颤的威胁，“意识越快地将这种能量登记注册，它们造成伤害的后果就越小”，这种意识防御理论“力图‘在它们突破刺激防护层的根子上’理解这些给人造成伤害的惊颤的本质”。^④本雅明并将此理论发展成一般的惊颤的心理体验论，提出

① 《发达资本主义时代的抒情诗人》第 128 页，笔者据原文有个别修改。

② 《发达资本主义时代的抒情诗人》第 131 页，笔者据原文有个别修改。

③ 《发达资本主义时代的抒情诗人》第 128 页，笔者据原文有个别修改。

④ 《发达资本主义时代的抒情诗人》第 131 页，笔者据原文有个别修改。

“对惊颤的接受由于在妥善处理刺激、回忆、梦等方面的训练而变得容易了，”^①从而惊颤就是这样被意识缓冲了，回避了，这给事变带来了一种严格意义上的体验特征。”^②这里要注意，本雅明对经验(Erfahrung)与体验(Erlebnis)有时加以区分，在惊颤问题上他更多把“非意愿记忆”形成的过去“经验”与意识对外在强大刺激的缓冲作用形成的“体验”区别开来。他说：“惊颤的因素在特殊印象中占成分愈大，意识也就越坚定地成为防备刺激的挡板；它的这种变化愈充分，那些印象进入经验的机会就愈少，并倾向于滞留在人生体验的某一时刻的范围里。这种防范惊颤的功能在于它能指出某个事变在意识中的确切时间，代价则是丧失意识的完整性；……这是理智的一个最高成就；它能把事变转化为一个曾经体验过的瞬间。”^③在他看来，过去的经验更多地通向传统艺术如抒情诗，当下的体验则更多地与现代艺术的惊颤体验相关联。如他所说，如果惊颤“在有意识的记忆的登记注册中联合起来，它就把这个事变对诗的经验封闭起来”。^④至此，我们可以看到，本雅明心目中的“惊颤”，在心理学意义上有两层意义：一是外部突发、强大能量对心灵的刺激，及意识保护层防御机制对此刺激的抑制、缓冲时获得的瞬间体验；二是人们过去经验无法对外部世界巨量材料适应与同化，二者产生断裂时的心理体验。

其次，从社会学层次上，本雅明论述了惊颤心理成为现代社会普遍体验的原因。他认为，在现代资本主义社会处于“大规模工业化的不适于人居住的令人眼花缭乱的年代”，这个时代大众的“经验结构”发生了“改变”原先那种对“过去”的“真实”经验已被大城市“文明大众的标准化、非自然化了的生活所表明的经验”^⑤所

① 《发达资本主义时代的抒情诗人》第 132 页，笔者据原文有个别修改。

② 《发达资本主义时代的抒情诗人》第 133 页，笔者据原文有个别修改。

③ 《发达资本主义时代的抒情诗人》第 132 页，笔者据原文有个别修改。

④ 《发达资本主义时代的抒情诗人》第 126 页，笔者据原文有个别修改。

取代，这种经验具有“惊颤”的心理性质。首先，它表现在“害怕，厌恶和恐怖是大城市的大众在那些最早观察它的人心中引起的感觉”，^① 这种感觉好似大城市交通给人的“惊颤”感觉：“在这种来往的车辆行人中穿行把个体卷进了一系列惊恐与碰撞中。在危险的穿越中，神经紧张的刺激急速地接二连三的通过体内，就象电池里的能量”。^② 第二，它表现于城市的新闻报导，现代报纸不但不能帮助读者把外界大量信息纳入、同化到他们的经验之内，相反却“把发生的事情从能够影响读者经验的范围里分离出来并孤立起来”，^③ 这样外界纷至沓来的事件对人们心理的刺激便产生了凭过去经验无法把握的“惊颤”。第三，资本主义大工业使劳动者接受机械主义训练而日趋“机器化”，在日趋麻木中获得对缓冲的“惊颤”的体验，本雅明说：“过往者在大众中的惊颤经验与工人在机器旁的经验是一致的，”工人的机械行为“是一种对惊颤的反应”。^④

应当说，本雅明对现代资本主义社会大众经验的标准化、机械化、非自然化及其所带来的“惊颤”心理的普泛化、社会化的敏锐感受、尖锐洞察和深刻批判是独具慧眼和十分精辟的。这与其加盟的法兰克福学派的批判理论对资本主义异化的批判在精神上是一脉相承的，互相呼应的。

再次，在美学层次上，本雅明巧妙运用“惊颤”范畴对波德莱尔等现代抒情诗人的作品给予别开生面的分析评论，准确而深入地揭开了波氏诗作的现代奥秘。

波德莱尔的抒情诗是出现在不利于诗、特别是抒情诗发展的现代。如前所说，现代大众的标准化经验不利于靠过去经验滋养的

① 《发达资本主义时代的抒情诗人》第 145 页，笔者据原文有个别修改。

② 《发达资本主义时代的抒情诗人》第 146 页，笔者据原文有个别修改。

③ 《发达资本主义时代的抒情诗人》第 128—129 页，笔者据原文有个别修改。

④ 《发达资本主义时代的抒情诗人》第 148 页，笔者据原文有个别修改。

抒情诗，“这种事实上正在变得越来越不适于抒情诗生存的气候，”^①并未阻止波德莱尔的崛起。波氏把自己对惊颤的体验引入了抒情诗，使他的抒情诗获得了现代性，也使抒情诗在现代获得了新的生机。本雅明一针见血地指出，“波德莱尔把惊颤经验放在了他的艺术作品的中心。”一方面“既然是他自己面临惊颤的，那么波德莱尔少不了引起惊颤”，^②并且，“惊颤属于那些被认为对波德莱尔的人格有决定意义的重要经验之列”^③；另一方面“波德莱尔的精神自我和肉体自我力求回避惊颤，不管它来自何方。惊颤的防卫以一种搏斗的姿态被图示出来。”^④就是说，波氏以一种“搏斗”方式防卫惊颤并将惊颤在诗中表现出来。本雅明引了《恶之花》中写波氏创作情景的几句诗：

“……当残酷的太阳用光线
抽打着城市和草地，屋顶和玉米地时，
我独自一人继续练习我幻想的剑术，
追寻着每个角落里的意外的节奏，
绊倒在词上就像绊倒在鹅卵石上，有时
忽然会想到一些我梦想已久的诗句。”

然后指出，这是波氏“描绘了他自己埋头于这种幻想的搏斗”，其中体现出“惊颤的防卫”；他还吸收纪德、里维埃等人的研究成果，认为波氏诗中常有“意象和观念、词与物之间的裂隙”，“而这些地方才真正是波德莱尔诗的激动人心之处”；而正是“暗地里的惊颤”才造成了“词语间的裂隙”，^⑤因此，透过这些“裂隙”，可以感受到其

① 《发达资本主义时代的抒情诗人》，第 125 页。

② 《发达资本主义时代的抒情诗人》，第 133 页。

③ 《发达资本主义时代的抒情诗人》，第 135 页。

④ 《发达资本主义时代的抒情诗人》，第 134 页。

⑤ 《发达资本主义时代的抒情诗人》第 134—135 页，笔者据原文对个别引文作了修改。

诗中震荡着的惊颤体验。在分析波氏十四行诗《致一位交臂而过的妇女》时，本雅明说：“一个裹在寡妇的面纱里的陌生女人被大众推搡着，神秘而悄然地进入了诗人的视野，”诗人对大众的体验“带来了具有强烈吸引力的形象”。使城市诗人愉快的是爱情——不是在第一瞥中，而是在最后一瞥中。这是在着迷的一瞬间契合于诗中的永远的告别。因而十四行诗提供了一种真正悲剧性的惊颤的形象”，使波氏的心“在颤抖中缩紧的”不是“爱的神魂颠倒”，而是“侵袭缠绕一个孤独者的性的惊颤”。¹

在对波德莱尔“倾注了他几乎全部的创造力”²的《恶之花》的“大众”（人群）主题作深入剖析后，本雅明点明，“在所有由以构成这种生活的经验之中，波德莱尔唯独挑出她被人推搡作为决定性的、特殊的经验”；他进而总结道，在被人群中女人和流浪汉等“最后的同盟者出卖后，波德莱尔便向大众开火了。这便是体验的本质；为此，波德莱尔付出了他全部的经验”，这便形成了独特的惊颤效果，“他标明了现时代情感的价格：光晕在惊颤经验中四散。他为赞叹光晕的消散而付出了高价——但这是他诗的法则。”³这一总结，一是把波氏诗作的惊颤作为他诗的最高审美效果；二是揭示惊颤是波氏“诗的法则”；三是把惊颤归之于体验，而把光晕归之于经验，认为波氏用付出经验、获得体验的代价创造了诗的独特惊颤效果；四是波氏的抒情诗实现了从传统向现代转换，即以体验的惊颤粉碎经验的光晕。这个对波氏诗作的总结实际上从审美心理效果的历史性转换、即从光晕到惊颤转换的角度揭示了现代艺术取代传统艺术的历史必然性与趋势，也从一个侧面同时体现了本雅明支持现代主义艺术的基本倾向与对传统有光晕的艺术的衰

1 《发达资本主义时代的抒情诗人》第 140 页，笔者据原文对个别引文作了修改。

2 《发达资本主义时代的抒情诗人》第 166 页，笔者据原文对引文作了个别修改。

3 《发达资本主义时代的抒情诗人》第 168 页，笔者据原文对引文作了个别修改。

退的惋惜心理这样一种矛盾状态

三、神会 (Correspondances 亦译“通感”)

本雅明在评论波特莱尔时还提出了一个独特的概念“神会”。^① 本雅明运用这一范畴从另一侧面揭示了波特莱尔诗作的又一具有现代性的审美特质。

本雅明对“神会”概念首先从“时间”角度来阐释。他引述了生命哲学家柏格森的“绵延”论，说通过“绵延的现实化，他使人的灵魂摆脱了时间的缠绕”；又引进了普鲁斯特通过潜意识方式“把那些浸透了回忆的往事再现出来”的技巧，普鲁斯特由此出发深入体验了波特莱尔作品中“时间”的表达方式：“波特莱尔的时间总是奇特地割裂开来；只有很少几次是展露出来的，它们是一些重要的日子。因而我们就可以理解为什么诸如‘一个晚上’这样的语句会在他的著作中反复出现。”本雅明则进而断言，“这里重要的日子便是时间得以完成的日子，它们是回忆的日子，而不为经验所标明。它们与其它的日子没有联系，卓然独立于时间之外。就其实质而言，波德莱尔在‘神会’概念里给它下了定义。”^② 由此可见，本雅明是从时间角度界定神会的，具体是通过波特莱尔诗作中的“回忆”来说明的，这种“回忆”中的时间与其他时间无关，并超越于实在的时间之外，一旦进入这种回忆中的时间，也就出现了“神会”状态

在心理学角度，本雅明是明确将“神会”与“通感”(Synaesthesia 亦译“联觉”)区分开来的。他说，“普鲁斯特在‘神会’问题上蔑视视觉的文学，他不再对联觉条件下的艺术多样性感到迷惑，”^③ 因为“联觉”与时间无关。本雅明认为，在波德莱尔作品中，

① Correspondances，《发达资本主义时代的抒情诗人》中译者译为“通感”，因国内文艺心理学中的“通感”另有确定涵义，故改译为“神会”，以避免误解，且也更符合本雅明的原意。以下凡该中译本引文出现此概念，均据此改过。

② 《发达资本主义时代的抒情诗人》，第153页。

③ 《发达资本主义时代的抒情诗人》，第153页。

“重要的是‘神会’记录了一个包含宗教仪式成分在内的经验的概念，只有通过自己同化这些成分，波德莱尔才能探寻他作为一个现代人所目睹的崩溃的全部意义。只有这样，他才能从中认识到那种只对于他才有的挑战，即他在《恶之花》中与之联合起来的挑战。”^①这里，本雅明指出：（一）“神会”是一种带有神秘宗教成分在内的“经验”，或是这种经验的心理记录；（二）“神会”不仅是一种心理学概念，更是有社会内容的，这是一种用“现代人”眼光在目睹传统崩溃（即“过去”的失落）时的一种心理体验，其中有宗教成分，但主体将它“同化”在自己的体验中；（三）“神会”这种独特体验在波氏的《恶之花》中通过独特的“回忆”得到了充分的表现，如第一卷组诗就“致力于某些无可挽回地失落了的事情”。本雅明在引了一首题为“神会”的十四行诗的前八句后进一步指出，“波德莱尔的‘神会’所意味的，或许可以描述为一种寻求在证明危机的形式中把自己建立起来的经验。这只有在宗教仪式的范围里才是可能的。”^②这实际上将其“神会”的经验与宗教仪式联系起来，表明“神会”带有一定的神秘色彩；同时，这是寻求在“以往”即传统的失落和“危机”中重建自己的经验，因而具有现代的意味，它不单纯是过去的挽歌，而且是对现时代的“寻求”与参与。所以，“神会”作为心理体验带有从传统向现代历史性转换时刻的深深烙印，而这也正是波德莱尔的现代抒情诗所表现出的特征。

本雅明还明确地说：“‘神会’是回忆的材料——不是历史的材料，而是前历史的材料。使节日变得伟大而重要的是同以往生活的相逢，”如波氏一首《过去的生活》的十四行诗中山洞、植物、乌云、波浪等意象“是从思乡病的泪水里，从泪水的热雾中涌现出来

① 《发达资本主义的抒情诗人》，第 153—154 页。

② 《发达资本主义的抒情诗人》，第 154 页。

的”。^①他概括道，“没有同时的‘神会’，如象征主义者后来想到的那样。往事的喃喃低语也许能在‘神会’中听到，而它们的真正经验则存在于先前的生活中”。^②这里，本雅明更明确地把“神会”界定为“同以往生活相逢”的“回忆的材料”；这种“回忆”决非象征主义那种“共时”（同时）态的，而是与“往事”的交会；它也不是“历史的”，而是“前历史”的，它虽来自以往生活，但不是具体、历史的生活，而是超越特定历史的过去，超越具体时间的往事。如波氏写道：

勾勒出深深的天空下面的古老的岁月：

看那死了的离去的岁月，穿着

过时的衣服，倚着天空的露台。

本雅明说：“在这些段落里，波德莱尔让自己向那种在过时的伪装下从他那里逃走的心灵之外的时间表示尊敬，”^③即向超历史、前历史的“时间”表示尊敬。他许多诗作“极度地麻醉了时间感”，如《忧郁与理想》一诗中“时间变得具体可感；分分秒秒像雪片似地将人覆盖。这种时间是在历史之外的。就像非意愿记忆的时间一样。但在《忧郁》中，对时间的理解除是超自然地确切的。每一秒都能找到准备插入到它的惊颤中去的意识”。^④这里，本雅明一方面具体地分析了波氏诗作中“时间”的超历史性，“神会”就是在这种超历史、前历史的“时间”中的“回忆”；另一方面则揭示了“神会”与“惊颤”的相通之处，波氏诗的“神会”是通向“惊颤”效果的桥梁。因此，他“在《忧郁》和《过去的生活》中把握住了真实历史经验的消散的碎片”，它们“把正在消逝的时间赤裸裸地暴露出来”产生“惊颤”

① 《发达资本主义时代的抒情诗人》，第 154—155 页。

② 《发达资本主义时代的抒情诗人》，第 155 页。

③ 《发达资本主义时代的抒情诗人》，第 155 页。

④ 《发达资本主义时代的抒情诗人》第 156 页，笔者据原文对个别引文作了修改。

⑤ 《发达资本主义时代的抒情诗人》第 157 页，笔者据原文对个别引文作了修改。

的现代效果，而“压根就没有光晕”。¹

可见，“神会”范畴是本雅明评论波特莱尔诗作的另一重要范畴，也是“光晕”向“惊颤”的过渡，更确切地说，是以与“光晕”相似的“回忆”过去”的形式，消除“光晕”，通向“惊颤”的中介，其实质是“忧郁”地向传统告别，走向现代。这个范畴很典型地揭示了波德莱尔，同时也表明了本雅明自己基本上站在现代主义一边、但并未与传统彻底决裂的犹豫、矛盾与痛苦。

四、“美”的现代阐释。

在论述“神会”范畴时，本雅明提到，“在波德莱尔看来，这个概念与‘现代美’的概念并列，但却没有联系”²；又说：“神会”作为寻求在危机形式中重建自己的经验，只有在宗教仪式的范围里才可能，“如果它超越了这个范围，它就把自身作为美的事物而显现出来。在美的事物中，艺术的宗教仪式的价值就显现出来了。”³这里，本雅明一是把“美”与“现代美”概念区分开来，前者属于古典美范围；二是把“现代美”与“神会”作为现代艺术所具有的、“并列”但并不相关的两种审美特质，作为描述这些特质的两个“并列”但并不相关的两个美学范畴；三是“神会”具有宗教色彩，直接与宗教仪式相关联，而“美”是“超越”宗教仪式范围但能把宗教仪式的价值即膜拜价值通过感性形式“显现出来”，膜拜价值属于传统艺术，因此这种“美”属于古典美，而不属于现代美。对“美”的范畴如此定位，不但非常独特，而且也从侧面反映了本雅明倾向于现代艺术而向古典美频频回首的彷徨心态。

本雅明在一个长注里对“美”作了独特的界定和阐释：

美可以通过两种方式来定义，即通过它与历史的关系和

① 《发达资本主义时代的抒情诗人》第 158 页，笔者据原文对个别引文作了修改

② 《发达资本主义时代的抒情诗人》第 153 页，笔者据原文对个别引文作了修改。

③ 《发达资本主义时代的抒情诗人》，第 154 页。

通过它与自然的关系。在这两种关系中，美的事物的外表以及它的成问题的因素都把自己表现了出来。（让我们简单说明一下第一种关系。在历史存在的基础上，美是一种与在一个更早的时代欣赏它的东西结合起来的感染力。被感动是一种 *ad plures inre*，罗马人用它来称呼死。根据这个定义，美的外观意味着人们在作品里不可能找到所欣赏的同一个对象。这种欣赏收获了先辈们在它里面注入的欣赏。歌德的话在此说出了智慧的最终结论：“任何具有巨大效果的事物都无法估价”。）美与自然的关系可以说“只有在它蒙上一层面纱时它才保持着本质上的真实”。神会告诉我们这层面纱的意味。我们不妨斗胆地简称之为艺术作品的“复制的方面”。在由神会组成的判决法庭上，艺术对象被证明是一个忠实的复制品，这无疑使这对象整个地成问题了。如果谁想用语言来复制这种先验（*aporia*），谁就是把艺术定义为在相似状态下的经验的对象。这个定义可能与瓦莱利的阐述一致：“美或许要求严格地摹仿对象中不可定义的东西。”如果普鲁斯特这样迫不及待地回到这个主题（在他作品中表现为复得的时间），我们不能说他是在谈什么神秘。不如说，这正是他技巧的特征；他运用这种技巧反复不断地围绕着美的概念建筑他的回忆和思考，在此，美的概念简而言之就是艺术的“奥妙的方面”。^①

在这段长引文中，本雅明对德国古典美学以来的“美”的定义作出了全新的现代阐释，值得引起我们重视。

第一，本雅明分别从两种关系（与历史和与自然）来定义“美”，主要是艺术美。第一种是与历史的关系，他说“美是一种与在一个更早的时代欣赏它的东西结合起来的感染力”。首先，他认为美是一种能感染审美者、欣赏者的对象的力量或魅力、吸引力。其次，美

^① 《发达资本主义时代的抒情诗人》第 171—172 页，笔者据原文对引文有个别修改。

是一种“外观”，是美的种种因素的外在表现或感性形象形式，“外观”一词沿用了席勒的说法，美是靠其“外观”产生“感染力”的；至此，他对美的理解仍未超出德国古典美学的传统。他的独特处在于第三，即把美的外观看成对象在欣赏者的接受的代代相传的过程中不断积淀、发展、丰富的历史，即人们欣赏的审美对象同其最初产生时已有不同，在一定意义上已不是“同一个对象”，因为历代欣赏者已把他们的审美欣赏注入了对象中，这种前辈欣赏的累积所形成的传统与新的时代的欣赏趣味相结合，才形成其不断丰富、更新的感染力。这是对美的动态历史、辩证的理解，是把审美对象与欣赏、接受结合起来，并将历代欣赏不断转化、积淀到对象中去更新、充实、丰富美的一种“美”的历史主义新观念。这与 60 年代的阐释学美学和接受美学有异曲同工之妙，但早了将近 30 年，且直接将之应用于对“美”的范畴的阐释上（阐释学与接受美学已抛弃了“美”这个古典范畴）。这是难能可贵的。

第二，从与自然的关系角度，本雅明主要讨论艺术对象（作品）的美的构成。他认为艺术美包含两个主要方面，一是“复制的方面”，一是“奥妙的方面”。前者是从传统美学把艺术美视为对自然的摹仿的观点引伸而来的，但又注入了新的含义，主要是引入了“神会”概念。由“神会”出发来定义艺术，即对过去经验的对象加以摹仿或复制，使作品成为与经验对象“相似状态”的“复制品”，当然，这种摹仿不是对对象下理性定义，而是对对象“不可定义”的感性意象和经验加以再现。这样，艺术对象的真实性（摹仿、再现、复制）就被蒙上了一层“神会”的面纱，这就是美。关于后者，本雅明以普鲁斯特为例，强调他通过“回忆和思考”的独特“技巧”来创造其艺术之美，这仍与“神会”相关。这层“奥妙”的面纱须借助于“时间”之窗和“回忆”之思编织起来。“复制”与“奥妙”这两个侧面通过“神会”而呈现“美”的光华。这“美”，我们认为应列入“现代美”范畴。

第三，西方美学中，“美”作为中心范畴，主要是古典、传统美学

的思路；进入 20 世纪，“美”作为传统美学范畴正在日益遭到冲击、否定、消解乃至取消。本雅明却提出“现代美”的概念，既保留了传统美学的核心范畴，又赋予它以现代的新涵义，显示出他与当代西方美学的重要区别。就此而言，可以说，他是从古典美学向现代美学转型中的过渡性人物。

从以上可见，本雅明的文艺美学有其独特的美学范畴系列，也有对传统美学范畴的独特阐释，这构成了他的美学范畴的独创性这一根本特点；他的美学范畴的另一重要特点是，自觉而有机地把美学范畴应用于文艺批评（如对波德莱尔、普鲁斯特的研究），与文艺批评实践紧密结合，水乳交融。这在当代美学家，特别是法兰克福学派的美学家中是少见的。

第五章 阿多诺：美学的现代主义

阿多诺 (Theodor Wisturund Adorno, 1903—1969) 生于德国美因河畔的法兰克福，他的父亲是一位已被同化了的犹太籍酒商，他的母亲是科西加地区的一名歌唱家。早年，他的母亲和姨母阿加泰向他灌输了很多音乐知识，使他在孩提时代就迷上了音乐。阿多诺 15 岁时，他们全家的朋友西格弗里德·克拉考尔向他讲授德国古典哲学，并在克拉考尔影响下开始读康德的《纯粹理性批判》，从克拉考尔那里，阿多诺学会了把哲学文本译解成关于历史和社会实际情况的文献，并开始敏锐地感到了渗透在这类著作中的对物质和人类痛苦的细致入微的表述。1921 年，阿多诺高中毕业，并开始阅读布洛赫的名著《幻想的精神》。1922 年，阿多诺进大学学习哲学、社会学、心理学和音乐理论，1924 年以一篇题为《关于埃德蒙特·胡塞尔》的论文获博士学位，1925 年去维也纳跟贝尔格、韦伯恩等著名音乐家学习音乐理论和作曲，并谱写了若干音乐作品。1928 年结识布洛赫，1929—1930 年编辑文化杂志《开拓》，后因“该杂志成为共产党的宣传性机关报”而退出编辑部。1933 年，阿多诺以一篇《克尔凯戈尔：美的构造》的论文在法兰克福社会研究所获得讲师职位，1934 年又去英国牛津继续读书，1938 年流亡美国，并进而迁至美国的法兰克福社会研究所工作¹，同时，阿多诺还被推荐到纽约最大广播公司的音乐研究部去作音乐社会学的研究工作。1949 年应联邦德国政府之邀随社会研究所回美因河畔法兰克

1. 阿多诺虽然从 1928 年以来就与该所保持联系，但组织上未正式加入该所。直到 1938 年来美国后，才成为该所正式成员。

福,1953年起主持该所工作,1963年出任德国社会学协会主席。在60年代末的学生运动中,阿多诺由于不支持左派学生的造反,与学生发生对立,造反的学生们攻击阿多诺脱离革命。在这种情况下,阿多诺迁居瑞士,不久后便去世,时间是1969年8月6日。

阿多诺一生著述繁多,但大多集中在哲学和美学方面。其中主要哲学著作是《启蒙的辩证法:哲学片断集》(1947年)、《认识论的元批判:胡塞尔研究和现象的矛盾》(1956年)、《黑格尔的哲学》(1957年)、《黑格尔研究三讲》(1963年)、《介入:新批判模型》(1963年)、《真实的妄言:论德意志意识形态》(1964年)、《否定的辩证法》(1966年)、《社会批判论集》(1967年)等。美学以及与美学相关的主要著作有:《克尔凯戈尔论集——美的构造》(1933年)、《新音乐哲学》(1949年)、《多棱镜:文化批判和社会》(1955年)、《音乐社会学导论》(1968年)、《文学笔记》三卷(1966—1969年)、《美学理论》(1970年)等。在阿多诺的所有这些著述中,《启蒙的辩证法》和《否定的辩证法》是其哲学的代表作,《新音乐哲学》和《美学理论》则分别是其在音乐美学和一般美学理论方面的代表作。

一、辩证思维与非同一性原则

辩证法在德国思想史上,至黑格尔发展到了一个前所未有的峰颠,其内涵实质具体体现在“扬弃”这个概念上:通过对某物的否定从而创造出一个新物。在黑格尔那里,这个否定是多多少少地从所否定物中承袭了什么。黑格尔不仅将这个“扬弃”现象,描述成人类精神活动的原则,而且还推而广之为整个宇宙的原则。

阿多诺生活在20世纪自动化发展到相当地步的工业社会里,他亲自目睹和经历了一体化工业社会对个性、对人类精神理性的摧残。为了拯救人类精神理性,阿多诺将工业社会中主宰日常生活的实用理性与人类精神理性区分了开来。在他看来,工业社会中的日常生活是受制于实用理性的,而真正的人类精神理性并不依附

于日常生活的实用理性中，它已游离于日常生活的实用理性之外。为了返归真实，返归真正的人类精神理性，就必须超脱现实，否定泯灭人类精神理性的现实。循着这样的总体思路，阿多诺在其整个思想中到处宏扬辩证思维的方法原则，即人类精神为了寻获其真正理性，为了寻觅真实，必须抛开和否定现实，只有通过这个否定，才能达到真正的人类精神理性。这是一条辩证思维的道路。在这一点上，阿多诺与同时盛行在德国思想界的哲学解释学走了一条截然不同的道路。哲学解释学从不抛弃和否定对象，而是竭力通过与对象的对话和交流从中寻出真实。阿多诺则推崇否定，这种否定既不是对话，也不是交流，而是摆脱和超越对象。这种思维原则被阿多诺称之为“辩证法”。它是一种抽象思维，是一种哲学形而上的思维方法。阿多诺在他的思想中到处维护和捍卫这种形而上的抽象思维方法。在这一点上，他与引其进入法兰克福学派的霍克海默全然一致。在 20 世纪 30 年代的德国学术界曾流行过一种看法，即认为，社会科学研究中的抽象思维方法窒息了灵气。霍克海默在当时曾针锋相对地公开捍卫哲学抽象思维的普遍意义^①。阿多诺在其与霍克海默合著约早期著作《启蒙的辩证法》中，也明确地捍卫了这一思想，并在其《否定的辩证法》中针对 30 年代的流行说法指出：有关抽象思维窒息灵气的说法“是一个可笑的神话”。“抽象思维”唯一泯灭的只是错误的意识（阿多诺：《否定的辩证法》，1973 年 德文版 第 98 页）。

当然，阿多诺所捍卫的是哲学思辨的思维方法，而且这个思维方法是以对既存现实的否定为中心的辩证思维方法。这个方法贯穿于其整个思维的每一个角落，在其美学思考中尤其如此，因为美学思考的领域，在阿多诺那里是最能贯穿和实现辩证精神，即否定

见霍克海默：《当代哲学界对理性主义的争论》，载《社会研究》杂志，法兰克福，1934 年，第 3 期，第 16 页。

现实的领域，是最生动地体现了哲学超验精神的领域。

超验精神是阿多尔诺所倡导之辩证思维的重要内涵体现。否定就是对现实的超脱。阿多诺的这个在精神领域追求超脱的倾向，很大程度上受其大学时期的老师葛耐留斯（Cornelius）所影响。他的学术兴趣在很大程度与阿多诺吻合，即对艺术，尤其是音乐、绘画和雕塑的研讨；政治上明确反战（第一次世界大战）和反当时的民族主义。葛耐留斯唯一与阿多诺不同的是审美趣味。他爱好的是古典主义艺术，尤其是意大利文艺复兴时期的艺术，但他对艺术的关注主要集中在艺术与科学准则的契合；在思维方法上，他同样推重彻头彻尾的超验哲学原则。葛耐留斯对阿多诺的影响，因此绝不在阿多诺所得出的具体结论上，而在其思维所依循的方法原则上。这一点在阿多诺的美学思考中，也明显易见。

阿多诺对德国思想宝库中辩证思维原则的宏扬，并不是简单承袭似地照搬，而是在新的社会历史条件下的一种发挥。具体来说，面对新的社会历史条件下人类精神理性的递变，阿多诺将传统辩证思维中的否定原则具体地发展成了独具特色的非同一性原则。由此非同一性原则，阿多诺在 20 世纪思想界赢得了举足轻重的地位，尤其在 20 世纪的美学思想界，阿多诺以其基于非同一性原则的美学思考，成了一枝异花独芳的劲秀。

第一，非同一性原则的形成

阿多诺所宏扬的非同一性原则是一个审美原则，它主要是针对现代审美活动而言的。它声称，现代人的审美活动应走向与现代生活的非同一，恰恰在与现代生活的非同一中，蕴含着巨大的审美资源。直接地看，阿多诺对这个非同一性原则的宏扬来自于新黑格尔主义右派的理论趣味，但更深层地看，它实质源于阿多诺整个社会历史哲学的基本态度。

在阿多诺看来，人类历史是一种“自然史”他将这种“自然史”，称为“启蒙的历史”。启蒙就是对自然的控制，就是把理性客观化于

历史，正像他在与霍克海默合著的《启蒙的辩证法》中所描述的那样，“启蒙的本质就是不可避免地要选择某种控制。人始终要在控制自然和受制于自然间作出选择。”^①随着人类历史的发展、随着启蒙的实现，人日益实现着、日益加深着对自然的控制，而随着这个对自然控制的日益实现，人自身也日益受到了摧残，即理性主体随着对外部世界的控制，他也同样摧毁着理性主体自身的内在自然，人在从所谓“第一自然”的压迫下获得解放的同时，又受制于他的由科学、技术设置、组织和管理本身而来的“第二自然”。在现代这个对自然控制达到相当程度的工业化社会中，人自身也同等程度地受到了摧残，人自身合乎人性的真实内容随着工业化的高度发展也丧失殆尽了。因而，在现代这个高度发达的工业化社会中，人在物质生活中得到了前所未有的满足，但在精神生活中却失去了很多希望，以至变得绝望。但希望尽管在现实中破灭，可它并不由此就不复存在，在人的意识中，在人的精神生活中，这希望依然存在，人依然向往着真实内容，追求着于现实所失去的希望。阿多诺正是“面对现实的绝望”，企图“由现实怎样成为拯救自己的出发点来观察一切事物”，^②正像阿多诺本人在1953年写给霍克海默的一封信中所说的，“……勿庸多言，我本来就是把拯救绝望的动机视为我所探讨的中心目标的。”^③在这个拯救绝望的理论动机下，阿多诺看到了人类审美活动，尤其是艺术活动在现代社会中的特有作用。他认为，审美能“中介性”地起到“拯救绝望”的作用，它能把人在现实中所失去的希望重新展现在人面前，从而在精神上给人希望。由于现实是与人心目中的希望背道而驰的，因而，要展现人心目中的真实，就必须走向与现实的非同一。这样，非同一性

霍克海默与阿多诺：《启蒙的辩证法》，1969年德文版第38页。

阿多诺：《最低限度的道德》，德文版，第333页。

③ 转引自古姆尼尔与林古物：《自我确证和形象文献中的霍克海默》，1973年，德文版第84页。

原则也就成了阿多诺的最高审美原则。他的所有美学思考都是或多或少，或隐或现地基于这一原则的。

第二，非同一性原则的内涵

非同一性在阿多诺那里，是一个至上的审美原则。在西方美学史上，审美历史是一个展示人类绝对理性真实的活动。鉴于对人类绝对理性的解释不同，西方美学呈现出众说纷纭、学派林立的面貌。阿多诺基于他的社会历史哲学诠释，把人类绝对理性在现时代解释成非同一性。这个非同一性是针对具体的客体存在而言的，意指不同于具体客体存在的事物。“非同一”或“不同”是一些缺乏具体规定的笼统表述。阿多诺只是反反复复地动用这些表述，但有意识地并未对之做具体的定性规定。尽管如此，它的具体所指还是不难意会的。

首先，非同一性作为一个基本的审美原则，在阿多诺那里鲜明地突出了审美的绝对超客体性。“非同一”意指不同于客体的具体存在，这样，审美作为对“非同一性”的追求也就从客体性中解放了出来。由这样的非同一性原则出发，审美不仅无需顾及客体性的对象存在，而且还必须有意识地背离客体对象，追求不同于客体对象的非同一性事物。在阿多诺看来，这种非同一性事物恰恰是人类在现实生活中所失落的绝对理性真实之所在。阿多诺尽管没有对这非同一性事物做具体的界定，但它显然是绝对超客体的主体性存在。正是基于此，阿多诺多次在他的美学著述中指出，一件艺术作品离现实生活愈远，它的审美品味也就愈高。

非同一性作为一种绝对超客体的客体性存在，其具体所指便是人的具体个性存在。鉴于现实生活对人类具体个性的排斥，阿多诺强调了非同一性在审美中的意义，这个非同一性因此也就是对人类具体个性的认同。在阿多诺的非同一性原则那里，具体个性的内涵甚而高于超客体性之内涵。阿多诺在其学术生涯的早期，曾专门对黑格尔进行了研究。这个研究的宗旨不是为了捍卫黑格尔哲

学，而是由黑格尔哲学之不足出发，批判性地推出和捍卫他的非同一性原则。具体来说，在黑格尔那里，人的具体个性存在是被排斥在他的绝对理念之外的，因此，黑格尔心目中的审美是与活生生的具体个性存在无缘的，由此，植根于主体个性存在的非同一性，在黑格尔那里也就丝毫没有地盘。对于这一点，阿多诺极为不满。在与黑格尔的对峙中，阿多诺更倾向于费尔巴哈。他认为，费尔巴哈尽管强调客体存在的绝对至上性，但他又同时认可了“实际的经验存在”（*das empirische, wirkliche sein*）。这个“实际的经验存在”就揭示了个体经验存在之主体性的意义。阿多诺的审美非同一性原则，一方面源于黑格尔，突出了审美的超客体性，另一方面又靠向费尔巴哈，宏扬了具体个性存在在审美中的意义。阿多诺之所以只强调了审美不同于现实之物，而未具体阐释这个“不同”的内涵，主要在于给具体个性存在留下自由活动的天地，因为，不同于现实存在的审美创造物，是在很大程度上取决于个体具体经验的。因此，审美所追求的是非同一性事物，这个非同一性事物又是具体个性的产物，阿多诺的审美非同一性原则由此也就具有了强烈的非确定性色彩。

如上所述，阿多诺的非同一性原则源于对黑格尔的批判，但它更直接地是以费尔巴哈为背景的，具体来说，是以费尔巴哈的无以名状之物的概念为背景的。无以名状之物（*Kategorie des Etwas*）是对某种非确定物的感知，因此，它不是凭藉思维，而是凭借纯粹直观去感知和把握的，它是一种无思维的纯然直观。阿多诺整个美学思考的目的就是为了拯救费尔巴哈的这个无以名状之物。阿多诺在他的美学思考中，将这个无以名状之物发展成了显示自由之个体存在的标志，即非同一性事物。非同一性本身就是无以名状的，它的具体定性只取决于具体的个体经验存在。所以，阿多诺将审美所追求的绝对理性真实只能无定性地描述成非同一性事物。这个非同一性事物在审美中也是无以名状的，它展现了一种无以

名状的绝对。在阿多诺那里，这个无以名状的非同一性具有鲜明的审美意义。

第三，非同一性原则的审美意义

非同一性原则在阿多诺那里是一个至上的审美原则，非同一性事物则是审美地得到体现的人类理性真实之所在，非同一性原则所强调的就是这种不同于现实生活的非同一之物。由此，非同一性原则就给现实的审美活动提供了一个自律的审美模式，即通过非同寻常的描述和表现去达到寻常生活中所失落的绝对。这个审美模式，首先是超客体的，截然主体自律的；其次，它是依附于具体经验存在的，每一个审美地创造出的非同一物，都是某个具体经验的产物，再次，这个审美模式也以它的不定性显出了独具特色的审美意义，对非同一物追求同时也就是对不可名状之物的追求。

这个审美的非同一性原则在理论上尽管表述得干枯，但它是具体的，是人类理性真实的具体所在。在艺术品中，它具有着无数的精彩表现。比如德·萨德 (de Sade) 在其作品中所描述的性反常现象；毕希纳 (Georg Büchner) 在其作品中所致力的“空白物” (Leere)；歌德在其有关女水怪神话中所描述的小首饰金盒里的细小裂缝等等，所有这些都方式不同地展示了与日常生活截然不同的另一种人类理性真实，而且这种甚于非同一性原则的人类理性真实是唯一至上的审美原则所在。托马斯·曼在其《浮士德博士》中，就将沉默描述成整个非同一性事物的唯一真实所在，它是绝对之存在的把握。阿多诺本人就曾说：“绝对是……运动的停顿……，最终，无非是生命之和谐，是生命之本能驱动的平和，以及不再有渴望。”^① 这是人类心灵在现实遭受摧残的产物，它在艺术中就以非同一性原则的面貌得到了体现。阿多诺本人在描述审美的非同一性原则时，多次提及歌德、艾辛多夫 (Eichendorf)、尼采、

^① 阿多诺：《对黑格尔的三个研究》，美因河畔法兰克福，1963年，第44页

德·萨德、贝克特等，可见，在阿多诺眼里，这些人出色地展示了审美的非同一性原则。但在我们看来，毕希纳的作品更能体现阿多诺非同一性原则的精神，尽管阿多诺本人从来没提及过毕希纳。我认为，毕希纳的作品将人间所遭受的心灵摧残导致了对非同一性的追求，描述得淋漓尽致，尤其是他的作品《伦茨》。

二、哲学的美学化与审美语汇

在阿多诺的整个思想中，美学思考占有着举足轻重的地位。美学不仅伴随在他纯哲学和社会学思考中，而且甚至成了他哲学思考的化身和峰颠。正因为如此，在西方的阿多诺研究中，哲学美学化的课题，也是一个不断被提及的热点。而且，将哲学思考美学化，或者将美学作为哲学思辨的峰颠，也是阿多诺在当代文坛显出其自身特点的重要标志之一。

哲学美学化，换一种说法，也就是美学的哲学化。阿多诺在其方法原则上对辩证思维原则的推重本身，就决定了其美学的哲学特征。具体来说，在阿多诺那里所见的哲学美学化，主要意指如下三点：

一是正视思维的情绪触动和经验的具体性

在推重抽象辩证思维的同时，阿多诺始终没有忘记思想的情绪触动和经验特征，尤其在思想的开端，任何思维都离不开情绪和经验的促动。阿多诺将抽象思维与具体经验的情绪触动联在一起，与他孩提时代所形成的对音乐的强烈偏爱分不开。阿多诺尽管在中学时代就萌生了对抽象哲学思辨的兴趣，但对其影响最深的则是他对音乐的强烈的偏爱，尤其是对古斯塔夫·马勒（Gustav Mahler）的音乐。他称马勒的音乐表现了人对最纯粹、最完满事物的渴望。在阿多诺开始其哲学理论生涯之前，他已在音乐领域做了很多努力。在他第一篇哲学理论著述发表之前，他已发表了近百篇音乐论文和作品。经过很长一段时间的犹豫，他才怀着对音乐之情

绪性和直接性的偏爱，进入到哲学理论的研究领域，并把音乐所强烈体现的情绪性和直接性带入到哲学理论思辨中。

阿多诺对音乐之直接性和情绪性的推重，也是有迹可寻的。众所周知，阿多诺的孩提时代，尤其是对母亲的回忆，对其以后的美学思考烙上了很深的印记。他母亲曾是一名具有国际影响的歌唱家，而且，与他们生活在一起的姨妈也是一名出色的钢琴师。在这样的音乐氛围下，阿多尔诺于音乐中看到了人性之完满的体现，这种体现不仅与音乐的抽象性联在一起，而且与音乐的情绪性和具体性也是分不开的。

二是哲学思辨的直接性构造

阿多诺在 15 岁还在念中学时，就与比他大 14 岁的克拉考尔 (Kracauer) 交往，并每个星期六与他一起共读康德的《纯粹理性批判》。在阿多诺正式进入理论著述阶段伊始，他曾专门研究黑格尔。毋庸置疑，德国古典哲学的抽象思辨精神，在阿多诺那里留下了很深的印记，但是，康德和黑格尔构造体系的特征，在阿多诺那里不仅没留下丝毫痕迹，而且还截然相反，出于对理论思维之具体性的尊重，阿多诺将自己彻底从构造体系的压力中解放了出来。在前此的德国思想界，自始至终存在着所谓的体系压力，也就是说，谁想成为一个思想家，就必须构造出自己的理论体系。阿多诺完全抛弃了这个构造体系的压力，唯一只尊重于思维的直接性和真实性，因此，在他的整个思想中，不仅见不到传统的体系构造，而且也见不到为体系构造服务的纯概念推演。在他的著述中，概念之间没有明显的主次之分，每一个概念都有其自身的存在意义，对表达主题思想来说，都具有同等的重要性。阿多诺在其理论著述中从不做构造体系的人为努力，而只是展现思维的直接性。因此，西方学术界有鉴于此称阿多诺是反体系的。

三是哲学与美学的同一性

阿多诺曾说过：“黑格尔和康德是最后两个不懂艺术而写出伟

大美学著作的人。(阿多诺:《美学理论》“导论”第1节)。在阿多诺看来,美学脱离艺术的时代已经过去。这并不是指美学要从此沉湎于艺术经验分析之中,阿多诺在此有他对现代艺术和哲学研究的独特解说。

阿多诺所理解的现代艺术主要是指从波特莱尔起的现代派艺术。在他看来,鉴于现代工业社会对人之个体性的摧残,艺术已成了对抗这种摧残的反思,它已不再像传统艺术那样凭借现实的日常媒体去表现,而是超脱了现实的日常媒体,直接去反思被日常现实挤到一边去的真实和实质性存在。在音乐中,它就具体表现在长时间的停顿和静止上。阿多诺在描述维也纳乐派的音乐特征时就指出:“韦伯恩(Webern)实现了十二音技巧。他不再做音乐构思了:沉默则成了他匠师之所在。”^①这样的艺术要获得存在,就自然需要对其实质意义的揭示,这便是哲学反思的功能。现代艺术本身是对现实中被抛弃之真实的一种反思,但这种反思要获得接受,又有待于借助概念的理论反思。所以,阿多诺说:“现代艺术品所传导的东西,必须由反思进行第二次传导,即以概念为中介的传导。”^②在他看来,只有实质性地(substantialistisch)看待艺术,才能真正地理解它。也正因为如此,现代艺术需要哲学来解说。

从另一个角度说,现代哲学所应关注的对象,在阿多诺眼中,深深地展示在现代艺术中,也就是,被现代工业社会所摧残的人类真实理性。现代哲学必须通过否定既存现实去拯救和捍卫这个被排斥的人类真实理性,而这一点恰恰在现代艺术中得到了出色的展示。因此,对阿多诺来说,哲学的最深层意图,必须借助于艺术来展示,哲学的意义就在于对既存现实的否定。在这一点上,阿多诺与谢林的艺术哲学走到了一起:哲学承担了艺术的功能。

① 阿多诺:《新音乐哲学》法兰克福,1975年,德文版,第106页。

② 阿多诺:《美学理论》德文版,第505页。

由此，哲学经验也就成了对现代艺术的理论反思，这便是阿多诺所理解的美学研究。他说：“美学并不是一门实用哲学，而其本身就是哲学性的。”^①这种以哲学形态出现的美学，既有别于传统美学的哲学反思，也不同于现代自下而上美学的经验分析。它不像传统哲学美学那样地依存于概念演绎，也不像现代经验美学那样地沉浸于对审美经验的归纳和分析。它从现代艺术经验出发，通过反思而用领悟性的概念去解说现代艺术的内涵。它不屈从于对现代艺术经验的定量分析，而专注于对现代艺术经验的定性反思，这种反思是用理论或概念形态去解说作品所传达的真实，它既不来自于从概念到概念的演绎，也不来自于对经验的纯归纳性分析，而是一种哲学领悟。在阿多诺眼里，这也就是现代美学所应具有的形式。阿多诺本身就是将美学理论作为他哲学思考的最高境界去看待的。他的美学思考也就是基于哲学辩证思维原则，对现代艺术的一种领悟性的哲学反思，其中所运用之概念，并不来自对其他既存概念的演绎和改造，而直接来自现代艺术经验。

阿多诺将哲学美学化时的倾向，影响了他的审美语汇，由审美的非同一性原则出发，阿多诺对现代艺术的审美语汇做了许多独具特色的阐述，这些阐述在阿多诺的整个美学思想中具有重要意义，可以说，阿多诺整个美学思想的固有特色很大程度地由此见出。

第一，审美语汇的否定性

“否定”是阿多诺整个理论思考的核心原则，他的整个社会批判理论就是以基于辩证法的否定为中心的。在美学思考中，阿多诺将这否定原则具体阐述成了一种审美语汇。

他认为，面对现代工业社会对人类理性真实的摧残，在审美活动中，尤其是艺术活动中，就滋生出了一种反抗性的审美语汇，即

阿多诺：《美学理论》，德文版，第140页。

对既存现实的否定。现代艺术的审美语汇有鉴于此而呈出强烈的否定性。“否定性就是说，在艺术作品上没有任何东西是属既存现实的，直至作品的语汇亦如此。”^①这种否定性的审美语汇，是阿多诺依据犹太教的形象戒律以及黑格尔的“具体否定”而来的。受启于犹太教的形象戒律，阿多诺赋予“具体否定”以一种遗弃感性形象的含义；受启于黑格尔，他又赋予“具体否定”以一种否定现实具体事物的含义。由此，否定性在阿多诺那里作为一种审美语汇具体所指有二：其一，否定性作为一种审美语汇，是对现实具体事物的否定。这种否定就是辩证地去创造艺术品，即在对既存经验现实的具体否定中，创造出拯救人类理性真实的艺术形象；其二，否定性作为一种审美语汇，是对感性外观的彻底遗弃。通过这种遗弃，艺术品抛离了摧残人性真实的具体现实，从而走向了展现人类理性真实的异样事物。阿多诺说：“艺术作品是外在于其魅力地走向了异样事物。”^②“艺术作品越是深刻地被塑造而成，它也就越是不易被理解地反对了人为设置好的外观。”^③所以阿多诺认为现代艺术中审美为了追求那种精神上的成熟，而在感性上作出了牺牲。它不是通过其组织构造，而是通过对组织构造的损毁表现了艺术的真实内容。因此，现代艺术“把目光落到了对破旧事物，对肮脏事物的最旺盛的嗜好上了，落到了反对光泽和辞藻的变态反应上了”。^④他甚至指出：“艺术品的生命就在灭亡。”^⑤

阿多诺之所以宏扬这种否定性的审美语汇，其根源在于对摧残人类理性之现实的反叛，对人类理性真实的拯救。由于人类理性真实与既存现实的对立，审美要展现人类理性真实就必须背离既

阿多诺：《美学理论》，德文版，第 135 页。

《美学理论》，第 197 页。

《美学理论》，第 195—196 页。

《美学理论》，第 197 页。

《美学理论》，第 201 页。

存现实。阿多诺说：“艺术品是在极端的冲突中达到了它的真实内涵。”^①“艺术品只是借助于其消亡事物才参与了和谐。”因此，“不渗入有害事物，即潜在地对有生事物的否定，将是艺术对文明所带来压抑的抗议，这抗议是给人带来慰藉的。”^②“根据古希腊罗马的说法，艺术作品就是用导致伤口的标枪去治愈这伤口的。”^③这便是现代审美语汇的逆反效应，即通过与既存现实的逆反而达到真正属人的现实，现代艺术就是通过这种逆反而展现了真正属人的世界。阿多诺甚至认为，现代艺术正是通过这种逆反性创造而获得了审美魅力，直至感性魅力。他说：“现代艺术由于把作品塑造为他的对立面，成为一种痛感，因而，这种非谐和在其视觉上的补偿物中也就成了诱人的感性魅力”。^④

显见，阿多诺所推重的这个否定性审美语汇，实质上是其非同一性原则在审美语汇上的具体体现。在此，需要明确指出的是，作为审美语汇的否定性，在阿多诺那里尽管是指否定既存现实，遗弃感性外观，但是，这并不是指现代艺术抛弃了所有感性存在而纯粹由抽象构成，而是指现代艺术否定了经验现实中的具体事物，而用不同于它的另一种具体事物来表现。正如阿多诺本人所指出的，面对社会现实的发展，艺术原有的肯定本质就显得不可忍受了，因而，艺术必须消除其自身的原有本质深入到最内在的根系之中，但这并不是说，艺术是由抽象否定所造成的。艺术尽管已发生了一种质变，即在其自身方面演变成了一种“异在物”，但是，艺术的形式仍然针对着单纯的特定事物，艺术还是有既存事物的造型，^⑤这就是说，现代艺术一方面否定了经验现实中的既存事物，另一方面又

《美学理论》，199页。

《美学理论》，第201页。

《美学理论》，第202页。

《美学理论》，第29页。

《美学理论》，第10—12页。

在这既存事物的造型上创造出了一种不同于该既存事物的东西。因此，否定性作为一种审美语汇，在阿多诺那里，包含着深邃的思辨。

第二，审美语汇的精神化特征

审美语汇的否定性特征，其实是精神化的产物。非同一性事物或否定性，都是既存现实本身所不具有的，因此，它是主体精神活动的结果。在艺术与审美活动中，精神性要素本来是不可少的特征，但阿多诺将其解释成艺术与审美的核心特征。他说：现代艺术的首要特点就是精神化。^①“精神是艺术作品的天地，精神就是艺术作品所表达的东西，或者更严格地说，精神使得艺术作品有所表述。”^②精神化是现代艺术的核心特点，现代艺术中的一切都具有精神化特征，例如，现代艺术中的感性要素就是完全为精神服务的，在现代艺术中，这感性要素实际上也就是一种精神化的存在，这不仅是由于感性要素在现代艺术中“是指向精神的”，^③而且还是由于“艺术作品只有通过把作品的感性要素化为某种精神载体才会获得成功。”^④所以，“艺术就是要使它的感性存在充溢着精神，也就是要突破它的感性存在。”^⑤阿多诺甚至称艺术所表现的精神就是像“色彩”和“音乐”一样的材料。但是，“精神化在每一部艺术作品中并不是某种实存的东西，而是一种变动的东西，形成着的东西，像黑格尔所看到的那样，艺术品的精神性就适应了一种精神化的扩展过程，即适应了意识的发展过程”^⑥。

精神化作为一种审美语汇，并不是指艺术中的精神吞并了感

① 《美学理论》第 146 页。

《美学理论》，第 135 页。

《美学理论》，第 148 页。

《美学理论》，第 135 页。

《美学理论》，第 136 页。

⑥ 《美学理论》第 141 页。

性要素。感性要素在现代艺术中还是存在的，否则，艺术作品就无从被感知，艺术所表现的精神也就无所依托，仅仅是精神了。“作品的精神在存在上还是粘附于作品形象上的。”^①阿多诺指出，作品的精神并没有构成一个低于或高于外观显现的层次，它是在所显现事物的造型形象中被把握的。^②所以，阿多诺认为，精神化作为一种审美语汇，在现代艺术中尽管不是一个实体存在，而是一个于实体存在中被把握的意识过程，但它是艺术与审美的首要特点所在。他对一切艺术与审美现象的解释，都是基于审美语汇之精神化特征上的。例如对于艺术与社会的联系，阿多诺就指出：艺术不是直接和社会相联，艺术与社会的相联是以精神为中介的，即社会在艺术作品中不是直接而是精神性地表现出来的。^③对于有些人不满于现代派艺术在形式表现上的丑陋，阿多诺就指出：“对现代派艺术表现丑陋的不满反精神的，他们对作品、对作品主题的解释是留于表面的，他们没有把这种丑陋理解成对精神化效力的检验。”^④就连对黑格尔的推重也仅仅在于黑格尔“首次在艺术的感性要素面前强调了艺术的精神要素。”^⑤超出这一点，阿多诺对黑格尔所发的尽是不满之词。

精神化本来是艺术与审美不可或缺的要素，但将其视为艺术与审美的核心，从而使之成为一种审美语汇，这一点很有意义。艺术和审美的方式与内含，在很大程度上取决于精神化程度的方式与内含。艺术与审美最终是一种愉悦活动，是一种精神游戏。在此，将精神化视为一种审美语汇时应注意几点：首先，精神化并不是艺术中一个独立的实体要素，它以实体存在为载体并依附于实体存

《美学理论》，第 137 页。

《美学理论》，第 136 页。

《美学理论》，第 344 与 350—351 页。

《美学理论》，第 143 页。

⑤ 《美学理论》第 139 页。

在之中；其次，把精神化视为一种审美语汇并不是说，艺术中的精神吞并了感性要素，而是感性要素作为精神的载体依然存在于作品中，否则，艺术就成了无从感知、无所依托的东西；再次，艺术作品所表现出的精神化特点并不是指作品中有某个凝固不变的要素存在，而是指作品本身中的一种“变动的、形成着的要素”。通过精神化处理，专注于艺术与审美的精神效应，便成了现代艺术的一种审美语汇。

第三，审美语汇的谜语特质

否定性和精神化在阿多诺那里成了现代艺术所固有的一种审美语汇，由此，也就生发出了对否定性和精神化的审美认知语言，阿多诺将它描述为一种谜语构造。在他看来，现代艺术与审美活动具有与谜语相同的认知结构，即确定性与非确定性的统一。“艺术品与谜语一样具有着确定性和非确定性这两重性，……比如在谜语中答案是隐匿着的，而且要由结构去揭示，为此就需要有内在逻辑、作品法则，而且这就构成了艺术中目的概念的依据，艺术作品的目的就是去造就非确定物的确定性。”^①在阿多诺心目中，现代艺术品就像一个谜语，它既有其确定的一面，又有其不确定的一面。“艺术品本身不是一种绝对，但是，绝对在艺术作品中又是直接呈现出来的。艺术品与绝对的关联是不定的。艺术品既把握了绝对，同时又没有把握它。”^②所以，阿多诺又进一步用比喻方式说道：“作品就像童话中的仙女一般去陈述：你要达到绝对者，你就应使绝对难以辩认，理性认识的真实性是显而易见的。但是，艺术所属于的那种认识则不具有这种显然的真实性，它的真实性是不可测定的，”^③艺术的确定性在于其已实现的感性构造，它的不确定性

《美学理论》，第 188 页。

《美学理论》，第 200 页。

《美学理论》，第 191 页。

就是感性构造中所显现的东西，这种显现在作品感性构造本身中是未实现的，这就构成了艺术与审美的谜语特质。阿多诺说：“未实现事物和实现事物间的不确定区域就构成了作品之谜。”^①“艺术之所以成了一个谜语，就是因为它显现着什么。”^②

显而易见，在阿多诺心目中，谜语特质成了现代显示与审美的一种认知语汇。在他看来，本雅明所谓的现代艺术的费解性就是这种谜语特质的体现。他甚至怀着深邃的辩证精神指出：越具有谜语特质的作品表面看似难解，实际上又是最易理解的。他说：“封闭的艺术品被人指责的难解性是一切艺术所具有的谜语特质的体现。……明显地不可理解的作品突出了它的谜语特质，这样，它潜在地还是最易理解的作品。”^③因为，作品的谜语特质是模仿与理性的结合，这种结合走向了审美认知的反思性，即与审美认知具有了同构。

阿多诺通过对审美语汇之谜语特质的揭示，突出了现代审美语汇之确定性与非确定性并存的特征，即现代审美的认知结构是，依循确定的显现者和揣测与反思非确定的未显现者。

三、对传统美学的重新思考

到阿多尔诺时代，美学作为一门独立学科已走过了 200 多年的历程。面对传统美学，阿多尔诺表现出了明显的现代精神。他认为，传统美学与日益发展的现代艺术是不相一致的，现代美学的发展不能依循传统美学的走向。

传统美学有两个极端形态，其一，自上而下的哲学美学，这种美学专注于概念反思；其二，自下而上的经验美学，这种美学驻足

《美学理论》，第 194 页。

② 《美学理论》第 191 页。

《美学理论》，第 186 页。

参见《美学理论》“导言”。

于人的经验活动。哲学美学假设艺术具有真实内容，而经验美学则把这种真实内容悬置了起来。阿多诺认为，美学的任务就是要把审美经验和概念反思统一起来，美学就是要辩证地沟通哲学反思和审美经验，并由此沟通达到艺术的真实内容。由此，阿多诺指出，面对传统美学的两种极端形态，现代美学应走介于哲学美学和经验美学之间的第三条道路。这条道路既不是抽象的哲学演绎，也不是单纯的经验分析，它是在经验中的演绎，在演绎中的经验。用阿多诺的话来说，它是一种“内在的审美反思”。在审美经验中去反思（演绎）它的内在逻辑。阿多诺以艺术品为例指出：“内在地去观照艺术品，即从艺术品的创造性逻辑中去观照它，是现代美学唯一可能的形态，——这种观照是寻视和反思的统一。”^①在阿多诺看来，现代美学的这种第三条道路不仅避免了哲学美学的抽象演绎，而且也避免了经验美学的单纯经验分析。

这里，阿多诺制定的走第三条道路的原则显然是有见地的。古代美学沿着哲学思辨的道路走向终结之后，毕希纳便“自下而上”地打开了经验美学的大门，但是，经验美学在它走过的几十年历程中，并没有像人们所期待的那样使美学现出新的生机，在很多方面，经验美学甚至还没有哲学美学那样富有生命力。在这样的历史时代中，再完全退回到传统的哲学美学似乎又太迂腐，而且也不可能，但是，再继续沿着经验美学的方向走下去似乎又不会给美学带来多大的希望。因此，走介于二者之间的第三条道路，也许是一种可能的选择。哲学美学也罢，经验美学也罢，它们都不是一无是处，时间的推移，历史的变迁，固然使其中的某些方面显得落后，显得跟不上时代，但是，对它们中的任何一种采取全盘否定的态度，都是不足取的。经验美学仅仅存活几十年就显露日薄西山之势，不能不说与全盘抛弃哲学美学有关。阿多尔诺在经验美学的缺陷日渐

阿多诺：《文学笔记》，第Ⅱ卷，1969年，法兰克福，第43页。

暴露，而哲学美学的声誉一时难于恢复的情况下，指出现代美学应走介于哲学美学和经验美学之间的第三条道路，试图把哲学反思的涵盖力与经验归纳的生机结合起来，这显然既不是向传统哲学美学、也不是向经验美学的复归，而是走向美学的新世纪。这一点在他对第三条道路原则的贯彻中可以见出。

阿多诺认为，走第三条道路的现代美学是对审美经验的反思，在他心目中，这审美经验主要地就是指现代艺术经验。他直截了当地指出，美学就是“对艺术经验的反思”，^① 美学主要地是随着对艺术的反思而形成的^②。显然，在阿多尔诺那里，现代美学的核心课题就是现代艺术，尽管他并没有忽视自然美问题。

阿多诺认为，以现代艺术为主要反思对象的现代美学是一种第二次反思，因为在他看来，现代艺术不同于传统艺术，它已丧失其自明性，从而走向了反思，而现代美学对以反思性为主要特点之艺术的反思就成了“第二次反思”。美学是在“第二次反思”中再次思考了现代艺术经验。

从另一个角度说，现代艺术也需要美学对之进行第二次反思。阿多诺指出：当现代派艺术刚出现的时候，有人哀叹艺术出现了危机，那是由于当时缺乏对现代派艺术的美学反思。他在《美学理论》“导论”的“第二次反思”一节中说道：“现代”艺术品所传导的东西必须由反思进行第二次传导，即以概念为中介的传导”。^③ 因此，“当美学在哲学中不再时兴之时，进步的艺术家们却愈是强烈地感受到了美学的必要。”^④

因此，在阿多诺心目中，现代美学无论如何离不开艺术，谁对现代艺术缺乏了解就很难再进行美学思考。所以，阿多诺说：“黑格

《美学理论》，第 392 页。

《美学理论》“导言”。

③ 《美学理论》第 508 页。

《美学理论》，第 508 页。

尔和康德是最后两个不懂艺术而写出伟大美学著作的人。”我们知道，阿多诺本人就是一个现代艺术修养很深的人，尤其在现代音乐方面。

现代美学取艺术为中心，这就使它的命运与艺术的命运联在了一起。这是符合事实的。它不仅不背离传统哲学美学和经验美学的事实，而且也与西方当代美学的主潮相一致。现代西方美学的新动向之一就是艺术为中心，集中探讨艺术问题，而且，阿多诺的可取之处还在于，他所要求的这种以艺术为中心的研究，并不是一种单纯的经验研究，而是一种哲学反思，如果现代美学是对艺术的一种经验研究，那就抹杀了美学与艺术学之间的差异，由此也就等于取消了美学本身的存在。美学是对艺术经验的哲学反思，这不仅突出了美学的艺术中心论，而且也坚持了美学的哲学要求，现代美学的出路也许就在此。

在阿多诺心目中，既然现代美学是对艺术经验的反思，那么，现代美学似乎就陷入了用概念去探究非概念之物的困境。艺术和理论各有其自身的逻辑，如果两者相同，那么艺术就成了多余的东西。对于这个理论性地去探讨非理论之物的困境，浪漫派理论曾作过两种努力去加以摆脱，其一，把艺术本身理解成真正理论性的东西；其二，使理论去效仿艺术。这两种对美学困境的解决都是以牺牲艺术与理论的差异为代价的。阿多诺明确地反对这种解决办法。

阿多诺认为，艺术与理论差异是无法抹去的，浪漫派的做法不是使理论消融到艺术中就是使艺术变成理论，这样，不是取消艺术就是取消理论。阿多诺承认美学存在着困境结构，但是，他同时又赋予其合理性。他指出，艺术和美学的理论思考尽管存在于两个不相叠合的领域中，但两者是相通的，而且不能分离。就艺术自身的表达来看，离开了理论解释，它就无法传达其真实，艺术作品是

通过理论解释展开其“真实”的。^①同样，“艺术为了表达它无法表达的东西就需要有对它进行解释的哲学。”^②这个“无法表达的东西”就是艺术品的真实内涵，正是“这种真实才是与哲学解释相通的……。因此，真正的审美经验必须成为哲学，否则，它就根本不是什么审美经验。”^③

可见，阿多诺并没有像浪漫派那样草率地去抹杀现代美学所面临的困境，而是承认现代美学所具有的困境结构并赋予其合理性，即现代艺术需要有理论解释的融通。阿多诺认为：“没有一部艺术作品是纯粹从自己本身出发得到理解的，所有作品就像是精神与社会相联的要素一样，都是一种由自身逻辑和整一性出发被造就而成的东西。”^④

从表面看，阿多诺在这里根据理论与非理论之物的相异提出现代美学的困境结构，似乎有点多此一举，因为，任何理论研究都是用概念去探究非概念之物。概念与非概念之物虽然属于相异的东西，但理论思维能将两者联在一起，这已成了不容置疑的事实。当然，阿多诺不会不明白如此简单的道理。他提出现代美学的困境结构，自有其特定的意义，即意在突出艺术的反概念性、反理论性。至于阿多诺从艺术传达角度指出艺术需要理论融通，那自有其辩证的意义，即强调了相异要素的彼此依存。

正像阿多诺的整个思维不追求较高级的统一原则一样，他对美学也不提出终极性的要求。他明确地指出：就像艺术是具体地、历史地存在的一样，美学也必然是具体而历史地存在的，“历史性就是美学理论所固有的本质特征，美学理论的范畴根本地具有

阿多尔诺：《否定的辩证法》，1968年，法兰克福，第24页。

《美学理论》，第113页。

《美学理论》，第197页。

④ 《美学理论》第519页。

着历史性特点。^①因而，阿多诺认为，美学理论必然是历史地发展变化的。他还由此进一步指出：正由于美学理论具有这种历史性特点，才使得它不能由一般思维模式出发，而应由具体的艺术实践出发。

阿多诺在这里强调美学理论本身具有历史性，乍一看，似乎有相对主义之嫌，不管理论所探究的对象如何多变不定，理论本身还应有其相对稳定性，否则理论就成了谁也抓不住的捉摸不定的东西。这里，阿多诺指出美学理论的历史性，同样有其特定的意义。强调美学理论范畴本身的历史性，这样一则可以避免将美学理论范畴本身变成教条，二则突出了美学理论应从具体审美实践出发的要求。在西方美学史上，公开承认自己理论不具有终极特点的恐怕为数不多，阿多诺能做到这一点，足以看出他对美学理论本身特点的洞察以及客观的科学态度，这一点与青年卢卡奇（《小说理论》）和本雅明（《德意志悲剧的诞生》、《歌德的〈亲合力〉》）颇相似，他们的研究尽管都具有哲学性目标，但都没有把美学原则实体化。

可见，阿多诺对现代美学的界定，尽管没有传统理论家那样面面俱到，而且不像传统理论家那样一本正经地作为美学导论的主要内容去论述，但是，他在美学思考的进程中，偶尔就现代美学所发的这些议论还是十分中肯的。其实，阿多诺的整个审美哲学思考都具有这个特点，即在似乎不经意的顺便论述中，闪烁出一些使人不禁拍手叫好的思想。他就艺术本质特征以及社会批判功能的论述，同样也是如此。

在阿多诺看来，现代美学是对艺术经验的反思，而美学要反思艺术首先就必须对其所用范畴进行认证。于是阿多诺又认为，传统美学范畴与现代艺术经验是相通的，这样，现代美学就必然要从传统美学范畴出发。基于此，阿多诺说，现代美学的关键就是要把传

统范畴放在现代艺术经验中去加以重新界定。因此，阿多诺从现代艺术经验出发对一些传统美学范畴进行了重新界说。

1. 艺术的真实内涵

美学史上对艺术真实内涵的所在一般有两种较典型的说法，一种以亚里士多德为代表，主张艺术的真实在于对客观之必然律的反映；另一种以黑格尔为代表，主张艺术的真实在于对某种客观精神、理念的感性显现。阿多诺从现代艺术经验出发对这一传统美学范畴进行了重新界说。

首先，阿多诺认为，艺术品的真实内涵不是一种直接可辨的东西，它是中介性地被认知和中介性地被传导的，这中介特质就存在于作品的感性事物中，但是，作品的感性事物并不是单纯地对自然的模仿，它是被塑造而成的东西。^① 因此，阿多诺说：“真实内涵在作品中只是一种否定性的东西，”^② 这否定性的具体表现就是现代艺术普遍具有的“难解性”。^③ 所以在阿多诺看来，艺术的真实内涵就是寓于现代艺术“难解性”中的一种否定性存在，“艺术的真实就是非显现之物的显现。”^④ 因此阿多诺说，艺术的真实内涵就是对非真实之物的具体否定，“没有一种艺术作品的真实是不伴随着具体否定的，现代美学必须阐明这一点。”^⑤ 显然，这里的否定是对非真实的既存现实的否定。

阿多诺进一步指出：艺术的“真实唯一地只能是变动的东西”，^⑥ 它是“对作品之谜的真正解决”。^⑦ 作品之谜存在于未实现之物和实现之物的非确定区域，因而，艺术的真实内涵就存在于这非

① 《美学理论》第 195—196 页。

《美学理论》，第 200 页。

《美学理论》，第 196 页。

《美学理论》，第 199 页。

⑤ 《美学理论》第 195 页。

⑥ 《美学理论》第 11 页。

⑦ 《美学理论》第 193 页。

确定区域中，这样，艺术的真实内涵就必然成了一种变动的东西或历史的东西。阿多诺说：“艺术作品的真实内涵作为对作品具体存在物的否定固然是通过作品存在而被传导的，但是，作品的存在并未始终传导着这真实内涵，因而，作品的真实内涵就不再是由作品的存在所置入的了。……真实内涵不是外在于历史的，而是历史在作品中的积淀，^①所以，尽管艺术品是被制作而成的，但寓于其中的真实内涵并不是一种被制作而成的凝固存在，而是一种历史地积淀于这所制成物中的变动的东西。^②

因此，阿多诺认为，艺术的真实内涵是不需要艺术家在作品中作出解释的，艺术家要是伴随着解释就什么也创造不了。阿多诺说：“作品对作为显出其真实内涵之解释的需求，同时就是其本质上不完满的表现。这样，作品并没有达到在解释中是客观地存在的东西。”^③作品的“真实内涵并不是用理念来解释的事物，而是不可解释事物的外延。”^④因为，“艺术作品具有真实内涵，但并不具有客观精神。”^⑤同样，阿多诺也认为，艺术的真实内涵与艺术家的意志、愿望也是不同的，两者不能混淆。在阿多诺看来，艺术家的意志、愿望是由真实事物而来的，而艺术的真实内涵则是对非真实事物的否定。

可见，阿多诺对艺术真实内涵的界说明显与传统美学不同。传统美学不管怎样都把艺术的真实内涵视为艺术作品中一种直接的确定性存在，而阿多诺则把艺术的真实内涵视为作品中非直接地存在的有待生成的东西，而且传统美学一般把作品的真实内容视为作品中可解释的存在，它既可由艺术家作出解释，也可由接受者

《美学理论》，第 200 页。

《美学理论》，第 198 页。

《美学理论》，第 194 页。

《美学理论》，第 194 页。

《美学理论》，第 194 页。

作出解释，而阿多诺则明确指出，艺术的真实内涵在作品中是不可解释的。这里，阿多诺对艺术真实内涵的重新界定其实是他在阐述艺术特征过程中所说的否定性、不确定性和无概念性原则在艺术真实内涵问题上的贯彻。艺术的否定性就使艺术真实内涵成为一种否定性存在，艺术所具有的那种谜语般的不确定性，就使艺术的真实内涵具有了变动性，艺术的无概念性就使艺术的真实内涵成了不可解释的东西。我们说，阿多诺根据他心目中的艺术原则对艺术真实内涵这个范畴的重新界定是富有意义的，这个界定尽管不太全面，但就它所触及的三点来看，显然是精到的，它突出了艺术真实内涵赖以和科学的真实内涵区分开来的显著特点。科学的真实内涵是一种肯定的直接性存在，而艺术的真实内涵则是一种否定的间接性存在，一个是确定的，一个是不确定的，前者可以作解释，后者则是不可解释的。显而易见，这些论述都揭示了艺术真实内涵本身固有的特点，而这些特点一般是传统美学所忽略的。同样，在形式这个传统美学范畴上，阿多诺也作出了与传统不尽相同的界定。

2. 形式

阿多诺的整个美学思考非常重视传统美学的形式这个范畴，他认为，艺术对经验存在的变形只有从形式角度才能理解，因此他说：“鉴于美学在艺术给定物中总是以形式概念为中心的，因而，它就必须去思考形式这个概念。”^①

在形式这个范畴上，阿多诺对历史上的内容论美学（黑格尔和克尔凯戈尔）和纯形式论美学（康德和瓦莱利）都进行了批判。对于内容论美学，阿多诺指出，这种美学把形式作为内容的附庸，没有看到形式的独立存在价值，没有看到审美创造物的目的在于用形

① 《美学理论》，第 213 页。

式法则使其所用材料与细节联成一体。^①而且这种内容论美学还遏止了艺术形式的历史发展，例如遏止了抽象画的出现。^②对于纯形式论美学，阿多诺主要从两方面进行了批判，其一，形式论美学没有看到形式中“历史地积淀的内容”。^③阿多诺认为，形式不仅是自主的，它也来自于社会习俗及日常行为方式。他说，形式论美学把“形式概念曲解成与经验生活截然对立的艺术命题，这样，在经验生活中艺术的存在要求就成了没有保障的东西。”^④所以阿多诺指出：“有关形式的美学只有作为对有关整个形式魅力之美学的突破才能成立”^⑤；其二，现代艺术更助长了对形式问题作形式主义的解答。阿多诺认为，这是对形式问题的误解。他同样从现代艺术出发纠正了这种误解。阿多诺认为，形式体现了艺术品所具有的独特审美要素，它确保了一部作品的独特逻辑。具体来说，它是艺术品与单纯存在者区分开来的准则所在。^⑥每一部作品都是通过形式“否定了往日的作品与习作”。^⑦因此阿多诺进一步认为，形式是对审美内在性的保证，只有通过形式，作品才会演变成具有自身理性的自为存在。艺术作品展开的独特逻辑并与既存事物相抗衡的东西都是由形式建成的。因此阿多诺指出：只有整合到形式法则中去的东西才在审美上是真实的。

由此阿多诺进一步指出，形式在艺术作品中创造了整一，正是通过这种整一才出现了艺术品与经验的差异。^⑧“整一在其与异样事物的关联中就是祛除艺术中散乱状态的东西，它减少了异样事

《美学理论》，第 18 页。

《美学理论》，第 18 页。

③ 《美学理论》第 15 页。

《美学理论》，第 213 页。

⑤ 《美学理论》第 213 页。

⑥ 《美学理论》第 211 页。

⑦ 《美学理论》第 216 页。

⑧ 《美学理论》第 277 页。

物的疏异性，但它仍然保持着异样事物，这种整一通过作为自身存在的形式参与到了它所批判的文明之中。^①这种整一功能体现了艺术的独特审美逻辑。阿多诺进一步指出，不能把形式理解成艺术家在疏异的材料上留下的主观印记，宁可说，形式是一种客观的规定。^②形式固然创建了整一性，但是这种整一并不是外加到材料上去的，而是材料内在固有的。^③基于此，阿多诺指出：形式是“每部艺术作品的所呈现物达到多重含义的客观机制，它是对分散物的有效组合，然而，这种组合在分散物之间的离异和排斥中却保留了其所属的东西，而且，基于此它实际上就是一种对真实的展示。”^④

可见，阿多诺对形式的界定明显地与传统不同，他不是按照内容与形式相对应的传统模式去界定形式这个范畴，而是从审美角度去界定形式这个概念的。他首先把形式视为艺术品赖以与非艺术品区分开来的独特审美要素；然后又指出，形式不是艺术家在对象上留下的主观印记，而是一种客观的规定，它来自于社会习俗与日常行为方式；最后，他又通过指出形式在作品中创造了整一，而把形式界定为艺术作品中对真实的一种展示。显然，这个界定较之于传统的说法更具有美学意味，它揭示了艺术作品中审美价值的具体所在，从而使形式这个范畴真正成了一个美学概念，而不是艺术学上单纯机械分类的产物。同时，我们还可以看到，这个界定不仅克服了内容论美学的不足，赋予形式以相当重要的地位，而且也没有像形式论美学那样走向极端，从而否认形式中历史地积淀的内容。阿多诺对形式这个传统美学范畴的重新界定对马尔库塞产生了深远的影响，马尔库塞在他审美哲学探讨中多次按照阿多诺的思路把形式问题专门提出来讨论，并且专门写有探讨形式问题的

① 《美学理论》第 216 页。

② 《美学理论》第 214 页。

③ 《美学理论》第 277 页。

④ 《美学理论》第 216 页。

《作为现实形式的艺术》一文，由此不仅可以一般地看出阿多尔诺对形式所作重新界定的美学意义，而且也可以看出这个界定在法兰克福学派圈内的影响。

3. 技巧

阿多诺美学与传统美学不同的地方还表现在对传统美学往往忽视的技巧概念的关注上。他认为，在对现代艺术的哲学解释中，技巧概念不应忽视，他甚至说，美学的任务就是用理论去把握社会技术在审美领域的展开。他具体阐述道：美学把功能视为一个极其重要的概念，当对单个艺术品进行理论判断时，功能就落到了技巧上。一部作品在它使用审美技巧上才能被断定为在审美上是成功的，美学技巧使作品的审美要素发生了作用。

对于技巧概念，阿多诺主要从两方面进行了论述，其一，艺术的发展和提高离不开技巧的发展和提高。阿多诺说：“真正属于时代的艺术家（例如瓦莱利就是首当其冲的一位），并没有单纯地依循艺术品的技巧化，而是促进它，而现代音乐自瓦格纳以来的整个发展，离开对最广泛意义上技巧要素的吸收则是不可思议的，然而，艺术并没有由此演变成技巧。（艺术中）技巧要素所努力的目标并不是真正地控制自然，而是在总体上对意义关联作显而易见的创造。……在审美领域中……技巧的含义就意味着功效，即节省劳动的功效”。^①其二，技巧与内容相联。阿多诺认为，技巧与内容是相互融通的，在艺术中，技巧不顾及到内容是无法被界定的，而内容只有通过技巧才得以实现，莎士比亚的戏剧艺术以及布莱希特的间离技巧就是内容与技巧彼此互为前提的明显例子。此外，阿多诺还指出，技巧一方面只能在单个艺术品中去把握，另一方面它又超出了单个作品，因为美学技巧作为一种技艺是能按规定去学会的。他还认为，技巧是达到作品审美内在性的关键，在他看来，观赏

阿多诺：《非和谐——被管理世界中的音乐》，1969年，戈廷根，第150页。

者正是在技巧上接近了审美特性的内在性，审美特性的内在性深入到了作品的技巧领域中。

可见，阿多诺尽管未对技巧概念展开全面而系统的探讨，但是就他所涉及的几个方面来看还是很有意义的。首先，他把艺术的审美价值具体落实在美学技巧上，推重技巧在艺术发展中的作用，这显然具有历史唯物主义的美学意义。阿多诺把艺术的发展系之于技巧的发展比本雅明直接提出艺术生产力概念更容易让人接受，因而更具有美学意味。阿多诺在这里尽管没有像本雅明那样直接沿用马克思的概念，但是，在思想实质上与马克思的生产力决定论是一致的。也许，他不直接沿用马克思的概念反而能更有效地在美学中贯彻马克思的原则。其次，阿多诺对技巧所作论述的意义还表现在，把技巧与艺术的内容相联，使之依赖内容，并为内容服务。再者，他把技巧与作品审美特性的内在性联在一起，从而指出技巧在欣赏活动中的作用，这些都是很有见地的，它们显然与现代艺术经验相符合。

4. 风格

风格是传统美学热衷于谈论的范畴，而且，传统美学大都把风格作为一个肯定的范畴去谈论。阿多诺从现代艺术经验出发，对风格采取了批判的态度。他认为，风格不应成为艺术的表现对象，而应成为艺术的批判对象。他说道：真正成功的艺术作品很少是对某个特殊风格的表现，而毋宁说是对某个特殊风格的批判。“对某个被视为具有统一风格的时代进行一下考察就可以看到，该时代的真正创造物是在与所规定之风格的决裂中获得其内涵的。^{3①}因此，“对属于过去之真正艺术作品的合法关系就是间距，就是对其不可及这一点的意识，而不是对作品表现出过分的热情以及深入

到作品中去的移情。^① 所以，对风格概念的批判就必然蕴含着把艺术作品视为受损的东西。这样一来，现代艺术就又回到了史前的混沌。^② 正是基于此，阿多诺说：“艺术的最高级产物必定是断片”^③

可见，阿多诺是从现代艺术的否定性和无概念性出发去界说风格概念的。现代艺术是对经验现实的否定，它无须有任何预定概念，因此，现代艺术必定拒斥风格概念，它必须对风格采取批判态度，这显然是一种走极端的态度。阿多诺在理论上虽然没有马尔库塞那样激进，但是，在否定、批判一体化的既存现实这一点上往往走极端。风格由于体现了完整性、一体化，因此，他就对风格大加鞭撻，彻底否定，进而主张，断片是最高级的风格。殊不知，断片本身也是一种风格。因此我们说，在对风格的界定中，较之于传统美学，阿多诺是个退步。

5. 自然美

在西方美学史上，黑格尔曾把自然美问题拒斥在美学之外，而阿多诺则主张，美学中应置入对自然的审美经验，自然美的理论符合审美的主体性精神，从这样的看法出发，阿多诺对自然美进行了界说。

首先，他认为，对自然的审美感知使自然和人相通，使自然与人类世界彼此相协调的假定性外观展现了出来，尤其在对文化景观的感知中，文化景观实现了协调性地去沟通自然和人类世界的幻想，因而，在自然美中，自然外观实际上脱离了其对人的危害力。

阿多诺还认为，自然美具有非确定性特点。他说，对自然的审美经验是以既向自然靠拢，同时又保持距离为前提条件的。自然引

① 《美学理论》第 139 页。

阿多诺，《不要典范——少女美学》，第 151 页。

《美学理论》，第 114 页。

起我们关注的原因在于“它的语汇所具有的谜语特质”。^①“自然美拥有着无所不在之同一性魅力所呈现出的非同一性轨迹……。自然美就像它所展现的东西超越了所有人类内在事物一样是散乱和不确定的。”^②

此外，在阿多诺看来，自然美像艺术美一样还具有超前性特点，它预示着某种东西，并且“与真实密切相联”。^③阿多诺认为，在自然美中，自然是被作为一种尚未实存的东西去经验的，这种尚未实存的东西是无目的地超然于现时理性和功利范畴之外的。就像艺术品与商品社会中居统治地位的交换原则发生了冲突一样。在自然美中，自然也摆脱了对它的实用考虑。^④所以，阿多诺说，自然美并不单纯地是“体现渴望的虚假的抚慰”。^⑤

可见，阿多诺对自然美的界说主要是以他前此所阐述的艺术原则为依据的，他的这个界说尽管具有企图去重新表述前古典主义时期自然美论的迹象，但是，其中还是含有相当部分的不同于前人的内容，例如，他对自然美的非确定性和超前性的论述就是传统自然美论所未有的。这里，说自然美具有非确定性比较容易理解，但超前性就显得有点牵强，具有把艺术美的原则扩展到自然美上去的痕迹，就像黑格尔当年使自然美去模仿艺术美一样，这显然是一种武断的做法。

以上所列举的这五个范畴，都是传统美学早已论述的范畴。在此，阿多诺显然是从现代艺术经验出发，对它们作了程度不等的重新界说，这个重新界说虽然与传统美学显得遥远了，但是与现代艺

《美学理论》，第 131 页。

《美学理论》，第 114 页。

《美学理论》，第 115 页。

《美学理论》第 114 页。

《美学理论》，第 115 页。

⑤ 《美学理论》第 115 页。

术更加切近。在阿多诺的原则中，他显然是宁舍传统界说，而不能脱离现代艺术实践。阿多诺就是这样一个充满着现代主义精神的美学家，他对音乐的美学思考，更明显地贯穿着这一现代主义精神。

四、超现实主义文学

在阿多诺的整个美学思考中，无论是对非同一性的论述，还是对现代审美语汇的阐释，都潜在地贯穿着这样一个思维模式：现实生活与人类真实理性分道扬镳，艺术与审美为返归这种理性真实，就必须背离现实生活。那么，这人类理性真实究竟指什么呢？阿多诺本人对之未做具体解释。但在阿多诺所写的一篇有关超现实主义文学的论文中，可以窥见人类理性在阿多诺那里的具体所指。该论文题为《回首超现实主义》，收于 1966 年出版的阿多诺所著《文学笔记》第一卷中。

在阿多诺论述超现实主义文学时，已存在着许多流行的解释，其中最著名的就是认为，超现实主义文学展示了梦幻与无意识世界的图景。阿多诺首先对这个当时流行的看法指出了责难，他认为，用梦境和无意识来解释超现实主义是不准确的，梦境是与现实生活中要素相联的，它只是打破了现实生活中的具体要素，而对之进行了重新组合。无意识同样也是在现实生活的要素中展开的。超现实主义文学作为一种艺术潮流是彻底背离现实要素的，它所处理的是一些与现实不相干的、完全陌生的要素。超现实主义的艺术形象只是在这一点上与梦幻和无意识境界相类似，即它们都打破了现实生活的日常组合秩序。其间的区别在于，梦幻与无意识境界只是打破而并没有完全脱离现实生活的素材，它还是认可了现实生活的素材，因此，现实生活素材中的问题在梦境与无意识中只是得到了重新组合，而并没有被解决。超现实主义的艺术形象不仅仅打破了现实生活的秩序，而且还抛开了现实生活的素材，用一种对

现实生活来说完全陌生的材料，创造出了一个现实生活中不存在的世界。这是主体之艺术创造性的体现，这种创造性消除了现实生活素材中存在的问题。所以，阿多诺指出，为了更准确地解说超现实主义文学，不应专注于它的心理学方面，而应专注于它的艺术创造性上，具体来说，应专注于它的艺术处理上。

由超现实主义艺术处理的创造性出发，阿多诺指出，超现实主义文学所处理的是一些现实生活中不存在的陌生物。它曾经存在过，但被现实生活排挤，以至于在现实中不复存在。这便是人在孩提时代对真实的体验，这种体验在日后的现实生活中日渐失落。超现实主义所展示的就是这种于现实中失落的对真实的孩提时代之体验。他说：“超现实主义在其所创造出的物化世界形象中注入的东西，便是我们自孩提时代后失落的东西”。^①

在此，阿多诺将超现实主义艺术所追求的人类理性真实解释成人在孩提时代对真实的体验，这种体验是在日后的现实生活中日渐被排挤的。超现实主义通过对这种现实的抛离，拯救了于其中被排挤的人类理性真实，这种真实就是人在孩提时代对真实的体验。孩提时代的体验在阿多诺的整个思想中扮演着重要的深层角色。在他的美学思考中，当他论及人类理性的真实内容时，主要意指的应该是人在孩提时代对真实的体验，这种体验在日后的现实生活中日渐被排挤掉。阿多诺认为，正是由于这种对日常现实生活的不满，超现实主义文学才通过特有的艺术处理，展现了被现实排挤掉的孩提时代的真实。在此，阿多诺对审美非同一性原则以及审美语汇的论述得到了具体化。

五、音乐美学思维

音乐在阿多诺的一生中对他影响最大。阿多诺不仅生长在一

阿多诺：《文学笔记》，第 I 卷，第 103 页。

个具有浓重音乐氛围的家庭里，而且，他从小曾立志当一名作曲家。在他开始其理论学术生涯之后，他不仅直接对音乐问题作了许多音乐学和美学探讨，而且，他的整个学术风格和理论思想也深深打上了音乐的烙印。他对音乐的美学思考，一方面是其一般美学原则在音乐领域的具体化，另一方面，也是用音乐审美实践去论证和展开的美学思想。

第一，音乐的社会哲学

在阿多诺的音乐美学著述中，《新音乐哲学》一书居于核心地位。阿多诺本人于 1968 年回顾其《新音乐哲学》一书时也曾指出：“这本书对我以后任何有关音乐的论述，包括对此后的《音乐社会学导论》都有决定性影响”。^①就像其一般美学论述源于他的社会哲学一样，阿多诺的音乐美学思维也立足在一种社会哲学上，即音乐社会哲学。音乐社会哲学主要在其《新音乐哲学》中得到了阐述。

阿多诺在其《新音乐哲学》一书开首明确指出：“《新音乐哲学》应视为对《启蒙的辩证法》的补充”。^②《启蒙的辩证法》是其探讨社会哲学问题的代表作，因此，阿多诺的音乐美学思考，也是其整个社会哲学理论的组成部分。阿多诺的社会哲学理论是以拯救人对现实的绝望为目的的，因此，他对音乐的美学思考也依循这个目的。他指出：现代工业社会普遍出现了使人失望的病变，即现代生活失落了人类真实理性。面对这样的现实生活，人绝望了，由此产生烦恼。《启蒙的辩证法》和《否定的辩证法》试图由概念思考来拯救这种绝望，而艺术，尤其是音乐，则能中介地拯救人对现实的绝望。阿多诺所述的这种拯救绝望的音乐，不是指在现代具有工业化特征的音乐消费实践中衰落的传统音乐，而是指在现代音乐消

阿多诺：《美国科学观察》，载《大纲》，1969年，第113页。

阿多诺：《新音乐哲学》，1949年，德文版，第1页。

费实践中产生并存在的现代音乐，比如以勋伯格，韦伯黑，贝尔格等为代表的新维也纳乐派。这种现代音乐面对传统音乐在现代音乐消费实践中的衰落，面对这种音乐与听众之间的病变，即面对这个音乐消费实践在总体上的“否定性”，通过对既存现实的具体否定，从而成为一种对现实中“个性泯灭”的抗议，成为一种与受损个性的“唯一对话”。因此，现代音乐以其固有的特征能够间接地挽回人于现实中失去的希望，从而起到拯救绝望的作用。现代音乐正是以其固有的审美语汇，间接地挽回了人们已失去的希望。

第二，音乐的审美语汇

现代音乐赖以获得拯救绝望功能的审美语汇，首先体现在其“先期出现的幻想要素”上，也就是说，现代音乐展示了一种还未有、但期望它出现的现实。这个先期出现的幻想要素，一方面拯救了“人性观念”，使人类真实理性在作品中得以显现；另一方面，它又告诉我们，这真实理性是幻想地显现的，它在现实中还不存在。人正是在对具有这种“先期出现的幻想要素”之音乐的欣赏中，超越了异化的现实，感受到了人类真实理性，从而挽回了逝去的希望。这种感受就是达到绝对的感受，然而由于它是“幻想性”的因而又是“徒劳地等待”的感受，并且是“不知道究竟期待什么的感受”。^① 尽管如此，这种对“先期出现的幻想要素”的感受，还是强化了自我，实现了对“一个无统治世界的展望”。

其次，使现代音乐具有拯救绝望作用的审美语汇还在于，它具有一种“指向他物”的特性，即在对现代音乐的欣赏中，作品能把欣赏者引向不同于所感知形象的“他物”，引向现实中非实存的希望。这个于现实中失去了的，从而和现实生活内容不同的“他物”是内在于作品的，它在作品中被隐匿了起来，这个隐匿也就是《美学理论》所述的“显现着的非实存”的一种表现手段。因此，现代音乐所

^① 阿多诺：《否定的辩证法》德文版第 366 页。

具有的“指向他物”的审美语汇，也就是指向那超越现实的人类真实理性。1929年，阿多诺在评贝尔格的歌剧《沃伊采克》时就这样写道：“《沃伊采克》给人们，给每个人以这样的音乐，它使痛苦真正地来到人身上，而这种痛苦又指向那超越痛苦自身的世界。人们正是通过进入痛苦中，才能指望摆脱在稳固的长久世界中不可避免地迫近的烦恼”。^①

再次，现代音乐之所以具有拯救绝望的作用，还在于它具有一种无概念的审美语汇。阿多诺认为，现代音乐是一种无概念的艺术，它不像科学和哲学那样，一开始就是由某些预定概念决定并由这些概念来“调整”的。现代音乐不受任何对现实之预定概念的影响，它只是通过使所有人类意识客观化而“最真实”地表现了人们绝望的事实。现代音乐对概念的最大程度的摆脱，也就能使人摆脱摧残人性的现实，从而达到不同于现实的“他物”，达到现实中所失落的人类真实理性。

第三，音乐的超然特性

由其一般审美原则出发，阿多诺在对音乐的美学思考中，非常强调音乐的超然特性。在他看来，音乐尤其体现了非同一性之审美原则。

具体来说，音乐的超然特性在阿多诺的阐释中，主要体现有三：其一，“具体否定”。“否定”是阿多诺整个美学思考的一个核心范畴，在他看来，否定性也是现代音乐的一个首要特征。阿多诺具体是由两条途径来揭示现代音乐之“否定性”特征的。首先，从理论上讲，阿多诺认为，现代音乐之所以能存在，就在于它具有拯救作用，能挽回于现实中泯灭的希望，而这一作用的实现，则取决于对现实意义的改变，即否定。只有这种否定，才能使人告别令人失望的现实而达到生命的真实理性；其次，从音乐消费实践来看，阿多

参见：《反光灯—埃森三城市舞台漫笔》，1929/1930年，第4期，第5—11页。

诺认为，传统音乐在现代音乐消费实践中之所以衰亡，就在于它对现实持肯定态度，因而现代音乐如要获得存在，就必须与之相对。阿多诺说：当从“肯定的意义”出发的音乐没有强大效力之时，它的否定的努力就有了意义，即“通过有意组织起来的无意义来校正音乐一无所知的被组织好的社会意义，……这就是现代条件下所从事的具体否定”。^①现代音乐通过对既存事物的“具体否定”，造就了既存现实的一些“断片”，由此，它便获得了一种“非实存的形式”，即现实中所失落的人类真实理性。因此，阿多诺说：“非实存的东西在作品中是通过实存东西的断片表现出来的，”^②而实存东西的“断片”，则是对既存事物“具体否定”的结果。由此，阿多诺甚至称由“具体否定”而来的“断片”即“受损的作品”就是作品成效的法则。

音乐超然特性的另一种具体体现，便是“超验化”。阿多诺认为：“具体否定”的必然结果就是达到“对异化现实的绝对超越”。^③这种对既存现实的“超验化”，也是现代音乐的必然条件，因为，音乐的拯救作用就实现于超现实的“真实”中，欣赏者正是在对既存现实的超验中，才得以和现实中所失去的真实内容相交往。因而，阿多诺经常把音乐的“真实”归于一种超验状态，并列举了现代音乐所表现的哀怨来说明这种“超验化”。他指出：现代音乐所表现的哀怨导致了哭泣，而哭泣启开了人们的嘴唇，这样便驱除了人在受现实压抑而扼住的东西。因而，这哀怨不仅显示了人本身，而且还使人超越了他既存现实，与此超越的同时也就换回了现实中失去的希望。所以，阿多诺指出，现代音乐的语言具有双重意义：它一方面表现了现实的异化和烦恼，另一方面同时也显现了超验的、现

《新音乐哲学》，第 126 页。

《美学理论》，第 129 页。

③ 《新音乐哲学》第 30 页。

实背后的形象。^①

最后，现代音乐的超然特性还体现在其特有的表现方式上，即：既显现又隐匿。在阿多诺看来，现代音乐对逝去之人类真实性的挽回，一方面要显现非实存的真实；另一方面，要在音乐中挽回这真实，又不能全然显出这真实，它还必须在音乐形象中将此“真实”隐匿起来，因为在阿多尔诺看来，音乐是作为暗号，作为密码化的谱文去拯救人类真实内容的。所以他指出，在现实中所失落的人类真实理性是现代音乐所包含的，但它又是深置于其中的，这一点在无调性的十二音技术的表现主义作品中表现得尤为明显。

由此可见，阿多诺的音乐美学思考是对其一般美学理论原则的具体化。它不仅论证而且充实了他的一般美学思维原则。

阿多诺的美学思想，无论从其阐述方式，还是从其具体内容来看，都是独具特色的。这个特色与他对自身孩提时代之自发性的留恋，与他以后个性成分中的特异敏感性分不开。在西方历史上很难找出一位思想家或某个思想流派，直接、全面地影响、造就了阿多诺。阿多诺是独特的，他的美学思维也是独具特色的。这并不是说，阿多诺是绝对独立于任何思想家的。在阿多诺美学思想中，我们可以看出其它思潮的影子，但不是某一个思潮，而是多种思潮的影子。阿多诺作为一名德国思想家，在他的美学思考中，将德国历史上的各种不同思潮不着痕迹地熔在了一起。这一点尽管不着痕迹，但我们还是可以依稀分辨，这种分辨有助于把握阿多诺自身的思维方式。

正像本章开首已指出，在阿多诺的美学思考中，辩证思维的特点是首先明显可见的。由此就可看出阿多诺与黑格尔的辩证法具

^① 《新音乐哲学》，附注第 70。

有着密切关联，尽管阿多诺所关注的只是辩证法中的否定精神。这种源于黑格尔的辩证思维，在阿多诺的整个美学思考中，有着举足轻重的方法论意义。他所阐述的基本审美原则以及现代艺术与审美的独特语言，都是辩证思维的产物。

其次，作为法兰克福学派的一员主将，在阿多诺的美学思维中，也依稀可见马克思主义思维方式的影子，尽管在他的著述中很少提及马克思。这种马克思主义的影子直接地来自于卢卡奇和本雅明的影响。当然，阿多诺并不是一个可以与卢卡奇和本雅明相提并论的马克思主义思想家。他的马克思主义成分主要地见于他考察美学问题的社会学方法上，即从社会存在的现实状况出发，去阐述艺术与审美活动的具体特点。在他那里，正是由于令人失望的具体现实，艺术与审美活动才走了一条与具体现实背道而驰的道路。这种马克思主义式的思维方式主要来自于卢卡奇和本雅明。这种影响在阿多诺的如下 3 篇著述中可以得到具体确证：1. 阿多诺于 1931 年所作的讲演：《哲学的现实性》；2. 阿多诺于 1932 年所做的讲演：《自然史观念》；3. 1931 年完成的著述：《基尔凯郭尔：审美特性的构造》。

再次，阿多诺整个美学思维的反体系特点也是显而易见的。在构造体系与尊重个体思维的直接性问题上，阿多诺是截然宏扬后者的。在他的美学思维中，他一概抛弃构造体系的努力，而只尊重个体思维的直接性。他只是进行美学思考，而放弃任何对之加工处理的构造体系的努力。他将其美学思想未作加工处理地以其思维的直接性展现在读者面前。这又显出了阿多诺与尼采的相近。

最后，阿多诺作为一位哲学美学家，他的美学思维具有浓重的哲学本体色彩。他在其美学思考中所作的阐述大多都是本体的。比如，他所说的非同一性事物就是本体意义的存在，就象海德格尔所阐述的“存在”一样。与海德格尔不同的是，阿多诺的非同一性事物作为一种本体论意义上的存在，与现实没有任何关联，而海德格尔

的“存在”直接影响或制约着现实。在与阿多诺差不多同时期的德国思想界，还活跃着另一位与阿多诺截然不同的美学思想家，即伽达默尔。阿多诺尽管与他的学生哈贝马斯不同，在他的著述中从来没有探讨过伽达默尔的哲学解释学，而伽达默尔也很少提及阿多诺，但两者的美学思考在哲学本体论意义上还是有很多一致的，比如，两者都拒斥自然科学概念以及客体原则至上的概念，两者都致力于在本体论意义上探讨艺术的真实内涵。不同的是，伽达默尔走的是方法论的道路，而阿多诺则直接地进行内涵反思；伽达默尔将审美局限在解释学意义上可理解的对象上，阿多诺则将审美局限在与现实对象不同的非同一性事物上。但两者所作的美学阐述，都是本体论性质的，他们的美学都是一种哲学美学。

可见，在西方美学界，阿多诺的思维方式是多色彩的，他将德国历史上不同的思维方式熔于一体，从而形成了其独具特色的美学思维。也许，恰恰由于这一点，才使阿多诺的美学思想在西方具有令人刮目相看的生命力。

第六章 马尔库塞：社会批判的美学

赫伯特·马尔库塞 (Herbert Marcuse, 1898—1979) 生于德国的一个犹太家庭，自幼深受德国传统文化的熏陶，早年曾投身革命，加入过德国社民党并曾当选为士兵委员会的委员。革命失败后脱离政治，进入高等学府从事哲学研究，先后受业于存在主义鼻祖海德格尔和现象学大师胡塞尔。后因政治观点上的分歧，与海德格尔的关系恶化。1933年结识刚上任不久的法兰克福社会研究所所长霍克海默，并参加了研究所的工作，从此成为该所的主要思想家之一。希特勒上台后，他先移居瑞士，后与整个研究所一起迁至美国，并于1940年加入了美国籍。二战期间曾在美国战略情报研究所任职，并提任该所东欧部的负责人。战后，法兰克福研究所迁回德国，马尔库塞则留在美国，先后成为几所著名学府的教授，1979年在赴德讲学途中病逝。他一生著述甚丰，主要有：《历史唯物主义的观念概要》(1928)、《文化的肯定性质》(1937)、《理性与革命》(1941)、《爱欲与文明》(1955)、《苏联的马克思主义》(1958)、《单面人》(1964)、《论解放》(1968)、《反革命与造反》(1972)、《作为现实形式的艺术》(1972)、《论艺术的永恒性——对一种特定马克思主义美学的批判》(1977) 等。

作为“法兰克福学派”的主将，马尔库塞是“社会批判理论”的主要制订者之一，也是这一学派的“左”翼代表。对弗洛伊德学说与马克思主义学说的创造性综合以及对资本主义社会超激进的强烈批判，使他的学说发生了重大的社会影响，被称为富裕社会、发达工业社会最重要的马克思主义理论家，随着60年代青年造反运动的勃兴，他在一夜之间成了家喻户晓的人物。风云变幻的时代和错

综复杂的师承关系，造成了马尔库塞思想内容的丰富与庞杂，并因此博得了“20世纪思想库”的美誉。诚然，马尔库塞并不是以他的美学理论赢得世界性声望的，但美学无疑是马尔库塞整个思想体系中极其重要的组成部分。可以说，不了解他的美学，就无法真正把握其思想的精髓。

一、“社会批判”理论的起点

与“法兰克福学派”其他主要成员不同，马尔库塞一开始是作为一个相当纯粹的哲学家进入理论领域的。第一次使他获得国际性声望的著作，是出版于1932年的《论历史唯物主义的基础》一书。在这本小册子中，马尔库塞较系统地阐述了他对马克思《一八四四年经济学-哲学手稿》的理解。1932年，经过精心校勘后的《手稿》德文本出版，立刻震动了西方学术界。马尔库塞于当年就写作了《论历史唯物主义的基础》一书，用自己的观点阐述马克思的早年思想，成为西方学者所掀起的“《手稿》热”的急先锋。总的来说，马尔库塞对《手稿》的解释可以概括为两个方面：一是将马克思主义人道主义化，一是用存在主义的观点歪曲马克思的人道主义思想。

诚然，马克思在写作《手稿》时尚未最终摆脱费尔巴哈哲学的影响，他身上还有着较浓厚的人道主义的气息。但正像一位学者所指出的，这时的马克思正在迈出关键性的一步，虽然他的后脚还踏在费尔巴哈哲学的旧领地上，他的前脚却已经迈进了历史唯物主义的新天地。而且从根本上来说，这时马克思的重心已经移到了他的前脚上。而马尔库塞则恰恰把马克思的重心拉到了他的后脚上，把马克思变成了一个“穿着哲学家和道德家的外衣走出来，宣告关于超越阶级、政党或派别的狭隘界限的人类自由的消息”^①的人道

① 悉尼·胡克语，转引自陈学明《二十世纪的思想库》第17页。

主义者，这显然是对马克思主义的一种片面化理解。

在《论历史唯物主义的基础》一书中，马尔库塞首先反复强调了马克思主义理论本身的“批判”性质。针对当时“第二国际”领导人对马克思主义的静态的、机械的僵化理解，马尔库塞指出，《手稿》的核心乃是“批判”，马克思本人把《手稿》的目的描述为关于政治经济学的批判，并且是一种“实证的”批判。因此马克思的哲学从一开始就是作为资本主义社会的敌对力量出现的。这一认识，奠定了马尔库塞美学及其整个理论大厦的批判性基调。

同时，马尔库塞认为，马克思“批判理论”的逻辑起点乃是人的本质和人的现实存在。他对资产阶级政治经济学的批判集中在这种学说掩盖了资本主义社会中普遍存的“异化劳动”这一点上。在资本主义社会，由于私有财产的存在，工人与他自己的劳动产品、工人与他自己的劳动过程、人与人的本质等等之间都发生了严重的疏离与间隔，社会成了一个纯粹由金钱和商品主宰的世界，人被作为一种敌对的力量来对待，人性被肢解、被扭曲：“假如我们更进一步地考察马克思对外化劳动的叙述，我们就会有一个令人瞩目的发现：这儿所阐述的并不仅仅是一个经济问题。这是人的外化、生活的贬损、人的现实的歪曲和丧失。”^①

在此基础上，马尔库塞进而提出了“总体人”的概念。所谓“总体人”是相对于“经济人”、“静态人”而言的一种全面的、动态的人的定义。马尔库塞引用马克思的话，认为人与动物不同，人不是简单地和直接地拥有他所需要的东西，而是只有当他占有它们时，才是真正地拥有对象，并且这种占有不应当是片面的占有：“通过人并且为了人而对人的本质和人的生活、对对象化了的人和属人的创造物的感性的占有，不应当仅仅被理解为对物的直接的、片面的

① 马尔库塞：《历史唯物主义的基础》，载《西方学者论〈一八四四年经济学-哲学手稿〉》第98页

享受，不应当仅仅被理解为享有、拥有，人以一种全面的方式，也就是说，作为一个完整的人，把自己的全面的本质据为己有。^①因而人与对象、人与人的本质之间应当是一种全面的关系，人应当是全面的人、“总体的人”。

同时，人的本质又不是抽象的、固定的，而是主体与客体之间相互作用的产物，并在历史发展过程中不断演化发展，人类的全部历史经验都将被归纳到关于人的本质的定义中去：“我们所论述的不再是在每个具体历史阶段都千篇一律的抽象的人的本质，而是在历史中并且只有在历史中才能被确定的人的本质。”^②

在资本主义社会，私有财产的存在使一切关系都沦为一种简单的功利关系，人被片面化了。但废除私有财产仅仅是实现人的全面发展的第一步，因为“资本主义社会成问题的不仅仅是经济的事实和对象，而且是整个人的存在和人的现实”。^③要真正实现人的全面发展，就绝不能割裂经济、哲学与革命实践之间的关系，不能满足于任何局部的变化或进步。而必须发动彻底的“总体革命”，即同时在政治、经济、哲学、文化领域进行革命，不但变革社会的经济基础，而且变革人的意识形态，最终造就崭新的社会，崭新的人。

马尔库塞对《手稿》的解释在西方学术界产生了极大的影响，为后来几乎所有资产阶级学者对青年马克思的解释树立了一个纲领。他在《手稿》问世之初，就能以敏锐的嗅觉感受到这部著作的伟大，并及时对它作出解释，这种深刻的理论洞察力是令人钦佩的，他对《手稿》中一些重大理论问题的阐发，如“异化”理论在马克思主义哲学中的重要地位、马克思与黑格尔哲学之间的继承关系等，都有着相当的理论价值和现实意义。但是，从根本上说，他对《手

① 马克思：《一八四四年经济学-哲学手稿》，载《马克思恩格斯全集》第42卷，第123页。

② 《马克思恩格斯全集》第42卷，第121页

③ 《马克思恩格斯全集》第42卷，第100页

稿》的解释存在着重大的缺憾，这些理论缺憾与他的理论创见一起，对他的美学思想发生了重大的影响。

马尔库塞将《手稿》的中心主旨确定为“批判”，乃是受了“法兰克福学派”创始人霍克海默的直接启发。霍氏在《传统理论与批判理论》一文中指出，马克思把他许多著作的标题或副标题定为“批判”绝不是偶然的。因为马克思主义本身就是一种革命性、否定性的理论，“批判”正是其本质特征所在。很显然，这种“批判理论”是与马克思的思想，包括《手稿》中的思想有着重大差别的。

首先，“批判理论”的出发点是抽象的资产阶级人性论。它对资本主义的批判局限于对资本主义社会里存在的种种非人道现象的义愤与抨击，却不能揭示这些现象之所以产生的历史根源，不能将这些现象放在人类历史发展的具体过程中去认识，这实际上是小资产阶级激进立场的一种表现。

其次，“批判理论”一味夸大马克思主义的批判性与革命性，却忽视、乃至根本否定了它的科学性，将马克思主义变成了一种单凭道德义愤向资本主义社会开火的小资产阶级理论，使其失去了坚实的唯物主义基础。这其实是对“第二国际”只谈科学性、不谈革命性的矫枉过正，是从一个极端滑向了另一个极端。

再次，“批判理论”混淆了理论与实践的界线，将实践的定义扩展为无所不包的各种人类活动，实际上是以精神性的理论活动吞没了以制造和使用工具为标志的客观物质实践活动，马尔库塞明确表示：“对政治经济学的革命批判本身就有哲学的基础，反之，作为这种批判的基础的哲学也包含了革命的实践。理论本身就是一种实践的理论，而实践不仅仅存在于理论的终点，而且在理论开始之时就已出现。从事实，并不是要立足在外在于理论的一个不同的基础上。”^① 这已经纯然是主观唯心主义者的口气了。对这

① 马尔库塞：《历史唯物主义基础》，第95页。

种论调，马克思早在《〈黑格尔法哲学批判〉导言》中就曾给予严厉的批判：“批判的武器当然不能代替武器的批判，物质力量只能用物质力量来摧毁。”

马尔库塞的“总体人”是卢卡奇“总体性”观念的直接体现。在那本被称为西方马克思主义之“《圣经》”的《历史与阶级意识》中，卢卡奇指出，马克思主义的核心是“总体性”观念。西方资本主义社会分工的高度和物化现象的普遍存在，使人们观察事物的目光日益片面化。“第二国际”所谓“正统马克思主义”者见物不见人，强调经济基础而忽视意识形态的错误思想就是缺乏“总体性”观念的集中体现。因此首要的问题是把历史看做主客体相互作用的能动过程，重视人及人的存在的根本性意义。不过，马尔库塞打着“总体性”的旗号所标榜的人其实乃是一种感性的人或非理性的人，而并不真正合乎“总体的人”的内涵。

马尔库塞将人、人的本质及其解放视作《手稿》的中心问题，而这一问题的核心乃是马克思的“异化理论”。他转述了马克思本人对异化的定义，指出在资本主义社会，私有财产的存在使工人被迫出卖自己的劳动力，人成了商品，从而本应体现人的本性的劳动成了否定、乃至摧残人性的外化劳动，在这种异化状态下，工人处于极其悲惨的境地中：“劳动创造了美，但是使工人变成畸形”。马克思认为，异化现象是资本主义私有财产的直接产物，其根源就在于资本主义制度本身，只有首先推翻资本主义制度才有可能从根本上消灭异化。而马尔库塞却认为，异化现象的根源不仅仅在于某种特定的社会制度，而是人的本质中的固有矛盾的体现。作为一种自然存在物的人是一种对象性的存在，即人只有凭借现实的对象才能表现自己的存在；只有通过对象世界的占有和扬弃才能产生并确认其人的本质。而对象世界本身却能超出人的控制，作为一种不可抗拒的人的存在的前提而出现，这就形成了人在本质上与外部自然的冲突。正是这一冲突，使人有可能遭受外部力量的

奴役，对象化有可能变成物化，外在化有可能变成外化，而异化现象正是这些可能的现实化。因而异化劳动在本质上根源于人的本性——即人在对象世界面前的受动性。“就人以感性为特征来说，人是由对象所‘创立的’，并且通过认识把这些对象当作他存在的前提。人作为感性的存在物，是附属的、被动的和遭受苦难的存在物。”^① 马尔库塞在这里对客观物质世界对人的决定性作用作了歪曲的理解。

诚然，作为唯物主义者，马克思从来都是把人放在一定的客观物质基础上进行理解的。他曾说过：“作为自然的、有形体的、感性的、对象性的存在物，人……是受动的、受制约的和受限制的存在物，”^② 但这并不意味着人在客观世界面前就是无能为力、完全被动的，物质对象世界的制约性与人的主观能动性乃是相辅相成的。马尔库塞片面地夸大了人的受动性和需求性，认为“同在异化劳动中表现出来的人的忧伤和需求不纯粹是经济上的问题一样，在感性中表现出来的人的忧伤和需求也不纯粹是认识上的问题。在这里忧伤和需求根本不是描述人的个体的行为方式，它们是人的整个存在的特征。它们是本体论的范畴。”^③ 这实际上是把具体存在于资本主义社会中的人性沦丧现象看做本质的、永恒的状态，把根源于资本主义社会基本矛盾的社会现象说成是根源于人性本身弱点的现象。联系到马尔库塞是在充当存在主义鼻祖海德格尔的助手后不久写下这本小书的，我们不难发现这中间暴露出的鲜明的存在主义倾向，可以说它是马尔库塞从海德格尔的存在主义立场出发对马克思主义所做的一种修正。

当然，作为一名与海德格尔有着深刻的政治分歧、又深受马克

① 马尔库塞：《历史唯物主义基础》，第 111 页。

② 《马克思恩格斯全集》，第 42 卷，第 167 页。

③ 马尔库塞：《历史唯物主义基础》，第 113 页。

思主义影响的青年学者，马尔库塞的思想毕竟不能完全归属于存在主义。存在主义者将资本主义社会的危机描绘成整个人类存在的危机，描绘成任何社会改造都不能加以克服的人类存在的永恒悲剧，马尔库塞则与之不同，虽然在他的一生中，其理论时常表现出某种悲观主义的倾向，但就总体而言，他对人类解放的前景是充满信心的，相信在未来的社会中人类一定能克服异化，真正地全面占有人的本质，实现人类的解放，只是在人类获得解放的途径问题上他的认识却与马克思不大相同。他从“总体人”的观念出发，指出资本主义社会的异化是一种全面异化，是遍布于社会各个角落和人的所有机能的一种普遍存在。因此人的解放仅仅靠从经济上推翻资本主义制度是远远不够的，而必须对整个人的存在进行重组，尤其是要解放、重建人类的感性、变革人类的内在心理结构，以塑造一种全新的、合乎人之本性的新人。这一认识确定了马尔库塞对人的感性的、非理性的存在的兴趣，也确定了美学和诗学在马尔库塞整个思想体系中的地位。

马尔库塞在其前期著作中关于“批判理论”、“总体人”和人的解放等思想的论述，不仅奠定了其一生主要理论活动的基础，而且直接决定了他的美学理论的取向。由人道主义立场出发，他高度重视人的生存和人的价值；而对“总体性”的推崇又使他将其主要的目光投向了作为主体的人的内在心理变革，将感性作为人类的生存的本体来看待，希望通过否定资本主义社会的一切的“大拒绝”来培养新的感性、新的人。这使他从一开始就将自己的思想纳入了诗化的浪漫哲学的轨道，以一个勇猛战士的形象对资本主义社会进行猛烈抨击，带着对未来审美社会的渴望努力探求人类的解放之路；但他对经济斗争的决定性地位的忽视又使他的美学理论必然失去现实的基础，只能沦为一种充满幻想的审美乌托邦，在某种程度上退回到了空想社会主义的水平上。

二、审美：人类爱欲的解放

从总体上来看，马尔库塞的学术研究曾走过一个不断自我否定的过程。在 20 和 30 年代，他曾作为一个非理性主义者研究过海德格尔、黑格尔和马克思的思想；在 40 年代写作《理性与革命》时他转向了理性主义的立场；而到了 50 年代，马尔库塞又一次转向了非理性主义。如果说早期的马尔库塞是致力于存在主义与马克思主义的联姻，创立所谓“海德格尔的马克思主义”的话，那么此时的马尔库塞则对弗洛伊德的精神分析学说分外重视，热衷于建构“弗洛伊德的马克思主义”。

马尔库塞再次转向非理性主义立场时单单挑中了弗洛伊德的学说，这是有着深刻的社会历史原因的。

马尔库塞一生以其思想与时代发展的紧密联系而自居。作为一个敏锐的思想家，他虽然坐居书斋，却对现实世界的发展变化极为关心。二战结束后，几乎整个欧洲都变成了瓦砾场，数千万人的伤亡，给人类的心灵蒙上了浓重的阴影，西方社会出现了空前的精神危机，悲观绝望的消极思想四处流布。而与此同时，随着 50 年代多种科学技术的飞速发展，经过两次世界大战打击的资本主义制度不但没有垮掉，反而呈现出空前的繁荣景象，琳琅满目的商品海洋日渐淡化了人们的反抗意识。这使得马尔库塞认识到，单单靠传统的理性社会分析的方法已不能把握这一时期资本主义统治的本质。因为这种统治现在已经发生了质的变化，外在的束缚已经“心力内投”为一种内在的心理压迫，要认识这种新的统治形式，就必须深入探讨人们的心灵世界，而弗洛伊德的精神分析学说恰恰是以此为自己的使命的。

弗洛伊德的学说自创立以来，尽管遭到了强烈的反对，但仍以空前的速度传播开来，并逐步超出纯心理学的范围而向哲学、文学、历史、美学等领域渗透 成为 20 世纪最有影响的学说之一。作

为一个善于吸收各种文化思潮的学者，马尔库塞自然而然地对这一学说产生了浓厚的兴趣。他从人道主义立场出发，认为弗洛伊德和马克思一样，都是伟大的人道主义者，而两人的思想也都是以人及人的本质为对象的。马克思是运用辩证唯物主义和历史唯物主义方法研究社会生产力和生产关系，揭示资本主义制度必然灭亡的历史趋势；而弗洛伊德则是运用心理学方法探讨人的深层心理结构及其对人的社会生活的影响。尽管他们研究的角度与方法迥异，却殊途同归，都表现出对人的现实生存状况和人类前景的高度关注，而这正是二者能得以结合的理论基础。

在马尔库塞看来，实现二者的综合不但是可能的，而且是必要的，因为二者的理论都存在着明显的不足。马克思虽然正确地看到经济基础对上层建筑的决定作用和上层建筑的反作用，但对这二者之间作用与反作用的具体过程却语焉不详，对社会和个人的心理因素很少涉及，致使二者之间出现了一个“灰色地带”；而弗洛伊德虽然深入细致地揭示了人的心理结构，使人类对自我的了解达到了前所未有的深度，但他却把个人看成一个封闭的实体，看不到个人的心理过程与人的现实社会生活之间的复杂关系，使人还原成了生物学意义上的个体，终于没能揭示社会革命的正确途径。可见，马克思主义的薄弱之处正是弗洛伊德的成功之处，而弗洛伊德的不足之处也正是马克思主义的精华所在。这样，把马克思的社会经济学和弗洛伊德的本能心理学相结合，使前者生物学化、“完善化”，使后者革命化、社会学化，似乎成了一个必然趋势。正如弗洛姆所总结的：“经济的力量是有作用的，但必须把它们理解为客观的条件而不是心理的动机；心理的力量是起作用的，但必须把它们看作是历史所决定的；观念是发生影响的，但必须看到它们源于一个社会集团成员的整个性格结构中。然而，除了经济、心理和意识形态力量的这种相互依赖性以外，它们各自又有一定的独立

性。^①正是由此出发，“法兰克福学派”的“批判理论”得到了深化，推进到资本主义社会中饱受摧残的人的心理层次上。

1955年，马尔库塞发表了他的名著《爱欲与文明》，标志着他完成了对马克思与弗洛伊德的综合。正如该书的副标题“对弗洛伊德思想的哲学探讨”所说的那样，马尔库塞在此书中用他所理解的马克思的观点对弗洛伊德学说进行了大胆的改造。

马尔库塞直接继承了弗洛伊德以无意识作为人的主要心理内容的观点，同时把弗洛伊德的性欲观扩展为爱欲观。在弗洛伊德的理论中，性欲有两种含义，有时指直接与生殖机能有关的肉欲追求，有时指人的机体追求快乐的普遍属性。马尔库塞的爱欲观主要指后者。

与弗洛伊德将文明发展与爱欲解放对立起来的悲观论调不同，马尔库塞强调在未来社会有可能创造一种新的文明，这种文明不但不压抑爱欲，反而能使爱欲获得空前的解放。他批判地分析了弗洛伊德关于现实原则的学说，指出不能简单地把压抑本能的现实原则作为发展文明所必需的东西，因为对本能的压抑可能有两种，一种是体现为必要压抑的现实原则，由于人的本能中有破坏性的一面。因而对其进行适当的控制与束缚是必要的；但是还有一种是表现为操作原则的额外压抑。这是在特定的历史时期中为实现特定的社会统治而实行的压抑。随着历史的发展，文明中的必要压抑所占的比例越来越小，而额外压抑却越来越多，这不是人的本能，而是特定的社会统治制度所造成的恶果。把人类在现阶段的不幸归之于具体的社会统治制度而不是人性的某些弱点，这是马尔库塞高出弗洛伊德的地方，也体现出了马尔库塞对他本人早期的存在主义观念的超越。

在区分了两种性质的压抑之后，马尔库塞提出了建立一种非

^① 弗洛姆：《逃避自由》，转引自欧阳谦《人的主体性和人的解放》第95页

压抑性文明的可能性。他认为，在弗洛伊德看来，压抑的根本原因在于缺乏，即在人类的欲望和满足这些欲望的条件之间存在着自然的、持久的失调。人们要获得持久的满足和稳定的安全，就必须对本能加以一定的束缚和压抑，使本能力量转化到人类生产自身必需品的活动中，而随着现代工业社会的发展，人类用于维持自身生存的必要劳动的时间越来越短，人类已经战胜了缺乏，必要压抑已经越来越不那么必要了。而且人的本能即爱欲并不像弗洛伊德所理解的那样纯粹是一种原始、狂乱、具有反社会性质的东西。爱欲不仅仅是一种生物欲望，而且囊括了人类的一切活动，完全可以使个人获得一种全面、持久的快乐。因而解放爱欲并不必然造成社会的混乱和文明的毁灭。恰恰相反，这种解放完全可能使人类社会走人一个新的、更高的阶段。他借用马克思的理论，指出解放爱欲的根本之处在于解放劳动，就是使劳动不再是强迫性的苦役和异化活动，它作为一种非异化性质的活动，一方面能直接生产人类必需的生活资料，另一方面又能同时满足人们的爱欲，目的与手段合而为一，人类也就获得了真正的自由。

马尔库塞展望了人类实现爱欲解放，消灭异化劳动的美好未来，同时也认识到阻碍这一前景得以实现的首要原因就是现存的社会制度。但由于他在这一时期的保守性和谨小慎微，在《爱欲与文明》中，马尔库塞并没有论述如何推翻现存制度以解放人类，相反，他却把目光投向了具有相对独立性的文艺、美学活动。

在马尔库塞看来，现存社会制度为了维护少数统治者的利益而对人们的爱欲进行普遍的压抑，直接造成了人类痛苦、不自由的生活。但就是在这样一个悲惨的现实世界中，仍有一处美好的世外桃源是与人类的本性相符合的，这就是艺术。

马尔库塞说：“有一种工作能提供高度的力比多满足，从事这种工作是令人愉快的。艺术是真正的工作，它似乎产生于一种非压

抑性的本能丛，并且有一种非压抑性的目标。^① 艺术的本质即人类的幻想活动具有非压抑性的特点，它体现着人类的原始欲望，是一种甚至在发达的意识领域中仍能在很大程度上摆脱现实原则束缚的心理活动。弗洛伊德曾指出：“随着现实原则的引入，一种新的思维活动分离出来了。它不受现实的检验，因而只从属于快乐原则。这就是幻想的活动。”马尔塞对此大加赞赏，他说：“幻想在整个心理结构中具有举足轻重的地位。”^② 弗洛伊德的重大贡献之一，就是在揭示现实社会中理性力量的强大统治地位的同时，恢复了想象所应有的权力。这种想象之所以能给人以快乐，是因为它仍保存着对人类曾在快乐原则的支配下作为完整的个体存在的美好过去的回忆。在想象中，个体与整体、欲望与现实、幸福与理性得到了调和。而在现实中，这种想象唯一能得到认可的领域就是艺术审美领域。为此，马尔库塞在《爱欲与文明》一书中专列《审美方面》一章，对之进行了深入的探索。

马尔库塞指出，在现实生活中，审美方面的首要特点就是其非现实性。在由理论理性和实践理性所创造的理性法度面前，审美存在遭到了谴责。这一论断显然直接来自康德的审美活动非功利说。康德认为，“审美趣味是一种不凭任何利害计较而单凭快感或不快感来对一个对象或一个形象显现方式进行判断的能力。”^③ 这种判断不涉及任何现实的功利目的。正因如此，审美活动才可能完全摆脱现实操作原则的束缚而成为独立的领域。

审美活动的第二个特点是在审美活动中，感性与理性得到了完美的统一。在现实中，理性就是操作原则的合理性，是压制本能的工具。本能、感性领域作为有害于理性的对立物，始终遭到诋毁

① 马尔库塞：《爱欲与文明》波士顿，灯塔出版社，1974年版，第59页。

② 《爱欲与文明》第101页。

③ 康德：《判断力批判》，转引自朱光潜《西方美学史》下卷第361页。

与放逐。而审美活动却极力将快乐，感性、美丽、真理、艺术和自由融为一体，它保存了感觉的真理，并在自由的实现中调和了人的高级机能与低级机能、感性与智性、快乐与理性。作为想象，审美知觉既是感性的，又不只是感性的。它能提供愉悦，因而在本质上是主观的；但就这种快乐是由对象本身的纯形式所引发的而言，它也伴随着对任何知觉主体来说是普遍的、必然的东西。作为感性存在的审美形象并非是放任的、无序的、相反，存在着美的秩序，只不过这个秩序不是外部理性力量所强加的秩序，它没有任何特定的目标和目的，本身就是生命的纯形式，是自由与必然的和谐统一，在这里，理性就是感性，感性也就是理性。马尔库塞的这些思想也来自康德关于审美活动具有主观普遍性的理论。康德指出，美是不涉及概念而普遍地使人愉快的。美感虽然表现为主观的东西，却仍然具有类似于理性的普遍有效性。在对美的本质的分析上，马尔库塞是个纯粹的康德信徒。

当然，作为一名对世界发展报以极大关注的 20 世纪理论家，马尔库塞也大大超出了 19 世纪坐拥书城不阅世事的康德。他虽然高度评价康德将审美活动作为人类一切活动之中心的思想，却又不满于康德仅仅将这一思想作为其哲学体系之一部分写入书本的保守性。他要将康德的理论变成现实。也正是在这一点上，马尔库塞又靠向了席勒。

席勒也是康德的忠实门徒。在美学问题上，他主张以游戏冲动调和人的感性冲动和理性冲动，这基本上还是康德学说的翻版。但与康德不同的是，席勒的着眼点已不是建立庞大的理论体系，而是密切关注现实社会中人的生存状况，这引起了马尔库塞的极大兴趣。

席勒也许是德国古典哲学家中最具现实精神的一位。他目睹了近代工业所造成的劳动与享受相分离、手段与目的相分离的恶果，原本完整、和谐、统一的人变成了束缚于大机器上的片断。席勒

认为这一切的根源在于人性的分裂与堕落，而造成这种堕落的原因则是近代以来日益严密化的科学技术分工割裂了人性中原本处于和谐状态的感性与理性、自由与必然。因而要克服现代社会的不合理现象，唯一的办法就是走审美之路，培养高尚的人格，通过游戏活动即审美活动，使人性中分裂的因素重新合而为一，消除一切压迫，使人在物质方面（即感性方面）和精神方面（即理性方面）都恢复自由。正像他的一句名言所说：“只有当人充分是人的时候，他才游戏；只有当人游戏时，他才完全是人。”^①

与席勒一样，马尔库塞注意到在工业化社会中，人们在获得丰富的物质享受的同时所面临的精神痛苦与煎熬。他也将希望寄托在审美上，把艺术活动当作超脱现实苦海的一叶小舟。在审美世界中，人同自然在审美态度方面达成爱欲与理性的和解和联合，秩序就是美，工作就是消遣，人类将在被解放了的自然与人的潜能的自由显现中得到充分的身心满足。

需要指出的是，我们在揭示这两位相距二百余年的伟大哲人思想上的惊人相似的同时，又不能不看到二者之间还存在着深刻的分歧。而且也许正是这些分歧才更加体现了马尔库塞美学的独特性。

在席勒那里，和在康德那里一样，审美活动虽然被置于中心地位上，但从根本上来说，它仍然只是一座沟通纯粹理性与实践理性，调合感性冲动与形式冲动的桥梁而已。席勒认为，人的发展可分为三个阶段：即人在物质状态里，只服从自然的力量；在审美状态里，人摆脱掉了自然的力量；而在道德状态中，人控制着自然的力量。因而美的作用是推动人们从感觉的被动状态进步到思想和意志的主动状态，它是把感性的人变成理性的人的唯一途径。这就是说，席勒的理想乃是理性的人，而非审美的人，这一点与马尔库

① 席勒：《审美书简》，转引自《西方美学史》下卷第 450 页。

塞有着重大区别，在马尔库塞看来，审美不是桥梁而是归宿，不是手段而是目的本身，审美活动的中心地位已使它成了一种生存范畴，审美原则应被看成是支配整个人类生存的原则，而不是一种过渡性的东西，审美就是自由，就是解放。

席勒虽然认识到现代科技理性的发达对人类生存状况的多重影响，但他并不反对理性本身。恰恰相反，他所设想的未来社会正是要恢复遭到了破坏的人类理性，因而在论述审美之路时，席勒虽然也认为要限制理性的权利，但他并不对理性或感性的任何一方有特别的偏爱，而是极力强调二者的调和，以期建立一种不与感性直接对立的理性社会，这是由席勒所处的德国古典理性主义的时代所决定的——尽管他本人还是个极具感性天赋的浪漫作家。而在《爱欲与文明》一书中，马尔库塞却把批判的矛头直接指向了理性和体现理性作用的“现实原则”。在他看来，自从文明发展到近代，感性的地位就日益下降，理性逐渐占据了历史的舞台，而正是这种理性的过发达，使人类丧失了原本完整美好的生存状态。劳动变成苦役，人的存在则沦为理性的工具。因此在一种新的文明中，在审美的社会中，首先必须消除理性对感性所施加的暴政，恢复感性的权力和地位。必须从感性而不是从理性的解放中，从对高级机能所做的有利于低级机能的限制中寻找自由。他引用鲍姆加登的话说：“构成美学的真理与谬误的，不是理性，而是感性。”^①在他看来，美学的根本特征就是“反对理性的不可一世的统治”。审美活动表现为调和感性和理性的一种努力，但在实际上这种调解“就意味着加强感性，反抗理性的暴戾，并最终唤起感性使之摆脱理性的压抑性统治”^②，他甚至直接认为席勒美学的目标就是“使道德建立在感性的基础上”。这些论点充分暴露出他是以一个非理

① 马尔库塞：《爱欲与文明》第 123 页。

② 《爱欲与文明》，第 131 页。

性主义者的目光来打量康德和席勒美学的。

虽然此时的马尔库塞明确地宣扬感性贬低理性，但他又并不一味鼓吹感性的放纵，在这个问题上他提出了著名的“非压抑升华理论”。

升华本是弗洛伊德心理学的一个重要概念。它是压抑的直接产物。人类为了获得持久的快乐而压抑无意识愿望，无意识愿望要想表现自己就必须接受外部社会规范的改造和变形。这一过程就是升华。在弗洛伊德看来，人类的一切文明成果都是升华的产物。由于弗洛伊德将文明与人的爱欲本能相对立，因此在弗洛伊德眼中，压抑性的升华是必不可少的。

马尔库塞对这一问题进行了深入的探讨。他承认，尽管爱欲并不如弗洛伊德认为的那样仅仅具有巨大的破坏力量，但如果完全放纵本能，而不对之进行必要的压抑，肯定是不现实的，而且这种放纵将不能保证人们摆脱压抑后应该获得的快乐。他以现代资本主义社会的“性自由”为例来说明这个问题：和封建时代及资本主义的前期发展阶段相比，现代西方社会的性观念可谓大大改变了。人们获得了比以前多得多的“性自由”。作为人类最主要本能的性欲似乎已在很大程度上获得了解放。但隐藏于这种表面的解放背后的却是社会对性的压抑的进一步强化。在这种所谓的“自由”中，解放其实是一种放纵，性欲没有能升华为爱欲，这种对束缚的全盘否定恰恰造成了新的、更强大的束缚，由非压抑的非升华转变成了压抑的非升华。因此马尔库塞指出，“如果自由要成为文明的主导原则，那么不仅理性，而且感性冲动都需要一种限制性的转变，感性冲动必须与自由的普遍秩序相一致。”问题不在于是否要对本能加以压抑，而在于应怎样压抑：“对感性冲动规定的任何秩序本身都必需是自由的活动。”^① 在一个真正自由的文明中，所有法律都

^① 《爱欲与文明》第 140 页。

是由个体自我给予的。本能在摆脱了压抑性理性的暴政后，的确会对文化产生一种颠覆，使文明过程产生一种逆转。但这决不是对一切文化的全盘否定，也不是对原始文明的回归，而是对已经为人类创造更高的文化准备了条件、本身已完成了历史使命的现存社会文化的颠覆，是对现存社会中走上了摧残人性的歧路的文明的逆转。社会生产的发达，本能本身内含的建设性因素，都决定了本能的解放将创造一种新的“现实原则”。这种“现实原则”不是以单纯的理性，而是以包含了理性的感性为宗旨来指导这个世界的。在这一原则下，性欲将自动转化为爱欲，性欲的量与质都将得到扩张与提高，爱欲的解放所涉及的将不只是力比多的释放，还有对它的改造。即把它从局限于生殖欲望之上的性欲改造成对整个人格的爱欲化，这是力比多的扩展，而不是爆炸。在爱欲的实现中，从对一个人的肉体的爱到对其他人的肉体的爱，再到对美的作品和消遣的爱，最后到对美的知识的爱乃是一个完整的上升路线。这就是马尔库塞的非压抑升华说。其实它是马尔库塞的审美本质论的心理说明，尽管在其本质上仍未超出康德无目的的合目的性和席勒融合感性冲动与形式冲动的思想之上，但独特的角度，深入的辨析却使马尔库塞在这一问题上的认识大大深化了。

作为 19 世纪的德国哲人，席勒具有一种重理论、轻实践的缺点，他虽不满于社会现状，却提不出什么实际的行动方案，只能把希望寄托在审美活动中：“人们为了在经济界解决那政治问题，就必须假道于美学问题。正是因为通过美，人们才可以走到自由。”^①遗憾的是，时间过去二百年后，马尔库塞在这一问题上不但没能超越席勒，反而出现了一定程度上的倒退。

马尔库塞将弗洛伊德的压抑合理性学说进行改造，提出了“额外压抑”理论，由此应该可以顺理成章地推导出只有推翻资本主义

^① 席勒：《审美书简》，转引自《西方美学史》下卷，第 444 页。

的统治才能根本改变当前人类生存状况的结论。然而，这一时期的马尔库塞却是相当保守的，在《爱欲与文明》中，暴力革命这个字眼始终为他所禁忌，他甚至从根本上反对革命，认为每次革命都是用一种新的、更强大的压抑取代了原来的压抑，每次革命在本质都只是对革命的叛卖。因而马尔库塞从暴力推翻现存社会制度的探险之路上缩回了脚，又踏上了二百年前席勒所开辟的审美之途。

对于审美活动的桥梁作用，席勒在理论上是深信不疑的，但在实践中他有时却不免疑惑：“政治领域的一切改善都要来自人的性格的高尚化，但是在一种野蛮的国家制度的影响下，人的性格怎样能够得到高尚化呢？”^① 席勒的困惑也正是马尔库塞的困惑。在如何看待审美活动对人性的解放功能上，马尔库塞的内心是矛盾重重的。

当然他首先是高度肯定艺术对人类的救赎作用的。由于想象活动保持了与属于古老的过去相联系的完整个体的要求，也就直接与现存世界发生了对抗。这种对抗并不像弗洛伊德预言的那样只能导致人类对原始状态的回归。相反，“想象的真理价值不仅与过去、而且与未来有关，因为它所祈求的自由和幸福的形式要求提供历史的现实。”^② 因此幻想所保存的对人类美好过去的回忆使它具备了一种强大的批判功能，正是这种功能使人类有可能在不改变梦的内容的前提下将人类的梦想变成现实，在不推翻现有社会体制的前提下使人类获得解放。

但与此同时，马尔库塞又在这一问题上表现出相当清醒的政治头脑，他对艺术的解放功能又抱有深深的怀疑。在他看来，幻想，想象等心理机制之所以保存了为现实所不容的关于人类原初统一的回忆，其代价就是在现实面前变得软弱无力、微不足道和虚无缥

① 转引自《西方美学史》下卷，第 446 页。

② 《爱欲与文明》第 107 页。

缪：“幻想诚然使人心情愉悦，但却是没用的，不真的。”^①这就直接决定了以幻想和想象为本质的文学艺术在根本上也是非现实的。为此，马尔库塞特意提出了希腊神话中俄底浦斯和那喀索斯这两个形象。他们作为为现实文化环境所排斥的叛逆者，是以普罗米修斯为代表的用痛苦与劳役来创造文化的英雄们的对立面。他们的形象是一种大拒绝的形象，即拒绝主体与客体、感性与理性的分离；拒绝现实原则对快乐原则的压抑，他们体现了对现存世界中一切秩序的否定。但马尔库塞接着指出，他们之所以能这样，凭借的是歌声，而不是暴力；这就意味着在现实中，他们只能存在于艺术领域，它们最多是某种对灵魂和内心来说富有诗意的东西。艺术中所保存的对未来美好世界的向往固然使艺术具有了某种革命和对抗的性质，但这些性质本身却又是高度模棱两可的。因为在现存社会，即使是艺术也摆脱不掉现实操作原则的渗透。”美学现象，艺术的批判功能将弄巧成拙，艺术对形式的依附本身，恰恰使艺术中对非自由的否定成为徒劳之举。^②由此出发，马尔库塞不时对席勒表现出一定的不满。他认为席勒的审美之路其实仍是对现实的一种逃避。真正的自由不是内在的纯粹理性的自由，而是现实的自由，是现实中的人摆脱了现有现实的束缚之后所获得的自由。因此要真正超越现实操作原则，不能靠更多的沉思，更多的安逸来改善和补充现实的生存。透过这表面上相当平静的哲学语言，我们不难听到其中所隐含的政治风雷之声。但纵观全书，这种激进的立场却始终没能得到更加清楚明确的表达，显示出马尔库塞在这一时期的动摇性，他还未从根本上摆脱德国古典唯心主义哲学的束缚。艺术在人的解放中所能发挥的作用是贯穿于马尔库塞理论始终的重要问题，在《爱欲与文明》中，他既反对暴力革命，又怀疑艺术的解

《爱欲与文明》，第 102 页。

《爱欲与文明》，第 104 页。

放功能，致使通向理想王国的道路陷入一片迷雾之中。他真正宣扬艺术对现实的强大的批判功能并将其作为通向理想王国的唯一途径是在后来出版的《单面人》、《论解放》和《反革命与造反》等著作中。

三、艺术：重建新感性

时间进入 20 世纪 60 年代，西方主要资本主义国家利用十余年的时间，迅速修复了两次大战的创伤，开始进入战后的黄金发展时期。整个资本主义社会呈现出表面上欣欣向荣的景象。然而，这雄厚强大的物质生产力在给人类带来舒适的物质享受的同时，也给人类心灵带来了新的创伤。摩天大楼的阴影下，越来越多的灵魂陷入了痛苦、悲观、绝望的境地。巨大的生产力本可以给人类提供更多的摆脱繁重劳动之后的自由与闲遐，可在实际上，资本主义社会中的人是更不自由了，更成了社会大机器中个性泯灭的零件。资本主义的统治已经由外在的暴力压抑转变成了内在的心理控制，铺天盖地的广告人为地制造着人们的各种需求；广泛的“民主、自由”掩盖了内在的压迫、剥削，人类甚至不止一次被引向新的世界战争的边缘。面对这样一个矛盾重重的世界，马尔库塞再也坐不住了。如果说 50 年代写作《爱欲与文明》时的他还更多的是一位书斋里的学问家，那么到了 60 年代，他已经挺身而出，打起了全面反抗资本主义社会的大旗，并站在政治斗争的最前沿，成为 60 年代席卷西方的学生造反运动的精神父亲。他在这时期的一系列著作都产生了深远的影响。和《爱欲与文明》一样，艺术与审美问题仍在这些著作中占据重要地位。

出版于 1964 年的《单面人》是马尔库塞这一时期最重要的著作。在这本书中，马尔库塞对现代资本主义社会进行了深入细致的解剖：随着物质生产力的提高，资本主义的统治日益加强了，并且在政治经济、思想文化、语言艺术等各个领域进行了广泛的同化与

整合，整个社会成了一个一体化的封闭结构，而一体化的社会直接造成了一维（one—dimensional）的人，即一种单向性原则深入到了人的精神深处。一切原本由肯定与否定两方面构成的事物变得只有肯定面而没有否定面了，一切否定、超越现实的因素都被消灭了，政治、哲学甚至艺术都成了维护、强化资本主义统治的工具。

早在 1937 年，马尔库塞在他的著名论文《文化的肯定性质》中，就对资本主义文化进行了独特而深入的研究，奠定了他的艺术观的基础。在这篇文章中，马尔库塞不是从创作或欣赏的角度来研究艺术，而是把艺术作为一种社会现象、一个社会组成因素来研究它在社会和历史发展中所处的地位。他首先回顾了历史，在他看来，古希腊社会是完美的，古希腊的人也是完美的、统一的，而从亚里士多德往后，人类的知识分裂了，“整个生活遂被分解为两个部分：事功和闲遐，战争与和平，某种以必然和有用的东西为目的的行为与某种以美的东西为目的的行为。”^①这一分裂其实就是美和艺术与现实世界的分裂，感觉王国与现实王国、感性王国与理性王国、必然王国与审美王国的分裂，真善美相统一的世界遂成了一种美好的回忆或向往。在柏拉图那里，这种分裂还有着一定的积极意义，美虽然与社会现实相分裂，但二者间还是有联系的，对美的追求促使人们对现实社会进行物质的改造，因而这一时期的美学思想仍然具有一种现实的批判能力，体现出一种具有直接的现实意义的超越性精神。但到了亚里士多德时，哲学和美在现实社会中的地位下降了，这种具有超越精神的观念论在面临人类的历史性任务时畏缩不前了，并终于与既存现实握手言和，观念论被现实吞没了。随着历史的发展，这一分裂进一步深化为代表物质再生产领域的文明与代表观念再生产领域的文化之间的鸿沟，到了资本主义

马尔库塞：《审美之维——马尔库塞美学论著集》波士顿，灯塔出版社，1978 年版，第 8 页。

社会终于出现了“肯定文化”。

肯定文化是文化的一种特定历史形式。具体而言，“是指资产阶级时代按其本身的历程发展到一定阶段所产生的文化。在这个阶段，作为独立价值王国的心理和精神世界这个优于文明的东西与文明分隔开来。这种文化的根本特性就是认可普遍性的义务，认可必须无条件肯定的永恒美好和更有价值的世界：这个世界在根本上不同于日常为生存而斗争的实然世界，然而又可以在不改变任何实际情形的条件下，由每个个体的内心着手而得以实现。”^①

肯定文化是资本主义社会最具特点的文化形式，而其最大的特点就是它与现实世界的关系的矛盾性和两重性。

肯定文化作为与文明即技术理性相分离的一个独立领域，在根本上是理想主义的。“对孤立的个体需求来说，它反映了普遍的人性；对肉体的痛苦来说，它反映着灵魂的畅美；对外在束缚来说，它反映着内在自由；对赤裸裸的唯我论来说，它反映着美德王国的义务。在新社会蓬勃兴起的时代，由于这些观念指示出超越生存既存组织的方向，它们是革命的。”^②这种文化关注着个体对幸福的要求，而在一个通过经济竞争再生产自己的社会中，对一个更幸福的社会存在的要求本身，便构成着反抗，它其实体现了个体为普遍解放而斗争的历史性要求。这种文化在本质上是一个灵魂王国。当感性、情感、本能、意志等低级官能遭到理性社会的鄙视时，它们却在文化中找到了归宿，灵魂成了生活唯一的避难所，使人们可以在恶劣的现实中维护自己的清白。这种肯定文化中最高级、最有代表性的领域就是艺术。在伟大的资产阶级艺术中，艺术家通过对未来美好社会的憧憬和向往，揭露、抨击了现实社会的黑暗，表达推翻现存不合理社会的强烈心愿。在这个意义上，艺术是可能真

① 《审美之维》第 12 页。

② 《审美之维》，第 14 页。

理的预示，它使人们得以在现存社会中保存一片净土，并揭示对未来的信念。正如席勒所说：“今日作为美者，来日都是真。”

然而，所有这一切并不能抵消肯定文化的致命缺陷。

由于肯定文化在发生学上植根于新兴资本主义的利益，因此虽然它在反抗封建统治的斗争中是积极的、革命的，但在资产阶级的统治开始稳固后，它的性质就立即发生了根本的转变，开始通过提供自我安慰式的满足来效力于对大众的压抑，它们隐藏着对个体的身心残害。

肯定文化之消极性质的另一主要来源就是它对现实世界的逃避。从根本上来说，文化的美是一种内在的美，它也只有从内部才能触及外部世界，只能在非常有限的范围内成为良心的一种快慰，它只能是一种瞬息即逝的解闷或放纵而已。作为一种纯粹的精神上的自由，它对现实世界几乎是无害的，它把接受生活的给定环境当成一种义务。外在的实际满足的空间缩小了，而内在的虚幻满足的空间却拓展得相当大，个体已学会把所有要求首先放置在自己身上。在这个意义上，它是一种鸵鸟式的自欺欺人术，只谈人应当尽可能活得好一些，却不关心人在现实中是如何活着的；把人提高到理想的高度，却又并不致力于这种理想的实现。因此马尔库塞说，这种文化具有息事宁人的效用，它在本质上是一种非精神的灵魂的东西，“灵魂与精神之间，一个根本的差别就在于前者并不关注对真理的批判认识，灵魂可以谅解那些为精神所诅咒的东西。”^① 作为灵魂的肯定文化在现实面前不但是软弱无能的，它甚至表现出它自身在某些时候就是现实的帮凶。它使人对社会的屈从具有尊严，使人变得软弱和顺从，在现实面前卑躬屈膝。当真正的革命来临时，它不是袖手旁观就是站在错误的一边为现存体制作辩护。

《审美之维》，第 32 页。

在此基础上，马尔库塞深刻指出，肯定文化是一个内在矛盾体，它包含着对新社会的向往，却又肯定着现存秩序的合理性，这种性质是“恶劣生存难以忍耐的变幻莫测，与需要幸福以便使这种生存成为可以忍耐的东西这两者之间矛盾^{3①}的直接产物。这种矛盾性质决定了肯定文化随着资本主义极权化的发展，必将成为一种反动的东西，“一旦在权力本位的国家时代把一切可能的力量都动员起来反对社会生存条件的真正改造时，灵魂可能会在控制大众的技艺中，成为一个得力的因素。”^{3②}在这里，文化与文明的对立消失了，肯定文化中仅存的虚幻的与现实的对立也被操纵了，控制了，克服了。肯定文化的发展将直接导致文化本身的消亡。因此取消当代社会的肯定文化，并不是要取消文化本身，而是要取消其彻底的肯定性质，恢复文化中所包含的能动的、进步的、超越性的因素，恢复美对现实的干预：“当美不再表现为现实的幻象而是作为现实本身和现实的快慰而展现时，它将会开掘出一种崭新的内蕴。”^{3③}但这种取消显然不能通过文化自身的途径而达到。在现实社会中肯定文化无法克服其自身的妥协性和反动性。只有推翻直接造成这种文化的不合理社会组织，才能在根本上保留并弘扬文化而又摈弃其肯定性。

马尔库塞对资本主义肯定文化的分析可谓深刻，这一理论对他日后的文化美学思想影响极大，到了 60 年代，这一理论中激进主义的革命性占了上风。1961 年 10 月，马尔库塞在为重版《爱与文明》而写的标准版序言中明确指出，在现代工业社会，“所有关于消除压抑、关于反抗死亡的生命等宏论都不得自动地进入奴役和破坏的框界。在这个框界内，即使个体的自由和满足也都带上

《审美之维》，第 40 页。

《审美之维》，第 34 页。

《审美之维》，第 50 页。

了总的压抑的倾向。它们的解放，不论是本能的解放还是理智的解放，都是一个政治问题，因此关于这样一种解放的机会和前提的理论必定也就是一个社会变化的理论。^①而到了 1966 年重版此书时，马尔库塞直接写了一篇《政治序言》他说：“正是使社会得以平息生存斗争的那些力量压抑着个体寻求这样一种解放的需要。”因而“在今天，为生命而战，为爱欲而战，也就是为政治而战。”^②在《单面人》一书中，马尔库塞则单辟一章，指出在现代工业社会，统治者利用压抑的反升华征服人们的不幸意识，消除人们思想上的否定面已经成为一种制度化的东西。现在，即使是在肯定文化中所曾包含的一些异在化的性质也被取消了，承担着人类否定、异在之维的艺术已被彻底同化了。社会的吸纳力通过同化艺术之维的对抗性内容勾消了艺术之维，艺术成了一个失却的维度。面对这残缺的世界，马尔库塞描绘了他心目中的美好社会的图景。在那里，将出现一种新的理性观念，这种理性再不是延宕压抑、毁灭人类的感性生存冲动的凶手，而将成为高扬生命的艺术。科学与美和艺术之间的藩篱将被推倒，人与自然将和平相处。而实现这一切，必须依靠对现实社会的一种政治性颠覆，因为阻碍着人类解放的障碍是地道的政治性障碍。

虽然马尔库塞已达到了这样的认识水平，但在本质上，他仍然与马克思主义的革命理论有着很大的距离。这不但表现在他对革命的主体认识不清，而且也反映在他对具体革命途径的糊涂认识上。他反对推翻资产阶级经济基础的暴力革命，继续推行他的“总体革命论”。他说：“社会主义革命的性质既不是单纯地扩大满足现有范围内的需要，也不是把需要从一个较低的水平提高到一个较高的水平，而是要同这种范围决裂，是质的飞跃。革命就是文化的

马尔库塞：《爱欲与文明》第 17 页。

《爱欲与文明》，第 11 页。

物质的需要和追求的剧烈改变；意识的和感性的，劳动过程的和业余时间的需要和追求的剧烈改变。^①要改变资本主义社会，首先要改变资本主义社会的人；要改变人首先要改变意识，而要改变意识就要首先改变本能结构，这是马尔库塞始终坚信的一条“革命路线”。正是沿着这一思路，他提出了著名的“新感性”理论。

所谓新感性，是相对于现存资本主义社会中遭到严重分裂的理性与感性而言的。和现存的社会中理性吞没感性的情况不同，新感性是理性与感性的自由结合，是一种崭新的感性同一种反升华的科学理智，在以“美的尺度”的造物中所结合成的产物。显然，这种新感性是与马尔库塞对未来审美社会的乌托邦设想紧密相关的。要实现审美王国的梦想，就必须“有一种触及人的深层结构的抑制和满足之根源的政治实践，一种有步骤地脱离和拒绝权势集团的政治实践，以便按照新的原则来评价社会准则。”^②这种实践的主要内容就是新感性。

在资本主义社会，由于统治集团的强大和成熟，其统治已经渗透到了人们的日常意识中。原本敏感、活跃、带有超越精神的感性变得麻木、迟纯、保守了，它已经屈从于理性的专横统治、变成了驯服的工具，拥有这种感性的人是不可能推翻旧制度建立新社会的。这就要求进行灵魂深处的革命，进行本能结构的革命。“要与攻击性和剥削的连续体决裂，也就同时要与被这个世界定向的感性决裂。今天的反抗，就是想用一种新的方式去看、去听、去感受事物；就是要把解放与惯常的和机械的感受的消亡联系在一起。”^③一句话，革命的成功必须依赖于新感性的建立。而建立新感性只能依靠审美，依靠艺术，尤其是现代派艺术。这乃是由艺术审美活动的本

马尔库塞：《反革命与造反》，载《工业社会和新左派》第 92 页

马尔库塞：《论解放》，转引自王才勇《现代审美哲学新探索》第 142 页

③ 马尔库塞：《审美之维》第 138 页。

质所决定的。审美就是感性与理性相统一的东西，美学的根基在于感性中。美的东西既诉诸于感官，又具备感觉的真理，在自由的规范中调和着人的高级机能与低级机能，感性与理性，它表现出一种重新聚合被压抑性现实原则分裂了的人的生存的两个方面的努力。

审美与艺术的“异在性”性质也决定了它们对新感性产生的决定性影响。艺术的“异在性”是马尔库塞美学思想中的一个重要命题。所谓“异在性”，就是艺术作为一个非真实的世界，总与现实世界之间保持着一个批判的距离，艺术具有“异在性”，首先是由于构成艺术的重要因素——想象力具有“异在性”。在人类的想象中始终保存着对过去和谐生活的回忆，正是这种回忆时时提醒人们注意到理想与现实间的距离，使艺术始终保持着与现实的对立、异在和超越。“无论礼仪化与否，艺术都包含着否定的合理性。在其先进的境地，它即是大拒斥——对现存本身的反抗，让人和事物出场、歌唱、作响、述说的方式 即是否弃、打碎、重建他们的实际生存的形式。”^① 这种对现实社会的自觉的、系统的异在化是艺术最本质的特征，而且不仅是否定性艺术的特征，甚至也是肯定文化的特征：“借助这种异在化，文学与艺术即使在为现实形式涂脂抹粉的时候也对抗着这些形式。”正是凭借着这种“异在性”，艺术才使人们在理性一统天下的技术社会中保存了感性的一方天地，保存了对人类的过去和未来的回忆与向往，而这正是新感性所得以孕育的温床。现代工业社会的重大罪状之一，就是取消了艺术的这种“异在性”^②。艺术作品成了商品，艺术的超越性和颠覆力不见了，这种艺术已失去了真正的艺术性。因此在现代社会要建立新感性，就必须依靠一种不同于现存艺术形式的新艺术，一种突破了传统

马尔库塞：《审美之维》第 89 页。

《审美之维》，第 84 页。

艺术的藩篱因而恢复了艺术的异在性质的新艺术。这样，马尔库塞的美学理论与西方现代派艺术，尤其是超现实主义艺术挂上了钩。

超现实主义是本世纪上半叶崛起的一种文艺思潮。它高度重视人的无意识或潜意识世界，强调在现实世界之外还有一个彼岸世界，而它所追求的正是这种彼岸世界的真实。他们主张写作的“自动主义”，即自由地记录思想，完全不受理性的控制，也不受一切美学观或伦理观的支配，宣扬对资本主义社会进行大拒绝。显然，这一理论很合马尔库塞的口味，在他的著作中他不止一次地对之表示赞赏，认为超现实主义粉碎了人在现实面前的屈从，不只表现已然而更强调应然，体现出对现实的否定与超越。超现实主义思潮对马尔库塞的影响是深远而又直接的。他“建立新感性”这一提法就可以在超现实主义运动的鼻祖布勒东所提出的超现实主义的三重目标（改造世界、改变生活，重建人类理解力）中找到影子，这个三重目标所划定的三个行为领域，即政治革命，语言革命和思想革命，也正是马尔库塞本人的活动领域。

具有异在性质的艺术本身就是对感性世界的重建，而这种重建的原则正体现了新感性的原则，艺术不仅是现存社会的静态对立面，而且是一种主动的力量，它不但否定着旧世界，而且也建设着新世界。艺术的天地固然是幻象、外观、显象的天地，但这种外观却再现了一种作为对现存现实的威胁而存在的另一种现实。从这种意义上来说，审美的改造就是解放。

艺术对世界的重建首先表现为它推崇一种全新的把握世界的方式，现有社会通过强大的宣传手段和各种宣传工具，对所有社会成员进行强迫性的感觉同化与整合，而现代艺术恰恰在这一点上对现代社会构成了威胁。正像席勒所说，审美文化是以“知觉方式和感觉方式上的全盘革命”为前提的，因此，马尔库塞对以什克洛夫斯基等人为首的俄国形式主义思潮表现出浓厚的兴趣，强调艺术本身就是对人们的日常感觉经验的反动；“假如变革这个该死的

生活体系，所要带来的并不是另一个该死的生活体系，那么，人们就必须学会去发展生活的新感性，也就是说，对他们的生活和事物产生新的感受。^①

艺术重建世界的功能还表现为它对语言的重建。本来，作为语言的主要成分的概念本身就具有一种否定与超越的意味，而现代社会则消灭了这种意味。自由、平等、解放等词汇虽然还被保留于日常语言中，却早已失去了其本来的革命性质，反而成了现存社会的装饰品。要恢复语言的革命性质，就必须打碎旧有的语言体系。

“一场革命在何种程度上出现性质不同的社会条件和关系，可以用它是否创造出一种不同的语言来标识，就是说，与控制人的锁链决裂，必须同时与控制人的语汇决裂。^②艺术在这一过程中起着无可替代的作用。诗的形象领域的语言永远不是工具主义的语言，它们永远是超现实的，异在的，并且也只在它们的异在性和超越性中才体现出它们的诗意来。诗的语言对否定性有着不可逃避的义务，这是因为诗的语言所涉及的不但是在人类社会和自然中可见、可触、可闻的东西，而且还有那些尚不存在的东西。从某种意义上来说，诗的语言所表达的东西对现实而言是不真的，但正是这种不真却揭示了一种更完美的真实，现代诗摧毁着日常的语言关系，这种对现有语言体制的倾覆决不是仅仅限于文学语言领域内的一件事，它意味着对日常经验的倾覆，对实证的现存的倾覆。“起诉和解放的语言已在最终将要变革现存社会的实际革命斗争中，找到它本身的意义。^③新感性的建立，恰恰离不开一种崭新的语言来倡导和传播新的价值观。

艺术的异在性不仅仅是马尔库塞个人非常关注的问题，也是

① 马尔库塞：《审美之维》第 142 页。

② 《审美之维》第 133 页。

③ 《审美之维》第 137 页。

被西方马克思主义理论家所普遍关注的一个问题。最早提出这一问题的是现代派戏剧大师布莱希特，他在本世纪初提出了著名的“间离效果”理论；西马另一位重要人物本雅明进而指出在伟大的诗人波德莱尔的创作中，由于作者深入地刻画了现代人的“惊颤感”，使熟悉的现实以突发性和疏异性的面目出现在人们的面前，从而要求读者更多地用反思的目光去理解其内含的真实性与批判性。“法兰克福学派”的美学大师阿多诺则认为“异在性”的间离效果是现代艺术最本质的特征，现代美学突破了以模仿为原则的旧传统，直接追求现实中尚不存在的东西，它在本质上是一种在者与非在者并存的辩证结构，体现出一种超前性和否定性，因而具有很强的社会批判功能。马尔库塞是阿多诺在美学上的直接继承者，对艺术的“异在性”和批判功能的分析既是他们的“否定的辩证法”思想在艺术观中的体现，也直接地反映了现代艺术发展的现实，表露出小资产阶级知识分子面对反动现实找不到正确的革命途径，不得不把希望寄托在艺术与审美之上的软弱性和浪漫色彩。具体到马尔库塞身上，就是他由怀疑艺术的解放功能，到反复强调政治革命的必要和必然，似乎日益走向激进，但一旦触及问题的本质，他的摇摆性又使他不由自主地把目光转向了人的内心，乞灵于所谓“新感性”的解放力量，走向了审美解放论。由怀疑甚至否定艺术的解放功能始，到肯定并坚信艺术的解放功能，马尔库塞兜了个圈子，在作了一番悲壮的探险之后，终于又回到了人的心灵的小天地。这固然反映出马尔库塞个人在理论上的窘迫，同时也表明一切小资产阶级革命者必然由革命走向改良，走向虚幻的乌托邦。

60年代，马尔库塞义无反顾地投身于轰轰烈烈的学生运动中，奔走呼号，号召对资本主义社会进行全面、系统的大拒绝，成为名噪一时的风云人物。然而由于资本主义社会尚未到达其崩溃的边缘，也由于学生运动本充斥着浓厚的浪漫主义情调和无政府色彩。这场“用摇滚乐反对旧观念，用超短裙反抗官僚化”的学生运动

迅速走向失败。马尔库塞的理论在实践中碰了壁。从此他又回到书斋中，系统地总结了学生运动的经验教训和他本人的思想，并于1972年出版了《反革命与造反》一书。

在这本小册子中，马尔库塞对学生运动及其发起人——“新左派”给予了高度评价，肯定“新左派”将始终是一支最进步的力量。同时他指出，这次运动之所以中途流产，主要原因在于这场运动的宗旨与现实发生了脱节，包含了过多的过激因素，以致于失去了群众基础。学生运动失败后，西方社会的极权统治进一步加强，革命转入了低潮。这一时期的马尔库塞失去了以往的锐气和锋芒，他更为成熟、更为深稳或者说更为保守了。但他毕竟没有像阿多诺、霍克海默那样在“学运”失败后“向右转”，一变而成了现存制度的辩护士。虽然革命处于低潮中，他仍对革命前途充满信心，并结合当时的社会现实提出了新的革命理论。在这一新理论中，政治的暴力的因素减少了，而新感性、艺术和美的地位却进一步提高了，在这本薄薄的小册子中，专门谈艺术的一章竟占了三分之一以上的篇幅。由政治革命到文化革命，马尔库塞完成了他由激进向保守的转变。

这一时期，马尔库塞仍在宣扬他的总体革命论，反对对资本主义社会进行局部改良，主张建立与现存社会性质截然不同、“体现道德和美”的社会主义社会，使“道德的和美学的需要成了必需的需要。”而社会发生激变的前提是个人的心理发生激变，”没有一种革命不是伴随着个人的解放的。但也没有一种个人的解放不由社会的解放来陪伴。”人的解放有两个途径，一是通过自然的解放，一是通过艺术的解放。

人与自然的和平共处，是马尔库塞早在《单面人》中就曾提出的一个理想。而在《反革命与造反》的《自然与革命》中他又对这一问题进行了集中的论述。马尔库塞所说的自然包括两个部分，即人的自然本性和外部的自然界。他认为自然的解放乃是人的解放的

必要手段。因为自然所包含的这两个方面的解放都对人的解放有着决定性的意义。

人的自然本性的解放即感性的解放，这是马尔库塞反复论述的一个问题。发达工业社会空前强大的社会监督机制已直接深入到了个体生存的本能和心理领域，人的感性变得迟钝了，成了理性的奴隶。这种压抑显然是不合理的，因为感性并不像传统理论所认为的那样是一种幼稚、混乱、低级的破坏性的东西，相反，健全的感觉是健全的人得以存在的基础，感性在本质上是革命的、建设性的、富于生命力的，是合乎美的规律的，人的自由就植根于人的感性之中，因而“感觉不仅是现实的认识论构造的基础，而且也是按照解放的利益改变现实、改造现实的基础。”这就是说，要解放人首先就要解放人的自然，解放人的感性本能，重新发现并肯定其中所包含的美的东西。显然这仍然是与马尔库塞的“新感性论”一脉相承的。

外在自然的解放就是把自然界从仅仅作为人的对象性存在的境遇中解放出来。现代社会科技力量的发达使人的理性日益霸道，自然日益屈服于人的工具理性的合理性，人的发展往往以人对自然的剥削和毁灭为代价。针对这一现象。马尔库塞提出人与自然之间应该建立起一种全新的关系，这种关系的核心是把自然当作一个具有独立的生命力的主体—客体存在来对待，在人与自然之间建立一种相互依存、和平共处的和谐关系。当然，人类要生存、要发展就离不开对自然的征服和改造，但这种征服完全可以遵循一种不同的方式进行。马尔库塞说：“对自然的征服有两种形式：压抑的征服和解放的征服。”^①随着人对自然的认识的加深，随着生产力水平的提高，人类完全可能用一种审美的态度来对待自然，以艺术的方式改造自然。这种改造遵循一种无目的的合目的性，是帮助自然睁开它的眼睛，减少自然的盲目性、残忍性，使人和自然能在

一种和谐的关系中共同发展。

因此只有解放自然即重新肯定人的感性在历史发展中的地位，克服人与自然之间的敌对状态，人才可能在一个和谐正常的环境中获得全面、自由的健康发展。

显然，马尔库塞的这一思想有着很强的针对性，其矛头直接指向了工业社会对人的感性存在的忽视、否定和对自然界的掠夺性开发。他认为他的这一思想是直接源于马克思的。在他看来，感性的颠覆能力和自然的解放的重大意义都是马克思在《手稿》中的主要论点。的确，马尔库塞的自然解放论可以在马克思的早期著作中找到某些依据，但他却未能全面、正确地理解马克思的这些思想。诚然，马克思在《手稿》中说过，真正扬弃了私有财产的社会主义社会将“是人的一切感觉和特性的彻底解放……这些感觉和特性无论在客体还是在主体上都变成了人的。马克思虽然也强调感性的解放在人的解放中所担负的重要使命，但他所说的感性不仅仅是作为人的生命本能的感性，而且也是在历史的过程中发展起来的具体的人的感性：“人的感觉，感觉的人性，都只是由于它的对象的存在，由于人化的自然界，才产生出来。五官感觉的形成是以往全部世界历史的产物。”马尔库塞的感性其实是脱离了历史的抽象的东西。而且人的本性也决不只包括人的感性，过分宣扬感性难免陷入非理性主义的泥淖中。在谈到人与外部自然界的关系时，马克思也认为在未来社会自然界将失去其单纯的有用性而成为人的生命的表现，但这二者间的关系也并不像马尔库塞所理解的那样是一种静态的共存关系，而是“自然的人化和人化的自然”，是一个相互促进、相互发展的双向建构过程。马尔库塞在这里其实是把马克思的自然理论抽象化、形而上学化了，这就使得他的理论虽然有着很强的革命性，却失去了历史的现实性，最终沦为浪漫主义的审美乌托邦。

人通过艺术获得解放，是马尔库塞反复宣扬的理论。所不同的

是，在《反革命与造反》中，马尔库塞早期的那种激进的反传统精神不见了，在艺术与解放的关系问题上，他的思想出现了一个大的转折。开始走向了他的美学的体系化时期。

四、美学形式：艺术的革命功能

如果说 50 年代和 60 年代的马尔库塞主要是作为一哲学家、社会学家和政治家出现在历史舞台上的话，那么到了 70 年代他就更多地以一名纯粹的美学家和文艺理论家的身份来著书立说了。在其晚年的著作中，美学与艺术不再仅仅作为哲学或政治论述的一个方面，而成了他的中心论题。纵观这些著作，马尔库塞少了一些一往无前的犀利锋芒，开始蒙上了一层温和的理论面纱。当然，这一时期的马尔库塞作为资本主义社会批判者坚持其激进立场的根本宗旨并没有变，变掉的是他对革命的认识。

马尔库塞的这一转变早在他 60 年代的著作中既已初露端倪，而在 70 年代初发表的《作为现实形式的艺术》中有了第一次系统的表述，出版于 1979 年的最后一部著作《审美之维》则最终完成了这一转变，也完成了他的审美哲学体系的建构工作。

作为一位极富创造性的理论家，马尔库塞的美学、艺术理论涉及面之广，理论认识之深和与现实斗争的联系之密切在 20 世纪都是罕有其匹的。其美学理论中最中心的议题有二，一是艺术与革命的关系；一是艺术与经济基础和阶级意识的关系，而这两个相互联系的命题又都是与“美学形式”紧密相关的。

美学形式是马尔库塞美学体系中最基本的概念之一，它与新感性同为建构马尔库塞美学大厦的两块基石。

所谓美学形式，就是指艺术之所以成为艺术的根本特质所在，“指的是质（意义节奏和对比）的总体，这些质使一部作品成为封闭的、有着自己的结构和秩序（一定风格）的整体。……和谐的外形，即唯心主义的理想化，以及艺术因而和现实相分离，这一切都是这

一美的形式的特征。^{·①} 它是一个艺术本体论的范畴，是贯穿于艺术作品中的独一无二的、具有永恒性和同一性的东西。它不仅是作为艺术品的外部形态的显性结构，而且包括艺术作品所容纳的一切内容及倾向，其实是一个内容与形式相统一的完整结构，大致相当于韦勒克在《文学理论》中所称的材料与结构的综合体。

从“美学形式”这一逻辑起点出发，马尔库塞首先探讨的一个问题是如何理解艺术与革命之间的关系。

艺术在解放人类的革命活动中所能发挥的作用是马尔库塞一直极为关心的问题，他在这一问题上的立场颇为复杂，既体现出一种唯物主义的辩证性，又不时流露出一些唯心主义的乌托邦气息。晚年的马尔库塞再次将目光投向这一问题，原因有二：一是西方60年代学生运动的失败，使他对暴力革命更加失去信心，更加醉心于他的“总体革命”、心理革命、内在革命、本能革命理论，而艺术作为创建“新感性”的主要力量，自然会反复引起他的关注；二是这次学生运动“拒绝一切”的激进立场所造成的不良后果促使他重新考虑资产阶级艺术在革命中的价值和地位问题。

首先，马尔库塞仍对艺术在反抗资本主义的革命中将发挥的作用给予了高度评价。他指出，在今天的发达社会，由于资本主义技术理性的强大统治，人们已经遭受了从内到外的全面异化，不自觉地在他自己的思想意识和感觉本能中再生产着现存制度，维护着统治者的利益，语言和思想都成了控制、灌输和欺骗的工具。因此革命的首要任务就是造就一种新语言，新感性，以“有效地交流对现存东西的控拆和解放的目标设想。”^{·②} 作为人类感性和理性的活的统一体的艺术在这一过程中无疑将发挥不可替代的重要作用。而艺术的这种革命作用只能体现在作为艺术本质的美学形式

马尔库塞：《反革命与造反》，载《工业社会和新左派》第146页。

《工业社会和新左派》，第144页。

中，因为正是美学形式使艺术品能作为一个有着自己的封闭结构与秩序的整体独立于既存现实。它在根本上来源于现实，但经过美学形式的改造和重建，已形成了另一种秩序，虽然它由于与既存现实的对立而不得不走进幻想与虚构的天地，但由于它体现了人的意志的超越性，因而又不完全是虚幻的，徒劳的。它为在既存现实压迫下苦苦挣扎的人们提供了一幅未来解放的美好图景，激励着人们为现实这美好的明天而努力。因此美的形式是批判性的，它内在包含着对既存现实的反叛和超越。

同时，艺术对未来的展望又并不仅仅是一种美好的向往，美学形式本身还是建设未来世界的指导原则，未来世界将充分体现目前只能体现在艺术中的美学形式，将是美学形式的现实化，即“作为现实形式的艺术”。由于体现着美学形式的艺术能恢复人的感性与理性的统一，给主体以充分的自由与解放，因而按照美学形式重建世界必然是合乎人类本性的要求的。“人也按照美的规律来建造。”作为现实形式的艺术这一概念的本意不是要美化既定的现实，而是要建造一个完全不同的、与既定的现实相对抗的现实。^①

基于以上认识，马尔库塞对当时爆发的文化革命进行了全面的分析。

他指出，文化革命从根本上来说是先进的、切中时弊的，但在实践中却走向了偏颇。其表现之一就是过分强调艺术的政治功能，企图抹杀艺术与现实之间的距离，否定艺术对现实的疏离和异在，而主张所谓的“活艺术”，这种艺术凭借自己内在的动力，将成为一种政活力量，它作为实在的东西直接加入了造反的行列。这种艺术提倡一种系统的反升华，从而把矛头直接指向了艺术的美学形式：“美学形式是巩固压制性社会的一种因素，也就是说，它本身就是

^① 马尔库塞：《作为现实形式的艺术》，载《二十世纪西方美学名著选》下卷第 436页。

压制性的。^①在他们看来，正是资产阶级的传统艺术充分体现了对美的形式的崇拜，因此主张拒绝一切资产阶级艺术，进而拒绝一切艺术的形式。

为批判这一理论，马尔库塞除了重申美学形式在艺术中的重要本体论意义外，还具体阐述了他对资产阶级艺术及其本质的理解：资产阶级通过艺术形式，“用对普遍人性的欢呼来对孤立的资产阶级个人作出反应，用对美好灵魂的褒奖来对肉体的堕落作出反应，用对内在自由的价值的坚持来对外部的奴役作出反应。”^②这的确从一个特定的角度肯定了现存社会，但这种肯定不是孤立的，它的存在有其内在的辩证法。因为艺术即使在肯定现实时也是通过对另一种秩序、另一种现实的描绘而发挥作用的，是作为一种现实的异在物而存在的，因此任何一种艺术在肯定现实的同时又都由于其内在的、本质上的否定力量突破了这种肯定，资产阶级艺术的批判的、否定的、超越性的质作为其肯定性质的对立面辩证地统一于美学形式中。可见，任何反美学形式的反艺术活动，任何热衷于创作无形式的艺术，以实在的东西代替审美之物的狂热努力都只能暴露出对艺术本质的无知。因为这些努力的根本点都在于企图消灭艺术对现实的异在化，消除艺术与现实的距离，而这只能导致艺术的毁灭，因此马尔库塞认为当前文化革命的任务决不是全盘否定资产阶级艺术，摧毁其美学形式，而是相反，是恢复和强化这些美学形式中所固有的反资产阶级的质，挽救他们不使失传。因为艺术的革命性激进力量只有在美学形式中才能得到传达。

由此，马尔库塞对艺术与革命的关系进行了总结性的论述：一方面，艺术与革命之间有着先天性的密切联系，艺术是实行革命的重要领域和根本途径；另一方面，“艺术不能是革命，它只能用另一

① 马尔库塞：《反革命与造反》载《工业社会和新左派》第154页。

② 《工业社会和新左派》，第155页。

种媒质，即美学的形式来表示革命，在这种形式中，政治内容成了理论政治学，并由艺术的内在必然性所规定。每一次革命的目标（自由的世界）都表现在一种完全非政治的媒介里，受着美的法则，即和谐的法则的支配。^① 艺术的任务是对世界的永恒的美学的颠覆，它决定了艺术与革命的关系只能是对立的统一，对抗性的统

在《反革命与造反》和《作为现实形式的艺术》中，马尔库塞主要是从美的形式理论出发去批驳“新左派”的反艺术论，而他的《审美之维》一书则集中批判了所谓“正统马克思主义”的艺术论，这是马尔库塞的美学理论中引起争议最多的一个部分。这个“正统马克思主义”究竟何指，马尔库塞没有明说，但它其实是指以苏联为首的社会主义国家对马克思主义的解释。他对之概括道：“所谓正统观念，我是指按照全部一般生产关系解释一件艺术品的质量和真实性。明确地说，这种解释认为，艺术品以一种比较确切的方式表现了特定社会阶级的利益和世界观。”^② 马尔库塞对这种“正统”马克思主义美学观的不满是由来已久的。早在出版于1958年的《苏联的马克思主义》一书中，马尔库塞就对包括文艺政策在内的“正统”马克思主义理论进行了多方面的攻击，这种攻击在《审美之维》中得到了系统化。在这本书中，马尔库塞总结了“正统”马克思主义艺术观的六大“罪状”，概括起来有三个方面：一是艺术是阶级意识的直接体现，因此阶级的性质直接决定了艺术的性质；二是政治性与艺术性是合二而一的东西，作品内容的革命性是决定作品质量的唯一标维；三是对现实主义创作方法的推崇。

马尔库塞认为，在“正统”派眼中，艺术就是阶级的代言人，是时代精神的传声筒，个人的一切都已消溶在集体的阶级意识中，因

① 《工业社会和新左派》，第165页。

② 马尔库塞：《美学方面》，载《现代美学析疑》第1页。

此不同的阶级拥有不同的艺术，先进阶级所创造的艺术由于体现了本阶级的先进性，因而必然是先进的艺术，反之亦然。因为正是作品内容的政治性和革命性决定了艺术品质量的高低。这种观念把现实的物质基础当作真正的现实，因而只推崇以现存现实为直接描写对象的现实主义创作手法。

马尔库塞对这一系列观点进行了全面的批判。在他看来，“正统”理论之所以出现了这样的理论迷误，原因有三：

一是忽略了人的主体性。对主体性的强调是马尔库塞以及所有“法兰克福学派”成员的共同特点。而马尔库塞的独特之处在于他所强调的这种主体性更着重于人的非理性方面。马尔库塞认为，“正统”理论强调社会生产关系必须表现在文学作品中，而这乃是对马克思经济基础与上层建筑之间关系理论的僵化理解。“即把物质基础视作真正的现实，并从政治上贬低非物质力量，特别是个人的意识和下意识以及它们的政治功能。”^①事实上这样一来，整个主观性领域都被贬低了，这实际上是遭受了资本主义物化观念侵蚀后的一种理论。只讲物质和阶级对人的束缚与决定，只讲人在物质现实面前的从属性，使主观性成了客观性的从属物，而正是这一点使得艺术失去了它得以发挥作用的根本之处：即从本质上改变人的感性意识和本能结构，从内在本质上创造具有“新感性”的主体存在。马尔库塞批判了那种把主观性作为资产阶级观念加以抛弃的机械的形而上学思想。事实上，不但艺术的对象是主体，而且艺术所反映的内容本身也是具体的作为主体和个体存在的人。尽管社会内容对个人命运有着举足轻重的影响，但对个人或一部作品而言，其直接性的东西仍是作为个体存在的人的命运，在艺术中，“美学形式‘吸收了’并转化了社会的动力，把它变成特定个人的故事……《人间喜剧》的美学质量及其真实性在于社会内容的个

见《现代美学析疑》，第5页。

人化。^① 一部成功的艺术作品，其内容往往要经历一个由集体到个人，由意识到心理，由外在客观到内在主观的转化过程。而主体性正是这一过程中最具根本性的特征。

对主体性的忽视又直接导致了对艺术的超越性的忽视：

一是忽视了艺术的永恒性。即艺术不仅仅服务于某一特定阶级的利益，而且往往能超越这一特定性，具备一种永恒的、普通的性质。“艺术凭借超历史的普遍的真实，诉诸一个不仅属于特定阶级、而且属于作为‘人类’发展了所有生活本领的人的意识。”^② 这种超越特定的社会内容与社会形式、赋予艺术品以普遍性的艺术本质究竟是什么？马尔库塞认为不但“正统理论”，甚至马克思本人的经典理论都不能对之作出令人满意的回答。原因很简单，这些理论只是在社会内容、阶级意识等等之中打转转，而没有看到“艺术的普遍化不能以一个特定阶级的世界和世界观为基础，因为艺术预想着一个具体的全称命题，即人性，这是任何阶级，即使是马克思称之为‘普遍阶级’的无产阶级也不能体现的。”^③ 这样，马尔库塞就直言不讳地打起了抽象人性论的大旗。

二是忽视了艺术的否定性。艺术不只是对现存现实的模仿，更是对现存现实的批判和对未来的向往。这一问题是马尔库塞反复论述过的，在这里，他进而将对这一问题的论述与他对现实主义创作原则的批判联系起来，而这一批判又是与他早年的“否定的辩证法”思想和对列宁唯物主义反映论的批判密不可分的。“否定的辩证法”使他高度重视艺术对现实的异在和批判，对反映论的不满则使他把矛头直接指向了艺术的现实主义创作原则。他认为列宁的反映论是一种机械的、只讲反映不讲创造的“镜子论”，它所能认

见《现代美学析疑》，第 19 页。

见《现代美学析疑》，第 21 页。

③ 见《现代美学析疑》，第 13 页。

识到的现实只能是目前的已然，却看不到应然和必然。因为“存在的一切方式借助于万能的主体才获得自己真正的实在，”反映论所谈的实在只能是表面上的真实，而艺术要反映的是本质的真实。因此以反映论为原则的现实主义其实根本称不上现实主义，而只能是自然主义。艺术应描绘理想而不仅是现存现实，正是在对理想的描述中包含了对现实的批判和超越。在此，马尔库塞较为辩证地阐明了他的真实观：“一件艺术品的世界在通常的意义上又是‘不真实的’，它是一种虚构的现实。但是它‘不真实’不是因为它少于既定现实，而是因为它多于它，并且在质上‘异’于它。作为虚构的世界，作为幻象，它比日常现实包含更多的真实。”^① 马尔库塞这个貌似荒谬的唯心主义命题充分显示出他高超的辩证思维能力，这种动态真实观是相当深刻的。

那么，艺术的这种特殊的真实性怎样才能得到恰当的表达呢？这就又涉及到了他对“正统理论”的第三个批判：即对艺术形式的忽略。形式是马尔库塞美学中具有本体论意义的范畴。它不但是艺术作品得以存在的根本所在，也是艺术之所以发挥革命作用的根本所在。

形式的革命价值可以从两个方面加以理解，一是就狭义的艺术本身的范围而言：“艺术要是表示了一种风格上和技巧上的根本变革，它可能就是革命的。这种变革可能是一个真正先锋派的成就。”^② 但即使是这种革命也往往能超出艺术本身的领域，预示或反映整个社会的实际变革；二是“一件艺术品借助于美学改造，在个人的典型命运中表现了普遍的不自由和反抗力量，从而突破被蒙蔽的和硬化的社会现实，打开变革解放的前景。这件艺术品

马尔库塞：《苏联的马克思主义》，转引自陈学明《二十世界的思想库》第 110 页。

马尔库塞：《美学方面》，载《现代美学析疑》第 35 页。

也可以称为革命的。^{9①}从这个意义上说，每一件真正的艺术品都是革命的。这一革命性的获得并不取决于作品所反映的具体内容是什么，而在于如何反映这种内容；在于内容被赋予形式的风格化过程，在于以形式消灭内容。一方面艺术将不可避免地反映现实的某些情况；一方面艺术又将通过其独特的反映形式使这些内容发生变形，赋予熟悉的内容和熟悉的经验以异在化的形式，进而促成一种新感性、新意识的产生。因此马尔库塞反对内容决定论，认为在真正的艺术品中内容与形式是相互依存的，形式变成了内容本身，内容也直接变成了形式。甚至可以说在艺术中真正有专断权的是形式而非内容，因为任何材料都可以进入艺术作品，唯一的要求就是它必须风格化，必须成为形式。由此马尔库塞对传统的模仿理论做出了全新的论述：模仿不是也不应是对现实的照搬照抄，而应该是以疏隔、推翻日常意识为手段的一种表现形式，是用一定的美学形式改造现实的活动，它在本质上是批判的，是以改造现实为目的的，正是这种模仿才造成了现实与艺术中的两种真实。可见，美学形式是获得艺术真实的必由之路。

马尔库塞从美学形式出发，全面批驳了西方文化革命中的反艺术论和“正统马克思主义”文化政策中的阶级意识形态论，理论核心乃是艺术通过美学形式而获得的艺术自律，或曰艺术自主，即艺术家通过对某一具体对象进行特定的美学加工，赋予它形式的意义之后，这一内容就成为一个独立于现实的东西。

美学形式、自主性和真实性这三者之间是相互关联的，美学形式构成了艺术对既定事物的自主性，这种自主性又使艺术可以从直接的现实阶级斗争中抽身出来，作为一个完全独立的存在物对立于既存现实，成为对现实的控诉与批判。因此不应否定艺术的政治性、阶级性和解放功能，但更不能将艺术变成政治斗争和阶级斗

见《现代美学析疑》，第2页。

争的直接工具，必须在坚持美学形式、确保审美自主性的前提下发挥艺术的独特的解放功能。

马尔库塞对艺术形式的强调有着很大的积极意义。毋庸讳言，以苏联为首的社会主义国家在文学理论中的确出现过过于强调作品内容的决定意义，把对形式的追求斥之为形式主义、唯美主义的不良倾向，造成了所谓的“形式禁忌”。这显然是与马克思主义关于内容与形式相互依存、辩证统一的思想相违背的。而现代西方美学自本世纪初以来，对形式却给予了越来越多的关注。形式日益成为美学理论中的一个本体论范畴。以什克洛夫斯基、雅克布森、艾亨鲍姆等为首的一批俄国语言学家公开宣称艺术是不取决于任何内容的纯形式，艺术就是一种纯手法。20年代著名心理学家维戈茨基在其《艺术心理学》一书中深入地批判了这一理论，但他并没有否定艺术形式本身，反而提出了“形式消灭内容”的著名论题，强调形式对特定内容加以改造的意义。在西方，克莱夫·贝尔提出了“有意味的形式”说，而英伽登、韦勒克等人则提出了艺术品的层次结构理论，他们都克服了内容与形式二元对立的传统思路，将艺术看做一个多层次的结构体。当然这些理论中不乏因过于推崇形式以致矫枉过正而产生的唯艺术论，但它们的确在一定程度上深化了人们对艺术本质的认识。马尔库塞也正是因为认识到“正统理论”的偏颇，才在吸收西方文艺思潮的基础上高度肯定了美学形式的作用，同时又没有走向形式崇拜或为艺术而艺术。他并不否认艺术本身的革命作用和艺术内容的重要性，他所推崇的是通过以形式消灭内容而构成作品的具体过程。因为只有通过这一过程，艺术才能作为自主的异在而发挥其批判功能。否定了美学形式，艺术就将不再是艺术，更谈不上发挥革命作用了。马尔库塞的这一理论对形式禁忌和形式崇拜起了补偏救弊的作用，并实现了对二者的超越，具有重要的理论意义。

马尔库塞对艺术自主性的强调也包含着积极的因素。强调艺

术自主性，反对把艺术作为现实斗争的直接工具，这是马尔库塞从他对艺术革命功能的独特理解中所得出的必然结论。他从总体革命论和“否定的辩证法”出发，强调艺术对现实的疏离与批评，强调艺术对人的内在心理世界所发挥的变革作用。同时又坚持艺术自律，反对把艺术作为理念的传声筒和宣传工具。作为人类精神领域的最高层次，艺术对人生的反映、对现实的干预都有着独特的形式，坚持艺术的自主性，可以防止对艺术的简单理解和粗暴干预，有利于文学的健康发展。这一积极意义在马尔库塞关于革命文学与无产阶级文学的论述中得到了集中体现。马尔库塞反对那种提倡在全面否定资产阶级文学的基础上建设彻底的无产阶级文学的“左”倾思潮。他认为无产阶级文学这一提法本身就是很成问题的。无产阶级作为最后的、最先进的阶级，它的特殊利益即本阶级的自我解放同时也就是人类的一般利益。如果它不能消灭所有的阶级，消灭它自身，它也就不能最终解放自身。因此无产阶级艺术应该能体现出对特定阶级内容的超越。但是“如果这一超越是那时的艺术的根本性质的话，那末结果将是，即使是资产阶级的艺术，即使是艺术的所有形式，都可以表现这一革命的目标。”^①由此可见，在资本主义社会中，那些继承了传统的形式，却又用新的语言表现了新的内容的作品也许就是真正的无产阶级艺术。通过这一理论可以认定：首先，作家的出身、作家所属的阶级并不能决定艺术品的性质和价值。“马克思主义理论不是家庭调查。艺术的进步性，它对解放斗争的贡献，不能按照艺术家的出身，也不能按照他们阶级的思想水平来衡量。……判断艺术的进步性的标准，只能在于作为整体的作品本身——在于它说什么和怎么说。”^②其次，这种性质和价值也不取决于作品是否以无产阶级的生活为题材，是否是为工

^① 马尔库塞：《反革命与造反》，载《工业社会和新左派》第181页。

^② 马尔库塞：《审美方面》，载《现代美学析疑》第15页。

人阶级或为革命而写的，因为决定这一切的是美学形式。文学，只有当它已经变成形式的内容，才能具有革命的价值。这些论述的在一定程度上切中了传统理论对革命文艺的某些狭隘认识。

但我们也要看到，马尔库塞的这些理论中仍然存在着明显的不足。

马尔库塞从“总体性”、非理性的立场出发，强调艺术对人的感性的作用，这一方面固然显示出他对资本主义社会揭露的深刻，但另一方面也暴露出其片面性。艺术的功能是全面的，它不光可以作用于人的感性，而且可以直接作用于人的理性，通过具体的形象传递先进的思想和观念，直接促进人们的革命意识的萌生。马尔库塞用心理革命、本能革命取代经济革命、政治革命，陷入了社会生物主义的泥淖。他自己说：“‘逃向内心世界’坚持私人范围很可以作为堡垒来反抗支配人生一切方面的社会。内心世界和主观性很可以变为借以推翻经验、促成另一世界的内外空间。”^① 这暴露出他在现实面前的软弱性。

马尔库塞从“否定的辩证法”出发，片面夸大了艺术的否定功能。事实上，艺术不只是对现实中不合理事物的否定，而且也是对现实中美好事物的挖掘、展示和弘扬。只强调否定，就限制了艺术的功能，显示出一种虚无主义的思想倾向。尽管马尔库塞不遗余力地反对文化革命论中的虚无主义论调，他自己却又在实践中身不由己地堕入其中。

马尔库塞从唯意志论出发，否定艺术对现实的模仿，片面强调了艺术对现实的改造和超越。列宁曾说过，要改造现实必须先认识现实。真正的现实主义并不像马尔库塞所理解的那样仅仅沉溺于“另一个真实”；“另一个现实”而是首先立足于对既存现实的深入研究与探讨。19世纪伟大的现实主义作家巴尔扎克未必有多少对

^① 见《现代美学析疑》，第26页。

未来的展望，而更多的是对现实的冷峻的揭露与批判。马尔库塞指责传统理论把现实主义异化成了自然主义，这固然有一定道理，但他却把现实主义弄成了浪漫主义，这其实是从一个极端走向了另一个极端。

纵观马尔库塞的一生，有着“两出两入”的经历——青年时期投身革命，其后走入学院，成了教授，中年后复出，成为震动世界的政治人物，晚年则又一次遁入书斋。在他漫长的一生中，这大起大落的经历不但是他思想历程的直接体现，也在很大程度上直接影响了他的思想。马尔库塞始终是个痛苦地徘徊于诸矛盾体之中的思想家，他的思想也始终是一个复杂的矛盾体，而其美学思想尤其如此。我们试从几个方面观之：

第一、激进的革命性与怀旧的保守性

作为“新左派”运动的精神领袖和主要旗手，马尔库塞的思想素以极端激进而闻名。他厌恶资产阶级的虚伪、冷酷、麻木和自私。从其人道主义、“否定的辩证法”思想出发，在深入剖析了资本主义社会人性异化的根源之后，喊出了全面超越资本主义的口号，奠定了“法兰克福学派”理论的批判性质。“学运”失败后，他虽然也曾一度陷入了苦闷与彷徨，却始终拒绝对资本主义社会做任何的妥协与让步，这都是难能可贵的。但同时，这个无比激进的革命者又是个对旧文化、旧传统怀有深厚感情的资产阶级知识分子。古希腊当然是马尔库塞心中的理想社会，正像黑格尔所说：“我们德国人提到古希腊，总有一种重返家园的感觉。”就是对待资本主义艺术，马尔库塞也从美学形式出发给予了高度的评价，并专章驳斥了文化革命中的虚无主义倾向，这一方面是马尔库塞对文化革命的补偏，另一方面也暴露出他的内心始终踟躇于激进与保守之间。

第二、清醒的政治头脑与鲜明的浪漫主义情调

作为德国文化中渊远流长的诗化哲学的嫡系传人，马尔库塞对主体、感性、想象力、诗都有着一种割舍不断的特殊感情。他不满

于“第二国际”见物不见人的理论是有着深刻的思想背景的，不难想象，对一个全身浸透了德国古典哲学修养的德国哲人来说，否定主体、忽视人意味着多么荒谬的错误。在他看来，马克思主义哲学是人的哲学，它所关注的中心就是人的生存和人的发展，而西方工业社会则抹杀了人的个性和主体性，扭曲了人的本质。他认为马克思主义是一种批判学说，批判的对象就是工业社会。而工业社会对人的压迫主要表现为对人的内在心灵的摧残，要推翻不合理的制度，首先要改造旧式的人，造就具备新感性的新人。于是他把全部希望都寄托在了以人的情感、感性为对象的美和艺术上，指望用美来摧毁旧世界。这样，身穿马克思主义外衣的马尔库塞却不由自主地走上了德国古典美学的旧路。

然而，马尔库塞又不同于荷尔德林、施勒格尔以及现代的新浪漫诗群。他毕竟是一个深受马克思主义影响的哲学家、政治家和社会学家，而不是一个徘徊于田间小径上的浪漫诗人。他对现代工业社会不只有着感性的愤怒，而且有着深入独到的理论研究和分析。这就使他始终对自己所选择的美学道路抱着一种将信将疑的态度，始终不曾彻底否定政治斗争的必要性。他清楚地认识到席勒陷入了要改造社会先要改造人，而离开了被改造的社会又无法改造人的循环论证之中。他努力想跳出这个理论怪圈，却又没有足够的勇气彻底步入马克思主义的殿堂，只能陷入一种明知其不可为而为之的尴尬境地。在许多理论问题上，马尔库塞都显示出他高度的辩证原则和现实精神。我们试以他对感性的理解为例。感性是浪漫主义传统中的一个中心概念，作为理性的对立面，它是浪漫诗人们心中的太阳，是拯救人类的唯一希望。马尔库塞当然也不例外，他对人的感性、意志、幻想等非理性的东西在推翻旧世界、建立新秩序的斗争中所能发挥的作用推崇备至，并因此而反对弗洛伊德的本能升华论，强调本能的建设性意义。他还从马克思的《一八四四年经济学-哲学手稿》中找到了论据，马克思说过：“人作为对象

性的、感性的存在物，是一个受动的存在物；而由于这个存在物受到自己的苦恼，所以它是有情欲的存在物。”由此出发，马尔库塞高度强调女性及女性品质在人类解放过程所具有的决定性意义。他心目中的人类救星乃是一位半裸的女神，有着女性的母爱、宽容、接受性和献身精神。正是在女性身上才体现了人类解放的希望，因为只有那些无条件地、纯粹去爱的女人，才倾泻着人性的秘密（里尔克语）。感性的地位在马尔库塞的思想中是如此之高，但这并不意味着他鼓吹人们放纵自己的情欲和野性，让感性的烈火充斥他们的心灵，充斥周围的世界。相反，当尼采一笔勾销自苏格拉底开始的西方智慧，号召人们复归于原始的野性，用无限扩张的个体意志力扫荡一切时，马尔库塞却从美的本义出发，提醒人们在限制理性权力的同时，也要限定感性的范围。否则，一切诗意的东西都将毁于意志的狂肆中，将沦落为权力意志的手段和武器。其最鲜明的例证莫过于无限提倡人的意志的法西斯主义却使人类遭受了地狱般血雨腥风的洗礼。因此马尔库塞强调，美应该是感性与理性的统一，“诗意的东西永远应该是充满安慰、温馨、神圣的情感的东西，而不是意志力的狂肆。”^① 狂肆而又冷静，沉迷而又清醒，马尔库塞一生的美学探讨都在这些矛盾的性质间摇摆。

第三，科学的社会认识与虚幻的审美乌托邦

乌托邦，这个人类置身于苦难世界中的一方绿洲，它本身的遭际就是充满矛盾的。它既是为人类所神往的天国，又是为人类所鄙夷的天方夜谈。一方面乌托邦思想家是一批独树一帜、越超时代的思想精英，以天才的头脑预言美好的未来，抨击现实的弊端，给人类以希望和方向；另一方面，乌托邦思想又往往是幼稚、粗糙甚至荒唐的。他们把希望寄托在一些虚无缥缈的东西上，使之常常沦为一种纯粹的、稀奇古怪的幻想，反而妨碍了人类寻找正确的解放道

路的努力。作为 20 世纪的一位浪漫诗哲，马尔库塞对未来是充满信心的，他以惊人的创造力为人类构想了一个天堂般的审美乌托邦。在那里，没有贫穷，没有丑恶，没有战争，一切都按照美学原则来建构，人类在真、善、美的阳光沐浴下过着富足、安宁的幸福生活。美在马尔库塞那里成了本体、归宿和终极。他怀着极大的热情投入了实现这一理想的努力中。在他看来，审美既是归宿，又是通往归宿的道路，只有通过审美，通过艺术，人类才能走向理想的天国。这浓厚的浪漫气息和空想色彩使他的理想成了一种标准的乌托邦。马尔库塞的乌托邦，呼唤人类走向自然、走向感性、走向美，却又不像卢梭那样一笔抹杀人类几千年来文明成果，号召人类重新回到刀耕火种的原始时代去。作为“法兰克福学派”的重要成员，他憎恶工具理性对人性的摧残，谴责现代科学技术给人类造成的种种事与愿违的灾难，却又不像卢梭那样反对文明和技术本身。相反，他肯定技术的重要性，甚至将技术的发展和技术的合理运用作为他的乌托邦得以实现的必不可少的前提条件。他说：“从丰裕社会中获得自由，并不意味着返回健康的单调的贫困，返回道德的纯洁，或者返回简单性中。”^① 因为贫困和匮乏自古就是妨碍人类获得自由的两块巨石，人类正是依靠技术、依靠工业的力量才克服了这一障碍，为人类的解放创造了可能性。人类在现代社会失去自由、惨遭异化的根本原因不是技术或工业本身，而是政治性的因素，是资产阶级的蛮横统治。因此人类要解放，不是要抛弃技术，而是相反，首先要依赖技术，完善技术。与此同时要使技术摆脱资产阶级对它的控制，超越其单纯的实用性和功利性，即对技术进行一种政治性的颠倒，使之不再做为人性的对立面而发挥作用。“如果技术构想的完善包括了与占支配地位的技术合理性的决裂，那么，这种决裂反过来又依赖于技术基础本身的持续存在。因为还是这

① 马尔库塞：《解放的巨变》，载《审美之维》第 104 页。

个基础使得需求的满足和劳役的消除成为可能，这个基础依然是人类自由所有形式的基础本身。质的变革毋宁说正是植根于这个基础的重建，也就是说，植根于这个基础以另一种全然不同的目的为目的的发展。^①——而这个新的目的意味着一种崭新的科学观念和理性观念，意味着一种技术在其中本身就是与自然和平共处的工具和“生命的艺术”的工具的“后技术合理性”。在这里，技术与艺术之间的隔墙将被推倒，人类将以自由发挥其潜能的审美活动从事生产，技术将在人与自然的和平共处中改造自然，技术成了艺术，理性的功用凝聚成了审美的功用——这就是人类的理想王国！

这些闪烁着智慧光芒的思想使我们不禁想起马克思的技术观，应当说，在这一点上马尔库塞是与马克思是相当接近的。而他的技术观也和他始终强调进行政治斗争以推翻旧制度的合理思想一起，为他的那座审美乌托邦平添了几分“科学”的现实色彩。

① 《审美之维》第 94 页。

第七章 弗洛姆：新精神分析的美学

埃里希·弗洛姆(Erich Fromm,1900—1980),20 世纪重要的思想家,法兰克福学派的杰出代表,弗洛伊德精神分析学的马克思主义理论家,新精神分析运动的开创者之一。他出生于德国法兰克福一个犹太家庭,从小就深受犹太文化的熏陶,《圣经》中的故事激励着弗洛姆,摩西等先贤为人类勇敢地探求之精神给幼小的弗洛姆留下了深刻的印象,并为他以后的学术思想方向奠定了一定的基础。

12 岁时,弗洛姆经历了一件出乎意料的大事,以致对他终生的学术生涯都产生了巨大的影响。这一年,他的邻居,一位“既年轻、又富有魅力的”^①女画家,以自杀去追随刚刚逝去的父亲——一个其貌不扬、又索然寡味的糟老头。这位画家只有 25 岁,弗洛姆每天见到她陪着丧偶的父亲,令他疑惑的是:自己所崇拜的姑娘为什么如此爱恋她的父亲,为什么宁愿死去与父亲合葬一起,也不愿活着享受人生和绘画的乐趣?若干年后,弗洛姆接触弗洛伊德的理论,找到了十多年来百思不得其解的答案,便如饥似渴地学习精神分析学说,并且最终走上了精神分析的道路。

弗洛姆的少年和青年时代处在动荡不安的岁月中,20 世纪初的帝国主义列强争霸,风云变幻,世界大战已是山雨欲来风满楼,各种愚弄民众、利用民众的虚假宣传,官方的新闻和对邻国的指责;残酷的战争、无数的流血、死亡……这一切都教训了弗洛姆,在虚伪和残暴面前,他拿起了批判的武器,坚信“我们必须怀疑一

见《在幻想锁链的彼岸》,湖南文艺出版社,1986 年版,第 12 页。

切。’^①正是在现实的启示下，弗洛姆成长为一个有思想、有信念的青年，带着这种信念，他加盟法兰克福学派，后来，在总结马克思和弗洛伊德思想的共同基础时，弗洛姆把“我们必须怀疑一切”作为首要一条，实际上，也是他自己思想的基础之一。

青年时代的弗洛姆受到了良好的大学教育，先后在法兰克福大学、海德堡大学和慕尼黑大学攻读心理学、社会学和哲学。1922年获得海德堡大学博士学位，之后去慕尼黑学习精神病学和心理学，接着去柏林精神分析研究所，接受系统的精神分析训练，成为弗洛伊德的忠实信徒。此后五六年间，弗洛姆对弗洛伊德学说进行了深入的研究，结果发现了弗洛伊德不可逾越的局限性，他认为弗洛伊德学说关注的交点是家庭中的人，而“我想要认识完整的人，具体的人的结构。不仅仅以家庭而是以社会中的人为认识对象。”^②从此，弗洛姆告别了弗洛伊德的利比多基础说，走上了全新的学术道路。

自1928年至1934年，弗洛姆在法兰克福精神分析研究所和社会研究所勤奋工作，写下了《分析社会心理学的方法和功能》、《精神分析性格论及其对社会心理学的实质作用》、《母权论及其对社会心理学的现实意义》等优秀论文，《基督教的教条》也是这一时期勤奋思考的结晶，这些成果使他成为法兰克福学派的重要思想家。

1934年，弗洛姆随法兰克福学派的众多成员一起迁居美国，从事广泛的教学、研究和医疗实践活动，并与正统的弗洛伊德主义展开论争，掀起了新精神分析运动，推动了精神分析学说的发展，创立了自己的思想学说体系。在美国，弗洛姆先后执教于哥伦比亚大学和社会研究所新校、本宁顿学院、耶鲁大学、纽约大学、密歇根

见《在幻想锁链的彼岸》，第13页。

见《在幻想锁链的彼岸》，第13页。

州立大学，1946年，创建了威廉·怀特精神分析和心理学研究所。

1949年，弗洛姆接受墨西哥国立大学的邀请，前往墨西哥任教，培养精神分析的专门人才，并创立了墨西哥精神分析研究所；此后20年间，弗洛姆主要在墨西哥度过，写下了《超越幻想的锁链》、《精神分析学的危机》中部分论文、《西格蒙德·弗洛伊德的使命》、《健全的社会》、《马克思关于人的概念》等重要著作。

1971年，弗洛姆移居瑞士，虽年逾古稀仍笔耕不辍，在生命的最后10年仍写出《对人的破坏性剖析》、《占有还是生存》、《弗洛伊德的发现之伟大及其局限》、《说爱》等杰作；1980年3月18日，这位杰出的思想家与世长辞，安眠于美丽的海滨城市洛迦。

弗洛姆终生的学术努力，始终抱定一个宗旨，就是认识人、改造人、美化人，创造健全的社会，寻求解除人类危机的途径；为此，弗洛姆潜心研究马克思的思想，构建马克思与弗洛伊德之间的桥梁，追寻心理学与社会学的沟通与协作，以便进行心理革命。弗洛姆古道热肠，关注人类的未来，爱好和平，反对专制和战争，因而，他的学说具有强烈的现实性和实践性。正基于此，弗洛姆获得了广泛的国际声誉，被称为“20世纪人类梦想家。”^①

在众多的著作中，弗洛姆几乎讨论了人类生存和发展的一切问题，尽管他没有为美学和艺术学写出巨著，然而，散见于其著作中大量的文学评语、作品分析、美学讨论依然闪闪放光，他对人之本质的研究、对人格、性格的精辟见解、对母权制及妇女精神生活的论述、对精神生产和物质生产的阐释、特别是社会性格和社会无意识理论，都对文学具有重大意义。

一、人：多重变奏的文学主题

马克思曾经说过，全部人类的历史不外乎是人的自然界对人

^① 见《弗洛姆的最后谈话》，关山译，《哲学研究》1980年第4期。

的生成史。^①人是宇宙的主体，一切只有与人发生关联，才能引起我们的注意，才具有意义，因此，科学、宗教、文学艺术的出发点是人，归宿也是人；由此而言，文学就是人学，这不仅由于文学过程离不开人的活动，还在于文学体现人的本质力量，文学服务于人的目的性，服务于人的本质和人的命运。正基于此，弗洛姆对人的本质的卓越见解、对人生境遇和未来命运的独特思考，对人之性格和社会伦理的深刻论述，为我们理解文学的本质、文学创作的奥秘、文学接受和文学批评的内在机制，提供了广阔而坚实的理论基础。

弗洛姆对人的本质的认识建立在对马克思和弗洛伊德人论之批判继承的基础上。在《弗洛伊德的人的模式及其社会决定因素》一文中，弗洛姆深入系统地研究了弗洛伊德的“人的本性模式”。^②早期的弗洛伊德建立的模式是“自我保护的驱动力和性的驱动力——驱使的封闭的体系”，“性驱动力植根于化学生理的过程”，^③因此，“弗洛伊德的人是生理上驱使和推动的机械人”^④而缺乏人的真正的社会因素；后期的弗洛伊德提出人的基本矛盾是生本能和死本能，“生本能包含着自我和性驱动力，它处于反抗死本能的地位，死本能是人的破坏性根源，这种破坏性指向人自身，也指向外部世界……爱欲倾向统一和整合；反之，死本能倾向分解和毁灭。这种驱动力在人身不断地发生作用，互相斗争，彼此混杂，直到最后死本能显示出更强大的力量，并在个体的死亡中取得最终的胜利”。^⑤两种理论都假设心理机制的目的是减轻精神压力，而且必然导致悲观论。

① 见《一八四四年经济学-哲学手稿》。

② 见《精神分析学的危机》中《弗洛伊德的人的模式》一文，许俊达、许俊农译，北京国际文化出版社，1988年版。

③ 见《弗洛伊德的人的模式》一文。

④ 见《弗洛伊德的人的模式》一文。

⑤ 《精神分析学的危机》第38页。

弗洛姆认为“弗洛伊德理论中最富有创造性和最激进的成就就是非理性的科学，即无意识理论的创立”。^①这一理论揭示了新的诚实，因而为批判的思维奠定了理论基础；无意识概念体现了理性、非理性的辩证法，为理解人的本质打开了一扇新的大门，同时，无意识理论也体现了人的意志力的决定论和非决定论之间的辩证关系，也是弗洛伊德对人的本质认识之重大贡献。

弗洛姆认为马克思是彻底的人道主义者，马克思肯定人的本质，但决不是把人普遍本质看成抽象的存在，人的本质是构成人所必须的条件、潜能，这种潜能是任何历史时期都存在的；但是，“人又是历史的产物，他在自己的历史中改变着自己，成为他潜在的那个样子”，^②因此，人又在不同的历史时期，表现出特殊的本领。马克思对人的辩证认识，把人的普遍本质和特殊本质统一起来，因而“充满活力”；^③弗洛姆认为，马克思的这种认识区分了人的永恒驱动力和相对驱动力之间的差别，为现今关于人的之动力与本能之间的讨论做出了极其巨大的贡献。

马克思的人论不同于弗洛伊德的机械认识论，而是把人的欲望看成一种需要，一种人与自然界相联系的需要、一种与自身、与他人相联系的需要，“人的本性动力与其说起初根源于这种人向世界表现他的各种官能的需要，勿宁说根源于人利用世界作为手段满足其生理上的需要”，^④人在与自然的关系中，通过实践实现自我、证实自我，按照美的规律展现自我的本质。因而，具有突出的实践意味，弗洛姆认为，马克思正在这里超越了以前的所有思想家并产生了远远超越弗洛伊德的思想影响。

异化理论是马克思人论的核心部分，通过对异化劳动的分析，

见《在幻想锁链的彼岸》。

《在幻想锁链的彼岸》第 30—31 页。

《精神分析学的危机》第 54 页。

《精神分析学的危机》第 56 页。

马克思不仅论述了健康的人，而且论述了畸形发展的人，^①从而为“一种全新的、独创的精神病概念打下了基础”。^②弗洛姆把异化理论和弗洛伊德的移情现象论进行比较，把现代精神疾病和心理疾病纳入异化范畴，提出了心的异化、思想的异化和希望的异化等新的异化形式。

“心的异化”就是把对象神圣化，以致被对象物完全控制了主体，失去对象等于失去自身；恋爱中的男子若把“姑娘视为偶像，视为爱的女神，并坚信只有和这个女人依偎在一起才能得到爱情欢乐”，“他越得将自己对爱的渴望、对生存和幸福等的希望寄托在这位姑娘身上，那么，一旦他离开了这个姑娘，就会感到愈加的贫乏和空虚”，^③最后，他在恋爱中不仅失去对象，而且失去自我——一个具有爱的潜力的人。

“思想的异化”指的是人失去了自己的思想，而把公众舆论、报纸、政治领导人作偶像、作知识和智慧之神，以他们的思想为自己的思想；人们崇拜这些思想，依赖这些思想，而失去了思考能力，失去自我，陷入盲从、愚昧。

“希望的异化”是人把未来当作偶像崇拜，一切以未来为判断标准；按希望的异化的历史逻辑，“不是人创造了历史，而恰恰是历史造就了人本身”，“人不是寄希望于未来，并对未来充满信心，而是未来判断并确定一个人是否是具有正确的信仰”。^④弗洛姆认为这种历史逻辑与马克思的思想是背道而驰的。

弗洛姆最后总结说：马克思认为人是由社会形成的；而弗洛伊德的人是由家庭的遭遇而形成的，他没有认识到家庭只是社会的

^① 见《精神分析学的危机》中《马克思对人的认识的贡献》、《马克思关于人的概念》等文。

^② 《精神分析学的危机》第 58 页。

^③ 见《在幻想锁链的彼岸》。

^④ 见《在幻想锁链的彼岸》。

缩影和代理人。马克思从社会组织结构、社会特征对社会成员的思想感情的影响来看社会；弗洛伊德则主要从社会各种需要的压抑来看社会。因此，马克思的思想比弗洛伊德要更科学、更宽广、更深刻，弗洛姆正是用马克思的思想改造修正弗洛伊德的精神分析学说，并在此基础上提出了完整的关于人的思想。

弗洛姆认为人之存在境遇决定了人在“生物学意义上固有的软弱性”，^① 人的生命是有限的，在死亡面前，人是无能为力的；然而，人的基本特征——自我意识、理性和想象力——创造了属于人的自我世界，理性克服了人生过程中一个又一个的障碍，同时又面临新的困惑和不满，促使人去寻求新的解决途径。于是，人便成了永恒的流浪者，在已知和未知中受折磨。

基于此，弗洛姆认识了人的存在的二律背反，即生与死、实现的潜能与实际无法全部实现的深刻矛盾。对于每一个活着的人来说，死亡的必然意识深深地影响着他的生活，关于死亡的各种知识，毕竟无法代替死亡的体验；人终有一死，每个人在历史长河中都只能是一刹那，但是，“每个人都有人类共有的全部潜能，然而生命的短暂却不允许人全面实现他的潜能”，^② 于是便导致了人要求实现生命的全部潜能与实际不可能实现的悲剧性冲突。

存在的二律背反是人类基本的、无法解决的矛盾，人们可以通过多种方式，对这种矛盾作出反应，采取多种多样的态度，回答存在的二律背反，但无法最终解决。与此同时，人在各个不同的历史时期也存在着基本的矛盾冲突，弗洛姆称为“历史的二律背反”，如当代就有历史的基本矛盾：“有丰富的用于物质满足的技术手段与无能为力将它们全部用于和平及人民福利”^③ 之间的矛盾。与“存

^① 见《自为的人》，万俊人译，北京国际文化出版社，1988年版。

见《自为的人》。

见《自为的人》。

在的基本矛盾”相对，“历史的二律背反”是可以解决的，人不仅可以凭借情感和理性追求反应它，而且可以凭借行动去解决它。

弗洛姆认为，人的行为的最明显特征就是人表现了极强烈的情感和追求，人是一个既有思想、又有肉体的存在实体，必须用思想去反应他生存的二律背反，而且，还在生活过程中，在情感和行动中去反应他存在的二律背反；他必须追求其存在的所有方面，追求统一的、整体的体验，以求得新的平衡。尽管人无法摆脱其存在的二律背反，同时历史的二律背反又横亘于各个历史时期，但这并不预示人类的末路。弗洛姆是乐观论者，是彻底的人道主义者，他在古往今来的所有理论中求索，终于找到了人的出路，找到了“对人的存在问题的唯一回答”，^①这就是“爱”。

弗洛姆认为：“人类——在任何时代、任何文化中——都面临同一个问题：怎样克服分离，怎样实现结合，怎样超越个人的自身生活，并找回和谐。”^②要解决这问题，“全面的答案在于实现人与人之间的融合，在于实现与另一个人的融合，在于爱。”^③只有成熟的爱才是“在保存人的完整性、人的个性条件下的融合。爱是人的一种主动的能力，一种突破把人和其同伴分离的围墙的能力，一种使人和他人相联系的能力，爱使他克服了孤独和分离的感觉，但也允许他成为他自己，允许他保持他的完整性。”^④这种成熟的爱就是“生产性的爱”是一种主动的分担而非“非生产性”的被动的迷恋，是给予而不是接受。

什么是“给予”？非生产性性格的人和生产性性格的人于此有本质区别。非生产性性格的人把“给予”理解为出让、被剥夺，把“给予”当作一种力量的枯竭，因而拒绝“给予”；而对生产性性格的人

《爱的艺术》，孙依依译，工人出版社，1986年版，第237—238页。

《爱的艺术》，第238页。

③ 《爱的艺术》第238页。

④ 《爱的艺术》第238页。

而言，“给予是潜能的最高表达。正是在给予的行动中，我体验到我的力量、我的财富、我的能力。这种提高生命和潜能的体验使我充满了欢乐。因为我作为流溢、消耗、活着的我而体验着我自身，因此是快乐的。给予比接受更快乐，并不因为它是一种被剥夺，而是因为给予的行动中表现了我生命的存在。”^{31①}

爱的主动性表现方式是“给予”，其基本因素有四个，即关心、责任、尊重和认识。弗洛姆认为：爱首先是对我们所爱的生命的人或物的主动关注；其次，爱意味着照顾和关心，这就意味责任。这种责任是一种自觉的行动；同时，责任感也不是统治和占有，健康的爱包含着尊重对方的因素，让对方按照他自己的意愿和方式发展，而不是将我们的意志强加给他；但是，如果没有对所爱的充分认识，没有对他的个性的深刻了解，我们怎么能够尊重他呢？没有认识的引导，关心、责任也是盲目的，因此，认识也是生产性的爱中不可缺少的重要因素。这四大因素，通过爱的实践活动，人们一定会找回和谐，克服孤独和分离。

综上所述，弗洛姆的人论既不同于马克思也不同于弗洛伊德，他从马克思的思想中汲取宏观精神，从社会历史的环境影响下考察人，同时，又学习弗洛伊德对人的内心世界、经验层次的精细分析。因此，弗洛姆的人首先是社会历史中的人，其次，每个人都是一个独立的整体的存在，有着丰富的内在情感和经验，这种人论对于我们理解人的理性和情感、欲望本能等方面，都具有重大的意义。

“生产性的爱”的理论，确立了人的完整性和独立性，从而为文学找到了主体的人。我们知道，人在文学中渗透和展示自己的意识和情感，表现主体精神，但是，如果人实际上失去主体性，成为盲从、被动、“非生产性”的人，文学活动的主体的本质力量并非是成熟的、真正的人，又如何实现人的本质力量的外化呢？文学的主体

性又如何体现呢？主体性的人在弗洛姆“生产性的爱”的理论中能够确立，因为“生产性的爱”要求人保持个体完整性和独立性的融合，防止人丧失自我，促使人成为主体性的人。只有这样的人，才能在文学活动过程中体现个性，贯穿个性；只有这样的人，才能在文学活动过程中体现个性，贯穿个性；只有这样的人，才能在文学创造活动中实现自己的本质力量，才能真正进入审美状态，才能真正地阅读文学、欣赏文学。因此，我们完全可以说，弗洛姆的爱理论，解决了文学艺术的主体性问题，从而为一切文学艺术问题的解决奠定了基础。

二、文学的象征：人类普遍经验的展示

自从弗洛伊德创造了自由联想法，从梦中挖掘出病人的潜意识，任何一个精神分析学家都不能无视梦。“析梦”对一个精神分析学家来说，不仅意味着疗治个体的精神病，更意味着挖掘人类童年时期的潜意识，恢复历史的深层意蕴。正如荣格所言：“梦是研究人类象征时最经常被采用、最容易获得的材料。”^①“正是有了梦的研究，才使心理学家能探究意识的心理事件的潜意识方面。”^②

像许多精神分析学家一样，弗洛姆强调梦之于人类的重大意义，他认为梦是人类的通用语言，“我们白天的语言，不管是用母语还是外国语，总是一种社会决定的语言。然而，梦语言是一种通用的语言，整个人类的语言。”^③也就是说，我们在清醒的状态中所说的话，所做的事，我们清醒的思维活动，由我们所处的文化环境、社会环境所决定，而在睡眠状态，在清醒的社会文化意识退隐之后，我们的潜意识才开始“积极”地活动，利用象征编织成许多千奇百

《人类及其象征》，辽宁教育出版社 1988 年 6 月版 第 6 页。

《人类及其象征》，辽宁教育出版社 1988 年 6 月版 第 3 页。

《说爱》，安徽人民出版社 1987 年 10 月版 第 98 页。

怪的梦；这些梦基于人类的共同存在境遇，基于人类普遍的生存经验和生存意识，它是一种普遍的象征，因此，它是人类普遍的、共同的语言。梦的语言特征是什么？“它是一种夜间语言，一种睡眠语言。这就好像我们只能够在夜间讲法语，而在白天一个法语单词也不认识。进一步说，梦语言是一种象征性语言。我们可以说，这种语言利用可见的甚至可以触摸的东西来具体地表达内在的感受。这正和文学作品所做的一样。如果一个作家说：‘红玫瑰温暖了我的心’，没有人理解这意味着温度升高了，作家指的是一种感情，一种感受，他用一个具体的物质过程表达出来。”^①

既然梦是象征，与文学的象征又有这么密切的关联，那么，什么是象征呢？荣格解释说：“所谓象征，是指术语、名称，甚至是人们日常生活中常见的景象。但是，除了传统的明显的意义之外，象征还有特殊的内涵。它意味着某种对我们来说是模糊、未知和遮被的东西。”^②这就意味着，象征是一种方法，一种表达技巧，借用这种技巧，我们把未知的、模糊的东西表达出来，借我们日常生活中的常景表达被掩盖的东西。因此，荣格说：“当一个字或一个意象所隐含的东西超过明显和直接的意义时，就具有了象征性”。^③

但是，荣格忽略了一个关键问题，那就是当我借用日常生活的常见物来象征表达所欲表达的东西时，我凭借什么来理解我的深层意思呢？也就是说，人们如何穿透“明显的和直接的意义”去把握象征的真实意图呢？荣格无法解决这个问题，“象征有着广泛的‘潜意识’方面，并且没有被准确地加以规定或充分地解释过，也没有谁能做到这一点。”^④那么，象征的目的又是什么呢？难道象征不是为了表达我们的意蕴，让他人去理解吗？

① 《说爱》，安徽人民出版社 1987 年 10 月版，第 94—95 页。

② 见《人类及其象征》。

③ 见《人类及其象征》。

④ 见《人类及其象征》。

弗洛姆解决了这个问题。

他首先给了象征以更明确、更完备的概念。他说：“什么是象征？象征经常被定义为‘代表其他事物的某种东西’。这个定义似乎有点令人失望。然而，如果我们关注于那些作为视、听、嗅、触等感官表现的特征，那么，它所代表的‘其他东西’，亦即我们的内在经验、情感或思想，就会变得更加饶有趣味了。这种象征是我们自身之外的某种东西；但它所象征的却是我们自身之内的某种东西。象征语言是我们表达内在经验的语言，在这种象征语言中，我们的内在经验就好像是一种感觉经验，就好像是我们的行为或作用于我们的物理世界。象征语言是这样一种语言，在它之中，外部世界是内部世界的象征，是我们的灵魂和心灵的象征。”^①于是，象征就与人的经验联系起来，是人类精神的一种表达方式，而非仅仅是潜意识的方面。人类通过象征把自己的感觉世界、外在的物理世界与内在的心灵世界联系起来，因此，象征与所象征的东西之间就形成一种特殊的关系，而这种关系的基础就是人的内在经验，离开了人的内在经验，象征与所象征的东西无法沟通，他人也无法理解象征的深层意蕴。

基于象征与被象征物之间的联系方式，弗洛姆把象征分为三种类型：习俗的象征（conventional）、偶然的象征（accidental）和普遍的象征（universal）。

“习俗的象征”，即象征与被象征物之间并不存在固有的联系，而只是习惯上如此。弗洛姆举例说，当我们看到“桌子”两个字，听见“桌子”的字音，就会想到它所代表的东西，这就是语词的习俗象征。还有图像的习俗象征，如一面旗帜代表某个国家，当我们看到特定的颜色，特定的图像，我们就会联想到这个国家。又如十字架可以是纯粹的基督教教会的习俗象征。这种象征基于人们约定俗

^① 《弗洛姆著作精选》，黄颂杰主编，上海人民出版社，1989年版，第230页。

成的经验，依赖惯例而被人们理解。

“偶然的象征”同习俗的象征一样，象征和被象征物之间并不存在固有的联系，仅仅因为个体的或偶然的因素把它们联系起来。比如某人在某城市有过痛苦的经历，当他听到这个城市的名字时，便很容易想起痛苦的经历。于是，这个城市便与他痛苦的心境联系起来。但是，这种象征除却我们把事件同象征联系起来外，对别人来说，是难以理解的，除非我们加上长长的注释。正因为如此，弗洛姆认为在文学艺术中很少用这种象征。

“普遍的象征”根植于每一个人的经验之中，象征与被象征物之间的联系是必然的、固有的。比如说，火象征着生命的活力、温暖、热烈，水象征着宁静、和缓、绵长，都属于此类象征。在普遍的象征中，象征与被象征物之间的关系不像习俗的象征和偶然的象征那样是外在符合的，而是内在固有的，它深深根植于两方面之密切联系的经验之中，一方面是情感、思想，另一方面是感觉经验。

普遍的象征之普遍性在于它为一切人所共有。如果说习俗的象征局限于具有同一习俗的人群集团，偶然的象征仅仅属于个人的，那么，普遍的象征本质上与之相反，它是由人类发展起来的一种共同语言，“它植根于我们的身体感官以及心灵的特性之中，这些特性是一切人所共有的。”^①正是基于此，普遍的象征才能被所有的人所理解，并得以广泛运用。

在人类早期文化中，“普遍的象征”被广泛用于神话和梦境；在一切原始文化中，这些象征的运用乃是极其类似的，因为普遍的象征可以追溯到所有文化的人共同具有的、基本的感觉经验的情感经验，所以，它也是理解原始文化的一把钥匙。

当然，基于人类不同的经验，有许多“普遍的象征”不仅仅具有单纯一个意义，如火，既可表达一种温暖、生动、舒适的心境；又可

① 《弗洛姆著作精选》第 234 页。

传达恐惧、无能为力的情感经验。

弗洛姆正是从“普遍的象征”、从象征与人类普遍经验的深刻联系来分析人类的梦、神话、童话以及卡夫卡等作家的文学作品。

如前所述，弗洛姆认为梦是一种睡眠语言，是在睡眠状态中任何种类的精神活动之有意义的重要的表现。^①在弗洛姆的理论中，睡眠并不仅仅是休息，而是一种积极的“思维”运动，他认为睡眠与觉醒是人的两种存在状态，它之于人的意义，和觉醒同样重要。弗洛姆对睡眠状态和觉醒状态进行比较，认为“在觉醒的状态中，思想和情感主要是对挑战作出反应”，也就是说，觉醒状态的人们主要面对现实，他们的行动和思想受现实原则和时空的限制，人们主要的任务是调节自身，适应外部环境，改造外部环境；而在睡眠状态，人们不受现实原则的支配，^②“我们不必再去注视外部世界，而是注视自己的内在世界，我们唯一地只是关注我们自身。”^③这时，必然的王国为自由的王国所代替，我们超越了现实中——清醒状态中的时空观念，而按照睡眠状态的逻辑原则活动，在这种状态中，“我在”乃是思想和情感所涉及的唯一要素。因此，觉醒的状态与行动的功能密切相关，睡眠则摆脱了这种行动的功能，与自我经验的功能紧密地联系在一起。

如果说清醒状态的意识是我们专注于外部现实时的精神活动。那么，睡眠状态的无意识则是我们处于同外部世界断绝来往的状态中所具有的内心经验，这说明无意识是不同于我们行动时的生活经验和生活原则的一种内心经验，这种经验也是我们存在的一种精神状态。这种精神状态有自己独特的逻辑系统，有自己的表现系统，它往往象征式地发泄出来，表现为梦境。

① 《弗洛姆著作精选》第 240 页。

《弗洛姆著作精选》，第 242 页。

《弗洛姆著作精选》，第 242 页。

弗洛姆认为，在梦中，我们超越了现实原则，我们断绝了同外部世界的交往，我们脱离了清醒的文化意识，因此，梦被看成是非理性的、原始抗争的表现；但是，“文化对我们智力功能和道德功能所产生的影响，不只是有益的，而且也有不利的方面。”^①因此，在睡眠状态中，我们也摆脱了文化对我们的专制，摆脱了理性的消极影响。在梦中，我们孤身独处，撇开白日包围我们的烦恼，骚扰我们的喧嚣，迷乱我们心智的各种宣传、胡说，我们洞见自身，深刻反观内在经验，因而，我们能够更好地感受和思维我们最真实、最有价值的情感和思想。于是，梦的本质就表现出了两面性，“一方面，在睡梦中我们较少理性和尊严；另一方面，我们在睡眠的时候比清醒的时候更理智、更聪明、更能作出正确的判断。”^②在睡眠状态下，梦境总是象征式地表现出自我最好的或最坏的资质，最真实地展现自我的经验。这些梦境也许缺少理智，缺少聪明和体面，但也能比觉醒状态更美好，更聪明，更真实。

弗洛姆分析了许多梦例，从中析出梦的深刻洞见力和选择性，指出梦境其所以如此，无疑是基于人类的普遍经验，基于反观自身的体验。而神话作为人类童年时期的梦境，作为人类经典文学作品的样式之一，也同梦的本质一样，是人类内心经验的展示。

“神话和梦一样，讲述一个在时间中发生的故事，这故事以象征语言来表达宗教和哲学的观念，来表达这个神话真正意义之所存在的内心经验”。^③弗洛姆认为神话不只是原始先民之奇异的创造力的产物，而且包含着它们所怀抱的对往事的追忆。弗洛姆很敬重弗洛伊德对希腊神话的贡献，认为弗洛伊德对梦的解说开创了对象征语言的理解，从而也开拓了对神话的新的理解。但是，弗洛姆

《弗洛姆著作精选》，第 247 页。

《弗洛姆著作精选》，第 247 页。

③ 《弗洛姆著作精选》第 257 页。

却并不像弗洛伊德那样把神话仅仅理解为“个人”（家庭范围内的个人）被压抑本能的结果，而认为神话象征地表达了人类的普遍经验，是一种普遍的象征，而非偶然的象征。

在研究了弗洛伊德对俄狄浦斯神话的分析之后，弗洛姆指出，这个神话并非“俄狄浦斯情结”的结果，“这个神话的主题不是性欲，而是对权威的态度。”^{9-①}另外，俄狄浦斯神话还说明了“在神话文本的构造过程中，对较为久远的社会形式和观念的记忆所发生的歪曲和变形。”^{9-②}他认为俄狄浦斯被描绘成一个智勇双全的人，同时又犯下了不可饶恕的乱伦罪，并非其“恋母情结”的必然结果，而是因为“希腊悲剧概念的本质恰恰就是强壮而有力的人突然为灾难所击倒”。^③因此，“这个神话可以被理解为一种象征，它不是代表母子之间乱伦的爱恋，而是表现在父权制家庭中，儿子对父亲权威的反叛；至于俄狄浦斯与伊俄卡斯达的结婚，只是一个次要的成分，他取代了父亲的地位，并拥有了父亲的一切特权。”^{9-④}这样一来，俄狄浦斯神话的主题便跳出了弗洛伊德式的性欲层面，也超越了荣格式的神秘的集体遗传经验，而进入了整个人类历史生活的大背景中，进入了人类普遍经验的层面。

弗洛姆从巴霍芬的母权制研究中汲取了丰富的思想精华，这使他的神话分析更具有了广泛的社会历史意蕴，如同对俄狄浦斯神话分析一样，他对巴比伦的创世神话也进行了精辟的剖析。巴比伦的创世神话讲的是一群男神反叛了统治宇宙的大母提亚玛，他们组成联盟来反对提亚玛的统治，并把她的尸体分成天空和大地，马都克成为众神之主。

但是，在马都克被推举为首领之前，必须经过一场考验，弗洛

《弗洛姆著作精选》，第 258 页。

《弗洛姆著作精选》，第 258 页。

《弗洛姆著作精选》，第 262 页。

《弗洛姆著作精选》，第 263 页。

姆认为这场考验是理解这则神话的关键，这场考验是这样的：

于是他们把一件长袍置于中间
他们对马都克——他们的长子——说：
“神啊，你的命运真要成为万神之主，
下令毁灭，下令创造吧，
一切真会如此！
用你所说的话毁灭这长袍；
然后下令使他恢复完整！”
于是他开口下令，
那长袍便毁灭了。
他再次下令，
他长袍又复原了。
众神——他的父亲们——见了这话的奇效，
于是便欢呼，便向他致敬，
众神齐称，
“马都克，万王之王！”^①

弗洛姆认为这段考验并非微不足道，它蕴含着整个神话的意蕴：“很显然，这个巴比伦神话叙述了社会组织和宗教倾向方面父权制原则和母权制原则的冲突。大母的统治受到了男性后裔的挑战。”^②但是，男性神要战胜并取代女性神，就必须证明自己也有创造力，像天赋女性以生育的能力一样，男性必须证明自己也有生产的天赋：“既然他不能通过子宫来进行生产，他就必须以另外一种方式从事生产；他通过自己的嘴、自己的言语和思想来进行生产。”^③因而，这场考验并非对马都克一神的考验，而是对男性力量

《弗洛姆著作精选》，第 264 页。

《弗洛姆著作精选》，第 264 页。

③ 《弗洛姆著作精选》第 264 页。

的检阅，只有男性具有了生产的能力，才有可能代替女性母神，才能真正战胜女性神，因此，弗洛姆认为这场考验具有普遍的人类文化内容，它象征地表达了在人类历史的生活经验中男性和女性之间的深层对立，“这种对立既是提亚玛——马都克之役的根源，又是两性之战的竞争基点。马都克的胜利建立了男性的最高权力，女性的自然生产能力被加以贬低，男性通过思想力的生产能力而开始了自己的统治，这是一种引导人类文明的发展的生产方式。”^①因而，这则神话并非个别事件、偶然的变革，而是人类历史上普遍的、必然的变革，整个神话表现出人们对远古往事的追忆，展示出人类普遍经验。

如同对神话的分析一样，弗洛姆认为童话——特别是被广泛接受的优秀童话——也不单纯是个体经验表现，其中包含着丰富的人类普遍经验。他对著名的童话《小红帽》的分析，典型地表现了他的批评观点。

弗洛伊德认为，《小红帽》的主题是性的危险，是一个性欲初萌的少女由于离开人类的性道德约束，从而被“狼”勾引并受到惩罚。从精神分析学的观点出发，弗洛伊德认为“红绒小帽”是月经的象征，说明经历了奇遇的小女孩已经长成大姑娘，母亲的告诫“不要离开大道”实际上是一种道德劝告，是用文化约束女儿不要超越道德界限，要注意保守贞操。但是，小红帽接受了“狼”的诱惑：“观赏周围的景色并聆听小鸟无比美妙的歌唱，”小女孩受性的诱惑而试探着走进一个陌生的、奇妙的世界——青春期。最后终于被“狼”诱奸——被狼吞进肚子里，受到了严厉的惩罚。

弗洛姆认为，这则童话的意义远远不仅如此，还有更深层、更普遍的含义。他指出：“这个童话叙述了男女性之间的冲突；这是一个女人胜利的故事，她们憎恨男人，故事以她们的胜利而告结

^① 《弗洛姆著作精选》，第 265 页。

束。^{3①}在这则童话中，男性被象征地描绘成一种残忍而狡猾的动物——狼，性行为被描写成吃人的行为。在性行为中，男人吞食女人。而故事的结尾，狼吞食小红帽后，又想扮演孕妇的角色，表现出男性对女性优越的生育能力的羡慕和嫉妒，其结局是小红帽把石头——不孕的象征——放进狼的肚子，狼便跌倒死去，这就是男性篡夺孕妇地位的企图遭到挫败，受到应有的惩罚。因而，这则童话不仅仅是道德的故事，而是反映了人类历史中普遍存在的男女两性的斗争，是一种普遍的象征，传达了人类普遍的生活经验。

三、社会无意识：文学的深层意蕴

毫无疑问，“无意识”的发现，是弗洛伊德对人类思想的最重要的贡献，弗洛伊德精神分析学的一切假设，一切关于社会历史的分析，都建立在“无意识”概念的基础之上。这种个体的无意识指的是由个人的生活状况而造成的对人压抑的内容。的确，我们压抑了最有意义的经验的意识，使之长期处于“潜在”状态，但是，无意识是意识之源，经过合理的“化妆”，无意识会上升为意识，走上人生的舞台，走上人类历史的文化舞台。

荣格首先从分析个体无意识与意识的关系出发，把无意识理解为我们遗忘了的经验，把无意识的理论引入人类历史，提出集体无意识的概念，就是说被遗忘的、久远的民族遗传经验，在我们的无意识中，也会通过各种渠道表现出来。这些大量的、古老的经验，经过代代的遗传，尽管在意识层次里被遗忘了，但仍然深刻地影响我们的思维和行动，影响着我们的艺术和科学。于是，仿佛现代人成了古老祖先的影子，现实的文学艺术成了古老的民族生活经验的载体，却忽略了现实的、被现实的生活所压抑的内容。

弗洛姆“社会无意识”概念的提出，不仅具有强烈的现实意识，

而且揭示了现实社会的意识形态对人的压抑，从而为生产方式和社会意识形态之间建构了中间桥梁，有效地综合了弗洛伊德的理论 and 马克思的理论。

弗洛姆认为，意识和无意识是相对的，唯其相对，无意识和意识才能相互转化：“无意识只是相对于‘通常的’活动状态而言才是无意识，当我们谈论无意识的时候，我们实际上是指某种与我们行动时的心灵结构不相容的经验；这种经验就象一种幽灵般的、无孔不入的元素，难以把握，也难以追忆。然而，正如黑夜世界在我们的觉醒世界成为无意识一样，白日世界也在我们睡眠经验中成为无意识。‘无意识’这个词习惯上只是站在白日经验的立场上来使用的；因此，这个词未能表明：意识和无意识不过是与不同的存在状态相关联的两种不同的精神状态。”^①由此可见，弗洛姆的无意识概念既不像荣格那样神秘，也无须感到羞耻，无意识与意识一样堂皇，一样具有积极性，甚至比意识更能体验人自身，显得更聪明、更深刻、更真实。

弗洛姆始终把眼光关注社会的人，不仅研究个人，而且研究社会实际生活中行动的人，研究现实社会对人的压抑。他认为：“每一个社会都能决定哪些思想和感情能达到意识的水平，哪些则只能存在于无意识层次，”^②对于能达到意识水平的思想和感情，社会就会接受并扶持、提倡，而对于不能达到意识水平的思想和感情，社会就采用各种方法压抑它们停留在无意识层次，对于偶然冒犯社会意识的无意识，社会就要惩罚。

“社会的无意识”就是那些被压抑的领域，这些领域对于一个社会最大多数成员来说都是相同的。当一个具有特殊矛盾的社会有效地发挥作用的时候，那些共同的被压抑的因素正是该社会所

《弗洛姆著作精选》，第 244 页。

② 《在幻想锁链的彼岸》，第 93 页。

不允许它的成员们意识到的内容。

那么，社会通过什么方式来压抑无意识呢？弗洛姆认为有三种途径：语言、理性逻辑和社会禁忌，这就是社会过滤器的作用。

弗洛姆继承马克思的观点，认为社会存在决定着人们的社会意识，社会意识总是与人们的行动密切关联的，而无意识却不是这样。意识可以用语言表达，通过语言逻辑表现出来，而无意识却无法用正常的语言表达，因为“揭示一个无意识不仅是一种理性活动，而且也是一次感情的体验。总之，这是难以用言语来表达的。”^①

语言是文化的产物，因而总是与意识相关联，弗洛姆指出“马克思观察了意识与语言之间的联系并强调了意识的社会本质”，^②他引用马克思的话来说明语言与意识的联系。马克思说：“语言是一种实践的，既为别人存在的并仅仅因此也为我自己存在的、现实的意识。语言也和意识一样，只是由于需要，由于和他人交往的迫切需要才产生的。”^③由此可见，语言是与社会无意识格格不入的，凡是表现为语言的，必然为社会意识，社会无意识无法通过这种语言来表现，因为通行的语言无法提供给我们表达内心经验的词汇，正如弗洛姆所言：“人民大众的语言似乎用更多的词汇来表达这种感情，这一种语言却没能像我们那样着重强调经验的理智方面，而我们现在的语言仅仅意在表达那些能够经受我们那种逻辑考虑的感情。这个现象也成了动力心理学的最大困难之一。我们的语言并不能予给我们所需要描述许多内心体验的词汇，这些内心的体验与我们的思维结构是不符合的。”^④语言通过语词来压抑社会无意识，经过词汇的过滤，一些内在的体验和感情无法进入意识层

《在幻想锁链的彼岸》，第 98 页。

《在幻想锁链的彼岸》，第 110 页。

转引自《在幻想锁链的彼岸》，第 110 页。

《在幻想锁链的彼岸》，第 122 页。

面，因而也无法表现出来。

语言对社会无意识的压抑不仅表现在语词方面，而且表现在语法和句法方面。“各种不同的语言区别不仅在于这样一个事实，即这些语言用来表达某种感情经验的语词不同，而且在于它们的句法、语法以及语词的词根的意义不同。整个语言包含了对生活的一种态度，从某一方面来讲，语言仍是经验生活的一种僵化的表述。”^①弗洛姆举例说明现代文化中，语言只重视纯理性的方面，而对人如何经验某一事实却并不进行描述。比如说：“天下雨”，似乎在描述一个与人毫不相关的客观现实，也许是我们外出遇上了这场雨，也许是在小屋里看见下雨，也许是听人传说天下雨，而现代语言却表现不出这种直接的和间接的经验。

另一现象表明人对生活的态度，弗洛姆举出现代文化中语言的名词化现象，即“用名词取代动词的倾向”，^②比如现代人会说：“我有一个难题”而不说“我忧虑”从而排除了主体的经验，经验的主体我为一个可以占有的中性代名词 ES 所取代。我把我的感情变成了一种我所占有的东西：一个难题。‘难题’只是种种困难的抽象表示。我无法占有它，因为它不是一个可以为人所占有的物，可是难题却能占有我；准确地说，我把自己变成为一个‘难题’，我的创造占有了我。这种表达的方式说明了一种潜在的无意识的异化。”^③弗洛姆认为这种名词化的倾向缘于人们生活态度的转变，即从重生存走向重占有。

这种现象不仅存在于生活中，而且存在于艺术作品中，弗洛姆举出铃木大拙曾举过的两首诗：

在墙上的裂缝上有朵花，

^① 《在幻想锁链的彼岸》，第 123 页。

^② 《占有还是生存》，关山译，三联书店，第 27 页。

^③ 《占有还是生存》，第 27 页。

我把它连根一起拿下。
 手上的这朵小花，
 假如我能懂得你是什么，
 根须和一切，一切中的一切，
 那我也就知道了什么是上帝和人。

——美国诗人 A·坦尼森

凝神细细望
 篱笆墙下一簇花
 悄然正开放

——日本俳句 松尾芭蕉^①

这两首诗表现了两种不同的人生态度，坦尼森为了了解人和自然的奥秘，占有了这朵花，同时也毁灭了这朵花；而芭蕉则是观看这朵花，他与花的情感相互交流，与花的生命一起成长。前者重占有，后者重生存。而表现在诗中，前者是一种无意识的异化，为了求知，毁灭了自然界，弗洛姆认为是对生命体验的否定，实际是对无意识的否定，求知的欲望占有了诗人。

综上所述，弗洛姆认为“语言通过它的词汇、语法和句法，通过固定在其上的整个精神来决定哪些经验能进入我们的意识中。”^②语言无法描述的许多丰富的、细致的体验，就无法进入意识领域，而被压抑于社会无意识层次。无意识就需要用自己的语言来表现，这就是梦——一种被遗忘的普遍的象征性语言。

社会过滤器的第二种因素是理性逻辑，也就是弗洛姆所说的思维规律。在阐述语言因素时，弗洛姆实际已经表明了思维规律对社会无意识的压抑，他认为在每一个社会文化中，社会语言总是遵循社会的逻辑，任何一个社会，都会“自然地”制定指导人的思维规

^①《占有还是生存》，第 20—21 页。

^②《在幻想锁链的彼岸》，第 125 页。

律，并视之为普遍的、理性的。但是，在一种文化体系中是非逻辑的，却被别一种文化体系视为理所当然，如亚里斯多德的逻辑学曾被视为经典，而中国的老庄和印度人的思维则遵循悖论逻辑。因为逻辑“决定人如何思想，来决定何种经验得以被我们察觉到”，^①因此，在此一文化领域中符合逻辑的可以进入意识层的情感、体验，在另一个文化领域中却未必符合逻辑，未必会进入意识层次。这些不符合逻辑的情感和体验就成为社会无意识的一部分。

“社会禁忌”是社会过滤器的第三种因素，也是重要的因素，“因为这一部分不允许某些感觉成为意识，即使这种感觉已进入了意识领域，它也要使这些感觉脱离这个领域。……这些社会禁忌宣布某些思想和感觉是不合适的、被禁忌的、危险的，并且阻止这些思想和感觉达到意识这个层次。”^②我们来看看弗洛姆对具体事例的分析：在安徒生的童话里，众多的社会成员已经经验到一个基本的事实：即皇帝是赤身裸体的。但是，或是由于恐惧，或是由于意识层长期受到的教育——皇帝（领导人）是英明的、伟大的、华贵的、聪明的——诱导，这种经验遭到了压抑，众皆称颂皇帝的衣着多么华贵、漂亮，当一个小孩喊出来时，众人才如梦初醒，沉睡的无意识被呼唤到意识层面。是的，社会禁忌对无意识的压抑正像童话中一样，在一个好战的民族里，把爱好和平、厌恶厮杀的情感看作怯弱，而残暴好斗却是勇敢。于是，迫于宣传的力量，迫于孤独和排斥的恐惧，这种爱好和平的情感就被压抑了。在两次世界大战中，战争的双方都似乎为自由而战，人们都相信敌人是残暴的、没有人性的，而对自己的残暴屠杀往往视而不见。

“社会禁忌”不仅通过这种正面的宣传来压抑社会无意识，压抑我们的真实而深刻的经验，更重要的是通过一些禁令，利用人们

^①《禅与精神分析》，中国民间文学出版社，第 159 页。

^②《在幻想锁链的彼岸》，第 126 页。

恐惧的心理弱点，强迫某种情感停留在无意识层次，即使这种情感已经进入了意识层，也会迫使它回到无意识层次去。弗洛姆辩证地认为什么是无意识，什么是意识，取决于社会的结构以及这个社会所产生的感觉和思维方式。因此，一个完整的人，决不仅仅具有社会意识。社会意识表明人的理性、爱情和正义能力的存在，而社会无意识的内容并无善恶、合理与不合理之分，这两者统一，构成了一个完整的人，“意识代表了社会的人，代表了个人所处的历史状况所造成的偶然的局限性。无意识代表了植根于宇宙中的普遍的人，完整的人；它体现了人本身的植物性和动物性，体现了人的精神，体现了人类的过去到人类生存的黎明，体现了人类的未来至那一天的到来，即人类将成为全面的人，成为‘自然化’的人，而自然则成为人化的自然。”^①

按弗洛姆的理论，文学创作如同睡眠状态的梦境一样是人的内心体验，它所遵循的“思维逻辑”不同于社会意识中的思维逻辑。艺术家的创作状态是一种超越社会意识，而深刻地体验自身、反观自身的艺术体验和人生体验的状态，正如弗洛姆的分析，艺术是用普遍的象征来表现人的内心经验，它是无意识的流动过程，正因为如此，艺术创作的逻辑与日常社会生活的理性逻辑产生冲突，艺术思维侧重于情感和内心体验，而理性逻辑则侧重于反映客观真理，描述客观事实，因此这种冲突具有根本性。同时，作家一旦进入创作状态，反观自身的无意识，必然与社会意识产生激烈的冲突。这两种根本性的冲突，导致作家与社会的冲突，一方面代表社会无意识的作家，竭力要把社会无意识表现出来，提升到意识的层面；另一方面代表社会意识的文化，特别是占统治地位的文化则压抑作家，不允许社会无意识表现出来，不允许作家的许多情感和体验进入社会意识的层面。这种冲突自古以来就存在，古往今来的艺术家

^① 《在幻想锁链的彼岸》，第 126 页。

都与社会有着深刻的冲突，艺术也正是在这种冲突中艰难地行进。

但是，作家生活于具体的社会环境中，文学毕竟是人类文化的一种形式。在人的整体生活中，文学生活只是其中一部分，作家要生存，也惧怕孤独与排斥，他也要同社会交往，也要学习文化。因此，社会的意识形态对作家无疑具有深刻的影响，这些影响不仅表现在作家的日常生活中，而且表现于作家艺术创造的过程中。尽管作家已经进入创作的自由状态——像睡眠状态一样自由——进入创造的状态，他的无意识——社会的无意识——非常活跃，“精骛八极，心游万仞”。但社会意识的压抑、文化的潜力又深刻地影响着作家艺术家，社会过滤器仍然担负着警戒任务——尽管其警惕性有所减弱，这种监督仍然使一些与社会意识明显冲突的情感和经验难以进入社会意识层面，或者迫使这些情感乔妆改扮，隐晦曲折地表现出来。

因此，弗洛姆的社会无意识理论首先给了我们这样的启示：作家艺术家的创作状态，并不是由社会意识决定的，但亦非全由于社会无意识，要理解艺术的创作心理，就必须从社会意识和社会无意识在艺术状态的矛盾中去寻求，艺术的创造状态是社会无意识和社会意识相互冲突调和的过程；作家是社会无意识和社会意识冲突的综合体，在这个综合体中，社会无意识的活跃性、社会意识的压抑程度，决定着作家哪些情感和内心经验进入艺术作品，哪些不能进入艺术作品；哪些情感和体验是经过乔妆改扮隐晦曲折地进入艺术作品，哪些是直接或比较明显地进入艺术作品。由此可见，社会无意识与社会意识的矛盾，不仅决定着作家艺术家的创作心态，而且决定艺术作品的风格：是明白如画，通俗易懂，还是晦涩曲折，深奥难解。

其次，艺术思维也是社会无意识与社会意识冲突的结果。前文讲过，作家的创造状态与睡眠态有深刻的相似性，创作就是反观自身，是自己内心经验的象征性表现，它遵循着无意识的逻辑，是一

种不同于社会意识的思维方式，其特点是侧重情感和体验。但是，社会过滤器中理性逻辑的因素自然而然地要压抑这种情感和体验。作家生活在一定的文化环境中，受一定的理性逻辑的制约，他的全部生活都遵循着这种理性逻辑，否则，他就被社会文化所抛弃和排斥。因此，一定社会文化的理性逻辑也同样深刻地影响作家，即使作家进入创造的自由状态，也不可能完全消除社会文化理性逻辑的影响。从而，在艺术创造过程中，存在着两种完全不同的思维系统，一方面是社会无意识的思维系统，另一方面是社会意识的理性逻辑。在创造过程中，社会无意识的思维系统竭力冲破社会意识的理性逻辑，把一些真实的内心体验和情感表现出来。于是，导致艺术创造过程中感觉经验、情感和理性的永恒矛盾，这种矛盾的发展运动决定着作家艺术思维的方式和特点。因此，我们完全可以说：艺术思维是社会无意识的思维系统和社会意识的理性逻辑矛盾冲突的结果，其间，社会无意识的活跃程度，社会意识的理性逻辑的压抑程度，决定着作家艺术家艺术思维的个性特征。

第三，文学语言也是社会无意识与社会意识的矛盾运动的结果。在“象征”一节我们已经讨论过文学语言是一种普遍的象征语言，是一种久被遗忘的语言，只有这种语言，才能提供给作家表现内在经验和情感的语词。这种语言侧重于人的情感和体验，它不同于我们现代文化中的语言，这种语言的本质是一种无意识的语言，而非与意识紧密联系的语言。这种语言只是在作家进入创造状态，也就是弗洛姆所说的反观自身的自由的睡眠状态，抛开一切意识的虚假影响和白日的喧嚣时，才能有效地发挥作用。自然，作家进入创造过程，需要表现其社会无意识层次的情感和内心经验时，这种如梦一样的语言就责无旁贷地充当了主角。

然而，文学语言决不如此简单。当作家要展示其社会无意识层次的作用时，社会过滤器中语言的压抑作用就发挥了。正如理性逻辑一样，作家即使进入创作状态，也同样无法摆脱社会的深刻影

响。这不仅因为作家生活在具体的文化环境中，受着社会语言的制约；而且，出于交流和传播的需要，作家也自觉地运用社会语言。

于是，在作家艺术家的创造过程中，就存在着两种相互冲突的语言系统：一是无意识的普遍象征性语言，一方面是社会语言，它侧重于社会文化方面，压抑某些无意识层次的情感和内心体验，它代表社会意识，是艺术作品与“外界”交流的桥梁，是一种外在的语言。文学作品的语言正是这两种语言的矛盾的统一体，这就形成了文学语言的两个不同的层次。第一个层次是文本的表面意义，往往是比较明确的；第二层次是隐藏于表面意义之后的深层意蕴，往往是隐晦的，深奥的，包含着作家的许多无意识层次的情感和内心经验，而且这层意蕴往往不具体、不确定，作家本人也无法意识到。这就要求接受者调动自己的积极的心理活动，去探求、去索解。

正是由于文学语言是社会无意识和社会意识矛盾运动的结果，文学语言就呈现出复杂的局面。但无论如何，社会无意识的活跃程度，即无意识的普遍的象征语言的活跃程度，以及社会意识层次的社会语言对这种社会无意识的压抑程度，决定着作者的语言风格。

文学语言的两个不同的层次，向文学接受者提出了更高的、更复杂的要求，接受者（包括批评家）要真正理解文学作品，要了解作家的创作意图，并不仅仅凭借社会意识层次的判断，按照社会文化的价值观和伦理观去理解，而要凭借社会无意识层次的内在经验和情感，去体验作品的深层的、真实的意蕴，这是弗洛姆社会无意识观念给我们的第四点启示。

无疑，接受者在理解文学作品的过程中，也就是说在欣赏文学艺术的过程中，由文学作品的表层语言进入深层语言，接受者的社会无意识和社会意识也在发生激烈的矛盾冲突。因此，这种接受过程并非被动的，而是主动的积极的心理运动，是一种艺术再创造的过程。这种艺术再创造的过程如同作家的艺术创造过程一样是社

会无意识和社会意识矛盾发展的过程，自然，社会无意识的活跃程度和社会意识对接受者社会无意识层次的情感和内心体验的压抑程度，决定着接受者艺术接受的方式，对于批评家来说，决定其艺术批评的风格，决定其艺术批评的社会文化取向。

最后，社会禁忌对社会无意识的压抑理论，对于我们理解文学与社会的关系也有启示作用。每一个社会，都有该社会的文化禁忌，有的通过正面提倡方式来压抑文学，有些则通过禁令和惩罚的手段来压抑文学。

深刻地表现出社会文化——专制的社会文化对社会无意识的压抑对文学艺术的摧残，从反面证明了文学是社会无意识和社会意识矛盾冲突的结果，它不仅仅是一种社会意识形态，而且是社会无意识的展示，是人类普遍经验的展示，是作家内在情感的升华。

四、社会性格：文学的个性品格

性格研究既是弗洛姆人格理论的重要组成部分，也是他对 20 世纪人类思想的最重要的贡献。

弗洛姆在研究性格时，不仅具体分析了古今许多文学作品的具体人物形象，而且，他的性格理论作为整体的理论形态，对于我们理解文学作品中性格与行动、思想，更深入地认识人、把握人，都具有重要的积极意义。

弗洛姆不同意弗洛伊德把里比多作为性格的基础，他认为“性格的根本基础并不在各种类型的里比多中，而是在特殊的人与世界的关系中。在生活过程中，人凭借（a）获得并同化事物；（b）使自己和他人（及自己）有关而使自己与世界发生着联系。”^①弗洛姆把前者（a）称为同化的过程（the process of assimilation），把后者（b）称为社会化的过程（the process of socialization）。他认为正是这种

^① 《自为的人》第 70 页。

个人借以与世界发生联系的取向，构成了人的性格的核心部分，因此，弗洛姆把性格定义为“把人能量引向同化和社会过程的（相对固定的形式）”。^①

弗洛姆认为个人性格的形成离不开社会，即使儿童的性格成长，表面看起来主要受家庭和父母的影响最大，实际上也同样是社会影响的结果；个人的性格形成脱离不开一般的社会性格，而家庭和父母正是这种社会性格的代表。弗洛姆具体分析了家庭对儿童发挥作用的两种方式：“（一）父母的性格对正在成长着的孩子的性格形成有很大的影响，因为大多数父母亲的性格都是社会性格的一种体现，他们以这种方式将社会所需要的性格结构的基本特点转移到孩子们的身上。（二）父母的性格以及训练孩子的方法乃是每个文化时期的习惯，它们也可以使孩子形成社会所需要的那种性格。”^②因此，个人的性格本身就包含着社会的因素，是社会的产物，具有一定社会文化阶段的共同性质。

但是，社会决定性格，一般的社会存在决定个人性格的形成，并非否认个人性格的个性特征；恰恰相反，由于每个个体所处的具体的社会文化环境，由于他的气质和体质的差异，影响个人与社会的联系方式和联系深广度，因而表现出各自不同的性格差异。正如弗洛姆所说的：“这些差别部分地由于抚育孩子成长的父母之间的人格不同，以及孩子成长之特定的社会环境——物质的和精神的——不同。但这也是由于每个人体质的不同，尤其是他们气质的不同。从遗传学角度来说，个人性格的形成取决于他在气质和体质方面之生活体验的影响，这些体验包括个人体验和文化的体验。”^③弗洛姆认为，对于两个人来说，没有完全相同的成长环境，其次，由

① 《自为的人》，第 71 页。

② 《在幻想锁链的彼岸》，第 88 页。

③ 《自为的人》第 72 页。

于气质和体质的差异，他们即使处于相同的文化环境中，也会作出千差万别的反应，以不同的方式去体验相同的环境，因而，没有两个人的性格是完全相同的，个人的性格有自己的特殊性和复杂性，它既包含着个人成长过程中的社会文化因素，也是个人气质和体质状况的特殊的反应方式。因此，决不能简单地理解个人性格与社会之间的关系，更不能在个人性格与社会存在之间划等号，否认人的个性特征，从而抹杀人格的特殊品质。

弗洛姆认为个人性格对人的重要性，是人之为人的根本因素，“性格体系可视为人对动物本能器官的替代物”。^①因此，性格之于人就表现出十分重要的功能。这些功能表现在如下几个方面：

首先，性格结构是行动的基础。

弗洛姆认为人的行为并不是由先天的本能模式决定的，人们的行动，对世界的反应，取决于他的性格结构。他指出：“人之特征及不可改变的、最深层的习惯和意见是性格结构的产物；习惯和意见是特殊的表达形式，在这种形式中，能量通过性格结构而得到诱发。……一旦能量在一特定的方式中得到诱发，行动就‘符合性格’。”^②他认为，人们能够安排与他的性格结构相一致的生活方式，从而创造内在情境与外在情境的一定程度上的统一、融合。他具体分析了在生产性性格类型和非生产性性格类型中，各种不同的性格特征与其行为特征之间的联系，说明“人是根据自己的性格而行动的”。^③

其次，性格结构也是人思想的基础。

弗洛姆认为性格结构不仅决定人的行动，而且决定人的思考，具有“选择人的观念和价值的功能”。^④“因为就大多数人而言，他

《自为的人》，第 71 页。

《自为的人》，第 71 页。

③ 《在幻想锁链的彼岸》，第 78 页。

④ 《自为的人》第 72 页。

们的观念似乎与他们的情感、愿望、逻辑推论之结果无关，他们感到，他们对世界的态度是由他们的思想和判断所确定的，而实际上，他们这时的思想和判断是性格的产物。³⁴¹ 弗洛姆具体分析了各种性格类型中的人相应的思想特征，比如一个具有非生产性接受取向性格的人，就认为一切好的东西都来源于外在世界，他相信他所需要的一切——物质、爱、知识、快乐——都必须从外界得到；而一个具有非生产性囤积的性格特征的人则相信一切美好的就在于自身，他坚信囤积和节约是美德，而反对消费。总之，各种性格结构，决定了相应的思考动机和价值取向。

第三，性格不仅促使人的行动前后一致，也是人适应社会的基础。

由于社会文化对个人性格形成过程中的巨大影响，形成了性格结构中丰富的社会因素。弗洛姆认为，家庭是社会的“精神培养处”；通过使自己适应于家庭，儿童形成自己的性格，在日后的社会生活中，这种性格结构促使他与他人交往，适应社会，适应他必须完成的工作。

正是从性格决定人的思想和行动出发、从性格作为适应社会的基础出发，弗洛姆把性格分为两大类：生产性性格和非生产性性格。

非生产性性格又分下列几类：

接受取向(the receptive orientation)。具有接受倾向的人认为一切来源于外界，他获得物质和精神的唯一途径就是外界，他们的行动和思想都表现出接受倾向。

剥削取向(the exploitative orientation)。具有剥削取向性格的人也认为一切美好都在于外界，但他们不是期望从别人那里接受馈赠和恩赐，而是绞尽脑汁，千方百计从别人手中夺取自己需要

的东西。他们的行动和思想表现出强占和窃取的特点。

囤积取向 (the hoarding orientation)。囤积取向性格的人坚信自己不可能从外界得到任何需要的东西，他的安全感建立在囤积和节俭的基础上，他把自己关在围墙之中，并为坚守此围墙而努力。这种性格的人不仅吝啬物质、行动，而且吝啬情感和思想。

市场取向 (the marketing orientation)。市场取向发展成一种性格，是现代的事。由于市场社会的经济结构，导致了人成为市场的卖主和商品，在社会的大市场上，出售自己的体魄、才智、知识和人格。具有市场倾向性格的人首先考虑自己的需求，然后去实现交换价值。因此，这种人必须赶时髦，赶新潮包装，了解市场的“供需”，模仿成功者的经验、表情、发型、手势及一切外在和内在特征。由于他既是卖主、又是商品，因此，“他的自尊只能由他无法控制的条件所决定。”^① 他的价值就是成功，就是把自己的力量、才智当作商品成功地引渡给别人，实现自我市场的交换价值。于是，这种性格取向的人体验人生、体验社会的方式都以市场的交换性为基点，而丧失了自主的人格，他的行动和思想情感都由市场取向决定，正如易卜生的剧本《培尔·金特》中描绘的人格状态一样。

与非生产性的性格不同，生产性取向的性格是“人类发展的目标，同时也是人道主义伦理学的理想”。^② 生产性取向是人的一种基本态度，是人类一切领域中的体验之关系的模式，包括人对社会、对自身的精神、情感及感觉的反应。生产性意味着人实现自己的内在力量，因而，人格的生产性取向必然是自由的，他是自己理性的主体，是自己思想的行动者。

弗洛姆认为生产性和创造性、尤其是艺术创造相联系，“真正的艺术家确实是最令人信服的生产性的代表。因为艺术创造与生

《自为的人》，第 81 页

《自为的人》，第 91 页

产性一样，都是人的特殊潜能的实现，是人运用他自身力量的自由的实现。^①

弗洛姆详尽地分析了生产性和能动性的区别，讨论生产性取向的爱和思维的特征。接着又综合分析了各种形式的性格取向之间的联系。弗洛姆并非简单地认为人的性格结构只有一种性格取向，而是正确地阐述了人的性格结构的复杂性。他指出，在人的性格结构中，生产性和非生产性性格取向都同时存在，每一个人的性格结构都是各种性格结构的综合体，而其中占主导地位的性格取向（一种或数种）突出地表现出人的性格结构的特征、人的个性。而且，正如弗洛姆指出弗洛伊德和马克思的动力学性格系统一样，弗洛姆的性格结构也是运动的、变化的，而非固定不变的，这种运动发展集中表现在各种形式的性格取向在同化和社会化的过程中存在着密切的联系。弗洛姆为我们列出下列图表：

同化	社会化
A 非生产性取向	
(a) 接受	受虐狂
(领受)	(忠诚) 共
(b) 剥削	虐待狂 生
(获取)	(权威)
(c) 囤积	破坏
(保存)	(武断) 撤
(d) 市场	冷漠 回
(交换)	(公平)
B 生产性取向	
工作	爱、理性

① 《自为的人》，第 92 页。

② 《自为的人》第 114—119 页。

弗洛姆不仅列出各种性格在同化和社会化过程中相联系的图表，而且详尽地阐述了各种性格取向在人的生命、生活过程中表现出的混合性质，并结合人的性格的具体特征，说明人的性格取向之于人格的影响，并列下表：

接受取向（领受）

积极方面	消极方面
领受	被动、没有主动性
敏感	无主见、无个性
忠实	顺从
谦虚	无自尊心
可爱	寄生
适应性强	无原则
社会性适应	奴性、无自信
理想主义	不切实际
灵敏	怯懦
有教养	无骨气
乐观主义	一厢情愿
信任	轻敌
温柔	多愁善感

剥削取向（获取）

积极方面	消极方面
积极	剥削
主动	好生事端
能提出要求	自私自利
自豪	自负
有冲动	草率从事
自信	自大
有魅力	勾引

囤积取向（保存）

积极方面	消极方面
重实践	无想象力
节俭	吝啬
小心	多疑
含蓄	冷淡
有耐心	无生气
谨慎	焦虑
坚定、顽强	顽固
沉着	懒惰
临危不惧	迟钝
井然有序	迂腐
有条不紊	固执
忠实	占有

市场取向（交换）

积极方面	消极方面
有目的	机会主义
能变化	反复无常
年轻	幼稚
目光远大	胸无大志
襟怀坦白	无原则、无价值
善交际	不能独处
重实验	无目标
不独断	相对主义
有效率	过分积极
好奇	不机智
理智	唯理智论
能适应	无辨别力

容忍	冷漠
机智	愚蠢
慷慨	浪费

弗洛姆认为这些积极方面和消极方面，并非同时存在的二类独立的性格取向，而是共存于人的性格结构中，各种特性都是性格结构运动中的连续环节中的一点，“它是由占主导地位的生产性的取向的程度所决定的。”^①各种形式的性格取向，在整个性格结构中的作用具有三个特点：

- (1) 非生产性取向的混合，由于各种取向的份量不同而不同；
- (2) 每一次质的变化，都由现有的生产性取向的份量所决定；
- (3) 不同取向在物质、情感或理智活动方面的作用强度不同。

基于对个人性格结构的深入系统的研究。弗洛姆把马克思社会存在决定社会意识、经济基础决定上层建筑的思想 and 弗洛伊德的精神分析学说结合起来，提出了社会无意识和社会性格的概念。

什么是社会性格？弗洛姆对性格结构问题的探讨揭示了这样一个事实，“即在一个特定的社会，尽管这些人在许多具体的方面是不同的，尽管许多人的性格结构并不符合作为一个整体的大众所共有的结构的主要模式，然而，各个民族、社会和阶级仍然有一个表明各自特点的性格结构，我们已经把这种典型地表明一个社会的性格叫做‘社会性格’，其重要性远远超出了个性范围。”^②正像个人性格结构一样，社会性格也是把能量引向某一方向的特殊方式，把同处一文化时期的大多数人的能量引向同一方向的方式，它是同一文化时期社会大多数人共同的性格结构。

由此可见，弗洛姆继承了马克思的社会分析方法，强调社会生产方式、社会经济结构是社会性格的基础。弗洛姆认为每一个

^①《自为的人》，第 119 页。

^②《在幻想锁链的彼岸》，第 82 页。

社会都有一定的结构，并以特有的方式运动发展，“任何一般的‘社会’是不存在的，存在的只是以不同的、明确的方式起作用的特定的社会结构。”^①这种特殊的社会结构不仅具有运动性，而且具有相对的稳定性，社会性格也就源于这种既发展变化而又相对稳定的特殊的、一定时期的社会经济结构，因而社会性格也就相应具有运动变化的特性和相对稳定的特性。弗洛姆具体分析了封建社会的社会经济、政治、文化结构，影响封建社会的统治者对被统治者心狠手毒、残酷嗜杀的性格；而 19 世纪的资本主义原始积累，养成早期资产者节俭吝啬、储存和反对消费的性格；到 20 世纪，工业资本主义发展，形成了机械的时间观念，大量挥霍和满足个人欲望的无节制的消费就成为这一时期的性格特征。

尽管社会经济结构、社会生产方式决定社会性格，但是，社会性格一旦形成，对社会又具有一定的作用，这就是弗洛姆强调的社会性格的功能。

弗洛姆认为社会性格的功能就是“在一定的社会中，为使这个社会能发挥作用而改变和操纵人的能力。”^②弗洛姆对比了 19 世纪和 20 世纪的社会性格对人们的影响，他分析说，“从各方面来看，19 世纪中产阶级的社会性格恰恰是我们所说的‘囤积类型的性格’。”^③因此，这种社会性格改变着中产阶级的普通成员，使他们把积累金钱、放弃消费、服从权威看作一种美德，而且视之作为一种满足，为了实现各自的经济利益，人们就必须按照社会性格的方向去同化自身，实现自身的社会化，干社会性格要求他们必须干的事，从而保证社会的相对稳定性。与 19 世纪相比，20 世纪的社会性格是热情地追求享受生活，他们立足于消费，因此，这

《在幻想锁链的彼岸》，第 83 页。

② 《在幻想锁链的彼岸》，第 84 页。

③ 《在幻想锁链的彼岸》，第 84 页。

些以分期付款的方式去购买住房、汽车的子孙们，在他的祖父看来，无疑是一个不负责任的、不道德的挥霍者。

一般来说，只要社会经济结构和文化结构没有变化，社会性格就继续起着稳定社会的作用。一旦外在的客观因素发生了变化，就是说社会的经济结构和文化结构不再适应传统的社会性格时，社会性格就会由稳定的作用变成破坏的、崩溃的因素，经过一段时间的停滞，就会产生适应于新的经济结构的新的社会性格，继续发挥社会性格的稳定作用。

因此，弗洛姆辩证地认为社会经济结构能够改变人的性格，只是问题的一方面；另一方面，人的本质也能改变人所生存的社会状况。人需要幸福、爱情和自由，人需要和平，这些欲望都是人的本质中固有的，同时也是推动社会发展的动力之一。当某一社会压抑了人的这些基本需要时，人们就必然要求改变此社会结构。因此，弗洛姆提出：“社会变革和经济变革之间的关系不仅是马克思强调过的，亦即处于变化了的社会和政治状况中的新的阶级所感兴趣的，而且我们还可以看到，社会变革同时也是由人的基本需要决定的，即由人为了利用有利条件达到自身要求这一目的所决定的。”^①

正如个人的性格结构是个人行动和思想的基础一样，弗洛姆认为社会性格结构是社会大多数成员的行为和思想、理想的基础。社会性格一旦形成，就指导人们的行为，社会性格使得一定文化时期内的人表现出大概相同或相似的行为特征，而这大多数的社会成员也会由于其行为符合一定的社会、阶级、民族、国家的要求而感到心理上的满足。社会性格不仅决定人的行为特征，而且决定人的思维特征。弗洛姆认为思维一旦进入伦理、哲学、政治、心理和艺术领域，对社会性格的依赖性就更为明显。在《逃避自

^① 《在幻想锁链的彼岸》，第 87 页。

由》中，弗洛姆指出一种系统的理论，一个概念的产生，如爱、正义、平等诸概念，都是由人的性格结构所决定的，社会性格是每一种学说和概念的发源地，各种思想也正是在社会性格的基础上传播、发挥其作用。因而，弗洛姆认为社会性格是社会思想和理想的基础。“经济基础，不仅能产生某一种社会性格，也产生某些思想，而思想一旦被产生出来，同样能影响社会性格，并且也能直接地影响社会的经济结构。……社会性格正是社会经济结构和一个社会中普遍流行的思想、理性之间的中介。它在两个方面，即将经济基础变为思想或将思想变为经济基础的过程中都起到中介作用。”^① 弗洛姆用公式明确地表现三者的联系：



弗洛姆关于社会性格的理论和他对于个体性格的研究是统一的，社会性格的概念建立在个性性格研究的基础上，同时也包含着对个体性格的肯定。社会性格揭示了每一个人与社会联系的内在秘密，同时也揭示了社会对个人施加影响的主要渠道。

对于每个人的性格结构来说，社会性格都是其总体性格结构的一部分，也就是说，每个人的性格结构既有他独特的性格因素，也有社会性格的因素。因此，社会性格是个体性格中不可或缺的部分。社会性格决定了个人与他人的联系，表明个人与社会的共同之处，而性格结构中的个性特征则表现出人的特殊性。这二者的结合，形成了性格结构的本质，即人的普遍性和特殊性的统一。

综上所述，我们不难看到弗洛姆的性格研究对文学的启示。首

^① 《在幻想锁链的彼岸》，第 87 页。

先，弗洛姆对个人性格类型的研究，对人的性格结构复杂性的论述，有助于文学创作者、文学批评家、文学接受者更加深入地认识人的特点。他对人的性格结构中普遍性（社会性格）和特殊性（个性特征）的阐述，有利于作家更明确、更深刻地认识人的社会本质和个性本质，有利于作家认识现实生活中具体生动的人，从而加深作家的对社会和个人的认识。弗洛姆对人的性格结构与人的行为和人的思想之间关系的论述，有助于作家理解人的全面性和深刻性。同时，作家理解了社会性格的理论，会自觉地运用到创作中，塑造出既包含着广泛的普遍性的社会性格，又具有鲜明的个性性格特征的人物形象；作家掌握了人的性格与行为、思想之间的关系，对于创作中描写人物内在的一致性都具有重要的作用，作家在创作的过程中，会自觉地通过人物的行为和思想表现人物的性格。

其次，对于一般的文学接受者来说，弗洛姆对个人性格的研究、弗洛姆对性格和思想、行为之间关系的阐述，弗洛姆的社会性格理论，有助于文学读者更深刻、更全面地理解文学作品，把握作品中的人物形象，领悟典型形象的社会价值和审美价值。对于文学批评家来说，弗洛姆的性格研究有助于更深刻、更全面地阐释文学作用，评价作品的艺术成就。

再次，毫无疑问，弗洛姆对性格的研究，也有助于我们更加深入地了解文学创作者的性格结构，从而有效地分析其性格结构对写作的影响，开阔我们作家作品研究的视野。

总之，弗洛姆的动力学性格理论以及他对社会的人的动力的性格结构的阐述，有助于我们认识社会发展中的人的本质的全面性和深刻性，有助于我们更充分深刻地把握人的精神文化产品和精神文化消费品。

五、弗洛姆对女权主义文学的影响

无论是在美国，还是在欧洲，女权主义文学批评都表现出了勃勃生机，成为妇女解放运动中一支先锋势力。^①正如桑德拉·吉尔伯特和苏珊·格巴在著名的论文《镜与妖：对女权主义批评的反思》中所言：“现在大西洋两岸实践的女权主义批评正是形成了现代西方思想的中心思潮的产物。”^②女权主义批评在成长的道路上，曾得益于许多伟大的人类思想家，但几乎所有的女权主义文学批评家都忽视了一位重要的思想家，一位对女权主义文学批评理论建设具有重大贡献的思想家——弗洛姆。

弗洛姆对女性平等的论述，对性别与性格的研究，弗洛姆的社会无意识和社会性格的理论，以及他对古代神话、童话和文学作品的独特阐述，尤其是对母权制研究之于当代现实意义的论述，对我们研究女权主义文学批评的各个主要问题，即：怎样对待妇女在文学中的位置？怎样理解文学作品中的妇女形象？女性语言和女性文体，建构女性文学和女性文学批评等，均有启迪。

首先，弗洛姆的理论是平等的理论，他认为男女两性是人的生物存在的两极，两性虽然存在生理、心理的巨大差异，但并非为不平等的理论提供了根据，恰恰相反，这种差异正是两性各自独立地相爱和平等的基础。

弗洛姆总结了 18 世纪启蒙运动和 19 世纪浪漫主义者对男女两性差异及其社会地位的论述，深刻地指出了弗洛伊德正是“浪漫主义者的最直言不讳的代表”。^③作为新弗洛伊德主义者，他不无遗憾地批评了弗洛伊德在两性问题上的保守立场和非科学的态

参见肖沃尔特：《女权主义与文学批评》。

见科恩主编《文学理论的未来》，中国社会科学出版社。

《性别与性格》，见《弗洛姆著作精选》第 182 页。

度，因为弗洛伊德假定“两性解剖学上的差别是不可改变的性格学上差别的原因”，^①正因如此，女性对男性的羡慕、嫉妒、自卑感是与生俱来的，因而女性必然低男性一等而存在，“只有男人才是真正的全面的人。女人是残废的、阉割了的男人。”^②弗洛姆指出弗洛伊德用男性的眼光去否定女性，实际上是维多利亚时代相信女性没有性欲观念的翻版。

与此相反，弗洛姆认为两性的性格差别虽然有生物学的影响，但比起社会文化产生的差别来说，生物学的差别相对要小得多，因为“典型的男人和女人的性格是由他们各自的社会作用决定的。”^③因此，“平等是差别充分发展的基础，它导致个性的发展。”^④

弗洛姆主张男女平等。这种两性的平等并非一般形式上的平等，而是“意味着一切人在享受自由和幸福的人的基本能力上平等。此外，它意味着，作为这种基本的平等的政治结果，没有人应被当作达到另一个人的目的的手段，没有一个集团应被当作达到另一个集团的目的的手段。每一个人对于他自己来说都是一个万有，只是他自己的目的。他的目标是实现他的存在，包括那些他独有的、使他不同于他人的特性。”^⑤因而，弗洛姆的平等观是在两性各自独立上的平等，是两性各自自由发展、走向自我完成的平等，这种平等与弗洛姆所说的生产性的爱是有机联系的。

正是从此出发，弗洛姆反对当今资本主义社会所提倡的平等，因为这种平等是“机械行动的人的平等，是已经丧失了全部个性的人的平等。今天的平等与其说意味着‘同一’，不如说意味着

① 《弗洛姆著作精选》，第 183 页。

② 《精神分析学的危机》，第 40 页。

③ 《弗洛姆著作精选》，第 184 页。

④ 《弗洛姆著作精选》，第 185 页。

⑤ 《弗洛姆著作精选》，第 185 页。

‘一样’。^①这种平等“意味着妇女的真正本质在资产阶级社会里与男人不分轩轻”，“解放并不意味着妇女自由地发展其独特的至今尚不知晓的特性和潜力；相反，妇女被解放是为了成为资产阶级的男子。”^②

毫无疑问，弗洛姆的男女平等观是辩证思维的结果，这种平等并不要求女性与男性地位的等同，并非男女的完全一致。而是要求依据自己的性格和个性，去争取应该具有的社会地位——包括政治地位和文学地位。如果按照“当今资本主义的平等”观，女性变成了男性，与男性完全同一样式，其结果不是两性平等、妇女解放，而是女性向男性的完全投降，最终导致女性的丧失。因此，两性的平等必须建立在差别的基础之上，建立在两性各自的个性充分张扬、人格完善之基础上。由是而观，弗洛姆的平等观表明了他是一个完全的、彻底的女权运动理论家，他对当今两性平等观念的批评，不仅对构建女性的历史地位，而且对于我们正确理解文学史上女性的地位、理解女性的创作和女性的阅读，理解文学史上女性形象，对于建构女权主义文学批评理论，都具有本质的意义。

弗洛姆不仅在现实的理论中给女性以平等的地位，而且从社会历史发展的角度，探讨了女性原则的意义。在《母权论在今天的意义》中，弗洛姆对比了母权制原则与父权制原则，指出：“母权制的原则就是生命原则、统一原则、和平原则。……母权原则是普遍性的原则，而父系制度是有限性的原则。四海之内皆兄弟的思想根源于母性原则，但却随父系社会的发展而冰消瓦解。母权制是普遍自由和平等的原则、和平和慈爱的原则的基础。它也

① 《自为的人》，第 242 页

② 《精神分析学的危机》，第 100 页。

是合理关怀物质福利和现世幸福的基础。^{9①}因而，人类社会不应仅仅由父权来决定，因为“纯粹的父权社会对爱和平等漠不关心；它只关注由人制定的法律、国家、抽象原则和服从。”^{9②}但是仅仅依靠母权原则也是行不通的，因为“纯粹的母权社会妨碍个人的充分发展，因而阻碍了技术的、理性和艺术的进步。”在弗洛姆看来，人类历史的长河中，父权原则和母权原则曾经发生过猛烈的冲突，但是，健全的社会当是“两种原则形成综合时，两个原则各自带有另一个原则的特性：母爱中含有正义和理性，父爱中也有仁慈和平等。”^{9③}

弗洛姆的这一思想对女权批评具有借鉴意义：在妇女解放、女权运动的过程中，决不能单项地考虑女性而肆意践踏父权原则，不能因为女性长期以来被压抑就有理由反过来压抑男性，女权运动者要求女权的同时，又不能抹煞男性的社会的存在。

弗洛姆更进一步从社会心理学的角度，探讨了母权制的社会心理结构，指出巴霍芬的母权制研究在社会心理学上的意义。弗洛姆指出，尽管巴霍芬颠倒了人类精神的一定结构和特定的宗教之间的关系，并从宗教中去追寻精神结构的起源，但是，巴霍芬却向我们揭示了一个基本的事实，这就是母权制的宗教原则，也就是说，巴霍芬把宗教的癖性看成女性的显著气质，并视宗教为母权制的明确特性，巴霍芬说：“如果说母权制尤其必须刻上这种神圣的烙印，那么，这是因为基本的女性本质使然；圣灵存在的深沉感总是伴随着爱的感情一起浮现，它给妇女、特别是作母亲的妇女增添了宗教的虔敬。所以，在最野蛮的时代里，宗教是最活跃的。”^{9④}而宗教对于社会的巨大作用，巴霍芬明确地认为“全部

《精神分析学的危机》，第 88 页。

《精神分析学的危机》，第 92 页。

《精神分析学的危机》，第 92 页。

《精神分析学的危机》，第 95 页。

文明只有一个强大的杠杆，这就是宗教。人类存在的一切沉浮都是从这个最高领域中开始的运动萌发出来的。⁹¹ 基于女性与宗教“天然”的联系，我们从巴霍芬的《神话、宗教和母权》中，不难看出女性对人类文明巨大的推动作用。

弗洛姆精辟地分析说：“在巴霍芬的母权制心理结构概念及与之相关联的冥府鬼神的宗教概念中，决定性的特征是母权制对待自然的态度，它倾向于与智力的和精神的观点相反的物质性的东西。”⁹² 从巴霍芬的著作中的大量材料分析入手，弗洛姆总结了母权制社会对自然的基本态度：“做自然的被动的屈服者；承认相对于精神价值的自然的生物学的价值。自然像母亲一样，是母权制文化的中心；人类在自然面前永远是一个无能的孩子。”⁹³ 这种态度决定了母系文化的价值取向适于这种被动屈从母亲、自然和大地的情况，因而，在母系文化中，唯有自然的、生物学的物质的东西才有价值，而精神的文化和理性是无价值的。因此，母权制社会一切都受自然原则的支配，它以本能的统治、自然的统治、血缘价值的统治为特点。正由于重视血缘关系，《俄瑞斯特斯》（埃斯库罗斯之剧）中杀死了丈夫的妻子克丽达斯特拉没有受到神的惩罚，而为父阿伽门农报复，杀死母亲的俄瑞斯特斯遭到了母系女神们的追逐，时刻要面临神的惩罚，因为妻子杀死丈夫没有违背自然的血缘原则，而儿子杀死亲生母亲就必然受到惩罚。

宗教原则和自然原则决定了母权社会在社会关系、心理关系、道德关系和政治关系等各个方面表现出自由平等博爱的特性，弗洛姆引用了巴霍芬的生动描述和摩尔根的对这种社会在更高阶段复活的话语，并进一步比较了母权制为中心的社会结构和父权制

《精神分析学的危机》，第 95 页。

《精神分析学的危机》，第 96 页。

《精神分析学的危机》，第 97 页。

社会结构中的妇女形象变化。指出父系社会女性被异化和母子关系的扭曲，进而分析了马克思社会主义思想与母亲中心的社会思想之深刻联系。从而，为我们理解现代资本主义社会、理想的社会主义女性的形象提供了明确的图景。

毫无疑问，弗洛姆对母权制以其对当今社会心理学的研究，对于我们揭示女性历史的文化性格、把握女性的历史精神实质，准确理解女性在人类历史上、文学史上的地位具有重大的意义。而且，这项研究有助于我们揭示女性的意识结构和无意识的丰富内容，从而对理解女性之文学创作和阅读，理解文学作品中的女性形象，都具有重大的价值。

在《性别与性格》一文中，弗洛姆比较了男女性格的主要特征及其社会文化的和生物学上的根源，辩证地阐明了女性性格特征和男性性格特征形成过程中文化模式和社会形式的决定作用。

弗洛姆首先告诉我们，在两性间的关系中，既有爱的因素，也有恨的情感，既有和谐、合作和相互满足的因素，也不可避免地存在着敌意、对立和斗争。“在任何男女关系中，对立的因素是一种潜在性，在这种潜在性中，忧虑的因素必定时会出现。被爱者可能变成敌人，这样，男人和女人中脆弱之点就各自受到威胁。”^①

然而，这种忧虑感在男女身上表现出完全不同的特征。男人的忧虑主要在于未执行期待的任务，他避免忧虑的本能要求是对威信的渴望，对成功的追求。因而，男人深深地充满一种渴望，他要向自己，向他所爱的女人，向其他男人证明自己的力量，他要去竞争，凭借智力、体力和意志力去竞争，因此，男人也不可避免地存在虚荣心。男人虚荣心的本质就是显耀，去证明他是一个强有力的“干家”，他害怕失败，需要成功的花环。这种虚荣心表

^① 《性别与性格》，见《弗洛姆著作精选》第185页

现在男子的一切行动中，“从性交到战斗或思想方面最英勇的行为，无不在某种程度上具有这种男性虚荣心的特征。”^①

女人的虚荣心本质特征是需要去吸引，需要证明自己具有吸引力，如果说男人也需要吸引力，他要诱使女性成为自己的性伙伴以赢得女性的话，他的吸引力表现在许多方面，而不仅仅依靠性的魅力，十足的体力，尤其是社会权力和财富，都使他具有吸引力。女性的吸引力全在于她的性魅力中，她的性欲满足靠她的吸引力。

虚荣心导致男性对嘲笑的敏感，尤其是对女性的嘲笑的敏感。弗洛姆认为，这种对嘲笑的敏感、对女性嘲笑的恐惧导致另一个结果，即男人对女人的憎恨，这种恐惧、憎恨的情感促成一种自我保护力，即统治女人、保护女人、支配女人，使她们感到虚弱和低下。

如果说男性对付女性的武器是对她肉体和社会地位的支配，那么，女人反抗男人的主要武器就是嘲笑，嘲笑男人的性无能或通过嘲笑使他阳痿。“男人特殊的敌对行为是肉体的力量加上经济或政治的力量来压服女人，而女人则通过嘲笑和轻蔑来暗箭伤人。”^②

弗洛伊德认为女性总希望成为男子，希望有阴茎。弗洛姆则从女性性格来阐述这一临床现象，他认为女性希望有一个阴茎并非欲成为男性，而是为了行为不受限制，为了克服依赖性，为了避免遭受挫折的危险，这种希望阴茎的欲望表现在两性关系中，则体现为获得攻击性，获得与男性对抗的能力，而克服依赖性和被动感。

弗洛姆辩证地指出，犹如女性希望有男性生殖器官一样，男

《弗洛姆著作精选》，第 186 页。

② 《弗洛姆著作精选》，第 188 页。

性也希望有女性的生殖器官，大量的人类文化学资料表明了男性对女性生育创造力的嫉妒和对女性创造力成果的占有。正是基于男性对女性创造力的羡慕、嫉妒，便产生了巴比伦的马杜克神话。女性能生育、具有自然的生育能力，因而，在崇尚自然的社会结构中，人们会假定男人低于女人。而实际上，男性往往通过生产劳动的创造力，通过艺术和精神的创造力去对抗女性自然的创造力，而显示自己的力量。

通过性别间性格特征的比较，弗洛姆正确地指出两性之间“自然的差别”^①只能表明他或她成为一个一般的男人或女人，但是，并没有给特定的社会中男人和女人分配不同的角色提供基础。男性和女性的性格结构更多地依赖于社会结构和文化模式，“文化模式和可以创造性格学的倾向，与那些根植于完成不同的根源（像性别这样的根源）的同样倾向并行不悖。”^②

弗洛姆指出：“对于威信的渴望与依赖性，由于它们是文化的产物，决定了整个个性。个人的个性因此归结为整个人类个性的一部分。”毫无疑问，在个人的个性的性格结构中，任何人的个人的偶然的经验是非常重要的，而这些个人经验本身掺杂着文化模式的巨大影响；“社会和个人因素的影响在力量上超过了这里所说的‘自然’因素的影响。”这是弗洛姆本文的主要论点，也是弗洛姆本文写作的目的。因为性别的差异并没有给他们本身添加任何价值判断，男人对失败的恐惧有时表现为虚荣心，缺乏严肃性、自负和不可靠；而在另一种情况下则会表现为主动精神、能动性 and 勇气。女性的性格亦如此，有时会表现为情感波动、不能实际地、理性地自立，而另一种情况下则表现为耐心，可靠性、强烈的爱和性爱魅力的源泉。由此可见，性格的消极和积极的结果，也就

《弗洛姆著作精选》，第 191 页。

《弗洛姆著作精选》，第 192 页。

是说性格的价值判断取决于“人作为整体的性格结构”，取决于社会形式和文化模式。

弗洛姆对性别与性格之间关系的研究，对于我们更深刻地理解人的性格结构包括理解女性的性格特征，理解文学作品中女性的性格及命运，理解女性作家和女性读者的性格结构，都具有重要的、直接的作用。他对两性性格的比较，深化了我们对两性的认识，加深我们对物质文化和精神文化中两性关系的认识，对研究文学史上女性的地位，女性原则对于文学精神的渗透，无疑具有重要的意义。

综上所述，我们不难看出弗洛姆的理论研究与女性文学批评之间的联系，不难看出这项理论研究对女权批评潜在的巨大的推动作用和建设性意义。

第八章 哈贝马斯：从美学批判走向 交往行为的合理化论

于尔根·哈贝马斯（Jürgen Habermas, 1929— ）是当代最有影响的思想家之一，是法兰克福学派第二代成员中最杰出的代表。

哈贝马斯 1929 年 6 月 18 日出生于德国杜塞尔多夫的中产阶级家庭。二次大战结束后最初的几年，他先后入哥廷根大学、瑞士苏黎士大学、波恩大学学习哲学、历史、心理学、德国文学、经济学。1954 年以题为《绝对和历史——对谢林哲学的研究》的论文获博士学位，1955 年进入法兰克福社会研究所不久，就成为阿多诺的助手，协助阿多诺主持研究所的工作。1961 年获海德堡大学教授资格，1961~1964 年在海德堡大学讲授哲学。1964 年起任法兰克福大学哲学社会学教授，1971 年起转至施塔恩堡任马克斯·普朗克科技世界生存条件研究所所长，后又转至慕尼黑市任马克斯·普朗克社会科学研究所所长，1983 年重返法兰克福大学任哲学社会学教授。

哈贝马斯是一个具有百科全书式知识素养的学者，他不仅在哲学、社会学、政治学、语言哲学、历史科学、心理学等学科里造诣深厚，而且往往能在这些领域中都独树一帜。例如在社会学方面与 N·卢曼长期论战，在解释学上与伽达默尔打了好几年的笔墨官司；在现代性和后现代性问题上同利奥塔德针锋相对；在哲学上与福科、德里达长期对垒；此外他还和阿多诺一起同波普尔、阿利别尔特之间发生过大争论。

作为一名在多方面获得成功的学者，他除了因哲学的成就获

得过斯图加特市的黑格尔奖（1974年），法兰克福市阿多诺奖（1980年）以外，还因在其他领域内的杰出贡献获德国语言和文学科学院的弗洛伊德科学散文奖（1976年），美国社会科学院法学荣誉博士称号（1980年），匈牙利科学院荣誉院士称号（1981年）等。

哈贝马斯著述极丰，主要著作有《大学生与政治》（1961年），《公众社会结构的变化》（1962年），《理论与实践》（1963年），《论社会科学的逻辑》（1967年），《走向理论社会》（1968年），《认识与人的旨趣》（1968年），《作为意识形态的技术和科学》（1968年），《文化与批判》（1973年），《合法性危机》（1973年）（即《晚期资本主义的合法性问题》），《论历史唯物主义的重建》（1976年），《交往行动理论》（1981年），《现代性的哲学话语》（1985年），《新保守主义》（1989年）等。80年代以来，哈贝马斯进入他理论创作的高产期，每年都要出版相当数量有份量的论著，成为当今国际学界备受瞩目、最为活跃、最具影响的理论家。

哈贝马斯在理论上的着力点主要集中于哲学和社会学。但作为法兰克福学派的后继者，他一如他的前辈们那样，始终以浓厚的兴趣关注着美学问题，把美学批判作为“社会批判理论”的一个重要组成部分。他的美学思想较集中地见于他的早期论著中，除了散见于上述提到的一些著作，如《理论与实践》、《认识和人的旨趣》、《合法性危机》、《文化与批判》等以外，还有1963年的论文《在科学和哲学之间：作为批判的马克思主义》，1979年春在《新德国评论》上发表的《意识的提高和拯救的批判：沃尔特·本雅明的时代性》，1980年在获阿多诺奖时所作的《现代性和后现代性》的演讲，1985年发表的《哲学—政治写照》等也较多地论及到美学问题。但他没有像本雅明、阿多诺、马尔库塞等人那样出版过专门的美学论著。

对于哈贝马斯的美学思想我们主要从下面四个方面来介绍：
（一）美学思想的哲学基础；（二）美学批判的思想方法；（三）对前

人美学观的概括和总结；（四）代表性的美学观点。

一、所谓历史唯物主义的“重建”

美学对于哈贝马斯从来就不具备实质性的单独意义，它始终被放在其整个哲学和社会学的理论框架里来理解，在这点上他与法兰克福学派的前辈霍克海默、阿多诺、马尔库塞等人是一脉相承的。虽然他的讨论不像本雅明、阿多诺那样深入细致，但他把美学、艺术放在解释学、交往行为理论的大背景中来讨论，就使得他的美学观具有与众不同的独特表现。所以要把握哈贝马斯的美学观就不能不先了解他的哲学和解释学思想。

哈贝马斯的哲学从一般的意义讲仍然属于法兰克福学派的“社会批判理论”，但又与传统的批判理论有重大的差别，主要表现在他摈弃了以往单一否定性的激进主义立场，认为以往的批判理论缺乏规范性的理论基础，而那种显然带有浪漫主义乌托邦色彩的对现代资本主义的“大拒绝”、“总体革命”也不具备现实地获得成功的可能性，他要代之以对晚期资本主义合法性危机的分析，对科学技术的批判，“重建”历史唯物主义，即构造进化的社会交往行为理论，主张渐进的改良主义，这样他在理论上就明显地表现出温和和保守、向右转的倾向。

哈贝马斯对“社会批判理论”的改造过程，大致经历了这么几个阶段：（一）重新确立理论和实践的关系；（二）对旨趣在人的认识中的地位和作用的论述；（三）批判作为意识形态的科学技术对人的统治；（四）“重建”以“交往实践”为核心的历史唯物主义理论。

（一）理论和实践

哈贝马斯承袭了法兰克福学派强调理论的实践性和坚持综合研究问题的传统，认为理论研究的目的就是应该建立“一种与实践

保持联系的理论”。^①为此哈贝马斯在《理论和实践》中回顾了人类思想的发展史，认为近代以来，哲学走的是一条理论与实践相脱节的道路。因为自近代科学的兴起和启蒙运动的展开，人类从蒙昧的信仰主义中解放出来，转而崇尚自身的理性力量，对由人的理性构造出来的理论所具有的内在逻辑力量充满信心。科学理性所标榜的精神性、客观性成为衡量一切理论的唯一标准。正是在这种背景下，近代社会哲学作为一种科学理论被确立起来，但却因此失去了像亚里士多德为代表的古代实践哲学所具有的与经验的密切联系，社会哲学不再与实践具有本质的联系。理论与实践相分离在现代实证主义那里达到顶峰，实证主义停留在对语言、逻辑问题的精致分析上，使理论完全丧失了对现存社会的批判功能，然而“正当我们的文明日益变得科学之时，促使理论直接指向实践的结构相应地形成了。”^②马克思主义恰恰是这样一种体现着理论与实践相统一的历史哲学。

哈贝马斯借鉴结构主义的分析方法，认为马克思主义作为历史哲学的结构就是一种批判的结构，马克思通过政治经济学的批判和对异化劳动的具体分析实现着克服危机的实践目的。

哈贝马斯指出，马克思主义理论的本质特征在于其批判性。一旦丧失了 this 特征，马克思主义就不再能与实践相结合。20 世纪“被斯大林所整理过的马克思主义”就是这样，马克思主义被作为一种纯理论、纯科学来接受，成为越来越不能说明实际问题的教条。于是这种僵化的马克思主义就面临着四种无法克服的障碍：

(1) 与自由资本主义阶段不同，晚期资本主义的国家政府参与到社会经济生活中去，这样“国家和社会也就不再处于上层建筑和基

哈贝马斯：《理论和实践》，波士顿 1974 年 第 9 页。

哈贝马斯：《理论和实践》，波士顿 1974 年 第 25 页。

础的传统关系之中了”^① (2) 广大劳动阶层的绝对贫困化已经消失, “异化”概念已不能仅仅在经济术语的意义上理解; (3) 与马尔库塞一样认为贫困化的无产阶级的消失必然带来无产阶级原有的革命性的阶级意识的丧失, 马克思主义不能再指望一经掌握群众, 就会变成物质力量; (4) 俄国的社会主义实践证明, 他们并没有实现真正的社会解放, 这种官僚化的社会主义并不是更高级的社会形态, 而仅仅是与发达资本主义处于同一发展阶段上的另一种变体。

哈贝马斯借分析上述理论和实践相互关系的历史演变, 给自己确立了今后理论研究的目标和方向, 也就是要建立一种既具有直接实践性, 同时又不乏严密科学性的社会批判理论。他把这称之为“历史唯物主义的重建”。

(二) 认识和旨趣

哈贝马斯为实现他的宗旨, 从哲学认识论着手, 以近代哲学的中心论题“人的知识如何可能?”为主线, 用“历史叙述的方法”全面分析“认识论的解体过程”, 并进而提出和系统论证了人的旨趣在认识过程中的地位和作用。

在《认识 and 人的旨趣》的第一部分《认识批判的危机》中, 哈贝马斯首先分析了黑格尔对康德的批判, 马克思对黑格尔的批判, 指出虽然康德的批判哲学使认识论首次意识到自身, 从而进入到它的独特的领域, 但康德的先验逻辑的反思主体并不是处于认识的历史活动之中, 而是独立外在的, 凌驾于历史活动之上。哈贝马斯肯定了黑格尔对康德在这点上批判的深刻性, 同时也指出黑格尔的绝对精神哲学并没有从根本上解决康德的问题, 黑格尔把同一性哲学作为绝对知识的科学, 不是把认识论推向前进, 而是根本取

哈贝马斯:《理论和实践》, 波士顿 1974 年, 第 195 页。

消了认识论。^①

哈贝马斯指出，马克思从黑格尔的同一哲学中发掘出隐藏的“远远超过黑格尔观点的批判要素”，^②不再是把认识主体理解为某种先验的意识或绝对精神，而是理解为活生生的在自然条件下生活劳动着的人。马克思把社会劳动的再生产过程作为联系人的主观世界和周围环境的客观自然界的中介，于是，“劳动不仅是人类学的基本范畴，而且也是认识论的范畴。”^③哈贝马斯反复强调，在马克思的理论中，“劳动具有综合的意义”，通过这一概念“马克思吸取了黑格尔反对康德认识批判的意图；同时，也反对了抽掉认识论本身基础的同一哲学。”^④在马克思看来，“在社会劳动体系中正常的生产过程是人与自然界的一种综合形式，它一方面把自然的客观性和主体的对象性活动联系起来，另一方面又不取消自然界存在的独立性。”^⑤认识论的批判在马克思那里取得了政治经济学的批判形式。

但是在哈贝马斯看来，以社会劳动为基础的马克思主义哲学还不足以防止认识论向实证主义的退化。他批评马克思“把人类自我产生活动归结为劳动”，^⑥并仅仅停留在这一概念上，用它统摄一切，而没有区别作为工具行为的劳动和交往行为的不同，后者是以符号、语言、意识和文化方式表现出来的人们之间的交互作用。他分析了《德意志意识形态》第一卷，认为马克思把交往行为归结到工具行为上，把“反思的过程降低到工具行为的水平。”^⑦其结果是把关于人的科学与自然科学相混淆，实际上把人的科学拒之门

《认识 and 人的旨趣》，波士顿 1971 年 第 3 页。

《认识 and 人的旨趣》，第 25 页。

《认识 and 人的旨趣》，第 28 页。

《认识 and 人的旨趣》，第 41—42 页。

《认识 and 人的旨趣》，第 33 页。

⑥ 《认识 and 人的旨趣》第 42 页。

⑦ 《认识 and 人的旨趣》第 44 页。

外，使作为对立面的实证的科学哲学迅速膨胀起来。

这本论著的第二部分《实证主义、符号学、历史主义》中，哈贝马斯梳理了自实证主义兴起以来科学哲学的发展历程，从孔德的早期实证主义开始，经皮尔士对语言逻辑两难处境的质询，自然科学的反思，符号学的意义批判，到狄尔泰解释学的理解表达理论：自我同一和语言交往，进而到文化科学的反思，历史主义的意义批判。他认为，实证主义思潮承袭的是旧哲学的传统，想以科学方法来取代认识论，所以，“实证主义标志着认识论的终结。”⁹① 它并没有摆脱旧哲学中主体与客体相分裂、理论与实际相脱离的弊病。它以对科学事实的讨论来取消认识论对知识形而上意义的关注，认知主体被置于讨论范围之外。

在《认识 and 人的旨趣》发表前一年出版的《论社会科学的逻辑》中，哈贝马斯就指出，理论和实践、主体和客体的分离，导致了人文社会科学丧失了自己内在的理论逻辑，它以自然科学的逻辑为自己的逻辑。但事实上，自然科学和社会科学关涉完全不同的两个领域，在社会科学领域内不存在那种纯客观的研究，总是存在着研究者主体对客体的价值关系（value-relation），因此以自然科学解释方法代替社会科学理解方法，既不合理，也是不可能完全做到的。社会科学只有恢复和确立自己的逻辑，即批判解释学的方法，直接面向实践，才是有意义的。所以当 20 世纪科学主义成为哲学主流时，它同时也招致了来自现象学、批判理论、结构主义等多方面的攻击和责难。结果这股实证的潮流后来日趋式微，也不得不走向与文化哲学和历史主义的合流。

在全面论述了认识论的解体过程后，哈贝马斯在第三部分《作为知识和旨趣统一体的批判》中，分析了认识 and 人的旨趣之间的关

《认识 and 人的旨趣》，波士顿 1971 年，第 67 页。

系，指出旨趣先于认识，正好像旨趣只能通过认识获得实现一样。^① 旨趣是认识的基础，是人类前进和发展的动力。旨趣可以分为三类：知识构造的旨趣（knowledge-constitutive interest）、实践的旨趣（practical interest）和解放的旨趣（emancipative interest）。由这三种旨趣引发了人相应建立和发展了三种不同类型的科学理论：经验和分析的科学理论，历史和解释学的科学理论，具有批判性的科学理论。

哈贝马斯通过强调“主体的旨趣”，突出了主体在认识中的作用，克服实证主义把主体置于视野之外的缺陷。并借此要使理论不仅指向工具行为，而且能说明交往行为。

（三）科学技术及其对人的统治

“科技统治论”是哈贝马斯又一个重要的理论内容，他沿着霍克海默和马尔库塞开创的对科学技术的分析和批判，在作了重大的修正和发挥的基础上，引入晚期资本主义合法性危机的研究，把这种批判理论向前大大地推进了一步。

哈贝马斯在 1968 年就明确提出科学技术是第一生产力。他把人类生产力发展的历史划分为四个阶段：主要依靠自然资源的阶段；依赖人的劳动力的阶段；主要依靠劳动工具的阶段；主要依靠科学技术的阶段。他认为二次大战后，晚期资本主义社会正处于生产力发展的第四阶段。因为科学技术飞速发展，其成果正以空前的规模和速度运用于生产，创造了巨大的物质财富。这表明科学技术已独立地成为价值创造的源泉，表明马克思的劳动价值论和剩余价值论在现代已经过时。

哈贝马斯认为科学技术在当代的社会功能是消极的负面作用大于其积极的正面作用。“全部的关键在于技术和科学在今天具有双重职能：它们不仅是生产力，而且也是意识形态，科学技术作为

^① 《认识和人的旨趣》，波士顿 1971 年，第 210 页。

生产力实现了对自然的统治，作为意识形态实现了对人的统治。⁹⁴① 而意识形态在西方马克思主义者看来就是掩蔽事实的“虚假意识”，这个概念被他在贬义的、否定的意义上来使用。科学技术之所以能成为意识形态，原因在其自身，因为“晚期资本主义社会把经济增长当作社会进步的唯一目标，而科学技术是保持经济增长的决定性力量，那么，它必然用科学技术的合理性来为资本主义社会的合理性辩护，从而科学技术也必然成为证明现存政治秩序和政治统治合理性的意识形态。”②

那么科学技术如何履行其意识形态功能，对社会进步起消极作用呢？哈贝马斯为此引入并改造了马克斯·韦伯和马尔库塞对资本主义“合理理论”和“合法化”的分析来进行论证。按照韦伯的观点，科学技术的发展就是要求人们的行为达到合目的和合理化，而科学技术渗透到社会组织机构中就改变了旧的社会制度，推动社会向合理化方向迈进。马尔库塞把“合理化”改造成一个批判性概念，用来揭露科学技术是如何成为维护现存秩序，操纵大众意识的工具。哈贝马斯更前进一步指出：“在人的行为中，真正随着科学技术不断合理化的只是人的工具行为。”③ 那社会劳动按照一定的技术规范进行生产活动，它是工具性的、策略性的，是“目的—手段性”的，主要涉及的是人与自然的关系。劳动的合理化意味着人受技术规则的支配，变成劳动工具，变成了物，成为机器的附属品，丧失了自己本真的存在，在科技的统治下被异化了。

在技术的合理性转变为对人统治的合理性同时，人的交往行为为相反却越来越“不合理化”。“交往行为”按哈贝马斯的解释是指“主体之间通过符号协调的相互作用”，它以语言为媒介，通过对

陈学明：《哈贝马斯的“晚期资本主义论”述评》，重庆出版社，1993年版，第262页。

见《哈贝马斯的“晚期资本主义论”述评》，第262页。

见《哈贝马斯的“晚期资本主义论”述评》，第268页。

话，达到人与人之间的相互“理解”和“一致”。本来人为之奋斗的“交往行为”的合理化，意味着交往者生活在一个美好的、获得解放的、没有任何控制和压抑的生活世界里。但当用处理人与自然的方式来处理人与人之间的关系时，“交往行为”就被纳入到“有目的的合理行为”的功能范围中，造成交往变得不合理，造成主体间不信任、不理解的矛盾加剧，使交往者陷入痛苦。

哈贝马斯认为科学技术还起到了消除晚期资本主义社会“合法性危机”的作用，即被人们所认可。哈贝马斯认为一个丧失了合法性的旧社会必定要被具有“合法性”的新社会所取代。资本主义生产方式，原来是以“公平交换”原则为核心的意识形态来维护其合法性的，但随着资本主义国家对政治生活和经济生活的干预，“公平交换”的原则被破坏，资本主义面临着“合法性危机”。随着科学技术担当起意识形态的职责，把一切问题都转换成技术问题，使整个资本主义社会人民大众出现了非政治化的倾向，人们丧失了政治热情。科学技术与理性相结合而成工具理性，驱使人们认可、服从晚期资本主义社会的极权主义统治。

在上述论证的基础上，哈贝马斯以反科学主义的态度来批判了唯科学主义，对“科技统治论”作了全面批判。指出科学不是万能的，把科学神圣化是错误的，科学技术不可能自发地解决一切社会问题；技术专家治国论也是不切实际的。因为技术专家往往因专业局限而视野狭窄，但社会是一个结构复杂的巨型系统，他们在纷繁的生活世界中往往只讲求“真”而忽视了“善”和“美”或简单化地把善和美的问题归结为“真”的问题；“技术统治论”企图用控制自然的方法来控制社会，造成对人性的压抑，用科学管理来取代民主政治，这就使得“科技统治论”在社会的政治效应上适应于资本主义现存制度的统治，与资产阶级的根本利益相一致，作为晚期资本主义社会的辩护工具。

哈贝马斯对科学技术的批判虽然是富有成果的，但在把科学

技术看作是现代社会发展的唯一决定力量，信奉科学技术作用的“单向决定论”、“孤立决定论”上是与其批判对象并无二致的。他对科学技术的批判可以说是他“交往行为理论”构造的准备和前奏，也是他批判美学的理论前提和先决条件。

（四）交往实践与所谓历史唯物主义的“重建”

哈贝马斯不满于原来法兰克福学派对资本主义的批判仅仅停留在主观感性的层面上，对他们那种激进的、富有浪漫主义色彩的对资本主义制度的否定不以为然。并认为对实证主义的完全拒斥，也使老一辈的“社会批判理论”缺乏客观性和精确性。所以，哈贝马斯提出要为法兰克福学派的“社会批判理论”建立一个新的规范性的理论基础，这就是经过他改造的以“交往行为”为中心概念的所谓“历史唯物主义理论”。

哈贝马斯认为，原来传统的马克思主义的历史唯物主义理论，由于把哲学批判转变成政治经济学的批判，没有把人在社会实践活动中的工具行为和交往行为区别开来，没有最终完成使理论与实践相统一的任务，因而当面对着晚期资本主义社会的现实时，马克思所创立的一系列基本原理都显得“过时了”，失去了“时效性”。哈贝马斯提出要对马克思主义进行“改造”，他认为“改造”一词在哲学上至少有两种不同的意义，一种是马尔库塞那种回顾性的改造，竭力把马克思主义理论中隐蔽的基础展现出来，恢复被人忘却和误解的东西，以便更好地理解马克思主义；另一种是从黑格尔到阿佩尔的近代哲学中到处可见的一种观念，即向前看的改造，竭力“改变这种理论，对它加以修正。”哈贝马斯把自己归为第二类的哲学改造，就是“剖析一种理论，并按照新的形式把它组合起来，以便更好地达到这种理论所确立的目标。”^①

《历史唯物主义的重建》，转引自《交往与社会进化》，重庆出版社 1989 年版 第 9 页。

那么哈贝马斯是从哪些方面，是怎样来对历史唯物主义进行“改造”的呢？

首先，哈贝马斯提出要用新的范畴取代他认为已经“过时”的生产力和生产关系范畴。“应当用劳动和相互作用之间的更加抽象的相互联系，取代生产力和生产关系之间的相互联系”。“我用‘劳动’或‘有目的的合理的活动’这个词来指‘工具行为’或‘合理的选择’或二者的结合”，我把‘相互作用’理解为‘相互交往的活动’与符号的相互作用。^①工具行为由于晚期资本主义社会科学技术成为第一生产力而变得愈来愈合理化。随着生产力摆脱了束缚，物质财富迅速增长，资本主义社会中物质生活贫困化的现象已经消失。但物质享受的欲望得到满足并不等于使人们达到一种真正的美好生活，因为“提高生产力的愿望并不即是争取‘美好生活’的愿望。提高生产力充其量也不过是为争取‘美好生活’服务而已。”^②美好生活不仅仅指人们追求幸福时物质性的需求获得满足，而应该是指人性的全部内容，尤其是指精神上摆脱压抑，获得解放。但在晚期资本主义社会由于科技理性的统治，把“过度消费”（即“异化消费”）和相应产生的“过度生产”作为奋斗目标，其结果导致人成为“单面的人”、“物化的人”人的交往行为变得日趋不合理，人们之间缺乏信任和理解，整个社会出现新的合法性危机。

应当承认，哈贝马斯对晚期资本主义技术统治对人性的扭曲和合法性危机的批判是有一定深度的。但是，资本主义的基本矛盾并未改变，正确理解和运用历史唯物主义原理不但不影响对晚期资本主义的批判，而且还能深化这种批判。他轻率断言历史唯物主义已经“过时”，是完全错误的。

其次，哈贝马斯面对现实的“合法性危机”，提出了交往行为理

① 《走向一个合理的社会》，波士顿 1971 年版，第 91—92 页。

② 《走向一个合理的社会》第 119 页。

论，企图给人们指出建设一个和谐稳定、实现“交往行为合理化”的新目标，并阐明追求这个目标的途径和手段。

那么，什么是交往行为的合理化呢？就是要求交往不受控制，人与人之间建立起相互理解、相互信任的关系，使交往者生活在一个消除了冲突的、美好的、没有任何控制和压抑的生活世界中，其中关键就是让行为主体之间进行没有任何强制性的诚实交往和对话，以求得相互谅解，相互信任。

《哈贝马斯的商谈伦理学》中详尽地论证了实现交往行为合理化的基础和前提条件，指出建立共同承认和尊重的规范标准是实现交往行为合理化的基本前提。这个规范标准就是“普遍的伦理原则”，即人的平等权利和人的尊严不受侵犯。保证人们接受和遵守这个道德原则的是所谓的“论证”原则，即交往者参与对规范的商谈、讨论，展开充分的论证，以理服人，从而达到对规范的共识和认同，为交往行为的合理化打下良好的基础。

第三，交往行为所要达到的理解和沟通是以语言为媒介，通过交往者之间的对话而实现的，而对话就是对话者在双方都能理解的话语系统下进行语言思想的交流。于是研究语言在促进“交往行为”合理化中的决定作用就成为构造交往行为理论的关键。这种分析话语行为，研究语言的交往职能，探讨说者与听者之间的关系，阐述二者如何通过语言达到相互理解和一致的学说，他称之为“普通语用学”。

哈贝马斯声称，普通语用学的任务是确立并重建关于可能理解的普遍条件。普通语用学与纯粹语言学不同，不是去表现说话者完成语法句子的能力，而是表现说话者所具有的交往能力，侧重点在于分析语言的交往职能，探讨人工构造理想的“语言环境”的可能性，具体分析建立理想语言环境的客观条件和逻辑前提。这样，交往行为最终被归结为“语言行为”，实现交往行为合理化问题就是建立可能的、有效的、理想的语言使用规范问题。

“普通语用学”的建立标志着哈贝马斯在法兰克福学派社会批判理论领域内完成了由意识批判到语言批判的“语言学转向”，其步调与整个当代西方哲学从文化—意识研究转向语言研究相一致。正是通过这样的“语言学转向”，哈贝马斯在批判理论和实证主义科学主义之间架起了沟通的桥梁，为法兰克福学派重新建立了规范的理论基础，使批判理论能进行语言的、符号互动过程的、理想化可操作的实证分析。

此外，哈贝马斯对历史唯物主义理论“改造”的另一个重要内容就是关于社会革命的理论。他认为，由于马克思所说的资本主义革命化的两个条件：无产阶级组织起来的阶级意识和资本主义经济危机“在国家调节的资本主义中已不复存在”，所以马克思的阶级斗争理论也已经“过时”。然而晚期资本主义社会使人们物质生活条件不断改善是以精神生活日趋恶化为代价的，这就仍然有必要对晚期资本主义进行革命。尤其是当代资本主义出现“合法化危机”，即统治者丧失了民众的支持，人们对现存制度不合作、不信任，出现对立甚至反抗。这样，对资产阶级的革命就不可避免。

然而，对实现革命的途径，哈贝马斯设计了一个“纯粹交流思想”的乌托邦模式，把希望寄托在使舆论摆脱国家的干预和控制，成为一个独立于政治、经济，独立于国家的领域，从而创造一个良好的语言环境，保障人与人之间的对话顺利进行，交往行为合理化顺利实施。

从哈贝马斯上述“改造”可以看出他对“社会批判理论”的修正和发展是全方位的。他企图在哲学认识论、社会历史观、政治经济学、科学社会主义理论等方面全面“改造”传统的马克思主义，而以“交往行为理论”为中心的一整套社会科学理论体系取而代之。但事实上，哈贝马斯对马克思历史唯物主义理论的“改造”和“重建”并不就是成功的。诚然，在理论和实践的关系、主体与客体的关系问题上，他正确地批判了康德和黑格尔的错误，坚持要求理论和实

践、主体和客体在唯物主义基础上的统一，但他却错误地把马克思的理论归入到传统哲学的范围内，指责马克思没有区分劳动和相互作用，没有区别“工具行为和交往行为”，把认识论的反思还原为工具性的劳动，从而没能正确地解决认识和生活世界实践的关系问题。这里哈贝马斯犯了一个自相矛盾的错误：一方面他批评马克思没能阻止认识论向实证主义的退化，另一方面他自己却要致力于使批判理论与实证主义沟通，以便保证理论的精确性和客观性。在这里哈贝马斯恰恰忘记了马克思主义认识论的一条基本原则：理论不能在理论的范围内，而只能在实践中才能获得检验。

哈贝马斯对晚期资本主义社会的两大趋势，即国家干预的加强和科学技术成为第一生产力的概括无疑是精辟深刻的。但他对由这两大趋势所引发的现象作出的解释、得出的结论则是远离了马克思主义的。他为晚期资本主义社会所开出的药方：实现交往行为合理化、纯粹交流思想的模式表明了他与现存制度的妥协性。他没能做到像马克思那样把理论化作群众的物质力量，指导人们改造世界，仅仅满足于把革命停留在思想意识领域。这表明他批判精神的衰落，显示出他不但与马克思存在着差距，而且与前辈的法兰克福学派也存在着相当差距。与法兰克福学派其他理论家一样，他虽然看到了当代资本主义社会发展变化的现象，却没有透过这些现象正确地认识事物的本质，从而错误地分析了当代社会，并最终错误地否定了马克思的历史唯物主义。

二、作为美学方法论的“批判解释学”

哈贝马斯与他的前辈不同，他并不拒斥具有实证研究性质的“解释学哲学”。相反他恰恰以此作为沟通社会批判理论与实证主义的桥梁。他说：“尽管我反对亚里士多德的节制和折衷的道德，但

我觉得在这个问题上，我不得不采取折衷的态度。……^①“批判解释学”的建立就是这种折衷态度的产物。解释学研究帮他找到一条使人们通向相互理解和沟通的道路，也为他的美学批判奠定了方法论基础。因为他把审美经验看作是对作为审美对象的文本所作的理解和解释，要考察美学就必须先弄清理解和解释活动本身。

哈贝马斯在解释学方面的成就见之于以下几个方面：（一）解释学的基本立场；（二）与伽达默尔的争论；（三）普遍语用学的基本内容。

（一）哈贝马斯解释学的基本观点

我们知道“解释学”（Hermeneutik）一词是源自于古希腊神话中主神宙斯的信使赫尔墨斯（Hermes）的名字。在古代，解释学仅仅是一种关于经典、史籍文献和律法的考据方法。只有在近代经过施莱尔马赫和狄尔泰，解释学才上升为关于认识的一门哲学。到了20世纪海德格尔和伽达默尔则进一步把解释学提高到本体论的高度，即不再把解释学的解释和理解仅只看作是认识的手段和方法，而看作是生命存在的方式，是生存意义的体现，从而在解释学上实现了继施莱尔马赫之后第二次具有决定意义的变革。

哈贝马斯接受了现代解释学的基本思想，但根据他的意识形态的社会批判理论作了重大的修正。表现在：

1. 关于哲学解释学的性质

哈贝马斯认为：“解释学探讨一种我们获得的能够‘掌握’某种自然语言的‘能力’，即理解语言上可交往的意义，以及在交往被曲解的各种情况下使这种意义可被他人理解的艺术。”“哲学解释学不是规则指导下的实用技能，而是一种批判”；是“一方面对熟练的理解和使自己被理解[的方式]的反思，和另一方面对使他人信服和说服他人[的方式]的反思，并不用来建立一种可教的艺术，而是

^①《关于（合理化的辩证法）一书的谈话》，1981年《哲学通讯》第91页。

用来对日常交往的结构进行哲学上的思考。^①

哈贝马斯在这里把哲学解释学和单纯作为“指导和训练交往能力”的修养学——解释学区别开来，强调哲学解释学的反思批判功能。正是在这点上，虽然同样是研究人类的语言行为，但哲学解释学有别于语言学。“语言学不研究交往的能力”，“语言学旨在重建规则系统，这种系统允许自然语言的一切符合语法和有语义学意义的因素之生成，而哲学解释学则思考有交往能力的言谈者的基本经验，他们的语言能力不言而喻是先决条件。”^②

2. 关于哲学解释学的功能

哈贝马斯强调哲学解释学的批判反思性质是与其对解释学功能的看法分不开的。具体来说，他认为哲学解释学的功能主要有四个方面。

(1) “解释学摧毁了传统社会科学自以为是的客观性。”因为社会科学家一开始说明的时候，便受到语言的约束。因此他们所理解的客观性，从一开始起就把“认识主体及其对象联系在一起了。”^③

(2) “解释学提醒社会科学家注意到，他们的理论概念并不像自然科学那样精确。”由于社会科学用符号预先构成它的对象领域，因此，社会科学里有许多主观任意的因素；再加上它研究的对象是“观察不到的事实”只有“通过口语交往”才能把握因此社会科学的理论概念“不能够用前科学的物理方法来测量。”^④

(3) “解释学可以使自然科学家在无理论基准上的讨论取得理性的一致，从而使自然科学理论更加具有理性。”因为科学活动也是基于日常语言为媒介而展开的，科学家共同体所进行的讨论

^① 《解释学要求普遍适用》，J·勃奈希尔《当代解释学》，1980年英文版。

^② 见《解释学要求普遍适用》。

^③ 《解释学的一般要求》，引自《文化与批判》，1977年德文版，第271页。

^④ 见《解释学的一般要求》，《文化与批判》第271页。

也是与自然语言的语境，和日常交往的解释形式紧密关联。而解释学恰恰可以说明“科学讨论所达到的合理一致性如何可能。”^①

(4)“解释学可以把有成果的科学信息转变为社会生活世界的语言。”^②科学的语言，科学的结论通常是“独白式”的，它不具备交往的功能，而生活世界是按“对话式”自然语言方式构成的，因此，由假设演绎体系所推导出来的信息便脱离了生活世界。这就需要解释学“把技术上有用的知识移入生活世界语境，要求以独白式方法产生的知识应用在言语方面，也就是在日常语言的对话中，变得明白易懂。”^③“这样解释学便开辟了，并仅仅开辟了这样一条道路，使我们能够把我们自己的普遍的人类生活经验以及科学经验都包括在一起。”^④

3. 哲学解释学的任务

根据哲学解释学的性质和功能，哈贝马斯提出哲学解释学的任务就是要阐明解释学的反思所以可能的条件。在晚年的巨著《交往行为理论》中，他把这一任务具体化为六条：

“哲学解释学的方法论的任务应该这样加以概括：

- a. 解释者只能作为对直接参与者的理解过程的潜在参与者，解释一种象征性表达的意义；
- b. 使解释者的形式态度与解释学出发点状况的预先观点连结起来；
- c. 但是，这种联系不一定要与他的解释的运用一致；
- d. 因为解释者可以利用为理解所进行的行动的合理的联系结构，并能反思地要求具有一个能正确办事的交往参与者的评判权限；

① 《解释学的一般要求》，《文化与批判》第 272 页。

② 《解释学的一般要求》，《文化与批判》第 272 页。

③ 见《当代解释学》英文版。

④ 《解释学的一般要求》，《文化与批判》，第 272 页。

e. 从而使作者和作者同时代人的生活世界能系统地与自己的生活世界发生关系；

f. 把解释对象的意义改建为一种可批判地表达的、至少是隐含着地评判的事态。^{1①}

在哈贝马斯的理解中，“反思”和“批判”的涵义是一致的。而“反思性和客观性是语言的本质特征。”^{2②}解释学所要达到的目标就是对语言的反思，就是要实现对意识形态的批判。所以，“今天，语言问题取代了传统的意识问题，先验的语言批判代替了意识。”^{3③}正如伽达默尔所概括的：“马克思主义的振奋人心的意识形态批判也与解释学对社会科学中存在的朴素客观主义的批判相一致。”^{4④}简言之，上述这些解释学的具体任务可归结一个根本任务，即为实现交往行为合理化而服务。

4. 关于解释学的“理解”、“解释”和“前理解”

“理解”、“解释”是解释学的两个核心范畴。对哈贝马斯来说，“理解”是交往行为合理化的一个标志 所以弄清“解释”、“理解”这两个术语在解释学上的基本涵义对于哈贝马斯来说就是至关重要的。

在《交往行为理论》中，哈贝马斯指出解释学把“解释”理解为：“当生活世界的重要部分变成了难题，当文化储存的背景的肯定性破碎了，并且理解的规范手段失效了”，“一个有语言能力和行动能力的主体是怎样在一种异己的环境下把不好理解的表达变成容易理解的。”^{5⑤}或者像法国的保罗·利科尔所言：解释就是“一种对话双方具体信息交流中的辨别活动”，“解释就在于辨识出说话者将

《交往行为理论》，重庆出版社，1994年版，第1卷第185页。

《当代解释学》英文版。

《什么叫普通语用学》。

“解释学”辞条，载1974年《哲学历史辞典》，德文版。

《交往行为理论》，第1卷第179页。

在什么样的具有相对单义的信息建立在普通词汇的多义性基础上。^{9①}

对于“理解”，哈贝马斯解释说：“理解是有语言能力和行为能力的主体统一起来的一个过程。”^{9②}“理解这个术语的最低限度的意义是，（至少）两个有语言和行动能力的主体一致地理解一种语言表达。”^{9③}理解过程的目的是要达到一种意见的一致。但理解不能是孤立的，理解者在理解之前预先就存在着某种背景知识和某种先入之见，这就是解释学所要讨论的“意义语境”和“前理解”。

在“前理解”问题上，哈贝马斯赞同海德格格的观点，认为“解释学的理解总是从一种前理解开始的，这种前理解是根据传统塑造的，而且本身是在语言交往中形成和变化的。”^{9④}也就是说主观性本身要受制于决定它的前理解。这个前理解并非是一个先验的自在物或一个固有的结构，而是受文化意识形态变迁影响着思维状态，在这点上哈贝马斯与海德格格有所区别。

5. 解释学循环、语境和传统

理解以前理解为出发点，这意味着“我们必须根据细节来理解整体，而又必须根据整体来理解细节。”^{9⑤}其他如理解与信仰、经验和传统等等之间都存在着这种相互决定、互为条件的循环论证法，这就是著名的“解释学循环论”。在古典解释学那里，对这种循环所持的态度是要努力克服和排除的。但到现代解释学中，这种循环被看作是意义理解的必要步骤，是文本本身的一部分。这样，解释学循环就被置于本体论的根基之上了。

对于解释学循环，哈贝马斯指出，单从逻辑的观点来看这是一

《解释学的任务》，1973年美国《今日哲学》夏季号。

《解释学的任务》。

《解释学的任务》。

① 《解释学的任务》。

《真理与方法》，1975年英文版，第258页。

种恶性循环，但从解释学来看这是由解释的实践和解释学的概念结构所造成的。若仅局限于解释学理解之内是不能解决这一难题的，应该从语句、行为和经验的交往结构的层面上来看这个问题，就是说解释预期，即前理解不是局限于文本对象的范围内获得的，而是整个生活语境的产物。

解释者在解释文本时，必然涉及到他自身具体的解释学语境。换句话说，语境就是解释者在面对文本进行解释和理解时所遭遇的关于对象的社会—文化背景。语境与前理解不同，语境是前理解的场所，在语境中形成的前理解预先影响着理解的主体，制约着主体的理解和解释，使他一开始就获得了他的解释方案：“哲学解释学已使我们认识到对意义的理解依赖于语境，而语境要求我们永远从传统支持的前理解出发，同时也要在理解被修正的过程中继续不断地形成新的理解……。”^①

由前理解和语境所引伸出的“传统”概念，是哲学解释学中引起争论最多的一个术语。哈贝马斯也强调传统对于理解的重要性，认为，“传统作为一种媒介，在其中语言再生产其自身，传统是作为一个翻译而产生的，即作为一种弥合各代人之间的距离的桥梁。”^② 传统的存在沟通了不同时代人们之间相互理解的可能性，但传统是变动的，必须要对传统进行批判性的反思，而这正是哈贝马斯与伽达默尔争论的焦点之一。

（二）对伽达默尔解释学理论的批判

哈贝马斯的“批判解释学”在一定程度上就是建立在对伽达默尔解释学批判的基础上。他与伽达默尔之间的多次辩论是当代解释学研究活动中令人瞩目的焦点之一。这场争论推动了解释学理论的深化，其意义并不仅限于解释学，而且还对美学、文学、史学和

^① 《当代解释学》英文版。

《论社会科学的逻辑》，1982年英文版 第148页。

社会学等理论产生重大影响。

哈贝马斯对伽达默尔的批判主要是围绕着下面 5 个方面的内容展开的。

1. 批判伽达默尔解释学具有相对主义倾向，指出伽达默尔本体论解释学的基础是唯心主义的，在得自于海德格爾的本体论的基础方面缺乏批判的反思。

伽达默尔的效果历史原则认为，真正的历史既非客观的，又非主观的，历史是主体与客观的溶通现象。历史的真实和历史理解的真实同时存在，历史的真实只能在理解中获得并在理解中显现。这样，我们对于历史永远只有相对的知识，历史的真实被归结为对历史真实的理解。由此他进而推广到：“并无简单地‘在那儿’的东西。每个所说的和在本文中出现的東西都已在期待之下，这意味着只有有在期待之下的东西才能被理解。”^① 这里伽达默尔的唯心主义和相对主义倾向就表现得非常明显了。

2. 批判伽达默尔缺乏对传统本身的反思和批判。对传统的态度是哈贝马斯与伽达默尔分歧争论的焦点。哈贝马斯认为尽管传统是理解和解释必不可少的条件，但这并不意味着解释者对传统无所作为，只能全盘接受，而不能对之进行反思和批判。而且“人们不能以理解在结构上从属于传统的这种属性中，得出这样的结论：传统的媒介通过科学的反思不会发生深刻的变化”。 “伽达默尔对理解中使自身得到发展的反思的力量作了错误的认识。”；当反思的力量看透了反思赖以产生的传统的起源时，生活实践的教义就会动摇。^②

伽达默尔虽然为由传统而得来的偏见恢复了名誉，“但是，从

《哲学解释学》，原载 D·林格编《20 世纪的哲学基础》，1976 年英文版，第 121 页。

《评伽达默尔〈真理与方法〉一书》，原载《解释学和意识形态批判》，1971 年德文版，郭官仪译。

解释学的先人之见的不可避免性中可以得出这样的结论：有合法性的偏见吗？”哈贝马斯指出：“传统本身永远是偏见能够发挥作用的唯一原因。”但传统本身需要被反思。伽达默尔过分强调传统的合理性和权威，而权威本身有真伪之别，“反思能够证实也能否决传统提出的要求。^①所以，过分维护偏见的合法性是缺乏充足依据的。

伽达默尔对哈贝马斯的批判也作了回答。他批评哈贝马斯把反思与传统对立起来，看不到反思本身也有特定的历史境遇，对于传统的反思也不能脱离传统。

3. 哈贝马斯批判了伽达默尔把解释学的语言性在本体论上绝对化，指出语言只是实在的一个方面，还有其他的构成因素存在，批判伽达默尔未能考虑语言以外的其他因素对思想和行为的影响。而且语言本身也不是中立的，也要受外部因素的影响。

伽达默尔把海德格尔的“语言是存在的家园”的思想进一步发挥，指出语言并不只是理解和解释的工具，而是理解和解释的起点和归宿，“人永远是以语言的方式拥有世界，”我们掌握语言，或更准确地说，我们被语言所掌握乃是我们理解文本的本体论条件，世界只有存在于语言中才有意义。语言与世界的关系不是传统的主客体关系，而是本体论关系。

哈贝马斯承认：“把语言理解成为所有社会制度都依赖的元制度，具有一种重要意义，因为社会行为形成于日常的语言交往中。但是，作为传统的这种元制度，很明显又依赖于不能变成规范联系的社会过程。^②语言的作用和影响受制于社会劳动、生产方式的变化，尤其在科学成为第一生产力的情况下，旧的语言世界观模式受到了巨大的冲击。这时语言服务于统治秩序，成为意识形态，在

①《评伽达默尔〈真理与方法〉一书》。

②《评伽达默尔〈真理与方法〉一书》。

这种情况下，解释学就应该是一种意识形态批判。

4. 哈贝马斯批判了伽达默尔关于解释学普遍适用性的主张，认为解释学的维度并非包罗万象，而是有条件 and 有限度的，解释学的描述只与社会历史原则有关。

伽达默尔沿着海德格尔开创的把解释学本体论化的方向前进。在《真理与方法》中强调解释学的理解不是用来补充自然科学的某种方法，而是作为一种渗透于人类世界一切方面的、体现着存在意义的人的生存方式。理解中就隐藏着真理的力量，解释学就是要探讨那些不能用科学方法来揭示的人文科学的真理，所以解释学的经验高于科学方法能够控制的领域，具有最大的有效性。

哈贝马斯批评伽达默尔把解释学作为真理和作为方法抽象地对立起来的做法，他从强调解释学作为方法的一面出发，对伽达默尔所说的解释学本体论上的普遍适用性提出质疑。哈贝马斯把理论区分为经验一分析的科学研究、历史和解释学的理论和具有批判性的理论。解释学方法虽然可以把经验一分析的自然科学理论那种独白式的语言转换成生活世界中的日常语言，但这种独白式的语言系统本身却并不需要求助于自然语言就能被理解。而且像精神分析学和意识形态批判这样的理论都可以“有一种超越对意义的解释学理解限度的说明性理解。”^① 正因为这个原因，1982年哈贝马斯在《论社会科学的逻辑》的新版序言中说：“我在这本书1970年版的序言中，期望有理由将社会科学植基于语言理论，这样的期望我已经不再坚持，交往行为理论建立时，我已不再继续方法论的老路子。”^②

5. 哈贝马斯批判伽达默尔把意识形态批判看成是要由解释学加以解释的任务。认为不是意识形态批判要由解释学理论来加

《当代解释学》，英译本，《论社会科学的逻辑》，第2页。

《当代解释学》，英译本，《论社会科学的逻辑》，第2页。

以解释，而是相反，解释学隶属于意识形态批判，解释学只有与意识形态批判相结合才能普遍有效。

由于伽达默尔从本体论解释学的普适性出发，强调传统、偏见、效果历史原则对理解的不可避免性，把语言上升到本体论地位，这样就忽视了语言本身的反思批判功能，尤其是伽达默尔坚持反思也只能是在一定的传统下展开，这表明伽达默尔看不到反思具有超越传统的力量，看不到自我反思超越自身的解放力量。所以解释学若不与意识形态批判相结合，就将丧失活力，丧失其普遍适用性。

（三）普通语用学的基本内容

哈贝马斯对解释学和语言分析倾注极大的热情，是因为他要为交往行为理论建立普通语用学的规范。前面已概略地分析了普通语用学的性质、任务和功能，下面简述普通语用学的基本内容。

1. 普通语用学的出发点

哈贝马斯认为人们的交往、交谈无非涉及三个方面的内容：一、谈话者的外在世界；二、主体间的关系，即社会世界；三、自己的内心活动，即主观世界。交往行为实情、人情、心情三个方面都要通过相应的语言表现出来，通过语言使交往者、交谈者相互理解。相互理解的行为旨在达到意见一致，它以理解行为的合理性为基础，以另一方表示同意为完成。这种至少涉及两方的语言模式，即一方建言、一方纳言，表明理解行为就是语言行为，理解过程就是对话、交谈，就是语言过程。于是交往行为通过“理解行为”被归结为“语言行为”，交往行为合理化就要是达到一个理想的语言模式。

2. 如何达到理想的语言模式？

哈贝马斯认为关键是建立理想的“语言环境”。“语言环境”是生活世界的一个方面、一个组成部分，其内容包括语言交往，语言理解，是一个在交往过程中与其它系统有着意义联系的“包含意义的系统”，其意义在于带来意见的一致。

3. 怎样建立理想的“语言环境”？

哈贝马斯认为建立理想的“语言环境”实际上就是以理想的方式重构人类“语言行为”的交往、理解所必须满足的客观条件和逻辑前提。他提出，任何“语言行为”都内在地隐含着以下四方面的有效性要求：

第一、语言表达的可理喻性，即说话者必须选择一个可以理解的表达（包括语言相通，正确的翻译，使用正确的语法句子），以便说话者和听者能相互理解。

第二、表述形式，即命题性内涵的真理性。说话者必须说出真的命题内容，要选择或者陈述内容、或是重复、或是解释他的经验或一个事实，以便听者能分享说话者的知识。

第三、言述者所表达意向的真诚信性，即不要说假话，违心的话；不能欺骗自己，又欺骗他人，以便取得听者的信任。

第四、言述应为听者和读者所共同承认的规范性语境确立一种正当性，即说话者必须根据现有的规范和价值选择确切的表达，以便听者能够接受他的话，也就是语言行为要符合公众的规范，使听者和说话者在相互理解的基础上达到意见一致。

哈贝马斯强调假如不能满足这四项要求，就不能建立理想的“语言环境”就不能实现“交往行为合理化”。

4. 如何弥补理解语言环境与现实生活世界的脱节？

哈贝马斯看到上述条件和前提作为一种理想性的、可能性的、规范性的、自由无束缚的言谈情境，相对于日常实际言谈是一个先验的准则，它们在现实的生活世界中并没有被满足，在这种情况下，他认为就需要像乔姆斯基由表层语言表述深入到深层语法结构中，构造合理的人类语言体系一样，人工构造理想的语言环境。

那么具体如何来构造呢？哈贝马斯提出要诉诸于一种理性的辩述，就是指在某一交往的最根本的层次上细致分析所隐含的种种理论和规范的有效性。那些客观条件和逻辑前提虽然从来没有

在现实中实现，但它们作为一些规范在辩证的层次上施行，当把在辩证层次上所施行的这种理想语言情境推及到整个人际交往活动中时，建立理想的“语言环境”的愿望就指日可待了。

在哈贝马斯看来，他的“普通语用学”和“批判解释学”的研究克服了维特根斯坦、卡尔纳普、莫里斯等语言分析哲学理论的不足，弥补了原来社会批判理论的欠缺，实现了社会批判理论与语言哲学在当代的综合。至此，他庞大的总结性的哲学社会理论体系的基本框架构造成了。

三、批判美学的综合

与法兰克福学派以往的思想家们相比，哈贝马斯对美学理论缺乏全面系统的专门阐述。但这并不意味着他不重视美学艺术理论或缺少见解。他把关于美学问题的论述置于他完整的社会批判理论之下，作为其中一个重要的有机组成部分来对待。他的美学理论也和他的其他理论部分一样，是吸取和批判以往思想家的理论成就，并根据自己理论体系的需要加以综合的结果。他的美学观是建立在对马克斯·韦伯，沃尔特·本雅明，阿多诺、马尔库塞等人美学思想的批判的基础上。下面来看他是如何评论这些人的美学思想的。

（一）对马克斯·韦伯美学观的批判

我们知道作为社会学家，马克斯·韦伯研究的一个中心论题，就是关于资本主义社会合理化的问题。哈贝马斯对晚期资本主义的批判借鉴了韦伯对资本主义的分析，亦对韦伯的美学观作了评论。韦伯认为作为西方理性主义发展的必然走向，合理化的原则从经济生活中扩展到文化生活。文化的合理化无非表现为科技领域、道德法律领域、艺术和文学领域的合理化。在艺术方面主要表现为艺术摆脱了贵族和宫廷的庇护，摆脱了其宗教的表达形式，成为独立活动的领域，艺术成为自主性的艺术。

在马克斯·韦伯看来，合理化过程本身也就是一个解体和分化的过程，即以往世界观和宇宙论上的那种包罗万象、统摄一切的实体概念被消解，其结果就像康德的批判哲学那样，真善美，知情意三个领域相互区别、分化、独立开来。而美学、艺术的独立化意味着“艺术的独特规律性”得以发展。艺术的自主不仅指艺术创作活动独立，而且还包括 18 世纪以来艺术批判的制度化。艺术批评本身在某种程度上就可以被看作是艺术作品的一部分，它对艺术作品作出解释和评价，即表现为审美体验和审美判断。

韦伯对艺术的考察着重于艺术外在的物质性方面，指出艺术的合理化在很大程度上是借助于由科技发展而带来的艺术创作条件的改善，创作技巧的提高，如音乐中和声学的制定，现代乐谱的形成和乐器制造（如钢琴）的发展。但新的技术手段的运用并不意味着作品的美学价值就一定会相应地提高。“即使在艺术意愿局限于‘原始’技术下所产生的那种形式的条件下，也可以具有美学上完美的价值。”^①相反，新技术手段的创作只能带来在“财富”上增长的可能性，以及体现在作品中的情感的“贫困化”。

哈贝马斯认为，马克斯·韦伯所理解的现代艺术，实质上是“艺术企业的机制化，在这种艺术企业中，艺术生产逐步与文化教会和宫廷文学相脱离，通过职业专家的艺术批判的中介，艺术作品被享受艺术的读者、观众、听众等公众所接受。”^②哈贝马斯在做了上述概括后，批评韦伯用现代意识结构的出现，把现代社会文化三个领域的分离、对立抽象地夸大，忽视它们相互作用、相互影响的一面，把艺术在现代的合理化看作是一成不变的。更重要的是韦伯在论及人的行为方向的结构时，撇开了道德合理性、美学合理性或实践的合理性不计，而只强调认识工具理性的决定作用，而且没有

《交往行为理论》，第 1 卷 第 233 页

《交往行为理论》，第 1 卷 第 430 页

看到合理性的增长，同时也意味着合理性的丧失，表现在艺术上就是思想的丧失和自由的丧失。哈贝马斯借用霍克海默的话指出：“从艺术作品成为文化商品，以及艺术作品的消费，凭借一系列偶然的感觉，而与我们现实的意图和努力完全脱离，这种情况已得到了证实。”^①当然韦伯更没看到蕴藏在艺术这种文化形式中所具有的批判反思力量，以及突破自身工具理性合理化的束缚而走向解放的功能。

（二）哈贝马斯对本雅明美学观的评论及其与马尔库塞美学的比较

哈贝马斯在基本的美学观点上接受并坚持了传统的法兰克福学派观点，把艺术看作是对抗单向度社会中占支配地位的绝对权力的一块否定性领域。在这个共同的前提下，哈贝马斯对法兰克福学派前辈思想家们的具体的美学理论做了不同程度的修正。

哈贝马斯在早期的一篇论文《意识的提高和拯救的批判：沃尔特·本雅明的时代性》中剖析了本雅明关于现代艺术社会功能的观点，分析了本雅明的艺术语言学理论，并对本雅明和马尔库塞之间美学观的差异作了详尽的比较。

首先，对本雅明关于艺术在现代社会中所起的功能是拯救、批判的观点，哈贝马斯表示赞同，但他批评本雅明把拯救的希望仅寄托在现代艺术上。本雅明认为传统艺术具有一种宗教般的远离日常生活的“艺术光晕”(aura of art)，具有使人迷恋的美丽光环。而现代艺术随着从依附状态中独立出来，传统艺术所具有的“艺术光晕”也随之消散，迷人的光环也破碎了。就如本雅明所指出的：“超现实主义标志着这样一个历史时刻的到来，在这一历史时刻，现代艺术撕下了不再美丽的幻觉的包装，以便让失去升华的东西进入

《交往行为理论》，第1卷，第437页。

生活。”^① 本雅明以此把传统艺术和现代艺术区别为“光晕艺术”和“后光晕艺术”(auratic art and post-auratic art),有时也称为“审美艺术”和“后审美艺术”。

面对异化的资本主义,本雅明对非光晕化的现代艺术所具有的批判、拯救功能保持着一种基本的乐观主义态度。哈贝马斯对此持批评态度,指出,当本雅明试图要使现代艺术达到让原来存在于传统艺术中的那种神秘难解的愉快体验成为公开的和普遍的目标时,他没有看到其中的危险性,即科学技术所带来的艺术作品批量生产将可能使艺术丧失自主性要求,退化为宣传性的大众文化或商品化的大众文化,也就是随着艺术的通俗化和普及化,现代艺术很可能丧失其拯救、批判的功能。

其次,在艺术表现的问题上,哈贝马斯大量地汲取了本雅明的艺术语言等观点。例如他非常赞同本雅明用“寓言”这个概念来概括现代艺术在表现手法上的特征,这与传统艺术以象征为主的表现手法有根本的不同。他从本雅明的艺术语言的思考中引伸出建立在意义模仿之上的语言理论。

在本雅明看来,语言“只是动物显示出来的一种本能的表达形式。”^② 它最初表现为对自然的模仿。艺术创作的根本道路也是模仿(当然不是机械地模仿),但现代艺术由于极权统治,存在着阿多诺称之为的“模仿的禁忌”,即商品化的消费意识扼杀主体的自我意识,使主体缺乏对世界真实本相的理解,无法确切地模仿世界。所以,打破主客体间的对立,把创作中的表现和模仿统一起来,协调和维持这些本来意义上的表现—模仿的语言经验,对实现艺术的“幸福的承诺”就变得十分重要了。艺术的拯救、批判就在于要发掘出在艺术作品中所隐含着的语义能力(semantic potential):“这

1 《合法性危机》,1994年台湾时报出版公司,第113页。

2 《意识的提高和拯救的批判》,原载《新德国评论》,1979年春季号,第48页。

种语义能力最初积淀在神话中，并从中释放出来——但它不扩张膨胀，而只能被连续地转换。³① 哈贝马斯指出，本雅明懂得“如果我们要根据自己的需要来解释世界，我们就需要那些获得拯救的语义能力。只要这些能力的来源并不趋于枯竭，那么，对于幸福的要求就能得到满足。”²② 哈贝马斯与本雅明一样，耽心这种能力的丧失，在这点上他十分赞同本雅明的主张。

但哈贝马斯注意到本雅明的理论中存在着一种怀旧的，甚至是保守的成分。因为本雅明的语言理论“充其量只能把自己看作是对重要经验和乌托邦内容的验证和重复——而不能看作是结构的反思。”³③ 本雅明肯定已认识到在他的语言学中存在着倒退的可能性。他试图通过容纳历史唯物主义理论来抵御这种倒退。哈贝马斯指出他的这种尝试是失败的，因为“社会发展的唯物主义理论并不能简单地适用于那种混乱的现代观念，这种观念经常地会被仿佛来自上天的命运所打破，反历史进化的观念是不能附加在历史唯物论上的，就像是修道士头上的帽子一样。”⁴④

哈贝马斯通过对本雅明语言学理论的改造，证明了交往理性并不能保证人类的真正解放，而包含在艺术中的那种拯救、批判功能则可能为人类寻求幸福提供一种原动力。

再次，哈贝马斯在这篇论著中详细比较了本雅明的美学思想与马尔库塞美学思想的差异。虽然他们两人之间并没有发生像本雅明与阿多诺之间那样激烈的辩论，但哈贝马斯试图通过这样的分析比较达到对他们思想的综合和超越。首先，鉴于马尔库塞运用传统的马克思主义意识形态批判揭示出艺术的理想本质与艺术的抚慰功能（*consoling function*）之间的冲突；艺术的理想本质表现

《意识的提高和拯救的批判》，第 47 页。

《意识的提高和拯救的批判》，第 57 页。

《意识的提高和拯救的批判》，第 50 页。

《意识的提高和拯救的批判》，第 51 页。

为对当下现实的超越，艺术的抚慰功能则要求人们忍受同样的现实。本雅明则努力要坚守和拯救艺术作品自身的真实内容，所以他的思想被哈贝马斯冠之以是“拯救”的而非“觉悟提高”，是审美经验的理论而非反思的理论；其次，马尔库塞出于理想主义传统的偏好，倾心于通过象征性手法来表现的古典艺术作品，本雅明则更多地依靠寓言来为非肯定性、非完整性的现代艺术作品进行辩护，这些作品直接记录人们的遭遇而不试图加以美化；第三、马尔库塞仅只是短暂地注意过先锋派对光晕艺术破灭的意义，本雅明则十分强调这种毁灭，尤其是由超现实主义所导致的毁灭的影响；第四，也是最后一点，马尔库塞不同意本雅明否认单纯的技术改变对现代艺术的非光晕化负有责任，因为这种转向导致艺术采取了通俗化的形式而非神秘化的形式。

哈贝马斯对这场潜在的辩论没有明确表态，但在其他问题上，在两人之间表现出明显的倾向性，例如他对马尔库塞主张可以通过一种新的、非统治性科学来调和人与自然的关系的见解表示怀疑，在反对马尔库塞对这种可能性迷信的同时，哈贝马斯对在艺术范围实现这一目标也只是表现出一种审慎的满足。而在技术决定论的问题上则明确地站在马尔库塞和阿多诺的一边。

（三）对霍克海默和阿多诺美学观的评述

作为学生和助手，哈贝马斯深受阿多诺思想的影响，他高度评价了霍克海默和阿多诺在《启蒙的辩证法》、《否定的辩证法》和《美学理论》等著作中对工具理性的批判，力图把他们对大众文化的批判加以“重写”和“扩充”。

哈贝马斯肯定霍克海默吸取了马克斯·韦伯的文化合理化思想，将其思想中隐含的两个论题揭示了出来：（1）丧失思想，理性为多种的信仰所取代，理性艺术瓦解，艺术作品变为文化商品，道德和艺术变得不合理。（2）丧失自由，认识工具理性使经济和国家转变为社会生活中心，并迫使其他生活领域从属于它们，处于生活

世界的边缘，这种边缘的地位恰恰体现出在资本主义社会道德、美学和实践的合理性，这种合理性同时也就意味着自由的丧失，意识的物化。

阿多诺模仿了马克思政治经济学中的劳动价值论。他以音乐为例，分析文化艺术作品在资本主义社会中的商品化现象，指出：“文化工业用令人兴高采烈的预购，来代替现实中陶醉和禁欲的痛苦，……文化工业又会通过一切宣传广告活动，使消费者相信这种永恒不断地预购的文明产品。”^① 艺术作品被偶像化，艺术享受退化为消费和被控制的消遣。

哈贝马斯肯定“阿多诺采取了一种文化批判的展望，这种展望使他与本雅明的某种过于性急的希望相对立，而对群众文化的解脱力量，当时首先是电影的解脱力量，正确地表示怀疑。”但他又批评阿多诺：大众文化“是否能成为退化的统一意识的力量，这首先取决于是否‘交往通过它的单独化促使了人们的同一化’而决不是取决于是否市场的规律越来越深地渗入文化生产本身。”^②

对工具理性的批判就是要召唤新的启蒙精神，使模仿的冲动表现出独立的思维力量。阿多诺“只是在《美学理论》以后才确定使认识的职能让位于艺术，在艺术中，模仿的能力获得了客观的力量。”^③

如果说在批判工具理性的论题上，哈贝马斯对阿多诺是肯定多于批评的话，那么在比较评价本雅明和阿多诺之间发生在 30 年代的一场争论时，对阿多诺则批评得更多。在这场围绕着艺术中光晕丧失有何影响的辩论中，哈贝马斯更多地指责了阿多诺观点的弊病。阿多诺迷信于自主的、难以接近的、仍然具有光晕的艺术的

① 《交往行为理论》，第 1 卷 第 470—471 页。

② 《交往行为理论》，第 1 卷 第 470—471 页。

③ 《交往行为理论》，第 1 卷 第 488 页。

批判能力。哈贝马斯指出，这将导致一种冬眠的策略(strategy of hibernation)，其防御性的特征中存在着明显的病态。阿多诺隐晦地预见到全部受控的文化工业将不允许给否定以任何空间，将把最深奥和最难解的艺术作品弃置一边。对此，哈贝马斯指出，这是毫无根据的夸张。他乐观地坚持，艺术已有共同的接受样式，这种显而易见的发展表明艺术已超过了纯粹的文化工业，而且也没有推翻本雅明要启示世俗大众的希望。本雅明并不对光晕特别地执着，也不对光晕艺术中非理性方面的丧失表示惋惜，他是恐怕光晕能力的经验来源会被忘却。而且本雅明并不满足于对光晕经验源流的追溯，他还想在每一个现代人的生活经验中推广它。对这场争论，哈贝马斯更多地是站在本雅明一边，因为本雅明的这些观点与阿多诺相比更能符合哈贝马斯构造新理性、对抗后现代主义的需要。

四、再造通向“交往合理化”的新美学

哈贝马斯沿袭法兰克福学派一贯的传统，把马克思对资本主义的政治经济制度批判转向对资本主义意识形态文化批判。美学批判是其中一个重要的组成部分，他不满足于早期批判理论只讲彻底否定，全面拒绝，不讲吸收、保留、转换、改造的激进的浪漫主义态度，但在摆脱异化、实现人的全面解放的殷殷期望寄托于美学和艺术上则与其理论前辈一脉相承，他并把包括美学、艺术在内的文化批判推进到语言批判的层次上，最终实现包括审美体验在内的交往行为的合理化。

（一）后光晕艺术和美学现代性

像以往的批判美学家一样，哈贝马斯的批判美学也着重于考察艺术的社会功能及其变化，由此追溯到对艺术性质和特征进行分析。他以“重建”的历史唯物主义理论，即交往行为理论为出发点，分析了占统治地位的资产阶级文化世界观是如何通过文化工

业大量制造文化壁垒，扼杀人的激情，论证现存资本主义合理性的，阐明了他坚持美学现代性，抵制后现代主义的态度。

首先，他借用本雅明最初使用的术语，把传统艺术和现代艺术区分为“光晕艺术”和“后光晕艺术”。所谓“光晕”(aura)是指传统艺术远离日常生活，依附于宗教和宫廷，在宗教礼仪的氛围下，散发出来一种令人迷醉的美丽幻觉，是构成古典艺术所特有的某种“光晕”和气息。现代艺术抛弃了传统艺术的这种“光晕”打破了过去人们寄托在艺术上的梦想，要摆脱依附，从神秘化的外壳下解放出来。19世纪出现的“为艺术而艺术的运动”正是这种现代艺术走向非光晕化的一次尝试。哈贝马斯认为这次尝试是失败的，因为这虽然消解了古典艺术“光晕”的内容，却并没有在大众意识中真正引发出具有解放性观念转变。日常交往过程的合理化要求认识理性、道德实践、审美体验的深奥真理变得通俗易懂，但只通过开辟一个文化领域——艺术这样的文化改造是不可能使日常交往的不合理获得拯救的。

其次，哈贝马斯认为，现代艺术的后果并不那么自相矛盾。现代化的趋向使资产阶级艺术更加独立于与艺术无关的就业环境，这种发展第一次滋生了一种反正统文化。它从资产阶级社会的中心脱颖而出，并反对资产阶级那种占有性个人主义的、以成功和获利为目的的生活方式。首次在巴黎这个19世纪的世界之都形成的放荡不羁的生活方式，体现了一种批判性的要求，这种批判性要求曾无可争辩地出现于资产阶级艺术氛围中。因此，商品所有者的“第二个我”(alter ego)，即资产阶级曾在文艺作品的孤独沉思中接触过的“人”在先锋派(avant garde)文艺作品中与商品所有者分裂开来，并作为一种敌对力量，在最好的情况下，作为一种诱惑力量，与之相对抗。资产阶级曾经在艺术美中最初体验到它自己的理想并体验到实现(虽然是想象中)日常生活中纯属空想的幸福希望的情趣。但是，它不得不承认，这种更加独立的艺术，与其说是对

其社会实践的补充，不如说是对它的否定。在资产阶级艺术氛围中，即在对已经世俗化的艺术殿堂的狂热享受中映射出对美丽幻想的真实性的信任，这种信任随着资产阶级艺术作品氛围的消失而一道烟消云散。形式主义艺术作品那种不为大众爱好所左右的艺术独立性，乃是一种新的不信任。先锋派与资产阶级之间出现的裂缝就是这种不信任的明证。在“为艺术而艺术”的口号下，艺术自主论盛极一时。所以，事实表明，在资产阶级社会里，艺术所表现的不是资产阶级合理化实现的希望，而是这种合理化无可挽救的牺牲品。这种非常矛盾的体验；不是被压抑的满足的秘密实现，而是被推迟的满足的秘密实现。

第三、哈贝马斯在《合法性危机》里进一步分析指出，现代艺术是资产阶级艺术准备向反正统文化转变的外衣。超现实主义标志着这样一个历史时刻的到来：艺术和生活之间的现实差距被填平，正像本雅明所认为的那样，并非由于首先采用了大规模接受方法的缘故，尽管这种方法大大加快了填平的速度。现代艺术使生产过程变得一目了然，并且本身以某种被生产的东西的面目出现，从而去掉了资产阶级古典艺术的氛围。但艺术只有放弃其独立性时才能进入整个使用价值。毫无疑问，这意味着艺术退化为宣传性的大众艺术，或商品化的大众文化，正像艺术转化为破坏性的反正统文化一样。形式主义艺术同样具有矛盾性，一方面，形式主义艺术抵制被市场决定的需求和消费者的态度同化的压力，从而抵制艺术的虚假扬弃；但另一方面，它依然难为群众接受，因而也就使人们难于普遍保持那种强烈的体验，用本雅明的话来说，就是保持那种世俗的幻想。不管阿多诺的论断较之本雅明的是否正确，只要先锋派艺术没有完全失去其语义学的内容，没有遭受日趋没落的宗教传统同样的命运，它就会加剧社会文化系统所提供的价值与政治和经济系统所要求的价值之间的差距。

第四，关于先锋派艺术发展的特征和趋势，哈贝马斯指出，光

晕在先锋派那里的丧失和着重寓言手法是艺术作品有机一体化被破坏的持续，是对作品虚假的整体意义消解的延伸，人们在这里可以想象到丑陋的结合、否定的结合 (the incorporation of the ugly, of the negative)。艺术家通过审慎地处理材料，运用方法和技巧，为实验和表演开辟了空间，并把才智转移到“自由构造” (free construction) 的活动上来。根据最新的趋势，把握时尚加速的步伐，故作新奇地不断制造与传统的决裂，促使所有不同风格的方式都能平等地被理解，于是艺术变成一个实验场所。相应地制度化的专家批评、学习过程 (learning processes) 中艺术手段的发展从构成上来说都是以艺术的自主化为开端的，——自然，这里并非是从认识内容积累的意义来说的，也不是在 (可能只在个人范围内的) 美学“进步”的意义来说的，而是在高度扩展和深入地对可能性领域进行探索的意义来说的。

对先锋派艺术来说，只有那些远离社会中心，未被束缚的主体才具备审美体验，正如在彼德莱尔和象征主义者的美学观中所反映出来的那样。这种审美体验包含着一系列矛盾：吸引与拒斥的矛盾，破坏连续性的矛盾，因渎神而惊颤的矛盾，憎恶焦虑的矛盾等等。而且它遗留了许多应该被剔除的现象：下意识、怪诞、疯狂、物质和肉欲公开化——还有其它尚未提及而又与现实相关联的事情。它们是如此地短暂、偶然，如此地直接、个性化，最后是如此远地以至于完全脱离了我们正常理解的范畴。

第五、坚守美学现代性，抵制后现代主义美学的冲击。哈贝马斯指出，现代主义美学和后现代主义美学的对抗是在这样的形势下出现的：在资产阶级早期启蒙思想家那里，工具理性和人文理性是和谐统一的，随着工业文明的迅猛发展，以科技理性为主导的工具理性日益膨胀，涤荡了要求天赋人权和自由意志的人文精神，使美学艺术领域里古典传统的艺术“光晕”消散，艺术固有的否定功能丧失，艺术创作活动工业化和商品化。面对这种消费主义文化

的盛行，出现了两种对立的批判态度，一种是以超现实主义为代表的后现代主义美学，对现代主义全面反叛，另一种就是哈贝马斯要为之辩护的美学现代性。

后现代性始自于黑格尔对康德的批判，历史性的理性反思预示了现代性的终结。尼采倡扬的悲剧性的酒神精神，以彻底的反传统、反理性、反整体性同一性宣告了现代性的终结。到 20 世纪经过新尼采主义和解构主义进一步的打击，现代主义似乎更被消解得奄奄一息无所作为了。他们在艺术作品中刻意地显示断裂，显示非连续性，以个人的自我破碎来否定现代社会虚假的完整性，揭露出社会在本质上的破碎性，他们背叛且遗弃了传统文化中的希望、价值和真理。但事实证明：“这类审美经验打不进一种片面合法的日常生活实践，而只是各自在专擅的艺术文化、在日常生活的门前猛转圈子。”高雅文化长期为少数精英所垄断，因时过境迁，他们不能把反光晕艺术结合到日常生活中去，不得不求助于大众的政治、商业整体，最终被迫融合为畅销商品式的通俗文化。高雅文化和通俗文化并没有达到真正融合的目的，丧失了升华作用的大众艺术不但没有以具有转换、敞亮和解放作用的方式进入被资本主义物化、被消费主义和官僚制度扭曲了的生命形式，反而助长了这些趋势。^①后现代主义虽然瓦解了主体性，把传统意义上的“理性”鞭挞得伤痕累累，但后现代主义艺术本身也并未获得成功。那么出路在什么地方呢？丹尼尔·贝尔乞求一种新宗教，马尔库塞去找寻“新感性”。哈贝马斯警告这些完全抛开理性的取向是危险的，我们所能做的应该是不放弃启蒙理想，不放弃尚未完成的现代性计划，否则将意味着在理性化日益增长的日常生活中创造恰当的美学理性的希望的丧失。现代性的课题就是“要把这些领域中各自的认知潜能释放出来，以便把它们从神秘的外壳下解脱出来，启蒙哲学家想

《哲学—政治写照》，原载《新左派评论》，1985 年第 5 期。

要运用这种积累起来的个性化文化丰富日常生活，也就是说，使日常社会生活有理性的组织。^①所以要纠正原设计中的错误和实践中的偏差，使科学、道德、艺术各按自己的内在逻辑去发展出合理化的理性制度，达到对理性的重建和修复，建立新的合理的交往理性的图式。

然而，哈贝马斯这种同样带有乌托邦色彩的浪漫主义图式遭到来自解构主义者、后现代主义拥护者的责难。例如在维护艺术自主权问题上，哈贝马斯保持着模棱两可的态度，结果招致了来自两个方面的批评。德国文学评论家彼得·勃戈抓住哈贝马斯强调科学、道德、艺术三个领域是自主地、个性地平衡发展的观点，责怪哈贝马斯低估了工具理性认识合理化在现代化过程中的首要地位。“当自主性艺术具有自我超越的思想时，就不能说科学也真的可以用同样的方式。”^②所以哈贝马斯希望三个领域同时重组到一个合理化的生活世界中是极不现实的。法国的后结构主义哲学家利奥塔(Lyotard)则对哈贝马斯把三个领域统一到生活世界中表示怀疑，这种统一性究竟是黑格尔式的原初设定的统一性还是康德式的综合杂多的统一性。马丁·杰伊(Martin Jay)批评他把理性的反思置于审美体验之上，没有澄清三个领域达到和谐统一的途径，而仅只是陶醉于自己虚构出来的幻想之中。此外，彼得·勃戈(Peter Bürger)还指出，发达资本主义社会中形成的艺术自主性和它的“利用”之间形成的对抗远不会像哈贝马斯的现代性构架中所设想的那样能轻易地走向和解。而且哈贝马斯仓促地否认超现实主义为恢复艺术的生气而做的尝试也是错误的。

面对多方面的批评，正如马丁·杰伊所指出的，“如果美学还

《现代性与后现代性》原载《新左派评论》，1981年冬第22期第9页。

② 《先锋派艺术和当代美学：对于尔根·哈贝马斯的答复》，《新左派评论》，1981年冬第22期第20页。

要实现它的拯救功能而不导向阿多诺式的冬眠策略，那么哈贝马斯就需要再扩充他那还很初步的美学论述，现代性不仅是一个未完成的题目，而且也是哈贝马斯努力要从中拯救解放能力的巨大抱负。^①

（二）批判解释学的美学意义

哈贝马斯虽然在解释学领域独树一帜地擎起了“批判解释学”的大旗，但他本人却较少从“批判解释学”的角度论述美学理论，反倒是他的许多研究者更多地参悟到“批判解释学”的美学意义。例如马丁·杰伊，正如哈贝马斯本人所言，他是带着解释学的敏感来翻译和研究哈贝马斯的美学现代性理论的。我们可以参考这些研究者的成果，沿着哈贝马斯的思路来探寻“批判解释学”的美学意义。

首先，“批判解释学”拓展和深化了解释学美学的研究。我们知道批判解释学关注的是解释学的意识形态批判功能，而不是追求探寻作品原意这类传统解释学的主题，要求在面对作品时能超越文本，反思和评价作品本身所具有的社会价值和历史价值。这样的研究方向无疑是和哈贝马斯对美学艺术的研究主旨相一致的。

在与伽达默尔的争论中，伽达默尔强调前理解和传统的权威对解释和理解文本的制约作用，那么对一部艺术作品，读者就只能是被动的适应者和接受者。哈贝马斯则指出，解释和理解本身会发展出反思批判的力量，传统会在反思批判中发生变化，所以，读者的审美体验就不应只是消极被动的，一成不变的，而应该是积极主动、有所作为的。

对审美过程中存在的解释学循环，也不能只局限在这个圈子自身内来解释，而应该把它放在生产方式、意识形态文化背景和交往结构的层面上达到对审美对象更深刻的理解，超越解释学的循

^①《哈贝马斯与现代性》，1985年剑桥英文版，第139页。

环，同样也只有在这样的层面上才能实现解释学在美学中的普遍适用。

哈贝马斯与伽达默尔的争论在美学上起到了把解释学美学推进到一个新高度的作用。而且也从反面推动了伽达默尔的本体论解释学美学的完善和发展。所以，“批判解释学”对美学研究的影响是不可忽视的。

其次，哈贝马斯强调了解释学的语言理论对现代艺术的重要性。按照本雅明的观点，艺术表达了一种对自然的模仿关系，其中潜在地蕴含着一种语义上的意义。而对艺术作品的要求、解释、评价也都要以语言化的形式表达出来，所以，通过语言分析来揭示出美学、艺术所表达的生活世界的意义就非常必要了。语言是我们需要的构成要素，语言向我们昭示了我们所处的生存境况。语汇的改变意味着语言世界图像（*linguistic world-picture*）的部分改变，在此限度内，艺术与文学从整个语言的世界图像中分化出来，进入一个自我逻辑的领域，具有了独立的自主性。于是，文学与艺术批评的传统建立起来。这个传统努力重新整合创新的审美经验，把这些原本“无言”的经验转化为寻常通俗易懂的语言，成为日常生活的交往实践。原本散漫的经验（*diffuse experience*）因社会结构的改变，得以在变化了的生活环境中聚结，得以通过文化生产力获得有启发的、有意味的和具体可见的表现：本雅明透过波德莱尔研究一个流动的、汇集的大都市生活世界的种种经验；卡夫卡和穆西尔可被看成是奥地利帝国和皇族专制崩溃的经验在文学上的例证；谢伦和贝克特则例证着奥斯维茨所改变的世界。我们道德实践的反省和讨论都受这种生产力的影响，其影响程度极为深远，只有在创作的昭示下，我们才说得我们真正要的是什么，以及更重要的，我们不能要的是什么？只有在这种昭示之下，我们才找到精确的表达。

再次，哈贝马斯的美学研究反过来也推动了解释学研究的进

展。因为在哈贝马斯看来，艺术作品就是孕育着语义的文本，艺术的创作和欣赏就是作者和读者的对话，审美经验、美学批评都要表现为语言，其中所包含的对艺术文本的解释和理解，正是解释学研究的中心内容。于是美学艺术问题在根本上被归结为语言问题。艺术之具有反思批判功能，在于其中所蕴含的语言在本质上是反思的和批判的，艺术在实现交往行为合理化的过程中所起的解放作用，即本雅明所谓的拯救、批判作用，也就被归结为这样的问题：“解放了的人类有一天会使自己面对散漫的范围日益膨胀的意愿结构(discursive will-formation)吗？会被剥夺按照美好生活来理解生活的话语吗？”^①

在为美学现代性辩护时，哈贝马斯坚持捍卫美学实践理性的合理性，抵御解构主义等后现代思潮对理性的瓦解；努力重建新理性——交往理性。在他描述的这个图式中，核心就是要恢复人与人之间的理解和信任，而理解和信任的实现有赖于语言这个媒介，所以语言运用的研究对于他的美学批判具有重要意义，美学思考反过来也推动了“普通语用学”的构想和“批判解释学”的确立。

由上可见，在哈贝马斯那里，美学研究和批判解释学之间是相互交织，相互影响，相互促进，互为表里的。美学是批判解释学的承载者，批判解释学则是美学批判的武器，是通向交往行为合理化的桥梁。为人类获得拯救和解放开辟了道路。

(三) 交往行为理论中的美学观

哈贝马斯所做的大量的理论研究工作，如哲学史的追溯，社会学的考察，解释学的论战，心理学的运用，美学批判等最终都综合体现在他的交往行为理论中。他在 1981 年发表的泱泱巨著《交往行为理论》中全面总结了她的哲学、经济、政治、法律、道德、语言学等思想，其中美学、艺术也是一个重要的部分和不可缺少的环节。

《新德国评论》，1979 年春季号，第 58 页。

我们知道，在哈贝马斯的理论体系中，“合理性”是除“交往行为”之外另一个中心概念。行为的合理性有赖于对它的论证和批判。在他列举的 5 种论证形式中，美学批判形式是其中非常重要的一种。它是在评价表达领域内，在规范情况下所采用的对文化价值标准的合理性论证。“这种美学形式，是以符合价值标准和我们评价语言一般表达为论题进行讨论的一种变态形式，在文学批判、艺术批判和音乐批判的表述中往往以间接的方式运用这种美学批判形式。”^① 美学批判的职能在于引导人们产生审美知觉，按照一定的价值标准评判一部作品，在这个过程中把价值标准内化为人的自觉意识，与在实践领域的讨论或理论领域讨论的论证形式中运用论据相比较，“运用美学论据更加不是强制性的”，而且“一部作品由于具有论证过的审美知觉，就成为有效的作品，成为论据，要为准确接受他成为真实的作品所依据的各种标准而进行辩护。”^② 也就是说，在艺术领域内，文化的价值标准和作品的合理性、有效性是相互论证、互为因果的，于是艺术就是呈现出主观性和相对性的特征。

在资本主义条件下，合理性论证中的反思批判力量日趋式微。美学、艺术的合理性也伴随着艺术的独立自主，牺牲了自身的批判职能而确立起来，正像马克斯·韦伯所认为的：艺术的自主化意味着美学价值领域可以自由地设置独特的规律性，只有这种美学价值领域的独特规律性才可以使一种艺术合理化。但在这种表面的合理化之下隐含着深刻的危机和不合理。艺术创作虽然脱离了教会和宫廷，但艺术创作和艺术批评为职业专家所垄断，形成机制化的艺术企业，艺术的独立自主也就只能是在工具理性的控制之下的自主，丧失了自己的思想和自由。这样关于行为的合理性就撒

《交往行为理论》，第 1 卷 第 37 页。

《交往行为理论》，第 1 卷 第 38 页。

开了美学合理性和道德合理性不计，而被看作是由认识工具性合理性所决定的。对这种工具理性统治的现象，卢卡奇归结为资本主义的“物化”，霍克海默和阿多诺则作了更深入分析和批判。但哈贝马斯认为他们的批判存在着明显的不足，就是他们缺乏一个圆满的概念来说明工具理性所破坏的东西的完整性。虽然他们提出了一个模仿的概念，即个人之间“在这种关系中，一个人按照另一个人的榜样进行外化，并不意味着他自己的损失，而是意味着获得丰富。因为模仿的能力使概念性脱离了认识工具性决定的主体与客体的关系，所以这种模仿的能力就成了理性的纯粹的对立面、成了冲动。阿多诺并没有认为这种模仿能力完全缺乏一种认识的职能。阿多诺在他的美学中试图表明，艺术作品依靠模仿的推动力量的是什么东西。但是根据模仿的成就，理性的核心只有当人们对意识哲学的范例，就是说一种客体表现的，并且根据它们进行工作的主体，在有利于语言哲学的范例的情况下，脱离主体内部的理解或交往，并使它们从属于概括的交往的合理性，才会暴露出来。”^①所以，既然他们不能在工具理性批判之后提出一个建设性的理论，这个任务就理所当然被哈贝马斯义不容辞地承担下来，其中当然也包括阐述美学领域在交往行为合理性中的条件、功能和作用。

哈贝马斯在《交往行为理论》第二卷建构其交往行为理论时，引用乔治·赫伯特·米德的观点，以抒情诗人富有创造性字句的情况为例，说明交往者对语言的运用。“艺术家的任务在于发现这样的表达方式，就是说，发现在另外的情况下表现出来同样感情的表达方式。抒情诗人具有与一种感情激动联系在一起的美的经验，并且作为艺术家可以运用词汇，他寻找适合他的激情的词汇，以及在其他情况下能引起自己态度的词汇……决定性的是交往的词汇，就是说，象征在个人那里，本身是引起与在其他个人那里相同

^①《交往行为理论》，第1卷第495页。

的情况。’^①

哈贝马斯在总结和概括了以往的社会行为理论和“合理化”理论后，提出了自己的交往行为理论，把它作为社会批判理论的规范基础，看作是对已站不住脚的历史哲学的改造和重建。美学就是与科学、道德并列成为重建的合理性文化价值领域的一个组成部分，美学所关注的趣味性问题的真实性问题、道德所关注的正义性问题错综复杂地相互交织在一起。这里不要求真实性问题占优先地位，也不像以往的文化理论那样把三者隔绝开来。因为在隔绝的情况下，“一种独立化的艺术迫使越来越纯洁地表现不集中的美学基本经验，摆脱日常空间和时间结构的主观性，与自己本身相交往——在这里主观性摆脱了日常感觉的习俗和目的性，即摆脱了劳动和运用的命令。”^② 交往行为理论就是要克服这种隔绝，把这些特殊的文化领域统一成为一个整体，并使它们与日常的生活实践保持联系，从而解决在这些领域中存在的合理化难题。

在交往行为理论中，美学、艺术的目标就是要借助现实主义，把认识的因素和道德实践的因素运用于艺术本身，批判和克服资本主义条件下表面合理化掩盖下的深刻的不合理性，要对传统理性进行全面改造，同时批驳后现代主义艺术对理性的全盘抛弃和全面攻击，揭露它们的穷途末路，进而把解释学的成就运用到美学、艺术领域，建立起一个完美理想的话语环境，以审美实践的合理性为交往行为走向全面的合理化开辟道路。

哈贝马斯是现时代德国哲学的一面旗帜，其思想在美学领域里的影响不可低估，尤其在 80 年代末他所发表的一系列有关的论著和谈话，都显示出他更成熟、更全面的美学观，表明他所代表的

《交往行为理论》，第 2 卷，1994 年重庆出版社，第 20—21 页。

《交往行为理论》，第 2 卷，第 507 页。

法兰克福学派的批判美学在继续发展。事实上，从某种意义上说，他所精心构造的乌托邦式的交往行为合理化的理论本身就可以被看作是一部具有浪漫主义色彩的艺术杰作，只不过这部作品恐怕也应该像哈贝马斯所一直强调的那样，本身也要被不断地反思和批判，以便最终走向它合理的结局。

后 记

法兰克福学派美学是 20 世纪西方美学最重要的流派之一，也是西方马克思主义思潮中历时最长、成就最大、思想最深刻、影响最深广的一脉。

在我国，对西方马克思主义包括法兰克福学派的哲学思想的研究，已取得了一定的成就，相比之下，对西方马克思主义的美学研究则相对薄弱。国内已有一些论文、著作，对法兰克福学派的若干重要代表的美学思想作初步研究，但还未将他们作为一个学派、一股思潮，从整体上作系统研究。本书作为国家教委“八·五”规划立项的课题，就试图在这个方面下些功夫，争取有所突破。现在这部书，是否达到了这一预期的目标，还有待于读者的检验。

本书是“集体创作”的成果：导论与第四章由朱立元执笔，第三章由蒋国忠执笔，第八章由陈学明、计有恺执笔，第一、二章由马驰执笔，第五章由王才勇执笔，第六章由刘红兵执笔，第七章由南志刚执笔。全书由朱立元统、定稿。值得感谢的是，复旦大学哲学系西方马克思主义研究专家陈学明先生参与本书的研究、撰写，为本书增色不少；远在德国访学的王才勇博士也于百忙之中惠寄了他为本书撰写的阿多诺美学思想的手稿。

在写作中，我们比较注意收集第一手外文资料，即使引用中译本的材料，也尽可能去校对原文，虽然有时因缺乏外文资料而无法完全做到。我们认为，这是有助于提高研究的水平和科学性的。

由于是集体写作，又由于人员分散，加之时间仓促，本书各章节在文体风格上未能完全统一，论述的详略与水平上也不完全平衡，这是要恳请读者谅解的，也欢迎专家学者的批评指正。但愿这

本小书能为我国的当代西方美学，特别是西方马克思主义美学的研究作出微薄的贡献。

朱立元

1996 年 5 月