

马克思美学思想研究史述略

聂运伟

弄清马克思美学思想研究史上的基本状况,是推动马克思美学思想研究跨入新世纪的一个前提。任何真正的科学研究,总应在前人的研究基础上,达到更高层次的综合水平。

从总体上看,马克思逝世后,对马克思美学思想的阐释与研究大致可分为两个阶段:马克思逝世后至二战前为第一阶段;第二次世界大战后至今为第二阶段。在这两个阶段中,特别是在 80 年代之前,因世界政治格局中的冷战因素,对马克思美学思想的研究一直明显表现出互相对立的倾向,即西方学者同以苏联为中心的东方学者的互相对抗。值得深思的是,东西两大阵营对马克思美学思想的存在与否都经历了一个由否定到肯定的过程,尽管否定、肯定的动机与性质各不相同,以至形成一次次尖锐的冲突与碰撞,但也正由于一次次冲突与碰撞,才有了马克思美学思想研究的不断深化,也才使马克思美学思想的研究课题具有理解世界文化发展趋势的深刻内涵。

二战之前,西方学者大都否认马克思学说包含有值得一提的美学思想。比如,1892 年出版的英国鲍桑葵的《美学史》,1902 年出版的意大利克罗齐的《作为表现的科学和一般语言学的美学》,其中第二部分即《美学的历史》,直至 1939 年出版的美国的凯·埃·吉尔伯特和德国赫·库恩合著的《美学史》,这三部迄今在西方世界最有影响的美学史著

作均只字未提马克思的美学思想。就鲍桑葵和克罗齐的写作年代看,马克思的学说还未在社会实践方面取得实质性的结果,故对远离政治的美学领域还未引起真正的冲击,再之,有关马克思的研究资料亦远远没有面世,所以,他们两人对马克思美学思想的忽视是可以理解的。但在吉尔伯特和库恩写作的时代,马克思的学说以及社会主义制度正是西方世界猛烈攻击的对象,他们的著作之所以仍未涉及到马克思的美学思想,究其原因,恐在于此时的西方美学界,一是对苏联的马克思主义美学研究怀有深深的意识形态上的敌意,二是还压根未想到马克思这个彻底反叛资本主义的斗士与传统温文尔雅的审美学问有什么联系。在此偏见的驱使下,西方美学界即便提及马克思,也往往是一种超出美学范围的政治攻击。如在英国 1933 年出版的李斯托威尔的《近代美学史评述》中,对 19 世纪末至 20 世纪 30 年代的西方美学作了详细的介绍和评述。在书中,李斯托威尔并未谈及马克思的美学思想,却也攻击马克思的学说是一种“为了信仰而进行迫害的可怕幽灵”。该书中文译者蒋孔阳先生认为李斯托威尔是“有意识地抹杀无产阶级的美学理论,抹杀马克思主义的美学理论”^①,现在客观地看来,李斯托威尔恐怕还没有如此高的理论境界,在 30 年代便看到马克思美学思想的重要性,以至“有意识地抹杀”,充其量,不过是政治偏见下的附带性的言语表现,并无实质性的理论意义。

在此阶段,欧洲各国的马克思主义者对马克思的美学思想的阐释大致经历了一个从混乱到清晰的过程,更准确地说,是从各抒己见发展为定于一尊。

马克思逝世后,恩格斯与第二国际的重要理论家们,谁也没有正面、明确地阐述过马克思的美学思想,但在政治活动中,特别是在 19 世纪八九十年代,社会主义工人运动在大多数欧洲国家蓬勃发展起来后,越来越多的小资产阶级知识分子被卷进无产阶级革命的浪潮,这批人集中在文化艺术领域内,以各种方式批判资本主义,宣传各自理解的社会主义。恩格斯在《英国工人阶级状况》1892 年德文第二版《序言》中

^① [英]李斯托威尔:《近代美学史评述》,上海译文出版社 1980 年版,前言第 2 页。

说：“不用说，现在的确‘社会主义重新在英国出现了’，而且是大规模地出现了。各式各样的社会主义都有：自觉的社会主义和不自觉的社会主义，散文的社会主义和诗歌的社会主义，工人阶级的社会主义和资产阶级的社会主义。事实上，这个一切可怕的东西中最可怕的东西，这个社会主义，不仅变成非常体面的东西，而且已经穿上燕尾服，大模大样地躺在沙龙的沙发上了。”^① 如此，文学艺术与社会主义运动的关系，其中包括文学艺术的性质、功能等等一系列问题，现实地摆在马克思主义者的面前。对这些问题的回答也就拉开了马克思美学思想研究史的帷幕。在当时激烈的政治斗争背景中，回答上述问题有一个为所有马克思主义者共同认可的前提，即社会主义运动必须利用文学艺术。就当时的德国来说，马克思主义者对此问题的认识“促使党的工作注意利用文学艺术手段，使之在 19 世纪末期德国社会民主党的整个革命活动中起了巨大的作用”^②。正是基于这样的前提，恩格斯分别在 1885 年和 1888 年给敏·考茨基、玛·哈克奈斯的信中，发人深思地把欧洲文学史上的一种创作手法——现实主义——概括为一种为无产阶级斗争而“完成自己的使命”的美学原则，因为，“在当前历史条件下，小说主要是面向资产阶级圈子里的读者，即不直接属于我们的人的那个圈子里的读者，因此，如果一部具有社会主义倾向的小说通过对现实关系的真实描写，来打破关于这些关系的流行的传统幻想，动摇资产阶级世界的乐观主义，不可避免地引起对于现存事物的永世长存的怀疑，那么，即使作者没有直接提出任何解决办法，甚至作者有时并没有明确地表明自己的立场，但我认为这部小说也完全完成了自己的使命”^③，并且，“工人阶级对他们四周的压迫环境所进行的叛逆的反抗，他们为恢复自己做人的地位所作的剧烈的努力——半自觉的或自觉的，都属于历史，因而也应当在现实主义领域内占有自己的地位”^④。显而易见，在此两封信中，恩格斯所涉及的诸多问题，如真实性、倾向性、典型性等，无不集中体现出一种阐释原则，即现实主义有利于无产阶级彻底地批判现实

①③④ 《马克思恩格斯选集》第 4 卷，人民出版社 1972 年版，第 284 页，第 454 页，第 462 页。

② [德]汉斯·科赫：《马克思主义和美学》，漓江出版社 1985 年版，第 70 页。

的一切,可以成为无产阶级政治斗争的一种武器。换言之,文学艺术中的审美内涵并无自身的独立品性,审美活动本身也不应包含有超出现实的目的性意蕴。要认识这一点,正像巴尔扎克之所以能做到这一点,就必须把现实主义从一种体现作家审美理想的、渗透作家个性化情感的主体模式中解脱出来,不仅使之成为一种观察历史、描写历史的方法,而且使之成为一种作用于历史的手段。正如此,1883年12月13日,恩格斯在给劳拉·拉法格的信中,极大地赞扬巴尔扎克现实主义方法,认为“在他的富有诗意的裁判中有多么了不起的革命辩证法”^①!尽管恩格斯不曾说过马克思的美学思想仅仅是一种艺术方法论,但是,他和同时代的马克思理论家们对文学艺术与社会主义运动间关系的共同理解,实际上是制定了如此阐释马克思美学思想的基本方向和原则。比如:

考茨基——曾被视为正统的马克思主义者和公认的党的理论家——认为,“艺术家……是把思想家发现的真理拿过来,并赋予比较明显、比较诱人,能够令人震撼、令人鼓舞的形式”^②。

德国社会民主党中精通马克思主义与艺术的最大专家之一弗·梅林在19世纪末德国马克思主义美学思想的发展中具有重要的作用,他认为“艺术不仅是社会发展一定阶段的产物,而且是发展的手段之一”。他在自己的学术著作中揭示了艺术进行认识的可能性、艺术“从一切概念上撕下意识形态的外衣”的能力,揭示了艺术有能力充当世界观的供述者和影响世界观的手段——即“阶级斗争的武器”^③。

20世纪初,卡尔·李卜克内西在其写于狱中、死后出版的《社会发展规律》一书中把德国社会民主党内左翼激进派的美学观点表述为,艺术是阶级斗争的工具,“艺术力求消除伦理学的缺陷,以及任何其他的不和谐,通过它所特有的艺术表现方法和手段,比别人先想到某种思想和积极性,激励某种思想和积极性”^④。克·蔡特金在《艺术与无产阶级》中也发表了相同的看法。

① 《马克思恩格斯全集》第36卷,人民出版社1975年版,第77页。

②③④ [苏]M.C.卡冈主编:《马克思主义美学史》,北京大学出版社1987年版,第43页,第43~44页,第47页、第48页。

十月革命前后,无产阶级夺取政权的理论上的可能性在俄国成为现实性的课题,围绕着夺取政权和巩固政权这一核心任务,列宁空前地强化了从艺术认识方法论、艺术的社会革命功能方面去阐释马克思美学思想的倾向,因此要“制定对艺术与文学的认识论本质的正确的、唯物主义的观点,将唯物主义反映论的原则彻底应用于艺术与文学。列宁在论列夫·托尔斯泰的一些文章中,在有关文学与美学的其他论述中完成了这一任务”^①。显然,只有把文学艺术规范为一种认识方法,才可能进一步从理论上认定,社会主义的文学艺术“根本不能是与无产阶级总的事业无关的个人事业”,而“应当成为无产阶级总的事业的一部分,成为由工人阶级的整个觉悟的先锋队所开动的一部巨大的社会民主主义机器的‘齿轮和螺丝钉’”^②。像恩格斯极为赞赏巴尔扎克一样,列宁之所以赞赏托尔斯泰的“最清醒的现实主义”,完全是因为“俄国工人阶级研究列夫·托尔斯泰的艺术作品,会更清楚地认识自己的敌人……”^③。在这里,由来已久的视马克思美学思想为认识方法、政治手段的阐释原则进一步转化为具体的夺取政权、巩固政权的行为。正是基于这一点,列宁在20年代初的艰难岁月中,抽出万分宝贵的时间亲自组织了对“无产阶级文化派”的斗争。道理很简单,“为了得到完全的和彻底的胜利,还应当取得资本主义的一切宝贵东西,取得全部科学和文化”^④,不然,狂热的“无产阶级文化派”将把新政权下彷徨着的知识分子统统赶到敌对面去。严格地说,列宁与“无产阶级文化派”的斗争是一场事关新生的苏维埃政权如何在内外交困的形势下谋取生存的政治斗争,在阐释马克思美学思想的方向上,“无产阶级文化派”要求建立纯粹的无产阶级文化,彻底否定资产阶级文化的主张在理论上与列宁并无二致。因为尽管列宁强调文化的继承性,但是,这种继承“只是吸取每个民族文化中彻底民主和社会主义的因素”^⑤。所以,直到30年代初期斯大林彻底把文学艺术纳入其大一统的政治控制之前,上述

① [苏]乔·米·弗里德连杰尔:《马克思恩格斯和文学问题》,上海译文出版社1984年版,第581页。

② 《列宁全集》第10卷,第25页。

③ 《列宁全集》第16卷,第352~353页。

④ 《列宁全集》第30卷,第395页。

⑤ 《列宁全集》第19卷,第239页。

阐释原则仍然一再从“列夫”、“十月”、“拉普”等艺术团体的宣言、声明或纲领中顽强地表现出来。

从马克思逝世后到 20 世纪 20 年代,上述阐述马克思美学的原则虽有着可以觉察的连续性,但此时的马克思主义理论家们在许多基本美学问题上仍有着驳杂的观点,许多具体的论断往往与上述阐述原则不相吻合,甚至有所矛盾。比如,19 世纪末,在意大利第一个系统阐述马克思主义的哲学家安东尼奥·拉布里奥拉就“反对对马克思主义的实利主义解释”,其论文集《论唯物主义历史观》(1895~1896)被誉为是恩格斯之后对马克思主义世界观的第一次综合。在此书中,他反对对文学艺术仅作一种社会生活的反映和认识的观照,因为“在涉及宗教或艺术领域的创造中经济条件和创造成果之间的相互联系是很复杂的……即使人们生活在社会中,但同时还继续生活在自然界中间,并从中吸取自己求知和想像的材料”^①。也就是说,文学艺术不仅相关于人的社会存在,同时也相关于人的物种存在,后者恰是文学艺术“之所以能比产生它的时代生命力更长久原因”^②。

“俄国的马克思主义之父”普列汉诺夫依据马克思的唯物史观,对美学、文学艺术诸问题进行了深入的研究。他的独特的研究结论一直使后来标榜“正统马克思主义”的理论家们为难,因为他与拉布里奥一样,认为美、文学艺术不仅相关于社会生活,而且,“人的本性使他能够有审美的趣味和概念……”^③,“原始狩猎者的心理本性决定着他能一般地能够有审美的趣味和概念……”^④。尽管普列汉诺夫远未从理论上说清这种审美本质的二重性,甚至他自己也更乐意强调艺术反映社会现实的认识功能,但他仍然在阐释马克思美学思想的天地中留下了一条“人的本性”的缝隙。

梅林也是这样,他的许多美学言论一直受到“正统马克思主义”的非难。“在斯大林主义的 30 年代,死后的梅林仍然受到指责,他被乔治·卢卡奇斥为‘文学上的托洛斯基主义’”^⑤。卡冈主编的《马克思主义

①②⑤ [英]戴维·莱恩:《马克思主义的艺术理论》,湖南人民出版社 1987 年版,第 19 页,第 20 页,第 22 页。

③④ [俄]普列汉诺夫:《论艺术(没有地址的信)》,三联书店 1973 年版,第 16 页,第 33 页。

美学史》指责梅林“仍然认为康德是科学美学的创造人,并认为他的许多论点如果剔除了唯心主义就可以解释为马克思美学的基本论点。这种方法论上的二重性在很大程度上决定了梅林对马克思主义美学的发展所作贡献的性质”^①。为什么?因为“他不能同意无产阶级的诗篇充满意识形态性的东西,不能容许艺术跟政治斗争有直接联系的可能性”^②。这些话明显地夸大其辞,梅林从没反对甚至多次提到过文学艺术为无产阶级斗争利用的可能性,他所反对的是把文学艺术完全视为认识社会的方法,或政治斗争的工具,“不应过高估价艺术对无产阶级解放斗争的作用”^③。今天看来,梅林并没有充分揭示出马克思美学思想与包括康德在内的西方美学思想的内在联系,但是,他敏感地意识到了马克思美学思想中所蕴含的康德人类学本体论美学的因素。正是基于这一点,他,“诚如罗莎·卢森堡所说,梅林把德国无产阶级同德国古典文学用不可割断的纽带联系起来”^④,而这个纽带,恰是梅林以感悟到的马克思美学思想的本体论含义编织起来的。

第二国际著名的马克思主义活动家卢森堡,曾经与列宁的政治战略有过不少分歧。有趣的是,在美学上,她对托尔斯泰的评价似乎很不同于列宁。前面我们说过,列宁一系列有关托尔斯泰的评论立足于艺术反映现实的认识论。在列宁眼里,“托尔斯泰的思想是我国农民起义的弱点和缺陷的一面镜子,是宗法式农村的软弱……的反映”^⑤。与列宁相反,卢森堡更为关注文学艺术和人的内在本质的关系,她说:“可能恰恰因为托尔斯泰的内心生活和艺术完全是一回事,所以托尔斯泰的创作在某种意义上是世界文学中独一无二的现象;在他看来,文学只是表达自己的思想和内心斗争的一种手段。正是因为这一不倦的思想活动和痛苦斗争完全占据了他并且直到最后一息也不曾停止,所以托尔斯泰才成了如此强有力的艺术家。正因为此,直到作家的最后日子,他的创作源泉也没有枯竭。”^⑥更让人思索的是,卢森堡在大量涉及文学

①② [苏]M. C. 卡冈主编:《马克思主义美学史》,北京大学出版社1987年版,第44页,第45页。

③④ [德]梅林:《论文学》,人民文学出版社1982年版,第266页,第26页。

⑤ 《列宁全集》第15卷,第176页。

⑥ 卢森堡:《论文学》,人民文学出版社1983年版,第50页。

艺术的书信中,一再以一个普通读者的身份,而不是一个革命家的身份,深刻地体味着托尔斯泰内心的矛盾与冲突,在致康斯坦丁·蔡特金的信中,她写道:“……托尔斯泰仍然是一个真正大人物,这就是说,这位八十岁的老人令人吃惊地逃离了他那糟糕的家庭。在悲剧的结尾中,在他想躲到什么地方去的意图中,他有多么伟大……这使我感到震动,而通过他这次最后的出走,他和我更接近了,并且作为人来说,感到他比以前更加亲切了。他不怕死么?我担心……”^① 这恐怕不是个人的旨趣问题。卢森堡曾经提醒蔡特金:“……你注意到康德如何理解‘美学’吗?空间和时间概念,这同一般的美学有何共通之处,我不知道。可惜,现在我不能读康德……”^② 显然,革命生涯使卢森堡无暇对文学艺术作全面的美学思考,但她和梅林一样关注康德的美学,这无疑是一条有别于恩格斯、列宁阐释马克思美学思想的思路。按照这一思路,文学艺术的功能并不仅仅是帮助人们认识社会生活的政治本质,它还应具有独特的审美价值。对于这一点,意大利杰出的马克思主义者葛兰西在其越来越受到重视的《狱中书简》、《狱中札记》中,比历史上任何一个马克思主义美学家都更不含糊地表述出马克思美学思想的双重性。和所有的马克思主义者一样,葛兰西坚持用社会历史的观点去分析文学艺术,但是,这样一种出发点并不能推论出文学艺术是社会现实、历史进程的记录簿,或者说是“始终刻板划一的,即只有逻辑性”的“观念转化为艺术的过程”^③,因为存在“两种类型的事实:一种是美学或纯艺术性质的事实,另外一种文化政治,也就是政治性质的事实”^④,所以,“艺术就是艺术”,而不是“‘预先安排的’和规定的政治宣传”^⑤,而且,“政治家施加压力,要求他那时代的艺术反映一定的文化世界——这只不过是政治行动,而同艺术批评毫不相干”^⑥,“文学作品的艺术性表明——尤其是按照实践哲学(系指马克思主义——著者注)的观点——那些略知几个陈腐不堪、千篇一律的公式,便自诩掌握了足

①② 卢森堡:《论文学》,人民文学出版社1983年版,第187页,第180~181页。

③④⑤⑥ [意大利]葛兰西:《论文学》,人民文学出版社1983年版,第5页,第6页,第13页,第14页。

以打开一切门户的‘百宝钥匙’的鹦鹉学舌者,是何等的轻佻和幼稚”^①。既然文学艺术的存在与现实的存在之间并不能划上等号,那么,在阅读过程中,葛兰西同样强调应该与作品拉开“距离”,即把艺术作品的审美价值同思想内容分开来,他说:“我觉得,一个有知识的现代人阅读经典作家的作品时,一般地说,应该保持某种‘距离’。换句话说,应该仅仅欣赏它们的审美价值;‘迷恋’,容易导致附和诗歌的思想内容。诗人喜爱‘自我陶醉’;整个地说,艺术家则都‘自我欣赏’。而对审美价值的欣赏,不妨伴随某种‘文明的’轻蔑,正像马克思评价歌德一样。”^②从批评的角度看,葛兰西同样强调审美价值的本体存在。他说:“或许,我是把审美欣赏同对艺术美的积极判断区分开来的,换句话说,对艺术作品本身的欣赏心情,同道德上的欣赏,即参与艺术家的思想意识世界区分开来的。我以为,从批评的角度看,这种区分是正确的和必不可少的。我可以从审美的观点出发,对托尔斯泰的《战争与和平》叹为观止,然而却无法苟同小说的思想实质……”^③对比恩格斯对巴尔扎克、列宁对托尔斯泰的评价,葛兰西显然对马克思美学有着自己的理解。

从上述材料看来,十月革命前后的马克思主义理论家们还只是试图以马克思的唯物史观去解释文学艺术现象,至于马克思学说中有没有自成体系的美学思想这样一个问题,20年代末期才被提出来。在当时的背景下,提出这个问题的最大动因仍然是现实的政治斗争,共同赞同无产阶级革命的马克思主义者们在如何对待资产阶级文化以及如何建设无产阶级文化等问题上,发生了严重的分歧,这种分歧必然影响到一系列政治战略。为此,迅速有效地寻找统一各种见解的理论基点便成为当务之急。可是,鉴于当时马克思思想研究资料的匮乏,人们很难从有限的资料中确证马克思学说中的美学思想是否完整的体系。米海伊尔·里夫希茨在《马克思恩格斯论艺术》的《序言》中回忆道:在20年代,“资产阶级著作界长久以来就拒绝承认马克思是一个哲学家,其根

①②③ 葛兰西:《论文学》,人民文学出版社1983年版,第4页,第31页,第32页。

据是马克思并没有遗留下自己哲学的有系统的教程”^①，“在马克思恩格斯的艺术观点上，也发生了类似的情况。这些观点只能看作是不包括任何理论的偶然见解。甚至像普列汉诺夫和梅林这样的马克思主义方面的卓越代表者也认为，在这个领域里他们不得不只遵循着对辩证的马克思主义的一般理解而重新创造这一科学”^②，甚至，“还在 20 年代末期，大家十分明显地认为，在马克思主义权威中间，普列汉诺夫是在艺术领域里占着重要地位……还在 1929 年，在纪念弗·马·弗里契的文集中，米·尼·波克罗夫斯基写道：‘历史过程的理论，我们早就有了，而马克思主义的艺术创作理论，还必须加以创造’。接着又说：‘这并不是跟通史和政治经济学一样的。我们的伟大导师们在那两方面留下了许多典范作品给我们。可是在文学史方面，除了普列汉诺夫和梅林以外，就什么也没有了’”^③。卢那察尔斯基甚至说：“可以毫不夸大地讲，马克思主义艺术学的基础正是普列汉诺夫奠定的。的确，马克思和恩格斯只有一些为数不多的零散见解，因为他们并没有一个直接目的，要把在艺术领域中运用辩证唯物主义的伟大原则的方法指出来。”^④这段话的重要性并非在于后世研究者所指出的，早期的马克思主义理论家是如何地忽视了马克思的美学遗产，因为卢那察尔斯基在此鲜明地表露出一条为后来所谓“正统马克思主义者”贯穿始终的阐释原则，即马克思的美学遗产就是运用在“艺术领域中”的“辩证唯物主义的方法”。所以，20 年代下半期和 30 年代上半期，马克思《1844 年经济学哲学手稿》、《1857——1858 年政治经济学批判大纲》以及马克思恩格斯《德意志意识形态》和马克思恩格斯就《济金根》剧本给拉萨尔的两封信陆续问世后，卢那察尔斯基等人忽视马克思美学遗产的看法自然发生了重大变化，但是，这种变化对他们的阐释原则并无任何实质性的影响，相反，他们的阐释原则因获得某些经典论述的印证而迅速凝固为“正统马克思主义者”们“重建”马克思美学大厦的理论基石。卡冈主编

① [苏]米海伊尔·里夫希茨：《马克思恩格斯论艺术》，人民文学出版社 1960 年版，第 9 页。

②③ [苏]米海伊尔·里夫希茨：《马克思恩格斯论艺术》，人民文学出版社 1960 年版，第 9 页，第 11 页。

④ [苏]米海伊尔·里夫希茨：《马克思恩格斯论艺术和社会理想》，人民文学出版社 1983 年版，第 329 页注。

的《马克思主义美学史》对此提供了绝好的资料：

这些年(指20年代至30年代初——著者注)展开的对马克思列宁主义经典遗产广泛而深入的研究与掌握,是就美学理论与方法论原则的发展问题展开的下面理论研究工作的基础。求教于马克思、恩格斯、列宁的著作的做法在这些年里成了常事,他们的著述成了专门分析的对象。1932年出版了列宁著作的第二版和第三版。并开始出版马克思和恩格斯的著作。从1923年起,开始发表《马克思恩格斯文库》,从1924年起,开始出版《列宁文集》,它对所有社会科学学说都具有重要的方法论意义。在1932年至1933年间,第一次用俄文发表了恩格斯给敏·考茨基和玛·哈克奈斯的信,并再版了马克思和恩格斯就斐·拉萨尔的历史剧《弗兰茨·冯·济金根》给斐·拉萨尔的信,——这些文献包含着关于艺术与现实的关系、世界观在艺术创作中的作用、现实主义的性质等一系列重要原理。出版了把马克思、恩格斯、列宁论述艺术的言论加以系统化的文集和选集《马克思恩格斯论文学:新材料》,附有斐·席勒和捷·卢卡奇的评论;《马克思恩格斯论艺术》,附有斐·席勒和米·里夫希茨的概括性文章;《马克思恩格斯论艺术》,米·里夫希茨编:《马克思主义阐述的艺术与文学》,N·M·奴西诺夫编:《列宁论文学》。

在展开的理论工作进程中,一个重要的因素是出版了格·瓦·普列汉诺夫的著作集、阿·瓦·卢那察尔斯基的著作集、米·斯·奥里明斯基的著作集、阿·马·高尔基的著作集、保·拉法格的著作集、弗·梅林的著作集、罗·卢森堡的著作集。之所以求教于经典遗产和著名马克思主义理论家有关艺术问题的著作,是出于这样一种愿望:希图把已经掌握的原理用作美学理论的基础,在深入研究艺术科学的迫切问题时以它们为依据。在这方面,出版过不止一次的、卢那察尔斯基的《列宁与文艺学》(1934)一书,具有特殊意义。试图摘出几条艺术分析的理论方法论原则并阐明其意义,这是米·里夫希茨的著作、斐·席勒的著作、R·艾杜克的著作、当时住在苏联

的匈牙利美学家捷·卢卡奇的著作的共同之点。^①

这段资料相当全面地说明,30年代前后,经由卢那察尔斯基、里夫希茨、卢卡奇等人的努力,视马克思美学思想为艺术认识方法论的阐释原则终于构成了一个具有完备理论形态的体系。这个体系“把辩证唯物主义置于注意的中心”^②,以此为线索,里夫希茨从史学角度勾勒出一个马克思恩格斯如何以辩证唯物主义去观照文学艺术的美学思想发展的大致轮廓;卢那察尔斯基则着重阐述列宁如何以哲学反映论为根据,系统地继承了马克思的美学思想;在此基础上,卢卡奇构筑出“正统马克思主义”的美学大厦。他一再强调,“通过辩证唯物主义的方法虽然不能直接一目了然”,但“只有通过独立的研究并按照这种方法沿着这一途径才能达到所追求的目标,即正确地建立马克思主义的美学,或至少接近它的真正本质”^③。根据这一阐释原则,马克思的美学思想就只能是其哲学认识论、方法论的逻辑产物,即认识现实的一种特殊方式。可以说,几乎是从一开始,马克思的美学思想就被研究者们从马克思学说整体中分离出来,抽象为一种方法论原则。

在马克思美学思想研究的第二阶段,由于战后社会主义阵营的一度辉煌,也由于马克思的研究资料,特别是马克思早期及晚年研究资料的广泛传播,东西方研究马克思美学、文艺学思想的旧有格局发生了极大变化。从史料上看,大约从60年代以来,在近四分之一的世纪里,西方学术界、读书界出现了一股长期不衰的“马克思热”,欧美各国用英、法、意等不同文字出版了大量介绍、阐述和评论马克思恩格斯的政治、经济、哲学、文化以及美学和文艺思想的论著,此外还编辑出版了马克思、恩格斯的各种文本的文集,甚至多卷本的文献资料集和全集。光是在美学和文艺学方面,就有法国人让·弗莱维尔的《马克思恩格斯论文艺》(1954)、意大利人卡尔洛·萨里纳利编辑的《马克思恩格斯论艺术》

① [苏]M. C. 卡冈主编:《马克思主义美学史》,北京大学出版社1987年版,第124~125页。

② [苏]乔·米·弗里德连杰尔:《马克思恩格斯和文学问题》,上海译文出版社1984年版,第581页。

③ [匈]乔治·卢卡奇:《审美特性》,中国社会科学出版社1986年版,第4.5.6页。

(1967)、美国人李·巴克森达尔编辑的《马克思主义与美学》(1968)。此外,李·巴克森达尔还同斯·莫劳茨基合编了一本《马克思恩格斯论文学与艺术》(1973),这是他们计划编辑出版的多卷本《马克思主义美学史文献资料》的第一卷,还有 B. 兰格和 F. 威廉斯编的《马克思主义与艺术》(1972)等等。1977 年,美国著名美学家、坦普尔大学教授斯蒂芬·杰尔里克曾在《美学与艺术批评》杂志上著文写道:“在英语国家里,特别是在美国,马克思主义从来没有成为一个独立的哲学流派,虽然个别学科乐意从马克思主义那里借用一些论点。可是,近五年来,在美国和英国,开始出现了一些新的刊物,出版早期著述的专集和艺术批评文选,召开学术会议,设置学术机构,其目的是在理论领域发展马克思主义。”^① 这种种现象或许表明战后对马克思学说的研究发生了一个耐人寻味的转折,即许多研究者“把注意力……转向诸如美学之类与政治毫不相干的课题”^②。这种转向是值得深思的。尽管转向的原因是复杂多样的,其结局倒是格外凸现出马克思学说中的美学因素。当然,因各人角度不同,概括也就多种多样。比如,有人认为马克思学说的核心是一种审美想象的戏剧性因素^③,因为“马克思是非凡的,他既不是一个活动家,也不是一个学院思想家,而是一个伟大的历史幻想家。马克思在他同时代人中最非凡的地方就是他预见人类社会广阔而诱人的审美前景”^④。还有人认为,“马克思吸引二十一世纪人们的原因根源于其满足了人们的神话——宗教需要”^⑤,因为“‘马克思主义科学’并非是一个知识的纯理论体系,而是在现代人的精神生活中起着一种以前由神话和宗教活动来实现的功能”^⑥,所以,马克思学说的核心成分是一种与美学相关的“神话思想”^⑦。这些概括尽管明显地表现出阐释者的现代文化意向,但是,它们共同彰显出如下命题,即,马克思学说的整体性质具有美学属性。与第一阶段相比,“20 世纪上半叶资产阶级

① *Aesthetics and Arts Critique*, 1977 年版,第 35 卷,第 4 期,第 484 页。

② David McLellen(编): *Marx: The First 100 Years*(伦敦),1983 年版,第 8~9 页。

③ Louis J. Halle, *The Ideological Imagination*(芝加哥),1972 年版。

④ Louis J. Halle, *Marx's Religious Encounter*, XXV(1965),第 19 页。

⑤⑥⑦ Leonard P. Wessell, *Prometheus Bound: The Mythic Structure of Karl Marx's Scientific Thinking*(伦敦),1984 年版,第 2~3 页。

学者编写的描述 19 世纪至 20 世纪美学思想发展总进程的专著中,以及在与此相应的文选中,马克思主义美学的存在完全被忽视了,而在 50 至 70 年代,在诸如此类的出版物中,马克思美学在大多数情况下都被讲到了,不管这些专著的作者或某一文选的编者对马克思主义美学作如何评价”^①。如:美国学者雷纳·韦勒克的文学批评史巨著《近代文学批评史》第三卷(1955)在谈及德国文学批评时,就专节谈到马克思和恩格斯,虽然他的评价很低,“马克思和恩格斯的主要文学言论零零散散,随口道出,远谈不上定论。它们并不等于一套文学理论甚或探究文学与社会关系的理论”,但他也意识到“这些言论并未由此而显得互不连贯。它们是由其总的历史哲学贯通起来的,而且显露出可以理解的演变”^②。这无疑承认,在马克思学说中,美学与文艺学应是一个有着统一出发点的有机的组成部分。荷兰学者佛克马和易布思写于 1977 年的《二十世纪文艺理论》在全书六章中也用了整整一章来谈论马克思主义文艺理论,从马克思恩格斯一直谈到新马克思主义。显然,在著者眼里,这已是一个自成体系的重要美学流派。

与上述西方学者一般地从学术上认可马克思美学思想相比较,新马克思主义者对马克思学说所作的美学性质的阐释似乎更引人注目。众所周知,新马克思主义者作为一种思潮,源远流长,而且所论所述庞杂无比。虽然,西方各国新马克思主义者没有政治战略上的统一性,但是,有一点是无法忽视的,即几乎全部的新马克思主义者,从有争议的卢卡奇、科尔施、葛兰西一直到公认的本杰明·霍克海默、德拉·沃尔佩、马尔库塞、勒斐伏尔、阿多尔诺、萨特、戈德曼、阿尔都基、布洛赫、费歇尔、马歇雷、雷蒙德·威廉斯、伊格尔顿、弗·詹姆森、弗洛姆等等,都试图从美学方面去重新解释、理解马克思的学说。笔者以为,这是从整体上把握新马克思主义者特征的一个透视点。有人认为,“‘西方马克思主义’(即新马克思主义者——笔者注)在哲学上的渊源就是现代哲学中强调人的主体性、意识的能动性的人本主义思潮。他们从这种哲学世

① [苏]M. C. 卡冈主编:《马克思主义美学史》,北京大学出版社 1987 年版,第 18 页。

② [美]雷纳·韦勒克:《近代文学批评史》,第 3 卷,上海译文出版社 1991 年版,第 288 页。

界观出发,认为自己的哲学任务就是要重新发现马克思,暴露马克思的黑格尔根源,发现马克思的思想实质。他们提出,强调人的主观能动性是革命的目的本身,而不是革命的手段。可见‘西方马克思主义’从一开始就把自己在哲学上和第二、第三国际对立起来。如果说第二国际把马克思主义和新康德主义、实证主义结合在一起,把马克思主义新康德主义化,那么,‘西方马克思主义’从一开始就是要把马克思主义和新黑格尔主义、存在主义结合在一起,企图使马克思主义新黑格尔主义化。这就是他们哲学上的渊源和主要特点”^①。单从哲学观点上看,新马克思主义者实际上远非用新黑格尔主义和存在主义就能简单概括的。事实上,20世纪西方现代哲学的种种思潮与观点通过各种渠道业已渗透到新马克思主义的理论中,辨析这一点是一个更为复杂的理论课题,本文无法涉及。令人感兴趣的是,从表面上看,新马克思主义者在一系列命题上,如异化的普遍性、总体性、意识革命的重要性、日常生活批判等,并非纯粹的美学命题,但实际上,他们从更深层次来观照马克思学说以及苏联式的社会主义革命实践,其美学的指归性又是一目了然的。新马克思主义者首先认为20世纪是个异化的时代,到了二次大战后,不仅异化成为资本主义社会的本质特征,而且,苏联式的社会主义也在一定程度上制造了异化。因为随着工业时代技术的发展,不管在意识形态上有何不同,资本主义世界与社会主义世界仍然同属于商品时代,而在以物欲为中心的商品时代,生产与消费远远超出了人们的基本需要,不断制造出来的虚假需要使人们在物质生活水平提高的同时而又在精神上陷入极大的空虚。所以,反异化的斗争,是超出阶级斗争的更为重要的文化批判。在“总体异化”的理论基础上,新马克思主义者认为马克思1844年写的《手稿》中还只谈了经济意义上的劳动异化,而商品时代的异化是立体的,不仅在劳动——财富的生产和分配方面,而且在生活方式、消费方式、思维方式等日常生活方面都全面出现了异化。这样,总体异化必然导致总体革命。根据这一点,新马克思主义认为光有经济变革、政治变革,没有社会文化的总体革命,就无法

^① 徐崇温:《西方马克思主义论丛》,重庆出版社1989年版,第8页。

全面推翻资本主义。苏联革命革了几十年,资产阶级私有制废除了,沙皇政权被推翻了,但日常生活中还有很多残余东西留下来,这与苏联的片面革命分不开。相反,只有实现总体革命,才能实现《共产党宣言》讲的“两个决裂”。如此,总体性的社会主义革命也就是马尔库塞1972年在《反革命的造反》一书中所说的“社会主义的天地也是一个道德的和美学的天地”,“道德的、精神的官能,在今天如果得到发展的话,是归属于一个和物质存在相分离和凌驾于其上的文化领域的,而在[革命后的未来社会]那时将变成物质生产本身中的诸因素”,那时,“道德和美学的需要变成基本的、生死攸关的需要,并走向两性之间、世代之间、男女和自然之间的新关系,自由被理解为植根在这些需要的满足之间,它们是激发美感的、伦理的和合理性的合于一身”^①。也就是说,社会主义不仅应该发展生产,消灭贫困,而且要改变人类生存的性质,要改变人的需要和对人的需要满足的方式。社会主义的优越性不仅应该表现在能比资本主义生产更多的物质财富,把财富分配得更好、更合理,更重要的是社会主义要以一种不同的方式生产,生产出的产品在性质上不同于资本主义,即通过物质财富的生产,生产出人与人之间的新关系。社会主义不是对现在所有的需要和对需要满足的量的扩张,而是由一种质的水平到另一种质的水平的飞跃,是质变。社会主义应该与旧天地彻底决裂,包括改变人的需要和对需要的满足方式,改变人的意识和感情,改变人的休息和闲暇过程。显然,新马克思主义者所谓总体社会革命的设想与马克思学说的基本表述有着极大差异,他们对社会理想更乐意作美学方面的阐释。关于这一点,英国的佩·安德森在1977年出版的专著《西方马克思主义探讨》中提供了颇具说服力的资料,这段资料虽然很长,但它似乎比笔者的论述更能说明问题。安德森在“西方马克思主义逐渐由经济和政治问题转向哲学、美学和艺术问题的研究”题目下写道:

正如我们已经看到的,自20年代以来,西方马克思主义渐渐

① 转引自徐崇温:《西方马克思主义论丛》,重庆出版社1989年版,第189~190页。

地不再从理论上正视重大的经济与政治问题了。西方马克思主义思想家在著作中直接讨论阶级斗争中心问题的，葛兰西是最后一人。然而，从分析生产方式本身的运动规律这一经典意义来说，他的著作也没有论述资本主义经济本身。在他之后，对于资产阶级统治的政治秩序，以及对于推翻这种统治的手段，也典型地为同样的一片缄默所笼罩。结果，西方马克思主义作为一个整体，当它从方法问题进而涉及实质问题时，就几乎倾全力研究上层建筑了。而且，最常为西方马克思主义所密切关注的，拿恩格斯的话来说，是远离经济基础、位于等级制度最顶端的那些特定的上层建筑层次。换句话说，西方马克思主义典型的研究对象，并不是国家或法律，它注意的焦点是文化。

在文化本身的领域内，耗费西方马克思主义主要智力和才华的，首先是艺术。这方面的特点是引人注目的。卢卡奇将其毕生的大部分时间用于钻研文学，写出一篇又一篇论述德国和欧洲小说的文艺评论——从歌德、司各特到托马斯·曼和索尔仁尼琴，而以洋洋大观的《美学》臻于极顶——那是他篇幅最长和最为雄心勃勃的作品。阿多尔诺除写了三卷有关文学的论文集外，还写了十多本论音乐的书，既有对20世纪音乐沿革的全面分析，又有对诸如瓦格纳或马勒这样个别作曲家的探讨；他并以一部通论性的《美学理论》而使他的著述大功告成。本杰明在马克思主义范围内最有意义的理论遗产，是一篇论《在机械复制艺术的时代的艺术》的文章。在30年代，他的主要成就是对波德莱尔的研究。他同时又关心布莱希特的作品。戈德曼的主要作品是对拉辛和詹姆森主义的分析——《隐蔽的上帝》，这部作品同时也为历史唯物主义树立了文艺批评的一般标准；他的其他作品探讨了现代戏剧和小说。勒斐伏尔则写了一本《美学文集》。德拉·沃尔佩除了关于电影和诗歌的论文外，还写了另一部完整的美学理论《情趣的批判》。马尔库塞并没有论述任何一个特定的艺术家的专著，但却系统地把美学定为自由社会的中心范畴。在这种自由社会中，‘作为现实形式的艺术’，最后将形成社会本身的客观轮廓——这是《爱欲与文

明》和《论解放》的共同主题。萨特第一次接触马克思主义,恰好在 他发表《什么是文学》一书的同时,在他逐渐把自己的作品纳入马 克思理论的过程中,他的主要作品是对热内的论述,同时也写了有 关马拉美和丹托莱托的文章,在他最后转向马克思主义以后,他把 其后的十年用于写作一部研究福楼拜的巨著——涉及范围之广, 超过他早先哲学著作的总和。……西方马克思主义便这样自始至 终地主要关注文化和意识形态问题。自从启蒙时代以来,美学便 是哲学通往具体世界的最便捷的桥梁,它对西方马克思主义理论 家始终具有一种经久不衰的特殊吸引力。在这方面所写的全部著 作,其内容之广博、种类之繁多,同历史唯物主义的经典遗产中所 有其他著作相比,都要丰富得多,也深刻得多。也许最终可以证 明,这些作品是西方马克思主义最永恒的集体成果。^①

安德森敏锐地观察到新马克思主义从美学方面阐释马克思学说的 文化意义,但这种阐释是否能在马克思学说中,或者说,是否能在马 克思学说诞生的文化背景中找到内在的根据呢?安德森对此并没有回 答。

二战之后,以苏联为中心的社会主义阵营虽经历了由合到分直至 崩溃的历程,但在对马克思美学思想的研究方面,却有着惊人的一致 性。战后社会主义国家对马克思美学思想的研究大致包含两方面内 容,一是按照列宁的阐释原则构建马克思主义美学理论大厦,一是对现 代西方美学进行全面的否定性批判。

在第一方面,进一步巩固列宁的阐释原则,即把马克思的美学思想 理解为一种方法论原则仍是首要的任务。卡冈在《马克思主义美学史》 中说:

方法论问题一向是苏联美学家注意的中心。这从苏维埃美学 史中可以看出。从 20 年代开始直到 50 年代中叶,美学界经常

^① 转引自《西方马克思主义美学文选》,漓江出版社 1988 年版,第 164~168 页。

就研究的原则进行讨论与争辩,其目的归根到底是要确立马克思列宁主义的方法论。为马克思列宁主义理论的纯洁所进行的斗争,对资产阶级与修正主义理论的彻底批判,在50至70年代达到更大的规模,而这一切则又决定于对方法论问题进一步深入的探讨和美学科学的理论成熟程度的提高。^①

苏联美学理论家重视方法问题除列宁阐释原则的影响外,还有一个直接的意识形态的原因,即彻底与西方资产阶级美学、包括形形色色的非马克思主义的美学划清界线。在这种思路的影响下,自然产生如下的结论:“实质上,马克思列宁主义美学同其他美学学说首要的和根本的区别就在于,它从唯物主义辩证法中获得已往的整个美学思想史所不知晓的方法论基础。”^②有趣的是,传统马克思主义者阐述马克思美学思想的原则不仅在社会主义阵营内获得广泛的认同,而且在西方学院派美学那儿,这条认识论——方法论原则也得到一定程度上的认可。如在M·李普曼编的《当代美学》(1973)中,美国美学家M·C·比尔兹利在《二十世纪美学》中视马列主义为当代众美学流派之一,其基本见解完全谈不上对马克思美学思想有什么深入的研究,只是学术性地转述了以苏联学者为代表的传统马克思列宁主义美学家的观点,他说:“马克思与恩格斯创立的唯物辩证法早先只包含了一种美学的基本原则。后来的马克思主义理论家们在半个多世纪的时间里根据这一原则,发展了这种美学。”^③但是,这种迥然有别于传统美学的方法论能否有效构建出一个全新的美学体系呢?综观50年代后的苏联美学研究,这个任务并没有完成。在美学思想史、美学理论、现代美学思潮研究三个方面,苏联美学界似乎都只有一个预定的结论,一切非马克思主义的美学思想,不管是古代的还是现代的,之所以不科学,根本原因就在于方法论上的错误,反之,“由于有了辩证唯物主义和历史唯物主义,美学才可能对客观审美的本质、对审美意识和审美活动的实质,艺术的

① [苏]M. C. 卡冈主编:《马克思主义美学史》,北京大学出版社1987年版,第143页。

② [苏]M. C. 卡冈主编:《卡冈美学教程》,北京大学出版社1990年版,第39页。

③ [美]M. 李普曼编:《当代美学》,光明日报出版社1986年版,第9页。

发展规律和职能作出严格的科学解释”^①。可这仅仅是一种纯逻辑的推论。一个全新的美学体系并不意味着仅用一种新的方法去解释旧有的美学范畴,它应立足于新的生活世界概括出崭新的美学范畴,以此推动美学理论的发展。而且,作为一种哲学方法的辩证唯物主义与历史唯物主义,本身就应该是马克思学说的一个组成部分,如果承认马克思学说中包孕着美学意义,那么,上述方法本身就应该具有美学内涵。从任何思想体系中演绎出一种纯粹的抽象的方法,转而去观照此思想体系或其他的精神现象,终不免是一种阉割思想的文字游戏。倘若说苏联美学界在五六十年代一厢情愿地编造着所谓马克思主义美学的政治化范畴,如方法论原则、党性、阶级性、社会主义现实主义等,到了60年代末期,特别是70年代,围绕方法论、美学的研究对象等问题展开的讨论,则暗示着早先阐释马克思美学思想的原则的流产。当然,在特定的社会条件下,这一切都是无法明说的思想潜流。首先,曾被定于一尊的列宁的反映论原则仅被视为最高的一般哲学原则,具体分析美学现象的种种方法——实际上是被改头换面的西方现代人文思潮——竞相出现。“美学中方法论问题的发展不仅决定于它与哲学的相互作用,而且也决定于它与其他科学的日益扩大的联系,即学科之间的联系。人文科学与自然科学的蓬勃发展,其研究范围的扩大,导致这样的局面:除艺术学科、文艺学与语言学外,历史与辅助性历史学科,考古学与民族志学,心理学与生理学,数学与物理学,技术科学与一般性科学理论——符号学、信息论、控制论、系统论等等,都在一系列理论问题上跟美学有了毗连关系。”^② 1983年,苏联著名美学家M. Ф. 奥夫相尼科夫教授主编的《马克思列宁主义美学》一书清楚地反映出这种变化。该书除点缀性地强调列宁反映论为美学的一般方法论原则外,在具体阐述中,系统论、信息论、符号学、心理学术语比比皆是。应该看到,苏联美学界在方法论问题上的变化是与对美学的研究对象这个问题相关的。从20世纪三十年代到五六十年代,苏联美学界曾就美的本质问题进行过

① [苏]M. Ф. 奥夫相尼科夫:《美学思想史》,陕西人民出版社1986年版,第442页。

② [苏]M. C. 卡冈主编:《马克思主义美学史》,北京大学出版社1987年版,第146页。

旷日持久的讨论,隐蔽在各种观点下的潜在命题即:以艺术为中心的审美现象究竟有无特殊的本质属性,或者说,文学艺术的审美特征能否由哲学认识论原则加以界定。讨论的结果自然与早期仅把文学艺术作为阶级斗争的工具的观点有了较大改变。“与前些年不同,这个时期开始对艺术现象的本质与特点问题给予特别的注意。在这个意义上特别值得注意的是50~60年代展开的关于艺术对象的讨论。一些作者持这样的立场:艺术的特征跟艺术思维形式的特点——艺术形象有联系,另一些作者则认定:艺术思维形式取决于艺术家的认识对象。……这次讨论的结果是:大多数美学家都承认艺术有特殊的对象,而且它的特征在某种程度上跟人,跟人对世界、对周围现实的受社会制约的关系有关。”^① 仅从字面上索解这些话的确切意义是困难的,只有联系苏联美学界长期流行的阐释马克思美学思想的原则来看,上述变化才透出出强烈的解构作用。当然,苏联美学界中也有人率直提出了疑问:“在研究审美意识和它的这种形式,如艺术时,美学家始终如一地运用认识论态度,他就不可避免地遇到这一问题:在审美感知和审美体验中,在审美趣味和审美理想中,在艺术形象中,什么得到反映并且被认识呢?”^②

与正面阐释和构建马克思主义美学大厦相比较,苏联美学界对西方资产阶级美学,特别是对新马克思主义美学观的批判,自始至终都是一场严峻的政治较量,二战之后长期存在的冷战势态更加重了这种对峙的政治含义。如今,在冷战已告过去的情境中,回过头来重新审视这段时间内的美学较量,似乎更能看清马克思学说的美学底蕴。

在所有的美学争端中,最重要的命题显然是如何解释马克思在《1844年经济学哲学手稿》中提出的异化理论。从表面上看,异化理论与美学理论并无直接联系,但就马克思学说的性质方面看,马克思主义究竟是一种政治理论,还是一种包容人道主义的思想体系?由此推之,如果认定马克思学说仅仅是无产阶级革命的理论武器,那么,马克思学说中所包含的美学思想就同样具有为无产阶级革命目标充当手段的属

① [苏]M. C. 卡冈主编:《马克思主义美学史》,北京大学出版社1987年版,第150~151页。

② [苏]列·斯托洛维奇:《审美价值的本质》,中国社会科学出版社1984年版,第15页。

性,即文学艺术的党性原则;如果把马克思学说理解为欧洲文艺复兴以来人道主义思潮的特定阶段的表现,那么,马克思学说中所包含的美学思想就无法摆脱欧洲美学中的人本主义传统。一切争论概由此而起。青年马克思与老年马克思的区分,人道主义的马克思与经济决定论的马克思,以及苏联和东欧学者对此的反驳,莫不涉及异化问题,并由此牵涉到异化理论与美学的关系。因为从整个《手稿》看,中心问题是人的问题,就是研究人怎么成其为人,人又怎么被异化,变成了非人;以后人又怎么成为人。从美学方面看,视文学艺术为人学,视审美为人的自由自在的精神尺度是源远流长的传统,从《手稿》到《资本论》,马克思所设想的社会理想中确实存在上述美学成分。新马克思主义者之所以特别侧重从美学方面重新阐释马克思的学说,原因正在于此。新马克思主义者还据此指责苏联的社会主义模式之所以出现种种问题,就因为一场单纯的经济政治革命并不能解决人的异化问题,相反,如此的社会主义也会出现新的异化现象。所以,以法兰克福学派为中心的新马克思主义者在所有的论述中都把审美强化为一种人与社会的本体论尺度。对此,苏联学者的反驳一是千方百计地论证社会主义不存在异化现象(现在继续谈论这个话题已毫无意义),一是嘲讽新马克思主义者的“审美尺度”不过是席勒式的审美幻想。

客观地说,新马克思主义者对马克思美学思想的阐述,或者说他们从美学角度对马克思学说的重新理解与建构,的确对马克思学说的研究拓开了一条新路。就如何解决苏联模式的社会主义实践中暴露出的一系列问题而言,新马克思主义者强调社会主义革命应是一场包括文化、人的感觉等在内的总体革命,并把审美批判与建设有机地融合在社会革命之中,确实不无道理,但就如何完整、全面理解马克思学说方面来看,也就是说,如何在马克思学说诸组成部分——哲学、政治经济学、社会主义理论——中寻找一个共同的结构以及此结构赖以生成的始源;并由此说明马克思学说体系中包含着潜在的美学性质,这些同样没有为新马克思主义所注意。从逻辑上讲,形形色色的新马克思主义者或对马克思的思想发展作肢解性地理解,把马克思分为“青年马克思”和“老年马克思”,根本否定马克思学说发展过程中的统一性;或把马克

思学说中的哲学、政治经济学、社会主义理论与美学思想对立起来,完全无视一个伟大的思想体系本应具有的内在此结构统一性。如此,新马克思主义者对马克思美学思想的研究,或者说,他们对马克思学说中美学成分的高扬是以贬低甚至否定其他成分为基础的,苏联模式的社会主义实践中存在的诸多问题成为新马克思主义者否定马克思学说所具有的社会实践性的现实动因。“从科学到乌托邦”的提法可说深刻地暴露出新马克思主义者的文化立场。在新马克思主义者眼里,社会主义运动对世界历史的经济、政治变革之所以没有获得理想的成功,是因为正统的马克思主义者们过于相信马克思学说是一个完备的科学体系,过于相信经济、政治领域内的革命实效。而在事实上,历史发展的每一个阶段都有模糊不清的、没有实现、也无法实现的可能性——社会理想的乌托邦,如此,社会主义革命才能摆脱实证科学的机械进化论色彩,不致造成“革命想像的营养不良”,“革命运动精神上贫困化”。一句话,从社会进化观倒退为朦胧的、思辨的精神乌托邦,既是新马克思主义者消弭苏联模式社会主义实践中种种弊端的一种理论设想,也是他们修正社会主义概念的一个基点。在此视界中,传统马克思主义从经济、政治角度描绘的社会主义特征几乎失去了全部意义。从经济方面看,马尔库塞就提出:工业社会中超出马克思设想的技术进步,创造了越来越完备的机械化、自动化,改变了劳动的性质。马克思写《资本论》时,劳动给人肉体上、精神上带来极大痛苦,现在情况变了,资本主义世界依靠技术进步虽无法缩短无产阶级和资产阶级间的收入差距,但毕竟为两者创造出一个共享的文明生活方式。这种状况从根本上改变了劳动者的意识和态度,使工人阶级被融合进了资本主义制度。从政治方面看,资本主义世界中的技术进步实际上瓦解了以经济解放为基础的阶级革命的可能性,而社会主义世界中,“社会主义社会的机构和制度,即使在最民主的形式下,也决不能解决一般与特殊之间、人与自然之间、个人与个人之间的一切冲突。社会主义并没有也不能把爱从死

解放出来”^①。如此,新马克思主义者自然放弃了或者说放逐了马克思学说中所有与经济、政治相关联的实践性要素,他们所理解的马克思学说,更准确地说,他们重新构建的马克思学说多少是莫名其妙地只剩下美学的要素。“在悲惨的现实只能通过激烈的政治实践来加以变革的情况下,从事美学研究是需要辩解一下的。这样来从事美学研究,即退却到一个虚构的世界,现有环境只能在一个想像的领域加以变革和克服,其中必然包含令人绝望的因素,否认这一点是愚蠢的。但是,这种纯意识形态性的艺术概念,正在日益强烈地受到怀疑。看来艺术作为艺术,表现了一种真实,一种经验,一种必然,这些虽然不属于激烈实践的范围,但却是革命的重要部分。”^② 马尔库塞的这些话清楚表明,新马克思主义者是从美学方面重新阐释马克思的学说,而不是解释马克思学说中的美学见解。

总而言之,以法兰克福学派集中体现出来的审美哲学的确全然不同于以苏联为中心的传统的马克思主义学派。前者在否定经济、政治实践的基础上高扬精神领域内的批判呐喊,并由此界定出艺术自律,艺术使人解放自身的功能;后者则强调艺术,作为意识形态,必属于某一经济基础,其最终目的须服从特定的经济、政治实践。如果单从哲学理论角度分析,上述两种学派实在是相去甚远,甚至针锋相对。但都自我标榜为正确阐释马克思学说的两派都从逻辑上破坏了马克思学说的完整结构,或把美学沦为附庸,或把美学强化为根本。上述偏差的形成,或者说两种解说马克思学说的不同方向,实质上源于一个共同的文化背景,一个共同的文化命题,即以资本主义生产方式为标志的现代化历程究竟是人类文明发展的一个丰硕成果,抑或是一场灾难?也正是在这个问题上,对马克思美学思想研究史的研究,方显示出巨大的现实意义。

(作者工作单位:湖北大学人文学院)

① [德]马尔库塞:《美学方面》,转引自《西方马克思主义美学文选》,漓江出版社1988年版,第297页。

② [德]马尔库塞:《美学方面》,转引自《西方马克思主义美学文选》,漓江出版社1988年版,第297页。