

中图分类号 :B83-0 文献标识码 :A 文章编号 :1004-8634(2006)06-0024-(13)

编者按 :中国现代学术的发生与西方学术的传播及影响密切相关 ,任何中国当代学术的深入研究与可持续发展 ,既离不开西方理论资源与中国本土文献资源 ,同时也更需要新的时代背景与学术语境中对两者进行重新梳理与再认识。本辑关于中国美学研究的这一组文章在这个意义上具有十分鲜明的学术价值。对中国美学学术研究与学科建设、马克思哲学美学意义重大 ,既是中国现代美学的母体之一 ,也是至今最具影响力的西方话语体系。在对马克思美学性质的认识上 ,学术界一直存在着“是科学 ,还是意识形态”的论争 ,并因此而不同程度地影响到马克思美学的深入与“细部”研究。阎国忠教授从中西马克思主义美学的一般比较出发 ,罢黜了“非此即彼”的“宏大叙事” ,指出中国马克思主义美学注重科学性 ,而西方马克思主义美学侧重意识形态性 ,并阐明了两者之间的互补关系 ,对重新认识马克思美学的基本性质提供了一条重要的新思路。汉代主流思潮一直被阐释为伦理文化 ,其美学研究中也一直存在着简单化倾向。刘成纪教授从中国农业文明的生活与精神背景出发 ,在对汉代天人同构论之内在环节与逻辑历程的“细读”基础上 ,深入挖掘出汉代哲学不重精神超越而偏重身体现实性的重要特点 ,指出天人互感和互动的主体基础在于人对自然的身体性想象 ,这不仅有助于我们重新认识汉末魏晋的感伤主义、及时行乐等思潮 ,同时也为理解两汉思想史提供了新的理论范畴与思想资源。审美而兼教化 ,是中国古典美学的一个基本特色 ,但在其起源与发生的具体层面上 ,这个问题并没有得到很好的研究。陈伟教授认为儒家美学强调社会生态的平衡和稳定 ,道家侧重自然生态的平衡和健康 ,对两者进行了有意义的比较 ,提出了对我们走可持续发展道路的启示意义。祁海文博士一破过于含糊与笼统的“先秦时期”说 ,通过对西周文化与春秋文化关系的梳理、美育思想产生的基本标准等方面的研究 ,指出中国古代美育观念的自觉始于西周初期这一更具体的历史时段与社会空间 ,相信其对于中国审美教育的起源问题研究 ,会带来积极的启示并起到某种推动作用。

作为科学与意识形态的美学 ——中西马克思主义美学的一般比较

阎国忠

(台州学院 艺术学院 ,浙江 台州 317000 ;北京大学 哲学系 ,北京 100871)

摘要 :马克思主义美学应该是科学 ,也是意识形态。但中国马克思主义美学注重美学的科学性 ,而忽略它的意识形态性 ,西方马克思主义美学则注重美学的批判和否定的功能 ,实际上即意识形态功能 ,而忽略它的科学性。中国马克思主义美学在学科建设上做出了贡献 ,但具有“学院化”的倾向 ,西方马克思主义美学深化了对资本主义的批判 ,但没有找到真正的哲学根基和逻辑归宿 ,作为一门科学没有形成整体的理论的力量。

关键词 :中国马克思主义美学 ;西方马克思主义美学 ;美学科学性 ;意识形态性

收稿日期 2006-09-15

作者简介 :阎国忠(1935-)男 ,河北昌黎人 ,台州学院艺术学院院长 ,北京大学哲学系教授 ,博士生导师 ,主要从事美学研究。

—

科学(Science)和意识形态(Ideology)在阐释上存在许多歧义^{[1] (P217-223, P422-427)} ,我们这里所根据的主要是马克思的有关指示。关于科学,马克思认为:真正的科学只有一种,就是历史科学,它既涉及到自然,也涉及到人类社会。^{[2] (P20)}这就是说,任何一种认识,只有把被认识的对象放在自然和社会交互作用的总过程中才可能是真实的,因此任何科学必须建立在历史的基础之上。此外,美国著名学者杜威在《人的问题》一书中表达了一个通行的说法:“科学是系统化了的的知识体系。”^{[3] (P172)}把这些理解综合起来,是否可以给科学这样的界定:以范畴、定理、公式、法则等反映人类自身及世界某一方面的本质和规律的知识体系。关于意识形态,在标志着历史唯物主义已走向成熟的《德意志意识形态》、《政治经济学批判序言》等著作中,马克思是这样表达的:建筑在一定经济基础之上,受经济和政治制度制约而又以政治为中介反作用于经济基础的意识形式。^①在这个意义上,科学与意识形态应该是相互关联又相互矛盾的概念。自然科学不属于意识形态,虽然它不免要受到它的影响,而只要这种影响存在着,自然科学的科学性就有局限。社会科学与人文科学是科学,又属于意识形态;作为科学,它应该超越阶级的局限,揭示和阐明客观、普遍的真理;而作为意识形态,它又必须维护本阶级的利益,不可能完全摆脱一己阶级的偏见。当然,迄今为止,阶级的存在是贯穿大部分世界历史的一个事实,真理就是在不断摆脱阶级偏见的过程中被认知的,任何阶级在它上升时期,特别在即将取得统治地位的时候,都会在一定程度上超越本阶级的局限,在某一领域或某一层面上获得对真理的认识,否则就不会有今日的社会进步和人类文明。但马克思主义,包括它的哲学、政治经济学、科学社会主义,与此不同,因为从本质上或从根本上讲,马克思主义作为意识形态是历史上最后一个阶级,也是最先进最革命的阶级——无产阶级的利益和理想的体现,而无产阶级的命运与世界历史的进程是完全一致的。无产阶级没有自己的私利,因为无产阶级只有在解放了全人类的条件下

才能解放自己。马克思主义是彻底摆脱了阶级局限的,是“放之四海而皆准的”普遍真理,但是,马克思主义不是僵死的教条,因为作为具体的学说,马克思主义也是历史的产物,不可能不打上时代的烙印。马克思主义只有在不断地阐释、丰富和发展中才能保持自己的科学性和生命力。

马克思主义美学同马克思主义哲学、政治经济学、科学社会主义一样,既是一种意识形态,又是一门科学。作为意识形态,它应该属于无产阶级世界观的一部分,应该充分表达无产阶级的愿望和情趣;作为科学,应该对人类审美活动的本质和规律做出最高最符合客观真理的概括和表达。不过,马克思主义美学与马克思主义哲学、政治经济学、科学社会主义还有所不同,唯物辩证法,生产力与生产关系、经济基础与上层建筑关系理论,资本主义必然灭亡、共产主义必然胜利的论断是在马克思主义经典作家那里已作了完整表述,之后又经过了长久历史检验的客观真理。马克思主义美学则不是,在马克思主义经典著作中并找不到有关美学的完整的论述,它的基本框架和主要观点是在对马克思的两部经济学手稿及其他一些著作的阐释中建构起来的,它的许多范畴、命题和论断都还在讨论和争论中。因此,无论是作为意识形态或作为科学马克思主义美学还都有待进一步探索和完善。

马克思主义美学作为一门独立的科学和意识形态,是在马克思的后继者梅林、卢森堡、普列汉诺夫等那里形成的,其后陆续出现了三种基本的形态:一种是前苏联的马克思主义美学,一种是西方马克思主义美学,再一种是中国马克思主义美学。^[4]前苏联的马克思主义美学,在西方学者中被称为正统的马克思主义美学,由于苏联和东欧社会主义国家的解体,以及随之形成的对斯大林主义的世界范围的批判,已经渐渐失去了影响。目前真正可以称作马克思主义美学的只有西方马克思主义美学和中国马克思主义美学。显然,这是在两种不同的历史背景、两种不同的学术传统、两种不同的现实需求的基础上形成的美学,它们在对美学的性质、目的、宗旨的理解及所采用的叙述模式上都有许多差别。这些差别总体上说就是:中国马克思主义美学,特别是20世纪80年代之后的中国马克思主义美学,更加注重科学性,而

比较忽略意识形态性,相反,西方马克思主义美学则更注重美学的否定、批判的功能,即意识形态功能,而比较轻视科学性。中国马克思主义美学注重对概念、范畴、命题以及它们之间关系的界定和梳理,对逻辑性、完整性、系统性的探求,对美学作为一门科学在社会精神生活中的先导地位和启蒙功能的张扬,西方马克思主义美学则注重它的政治性质和潜能,对资本主义意识形态和整个资本主义世界的颠覆作用。中国马克思主义美学和西方马克思主义美学的这种差别在一定程度上正好形成相反相成的互补的关系。

二

之所以如此,就中国马克思主义美学来说,是由于:第一,美学作为一门科学和意识形态是从西方引进来的,因此一直存在着与中国传统文化,特别是诗论、画论等相互融合的问题,也就是美学的中国化问题。而所谓融合,实际上就是按照西方美学的观念和方法将中国的传统美学资源加以梳理和整合,使之具有科学的、现代的形式。第二,在长期的革命战争年代,马克思主义美学的意识形态功能始终受到突出的强调,但资产阶级启蒙依然是中国面临的基本课题,因此,进入社会主义阶段后,思想文化建设及审美教育遂提到日程上来,而这样就需要有一个能够与之相适应的,也就是能够对社会主义条件下的审美活动的特征、规律和功能作出科学的说明的美学。第三,在中国马克思主义看来,马克思、恩格斯已经为科学美学的建设提供了基本的原则和框架,美学所面对的问题不是对马克思主义本身提出质疑,乃至改造,而是深入发掘它的内涵,阐明它的蕴意,通过整合使之系统化,和赋予它以现代性的叙述形式。就西方马克思主义美学来说,是由于:第一,从鲍姆伽敦出版《美学》一书算起,西方美学已有二百多年的历史,形成了多种经典性的叙述模式,其中许多到现在还具有生命力和影响力。这是无须经过任何观念和话语的转换就可以加以利用的理论资源。第二,西方马克思主义美学面对的是第一次和第二次世界大战之后的资本主义世界,是高度繁荣和全面异化的世界。美学的任务不再是科学和民主的启蒙,而是对启蒙的反思,是对资本主义

彻底的批判和否定。第三,西方马克思主义美学虽然在许多情况下也以马克思经典作家的理论作为出发点,但是,在他们看来,其中一些基本观点已经过时,需要扬弃,另一些观点则需要借鉴其他的理论予以改造。重要的不是马克思经典作家作出的任何判断,而是他们那不与现实妥协的彻底的革命精神。

中国第一代马克思主义者是与中国革命一起成长起来的。在中国革命的前20多年,马克思主义哲学、政治经济学、科学社会主义得到了广泛传播,马克思主义文艺学(正确地说,是文艺政治学)也得到了充分张扬,但是真正意义上的马克思主义美学则基本上不存在,直到20世纪40年代,蔡仪出版了第一部美学著作《新美学》,美学才成为中国马克思主义者热切关注的一个领域。《新美学》试图做的是建立一种称得上是科学的美学,在美学学科形态、架构、叙述方法上为中国马克思主义美学开了先河,提供了范例。进入20世纪60年代,一场全国范围的批判资产阶级唯心主义的运动把美学推向了意识形态斗争的前沿,蔡仪受命首先发起对朱光潜美学的批判。但是随着朱光潜的反击,运动很快就转变成围绕美的本质——美的哲学基础问题的学术讨论。朱光潜在讨论中先后以马克思主义能动的反映论、意识形态论、艺术生产论为据改造和完善了自己的主客观统一说,李泽厚将唯物主义实践论引进美学中来,提出美是自然性和社会性的统一观点;吕荧、高尔泰更越出唯物主义反映论之外,提出美是主观观念,美即美感的主张。美学在学术派别意义上,而不是意识形态意义上分成了四大派。当然,美学领域依然处在浓重的意识形态的背景中,这种情况到20世纪80年代才有了明显的改变。一个重要的事实是,朱光潜的美学,以及一直被人忽略了的宗白华的美学受到了学术界的更多的关注,另一个重要事实是,蔡仪的美学渐渐退居到边缘的位置。而更具有说服力的是李泽厚在转向康德之后,对马克思、恩格斯、列宁、毛泽东、普列汉诺夫的反映论美学公开地提出了批评。认为强调美学的意识形态性,以及美学的批判功能、革命功能的时代已经过去了,美学的使命应该是建设,是“文化心理结构”的塑造。他并且提出要把美学发展成为像自然科学那样用数学方程来计量和演

算的科学。这样,马克思主义美学作为一种意识形态被淡化了,而由于这个原因,虽在一定意义上走向了科学,但始终步履蹒跚地走在远离现实的虚空中。

西方马克思主义美学最早可以追溯到卢卡奇。卢卡奇的美学生涯从20世纪初就开始了,不过他的代表性著作《美学》是60年代才面世的。和蔡仪一样,卢卡奇也试图从唯物主义反映论角度阐释审美现象,但是他理解的反映论是本体论意义上的,而不是认识论意义上的。后来他更进一步从意识形态性角度强调了艺术与科学的不同。艺术作为意识形态的对象是人,是“同世界和环境打交道时塑造着自我的人”,艺术是对人格化的有意识的设定,肩负着在社会的“合类性”要求与个性的发展之间的“意识形态的指路牌”的职能。^[5 I P576-577]如果说卢卡奇还是从科学的角度论证审美—艺术的意识形态性,是一种纯学术的讨论,那么这种被称为“传统理论”的表达方式,从法兰克福学派的创始人霍克海默开始,便实现了向“批判理论”的转向。在霍克海默看来,“真正的理论更多的是批判性的,而不是肯定性的”^[6 I P229];马克思主义就是“批判理论”,这种“批判理论”与“传统理论”的区别在于:它的对象不是外在于主体的所谓“事实”,而就是包含主体在内的社会本身,它的任务不是“借助尽可能中立的范畴、即为既存生活方式所必须的范畴去证明和分类”,而是为了“防止在现存社会组织慢慢灌输给它的成员的观点和行为中迷失方向”,对现存的一切进行“无情的批判”。^[6 I P220-250]霍克海默认为,美学就是一种批判理论。美学的任务不应是通过对传统命题的梳理和阐释重新确立某种“普遍性的标准”,而是从审美—艺术中去探求能够和现实的“不公正的社会”相抗衡的东西。现代社会不存在一个可以接受并加以指导的阶级,所以,审美—艺术应当成为批判的主体,因为在审美—艺术活动中,人可以不顾及社会的价值取向,并摆脱作为社会成员的职责,直接表达自己的个性和特色;“反抗的要素内在地存在于最超然的艺术中”。^[6 I P259]霍克海默的批判理论成为法兰克福派的共同的纲领,弗罗姆、本雅明、阿多诺、马尔库塞等都从不同角度作了呼应。特别是马尔库塞,他把批判理论完整地贯彻到他的美学中,称之

为“批判的美学”。马尔库塞没有接受马克思关于经济基础与上层建筑的理论,因此否认艺术从属于代表一定阶级利益的政治,但是他仍然肯定了艺术的意识形态性。在他看来,“艺术的根本潜力就在于它具有意识形态性质”,这种意识形态性,不是“虚假意识”,而是“以抽象形式表现出的对真理的意识和表象”^[6 I P216],它植根于艺术的自律,即审美之维——审美形式,“艺术通过让物化了的世界讲话、唱歌、甚或起舞,来同物化斗争”^[6 I P257],因此艺术虽然不能现实地满足人们对自由的期盼,但艺术毕竟是“所有革命的终极目标:个体的自由和幸福”的一种“承诺”。^[6 I P238]但是,包括马尔库塞在内,法兰克福派在使用意识形态概念时并不严谨,常常把它与资产阶级统治联系起来,将美学理解为超离意识形态的东西,对于这一点,英国马克思主义者特里·伊格尔顿不客气地批评它是“左派道德主义而不是历史唯物主义”。^[7 I P8]在特里·伊格尔顿看来,美学作为一种意识形态一方面与现代阶级社会的主流意识形态密不可分,另一方面对主流意识形态又提出了异常强有力的挑战,这是不能也不应回避的现实。对于马克思主义者来讲,重要的恰恰就是“在美学范畴内找到一条通向欧州思想某些中心问题的道路”,“弄清更大范围的社会、政治、伦理问题”^[7 I P1],充分激发和张扬它的意识形态功能。至于结构主义马克思主义者阿尔都塞,当他将意识形态表述为“一切社会总体的有机组成部分”,“人类世界的一个客体,是人类世界本身”的时候^[8 I P202-203],可以说是回到了马克思,而当他将意识形态与科学对立起来,认为在马克思本人的思想发展中有一个“认识论的断裂”的时候,显然又离开了马克思。

三

中国马克思主义者由于更为关注作为科学美学自身的建设,因此对马克思提出的一些具有肯定性意义的概念和命题做了深入地开掘,对西方和中国美学的历史发展做了系统地梳理,对美学本身的基本范畴和框架进行了多角度、多层面地论证,从而在当代学术领域为马克思主义美学确立了一个显要的地位。

中国马克思主义者相信,马克思虽然没有按他预想的写出一部系统的美学著作,但是相信马克思在不同著作和不同语境中所表达的观念有着内在的统一性,相信马克思的论断与历史上曾经存在的美学传统有着内在的逻辑的联系;同时相信马克思的这些观念是建立在辩证唯物主义和历史唯物主义基础之上的,因而与历史上的任何一种美学有着本质的区别。基于这样的信念,中国马克思主义者对马克思讲的“人的本质的对象化”、“人化了的自然界”、“劳动创造了美”、“按照美的规律造型”、“艺术是一种把握世界的方式”、“艺术是一种特殊的”生产等进行了深入地开掘和阐发,并在此基础上形成了多种框架和叙述模式。众所周知,在蔡仪的美学中,起着主要支撑作用的,一个就是“反映”,另一个是“美的规律”。所谓“反映”实际上是对“把握世界的方式”的一种哲学式的表达。在蔡仪看来,所谓美感就是一种反映,它的对象就是外在的事物的美,也就是事物的“种类型”,即“典型”,而“典型”的规律就是“美的规律”,这就是马克思主义美学与历史上所有的唯心主义美学的根本区别。“人化了的自然界”,是马克思在讲人的感觉或感觉的人类性是以自然界的相应改变为前提时用的一个短语,在李泽厚那里则成了全部实践美学的出发点和核心。“人化了的自然”被阐释为“自然的人化”与“人的自然化”,以及“内在的自然化”与“外在的自然化”两者的统一。这样,美学上一直困惑人们的主观与客观之间的对立问题,至少在物质实践层面上被消解了。朱光潜先后对“反映”、“意识形态”、“生产”概念做了自己的解释,认为从生产的角度来解释艺术,强调艺术与生产的同一性,使美是主客观统一的命题奠立在生产概念之上,是美学史上的一个根本性的变革。艺术是生产这个命题因而在中国马克思主义美学中第一次得到了认同和张扬。蒋孔阳在对“人的本质对象化”的理解上与李泽厚有分歧,认为对象化应该包括感性、情感在内,而不仅仅是生产实践,这个理解既纠正了人们对马克思原话的曲解,又使他从狭隘的实践观点中游离出来,形成了以美是“多层累的突创”为核心命题的独特的美学。刘纲纪的美学是以劳动—物质生产实践这个概念为全部立论的依据的。他不仅以此解释了审美和

艺术的起源,艺术的本质、特性和规律,而且确证了艺术对于人类自由和解放的无可替代的意义。他的美学作为一种马克思主义美学文本应该说是最彻底和最完整的。总之,对马克思的有关命题进行深入阐发,并使之形成一个相对完整的显体系,是中国马克思主义者一直为之奋斗的目标之一,这方面的贡献是不容忽视的。

为了建构科学的马克思主义美学,中国马克思主义者需要从人类已有的美学遗产中获得营养。因此,从蔡仪开始,李泽厚、刘纲纪、朱光潜、蒋孔阳等都非常重视对中国和西方美学资源的梳理。除了蔡仪外,他们都有美学史方面的专著。即便是蔡仪,在他的《新美学》中,对西方,包括前苏联的美学也都有较系统的评论。中国马克思主义者对历史上的各种美学理论一般都采取了“批判地继承”的态度,主要是继承,为了继承那些真正合理的东西才去批判。批判主要是出于丰富和发展马克思主义美学的学术上的需要,而不是意识形态的需要。因为,在中国马克思主义看来,美学的发展有自己内在的逻辑,意识形态的不同并不能割断美学的伟大传统。朱光潜在撰写《西方美学史》时,明确地申明他是从马克思有关经济基础和上层建筑的理论出发的,但是,他并没有因此漠视或贬低柏拉图、康德、克罗齐,他的美学直到晚年依然保留了他们,特别是克罗齐的影子。同样,李泽厚对于康德,刘纲纪对于黑格尔,蒋孔阳对于狄德罗,也都倾心做了研究,实际上成了他们美学的主要支撑之一。中国马克思主义者在美学史研究上所做的就是:第一,以马克思主义基本原理为依据,对西方学者已经定论的结论重新予以审视和批评,对西方美学,从古代希腊到马克思主义,到现代和后现代,梳理出一条内在的逻辑线索;第二,对在长达数千年中积累起来的中国古典美学资源进行进一步的挖掘和整合,使之与现代审美和艺术实践结合起来,并融入马克思主义美学中来,成为它的有机的组成;第三,尝试着寻找一条将中国古典美学与西方美学融合起来的途径,并探索建立一种真正哲学意义上的、超越时代和地域的局限的、能反映整个人类共同审美活动规律的普泛的美学的可能性。中国马克思主义者把历史上存在的各种美学都看成是自己必须重视和利用的资源,特别是对于启蒙运动和德国古典

美学怀有非常浓厚的兴趣。中国马克思主义者始终把启蒙主义当作自己的旗帜,伸张理性,崇尚科学,关注教育,对人类未来持乐观的态度,同时对20世纪兴起的非理性思潮并没有拒绝和否定。

中国马克思主义美学是建设和发展中的美学,这一点在中国马克思主义者中是取得共识的。因此,从美学的哲学基础、学科定位,方法论到美、美感、艺术这些美学基本问题、美学的各种范畴、审美教育等等都是他们热切关注和反复讨论的问题。关于美学的哲学基础,20世纪60年代,有唯物主义认识论与历史唯物主义之争,有反映论与意识形态论之争;80年代之后,又有人类学本体论与实践本体论之争。实践本体论(或工具本体论)逐渐得到了大多数学者的认同。关于美学学科定位,美学与哲学、艺术学的关系一直是有争议的问题。20世纪90年代后,美学作为美学哲学的分支,与文艺学应属于不同的学科,这一点在多数马克思主义者中也已经有了共识。关于美学方法论,美学无疑不能超离历史和辩证的方法,但是由于研究的对象不同,是不是与哲学有所区别?作为人文学科,美学是否需要借鉴体验和反思的方法?这个问题已经被尖锐地提出。^[9]关于美学基本问题,20世纪中期美学大讨论中,围绕所谓美的本质的讨论,实际上形成了多种回答。对于蔡仪和李泽厚来讲,就是美的存在与美感的关系问题,对于朱光潜来讲就是美的表象(物乙)与情趣的关系问题。90年代之后,有的学者提出应以人与自然的关系作为美学的基本问题。^[10]关于美学范畴,因为涉及到中国古典美学中的“意境”、“兴味”、“神韵”等,涉及到现代美学中业已形成的“荒诞”等,如何在传统的范畴体系基础上重新加以整合,是个比较复杂的问题,正日益受到人们更多的关注。中国马克思主义美学重视审美教育的功能。对从孔子到蔡元培,从柏拉图到席勒的中国和西方美学的有关论述都做过系统地整理和研究。如何将它们奠立在马克思主义有关人的本质和人的全面发展理论的基础上,从而赋予它们以现代意义,是中国马克思主义美学讨论的重心。无疑,所有这些都充分体现了中国马克思主义者对马克思主义美学的深刻性和完整性的历史性要求。可以说,通过半个多世纪的努力,马克思主义美学作为一门独立的学科在当代科学体系中的地

位已基本得到确立,美学不仅作为一种理论形态,而且作为一种方法论正逐步渗透到人们物质和精神生活的各个领域,形成了诸如文艺美学、技术美学、生态美学等众多的分支学科。

四

与此不同,西方马克思主义者更多地强调美学的社会和文化批判功能,从这一点出发,对唯物主义辩证法和马克思提出的一些相关概念和命题进行了重新阐释和改造,同时,对西方古典美学,主要是黑格尔、弗洛伊德和存在主义美学中那些被认为有生命力的东西做了必要的借鉴,在此基础上对审美活动中异在性、否定性的机制做了广泛地开掘,为马克思主义美学的建设创造了一个全新的境界。

从卢卡奇开始,西方马克思主义者就坚信,马克思没有为我们留下一部系统的美学,将马克思有关概念和命题综合起来并不能构成真正的美学系统,美学必须在革命实践中,通过对资本主义社会和意识形态的批判建构起来,而它的前提是在哲学上重新阐释唯物主义辩证法,实现由正统马克思主义向真正马克思主义的转变。卢卡奇早在维也纳期间,就明确提出马克思主义美学必须建立在辩证唯物主义基础之上^{[11] (P35)},辩证唯物主义的核心就是以人的主体性——人作为主体与客体辩证统一为核心的总体性原则;后来,卢卡奇通过对审美特性的讨论,从总体性逻辑地走向了“社会存在本体论”,于是,与美学相关的一些范畴——反映、劳动、意识形态、异化等都被纳入了本体论的框架之内,因为在他看来,所谓范畴“实际上就是‘存在形式、存在规定’,是相对完整的现实的和运动着的复合体的构成要素”。他认为,反映,是任何生物存在的前提,对于人类来说,也是由低级向高级阶段发展的前提。人类的全部文明,从日常生活、巫术、原始宗教,到现代的艺术和科学,就是一部反映在形式和内容上的不断更新的历史。劳动;“是人自己创造自己的手段”,是“每一社会实践,每一积极的社会行为的模式”;“只有从劳动这种模式出发,才能把艺术理解为社会的(意识形态的)实践”。劳动与后来更为发展的社会实践具有共同的本体论基础,这

就是:目的论设定及其所发动的被设定的因果链。^[5 I P50-51]意识形态,既不能抽象地理解为“在经济基础上必然形成的思想上层建筑”,也不能抽象地归结为“个人的任意的思想构造物”,意识形态就其本体论本质而言,乃是一种社会职能,“是克服社会矛盾冲突的手段”;“它的产生和传播是阶级社会的普遍标志”。^[5 I P487, P600, P488, P496]在艺术中“始终在发挥支配作用的那些因素,必然恰恰就是意识形态的东西,必然就是克服社会冲突的因素”,也就是“对人们最深切地思考着的问题作出一定的回答”。^[5 I P591]卢卡奇是在尚未接触马克思的异化理论的情况下注意到异化(物化)问题的,而且许多结论都接近于马克思。在《社会存在本体论》中,更把异化放在人类历史总过程中深入地分析了它的本质特征、表现形态及社会根源。在他看来,异化不像某些资产阶级学者说的是主体与客体或个人与社会抽象的对立,而是伴随生产力和分工出现的个人才能与个性之间的冲突。卢卡奇认为,艺术作为一种社会实践与劳动在目的论设定、社会价值和功能上有区别,劳动对异化“漠不关心”,艺术则“总是不断地、内在地把矛头指向异化”。^[5 I P655]卢卡奇的总体性内在地包含着一种辩证法的否定精神,正是由于这一点,使他成为西方马克思主义美学的开拓者和奠基人。本雅明对现代资本主义文化和艺术的分析、批判同样渗透着这种否定精神。他对艺术生产力与生产关系的概念的讨论不仅丰富了马克思所做的论断,而且把批判理论提升到了历史唯物主义层面上,对于认识艺术技巧作为艺术生产力在艺术生产中的作用,以及艺术消费在艺术生产中的地位都具有重要的意义。马尔库塞的《理性与革命》的出版标志着整个西方马克思主义的一个重要转折:否定性不再被看作是唯物主义辩证法的功能或指向,而被看作是它的根本定性。在马尔库塞看来,马克思主义辩证法就是否定的辩证法,它“是一个总体,在这个总体中,在每一个概念中都包含着现存的东西的否定和毁灭”。^[12 I P362]其中也包括对主体自身的否定。马尔库塞质疑和批评了马克思和传统马克思主义美学的几个基本命题。集中在两个方面:一个是自然和自然美,一个是经济基础与上层建筑。在他看来,把“自然”概念纳入革命理论中,为它确立

一个应有的位置,是马克思《1844年经济学—哲学手稿》的重要贡献,但是马克思“关于对自然属人的占有的思想,保留了某些人的统治的‘自傲’的成分”。^[13 I P135, P140]他认为,自然也是主体,而且会对人的占有作出反抗,在这种情况下,自然与人的关系就是斗争。自然应该成为人的解放的一个领域。而对于自然或感性的解放来说,审美是个关键的维度,因为“审美的性质”与社会和自然中居支配地位的攻击性相反,是“非暴力的、非控制的”。^[13 I P146]同时,在他看来,在经济基础与上层建筑的框架内考察审美和艺术不可避免地会产生这样一种倾向,就是“把物质基础作为真正的现实存在”;“低估了非物质力量,尤其是个体的意识和潜意识的力量以及它们的政治功能”。^[13 I P208]并且,还会导致将艺术看成“根本上是依赖性的,只具有肯定意识形态功用的观念”,而忽视了艺术作为“对真理的意识和表象”;“具有对经济基础的超越关系”。^[13 I P216]他认为,美学应该阐明这样的真理:艺术“打碎了现存社会关系中物化了的客观性,并开启了崭新的经验层面”,同时;“它造就了具有反抗性的主体性的再生”。^[13 I P211]阿多诺的《否定辩证法》对辩证法的否定性做了全面系统的论证。在他看来,辩证法的核心概念是“非同一性”,即对于任何同一性、总体性、综合性、统一性的否定。这种否定,对于个人来说,就意味着自由,对于社会来说,就是“世界精神”的体现。阿多诺围绕对艺术本质、审美形式、真理性和自然美等概念的解读明白地表露了与卢卡奇的分歧。他认为,艺术的本质是双重的:一方面,割断了与经验现实和功能综合体(也就是社会)的关系,是自律的;另一方面,又跻身于这个综合体之中,是“他律”的。艺术之所以有生命,正因为它“以自然和人类不能言说的方式在言说”,而审美形式则是“艺术和经验生活之间划出一条质性的和对抗性的分界线”,是“改变经验存在的法则”——如果经验生活代表“压抑”,审美形式则代表“自由”。^[14 I P207]艺术的真理性与意识形态性是相互关联的两个方面,真理性的通过艺术家的“同一性”活动将自身同化为“非同一性”而显现出来的一种“气息”或“意蕴”,需要借助历史的哲学的反思来把握。任何对艺术的讨论都不可以漠视自然美;艺术实现了自然努

力追求但却未果的东西:它打开了自然的眼睛”;自然作为显现,则为忧郁、宁静以及你具有的东西提供表达方式”。^[14 I P97]自然美是“在普遍的同性的符咒之下物的非同一性的遗迹”(尚未被纳入同一性中的东西),它“再现了对那种兴许从未有过的非压制性条件的追忆过程”。^[14 I P108]“自然美的概念触动了一个很少被感觉到的伤口:人们把自然美同一种暴力联系在一起。这种由艺术作品用于去除自然因素而成为完全由人所做的纯粹的人工产品的暴力,使得艺术作品同表面上不是由人所做的自然对立起来”。^[14 I P91]

西方马克思主义者,没有系统的美学史方面的著作,因为至少是他们中间的多数并没有把自己的美学看成是旧的美学史的延续,相反看作是它的否定和断裂。马尔库塞认为,艺术具有两面性:作为现存文化的一部分,是“肯定”的;作为现存现实的“异在”,是“否定”的,艺术的历史就是肯定和否定的“和谐化”。而古典美学,却把它纳入“美的理念”这个共同的标准内,因而认为艺术具有“妥协的、安定的和认识的功用”,可以达到“美”,并可以引向“真”,这种将“绝望变成升华,痛苦化为美丽”的美学,这种“十字架殉道的精神”;“现在已触犯了人性的条件”。^[13 I P196-197]阿多诺认为,传统美学越来越遭到人们的漠视和厌弃,原因是它远远落后于艺术的发展和变化。“它不能从理论上弄清艺术目前的情景到底有何意义,该情景是怎样的”;它所采取的是“狭隘的思想史方法”,这种方法所做的就是“把新的事物还原成某种旧的和熟悉的东西”。^[15]但是,他们又认为,美学如果要复兴,旧的美学范畴和对“有用性”的追求应该是一个必要的前提,因此对于美学史上重要的思想和观念还是给予了极大的关注,其中特别是黑格尔、弗洛伊德和存在主义美学。当然,他们的出发点是为重新阐释或改造马克思与传统马克思主义美学寻找根据,而不是追溯某种理论或学术的历史踪迹。早期西方马克思主义者卢卡奇、柯尔施及后来法兰克福派的马尔库塞,比较强调作为马克思主义理论来源的黑格尔哲学的意义。他们在黑格尔美学中主要汲取了以下几点:第一,以“具体的总体”为核心概念,以历史与逻辑相统一为基本特征的辩证法;第二,对作为社会存在本体的“绝对理念”,即“实体—主

体”的假设;第三,将人的本质归之为劳动,以及人的异化问题的提出;第四,对内容与形式、本质与现象、一般与个别关系的辩证理解,及对形式主义的批判;第五,人道主义精神与艺术在反异化中的肯定性价值。弗罗姆和后期的马尔库塞均被称为弗洛伊德式的马克思主义者,但是他们对弗洛伊德和精神分析学的理解存在着许多分歧。在弗罗姆看来,弗洛伊德之所以重要,在于他的有关本能、欲望、需求、冲动的心理学理论可以补足马克思在解释经济基础向意识形态转化问题上的阙失。以将弗洛伊德和马克思“综合”起来为出发点,弗罗姆对人的本性、需要、生存方式提出了自己的解释,提出了“社会性格”、“社会无意识”、“社会自恋”这些富有创意的概念,同时围绕“爱”深入阐发了一种有别于弗洛伊德的社会批判理论和精神哲学。在马尔库塞看来,弗洛伊德的精神分析“是一种彻底的批判理论”,但是,弗洛伊德在将文明与爱欲对立起来的时候出现了一个偏差,就是未能将源于生物根源的压抑和源于社会历史根源的压抑区别开来,因而否认建立任何非压抑文明的可能性。有鉴于此,马尔库塞在“压抑”和“现实原则”之外提出了“额外压抑”与“操作原则”两个概念,详尽地阐发了所谓爱欲解放论,从而把批判的锋芒直接指向现代资本主义。同时,与弗罗姆不同,马尔库塞没有将爱欲论的讨论引向伦理学,而是引向了美学。他认为,美学,作为对“依然从属于本我,保存着前历史的记忆”的幻觉、幻想、想象的认识功能的分析,它的形式背后乃是“美感与理性的被压抑的和谐”;“对统治逻辑组织生活的持久抗议”和“对操作原则的批判”。^[16 I P110-117]阿多诺没有将黑格尔、弗洛伊德或其他人的理论当作自己的出发点,但他从否定辩证法和“星座”理论出发,广泛汲取了康德、席勒、尼采、黑格尔、弗洛伊德以及本雅明等美学中某些因素,深入分析了主体和客体、理念和物质、内容和形式、模仿和表现、真理性和意识形态、观念和技术、美(和谐)和丑(不和谐)、审美的功利性和非功利性等之间相互对立又相互依存的辩证关系,并把所有这些范畴和概念都放在否定性的历史过程中,从而为作为社会的“异在物”的现代艺术的“质性魅力”进行了有力的辩护。从卢卡奇的拒斥,到马尔库塞的有限度的接受,再到萨

特、列斐伏尔的皈依,西方马克思主义者在对待存在主义美学的态度上明显有个转变过程。弗洛伊德的精神分析学无疑充当了它的中介。萨特作为存在主义马克思主义的主要代表,以马克思主义历史—实践的理论改造了存在主义,发展了以“人的存在的特殊性”为核心内容,以“自由”为基本出发点的人本主义哲学。在他看来,“存在先于本质”是人区别于动物的基本特征,人的本质是人自己选择和创造的,所以对于人来说,自由是先于其本质的存在。而审美活动之所以重要就在于它是自由的创造,在于它通过想象发现和造就了美,实现了人的价值。

阿多诺在感叹传统美学已经“废退”的同时,呼吁在现代艺术实践的基础上,对传统美学的范畴或概念进行反思,从而创立一种“历史哲学的艺术理论”。^[15]特里·伊格尔顿认为现代美学的重要性在于与主流意识形态的建构,与人类主体性的新形式密切相关,在于对主流意识形态提出了异常强有力的挑战,美学有责任为人们提供一种属于“非异化认知模式的范式”。^[7]这两句话很有代表性,我们可以把前一句看成是西方马克思主义美学的立足点,把后一句看成是他们的出发点。西方马克思主义者不是要建构一种新的肯定性的规范的美学,而是要在美学中寻找那些针对现代资本主义意识形态的否定性的、反叛性的、颠覆性的因素或契机。在卢卡奇的美学中,我们可以很清楚地看到,它是如何围绕“模仿”这个概念展开,又是如何将模仿与反拜物化的问题联系起来的。他在交代了模仿的本体论基础——“模仿是反映向实践的直接转化”之后,详细论述了模仿—审美反映从巫术中自发地生成,模仿—审美反映的具世性——艺术自身世界的历程,模仿—审美反映中主观的外化及其回复,艺术作品自身的世界、同质媒介与“人的整体”,艺术的接受及所谓陶冶问题,随之便从四个方面论证了模仿—审美反映内在地反拜物化的倾向:第一,艺术描绘的不是被拜物化的自然,而是“与其处于‘自然’关系中的人的‘自然’”。在拜物化的自然环境中(甚至在先锋派艺术中),时间、空间是被分割开的,自然不是作为生动和多样的整体呈现出来,但是,在真正的艺术中,时间和空间的统一性,自然的“自然性”却是必不可少的前提;“各种同

质媒介必须顾及到使时间与空间的分化不再变为拜物化的分离”。^[17]第二,在艺术中既包含了事物的正确的规定性,又体现了它的不确定性,将事物还原为纯粹视觉、听觉或想象的形象,排除外在于此的部分,通过目的性的中断,赋予内在的东西以普遍性,按照拟人化的要求,写出世界与人的相关性。第三,在艺术中打破了日常生活和思维的拜物化,将自然环境与人的内心世界统一起来。它所描写的世界是在人与自然相互作用中生成的自然,是处在其内在发展一定阶段的世界,作为实体和内在的存在是辩证的统一在一起的。“艺术创造了人的‘自然的家乡’”。^[17]第四,在艺术中不存在因果性、必然性与偶然性的二律背反,因果性被赋予客观上应有的位置,同时又像现实本身一样,合理地处理那些“诗意的偶然性”,从而清除了由纯粹的因果性带来的“一切冷漠和虚伪”,“赋予它以接近生活的温暖”。^[17]与卢卡奇美学中的模仿相仿,马尔库塞美学中的形式(审美形式)同样是一个具有否定性指向的概念。所谓形式(审美形式)是“指把一种给定的内容(即现实的或历史的、个体的或社会的事实)变形为一个自足整体所得到的结果”。^[13]形式、自律和真理是相互关联的,它是“社会—历史现象,又超越了社会—历史的竞技场”,因而与“给定的东西”区别开来;同时,它“能打破现存现实的垄断性”,通过虚构“确定什么东西是实在的”,为人们提供一个“异在的世界”。艺术的使命,按照马尔库塞的说法,就是让人们去感受这样的世界,就是“在所有主体性和客体性的领域中重新解放感性、想象和理性”。^[13]就是借助审美形式的变换,倾覆着知觉和知性方式,控诉着既存的社会现实,展现着自由解放的图景”。^[13]马尔库塞预言,在一种历史条件下;“自由的形式不仅仅是自我决定或自我实现,它还是整个地球上维持、保护和团结生命这个总目标的确定和实现”,美学因而将成为一门“社会的政治科学”。^[13]萨特美学的核心概念是自由,在他看来,审美或艺术活动之所以重要就在于它使人发现、体认和意识到自身的自由。伊格尔顿在《审美意识形态》一书试图说明这样一个原理:美学是“肉体的话语”,美学的诞生是“肉体对理论专制的长期而无言的反叛的结果”,整个美学史是围绕肉体(感

性、直觉、欲望、兴趣、幻觉、想象)这个主题展开的。鲍姆加登把美学表述为“感性学”,即“与更加崇高的概念思想领域相比照的人类的全部知识和感觉领域”相关的学问^[7 I P1];18世纪英国经验主义者相信,肉体的感情中存在着审美的正确趣味和直觉;肉体不可能出现在将道德和感性对立起来的康德的美学里,但黑格尔的“理念”却将认识、道德和感性包容在一起,试图“使肉体倾向达到与普遍的理性原则自发一致的境地”,同时使理性“审美化”,从而成为“物质生活中的积极的变革力量”^[7 I P9-10];在叔本华那里,意志就是“我们内在地生活于其中的肉体”,表象就是“客体的肉体”,人类“不可克服的存在困境就骚动于体内”,美学依然是一种“绝对的拯救”,但“作为一种有关肉体的习语出现的审美如今却成了对肉体存在的逃避,无功利性曾希望能找到社会秩序的替代品,如今却成为历史的替代品”^[7 I P162-163];马克思、尼采、弗洛伊德的美学都是从肉体出发的,马克思看到,感性的异化就是感觉丰富性的单一化,感性的解放是人类解放的一个标志,而感性的解放只有首先废除私有制才有可能;尼采把肉体看作是“所有文化的根基”,把美学看成是“实用生理学”,认为人性本身就是艺术品,是一切崇高和美的根源;如果说尼采的权力使肉体“膨胀”,弗洛伊德则以欲望“掏空”了肉体,他认为,美起源于“性感情领域”;“美作为一种性欲冲动就存在于目的中”,艺术则是性欲的替代性的满足^[7 I P264];海德格尔仿佛回到了鲍姆加登,将视野转向具体的生活世界,在他看来,“美学作为一种独特、真实的自我参照的生命形式,与枯燥无味的日常琐事判然有别——难舍难分”;“作为一种世界的普遍存在,此在具有某种原生的、现象学意义上的美学内涵”^[7 I P305-306];本雅明、阿多诺是现代主义美学的代表,他们以否定的方式继承了激进的美学倾向,努力转向艺术的自律性;而到了后现代主义,“艺术成了逃避所有形式与轨迹、疑点或闪烁不定的差异的烛光,成了失败的滑动或极乐的眩晕”,因而“艺术反对它自身”,甚至“回到整个美学范畴的开端之前”^[7 I P375]。本雅明的美学是非总体性的、“星座”式的,各概念之间只有纵横交错或放射式的关系,没有中心和从属,但他所涉及的概念:艺术、自然、模仿、技术、生产、表现、真理

性、形式、美、丑、韵味、幻象、震撼等很少不是与肯定的美学相反,具有批判的否定指向的。

五

西方马克思主义者似乎没有注意到中国马克思主义美学,但是,他们在批判马克思和所谓正统的马克思主义美学或批判传统美学时,无疑关涉到中国马克思主义美学。在他们(主要是法兰克福派)看来,传统美学的一个重要特征就是从总体性原则(所以,卢卡奇的美学也包括在内)出发,“凭借某一哲学概念体系来理解艺术所遇到的基本困难”,因而总是抓住与艺术并不适合的“一般普遍性”不放^[15];马克思和正统马克思主义美学的弊病是“以单一的决定论的方式”看待整个社会^[7 I P337],仅仅“从占统治地位的生产关系出发去解释一件艺术作品的性质和真实性”;把艺术作品看作是以某种确定的方式表现着特定阶级的利益和世界观”^[13 I P203]。我们可以怀着宽容心理从积极方面理解西方马克思主义者的观点,但是,无论如何不能接受他们对正统马克思主义与非正统马克思主义,传统与现代美学的划分,以及对马克思主义美学和一般哲学美学的批评。无疑,中国马克思主义者是总体论者——不过,既不同于以主体性为核心的卢卡奇,也不同于建筑在个体概念上的萨特。世界,包括人和人化的自然界,在中国马克思主义美学看来,是不以人的意志为转移的、客观地联系在一起,其中任何事物都是既作为个体,又作为总体的一部分而存在并被认知的;美学作为哲学的一个分支,应该对审美和艺术现象的共同特征和普遍规律作出说明;“一般普遍性”(应该理解为事物本质和规律)是美学,也是任何一种科学得以成立的必要的前提。正是立足于这样的总体性原则,中国马克思主义美学把生产力与生产关系、经济基础与上层建筑关系的理论当作自己的基本的依据,科学地阐明了艺术对经济基础的依赖关系,艺术作为一种意识形态与其它意识形态,如哲学、宗教、道德的关系,以及艺术在整个社会机体和阶级斗争中的地位与作用,但是并没有因此走向所谓的“单一决定论”,因为,这里讲的是艺术总体,而不是具体的艺术现象,就一个时期、地域或个别的艺术作品来讲,它的成因、传播和社会效应,可

能是非常复杂的,需要做更为深入的分析。马克思对希腊神话和悲剧的分析应该说已经给我们提供了这样的范例(虽然马尔库塞对这个例子有不同看法)。中国马克思主义美学在解释具体的审美现象或艺术作品的时候,也常常借鉴其他心理学、社会学、艺术批评的方法,以保证解释的真实性和科学性。同时,正是立足于这种总体性原则,中国马克思主义美学不仅坚信艺术伴随经济和社会的发展而发展,坚信美学作为对审美和艺术“一般普遍性”的思考有自己内在的逻辑,而且以审美范畴为基本线索对美学遗产进行了认真的清理和整合,从而维护了美学几千年来伟大历史传统,并为马克思主义美学确立了一个应有的历史地位;正是立足于这种总体性原则,中国马克思主义美学确认马克思主义有自己的哲学本体论,对实践—自然人化—人的本质对象化进行了深入地开掘和讨论,将主体与客体、自然与艺术、本质与现象、内容与形式、感性与理性、知觉与想象、反映与创造等都置放在了矛盾统一的辩证的关系中,从而还给了美学一个完整的“总体”的概念,在马克思主义美学体系的探索上做了非常可贵的尝试。但是,西方马克思主义对传统美学和正统马克思主义美学的批评中,有一点是中国马克思主义美学必须汲取的,这就是“学院化”(academic nature)的倾向。主要表现在三个方面:首先是对社会现实和审美艺术实践的漠视。中国正处在由落后的农业社会向工业—信息社会转变的伟大时代,随着经济的迅猛发展,一方面,人们的物质和精神文化生活得到了改善,人与自然的关系,人与人的关系得到了相应调整,审美观念和情趣有了重大变化,艺术开始走出象牙之塔融入到日常生活中;另一方面,物质和精神生活领域的异化现象日趋严重,拜物教主义、利己主义、享乐主义,视生活为赌场,以邻居为沟壑的风气迅速蔓延,审美和艺术失去了以往那种高雅和庄严,在某种程度上甚至沦为“快餐”和兴奋剂。不用说,如此巨大的转折和巨大的动荡,给美学提出了一系列需要思考和解答的问题。但是,中国马克思主义美学对此不是漠然和无作为,就是依然抱着启蒙主义的情怀,以审美乌托邦相号召,以心理“积淀”为途径,进行所谓“文化—心理结构”的塑造。其次,在审美和艺术反思中缺少批判的否定的维度。

正如西方马克思主义者所强调的,马克思主义本质上是批判的和否定的。面对日益严重的异化,包括审美和艺术本身的异化,中国马克思主义美学很少有真正深入的研究。就生产劳动的异化来讲,在一个较长时期里,成为人们关注的不是异化给物质和精神生活带来的负面影响,而是“异化能否创造美”这样一个毫无理论内涵的理论问题。就审美和艺术的异化来讲,可以说,审美和艺术在中国马克思主义美学中一直扮演着“肯定性的”“救赎者”的角色,好像美学的存在就是为了替审美和艺术唱赞歌的,它的负面的东西从来没有成为讨论的话题。马克思讲,恶是历史的动力。就是说,恶包含着向对立面转化的因素,当恶迫使人们去批判它和否定它,并进行新的选择的时候,就成了推动历史前进的动力。在这个意义上,批判或否定不仅是美学的功能,而且是美学内在的定性和使命。再次,缺少对审美与艺术的具体风尚、思潮、流派和作品的关注。马克思主义的方法是“具体—抽象—具体”的方法。抽象的目的是回到具体,具体,特别是现实的具体,应该是理论的出发点。西方马克思主义者谈论最多的总是现代派的审美和艺术:小说、绘画、音乐、摄影、电影,总是现代主义的艺术:波德莱尔、DoHo 劳伦斯、乔伊斯、贝克特、卡夫卡、托马斯·曼、毕加索、勋伯格、瓦格纳、埃森斯坦等;中国马克思主义者却以更多的精力去界定一般审美和艺术的概念(当然,这是必要的),很少接触具体的,特别是当代的审美和艺术现象及艺术家。鲁迅、巴金、曹禺、齐白石、徐悲鸿、聂耳等,这些在中国曾经影响了整整一代人的审美和艺术情趣的大家,基本上没有成为中国马克思主义美学的话题。中国马克思主义美学的这种学院化倾向,如果套用马尔库塞的话,就是:第一,现实的距离,第二,批判的距离,第三,真实的距离(阿多诺认为,艺术真理寓于“特殊性”之中)。

即便不算早期的卢卡奇,西方马克思主义美学在中国马克思主义者中也早已不陌生了,虽然迄今系统的介绍还不多,真正深入的研究更是微乎其微。西方马克思主义美学对晚期资本主义异化现象,特别是对它的意识形态和文化的批判,对审美和艺术的政治功能的强调,以及在建设“非压抑性文明”、“新感性”方面的设想和追求都给

中国马克思主义者留下了深刻的印象。西方马克思主义美学是彻底摆脱了“学院化”的,但却走向了另一个极端,他们的美学,与其说是一门科学,毋宁说是一种批判的意识、角度或策略。从卢卡奇将艺术与科学看作是人类对象化活动的两种对立的形式,并将审美与艺术完全等同起来,西方马克思主义美学就陷入了一个理论的误区。弗罗姆、马尔库塞正是基于这样的观念,将无意识和性心理学引进到美学。阿多诺在讲美学是“对艺术经验的反思”的同时,虽然要求“保持着其突出的理论特质”^[15],但是他明确地拒绝了“将科学用作理解艺术的工具”的可能性。^[15]由于西方马克思主义者无意将美学建设成一门真正的科学,所以他们一直没有对美学的哲学基础做过完整的彻底的思考,没有对美学学科的对象、性质和意义做出合理的回答,更没有形成一种足以与“正统”马克思主义美学和传统美学相抗衡的前后一贯的方法论。作为马克思主义者,他们无疑同样试图将美学建立在马克思主义哲学基础之上,但是在回答现实问题的时候,往往被某种意识形态的因素所左右,游离甚至背离了马克思主义;为了弥补这种由于游离或背离所留下的纰漏,于是不得不借鉴黑格尔、弗洛伊德、存在主义以及其他的哲学,而正因如此,在马克思主义和其他哲学之间调和、折中和摇摆不定成为他们共同的学术品格和倾向^②。卢卡奇可以说是个真正意义上的马克思主义哲学家,他提出的以主客体同一性为基本特征的总体性,突出地强调了人的主体性,但是这个主体性随着无产阶级被整合到资本主义中而被消解了。卢卡奇的主体是无产阶级,是一种特定的普遍性,而在法兰克福派看来,真正意义上的主体恰恰是个体,是特殊性,因此他们提出了“否定的辩证法”,以“非同一性”取代了总体性,以“潜在的主体”取代了真实的主体;同时提出了“星座化”的理论,将总体性幻化为“象征性的总体性”——总体性仅仅是一种理念,并不占有对象,相反,“保持了对象的不可约简的异质性因素”;总体与个体的关系不再是整体与部分的关系,而是星座与星星的关系,是“伊甸园”式的组合,其中每个因素都象征性地从属于总体,又都以其特殊性而彼此照亮。法兰克福派这种理论的出发点是为审美和艺术摆脱资产阶级意识形态的支配寻找哲学

上的根据,但是这种将时间叠合到空间中,把整体拆散为碎片的做法本身就注定了这样的图谋的不可能。无中心、无历史、无指向的理论其实是一种悖论。法兰克福派的美学与其说是美学,不如说是反美学。它是美学,但是它谈论的仅仅是艺术中那些据说可以与遥远的记忆联系起来的,因而可以与工具化的现实相抗衡的特殊的因子:肉体、感性、爱欲、模仿、想象、形式、表现;它是美学,但是它消解了美学的所有中心范畴:整体、美、美感、和谐、趣味、意象,拒绝对美学做任何系统的理论的建构;它是美学,但常常将想象与逻辑对立起来,采取了科学理应回避的所指与能指相分离的寓言、象征这种“魔术般”的表达方式。法兰克福派的美学是以政治为出发点的,虽然他们拒绝承认艺术作为意识形态对经济的依赖关系和对政治的从属性质。他们的全部努力似乎均旨在使审美和艺术成为自然的“同谋者”,以便与工具化的社会相抗衡。后来的西方马克思主义美学,尽管从对法兰克福派美学的反思中重新接纳了总体性这个概念,但是依然否认美学成为科学的可能性,依然让艺术承担本不应由它承担的现实的叛逆者的使命。显然,如果艺术(西方马克思主义只谈论艺术的审美问题,因此审美和艺术一样被看成为意识形态,其实,渗透在包括科学在内的日常生活中的审美并不具有意识形态性质)能够影响政治,乃至经济,那是因为艺术在社会肌体中扮演着意识形态的角色,而不仅仅是因为具有肉体、感性、爱欲、模仿、想象、形式、表现这些特殊的机制或因素。但是,奇怪的是,他们是那么热中于非压抑性的、异在的自然,却没有在美学中给自然美以与之相当的重要地位。阿多诺曾讲,康德以来,自然美之所以受到压制,是因为它的存在可能会触动人们的“隐痛”——使人联想起作为人工制品的艺术对自然所采取的暴力。我们可以不这样去回应阿多诺,但我们相信,黑格尔指出的那种对自然的轻贱和鄙视总是人类挥之不去的一个痼疾。在失去了自然和自然美的依托之后,对审美和艺术的过分热中只能是一种新的“拜物教”,同时,审美和艺术自身日益深重的异化,必然给本来就缺乏自信的西方马克思主义者带来一些悲观主义情调。

如果我们承认,马克思主义美学既是科学,又

是意识形态,那么,中国马克思主义美学缺少的是对意识形态的关注,而由于这个原因,不仅科学性受到了局限,而且美学本身也被理所当然地边缘化了,相反,西方马克思主义美学缺少的是对科学性的关注,美学作为哲学的分支和作为人文学科的整体理论力量被忽视了,美学变成散布在漠漠太空中的星星,虽然闪烁着,但既不能给人带来温暖,也不能给人带来光明。

及其他哲学家的只言片语构成的新的杂拌”(《马尔库塞》,中国社会科学出版社1989年版,第75页)。这句话的分量对于其他法兰克福派的马克思主义者也许重了。

参考文献:

注释:

- ① 与马克思早期针对资产阶级意识形态讲的“虚假意识”不同,在这里,马克思是从哲学本体论的角度完整地阐述了历史唯物主义原理,说明经济在社会结构中的基础地位,政治以及哲学、宗教、道德、艺术等上层建筑对经济的依附关系。显然,这个意义上的意识形态是中性的。对于这一点,在西方马克思主义者中,卢卡奇的解释比较符合马克思原意,但卢卡奇认为意识形态是“一种社会职能”,而不是社会的“存在形式”(《社会存在本体论》下,第600页),是值得商榷的。后来法兰克福学派的弗罗姆、霍克海默、阿多诺、马尔库塞等有时候将意识形态理解为中性的,更多的时候则沿袭了马克思早期的用法,从否定意义上理解为现代资产阶级的虚假意识、幻象、上下错置的现实、非现实等,这种认识后来遭到了英国马克思主义者特里·伊格尔顿的批评。阿尔都塞从结构主义和“多元决定论”的角度对经济基础与上层建筑、意识形态的关系做了相当深入的阐发,强调了意识形态是“一切社会总体的有机组成部分”,是“无意识的客观结构”(《保卫马克思》,商务印书馆1984年版,第19页)。
- ② 美国学者麦金太尔不客气地称马尔库塞是“用黑格尔、马克思

- [1] 雷蒙·威廉斯. 关键词[M]. 北京:生活·读书·新知三联书店,2005.
- [2] 马克思恩格斯全集·第三卷[M]. 北京:人民出版社,1979.
- [3] 杜威. 人的问题[M]. 上海:上海人民出版社,1965.
- [4] 刘纲纪. 马克思主义美学研究与阐释的三种基本形态[J]. 马克思主义美学研究,第四辑.
- [5] 卢卡奇. 关于社会存在的本体论·下[M]. 重庆:重庆出版社,1993.
- [6] 霍克海默·阿多诺. 批判理论[M]. 重庆:重庆出版社,1989.
- [7] 特里·伊格尔顿. 审美意识形态[M]. 桂林:广西师范大学出版社,2001.
- [8] 阿尔都塞. 保卫马克思[M]. 北京:商务印书馆,1984.
- [9] 阎国忠. 体验·反思·思辨——关于美学方法论问题[J]. 北京大学学报(社会科学版)2000(5).
- [10] 阎国忠. 人与自然的统一——关于美学基本问题[J]. 浙江大学学报(社会科学版)2001(3).
- [11] 卢卡奇. 历史与阶级意识[M]. 北京:商务印书馆,1996.
- [12] 马尔库塞. 理性与革命[M]. 重庆:重庆出版社,1993.
- [13] 马尔库塞. 审美之维[M]. 北京:三联书店,1989.
- [14] Adorno. *Aesthetic Theory*[M]. trans. C. Lenhardt. Routledge and Kegan Paul,1984.
- [15] 阿多诺. 美学原理[M]. 成都:四川人民出版社,1998.
- [16] 马尔库塞. 爱欲与文明[M]. 上海:上海译文出版社,2005.
- [17] 卢卡奇. 审美特性·第二卷[M]. 北京:中国社会科学出版社,1986.

Aesthetics as Science and Ideology : General Comparison of Chinese Marxist Aesthetics With Western Marxist Aesthetics

YAN Guozhong

(College of Arts , Taizhou University , Taizhou , Zhejiang , 317000 , China ;

Department of Philosophy , Beijing University , Beijing , 100871 , China)

Abstract : Marxist aesthetics ought to be a science as well as an ideology. Chinese Marxist aesthetics attaches much importance to the scientific nature of aesthetics , but it ignores its ideological character. In contrast , Western Marxist aesthetics lays stress on the function of aesthetic criticism and negation , which is actually the ideological function of aesthetics , while neglecting its scientific nature. Chinese Marxist aesthetics has made much contribution to the construction of Marxist aesthetics as a discipline , but its studies tend to “ be confined to colleges ”. Western Marxist aesthetics has criticized capitalism in depth , but it has failed to find its real philosophical foundation and its logical settlement. Therefore , Western Marxist aesthetics has not yet shown the theoretical power of a discipline.

Key words : Chinese Marxist aesthetics , Western Marxist aesthetics , scientific nature of aesthetics , nature of ideology

(责任编辑 江雨桥)