

文艺意识形态学说

COLLECTED ARGUMENTS OF
IDEOLOGICAL THEORY ON
LITERATURE AND ART

论争
集

李志宏 主编



吉 林 大 学 出 版 社

图书在版编目 (CIP) 数据

文艺意识形态学说论争集/李志宏主编. —长春: 吉林大学出版社, 2006.7

ISBN 7-5601-3482-3

I.文... II.李... III.文艺理论—文集 IV.I0-53

中国版本图书馆CIP数据核字 (2006) 第075966号

文艺意识形态学说论争集

李志宏 主编

责任编辑、责任校对: 李国宏

封面设计: 孙 群

吉林大学出版社出版
(长春市明德路421号)

吉林大学出版社发行
长春市华艺印刷有限公司印刷

开本: 787×960毫米 1/16

2006年7月第1版

印张: 22.5

2006年7月第1次印刷

字数: 423千字

印数: 1-1000册

ISBN 7-5601-3482-3

定价: 25.90元

目 录

意识形态问题总论

再谈文艺和意识形态的关系	吴元迈(1)
我对“审美意识形态论”的理解	王元骧(7)
马克思的意识形态学说与文学本质问题——兼及“审美意识形态论”分析	董学文(19)
文学·审美·意识形态	陆贲山(33)
对文艺、审美与意识形态关系问题的思考	马龙潜(46)
当代中国语境中的审美意识形态理论	王 杰(53)
意识形态不等于观念上层建筑——“审美意识形态论”哲学根基分析	李志宏(66)
唯物史观视野中的意识形态与文艺	赖大仁(76)
由“意识形态”问题所展示的文学理论姿态	张永刚(85)
关于文学及其意识形态性质的思考	胡亚敏(91)
意识形态作为一种价值性功能性的命名——兼谈社会意识形式的实践向度	凌玉建(94)
关于文艺与意识形态关系问题的几点思考	谭好哲(100)

关于文学本质问题

文学是可以具有意识形态性的审美意识形式	董学文	李志宏(112)
论文学的本质与审美意识形态	马 驰	(120)
“审美意识形态”说与新时期艺术本质研究	李心峰	(131)
艺术是“特殊的意识形态”吗?——对艺术本质与意识形态关系的思考	李树榕	(146)
文学:非意识形态与意识形态性构成——关于文学本质界定的一种思考	张永刚	王 炜(154)
文学“审美意识形态”本质再考辩的必要	王 炜	(162)
文学本质界说:曲折的跋涉历程——以自我理论反思为线索	董学文	(166)
多维视域下的文学本质思考	王朝元	(176)

文学是语言艺术：一个命题的还原——兼评“审美意识形态”论	盖生(185)
“审美意识形态”文学本质论浅析	陈诚(192)
文学：多因素有机统一的社会性创造活动	张卫霞(202)
文学的二重性——简论文学的审美意识形态和超审美	
意识形态性	王卫东(209)
文学作为社会意识形态中的审美话语方式	胡鹏林(212)
文学本质的再思考	燕世超(221)
我国文学理论建设之初对文学本质的认识：“美的情感”论	万娜(226)

“审美意识形态论”评析

中国传统与实际效果：理解文学意识形态论和审美意识

形态论的两个视角	马建辉(235)
文学“审美意识形态论”献疑	董学文 马建辉(241)
市场经济过程对意识形态理论的验证与纯审美论的幻灭	黄力之(248)
文艺审美意识形态论辨析	徐珂(261)
从“生产论”视角看“审美意识形态”说	陈定家(269)
创新中的疑窦——对“审美意识形态论”的几点质疑	刘根生(275)
文学与审美意识形态——兼与童庆炳先生商榷	陈吉猛(283)
文学“是话语蕴藉中的意识形态”吗？——对一种文学定义	
的辨析	唐逸芳(292)
文学的意识形态性和审美意识形态辨析	刘建国(298)
文学是意识形态的问题	刘淮南(302)
美学和意识形态的虚妄——浅谈保罗·德曼的“文学性”	
理论	李龙 陈粤(308)
关于文学审美意识形态论的一点思考	杨颖(313)
身体是审美意识形态的物质基础——伊格尔顿审美意识形态	
理论中的身体问题	李永新(320)
论文学“审美性”与“意识形态性”的关系——以拉康主义的	
精神分析学为基础	赵子昂(328)
简论文学与意识形态的关系	孟凡君(337)
从文学作品的倾向性表现看“审美意识形态论”的不合理性	生琳(344)
“文艺意识形态学说学术研讨会”综述	陈诚 万娜(349)
后记	(355)

再谈文艺和意识形态的关系

中国社会科学院外国文学研究所 吴元迈

近些年来，文艺和意识形态的关系，再次成为我国文论界关注的焦点之一。我以为当前展开的这场讨论，有助于把问题引向深入。现在我就这个问题谈点个人的粗浅看法，以求教于大家。

一、文艺的本质和文艺的意识形态性

把文艺界定为一种独特的意识形态，这并不是新观点，但我认为这基本上是正确的。问题是，在过去往往把文艺仅仅归结为意识形态，这是不妥的，因为它并不能涵盖文艺本质之全部。其实，马克思恩格斯本人也不是这样看的。虽然他们把文艺列入意识形态，这在人类思想史、文论史上是一个重大的历史性发现，但在其著述中，除了论述到文艺的意识形态性之外，还论述到文艺和幻想与想像、文艺与生产、文艺与接受、文艺与作家的主体性、文艺与形式和手法、文艺与按艺术精神掌握世界的方式等等关系，这已是众所周知的不争事实。可以说，文艺的本质并非是单层次、单维度、单规定的，非此即彼或非彼即此，而是像马克思所说的那样，具体之所以具体，因为它是“许多规定的综合，因而是多样性的统一”。

在文艺本质的探讨上，决不能把某一层次、某一规定、某一维度绝对化，即使把两个层次、两种规定、两个维度相加在一起，例如，或审美加意识形态，或审美加价值，或审美加符号，或审美加文化，等等；但从总体上看，它们仍然是以偏概全，是无法走向真理的，也与文学实践不相适应。

同时应该看到，文艺本质的所有要素并非同等重要，而且其地位、意义和价值，也是随着文艺的发展和时代的发展而变化的。有时文艺本质的某一要素显得十分突出，如原始社会中文艺的游戏性；如阶级社会中文艺的阶级性和意识形态性；如目前社会中文艺的审美性或文化性等等。总之，尽管文艺的意识形态性十分重要，但也只是文艺本质的一个方面，而不是它的全部。

二、文艺是意识形态之一

在谈论文艺是独特的意识形态这个命题以前，首先必须回答：马克思恩格斯究竟有没有把文艺看成意识形态之一。如果没有，那么我们就没有多大的必要来谈论文艺是独特的意识形态，因为后者是前者的出发点和基础。然而在我看来，问题的答案是肯定的。

这些年来，在我国有一种观点，认为文艺是“意识形态的形式”，而不是意识形态。其理由是，马克思恩格斯在论述意识形态时，只把宗教、哲学、政治和法学等四种列入意识形态，而文艺则不在其中。我以为，这并非事实。

我们知道，马克思恩格斯的经济观点、历史观点、哲学观点等，大都是以专著的形式来表现的，在经济学方面，甚至有洋洋巨著，如《资本论》等。可是他们的文艺观点则散见于其著述及其序言、书信之中，而且有关文艺的言论，其论述的时间跨度很大，即使在马克思辞世之后，恩格斯仍在论述文艺和意识形态的问题，所以我们更加有必要从整体上和精神实质上来全面地把握这个问题。

现在就让我们来看看，马克思恩格斯是怎样论述意识形态与文艺的关系。他们在《德意志意识形态》一书中明确提出：“……道德、宗教、形而上学和其他意识形态，以及与它们相适应的意识形式便不再保留独立性的外观了。”^[1]在这段话里，马克思既没有把政治、法律、哲学列入意识形态，也没有把艺术列入意识形态。但他指出了还有“其他意识形态”的存在；这同恩格斯在《费尔巴哈与德国古典哲学的终结》中所言一样：“至于那些更高地悬浮于空中的意识形态的领域，即宗教、哲学等等”。这“其他意识形态”，这“等等”，我想是包括艺术在内的。事实也表明，他们在其他著述中是把艺术列入意识形态之中的。我在下面将会涉及到。之所以出现这种复杂情况，这是很好理解的，因为马克思恩格斯并不是用专著来阐述文艺与意识形态的关系的。这在前面已经谈到。

有的文章断言，在经典作家那里，被列入意识形态的只有四种，即宗教、道德、政治和法学，并援引恩格斯《费尔巴哈与德国古典哲学的终结》的话说：“中世纪把意识形态的一切形式——哲学、政治、法学，都合并到神学中……”^[2]这种说法是站不住脚的，因为这里的主语是“中世纪”，而不是恩格斯本人在阐述自己的观点。同时，这也不可能是恩格斯本人的观点。这是其一。

其二，马克思不只是把文艺看成“意识形态的形式”，也把法律、政治、宗教、哲学等看成“意识形态的形式”，他在《〈政治经济学批判〉序言》中，明确无误地指出：“……一种是人们借以意识到这个冲突并力求把它克服的那

些法律的、政治的、宗教的、艺术的或哲学的，简言之，意识形态的形式。”^[3]在这里，无论从语法上考察还是从精神实质上考察，马克思都是指法律的形式、政治的形式、艺术的形式、哲学的形式、宗教的形式，即它们都是意识形态的形式。当然，艺术也是意识形态的形式之一。不仅如此，恩格斯在《费尔巴哈与德国古典哲学的终结》中，还采用了与马克思同样的表述：“更高的即更远离物质经济基础的意识形态，采取了哲学和宗教的形式。”^[4]所以，我们决不会因为马克思恩格斯谈到法律、政治、宗教、艺术、哲学等是“意识形态的形式”，而它们就不再是意识形态了。反之，也是一样。

其三，我们看到，马克思恩格斯不仅仅使用“意识形态”和“意识形态的形式”的表述，有时也使用“意识的形式”和“意识形态的领域”的表述。而这些表述的涵义并不是相互矛盾和相互对立的，而是相同的和一致的。更为重要的是，他们的这些表述都旨在强调意识形态不是独立的存在，是第二性的，是被经济基础、生产力和生产关系的现实冲突所制约的，因而只有经济基础才是第一性的，决定性的。所以，恩格斯《在马克思墓前的讲话》中说：“……马克思发现了人类历史的发展规律，即历来为繁芜丛杂的意识形态所掩盖着的一个简单事实：人们首先必须吃、喝、住、穿，然后才能从事政治、科学、艺术、宗教等等；所以直接的物质的生活资料的生产，从而一个民族或一个时代的一定的经济发展阶段，便构成基础，人们的国家设施、法的观点、艺术以至宗教观念，就是从这个基础上发展起来的，因而，也必须由这个基础来解释，而不是像过去那样做得相反。”^[5]

如果我们能够确定文艺是意识形态之一，那末就有可能进而去探讨文艺是一种独特的意识形态。

三、文艺是独特的意识形态

作为意识形态之一的文艺，其独特性究竟表现在哪里？

第一，马克思指出，必须区别两种完全不同的“变革”，一种是生产物质条件方面所发生的、可以用自然科学精确性指明的“变革”；一种是不能用自然科学的精确性指明的意识形态的“变革”，即法律、政治、宗教、艺术、哲学等的“变革”。^[6]恩格斯也写道：“……在按历史顺序和现今结果来研究人的生活条件、社会关系、法的形式和国家的形式及由哲学、宗教、艺术等等组成的观念上层建筑的历史科学中，永恒真理的情况还更糟。”^[7]而且他进一步提出意识形态内部的“两个层次”说，即意识形态中有一些是直接反映经济基础，同它关系密切的，如政治、法律、道德等；有一些则是同经济基础的联系不那么直接，不那么密切，不那么单线的意识形态，如哲学、宗教等，它们是“更

高的远离物质经济基础的，观念同自己物质存在的条件的联系，愈来愈错综复杂、愈来愈被一些中间环节弄模糊了。”^[8]又说，这是一种“更高地悬浮于空中的意识形态的领域。”^[9]

显然，恩格斯是把文学艺术等列入那些“更高地悬浮于空中”或“更高即远离经济基础”的意识形态之中。可是在一个很长的历史时间内，欧美的一些研究者诸如荷兰的佛克马和易布斯，美国的韦纳克等，却对此视而不见，将意识形态内部的两个层次混为一谈，一口咬定马克思主义文论是“经济决定论”，即由经济因素所决定。其实，马克思恩格斯除了谈到经济或经济基础的作用外，还谈到意识形态之间的相互作用，意识形态的相对独立性，以及“经济上落后的国家在哲学上仍然能够演第一提琴”；而且说：19世纪中下期俄罗斯文学的繁荣，除了斯堪的那维亚一些国家的文学外，其他国家的文学是不能与之相比拟的，而我们知道，那时的俄国在欧洲不仅在经济发展，也在社会发展方面都十分落后。至于文艺的“经济决定论”这顶帽子，它倒是可以扣在苏联20年代那些庸俗社会学家的头上，而弗里契便是其中之一。他不了解恩格斯关于意识形态内部两个层次的重要区分，从而如此庸俗地得出结论：“经济—阶级—阶级心理—艺术，这就是马克思主义的艺术论。”又说，艺术同法、科学、道德、宗教、哲学一样，都是为了“表达社会的经济内容和阶级内容”，都是“经济进化的标志”。这些言论是极其机械的和庸俗的。

第二，作为意识形态之一的文艺，同哲学、宗教等一样，都是“把直观和表象加工成概念这一过程的产物”。但是，它们在反映社会存在，“加工成概念”的过程中，又具有自己的独特之处。马克思在《〈政治经济学批判〉导言》中写道：“整体，当它在头脑中作为思想整体而出现时，是思维着的头脑的产物，这个头脑用它所专有的方式掌握世界而这种方式是不同于世界的艺术精神的，宗教精神的，实践精神的掌握的。”^[10]这就是说，文艺是以人（作家艺术家）的“艺术精神”这种专有的方式掌握世界，不同于那些以理论精神、宗教精神、实践精神的方式掌握世界的哲学、宗教等。

究竟应该如何理解马克思的这一艺术精神掌握世界的专有方式？马克思本人在《〈政治经济学批判〉导言》中，紧接着以古希腊艺术为例做了回答。在他看来，古希腊神话不只是古希腊艺术的武库，而且是它的土壤、古希腊人的幻想的基础和古希腊艺术的基础。也就是说，以古希腊神话为前提的古希腊艺术，是“通过人民的幻想用一种不自觉的艺术方式加工过的自然和社会形式本身。”^[11]它同古希腊神话一样，都是借助想像和幻想把古希腊人的生活加以形象化，亦即文艺同幻想、想像和形象化休戚相关。

因此我以为，马克思关于艺术精神掌握世界的独特方式，以及他对古希腊

艺术产生所作的阐述，是内在地联系在一起，是不可能被分割开来的。可是，苏联的著名学者里夫希茨在其主编的各种版本的《马克思恩格斯论艺术》里，包括1960年在我国出版的中译本里，却把它们分别安排在该书的不同章节里，而不是安排在一起。这是不正确的。后来，苏联美学家卡冈在他的四卷本《美学史讲义》里，对里夫希茨的这一做法表示了遗憾，这是正确的。

第三，文艺作为一种独特的意识形态，既不同于按理论精神、宗教精神和实践精神掌握世界的其他意识形态，也不同于不属于意识形态的科学技术。正如马克思所说：科学技术总是从低级、原始的形式上升到越来越高级、越来越完善的形式，文艺则不然，在它的早期便达到了很高水平，古希腊的艺术和史诗就是如此，而且不可复制。所以，马克思又说，文艺的一定的繁荣时期决不是同社会的一般发展成比例的，因而也决不是同社会组织的骨骼的物质基础的一般发展成比例的。例如，拿希腊人或莎士比亚“同现代的关系来说”。的确，在科学技术领域内，四轮马车、蒸汽机、内燃机等等，早已进入历史博物馆，而四轮马车时代、蒸汽机时代、内燃机时代产生的优秀文艺作品，不仅没有进入历史博物馆，而且继续和我们生活在一起，给我们以艺术享受和生活启迪。那么，对这种阿喀琉斯同火药弹丸并存，《伊利亚特》同活字盘和印刷机并存的现象，该作何解释呢？马克思说：“困难不在于希腊艺术和史诗同一定社会发展形式结合在一起。困难的是，它们何以仍然能够给我们以艺术享受，而且就某方面说还是一种规范和高不可及的范本。”^[12]接着，马克思又反问道：“为什么历史上的人类童年时代，在它发展得最完美的地方，不该作为永不复返的阶段而显示出永久的魅力呢？”^[13]

歌德说：“道不尽的莎士比亚。”这同马克思讲的道理是一样的。在科学技术领域里，尽管英人瓦特发明的蒸汽机开创了人类科技史上一个新时代，并且相当长的历史时期里，极大地改变了人类的生产和生活的面貌，可是总不会有人说：蒸汽机是道不尽的。这因为科学技术等，总是一个代替另一个，新的代替旧的，先进的代替落后的。蒸汽机早已被内燃机、电能、核能等所代替。马克思说得好，“进步”这个概念，决不能在通常意义上去理解，文艺并不具有科学技术、生产力等所具有的那种进步的涵义，代替是不适用于文艺发展史的，一定时代的文艺并不总能超越前一时代的文艺。

第四，前面已经谈到，文艺是按艺术精神来掌握世界。众所周知，“掌握”一词来源于德国古典哲学，按黑格尔的观点，掌握世界就是认同精神的异相存在。这是唯心主义的解释，而马克思则认为，世界是客观存在，掌握世界不仅是要认识它，而且是要改造它，影响它。从这一点而言，一切意识形态的掌握世界，都离不开人的主体、客体和方式等要素，并具有一系列的共同性和特殊

性，具体地说，它们都具有认识和反映的意义和作用；所不同的是，作家艺术家主体的丰富性和复杂性，必然会渗透在作品之中。马克思指出：作家除了应该倾听客体的声音，还有权表达自己的主体声音，并认为这是文艺创作的一条重要规律。又说，每个作家都有他“精神个体性的形式”，“可是，同一个对象在不同的个人身上会获得不同的反映，并使自己的各个不同的方面变成同样多的不同的精神性质。”恩格斯曾多次谈到文艺作品的倾向性，认为悲剧之父埃斯库罗斯和喜剧之父都是有强烈倾向的诗人，但丁和塞万提斯也是如此，现代俄国的和挪威的小说家全是有倾向的。在谈到巴尔扎克的《人间喜剧》时，恩格斯认为它是对上流社会必然崩溃的一曲无尽的挽歌，作家的全部同情都在注定要灭亡的那个阶级方面，但是他让他所深切同情的那些贵族男女行动的时候，他的嘲笑是空前深刻的，他的讽刺是空前辛辣的。而他经常毫不掩饰地加以赞赏的人物，却正是他政治上的死对头，圣玛丽修道院的共和党英雄们。总之，在恩格斯看来，《人间喜剧》充分体现了巴尔扎克的主体声音和主体的丰富性与复杂性。可以说，一部优秀作品如果不能够表现作家的主体性，那就不可能具有充分的艺术价值。同时，作家对现实的反映和认识，总是同他的思想和感情、希望和评价、理想和幻想等等交织在一起。这是作为意识形态的文艺的又一独特性。——这就是我对文艺是一种独特的意识形态的几点理解。

参考文献

- [1] 马克思恩格斯全集·第1卷·北京：人民出版社，1995.73 页
- [2] 马克思恩格斯全集·第4卷·北京：人民出版社，1995.257 页
- [3] 马克思恩格斯全集·第2卷·北京：人民出版社，1995.33 页
- [4] 马克思恩格斯全集·第4卷·北京：人民出版社，1995.253 页
- [5] 马克思恩格斯全集·第3卷·北京：人民出版社，1995.776 页
- [6] 马克思恩格斯全集·第2卷·北京：人民出版社，1995.33 页
- [7] 马克思恩格斯全集·第3卷·北京：人民出版社，1995.429 页
- [8] 马克思恩格斯全集·第4卷·北京：人民出版社，1995.253 页
- [9] 马克思恩格斯全集·第4卷·北京：人民出版社，1995.703 页
- [10] 马克思恩格斯全集·第2卷·北京：人民出版社，1995.19 页
- [11] 马克思恩格斯全集·第2卷·北京：人民出版社，1995.29 页
- [12] 马克思恩格斯全集·第2卷·北京：人民出版社，1995.29 页
- [13] 马克思恩格斯全集·第3卷·北京：人民出版社，1995.29 页

我对“审美意识形态论”的理解

浙江大学中文系 王元骧

—

“审美意识形态论”被有些学者看作是“一个时代学人根据时代要求提出的集体理论创新”，据说“目前国内最重要的 20 多部‘文学概论’教材都采用了文学审美论或文学审美意识形态论”，并认为“这是我国文学理论界在学术上打的一次胜仗，其意义是远大的”^[1]。但近来也有些学者对之提出质疑，这种质疑大致来自两个方面：

首先是一些持“文化批评”主张的学者，他们认为当代我国文学理论的危机主要在于坚持审美自律，提出要走出这种困境，文学理论研究就必须转向对日常生活中的文化现象的研究上来。这与 19 世纪英国空想社会主义思想家莫里斯的观点似乎极为相似，但两者却有着本质的差别。莫里斯的出发点是人民大众，认为“艺术是人类劳动的神圣安慰”，但在资本主义社会里却被剥夺了，成了专供少数人享受的奢侈品。他花了很多精力去研究人居环境、住房设计、乃至壁纸图案，目的就是为“重建人民艺术的基础”，“使艺术再回到我们的日常劳动中来”，使人民群众在日常生活中有享受美的权利^[2]；而“文化批评”的出发点是当今社会的新富人，认为当今我国已进入了消费社会，文学艺术也应该让这些新富人来“引领时尚”。所以它已经走出剧院、博物馆、音乐厅和传统的诗歌、小说，而进入歌厅、舞厅、美容院、健身中心、酒吧、咖啡馆、广告、时尚，它的功能只是为了满足感官的快适，满足“消费的放纵”，这样“在那里人们不再是他自己”，而只是“沉浸其中并在其中被取消”。为了让这种新富人的趣味为标准成为主宰来改造我国社会主义文化，以求他们的享受欲得到最大的满足，在文学理论研究中，他们提出要对文学越界、扩容，为此就必须彻底否定传统的、以追求精神超越为目的的审美理论，断言文学的性质已不再是审美的。对于这种观点，不少学者都有文章予以反驳，我自己也发表过这方面的意见^[3]，现在似乎没有什么新的想法要谈，在此就不再详说了。

另一些不赞同以审美意识形态来界定文学的性质的，是意在坚持马克思主

义思想原则为指导的学者。他们怀疑这个提法的科学性和担心有导致“去政治化”的可能,认为:“‘意识形态’在经典作家那里,主要是指抽象化的思想……都属于‘观念’和‘思想体系’的范围”。而“在审美活动之中,起主导作用的是‘感官知觉或想像力’,其对象不是抽象的观念或思想体系,而是感性的,具体的,自愿的,有个性表现力的东西”,因而“审美意识形态”这个概念是不科学的。更主要的是“‘审美意识形态’在语法上是一个偏正结构,从它的生产过程来看,显然这是在强调前者,即‘审美的’意识形态,而不是后者,即审美的‘意识形态’”。因而认为“它有过滤掉构成文学本质的其他成分”,“去政治化”之嫌,并认为目前,推动文论话语审美化转型的意见是由于“视意识形态为政治斗争的一个领域,倾向于否定文学的意识形态性的”,所以“担心这种界定模式将会对创作带来实际的危害”^[4]。这些担忧是可以理解的。因为自上世纪80年代中期以来,在我国文艺理论和实践中确实存在着一股强劲的消解文学艺术意识形态性的思潮(包括在商业利益驱使下畸形地得到发展的“大众文化”),但审美意识形态论是否也是这样,我觉得还可作些商讨。

由于我不仅是审美意识形态论的信奉者和播扬者,而且据北京师范大学文学研究中心文学理论教材调查组编写的《关于新时期以来高校文学理论教材编写的调查报告》称:“继童庆炳在1984年的《文学概论》教材中提出‘审美反映’论之后,王元骧在《文学原理》(浙江教育出版社1989)中明确提出文学是一种审美意识形态,这是在文学理论教材中第一次提出文学是‘审美意识形态’”。所以,面对当前关于如何认识文学性质这个重大而原则的问题上出现上述分歧,我觉得有必要,也有责任来谈谈对这个问题的一些看法,以求通过讨论,对之有较为全面准确的认识和评价。

我认为意识形态性是文学不可摆脱的一个基本属性。因为社会意识相对地可分为两种形式:一种是纯知识的,一种是具有价值属性的,前者是通常所说的“社会意识形式”,后者才被称之为“社会意识形态”,即简称意识形态。意识形态作为自觉地反映一定社会经济形态和政治制度的思想体系和信念体系,不同于一般的社会意识形式就在于它不仅有知识成分,而且还有价值成分,其核心是一个价值观的问题。它的功能就在于凝聚社会成员的力量,动员社会成员为实现一定社会的共同目标去进行奋斗。当然,意识形态正如有些学者所指出的,它是一个“总体性”的概念^[5],它还有许多下属的具体形式,如政治、法律、哲学、宗教、道德、艺术等等。而文学作为艺术的一部分支,它与艺术一样之所以被视为意识形态形式中的一个特殊的类别,不仅由于它本身还包含着技巧的、工艺学的不属于思想意识的成分,而且也不像其他意识形态形式那样以系统的、理论的形态出现,而只不过是具体的形象描绘和情感表述中体

现了某种思想观念和倾向，因而我常常又以“意识形态性”来界定整个艺术，包括文学的本质属性。

意识形态既然是一个“总体性”的概念，总体性思想所强调的是总体先于部分，高于部分。所以以总体性的观点来看待意识形态，我觉得可以包含以下三方面内容：一、由于各个社会都有多种的经济成分，反映到思想意识领域，也不可能是完全单一的。但是作为一个社会的意识形态，它不是各种思想观念的简单汇聚，而总是由该社会占主导地位的经济成分所决定并与之相适应的。就当今我国社会主义社会的意识形态来说，也必然是以社会主义的价值观为支配地位和价值取向。二、正是这种最高的价值取向，决定了不同的意识形态形式作为总体的一部分，它们之间总是有着深刻的、内在的一致性和统一性，如政治、道德、艺术，在它们的观念层面上，即政治理想、道德理想、审美理想等方面总是可以汇通的，所以必然是互相影响、互相渗透的。这决定了文学艺术作为意识形态的一种特殊形式，虽然有其相对的独立性，但却不可能完全脱离政治与道德而绝对独立。认为所有这些具体的意识形态——哲学意识形态、政治意识形态、法律意识形态、道德意识形态、审美意识形态——都是完全的独立的系统的说法至少是不周全的。三、由于各种意识形态形式与经济基础之间的距离有远近之分，对于经济基础的作用也必然有显隐之别，其中与经济基础关系最直接、最密切的无疑是政治。所以列宁认为“政治是经济的集中表现”，以致人们常常把意识形态看作是一个政治学的概念，直接等同于政治意识形态；在谈到文学艺术的意识形态性时，也常常被理解为只是文艺与政治的关系的问题，这理解虽然过于狭隘，但也确是揭示了迄今为止与文学艺术关联最密切的一个方面。因为它毕竟是各个阶级和社会集团利益和愿望的最集中的体现。当然，过去对这个问题的理解存在着许多简单化、庸俗化的倾向，不顾文学艺术自身的特点要求从枝枝节节上去配合政治斗争和政治运动，不认识它只能通过美的陶冶从政治信念、政治理想上对人发生作用。因此，如何正确地看待这个问题，也就成了我们能否正确理解文学艺术意识形态性的一个关键问题。

意识形态作为一个时代、一个社会价值观的最高、最集中的体现，它的功能既然是为了动员社会成员，凝聚社会成员的力量，为实现自己的目标去进行奋斗，因而它的性质就不仅是理论的，而更主要是实践的。所以，我们今天探讨文学艺术的意识形态性的主要目的，我认为就是为了维护我国文学艺术的社会主义的性质和方向。社会主义的政治纲领是通过发展生产来消灭压迫、剥削，使人民群众走向共同富裕，为最终实现全人类的自由解放，建设千百年来人们所企盼、梦想的共产主义社会创造条件，因而它也必然成为我国社会主义意识形态的核心观念和最根本的价值取向，决定着我国文学艺术社会主义的根

本性质和我们作家在自己创作中所奋斗的理想和目标。这是作家作为一个共和国的公民对国家和社会所应尽的义务和责任。表明社会主义文学从本质上说不同于私人化、个人化或者是所谓“纯美的”文学，而是自觉地注重社会效应、有鲜明的立场和宗旨的文学，亦即列宁所说的“党的文学”。它是以作家坚定的社会主义理想信念为指导的。这种理想信念对于社会主义文学之所以重要，是因为在实现社会主义理想的过程中道路是曲折的，正如黄河、长江它们的方向尽管由西向东，但不是每一流段都是由西向东的那样，难免会有挫折和牺牲，并为此付出沉重的代价。因而我们的作品也不应该回避矛盾，像前苏联某些理论所倡导的那样，认为“社会主义现实主义”只能是“肯定的现实主义”，一味歌颂功德而走向“无冲突论”。它应该有足够的勇气去正视现实、反思现实，对现实生活中那些不合理的、消极、腐朽、丑恶的阻碍我国社会主义事业健康发展的现象进行揭露和批判，并通过这种揭露和批判，进一步坚定人民群众的理想和信念，激励人民群众去迎战困难，去争取更大的胜利。所以以任何方式来消解文学的意识形态性都是不利于我国社会主义文学艺术的发展和繁荣的。虽然在提倡和赞同文学审美意识形态论的学者中各人对这个问题的理解可能并不完全一致，而有些阐述文学意识形态性的文章的具体表述似乎也还不够准确、科学，容易引起“去政治化”的误解；但是把审美与意识形态性完全对立起来，并试图以审美来消解文学的意识形态性的文章，至今我似乎还没有看到。

二

既然意识形态是整个艺术特别是文学的最基本的属性，那么，为什么我们还要以“审美”这个定语来对之作进一步的规定呢？这是由于事物的性质是多层次的，所以根据人们对事物性质认识的概括和抽象程度，通常可把它分为一般、特殊、个别这样三个层次。一般自然是从个别、特殊提升而来，它作为对事物本质属性的最高的抽象和最终的规定，是我们认识事物的一个思想前提。否则，我们的思想就会由于失去依据而陷于一片混乱。我们把文学的性质界定为一种社会意识形态，就是从一般的层面上所作出的基本规定，它为我们认识和评价文学提供了科学的理论依据。但另一方面我们必须看到，“一般乃是一个贫乏的规定”，它只是作为对事物基本性质的规定而存在，远不足以替代我们对具体事物的认识，所以它“只是认识具体事物如一个阶段，……一般概念、规定等等的无限总和才能提供完全的具体事物”^[6]。因此，要真正认识事物，就必须经历一个“由特殊到一般，又由一般到特殊”的认识运动的过程，即“当人们已经认识了这种共同本质以后，就以这种共同的认识为指导，继续向尚未研究过的或者未深入地研究过的各种具体事物进行研究，找出其特殊的

本质，这样才可以补充丰富和发展对这种共同本质的认识，而使这种共同本质的认识不至于变成枯槁的僵死的东西。”所以，对于事物的每一种运动形式，我们除了注意它和其他各种运动形式的共同点之外，“尤其重要的，成为我们认识事物的基础的东西，则是必须注意它的特殊点，这就是说，注意它和其他运动形式的质的区别，只有注意到了这一点，才有可能区别事物”^[7]。

那么，文学艺术不同于其他意识形式的特殊点是什么呢？最好的办法当然只有通过比较来看。于是我就将文学艺术与科学进行比较：认为科学研究以观察、实验和理论思维为途径，它旨在把握事物的实体属性，为此，就必须排除一切个人主观的态度和倾向，把主体视作普遍的社会主体。而文学艺术创作则凭借情感激发下的自由想像的活动，情感是客体能否满足主体的某种内心需要新产生的一种态度和体验，它反映的不是事物的实体属性，而是客体与主体需要之间的关系属性，亦即价值属性。再加上态度和体验都是个体的心理活动，不论欢乐、欣喜、痛苦、忧伤……都是由个体本身来承受的。所以，如果说科学认识的主体是社会主体，对于真理、规律的认识都是人人皆同，不存在个人之间的差别的；那么，情感的主体无疑是个人的主体，即使面对同样的对象，由于个人的先天素质，后天教养以及人生经历和所处的具体环境、条件的不同，也会出现不同的反应方式和体验方式。离开了个体的心理过程，就不会有什么体验活动。但这并不意味着情感主体与认识主体是完全对立的，因为由于主体需要的层次不同（如马斯洛把人的需要分为生理需要、安全需要、归属和爱的需要、尊重需要和自我实现需要等五个层次，虽不一定十分完善，但至少说需要是有等级层次的），情感又有等级高低的差别，一般来说，需要的层次愈低，与人的自然需要的关系愈直接，这种情感就愈狭隘，愈偏私，愈难以开展人际之间的交流；需要的层次愈高，由此所引发的感情就愈具有社会的普遍有效性而引起别人的共鸣、得到别人的认同。所以尽管这种高级情感也是以个人心理体验的形式出现，但它所蕴含的理性内容却能使它超出纯粹个人心理的活动的领域，获得了与认识的成果所同样具有的普遍的社会性的内容。而审美的情感就具有这样的一种特征，因为它作为人的一种高级情感不同于一般情绪体验，它是基于对感性对象的“静观”（观照）而生的。静观的特点就是只注意事物的“表象”而并不关心它的“实体”，因而不至于引发想要去占有对象的冲动，它是拒斥一切欲念的。这就使得审美可以超越一己的利害关系而在情感上达到与别人的沟通，因而由此引起的“个人的愉快对于其他各个人也能够宣称为法则”^[8]。它虽然属于“单个的判断”，却又具有“普遍的有效性”。这就使得美的对象不仅人人可以共享，而且通过审美，还能把大家的思想情感联合起来。这是从主体方向来说。再从客体方面来说，审美对象作为一种价值客体，

作为主体审美需要的客观承担者一方，它不可能仅仅由主观评价与主体建立关系，而总是以客体所具有的能与人形成审美关系的事实属性为基础。如鲜花，就是由于色彩艳丽，形状悦目才能使人产生美感。若是不具备这些条件，也就很难成为人的审美对象。这就决定了审美情感总是认识与评价，单个的判断（个体的体验）与普遍的功效（社会的认同）的统一。所以，在一切美的文学艺术中，它所抒写的作家对丑恶现实的批判以及对于美好人生的追求，虽然以作家个人感受、体验、期盼和梦想的形式出现，又总是反映着他所处的时代和广大人民群众共同的思想愿望。审美判断中所隐匿的这种认识与评价的成分，也就是真与善的内容。这就使得文学艺术以作家审美情感为中介与社会意识形态获得沟通。所以，我认为以“审美的”这个概念来对文学艺术这种特殊的意识形态形式作出进一步的具体界定，丝毫没有否定文学的性质是一种社会意识形态的意思。正如“人——中国人——浙江人”三者的关系一样，并不因为我说自己是“浙江人”而否定自己是“人”、是“中国人”。因而我认为借钱钟书先生的比喻：“盐溶于水，体匿性存，无痕有味”，来说明意识形态与审美两者关系是十分贴切的。

而另一方面，由于一般进入个别必须经由特殊，这又使得特殊不仅只是一般的消极的载体，反过来必然又影响、制约着事物的一般性，使一般避免抽象而趋向具体。所以，审美性又使得文学这种特殊的意识形态形式不同于一般的意识形态形式，它不是以理论的、思想体系的形式出现，是没有概念性的内容的。一切思想观念的东西，哪怕最正确、最深刻、最有价值的思想观念，也只有经由作家自己的情感体验，内化为自己的理想和信念，自己有血有肉的思想，成为一种“诗情的观念”，就像别林斯基所说的：“把理智对意念的简单理解得为精气充沛的热情追求的对意念的爱”^[9]，从自己的心底里唱出来的，才能在作品中获得真切而生动的表现，并使读者为之感动。这种发自内心的情感流露，使得真正的文学创作总是一种自由的劳动，它不可能仅凭理性告诫去行事。因为理性的东西总是带有强制性的，它总是因某种外在的规律和法则迫使人们不得不予以认同和服从，如“ $1+1=2$ ”，只有这样一个结论，没有其他选择余地。而情感是自主的，不可能因为外力强制你去爱才爱，强制你去恨才恨。所以，真正的文学艺术创作总是源于对作家自己所掌握材料的感动，如同高尔基所说：“一个大师不仅应该熟悉他的材料，而且还应该热爱自己的材料，更正确地说还应该欣赏他的材料”^[10]。因而写什么，不写什么，只有由作家自己在长期人生实践中所积累起来的生活经验和自己生活感受所提示给他内心嘱咐来决定。但这并不能作为否定作家社会责任的理由。因为这种社会责任是由于人的社会性所决定的，就像亚里斯多德所说的，人的社会性决定了“人天生

是一种政治的动物”，所以对人来说“国家总是先于家庭和我们每个人的”^[11]。如果完全离开国家和社会，人也就无法生存，也不成其为人了。因而对于作家来说，创作实属于他对国家和社会所应尽的一种责任！所以，我们所说的“创作自由”只不过是把社会和人民群众向作家所提出的要求交付给作家自己来掌握，要求作家把社会和人民群众的要求化为自己内心的要求。只有这样，才有望在艺术上获得成功。一个在艺术上不成功的作品是算不上真正的文学艺术作品的，一个不能向社会奉献其思想和艺术上都成功的作家也算不上是真正尽了社会责任的作家。所以我们应把追求两者统一看作是衡量一个作家社会责任感的最高标志。

正是由于一切美的文学艺术中的思想内容都是从作家心底里唱出来的，它把理性告诫的东西都具体地化为一种内心的感动，所以对于读者阅读来说，也同样不存在着强制的性质。而总是经由自身感动而进入与作家的对话和交流的。因为当读者为作品所描写的人物和事件，所抒发的情感所感动之后，就会激发起无穷的想像，把储存在自己心底的经验调动起来，去丰富和充实作品中所表现的思想内容，并通过情感的相互激发和转化机制，把作品中所表达的思想情感，转化为自己的思想灵魂，自己的理想和追求，自己为之奋斗的内在动力。这就使得文学艺术这种特殊的意识形态形式比之于一般的理论形式的意识形态更具有实践的性能。因为实践是需要一定情感激发和意志发动的，所以马克思说：“思想根本不能实现什么东西，为了实现思想，就要有使用实践力量的人”^[12]。这个人不是思维活动中的那个“无人身的理性”，而是“有生命的个人存在”，是以全身心投入进去参与活动的，这里自然包括情感和意志的作用在内。因为“一个本身自由的理论精神变成实践力量，并且做为一种意志走出阿门赛斯的阴影王国，转而面向那在于理论精神之外的世俗现实——这是一条心理学的规律”^[13]。

按照这样的理解，我觉得是根本不存在有以审美来消解意识形态之嫌的，有的论者担心提出审美—意识形态，“用‘审美’来统领‘意识形态’，会对意识形态内涵作了空疏宽泛的理解”，而我的认识则刚好相反。我觉得以审美来界定文学艺术的特性，认为文学艺术的意识形态性只能以审美的方式予以体现，倒正是避免因抽象谈论而导致把文学艺术的意识形态性架空，使它与文学艺术相融而有了自己真正的落脚点。

三

对于审美意识形态论的认识产生分歧的另一个原因还在于对“审美”的理解。对“审美”这个概念作出于系统阐释的是康德美学，但它长期以来遭受学