

# 馬克思主義 與文學批評

陳冠中

批判現實主義

社會主義現實主義

布萊希特劇論

意識形態理論

俄國形式主義

法國結構主義

歐美符號學

心理分析

附論文：亞細亞生產模式

# 馬克思主義與文學批評

陳冠中

初 版： 一 九 八 二 年

# 前言

中文讀者可能對近年歐陸文藝知識討論比較陌生，至少，這方面的中文著作並不多見。我將心目中認為重要的題目，用自己的寫作策略，拉扯的放進一本書裏，所謂將某些有關的思想「動員」起來，介入現下的中文知識討論。我希望能夠維護每種思路的獨特處，但又交待出它們之間的錯綜關係。初讀者可能覺得本書不易讀，資深的讀者則可能嫌未夠專鑽；我只希望本書可以暫時填援中文論述活動裏的明顯空缺，以一本書去適應不同的要求。

本書的資料主要是來自英文書刊，輔以少量中文文稿，歐陸許多重要著作未有我懂得的文字譯本，而我對英文資料亦不可能盡覽，不言而喻，本書觀點既非完全獨創，更非蓋棺定論。但本書有着自己的組織及處理手法，以統攝各觀點，應現階段中文論述的需要。

英語著作在介紹西方其他語系的知識討論時，是肯定帶有偏頗及扭曲，亦附了澄清及批判。本書是通過英語著作去佔用多個歐陸傳統，英語著作的特殊機理脈絡亦會刻在本書的論述中。

此外，本書是以介入中文知識討論為目的，題材的取捨、着墨的輕重及觀點的鋪陳皆以中文知識討論的現況為考慮。例如第一章「馬克思與蘇維埃馬克思主義」，各經典理論家的見解，中文讀者已有其他介紹來源，故我只着重講述各人的文藝見解，減少談論一般理論。但當我講及盧卜契或亞爾杜塞爾之時，我就花較多筆墨交待時代背景及主要概念。我每每改變論述的層次，以求達到私下認為對讀者最有作用

的整體效果。

本書理想，簡單的說，一、令到馬克思主義不能為任何人利用作為抵制文藝的藉口；二、找尋一套更為科學唯物論的批評法度，對先進科技社會的自覺文藝實踐來說，並非先驗性的指導，而是一種對話。

本書討論對象之多，可說是接近冒險，但掛一漏萬仍然難免。舉例說，馬克思主義文學批評裏，歷史上重要者如法國的沙特、列斐伏爾、加羅第，意大利的霍拉普、英國的考特威爾，匈牙利的賀塞爾，奧地利的費沙爾等等，都因為本書組織上的限度，或因為重覆了主要論點，結果被放棄了。其他知識範圍內我亦這樣做了，例如語言學的哥本哈根學派及蘭姆斯基、法國結構思潮重要思想家佛科爾、語意研究的葛立漢、意大利的符號學等等，皆未能處理。本書未提及的題材不一定微不足道，而是表示了一本書組織上的極限及必須的剪裁。

為了配合本書論點，我改掉了幾個名詞的流行中譯。例如UNCONSCIOUS，一般譯作「無意識」，亦有混為「下意識」及「潛意識」，都是理解為「意識」的負面，甚至包含有意識喪失或被蒙蔽的意思，儼然好像引申說「意識」是正統的，「無意識」是偏離的。在本書內，UNCONSCIOUS 依照佛洛伊德的原來理解，不是指「意識」的失落，而是與「意識」一同構成「主體」，是物質地存在的，故譯作「非意識」。

又例如TEXT一字，傳統文學批評亦常用上，但本書對該文字是有新理解，故重新譯作「符體」，本書第三章的註釋將作詳解。

名詞及人物譯名是本書面對的最大困難。例如SIGNIFIER，據我知曾被譯作「意符」、「表示符」、「能指」、「符形」、「指示符號」等，有些不準確，有些太隱晦。本書譯作「符徵」，以代替相近的「符形」，因為「形」大多

是指視覺形象，但 SIGNIFIER 既可以是形象亦可以是聲音。至於 SIGNIFIED，曾作「意涵」、「表示義」、「所指」、「符義」、「符旨」、「被指示符號」等，本書譯作「符念」，以強調是指腦中的概念，而不是指外間先存的意義或事物。人物方面如 LEVI-STRAUSS，一向已慣作李維史陀，本書為貫徹起見，捨簡隸而取拼音，故用列維斯特勞斯。大致上，我先參考了中國、台灣及香港的既有譯法，袁可嘉、張漢良、周英雄、鄭樹森、林年同、「中外文學」、「八方」季刊、「文化新潮」月刊、「號外城市雜誌」、「學苑」及「左翼評論」等的先例，再選出適用者。然而，書中大部份的譯名，仍是我自己的試譯。

我想借此機會道謝。丘世文校閱本書初稿、梁濃剛提供部份譯名意見、周熙玲參予本書策劃及檢討。

# 目錄

## 前言

### I 馬克思與蘇維埃馬克思主義 1

緒論；馬克思與恩格斯；第二代馬克思主義者，列寧與托洛茨基，蘇維埃前衛，社會主義現實主義。

### II 西方馬克思主義 37

緒論；盧卡契，批判現實主義，表現主義；盧卡契與布萊希特的衝突，布萊希特劇論，班傑明；文化工業，總結。

### III 亞爾杜塞爾派與結構主義 75

緒論；較早期的亞爾杜塞爾派，亞爾杜塞爾論文學及藝術，麥雪雷與巴格頓，較後期的亞爾杜塞爾派，文學的反複生產，評亞爾杜塞爾派，俄國形式主義；巴哈山派，捷克結構主義及閱讀，蘇聯符號學；結構及系統思維，索緒爾，法國結構主義，列維斯特勞斯，文學結構主義，巴爾特，符號學，德利達，拉康。

### 附：亞細亞生產模式 213

### 人物譯名 247

### 書目 252



# 馬克思與 蘇維埃馬克思主義





## 緒論

同情社會主義的文藝工作者，時刻要面對一大陰影：斯大林主義及其表現在文藝上的日丹諾夫主義。這套教條，向右傾之時，則以守舊的狹窄的文藝風格「現實主義」來規限文藝創作，向左傾之時，則作為山頭主義政治的幫兇及宣傳的管理工具。

政治上及形式上自覺的文藝工作者，曾以多種不同的途徑去抗拒斯大林主義，同時希望保持政治上及形式上的前進。換句話說，否決斯大林主義之餘，仍得避免助長了主流的布爾喬亞意識形態。

馬克斯及恩格斯的說話，似乎是第一選擇。可是，文藝問題上，馬恩只遺下些許「寶貴的粉屑」。而且，現在我們已知道，馬恩的思想裏，有多條矛盾的綫路，到他們的晚年仍未能滙通超越。

的確，我們從馬恩之處，得到一重要印象：文藝活動並非純粹「精神」表現，而且徹頭徹尾社會性的。同時，我們興奮的發覺，馬恩從不會提出文藝創作的訓示性或規範性的定義。

馬恩大抵不會同意文藝檢查及創作教條。

不過，馬恩的文藝言論裏，並不能引申出一套文藝批評的法則。馬恩的文藝觀，大抵與十九世紀歐洲開明讀書人的想法差不多。兩人私下最感興趣的，可能是帶歷史性的故事體小說，不過兩人亦頗廣泛地涉獵其他文藝風格。兩人對閱讀及品評，似乎並沒有甚麼先驗的形式或內容上的要求。我們可以說，藝術口味上，兩人是自由主義的。

但口味自由故然值得維護，文藝的批評活動若要言之成理，是要有一些方法的。馬恩對政治經濟學作出的批判，可算是一套「科學」的萌芽。但在文學及藝術批評上，馬恩只是業餘鑑賞家，換句話說，馬恩的文藝觀缺乏理論上的深思熟慮。

要維護創作及閱讀自由，掙出馬恩兩人便夠了。但要建立唯物批評，單從馬恩的文藝談話中找，是不夠材料的。

今日一般人所知的馬克思主義文藝觀，其實是斯大林蘇聯所推廣的社會主義現實主義。這是歷史偶然的產品，馬克思主義發展，可以不是這樣子的。

第一個社會主義政權出現在俄羅斯，因利乘便，俄國本土的思想，便與外來的馬克思主義揉集成為新正統。俄國十九世紀急進民主運動中人，推崇的一套民粹主義現實主義，便難分難解的搖身以馬克思主義性質出現。

布爾什維克革命後，俄國境內有另一類文藝工作者，是前衛份子，講求形式及科技上的實驗，不惜揚棄傳統的文藝形式如現實主義。前衛份子充滿浪漫熱誠，一心希望自己的文藝活動能夠配合社會主義革命事業，咄咄逼着當政者，要求上頭指示，告訴他們怎樣成為革命機器的齒輪及螺絲釘。他們既已拋開了傳統包袱，只要是為革命的，甚麼樣子的功利藝術都可以泡製出來。部份前衛派，甚至要求政府制訂符合整體革命利益的文藝政策。

斯大林上台，為促進工業化及農業集體化，蘇維埃官僚層應運而生。列寧主義下，先鋒黨專政却繼續下去。上述兩套相沖的文藝觀，便產生了「社會主義現實主義」的怪胎，既受落了左翼前衛派配合革命的呼籲，又套用了民粹現實主義的保守文藝形式。

日丹諾夫主政下，實驗藝術與現實主義同時凋萎。概念混淆的社會主義現實主義，成為創作及批評的唯一標準，更甚者，成為官僚控制的藉口。

## 馬克思與恩格斯

馬克思曾打算研究美學及著寫一本研究巴爾扎克的書，並兩度計劃撰寫有系統的美學論著，但是，正如他許多未完成的計劃一樣，結果並沒有寫出來。馬克思並沒有好像研究資本主義經濟政治那般的研究文學及美藝問題，他的著作裏，沒有一篇是形式完整的文學批評，只有許多零碎的文藝見解，及一兩篇關於文學作品與歷史的討論。馬克思有關的文學談話，只可當是一些啓發，不應當作權威性的結論。恩格斯的情況亦一樣。今天的馬克思主義批評，不能單單從馬恩直接談及文學的話裏，找到足夠及完整的批評概念及範疇。

馬克思對今天馬克思主義文學批評最大的貢獻，將不是他的文學談話，而是他成熟著作裏的歷史唯物範疇；換句話說，馬克思主義批評是根據馬克思成熟期思想裏最優良的範疇，從而發展出來的，而不是從馬克思論文學的話裏直接引申出來的。

馬克思自己的思想，是有內在的矛盾發展的，由早期的左翼黑格爾派以至後來的唯物主義，馬克思是不斷的自己超越自己。從他最優良的著作裏，我們可以通過細心的重新閱讀，配合現在其他進步唯物觀點，得出一套有利於今後馬克思主義文學批評的發展的理論範疇。這樣的一套批評範疇，馬克思本身亦不一定自覺得到，甚至可以用來檢視馬克思自己的文學見解。

年青時代的馬克思曾想做浪漫詩人，其後放棄了費爾特等的浪漫思想，並認為浪漫派文學，好像一塊幕的遮蓋了現實。馬克思早年嚮往席勒式的言志談理想的詩及劇，但很快

就發覺這類文學過份概念化及理想化，自欺欺人，改而以莎士比亞為優良文學的借鏡。馬克思對經典文學很熟悉，對同時代文學的興趣亦非常濃厚，由希臘悲劇至中世紀德意志文學至十九世紀英法小說，歌德、但丁、塞萬爾提、狄第羅、史葛特、巴爾扎克、狄更斯等人的不同趣味作品，都是馬克思喜愛的閱讀對象。馬克思並曾注意同年代人海涅的詩，認為可以貶低「傳統」的權威性。不過，整體來說，馬克思的文學旨趣是過去的，而不是未來的，是受到他底時代的限制，不可能預見以後的文學及藝術面貌；他目光所及的是莎士比亞及歌德，而不是十九世紀下半句的現代作品。馬克思的文學選擇，故此只可說是循照着當時讀書人的一般趣味(1)。當時正是現實主義的盛行時期，馬克思的趣味大致上亦可規限入「現實主義美學」的範圍，雖然他目己並沒有用上這個名詞(2)。今天的馬克思主義者要記着馬克思的個人口味及時代局限，毋需過份吹捧馬克思在這方面的正確性或完整性。

文藝影响馬克思至深，他稱自己的著作為一個「藝術整體」(3)，並常在文章內，用文學句子及借用文學譬喻，甚至以此來增強自己文章的權威性(4)。馬克思對文學及藝術有着興趣、認識及尊重，是顯而易見的。故此，一方面馬克思雖亦受他時代所局限，及缺乏完整理論，但另一方面他仍是有深厚文學修養的，這點是可從他的文學談話中看出。故此，當後世以馬克斯主義為名去壓制文藝活動時，馬克思的說話便有驚揚作用。反過來說，後世那些攻擊馬克思主義的人，如果細心看看馬克思，便會發覺他們心目中那套馬克思主義，並不是馬克思的。

一八四二年，馬克思以報刊編輯身份，撰文批評德國的文學檢查制度，為言論自由辯護。他說，官方的檢查制度，將作家分為「認可」及「非認可」，是會窒息文學的發展(5)。他主要是指商業化社會對寫作者的抨擊，作者為了生活，

將作品看成手段，而不是目的，故此言論要有真正自由，便不能讓商業利益控制報刊。

一八四五年，馬克思在恩格斯協助下，寫好了「神聖家族」，批判着左翼黑格爾派的思想，書中有一章評論歐仁蘇的流行小說「巴黎的秘密」，是馬克思最詳盡的一篇小說討論。不過，馬克思的目的主要不是該小說，而是針對左翼黑格爾派的施里加對該小說的評價，藉此打擊左翼黑格爾派。故此，馬克思的重點不是文學的而是「社會」的(6)。施里格讚揚該小說對低下層生活的描寫，馬克思及恩格斯試圖指出作者歐仁蘇與批評者施里加同樣受到布爾喬亞浪漫主義的影響，以概念代替了現實，不惜扭轉人物的性格以符合作者的道德觀，「乃是對現實的歪曲和脫離現實的毫無意義的抽象」。歐仁蘇批評社會不公，但却看不到背後的資本主義制度，故此，只是浮面的。小說主角魯道夫、麗果萊特及瑪麗花的性格邏輯，是按「思辨原則」發展的，「現實的人變成了抽象的觀點」。在批評該小說時，馬克思沒有注重形式及結構問題，只關注人物性格，作品及歷史之間的關係，但這可能是因為馬克思撰文時用意如此，並不等於說「形式」不是馬克思主義者應該關注的問題。馬克思批評歐仁蘇小說，討論範圍有限，絕不能看作批評小說的唯一態度。馬克思強調作者「生存的歷史的個人主體」，作品與作者所處的歷史有密切關係，但這亦不等於說作者的思想傾向完全決定了作品的價值，「巴黎的秘密」女主角瑪麗花，能夠超越作者主觀道德的控制，達到作者原意以外的效果。藝術的特點，正是它既是歷史產物，亦可以超越作者及時代的主觀局限而為有價值的人類活動。每一代讀者看到的只是作品，不是作者，每一代亦以自己的方法去閱讀作品，作者的主觀想像與作品的效果可以不一致。

在發展「神聖家族」之前，馬克思著了現在所說的「一八四四年經濟及哲學手稿」，裏面強調了美藝活動是人類特

點之一，能夠發展人類的潛在本質，將人與動物分開。人改造了世界，其中包括美藝的改造，而這個改造了的人為世界，又反過來改造人。「五官的形成，是由古至今整個世界歷史的勞動結果」。人通過勞動——包括美藝活動——以自己的形象塑造世界，而只有從這個客觀人為世界，人類才看到了自己，知道自己是人。「因此人亦依照美的規律去塑造事物」。藝術活動是抗衡間離，使人與自己的本質結合的活動。與康德的藝術主觀論不同，馬克思這階段所說的藝術，是人類歷史自我創造（及創造世界）的活動，是人所以算是人的本質勞動。近年的馬克思主義者認為當時馬克思的思想，仍保留了人本主義及本質主義傾向。不過，從這篇文章，馬克思主義敵視藝術的說法不攻自破：斯大林主義才窒息藝術。

一八四六年，馬克思與恩格斯合著了「德意志意識形態」，該書觀點頗為混雜，馬克思亦自認為失敗之作，不過，該書是馬恩哲學批判走向歷史唯物論的先聲。書內，馬恩首次提出著名的警句：意識並不決定社會存在，是社會存在決定意識。這不是一般人所曲解的「經濟基礎決定思想」，而是反對那人本主義的假設：將人看作世界的中心及一切只是人的本質的伸展。歷史唯物論所理解的社會構成，是複雜的整體，人或意識亦是從這整體裏生產塑造出來的。

一八五九年，馬克思在「政治經濟學批判」序言，對藝術與歷史的關係作出了精滿的觀察，既推翻了唯心主義美學將藝術看成先驗獨立的範疇，亦否定了機械實證唯物主義以社會基礎來決定文學成就。馬克思指出，文藝的成就，不一定與社會生產力有任何平衡的發展。他極力推揚古希臘藝術的高超成就，在這樣一個經濟上未開發的社會，却出現了如此重要的藝術，後世想模仿也模仿不來。馬克思稱之為「物質生產與藝術生產的不平衡發展關係」。引申而言，現代社會，包括社會主義社會，並不保證可以生產出優秀的藝術，打破了實證主義式的美藝與社會平衡對應的假設，既否定了

經濟決定論，亦否定了社會主義文藝必定勝過資本主義文藝的想法。同時，以往藝術既然有重要價值，今天的人沒有理由要求與以往文化完全決裂。

但馬克思並不是說藝術可與歷史分開，反之，希臘藝術的成就，正因為它是處於古希臘社會。希臘藝術不可能發生在蒸氣機及印刷機的年代，它的出現並非無緣無故，而正正是因為希臘社會的未發展狀況。「阿基里斯能夠同火藥和彈丸並存嗎？」「在羅伯茨公司面前，武爾坎又在哪裏？在避雷針面前，丘必特又在哪裏？在動產信用公司面前，海爾梅斯又在哪裏？」希臘藝術的出現，「是同它在其中產生而且只能在其中產生的那些未成熟的社會條件」分不開的。馬克思因此不是說藝術及歷史分家，而是說兩者並非手牽手和諧地滑行，藝術（及思想、政治、法律等所謂上層建築）是有自己的發展規律，有所謂「自主性」，它與生產模式雖然不可分割，個中關係却是轉折複雜，非任何機械決定論可以解釋。其實，馬恩的著作裏，屢次強調「上層建築」及「物質基礎」的不平衡發展，但每被後世馬克思主義者所忍畧。

不過，在希臘藝術的問題上，馬克思碰到了自己提出來的難題：要明白希臘藝術及史詩的面貌與某些形式的社會發展有關，並不困難；困難之處在於為甚麼它們仍能為我們帶來美藝滿足，而且從今日的眼光，仍是令人欽佩的藝術高峯。

這個問題，馬克思自己的解釋難令人滿意。他以心理因素作答，認為希臘文明是人類文明的童年時代，我們再也不能回到那年代，在懷舊的感傷下，感受到希臘藝術的魅力。馬克思可說不知不覺間沿習了當時唯心主義傳統對希臘的景仰，但却缺乏一套馬克思主義的範疇去解釋這現象。

後來的馬克思主義者會作出不同的解釋。部份論者認為希臘社會，市場經濟及分工未建立，在資本主義，藝術受到階級社會的商品形式所滲透，反而失去了希臘藝術的人文價

值。當然，希臘社會亦有其暴力——例如奴隸制度，但它底未開發的生產條件，却辯證地使現代人窺看及展望一個未來沒有間離的社會。希臘藝術及其他資本主義之前的藝術，對現代人的吸引力，正沿於現代人對資本主義的厭惡(7)。

近年的馬克思主義批評，已能更進一步唯物地解釋這問題。藝術欣賞與評價，本身是受歷史限制的，各時代的欣賞與評價的意識形態，是有着變化的。同時，任何藝術，必須每一年代裏，重新為人知道，這藝術才能繼續存在，繼續有價值。希臘藝術對現代西方人的吸引力，並非單是源自該等藝術的成就，而是有賴現代西方社會文化機構及文化意識形態，繼續鼓勵及方便人們面對着希臘藝術時，採取「欣賞」及「景仰」的意識形態立場。藝術作品的價值，不能單從作品的角度看，亦要從收受者的角度看。

一八六一年，馬克思在一封致拉薩爾的信中，已冒現了一種動態的文藝觀，同一文學作品及理論，在不同的歷史情況下，形式及意義都會改變了。往往通過當時人的「誤解」，令舊的藝術能夠符合當時新的對藝術的要求(8)。

馬克思較早時（一八五九）另一封給拉薩爾的信，是最為後世官式馬克思主義所重視(9)。拉薩爾寫了一齣歷史悲劇，叫「弗滿茲·馮·濟金根」，想藉此雄霸德意志舞台，但該劇故事笨拙，人物膚淺，充滿着俗套的表達方式，不過，背景却是當時進步知識份子皆感興趣的十六世紀德意志農民運動及宗教改革。拉薩爾原意是從歷史看個人；濟金根的個人遭遇，並非孤立事實，拉薩爾想藉十六世紀歷史以預告及闡釋為甚麼一八四八年革命會失敗。主觀上，拉薩爾想寫一齣黑格爾式的悲劇，而不是席勒的主觀戲劇。

拉薩爾請馬克思及恩格斯對劇本表示意見，馬恩的回信很客氣却很認真，因為他們認為拉薩爾將來可能是同路人。馬恩都看出拉薩爾劇本失敗的重點，正是席勒式的主觀唯心論。馬克思勸拉薩爾應多學習莎士比亞，少點席勒化，不要



將個人變為時代精神單純的傳聲筒，作品的道德觀，應是情節的自然效果，不是勉強的放進主角口中，恩格斯在同年給拉薩爾的信中，亦認為「不應該為了觀念的東西而忘掉現實的東西，為了席勒而忘掉莎士比亞」，並希望拉薩爾是以人物的行為而不是抽象討論來表達訊息。兩封信充份表現出馬恩對文學作品高下的分辨能力。

除了犯了說教的毛病外，馬恩更指出該劇歷史敘事上的矛盾。濟金根是一名封建末期的小貴族武士，屬於沒落中的階級，拉薩爾却將他寫成進步英雄，與農民聯手反抗帝王及公侯。恩格斯說，他不反對拉薩爾將濟金根寫成有誠意的去解放農民，每個人都可能背叛自己的階級利益，但小貴族整體而言是靠壓逼農民以自保，階級利益上有衝突，故濟金根不可算是該階級的代表性人物。

這本亦應是悲劇所在：一名沒落階級的小人物，背叛自己的階級，參予一場失敗的叛逆。但拉薩爾却把革命悲劇的產生，寫成革命領袖的「智力過失」及「策畧錯誤」，而不是小貴族在該次大動亂的下場。拉薩爾將歷史的客觀悲劇寫成個人的悲劇，恩格斯因此說該劇不夠「真實」，並提議補救方法，如加強農民及小城平民扮演的角色。

馬克思對悲劇人物的看法，不單是黑格爾式的個人力挽一個被淘汰的世界秩序，亦可以是「來得太早的英雄」。但濟金根的小貴族階級，却並不能符合拉薩爾心目中預告着的一八四八革命的「來得太早的英雄」。拉薩爾扭曲了歷史本身的邏輯，將沒落的階級人物化為「革命領袖」及「德意志最偉大的人」，看不到「在他們的統一和自由的口號後面一直還隱藏舊日的帝國和強權的夢想」，馬克思對拉薩爾的批評，並非如佛克馬等所說的採用了經濟決定論觀點<sup>(1)</sup>，而是針對着拉薩爾的意圖及歷史劇的特殊野心而說話。如詹密遜所說，批評歷史劇的方法，可能有別於批評其他文藝類型，一般批評或許不需要太注意人物及情節的真實性，但一輪意圖