

中文社会科学引文索引 (CSSCI) 来源集刊

华中师范大学文学院 主办

华中学术

Central China Humanities

第17辑

主编 戴建业

2017 / 1
VOL.9 NO.1

 华中师范大学出版社

中文社会科学引文索引 (CSSCI) 来源集刊

华中师范大学文学院 主办

华中学术

Central China Humanities

第17辑

主编 戴建业

2017 / 1
VOL.9 NO.1

新出图证(鄂)字 10 号

图书在版编目(CIP)数据

华中学术(第 17 辑)/戴建业主编. —武汉:华中师范大学出版社, 2017. 3

ISBN 978-7-5622-7708-8

I. ①华… II. ①戴… III. ①社会科学—文集 IV. ①C53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2017)第 056237 号

华中学术(第 17 辑)

©戴建业 主编

责任编辑:王中宝

责任校对:肖绪旭

封面设计:罗明波

编辑室:学术出版中心

电话:027-67867792

出版发行:华中师范大学出版社

社址:湖北省武汉市洪山区珞喻路 152 号

邮编:430079

电话:027-67863426/3280(发行部)

027-67861321(邮购)

传真:027-67863291

网址:<http://press.ccnu.edu.cn>

电子邮箱:press@mail.ccnu.edu.cn

印刷:湖北新华印务有限公司

督印:王兴平

字数:402 千字

开本:787mm×1092mm 1/16

印张:18

版次:2017 年 3 月第 1 版

印次:2017 年 3 月第 1 次印刷

定价:45.00 元

欢迎上网查询、购书

敬告读者:欢迎举报盗版,请打举报电话 027-67861321

《华中学术》(第 17 辑)编委会

顾 问：邢福义 王先霈 刘守华 王庆生
王忠祥 张三夕 孙文宪

编委会主任委员：胡亚敏

编委会委员(按姓氏笔画顺序)：王 炜 王齐洲 王泽龙 刘 云
汤江浩 许祖华 苏 晖 陈建宪
汪国胜 张岩泉 周晓明 高华平
聂珍钊 储泽祥

主 编：戴建业

副主编：邹建军 魏天无

本期执行编辑：安 敏

目 录

国家社科基金重大招标项目专辑

【马克思主义文学批评】(主持人:孙文宪)

- 马克思主义文学批评:自成体系的文学批评 刘安海 1
- 艺术对现实的距离及其审美超越
- 从齐美尔到法兰克福学派的审美之维建构 杨向荣 王蕊 8
- “律法之前”与“刑具之后”:巴特勒律法述行思想的文学阐释 谢龙新 18

国家社科基金重大招标项目专辑

【文学伦理学批评:理论建构与批评实践研究】(主持人:苏晖)

- 伦理困境中的艰难突围:解读《等待野蛮人》 黄晖 26
- 伦理困境与易卜生晚期戏剧的经典性 汪余礼 33
- 论《麦克白》中的权力更迭方式及君主制政治伦理的特点 吴兆凤 43

【古代文学文献研究】(主持人:汤江浩)

- 朱彝尊年谱新考 张宗友 52
- 柳宗元“永州八记”新考 翟满桂 蔡自新 63
- 楼钥与黄庭坚诗学的离与合 吴晟 73

【中国现当代作家与作品研究】(主持人:许祖华)

- 从阴郁到明朗
- 20世纪中国文学视野中的柳青早期小说分析 刘宁 84
- 鲁迅小说的戏剧改编方法研究 孙淑芳 97
- 民族文化心理的探索
- 论姚一苇的戏剧创作 刘丽 107
- 鲁迅杂文、书信提供的事实与其经验知识的生动性 许祖华 116

【语言学研究】(主持人:刘云)

- 制约幼儿故事叙事语篇段落划分的因素 李晋霞 122

华中学术(第 17 辑)

越南留学生汉语递进复句习得研究	万 莹 李婷婷	135
认知视野下“好”、“坏”构词的对称性研究	曾 李	145

【文化传播研究】(主持人:范军)

建国前商务印书馆股东决策与监督权利分析	何国梅	154
试述开明书店产权制度的历史演变	范 军	164
汉唐书商研究述评	陈 静	177

【方言研究】

恩施方言中的“倒”和“起”	王树瑛	190
南昌方言“X 人”式复合词考察	刘小川	201

【民间文学研究】

语境方法的解释学传统	胥志强	209
比较神话学视野下中国古代创世神话的类型确认	张开焱	218
传说的语言结构分析 ——以黄陂木兰传说为例	张 静	230

【博士生论坛】

包何生平考述	刘 卓	243
现代汉语反饰修辞格新探	熊 威	250
空间转向下文学研究的新视野 ——从西方二十世纪文学批评谈起	胡清波	259
宋代馆阁藏书流失探究	张 敏	266

【学术动态】

网络新媒体语境中的文学批评与理论研究 ——第十二届湖北省文艺学年会综述	郭 彧	272
--	-----	-----

《华中学术》来稿注意事项		276
--------------------	--	-----

马克思主义文学批评

马克思主义文学批评：自成体系的文学批评

刘安海

(华中师范大学文学院，湖北武汉，430079)

内容摘要：马克思主义文学批评既不是社会历史批评，也不是美学史学批评，而是自成体系的文学批评。马克思主义文学批评既有马克思主义哲学世界观作理论指导，又有丰富的批评实践作经验支撑，同时它还以开放的态度包容有社会历史批评、政治批评、意识形态批评、美学批评等多种批评模式，比起其他的批评，马克思主义文学批评的外延和内涵要宽广深刻得多。将马克思主义文学批评看作一个体系，有着重要的意义。

关键词：马克思主义文学批评；体系；社会历史批评；史学美学批评；意义

马克思主义文学批评究竟是什么批评？这是研究马克思主义文学批评的一个前提性问题，值得重视。长期以来，研究者们对这样一个问题自觉不自觉地很少予以关注，甚至没有将这个问题提到研究的议事日程上来，即使论及这个问题也是轻描淡写，匆匆带过。过去是这样，现在也依然是这样。晚近几年，人们很注重研究马克思主义文学批评的历史进程、中国化形态，以及马克思主义文学批评的现实性、开放性、多维视野、美学特征、言说形式、困境与出路，等等，对马克思主义文学批评究竟是什么批评有相当的忽略。

那么，马克思主义文学批评究竟是什么批评呢？有关这个问题，文学理论界、文学批评界的看法并不一致，概括起来大致有以下一些不同的看法：

一是认为马克思主义文学批评是社会批评的一个特殊支派，持这种看法的以美国的魏伯·司各特为代表。他在他的《西方文艺批评的五种模式》中说：使社会批评“完全确立的则是一位叫丹纳的法国人，他的名言是：文学是时代、种族和社会环境的产物。19世纪结束以前，马克思和恩格斯提出了第四个因素——生产方式，从而使马克思主义的批评——社会批评的一个特殊支派，得以在三十年代获得发展”^[1]。魏伯·司各特说得一点都不含糊：“马克思主义的批评——社会批评的一个特殊支派”。

二是认为马克思主义文学批评是对社会批评的应用，而且认为这种应用是最著名

最有影响的。

三是认为马克思主义文学批评就是社会批评。这种看法和魏伯·司各特不同的是直接把马克思主义文学批评看作社会批评,而魏伯·司各特把马克思主义文学批评看作社会批评的一个特殊支派。

四是认为马克思主义文学批评是美学史学批评。张玉能主编的《马克思主义文论教程》中这样写道:“长期以来,一直有人把马克思恩格斯的文艺批评归入所谓‘社会-历史批评’之列,言下之意,马克思恩格斯的文艺批评比较重视社会历史方面的因素,对作品的艺术因素则注重不够。这样讲其实是不确切的,并且容易对青年人造成误导。马克思恩格斯的文艺批评应该用他们自己提出的概念来命名,这就是美学史学批评。”^[2]而这种所谓美学史学批评根源于恩格斯先后于1847年、1859年批评格律恩、拉萨尔过程中提出的,即“我们决不是从道德的、党派的观点来责备歌德,而只是从美学和历史的观点来责备他;我们并不是用道德的、政治的或‘人的’尺度来衡量他”^[3]。“您看,我是从美学观点和历史观点,以非常高的,即最高的标准来衡量您的作品的,而且我必须这样做才能提出一些反对意见。”^[4]

把上面四种看法归纳起来实际上就是两种看法:一是认为马克思主义文学批评是社会历史批评;二是认为马克思主义文学批评是美学史学批评。换一句话说,在一些研究者看来,马克思主义文学批评就是社会-历史批评或美学史学批评。

不可否认的是,马克思主义文学批评确实非常重视文学与社会历史的联系,也非常重视文学艺术本身的审美特征、审美规律,在具体的批评中非常重视这两个方面的内容,这从马克思主义文学批评家的很多批评实践中可以看出来。但是,我们不能据此就断定马克思主义文学批评就是社会-历史批评或美学史学批评。我们认为,马克思主义文学批评自身已然构成了一个批评体系,既不是某个批评的支派,也不等同于某种文学批评。

《简明不列颠百科全书》对“文学评论”是这样解释的:“泛泛地说,文学评论是对文学作品和文学问题所作的理智的思考。作为术语,它适用于任何有关文学的论述。更严格地说,这一术语仅适用于‘实用评论’,即解释作品的意义和评价作品的质量。这种狭义的文学批评,不但能与美学(关于艺术价值的哲学)区分开,而且可以与文学研究者所关心的其他问题,如传记问题、目录学、历史知识等问题区分开。在学术研究中,‘评论’常被认为与‘学问’不同。但在实践中,这种区别常常是人为的。在这里,评论概括文学理解的各个侧面,重点为对文学作品的评价,及作者在文学史中的地位。”^[5]这种看法将文学批评分为广义和狭义两种。林铤华主编的《西方文学批评术语辞典》中这样解释文学批评:“一门综合了人文科学与社会科学部分领域的学术而以文学学术为主体的学科。文学批评学包含了文学本体理论、文学批评实践、美学理论,以及其他相关学科的知识和方法。它的基本任务是:建立系统化的文学理论;研究文学批评的功能与方法;指导文学批评实践;总结新的文艺思潮、流派、方法和观念;根据文学创作史和文学批评史来探索文学活动的规律,等等。其中首要的问题是研究文学批评的结构和规律。”^[6]这种解释也是将文学批评视为广义和狭义两种。广义的文学批评把文学批评当作文学理论的同义语,和文学理论、文学研究

没有什么不同，其任务在于总结、概括文学批评实践并制定出用以指导文学批评实践的概念、术语、标准、原则、方法、理论；狭义的文学批评专指解释文学作品的意义和评价作品的质量。需要说明的是，狭义的文学批评与广义的文学批评有着密不可分的联系，狭义的文学批评属于广义的文学批评，或者说，狭义的文学批评包含在广义的文学批评之中。

马克思主义文学批评既是广义的批评，又是狭义的批评，原因是它不仅仅解释作品的意义和评价作品的质量，还包含其他非常丰富的文学理论、文学研究等内容。以马克思、恩格斯的文学批评来说，他们除了对《弗兰茨·冯·济金根》、《城市姑娘》、《旧与新》等作品和相关作家进行了批评外，还有对“真正社会主义”文艺思想的批判、对文学批评标准的论述、对现实主义问题的阐发、对“席勒式”“莎士比亚化”的界定、对人物形象塑造的个性化要求、对文学艺术作品的质的规定、对悲剧冲突和悲剧精神的探讨、对文学艺术生产与物质生产的不平衡关系的揭示……可以说马克思主义文学批评的对象包括了各种各样的文学现象，没有哪一种文学批评能像马克思主义文学批评包含如此丰富的批评对象。

那么，究竟什么是马克思主义文学批评呢？简单地说，马克思主义文学批评属于自成体系的文学批评。具体说来，马克思主义文学批评是在无产阶级登上政治历史舞台以后，为求得自身和整个人类的彻底解放的革命活动中兴起、形成和发展起来的。它以马克思主义的辩证唯物主义和历史唯物主义的世界观和方法论作指导，以人类历史上一切优秀的文学遗产和无产阶级自身的文学实践成果以及其他所有文学艺术现象作为观察、分析、研究、评价和判断的对象，目的在于更好地推动人类文学艺术事业的历史进步和无产阶级文学艺术事业的发展繁荣。它既包括马克思主义创始人马克思、恩格斯的文学批评，也包括列宁、普列汉诺夫、卢那察尔斯基、高尔基、拉法格、梅林、葛兰西、卢森堡、李卜克内西、蔡特金、毛泽东、瞿秋白、鲁迅、周扬、冯雪峰、胡风以及其他马克思主义经典批评家的批评，同时还包括 20 世纪以来在马克思主义影响下兴起和发展起来的西方马克思主义的文学批评。马克思、恩格斯等杰出的马克思主义经典作家以各自的批评实践一方面为马克思主义文学批评提供了范例，另一方面提出和阐发了马克思主义文学批评的一系列的观念、思想、原则、标准和方法，在这个过程中吸收融合了包括自然科学在内的其他相关理论的研究成果，构建起了自己的批评体系。可以说，马克思主义文学批评不是一般的批评方法，也不是一般的批评模式，而是包括了很多批评方法、很多批评模式的一种开放性、包容性的批评体系。

什么是体系？《现代汉语词典》的解释是：“若干有关事物或某些意识互相联系而构成的一个整体”；百度上的解释是：“泛指一定范围内或同类的事物按照一定的秩序和内部联系组合而成的整体，是不同系统组成的系统……”《现代汉语词典》只注意到了体系的整体性，而百度上的解释除了注意到体系的整体性之外，还强调了体系的系统性。将马克思主义文学批评看作一个体系，是指马克思主义文学批评是一个整体，是一个系统。

把马克思主义文学批评看作一个批评体系，是有着充分的根据的。

首先,马克思主义文学批评是以马克思主义哲学世界观作为理论基础的。众所周知,19世纪40年代以降,世界整个哲学社会科学和文艺学美学领域发生了前所未有的最伟大最深刻的变革,这就是马克思主义的诞生和发展。马克思主义首先是一种哲学世界观,它坚持辩证唯物主义和历史唯物主义,前者解决了人类对世界及其规律的认识,后者解决了人类对社会及其发展规律的认识。辩证唯物主义认为物质是第一性的,历史唯物主义认为社会存在是决定社会意识的。辩证唯物主义是一种认识论,帮助人类解决什么是、为什么的问题;唯物辩证法是一种方法论,帮助人类解决应该怎样做的问题。马克思主义认为整个社会结构是由经济基础和上层建筑两个部分构成的。经济基础是以生产力为基础的经济结构、生产关系的总和。上层建筑受经济基础的支配和决定,由所有制形式下和社会条件下的各种各样不同的情感、幻想、思想方式和世界观共同构成。上层建筑中有军队、法院、警察等各种国家机器设施和政治、法律制度,以及道德、哲学、宗教、艺术等各种各样的社会意识形态。马克思主义认为,文学艺术属于上层建筑,是社会意识形态之一,它为经济基础所决定;与其他的社会意识形态相比,文学艺术是“更高地悬浮于空中的思想领域”^[7],离社会的经济基础最远,有其特殊性。这种特殊性表现为文学艺术具有审美性,其创作要符合美的规律、美的尺度。

其次,马克思主义文学批评是以马克思主义文学观为指导的。文学批评史上的所有批评都有一定的文学观作指导,马克思主义文学批评也不例外。马克思主义文学批评是以马克思主义的文学观作为指导的。所谓文学观就是对文学的看法。马克思主义文学批评对文学的看法表现在很多方面,除了把文学看作上层建筑、看作社会意识形态之一外,还特别注重文学艺术的特殊性。马克思在把人的生产和动物的生产进行比较时说:“动物只是按照它所属的那个种的尺度和需要来建造,而人懂得按照任何一个种的尺度来进行生产,并且懂得处处都把内在的尺度运用于对象;因此,人也按照美的规律来构造。”^[8]正因为人能够按照并把美的规律作为内在的尺度运用于艺术美的创造当中,所以马克思、恩格斯都把美看作文学艺术所具有的本质性的特征与规律。马克思在写给拉萨尔的信中花了相当的篇幅称赞《弗兰茨·冯·济金根》的“结构和情节,在这方面,它比任何现代德国剧本都高明”,“强烈地感动了我”,“对于比我更容易激动的读者来说,它将在更大的程度上引起这种效果”^[9]。恩格斯在评价谷兹科夫的剧作《马里诺·法利埃里》时直接用到“艺术美”^[10]这个概念。恩格斯在写给拉萨尔的信中说当时“到处都缺乏美的文学”,称赞剧本“情节的巧妙的安排和剧本的从头到尾的戏剧性使我惊叹不已”,“对话写得生动活泼”^[11]。恩格斯在写给敏·考茨基的信中说:“倾向应当从场面和情节中自然而然地流露出来,而不应当特别地把它指点出来;同时我认为作家不必要把他所描写的社会冲突的历史的未来的解决办法硬塞给读者。此外,在当前条件下,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怀疑,那末,即使作者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。”^[12]恩格斯在写给拉萨尔

的信中要求文学艺术作品应该努力做到“较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生动性、丰富性的完美的融合”^[13]。从这些论述中可以看出，马克思主义文学观是非常重视文学艺术作品的审美特性的。

再次，马克思主义文学批评具有极大的包容性，它至少包容了以下一些批评模式：

社会批评模式。这种批评模式建基于文学艺术是社会经济基础的反映，重视研究文学与社会的关系，要求文学艺术作品反映现实社会存在的真实关系。不管什么时代、什么社会的文学艺术总会反映和表现一定时代一定社会的社会生活内容，总会反映和表现一定时代一定社会的情感、幻想、思想方式和世界观，总同一定时代一定社会的生活有一定的关系，文学艺术总不能脱离一定的社会历史内容。正因为这样，所以马克思主义文学批评坚持社会批评模式，注重文学艺术同社会现实和社会历史的关系，并且把文学艺术反映和表现社会历史的深度和广度作为批评的标尺之一；强调文学批评必须联系作家艺术家的作品对社会历史反映的深度和广度，坚持社会历史的批评原则。无论是马克思、恩格斯对拉萨尔、考茨基、哈克奈斯的批评，还是列宁对托尔斯泰的批评，抑或毛泽东、瞿秋白对鲁迅的批评，可以说都坚持了历史主义的文学批评，都把作家作品放进一定的社会历史环境中进行阐释和评价。

政治批评模式。这种批评模式充分注意到了文学与政治的关系，认为在社会生活中，政治是经济的集中表现，政治离经济基础的距离最近，政治对文学的影响最大，政治还通过对经济基础和其他社会意识形态的影响从而从各个方面影响文学。鉴于政治对文学的强大的影响力，所以马克思主义文学批评非常重视政治批评，以至形成政治批评模式。政治批评模式指文学批评家站在一定的政治立场，从一定的政治标准和政治视角出发，对作家作品、文学思想、文学流派和作品对接受者的影响以及作品的出版传播方式进行政治的审视、评价和判断。政治批评模式具体包括对作家作品的政治评判、对作品政治性质的判断、对作家作品与时代社会的政治关系的分析、对作家政治经历的研究。对文学批评家而言，政治批评模式一方面可以站在一定的政治立场上，体现出特定的政治倾向性，另一方面又可以超越一定的政治立场，以客观的态度进行政治分析。这种政治批评模式在马克思恩格斯的文学批评中都有。如我们在前面引用的恩格斯对歌德的批评就是这样的——“我们决不是从道德的、党派的观点来责备歌德，而只是从美学和历史的观点来责备他；我们并不是用道德的、政治的或‘人的’尺度来衡量他。”

意识形态批评模式。这种批评模式认为不管主观上承认还是不承认，文学批评总是站在一定阶级、政党的立场上以该阶级、该政党的社会意识形态对文学作品进行分析研究，并且在注意文学与社会意识形态具有深刻联系的基础上，对作品所表现和所包含的社会意识形态价值作出评价和判断。同时，这种批评模式还注意文学艺术作品与其他社会意识形态的关系，认为文学艺术是属于意识形态中离经济基础最远的思想领域，和其他社会意识形态不同，其他社会意识形态作用于它，它又可以作用于其他社会意识形态。不过比较而言，政治这种意识形态对文学的作用更加明显，而文学对政治的作用则要间接一些，迟缓一些。这一点在马克思主义文学批评中也表现得十分明显。

美学批评模式。这种批评模式在肯定文学艺术作为社会意识形态的普遍性的前提下,又特别强调文学艺术作为社会意识形态的特殊性,马克思在《〈政治经济学批判〉导言》中有这样一段话:“整体,当它作为被思维的整体而出现时,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对于世界的艺术的,宗教的,实践-精神的掌握的。”^[14]在这里,马克思把人类掌握世界的方式划分为四种:哲学方式、艺术方式、宗教方式、实践-精神方式。艺术对于世界的掌握是不同于其他三种方式的一种特殊的方式,正是这种特殊的方式使得马克思主义文学批评充分注意到了文学作品的美学批评。这从马克思主义文学批评的具体实践中看得非常清楚。

总而言之,把马克思主义文学批评归结为社会学的批评,甚至把马克思主义文学批评看作社会历史批评的一个支派,这是不正确的,是不符合马克思主义文学批评实际的不恰当的观点;把马克思主义文学批评归结为美学批评和史学批评同样是不符合马克思主义文学批评实际的。

把马克思主义文学批评看作自成体系的文学批评,一方面可以将马克思主义文学批评放到它真正应该占有的客观的地位,而不至于被贬低到社会历史批评的一个支派,也不至于被缩小到美学批评史学批评那样一个有限的范围;另一方面可以理直气壮地把马克思主义文学批评当作我们文学批评的指南,使文学批评能够有马克思主义方向、原则、标准和方法。当今世界人们对待马克思主义有几种不同的态度:一是把马克思主义当作革命和建设指南的理论基础,当作行动指南的理论基础;二是视马克思主义为众多学说当中的一种,并且予以认真研究;三是对马克思主义进行部分的修正,如西方马克思主义;四是反对马克思主义;五是学习研究了解马克思主义。在文学批评界对待马克思主义文学批评的态度大致和这种情形差不了多少。中国是一个社会主义国家,宪法明确规定了马克思主义等为治国理政的指导思想,马克思主义文学批评应该是文学批评的指导思想。这些年来,文学批评界之所以屡屡发生乱象,原因固然很多,但最根本的原因在于没有很好地贯彻执行马克思主义文学批评的基本的思想、标准、原则、方法。习近平2014年10月15日在文艺座谈会上的讲话中所指出的在文艺创作方面那些有数量缺质量、有“高原”缺“高峰”和抄袭模仿、千篇一律以及机械化生产、快餐式消费等问题之所以存在,那些迷失方向的、低俗的、表现欲望和单纯感官娱乐等现象之所以存在,应该说一个很重要的原因就在于一些文学创作者、文学批评者背离了马克思主义文学批评的基本原理。所以,今天提出马克思主义文学批评是自成体系的文学批评,无疑有着积极的现实意义。

注释:

[1][美]魏伯·司各特:《西方文艺批评的五种模式》,蓝仁哲译,重庆:重庆出版社,1983年,第62~63页。

[2]张玉能主编:《马克思主义文论教程》,武汉:华中师范大学出版社,2010年,第116页。

[3][德]恩格斯:《诗歌和散文中的德国社会主义》,北京大学中文系文艺理论教研室编:《马克思恩格斯列宁斯大林论文艺》,北京:人民文学出版社,1980年,第40页。

[4][德]恩格斯：《致斐·拉萨尔》，北京大学中文系文艺理论教研室编：《马克思恩格斯列宁斯大林论文艺》，北京：人民文学出版社，1980年，第101页。

[5]《简明不列颠百科全书》，北京：中国大百科全书出版社，1986年，第267页。

[6]林钺华主编：《西方文学批评术语辞典》，上海：上海社会科学院出版社，1989年，第353页。

[7][德]恩格斯：《恩格斯致康·施米特》，北京大学中文系文艺理论教研室编：《马克思恩格斯列宁斯大林论文艺》，北京：人民文学出版社，1980年，第148页。

[8]《马克思恩格斯选集》第2卷，北京：人民出版社，1995年，第47页。

[9][德]马克思：《致斐·拉萨尔》，北京大学中文系文艺理论教研室编：《马克思恩格斯斯大林列宁论文艺》，北京：人民文学出版社，1980年，第89页。

[10]《马克思恩格斯全集》第41卷，北京：人民出版社，1982年，第62页。

[11][德]恩格斯：《致斐·拉萨尔》，北京大学中文系文艺理论教研室编：《马克思恩格斯斯大林列宁论文艺》，北京：人民文学出版社1980年，第96~97页。

[12][德]恩格斯：《致敏·考茨基》，北京大学中文系文艺理论教研室编：《马克思恩格斯列宁斯大林论文艺》，北京：人民文学出版社1980年，第131页。

[13][德]恩格斯：《致斐·拉萨尔》，北京大学中文系文艺理论教研室编：《马克思恩格斯斯大林列宁论文艺》，北京：人民文学出版社1980年，第98页。

[14]《马克思恩格斯选集》第2卷，北京：人民出版社，1972年，第104页。

艺术对现实的距离及其审美超越

——从齐美尔到法兰克福学派的审美之维建构

杨向荣 王 蕊

(湘潭大学文学与新闻学院, 湖南湘潭, 411105)

内容摘要: 在齐美尔的理论中, 艺术自律的两难困境缘于现代性批判的审美维度的合理性与审美艺术解脱之道的非现实性之间的内在矛盾。自 18 世纪以来, 审美艺术在西方现代性的理论话语中一直承担着类似于救赎的作用, 艺术与审美论证表征着现代性的基本规范, 同时又外化为现代性的批判策略或路径。审美现代性展现了启蒙规范对立面的异质性张力, 并被视为启蒙现代性失落情绪背后的替代性乌托邦希望。从齐美尔的审美距离观, 再到阿多诺、马尔库塞、本雅明和比格尔, 现代性的审美之维建构了一个反思与批判启蒙现代性的思想谱系。

关键词: 齐美尔; 法兰克福学派; 现实; 距离; 艺术自律; 审美之维

随着古典艺术向现代艺术的转型, 现代艺术与我们有着越来越难以弥补的鸿沟和距离, 距离无疑成了一个极为凸显的艺术文化事实。对于现代艺术, 贝尔描述道: “传统的现代主义试图以美学对生活的证明来代替宗教或道德; 不但创造艺术, 还要真正成为艺术——仅仅这一点即为人超越自我的努力提供了意义。但是回到艺术本身来看, 就像尼采明显表露的那样, 这种寻找自我根源的努力使现代主义的追求脱离了艺术, 走向心理: 即不是为了作品而是为了作者, 放弃了客体而注重心态。”^[1] 贝尔描述的这种现状道出现代艺术中的距离事实, 这种距离其实也是现代艺术家面对现代社会变迁所衍生的体验。

一、齐美尔的审美之维建构

在齐美尔那里, 艺术距离既可以看作艺术家面对现实的某种艺术反应或艺术心理策略, 又可以看作现代主义艺术的内在特征。因此, 在齐美尔那里, 距离是现代艺术的基本特征, 体现为主体内在精神对外在的物化生活产生的心理策略, 同时, 距离也是实现现代生活审美的一个主要维度。齐美尔认为: “艺术家以他艺术的方式对世界整体作出反应, 并形成了他的世界观。”^[2] 在他看来, 艺术家往往以他独特视角和艺术方式来处理周遭的日常世界。距离呈现为艺术家及其产品与周遭世界的复杂关系。齐美尔写道:

艺术是生活的另一种东西，它是生活的解脱，通过生活的对立面，生活得到了解脱。……但是，当艺术内容和幻想进入到远距离的时候，艺术形式反而离我们近了，比它在实现形式中离我们的距离更近。……一切现实对于我们来说，最终保留着一种很强的陌生感，……浇铸到艺术形式之中的恰恰是我们的灵魂。^[3]

在齐美尔看来，现实世界是我们生存的手段和方式，而艺术世界则由浇铸着个体内在灵魂的艺术形式构成。由此，齐美尔所言的文化的客观性与主观性的矛盾在艺术与生活的关系上再一次得到了呈现。齐美尔认为，艺术与现实不一样，“艺术具有一套独特的逻辑，一种特殊的真值概念，以及一种特殊的规则；依靠这种规则，艺术使用同样的物质在现实世界之外建立起一个能够与之相媲美的崭新世界”^[4]。在齐美尔看来，艺术与现实有着诸多不同，这种不同构建了艺术与现实的不同距离关系。艺术世界体现了个体的内在灵魂，是对压抑的现实生存的一种解脱。

齐美尔认为，从不同的距离层面去体验周遭世界，可以建构我们观看世界的多重性理解。而且，在这种多重性理解中，艺术可以营造我们与对象“远”与“近”的不同距离关系。齐美尔认为：“一方面艺术使我们离现实更近，艺术使现实独特的最深层的含义与我们发生了一种更为直接的关系；艺术向我们揭示了隐藏在外部世界冰冷的陌生性背后的存在之灵魂性，通过这种灵魂性使存在与人相关，为人所理解。”^[5]在齐美尔看来，艺术可以让我们距离日常生活更近，但这种接近并非使个体与现实生活的物理距离的接近，而是指艺术可以通过特定的个体灵魂对世界的感知而将现实世界的深层意蕴展示出来。

艺术除了使我们距离日常生活更近外，同时也有着疏远个体与周遭世界的功能。齐美尔写道：“一切艺术还产生了疏远事物的直接性；艺术使刺激的具体性消退，在我们与艺术刺激之间拉起了一层纱，仿佛笼罩在远山上淡蓝色的细细薄雾。”^[6]可见，艺术与现实的距离关系，可以是拉近个体与周遭世界的关系，也可以是疏远个体与周遭世界的关系。如果说在齐美尔那里，接近意味着个体对现存世界内蕴的挖掘的话，那么疏远则指日常生活直接性的取消，凸显艺术本身的审美形式。齐美尔认为，“所有这些在一切艺术中惯用的形式都使我们跟事物的完整和完美保持着一段距离。好像‘隐隐约约’地告诉我们，并没有把真实情况十分明确地表达出来，而是留了一手”^[7]。而这一点，也是齐美尔对艺术形式偏爱的体现，正是由于对艺术形式的偏爱，齐美尔甚至将社会实际存在整体上视为一种艺术形式，这使他的社会学研究被称为审美形式社会学。

在艺术与现实的这两种距离关系上，接近与疏远对齐美尔而言均有着强烈的吸引力。齐美尔写道：“艺术拉近和疏远人与现实的距离的两种效果有同样强烈的吸引力；它们二者之间的张力，这种张力在多种多样的对艺术品的要求中的分配，赋予每一种艺术风格具体的特色。”^[8]在这里，齐美尔强调无论是接近还是疏远，都能产生艺术与距离的距离，这使艺术与现实之间存在一定的张力，并带来了艺术阐释的多向度性。这正如约莫斯蒂迪特所言：“在齐美尔那里，个体通过距离而感知外在事物，另一方

面,距离也将主体与客体分离开来。”^[9]当然,齐美尔显然更关注艺术对日常生活世界的疏远,这也是齐美尔关于距离的审美文化学的核心要义。在齐美尔看来,距离是现代性的基本表征,也是现代主义艺术的突出特征。现代艺术强调形式的创新,是艺术与生活的距离表现,同时也是对生活的一种偏离和疏远。

艺术对现实世界的距离及其超越,其实也就是艺术自律所引发的现代艺术功效。现代艺术以自我形式的革命与创新,从而摆脱了艺术的传统观念束缚,也摆脱了日常生活世界附加到其身上的各种约束。在这个意义上,现代艺术纯粹上也就是艺术的自律,它通过一种距离让自我独立于日常生活世界之外。齐美尔写道:“艺术与现实无关,特别是在其最深刻的本质方面是如此,同样艺术也不能被理解成幻象,因为任何幻象都以现实为前提。”^[10]在齐美尔看来,现代艺术越来越与现实无关,体现出鲜明的自律性倾向。

坚信艺术与现实的距离,进而实现艺术的自我救赎,这是齐美尔对现代艺术审美内涵和社会功能的强调。齐美尔处于传统古典艺术向现代艺术观念转型阶段,在这个时候,齐美尔能发现现代艺术的自律性特征,这不仅是他对现代艺术的敏锐把握,也是他在文化社会学指引下以艺术对抗日益物化的资本主义文明的救赎策略。因此,齐美尔在资本主义高速发展的时代,在艺术观念转型的语境中强调艺术自律,强调以自主性来强化艺术对物化日常生活世界的冷漠和否定,就不能不说是一个天才性的预见。齐美尔之后,法兰克福学派的诸多学者,如马尔库塞、阿多诺、本雅明和沃林等人,也正是沿着齐美尔的思考足迹,视艺术自律为现代生存的审美救赎之途。

二、马尔库塞的审美之维建构

齐美尔通过距离来实现个体审美救赎的思想也被后来的法兰克福学派学者所延续。在马尔库塞那里,艺术的距离主要体现在其所提出的一个非常重要且具有代表性的命题中,即艺术的新感性形式。新感性形式延续现代艺术以来形式革命的冲动性要求,强调把个体的感性从理性的束缚下解放出来,并使之成为一种政治和意识形态批判武器。

艺术如何实现其否定与批判功能?马尔库塞将目光转向艺术形式。马尔库塞对现代艺术的形式革命相当感兴趣。他从齐美尔那里看到了形式对于艺术的重要性,认为现代艺术要打破资本主义文化的统治性,就必须打破被社会意识形态所约化的习以为常性。在马尔库塞看来,由于资本主义在意识形态上对个体的同化,现代人逐渐缺乏自我的思考空间,而往往以一种惯性的生存模式去应对外在世界。个体的惯常化思维模式充斥着现代社会空间,这是一种在文化同化作用影响下的无意识的自发性,是受社会同一性思维所影响而形成的思想惰性。马尔库塞希望通过艺术形式的革命,来打破思想的被统治性,并借助新感性形式来对现存的社会体制进行反思与批判。马尔库塞认为,文学艺术具有巨大的解放潜能,它通过形式的革命与创新唤醒人们感性意识,可以与物化现实拉开距离,并在感性的认知中,发现现存社会的不合理性。马尔库塞希望通过新感性形式构建一个理想中的审美之维,从而让现代个体最终摆脱资本主义的物化奴役,实现真正的人性解放和审美救赎。

马尔库塞强调要构建一个超越性的审美世界，从而使艺术与物化世界之间保持着一种批判的距离空间。为了实现这个目标，马尔库塞在对新感性形式概念的阐释中对艺术形式的自主性进行了强调。马尔库塞写道：

形式，是艺术感受的结果。该艺术感受打破了无意识、“虚假的”、“自发的”、无人过问的习以为常性。这种习以为常性作用于每一实践领域，……艺术感受，正是要打碎这种直接性。^[11]

借助形式而且只有借助形式，内容才获得其独一无二性，使自己成为一件特定的艺术作品的内容，而不是其他艺术作品的内容。^[12]

马尔库塞表现出对“形式”的明显好感，在他看来，形式在现代社会中有其特殊的功效。对马尔库塞来说，要打破“社会水泥”的统治性，恢复个体的思考能力和批判精神，就必须与现存体制彻底决裂，而现代艺术作为承载个体精神和情感的东西，更应当通过新感性形式形成艺术的批判功能。

对马尔库塞而言，新感性形式营造了一个独特的审美世界，这是一个与外在生存保持异在性的世界，这种异在性一方面带来了主体与物化世界的距离；另一方面也带来了个体审美感知力和批判反思力的复苏。在这种营造的距离中，现代个体可以远距离地审视和反思现实，这样不仅打破了人们被资本主义物化现实所同化了的单向度感性，同时也让个体批判物化现实和资本主义异化文明。马尔库塞写道：“审美形式使艺术摆脱阶级斗争的现实性，即摆脱那种既纯粹又简单的现实性。审美形式构成了自律，使艺术与‘给定的东西’区别开来。不过，艺术的这种超然独立产生出的不是‘虚假的意识’或纯粹的幻象，而是一种反抗的意识：即对现实中随波逐流的心灵的否定。”^[13]用马尔库塞的话来说，通过新感性形式，现存社会的单向度的意识形态虚假外衣得以揭开，艺术与现实的距离得以建构，艺术的真理也得以敞开。

在马尔库塞的审美思想中，新感性形式实现了艺术与现实的距离，这是艺术自律性的一种体现。这种距离使个体能站在一定的角度审视社会，从而使艺术具有认识和批判社会的现实功效。马尔库塞反对将艺术与生活等同，也尽力避免让艺术成为社会水泥的认同者、拥护者，或成为资本主义统治阶级的同谋者。在他看来，如果艺术丧失了与生活的距离，那么就说明艺术丧失了自主性和批判性。马尔库塞强调说：“艺术自律以一种极端的形式，即以不和解、疏远化的形式，证明着艺术自身的存在。……这些疏远化的艺术作品，不外都是贵族的或腐朽的征兆。然而，它们事实上都是矛盾的真实形式，因为它们起诉着吞噬掉所有东西（甚至疏远化作品）的社会一体性。”^[14]在马尔库塞看来，艺术通过新感性形式建构艺术的自律法则，进而与资本主义物化现实保持着一个批判和反思的距离。

在马尔库塞的语境中，由于社会生活已被统治阶级意识形态所操纵，人和自然处于一个不自由的社会，他们原本被压抑和歪曲的潜能不能通过正常的途径表达出来，只能通过疏远社会的方式表达出来，而新感性则成了马尔库塞最好的表达方式。在马尔库塞看来，通过新感性的形式，艺术世界展示出自己的另一面，它区别于受统治阶