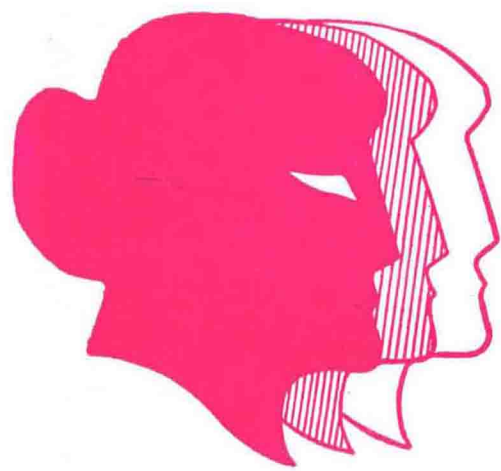


台港及海外中文报刊资料专辑

美学 研究



第 2 辑

1986

书目文献出版社

出版说明

由于我国“四化”建设和祖国统一事业的发展,广大科学研究人员,文化、教育工作者以及党、政有关领导机关,需要更多地了解台湾省、港澳地区的现状和学术动态。为此,本中心编辑《台港及海外中文报刊资料专辑》,委托书目文献出版社出版。

本专辑所收的资料,系按专题选编,照原报刊版面影印。对原报刊文章的内容和词句,一般不作改动(如有改动,当予注明),仅于每期编有目次,俾读者开卷即可明了本期所收的文章,以资查阅;必要时附“编后记”,对有关问题作必要的说明。

选材以是否具有学术研究和资料情报价值为标准。对于某些出于反动政治宣传目的,蓄意捏造、歪曲或进行人身攻击性的文章,以及渲染淫秽行为的文艺作品,概不收录。但由于社会制度和意识形态不同,有些作者所持的立场、观点、见解不免与我们迥异,甚至对立,或者出现某些带有诬蔑性的词句等等,对此,我们不予置评,相信读者会予注意,能够鉴别。至于一些文中所言一九四九年以后之“我国”、“中华民国”、“中央”之类的文字,一望可知是指台湾省、国民党中央而言,不再一一注明,敬希读者阅读时注意。

为了统一装订规格,本专辑一律采取竖排版形式装订,对横排版亦按此形式处理,即封面倒装。

本专辑的编印,旨在为研究工作提供参考,限于内部发行。请各订阅单位和个人妥善保管,慎勿丢失。

北京图书馆文献信息中心

美 学 研 究 (2)

——台港及海外中文报刊资料专辑(1986)

北京图书馆文献信息中心剪辑

书目文献出版社出版

(北京市文津街七号)

北京百善印刷厂印刷

新华书店北京发行所发行 各地新华书店经售

787×1092毫米 1/16开本 4 印张 102 千字

1987年3月北京第1版 1987年3月北京第1次印刷

印数1—5,000 册

统一书号: 2201·18 定价: 1.10元

〔内部发行〕

目 次

艺术与革命——马库色美学初步研究（下篇）	陈昭瑛	一
绚烂的爱——夏卡尔访问记	J·索贝	二六
《我的生涯》——夏卡尔自传	曾培尧译	三四
夏卡尔夫人娃娃谈夏卡尔	摩达多利	四〇
夏卡尔年谱	《艺术家》资料室编译	1
电脑艺术——创造崭新的想象世界	《艺术家》特译	四三
互动艺术的美学宣言	李 丕	五一
美 学	朱光潜	五三
中国美学播种者朱光潜	关国焯	五五
美学家朱光潜纪念集	《艺术家》编辑部	六二

藝術與革命

馬庫色美學初步研究（下篇）

——後設藝術的探討

陳昭瑛

壹、主體性與客觀性的辯證

一、意識形態或真理

藝術在馬克思理論中居於相當複雜曖昧的地位，他在「政治經濟學批判」中說：「不是人的意識決定人的存在，相反的，是人的社會存在決定人的意識。」，並指出法律、政治、宗教、藝術、哲學便是受社會存在所決定的「意識形態的形式」（LA. p. 41）

強調藝術為意識形態的馬克思主義美學，便以這段話作為其理論的第一個基礎。

但馬克思也發表過不同的意見，在同一本書的導言，他說：「關於藝術，它的某些繁盛期決不與一般的社會發展相對應，因而也不與物質結構相對應。」（LA. p. 82）

這段話又常被主張藝術的認知功能的論者所引用，馬庫色在「藝術與革命」文前即引用了這段話。

馬庫色並不否認藝術是意識形態，也就是，他不否認藝術作為上層建築（人的意識活動）是與下層建築（人的社會存在）之間有某種互動的關係。問題在於藝術不只是意識形態，不只是下層結構的反映，更不是此一結構之機械的反映。它也不只是如恩格斯所言具有「相對自主性」（relative autonomy）而已，它事實上有著絕對自主性，它有它的真理，它有它認知實在與認知人自身的功能。

他非難正統的馬克思主義美學：「把藝術的認知功能（cognitive function）縮小為意識形態。」（AD. p. 13）

在強調藝術的認知功能時，馬庫色是回到馬克思、列寧、盧森堡、托洛斯基（L. Trotsky 1877-1940）。

布哈林(N. I. Bukharin 1888-1937)、盧卡其(G. Lukács 1885-1971)、布雷希特(B. Brecht 1898-1956)等人的部分傳統。

馬克思在「政治經濟學批判」中曾提及藝術是掌握世界的一種方式。

列寧在「托爾斯泰是俄國革命的鏡子」文中指出，真正偉大的藝術家必須在作品中「反映出革命的某些本質方面。」(MA. p. 169)

盧森堡曾說：「以真正的藝術來說，它所推重的社會公式是次要的，它的藝術來源，它鼓舞人的精神才是決定性的。」(MA. p. 152)

托洛斯基主張作品的性質並不必然依賴作者的意識形態，他認為要獲得一種真正的政治藝術是很困難的，也否認以一種社會主義意識形態，來組織一種真正藝術實踐的可能性①。

布哈林認為藝術是表達表象(appearance)，科學則反省實在的本質(essence of reality)，但藝術所處理的並非幻影或夢，本質會出現在現象(phenomenon)當中，感官並非隔絕我們與世界的藩籬。(MTA. p. 38)

盧卡其認為一個成功的藝術品要能提供「一個實在的意象(image)」，在其中，表象與本質的對立，個體案例與普遍原則的對立，感官直接性與抽象概念化(conceptualisation)的對立，均獲解決。」(MTA. pp. 48-49)

布雷希特也認為藝術旨在表現既與實在(given reality)的本質，而不只是它的表象。(AD. p. 12)

同樣作為認知形式，藝術與科學②有許多相異點，首先藝術是以意象來反映實在，其主觀能力主要是人的感性(sensibility)與想像(imagination)；科學則以概念(concept)來解釋實在，其主觀能力主要是人的知性(Verstand) (understanding) 與理性(Vernunft) (reason) ③。我強調「主要」二字，是因為在藝術當中，知性與理性可以發揮作用；而在科學當中，感性與想像也可以發揮作用。

馬庫色辨別得很清楚，他說：

「藝術單獨能用感性來表達它的真理。」(AD. p. 54)

「藝術已經把這種知識從抽象概念的範圍拯救出來，並且把它深埋在感官的領域，它的認知力就是從這個領域汲取其力量的。」(AD. p. 67-68)

他指出強調藝術的意識形態性的看法等於給文學「指定了一種事實上只有通過理論的媒介才能完成的功能。」(AD. p. 12) 忽略「社會全體性要求以一種概念的分析來表現，這概念的分析幾乎不能被倒轉為感性的媒介。」(AR. p. 12)

在談到三十年代著名的論辯時，他批評盧卡其冒犯了藝術的本質：

「社會的下層結構與動態永不能找到感性的美學的表達：在馬克思的理論中，它們是表象後面的本質，只能通過科學的分析而獲得，也只能用科學分析的術語來公式化。」（AR. p. 125）

雖然他不否認「物質的性質（material quality）」以加強它（藝術品）給人的感受，可以賦予它更大的具體性，但絕不是構成要素。」（AD. p. 16）

因為他強調認知功能的創造性。就反映實在而言，可有消極與積極之分，消極的看法是以此反映為一種複製（copy），這在列寧的知識論中最為突出：在文學上，最易流為自然主義（主張機械地複製實在）。積極的看法是以此反映為一種創造。真正的現實主義論者，如盧卡其，布雷希特均強調對實在作創造性的再現。馬庫色的看法接近他們而更為激進。他認為藝術不只是對實在作創造性的再現，而是創造一個比實在更實在的世界：

藝術向已建制實在（established reality）的壟斷挑戰，決定什麼是實在的（real），它的作法是創造一個比實在本身更實在的幻想世界。（AD. p. 22）

藝術何以有此可能性？因為實在在被神祕化（mystify）之後，已失去真理，因而實在事實上是最不實在的：

「雖然一件藝術品的世界是不真實的，……它却比日常實在包含更多的真理，因日常實在在其制度和關係中被神祕化了，必然性變為選擇，異化（alienation）變為自我實現。」（AD. p. 54）

因此「藝術之唯一不二的真理便是與日常實在斷絕關係。」（AD. p. 49）藝術的目標「不是被支配的世界，而是被解放的世界。」（AD. p. 35）

由於被解放的世界從未在人類史上出現過，於是藝術只能用想像將它幻想出來。這個被幻想出來的藝術世界；與實在疏離的，這是他重視布雷希特「疏離效果」理論的原因，也是他的烏托邦性格的表現。

但何以這個幻想出來的世界能比實在更實在？馬庫色是深受黑格爾影響的，黑格爾的「法哲學」中有句名言：「凡合理即實在，凡實在即合理。」（What is reasonable is real, What is real is reasonable）這句話常遭誤解，是由於實在被誤為直接的外在的存在，在黑格爾，實在指理性之充分實現，相對於理性的潛在狀態。潛在的理性只是理性的種子，不是理性本身，却是理性充分發展的必經階段。

在馬庫色，實在（reality）則用來指不合理也不實在的社會存在，因而藝術因其真理性而能幻想出比實在更實在的世界。

藝術真理的內容是什麼？即「作為類的存在物（species beings，這是馬克思「經濟學哲學手稿」中的概念）的人類意識」，幻想的目的便是要喚起此一意識（AD. p. 29），但庸俗的馬克思主義者（vulgar marxist）不為藝術只是為了喚起某一特定階級的意識。

馬庫色並不否認藝術是意識形態，但他之視藝術為意識形態不能從上層與下層的公式來理解，只能就他把一種政治潛能歸於藝術來理解。

序論中提過他所謂「政治」是相當廣延的，他反對馬克思主義的決定論，不是因為它論及意識與社會存在的關係，而是它的「化約性意識概念」（the reductionistic concept of consciousness）

在馬庫色，意識是不可以化約到社會存在的，意識之關聯於社會，不是由於被化約，而是由於被拓廣，被充實。馬庫色之視藝術為意識形態也只能從這裏來理解。

對他而言，意識形態是能動的，主動的，「作為意識形態，藝術反對既存實在」（AD. p. 13）「作為意識形態，藝術使宰制的意識形態失效。」（AR. p. 37）

我們可以替他接下去說：不是社會存在決定人的意識，相反的，是人的意識改變社會存在。

馬克思在「費爾巴哈論綱」中提及哲學要務在改變世界時，即已暗示了這一點。

因此馬庫色的意識形態與正統派的意識形態定義不同，他的意識形態乃是認知功能的強化。

藝術的真理既是在於喚起人類作為類的存在物的意識，而已建制實在又是一個非人的社會，則藝術的真理在面對這樣的社會時，就必然地兼具批判性的意識形態功能。在這一意義下，意識形態與真理非但不衝突，反而是真理面對社會的那個側面，我們可以稱之為「為社會的真理」（truth for social）

於是馬庫色說：「肯定與控訴之間，意識形態與真理之間的互動是屬於藝術的真正結構。」（AD. p. 10）

把意識形態與真理視為藝術中的固有結構，算是對以往有關意識形態與真理的論爭的一個解決。

保障藝術自主性的，與其說是美學形式，不如說是個體的自主性。藝術與實在的關係是個體與社會的關係的一種投射，只有當個體在社會制約下仍保有自主性時，藝術才可能保有自主性。

藝術的認知功能預設了主體性，由於認知的下一步是批判，於是便出現了主體性與客觀性之間的非同一性（non-identity）。

二、主體性與客觀性之間的非同一性

馬庫色認為正統派尊為神明的上層下層的公式，包含一種標準看法：

即把物質基礎視為真實的實在，並在政治上，對非物質的力量，尤其是個體的意識與潛意識及其政治功能，加以貶抑。(AD. p. 3)

正統派忽視個體的意識也能在某些條件下變成一種物質力量，這也是馬克思談過的。

馬庫色批評：『如果歷史唯物論不能說明主體性這個角色，那麼，它就披上了庸俗唯物論的色彩。』(AD. P. 3)

事實上，這個庸俗唯物論非但不能說明主體性，甚至貶抑整個主體世界，「不只貶抑作為認知自我的理性主體，也貶抑內在性(inwardness)，情緒與想像。」(AD. p. 3)

這造成荒謬的結果：「馬克思理論屈服於它已在整個社會中揭露之並與之戰鬥的那個真正的物化(reification)，主體性變成客觀性的原子，甚至在它的反抗形式中，它也屈從於一個集體意識。」(AD. 4)

由於輕蔑主體性，自稱反物化者流為物化論者，表現在美學，便是把藝術僅僅視為受社會存在所決定的意識形態。這樣的美學，馬庫色稱之為「物化美學」(raified aesthetics)，「他律美學」(heteronomous aesthetics)

庸俗唯物論所以反主體性，是因為把主體性當作布爾喬亞的概念，而欲打倒之。他們缺乏辯證的動態的歷史觀點，所以忽略主體性固然是布爾喬亞的成就，却是布爾喬亞否定自身的力量。

「布爾喬亞較高文化的特點是發現個體、主體、自主性人格(autonomous person)。這種主體性在布爾喬亞實在中打開一個新面向：自由與充實的面向。但這自由的領域最終要在內在存有中找到。」(AR. p. 88)

馬庫色把主體分為倒退的(regressive)與解放的(liberalizing)。倒退的主體性是競爭經濟的主體，解放的主體性則是「在個體的內在歷史中建構自身，這個體的內在歷史不同於個體的社會實在，它是個體的遭遇、激情、歡樂與痛苦的特定歷史。這些經驗不必然是基於個體的階級情境，甚至也不是從階級情境的側面所能理解。」(AD. p. 5) 主體性不可被化約為階級性。

解放的主體性才是社會實踐的真正主體。這主體性包含個體的內在性。關於主體性與內在性的政治功能，馬庫色說：

堅持一個私人領域，可以巧妙地作為一些堡壘，去反抗那統治着人類一切存在面向的社會。內

在性與主體性可以巧妙地變成經驗顛覆 (subversion) 的內在與外在空間，變成浮現另一宇宙的內在與外在空間。今天，把個體痛斥為一個布爾喬亞的概念，將喚起並預示法西斯主義。(AD. p. 38)

在這裏，馬庫色企圖說明共產主義何以流為法西斯主義，馬克思主義美學何以流為物化美學，關鍵即在於對主體世界的輕蔑。在社會客觀性的無限膨脹之下，個體被解消了，布爾喬亞文學中的靈魂解剖 (dissection of soul) 也連帶受到蔑視，馬庫色譴責：

這種態度與資本家之輕蔑無利可圖的生命面向，只不過是五十步與一百步之間罷了。(AD. p. 38)

馬庫色是在這樣的認識下，主張主體性與客觀性之間的非同一性，當然他明白這非同一性就是辯證唯物論的基本原理。

「辯證唯物論是主體與對象之間，個體與個體之間永恆的非同一性。」(AD. p. 29)
這非同一性是爲了不把主體化約到對象，也不把對象化約到主體，而每個個體相互之間也是一種主客關係，也是不能彼此化約的。

馬庫色主張，藝術就是要爲這個辯證唯物論作見證。因爲藝術必須也必然會關切在社會客觀性壓制下的個體，它要「揭示處在一切客觀性中，而始終回憶著、渴望著的主體 (Subject)。」(AD. p. 23) 在這裏，他把主體大寫，以示主體的神聖性。

藝術所獻身的就是「把個體從他們在社會中的功能性的 (functional) 存在與功能性的行爲」(AD. p. 9) 解放出來。

「藝術反對所有生產力的物神崇拜 (fetishism)，反對個體之被客觀條件繼續奴役。」(AD. p. 69)
就是在這一點上，藝術與革命被聯結起來。它們都反對主體性與客觀性的同一，有著共同的終極關切：「個體的自由與幸福。」(AD. p. 69)

在主張藝術「控訴著一種社會全體性」(AD. p. 31) 時，他與盧卡其是針鋒相對的，(可惜他們沒有對上)，馬庫色控訴「這種全體性企圖把一切，甚至疏離的作品 (estranging works) 也納入它的權限之內。」(AD. p. 31)

這看法使馬庫色對現實主義的中心問題「典型性」(typicality) 有突破性的見解。他認為典型性並非個

體的社會化，而應是「社會的個體化」(individualization of the social)

他進一步指出「在這種轉化中，個體命運中的普遍性通過個體的特殊社會條件而彰顯出來。」(A.D. p. 25)

於此，可知他絕不因重視個體性而忽略普遍性，他所反對的是解消掉個體的全體性，以及壓抑主體性的客觀性。他之強調個體，正因他認為只有把個體自己建制社會解放出來，人之作為類的存在物的普遍性才彰顯出來。

他也不是如某些人所誤解的是反社會的^④。這從他一再提及「類的存在物」一點可以看出來，他所批判的是忽略這個「類」的主觀基礎。

「人類作為類的存在物而出現，男人與女人能夠生活於自由的社羣，這是類的潛能，是一個無階級社會的主觀基礎。」(A.D. pp. 16-17)

真正的社會不是把個體性抹殺掉，模糊掉，而是作為個體的安身立命之所，作為個體實現其潛能的場所。「凝結性(solidarity)與羣體性(community)並不是意味個體的吸收，它們無寧是源於自主的個體的決定，它們結合著被自由地聯合起來的個體，而不是羣衆。(A.D. p. 39)」

自由才是社會的基礎。

藝術要支持非同一性，便表現出「他面性」(otherness)。他說：「災難不是解體，而是再製與整合，而在我們社會的精神文化中，正是美學形式藉其他面性，才能夠反對整合。」(A.D. p. 50)

「詩的語言，似乎是從其他面性，超越性中汲取力量和真理的。」^⑤

這他面性即表現為疏離的形式。強調疏離有兩個原因：

首先，「由於人與自然是由不自由的社會建構出來的，所以他們的被壓抑被扭曲的潛能，只能以一種疏離的形式表現出來。」(A.D. pp. 9-10)

其次，因為「藝術的世界是另一實在原則的世界，是疏離的世界。而且正是因為疏離，藝術才真正滿足了」一種認知功能：即藝術使一些不能以其它語言來溝通的真理獲得溝通。」(A.D. p. 10)

就是在這個由非同一性、他面性，發展到疏離的脈絡中，馬庫色肯定現代主義作家，如貝克特(S. Beckett)與卡夫卡(F. Kafka)等人的藝術成就，肯定超現實主義的地位。而盧卡其則是在全體性原則下，嚴厲批判脫離人類社會存有的現代主義。

主體性與客觀性是共同構成一個全體性的兩個環節(moment)。但在馬克思，全體性還有另一個意義，即整個社會關係的總合。這是客觀全體性。馬庫色並不反對第一種全體性，因這是辯證法的原則。他所反對的是壓迫個體的客觀全體性。

非同一性是主體與對象之間的否定關係，在邁向主客合一（統一）（unity）的辯證過程中，這是一個必經階段。馬庫色此一主張一方面是基於個體被壓迫的歷史，一方面因為這是唯物辯證法的原则。主體與對象之間的肯定關係即主客合一。主客可以合一，而不可以同一。在馬克思與馬庫色，這個肯定關係尚停留在應然的層次，真實歷史的發展始終在否定這個烏托邦。但他們仍主張主客之間的某種合理的統一關係，以作為未來歷史的指引。

主客的統一即表現在主體性的對象化（objectification）。

三、主體性的對象化

在「政治經濟學批判導言」中，馬克思說：「藝術生產不只為主體生產對象，也為對象生產主體。」（LA. p. 129）

這段話在「非同一性」之外，確認另一個主客統一的面向。只有認識到藝術兼具這「主客非同一」與「主客統一」兩個環節，才能了解主體性與客觀性的辯證。

要了解馬克思這段話，必須通過「經濟學哲學手稿」中有關「對象化」的闡釋。

馬克思說：

沒有自然界，沒有外部的感性世界，勞動者就什麼也不能創造。（EPM. p. 123）
植物、動物、石頭、空氣、光等等部分地作為科學的對象，部分地作為藝術的對象，都是人的意識的一部分。（EPM. p. 126）

這裏他指出自然是人的對象，是勞動與創造的基礎與資料。至於創造的主體與對象的關係如何？他說：

實際創造一個對象世界，改造無機的自然界，這是人作為有意識的類的存在物的自我確證。（EPM. p. 128）

勞動的對象是人的類的生活的對象化，人在他所創造的世界中直觀自身。（EPM. p. 128）

人不僅在思維中，而且以全部感覺在對象世界中肯定自己。（EPM. p. 161）

由此看來，馬克思把人創造或改造對象世界，當作人的本質的實現，亦即對象化成為人作為類的存在物的

確證。因此，對象是人化了的對象，是人的本質的對象化，是作為對象的人本身。自然界之成為屬人的（human）人化了的自然界，是由於它成了人的對象。

對象化之成為人的自我確證，不只是應然，也是必然、實然。因為人與世界，人與人之間的關係，就是一種對象性的關係。有能思，必有所思；有愛者，必有被愛者；有創造者，必有受造者。人的一切本質均指向外在世界，以求實現自身。而每一種不同的人的本質，必有與之相對應的不同對象，眼睛的對象就與耳朵的對象不同，耳朵能聽到音樂，而眼睛不能看到音樂，美妙的音樂對於聾子或缺乏欣賞修養的人，便是不存在的或不美的。

同樣的，「憂心忡忡的窮人甚至對最美的景色也無動於衷。」（*EPM*. p. 162）。「如果你想得到藝術的享受，你本身就必須是一個有藝術修養的人。」（*EPM*. p. 193）主體與對象是相互依存的。

不僅五官感覺，精神感覺和實踐感覺（意志與愛）——總之人的感覺，感覺的人類性——都只是由於相應的對象的存在，由於存在著人化了的自然界才產生出來。五官感覺的形成是以往全部世界史的產物。（*EPM*. p. 161）

最後一句話包含另一句話：對象世界的形成也是以往全部世界史的產物。

因此當馬克思說：「藝術生產不只為主體生產對象，也為對象生產主體。」時，並不表示主體被對象解消，或對象被納入主體，他只是把藝術也視作人的對象化活動。

一般而言，審美也是人同世界的一種關係，世界具有審美的性質，人才會以審美的心靈與之發生審美的關係，世界之存在也是為了確證人的審美心靈的存在，在此人的審美本質實現於對象，而成為對象化了的的人的本質，同樣的，對象也因為被人的本質所占有，而成為人化了的對象。

特殊而言，藝術品被藝術家創造出來之後，便成為一個外在於藝術家的存在，進入對象世界，它將成為其它主體的對象。但這對象事實上是藝術的主體性的表現，藝術家在這個對象中確證了自己的創造能力，表達了自己的思想，這對象便是他的本質的對象化，是對象化的他本身，也就是他自己，也就是主體。

在這樣的認識下，就不難了解馬庫色在「新感性」（*New Sensibility*）一文中的看法：

美成為實在的形式，於是也成為社會自身的形式。（*NS*. p. 1）

世界的合理轉化導向由人的美感所形成的實在。（*NS*. p. 31）

就像資本主義社會使屬人的對象化淪爲非人的異化，它也使屬人的美的世界變成非人的醜的世界。所以對世界作合理轉化，便是使美成爲社會自身的形式。

新感性，當它如此地將自己實現到對象世界時，它便是「生產性的」(productive)、「創造性的」，「實踐的」(practical)。(NS. p. 31. 24)

貳、肯定性與否定性的辯證

一、肯定性與否定性的聯結

「視藝術爲本質上自主性的否定性的生產力這一概念，是與一種看法相衝突的，即認爲藝術是在從事於一種本質上依賴性的肯定性的意識形態功能，也就是美化和赦免存在中的社會。」(AD. p. 11)

從這段話我們知道藝術具有否定性與肯定性兩個環節。否定性相當自主性的真理的那面，肯定性相當意識形態的那面。

馬庫色在一九三七年的一篇文章「文化的肯定性格」中如此界定肯定性文化：

肯定性文化是指布爾喬亞時期的文化，在其發展過程中，導致心靈與精神世界，作爲一個優於文明的獨立領域，而與文明脫離。其關鍵性的特點是，認爲一個比較好比較有價值的世界必須無條件被肯定。本質上，這世界是與充滿生存鬥爭的日常的事實世界(factual world)不同的，它尙且可由每一個體從他內裏(from within)加以實現，而不須對社會實在作任何轉化。⊕

肯定性文化將靈魂用爲對物化的抗議，只在結局屈從於物化……在肯定性文化所屬的存在形式中……幸福只可能是幻想中的幸福，這種幸福會產生滿足，爲保護現狀服務。⊕

這兩段話也適用於肯定性藝術。

藝術的肯定性在於它的樂觀主義，它幻想一個美好自由的世界，使人從中得到滿足，因而弱化了革命的意志，因此馬庫色認爲真正的藝術不是純然肯定性的。真正的肯定性不是直接的肯定性，應該是被中介的(mediated)肯定性，即被否定性所中介，也就是保存否定性在其自身當中。這樣的肯定性才是具體的肯定性，而不是抽象的、片面的。否定性亦然，只有保存了肯定性在其自身中的否定性，才是具體的否定性。肯定性與否定性也是共同構成一個全體性的兩個環節。

布爾喬亞文化的這個肯定性格也有它的辯證，沒有一個藝術品不是藉否定的力量，而打破它的肯定立場。(AR. p. 92)

藝術肯的肯定力量也就是否定此一肯定的力量 (AR. p. 97)

與已建制實在協調的強烈而肯定的傾向，是與反抗的傾向並存的。(AD. p. 10)

肯定與否定的辯證，安慰與悲傷的辯證，就是美的辯證。(AD. p. 62)

藝術中的肯定性何以必包含否定性？這是由於回憶 (remembrance) (recollection)。不論結局多麼完滿，但在達到結局以前的一切痛苦與衝突都會被記憶。

他說阿德諾在分析歌德的詩「在羣峯之上」(Über allen Gipfeln) 時曾指出「最高級的文學形式如何在和平的片刻也保存著痛苦的記憶。」(AD. pp. 60-61)

他又說：

在真正的作品中，肯定並未取消控訴，協調與希望仍保留著對過去事物的記憶。(AD. p. 10)

藝術有一再回憶的必然性，假如連這個回憶都沉默了，則藝術的末日將真的來臨……記憶是藝術常常根據它來創作的基礎。(AD. pp. 55-56)

甚至，在「性愛與文明」中，他指出對過去事物的記憶可以作為解放的媒介，在「美學面向」的結尾，他說如果回憶能成為改變世界的鬥爭中的一個動力，革命將能成為前所未有的巨大革命。

在「性愛與文明」的第七章，他專論「想像」(phantasy) (imagination) ..

「佛洛伊德指出想像是從實在原則中，保持著高度自由的心靈活動。②」

「想像把無意識的最深層同意識的最高產物(藝術)聯結起來。」(EC. p. 140)

「作為一個基本的獨立的心靈過程，想像有它的真理價值。(truth value)。」(EC. p. 143-

「想像堅持它必須也能夠變成實在的，堅持在幻想背後存在著知識。」（EC. p. 143）

「想像的真理：只有當它取得形式（form），當它創造一個知覺（perception）與理解（comprehension）的宇宙——主觀的同時是客觀的宇宙時，它的真理才首次實現出來。這發生於藝術。」（EC. 143-144）

根據上面的話，想像也具有認知真理的功能，且在藝術中，想像才發揮出此一功能。而根據「美學面向」書中的觀點，藝術的肯定性事實上即源於想像，是因為想像幻想出一個美好自由的世界，才使人獲得虛假的滿足，而安於現狀。

但是回憶會限制想像的自由，回憶會把痛苦的經歷帶到想像跟前，通過回憶，過去也能成為想像的素材：「悲傷與不自由仍然反映在幸福自由之最純粹的想像裏。」（AD. pp. 47-48）

人是能回憶的存在，回憶是人作為類的存在物的本質，是人與動物的區別，如果人失掉記憶，便是同物化妥協。所以馬庫色說：「一切物化都是一種忘懷。」（AD. p. 73）

全然的否定將是抽象的壞的烏托邦。偉大藝術中的烏托邦絕不是對實在原則之單純的否定，而是超越的保存——揚棄（Aufhebung）。真正的烏托邦是基於回憶。（AD. p. 73）

在這裏，馬庫色企圖以黑格爾與馬克思哲學的重要概念「揚棄」來解釋回憶。藝術的否定性雖源於回憶，但回憶本身便是一種超越的保存，這一點保證了藝術的否定性不致流為抽象的否定性。

通過「性愛與文明」一書，我們才會發現，他重視回憶在美學中的地位，也是受黑格爾影響。他引用兩段黑格爾「精神現象學」（Phenomenology of Spirit）最後一段的話，並加以詮釋：

在絕對知識（absolute knowledge）當中，精神達到了真理，『進入它真實的自己，放棄了它的外在存在（德文本作Dasein，賀自昭譯為現時存在，有人譯為有限——昭英按），把它的形態（Gestalt）交給回憶。』存有（being）不再是對未來的痛苦超越，而是對過去的和平掌握。回憶是『本體（substance）（Substanz）』內在的真正較高的形式。』在此，回憶對存有的最高形式而言，是一個關鍵性的存在範疇。這一事實指出了黑格爾哲學的內在趨勢。（EC. p. 117）

由此可知，他試圖把這一內在趨勢彰顯出來，把它應用到美學的領域。在思想上，他與黑格爾、馬克思同具歷史性格，這從他把回憶提昇為存有的最高形式可以看出。

和想像一樣，回憶也具有真理價值與認知功能。也因此，回憶與想像同是解放的媒介。

因為想像，藝術具有肯定性；又因回憶，藝術具有否定性。想像與回憶即肯定性與否定性聯結的關鍵。我們甚至可以這樣說，肯定性與否定性的辯證便是想像與回憶的辯證。

二、藝術的異化

在黑格爾，異化 (Entfremdung) 是指作為主體的意識，在邁向絕對知識的過程中，發展出一個外在力量，作為一個對象與自己對立。因此黑格爾的異化相當於對象化。在整個辯證過程中，異化屬於否定階段，中介階段，亦即主客分離的階段却是達到絕對知識的必經階段。馬克思把它運用於分析資本主義社會中人的勞動。工人的勞動原是一種創造活動，是實現人的本質的活動，但在私有制下，勞動者所創造出來的產品却不屬於他，對他而言變成一個外在的異己的存在，他創造得越多，他就越貧困。這種勞動，馬克思稱之為「異化勞動」 (alienated Labor)。

馬庫色把異化應用於美學時，却是負有積極任務的。

什麼是藝術的異化？

藝術的異化是對被異化的存在，所作的有意識的超越，是較高層次的或被中介的異化。^⑦

文學與藝術本質上就是異化，維持並保衛著衝突，也就是說，維持並保衛著有關被分裂的世界，被挫敗的可能性，未實現的希望與被出賣的許諾等等的不幸意識 (unhappy consciousness) (這也是黑格爾「精神現象學」中的概念，此處無法詳述。——昭瑛按。) (ODM. p. 61)

藝術的肯定力量也就是否定此一肯定的力量。藝術從已建制實在異化出來，這是一種第二異化。藝術家藉此而把自己從異化的社會游離出來，而創造一個不真實的幻想世界。(AR. p. 97)

就社會現象而言，藝術的異化是由於勞心與勞力的區分，藝術屬於勞心活動，這使它必然地從生產關係分離出來。

就理論言，藝術的異化是由於非同一性：

藝術仍然獻身於觀念 (Ideas)，獻身於特殊中的普遍，而且既然觀念與實在之間的張力，普遍與特殊之間的張力要持續到永不駕臨的千年至福期 (millennium)，則藝術必須保持異化。假如有一天，一個無階級社會已經把羣衆轉變為自由地被聯合的諸多個體，則藝術就會失去它的精英性格，但不是失去它自社會的疏離。(A.R. p. 103)

馬克思主義美學誤以精神文化與物質文化的分離是屬於布爾喬亞的階級性格，於是連帶地把藝術的異化當作布爾喬亞藝術的精英性格。

爲了拉近藝術與實在的距離，六十年代的反藝術論者主張取消形式，要說人民的語言。

他們忽視不論在什麼樣的社會，藝術與實在的分離都是固有的，無可避免的。正是因爲這個分離，使藝術擁有一個獨立的地位，去肯定一個比實在更實在的幻想世界，去否定一切神祕化的已建制實在。他們忽視革命的潛能就在這個異化當中。當藝術被迫去爲政治革命服務時，藝術便失掉它自己，而成爲革命的工具。

肯定與否定之間的張力，阻止藝術與革命實踐的任何認同。(A.R. p. 103)

三革命性藝術

藝術有它自己的革命面向，有它自己固有的潛能，是不能由外力強加給它的。當藝術是真正的藝術時，「革命就在藝術的本體當中。」

藝術與革命的關係必須從這些方面來理解：

(一)「藝術不能改變實在，藝術也不可能在不否認自己的情況下去服從革命的實際要求，但是藝術能從革命中汲取靈感和形式。」(A.R. p. 116)

(二)藝術雖然不能改變世界，「但對那些可能去改變世界的男女的驅力 (drives) 與意識的改變，它能有所貢獻。」(A.D. p. 32-33) 也就是說它能間接去改變世界。

(三)藝術與革命有共同的終極目的，「個體的自由與幸福」(A.D. p. 69) 「革命是爲生不是爲死，這兒或許是藝術與革命之最深遠的親密關係。」(A.D. p. 56)

(四)藝術與革命有共同的主體力量：想像，回憶與性愛。

(五)藝術與革命有共同的命運。爲了自己的保存，藝術也必須阻止野蠻主義的興起。因此，藝術是爲藝術而革命的，不是爲革命而革命。

由於這些關係，所以在真正的作品中，「革命的必然性已作爲藝術的先驗性 (a priori of art) 而被預