

马克思主义 美学传播史

马 驰 著
漓江出版社

2



马克思主义美学传播史

MAKESI ZHUYI MEIXUE CHUANBOSHI

马 驰 著
漓江出版社



图书在版编目 (CIP) 数据

马克思主义美学传播史/马驰编著. —桂林: 漓江出版社, 2001. 8

ISBN 7-5407-2748-9

I. 马… II. 马… III. 马克思主义美学—美学史
IV. B83-09

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2001) 第 058585 号

马克思主义美学传播史

马 驰 著

*

漓江出版社出版

(广西桂林市南环路 159-1 号)

邮政编码: 541002

广西新华书店发行

广西计委印刷厂印刷

*

开本 890×1240 1/32 印张 16.125 插页 4 字数 390 千字

2001 年 8 月第 1 版 2001 年 8 月第 1 次印刷

印 数: 1—3000 册

ISBN 7-5407-2748-9/I·1633

定价: 28.00 元

如有印装质量问题 请与工厂调换

理论体系的建立与传播(代序)

吴中杰

马驰要我为他的新作《马克思主义美学传播史》作序,照例先要通读原稿,以便能够有针对性地写几句切题的话语。但在阅读过程中,有两个题外的问题却始终在我的脑际徘徊,挥之不去,不妨写将下来,算作序文。好在序文的写法向无定例,而且这些感想,是在阅读原稿过程中生发出来的,当不致离题太远吧。

闲话少说,言归正传。

我想到的第一个问题是:马克思主义美学,是否有自己的理论体系。

这个问题,以前有过争论。远的不说,约在20年前,思想解放运动之初,就有人提出,马克思主义美学和文论是不成系统的断简残篇,因为马克思和恩格斯并无系统的美学著作,所有的无非是几封讨论文艺问题的书信,所以不成其为体系。这种说法必然会招致反对。反对者大抵出于捍卫之心,竭力论证马克思主义美学和文论的系统性,从而想证明它是一个完整的体系。但事实上马克思和恩格斯对许多文艺问题并未涉及,硬要填成一个完整的系统,似乎也觉牵强。彼此各执己见,争论不出一个结果来。当然,学术论争原不必都有一个结果的,但总要对问题的理解有所推进才好。

依我看来,论争双方的观点虽然针锋相对,但对于何谓理论体系这一问题的基本理解其实是相同的,即大家都认为这种理论必须涉及方方面面,包罗万象,这才算是有完整的体系。其实倒也未必。历史上许多有影响的理论,都是在现实斗争中提出来的,创建者往往只提出一个核心概念,论证若干急需论证的问题,用以推翻旧的理论大厦。并非他有意故弄玄虚,而是实际上来不及将他的理论观点向各

个领域辐射。而且这些创建者也无意于对所有问题展开全面的铺叙，只是在现实中有所需要时，才会对某个问题作出深入的论述。有许多问题则是追随者或者后来人用他的观点进行阐释，逐渐形成一个完备的系统。当然，这里有一个关键问题，即创建者所提出的核心观念，覆盖面有多广，是否能解释全盘。他的理论如具有全局性意义，则即使只论述了几个关键问题，亦是创立了一种理论体系；如不能解释全盘，则纵使说得面面俱到，亦建不成理论体系。这就是创造性理论和学究式理论的差别。关在高墙深院里做学问的人，往往有一种学究式的见解，看重表面上的系统性和全面性，而忽视理论上的创造性和囊括性。

马克思主义创始人在美学和文艺学上的确没有进行系统的梳理，但是，马克思创立了唯物史观，这种理论可以用来解释整个社会现象，当然也包括文艺现象。用这种理论观点来解释文艺，就会带来全新的气象，正如鲁迅所说：“以史底唯物论批评文艺的书，我也曾看了一点，以为那是极直捷爽快的，有许多暧昧难解的问题，都可说明。”^①而且，马克思也并非仅仅提出一种抽象的观念，同时，他和恩格斯还运用这种观念对一些重要的文艺问题作出解释，如：艺术生产与一般社会发展的关系问题，现实主义问题，倾向性与艺术描写真实性的关系问题，悲剧问题，性格描写的复杂性和丰富性问题，席勒化和莎士比亚化问题，艺术批评的方法和标准问题等等，并且对未来艺术作出展望。马克思和恩格斯对于文艺问题的见解，从美学史和文论史上看，当然有继承性，但都用唯物史观加以改造，有了全新的意义，这样就形成了新的理论体系。

如果因马克思和恩格斯在美学或文艺理论上没有专著，未曾对所有问题作系统的论述，就不承认其为体系，那么，他们在哲学上又

^① 1928年7月22日致韦素园的信，《鲁迅全集》第11卷，第629页，人民文学出版社，1981。

何曾有系统性的专著呢？马克思的《1844年经济学——哲学手稿》，只不过是读书札记和文稿片段，并不完整，也可以说是“断简残篇”吧；马克思和恩格斯合著的《神圣家族，或对批判的批判所作的批判》和《德意志意识形态》是论战性著作，对自己的哲学观点的阐述并不系统；恩格斯的《反杜林论》虽然有三分之一是谈哲学问题，但也因为是批判性著作，它的论点是针对论敌的观点而提出来的，并非全面地阐述自己的哲学理论。但是在他们所有的著作中，特别是在看似与哲学无关的经济学著作《资本论》中，却体现了他们的哲学思想，形成了独创的马克思主义哲学体系。而斯大林在《联共（布）党史简明教程》里用编写教科书的方法，将马克思主义哲学分成辩证唯物主义和历史唯物主义两个部分，又各规定出条条框框时，虽则系统化和全面化了，但同时也把这种哲学弄得十分僵化。我们到底赞赏哪一种著作，肯定哪一种体系性的著作呢？

当然，马克思主义美学既有待于补充、发展和完善，它就不是一个封闭性的体系。具有马克思主义修养的人，都可以根据唯物史观来开掘新的文艺领域，提出新的问题。拉法格、梅林、普列汉诺夫都是在这方面作出巨大贡献的人。但是，他们也没有系统的美学、文论著作，以成就很大的普列汉诺夫而论，他也只是在艺术的起源和艺术与社会生活的关系等几个重要方面，作了新的开掘。说来也很凑巧，普列汉诺夫论原始艺术的著作，也是以通信的形式写成的，标题就叫《没有地址的信》，而且还没有写完。不知这部著作是否也该称做“断简残篇”？

这样，我们就进入了第二个问题，即马克思主义美学的传播问题。

大凡一种理论体系建立之后，如果是重要的，就会传播开来，其传播的范围和持续时间，大抵与其重要性成正比。马克思主义美学正因为重要，所以传播的范围很广，持续的时间也很长。它的生命力也就体现在这里。但是，任何一个理论体系在传播的过程中，必然有发

展,而且会走样。

一种理论要长期原封不动地保存下去是不可能的,除非它是一种死理论,但死理论也就无生存可言了。因为理论体系创建之初,总是不完备的,需要后来者加以完善,而且历史的发展必然会提出许多新问题,需要后人根据这个理论体系的基本原理作出新的解释。再则,为了这个理论体系能够适应新的形势,后学者总还要从别的理论体系中吸纳养分。儒家学说几经变迁,吸纳了佛道的许多东西,早已不是孔子的原教旨了。现在的“新儒学”以“新”相标榜,就表明自己不同于旧儒学。那么,马克思主义美学吸收一点结构主义、存在主义、现象学理论和心理分析学说等等,又有何不可呢?

理论不但有发展,而且还会有歪曲。发展是必然,歪曲也是必然。因为理解不同,需要也不同。人们常常是根据自己的需要去解释理论的。特别是当这种需要与权力相结合时,他的解释就成为一种无可商榷的权威解释,这就是所谓“解释权”问题。这个问题在前苏联表现得特别明显。应该说,前苏联对于传播马克思主义美学理论是作出过贡献的,单是对于《1844年经济学——哲学手稿》和马恩讨论文艺问题几封书信的搜集、整理、出版,就是很大的功绩。但是,当他们借用马克思主义美学的名义来推行文化专制主义的时候,就显然是对马克思主义美学的歪曲。这种歪曲,在我国也发生过。如对“写真实”论的批判,对“现实主义深化”论的批判,等等,虽然打的是马克思主义的旗帜,但都是违反马克思主义美学原理的。对于马克思主义的歪曲,在马克思生前就已出现,所以马克思引用一位诗人的话说:我播下的是龙种,而收获的却是跳蚤。并且声称,他自己不是马克思主义者。

恩格斯的现实主义典型论也被歪曲了。恩格斯批评哈克奈斯,说“在《城市姑娘》里,工人阶级是以消极群众的形象出现的”,这不够典型,因而这部小说也就不是充分现实主义的。后人为了提倡描写光明面,强调塑造无产阶级革命英雄人物形象,就把恩格斯的典型论加以歪曲,说是若描写落后人物就不是典型环境中的典型人物了,而且把

描写英雄人物和英雄人物的描写都强调到绝对化的地步。这就使得此种英雄典型论的反对者把矛头指向恩格斯,以为他是罪魁祸首。其实,恩格斯说得明白,他认为这种消极的工人群众形象,“如果这是对1800年或1810年,即圣西门和罗伯特·欧文的时代的正确描写,那么,在1887年,在一个有幸参加了战斗无产阶级的大部分斗争差不多50年之久的人看来,这就不可能是正确的了”^①。这就是说,落后的工人阶级形象,并不是在任何环境中都是不典型的。问题在于对“典型环境”的理解。如果作品所写的环境是落后的,那么塑造出来的英雄人物倒是不典型的了。就以辛亥革命时期的中国而言,当时的农民阶级是不觉悟的,所以鲁迅笔下的阿Q形象就有充分的典型性,如果他像某些人所要求的那样,去写一个阶级觉悟很高的革命农民,那倒反而缺乏典型意义了。此谓之“典型环境中的典型人物”。正如恩格斯所指出的,黑格尔的“凡是现实的都是合理的,凡是合理的都是现实的”这一命题应作辩证的理解一样,那么,恩格斯本人的“典型环境中的典型人物”这一命题,也不能作单向度的理解。如果说,黑格尔的命题不仅仅在于肯定现实存在的合理性,而且说明合理的东西必将成为现实的,那么,我们又何必非要把“典型环境的典型人物”这一命题理解得那么机械化和绝对化呢!倘若把“典型环境”理解得更符合历史情况一些,那么,对于特定体制下某种人物出现的必然性或偶然性也就会有更深入的看法,对于文艺作品中的人物典型,也会作出新的判断。

要纠正对于马克思主义美学和文艺理论的歪曲理解,还需要从马克思和恩格斯的原著中去寻找依据。

最后,还想说明一点:促使我重新思考“理论体系”问题的,其实不是20年前那场争论,而是目前某些美学工作者的体系热。据说,德

① 《恩格斯致哈克奈斯(1888年4月初)》,《马克思恩格斯选集》第4卷,第462页,人民出版社,1972。

国人是热衷于创造“理论体系”的，恩格斯在《反杜林论》三版序言中就曾嘲讽道：“‘创造体系的’杜林先生，在当代德国并不是个别的现象。近来在德国，天体演化学、自然哲学、政治学、经济学等等体系，雨后春笋般地生长起来。最蹩脚的哲学博士，甚至大学生，不动则已，一动至少就要创造一个完整的‘体系’。”然而曾几何时，这些急就的、自诩的“理论体系”都烟消云散了，留下的是那些原创性的理论。可见理论体系不可强求而致，更不是靠自己吹出来的。我国古代文论家和美学家们，倒并不热衷于创造理论体系，虽然系统性的著作不多，但在论文、诗话、序跋、书信中却提出了不少真知灼见，推动了文艺的发展。直到五四时期，鲁迅、胡适、周作人等领导文艺新潮流的人物，虽然介绍进来一些新主义，提出了许多新观点，而且各自成为大家，但也并无创造“理论体系”的热情。后来虽有想建立体系的，但其实倒是小家，成不了什么大气候。就我记忆所及，“体系热”的形成，是在 50 年代末大跃进时期。那时提倡各行各业都要“放卫星”，牛皮吹得愈大愈好。大学生们搞集体项目，几天就可以创造出一个体系。当然，这些“体系”必然也是随生随灭。大跃进虽然以悲剧告终，但是由于没有认真总结经验，一些思维模式却久传不衰，“体系热”即其中之一。其实，与其搞一些拼凑性的“体系”，不如针对现实问题，提一些切实的见解。倘能有原创性，当然更好。

2000/12/03 于复旦凉城宿舍

目 录

理论体系的建立与传播(代序)	吴中杰(1)
绪论	(1)
上篇:马恩经典作家的美学思想及其传播	(11)
第一章 马克思主义美学的诞生地	(13)
第一节 马克思青年时代的文艺实践与美学思想	(13)
第二节 《巴黎手稿》中的美学思想	(18)
第三节 在批判旧世界中发现新世界	(30)
第四节 艺术是自由的精神生产	(38)
第五节 要更加莎士比亚化	(42)
第二章 恩格斯对现实主义理论的发展与深化	(49)
第一节 文艺要歌颂倔强的、叱咤风云的和革命的无产者	(49)
第二节 建立马克思主义的悲剧理论	(55)
第三节 对现实主义理论的深化	(62)
第三章 早期马克思主义理论家们的美学思想	(78)
第一节 光明之城的一盏明灯——拉法格	(78)
第二节 一个善于当马克思主义者的人——梅林	(97)
第三节 提倡向自然学习——考茨基	(114)
中篇:俄苏马克思主义美学的传播与发展	(126)
第四章 为俄国社会主义铸造武器的巨匠普列汉诺夫	(129)
第一节 艺术既表现人的感情,也表现人的思想	(130)

第二节	在一定时期的艺术作品中和文学趣味中表现着社会的心理·····	(136)
第三节	批评只有依据唯物史观,才能够向前迈进·····	(142)
第五章	列宁的反映论及其文艺、美学问题·····	(153)
第一节	人的意识不仅反映客观世界,并且创造客观世界·····	(154)
第二节	自由的写作是为千千万万劳动人民服务的·····	(161)
第三节	马克思主义不是离开文明大道、僵化不变的学说·····	(167)
第六章	列宁的战友们的美学思想·····	(175)
第一节	是革命者,也是艺术家、批评家的卢那察尔斯基·····	(176)
第二节	开启山林的沃罗夫斯基·····	(194)
第三节	无产阶级的海燕高尔基·····	(210)
下篇:	“新马克思主义”的理论思考与贡献·····	(231)
第七章	无产阶级的真正“新马克思主义”的杰出代表——卢森堡·····	(234)
第一节	以科学社会主义的精神去思考·····	(235)
第二节	作家应成为争取人类进步的自由斗士·····	(241)
第八章	葛兰西:实践理论的旗手·····	(256)
第一节	“实践哲学”的倡导者·····	(257)
第二节	文艺作为观念形态,属于历史的范畴·····	(263)
第九章	卢卡奇:“新马克思主义”的理论先驱·····	(275)
第一节	总体性思想的确立·····	(277)
第二节	艺术不是纯粹的意识形态形式·····	(282)
第三节	审美反映的主观性与客观性·····	(295)
第四节	特殊性:美学的中心范畴·····	(306)

第十章 法兰克福学派:马克思主义在西方的发展	(311)
第一节 本雅明:开创新的寓言式批判	(313)
第二节 阿多诺:对艺术社会责任的思考	(331)
第三节 马尔库塞:艺术必须成为群众的事业	(348)
第十一章 法国的结构主义马克思主义美学	(369)
第一节 阿尔图塞:结构主义的马克思主义	(370)
第二节 马谢雷:意识形态的“离心结构”的美学	(379)
第三节 戈德曼:在辩证法和结构主义之间寻找结合点	(388)
第十二章 马克思主义美学向文化研究的拓展	(406)
第一节 威廉斯:文化唯物主义	(407)
第二节 伊格尔顿:英国“新左派”的旗帜	(415)
第三节 詹姆逊:后现代语境中的马克思主义阐释学	(454)
余论:马克思主义美学在中国	(487)
主要参考书目	(497)
后记	(502)

绪 论

20 世纪科技革命日新月异,社会思潮更迭不休,各种学说、主义纷至沓来,马克思主义在其中的影响却为世人所公认。马克思主义美学是马克思主义理论体系中重要的组成部分。

马克思主义美学思想萌芽于 19 世纪 40 年代初,在理论形态上它并没有给我们留下像《资本论》、《反杜林论》那样的长篇巨著,而是散见于马恩的政治经济学、哲学、历史著作和大量的书信中。马克思主义美学思想是在总结人类文艺实践经验,特别是在萌芽状态的无产阶级文艺实践经验的基础上,批判继承前人的优秀文化遗产而产生的,它是世界美学思想史发展的必然结果。马克思主义美学思想既与马克思以前在欧洲出现的文艺、美学思想有着历史的继承性,又与传统文艺、美学思想有质的区别。同时还应看到,作为一种完整的学说和思想体系,它又在不断发展,其理论形态充满多样性。从发展历史看,又可谓支系众多,新说迭起。马克思主义美学思想并不只是一个在其创始人的若干文艺问题的论述的既定范围、框架和思路中承传、发展的单线延续的模式,它是一个发展的体系,一个以实践与唯物主义为基本指导思想,以马克思、恩格斯的美学思想为历史和逻辑起点的运动发展过程,在这个运动发展过程中,自然形成了诸多的理论模式 and 实践思路,即便是马恩经典作家之间,其理论自身也确实有差异,但马克思主义美学思想的一个共同特点就是在坚持唯物史观和辩证法的前提下,高度关注现实问题,做到了历史与现实的统一、理论与实践的统一。它们都是在自己特定的理论范畴内(或批判对象前),对特定时期文艺思潮或美学倾向提出自己的见解。如果说马恩经典作家当年的美学思想的提出是对他们所处的那个特定的历史时

期文艺实践的科学总结与回应的话,那么一百多年后,无论就文艺思潮还是就创作实践而言,情形都发生了重大的不可逆转的变化。如何在新的历史条件下,面对新的文艺思潮与创作实践坚持和发展马克思主义的美学理论,这是中外几代马克思主义美学理论家们共同探索的重大问题。马克思主义美学理论要在新的千年里继续得到丰富和发展,唯有面对当今世界范围内迅速变化、发展着的美学思潮与实践,并大胆地与之交流和对话,大胆地迎接它们提出的种种理论挑战,回答人们关注的理论与实践中的具体问题。

如果我们把《巴黎手稿》看成是马克思主义美学思想的真正诞生的话,那么可以说,马克思当时所关注的主要还是哲学、经济学问题,对于美学问题,仅仅是涉及而已。但即便如此,我们还是可以清楚地看到,马克思当时已经注意并开始思考社会生产、经济因素以及社会形态的变化发展等与艺术之间内在的、复杂的联系,而并不仅仅是笼统地从整个社会生活的表层上去观察和分析文艺现象。这一理论趋向在《德意志意识形态》中又有了进一步的表露。如他所提出的有关物质生活的生产决定神学、政治、文学等的观点,有关私有制社会的分工与共产主义社会的分工的差异以及未来的艺术的设想等等都是从这样一个完整的社会层面上去考虑的。尤为重要的是,1875年他在《〈政治经济学批判〉导言》中有如下重要论述:“当艺术生产一旦作为艺术生产出现,它们就再不能以那种在世界史上划时代的、古典的形式创造出来;因此,在艺术本身的领域内,某些有重大意义的艺术形式只有在艺术发展的不发达阶段上才是可能的。”^①过去我们在理解马克思这段论述时,往往把它看做是马克思对艺术生产不平衡规律的论述,却忽视了正是在这段论述中,马克思实际上提出了“艺术生产”这一重要概念,其实马克思是在社会生产、经济因素以及社会形态的变化和发展的层面上去考虑文艺与美学问题的。事实上,从

^① 《马克思恩格斯选集》,第2卷,第113页,北京,人民出版社,1972。

这时开始,马克思所思考的中心问题之一,便是艺术作为一种社会生产的问题。这一思考是建立在他对资本主义社会的充分研究与认识的基础之上的,以后他所提出的一系列具有批判性的理论也是建立在这些现实性的研究的基础上的。遗憾的是,马克思的上述观点在当时和以后的一段时间里,并没有引起马克思主义理论家们的高度重视,倒是深深启迪了后来的“新马克思主义”理论家们。日后无论是本雅明、布莱希特还是阿尔图塞、马谢雷乃至伊格尔顿,都是在他们所处的社会与历史条件下,重新以马克思主义的观点与方法,对艺术生产作出了各种新的阐释。他们的理论观点虽有很大的差异,但都看到了资本主义生产以及作为其组成部分的艺术生产在整个社会生产中的复杂性。

我们知道,关于现实主义问题,马恩经典作家的基本观点是一致的,即都赞同西方文艺理论的一个传统,把文艺看做是反映现实的一面镜子。但恩格斯在现实主义理论问题上又有着自己独特的见解。他在高度赞扬并汲取西欧19世纪30年代以来兴起的批判现实主义文学的成就和经验,并基于无产阶级应当成为科学和文明的主人这一崇高信念,殷切地希望能够建立起一种既有较大的思想深度和意识到的历史内容,又足以在艺术上与这一文学相媲美的新型的无产阶级文学。这就是恩格斯努力建构现实主义文论的背景与目的。也正是基于这一背景与目的,恩格斯在批判哈克奈斯的《城市姑娘》这部作品时,才明确指出:“如果这是对1800年或1810年,即圣西门和罗伯特·欧文时代的正确描写,那么,在1887年,在一个有幸参加了战斗无产阶级的大部分斗争差不多50年之久的人看来,这就不可能是正确的了。”^① 同样也是基于这一背景和目的,恩格斯创造性地提出了典型环境中的典型人物、真实性与倾向性等一系列理论命题,指出巴尔扎克的作品所表现出的倾向违反了他的阶级同情和政治偏见,

^① 《马克思恩格斯选集》,第4卷,第462页,北京,人民出版社,1972。

并称之为这是“现实主义的伟大胜利”。恩格斯的现实主义理论,由于既坚持崭新的唯物史观的指导思想,又对他所面对的现实问题(包括美学与艺术问题)作出了深刻的理论回应,因此产生了广泛而深远的影响。

俄苏的马克思主义肯定了艺术是社会生活的反映,肯定了这种反映能够而且必须揭示隐藏在社会生活现象之后的本质的东西,肯定了社会主义社会条件下的艺术需要用社会主义新的精神教育人民,这从今天看来,也仍然是无可非议的。但俄苏马克思主义美学的理论与实践的致命缺陷是不能从根本上把艺术对现实的反映和哲学认识论所讲的反映区分开来。这一理论缺陷对艺术实践所造成的直接后果是,极容易把社会生活本质看做是凌驾于感性个人之上,并预先决定着所有个体的生存和命运的东西,从而看不到社会生活的本质其实不过是人类创造自身历史的客观必然过程的抽象,不能脱离构成人类总体的无数个体自身生活的创造。这种理论也看不到艺术对社会生活的本质的反映是把人不同于动物的自由的、本质的、感性的实现和确证作为既是社会的,又是个体的人在实践中创造自身生活的过程和结果来反映,因此是一种审美的反映,而不是对社会本质的概念认识的形象图解。

以卢卡奇为代表的“新马克思主义”,虽然对俄苏的马克思主义美学理论有所抵触与否定,但他们还是自始至终坚持了本质主义的反映论、认识论美学,尽管卢卡奇、葛兰西等人被认为是后来“西方马克思主义”的始作俑者,但从本质上看,他们还是属于“正统马克思主义”者。

“新马克思主义”(New-Marxism)是一个较“西方马克思主义”(West-Marxism)更为宽泛的概念,可以说它包括了第一次世界大战后出现的种种非正统的马克思主义者,这是一支不可忽视的力量,它以其非正统地研究马克思主义作为与“正统马克思主义”在理论与实践上的唯一分野。在对资本主义社会进行马克思早就说过的“武器的

批判”已经不可能的情况下,他们所能做的也就只有理论批判了。但这种批判又是在马克思主义的唯物主义的反映论、物质生产决定社会历史发展、经济基础决定上层建筑等马克思主义的基本观点、学说遭到质疑和否定的情况下进行的,因此这种批判就成了一种以文化、意识形态、政治为中心的批判,因此美学与艺术问题就占据了一个特别重要的位置。这种美学的中心已与俄苏本质主义的反映论、认识论美学有天壤之别,他们更为关注和强调的是艺术与审美对资本主义现实具有巨大的“否定”、“质疑”和“超越”的功能。他们认为这种功能实现的关键就是艺术使自身与现实相“疏离”,成为与现实不同的“异在”,通过审美与艺术的“幻象”,来彻底地“超越”和“否定”现实。因此在他们看来,主张艺术是现实的反映,就使艺术与现实相调和,成了现实的粉饰和肯定。尽管他们不是站在现实的基础上否定现实,而是在主观的“幻象”中否定现实,但这种理论毕竟冲破了苏联本质主义的反映论美学认为艺术只能是社会生活本质的纯客观反映的说法。

“新马克思主义”特别是法兰克福学派的理论家们,虽然关心艺术问题,但他们仅仅把艺术看成是一种“审美意识形态”,它的作用或者是揭穿“虚假意识形态”,或者是对现实社会矛盾的一种意识形态化的解决方式,或者是解放“爱欲”,他们大多认为“审美意识形态”与经济基础无关,而且不是经济基础的反映。他们对马克思所讲的经济基础与上层建筑的关系存在着种种误解和曲解,并把这种误解和曲解当做是马克思的看法而加以反对。“审美意识形态”最终所强调的是一种“审美的颠覆”,其结果还是走向了非政治的唯美主义。

“新马克思主义”的理论家们十分关注当代资本主义社会的现状,不少人详细考察了“大众文化”、“文化产业”、“艺术生产”等问题,他们正确地看到了艺术已经直接成了日常社会文化的组成部分,并且直接受到现代科技的影响,发展成为精神生产的一部分;但由于他们不理解资本主义发展的历史的两重性,因此只看到了导致艺术商品化的一面,而没有看到艺术走向商品这个过程也有力地推动了社