

# 法兰克福学派审美形式理论与俄国形式主义诗学之间的联系与区别

文 / 徐文泽

**摘要：**国内有些论者把法兰克福学派归为“西方现代形式本体论”，并把它与俄国形式主义诗学混为一谈。诚然，法兰克福学派的学者，尤其是马尔库塞等人，在构建审美形式理论的过程中，吸收了俄国形式主义诗学有关文艺艺术手法的研究成果，同时，两个学派在美学方法论、文艺研究的对象和对文艺社会职能的认识等方面，也具有相似的观点。然而，两个学派的审美形式理论却存在着本质的区别，表现在它们各自审美形式理论的哲学思想基础不同，关于文艺形式本质的观点不同，以及理论建构所要破解的时代审美问题不同。

**关键词：**法兰克福学派；俄国形式主义；联系；区别

法兰克福学派的学者们激进地批判垄断资本主义时代文化的商品化趋势，在继承与批判西方近、现代文艺美学理论的基础上，形成了具有学派特色的现代审美形式理论。一方面，他们吸收了俄国形式主义诗学关于艺术形式的研究成果，另一方面，他们的审美形式理论的本质，又与俄国形式主义诗学具有根本的区别。

## 一、两个学派审美形式理论之间的联系

两个学派都在不同程度上运用了现象学美学的方法论。俄国形式主义诗学在理论方法上，采用现象学“悬置”现实描述精神现象的方法，把艺术作品的表现手法、技巧和形式结构，以及词义变化、语言特征等，作为其文艺理论研究的根本内容。他们一般不考虑现实生活对诗歌、戏剧和小说等艺术作品内在的作用，“悬置”艺术作品的现实本质，把作品作为形式整体，注重研究作品的艺术语言、形式结构和表现技巧等方面的特征及美学意义。从他们研究艺术作品的论题主旨，可以清楚地看出其方法论特征。如什克洛夫斯基的代表性论文，其论题是：《作为手法的艺术》、《故事和小说的结构》；尤里·梯尼亚诺夫的论题是《诗歌中词的意义》；鲍里斯·托马舍夫斯基的论题是《艺术语与实用语》、《词义的变化》；维克托·日尔蒙斯基的论题是《抒情诗的结构》、《诗的旋律构造》，以及《论“形式化方法”问题》等。他们在对作品的形式进行审美现象学描述的基础上，对诗歌、戏剧和电影文学的表现手法、作品结构和艺术语言的特征，进行理论的归纳。

法兰克福学派在分析艺术作品审美形式自律性这一层面上，不同程度地运用现象学方法，即暂时“悬置”现实，单纯地研究艺术作品的形式结构的审美特征。本雅明主要运用经验主义的方法，既探究由艺术表现的“技术”变迁而引起的审美形式的变化，也研究艺术作品的内容特征及其与社会生活之间的内

在关系。阿多尔诺明确地指出，现象学方法对现代美学研究具有重要意义。他在《艺术起源断想——补论》一文中，以“现象学探源批判”为题，专门研究现象学方法论对现代辩证美学建构的意义。他指出：“现象学及其分支似乎命中注定就有助于一种新美学的详细论述，因为它们强烈反对自上而下的概念程序，而且也同样强烈地反对自下而上的方法。这确实是现代美学应有的样子。艺术现象学既不想从一个概念中演绎出艺术，也不想通过比较概括来归纳出那一概念。”<sup>[1]</sup>在批判“自上而下”和“自下而上”的传统美学方法论方面，阿多尔诺是赞成现象学方法的。但他从艺术的历史的本质观点着眼，并不赞成现象学把艺术本质归结于某一种起源的观点，“艺术不需要据说属于现象学家的原初幻象”<sup>[2]</sup>。阿多尔诺把艺术作品视为与现实对抗的审美形式的“单子”世界。虽然他并没有忽视现实结构和社会生活对审美形式的制约作用，但他提倡在美学领域，只研究艺术作品的形式结构、素材、题材和主题的加工制作技巧，因此，在一定程度上也就“悬置”了现实。马尔库塞特别强调审美形式的幻象本质，强调审美形式的自律性。可见，在美学方法论方面，法兰克福学派与俄国形式主义理论，都在不同程度上吸取了现象学的方法。

两个学派都把艺术作品的审美形式作为研究对象。在坚持“形式就是内容”这一点上，法兰克福学派与俄国形式主义诗学基本相同。法兰克福学派的主要研究对象，就是艺术作品的审美形式。在西方美学史上，有些美学理论家把艺术作品的形式区分为“内形式”和“外形式”。“内形式”是指艺术作品语言、结构，以及艺术家处理题材形成主题的各种技巧，“外形式”是指作品外表的装潢、设计、包装、印刷。本雅明研究生产技术给艺术形态带来的变化，他虽然也研究波德莱尔的诗歌作品的主题，但是，主要研究的还是诗人处理诗歌主题的方法和技巧。阿多尔诺批判卢卡契对文艺“形式”概念的片面性阐释，他认为“形式”

不仅是指作品结构,也是指素材、题材和主题的处理方式、方法及技巧。他认为艺术具有双重本质,审美形式具有社会本质与自律性本质。他提出艺术作品的形式与内容相互中介,形式是内容的形式,内容是形式的形式。马尔库塞认为艺术就是现实的形式,艺术作品的形式具有高度的自律性。法兰克福学派的学者,特别是阿多尔诺和马尔库塞等人,十分重视俄国形式主义诗学的研究成果。他们在构建审美形式理论的过程中,直接或间接地吸收了俄国形式主义诗学关于艺术审美形式的本质和特征等方面的观点。阿多尔诺将艺术视为自律的领域,与现实构成否定性关系的形式观点,马尔库塞对审美形式概念和内涵的阐释,他将艺术视为与现实相对立的形式领域——这些都是直接吸收俄国形式主义诗学观点的例证。在阐述审美形式自律性时,马尔库塞直接吸取了俄国形式主义理论家关于形式的观点。

俄国形式主义诗学的主将什克洛夫斯基,他对于艺术的本质和艺术社会职能的阐释,基本上代表了该学派的文艺观。他指出:“那种被称为艺术的东西的存在,正是为了唤回人对生活的感受,使人感受到事物,使石头更成其为石头。艺术的目的是使你对事物的感觉如同你所见的视象那样,而不是如同你所认知的那样……”<sup>[13]</sup>他的这一观点对俄国形式主义诗学产生了深刻的影响,埃克汉鲍姆和弗·乔柯罗夫斯基等俄国形式主义学派主要成员,都秉持与什克洛夫斯基基本相同的文艺观。马尔库塞直接地采纳了埃克汉鲍姆和弗·乔柯罗夫斯基的观点。马尔库塞认为俄国形式主义诗学的科学性,“是因为这个学派的特点是强调艺术中能够变换形式的东西,在于艺术感受是以其本身为目的,坚信形式就是内容。艺术正是借助形式,才超越了现存的现实,才成为在现存现实中,与现存现实作对的作品。”<sup>[14]</sup>

这两个学派都强调艺术必须通过一定的审美形式发挥社会职能。阿多尔诺和马尔库塞都强调艺术审美形式具有幻象性特征,审美形式与现实保持一定距离,它对抗现实。他们都特别强调艺术作品的感性形象,不同于经验中的现实现象。与法兰克福学派相类似,俄国形式主义诗学学派认为,艺术的目的并不在于反映现实,而是为了加强或延缓人对事物感觉所运用的手法和技巧。法兰克福学派强调艺术审美形式的自律性、超越性、否定性,以及与现实保持距离。这些观点与俄国形式主义强调艺术作品形式的本体性、独立性、绝对性,都具有一致之处。阿多尔诺认为卢卡契“把黑格尔对美学中康德形式主义的批判粗暴地简单化,声称人们过高估计了现代艺术中的风格、形式和表现手段,并将它们夸大到不适当的程度,似乎他不知道,正是这些因素使艺术作为一种认识区别于科学的认识,艺术作品倘若在其存在方式上没有差别,便取消了它自身。”<sup>[15]</sup>他认为形式是艺术的本质性规定。在艺术发挥社会职能的方式方面,法兰克福学派与俄国形式主义诗学在理论方向上基本一致。本雅明、阿多尔诺和马尔库塞,都十分强调艺术必须通过审美形式的自律性发挥政治职能。本雅明把“技术”概念引进文艺理论和批评,并以此批判

传统马克思主义文艺理论对内容与形式、政治性与艺术性所作的机械划分。阿多尔诺、马尔库塞都极力反对将明确的政治意图表现在文艺作品里。阿多尔诺提出,讨论什么样的题材更有政治进步性,这个问题本身就是一个愚蠢的伪问题,他认为直接描写工人的绘画作品,并不比毕加索笔下的苹果更具有革命性。

## 二、两个学派审美形式理论之间的区别

尽管法兰克福学派的学者构建审美形式理论吸收了俄国形式主义诗学的研究成果,但是,两个学派的审美形式理论却存在着本质的区别。因此,国内有些论者把法兰克福学派归为形式主义美学,是没有科学根据的。

两个学派审美形式理论的哲学思想基础不同。法兰克福学派审美形式中介论的哲学思想基础,主要来源于五个方面:一是黑格尔逻辑学的中介论;二是马克思早期哲学中的人道主义思想、成熟期的历史唯物主义思想和马克思哲学所具有的批判精神;三是吸收了古希腊柏拉图、亚理士多德、德国古典哲学美学,以及近、现代西方形式主义美学理论关于艺术的形式观点,他们批判吸收了德国古典美学,特别是康德的“形式美学”、黑格尔的“内容美学”、歌德、席勒的美学思想,并融入近、现代西方非理性哲学美学,如尼采、叔本华,以及存在主义美学的因素;四是精神分析心理学的理论观点;五是总结自古希腊悲剧到19世纪末20世纪初的西方现代主义文艺流派的创作实践。由于运用了历史唯物主义思想,因此,法兰克福学派审美形式理论不仅不排斥对现实本质和历史意义的探究,而且,他们对于艺术作品审美形式探究,最终还是要回归到对于审美形式所蕴含的历史哲学意义的追问,回归到对现实本质的认识和批判。俄国形式主义诗学的思想基础,主要采取精神现象学“悬置”现实,研究感觉现象的方法,独立地研究艺术品的手法 and 表现技巧,以及语言特征对于延长感觉的作用等。它并不从艺术作品的形式结构、语言特征和主题表达技巧等方面研究,回归到对形式的现实本质和哲学历史意义的研究。

俄国形式主义诗学的哲学思想基础是现代结构语言学,它不仅研究文艺语言与实用语言的区别,而且,它还把文艺从整体上视为语言系统。它片面地强调艺术的审美形式由内部各要素决定,内部要素的改变决定语言系统自身的演变。因此,他们把文艺形式构成与转换的根本动力,视为形式内部各要素相互关系的变化。同样是吸收现象学“悬置”现实的方法,俄国形式主义把“悬置”现实,研究文艺形式各要素的关系,看做是最根本的方法、最终的方法。而法兰克福学派审美形式中介论,只是把“悬置”现实的现象学方法,视为对一件文艺作品进行内部分析的过渡性方法。法兰克福学派的审美形式中介论,在“悬置”现实对作品形式进行内在分析之后,仍然要回到现实,通过对审美形式构成特征的分析,抽象出一定审美形式的哲学内涵和历史本质。因此,法兰克福学派审美形式中介论的终极关怀,既是文艺审美形式的前途命运,同时也包括关怀人类的历史命运。

它对形式进行审美分析的同时,始终坚持着对社会现实本质的综合分析、历史分析和政治批判。可以说,法兰克福学派的审美形式中介论,是融会审美批评、形式批评、社会批评、哲学文化批评、历史批评与政治批评于一体的辩证的艺术审美批评。

与法兰克福学派完全不同,俄国形式主义诗学自始至终仅仅停留在对艺术作品的结构、语言、素材,以及艺术作品主题的处理方式,进行系统的剖析。他们分析文艺的手法、技巧是如何使一件作品产生了“陌生化”的效果,如何延长了对事物的感觉。他们仅仅探究艺术作品形式和艺术技巧所形成的内在关系,并不对具体作品的审美形式特征进行哲学分析、历史探究和社会政治批判。因此,俄国形式主义诗学不可能在文艺研究中关注人类命运。从文艺理论与批评的本质方面看,俄国形式主义诗学割断了文艺的艺术性与政治性、审美性与历史性之间的本质联系,从而把马克思主义文艺理论转变为纯粹的审美形式分析。

两个学派的审美形式论的本质不同。法兰克福学派的审美形式中介论,本质上是二元论主观唯心主义文艺观。因此,其中介论的审美形式理论强调文艺的主体与客体、主观性与客观性、形式与内容、一般与个别、幻象与本质、感性与理性之间的相互作用、相互中介、相互渗透和相互转化,形式与现实之间的一方面都以另一方为存在条件。在文艺批评观上,法兰克福派的审美形式批评不仅不排斥对审美形式进行历史的、政治的分析和评价,而且,还把艺术作品形式的审美评价与历史评价、形式分析与政治批评辩证地结合起来。审美形式中介论在哲学观方面是属于二元论的,既关注现实本质,重视社会现实对于审美形式的内在性、本质性规定,又十分强调审美形式的独立性、自律性、超越性和抵抗职能,试图以审美形式批判资本主义现实本质。而俄国形式主义本体论诗学的本质,是一元论主观唯心主义的文艺观。俄国形式主义本体论诗学强调“悬置”现实,把艺术作品的形式作为单一的、封闭的独立世界,把作品的诗性语言与实用语言加以绝对区分,单纯探究结构、手法和技巧;即使研究作品的题材和主题,他们也并不研究艺术作品的主题、题材与社会现实之间的联系,而是研究对题材和主题进行处理的方法和技巧。由于他们把艺术的目的归结为个体的心理领域,是延宕被生活麻木了感觉,或是突出某种感觉或印象,因此,他们的美学形式主义在本质上是反对文艺上的反映论的。他们研究具体作品的审美形式特征,并不是辩证地转向对审美形式背后的社会现实本质,或审美形式背后的历史意义进行批判,而是仅仅停留于探究一件艺术作品的方法、手法和技巧等形式方面的要素。可以说,俄国形式主义诗学的形式本体论,不仅“悬置”了对现实生活进行深入的研究,而且,也放弃了马克思主义文艺理论的辩证的批评方法,在对艺术作品进行美学批评时,完全抛弃了历史的批评。

从精神实质上看,法兰克福学派继承了马克思主义文艺理论的美学的与历史的批评方法。他们在对文艺的审美形式进行剖析之后,立即转向对审美形式的另一面,即社会现实本质方面的

历史批判。他们都注重研究审美形式与现实的关系,他们都承认现实生活对审美形式的内在的作用。在文艺的本质观方面,本雅明坚持文艺上的反映论的观点。他认为文艺作品是作家、艺术家运用一定技术手段反映一定生活的产物。尽管阿多尔诺并不赞成本雅明的观点,在如何研究文艺与现实的关系方面,以朋友间通信的方式,批评本雅明的直观反映的观点缺乏辩证法的中介,但实际上,阿多尔诺并不反对文艺上的反映论观点。阿多尔诺强调从生活经验到文艺作品,必须经过审美形式的“中介”,亦即诗人的生活经验必须经过一定诗歌形式的转换,才称得上是真正的艺术;他还强调文艺形式研究必须经过对生活本质的研究,而不能把生活中出现的现象和人物,与诗歌作品中的形象进行简单类比。由于坚持中介性的反映论,阿多尔诺强调在资本主义趋于“一体化”的时代,应该将审美形式置于与现实的对抗性中进行剖析。因此,他批判文艺上简单的模仿论和再现论,但并不否认文艺的模仿论和反映论。阿多尔诺在其著作《美学》一书里,一再强调指出文艺的审美形式既存在表现因素,也存在模仿因素。

两个学派的审美形式理论破解的时代审美问题不同。法兰克福学派学者们构建审美形式的中介论,主要是为了破解西方发达国家现实生活日趋“一体化”所带来的审美文化危机和社会精神价值的危机。在哲学美学方面,他们主要批判资本主义“一体化”、物化和异化的现实;在文艺理论上,他们主要批判传统现实主义文艺的反映论观点,以及西方传统美学上的模仿论;在文艺创作上,他们几乎批判了迄今为止的整个西方文学史上主流流派的文艺创作。他们既批判传统现实主义和浪漫主义的文艺创作,批判前苏联“社会主义现实主义”的原则和创作实践,也批判西方现代主义的文艺创作。而俄国形式主义诗学主要针对19世纪中期的学院派文艺学。这些学派在理论上的主要缺陷,是他们把文艺作为历史学、社会学、文化学、民族学或人类学来研究,忽视了对文艺自身审美特性的研究,实质上也就取消了文艺学。这些学派主要包括神话学派、历史文化学派、历史比较文艺学、心理学派等。这些学派在文艺观上主要受别林斯基、泰纳的文艺观影响。俄国的历史文化学派学者认为,文艺是一个民族的历史生活与发展的反映。因此,他们片面地强调文艺与历史生活之间的必然联系,把文艺作为研究民族文化和社会生活的手段,忽视探索文艺自身的特征与发展规律。历史比较文艺学和历史文化学派,都是从俄国当时神话学派分化出来的,具有相同的思想基础,只不过历史比较学派为了建立科学的文艺史,更注意研究艺术形式的变化规律。心理学派机械地套用心理学原理分析文艺现象,把文艺看作是作家的心理活动和情绪表现,把文艺研究作为探索作家个人心理活动的心理学研究。俄国形式主义诗学尖锐地批判了学院派的文艺观,把文艺学研究限定在作品语言学 and 作品形式领域。针对当时风行俄国文坛和学术界的历史文化学派的非文艺学方法,维克多·日尔蒙斯基明确地提出:“诗学是把诗当作艺术来进行研究的科学”;埃

亨巴乌姆则指出：“在形式主义者出现时，学院式的科学对理论问题一无所知，仍然在有气无力地运用美学、心理学和历史学的古老原则，对研究对象感觉迟钝，甚至这种对象是否存在也就成了虚幻。我们无需和这类科学较量，也不必多此一举。”<sup>[6]</sup>因此，俄国形式主义诗学特别强调形式的价值，鲍里斯·托马舍夫斯基认为，“文学是具有自身价值并被记录下来的言语。”<sup>[7]</sup>

### 三、余论

审美形式问题是文艺理论与文艺创作的重要问题。长期以来，国内文艺理论深受前苏联所谓正统的马克思主义文艺理论与批评的影响，注重探讨文艺与现实、文艺创作与生活的关系，因而相对忽略了对文艺创作审美形式问题的深入探讨。作为西方马克思主义美学的重要流派之一，法兰克福学派在对审美形式的探讨方面，弥补了这方面的不足。该学派重要学者在探讨艺术的本质方面，并不拘泥于正统马克思主义美学的条规，大胆地吸收西方现代形式主义美学的研究成果，并把它们纳入各自理解的马克思主义美学的框架之内，在对审美形式的探讨中，批判资本主义现实和价值观。从马克思主义美学创新的角度看，法兰克福学派的审美形式理论构建，为我们创建中国特色社会主义当代文艺理论与批评，提供了有益的借鉴，也具有多方面的启示意义。

尽管如此，国内有些论者仍根据阿多尔诺关于文艺模仿论和再现论的个别观点，简单地认定法兰克福学派学者是否定了文艺上反映论的事实并非如此。阿多尔诺在强调文艺形式的独立性、自律性，及其抵抗现实、否定现实的社会职能时，并未反对将马克思主义的认识论的反映论运用于文艺方面。他明确地指出：文艺是社会现实的反映。阿多尔诺、马尔库塞都明确地将文艺的审美形式，看做是一定现实的审美形式。也就是说，形式与现实相互中介，一定的审美形式离不开一定的现实，离开一定现实的审美形式是不存在的。从文艺反映一定现实生活的观点出发，阿多尔诺提出“文化工业”是资本主义生产力与生产关系矛盾的产物，是“虚假的意识形态”，是统治阶级欺骗群众的精神宰制工具。从艺术辩证法的观点出发，阿多尔诺既反对西方浪漫主义美学的表现论，也不赞成传统的现实主义的再现论。他认为未经审美形式加工的主观情感、社会经验，都不是艺术。作家艺术家的情感和生活经验，必须经过一定审美形式的加工，情感与经验都必须被审美形式化。没有经过形式化，或者未能生成形式的情感和现实经验，无论多么感人，多么生动、逼真，它们都不是艺术。据此，他强调文艺审美形式与现实经验保持距离，文艺通过审美形式与现实保持距离来否定和抵抗资本主义的现实。阿多尔诺构思的现代美学与传统美学不同，他既批判康德的“形式美学”，也批判黑格尔的“内容美学”。他认为，康德关于美在形式的命题，既没有看到形式与内容的区别，也没有看到美的客观性；而黑格尔的“内容美学”，不仅具有原始性，而且把美与现实和自然的直接性等同起来，失去了辩证法内涵。他强调形式与内容相互区别，相互中介，相互渗透，相互转化。

在一般论者看来，似乎马尔库塞也是反对文艺上的反映论观点的，理由是马尔库塞曾明确地提出，他写作《审美之维》一书的目的，就是专门批判前苏联的正统马克思主义文艺观的，而这一文艺观的思想基础，建立于经济基础决定上层建筑的理论之上。事实上，马尔库塞并没有简单地否定唯物主义的反映论，更没有简单地否定经济基础对上层建筑的决定关系。马尔库塞的许多文艺观点受阿多尔诺的直接影响。他最著名的论文《作为现实形式的艺术》，恰恰是在审美形式中介论基础上，坚持了文艺上的反映论观点。他认为：“艺术，作为现存文化的一部分，它是肯定的，即依附于这种文化；艺术，作为现存现实的异在，它是一种否定的力量。艺术的历史可以理解为这种对立的和谐化。”<sup>[8]</sup>马尔库塞把艺术审美形式理解为对立的和谐化，也就是指形式本身存在的矛盾双方的调和。“形式的王国是一种历史的现实，是风格、主题、技法、规则不可逆反的序列——每个都独立地相关它的社会，只有作为模仿的东西才可能被重复。”<sup>[9]</sup>阿多尔诺和马尔库塞都认为，现实生产力与生产关系之间的矛盾状况，不应该被直接地不加转化地描写，它必须被转换为审美形式自身的矛盾。马尔库塞说，古典美学讨论美与真的和谐，前资本主义社会矛盾所产生的审美问题，被转换成古典美学的美与真的对立统一关系。他认为“肯定的文化”是文化发展到资本主义阶段的产物，审美层面与现实生活的分离，是社会劳动发展到一定阶段的结果。因此，从文化形式自身的肯定性与否定性的辩证关系着眼，他构想人类未来文明，这一文明应该是在解除现实各种压迫的前提下，合理地吸收审美文化的感性与理性和谐的理想。不过，阿多尔诺和马尔库塞关于文艺反映现实的思想，不同于卢卡契和本雅明的文艺反映论的观点，他们更加强调黑格尔辩证哲学的中介论。因此，他们在阐述文艺与现实反映与被反映关系的同时，极力反对文艺上简单的模仿式、“再现”式的反映论。中介论坚持两点论，反对绝对决定论。他们强调现实与审美形式相互对立、相互渗透、相互转化。

注释：

[1][2][德]阿多尔诺.美学理论.王柯平译.成都：四川人民出版社，1998.590页，591页

[3][7][俄]维克托·什克洛夫斯基等.俄国形式主义文论选.方珊等译.上海：生活·读书·新知三联书店，1980.6页，77页

[4][8][9][德]马尔库塞.审美之维—马尔库塞美学论著集.李小兵译.上海：生活·读书·新知三联书店，1989.121页，194页，193页

[5][德]阿多尔诺.被迫的调和——评格奥尔格·卢卡奇《反对被误解的现实主义》.见：柳鸣九.二十世纪现实主义.北京：中国社会科学出版社，1992.293页

[6][苏联]埃亨巴乌姆.“形式方法”的理论.见：托多罗夫.俄苏形式主义文论选.蔡鸿滨译.北京：中国社会科学出版社，1989.22页

作者简介：徐文泽，文艺学博士，广东工程职业技术学院副教授，广东现代作家研究会常务理事

编辑：豫民