

个体启蒙与艺术自主

——法兰克福学派的艺术之思

余虹

内容提要:法兰克福学派认为当代资本主义社会的主要冲突不再是阶级与阶级的冲突而是个人与社会的冲突。因此,当代社会革命的首要任务不再是阶级启蒙而是个体启蒙。法兰克福学派的艺术自主论当在这种思想背景上加以理解。

关键词:法兰克福学派 艺术自主 个体启蒙

马克思主义艺术学可分为东欧马克思主义艺术工具论和西欧马克思主义艺术自主论,这种对立构成马克思主义艺术学的特殊景观。

西欧马克思主义艺术自主论主要由法兰克福学派所阐述。法兰克福学派一方面继承马克思对资本主义批判的思路(不像东欧马克思主义主要发展马克思的社会主义革命学说),一方面吸取西方思想之形而上学批判的启示,放弃庸俗马克思主义阶级决定论信念,立足于早期马克思有关个体自由解放之立场,更深入地研究当代资本主义社会与个体分裂的特征,集中批判当代资本主义社会的意识形态(技术意识形态和大众意识形态)对个体存在的压抑与取消,在这一思想基础上建立了马克思主义的艺术自主论。

一、个体启蒙

法兰克福学派对东欧马克思主义的现实主义艺术工具论持否定态度。

依东马的意见,只要再现(揭露)被资本主义意识形态掩盖的社会真相,突出资本主义制度的内在矛盾,准确地再现(揭示)社会历史发展的客观规律,破除资本主义制度永恒性的意识形态神话,让工人阶级了解社会主义战胜(取代)资本主义的必然结局以及工人阶级的历史使命,工人群众就会起来革资本主义的命。

西马不同意这种看法,至少认为这种看法不适用于西方发达的资本主义社会。他们认为发达的资本主义社会已不同于早期资本主义,其社会的技术控制和阶级关系的调整已达到了全社会各阶级成员都被高度整合同一的程度。在这种社会中,不是哪一个阶级,而是每一个人都成了高度同一化的社会的牺牲品,在这样一种时代,阶级与阶级的冲突不再是社会的主要冲突,个人与社会的冲突成了主要冲突。因此,重要的不再是阶级启蒙而是个体启蒙,因为在个体被高度同一化到根本没有个体存在的意识且误以为同一化的存在就是一种天然永恒状况的社会现实中,打破永恒同一性的神话而唤起个体的个体意识,才是社会革命的根本前提。

个体和社会的紧张是人类生存永恒处境,不过,霍克海默指出,“个人存在和社会存在之间的分裂在自由资本主义时代的末期达到了灾难性的地步”^①。也就是说,个体和社会之间紧张的极端化以至于无法调和乃是“自由资本主义时代的末期”的根本社会状况。阿多诺也认为,自由资本主义初期由自由竞争的经济条件赋予特殊个体的生存空间在垄断资本主义时期

几尽丧失。

依法克福学派诸君所见，发达资本主义社会对个体的消灭主要表现在两大方面：技术异化——在技术合理性要求下每个个体都成了技术系统中的中性化数字或中性环节；大众异化——在大众消费标准同一的要求下，每个个体都成了无个性的大众成员。

在《启蒙辩证法》中，霍克海默和阿多诺指出：现代启蒙导致的极端工具理性主义虽然凭借科技力量征服了自然，使人成了自然的主人，获得了在自然中的自由，但用来控制自然的科技以及相应的管理秩序同时也控制了制造它的人。当整个生活秩序按工具理性建立起来时，严密的社会分工便将个人派定为一个特殊的功能而标准化了。高度合理化的社会生活秩序几乎没有个体自由的空间，一切都先行设计好了，进入社会的个人必须按总体设计的程序扮演某个功能的角色才能被社会机器所接纳。霍克海默称这种极端非个人化的现代社会生活为“办公室和工厂里的生活”。在工具理性统治的现代世界中，这种生活仿佛是唯一合法的生活，以至于“办公室工厂以外的生活被当作是为了恢复精力再到办公室和工厂的生活，因而是一种纯粹的附属物，是一种劳动的彗星之尾，像劳动一样用时间来衡量，而且被称为‘自由’；自由也要求自我缩短，因为它本身没有独立的价值。如果自由超过了恢复被消耗的精力所需的时间，除非它的聚增是用于工作培训，否则就被认为是浪费。”^②在以效率为社会生活的实质性目标的现代，所谓“工余”只是“充电”，只是为再度上班而做的必要休整，它自身并无独立的价值。

此外，“办公室和工厂之外的生活”在现代社会还变成了一种“闲暇”。“闲暇”转变成为连最细微的细节也受到管理的常规秩序，转变成为棒球和电影、畅销书和收录机所带来的快感，这一切导致了内心生活的消失。在“闲暇”中个体休闲由于被操纵的大众娱乐所充塞而丧失真正的个体性。

无论是作为劳动力的再生产，还是作为被操纵的闲暇，工余之后的个人生活都不真实，而是进一步被高度组织化的效益社会所剥夺和占有。

个体生存在社会生活中的全面消失还由于极端的工具理性主义派生了一种无所不在的交换原则。当现代交换原则将一切都变成可对等交换的抽象价值时，个体之间的实质性差异便经由抽象的量化而被取消了。在等价交换的关系中，人与物，这个人于那个人之间的质性差别消失了，他与它，他与他都只是不同量的等价物。“价值几何？”是现代社会个人存在的基本真实。

除此之外，现代社会还是一个奇特的“大众社会”。大众社会的文化工业制造着统一的文化趣味和文化要求，它以变幻万端的时尚掩盖千篇一律的跟随，它以文化市场的名义要求文化生产与消费对市场指令的顺从，它以制造出来的个体趣味假冒真正的个体趣味，从而形成了覆盖大众社会的一种伪个人主义的意识形态。“在文化工业中，个性之所以成为虚幻的，不仅是由于文化工业生产方式的标准化，个人只有当自己与普遍的社会完全一致时，他才能容忍个性处于虚幻的这种处境。从爵士音乐典范的即席演奏者，到为了让人们能看出自己在影片中所扮演的角色，不得不仍用卷发遮住眼睛的演员，都表现出个性的虚假。个性被归结为普遍的能力。偶然性，当它完全具有普遍的特性时才能存在下去。……虚假的个性成了接受或消除悲剧影响的前提，但是只有因为个性完全不能单独存在，只能成为普遍倾向的关节点，虚假的个性才能不断成为普遍性。”^③

无论是现代技术异化，还是现代大众异化，个体的个体性都被抹平而成为同一工种之工具和同一价码之价值。现代社会生存的同一性已达到这样一种程度，在此不允许任何差异存在，任何个人生活都失去了真实性，都只是平均化的社会生活之假象。

尽管如此,现代世界中真实的个人生活并没有消失,它只是被社会所压抑。在人们的叹息、忧伤、幻想、无意识和梦境中,我们还能看到真正个体的蛛丝马迹。阿多诺认为,尽管现代世界中这种被驱逐到私人生活深处的个体生存之踪迹早已模糊难辨,但它却实实在在存在着。这种个体生存既不可能被彻底同化到无差别的社会生活中去,也不可能在此之间同一起来。这便是阿多诺“否定辩证法”中所阐述的“非同一性”原则的实质性内涵。

据此,西马诸君质疑卢卡契的总体化观念及其现实主义文艺理论主张。依西马诸君之见,卢卡契假设了一种客观必然的“总体”和无处不在的永恒“总体化”,这种总体化的要害是取消真实个体的存在。尽管卢卡契反复强调总体化并不消灭个别,而是将无数的个别包容于自身,但“总体”(客观规律与法则)只有一个,且任何个别都从属于这唯一的总体,其存在的意义都由这唯一的总体所决定,因而都是同一个总体构成自身的部件与环节。换句话说,由于一切个体的个体性都是由同一个总体所赋予,所以,每一个个体的个体性在本质上是无差别的,差别只是现象。十分显然,无差别且统摄于同一个总体的个体之个体性并不真实。在西马看来,卢卡契的客观必然之“总体”纯属个人意见,其作为总体之部分的个体存在也只是一个虚假的个体。不过,卢卡契的总体化倒是陈述了一个事实,因为发达资本主义社会的现实的确是一个实实在在的总体,正是这一总体的总体化使资本主义社会中的个体存在丧失了真实性。但西马并不认为总体化事实之实然就是其应然的根据,因为总体化消灭了个体,这种消灭是可以克服的。因此,西马对发达资本主义社会这种总体化持否定和批判态度。在西马看来,卢卡契的总体化并不是如其所言的那样是一种个体无法摆脱的客观必然(天命)。对此,阿多诺的看法最为激烈,他提出一种“否定的辩证法”来质疑和否定卢卡契式的作为“具体之总体”的辩证法。阿多诺认为卢卡契的辩证法重复的是一个黑格尔式的同一性神话,只不过它披上了马克思主义的外衣。在阿多诺看来,卢卡契的总体化观念制造了一种总体性假象,它抹杀了个别事件与总体系列之间的矛盾关系,盲目地认同了后者对前者的现实同化而看不到这两者在本质上的非同一性。阿多诺认为个别事件完全可以独立于整体系列而在,因为并无一个形而上的最高总体(无论是黑格尔的绝对精神还是卢卡契的社会历史规律)必然地统摄一切个体;任何历史地形成的整体都是个体可以与之决裂的东西。在严格的意义上,个体与整体是相互否定的关系,不存在既包容个体于自身又让个体作为真实个体而存在的整体;反之,任何从属于某整体的个体之个体性也是可疑的,真实个体之存在恰恰在于它与整体的决裂。在阿多诺看来,卢卡契的总体化思想也严重背离了马克思主义的基本原则,因为马克思主义不是历史决定论,而是一种启发人们与必然王国决裂的个体自由意识,“辩证法是始终如一的对非同一性的意识”^④。

本雅明曾以现代社会的浪荡者(Flaneur)为例来说明真实个体存在的非总体性。他将现代城市的人群分为两类:大众与浪荡者。大众的行为千篇一律,仿佛有某种不可抗拒的现实法则(总体)支配着他们一齐行动。浪荡者则不同,他们各行其是,既游离在大众(社会总体)之外,又彼此互不买账。对他们而言,没有什么必然的命运与目标,他们总是以自己的方式走自己的路,拒绝跟随。浪荡者的行为方式至少证明,在大众看来不可抗拒的总体化力量其实是是可以抗拒的,个体完全可以生存在总体化之外。

更重要的是,西马认为反抗与改革现存秩序(现实总体)的力量恰恰来自于总体之外而非总体之内,因此,他们反对卢卡契式的再现总体现实的现实主义主张。马尔库塞指出,发达资本主义已经是一个高度总体化的社会,这种社会的特点是单维性和肯定性,亦即被总体化的资本主义社会大众成了单向度的人,并且在总体化意识形态的支配下肯定(认同)这种单维存在。阿多诺也认为高度同一化的日常生活不会产生一种对现实进行革命的愿望,它只能产生

一种认同现实的需要,要从根本上变革现实就必须采取一种不同于现实态度的态度。为此,西马反对卢卡契的现实主义原则。在他们看来,如果艺术将现实的总体化作为永恒必然的客观现实来加以再现,就会导致大众对现实同化之合理性的进一步认同(尽管卢卡契要求艺术再现的现实总体并非西马所说的现实总体)。如果艺术不将现实总体作为永恒必然的客观之物来加以再现,而要揭示其虚构性,就必须跳出现实总体之外,在现实之外获得一个纯粹属于艺术自己(而非现实)的立足点。

现代艺术相对于社会现实的异在性、否定性和个体拯救性正是法兰克福学派艺术自主论的核心命题。

二、现代艺术的异在性

现代艺术的异在性指的是艺术在现实存在之外的状态与性质。阿多诺在分析浪漫主义艺术的奇异性时指出:

奇异之物否定现实的统治原则,即一切事物都可以彼此交换的原则。与现实原则相反,景象或奇异之物是不可交换的,因为它既不是某种可被一些别的特定之物取代的木钝之物,也不是依据某共同特征将一些特殊的存在者平均化和归类的空洞普遍者。在现实世界中,所有的个别事物都是不可替代的,而艺术如果要摆脱强加给它的同一化模式,它就以可能相似于现实本身形象来抗拒这种可替代性。同样,艺术——不可能替换的形象——接近于意识形态,因为它使我们相信世界上存在着不可交换之物。为了这种不可交换性,艺术必须唤起一种对可交换性世界的批判意识。^⑤

在阿多诺看来,浪漫主义艺术世界中的奇异形象是独一无二、不可交换的。因此,这种奇异的艺术形象间的不可交换性恰好和资本主义现实世界中事物之间的可交换性形成强烈的对比。浪漫主义的艺术世界和资本主义的现实世界是绝然不同的,它是一个异于后者的世界。阿多诺认为,现代艺术的异在性在超现实主义艺术那里表现得更为突出。在《回首超现实主义》一文中,阿多诺指出超现实主义的艺术世界并不是流俗之见所谓的梦境与无意识的世界,因为梦境和无意识并未脱离现实要素,只是对现实要素的重组,而且这种重组在根本上并没有改变要素之间的现实组合原则。超现实主义的艺术主要由非现实的素材组成,即使它使用现实要素,也是用一种非现实的组合原则来建立一种全然不同于现实的秩序。与阿多诺不同,受弗洛伊德影响的马尔库塞不同意将梦境和无意识之境看作现实世界的变异样式,他认为非理性的梦境和无意识之境就是全然不同于理性化的现实世界的另一世界,超现实主义的艺术世界就是一种梦境和无意识之境。尽管如此,马尔库塞和阿多诺都肯定了超现实主义艺术的现实异在性。

有关现代艺术的异在性意识源于阿多诺等人的现代生活世界观。在他们看来,现代生活世界已经分裂成了两个全然不同的世界。这种二元性被指述为个体与社会、感性与理性、综合理性与工具理性、文化与文明、精神与物质等二元对立。由于这两者之间的非同一性,所以出现了两种真实和两种价值。在一方统治另一方并试图取消另一方的现实世界中,由一方支配的“现实”所确认的真实与价值是指向社会、理性、工具理性、文明和物质一极的,另一极则被“现实”认为是不真实和无价值的。同时,被现实指认为真实与有价值的东西也成了现实本身。

就此而言,个体、感性、综合理性、文化、精神的所指则成为非现实的、在现实之外的异在者。马尔库塞指出:“只要不自由的社会仍然控制着人和自然,被压抑和被扭曲的人和自然的潜能只能以异在的形式表现出来。”^⑥真正的现代艺术就是被现实压抑和扭曲的人的潜能的表现形态,它是不同于现实世界的另一异在的世界:

产生于并受命于现存的现实,背负着美丽和崇高、超脱与快愉,艺术,还是与这个现实分道扬镳,将自身投向另一种现实;艺术表现的美和崇高、快乐和真实,并非仅仅是那些获之于现实社会的东西。无论艺术是怎样地被现行的趣味和行为的价值、标准、以及经验的限制所决定、定型和导向,它都总是超越着对现实存在的美化、崇高化,超越着为现实排遣和辩解。即使是最现实主义的作品,也建构出它本己的现实:它的男人和女人、它的对象、它的风景、它的音乐,皆揭示出那些在现实生活中尚未述说、尚未看见、尚未听到的东西。艺术即“异在”。^⑦

艺术世界之不同于现实世界,不仅在于它明显地指向他物,即以异在者为题材和主题,更主要的是艺术总是通过特定的美学形式来构建它自己的世界。即使是表面上看起来是非常现实的内容与素材,经过美学形式的处理后也获得了非现实的秩序,变成了非现实的存在。在《审美之维》中,马尔库塞说:

所谓“审美形式”,是指把一种给定的内容(即现实的或历史的、个体的或社会的事实)变形为一个自足整体(如诗歌、戏剧、小说等)所得到的结果。有了审美形式,艺术作品就摆脱了现实的无尽的过程,获得了它本己的意味和真理。这种审美变形的现实,是通过语言、感知和理解的重组,以致于它们能使现实的本质在其现象中被揭示出来:人和自然被压抑了的潜能。^⑧

故事被述说的方式,诗文内含的结构和活力,那些未曾说过、未曾表现过以及尚待出场的东西,点、线、色的内在关联——这些都是形式的某些方面。它们使作品从既存现实中分离、分化、异化出来,它们使作品进入到它自身的现实之中:形式的王国。^⑨

艺术的物质、素材、原料(语调、声音、线条与色彩;也包括思想、情感、意向),在作品中,是以这样的方式被排列、关联、界定和“包容”的:它们构成了一个结构化了的整体——从其外在的形象看,是关闭在一本书两张封面中的东西,是封闭在一个框架中的东西,是限定在一个特定地点的东西。^⑩

在马尔库塞看来,审美形式意味着一道非现实的界限,是一个自足的“框围”,它是自律的。换句话说,艺术世界的非现实性和自在性是通过审美形式的中介来进行的。审美形式既将现实世界所压抑和驱逐的异在者表现出来,又将现实事物进行形式化的处理,使之以非现实的样态呈现出来。因此,艺术自律的王国,是由审美形式建立的。

出于这一理解,马尔库塞对后现代主义者反形式的倾向以及艺术终结论极为不满。因为一旦取消美学形式也就取消了艺术与现实的界限,取消了艺术与现实,也就取消了艺术

本身。“在这种意义上，摒弃审美形式就是放弃责任，它使艺术丧失掉形式本身，而艺术正是依赖此形式，在现存现实中创建出另外一个现实，即希望的宏大世界。”^⑩

马尔库塞认为，后现代主义反形式的内在动机虽然是为了进一步解放艺术和争取更大的艺术自主与自由，但是后现代主义者忘了艺术的自主性只有通过审美形式的中介才有可能。一旦放弃审美形式，艺术便混同于现实而不成其为艺术了。后现代艺术融入大众文化就是这种放弃的结果。此外，马尔库塞还指出，在事实上，后现代主义艺术放弃美学形式只是一种假象。因为，后现代艺术对形式的反抗并不能沟通艺术与现实之间的沟壑，作为艺术，它无法摆脱“艺术—形式”的锁链，“它只能成就于艺术性质的失缺，它只能是对异化的虚幻的摧毁、虚幻的克服。真诚的艺术品，我们时代的真正先锋派，远不是缓和这个距离，远不是嘲弄异化，而是增强异化，并把异化与现存现实的势不两立加固到这样的程度，以至拒绝任何（行为上的）实际运用。……今日的真切的先锋派，绝非那些竭力创造非形式东西，而且同现实生活联盟的人，毋宁是那些在形式的紧迫性面前当仁不让的人，那些洞见崭新的语词、形象和音色的人；这些崭新的语词、形象、音色能够以唯有艺术所能领悟的方式去‘领悟’现实——进而否定现实。这种真切的崭新形式，展露于勋伯格、贝克特和韦伯思的作品中（已经古典了），展露于卡夫卡和乔伊斯的作品中。今天，它继续成就于施托克豪森的《游丝》，成就于莎缪尔·贝尔特的小说。他们使‘艺术的终结’的论调黯然失色。”^⑪

三、现代艺术的否定性

作为异于现实世界的艺术世界并不是一种消极的远离现实而在那里的东西，它与现实世界之间构成了一种否定性关系，因为在艺术世界的构造中融入了艺术家否定现实世界肯定异在者的价值立场与态度。在艺术世界中，现实的价值秩序颠倒了，被“现实”认为是真实的、有价值的东西（比如社会原则、工具理性、交换逻辑等）在艺术中则被认为是不真实的、无价值的；反之，被“现实”认为是虚幻的、无价值的东西（比如个体原则、综合理性、非同—性等）在艺术中则被认为是真实的、有价值的甚至是更真实、更有价值的。

马尔库塞指出，当两个世界冲突的时候，它们各有其独特的真理。艺术虚构的现实是另一种现实，这种现实即使遭到现存现实的否定，也有存在的理由。在区分了艺术现实和现存现实之后，马尔库塞等人又站在现代主义艺术的立场进一步肯定前者，认为真正的艺术现实就是对现存现实的否定：

艺术创造的世界被认作是一种在现存的现实中被压抑和扭曲了的现实。这种体验，于一些极端的情境（如爱情与死亡、犯罪与失败，还有快乐、幸福和满足）中达到顶点；这些情境以正常条件下被否定的甚至前所未闻的真理的名义，粉碎着既存的事实。艺术作品从其内在的逻辑结论中，产生出另一种理性、另一种感性，这些理性和感性公开对抗那些滋生在统治的社会制度中的理性和感性。^⑫

作为虚构的世界，作为景象，它包含着比日常现实更多的真实，因为日常现实在它的制度和关系方面已经神秘化了，日常现实把必然性塞给偶然的東西，把异化强加给自我实现。事物只有在显象的世界中，才呈现其本来面目和它们可能的情景。出于唯有艺术才能以感性方式表现的这种真理，世界就被颠倒过来了，那个现存的日常世界，现在看起来才是不真实的、虚假的、欺骗人的。^⑬

现代艺术对现实原则的否定性是以其自身的自主自律性为前提的,这种自主自律来自上述审美形式的中介,也就是说,现代艺术对现实的否定是以自己特有的方式来进行的。阿多诺在《美学理论》一书中指出:“艺术只是以独立于社会之外的方式,即凝聚成一个自在体的方式,而不是以屈从于既存现实法则以证实自己的‘社会效用’的方式来批判社会。在一切都为他者而存在的等价交换的社会中,人的生存价值被贬低了。纯粹而精心创作的艺术就是对这种贬低的无声之批判。艺术对社会的偏离就是对特定社会的特定否定。”^⑨马尔库塞也说,现代艺术作为一种否定和批判现实的政治活动是一种“形式政治”。

值得注意的是,形式对于阿多诺和马尔库塞来说主要是意味着一种艺术特有的自主权利,一种建立非现实的事物秩序的权利,这种权利为艺术家非现实的价值选择提供了可能。不过,阿多诺和马尔库塞也指出,现实世界中也有大量的艺术并不珍惜这种权利或在现实暴力的压制下放弃了这种权利。这些艺术是现实秩序的复制,从而使艺术形式可能具有的现实否定性功能丧失殆尽,比如受市场交换逻辑支配的大众艺术和受现实政治意识形态支配的现实主义艺术。他们认为只有先锋派艺术(现代主义艺术)才充分发挥了审美形式非现实的自主性,建立了一个不同于现实世界且对现实世界进行否定性批判的艺术世界。

由于现代主义艺术切入了现代生活世界的分裂,并明确地站在被社会生活世界所否定和压抑的个体生活世界的立场上,转而批判和否定社会生活世界的统治性价值,所以它是真正具有现代性的艺术。大众艺术和各种现实主义的艺术则因其蔽于现代生活世界的分裂,且盲目地参与了社会生活世界对个体生活世界的压制与取消而不具有真正意义上的艺术的现代性。在阿多诺等人看来,艺术的现代性必须反映出现代生活世界的分裂,且表现出鲜明的非同一般性的个体主义立场。

四、现代艺术的拯救性

马尔库塞认为在现代资本主义社会中,个体存在要么是一种遥远的过去之回忆,要么是遥远的未来之希望,它并不是一种当下现实。在当下的现实生活中,个人存在已被挤压到回忆和希望的精神世界中去了,这种精神世界保留在艺术之中。在马尔库塞看来,艺术所保留的个体精神十分重要,因为它是变革现实的基本动力。

只要艺术借助它对幸福的承诺,保存其对曾已失去的过去的目标的眷恋,它就能够作为一个“指导性的理念”,投身到变革世界的殊死搏斗中去。在反对一切对生产力的盲目崇拜,和反对一切借客观条件(它们依然是统治人的条件)对个体继续奴役的斗争中,艺术代表着所有革命的终极目标:个体的自由和幸福。^⑩

拯救个体,祛除现代社会中个体存在的虚假性,呼吁重建个体真实存在的社会条件,是法兰克福学派的基本目标。他们认为这一目标就是现代艺术(指现代主义艺术)的内在目标。就此而言,现代艺术的拯救指的是拯救被现代社会剥夺的个体,从而拯救改造社会的精神本源与动力。

在分析布莱希特、萨特、歌特乐·格拉斯和保罗·策兰的作品时,马尔库塞指出这些作品通过对“恐惧”的表达展示了个体生命对现实压迫的反抗。阿多诺也指出,真正的现代音乐是那被现实“扼住的东西”的歌唱。

经由艺术的创作与欣赏，生命的本能被保存在艺术活动之中，因此，艺术是现代世界中被压抑的个体生命的看护者与保存者。只要个体生命的本能冲动不被现实彻底消灭，它就要反抗现实，寻求改造现实以重建个体生存的现实条件。在这种意义上，真正的现代艺术乃是现实革命的摇篮与根据地。

马尔库塞曾如此谈到两种艺术的革命性内涵：

艺术可以从几种意义上被称道为革命，狭义地看，假如一门艺术的风格和技巧表现出根本变化，那么就可以说它是革命的。这种变化也许就是真诚的先锋派的成就，即预示和反映着整个社会的实质性变革。因此，表现主义和超现实主义都预示着垄断资本主义的灭亡，预示着崭新的彻底变革目标的出现。然而，革命艺术纯粹“技法”上的界定，并没有揭示出艺术作品本身的性质，更没有说出它的本真性和真理。假如我们更进一步，让艺术作品借助审美的形式变换，以个体的命运为例示，表现出一种普遍的不自由和反抗的力量，去挣脱神化了（或僵化了）的社会现实，去打开变革（解放）的广阔视野，那么，这样的艺术作品也可被认为具有革命性。^⑩

狭义的艺术革命乃是艺术形式技巧自身范围内的革命，对此俄国形式主义有大量论述。马尔库塞认为这种形式革命还未揭示出艺术革命的深意，只有在艺术所策动的现实革命从解放个人的意义上，才触及到了艺术革命更为本真的内涵。

也是在这种意义上，马尔库塞的艺术拯救论不同于以艺术代宗教的艺术救赎论，因为后者主要强调艺术对现实的补救性功能，前者则强调艺术对现实的否定功能，即艺术通过保留和看护被现实取消的个体存在而促使个体起而反抗现实，改造现实。因此，马尔库塞说艺术是一种特殊的政治。由此出发，马尔库塞还阐述了他与庸俗的马克思主义美学的区别。以马尔库塞之见，庸俗的马克思主义美学的致命伤在其忽略个体存在，它不是通过倡导艺术活动（创作与批评）的自由来保护和滋养在现实中濒于灭绝的个体化主体精神，而是以阶级的名义要求个体放弃自己的主体性而屈从于某个集团。因此，它只是以一种新的非个体化的现实取代旧的非个体化现实。让我们看看马尔库塞的这段分析：

无论恩格斯怎样尽力作出种种说明，意识形态毕竟成为了纯粹的意识形态。因此，就发生了对整个主体领域的低估，它不仅低估了作为认识的自我（ego cogito）的理性主体，而且低估了内在性、情感以及想象；个体本身的意识和下意识愈发被消解在阶级意识之中，由此，革命的主要前提条件被削弱到最小程度。即这样的事实被忽略了：产生革命变革的需求，必须源于个体本身的主体性，植根于个体的理智与个体的激情、个体的冲动与个体的目标。马克思主义理论跌进了它曾向整个社会揭露和抨击过的那个物化过程中，它把主体性当成客体性的一个原子。以致于主体即使在它反抗的形式中，也屈从于一种集体意识。马克思主义理论中的决定论成分并不在于它的社会存在和社会意识之间关系的概念，而在于它表现出还原论的意识概念。这种还原论的意识概念取消了个体意识的特殊内容，并随之取消了革命的发生必须凭借的主体性潜能。^⑪

在马尔库塞看来，个体自由是一切物质力量和阶级情境所无法限定的，因此“个体本身的

主体性”才是现实革命的基础。艺术的拯救性和解放性既不是说艺术是逃避现实压迫的避难所,也不是说艺术是一种现实力量取代另一种现实力量的工具,而是指艺术对个体存在的拯救与解放,这种拯救与解放拒绝任何名义的非个体化现实统治。

在法兰克福学派那里,艺术自主性与生存个体性几乎是一回事。

西马的个体艺术自主论既不同于东马的阶级艺术工具论,也不同于韦伯的合理化的艺术自主自律论。韦伯将现代艺术的自主自律理解成整个现代社会合理化过程的一部分。现代艺术只是以自己独有的方式参与了整个现代社会合理化秩序的建构,它不仅不否定这个合理化的社会,还对其不足加以弥补。西马与之不同,它认为艺术自主自律的本质在于它与整个现代社会合理化秩序的对抗。

不仅如此,西马对康德的艺术自主论也作了社会学的修正。霍克海默在论及纯粹美感和现代艺术时说:

纯粹美感是独立主体的个人反应,是不受流行的社会标准制约的个体所作的判断。作为非功利愉悦对象的美的定义也植根于这种关系。主体根本不考虑社会价值和目的,只在审美判断中表现自己。在审美活动中,人可以说已摆脱了他作为社会成员的职责,只是作为一个孤立的主体起作用。尽管有着相互联系,但在私人生活领域和社会生产之间,两者还是彼此分离。美的自律就在于此。个性——艺术创造和判断中的真正因素——并不存在于特有的气质和奇特的构想中,而是存在于承受对流行的经济体制进行外科整形的能力中,因为这种经济体制把所有的人都雕刻成了一个模式,就人类一直没有屈从普遍的标准而言,他们可以自由地在艺术中认识自己。体现在艺术品中的个人体验并不比社会用来实现对自然的控制的有组织的经验效力更小。^⑨

在康德分析的审美经验中,霍克海默看到了个体超社会现实功利关系的自由。不过,霍克海默没有停留在康德式的形而上学思辨框架之内看待审美经验的自主性。而是将康德那个有名的“美的定义”置入了个体、社会二元对抗的社会学分析的视野中来加以考虑,并且将审美自主性与生存个体性联系起来。

①②⑩ 霍克海默:《现代艺术和大众文化》,《霍克海默集》,上海远东出版社1997年版,第212、214、212页。

③ 霍克海默、阿多诺:《启蒙辩证法》,重庆出版社1990年版,第145页。

④ 阿多诺:《否定的辩证法》,重庆出版社1993年版,第3页。

⑤⑬ 阿多诺:《美学理论》,英文版,伦敦,1984年版,第122-123、321页。

⑥⑦⑧⑨⑪⑫⑬⑭⑮⑯ 马尔库塞:《审美之维——马尔库塞美学论著集》,三联书店1989年版,第212、194、211、193、195、242、99-200、210-211、224、225、204-205、208-209页。

(作者单位:海南大学文学院 邮编:570228)

责任编辑:王又平