

●文学批评方法揽胜●

法兰克福学派的文艺社会学及其 对当代中国文论的影响

陈全黎

(华中师范大学 文学院, 武汉 430079)

摘要: 法兰克福学派是20世纪西方文论的重要流派之一。与俄国形式主义、英美新批评、法国结构主义的文本形式中心论不同,法兰克福学派强化了文学的意识形态批判功能,因而成为一种广义的社会文化批判理论。法兰克福学派的批判理论主要指向两个方面:一是对苏联马克思主义美学的批判性考察,二是对发达资本主义文化工业的批判,这两个方面都对当代中国当代美学和文艺理论产生了重大影响。

关键词: 法兰克福学派;文化工业;大众文化;中国当代文论

中图分类号: I06 **文献标识码:** A **文章编号:** 1007-2187(2005)003-0038-003

法兰克福学派是20世纪西方文论的重要流派之一。与俄国形式主义、英美新批评、法国结构主义的文本形式中心论不同,法兰克福学派文论承袭了作为感性生存论的德意志审美精神,将艺术和审美看成摆脱现代社会生存困境的最佳途径,其直接的理论来源是马克思《1844年经济学哲学手稿》和卢卡奇《历史与阶级意识》中异化与人的解放问题,并改造了弗洛伊德主义和存在主义等现代西方哲学,从而发展了一种和经典马克思主义文论不同的文艺社会学。可以说,法兰克福学派的艺术与审美理论都建立在这样一个基础上:即艺术和审美如何成为解放意识、否定异化的革命性力量。在此意义上,可以把法兰克福学派文论看成一种广义的社会文化批判理论。法兰克福学派的批判理论主要指向两个方面:一是对苏联马克思主义美学的批判性考察,二是对发达资本主义文化工业的批判,这两个方面都对当代中国当代美学和文艺理论产生了重大影响。

一、对“苏联模式”文论的批判

法兰克福学派的文艺理论表现出鲜明的政治倾向性。法兰克福学派对“苏联模式”文论的批判最突出地体现在马尔库塞的《审美之维》中,此文的副标题即是“对马克思主义美学的批判性考察”。这里的马克思主义主要是指当时流行于苏联及东欧的马克思主义。在《审美之维》的前言中,马尔库塞开宗明义地亮出了自己的美学观点:“与传统的马克思主义美学相反,我相信艺术的政治潜能在于艺术本身,即在审美形式本身。此外,我还认为,艺术通过其

审美的形式,在现存的社会关系中,主要是自律的。”^{[1]189}

在《审美之维》中,马尔库塞详尽地罗列了马克思主义美学的六大“罪状”,认为它们都是由“经济基础——上层建筑”的概念推行出来的,并被纳入到一种僵化的框架之中。这种框架对美学产生的最糟糕的后果就是把物质力量当作真正的现实存在,因此,就发生了对整个主体领域的低估。马尔库塞甚至偏激地认为:“马克思主义美学即使在其著名的代表人物那里,都同样低估了主体性,因此,都倾向于把现实主义当成进步艺术的领域,而把浪漫主义贬为纯粹反动的流派,鄙视为‘腐朽的’艺术。”^{[1]195}

在艺术与政治的关系上,马尔库塞认为,艺术同政治的关系是间接的、存在中介的。“艺术的政治潜能仅仅存在于它自身的审美之维。艺术同实践的关系勿庸置疑是间接的、存在中介以及充满曲折的。艺术作品的直接的政治性越强,就越会弱化自身的异在力量,越会迷失根本性的、超越的变革目标。”^{[1]192}这里的中介即是审美形式。所谓审美形式,“是把一种给定的内容(即现实的或历史的、个体的或社会的事实),变形为一个自足的整体(如诗歌、小说、戏剧等)所得到的结果”^{[1]196},即通过审美形象、叙事手段、结构安排等因素,艺术作品才成为自律的,才能同政治发生关系。或者说只有当政治内容转化为审美形式时,艺术的革命潜能才能够实现。

马尔库塞将康德有关审美自律的思想与对苏联马克思主义美学的批判性考察结合起来。康德认为,“关于美

收稿日期:2005-03-01.

作者简介:陈全黎(1971—),男,华中师范大学文学院文艺学专业博士生,主要从事文艺学研究,(电子信箱)quanlichen@21cn.com.

的判断只要混杂有丝毫的利害在内,就会是很有偏心的,而不是纯粹的鉴赏判断了。”^{[2]39}康德对审美判断非功利的强调,可以看成是现代西方形式美学一个重要的逻辑起点。而法兰克福学派基本的政治立场决定了他们不可能把文艺看成是纯粹非功利的形式自律物,在批判苏联马克思主义美学的艺术工具论的同时,他们也同样坚持了艺术的社会政治功用。从“否定”的美学出发,法兰克福学派支持现代主义艺术用不谐和的形式来间离和批判资本主义的异化现实,并将这种“否定的辩证法”贯穿到资本主义大众文化的批判中。

二、对资本主义文化工业的批判

在法兰克福学派中,本雅明较早注意到大众文化批量生产与机械复制的特性,并从理论上阐述了古典艺术与现代机械复制艺术的重大区别。在《机械复制时代的艺术作品》一文中,本雅明首创了“韵味”(Aura)的美学范畴,用来概括古典艺术的审美特性,以与现代机械复制的艺术作品相对立:“在机械复制时代萎谢的东西即是艺术作品的韵味”。^{[3]268}本雅明将韵味界定为“一定距离之外的独一无二现象”,而复制艺术用众多的摹本代替了古典艺术独一无二的存在。在艺术的价值观上,本雅明认为古典艺术的“韵味”根植于宗教仪式之中,其现实的功利价值(膜拜价值)占主导地位,而“机械复制在世界上开天辟地第一次把艺术作品从它对仪式的寄生性的依附中解放出来了。”^{[3]272}本雅明从艺术生产力发展的角度为现代机械复制艺术的合理性与独特的审美价值作了辩护,尤其是对电影这门新兴的艺术形式,本雅明高度赞扬了它对传统文化价值进行扫荡的一面,肯定了电影媒介促进了艺术的大众化,是艺术史上的一大进步。

本雅明对机械复制艺术的乐观态度遭到了法兰克福学派其他成员,尤其是阿多诺的激烈批评。本雅明坚持现代艺术尤其是电影媒介摆脱传统宗教束缚的启蒙作用,而阿多诺认为,启蒙精神一方面使人摆脱了旧的宗教蒙昧,同时在发达资本主义条件下又制造了技术理性和工具理性总体压抑的新的神话,这就是启蒙的辩证法。“从进步思想最广泛的意义看,历来启蒙的目的都是使人们摆脱恐惧,成为主人,但是完全受到启蒙的世界却充满着巨大的不幸。”^{[4]1}在 1947 年出版的《启蒙辩证法》中,霍克海默、阿多诺将对启蒙精神的批判与资本主义文化工业联系起来。他们用“文化工业”一词取代传统意义上的“大众文化”,正是基于对它的大众性质的根本否定。“文化工业”的概念揭示出大众文化是整个社会商品生产与消费体系的一部分,它同样遵循着商品交换的运作规律,因而是一种市场导向的大众文化。在这种情况下,文化工业产品永远带有批量生产的物化特征,机械复制导致了千人一面千篇一律的标准化和单质化,而失却了作为精神生产的个体独创

性;表达启蒙精神的艺术在发达资本主义条件下已面临死亡。不仅如此,文化工业的最大危害在于它通过灌输虚假的需要和幸福意识,促使人们认同现实,并进而操纵他们的日常生活。“文化工业通过不断地向消费者许愿来欺骗消费者,它不断地改变享乐的活动和装璜,但这种许诺并没有得到实际的兑现,仅仅是让顾客画饼充饥而已。需求者虽然受到琳琅满目、五光十色的招贴的诱惑,但实际上仍不得不过着日常惨淡的生活。”^{[4]131}至此,冲破传统宗教蒙昧的启蒙现代性已走向自己的反面——技术理性的总体控制,而浸润了人的灵性与主体感性的艺术已让位于文化工业,在此意义上,文化工业即是一种欺骗群众的启蒙精神。

本雅明与法兰克福学派的其他成员对大众文化与机械复制艺术的不同态度在今天看来仍然有着强烈的现实意义。从现代性的角度看,本雅明与阿多诺对艺术机械复制的不同态度乃是一个硬币的两个侧面。R·沃林认为,本雅明为机械复制艺术而牺牲审美自律原则的愿望,存有把艺术交付功利领域的危险,而阿多诺对自律艺术的坚定捍卫则排除了交流的潜在可能,“几乎到了这类艺术只能为专家所理解的地步”。他认为这种争论具有一种二律背反的性质,没有在短期内获得解决的可能。^[5]

三、对中国当代文论的影响

(一)文学的审美自律与现代性。从某种意义上说:当代中国文艺理论的现代性历程表现为更加自觉地冲破“苏联模式”,呼唤审美本性回归的理论探险。正如钱中文所说,“当今文学理论的现代性要求,主要表现在文学理论自身的科学化,使文学理论走向自身,走向自律,获得自主性。”^{[6]33}正是在这一点上,中国新时期文艺理论与法兰克福学派文论,尤其是它对苏联马克思主义美学的批判性考察,有着相同的动力与结构因素。在此我们仅从平行研究的角度指出其共通性。

马尔库塞用形式主义美学理论批判马克思主义美学,批判艺术是社会意识形态的观点,这是不足取的。但我们也应该看到,马尔库塞所强调的艺术的主体性、艺术自律及审美形式等问题,确实是长时期内马克思主义美学所忽视的。在中国,建国后相当长一段时间是苏联文论一统天下,对艺术自律性同样照察不够。而几乎在马尔库塞发表《审美之维》(1978)的同时,统治中国文论的“苏联模式”的坚冰已开始解冻。略为不同的是,新时期文论在呼唤文艺审美本性回归的同时,也坚持了文艺的意识形态属性,其中具有代表性的是重庆炳提出的“审美意识形态论”。

童庆炳在写于 1983 年的《文学与审美》一文中提出了一个今天看来习以为常而在当时起到开风气之先作用的见解:“只有在文学理论的各个问题上深深引进‘审美’的观念,我们的文学理论才可能打开新的局面”。^{[7]26}1984 年,

童庆炳在自编教材《文学概论》(红旗出版社)中明确提出了“文学是社会生活的审美反映”及“审美是文学的特质”的新见解。童庆炳在 1992 年主编的《文学理论教程》中则吸收了现代西方语言美学的新成就,提出了一个沿用至今的观点——“文学是显现在话语蕴藉中的审美意识形态”。^{[8]75}

由于“审美意识形态论”是在对苏联及欧美文论的借鉴基础上,特别是总结了我国现当代文论的教训后提出来的;在后来的阐释中,又吸收了西方形式主义文论的理论要素,因而就体现出一种综合视野:既避免了将文学作简单的意识形态图解的文学工具论的缺点,又防止文学研究陷入形式主义学派见木不见林的狭窄范围。在今天看来,它仍然有着旺盛的生命力。面对学界对“审美意识形态论”的怀疑和指责(比如把“审美意识形态论”理解为“审美主义”),童庆炳仍然认为,“审美意识形态论是文艺学的第一原理”。^[9]

但是也应该看到,80 年代的“文学审美论”是从“政治决定论”、“文学工具论”中反叛的产物,就难免带有某种“矫枉过正”的特点。主要表现在:偏重文学语言层面、结构层面的审美价值,而忽视了文学与社会历史和文化环境的联系,从而无法揭示文学具有的丰富性和复杂性。80 年代致力于文艺心理学研究的鲁枢元就承认他“忽视了真正的文艺社会学拥有的价值意义,无形中犯了‘心理学沙文主义’的错误”。^[10]

从某种意义上说,90 年代中国文论社会历史批评的回归正是起于对 80 年代文学审美论不足的认识。但更深层的原因恐怕来自社会经济方面的巨大变化,随着中国市场经济体制的确立,大众文化、消费文化悄然兴起,文化批判也应运而生。加上法兰克福学派理论在中国的译介与传播,很多人文知识分子以之为批判武器,这就使 90 年代中国文论与法兰克福学派具备了现实关联的可能性。

(二)大众文化批判。在 90 年代的中国,文化批判几乎成为一门显学,批判大众文化负面因素的声音淹灭了为之辩护的声音,以至于“好像凡是大众文化辩护的,都不再是真正的知识分子,都丧失了独立与良知,甚至堕落成了‘痞子文人’”。^{[11]287}

陶东风(曾经是文化批判的积极参与者)在《批判理论与中国大众文化》一文中指出了 90 年代中国大众文化批判机械搬用法兰克福学派批判理论的问题。从影响研究

的角度看,这种机械搬用主要体现在:一、认为大众文化是以大众传媒为载体的机械复制品,它注重的是商品价值和利润回报率,而忽视了艺术的审美价值和终极人文关怀。二、大众文化并不是真正的“大众”的文化,而是一种权力话语。大众传播的单向性决定了大众是没有言说权力的被动存在,大众所接受的一切信息或审美形象都是被大众传媒预先规定的,这种控制经由审美时尚的制造、明星的包装与炒作而成为无意识的心理操纵,让观众心甘情愿地失去自由选择的权力。尤其是,大众文化已表现出与主流意识形态汇流趋势,“意识形态本身的结构方式已经由一种僵化的说教转向诉诸情感的心理暗示疗法,大众文化正是我们这个时代意识形态的表达方式之一”。^[12]

但是正如任何时尚学术一样,批判理论在经过昙花一现的泡沫膨胀之后,很快走向了它的对立面,从“走出阿多诺”或“绝望的阿多诺”之类的形象表述中即可见一斑。徐贲指出了当前大众文化批判的审美主义倾向。他认为,从本质上看,以审美为核心的主流美学是一种理想性的理论,这种理想性的美学(主要指康德审美非功利的自律论)和实际的批评活动是脱离的。大众文化批评应该象本雅明那样中性地看待大众传媒文化,走出悲观主义的阿多诺模式,而代之以大众文化的实践批评。“实践批评不是一种超然的审美鉴赏,而是一种由解读和评价构成的、目的性的释义行为”。^[13]徐贲敏锐地看到了国内大众文化批评的空洞和浮躁。此后,以陶东风主编的《文化研究》为代表,国内文化界就更加注重大众文化的个案研究和实践批评。其次,现实经济社会中文化产业的迅猛发展也使阿多诺的批判理论成了“无可奈何花落去”的哀叹,在一篇题为《阿多诺的绝望》的文章中,作者不无幽默地写道:“文化研究这一概念应该使自身脱离批判文化理论学派并且严肃地作为一种产业来对文化进行思考——一个可以提供就业、培训、出口、税收和外汇的产业。这将会使阿多诺‘死不瞑目’”。^{[14]174}随着中国经济日益融入全球市场体系,信息技术和网络手段将更为广泛地运用于大众传播及文化产业链中。面对文化产业的迅猛发展和第二媒介时代的新挑战,批判理论必须加以改造,增强其阐释和批判的有效性。作为现代性的必要张力,批判理论不会终结。只有在“一个世界,多种声音”的多元共生、良性互动的格局中,中国的文化批评才能求得长远发展。

参考文献:

- [1] 马尔库塞. 审美之维[M]. 桂林:广西师范大学出版社,2001.
- [2] 康德. 判断力批判[M]. 北京:人民教育出版社,2002.
- [3] 本雅明. 机械复制时代的艺术作品[A]. 胡经之. 二十世纪西方文论选(第四卷)[M]. 北京:中国社会科学出版社,1989.
- [4] 霍克海默,阿多诺. 启蒙辩证法[M]. 重庆:重庆出版社,1990.
- [5] R·沃林. 艺术与机械复制:阿多诺和本雅明的论争[J]. 国外社会科学,1998,(2).

(下转第 50 页)

时候想想伤心,有的时候想想又很踏实,家里人全是我送的葬,全是我亲手埋的,到了有一天我腿一伸,也不用担心谁了。”

无论是许三观还是福贵,他们都在为生命的延续做着不懈努力。在他们看来,好好地活着最重要。而活着不仅是一种动物的本能,而且是一种社会行为。因为在他们所追求的活着,是为了生活得更好。可以想象,年老的许三观看见“面前的桌子上放着三盘炒猪肝,一瓶黄酒,他开始笑了”,他吃着炒猪肝,喝着黄酒时的心情,应该是如冬日晒太阳一样感到温暖、惬意和满足的。他们积极主动地追求着卑微却实在的人生目标,尽管实现这个目标要经历许多磨难,但他们却义无反顾,超然豁达,苦中求乐,生生不息。在福贵许三观们身上,不仅表现了社会个体不屈从命运的坚韧品格,而且从群体的文化层面上反映出炎黄子孙百折不挠、自强不息的民族精神。

无疑,《活》与《许》的问世,标志着余华文学理念和创作立场的转换:从精英文化精英立场向民间文化民间立场的转换,学术界称之为“还乡”现象。事实上,这种“还乡”对于先锋作家来说不是个别的,而是普遍的、群体性的:“以狂狷为创作个性的先锋作家,却在 90 年代走向中庸。他们的小说逐渐向写实转变,他们的反叛也变得温和和消失,他们热切地寻找着还乡的道路,他们不再构筑超现实

的幻境”;“他们以‘活下去’打通了与‘文化期待’中的‘众数人格’的对立和隔膜,以对现实主义的文本风格回归表现对读者阅读的理解”^[9]424 而重新得到读者青睐。这种“还乡”也许是他们“先锋不再”的证明,但能得到读者的拥戴,无论对于余华还是其他先锋作家来说,都不啻为一件幸事。

参考文献:

- [1] 吴亮.批评者说[M].杭州:浙江文艺出版社,1996.
- [2] 余华.民间与历史[J].文学评论家,1992,(6).
- [3] 余华.活着[M].海口:南海出版公司,1998.
- [4] 雷达.思潮与文体·20 世纪末小说观察[M].北京:人民文学出版社,2002.
- [5] 余华.自序[A].许三观卖血记[M].海口:南海出版公司,1998.
- [6] 余华.我能否相信自己[M].北京:人民日报出版社,1998.
- [7] 余华,潘凯雄.新年第一天的文学对话——关于《许三观卖血记》及其他[J].青年文学,1996,(3).
- [8] 王先霏,王又平.文学批评术语词典[Z].上海:上海文艺出版社,1999.
- [9] 许志英,丁帆.中国新时期小说主潮(上卷)[M].北京:人民文学出版社,2002.

(上接第 40 页)

- [6] 钱中文.新理性精神文学论[M].武汉:华中师范大学出版社,2000.
- [7] 童庆炳.文学审美特征论[M].武汉:华中师范大学出版社,2000.
- [8] 童庆炳.文学理论教程[M].北京:高等教育出版社,1998.
- [9] 童庆炳.审美意识形态论作为文艺学的第一原理[J].学术研究(广州),2000,(1).
- [10] 鲁枢元.文学的内向性——我对新时期文学“向内转”讨论的反省[J].中州学刊,97,(5).
- [11] 陶东风.批判理论与中国大众文化[A].公共论丛:第三辑[M].三联书店,1997.
- [12] 扬扬.大众时代的大众文化[J].文艺理论研究,94,(5).
- [13] 徐贲.美学·艺术·大众文化——评当前大众文化批评的审美主义倾向[J].文学评论,95,(5).
- [14] 金迈克.阿多诺的绝望[A].文化研究:第三辑[M].天津:天津社会科学院出版社,2002.