

论东欧新马克思主义美学

傅其林

(四川大学 文学与新闻学院,四川 成都 610064)

摘要 :东欧新马克思主义是20世纪50年代以来在东欧社会主义体制中萌生的对斯大林主义进行深入反思和批判的一种新型马克思主义批判理论,它在当代世界马克思主义格局中占据着重要地位。本文从南斯拉夫“实践派”、匈牙利“布达佩斯学派”、捷克“存在人类学派”、波兰“哲学人文学派”的美学思想的分析来把握东欧新马克思主义美学的基本面貌,挖掘其人道主义美学的核心命题。

关键词 :东欧新马克思主义 ;人道主义美学 ;实践 ;异化 ;总体性

作者简介 :傅其林(1973—),男,四川岳池人,文学博士,四川大学文学与新闻学院教授、博士生导师,主要从事文学理论、国外马克思主义美学研究。

基金项目 :国家哲学社会科学基金重点项目“东欧新马克思主义理论研究”(项目编号:10AKS005)和国家社科基金西部项目“东欧新马克思主义文艺理论研究”(项目编号:12XWW002)的阶段性成果。

中图分类号 :B08 **文献标识码** :A **文章编号** :1001-4403(2014)01-0052-12 **收稿日期** :2013-12-09

东欧新马克思主义是20世纪50年代以来在东欧社会主义体制中萌生的对斯大林主义进行深入反思和批判的一种新型马克思主义批判理论,它在当代世界马克思主义格局中占据着重要地位。南斯拉夫实践派的成员斯托扬诺维奇指出:“从50年代后半期开始,对真正马克思主义的重新认识在南斯拉夫、波兰、匈牙利和捷克斯洛伐克出现了。在‘回到真正的马克思’的口号下,一种富有创造性的理论倾向发展了起来。”^[1]“回到真正的马克思”就是重新认识马克思的批判性的核心价值,“回到马克思就是回到批判的思考,任何现代思想都不能无视马克思”^[2]。这些通常被视为“异端”或者“修正”的新马克思主义对文化艺术和审美问题展开了多维度的思考,把美学整合到其哲学思想中,发表了极为众多的美学著述,丰富、深化并发展了马克思主义美学。遗

憾的是,这一领域尚未得到深入研究。本文拟从南斯拉夫“实践派”、匈牙利“布达佩斯学派”、捷克“存在人类学派”、波兰“哲学人文学派”的美学思想的分析来把握东欧新马克思主义美学的基本面貌,挖掘其人道主义美学的核心命题。

一、南斯拉夫“实践派”美学

20世纪60年代在南斯拉夫以《实践》杂志(1965年创刊)和科尔丘拉夏令学园(1963年开始)为中心形成了具有世界影响力的实践派,代表了南斯拉夫当代马克思主义哲学的最高成就。此学派汇聚了一大批的马克思主义哲学家、美学家和文学艺术家^[3],把具有审美性的实践(praxis)作为基本范畴,形成了颇具特色的马克思主义实践美学。

第一,实践的审美性。南斯拉夫实践派的哲

这一重要的马克思主义领域已经引起了国内哲学界的高度重视,尤其是以衣俊卿等学者为代表的系列研究。参见衣俊卿:《论东欧新马克思主义的理论定位》,《求是学刊》2010年第1期。

学出发点不是正统辩证唯物主义所信奉的物质存在与精神的基本问题,而是马克思所提出的根本问题,即在创造一个更加人道的世界的同时如何实现人的本质。这一根本问题所内含的基本的哲学假设就是实践基础。“人本质上是一种实践的存在,即一种能够从事自由的创造活动,并通过这种活动改造世界、实现其特殊的潜能、满足其他人的需要的存在。”^{[1] 123}这是南斯拉夫实践派主要代表之一马尔科维奇所总结的“公认的马克思主义人道主义的共同基础”。这种实践概念不同于纯粹认识论范畴的实践 practice,而是借用希腊语 praxis,“来源于希腊字‘poesis’(诗歌)和‘praxis’(实践)的意义”。^{[4] 156}实践具有规范性,指的是一种人类特有的理想活动,这种活动就是目的本身。它是一种基本的价值过程,对人类其他一切活动形式赋予批判的标准。这种体现人类自由创造性和目的性本身的实践是审美的。“实践有明确的审美性质,它是除了其他法则外还‘服从美的法则’的一种活动……当美变成目的本身时,活动就达到了实践的水平。”^{[5] 1269}实践不同于人类为了生存的必要条件进行的劳动、工作和物质生产,它是个人自我实现和自我完善的艺术性活动。阿格尔解释东欧马克思主义修正主义时说:“劳动将成为一种艺术,因为它能够表现工人的意图、想象和价值。由于人类学会了在为使用而生产和为交换而生产的两个领域中表现自身,因而劳动和艺术之间的区别最终将逐渐消失。”^{[6] 1301}实践不纯粹是功能性活动,而是康德意义上本身就是目的活动,是人类本质力量的对象化,如尤里奇在《政治的人》中所强调“完整的、活生生的人”^{[1] 1120}。实践派也是在实践的这个意义上理解艺术的自由创造性。马尔科维奇认为,艺术与科学不同,它不是累积性,它拒绝现有的规则和成就,通过对全新的表现形式的探索来确证自己的存在和价值,因而现代艺术形式与古典形式毫无关系。这表明,艺术不存在着一种唯一进步的标准。但是,从人的全面的自我创造的实践观点来看,艺术具有累积性和进步意义。“最优秀和最富有创造性的现代艺术却证明了在古典艺术中未被发现的一种极为精致的敏感性以及思想、感情和冲动的丰富性。现代艺术已经构造了大量新形式,创造了一种如此丰富并充满了细微差别的语言,以至于任何人都可以以一种更为个别、更为精细的方式表达任何事物。进步不过是创造一种广泛的可能性,不过是增进人的自

由。”^{[1] 145-46}艺术的进步意味着自由的增长程度和各种有效的表现形式的增长。因此,艺术表现的可能性会越来越普遍,人类将不断整合历史与现实的各种元素,实现艺术的进步和自由的进步的统一。

第二,人道主义的文化理论。南斯拉夫实践派把真正的文化视为实践的表现,关乎着人及世界的人道化的过程。格鲁博维奇在《文化:乌托邦与现实之桥》中提出了作为乌托邦和现实之桥的文化概念,认为“文化总是处于概念与现实、理想与实在、新事物与既有事物之间”^{[1] 1195}。这种文化概念不同于社会人类学把文化视为社会制度中的社会遗产的概念。在他看来,林顿把文化视为习得行为或习惯,米德认为文化是传统的行为方式,他们的文化概念都具有片面性,他们强调标准化的文化意义,把艺术和哲学视为“异端行为”,从而否定了生活和创造性。格鲁博维奇借助于鲍曼在《作为实践的文化》中提出的文化概念的理解,认为文化是使物对人有意义的东西,并作为一种标准内在于人格的结构中。这样,文化就意味着人如何思考、如何理解他的世界。鲍曼的文化概念意味着在人的活动之中,“不论对文化概念如何精心阐述,它都属于代表人类实践术语的家族”^{[7] 1217},意义、模式、价值是与人的目标联系在一起,社会人类学或功能主义的文化概念忽视了文化与人道化过程的关系,忽视了文化的乌托邦,忽视了文化作为“自由王国”的本质特征。因此,格鲁博维奇认为:“原则上,只有通过超越既定的、已经构造和确定了了的制度,文化才能实现其人道化功能。”^{[1] 1199}格鲁博维奇明确地提出自己的具有人道化意义的文化理论:“文化是这样一种过程和结果,即通过对一种更人道的生活的设计而转变为一个新的世界来实现人的人道化。在创造文化的过程中,人能够更好地觉得其存在的问题,不断地发展其新的生活方面,以满足其基本的需要,丰富其动机,并发展为一个更全面的人。”^{[1] 1200-201}因此,文化不仅是社会结构的因素,也是人格的组成部分,格鲁博维奇采用雷蒙·威廉斯类似的分析思路论述了基础与上层建筑的关系。传统观念认为,文化作为上层建筑与基础是分离的,文化仅仅意味着精神活动的客观化,这种观念把文化和实践性人类活动割裂开来,这是对人类实践之基本特征的误解,离开了人类实践指向的意义和价值,因为文化形成了现实走向乌托邦与乌托邦走向现实的桥梁,成

为两个世界相通的纽带,它一方面调节了生物学存在与人之基本的社会性之间的关系,另一方面调节了人的存在与可能性之间的关系,成为现实与乌托邦的调节器。文化是个人存在的一个根本的组成部分,它以符号交换的现实创造了人的实践,借助经验整体的累积过程促进个体生物有机体的人道化,扎根于人的生活本身之中,扩展了个体多层次的需要系统。因此,个体必须过双重的生活,既要适应现实又要超越现实,成为一种文化的存在。这种文化理论也是对一种新型的社会主义的文化理论的建构,通过现实和乌托邦的纽带构建起文化共同体:“超越文化的阶级功能,并回到长期被阶级社会窒息了的的文化的一种丰富的人类意义之中。这正是作为一种人类共同体的社会主义的真正意义,是文化在一种新社会中的现实的人道主义功能。”^{[1]217}这种社会主义文化理论也是苏佩克所主张的克服单一文化标准的多元决定阐释(polydeterministic interpretation)的文化理论。^{[8]280-298}

第三,对非人道化的文化艺术观念和现象的批判。南斯拉夫实践派通过实践确立了人道化的美学与文化理论,并以此为价值规范展开了对非人道化的文化艺术观念和现象的批判,体现出东欧新马克思主义作为批判理论的特色,也就是实践派的宗旨“致力于对现存一切进行毫不留情的批判”^{[9]329}。实践派成员科西奇在《文化与革命》中指出:“没有对现实以及不利于创造性的人类需要和力量之世界的自觉否定,没有对不自由和非正义以及对束缚并削弱人、把人的思想和想象归结为一种纯粹的工具性的‘贫乏’与强制力量的精神反叛和道德反叛——文化便宣判了自身的无意义,宣判了自身的死刑。”^{[1]259}实践派对非人道的文化艺术的批判主要有:一是对社会主义文化的批判,认为这种文化并没有承担起人道化的功能。这种文化成就来源于阶级立场,同时又被统治阶级所操纵,为特权阶层所控制,甚至文化表达的语言作为一条规则只能被某些贵族阶层所理解。基于此,实践派提出对社会主义现实主义的质疑,因为这种现实主义使文化局限于一定的社会制度,局限于党的现行政策,局限于现有的政治意识形态,失去了文化的创作自由。为现存制度服务的文化失去了文化的批判现实、超越现实的功能:“现存的社会主义国家当局不允许文化执行其作为乌托邦和现实之间的调节者的功能,不允许文化充当一种表达创造性的不满和

反叛、并为现实的革命化服务的领域,而要求文化融其自身于现实之中,而且文化只能服务于现实(即证明现实而不是批判现实)。它宣布,乌托邦是一个不合时宜的、无用的梦幻领域。”^{[1]213}在苏佩克看来,真正的社会主义文化应该对新文化和新的人物进行最自由的探索、调查和实验,现实主义本可以在社会主义社会起到十分积极的作用,但是“给现实主义加上一个‘社会主义’的修饰语,并提出什么‘社会主义典型’论,这就使理论家和批评家们弄钝了它的批判刀锋,赋予它歌功颂德的护教功能了”^{[10]307-308}。因而社会主义现实主义的根缺陷在于是丧失真正的总体性的辩证法,成为一种本体论空谈的本体,即是说沦为一种抽象的总体。二是对现代文化中的极权主义文化和享乐文化的批判。实践派成员日沃蒂奇在《在现代文化的两种类型之间》中指出,这两种文化随着官僚社会和富裕社会的出现而产生,均具有压抑性。极权主义文化作为非自治的规范和价值调节着个人行为,人在这种价值体系中被视为一种自觉适应现存生活和社会环境的野性动物,体现出人的不平等性和人对人的支配性。这种文化“不是一种人对其总体性的对象化关系的形式,一种通过它显示出自由的人类精神能量的形式,一种人的自我意识的形式”^{[1]219}。极权主义文化没有达到理性和感性、需要和义务、美德和幸福之间的和谐。享乐主义文化是对极权主义文化的补充,一种功利主义文化,其价值是指向消费,人的需要被归结为消费需要和商品贮藏的需要,所以这种文化追求感官而抛弃精神,追求无忧无虑的生活和无聊的消遣,“人发展了一种不受控制的占有欲,即他的一个有利于消费价值的非生产性关系的方面。这种人为的需要使人丧失了对真正的精神价值的全部敏感性”,这种文化“推进了人的意识的分化与分解,为新神话的出现提供了沃土。现代享乐主义是人默认他所生活的异化世界的一个主要方面”^{[1]223}。日沃蒂奇指出,这两种现代文化类型是资产阶级文化的典型特征,也是社会主义文化异化的两种类型,文化政策的官僚制度对精神生活进行限制和控制,文化政策的商业观又催生了低水平的文化产品,为追求利益而忽视了人道化的文化功能。

南斯拉夫实践派以实践的自由创造作为规范性价值,对社会主义文化艺术建设提供新的思考,对非人道的异化的文化现象加以批判,张扬以人的存在和自由为核心的人道主义美学。在某

种意义上,这种美学思想是南斯拉夫自治社会主义理论和哲学思想的具体体现。但是,由于以理想的价值规范来面对社会主义初期现存的具体问题,实践派的批判也因过分激进而失去了自己的现实力量。

二、匈牙利“布达佩斯学派”的重构美学

布达佩斯学派是20世纪60年代在匈牙利首都布达佩斯,围绕着卢卡奇而形成的一支具有重要影响的马克思主义哲学流派。它的成员绝大多数属于犹太血统的后代,有着东欧社会主义和法西斯极权主义的切身体验。他们在卢卡奇美学思想的影响下对美学问题进行了多方面的思考,代表了东欧新马克思主义美学的最高成就。此学派最重要的哲学家阿格妮丝·赫勒指出:“审美维度的确在我的著作中无处不在,对它的分析可以很好地理解历史、社会、政治和哲学维度。不过,在过去几年里,我越来越直接地转向美学和艺术的问题。”^[11]此学派的美学从马克思主义复兴到后现代主义逐步嬗变,立足于人的存在命运和选择的自由性在批判中建构,形成了具有世界影响力的多元主义美学。^[12]

第一,批判现代美学的宏大叙事特征。现代重要的美学范式都是一种历史哲学,具有宏大叙事、救赎与希望、总体性特征。从诞生开始,“美学就已经成为一种普遍哲学,它根据自己的体系推论出来的普遍意识形态和普遍理论的偏爱来评价和阐释‘审美领域’、‘美学’、‘客观化的美’以及在这个框架之内的艺术。对‘(客观化的美、艺术、各种艺术)的审美在生活、历史中的地位是什么’的回答,不可分割地联系着第二个问题‘审美在哲学体系中的地位是什么’的回应”^{[13]5}。因此,美学首先关注的并不是审美本身,而是哲学上的普遍的意识形态。美学不是仅仅关注艺术作品与愉悦的审美感受,而是联系着更为普遍性的本质问题。现代哲学美学都是历史哲学,这不是说历史的基础外在于美学体系的有机体,而是成为其核心的因素,史学的特征内在于美学体系之中。现代重要的美学都是世界历史意识的对象化表达。美学一直把艺术及其活动“置于”活动与对象化类型等级之中,并且这种“置于”是关乎着资产阶级社会现实,青年谢林把美学置于哲学等级的顶端连接着他哲学之外发生的巨大实验,这种实验试图超越资产阶级等级,建立一个有机的集体主义社会。每一种史学特征的美学把艺术置于

人类活动的体系之中,虽然不是每一种理论都在体系中创造一种等级,因为等级或非等级特征取决于史学的视角。目前,采纳审美巫术的立场或者支持审美退化的立场的视角认为,等级本身是令人反感的。但是,赫勒与费赫尔认为:“在美学自身的世界中,等级是不可避免的。”^{[13]6}赫勒说:“历史哲学以一种统治支配的方式排列文化。”^{[14]226}对艺术是什么,它有什么用的普遍问题的回答都要求在艺术作品中选择,创造一个等级的答案。如果说美学作为一种历史学的学科忠实于它自己的原则,那么它不得不根据它曾经给定的概念来把各种艺术整理成一个等级。也就是说,各种艺术的审美价值最终将取决于哲学体系。所以,具有史学起源与特征的美学不仅仅意味着价值中立的和社会学的陈述与阐释,根据这些陈述与阐释,某个时期能够创造体现历史有效价值的艺术作品样式,而在另外的时期不能在艺术样式中创造这样的作品。它也不是纯粹地列举时代发展变化而导致的对立的艺术样式。重要的是,“真正充满历史学精神的美学是足够傲慢的,就是说,仅通过创立一个历史时期的等级,它就足够地确信其创造一个艺术等级和艺术分支的普遍排列原则的价值”^{[13]7}。黑格尔、卢卡奇、阿多诺、克尔恺郭尔等哲学家的美学理论都体现出价值等级设置,并根据这种价值等级来安排艺术,形成艺术的等级。无疑这就出现了哲学美学的困境及其审美判断的较高的错误率。现代哲学美学研究者都是“神圣家族”的成员,表现出激进普遍主义的特征,他们根据哲学体系演绎出对文学艺术的认识,并排列不同艺术样式的等级,或者是追忆古希腊的艺术理想,或者迷恋未来的跳跃,形成弥塞亚式的美学,充满悖论。

第二,文化、艺术概念的重构。尽管现代艺术和文化面临诸多悖论,但是布达佩斯学派并没有放弃重构的意图。赫勒为高雅文化概念提供了两个建设性的主张,这两个主张是她关于现代性的双重束缚即技术想象制度和历史现象制度理论在文化方面的阐发。现代技术想象在于面向未来,强调知识的累积,涉及艺术作品的技巧的完美程度,这可以作为一个判断的标准。但是仅仅如此,赫勒还不能避免现代趣味判断的矛盾,因为现代高雅艺术在技巧上虽然强调一些知识的累积,但是也强调一种非累积的技术。赫勒通过历史想象的引入以抑制第一种建议的技术想象。根据赫勒的意思,提供趣味的标准日益涉及解释的

任务。文化作品的解释无论涉及什么,关键的问题不再是美的,而是愈来愈成为有意义的或者有意思的。普遍上的高雅艺术与高雅文化的解释是关于说得通与提供意义。既然有实际上不可穷尽的艺术作品,那么这些艺术作品将会成为解释的持续不断的主题对象。“高雅艺术作品是这样的作品,它能够被每一代人以一种新的方式解释,它对那些新时代的人——通过解释的行为——提供不断的新的阅读、意义与启示。”^[15]^[124]这不是关于个人趣味的。相反,不断更新的解释行为正逐步形成一种共同的趣味。拉德洛蒂面对现代艺术概念的悖论也提出了自己的重构性的意见,主张结束现代艺术的解放之战,调整艺术的概念,挖掘大众文化的潜力。他说:“我自己的观点是,艺术的普遍概念的缓和,结束艺术解放之战,现在是必要的了。”当然,“我们不需要艺术的废除,而是一种改革。这种改革将消除艺术与大众文化的对立的互补性,并且把小群体的审美的民族精神视为一种文化上革新的浅薄,这种审美的民族精神就其能够普遍化的艺术价值的整合来说,同样必须始终受到批评”^[16]^[93]。因此,文化的重构必须正视大众文化的积极性。借助于审美与艺术的实践,马尔库斯批判了阿多诺对大众文化的蔑视,认为在当代有一些理论家开始注意到大众文化的细微性与积极价值,不是说对所有大众文化的积极肯定,至少认为某些大众文化形式具有高雅艺术同样的价值与意义,这尤其表现在摄影、电影与爵士乐方面。早期先锋派代表如未来主义者和诗人阿波里耐(Apollinaire)热衷于电影这种新型艺术的可能性。从20世纪20年代起,电影技术与美学理论随着成熟的电影批评被阐述,引发了广泛的文化共鸣与活生生的讨论,一些重要的电影导演,最重要的是爱森斯坦、普多夫金(Pudovkin)和克莱尔(Rene Clair)在这些方面发挥着先锋作用,也有一些知识分子、美学理论家、作者与诗人、艺术家都对“电影经验致以敬意”。^[17]^[67-89]甚至有一些艺术家积极地参与到实验性或者激进的电影的制作之中,如布莱希特等。爵士乐也是如此,20年代“交响的爵士乐”被视为高雅艺术的形式。

第三,美学的多元主义思想。布达佩斯学派对宏大叙事的历史哲学的美学范式的批判使得其不断走向多元主义美学,从经典马克思主义美学过渡到后马克思主义美学,这是他们后现代转向的美学特征。可以说,多元主义渗透到布达佩斯

学派的社会学、政治学、哲学、美学等广泛的领域,其多元主义美学也只有在这些领域中才能得以深刻地理解。这种美学来自于他们对历史哲学的批判与重建,后现代历史哲学的重构形成了多元主义美学的哲学基础。由于布达佩斯学派抛弃了救赎的希望哲学或者未来哲学,而关注于绝对的现在,这种现代性或者后现代意识就必然走向多元主义。一是阐释学与多元主义美学的问题。布达佩斯学派的阐释学是建构现在与过去、未来的时间关系的学科,提出了诸多具有特色的阐释学理论,如拉德洛蒂的“赝品阐释学”,赫勒提出的“存在主义阐释学”、“激进阐释学”、“实践阐释学”、“伦理学阐释学”、“社会科学阐释学”等命题,体现出匈牙利当代哲学的阐释学转向。他们的阐释学蕴含着多元主义思想。赫勒认为:“我们生活在阐释学的魔力之下:阐释学与主体间性的意识彼此多元决定。”^[18]^[6]他们从阐释真理的多元主义出发思考艺术真理的多元主义。在赫勒看来,海德格尔虽然试图尝试调和真理的普遍性与历史性,但也坦然承认他的包罗万象的真理观念不等于真理,而认识到“真理的开放”。“‘真理的开放’是海德格尔美丽的、显示内心活动的表达。”^[19]^[257]赫勒以视角主义的立场赋予了解释的多元化。她指出,只要一个名称具有象征的维度,那么这个名称就不是指向唯一的文学解读,而是具有解释的多种可能性。“所指本身是多方面的,因为它不仅代表了意义的不同深浅,而且代表了在完全不同水平,在不同的话语领域里展开的各种不同的意义。”^[20]^[94]二是康德交往美学的多元主义。赫勒认为,康德在分析作为一种共通感的趣味时,引入了人类理解力的三个原则,即自己思想、站到每个别人的地位思想、时时和自己协合一致。其中,第二个原则是“见地扩大”,属于判断力。^[21]^[138]事实上这就是康德所称为的多元主义。赫勒认为,趣味多元主义与共同人类理解方面的多元主义是社会性文化的两个方面。康德提出的“社会的社会性”正是现代社会的特征,是启蒙运动的原则,它强调了自律性、多元性。虽然在封建时代存在多元主义,但是这种多元主义与自我主义没有完全区分,因为个人的“我”与其阶层的“我们”不可分离。而现代的多元主义不同,“正是自由的理想产生了自律思维的原则,正是政治平等的观念要求多元化的思维类型的实践,这种实践预设了人们乐意自己保持独立,而不仅仅是和他们的社会阶层的标准的他者一起思维”^[19]^[147]。在现代社会,

无限制的自我主义与最精细的人性同时出现。无限欲望的野蛮主义凭借技术的文化生存,不断被快速膨胀的需要所强化;但是意志规训的文化,通过自由而平等的个人交往/对话,能够获得一种前所未有的精致,而这种交往性可以在审美判断中找到根基,这种交往也同时预示了多元主义。

布达佩斯学派从马克思主义复兴到后马克思主义与后现代主义的转向既显示出马克思主义美学的危机同时又彰显出马克思主义美学的当代发展。他们提出的重构思想在某种意义上可以理解为是一种新型的社会主义美学形态,其中蕴含着对人存在意义的表达和坚守,这是东欧新马克思主义美学的重要特征。

三、捷克“存在人类学派”的具体总体性美学

捷克斯洛伐克的新马克思主义主要体现为存在人类学派,以科西克等人为主要代表。此学派立足于捷克传统知识分子对人的存在的真理和“捷克问题”的关注,通过现象学、存在主义和马克思主义人类学的融合追求海德格尔式的本真性存在,“存在主义和现象学对科西克尤为重要,因为它们集中于人,集中于人的活动方式。因而科西克的重要性在于为人的新理解提供系统的理论基础”^[22]。科西克把存在人类学探讨和文学艺术的思考结合起来,提出了一些基于具体总体性的美学思想。

第一,具体辩证法的确立。科西克1963年出版了一部堪与卢卡奇的《历史与阶级意识》媲美的经典著作《具体的辩证法》。此书以实践与人类存在的关联性来建构人类的价值理想,认为实践是人类存在的领域,没有存在就无所谓实践,“实践渗透了人类的整体,并总体性地决定着人类”^{[23]137}。实践既是人的对象化也是对自然的掌握,又是人类自由的实现。人类在实践中建立起总体性的联系,但是这种总体性不是抽象的总体性或者虚假的总体性,而是具体的总体性。具体性、总体性和辩证法内在地联系在一起。辩证法作为批判性的思维,追求事物本身,系统地追求领悟现实的道路,它通过现象的中介性消除现象的虚构性。“从抽象上升到具体,这相当于唯物主义认识论,它是具体总体性的辩证法,在这里现实在各个层面和维度被理智地再生产。”^{[23]115}在科西克看来,总体性概念在历史上事实上被扭曲,发生了变异以至于不再成为辩证的概念。马

克思主义的总体性概念不是笛卡尔式的原子主义—理性主义概念,也不是整体优于部分的有机主义概念,而是一个辩证概念,就是把现实视为一个被建构的和自我构形的整体,是强调历史与逻辑的统一的总体性概念。因此,在科西克看来,总体性、具体性、现实存在和辩证法是内在一致的。这种具体总体性的现实是人道化的世界,是真理敞亮的世界。“真理的世界也是每一个作为社会存在的人类个体的自我创造。捣毁虚假的具体性,就是要形成一个具体现实和以具体现实生产现实的过程。”^{[23]18}这个真理的世界包含着人类精神再生产的因素,体现出审美的维度。

第二,作为人类现实之实质的艺术。科西克把艺术的实质性问题的思考与具体总体性辩证法联系起来,形成了其独特的艺术理论,即认为艺术的实质是人类现实,立足于世界的总体性基础之上。“世界的总体性包括人,涉及人类有限存在与无限性的关系,涉及人类向存在敞开的开放性。语言和诗,质疑和认知的可能性就建立在这个基础上。”^{[23]140}但是,这不是传统马克思主义意义上的现实主义美学观,而是立足于具体总体性辩证法基础上的新型现实主义艺术理论。科西克认为,每一种现实主义和非现实主义观念都建立于有意识或者无意识的现实概念基础上的,均取决于现实是什么以及现实是如何被设想。马克思主义强调社会意识涉及主体生产和再生产现实的过程,强调社会意识的真理处于社会存在之中。人不仅通过成为客观对象而存在,而且他在客观活动中呈现出他的现实性。在生产和再生产社会活动时,在人把自己构形为一个社会历史存在时,人生产物质商品、社会关系和制度,并在此基础上生产观念、情感、人类质性和相应的人类感觉,人类实践作为主客体的统一成为艺术生产的基础。不同于反映论的实践观念,即认为艺术是社会存在的反映,科西克的艺术实践理论不仅强调艺术反映现实,而且主张艺术同时是对现实的投射,是对现实的建构。中世纪的大教堂作为一种建筑艺术既是封建世界的表现或者图像,也是这个世界的构成性元素,它不仅艺术性地复制中世纪的现实,而且也是艺术性地生产这个现实。科西克认为:“每一部艺术作品具有不可分割的二重性特征。它再现现实但也构形现实。它构建一种现实,这个现实没有超越作品本身,也不在作品之前,严格地说只存在于作品之中。”^{[23]171}正是艺术的二重性,它成为认识整体的人类现实、

揭示现实本身的真理的手段。在伟大的艺术中，现实本身向人类敞亮，使人类脱离了关于现实的概念和偏见，进入现实本身和现实的真理：“真正的艺术和哲学揭示了历史的真理，它们使人类面对自己的现实。”^{[23]173} 如此看来，艺术和社会现实不是反映和被反映、决定和被决定的简单关系，而是共在的，“艺术作品是社会现实的有机的结构成分，是这种现实的建构性元素，是人的社会—理智生产的表现”^{[23]178}。如果把现实和艺术视为两个独立的实体，则割裂了主客体的统一关系；如果把作品作为意义结构，它没有进入现实分析和考察，那么社会现实就沦为纯粹抽象的框架，具体的总体性也就沦为虚假的总体性；如果不把作品视为扎根于社会现实的瞬间性而存在的意义结构，那么具有相对自律的作品就沦为绝对自律的结构。这些都是把具体的总体性转变为虚假的总体性。真正的艺术作品的真理处于特有的人类存在的主客关系发展的现实之中。

科西克不仅从主客辩证关系的实践总体性理解艺术的实质，而且还深入地分析了艺术实质的普遍性和瞬间历史性的辩证统一问题，深化了马克思关于古希腊艺术的理解的难题。马克思说：“困难不在于理解希腊艺术和史诗同一定社会发展形式结合在一起。困难的是，它们何以仍然能够给我们以艺术享受，而且就某方面说还是一种规范和高不可及的范本。”^{[24]35} 这事实上是艺术的永恒性和瞬间性的现代性命题。科西克抛弃了历史主义和唯社会决定论的解释，把这一问题置于现实存在的真理的辩证分析之中，认为艺术作品离不开社会条件，它要反映社会条件或者环境，这就是艺术的瞬间性或者历史性，但是社会条件本身不是社会现实，作品所表现的现实是人类存在的结构，是人类存在的构成性元素，作品通过超越诞生的条件和情景获得了其本真的生命力，在接受过程中作品的内在力量在时间过程中被实现了，作品的超历史的生命力不是作品作为人工制品的物理属性，而是社会—人类现实的艺术存在的特有模式，涉及人类现实存在的问题。因此，艺术是永恒性与瞬间性的辩证统一，是事实与规范统一。不仅古希腊艺术是如此，所有真正的艺术皆如此。

显然，科西克的艺术理论不同于唯社会决定论的艺术观，后者以普列汉诺夫的艺术理论为代表，主张把艺术视为经济因素的反映，艺术是社会条件的表现，用社会条件取代社会存在。

科西克认为：“如果把社会现实和艺术作品的关系理解为时代的条件、环境的历史性或者社会的对等物，那么唯物主义哲学的一元论就会土崩瓦解。”^{[23]173} 普列汉诺夫艺术理论的失败在于，“从来没有克服条件和心理的二元论，因为它从来没有理解马克思的实践概念，他分析艺术的失败在于他的分析建立在缺乏客观的人类实践的构成性元素的现实概念之上”^{[23]176-77}。科西克在另外的文章中更精辟地指出普列汉诺夫的艺术理论的问题，认为“普列汉诺夫的艺术理论从来没有到达艺术的真正分析的深度或者某些艺术作品的实质的界定，相反，它在社会条件的一般性描绘中消除了其自身”^{[2]163}。

第三，对文化艺术异化的批判。这涉及对异化的艺术观的批判和文学作品对异化世界的揭示。科西克认为，传统的艺术观念是把艺术视为人类一种出类拔萃的活动，一种区别于劳动的自我创造。黑格尔把真正的劳动置于艺术创造的空间，谢林认为艺术是唯一的实践类型，他们强调艺术活动的自由实践，但是这些观念忽视了艺术的真正的现实存在，把人类活动区分为功能性的劳动与非功利性的艺术活动，把劳动视为必然王国，把艺术视为自由王国，这样人类活动被割裂为两个独立的王国，就出现了劳动和自由，客观活动和想象，技术和诗分别作为满足人类需要的两种独立的方式。如此不仅劳动被异化，艺术也被异化了，文化被沦为形而上学的东西。可以看出，科西克不仅关注艺术本身的理解，更注重艺术与人类自由存在、具体的本真性存在的关系，既是艺术的问题，又是人的存在问题，也是涉及艺术的批判性和革命性的，正如他所说的：“艺术这个词的正确意思既是去神秘化的，又是革命的。”^{[2]173} 真正的艺术要归结于人的本真性存在之中，揭示了世界的虚假的具体性和异化存在，科西克分析了伟大作家创造的批判异化、揭示异化的功能。布莱希特的史诗剧理论和实践立足于陌生化原则，是一种捣毁虚假的具体性的反异化的艺术形式。捷克出生的作家卡夫卡和哈谢克（Hašek）以不同的方式揭示了现代性的异化问题，表现了“古怪的世界”，显示出非人道的荒诞世界，体现了个体与社会体制之间神秘性的扭曲，荒诞性和喜剧性都来自于“古怪的世界”。^{[2]182} 卡夫卡的文学世界是荒诞的人的思想、行为和梦想的世界，这个世界是可怕的无意义的世界，人在官僚体制和物质装置的异化网络中无能为力。但是，

哈谢克的世界不同于卡夫卡的世界,因为那里人虽然成为物,但是仍然是人,“人自身中包含着不可捣毁的人性力量”^{[2]386}。在科西克看来,这些真正的文学作品以特有的艺术形式表现异化世界的存在,揭露着现实世界,本真的现实也就敞亮了。这种对现实的荒诞性的揭示尤为科西克所重视,这些艺术带来的喜剧性、笑是涉及人类存在的,“笑”不是人类存在的附属物,而是人类存在的构成性部分^{[2]183}。笑揭示了不合理的东西,表达了人类的脆弱性、有限性和自身的荒诞性,同时也证明了自己的尊严、平等和非异化的人性,所以科西克认为民主内涵着幽默,体现出一种生活方式,透视出人类存在本身的真理。

四、波兰“哲学人文学派”的个体存在美学

波兰新马克思主义以哲学人文学派为代表,主要体现为科拉科夫斯基和沙夫的马克思主义。他们立足于波兰的哲学人文传统,借鉴结构主义方法论、现象学和存在主义思想探询人存在的个体性和本真性,深入考察个体意识和文化艺术的复杂问题,对文化异化进行批判,形成了与其他东欧新马克思主义相关但又有自身特征的新马克思主义美学。

第一,个体存在的审美性。波兰新马克思主义颇为关注人的存在的个体性,把个体范畴视为其马克思主义哲学和美学的核心,认为个体也是马克思所极为重视的。沙夫在《马克思主义与个体》一书中清理了马克思关于个体存在的思想,认为1843年的《黑格尔法哲学批判导言》强调了现实个体及其对象化问题,黑格尔把神秘的实质赋予现实的主体,而马克思寻求“去神秘化的个体存在”^{[25]356},1844年的《巴黎手稿》清晰地表明,个体问题应该用来作为对抗黑格尔主义的强有力的武器。马克思的个体存在是自然属性和社会属性的统一,这是具体的历史的感性的个体,而只定位在神学内涵或者自然属性的个体都是抽象的存在:“个体是社会的存在”,“人是特殊的个体,并且正是人的特殊性使人成为个体,成为现实的、单个的社会存在物”。^{[26]188}人类个体的特征具有自我创造即人类劳动的特征,如果没有人类的劳动的理解,就不可能领会人类个体的概念的基本特征。人类的劳动把客观现实转变为人类现实,在转变自然和社会现实中,人改变了他自己的存在的条件,把自己转变为物种的存在,“从人这个角度看,

人类创造的过程是自我创造的过程”^{[25]379}。在沙夫看来,马克思主义关于个体存在的创造性理解确立了实践概念的重要性。个体创造在马克思主义哲学,尤其是人类学和认识论中具有多方面的意义。个体也就是自我设定命运的个体,是自我创造的个体,是作为历史的创造者的人的实践活动的产物,这些观点被沙夫视为“马克思的个体概念的基础”。如此理解,个体就不是超人或纯粹客观的,在其生成的主客体关系中包含着创造性和价值观念。沙夫还重视马克思关于个体的结构主义分析,但这不是阿尔都塞忽视人的个体性、社会性、历史性的伪结构主义和伪马克思主义,不是宣称作为意识形态的《巴黎手稿》和作为科学理论的《资本论》的断裂或者两个马克思的存在,而是充分地认识到“生产关系是生产者之间的关系”^{[25]118}。科拉科夫斯基也是从哲学和文学理论的结构主义出发来研究个体的存在,集中关注“思维的个体”^[27]。但是这种结构主义不是恒定的封闭系统,而是始终保持开放性和多元性的结构主义,实质上是类似罗兰·巴特的后结构主义。他和沙夫一样坚持对个体的结构主义或者后结构主义分析,但是没有脱离主体性和历史性。在科拉科夫斯基看来,任何结构都没有最终的形式,没有可以穷尽的意义,人类个体作为结构永远是开放性的、未完成的、未完美的,其本身始终具有创造性和审美表现性。个体存在的审美性在科拉科夫斯基对人格的表现性的阐述中显得尤为突出。他拒绝笛卡尔的人的观念也抛弃消费主义社会的虚假人格的概念,而是追求一种人格的动态性的表现性的理解。表现在社会意义上就是创造,创造性和表现性是个体存在的内在元素,因为人的存在是偶然的,未完美的,人在客观世界中实现主体的意愿,在创造性和自我实现中找到个体的地位并自我实现,这是人类个体的艺术性、审美性的实质,所以科拉科夫斯基指出:“我们设想,表现不仅是艺术性地表现或者与之相关的东西。个体在自我表现中实现自己,也能够最广泛的生活领域中,在各种社会行为和人类关系中获得。”^[27]个体在表现中涉及个体与外在世界的关系,从而克服了孤独和存在的异化,这是去神秘化的人道主义思想,所以评论家认为科拉科夫斯基“不追求绝对、人类存在的本质、神圣性。他关注人、价值,关注人道主义的、非宗教意义的人类自我实现的可能性”^[27]。创造性和表现性是人类本身的神话创造属性,是自由的表现,但是人类本身又是不完美

的,并没有最终的和谐,所以个体又是焦虑的存在。可见,沙夫和科拉科夫斯基皆注重对个体存在的建构,强调个体的创造性和表现性,这种个体性理论为理解文化艺术打开了一个切入口。

第二,作为自由和焦虑的文化理论。科拉科夫斯基对文化的实质性及其生成方式和机制进行深入辨析,文化理论成为个体理论的组成部分,因为文化涉及个体的图像和自我实现的可能性,关乎着个体的存在,其《神话的呈现》一书实质是其文化理论的代表作,其旨趣在于探讨人类意识结构特征中的神话诗性创造产物的文化,认为神话诗性是人类文化的基本特征。“世界的神秘性组织(即把经验现实理解为有意义的规则)永远呈现在文化之中。”^{[28]33}他把神话理解为广泛意义的超越性的意义规则,理解为使现实经验相对化的领域,是一个意义萌生的价值或者规则的宇宙。这个文化价值王国与个体的自由的关系具有二重性。一方面,在科拉科夫斯基看来,把人转向自我相对化的神话之中在某种意义上不利于自由,因为扎根与神话组织世界的欲望使个体进入了超个体的世界,不能面对个体存在的时刻,脱离了个体的可见的经验世界。个体在对神话的凝视之中既悬置了自己,也悬置了人性,因而文化作为创造价值意义的神话意味着自由的放弃,意味着人性的丧失。从这个意义上说,文化的神话价值意义是不合理的,尤其对本身自由表达的个体存在来说是不合理的。如果个体意识能够在自己的存在的瞬间性碎片中建立自己的自由,个体意识可以抛弃物化的现状,那么文化的神话诗性创造的特征就应该加以批判。另一方面,人的存在始终是未完美的,个体的经验存在始终不可能脱离偶然性,“我们不能消除经验库的不可解说的偶然性”^{[29]42},这样作为规范性价值意义的文化就是必须的,哲学、艺术、宗教等文化就是不断地解决个体存在的偶然性,使个体走向自由王国。所以科拉科夫斯基认为,人类要生存下来就需要文化的神话,人类文化与神话价值的呈现为人类经验现实的行为赋予意义,人类历史的更新从神话的根源获取能量,但是文化又是人类未完美的体现,始终是不完美的,不可能到达最后的完美或者最终的和谐,所以焦虑同时在文化之中存在,在个体中存在。

科拉科夫斯基作为很年轻时就能阅读波兰文学以及德语诗歌、法语诗歌的哲学家,在反思文化的神话呈现的问题中也集中探讨了艺术。虽

然艺术和其他文化领域更难以得到理解,但是它们都具有共同性。艺术作品是对已经呈现在集体想象中的神话的一种有意向性的投射,艺术创作和接受扎根于人类存在的神秘层面,也就是说,艺术来自于人类自身存在的神性创造属性。在科拉科夫斯基看来,艺术是一种宽恕世界之罪恶与骚乱的方式,但是这并不意味着艺术和罪恶是一致的或者对罪恶不加以抵制,并不意味着认可罪恶的合理性,也不必然促进基督教意义的神正论,而是意味着揭示的意义。“艺术对罪恶和骚乱的感受进行组织,把它们纳入对生活的理解,以至于罪恶和骚乱的呈现成为我原创性地走向带有其自己的善恶的世界的可能性。由于这种情况的发生,艺术就不必须在世界中揭示出不能直接感受到的东西,即揭示世界丑陋中隐蔽的魅力、世界之美掩盖下的隆肉、世界崇高性中的荒谬性、富裕中的悲苦、灾难中的珍贵性。”^{[28]32}艺术世界是具有偏见的、不公正的、不可容忍的,它排斥了所有命名为大写存在的可能性,但是这种不可容忍性始终包含着希望。“我们的偏见性经验能够转变为一种价值,在我创造性的时刻,我能够把这种价值置于既定世界的对立面。”^{[28]33}这种希望正是个体的神话诗性创造能力的体现。“特有的人类意识在世界中的呈现生产了文化中的不可消除的神话诗性创造能量。”^{[28]118}但是,这同样不能避免艺术作为文化价值的二重性,既有自由又有罪恶的可能性,因为对科拉科夫斯基来说,“每一种神话诗性可以包含着恐惧这种腐败性的根源,但是也可以注入激进地导向意识自身的繁花盛开的树枝之中”^{[28]160}。因而文化的形而上学带着恐怖的可能性,这主要体现为两个极端,即绝对者和笛卡尔意义的“我思”。“两者都被认为是遮蔽了关于存在观念之意义的堡垒。前者,一旦我们力图把它还原为它的完美形式,没有因与未升华的实在的接触而被玷污,它就变为无。后者,根据进一步考察,似乎也遭到了同样的命运。”^[30]科拉科夫斯基通过构建个体存在和文化价值规范的内在联系,超越了形而上学的恐怖,由此艺术也事实上搭建了个体与价值之间的纽带,但是这种纽带也是不完美的,完美的和谐只是一种虚幻。文化试图征服经验存在的偶然性和个体的生物性,整合神话欲望和经验生物存在,调和文化的神性和理性化秩序,但是文化繁荣都不是最终完美的达成融合,而是永远的焦虑。文化的繁荣在于以综合这两种冲突性因素为

最终追求目标,但是不能进行这种综合,综合的达成意味着文化的死亡。“文化的故事是具有一部具有脆弱性的辉煌史诗。”^[28]^[135]科拉科夫斯基对文化、艺术的神性和经验世界之关系的理解,与青年卢卡奇的美学和本雅明的神学美学有类似之处,后两者强调艺术在偶然性与价值神性的跳跃,但是科拉科夫斯基与之不同的是他始终从人类个体的存在的角度来考察文化神性的呈现及其生成机制,把文化价值规范性归属为人的个体的偶然性、未完成性的需求结构,看做是人类个体本身的创造属性,而不是归属为一个超验的他者,这是对宗教神学的人道主义阐释,也可以说是马克思主义的宗教神学的文化建构。

第三,文化与异化理论。波兰新马克思主义美学对文化异化问题倾注了大量的心力,正如沙夫所指出的“文化异化延伸到人类所做所思的一切事情之中,它涵盖了人类所有的社会生活。”^[31]^[180]这涉及文化异化、拜物教等问题,也涉及真正的文化对人类异化的消解。科拉科夫斯基1967年出版了以《文化与拜物教》为名的论文集,认为真正的文化指人自我实现的可能性,而异化文化即“偶像”指的是“限制人和人的视野的思维方式或者价值体系”^[27]。1972年,他的《神话的呈现》一书也涉及文化异化和个体的神话诗性创造的某些问题,文化走向极端,追求文化的完美性、绝对性、永恒性,这些都是宗教神话的体现,具有形而上学的恐怖,这实质上是文化的异化。科拉科夫斯基还专门创作了三个文学故事集即《关于来自洛尼亚王国的十三个童话集》《天堂的钥匙》《与魔鬼的谈话》,在这些故事中他揭示了神的荒谬性和脆弱性,实则是对文化异化的批判和嘲讽,也是在确立他自己的文化观念。他还涉及自己熟悉和高度赞赏的波兰著名诗人米洛斯(Czeslaw Milosz)之死,认为这位诗人的悲剧不是世界政治问题,而是个体存在的世界的文化问题,“他没有归属感”^[32],没有文化的归属感,始终处于被放逐的生存状态。沙夫对异化进行了专题性研究,认为异化问题是马克思整个理论的核心,从《巴黎手稿》贯穿到《资本论》。1977年出版的《作为社会现象的异化》探讨了马克思主义的异化理论、客观异化、主观异化以及社会主义社会的异化问题。其中文化与异化问题成为焦点之一。在他看来,文化异化在中世纪都表达出来了,在那时的神学文本中,异化不仅具有有罪的人脱离上帝的异化含义,而且具有“在凝神观照和迷狂中精神

脱离身体的异化”^[31]^[126]。马克思的异化概念包含着客观的异化和主观的异化,涉及文化的异化。沙夫揭示了文化的客观异化和主观异化。前者涉及意识形态的产物的文化对象问题,意识形态作为特殊社会目的而产生的东西成为其对立面,就出现了异化,宗教作为人类思想的产物却反过来支配人类思想,艺术作为自由的表达却沦为支配个体的产物,沦为商品,沦为政治的工具或者手段,而忽视了创造者的真实意图。“一旦它被创造和加密,它就成为客观的存在,开始表现它自己的生命。它不仅忽视其创作者的意愿和意图,而且明确地和这种意愿和意图作对,它阻碍意图实现之路,威胁着创造者和跟随者的生命。”^[31]^[137]沙夫借助于杜克海姆的“失范理论”(anomie theory)进行了主观异化的阐释,认为主观异化内在地联系着个体脱离既有的文化价值规范和社会结构体系,表现为对整个传统文化价值的拒绝,表现为文化的无政府主义,表现为激进的文化的革命姿态以及艺术实验或者逃遁于虚幻的消极空间之中,文化个体也就被异化了。沙夫在马克思和弗洛姆的基础上尤其指出了文化个体在市场机制中的自我异化,指出具有艺术倾向的个体为了生存被迫从事蹩脚文人的工作,丧失真正的生命意识。在市场经济条件下,“这个个体为获得公众的掌声,甚至为了从活动中挣钱过活,使活动成为他的职业,他就不能按照自己的愉悦来行动,而必须注意为他的活动和他的可能的成果寻找消费者。因而,他必须为获得批评家和公众的支持而作曲”^[31]^[185-186]。这样,艺术创作由于屈从于市场经济的规律而失去了自发性特征,不再能够满足人类的创造需要,而且在艺术家内心唤起自我实现失败的情感和各种挫折感,结果“不仅活动的产品而且活动本身成为一件商品”^[31]^[202]。但是真正的艺术是反异化的,不仅揭示客观的异化而且暴露最深层的自我异化,从而具有艺术真理的意义。在沙夫看来,卡夫卡的《城堡》、奥威尔的《1984》揭示了官僚体制的异化,卓别林的电影展现了人沦为机器的螺丝钉的劳动异化,陀思妥耶夫斯基的《卡拉玛佐夫兄弟》揭露了宗教审判的意识形态的异化,而海塞(Hesse)的《荒原狼》、加缪的《局外人》不仅揭示了社会与他人的异化,而且呈现了个体的自我异化。因此,真正的艺术仍然为个体去异化提供了根本性的路径,不仅艺术活动可以揭发现实个体存在的异化,而且可以真正地达到非异化的本真性的存在。文化异化确

立了文化革命的必要性和永恒性,但是文化也能够具有真正现实个体的可能性,满足人类真实需要的可能性。这就是波兰新马克思主义的文化与异化的辩证理论。

东欧新马克思主义美学是丰富的,但由于本人能力的限制,难以加以整体的把握,但是这四大流派基本上代表了其面貌。尽管它们的侧重点有所不同,但是皆以马克思主义人道主义为指归,继承并试图超越马克思主义传统美学研究,“实践”“人道”“存在”“异化”“自由”是其关键符号。它们的主要特色在于:首先在理论上,它们充分地吸纳现象学、存在主义的成果,思考实践的存在意义、现实存在的总体性、个体存在的文化性;它们重新赋予了马克思主义关于自由存在的价值意义,深度地整合了马克思主义和现象学,这在斯皮格伯格《现象学运动》中得到了关注。其次,东欧新马克思主义美学体现出突出的

批判性。这不仅是对资本主义文化异化的批判,而且对东欧社会主义的文化异化进行了批判,对整个社会现象进行了批判,尤其体现出反极权主义美学^{[33][414]},体现出一种与法兰克福学派的批判理论相关但又有东欧社会结构和文化特色的批判理论。再者,在美学形态上,东欧新马克思主义颇为关注喜剧性问题,赫勒、科西克、科拉科夫斯基等重要代表都发表了相关喜剧的异质性、文学的古怪、荒诞、笑等研究著述,他们对喜剧性的重视不仅意味着美学的兴趣,而且具有自由民主政治的诉求,更有对人类本质存在的呐喊,这可以说是一种真正的社会主义的文化美学的建构。不过,它们的美学思想也有一些极端和悖论性的因素,有的以马克思的人的自由解放之名加以唯心主义的阐释,有的从批判马克思主义走向了后马克思主义,甚至抛弃了马克思主义的立场,这是研究者应该加以批判和反思的。

参考文献

- [1] [南]马尔科维奇,彼德洛维奇.南斯拉夫“实践派”的历史和理论[M].郑一明,等,译.重庆:重庆出版社,1994.
- [2] Karel Kosik. The Crisis of Modernity. ed. James H. Satterwhite[M]. London: Rowman & Littlefield Publishers, 1995.
- [3] 贾泽林.南斯拉夫当代哲学[M].北京:中国社会科学出版社,1982.
- [4] [南]穆·菲利波维奇.论哲学的社会作用及其与社会的关系[G]//南斯拉夫哲学论文集.北京:生活·读书·新知三联书店,1979.
- [5] [南]马尔科维奇.马克思的社会批判理论[G]//南斯拉夫哲学论文集.北京:生活·读书·新知三联书店,1979.
- [6] [加]本·阿格尔.西方马克思主义概论[M].北京:中国人民大学出版社,1991.
- [7] [英]齐格蒙特·鲍曼.作为实践的文化[M].郑莉,译.北京:北京大学出版社,2009.
- [8] Rudi Supek. Freedom and Polydeterminism in Cultural Criticism[G]//Erich Fromm(ed.). Socialist Humanism: An International Symposium. Garden City, NY: Doubleday, 1965.
- [9] 南斯拉夫《实践》杂志发刊词.《实践》的宗旨何在?[G]//南斯拉夫哲学论文集.北京:生活·读书·新知三联书店,1979.
- [10] [南]苏佩克.社会实践的辩证法[G]//南斯拉夫哲学论文集.北京:生活·读书·新知三联书店,1979.
- [11] 傅其林.阿格妮丝·赫勒审美现代性思想研究[M].成都:巴蜀书社,2006.
- [12] 傅其林.宏大叙事批判与多元美学建构——布达佩斯学派重构美学思想研究[M].哈尔滨:黑龙江大学出版社,2011.
- [13] Ferenc Feher and Agnes Heller. The Necessity and the Irreformability of Aesthetics[G]//Eds. Agnes Heller and F. Feher. Reconstructing Aesthetics. Oxford: Basil Blackwell, 1986.
- [14] Agnes Heller. A Theory of History[M]. London: Routledge and Kegan Paul, 1982.
- [15] Agnes Heller. A Theory of Modernity[M]. London: Blackwell Publishers, 1999.
- [16] Sándor Rádnóti, “Mass Culture”, trans. Ferenc Feher and John Fekete, in Eds. Agnes Heller and F. Feher. Reconstructing Aesthetics. Oxford: Basil Blackwell, 1986.
- [17] György Markus, “Adorno and Mass Culture: Autonomous Art against Culture Industry”, Thesis Eleven, no.86,

- August ,2006.
- [18] Agnes Heller. Can Modernity Survive[M]. Cambridge , Berkeley , Los Angeles : Polity Press and University of California Press , 1990.
- [19] Agnes Heller. A Philosophy of History in Fragments. Oxford and Cambridge , MA : Blackwell , 1993.
- [20] Agnes Heller , “ Friction of Bodies , Friction of Minds ” , in Marta Fehir , ed , Hermeneutics and Science. Kluwer Academic Publishers , 1999.
- [21] [德] 康德 . 判断力批判 : 上卷[M]. 宗白华 , 等 , 译 . 北京 : 商务印书馆 , 2000.
- [22] James H. Satterwhite , “ Editorial Preface ” , in Karel Kosik , Dialectics of the concrete. D. Reid Publishing Company , 1976.
- [23] Karel Kosik. Dialectics of the concrete[M]. D. Reid Publishing Company , 1976.
- [24] 马克思恩格斯文集 : 第 8 卷[M]. 北京 : 人民出版社 , 2009.
- [25] Adam Schaff. Marxism and the human individual. McGraw-Hill , 1970.
- [26] 马克思恩格斯文集 : 第 1 卷[M]. 北京 : 人民出版社 , 2009.
- [27] Joachim T. Baen , “ Leszek Kolakowski ’s plea for a nonmystical world view ” , Slavic Review , 1969 , 28(3).
- [28] Leszek Kolakowski. The presence of myth. University of Chicago Press , 1989.
- [29] Leszek Kolakowski. Main Currents of Marxism. Oxford University Press , 1978.
- [30] 莱斯泽克 · 柯拉柯夫斯基 . 形而上学的恐怖[M]. 唐少杰 , 等 . 译 . 北京 : 生活 · 读书 · 新知三联书店 1999.
- [31] Adam Schaff. Alienation as a social phenomenon[M]. England : Pergamon Press Ltd , 1980.
- [32] “ Dialogue between Leszek Kolakowski and Danny Postel ” , Daedalus , 2005 , 134(3).
- [33] 冯宪光 . “ 西方马克思主义 ” 美学研究[M]. 重庆 : 重庆出版社 , 1997.

[责任编辑 : 赵 强]