

“为艺术而艺术”还是“艺术回归生活”^{*}

——比格尔对唯美主义和先锋派的批判性重构

王凤才

[摘要] 比格尔处于辩证批判(即内在批判)的传统中,他从艺术体制概念出发,围绕艺术与社会、艺术自主性与生活实践的关系,考察了唯美主义和先锋派的不同目标追求,即是“为艺术而艺术”还是“艺术回归生活”。在此基础上,他对唯美主义和先锋派进行了批判性重构。在这一过程中,比格尔主要讨论了如下三个问题:(1)从艺术体制到自主性艺术体制,即艺术自主性;(2)从艺术自主性到“为艺术而艺术”,即使艺术脱离生活实践;(3)从“为艺术而艺术”到“艺术回归生活”,即使艺术重新融入生活实践。比格尔对高扬“为艺术而艺术”的唯美主义倾向基本上持批判态度,但也看到了其积极的一面;对呼唤“艺术回归生活”的先锋派总体上持赞同态度,但也看到了“艺术回归生活”的不可能性。可以说,比格尔在艺术与社会、艺术自主性与生活实践的关系问题上坚持了辩证立场,既不赞同唯美主义,也未倒向先锋派,而是对它们进行了“发生学重构”。就此而言,将比格尔划归为先锋派是不恰当的。我们需要进一步思考艺术与社会、艺术自主性与生活实践的关系,以及如何对待唯美主义和先锋派这一问题。

[关键词] 比格尔 艺术体制 艺术自主性 生活实践 唯美主义 先锋派

DOI:10.15894/j.cnki.cn11-3040/a.2022.05.009

彼得·比格尔是德国美学家、文学评论家,因在文学、美学、哲学、社会学等领域作出卓越的研究而闻名。本文将围绕艺术与社会、艺术自主性与生活实践的关系问题,讨论比格尔对唯美主义的目标追求所作的批判性重构,并从艺术哲学和艺术社会学视角对其重构进行批判性分析。

一、从艺术体制到自主性艺术体制

在德语中,“艺术体制”(künstliche Institution)是由“艺术”(Kunst),严格地说,是由“艺术的”

(künstliche)和“体制”(Institution)组成的。德文词Kunst在最广泛的意义上,它是指以知识、训练、感觉、想象和直觉为基础的人的高级活动;在狭义上,它意指人的活动结果不能简单地通过其功能来确定。不过,如此解释“艺术”一词,似乎还是过于抽象。根据《杜登德语通用词典》的释义,Kunst源于“知识”(Wissen)、“科学”(Wissenschaft)、“技能”(Fertigkeit);而künstliche则是指“人为的”,源于“聪明的”(klug)、“灵巧的”(ge-

^{*} 本文为教育部重点研究基地重大项目“国外马克思主义前沿问题研究”[项目编号:20JJD710001]的阶段性研究成果。

schickt)。因而,作为一个知识门类和学科,“艺术”应该是“聪明人的技艺”。德文词 Institution 是一个在经济学和社会科学中没有统一定义的概念。一般情况下,它被理解为一个以某种方式塑造、固定和引导个体、群体以及共同体的社会行为的秩序系统和规则系统,但在社会学中,这种结构被更准确地表征为制度化的社会组织。^① 根据《杜登德语通用词典》的说法,Institution 有两层含义:一是隶属于社会、国家、宗教等组织、机构、设施的特定领域,它们服务于个别的或一般的幸福或福利;二是伴随着人类共同生活形式出现的某些固定模式(如机制、体制、制度)。^② 因此,如果要对“艺术体制”作一个界定的话,那么似乎可以这样说,所谓“艺术体制”,就是确定艺术生产者、艺术消费者、艺术传播者、艺术接受者,乃至艺术话语本身在社会、国家、宗教等组织、机构、设施中的地位的机制、体制、制度。说到底,艺术体制关乎艺术与社会、艺术自主性与生活实践的关系。

英国文化唯物主义理论家雷蒙·威廉斯在《关键词:文化与社会的词汇》中将英文词 institution 追溯至拉丁语中的 statuere(建立、创设、安排)。自14世纪以来,institution 的内涵不断演变,但到了20世纪,它已成为一个被经常使用的概念,被用来指称一个社会中的机构、机制、体制、制度。美国学者杰弗里·威廉斯在《文学体制》中区分了“体制”的具体含义与抽象含义,相应的,“艺术体制”也具有两层含义:一是公共运营的文化机构、职业化组织;二是使机构得以组织化运行的机制、惯例。换言之,艺术体制作为一种内在化的、非正式的机制、体制、制度、规则,既是保障艺术实践得以顺利进行的社会力量,也是约束艺术实践的结构框架。^③

比格尔作为阿多诺批判理论的追随者,从艺术体制概念出发,讨论了唯美主义和先锋派在艺术与社会、艺术自主性与生活实践的关系问题上的不同立场。不过,与本雅明、阿多诺不同,比格尔关注的不是“个人作品”,而是艺术体制;不是对单个艺术作品或作品群进行意识形态批判,而是对整个艺术体制进行总体批判;其目的是揭示体制性要素在艺术实践中的功能和地位,从而重新审视艺术回归生活的必要性。

第一,“艺术体制”指的是什么?该概念既指

艺术的生产和分配机制,也指流行于某个特定时期、决定着作品接受效果的艺术观念。^④ 比格尔断言,只有艺术体制本身而非艺术作品概念,才能准确地说明艺术的本质,揭示艺术在市民社会中的功能和地位。然而,由于艺术体制本身具有具体历史性,它只适用于18—20世纪的市民社会,或某些特定阶级和阶层,而不适用于其他时期和其他社会阶级与阶层,故具有意识形态性。

与雷蒙·威廉斯将艺术体制区分为三种基本形态——庇护体制(前现代艺术体制)、市场体制(现代艺术体制)、后市场体制(后现代艺术体制)——不同,比格尔将艺术体制划分为两种基本形态,即他律性艺术体制与自主性艺术体制。如果说,宗教艺术和宫廷艺术隶属于他律性艺术体制,即传统的或前现代艺术体制,那么市民社会艺术就隶属于自主性艺术体制,即现代艺术体制。传统艺术或前现代艺术服务于外在的、他律的宗教或政治的目的要求,具有礼仪性的膜拜价值。而作为自主性艺术的现代艺术包含两个基本原则:一是艺术脱离生活实践,成为相对自主的领域;二是审美体验成为一个独特的、纯粹的领域,但只有在“19世纪的唯美主义以后,艺术完全与生活实践相脱离,审美才变得‘纯粹’了”^⑤。

按照哈贝马斯的说法,这种自主性艺术体制的确立,一是源于文化系统与经济系统、政治系统的分离,二是源于以交换价值为核心的绩效意识形态对传统世界图景的破坏,从而使现代艺术从礼仪性的膜拜价值中解放出来。^⑥ 他进一步阐述道“与私人化的宗教、唯科学主义的哲学、策略性的和功利主义的道德不同,市民社会艺术没有承担经济系统和政治系统的任务,而是抓住了在‘需求体系中’不能得到满足的各种残余的需要。因

① Vgl. Hartmut Esser, *Soziologie. Spezielle Grundlagen*, Bd. 5, Institutionen, 2000, S. 12 - 14.

② *Duden Deutsches Universal - Wörterbuch*, 7. Auflage, Dudenverlag, 2013, S. 922.

③ 参见周计武《艺术体制的现代性逻辑》,载《文艺争鸣》2019年第10期。

④ 参见[德]比格尔《先锋派理论》,高建平译,商务印书馆2005年版第88页。

⑤ 同上。

⑥ Jürgen Habermas, *Bewusstmachende oder rettende Kritik—Die Aktualität Walter Benjamins*, in Jürgen Habermas, *Kultur und Kritik*, Suhrkamp, 1978, S. 190.

此除道德普遍主义外(从席勒到马尔库塞的)艺术和美学就成为嵌入资产阶级意识形态之中的爆炸性因素。”^①但在市民社会中,艺术所表达的并不是资产阶级的合理化作出的承诺,而是它带来的不可避免的牺牲;不是被推迟的奖赏的外在满足,而是根本无法忍受的体验。“在现代艺术的包装下,市民社会艺术已经转变为一种反文化。”^②当然,哈贝马斯的“反文化”(Gegenkultur)与阿多诺的“反文化”(Antikultur)不同:在后者眼里,“反文化”不再是一种文化,而是变成了一种商品,从而具有了商品的一切特征;但在前者眼里,“反文化”具有颠覆性,它体现着对现存社会的批判和否定。

第二,艺术体制与艺术自主性是什么关系?事实上,艺术体制概念并非先锋派发明,但是当先锋派对市民社会中的自主性艺术体制进行批判之后,这一概念才为人们所认识。那么,艺术体制概念的意义何在呢?比格尔说,从表面看来,它似乎只是对古典的艺术自主性原则的重新命名;但实际上,这涉及艺术作品的社会功能问题。当然,关于艺术作品的社会功能的定义并非单个艺术作品或作品群固有的,而是由社会体制所决定。^③

比格尔依据马克思的《〈政治经济学批判〉导言》区分了两种不同的批判“系统内部批判”与“自我批判”^④,并将这种区分挪用到艺术领域:前者是指在系统内部一种思想体系对另一种思想体系的批判,例如法国古典主义对巴洛克戏剧的批判,或莱辛对德国人模仿法国古典悲剧的批判;后者是对艺术体制本身的批判,即“内在批判”。在比格尔看来,只有当作为社会亚系统的艺术进入自我批判阶段,才有可能对艺术发展过程形成“客观理解”。

换言之,只有当艺术进入自我批判阶段,艺术的总体发展过程才能清楚地呈现出来。那么,艺术进行自我批判的历史条件是什么呢?比格尔回答道,要想把握这种自我批判的历史条件,必须重构作为社会亚系统的艺术史,并将自主性艺术体制与单个艺术作品或作品群的内容区分开来。只有借助这种区分,我们才能够理解,在市民社会中,艺术史是沿着一条消除体制与内容之间分歧的道路发展的。

诚然,艺术体制是由社会体制决定的,不过,艺术体制与社会体制并不是同步发展的,而是具有“不同步性”,即艺术体制具有相对独立性。换个角度看,尽管相对于社会有用性的要求而言,艺术具有相对独立性,但艺术脱离生活实践而形成的艺术自主性也不是直线发展的;相反,艺术在市民社会中的自主性地位绝不是无可置疑的,而是社会总体发展的不稳定的产物。也就是说,在市民社会中,艺术存在于艺术体制框架与单个艺术作品或作品群可能具有的政治内涵之间的张力中。但是,这种张力并不是稳定的,而是经常受到两种力量的威胁:(1)在艺术体制内部,历史上的先锋派、新先锋派或后先锋派都试图消除体制与内容之间的分歧,使艺术直接回归生活;(2)在艺术体制之外,现代艺术被迫承担着意识形态功能,而且艺术由于其无用性更容易受到资本逻辑侵蚀,从而成为可以交换的商品。

比格尔指出,最晚在18世纪末,自主性艺术体制(即艺术自主性)已经得到了充分发展,但这并不意味着艺术的自我批判也同时出现了。因为在这个体制中,艺术作品的政治内涵仍然起着作用,因而对艺术自主性原则形成了制衡。只有当作为社会亚系统的艺术使艺术作品失去了政治内涵,即“艺术除了是艺术之外其他什么也不是”时,才有可能对艺术进行自我批判。“这一步是在19世纪末,在唯美主义那里才实现的。”^⑤这个时候,艺术体制与作品内容之间的张力趋于消失。就像比格尔所说,尽管艺术自主性在18世纪末才真正形成,但艺术作品内容的发展却服从于一种历史动力学。这种动力学的终点就是唯美主义达到的终点——在这里,将艺术定义为体制的要素变成了艺术内容。^⑥当艺术体制与作品内容趋于一致时,艺术的无用性立场就成为市民社会艺术的本质,由此激起了艺术的自我批判。

① Jürgen Habermas, *Legitimationsprobleme im Spätkapitalismus*, Suhrkamp, 1973, S. 110.

② Ebenda, S. 119.

③ 参见[德]比格尔《先锋派理论》,第59页。

④ 这种说法显然受到了马克思在《〈政治经济学批判〉导言》中关于基督教的自我批判以及资产阶级社会自我批判观点的影响。参见《马克思恩格斯选集》第2版第2卷第24页。

⑤ [德]比格尔《先锋派理论》,第93页。

⑥ 参见上书,第120页。

表 1: 关于“艺术体制”的图表

历史类型学	隶属于他律性艺术体制		隶属于自主性艺术体制
	宗教艺术 例如中世纪鼎盛期的艺术	宫廷艺术 例如路易十四时期的宫廷艺术	市民社会艺术 例如唯美主义艺术
艺术的目的 或功能	膜拜的对象 作为信仰生活实践的一部分, 完全融入宗教社会体制	再现的对象 宫廷生活实践的一部分	资产阶级自我理解的 展现或对象化
艺术生产方式	集体生产方式	个体生产方式	个体生产方式
艺术接受方式	(宗教性)集体接受方式	(社交性)集体接受方式	个体接受方式

注 [德]比格尔《先锋派理论》第119页。该图表由笔者对比格尔的有关论述进行补充和完善后制成。

因此,对艺术的“形式决定论”(即承认艺术体制的自主性地位)与“内容决定论”(即承认艺术作品内容的决定性地位)加以区分是十分必要的。因为只有借助这种区分,我们才能回答作为社会亚系统的艺术展开自我批判的历史条件问题。

为了更好地说明这个问题,比格尔以艺术的目的或功能、艺术生产方式、艺术接受方式三个要素为标准,勾勒了艺术体制的历史类型学(见表1)。

由此可见,宗教艺术与宫廷艺术都是艺术接受者生活实践的组成部分,不过两者在艺术的功能、生产方式和接受方式方面存在不同。当然,不论是宗教艺术还是宫廷艺术,都隶属于他律性艺术体制。与之不同,市民社会艺术作为资产阶级艺术的自我理解出现在生活实践之外的领域,不论其生产方式还是接受方式都是个体性的,因而隶属于自主性艺术体制。也就是说,在市民社会中,艺术脱离生活实践成为艺术自主性的决定性特征。“正是艺术体制决定了先锋派艺术所能具有的政治效果会达到什么程度,而资产阶级社会中的艺术仍将是一个与生活实践相区别的王国。”^①

显而易见,像历史上的先锋派一样,比格尔既反对艺术的生产和分配机制(他律性艺术体制),也反对艺术在市民社会中的自主性地位(自主性艺术体制)。

二、从艺术自主性到“为艺术而艺术”

唯美主义强调艺术自主性,力图使艺术脱离生活实践,反对艺术介入社会,尤其是政治生活。那么,唯美主义与艺术自主性到底是一种什么关

系?为了回答这个问题,必须弄清楚以下两点:一是“艺术自主性”概念;二是“艺术自主性”与“为艺术而艺术”的关系。

“艺术自主性”(künstliche Autonomie)概念是由“艺术的”和“自主性”两个词组成。其中,德文词 Autonomie 源于古希腊语,具有“自治”“自主”“自决”“自律”的意思,意味着自我立法、自我管理、决策自由等;与之相对应的范畴是“他律”。

第一,为了澄清“艺术自主性”概念,必须弄清楚“艺术自主性”观念是如何出现,又是如何演变的,并在此基础上揭示其内涵到底是什么。

(1)关于艺术自主性观念的起源,一直有着不同的阐释。例如匈牙利艺术社会史家阿诺尔德·豪泽描述了以收藏家与艺术家同时出现为特征的历史发展,即艺术家为匿名市场而生产。在此基础上,鲁茨·温克勒从艺术市场机制中引出对构图和色彩感兴趣的抽象概念,以此来阐释审美自主性的形成问题。^②这样一来,他们的阐释就出现了矛盾:前者认为对构图和色彩的兴趣是艺术家拥有新的社会地位的结果;后者认为市场的抽象化仅仅是艺术抽象的前提。比格尔认为,他们的阐释是否正确并不重要,重要的是其阐释暴露出来的问题:艺术生产的发展(不论是旧式的个体委托订制市场,还是新式的作品交易市场)形成了一种很难从中发展出审美自主性观念的“事实”。^③

与豪泽、温克勒不同,霍斯特·布雷登坎普试图揭示,艺术自主性观念从一开始就与特定阶级联系在一起,宫廷贵族和大资产阶级都在推动艺

① [德]比格尔《先锋派理论》第172页。

② 参见上书,第106—107页。

③ 参见上书,第107页。

术成为他们统治的见证。但由于审美感染力被当作统治手段,故艺术自主性是一种幻觉。如此,布雷登坎普就赋予非自主性艺术(如破坏偶像运动)以肯定价值。例如,他将宗教禁欲主义艺术视为党派性的早期形式,并赋予它以肯定价值,即谴责自我优越感及其在艺术中的涌现。因而,他倾向于为大众所接受的、忽视审美感染力而重视道德性的艺术。^①比格尔指出,尽管布雷登坎普并非故意,但实际上肯定了这样一种观点,即“介入”艺术不可能是真正的艺术;更为严重的是,由于他偏爱道德性艺术,从而没有足够重视审美感染力从宗教语境中解脱出来的解放意义。^②

德国学者伯特霍尔德·欣茨对自主性观念的起源作了唯物主义阐释:在生产者与他们的生产手段被分开的历史阶段,艺术家是唯一未受到劳动分工影响的人。当然,这并不意味着劳动分工未在他们身上留下任何痕迹,而只是表明,他们的产品之所以获得某种自主性地位,似乎是由于劳动分工时代到来之后,他们仍继续保持着手工生产方式。^③米歇尔·米勒得出了类似的结论:至少从理论上讲,正是宫廷推动了艺术实践在物质生产与精神生产方面的分工,这种分工发生的地方就是艺术创造出现的地方。^④

可以肯定地说,上述学者的考察是对超越了资产阶级与宫廷贵族严格对立的精神现象进行唯物主义阐释的重要尝试。他们不满足于将精神的对象化归结为社会地位,而是试图从社会动力学中抽引出意识形态;他们认为尽管艺术自主性出现于封建时期,但却是对早期资本主义给宫廷贵族带来的变化的一种反应。比格尔指出,上述艺术社会学考察的价值就在于,艺术自主性观念意味着,思辨要素在艺术中占据支配地位,故无须考虑艺术是否有用的问题;也意味着,它不是作为整体出现的,而只强调艺术自主性的主观方面,故其阐释对象只是艺术家关于自己活动的观念;同时还意味着迄今为止与宗教膜拜目的结合在一起的、对现实的感知力和塑造力的解放。简言之,在艺术获得自主性的过程中,意识形态要素与真实性要素相互关联在一起。因而,将艺术自主性仅仅归结为意识形态是不正确的。^⑤

(2) 要想考察艺术自主性观念的演变,最方便的途径就是考察美学的历史发展过程。比格尔

说,文艺复兴时期提出的艺术与科学的关系问题,可以被阐释为艺术从直接服务于宗教目的的膜拜中解放出来的第一步。可以说,文艺复兴时期艺术向自主性艺术的转变是艺术史上非常重要的一环。不过,艺术脱离生活实践(即艺术自主性的形成)的过程经历了数个世纪才得以完成。在17世纪,巴洛克艺术与宗教主题之间的联系就开始松弛了。但直到18世纪,资产阶级在经济政治领域获得权力之后,作为哲学学科的美学与自主性艺术概念才得以出现。就像雷蒙·威廉斯所说,只有在18世纪,艺术与文化才从社会生活再生产领域中脱离出来,获得了现代意义。^⑥这里的“艺术”是指“现代艺术”,包括诗歌、戏剧、绘画、雕塑、建筑、音乐等。但在比格尔眼里,艺术自主性同时也是艺术后来变成他律性艺术的条件。例如,商品美学就是以自主性艺术为前提的。因而,艺术的解放过程具有矛盾性。^⑦

为了进一步考察艺术自主性观念的演变,比格尔讨论了康德和席勒美学中的自主性概念。众所周知,在康德哲学体系中,判断力是连接理论知识(自然)与实践知识(自由)的中介,故占据着中心位置。《判断力批判》中的康德美学不是分析艺术作品,而是讨论审美判断。在康德眼里,审美判断介于感性与理性之间,与愉悦方面的癖好有关,而与利害问题无关。因此,审美不仅独立于感性领域和道德领域,也独立于理论领域。比格尔认为,康德对古典主义有机作品的描述,能够很好地说明艺术作品之“无目的的合目的性”。“美的艺术作品里的合目的性,尽管它是有意的,但却不显得是有意的;也就是说,美的艺术必须看起来像是自然,虽然人们意识到它是艺术。”^⑧这意味着,在康德那里,艺术自主性就是摆脱社会限制,将审美原则从利润原则中分离出来。“康德的命题中

① 参见[德]比格尔《先锋派理论》,第107—108页。

② 参见上书,第108页。

③ 参见上书,第104页。

④ 参见上书,第105页。

⑤ 参见上书,第105—106页。

⑥ Raymond Williams, *Culture and Society: 1780 - 1950*, Columbia University Press, 1960, p. XIV.

⑦ 参见[德]比格尔《先锋派理论》,第110页。

⑧ [德]康德《判断力批判》,邓晓芒译,人民出版社2002年版,第150页。

的资产阶级性恰恰在于要求审美判断的普遍有效性”^①,即想象力与理解力的契合。因此,随着美学从哲学中分离出来成为一门独立学科,如下艺术观念就形成了,即艺术是无目的的创造、无关利害的愉悦。结果是,艺术生产与社会活动分离,从而构成了艺术自主性与生活实践的抽象对立。^②

康德的上述观点——由于审美判断的无利害性,艺术才仿佛具有无用性——成为席勒思考的出发点。席勒在《审美教育书简》中试图揭示,正是由于与直接目的无关联的自主性,艺术才完成了在其他任何地方都无法完成的任务,即增强人性。换言之,正是由于艺术放弃了对生活实践的直接干预,它才适合于恢复人的完整性。在席勒眼里,文明的发展摧毁了古希腊时期就已存在的感性与理性的统一。因而,在以劳动分工为特征的社会中,个体在自身活动领域中不能实现的自身潜能的完整性,可以由“艺术”(既包括科学技术,也包括更高的“艺术本身”)来完成。在席勒那里,艺术实践=游戏冲动=感性冲动+形式冲动。这样一来,艺术就从赋予它社会功能的生活实践领域分离出来,从而具有了自主性。

(3) 通过考察艺术自主性观念的起源和演变,比格尔界定了“艺术自主性”概念的内涵。首先,他借助阿多诺的如下观点来揭示艺术自主性概念的矛盾性:一是艺术自主性必定会保持不变;二是不将艺术作品掩盖起来,就不能设想艺术自主性。比格尔指出,这意味着,一方面要对市民社会中的艺术到底是什么给出定义;另一方面却无法揭示这种定义的社会条件的制约性,故存在着被意识形态扭曲的痕迹。因而,就像马尔库塞所说的那样,艺术自主性概念从一开始就自相矛盾。其次,比格尔凸显了阿多诺的艺术自主性概念的独特性,即它试图与下述两个相互竞争的艺术自主性概念区分开来:一是“为艺术而艺术”的自主性概念,它强调艺术与社会的分离;二是实证社会学的自主性概念,它认为艺术独立于社会之外,仅仅存在于艺术家的想象中。这样一来,艺术自主性就成为一种错觉。但在比格尔看来,这两种自主性概念都不能说明艺术自主性概念的复杂性。就像“公共领域”概念一样,艺术自主性也是一个市民社会范畴,它既揭示又掩盖实际的社会历史发展进程。^③最后,比格尔对艺术自主性概念直

接作出界定。他指出,作为一个市民社会范畴,艺术自主性将艺术与社会的分离描述为由生活实践决定的历史发展过程,而非任何手段一目的关系的一部分。如此,在谈论艺术自主性时,我们就找到了发现真理的契机,但同时也存在着被意识形态扭曲的非真理性。所以,从严格意义上说,艺术自主性是一个意识形态范畴,它将真理性要素(艺术脱离生活实践)与非真理性要素(将艺术脱离生活实践这一事实实体化)结合在一起。^④简言之,作为一个市民社会范畴,艺术自主性概念本质上是一个意识形态范畴。

第二,为了考察唯美主义与艺术自主性的关系,除对艺术自主性概念加以界定外,还应该了解什么是唯美主义,尤其要弄清楚艺术自主性与“为艺术而艺术”的关系问题。

“唯美主义”源于法文词 Esthétisme(英文为 Aestheticism,德语为 Ästhetizismus)。《杜登德语通用词典》对 Ästhetizismus 几乎没有作出解释。但我们可以看出,Ästhetizismus 是由 ästhetisieren/Ästhetisierung(审美化)演化而来,它强调审美行为的一个方面。^⑤

作为19世纪末至20世纪初在英国出现的一场文学艺术运动,唯美主义与法国象征主义同属一脉。由于受沃尔特·佩特的“热情地拥抱生活,让生活艺术化”主张的影响,维克多·库辛和泰奥菲尔·戈蒂耶提出“为艺术而艺术”的口号,声称艺术的使命仅仅在于为人们提供感官愉悦,而非传达某种道德的或情感的诉求。因此,他们拒绝约翰·罗斯金和马修·阿诺德提出的“艺术是承载道德的实用之物”这一功利主义主张,强调艺术只追求“纯粹美”而不应有任何说教因素。因为,只有超然于生活实践之上的“纯粹美”“形式美”才体现艺术的本质。这样,唯美主义就表现出如下特征:追求感官愉悦而非道德说教;追求纯粹性而非有用性;不是艺术回归生活,而是生活模仿艺术,等等。

① [德]比格尔《先锋派理论》,第113页。

② 参见上书,第111页。

③ 参见上书,第103—104页。

④ 参见上书,第117页。

⑤ Duden Deutsches Universal - Wörterbuch, 7. Auflage, Dudenverlag, 2013, S. 187.

可见,这种“为艺术而艺术”的唯美主义艺术主张是对古典主义、现实主义、自然主义的反叛。因而,从根本上说,唯美主义源于浪漫主义传统。

18世纪末,浪漫主义思潮发源于德国,主要体现在诗歌和音乐领域。但浪漫主义的最高成就体现在英国的诗歌、小说和风景画领域,以及法国的绘画和雕刻领域。诚然,浪漫主义与古典主义同属资产阶级上升时期的意识形态,但在感性与理性的关系问题上,是根本对立的:古典主义坚持理性至上;浪漫主义则“跟着感觉走”。

从对待现实的态度看,浪漫主义可分为积极的浪漫主义和消极的浪漫主义。前者敢于正视甚至批判现实,寄希望于未来的美好生活;后者不能正视甚至逃避社会矛盾,不是寄希望于未来,而是幻想从古老的过去寻找精神寄托。总之,按照黑格尔在其《美学》中的说法,浪漫主义艺术是以“形式”(外在形象、艺术技巧、外在性)与“内容”(内在精神、艺术对象、内在性)相互融合为特征的古典主义艺术解体的产物,因而是一种以艺术自主性与生活实践相分离为基础的艺术,“既是一种主体的内向的艺术,也是描绘具有偶然性的现象世界的艺术”^①。

因此,就“艺术自主性”与“为艺术而艺术”的关系而言,简单地说,后者是前者的极致发展,从而也是唯美主义观念的极致发展。比格尔对“为艺术而艺术”的观念以及唯美主义的艺术观念无疑是持反对态度的,但对“艺术自主性”又有一定程度的肯定。他对历史上的先锋派给予了充分肯定,但对其也进行了一些批判性重构。比格尔说,历史上的先锋派并不是要简单地消灭艺术,而是要“扬弃艺术”,即把艺术转移到、保存在生活实践中,尽管将改变其形式。这样,先锋派理论家就吸纳了唯美主义的一个要素,即他们赞同唯美主义者对资产阶级的手段一目的理性的反对态度;与之不同的是,他们试图在艺术的基础上组织一种新的生活实践。在这个意义上,唯美主义也就成了先锋派艺术之必要的前提条件。^②

三、从“为艺术而艺术” 到“艺术回归生活”

与唯美主义不同,先锋派强调艺术的社会功能,力图使艺术回归生活实践,主张艺术要介入社

会,尤其是要介入政治生活。为了更好地把握先锋派对待艺术自主性与生活实践关系的态度,有必要弄清楚以下两个问题:其一,什么是先锋派?其二,先锋派对“艺术自主性”的否定与对“艺术回归生活”的呼唤。

第一,什么是先锋派?根据《杜登德语通用辞典》的说法,德文词 Avantgarde 源于法文词 avant-garde。avant 是指“前卫”;garde 有两层含义:一是指精神发展中的先驱者群体,二是指军队中的先锋队。这样,Avantgarde 可以被译为“先锋派”或“前卫派”。而 Avantgardismus 则可被译为“先锋主义”或“前卫主义”,它是指在某个领域(尤其是艺术领域)出现的新的、前卫的观念,也是指一种进步行为。^③从广义来说,先锋派是指具有新颖性、实验性、反叛性的文学艺术现象、运动或流派,例如达达主义、超现实主义、唯美主义、象征主义、表现主义、未来主义、立体主义、野兽主义、社会现实主义等。从狭义来讲,先锋派是指19世纪中期在法国和俄国出现的往往带有政治色彩的激进艺术流派,尤其是指一战前后在欧洲出现的、反对艺术体制和艺术自主性的一些文学艺术现象、运动或流派。其实,在不同的历史时期,有着不同的先锋派,故“先锋派”的界定也不是一成不变的,它本质上是一个动态的、开放的概念。此外,先锋派文学艺术横跨许多领域,涉及许多体裁,例如先锋派诗歌、先锋派散文、先锋派小说、先锋派戏剧、先锋派电影,等等。

比格尔指出,关于“历史上的先锋派”并不存在一个精确的定义,但可以给出两个基本界定,即摧毁自主性艺术体制的意图,以及对非有机艺术作品的推崇。将其归结到一点,就是使“艺术回归生活”,即艺术在政治一道德上介入生活实践。与雷纳托·波焦利对先锋派与现代主义不加区分不同,比格尔的重要贡献之一,就是区分了历史上的先锋派与现代主义。《先锋派理论》一书的英译者约亨·舒尔特-扎塞认为,在有关先锋派对艺术体制的攻击的论述方面,比格尔超过了哈贝马斯。哈贝马斯只是提到了这个问题,而

^① 转引自[德]比格尔《先锋派理论》,第173—174页。

^② 参见上书,第121页。

^③ Duden Deutsches Universal-Wörterbuch, 7. Auflage, Dudenverlag, 2013, S. 244.

比格尔则阐释了那些宣言的历史意义和认识论意义。^①

其实,“现代主义”并不是一个流派,而是一种可以追溯到法国印象主义、在20世纪出现的反叛一切传统的文学艺术倾向。在比格尔的语境中,“历史上的先锋派”主要是指达达主义、早期超现实主义,也包括俄国形式主义、意大利未来主义、德国表现主义,甚至包括立体主义;但在严格意义上,它主要是指达达主义、早期超现实主义。

比格尔不仅将历史上的先锋派与现代主义区分开来,而且也厘清了历史上的先锋派与新先锋派或后先锋派之间的区别:(1)前者攻击自主性艺术体制,后者将体制化的艺术自主性视为革命机会^②;(2)前者试图摧毁有机艺术作品范畴,后者则力图恢复有机艺术作品范畴;(3)前者对现实的抗议到后者那里变成了对现实的顺从。^③尽管不能将其视为对历史上的先锋派目标的背叛,但作为“缺乏意义并允许放进任何意义的表现形式”,新先锋派成了完全意义上的自主性艺术,从而否定了历史上的先锋派的“艺术回归生活”的意图。^④

诚然,作为现代主义流派之一,历史上的先锋派具有现代主义的基本特征(如摧毁艺术作品的整体性),但又不同于现代主义的其他流派。例如唯美主义极力捍卫自主性艺术体制,即追求艺术自主性,推崇有机艺术作品,主张艺术脱离生活实践;历史上的先锋派则力图摧毁自主性艺术体制,即否定艺术自主性,推崇非有机艺术作品,呼唤艺术回归生活。

比格尔指出,到目前为止,先锋派理论在两个层面上被加以探讨,即历史上的先锋派的意图与对先锋派作品的描述。前者是指从生活实践出发摧毁自主性艺术体制,该意图的意义并不在于自主性艺术体制实际上被摧毁,而在于艺术体制所具有的决定单个艺术作品或作品群之实际效果的作用变得可以被认识了;后者意味着,“先锋派艺术作品被界定为非有机的”^⑤。因而,阐发非有机艺术作品概念是先锋派理论的核心任务之一。这个工作可以从本雅明的“寓言”概念开始,甚至可以说,将本雅明的寓言概念解读为一种先锋派艺术作品理论,并没有什么勉强之处。^⑥本雅明的“忧郁”概念似乎可以被看作对先锋派态度的描

述——与唯美主义不同,先锋派不再美化自己在社会中的无用性。此外,无论从生产美学还是从接受美学的角度看,也不论是其艺术作品的类型还是其艺术作品的结构,先锋派与古典主义也是不同的。简言之,先锋派消除了“纯粹的”艺术与“政治的”艺术之区分,在非有机艺术作品的基础上使一种新的介入艺术成为可能。^⑦关于先锋派与唯美主义、古典主义的不同,我们概括了比格尔的有关论述,制作成表2予以说明。

在《观念论美学批判》中,比格尔不仅在理性与非理性的复杂关系中考察观念论美学的基本范畴(如艺术作品、天才、沉思等),而且用“现实、艺术、生活实践的相互关联”代替阿多诺的“真实、表象、和解的内在关联”。也就是说,在被阿多诺视为和解范畴顶峰的审美表象救赎中,比格尔看到了阿多诺在反对先锋派(使艺术回归生活)方面所作的尝试,也看到了阿多诺反对先锋派抛弃艺术自主性的倾向。德国批判理论家阿尔布莱希特·维尔默指出,比格尔用“现实、艺术、生活实践的相互关联”代替阿多诺的“真实、表象、和解的内在关联”,并不意味着他试图以断裂范畴取代审美表象范畴;相反,他仍然在捍卫艺术的真实性要求。不过,比格尔最终还是终结了审美体验的颠覆功能,如此一来,在他那里,“‘真实、表象、和解的内在关联’就消解了。事实上,如果我们放弃或不再接受阿多诺美学诗化的乌托邦视角的话,这种消解是不可避免的”^⑧。

第二,先锋派拒绝“艺术自主性”与呼唤“艺术回归生活”是同一问题的两个方面。

(1)毫无疑问,先锋派的“批判”并不是对单个艺术作品或作品群的批判,而是对市民社会中自主性艺术体制(即艺术自主性)的攻击。换言之,先锋派所否定的不是一种早期的艺术形式或艺术风格,而是对艺术脱离生活实践的自主性艺

① 参见[德]比格尔《先锋派理论》第38页。

② 参见上书,第193页。

③ 参见上书,第196—197页。

④ 参见上书,第131页。

⑤ 同上书,第143页。

⑥ 参见上书,第162页。

⑦ 参见上书,第171页。

⑧ Albrecht Wellmer, *Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne*, Suhrkamp, 1985, S. 26.

表 2: 关于“艺术、艺术作品与生活关系”的图表

艺术类型	作品类型	作品结构	艺术基本原则	艺术体制	艺术与生活的关系
古典主义	(象征的) 有机作品/ 自然作品	单一的整体性	无目的的合目的性 (“模仿自然”)	他律性与自主性 相结合的艺术体制	艺术源于生活 又高于生活
唯美主义	(象征的) 有机作品/ 自然作品	复杂的整体性	无用性 (“非功利性”)	自主性艺术体制	艺术脱离生活
先锋派	(寓言的) 非有机作品/ 人工制品	无限的碎片性	蒙太奇 (“作品组装”)	摧毁艺术体制	艺术回归生活

术体制的摧毁。因此,当先锋派再次要求艺术回归生活实践时,其所指的不再是艺术作品的内容应具有社会意义,而是指艺术在社会中起作用的方式。这种方式与作品内容一样,对作品的接受效果起着决定性作用。一言以蔽之,先锋派抗议自主性艺术体制的目的在于使艺术重新回归生活实践,以便揭示出艺术自主性与艺术无接受效果之间的联系。^①例如,伏尔泰的“悲剧故事”、马拉美的“抒情诗”都是自主性艺术作品,但并不排斥艺术家采取某种政治立场,尽管艺术体制会使单个艺术作品或作品群的政治倾向淡化。^②

比格尔分析道,借助于马尔库塞提出的市民社会中的艺术具有双重性这一理论框架,我们能够清楚地理解先锋派的意图,即所有那些由于竞争原则而不能在日常生活中得到满足的需要都可以在艺术中找到自己的家园,因为艺术自主性与生活实践是分离的。像人性、欢乐、真理、团结等价值仿佛被排除在生活实践之外,但却很好地保存在艺术中。也就是说,在市民社会中,艺术起着矛盾性的作用:它预设了一种更好的秩序的可能性。就此而言,它是对日常的坏秩序的抗议。比格尔指出,如果市民社会中的艺术与社会生产和再生产过程的距离包含着自由要素以及不具任何效果的要素,那么先锋派想将艺术重新融入生活实践的努力就存在着深刻矛盾,因为一种与生活实践不再有距离的艺术将丧失其批判生活实践的能力。在先锋派时期,所有历史进步带来的同情都支持那种想要消除艺术自主性与生活实践之间距离的尝试;同时,文化工业带来了艺术自主性与生活实践之间距离的虚假消除,也使人们认识到先锋派事业的矛盾性。

(2) 先锋派在力图摧毁自主性艺术体制的同时,并没有完全摧毁艺术作品本身,而是对“艺术

作品”范畴作了深刻修改,从而使先锋派失去了“先锋性”。事实上,“作品”范畴有两种含义,一是指一般意义上的作品,二是指有机作品。前者表明现代艺术仍然具有作品特性;后者意味着阿多诺所说的“完美的作品”已经被先锋派摧毁。一般说来,艺术作品是一般与特殊的统一。若没有这种统一,艺术作品是不可思议的。但在艺术发展的不同时期,这种统一有着不同的表现形式。在象征性的有机艺术作品中,这种统一无须中介就可以实现;但在寓言式的非有机艺术作品中,这种统一是通过中介实现的。比格尔认为,先锋派作品并不否定这种统一,达达主义甚至还追求这种统一,它们只是反对作为有机艺术作品特征的部分与整体的统一。^③

正如前面所说,唯美主义艺术通过使艺术脱离生活实践,确保了艺术对生活实践的批判性功能;先锋派艺术力图使艺术回归生活实践,从而使我们再也不可能指认它缺乏社会目的。因为,当艺术自主性与生活实践结合在一起时,或者说,当生活实践是审美的、艺术是生活实践时,就再也无法说明艺术的真正目的是什么。既然历史上的先锋派对自主性艺术体制的抗议本身已被接受为一种艺术,那么新先锋派的抗议姿态就不再是真实的抗议,从而也就无从谈论先锋派的革新性、创造性、反叛性。

应该说,自主性艺术作品生产是个体行为,但唯美主义的准技术性的艺术作品生产能力似乎与之矛盾。因此,当伪浪漫主义的灵感观念被视为生产者的自我欺骗时,将个体视为艺术生产主体的观念也受到了沉重打击。例如,马塞尔·杜尚

^① 参见[德]比格尔《先锋派理论》,第88页。

^② 参见上书,第170页。

^③ 参见上书,第128页。

的作品的挑战性不仅在于它撕下了艺术市场的假面具,而且质疑了市民社会中的艺术原则本身:个体是艺术作品的生产者。

先锋派比杜尚更加激进,不仅否定个体艺术生产范畴,而且否定个体艺术接受范畴。比格尔说,假若先锋派要消除与生活实践相分离的自主性艺术,那么消除生产者与接受者之间的对立就是合乎逻辑的。例如,罗马尼亚诗人、达达主义奠基人特里斯唐·查拉的《达达主义诗歌创作》,法国诗人、评论家、超现实主义奠基人之一安德烈·布勒东的《超现实主义宣言》,不仅代表了对艺术家的个体创作的攻击,也暗示了一种接受活动。当然,超现实主义也有陷入唯我论的危险,即退回到孤立的主体之中。不过,布勒东看到了这一危险,并试图加以克服;另外,严格的集体纪律也是克服方法之一。^①

根据本雅明在《论波德莱尔的几个主题》中的解释,“拒绝意义”被先锋派艺术接受者体验为一种“震惊”。比格尔说,这正是先锋派艺术家的意图所在。先锋派艺术家希望通过意义的退出将读者的注意力引向这样一个事实,即人们的生活行为是有问题的,因而需要改变它。也就是说,“震惊”以刺激人们改变生活行为为目的,是打破审美内在性、从而引起接受者的生活实践发生变化的手段。^②

综上所述,比格尔不仅分析了历史上的先锋派对自主性艺术体制的攻击以及对有机艺术作品的“摧毁”,而且看到了历史上的先锋派对艺术作品的个体生产和个体接受的否定,从而揭示了历史上的先锋派的真正意图是“拒绝意义”,力图使艺术回归生活实践。与对唯美主义的否定态度不同,比格尔对历史上的先锋派给予高度评价:尽管先锋派想要通过艺术重新组织生活实践的政治意图从未实现过,但它在艺术领域的影响怎么估计也不过分。^③

四、既不赞同唯美主义 也未倒向先锋派

然而,从总体上看,比格尔既不赞同唯美主义,也未倒向先锋派,而是对它们采取了辩证的态度。具体地说,比格尔处在从黑格尔、马克思,经

由卢卡奇、布洛赫,到阿多诺、哈贝马斯的辩证批判(即内在批判)的传统中,从艺术体制概念出发,围绕艺术与社会、艺术自主性与生活实践的关系,考察了唯美主义和先锋派的不同目标追求,即是“为艺术而艺术”,还是“艺术回归生活”。在此基础上,他对唯美主义和先锋派进行了批判性重构。在这一过程中,比格尔主要讨论了三个问题:(1)从艺术体制到自主性艺术体制。他不仅分析了艺术体制的两层含义,即艺术体制既是一个市民社会范畴,又是一个意识形态范畴,而且从艺术的目的或功能、艺术生产方式、艺术接受方式等方面区分了艺术体制的两种基本形态,即他律性艺术体制与自主性艺术体制。所谓“自主性艺术体制”就是与他律性艺术体制不同的、市民社会中的自主性艺术的体制化,即艺术自主性。(2)从艺术自主性到“为艺术而艺术”。通过考察艺术自主性观念的起源和演变,他不仅揭示了艺术自主性的内涵,而且分析了艺术自主性与“为艺术而艺术”的关系。所谓“为艺术而艺术”,就是使艺术脱离生活实践,它是艺术自主性的极致发展,也是唯美主义的理想和向往。(3)从“为艺术而艺术”到“艺术回归生活”。所谓“艺术回归生活”就是将艺术重新融入生活实践,这是先锋派的根本目标。

在考察了唯美主义和先锋派对艺术自主性与生活实践关系的不同态度之后,比格尔得出了如下结论:历史上的先锋派否定了自主性艺术体制来说具有决定性意义的要素,即艺术脱离生活实践以及个体生产方式和个体接受方式。也就是说,历史上的先锋派力图消除艺术自主性,从而使艺术重新回归生活实践。但在市民社会中,除对艺术自主性的虚假扬弃外,这种结合并没有实现,而且在很大程度上也不可能实现。至于俄国先锋派“在将艺术重新融入生活实践方面究竟在什么范围内获得了一定程度的成功,这是值得研究的问题”^④。

《先锋派理论》一书出版后,比格尔对唯美主义和先锋派的批判性重构,既赢得了很多赞誉,也

① 参见[德]比格尔《先锋派理论》第125页。

② 参见上书,第159页。

③ 参见上书,第131页。

④ 同上书,第203页。

遭到了不少批评。在对其的赞誉方面,正如舒尔特-扎塞在该书英译本序言中所说,“就其对先锋派所作的准确而带有历史性思考的界定而言,比格爾的《先锋派理论》一书的价值是怎么估计也不为过的”^①。因为与波焦利在其同名的《先锋派理论》一书中的“泛泛而论”相比,比格爾的论述具有“历史的具体性和理论的精确性”^②,故对英语世界关于现代主义和先锋派的讨论作出了有价值的贡献,其独创性在于对文学艺术范畴的历史性重构,以及对这些范畴背后的东西的反思。

对比格爾的批评主要涉及两个方面。第一个方面与市民社会中艺术的“无用性”以及对唯美主义的评价有关。比格爾对此强调了两点:(1)阿多诺将观念论美学的思辨的艺术作品概念与实证主义的艺术效果概念并置,从而放弃了将艺术作品与艺术效果联系在一起的可能性。如此一来,只有在单子般的艺术作品的孤立形式中,才能谈论这个社会的真理。这就是阿多诺所说的艺术的“无用性”。在市民社会中,由于艺术脱离生活实践,个体在艺术欣赏中的自我体验仍然是没有实际效果的。但在比格爾看来,缺乏实际效果并不等于“无用性”,而是显示了艺术在市民社会中的一种特殊功能:使批判无效化。^③因此,唯美主义艺术在市民社会中的地位与对唯美主义艺术作品之审美的与政治的性质的评价必须区分开。比格爾认为,艺术既是一种体制,也是一个可能的批评对象。(2)因此,必须在一个特定的历史关节点上建构具有历史内涵的理论主题。例如,卢卡奇选择魏玛古典主义和巴尔扎克、司汤达的现实主义作为建构自己理论的历史关节点,这一决定就影响了他对现实主义文学的理解。比格爾说,甚至从自然主义或文学介入概念出发重构文学艺术史也没有说服力,因为那意味着要排除唯美主义对审美独特性问题的考虑。其实,从康德、席勒开始,美学理论就成为了一种艺术自主性理论。他们并不关心艺术在政治、社会实践中的“扬弃”,而是致力于反对政治、社会实践,结果是肯定了艺术自主性。在阿多诺、比格爾看来,这有助于说明一种在发达资本主义中将规范性当作思考核心的艺术体制定义。

第二个方面涉及对先锋派的两种不同批判:一是不接受先锋派的失败,不承认先锋派没有实

现使“艺术回归生活”的目标;二是将先锋派艺术对扬弃的要求视为自主性意识形态的继续,这个转向艺术体制范畴的要求必将导致对艺术自主性的肯定。比格爾指出,文艺学不能以“艺术回归生活”为要务,但在批评艺术体制的范围内,它却能够对先锋派提出自己的要求。因此,一种“关于介入性艺术的美学理论是不存在的”^④。

比格爾强调,批判的文艺学不应简单地否定社会现实的任何一个方面(如艺术自主性),并退缩到二分结构中(支配的灵韵与大众在接受、审美感染力与政治教化),而是必须向本雅明的艺术辩证法开放,“从来没有一座文明的丰碑不同时也是一份野蛮的文献”^⑤。当然,本雅明无意于谴责文明,否则就与“救赎批评”的主题不一致;相反,他提供了这样一个深刻的见解:所有文明都以那些被排斥在文明之外的人的苦难为代价。确实,作品的完美性并不能使它赖以存在的社会苦难合理化,但也不能否定证明了这一苦难的作品本身。因此,通过使政治—道德性艺术与自主性艺术相对立来消除艺术发展中的矛盾的企图是错误的,因为这种做法既忽视了自主性艺术的解放性,又忽视了政治—道德性艺术的倒退性。

如何对待唯美主义和先锋派,确实是一个很重要的问题。例如,卢卡奇尽管承认先锋派艺术的抗议特征,但认为这种抗议是抽象的,甚至将先锋派艺术视为一种“颓废的”艺术,认为革命者从先锋派那里看到的是裂痕和灾难。因而,人们在通往先锋派时只能找到一个狭窄的小门,而且终将一无所获。但人们找到进入伟大的现实主义的大门则容易得多,而且收获也很丰富。^⑥可以看出,卢卡奇是站在现实主义立场来批判先锋派的,这非常类似于黑格尔站在古典主义立场来批判浪

① [德]比格爾《先锋派理论》,第52页。

② 同上书,第5页。

③ 参见上书,第76页。

④ 同上书,第180页。

⑤ Walter Benjamin, *Edward Fuchs*, der Sammler und der Historiker, in *Gesammelte Schriften*, Bd. II. 2, Suhrkamp Taschenbuch Verlag, 2014, S. 477; Über den Begriff der Geschichte, in *Gesammelte Schriften*, Bd. I. 2, Suhrkamp Taschenbuch Verlag, 2013, S. 696.

⑥ 参见张宪军《表现主义论争:起因、内容及其思考》,载《海外英语》2015年第6期。

漫主义。与卢卡奇不同,阿多诺将先锋派艺术视为并非仅存于历史上的艺术,而是仍然活着的艺术。它是一种彻底的抗议,反对与现存一切的任何妥协,因而是我们这个时代仅有的、具有历史合法性的艺术形式,甚至可以说,是后期资本主义社会唯一“真诚的”艺术。^①

比格尔对高扬“为艺术而艺术”的唯美主义倾向基本上持批判态度,但也看到了唯美主义积极的一面。在他的眼里,唯美主义最大的问题在于,切断了艺术与社会之间直到它兴起之前仍保持着的联系,即同社会的决裂构成了唯美主义艺术作品的核心。^②也就是说,唯美主义消极的一面是艺术失去了任何社会功能。然而,在“为艺术而艺术”的追求中出现的艺术的重新礼仪化,与宗教艺术是完全不同的,它以艺术完全从宗教中解放出来为前提。因而,艺术取代宗教成为一种新的仪式。或者说,唯美主义积极的一面是艺术将自身定义为一个独特领域,从而使审美体验成为一种特殊经验。此外,唯美主义对先锋派还起着刺激作用。就像比格尔所说,只有唯美主义在市民社会中出现,艺术现象的全面展开才成为事实,而正是唯美主义才是历史上的先锋派作出反应的真正对象。^③

比格尔对呼唤“艺术回归生活”的先锋派总体上持赞同态度,但也看到了“艺术回归生活”的不可能性,甚至说“先锋派已经成为历史”^④。比格尔指出,先锋派的意图可以被确定为试图将唯美主义阐发的、作为对生活实践的反叛的审美体验转向现实生活。但是,“悖谬地是,先锋派的意图是摧毁作为体制的艺术,但结果却使自己的作品成了艺术;企图通过将艺术回归生活实践而使生活革命化,结果却是艺术革命化”^⑤。这表明,历史上的先锋派对艺术体制的攻击失败了,即艺术没有被融入生活实践中。因而,艺术体制作为某种与生活实践分离的东西继续存在着。这样一来,所有后先锋派艺术都必须与市民社会中的自主性艺术妥协。在不放弃真理性要求的情况下,艺术并不能简单地否定其自主地位,并声称具有直接效果。^⑥

在比格尔眼里,不论是唯美主义执着于艺术自主性,还是先锋派力图使艺术回归生活实践,都是片面的。鉴于此,他极力反对将自主性艺术与

政治—道德性艺术对立起来的做法。我们不能将艺术与社会视为两个相互排斥的领域,因为不论是艺术的相对独立性,还是艺术内容的发展,都是由社会整体发展决定的。“就其阐释现实或仅仅在想象中为剩余需要提供满足而言,艺术尽管与生活实际相脱离,却仍与它有着联系。”^⑦

总之,在艺术与社会、艺术自主性与生活实践的关系问题上,比格尔坚持辩证立场,主张既不能完全地“为艺术而艺术”,也不能真正地使“艺术回归生活”^⑧,也就是说,既不赞同唯美主义,也未倒向先锋派。因此,将比格尔划归为先锋派是不恰当的。相反,他对先锋派进行了“发生学重构”,使形式主义与解释学方法从对立走向综合。换言之,批判的解释学研究不同层面之间的矛盾,从而推出用整体意义来取代部分与整体统一的原理。^⑨

可见,我们需要进一步思考艺术与社会、艺术自主性与生活实践的关系以及如何对待唯美主义和先锋派的问题。

(王凤才:复旦大学当代国外马克思主义研究中心研究员,复旦大学哲学学院教授)

(责任编辑:周艳辉)

① 转引自[德]比格尔《先锋派理论》,第165—168页。

② 参见上书,第56页。

③ 参见上书,第82页。

④ 同上书,第130页。

⑤ 同上书,第148页。

⑥ 参见上书,第129页。

⑦ 同上书,第101页。

⑧ 正是由于这一点,舒尔特-扎塞称比格尔的“历史观也是悲观主义的”。参见上书,第46页。

⑨ 参见上书,第161页。