

中国马克思主义文艺理论在欧洲的三种接受形态^①

傅其林 魏小津

自20世纪30年代里夫希茨编《马克思恩格斯论艺术》起，西方出现了不少马克思主义文艺理论与美学文选，如梅·所罗门编的《马克思主义与艺术》、让·弗莱维尔编的《马克思恩格斯论文艺》、卡尔洛·萨里纳利编的《马克思恩格斯论艺术》、弗朗西斯·马尔赫恩编的《当代马克思主义文学批评》、特里·伊格尔顿和德鲁·米尔恩编的《马克思主义文学理论》。总体而言，中国马克思主义文艺理论在西方却处于一种失语的状态。尽管如此，中国马克思主义文艺理论在欧洲仍然有一些声音，有时甚至很响亮。本文试图寻觅这些声音，主要讨论当代欧洲学者对于中国马克思主义文艺理论的三种接受形态：一是革命美学在法国的激情散播，二是东欧新马克思主义者的批判性对话，三是欧洲汉学家的认同性阐释。

一、革命美学在法国的激情散播

法国的激进思想在世界各地蔓延，许多中国学者对于左派理论家的文艺理论研究有着浓厚的兴趣，例如让·保罗·萨特、路易·阿尔都塞、雅克·德里达、米歇尔·福柯、罗兰·巴特、朱莉娅·克里斯蒂娃、雅克·拉康、让·吕克·戈达尔、雅克·朗西埃、阿兰·巴迪欧等。这些法国学者对于资本主义文化和制度有着强烈的批判意识，但他们不是在一个封闭的系统中自说自话，相反，他们不同程度地受到了中国理论的激发，对于他们而言，中国马克思主义和文艺观念构成了一种乌托邦式的想象。

^① 本文系国家社科基金重大项目“东欧马克思主义美学文献整理与研究”（15ZDB022）的阶段性研究成果。

毛泽东的哲学和文艺思想是阿尔都塞唯物主义辩证法结构主义理论的构成要素。阿尔都塞经常将毛泽东和马克思、恩格斯、列宁相提并论。他将马克思主义方法论转变为对矛盾的结构分析，并用这一方法对艺术的科学性阐述进行了辩护。在他的理论中，“多元决定论”是十分关键的一点：“这反映了矛盾自身内部的存在条件，反映了结构的主导地位，即使得各个矛盾之间实现了复杂的整体性统一，这是马克思主义辩证法最深刻的特征，我在最近的研究中尝试将其称之为‘多元决定’。”^①它们在构成统一体的同时，重新组成和实现自身的根本统一性，并表现出它们的性质：“矛盾”是同整个社会机体的结构不可分割的，是同该结构的存在条件和制约领域不可分割的；“矛盾”在其内部受到各种不同矛盾的影响，它在同一项运动中既规定着社会形态的各方面和各领域，同时又被它们所规定。我们可以说，这个“矛盾”本质上是多元决定的^②。这一概念部分源自毛泽东在20世纪30年代发表的《矛盾论》。正如阿尔都塞所指出的，“我提出要把毛泽东于1937年写的《矛盾论》看作政治实践中的马克思主义辩证法结构的反思描述”^③。毛泽东在《矛盾论》中提出的诸如“矛盾是普遍的”“对于具体的事物作具体的分析”“无论什么矛盾，矛盾的诸方面，其发展是不平衡的”等观点，都被阿尔都塞几乎不加批判地全部接受，并具体化了马克思在《政治经济学批判》中提出的艺术、社会以及经济发展之间不平衡的观念。因此，毛泽东关于“这个世界上没有任何事物能绝对均匀地发展”的观点，更新了马克思主义对于艺术生产发展的解读。这个观点不同于捷克的新马克思主义者卡雷尔·科西克（Karel Kosik）的理解，后者是基于具体的辩证法和艺术作品“复杂结构”的存在主义。根据“结构复杂性的不均匀性”，阿尔都塞和毛泽东就艺术的科学分析达成了一致，并继续探索文化的革命意义，统一了马克思主义辩证法、美学以及革命实践。尤其是毛泽东将“易”的哲学思想与马克思主义哲学相融合，体现了中国的哲学，这种方式激发了阿尔都塞对于结构的理解，让其看见了毛泽东文艺学上的建构。在阿尔都塞的理论中，革命很重要。

阿尔都塞高度重视德国剧作家贝托特·布莱希特的作品，因为它们展示了时间与空间、存在与不存在的潜在结构，并且以不同于传统形式的方式，揭示了资本主义社会中无产阶级下层的真实生活条件。他认为“古典主义”美学的形式条件与其实质内容密切相关，但是“布莱希特之所以能够同这些明确条件决裂，那仅仅因为他已同它

① Louis Althusser, *For Marx*, trans. Ben Brewster, London: The Penguin Press, 1969, p. 206.

② [法] 路易·阿尔都塞：《保卫马克思》，顾良译，商务印书馆1984年版，第78页。

③ [法] 路易·阿尔都塞、[法] 埃蒂安纳·巴利巴尔：《读资本论》，李其庆、冯文光译，中央编译出版社2000年版，第26页。

们的物质条件决裂了”^①。阿尔都塞认为，布莱希特巧妙地运用了间离效果，试图让观众摆脱这些条件，产生一种新的意识，“他要使观众成为把未演完的戏在真实生活中演完的演员”^②。显然，文化革命理论是阿尔都塞美学的一个重要维度。

通过阿尔都塞的诠释，毛泽东哲学和美学在 20 世纪 60 年代赢得了激进思想家的欢迎。根据理查德·沃林的说法，毛泽东论文的价值就在于承认了“基础”和“上层建筑”不一定总处于一种直接的因果关系之中，反而它们经常处于相互矛盾之中。在寻求这种策略的过程中，阿尔都塞试图扩大马克思主义理论的视野，以便它能够介入新的文化与知识的挑战^③。埃蒂安娜·巴利巴尔和皮埃尔·马歇雷在《论作为一种观念形式的文学》一文中引入了毛泽东 1942 年《在延安文艺座谈会上的讲话》，提供了一种对于文学的新理解。他们引用了中国外文出版社于 1971 年出版的《毛泽东选集》英文版，并且认同毛泽东所提出的观点，即“作为观念形态的文艺作品，都是一定的社会生活在人类头脑中反映的产物”^④。对他们而言，毛泽东的定义意味着文学是意识形态的产物。因此，反映的范畴对于马克思主义理论家的第一个含义就是提供一个文学现实的指数。它不是“从天上掉下来的”，不是神秘“创造”的产物，而是社会实践的产物（甚至是一种特殊社会实践的产物）；它不是一种“想象的”活动，尽管产生了想象性效果，但不可避免地是一个物质过程的组成部分，是“特定社会生活的……反映的产物”^⑤。巴利巴尔和马歇雷将毛泽东的反映理论从基于列宁的认识论转变为基于阿尔都塞和毛泽东矛盾不均衡性理论的文学作品的结构性分析，并为唯物主义反映论的发展提供了新空间。二者从文艺生产的角度来看待社会，结构主义的生产材料是一种符号的转码，形成一种新型的作品。毛泽东认为文艺是文艺工作者生产的产品，是其精神劳动的产品，这体现了一种唯物史观。以前，文艺作品被认为是由灵感产生出来的一种天才的神性作品。神圣化的文艺作品在西方浪漫主义文化中影响很大。在毛泽东看来，文艺作品是一种反映论，从文艺生产的角度瓦解了文学的神圣化。这是阿尔都塞学派的重要观点，即从文艺生产角度看马克思主义。

我们也可以在雅克·朗西埃和阿兰·巴迪欧的作品中发现一些富有创意的观点。

① [法] 路易·阿尔都塞：《保卫马克思》，顾良译，商务印书馆 1984 年版，第 120 页。

② [法] 路易·阿尔都塞：《保卫马克思》，顾良译，商务印书馆 1984 年版，第 122 页。

③ [美] 理查德·沃林：《东风——法国知识分子与 20 世纪 60 年代的遗产》，董树宝译，中央编译出版社 2017 年版，第 122-123 页。

④ 刘庆福：《马克思主义文艺论著选读》，高等教育出版社 1991 年版，第 409 页。

⑤ [法] 埃蒂安娜·巴利巴尔、[法] 皮埃尔·马歇雷：《论作为一种观念形式的文学》，陈永国译，[英] 弗朗西斯·马尔赫恩编：《当代马克思主义文学批评》，北京大学出版社 2002 年版，第 42 页。

这两位理论家是 20 世纪 60 年代和 70 年代阿尔都塞学派的杰出成员，读过毛泽东的《实践论》和《矛盾论》，并将文化革命理论融入美学和政治领域。从某种意义上说，朗西埃和巴迪欧从中国文化革命理论中汲取了激进的审美观。因此，即使法国学者和中国马克思主义者之间存在许多分歧，但是在巴迪欧、巴利巴尔和朗西埃的著作中，毛泽东的哲学与文艺思想是重要的激发元素。

二、东欧的批判性对话

如果说法国的思想家是在现代资本主义背景下，从文化革命的功能方面去了解中国的马克思主义文艺理论，那么对于东欧的马克思主义者而言，中国的马克思主义是值得反思的。与认同毛泽东的文化革命理论的法国激进分子不同，诸如莱泽克·科拉科夫斯基（波兰）、斯特凡·莫拉夫斯基（波兰）和米哈伊洛·马尔科维奇（南斯拉夫）等新马克思主义者，通过批判性地反思中国的马克思主义话语，以发展马克思主义的人道主义美学，当然有许多误解。

作为 20 世纪六七十年代活跃的新马克思主义哲学家，科拉科夫斯基试图将中国马克思主义置于全球马克思主义历史背景下。在他的著作《马克思主义的主要流派》中，他详细探讨了马克思、普列汉诺夫、列宁、卢卡奇的哲学和美学，仅在最后一章《斯大林去世后马克思主义的发展》中论述了中国的马克思主义及其文艺理论。根据科拉科夫斯基的说法，毛泽东的理论属于一种具有中国文化特色的农民话语——“成熟的毛主义是激进的农民乌托邦，毛主义者使用很多马克思主义的词语……他的两篇哲学论著——《实践论》和《矛盾论》——是把他在斯大林和列宁著作中读到的东西变成大众化的简释，再加上一些适应时局所需要的政治结论”^①。然后，科拉科夫斯基从哲学转向文艺理论，探讨延安文艺座谈会上的讲话以及新民主主义文化思想。他认为“延安讲话”的主要观点是“文艺是为社会阶级服务的；一切艺术都是由阶级决定的；革命者必须从事为革命事业和人民大众服务的艺术形式；艺术家和作家必须改造自己的思想，以促进人民大众的斗争；艺术不仅必须在艺术上完美，也必须在政治上正确”^②。他概述了毛泽东对所谓的“人类之爱”观点的批评，因为它是有产阶级杜撰的口号。对于新民主主义文化，科拉科夫斯基坚持主张毛泽东在其 1940 年的文章

① [波兰] 莱泽克·科拉科夫斯基：《马克思主义的主要流派（卷三）》，侯一麟、张玲霞译，黑龙江大学出版社 2015 年版，第 476-477 页。

② [波兰] 莱泽克·科拉科夫斯基：《马克思主义的主要流派（卷三）》，侯一麟、张玲霞译，黑龙江大学出版社 2015 年版，第 480 页。

《新民主主义论》中的说法，即中国革命的本质是一场农民革命，新民主主义文化将在无产阶级的领导下发展起来。科拉科夫斯基错误地暗示了中国的马克思主义美学仅仅是农民式的乌托邦，他还简单地否认了毛泽东理论的原创性，称其为“列宁主义式的马克思主义几个套话的简单重复”，其创造性仅在于对列宁策略方案的修正^①。

尽管科拉科夫斯基可能了解过一些毛泽东的文艺思想，却产生了误解，并将其简化了。他本人不懂中文以及中国的历史，也承认其对于毛泽东理论的讨论的危险性——“不懂中文、对中国历史文化只有粗浅知识的人（作者本人即属此列），无疑不能把握这些著作的全部意义，而熟知中国思想的读者才能察觉到各种联想和引喻”^②。更糟糕的是，科拉科夫斯基对于中国马克思主义的认知，几乎完全来自研究毛主义的美国汉学家的二手材料。

莫拉夫斯基是 20 世纪下半叶波兰最重要的马克思主义美学家。他曾担任过国际美学学会名誉主席，出版过 17 部著作，并被译成多种语言，如《美学基本原理探讨》《转折：从艺术到后-艺术》《绝对与形式：存在主义美学家安德烈·马尔罗研究》《美学的对象和方法》等等。对于中国的马克思主义文艺理论，他根据社会主义现实主义的变迁所涉及的问题，主要探讨了毛泽东的延安讲话。对他而言，社会主义现实主义理论总体上经历了制度化和理论的腐败。一个明显的内在因素是前卫的艺术家与落后的公众之间的冲突——“那里的群众特别落后，艺术家们终于自由地无条件地致力于寻找新的形式，不顾一切地去进行实践实验”^③。这种冲突是人类社会历史上的永恒的特点，但是在社会主义条件下，这种冲突加剧了。列宁意识到了这一冲突并为人民群众辩护，卢那察尔斯基也曾纠结于同一个问题。在莫拉夫斯基看来，毛泽东同样为解决这一冲突做出了努力——“1942 年 5 月在延安举行的文艺座谈会上，毛泽东的讲话鲜明地描述了这一冲突。他断言唯一需要遵守的标准是工人、农民和士兵的文化。换言之，在用艺术语言解释生活和真理时，首先必须考虑到它所面向的受众。毛泽东确实区分了两种类型的艺术娱乐，一种非常容易，另一种则较为困难，但是他宣称，党的职责首先是普及艺术而不是过分提高艺术。因此，他公开主张实用主义（根据该价值观，衡量一件作品的好坏最主要的依据是公众的反应），并坚决地将政治置于美学之

① [波兰] 莱泽克·科拉科夫斯基：《马克思主义的主要流派（卷三）》，侯一麟、张玲霞译，黑龙江大学出版社 2015 年版，第 480 页。

② [波兰] 莱泽克·科拉科夫斯基：《马克思主义的主要流派（卷三）》，侯一麟、张玲霞译，黑龙江大学出版社 2015 年版，第 476 页。

③ Stefan Morawski, *Inquiries into the Fundamentals of Aesthetics*. Cambridge, MA: MIT Press, 1978, p. 270.

上”^①。因此，莫拉夫斯基着重从美学的角度阐述了毛泽东的美学思想，并发现毛泽东的论点与列宁、卢那察尔斯基、日丹诺夫的社会主义现实主义相同。尽管莫拉夫斯基研究了社会主义现实主义的问题，但他最关注美学问题，尤其是毛泽东对于艺术与公众之间冲突的解决方法。我们认为，莫拉夫斯基对毛泽东文艺理论的理解比科拉科夫斯基更为准确和深刻。前者从苏联马克思主义美学的角度来思考毛泽东的美学思想，并将它们置于相同或相似的情况下，与此同时也强调了毛泽东的特征，而后者则将毛泽东的思想置于农民式乌托邦和乡土文化的崇拜中。他们的解释之所以不同，是因为他们的学术资源不同。如上所述，科拉科夫斯基几乎完全吸纳了二手材料的研究，而莫拉夫斯基则阅读了1956年华沙版的毛泽东著作《艺术家和作家的职责》（*Duties of the Artists and Writers*），并参考了北京1960年出版的英文版《毛泽东谈艺术和文学》（*Mao Tse-tung on Art and Literature*）。然而，作为一个对美学感兴趣的人，莫拉夫斯基对于中国的马克思主义美学的关注十分有限，因此他的解释是不完全准确的。毛泽东的美学思想强调政治标准的重要性，但并没有忽略其中的艺术性，还强调了内容与形式的完美结合。毛泽东的美学思想认为观众即是群众，但同时要求他们提高审美能力和素养。因此，莫拉夫斯基的分析未能认识到中国马克思主义文艺美学的独创性和复杂性。

作为南斯拉夫“实践派”的著名哲学家，马尔科维奇对毛泽东文化理论中的美学分析具有与众不同的意义，是对文化革命理论的反思。他将毛泽东理论置于全球新左派文化革命理论中，特别是西方马克思主义语境中。对于马尔科维奇来说，新左派比老左派更强调一种新的、更激进的文化的必然性——“没有一种新的革命文化就不可能有革命运动这一论题，是由葛兰西（Gramsci）最明确地、令人信服地提出并阐发的”^②。马尔科维奇随后将葛兰西的文化霸权理论与毛泽东理论实践相结合——“毛泽东使世界的注意力放在了文化革命的问题上。他意识到，如果中国不能动摇古代封建文化的重负（ballast）并设置反对西方消费社会的文化（它已经开始侵袭中国这个社会主义国家）的屏障的话，它将失去建设社会主义的机会”^③。

我们认为，马尔科维奇的分析是十分深刻的，并且基本忠实于毛泽东的真实思想。但是，马尔科维奇戏剧性地转向了毛泽东理论和葛兰西理论之间的差异。在他看来，

① Stefan Morawski, *Inquiries into the Fundamentals of Aesthetics*. Cambridge, MA: MIT Press, 1978, p. 271.

② [南]米哈伊洛·马尔科维奇：《当代的马克思——论人道主义共产主义》，曲跃厚译，黑龙江大学出版社2011年版，第190页。

③ [南]米哈伊洛·马尔科维奇：《当代的马克思——论人道主义共产主义》，曲跃厚译，黑龙江大学出版社2011年版，第191页。

中国文化革命可能很难被认为符合葛兰西设定的标准：首先，它是结束两派之间斗争的一种手段；其次，它不代表对旧文化的一种真正的辩证否定，它不试图把生活方式和思维方式提高到人的普遍性的层次上，而是用一种意志崇拜代替了批判的自我意识。由于落后，中国没能辩证地克服封建文化和资产阶级文化，而只能试图用暴力来加以推翻。中国无力使自身经受来自世界其他地方的影响，判断并吸收所有反映了普遍的人类文化中的最大创造性的东西。用葛兰西的话来说，中国的文化革命理论已经“达到人类最先进的思想的制高点”。在中国的条件发展的人的意识不可能成为自我意识^①。事实上，马尔科维奇错误地理解了中国理论的局限性，并且中国马克思主义文化理论对全球马克思主义理论的普遍意义视而不见。实际上，中国马克思主义美学从一开始就包含了自己的主体性，体现了自我意识与现代性。它通过社会和文化的革命来建立一个新的独立社会。如果说法国的激进分子过度称赞了毛泽东的文化革命模式，那么马尔科维奇的评价则恰恰相反。

总体而言，东欧新马克思主义者对于中国的马克思主义文艺理论持批判性对话态度。而东欧正统的马克思主义学者抱有更积极的态度。例如，捷克斯洛伐克安托宁·萨波托斯基在1957年的捷克作家全体会议上发表了题为《党必须领导文学艺术》的演讲，该演讲是向毛泽东1956年的“双百”方针（百花齐放、百家争鸣的政策）致敬。自1956年第二次捷克作家代表大会后，萨波托斯基试图解决捷克出现的文学社会危机，他引用了毛泽东1956年和1957年发表的关于民主与自由的演讲。他善用毛泽东的理论来解决美学中有关民主和自由的最棘手的问题。毛泽东在讲话中指出，民主、自由都是相对的，不是绝对的，都是在历史上发生和发展的。在人民内部，民主是对集中而言，自由是对纪律而言的。因此，萨波托斯基批评了最近出现的一些错误口号，例如“创作和批评是绝对自由的”或“艺术的领导作用”。他澄清了捷克社会中对于毛泽东文艺理论的误解，如毛泽东的“双百”方针旨在团结全国各族人民，并促进社会主义的改革与建设，巩固人民民主专政，巩固民主集中制，巩固共产党的领导，有利于社会主义的国际团结和全世界爱好和平人民的国际团结^②。对于萨波托斯基而言，毛泽东的口号意味着让艺术的花朵怒放而不是让艺术的毒草怒放，显示出对于劣质艺术的排斥。尽管他注意到了毛泽东理论的复杂性，但他基本上将毛泽东“自由与纪律”的关系视为原则。

^① [南] 米哈伊洛·马尔科维奇：《当代的马克思——论人道主义共产主义》，曲跃厚译，黑龙江大学出版社2011年版，第191页。

^② [捷] 安托宁·萨波托斯基：《党必须领导文学艺术·保卫社会主义现实主义（第二卷）》，作家出版社1958年版，第448页。

三、欧洲汉学家的认同性阐释

欧洲的汉学家们从哲学和意识形态去理解和评价中国的马克思主义文艺理论，拥有更广阔的视野。他们大多曾旅居或学习于中国，翻译过中国传统著作，并对中国的古今文化都保持着浓厚兴趣。他们从跨文化的视角出发，探究中国马克思主义文艺理论的特殊性和重要性。这里主要讨论布拉格汉学派的观点。

以雅罗斯拉夫·普实克和马利安·高利克为代表的布拉格汉学派享誉全球，用结构主义方法论来研究中国的现代文学。通过潜心的研究，他们发现了中国马克思主义文艺美学的原创性及其重要意义。他们对于中国文化有着深刻的理解，所涉猎的范围从儒释道的传统思想文化、古代文学到现当代文学。与此同时，他们中的大多数人对于西方文艺理论和美学思想也有研究。这种结合使他们能够更准确地理解中国马克思主义文艺理论的历史起源、话语特性与理论价值。

普实克作为捷克斯洛伐克的著名汉学家，与中国左翼作家和理论家保持着良好的关系与友谊，对中国马克思主义文艺理论持有同情的理解，甚至带有羡慕之意。他在1953年的巨著《解放了的中国的文学与人民大众传统》中专门研究了毛泽东的延安讲话，集中从读者大众的角度思考人民文学的重要价值。在他看来，毛泽东对人民传统的看重，建构了新的知识分子的价值理想，建构了新的作家与艺术家形态，这不仅在中国而且在西方赢得了钦佩^①。该书1955年被译为德文，在欧洲产生了较好的影响。普实克认为一些西方的汉学家对于中华人民共和国成立后的文学理论要么存在着误解，要么就是知之甚少，尤其对于中国的马克思主义文艺理论更是一片空白。他批评西方学者对鲁迅马克思主义文艺美学的错误看法，因为他们将鲁迅的思想与孟什维克主义联系起来，仅仅因为鲁迅翻译了普列汉诺夫和卢那察尔斯基的著作。普实克认为，把孟什维克说成共产主义是错误的，把卢那察尔斯基和普列汉诺夫说成孟什维克也是错误的。他强调，鲁迅之所以阅读和翻译卢那察尔斯基和普列汉诺夫的著作，是因为他希望熟悉布尔什维克的文学理论并把它应用于中国革命^②。因此，普实克对中国马克思主义文艺理论持积极的态度，并认识到了它的重要性。他不同意美国华裔学者夏志清在其1961年的著作《中国现代小说史（1917-1957年）》中对中国的马克思主义文

① 参见该书的第一卷第三章“毛泽东领袖的强调提升”，Jaroslav Prusek, *Die Literatur des Befreiten China und Ihre Volkstraditionen*. Prag: Artia, 1955. pp. 29-40.

② [捷]普实克：《中国现代文学研究引言》，李燕乔译，《普实克中国现代文学论文集》，湖南文艺出版社1987年版，第32页。

学批评的认识。在普实克的眼中，尽管夏志清试图用艺术的标准来反击毛泽东对文学的意识形态控制，但他的解释仍然是意识形态批判的一种方式，即在他的意识形态中带有反共的偏见。普实克指出，“他（夏志清）视而不见为在政治上和文化上正在觉醒，而大多数仍是文盲的广大民众创造一种新文学艺术的紧迫需要”^①。

如果说普实克对中国马克思主义文艺理论的关注只是其中国文学研究中的一部分，那么对于斯洛伐克学者高利克而言，这便是他关注的主要焦点。1958年至1960年间，高利克在北京大学攻读研究生的时候就与中国著名作家、马克思主义文学评论家茅盾保持着密切联系。从20世纪60年代开始，高利克对中国马克思主义文学理论产生了兴趣。1969年，他出版了《茅盾与中国现代文学批评》，探讨了茅盾的马克思主义文艺理论。更重要的是，他于1980年完成了其著作《中国现代文学批评发生史（1917—1930年）》。高利克将其研究限制在特定的时期内，即从1917年文学革命开始到1930年左翼作家联盟成立的时期，探索了中国马克思主义文艺理论复杂的起源和结构演变。高利克是自20世纪70年代汉学家毕克伟和麦克道格尔后，在该主题上有所建树的一位学者，并且在某种程度上来说远胜前人。他的贡献主要有四个方面。

首先，高利克从文学理论的角度认真分析了马克思主义的起源，并按时间顺序对中国理论家的文本进行了仔细阅读。在每一个研究案例中，他都强调从中国传统话语和现代西方观念到马克思主义理论的转变。他详细探讨了典型的马克思主义文学理论家的作品，例如郭沫若、成仿吾、邓中夏、恽代英、萧楚女、蒋光慈、钱杏邨、茅盾、瞿秋白、鲁迅、冯乃超、李初梨。譬如，在高利克看来，作为评论家和诗人的郭沫若，其理论思想的变化，经历了从“天才”到“感觉”，再到“革命”的过程。他的“留声机”概念暗示艺术要如实反映社会现实的声音，实际上包含了基于辩证唯物主义的原始结构，该结构注重客观性并致力于解放被剥削的群众。郭沫若在阅读马克思的《政治经济学批判导言》后，重新认识了文学的永久性。

其次，高利克的分析是基于马克思主义结构主义的一种新的方法论。他充分引用了中国文艺学家李何林先生的《近二十年中国文艺思潮论》，聚焦1917—1937年抗日战争的爆发这一时期；但是高利克采取了截然不同的研究方向，主要借鉴了布拉格学派的结构主义、皮亚杰的结构主义以及马克思和恩格斯的结构分析。根据高利克的说法，无论是系统还是结构，在“科学化批评”中都有各式各样的定义。系统包括一系列因素及其相互之间的关系，系统内的一系列关系形成了结构。其出发点是马克思和恩格斯对系统和结构的理解方式。高利克将早期的中国马克思主义文艺理论置于一个

① [捷] 普实克：《中国现代文学史的根本问题——评夏志清的〈中国现代小说史〉》，齐心译，《普实克中国现代文学论文集》，湖南文艺出版社1987年版，第222页。

复杂的结构体系中，并掌握了它的关键要素及其在发展过程中的转变。例如，同情和社会性是理论家成仿吾的系统结构整体中的两个要素，同情与康德的审美观有关，而社会性则从客观到革命。在瞿秋白的文艺观中有三个要素，即“社会，思想与创造文学的个人”^①。

第三，高利克十分重视马克思主义文艺理论向中国传播的渠道。最重要的渠道是通过日本的马克思主义学者。根据高利克的说法，影响中国马克思主义文艺理论的两大大源头是俄罗斯和日本。中国马克思主义文艺理论主要源自普列汉诺夫、列宁和卢那察尔斯基等俄国马克思主义者的作品，以及一些日本的马克思主义者，例如河上肇（1879-1947）、福本和夫（1894-1983）、鹿地亘（1903-1982）、藏原惟人（1902-1991）、片上伸（1884-1928）。在西方汉学家以中文、俄文、日文和英文撰写的大量关于中国马克思主义起源的研究基础上，高利克较之于前人，更深入地研究了日本的影响力。他的考察表明，中国对俄国马克思主义者的了解，在很大程度上取决于日本马克思主义者对俄国马克思主义者著作的翻译和解释。例如，鲁迅的马克思主义文艺理论本质上源于片上伸的著作《无产阶级文学的理论与实际》，而他对卢那察尔斯基和普列汉诺夫的翻译和研究也是依据其著作的日文版。关于鲁迅接受卢那察尔斯基的问题，高利克指出，“根据著名的俄苏文学介绍者升曙梦的日译本，鲁迅译出了卢氏的另一小册子，标题简化为《艺术论》”^②。

第四，高利克从世界文学的视角来理解中国马克思主义文艺理论，指出了它在世界文学理论体系中所扮演的重要角色。像普实克一样，高利克探索了中国马克思主义文艺理论里的中西元素。他借鉴了狄奥屈兹·杜瑞辛的比较文学理论，或者说是他在民族文学框架内的文学研究方法。因此，他在郭沫若的文艺理论观中既发现了康德、沃尔特·佩特、贝奈戴托·克罗齐、奥斯卡·王尔德的身影，也发现了南朝齐梁时期绘画理论家谢赫和许多传统儒家的理论思想；在瞿秋白的论述中看出了佛教思想的痕迹、中国明代评论家袁宏道的意趣观以及托尔斯泰的文艺观；发现鲁迅的思想有赖于儒家思想和康德美学的自主性；认为茅盾不仅受到了尼采、托尔斯泰、罗曼·罗兰、马克西姆·高尔基等人的影响，也受到了生活在两千多年前的西门豹以及中国第一本诗集《诗经》的影响。高利克从中国本土文学理论和全球文学理论的角度来探究中国马克思主义文艺理论，清楚地识别出其真正的起源、特殊性和普遍性。

① [斯洛伐克] 玛利安·高利克：《中国现代文学批评发生史（1917~1930）》，陈圣生、华利荣等译，社会科学文献出版社 1997 年版，第 210 页。

② [斯洛伐克] 玛利安·高利克：《中国现代文学批评发生史（1917~1930）》，陈圣生、华利荣等译，社会科学文献出版社 1997 年版，第 259 页。

此外，高利克揭示了大多数早期中国理论家对马克思主义的误解。误读包括过度简化以及错误的解释。关于否定之否定以及“扬弃”，他说：“1927 年开始介绍‘奥伏赫变’和辩证唯物主义方法时，有人对它们表示某种的怀疑，当然是针对其汉语解释。鲁迅嘲讽成仿吾所理解的‘否定之否定’，尽管自己也还没有正确地理解这一哲学概念。后来，在 1929 年，茅盾写到成仿吾时，说他昨天才学了辩证法入门。然而，茅盾把辩证法解释为人的思想决定于社会环境及经济条件，这点说明他当时也没有掌握好辩证法。”^① 然而，对我们而言，研究之初往往不可避免地会发生很多误读，但在某种程度上这也是必要的。这些文本创造性地将马克思主义文艺理论与中国现实社会和文化相结合，并逐渐改变了所继承的文学观念。可以说，正是因为西方汉学家在 20 世纪 70 年代至 80 年代初期的认真研究，才使中国马克思主义文艺理论基本的、真实的轮廓逐渐显现出来，并进入了世界文学的领域。

综上所述，通过梳理欧洲学者对中国马克思主义文艺理论的接受过程，不难发现，中国话语在欧洲拥有了自己的一席之地，即便其中存在着诸多解读，甚至于是误解。在跨文化阐释的过程中，主要有三种创造性的诠释抑或是误读：法国学者热衷于从中国文化革命理论中汲取革命勇气，由此创造出十分重要的激进话语，自 1960 年以来对全球的知识分子有着显著的影响；东欧的新马克思主义者仍然对中国马克思主义保持着批判性的态度，并且与法国相反，他们认为中国的马克思主义是农民式的马克思主义乌托邦；欧洲汉学家客观地揭示了中国马克思主义文学理论和美学的起源、原创性与普遍性。相较于美国大多数站在极端否定立场上的对中国马克思主义文艺理论的研究，欧洲学者的研究更具同情心、独创性和多元性。后者有着丰富的发现，当然也包括一些误读和变异。这表明，中国思想如同在 18 世纪一样，在一定程度上刺激和促进了欧洲激进思想的发展。如果没有这股来自东方的风，也许当代欧洲没有如此众多的批判理论家的崛起。简而言之，中国马克思主义文艺理论是全球马克思主义话语的一部分。遗憾的是，大多数欧洲学者对于中国话语的研究有一定的局限性，很少有人理解其复杂而丰富的成果。正如毕克伟所说，西方学者对于中国的马克思主义美学的理解仍然是零散的，还没有出现系统性讨论^②。

（作者单位：四川大学文学与新闻学院）

① [斯洛伐克] 玛利安·高利克：《中国现代文学批评发生史（1917~1930）》，陈圣生、华利荣等译，社会科学文献出版社 1997 年版，第 93 页。

② 参见 Pickowicz PG (1980), *Marxist Literary Thought and China: A Conceptual Framework*. Berkeley, CA: University of California Press.