

斯特凡·莫拉夫斯基美学思想引论

高树博

摘 要：莫拉夫斯基是波兰著名美学史家塔塔尔凯维奇的高足，他自觉地采纳了马克思主义的世界观和研究方法。总体而言，莫拉夫斯基并非正统的马克思主义理论家，可以用广义的“新马克思主义”一词命名之。他著作等身、兴趣多样，涉及范围广泛，在马克思主义学者和非马克思主义学者之间引起了极大的争论。他不仅致力于美学理论的阐释和反思，还非常关注艺术的最新进展，并给予及时的评论。莫拉夫斯基始终在尝试建构一种所谓的马克思主义价值论美学，反对当时的机械主义和教条主义。

关键词：莫拉夫斯基 马克思主义 价值论美学 后现代主义

DOI:10.13760/b.cnki.csalt.2016.0044

斯特凡·塔德乌什·莫拉夫斯基（Stefan Tadeusz Morawski）是波兰著名的哲学家、美学史家、艺术批评家，1921年生于克拉科夫，2004年逝于华沙。1939年之前，莫拉夫斯基经受的是常规的战争期间教育。战争期间，他在一家工厂工作，并尝试过做半合法的医药研究，而后进入地下大学即华沙大学（被纳粹当作军营）。莫拉夫斯基曾在华沙大学获文学硕士学位（1945）和哲学博士学位（1948），在谢菲尔德大学获文学学士学位（1946—1947），在克拉科夫大学获文学硕士学位（1948）。1947—1952年莫拉夫斯基执教于克拉科夫高级中学，而后获得国立艺术研究院（华沙）的助理教授职位（1953—1958）。1944—1948年莫拉夫斯基是波兰社会党的成员，并参加了1944年旨在反抗德国法西斯的“华沙起义”；1949—1968年他则是波兰工党的成员。从1954年开始，莫拉夫斯基供职于华沙大学，直至1968年“五月风暴”。他在该校担任过助理教授、美学教授、哲学系副主任、哲学系主任、美学首席教授。之后，莫拉夫斯基在美国和西德做访问教授。自1970年起，莫拉夫斯基是波兰科学院（华沙）艺术所研究员。20世纪80年代初，莫拉夫斯基在波兰

罗兹大学开设研讨班；80年代末他则回到华沙大学领导文化哲学系。1960—1964年莫拉夫斯基创办了《美学》杂志并担任主编，1964—1968年他转战《美学研究》杂志。同时，莫拉夫斯基还担任《波兰艺术研究》的顾问以及《美学与艺术批评》的荣誉成员。1992年他被推选为国际美学学会名誉主席。此外，莫拉夫斯基还是以下机构的成员：国际符号学学会、波兰符号学学会、波兰哲学学会、希腊哲学学会。在整个学术生涯之中，莫拉夫斯基都积极参加波兰和国际的科学、文化、艺术活动，并积极与来自不同学科的艺术家的密切交流。因此，其著作往往能对他那个时代的事件进行批判性评论，从而对文化生活的变化产生了相当大的影响。他因对18世纪英国美学的独到研究而蜚声西方世界。据统计，莫拉夫斯基的一系列美学史著作在美国、英国、苏联、意大利、墨西哥、法国、罗马尼亚等国都有出版。

作为波兰著名美学史家塔塔尔凯维奇的高足，莫拉夫斯基与其师不同的是，他采纳了马克思主义的世界观和研究方法。总体而言，莫拉夫斯基并非正统的马克思主义理论家，可以用广义的“新马克思主义”一词命名之。实际上，自20世纪50年代中期以后，他主要借鉴的是西方传统而非苏联的遗产。按照阿列西·艾尔亚维奇的说法，莫拉夫斯基属于社会主义国家内部温和的反对派之一，即反对苏联的社会主义现实主义和浪漫主义现实主义教条，“支持他们所认为的‘真正的’马克思主义和社会主义（有些人称为人类学的或青年马克思）”^①。路易斯·哈拉普（Louis Harap）对莫拉夫斯基的马克思主义美学特色进行了述评。^②1973年，莫拉夫斯基和美国人李·雷蒙·巴克森德尔（Lee Raymond Baxandall）合编的马克思、恩格斯美学思想文选《马克思、恩格斯论文学和艺术》由泰洛斯（Telos）出版社出版。该书颇受英语世界重视，再版过两次（1974、2006）。苏联马克思主义美学家卡冈主编的《马克思主义美学史》称这个文选“具有特殊的意义”^③。美国“新批评”的重要代表人物门罗·比尔兹利（Monroe Curtis Beardsley）在为莫拉夫斯基的《美学基本原理探讨》一书所作的序言里称赞道：“莫拉夫斯基是当今最多产且最具探索精神的马克思主义美学家之一。”^④

莫拉夫斯基的代表作如下：波兰第一部马克思主义美学著作《马克思主

① 阿列西·艾尔亚维奇：《马克思主义美学：无牙的老虎、娇憨的熊猫还是雪豹》，胡漫译，《学术月刊》，2014年第11期。

② Louis Harap, “The Marxist Aesthetic of Stefan Morawski”, in *Science & Society*, Vol. 40, No. 3, Fall, 1976, pp. 341—351.

③ M. C. 卡冈主编：《马克思主义美学史》，汤侠生译，北京大学出版社，1987年，第213页。

④ Stefan Morawski, *Inquiries into the Fundamentals of Aesthetics*, Mass.: The MIT Press, 1978, p. IX.

义美学基本问题概论》(*Szkice z podstawowych zagadnień estetyki marksistowskiej*, 1951)、《怎样看电影》(*Jak patrzeć na film*, 1955)、《美学思想的发展:从赫尔德到海涅》(*Rozwoj myśli estetycznej od Herdera do Heinego*, 1957)、《18—19 世纪美学思想史研究》(*Studia z historii myśli estetycznej XVIII i XIX wieku*, 1961)、《在传统和未来视角之间》(*Miedzy tradycją a wizją przyszłości*, 1964)、《绝对与形式:存在主义美学家安德烈·马尔罗研究》(*Absolut i forma: studium o egzystencjalistycznej estetyce André Malraux*, 1965)、《美学的对象和方法》(*O przedmiocie i metodzie estetyki*, 1973)、《美学基本原理探讨》(*Inquiries into the Fundamentals of Aesthetics*, 1974)、《转折:从艺术到后—艺术》(*Na zakręcie. Od sztuki do po-sztuki*, 1985)、《20 世纪美学的主流:合成物的概貌》(*Główny nurt estetyki XX wieku: zarys syntetyczny*, 1992)、《后现代主义的烦恼》(*The Troubles with Postmodernism*, 1996)、《忘恩的地图绘制:后现代(主义)和文化危机》[*Niewdzięczny rysowanie mapy: O postmodernie (izmie) i kryzysie kultury*, 1999] 等。代表性论文有:《丹纳的美学观》《丹纳美学中的价值和标准问题》《编者序言:列斐伏尔的美学贡献》《作为文学理论家的列宁》《模仿:卢卡奇的普遍原则》《1830—1850 年的波兰艺术理论》《马克思和恩格斯的美学观》《马克思主义与艺术》《艺术、审查制度和社会主义》《作为相似性的艺术》(*Art as Semblance*)、《阿尔都塞学派和美学思想》《艺术语言三论》《当代艺术探讨的路径:绝对的需求和有限的可能》《现代主义艺术观今天还活着吗?》《我对后现代主义日益增长的困惑》等。他的诸多关于美学、艺术、文学的论文被编辑为《美学文选》(*Wybór pism estetycznych*)。

限于篇幅,本文仅从以下三方面阐述莫拉夫斯基美学思想的面貌:第一,他对马、恩美学思想的认识;第二,他是否有完整的美学思想体系或曰独特的美学观点,值得我们给予关注;第三,对具体的艺术问题,他有怎样的看法,尤其是先锋艺术。在此基础上,文章将考察其美学理论在整个马克思主义美学发展图谱中的位置或曰贡献,尤其是将之与西方马克思主义者进行对比,例如卢卡奇、法兰克福学派、杰姆逊等。

一、莫拉夫斯基对马克思、恩格斯美学思想的辨析

马克思、恩格斯是否有美学思想和它究竟是什么样的,从来都不是一个自明的问题,时至今日依然还有学者在撰文论述。概观西方现代美学史著作,

马、恩的美学思想经历了一个被忽视（如鲍桑葵的《美学史》、克罗齐的《作为表现的科学和一般语言学的美学》、吉尔伯特和赫·库恩的《美学史》等迄今最有影响的西方美学史著作皆只字未提），到被攻击（如李斯托威尔的《近代美学史评述》），再到被学术性转述（如李普曼编的《当代美学》、比尔兹利的《二十世纪美学》），直至被承认（佛克马、易布思的《二十世纪文艺理论》视其为自成体系的重要美学流派）的过程。而在苏联、东欧社会主义阵营之中，苏联学者对马、恩美学思想的断定最有影响，甚至被奉为圭臬。其主要观点是，马、恩虽然没有建构出一套美学体系，但他们确证了辩证唯物主义和历史唯物主义两条最重要的美学方法论原则。聂运伟依据卡冈所编《马克思主义美学史》提供的资料认为：“（20世纪）30年代前后，经由卢那察尔斯基、里夫希茨、卢卡奇等人的努力，视马克思美学思想为艺术认识方法论的阐释原则终于构成了一个具有完备理论形态的体系。这个体系‘把辩证唯物主义置于注意的中心’……”^① 卢卡奇在《审美特性》的序言里就宣称，只有通过辩证唯物主义的方法才能“正确地建立起马克思主义的美学，或可至少接近于它的真正本质”^②。

莫拉夫斯基赞扬道，从原创性和对理论、批评甚至未来的艺术创作的影响等方面来看，马克思和恩格斯的美学思想无疑具有重大的历史价值和理论价值。而从发表于1970年的《马克思和恩格斯的美学观》^③一文来看，莫拉夫斯基并不觉得前述观点就是定论，就不能被怀疑。实际上，他并不赞同那种马克思、恩格斯只有方法论意义上的美学思想的说法。在他看来，马、恩的美学思想有前后一贯的命题和主题。正是这些命题为把他们的许多零散言论整合成一个系统提供了条件和可能。具体而言，要将马克思、恩格斯的文字片断或者零件重构为一个美学躯体，应该看那些文本是否与欧洲美学思想中的重大问题和答案具有强关联。很明显，莫拉夫斯基给予了这个问题肯定的答案。接下来，我们看看莫拉夫斯基是如何论断这些问题的。

首先，莫拉夫斯基专门论述了马克思和恩格斯美学之间的关系。莫拉夫斯基批评彼得·德梅茨（Peter Demetz）和一些西方学者强分马克思与恩格斯的美学思想：马克思倾向于欧洲趣味，恩格斯则是德国的、地方的趣味；马克思远离了德国唯心论，恩格斯则拥护它。他认为，马克思和恩格斯由于家庭背景、学识、兴趣、性情的不同，所以他们在论述具体美学问题时出现差

① 聂运伟：《马克思美学思想研究史述略》，《马克思主义美学研究》，2001年第4期。

② 卢卡奇：《审美特性·序》（上），徐恒醇译，社会科学文献出版社，2015年，第4页。

③ Stefan Morawski, "The Aesthetic Views of Marx and Engels", in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 28, No. 3, Spring, 1970, pp. 301-314.

异,是正常的,可以被接受的。然而,他们早期的著作已经显示出在知识发展上聚合的趋势,尤其自1844年9月的终身亲密合作开始,他们的美学观始终相互渗透(《神圣家族》和《冯·济金根》两个文本最为明显)。因此,我们应该自信地谈论他们在主要美学观点上的接合和方法的一致。不过,莫拉夫斯基还是得出了这样的结论:马克思对抽象思维抱有激情,因而更体系化;恩格斯则更感性和更有自发性。其中的原因之一在于,马克思受过大学训练,而恩格斯主要靠的是自学。非常遗憾的是,莫拉夫斯基并没有为这些断言作出详细的论证。

第二,马克思本人的美学思想的发展状况,是否像阿尔都塞所指出的那样,存在认识论断裂,存在前马克思阶段和马克思阶段?能否在他们分散的观点和评论中发现结构性主题的连贯性?很显然,莫拉夫斯基对阿尔都塞在《保卫马克思》里提出的断裂说持批评态度。与阿尔都塞所确证的科学马克思主义不同,莫拉夫斯基指出马克思主义世界观的效力不在于它是纯粹科学,而在于它是社会科学,它处理的是不同类型的知识。其作为社会科学的要素最先出现在《1844年经济学哲学手稿》。艺术自由与异化、劳动过程中艺术的起源、倾向性等问题萌芽于马、恩的早期著作,在他们成熟时期的著作中再次出现。这说明,马、恩对美学和艺术问题的评论不仅仅是出于论战和斗争的需要,而是他们省思的结果。

莫拉夫斯基用三个范畴把马克思、恩格斯关于文学艺术论述的分散文本系统化:主导性主题(dominant themes)、观察(observation)、评论(remark),或者说,他试图用三个范畴来重构马克思、恩格斯的美学思想。它们分别对应:(1)美感的起源、艺术家的异化、现实主义、倾向性、艺术的等价物;(2)审美特性的本质、审美经验、艺术作品中普遍的人类等价物、艺术的持久价值、喜剧、悲剧、形式、风格;(3)对科学与艺术的差异、哲学与艺术创作、艺术价值的等级等主题的反思。前者的支撑性文本是马克思对济金根、欧仁·苏小说的讨论和恩格斯的美学材料;后两个范畴主要来自马克思,正是它们的存在才说明了马克思主义美学本身的丰富性。反之,如果排除了后两者,就损伤了马克思美学的复杂性。莫拉夫斯基依据马、恩的文本对这些问题进行了详细阐述而不是推断。这是不是意味着根据以上三个方面就能重构出成熟的马克思、恩格斯美学理论呢?莫拉夫斯基说,这是夸大。如果说它们是偶然的推测或趣味和偏好的表达,也是不负责任的。莫拉夫斯基相信,这些观点具有内在的一致性和连贯性,也是对传统的哲学论题的表达,它们也能存在于传统的哲学美学论文之中。最终,莫拉夫斯基不得不承认,马克思和恩格斯只是写到了某些问题,而不是全部。换句话说,他

们的美学思想并不是无所不包，也没有提供最终的美学体系。应该说，莫拉夫斯基只不过指出了—个事实，但该事实是建立在对大量材料的正视、阅读、分析的基础之上的。

毋庸置疑，莫拉夫斯基所提出的一些判断具有纠偏意义。例如，他说，马克思、恩格斯尊重形式的价值而反对形式主义；他们从不否认潜藏在审美体验中的自然冲动，但拒绝接受自然主义的观点——人和动物在某种程度上共有特殊的审美直觉。另外，莫拉夫斯基在《表现》一文中，特别提醒我们不应该忽视马克思美学中的康德美学因子。

基于上述对马克思、恩格斯美学思想的辨析，我们再去审视莫拉夫斯基和巴克森德尔所编选的《马克思、恩格斯论文学和艺术》（110多页的小册子），可以发现，其内容基本上是与之一脉相承的。该选本包括以下九章：审美感觉的起源和特性、资本主义的异化和对审美价值的伤害、共产主义和艺术反异化的到来、文学中的阶级价值、艺术价值的阶级接受、现实主义问题、倾向性文学、基本人类价值的表达和恒久性及形式和风格。综合前述，由莫拉夫斯基的归纳来看，马克思、恩格斯的美学思想既包括了宏观的艺术与社会历史的关系之类外部问题，也涉及审美感觉、审美经验和形式等微观的、内部的问题。如此来看，莫拉夫斯基对马、恩的美学思想的确有独到的研究和认识。一言以蔽之，他反对简化论和还原论的阐释模式^①，而从价值论美学的角度进行概括。而价值论是他最基本的分析方法和美学观点，下文我们将重点阐述。这与里夫希茨的选本《马克思、恩格斯论艺术》有何差别呢？比较起来，里夫希茨的选本更多的是资料汇编，零散而缺乏一条主线索。换句话说，里夫希茨对马克思、恩格斯的美学思想的连贯性和一致性是缺乏认知的。

尽管莫拉夫斯基的某些观点在今天看来似乎是常识，但如果我们考虑到当时的时代背景，就必须承认，他的主张在其所处的时代无疑具有创新性和批判性。而他以价值论而非认识论为视角来重构马克思、恩格斯的美学思想，对我们具有很大的启发意义。

二、莫拉夫斯基的价值论美学

莫拉夫斯基 1974 年出版的文集《美学基本原理探讨》是献给他的合作者

^① Melvin Rader, "Review", in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 34, No. 1, Autumn, 1975, pp. 84—85.

巴克森德尔的,其序言为比尔兹利所作。它以开放的、流动的马克思主义历史相对论探讨美学的基本问题。文集分为“基本的价值论问题”“艺术的一认识论的价值”“艺术价值的起源和功能”三部分,涉及“审美价值的标准”“什么是艺术作品?”“审美评价的标准”“审美判断的客观性”“表现”“模仿和现实主义”“社会主义现实主义的盛衰”“艺术与社会”“艺术在异化背景下的主要功能和边缘功能”“艺术中的引用”“艺术和淫秽”等11个问题。应该说,本书基本上代表了莫拉夫斯基的美学思想的主要部分。它们呈现了莫拉夫斯基对基本美学问题的思考,形成了内在的、系统的表达。这里,掇其要者简介之。

莫拉夫斯基试图建立马克思主义的价值论美学。通过思想史的追溯,他发现西方学界达成了如下共识:美学必须处理价值问题,这是解决其他美学问题的第一步。对莫拉夫斯基来说,审美价值的具体类型和重要模型是艺术价值。不过,艺术价值指向客观性,审美价值指向主观性。所以,他对审美价值的论证是从艺术价值开始的。他将审美标准的概念框架归纳为主观主义、本体论客观主义、相对主义、社会相对论、社会客观主义五种形态。这些形态都有自己无法回答的问题。莫拉夫斯基从可操作性角度提出了审美价值最终标准的几个维度:审美经验的特性、审美客体的特性、审美主体和审美客体的交互性、社会审美环境的特性、在历史上反复发生的审美主体和审美客体的特性。对于审美价值/艺术价值的劳动起源,恩斯特·费歇尔、卢卡奇都有涉及。莫拉夫斯基当然不会认同两人的理论。他说,从历史上来讲,艺术活动产生于审美体验之前;祖先的基因刺激构成了艺术的结构特征。他使用“自因”和“他因”这对概念来解释这些现象。^①总之,莫拉夫斯基的价值论美学包含相当多样的内容,对其全面的解析需要另外撰文。在此只需要指出一点就够了,莫拉夫斯基从马克思主义的方法论去建构价值论美学,所提出的是建议性意见,并非定论。而正是以此为基础,他才在论述诸多艺术问题时与许多人迥异。

莫拉夫斯基认为,完整的艺术理论必须植根于以下几方面:(1)对艺术起源的扎实研究;(2)对人类文化中艺术的功能的分析;(3)探索在历史中能够明确分辨出来的艺术常量。通过这样的方式就能确定艺术判断的客观性的基础,解释艺术特有的认知模式,理解艺术家的社会作用。莫拉夫斯基主张一种开放的艺术概念,认为艺术的定义必须根据其新的发展状况进行调整,

^① Stefan Morawski, *Inquiries into the Fundamentals of Aesthetics*. Mass.: The MIT Press, 1978, pp. 52-88.

而“个人表达”是其中最大的波动因素。换句话说，他主张一种价值论、经验性的界定艺术的方式，它应该向不同时期的风格流动和艺术功能开放。美学应该跟随艺术的发展，而不是试图领先于它。艺术作品是具有给定属性的感觉结构，具有相对的自律性。它是技巧性人工制品，是个人性的表达。可以说，莫拉夫斯基的界定既是描述性的也是价值评价性的。例如，波普艺术并没有否定它们作为艺术的地位，尽管它们极力破坏艺术与非艺术的界限。由此来看，莫拉夫斯基在探讨艺术的定义的时候，既考虑到了同时代的艺术理论，又重视最激进的艺术形式——先锋主义艺术。

他发展了马克思主义的客观性理论，坚持审美判断的客观性。他赞同比尔兹利的客观性观点：任何审美判断的客观性都要求一些与主观反应有关的客观性质。他的超越之处在于指出：谈论任何审美判断的客观性的必要条件是某种自然的、社会的、文化的规律的存在。因此，审美判断中的客观性依赖于客观价值，而这些价值则依赖于它们由之产生的客观的社会—历史规律和生物规律。

他区分了模仿和表现。他说：“由于模仿有明显的外延作用（现实世界的形象指涉），所以它只有通过基本的艺术价值的联合，即与所谓的形式结构的表达的联合，才能成功获得艺术地位。融合越多，模仿的艺术价值越大。”对于现实主义艺术，虽然现实是可变的，它依赖于感知的主体，但它仍然保留了一些共同特征。“依赖于感知的主体”绕开了主观主义，这是一种社会学上的相对主义本体论：现实本身变成了一个建构的实体。如此一来，客观现实和艺术提供的“相对的世界”（rival world）之间的区分变得模糊，因为两者在社会意义上都是建构的客体。现实是主客观的关系，而非其自身单方面的客观。现实主义是历史地变化着的概念，与变化的社会关系以及变化的艺术家与社会的关系紧密相连。他粗略地将现实主义划分为非批判现实主义和批判现实主义。就前者而言，艺术家普遍地对流行的社会霸权保持默许。对于后者来说，艺术家与社会保持批判的距离，其艺术也是激进的。值得注意的是，莫拉夫斯基批判流行的现实主义观，而认为现实主义表明的是艺术的认识功能，是一种对现实的态度，而非一种风格或者创作手法。所以，像达达主义、立体主义等先锋主义艺术在某种程度上也是现实主义的。

在莫拉夫斯基看来，社会主义现实主义并不是魔鬼的发明，相反，“它是过去最好的艺术遗产和理论遗产的一部分，尽管最近的历史环境迫使它经历

了诸多扭曲”^①。他坚称，社会主义现实主义理论是“开放”的理论。他在《关于名称和事实》一文中说：“当马克思和恩格斯谈论‘典型条件下的典型人物’时，在他们心目中并没有独特的、界定清晰的艺术经典。他们的公式不是与体裁和形式特征（它或许有差异），而是与艺术和世界观的认识价值相关联。因此，社会主义现实主义不是假定一些整齐划一的艺术表达方式的运动。这个概念应该在更广泛的框架中使用。因为它指称的是与新的知识和情感事实——由社会主义革命之前和之后的新的社会条件所造就——相关的价值。对社会主义现实主义的这种解释绝不是武断的。文艺复兴、巴洛克艺术、浪漫主义都可以以类似的方式进行定义。……对文艺复兴是一种世界观而非某种风格体裁。”^② 简言之，社会主义现实主义并非预先炮制的诗学而是对现实独特态度。不过，在具体的论述之中，他把社会主义现实主义的概念史追溯到早期的苏联艺术，如高尔基的《母亲》，经过日丹诺夫的教条主义的制度化，再到共产主义艺术，直到在索尔仁尼琴的现实主义那里达到顶峰。莫拉夫斯基不仅对社会主义现实主义走向教条主义的堕落给予了美学批判，而且对其堕落的起源进行了社会历史分析和政治分析。

他认为，把艺术与社会关系当作严格的社会学问题乃是对马克思主义方法论的误解。相反，这是一个历史哲学问题。它涉及美学对社会问题的感性洞察。莫拉夫斯基对此的观点与卢卡奇非常类似。他说，卢卡奇对艺术与社会关系的处理的重要性在于，它稳固地与马克思主义思想的哲学基础缠绕在一起，尤其是艺术对摆脱异化的作用和前景。另一方面，他从社会起源和历史背景去考察艺术作品。艺术具有深刻的历史性，其超越性也来自历史性，并且它能帮助塑造历史现实。

此书在马克思主义学者和非马克思主义学者中引起了极大的争论。有评论认为，莫拉夫斯基的著作为丰富马克思主义的人道主义传统作出了主要贡献。有评论认为，对英美美学家来说，莫拉夫斯基以历史主义—马克思主义思考审美价值的方式质疑了他们所习惯的反历史的、静态的偏见。^③ 但也有人认为，莫拉夫斯基是一个美学家和马克思主义者，而非一个马克思主义美学家。^④ 无论如何，莫拉夫斯基的阐释都远离了 20 世纪 30 年代和后来一些自称

① Stefan Morawski, *Inquiries into the Fundamentals of Aesthetics*. Mass.: The MIT Press, 1978, p. 254.

② 转引自：Max Rieser, “Contemporary Aesthetics in Poland”, in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 20, No. 4, Summer, 1962, pp. 421–428.

③ Michael T. Jones, “Review”, in *New German Critique*, No. 16, Winter, 1979, pp. 169–173.

④ Marx W. Wartofsky, “Review”, in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 35, No. 1, Autumn, 1976, pp. 83–87.

为马克思主义者的机械主义和教条主义的路径。^①

三、莫拉夫斯基论后现代主义

莫拉夫斯基和卢卡奇相似，都非常强调现实主义的地位，并且他不赞同流行的看法，即把审美反映论作为卢卡奇的根本美学原则，而是将“模仿”这个卢卡奇晚年在《审美特性》里使用的^②范畴作为其普遍原则。^③但与卢卡奇基本否定现代主义艺术不同，莫拉夫斯基和本雅明、阿多诺一样，都支持现代主义艺术。尤其是，他对先锋艺术给予极大的肯定，坚信先锋艺术是现代主义的顶点。这一点，前文已有所揭示。那么，现代主义艺术（先锋艺术）对莫拉夫斯基来说意味着什么？他说，现代主义将艺术态度激进化，赋予艺术革命的动力。也就说，它粉碎了风格的一致性，破坏了经典的等级秩序，从而增强了艺术价值的自律性和变革现实的作用。^④

莫拉夫斯基赞成这样一种观点：后现代主义是现代主义的对立面。所以，它是现代主义的自我修正和对现代主义的不足和缺点的净化。^⑤总体而言，后现代性和后现代主义的一些具体相关特征构成了文化突变的主要原理。他承认后现代主义是一个复杂而不确定的概念，它和后现代性缠绕在一起，常常令人迷惑。至少有社会文化、艺术、哲学三种意义上的后现代主义。后两者指向符号文化领域的变化，前者指向作为整体的文明化进程。它们分别属于文化社会学、艺术理论和哲学三个学科。然而，莫拉夫斯基是后现代主义艺术和其实践者的坚定批判者。他从艺术和政治两个角度去批判后现代主义文化。他对后现代文化和艺术的批判集中在《后现代主义的烦恼》一书中。

那么，后现代主义艺术有何特征呢？莫拉夫斯基突出了以下几点：（1）后现代主义拒绝解放和乌托邦愿望；（2）追求一致性；（3）否认先锋主义所信仰的通过未来的精英活动促进艺术发展；（4）大众文化招摇过市；（5）回

① Louis Harap, "The Marxist Aesthetic of Stefan Morawski", in *Science & Society*, Vol. 40, No. 3, Fall, 1976, pp. 341-351.

② 莫拉夫斯基的观点并不是自说自话，例如波兰哲学家科拉科夫斯基也“颇为重视卢卡奇的作为审美范畴的模仿理论建构”。参见傅其林：《论东欧新马克思主义对反映论美学模式的批判》，《马克思主义美学研究》，2013年第1期。

③ Stefan Morawski, "Mimesis-Lukacs' Universal Principle", trans. Malgorzata Munk and Lee Baxandall, in *Science and Society*, Vol. 32, No. 1, Winter 1968, pp. 26-38.

④ Stefan Morawski, *The Troubles with Postmodernism*. New York: Routledge Press, 1996, p. 4.

⑤ Stefan Morawski, "My Increasing Troubles with Postmodernism", in *The Philosophical Forum*, Volume XXVII, No. 1, Fall 1995, pp. 66-79.

归比喻、叙述、旋律；(6) 创作上盛行拼贴和并置；(7) 戏仿流行；(8) 快乐主义或曰享乐主义。上述为我们所熟知的八个指标都可以归结到大众文化的名下。它是由文化工业的高涨所造成的。总的说来，后现代主义艺术是反先锋的。其实，现代主义的先锋艺术也来自大众文化。但是后现代主义的大众文化走向相反的方向，它没有培育出精英文化而是让其堕落和被拉平。也就是说，它故意把高雅文化贬黜为低水平的文化。整个社会现实赞赏异质性、碎片化、偶然性。本质上，这些特征都是消费社会所吁求的。后现代艺术也主动与消费社会和商品拜物教媾和。于是，任何进步观点都受到怀疑，艺术家在知识上的任何努力都被讥讽为自我膨胀。最终，基本价值的权威和多余价值之间的差异被消灭掉。并不像有些人所说，后现代艺术否认理论的价值。事实上，后现代主义艺术家只不过是轻视或者漠视艺术中的理论而已。他们就像以前的那些反智主义者那样，倾向于反思他们的活动的地位和感觉。在这样的后现代景观之下蕴藏着什么样的价值取向呢？莫拉夫斯基指出，“它预示着一切事物的价值真空状态，这最终导致工具理性和技术理性的胜利”^①。即使没有完全描摹出后现代主义的所有症状和面貌，但莫拉夫斯基确实击中了后现代主义艺术的诸般要害。^②

在哲学方面，在后现代主义图景中出现的是解构主义元哲学。它主张一切哲学都是偶像崇拜的囚徒。没有存在的本质，没有神圣出现，不存在最终的审判，也没有原初的开始和终极目的，只有文本现实、语言游戏和不同话语的并置。我们的世界是偶然的、无根的。莫拉夫斯基认为，虽然后现代主义哲学家和艺术家在致思路径上是显著的平行线，但是两个领域之间的差异并不明显。而美学与艺术和哲学的同一性更晦暗不明。最终，艺术变成接近大众媒介的半—艺术；哲学被越界，去反思所有哲学的失败、死胡同以及消失点；美学则突变为超批评。要言之，所有这些征兆都是当今文明转型的表征。

面对后现代主义这样的历史情境，莫拉夫斯基是否已经绝望？答案是否定的。他从三个方面来反驳后现代主义。首先，如果哲学思维意味着总体化，那么后现代主义并没有完全破坏它。悖谬的是，后现代主义掉入了自己努力摆脱的陷阱。其次，后现代主义一词属于用词不当。“后”这个词是无效的。因为我们面对的是现代主义界线内的新的思想状态和新的存在方式。他再次申说了那个观点，后现代主义仅仅是现代主义的自我提高，它意识到了自己

① Stefan Morawski, *The Troubles with Postmodernism*. New York: Routledge Press, 1996, p. 20.

② 沈语冰：《后现代主义：可能的与不可能的》，《美术观察》，2004年第2期。

的缺点和单一性。第三,在后现代主义许可的世界中,自由是不可能的,责任伦理也得不到保证。相反,出现的是商品的杂音、对他人的冷漠、令人眩晕的多样化、千变万化的骚动和盲目以及价值变成无价值。而拼贴、并置和戏仿之类的艺术折中主义带来的是无个性、碎片化和混杂的社会结构。^①莫拉夫斯基由此得出结论:现代艺术、哲学、美学的自律是有条件和代价的,它们只拥有相对的主权。需要指出的是,莫拉夫斯基在论述后现代主义时,大量引用了关于该命题的著名学者的理论。因此,他的很多观点不一定是原创性的,也不是不存在争论的。如前所述,莫拉夫斯基始终站在现代主义的立场来批判后现代主义。齐格蒙特·鲍曼在为《后现代主义的烦恼》所写的序言里说,此书积极参与了持续的文化争论,“为我们共同努力理解纷繁复杂且远未完成的现代文化史开辟了一个新篇章”^②。显而易见,鲍曼和莫拉夫斯基的立场是一致的。

综上所述,莫拉夫斯基虽然是个马克思主义者,但是他的思想来源是相当驳杂的,既吸收了欧洲传统的美学哲学思想——这使他常常提醒我们应该把马克思、恩格斯的美学命题和回答放到思想史中去考察,也重视同时代的美学哲学思想——如莫里斯·韦兹、维特根斯坦、罗曼·英伽登、苏珊·朗格等。当然,波兰本土的华沙-利沃夫学派的分析哲学传统也深深滋养着他。所以,正是以如此广阔的学术视野和学术积淀作支撑,他才能始终坚持一种历史主义的开放视角。这种历史主义的视角也是当代最具代表性的马克思主义者之一杰姆逊的立场。不过,杰姆逊更专注辩证法。正是立足于波兰和国际的社会变化事实以及丰富的艺术史知识和艺术感知能力,他才能提出创新性的理论,才能以自己方式去阐释马克思主义,发展马克思主义。莫拉夫斯基的美学思想非常值得探讨,此引论权当抛砖引玉。如果非要在西方马克思主义美学思想的发展图谱中,为莫拉夫斯基进行一个定位的话,窃以为,莫拉夫斯基的美学著作丝毫不逊于阿多诺的《美学理论》和卢卡奇的《审美特性》。当然,这一论断需要另外撰文来阐释。

作者简介:

高树博,文学博士,四川大学文学与新闻学院讲师。

① Stefan Morawski, *The Troubles with Postmodernism*. New York: Routledge Press, 1996, pp. 90-101.

② Stefan Morawski, *The Troubles with Postmodernism*. New York: Routledge Press, 1996, p. xi.