

介入艺术的三副面孔

常培杰

内容提要 作为前卫艺术的激进形态，介入艺术发生伊始就与政治领域关系密切，带有鲜明的马克思主义色彩。恩格斯批判的“倾向文学”，是介入艺术的早期形态。“倾向文学”本身蕴含着主观政治意图与文本客观意义之间的矛盾。卢卡契和萨特试图从主观角度解决上述矛盾：卢卡契主张社会主义文艺要有明确的“党性”原则，萨特则提出了赋予作家更多自由的“介入”观念。与此不同，罗兰·巴特和阿多诺更为注重作品的审美形式蕴含的客观意义及其政治潜能。如果说在20世纪中期，“介入”取代“倾向”是无产阶级革命日趋激化的表征，那么在90年代兴起的“参与艺术”，则是左翼政治趋于低谷的具体表征。面对日趋分化的社会现实，介入艺术应始终明晰其审美特殊性蕴含的政治潜能与限度。

关键词 前卫艺术；介入艺术；倾向文学；参与艺术；党性

19世纪中期以来，艺术领域分化为两个大的领域：（1）秉持再现论，寻求营造和谐审美形式的“古典艺术”；（2）逐渐摒弃再现论而趋于抽象风格的“现代艺术”（modern art）。就“现代艺术”而言，又分为两个部分：（1）现代主义艺术（modernist art），它秉持“为艺术而艺术”的“艺术自律”（autonomy of art）观念，专注于形式探索，试图将艺术从实用领域解放出来，赋予其独立地位，亦被称为“纯艺术”（pure art）；（2）前卫艺术（avant-garde art），它是现代艺术内部“现代主义艺术”的竞争者，主张扬弃艺术自律原则，重建艺术与日常生活领域的关联。不过，前卫艺术只是扬弃而非彻底否定了“艺术自律”，它秉持的是一种单向自律观：艺术免于政治、经济和道德等外在领域的干涉，但却可以干涉上述领域。前卫艺术是现代艺术中较为激进的部分，又可称为“激进现代主义”。本文所论“介入艺术”（committed art），虽与“前卫艺术”一样主张重建艺术与日常生活的关联，但它与“革命政治”关系密切，具有更为明确的政治主张，且主要指以马克思主义为指导、意图从整体上变革社会的艺术形式。它不断地从无产阶级革命活动中汲取力量，又以革命理念为指导，

推动革命活动的发展。历史地看，具有介入倾向的艺术有以下三种形态：（1）19世纪初期至20世纪初期的“倾向文学”（tendentious literature），具体表述为“倾向诗”“倾向小说”“倾向戏剧”等；（2）20世纪初期至1991年苏联解体前的“介入艺术”，1968年前后是其顶点；（3）1990年代以降的各类“参与艺术”（participatory art）。

一 “倾向文学”： 介入艺术的早期形态

“倾向文学”是介入艺术的早期形态。从勃兰兑斯勾勒的19世纪的欧洲，尤其是1830年法国“七月革命”后的德国文学状况来看，许多作家受日益激进的政治风气的熏染，喜欢创作富含政治信息的文学作品。他们普遍认为“艺术应当服务于一种生活目的”，注重文学的“党性”（partisanship）问题。^[1]例如，在“海涅—白尔尼之争”中，白尔尼也像时人那样认为海涅“玩世不恭，虽有才能，却无‘品格’”^[2]。海涅则在诗作《阿塔·特洛尔》（1841）的“序言”中嘲笑“倾向诗人”以“品格”取代“才干”，亦即以政治立场替代诗艺

才能。他还在《倾向》(Die Tendenz)一诗中,以诗人的“直觉”批评“倾向文学”的主观化、情绪化和抽象化等缺陷^[3]。这里的“品格”指的正是党派观念和政治倾向。白尔尼则是那个时代文学党派观念最强的人。^[4]几乎同时,海尔维格(Georg Herwegh)与弗莱里格拉特(Ferdinand Freiligrath)亦就诗人是否应有党派立场展开论战。^[5]弗莱里格拉特认为诗歌应有超越党派的立场,海尔维格则强调诗人的党派立场。不过,此时的“党性”观念并非基于现代意义上的有组织的“政党”,而是基于封建专制、资本主义、无政府主义等意识形态的“政治立场”,“党派”诗人进行的斗争,“只不过是反对象沉重的铅块一样压在德国人民头上的反动的封建专制主义的斗争而已”^[6]。而且,他们的一些“政治诗歌”,仍囿于资产阶级反对派的思想框架,缺乏马克思主义思想纲领,很难称为“社会主义抒情诗”^[7]。

就“倾向”的内涵而言,它首先是法律与政治用语,尤其见于政治审查环节,指政治煽动倾向等,蕴含对特定政治观念的渴望与投入之意。仅从马克思和恩格斯的写作看,它指:(1)特定事物的发展趋势;(2)特定主体主观上在政治、宗教和文化等方面的立场,且主要指或明或隐的“党派立场”,其中蕴含革命与反动、进步与倒退等价值判断。作为政治术语,“倾向”不仅指向共产主义,也指向专制主义、封建主义、资本主义等不同的意识形态,具有无可否认的政治斗争色彩。那么何谓文学中的倾向?从表面意思来说,它指“艺术家想用他的艺术作品来证明、传播、解说某一种政治、社会主张”^[8]。至迟于1840年,“倾向文学”开始作为一个明确的美学概念发挥作用,且随语境而被具体表述为“倾向诗”“倾向戏剧”“倾向小说”等^[9]。作为一个概念,它主要存续于19世纪40年代到20世纪40年代,可见于马克思、恩格斯、列宁、托洛茨基、卢卡契、布洛赫、布莱希特和本雅明等马克思主义者的著作。在文学领域,“倾向文学”的主要竞争者是19世纪上半叶以来,在康德、席勒的美学观念影响下,渐成气候的“纯文学”。后者主张“为艺术而艺术”,片面追求文辞之美、形式创新和脱离生活的审美趣味,使得艺

术日趋局限于自身,成为大众无法理解的事物,丧失了现实性与人民性。不过,与“倾向”概念本身的复杂性相应,“倾向文学”并不单纯指向马克思主义文学,还包括体现其他政治倾向的文学。虽然很多马克思主义者曾论及倾向文学,但他们往往对之持保留甚至“讥讽”态度。^[10]他们更愿意用“社会主义文学”“无产阶级文学”“共产主义文学”或“马克思主义文学”来界定具有马克思主义倾向的文学作品。这主要是因为“倾向文学”在政治立场上的含混性。文学文本是各类意识形态斗争的场所;文学“倾向”并非天然,亦是斗争的产物。而且,即便作家主观上有特定政治倾向,也未必能在文本中客观实现出来,这就造成“倾向文学”作家主观意图与作品客观意义之间的龃龉。

在这个问题上,恩格斯的观点具有代表性。早在1839年11月,恩格斯短暂“归附”青年德意志的时期^[11],就在讨论德国民间故事书的文章中指出“倾向诗”具有“矫揉造作和枯燥乏味”的弊病。^[12]与马克思在思想上定约之后,他多次转身批判“青年德意志”创作的“倾向文学”在思想与文学两个层面的弊病。例如,他在1852年批评“青年德意志”在文学创作中“鼓吹不成熟的立宪主义或更加不成熟的共和主义。用一些定能够引起公众注意的政治暗喻来弥补自己作品中才华的不足,越来越成为一种习惯,特别是低等文人的习惯。在诗歌、小说、评论、戏剧中,在一切文学作品中,都充满所谓的‘倾向’,即反政府情绪的羞羞答答的流露”^[13]。不过,恩格斯集中阐明他对“倾向文学”的态度的文章,是在1885年11月26日致敏娜·考茨基的著名书信。首先,倾向性是自古希腊以来就在文学领域普遍存在的现象。他并不反对“倾向诗本身”,或者说并不反对文学有倾向,而是反对“拙劣的倾向文学”,反对席勒那种将文学降格为特定政治观念的传声筒的创作方法。^[14]其次,优秀的倾向文学应隐藏作家的主观政治倾向,倾向应从作品描画的场面和情节中自然流露出来。^[15]最后,作家的主观倾向(意图)与文本的客观倾向(意义)发生冲突时,应更为注重文本的客观倾向。恩格斯在1888年4月致玛·哈克奈斯的信中再次重复了这一观点。^[16]

就文学之“倾向”(tendency)自身所涉问题层次而言,可分为“作家的主观倾向(意图)”和“作品的客观倾向(意义)”两个层面。在文学创作中,此二者或吻合或背离:就吻合而言,指作家将自己的主观倾向灌注到作品之中,作品在客观上充分实现了作家的主观意图;就背离而言,指无论作家是否意图在作品中表达自己的观点、表达什么样的观点,作品都在客观上背离了作家的主观意图。就此,马克思、恩格斯、列宁等经典马克思主义作家,虽然都主张作家要有正确的主观倾向,但在评价具体艺术作品时,更为看重作品的客观意义,警惕作家虚假意识的危害性。换言之,他们真正认可的是客观上传达出正确政治倾向的作品,也正因此他们并不否认个别“背离之作”的价值。就背离情况而言,除了前述作家主观意图与作品客观意义之间的矛盾,还指政治倾向与艺术品质之间的矛盾。就后者而言,又分两种情况。首先,作家主观上政治倾向落后,却因追求艺术真实,不仅使得作品品质卓越,且在客观上具有了进步政治倾向。其次,作家虽然具有进步政治倾向,所写作品也在意义层面具有客观的进步倾向,但艺术品质低劣,只是特定政治观念的传声筒或图解,也不值得提倡。如此,优秀的倾向艺术应有机的统一审美与政治,而不能偏废:既不能为了审美牺牲政治,有意无意地倒向错误阵营;也不能为了政治牺牲审美,创作枯燥的无聊之作。在此,寻找能够真正统合二者的“艺术手法”,就成为更为关键的环节。就此,无论马克思、恩格斯还是列宁,都提倡“现实主义”风格,主张作家在创作倾向于社会主义事业的作品时,“真实地”而非“浪漫地”描绘社会现实和革命派领导人^[17],要更加“莎士比亚化”,避免将文学作品降格为政治观念传声筒的“席勒式”。^[18]

伊格尔顿将上述作家主观意图与文本客观意义之间的龃龉称为“冲突原理”。^[19]恩格斯之所以会明确谈及此问题,既源于他在文学上的敏感,也缘于当时的时代风气与问题关切。韦勒克曾谈到,恩格斯所论倾向文学中的上述矛盾,在19世纪80年代的欧洲知识界已多有讨论,而且泰纳、左拉、杜勃罗留波夫等人早在60年代就有扼要阐述,相关观点也有广泛传播,“尤其是左拉,他以十分相

似的措辞强调了巴尔扎克政治观点与其小说实践的冲突”^[20]。恩格斯及其后的无产阶级文艺一直希望在实践和理论层面消除上述冲突。就此,在马克思主义文艺理论领域分化出主观派和客观派两个阵营:前者要求在主观层面解决自己的政治倾向问题,以自觉而公开的政治立场来取代模糊的“倾向”观念,就此而言,卢卡契接续列宁、斯大林的文艺观点而主张的“党性”观念,萨特提出的“介入”概念,都是这一观点的典型形态;后者继续坚持作品客观意义的重要性,并将倾向问题落实到作品的审美形式层面,亦即作品进步与否最终取决于作品的客观结构,如布莱希特、本雅明、罗兰·巴特、阿多诺和马尔库塞等都持此观点。不过,两派都不同程度地承认文艺相对于政治的特殊性,反对文艺沦为政治的传声筒。

二 克服“矛盾”:从“党性”到“介入”

随着革命斗争的激化,原有“倾向文学”概念已不能准确归纳无产阶级文艺的价值指向。作为回应,“党性”和“介入”概念应时而出。1905年,列宁发表《党的组织与党的出版物》,要求在党的出版物上出版的作品,都应该有明确的党性意识,站在无产阶级的立场上发言,促进无产阶级革命事业,与资产阶级、反革命势力做斗争。列宁激烈地谈到:“无党性的写作者滚开!超人的写作者滚开!写作事业应当成为整个无产阶级事业的一部分,成为整个工人阶级的整个觉悟的先锋队所开动的一部巨大的社会民主主义机器的‘齿轮和螺丝钉’。写作事业应当成为社会民主党有组织的、有计划的、统一的党的工作的一个组成部分。”^[21]此论主要限定在党内和党的出版物上,其重点在于要求党内文艺工作者厘清政治观念、端正政治态度、明确政治立场,既要消除有意的破坏,也要避免无意的适得其反。^[22]在斯大林主义占据主导地位的时期,“党性”原则已拓展为苏联整个社会和文艺领域的基本原则。此时,批评者多将文本具有的客观倾向称为“客观的党性”(objective partisanship),且斥之为“客观主义”,而要求作家代之以纯粹的“主观的党性”(subjective partisanship)。^[23]也正是在此语

境下，卢卡契在1932年发表了《“倾向”或党性》一文讨论无产阶级文学中的世界观和艺术观的统一问题，提出以“党性”取代“倾向”来统摄当时的文学创作，以清除此前倾向文学中存在的理论错误和浅薄之见，尤其是“纯美学”的潜在影响。^[24]

卢卡契认为“倾向艺术”仍受到堕落的资产阶级“纯艺术”观念的侵染，是不彻底的无产阶级艺术。资产阶级中的先进知识分子是“倾向艺术”的早期实践者，他们以之对抗和批判自己身处的落后社会现实。所谓“纯艺术”观念以康德、席勒美学为基础，追求纯粹“无功利”的艺术形式，强调艺术自律、形式对于内容的主导地位，贬低甚至抵制各种意图与社会现实发生关联的“倾向文学”，认为后者不过是将异于文学的“政治”与“社会”内容强加于文学形式而已。在此美学框架下，“倾向”问题被替换为“形式与道德”的关系问题，且具有了鲜明的主观唯心主义特征。^[25]这就使得“倾向”堕落为一种资产阶级的道德要求，而非揭示社会发展趋势尤其是无产阶级历史命运的政治主张。卢卡契实则认为，上述观念是资产阶级纯粹美学观念的变体，是资本主义劳动分工的产物。诸如梅林和托洛茨基，都难以避免地接受了“倾向”概念中的错误意识，甚至认为“艺术形式”作为“理念”是无倾向的，这就违背了无产阶级艺术的本质。在此形式与道德（或纯文学与倾向文学）对立的美学观念的作用下，作家会错误地采用如下创作方法：放弃“倾向”而创作“纯艺术”，或将“政治”“社会”等外在内容强加给艺术作品。

在卢卡契看来，“倾向文学”主观上的“错误意识”已成为无产阶级文学的“意识形态包袱”，应在辩证唯物主义的指导下以“党性”取代之，进而从现实的客观进程而非作者的主观“欲望”或“倾向”出发来描绘无产阶级的意愿与行为，及其在世界历史进程中的命运。这不仅是术语上的更新，更是革命实践活动的需要。他在1945年发表的《论党的诗歌》中还相对明确地将“党性”限定为对“党的历史使命和党所制定的伟大战略路线”的“忠诚”。^[26]但是，这并不意味着卢卡契就否定人性和审美特殊性。他认为，基于社会主义人道

主义的马克思主义美学，“有可能将历史的认识与纯艺术的认识统一起来，将历史的评价和美学的评价总是汇合到一个中心点去”，实现艺术作品审美价值及其赖以发生的历史过程的统一^[27]；唯有以反映论为基础的现实主义才能够真正突破“物化”意识，超越停留于局部、表面的社会“事实”而从整体上全面、深入地揭示出资本主义社会“现实”，指明资本主义社会必然灭亡的发展趋势^[28]。他批判具有庸俗社会学特征、不分主次地描写社会表层事实、将人的生命降格为静态物的自然主义，批判将创作基础置于无意识和非理性之上的表现主义、超现实主义等“前卫艺术”，认为这些所谓的“前卫艺术”停留于资产阶级社会的表层，无法真正把握社会各个部分的内在关系，揭示资本主义社会发展的历史倾向，且蕴含着走向法西斯主义的危险，实则是伪前卫，而只有倾向于无产阶级、塑造典型的现实主义文学才是真正的“前卫艺术”。^[29]

以“党性”为前提的文艺无疑也具有“介入”特征，但它过强的党派性、过弱的自主性，使其更近于“官方文艺”，未得到西方马克思主义者的认同。他们认为此概念关联着给无产阶级事业和声誉带来巨大损害的“斯大林主义”，损害了马克思和恩格斯都尊重的文艺的特殊性和作家的创作自由。但是，作为马克思主义者，他们又不赞同资产阶级的自律艺术观念，而主张艺术干预生活，强调文艺的意识形态维度及其在无产解放事业中的积极价值。在此语境下，随着萨特《什么是文学？》^[30]（1947）的发表，“介入”（commitment）开始成为西方马克思主义者更为热衷使用和讨论的美学概念。作为共产主义事业的“同路人”，萨特从现象学和存在主义哲学出发，认为写作即对世界的揭露，文学的本质即表明立场；文学是对主体自由的确证，反对任何的奴役；它既要求作者的写作自由，也要求读者的精神自由；介入文学的意义重于形式，所以从文体角度来说，在媒介层面更具透明性的散文要比诗歌更便于传达意义、更适合介入；介入文学总是朝向现实情境的写作，具有时效性，它要求作家“写今天”并为今天之“大多数人”而写。^[31]萨特此文矛头所向是二战后法国社会尤其是艺术界的思

想状况。他认为,赞同社会主义的作家应当明确地将自己的政治立场融入作品,在警惕并清理战后遗留的法西斯主义文艺观的同时,既要反对主张“为艺术而艺术”、脱离现实的资产阶级自律文艺观,也要反对苏联在斯大林主义主导下将文学视为“宣传机器”的僵化而虚假的“社会主义文学”。他主张无产阶级作家去创作能够真正立足现实、“介入”现实的“实践文学”——在作品中表明立场、明确反对不义行为、为读者揭示骗局,由此促进“真正的社会主义”的到来,实现人的自由。

以此文为界,诸如阿多诺、马尔库塞、威廉斯、伊格尔顿和詹姆逊等西方马克思主义者,在讨论文艺问题时的核心用语,逐渐从“倾向”“党性”,转向“介入”及衍生的“介入艺术”“介入文学”等概念,以区别于马克思、恩格斯、列宁、卢卡契、托洛茨基等无产阶级政党的领导者惯用的“倾向文学”“革命艺术”“社会主义艺术”“无产阶级艺术”等概念,尤其是要区别于在斯大林主义主导下日趋僵化、封闭的苏联官方文艺主张的“党性”概念。相对于“党性”,“介入”虽然具有马克思主义背景,但却是一个弱政党政治或泛政治概念。它主张艺术家因认同特定理念而自主地进行创作,而非被动依照政党政策或方针进行图解式创作;后者只是“遵命艺术”而非“介入艺术”。“介入”概念的出场是区别于苏联官方马克思主义话语体系的西方马克思主义如下趋势的典型表征:理论重心由政治、经济等实践领域转向哲学、文化和艺术等思想领域。^[32]这也和西方马克思主义者的政治立场有关,他们许多人是没有加入共产党的马克思主义者或同路人。他们更多地将马克思主义作为一种思想探索和政治斗争的价值指引,拒绝将个人意识统合到特定组织或个人的观念上去。那么是否可以说,“艺术介入”概念仍然“夹杂”着资产阶级自由观为基础的艺术自律观念呢?此论实则未把握到介入艺术的生成逻辑:它扬弃而非彻底否定了艺术自律观念。^[33]这实则意味着,对于介入艺术而言,既要从政治角度统合审美,也要从审美角度构想政治,否则会引发阿多诺所谓的审美与政治相互妨害的弊病。^[34]

三 艺术形式的介入潜能

萨特的文学介入观也招致一些批判,其中较为重要者是巴特的《写作的零度》(1953)和阿多诺的《论介入》(1962)^[35]。巴特从结构主义语言学出发认为,萨特的文学介入观忽视了文学语言本身的意识形态属性,未能充分认识到主体结构、语言结构与权力结构的同构性。故而,当萨特自信满满地想要用文学去介入的时候,不论其秉持的政治观念如何,都难免陷入既有语言结构的窠臼之中,成为既有意识形态话语的传声筒,再生产权力话语。巴特提出一种更为根本的文学介入观念,那就是从语言结构层面彻底清理资产阶级意识形态,以“零度语言”或“非意识形态语言”进行写作。他的这个观点实则还否定了列宁、斯大林和卢卡契的“党性”文学观。此论隐含的观点是:主观政治观点的正确并不能保证作品本身具有进步的历史效果;即便有,也不彻底。这就要求写作者不断挑战文学传统、语言惯例、风格文体,亦要求写作主体不断进行社会批判和自我批判,如此走向真正的自由之境。作家若要介入,就要在语言层面进行锲而不舍的“不断革命”。而且,关键者并非“介入意图”而是“介入方式”:萨特主张直接变革观念,巴特则认为变革观念的前提是变革语言。巴特希望清除语言内含的权势要素与压迫结构,来实现主体的自我解放,进而实现社会解放——如果每个个体都能讲出不含任何权势的非压迫性语言,那么个体之间就能实现平等交往,社会就能实现真正的民主与平等。不同于萨特以文学为实现政治诉求的工具,巴特更为强调“在文学之中”行动。

受以罗兰·巴特为代表的结构主义理论的影响,法国左翼文艺理论家和艺术家更为注重实践的“语言”维度,发展出形式温和、内在激进的介入形式。例如,情景国际的代表人物居伊·德波,就以马克思主义为指引,整合达达主义和超现实主义等激进前卫艺术,发展出“异轨”(détournements)和“漂移”(dérive)等切中“景观社会”之弊的实践策略。所谓“异轨”指在文本写作中以不加注释的方式自由“挪用”各种经典文本、图像、音轨

和影像等材料，改变人们对特定事物的认知方式，尤其是要改变人们认为秩序是不可改变的刻板观念^[36]；所谓“漂移”指行动者在城市中脱离、拒绝和破坏任何路标指引，无目的地在城市中漫游，克服城市规划者、建造者和管理者的理性规划，给予行动更多自由^[37]。上述做法的根本目的是更新晚期资本主义社会或言景观社会中日益固化的“认知”、麻痹的“感知”和僵化的“行为”。与德波的主张相近，德·塞都提出了“文本盗猎”和“都市漫游”的介入策略。前者近于“异轨”，指作者要像游牧民族对待农耕民族那样盗猎、掠夺既有文本，改变其既定轨迹与意义，自由使用它们^[38]；后者与“漂移”近似，意在通过主体的自由行走，将资本主义同质空间“在地化”，反抗权力规训，此举又被称为“行走修辞学”^[39]。不过，德·塞都的理论更为清晰地揭示出介入艺术的底层逻辑：主体的语言结构、认识结构、人格结构，与社会结构、权力结构、政治结构，存在同构关系。所以，通过改变主体的语言结构及其外显的文本结构，有助于实现主体认识、人格和行为方式的更新，进而影响整个社会的结构样态。上述理论虽然高妙，却无疑带有理想主义色彩，在解决具体的政治问题，尤其是革命斗争问题时，效用有限。

阿多诺则在《论介入》中着力批判了萨特文学介入观中的“极端主观主义”倾向及其“情境剧”的观念化、模式化倾向。他还在文中批判了布莱希特“史诗剧”图解政治的弊病，以及与自己亦师亦友的本雅明在20世纪30年代逐渐发展出来的文学介入思想。总体而言，阿多诺并不反对介入艺术，但反对图解政治、形式拙劣的艺术。不同于布莱希特、本雅明和萨特将艺术自律观念视为资产阶级意识形态而加以批判，他一直主张正确认识艺术介入与艺术自律的辩证关系，强调艺术自律及其要求的审美形式整一性的积极价值，认为真正有效的介入艺术是自律艺术。在此文中，阿多诺不仅将讨论范围从“介入文学”拓展到“介入艺术”，且明确了“介入”相对于“倾向性”的政治内涵：“介入”是朝向社会整体的革命方案，要求主体选择特定的党派立场，反对中立、客观的社会态度；“倾向性”则多聚焦于具体社会问题，更强调作品的客观效果

而非立场。^[40]“介入”的出场是因为社会斗争趋于激化，革命者必须在观念上明晰自己的立场并付诸实践，与法西斯主义和反动文人做公开的斗争。

不过，介入艺术要求的“实践”，并非艺术之效果，而是封存于艺术真理性内容中的事物；这是介入能够成为一种审美生产力的原因所在。^[41]亦即，作为理性构造的艺术作品所意欲者，并非直接的政治活动，而是希望通过潜移默化地改变主体的审美感知，引发能够促生新的社会秩序所要求的先决条件的实践活动。在批判意图维持现状的资产阶级审美意识的过程中，介入艺术家错误地将艺术表现出来的社会倾向视为艺术的本质，却忽视了艺术作品的结构或真理性内容。阿多诺则试图打破艺术的内（inword）外（extent）之别，辩证综合纯粹艺术与介入艺术的有益要素。^[42]他深刻地指出，虽然艺术作品的审美真实与政治真实并不同一，却存在同源关系：如果艺术作品从其自身看是不真实的，那么从社会和政治角度看也不可能真实；同样，审美上真实可信的作品，也无法容忍虚假的政治意识。真理性内容总是能够越出艺术作品的审美结构而关涉特定政治意义。^[43]这种二重性是所有艺术作品的必然印记。在此，阿多诺更为明确地将经典马克思主义者所论艺术品质与政治倾向的关系问题，转变为审美与政治、自律与介入的关系问题，且尝试从更为内在而辩证的角度来化解前述“矛盾原理”。

借助阿多诺的讨论可知，“介入”关联着“革命”，要求变革特定社会体系的前提条件，近似于比格尔所言朝向体制本身的“自我批判”，主要是个政治学概念；“倾向”关联着“革新”，它主要意图“改善”特定体系内的弊端，近似于“体系内批判”，已降格为社会学概念。^[44]而且，从主观观念角度而言，“介入”要求作家具有一种自觉、主动而公开的政治立场（alignment），后者虽然也关涉政治立场，但更为潜在、含混，缺乏明晰性。^[45]也正因此，介入艺术不同于“倾向艺术”：前者是艺术家自明立场的主动灌注与制作，具有明确的革命政治立场；后者虽然也主张作者立场的自明，但更强调文本本身客观上具有的效果。换言之，那种作者不自觉却由文本客观体现出特定政治倾向的作品，并非介入艺术。

四 “参与艺术”： 介入艺术的弱化形态

“前卫艺术”的一个重要诉求是打破“艺术自律”观念造成的艺术与生活的藩篱，让艺术“介入”日常生活。那么，“前卫艺术”是否直接就是“介入艺术”呢？历史地看，介入艺术奉行的政治立场虽然多样，但主要指向马克思主义，具有鲜明的政治意图及“实践”指向；前卫艺术则不一定有政治意图或主张。很多介入艺术家，兼有革命者和艺术家的双重身份。他们在艺术和美学层面做出各种革新的目的，绝不仅是改变艺术的样态，而是更好地服务于其政治理念，召唤具体的革命行动，从根本上变革社会。由此，若将“介入”限定为以马克思主义为指导的政治实践，那么并非所有前卫艺术都是介入艺术。除了政治观念层面的差异，介入艺术与前卫艺术的形式观亦有不同。虽然前卫艺术批评自律艺术的抽象形式阻隔了艺术与生活领域，但它仍继承了自律艺术的形式革新冲动，在重建艺术与生活之关系的同时，进行形式创新，甚至保留了自律艺术的抽象特征。介入艺术更为注重政治观念传达的“有效性”，认为意义先于语言、内容重于形式。^[46]艺术形式作为传达观念或内容的工具或载体，宜浅白、忌晦涩，新颖与否更是不甚紧要，纯粹抽象的艺术形式遭到了放逐。个别西方马克思主义理论家（如卢卡契、萨特），甚至非辨证地将艺术内容与艺术形式、介入艺术与自律艺术等要素对立起来，未能充分认识到形式本身的介入潜能，以致将一些具有探索特征的现代主义艺术形式（如表现主义）斥责为资产阶级的腐朽形式，进而要求艺术关注社会现实、调整创作立场和艺术形式。介入艺术批判“自律艺术”脱离现实，但这并不意味着二者是对立关系、介入艺术只能回归以反映论为美学准则的现实主义艺术那里。精妙的介入艺术往往是激进政治与形式革新的深度融合，布莱希特的“史诗剧”便是典型例证。

作为马克思主义者，布莱希特批判艺术自律观念，寻求以艺术为中介来塑造和发动大众，将他们转变为具有革命意识的共产主义者。^[47]他创作的

“史诗剧”不仅在主题上直接关涉社会现实、具有明确的介入意图，而且试图借助“疏离”手法，在形式层面打破亚里士多德戏剧体系用来阻隔观众与舞台的“第四堵墙”——艺术自律观念的变体——让演员和观众互动，观众参与戏剧演出。变革形式、疏离情感、唤起理性、促发行动，是布莱希特的“史诗剧”理论的内在逻辑。作为布莱希特史诗剧实践的重要阐释者，本雅明十分关注以史诗剧为代表的“艺术形式”蕴含的革命潜能。在20世纪30年代初，他不仅在宏观层面提倡介入艺术，认为为了对抗纳粹的“政治审美化”，左翼进步艺术家应将“艺术政治化”，以更为明确、直白的方式参与政治斗争，避免幼稚、浪漫，而且在相对微观的层面探索真正具有革命潜能的艺术形式与美学风格。^[48]他着力批判具有“膜拜价值”的“灵晕艺术”，认为“灵晕艺术”遵从“拜物逻辑”，具有鲜明的意识形态效果，而现代主义自律艺术是“灵晕艺术”的变体。^[49]如此，要创造一种具有革命效果的艺术形式，就要克服自律艺术带来的限制。他在《作为生产者的作者》（1934）中提出，判定艺术作品的“倾向”进步与否的标准，不仅取决于作者的政治立场和内容，更取决于作品采用的“技术”和美学品质。^[50]只有像布莱希特那样，使用先进的艺术生产技术，才能给出真正进步、具有变革性的艺术作品，进而塑造出具有革命精神的受众。在此，“技术”不仅指时代最先进的物质生产技术，还指适应上述物质生产方式的艺术生产方式，如疏离、拼贴、蒙太奇等手法。故而，他高度肯定达达主义、超现实主义等在形式层面做出的革新，意图打破艺术“灵晕”的前卫艺术形式。布莱希特的史诗剧理论和本雅明的相关阐释深刻影响了后续的前卫艺术，尤其是参与艺术。

作为潮流，“参与艺术”兴起于20世纪90年代，是世界范围内左翼政治趋于低迷的表现，是一种仍然具有介入性但却趋于弱化的介入艺术形态。就其思想资源而言，除了经典马克思主义，还包括以达达主义、超现实主义和波普艺术等为代表的激进前卫艺术，以及布莱希特的“史诗剧”理论、本雅明的介入艺术观、情景国际主义的艺术主张等。其具体形态大概包括社会介入艺术（socially

engaged art)、社区艺术 (community-based art)、实验社区 (experimental communities)、对话艺术 (dialogic art)、潮间带艺术 (littoral art)、干预艺术 (interventionist art)、合作艺术 (collaborative art)、语境艺术 (contextual art) 和社会实践艺术 (social practice art) 等。^[51] 那么, 相对于介入艺术, “参与艺术” 有何特征? 在此, 有必要首先区分“介入”与“参与”(participation)。就社会指向而言, “介入”意图以“革命”为手段从整体上变革社会, 具有鲜明的党派立场和“解放政治”色彩; “参与”意图在既有政治秩序框架内做改良——甚至采取颇受诟病的“协商”“合作”方式^[52], 极大弱化了党派政治立场, 更近于“生活政治”。相应, “介入艺术”是朝向体制整体的“自我批判”; “参与艺术”则是在特定体制内进行的“体系内批判”。在实践中, 后者主要围绕身份、性别、族群等“身份政治”观念展开, 意图以艺术为中介, 在“景观”弥漫的“后革命时代”塑造更具“现实感”的行动主体, 重申社区和集体对于个体的责任、克服异化的社会生活状态。^[53] 不过因为缺乏否定性超越向度, 参与艺术愈发困于西方民主政治标举的“政治正确”观念, 在尝试给出解决社会问题的方案时, 呈现出严重的浪漫主义倾向和空想色彩。^[54]

从美学层面而言, 在“参与艺术”中, 艺术家在生产环节中的作用被进一步削弱, 观众也不再是单纯的接受者, 而成为艺术生产的必要环节。它反对受众以审美静观的方式沉思、欣赏作品, 而吁求他们成为共同的“生产者”或“参与者”。^[55] 从理论脉络来说, 参与艺术要解决的主要是美学问题, 即日趋抽象化的当代艺术在发展到纯色绘画、概念艺术时, 已经严重脱离现实、走入了死胡同。如此, 艺术要保持自身的活力, 就须走出自己的领地, 突破艺术形式的边界, 克服格林伯格阐明的以“媒介纯粹性”为核心的“平面性”原则, 走向媒介融合、剧场互动。就其意义生成方式而言, 当代艺术不再像古典主义和现代主义艺术那样仅仅依赖作品的自治形式, 而有赖于作品与观者所处的社会“语境”, “依据作品所描绘、制造或诱发的人际关系”——如果说现代主义自律艺术是一种私人化的形式美学, 那么参与艺术则主要是一种公共性的

“关系美学”。^[56] 它着力抹消生产与接受、表演与观看、专业与业余等的区别, 让渡作者权力、激发观众能动性, 营造更为平等的交往关系。^[57] 尤为关键的是, 观者的肉身参与, 是作品走向完成的必要环节, 而这并非介入艺术的构成要件。介入艺术期待的是受众在社会和政治领域的实际行动。

结 语

如前所述, 介入艺术一直都试图克服主观与客观、政治与审美、介入与自律之间的张力关系。然而历史地看, 介入艺术得以存在且能不断更新自身的动力, 恰在于上述张力关系的存续。介入艺术是一种面向现实、具有时代相关性的艺术形态。这种现实性或言历史意识, 也使得介入艺术不断变换形态以回应具体的历史命题, 衍生出新的艺术形式。然而, 介入艺术也必须充分意识到自身的限度, 不能在社会价值领域日益分化的当代社会, 像德国浪漫派那样试图以审美方式来解决整个社会领域尤其是政治领域出现的问题。虽然介入艺术无法克制自身对于社会问题的关切, 但其根本仍在于艺术而非政治。政治、社会与权力问题, 只是艺术为拓展自身汲取的外部力量。如若将自身基础置于政治之上, 就会本末倒置, 成为马克思、恩格斯早已批评过的“席勒式”艺术, 成为政治的传声筒, 损害了自身应有的审美维度。艺术不能忘记时代、社会和人民, 但它要做的并非直接讨论、解释和解决社会问题, 而是从现实出发, 去探索艺术地传达时代精神的方式, 从更为内在的感性角度激发社会变革的潜能。艺术只能以自己特有的方式讨论社会问题, 否则会有意或无意地沦为政治工具。唯有遵循艺术规律, 才能创作出有力量的介入艺术。

[本文系国家社科基金重大项目“20世纪中国文学学术话语体系的形成、建构与反思研究”(项目编号20&ZD280)的阶段性研究成果]

[1][2][4][5] 勃兰兑斯:《十九世纪文学主流·青年德意志》, 高中甫译, 第195页, 第195页, 第195页, 第196—197页, 人民文学出版社2017年版。

[3][9][24][25] Georg Lukács, “‘Tendency’ or

Partisanship”, in *Essays on Realism*, trans. by David Fernbach, Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1980, p. 34, pp. 33-34, p. 33, p. 37.

[6][7] 梅林:《社会主义抒情诗》,《论文学》,张玉书、韩耀成、高中甫译,第208页,第205页,人民文学出版社1982年版。

[8][10][26][27][28] 卢卡契:《卢卡契文学论文集》第1卷,第294页,第295页,第270页,第302页,第35页,中国社会科学出版社1980年版。

[11] 张永清:《青年恩格斯与“青年德意志”》,《江海学刊》2018年第5期。

[12] 恩格斯:《德国民间故事书》,《马克思恩格斯全集》第2卷,第91页,人民出版社2005年版。

[13] 恩格斯:《德国的革命与反革命》,《马克思恩格斯全集》第11卷,第15页,人民出版社1995年版。

[14][15] 恩格斯:《致敏娜·考茨基》,《马克思恩格斯全集》第36卷,第385页,第385页,人民出版社1975年版。

[16] 恩格斯:《致玛·哈克奈斯》,《马克思恩格斯全集》第37卷,第41页,人民出版社1971年版。

[17] 马克思、恩格斯:《马克思恩格斯全集》第7卷,第313—314页,人民出版社1959年版。

[18] 马克思:《致斐·拉萨尔》,《马克思恩格斯全集》第29卷,第573—574页,人民出版社1972年版;恩格斯:《致斐·拉萨尔》,《马克思恩格斯全集》第29卷,第583页,人民出版社1972年版。

[19][23] Terry Eagleton, *Marxism and Literary Criticism*, London & New York: Routledge, 1976, p. 45, p. 44.

[20] 韦勒克:《近代文学批评史》第3卷,杨自伍译,第287页,上海译文出版社1991年版。

[21][22] 列宁:《党的组织与党的出版物》,《列宁全集》第12卷,第93页,第95—96页,人民出版社2017年版。

[29] 卢卡契:《卢卡契文学论文集》第2卷,第10—18页,中国社会科学出版社1981年版。

[30][46] 萨特:《萨特文集》第7卷,施康强等译,第94页,第98—99页,人民文学出版社2000年版。

[31] 列维:《萨特的世纪》,闫素伟译,第103—111页,商务印书馆2005年版。

[32] 佩里·安德森:《西方马克思主义探讨》,高恬、文贵中、魏章玲译,高恬校,第65—66页,人民出版社1981

年版。

[33][44] 比格尔:《先锋派理论》,高建平译,第126页,第87页,商务印书馆2002年版。

[34][35][40] 阿多诺:《论介入》,常培杰译,《艺术世界》第17辑,第30页,第21—38页,第24页,江苏凤凰美术出版社2017年版。

[36] 德波:《景观社会》,张新木译,第131页,南京大学出版社2017年版。

[37] 安德莱奥迪:《建筑学与游戏》,方宸、付满译,《社会批判理论纪事》第7辑,第193—210页,南京大学出版社2014年版。

[38][39] 德·塞托:《日常生活实践:1.实践的艺术》,方琳琳、黄春柳译,第258页,第174—180页,南京大学出版社2015年版。

[41][42][43] Theodor W. Adorno. *Aesthetic Theory*. trans. by Robert Hullot-Kentor. Minneapolis, Minn.: University of Minnesota Press, 1997, p. 247, p. 248, p. 248.

[45] Raymond Williams, *Marxism and Literature*, Oxford and New York: Oxford University Press, 1977, p. 204.

[47] 布莱希特:《戏剧小工具篇》,张黎、丁扬忠译,第3—69页,北京师范大学出版社2015年版。

[48][49] 本雅明:《艺术社会学三论》,王涌译,第95页,第54—57页,南京大学出版社2017年版。

[50] 本雅明:《作为生产者的作家》,王炳钧等译,第5页,河南大学出版社2014年版。

[51][55] 毕莎普:《人造地狱》,林宏涛译,第20页,第21页,典藏艺术家庭股份有限公司2015年版。

[52] 威兹曼:《协作的两难》,见米森:《参与的噩梦》,翁子健译,第I页,金城出版社2012年版。

[53][57] Claire Bishop, “Introduction: Viewers as Producers”, in Claire Bishop (eds.) *Participation*, Cambridge, Mass. The MIT Press, 2006, p. 12, p. 12.

[54] 米森:《参与的噩梦》,翁子健译,第37页,金城出版社2012年版。

[56] 伯瑞奥德:《关系美学》,黄建宏译,第146—147页,金城出版社2013年版。

[作者单位:中国人民大学文学院]

责任编辑:吴子林