

马克思的戏仿论探蠡

妥建清

内容提要 戏仿作为文艺—文化领域的惯性话语业已成为学术界的论述中心之一，但是长期以来学术界对于马克思有关历史的戏仿论未予重视。马克思不仅以戏仿论来嘲讽1848—1851年的新法国革命为历史贬值的革命，扬弃了黑格尔建基于理性拱心石之上的“历史的反复”的说法，而且还从新、旧法国革命历史记忆的意图指涉、资产阶级社会的代议制以及现代传播媒介等诸多方面，深度反思戏仿所表征的唯美—颓废审美风格的文化成因，以此确证历史唯物主义观念的合理性，并且藉此跨界性的戏仿论为历史理性主义赋魅。由此，相异于巴赫金、后现代论者的戏仿论，马克思的戏仿论具有了“批判新法国革命的视角，为人类历史目的”的重要意义。

关键词 戏仿；历史的反复；戏仿论；唯美—颓废；法国革命

在西方思想文化场域中，“戏仿”作为文艺—文化领域的惯性话语起源于古希腊的“相对之歌”（parodia）^{〔1〕}。直至近代，戏仿元小说与滑稽的古代概念与用法被不断窄化为现代意义的“戏谑”风格。20世纪以来，巴赫金以拉伯雷、陀思妥耶夫斯基的文学实践为主要对象，系统地阐释了戏仿的复调性与风格化。晚近的克里斯蒂娃、热奈特、詹姆逊等人则于后现代语境中揭示出戏仿对于当代文化的解释有效性。相比于此种流行的文艺—文化领域的戏仿研究，学术界长期以来对于马克思有关历史的戏仿论未予重视。实际上，马克思不仅以戏仿（parodie）^{〔2〕}来嘲讽1848—1851年的新法国革命为历史贬值的革命，扬弃了黑格尔以理性为始基的“历史的反复”之说，而且还从资本主义社会的诸多方面深度反思了此种戏仿现象所表征的唯美—颓废审美风格的文化成因，藉此跨界性的戏仿论为历史理性主义赋予迷魅。由此，有别于巴赫金、后现代论者的戏仿论，马克思的戏仿论具有了“批判新法国革命的视角，为人类历史目的”的重要意义。

一 马克思对于黑格尔“历史的反复”之说的扬弃

“历史的反复”的说法来自于黑格尔对于凯撒的有

关评论。黑格尔在《历史哲学》中指出，凯撒作为“世界历史人物”，将庞培以及元老院所施行的个人统治的日渐空虚的形式主义予以取消，代之以单独的个人意志，即罗马帝国的皇帝来行使统治之权，结果遭遇布鲁特斯、加西阿斯等人的暗杀。但是凯撒之死并未恢复罗马往昔的共和国旧制，相反人们却将帝国作为事实予以接受，致使Caesar（凯撒）——罗马皇帝的称谓得以在后世流行。在黑格尔看来，此种历史剧情的偶然事件——凯撒被暗杀之中充满着世界历史按照理性自为发展的必然，这种必然性为后来“历史的反复”所证实：罗马的共和国旧制无法挽救罗马的危局，只有帝国模式才能维系罗马的命运，“经过重演以后，起初看来只是一种偶然的事情，便变作真实和正当的事情了”^{〔3〕}。

马克思在《路易·波拿巴的雾月十八日》（1851—1852）（以下简称《雾月十八日》）开篇引用黑格尔“历史的反复”的说法进一步指出，“历史的反复”并非事件本身的重复，而只是同结构形式的历史事件的再次发生：“黑格尔在某个地方说过，一切伟大的世界历史事实和人物，可以说都出现两次。他忘记补充一点：第一次是作为伟大的悲剧出现，第二次是作为卑劣的笑剧（als Farce）出现。”^{〔4〕}此前，马克思曾在《〈黑格尔法哲学批判〉导言》（1843）中首次表达了此种观点，历史本是先后上

演悲剧和喜剧的多幕剧，悲剧表明新时代的诞生（如法国），喜剧则代表着人类愉快地同自己的过去诀别（如德国）^[5]。而在《雾月十八日》中，马克思认为1848—1851年的新法国革命只是旧革命的幽灵在游荡，这种徒具革命形式而无革命精神的拙劣模仿，尽管以“历史的反复”的方式发生着，但是它并不是黑格尔意义上世界精神自为发展的必然性的明证，而只是历史的一幕笑剧。马克思进而从当时法国革命的历史事实出发，批判性地反思以黑格尔历史观为代表的“真正的神正论”的困境。

黑格尔认为世界历史是合目的与合规律的统一，世界历史的发生与演进系于集实体与动力于一身的先在的理性。黑格尔又将理性的逻辑形式历史化，赋予世界历史合规律的一面。黑格尔视理性的辩证运动为A是A的逻辑展开，主词A与宾词A的逻辑形式的同一性只是表明理性从自我展开到消融他者乃至复返自身的辩证运动过程，但是主词A经过否定性的运动之后所达至的宾词A是更为丰满自足的理性，由此世界历史内在表现出不断进步的以实现自由为目的，外在又具有逻辑同一性的理性的辩证发展过程。在此意义上，世界历史不具有反复的可能，世界历史中每一事件的发生都是为了不断实现理性的自由，前者事件只是后来事件的准备，后来事件则是前者事件的结果，世界历史呈现出理性的必然进步。但存在于世界历史自身中的自由只是一种潜在的、可能性存在，现实自由的实现必须依托人的需要、欲望、热情等活动为手段。黑格尔于是将恶视为推动世界历史发展的积极力量，以恶的目的为善的诠释消解了西方古典意义上善与恶的对立，赋予恶的伦理正当性。正如恩格斯所评价的：“在黑格尔那里，恶是历史发展动力借以表现出来的形式。”^[6]而“英雄人物”将个人的需要、热情与世界精神的自为展开相互统一，由此成为世界精神人物。世界历史合理性的逻辑预设本决定着世界精神人物成为可能，但是世界精神人物则依托其自身的行动结果来证实自身，黑格尔历史哲学于此理论上陷溺于循环论证之中，而现实层面则有将路易·波拿巴的政变视为法国历史发展的必然的风险，实质造成将“白痴的雾月十八”与“天才的雾月十八”相混同的重大谬识。

黑格尔曾极力批判卢梭所谓先于国家自身的人类自然状态的假设，认为国家是建立于唯一理性基础之上的现代城邦，卢梭式的以个人相互建立契约而组成国家的方式只是某种基于他们的任意自由的东西，最终酿成了法国大革命的悲剧。在黑格尔看来，尽管拿破仑作为世界精神人物曾经实现了法国政局的稳定，但是拿破仑倒台之后，国家的问题会再次成为法国后革命时期的首要问题^[7]。于是按照黑格尔的说法，奠基于先在的理性基础上的法国国家的建立将是法国历史发展的必然，因为国家作为绝对自由的理性本是实体性意志的现实化，“这个实体性的统一是绝对的不受推动的自身目的，在这个自身目的中自由达到它的最高权利”^[8]，而代表世界精神人物的路易·波拿巴的出场亦属历史的自然。诚然，黑格尔未及见到路易·波拿巴的政变。

恩格斯以黑格尔“存在即是合理”的其人之道还诸黑格尔哲学体系其身，批判黑格尔哲学体系的完成即孕育着它的解体^[9]。黑格尔从理性出发的思维抽象赋予了理性辩证法的统治地位，理性经由现实的否定然后复返于自身的圆形运动辩证地生产出世间一切，但是已经完成的東西常常是丰满的，也是容易遮蔽的，因为“在实现中的东西本身中就拥有某种尚未实现的东西”^[10]。马克思通过将黑格尔意义上的“精神”扬弃为具有实践能动性的“劳动”，进而确认“精神生产”作为从逻辑与历史层面上后于物质生产的生产形态总是发生在“过程”之中，而且这种总体的过程并不会终结。由此，马克思就以物质生产为始基的历史唯物论颠覆了黑格尔以理性为始基的封闭的历史唯心论。物质生产实践的丰富性和可变性赋予历史发展总体决定之中发生变化的可能，尽管此种变化最终为物质生产力的发展所制约。在此意义上，历史既可以表现为第一次发生的因富有革命精神而具有增值可能的悲剧，也可以表现为第二次发生徒具历史形式而不断贬值的笑剧。马克思从事实出发指出（如下表所示）：虽然旧法国革命与新法国革命的主角都名为拿破仑，并且两次法国革命分别成全了二者各自成为法兰西第一、第二帝国的皇帝等，但是旧法国革命与新法国革命形式方面的同一性无法遮蔽两次革命的目的、历史的意义等革命内容的差异，结果造成新法国革

命只是在戏仿旧法国革命，以至旧法国革命的拿破仑被视为天才、英雄，新法国革命的拿破仑则被称之为白痴、丑角。

戏仿	原历史人物：拿破仑	戏仿人物：波拿巴
关系	伯父	侄子
事件	拿破仑的雾月十八日	波拿巴的雾月十八日
结果	法兰西第一帝国皇帝	法兰西第二帝国皇帝
代表阶级	农民	保守的农民
革命目的	推翻封建的绝对主义统治，建立资产阶级民族国家，实现自由、平等、博爱的现代性价值	结束资产阶级共和国，建立君主立宪制的帝国
采用手段	对于农民：免除农民赋税，分封自由民土地 对于军队：抚慰士兵，赢得荣耀	对于农民：增加赋税，分封的土地难以耕作 对于军队：利诱、要阴谋，予以收买
对外影响	结束神圣罗马帝国，使得欧洲诸国家赢得民族国家独立	侵略其他国家，终止他国赢得民族独立
历史意义	秉承法国革命精神，推动历史进步	复辟
评价	天才、英雄	白痴、平庸可笑的人物、丑角

二 波拿巴的雾月政变与戏仿的 唯美—颓废审美风格

马克思在《1848年至1850年的法兰西阶级斗争》《雾月十八日》等名篇中，以历史唯物主义的观点阐释原初波拿巴主义的成因，并且还以浪漫化手法描述波拿巴的政变实是对于旧法国革命的戏仿。马克思认为此种历史中的“戏仿”主要是通过拙劣地模仿旧法国革命“去革命”后的历史形式，造成新法国革命的形式与内容之间的不对称，将原历史崇高的英雄主义审美风格“降格”成为以丑为美的唯美—颓废审美风格，从而制造出喜剧效果。马克思在此不仅将“戏仿”视为由文学领域延伸至历史领域的跨界性概念，而且某种意义上把新的法国革命当做此后巴赫金所诠释的笑剧，历史于此严肃、认真的面向之外而显现出滑稽、戏谑的一面。

首先，新、旧法国革命都力图以革命的历史记忆来建构自我的身份认同，但是因其历史记忆所表征的意图指涉相反，马克思认为新法国革命是以革

命的历史记忆来反讽自身的身份认同，进而表现出戏仿的唯美—颓废审美风格。历史记忆关乎主体的身份认同，笛卡尔以“我思”确认主体存在的合法性（“我思故我在”），但是“我思”并非无历史的存在，它往往以记忆的意识绵延来抵抗遗忘的压抑，也通过记忆的意图指涉展示未来的某种可能性，以此历史性的建构自我的身份认同，正如阿莱达·阿斯曼所言：“被回忆的过去永远掺杂着对身份认同的设计，对当下的阐释，以及对有效性的诉求。”^[11]自18世纪以降，“罗马的启蒙”以共故事的集体文化记忆不断影响着启蒙运动。无论是启蒙哲人师法前贤，频频将古罗马的西塞罗、卢克莱修引为他们的灵感源泉，还是启蒙时代上至政治家，下至普罗大众皆耳熟能详于罗马旧事，抑或是当时史家“辨章学术，考镜源流”，一再称道罗马乃为幸福之世，如是种种启蒙运动中的罗马记忆，不仅旨在弥补文艺复兴以降崇尚希腊文化而压抑罗马文化的文化亏欠，而且凸显启蒙民众对于罗马文化重刚健而轻卓越、重崇高而轻优美的审美品位的积极认同。

旧的法国革命作为启蒙运动的终结性事件亦复如此。马克思从历史唯物主义观点指出，人们是在一定的历史条件下创造自己的历史，旧法国革命的英雄们重拾罗马文化重视英雄主义风格的传统，领导民众冲决封建主义的罗网，打碎束缚民众身心的重重桎梏，充满激情地宣布自由、平等、博爱的新时代的到来。马克思认为：“在这些革命中，使死人复生是为了赞美新的斗争，而不是为了拙劣地模仿旧的斗争……是为了再度找到革命的精神，而不是为了让革命的幽灵重行游荡。”^[12]但是此种革命危机时代历史记忆的意图指涉，尽管是假普罗大众普遍性的革命诉求来表现的，然而却深藏着资产阶级的“私心”，它只是资产阶级以普遍性的思想形式主要表现其自身阶级的利益诉求的^[13]。

而1848—1851年新的法国革命“是作为笑剧出现”的^[14]。作为历史唯物主义的核心之义，革命不只是解释世界的理论，更是改造世界的真正的武器。实践的无限性发展要求永远地革命，资产阶级革命尚未成功还需要革命，但等到革命成功，常常至于不准革命之境。这种永远革命的实践要求与资产阶级后革命之际不准革命形成“革命的吊诡”。

就某种意义而言，资产阶级革命的成功即是它的失败。马克思指出，资产阶级的专政最终导致“革命”的发生，而此种“革命的吊诡”进一步揭示出资产阶级的原形：“原来这个国家公开承认的目的就是使资本的统治和对劳动的奴役永世长存。”^[15]新的法国革命作为资产阶级革命后的革命，亦无法逃脱“革命的吊诡”的命运，其只不过是以前革命的形式演义着“后革命”的历史剧情，此种“后”并非激进性的革“反革命”，而是革“革命”，历史由此出现“戏仿”。结果，新、旧法国革命以革命的历史记忆而指涉着相反的革命精神，以致后者将前者所表征的崇高的英雄主义审美风格降格成为唯美一颓废审美风格，进而演出了一幕世界历史的笑剧。

其次，马克思认为资产阶级代议制的名与实的悖离使得波拿巴称帝实是一出历史的闹剧，进而显现出唯美一颓废审美风格。代议制作为资产阶级社会进步性的表征，本是代表者与被代表者以契约形式而达成的政权参与方式，然而代议制先进性的逻辑预设与新法国革命的现实实践貌合神离。鉴于法国大革命期间社会失序的种种弊端，需要加强国家中央集权来彻底地推翻封建主义，拿破仑遂以革命的恐怖主义建成“拿破仑式专制”的资产阶级国家，促进资本主义的发展。马克思和恩格斯曾在《神圣家族》（1844）中指出，拿破仑“了解到现代国家的真正本质”，“把国家看作目的本身”^[16]。此后马克思又于《雾月十八日》中指出拿破仑完成了中央集权的国家机器。拿破仑对外则是以输送此种“美丽的恐怖主义”来清扫封建主义的反法同盟，法国旧革命因此具有了世界意义。然而拿破仑在让法国“从民族国家获得拯救”的过程中，念兹在兹于作为未成形的农民阶级代表的身份认同。拿破仑一方面分封农民土地满足农民一定的私有欲，使半农奴式的农民赢得解放成为自由民，小土地所有制便成为农民反抗封建主义的重要力量；另一方面，分封到土地的农民以皇帝来回馈拿破仑，小块土地所有制则成全了拿破仑——“成为皇帝的物质条件”。因为小块土地所有制既造成人与人之间的隔离状态，又使得全国范围内各种社会关系和个人成为均质化的水平，农民并未因共同的利益而结成统一的阶级，

从而不能自己代表自己，需要有支配权的异己的力量来代表自己完成反封建的大业。而有赖土地为生的作为封建主义中间阶层的贵族阶级，亦随着小块土地所有制的建立逐渐消失，农民与国家权力之间缓冲区的缺失更加剧国家进行垂直式管理的必要性。因此，法国小块土地所有制的经济基础决定农民反抗封建主义的历史进步性的同时，也成就了拿破仑以皇帝的方式从近代民族国家获得拯救法国的可能。

在新法国革命之际，小块土地所有制曾经肩负的反抗封建主义的使命业已终结，但也造成农民的保守。法国有赖拿破仑分封土地而获得自由民身份的第二、三代农民，由于人口的增长导致小块土地更加分散，经营成本日益增高，其不得不以抵押债务的方式获得资本家的资本支持。结果，法国革命只是使法国农民从封建主义制下对地主的依附转变为资本主义制下对抵押债务的依附。历史上伯父给予法国农民父辈的恩惠却要法国农民二代连本带利地加倍偿还给侄子。于是，诸多无法承受小块土地所有制使其日益贫困化乃至破产压力的过剩人口，大多以无业游民的身份千方百计地加入波拿巴“虚设”的官僚阶层来摆脱困境，而波拿巴正是依赖此种增设的官僚阶层来行使政治支配权的。最终，无法代表自身的未成形的农民阶级，只能通过兼有行政支配权的代表而代表，以便走出小块土地所有制解体的困境。法国社会再次出现封建贵族阶级作为中间阶梯消失后国家权力对于农民大众全面介入的状况，所不同的是，第一次介入时，农民与资产阶级是利益共同体，旨在共同的反对封建主义；而第二次介入时，农民与资产阶级临时政府则已分道扬镳，势同水火，一出模仿拿破仑称帝的滑稽戏实属必要。保守的法国农民因历史迷信而相信，只有拿破仑才能拯斯民于水火，结果历史戏谑地给予他们一个名为拿破仑而实则只是波拿巴的人，进而上演了一场模仿帝制的闹剧。

而农民以选票方式对于旧法国革命的经典式戏仿表明，尽管由君权神授的封建社会向以代议制为代表的资产阶级社会的演进，往往被视为历史的巨大进步，乃至此种代议制业已风行于19世纪初的欧洲，马克思曾戏称它为一种特殊的流行病症。但是“农民能代表自身吗”的巨大疑问戳穿了资产阶级代议

制的虚伪。马克思指出农民只是被代表而无法自己代表自己，甚而至于拙劣地被代表。某种意义上而言，农民不是选中波拿巴，而是如同虔诚的信徒被名为拿破仑的“神”所选中。“‘被选中’就等于接受一套约束力极高的义务，这些义务是决不能被遗忘的。”^[17]由此资产阶级代议制的名与实的悖离不仅使得波拿巴的称帝成为闹剧，更重要的是将拿破仑称帝的英雄主义审美风格降格成为唯美—颓废审美风格。

最后，波拿巴作为历史中的丑角有意识地利用现代大众传媒积极塑造其另类英雄的个人形象，进而不断地生产着戏仿现象。戏仿以拙劣的模仿产生颠覆性的喜剧效果，并且有赖现代大众传播媒介成为文化生产的重要方式。文艺复兴以降以印刷书为中心的蓬勃发展的现代媒介，不仅成为播散新知识、荟萃新思想和观念的重要推手，而且还深度参与现代政治，成为个人政治宣传和建构想象的共同体——现代国家的重要手段。

波拿巴作为有意识地利用现代传媒进行政治宣传的先行者，则广泛利用报纸、巡游，乃至开展博览会等各种方式来宣传自己另类英雄的形象。波拿巴本出身于流氓无产阶级，流氓无产阶级是无产阶级中最底层的群体，而波拿巴则以流氓无产阶级的首领自居。马克思曾愤怒地指出：“这就是真实的波拿巴，不加掩饰的波拿巴。”^[18]然而，波拿巴不甘于此种“丑角”形象，他一方面利用报纸、巡游等方式频繁出境，引导社会舆论，借此不断地塑造他自己为掌控危局的英雄人物。波德莱尔曾指出，波拿巴的伟大之处在于证明控制全国性媒体，便能控制整个法国^[19]。每逢议会内产生风波之时，其报纸总会以政变相威胁，而且危机越近，发动政变的声调则越放肆。波拿巴还以巡游法国“来对抗前往圣伦纳兹和威斯巴登的拜谒”^[20]，借此与法国皇帝相区别，从而在法国民众面前树立其个人英雄形象。另一方面，波拿巴通过举办两次世界博览会的方式来吸引法国民众的注意力，借此“商品秀”宣扬自己所创造的发达资本主义社会的盛景。1855年法国的世界博览会成为“商品拜物教”的朝圣之地，琳琅满目的商品超越其使用价值，并以频繁的交换价值引领波拿巴时代的消费主潮，人们在商品的

生产与再生产中享受着马克思意义上自己的异化和他者的异化。而展览会“摄影”等艺术展厅的设立则宣告艺术“失灵”的机械复制时代的来临。1867年的世界博览会又创造了以法兰西第二帝国为代表的资本主义文化新的幻境。由此，波拿巴以两次世界博览会商品的时尚对于法国民众的“震惊”体验不断制造着小型“政变”。某种意义上，报纸、巡游、博览会等都已成为波拿巴策划小型政变的主要方式^[21]。波拿巴通过策划各种形式的“政变”使自己成为“艺术品”，他正是福柯意义上“花花公子”的典型代表：“花花公子使他的身体、他的举止、他的感觉和激情，他的整个存在成了一件艺术作品。”^[22]借此艺术品的存在方式所表征的唯美—颓废审美风格，波拿巴使法国民众在新奇的震惊体验中暂时性遗忘他只是拿破仑拙劣的替身，从而不断地生产与再生产着其反英雄的英雄形象，最终彻底地褻渎了国家机器的圣光。

要言之，新、旧法国革命历史记忆的意图指涉的相反，资产阶级社会代议制的名与实的悖理，以及波拿巴操控现代传媒“以浮华而代自制”，使得新法国革命只是拙劣地模仿旧法国革命——拿破仑的历史的纪念碑化本是以美学提炼的方式状写旧法国革命的盛景，进而型塑着法国民众永恒的记忆，但是波拿巴不断以此种拙劣地颓废审美的震惊体验促使法国民众在审美忘川之中暂时性地满足拿破仑的想象，导致旧法国革命所表征的崇高的英雄主义审美风格被降格成为以丑为美的唯美—颓废审美风格。

三 马克思戏仿论的“批判新法国革命视角，为人类历史目的”

马克思视新法国革命为历史剧情中的戏仿之论，不仅超越雨果和蒲鲁东对于“波拿巴的雾月十八日”解释的局限性，而且与巴赫金、后现代论者的戏仿论不同，具有“批判新法国革命的视角，为人类历史目的”的重要意义。

首先，马克思以此批判黑格尔的“历史的反复”之说，确证其历史唯物主义观点和方法论的合理性。马克思的戏仿论认为，历史发展的实体与动力系于物质生产实践，物质生产力的发展决定着历史的变

迁。黑格尔建基于理性基础上的历史观设定理性既是历史的实体，又是历史的目的，历史的合理性地展开仰赖于“历史的反复”的发生，但是“历史的反复”的正当性不是通过物质生产实践来检验，而是先期已经寓于理性之中。马克思历史戏仿论以物质生产实践的尺度来确定“历史的反复”的性质，进而抽去黑格尔体系性的唯心历史观的理性始基，由此确立其历史唯物主义基本观点的真理性。

不仅如此，马克思的戏仿论以具体—抽象—具体的研究方法颠覆黑格尔“历史的反复”之说的本末倒置的历史研究法，实现革命理论的理论意识与实践可能性的高度统一。马克思的戏仿论是从具体的物质生产实践出发而非从空洞的理性逻辑出发，揭示新、旧法国革命同一的革命形式所显现的具体历史内容之间的差异的，取“具体—抽象—具体”研究方法。马克思曾在《〈政治经济学批判〉导言》（1857）中以“人口”范畴为例，谈及其从“具体—抽象—具体”的政治经济学研究方法，而科学正确的政治经济学研究道路应该是二者的结合^[23]。纵使在《资本论》（1867）中，马克思亦是将“逻辑的研究方法”和“历史的研究方法”予以有机结合的。资本产生于劳动，但是黑格尔却从哲学上为资产阶级辩护，把资本、历史等解释为资产阶级理性精神的产物。资本形式上归属的同一性遮蔽资本由于购买特殊的可以增值的劳动力商品而获得利润的可能，致使资本主义社会将财富的创造秘密归结于资产阶级。黑格尔理性的辩证发展曾保证 A—A 纯粹理性的逻辑同一性，但是宾词 A 和主词 A 的实质余差被其视为抽象的理性的增值运动，而非人类的物质生产发展，工人的劳动又一次成为“无”。如果说马克思的研究方法诚如恩格斯所称道的是“唯一正确的思维发展形式”^[24]，那么黑格尔则是逻辑的历史化研究方法，最终陷入唯心主义的理论循环以及为神正论的辩护之中。因此，马克思的“戏仿论”是对黑格尔“历史的反复”之说从历史观到方法论的批判，以此更为确认历史唯物主义的观点和方法论的优位性。

其次，马克思的戏仿论揭示了现代性有病，以至戏仿论成为其全面的资本主义社会批判理论的重要组成部分。追溯戏仿现象所表征的唯美—颓废审

美风格的美学起源，其兴起于近代审美现代性与历史性的对抗之际。始自波德莱尔揭示审美现代性，现代性美学发扬浪漫主义所高举的想象力传统，不仅以陌生的、跨艺术门类的人工化艺术抵制现实主义的美学主张，而且还以“去人性化的”艺术引领“民众的反叛”——颠覆历史中的英雄形象，奉“生活中的英雄”为普罗大众新的崇拜对象，致使此种人工化的艺术成为现实生活的理想。

此种由“为艺术而艺术”向“为生活而艺术”的现代性美学扩张赋予布丰所提出的“风格即人”之说超越文艺领域的新的含义。风格作为流行于文艺领域的惯性话语，始自布丰提出“风格即人”之论强调风格介于文学审美独特性与作者人格的中位，既是审美个性的体现，也是作者人格的表征。而人格近代法权意义上的不可让渡性^[25]，致使“人（人格）即风格”相同于“风格即人（人格）”，由此“风格即人”之说不止适用于布丰意义上的文艺领域，亦可以指向社会领域。于是，此种唯美—颓废审美风格既可以表现为唯美—颓废文学审美，又可以表现为唯美—颓废社会审美。从马克思主义社会存在决定社会意识的基本观点出发，此种唯美—颓废的社会审美风格决定着唯美—颓废文学审美风格，而唯美—颓废文学审美风格则是此种唯美—颓废社会审美风格的反映。以唯美—颓废主义的代表波德莱尔而言，其在代表作《恶之花》中不仅使得审丑成为可能，举凡忧郁、腐败、死亡、病态等丑恶皆视之为美，而且使大众于此丑恶之美的震惊中超越现实的庸常，实现暂时性的审美享受。而此种唯美—颓废文学审美风格正复是波德莱尔其人作为第二帝国的诗人的唯美—颓废社会审美风格的表征。就此而言，波德莱尔的震惊美学与波拿巴的政变美学异曲同工，共同表现出法兰西第二帝国唯美—颓废审美风格的主调。

尽管此种戏仿现象所表征的唯美—颓废审美着实具有反抗市侩资本主义的庸常，抵制资本主义商业化和功利化侵袭的功绩，但实质上其是资本主义社会自反性的表征。第一，马克思认为资本主义社会有别于他者社会之处在于将无限的生产视为其天命，只有在永恒的生产与再生产之中，一切才成为可能。而生产的不断扩大使得奠基于经济交换基础

上的其他各种交换,包括语言、文化、媒介传播等不断产生,乃至形成特定的共同体。在此意义上,想象的共同体的建立有赖于生产与交换的发展。而新的地理空间和心理空间亦是随着生产的发展而产生的。颓废审美转向丑恶领域本是与资本主义的生产欲望相适应的,随着资本主义的空间生产与再生产,罪恶以结果善的方式被赋予正当性,颓废审美不满足于传统审美的格套,转向撒旦开辟出新的审美空间。第二,资本主义社会的货币资本以巨大的夷平化功能瓦解传统的二元对立的谱系,使得相对主义成为万事万物的命运。举凡前资本主义社会的等级、固定的关系,乃至神圣之物,在无限的生产与再生产的洪流之中都烟消云散了。在流动的资本主义社会中,“每一种事物好像都包含有自己的反面”^[26]。唯美—颓废主义继承以雨果为代表的浪漫主义的美丑相对说,借此包容性的美消解美丑之间的对立状态,于是反英雄具有成为英雄的可能,代议制孳生出波拿巴的复辟,革命则产生出伪革命,如是种种的历史中的戏仿表现出唯美—颓废的审美风格。第三,资本主义以时空压缩的方式不断提高生产效率,表之于审美领域即是,一方面颓废审美力求于刹那的时间之内获得大量的审美愉悦,由此一次性的审美效率不断提高;另一方面,资本主义生产效率的提高使得批量生产成为可能,不仅艺术品本身如产品一样价格会下降,而且艺术品曾经具有的“此时此地”的灵韵不断消失,审美经验的独一性被重复性审美的无聊和疲倦所代替,唯美—颓废审美因资本主义的生产效率最终耗尽艺术品本身的灵韵、艺术家职业的神圣光环。就此而言,此种戏仿现象所表征的唯美—颓废审美愉悦与其说是“一见钟情”,不如说是“最后一瞥之恋”^[27],其深刻地表现出现代性的危机!

最后,马克思的戏仿论使戏仿成为跨界性概念,进而为历史理性主义赋予迷魅。自古希腊以降,戏仿作为怪诞化现实主义的美学风格常常表现在中世纪乃至文艺复兴的诙谐文化之中。前苏联文艺理论家巴赫金对此作出过开创性的研究。巴赫金以法国拉伯雷小说所代表的民间诙谐文化为研究对象,提出影响甚大的狂欢化诗学理论。其狂欢化诗学理论植根于民间文化所指涉的官方生活与民间生活的二元对立的基础之上。巴赫金指出第一生活是由官方

所统治的现实生活,此种生活世界充满着严格的等级制度,统治阶级拥有绝对的话语权,而被压抑的民众无法说话,即使民众能够说话,也只是折射出双方的身份、地位的不平等罢了。于是,在此生活世界中民众被拒斥与放逐,他们不具有存在的合法性。所谓第二生活即是狂欢生活,由第一生活所建构的等级制度于此一律被消解而趋向平等化。在狂欢节的生活之中,民众以笑谑的方式将神圣之物降格化,使其变成大众笑谑而非敬畏的对象,“怪诞现实主义的主要特点是降格,即把一切高级的、精神性的、理想的和抽象的东西转移到整个不可分割的物质—肉体层面、大地和身体的层面”^[28]。通过此种“戏仿”方式把被等级秩序所压抑的民众从现实生活的重负中予以解放,使他们为绝对的、神圣的严肃范畴所压抑的生命力能够自由的表现,从而救平了现实世界等级秩序的区隔,实现现实世界和理想世界齐一的目的。总之,巴赫金的戏仿研究开启了新的文化研究领域,其不但深掘了西方文化传统中另一种被压抑的文化类型,为中世纪和文艺复兴时期的文化史研究提供有力支持,而且“戏仿”因具有“去中心化”的解构力量也日渐成为后现代文化的重要论域。

与巴赫金不同,马克思不仅以活生生的历史事件而非文学实践来阐释戏仿概念本身,视戏仿为一种拙劣的模仿,将原历史崇高的审美风格降格为唯美—颓废审美风格,进而制造出喜剧效果,而且深度追溯戏仿的唯美—颓废审美风格的资本主义社会的原因。如果说戏仿在巴赫金意义上还只是文化转型期间的文化现象,尚是狂欢生活与官方生活二元对立的生活形态的产物,那么随着作为生产机器的资本主义社会的无限地生产,戏仿必然穿越二元对立的生活形态成为普遍的现象。因为资本主义使得“一切等级的和固定的东西都烟消云散了”,导致资本主义文化转型日趋加速度和频繁,结果戏仿以普遍性的生产与再生产成为跨界性存在,而资本主义社会本身亦是在戏仿之中耗散自己的能量,最终走向灭亡的。

马克思的戏仿论亦有别于后现代文化论者的戏仿论。从克里斯蒂娃的互文性到热奈特的超文性,从哈桑的讽刺到詹姆逊的后现代拼贴,如是种种后现代论者的戏仿论,尽管具有解构传统的二元对立

模式、批判资本主义社会和文化的压抑性力量等积极的作用，但是这种资本主义社会的文化批判作为一种不彻底的革命，一方面导致了体系化的、综合的观察与资本主义社会的政治、经济、哲学等相关宏大结构的视野的丧失，另一方面则导致对如何扬弃现实状况从而作出展望的视野的丧失，以致此种文化相对主义的播散不仅酿成文化虚无主义的后果，更重要的是它并非人类文化的发展方向。文化批判和解构之后还是需要一种文化建设的，否则人类文化乃至人类本身都难以为继。有别于此，马克思以活生生的历史事件批判性反思此种戏仿现象发生的资本主义社会的经济、文化等诸多方面，始终坚持历史唯物主义的立场，而且辩证地揭示了此种戏仿审美风格的积极与消极作用，高擎社会主义以至共产主义必然实现的伟大理想的旗帜，从本质主义的视角出发强调，只有通过伟大的革命斗争，彻底推翻资本主义的统治，才能走出此种历史悲喜剧式的循环。

不仅如此，马克思有关历史的戏仿论，一方面表现出马克思美学浪漫主义的特点。尽管马克思美学是现实主义还是浪漫主义，常常是学术界一个聚讼不已的问题，米哈伊尔·里夫希兹、汉斯·埃巴等人认为，以唯物主义为始基、标举反映论的马克思美学是现实主义的，而维塞尔、玛格丽特·罗斯等人则或从神话，或从继承圣西门先锋派的浪漫主义传统，将马克思美学视为浪漫主义^[29]。但是无可否认，马克思作为辩证法大师，单向度的现实主义或浪漫主义的标签是难以言诠马克思美学的特点的。马克思美学兼有浪漫主义和现实主义的特点，而马克思将波拿巴的政变视为历史中的戏仿现象则更为突显出马克思美学浪漫主义特点的一面。

另一方面，马克思以此历史中的戏仿为历史理性主义赋魅。黑格尔视理性为历史发展的根本力量，历史发展的进程是理性由自在向自为发展的过程，此种以理性为依归的历史哲学表现出资产阶级登上历史舞台的自信与豪情。而随着资本主义的全球扩展，尽管黑格尔的辩证法揭示理性的前进之路是一条光荣的荆棘路，但是黑格尔未曾料到 20 世纪的人类历史却不断地出现理性的疯狂乃至毁灭的巨大灾难。黑格尔的历史理性主义哲学遂遭到后来思想家的质疑与批判。韦伯以“世界不再令人着迷”

(disenchantment) 的两歧性来表达其之于理性的矛盾态度：一方面，理性化的推进祛除世界的迷魅，充分彰显人类改造自然和社会的伟大功绩；另一方面，理性化的推进也切断了美好事物的“神圣”与“超越”的源头，使人陷于“铁笼困境”之中而难以自拔^[30]。福柯则进一步指出知识生产并非是一种透明的生产过程，而是与权力之间相互交织，它表面的客观性无法遮蔽被权力所主导的事实^[31]。福柯权力—知识生产关系论述的意义在于指出任何一种乌托邦的方案都难以逃离压抑性力量的压制，进而回应韦伯所谓由官僚—技术理性所构成的“铁笼”将成为现代人类命运的悲观主义的论说。其实，先于韦伯和福柯，马克思就以戏仿来反讽历史理性主义，历史因戏仿的出现而产生滑稽、戏谑的一面，诚如柄谷行人所言：“讥讽《路易·波拿巴的雾月十八日》忽略了‘史实’的现代历史学家的著作，没有看出这本书是描写闹剧最出色的文学文本。”^[32]

结 语

当 20 世纪末黑格尔的幽灵——福山的历史终结论伴随着诸多历史事件广被播散之时，历史又一次以黑格尔式的反复发生着^[33]。不！这与其是“历史的反复”，毋宁是马克思意义上的戏仿！马克思深谙资本主义作为人类历史的准备阶段，较之于封建社会已有巨大的进步，但是不可否认它的灭亡早已孕育于其自身之中：资本主义社会生产的无限发展造成传统解体后相对主义的泛滥，使得戏仿的生产与再生产成为可能，资本主义本身亦正是在戏仿之中耗散着自己的能量，最终走向灭亡。而新的具有历史意义的革命，只有克服革命实践过程中的“反题”，才能走出直接的历史悲喜剧式的循环：“革命的进展不是在它获得的直接的悲喜剧式的胜利中，相反，是在产生一个联合起来的、强大的反革命势力的过程中，即在产生一个敌对势力的过程中为自己开拓道路，只有通过和这个敌对势力的斗争，主张变革的党才走向成熟，成为一个真正革命的党。”^[34]这并非黑格尔意义上历史终结后的历史，它恰是在革命实践的曲折中开启的以解放人类的崇高梦想为己任的大历史，历史并未终结！

[本文系国家社科基金重点项目“百年中国文学传播史的书写问题研究”(项目编号:18AZD032)阶段性成果]

[1] 玛格丽特·A·罗斯:《戏仿:古代、现代与后现代》,王海萌译,第6页,南京大学出版社2013年版。

[2] 马克思在《路易·波拿巴的雾月十八日》、《1848年至1850年法兰西阶级斗争》等文献中多次使用“parodie”(戏仿)一词。在《路易·波拿巴的雾月十八日》一文中,马克思论及路易·波拿巴称帝是一种戏仿现象,马克思使用“parodie”(戏仿)一词,马克思认为波拿巴的胜利,是“对帝制复辟的拙劣可笑的模仿”(Imperialistische Restaurationsparodie)。中译文参看《马克思恩格斯选集》第1卷,第755页,人民出版社2012年版。德文本 Karl Marx, Friedrich Engels: *Werke*. Berlin 1960, Band 8, p.193. 马克思论及旧法国革命使死人复活是为了赞美新的斗争,而不是为了拙劣地模仿旧的斗争(nicht die alten zu parodieren),亦使用“parodieren”(戏仿)一词。中译文参看《马克思恩格斯选集》第1卷,第670页,人民出版社2012年版。德文本 Karl Marx, Friedrich Engels: *Werke*. Berlin 1960, Band 8, p.116. 在《1848年至1850年法兰西阶级斗争》一文中,马克思认为戴着皇冠打着鹰旗的路易·拿破仑也是对于老拿破仑的一种“parodierte”(戏仿)。中译文参看《马克思恩格斯选集》第1卷,第483页,人民出版社2012年版。德文本 Karl Marx, Friedrich Engels: *Werke*. Berlin 1960, Band 7, p.46.

[3] 黑格尔:《历史哲学》,王造时译,第292页,上海书店出版社2006年版。

[4][5][12][13][14][15][18][20][21][26][34]《马克思恩格斯选集》第1卷,第668页,第6页,第670页,第180页,第668—669页,第469页,第720页,第549页,第719页,第775—776页,第445页,人民出版社2012年版。

[6][9]《马克思恩格斯选集》第4卷,第244页,第226页,人民出版社2012年版。

[7] Joachim, Ritter, *Hegel and the French Revolution*, trans, Richard Dien Winfield, Cambridge, MA: MIT Press, 1983, p.43.

[8] 黑格尔:《法哲学原理》,范扬、张企泰译,第253页,

商务印书馆1961年版。

[10] 恩斯特·布洛赫:《希望的原理》第1卷,梦海译,第226页,上海译文出版社2012年版。

[11] 阿莱达·阿斯曼:《回忆空间:文化记忆的形式和变迁》,潘璐译,第85页,北京大学出版社2016年版。

[16][23]《马克思恩格斯全集》第2卷,第157页,第701页,人民出版社1957年版。

[17] 扬·阿斯曼:《文化记忆:早期高级文化中的文字、回忆和政治身份》,金寿福、金晓晨译,第23页,北京大学出版社2015年版。

[19] 大卫·哈维:《巴黎城记:现代性之都的诞生》,黄煜文译,第118页,广西师范大学出版社2010年版。

[22] 迈克尔·福柯:《什么是启蒙》,汪晖译,汪晖、陈燕谷编:《文化与公共性》,第433页,生活·读书·新知三联书店1998年版。

[24]《马克思恩格斯全集》第13卷,第532页,人民出版社1965年版。

[25] 黑格尔:《法哲学原理》,范扬、张企泰译,第76页,商务印书馆1982年版。

[27] 瓦尔特·本雅明:《巴黎,19世纪的首都》,刘北成译,第12—16页,商务印书馆2013年版。

[28] 巴赫金:《巴赫金全集》第6卷,李兆林、夏忠宪等译,第24页,河北教育出版社1998年版。

[29] 贾益民、陈欣:《现实主义,抑或是浪漫主义?——论马克思美学的生活底蕴》,《哲学研究》2015年第3期。

[30] 马克思·韦伯:《新教伦理与资本主义精神》,康乐等译,第183页,广西师范大学出版社2010年版。

[31] 迈克尔·福柯:《规训与惩罚》,刘北成、杨远婴译,第29页,生活·读书·新知三联书店2003年版。

[32] 柄谷行人:《历史与反复》,王成译,第21页,中央编译出版社2011年版。

[33] 弗兰西斯·福山:《历史的终结与最后的人》,陈高华译,第1—21页,广西师范大学出版社2014年版。

[作者单位:西安交通大学人文学院]

责任编辑:吴子林