

文艺的商品性初论

昌 切

本文从中国马克思主义文艺学的意识形态理论入手,分析了这种意识形态理论与文艺商品性的不相容性,简要谈到四个方面的成因,然后在社会生活与意识形态这个关联域中抽象出文艺的商品性,进而在经济范畴内逐次考察了文艺家角色、作品性能和受体地位所发生的根本性变化,透析了文艺的商品性。

—

在马克思主义哲学规范中界定任何一个概念或范畴的内涵,所依循的是辩证逻辑而非形式逻辑的定义规则。马克思主义哲学的思维模式是典型的“二分模式”。如物质与精神、存在与思维、主体与客体、社会存在与社会意识、经济基础与上层建筑,等等,无不是在两相对立统一中显义的。其中任一概念或范畴的内涵,都只能在与其相对概念或范畴中界定,而且对立双方必有一方在逻辑上居于优先地位。离开物质,精神无以显义。物质先于精神,精神依赖物质,向物质索取自身定性;反之,脱开精神,物质也无由理喻。所以,明识“二分模式”,在经济基础与上层建筑,或社会生活(社会物质生产方式)与意识形态的辩证关联中把握中国马克思主义文艺学意识形态理论的限度,看它如何为文艺定位定性,于何处放逐了文艺的商品性,应该是通向合理解决这个难题的一条有效途径。

文艺是审美的意识形态,这是近年来较为流行的中国马克思主义文艺学的一个最基本的命题。经济基础决定上层建筑,社会生活决定意识形态,文艺的意识形态性取决于与其相对的社会生活的性质。因而,文艺的政治性、阶级性、宗教性、哲理性等全是从社会生活中寻绎出来的,并不是文艺的内在性质。文艺内在的性质是审美性或形象性、情感性,是其区别于其他意识形态形式的本质属性。很明显,此处存在两个关联域,两种定义规则。在第一个关联域中,文艺作为意识形态与社会生活是对立统一关系,文艺从属于社会生活,并从社会生活那里获得自身定性。而在第二个关联域中,文艺是意识形态中的一个部门,无所谓依附其他哪个部门,文艺的本质属性的确立完全遵守形式逻辑的定义规则。一个命题,关涉两个关联域和两种定义规则,极易并且已经引发出种种歧见。这些歧见大有讨论的价值,但对本文来说无关紧要,重要的是,文艺的商品性居然被摒弃在两个关联域之外。这绝不是偶尔疏忽所致。回顾中国马克思主义文艺学说史,同样找不到文艺商品性的容身之隙。

原因大致可以归纳为四点。一是处于以政治为轴心的思想文化氛围中的中国马克思主义文艺理论家过于重视文艺的政治功能,蔑视以至有意排斥文艺的商品性。在中国现代文艺史上,商品意识最浓的鸳鸯蝴蝶派,一直被革命阵营的文艺理论家当作殖民主义赘瘤和封建主义

阴魂而痛加叱责。鲁迅所谓海派近商,分明是连带京派近官一道加以讥嘲的。早期中国共产党人的有关文章,瞿秋白、周扬、胡风、冯雪峰等人的文艺论著,虽然侧重点不尽一致,但在强化文艺的政治性、阶级性,对文艺商品性的拒斥方面,却是不谋而合的。解放后,中国建立了高度集中统一的计划经济体制,彻底斩断了残存在文艺身上的商品性尾巴,铲除了文艺商品性赖以生存的土壤,文艺家和文艺理论家均失去了追寻文艺商品化的外来刺激。二是中国马克思主义文艺学是一种党性格外强烈鲜明的学说,与市场经济社会商品生产的逐利原则风马牛不相及。文艺只为一定历史阶段特定的意识形态服务,不必用来交换,赢利不是它的目的。三是从理论上讲,首先,商品不在意识形态范畴之内,中国马克思主义文艺理论家根本不会意识到从意识形态的对立面中推导出文艺的商品性;其次,商品性不是文艺的本质属性,不可能进入第二个关联域。四是中国文化重义轻利的传统根深蒂固,限制了中国马克思主义文艺理论家的视野,致使他们把商品性视为资产阶级文艺的专利,不遗余力地抨击文艺的商品化倾向。可见,无论从思想文化背景还是从理论上考察,中国马克思主义文艺学的意识形态理论都绝对容不下文艺的商品性。要论证这一命题,须另有所本。

二

平心而论,在第一个关联域中是能够抽象出文艺的商品性的。市场经济是资本主义社会不同于此前各种社会形态最突出、最重大的标志。它与资本主义生产方式直接同一,构成整个资本主义社会的基础,资本主义社会的意识形态就竖立在这个基础之上。既然资本主义社会生活通行商品生产、流通和消费规则,那么,作为一种意识形态形式的文艺就毫无理由拒绝容纳商品性。其实,马克思对此有极为精彩透辟的理论表述。他在《剩余价值理论》中批判资产阶级经济学家施托尔希时指出:

因为施托尔希没有能够了解物质生产的历史的性质,他把物质生产当作一般物质财富的生产来考察,而不是当作在历史的发展中某一具体时候的一定的生产形式来考察,所以他就失去了理解的基础,而只有在这种基础上,才能够理解统治阶级意识形态组成部分,也理解这一定社会形态下自由的精神生产。^①

根据这里提示的方法论原则,可以把马克思对文艺商品性的论述概括为两种要义。其一,与资本主义商品生产方式相适应,资本主义社会包括艺术生产在内的精神生产,在相当程度上是商品生产。马克思终其一生,一而再、再而三地揭露资本主义生产方式把人们所有的活动都尽可能转变成追逐商品利润的活动,把人们应有的真实的社会关系尽量变异成赤裸裸的金钱关系,这是同他对“物化”或“异化”现象,对商品拜物教的深刻体认密不可分的。柏拉威尔所说的“现代社会把一切都尽量变为商品、货物,因而限制了人类对自然和艺术的感应”^②,就导源于马克思关于“资本主义生产就同某些精神生产部门如艺术和诗歌相敌对”^③的思想。马克思的“物化”或“异化”概念运用于精神生产领域,意义不外是主体精神活动的异己化和精神产品的商品化。马克思说:“生产的结果是商品,这种商品脱离生产者而存在,因而可以在生产和消费之间的一段时间作为商品来流通,如书籍、绘画以及一切有别于艺术家本身活动的艺术作品。”^④只要文艺作品进入文艺市场,文艺作品便成为商品。同样,只要文艺家不由着内心指令而迎合艺术市场需要写作,他的写作过程便是异己化过程。这种情况的确十分不利于秉有自由本性的“艺术和诗歌”。

马克思的这种思想与黑格尔的艺术逊位说又有直接的渊源关系。在黑格尔看来,人类艺术史上存在前后相续的象征、古典和浪漫三种类型的艺术;这三类艺术分别呈示物质胜于理念、

物质与理念相吻合和理念溢出物质三种特征,由于物质承载不起理念,艺术就只好自动逊位,听任哲学去唱主角。这是黑格尔依照否定之否定程序作出的逻辑推断,据有大量史实判据,颇为精当。资本主义社会的情况被他称为“散文气味的现代情况”,他认为这种情况根本不适合艺术生存。他说:

需要与工作以及兴趣与满足之间的宽广关系已完全发展了,每个人都失去了他的独立自足性而对其他人物发生无数的依存关系。他自己所需要的东西完全不是他自己工作的产品,或者只有极小一部分是他自己的产品,还不仅此,他的每种活动并不是活的,不是各人有各人的方式,而是日渐采取按照一般常规的机械方式。在这种工业文化里,人与人互相利用,互相排挤,这就一方面产生最酷毒状态的贫穷,一方面产生一批富人。^⑧

有别于中世纪的近代市场经济,几乎消泯了人的个体性,破坏了个体与自然、社会原有的亲和状态,个人的兴趣和需要变得微不足道,迫不得已而屈从“一般常规的机械方式”。黑格尔在这里所作的具体而入微的理论阐述,可与马克思的上述见解相互印证。事实也是如此。“异化”了的大仲马,分离了“需要与工作以及兴趣与满足”,按生产工艺流程成批生产艺术产品,批发给艺术市场,一生穷奢极欲。而拼命反抗“异化”的波德莱尔,要保持“独立自足性”,诅咒商都巴黎,不肯放弃自己的“方式”,则招致“最酷毒状态的贫穷”的惩罚。^⑨

不过,马克思和黑格尔在论及文艺的商品性时都有所保留,都没有断言资本主义社会绝对不存在自由的艺术。恐怕这就是马克思把“自由的精神生产”与“统治阶级意识形态组成部分”并置的道理所在。因此,其二,在资本主义市场经济社会中,不是所有的文艺作品都有商品性,只有那些为增殖资本生产,用于市场交换的非“自由游戏”的文艺作品才具有商品性。马克思接受了亚当·斯密区分“生产”与“非生产”的观念。他据此写道:

同一种劳动可以是生产劳动,也可以是非生产劳动。

弥尔顿创作《失乐园》得到5镑,他是非生产劳动者。相反,为书商提供工厂式劳动的作家,则是生产劳动者。弥尔顿出于春蚕吐丝一样的必要而创作《失乐园》。那是他的天性的能动的表现……但是,在书商指示下编写书籍(例如政治经济学大纲)的莱比锡的一位无产阶级作家却是生产劳动者,因为他的劳动一开始就从属于资本,只是为了增加资本的价值才完成。一个自行卖唱的歌女是非生产劳动者,但是,同一个歌女,被剧院老板雇用,老板为赚钱而让她去唱歌,她就是生产劳动者,因为她生产资本。^⑩

康德下面的论述与上引文何其相似:“艺术还有别于手工艺,艺术是自由,手工艺也可叫做挣报酬的艺术。人们把艺术看作仿佛是一种游戏,它是本身就愉快的一种事情,达到了这一点,就算是符合目的;手工艺却是一种劳动(工作),这是本身就不愉快(痛苦)的一种事情,只有通过它的效果(例如报酬),它才有吸引力,因而它是被强迫的。”^⑪“非生产劳动”或非“劳动”的实质是自由。“弥尔顿出于春蚕吐丝一样的必要而创作《失乐园》”,就是地地道道的“自由的精神生产”或“自由游戏”。自由是什么?是自在自为,是人的“天性”和文艺的本性。“自由王国只是在由必需和外在规定要做的劳动终止的地方才开始;因而按照事物的本性来说,它存在于真正物质生产领域的彼岸。”^⑫问题恰恰在于,“自由的精神生产”或“自由游戏”偏偏相当幅度地“异化”为商品生产,文艺创作偏偏大量“存在于真正物质生产领域”的此岸,演化为“由必需和外在规定要做的劳动”、苦役、机械程式。

文艺是一种意识形态,这是毋庸置疑的马克思主义常识。但是马克思和恩格斯又曾把文艺视为经济基础的一部分,视为一种经济实践、一种商品类型。马克思称作家为“生产劳动者”、“工人”,称文艺创作为“生产劳动”、“工厂式劳动”,称文艺作品为“产品”,指责资本主义生产侵蚀艺术和诗歌,无不含有这层意思。特利·伊格尔顿就此指出:“文学可以是艺术品,社会意识产品,世界景象;但它也是工业品。书,不但是意义结构,也是出版商生产、为赢利在市场上销售的商品。戏剧……是资本主义商业,利用某些人(作者、导演、演员、灯光布景人员)生产的为观众消费的一种商品……作家不但是超个体精神结构的转换者,也是出版机构雇用的生产赢利商品的工人。”^⑩克里斯托弗·考德威尔则干脆把“艺术生产与盖房子、造帽子或种粮食的过程”等同起来,看作一个“隐藏在社会肌肤里”的“经济过程”^⑪。罗贝尔·埃斯卡皮尔说得更全面:“现在,写书成了一种职业,至少成了一种有利可图的活动,它是在经济体制的范围内进行的,经济体制对创作有着不可否认的影响,看到这一点对于理解作家不无关系。图书是一种通过商业发行渠道而流通的产品,因此要受供求法则的支配,了解这一点对于理解作品也不无帮助。总之,文学虽说特别,但无可非议,它是图书业的‘生产’部门,而阅读则是这一工业的‘消费’部门,知道这一点决不是无足轻重的。”^⑫

文艺既然是一种经济实践、一种商品类型,我们就不仅能够社会生活与意识形态这个关联域中抽象出文艺的商品性,而且还有充分必要转移视域重心,在经济范畴内对文艺商品性作更深入细致的剖析,以期准确地把握文艺生产、流通和消费的整个商品化过程。这样做还考虑到如下事实:“在资本主义社会的现实里……意识对经济生活的影响迅速地逐步降低,反过来,社会生活的经济领域对意识的内容和结构的影响在不断增长。”^⑬因此,在市场经济体制主导的社会中,凡被纳入经济运作程序的文艺,与其说是精神创造的结晶,倒不如说是“物化”的商品,文艺家角色、作品性能和受体地位都发生了根本性变化。

不妨先看文艺家向艺术生产者的角色转换。艺术生产者理当隶属于经济范畴,是艺术生产力中一个核心要素,与符合通常语义的作家、艺术家有质的区别。在中外文学史上,作家一般扮演两种角色:政治、宗教、哲学等意识形态的承载者、立法者、传播者,自我心灵或主观世界的主宰者、创造者、抒发者。这两类角色的作家,或者仰赖资助制为生,如古罗马帝国时期投靠在作家“保护神”梅塞纳门下的贺拉斯一流的作家,中国汉代淮南王刘安的门客、邺下文人集团,和公有制社会在作家协会之类机构供职的专业作家;或者靠兼事别种职业生存,如兼任法国驻外大使的夏多勃里昂、大学教授马拉美、参政知事欧阳修等,少有例外。资助制是围绕大臣、亲王、国王和教皇,贵族、国戚和皇帝等统治阶级个人而建立起来的,后来衍化为国家政权资助制。“对文学的资助就是作家的某个保护人或机构来维持作家的生计,作家满足他们的文化需要。这种老板与伙计之间的关系同君主与忠臣之间的关系不无联系。”^⑭资助制是缺乏有利可图的传播手段、封闭的自给自足的小农经济社会的产物,在现代公有制国家盛行,有助于满足统治阶级个人余裕时间的艺术需要,也有利于公有制国家对作家实施计划管理,并让他们为国家意识形态服务。资助制和作家兼事别种职业,免除了作家的衣食之忧,使他们不至于抹煞文艺创作与经济实践、精神创造与物质生产的界线。作家的角色功能要么是鲁迅所概括的“帮忙”、“帮闲”(此处借用,不含丝毫贬义),要么是舒展和调谐一己的心灵,同艺术生产者了无干系。

艺术生产者意味着什么?意味着以上两种作家角色及其功能的嬗变和转换,意味着文艺创作与经济实践、精神创造与物质生产不再分离而交织重合。文人(作家)从听命于资助者和自我

心灵转向随文艺市场供求关系俯仰,成为一种在文艺市场上出卖劳动力以换取报酬的商品。文人一变而为英语中的 wordsmith 即文字工匠,马克思戏称的“文丐”(此处也不含贬义),戈德曼借喻的合理自利的“经济人”(homo economicus),或波德莱尔自嘲的“为钱而干的缪斯”(La Muse Vénale)。“为钱而干”,作家先前头顶的神圣神秘的光环黯然失色,作家,如皮埃尔·马歇雷所言,不过是把给定的材料组合成艺术产品的工人,组装艺术产品的元件是形式、价值、符号、神话和意识形态等^⑨。出版商或明或暗地控制着艺术生产的全过程,艺术生产者生产不得不时时虑及和照顾“拟想读者”的消费口味。“为钱而干”,大仲马于 1845 年同《立宪党人》和《快报》签订了每年提供 18 卷作品而获利 63000 法郎的合同;欧仁·苏因畅销书《巴黎的秘密》收益 10 万法郎,1838 年至 1851 年间,拉马丁的年薪总数高达 500 万法郎。^⑩

再看作品性能的变化。艺术生产者臣服于文艺市场,文艺市场调节艺术生产,艺术产品进入文艺市场,其价值体现为交换价值,实现了艺术产品的商品化。艺术产品有别于作为纯粹精神形态的文艺作品。其全面商品化的必备前提是文艺市场机制的完善和发达,而文艺市场机制完善和发达的前提又是艺术生产力的充分发展。道理很简单,没有伴随工业革命和信息革命而来的印刷、出版、发行和视听等传媒技术的充分发展,就没有大众剧场、影院、音乐厅和画廊的问世,也不会有报纸、期刊、电视、广播、出版发行系统和演出公司的繁盛。指望建立一整套完备的保障文艺市场正常运行的法律,更无异于是一种奢望。尽管书商、印刷业、小范围的艺术交易在工业革命以前就已经出现,但真正建立起完善和发达的文艺市场机制,大规模进行艺术产品的市场交换活动,则肯定是工业革命以后的事。有了完善和发达的文艺市场机制,才足以保证艺术产品的价值名符其实地完全体现为交换价值。于是,交换价值的多少便成为衡量艺术产品价值大小的准尺。“艺术品就这样变成了商品,它自身受到了膜拜。它的娱悦作用(即被人们欣赏、使人们的生活充满活力的社会功能)遭到了忽视,它越来越依附于鉴赏家和收藏家的狂热,艺术品被锁藏起来从而得不到真正的赏识……艺术不再是一个过程或活动,它的含义仅仅是艺术家制造出来的商品。”^⑪除了愉悦功能,艺术品原来特有的意识形态教化功能也被大大削弱了,不依存于艺术商品的交换价值就毫无意义。

商品的市场交易规则制约着艺术产品的性能,当然关系到艺术产品的内容及其构成即结构。艺术产品的内容受商品的市场交易规则制约,这容易理解,前人多有论证,这里只谈谈艺术产品结构被制约的问题。戈德曼研究小说,所得出的结论与他的发生学结构主义理论是一致的,这就是:某些经典小说的结构与小说家精神结构同源,而小说家的精神结构被当作个体精神结构或集体精神结构,又与社会经济结构同源,故而某些经典小说便与社会经济生活同构。用他的话说,就是“小说形式实际上是在市场生产所产生的个人主义社会里日常生活文学方面的搬移”^⑫。在这样的经济生活中,人与人、人与物的关系本质上是物与物的关系,是人被物役,他叫作“中介化的和堕落的关系……即纯粹是量的交换价值的关系”^⑬。他认为:“资本主义以前的社会形式里——我们希望在未来的形式里也是如此——的精神生活的基本因素的总和,即由个人之外的情感,与超越个人的价值的关系所构成的一切——它意味着道德、美学、仁慈和信义,都在从个人的意识中退到经济领域里,以便把它们的功能交给无活力的物的一种新特性:物的价格。”^⑭从这个认识出发,他较为成功地分析了社会经济结构内化为小说家的精神结构,再外化为小说结构的若干实例。譬如他例析新小说家娜塔丽·萨洛特和罗伯-格里耶的作品即是如此。他以为,西方帝国主义时期(大约 1912 年至 1945 年之间)和“二战”后现代结构的资本主义时期存在连续性的两种社会经济结构,先后显示为:作为基本现实的个人逐渐消亡和物的自主性日益强化;物完全自主,社会演化为物主社会,人类无论作为个体还是群体的基本现实性全部丧失。与这两种社会经济结构叠合,萨洛特小说结构的显著特征类似乔伊斯、卡

夫卡·萨特和加缪的小说结构,正是物迫使人物解体的“物化”行程,而罗伯一格里耶的小说结构恰是货真价实的物与物的关系,换句话说,就是纯粹“量的交换价值的关系。”^⑧戈德曼的社会经济生活与小说双向同构说虽然缺乏普适性,但他对西方现代小说结构独有的市场性质的解释是很有价值的,对我们深刻认识文艺的商品性不无裨益。

现在来看受体地位的变化。由市场配置资源,受体遂有机会从被作家、艺术家有意无意轻视、漠视与被居高临下教诲、感化的从属受制位置脱身,介入艺术生产,成为艺术消费者。受体成为艺术消费者,表明艺术生产与艺术消费经由文艺市场调节而统一了起来。“生产直接是消费,消费直接是生产,每一方直接是它的对方。可是同时在这两者之间存在着一种媒介运动。生产媒介着消费,它创造出消费的材料,没有生产,消费就没有对象。但是消费也媒介着生产,因为正是消费替产品创造了主体,产品对主体才是产品。产品在消费中才得到最后完成。”^⑨同理,艺术生产为艺术消费创造了对象——艺术产品,艺术消费为艺术生产创造了主体——艺术消费者。艺术消费者不但为艺术生产者奠定了生存和再生产的基础,更重要的是,还参与了艺术生产。20世纪西方文艺理论批评那么推崇读者的秘密,恐怕就隐伏在完善和发达的市场机制以及艺术生产与艺术消费的紧密联系之中,不管这些理论批评是否抗拒“物化”,具不具有商品性。无可争议的事实是,完善和发达的市场机制沟通了艺术生产与艺术消费,使艺术消费者有条件潜在地左右艺术生产,从而也间接地影响到文艺理论批评。后结构主义时代流行的读者一反应、解释学、结构主义、马克思主义和女权主义等理论批评,概以读者为中心,不会是偶然的^⑩。即使是专注文本的结构主义一语言学批评,也十分看重读者对文本构成的不可或缺的作用,否则,就难以理解韦恩·布斯和罗杰·福勒为何在《小说修辞学》和《语言学与小说》中专论作者(隐含作者)、人物和读者(隐含读者)之间的各式交际结构。罗兰·巴特在《S/Z》中说读者不再是消费者而是生产者,道出了真相,意指的实在是艺术生产与艺术消费的同一。也许不该忽视大量先锋派文本含有的强烈的反“物化”倾向,象劳伦斯亲近古希腊人格理想的小说,敌视和批判“物化”现实的法国新小说等等,就明显含有这种倾向,但这些文本终究是高度商品化社会的复本,仍然要遵循商品社会通行的艺术生产规则。这个道理对于基于先锋派文本建构的文艺理论批评同样适用。伊格尔顿对新批评派反“物化”反被“物化”的阐释便是明证。^⑪

“任何作家在动笔时头脑中都有读者出现,哪怕这个读者只是他自己。”^⑫浪漫主义所谓纯然的自我表现说,不过是一则虚构的神话。作家选材、布局谋篇和表情达意都为“拟想读者”所指引,作品的空间布满了“拟想读者”的心迹,作品的语言结构、主题类型、情节模式和修辞惯例,全都可以在“拟想读者”的文化一心理结构中找到充足根据。在市场经济社会中,当艺术生产者所为和艺术产品所示足以贴合艺术消费者所思所感时,文艺的商品化才能顺利实现。而当艺术消费者所思所感与艺术产品所示不一致时,则有两种可能性:艺术消费者或者拒绝接受艺术产品,使文艺商品化中途夭折;或者创造性“误读”,使艺术产品迁就自己,完成文艺的商品化。后一种可能性多见于跨社群、跨阶级、跨时代、跨国别和跨文化的文学交流中。象罗曼·罗兰、歌德、陀思妥耶夫斯基和托尔斯泰等众多外国文学大家的众多作品(艺术产品)在中国文艺市场畅通,就属于这种情形。总而言之,艺术消费者的地位在艺术生产者或艺术商人眼里是至高无上的。艺术消费者犹如私营商业企业的顾客,反客为主,荣登上帝宝座。

文艺家角色、作品性能和受体地位的根本性变化,归根结蒂,是由艺术生产力决定的,前文已有所论及。西方工业社会,尤其是进入信息时代以来的西方工业社会的生产力,远较农业社会发达,其突出特点是“机械复制”(本雅明语)和能量转换(声能转换、光能转换等)。“机械复制”和能量转换时代的到来,导致文艺市场迅猛膨胀,超越了地域、时间和种族等的局限,改造和添加了文类,革新了艺术生产方式,从而使得文艺家、作品和受体的精神性或意识形态性功

能关系随之转化为艺术生产者、艺术产品和艺术消费者的商品性功能关系。为文艺市场生产产品不同于在资助制下创作作品,为大众剧场写的剧本不同于为私人剧场写的剧本,这是不言而喻的。大众剧场自然是文艺市场,连结着艺术生产者、艺术产品和艺术消费者,艺术生产者和艺术消费者共同关心的是凝聚在艺术产品上的交换价值。私营报纸也是文艺的一个市场,艺术生产者与艺术消费者通过编辑部联通、协调以至成交,维系三方的也是金钱。显而易见,艺术生产者、艺术产品和艺术消费者是一个由商品交换价值系结的不可分割的整体,艺术生产、艺术流通和艺术消费严格恪守商品的市场交易规则。本文分而论之,仅仅是为了行文方便。

说文艺具有商品性,不等于说不承认文艺具有意识形态性和审美性。商品性只能是文艺的“物化”性质,即便是“物化”了的文艺,也仍然保留着意识形态性和审美性。蔑视文艺的商品性固然是荒唐的,夸大文艺的商品性也是不足取的。因此,在承认文艺作为商品的作用的同时,还须充分注意文艺作为意识形态的巨大功用,更须充分发挥文艺的审美效能。^⑨

注 释:

- ①③ 马克思:《剩余价值理论》,转引自《马克思和世界文学》,三联书店1980年版,第423、420页。
- ② 希·萨·柏拉威尔:《马克思和世界文学》,三联书店1980年版第422页。
- ④ 马克思:《直接生产过程的结果》,人民出版社1964年版,第115页。
- ⑤ 黑格尔:《美学》第1卷,商务印书馆1979年版,第322页。
- ⑥ 请参阅沃尔特·本雅明《论波德莱尔——发达资本主义时代的抒情诗人》,三联书店1989年版。该书对19世纪巴黎社会的研究相当深入,有相当多文艺商品化实例可供参证。
- ⑦ 《马克思恩格斯全集》第26卷,中文版,第432页。
- ⑧ 康德:《判断力批判》第43节,转引自朱光潜《西方美学史》下册,第383页。
- ⑨ 《马克思恩格斯全集》第25卷,中文版,第926页。此处引文据《马克思和世界文学》第415页。
- ⑩⑮ Marxism and Literary Criticism, Methuen and Co. Ltd, 1977, London, PP. 59、69.
- ⑪⑰ 克里斯托弗·考德威尔:《浪漫主义与现实主义——对英国资产阶级文学的研究》,三联书店1988年版,第11、131页。
- ⑫⑭⑲ 罗贝尔·埃斯卡皮尔:《文学社会学》,上海译文出版社1988年版,第4—5、55、119页。
- ⑬⑱⑳ 吕西安·戈德曼:《论小说的社会学》,中国社会科学出版社1988年版,第16、11、12、204页。
- ⑲ 资料来源:《论波德莱尔——发达资本主义时代的抒情诗人》,第46—47页。
- ㉑ 社会结构如何内化为小说家的精神结构,是个较复杂的问题,限于篇幅,本文不作申述。另请参阅戈德曼:《马克思主义与人文科学》,安徽文艺出版社1989年版。
- ㉒ 马克思:《〈政治经济学批判〉导言》,《马克思恩格斯选集》第2卷,人民出版社1972年版,第94页。
- ㉓ See Jonathan Culler, On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism, Introduction, Routledge and Kegan Paul, London and Henley, 1983.
- ㉔ 请参阅伊格尔顿:《二十世纪西方文学理论》,陕西师范大学出版社1987年版。作者在该书第55页写道:“新批评运动本作为技术主义社会的人文主义补充或替代物开始其生涯的,但它却在自己的方法中重复了这种技术主义。反叛者没入其统治者的形象之中,随着40年代和50年代的来临,这一反叛者很快被现存学术机构所同化。”
- ㉕ 这几种性质的关系,三言两语说不清楚,得另文辨析。

(责任编辑 张炳煌)