

相遇的文化共同体与趋同的艺术命运

——1942年延安与纽约的知识择向与艺术分野

段运冬,安燕玲

(西南大学美术学院,重庆400715)

摘要:第二次世界大战前后,马克思主义理论在世界各地广泛传播。来自中国、苏联、美国的知识分子和艺术家,不断接触、吸纳、转换,发生了跨语际之间的转向。在延安,毛泽东于1942年5月发表《在延安文艺座谈会上的讲话》,开启了20世纪下半叶中国文化的转向;在墨西哥城,1942年7月,奥地利超现实主义艺术家沃尔夫冈·佩伦在《戴恩》杂志上提出关于马克思主义理论的三个问题,加速了欧美艺术去政治化,使纽约知识分子更为明确地朝着“美国的艺术”与现代的艺术理论而努力。以1942年为落点,立足作为艺术转向核心区域的延安、纽约语境,围绕马克思主义理论、意识形态、艺术择向三个重要问题,回到艺术史写作的元命题,梳理1940年代马克思主义理论的认知及其艺术实践,探寻关键时间节点上跨语际之间“理论研读—问题转换—艺术演进”的艺术生产逻辑,可以为全球性艺术生产文化发展的分合演进与艺术史写作的互鉴互融提供启示。

关键词:马克思主义;知识择向;史学编年;共同体意识

中图分类号:J01;I209 **文献标识码:**A **文章编号:**1673-9841(2023)05-0189-17

一、1940年代全球艺术的重审:马克思主义理论与艺术阐释的共同体意识

20世纪艺术史的研究,集重点、难点、热点于一身。作为重点,20世纪艺术的演进是人类现代性建设的文化高光,需要不断返回20世纪艺术的历史场域,为文艺发展获得新的知识认知。作为难点,由于利益诉求的不同,带来了人为的价值固化,经常会被非理性式地贴上价值标签,先天地被纳入价值区隔之中,被他人视为某种道德判断的拥趸者。作为热点,当下艺术发展的任何一种现象,或者任何一种知识方案,均将20世纪艺术作为缘起和参照,从中吸收不同的养分,进行新的扬弃与继承。21世纪以来,随着文明比势关系、新技术发展等语境的变化,重新审视20世纪艺术的历史演进成为寻求新问题解决的重要方式之一。当然,这种重审,由于观念和问题指向的不同,知识效果的获得感也会不同。为此,以1942年艺术发展状态为代表的1940年代全球艺术,就会显示出不同的史学意义与理论价值。

现代艺术史上的1942年尤为特殊。在中国延安,经过20余天讨论,毛泽东于1942年5月22日在文艺座谈会上发表了重要讲话,讲话全文在一年后刊发于《解放日报》,并印刷成单行本发行,至今仍是文艺建设的纲领性文件,改变了20世纪后半叶中国艺术的走向。在西半球的墨西哥城,来自奥地利的艺术家沃尔夫冈·佩伦(Wolfgang Paalen)于1942年4月创办了国际

作者简介:段运冬,西南大学美术学院,教授,博士生导师。

基金项目:西南大学2035文科先导计划项目“铸牢中华民族共同体意识的美术路径研究”(SWUPilotPlan 020),项目负责人:段运冬。

性艺术杂志《戴恩》(Dyn),并于7月出版的第2期刊登了自己对马克思主义理论三个提问,随后将之寄给“20余名杰出学者或写作者(writers)”,期待他们的回答。由于佩伦本人的超现实主义画家身份,引发了艺术界的争论,促进了媒介纯粹性之现代主义艺术理论的确立与纽约抽象表现主义的兴起。这两点刚好是美国抽象表现主义兴起的核心,使得发端于纽约的抽象表现主义开始在欧洲艺术的演进序列之上慢慢嫁接,撬动了欧美艺术的版图,为后来艺术中心从巴黎转移到纽约做出了铺垫,成为20世纪西方艺术转折的起点。可见,作为艺术史上具有重要意义的特殊年份,1942年的艺术史意义并未得到重视和挖掘。

重审1942年,需要回到1940年代中国与欧美的各自艺术语境。中国学术界主要聚焦于延安、重庆、上海三地,关注陕甘宁边区(抗日根据地)、抗战大后方(国统区)以及沦陷区(日占区)的图像生产。首先是史料的挖掘。由于与国家文化生产的紧密联系,延安文艺资料的整理完备度较高,不论是报刊资料的整理,还是对文艺生产的历史回忆,进一步研究挖掘的剩余空间较小;关于沦陷区的研究,特别是上海的艺术活动,由于研究人员众多,区域文化对现代性价值突显较早等原因,史料整理所剩空间同样不大。现有资料的整理发掘主要聚焦于大后方文艺,国家社会科学基金重大项目“抗战大后方文学史料数据库建设研究”(周晓风,重庆师范大学)、“中国抗战艺术史(多卷本)”(黄宗贤,四川大学)等均围绕这个方面展开。其次是观念的释读。不论来自何种区域何种语境,对历史观念的传统阐释,由于视野和学科的局限乃至知识功能的变化,亟须重回历史现场进行新的思虑,唯有如此方能全息式地呈现中国式现代化的艺术实践和美学体现。当然,如果将时空观念联通,注入跨语际的史学意识,该时段的中国艺术史研究会有不同的表现。欧美艺术史也没走出既定窠臼,要么关注艺术流派的转换,要么关注现代艺术的理论确立,1970年代以后颇负盛名的新艺术史思潮也只是“如何在文化领域内承续并最终完成激进主义运动这一命题……呈现与阐释资本主义意识形态的变化”^[1],而很少注意到跨语际之间艺术演进的互动。以现有艺术史的核心观点(范式)^[2]去价值化地圈套、排列、摆放中国的“艺术故事”,从而忽略艺术内在的思想观念与话语交融,此方面成果,比如第三代艺术史学家代表人物T.J.克拉克曾撰写《格林伯格同志和我们自己之间的更多区别》(*More on the Differences between Comrade Greenberg and Ourselves*)一文,将纽约知识分子的代表克莱门特·格林伯格称为格林伯格同志,可见西方学术话语意识形态的前置。

对于1940年代全球艺术的学术呈现,英语世界主要将之视为20世纪艺术转向的重要阶段,并对艺术理论和美国化转向方面的艺术观念、语言形式等进行言说。在艺术理论的转向,强调此时段艺术将从过去的以二维平面为介质的绘画,转向注重个体精神生发的过程性的行为艺术。哈尔·福斯特等《1900年以来的艺术》(*Art since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, 2016),将1942年的两个艺术事件的叙述赋予了转折意义。在欧洲艺术的美国化转换方面,代表性著作有塞尔格·吉尔伯特《纽约如何窃取现代艺术观念:抽象表现主义、自由和冷战》(*How New York Stole the Idea of Modern Art: Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War*, 1983)、玛蒂卡·萨温《流亡的超现实主义与纽约学派的开始》(*Surrealism in Exile and the Beginning of the New York School*, 1995)、迈耶尔·夏皮罗《阿希利·戈尔基》(*Arshile Gorky*, 1978)、迪克冉·塔什简《一船的颠狂者:超现实主义和1920—1950的美国前卫艺术》(*A Boatload of Madmen: Surrealism and the American Avant-Garde 1920-1950*, 1995)等,针对美国将20世纪后半期艺术植入欧洲传统,并以此取代形成自己艺术体系的言说,人们从欧洲视角表达了不满。当然,在美国语境下,迈克尔·莱杰的《重构抽象表现主义:1940年代的主体性和绘画》(*Reframing Abstract Expressionism: Subjectivity and Painting in the 1940s*, 1993)则从绘画与现代主义时期人的自我主体性展开,为“欧洲艺术的美国改编”提供了人学尺度上的合理性。由于1940年代的特殊价值关系,不论欧洲还是美

国,英语世界的研究均受到冷战思维的影响,以“美国性”为共同体文化指向的知识建构,有着价值的排他性特征,无法超越冷战意识形态的钳制,无法进行客观冷静的研究。

随着学术交流的深入,特别是中国学者对20世纪艺术的介入,美国1940年代乃至之前的文艺活动受到了中国学界的重视。在文学领域,先后出现了不少研究成果,从左翼文学的角度探查互动,其中部分成果受到了国家社会科学基金项目的资助。尽管这些成果涉及跨语际、跨文化的互动,但大都停留在差异性层面,在全球化视野下寻求全球文艺历史互动的编年史研究的不足,缺少趋近历史本相的面向未来的理论与史学建构。因而,对1940年代全球艺术的重审,需要依据原始文献尽可能还原当时马克思主义理论对艺术演进的推动作用,跳出先在的价值钳制,进行符合历史的具有共同体意识的构建。

新的语境正重塑艺术史的编年,催生着新方法的产生。当今经济形势的变化、新技术的介入、自然环境的变化、人口的跨国流动等,改变着全球权力结构和文化风貌。在中国学术界,随着一系列新话语的建立,着眼于人类命运的未来走向,挖掘与创新自身优秀的艺术史学因子,通过文明互鉴,建构具有视觉通约性的历史编年,成为艺术史学界的迫切愿望。在英语世界,随着种族冲突、技术介入、档案重审、价值失范的加剧,人文学科不断受到“批判”,艺术史学内在的时空结构正在发生突变,传统意义上基于“欧洲—美国”中心的艺术史学被逐渐消解,亟须摒弃由殖民主义观念所确立的艺术品陈列和阐释方式,突破“白人—男性”中心主义,寻求文化多样性下新价值指向的艺术史写作。

可以说,不论语境如何,艺术史的写作面对共通的“社会—视觉”问题,又历史性地回到起点、回到艺术史的叙事原点,在艺术史学的元命题上,积极回应并生成新的艺术史学范式,已成为艺术史学界的迫切希望。

二、为什么是1942年:延安、纽约艺术界的分野

要清晰呈现各自艺术界的状态,必须了解1930年代的经济状况、思想语境和艺术实践。国内学术界对延安文艺活动的研究,大都停留于历史编年、文艺活动、艺术家、文艺作品、文艺观念、资料整理等方面,较深入的是对“作品—语境”进行的文本精读,注入国家、民族、白话、启蒙、国民、媒介等视域,但寻求文本与语境的构建性阐释,还有巨大提升空间。当然,在跨语际实践中,基于历史的互动,通过共有价值的整合,新的阐释较少。

在西方的研究中,首先,从纽约看起,在经济方面,“两个令人震惊的事件——1929年秋季的股市崩盘和1941年12月初日本袭击珍珠港事件——构成了这段时期,牢牢地铭刻在那些经历过它们的人的记忆中”^{[3]39}。在股市崩盘的压力下,作为罗斯福新政五大构成之一的“联邦艺术项目”,既发挥艺术家特长参与社会公共艺术项目美化公共环境,又为艺术家找到集体工作方式,保障了艺术家的生活来源。这样,“一个突出的策略便是建立艺术家的组织……他们渴望归属的愿望最先在1935年得到了实现,当时他们加入了一个名为‘十人’(Ten)的组织,……两人渴望加入集体的意愿在1943年的上半年到达顶峰”^{[4]7},这为纽约本土艺术家接棒欧洲前卫艺术的发展夯实了基础。

其次,安德烈·布勒东、萨尔瓦多·达利等欧洲超现实主义艺术家的到来,加速了抽象表现主义的诞生。欧洲现代艺术进入美国,缘于阿尔弗雷德·斯蒂格里茨(Alfred Stieglitz,1864—1946)、马蒂斯·扎亚斯(Marius de Zayas,1880—1961),他们更多的是对欧洲现代派的介绍及纽约观众的培育,纽约景象的描绘、“291”画廊的建立等。这些努力,除对摄影媒介的现代转型有所改观之外,几乎都是欧洲现代艺术进入美国的商业行为,美国艺术本土化还处于探索阶段。随着1930年代全球语境的整体改变,加之“美国意识”的集中兴起,因而需要发掘新的路径,此时,激进的超现实主义政治姿态、原始诡异的无意识冲动、不加掩饰的自发状态,契合并激发了北美野

性话语,为美国现代主义艺术作了铺垫。

第三,抽象表现主义还与20世纪的对立性知识相关。美国经济大萧条不仅仅是生存压力,更有对资本主义的反思。俄国十月革命之后,苏联吸引了大批西方知识分子和艺术家,他们将全球性激进政治实践与美国自身制度问题的思考结合起来,寻求资本主义经济危机的解决。这种寻找又遇上了出生于社会底层的犹太知识分子,加速了马克思主义理论对美国问题的介入,围绕《党派评论》等杂志,一波知识分子主宰了1930年代美国思想文化的发展。20世纪经济大萧条后,一开始就把文化艺术变成了意识形态的论争场域,成为马克思主义理论的阐释地和社会政治制度的交锋地。随着冷战到来,这种话语争斗变成国家介入的文化帝国主义。迈克尔·莱杰从现代人本主义话语检视纽约画派,认为“先锋派是现代西方艺术创作中的一种结构性的现象,它既涵盖了一个社会性的组织,也象征着某种普遍的美学倾向”^{[4]5},“总体上指的是一套进步的、实验性的实践”^{[4]6},“将现代主义的艺术理论和实践与关于‘现代人’和人性的话语相结合”^{[4]46}。

显然,1940年代早期的纽约艺术界处于新旧范式(经济、思想、艺术)转换的混杂阶段。一方面,艺术风格的沿袭、经济萧条的影响、苏联国家生活憧憬的破灭、战时艺术家的移民、犹太知识分子的知识取向、国际艺术思潮的交融等,依然留有1930年代的痕迹;另一方面,社会矛盾不断发生演变,战争所带来的新的反思,“美国性”等国家意识形态话语增强,为艺术知识生产的新发展(艺术风格、艺术理论)积攒了“美国类型”的艺术探寻热度。有学者说:

在20世纪40年代早期,艺术之都从巴黎迁至纽约。这一迁徙表明艺术美学的美国化——特别是由后来被称为抽象表现主义的纽约画派引发的革命——纽约景象的国际化,以及来自欧洲被占领国家移民加入并在这个国家生活多年的欧洲兄弟(如阿希尔·戈尔基、马克·罗斯科和威廉·德·库宁)……虽然抽象表现主义这个词直到1946年才由艺术评论家罗伯特·科茨(Robert Coates)发明出来,但该运动在1940年代早期就已开始,自此以后塑造了我们对视觉艺术的观点——也许最有名的是在抽象和表现之间的持续性争论。^[5]纽约要成为名副其实的艺术之都,需要有引领性的绘画流派、可信的艺术阐释理论,这就远远不是欧洲艺术美学的美国化和纽约场景的国际化问题,也绝非欧洲艺术家的移民问题。

在中国,1937年1月中共中央进驻延安之后,日军全面侵华、洛川会议召开、全面抗日宣言发布、共产党合法地位的承认、共产国际承认毛泽东同志领导地位、中共六届六中全会召开等前后相继的一系列事件,标志着全面抗战新格局的形成。陕甘宁边区的社会治理也亟须“马克思主义的中国化,使之在其每一表现中带着中国的特性”^{[6]651}。1938年4月28日,毛泽东在鲁迅艺术学院发表讲话说:

你们要我来讲几句话。可是我不熟悉艺术方面的问题,只能贡献一些粗浅的意见给你们参考。……一、我们对艺术应持有什么样的观点?……我们在艺术论上是马克思主义者,不是艺术至上主义者。我们主张艺术上的现实主义……一种艺术作品如果只是单纯地记述现状,而没有对将来的理想的追求,就不能鼓舞人们前进。……艺术上每一派都有自己的阶级立场,我们是站在无产阶级劳苦大众方面的……二、艺术作品要有内容,要适合时代的要求,大众的要求。……艺术作品还要有动人的形象和情节,要贴近实际生活,否则人们也不爱看。把一些抽象的概念生硬地装在艺术作品中,是不会受欢迎的。三、鲁迅艺术学院要造就有远大的理想、丰富的生活经验、良好的艺术技巧的一派艺术工作者。你们不应当是只能简单地记述社会生活的艺术工作者,而应当有为新中国奋斗的远大理想。^{[6]270-272}

毛泽东从思想路线角度总结党的历史经验,艺术是他思考的重要话题,马克思主义艺术观特别是艺术与时代、艺术与大众、成为伟大艺术家的三个充要条件等,为延安文艺座谈会上讲话的形成

提供了铺垫。

毛泽东对中国艺术问题的思考,密切联系文艺实践和理论论争等文艺现实问题。在文艺生产实践上,毛泽东除了在鲁迅艺术学院的讲话外,还参加了陕北公学开学典礼(1938年4月)、与徐懋庸等文艺理论家座谈交流(1938年4月)、为鲁迅艺术学院周年纪念题词(1939年5月)、致函鲁艺文学系“路社”座谈会(1939年9月)、在陕甘宁边区文化协会第一次代表大会上演讲(1940年1月)等。毛泽东将文艺问题贯穿于整个新文化运动,提出“民族的科学的大众的文化”^{[7]708}并将其纳入中国革命的两大任务之中,凝聚成为全党文艺共识。这就是习近平总书记所说:“中国共产党从成立之日起就把建设民族的科学的大众的中华民族新文化作为自己的使命,积极推动文化建设和文艺繁荣发展。”^[8]

延安文艺观念的整体转变,体现出以毛泽东同志为主要代表的中国共产党人以及延安知识分子对马克思主义理论与中国文艺现实的思考引领。在延安文艺界进行文艺观念转换的同时,中国共产党启动了自身组织建设。1939年10月,毛泽东在《共产党人》发刊词中指出,要“建设一个全国范围的、广大群众性的、思想上政治上组织上完全巩固的布尔什维克化的中国共产党”^{[7]602},其中,文风整顿作为中国共产党组织建设的一项重要内容,也正是在此时适时启动的。

要脱离原有文艺惯性,按新文艺观念进行创造,绝非易事,需要在马克思主义理论的习得、艺术经验的重铸、新文艺活动的开展乃至文艺生产机制的构建等多方面推进。标志延安文艺界整体转换的是1942年5月召开的延安文艺座谈会,废止“洋八股”和“空洞抽象的调头”,建立“新鲜活泼的、为中国老百姓所喜闻乐见的中国作风和中国气派”^{[7]534}。有学者指出:“1942年是一个重要的年份,它在中国现代文学和文化史上的地位仅次于1917年”,“中国文化在迎战外来侵犯中表现出了充沛而新鲜的活力。同时,这一年也是中国共产党的文化思想和体制的形成时期,这种形成对整个20世纪后半期的文化状态具有决定性的意义”^[9]。1943年3月,中央文委、中组部召开文艺工作者座谈会。1944年10至11月,西北局宣传部、边区政府教育厅、边区文委召开全边区文化教育会议。延安文艺座谈会精神贯彻落实到文艺生产的方方面面,成为“中国文艺史上继‘五四’之后又一次更深刻的文艺革命的新起点”,“进入了一个欣欣向荣的人民文艺新阶段”^[10]。

与中国艺术史一致的是,作为艺术发展的重要转折点,1942年纽约艺术界转向的学术价值也在不断挖掘,有艺术史学家指出:

到1942年底,美国艺术的困境似乎已经绝望了。欧洲被摧毁,在艺术上疲惫不堪,然而来自那个大陆的“堕落”艺术家们却傲慢地宣称他们在美国的道德和艺术优越性。碰巧,就在这个一切似乎都失去的时候,杰克逊·波洛克创作了他的第一部真正的杰作,注定要重新开放西方艺术的疆域……美国人的这些作品在一个非常深刻的意义上超越了毕加索和康定斯基的创新。如果毕加索打破了人物形象,使之可以从许多不同视点得以呈现,而康定斯基则以一种乌托邦的方式试图进入精神世界的话,那么波洛克与他的画,并试图在自己的皮肤、自己的大脑上,描述自己个人的和文化的痛苦,甚至庆祝个人的深渊,有意识地避免了艺术自文艺复兴以来对外部世界摹绘的寻找。^[11]

显然,1942年,“当克莱门特·格林伯格和《党派评论》的编辑们告别马克思主义时,美国先锋派的去政治化达到了不可复归的地步”^{[12]324},在“观看—表征”上破除欧洲文艺复兴以来的传统,形成新的再现话语,欧洲艺术发生了自殖民时代以来的最重要转向:美国化。

三、面对马克思:跨语际的辩证法与艺术表达

由于意识形态的不同,加上社会现实的差异,对于延安与纽约重要转折点的读解,在马克思

主义理论的推动下,衍生出截然相反的艺术路径。如果仅限于外围,就会落入价值前置的逻辑怪圈,无法有效呈现1940年代艺术转向及其价值构建。需要通过对价值差异的超越,展开对马克思主义理论的“征候阅读”,以获得被过滤、遮蔽、误读的文艺观念。

马克思主义诞生后,其认识与传播是全球思想界的共同话题。激进社会实践的阐释是左翼思想界自身使命与理论合法性的一部分;右翼思想界则需要面对激进实践的责难,也应该对其进行充分认识、了解;左、右两个思想界的回应,整体构成了马克思主义理论的演进和发展。1940年代艺术领域内马克思主义的理论探讨,以沃尔夫冈·佩伦最具代表性。在1942年创刊的《戴恩》(*Dyn*)杂志第2期上,他提出了关于马克思主义理论的三个问题:

- (1)辩证唯物主义(马克思恩格斯哲学)是真正“辩证”过程(dialectic process)的科学吗?
- (2)黑格尔阐释的辩证法自身(独立于马克思的借用[appropriation]之外)是科学的吗,如果是,科学对这种方法有重要的发现吗?
- (3)黑格尔在其逻辑中建立的这些法则,这些来自辩证法基础的法则,是普遍性的有效和有用吗?^{[12]324}

佩伦的发问针对的是马克思主义理论的话语方式,他的问题发出后立刻就被语境化了。最具典型性的莫过于刚来纽约不到一年的法国超现实主义开拓者和旗手安德烈·布勒东,布勒东没有立刻回应佩伦的发问,这有可能与《戴恩》的创刊有关。《戴恩》原文“*Dyn*”为英文前缀,无明确意义,音译为“戴恩”,聚合了以这个词为前缀的许多英文单词的含义,也有人翻译为“《活力》”^[13]。宾夕法尼亚大学艺术史系主任迈克尔·莱杰(Michael Leja)在2022年2月16日给笔者的邮件中说:“‘*Dyn*’在英语中是一个奇怪的标题——它本身并没有任何意思,但是作为动态、炸药等词的一部分,所以它暗示了爆炸、强大、充满活力的含义。编辑佩伦是奥地利人和墨西哥人,我相信他的名字来自一部希腊作品,这也是可能的。”在《戴恩》创刊号上,佩伦宣告与超现实主义决裂,提出了欧洲艺术的新形象、客观道德、图腾符号等问题。布勒东的沉默,与他之前对佩伦艺术的喜爱不符,也偏离了他的知识态度和性格习惯,当然,这并不代表他对问题的漠视,早在一个月前,他已间接表达了自己的看法。布勒东的这次表现,艺术史上称之为“布勒东的敌意沉默”(Breton's spiteful silence)。

布勒东的回答,主要体现于《为超现实主义第三宣言撰写的序言》(*Prolegomena to a Third Manifesto of Surrealism or Else*),该文刊发于1942年6月创刊的《VVV:诗歌、造型艺术、人类学、社会学、心理学》(*VVV: Poetry, Plastic Arts, Anthropology, Sociology, Psychology*)杂志第1期。此时,刚好处于同年5月毛泽东延安文艺座谈会讲话和7月佩伦对马克思主义理论发问之间,不失为一个有意味的巧合。当然,这个巧合也表明,来自延安、纽约的知识分子,无论语境差异如何,在同一历史时刻均已开始面对全球文化的转型。

布勒东再次强调了反叛精神对激活超现实主义的重要性,厌倦了江湖骗子和造假者厚颜无耻地到处招摇撞骗;黑格尔的狂热支持者已分裂为对立的左右两派,“未来现实的前景并不会强于当今所谓的现实。充实的每一分钟本身就是在否定既蹒跚又曲折的历史……得有清纯的活力才能做到这一步”^{[14]294},“20年过后,我又要像年轻时代那样去反对所有因循守旧的做法,与此同时,还会将矛头指向超现实主义故步自封的做法”^{[14]295}。重拾超现实主义的反叛精神,是布勒东的第一个回答。但反叛精神的回归,指向的是艺术创作的主体性,是超现实主义艺术自主性的体现,这显然背离了马克思主义唯物辩证法。

其次,佩伦的发问主要集中于辩证唯物主义、黑格尔辩证法的功效与普适性问题。这两个问题与马克思主义理论既相关又无关。马克思主义唯物辩证法吸收了黑格尔的合理内核,如果黑格尔辩证法不科学,那么马克思主义理论的合法性也就成了首要问题,辩证法及唯物辩证法的科

学性就成了焦点。布勒东宣称：“普遍的判断力也许从未赋予过人类，而普遍的知识也从未赐予过人类，因此，那些有才华的人应对自己的抱负持保留态度，他们以为可以去解决悬而未决的问题，而这些问题其实已超出他们的研究范围，超越他们的能力。”^{[14]297}

如果说布勒东的回答仅仅是作为超现实主义旗手的个人看法，那么对马克思主义理论的整体认知则是由纽约知识界来集体完成的。经济大萧条之后，对资本主义的批判与反思成为美国知识分子关注的核心话题，这种关注推动了1930年代美国思想界朝着马克思主义方向发展，被称为“红色十年”。紧跟美国知识生产的现实问题，长期致力于文化、政治的紧密结合，先后出现了《新群众》(*New Masses*)、《艺术前线》(*Art Front*)、《马克思主义季刊》(*Marxist Quarterly*)、《党派评论》(*Partisan Review*)、《新共和》(*The New Public*)、《国家》(*The Nation*)等重要杂志。迈耶尔·夏皮罗、克莱门特·格林伯格、丹尼尔·贝尔、哈罗德·劳森伯格、莱昂内尔·特里林、欧文·豪、汉娜·阿伦特、苏珊·桑塔格等一大批从事文学、戏剧、绘画等活动的知识分子，通过“世纪中期现代主义”(Mid-century modernism)的塑造，以期获得美国式的知识聚丛与美国类型的绘画。为了支持共产党人进入1932年的总统选举，50多名思想家、作家、艺术家成立“福斯特与福特职业团体联盟(the League of Professional Groups for Foster and Ford)”，他们发表了《文化与危机：一封致美国作家、艺术家、教师、内科医生、工程师、科学家和其他专业工作者的公开信》(*Culture and the Crisis: An Open Letter to the Writers, Artists, Teachers, Physicians, Engineers, Scientists and Other Professional Workers of America*)，宣称公众应支持坦诚的共产党候选人，资本主义破坏了所有的文化，只有共产党才能拯救文明和“文化遗产”，才能摆脱世界危机。

对辩证法与普适性问题的讨论，主要以马克斯·布劳恩施威格(Max Braunschweig)为代表，在《青年马克思的哲学思想》(*The Philosophic Thought of the Young Marx*)中，他思考的重心是关于具体的人，勾勒了一个范围广阔的人类学谱系，抓住了经验材料的“内在联系”和“发展”，展示了一幅关于人和社会主义社会的图景，定义了完整的人：他是在他与世界的关系中能够发展他所有感官的人，而这种感官活动是通过各种形式的自由劳动来实现的。纽约知识分子正是在此基础上，对辩证法进行了转换，变成了人的自由及自由获得的感官形式。

对绘画进行马克思主义理论关注的代表是迈耶尔·夏皮罗，他作为犹太移民后裔，拥有低收入群体的艰难生存的切身体验。大学毕业后，他以海员身份一边工作一边游历欧洲，劳工出生、生活艰辛、视野扩充，形成了不一样的体验，“就像大量的美国知识分子一样，夏皮罗因大萧条的到来而变得激进，到1932年，他成为共产党的积极支持者……部分马克思主义的同情者开始计划出版以‘马克思主义美国文化研究’为主题的作品集，主要是因为夏皮罗曾写过关于美术的文章”^[15]。

夏皮罗在这方面主要的著作有《艺术的功能》《艺术与社会变迁》《艺术的社会基础》《社会主义下的艺术的写作》《抽象艺术的属性》《艺术的公共用途》等，他强调“艺术中最主观的形式将会是客观社会主义社会最典型的形式……社会主义中具有更高文化修养的个人将会使任何一位工程师都能发展他的设计才能，能以充满创造性的方式来构思”^{[16]126-127}，艺术与其所处的时空环境密不可分，现代艺术似乎不具有社会必然性，那是因为社会被狭义地定义为反个体的集体，以及令人压抑的机构和信仰。“个体性被等同于私有性(即对他人和世界的剥夺)，被等同于被动的而不是主动的，它拥有幻想而非才智。这样的艺术无法真正被称为自由的，因为它带有如此浓厚的排外和私人色彩；它将许多我们所珍视的东西拒之门外。”^{[16]123} 针对纽约现代美术馆(MoMA)举办的“现代建筑：一次国际性展览”，夏皮罗指出注重内部装饰的传统建筑代表着“个人的力量、权威、永久、财富”的社会价值，高级的建筑是社会革命的体现，现代建筑体现着“社会主义共和国”

(Socialist Republic)的样式。对现代艺术的观察,体现出不同趣味:

现代艺术的这种社会根源并不足以使我们判断这种艺术的优劣;它仅仅有助于我们理解这种艺术的某些特征,并且使我们更清楚地认识到:现代艺术家的观念,远非描述了艺术永恒而必然的状况,而仅仅是新近历史的结果。^{[16]122-123}

这一判断与克拉克引领的第三代艺术史学家的追求一致,“艺术史的知识价值和目的,已经发生巨大变化。其中,最大的变化是对社会价值的思考和知识用途的关注,以及它们与更为宽广的文化和历史发展的关系”^[17]。夏皮罗对现代艺术(建筑、绘画)的考察表明,它不只是一种意识形态的艺术表征,也是“资本主义—社会主义”各自运行逻辑下的艺术表现,依据社会演进和形态更替的高级艺术样式。

以马克思主义理论探求艺术的代表性著作,还有格林伯格的《前卫与媚俗》(*The Avant Garde and Kitsch*, 1939),将当时关注的艺术现象——前卫艺术、法西斯艺术、前苏联现实主义艺术——放在社会学里考察,认为“西方资产阶级社会已经产生出前所未闻的东西:前卫文化。一种优质的历史意识——更精确地说,一种新的社会批评和历史批评形式——成为可能。这种评论并不是用永恒的乌托邦正视我们当下的社会,而是以历史的因果关系,冷静地检视位于每一社会中心的形式(forms)的先例、合理性及其功能”^{[18]4},前卫艺术家通过革命政治的寻求完成道德上的帮助,激进地反对主流政治,远离贵族社会艺术生产土壤,“不是在于‘实验’,而是发现一条在意识形态混乱与暴力中使文化得以前行的道路。完全从公众中脱离出来……使其艺术专门化,将它提高到一种绝对的表达高度……‘为艺术而艺术’或‘纯诗’出现了,主题和内容像瘟疫一样成了人们急于躲避的东西”^{[18]5},前卫艺术的抽象化演进是西方资本主义社会自身文化运行的结果。“为了满足新市场的要求,一种新的商品诞生了:假文化、庸俗媚俗,命中注定要为那样的一些人服务:他们对真正文化的价值麻木不仁,却渴望得到只有某种类型的文化才能提供的娱乐”,它以“媚俗化了的或者学院化了的真正文化的模拟物为其原料,大肆欢迎并培育这种麻木不仁”,“媚俗艺术是虚假的经验和伪造的感觉……是我们时代中一切虚伪之物的缩影”^{[18]10}。紧接着,格林伯格话锋一转,“今天,只要一种政治制度已经确立起一套官方文化政策,那肯定是为了宣传煽动……这些国家对庸俗艺术的鼓励仅仅是极权主义政府寻求应和其臣民的另一种廉价方式……前卫艺术和前卫文学的主要问题并不是它们太富有批判性,而是因为它们太‘纯洁’,以至于无法有效地宣传其中所煽动的内容”^{[18]19}。格林伯格针对的虽然是苏联文艺的宣传色彩,但他还是回到了马克思主义理论的原初设想,“正如在今天的其他问题上,有必要逐字逐句地引用马克思的话……如今,我们面向社会主义,只是由于它尚有可能保存我们现在所拥有的活的文化”^{[18]21}。

如果说布勒东还没有从方法论、知识论的有效性和普遍性上跳出来的话,那么纽约知识分子已经不再关注“布勒东-佩伦”式的问题,而更多的是对“马克思主义与美国问题”的解答。佩伦非常清楚,“1942年,在经历了辩证唯物主义的血腥失败和所宣称的诸种主义的逐步瓦解之后,人们再也不能对超现实主义对马克思和黑格尔‘过于简单的观念’的概括认可视而不见了”^{[12]324}。在纽约知识分子眼里,辩证唯物主义的实践所带来的伦理效果,应成为解决“美国问题”所规避的方向,这为他们与托洛茨基进行结盟奠定了基础。当然,这一结盟便将马克思主义的革命内涵从社会革命转移到形式革命。

马克思主义在中国的传播,从1899年上海《万国公报》到戊戌变法的梁启超,再到“十月革命”后的李大钊,从知识介绍到社会实践,整体推动了早期马克思主义理论的中国化。文艺界对马克思主义理论的吸纳,始于1928年的冯乃超,他指出:“俄国的普罗列塔利亚特经验了世界史

的重大体验以后……这里只站在文化革命的范围内,追迹他们对于文化及文艺的理论发展的经过,对于文化上起了很大的变动的中国的现况……社会生活的发现之文艺的领域上,作家自身启发及读者一般的要求,当然会惹起许多艺术上的创作的问题——内容,形式,样式等。”^[19]他又说:“马克思主义理论的方法不单是处理经济,政治,社会发展的方法,又是一切学问之最科学的方法……但是关于艺术领域中的研究,这方面的成果还不见得多。同时,艺术之唯物论方法的研究,虽然已经有了很多,资产阶级学者也做了相当的工作,然而有系统的,有正确的结论,依然不多。”^[20]此后,陈望道主编了“文艺理论小丛书”(1928)、冯雪峰主编了“科学的艺术论丛书”(1928—1930)等,开启了较为系统的马克思主义文艺理论译介工作。

1929年6月中共中央宣传部成立文化工作委员会;1930年3月2日中国左翼作家联盟(“左联”)成立,马克思主义文艺理论的系统整理得到强化。在“左联”成立大会上,鲁迅说:“第一,倘若不和实际的社会斗争接触,单关在玻璃窗内做文章,研究问题,那是无论怎样的激烈,‘左’,都是容易办到的;然而一碰到实际问题,便即刻要撞碎了。……第二,倘不明白革命的实际情形,也容易变成‘右翼’。”^[21]在问题意识和知识自觉上,鲁迅先生和纽约知识分子都显现出1930年代左翼知识分子将马克思主义理论同各自问题结合一致的知识取向。1936年,东京质文社集中出版了“艺术理论丛书”,涉及到文艺大众化、文艺真实性、唯物辩证创作观、现实主义、浪漫主义、典型性乃至文学美的形式问题,而参与的人员除鲁迅外,还有瞿秋白、冯雪峰、陈望道、周扬、冯乃超、胡风等,“左联”的努力为延安时期马克思文艺理论在“中国的具体化”做出了铺垫。

1940年代初期,经过战争洗礼,文艺观念已发生重要变化,现实主义、民族形式、大众化等文艺观念,在国统区、抗日根据地文艺界均已形成共识,成为文艺的“中国具体问题”。周扬提出要建立新的美学理论,指出:“新美学要从客观的现实的的作品出发,来具体研究艺术的发生和发展的社会的根源,它的本质和特性,它和其他意识形态的关系。与创作评论和实际活动保持最密切的关系,协助文学艺术的实践,是新的美学的最大的特色。”^[22]²²⁵可以说,在1940年代之前,延安知识分子已对马克思主义理论的中国化问题,从观念传播、方法运用到社会实践等,提出了一系列构想。1942年2月,毛泽东在《中国文化》创刊号发表《论新民主主义政治与新民主主义文化》,这也为三个月后的《在延安文艺座谈会上的讲话》奠定了基础,有学者称之为“延安道路”^[23]。文艺作品、阶级斗争、民族革命通过马克思主义理论的结合,在抗战的、革命的现实题材与艺术表现之间,寻找到了有效的艺术表现手法。

与延安不同,纽约知识分子对资本主义制度进行反思,寻求的是文化优劣性的判断,是亨利·卢西(Henry Luce)“美国世纪”的脚注。不论是超现实主义旗手布勒东也好,还是夏皮罗和格林伯格也罢,都是在弥散游离的状态下讨论马克思主义理论和美国问题的结合,注重的是“批判”本身,离触及深层资本生产问题较远。佩伦尤为典型,他虽首先发问,但回应较为表浅,这与纽约的社会问题极不相称,使得纽约知识界处于问题解决的圈点与摘录状态,再加上强大的资本主义意识形态作为惯势,马克思主义理论及其在苏联的社会实践,虽然不断被提及讨论,但总是处于一种激进的策略状态,从1930年美国“红色十年”到1960年代激进主义,再到2011年“占领华尔街”、2022年“卡车司机大罢工”,均显示出一致的知识逻辑。

四、面对“斯大林”:延安知识分子与纽约知识分子的美学趣味

本文提出“面对‘斯大林’”,是对斯大林时期苏联建设实践的指代,由于复杂的历史原因,这里不涉及对斯大林及其苏联实验的评价。对马克思主义理论进行问题化实践后,延安和纽约的知识分子都面临着新的美学趣味的构建,周扬称为“新美学”,格林伯格称为“朝向新的拉奥孔”。

其实,在新美学趣味探索初期,都处于理念与想象阶段,需要进行具体有形的活化。这样,苏联的文艺生产与创作实践就直接或间接地成为各自语境下艺术发展的参照系。

苏联的文艺生产实践源于俄国对马克思主义普遍理论与文艺观的认识。在马克思早期著述中,就可以看到对俄国民粹主义知识分子的关注。普列汉诺夫与恩格斯建立了直接联系,在辩证法与俄国社会的实际问题中寻找到方法论的结合点。“列宁主义”给马克思主义理论在俄国的传播带来了质的变化^[24]。十月革命后,苏维埃新政权面临外国武装干涉和国内革命战争的危机。危机结束后,苏联立刻投入社会主义建设,新经济政策的实施、苏维埃社会主义共和国的成立、向工业化国家迈进等,都是斯大林探索的基于农工的新国家治理体系。1930年代是苏联历史上最重要的时期,形成了苏联社会主义治理的“斯大林模式”,为苏联国家治理提供了最本质和最基本的东西^[25]。在文艺领域,斯大林指出:

了解我们人民为什么而斗争,他们为何取得这一具有世界历史重要性的胜利,是一件愉快和高兴的事。了解我们的人民并不是白白流了那么多血,了解他们流的血已经开花结果,是一件愉快和高兴的事。这在精神上把我们的工人阶级,农民和劳动知识分子武装起来。这策励他们向前迈进并激起一种正当的骄傲感。这增加着我们对我们的力量的信心并动员我们为求得共产主义的新胜利而进行新的斗争。^{[26]378}

为培育新的劳工阶级,需要在艺术表现的主题和形式上进行新的转变,以便在“革命历史上这个最伟大的过程……担负起先进无产阶级的歌手的任务”^[27]。苏联的社会主义文艺生产是在向上与向下两个维度展开的,向上确定了社会主义文艺的政治功能,向下确定了社会主义文艺的教育功能。斯大林时代的艺术生产,就是重建面向大众的生产模式和美学趣味。“社会主义现实主义”就成为文艺诗性的美学体现,“民族形式的文化问题”成为文艺语言形式的来源,培育“社会主义人民”成为文艺的重要功能。

在延安文艺界,“面对‘斯大林’”主要体现在两方面。一是斯大林及苏联对中国的关注。1926年10月30日,斯大林在共产国际执委会中国委员会会议上发表《论中国革命的前途》,1927年4月5日又发表《在联共(布)莫斯科机关积极分子会议上关于中国大革命形势的讲话》^[28],这些讲话都是斯大林还没有被确定为苏联领导核心时发表的。后来,斯大林借助共产国际等间接或直接地介入中国事务,共产国际的“左”倾冒险主义给中国革命带来了巨大损失。红军长征结束后,由于马克思主义理论对中国革命具体化实践的探索取得巨大胜利,斯大林的观念慢慢发生转变,比较重视中国经验。但总体而言,在中苏之间的取向上,斯大林显示出极强的大国沙文主义。另一方面,不论是对于国民党还是共产党来说,斯大林都是20世纪20到50年代中国不得不面临的话题。从1928年开始,国民党主办的《中央周刊》《苏俄评论》《中苏文化》等,共产党主办的《苏联文艺》《群众》《解放》等,纷纷介绍斯大林的个人情况、执政主张、哲学观点、苏联建设情况,通过对苏俄文艺理论、苏俄文艺、苏俄文艺奖金、高尔基的介绍,直接引入苏联文艺治理经验,形成了延安时期苏联文艺的整体知识概述和实践参照。

延安知识分子选择的是马克思主义理论,跟进的是苏联的社会主义实践,外加“共产国际”的介入,以陕甘宁边区(延安)为中心,以“大后方”(重庆)和沦陷区(上海-香港)为呼应,形成了“译介+讨论+实践”文艺生产模式。1936年在延安成立了“中国文艺协会”,其发起宣言声称:

中国苏维埃运动……有极大可观的成绩,惟文艺建设方面,在战争第一的任务下,还未能有极大的创造培养无产者作家,创作工农大众的文艺,成为革命发展运动中一枝战斗力量,是目前的重大任务,特别在现时全国进行抗日统一战线的民族革命战争中,把全国各种政治派别,各种创作倾向的文艺团体文艺工作者团结起来,以无产阶级的文学思想来推动领

导,扩大巩固在抗日统一战线中的力量,更使党和苏维埃新政策下的迫切要求。……特发起组织“中国文艺协会”。它的工作任务在苏区是训练苏维埃政权下的文艺工作人材,收集整理红军和群众的斗争生活各方的材料,创作工农大众的文艺小说、戏剧、诗歌……等。^[29]

创刊于南京后来迁渝的《中苏文化》杂志创刊号指出:“苏联的革命,发生于我国辛亥革命的七年以后,但是苏联的人民,以其强毅的革命精神,经过十几年的建设,已经恢复他从前强大的地位,这是值得我们钦佩的!在政治建设上,有强有力的民主集中制的组织,在经济建设上,有前后两次五年计划的实行,在文化建设上,有肃清文盲及教育大众化的实现”^[30],“苏联各民族在文化上,科学上,暨技术上所得到的成绩,对于中华民族发展和繁荣上亦有裨益”^[31]。在沦陷区上海,以商会名义创办《苏俄文艺》,以苏联塔斯社驻上海记者兼站长罗果夫为主编,主要由姜椿芳根据党的指示任总编并负责编辑。罗果夫说:“在俄罗斯人民反对德国法西斯主义的第二次卫国战争时,中国对于苏联文学的兴趣愈加提高了。我的中国朋友们竭力要求把英勇日子的苏联文学介绍给他们。于是我们便出版《苏联文艺》月刊。我们将在这杂志上发表苏联作家的新作品和旧俄文学的优秀典范。”^[32]显然,借鉴苏联文艺生产模式,在1930年代中期以后,已成为全国各区域各党派的共识。

对苏联文艺生产模式的参考,首先是文艺革命性的引入。文艺的革命属性是一步步确立的,最早源于1920年代郑振铎、震瀛、陈望道、沈雁冰、冯雪峰、王统照等知识分子的译介与讨论^[33]。对革命文学的讨论,观点繁复,有民族主义、平民主义等,其总体特征是并非从马克思恩格斯的原文析出,而是来自苏联文艺实践与理论探索。苏联文艺生产的革命性,整体构成了马克思主义文艺理论初到中国的知识质感、取向、范式,偏重现实实践的革命性整体代替了马克思关于文艺对人类解放的理想革命性,工农现实生活的文艺化成为后期延安文艺生产的无意识逻辑。

在纽约,深陷经济危机的知识分子认为:“这个国家刻不容缓地需要新的文艺、新的电影和剧本以便促进这些变革的实现。在这种思潮的影响下,知识分子更强烈地希望摆脱他们一贯与公共事物脱离接触的状态,使他们的文章、小说、剧本和电影在普通人民的生活中具有更大的意义;为民主的社会主义设计出现实的纲领和战略;在全国范围内倡导一种新的集体主义和合作精神并鼓吹一次真正的政治和文化革命,以改造每个美国公民的生活。”^[34]序vi《党派评论》创刊号要求为“无产阶级的文学和一个社会主义的美国”^[35]呐喊,“马克思主义似乎比其竞争者更能心悦诚服地解释美国人当前所处的困境”^{[34]149}。斯图尔特·切斯(Stuart Chase)直接发问:“为什么俄国人能够兴高采烈地改造世界呢?”^[36]“美国知识分子在30年代创建一个新的社会哲学和价值体系的能力在很大程度上取决于他们对俄国的想法”^{[34]73},“即使他们不能一贯接受甚至充分理解马克思主义的精髓,也相信这种俄国形式的社会主义实际上最终取代他们自己的日益腐朽的社会”^{[34]80}。

马克思主义理论与美国艺术问题的具体结合主要体现为文化激进主义,通常被称为“左翼文化”,采用的方法是文化批判。文化激进主义主要围绕《新群众》《党派评论》《新共和》杂志展开,《新群众》本身就是美国共产党主办的刊物,部分右翼杂志抛弃原来保守立场转向左倾和激进主义。这种氛围下,“红色十年”的流行是必然的,对革命文艺的追随已经成为美国30年代的重要潮流,“不仅出现了一大批公开提倡‘无产阶级文艺运动’的作家,如里德、高尔德、考德威尔、马尔兹等,而且许多在全社会广有影响的艺术大师也纷纷向左转,如德莱塞、斯坦贝克、安德森、辛克莱、多斯·帕索斯等,可以说左翼文坛是群星灿烂,佳作如云,为美国文学赢得了世界性的声誉”^[37]。

美国激进主义内部对马克思主义理论的认识并不统一,甚至自相矛盾,比较脆弱。具有讽刺

意味的是,1930年代的知识分子对马克思主义最感兴趣的不是它对社会危机的理解,而是对个人行动和义务的认识。艺术家感兴趣的是,人类如何从难以忍受的文化中解脱出来,从而改变历史进程。他们不断强调制度改革与人类意识的关联,意图与自由主义价值准则恢复哲理性联系,就像他们在政治和经济事务两方面支持了社会民主制度一样,这两方面他们都设法使马克思主义“美国化”^[34]150-151。

最先破除苏联迷信的是尤金·莱昂斯(Eugene Lyons),作为“斯大林主义”的反对者,“斯大林不宽容的证据被托洛茨基的左翼政客和知识分子所证实”^[38],引发了西方艺术界的转向。布勒东最具典型性,他“对马克思和黑格尔的钦佩从未减弱,但谈到斯大林政权,自1936年‘莫斯科审判’以来,他一直是最严厉的批评者之一,他认为是双重犯罪,因为它的野蛮行为是以辩证唯物主义的名义犯下的”^[12]324。

“面对‘斯大林’”,欧美同样也改变了新文艺的理论构建。其一,在文艺观上,重新思考了艺术的位置、目的、形式,它是政治的艺术还是市场的艺术,最佳显现形式为何,等等。其二,艺术个体的自由表达与艺术表达的政治性,分别成为艺术参与国家建构的不同路径。社会主义国家艺术,一开始就注重艺术对政治机制的塑造;欧美资本主义国家,表面以艺术的方式规避了意识形态的强大“询唤”功能,实质上是意识形态编码以极其隐蔽的方法重新置入保守主义意识形态。其三,在艺术文本的显形上,美欧对主体性编码的侧重,带来艺术风格、理论形态的整体变化,形成了欧美当下的艺术理论,社会主义国家依据马克思主义理论,围绕阶级斗争,形成了与欧美古典艺术理论有连续性的艺术风格与理论形态,两种编码方式造成了情感编码的政治无意识体现与政治编码的现实表现。格林伯格指出:“抽象艺术是我在1930年代结识的那些画家的主要话题。激进政治占据许多人的头脑,不过对于这些特殊的艺术家来说,社会现实主义跟美国场景艺术运动一样都是没有生命的。尽管那些年的艺术都讲究政治,但并非全然如此;将来的某一天,人们也许应该说明多多少少出于‘托洛茨基主义’的‘反斯大林主义’,是如何转化为‘为艺术而艺术’,从而英雄般地为随后到来的东西清理了道路。”^[18]230由此,理解苏联的角度、目的、路径不同,决定着各自文艺发展的最终结果,带来不同的艺术趣味,即国家文化构建的民间民族趣味与欧洲前卫意识趣味。

五、起点与分叉:走向生活的反映与进入媒介的表征

20世纪的中国文化与美国文化,通过对马克思主义理论的解读,以苏联文艺实践为参照,形成了艺术发展的路径和理论形塑的方式。尽管方法相同参考对象相同,但结果却迥然有别。对于《党派评论》的知识分子来说,“犹太文化背景赋予了他们善于思考、论辩的特质,早期马克思主义的影响让他们摆脱了狭隘的批评方法,对现代主义文学的关注使他们开始远离左翼意识形态,从激进主义到自由主义再到保守主义……他们不断地抗争、反思,从边缘走向中心,最终与美国主流文化批评思想融为一体,并对美国当代的文化批评思想产生了重要的影响”^[39]。新世纪之后的中国学术界开始注意到这一点:

“红色三十年代”所带来的最深刻的影响还在于把马克思主义带进了美国的文学运动,开始了把马克思主义文艺思想本土化的进程。美国左翼文学思潮的另一突出成就,就是在马克思主义影响下的文艺理论和文艺批评的大发展。从三十到六十年代,以《群众》《新群众》《党派评论》等左派杂志为阵地,在“纽约文人集群”和其他左翼团体中涌现出一大批大师级的文艺批评家……浸透着马克思主义意识的文学批评著作,以坚实的理论功底和完整的批评体系把美国的文艺理论推进到一个新的高度,是同时代的其他文学思潮很难企及

的。^[37]

对于中国文艺而言,“重新阐释了此前包括五四新文化运动在内的中国近现代社会史、文化史和文学史,重新规划了中国古代社会史、文化史和文学史,还重新描绘了世界社会史、文化史、文学史”^[40]。张闻天直接指出:

抗战以来中华民族的新文化运动服从于抗战建国的政治目的。这是抗战建国的一种重要的斗争武器。其目的,是要在文化上、思想意识上动员全国人民为抗战建国而奋斗,建立独立、自由、幸福的新中国,建立中华民族的新文化,以最后巩固新中国。^[41]

显然,重回原初语境,重回理论原点,探查理论演进的分野与显现,已成为析解 20 世纪三四十年代艺术观念的主要任务。

第一,艺术的功能问题。毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》首先要解决的是“为谁服务”的问题,“求得革命文艺的正确发展,求得革命文艺对其他革命工作的更好的协助,借以打倒我们民族的敌人,完成民族解放的任务”^[42]。这是 20 世纪以来在西方主导下的全球化语境下中国的国家位置、文化现实、民族吁求、未来憧憬。文化处于主导位置的欧美,其主要矛盾是资本过度集中带来产能过剩的整体性社会问题,文化矛盾就是追求大众快乐的艺术生产标准化、通俗化,瞄向的是艺术的资本盈利,体现为资本垄断与寡头获利,形成走向商业市场的资本主义通俗主义,格林伯格将其合成为一个词语“媚俗”。但是,格林伯格并没有指出艺术功能背后的逻辑差异,特别是国家政治主体的群体利益,亦即社会主义艺术是对民众的启蒙、教育、引领,而资本主义艺术则是对大众的知觉刺激、美学塑造、资本获取等。

第二,艺术生产的价值指向问题。对于延安以及重庆、上海等地的知识分子,最紧迫的问题是求得民族解放。文艺是求得解放的重要工具,是民族解放之现实斗争的记录。以冯雪峰为例,1930 年在《萌芽》月刊刊发译文《巴黎公社底艺术政策》,指出:“巴黎公社存在了约三个月……将它底全精力倾注于自己防卫;差不多没有时间留给新社会底建设了。因此,人民教化的问题,以及为其一部分的艺术生活底组织的问题,是置于第二段了。然而巴黎公社,作为武装着的阵营而存在着的短时日之间,也仍能够表示了颇明确的艺术政策。尤其在造型美术的领域上是这样……人民教化委员会——以当时的用语是人民教化部——也有艺术班。”^[43]这里显示出无产阶级革命文艺的两大核心支点:革命叙事与教化民众。在纽约,革命文艺的斗争精神,或者文艺的革命精神,被转换为现代艺术的前卫意识,这也是超现实主义在纽约传播、《党派评论》支持托洛茨基“不断革命论”的原因。

第三,文化传统的接续问题。文艺服务的效果带来了文艺生产构建的不同方式,苏联采取“民族形式的文化”^[44],使得民族形式的需要成为政治主体性的内在体现。“民族形式的文化”最直接的体现就是走向民间的苏联通俗主义,“诗人、歌唱家、演员,音乐家和艺术家享有苏联人民的热爱与尊敬。他们之中有许多人当选为最高苏维埃代表。苏联的欣欣向荣的文化向全世界表明在苏维埃制度下产生出多么优秀的天才”^{[26]378}。延安知识分子开始走向民间,注重的是民间文艺形式在启蒙中的白话主义。纽约则开始在同一文明内接盘,探求新国家意识与欧洲艺术传统的结合。

第四,文艺表现对象的主客体尺度问题。苏联更倾向于社会主义现实主义,延安知识分子则选择了革命现实,纽约转向了抽象表现。传统认知强调的是意识形态先天对立带来的现实主义与表现主义的价值对立,忽略了他们对马克思主义理论的共同面对、共同转化。如果真正回到主体对客体的反映上,现实与表现均为表征的结果,只是刻度上的差异,一个趋近客体,一个走向主体。所以,“这场辩论至少与现实主义的顽固追随者和最初的欧洲人之间的辩论一样核心,但到

了上世纪中叶,它已经成为美国现代主义对绘画表现的攻击”^{[3]493}。战时中国“假如没有生活经验也能写出好的作品,那末作家生活的问题就不会这么严重吧。要作家参加抗战,服务于抗战,这不只是一种政治上的要求,而同时也是创作本身的要求。因为抗战不但改变了作家的生活,同时也改变了一切中国人的生活”^{[22]247}。

第五,文艺理论的不同范式问题。对于现实主义来说,如何诗性地表达客体,既尊重客观现实,又获得诗性体验,就需要破除“自然客观”所附带的散在知觉触点,将具有诗性的表意点和表意材料进行集中化,这个集中化就成为“典型”理论的来源。典型理论已经不仅仅是文艺的理论问题,而更是马克思主义理论的价值观问题。对于纽约知识分子而言,则以“马克思主义”的名义,依据康德主义哲学路线,为现代艺术的理论言说做出铺垫,其媒介特性“在苏联‘无产阶级文学’观念影响下表现出明显的‘向左转’倾向,同时延续了此前现代主义文学倡导形式创新的艺术追求,激进的无产阶级革命思想与前卫形式相融是其显著特点”^[45]。格林伯格通过对莱辛论述拉奥孔的互文,重新释读了诗歌、绘画、雕塑之间媒介表意的不同,衍生出现代艺术的演进逻辑——平面性。为此,克拉克指出,“1939年和1940年的文章已经论证了格林伯格作为一个评论家的主要关注点和承诺”^[46]，“很多艺术家……渴望利用更强大的表现力打破现实主义的模仿……迈向抽象艺术……他们作品终结的逻辑发展……进一步消除了表达因素。无论艺术家是梵高、毕加索还是克利,这都是事实”^[47]。

第六,人的艺术关注问题。为谁服务的强调,带来的是形象的典型塑造,亦即以什么样的形象来教育启蒙大众,革命英雄的塑造由此应运而生。对于谁在表现的问题,关乎主体的情绪,被归纳为艺术自由。不论表现谁,不论谁在表现,在于一个以国家为分化单位的空间区域,受制于国家意识的约束,亦即国家介入后的英雄塑造与个人自由,没有绝对的艺术自由,只是对政治表达还是资本盈利的偏向而已。

最后是文艺对未来共同体的想象问题。文艺所憧憬的未来社会,不仅是马克思设定的文艺发展的终极方向,也是唤醒大众进行“革命”的动力。在给美国同行的信中,中国左翼作家曾表达了建立共产主义文化的愿景。在纽约知识分子眼里,马克思主义理论对未来乌托邦的设想变成了“世界大同主义”,“《党派评论》中解释的世界主义意味着世俗主义、城市主义、智性……代表积极的文化和政治价值观”^[48]。不论是共产主义文化还是世界大同文化,决定了不同语境下文艺参与共同体的可能性。

由于社会状况、传播方式等的差异,不同国家出现不同阐释,以马克思关于文艺的认识为起点,出现了分叉:走向生活的现实反映与进入媒介的主体表征,创生了不同的文论体系,“西方马克思主义文论、苏联马克思主义文论、中国马克思主义文论鼎足而三。西方马克思主义文论以文化、意识形态、政治批判为核心;苏联马克思主义文论重视本质主义的反映论、认识论美学,主张通过对社会现象具体生动的描绘来揭示社会生活的本质;中国的马克思主义文论以毛泽东的《在延安文艺座谈会上的讲话》为代表,可概括为‘能动的革命的反映论’文论”^[49]。

六、人类命运共同体与艺术史写作:全球化的超越与文明互鉴的融通

如果在一个更长远的历史时段中,跳出西方现代性演进的视角,不难发现,全球文明的历史演进,欧洲的优势只占到了500多年,多数历史时期,包括丝绸、瓷器、香料、茶叶、白银等东方文明的物质、制度、思想,占有突出的优势。所以,回到大历史观,重新面对人类自身的艺术实践,在跨语际下重新认识对马克思主义理论的不同理解时,会发现文化发展存在着有意味的开合关系。

历史演进到今天,面临新的社会问题,来自不同语境的学者从不同角度提出未来艺术甚至文

明的诸种建设方案。现有方案中,均存在着局限于区域内的文化短视行为。对于马克思主义理论来说,不论是作为显现意识形态的指导思想,还是隐形于知识的文化批判,自诞生以后就已经内化为全球主要文明的内在血脉,如何传承弘扬马克思主义,仍然是跨语际之间的共同问题。1940年代全球艺术的价值,就在于“所有今天的东西方艺术家,第一次对什么是真实找到了他们的契合点,这个问题远比艺术领域广泛,而在此之前他们只是为了各自的实用目的相互借鉴”^[50]。面临变化的世界,面临新技术的引入,以1942年全球艺术史为纽带的全球艺术的演进,更多的是打开了艺术演进的丰富空间,而不是单一的价值牵制,这为面向人类命运共同体发展的知识生产展开了广阔的空间。

为了更好地寻求东西方艺术的契合点,显然,中西方艺术史学家们都在不断耕耘。以英国艺术史学家协会的刊物《艺术史》杂志为例,2010年以来,先后出版了8个专刊:“进口/出口:1266—1713年那不勒斯王国的绘画、雕塑和建筑”(Import/Export: Painting, Sculpture and Architecture in the Kingdom of Naples 1266-1713, 2008)、“艺术史:方法的当代视角”(Art History: Contemporary Perspectives on Method, 2009)、“盎格鲁美国人:英美两国的艺术交流”(Anglo-American: Artistic Exchange between Britain and the USA, 2011)、“全球背景模仿的理论化”(Theorizing Imitation in a Global Context, 2014)、“现代早期世界中运动的物体”(Objects in Motion in the Early Modern World, 2015)、“从丹麦看艺术”(Art through Denmark, 2020)、“重审英国艺术:黑人艺术家与现代主义”(Rethinking British Art: Black Artists and Modernism, 2021)、“红色网络:战后的艺术交流”(Red Networks: Postwar Art Exchange, 2022)。这些专刊均指向文化间艺术的互融,在历史中寻求更多的“真相”。中文语境下,经由迈克·苏利文、巫鸿、汪悦进、汪正华、李军等学者的开拓,跨文化间艺术史的叙事,得到了有效展开,它不是多元文化,不是全球艺术史,不是比较主义,不是历史性的全球美术史,而是“跨越事物、自我和文化三重边界的艺术史;或者说,是在艺术作品和图像中追踪事物、自我和文化之三重投影的艺术史”^[51]。显然,文化间艺术的演进,已经在改变中国艺术史的史学编年方法。当然,需要注意的是,“艺术史研究的方法论更新与全球人文社科的发展趋势一致,都聚焦于打开原有学科的研究边界,交叉使用不同理论和研究思路,打开艺术与图像的关联,最终打开人类物质财富和精神文化活动的界域,以综合的、包容的以及动态的方式理解人的存在方式”^[52]。或许我们要问,难道艺术史仅仅存留于文化间的单一理解吗?显然,如果回到艺术演进与制作现场,回到艺术自身承担的功能上,多数成果略显保守,还将自己限制在一个单独的地理空间或者文化空间之内,并未有效展开文化间艺术交互研究的知识视野与实践态势,更无法带来面向未来的史学编年和理论构建的突破。

艺术史编年的观念已经发生了巨大变化,人化之物不再是艺术史的唯一对象,在人化之物的基础上,已经将艺术扩充为非人化之物的艺术史,是宇宙的美的体现,艺术史突破了“人的艺术史”之金科玉律。具有自主知识质感的艺术史学,原本缘起于中国,是张彦远对历代名画进行的历史记述和鉴藏观感,它吸纳了我国优秀传统文化的史学观念、文艺观念。举一例可知,传统艺术史学认为,艺术的本质在于“载道”,而道又是集天地运行、物质运动、人伦关系等内涵的诸多“真理”。中国传统史学的“道形观”对物质之美宇宙动律的表述,几乎体现出当下大历史观下艺术史的追求。这只是我国艺术史学的传统观念之一,巨大的史学知识矿藏远远未得到深入发掘。在互鉴的艺术史编年中,不论是乾嘉学派的考据性研究,还是以图像为内核,联动社会语境的档案研究方法,已经无法满足人类仅作为单一物种的非人化的物的艺术史要求,如何在宇宙美的艺术史观下,在文明互鉴中,有效熔铸艺术的编年方法,将艺术史的写作、艺术理论的铺展根植于自身文化属性之中,构建具有通约性的阐释系统,进而促成艺术史学编年从“图像—语境”的单一系统到“知觉表达—宇宙之道”的聚合性突破,构建具有新时空维度的艺术史学和理论知识范式。这样,新时代的艺术史学编年和艺术理论构建,才会“在一个学

科扩容的基础上,通过价值调适等跨文化手段,全面进入诸如什么是好艺术的判识标准、好艺术中的人的位置、中国艺术史学的通约性,进而创新艺术史学范式及其知识质感,打破艺术史研究的高位徘徊现象,探索跨文化语境下建设中国艺术史学的‘大同之梦’或者‘巴别塔’的可能性”^[2]。

参考文献:

- [1] 段运冬. 以“批判”的名义——20世纪70年代英国《银幕》杂志对社会艺术史研究的促动与改变[J]. 文艺研究,2013(9):100-110.
- [2] 段运冬. 新千年来艺术史的争论与演进[J]. 美术观察,2019(1):79-84.
- [3] STEPHEN J. A companion to 20th-century America[M]. Malden:Blackwell Publishing Ltd.,2004.
- [4] 迈克尔·莱杰. 重构抽象表现主义:20世纪40年代的主体性与绘画[M]. 毛秋月,译. 南京:江苏凤凰美术出版社,2014.
- [5] FOERTSCH J. American culture in the 1940s[M]. Edinburgh:Edinburgh University Press,2008:135-168.
- [6] 中共中央文献研究室,中央档案馆. 建党以来重要文献选编(1921—1949):第15册[G]. 北京:中央文献出版社,2011.
- [7] 毛泽东选集:第2卷[M]. 北京:人民出版社,1991.
- [8] 习近平. 在中国文联十一大、中国作协十大开幕式上的讲话[N]. 人民日报,2021-12-15(2).
- [9] 李书磊. 1942:走向民间[M]. 济南:山东教育出版社,1998:序言1.
- [10] 刘建勋. 延安文艺史论稿[M]. 西安:陕西人民出版社,1992:2.
- [11] ROSENTHAL N. American art:a view from Europe[G]//CHRISTOS M,et al,ed. American art in the 20th century painting and sculpture 1913-1993. Munich,Germany:Prestel-Verlag,1993:14-15.
- [12] FOSTER H,KRAUSS R,BOIS Y,et al. Art since 1900:modernism,antimodernism,postmodernism[M]. London:Thames & Hudson Ltd.,2011.
- [13] 张敢. 绘画的胜利? 美国的胜利? [D]. 北京:中央美术学院,1999:27.
- [14] 安德烈·布勒东. 超现实主义宣言[M]. 袁俊生,译. 重庆:重庆大学出版社,2010.
- [15] ANDREW H. Meyer Schapiro and Marxism in the 1930s[J]. Oxford art journal,1994(1):13-29.
- [16] 迈耶·夏皮罗. 绘画中的世界观:艺术与社会[M]. 高薪,译. 南京:南京大学出版社,2020.
- [17] CLARK T J. The painting of modern life:Paris in the art of Manet and his followers[M]. Princeton:Princeton University Press,1999:8.
- [18] GREENBERG C. Avant-garde and kitsch[M]//Art and culture:critical essays. Boston:Beacon Press,1961.
- [19] 冯乃超. 他们怎样地把文艺底一般问题处理过来? [J]. 思想,1928(4):2.
- [20] 乃超. 马克思主义艺术理论的文献[J]. 文艺讲座,1930(1):305-313.
- [21] 鲁迅全集:第4卷[M]. 北京:人民文学出版社,2005:238.
- [22] 周扬文集:第1卷[M]. 北京:人民文学出版社,1984.
- [23] 马克·赛尔登. 革命中的中国:延安道路[M]. 魏晓明,冯崇义,译. 北京:社会科学文献出版社,2002.
- [24] 尼尔·哈丁. 列宁主义[M]. 南京:南京大学出版社,2000:13-14.
- [25] 徐天新. 斯大林模式的形成(苏联史:第4卷)[M]. 北京:人民出版社,2013:2.
- [26] 苏联科学院历史研究所. 苏联历史[M]. 北京:天下图书公司,1950.
- [27] 杨铿. 马克思 恩格斯 列宁 斯大林论文艺批评[G]. 北京:文化艺术出版社,1983:102.
- [28] 斯大林. 在联共(布)莫斯科机关积极分子会议上关于中国大革命形势的讲话(一九二七年四月五日)[J]. 党的文献,2001(6):66-74.
- [29] 中国文艺协会的发起[N]. 红色中华(红中副刊),1936-11-13(1).
- [30] 孙科. 发刊辞[J]. 中苏文化,1936(1):1-3.
- [31] 鲍格莫洛夫. 中苏文化的使命[J]. 中苏文化,1936(1):1-3.
- [32] 罗果夫. 编者的话[J]. 苏俄文艺,1942(1):1-2.
- [33] 朱辉军. 西风东渐:马克思主义文艺理论在中国[M]. 北京:北京燕山出版社,1994:14-54.
- [34] 理查德·H·佩尔斯. 激进的理想与美国之梦——大萧条岁月中的文化和社会思想[M]. 卢允中,严擢芸,吕佩英,译. 上海:上海外语教育出版社,1992.
- [35] PHILIP R,PHILLIPS W. A statement[J]. Partisan review,1934(1):2.
- [36] CHASE S. A new deal[M]. New York:The MacMillan Company,1932:156,164.
- [37] 陈慧. 正视美国左翼文学的复杂性[J]. 读书,2016(8):69-76.
- [38] BAKER S. Surrealism,history and revolution[M]. New York:Peter Lang,2007:311.

- [39] 曾艳钰. 西方文论关键词 纽约知识分子[J]. 外国文学, 2014(2):118-127.
- [40] 朱鸿召. 延安:日常生活中的历史(1937—1947)[M]. 桂林:广西师范大学出版社, 2007:1.
- [41] 张闻天文集:第3卷[M]. 北京:中共党史出版社, 1994:37.
- [42] 毛泽东选集:第3卷[M]. 北京:人民出版社, 1991:847.
- [43] 冯雪峰全集:第12卷[M]. 北京:人民文学出版社, 2016:253.
- [44] 斯大林论文学与艺术[M]. 北京:人民文学出版社, 1952:37.
- [45] 刘林. 美国“红色三十年代”左翼小说论[J]. 文史哲, 2011(4):130-138.
- [46] CLARK T J. Clement Greenberg's theory of art[J]. Critical inquiry, 1982(1):139-156.
- [47] GREENBERG C. Towards a Newer Laocoon[J]. Partisan review, 1940 (7):296-310.
- [48] TERRY A. The rise of the New York intellectuals partisan review and its circle[M]. Madison: The University of Wisconsin Press, 1986:150.
- [49] 孙书文. 中国化马克思主义文论建构的积极尝试——论周扬 20 世纪三四十年代的文艺理论贡献[J]. 山东师范大学学报(人文社会科学版), 2011(5):67-74.
- [50] SULIVAN M. The meeting of Eastern and Western art:from the Sixteenth Century to present day[M]. Greenwich, Connecticut:New York Graphic Society Ltd. ,1973:250.
- [51] 李军. 跨文化的艺术史:图像及其重影[M]. 北京:北京大学出版社, 2020:21.
- [52] 李晶. 跨文化艺术史与人类命运共同体——从苏立文到中国学者的多路径推进[J]. 美术观察, 2022(1):75-81.

**Encountered Cultural Communities and Converged Artistic Destinies:
Intellectual Choices and Artistic Divergence between Yan'an and New York in “1942”**

DUAN Yundong, AN Yanling
(School of Fine Arts, Southwest University, Chongqing 400715, China)

Abstract: In the years before and World War II, Marxist theory spread widely across the globe. Intellectuals and artists from China, the Soviet Union, and the United States continually engaged with, absorbed, and transformed Marxist ideas, leading to cross-lingual shifts. In Yan'an, Mao Zedong delivered a speech titled “Talks at the Yan'an Forum on Literature and Art” in May 1942, marking the beginning of a turning point in 20th-century Chinese culture. In Mexico City, in July 1942, Austrian surrealist artist Wolfgang Paalen raised three questions about Marxist theory in the journal “DYN,” hastening the process of depoliticizing art in Europe and the Americas. This effort led New York intellectuals to more explicitly align with “American art” and modern art theory. Centered around the pivotal year 1942 and situated within the contexts of Yan'an and New York as core regions of artistic transformation, this study addresses three key issues—Marxist theory, ideology, and artistic direction. Revisiting the fundamental theme of art history writing, this work examines the comprehension of Marxist theory in the 1940s and its artistic implementation. By exploring the artistic production logic of “theory study -problem transformation -artistic evolution” across linguistic boundaries at crucial moments, particularly in relation to art, it provides insights into the converging and diverging trajectories of global artistic production and cultural development. This study also contributes to the cross-fertilization of art history writing.

Key words: Marxism; chronicle; historiography; community consciousness; intellectual choices

责任编辑 韩云波
网 址: <http://xbbjb.swu.edu.cn>