

「現實主義」可能嗎？

● 劉 東

站在美學的立場上一步也不讓

在我們重新挑起盧卡契（G. Lukacs）和布萊希特（B. Brecht）爭論過的老話題之前，我想強調，本文將要重新討論的「現實主義」，幾乎可以說是所有美學概念中最含混不清和彈性十足的。僅就剛剛過去的四十年而言，在經過了種種隨心所欲的發揮之後，它幾乎既可以容納《紅旗歌謠》中的吹牛比賽，又可以容納報告文學中的寫真鏡頭，既可以概括樣板戲誇張的漫畫筆風，又可以概括傷痕文學鬱悒的感傷情調。

首先需要界定的是，我把「現實主義」作為一個純粹的美學問題。照我看來，如果不這樣做，大家就有可能把話題越拉越遠，重犯過去在討論「現實主義」時所犯下的兩個基本錯誤：第一，把一個本屬於美學的專門問題偷換成「理性有沒有優先性」這樣一個更廣闊的哲學問題。而隨着論題外延的悄悄擴大，許多專屬於美學的特定內涵也就抽空了。我認為，正是基於這樣一次偷換，盧卡契才在進行

實際文學批評時不自覺地把理性誇大為一部偉大作品的充分條件，從而無視和貶斥他那個時代的第一流作家，抬高和溢美二流的甚至是不入流的作家。第二，又把「理性有沒有優先性」這樣一個哲學問題偷換成「被視作正統的理性法則有沒有優先性」這樣一個嚴峻的政治問題。由此，一切不符合現行政治標準的獨立思考都很容易被歸併到「非理性」之列；而「理性主義」之最基本和首要的精神——「懷疑一切」就因而遭到了泯滅。然而，從長遠的觀點看，一個批評家無論怎樣借助於政治權威，也不可能把自己變成「理性的化身」。比如，某些過去被正統批評家們指責為越軌犯戒的作品，如索爾仁尼琴的《古拉格群島》，其實並不乏真正經得起歷史淘汰的理性沉思；倒是一些過去被他們看成是循着理性法則寫成的「遵命文學」，如蕭洛霍夫的《被開墾的處女地》，如今讀起來像是充滿了非理性的熱昏。有鑒於此，我認為，如果我們不從一開始就下定決心站在美學的立場上一步不退，那我們的討論就難保不因思想

兩種「現實主義」各有因局

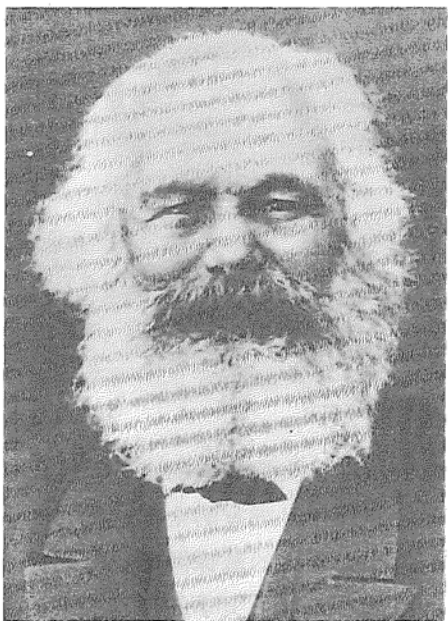


圖 馬克思像

接着我們會碰到一個叫人頭痛的問題：究竟對「現實主義」應該從廣義上還是從狹義上去理解？或者更詳明一點地說，究竟應該把它理解為一種高度概括地肯定了人與自然、乃至文藝與現實之審美關係的抽象原則呢，還是應該把它理解為一種要求作家們無論打算暗示何種理念，也必須把它還原得或者幻化得類乎生活現象本身的具體風格？由於這一廣一狹兩種看法大體上反映出了變革或者維護某種文學傳統的不同傾向，所以它們在充滿內部張力的文藝圈子裏也就總是能夠找到各自的擁護者。

方法上的犯規而一無所獲。

其次需要界定的是，「現實主義」這個美學問題只能看作是馬克思主義理論體系內部的一個特定問題。這是因為：不管「現實主義」這種說法本來在流行過程中多麼含混不清，一旦馬克思主義的創始人把它當作一個確定的美學概念接過來，他們就仍然有可能對之進行一次潛在的闡釋，仍然有可能或許並非完全自覺地對之進行清洗和過濾；他們身後的深遠文化背景和他們心中的總體價值取向，使得他們即使沒有完整地解釋過這個美學概念，也仍然有可能把它當作整個哲學推演的一個固定環節來使用。這樣，既然我們還有理由假定「現實主義」概念至少在馬克思主義理論體系內部仍有可能具備確定的外延和內涵，那麼我們就同樣有理由假定：只要我們能夠從總體上把握住德國古典美學及其繼承者的運思方向，並且在此基礎上對那些早已被人背熟了的零星說法進行深層地閱讀，就有可能起碼先不加評判地把這個美學概念在一個特定思想系統中的意義和地位演繹出來。

我們先來看前者。不待言，如果我們先入為主地接受了它，我們就必須投加羅蒂一票，承認「現實主義」就其本質而言是「沒有邊際的」；它可以說是任何一位作家都在劫難逃的宿命，因為絕不可能有誰完全面壁虛構出「非現實主義」的作品來。這樣，正像奧爾巴哈（Auerbach）在《摹仿》（*Mimesis*）一書中所追蹤的那樣，自荷馬迄今的各種文學流派都只是在或近或遠地圍繞着「現實」這根主軸打轉兒。初看起來，由於這種「沒有邊際的」外延已經不可能再包含任何特殊和具體的規定性，所以它似乎令人欣慰地不會再構成對寫作自由的任何限制。不過，如果深究起來，就很容易發現，這決不意味着問題的真正解決。只要我們從這個空盪盪的定義順勢一推，就馬上會得出一些明顯有悖於常識的結論。比如，我們勢必要說，不僅是「素樸的詩」，而且是「感傷的詩」（席勒），不僅是「鏡」，而且是「燈」（阿布拉姆斯），都該被劃歸於「現實主義」的門庭之下。甚至，



圖 卡夫卡比托馬斯·曼更「現實主義」？梵高比庫爾貝本人更「現實主義」？

我們還勢必要承認，就反映時代精神之深而言，弗朗茨·卡夫卡（Franz Kafka）竟然比托馬斯·曼（Thomas Mann）更「現實主義」，梵高竟然比庫爾貝本人更「現實主義」。進一步說，更叫人難堪的當然還不在於這種理論跟實際難於溝通，而在於它本身就難於自圓。人們不禁要問：假若果然如此，馬克思主義究竟打算借「現實主義」這個大而無當的概念來指甚麼呢？是用它來代替全部的文學現象本身嗎？這樣的話，「現實主義」不就成了一句最空洞無聊不過的廢話嗎？毫無疑問，堅持對「現實主義」進行廣義解釋的人，實際上是把它理解成了馬克思主義的「發昏章第十一」。他們不僅沒有取得任何理論上的透徹性，而且還會在實踐中造成這樣一種弊端：不自覺地把文學的認識功能誇大

為判定一切文學成就的唯一尺度，從而錯誤地把批評家的全部注意力都引向文學與外界的關係問題。緣此而來的必然惡果是：美學的自身要求被取消了，哲學家、歷史學家和社會科學家們在判斷一部作品成功與否方面享有比任何文藝專門家更大的發言權。

幸而，上述缺憾看來還總是部分地得到了狹義定義的解毒。顯而易見，在後一種對於「現實主義」的較為嚴格的解說中，包含着對作品風格與形式的明確限定和要求。它確實具備了某種美學上的特定內涵，因為它不再只計較作家們「說了甚麼」，而在關注着他們「怎麼去說」。它把作家的書房看成是一間實驗室，社會研究家們在其中冷靜地依照某種定律還原生活直觀風貌。因此，它主張嚴守生活本身的素樸形式，主張以一種不露匠心的、維肖維妙的筆法去形象地演明生活固有的內在邏輯，主張造成一種足以使讀者誤認為那就是生活本身的藝術幻覺，從而使他們潛移默化地以一種「藝術的掌握方式」去對「具體的真理」心領神會。從某種意義上說，這正是文學中的「斯坦尼斯拉夫斯基體系」，而非「布萊希特體系」。我想，正因為有了這種明確的形式限定，盧卡契的確就有自己的理由去反對布萊希特的表現主義藝術傾向；而布萊希

特把他的本意上是要造成某種「間離效果」的作品硬說成是「現實主義的」，也的確會造成人為的理論混亂。然而，緊接着的問題卻是：為甚麼布萊希特要被迫擾亂陣線，硬往自己頭上貼一個風馬牛不相及的標籤呢？難道不正是因為「現實主義」這個口號已被馬克思主義賦予了某種神聖性和排他性嗎？於是，我們就有權追問：究竟有甚麼理由把一種文學風格誇大為唯一的文學風格呢？同時，我們還不禁要模仿馬克思本人針對普魯士新聞檢查官的口氣質問——你們並不強迫音樂照抄鳥叫，並不壓制建築仿造蜂房，卻為甚麼偏偏要在藝術的文學樣式上漠視和扼煞人類對於形式感的變化要求和創造活力呢？在這種詰難面前，我們必須有勇氣承認，堅持從狹義上去理解「現實主義」的人，簡直就把馬克思主義看成了一種審美趣味上的偏執狂。

好了，既然我們已經發現以往論辯的結局陷入讓人進退維谷的困境，那麼，就讓我們嘗試着另闢蹊徑罷。

作為否定原則的「現實主義」

我先提這樣一個問題：我們說得清「現實主義不是甚麼」嗎？

乍看上去，這問題提得有點兒怪。但實際上它卻是我們一步步去限定和分辨一個思考對象的開始。這個問題恐怕並不很容易回答，因為過去被認定為文學之「黨性原則」的「現實主義」，其實是跟種種「錯誤主義」交錯與兼容的，並不像階級鬥爭那樣壁壘分明。

首先，就同樣都要求「寫實」這一點來說，「現實主義」和「自然主義」的

確是相通的，而且或許這就是法國文藝家總是傾向於將這兩個概念互換使用的原因。其次，在另一方面，就同樣都以人生的理想為出發點和最後指歸這一點來說，「現實主義」又和「浪漫主義」的確是相通的。司湯達在他的《拉辛與莎士比亞》中大張旗鼓地維護「浪漫主義」，勃蘭克斯在他的《十九世紀文學主流》中把巴爾扎克歸類於「法國的浪漫派」，這恐怕都不能單純歸咎於措辭失當。如果有人問我：「現實主義」可否被定義為一種隱諱和含蓄的「浪漫主義」？可否被視作一種悄悄地將價值理性揉進直觀經驗以利於對讀者進行潛移默化的高超的「浪漫主義」？我只能點頭稱是。同樣，我們還可以說：就共同要求現象世界和本質層面相契為一這一點而言，「現實主義」完全可以被看作是「象徵主義」的一種。

只要我們一着手回答本節一開始提出的「現實主義不是甚麼」這個問題，這一點就昭然若揭了。首先，我們看到，儘管同樣要求「寫實」，同樣要求尋求某種規律性的東西，但「現實主義」卻並不同於「自然主義」。它堅持認為：在文學家的視野中只能出現人文的世界，只能出現人化的自然；因此，那種冷眼旁觀人類命運的「價值中立」態度，就既不可取，又不可能。同時，經驗材料也不可能不分巨細地被羅列出來，它必須依照人類生存的要求而在作家的寫作活動中重組為一個輕重緩急的序列；在這個意義上，那種被稱之為「客觀規律」的東西之所以能夠在文學作品中得到演示和證明，恰恰是因為文學活動從本質上說來不可能以一種無關痛癢的純粹實證態度去破壞人類經驗自身結構的內在規定性。其次，我們又看到，儘

管同樣在高揚理想，儘管同樣借嚮往中的支點高蹈於齷齪的現實之上，但是作為一種理論形態的「現實主義」卻仍含有「浪漫主義」一詞所未能道盡之意。也許，正是因為太熱愛「自由」了，所以它才不敢把「自由」理解為想入非非的權利，正像老浮士德為歐福良的越跳越高而深感憂慮一樣。人類越正視必然律，就越有可能化解它的外在性和異在性，就越可能把它從冰冷的鎖鏈變成一架登天之梯，就越有可能得到「客觀的合目的性」。正是在這個意義上，「現實主義」的審美理想從本質上來說仍然堅守着古代的「原則同格論」，只不過它更強調以普羅米修斯的精神去爭得天人之間的最終和解罷了。因此，正像「自我」在費希特那裏必須受到「非我」的限定才能夠向前發展一樣，在「現實主義」看來，通常意義上的「浪漫主義」所帶有的那種主體精神自我吹脹的片面傾向，就只能產生歌德所說的那種「自我毀滅的天才」（拜倫），就形成不了現實進取的堅韌張力。再次，我們又看到，儘管同樣尋求本質與現象、規律與細節的統一，但「現實主義」又對通常意義上的「象徵主義」給予矯正。它提倡真切可辨的描述，而不提倡神秘莫測的隱喻；因為後者既割裂了經驗世界的完整性，又帶來了超驗世界的多義性，從而使得文學創作活動不像是在竭力解答那永恆的司芬克斯之謎，倒像是越來越複雜地一再重提它。復次，我們還看到，儘管同樣重視對主觀情結的釋放，但「現實主義」又對通常意義上的「表現主義」給予否定。它不贊成為了宣洩而信筆塗鴉，不贊成為了凸出理念而倒錯經驗的序列。照它看來，「寫意」和「寫真」本可以屬於同一個創作過程；水銀瀉地般

地撲向大自然，既意味着主體精神的弘揚，又意味着鑽進天道深處。最後，我們也看到，儘管同樣關注形式的構成，儘管同樣認為藝術問題的解決最終必然落實在形式上，但「現實主義」卻跟通常意義上的「形式主義」迥然有別。它反對純然「為形式而形式」，而提倡創造一種類乎克萊夫·貝爾（Clive Bell）所說的「有意味的形式」。或者說，它把現實世界和藝術世界看成是兩個有賴於相互交流才得以存在的非閉鎖系統，而不像塞尚那樣把藝術世界看成是一個能夠完全獨立自足的實體。因此，就美學所關切的重心而言，問題的關鍵首先還不在於純粹對形式的玩弄會使人們在現實層面失掉甚麼，而在於這種做法恰恰會使藝術本身喪失真正富於生命力的形式……

經由上述界定，我們發現，作為一種「否定原則」的「現實主義」概念，原來具有着極其嚴格和確定的內涵。這種內涵是如此的豐富多樣，以致於和加羅蒂的解釋正好相反：「現實主義」的外延並不是趨向於無窮大，而是趨向於無窮小。或者說，它只是一個「點」，一個隨時隨地修正任何偏頗的一切藝術的「趨中點」。它把現象拉向本質，又把理性拉向感性；它把真實拉向真誠，又把人工拉向天成；它把認知拉向理想，又把想像拉向現實；它把摹仿拉向表現，又把寫意拉向寫真；它把經驗拉向超驗，又把理念拉向生活。一句話：「現實主義」把藝術看成是一種不斷需要重新尋找的困難平衡，因此，它不是提供一個一貫正確的不變寫作模式，而是提供一個用以調整失衡狀態的晷表。正像馬克思主義經濟學提供了讓一切商品的價格循此上下浮動的價值規律一樣，

馬克思主義美學也提供了一個讓所有風格和流派的藝術傾向都最終要向它擺正的理想座標；因此，也正像雖然沒有任何商品的價格完全與其價值相符卻並不影響價值規律的存在一樣，即使我們翻遍了文學史也找不到一個完全符合「現實主義」的範例，也仍然能夠感受到，從文學史發展的長時段來看，這個標準無處不在起作用。

我認為，上述思想一直潛藏在《巴黎手稿》中有關「自然主義——人本主義相統一」和「眼睛直接成為理論家」的基本命題中，而我在這裏的貢獻只不過是借着邏輯的力量把它從隱性逼成顯性罷了。我認為只有這樣才能使我擺脫因具體環境和特定論述對象所導致的細小糾葛，從而直指整個思想系統的「原教旨」。只有把「現實主義」概念的確切所指思考出來以後，我們才更容易理解馬克思主義為甚麼要強調希臘藝術「不可企及」的典範意義、「莎士比亞化」以及「典型環境中的典型性格」，我們也才能更全面地把握諸如「倫勃朗的色彩」之類的思想片斷。

等到黃昏才起飛的貓頭鷹

我在這裏寧可再挑選幾個更難處理的問題來討論。

首先，我們必須回答：既然並不存在大量文學作品的實際例證作為歸納的基礎，那麼馬克思主義又怎麼把「現實主義」這種流行說法改造成為事實上的「理想主義」呢？這是否是純粹的「天方夜譚」？

我認為，若從自希臘理性主義以降的整個西方美學的強大文化傳統着眼，不管「現實主義」實踐上如何叫人

難以把握，它在理論上卻絕不是空穴來風。它所提出和想解決的問題，其實並不是馬克思主義美學的獨特問題，而是整個西方文化內部所一直需要克服和消解的固有難題。在這裏，一切都還得上溯和歸咎到始作俑者柏拉圖。自從柏拉圖借着思想上的「助產術」在頭腦裏分娩出了一個照他看來更為真實的理念世界以來，整個西方的性靈就一直在他所給定的這種「本體」與「現象」的二元座標系中運思。人們一直在判然分裂的窘境中不安地踟躕着，一再地重新發現自己實不過是一種處於獸性與神性、現實與超越之間的動物。緣此，他們勢必不約而同地希望找到一個能夠銜接這個二元世界的中介環節；而藝術也就經常被他們看成是完成這個困難任務的最終橋梁。亞里士多德在《詩學》中之所以要把詩看成是比歷史更高和更真實的東西，康德在《判斷力批判》中之所以要把美學看成是現象界的認識論跟本體界的倫理學之間的擺渡，席勒在《美育書簡》中之所以要把「遊戲衝動」看成是「感性衝動」和「形式衝動」二者的合題，歌德在《格言與感想集》中之所以要求詩人們「在特殊中顯出一般」，黑格爾在《美學史講演錄》中之所以把美定義為「理性意蘊的感性顯現」，都只不過是一次又一次地試圖以藝術來回答柏拉圖所遺留下來的千古疑案。而馬克思主義有關「現實主義」的美學命題，其實也正是這場綿延幾千年的思辯運動中呼之欲出的東西。按照這種設計，藝術不再是瞬間的迷狂，而是永恆的澄明；不再是「與真理隔着三層」，而是理性之神的下凡；不再是對必然律的決死抗爭，而是跟大自然的會心和解；不再是對彼岸世界的神秘超越，而是對此岸世

界的重新確認。正是借助於藝術，過去需要冥思苦想的自然法則可以變得歷歷在目，過去顯得疏而不漏的潛在劫運如今變得伸手可掬；同時，也正是借助於藝術，過去嫌外在規律束手束腳的人類可以變得耳順心聰，過去被判罰在現象界服苦役的人類可以感到從心所欲……一句話，正是借助於藝術，過去傳說中的三個灰髮無牙的搖紡車的老太婆可以變成帕提農神殿的三個媚態十足的少女身軀，過去只敢匍匐在西奈山下的羊群可以變成屹立於佛羅倫斯的大衛。當然，不管我在這裏寫得多麼詩興大發，我也沒有忘記，由於「現實主義」的美學原則更強調直面人生，所以它在其展開過程中總不免要沾染一層悲劇的色彩。不過，即使如此，從更深層的企求來看，「現實主義」之所以要調動藝術的認知功能，仍又是因為它認為只有這樣才能演示出生活中真正合理的東西，從而接引得尚不合理的現實向着更本真的理想靠攏。正因為這樣，我認為，完全沒有必要像盧卡契那樣害怕別人把「現實主義」說成是「古典主義」。

圖 盧卡契害怕別人把「現實主義」說成是「古典主義」。



義」。因為就其樂觀地期待着人類的先驗價值和經驗現實攜手為一這一點而言，「現實主義」確實沒有背棄古代的信仰；而就其固執地要求對藝術中的各種對立的因素必須「執兩用中」這一點而言，它也確實接近於黑格爾所謂理念內容與感性形式最為平衡的「古典主義」。

接下來，我再提一個問題：既然連提出這種審美理想的人都只能從否定的角度去約略地推斷、而不能從肯定的角度去確鑿地描畫「現實主義」的美學風範，批評家們又當如何運用這種批評標準呢？這會不會使得批評活動本身沾染上很大的隨意性呢？

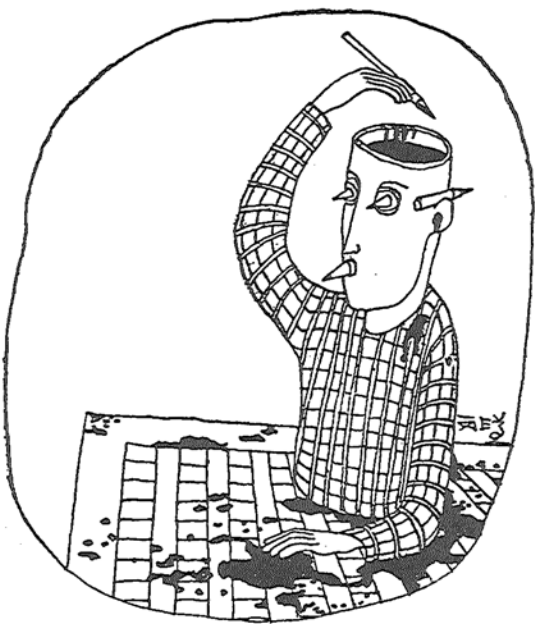
由於「現實主義」的理想尺度貫穿於又超拔於任何一種現存的文學風格流派，所以它在實踐過程中就往往成為對於一切既成尺度的取代和破壞。似乎所有的人都可以利用它確實曾經有保留地肯定和發揚過的某種藝術傾向，去反對它也確實曾經在某種程度上加以否定和扼止的另一種藝術傾向。就這樣，「現實主義」簡直被糟塌成了一桿任何人都可以信手拈來擲向對方的投槍，一種總是顯得對自己最為寬容、對別人最為苛刻的批評標準，一場既在肯定一切、又在否定一切的模稜兩可的玩笑。究竟是應該按照生活本有的樣子去「寫真實」，還是應該按照它應有的樣子去「寫本質」？究竟是應該忠實於自己對藝術形象之間關係的體會和想像，還是應該恪守某一本教科書上的似應「有放皆準」的抽象邏輯？究竟是應該抓住偶然和個性來獲得「典型化」的藝術效果，還是應該抓住必然和共性來達到它？……人們在帶着各自先入為主的傾向性喋喋爭辯了多少年之後，似乎終於興味索然地省悟到，除了乞助於政治權威

的最終裁決之外，真的就再也不可能找出源自理性本身的評判結果了。

實際上，毛病並不出在「現實主義」這種標準本身，而是人們運用它的方法。首先，我們必須記住——「現實主義」畢竟是馬克思主義為文學作品提出的「最高標準」，正因為它是「最高標準」，所以它才會成為適用於全部現存文學現象的普遍性否定原則；但也正因為它是「最高標準」，所以它在整體上表現出不寬容的同時又會在局部上顯示出極大的耐心。反正只要不是上帝親手寫成的作品，我們就總是能夠基於它找到理由對之嫌好道歹。所以，如果人們只顧着利用「現實主義」的嚴格要求來相互指摘，這種最高標準就一定會被弄成使得人人動輒得咎的口實；反之，如果我們把它理解成為不應該要求別人完全做到但自己卻應該力爭做到的事情，這種偉大的尺度就可以轉化成為文學創作的內在動力，而不是外來阻力。正因為這樣，我們必須對批評家們說：「現實主義」的批評標準必須慎用，決不要把它當成足以保證自己永遠嘮叨大空話的套語，掩蓋你實際鑒賞力的遲鈍；除了說人家在哪一點上還超不過菲迪亞斯或者莎士比亞之外，你確實就再沒有甚麼可說的了嗎？如果真是這樣，那麼，要麼被批評者是個天才，要麼批評者本人是個傻瓜！

另外，我們還必須記住——「現實主義」畢竟又是馬克思主義替全部文學史提出的「最後標準」。這是一隻專等到黃昏才起飛的貓頭鷹：它對於整個文學發展歷程的矯正，並不急於求成在哪天早上，因為人們往往需要在偏離它相當長一段時間之後，才會在明顯的失衡狀態下不約而同地感覺

到向處在相反方位的那個「趨中點」復歸的必要。然而，一代人甚至幾代人對它的肆意歪曲或者明顯背離，都並不能使我們喪失對於它的理論信心。如果我們能夠記住「現實主義」是全部文學史的「最後標準」，我們也就不至於再為無法嚴格規定一種絕對不偏不倚的審美平衡狀態而焦躁不安了。那正是因為我們不僅沒能在迄今為止的文學發展歷程中見到過它，而且也不可能在可以想見的將來親眼目睹它；否則，文學史就走到它非停止不可的最後了，藝術家就再也沒有繼續上升的動力了。只要文學史還有活力，還在發展，「現實主義」的終極標準就只能是這樣「仰之彌高，鑽之彌堅，瞻之在前，忽焉在後」，以否定的方法規定着向它不斷逼近的行程。



說到這裏，一個新的問題又很自然地冒了出來：既然「現實主義」並不意味着一種可以在當下兌現的現實可能性，那麼，堅持這種烏托邦式的空想還有甚麼意義呢？

這個問題很容易使人聯想到我在一開始為這篇文章所取的初看起來充滿貶意的題目——「『現實主義』可能嗎？」的確，要想把這個問題一口咬定，那實在是顯得太獨斷了！只要人類不甘心永遠停留在目前這種天與人、外與內、靈與肉、體與用、他與我的判然分裂和劇烈衝突狀態之中，那麼，他們就一定對那個「顯微無間」的中介點心嚮往之，一定會不斷地重新提出類似於馬克思主義借「現實主義」這個命題所表述的東西。從這個意義講，我並不認為提出「『現實主義』可能嗎？」這樣的問題就會把這個美學原則排斥於人類的理性事業之外。實際上，若從人類發展的長期過程來看，烏托邦式的理想往往比歷史在其每個瞬間所表現出來的現實性更為强大有力。因此，我認為，「『現實主義』可能嗎？」這樣一個問題，正是所有的文學藝術家都應該不斷向自己提出的永恆詰難。有了它，人們才不致於失去希望和祈求，才不致於失去成為偉大藝術家的可能性和動力。有了它，我們才會不斷地得到尋找生存意義的新作品，從而藝術也才會成為值得我們永遠珍愛和重新灌注心血的東西。

1990年3月
不舍齋

劉東 南京大學畢業後曾任中國社會科學院哲學所美學室研究人員，同時隨李澤厚攻讀美學博士學位，曾任「海外中國研究叢書」副主編，著有《西方醜學》及學術論文多篇。