

“中间道路”的艺术史观

——豪泽尔艺术社会学思想探析

方维规

[摘要] 匈牙利艺术史家及艺术社会学家豪泽尔是最早将社会学命题整合进艺术史考察的学者之一，在国际学界产生了重大影响。他借助曼海姆的知识社会学来考察艺术的生产 and 接受，强调艺术与社会的互动，笃信艺术辩证法、艺术的悖论亦即对立因素的融合，并在方法上坚持走中间道路。他认为教育阶层决定艺术样式，根据阶层区分艺术形式和风格，可用于整个艺术史研究。他追求在整体性思想的指导下认识艺术及其复杂活动，并在卢卡契和阿多诺的美学思想之间选择自己的现实主义艺术观。

[关键词] 艺术社会学 中间道路 艺术悖论 教育阶层 整体性认识

[中图分类号] I01; J01 **[文献标识码]** A **[文章编号]** 1000-7326 (2013) 04-0132-07

一、“中间道路”：一个新马克思主义者的艺术史观

阿诺德·豪泽尔 (Arnold Hauser, 1892—1978) 是在东西方都产生了重大影响的匈牙利艺术史家及艺术社会学家。1916年，他的朋友曼海姆介绍他加入以卢卡契为知识领袖的匈牙利“星期日俱乐部”。1940年，曼海姆请他为一部艺术社会学文选作序。他没能写成“序言”，却用10年时间 (1940—1950) 完成了德语巨著《艺术和文学的社会史》(1951)。^① 他是率先且极为坚定地将社会学命题整合进艺术史考察的学者之一。正是这一鸿篇巨制，奠定了他在该研究领域卓尔不群的地位。该著后来被翻译成20多种语言，使他成为20世纪下半叶最有影响的艺术社会学家之一。《艺术社会学》(1974)^② 是他最后一部力作，亦用德语写成，可谓其一生艺术史研究的理论总结。^③ 他的不少学术命题和观点，迄今仍在显示其不凡的生命力。

《艺术和文学的社会史》曾受到曼海姆知识社会学的不少启发，同时也借鉴了马克思主义文学理论。

作者简介 方维规，北京师范大学文学院教授、博士生导师 (北京，100876)。

^①Arnold Hauser, *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, München: C. H. Beck, 1951.

^②Arnold Hauser, *Soziologie der Kunst*, München: C. H. Beck, 1974.——中国迄今只出版了该著的居延安译编本 (上海：学林出版社，1987年)，篇幅比原著小得多，实为摘译、简编。

^③豪泽尔的研究路径可被归为两个方向：《艺术和文学的社会史》及《矫饰派：文艺复兴的危机及现代艺术的起源》(1964) 以艺术史为依托，研究艺术的具体历史状况；《艺术史的哲学》(1958) 则主要探讨理论和方法，阐释其艺术史的基本哲学和理论立场，与此相仿的是《艺术社会学》，通过系统章节以及历史事例来呈现其自成一体的艺术社会学理论。

作者跨学科探讨了造型艺术、文学、音乐、戏剧和电影等领域的相关问题。他推崇历史唯物主义，但是拒绝教条的马克思主义艺术社会学所预设的前提；他既不认可反映论和经济决定论，也不以为艺术家的个性无足轻重。他要考察的是社会与艺术、基础与上层建筑的相互作用，并认为艺术不会游离于社会条件之外，却有着相当程度的自律性。辩证法被豪泽尔奉为圭臬，也是其《艺术社会学》的核心思想，这无疑与他选择的“中间道路”有关，也缘于他的渊博学识。但是《艺术社会学》在西方文学理论界的反响，或曰最具说服力之处，或许是他对马克思主义艺术社会学基本前提的批判，尤其对马列文论中的辩证法颇多异词。诚然，所谓马克思主义艺术社会学或艺术史，因为马克思和恩格斯在这方面的相关论述极为有限且充满矛盾，无法让人从中归纳出令人信服的体系。纵观《艺术社会学》的基本思想，不难发现作者的理论基点：经济基础与文化和艺术的联系，不是单向的、机械的因果关系，不像太阳能够令冰雪融化而自身并未因此而发生任何变化。他将目光转向艺术产生和传播的社会史维度，却不放弃艺术形式与心理分析视角。他对艺术的广博而精微的认识，使他看到艺术自律和自足的一面，同时又视之为社会现象，体现时代规定的艺术状况中的多种交流过程。他依托曼海姆的知识社会学，视艺术为特定环境的“社会文献”，同时试图从意识形态批判的角度加以解释。

自1950年代起，他的著述在西方（尤其在西德）文学艺术研究界的影响是显而易见的。然而，他的理论却是“不合时宜”的。当时西方艺术研究中的主流是作品内涵研究，或曰内部研究，旨在文学艺术研究的去政治化，追逐审美享乐主义。豪泽尔明显与这种趋势保持距离，将艺术与社会的关系或曰社会史放在中心位置。他无疑也重视艺术形式，可是作为艺术社会学家，他更推崇社会史视角。豪泽尔批判了弗洛伊德所谓“艺术脱离现实”的观点，即艺术创造是实际生活中无法得到的东西的补偿；艺术家无法融入社会，因反社会欲望而疏离社会。豪氏认为，浪漫主义以来的“为艺术而艺术”思潮，并非弗洛伊德所说的普遍生物法则，而是一种生活危机，是特定时代历史环境的产物。它恰恰证明了艺术与生活密切相关。^[1]豪泽尔的这一观点，暗合于阿多诺在评说现代伟大艺术时所说的“反世界”（Anti-Welt）倾向，其本质和社会职能就是抵抗社会，成为世界的对立面。^[2]以豪泽尔之见，对于艺术社会学来说，“为艺术而艺术”是最棘手、却具有决定性意义的问题。如何回答这个问题，直接关乎艺术社会学的科学性；否则，文学艺术的社会性便无从说起。他对这个问题的回答自然很明确：视艺术本身为目的，这是不存在的。作家不可能完全脱离特定的社会环境；即便写作时没有任何目标的作品，也会发挥其潜在的社会作用。福楼拜把自己看作为艺术而艺术的代表，但是他的作品基本上都呈现出某种生活哲学。艺术的形式和内容本来就是不可分的，它们在真正的艺术作品中融为一体。^[3]豪泽尔这里所说的意思，又与阿多诺的一个重要命题相仿：诗的非社会性正是它的社会性所在。^[4]

受到知识社会学的意识形态批判以及整体性思想的驱使，豪泽尔竭力对他那个时代的社会矛盾采取中立态度，他走的是受曼海姆影响的“中间道路”。在其晚年撰写的文章《卢卡契“第三道路”的各种变体》中，他相信给自己指引方向的知识社会学之“有力的中间道路”（dynamische Mitte）模式，可以在卢卡契关于艺术中强势的“第三道路”（tertium datur）之说中得到确认，亦可为他避免片面性的中间道路提供理论依据。该文所表达的中心思想是，第三道路强调主观选择的可能性；如果两种选择发生冲突和矛盾，第三道路即为出路。非此即彼的情况在文学艺术中并不多见，在历史中也不一直如此，人们常见的是妥协。^[5]由此，他把历史发展视为不间断的、克服社会矛盾的利益调和。该文也明晰地展示出积极介入的马克思主义者卢卡契与在政治上谋求中立的豪泽尔对辩证法不同理解以及政治态度。无论如何，豪泽尔认为：“选择‘金色的中间道路’是智慧之最古老的教导。”^[6]

豪泽尔的中间道路或许会令人生疑，可是这一中间道路使其艺术社会学理论以及艺术史研究中的知识社会学视野取得了可观的成果。无论是《艺术和文学的社会史》还是《艺术社会学》，一直受到学界的高度重视。作者试图在冷战时期的东西方之争中斡旋，即疏通艺术的形式主义阐释方法（西方）与社会规定性立场（东方）。这也常使他这个另辟蹊径者左右逢敌。豪泽尔在西方一般被视为马克思主义艺

术史家，因而受到自由主义艺术史家以及后来那些倡导经验实证的艺术社会学家的严厉批判。^[7]当时西方学界不少人把豪泽尔的研究看作庸俗社会学或马克思主义意识形态之作，拒绝他的唯物主义方向。尽管如此，他得到了法兰克福学派的认可。阿多诺和霍克海默把他的艺术社会史研究誉为艺术之社会分析的可靠佐证，且为成功的总体阐述。显然，毁誉不一的评价背后，既隐藏着论者对艺术社会学的不同看法，也在很大程度上见出分析实际艺术活动的困难，以及豪泽尔方法的内在矛盾。豪泽尔本人认为自己是一个马克思主义者。不过，被他视为“正统”的马克思主义，一再遭到他的严厉质问。其原因是：他的广博的历史学识，无法与一些马克思主义命题完全合拍，而一种适合于其研究对象的恰切理论，既不见之于现有的马克思主义，也不见之于他本人。豪泽尔很重视实证研究，《艺术社会学》第四部分“从作者到受众之路”，系统探讨了艺术创作者、消费者、中介者、艺术批评、中介体制、艺术市场等一系列经验实证的艺术社会学喜于涉足的考察对象，是利用马克思主义改造已有经验主义研究的一种尝试。^[8]另一方面，简单地把他看作马克思主义者，肯定无法完全把握其艺术社会学的总体特征。他这个走中间道路的人，在某种程度上还介于卢卡契和阿多诺之间。无论如何，豪泽尔刚去世一年，就被西尔伯曼列入其主编的“艺术社会学经典”行列。^[9]在这之前，已有学者将他的艺术社会学誉为一个学派。^[10]

二、艺术与社会的互动及“艺术的悖论”

若说传统艺术史编纂主要通过勾稽艺术的起源来认识艺术的本质，那么，艺术社会学之雄心勃勃的规划，则是通过揭示艺术的社会功能来认识艺术的意义。豪泽尔以曼海姆的知识社会学为依托，他的艺术社会学理论的基点是曼海姆的观点和术语，即：社会学必须查考精神现象的特定地点和思想内涵，顾及各种单独观点及其关联和汇总，这是选择中间道路、避免片面性的前提。^[11]按照豪泽尔的观点，社会学已经逐渐成为科学思想的中心，因此，他所理解的艺术社会学是一门整合性的“中心学科”，其认识基础是人的社会性：个人与社会是不可分割的，个人只能存在于社会之中。艺术家也同其他社会成员一样，是社会的人。不管他如何感到优越，或者如何与他人不同，但却说着同样的语言：“对”他人说，“为”他人说。^[12]豪泽尔遵循的也是曼海姆的要求，即坚决摆脱纯粹的风格史研究，并在考证素材史和主题史的同时，转向一般思想史、政治史和经济史。

豪泽尔认为，艺术与社会的关系犹如身躯与灵魂，不可分割却无同样的意义和共同目的。因此，他强调社会与文化、艺术的“相互作用”，并在《艺术社会学》第二部分“艺术与社会的互动”这一核心篇章中论述了“艺术作为社会的产物”和“社会作为艺术的产物”。^[13]在他看来，人类历史上只有无艺术的社会，没有无社会的艺术，而且艺术家总是受到社会的影响，甚至在他试图影响社会的时候依然如此。对艺术创造产生影响的因素大致可分为两类，一类是自然的、静止或相对静止的因素，另一类是文化的、社会的、可变的因素。这两类因素对于艺术活动有着同等重要性：若过分强调自然和静止因素，文化结构便会被看作难以捉摸的自然过程；若过于看重意识的作用，那就很可能创造出不伦不类的作品。另一方面，豪泽尔又强调历史进入较高阶段之后，社会一开始就留下了艺术发展的痕迹，艺术也一开始就体现出社会特性；并且，艺术会介入生活，并对社会产生反作用。艺术对社会的影响，可以是积极的，也可以是消极的；可以是建设性的，也可以是破坏性的；可以赞美社会，也可以批判社会。于是，社会和艺术相互依赖、相互作用，而且一方的任何变化都与另一方的变化相互关联，并促使各自的进一步变化。他因此提出艺术与社会的关系可以互为主体和客体。豪泽尔批判了丹纳的“环境论”，认为丹纳之说是机械的，没能分清自然和文化的关系、静止和能动的因素。他赞同齐美尔的看法，即社会生活中的事物与事物相互关联，不具有太阳融化冰雪那样的单向因果关系，尽管物理世界确实存在不少一方决定另一方并产生特定效果的现象。

豪氏学术研究的一个箴言是：“若不谈对立现象，几乎毫无艺术可言。”^[14]以他之见，社会为艺术创造提供了机会，但却不能构成可靠的因果关系；在可能的历史条件下，并非一切都是可能的，艺术现象与社会现象之间会有巧合。人们无法预知特定环境中可能发生些什么，同样的社会和历史环境可以催生

不同的艺术作品。他喜于相对视角，这不仅在于相去甚远的思想立场确实存在，亦由于艺术之极为具体的多义性，以及比比皆是的社会矛盾。在理论探讨中，他时常采用二元论模式，从相对视角捕捉矛盾。这似乎也是他的著述引发截然不同的接受的原因。例如，他虽然承认艺术与历史动机紧密相联，是历史发展的产物，留下时代的痕迹；同时他又一再强调个人的成就都是独一无二的，言之凿凿地论述艺术的新奇性、独特性和不可重复性。倘若人们忽略它的独特性，就会遮掩它的审美特性。就艺术的历史真实性而言，唯有艺术品及其创造者的愿望才是“真实”的，其他一切东西至多只是“社会学和心理学的抽象，不存在审美价值”。^[15]这一断言最终使得艺术的社会意义及作用显得无足轻重，而这却是艺术社会学中的根本问题。豪氏艺术社会学论说中常会出现的龃龉之处是，当他罗列事实材料并揭示社会条件与艺术的风格倾向、主题或内容之间的关系时，他是在描述性社会学的框架之内运作，而且采用社会学中较为可靠的机制和社会作用等范畴；而当他进行理论拓展，试图将社会或历史因素与审美理论、认识论和本体论结合起来的时候，他更容易迷失在不用事实说话的抽象之中。

豪泽尔用以界定艺术或描述艺术本质的中心概念是“艺术的悖论”(Paradoxien der Kunst)。他对这个概念曾有两种说法。起初，这是他界定“矫饰派”的一个关键概念，意为“不可调和之矛盾的统一”，艺术形象之“不可避免的双重含义与永久的内在分裂”。^[16]后来在《艺术社会学》中，整个“审美辩证法”(《艺术社会学》第三部分中的一个章节)都在显示这一悖论，比如形式与内容，模仿与想象，真实与理想，特殊与典型，意识与下意识，自发与习俗等对立因素的融合。按照豪泽尔之见，这些事实是矛盾的，然而不是相互排斥的，而是相辅相成、相互促进。“艺术的悖论”最终被他用来形容整个艺术创造过程，也是他所擅长的阐释模式，他从中看到了“不可相溶因素的相溶性是艺术的基本特性”。^[17]豪泽尔所追求的首先是为自己的理论拓展空间，充分看到矛盾各方在变化着的整体关系中所扮演的角色及其建构功能。这种二元论的提出，恐怕缘于豪泽尔担心决定论只研究社会“内容”，从而忽略艺术作品之偶然的、心理的、形式的、技巧的方面，如“正统”马克思主义艺术理论中常见的那样。

三、教育阶层和文化层次决定艺术样式

豪泽尔特别看重艺术的教育基础。《艺术社会学》第五部分的标题是“根据教育阶层划分艺术”，作者认为这样可以弥补艺术价值之纯社会学分析的不足。需要说明的是，此处“教育基础”、“教育阶层”等概念中的“教育”，不仅涵盖学校教育和学历等内容，亦有“教养”、“修身”、“养成”等含义，与文化层次有关。在豪泽尔看来，当经济状况和社会利益已经不足以说明全部问题时，教育因素亦即根据教育阶层对艺术进行分类便越来越重要了，其意义甚至超过阶级属性。另外，阶级属性和阶级意识绝对不能等而视之，艺术家的阶级属性、阶级意识和社会地位并不简单、直接地决定其作品的风格特征和审美品质。以这种分类来剖解特定时代的艺术状况，无疑具有非同一般的意义。

豪氏“教育阶层”(Bildungsschicht)概念与曼海姆的“智力阶层”(geistige Schicht)概念基本吻合。同样，豪氏所说的“由不同观念成分组成的教育阶层的思想”，^[18]也同曼海姆所发展的“相对自由漂浮的知识者”相通连，豪泽尔对知识者特点的理解，当然也是曼海姆所说的“社会意义上的自由漂浮”：“知识者，尤其是艺术家，他们在各种阶级间的游移，其障碍比社会上大多数其他成员要少得多。诚然，艺术家不是‘无阶级的’，也不是过着超越阶级、漠视阶级的生活，但是他能够、而且多半也愿意修正和质问自己的阶级属性，去同那些和他所出身的阶级或他曾认同的阶级迥然不同的阶级为伍。教育阶层概念是一个界线模糊、进出自由的开放性范畴，更符合艺术家对理想社会形态的想象。”^[19]豪泽尔指出，接受教育的动机与追求物质利益有关，而它本身须有物质基础，并与较少阶层的经济实力和社会特权密切相关。然而，物质基础与艺术创造没有必然联系，对艺术的接受也是如此。社会上有多少艺术，就有多少欣赏这些艺术的阶层。正因为此，豪泽尔认为可以(就整个社会而言)从许京(Levin Ludwig Schücking)首先提出的观点出发：“艺术社会学应该放弃‘民族精神’、‘时代精神’或艺术史的内在‘风格’取向。我们必须看到，每个社会存在着各种艺术样式以及接受不同艺术样式的阶层。”^[20]

以豪泽尔之见，文艺复兴或启蒙运动以来，大致存在三类与教育阶层相适应的艺术形式。(1)“精英艺术”。它有两大特点：一是对艺术内在规律的自觉意识，无论在继承传统还是艺术创新方面总能展示其应有的品质；二是对社会和人生的高度责任感，这与智力和道德密切相关。因此，文化精英们总是以为，唯独精英艺术才是真正的艺术。(2)“民间艺术”，例如民歌民乐、饰品、祭祀用品等。民间艺术的创造者不以创造者自居，也从不要求承认他们的权利。他们既是创作者又是接受者。许多世代沿袭、口口相传的民间艺术具有集体创作的特性。(3)“通俗艺术”，例如连环画、民间话本、流行歌曲等。这些艺术在20世纪借助娱乐工业的现代传媒技术而发展为大众艺术（畅销书、唱片、电影、广播、电视等）。它是满足教育和文化程度不高的城市居民之需求的艺术或伪艺术，消费者完全处于被动的地位；通俗艺术往往会使艺术庸俗化。这三种审美基本层次，与有产阶层、乡村居民和城市居民这三类主要社会阶层有着直接联系。人们根据不同阶层区分艺术样式，或曰社会阶层决定艺术样式。豪泽尔认为，这种涉及艺术创作和接受的区分原则，可扩展至整个艺术史领域。显然，这种艺术分类法有其独特之处，但是一概而论的范畴很难给爵士音乐、电影、波普艺术等艺术样式定位。^①

豪泽尔按照教育阶层划分三类艺术，采用了社会学范畴，但它也同历史密切相关，因为这些艺术是在历史发展进程中相继出现的；并且，三类艺术不是一成不变的，它们是历史的产物，并在历史中变迁，通俗艺术可能曾经是精英艺术。无论哪种艺术的受众都不是完全同质的。对文化精英、城市大众、田野庶民进行社会区分的教育程度和阶级状况，并不排除一个阶层里存在辩证的对立，同一阶层的成员可以受过不同的教育，受过同样教育的人亦能属于不同的阶层。17—18世纪以降，民间艺术、通俗艺术和精英艺术之间的距离越来越大；而19世纪中期以来，尤其是20世纪的娱乐工业，使通俗艺术压倒其他艺术。原因有二：一是原来对艺术不感兴趣的人加入了艺术消费者的行列；二是部分精英的衰退与消费者艺术趣味的下降。

豪泽尔是率先将大众文化纳入艺术史研究的学者之一。早在1950年代，他以教育阶层和文化截面考察艺术史的视角，已经涉及当今颇受重视的艺术在日常生活中的接受问题。此时，他的美学思想便陷入传统（精英）艺术观与其他艺术观的矛盾。作为一个现实主义者，他接受通俗艺术，而这种艺术在他这个艺术行家眼里却是低劣的。可是，他又不得不赋予其“艺术”标签，他知道通俗艺术在20世纪具有代表性意义，至少在数量上如此。换言之，他在社会层面区别对待各种艺术，或多或少抛弃了以往区分“高级”和“低级”艺术的模式。另一方面他又指出，谁知道真正的艺术如何给人带来心灵震撼，就不会被通俗艺术的廉价效果所欺骗；精英艺术永远高于“幼稚的民间艺术和平庸的大众消遣艺术”。说到底，他认为“只有一种艺术”，即高雅艺术：“高雅的、成熟的、严肃的艺术，描绘的是明晰的现实画面，严肃地思考生活问题，并竭力探索生存的意义。”^[21]

显而易见，精英意识浓厚的豪泽尔对相关概念的理解趋于简单。对他来说，民间艺术无外乎“玩耍和装饰”，通俗艺术只是“散心和消遣”，而精英艺术既不表现简单的人和幼稚的常识，也不追逐流行的趣味。豪泽尔的观点，即彻底排除民间艺术和通俗艺术的认识功能，独尊高雅艺术，显然落后于他所崇拜的曼海姆的认识水平，偏离了知识社会学的重要立场。无论是简单的还是严肃的“消遣”，都与具体的社会经验有所联系，与生活经历和生活方式之典型的日常事实发生关系，与群体、阶层、阶级各自不同的生活风格相关联。以往艺术社会学的尴尬之处，并不在于它要坚持一种要求过高的精英概念，而首

^①以传统方法做出区分的三类艺术以及“大众艺术”（“大众文化”）而外，豪泽尔还专门探讨了“波普艺术”（Pop Art）这一新的种类。他认为波普艺术是独立于精英艺术、民间艺术和通俗艺术的新型艺术，实为三者的混杂形式。与其说它是一种艺术形式，毋宁把它看作一种生活方式，是我们这个时代的产物。前三类艺术的生产者和消费者各有相对统一的文化特征，波普艺术生产者和消费者的文化背景和教育程度则另有特征。就艺术需求和价值标准而言，他们的位置介于精英艺术拥护者与通俗艺术追随者之间（或者精英艺术与民间艺术之间）；它所体现的文化需求，说到底是对精英文化的不满。参见豪泽尔：《艺术社会学》，第684—698页。

先是它不能以一种与经验相符合的适当方法，在理论上把握现代多元社会中参与艺术生产和接受的社会成员的分层问题和结构。

四、整体性艺术与艺术真实性

在豪泽尔的艺术理念中，“整体性”概念具有中心地位。他的整体性思想明显受到卢卡契的启发，但却有其独到之处，而且不是在同样的层面上论述问题。他认为，除了“生活整体性”亦即人的全部存在和感觉（如意向、志趣、追求）之外，唯有艺术富有整体性特色。艺术作品中可以见出完整的东西和自足的天地；而在社会关系的其他任何形式中，生活都会失去其完整性及其各种表现形式。作品是完整的，它的组成部分却不是缺一不可的。这种整体性是不断追求宏观整体性的科学永远无法企及的。尽管如此，艺术、科学甚或日常实践有其共性，即挖掘我们所处的世界的本质，并学会驾驭生活。换言之，艺术和科学都是为了解决生活提出的实际问题。“艺术作品是经验的积淀；如同其他所有文化活动一样，艺术总有自己的实际目的。”在这个层面上，豪泽尔强调了艺术的认识功能：“艺术是一种知识源泉，这不仅在于它直接延续科学事业，充实科学上的发现，例如心理学中的发现，而且还在于它能显示科学的局限和失灵之处，并表明通过艺术途径才能获得其他一些知识。产生于艺术的认识，可以丰富我们的知识，尽管它没有多少抽象和学术特色。马克思说他的法国现代史知识更多地来自巴尔扎克的作品，而不是当时的历史书籍，这是一个明证。”^[22]

然而，艺术只有同科学一样富有模仿特色，如科学一样富有现实性，才能具备此等认识功能。因此，豪泽尔才会说“艺术同科学一样，是极为现实主义的”；并且，“自然科学的世界图景不比艺术中的世界图景更忠实于事实，艺术总的来说同科学一样贴近事实”。^[23]诚然，“艺术领域不存在科学中的那种贴近事实的近似值，”艺术作品刻画特性，不是按照真实或不真实、正确或不正确的原则。科学认识的进展由积累而成，艺术则“展示生活的理想画面，开拓更有意义的、更容易理解的、还没实现的世界，以使人们能够过上符合人的本质、天性和能力的生活”。艺术作品的高明之处，不在于被描写的事物是否符合科学认识：“被描写的现实可能是不科学、不客观的，而它在艺术上的表现完全可以是真实的、令人信服的，它的意义比无可指责的科学阐释更重要。”^[24]在现实主义问题上，豪泽尔不像卢卡契那样严格区分现实主义和自然主义，他认为“二者至多只在程度上有所不同”。^[25]豪泽尔当然也很重视现实主义。以他之见，资本主义的发展也带来了文学上的变化，创作上属于1848年欧洲革命后的福楼拜，其写作风格与此前的现实主义有着显著区别。福楼拜的矜持并不意味着返回到前浪漫主义时期的文学精神，而更多的是一种傲慢，一种目中无人的态度。福楼拜的名字就是一个纲领：“放弃所有立论、所有倾向、所有道德，放弃所有直接干预以及对现实的直接阐释。”即便如此，豪泽尔认为福楼拜对浪漫派的理解，使他成为那个世纪最伟大的揭露者之一，他的作品同司汤达、巴尔扎克、狄更斯、托尔斯泰、陀斯妥耶夫斯基的作品一起成为“19世纪的伟大文学创作”，以他们的“社会小说”再现了那个时代。^[26]

在《艺术社会学》第六部分“艺术的终结？”中，豪泽尔详尽反驳了源于黑格尔并在后来一再出现的对于艺术的终结或沉沦的担忧，同时看到20世纪市民社会的艺术所呈现出的危机症状。他认为危机的根源来自资本主义的发展进程，并体现于现代派和先锋派（他常将二者相提并论）的艺术之中。他称波德莱尔以降的现代派特征是“彻底的背道而驰和反传统主义”，先锋派的强烈诉求则是“冲破生活与艺术之间的藩篱”。^[27]豪泽尔反对卢卡契对先锋派的责难，赞同布洛赫（Ernst Bloch）为先锋派思潮的辩护，拒绝把先锋派看作形式主义和颓废艺术。他在先锋派对艺术的诟病中窥见可取的政治动机：“表现主义、达达主义以及一些超现实主义具有政治上的进步性以及根子上的社会主义品质。”并且，艺术家“多半与无产者为伍”。^[28]当然，他更赞赏纪德、普鲁斯特、穆齐尔、乔伊斯、萨特、加缪等作家的现代传统谱系，认为这些作家的艺术造诣和极具个性的意义探索是毋庸置疑的，可以非常恰当地用比格尔（Peter Bürger）之“严整的现代”（hermetische Moderne）来形容。他们的作品所呈现的艺术完整性，体现于“现实镜像的扭曲、幻想或虚幻之特性”，而作品展示的“感性经验基本上与现实相吻合”。^[29]豪泽

尔的观点，与阿多诺对现代艺术的评判相仿，即卡夫卡、乔伊斯、贝克特等现代作家的伟大作品，并不是卢卡契所批判的那样，恰恰相反：“他们独白中的响亮的声音，告诉世界究竟发生了什么，比直接描绘世界更具震撼力。”^[30]真正的先锋派作品，追求个性不同的形式规律，以此吻合个人主义的社会根基。这是一种简明扼要的真实，即市民社会个人主义的真实面目和资本主义社会的寂寥面目。现代伟大作品正是通过自律原则以及追求“内在的一致性”来表明自己的立场，而且直逼社会“整体”的“全部”。

豪泽尔曾说，与卢卡契和阿多诺为伍，他有一种安全感，并在二人那里学到许多东西。^[31]这一说法乍看让人费解。尽管卢卡契和阿多诺的思考都扎根于历史哲学，并注重文学艺术的准则性问题，但在西方马克思主义美学阵营中，卢、阿二者当被视为对立面。诚然，阿多诺不反对青年卢卡契的《心灵与形式》或《小说理论》，但他拒绝后者在《问题在于现实主义》（1938）中的“现实主义辩”及其相关思想，并在《勒索到的和解》（1958）一文中严厉批判卢卡契《驳斥对现实主义的曲解》。^[32]如此看来，豪泽尔视二者为同道，显然是有所取舍的认同。豪泽尔学说与他们的理论观点有着诸多共同点，这主要缘于他的“中间道路”。他显然试图中和卢卡契和阿多诺的美学理论，这不仅体现于他的现实主义艺术观，也见之于他如何评价被卢卡契奉为圭臬的古典艺术遗产，或被阿多诺激赏不已的现代艺术以及“开放的”艺术作品。“中间道路”也意味着保持距离：豪泽尔确信“卢卡契的淡定并不比阿多诺的忧虑更少意识形态拘囿”，^[33]这就既同马克思主义之认识事物的信心和历史乐观主义、又同与之相反的理论（例如极度夸大“异化”）拉开了距离。于是，豪泽尔的理论之路卒底于成：以关注艺术生产和接受的知识社会学为基础，阐释艺术与社会的互动，笃信艺术的悖论，坚持走第三道路的方法论原则，均体现于他对整体性认识以及揭示充满矛盾的艺术活动之追求。

[参考文献]

[1][3][8][12][13][14][15][17][18][19][20][21][22][23][24][25][26][27][28][29][33] Arnold Hauser, *Soziologie der Kunst*, München: C. H. Beck, 1974, S.16, S.335-353, S.459-580, S.16-17, S.95-354, S.418, S.57, S.421, S.581, S.582, S.583, S.588, S.5, S.7, S.242-348, S.10, S.779-837, S.719-725, S.624, S.738, S.784.

[2] 阿多诺：《艺术社会学论纲》，方维规编：《文学社会学新编》，北京：北京师范大学出版社，2011年，第122-127页。

[4] 阿多诺：《关于诗与社会的讲演》，方维规编：《文学社会学新编》，北京：北京师范大学出版社，2011年，第256-262页。

[5][6][31] Arnold Hauser, “Variationen über das tertium datur bei Georg Lukács”, in: *Im Gespräch mit Georg Lukács*, München: C. H. Beck, 1978, S.87-90, S.90, S.81.

[7] Michael R. Orwicz, “Critical Discourse in the Formation of a Social History of Art: Anglo-American Response to Arnold Hauser,” in: *Oxford Art Journal*, 1985 [8:2], pp.52-57.

[9] Jürgen Scharfschwerdt, “Arnold Hauser”, in: *Klassiker der Kunstsoziologie*, hrsg. von Alphon Silbermann, München: Beck, 1979, S.200-222.

[10] Zoltán Halász, “In Arnold Hauser’s Workshop”, in: *The New Hungarian Quarterly*, 16 (1975) 58, pp.90-96.

[11] Karl Mannheim, *Ideologie und Utopie*, Bonn: Cohen, 1929, S.1-18.

[16] Arnold Hauser, *Der Manierismus: Die Krise der Renaissance und der Ursprung der modernen Kunst*, München: C. H. Beck, 1964, S.436-438.

[30] Theodor W. Adorno, “Erpreßte Versöhnung”, in: *Adorno, Noten zur Literatur II*, Frankfurt/M: Suhrkamp, 1961, S.152-187.

[32] Georg Lukács, *Wider denßmi verstandenen Realismus*, Hamburg: Claassen, 1958.

责任编辑：王法敏

directly. So far foreign investors have entered into China's listed companies through different channels and hold shares to varying degrees. In this paper, we take all listed companies of Chinese stock market as samples to be researched, including the main board market, small and medium-sized board market and the pioneering growth enterprise market. We analyze the shareholdings and preference of foreign shareholders in China's listed companies thoroughly from the aspects, such as the foreign shareholders' origin, the market distribution, regional distribution, industry distribution and company characteristics of the listed companies held by foreign investors, and so on.

On the Assets Substitution, Debt Ratio and Debt Maturity of Company: an Empirical Study Based on Structural Equations

Ning Ji-an and Yao Yilong 85

Based on the samples of Chinese A-share listed companies, this paper verified the endogenous relationship between asset substitution, debt ratio and debt maturity, using the structural equations. It is shown that the debt ratio increases with the expectation of asset substitution, but this relationship can be weakened by the shortening of debt maturity; debt maturity decreased with the expectation of asset substitution. The relationship also can be weakened by the increasing of debt ratio. Lower debt ratio and shorter debt maturity induce the weaker asset substitution behavior. The results implied that the Chinese listed companies do not intend to minimize the asset substitution agency costs, but to maintain it within an acceptable range, comprehensively using debt ratio and debt maturity.

A Preliminary Study of the Abuse of Antibiotics in American Livestock Industry after the World War Two

Shi Fang 99

Antibiotics have been administered in livestock feed for dual functions, both therapy and growth promotion, starting from the 1950s, and the abuse of antibiotics in livestock industry has resulted in serious consequences in public health. The appeals for wise or judicious use of antibiotics have always existed since the 1960s. The U. S. Food and Drug Administration has investigated for many times the problem of abusing antibiotics, and provided policy proposals to the Congress, but the problem has not been completely resolved till now. There are many causes for abusing antibiotics in American livestock industry after World War II. And that the federal government failed to pay enough attention to it and take effective measures to solve the problem is an important cause among them. Specifically, it involves the federal government's failure to pay enough attention to public health, their lack of effective monitoring and controlling system, and the FDA's failure to give full scope of its function, etc.

The Negotiation between China and Britain in 1902 on the Issues of Rice Exportation in Inland Ports When Discussing Revision of Commercial Treaty

Chen Tongmin 119

The Chinese Commercial Negotiation with Britain in 1902 was an important event which indicated the effort by the Qing Government on revising commercial treaty. The paper cards a contention on the rules of rice exportation by both Chinese and British sides in the negotiation, and analyzes the negotiation situation in which the ministers were in charge of mediating with the British minister in negotiation. Hereby, it expounds under the effort of the Qing Government at revising commercial treaty, there was another unconscious side that the Qing Government had a stronger appeal on economic sovereignty.

Art Historical Reflection of a 'Middle Course': an Analysis of the Art Sociological Conception of Arnold Hauser

Fang Weigui 132

The Hungarian art historian and art sociologist Arnold Hauser (1892-1978) pioneered a sociological approach to art history. This caused considerable attention in the international community of art historians at the time. Hauser's concept of art history is based on Karl Mannheim's sociology of knowledge (wissenssoziologie) which he applied to art production and art reception. Hauser emphasizes the interference between art and society. He is convinced that the aesthetic phenomenon is basically dialectical. And he argues in favor of the hypothesis that art is paradoxical and embodies the unity of the incompatible. Choosing the middle course is his methodological principle. He maintains that the principle of differentiating art forms and art styles according to the Bildungsschichten that they represent should be flexibly applied to all art history. Dedicated to a holistic approach that aims at comprehending a totality, he strove to achieve, in his theory, a resolution of the contradictions in the complex art process, positioned his concept of realism between that of Georg Lukács and that of Theodor Adorno.