

后革命视域中南斯拉夫文艺重建与现实关联的尝试*

张成华**

【内容摘要】

从第二次世界大战结束一直到1948年,南斯拉夫文艺界一直为一种革命话语所统摄;文学艺术被征用以证明某种政治立场的正确。这种征用既不考虑文艺本身的独特性,又将文艺与现实隔绝开来。基于文艺的独特性诉求,南斯拉夫在1970年代的新艺术实践以及1980年代的后现代主义文艺创作一方面将文艺看作重新理解现实的手段,另一方面又通过自身的实践与革命的同质化、一体化话语体系形成对照和张力关系,并参与进对现实权力体系的重塑中。根据马克思主义的艺术生产理论,文学艺术作为人的实践活动,一方面有其自身独特的规定性,另一方面又基于自身独特的规定性生产着现实的精神产品并参与进现实的进程中。

【关键词】

南斯拉夫;后革命;文艺;现实

相对于其他文艺理论,马克思主义文艺理论家更强调文艺与现实的关联。沿着马克思、恩格斯的路径,马克思主义文艺理论家一方面从文艺发生学的角度强调经济基础/社会现实之于文艺发生以及文学艺术之内容和内在结构的决定作用;另一方面,在与现实的革命运动的结合中,马克思主义文艺理论家又特别强调文艺之于人的观念改变、塑造以及介入现实的革命运动的重要作用。尽管理论上如此,斯大林式的文艺政策还是让社会主义国家的文学艺术与现实处于分离的状态。正如南斯拉夫文艺工作者在1948年苏南冲突后对斯大林式的文艺政策统摄下的文艺创作的批评,“对所有事情都做非黑即白的区分”“将现实理想化”

* 本文系广东省哲学社会科学学科共建项目“南斯拉夫社会主义现代主义文论思想批评研究”(GD18XZW06)、国家社科基金青年项目“南斯拉夫马克思主义文艺理论批评研究(1945—1989)”(19CZW004)阶段性成果。

** 张成华,文学博士,华南师范大学文学院讲师,华南师范大学审美文化与批判理论研究中心成员,研究方向:马克思主义文艺理论。

“将英雄神圣化”^①。这当然不意味着南斯拉夫 1948 年后的文学艺术就如同其所宣称的那样以真实为文学艺术创作和批评的标准。当南斯拉夫文艺界告别社会主义现实主义，确立起现代主义文艺创作和批评原则后，其在名义上将文学艺术从政治的统摄中挣脱出来，但同时，“官方的风格是学院派的现代主义，一种从 50 年代遗留下来的‘老古董’，只关注于形式问题，不具有批判性，一点也不关心现实政治……到了 60 年代，它就成了一种保守势力”^②。1960 年代后期，南斯拉夫新一代文艺创作者开始基于新的政治社会环境，重新构想和实践文学艺术与现实的相关性。本文将首先对南斯拉夫文艺创作的这种转变做出梳理，进而结合其创作理念及其与现实政治环境的关系，探讨和评估其在文艺与现实关联性方面的探索和意义。

一、从象征性区分到现实性参与： 文艺与现实关联的转变

基于文艺与政治制度疆域共享的逻辑，冷战中的世界文艺依据政治制度的不同被自然地分成两类：社会主义国家的现实主义文艺和资本主义国家的现代主义文艺。这种关于文艺的区分在 1948 年后的南斯拉夫被打破。尽管在“二战”后走上社会主义建设道路，但随着 1948 年与苏联的决裂，南斯拉夫开始建构一种不同于苏联主导的社会主义现实主义的创作方法和批评原则——社会主义现代主义（Socialist modernism）。这种将现代主义接合到社会主义制度中的尝试在以苏联为主导的社会主义国家中显然难以被接受。因此，当苏联美学家 M. C. 卡冈在 1980 年主编《马克思主义美学史》时，是将南斯拉夫排除在外的——既没有将其放在社会主义国家的马克思主义美学中，也没有将其放在资本主义国家的马克思主义美学中。

南斯拉夫的现代主义文艺创作方法与批评原则因其出现在南斯拉夫这一社会主义国家中，故被方便的称作社会主义现代主义，也被称作社会主义唯美主义（Socialist aestheticism）、不结盟的现代主义（Non-aligned modernism）或温和的现代主义（Moderate modernism）。这样一种现代主义创作方法和批评原则的确立首先是基于一种区分的需要，即从文艺领域将南斯拉夫与苏联进行切割。因此，相较于社会主义现实主义对具象、内容和写实风格的强调，南斯拉夫的现代主义更注重观念艺术和在形式方面的探索。事实上，正因这种政治区分之于文艺的征用和将文艺纳

① Radmila J. Gorup, “Literary Disputes of the 1950s and the Demise of Socialist Realism”, in *Serbian Studies: Journal of North American Society for Serbian Studies*, vol. 26, no. 1-2, 2012, pp. 25-43.

② 詹姆斯·韦斯科特：《玛丽娜·阿布拉莫维奇传》，闫木子译，北京：金城出版社，2013 年，第 34—35 页。

入自身的政治规划中，南斯拉夫的现代主义探索就会表现出艾尔雅维茨（Aleš Erjavec）的一个论断：“所发生的事情是，至少因为政治日程——无论它们是乌托邦的或者是其他的——的艺术性往往是浪漫主义，它们在一种单一的统一美学规划中被混合起来，这个规划因此形成了一个还没有差异的整体。”^①进一步讲，文艺被政治规划、征用和统合不仅会消弭其本身的多样性和差异性，同样也会致使文艺与现实的分离。正如将南斯拉夫的现代主义命名为社会主义唯美主义的斯维塔·卢基奇（Sveta Lukić）所说，南斯拉夫战后的政治意识形态、作家群体和文学批评共同构成的文学标准构成了一个厚厚的过滤器，“这个厚厚的过滤器不允许当代生活渗入到当代文学中”，或者更恰切地说，“生活的诉求甚至并没有被感受的那么直接”^②。

南斯拉夫的文艺创作状况在1960年代再次发生改变。得益于南斯拉夫宽松的政治环境以及由此带来的南斯拉夫与欧美国家频繁的文艺交流，使得当时生活在德国的巴西画家阿尔文·马威格尼尔（Alvin Mavignier）的艺术观念和倡议被萨格勒布城市美术馆（Zagreb City Gallery）所接受；1961年8月，萨格勒布城市美术馆举办了第一届新趋势（New Tendencies）艺术展，展览了由马威格尼尔挑选的艺术作品。这次以及后续的艺术展所展出的艺术作品“与现代主义抽象艺术对社会的冷漠不同”，强调艺术与社会的结合，尤其强调电子技术、计算机在艺术创作中的运用。新趋势艺术希望借助艺术改变我们之于世界的看法或感知。将马威格尼尔及其思想引入克罗地亚的艺术批评家马特科·迈斯特洛维奇（Matko Meštrović）如是回溯性的阐述当时的观念：“我相信，艺术家关于纯粹视觉的强调将会加强观看者的观察能力，容许他发展一种可以让他更清晰地感知现实并更清晰地意识到其含义的精神状态。并且最重要的是，它提供了行动的机会。”^③

当然，新趋势艺术对科技的痴迷以及对进步神话的呈现依旧被看作是在服务于创建一个苏珊·巴克-摩尔斯（Susan Buck-Morss）所谓的“社会主义梦想世界”（Socialist dreamworld）^④。或者如同梅多施（Armin Medosch）所指出的，新趋势艺术本身就是南斯拉夫不结盟运动以及民族进步神话的应和与建构。^⑤从这个角度看，新趋势艺术依旧是一种被征用的艺术。

① 阿列西·艾尔雅维茨：《美学的革命》，姚建彬译，王杰主编：《马克思主义美学研究》第13卷（第1期），北京：中央编译出版社，2010年，第118页。

② Sveta Lukić, *Savremena jugoslovenska literatura (1945-1965)*, Beograd, Prosveta, 1968, str. 285.

③ Matko Meštrović, *Dispersion of Meaning: The Fading out of the Doctrinaire World?*, Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2008, p. 18.

④ Susan Buck-Morss, *Dreamworld and Catastrophe: The Passing of Mass Utopia in East and West*, Cambridge, MA: MIT Press, 2000, p. 25.

⑤ Armin Medosch, *New Tendencies: Art at the Threshold of the Information Revolution (1961-1978)*, Cambridge, MA: MIT Press, 2016, pp. 1-2.

南斯拉夫文艺状况的真正改变出现在 1960 年代中期 OHO 小组的成立。OHO 小组被看作“艺术实践的非意识形态表述提供了第一个想象性出口”^①。这一小组的命名源自斯洛文尼亚语的眼睛 (oko) 和耳朵 (uho) 两个单词的缩写。该小组强调对事物的不假思索的纯粹体验。伊兹托克·普拉门 (Iztok Geister Plamen) 和马尔科·博加史尼克 (Marko Pogačnik) 在 OHO 小组宣言中如是说：“客体是真实的。我们通过接受客体之所是来靠近客体的真实性。”^② 客体的真实性即其真实的存在状态，也就是在还未被其有用性的功能所遮蔽的状态。以博加史尼克的《瓶子》(Bočnice) 为例。博加史尼克收集了大约 100 个塑料瓶，将这些塑料瓶用彩色石膏进行浇筑做成模型放在卢布尔雅那现代画廊中展示。在托马兹·布雷耶克 (Tomaž Brejc) 看来，博加史尼克的这件作品可以让这些瓶子“以它们还没有被它们的使用功能所遮蔽的真实状态被观看”^③。

OHO 小组与其促成的新艺术实践 (New Art Practice) 开启了南斯拉夫的后革命艺术创作。尽管包括 OHO 小组、Kod 小组、Bosch+Bosch 小组、贝尔格莱德 143 小组等在内的新艺术实践在文艺创作上进行了多向度的探索，但是，在耶莎·德内格里 (Ješa Denegri) 看来：“所有这些不同的程序都具有相同的特征。每一件艺术品和每一个行为都展示了实际的工作进程。真实永远不能通过符号或形式机制被描述。艺术家通过精神和操作的互动选择恰当的表达媒介，从而参与到现实中。”^④ 当艺术不再是象征性的，对事物的呈现也不再是为了建构一个超越性的世界时，艺术就在实践中挣脱了被革命话语征用的命运。

二、从革命到后革命：文艺的独立性 或其对现实政治的参与

沃洛希诺夫 (巴赫金) 的两个判断可以被我们挪用和更改，以说明后战争时代革命逻辑统摄下的南斯拉夫文艺创作情况。其一，“统治阶级总是力图赋予意识形态符号超阶级的永恒特征，扑灭它内部正在进行着的社会评价的斗争，使它成为单一

① 阿列西·艾尔雅维茨：《艺术的东方》，阿列西·艾尔雅维茨著，胡漫译：《批判美学与当代艺术》，颜箏译，上海：东方出版中心，2019年，第237页。

② I. G. Plamen and Marko Pogačnik, “OHO”, in Dubravka Djurić and Miško Šuvaković, eds., *Impossible Histories: Historical Avant-gardes, Neo-avant-gardes, and Post-avant-gardes in Yugoslavia, 1918 - 1991*, MA: MIT Press, 2003, p. 555.

③ Tomaž Brejc, “OHO as Artistic Phenomenon 1966 - 1971”, in Marijan Susovski, ed., *The New Art Practice in Yugoslavia, 1966 - 1978*, Zagreb: Gallery of Contemporary Art, 1978, p. 14.

④ Ješa Denegri, “Art in the Past Decade”, in Marijan Susovski, ed., *The New Art Practice in Yugoslavia, 1966 - 1978*, Zagreb: Gallery of Contemporary Art, 1978, p. 9.

的重音符号”^①；其二，“任何一个意识形态产品不只是现实的一个部分（自然的和社会的）作为一个物体、一个生产工具或消费品，而且，除此之外……还反映和折射着另一个，在它之外存在着的现实。一切意识形态的东西”^②。应照着第一点的是南斯拉夫官方和文艺界尽管抛弃了社会主义现实主义，却依旧延续了一种战争时代的革命思维；或者说，基于这样一种革命思维，南斯拉夫官方和文艺界才抛弃了社会主义现实主义。在新与旧、革命与被革命思维的统摄下，现代主义之于抽象艺术的推崇和对形式的探索被看作是新的、革命的和代表艺术发展方向的；南斯拉夫抛弃社会主义现实主义，选择现代主义，意味着或自我看作是对进步、革命和国际化的文艺的追求。当然，这样一种革命思维又与民族情绪结合在一起，对进步、革命和国际化的现代主义艺术的推崇和实践又成为南斯拉夫独特的社会主义建设道路探索的标识，确证了自身社会主义探索和建设正确性。与第二方面相关的是意识形态对现实事物的征用。沃洛希诺夫列举的意识形态将锤子、镰刀这样的生产工具征用并赋予其超越自身意涵的例子在南斯拉夫依旧沿用。更重要的是，基于革命思维的新与旧、革命与非革命的分，艺术类别之间的等级秩序被建立起来；文艺创作与实践成为维持这一等级秩序或者借助这一等级秩序构建一种革命乌托邦的手段。铁托选定博格丹诺维奇（Bogdan Bogdanović）在亚塞诺瓦茨集中营（Jasenovac Camp）旧址上建立纪念碑，主要是因为其建筑风格与苏联主导的建筑风格不同。^③而博格丹诺维奇建立的石花纪念碑（The Flower Monument，或者通常称为 Stone Flower）则通过向上盛开花朵的形式，“不仅象征着生命和重生，而且象征着和解、对苦难的超越以及‘代代相传的仇恨的终结’”^④。这座以及此类纪念碑都在以当前理想的光辉照耀过去的苦难并建构着当下和未来的愿景。

正是基于对后战争时期尤其是 1948 年苏南决裂后南斯拉夫官方和文艺界依旧以一种革命思维征用文学艺术以服务于政治目的的整体背景的阐述，我们才能理解南斯拉夫新艺术实践重建文艺与现实关联性的尝试和探索。一方面，南斯拉夫艺术家想要探索和实践没有被政治所征用的艺术创作方式。这种探索和实践当然带有强烈的目的——非政治的目的，但也是相对单纯的聚焦文艺创作本身的。OHO 小组前期的艺术创作被称为事物主义（Reism），即强调对事物的无思考的纯粹直观的呈现。

① B. H. 沃洛希诺夫：《马克思主义与诗学——语言科学中的社会学方法基本问题》，《巴赫金全集》第二卷，李辉凡、张捷、张杰等译，石家庄：河北教育出版社，1998 年，第 365 页。

② B. H. 沃洛希诺夫：《马克思主义与诗学——语言科学中的社会学方法基本问题》，《巴赫金全集》第二卷，李辉凡、张捷、张杰等译，石家庄：河北教育出版社，1998 年，第 348—349 页。

③ Alexander Mirlesse, “Interview with Bogdan Bogdanović”, *Rencontre Europeene*, no. 7, (February 2008), p. 4.

④ Donald Niebyl, *Spomenik Monument Database*, London: FUEL Publishing, 2018, p. 62.

基于这种思想，OHO 小组探索了一种事物主义诗歌 (reistic poetry)。“它坚持词语的意义与其视觉现象性之间的同义反复关系 (tautological relation) ——词语在字面上指向其视觉现象性，反之亦然。”^① 另一方面，更为重要的是，基于一种新的文艺探索和实践，南斯拉夫艺术家希望去呈现事物的未被征用的原本状态。艾尔雅维茨如是评价 OHO 小组的艺术创作：“显示出完全排斥意识形态的外表，它还是代表了 20 世纪 60 年代与 70 年代斯洛文尼亚先锋艺术第一个历史事例，扩大了斯洛文尼亚日常生活的那些平凡要素，目标在于将概念论与对于异化尤其是物化的批判合并起来。”^②

相对于社会主义现实主义和社会主义现代主义，OHO 小组以及其他的新艺术实践创作当然要更“现实”。他们通过艺术显示现实/物体的纯粹状态的创作很契合沃尔夫冈·韦尔施的一个观点：“艺术家实际上也是世界的代理人……世界通过自己的一部分，产生出了自己的表象。”^③ 而如果艺术可以基于自身并且聚焦事物的本来面貌，那么，它就是非革命的——在南斯拉夫语境中，称之为后革命要更合适。它在对艺术以及事物本身本来面貌的关注与呈现中，突破了革命话语的征用并且打破了革命话语的同质化状态。这样一种艺术创作开启的是非中心的、非同质的、多元的艺术图景。

如果 OHO 小组及其他新艺术实践还是在宽松的政治环境中对艺术本身的探讨——关注艺术与事物本身，将其从象征性的话语体系中挣脱出来，那么，1980 年铁托逝世后的南斯拉夫文艺界则表现出明确的介入现实的倾向。克罗地亚的慕拉登·斯提利诺维奇 (Muladen Stilinuović)、福拉多·马提克 (Vlado Martek)，塞尔维亚的拉萨·托多西耶维奇 (Rasa Todosiyevi ć)、戈兰·德杰维奇 (Goran Djordjević)、巴林特·斯佐姆巴希 (Balint Szombathy) 等文艺创作者以及斯洛文尼亚的卢布尔雅那乐团 (Laibach)、艾文 (IRWIN) 等文艺团体开始运用后现代主义的艺术技巧解构意识形态的神话和对政治进行强烈的关照。卢布尔雅那乐团就特别强调戏仿的重要意义。

艾尔雅维茨称南斯拉夫 1980 年代的后现代主义艺术创作为后社会主义艺术。^④ 从南斯拉夫文艺发展的内在逻辑看，此类艺术具有明显的后革命特征。其是运用后现代主义文艺创作技巧对一体化、同质化的革命话语的颠覆。在这种颠覆中，重建

① Nikola Dedić, “On Yugoslav Poststructuralism: Introduction to ‘Art, Society/Text’”, in *ARTMargins*, vol. 5, iss. 3 (October 2016), pp. 93–101.

② 阿列西·艾尔雅维茨：《艺术的东方》，阿列西·艾尔雅维茨著，胡漫编：《批判美学与当代艺术》，颜军译，上海：东方出版中心，2019 年，第 238 页。

③ 沃尔夫冈·韦尔施：《美学与对世界的当代思考》，熊腾等译，北京：商务印书馆，2018 年，第 8 页。

④ 艾尔雅维茨的相关论述参见阿雷斯·阿尔札维克等编著：《后现代主义的镰刀：晚期社会主义的艺术文化》，杨佩芸译，台北：典藏艺术家庭出版社，2009 年，导论；另参见阿莱斯·艾尔雅维茨：《图像时代》，胡菊兰、张云鹏译，长春：吉林人民出版社，2003 年，第 185–209 页。

或实践了文学艺术的独立性并依据这种独立性与政治意识形态形成一种对照和张力关系。或者说，基于文学艺术的独立性，南斯拉夫的后革命文艺冲击着革命话语的一体化，并进而参与到现实的政治进程中。

三、文艺与现实的关联或文艺对现实的再生产

马克思在 1859 年给拉萨尔的信中批评拉萨尔的创作是“席勒式地把个人变成时代精神的单纯的传声筒”^①。南斯拉夫对现代主义的征用在某种意义上正是将文艺变成政治传声筒的一种形式。文学艺术的评价标准首先不是来自艺术作品本身，而是基于文学艺术的类型的区分。正因为类型区分的优先性，南斯拉夫的文学艺术创作实际上成了一种自动化的机制——非社会主义现实主义的创作。故此，斯维塔·卢基奇才会认为这样一种创作是以斯大林的方式反对斯大林式的文艺政策，也才认为这样一种创作是完全排除了当代性的标准。^②

后革命文艺对文学艺术自身的关注以及对事物真实性的呈现，在某种程度上是对革命话语之于文艺征用的反驳。后战争时代的南斯拉夫，革命话语依旧有其存在的基础，但已经很难维持一体化的霸权地位。在战争状态中被革命话语统摄的文学艺术必然要从一体化的同质状态中挣脱出来。文艺的自主性、文艺创作与批评的自由、文艺的多元化等越来越被重新确立为文学艺术的基本原则——至少在理论上是这样的。文艺的独特性不仅成为南斯拉夫文艺工作者反对斯大林式的文艺政策的基础，也成为反对至少是逃避革命话语征用的锚点。

对文艺独特性的强调并不会割裂其与现实的关系，相反，这是将文学艺术与现实重新连接的基础，也是实现文学艺术的其他功能的基础。南斯拉夫后革命时期的文艺创作本身就说明了这一问题。一方面，如同 OHO 小组所做的那样，通过艺术呈现真实的现实，或者，改变人们关于现实的看法。这是让艺术重新回归艺术，让物重新还原为物的实践。另一方面，通过艺术实践，介入到对现实关系的再生产中，从而实现现实的改变。这两方面都是在坚持文艺独特性的基础上的实践。

进一步讲，文学艺术与现实连接不仅是指文学艺术反映现实，更是指文学艺术以其自身再生产着现实并改变着现实。从广义上讲，所有的文学艺术都在再生产着现实并改变着现实，无论其是否与现实有明显的联系。因为任何文学艺术都是人

① 卡尔·马克思：《致斐·拉萨尔（1859年4月19日）》，北京大学中文系文艺理论教研室编：《马克思恩格斯列宁斯大林论文艺》，北京：人民出版社，1983年，第91页。

② Sveta Lukić, *Savremena jugoslovenska literatura (1945-1965)*, Beograd, Prosveta, 1968, str. 291.

的实践的结果并在与人的关联中获得意义和价值。如同南斯拉夫的现代主义文艺创作。尽管这种现代主义文艺在被革命话语的征用中割裂了与现实的关系，但其也确实是在被征用中服务于革命话语的建构与再生产。这种革命话语的建构与再生产当然也是关涉现实的一种方式。

不过，从一般意义上讲，作为一个专业门类的文学艺术，如同其他专业门类，必然有其自身的规定性。这种规定性天然的要求独立、自主以及创作（研究）的自由。从特殊意义上讲，文学艺术以其独特性，即审美的特性或带给人快与不快的特性，对社会现实进行再生产。因此，无论从一般还是特殊意义上讲，文学艺术都反对被其他领域强制征用。或者说，当文学艺术被强制征用以服务于某个外在目的时，基于其自身的规定性必然与被征用的领域相冲突甚至对立。

基于艺术的独特性以及艺术与其他领域的关系，我们可以对南斯拉夫后革命时期的文艺创作情况做出解析，指出其对现实领域的再生产情况：如何在对自身独特性的坚持中改变着艺术与革命话语的关系，并创造出一种新的关系。当然，我们也可以借助南斯拉夫实践派理论家札戈卡·格鲁博维奇（Zagorka Golubović）关于文化的讨论对这一问题做出进一步的探讨。

在格鲁博维奇看来，文化同时具有双重功能：一方面，文化具有整合功能，“维护和支持它所从属的那种特殊的政治制度”；另一方面，文化又具有人道化功能，“文化是这样一种过程和结果，即通过人对一种更人道的的生活设计而转变为一个新的世界来实现人的人道化”^①。基于这两种功能尤其是人道化功能，格鲁博维奇指出：“文化在两个方向上——从（一定的）现实向（可能的）乌托邦以及从（可能的）乌托邦向（一定的）现实——构成了一座可供通过的桥梁。”^②文学艺术作为文化的组成部分，尤其是文化的活跃部分，自然同时具有这两种功能：一方面，其在审美实现中完成对人的思想整合并最终将人整合进现实中；另一方面，其又基于自身的独特性与社会的整合功能形成一种张力，促使人去改变目前的现实。这两方面的功能是同时进行的。

南斯拉夫官方与文艺界对现代主义的征用，从一个外在的角度实践着艺术的整合功能。当然，南斯拉夫文艺界也在运用现代主义的文艺技巧创造出服务于主导意识形态的文学艺术作品。不过，艺术的独特性本身就暗含着一种突破的潜能。正是

① 扎戈卡·格鲁博维奇：《文化：乌托邦与现实之桥》，米哈伊洛·马尔科维奇、加约·彼得洛维奇：《实践：南斯拉夫哲学和社会科学方法论文集》，郑一明、曲跃厚译，哈尔滨：黑龙江大学出版社，2010年，第161—162页。

② 扎戈卡·格鲁博维奇：《文化：乌托邦与现实之桥》，米哈伊洛·马尔科维奇、加约·彼得洛维奇：《实践：南斯拉夫哲学和社会科学方法论文集》，郑一明、曲跃厚译，哈尔滨：黑龙江大学出版社，2010年，第164页。

这种潜能，让南斯拉夫的文学艺术可以基于自身处理着与现实的关系以及介入到对社会现实的再生产和创造。由卢布爾雅那乐团、艾文以及西比奧·纳西卡姐妹剧场的成员组成的新集体主义艺术团在1987年设计的庆祝青年节与铁托生日——尽管铁托已经过世了——的海报，在一个比赛中获得头等奖。不过，后来人们发现这幅海报是对1936年理查德·克莱因（Richard Klein）的画作的改编。新集体主义的这幅海报对现实的政治关系产生了重要影响。“自此之后，形成自我管理计划一部分的分离政治体系便很稳固地被确立……一年之后（也就是1988年），主要的斯洛文尼亚日报《工作》（*Delo*）发布了检察官办公室所做出的结论：最危险的‘莫过于艺术表达的方式’。”^①

结 语

沃尔夫冈·韦尔施认为：“审美的差异，也就是艺术作品和现实之间的差别，对于艺术是本质性的……除此之外，每一件艺术作品同时也是现实世界中一个真实的物体。”^②或者，我们可以借用马克思的艺术生产理论进而阐述：文学艺术是人的一种独特的活动，这一活动有其独特的规则和诉求，但同时，这又是人的一种生产活动，蕴含着人与现实的改造与再生产关系。对马克思以及之后的马克思主义者来说，文艺的功能都需要基于自身的独特性获得实现。反过来讲，当文艺的独特性被遮蔽时，文艺首先生产着能够发挥自身独特性的现实。在“二战”之后的南斯拉夫，当文学艺术被革命话语持续征用时，其必然依据自身的独特性与革命话语相冲突并最终生产和开启后革命时代的现实。

（特约编辑：秦莹莹）

① 阿雷斯·艾尔札维克：《新斯洛文尼亚艺术——斯洛文尼亚、南斯拉夫、自我管理与1980年代》，阿雷斯·艾尔札维克等编著：《后现代主义的镰刀：晚期社会主义的艺术文化》，杨佩芸译，台北：典藏艺术家庭出版社，2009年，第231页。

② 沃尔夫冈·韦尔施：《美学与对世界的当代思考》，熊腾等译，北京：商务印书馆，2018年，第63—64页。

identities were unified under his enthusiasm and devotion of “uniting the people and participating in public dialogue”. The tension of difference and uniting condenses into an ideal of “the union of the difference”, which constantly encouraged the Western left-wing to regard Hall as a representative of socialist intellectuals who were keeping breaking the border and resisted the hegemony of capitalist ideology. It reflects a major shift in Hall’s thoughts about object, path and political plan of liberation, which is also the defect of Hall’s thoughts showed in the context of Chinese cultural construction. To analyze China’s cultural construction and dissemination, we need to rely more on the exploration of localized Marxist cultural theory in China.

Key words:

Stuart Hall; the politics of identity; British cultural studies

A Post-revolution Perspective Study on the Attempt of Yugoslavia Literature and Art to Reconstruct the Relation with the Reality

Chenghua ZHANG (South China Normal University)

Abstract:

After the end of World War II and the break with the Soviet Union in 1948, circle of literature and art in Yugoslav were still dominated by a revolutionary discourse; Literature and art were used to prove the correctness of certain political positions. This kind of expropriation not only ignored the particularity of literature and art, but also isolates literature and art from reality. Based on the uniqueness of literature and art, Yugoslavia’s New Art Practice in the 1970s and postmodernist literary creation in the 1980s regard art as a means to re-understand reality. And also, literature and art form a contrast and tense relation with the homogeneous and integrated discourse of revolution through their own practice and thus participate in the reshaping process of actual power system. According to Marxist theory of art production, literature and art, as human practical activities, have their particular stipulations on one hand, and produce realistic spiritual products based on their own particular stipulations and participate in the course of reality on the other hand.

Key words:

Yugoslavia; post-revolution; literature and art; reality

Free Indirect Discourse and the Constitution of the Missing People: Deleuze on Principles and Political Functions of Artistic Creation

Xinyu HU (Nanjing University)