

# 目 录

序.....	( 1 )
--------	-------

## 一 马克思、恩格斯和列宁 美学理论和艺术

第一章 主要文献资料.....	( 4 )
关于美学理论的基础.....	( 4 )
关于马克思、恩格斯和列宁的文学批评.....	( 10 )
第二章 马克思列宁主义经典作家与艺术.....	( 19 )
他们爱好并且了解艺术.....	( 19 )
艺术：变革世界的认识的源泉.....	( 38 )
日常斗争中的有力武器.....	( 41 )
他们自己的文艺创作.....	( 47 )
第三章 革命无产阶级与艺术.....	( 62 )
关于工人运动早期的文化活动.....	( 62 )

战斗的艺术.....	( 67 )
爱自由与爱美.....	( 71 )

## 二 美学与实践,

### 美学领域里的历史唯物主义问题

<b>第四章 马克思主义之前的美学.....</b>	<b>( 82 )</b>
<b>第五章 实践与审美客体因素.....</b>	<b>( 91 )</b>
关于客体因素的意义.....	( 93 )
“人的本质力量的对象化”与艺术.....	( 99 )
理解审美客体因素的钥匙.....	(106)
客体因素的历史规定性.....	(118)
社会发展的三大阶段.....	(127)
<b>第六章 实践与审美主体因素.....</b>	<b>(134)</b>
不能只研究认识形式.....	(135)
唯物主义论感性认识的作用.....	(137)
审美主体因素的实践基础.....	(143)
人创造的客体与人的主体的相互作用.....	(149)
关于审美主体因素的个人发展和历史发展.....	(156)

## 三 艺术的审美本质的客观基础

<b>第七章 艺术的审美本质的社会基础.....</b>	<b>(175)</b>
马克思论贵金属的审美属性.....	(177)
关于抽象形式的客观“内容”.....	(185)
自然的社会属性作为它的审美再现基础.....	(193)
人的艺术再现与自然和社会的辩证法.....	(206)

“……还有什么比对象更重要呢？”	(218)
艺术的阶级性质的客观基础	(220)
<b>第八章 艺术——世界“与人关联”的图画</b>	(224)
社会科学反映现实和艺术反映现实的客观 差别	(226)
歌仁·苏的《巴黎的秘密》，或人道主义 思想作为艺术创作的美学前提	(248)
艺术反映人的关系的“具体总体”	(260)
具体的多样性，全局的整体性和局部的整 体性	(273)
艺术欣赏的创造作用	(295)
对世界的艺术的掌握同对世界的科学的、 宗教的和实践精神的掌握的其它差别	(301)
<b>第九章 个人与社会的统一，生活和艺术中的典型</b>	(312)
感性具体事物的审美形式及其特殊内容	(312)
艺术典型的客观性	(319)
典型描写作为艺术想象的产物	(326)
典型范畴与马克思列宁主义的社会理论	(339)
正确把握直接生活现象	(355)
关键是个别情况、特殊现象	(361)
 四 艺术审美本质的基础的历史发展	
<b>第十章 “希腊人是正常的儿童”</b>	(390)
希腊艺术发展的经济基础	(390)

	关于古代城市公社的作用·····	(410)
	关于希腊神话的影响·····	(416)
<b>第十一章</b>	<b>需要巨人而且产生了巨人的时代·····</b>	<b>(430)</b>
	艺术新时代的客观前提·····	(432)
	艺术发展的民族形态·····	(451)
<b>第十二章</b>	<b>关于资本主义对艺术的敌对性问题·····</b>	<b>(457)</b>
	资本主义进步的矛盾·····	(458)
	资本主义进步和浪漫主义反动·····	(466)
	资本主义异化和颓废主义的客观基础·····	(486)
	同资本主义异化的斗争·····	(523)
<b>第十三章</b>	<b>我们的时代对艺术有利吗? ·····</b>	<b>(542)</b>
	人类文化的新阶段·····	(545)
	……使环境成为合乎人性的环境! ·····	(556)
 <b>五 论艺术反映的现实主义和党性</b>		
<b>第十四章</b>	<b>现实主义·····</b>	<b>(574)</b>
	一些历史问题·····	(574)
	关于作为艺术反映方法的现实主义·····	(584)
<b>第十五章</b>	<b>列宁的文学艺术党性原则·····</b>	<b>(599)</b>
	马克思和恩格斯论文学艺术的倾向性和党 性·····	(602)
	列宁的文学党性观念·····	(627)



---

党的文学与美学·····	(638)
文学艺术的自由与党性·····	(649)
译后记·····	(655)

---

—

**马克思、恩格斯和列宁  
美学理论和艺术**

一八五七年五月，美国出版家、《纽约每日论坛报》编辑查理·德纳请马克思为筹办中的《美国新百科全书》撰写一些条目，其中也有“美学”一条。马克思在致恩格斯的信中惊讶地写道：他不懂，“怎么可能用一页篇幅来按黑格尔的观点‘透彻地’阐明美学<sup>①</sup>”。恩格斯的回答简短而明确：“德纳竟决定用一页篇幅来写《美学》，一定是发疯了。”<sup>②</sup>对他们两位来说，这件事到此就结束了。无论马克思、恩格斯以及列宁，后来都没有以系统的形式发表过自己的美学观点。这决不意味着他们没有深刻研究过美学和文艺理论的问题。他们只是没有机会比较专心和比较系统地在这个有趣而重要的领域里做些工作，对此，他们在一些言谈中也都流露过不无遗憾之意。

一八八九年十月十七日，恩格斯在致康拉德·施米特的信中写道：“……在理论方面还有很多工作需要做，特别是在经济史问题方面，以及它和政治史、法律史、宗教史、文学史和一般文化史的关系这些问题方面，只有清晰的理论分析才能在错综复杂的事实中指明正确的道路。”<sup>③</sup>

卢那察尔斯基记述过列宁在一九〇五年革命时期的一次谈话。一次，列宁在一位有很多画册的同志家里过夜。第二天早

---

① 《马克思恩格斯全集》第29卷，人民出版社版，第136页。

② 同上，第136页。

③ 同上，第37卷第243页。

上，他对卢那察尔斯基说：“艺术史真是一个迷人的领域。对于一个马克思主义者说来，这里有多少工作要做啊。昨晚我通宵未能入睡，一直在看这些画册，看了一册又一册。我很惋惜，因为我不论是过去还是将来，都没有时间来研究艺术。”<sup>①</sup>

但是，如果根据这些话得出马克思、恩格斯和列宁“没有任何美学理论”的结论，或者借口科学共产主义创始人没有写过完整的美学和文艺理论著作，因而断言不能从他们的著作、书信和评论中为马克思列宁主义美学和文学艺术史方法论求得必要的结论，那就完全错了。

马克思、恩格斯和列宁的著作，使我们完全有可能得出一个有关这些伟大思想家的美学观点的总的观念。这些观点是一个包括了马克思列宁主义美学理论的基本问题的统一、完整和可以形成体系的整体。这也就是本书所要努力阐述的内容。马克思列宁主义经典作家的美学观点是马克思列宁主义美学的重要思想基础之一。但是，这些观点还不就是今天在社会主义现实及其新的社会关系和人的关系基础上，在艺术多方面地反映社会主义现实的基础上发展着的全部美学。这后一部分的问题，在本书中将只能有所涉及，而不能得到系统的论述。

---

① 卢那察尔斯基：《回忆列宁》；参见《列宁论文学与艺术》第2册，人民文学出版社版，第919页。——译注

# 第一章

## 主要文献资料

### 关于美学理论的基础

马克思、恩格斯和列宁在他们各个时期的活动中都注意到美学理论和美学历史的问题，在他们那里，这些问题是同工人阶级和劳动群众解放斗争的历史任务密切联系在一起的，而且大部分是作为他们的哲学、政治经济学、历史或者革命理论问题著作的组成部分出现的。

马克思和恩格斯还专门研究过美学理论的问题，主要是为了同黑格尔及其门徒的美学进行论战。

马克思和恩格斯对黑格尔的《美学》有很高的评价，尽管他们总是尖锐地批判它的基本论点。例如，恩格斯曾不止一次建议康拉德·施米特研究黑格尔著作，并特别把《哲学史讲演录》作为“最有天才的著作之一”推荐给他，接下去恩格斯写道：“为了休息，我可以把《美学》推荐给您。只要稍微找到了门径，您一定会大为惊奇的。”<sup>①</sup>

---

<sup>①</sup> 《马克思恩格斯选集》第4卷，人民出版社版，第404页。

在《神圣家族》中，马克思和恩格斯附带也打击了青年黑格尔派的“思辨的美学”；这种美学继承了黑格尔的衣钵，用虚幻的联系，即“神秘的主客体”来代替人和自然界之间的现实的联系<sup>①</sup>。

他们还把批判的矛头指向黑格尔的美学观点，指向黑格尔的唯心主义神秘主义。对这种神秘主义，马克思主要是在他五十年代以及再晚一些时候写的经济学巨著中作了彻底的揭露<sup>②</sup>。这些著作是研究马克思列宁主义经典作家美学理论的一部分主要材料。其中包括《政治经济学批判》一书及其著名的序言和未完成的导言。该书正文和导言都直接涉及美学理论问题。在一八五七年十月至一八五八年三月期间，为准备《政治经济学批判》一书，也是作为《资本论》的主要材料，马克思写了大量草稿，这些草稿也是宝贵的材料。这一著作以《政治经济学批判大纲（草稿）》为题于一九三九——一九四一年间在莫斯科首次发表，一九五三年又在德意志民主共和国发表<sup>③</sup>。这一著作对我们的论题极为重要，因为其中有些部分同黑格尔的《美学》进行了直接的论战。其次，必须提到《资本论》第一卷（1867年出版）<sup>④</sup>以及被称为“《资本论》第四卷”的《剩余价值理论》，即一八六二——一八六三年的草稿<sup>⑤</sup>。在这方面，《关于生产劳动和非生产劳动的理论》这一大章特别重要，它以对艺术领域里的劳动过程

① 《马克思恩格斯全集》第2卷第213页。

② 马克思在《资本论》第1卷第2版跋中专门指出了他的经济学著作中所包括的对黑格尔的批判。

③ Karl Marx: Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie (Rohentwurf) 1857—1858, Berlin, 1963. (现已收入《马克思恩格斯全集》第46卷，上、下两册。——译注)

④ 《马克思恩格斯全集》第23卷。

⑤ 同上，第26卷。

的深刻研究为基础，提出了许多直接和间接有关美学问题的见解。

在一八五七——一八五八年间，马克思研究了弗里德里希·泰奥多尔·费舍的三卷本《美学》，并从该书和迈耶尔的《详解大辞典》（1840年版）中作了主要是有关美学史的摘记，由此已可以看出，马克思在着手建立他的经济学说的那个时期，对美学发生了多么大的兴趣。需要指出的是，马克思在这一时期对美学理论的强烈兴趣，仍还不是为了专门研究美学问题。对马克思说来，研究美学在很大程度上仅仅是他写作经济学专著的准备工作的一部分，但在马克思看来，这显然也是不可缺少的一部分。

既然马克思对美学问题的研究首先同他在政治经济学领域里的研究工作密切相关，所以我们有必要再谈一谈马克思列宁主义经典作家的其它经济学著作。这里当然要提到《资本论》的以后各卷和《剩余价值理论》的其余部分，以及马克思的一些早期著作，特别是《1844年经济学哲学手稿》<sup>①</sup>（以后将要单独谈到）、《哲学的贫困》（1846——1847）<sup>②</sup>、《工资》（1847）<sup>③</sup>和《雇佣劳动与资本》（1847——1849）<sup>④</sup>这些著作。马克思在他的经济学著作中，分析了垄断阶段以前的资本主义形式以及资本主义生产阶段以前的许多经济形态。从这一简略的资料综述已可看出，这些著作同美学有极直接的关系。列宁对马克思的经济学说的进一步发展，对我们的论题具有原则性的意义。这特别是关系到列宁的《帝国主义是资本主义的最高阶段》<sup>⑤</sup>一书和列宁关于社会主义经济学问题的大量理论著作，尽管其中并未直接涉及

---

① 《马克思恩格斯全集》第42卷第43—181页。

② 同上，第4卷第71—198页。

③ 同上，第8卷第635—680页。

④ 《马克思恩格斯选集》第1卷第340—380页。

⑤ 《列宁选集》第2卷，人民出版社版，第739—845页。

美学理论的问题。不过，让我们继续说马克思列宁主义经典作家的直接与美学理论问题有关的著作。

列宁的纲领性著作《党的组织和党的出版物》（1905）<sup>①</sup>具有极其伟大的意义。这篇文章充分看到了新的历史条件，它不仅代表马克思主义文艺政策上的一个新阶段，而且也代表马克思主义美学思想的一个新阶段。对这篇著作，本书将有一章专门论述。

列宁有许多著作论述了工人阶级的文化和艺术理论问题以及工人阶级对待人类全部以往文化的态度问题。这些著作含有大量有关科学美学问题的直接见解和想法。这部分列宁著作包括从《政论家的短评》<sup>②</sup>——它揭露了艺术领域里的马赫主义和召回主义——到长篇演说《青年团的任务》<sup>③</sup>，以及论及“无产阶级文化协会”和“无产阶级文化”问题的列宁文献<sup>④</sup>等，此外还应提到一九二〇年十一月一日发表的俄共（布）中央关于“无产阶级文化协会”的一封信<sup>⑤</sup>。

在一九一三——一九一四年间，为了抵制工人阶级队伍中民族主义宣传的抬头，布尔什维克党给自己提出了深刻研究民族问题和无产阶级国际主义问题的任务，列宁在这期间写的有关民族问题的著作，对美学理论具有巨大的意义。在这方面，首先应当提出列宁的《关于民族问题的批评意见》<sup>⑥</sup>这一光辉著作。

从列举这些著作的过程中已可突出看到：凡是在马克思、恩

① 《列宁选集》第1卷第646—651页（按：“党的出版物”一词原译作“党的文学”，——译者）。

② 《列宁全集》第16卷，人民出版社版，第199—202页。

③ 《列宁选集》第4卷第344—360页。

④ 《列宁论文学与艺术》第2册第60—613页。

⑤ 《苏联“无产阶级文化派”论争资料》，邓昔凡编译，人民出版社版，第40—43页——译者。

⑥ 《列宁全集》第20卷第1—35页。



格斯和列宁直接研究美学理论问题的地方，他们都决不是用纯“学院式的”抽象考察美学范畴的方式来做这一工作的。他们的理论研究总是同对社会现象的分析密切联系着。在他们的研究中，没有从一般哲学前提中引申出美学范畴的哲学演绎。他们始终遵循科学的方法，对这种方法，恩格斯在《〈反杜林论〉的准备材料》中曾以如下方式作了十分精辟的说明：“定义对于科学来说是没有价值的，因为它们总是不充分的。唯一真实的定义是事物本身的发展……”<sup>①</sup>以上列举的这些马克思、恩格斯和列宁著作，无论直接或间接涉及美学问题，都有一个最突出的特点，这就是从实际生活现象的基本表现中分析“事物本身的发展”。

如所周知，马克思列宁主义经典作家的著作，有相当一部分是在直接同先前的美学进行思想斗争的过程中写成的。十分明显，他们分析黑格尔、康德或费尔巴哈的哲学观点的全部著作，对于用辩证唯物主义批判全部前马克思主义美学的世界观基础，都具有巨大的意义。其中包括马克思和恩格斯的一些所谓早期著作：《〈黑格尔法哲学批判〉导言》（1843—1844）<sup>②</sup>以及《1844年经济学哲学手稿》、《神圣家族》，尤其是《德意志意识形态》的《费尔巴哈》一章<sup>③</sup>。上述著作之对美学具有巨大的意义，不仅是由于它们的一般世界观结论。人们可以从这些著作中直接感觉到，马克思主义所固有的社会主义人道主义如何在同资产阶级人道主义进行批判论战的过程中成长和壮大。而对于马克思列宁主义美学理论来说，人道主义的问题具有重大的意义。

在这一部分著作中，还应当指出恩格斯的《路德维希·费尔

---

① 《马克思恩格斯全集》第20卷第667页。

② 《马克思恩格斯全集》第1卷第1—16页。

③ 同上，第20—85页。

《巴哈和德国古典哲学的终结》<sup>①</sup>和《反杜林论》<sup>②</sup>，列宁的《哲学笔记》<sup>③</sup>。

当然，必须指出列宁的《唯物主义和经验批判主义》<sup>④</sup>这一著作。在这部著作中，列宁精辟地揭露了对后来资产阶级美学有过巨大影响的现代主观唯心主义者。列宁在《唯物主义和经验批判主义》中对反映论的深刻论证，为整个马克思列宁主义美学奠定了认识论的基础。以上，我们列举了大量的有关文献资料。但是，对马克思列宁主义经典作家的美学理论的研究，决不应局限在这些文献资料的范围内。

马克思和恩格斯早在《德意志意识形态》中就已指出辩证唯物主义思维的一个最重要的特点，这个特点对于美学领域里的研究工作具有原则性的意义。他们写道：“德国哲学从天上降到地上；和它完全相反，这里我们是从地上升到天上，就是说，我们不是从人们所说的、所想象的、所设想的東西出发，也不是从只存在于口头上所说的、思考出来的、想象出来的、设想出来的人出发，去理解真正的人。我们的出发点是从事实活动的人，而且从他们的现实生活过程中我们还可以揭示出这一生活过程在意识形态上的反射和回声的发展。甚至人们头脑中模糊的东西也是他们的可以通过经验来确定的、与物质前提相联系的物质生活过程的必然升华物。因此，道德、宗教、形而上学和其它意识形态，以及与它们相适应的意识形式便失去独立性的外观。它们没有历史，没有发展；那些发展着自己的物质生产和物质交往的人们，在改变自己的这个现实的同时也改变着自己的思维和思维的产

① 《马克思恩格斯选集》第4卷第207—254页。

② 同上，第3卷第45—384页。

③ 《列宁全集》第38卷。

④ 《列宁选集》第2卷第12—388页。

物。不是意识决定生活，而是生活决定意识……思辨终止的地方，即在现实生活面前，正是描述人们的实践活动和实际发展过程的真正实证的科学开始的地方。”<sup>①</sup>

当然，不能庸俗机械地理解和运用马克思主义的这一基本原理。例如，马克思曾特别强调指出，“物质生产的发展例如同艺术生产的不平衡关系”<sup>②</sup>将会保持很长一个历史时期。恩格斯在晚期书信中也曾强烈驳斥过由于庸俗和教条地理解这一马克思主义原理而造成的“惊人的混乱”<sup>③</sup>。但尽管如此，这些原则是不能背离的。

马克思和恩格斯总是着力强调一切意识形态现象和精神现象的客观实践规定性，不言而喻，这对于艺术和一般审美知觉也是适用的。而且，从艺术和审美知觉同社会意识其它形式的共同性以及艺术不同于社会意识其它形式的特殊性来说，这甚至是双倍地适用。以后将要说明，这两个方面的根源，都存在于人们的与物质前提相联系的物质实践生活过程中。

## 关于马克思、恩格斯和列宁的文学批评

要根据马克思、恩格斯和列宁的著作来说明人们如何在实践活动过程中改变着自己的思维和思维的产物，并从中得出一些美学上的结论，必须全面分析马克思列宁主义经典作家的全部著作。但是，在所有这些著作中，大量直接论及文学艺术问题的意见和各种文艺评论方面的意见毕竟格外引人注目。马克思主义经典作家一向反对一般抽象的“理论”，他们是在针对文学艺术的

① 《马克思恩格斯选集》第1卷第30—31页。

② 同上，第2卷第112页（《〈政治经济学批判〉导言》）。

③ 同上，第4卷第478页（《致约·布洛赫》，1890年9月21—22日）。

实际问题展开批判的论战时，自然而然地感觉到十分有必要阐述自己的美学观点。这方面的论述尽管非常分散零碎，但集中起来仍然是一个很完整的观念整体。

首先必须指出以下一些著作、书信和言论，它们对德国和俄国社会主义现实主义文学艺术的形成具有特别巨大的意义，马克思的《评“普鲁士人”的〈普鲁士国王和社会改革〉一文》<sup>①</sup>——这篇文章是批评阿尔诺德·卢格的，马克思在文中对新兴的德国无产阶级革命文学作了精彩的分析；恩格斯的《共产主义在德国的迅速发展》一组文章<sup>②</sup>——他在这些文章中坚决强调了无产阶级在社会主义艺术中的作用；还有在马克思和恩格斯合著的《神圣家族》中占了相当篇幅的对欧仁·苏的长篇小说《巴黎的秘密》的详尽批判<sup>③</sup>。（对欧仁·苏和他的青年黑格尔派辩护士施里加一齐赫林斯基的批判，是马克思主义经典作家同青年黑格尔派的哲学和政治论战的一个重要部分，是马克思写的。）

同小资产阶级的“德国的”或所谓“真正的”社会主义的尖锐斗争，是马克思和恩格斯一八四八年前那一时期整个活动中的一次重大的文学批评行动。这个批判工作主要是恩格斯做的。他不仅清算了“真正的社会主义者”，而且——在研究马克思主义文学理论的一系列重大问题的同时——论证了社会主义文学的客观条件和无产阶级革命基础。这一论战不仅见于象《诗歌和散文中的德国社会主义》<sup>④</sup>这样的著名评论和在《德意志—布鲁塞尔报》发表的一些文章中，而且也见于《德意志意识形态》的第

---

① 《马克思恩格斯全集》第1卷第468—469页。

② 同上，第2卷第588—601页。

③ 同上，第2卷第68—98页，第207—266页。

④ 同上，第4卷第223—276页。

二卷<sup>①</sup>。这场斗争在《共产党宣言》的第三章<sup>②</sup>得到完成。马克思对海因岑给予毁灭性的批判<sup>③</sup>也是在这个时期。

在一八四八——一八四九年革命时期，马克思和恩格斯自然不能把很多时间用于文学批评。但尽管如此，他们同威廉·约丹（在8月以前是文学家，此时已经当了法兰克福国民议会议员）的论战，仍然具有重要的文学批评和文学理论意义<sup>④</sup>。

关于革命的文学批评斗争的这一早期阶段的回顾，如果不提一下那些充分说明马克思和恩格斯对亨·海涅、格·海尔维格、维尔特和弗莱里格拉特的态度的重要文献资料（书信、专论等等），将会是不完全的。

一八五〇年，马克思和恩格斯恢复了他们在《新莱茵报。政治经济评论》杂志上的经常性文学批评活动。他们对格奥尔格·弗里德里希·道梅尔<sup>⑤</sup>、托马斯·卡莱尔<sup>⑥</sup>、阿道夫·谢努和律西安·德拉奥德<sup>⑦</sup>的作品的评论，对我们的论题具有特殊的意义。

马克思和恩格斯就斐迪南·拉萨尔的剧本《弗兰茨·冯·济金根》同他在书信中展开的论战（1859年3—5月）<sup>⑧</sup>，在他们

---

① 《马克思恩格斯全集》第3卷第533—540页。

② 《马克思恩格斯选集》第1卷第273—284页。

③ 同上，第182—194页（《道德化的批判和批判化的道德，论德意志文化的历史，驳卡尔·海因岑》）。

④ 《马克思恩格斯全集》第5卷第371—414页（《法兰克福关于波兰问题的辩论》）。

⑤ 同上，第7卷第236—242页（《〈新莱茵报。政治经济评论〉第2期上发表的书评》）。

⑥ 同上，第300—313页（《〈新莱茵报。政治经济评论〉第4期上发表的书评》）。

⑦ 同上，第313—329页（《〈新莱茵报。政治经济评论〉第4期上发表的书评》）。

⑧ 见《马克思恩格斯选集》第4卷第339—347页；并见《马克思恩格斯论艺术》第1册，人民文学出版社版，第15—75页。——译注

的整个文学批评活动中具有重要的意义。在这些信件中,不仅以萌芽的状态包含了整个后来同拉萨尔主义的论战,而且第一次深刻明确地提出了作为社会主义文学的艺术方法的现实主义的问题。

属于这个时期(1860)的还有——由福格特的诽谤<sup>①</sup>所引起的——马克思同已经脱离共产主义运动的诗人斐迪南·弗莱里格拉特的书信论战<sup>②</sup>。其中也触及到文学批评的问题,探讨了文学理论上的一些重要问题。

在后期,马克思和恩格斯对德国资产阶级文学的发展较少评论。但他们还是指出了德国资产阶级小说的乏味、肤浅、空洞、冗长和抄袭成风<sup>③</sup>。与此同时,马克思主义经典作家在他们的书信中支持了新的、社会主义的文学在德国和英国的萌芽,促进了这一文学的形成。应当提出的有他们写给敏娜·考茨基的信,特别是恩格斯那封著名的关于长篇小说《旧和新》的信<sup>④</sup>,还有恩格斯关于玛格丽特·哈克奈斯的小说《城市姑娘》写给她的信<sup>⑤</sup>,以及恩格斯在“反社会党人法”时期写给德国工人运动领袖们的一些信<sup>⑥</sup>、恩格斯评论弗·梅林的文学史巨著《关于莱辛的传奇》的一些信<sup>⑦</sup>。在涉及文学艺术在社会生活中的地位和作用问

---

① 参见本书第41—45页。

② 参见弗·梅林:《弗莱里格拉特与马克思的通信》,载《新时代》第12期(1912年4月12日)增刊(德文)。

③ 参见《马克思恩格斯选集》第2卷第116页(《卡尔·马克思的〈政治经济学批判〉》)。

④ 同上,第4卷第453—454页。

⑤ 同上,第461—463页。

⑥ 主要见《马克思恩格斯书信选集》,1962年人民出版社版;并见《恩格斯致倍倍尔书信集》1953年柏林版,《恩格斯致爱德华·伯恩施坦书信集》1926年柏林版(德文)。

⑦ 参见加普《马克思·恩格斯对马克思主义文学理论的贡献》一书,1959年柏林版,第322—331页(德文)。

题的所谓恩格斯晚期书信中，有一封主要是评论易卜生创作的致保尔·恩斯特特的信<sup>①</sup>具有特殊的意义。

恩格斯致哈克奈斯女士的那封提出长篇小说中的现实主义经典定义的著名信件，在某种程度上可以说是科学社会主义创始人整个文学批评活动的一个总结。恩格斯在这封信中强调指出：

“工人阶级对他们四周的压迫环境所进行的叛逆的反抗，他们为恢复自己做人的地位所作的剧烈的（按：英文原信用的是“convulsive”一词，——汉斯·科赫）努力——半自觉的或自觉的，都属于历史，因而也应当在现实主义领域内占有自己的地位。”<sup>②</sup>

列宁的文学批评活动具有重大的意义。

首先必须说到列宁与高尔基之间的关系，因为这种关系可以说明列宁的思想和观点对世界文学泰斗——马克西姆·高尔基的非常深刻的影响。这种关系显示了列宁“争取高尔基”的复杂“斗争”，这一“斗争”在很大程度上促进了高尔基之作为一个最伟大和最重要的社会主义现实主义作家进入世界文学。列宁对高尔基的影响在实践上表现出共产主义思想促进世界文学发展和进步的伟大活力。说明列宁与高尔基的关系的最重要的研究资料，是列宁写给这位伟大的无产阶级作家的大量信件<sup>③</sup>。

一系列重要文献可以说明列宁对无产阶级作家、特别是对绥拉菲莫维奇和杰米扬·别德内依的关怀。还有一些材料生动说明了列宁如何对待与他同时的俄国资产阶级作家和社会主义作家（包括马雅可夫斯基）。

列宁评论列夫·托尔斯泰的文章<sup>④</sup>在马克思列宁主义文学批

① 《马克思恩格斯全集》第37卷第409—413页（《恩格斯致保·恩斯特》，1890年6月5日）。

② 《马克思恩格斯选集》第4卷第462页。

③ 《列宁论文学与艺术》第1册第330页及以下。

④ 同上，第281—310页。

评史上占有十分特殊的地位。这些文章正是列宁在致高尔基的一封信中极力主张的把文学批评同党的工作联系起来<sup>①</sup>的典范。

从这些文章中可以充分看到，马克思列宁主义的文学批评在树立无产阶级思想方面可以发挥伟大的和多方面的政治教育作用。列宁不仅提出了一系列重要的美学问题，而且对托尔斯泰在文学史上的意义作出了深刻的分析。

列宁在《怎么办？》这一著作中写道：“当工人还没有根据各种具体而且确实现实的（当前的）政治事实和事件学会观察现社会中其他各个阶级在其思想、精神和政治生活中的一切表现时，当工人还没有学会在实践中用唯物主义观点来分析和估计一切阶级、阶层和集团的活动和生活中一切方面的表现时，工人阶级的意识是不能成为真正的阶级意识的。”<sup>②</sup>对党的思想工作的这一基本要求，在今天依然适用。不言而喻，这个要求对文学批评工作具有巨大的意义，因为任何文学作品在不同程度上都是一定阶级、阶层和集团的道德、精神乃至归根到底还是政治生活的（正确或歪曲的）反映。列宁论托尔斯泰的著作卓越地表明，在这里，同样是“把文学批评同党的工作联系起来”的。在列宁的著作中，文学批评分析和政治分析同投入无产阶级行动的号召融会为不可分割的统一体。

不仅列宁论托尔斯泰的文章如此（列宁有一次提到托尔斯泰时说过，“在这位伯爵以前的俄国文学里就没有过一个真正的农

---

① “哎，各种半党派性的和非党杂志所刊载的专门的文学批评文章，长篇大论，没有什么好东西！我们最好设法远远离开这种知识分子的陈旧的老爷派头，也就是说，把文学批评也同党的工作，同领导全党的工作更紧密地联系起来……长篇的文学批评著作要汇编成书，部分由杂志发表。定期地经常地写些文章，加入政治报纸的大合奏，同党的工作联系起来……告诉我，您愿意这样作吗？”（《列宁全集》第34卷第387页）

② 《列宁选集》第1卷第284页。



民”<sup>①</sup>），列宁那些批判资产阶级反动文学和政论的文章也是如此。其中有些著作对马克思列宁主义美学思想的发展具有特殊的意义。属于这一类著作的例如有《纪念葛伊甸伯爵》一文<sup>②</sup>（我们以后将会详细谈到它）、《论“路标”》一文<sup>③</sup>——它是在“一整套对民主派的反动诬蔑”<sup>④</sup>逆流中以文学批评方式对俄国民主派及其革命传统所作的精彩辩护。其次，必须提到列宁评论百万富翁、出版商阿·谢·苏沃林的文学生涯的文章<sup>⑤</sup>，还有列宁对“‘路标主义’的再版”的有力反击<sup>⑥</sup>和《资本主义和报刊》一文<sup>⑦</sup>。所有这些著作，都是斯托雷平反动时期和一九一〇——一九一九年新的革命高涨时期布尔什维克党整个斗争的组成部分。

在伟大的十月社会主义革命以后，列宁继续贯彻了同反动派进行文学批评斗争的这一路线和策略。例如他对“忿恨得几乎要发疯的白卫分子阿尔卡季·阿威尔岑柯”的小说集的批评讽刺<sup>⑧</sup>就是如此。

在写给高尔基、绥拉菲莫维奇、杰米扬·别德内依和其他作家的信件中，在这些文章和评论中，列宁为建立社会主义的文学艺术进行了坚持不懈的、积极的斗争。所有这些著作，都完全符合列宁所提出的“表明我们的民主理想和社会主义理想的无比宏伟和无比壮丽”<sup>⑨</sup>这个要求，完全符合使文学事业成为一部统

---

① 《列宁论文学与艺术》第2册第883页。

② 《列宁全集》第13卷第33—41页。

③ 同上，第18卷第120—128页。

④ 同上，第126页。

⑤ 同上，第18卷第265—268页（《飞黄腾达之路》）。

⑥ 同上，第304—315页（《向民主派的又一次进攻》）。

⑦ 同上，第20卷第155—158页。

⑧ 同上，第33卷第102—103页（《一本有才气的书》）。

⑨ 《列宁选集》第1卷第601—602页（《社会民主党在民主革命中的两种策略》）。

一的、伟大的社会民主主义机器的“齿轮和螺丝钉”<sup>①</sup>这个思想。此外，还应当指出列宁的《评〈自由〉杂志》一文<sup>②</sup>（它论述了真正大众化的文学的性质和作用）、纪念《国际歌》作者欧仁·鲍狄埃的文章<sup>③</sup>、《德国工人合唱团的发展》一文<sup>④</sup>以及列宁对昂利·巴比塞的长篇小说《火线》和《光明》的评论<sup>⑤</sup>和为约翰·里德《震撼世界的十天》一书写的序言<sup>⑥</sup>。

列宁同马克思和恩格斯一样，对建立马克思主义文学批评的政治思想基础、美学基础和方法论基础作出了重大的贡献。在当时的具体历史条件下，马克思列宁主义经典作家竭尽全力为社会主义的文学艺术开拓了道路。我们只是简略综述了一下马克思列宁主义经典作家的文学批评著作。详尽分析马克思、恩格斯和列宁文学批评活动的历史发展应当成为一部专著的主题。

马克思、恩格斯和列宁的美学观点是以渊博的世界文学艺术知识为基础的。可以证明这一点的，就是他们关于艺术作品、艺术家和作家以及关于艺术史上的各个时期的大量评论，就是在他们的几乎每一部著作中都可以看到的文学作品引证和摘录。马克思、恩格斯和列宁的广泛通信活动也可以说明，他们都不断地、深刻地钻研过文学艺术杰作。有关科学社会主义伟大导师的许多亲身经历的回忆，充实和完成着这幅图画。

一些科学社会主义的敌人总是热衷于把他们描绘成为不懂艺术和不喜欢艺术的理论家，这种形象，一旦与实际情况加以对照，

---

① 《列宁选集》第1卷第647页（《党的组织和党的出版物》）。

② 《列宁全集》第5卷第278—279页。

③ 《列宁选集》第2卷第434—436页。

④ 《列宁全集》第38卷第212—213页。

⑤ 同上，第29卷第465页，第472页，第474页（《论第三国际的任务》、《答美国记者问》）。

⑥ 同上，第36卷第542页。

顿时就会冰消瓦解。它不过是一种出自仇恨（而可能也出自嫉妒）的臆想的产物。在十九世纪后三分之二和二十世纪前四分之一期间，象马克思、恩格斯和列宁这样熟悉文学艺术的人不可多见，象他们这样了解文学艺术的历史发展、了解文学艺术的过去和未来的人绝无仅有。

## 第 二 章

### 马克思列宁主义经典作家与艺术

#### 他们爱好并且了解艺术

马克思、恩格斯和列宁非常爱好艺术，十分了解文学艺术的历史。

保尔·拉法格这样描写过马克思的休息，也就是他的“创作间歇”：“他的休息就是在室内来回走动，以致在门与窗之间的地毯上踏出了一条痕迹，就象穿过草地的一条小路一样。有时他躺在沙发上读小说，而且间或两三本小说同时开始，轮流阅读。象达尔文一样，他也是一个小说爱好者。他比较喜欢十八世纪的小说，特别是菲尔丁的《汤姆·琼斯》。现代小说家中，他最喜欢保尔·德·科克、查理·利弗尔、亚历山大·大仲马和瓦尔特·司各脱，他认为司各脱的长篇小说《清教徒》（《Old Mortality》）是一部典范作品。他特别喜欢探险故事和幽默的短篇小说。他认为塞万提斯和巴尔扎克是超群的小说家。他把《唐·吉珂德》当作衰落的骑士制度的史诗，骑士的德性在刚刚兴起的资产阶级世界中已显得荒诞和可笑了。他非常推崇巴尔扎克，曾经

计划在完成自己的政治经济学著作之后，就动手写一篇关于巴尔扎克的重大著作《人间喜剧》的文章。”<sup>①</sup>

娜捷施达·康士坦丁诺夫娜·克鲁普斯卡娅在《列宁回忆录》一书中描绘了列宁深刻理解文学艺术的生动情景。

书中说到列宁有一次去印涅萨·阿尔曼德家的情形：印涅萨“是一位优秀的音乐家，并且鼓动大家去听贝多芬作品演奏会，她自己也会弹许多贝多芬的作品。伊里奇特别喜欢《Sonate Pathétique》（《悲怆奏鸣曲》），总是请她弹——他也很爱音乐”<sup>②</sup>。高尔基也说过列宁十分喜爱贝多芬的音乐，特别是《Apassionata》（《热情奏鸣曲》）。据高尔基说，列宁对这部音乐作品说过这样的话：“我不知道还有比《热情奏鸣曲》更好的东西，我愿每天都听一听。这是绝妙的、人间所没有的音乐。我总带着也许是幼稚的夸耀想：人们能够创造怎样的奇迹啊！”<sup>③</sup>

几乎所有关于列宁的回忆录都说到他十分喜爱音乐和唱歌。马利亚·埃森说她从没有见过象列宁那样朝气蓬勃的人，他很喜欢大家合唱。“通常以革命歌曲开始：《国际歌》、《马赛曲》、《华沙妇女》等等。他们以最大的热情唱着《感受不自由莫大痛苦》和《在茫茫草原的古墓上》。弗拉基米尔·伊里奇喜欢西伯利亚的歌曲：《暴风雨在呼啸》、《圣洁的贝加尔，光辉的湖》，还有关于斯捷潘·拉辛的歌——《伏尔加河上有块峭壁》……弗拉基米尔·伊里奇非常喜爱奥里明斯基所写的《可爱的小傻瓜》中的一段……”他也很高兴地听了许多其它歌曲和浪漫曲<sup>④</sup>。

列宁喜欢画，很高兴逛画廊。“有一次弗拉基米尔·伊里奇

---

① 《回忆马克思恩格斯》（《摩尔和将军》），人民出版社版，第93—94页。

② 《列宁论文学与艺术》第2册第852页。

③ 同上，第885页。

④ 同上，第2册第894—895页。

不知怎么从沃罗夫斯基那里弄来一大堆介绍各个画家绘画艺术特点的画册，我看他每天傍晚总是长久地翻阅这些画册。”<sup>①</sup>

列宁特别熟悉文学。在流亡国外时，娜捷施达·康士坦丁诺夫娜·克鲁普斯卡娅给弗拉基米尔·伊里奇的母亲写信说：“沃洛佳差不多把纳德桑和涅克拉索夫的著作背下来了，一小本残缺不全的《安娜·卡列尼娜》也读了百来遍。我们的文学书籍（很少一部分在彼得堡）都留在巴黎了，而这里没有地方能弄到俄文书。有时候看到旧书商的关于《乌斯宾斯基二十八卷集》、《普希金十卷集》等等的广告就非常羡慕。”<sup>②</sup>在流放时，莱蒙托夫、普希金和涅克拉索夫的书同黑格尔的书一起放在列宁的床边，他经常在晚上翻阅它们。列宁也喜欢车尔尼雪夫斯基的《怎么办？》这部长篇小说。在流放西伯利亚时，列宁还有歌德的《浮士德》的德文本和一部海涅的诗集。回到莫斯科以后，弗拉基米尔·伊里奇到戏院去看了霍普特曼的《赶车的亨歇尔》，他很喜欢这个戏。在第一次流亡时，他在慕尼黑以很大的兴趣读了波兰茨的《农民》这部长篇小说。在第二次流亡期间（在日内瓦和巴黎），他较深地接触了法国文学，其中给他留下特殊印象的是维克多·雨果的诗集《惩罚》，这些诗里很多地方夸张得有些天真，但毕竟可以感觉到一八四八年革命的气息。在第一次世界大战期间，弗拉基米尔·伊里奇对巴比塞的《火线》发生了兴趣，认为这部小说很有意义。娜捷施达·康士坦丁诺夫娜·克鲁普斯卡娅的长姐说：“它对伊里奇当时的心境也是很合适的。”<sup>③</sup>

有一张保存下来的便笺非常明显地说明了列宁对文艺的强烈喜爱，这张便笺是在苏维埃政权最困难的时期之一——一九二一

---

① 《列宁论文学与艺术》第2册第852页。

② 同上，第702—703页。

③ 同上，第860—863页。

年夏天写的，当时，在列宁领导下，正在实行他所提出的从军事共产主义向新经济政策转移。便笺上写的是：“请图书管理员将海涅的两卷本诗集和歌德的《浮士德》暂时借我一用。这两种书都要德文本，最好是小开本的。”<sup>①</sup>

列宁的夫人、娜捷施达·康士坦丁诺夫娜·克鲁普斯卡娅回忆列宁逝世前的情况时说道：“在伊里奇一生的最后几个月中，我遵照他的指示，给他读文学作品，通常都是在黄昏时候。读了谢德林，读了高尔基的《我的大学》。他也喜欢听读诗，特别是杰米扬·别德内依的诗……有一天，念诗给他听，他沉思地望着窗外快落山的太阳。我记得很清楚，那诗的最后一句是这样：

‘公社社员永远，永远不再做奴隶。’念着念着，就象对伊里奇宣誓似的，——我们永远，永远不放弃革命的成果，一点也决不放弃……伊里奇逝世前两天，我在晚上给他读杰克·伦敦的短篇小说《对生命的热爱》——那本书现在还放在他房里的桌子上……”<sup>②</sup>

马克思列宁主义经典作家的文学知识既广且深，十分令人敬佩。文学知识是他们渊博的学识的有机组成部分。

他们研究过人类的各种古老文化，也研究过东方文学。马克思在《资本论》中提到过“古代亚洲人、埃及人、伊特刺斯坎人等等的庞大建筑”显示了简单协作的巨大作用。他指出，伦敦和欧洲其它国家首都搜集的古亚述、埃及等等的文物，为我们提供了这些协作的劳动过程的见证<sup>③</sup>。马克思在这部主要经济学著作的准备草稿中不止一次援引《摩奴法典》（据印度神话，摩奴是人类的

---

① 《列宁论文学与艺术》第2册第731页。

② 同上，第865页。

③ 《马克思恩格斯全集》第23卷第370—371页。

始祖。——译者）——一部最古老的印度法典<sup>①</sup>。马克思让他的孩子们了解东方童话的世界，常常兴致勃勃地给他们选读《一千零一夜》的故事<sup>②</sup>。

恩格斯对东方表现了很大的兴趣，这种兴趣并且随着克里木战争的发生而更强烈了，就是在这时候，他开始学波斯语，为此他给自己规定“最大期限是三个星期”<sup>③</sup>。他在致马克思的信中写道：“其实，读一读放荡不羁的老哈菲兹的原著是相当愉快的，它听起来很不错……”不过，对米尔洪德文集里的波斯散文的过分丰富的形象，他却未能发生兴趣<sup>④</sup>。马克思读过弗里德里希·吕凯特翻译的波斯抒情诗，他非常赞赏吕凯特的语言艺术，特别喜欢《哈利利韵文故事集》<sup>⑤</sup>。

马克思、恩格斯和列宁都很熟悉古代希腊罗马神话，他们常常在各种学术著作中引用神和英雄的形象；他们也喜爱古代希腊罗马的文学艺术。那些回忆马克思主义经典作家的著作，乃至他们自己的著作，都可以说明他们是以古代人道主义思想的继承者自居的。只消提一下马克思著作中的几个段落，就可以明白他如何高度评价世界文化这一重要发展阶段的意义。他写道：“为什么历史上的人类童年时代，在它发展得最完美的地方，不该作为永不复返的阶段而显示出永恒的魅力呢？”<sup>⑥</sup>马克思从青年时代就精通希腊文和拉丁文。马克思的博士论文就是以古代文化为题的——《德谟克利特的自然哲学与伊壁鸠鲁的自然哲学的差别》。

① 《马克思恩格斯全集》第48卷上册第128页，第132页；下册第461页（《政治经济学批判》）。

② 《回忆马克思恩格斯》第287页。

③ 《马克思恩格斯全集》第28卷第264—265页。

④ 同上，第265页。

⑤ 《回忆马克思恩格斯》第322页。

⑥ 《马克思恩格斯选集》第2卷第114页（《〈政治经济学批判〉导言》）。



那时马克思就已颇有见地地说到古代的文学艺术。“哲学家本身是活生生的形象，是活生生的艺术作品，并且人民看到，他们是如何带有可塑的庄严性从人民之中产生”<sup>①</sup>；他说到（埃斯库罗斯的）普罗米修斯的英雄气概和他那句豪言壮语：“老实说，我痛恨所有的神”——青年马克思觉得，这句话简直就是哲学的自白，它自己的格言，借以表示它反对一切天上的和地上的神<sup>②</sup>；他还说到“卢克莱修那勇敢的、雷鸣般的诗歌”（《物性论》）<sup>③</sup>。欣赏希腊罗马文学总是使马克思得到真正的休息和乐趣。据拉法格说，马克思每年总要重读一遍埃斯库罗斯的希腊原文作品<sup>④</sup>。马克思认为埃斯库罗斯和莎士比亚是人类两个最伟大的戏剧天才<sup>⑤</sup>。埃斯库罗斯是马克思自认为他所热爱的诗人之一<sup>⑥</sup>。

马克思在准备他的经济学巨著和其它经济学著作时认真研究了希腊古典文学。他从大部分著名的古代古典作家作品中作了摘记，在自己的著作中摘录或者引用了它们。马克思研究了荷马的史诗<sup>⑦</sup>、海西阿德的诗<sup>⑧</sup>，引录了阿基罗卡斯的著作<sup>⑨</sup>，提到过梭伦的立法<sup>⑩</sup>。马克思研究了赫拉克利特<sup>⑪</sup>，引证了埃斯库罗斯

---

① 《马克思恩格斯全集》第40卷第65页（《关于伊壁鸠鲁哲学的笔记》）；“带有可塑的庄严性”似应译为“以造型般的庄严气概”。——译注

② 同上，第40卷第189—190页（《〈德谟克利特的自然哲学与伊壁鸠鲁的自然哲学的差别〉序言》）

③ 同上，第111页。

④ 《回忆马克思恩格斯》第70页。

⑤ 同上，第70页。

⑥ 同上，第304页。

⑦ 《马克思恩格斯全集》第46卷上册第121页，第129页，第140页；下册第317页；第23卷第77页，第283页，第404页。

⑧ 同上，上册第129页，第140页。

⑨ 同上，第23卷第404页。

⑩ 同上，第1卷第90页。

⑪ 参见《马克思恩格斯全集》第29卷第261页，第265页。

的《普罗米修斯》<sup>①</sup>，摘录了品得的诗句<sup>②</sup>、索福克勒斯的《安提戈涅》<sup>③</sup>，提到过《奥（俄）狄浦斯王》<sup>④</sup>。马克思引证过欧里庇得斯的剧本<sup>⑤</sup>、修昔的底斯的《伯罗奔尼撒战争史》<sup>⑥</sup>和阿里斯托芬的《普路托》<sup>⑦</sup>。他引用了伊索克拉特斯的著作<sup>⑧</sup>，并且不止一次提到色诺芬的《论税收》<sup>⑨</sup>。柏拉图和亚里士多德是他经常引用的对象<sup>⑩</sup>，其次就是伊壁鸠鲁<sup>⑪</sup>。他常常利用阿泰纳奥斯的《学者们的宴会》<sup>⑫</sup>。马克思读了（罗陀斯的）阿波洛尼乌斯描写寻找金羊毛的勇士的长诗<sup>⑬</sup>，他引录过诗人安谛巴特洛斯<sup>⑭</sup>和地理学家斯特拉本<sup>⑮</sup>的作品，提到过琉善<sup>⑯</sup>。

拉丁文资料的情况与此相仿，马克思也经常广泛利用。所有这一切，都可以证明梅林说的不错：马克思决心迎头痛骂那些不许工人欣赏世界古典文化的卑鄙小人<sup>⑰</sup>。《圣经》是人类最重要的古典文学作品之一。作为无神论者的马克思和恩格斯，正如他们的著作所表明的那样，对《圣经》了解得一清二楚。在论述某

① 《马克思恩格斯选集》第2卷第87页。

② 《马克思恩格斯全集》第48卷下册第516页。

③ 同上，第453页；第23卷第152页。

④ 同上，第25卷第1册第415页。

⑤ 同上，第13卷第127页。

⑥ 同上，第23卷第405页。

⑦ 同上，第48卷下册第453页。

⑧ 同上，第29卷第406页。

⑨ 在《政治经济学批判》、《经济学手稿》和《资本论》第1卷中多处引用。

⑩ 同上，另见《资本论》第3卷。

⑪ 《马克思恩格斯全集》第48卷下册第389页；第26卷第42页。

⑫ 同上，第23卷第118页，第153页等多处。

⑬ 同上，第14卷第605页。

⑭ 同上，第23卷第448—449页。

⑮ 同上，第48卷上册第121页；下册第460页。

⑯ 同上，第28卷第878页。

⑰ 参见弗·梅林：《马克思传》，1956年三联书店版，第547页。

些人物和局面的特点时，他们常常引证《圣经》，广泛利用了路德的《圣经》标准译本摘录。

马克思主义经典作家对中世纪文学有同样深刻的了解。这方面的情况在本章还会谈到。他们非常喜爱欧洲文艺复兴时期的那些现实主义大师。他们对文艺复兴的第一个先驱者表现出特殊的爱好，恩格斯在提到他时写道：“封建的中世纪的终结和现代资本主义纪元的开端，是以一位大人物为标志的，这位人物就是意大利人但丁，他是中世纪的最后一位诗人，同时又是新时代的最初一位诗人。”<sup>①</sup>威廉·李卜克内西回忆说，马克思“能成段地背诵他所熟记的《神曲》”<sup>②</sup>。

除了意大利文学，马克思还熟悉和喜爱西班牙文学。当过第一国际伦敦代表会议代表的西班牙“好斗的无产者”安赛尔莫·罗伦佐，留下了他拜访马克思的一段回忆：马克思谈到了西班牙古代的戏剧，而对它的历史和发展简直瞭若指掌。马克思认为卡德龙、洛佩·德·维加和蒂尔索·德莫利纳这些人不仅是西班牙的，而且是整个欧洲戏剧界的大师。安赛尔莫·罗伦佐认为，马克思对这些人作了简洁扼要的、十分正确的评论<sup>③</sup>。据安赛尔莫·罗伦佐回忆，马克思十分称赞那位天才的拉曼却的乡绅<sup>④</sup>。的确，在整个世界文学中，未必再有哪个形象，象这个可悲的骑士和他的随从桑乔·潘斯这样，经常被马克思、恩格斯和列宁用来讽刺他们的论敌。创造了这个不朽的“唐·吉珂德”和他的故事的塞万提斯，是马克思列宁主义经典作家经常引用的作家，在这

---

① 《马克思恩格斯选集》第1卷第249页（《〈共产党宣言〉1893年意大利文版序言》）。

② 《回忆马克思恩格斯》（《我最仰的人》）第101页。

③ 同上（《人间的普罗米修斯》），第99—100页。

④ 同上，第100页。

方面能够与这个西班牙人相提并论的，只有莎士比亚（在马克思那里）和克雷洛夫或者萨尔梯柯夫—谢德林（在列宁那里）。

在葡萄牙大作家中，马克思和恩格斯最熟悉路易斯·卡蒙斯，在《德意志意识形态》中，他们从《卢西亚达斯》这部作品中作了大段大段的摘录<sup>①</sup>。

我们在马克思和恩格斯著作中看到的英国作家的名字不胜枚举。

马克思列宁主义经典作家对莎士比亚都有特殊的爱好。马克思和恩格斯经常引用莎士比亚的作品；列宁也常引用莎士比亚的话。马克思一家“对莎士比亚有一种真诚的敬仰”。马克思的女儿爱琳娜回忆道，莎士比亚的作品“是我们全家的必读之书”<sup>②</sup>。拉法格回忆马克思时说：“他特别热爱莎士比亚，曾经专门研究过他的著作，连莎士比亚剧中最不惹人注意的人物他都熟悉……一八四八年以后，当马克思想使自己的英语知识达到完善的境地时（他的英文阅读能力已经很高了），他把莎士比亚特殊风格的词句都搜寻出来并加以分类。”<sup>③</sup>威廉·李卜克内西也说过，马克思同家里人散步时能背诵莎士比亚剧本整场的台词，而且，对莎士比亚素有研究的马克思夫人也常常替他背诵<sup>④</sup>。

恩格斯也非常推崇这位伟大的不列颠人。当罗德里希·贝奈狄克斯想要贬低莎士比亚对德国文学的影响时，愤怒的恩格斯在一八七三年写给马克思的一封信中说：“罗德里希·贝奈狄克斯这个无赖出版了一部关于‘莎士比亚狂热病’的臭气熏天的厚

---

① 《马克思恩格斯全集》第3卷第503页。

② 《回忆马克思恩格斯》（《摩尔和将军》）第132页。

③ 同上，第92—93页。

④ 同上（《我敬仰的人》），第101页。

书①，书中极为详尽地证明，莎士比亚不能和我国的伟大诗人，甚至不能和现代的伟大诗人相提并论。看来简直应该把莎士比亚从他的台座上拉下来，而让大屁股罗·贝奈狄克斯坐上去。单是《风流娘儿们》的第一幕就比全部德国文学包含着更多的生活气息和现实性。单是那个兰斯和他的狗克莱勃就比全部德国喜剧加在一起更具有价值。”②

我们已经提到过，列宁喜爱而且非常赞赏一些法国文学作品。马克思和恩格斯也很精通法国文学。弗·梅林在《马克思传》中说了他们两位这样一段话：“在法国文人之中他重视狄德罗，承认他的《拉摩的侄儿》从头到尾是一部杰作。法国十八世纪启蒙时代的文学也受赞赏。恩格斯曾经说过，这文学在形式和内容上都可以算是法国文化的最高成绩，那内容是当时科学知识的高度综合，而那形式是空前无比的。法国的浪漫派是马克思所彻底拒斥的，尤其对于沙多勃利昂，这人的貌似深奥，东罗马帝国式的夸张，廉价的伤感——总之，不诚实的杂凑品——使马克思时常觉得可厌。”③马克思和恩格斯认为，巴尔扎克是十九世纪所有法国作家中之佼佼者。

至于马克思列宁主义经典作家在德国文学方面的学识之渊博，那就不必多说了。他们甚至知道中世纪早期以前的德国文学的三流代表人物。象列宁一样，马克思和恩格斯对歌德和海涅也都推崇备至。下面我们还会不止一次有机会涉及马克思主义经典作家关于德国文学的各种看法。

马克思和恩格斯对俄国文学有很大的爱好，他们都能读俄国

---

① 指罗德里希·贝奈狄克斯所著《谨防莎士比亚狂热病》一书，1873年斯图加特版，该书否认莎士比亚对德国戏剧的影响。——俄译注

② 《马克思恩格斯全集》第33卷第108页。

③ 弗·梅林：《马克思传》第548页。

文学的原著。马克思开始学俄文时已经五十岁了。拉法格说，仅仅经过半年的学习，马克思就已能够津津有味地阅读俄国诗人和散文家的著作了，其中，他特别敬爱普希金、果戈里和谢德林<sup>①</sup>。马克思非常赞赏莱蒙托夫的诗和屠格涅夫的作品<sup>②</sup>。俄罗斯人民最古老的文学作品之一——《伊戈尔远征记》给他留下了特殊的印象<sup>③</sup>。

恩格斯早在一八五二年就钻研俄文了。他特别熟悉十九世纪的俄国文学。恩格斯对俄文有很高的评价，说“它具有德语的一切优点，但没有德语那种可怕的粗俗气”<sup>④</sup>。他鼓励德国社会主义者学习优美的俄罗斯语言：“俄语是活的语言中最有力量和最丰富的语言之一，所以无论就其本身而言，或者就其所展示的文学作品而言，都是值得大力学习的。”<sup>⑤</sup>普希金是恩格斯心爱的俄国诗人。著名的俄国民粹派斯捷普尼亚克的妻子芬·马·克拉夫钦斯卡娅说，有一次在恩格斯家里，客人发生了热烈争论，他们请恩格斯解决问题，恩格斯却用俄文引述了《叶甫盖尼·奥涅金》中的如下诗句，这些诗句中的精彩讽刺完全符合他的风趣：

我们求学的途径虽然各不相同，  
但都不是不学无术的人，  
谢谢上帝的恩典，  
使我们都能炫耀一下才能。

---

① 《回忆马克思恩格斯》（《摩尔和将军》）第94页。

② 同上，第322页。

③ 《马克思恩格斯全集》第29卷第23—24页（《致恩格斯》，1856年3月5日）。

④ 同上，第36卷第123页（《恩格斯致维·伊·查苏利奇》，1884年3月6日）。

⑤ 同上，第18卷第598页（《流亡者文献》）。

按照许多人的意见  
(这些评论者都是举足轻重而又苛刻的人)，  
都说奥涅金少年博学，  
但是过于矜恃不逊。  
他的才华得天独厚，  
真可以说应答如流谈笑风生。  
重大的争辩他不发一言，  
以保持学者应有的身份。  
但为了博取夫人小姐的一笑，  
突然说句俏皮话象火星那样射出光明。

现在，懂拉丁文已经不算时髦，  
不过有个事实要让你们知道，  
他拉丁文虽然懂得不多，  
不过要讲解铭言箴语却不嫌少。  
谈起尤维纳利斯他不会无言以对，  
在信尾也会顺手加上一个vale[安好]。  
《亚尼雅士之歌》他虽然没有熟读，  
但其中有两首大体还能记牢。  
对于地球上逝去的史实，  
和编年史中以往的陈迹，  
要耐心的加以发掘，  
他却没有这种嗜好。  
然而从罗穆洛直到如今，  
一切朝野小史他却件件知道。

他没有忘我的激情，

为诗文献出自己的生命。  
虽然我们为他绞尽脑汁，  
他却连音韵格律也分不清。  
荷马、忒俄克里托斯他都曾咒骂，  
但是读过亚当·斯密的作品，  
他成了博学多才的经济学家，  
也会有条有理地向你说明：  
国家怎样才能繁荣昌盛，  
它靠什么才能继续生存，  
为什么当它拥有普通的产品，  
竟会不需要珍贵的黄金。  
父亲对他怎么也想不清，  
还依然以抵押田地为生<sup>①</sup>。

恩格斯尤其喜欢这一节的后一段。他和马克思都经常引用<sup>②</sup>。  
恩格斯如此喜欢《叶甫盖尼·奥涅金》，以致他还抄写并且翻译了这部长诗的十五节<sup>③</sup>。

在列宁的著作中，俄国文学的丰富多彩更有广泛的反映。列宁把有作家和艺术家积极参加的十九世纪和二十世纪的俄国解放运动划分为三个主要阶段，从而为马克思主义的俄国文学史和艺术史奠定了基础<sup>④</sup>。

---

① 《回忆马克思恩格斯》（《智慧的明灯》），第101—103页。

② 《马克思恩格斯论艺术》第2册第414—415页。

③ 参见E·A·斯捷潘诺娃：《弗里德里希·恩格斯》，1956年莫斯科版（俄文），该书第127页刊载有恩格斯译成德文的《叶甫盖尼·奥涅金》几节手迹照片。

④ 《列宁全集》第20卷第240—248页（《俄国工人报刊的历史》）。



从冯维辛起到列夫·托尔斯泰和马克西姆·高尔基止，恐怕没有哪一个重要的俄国作家不曾以这种或那种方式在列宁著作中留下痕迹。在列宁的著作和书信以及有关列宁的回忆录中，都经常可以看到作家的名字和对他们的作品的引证。同光辉灿烂的革命民主主义批评家群星（别林斯基、车尔尼雪夫斯基、杜勃罗留波夫和皮萨列夫）一起，特别经常被提到的有普希金、莱蒙托夫和果戈里。列宁从几近三十篇克雷洛夫寓言中引用了巧妙的比喻和形象。在列宁著作中经常可以看到对伟大人民诗人涅克拉索夫的引证，列宁很喜欢摘引他的诗句。经常提到的还有屠格涅夫的长篇小说和中篇小说、冈察洛夫的《奥勃洛摩夫》、亚·尼·奥斯特罗夫斯基的戏剧。列宁引用过几近三十篇萨尔梯柯夫—谢德林的作品；从《果洛夫廖夫老爷们》和《塔什干的老爷们》起，直到象《理想主义者鲫鱼》或《一个庄稼人怎样养活两位官老爷的故事》这样绝妙的讽刺性童话为止。列宁提到过格列勃·乌斯宾斯基的许多作品，经常引证安东·巴甫洛维奇·契诃夫。马克思、恩格斯和列宁异口同声称赞一个人——车尔尼雪夫斯基。当马克思学习俄文时，他曾偶然得到一本车尔尼雪夫斯基评约翰·斯图亚特·穆勒的著作和这位伟大俄国革命家的另一些使他大为敬佩的著作。据盖·亚·洛帕廷说，马克思曾不止一次对他说过，他认为车尔尼雪夫斯基是当代所有经济学家中唯一真正具有独创精神的思想家，他因流放西伯利亚而遭到政治上的死亡，这不仅是俄国学术界的损失，同时也是整个欧洲学术界的损失<sup>①</sup>。在《资本论》中，车尔尼雪夫斯基被评价为出色地说明了“资产阶级”政治经济学的破产的“俄国的伟大学者和批评家”<sup>②</sup>。马克思在

---

① 《回忆马克思恩格斯》第228—229页。

② 《马克思恩格斯全集》第23卷第17—18页。

一八七〇年三月二十四日用俄文写的致第一国际日内瓦俄国支部委员会委员的信中说，象车尔尼雪夫斯基的这些著作，“给俄国博得了真正的光荣，证明你们的国家也开始参加到我们这个世纪的总的运动里来了”<sup>①</sup>。在《〈论俄国社会问题〉跋》中，恩格斯对车尔尼雪夫斯基的政治经济学观点作过详细的评论。他称车尔尼雪夫斯基为“对俄国有无数的贡献”的伟大思想家<sup>②</sup>，把他长期流放而对他施行慢性暗杀“将永远成为‘解放者’亚历山大二世的可耻的污点”<sup>③</sup>。恩格斯称杜勃罗留波夫和车尔尼雪夫斯基为“两个社会主义的莱辛”<sup>④</sup>。

列宁最早接触到车尔尼雪夫斯基的著作是在萨拉托夫，是通过一位在中学生中传播半合法性读物的教员<sup>⑤</sup>。从那以后，这个革命民主主义者就成了他心爱的作家。列宁对《怎么办？》这部小说的评价特别高。娜捷施达·康士坦丁诺夫娜说过他多么细心阅读这部小说：他连里面最细致的笔触都注意到了。“不过，车尔尼雪夫斯基的整个面貌他都喜欢。他在西伯利亚时有本照相簿，里面就有两张车尔尼雪夫斯基的相片……”<sup>⑥</sup>

后来列宁曾说到车尔尼雪夫斯基给了他多么大的影响。他说，车尔尼雪夫斯基把他“整个深耕了一遍”。他在同沃罗夫斯基和古谢夫谈话时说过：“在读到马克思、恩格斯和普列汉诺夫的著作之前，对我发生过主要的、压倒的影响的只有车尔尼雪夫斯基，这种影响就是从《怎么办？》开始的。车尔尼雪夫斯基的最伟大的功绩是，他不仅使人明白任何一个头脑健全和真正正直的

---

① 《马克思恩格斯全集》第16卷第464页。

② 同上，第22卷第497页。

③ 同上，第497页。

④ 同上，第18卷第572页（《流亡者文献》）。

⑤ 娜·康·克鲁普斯卡娅：《列宁回忆录》，1956年莫斯科版，第61页（俄文）。

⑥ 《列宁论文学与艺术》第2册第860页。

人都应当成为一个革命者，他还使人明白另一个更重要的东西：一个革命者应当是怎样的人，他应当信守什么原则，他应当怎样走向自己的目标，用什么方法和手段实现这个目标。在这一功绩面前，他的一切错误都不足挂齿……”<sup>①</sup>

马克思列宁主义经典作家经常钻研外语，而且至老孜孜不倦。这也丰富了他们在文学方面的知识，有助于满足他们对文学的浓厚兴趣。

拉法格说：“马克思能够阅读欧洲一切国家的文字，能用德、英、法三种文字写作，而且写得非常好，使精通这几种文字的人都赞叹不已。他喜欢这样说：‘外国语是人生斗争的一种武器。’他有惊人的语文天才，他的女儿们也继承了这种天才。”<sup>②</sup>

恩格斯也有惊人的语言天才。他一直不断地研究各国语言，他开创了马克思主义的语言学。

十九岁的恩格斯在给他的朋友威廉·格勒勃的一封信中充满风趣地写道：“... in writing a polyglottic letter, I will take now the English language, ma no, il mio bello Italiano, dolce e soave, come il zefiro, con parole, somiglianti alle fiori del più bel giardino, y el Español, lingua como el viento en los árboles, e Poortuguez, como as olas da mar em riba de flores e prados, et le Français, comme le murmure vite d'un fond, très amusant, en de hollandsche taal, gelijk den damp uijt eenen pijp Tobak, zeer gemoedlijk”。〔“……因为我是用各种文字来写这封信的，所以现在我用的是英文，——否则就用我那美

---

① 引自《列宁论车尔尼雪夫斯基及其小说〈怎么办？〉》，载《文学问题》，1957年第8期，第134页（俄文）。

② 《回忆马克思恩格斯》（《摩尔和将军》）第84页。

妙的、象微风一般温柔和令人愉快的，好比最漂亮的花园中的花朵一样的词句的意大利文，好比树林间的风声一样的西班牙文，好比在长着花和草丛的岸边喧嚷的大海一样的葡萄牙文，好比可爱的小河的潺潺流水声一样的法文，好比烟斗里的舒适的烟味那样的荷兰文。”<sup>①</sup>

学习和研究各国语言，成了恩格斯一个不可缺少的工具和一项心爱的学术活动，成了他的国际主义感情的生动表现和斗争武器，而且——绝非无关紧要地——也成了他从世界文学宝库中获得乐趣的源泉。

恩格斯早在青年时代就已精通当时欧洲的各种主要语言，当然，他也精通希腊文和拉丁文。他用原文阅读了所有欧洲国家的主要文学作品。

在五十年代前半期，恩格斯花大力气学习了斯拉夫语——俄语以及波兰语、捷克语和塞尔维亚语。马克思和恩格斯之间的书信清楚地表明，恩格斯在语言研究方面的学术活动，同对各斯拉夫民族古代文学作品的研究联系得何等密切。马克思主义经典作家在信中讨论了捷克的古代英雄歌曲、波兰和塞尔维亚的民歌和婚礼曲<sup>②</sup>。恩格斯研究波斯文的情况，前面已经说过。

在五十年代后半期，恩格斯开始研究各种日耳曼语言，一直用功研究到八十年代。这时正好查理·德纳提出出版百科全书的计划，并且请马克思和恩格斯编写一部分条目，恩格斯马上写信给马克思说：“如果能弄到一些语文学的条目，例如，德意志方

---

① 《马克思恩格斯论艺术》第4册第271—278页；这段话是用各种文字写的，它们的次序是英文、意大利文、西班牙文、葡萄牙文、法文和荷兰文，——译注

② 《马克思恩格斯全集》第29卷第31—32页（《恩格斯致马克思》，1858年3月7日）

言、中世纪高地德意志语文学、古代高地德意志语文学等等（以及罗曼语方言，特别是普罗凡斯方言），那也不错。”<sup>①</sup>恩格斯在致马克思的另一封信中写道：“我现在完全陷进了乌尔非拉<sup>②</sup>；总有一天要把该死的哥特语搞通，到目前为止，我只是断断续续研究过。使我感到惊异的是，我发现我懂得比我过去想象得要得多得多；如果我再弄到一部工具书，我想两个星期就可以把它搞完。那时我再去研究古挪威语和盎格鲁萨克逊语。”<sup>③</sup>

由于一八六四年战争的爆发，恩格斯开始用功研究各种斯堪的那维亚语言，埋头钻研“弗里西安—英格兰—日德兰—斯堪的那维亚的语言学和考古学”。他研究了格林的童话、日耳曼英雄史诗、古代弗里西安的法律等等。恩格斯给马克思写信说，古代挪威诗歌“由于故意隐晦和包含一些名字极多的神话而非常难懂”，因此他将用四个来星期的时间专门进行研究<sup>④</sup>。就是在这个时期，恩格斯翻译了古代丹麦歌曲《提德曼老爷》，于一八六五年五月在柏林的《社会民主党人报》连同他写的短评一起发表。但是，在这之前，恩格斯已经相当详细地研究过中世纪早期的丹麦诗歌<sup>⑤</sup>。

当爱尔兰再次发生动荡时，恩格斯研究了克勒特——爱尔兰的语言。一八六九年，他在致马克思的一封信中写道：“……我认真研究了荷兰——弗里西安语，发现其中有从语文学观点来看是很有趣的东西。”<sup>⑥</sup>

---

① 《马克思恩格斯全集》第29卷第122页。

② 指西哥特主教乌尔非拉翻译的《圣经》哥特文译本，这是哥特语的一部重要文献。——俄译注

③ 《马克思恩格斯全集》第29卷第482页。

④ 同上，第31卷第182页。

⑤ 同上，第30卷第66—68页（《致马克思》，1860年6月20日）。

⑥ 同上，第32卷第268页。

从恩格斯与马克思的通信中可以看出，恩格斯认真钻研过古弗里西里语和西弗里西里语，同时还精通了古苏格兰语<sup>①</sup>。

在八十年代，恩格斯研究了早期德国史，主要是研究德国的土地关系和农民解放问题，为此，恩格斯感到有必要重新用力研究日耳曼语言的历史。他研究了印格伏南方言、易斯卡伏南方言和赫米诺南方言，并再次研究了哥特语。恩格斯著名的《法兰克方言》一文<sup>②</sup>对当时的语言学研究作了重要的贡献。著名的德国日耳曼学家弗林格斯教授就此写道，恩格斯早在四十年前就已注意到的这些问题，他和他的同事在莱茵河流域做了大量的艰苦调查工作之后才终于弄清楚。

恩格斯直到老年还研究了保加利亚文和罗马尼亚文。在他后来写给伯恩施坦等人的信中，有一些对东南欧各国人民诗歌的看法。恩格斯始终认为，民间诗歌是研究哺育了这些诗歌和英雄史诗的每一个民族的民族特点和特征的重要而宝贵的资料。

列宁在语言方面的知识也非常广博。除了中学时代学过的古代语言（斯拉夫教会语言、希腊文和拉丁文）以外，他特别重视德语、法语和英语，能够用这些语言流利地阅读和写作。此外，他还能说波兰语和意大利语，懂得捷克语和瑞典语。

在时间允许的条件下，列宁还作过一些翻译。例如他在萨马拉时曾经完成过《共产党宣言》的一篇出色的译文。在西伯利亚流放时，列宁曾与娜捷施达·康士坦丁诺夫娜·克鲁普斯卡娅为了挣点钱而做些英译俄的工作。他曾请家里人给他寄去屠格涅夫小说的德译本，以便据以检查自己的德语知识<sup>③</sup>。

---

① 《马克思恩格斯全集》第32卷第247页，第252页。

② 同上，第18卷第564—599页。

③ 娜·康·克鲁普斯卡娅：《列宁回忆录》第361页。

## 艺术：变革世界的认识的源泉

对马克思列宁主义经典作家说来，好的文学作品也是认识的源泉。如果没有这个源泉，他们的学术著作未必会达到如此丰富多彩的程度。马克思、恩格斯和列宁利用一切机会来说明现实主义文学的认识价值。例如，马克思在评论与他同时代的“英国的一批杰出的小说家”时曾说，他们在自己的卓越的、描写生动的书籍中向世界揭示的政治和社会真理，比一切职业政客、政论家和道德家加在一起所揭示的还要多。狄更斯、沙克莱、白朗特女士和加斯克耳夫人描绘了资产阶级的各个阶层，从“最高尚的”食利者和认为从事任何工作都是庸俗不堪的资本家到小商贩和小职员。他们怎样描绘这些人呢？“把他们描绘成一些骄傲自负、口是心非、横行霸道和粗鲁无知的人；而文明世界用一针见血的讽刺诗印证了这一判决。这首诗就是：‘上司眼前，奴性活现；对待下属，暴君一般。’”<sup>①</sup>

恩格斯以类似的方式说过，巴尔扎克在他的《人间喜剧》里描绘了从一八一六年到一八四八年的法国社会历史。他写道，巴尔扎克“描写了这个在他看来是模范社会的最后残余怎样在庸俗的、满身铜臭的暴发户的逼攻之下逐渐灭亡，或者被这一暴发户所腐化；他描写了贵妇人（她们对丈夫的不忠只不过是维护自己的一种方式，这和她们在婚姻上听人摆布的方式是完全适应的）怎样让位给专为金钱或衣着而不忠于丈夫的资产阶级妇女。在这幅中心图画的四周，他汇集了法国社会的全部历史，我从这里，甚至在经济细节方面（如革命以后动产和不动产的重新分配）所学到

---

<sup>①</sup> 《马克思恩格斯全集》第10卷第888页（《英国资产阶级》）。

的东西，也要比从当时所有职业的历史学家、经济学家和统计学家那里学到的全部东西还要多<sup>①</sup>”。

列宁曾多次指出过托尔斯泰的文学作品的巨大进步意义。

马克思列宁主义经典作家把世界文学作品作为认识的源泉来利用，其广泛程度可以用恩格斯的《家庭、私有制和国家的起源》这一著作为例说明。在这部著作有关希腊人和德意志人历史的部分，恩格斯无论在研究过程中还是在基本结论方面，都在很大程度上依靠了文学材料，并从而在这一方面大大超过摩尔根。恩格斯根据荷马史诗分析了英雄时代希腊社会的生产力和整个组织状况<sup>②</sup>。他从荷马史诗中采用了有关那个时代的家庭形式的重要材料<sup>③</sup>。恩格斯通过对埃斯库罗斯的《奥列斯特》这个剧本的分析，研究了他怎样富有戏剧性地描写原始社会时期母权制消亡的世界历史过程<sup>④</sup>。接着，恩格斯又利用了这位伟大希腊悲剧作家的《乞援人》，援引了欧里庇得斯的戏剧和阿里斯多芬的喜剧、阿那克里翁、忒俄克里托斯和莫斯赫的爱情诗、朗格的《达夫尼斯和赫洛娅》<sup>⑤</sup>，他还引用了“古希腊罗马时代的伏尔泰”——琉善的作品<sup>⑥</sup>。

除了希腊文学，恩格斯还系统研究了日耳曼和早期德国文学，研究了塔西佗的著作。他引用了乌尔菲拉的《圣经》哥特文译本<sup>⑦</sup>，研究了《老艾达》，特别是《厄革斯德列克》、《英格林

---

① 《马克思恩格斯选集》第4卷第463页：（《致玛·哈克奈斯》，1888年4月初）。

② 《马克思恩格斯全集》第21卷第37页；第119—122页。

③ 同上，第21卷第74—75页。

④ 同上，第22卷第248页（《关于原始家庭的历史》）。

⑤ 同上，第21卷第76页，第90页。

⑥ 同上，第22卷第527页（《论早期基督教的历史》）。

⑦ 同上，第21卷第145页。



加传说》和《Völuspá》（《女预言者的预言》）<sup>①</sup>，借以反驳“瓦格纳的《尼贝龙根》歌词对原始时代的完全曲解”（恩格斯说，瓦格纳的这些“色情之神”，“完全以现代方式，用一些血亲婚配的事情使自己的风流勾当更加耸人听闻”<sup>②</sup>。）他从描述家庭的角度分析了《希尔德布兰德之歌》<sup>③</sup>、《尼贝龙根之歌》<sup>④</sup>和史诗《古德龙》<sup>⑤</sup>。

最后，恩格斯在考察个人性爱时，引证了普罗凡斯的诗歌<sup>⑥</sup>，而对这种诗歌的高度历史意义，他在一八四九年就已相当令人信服地指出过了。恩格斯确认，在中世纪，住在法国南方的vulgo〔即一般所谈的〕普罗凡斯民族曾经走在欧洲发展的前面。

“它在新时代的一切民族中第一个创造了标准语言。它的诗当时对拉丁语系各民族甚至对德国人和英国人都是望尘莫及的范例。”它“使古希腊文明在中世纪末期回光返照”<sup>⑦</sup>。“Albas”，用德文来说就是破晓歌，成了普罗凡斯爱情诗的精华，它用热烈的笔调描写骑士怎样睡在他的情人——别人的妻子——的床上，直待晨曦(Alba)初上，才悄悄地溜走，而不被人发觉。“北部法兰西人和堂堂的德意志人，也学到了这种诗体和与它相适应的骑士爱的方式，而我们的老沃尔弗拉姆·冯·埃申巴赫也以这种挑逗性的主题留下了三首美妙的诗歌，我觉得这些诗歌比他的三篇很长的英雄诗更好。”<sup>⑧</sup>

---

① 《马克思恩格斯全集》第21卷第48页，第157页。

② 同上，第48页。

③ 同上，第155页。

④ 同上，第91页。

⑤ 同上，第91页。

⑥ 同上，第83页。

⑦ 同上，第5卷第420页（《法兰克福关于波兰问题的辩论》）。

⑧ 同上，第21卷第83页。

在资产阶级时期，正如在古典古代时期、德国早期以及中世纪一样，爱情和家庭形式以其千变万化的姿态在文学中得到了反映。天主教和新教的资产阶级婚姻形式，在法国和德国的长篇小说中都有极好的描述。“在两种场合，‘他都有所得’：在德国小说中是青年得到了少女，在法国小说中是丈夫得到了绿帽子。两者之中究竟谁的处境更坏，不是常常都可以弄清楚的。因此，法国资产者害怕德国小说的枯燥，正如德国的庸人害怕法国小说的‘不道德’一样。”①

### 日常斗争中的有力武器

对马克思、恩格斯和列宁来说，文学艺术不仅是认识的源泉，不仅是消闲和精神调剂的永不枯竭的源泉。在日常斗争中，在政治和理论战斗中，他们总是把文学艺术当作利剑和武器使用。马克思、恩格斯和列宁的重要著作，可以说几乎没有一部不曾以这种或那种方式引用作家说的话，没有一部不曾以恰到好处的文学比喻来对敌人进行冷嘲热讽，揭露反动派，揭露庸人习气，或者号召人们进行斗争。而且，人们从来也不觉得这只是为了显示博学。

在这方面，在马克思主义经典作家的所有著作之中，马克思的《福格特先生》这部抨击性著作特别突出。这部著作的打击目标是小资产阶级的庸俗唯物主义者和庸俗民主主义者福格特——一个受雇于拿破仑第三的“腿子”。这部著作决不该湮没于马克思的其它巨著之中。马克思在这部著作中保卫了共产主义运动的荣誉，保卫了德国革命道路上的民族团结，弗·梅林曾公正地称

① 《马克思恩格斯全集》第21卷第84页。

它为一部“艺术性文献”①。

威廉·李卜克内西说,《福格特先生》这本书,风格是愉快的,诙谐的,它使人想起莎士比亚的欢乐,即由于发现了一个福斯泰夫②而在他身上找到了无穷的笑料的源泉所引起的欢乐③!这部抨击性著作是马克思投向卡尔·福格特的一束由文学暗示、想象和比喻所组成的真正的焰火。他特别喜欢把福格特比作菲沙尔特仿拉伯雷《巨人传》写的讽刺小说《关于格朗果施、高亮都亚和庞大固埃诸英豪和老爷的业绩与名言的惊险长篇历史故事》中的那些主要人物。为了讽刺福格特的吹牛撒谎、造谣生事、招摇撞骗以及波拿巴法国对他的收买,马克思把这个新的格朗果施称为“我们帝国的高亮都亚”、“我们那位大嗓门”、“法国的大肚皮”、“疑虚堡的州官”,把他的诽谤材料戏称为“历史长篇故事”、福格特的“主要著作”。为了影射福格特的“圆满”和他的庸俗的唯物主义,马克思讲到不朽的约翰·福斯泰夫爵士兴高采烈地讲述的那个关于草绿色布衣的老故事,——这位爵士现在又借卡尔·福格特的肉身还魂了,而且丝毫未减当年的风韵。为了形容福格特,马克思一再利用这个总是不攻自破的福斯泰夫的形象。马克思把福格特戏称为“德国的达·达”,——达·达是一个阿尔及利亚作家,他在重赏之下把拿破仑第三的宣传品译成了阿拉伯文的诗歌。马克思把福格特的造谣诬蔑反复比作但丁《神曲》中气味齷齪透顶的地狱第二圈。他说,福格特的全部施梯伯之歌④不禁使人想起但丁说的那类诗歌能手:“他把他的譬

---

① 弗·梅林:《马克思传》第328页。

② 莎士比亚的剧本《亨利四世》和《温莎的风流娘儿们》中的人物。——俄译注

③ 《回忆马克思恩格斯》第108页。

④ 威廉·施梯伯是普鲁士军官,迫害共产主义者同盟盟员的政治案件(1852)的策划者之一。——译注

部也变成了喇叭。”

马克思兴致勃勃地引用中世纪的诗歌和英雄史诗，用它们那庄严而又堂皇的赞誉来嘲弄福格特的种种波拿巴派嘴脸。《路易之歌》、《帝国大事记》、沃尔弗拉姆·冯·埃申巴赫的《巴齐法尔》、(斯特拉斯堡的)哥特弗利德的《特里斯坦和伊卓尔达》、哈特曼的《伊威恩》、(福格尔魏德的)瓦尔特的诗以及博雅多的《恋爱中的罗兰》，都给马克思提供了必要的材料；他用《恋爱中的罗兰》里的一段诗讽刺在小资产阶级的德国流亡者中间进行的“老鼠与青蛙之战”：

谁使这架小小的竖琴发出响声？  
那是我吸取振奋人心的词汇的泉源，  
为的是我能够用鲜明的色彩，  
来描绘世界上从未见过的战斗。

席勒《威廉·退尔》一剧中那个正直的瑞士人对“福格特”（盖斯勒）的控诉，给马克思提供了一系列含沙射影和妙语双关的机会。马克思把福格特的诽谤材料称为“劳斯之歌”，但他请大家不要把它同卡蒙斯的《卢兹之歌》混为一谈，他说，相反地，最初的《劳兹之歌》可是英国讽刺诗人彼得·品得（约翰·沃尔柯特）的一部英勇而滑稽的史诗<sup>①</sup>。

出自欧洲各国文学的数十乃至数百个这样的挖苦和比喻，被

---

① 马克思讽刺福格特的《我对〈总汇报〉的诉讼》，戏称之为“劳斯之歌”（“Lausiade”，来自德语“虱子”——“Luuse”一词，意即“虱子之歌”）；《卢兹之歌》（“Lousiad”，来自英语“虱子”——“Louse”一词，也是《虱子之歌》之意）是文艺复兴时期葡萄牙诗人路易斯·卡蒙斯的叙事诗；把福格特的“劳斯之歌”与《卢兹之歌》和《劳兹之歌》区别开来，是利用谐音关系所作的嘲讽，见《马克思恩格斯全集》第14卷第487页。——译注

马克思用来抨击福格特以及他的“帮腔者”和主子。为了使论战更加尖锐有力，马克思不仅利用了这样一些世界名著，如（罗陀斯的）阿波洛尼乌斯《亚尔古船英雄的远航》的寻求金羊毛的勇士们的故事，西塞罗的演说和贺雷西、柏西阿斯、柏拉图和塔西佗的著作，《圣经》和希腊讽刺诗，以及卡德龙的《神奇的魔术师》，塞万提斯的《唐·吉珂德》，歌德的《浮士德》和《迷娘》，席勒的《唐·卡洛斯，西班牙王子》和《强盗》，莫扎特的《唐璜》（歌剧）和海涅的《巴黎来信》，拉伯雷、伏尔泰、卢梭、巴尔扎克和维克多·雨果的作品，半打之多的莎士比亚剧本，亚历山大·波普的《邓斯之歌》，赛米尔·巴特勒的讽刺长诗《休迪布腊斯》，斯特恩的《特利斯屈兰·善第先生的生平和见解》，拜伦的《唐璜》和狄更斯的《雾都孤儿》。马克思还利用了许多名气不大和几乎无人知名的作家，如巴赞库尔描写克里木战争的小说、德·梅斯特尔《环绕我的房间的旅行》、布利阿—萨瓦兰《味觉的生理作用》，提到那个“柔情的、议会的软体动物”摩里茨·哈特曼等人。《福格特先生》还引用了讽刺歌曲、流行小曲以及象潘奇和他的狗托比等诸如此类的漫画幽默形象。

这部抨击性著作的强烈感染力，在相当程度上来自它的尖锐泼辣的风趣和致敌于死地的讽刺，它们说明马克思的文学修养多么雄厚。梅林在谈到马克思的文字风格时有一次曾说，如果采取德国文学古典时期之后的说法，马克思简直是一个卓越的“比喻大师”。这种对比喻的爱好，可以从马克思科学著作中数以千百计的文学引证中看出。至于马克思的描写方法，则诚如梅林所说：

“在马克思那里，比喻的运用从来不是单纯的陪衬和修饰，甚至也不象在莱辛那里仅仅是为了便于和加深理解，乃至为了不仅诉诸理性，而且作用于想象。不，这是一种同时抓住各种不同意义的事物的天赋，一种如莱辛所说把概念和形象象男女结合那样尽美

尽善描写出来的理想的体现。马克思的比喻真可谓为思想之母，她把生气灌注给自己的孩子。”<sup>①</sup>

列宁的情况也是如此。我们只说几个例子，看看果戈里作品中的“主人公”怎样在列宁的各种著作中得到“复活”，用这些形象来比喻列宁主义的政敌如何立即显示出他们的典型特征。

列宁写道：“每个民粹派分子身上都有玛尼罗夫精神”<sup>②</sup>，“当然，民粹派不讲玛尼罗夫式的空话，这是不能设想的，但也该有个限度！”<sup>③</sup>列宁还有过“玛尼罗夫式的经济学家”<sup>④</sup>和“立宪民主党人玛尼罗夫”、“黑帮分子梭巴开维支”<sup>⑤</sup>这样的提法。

列宁在反击对他主持的《火星报》的无理攻击时，驳斥对方的伪善论据说：“先生们，你们真是地道的小丑。你们曾经建议通过协商，挑选一位忠实可靠的调停人，现在，你们却又摆出被捕的罗士特来夫的那副无比傲慢的神态说，任何协议都不可能达成！”<sup>⑥</sup>他接下去又说：“这不就是罗士特来夫精神吗？不就是革命的好斗分子吗？给这样的人接上一个答尔乔夫的称号不是很合适吗？”<sup>⑦</sup>列宁对马尔丁诺夫说：在解决关于推翻俄国专制制度的方法这一实际问题时，这样深谋远虑地援引社会关系中的变革，只有奇发·莫奇耶维契才会这样作。”<sup>⑧</sup>列宁驳斥阿基莫夫、马

---

① 弗·梅林：《卡尔·马克思和比喻》，载《新时代》杂志1907—1908年合订本第1卷，第853页，（德文）。

② 《列宁全集》第2卷第277页（《论报纸上的一篇短文》）。

③ 同上，第387页（《皮尔姆省手工业调查》）。

④ 同上，第3卷第318页（《俄国资本主义的发展》）。

⑤ 同上，第540页。

⑥ 同上，第7卷第22页（《拆穿了……》）。

⑦ 同上，第24页。

⑧ 同上，第8卷第129页（《两个策略》）。

尔托夫、马马丁诺夫和阿克雪里罗德说：“暂时……暂时我们只来看看惯于要读者猜谜的我们的领导机关报所开辟的果戈里笔下人物的画廊吧。谁象动辄挫伤别人的自尊心、触人隐痛的莽里莽撞的梭巴开维支呢？谁象既买死魂灵，又买沉默的狡猾的乞乞科夫呢？谁象罗士特来夫和赫列斯达科夫呢？谁象玛尼罗夫和斯克沃茨尼克—德蒙汉诺夫斯克呢？有趣的有意义的谜……”<sup>①</sup>

列宁说到过“赫列斯达科夫式的新《火星报》”<sup>②</sup>和它的“不可救药的脱略皮乞金精神”<sup>③</sup>，说到过“（《钦差大臣》中的）警察们”<sup>④</sup>，说到过社会革命党人彼舍霍诺夫同“合法的”马克思主义者司徒卢威的差别“一点也不比博勃钦斯基同多勃钦基的差别大”<sup>⑤</sup>。在《唯物主义和经验批判主义》中，列宁嘲笑尤什凯维奇断章取义时说道：“这是我们的马赫主义者对待问题的态度的一个典型例子。果戈里的彼特鲁什卡常常读书，发现字母总会拼成字这一点是有趣的。”<sup>⑥</sup>列宁在另一处又说：“瓦连廷诺夫先生没有提出这个问题，因为不论是狄慈根的著作或是马克思的信，他都是象果戈里小说中的彼特鲁什卡那样读的。”<sup>⑦</sup>列宁特别喜欢用“伊万·伊万诺维奇怎样同伊万·尼基弗雷奇争吵的故事”来嘲笑敌人营垒内的争吵：“如果有个孟什维克伊万·伊万诺维奇说不定在什么时候骂立宪民主党人伊万·尼基弗雷奇是公鹅，那又有什么不幸啊？”<sup>⑧</sup>列宁谈到立宪派同编辑部的大“争

---

① 《列宁全集》第7卷第184页（《关于退出〈火星报〉编辑部的一些情况》）。

② 《列宁选集》第1卷第827页（《社会民主党在民主革命中的两个策略》）。

③ 《列宁全集》第8卷第148页（《我们是否应当组织革命？》）。

④ 同上，第11卷第168页（《政府的政策和未来的斗争》）。

⑤ 同上，第185页（《社会革命党的孟什维克》）。

⑥ 同上，第2卷第56—57页（《唯物主义和经验批判主义》）。

⑦ 同上，第252页。

⑧ 同上，第11卷第448页（《听一听蠢人的评判》）。

论”时说道：“传说伊万·伊万诺维奇羞辱了伊万·尼基弗雷奇，而伊万·尼基弗雷奇也羞辱了伊万·伊万诺维奇。伊万·伊万诺维奇对伊万·尼基弗雷奇说：不遵守立宪制的常规是可耻的。伊万·尼基弗雷奇对伊万·伊万诺维奇说：用你自己害怕、自己不相信、自己不帮助的革命来威胁是可耻的。读者们，在你们看来，这两个进行争论的人，究竟是谁更厉害地‘羞辱了’对方呢？”<sup>①</sup>

## 他们自己的文艺创作

对马克思青年时期相当大量的诗歌尝试，例如他写的幽默小说《斯科尔皮昂和费利克斯》的片断<sup>②</sup>和“那不成功的幻想剧本”《乌兰内姆》<sup>③</sup>，或者他写给未婚妻燕妮·冯·威斯特华伦的三本诗<sup>④</sup>，这里姑不细说。但听听下面这样一段诗还是很有意思：

所以让我们敢于面对一切艰险，  
永不停留，永不歇息，  
永不陷入呆滞的缄默，  
永不无所希冀，永不无所作为。

在那沉重压榨我们的枷锁下，

---

① 《列宁全集》第17卷第176页（《“羞愧”和“羞耻”》）。

② 《马克思恩格斯全集》第40卷第713—736页，参见同书第14页（《致父亲信》，1837年11月10日）。

③ 同上，第14页。

④ 指已失的1836年秋末自书斯密代利亚寄往耶尼给燕妮·威斯特华伦的三个诗歌笔记本：一本《歌谣集》，两本《爱憎诗集》，保存下来的一部分见《马克思恩格斯全集》第40卷第391—484页。



不要郁郁沉思，焦虑地徘徊，  
因为向往和愿望，  
还有行动，依然归属于我们<sup>①</sup>。

不过，早在一八三七年，马克思对他的缪斯的产儿就已表示了相当的不满：“一切现实的东西都模糊了，而一切正在模糊的东西都失去了轮廓。对当代的责难、捉摸不定的模糊的感情、缺乏自然性、全凭空想编造、现有的东西和应有的东西之间完全对立、修辞学上的考虑代替了富于诗意的思想。”<sup>②</sup>但是，尽管作了这样严厉的自责，十九岁的马克思还是“遗憾地领受了”他收到的冯·夏米索的“一封毫无意义的短信”，这信里通知他《德国缪斯年鉴》不能采用他的诗<sup>③</sup>。

弗兰茨·梅林相当细致地评论过青年马克思的这些初学诗歌作品的特点：“以大体而论，这些青年时代的诗透露着一种平平的浪漫主义的气息，很少有真挚的情调。而且那韵文的技巧更是粗疏的、呆板的，有了海涅和普拉亨之后，是不该再这样写诗的。因此，马克思的创作才能——后来表现在他的科学著作里——开始时是走了一段弯路。马克思的散文的表现力则达到了德国文学的最大作家的水准，而且他很注重他的作品的美学结构，并不象把枯燥无味的作风当作成为学者的第一要素的那些可怜的名人。”<sup>④</sup>

担负着繁重的学术和政治活动而且经常为生计所累的马

---

① 见弗·梅林编：《马克思恩格斯的文学遗产》，1923年斯图加特版，第1卷第28页（德文）；参见柏拉威尔：《马克思和世界文学》第17页。——译注

② 《马克思恩格斯全集》第40卷第10—11页；参见《马克思恩格斯论艺术》第4册第167页。——译注

③ 同上，第17页；参见《马克思恩格斯论艺术》第4册第172页。——译注

④ 弗·梅林：《马克思传》第13页。

思，当时很难正经从事诗歌创作。但在一八四三——一八四四年间，当他与亨利希·海涅都住在巴黎时，他曾同诗人一起逐字逐句推敲过许多首诗作<sup>①</sup>。后来，马克思的女儿们曾回忆过她们的父亲多么善于讲故事，他有无穷丰富的诗的想象力，他给她们编过《汉斯·吕克尔》的故事<sup>②</sup>。拉法格说，马克思曾答应他的女儿们写一部以格拉古的故事为题材的剧本，可惜他未能实现自己的诺言。拉法格补充道：“如果能看看这位被称为‘阶级斗争的骑士’的人如何写这个古代世界阶级斗争史的悲壮的场面，一定是很有意思的。”<sup>③</sup>

许多试作可以使人看出恩格斯很有文艺才华。象马克思和列宁一样，他的艺术才能也在学术著作中留下深刻的痕迹。恩格斯自己曾经表示，他很喜欢泼辣的风趣和无拘无束的戏谑，讨厌那种市侩式的假正经。他在一八八三年给《社会民主党人报》写的诗人格奥尔格·维尔特评论中写道：“然而我不能不指出，德国社会主义者也应当有一天公开地扔掉德国市侩的这种偏见，小市民的虚伪的羞怯心，其实这种羞怯心不过是用来掩盖秘密的猥亵言谈而已……最后终有一天，至少德国工人们会习惯于从容地谈论他们自己白天或夜间所做的事情，谈论那些自然的、必需的和非常惬意的事情，就象罗曼语民族那样，就象荷马和柏拉图，贺雷西和尤维纳利斯那样，就象旧约全书和《新莱茵报》那样。”<sup>④</sup>

荷马和柏拉图，贺雷西和尤维纳利斯，旧约全书和《新莱茵报》，——这就是恩格斯拿来与维尔特的杂文、马克思以及他本人的著作相类比的东西（因为《新莱茵报》完全是按照他的精神

---

① 瓦尔特·维克多：《马克思与海涅》，1961年柏林版，第43页（德文）。

② 《回忆马克思恩格斯》第286页。

③ 《回忆马克思恩格斯》（《摩尔和将军》）第105页。

④ 《马克思恩格斯全集》第21卷第9页。

编的)。这种类比当然不仅仅是、也不主要是针对他在这里说的那种“非常惬意的事情”而言。这里说的是恩格斯所十分看重于维尔特，以及他所极力要求于非法的《社会民主党人报》编辑工作的那种敢于进攻和大胆泼辣的作风：

从来没有这样快活过，  
刺痛敌人乐呵呵，  
单拿蠢货来开心，  
单拿傻瓜来奚落。①

恩格斯曾大笑那些把他和马克思都看作是板着脸孔的老夫子的无聊之辈：“这些蠢货要是有机会读一读摩尔和我的通信，简直会惊讶得目瞪口呆。海涅的诗篇同我们的泼辣而欢乐的散文相比，不过是儿戏而已……我重读旧稿，总是笑得前仰后合。”②

甚至在布鲁塞尔的那些反驳“真正的社会主义者”的文章发表了三十六年之后，恩格斯还曾相当自豪地说起，他和马克思当时写了“一部无比大胆的著作”③，“这是所有用德文写的著作中最大胆的”④。

恩格斯直到晚年都保持着对文艺活动的爱好。

他十三岁就开始写诗和短篇小说，十八岁时在一次校庆活动中就朗读了他用希腊文写的一首诗。恩格斯在《德意志电讯》杂志上发表的一些诗，已可使人感觉到他青年时代的革命理想和追

---

① 《马克思恩格斯全集》第36卷第175页（《致爱德华·伯恩施坦》，1884年6月29日）。

② 同上，第36页（《致爱德华·伯恩施坦》，1883年6月12—13日）。

③ 同上，第40页。

④ 同上，第40页。

求。同时，他还翻译了雪莱的诗和西班牙作家的作品<sup>①</sup>。

提一下恩格斯青年时代写的描写马克思那段诗不会是无趣的，当时恩格斯还不认识马克思：

是谁跟在他的身后，暴风似地疾行？  
是面色黝黑的特利尔之子，一个血气方刚的怪人。  
他不是 在走，而是在跑，他是在风驰电掣地飞奔。  
他满腔愤怒地举起双臂，  
仿佛要把广阔的天幕扯到地上。  
不知疲倦的力士紧握双拳，  
宛若凶神附身，不停地乱跑狂奔！<sup>②</sup>

不过，青年恩格斯对自己的诗歌创作是相当持批判态度的。当他读了歌德的《向青年诗人进一言》和《再向青年诗人进一言》，并且感到这两篇文章就象针对他写的一样之后，他在致弗里德里希和威廉·格雷培兄弟的信中写道：“我对于自己的诗和创作诗的能力，日益感到绝望……我所写的这种押韵的玩意儿对艺术毫无价值；但今后我仍将继续搞这种押韵的把戏，因为正象歌德所说，这是一种‘愉快的补充’；我还要让我的诗在一家杂志上发表，因为别的青年人也都是这样做的，他们即使不比我更蠢，至少也是跟我一样蠢的蠢驴，而我这样做既不会提高也不会降低德国文学的水平；可是，每当我读到一首好诗的时候，我内

---

① 《马克思恩格斯全集》，国际版，第一部分第2卷第7—18页载有恩格斯青年时代的部分诗作（德文）。

② 《马克思恩格斯全集》第41卷第303—304页；选自恩格斯长诗《横遭灾祸但又奇迹般地得救的圣经，或信仰的胜利》（恩格斯的这首讽刺体长诗曾于1842年12月在苏黎世近郊的洛伊阔斯特尔发表，未署名）。

心总是感到苦恼：你就不能写出这样的作品！”<sup>①</sup>

恩格斯热爱音乐，特别是贝多芬的交响乐。后来他曾说过，“以贝多芬为代表”，音乐达到了繁荣昌盛的时期<sup>②</sup>。恩格斯自己也很喜欢弹奏乐器，喜欢唱歌，还尝试过作曲，其中有些还保存下来了<sup>③</sup>。

此外，阅读马克思和恩格斯的著作或他们之间的通信，人们还会发现恩格斯会画一手相当俏皮而准确的漫画。这些漫画不仅见于他的一些著作的手稿或写给马克思的信件，有的还在报刊上发表了，例如他画的讽刺弗里德里希—威廉四世一八四七年四月颁诏演说的漫画<sup>④</sup>。

由此可见，这已不仅是一个有志于从事文学研究的青年后生的兴趣问题了。领导工人阶级革命斗争的实际活动不时也为恩格斯提供了在艺术上一显身手的机会。

恩格斯还尝试过导演工作。一八五九年十一月十七日，他写信给马克思谈了《华伦斯坦的阵营》演出情况，这个戏的改编是他亲自参预的。恩格斯对政治上的成功和艺术上的成功都很满意。由于恩格斯的努力，一八五九年在曼彻斯特举行的席勒纪念活动中，庸俗无聊之辈的影响大为削弱。恩格斯归纳说：“舞台很壮观，但是音响不好。群众场面很出色；背景很生动，甚至也许太生动了。总的来说，小伙子们演得不坏，但是由于他们咀巴上挂着大胡子，而且因为他们说话不完全对着观众，听不清他们讲什么。卡普勤教士演得好……简单说来，第二部分挽救了整个演

---

① 《马克思恩格斯全集》第41卷第418页（参见《马克思恩格斯论艺术》第4册第263页。——译注）。

② 同上，第18卷第652页（《关于德国的札记》）。

③ 同上，第41卷第433—436页。

④ 同上，第4卷第37页。

出。在第三部分里……年轻人占主导地位（我的‘潜在的影响’间接地起了不小的作用：例如，《华伦斯坦的阵营》序曲是依照我的意思写的，而且写得很好）……星期五晚上还有歌唱家和演员狂饮到四点钟——很是快活。”①

恩格斯翻译的革命抒情诗总是非常出色。一八四四年十二月，英国的《新道德世界报》发表了恩格斯翻译的亨利希·海涅著名的《西里西亚织工之歌》。海涅那些强有力的革命诗歌，最初就是以恩格斯的译文用英语问世的：

We are weaving thy shroud, Old Germany!

We are weaving, weaving.

〔古老的德意志啊！我们正为你织着寿衣。

我们织啊，织啊！〕②

在《英国工人阶级状况》（1844—1845）这部杰出的著作中，恩格斯摘引了由他译为德文的工人爱德华·米德所写的《蒸汽王》一诗。恩格斯认为这首诗正确地表达了工人中的普遍的情绪③。

一八六五年，恩格斯翻译了古老的丹麦农民革命歌曲《提德曼老爷》，这首歌曲歌颂了“中世纪农民战争中的一段插曲”，叙述了日益强大的贵族怎样反对自由农，以及农民通过哪些手段结束了贵族的勒索：

提德曼老爷躺在那里血流满地，

而犁耙自由地在黑土上走来走去，

① 《马克思恩格斯全集》第29卷第487页。

② 同上，第2卷第582页（《共产主义在德国的迅速发展》）。

③ 同上，第472页。

猪也自由地在森林里吃东西。

南哈尔德人喜欢这样<sup>①</sup>。

一八八二年九月七日，正是在实行“反社会党人法”期间，德国社会民主党的非法中央机关报《社会民主党人报》发表了一首民歌，题为《布雷的牧师》，并标有“弗里德里希·恩格斯译自英文”字样。这首不大为人所知的民歌，很可以说明恩格斯译文的文学素质：

Zu König Karls zeit, da noch war  
Loyalität zu finden,  
Dient'ich der Hochkirch ganz und gar  
Und so erwarb ich pfründen.  
Der König ist von Gott gesetzt —  
So lehrt' ich meine Schafe —  
Und wer ihm trotzt, ihn gar verletzt,  
Den trifft die Höllenstrafe.

Denn dieses gilt, und hat Bestand,  
Bis an mein End' soll's wahr sein,  
Dass wer auch König sei im Land,  
In Bray will ich Vikar sein.

Jakob nahm auf dem Throne Platz,  
Das Papsttum kam zu Ehren;  
Das galt's, die Katholikenhatz

<sup>①</sup> 《马克思恩格斯全集》第16卷第39页。

Ins Gegentheil zu kehren.

Für mich auch, fand ich, passten schon  
Roms Kirch' und Priesterorden;  
Kam nicht die Revolution,  
Wär' ich Jesuit geworden.

Denn dieses gilt und hat Bestand,  
Bis an mein End' soll's wahr sein,  
Dass wer auch König sei im Land,  
In Bray will *ich* Vikar sein.

Als König Wilhelm kam, der Held,  
Und rettete die Freiheit,  
Hab' ich mein Segel umgesteelt  
Nach dieses Windes Neuheit.  
Der Knechtsgehorsam vor'ger Zeit,  
Der war jetzt bald erledigt;  
Der Tyrannei gebt Widerstreit!  
So wurde nun gepredigt.

Denn dieses gilt und hat Bestand,  
Bis an mein End' soll's wahr sein,  
Dass wer auch König sei im Land,  
In Bray will *ich* Vikar sein.

Als Anna wurde Königin,  
Der Landeskirche Glorie,  
Das hatte einen andern Sinn,  
Und da ward ich ein Tory.



Für unsrer Kirch' Integrität,  
Da galt es jetzt zu eifern,  
Und Mässigung und Laxität  
Als sündhaft zu befeuern.

Denn dieses gilt und hat Bestand,  
Bis an mein End' soll's wahr sein,  
Dass wer auch König sei im Land,  
In Bray will *ich* Vikar sein.

Als König Georg bracht' in's Lan'd  
Gemässigte Politik, mein Herr,  
Hab' nochmals ich den Rock gewandt,  
Und so ward ich ein Whig, mein Herr.  
Das war es, was mir Pfründen gab  
Und Gunst bei dem Regenten,  
Auch schwor ich fast alltäglich ab,  
So Papst wie Prätendenten.

Denn dieses gilt und hat Bestand,  
Bis an mein End' soll's wahr sein,  
Dass wer auch König sei im Land,  
In Bray will *ich* Vikar sein.

Hannovers hoher Dynastie —  
mit Ausschluss von Papisten —  
Der schwör' ich Treu, so lange sie  
Sich an dem Thron kann fristen.  
Denn meine Treu wankt nimmermehr —

Veränderung ausgenommen --

Und Georg sei mein Fürst und Herr,  
Bis andre Zeiten kommen.

Denn dieses gilt und hat Bestand,  
Bis an mein End' soll's wahr sein;  
Dass wer auch König sei im Land,  
In Bray will ich Vikar sein.

〔当年查理做国王，  
犹有忠贞好儿郎，  
我为教会尽职守，  
腰包鼓鼓响叮当。  
列位教友听我讲：  
君权本是神授赏，  
谁敢违命拒天意，  
打入地狱路不长。

千言万语说不尽，  
真理只有这一桩：  
不管谁来当国王。  
布雷牧师有我当。

詹姆斯登上大宝座，  
效忠教廷有发落；  
从此一反先朝令，  
天主教派好名气。  
管它罗马教会和牧师团，  
我看全都差不离。  
如果不是闹革命，

耶稣会我也要入的。

千言万语说不尽，  
真理只有这一桩：  
不管谁来当国王，  
布雷牧师有我当。

一旦威廉登了基，  
挽救自由开风气，  
风向既已东变西，  
更弦易辙充前驱，  
我劝羔羊迷知返，  
快快反戈齐出击：  
暴君一去不复返，  
从此莫再做奴隶。

千言万语说不尽，  
真理只有这一桩：  
不管谁来当国王，  
布雷牧师有我当。

安娜加冕不稀奇，  
重振国教犹胜昔。  
随机应变改主意，  
我与托雷党最亲密。  
维护教会齐努力，  
从此矢志心不移。  
大声疾呼当奋起，  
心慈手软使不得。

千言万语说不尽，  
真理只有这一桩：  
不管谁来当国王，  
布雷牧师有我当。

如今国王是乔治，  
倡言温和称盛世。  
摇身一变新嘴脸，  
我是辉格党内一同志。  
依旧富贵司专职，  
且得摄政多赏识。  
但看风云如何变，  
反罢僭主反教主。

千言万语说不尽，  
真理只有这一桩：  
不管谁来当国王，  
布雷牧师有我当。

汉诺威王朝施新政，  
岂容教皇逞威风，  
竭诚报国最要紧，  
只缘圣上在位上。  
背叛只要无借口，  
此心耿耿无回意，  
一举一动看乔治，  
只待一朝他又去。

千言万语说不尽，

真理只有这一桩：  
不管谁来当国王，  
布雷牧师有我当。〕

恩格斯把这首民歌视为打击俾斯麦政策的锐利讽刺武器。他在译后记中写了如下的评语：“上面举出的这首民歌，也许是一百六十多年来在英国一直受人欢迎的唯一的一首政治民歌。其所以如此，在很大程度上也得归功于它那出色的调子，这个调子直到今天还到处为人传唱。其实，对今天我们德国的情况来说，这首民歌也丝毫没有过时。不过，我们在这段时间内照例前进了。这位威风凛凛的独特的牧师，只是在每次更换帝王的时候才改换自己的假面具。可是在我们德国人这里，有一位真正的布雷的教皇<sup>①</sup>，骑在我国许多政治上的布雷牧师头上，为了证明自己的绝对正确，他越来越频繁地把全部政治信条彻底翻转过来。昨天主张贸易自由，今天主张保护关税；昨天主张经营自由，今天主张强制统一；昨天主张文化斗争，今天却扛着飘扬的旗帜向卡诺萨行进。为什么不可以这样做呢？*Omnia in maiorem Dei gloriam*（一切为了上帝更大的光荣），用德国话来说，这就是：一切为了收更多的税，拉更多的壮丁。而可怜的小牧师们则应该唯命是从，应该象他们自己所说的那样，每次重新‘跳过障碍’，而且往往得不到半点补偿。我们那位坚强的老牧师，以何等的轻蔑神气俯视着自己这些渺小的继承人，——他毕竟是以那种帮助他经过一切政治风浪保住了自己阵地的勇敢精神而大大自豪的啊！”<sup>②</sup>

恩格斯本人的诗歌艺术创作始终同工人阶级解放斗争的直接

① 指俾斯麦。——译注

② 《马克思恩格斯全集》第19卷第343—344页（《布雷的牧师》）；民歌译文由本书译者改译。——译注

任务紧密结合在一起，它是恩格斯领导工人运动组织活动的不可分割的一部分。马克思列宁主义经典作家对历代和各国文艺作品的深刻而精到的研究证明，对一个真正的马克思列宁主义者的精神世界来说，文学艺术如同人们呼吸的空气一样不可缺少。马克思列宁主义经典作家的榜样生动地表明，经常积极地接触文学艺术珍品，在造就有全面教养的社会主义新人的过程中，即使不能说是它的一个首要部分，至少也是不可缺少的部分。不接受这些珍品，就意味着对人本身造成严重的缺陷。

马克思列宁主义经典作家的著作还证明，文学艺术珍品一旦化为人们精神世界的财富，就能成为工人阶级争取人的权利和解放自己、同时也是解放全人类的斗争的行动力量和武器。

马克思列宁主义经典作家在文学艺术方面所做的大量工作，对他们的美学观点的形成发生了决定性的影响；他们在这方面所做的工作，是建立在马克思列宁主义理论的各项基本原则基础上的。

如果我们只知道马克思主义的三个来源（英国古典政治经济学、德国古典哲学和法国社会主义）和三个组成部分，而忘记马克思主义思想吸收和改造了过去时代精神遗产中一切有价值的东西，那就是简单化和庸俗化了。而在过去时代的精神遗产之中，文学艺术遗产决不是细微末节的东西。

只有从列宁的以下指示出发，才能理解马克思列宁主义有关这一问题的观点：“马克思主义这一革命无产阶级的思想体系赢得了世界历史性的意义，是因为它并没有抛弃资产阶级时代最宝贵的成就，相反地却吸收和改造了两千多年来人类思想和文化发展中一切有价值的东西。”<sup>①</sup>

马克思列宁主义的这一基本特征，必然地、理所当然地反映在它的缔造者们对待文学艺术财富的态度上。

---

<sup>①</sup> 《列宁选集》第4卷第382页（《论无产阶级文化》）。

## 第三章

### 革命无产阶级与艺术

面对马克思、恩格斯和列宁渊博而深刻的文学知识和文学研究，有人也许会觉得三位思想巨人仿佛是独立于奥林匹斯神山之巅，凭空巍立于完全没有教养、没有文化的广大革命工人之上似的，——在资本主义生产方式下，广大革命工人同教养和文化根本无缘。的确，乔治·卢卡契对共产主义工人就流露过这种看法。他——恰恰是在谈到文学艺术方面的状况时——曾说到德国“四十年代无产阶级的狭隘宗派主义倾向……当时无产阶级的阶级意识正在觉醒，无产阶级几乎尚未组织起来，思想还完全是幼稚的”，在卢卡契看来，同这些工人的精神视野相适应的只是“庸俗、机械地把文学与政治宣传等同起来”<sup>①</sup>。

#### 关于工人运动早期的文化活动

马克思、恩格斯和列宁在世时革命无产阶级的文化活动究竟是怎样一个情况呢？实际上，自从早期的自发工人运动超出它的

---

<sup>①</sup> 《卢卡契文学论文集》第1卷，1960年中国社会科学出版社版，第1—2页（《作为文学史家的卡尔·马克思和弗里德里希·恩格斯》）。

初期行动水平之后，情况已经完全不象卢卡契说的那种样子。

让我们看看早期的英国工人运动。在一八四三——一八四四年间，恩格斯对它作过深刻的研究和描述。他在《伦敦来信》中报道过访问曼彻斯特“共产主义大厅”的情况。那里每个星期日都有三千人左右聚会。他们听报告，在乐队伴奏下唱歌，举办音乐会和劳动者舞会。恩格斯当时写道：“当你最初听到最普通的工人在大厅里十分内行地做政治、宗教和社会等方面的专题报告时，你一定会惊讶不已。”<sup>①</sup>但是，恩格斯说，当你听了那些讲演以后，你就不会再惊奇了。“现在工人能读到十八世纪法国哲学著作的又好又便宜的译本，主要有卢梭的《社会契约论》、《自然体系》和伏尔泰的各种著作，此外，在一两个分尼一本的小册子里和各种报纸上，他们可以读到阐明共产主义原理的文章；工人手中也有托马斯·倍恩和雪莱的著作的普及本。”<sup>②</sup>恩格斯在他从伦敦写的第一封信中就指出，读拜伦和雪莱的诗的几乎全是下层等级的人。“没有一个‘体面的’人敢把雪莱的著作摆在自己的桌子上，如果 he 不想声誉扫地的话。”<sup>③</sup>

也许可以反驳说，早期的英国工人运动革命性并不很强，从卢卡契说的那个意义来看，英国的工人运动不“典型”。可是，德国工人运动初期的“狭隘平均共产主义”<sup>④</sup>情况又怎样呢？它的代表者是卡尔·沙佩尔、亨利希·鲍威尔和约瑟夫·莫尔这样一些人，他们在发动工人运动这件事上有过不可估价的功绩。一八四三年，恩格斯在评论三十年代的法国平均主义派工人时说过，他们就象法国大革命中的巴贝夫主义者一样，“都是一些相

---

① 《马克思恩格斯全集》第1卷第589页。

② 同上，第589页。

③ 同上，第561—562页。

④ 同上，第21卷第243页（恩格斯：《关于共产主义者同盟的历史》）。



当‘粗暴的人’”，“他们想把世界变成工人的公社，把文明中间一切精致的东西——科学、美术等等，都当做有害的危险的东西，当做贵族式的奢侈品来消灭掉。”<sup>①</sup>但是，这种观念，对四十年代的德国共产主义者来说，早已是格格不入了，尽管他们提出过种种平等的要求。

一八四六年六月六日，在寄交布鲁塞尔共产主义通讯委员会的一封信中，沙佩尔向马克思报告了主要是由德国工人组成的伦敦共产主义教育协会的活动。信中关于协会的实际工作说到如下一些情况：

“……每星期二举行时事报告和讨论会，第一次是学习费尔巴哈的《未来宗教》，逐条讨论；第二次是讨论会员提出的问题……我们打算以这种方式保证会员可以把他们觉得还不明确的我们的任何一条原则提出来讨论，以便弄清楚。每星期六晚上是唱歌、音乐、朗诵或读一些报纸上的好文章。

每星期日举行古代史和近代史、地理、天文学等等方面的报告，每隔一周举行一次关于工人的现状和他们同资产阶级的关系问题的讨论会。最近举行的一次古代史报告是谈莱喀古士的立法的，近代史报告是谈宗教改革及其后果的。最近讨论过的一个问题涉及现代社会中工人和工长之间的关系、他们的权利和相互义务。每星期一是法国人聚会的时间，讨论共产主义制度问题……我们每两周同英国的Fraternal Democrats<sup>②</sup>聚会一次……星期三学唱歌；星期四学外语和图画；星期五是舞蹈课。我们的图书馆藏书约500册，我们有地球和地球大气层仪、地图，有德国、法国、英国和斯堪的那维亚各国的报纸。”<sup>③</sup>（对这些材料

① 《马克思恩格斯全集》第1卷第530页（《大陆上社会改革运动的进展》）。

② “民主主义兄弟会”——1845年成立的一个国际民主协会。——俄译注

③ 苏共中央马克思列宁主义研究院档案，第20库，No.83/9855。

的准确性，亨利希·鲍威尔和约瑟夫·莫尔也作了保证，他们都签了名。）

还要说一下工人运动早期的另一个事例——关于布鲁塞尔德国工人协会节日活动的一篇记载。（这个协会是在一八四七年八月由马克思和恩格斯在布鲁塞尔创立的，目的是在流亡比利时的德国工人中间做政治解释工作，把他们争取到科学共产主义方面来。协会成了团结比利时革命工人力量的合法中心。这个组织的优秀成员，象伦敦的德国工人教育协会一样，参加了共产主义者同盟。）

在一八四七年九月三十日（星期四）《德意志—布鲁塞尔报》的“综合报道”栏下，可以读到这样一条消息：“二十六日（星期日）晚，德国男女老少工人、职员、排字工和作家（并有儿童参加）在布鲁塞尔举行盛大集会欢度佳节……德国合唱队员演唱了优美的歌曲，瓦兰先生以高超的技巧和趣味演出了几个独奏节目，亨内瓦斯先生也演出了幽默的节目。接着演出了连日赶编赶排的戏剧，演出十分成功。剧中表现了一个由德国王公操纵的西部地区自治代表会、革命和推翻王公的故事，演出不断博得热烈的鼓掌。晚会最后以唱歌、朗诵和演说结束。”①

这个戏表现了即将到来的革命的必然性，可惜剧本没有保存下来。根据F·R·席勒尔的材料，此剧的作者就是恩格斯②。

这类事例，还可以举出许多。它们清楚地表明，在工人运动早期的各个阶段，对文学艺术的兴趣已经非常之大。工人组织把文艺活动变成了自己工作的一个固定组成部分。这一事实之出现于尚未由科学共产主义联合起来的自发的工人运动条件下，不是

---

① 《德意志—布鲁塞尔报》1847年9月30日。

② 参见F·R·席勒尔：《作为文学批评家的恩格斯》，载《作为思想家的弗里德里希·恩格斯》一书，1945年巴塞尔版，第309—310页（德文）。

偶然的。

列宁写道，人们常说工人阶级自发地倾向于社会主义。在下面这个意义上说，这是完全有道理的，即社会主义理论无比深刻也无比准确地说明了工人阶级灾难的根源，因此，只要这一理论本身不是对自发性束手无策，并且能够使之服从自己的话，工人是会容易接受它的<sup>①</sup>。此外，自发性也有各种不同。列宁写道，同“自发地”毁坏机器相比，九十年代的罢工甚至可以称为“自觉的”罢工，——工人运动在这个时期已经有了很大的进步了。

“这就向我们表明：‘自发的成分’实质上正是自觉性的萌芽状态。”<sup>②</sup>

这个情况也以一种特殊的形式反映在还是自发的、还没有同科学共产主义理论发生联系的工人运动早期的文化活动中。对文艺问题等等的加强研究（而且是在十分艰苦的生活条件下），成了工人试图认识自己的状况和寻求摆脱这种状况的出路的一种表现。这一事实不仅反映在工人协会的活动中，而且也反映在一些作品中，例如埃蒂耶纳·卡贝的作品《伊加利亚旅行记》中的两章里。卡贝收集了历代名人“反对货币，反对不平等、财产，反对社会弊端”的种种言论<sup>③</sup>。

在工人运动诞生的同时就出现了与之相应的艺术创作，这种艺术创作也是工人要认识自己的状况和寻求摆脱这种状况的出路的一种尝试。马克思把在朗根贝格和彼得斯贝格流行的那首织工之歌看作是这方面的一个最重要的例子。马克思指出，她们的起义是由于觉悟到了“无产阶级的本质”<sup>④</sup>。但这里说的觉悟，显

---

① 参见《列宁选集》第1卷第268页（《怎么办？》）。

② 同上，第248页（《怎么办？》）。

③ 《马克思恩格斯全集》第3卷第616页（马克思和恩格斯：《德意志意识形态》）。

④ 同上，第1卷第483页（《评“普鲁士人”的“普鲁士国王和社会改革”》）。

然还不可能是科学共产主义意义上的觉悟。

不言而喻，对工人运动早期的这种文化活动不能评价过高。但十分明显，具有广泛的文学知识和深刻的文艺兴趣的马克思和恩格斯，就是在他们从事工人运动活动的初期，也不只是在沙漠中布道的两个孤零零的传教士。

随着工人运动日益紧密地同科学共产主义相结合，在工人运动范围内，对文学艺术的兴趣也增长了。正如已经说过的那样，马克思列宁主义经典作家的深刻的文艺研究证明着他们的学说一个非常重要而突出的特征：马克思列宁主义改造、发展着人类思维和精神文化的一切宝贵成就，并把它们提高到一个更高的阶段。这个情况日益强烈地反映在自觉的、马克思主义的革命运动实践中。工人阶级日益自觉而坚定地履行着自己作为既往文学艺术领域里的一切财富的继承者和保护者的责任。在创造自己的社会主义的文学艺术的同时，工人阶级也把艺术作品作为争取自己解放的斗争武器来使用。

## 战斗的艺术

现在，我们就从这个角度来看一看马克思和恩格斯所领导的德国工人运动、特别是他们的报刊工作。因为前面我们已经提到过主要是由格奥尔格·维尔特执笔的《新莱茵报》的那些精彩的杂文，所以这里该主要谈一谈反社会党人法时期的社会民主党中央机关报《社会民主党人报》了。这家报纸从创办时起一直注意文学艺术问题。除了文学遗产性质的作品而外，《社会民主党人报》还经常发表当代社会主义者文学家和社会主义者工人的诗。例如，在第43期（1882年）上，刊载了第十五萨克森选区一位纺织工人写的《只有前进！》一诗，这首诗附有一行说明：“作于

纺织机旁”。一八八一年新年前，刊出了《迎新年致军邮》一诗，诗中表示了德国工人对“红色军邮”——《社会民主党人报》非法传播机构的声援。诗中有一节写道：

到处有人为我效忠备换新马，  
勇敢的战友随时让我和驿马安身休息，  
我上路时手无分文，唯有满腔热情，  
我不怕牺牲，一次又一次踏上征程，  
我是红色邮差，坚强无比，  
不论严冬酷暑，我踏遍一切有人迹的区域，  
心爱的马儿啊，我日复一日  
在鞭声呼哨下为你唱歌欢喜。

一八八二年，机会主义者布罗伊埃尔公然指责报纸的火药味太浓，指责《社会民主党人报》发表了过于革命的文学。编辑部发表了一系列文章反驳布罗伊埃尔的“公开信”。其中之一说到：“布罗伊埃尔继而说他又想起了连篇累牍的造反歌。我们对此可以回答说，我们的造反歌——很可惜——目前还是屈指可数的。其实，恰恰是在政治压迫时期，一首鼓舞人的、充满火力的诗歌往往会比一篇好的社论更有意义。它会更强烈地印入人们的脑海，帮助人们思考问题，如果它写得好，它还会不胫而走，到处流传，振奋、鼓舞和吸引人们！当我们正在遭受践踏的时候，难道我们连用诗歌手段表示一下对这种状况的鄙视都不应该吗？难道我们在被发送去流放时只应当诉苦和哀泣，而不同弗莱里格拉特一起向着压迫我们的人们高唱：

……歌颂伟大未来的歌曲！

未来的日子已经不远！”<sup>①</sup>

马克思和恩格斯曾非常高兴《社会民主党人报》的这种“勇敢的态度”，“它敢于挺身而出坚决反对布罗伊埃尔之流的哀号和怯懦”<sup>②</sup>，非常高兴人民到处都站在《社会民主党人报》一边，反对“可怜的胆小鬼的抽泣”<sup>③</sup>。

此后，恩格斯一直特别注意报纸的文学杂文栏。他在这家报纸上发表了我们已经介绍过的他自己的一些稿件（《徒工之歌》以及关于维尔特和《新莱茵报》的杂文、《布雷的牧师》、《提德曼老爷》和《蒸汽王》的评论）。此外，恩格斯还向伯恩斯坦提出许多写杂文的建议和想法。从攻击敌人的策略出发，恩格斯分析了由伯恩斯坦主编的这家报纸的文字风格。恩格斯指出，德国历届政府、警察、法官对德国社会民主党人所采取的手段越来越卑鄙无耻，因此，就是用最厉害的字眼来评论它们也显得很不够。

“但是，既然单是一些厉害的字眼不一定使语言具有足够的力量，并且经常重复象坏蛋之类的字眼，其效力就逐渐减弱，因而只得使用越来越‘厉害’的字眼，而这样就有陷入莫斯特—施奈特文风的危险，那么，最好是采用其它办法，不要厉害的字眼而又能保证有力量 and 富于表达力。这种办法是有的，即主要是利用讽刺、讥笑、挖苦，这要比最粗暴的愤怒语言更能刺痛敌人……偶尔给以打击将更为有效。”<sup>④</sup>

---

① 《社会民主党人报》第26期，1882年1月（诗句引自弗·弗莱里格拉特的《革命》一诗；《德国诗选》，钱春绮译，1960年上海文艺出版社版，第346页）。

② 《马克思恩格斯全集》第35卷第315页（《恩格斯致奥·倍倍尔》，1882年5月18日）。

③ 同上，第308页（《恩格斯致爱·伯恩斯坦》，1882年5月3日）。

④ 同上，第336页（《恩格斯致爱·伯恩斯坦》，1882年6月26日）。

马克思和恩格斯的这些以及其它一些意见，促使党的工作注意利用文学艺术手段，使之在十九世纪末期德国社会民主党的整个革命活动中起了巨大的作用。这里不可能详细论述这个问题，下面只举几个例子。

党的出版事务负责人约·亨·狄茨创办了《实话报》（《忠实的雅各》），从而建立了党的文艺生活新中心。“《实话报》本来按其性质而论，是一种滑稽性报纸，小心翼翼地在不稳定的基础上活动，后来它的内容一年比一年丰富，获得了几十万读者，成为党的传播最广的报纸——一个在他有力的双肩上也担负着党的一部分严肃工作的有朝气的快活的小伙子。”<sup>①</sup>后来，又出了《南德信使报》和党的年鉴——罗伯特·施韦希尔为它的文学部分做了许多工作。在狄茨的出版社，除了罗伯特·施韦希尔的长篇小说和中篇小说以外，出版了大量的革命抒情诗选集，其中有五部工人诗集。

《新时代》杂志以及（自九十年代初以来）特别是“自由人民舞台”（德国无产阶级的文学组织）和《人民舞台》杂志，在向革命工人介绍资产阶级古典文学方面做了非常多的工作，对处于已经开始向帝国主义过渡的过程中的日益腐朽的当代资产阶级文学进行了批判。梅林当时写道：“有阶级觉悟的无产阶级，不可抑止地表现出对艺术的强烈追求，他们有决心掌握人类的全部伟大文化财富，而且也能够做到这一点。”“但是，工人们相当快地看出了自然主义诗歌的致命弱点，并满怀兴致地开始阅读资产阶级古典作家的作品，他们在这些作品中发现了现代派所不可能给予他们的东西：真正的文化所具有的积极进取精神。”<sup>②</sup>

---

① 弗·梅林：《德国社会民主党史》，三联书店版，第4卷第308页。

② 弗·梅林：《德国社会民主党史》第2编，1898年斯图加特版，第545页（德文）。

完全可以肯定，九十年代在德国具有革命的工人报刊达到了自己时代的文学和文化运动的高度。它们正确而富有批判精神地分析了当代文学的一切主要现象，为保卫古典遗产和古典文化教养进行了有效的斗争。

马克思和恩格斯在德国工人运动中的继承者——领导左翼运动的人们——把对文学艺术珍品的深刻理解和这方面的丰富知识同革命的积极性结合了起来。卡尔·李卜克内西、罗莎·卢森堡、弗兰茨·梅林、克拉拉·蔡特金、尤利昂·马尔赫列夫斯基（卡尔斯基）和威廉·皮克，在这个问题上也是忠于马克思和恩格斯的遗训的。

## 爱自由与爱美

光荣的俄国工人运动同样继承了这种精神。从二十世纪初以来，俄国工人运动一直站在世界革命无产阶级的前列。

早在伟大的十月社会主义革命之前，在向革命工人介绍文学艺术的无价珍宝方面，布尔什维克党就进行了巨大的工作，——主要是通过布尔什维克的报刊。由列宁领导的这项活动，表现在以下三个主要方面：

- 一、接受过去俄国文学的进步传统；
- 二、为反对颓废主义、保卫现实主义的文学艺术而斗争；
- 三、为无产阶级的革命文学艺术，为在工人中间开展群众性的文化运动而斗争。

我们已经看到，列宁认为这项工作是非常重要的工作，并在《党的组织和党的出版物》一文中指出了它的政治方向。同时，在俄国革命运动中，为掌握俄国文学的丰富进步传统而斗争从来不曾是单纯的、可能使人脱离革命任务的“文化教养追求”。相



反，它是革命任务不可分割的一部分，是同这些任务结合在一起的。列宁曾经写道，托尔斯泰作为一个艺术家，甚至在俄国也只有极少数人知道。“为了使他的作品真正为全体人民所共有，必须进行斗争，为反对那使千百万人陷于愚昧、卑贱、苦役和贫穷境地的社会制度进行斗争，必须进行社会主义革命。”<sup>①</sup>

列宁在他的一些著作（《关于民族问题的批评意见》和《论大俄罗斯人的民族自豪感》等）中确立了革命无产阶级批判地掌握过去的文学艺术传统的各项原则。

《真理报》<sup>②</sup>曾详尽论证过伟大的俄国文学对于俄国工人运动来说是何等宝贵的一项遗产。十九世纪的俄国文学关心俄国生活中的重大社会问题，同人民的进步斗争有着极其紧密的联系。取消农奴制的问题是19世纪俄国社会面临的一个最重要的问题。在长达一百多年的期间内，俄国文学的优秀力量一直在为争取解决这个问题而贡献自己的语言、自己的智慧和自己的感情。当然，农奴制的衰亡是由俄国的经济发展进程本身决定的，但是，在加速这种衰亡方面，俄国文学的忘我工作不可能不起作用。

“从坎捷米尔、诺维科夫和拉吉舍夫（特别以其《从彼得堡到莫斯科的旅行》而著称），到涅克拉索夫、屠格涅夫、萨尔梯柯夫—谢德林、赫尔岑和车尔尼雪夫斯基，都在这方面做了不少工作，他们把自己的名字写上了‘反对农奴制压迫的战士’的花名册。”<sup>③</sup>

在俄国工人中间备受爱戴的自然普希金和果戈里——他们

---

① 《列宁全集》第16卷第321页（《列·尼·托尔斯泰》）。

② 以下引自《真理报》的一些摘录以及有关俄国工人文化运动的材料，都是根据A·普里亚姆科夫的《革命前的〈真理报〉论文学》一书，1955年苏联作家出版社版（俄文）。

③ 《真理之路》第90期，1914年6月18日（俄文）。

是真正的人民作家，他们的作品受到普通人的喜爱。工人业余演出小组十分经常地在工人俱乐部和工人剧院中演唱普希金的诗和歌曲，整出或者选场上演果戈里的剧本。

布尔什维克报刊特别强调尼·阿·涅克拉索夫的意义，他的诗的精神同人民的精神是分不开的。一九一二年，《真理报》写道：“但是，一个人如果怀着对美好未来的希望而劳动、而斗争，那么，不管经过一天繁重而无益的劳动之后他是多么精疲力尽，他的心灵仍然需要休息，需要光明的思想的节日，需要友好同情的支持……让他把涅克拉索夫请到自己身旁吧，让他重读一下诗人那些充满对人的热爱的篇章吧……”对一种美好生活的追求，为光明的明天而斗争的愿望——这就是涅克拉索夫的诗所灌输的思想。一九一二年，在致各文化教育组织的一封信中，布尔什维克党号召隆重纪念这位诗人的逝世三十五周年，组织纪念他的文学晚会。在第二封信中又提出了报告的题目，推荐了诗歌和文学作品。

萨尔梯柯夫—谢德林的创作，在俄国工人以及当时的德国革命工人运动中受到高度的评价。一九一四年，《真理报》写道：“觉悟的彼得堡工人应当认识、而且一定会认识通向萨尔梯柯夫—谢德林基地的道路，因为他是人民权利的不倦的保卫者，他数十年如一日坚持斗争，不仅反对农奴制和最高阶层的暴力、横行和剥削，而且反对被压迫者本身的逆来顺受、缺乏觉悟和不够团结。”

布尔什维克党所领导的革命无产阶级争取掌握俄国古典文学传统的斗争，是同反对资产阶级文学的堕落和颓废主义以及争取建立社会主义的新文学结合在一起的。列宁曾特别推崇米·斯·奥里明斯基的几篇评述文学遗产的文章，指出这个工作在争取民主的斗争中具有何等巨大的意义，他写道：“一般说，不时在

《真理报》回忆、引证并解释谢德林及‘旧时的’民粹民主派的其他作家的作品，是很好的。对《真理报》的二万五千名读者说来，这是恰当的、有意义的；而且可以从另一个方面、用另一种口吻阐明工人民主派的许多当前问题。”<sup>①</sup>

在一九〇五年革命之后，反对颓废主义的斗争有了特殊的政治意义，因为反动派在包括艺术在内的社会生活各个领域都加紧了活动。在知识分子当中，各种反革命情绪、叛徒思想以及神秘主义和宗教的狂热大肆泛滥。悲观主义和颓废情绪受到歌颂，荒淫无耻成风。

列宁揭露了这一过程的社会意义，说这是“转到反对民主派的方面去，转到反革命的自由派方面去”<sup>②</sup>。他严厉谴责了具有这些思想痕迹的文学作品。

布尔什维克党和它的中央机关报《真理报》坚持反对了这类文学艺术货色。例如，他们坚决反对费多尔·索洛古布的颓废主义作品，反对空虚无聊、低级趣味和一半是海淫性质的剧本在剧院泛滥，反对“卡拉玛卓夫精神”，即对陀思妥耶夫斯基的颓废主义解释。一九一四年一月二十六日，《真理报》发表了一篇长文：《现实主义的复兴》，它论述了随着新的群众革命高潮的到来，现实主义得到了巩固。《真理报》写道：“……现在，描写‘粗糙生活’的作家比前一些年多得多了。马·高尔基、亚·托尔斯泰伯爵、布宁、施麦列夫和苏尔古切夫等人，在自己的作品中描绘的不是‘童话里的太虚幻境’，不是神秘的‘塔希提人’，而是真正的俄国生活——连同它的一切灾难，连同日复一日的平淡无奇。就连谢尔盖也夫—岑斯基——过去的、无疑也是最天才

---

① 《列宁全集》第35卷第38页（《给〈真理报〉编辑部》）。

② 同上，第18卷第315页（《向民主派的又一次进攻》）。

的俄国颓废主义者之一——现在也明确地走向现实主义了。”报纸论述了革命的马克思主义同保卫文学中的现实主义的不可分割的联系。这种联系成了颓废主义辩护士日益猛烈攻击现实主义的一个原因：“他们猛烈地、甚至是恶毒地批评现实主义，因为他们在现实主义中听到了‘新运动的回声’”。

布尔什维克首先指出，在艺术领域里，资产阶级也越来越不可能创造出什么有价值的东西。布尔什维克提出：“我们一定要证明，我们已经掌握了对所有工人都有益的一切文化成就。”强大的俄国工人教育运动以及社会主义文学艺术的迅速高涨，就是这种情况的最好的证明。

以列宁为首的布尔什维克强烈地反对了建立某种脱离过去文化的、空想的“无产阶级艺术”的企图。列宁在《政论家的短评》一文中指出了这种企图同马赫主义和召回主义思想倾向的联系。

马克西姆·高尔基的创作尽管也有过一些错误的东西，但列宁还是强调指出，“……高尔基毫无疑问是无产阶级艺术的最杰出的代表，他对无产阶级艺术作出了许多贡献，并且还会作出更多的贡献……在无产阶级艺术方面，马·高尔基是一个巨大的积极因素，尽管他是同情马赫主义和召回主义的。”<sup>①</sup>

高尔基不仅以他不朽的作品，而且以他在组织和培养工人作家方面的领导工作，对社会主义文学艺术作出了不可估价的贡献。他领导了无产阶级作家文集的出版工作。他在其中第一部文集的序言中写道：“朝气蓬勃的无产阶级力量，不仅在数量上不断增长，而且在质量上也日益富有文化教养；我们已经可以说，尽管生活条件十分恶劣，工人阶级还是在逐渐形成着自己的知识

<sup>①</sup> 《列宁全集》第16卷第202页（《政论家的短评》）。

分子……工人对写作事业、对文学的日益强烈的追求，就是由此产生的。”<sup>①</sup>

在俄国，早在第一次世界大战之前，“工人写作运动”，即工人作家和工人诗人的活动，就已成为群众性的活动。在近四年之间，合法的布尔什维克报纸就有约四百位工人文学家发表作品。据A·B·普里亚姆科夫的估计，在一九一〇——一九一四年期间，这种“写作的工人”为数达三千到五千之多。

在这个社会主义文学艺术诞生的时期，战斗性的讽刺发挥了特殊的作用。在这方面，首先引人注目的是杰米扬·别德内依的寓言。列宁非常重视他的创作。在杰米扬·别德内依的第一批寓言出现之后，列宁立即提请高尔基予以注意<sup>②</sup>，并在一九一三年五月写给《真理报》编辑部的信中说：“对于杰米扬·别德内依，我仍旧拥护。朋友们，不要对人的缺点吹毛求疵！天才是罕见的。应该经常地慎重地给予支持。如果你们不团结一位天才的撰稿人，不帮助他，你们将在心灵上犯下罪孽，对工人民主派犯下深重的罪孽（比各种个人的‘罪孽’大一百倍，如果有这样的罪孽的话……）。”<sup>③</sup>

这封信，正如许多其它信件一样，生动地说明了列宁在领导发展俄国社会主义文学艺术方面一向是那样认真、讲求方法和关心。

在第一次世界大战前夕已有大量业余文艺小组和第一批工人剧团产生，由此可以看出俄国工人文化兴趣和创作力量的增长。俄国革命工人对过去时代艺术遗产的一贯关心，他们保卫现实主

---

① 《高尔基著作三十卷集》第24卷，1953年莫斯科版，第170页（俄文）。

② 参见《列宁全集》第35卷第79页（《给阿·马·高尔基》，1913年5月上半月）。

③ 同上，第81页。

义和反对艺术中的颓废主义的斗争，他们为建立新的、社会主义的文学艺术所作的坚持不懈的创作努力，生动地证明了统治阶级及其帮腔者们的诬蔑是多么愚蠢、虚伪和反动，他们竟胡说“野蛮的工人”要砸碎古代雕像，消灭保存了许多世纪的绘画作品，强迫画家、演员和其他艺术家去缝衣、做饭和挖土。《真理报》指出，劳动者的自由是艺术的自由发展的前提。尽管如此，早在革命胜利之前，有一些工人就也已在艺术方面显示了自己的才能。从工人阶级中涌现了以高尔基为首的杰出的艺术大师，继之而起的是青年新生力量。还在一九一二年，《真理报》就已能够确认，在工人中间明显地表现出了对绘画、戏剧和一般艺术的喜好。资本主义社会为满足工人的审美需要只给了他们啤酒馆，但是，工人对自由的热爱使他们接近了美。

德国、尤其是俄国革命工人运动在文化领域里取得的成就（以及任何一个国家的工人在这方面取得的成就）生动地表明，工人阶级为摆脱资本主义和帝国主义枷锁所作的斗争，同他们掌握文学艺术财富、发挥自己的创作力量的要求是一致的。

在革命无产阶级取得胜利以前的时期，马克思主义经典作家的极高的文艺修养反映了他们作为其不朽的战士的那个阶级的愿望。在这方面，马克思、恩格斯和列宁也是同革命的无产阶级相一致的。同时，在马克思、恩格斯和列宁建立他们的美学观点的过程中，革命无产阶级在文化领域里所作的斗争和要求又成为一股强大的动力。



---

## 二

### 美 学 与 实 践

#### 美学领域里的历史唯物主义问题



恩格斯在马克思墓前讲到他的朋友对世界所作的伟大天才发现时说：“正象达尔文发现有机界的发展规律一样，马克思发现了人类历史的发展规律，即历来为繁茂芜杂的意识形态所掩盖着的一个简单事实：人们首先必须吃、喝、住、穿，然后才能从事政治、科学、艺术、宗教等等；所以，直接的物质的生活资料的生产，因而一个民族或一个时代的一定的经济发展阶段，便构成为基础，人们的国家制度、法的观点、艺术以至宗教观念，就是从这个基础上发展起来的，因而，也必须由这个基础来解释，而不是象过去那样做得相反。”<sup>①</sup>

从这个只有站在革命无产阶级立场上才可能作出的发现起，在包括美学理论领域在内的社会科学一切领域里，开始了一场真正的大变革。

终于发现的这个人类历史的发展规律，使人得以充分强调物质生产的作用，人们的具体革命实践活动的作用。马克思的另一伟大功绩是他对现代资本主义生产方式及其产儿——资产阶级社会的运动规律的发现。由于这一发现，对社会的物质实践生活和社会的合理革命改造的分析就有了科学的基础。不仅如此，对资本主义社会的动力的研究，也阐明了过去的全部历史。马克思对资本主义制度的深刻解剖，在一定程度上成了解剖过去整个社会发展过程的钥匙。

---

<sup>①</sup> 《马克思恩格斯选集》第3卷第574页。

由于完成了社会科学领域里的一场大变革，马克思从而解决了在他之前美学理论上一直纠缠不清的一个重大理论问题——人与现实的审美关系的本质和艺术的审美本质的问题。这个问题过去不可能得到真正科学的解决。

审美现象和审美规律的性质和特点的问题，是一切科学的美学的基本问题。马克思所达到的美学思考的新阶段，不仅仅是由社会科学领域里的大变革所决定的。我们已经看到，马克思、他的战友恩格斯和他们的事业的伟大继承者列宁，都直接而且相当详尽地研究过美学的各种问题。而且不论马克思研究什么问题（他研究的问题很多），他从来没有肤浅地对待过任何一个问题<sup>①</sup>。在美学领域里，他也作出了独立的发现。

马克思的前人和伟大的同时代人究竟怎样看人与现实、人与自然（他们主要是研究自然）的审美关系呢？

我们将只讲几点有关的想法，目的是要突出说明马克思对这个问题有什么新的看法。

---

<sup>①</sup> 《马克思恩格斯选集》第3卷第575页（《在马克思墓前的讲话》）。

## 第 四 章

### 马克思主义之前的美学

康德有一个很俏皮的论点：自然显得美，如果它同时象似艺术；而艺术之能被称为美的，只有我们意识到它是艺术而它又对我们表现为自然<sup>①</sup>。然而，主观唯心主义者和不可知论者康德否认现实、自然与人之间的有机审美联系。在他看来，美是自立规律、独立自主的思维和更其玄虚的“心灵”的产物，在这种美和作为“自在之物”的客观存在的自然之间，他设置下双重的障碍。形成精神和自然之间的一堵大墙的，不仅是“自在之物”的根本不可知。按照康德的观点，人由某一对象所产生的一切观念，具有完全主观的性质，不涉及人同外物的联系。与此同时，康德又说，例如人所先验地具有的空间概念，是认识也只存在于人的头脑的事物表象的保证。但在美学理论上，康德甚至又故意把观念与现象之间的这条看不见、摸不着的线也扯断了。据康德说，客体表象的美学性质是纯粹主观方面的东西，这就是说，构成这种性质的是和主体而不是客体有关，“完全不能成为认识要

<sup>①</sup> 康德：《判断力批判》上卷，宗白华译，1964年商务印书馆版，第152页。

禀”（在主观唯心主义的意义上）<sup>①</sup>。康德心目中的艺术与现实之间的关系，使人不禁想起席勒《理想与生活》中的这几句诗：

这是一个可怕的深渊  
上天无路，  
入地无门。

客观唯心主义者黑格尔（我们还会不止一次谈到他）的美学观点，不同于主观唯心主义者康德的观点。

黑格尔尖锐地反驳了认为美对于思考（思维）是一个不可理解的对象的观点。黑格尔认为，美只是真实的一种表现方式，所以只要能形成概念的思考真正有概念的威力武装着，它就可以彻底理解美<sup>②</sup>。黑格尔说，艺术只是真实、即绝对理念（观念）认识自己的形态之一。同时，绝对理念应该作为绝对活动来理解。艺术如同宗教和哲学一样，作为绝对理念的阶段之一，以真实、即绝对活动为自己的对象。

“心灵（精神）就其为真正的心灵而言，是自在自为的，因此它不是一种和客观世界对立的抽象的东西”<sup>③</sup>。这就是说，绝对心灵，在通过人的主观性认识到自己的绝对活动之前，是以客观的形式对象性地“展现”的。自然也是绝对理念的产品。主体和客体，心灵和自然是同一的，尽管这是一种矛盾的同一。黑格

---

① 康德：《判断力批判》上卷第27页。

② 黑格尔：《美学》第1卷，朱光潜译，1979年商务印书馆版，第117页；鉴于某些词在本文和引文中的译法不尽一致，为使读者参考，本书在必要时特把不同的译法附在括号内，如这里的思考（思维）、理念（观念）以及下面的心灵（精神）、观照（直观），以下类似情况不另注明。——译注

③ 黑格尔：《美学》第1卷第129页。

尔认为，艺术就是“一种直接的也就是感性的认识，一种对感性客观事物本身的形式和形状的认识，在这种认识里绝对理念成为观照（直观）与感觉的对象”<sup>①</sup>。根据这个道理，艺术领域里的认识的实质，据黑格尔说，就是“用感性形象化的方式把真实呈现于意识，而这感性形象化在它的这种显现本身里就有一种较高深的意义，同时却不是超越这感性体现使概念本身以其普遍性相成为可知觉的，因为正是这概念与个别现象的统一才是美的本质和通过艺术所进行的美的创造的本质。”<sup>②</sup>

黑格尔这个基本论点的意义就在于：他把艺术和审美知觉不是看作对一般客观感性存在的认识，而是看作对“绝对活动”、即他所说的绝对理念或上帝的产品的客观事物的认识。因此，马克思针对黑格尔的《现象学》所说的话，对黑格尔的《美学》同样适用：它（指《现象学》，——译者）的伟大之处就在于“抓住了劳动的本质，把对象性的人、现实的因而是真正的人理解为他自己的劳动的结果”<sup>③</sup>。黑格尔认为美的本质就是作为绝对活动的真实的感性显现，如马克思所说：“意识的对象无非就是自我意识；或者说，对象不过是对象化的自我意识、作为对象的自我意识……”<sup>④</sup>

黑格尔这一思想的精辟之处及其对美学理论的特殊意义，若以黑格尔的哲学继承者而论，那就只有卡尔·马克思一个人是理解了。同时，也只有马克思一个人打破了禁锢着这个思想的枷锁。“黑格尔唯一知道并承认的劳动是抽象的精神（心灵）的劳动。”<sup>⑤</sup>从这一观点出发，黑格尔未能确立心灵与自然界、主体

① 黑格尔：《美学》第1卷第129页。

② 同上，第129—130页。

③ 《马克思恩格斯全集》第42卷第163页（《1844年经济学哲学手稿》）。

④ 同上，第164页。

⑤ 同上，第163页。

与客体之间的真正差别。代替人与自然界之间的现实的联系——这种联系也决定着人与自然界之间的审美关系——的，是一种唯心主义的、神秘的和虚幻的思辨，“那一身兼为整个自然界和全体人类的绝对主客体——绝对精神”<sup>①</sup>。

恰恰是在这个问题上，在黑格尔的《美学》初版之后不过十年，马克思开始了对黑格尔美学理论的辩证唯物主义批判。

“马克思主义之前的”唯物主义美学，首先是在车尔尼雪夫斯基的著作中达到了全面的成熟，但还未能令人满意地解决这个问题<sup>②</sup>。

现在让我们看一看基本上是唯物主义的，已经接近于马克思和恩格斯的辩证唯物主义和历史唯物主义的美学观点。

由于不可能回顾歌德全部丰富的、实质是唯物主义的美学观点（即使是很简单地）<sup>③</sup>，我们将只限于引证他的某些思想。有一个极精彩、极深刻的关于艺术的说法就出自歌德之口，“我们不认识任何世界，除非它对人有关系，我们也不想要任何艺术，除非它是这种关系的摹仿。”<sup>④</sup>

我们德国统一社会党在关于文化问题的一份极重要的政策文件中，无条件地赞同了歌德的这句话，——在艺术和美学思想领

---

① 《马克思恩格斯全集》第2卷第213页（《神圣家族》）。

② “马克思主义之前的”唯物主义者车尔尼雪夫斯基从事著述时马克思还在世，他的主要美学著作发表于1855年。他没有读到过马克思的著作。

③ 可以参阅威廉·吉尔努斯的《德国语言的现实主义大师歌德》一文，载《约翰·沃尔弗冈·歌德论文艺》第1辑，1933年柏林版（德文）。

④ 歌德：《关于艺术的格言和感想》；参见朱光潜：《西方美学史》下卷第428页，《歌德的格言和感想集》，1982年中国社会科学出版社版，第93—94页，——译注

域里，它证明着德国古典传统的深刻人道主义<sup>①</sup>。歌德未能从哲学上充分展开并富有说服力地论证他的那些天才思想。这尤其表现在他那些关于客体美的看法上。但是，恰恰就在这个问题上，歌德接近了马克思主义之前的唯物主义的顶点。

歌德认为“美是自然的秘密的规律的表现，没有美的存在，这些规律也就绝不会显露出来。”<sup>②</sup>他在另一处写道：“……但是我应当说：当我们看到一切合乎规律地生存的东西处于它们最积极的活动和完善状态中的时候，这就是美；如果我们要再现它们，我们就会感到自己也充满生命和积极活动起来。”<sup>③</sup>歌德曾努力去认识这种合乎规律地生存的东西，这种人的关系在客体本身的表现，当然，他所能做到的，只是天才地提出一些问题，但这些问题的提出已可导致辩证唯物主义和历史唯物主义的观点了。

歌德在他那些论述自然美的格言中力求确定决定着这种美的品质的规律性的本质。黑格尔自认为他已经发现了这种规律性，这就是以美的形式回归自身的神圣绝对理念的感性显现，即自我显示。歌德则没有给这种思辨留下余地。归根到底，他的猜想指的是从事生产活动的人。歌德写道：“客体有一种奥妙的规律，它与主体的奥妙的规律相适应。对美来说，需要的是让规律进入现象……这种规律以极大的自由，按照最合乎它的条件进入现象，就形成客体美，而这种客体美则需要有能够接受它的相称的主体。”<sup>④</sup>

---

① 见《为反对文学艺术中的形式主义和建立进步的德国文化而斗争》（德国统一社会党中央1951年3月17日决议），载《德国统一社会党文件》第3卷，1952年柏林版，第441页（德文）。

② 《歌德的格言和感想集》第90页。

③ 《歌德全集》，1879年魏玛版，第33卷，第234页（德文）。

④ 同上，第48卷第204—205页（《关于艺术的格言和感想》）。

接着就是对这种规律的性质的精明的预感，这个预感也显然说明，他知道这种性质在他那个时代是说不清楚的。歌德说，自然美和艺术美是不可能说清楚的，“因为要说明前者，我们就必须懂得整个自然要按什么规律和可能按什么规律行事，而要说明后者，我们就必须懂得整个自然在人的自然这种特殊形态上要按什么规律和可能按什么规律**从事生产活动**”（黑体字是我标的——汉斯·科赫）<sup>①</sup>。

下面我们将会看到，只有马克思才发现了理解审美规律的本质的基本立足点，因为他揭示了人们的生产活动的规律。

俄国社会民主主义的先驱者<sup>②</sup>、伟大的革命家尼古拉·加弗里洛维奇·车尔尼雪夫斯基创造性地研究了费尔巴哈的哲学，对美学中的黑格尔神秘唯心主义给予了毁灭性的批判。车尔尼雪夫斯基把黑格尔的绝对主客体这个玄虚的东西从美学中清除了出去。这个勇敢的唯物主义者从而为十九世纪俄国革命美学的顺利发展准备了现实的基础。车尔尼雪夫斯基赶走了形而上学的“神圣”原则，把人在艺术中应占的地位还给了人。他在《论亚里士多德的〈诗学〉》一文中写道：“……柏拉图和亚里士多德也认为艺术的内容，特别是诗，根本不是自然，而是人类生活。认为艺术的主要内容就是人的生活的这份伟大光荣，就是属于他们的，在他们之后，这样表示的，就只有莱辛了，所有追从他们之后的人都无法理解这一点。在亚里士多德的《诗学》里，没有一句话说到自然：他说的是人，说的是人们的行动，说的是事件和人，……这才是诗的模仿对象。……模仿自然，是和以人为主要对象的真正诗人大异其趣的。”<sup>③</sup>

① 《我的自传》第46卷第205页。

② 《列宁选集》第1卷第242页（《怎么办？》）。

③ 《车尔尼雪夫斯基论文学》，中卷，1979年上海译文出版社版，第202页。



在这里，车尔尼雪夫斯基说出了一个为马克思列宁主义理论所完全赞同的观点：人是艺术的主要对象<sup>①</sup>。但他说得还不明确：“人”是否也是艺术描写的特殊对象；一些仅仅描写自然的艺术体裁（如山水画）是否也反映“人”，而如果是的话，那又是怎样反映的。

车尔尼雪夫斯基在他的学位论文《艺术与现实的审美关系》中提出了这个著名的公式：“美是生活”，“任何事物，凡是我们在哪里看得见依照我们的理解应当如此的生活，那就是美的；任何东西，凡是显示出生活或使我们想起生活的，那就是美的。”<sup>②</sup>

这是一个十分精彩的定义，它在很长的一个时期内，在进步的、革命的唯物主义美学中发挥了巨大的作用。它在很大的程度上也为马克思列宁主义美学思想所借重。但是，它毕竟带有马克思主义之前的唯物主义势所难免的那种缺点和矛盾。

车尔尼雪夫斯基的公式基本上是唯物主义的。它承认现实的审美属性是客观存在的，承认它们与人的辩证关系。这种属性，既非如康德所说仅仅是人的主观能力的一种品质，也不是黑格尔所谓的自我显示的绝对理念的一种特性。车尔尼雪夫斯基的美学观点是以“人本主义原则”为基础的，这种原则在对人的看法上坚持了唯物主义的一元论。车尔尼雪夫斯基把人看作是自然的一部分，确定了人在物质的整个发展系列中的地位。因此，他认为客观物质世界是存在于意识之外，不以意识为转移，是服从客观规律的。这个基本观点是车尔尼雪夫斯基的美学理论的基础。

---

① 参见《马克思列宁主义美学原理》，下册，陆梅林等译，1962年三联书店版，第503—504页。

② 车尔尼雪夫斯基：《艺术与现实的审美关系》，周扬译，1979年人民文学出版社版，第6页。

但是，在车尔尼雪夫斯基那里，有一个问题未能得到很好的解决。他意识到，人的生活不仅是生物的存在，也是社会的生活。此外，他明白（而且在这方面车尔尼雪夫斯基的学说表现出某些历史唯物主义的萌芽），“我们的生活观念”是由社会条件决定的。然而，对他来说，社会性的生活观念的外在于人的意识的客观自然基础却主要仍是自然的“生物”存在、各种自然现象。这位革命民主主义者未能回答，“社会生活”（他不了解它的物质基础）怎样施影响于对象，而后又怎样正确地反映于受社会制约的我们的观念。

例如，对车尔尼雪夫斯基说来，美是客观的自然存在。但是，审美规律的这种客观性的标准和尺度，却又是我们的主观观念和观点，而我们的主观观念和观点，如我们已经指出过的，——在历史上——则可能与对象本身并不一致。所以，正如普列汉诺夫曾经指出的那样，车尔尼雪夫斯基不能解释，某个“本身含有生活”的对象何以和怎样使我们想到生活<sup>①</sup>。因此，按照车尔尼雪夫斯基的说法，我们的观念不仅可以决定我们是否正确和恰当地理解对象的真正美，而且可以决定这个对象本身是不是美的。“任何事物，凡是我们在哪里看得见依照我们的理解应当如此的生活，那就是美的。”这也就是说，我们的观点，我们的头脑，决定着任何事物之是否为美以及美到什么程度。这就同车尔尼雪夫斯基的唯物主义的基本论点发生了深刻的矛盾，这也就是他的美学理论中的唯心主义因素的所在。车尔尼雪夫斯基在他的美学中抛弃了黑格尔的那个绝对主客体的神秘结构。他宣告了对象本身（客体、现实存在）是第一性的，而主观（人的知觉、观念等等）则是第二性的。这是车尔尼雪夫斯基的理论的唯物主

① 《普列汉诺夫哲学著作选》第5卷第306—307页（俄文）。

义方面。可是，在人本主义原则的影响下，对象之变为审美知觉和艺术的对象，对车尔尼雪夫斯基说来仅仅是由于它的感性存在。他的人本主义在这方面的软弱无力，就在于它排斥了历史的发展，“客体”和“主体”（我们姑且也用一下这两个字眼）机械地互相对立着，而在黑格尔那里，它们之间却还存在着虽然是唯心主义的、但却是辩证的相互作用。在车尔尼雪夫斯基试图确立主体与客体之间的这种相互作用时，出现了唯心主义的因素，其原因就是他不知道，既有思想而又有行动的人同自己的对象，不仅同他的观念的客体，而且也同他的活动的客体，有着物质实践的关系。所以，车尔尼雪夫斯基的这个精彩尝试尽管具有极大的历史意义，但并没有完全达到自己的目的。

因此，马克思主义之前的美学史未能解决以下两个基本问题：

一、从唯物主义和客观唯心主义（尽管是相互对立的）立场所都承认的**审美规律的客观性**<sup>①</sup>出发去揭示这些规律的本质、“本性”；

二、解释与“人的主体”的审美关系、即审美知觉的或审美反映的“对象”与审美主体因素<sup>②</sup>之间的关系，也就是要科学地研究和确定客观的审美规律的本质以及审美主体因素这两个方面。

马克思对实践在社会生活中的作用的发现，照亮了这个不久前还是一片昏昏的领域。

下面我们就根据历史唯物主义的基本原理来研究一下这两个问题。

---

① “Objektivität”和“Subjektivität”这两个词是本书的两个基本术语，为便读者理解，以下据文义分别译为“客观性”、“客体性”或“客体因素”、“主观性”或“主体因素”，并不另加注。——译注

② 这里的“审美主体因素”和下文的“审美客体因素”，其涵义大体类似我国一般美学理论研究所使用的广义的“美感”和“美”的概念。——译注

## 第五章

### 实践与审美客体因素

我们已经一再使用“Ästhetischen”这个概念（按：在译文中分别译为“审美”或“美学”、“审美的东西”，作为名词或形容词，——译者）它表示一切现实和艺术中的审美现象——美和丑、悲剧和喜剧、典型（作为美学范畴）、艺术的特殊内容和形式等等所共同具有的东西，只有揭示出一切美学范畴所共同具有的这种东西，才能找到研究特殊的审美规律的科学道路。

关于审美的东西是否客观地存在的问题，也就是它是否存在于审美感觉、艺术意识之外，即独立于它们而存在，它是否存在于现实本身，它在获得艺术反映之前是否已为现实所固有，抑或它只是在直观和思维的过程中创造出来的，——这是一切科学的美学的一个关键问题。我们就根据对这个问题的回答来区分美学理论中的唯物主义和唯心主义。

对现实的“朴素的”审美观察，例如对自然美的一般欣赏，就已经可以对审美的东西的客观性这个问题作出肯定回答。任何正常的人，如列宁所说，只要没有进过疯人院，或者没有受过唯心主义哲学的教育，恐怕都不会想到把山水风景、日落、女人或花卉等等的美视为他的头脑的产物。他肯定会相信，晚霞在能够

唤起他的审美快感之前，必已先存在于现实之中。人类的这种“朴素的”信念，可以自觉地成为唯物主义美学理论的基础之一。

但是，审美的东西的客观性的问题，还有另外一个方面。如果我认为一切审美的东西完全是人脑，即主观的产物，那么，我也就否定了由科学所揭示的、作为一切审美的东西及其表现和发展的基础的规律的存在。因为这就是说，什么东西是审美的和什么东西不是审美的，归根到底只有由我的思维、我的感觉和观念来决定。与此相反，一切规律都确立着客观的、经常的、稳定的联系，表现着现象和过程之间的必然关系。这当然不能否定主观现象的规律性联系的存在。但历史唯物主义的出发点是，这种主观的东西不是“自为”地存在的，不是第一性的，而是以这种或那种方式，由客观的物质条件和动力决定的。

不过，在唯物主义美学理论的范围内，承认审美规律的客观性还不等于解决了这个问题：这些规律究竟是什么，有哪些客观现象和过程是它们的特殊内容。对审美现象具有头等重要意义的究竟是各种自然规律，如化学、物理、数学、生物或地质演变的规律，抑或主要是社会发展规律的作用？如果主要是社会发展规律的作用，那么，这些规律适用于一切社会阶段，抑或仅仅适用于其中的某些阶段？也许，这两类规律是在同时发生作用？由于审美知觉和文学艺术反映自然、社会生活、思维和人的心理等各个方面的现象，所以要回答所有这些问题就更加困难。各种形式、种类和体裁的艺术，把各种看来千差万别的不同因素联合成为一个完整的整体，例如建筑、图案和实用艺术对“数学”图形的运用，造型艺术对花卉、山水和其它自然现象的描绘，文学对社会大搏斗或舞蹈对人的微妙亲密关系的反映，音乐对极其复杂的人的情感的体现，以及所谓“心理抒情诗”对相当抽象的思想

的表现。

这些现象千差万别，分别属于自然、社会生活和人的思维（心理）等各个领域，究竟有哪些规律构成了它们的发展和相互联系的基础呢？表面看来，最简单的方法似乎莫过于把辩证唯物主义所已经研究过的那些规律，即为一切自然、社会生活和思维的现象所共同具有的运动和相互联系的规律，拿来当作马克思列宁主义美学的客观审美规律。但是，这样解决问题，正如下面将要详细论证的那样，无助于研究文学艺术的特殊审美本质<sup>①</sup>的客观基础，无助于研究审美知觉这种为完整地认识现实所必需的特殊（从形式和内容来说）方式。

### 关于客体因素的意义

我们马克思列宁主义政党的艺术政策的根本指导方针，就是要引导一切艺术创作联系现实生活。必须克服依然存在的艺术脱离生活的倾向，彻底消除艺术家和人民之间的隔阂，保证文学艺术最紧密地联系人民生活。在德国统一社会党第五次代表大会之后，比特菲尔德会议有力地推动了社会主义民族文学艺术的大发展。许多创作工作者同社会主义企业，同工人、知识分子代表、社会主义劳动班组和社会主义劳动集体，同农业合作社的农民建立了紧密的联系。他们努力深入劳动者的思想感情世界，揭示社会生活的新气象，在艺术中深刻地反映社会生活，使工人和农民把艺术作品看作是他们的愿望的反映，看作是他们的艺术。

党的这条发展文艺的基本路线，是否体现了客观审美规律，在贯彻执行的过程中是否为新的艺术繁荣创造着必要的条件？抑

<sup>①</sup> 本书所使用的“艺术的审美本质”，其涵义大体类似我国一般美学理论研究中所使用的“艺术美”的概念。——译注

或这只是一政治上的必要措施，但并不符合艺术的本质？也许，党的这条路线，不过是些“违背艺术规律”行事的“不懂艺术的教条主义者”凭空杜撰出来的？

为了从马克思列宁主义的立场来回答这些问题，必须在美学理论领域里揭示出审美规律的客观性和审美规律与社会实践的关系。

许多资产阶级艺术理论家不承认审美规律的客观性。他们往往并不直接反对这一思想，而是对之采取干脆回避和置之不理的态度。这种态度，实际上就好似托马斯·曼长篇小说《浮士德博士》中的小鬼的说法，——那个小鬼为了迷惑作曲家阿德里安，对他说道：“我的朋友，你对客观，对所谓真实，那样毕恭毕敬，对主观，对纯粹的体验，那样鄙薄唾弃，老实说，这是一种庸俗的倾向，必须把它克服。你看见了我，所以，我对你是存在的。至于我是否真的存在，这有什么区别呢？现实不就是发生作用的东西，真实不就是体验和感觉吗？使你兴奋，使你感觉到更有力、更雄伟、更强大的东西，天晓得，这就是真实，哪怕从美德的角度来说它是十足的虚假。”<sup>①</sup>

对客观性原则的否定，给了颓废主义文学艺术家以随心所欲地对待真实和现实的证书。

后期的一些资产阶级美学观点，尽管一开始也承认知觉的客观对象，但情况几乎也都是如此。例如，尼古拉·哈特曼的《美学》写道：“美是一种特殊的审美价值，是独一无二的，它的本质就是……单个对象的特殊规律性。”<sup>②</sup>但是，这种对象的“结构和存在方式”是怎样的呢？原来，它是双重的：第一，对象的存在

① 托马斯·曼：《浮士德博士》，1952年柏林版，第330页（德文）。

② 尼·哈特曼：《美学》1953年（西）柏林版，第3页（德文）。

把感觉引向现实存在；第二，对象仅仅“为我们”、即为观察者而存在。而且，这第二个因素不是任意加诸对象（如移情说所主张的那样），而是分明有赖于感性知觉的。“美是双重的对象，但是，作为单个的对象，它是单一的。它是现实的对象，并因此而成为感觉的对象，但它不能归为感觉。可是它又是显现于现实或现实的背景上的完全另外一个东西，非现实的东西。美既不仅是前者，又不仅是后者，而主要是两者的交叉和协同……对象中的现实的东西（感性的存在）使完全另外一个东西、非现实的东西得以显现。这种特定的作用，是决定一个对象的美的根本所在……所以，美的存在方式是混合的：它既是有，又是无。它的存在是动荡不定的。”<sup>①</sup>按照尼古拉·哈特曼的说法，这就是审美对象的根本基础。“它究竟是怎样一个状况，还是一个很大的谜……”<sup>②</sup>

这里完全无须进行本体论的世界观基础的批判。这种美学观点的社会意义十分明显——这就是艺术中的“具体的谎言”加“抽象的谎言”。这种美学理论，自觉不自觉地充当着那种“具体艺术”的理论证明，这种“具体艺术”就其为现实主义的而言绝对无可怀疑，这种“艺术”不惜采用法西斯主义的、种族主义的和神秘主义的思想。目前在西德，这类“具体艺术”和这类艺术观点正在大显神通，因为它们在开展心理作战方面正好发挥作用。

为了更明确地说出以这种“具体”（“有对象”）理论为基础的那一艺术派别的特点，哈特曼反复强调艺术完全不能为认识真正存在即客观事物服务。不过，他承认艺术在“引导实践”方面有

① 尼·哈特曼：《美学》1963年（西）柏林版，第34页。

② 同上，第33页。



很大作用，并且主张“用艺术领导人”。欲知这种“用艺术领导人”为何物，只要看一下尼古拉·哈特曼有关艺术创作内容的论述就够了。他说道：“创作家的行动就是远离现实，丢开现实。他无须勉为其难，他无须扭转乾坤，他只须给人看非现实的东西。为此，他只须把现实作为显现非现实的合成剂……但这种显现在现实中的东西，必须依然是不现实的东西，它应完全独立，毫不现实，以便以充分可感的形式显现幻觉而非现实。”<sup>①</sup>因此，“艺术家不受任何义务约束，不承担任何责任。为此，向他敞开了可能的无限王国，它和任何现实的条件无关。艺术家的自由不仅不同于道德的自由，而且远远大于后者。”<sup>②</sup>这些论点相当清楚，无须评论也可看出它符合谁家的利益。

正如一九三四年乔治·卢卡契论述这些现代资产阶级理论的本质时所说：“一种假客观主义和假主观主义的折衷主义的混合，在这些理论中占有越来越大的地位。它把客体因素同人的实践隔离开来，使客体因素完全失去运动和活力，并且使它与僵死的、固定不变的、同样被凭空隔离开来的主体因素相对立。左拉那个著名的艺术定义，‘un coin de la nature vu à travers un tempérament’[艺术是‘通过一种气质所看到的一部分自然’]，就是这种折衷主义的一个范例。也就是说，自然的一部分须先机械地即假客观主义地再现出来，然后再通过纯直观的、同实践和实践作用相隔离的主体因素被赋予诗意。”<sup>③</sup>

这段精辟的论述正确地抓住了资产阶级唯心主义美学思想的要害：审美客体因素以及审美主体因素同人的实践的隔离。

---

① 尼·哈特曼：《美学》第38页。

② 同上。

③ 乔治·卢卡契：《现实主义问题》，1956年柏林版，第12页（德文）。

哈利希<sup>①</sup>也承认美学范畴，尤其是他特别详细研究了的美的范畴的客观性。哈利希的主要根据是生物学家洛伦茨和格伦的理论，他踌躇满志地表示，他要给客体美以及由之引起和与之相关的心理动机“首次”提出一个“如此完备”的定义，借以从多种多样的审美现象中见出一个统一的规律。言外之意就是，在建立科学的美学、特别是直觉的美学方面，除了洛伦茨和格伦而外，我们还得大大仰仗沃尔弗冈·哈利希！

对于他的大言不惭，我们应该指明的只有一点，即哈利希的一个主要论断，早在他之前很久，在查理·达尔文的《人类起源和雌雄淘汰》一书中就已说过了。还要指出的是，把达尔文主义的原则搬到社会科学——美学中来，这种手法也丝毫不新鲜。

按照哈利希的说法，审美现象的客体因素主要是物质的一种特殊结构，这种特殊结构的“特点是既简单而又不可思议”（“Merkmal der generellen Unwahrscheinlichkeit gepaart mit Einfachheit”），它能引起一种特殊的心理震动。这种震动的刺激体具有这样一种共同性：同在自然环境中所可能得到的一般印象相比，它们以其形、色、声、味而立即引人注意，因此自然而然使人觉得美<sup>②</sup>。

在这里，我们不拟同哈利希争论他何以证明他的论点，他也尽可用田鼠退情、鹿叫春、蜥蜴或臭鼬的保护反应之类为例，但这类事例尽管比比皆是，却决不可能“自然而然使人觉得美”。

哈利希把“美的本质”规定为色、形、节奏、音律和形象等等的“不可思议”即其同一般印象的对立，尽管一般印象在有些场

---

① 沃·哈利希：《论美感》，载《感觉与形式》1953年第6期第122—166页（德文）。

② 《感觉与形式》1953年第6期第124页。

合也是很引人注意的，例如自然界的各种拟态现象。动物对某一对象或某一其它动物所具有的这种特殊品质（刺激体）是本能地作出反应的。但人的反应却不是建立在本能的基础上。应当指出，哈利希在这方面引证了柏拉图、托马斯·阿奎那和康德，把他们当作自己的观点的精神支柱。至于说到审美享受、人的快感的来源，则本能的冲动已经脱离了一切直接显示为生活现象的东西（可以说，特别是脱离了劳动和实践），并且被宣布为相对独立的東西。哈利希说：“人的美感十分旺盛”，因此，实践生活作为一种因素对它是“多余的”。它同时也“仿佛脱离了”现在由劳动、由通过人自己创造的工具来进行的物质福利生产所承担的日常生活职能。由此种种，似乎就产生了人的各种审美知觉的无穷无尽的多变性和可塑性<sup>①</sup>。

哈利希津津有味地列举了照此看来哪些东西可以成为审美感觉的真正对象，以及哪些东西“不能成为这种对象”的动人事例。他的标尺从做游戏用的小玻璃球、名目繁多的旅游纪念品、马尔利特的长篇小说和精工细做的大蛋糕起，一直到米洛斯的维纳斯、巴赫的赋格曲、歌德的诗和贝多芬的交响乐为止。

这种粗暴地、处心积虑地把美学的基本问题同人的实践割裂开来的做法，实在可以说是登峰造极。为了直接取笑马克思主义，哈利希试作了一段把他的理论同“弗里德里希·恩格斯的劳动创造人的学说”相联系的戏言（“献给精通马克思主义的人士”）。哈利希是这样做的：他不惜屈尊指出，美在艺术作品中的产生“无疑”是一种特殊的劳动形态，而且，他从马克思的《资本论》中挑选了一些有关创造使用价值的具体有用物质劳动的定义，把它们“用”于艺术创作过程。哈利希对现实的物质实践活动全然不置

---

<sup>①</sup> 《感觉和形式》1953年第6期第132页。

一词，但却得出了一个“马克思主义的”结论：人不仅如此通过劳动创造了艺术，而且与此同时也创造了自己的艺术享受和作为艺术欣赏者的自身<sup>①</sup>。

在这里，我们不拟考察哈利希这一套几乎不胜枚举的折衷主义货色。我们所以引述沃尔弗冈·哈利希的杜撰，只有一个目的：用这些例证来说明，在美学领域里，现代修正主义的一个基本理论特点就是竭力从美学理论的最基本的问题开始，在艺术与社会实践之间设置一道不可逾越的鸿沟。这种做法的社会意义十分明显：把文学艺术同社会主义建设实践割裂开来。这就迫使我们在研究马克思列宁主义经典作家的美学理论时，也要比从前更深入、更广泛地提出审美知觉和艺术反映的客体因素的问题。在这方面，首先必须提出的是审美客体因素与社会实践的不可分割的联系的问题。

### “人的本质力量的对象化”与艺术

马克思和恩格斯在批判“思辨的美学”时说过什么呢？神秘主义的思辨以及思辨的美学都需要“具体的思辨的统一”，都需要被马克思和恩格斯讥讽为一身兼为房屋和房产主的那个主客体。

“批判的批判指责‘浪漫主义艺术’的‘统一教条’，……用虚幻的联系、神秘的主客体来代替……自然的合乎人性的联系，这就象黑格尔用那一身兼为整个自然界和全体人类的绝对的主客体——绝对精神来代替人和自然界之间的现实的联系一样。”<sup>②</sup>

<sup>①</sup> 《感觉和形式》1953年第6期第139页。

<sup>②</sup> 《马克思恩格斯全集》第2卷第213页（《神圣家族》）。

马克思特别是在他的经济学著作中完全排除了黑格尔美学和哲学的这个“神秘的主客体”。他十分准确地研究了“人和自然界之间的现实的联系”的基础。为了阐述马克思的观点，我们先从他的《资本论》开始。在这部著作中，对我们具有特殊意义的是第一卷第五章《劳动过程和价值增殖过程》。

马克思的出发点是，劳动过程首先要撇开它所从中发生的各种特定的社会和历史形式来加以考察。劳动首先是人和自然之间的过程，是人以自身的活动来引起、调整和控制人和自然之间的物质变换的过程。劳动过程是人类生活的永恒的自然条件，因此，它首先要不以人类生活的某一种形式为转移地来加以考察，也就是说，它是人类生活的一切社会形式所共有的<sup>①</sup>。

劳动过程是人类制造使用价值的有目的的活动，是为了人类的需要而占有自然物。这是人和自然之间的物质变换的一般条件<sup>②</sup>。马克思把专属于人的劳动和动物（蜘蛛和蜜蜂）的活动作了比较，他写道：“但是，最蹩脚的建筑师从一开始就比最灵巧的蜜蜂高明的地方，是他在用蜂蜡建筑蜂房以前，已经在自己的头脑中把它建成了。劳动结束时得到的结果，在这个过程开始时就已经在劳动者的表象中存在着，即已经观念地存在着。”<sup>③</sup>如果把这段话从整个联系的论述中单抽出来，那么，这就有可能使人相信，在人类的生产过程、即人自身以他的劳动进行创造的过程中，观念起着首要的作用。但是，马克思在这句话的前面先说了—一个极端重要的思想。人自身作为一种自然力与自然物质相对立。为了在对自身生活有用的形式上占有自然物质，人就使他身上的自然力——臂和腿、头和手运动起来。“当他通过这种运动

① 《马克思恩格斯全集》第23卷第208—209页。

② 同上，第208页。

③ 同上，第202页。

作用于他身外的自然并改变自然时，也就同时改变他自身的自然。他使自身的自然中沉睡着的潜力发挥出来，并且使这种力的活动受他自己的控制。”<sup>①</sup>（黑体字是我标的，——汉斯·科赫）

这里明显地可以看出人的一切身体和智慧上的潜力都只是在劳动过程中逐渐获得的这一思想。同时，马克思极其详尽地论证了，这些潜力总是要依靠先前的物化的劳动——它首先表现为生产资料的形式<sup>②</sup>。可是，这些生产资料并不是某一个工人的观念或者一定目的的结果，——每一个人和每一代人都以物质的、具体的形式获得这种生产力并使用着它们。马克思和恩格斯在《德意志意识形态》这部著作中就已指出过，历史不外乎是各个世代的依次更替，而且每一代都利用以前遗留下来的材料、资金和生产力；由于这个缘故，每一代一方面在完全改变了的条件下继续从事先辈的活动，另一方面又通过完全改变了的活动来改变旧的条件<sup>③</sup>。

恩格斯在《自然辩证法》一书中详细阐述了物质劳动实践对人的形成具有特殊巨大的意义这个思想。劳动是整个人类生活的第一个基本条件，“而且达到这样的程度，以致我们在某种意义上不得不说劳动创造了人本身”<sup>④</sup>。

在使人得以一般地成为人的物质劳动实践过程中，同样也形成了人的各种器官，历史地产生了艺术创作和审美知觉的心理-生理前提。不言而喻，人是一种生物的存在，是自然的一部分。但是，人之变成为人，变成为homo sapiens（人类），完全不可拿来同其它动物的生物进化相比。它是一个重大的社会过程。

---

① 《马克思恩格斯全集》第23卷第202页。

② 同上，第202—210页。

③ 《马克思恩格斯选集》第1卷第51页。

④ 同上，第3卷第508页。

恩格斯举了人的手这个例子以说明使人可以进行艺术创作的器官的完善化。手不仅是劳动的器官，它还是劳动的产物。只是由于劳动，由于和日新月异的动作相适应，由于这样所引起的肌肉、韧带以及在更长时间内引起的骨骼的特别发展遗传下来，而且由于这些遗传下来的灵巧性以愈来愈新的方式运用于新的愈来愈复杂的动作，“人的手才达到这样高度的完善，在这个基础上它才能仿佛凭着魔力似地产生了拉斐尔的绘画、托尔瓦德森的雕刻以及帕格尼尼的音乐”<sup>①</sup>。象手一样，也发展起来了语言<sup>②</sup>以及与之密切相关的第二信号系统——只有人才有的高级神经活动。才能也是如此，它是人类社会劳动实践活动的结果，是在历史发展的过程中产生的，不是“自然而然”形成的。恩格斯写道：“首先是劳动，然后是语言和劳动一起，成了两个最主要的推动力，在它们的影响下，猿的脑髓就逐渐地变成人的脑髓；后者和前者虽然十分相似，但是就大小和完善的程度来说，远远超过前者。”<sup>③</sup>在脑髓进一步发展的同时，它的最密切的工具，即感觉器官，也进一步发展起来了，属于这种情况的，例如有听觉器官的完善化，这是语言逐渐发展的必然结果，还有眼睛以及各种其它感觉器官的发展。

在本书的范围内没有可能详尽地阐述这个过程。整个说来，它生动地表明，对现实的艺术反映和审美快感的基本生理和心理条件，仅仅是历史地、在人们的社会物质生产实践活动的基础上产生的。在延续了千万年的人的发展过程中，这些条件变成了人所专有的东西，并且作为人所专有的“本质力量”而全面地发展起

---

① 《马克思恩格斯选集》第3卷第509—510页。

② 同上，第511页。

③ 同上，第512页。

来。我们称之为美感、艺术才能或天才以及常常喜欢称之为“天赋”的东西，其实是历史的产物，它主要是在人们的劳动实践活动的基础上产生的。

恩格斯在《自然辩证法》中十分尖锐地批评了“自然主义”的哲学流派，它们忽视了人的活动对人的思维的作用，或者只是单方面考察自然界，或者只是单方面考察思维，而忘记了人也反作用于自然界，改变自然界，为自己创造新的生存条件。“但是，人的思维的最本质和最切近的基础，正是人所引起的自然界的变化，而不单独是自然界本身；人的智力是按照人如何学会改变自然界而发展的。”<sup>①</sup>

在劳动过程中，人的活动引起预计的劳动对象的变化。劳动过程“消失”在产品中。它的产品成了使用价值，“是经过形式变化而适合人的需要的自然物质”。劳动与劳动对象结合在一起。劳动物化在对象中“在劳动者方面曾以动的形式表现出来的东西，现在在产品方面作为静的属性，以存在的形式表现出来。”（黑体字是我标的。——汉斯·科赫）<sup>②</sup>

这是什么意思呢？马克思在这里指的是人的劳动力以特殊的有目的的形式（作为裁缝、钳工、木工等等的具体劳动）耗费，这也就是生产使用价值的具体有用劳动<sup>③</sup>。因而，这也就是可以消费的商品，或者是，比如说，可以在以后的生产过程中使用的工具。在经济学上，使用价值表示某个产品对消费或生产的有用性。可是，在产品本身，“作为静的属性，以存在的形式表现出来”的，客观上会有的却远不只是这种有用性。

一块质地和颜色都很好的衣料，无疑是一件有用的东西，

---

① 《马克思恩格斯选集》第3卷第551页。

② 《马克思恩格斯全集》第23卷第205页。

③ 同上，第57页。



有很高的使用价值。可是工人却需要“以动的形式”花费多少努力才能制造出这样的料子，在这件产品中总共物化了多少劳动啊！在地球的某个遥远的角落采摘的棉花（而为了以现代的方式种出棉花，耗费了人们多少创造性的劳动和才智啊！），用租来的船和用火车运到加工地，用专门的机器对它进行加工前的准备，然后又要纺织和漂白。在这些机器不断完善直至达到现代生产能力的过程中，一代一代的工人和设计师付出了自己的聪明才智。为了生产这些机器，需要有许多门科学的高水平发展，建立了整套的产业部门——采矿、冶金、机器制造、电力。仅仅染料生产这一项，就要有化学工业的几千几百年的发展，尤其要有满足成熟的社会需要的人们的创造力、知识和才能的大量耗费才成。在纺织品的印染图案和花色品种中，实际上反映着画家的美的观念、雕版工的精巧、印染工的技巧，它们现在都“以存在的形式”呈现于我们眼前。

甚至就从衣料这样一个简单的产品上，我们已经可以看得很清楚，它由于无数种类的具体的、有目的的劳动而客观地反映了人类需要、力量、才能、观念、思想等等的真正普遍性。同人类劳动的个别产品完全一样，大部分的外在地球自然界情况也都如此。恩格斯曾经指出，日耳曼民族移入时期的德意志“自然界”“现在只剩下很少了”，“地球的表面、气候、植物界、动物界以及人类本身都不断地变化，而且这一切都是由于人的活动，可是德意志自然界在这个时期中没有人的干预而发生的变化，实在是微乎其微的”<sup>①</sup>。所有家养的动物和植物界的大部分，其所以具有今天这样的面貌，都可归因于人类劳动的消耗，而不仅仅是由于“自然”。

---

<sup>①</sup> 《马克思恩格斯选集》第3卷第551页。

由上述一切可以得出，不论是衣料、动物、植物或者山水，它们一旦由于人类劳动而发生了变化，就在自身体现着不仅仅是严格经济学意义上的使用价值（或者是在一定的历史阶段上作为一定社会关系的表示的交换价值），而还有“更多的东西”。在上面提到的过程中，说的主要是一定历史阶段上的“人的本质力量的对象化”——这是马克思用过的一个说法，特别是在他的早期著作中。

应当特别着重强调的是，这种由于物质劳动实践所形成的“人的本质的对象化”，并不等同于使用价值，即物对消费或生产过程的有用性，虽然这种对象化当然构成着物的有用性的基础。马克思在《经济学哲学手稿》中坚决反对仅仅从物质劳动的产品和结果的“外表的效用方面”即从使用价值上，脱离开同人的本质的联系去考察物质劳动的产品和结果。

以上扼要说明的马克思和恩格斯的观点，在一八四五年春曾以一般哲学的形式在《关于费尔巴哈的提纲》中作过绝对明确的表述。在提纲的第一条中就已包含有对黑格尔关于人和客观现实即“主客体”的唯心主义观点以及对机械唯物主义观点的深刻批判和驳斥。“从前的一切唯心主义——包括费尔巴哈的唯物主义——的主要缺点是：对事物、现实、感性，只是从客体的或者直观的形式去理解，而不是把它们当作人的感性活动，当作实践去理解，不是从主观方面去理解。所以，结果竟是这样，和唯物主义相反，唯心主义却发展了能动的方面，但是是抽象地发展了，因为唯心主义当然是不知道真正现实的、感性的活动本身的。费尔巴哈想要研究跟思想客体确实不同的感性客体，但是他没有把人的活动本身理解为客观的（gegenständliche）活动。所以，他在《基督教的本质》一书中仅仅把理论的活动看作是真正人的活动，而对于实践则只是从它的卑污的犹太人活动的表现形式去理解和确

定。所以，他不了解‘革命的’、‘实践批判的’活动的意义。”<sup>①</sup>

让我们回想一下歌德对审美的东西的客观性的看法：客体有一种奥妙的规律，它与主体的奥妙的规律相适应。要了解美是什么，就必须认识整个自然在人的自然这种特殊形态上要按什么规律和可能按什么规律从事生产活动。

马克思最先发现了这个与主体的“奥妙的规律”相适应的客体的“奥妙的规律”，也就是“整个自然在人的自然这种特殊形态上要按什么规律和可能按什么规律”从事生产和实践。

这样，也就找到了了解全部科学的美学的基本立足点，它先后通过一般哲学研究和详尽确切的经济学研究而得到了论证和肯定。尽管如此，还是必须立即指出，这个基本立足点，对于科学地、辩证唯物主义地理解审美现象来说固然十分重要，但它还并不就是美学本身。在苏联的美学问题讨论中已经不止一次指出，如果把这里所说的“人的本质力量的对象化”看作就是文学艺术的审美本质的客观对象性基础，那将是可能导致不正确的结论的一个错误。

### 理解审美客体因素的钥匙

在一八四四——一八四七年间的著作以及五十年代后半期的经济学著作中，马克思详细论述了“人的本质力量的对象化”以及“人的本质”的思想。他把这个思想同审美规律的客观性、对现实的艺术反映以及一般审美知觉的客体因素紧密联系在一起。他为我们指明了方向，即必须从这个基础出发，从客观上论证对现实的艺术反映的特殊性。

<sup>①</sup> 《马克思恩格斯选集》第1卷第16页。

为了说明这个思想，不得不涉及一些有关的问题。早在进行经济学研究和批判黑格尔、反驳费尔巴哈之初，马克思就大力研究了劳动在人类社会发展中的作用问题。在大约作于一八四四年的詹姆斯·穆勒的著作摘要中，马克思加了一段两个生产者之间的对话，对话讨论的是他们的劳动——假定不是在资本主义私有制条件下进行——的作用和意义问题。这段对话写道：“假定我们作为人进行生产。在这种情况下，我们每个人在自己的生产过程中就双重地肯定了自己和另一个人：（1）我在我的生产中物化了我的个性和我的个性的特点，因此我既在活动时享受了个人的生命表现，又在对产品的直观中由于认识到我的个性是物质的、可以直观地感知的因而是毫无疑问的权力而感受到个人的乐趣。（2）在你享受或使用我的产品时，我直接享受到的是：既意识到我的劳动满足了人的需要，从而物化了人的本质，又创造了与另一个人的本质的需要相符合的物品。（3）对你来说，我是你与类之间的中介人，你自己意识到和感觉到我是你自己本质的补充，是你自己不可分割的一部分，从而我认识到我自己被你的思想和你的爱所证实。（4）在我个人的生命表现中，我直接创造了你的生命表现，因而在我个人的活动中，我直接证实和实现了我的真正的本质，即我的人的本质、我的社会的本质。”<sup>①</sup>

马克思这里说的是社会劳动直接以社会方式进行的条件。他用这段对话主要是为了对比，借以尖锐地揭露社会劳动在资本主义私有制条件下所固有的深刻矛盾<sup>②</sup>。

不过，我们感兴趣的不是问题的这一方面，而是要弄清下述这一有待证明的事实，即在怎样的具体历史条件下：

① 《马克思恩格斯全集》第42卷第37页。

② 参见德·伊·罗森伯尔格：《十九世纪四十年代的马克思恩格斯经济学说发展史》，1954年苏联科学出版社版，第96页（俄文）。

一、人们在自己的劳动产品中个别地以及在整个社会范围内物化自己“人的本质”，并且完全客观地和现实地以之作为“物质的、可以直观地感知的……权力”而与自身相对立；

二、由人的劳动所造成的这种“人的本质的物化”，本身又是人的需要的对象。

马克思在这里以及其它地方强调了人的本质、人的需要、乐趣等等的思想。这些思想在他大约作于一八四四年底以前的《经济学哲学手稿》中又大大扩展和深化了。从一八四四年的手稿中可以看出，马克思的社会主义学说是牢牢地建立在对工人阶级革命力量的认识这一基础上的。它排除了一切乌托邦，并在批判改造古典政治经济学、黑格尔和费尔巴哈的哲学以及与之进行思想理论上的论战的过程中成为科学。在《经济学哲学手稿》中，在发展马克思主义的三个组成部分的范围内，也第一次触及了美学的理论问题。属于这一方面的一切论点，都同后来对黑格尔及其弟子们的美学观点的批判有着有机的联系。

我们先看看马克思在《经济学哲学手稿》中论述过的某些论点。马克思写道：无论是在人那里还是在动物那里，类的生活从肉体方面说来就在于：人和动物一样靠他周围的自然界生活。

“人比动物越有普遍性，人赖以生活的无机界的范围就越广阔。”（马克思这里所说的“无机界”或者“是人的无机的身体”的自然界，是指“就它不是人的身体而言”的整个自然界）<sup>①</sup> 马克思指出：“从理论领域说来，植物、动物、石头、空气、光等等，一方面作为自然科学的对象，一方面作为艺术的对象，都是人的意识的一部分，是人的精神的无机界，是人必须事先进行加工、以便享用和消化的精神食粮；同样，在实践领域说来，这些东西

<sup>①</sup> 《马克思恩格斯全集》第42卷第95页。

也是人的生活 and 人的活动的一部分……在实践上，人的普遍性正表现在把整个自然界——无机体，因为自然，第一，首先作为人的直接的生活资料，其次作为人的生命活动的材料、对象和工具——变成人的无机的身体。”<sup>①</sup>

这个地方需要补充说明一下。人是“普遍性地”靠自然界生活的。他从自然界所取得的，不象动物那样仅仅是维持个体和类的直接生物存在必需的东西，也不仅仅局限于他所找到的现成的东西。从采摘发展到渔猎、农耕、畜牧、手工、工业，从使用偶然得来的棍棒和简单打磨的石斧发展到会用火、冶金，发现和利用物质的化学成分，揭开光合作用的秘密和分裂原子核，现在人已经把整个自然界变成了自己实践活动的对象和工具。这样，自然界就愈来愈多地成为人所赖以生活的“无机的身体”。而今天我们就恰恰达到了这种地步，即“进步的人类”当真要冲出地球老母亲的怀抱，并已作出初步努力，不仅要使地球，而且要使宇宙空间服从自己。

围绕地球运行的宇宙飞船，电子计算机，周向同步加速器，涡轮螺旋桨飞机，维尼龙衣服，电视机和偏头痛药片——所有这些成千上万的科学技术奇迹，无不证明着人与自然界的真正普遍性的关系。这里说的是这样的自然界，即随着人的实践的发展，它已不再是“自在的自然”，而成为“人化的自然”，如马克思所常说的那样。这样，它也就成为人的普遍性的活生生的客观实际表现。人的本质的整个主观的普遍丰富性，在人为自己所创造或为达到自己的目的所利用的东西的丰富性中得到了充分客观的表现。

在上述著作中，马克思详细论述了在外界事物成为人的直接

<sup>①</sup> 《马克思恩格斯全集》第42卷第95页。

生活资料，成为人的生命活动的材料、对象和工具时，这一过程所从中发生的各种条件。由于人的社会劳动活动，自然成了人的作品和人的现实。人的生命活动的材料、对象和工具因此就不单纯是“得于自然”。后来马克思在《资本论》中曾经指出，除直接在自然界获得自己的劳动对象的采掘工业（采矿业、狩猎业、捕鱼业等等）以外，一切产业部门，包括农业在内，所处理的对象都是“已被劳动滤过的”对象，即劳动产物。通常被看作自然的产物的动物和植物、耕地和森林等等，实际上不仅可能是前几年劳动的产品，而且它们现在的形式也是经过许多世代、在人的控制下、借助人的劳动不断发生变化的产物<sup>①</sup>。

从这一点出发，马克思在一八四四年就已成这样的结论：人的劳动对象是“人的类生活的对象化”，“人不仅象在意识中那样理智地复现自己，而且能动地、现实地复现自己，从而在他所创造的世界中直观自身”<sup>②</sup>。

现在，我们再来看看不以既有的社会劳动产品为对象的那些劳动种类。姑以采矿业、狩猎业和捕鱼业为例。不言而喻，采掘的煤炭、打死的野禽和捕获的鱼，也都是社会劳动的产品。从几千米深的地下开采的煤炭和矿石，现实地、客观地和活生生地说明着人的力量和威力。一只击毙的老虎，在实践上和物质上，整个证明着人的狡猾、力量、敏捷和勇敢高过于老虎所具有的同一些品质。人利用他可能自己创造不出来的一些物的机械的、物理的和化学的等等属性，以便把这些物当作发挥力量的手段，依照自己的目的作用于其它物<sup>③</sup>。马克思在这里引用了黑格尔的一段话：“理性何等强大，就何等狡猾。理性的狡猾总是在于它的间

---

① 《马克思恩格斯全集》第23卷第206页。

② 同上，第42卷第97页。

③ 同上，第23卷第203页。

接活动，这种间接活动让对象按照它本身的性质互相影响，互相作用，它自己并不直接参与这个过程，而只是实现自己的目的。”<sup>①</sup>

黑格尔这里列举的理性、狡猾和强大这些观念性的概念，在实践上和对象上，在人为达到自己的目的所实现的机械的、物理的或者化学的反应过程中得到贯彻。这些品质在人用来为自己谋利益的每一个自然现象上都会表现出来。

人还没有学会对天体结构施加影响。在人造地球卫星和人造月球卫星扩大了“天体”的数目之前，人没有在天体的规律性运行方面加入过任何劳动。但是，当人出于完全实际的需要而开始研究太阳、月亮和星辰的运动时，这些天体观察的结果实际上就已确定了正确的播种时间、尼罗河汛期的估计和预报，帮助人找到了通过沙漠和海洋的正确道路。天体运动的客观规律与和谐，有助于在实践上和客观上显示出人类在自己的生命活动中利用这些规律的力量、威力和才能。

不过，这个问题说得够多了。让我们再回到我们一开始所论述的问题。马克思说：“在实践上，人的普遍性正表现在把整个自然界……变成人的无机的身体。”植物、动物、石头、空气、光等等（一切“从实践领域说来……是人的生活 and 人的活动的一部分”的现象的同义语），如马克思所说，“都是人的意识的一部分，一方面作为自然科学的对象，一方面作为艺术的对象”。但是，这些对象的客观性，在其他作者那里却得到完全不同的解释和说明。对费尔巴哈说来，它们仅仅是直观的对象。按照黑格尔的说法，只有一种情况才能使日、月、地、星之类成为艺术反映的对象，这就是在这些“感性的存在”作为绝对观念的表现可

<sup>①</sup> 《马克思恩格斯全集》第23卷第203页。



以使我们产生对这个心灵性事物的观照的时候”<sup>①</sup>。

相反地，马克思说，植物、动物和石头等等之成为艺术（以及科学）的客观对象，是因为它们历史地变成了人的普遍性的实践表现。必须再一次强调：艺术以及（自然）科学都是从“人化的自然”的各种现象的这种历史地形成的客观存在出发的（对于一切社会现象来说，这种性质是不言而喻的）。至于艺术和科学各自反映各种现象的哪些特殊方面、属性和品质，那是另一个问题。从马克思的这个思想所得出的一个合乎逻辑的结论就是：在艺术“对象”（它只包括现实的一部分事物和现象）和科学“对象”（它所包括的可能是现实的另一部分事物和现象）之间，不可能划出截然分明的界限。

下面再回到马克思在《经济学哲学手稿》中的思路上来。在进一步论述上述关于“人的本质力量的对象化”和“人的普遍性的实践表现”这一思想时，马克思提出了（尽管是顺便地）审美规律的性质的问题。他表述了一个众所周知和反复被人引证的论点：人也“按照美的规律”来建造。这些规律是由什么决定的呢？

马克思的出发点是：人把自己的生命活动本身变成自己的意识的对象。有意识的生命活动把人同动物直接区别开来。马克思接着论述了这种区别。他写道：

“通过实践创造对象世界，即改造无机界，证明了人是有意识的类存在物，也就是这样一种存在物，它把类看作是自己的本质，或者说把他自身看作类存在物。诚然，动物也生产。它也为自已营造巢穴或住所，如蜜蜂、海狸、蚂蚁等。但是动物只生产它自己或它的幼仔所直接需要的东西；动物的生产是片面的，而

---

<sup>①</sup> 黑格尔：《美学》，第1卷第130页。

人的生产是全面的；动物只是在直接的肉体需要的支配下生产，而人甚至不受肉体需要的支配也进行生产，并且只有不受这种需要的支配时才进行真正的生产；动物只生产自身，而人再生产整个自然界；动物的产品直接同它的肉体相联系，而人则自由地对待自己的产品。动物只是按照它所属的那个种的尺度和需要来建造，而人却懂得按照任何一个种的尺度来进行生产，并且懂得怎样处处都把内在的尺度运用到对象上去；因此，人也按照美的规律来建造。”<sup>①</sup>

马克思的这个思路同已经提到过的他的这一论点紧密相关，即：“人的类生活的对象化”是人类生产的对象，“人……能动地、现实地复现自己，从而在他所创造的世界中直观自身”。由此可见，“美的规律”就是人自己所实际创造的那个客观现实的规律。

在《经济学哲学手稿》的另一处，马克思有力地批驳了认为只有人的精神活动——表现为政治、艺术、文学等等——才是人的本质的真正表现，才是人的一切力量、才能和需要等等的真实表现的唯心主义观点。

马克思写道：“我们看到，工业的历史（指一般物质生产，——汉斯·科赫）和工业的已经产生的对象性的存在，是一本打开了的关于人的本质力量的书，是感性地摆在我们面前的人的心理学，对这种心理学人们至今还没有从它同人的本质的联系上，而总是仅仅从外表的效用方面来理解……”马克思接着写道：“在通常的、物质的工业中……人的对象化的本质力量以感性的、异己的、有用的对象的形式，以异己的形式呈现在我们面

① 《马克思恩格斯全集》第42卷第96—97页。

前。”<sup>①</sup>

马克思认为这个观点具有理论基础的意义，以这个观点为依据，每一门研究人和社会的科学都可以成为真正的科学。马克思写道：“如果心理学还没有打开这本书，即历史的这个恰恰最容易感知的、最容易理解的部分，那么这种心理学就不能成为内容确实丰富的和真正的科学。”<sup>②</sup>马克思这里是以心理学来说明每一门科学。

这也完全关系到作为科学的美学。它不能不对物质存在作历史具体的研究，不能不接受马克思在这一著作中为一切社会科学所建立的牢固的实践基础而躲到范畴自我运动的圈子里去。另一方面，不能把“打开了的关于人的本质力量的书”、即“感性地摆在我们面前的人的心理学”，与艺术的审美本质的客观基础相等同。马克思说的这本“打开了的书”，不仅是艺术家，而且同样也是历史学家、经济学家、哲学家和政治家的必读书。

在德国的马克思主义著作中，阿尔弗雷德·库雷拉最先阐明了马克思的这些思想发展的突出意义和丰富内容。库雷拉特别强调，投入劳动产品的类本质，体现为人工的、即人所创造的外部世界，成为个人的更高发展的出发点。一个个人掌握和使用这些已经成为对象的类的本质力量，从而也就把个人身外的价值变为自己的财富，丰富着自己的个人力量和才能<sup>③</sup>。库雷拉着重指出，在具体的创造劳动中，人的本质力量的“异化”，即它们之被投入作为一种“异己”的东西（就其不直接属于个人而言）而与个人相对立的产品对象中，成为个人进一步发展的必要条件。

---

① 《马克思恩格斯全集》第42卷第127页。

② 同上。

③ 参见阿·库雷拉：《人是自己的创造者，试论社会主义人道主义》，1958年柏林版，第39—40页（德文）。

对库雷拉称之为“异化的积极意义”<sup>①</sup>的这一论点，有专门谈一下的必要，因为，如果不理解这一点，就完全无法理解个人的发展、即社会精神生活的客观基础的发展的复杂的历史辩证关系。

在《经济学哲学手稿》中，马克思在多处发挥并且从各个方面阐述了关于“人的本质力量的对象化”和人的“普遍性的实践表现”的思想。这里有如下一段归纳，人们可以从中十分明确地感觉到对黑格尔的客观唯心主义和费尔巴哈的人本主义的直观唯物主义这两者的克服。马克思写道：

“我们知道，只有当对象对人说来成为人的对象或者说成为对象性化的人的时候，人才不致在自己的对象里丧失自身。只有当对象对人说来成为社会的对象……而社会在这个对象中对人说来成为本质的时候，这种情况才是可能的。因此，……随着对象性的现实在社会中对人说来到处成为人的本质力量的现实，成为人的现实……一切对象对他说来也就成为他自身的对象化，……成为他的对象，而这就是说，对象成了他自身。”<sup>②</sup>

这里要特别注意马克思所用的“对象”这个概念的内容。

“对象”（从一切把人作为社会的存在物来研究的认识的客体来说）不是某种可以具体感觉到的物质的东西（物），而是一种社会关系。或者也许这样说更为确切：它是物质的东西，但这仅仅是就其为社会关系的承担者而言，即就其为“人的本质力量的对象化”、“人的普遍性的实践表现”而言。马克思在反驳蒲鲁东时提出过“对象”这一概念的定义。他当时说：“对象是为人的存在，是人的对象存在，同时也就是人为他人的存在，是他对他人

---

① 阿·库雷拉：《人是自己的创造者……》第8页。

② 《马克思恩格斯全集》第42卷第125页。

的关系，是人对人的社会关系。”<sup>①</sup>

我们可以看到，在这些言简意赅的意见中，马克思把人与现实的审美关系的基本问题同在实践中发生的“人的本质力量的对象化”、“人的普遍性的实践表现”联系起来。马克思在《经济学哲学手稿》中结束上述那段归纳时，对这个问题作了一个方法论式的提出，它对美学理论具有纲领性的意义：

“对象如何对他（指人，——汉斯·科赫）说来成为他的对象，这取决于对象的性质以及与之相适应的本质力量的性质，因为正是这种关系的规定性形成一种特殊的、现实的肯定方式……每一种本质力量的独特性，恰好就是这种本质力量的独特的本质，因而也是它的对象化的独特方式，它的对象性的、现实的、活生生的存在的独特方式。所以，人不仅通过思维，而且以全部感觉在对象世界中肯定自己。”<sup>②</sup>

再稍前面一点，马克思写道，人以一种全面的方式，也就是说，作为一个完整的人占有自己的全面的本质。“人同世界的任何一种人的关系”——视觉、听觉、嗅觉、味觉、触觉、思维、直观、感觉、愿望、活动、爱——都是对人的认识对象的“占有”。

对人的现实的占有，即与对象的关系，是人的现实的实际实现，因此，人的现实就如同人的本质和人的活动的规定一样具有多样性<sup>③</sup>。

根据这一方法论纲领，美学理论必须：

一、用它的“对象”、即它的“对象性的、现实的存在”的

---

① 《马克思恩格斯全集》第2卷第52页（《神圣家族》）：引文中“对象”一词，在该译文中皆为“实物”。——译注

② 同上，第42卷第125页。

③ 同上，第121—123页。

特点来说明它的独特方式、特殊的特点；以此为基础，确立对现实的科学占有和艺术占有之间的区别；

二、揭示“对象的性质和与之相适应的本质力量的性质”之间、审美的客体因素和主体因素之间的辩证关系和相互依存性，以便能够说明对这个世界的艺术占有的特点；

三、特别注意艺术反映和审美知觉的具体感性形式是怎样从艺术的审美本质的客观对象性基础中发展起来的；

四、最后，从其特殊的客观基础和相应的审美知觉形式的特点出发来说明对现实的艺术占有的必要性、必然性。

近几年来，在马克思列宁主义美学专家当中（特别是在苏联）进行了一场生动的、相当有趣的讨论，讨论的主题就是文学艺术的特殊的特点，即艺术的审美本质及其与文艺反映对象和审美知觉对象的关系。尤其在阿·伊·布罗夫的《艺术的审美本质》一书出版之后，争论更加热烈起来。布罗夫提出的艺术反映的特殊对象“是人”这个回答，的确不尽符合特殊的对象这一问题的本意<sup>①</sup>。

我们已经尽力说明，艺术反映的特殊“对象”（换句话说，就是艺术的审美本质的特殊客观基础）这个提法，是从马克思的理论观点中有机地引申出来的。这个提法在马克思列宁主义美学中已被普遍采纳。苏联新出版的教科书《马克思列宁主义美学原理》写道：“艺术的对象是艺术作品的内容和形式的客观基础。但是，不能把艺术的对象和它的内容混为一谈。正如费尔巴哈早已指出的，问题在于艺术并不要求人们把艺术作品当作现实，因为已经进入艺术内容的生活是客观实在的反映；艺术反映必须同

---

<sup>①</sup> 参见阿·伊·布罗夫：《艺术的审美本质》，1956年艺术出版社版（俄文）。

现实、同被反映的对象有所区别”。（黑体字是我标的，——汉斯·科赫）<sup>①</sup>

在这方面，布罗夫的提法之所以引起争论，主要是由于他没有充分估计到对现实的审美掌握的主观因素。在“对象”的问题上，即在文艺的审美本质的客观基础问题上，也是如此。在苏联的讨论中，Л·格宁娜等特别强调了这样两点：第一，对客观对象的审美掌握方式的问题，既取决于“对象的性质”，又取决于“与之相适应的本质力量的性质”，只有从它们的相互关系中去分析这“两个性质”，才能得出正确的结论；第二，对美学范畴的科学分析要求进行严格的历史分析；换句话说，必须把美学范畴当作历史的范畴来看待和研究。

我们已经看到，马克思对美学问题的提出是从他的第一个重大发现、即实践在社会生活中的作用出发的。只有从这个基础出发，才能够理解“人的本质力量的对象化”，即把外界现象作为“人的普遍性的实践表现”来认识。不过，也不能仅仅停留在这个结论上，否则就会误入歧途和得出不正确的看法。

### 客体因素的历史规定性

正如已经强调指出过的，劳动过程是不间断地进行的，是人的生存的必要条件。因此，在人和自然界之间的物质变换这个伟大过程中，始终发生着“人的本质力量的对象化”。这个结论使我们有理由在开始时先离开任何特定的社会历史阶段来考察这种“物质变换”。但是，如果仅仅到此为止，最后必然仍会背离马

---

<sup>①</sup> 《马克思列宁主义美学原理》下册第504页。

克思列宁主义的基本观点。

在反马克思主义的、修正主义的美学著作中，审美客体问题的提出总是不具体的和非辩证的，首先而且主要是非历史的。哈利希的美学“理论”完全没有给他奉为审美客体的东西留下历史规定性观点的余地。哈利希对这个问题的看法，说来说去无非一句话：“不可思议”（作为引起一种特殊心理震动的自然品质的决定性特征）就是“不可思议”，——不管社会制度是奴隶占有制的、资本主义的还是共产主义的。

乔治·卢卡契在审美客体因素的问题上忽视了马克思列宁主义世界观的基本的历史的观点。在他的美学理论的范围内，他滔滔不绝地谈了基础和上层建筑相互作用的“一般”辩证法，他认为，这似乎就是物质生产同艺术生产发展的“一般”不平衡性的基础。但是，他对社会活动根本不作具体的、经济史的研究。在大部分情况下，他谈的只是“上层建筑”的现象，他总是尽力详细描述这些现象，并且尽力把它们与“基础”（或如卢卡契经常使用的说法——“经济基础”）相对立，把这个基础的特殊的、受历史制约的方面掩盖起来。所以，他的美学史研究往往带有明显的历史唯心主义的性质；只是轻轻镶了一道唯物主义的花边。与此同时，各个阶级的历史相互关系则被置于完全微不足道的地位，以致最终干脆被丢开。在美学理论领域，卢卡契还公开排斥历史唯物主义的这一基本原理，即社会的全部过往的历史，自有阶级以来都是阶级斗争的历史。他在一本把矛头指向社会主义现实主义的著作中，公开说到“区分人的新形式原则”是他的美学观点的“基本现象依据”。据卢卡契说，这个“基本现象依据”就是：一部分人聚集在宿命论思想（应理解为宗教的、假科学的思想）的周围；另一部分人则聚集在“世界理性力量”、“个人责任”的旗帜之下，——而这些思想则“既可以依附于神意说，



又可以依附于以唯物主义为根据的社会学说”<sup>①</sup>。

于是，卢卡契就违背了他一再打算利用的列宁的一个最基本的唯物主义观点。列宁在《民粹主义的经济内容及其在司徒卢威先生的书中受到的批评》这一著作中写道：“客观主义者谈论现有历史过程的必然性；**唯物主义者则是确切地肯定现有社会经济形态和它所产生的对抗关系。客观主义者证明现有一系列事实的必然性时，总是不自觉地站到为这些事实作辩护的立场上；唯物主义者则是揭露阶级矛盾，从而确定自己的立场**（以上黑体字是我标的，——汉斯·科赫）。……唯物主义者运用自己的客观主义比客观主义者更彻底，更深刻，更全面。他不仅指出过程的必然性，并且阐明正是什么样的社会经济形态提供这一过程的内容，正是什么样的阶级决定这种必然性。”<sup>②</sup>

由此可见，辩证唯物主义和历史唯物主义的实质就是，在分析某个客观现象时，要具体地、准确地和明确地研究，正是什么样的社会经济形态给了这一过程以内容，这个社会经济形态产生了哪些历史具体的阶级关系等等。

可是，卢卡契在声称他要把列宁的这一观点“用”于艺术反映的客体因素这个问题时，却对列宁的这个说法作了这样一种解释，即外部世界的客观性不是一种宿命论式地决定着人的实践的僵死凝固的客观性。卢卡契说，列宁否定对客观性的任何凝固的、宿命论式的、不具体的和非辩证的观点，认为这样的观点是不正确的，是会导致强词夺理的<sup>③</sup>。然而，如此“解释”列宁的思想，只能说是用一堆空洞的词藻来掩盖列宁思想的最主要的、决定性的东西。

① 乔·卢卡契：《反对歪曲的现实主义》，汉堡1958年版，第11页（德文）。

② 《列宁全集》第1卷第379页。

③ 乔·卢卡契：《现实主义问题》第9页。

如果不能真正按照列宁的这个要求去做，那么，要想对社会现实和艺术与社会现实的审美关系进行马克思主义的分析，简直会寸步难行。卢卡契在一些动听词句的掩护下回避了这样的分析，他用这些词句代替了经典作家关于对现实的艺术反映的客体因素的观点。

马克思在《剩余价值理论》这一著作中写道：“要研究精神生产（其中就包括艺术，——汉斯·科赫）和物质生产之间的联系，首先必须把这种物质生产本身不是当作一般范畴来考察，而是从一定的历史的形式来考察。例如，与资本主义生产方式相适应的精神生产，就和与中世纪生产方式相适应的精神生产不同。如果物质生产本身不从它的特殊的历史的形式来看，那就不可能理解与它相适应的精神生产的特征以及这两种生产的相互作用。从而也就不能超出庸俗的见解。”<sup>①</sup>

接着，马克思表述了一切精神生产都是在对物质生产的双重依赖关系中进行的这一规律。马克思写道：“从物质生产的一定形式产生：**第一，一定的社会结构；第二，人对自然的一定关系。**人们的国家制度和人们的精神方式由这两者决定，因而人们的精神生产的性质也由这两者决定。”（黑体字是我标的，——汉斯·科赫）<sup>②</sup>

因此，马克思坚决强调，不注意相应的社会精神生活的物质的、实践的、经济的基础的双重历史制约性，就完全不可能解释诸如资本主义同艺术相敌对或者希腊史诗在古代世界的繁荣这样一些艺术发展现象。马克思说：“不考虑这些，就会坠入莱辛巧妙地嘲笑过的十八世纪法国人的幻想。既然我们在力学等方面

① 《马克思恩格斯全集》第26卷第1册第286页。

② 同上。

已经远远超过了古代人，为什么我们不能也创造出自己的史诗来呢？于是出现了《亨利亚特》来代替《伊利亚特》。”<sup>①</sup>

马克思认为，对精神生产具有决定性的这两个因素，是处于紧密的相互作用之中的。在著名的《〈政治经济学批判〉序言》中，马克思为第一个基本条件提出了一个经典性的公式：

“人们在自己生活的社会生产中发生一定的、必然的、不以他们的意志为转移的关系，即同他们的物质生产力的一定发展阶段相适合的生产关系。这些生产关系的总和构成社会的经济结构，即有法律的和政治的上层建筑竖立其上并有一定的社会意识形式与之相适应的现实基础。物质生活的生产方式制约着整个社会生活、政治生活和精神生活的过程。不是人们的意识决定人们的存在，相反，是人们的社会存在决定人们的意识。社会的物质生产力发展到一定阶段，便同它们一直在其中活动的现存生产关系或财产关系（这只是生产关系的法律用语）发生矛盾。于是这些关系便由生产力的发展形式变为生产力的桎梏。那时社会革命的时代就到来了。随着经济基础的变更，全部庞大的上层建筑也或慢或快地发生变革。在考察这些变革时，必须时刻把下面两者区别开来：一种是生产的经济条件方面所发生的物质的、可以用自然科学的精确性指明的变革，一种是人们借以意识到这个冲突并力求把它克服的那些法律的、政治的、宗教的、艺术的或哲学的，简言之，意识形态的形式。”<sup>②</sup>

从这一规律性中可以得出，一切意识形态都具有阶级的性质（在阶级社会中），其中包括文学艺术。意识的艺术形式是人们借以意识到以经济的生产关系为基础在社会制度中发生的各种冲

---

① 《马克思恩格斯全集》第26卷第1册第246页。

② 《马克思恩格斯选集》第2卷第83页。

突，并力求把它们克服的意识形态形式之一。

马克思列宁主义经典作家经常提醒人们：不能机械地、庸俗地考察作为文学艺术或任何其它精神生产的基础的客观社会历史条件。马克思在他的一篇早期著作中写道，光是思想竭力体现为现实是不够的，现实本身应当力求趋向思想<sup>①</sup>。

马克思和恩格斯在《德意志意识形态》中就已相当广泛地论述了各个不同历史时代社会实践活动对意识和整个精神生产的决定作用的辩证法问题。这部著作曾经说到，唯物史观不是必须在每一个时代寻找某种范畴，而是始终站在现实历史的基础上，不是从观念出发来解释实践，而是从物质实践出发来解释观念的东西。他们由此而得出一个合乎逻辑的结论：历史的动力以及宗教、哲学和任何其它理论包括艺术在内的动力，是革命，而不是批判<sup>②</sup>。

“统治阶级的思想在每一个时代都是占统治地位的思想。这就是说，一个阶级是社会上占统治地位的物质力量，同时也是社会上占统治地位的精神力量。支配着物质生产资料的阶级，同时也支配着精神生产的资料，因此，那些没有精神生产资料的人的思想，一般地是受统治阶级支配的。占统治地位的思想不过是占统治地位的物质关系在观念上的表现……”<sup>③</sup>

同时，马克思和恩格斯指出，不能把占统治地位的思想、占统治地位的精神生产看作是物质关系领域中的统治的机械的反映。在固有对抗性阶级关系——从奴隶占有制到资本主义——的社会条件下，分工也以物质劳动和精神劳动分工的形式出现在统治阶级中间。而这本身又会导致这种分裂甚至可以发展成为这两

① 《马克思恩格斯选集》第1卷第10页（《〈黑格尔法哲学批判〉导言》）。

② 同上，第43页。

③ 同上，第52页。

部分人之间的某种程度的对立和敌视。但是，一旦发生任何实际冲突，当阶级本身受到威胁时，这种对立和敌视便会自行消失<sup>①</sup>。不过，在某些情况下，这种对立也会导致个别思想家转向非统治的、革命的阶级一边。

在这个结论的基础上，马克思后来在《路易·波拿巴的雾月十八日》中表述了这样一个一般规律，即意识形态的阶级性质（马克思在这里特别引用了文学的例证）必须按照这种“某种程度的对立和敌视”来准确地确定。马克思批评了似乎所有的小资产阶级民主派代表人物都是小店主或者小店主崇拜者的说法。“按照他们所受的教育和个人的地位来说，他们可能和小店主相隔天壤。使他们成为小资产阶级代表人物的是下面这样一种状况：他们的思想不能超出小资产者的生活所越不出的界限，因此他们在理论上得出的任务和作出的决定，也就是他们的物质利益和社会地位在实际生活上引导他们得出的任务和作出的决定。一般说来，一个阶级的政治代表和著作（文学）方面的代表同他们所代表的阶级间的关系，都是这样。”<sup>②</sup>

列宁在评论列夫·托尔斯泰的文章中精彩地运用了这一原理。他生动地说明和论证了，在个人社会地位上属于大土地占有者贵族阶级的托尔斯泰，在文学上成了革命前俄国的宗法制农民利益的代表者。

马克思主义经典作家一再指出，不能仅仅根据一个作家的客观阶级属性来判断他的作品文学成就高低。要真正搞清一定阶级的利益在文学上的体现，首先必须准确地分析这个阶级在一定历史时期的具体历史作用和地位。在这个问题上，恩格斯以挪威

---

① 《马克思恩格斯选集》第1卷第52页。

② 同上，第532页。

作家亨利·易卜生（就其阶级属性而言，他是一个小资产阶级的作家）为例，发表过特别明确的看法。一八九〇年，恩格斯在致保尔·恩斯特（他把易卜生和整个挪威都归入一个范畴——小市民）的一封信中说：“例如易卜生的戏剧不管有怎样的缺点，它们却反映了一个即使是中小资产阶级的但是比起德国的来却有天渊之别的世界；在这个世界里，人们还有自己的性格以及首创的和独立的精神，即使在外国人看来往往有些奇怪。因此，在我对这类东西作出判断以前，我是宁愿把它们彻底研究一番的。”<sup>①</sup>

在这封信中，恩格斯详细论述了挪威的发展道路的特点，把它同德国的发展道路作了比较，并且论证了挪威的小农和小资产阶级由于他们的历史经历而具有完全不同于德国小市民的面貌。恩格斯说，这些人无论是不是小市民，他们创作的东西比其他人所创作的多得多。挪威在最近二十年中所出现的文学繁荣，在这一时期，除了俄国以外没有一个国家能与之媲美。挪威人还对其它各国的文学发生了影响，而德国文学则决不是其中的最后一个。恩格斯认为，这些事实“使我们有必要把挪威小市民阶层的特性作一定程度的研究”<sup>②</sup>。

马克思主义经典作家指出，一定时代的革命思想的存在（在一切意识形态中以及在艺术中），是以革命阶级的存在为前提的。然而，在这种情况下，在确定和评价艺术的阶级性质上就会出现一系列的问题。

一个进行革命的阶级，姑且就说资产阶级吧——当初它曾经是革命的，它通过革命建立了一个新的、更加鲜明的阶级统治形式，但它不仅仅是以一个阶级的名义来争取这一变革的。因此，

---

① 《马克思恩格斯选集》第4卷第473—474页。

② 同上，第472页。

为了达到自己的目的，它不得不把自己的利益说成是社会全体成员的共同利益，抽象地讲，就是赋予自己的思想以普遍性的形式，把它们描绘成唯一合理的、具有普遍意义的思想。这实际上只是一种主观的“假象”。“进行革命的阶级，仅就它对抗另一个阶级这一点来说，从一开始就不是作为一个阶级，而是作为全社会的代表出现的；它俨然以社会全体群众的姿态反对唯一的统治阶级。它之所以能这样做，是因为它的利益在开始时的确同其余一切非统治阶级的共同利益还有更多的联系，在当时还存在的那些关系的压力下还来不及发展为特殊阶级的特殊利益。”<sup>①</sup>

为建立无阶级社会而奋斗的工人阶级，从一开始就历史地作为全人类解放事业的真正代表者出现。这一点，也愈来愈深刻地在他们的文学艺术中反映出来。

从生产力发展的分析出发，对相应的社会制度和这一制度所赖以建立的阶级关系作出评价，当然非常重要。但是，仅仅如此还不足以充分解释艺术生产的客观历史条件。例如，无论是对生产力水平的分析还是对古代奴隶占有制的社会制度的分析，都不能充分说明古代希腊艺术繁荣的客观历史基础的存在。为此，还必须有一个与上述原因密切相互作用的另外的因素。只有弄清这种联系，才能看出审美规律客观性从中发展和变化的历史土壤的基础。

因此，马克思又强调了对包括艺术生产在内的精神生产的特殊历史制约性具有决定性的第二个因素。这就是人与自然的关系，人与受物质生产发展具体历史阶段制约的他的劳动的物质条件的关系。

<sup>①</sup> 《马克思恩格斯选集》第1卷第53—54页（《德意志意识形态》）。

## 社会发展的三大阶段

解决各种不同历史条件下的“人的本质”的物质实践表现的问题，对于美学理论和弄清文学艺术审美本质的客观基础具有第一位的意义。本书第四部分将更详细地论述这一点。这里我们只是简单地说一说马克思怎样解决这个问题，主要是依据他的《政治经济学批判》这部著作。马克思在这一著作中描述了社会发展的三大阶段。

马克思把资本主义以前的各种社会发展形态归为社会发展的第一大阶段，这就是“自发的共产主义”、家长制关系、古代共同体（奴隶占有制社会）以及“封建制度和行会制度”。在这些形态内部尽管存在着很大的差别，但它们都有一个共同的东西，即它们还不是建立在物质生产条件对生产者的统治的基础上。在所有这些社会形态中，人的生产能力只是在狭窄的范围内和孤立的地点上发展着，用于交换的商品的生产还没有成为统治的和决定性的生产形式<sup>①</sup>。生产使用价值是生产的主要经济目的<sup>②</sup>。在原始公社制度条件下，甚至在古代的城市公社中，公社本身及其条件表现为生产的基础，而公社的再生产表现为生产的最终目的。在奴隶制或农奴制构成社会生产基础的社会里，生产条件对生产者的统治已经为统治和从属的关系所掩盖，这种关系表现为并且显然是生产过程的直接动力<sup>③</sup>。

所有这些复杂而多样的社会形态，在历史上造成的人与自然的关系都完全不同于后一个发展阶段。马克思认为，以物的依赖

① 《马克思恩格斯全集》第46卷上册第104页。

② 同上，第483页。

③ 同上，第25卷第940页（《资本论》第3卷）。



性为基础的人的独立性，是第二大阶段的社会形态——资本主义社会制度的特点，在这种制度下，第一次“形成了普遍的社会物质变换，全面的关系，多方面的需求以及全面的能力的体系”<sup>①</sup>。马克思在分析资本主义生产方式时得出一个结论：在资本主义社会条件下，社会活动的一个要素（物化劳动）不可能在很大的程度上成为另一个要素（主体的、活的劳动）的基础。体现着社会财富的物化劳动对活劳动具有越来越大的独立性。社会财富的越来越巨大的部分作为异己的、独立的和统治的权力同活劳动相对立<sup>②</sup>。（在以前的各种社会形态下，这种经济上的神秘化不是同物化劳动有关，因而也不是同“人的本质力量的对象化”有关，而“主要只同货币和生息资本有关”<sup>③</sup>。）建立在交换价值基础上的社会生产产生出个人关系和个人能力的普遍性和全面性，同时也产生出“个人同自己 and 同别人的”<sup>④</sup>异化。马克思强调，这种“错乱和颠倒倒是真实的，而不单是想象的，不单是存在于工人和资本家的观念中的”<sup>⑤</sup>。

关于这第二个阶段与资本主义生产以前的各种形态的关系，马克思写道：“在发展的早期阶段，单个人显得比较全面，那正是因为他还没有造成自己丰富的关系，并且还没有使这种关系作为独立于他自身之外的社会权力和社会关系同他自己相对立。”<sup>⑥</sup>在资本主义时期，人的内在本质的充分发挥，“表现为完全的空虚”，“普遍的物化”，“全面的异化”，而一切既定的片面目的的废弃，则表现为为了某种纯粹外在的目的而牺牲自己的目

---

① 《马克思恩格斯全集》第46卷上册第104页。

② 同上，下册第399页。

③ 同上，第25卷第938—940页。

④ 同上，第46卷上册第109页。

⑤ 同上，下册第360—361页。

⑥ 同上，上册第109页。

的本身。“因此，一方面，稚气的古代世界显得较为崇高。另一方面，古代世界在人们力图寻求闭锁的形态、形式以及寻求既定的限制的一切方面，确实较为崇高。”<sup>①</sup>

对艺术来说，这后一条尤其适用。对马克思的思路的简短综述已可使人明白，不同社会发展时期“同艺术的敌对性”或“对艺术的友好”，如何在“人的本质力量的对象化”的具体客观历史条件基础上客观地、合乎规律地产生出来。

马克思把社会主义和共产主义时代称为具有世界历史性的第三大社会发展形态。在论述它与资本主义阶段的关系时，马克思指出了资产阶级经济学家的一个基本谬误：在他们看来，社会力量和人的本质的对象化的必然性，是跟唯资本主义所特有的物化劳动同活劳动相异化的必然性分不开的。

如果社会劳动与私人占有之间的矛盾以革命方式获得解决，社会劳动直接在社会条件下进行，这种异化形式就会从生产的对象性因素（物的要素）上消失；这样一来，生产的对象性因素就变成“作为单个人的个人，不过是作为社会的单个人的个人借以再生产自身的财产，即有机的社会躯体”<sup>②</sup>。

在社会主义和共产主义社会中，生产的物质条件成为“自由个性”的前提，这种自由个性是“建立在个人全面发展和他们共同的社会生产能力成为他们的社会财富这一基础上的”<sup>③</sup>。

马克思强调，全面发展的个人——他们的社会关系作为他们自己共同的关系服从他们自己共同的控制——不是自然的产物，而是历史的产物。同时，马克思经常指出，社会主义和共产主义

---

① 《马克思恩格斯全集》第46卷上册第488页。

② 同上，下册第381页。

③ 同上，上册第104页。

发展阶段，同它之前的资本主义发展阶段有着复杂的辩证关系。这不仅是说，资本主义社会的对抗性矛盾只能通过革命方式解决。仅仅从这一点出发，就不能充分理解那种全面的规律性，这种全面的规律性必然地、不可避免地把用社会主义社会代替资本主义社会提上了日程。马克思指出，资本主义社会是大量对立的社会统一形式，这些形式的对立性质决不是通过“平静的形态变化”就能炸毁的。另一方面，如果我们在现在这样的社会中没有发现隐蔽地存在着无阶级社会所必需的物质生产条件和与之相适应的交往关系，那么一切进行革命爆炸的尝试都是唐·吉珂德的荒唐行为<sup>①</sup>。

这个道理，对社会主义条件下的艺术和文化发展的客观物质基础也适用。研究从资本主义向社会主义过渡时期的美学理论，特别需要了解这一点。

马克思问道，如果抛掉狭隘的资产阶级物质财富形式即庞大的物化劳动堆积，那么，这样的物质财富本身岂不正是普遍交换中造成的个人的需要、才能、享用、生产力等等的普遍性的客观表现吗？这岂不正是人对自然力的统治的充分发展吗？这岂不正是人的创造天赋的绝对发挥吗？这种发挥，除了先前的历史发展之外没有任何其它前提，而先前的历史发展使这种全面的发展，即不以旧有的尺度来衡量的、不是被看作为乌托邦理想的人类全部力量的全面发展成为目的本身。这种物质的、不断增进扩大的财富，使我们觉得象是用之不尽的产业似的大量的人的本质的物化，岂不正是人不再象资本主义以前的各个社会形态的人那样“在某一规定性上再生产自己，而是生产出他的全面性”的客观基础和客观证明吗？这岂不正意味着人不再力求停留在某种已经

---

<sup>①</sup> 《马克思恩格斯全集》第46卷上册第106页。

变成的东西上，而是处在变易的绝对运动之中吗？<sup>①</sup>

后面我们将要详细说到这个结论对美学理论的意义。它揭开了社会主义现实的远景，对研究当代文学艺术的审美本质的客观基础具有巨大的意义。马克思列宁主义经典作家常把这些问题同美学理论问题联系起来。这里阐述的马克思的观点，有很大一部分是他直接联系黑格尔的美学提出的。

马克思列宁主义经典作家所采取的分析问题的彻底的历史方法，首先教导我们在研究历史现象的客观性时必须从具体时期的历史过程的客观内容出发。只有这样才能把马克思列宁主义运用于美学理论领域。列宁写道：“马克思的方法首先是考虑具体时间、具体环境里的历史过程的客观内容，以便首先了解，在这个具体环境里，哪一个阶级的运动是可能推动社会进步的主要动力。”<sup>②</sup>

列宁指出：“……我们能够知道，而且确实知道，哪一个阶级是这个或那个时代的中心，决定着时代的主要内容、时代发展的主要方向、时代的历史背景的主要特点等等。”只有“首先估计到区别不同‘时代’的基本特征（而不是个别国家历史上的个别情节）”才能够得出正确的结论。因此，“只有认清了这个时代的基本特征，我们才能以此为根据来估计这国或那国的更详细的特点。”<sup>③</sup>

今天，人对自然力的征服已经达到如此巨大的规模，人类社会的存在形式也在不断更新之中。社会主义正在成为人类社会发展的决定性因素。

因此，这也是一个由世界社会主义体系实现着的人类文化空

---

① 《马克思恩格斯全集》第46卷上册第486页。

② 《列宁全集》第21卷第121页（《打着别人的旗帜》）。

③ 同上，第123—124页。

前复兴和深刻更新的时代。社会主义在生产、科学和技术领域取得了无与伦比的成就。只有在社会主义条件下，掌握自然力方面的空前进步才可能真正成为人的创造力的全面自由表现；这种进步不是与人类为敌，而是肯定着自由的、真正的人的本质。在这方面，已经展开了光辉灿烂的远景。我们已经看到，人类在物质生产领域里的活动对文化艺术发展繁荣的客观条件发生着何等巨大的影响。而一旦社会主义在世界生产的比重方面也占据首位，则促使这一过程得以自由广泛发展的物质条件亦必将在全世界范围内占统治地位。

现在在地球的三分之一以上占统治地位的这种新的社会关系，正在把落后国家的广大人民群众吸引到自己的影响范围里来。与此同时，这种关系正在形成着社会主义新文化的牢固基础，新的美的时代的基础。

社会主义文化坚持和捍卫和平与人道主义的思想，而现实的人道主义和争取和平的坚决斗争又为这一文化的发展繁荣提供着肥沃的土壤。因此，从内容上说，社会主义文化正在成为各国人民保卫和平和争取人的尊严的斗争的不可缺少的强大武器。

与社会主义及其文化的繁荣兴旺相对立的，是表现在社会生活一切领域里的帝国主义体系的深刻危机和腐朽。在资本主义世界，生产力和生产关系的冲突，还从来没有这样深刻过。资本主义越来越阻碍着利用现代科学技术的成就来为社会进步的利益服务。资本主义用人类的天才发现来反对人类本身，把这些发现变成毁灭性战争的残酷手段。

这一事实本身，说明着帝国主义条件下的深刻文化堕落的客观前提。资本主义生产方式所客观固有的对艺术的敌对性的各种表现，因此也都空前地尖锐化了。

但是，问题不仅在于，现代资产阶级艺术的危机和堕落是资

本主义腐朽化的必然产物，是这一过程的必然伴侣。资本主义普遍危机新阶段的发展，不仅是资本主义和帝国主义内部矛盾的产物。这个新阶段的特点首先在于：它是在两个体系的竞赛和斗争、力量对比越来越有利于社会主义的情况下，在爱好和平力量为实现和巩固和平共处的胜利斗争的条件下，在广大人民群众争取民主、民族解放和社会主义的斗争高涨情况下产生的。

一方面，这种情况正在使每况愈下的资产阶级艺术的产品日益具有明显的反动性质。资产阶级艺术的反人道主义日益同处心积虑和明目张胆的反共主义结合在一起。但另一方面，对那些力图从文化的帝国主义危机中摆脱出来的文化工作者来说，也提供了巨大而广泛的可能性。一切革命力量都在联合起来反对帝国主义压迫。正在建设社会主义和共产主义的人民，资本主义国家工人阶级的革命运动，被压迫人民的民族解放斗争，一般民主运动——所有这些当代的伟大力量，正在汇合成为一股冲击和摧毁世界帝国主义体系的洪流。因此，在非社会主义的国家和人民当中，在政治斗争的领域里，也开始出现新的客观规律性，新的关系和情况正在破土而出，它们指示着摆脱危机的道路，为进步的民主的文化和艺术提供着巨大的可能性，为美学的更生创造着基本前提。

## 第 六 章

### 实践与审美主体因素

现在让我们看看马克思、恩格斯和列宁对实践与审美“主体因素”的关系的看法。

这里说的“审美主体因素”，指的是在人们审美地感知他们身外的各种现象或以各种方式（或在艺术创作过程中，或在欣赏艺术作品的过程中）艺术地掌握世界时，在他们的头脑中产生的主观的、心理的现象、过程和感情等等的总和。按照马克思列宁主义的观点，这种心理活动是客观现实的主观反映；它们引起对现实的认识，即引起对人们的社会存在的意识。审美主体因素这个概念，说明着这些心理过程和这种主观反映的极其复杂的统一性及其特点，这种统一性决定着对现实的艺术反映的特殊特点、艺术-审美认识的独特性、社会意识的艺术形式的特点。（在本章还不适于详尽考察这种特殊性的问题，但是，由于审美享受和艺术创作与主观“感性”，即与感官活动、人的认识的感性和感情阶段密切相关已是众所周知和公认的事实，所以本章对这个问题也将给以相当的注意。）

审美主体因素这一概念，在这里使用的这种意义上，不包括“既有”的、即物质地、物化地存在的精神和艺术创造的产品

——书籍、绘画、雕塑和建筑作品、戏剧演出、音乐会、舞蹈等等<sup>①</sup>。这一概念也不包括在艺术中获得反映和作为艺术掌握“对象”的无限丰富的主观现象。这些现象，正如其它社会意识形式（哲学、科学、道德、宗教）一样，只是在它们施影响和作用于审美知觉，施影响和作用于对现实的艺术-精神掌握这一点上，才具有审美主体因素的意义。

### 不能只研究认识形式

人们往往把审美主体因素及其特殊性的问题归结为仅仅是审美知觉、艺术反映的认识论结构的问题。

例如，乔治·卢卡契在他的大部分著作中坚持了审美主体因素似乎是一种既有的东西这样一个前提。他研究它的认识论结构，研究它作为一种认识形式的特点，而不是运用唯物主义的原理从它的客观基础中引导出它的特点。如果说卢卡契也曾试图这样做过的话，那么，他只是从现象和本质，或者特殊、个别和一般的辩证关系中引导出审美主体因素的特点，主要是对世界的艺术认识的感性具体性和形象性。卢卡契关心的主要是艺术反映的认识论特点。他认为，只有从这一点出发，把辩证唯物主义用于美学领域的研究才是必要的。

卢卡契批判了这一事实，即一切资产阶级的认识论都是片面强调仅仅一种认识现实的方式即在意识中再现现实的器官的优先权。因此，他反对唯心主义地低估“低级”认识阶段即感情因素在整个人的认识过程中的作用。卢卡契强调，马克思列宁主义的

---

<sup>①</sup> 参见《马克思恩格斯全集》第26卷第1册第165页（《剩余价值理论》）。



认识论完全克服了这种唯心主义的“低估”<sup>①</sup>。这一切都是对的。但是，仅仅根据卢卡契提出的那些论点，对审美主体因素和艺术反映的特点问题还是不可能作出唯物主义的解释。为了说明这一点，只要看一看维·格·别林斯基的“艺术是对于真理（真实）的直感的观察，或者说是用形象来思维”<sup>②</sup>这个众所周知的定义就够了。

让我们来研究一下“用形象来思维”这个说明艺术反映的认识论结构的重要定义。在论证这一定义时，别林斯基特别强调了形象的、感情的认识的作用。这个定义相当生动地反映了“形象的”亦即感情的和理智的、理性的认识阶段的辩证关系。形象性对艺术具有巨大的意义，它的存在受到了特别的强调。别林斯基的定义，在很大程度上就是因此才在十九世纪的俄国革命美学发展史上起了进步的作用。

可是，如果从卢卡契所要求的辩证地和唯物主义地去理解艺术认识的特点来看，别林斯基的这一定义是否合适呢？完全不合适。因为，这个定义在哲学内容上是来自黑格尔的客观唯心主义的。

在一八四一年写的《艺术的概念》一文中，别林斯基怎样理解“思维”这个概念呢？“一切存在的东西，一切实有的东西，一切我们叫做物质和精神、大自然、生活、人类、历史、世界、宇宙的东西，都是自己进行思考的思维。一切现存的东西，一切这些无限繁复多样的世界生活的现象和事实，都不过是思维的形式和事实；因此，只有思维存在着，除了思维，什么都不存在。……思维是辩证的运动，或者是思想的自身内部的发展。……”<sup>③</sup>

---

① 乔·卢卡契：《现实主义问题》第7页。

② 《别林斯基选集》第3卷，满涛译，1980年上海译文出版社版，第93页。

③ 同上，第95页。

“艺术是……用形象来思维”这一著名公式之发端于乔治·威廉·弗里德里希·黑格尔的著作，这恐怕是最好的一个证明了。黑格尔说，艺术是绝对心灵自我认识的一个特殊阶段。这是黑格尔美学的基本原理和前提之一。按照他的理论，“艺术从事于真实的事物，即意识的绝对对象”，所以它也属于心灵的绝对领域；在内容上和专门意义的宗教以及和哲学都处在同一基础上。“除掉内容上的这种类似，绝对心灵的这三个领域的分别只能从它们使对象，即绝对，呈现于意识的形式上见出”<sup>①</sup>。按照黑格尔的说法，直接认识真实的形式也就是感性具体的认识、绝对心灵认识自己的形象的形式，这是艺术的特征。第二种形式是想象（或表象）的意识，最后第三种形式是绝对心灵的自由思考，就是哲学<sup>②</sup>。

十分明白，在黑格尔体系的范围内，“绝对理念的自我认识”过程是从艺术的形象化开始，经过宗教，上升到绝对自由思维，所以，感性的亦即艺术的认识对抽象思维亦即哲学的作用，也就只能以此为限。虽然在一八四一年维萨里昂·别林斯基的观点还是黑格尔主义的，但是他却没有得出这样的结论。对艺术认识领域里的感情阶段和理性阶段的相互关系，他的判断基本上是正确的。可是，别林斯基的公式并不会因此而不是唯心主义的公式。十分清楚，如果只限于用认识论的形式规定来解释对现实的审美掌握的特殊特点，那就会向唯心主义敞开大门。

### 唯物主义论感性认识的作用

在探讨美学理论时，必须注意到这样一个事实：马克思列宁

① 黑格尔：《美学》第1卷第129页。

② 同上，并第133页。

主义经典作家生动地论证了，在全部哲学史上，正是唯物主义在强调客观感性事物作用的同时，还始终强调感性认识在认识现实过程中的作用。

在这方面，马克思特别强调了现代英国唯物主义创始人弗朗西斯·培根的作用。培根认为感觉是完全可靠的，是一切知识的泉源<sup>①</sup>。唯物主义在它的第一个创始人培根那里，还包着全面发展的萌芽。“物质带着诗意的感性光辉对人的全身心发出微笑。”<sup>②</sup>

在霍布斯以及部分地也在洛克的感觉论中，对感性的这种乐观主义的态度已经在挥发了。在霍布斯那里，“感性失去了它的鲜明的色彩而变成了几何学家的抽象的感性”<sup>③</sup>。洛克第一个比较详尽地论证了培根的一切认识和思想起源于感性世界这一主要原则。洛克论证了bon sens的哲学，即健全理智的哲学。他间接地说明了，哲学要是不同于健全人的感觉和以这种感觉为依据的理智，是不可能存在的<sup>④</sup>。

十八世纪的法国唯物主义创造了对“物质的诗意的感性光辉”的赞歌，它高度评价了感觉世界的作用，把这种思想当作反对十八世纪唯心主义形而上学的斗争武器。“法国人赋予英国唯物主义以机智，使它有血有肉，能言善辩。他们给它以它过去所没有的气概和优雅风度。”<sup>⑤</sup>

洛克的学生孔狄亚克论证了：“经验和习惯的事情不仅是灵魂，而且是感觉，不仅是创造观念的艺术，而且是感性知觉的艺术。”<sup>⑥</sup>

---

① 《马克思恩格斯全集》第2卷第163页（《神圣家族》）。

② 同上。

③ 同上，第163—164页。

④⑤⑥ 同上，第166页。

霍尔巴赫、爱尔维修、狄德罗——这就是法国唯物主义代表人物的最光彩、最伟大的名字。（关于法国唯物主义的那个来自笛卡儿并且成了真正的自然科学的“自然科学”流派，这里就不说了。）

在黑格尔那里，艺术只是绝对理念（说白了，就是上帝的理念）认识自己的一种形式、一个阶段。康德主义者非常顽固地坚持“自在之物”的不可知性。而这个顽固不化的“不可知性”则向一切善良的庸人提供了保有他们那个或多或少“诗意”或“理想”的上帝的不可剥夺的权利<sup>①</sup>。可是，法国唯物主义者和无神论者却得出了不同的结论：“‘人们不厌其烦地向我们一再重复’，霍尔巴赫说，‘我们的感觉只能使我们看到事物的外壳，我们有限的智慧不可能领悟神灵。假定如此吧。可是，这些感觉怎么连神灵的外壳都不能使我们看到呢？……既然如此，我们只好姑且认为：我们无法思议的东西，对我们是不存在的。’”<sup>②</sup>

列宁摘录过狄德罗同达兰贝尔的一篇意味深长的对话，在这篇对话中，这位伟大的法国人坚决捍卫了我们的感觉是认识我们身外的客观世界的源泉这一唯物主义观点。但是，列宁也非常细致地批评了在洛克或者孔狄亚克那里已经有所流露的感觉论的唯心主义倾向<sup>③</sup>。

马克思列宁主义经典作家始终坚决强调感性认识作为对现实的、客观的外在世界的一切认识的源泉和基础的作用。布鲁诺·鲍威尔指责费尔巴哈把“感性”捧上了宝座。为此，马克思和恩格斯在《莱比锡宗教会议》中尖刻地批评了他。马克思和恩格斯无情地揭露了鲍威尔观点的十足庸人的狭隘性：“当然，感性

---

① 《普列汉诺夫哲学著作选》第2卷第42页（俄文）。

② 同上。

③ 《列宁选集》第2卷第30—33页（《唯物主义和经验批判主义》）。

——色欲、肉欲和傲慢——在主的面前乃是令人惊心与作呕之事！难道你们不知道肉欲的思念就是死亡，而精神的思念就是生命与和平吗；……难道你们不知道书上所写的：肉欲的事情是人所共知的，这就是通奸、奸淫、污秽、淫乱、偶像崇拜、迷惑、敌视、争吵、嫉妒、愤怒、纠纷、不睦、成群结党、仇恨、谋杀、酗酒、饕餮等等。我已经预告过你们，现在还预告你们：干这类事情的人是不能继承批判的王国的；但他们会感到痛苦，因为他们走了该隐的道路，由于贪图享乐，他们陷入了巴兰的错误并且象可拉<sup>①</sup>那样作乱而亡……思念神灵而又憎恶肉欲的罪恶外衣的圣布鲁诺鄙弃这些人；因而，他诅咒费尔巴哈，认为他是暴徒的首领，将他摒于门外，使之与恶犬、妖术者、通奸者和杀人犯为伍。‘感性’——可恶的东西！”<sup>②</sup>

马克思和恩格斯没有放过机会向“圣布鲁诺”提醒他自己对这个感性的辩护：他曾如醉如痴、吞吞吐吐地唱着歌颂女人的“娇弱、轻盈、温柔”之美的赞歌，歌颂女人“圆润丰满的肢体”和“颤抖的、飘荡的、炽热的、狂暴的、作啞啞声的、波浪式的身材”。但是，马克思和恩格斯接着安慰地说：纯洁的人总是要在他犯罪的地方露出马脚的。“谁不知道，‘颤抖的、飘荡的、波浪式的身材’是一种任何一只眼睛都没有看见过，任何一只耳朵都没有听见过的东西呢？”<sup>③</sup>

但是，马克思和恩格斯不仅嘲笑了布鲁诺·鲍威尔对唯物主义的感性世界和感性认识作用观点的这种攻击及其十足庸人式的

---

① “该隐的道路”指犯罪的道路，典故出自《创世记》，该隐是亚当之子，因嫉妒而杀死其弟亚伯；巴兰和可拉也都是《圣经》中的人物，参见旧约《民数记》第22章、第16章。——译注。

② 《马克思恩格斯全集》第3卷第93—99页（《德意志意识形态》）。

③ 同上，第100页。

迟钝。他们也——特别是在《神圣家族》中——揭露了这种攻击的反人道主义的反动社会本质。

尤其在对欧仁·苏的长篇小说《巴黎的秘密》里的中学教员（“校长”）这个形象的批判中，马克思和恩格斯突出批判了这种攻击的反人道主义本质<sup>①</sup>。这个“校长”是个有教养、有学识的人，身体是海格力斯型的，精力充沛，但却是一个罪犯。他同资产阶级社会的法律和习惯发生了冲突，因为这个社会的一般标准是平庸无能、温文娇弱和暗中交易。他成了一个杀人犯，他处处无所不用其极，因为他的精力无从找到正常发挥的机会。欧仁·苏小说中的“主要人物”——盖罗尔施坦公爵鲁道夫，捉住了这个罪犯，他想“批判地改造”他，他完成了一个“善举”，把“校长”的眼睛弄瞎了，为的是在他瞎了之后教会他祷告。

马克思指出：“为了要人改邪归正，就使他脱离感性的外部世界，强制他沉没于自己的抽象的内心世界——弄瞎眼睛，这是从基督教的教义中所得出的必然结论；因为根据基督教的教义，充分实现这种分离，使人完全和世界隔绝并集中精力于自己的唯灵论的‘我’，这就是真正的德行。”<sup>②</sup>但是，欧仁·苏完全没有料到，他反使“校长”相信了“完满的情欲的有力”。“他教他懂得，没有这种完满的情欲，人就不再是男子，而变成了孩子们肆意嘲笑的对象”<sup>③</sup>。作着忏悔和祷告的“校长”，不由自主地正确地描述了一个与外界隔绝的人的情形。一个人，如果对于他感性世界变成了赤裸裸的观念，那么他就会反过来把赤裸裸的观念变为感性的实物。他想象中的幻影成了有形的实体。“在他的心灵中形成了一种可以触摸到、可以感觉到的幻影的世界。这

---

① 《马克思恩格斯全集》第2卷第225—239页（《神圣家族》）。

② 同上，第228页。

③ 同上，第231页。

就是一切虔诚的梦幻的秘密，也就是疯癫的共有的表现形式。”<sup>①</sup>

一个人，当他完全断绝了与外部感性世界的联系，仅仅埋头于自己的抽象的内心世界，完全失去感性认识的机会，就不再是人。一种理论，否定了完满感性的作用并且把感性世界变成了赤裸裸的抽象观念，就不再是人道主义的理论；就本质而言，它与人是敌对的。马克思详细论述了客观感性事物和感性认识作用同人的本质的这种联系，我们后面将把它作为美学理论的一个因素来加以研究。

对感性事物的唯心主义的否定，其社会反动性的一面同其反人道主义的一面极其紧密地联系在一起。在《德意志意识形态》中以及前此在《神圣家族》中，揭露这个决非神圣的同盟曾经是马克思和恩格斯的主要哲学任务之一。《德意志意识形态》一开始就说，有一个好汉一天忽然想到，人们之所以溺死，是因为他们被关于重力的思想迷住了。如果他们从头脑中抛掉这个观念，他们就会避免任何溺死的危险。他一生都在同重力的幻想作斗争，统计学给他提供愈来愈多的有关这种幻想的有害后果的证明。马克思称这位好汉就是现代德国“革命的”唯心主义哲学家们的标本<sup>②</sup>。《神圣家族》一开始就说，在德国，对真正的人道主义说来，没有比唯灵论即思辨唯心主义更危险的敌人了<sup>③</sup>。后来马克思引用了法国大革命时期的一首讽刺诗：

伟人们之所以看起来伟大，

只是因为我们自己在跪着。

站起来吧！<sup>④</sup>

---

① 《马克思恩格斯全集》第2卷第235页。

② 同上，第3卷第16页。

③ 同上，第2卷第7页；参见本书第250页及注①。——译者

④ 同上，第104页。

“但是，要想站起来，仅仅在思想中站起来，而现实的、感性的、用任何观念都不能解脱的那种枷锁依然套在现实的、感性的头上，那是不行的。可是绝对的批判从黑格尔的《现象学》中至少学会了一种技艺，这就是把现实的、客观的、在我身外存在着的链条变成只是观念的、只是主观的、只是在我身内存在着的链条，因而也就把一切外部的感性的斗争都变成了纯粹观念的斗争。”<sup>①</sup>

### 审美主体因素的实践基础

马克思列宁主义经典作家始终捍卫了唯物主义的 认识论 原则，这个原则的基础就是费尔巴哈关于外部世界具有客观感性的性质以及主观感性的本质是客观事物的映象的观点。列宁引用了费尔巴哈著作中的许多例子来说明，在费尔巴哈那里，感觉是“客观地存在于我们之外的自在之物作用于我们的感官的结果……”，“感觉是客观世界……的主观映象”<sup>②</sup>。

列宁坚决强调了费尔巴哈的这一观点为艺术所得出的那个唯物主义结论：“艺术并不要求把它的作品当做现实”<sup>③</sup>。审美知觉和艺术是现实的主观映象。

马克思和恩格斯就是从费尔巴哈和唯物主义的这些观点出发的。在他们登上哲学舞台的时候，唯物主义（特别是在工人中间）已经取得了优势。因此，列宁写道，马克思和恩格斯十分注意的不是重复旧的东西，而是认真地在理论上发展唯物主义，把唯物

---

① 《马克思恩格斯全集》第2卷第105页。

② 《列宁选集》第2卷第117页（《唯物主义和经验批判主义》）。

③ 同上，第38卷第66页（《哲学笔记》）。



主义应用于历史，就是说，修盖好唯物主义哲学这所建筑物的上层<sup>①</sup>。

至于在“那些唯物主义的初步真理”方面，则马克思和恩格斯把全部注意力集中于：不让这些初步真理导致对唯心主义体系的宝贵成果，即黑格尔的辩证法——这颗珍珠般的内核被遗忘。毕希纳之流和杜林之流一群雄鸡<sup>②</sup>就是不能够从绝对唯心主义的粪堆中啄出这颗内核。列宁指出：“……马克思和恩格斯在他们的著作中特别强调的是辩证唯物主义，而不是辩证唯物主义，特别坚持的是历史唯物主义，而不是历史唯物主义。”<sup>③</sup>

在批判费尔巴哈的时候，马克思和恩格斯总是指出费尔巴哈的唯物主义的出发点；但是，他们改正了费尔巴哈的不彻底性——对辩证法和历史主义的缺乏理解。他们的批判，实质上也就是指出费尔巴哈的观点、主要是对感性的看法的局限性；费尔巴哈认为感性仅仅是一种直观客体的（非历史的）形式，而没有把它看作是感性的人的活动、即实践。

“费尔巴哈想要研究跟思想客体确实不同的感性客体，但是他没有把人的活动本身理解为客观的（gegenständliche）活动。”<sup>④</sup>后面还说：“费尔巴哈不满意抽象的思维而诉诸感性的直观，但是他把感性不是看作实践的、人类感性的活动。”<sup>⑤</sup>

费尔巴哈没有看到，他周围的感性世界决不是某种开天辟地以来就已存在的、始终如一的东西，而是工业和社会状况的产物<sup>⑥</sup>。

---

① 《列宁选集》第2卷第248页（《唯物主义和经验批判主义》）。

② 《列宁全集》第18卷第242页（《唯物主义和经验批判主义》）。

③ 同上，第330页。

④ 《马克思恩格斯选集》第1卷第16页（《关于费尔巴哈的提纲》）。

⑤ 同上，第17页。

⑥ 同上，第48页（《费尔巴哈》）。

如所周知，根据这个结论，马克思和恩格斯提出了一个崭新的课题——用每一种主观的“本质力量”的“对象化的独特方式、它的对象性的、现实的〔gegenständlich-wirklichen〕、活生生的**存在的独特方式**”<sup>①</sup>，来解释每一种主观的本质力量的特点、独特性。眼睛对对象的感觉不同于耳朵，眼睛的对象不同于耳朵的对象<sup>②</sup>。人以一种全面的方式占有自己的全面的本质。“人同世界的任何一种人的关系——视觉、听觉、嗅觉、味觉、触觉、思维、直观、感觉、愿望、活动、爱，——总之，他的个体的一切器官……通过自己同对象的关系而占有对象。对人的现实性的占有，它同对象的关系，是人的现实性的实现……因此，正象人的本质规定和活动是多种多样的一样，人的现实性也是多种多样的……”<sup>③</sup>

马克思在另一处指出，“感性意识不是抽象感性的意识，而是人的感性的意识”，它是在“客体化的人的本质力量的异化的现实”<sup>④</sup>基础上产生的。在反驳黑格尔的过程中，马克思坚决强调了他的观点的唯物主义原则。他说，说一个东西是感性的，就是说它“在自己之外有感性的对象”，就是有客观现实的对象<sup>⑤</sup>。同时，马克思又指出了作为这一观点的基础的历史性原则：人不仅仅是自然存在物，而且是人的自然存在物。人的对象不是象自然对象那样直接呈现出来的自然对象<sup>⑥</sup>。

---

① 《马克思恩格斯全集》第42卷第125页（《1844年经济学哲学手稿》）；前页注④引文中的“客观的”与这里的“对象性的”在德文中是一个词，为便于读者理解，特把原文附后。——译注

② 同上。

③ 同上，第123—124页。

④ 同上，第162页。

⑤ 同上，第169页。

⑥ 同上。

这些观点不仅反映在马克思的早期著作中。它们是**整个马克思列宁主义所固有的**。例如，恩格斯曾指出，人的思维的最本质的和最切近的基础，正是人所引起的**自然界的**变化****，而不单独是自然界本身<sup>①</sup>。同时，恩格斯还曾指出，要防止把人的精神的这个特点绝对化，不要——哪怕是在其它前提下——机械地把它同整个自然史的演化区分开。对有机体发展阶段——从简单的、无构造的、但有刺激感应的原生质起到能够思维的人脑为止——的了解，是“人类精神的史前时代”的基础。“如果没有这个史前时代，那么能够思维的人脑的存在就仍然是一个奇迹”<sup>②</sup>。在反驳杜林的时候，恩格斯说过同样的思想。杜林“完全自然主义地”把思维纯粹当作某种现成的东西，当作一开始就和存在、自然界相对立的东西看待。如果这样，那么，意识和自然、思维和存在、思维规律和自然规律如此密切地相适合，就非常奇怪了。

“可是，如果进一步问：究竟什么是思维和意识，它们是从哪里来的，那么就会发现，它们都是人脑的产物，而人本身是自然界的产物，是在他们的环境中并且和这个环境一起发展起来的。”

（黑体字是我标的，——汉斯·科赫）<sup>③</sup>由此不言而喻，人脑的产物，归根到底亦即自然界的产物，并不同自然界的其它联系相矛盾，而是相适应的<sup>④</sup>。

列宁也强调了人的认识和各种认识形式的**历史品格**。他写道：“在人面前是自然之网。本能的人，即野蛮人没有把自己同自然界区分开来，自觉的人则区别开来了。范畴（指逻辑范畴，——汉斯·科赫）是区分过程中的一些小阶段，即认识世界的过程中的

---

① 《马克思恩格斯选集》第3卷第551页（《自然辩证法》）。

② 同上，第526—527页。

③ 同上，第74页。

④ 同上，第74—75页。

一些小阶段，是帮助我们认识和掌握自然现象之网的网上纽结。”<sup>①</sup>

以上引文生动地说明，马克思列宁主义经典作家不是——象先前的唯物主义那样——把人的整个主体因素简单地规定为“自然”所赐予的一切主观心理过程的客观基础，他们的出发点是经过人的物质的、对象性的实践中介的自然。列宁指出：“生活、实践的观点，应该是认识论的首先的和基本的观点。”（黑体字是我标的，——汉斯·科赫）<sup>②</sup>一切主观心理过程，归根到底都是由实践决定的。人在自己的实践活动中以客观世界为对象，依附于它，以它来决定自己的活动。辩证的认识道路从这个起点开始，从生动的直观导向抽象思维，从抽象思维再导向实践。

这些马克思列宁主义观点的基础——尽管远非以系统、成熟的形式——在马克思的早期著作中就有了。他在一系列场合用这些观点解释了审美主体因素的问题。马克思在《1844年经济学哲学手稿》中列举的美学方面的一些例子，对于科学地解释审美主体因素具有原则性的意义。马克思写道：“只有音乐才能激起人的音乐感；对于没有音乐感的耳朵说来，最美的音乐也毫无意义，……所以社会的人的感觉不同于非社会的人的感觉。只是由于人的本质的客观地展开的丰富性，主体的、人的感性的丰富性，如有音乐感的耳朵、能感受形式美的眼睛，总之，那些能成为人的享受的感觉，即确证自己是人的本质力量的感觉，才一部分发展起来，一部分产生出来，……人的感觉。感觉的人性，都只是由于它的对象的存在，由于人化的自然界，才产生出来的。五官感觉的形成是以往全部世界历史的产物，……因此，一方面为了

---

① 《列宁全集》第38卷第90页（《哲学笔记》）。

② 《列宁选集》第2卷第142页（《唯物主义和经验批判主义》）。

使人的感觉成为人的，另一方面为了创造同人的本质和自然界的本质的全部丰富性相适应的人的感觉，无论从理论方面还是从实践方面来说，人的本质的对象化都是必要的。”<sup>①</sup>

从弄清对现实的审美反映的心理过程来说，这个天才的假设含有几点非常宝贵的思想：

一、人的“审美感觉”的产生，以决定这种感觉的和与之相适应的一定对象在社会实践中的产生和发展为前提。这种“审美感觉”的结构、特点和独特性，主要取决于它的对象的独特性；

二、审美主体因素、审美感觉的产生和发展是在人的实践基础上进行的历史过程；

三、审美认识是对人的本质和自然界的本质的全部丰富性的总认识的不可分割的组成部分，没有审美主体因素的形成，就不可能有这种包罗万象的认识。

马克思关于五官感觉的形成“是以往全部世界历史的产物”以及只是在人的实践基础上才产生了与人的需要相适应的感觉的观点，已在全部后来的自然科学研究中得到辉煌的证明。

在《劳动在从猿到人转变过程中的作用》这一著作中，恩格斯曾提到人的各种感觉的历史训练、提高和变异。由于语言，乃至最后还有音乐的产生，人的听觉变得非常复杂了。鹰比人看得远得多，但是人的眼睛识别东西却远胜于鹰。狗比人具有更敏锐得多的嗅觉，但是它不能辨别在人看来是各种东西的特定标志的气味的百分之一。至于触觉（猿类刚刚有一点儿最粗糙的萌芽），只是由于劳动才随着人手本身的形成而形成<sup>②</sup>。

巴甫洛夫的生理学确证了，人的感觉器官与动物的相应器官

---

① 《马克思恩格斯全集》第42卷第125—126页。

② 《马克思恩格斯选集》第3卷第512页。

有很大不同，而且人的器官与动物的器官相比认识能力更大。

但是，这里说的甚至主要还不是感觉器官生理结构和功能的变化，不是它们在人的生产活动进程中的“人的”特殊转化，尽管这些变化也促进了审美享受能力的发生和发展。这里说的主要是由第二信号系统的形成及其对第一信号系统的主导决定作用所引起的人（与动物相比）的心理过程的特殊转变。按照巴甫洛夫的说法，艺术-审美反映主要是经由第一信号系统发生。但尽管如此，对现实的艺术-审美反映，是以第一信号系统和第二信号系统的积极相互作用为基础的一种复杂过程。这里不可能阐述这种非常复杂的过程的神经生理学原理。但有必要指出，心理过程性质上的人的特殊转变，如何从认识论的角度使审美享受和艺术反映成为可能。例如表象，从认识论的角度来说，它是对现实的反映的一个非常重要的组成部分，它在审美享受中，而首先是在艺术创作中起着极大的作用，在表象产生之前，高级神经活动机器在第一信号系统和第二信号系统之间已架起一道连接“桥梁”。而表象本身则又是“典型的想象形象”的基础，从认识论的角度来说，这是决定对现实的艺术-审美概括反映的一大要素。

巴甫洛夫生理学的研究成果确证了马克思关于在实践基础上发生的“感觉的人化”是形成审美主体因素的必要条件的观点。

## 人创造的客体与人的主体的相互作用

在《唯物主义和经验批判主义》这一著作中，列宁批判了约瑟夫·狄慈根的一个含糊不清的、不正确的表述：物质这个概念必须扩大到包括现实界的一切现象，因之也包括我们的认识能力。列宁认为这个论点是错误的，它只能把唯物主义和唯心主义混淆起来。列宁指出，如果这样，物质和精神在认识论上的对立就会

失去意义。与此同时，列宁又坚决强调，如果在**哲学的基本问题界限之外**，在确定认识论研究的派别的界限之外，形而上学地把物质和精神即物理的东西和心理的东西的对立当作绝对的对立，机械地对待客观的东西的第一性，那就是“极大的错误”<sup>①</sup>。列宁的这个论点，对于理解审美客体因素和审美主体因素的辩证关系具有巨大的意义。

按照马克思、恩格斯和列宁的美学观点，问题不仅仅在于审美主体因素只有在相应的（客观的）对象基础上才能形成。这里涉及的不仅仅是认识论的基础，不仅仅是审美知觉和艺术反映能够以特殊的方式反映现实地、即在人的意识之外和独立于人的意识而存在的东西的问题。（至于这种客观存在的对象究竟是自然现象，例如星空，抑或是人的劳动实践的产物，例如在建筑之前先已在建筑家头脑里有了蓝图的房屋，从认识论的意义上说暂时还完全无关紧要。）

如果说，在认识论的意义上审美主体因素是**第二位的**，那么，这决不等于说，它——在和客观对象的关系上——不起“积极的作用”，同审美客体因素之间没有辩证的相互关系。

在这一点上，马克思对消费和生产的辩证关系的研究具有巨大的意义。而且，这里所说的，决不是要拿它来同艺术的“生产”和“消费”简单地加以类比。相反，重要的是要考察一下，由感性的、物质的活动所创造的客体同使用这一客体、消费这一客体的人的主体这两者之间存在着什么样的关系这个基本问题。

马克思首先考察了关于生产和消费的本质的一个“肤浅的表象”：在生产中，社会成员占有（开发、改造）自然产品供人类需要，而且他们生产创造出适合需要的对象；反之，在消费中，

---

<sup>①</sup> 《列宁选集》第2卷第251页。

产品变成享受的对象，个人占有的对象；它们直接变成个人需要的对象和仆役。

这种“肤浅的”表象的哲学归纳就是：“在生产中，人客体化，在人中，物主体化。”<sup>①</sup>

与此相反，马克思把这种关系看作是生产和消费的对立现象的辩证同一。但是，他指出，不能从黑格尔主义的立场来看待这种同一（如黑格尔哲学中的那个主客体的神秘主义的同一）。马克思还指出，不能象那些“真正的社会主义”的美文学家们（如卡尔·格律恩）那样稀里糊涂地解释生产和消费的统一，把第一性的、决定性的、首要的作用归于消费。恩格斯十年前在《德意志意识形态》中就已彻底清算了这种“庸俗的蠢话”<sup>②</sup>。马克思本人则以充分的明确性论证了，在生产和消费的矛盾统一范围内，生产是实际的起点，因而也是第一性的、决定性的和居于支配地位的要素<sup>③</sup>。

马克思论证了不仅存在着表现为消费的生产和生产的消费的“直接的同一性”。除此而外，还有另一种同一性。“在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，产品对这个主体才是产品。”（黑体字是我标的，——汉斯·科赫）<sup>④</sup>

让我们先来看一看生产，即这里所说的这一辩证矛盾范围内的对象性的一面。

消费为需要提供材料、对象。消费而无对象，不成其为消

① 《马克思恩格斯选集》第2卷第92页（《〈政治经济学批判〉导言》）。

② 《马克思恩格斯全集》第3卷第610—614页。

③ 《马克思恩格斯选集》第2卷第97页。

④ 同上，第84页。



费。因而，从这方面说，生产创造着消费。根据同样的道理，我们已经可以肯定，对现实的特殊审美掌握而无对象，就不会有这种特殊的掌握。所以，对现实的艺术掌握的对象性基础的存在，为这种掌握创造着实际的可能性，——暂且不管这种对象性的前提是什么。

但是，马克思下面这个论点却已经含有这个合乎逻辑的问题：“这里的对象究竟是什么？”存在着极其各不相同的对象。

“首先（以下的黑体字是我标的，——汉斯·科赫），对象不是一般的对象，而是一定的对象，是必须用一定的而又是由生产本身所媒介的方式来消费的。……因此，不仅消费的对象，而且消费的方式，不仅在客体方面，而且在主体方面，都是生产所生产的。”①

掌握的特点和方式也是——在客体方面和主体方面——由对象的特点即“特殊性”所媒介和决定的！对美学理论来说，这是一个大有发挥余地的思想，很有必要从各个方面加以探讨。

举例来说，政治经济学（或法律学、历史学）的特殊对象，是否也决定着通过思维着的人来掌握它的科学的特点和方式呢？抑或这种客观的“对象”也可以用艺术和审美的方式，通过人的审美知觉或借助艺术来掌握呢？马克思的提法排除了后面这个回答。但是，引证权威还不就是真正的证明，以后我们还要用历史材料来研究这个问题。如所周知，在一切社会理论领域，归根到底只有历史才能提供证明。

马克思在《〈政治经济学批判〉导言》中曾经说过，饥饿总是饥饿，但是用刀叉吃熟肉来解除的饥饿不同于用手、指甲和牙齿啃

---

① 《马克思恩格斯选集》第2卷第94—95页；译文据《马克思恩格斯全集》第46卷上册，以下凡属《政治经济学批判·导言》一文的引文皆同此，——译注。

牛肉来解除的饥饿！，他以此来说明自己的观点。

根据同样的道理，人们完全可以说：艺术塑造能力总是艺术塑造能力！但是这种能力究竟是表现为原始洞窟壁画，还是表现为伦勃朗的油画，难道不是同艺术主体因素的客观对象性基础的发展相关联的吗？或者再换一个问题：工人阶级斗争的艺术反映总是工人阶级斗争的艺术反映，但是这种斗争是得到象征主义—浪漫主义的反映（如在工人阶级斗争的早期阶段常见的那样），还是与此相反地得到现实主义的反映，难道不是同被反映的这个对象的发展直接相关联的吗？

在进一步研究生产和消费的相互关系的对象性的、生产的方面时，马克思明确了“生产不仅为需要提供材料，而且它也为材料提供需要”<sup>②</sup>。在消费脱离了它最初的自然粗陋状态之后，消费本身作为动力就是靠对象作媒介的。“消费对于对象所感到的需要，是对于对象的知觉所创造的。”在这里，马克思自己作了一个美学问题上的类比。“艺术对象创造出懂得艺术和具有审美能力的大众，——任何其他产品也都是这样。”<sup>③</sup>因此，马克思提出，生产不仅为主体生产对象，而且也为对象生产主体。

现在我们再来看一看马克思所研究的这一矛盾的另一方面。生产媒介着消费，但是消费也媒介着生产。这究竟应当怎样理解呢？马克思举了一些简单明显的例子。一条铁路，如果没有通车、不被磨损、不被消费，它只是可能性的铁路，不是现实的铁路。一件衣服没有人穿，就不是现实的衣服。一间房屋无人居住，事实上就不成其为现实的房屋，只有在有人居住在它里面

---

① 《马克思恩格斯选集》第2卷第95页。

② 同上。

③ 同上。

时，它才成其为现实的房屋。

马克思注意到“单纯的自然对象”同依靠合目的的、有明确目的的人的活动所形成的产品之间的重要区别。“产品不同于单纯的自然对象，它在消费中才证实自己是产品，才成为产品。”<sup>①</sup>为什么呢？“产品之所以是产品，不是它作为物化了的活动，而只是作为活动着的主体的对象。”（黑体字是我标的，——汉斯·科赫）<sup>②</sup>

关于这种历史地产生的对象证实自己是对象，不是作为物化了的活动，而只是“作为活动着的主体的对象”的思想，对于辩证地理解审美客体具有决定性的意义。

某一种植物或花，在历史过程的进行中可能早已成为人的普遍性的实践表现。花可以具有成为审美享受对象的一切素质。它可以在颜色和形状上都是美的，它可以有一种香味。但是，不言而喻，这种花之成为审美客体（不是可能性的，而是现实的），不是在花开花谢而无人觉察的时候，而是在它确实成为审美享受对象的时候，在人们观赏它或用它作装饰，以及用它作艺术或文学反映的“模特儿”的时候。

一个重大的历史过程，例如农业的社会主义改造，具有极大的社会和实践的意义，它揭示着新的社会关系的丰富性，它贯穿着真正富有戏剧性的、反映在众多个人命运上的种种巨大社会冲突和变化，它可以成为艺术创作的绝妙题材。但是，这个过程的种种具体现象之事实上（而不是可能性地）成为审美客体，只能是当它们和随着它们在表现农村生活的故事以及影片、长篇小说、电视节目、绘画、颂歌、歌曲中，或者还有什么其它方式逐步得到艺术反映的时候。

---

① 《马克思恩格斯选集》第2卷第94页。

② 同上。

（审美客体就是在这种情况下，而且只能是在这种情况下，通过艺术活动和审美享受而“创造出来”。一切真正的艺术所固有的艺术革新和艺术技巧，在很大程度上就在于艺术家善于在现实中发现新的方面、新的审美侧面——诗意地把握周围现实的“新天地”。）

马克思关于消费和生产的关系的观点，在揭示审美主体的作用上具有同样的意义。马克思是这样表述这个观点的：消费创造出新的生产的需要，因而创造出生产的观念上的内在动机，后者是任何进一步生产的前提。（“如果说，生产在外部提供消费的对象是显而易见的，那么，同样显而易见的是，消费在观念上提出生产的对象，作为内心的意象、作为需要、作为动力和目的。消费创造出还是在主观形式上的生产对象。没有需要，就没有生产。而消费则把需要再生产出来。”①）

（需要在审美发展过程中的作用是非常大的。这种作用不仅是创造新的艺术作品的主要刺激之一，而且也表现在“按照美的规律”改造客观世界的过程中。劳动人民的需要，尤其在向社会主义过渡的过程中，对整个艺术的发展是一种强大的动力，）可惜这里不可能详细研究这个问题。

✓这里我们同时也就接触到，在对现实的审美掌握上，即从审美的角度去掌握现实的一定方面、因素和特点时，理想所起的作用问题。这些东西究竟能在多大程度上成为我们的审美对象，同主观审美理想的情况很有关系。

马克思列宁主义完全承认理想在一切社会进步——包括艺术进步方面的作用。它承认理想就是关于物质条件所决定的某一被压迫阶级的革命任务的概念；或者是对个人、阶级、民族随时都

① 《马克思恩格斯选集》第2卷第94页。

必须通过某种完全确定的、改变现实的活动去巩固自己地位的这种必要性的有意识的表达<sup>①</sup>。

在对现实的审美掌握方面，同样可以把理想的作用归结为：人不仅创造出周围世界的图画，而且还按照这幅图画建造世界。

但是，这些都还只是一些一般的提法。在现实中，审美主体因素的“积极作用”在它和它的对象的关系上总是历史具体地表现出来的，因此，我们也只能历史具体地去研究它。

### 关于审美主体因素的个人发展和历史发展

在研究审美的东西的客观性问题时，马克思经常连带提到进行审美知觉、审美认识和艺术创作的人的积极的、创造的、乃至亦可说是“生产”的作用。这不仅是说，审美知觉和艺术反映是整个意识过程的不可分割的组成部分，因而也正如一切观念形式一样可以在历史上充分发挥积极作用；人的审美知觉、审美认识和艺术创作活动的积极的、“生产的”作用还表现在人对审美客体、对艺术反映和审美知觉对象的关系上。一片山水风景的美对于一个盲人，正如鸟语对于一个聋人一样，很难成为享受的对象。

马克思在《1844年经济学哲学手稿》中说过，对于没有音乐感的耳朵说来，最美的音乐也毫无意义，不是对象，“因为我的对象只能是我的一种本质力量的确证，也就是说，它只能象我的本质力量作为一种主体能力自为地存在着那样对我存在，因为任何一个对象对我的意义（它只是对那个与它相适应的感觉说来才

---

<sup>①</sup> 《马克思恩格斯全集》第3卷第491页（《德意志意识形态》）。

有意义)都以我的感觉所及的程度为限”<sup>①</sup>。

马克思列宁主义正是根据这一点来解释审美趣味(无论就个人来说,就历史时代和人们的地域或民族联合关系来说,或是就社会的、阶级的范围来说)的极大差异性。

艺术反映和审美知觉的客体总是含有着“对人的存在”。但是, 仅仅有相应于主体的对象还不够。还要有相应于对象的主体才能把对象从可能性的审美享受对象变为现实的审美享受对象。对象必须有主体才能象睡美人那样经王子一吻而复活。

所以,认识隐藏在某个现象中的客观的“人的本质表现”,承认其为“人的”并且以之作为享受的源泉,就取决于主体的条件。然而,审美主体因素并不仅仅是由对象所决定,也不是纯机械地取决于对象的。这里有许多其它因素的参与;可是,所有这些因素都受人们的实践活动的制约。

一个对象是否使我喜欢,它能否给我提供享受,这不仅仅取决于对象,而也取决于我这个人。我是否承认这个对象是“人的”,我能不能享受它,也还取决于我处于怎样的生活环境中。

马克思写道:“对于一个忍饥挨饿的人说来并不存在人的食物形式,而只有作为食物的抽象存在;食物同样也可能具有最粗糙的形式,而且不能说,这种饮食与动物的饮食有什么不同,忧心忡忡的穷人甚至对最美丽的景色都没有什么感觉;贩卖矿物的商人只看到矿物的商业价值,而看不到矿物的美和特性;他没有矿物学的感觉。”<sup>②</sup>

(人的审美享受能力取决于非常多的个人因素——取决于教

① 《马克思恩格斯全集》第42卷第126页。

② 同上。

育、生活经验、知识和成熟性，亦即取决于归根到底是由社会地位所决定的种种因素。但是，重要的不仅是这一点。气质、个人性格、个人情绪和爱好，感情和体验，也起一定的作用。它们也是现实地存在着和要求得到满足的。}

马克思写道，社会主义和共产主义是“通过人并且为了人而对人的本质的真正占有；因此它是人向自身、向社会的（即人的）人的复归，这种复归是完全的、自觉的而且保存了以往发展的全部财富的”<sup>①</sup>。

马克思还写道，“已经产生的社会（指社会主义社会，——汉斯·科赫）创造着具有人的本质的这种全部丰富性的人，创造着具有丰富的，全面而深刻的感觉的人作为这个社会的恒久的现实”<sup>②</sup>。对人的主体，就这一字眼的最深刻的涵义而言，“一切人的东西都不是异己的”，承认和肯定人的主体的全部丰富性还表明，马克思列宁主义美学同对艺术对象的教条主义限制是不相容的。因此，社会主义社会应该有非常多种多样的艺术，社会主义社会的艺术应该能够充分满足并且经常扩大人的欣赏条件范围，应该考虑到个人气质、性格和爱好的异常多样性。

审美主体因素是具有极大的历史差异性的。非常明显，“同一个”海，“同一座”山，英雄时代的希腊人和二十世纪的人感受就不同。高山峻岭起初似曾使人觉得阴森恐怖，后来则曾使人觉得雄伟，最后又使人觉得美了。波涛汹涌的大海，情况也是如此。所以，十分明显，感受取决于人对自然的统治的一般水平。

审美主体因素的深刻历史变化还有另外一个方面。阿尔弗雷德·库雷拉在其《试论社会主义人道主义》一书中曾特别注意到

① 《马克思恩格斯全集》第42卷第120页。

② 同上，第126—127页。

这一点。例如他指出，资本主义以前的时代缺乏实际的历史意识；他指的就是对人类整体及其在时间上的发展的规律性联系的认识。那时在生活实践中只有“此时”、“此地”才被认为是真正“人的”东西。一切属于直接熟悉的生活圈子之外的东西，包括自己的历史在内，都被当作是野蛮的、非人的东西来看待。

“人们毫不吝惜地、不加思索地推翻过去的神庙和宫殿，利用它们的石料来建造符合当代需要和趣味的建筑。人们在过去的伟大画家的画上另作新画，当初极受欢迎的作曲家的曲谱被束之高阁、积满灰尘。人类过去所创造的全部丰富的欣赏条件……对每一个后来的新时代简直不存在。”<sup>①</sup>因此，甚至象《尼贝龙根之歌》、《古德龙》或瓦尔特（福格尔魏德的）的著作这样杰出的作品和重要文学遗产，也都从审美视野上消失了好几百年，而直到资产阶级兴起时才得重新发现。

库雷拉当然也注意到一些特殊的情况，例如在教会乃至行会这样一些具有悠久传统的社会组织范围内，过去时代的文化珍品得到了精心的保护。

直到近一两百年，才发生了根本性的变化。“历代的思想和感情领域，现在已经被为数愈来愈多的相当一部分欧洲人承认为‘人的’并从中直接得到巨大的享受；固然，它还远未包括人类本质的全部，但是，它已经变得无比广阔了！”库雷拉写道，我们听格莱哥尔圣歌、加布利埃尔·福尔或佩尔戈列西、理查·施特劳斯、亨利·普尔塞尔的音乐以至俄罗斯农村合唱，无疑都会获得享受，尽管程度不一。我们以类似的快感欣赏罗丹的作品、阿提喀的圆柱和勃鲁盖尔、谢罗夫、乔托、伦勃朗或莱布尔的绘画。我们以同样的乐趣阅读隆萨尔和里尔凯、普希金和荷马、

---

<sup>①</sup> 阿尔弗雷德·库雷拉：《人是自己的创造者……》，第112页。



《疯狂的罗兰》和《战争与和平》、《福塞特人的传说》和《尼贝龙根之歌》。“欧洲人学会了从自己的全部文化表现中确认自己，并且不仅是在思想上，而且也在感情上。”<sup>①</sup>

这是一个深刻的转变过程，从历史的角度来说，它发生在一个较短的时间之内，但它大大改变了审美主体因素。这个转变过程是由何而来的呢？它的动力不是别的，正是资本的一般实践——马克思曾经称之为“资本的伟大文明作用”<sup>②</sup>。资本使培养社会的人的一切社会属性成为资本主义转变的一个条件。“要从一切方面去探索地球，以便发现新的有用物体和原有物体的新的使用属性，……因此，要把自然科学发展到它的顶点；同样要发现、创造和满足由社会本身产生的新的需要。培养社会的人的一切属性，并且把他作为具有尽可能丰富的属性和联系的人，因而具有尽可能广泛需要的人生产出来——把他作为尽可能完整的和全面的社会产品生产出来（因为要多方面享受，他就必须有享受的能力，因此他必须是具有高度文明的人），——这同样是以资本为基础的生产的**一个条件**。”（黑体字是我标的，——汉斯·科赫）<sup>③</sup>

为了实现（而且是全面实现）这个条件，还必须要有以全部审美经验（包括过去的经验）为基础的审美修养。只有在这样的条件下，革命的资产阶级才能够真正以**全社会代表**的身份出现。因此，他们的革命实践，才如马克思在《路易·波拿巴的雾月十八日》中所说的那样，伴随了“世界历史上的亡灵召唤”。恰恰是在革命危机时代，资产阶级战战兢兢地请出亡灵来给他们以帮助，借用他们的名字、战斗口号和服装，以便穿着这种久受崇敬的服装，用这种借来的语言，演出世界历史的新场面。例如，路

① 阿尔弗雷德·库雷拉：《人是自己的创造者……》，第113页。

② 《马克思恩格斯全集》第46卷上册第393页（《政治经济学批判》）。

③ 同上，第392页。

德换上了使徒保罗的服装，克伦威尔和英国人民为了进行他们的资产阶级革命而借用过旧约全书中的语言、热情和幻想。

卡米尔·德穆兰、丹东、罗伯斯比尔、圣茹斯特和拿破仑这些英雄人物，同旧的法国革命时的党派和人民群众一样，都穿着罗马的服装，讲着罗马的语言来实现当代的任务，即建立现代资产阶级社会。

由此才有了这场假面舞会，而举行这场假面舞会的目的就是要大大地提高历史的意识（包括在艺术领域里）。“不管资产阶级社会怎样缺少英雄气概，它的诞生却是需要英雄行为、自我牺牲、恐怖、内战和民族战斗的。在罗马共和国的高度严格的传统中，资产阶级社会的斗士们找到了为了不让自己看见自己的斗争的资产阶级狭隘内容、为了要把自己的热情保持在伟大历史悲剧的高度上所必需的理想、艺术形式和幻想。”<sup>①</sup>

在这种实践需要的影响下，审美意识也赢得了自己本身的历史。

十分明显，艺术和审美知觉不仅有其为迄今的历史发展所形成的差异，而且也因地方和民族而有所不同。德国或中国的山水风景画不仅反映了所描绘的地方的区别。从艺术上说，这两种山水风景画同样各有“风貌”。德国或俄国的民歌可以歌唱完全相同的题材。但是，即便撇开语言的差别不谈，仅从题材的处理来看，人们也会立即发现它们是截然不同的，人们会立即区别出它们的艺术表现上的差异。东方的抒情诗和西方的抒情诗歌颂着同样的“对象”。但是，它们各自产生了完全不同的诗的形式，而这些完全不同的诗的形式产生，却又决非首先是由对象的区别引起的。

<sup>①</sup> 《马克思恩格斯选集》第1卷第804页。

对于这种现象，资产阶级观点表现出两个鲜明的倾向，或是用人种起源和种族特征去解释，或是用神授的“民族精神”或一定文化地域的精神特点去解释。作为一个重要的区别标志而经常被提到的还有宗教。但是，所有这些观点都是经不起批评的。审美主体因素的发展，正如任何一般意识的发展一样，最初都是在一些孤立的地点各自进行的，因为物质生产本身最初也是在一些孤立的地点、即一定地域范围之内实现的。因此，人的本质的表现也仅仅是在这种有限的地区内并仅仅对它们进行的。物质生产力的发展情况也是如此，发明史生动地证明了这一点。当交往只限于毗邻地区的时候，每一种发明在每一个地方都必须重新开始。发达的生产力，即使在通商相当广泛的情况下，也难免遭到彻底的毁灭。关于这一点，腓尼基人的例子就可以说明。由于腓尼基民族被排挤于商业之外，由于亚历山大的征服以及继之而来的衰落，腓尼基人的大部分发明长期失传了。另外一个例子是中世纪的玻璃绘画术的遭遇<sup>①</sup>。

一切主观能力的发展最初也是从各个不同地区、部落，民族等等之中自发地发生的，其中的每一个起初都与别的不发生关系而独立地发展，后来才逐渐与它们发生联系<sup>②</sup>。马克思强调这一事实是任何主观能力发展的一个客观条件，一个人人如此的实践和经验条件。例如一个人，他的生活包括了一个广阔范围的多样性的活动和对世界的各种实际关系，因此是过着一个多方面的生活，这样一个人的思维也象他的生活的任何其它表现一样具有全面的性质<sup>③</sup>。这既关系到社会的人的一切主观品质的养成，也关系到他的审美主体因素的养成。马克思批判施蒂纳说：“这些特

---

① 《马克思恩格斯选集》第1卷第60—61页（《费尔巴哈》）。

② 同上，第79页。

③ 《马克思恩格斯全集》第3卷第296页（《德意志意识形态》）。

性怎样发展为多方面的或是地方性的，它们超越地方的局限性还是仍然受地方局限性的拘束，这并不决定于施蒂纳，而是决定于世界交往的发展，决定于他和他所生活的地区在这种交往中所处的地位。这绝对不是因为在反思中想象他们似乎消灭了或者在想象中决定要消灭自己的地方局限性，而只是因为他们在自己的经验的实际中以及由于经验的要求造成了世界交往的这一事实，使个别的人在顺利的条件下可能超脱地方局限性。”<sup>①</sup> 马克思曾直接用这个思想解释审美主体因素和艺术才能的发展。马克思强烈反驳了施蒂纳认为拉斐尔的绘画跟客观实践条件无关的想法。马克思说：“如果桑乔（指施蒂纳，——译者）把拉斐尔同列奥纳多·达·芬奇和提威安诺（提香）比较一下，他就会发现，拉斐尔的艺术作品在很大程度上同当时在佛罗伦萨影响下形成的罗马繁荣有关，而列奥纳多的作品则受到佛罗伦萨的环境的影响很深，提威安诺的作品则受到全然不同的威尼斯的发展情况的影响很深。和其他任何一个艺术家一样，拉斐尔受到他以前的艺术所达到的技术成就、社会组织、当地的分工以及与当地有交往的世界各国的分工等条件的制约。”<sup>②</sup>

当物质生产实践还在与整个世界发展相隔绝的情况下进行时，生活在这些地区的人们就没有可能认识和掌握作为人的本质的表现的占有自然界的杰出成果等等。在这种情况下，审美享受能力也不可能及于最先进的文化事物。其原因就在社会本身的社会素质上，而不在社会成员的智力素质上。马克思在他的评论不列颠在印度的统治的两篇文章中对这一事实给予了特殊的注意。马克思尊重和高度评价了这个“巨大而诱人的国家”、她的古代

---

① 《马克思恩格斯全集》第3卷第297页。

② 同上，第459页。

文化和“文雅的人民”——用俄国旅行家阿·德·萨尔梯柯夫的话说，甚至他们中的最低阶级都比意大利人更精细更灵巧。马克思夸赞了印度人民，说这个国家里的人民的“沉静的高贵品格甚至抵销了他们所表现的驯服性”，指出“这个国家”是我们的语言、我们的宗教的发源地，从他们的札提<sup>①</sup>身上我们可以看到古代日耳曼人的原型，从他们的婆罗门<sup>②</sup>身上我们可以看到古代希腊人的原型<sup>③</sup>。马克思特别鞭笞了英国殖民者的“极端伪善和那种为资产阶级文明所特有的野蛮本性”，他们不承认这些价值是文明价值，他们为了自己获利而凶恶地破坏这些价值。信奉基督教的西方的文化传播者们在印度禁止宣传基督教，并且为了从朝拜奥里萨和孟加拉的神庙的香客身上榨取钱财，把扎格纳特庙<sup>④</sup>里的惨杀和卖淫变成了一种职业<sup>⑤</sup>。马克思同时还十分难过地说到印度的“田园风味的农村公社”使人的精神退化，使人的头脑局限在极小的范围内，成为迷信的驯服工具，成为传统规则的奴隶。马克思说：“我们不应该忘记：这些小小的公社……使人屈服于环境，而不是把人提升为环境的主宰；它们把自动发展的社会状况变成了一成不变的由自然预定的命运，因而造成了野蛮的崇拜自然的迷信，身为自然主宰的人竟然向猴子哈努曼和牡

---

① 札提是北印度的一个种姓集团，其基本群众是耕作农，其中也有军事封建等级的代表。在17世纪，农民札提曾多次举行起义，反对外来的莫卧儿封建主的统治。——译注

② 婆罗门是印度四个古代种姓之一，最初基本上是享有特权的僧侣等级，后来也包括了各行各业和不同社会地位的人。——译注

③ 《马克思恩格斯选集》第2卷第73—74页。

④ 奥里萨（东印度）的扎格纳特庙是崇拜印度教大神之一毗湿奴-扎格纳特的中心，庙里的僧侣受到东印度公司的庇护，从群众的朝山以及从举行豪华的祭祀中取得巨大的收入。在群众朝山时，他们鼓励靠庙生活的女人卖淫，而在举行祭祀时，则有一些宗教狂热者自我折磨和自我残害。——译注

⑤ 《马克思恩格斯选集》第2卷第74页。

牛撒巴拉虔诚地叩拜，从这个事实就可以看出这种迷信是多么糟蹋人了。”<sup>①</sup>

在资本主义关系逐渐成熟的过程中以及随着经济分散性的日益克服，各地的人民逐渐联合成为民族。资本主义的形成在世界上的一些地方导致了民族国家的形成，从而使各地人民的经济和民族文化的发展得到了强大的推动。在审美主体因素的发展上，一些新的规律开始发挥作用，这些新的规律不仅仅是适应了审美主体因素的对象的发展。它们是同各个民族的实际生活和实际形成密切相联系的。在资本主义发展的范围内，在民族问题上可以看到两个历史趋向：“第一个趋向是民族生活和民族运动的觉醒，反对一切民族压迫的斗争，民族国家的建立。第二个趋向是民族之间的各种联系的发展和日益频繁，民族壁垒的破坏，资本、一般经济生活、政治、科学等等的国际统一的形成。这两种趋向都是资本主义的世界规律。”<sup>②</sup>这两种趋向，对各个民族的精神生活，以及（决非无关紧要地）对他们的文学艺术的特点也发生着深刻的影响。

第一种趋向表现在精神文化领域里的某一个民族的独特心理素质、他们的所谓民族性格的形成上。它表现为一种在民族艺术和文化的特点中明显反映出来的特殊的精神面貌。各个不同民族的这种独特的心理素质，是在不同的生存条件下一代一代逐渐形成的。它是随着生活条件变化的，但它既然存在于每个一定的时期内，它就要在民族面貌上打上自己的烙印<sup>③</sup>。

共同的心理素质和一个民族文化的特点，对这一民族的成员

---

① 《马克思恩格斯选集》第2卷第67—68页。

② 《列宁全集》第20卷第10页（《关于民族问题的批评意见》）。

③ 《斯大林选集》上卷，1979年人民出版社版，第63—64页（《马克思主义和民族问题》）。

怎样、以何种方式和以何种具体形式接受作为审美享受对象的人的本质的客观表现，都会留下深刻的痕迹。

但与此同时，列宁所指出的另一个与此相反的趋向，也在发生作用。阿尔弗雷德·库雷拉如此说明了这一过程：欧洲人的体验和欣赏能力通过掌握“外来的”人的本质的表现而扩展的过程，正在日益遍及欧洲和西方。在前面列举过的那些名字和作品之外，已经可以再加上：在文学方面——《金瓶梅》、奥梅尔·夏亚姆、《摩诃婆罗多》（纳尔和达玛扬蒂的故事）、吉尔伽美士<sup>①</sup>；在绘画方面——阿旃陀壁画、葛饰北斋、贝赫萨德细密画<sup>②</sup>。至于东方音乐是否可以使我们得到审美享受的问题，这就比较难说了。无论对欧洲艺术也好，对东方艺术也好，这种接受和享受能力的扩展过程，随着我们同近似生活的叙事性创作日益疏远和同音乐的抽象领域日益接近，都已日益不那么明显。库雷拉认为，这一事实恰恰可以证明，这同智力的精细程度无关，而是“我们的审美能力受着基本生活过程制约的表现”。

使得这种“人的本质的表现”的世界性交流能够发生的客观基础，仍然无非是资本主义的实践。对资本主义实践在这方面的极大的革命作用，马克思和恩格斯在《共产党宣言》中就已注意到了：“不断扩大产品销路的需要，驱使资产阶级奔走于全球各地。……资产阶级，由于开拓了世界市场，使一切国家的生产和消费都成为世界性的了。不管反动派怎样惋惜，资产阶级还是挖掉了工业脚下的民族基础。……过去那种地方的和民族的自给自足和闭关自守状态，被各民族的各方面的互相往来和各方面的互相依赖所代替了。物质的生产是如此，精神的生产也是如此。各

---

① 古代巴比伦传说中的苏美尔国王，这里是指古代巴比伦文学名著《咏吉尔伽美士的史诗》。——译注

② 阿尔弗雷德·库雷拉：《人是自己的创造者……》第114页。

民族的精神产品成了公共的财产。民族的片面性和局限性日益成为不可能，于是由许多种民族的和地方的文学形成了一种世界的文学。”（黑体字是我标的，——汉斯·科赫）<sup>①</sup>

但是，资产阶级的这一伟大进步成就不可能不带有局限性，这主要是资本主义的矛盾发展的结果。资产阶级的发 展把一些民族的和地方的艺术变成了世界的艺术，但这只是限于资本主义在它们的故乡得到发展的那种情况。资产阶级使未开化和半开化的国家从属于文明的国家，“使农民的民族从属于资产阶级的民族，使东方从属于西方”<sup>②</sup>。在审美价值标准上存在的那种“西方优越感”，同样是由于各国人民当时不能在平等条件下获得发展这一事实所造成的。东方人民的伟大艺术，在资产阶级的世界文化中仍然没有获得应有的地位。说到这里，人们如果回忆一下歌德的那个远大抱负的话<sup>③</sup>，后来资产阶级文化在这方面的发展成果简直是可怜而又微乎其微的。由于对殖民地和半殖民地的剥削，亚非人民的古代文化在资产阶级艺术博物馆里仅仅起着有趣的“异类”的作用。只要读一读马克思的《不列颠在印度的统治》一文就够了，这篇文章对不列颠的文化野蛮行为作了十分尖锐的剖析。

此外，资产阶级还无限地降低和庸俗化了他们在全球所传播的那些文化产品的审美价值。只消提一下把独具特色的黑人音乐或拉丁美洲人民的音乐舞蹈大肆“商业化”的做法就可以了。

但是，这种纯资产阶级的“人的本质的表现”的交流，其一切界限和局限都正在被当代进步的 and 革命的实践所打破。我们的

① 《马克思恩格斯选集》第1卷第253—254页。

② 同上，第255页。

③ 指歌德有关“世界文学”的设想，参见《歌德谈话录》，朱光潜译，人民文学出版社版，第111—114页。——译注



时代给殖民主义带来了死亡，它从根本上更新着人们的生活条件，它的主要内容就是从资本主义向社会主义和共产主义过渡。在一定程度上，作为对这些巨大革命实践过程的一个补充，我们的时代正促进着审美主体因素的空前成长。这个过程正在我们眼前进行。在很短的时间内，中国、印度和非洲的工艺美术作品已经成为我们的审美享受的不言而喻的对象。中国的绘画、版面和剪纸为广大人民群众所公认和熟悉。亚洲、非洲和拉丁美洲人民的歌舞演出日益频繁，因此我们已经觉得它们不那么生疏了。甚至中国的传统歌剧以及与之一起的中国音乐，也日益被人理解和使人直接获得享受。我们对世界文学的了解与日俱增。电影、广播和电视日益打破民族界限而导致审美经验的直接共同性。不难预料，近二、三十年内，这一发展过程将会达到极快的速度，并将远远超过国际文化交流的全部既往成就。

### 三

## 艺术的审美本质的客观基础

在马克思列宁主义美学中，我们经常可以看到这个定义：艺术是反映现实的一种特殊形式。唯物主义的反映论确认现实是第一性的，现实的反映、映象是第二性的。从这个角度来说，这个定义当然完全正确。

但是，仅仅抽象笼统地提出这样一个定义，是否足以唯物主义地说明对世界的艺术反映所独有的特点呢？它在强调“现实”这个前提的同时，是否也足以揭示艺术认识的客体的特点和艺术的审美本质的客观基础呢？回答无疑是否定的。在新近的马克思列宁主义美学著作中，最先提出这个问题的是苏联学者阿·伊·布罗夫。这个问题一经提出，很快地就在马克思列宁主义美学中取得了公民权，这已无须赘述。

在哲学的根本问题范围之外，所谓艺术和审美知觉是对现实“本身”的反映这个说法，至少是值得商榷的。仅仅纯经验的考察就已经说明，这种说法是有问题的。我们只要随便留意一下自然现象就会发现，有大量完全客观而现实的现象却从未见在艺术中有过反映。其中有一些，充其量我们只能说它们在某一部长篇小说或某一篇报告文学中，由于某种联系而曾被涉及，但那也未必就是作为艺术反映和审美知觉的真正对象。

化学亲合势、方硼石、氯氮苯醇、复盐或者电发光；铁酸盐、海鸟粪、高压电或者光干扰；空蚀现象、光压、浓聚物引力或者铈和铕；光合作用、量子、空间电荷、日珥或者丁铎耳氏效应；超声波、维生素 B<sub>12</sub>、二甲苯、氧化钇或者碳循环化合

——这些现象无疑都属于客观现实的范围，可是我们又何曾见到它们作为文学、绘画、音乐、雕刻，各种造型艺术、舞蹈等等的对象、即它们的特殊认识客体呢？

人们说，艺术的对象首先是人，是与人有某种关系的种种现象。但是，举例来说，大肠杆菌的活动对人的生命是必不可少的，为什么它们没有成为艺术作品的对象呢？这里说的，当然不是人对大肠杆菌的研究，而是这些生物的存在这个事实本身。生物细胞的氧化过程是人和动物的生命基础之一。但是，难道有谁在艺术中反映过这个过程吗？生命是蛋白质的存在形式。但是，难道有谁歌颂过作为蛋白质的存在形式的生命吗？

人们可以有充分理由说，艺术反映人的心理的最微妙的活动。但是，难道能够找出一部真正的艺术巨作是反映心理现象的物质基础和过程——传入和输出神经系统、大脑皮层、无条件反射和时间性神经联系、条件反射、兴奋和抑制的吗？我们不知道有这样的艺术作品。所以，人们甚至不能担保说，艺术是全面反映“人”和人的生活过程的。

那么，这是由于艺术创作跟不上现实的多样性和多面性，还是在这方面另有一些规律在发生作用，使自然现象和过程的无限多样性不可能全部成为艺术反映的对象呢？

让我们接着说下去。从美丽的女子、美丽的风景、动物、日出、结晶体起，直到五光十色的秋天的落叶止，大自然“供给”了我们大量实证的审美印象。但是，人种学研究已经确凿地证明，动物、植物、石头和一定的光线现象等等，不但并非总是可以给人以这种印象，甚至在很长的历史时期内，由于一定条件的缘故，从审美的意义来说完全不曾引起注意。为什么有一些“现实”现象在某一时期不曾是审美知觉的对象，而在另一些历史条件下却成了审美知觉的对象呢？

—— — — — —  
我们已经指出过一个明显的事实，即许多本身依然如故的事物和现象，其审美属性在人们的共同（而且是一致）的评价上经历了奇异的变化。从审美的角度来说，波涛汹涌的大海或者高山峻岭，在不同的历史时期受到完全不同的评价。在这方面，还应该考虑到人们的审美评价的民族的、地方的和个人的差别。

所以，单是对这个问题的经验的考察就已经可以证明，“艺术反映现实”的定义是不充分的（除了涉及把哲学的根本问题运用于美学这一种情况而外）。还有一点也很明显，这就是不可能把可以成为艺术和审美知觉的对象的各种事物和现象开列出个准确无误的清单。

在这方面，我们还得放弃通常对“对象”这个概念的非科学的理解，即把对象理解为似乎是一种看得见、摸得着的具体的东西，如石头或房子，灯泡或锤子，花或猫，某个人，等等。提出一种认识活动、一种社会意识形式的“对象”这个问题，这仅仅是指特殊的认识客体，即这一认识形式所反映的现实的特殊方面、因素或属性。马克思、恩格斯和列宁都曾论证过，这种反映的性质或者方式，是同对象的特点辩证地互相适应的。这种对象，既然指的是人们的社会存在的一定方面和因素，所以始终都是一定的社会关系。

试以政治经济学这门社会科学的对象为例。政治经济学研究人类社会支配物质生活资料的生产和交换的规律。它所涉及的是历史的、即经常变化的材料。政治经济学首先研究生产和交换的每一个发展阶段的特殊规律，而且只有在完成这种研究以后，它才能确立为数不多的、适合于一切生产和交换的、最普遍的规律<sup>①</sup>。

—— — — — —  
<sup>①</sup> 《马克思恩格斯选集》第3卷第186—187页（《反杜林论》）。

这门科学所研究的特殊对象因而也就不会是二十尺亚麻布、一件衣服、一斗小麦、十磅茶叶、四十磅咖啡和二盎司黄金等等，而是所有这些五花八门的東西作为商品的存在的基木规律。

政治经济学所研究的特殊对象也不是这样一些社会现实情况，如某一个国家，该国的人口，人口的阶级划分，人口在城乡和海上作业场、在不同生产部门的分布，输出和输入等等。如果我们把所有这些东西都当作是政治经济学所研究的特殊对象，用马克思的话来说，这就会造成“一个浑沌的关于整体的表象”。我们再往下还会看到，如何从这门科学的对象的特点又产生出它所使用的不同于“对世界的艺术的、宗教的、实践精神的掌握”<sup>①</sup>的特殊研究方法。

因此，解决对现实的艺术反映的“对象”问题，即回答文学艺术的审美本质的客观基础的问题，具有巨大的实践和理论的意义。

一、主要是：美学理论也可以从这个方面大大促进艺术同人民生活的最密切联系。

美学理论可以帮助文学家和艺术家更自觉地观察、研究和创造性地利用我们生活的那些对艺术反映真正有意义的方面和因素。美学理论可以促进对我们生活的真正诗意的揭示及其在艺术反映中的体现，而不必去求助于对任何生活现象的“人为的”（因而也是反艺术的）诗意化。美学理论可以成为帮助用艺术手段发现“生活的新天地”的教员、向导。为了避免误解，必须立即指出，正如经济学理论不能生产机器或者家具一样，美学理论本身同样很少可能实现这种“诗的发现”。但是，这两种理论都可以提供意见、给予支持、进行帮助和指明途径。

---

① 《马克思恩格斯选集》第2卷第104页（《〈政治经济学批判〉导言》）。

二、揭示艺术的审美本质的客观基础会大大有助于揭露现代资产阶级颓废主义的极端反美学的性质，并且更积极地为消除它的影响而斗争。这件事的迫切的政治的和思想的意义是完全无可争议的。

三、解决这个问题会有助于更有力地证明艺术作为一种认识世界的无可取代的特殊形式的必要性。从而，在那些大喊所谓科学正在排挤艺术的浅薄论调面前，为“保卫诗歌”作出贡献。

四、由此也就可能给作为社会意识的一种形式的艺术和审美知觉的特殊性提出一个更完备的定义。从而，在培养社会主义的意识方面，作为一个必要组成部分的审美教育的特殊作用和功能也会得到进一步的发挥。

五、艺术对象问题的解决可以揭示并且唯物主义地确证艺术主体因素的客观基础和条件，其中包括：文学艺术的阶级性问题、艺术思想的人道主义性质的必要性和规律性问题。此外，从艺术的审美本质的客观基础出发，艺术创作过程中的想象的作用和艺术创作才能的独特性等等问题也才可能得到唯物主义的和辩证的解释。

六、对象和反映对象的特殊艺术方法之间的关系具有巨大的意义。对象的规定——在其历史的发展上——可以使我们更深刻地论证社会主义现实主义这种在社会主义社会中唯一符合艺术的审美本质的客观基础的艺术方法。必须揭示从资本主义向社会主义全面过渡的时代社会主义现实主义方法必将成为世界艺术发展的主导的和决定性的方法的规律性。

如果说在这些问题之中哪怕有一个问题是在本书中首次运用马克思列宁主义的理论来加以研究的，那都是不正确的和不谦虚的。因此，在艺术的对象这个问题上，我给自己提出的任务也主要是系统地分析一下马克思列宁主义经典作家的论述。

## 第 七 章

### 艺术的审美本质的社会基础

在马克思列宁主义美学中，围绕着审美知觉和艺术的特殊对象这个问题，长期以来一直进行着热烈的争论。这个问题，究竟为什么这么复杂呢？

其原因，无疑就在于艺术反映的是各个不同领域里的极其多种多样的现象。当然，未必有谁能否认，在人类历史进程中所创造的不计其数的艺术作品之中，人是以主要对象的姿态出现的。但是，很明显，如果在“人”和“艺术对象”之间划一个等号，那是不正确的。

如果作出这样的等同，建筑和实用艺术作品，尽管是为了人并且也是“按照美的规律”创造（或至少应该是这样）的，势必得逐出艺术的殿堂。因为非常明显，建筑艺术或者首饰并不反映“人”。但是，问题甚至还不仅仅是在建筑和实用艺术上。

当我们欣赏闪闪发光的颜色或者美的、和谐的色彩结合时，我们会得到一种审美享受，这完全不取决于这些颜色究竟是自然界所原有的，抑或是人的劳动的产物。我们会把一些与人的活动全然无关的自然现象当作美的现象来接受。

水晶的对称和透明性，可以引起我们的快感；我们欣赏几何



图形的美，它们似乎就是体现在艺术中的数学。从审美的趣味角度上说，我们可以喜欢建筑物表面的和谐曲线，但也可以喜欢捷克斯洛伐克现代玻璃制品的非对称形式。我们满怀审美的快感欣赏美的花和奔驰的马，我们也喜欢这些东西的艺术再现。

我们可以在艺术作品中感觉到世界的伟大变化、即客观的历史过程。文学可以帮助我们参与世世代代人的命运或者一个人一生中的短暂的片刻。艺术干预着改造世界的阶级大搏斗和人类心理的最隐秘的东西。它既反映民族和国家生活中最重要的现象，又反映两个人之间最亲密的关系。

所有这些给人提供审美享受的现象，究竟有什么共同点呢？闪闪发光的红颜色，水晶的结构规律，玫瑰花，奔马，革命转变，家庭离散，一个人的相貌，团体操的和谐节奏，小丑的戏耍，老人的怪脾气，悲哀，一个人的诞生——所有这些，都有什么共同点呢？

所有这些现象，无机和有机自然界方面的，客观社会存在方面的，社会意识和个人心理方面的，都有什么共同的特征呢？这也就是（只是换一个说法而已）审美知觉和艺术的对象的问题。

回答说是“人”，——这是没有意思的和不正确的。回答说“共同性就是他（它）们的客观存在、他（它）们的客观现实性”，——这也是不准确的，因为社会意识和个人的心理性格都不具有客观现实性，而带有主观的性质。回答说“共同性就是他（它）们的现实亦即存在”，——这顶多不过是把“猫在夜里都是灰的”这个谚语升级为科学的公式而已。

现在，我们就从马克思主义的原则出发，研究一下无机和有机自然界的各种现象，例如各种颜色、结晶体、植物和动物，怎样成为审美知觉和艺术的对象这个问题。

## 马克思论贵金属的审美属性

对我们的论题来说，马克思关于贵金属的审美属性的论点极为重要。马克思在写作《政治经济学批判》这一著作的第二章时研究了这个问题。在这部著作的草稿以及一八五七——一八五八年经济学手稿的货币章中也有重要的论述。

马克思的分析是从为什么金银会充当货币的材料这个问题出发的，但这个问题不属于资本主义生产和资产阶级制度的范围。所以，马克思强调说，他只是非常概括地指出几个重要的观点<sup>①</sup>。

这个问题的答案很简单：“贵金属所特有的自然属性，即它的使用价值的属性”使金银能够成为货币职能的承担者<sup>②</sup>。马克思这里所研究的，自然首先是这个问题的经济方面。但他认为，对于作为货币关系的化身的贵金属的研究，决不是超出了政治经济学的范围，“就象颜色和大理石的物理性质没有超出绘画和雕刻的范围一样”<sup>③</sup>。

马克思强调，“金银的**美学属性**<sup>④</sup>”是一个主要因素，它决定了贵金属在经济领域里的地位。<sup>⑤</sup>

在写有《政治经济学批判》一书的部分草稿的第一个笔记本的封面上，马克思在“黄金的美学属性”这个标题下引录了希腊文和拉丁文的品得的一段诗：

---

① 《马克思恩格斯全集》第46卷下册第455页。

② 同上。

③ 同上，上册第121页。

④ 似以译作“审美属性”为宜。——译注

⑤ 同上，下册第458页。

“黄金，这熊熊燃烧的火焰，  
在黑夜闪闪发光，  
在高贵的财富中，  
显得无比辉煌。”①

马克思指出，在金银是直接产品的那些国度里，金银“是某种特殊形式的劳动的物化”②。黄金是作为金属首先被发现的金属。在河流这些巨大的淘金器中，自然界本身代替了人工，它的最初发现，既不需要科学，也不需要发达的工具，只需要粗笨的劳动③。但是，为了得到黄金，需要耗费很多劳动时间。而鹅卵石则相反，相对地说，它没有价值，因为它无须生产（即使生产也不过是寻找）就已经存在④。马克思认为约翰·弗里德里希·赖特迈埃尔等人的观点是正确的，他们认为，金银和铜，尽管它们比较软，在古代民族那里首先被用来制造采伐工具和采掘工具，——比用铁早，也比它们之被用作货币早⑤。

这一切都只证明了一个事实，即黄金在实现其作为货币化身的职能时，是人的劳动的物化。大量社会劳动时间（即便只是用于寻找黄金或者淘金）的物质化，决定着黄金的巨大价值，这是马克思一再指出过的⑥。

在提到黄金的审美属性时，马克思认为这种属性是同贵金属的使用价值的特点直接相联系的。在谈到金银的使用价值时，他

---

① 《马克思恩格斯全集》第46卷下册第518页。

② 同上，第441页。

③ 同上，上册第124页。

④ 同上。

⑤ 同上，第130页。

⑥ 例如参见《政治经济学批判》一书的“货币或简单流通”一章（见《马克思恩格斯全集》第13卷第54—177页）。

强调这种价值在这里是自然界的创造，是作为一种特有的自然属性存在的<sup>①</sup>。但是，这种使用价值并不反映黄金这种自然对象的特殊的物理、化学和地质的性质。使用价值就是“反映个人对自然的关系的日用品”<sup>②</sup>。马克思在另一处又说过：“使用价值，本身首先反映个人对自然的关系。”（黑体字是我标的，——汉斯·科赫）<sup>③</sup>

在谈到金或银的时候，我们注意的不单纯是自然对象。人靠自己的劳动来占有的贵金属的自然属性反映着人对自然的关系，这是任何使用价值都应具备的条件。

马克思非常强调与审美属性相联系的贵金属的使用价值的特点。他指出了这些特点，第一个就是金银是某种多余的东西，

“既不作为消费对象来满足直接的需要，又不作为要素加入直接生产过程”<sup>④</sup>。第二个特点同第一个特点密切相关：“另一方面，金银不只是消极意义上的剩余的、即没有也可以过得去的东西，而且它们的美学属性使它们成为满足奢侈、装饰、华丽、炫耀等需要的天然材料，总之，成为剩余的财富的积极形式。”<sup>⑤</sup>这就是一般贵金属的使用价值，这里还没有说到它们作为货币的职能问题。马克思在另一处曾强调金银的使用总是“专门代表财富、富裕、奢侈，因为它们本身代表一般财富”<sup>⑥</sup>。

在一切古代民族那里，积累金银最初表现为僧侣和王室的特权，因为商品之神和商品之王只属于神和王，只有他们才配占有财富本身。“这种积累……只是用来炫耀富裕，即把财富当作不寻常的节日的用品来炫耀；用作向神庙及其神灵奉献供品，用作

---

① 《马克思恩格斯全集》第46卷下册第455页。

② 同上，上册第124页。

③ 同上，下册第458页。

④ 同上，第458页。

⑤ 同上，第13卷第145页。

⑥ 同上，第46卷上册第117页。

社会公共的艺术品，……同样，在半野蛮人那里，也贮存黄金等物用于装饰和显示豪华。”<sup>①</sup>这甚至也运用于贵金属尚未成为货币，因而财富也未成为个人价值的一般尺度的时代。

我们所以强调这个因素，是为了说明，贵金属之成为审美知觉的对象，不是由于它们作为自然对象的属性，而是因为它们是一种非常复杂的社会关系的天然的承担者。这种社会关系表现着（在它随着作为商品的黄金的出现而“戴到头上”之前）人从自然中独立出来的一个高级阶段，表现着人达到了已经可以大大摆脱对“单纯的自然需要”的依赖性的地步。这就是在历史上先于对闪闪发光的黄金的审美享受和构成这种享受的基础的决定性的、第一性的条件。贵金属的存在的这个社会性现象、社会性侧面，几千年来一直是贵金属的闪光所提供的审美享受的主要内容。在这里，决定性的东西决不是闪光，今天，由“镀金”铝制品所引起的那种审美快感的可疑性，仍然证明着这一点。在历史上，普列汉诺夫的研究也确定了这一点。普列汉诺夫论证过，在某些民族那里，完全没有光泽的一块普通的铁，也会由于它的使用价值的同样的特点而引起如贵金属一样的审美享受。这种享受并不是建立在色彩和线条的变化上，而是建立在对满足纯自然需要以外的一些需要的评价上<sup>②</sup>。

马克思写道，贵金属由于它们具有“天然的美学属性”而成为富裕，从而也就是财富的直接的天然代表者。马克思首先指出了它们的延展性和光泽耀眼。延展性是可以使贵金属作为装饰材料的属性之一，所以它的前提就是必须与一定的物质劳动实践相

---

① 《马克思恩格斯全集》第46卷上册第181页。

② 普列汉诺夫：《没有地址的信、艺术与社会生活》，人民文学出版社版，第13页。

联系<sup>①</sup>。这一事实无须进一步说明。可是色彩的鲜明性这个“天然的美学属性”的问题，就比较复杂了。

马克思从弗里德里希·泰奥多尔·费舍的《美学》中作过以下一段有关色彩的摘录：“色彩。Colores apparentes. 与一定形体相联系的各种颜色——作为物的内在化合、即自身质地的表现——白、黑、灰黄、红、蓝和绿各色所引起的各种情绪（一种无意识的象征）；感性—道德意义；中间色、明暗变化和色调，每一个体的染色特点。颜色、光度等等……”<sup>②</sup>

乔治·卢卡契正确地指出了弗·泰·费舍和马克思的方法的区别。黑格尔主义者弗·泰·费舍不得不或是把自然现象与人和人的实践割裂开来，或是把主观因素也引进其实显然与主体无关的现象领域里去。因此，弗·泰·费舍陷入了“非批判的实证主义”和“非批判的唯心主义”。而马克思呢，卢卡契说，他则广泛地和全面地运用了他在其它著作中用以研究人对自然的一般关系的唯物主义辩证法，考察了自然美的问题（这里具体指的就是贵金属的天然属性）<sup>③</sup>。但是，这个论点还没有说明马克思的美学观点的实证内容。马克思究竟是怎样提出贵金属的色彩的天然审美属性这一问题的呢？“它们可以说表现为从地下世界发掘出来的天然的光芒，银反射出一切光线的自然的混合，金则专门反射出最强的颜色——红色。而色彩的感觉是一般美感中最大众化的形式。雅科布·格林曾经指出过印度日耳曼语系的各种语言中的贵金属名称与色彩的相互关系的词源联系（见他的《德意志语

① 《马克思恩格斯全集》第46卷下册第459页。

② 《马克思摘记》Ⅱ，2：C4（1857/1858）：弗里德里希·泰奥多尔·费舍：《美学或美的科学》第1—3部分，1840—1868，见苏共中央马克思列宁主义研究院档案。

③ 乔治·卢卡契：《美学史论文集》，1954年柏林版，第231—232页（德文）。

言史》)。”<sup>①</sup>

在准备《政治经济学批判》这一著作的过程中，马克思在手稿中还作过有关这种词源学联系的更详细的札记<sup>②</sup>。

但是，能否把金银色彩的审美作用看作是一种社会现象而不陷入“非批判的实证主义”呢？人的感官对颜色的感觉本身究竟是什么？

列宁曾经写道，颜色是在我们的意识之外和不依赖于它而存在的，它是物质的运动，即一定长度和频率的光波。光波作用于眼睛的视网膜，使人产生这种或那种颜色的感觉。“这也就是唯物主义：物质作用于我们的感觉器官而引起感觉。”<sup>③</sup>

现代自然科学完全确证和确切化了这一唯物主义的观点。一个对象的颜色是由该对象表面的电磁辐射的质、量特征以及依靠落在这一表面的光线的光谱成分决定的。

对颜色的感觉就是对电磁辐射的颜色的主观反映。眼睛把作用于它的对象的光谱分析（在一定程度上也就是“分解”）为长波、中波和短波的光。大脑皮层则把由于眼睛的“分析活动”所产生的这些个别刺激的相对长短加以综合。这两个过程——分析和综合——同时发生。结果我们就会看到对象的统一的、“最后的颜色”，它反映着对象的颜色属性。由于眼睛的精妙结构，我们可以相当准确地区别周围对象的大量微妙颜色变化<sup>④</sup>。

我们的光学器官的结构和“工作方法”是受光的属性制约的。在古代埃及人唱的一首日神颂里，有一个相当唯物主义的说法：“你的光线创造了一切生灵的眼睛。”这个思想，通过哲学

---

① 《马克思恩格斯全集》第13卷第145页（《政治经济学批判》）。

② 同上，第46卷上册第127页。

③ 《列宁选集》第2卷第50页（《唯物主义和经验批判主义》）。

④ С·В·柯拉甫科夫：《色觉》，1951年苏联科学院出版社版（俄文）。

家柏拉图和普洛丁也传给了我们的文学。歌德写道：

如果眼睛不象太阳，  
眼睛就永远看不见太阳。

[《温和的讽刺诗》]

所以，对象的颜色是在人的意识之外的，是完全不依赖于它的，是客观地和现实地存在的。早在具有主观反映颜色能力的人出现之前，颜色就存在了。

但是，解释发生于某个对象的颜色和人们借以得到对这种颜色的主观反映的器官之间的物理过程，这是**唯物主义认识论**的事，而不是专门美学的事。这样一个结论，比如说我们对红颜色的感觉反映着每秒大约45万亿次振动的电磁辐射的客观属性，对专门的美学理论来说还没有说明任何问题（除了对红色的**审美知觉**是同物质运动的一种特殊客观形式相联系并且是由它所引起的而外）。

我们不妨以植物的绿颜色为例，通过它就可以说明，仅仅从认识论的角度来一般地解释对绿颜色的感觉，还不足以解释对植物的绿色的**审美知觉**。从物理学的角度来说，这种颜色的感觉过程是以具有一定波长和一定振频的电磁光放射的一个客观过程为基础的。而从生物学的角度来说呢，叶子的绿颜色是植物在光的作用下所发生的制造叶绿素的生命过程的结果。叶绿素利用光来同化空气中所含有的二氧化碳。因此，叶子的绿颜色是植物生命的承担者。

马克思主义以前的唯物主义美学的代表人物们曾经不止一次地肯定，绿颜色的审美作用就是以其作为植物生命的承担者的性质为基础的。例如，车尔尼雪夫斯基写道：“对于植物，我们喜



欢色彩的新鲜、茂盛和形式的多样，因为那显示着力量横溢的蓬勃的生命。”<sup>①</sup>这话说得相当明了，但并不透彻。

普列汉诺夫问得好：“‘我们’指的是谁呢？”他以历史事实材料为基础，十分令人信服地论述了，华丽的绿叶——一如花卉和植物的其它染色——在一定的历史发展阶段曾经使人根本无动于衷；那时对人说来，叶子的绿颜色乃至整个植物界，在**审美的意义上完全不足介意**，亦即不是审美知觉的对象。这一历史时期的人们，虽曾用取自动物界的各种东西来装饰自己，却没有用过植物和花卉作装饰。在图案方面，尽管他们已经有了画得很好的图案，他们却没有画过植物。当时人们虽然很乐意而且能相当出色地描绘人和动物，但是却从不描绘植物。当时的原始民族都是以狩猎为生，还没有完成向农业生活的过渡。普列汉诺夫引证了有关这个问题的大量材料<sup>②</sup>。

随着向农业生活的过渡，出现了用花做的装饰，在图案和图画上出现了花的形象。只是在这个基础上，植物和它们的绿叶才有了**审美的意义**，才历史地成为审美知觉和艺术的对象。植物之发生审美的作用，不是作为自在之物，而是作为它在物质实践生活过程中所成为的那种“为我之物”。金银的色彩问题也是如此。没有丝毫根据可以认为，贵金属的色彩在贵金属开始在早期人类社会的实践生活中发挥作用之前就成了审美知觉的对象。只是在与对象的这种“对人”的存在的相互作用过程中，人才有了“对这一对象”的**审美感觉**，即从这一对象的色彩所得到的审美快感。对颜色的审美感觉的一般发展，则可能加快了这个过程。

贵金属的色彩对动物毫无意义，动物对它不会表现出审美兴

---

① 车尔尼雪夫斯基：《艺术与现实的审美关系》第10页。

② 普列汉诺夫：《没有地址的信，艺术与社会生活》第35—36页。

趣。在动物和贵金属的色彩之间没有任何联系。喜鹊偏爱金银色彩的寓言并不能证明任何问题。因为十分明显，人的起源不是喜鹊和乌鸦，所以也很难指望，人会在生物学上把这些鸟类对色彩的反应作为本能来继承。

马克思称色彩的感觉为一般美感中最大众化的形式。从人的历史发展的角度来说，这是不难理解的；光和色在人们的实践生活中从一开始就起着巨大的作用。天气变化时所引起的天空的色彩；日夜更替之际的天色变换；显示着人对自然界的巨大胜利并因而被奉为神明的火的颜色；最早作为“绘画材料”和“染料”使用的被杀死的野兽的红血；最后，还有植物的绿颜色——所有这一切，当时对人来说都不是单纯的直观对象，都不是单纯的感性存在反映。这些颜色不是人制造出来的，它们都是作为物质的客观特性早在有人之前很久就存在于自然界的。只有看到颜色在人们的实践生活中的这种作用，才能理解“颜色”这种对象的审美意义曾经含有十分复杂的社会“内容”。不管人在历史发展的早期阶段是以何种方式——巫术的、神话的或其它的方式——开始意识到这种复杂的内容，情况都是这样。

只是在较高的发展阶段上，色彩和对色彩的审美感觉才得以高度“独立化”，对这种内容的那种原始的感觉才消失，因此颜色也才成了广泛多样而且无限精细的各种感觉的单纯的成因，才成了抽象的形式因素。

### 关于抽象形式的客观“内容”

这里我们也就接触到黑格尔在他的美学中称之为“抽象形式的美”的那个方面。这种形式就是人们所说的整齐一律、平衡对

称、符合规律与和谐<sup>①</sup>。对这个方面的研究涉及马克思列宁主义美学的最复杂的问题之一。可惜我们不可能充分展开来研究这个问题，特别是从同形式主义美学进行斗争的需要来说。

在黑格尔那里，“抽象形式的美”这个说法，指的是美的外在的、尚未涉及一定内容的因素，它的意义是决不可以绝对化的<sup>②</sup>。从下面的意义来说这无疑是对的，即某个比如说仅仅是整齐一律或平衡对称的形体本身，还不就是艺术作品的对象，犹如黄金的光泽本身还不就是艺术作品的对象。

但另一方面，整齐一律、平衡对称、在色彩音调等等方面都很和谐的自然现象，可以引起相应的审美感觉，这也是无可怀疑的。问题只是在于，在这种情况下，审美感觉是否具有社会性。

黑格尔首先研究了外在的符合规律性和平衡对称性的“几个主要等级”，即结晶体、植物和动物的有生命的躯体<sup>③</sup>。在马克思主义的美学著作中，我们可以在恩斯特·费舍的《论艺术的必要性》一书中看到对这些等级的描述。

恩斯特·费舍写道，在无机自然界，结晶体被认为是一种最完善的形式。如果看看这些构造奇妙、透明闪光的物体，深究一下它们那种引人入胜的符合规律性，领略一下“它们的严谨而纯洁的美”，人们的确会觉得无机自然界在这里似乎已经成了有生气的东西，确乎是达到了完善的境地<sup>④</sup>。

恩斯特·费舍强调，围绕这个问题展开的争论，决非无的放矢。形而上学的形式原则认为，一切物质都要按照上帝确立的秩

---

① 黑格尔：《美学》第1卷第173页。

② “一定内容”即黑格尔所说的“内在方面的定性”，指心灵：“决不可以绝对化”，即还不是黑格尔所说的“绝对的美”，请参阅黑格尔：《美学》第1卷第4—5页，第172—173页。——译注

③ 黑格尔：《美学》第1卷第176—178页。

④ 恩斯特·费舍：《论艺术的必要性》，1860年德累斯顿版，第92页（德文）。

序原则最大限度地体现为完善的形式。这种形式原则在托马斯·阿奎那的哲学中表现得尤为突出。他说，除了上帝，一切存在都是不完善的，因此它们都要追求形式的完善。事物都潜含有这种完善：这种潜力的本质就是要变为行动。在这种哲学中，形式成了事物的本质，物质则被贬低为非本质的东西。现代资产阶级世界的许多艺术理论家，就都以这种观点作为自己的论据和信条<sup>①</sup>。如所周知，托马斯·阿奎那的学说的现代变种，就是政治上的教权主义思想家们竭力据以向马克思列宁主义发动进攻的重要理论出发点之一。因此，就连关于结晶体结构的争论本身，也把人带进了当代政治思想斗争的领域。

恩斯特·费舍有力地反驳了经院哲学的现代信徒。他们把非物质的、形而上学的晶体栅（晶格）说成是“秩序的形成原则”，水晶的特殊形式似乎就是由此产生的。恩斯特·费舍有力地论证了，水晶的平衡对称的形式是由原子的物质属性和相互作用产生的。需要一定空间的原子和离子，就是构成水晶的物质<sup>②</sup>。一定的原子的存在本身，导致它们按照引力和斥力的一定平衡关系以一定的距离聚结。这时，这种距离就具有同等距离的矢量的数学性质，亦即表现为自然界的数；不是自然界服从数学矢量的规律，相反地，是这些矢量表现着自然界的联系。第一性的东西不是数学，而是自然界<sup>③</sup>。从自然科学的角度来说，这当然是对这个问题的唯一正确的唯物主义观点。

但是，恩斯特·费舍回避了一个问题：结晶体成为审美知觉的对象，是否只是由于它们的一般的客观的、现实的、自然的结构形式？或者从主观方面来说，对水晶的审美知觉的内容，是否

① 恩斯特·费舍：《论艺术的必要性》，1960年德累斯顿版，第91—92页。

② 同上，第98页。

③ 同上，第97页。

只是物质的晶体结构特点？恩斯特·费舍对这个问题的回答，只限于指出由水晶的美所引起的快感不可能是——或者充其量只能在想象中是——对上帝的原则作用的拜倒。

恩斯特·费舍写道：“水晶之于自然界，犹如图案之于艺术。”在图案中，人的数学思维“仿佛自动发现了自然界的全部平衡对称”。“如果把各种晶体结构拍成照片并把它们投影于平面，然后再把纹样一一叠列起来，就会得出象人们所十分熟悉的埃及艺术那样的精彩图案”<sup>①</sup>。恩斯特·费舍认为，“所有”后来的图案都可溯源于埃及的“基本形式”。要创造任何不模仿埃及的基本形式的图案装饰，实际上是不可能的。这种埃及图案纹样就是“显而易见的直观的数学”<sup>②</sup>。

恩斯特·费舍由此得出一个有关对结晶体和图案的审美知觉的内容的结论，这个结论是人们十分难于同意的。他提出了一个修辞学式的问题：“在反映人类社会‘秩序’的人的意识中，是否也反映着自然界的‘秩序’”<sup>③</sup>。一个人既要站在历史唯物主义的立场上，而又要把历史地变化着的、在整个阶级社会中具有相当独特性的人类社会的“秩序”机械地搬到自然界去，当然会感到不大妥贴。因此他在水晶的原子秩序和社会秩序这两种“秩序”上加了引号，并且没有说明（他大概也不清楚）它们的特殊区别。

“正象图案一样，水晶也使我们觉得‘美’，而且越是平衡对称就越美。”<sup>④</sup>每一个马克思主义者都会十分明白，这是不能同封建社会、资本主义社会或社会主义社会的社会秩序（制度）相

---

① 恩斯特·费舍：《论艺术的必要性》，第97—98页。

② 同上，第97页。

③ 同上，第98页。

④ 同上。

类推的。

人的意识反映着自然界的秩序，这是无可争议的。数学、物理学、化学和其它科学从一开始产生就在力求这样做。但是，恩斯特·费舍说的却是艺术问题，审美知觉问题。人的艺术意识难道会象恩斯特·费舍对我们所说的那样，可以仅仅反映各种具有特殊规定性的自然界的现象吗？也许，它可以反映物质的立体或六角结构形式，或者——更进一步说——可以反映光线的客观光谱成分乃至语言过程中母音的客观纯音等等。可是如果这样的话，那么一个画家要创造立体主义的抽象图画、胡乱涂鸦乃至创造“抽象的抒情”时，岂不都是完全按照(马克思主义的)美学的基本规律行事吗？画家只要给自己的“图画”题上“第几号六角结构”、“两个光谱的构图”之类字样，就算完成任务了。而大家知道，这样的事情确非绝无仅有！

在前面隔几页的地方，恩斯特·费舍谴责了现代资产阶级艺术，现在，他又为它打开了后门。基本上，他只是反对对它的神学解释。审美享受对象的由上帝安排的物质“秩序原则”，换成了由自然形成的物质秩序原则，这种原则——就图案这个方面而言——似乎就是“直观的数学”。

恩斯特·费舍这个观点的结构上的缺陷，就是它的非历史性，它由此而招致了一系列的形而上学因素。

对事物的平衡对称和整齐一律的审美知觉，在历史上究竟是怎样发生的呢？原来黑格尔就已明白了这样一个事实，即人对“抽象形式”的这些组成因素产生好感，是由于人和高级动物（它们的身体结构也是平衡对称和整齐一律的）时常与外在世界发生关系<sup>①</sup>。不平衡对称的情况只能见于残废者和畸形者。

---

<sup>①</sup> 黑格尔：《美学》第1卷第178页。

普列汉诺夫写道：“人所固有的对称的感觉正是由这些样式养成的，这从下面的情况可以看出来，野蛮人（而且不仅野蛮人）在自己的装饰艺术（图案纹样）中重视横的对称甚于直的对称（前一种对称符合人和动物的对称结构，——汉斯·科赫）……此外，必须注意，武器和用具仅仅由于它们的性质和用途，也往往要求对称的形式。”<sup>①</sup>

至于几何形图案，则普列汉诺夫以令人信服的材料论证了，它是在制造工具的过程中产生的，是对动物和植物的艺术反映。后来的研究更进一步证明了这一点。

例如，他论证了几何形图案是在工具和日用品的“技术发展”过程中产生的。如木梳上的十字形图案，显然是表示原来连接梳齿的结带的。石斧上的图案装饰，已经证明是表示原先手柄与斧头的连接方法。陶器上的许多几何图形装饰反映了编结的过程，因为在制陶术产生以前，人们使用过编结的器具。在所有这些情况中，图案装饰都刻画了从前以实用为目的的直接实践活动所发生的现象<sup>②</sup>。

资产阶级人种学也有大量材料证明，许多原始民族图案中的几何图形纹样，实际上就是一些人所共知的十分具体的对象的“简化”处理，甚至有一部分简直是“便化”（风格化）处理。这些对象在过去人们的实践生活中起过巨大的作用。这里说的主要是动物和人的形象的“便化”，它们已经“简化”到纯线纹图案的程度。由于前面说过的那些原因，植物图形的这一类抽象处理在历史上出现得则晚一些<sup>③</sup>。

数学的出现对于丈量土地和观察天体有过头等重要的实践意

---

① 普列汉诺夫：《没有地址的信、艺术与社会生活》第42—43页。

② 普列汉诺夫：《没有地址的信、艺术与社会生活》第158—160页。

③ 同上，第161—165页，并见译译《美术史文选》第7页。——译注

义，不言而喻，它也大大加快了这一抽象的过程。所以，对“抽象形式的美”的审美快感，是在“抽象形式的美”本身在人们的实践生活中逐渐形成的同一漫长历史过程范围内形成的。

无可怀疑，在从自然界中发现的水晶的完整线条、平衡对称和整齐一律得以成为对人的对象、即人的审美知觉对象之前，人的审美主体因素必已经历了一个极其漫长的和实质性的发展过程。只有在人们的社会实践活动的较高发展阶段，这些自然界事物所固有的符合规律性才得以成为审美对象，“按照美的规律”塑造自然界的人也才得以把“内在的尺度”运用于对象上，换句话说，当水晶开始使人觉得美时，它的美所引起的审美愉快决不是一种消极的快感，因为正是在这时，而且仅仅是在这时，在漫长的现象长链之中，水晶才作为又一个环节证明了人在自己的实践生活过程中何其高出了自然界。

因此，对色彩、平衡对称、整齐一律、自然和谐以及节奏等等的审美快感的历史形成过程，证明了马克思所说的：“我的对象只能是对我的一种本质力量的确证”，“任何一个对象对我的意义……都以我的感觉所及的程度为限”<sup>①</sup>。

所以，对“抽象形式的美”的审美快感最初是由社会内容决定的。平衡对称、整齐一律和节奏等等，或是在社会实践生活过程中，或是由于在实践生活中对人有了“意义”，才成为审美享受的对象。就此而言，审美知觉反映了对象之成为人的、社会的对象。

社会实践生活的分类愈多愈广，一般的平衡对称、节奏和色彩等等也就愈少能够反映人的生活活动的社会性质的全部丰富性。从节奏的历史演变这个例子上可以相当准确地看出这一发展

<sup>①</sup> 《马克思恩格斯全集》第42卷第126页（《1844年经济学哲学手稿》）。



的全过程。德国学者卡尔·布赫尔（1847—1930）第一个相当详尽地研究了节奏的历史，并且生动地论证了节奏的产生是社会劳动活动的反映，他在这方面作出了巨大的贡献。布赫尔基本上是站在唯物主义的立场上的。他的个别不正确的结论，例如他对劳动与游戏的相互关系的错误观点、他的“游戏说”，不能缩小这些重大的功绩。

节奏的产生是社会劳动活动的反映，这可以说已经得到证实<sup>①</sup>。同样地，节奏最初之作为“独立的”、不受文字或旋律约束的审美因素和一切“文学”与“音乐”的基础存在，也是得到证实的。它是作为动作和声音的节奏，伴随和反映着一定的社会劳动过程，而非作为“抽象形式”的因素产生的。

没有文字和旋律的节奏，最初同时体现着内容和形式，它是真正的内容和形式的同一。但是，为了反映社会实践的复杂化和人的关系的多样化，节奏很快就变得离不开文字和旋律了。由于表现这种“内容”的可能性大大落后于实践活动的客观对象的发展，节奏才失去自己的独立负荷而变成“抽象形式”的一个因素。

今天，如果再要仅仅利用“抽象形式”的因素——色彩、平衡对称、整齐一律、几何图形、节奏等等——去艺术地掌握现实，那么，从历史的角度来说，这就无异于回到文明以前的时期去，也就是回到人类发展的野蛮蒙昧阶段上去。

尽管如此，一切抽象形式的因素，在客观上和主观上，仍然是满足蓬勃发展着的审美需要的必要条件。

人的色彩感觉能力一经产生，它就需要得到满足。人的眼睛现在已经学会区别一万三千种以上的色彩细微变化，它已经不能

---

① 参见卡尔·布赫尔：《游戏与节奏》，1896年莱比锡版（德文）。

满足于仅仅欣赏老一套的灰调子了。见识过凡高的黄调子、马蒂斯的绿调子、高庚的闪闪发光的色彩或萨里扬的清澈透明的色彩的审美感觉，渴望着得到鲜艳的调色板和新的色彩“发现”的满足。人们一旦深深震惊于马雅可夫斯基的诗歌的动人心魄的节奏，就不再会仅仅从但丁三韵句诗那一种结构严谨的节奏手法中得到乐趣。

从历史的角度来说，“抽象形式的美”的作用不能被认为是艺术中的基本决定因素。但是，对这些必不可少的审美因素和成分，也不可低估或忽视。在艺术的普遍发展范围内，它们也在发展着。这种发展是在社会实践生活日益丰富和复杂化的基础上进行的，它从各个不同的方面反映着这个过程。

### 自然的社会属性作为它的审美再现基础

恩斯特·费舍接着考察了植物和动物。他反驳了生机论者（Vitalisten）的观点，论证了生物形态的发展及其多样性是适应外在世界的结果，而不是唯心主义的所谓“对完善的追求”的表现。

恩斯特·费舍用植物的根子这个例子论证了，在自然界的整个关系体系范围内，外在世界的条件如何被纳入以及最终被变为内在的条件，即对外在世界的“吸收”和“消化”的问题。地心吸力在植物的根子上引起刺激，结果形成一连串内在的反应和过程。根子不仅“不倒”，反而以超过地心吸力许多倍的力量扎进土里。恩斯特·费舍用海虫 *Ophryotrocha puerilis* 的例子说明了，外在世界条件的变化不仅可以使这种动物的外貌发生相当显著的变化，甚至还可以改变它的性别<sup>①</sup>。但是，恩斯特·费舍对这

<sup>①</sup> 恩斯特·费舍：《论艺术的必要性》第100页及以下。

个其实也就是有机自然界的“形式内容关系”问题的研究，并没有说明所有这一切同艺术、同美学科学有什么关系。

当初普列汉诺夫已经确切地回答过动植物是在怎样的历史条件下成为审美知觉和艺术的对象这个问题。关于对植物的艺术反映，前面已经讲过，这里就不必再列举新的材料和证据了。

动物的情况又怎样呢？动物或者它们的身体的一部分成为审美知觉对象的最早形式之一，就是原始民族对打死的动物的皮、爪和牙齿的利用。普列汉诺夫问道：“这种作用怎样解释呢？用这些东西的色彩和线条的组合来解释吗？不，这里问题在于，比如，野蛮人在使用虎的皮、爪和牙齿或是野牛的皮和角来装饰自己的时候，他是在暗示自己的灵巧和有力，因为谁战胜了灵巧的东西，谁就是灵巧的人，谁战胜了力大的东西，谁就是有力的人。此外，这里可能还掺杂着某种迷信。”<sup>①</sup>迷信就表现在，当人们用这些对象装饰自己，或者当人们描绘他们狩猎的那些动物时，他们以为自己对自然界的统治由此而通过一种神奇的方式被加强了。

这种荒诞的想象，看来在很大程度上也就是这一历史早期阶段的人们的审美知觉的社会内容。其实，由于人对自然界的实际统治相对说来极为软弱，这种想象只能是对史前人的艺术对象和自身生活活动对象的社会性质的一种歪曲的反映。想象赋予了审美知觉以由对象所制约的具体的历史的社会内容。但是，这种想象同对对象的审美知觉又是单行的。

普列汉诺夫指出，北美洲西部的红色人种非常喜爱用当地最凶暴的野兽——灰熊的爪作装饰品。这一事实表明，最初的猎人装饰是猎人的灵巧的标记（实际情况也的确如此），正如剥下来

---

<sup>①</sup> 普列汉诺夫：《没有地址的信、艺术与社会生活》第11—12页。

的头皮是战果的证明一样。普列汉诺夫写道：“当狩猎的胜利品开始以它的样子引起愉快的感觉，而与有意识地想到它所装饰的那个猎人的力量或灵巧完全无关的时候，它就成为审美快感（享受）的对象……”<sup>①</sup>

但是，这种由胜利品所引起的“愉快的感觉”，是同已经产生的、尽管是无意识的、蕴在神奇形式中的对猎人的力量和灵巧的认识相联系的，在这种情况下，“审美享受对象”极其实际地证明着猎人的力量和灵巧。

所以，我们看到，只有在社会性这个方面，动植物才成为艺术和审美知觉的对象，——尽管这个方面，即有机自然界的这种“对人的存在”，很难从具体的和现实的自然现象本身中抽象出来。

恩斯特·费舍在他的书中是从一般客体的这种社会性出发的<sup>②</sup>。他试图由此推导出早期社会形态中的艺术的内容和功用，并从而进一步得出艺术的一般本质。他说，人通过自己的劳动改变并“施法术”于外界。应当看到，在人的早期发展阶段，一般地说，人还没有意识到自己的社会劳动活动的真正性质。在许多情况下，他们似乎把自己的劳动看成了“法术”，看成了某种“魔法”的东西。他们通过魔法和早期的神话形式，力求——用想象和借助想象——征服、支配自然和社会本身的力量，把自然和社会的力量加以形象化<sup>③</sup>。

“法术”和神话一旦被塑造成直观的形象<sup>④</sup>，按照马克思列宁主义的观点，就成为“对自然（这里指一切对象，包括社会在

---

① 普列汉诺夫：《没有地址的信、艺术与社会生活》第137页。

② 恩斯特·费舍：《论艺术的必要性》第30页。

③ 《马克思恩格斯选集》第2卷第118页（《〈政治经济学批判〉导言》）。

④ 《马克思恩格斯全集》第46卷下册第320页（《政治经济学批判》）。

内)的……一种不自觉的艺术加工”<sup>①</sup>。它们只是与人对自然的实际统治的低级水平相适应的、再现这一历史阶段人们的生活活动的社会性质的幻想形式。它们就是想象,是由幻想所歪曲了的、“不正确的”意识,——但它至少又是充分发挥了积极作用的社会意识。恩斯特·费舍说得好:“艺术当时是一种法器,是为人类掌握自然和巩固社会集体服务的。”<sup>②</sup>

但是,恩斯特·费舍说着说着却把由幻想所歪曲的对现实过程的意识,变成现实过程本身。他把工具制造、工具制造者的工作、猎人和集体组织者的劳动活动以及思维和语言的形成,简而言之,即人的形成本身,都说成为法术了。恩斯特·费舍写道:

“这种原始的……法术就是艺术的根源和本质。”<sup>③</sup>恩斯特·费舍认为,甚至在神的威力和神话(作为通过想象对自然的掌握),由于人对自然的真正掌握,作为艺术主体因素的组成部分已经消失之后,魔法仍然是艺术的基本功能方式之一。

恩斯特·费舍一再强调人类历史早期的艺术的社会起源、社会性质和社会作用。但是,他又一再坚持把这种情况同艺术的审美本质相对立:“人类形成初期的艺术同‘美’很少相关,同对美的审美需要无干:它是魔法工具、法器……”<sup>④</sup>早期的动物图形是谋求“制服”动物界的魔法工具,它们不是“造型审美乐趣”的表现,而是一种更其严肃的东西;因为那是事关社会集体存亡的问题<sup>⑤</sup>。恩斯特·费舍说,只是在生活脱离了原始森林之后,“社会魔法”才一步一步地向“审美规律”过渡<sup>⑥</sup>。

① 《马克思恩格斯选集》第2卷第113页。

② 恩斯特·费舍:《论艺术的必要性》第33页。

③ 同上,第31页。

④ 同上,第33—34页。

⑤ 同上,第135页。

⑥ 同上,第138页。

这种把艺术历史早期的审美因素同社会因素加以对立的倾向，在恩斯特·费舍的书中屡见不鲜；它给恩斯特·费舍的整个理论主张带来了严重的后果。持有这种见解，就不可能建立起关于艺术这种社会意识的特殊形式的完整的唯物主义观点。

一方面，恩斯特·费舍谈到了艺术的社会客体（虽然是最一般地谈到，没有分析具体的现象），另一方面，他又认为不能仅仅从人与自然（以及与自己的社会集体）通过劳动所形成的社会关系中引申出艺术的起源。他提出了一大套新的对象和关系来解释艺术的产生。他把各种不同种类的自然现象和表现为自然关系形式的人的社会关系（一定历史发展阶段上的两性关系）、审美现象本身以及对劳动过程的早期反映莫名其妙地拼凑在一起。恩斯特·费舍写道：“看来，光彩焕发、光辉闪耀、光芒四射的东西的吸引力（不仅对人，而且对动物），也就是光的势不可挡的吸引力，促成了艺术的诞生。性的引诱手段，如鲜艳的颜色，强烈的香味，羽毛和服饰的华丽，挑逗的声音和姿态，可能也都对此起过有力的刺激作用。无机和有机自然界的节奏，心跳，呼吸，性爱，各种过程或形式因素的有节奏的重复以及所有这一切给予人的快感，都会促使艺术去摹仿，在这方面，劳动过程的节奏起了决非无足轻重的作用。”<sup>①</sup>

恩斯特·费舍的这种主张，使马克思主义的美学从普列汉诺夫所已达到的高度大大地后退了下来。他所以只字不提普列汉诺夫的研究成果，难道是偶然的吗？

恩斯特·费舍没有提出一个完整的历史唯物主义的艺术对象理论，因为他首先没有弄清自然现象究竟是在什么条件下成为艺术对象的，所以，他也不能够形成彻底唯物主义的艺术形式和内

<sup>①</sup> 恩斯特·费舍：《论艺术的必要性》第33页。

容的相互关系的理论。恩斯特·费舍未能从艺术的审美本质的基本客观条件出发来唯物主义地解决艺术的形式内容关系问题。

恩斯特·费舍在考察了结晶体、图案、植物、动物和社会之后，作了如下的归纳：“我是想说明，形式和内容的问题，不仅是艺术所特有的一个问题，同时还想说明，主张形式第一、内容第二的观点，是一切统治阶级当他们的统治遭到威胁时都会作出的一种典型反应。”<sup>①</sup>到此为止，一切都还在理。有机自然界和无机自然界，社会和精神生活，都有一些共同的规律性，辩证唯物主义哲学就是归纳和概括这些共同的规律性的，对此，任何一个马克思主义者都不会提出异议。

可是，恩斯特·费舍写道，这也就是说，要看到艺术的这个特殊的形式内容问题，乃是一般形式内容问题这一概念的一个特别事例<sup>②</sup>。对这一点，人们如果可以同意的话，那就只能是在这样一个意义上：作为“问题的一般概念”，即哲学上的形式内容范畴，其本身的形成，除了许多其它因素之外，也包括对艺术中的特殊的形式内容关系的认识。但是，艺术中的形式内容关系，当真只是“问题的一般概念”、即抽象的形式内容范畴的“一个特别事例”吗？哈巴狗当真是动物“问题的一般概念”的一个“特别事例”吗？

在这个问题上，我们可以从马克思那里得到透彻的解释<sup>③</sup>，我们不妨就按马克思的解释办法来对照一下恩斯特·费舍的说法。马克思说，假定我们有六种动物，比如说有狮子、鲨鱼、蛇、牛、马和哈巴狗。——我们姑且假定，恩斯特·费舍或其他什么人也列举了六种形式和内容互为关联的现象：艺术、资本主

① 恩斯特·费舍：《论艺术的必要性》第106页。

② 同上。

③ 见《马克思恩格斯全集》第2卷第98页（《神圣家族》）。

义、奴隶制度、海虫、根和水晶；我们从这六种动物中抽象出“一般动物”这个范畴。——我们也从这六种具体的形式内容关系中抽象出“一般形式内容问题”这个范畴。

我们既可以把我们抽象的“动物”变成某种现实的存在物，同样也就可以把现实的动物变成我们抽象的造物或我们抽象、我们想象的“特别事例”。——在抽象的“形式内容”方面，我们也不妨照此办理。

我们看见“一般动物”体现为狮子，就会把人撕得粉碎；体现为鲨鱼，就会把人吞下去；体现为蛇，就会用毒液伤人，等等；但是，如果“一般动物”体现为哈巴狗，就只会对人吠叫，因而也就比较容易制服了。——与此同理，我们看见，如果“形式内容问题的一般概念”体现为水晶、根或者海虫，当然也就比它体现为艺术容易解决了。

对于体现为哈巴狗的“一般动物”，人只要挥动一下竹杖，就足以成为“一般动物”的主宰，从而也就成了现实的各种动物的主宰；这个人制服了体现为哈巴狗的动物，从而也就制服了作为动物的狮子。——恩斯特·费舍也是用这种方法，解释了体现为海虫的形式内容关系，从而也就解释了艺术的形式内容关系，而且还要理所当然地加上一句：艺术只是问题的一般概念、即范畴的“特别事例”。

如果是这样的话，那么，连圣黑格尔也蛮可以搞马克思主义的美学了。

我们已经看到，使动植物成为艺术和审美知觉的对象的，是社会性的一面。而且，有机自然界的这个方面、这种“对人的存在”，是很难从具体的现实的自然现象（动植物）中抽象出来的。

人与动物或植物之间的这种关系，在历史发展过程中有了极



其丰富的多样化发展。在社会发展的现今阶段，动植物之成为艺术和审美知觉的对象，决不只是作为人对自然的胜利的物证，也不只是——如同人们有时所说的那样——作为人的生活“环境”的一部分，作为人的附属品——不描绘人，就不必描绘它。相反，文学艺术的全部历史经验十分明显地说明着另外的情况，例如自然现象之“分化”为“独立的”对象、即不只是作为人的形象的陪衬或附庸出现，近几百年来已经大大地促成了对现实的审美掌握的巨大进步。如果把表现这种“对象”看作是衰败的征兆，那就太可笑了；在这方面，象丢勒或者歌德、普希金或者列维坦这样一些艺术家，都是开路的先锋。

歌德在许多精彩的诗篇中歌颂了植物。我们不妨暂且撇开在歌德的诗中留下了痕迹的对自然科学的强烈兴趣，同时也暂且撇开文学中的抒情诗是通过诗人主观感受的镜子来反映外在世界对象的一种形式。现在对我们最要紧的是弄清楚，歌德究竟从什么地方看出了使他大发诗兴的植物的“诗意”。

歌德在《东西合集》中把他最佳的诗作之一献给了奇特的银杏树——一种介于针叶树和阔叶树之间的与众不同的东亚植物。

这棵长着奇妙的叶子的东方之树  
如今在我的花园里扎下了根子，  
它那神秘的意义可真耐人寻味，  
使有心人不禁为之感动备至。

歌德所歌颂的这种树的叶子，这时已经成为一个研究和求知者的喜悦的对象，可是与此同时，这首诗又超越了自然事物本身所固有的辩证法，而成为一个伟大而美好的人的比喻。

它可是一个生物，  
自身发生了分裂？  
抑或本来是两个东西，  
人们把它们看作一体？  
回答这个问题，  
我终于找到了正确的意义，  
而你却感觉不到我的苦楚，  
可知我究竟是二是一？

而在歌德的名篇、献给克里斯蒂安纳的《植物的蜕变》一诗中，他所揭示的所谓事物本身固有的客观的诗意又在哪儿呢？

繁花似锦，千姿百态，春色满园，  
亲爱的人哪，它让你困惑莫解、头晕目眩；  
名目繁多，千奇百怪，玄而又玄，  
它让你听来生硬刺耳、漫不着边。

在这里，正如在前一首诗中一样，歌德从展示给研究精神的“秘密规律”中发现了对象，他并且说出了这个“诀窍”：

因此我请你，把植物一步步成长、  
开花和结果仔细观看。

歌德揭示了蜕变的“规律”，从而说明了这些使人“头晕目眩”的花卉对赏花人来说已经成为另一个东西，成为“对他的对象”。花卉已经不再使人“困惑莫解”，它们的名字听起来已经不再“生硬刺耳”。在逐步认识对象的发展变化的过程中，对

象成了“另一个东西”、一个“新的东西”；它具有了一种诗意的内容，这是它作为一个一般直观对象所不曾有的。这一点，在诗人的描绘显然与认识过程无关而完全从对象出发时，也表现出来：

啊，亲爱的人，现在请看这彩色的花丛，  
它在智者面前已经不再让人懵懂。  
每一株植物都会向你展示永生的规律，  
每一朵花儿都在越来越分明地和你互道衷情。

在这里，人们可以清清楚楚地看到，对象从一种“自在”的花“变为”一种“越来越分明”的解语的花，变为诗，变为美。歌德以双重的方式突出了被认识到的发展规律对人的关系：一方面，这是人也遵循的规律：

绿虫匍匐蠕动，蝴蝶飞舞不停，  
人们自己也在不断变更本来的面容。

另一方面，被认识到的自然发展规律成了深刻而美好的人的关系的比喻：

曾记否，良缘岂不也是由初遇  
一步一步孕育而成，  
强烈的友情使我们心心相印，  
开花结果终需爱神。

我并非说，一个对象之成为对人的对象就包括了它的真正的

审美内容的全部丰富性。我只是说，这种“对人的存在”，这种为对象所固有或成了对象所固有的社会性方面，是“现实的诗意”的必要条件。

当然，人们可以提出异议说，这两首诗的再现对象都不是自然现象——植物和树，在这两首诗中都存在着人本身，而且是以双重的方式存在的：抒情的主人公即诗人，和他的情人即赠诗对象。但是，这丝毫改变不了诗中说的是树和花这个事实，诗人是在向他的情人揭示着它们的诗意、它们的审美意义。

对象的诗意的形成和丰富化，取决于人的认识 and 情感的深化和精细化，请看拉伊纳·马利亚·里尔凯在下面这个例子中何其肯定地抓住并说明了这个“对我们”的意思：

玫瑰花呀，你这百花之王，  
古代人可不曾把你放在心上，  
但**对我们**你是如此灿烂辉煌，  
你是含有无穷奥妙的对象。

恰似穿着层层华丽的衣衫  
雍容富贵，落落大方；  
然而你的每一叶花瓣  
却都躲避和谢绝着梳妆。

（选自：《写给奥尔菲斯的十四行诗》）

用不着从这些诗句中去发现什么“社会关系”的象征，例如局部与整体的矛盾关系之类。这首诗的对象不是社会，诗人并不是以“借物喻人”的手法来表现社会。对象——而且理所当然地作为“含有无穷奥妙的对象”——就是玫瑰花，诗人歌唱了他对

玫瑰花的赞美和欣赏。但是，里尔凯所提出的诗的问题，决不只是对象是什么，而是玫瑰花“对我们”是什么？老实说，这也正是每一个艺术家对自然所提出的问题。

在这里，玫瑰花的作为审美对象的因素，早已脱离了它的直接的生活实践作用方面；但是，它对社会，对认识、思考和发生情感的人的关系，却仍然保留着。里尔凯着力强调了，作为认识对象的玫瑰花，也随人一起发生了变化。

诗人在玫瑰花中发现了一种“辩证法”，一个解释不清的矛盾，而思考这个矛盾却是一种乐趣。（至于在这首十四行诗的后一部分，这种得自赏花和思考的乐趣变成了痛苦的绝望，那是另一回事。它使这首诗染上了具体的意识形态色彩。）如所周知，里尔凯常常想在诗中揭示玫瑰花的矛盾、玫瑰花之谜。

关于动物作为艺术描写的对象，再补充几点意见。这里必须立即把以动物为主人公的寓言和讽刺诗排除在外。因为十分明显，这类体裁中的对象总是影射人和人的品质、人的社会关系的。例如，在阅读歌德的《列那狐》时，没有谁会当真以为这是描写现实的动物。

象里尔凯的《豹》那样把动物生活表现为人类社会生活的动物描写，我们也不必多所赘述。为数众多的以动物为题材的资产阶级长篇小说和中篇小说，也都属于这种情况，诚然，它们不是用抒情诗人里尔凯那样的手法来表现诗人对动物的感受，而是对动物的生活作了所谓客观的描写。由于精确的自然观察和动物心理描写，这些作品往往具有一定的教学价值，——如果撇开这一点，即其中的动物往往象人一样“思想”、“做梦”、“懂事”，乃至有时互相“说话”的话。但这还不是主要的东西。这些书大多是要说明作为动物界的自然规律的“生存竞争”、“弱肉强食”和自然“淘汰”等等。不管有意无意，大部分资产阶级读者总是

把动物界的这幅景象当作资产阶级社会的景象来看。

当动物（马、象和牛等）被直接作为人的工具来描写时，对象的社会性质表现得十分明显。拍得成功的一匹疲劳不堪的马的照片，可以成为一篇强有力的社会起诉书。但是，如果仅仅在这个范围内去发现动物界的社会性方面，那就过于狭隘了，因为人与自然的社会关系实际上比这要广泛得多。

把动物作为与自然结盟的人的朋友——而不是作为“低人一等的畜类”——来描写，完全可以成为艺术的一个当仁不让的项目；象杰克·伦敦的《白牙》或斯特里特马特尔的《波尼种马彼得鲁》这样的文学作品，早已一再证明了这一点。

从艺术表现的角度来说，不论用哪一种形式描写这种对象，都决非必须有人出场才行。造型艺术中的许多动物刻画都可以证明不是这样。我们可以回忆一下亨利希·德雷克的《波尼种马》这件雕塑。看到这件雕塑，人们马上就会想到它决不是介绍这种动物的特殊生物学属性的自然科学模型，那种模型只是为了上生物课使用，是不适于在美术展览会上陈列的。但尽管如此，这件雕塑还是很令人信服地和自然地刻画了波尼种马，而不是什么反映人的生活、反映人的“特殊方式”，即阿·伊·布罗夫所说的动物描写的真正客体<sup>①</sup>。其次，这件雕塑尤其不是着意于从形式上去展示一个“有趣的造型主题”。（而象瓦德马尔·格尔齐梅克的《野猪》，就使人想到作者主要是从这个角度来看他的对象的。）德雷克的作品表现了波尼种马的特有品质（身子小而力气大，泼辣而又驯顺、“可靠”等等），这种品质使这种马成为一种特殊品种的马，使这种动物客观上，即不仅在纯经济效用上成为人所十分珍贵的一种动物。这件雕塑所反映的，只不过是作为我们

<sup>①</sup> 阿·伊·布罗夫：《艺术的审美本质》第138页。

的生活的一部分的自然界的一个片断，既没有对生物存在的单纯的摹仿，也没有给对象加进非它所固有的特征。当人们从审美的角度来欣赏这件艺术作品时，人们往往会同时领会到动物在客观上和主观上对人的意义。

据我看，现代艺术所拥有的强大技术条件已使野生动物同样日益成为影片反映的对象。在这方面，还有一点也很突出，就是这些很快就能在电视上放映的表现自然界的影片，大多从一开始就把动物界作为“人化的自然”的一个片断（亦即如我们已经看到的那样，作为社会性的事件）来反映。许多这种影片之所以紧张诱人和富有诗意，恰恰就因为它们总是既表现出动物的野性和独立的一面，又表现出它们被人征服和有赖于人的一面。这些影片显示了动物的勇敢、力量和走投无路，——它们的继续生存取决于人。这些影片使人从动物的生活中看到了一个社会任务：在人统治自然的现今阶段上，人究竟如何占有动物界。

## 人的艺术再现与自然和社会的辩证法

当艺术以各种不同形式反映人和人的各种生命现象时，强调艺术审美本质的客观基础的社会性质则尤为重要。

马克思列宁主义经典作家总是不断地明确提醒人们，不要把人的自然生物存在同人的社会存在割裂开来，不能把“非历史的”、“非社会的”、“纯自然的”人作为艺术表现的对象。

约在一八九〇年，赫尔曼·巴尔曾经发表过这样的意见。在同保尔·恩斯特——就文学描写妇女的问题——进行论战时，赫尔曼·巴尔说道：除了“环境影响”和“遗传性”以外，在每一个妇女身上还需要区别出“第三个妇女”，即“原来的妇女”、“自在的妇女”。保尔·恩斯特就此请教了恩格斯。恩格

斯回答说：“看来，俏皮和幽默现在（在德国，——汉斯·科赫）比任何时候都更加受到严格禁止，而沉闷却成了公民的义务。否则，您无疑会稍微细致地考察一下巴尔先生的失掉一切‘历史发展’特点的‘妇女’的。妇女的皮肤是历史的发展，因为它必定是白色或黑色、黄色、棕色或红色的，——因此，她不会有人类的皮肤。妇女的头发是历史的发展——是卷的或波纹的、弯的或直的；是黑色、红黄色或淡黄色的。因此，她也不可能有人类的头发。如果把她身上一切历史形成的东西同皮肤和头发一起统统去掉，‘在我们面前呈现的原来的妇女’还剩下什么东西呢？干脆说，这就是雌的类人猿。那就让巴尔先生把这个‘容易感触到和看清楚’的雌类人猿，连同其一切‘自然本能’抱进自己的被窝里去吧。”①

马克思、恩格斯和列宁都曾强调指出，如果把人的各种生命机能作为“纯自然的”机能孤立起来，就会夺走人的一切人的东西和社会性的东西并把这些机能变为动物的机能。下面我们将会看到，这种“非历史的”人的观点同时也是反审美的。马克思写道：“吃、喝、性行为等等，固然也是真正的人的机能。但是，如果使这些机能脱离了人的其它活动，并使它们成为最后的和唯一的终极目的，那么，在这种抽象中，它们就是动物的机能。”②

所以，即使在最自发的美感过程中，哪怕就是本能的期盼（或嗅觉）、消化过程等等，一切孤立的、“动物的”生命机能也都应该被认为是反审美的。人的饮食活动，如果完全丧失了一切文化所带来的因素，也会是这种状况。

现代资产阶级颓废主义坚持把假想的人的孤立的生物生命机能等奉为艺术表现的对象，甚至是最高的对象。颓废派把人贬低

---

① 《马克思恩格斯全集》第37卷第412页。

② 同上，第42卷第94页（《1844年经济学哲学手稿》）。



为非社会的存在物、生物学的怪物或者甚至就是物质的分子结构集合体。

马克思列宁主义经典作家特别强调人的性生活的历史形成的社会性质。列宁说：“我不相信那些象印度的托钵僧静观自己的脐眼那样一味埋头于性问题的人们。”出版物上的这种大量的性理论和性问题，往往是由于个人的需要，即为了在资产阶级道德面前为自己的不正常的或过度的性生活作辩护并求得宽容自己而产生的<sup>①</sup>。

列宁强烈反对了非马克思主义的讨论方法——这种讨论方法所产生的“结果就是性和婚姻问题没有被当作主要社会问题的一部分来加以理解。相反地，重大的社会问题本身倒仿佛变成性问题的一部分、性问题的附带问题了”<sup>②</sup>。

列宁说：“在性生活中，不仅表现着自然所赋予的东西，而且也表现着文化所带来的东西，尽管程度上容或有高下之分。”他援引了恩格斯在《家庭、私有制和国家的起源》中说的话。恩格斯在那里指出了发展和提高性爱的重要性。列宁强烈反对了把两性的关系说成单纯是社会经济和生理要求间的互争长短的表现的庸俗唯物主义的、伪科学的性爱观。

“当然，口渴的时候需要解渴。可是，难道正常情况下的一个正常的人会躺到街上的泥泞里，去喝水洼里的水吗？或者甚至去喝那有上十张嘴占据着杯口的杯子里的水吗？但最为重要的是社会的方面。喝水确实是个人的事情。可是恋爱就有两个人参加，并且要产生第三个人，一个新的生命。这里包含着社会的利益，发生着对集体的责任。”<sup>③</sup>

---

① 蔡特金：《回忆列宁》，1959年人民出版社版，第53页。

② 同上，第55页。

③ 同上，第59—60页。

这是主张在性生活中首先看到社会历史现象的唯一马克思主义的观点。从这一立场出发，列宁反对了一切伪共产主义的“爱情自由”理论。他指出，这种自由，必然会被理解为“摆脱爱情上的严肃态度”，“摆脱生育子女的义务”的自由，“通奸的自由”等等<sup>①</sup>。列宁在一九一五年写给印涅萨·阿尔曼德的这封信中说：“问题不在于您对这种要求的主观‘理解’，而在于爱情上的阶级关系的客观逻辑。”<sup>②</sup>

一个是，不把性爱仅仅作为纯生物的、自然所赋予的东西，而是作为文化所带来的东西，即就其人的形式——作为一种特殊的社会产物来反映；另一个是，“爱情上的阶级关系的客观逻辑”，——这就是使性爱成为文学艺术的对象的重要的、互为影响的社会性方面。

从这个角度出发，马克思、恩格斯和列宁批判了一些有关的资产阶级文学艺术作品。如我们已经提到过的，马克思和恩格斯不仅反对过赫尔曼·巴尔的“第三个妇女”、“原来的妇女”的说法，也不仅反对过理查·瓦格纳对待这个问题的非历史观点。列宁强烈谴责过那种大肆搜罗各种各样“骇人听闻的事”，把“恶习”和“梅毒”凑在一起的文学。他在读过文尼萨柯的长篇小说《先辈遗训》之后写信给印涅萨·阿尔曼德说：“乌七八糟，胡说八道，花时间去读这样的书，真冤枉。”<sup>③</sup>他无情地斥责了所谓“爱情解放”的理论：“大概在十九世纪中叶，这个理论在文艺中被鼓吹为‘心灵的解放’，在资产阶级的实践中，它变成了‘肉体的解放’。”<sup>④</sup>

---

① 《列宁全集》第35卷第184—185页。

② 同上，第185页。

③ 同上，第128页。

④ 蔡特金：《回忆列宁》第60页。

早在一八四二年，马克思——当时他还保持青年黑格尔派的立场——就对这种“爱情自由”理论进行了彻底的批判。他认为，这种观点的基础就是古斯塔夫·胡果的反动浪漫主义的自然法（权利），他称这种自然法为“法国 ancien régime〔旧制度〕的德国理论”。马克思写道：“对胡果的理管来说，只有动物的本性才是一种不可疑的东西。”当他从胡果的《婚姻篇》中看到这种论调时，他甚至叫道：“请看，我们那些青年德意志派在向谁学习！”①

列宁特别强烈地谴责了“象邓南遮的颓废派的男女主人公习以为常的那种放荡情况”，他说：“性生活的没有节制是资产阶级的，它是腐朽的标志。”②

列宁对克拉拉·蔡特金说：“我并不想用自己的批评来宣传禁欲主义。”“共产主义应该带来的不是禁欲主义，而是愉快活泼的精神以及也由完满的恋爱生活所产生的蓬勃的朝气。”然而，“……性生活的放恣，并没有带来愉快活泼的精神和蓬勃的朝气，而是相反地只起了削弱的作用。”③

现代资产阶级颓废主义文艺正在日甚一日地鼓吹这种“性生活的放恣”。这种把性生活跟人的整个活动领域完全割裂开来的做法，成了他们的一张王牌。

推崇与人性完全脱离的动物性，鼓吹人的动物本能，过去和今后一向是垂死阶级的腐朽的同义语，这是反动派的武器，是他们的反人道的表现。

刚才提到过的马克思的早期著作《法的历史学派的哲学宣

---

① 《马克思恩格斯全集》第1卷第101页；第103页（《法的历史学派的哲学宣言》）。

② 蔡特金：《回忆列宁》第61页。

③ 同上，第60页。

言》，就已说出了这个思想。马克思在这篇文章中（以及后来又从唯物主义的角度）支持了力求把“自然状态的”人与资产阶级的人等同起来的资产阶级进步观点。这种观点创造了“自然状态的人的形象——巴巴盖诺<sup>①</sup>，他们纯朴（天真）得居然用羽毛去遮盖自己的身体”。在十八世纪最后几十年间，人们曾经以为自然状态的人是具有非凡的才智的，于是“捕鸟者到处都在模仿北美土著和印第安人等的歌唱法”。“所有这些奇谈怪论都是以这样一种真实思想为根据的，即原始状态只是一幅描绘人类真正状态的纯朴的尼德兰图画。”<sup>②</sup>

另外一派的反动观点，如胡果的自然法，与此适相对立。胡果认为凡是存在的一切事物都是权威，存在的一切事物一律都是实证的事物。马克思就此写道：“总而言之，皮肤上的疹子就象皮肤本身一样实际。”<sup>③</sup>胡果根本不想证明，实证的事物是合乎理性的；相反地，他却力图证明，实证的事物是不合乎理性的；他断言，实证的事物之所以存在，并不是由于合乎理性，而是由于违背理性<sup>④</sup>。马克思当时就已经十分尖锐地揭露了这种理论的反动性质和反人道本质。他写道，这种理论表现着封建旧社会的分崩离析，这种分崩离析“表现为放荡的轻佻，它懂得并嘲笑现实世界的思想空虚，但这只是为了抛开一切理性的和道德的束缚，借腐朽和颓废作乐……。这就是当时世界的腐败情形，而这个世界正是借这种腐败情形来陶醉自己的”<sup>⑤</sup>。马克思从胡果的自然法中看出了“庸俗的怀疑论，这种怀疑论厚颜无耻地对待思想，

---

① 巴巴盖诺是莫扎特的歌剧《魔笛》中的捕鸟者，身穿用鸟的羽毛做成的衣服。——俄译注

② 《马克思恩格斯全集》第1卷第97页。

③ 同上，第100页。

④ 同上，第98页，第99页。

⑤ 同上，第100页。

卑躬屈节地对待显而易见的一切，这种怀疑论只有当它谋害了实证事物的精神时才开始感觉到自己的智慧，——而这一切都只是为了占有某种作为残渣的纯实证的事物，并在这种动物状态中自得其乐”<sup>①</sup>。在胡果看来，只有动物的本性才是一种不可疑的东西，他到处把矛头指向理性：不自由并不会改变不自由人和其他人的动物本性和理性本性中的任何东西；一夫一妻制是违背人的动物的本性的；动物的本性构成人在法律上的特殊标志，等等。这就是这种反动浪漫主义的自然法的基本论点<sup>②</sup>。

在一切方面，其中也包括在鼓吹动物性、鼓吹对动物性的真正崇拜这种反人道主义、反审美的活动方面，现代资产阶级颓废主义者都已超过了他们的反动封建阶级前辈。

如果说，例如在卡夫卡那里，人变成了臭虫，那么，这毕竟还是对不可理解的世界，对一个夺去了人的本质的世界的愤懑绝望的表现。现代颓废主义者则尽管仍在大声为卡夫卡喝采，却早已不为化身为臭虫的人流泪了；相反地，他们倒是在向化身为人的臭虫顶礼膜拜！

颓废派是从放纵情欲开始的，这种放纵很快就变成了性欲崇拜：对“纯”性本能的迷恋。但是，对他们来说，这毕竟还是人性太多。后来，性欲干脆就被对男性生殖器的赞美而继之又将对鸡奸的狂热歌颂所取代。而现在，年轻的、可怜的“垮掉的一代”正在向我们推荐他们的那位英雄——他在妓院大肆宣淫和狂饮之后，浑身沾满粪污和呕吐痕迹正在那里蹲马桶呢！

为了避免误会，有必要作出如下说明：这里是说把性爱抽象地归结为“纯自然过程”、即生理活动，而然后再把这种“纯自

---

① 《马克思恩格斯全集》第1卷第101页。

② 同上，第101—105页。

然过程”变为艺术表现的对象，这是违反文学艺术的客观的审美规律性的，——这是问题的一个方面。但是，与此完全对立的观点也是不对的。我们不能把社会性的方面同作为这个方面的承担者的“自然”过程割裂开来。这两个方面是一个不可分割的、不可互相脱离的统一体，在这个统一体的范围内，每一个因素都制约着另一个因素（而从艺术的角度来说，社会性的因素则是决定的因素）。否则，真正的、热烈的、感性的性爱就会变成干巴巴的、决无诗意的、科学的“一般爱”的范畴，而艺术表现的对象也就不是生活本身，而是它的抽象了。

马克思列宁主义经典作家从来没有提出过这种无聊的、庸俗的、小市民的要求。

人之成为艺术表现的对象，不是作为生物的存在，只有人和人的一切生命现象的社会属性，才是人的审美再现的客观基础，——这个结论决定着马克思列宁主义对待各种在艺术发展上起过明显作用的关于人的理论的立场。这里有必要提到的这种理论之一，就是弗洛伊德的动物心理学。

列宁在同克拉拉·蔡特金的谈话中严厉批评了对弗洛伊德的假设的拜倒。列宁指出，至于性的问题，工人们早已在倍倍尔的《妇女和社会主义》一书中读到过有关的论述了。倍倍尔以“充满着对资产阶级社会的抨击的令人振奋的鼓动”阐述了这个问题。弗洛伊德的假设具有好象“科学的”外貌，但这完全是粗劣拙笨、不堪卒读的文字。弗洛伊德的理论也是一种时髦的幻想。对这种往往是任意作出的假设，列宁表示了不可消除的怀疑<sup>①</sup>。

关于这一类假设，特别是弗洛伊德的理论对文学艺术的有害影响，英国的马克思主义者拉尔夫·福克斯早在三十年代就发表

<sup>①</sup> 蔡特金：《回忆列宁》第53页。

过一些很重要的看法。他的思路大致就是：在现在这个时代，艺术对人的心理的深入，应当是揭示构成人的行动的动力各种矛盾，包括内心矛盾、人的性格以及与之紧密相关的外在矛盾。现在，如果我们不能理解人们之间的客观关系、即社会关系究竟如何以及发生了什么变化，我们就不能真正了解一个人或一切人<sup>①</sup>。

马克思在《资本论》中就曾指出过这一事实：人来到世间，既没有带着镜子，也不象费希特派的哲学家那样，说什么“我就是我”，所以人起初是以别人来反映自己的。“名叫彼得的人把自己当作人，只是由于他把名叫保罗的人看作是和自己相同的。”<sup>②</sup>

但是，现代心理学却以个别的抽象的个人取代了这种关系。福克斯指出，在有关人的性格、特别是人的内心的、潜意识的因素方面，心理学无疑已经积累了大量宝贵资料。但是，在任何情况下，这都不意味着这些心理学资料本身可以解释人的一切行为、思想和感情。“马克思主义者断然否认心理学家有权用纯主观原因，如所谓俄狄浦斯情意结或精神分析学的名目繁多的其它什么‘结’之类，来解释人的思想或心理变化。”人们如果陷进弗洛伊德的理论所提出的那种对待精神生活的纯生物学观点的圈套，就不可能真正认识并通过创造性的艺术想象来再现人的个性。现代资产阶级心理学压根儿就未把人作为一个整体、作为社会的个人来看待。因此它也构成一种错误的世界观的基础，这种世界观使普鲁斯特或者乔依斯竟然相信，艺术的目的不再是塑造人的个性，而是分解人的个性。精神分析学尽管对个性的奥秘作

---

① 拉尔夫·福克斯：《长篇小说和人民》，1953年柏林版，第99页（德文），

② 《马克思恩格斯全集》第23卷第67页。

了大量的考察，却终于未能懂得个人只是社会整体的一部分，未能懂得“这个整体的各种规律象光一样散布和折射地穿透个人心理器官的三棱镜，改变和控制着每个个人的本性”<sup>①</sup>。

且看乔依斯的《尤利西斯》这部小说中的一个例子，它可以证明，为了把人的个性描写为只是一些出自生物本能的潜意识片断联想的反映，结果，一方面是排除了人身上的由文化所带来的社会审美因素，以动物性取代了人性，另一方面也导致了叙述形式乃至文字的语法结构的破坏。下面是从书中人物布罗姆的妻子毛莱女士的“内心独白”中随便挑出来的一段：

“……当我为了祖国英吉利和美丽的女士而丢给一个一条腿的水手几个便士当我说我喜欢漂亮迷人的姑娘而我自己连一件干净衬衣都没有穿并且我脸上也没有搽粉和贝尔法斯特分手后过了八天十分偶然想到他应当到恩尼斯去他父亲的生日是二十七他说我们若是住在旅馆在房间里在新床上我们可以玩个痛快我还没有来得及叫他不要说了那个房间里的新教牧师咳嗽了并且敲门了……”<sup>②</sup>

这场“大段独白”长达八十五页有余，整个都是以这种方式进行的，而且每一个联想都是转移到“纯性”的方面去的。在乔依斯的新作《芬内根们的苏醒》中，——据资产阶级的评论说是——反映了一个老爱尔兰英雄芬内根的恍惚和觉醒。这是一种极端强烈的潜意识作用，它似乎表现着一种永无休止的、遗传的过失感——人类的恍惚。在这本书中，对审美形式的破坏已经达到如此的地步，以致根本无法把它译成另一种文字。

立足于生物本能的心理描写，正是把现代资产阶级文学艺术

---

① 拉尔夫·福克斯：《长篇小说和人民》第100页。

② 原文故意无标点，——译注



引进死胡同去的世界观基础。这种心理描写的基本前提同客观形成的艺术的审美规律性是矛盾的。

如何理解艺术再现对象的性质，对整个艺术创作方法具有极大的影响。

这里我们可以举三个特别明显的例子——对“人的诞生”这一具有巨大社会意义的自然过程的三个不同的叙事性描写。

爱弥尔·左拉在《生的喜悦》这部长篇小说中描述过人的诞生，而且的确是按照他的理论观点，把它作为“自然的一部分”来描写的。他以妇产科专家式的、学究气的、令人窒息的准确性，一步一步地描写着一场几乎造成母子双亡的、异常的难产过程。这个描写从开始产前阵痛到医生施行手术和用人工方法使新生儿开始呼吸，一共占了十页。

露易丝的生产是这部长篇小说的整个结构的关键部分之一。所有人物的相互关系都以生孩子这一场为焦点而达到高潮。但是，由于左拉是从妇产科专家的角度来描绘生产过程的，因此这部长篇小说的结构也遭到了破坏，生物学的过程和与之相伴随的痛苦、肮脏和流血，成了一个可怕的象征，在这个“自然的、生物学的对象性”上人为地注入了一层具有社会意义的暗藏的“涵义”。由于对对象的这种理解，结果就形成了“客观”描写和主观制造的意见（不是从描写的对象中自然而然地得出）的不伦不类的混合物。这大大降低了作品的艺术价值。这是文学艺术中一切自然主义的一个通病。

詹姆斯·乔伊斯在《尤利西斯》第二部提供了一个由生孩子所引起的片断联想与各种反应的聚合体——一场精神分析学式的梦幻，其内容也是由纯生物学的因素决定的。这些反应的戏谑形式（它以一次“医学会议”的形式出现，会上作的是一个用医学专业术语、一知半解的知识和迷信混杂而成的报告），无法遮掩

这场生孩子描写的令人作呕的**反审美**的一面。这完全是对人、对社会和对美的戏谑：“死亡的各种可能性均已被彻底杜绝，与生俱来的同胞手足之间的相斥，剖腹产，父死遗腹和罕见的母死遗腹，堪称溺婴行为的兄弟谋杀案例……国王对双胞胎和三胞胎的奖赏，对怪胎和婴儿的谋杀，不论是真是假，无心脏胎儿，因充血所致的无面畸形，某些无下颚的中国人的无颚现象……对局部麻痹或痴呆症的慈善医疗，因先兆妊娠时血压增高而引起的阵痛延长，羊水早流……有危险的子宫收缩，用注射管人工引产，月经后子宫后移，传宗接代问题；女人因被强奸而怀孕，这种可怕的生育被勃兰登堡人称为‘野胎’，上述种种多胞胎、三胞胎和怪胎的死亡多为月经期间所造成或由血亲父母所致……”<sup>①</sup>如此等等，诸如此类。只用这样一个短语，已足可说明全部内容。

马克西姆·高尔基对这个题材的处理就完全不同了。他当然也不能从发生“人的诞生”这种**社会性事件的自然过程**中抽象出来。在《一个人的诞生》这个短篇小说中，他从一个深刻的社会侧面表现了这个自然过程，但却没有左拉那样令人压抑的学究式的细节。一个穷乡僻壤的女人，和几个乡亲一起出外去做工，中途在露天地生了孩子。这件事的社会涵义不仅表现在高尔基描述了使这个女人落到这步境地的社会环境上。“一个人的诞生”过程的社会涵义——和美——，在这种沉重的磨难衬托之下，更加突出地显示了出来：“我的刀子在板房里被偷去了。我用嘴来咬断脐带，婴孩用奥廖尔省人的低音哭叫，而母亲却微笑着。我看见她那深不见底的眼睛放出奇异的光彩，闪烁着蓝色的火光……这个红红的小人儿根本不需要人谨慎；他握紧拳头，哇哇地喊，好象在喊我跟他打架。‘哇……哇……’，‘你呀，你呀！老弟，

<sup>①</sup> 这段引文，俄译本漏译，此处系何志雄同志据原书补译，特致谢意，——译者

你应该牢牢地立定脚跟，否则邻人们会立刻割下你的头……”<sup>①</sup>

### “……还有什么比对象更重要呢？”

从对贵金属的审美属性的马克思主义分析开始，通过一连串对无机和有机自然界以及人的生命这些领域的事物、现象和过程举例，我们已经看到，所有这些事物、现象和过程，都只是在一定的社会条件下和一定的社会角度上才能成为艺术反映和审美知觉的对象。

我们还看到，一切艺术的、审美的再现，都是以各种事物和现象的社会性方面为其特殊的内容。同时，研究过程表明，各种事物和现象的社会性方面，不是一成不变的，而是按照历史发展的规律变化着的。

我们在作为艺术的对象的各种自然现象和过程中所看到的这一事实，在很大程度上也使艺术创作本身转向了社会的领域。特别是上面已经说过，在自然和社会之间，没有一道万里长城。

既然艺术的审美本质的客观基础具有社会的性质，既然艺术表现的对象是社会的自然，所以，对象的社会意义之成为审美上的极其重要的和决定的因素，是完全理所当然的事。

这一规律把艺术引出了社会生活的避风港。它要求艺术进入社会的深处，并且着重反映重大的社会变化。

古典艺术传统一向要求我们必须尊重艺术对象（题材）的价值和意义。歌德在同爱克曼的谈话中说：“……还有什么比对象（题材）更重要呢？离开对象还有什么艺术学呢？如果对象不适合，一切才能都会浪费掉。”歌德又补充说，正是因为近代艺术

---

① 《高尔基短篇小说选》，1980年人民文学出版社版，第349页。

家们缺乏有价值的对象，近代艺术全都走了邪路<sup>①</sup>。歌德写道：

“需要经常提醒，诗人和造型艺术家一样首先应该确定，他要描写的对象是不是一个能够从中产生尽美尽善的艺术作品的对象。如果人们忘记这样做，一切其它功夫都会白费……”<sup>②</sup>“因为要处理的对象内容，关系着艺术的始和终。当然，不能否认，有些天才和神通广大的艺术才子无所不能，随便什么素材都能对付。但是，只要仔细看看就会发现，这种东西往往只是貌似艺术而实非艺术作品，艺术作品必须以有价值的对象为基础，通过精心巧妙的加工，使素材的价值能够尽美尽善地显示出来。”<sup>③</sup>

但是，为了使对象具有这种价值，第一个要素就是对象本身要具有高度的社会意义。

马克思、恩格斯和列宁所喜爱的作家，那些世界文学巨匠，荷马和埃斯库罗斯、莎士比亚和塞万提斯、歌德和海涅、车尔尼雪夫斯基和萨尔梯柯夫-谢德林、托尔斯泰和高尔基，全都在他们的作品中艺术地再现了“翻天覆地的变化”。

列夫·托尔斯泰在政治上不是一个革命者，“他显然不了解”俄国革命。但是，列宁仍然称他为“俄国革命的镜子”<sup>④</sup>。在评论托尔斯泰的文章中，列宁一再强调，他的文学作品的世界意义首先是建立在他所描写的对象的意义上的。列宁写道：“他作为艺术家的世界意义，他作为思想家和说教者的世界名声，这两者都各自反映了俄国革命的世界意义。”<sup>⑤</sup>托尔斯泰主要是描写革命以前的俄国，即一八六一年以后仍然停滞在农奴制度下

① 《歌德谈话录》，朱光潜译，1979年人民文学出版社版，第11页。

② 《歌德全集》第2编第11卷，1803年魏玛版，第263—264页（《自然哲学》）（德文）。

③ 同上，第1编第27卷第195页（《诗与真》）。

④ 《列宁选集》第2卷第369页（《列夫·托尔斯泰是俄国革命的镜子》）。

⑤ 《列宁全集》第16卷第321页（《列·尼·托尔斯泰》）。

的俄国，乡村的俄国，地主和农民的俄国。“在描写这一阶段的俄国历史生活时，列·托尔斯泰在自己的作品里能以提出这么多重大的问题，能达到这样大的艺术力量，使他的作品在世界文学中占了一个第一流的位子。由于托尔斯泰的天才描述，一个被农奴主压迫的国家的革命准备时期，竟成为全人类艺术发展中向前跨进的一步了。”<sup>①</sup>

列宁总结说：“如果我们看到的是一位真正伟大的艺术家，那么他就一定会在自己的作品中至少反映出革命的某些本质的方面。”<sup>②</sup>在伟大革命变化时期提出的这一原理，是艺术反映社会现实的普遍规律。

我们的时代是从资本主义向社会主义过渡和为争取和平而斗争的时代，是殖民主义体系崩溃和人的存在形式根本更新的时代，这个时代的世界意义，就其内在本质而言，需要创造出象列夫·托尔斯泰那种气派的艺术作品。

## 艺术的阶级性质的客观基础

上面已经指出，艺术的审美本质的客观基础，其第一个特征就是它以社会关系和社会条件为内容。这既适用于对自然现象和人的劳动结果的表现，也适用于对人、人的生命机能和人的关系的表现。这种特点为专门反映人的社会存在的社会意识的一切形式所固有。

艺术以及包括哲学在内的各门科学和社会意识的其它形式，常常会反映同样一些现实事物和现象。但是，它们各自所反映的

---

① 《列宁全集》第16卷第321页。

② 《列宁选集》第2卷第369页。

却是这些现实事物和现象的无限丰富的各种不同侧面、方面、品质和关系。

列宁在同布哈林的争论中曾经指出，甚至一个普通玻璃杯，即一个最简单不过的东西，也象任何其它现象一样具有“许许多多……属性、特质或方面以及同整个外界的相互关系和‘中介’”<sup>①</sup>。而且，现实的这“许许多多……属性”等等，都是不可分割地互相联系的。但是，正如黑格尔所说，人的理性在认识过程中分解、拆散和“摆布”这些各种不同的方面，并且由于它们在实践中对人具有各种不同的意义，而按照各种不同的方式去掌握它们。例如，一定数量的铁可以成为分析铁的物理属性的物理学家、研究铁的成分的化学家、计算铁的体积的数学家、在下一步生产过程中把它作为材料使用的技工、把它作为商品来考察的政治经济学家、研究财产法律关系的法学家等等的“对象”。列宁指出：“定义可能有许多，因为对象有许多方面……”<sup>②</sup>

对于一个比如说是研究商品和价值的关系，即把生产者的社会关系作为存在于生产者之外的物的关系来研究的政治经济学家来说，商品的几何的、物理的、化学的或随便什么其它的自然属性，就不可能成为对象<sup>③</sup>。另一方面，由人类劳动的社会性质所反射出来的那种“社会的自然属性”，也不可能成为物理学家的对象。所以，就是在科学的范围内，自然科学和社会科学的对象，即使它们研究同一些现实的事物和对象时，在性质上，就其本质而言，也是各不相同的。

自然科学（物理学、化学和生物学等等）的特殊认识对象不

---

① 《列宁选集》第4卷第452页（《再论工会、目前局势及托洛茨基和布哈林的错误》）。

② 《列宁全集》第38卷第254页（《哲学笔记》）。

③ 《马克思恩格斯全集》第23卷第50页（《资本论》）。

是人们的**社会存在**，而是**外部自然界**。从这个意义上说，它们的基本内容与**意识形态形式**无关；它——从这个意义上说——在阶级社会中也不具有阶级性。这是由自然科学所专门反映的**现实的那些方面和因素、属性和品质的独特性**决定的。

（至于不能夸大自然科学和社会科学之间的界限，这已是另外一个问题。自然科学的发展也是由人们的社会存在的需要所引起和促进的。自然科学是在一定社会制度的基础上成长起来，并为这个制度和这个制度所产生的那些社会力量服务的。自然科学受到这个或那个阶级的总的世界观的影响。从这个意义上说，自然科学同其它的社会意识形式没有什么不同。）

艺术的特殊对象（认识客体），同时也就是艺术的审美本质的客观基础，它具有完全另外一种性质，上面我们已经讲过它的第一个特点。它即使在包括自然现象、自然过程和人的各种自然生命机能时，也具有**社会的性质**。因此，审美知觉和艺术不仅反映直接的社会关系，即人们之间的关系，而且也反映**自然的社会的、即历史地形成的对人的存在**。如果社会意识的艺术形式以“自然本身”为对象，那就是说，它是以“人化的”、即已经成为“人的普遍性的实践表现”的自然为对象，而不单纯是以其自然形成的物理、化学和生物等等属性，不是以一般的自然过程为对象。但是，这种社会性的方面，只有用科学的抽象才能从自然现象和过程中区分出来。例如一件商品，就说**一磅牛肉的价值**吧，它是同牛肉所固有的一切物理、化学和生物的属性一起存在的。我们可以把这块牛肉分成一个个组成部分，但是我们不能物质地看见商品的价值。马克思写道，商品的价值不同于**快嘴桂娥**，你不知道对它怎么办。同商品体的可感觉的粗糙的对象性正好相反，在商品体的价值对象性中连一个自然物质原子也没有。因此，每一个商品不管你怎样颠来倒去，它作为价值物总是不可捉摸

的<sup>①</sup>。

但尽管如此——而且只能如此推理——，商品的这种在感性上不可捉摸的社会属性是客观地、对象性地存在的。它不是什么抽象的、外加于商品的东西，而是它固有的一种内在品质。自然的社会属性、即自然对人的存在，情况与此完全相同。

因此，不管艺术反映的是社会关系还是自然现象，对它来说，现实的对象性基础是完全一致的。

而艺术之属于社会意识的意识形态形式并且——在阶级社会中——具有阶级性，也就以这个特点为其客观基础。也只有如此，艺术意识才可能符合或大致符合它的对象。

---

① 《马克思恩格斯全集》第23卷第51页（《资本论》）。



## 第 八 章

### 艺术——世界“与人关联”的图画

反映社会现象决不是艺术的特权。它同许多社会意识形式、特别是同一切社会科学分享着这个权利。

如所周知，有各式各样和各种不同性质的社会现象：经济的、政治的、法律的、伦理的和宗教的等等；有国家的、民族的、家庭的关系；有人们之间的爱情或友谊关系。有个人的关系、情绪、感受、习惯和品行，以及不论从个别或整体来看，归根到底都是由社会所决定的许许多多其它现象。

艺术涉及所有这些多种多样的社会关系和现象。我们只要随便拿一部大型长篇小说来看，就都可以发现，虽然这还只是一个艺术种类中的一件作品，但却往往会向我们展现出盘根错节、五花八门的社会关系。在马克西姆·高尔基的《母亲》这部长篇小说中，我们可以看到一九〇五年革命前夕俄国无产阶级的阶级斗争，可以看到这个运动的经济基础。我们可以明白俄国社会各阶级——无产阶级、农民、城市小资产阶级以及各派知识分子、资产阶级和地主之间的相互关系。我们可以看到经济斗争如何在政治和思想领域中继续着，怎样变成党的斗争和引起同沙皇国家政权的冲突。同时，我们还能够深入了解沙皇国家的法律程序。我们

参与着一场把各个不同民族的革命者团结在一起的斗争，可以感受到他们以实际行动体现的无产阶级国际主义。高尔基使我们能够深入观察家庭关系。他剖析了一定历史时期的俄国社会各阶级的社会感情、情绪、感受、习惯和风俗——换句话说就是社会心理。他使我们明白了斗争每一方的道德，表现了宗教观点在这一斗争中的作用。他向我们描写了他的主人公对大自然的态度，表现了他们的友谊和爱情。他通过心理刻划向我们说明了他们的种种个人想法和行为。

仅就《母亲》这一部长篇小说而言，这种列举还可以搞得远更详尽。但是，我们还应该看一看，如果仅仅这样列举，我们是否能够说出这部长篇小说作为一件艺术作品的什么特殊性，是否能够指出，究竟是什么东西使得这个真正无比广阔的对社会关系的反映，作为一个特殊现象，十分显著地不同于对这些关系和联系的科学研究形式的反映呢？

在一部规模和深度相当于高尔基的《母亲》这部长篇小说，或相当于约翰尼斯·罗伯特·贝歇尔的《告别》这部长篇小说的艺术作品中，在我们眼前往往会十分生动而透彻地显现出社会关系的无比复杂的犬牙交错，我们往往会明明白白地看到隐蔽着的各种相互关系、原因和行动。

但是，作家们并没有用任何论述，从社会关系的因果联系上，“从基础本身开始”，向我们解释这些关系。长篇小说并不是从经济、生产力和生产关系的辩证法开始，然后层层深入，最后进入人们的心理。在贝歇尔的《告别》中，作者所牵动的一切社会关系，都象一条条线似的，引向一个纠葛，即汉斯·加司脱尔同他的家庭之间的冲突。从这一点出发，作家让我们看清和明白了显得错综复杂的所有线索。

我们不妨再提一下恩格斯对巴尔扎克的高度称赞，他说：这

位伟大的法国作家描绘了上流社会的贵妇人即使在对丈夫的不忠方面也完全不同于资产阶级妇女的行为，也就是完全不同于为资产阶级所特有的用婚姻形式固定下来的一种卖淫活动，并在“这幅中心图画四周”，汇集了甚至在经济细节方面都能使人大获教益的“法国社会的全部历史”<sup>①</sup>。

这是一部与巴尔扎克的书人物相关联的“法国社会的全部历史”。

而这已不仅是一部长篇小说、乃至一整套长篇小说（如《人间喜剧》）的艺术结构问题了。这里涉及到的，毋宁说是一条普遍的美学规律。

## 社会科学反映现实和艺术反映 现实的客观差别

艺术描绘的对象有一个特点，就是——例如与各门社会科学的对象相比——它不包括专门历史、政治、法律或社会历史性质的关系。它包括的是人们的社会生活和个人生活一切领域里的一切社会关系。各门科学的对象是一般的经济、法律、政治、社会历史和心理等等方面的现象、关系和过程。艺术的审美本质的客观基础是与人的主体全面关联的社会事件、现象和过程。现象与人的这种多方面的“关联”是一切——肯定人或否定人的——社会过程以及一切“人化的自然”现象所固有的，是艺术反映的客体的一个特殊方面。

事物和现象的这种客观的、历史地产生的“与人的关联”，是艺术的审美本质的客观基础的最重要因素之一。我们已经论述

---

<sup>①</sup> 《马克思恩格斯选集》第4卷第463页（《致玛·哈克奈斯》，1888年4月）。

过这种因素在人们的生产活动实践中的形成和发展。本书的第四部分还将研究艺术在各个不同社会经济发展阶段的复杂的和矛盾的历史演变。

马克思、恩格斯和列宁认为，艺术之面向社会现实的这个特殊方面，正是艺术作品的艺术美和艺术作用的不可缺少的条件之一。马克思列宁主义经典作家不止一次地评论过经济和政治关系、事件的艺术反映，他们在这些论述中总是特别突出社会现实的这个特殊方面；因此，从这些论述中，也往往更容易把对一定现象的科学研究与艺术表现的客观区别直接进行对比。这里仅举几个简短的例子。

马克思和恩格斯常常提到丹尼尔·笛福的《鲁滨逊飘流记》。恩格斯写道：“马克思讲的鲁滨逊，是真正的鲁滨逊，即丹尼尔·笛福原书中的鲁滨逊，连次要的情节——从难船上抢救出来的零碎物件等等，都是从原书里取来的。他后来又有了他的星期五，他是一个遭遇船难的商人，如果我没有记错的话，他当时还贩卖奴隶。总之，这是一个真正的‘资产者’。”<sup>①</sup>

这里说的这个“真正的”鲁滨逊，出现在马克思的主要著作（《资本论》）中，目的是要揭示商品价值的神秘性质和阐明价值量的魔法秘密。马克思提出的价值和价值量的科学定义是大家知道的，这就是：无差别的人类劳动的单纯凝结，即不管以哪种形式进行的人类劳动力耗费的单纯凝结；一切商品所共有的这个社会实体的结晶；价值就是商品的交换价值<sup>②</sup>；作为价值，一切商品都只是一定量的凝固劳动时间；价值量决定于社会必要劳动

---

① 《马克思恩格斯全集》第36卷第210—211页（《致卡·考茨基》，1884年9月20日）

② 同上，第23卷第51页。

量<sup>①</sup>。因此，价值就是反映在自己的客体性中的一种社会关系，而且，在这个科学的规律表述中，这种关系不是与人的主体相关联的。

在笛福的作品中，怎么会象马克思称赞他的那样，在艺术描写中包含着“价值的一切本质上的规定”<sup>②</sup>呢？

鲁滨逊来到他的岛上，并且不管他生来怎样简朴，他终究要满足各种需要，因而要从事各种有用劳动，如做工具，制家具，养羊驼，捕鱼，打猎等等<sup>③</sup>。尽管这些生产活动是不同的，但是他不可能怀疑，这只是同一个主体（鲁滨逊）的不同的活动形式，因而只是人类劳动的不同方式。需要本身迫使他按照复杂程度精确地分配自己执行各种职能的时间，经验教会他这样分配时间：“……而我们这位从破船上抢救出表、账簿、墨水和笔的鲁滨逊，马上就作为一个道地的英国人开始记起账来。他的账本记载着他所有的各种使用物品，生产这些物品所必需的各种活动，最后还记载着他制造这种种一定量的产品平均耗费的劳动时间。”<sup>④</sup>

在这里，价值的一切本质上的规定之所以简单明了，恰恰是因为，在笛福笔下，它们表现为“鲁滨逊和构成他自己创造的财富的物之间的……”关系<sup>⑤</sup>。

我们首先要注意到，价值的本质上的规定只能够这样，即作为人和物之间的关系艺术地反映出来。如果要用艺术手段来表现作为经济学客体的商品价值，即由制造某一对象的必要劳动时间

---

① 《马克思恩格斯全集》第23卷第52—53页。

② 同上，第94页。

③ 同上，第93页。

④ 同上，第93—94页。

⑤ 同上，第94页。

来决定其数量的抽象的人类劳动力耗费的单纯凝结，那是办不到的。如果要把它作为人和人之间的关系向物和物之间的关系的一种客观转化来表现，那也是办不到的。等下面我们研究到对作为商品的金子的艺术表现时，我们将会更充分地说明：艺术形象每一瞬间都在把物和物之间的关系重新恢复为物质化于作为商品的货币、即金子里的人和人之间的关系。

在另一个地方，马克思说到过“十八世纪的鲁滨逊故事”的经济学内容和美学上的错觉。那是说“对于十六世纪以来就作了准备、而在十八世纪大踏步走向成熟的‘市民社会’的预感。在这个自由竞争的社会里，单个的人表现为摆脱了自然联系等等，而在过去的历史时代，自然联系等等使他成为一定的狭隘人群的附属物”<sup>①</sup>。在18世纪的预言家看来，这种个人——封建社会形式解体和新兴生产力发展的产物——的形象是一种理想，这种理想的存在过去被认为不是历史的结果，而是历史的起点。这样的错觉是到现在为止的每个新时代所具有的<sup>②</sup>。

在十八世纪的那些经济学的鲁滨逊故事，即那些缺乏想象力的虚构中，这种客观的、政治经济学的内容，由于转移到了人与自然的直接的、不受经济条件约束的关系领域而干瘪了。这些鲁滨逊故事，决不象文化史家想象的那样，不过表示对极度文明的反动和要回到被误解的自然生活中去。“这同卢梭的通过契约来建立天生独立的主体之间的相互关系和联系的社会契约论一样，也不是以这种自然主义为基础的。这是错觉，只是大大小小的鲁滨逊一类故事所造成的美学上的错觉。”<sup>③</sup>这些话不仅是说，作为整个社会基础的具体政治经济关系，在这里不是与人的主体相

① 《马克思恩格斯选集》第2卷第86页（《〈政治经济学批判〉导言》）。

② 同上，第86—87页。

③ 同上，第86页。

关联地表现出来的，而且也是说，这些关系在想象中被简化了，变成主体与主体之间的契约了，也就是变成一种没有客观内容的东西了。这就是这些鲁滨逊故事的“美学上的错觉”。

马克思经常谈到货币贮藏的经济学过程和经济学意义。他详尽无遗地论证了，“货币贮藏在它本身并无任何内在的界限，并无任何限度，它是一个没有止境的过程，这个过程在它每次的结果中就有再次开始的动机。贮藏货币只有保存才能增加，它也只有增加才能保存。”<sup>①</sup>这种积累形式的经济学意义是巨大的。它是一种“为生产而生产的野蛮形式，也就是社会劳动生产力超越惯常需要的界限的发展。商品生产愈不发达，交换价值的最初独立化为货币即货币贮藏就愈为重要”<sup>②</sup>，特别是在交换价值还没有包括一切生产关系的地方。金银所以是货币，不是由于个人的任何生产活动，而仅仅是由于它们“结晶着”不以个人意志为转移的流通过程。货币贮藏者所做的，只是把金银放在一边，堆起来，越多越好。因此，货币贮藏者本身决不体现货币贮藏拥有者的活的、积极的个性。相反，黄金和货币贮藏“是一种毫无内容的活动，这种活动如果应用在其它一切商品上，就会使商品丧失价值”<sup>③</sup>。这里说的只是货币贮藏这种经济学过程的一些客观方面。

但是，马克思指出，这一客观过程同货币贮藏者的人的主体有着深刻的联系。对这种——存在于货币客体和客观过程本身之中的——联系，马克思作了非常准确和生动的论述。这种联系是什么呢？货币不仅是致富欲望的一个对象，并且是致富欲望的唯一对象；货币不仅是致富欲望的对象，并且同时又是致富欲望的

---

① 《马克思恩格斯全集》第13卷第122页（《政治经济学批判》）。

② 同上，第124页。

③ 同上，第123页。

源泉。致富欲望的客观基础就是交换价值本身成为目的，从而也就是它的增殖成为目的。吝啬死守着贮藏货币，不让货币变成流通手段，但是，求金欲保持着贮藏货币的货币灵魂，保持着它对于流通的经常的渴望<sup>①</sup>。贮藏货币收集者表现为交换价值的殉道者、坐在金塔顶上的神圣的禁欲主义者。他热衷于交换价值，因而不进行交换。为了想象中的无限享受，他放弃了一切享受。因为他希望满足一切社会需要，他就几乎不去满足必需的自然需要。他把财富保存在它的金属实体中，他也就把财富化成幻影<sup>②</sup>。

当贮藏货币的经济学过程及其后果成为艺术表现的对象时，取自它的恰恰就是刚才描述过的它与人的主体的联系，——这是我们从莫里哀经过巴尔扎克，直到亨利希·曼及其《在懒人的乐园里》对巴尔塔扎尔（这个挂在黄金墙上的最后一名圣者）的漫画讽刺描写中都可以看到的。

马克思举过许多文学的例子，它们无一不可以证明，在每一个这种场合下，当客观的经济学过程成为艺术表现的对象时，它都是从它与人的主体相关联这个特殊方面被看待的。马克思正是在这种意义上引用了维吉尔的话：auri sacra fames——万恶的求金欲<sup>③</sup>。贺雷西虽然“完全不懂货币贮藏的哲学”，也就是说，他不能准确地判断这个经济学过程，但他毕竟还是抓住了这个过程的特征，从上述的角度描写了这些特征。马克思引录了他的诗：

买来弦琴置一旁，不爱音乐不弹唱，

① 《马克思恩格斯全集》第13卷第122页。

② 同上，第124页。

③ 引自罗马诗人维吉尔《亚尼雅士之歌》第3卷第57行。



不作鞋匠买刀剪，不去航海买帆桨；  
世间若有这等人，谁不说他是疯狂。  
今有人焉攫黄金，黄金到手即埋藏，  
生平不敢动铢两，试问此人狂不狂？<sup>①</sup>

稍往下，马克思更详细地论证了，古代希腊人就已经了解到货币在其作为货币和贮藏货币的特殊形式的规定性（色诺芬），并且论述了W—G—W（商品—货币—商品）和G—W—G（货币—商品—货币）这两种货币流通的矛盾运动（亚里士多德）。古代文艺作品也描写过这个过程：“希腊的悲剧作家们，特别是欧里庇得斯，把这两种形式作为δίκη〔公正〕和χέρδος〔贪欲〕对立起来。”<sup>②</sup>

这同样不单纯是出于对经济学现象的客观内容的“无知”，这是与人的主体相关联的描绘。

在《资本论》中，马克思结合发达的资本主义生产方式，发展了货币贮藏的思想。他反驳了以为积累的财富就是从消费过程中抽出来或者从流通中救出来的财富这种意见：“其实，把货币贮藏起来不加入流通，同把货币作为资本而增殖，恰恰是相反的两回事，从货币贮藏的意义上进行商品积累，是十足的愚蠢行为。”<sup>③</sup>马克思同时说：“巴尔扎克曾对各色各样的贪婪作了透彻的研究，那个开始用积累商品的办法来贮藏货币的老高利贷者高布赛克，在他笔下已经是一个老糊涂虫了。”<sup>④</sup>

对这种“货币贮藏”——商品堆积——的描写，在巴尔扎克

---

① 《马克思恩格斯全集》第13卷第123页。

② 同上，第127页（并见第46卷下册第518页）。

③ 《马克思恩格斯全集》第23卷第646页。

④ 同上。

的《高布赛克》（《高利贷者》）这部小说中起着巨大的作用。它的作用决不仅仅是间接刻画主人公性格的一种“环境描写”。巴尔扎克在这方面也深入到了资本主义社会的内里，“甚至在经济的细节方面”。他让德尔卫律师讲述了他高布赛克死后检查死者屋子的情况：“我打开第一间屋子，看见吝啬行为的种种后果。我往常认为荒诞不经的话，现在总算弄明白了，这种吝啬行为只剩下一種不合逻辑的本能，我们在外省的守财奴身上看见不少实例。在紧贴着高布赛克断气的屋子的那间屋里，放着一些腐败的肉馅烙饼，数不尽的各种各类的实物，甚至还有长了毛的蛤蜊和鱼类，各种不同的臭气几乎使我窒息，到处都是蛆和虫。这些新近收到的礼物和各种形式的盒子，一箱一箱的茶叶，一包一包的咖啡，胡乱堆在一起。壁炉上，在一只银质的汤碗里，放着好些运到哈佛尔交货的提货单，一包包的棉花，一桶桶的糖、甜酒、咖啡、蓝靛、烟草，都是海外运来的五光十色的货物！这间屋子堆满了家具、银器、灯台、绘画、瓶子、书籍、没有框架的卷起来的精致版画和古董。这一大堆东西也许不全是馈赠之物，有一部分恐怕是赎不出去留在他手里的抵押品。我看见一些刻上纹章或编了号码的首饰盒，细布的餐巾，珍贵的武器，可是都没有牌子。有一本似乎不应该放在那里的书，打开一看，我瞧见几张一千法郎的钞票。我决定将最琐碎的东西也细瞧一下，把地板、天花板、屋檐、墙壁搜索一遍，好把全部金子都找出来，这个值得伦勃朗物色作为题材的荷兰人爱金子就象爱自己的生命一样。在我当律师的整个期间，我从来没有看见吝啬和怪癖产生过这样的结果。”<sup>①</sup>

① 巴尔扎克：《高利贷者》，陈占元译，1978年人民文学出版社版，第83-84页。

在查看过高布赛克的工作间之后，德尔卫“找出了这些财物愈积愈多、愈堆愈乱的原因”。德尔卫看见一份高布赛克和一些商人的来往信件，高布赛克大约经常把他收到的礼物卖给这些商人。可是，每一桩买卖都没有成交。“他没有把食品卖给雪非，因为雪非要打一个七扣才愿意承受这些食品，高布赛克为了几个法郎也要斤斤较量，而在讨价还价的当儿货物就腐烂了。他出售银器，拒绝出脚力，卖咖啡不肯扣除亏损。总之，每样货品都掀起一场争论。这件事指出在高布赛克身上开始出现一种稚气，出现一种莫明其妙的固执狂，当老头儿的智力已经衰退而还有一种强烈的欲望留下来的时候，都会发生这种事情。”<sup>①</sup>

巴尔扎克作为一个艺术家，只能从这个角度对经济学的现实和事实“发生兴趣”。在自己的作品中，他以超乎一般的广度和很大的准确性描写了经济学的事实和过程、生产问题、商业往来和金融活动，他分析这些东西的内行程度，摊在任何一个政治经济学专家身上都足以使之大出风头。但是，他从来没有给自己提出过描写一般资本主义社会的残酷的经济机器这个任务。他所着力要做的，就是揭露出在这些现象中表现着什么样的人的关系，事实的真正的、必然的、客观的联系是什么，它们对人所带来的影响是肯定人还是否定人的，它们如何“造就”着各式各样的个人。引起艺术家巴尔扎克注意的，不是资本主义积累的一般客观规律性。说得更确切些，他之如此细腻入微地描绘伴随着资本主义积累的种种经济过程，是要表明这些过程如何制造了形形色色的“大吝啬鬼”，这些过程如何摧残着人和把人变成非人。在《农民》这部小说中，巴尔扎克自己把他那些“大吝啬鬼”开列了一个清单：

<sup>①</sup> 巴尔扎克：《高布赛克》，《高布赛克》，1976年人民文学出版社版，第84页。

“首先，外省的吝啬鬼，苏缪尔的格朗德老爹，他的吝啬和老虎一样狠；其次是给人贴现的高布赛克，金钱方面的诡诈的人，他只赏识黄金的力量，品尝苦命人的眼泪，和知道这些眼泪怎样产生；再次便是纽沁根男爵，他把金融上的买空卖空提高到成为政治手腕。还有，你一定还记得这种家务上吝啬的描写，伊苏丹的老奥松，以及另一个出自家族观念的吝啬鬼，桑舍尔的小拉·布德利。话虽如此，人类的感情，特别是吝啬一念，在我们社会不同的环境里面千差万别，因此在有关风俗大讲堂的解剖台上还剩下一个吝啬鬼尚未提到：还剩下里谷！这个自私的吝啬鬼，就是说，对于自己的享受百般照顾，对别人漠不关心，一句话，那是教门里的吝啬。只要那舒适的生活象一只柠檬还有汁液可榨，这个僧侣就继续当僧侣，没有汁液可榨他便还俗，以便攫夺公家的金钱。”<sup>①</sup>

在《农民》这部小说中，为了最富于造型效果地刻划这个农村高利贷者，巴尔扎克利用了大量的经济学材料。他首先表现一个资产者在占有几家地主庄园之后，如何把几个小农（小片土地所有者）打落到“农奴”、“白种的黑奴”的地位：“里谷一面要借方破点小费才答应他们迟几个月付款，一面又压榨他们卖点气力，他们也乐得替他做这些无偿的劳役，认为这不是钱，因为他们没有从口袋里掏出任何东西。”<sup>②</sup>巴尔扎克对土地分化的这种经济后果描写得如此准确，以致为马克思在《资本论》第三卷所引用。但是，巴尔扎克的这一描写之得以发生这样的作用，是因为这个描写本身显示了形成里谷的重利盘剥和吝啬的特点的土壤。这个让人拿土地作抵押来放债的高利贷者，就象一个无冕的

① 巴尔扎克：《农民》，陈占元译，1979年上海译文出版社版，第226—227页。

② 同上，第236页。

路易十四一样控制了所有农民——他们不自量力买了一些土地，他就利用这一点，把四下的所有庄户全都变成了他的后院，而他“只答应农民控诉手续延缓一下，此外别无所费，便可以获得这些点点滴滴加起来的货币贮藏（三日一换、五日一改的宝贝儿），多少老头儿们就为这给弄得倾家荡产”<sup>①</sup>。

这个“不事铺张的吕具吕示”，用同样的办法就使他的厨房和窖里的各种必要活计也都得到了保证。他迫使农民给自己干活。“在农民看来，出点力气算不了什么，尤其是能够把屈期的利息延缓一下……这样，他们付给里谷的利息有时比借贷的本钱还要大。”<sup>②</sup>

“以对现实关系具有深刻理解而著名的巴尔扎克”<sup>③</sup>所描绘的这些客观经济情况，不仅来自里谷这个“大吝啬鬼”的独特性，而且也来自他从梭朗日城起直到固兹乡五里约以外为止的整个社会地位……血汗象一条条小河似地为里谷流，但是，当穷人说到富人时，那些付了很高工钱雇人干这些活的人却挨到穷人的诅咒和憎恨，而里谷则总是受到众人的尊敬。

在《农民》这部小说中，巴尔扎克自己就十分明确地指出过，促使他如此详细描写法国农村经济状况的基本原因，恰恰是这后一种关系。

只是由于采取了这样一个角度，现实经济关系的图画才有机地织进了小说的艺术结构，没有一处显得脱节，没有一处成为一种孤立的描写——如象在左拉的作品中所常见的那样。在列宁论列夫·托尔斯泰的文章中，当列宁谈到托尔斯泰的艺术作品的具体内容时，他总是十分注意重大社会斗争的这一特殊方面。这是

---

① 巴尔扎克：《农民》第236页。

② 同上。

③ 《马克思恩格斯全集》第25卷第47页。

很可以说明问题的。

列宁从科学家的角度向我们阐述了俄国革命的客观性质。他在一篇评论托尔斯泰的文章中写道：“我国革命的一个主要特点是：它是资本主义在全世界达到很高的发展程度并在俄国达到相当高的发展程度的时期的**农民资产阶级革命**。它之所以是**资产阶级**（以下的黑体字是我标的，——汉斯·科赫）革命，是因为它的直接任务是推翻沙皇专制制度、沙皇君主政体和摧毁地主土地占有制，而不是推翻资产阶级的统治。特别是农民没有意识到这后一项任务，没有意识到后一项任务同更迫切更直接的斗争任务之间的区别。它之所以是**农民资产阶级革命**，是因为客观条件把改变农民基本生活条件的问题，把破坏旧的中世纪土地占有制的问题，把给资本主义‘扫清地基’的问题提到了第一位，是因为客观条件把农民群众推上了多少带点独立性的历史行动的舞台。”<sup>①</sup>列宁在这篇评论文章中分析的一九〇五——一九〇七年革命的客观性质，在托尔斯泰的天才的作品中也以一种特殊的方式反映出来。

问题主要还不在于托尔斯泰从**宗法制农民的思想角度**描绘出了一幅**革命骚乱和革命运动**的图画，重要得多的是**艺术家抓住和描绘了这些客观过程的哪个特殊方面和侧面**。这个特殊的方面，在列宁论述托尔斯泰反映了哪些现实现象时，一再生动地从每一句话中显示出来。

托尔斯泰极其熟悉乡村的俄国，熟悉地主和农民的生活。他那些再现这一生活的作品，成了世界文学的珍品。托尔斯泰在他的晚期作品里“对现代一切国家制度、教会制度、社会制度和经济制度作了激烈的批判，而这些制度所赖以建立的基础，就是群众的被奴役和贫困，就是**农民和一般小业主的破产**，就是从上到

<sup>①</sup> 《列宁全集》第16卷第322页（《列·尼·托尔斯泰》）。

下充满着整个现代生活的暴力和伪善”（黑体字是我标的，——汉斯·科赫）<sup>①</sup>。

托尔斯泰的作品表达了“原始的农民民主的情绪，在这种原始的农民民主要求里积累了农民群众由于几世纪以来农奴制的压迫，官僚的横暴和劫掠，以及教会的伪善、欺骗和诡诈而发出的极大的愤怒和仇恨”（黑体字是我标的，——汉斯·科赫）<sup>②</sup>。

托尔斯泰的作品表达了俄国历史上的一个历史时期的农民群众的心理，在这个历史时期，旧的中世纪土地占有制度完全变成了必须消除的障碍，必然要遭到急速的无情的破坏<sup>③</sup>。

托尔斯泰的作品反映了“宗法制农民的全部恐惧，因为在农民面前开始出现了一个看不见的和不可理解的新的敌人，这个敌人不知是从什么城市或是从什么外国来的，它破坏了农村生活的一切‘基础’，带来了空前未有的破产、贫困、饿死、野蛮、卖淫以及梅毒——‘原始积累时代’的一切灾难，而这些灾难又由于息票先生所创造的最新的掠夺方法被移植到俄国土地上而百倍地加强了”（黑体字是我标的，——汉斯·科赫）<sup>④</sup>。

托尔斯泰作品中的矛盾“是一些极其复杂的矛盾条件、社会影响和历史传统的反映，这些东西决定了……俄国社会各个阶级和各个阶层的心理”（黑体字是我标的，——汉斯·科赫）<sup>⑤</sup>。托尔斯泰的思想和作品“是我国农民起义的弱点和缺陷的一面镜子，是宗法式农村的软弱和‘善于经营的农夫’迟钝胆小的反映……”（黑体字是我标的，——汉斯·科赫）<sup>⑥</sup>。

① 《列宁全集》第16卷第330页（《列·尼·托尔斯泰和现代工人运动》）。

② 同上，第322页（《列·尼·托尔斯泰》）。

③ 同上。

④ 同上，第323页。

⑤ 同上。

⑥ 《列宁选集》第2卷第372页（《托尔斯泰是俄国革命的镜子》）。

托尔斯泰在他的作品中反映了“强烈的仇恨、已经成熟的对美好生活的向往和摆脱过去的愿望；同时也反映了幻想的不成熟、政治素养的缺乏和革命的软弱性”（黑体字是我标的，——汉斯·科赫）①。

请注意，在以上每一段引文中，列宁都不仅说到托尔斯泰的作品写了什么和怎样写的，而且总是说到托尔斯泰抓住、反映和表达了现实的哪些方面、哪些现象。

仅仅把某个“一般的”客观社会事件拿来作为艺术描写的对象是不够的。艺术的审美任务的重要组成因素之一，就是要揭示出这些事件的内容，表现出它如何对人发生“肯定”或“否定”的作用，使它与人的主体关联起来，并且多方面地和直观地把这种关联描写出来。

我们已经论述过这一特殊方面对于艺术反映自然现象和自然事物具有多么巨大的意义。这里我们只要再强调一下，这种“与人的关联”也还有赖于自然现象所与之关联的特殊的主体、即具体的人。风暴和下雨美不美？这样抽象地提出问题是无法回答的；必须还有第二个问题：对于谁？不回答这个问题，就不能对自然现象作出审美判断。

在约翰尼斯·罗伯特·贝歇尔的《功力》一文中有这么一段话：“因为每一个物都是人的物，即人所创造的，人所利用的，使人得到显耀的，而且很多是比人经久的……若非人本身就是自然存在物，通过他、并且只有通过他自然美才得以显示，自然美又何来之有呢？所以，一切对物的夸耀，一切为自然美唱的赞歌，都是对人的万能、对人的无限能力的赞美。”②

---

① 《列宁选集》第2卷第373页（《托尔斯泰是俄国革命的镜子》）。

② 约·罗·贝歇尔：《诗的原则》，1957年柏林版，第89—90页（德文）。



不过，我们还是来谈一谈对客观社会现象和过程的艺术描写，特别是不象在长篇小说或者戏剧中那样反映直接的、个人的、人的关系的艺术描写。

一部学术著作的作者，可以把列宁主义的工人阶级政党规定为工人阶级的先锋队，工人阶级的有组织的部队，无产阶级的阶级组织的最高形式和先进部队同千百万工人群众的联系的体现等等。他以此来说明党的现实存在、党的作用和职能的一些最主要的客观方面。但是，对一个作家、一个诗人说来，如果把这些定义搬到慷慨激昂的诗句中去，那就不好了，那就只能产生出一篇押韵的学术论文，而决不能产生艺术作品。为了审美地表现出党的作用和职能，必须首先揭示出党的活动的一切方面所固有的客观的“与人的关联”。

当马雅可夫斯基说：

阶级的头脑，

阶级的事业，

阶级的力量，

阶级的荣光——

这就是党<sup>①</sup>。

——他在前面已经对个人和集体之间的关系作了诗的铺叙：

个人——乱弹琴。

个人——等于零。

个人——

---

<sup>①</sup> 马雅可夫斯基：《列宁》，飞白译，1977年人民文学出版社版，第68页。

哪怕是个  
非常重要的人——  
也举不起一根  
普通的木头，  
更不必说  
举起一栋  
五层大楼。  
党——  
这是紧紧靠着的  
千万个肩膀。  
我们互相依靠，  
互相支撑，  
用党的力量  
把宏大的建筑物  
举到天上<sup>①</sup>。

贝托尔特·布莱希特以同样的方式歌颂了党的集体的客观威力——站在阶级前列的有组织、有觉悟的人们之间的辩证关系：

我们都是党。  
你和我和我们——我们人人。  
她在你身上，同志，她用你的头脑思想。  
她的家就在我住的地方，她随时在你身旁。

当贝歇尔在一首诗中歌颂党：

① 马雅可夫斯基：《列宁》第87—88页。

你是一个大我，你集中着我们的全部愿望：  
你造就了我们，把我们百炼成钢！  
你顶天立地，念念不忘把和平开创。  
你那鲜红的旗帜永远迎风飘扬。

——这也就是通过客观社会现象“与人的关联”表现了党的伟大人道主义使命，这种“与人的关联”就是一首诗的诗的实体，或至少是这种实体的一个不可分割的组成因素。埃利希·魏纳特以红旗为象征歌颂了党。他在《红旗歌》中赞美了革命党所始终体现着的坚定、勇敢和不怕牺牲精神：

在工人卫队的战歌中  
它发出火一样的诅咒和愤怒。  
它躺在公社社员的棺盖上  
如同一堆淌洒着鲜血的裹尸布。  
它一次又一次重新站起来，  
镇压和瘟疫都难把它挡住。  
它是一篇火热的宣言  
在弟兄们的心里把人鼓舞！

一面面新红旗前仆后继，  
指引着群众奋起反抗战斗不已。  
它在战士们的手里不断地传递，  
激励着起义者的脚步坚强有力。  
纵使在血泊中和硝烟里  
它已被践踏和撕裂，  
但最后的同志们仍然会

高举它的碎片向顽敌扑去<sup>①</sup>。

或者再举一个例子，比如不妨回想一下路易·菲尔恩伯格的《歌唱党》；从内容来说，这首诗的整个诗意完全是寓于“工人阶级政党”这个伟大的客观社会现象所固有的“与人的关联”上的，

她给了我们一切，  
阳光、雨露，毫不吝惜。  
哪里有她，哪里就有生命。  
我们的成长全靠她的哺育。  
她时刻守护着我们。  
她给我们温暖和热力，  
哪怕是数九寒天、冰封大地；  
她象母亲一样保卫群众，  
用她那坚强有力的胳膊。

所有这些抒情作品，都是用比较抽象的方式，而不是象在戏剧、叙事描写或风俗画中那样联系具体的、个别的、富有个性的共产党员向我们显示着党的形象。在现实主义描写中非有不可（我们后面将要谈到这个问题）的那种与具体主体的联系，在抒情诗中由诗人自己以“抒情形象”的方式体现了。

但是，抒情诗中的诗的“抽象”，也自有其特殊的审美本性：它概括了社会关系的一个十分确定的方面。但它并不因此而成为（我们后面也将谈到这个问题）对某一社会现象的“一般本

---

① 何志埏同志译。——译注

质”的哲学抽象。

他想到：人的尊严，

于是说：共产党员。

路易·菲尔恩伯格的这个精炼而丰富的诗的公式，包含了许多多可以把对一个社会现象的描写变为一个诗的、审美的形象的因素。这当然不是说要把一个具有阶级尺度的、社会历史规定性十分确定的现象溶解或者分散为某种“全人类的东西”。诗的本质决不就是要把实际上具有很确切的硬度规定的东西变成一锅稀饭。

十分明显，由于必须从上述这个特殊的方面来表现社会现象，因此就必然产生许多各式各样的问题，以文学而论，这一直可以包括到选词用字的问题。比如，人们如果从科学研究的角度着眼，那么他们可以想到列宁的伟大和历史作用，想到他如何卓越地、创造性地继承了马克思和恩格斯的思想和学说，可以把他看作是一个新型政党的缔造者和领袖，一个在开创历史新纪元方面起了无比巨大作用的革命战略家，可以崇敬他的天才，等等。艺术也要努力从所有这些角度来表现列宁：作为科学家，作为新型政党的缔造者和领袖，作为革命战略家，作为第一个无产阶级专政国家的领导人，作为军事战略家。马雅可夫斯基的长诗《列宁》，不仅给我们画出一幅精彩的列宁肖像，而且表现出诗人力求找到所有这些线索的一个汇合点，一个只有通过它才能从艺术上刻划出列宁的汇合点。

马雅可夫斯基研究过哪些用词可能与歌颂列宁的目的相称和适当——“时代”、“世纪”、“先知”、“天才”、“天降英雄”、“帝王之风”，但是，马雅可夫斯基觉得，所有这些用词

都不适于歌颂列宁。为什么？

.....

我真担心

它们会淹没

真实、

英明、

朴实的

列宁的

宽阔的前额<sup>①</sup>。

这不仅是马雅可夫斯基反对个人崇拜的一种自发的表示，这也是创作上的一种苦心追求和经营，其目的就是为了揭示和描绘出列宁形象的真正诗意。“最有人性的人”——这就是使马雅可夫斯基形成了他的列宁形象的全部诗意的真理和源泉。这就是在对列宁生平活动的一个个方面的艺术描写中把各条线索全都集中在一起的那个汇合点。诗人唱道：

在人世间

生活过的

所有人中

最深入人世的

一个人

.....

他属于人世，

① 马雅可夫斯基：《列宁》第6—7页。

但决不是  
眼睛盯着食槽的  
庸人俗子。  
他的胸怀  
包容  
整个世界，  
他能看透  
时间  
掩盖的一切。  
他和你，  
和我，  
完全没有区别，  
要说有，  
那就是  
他的眼角  
被深沉的思想  
多打了几个皱纹，  
而嘴唇  
也比我们善于讽刺，  
比我们坚决。  
这不是  
飞扬跋扈、  
扬鞭驱车  
从你身上辗过去的  
那种暴君的坚决。  
他  
对同志

满怀着  
深厚的爱，  
他  
对敌人  
坚决得  
赛过钢铁。  
他也和我们一样，  
有着自己的兴趣，  
他也和我们一样，  
克制自己的病痛。  
比如说，  
我爱打弹子——  
想把眼睛  
练尖点儿，  
他爱下象棋——  
下棋对领袖  
更加有用。  
他由下棋  
转而对真正的敌人  
发起进攻，  
他把昨天的“小卒”  
培养成人，  
在那资本的  
监狱的“城堡”上  
建立起了  
工人的——人的专政①。

① 马雅可夫斯基：《列宁》第14—16页。



诗人所以能把所有这些现象联系在一起，只是由于他恰恰在“人的”这一点上找到了富于孕育性的一个汇合点，从美学的意义上说，他的“对象”的一切社会性方面——世界历史性的以及个人的——都融会在这一点上了。它不是伟大和渺小、英雄气概和人之常情的分裂。诗人能够从最微小处见出伟大，于对弈之中见出世界历史。体现和流露在“对象”的一切社会性因素和自然性因素之中的“人的关联”这个总的东西，就是使诗人得以如此淋漓尽致、有声有色地描写对象——不是各种现象的堆积，而是有机的、和谐的统一体——的关键所在。

歌德说：“我们不认识任何世界，除非它对人有关系；我们也不想要任何艺术，除非它是这种关系的摹仿。”<sup>①</sup>他的话在马克思列宁主义美学理论中得到完全的、辩证唯物主义的证实。

但是，在一切社会条件下，要切实体现艺术审美本质的客观基础的这个特殊方面，人道主义的思想是必要的前提。

### 欧仁·苏的《巴黎的秘密》，或人道主义思想作为艺术创作的美学前提

一八四三年二月，恩格斯在《新道德世界》周报发表了《大陆上的运动》一文。这篇文章显示出作者仍处于向唯物主义、共产主义的立场转变的过程。它是这样开始的：“欧仁·苏的著名小说《巴黎的秘密》给舆论界特别是德国的舆论界留下了一个强烈的印象；这本书以显明的笔调描写了大城市的‘下层等级’所遭受的贫困和道德败坏，这种笔调不能不使社会关注所有无产

---

<sup>①</sup> 参见朱光潜：《西方美学史》下卷第428页。

者的状况。正象《总汇报》这个德国的《泰晤士报》所说的，德国人开始发现，近十年来，在小说的性质方面发生了一个彻底的革命，先前在这类著作中充当主人公的是国王和王子，现在却是穷人和受轻视的阶级了，而构成小说内容的，则是这些人的生活 and 命运、欢乐和痛苦。最后，他们发现，作家当中的这个新流派——乔治·桑、欧仁·苏和查·狄更斯就属于这一派——无疑地是时代的旗帜。”<sup>①</sup>

如所周知，马克思和恩格斯对欧仁·苏这部小说给以如此高的评价为时并不很久。半年之后，在他们合写的第一部著作（《神圣家族》）中，马克思和恩格斯对这部被青年黑格尔派推崇备至的小说进行了毁灭性的批判。这个批判出自马克思的手笔。但它当然也在同等程度上反映了恩格斯的观点。

这个批判反映出马克思和恩格斯的美学观点本身的一个重大发展，即他们已经开始看到，在文学中，仅仅一般地描写“社会弊端”或一般地选择“卑贱阶级”作为文学描写的对象，已经不够了。

但是，在《神圣家族》中，关于革命无产阶级的世界历史作用的学说虽然已经几乎完整形成，对欧仁·苏这部小说的批判毕竟还不是集中在作家只描写了“穷人”而没有以无产阶级为描写对象这一点上。问题也不在于马克思和恩格斯一般地批判了欧仁·苏的资产阶级观点。查理士·狄更斯以及他们始终十分推崇的许多批判现实主义者，也都从未越出过资产阶级世界观的范围。

问题在于，马克思对《巴黎的秘密》的思想和美学的批判，矛头是指向资产阶级思想的一个特殊形式和方面及其对文学

---

<sup>①</sup> 《马克思恩格斯全集》第1卷第594页，此文写于1844年1月，载同年2月3日该报。——译注

的影响。这个基本出发点，在《神圣家族》一开场就亮明了：

“在德国，对**真正的**<sup>①</sup>人道主义说来，没有比**唯灵论即思辨唯心主义**更危险的敌人了。它用‘自我意识’即‘精神’代替现实的**个体的人**，并且同福音传播者一道教诲说：‘精神创造众生，肉体则软弱无能。’”<sup>②</sup>

马克思和恩格斯猛烈攻击了聚集在布鲁诺·鲍威尔及其《文学总汇报》周围的青年黑格尔派。《文学总汇报》自一八三三年十二月至一八四四年十月出刊。施里加（弗兰茨·齐赫林·冯·齐赫林斯基的笔名）在该刊发表了一篇盛赞欧仁·苏这部小说的评论。但马克思的批判不仅是针对青年黑格尔派对欧仁·苏这部小说的评价，而也是针对这部小说本身。马克思在这部小说中发现了与青年黑格尔派的“批判的批判”相近的许多特征。

马克思首先批判了青年黑格尔派思想的反人道主义本质，指出了这种思想对艺术的有害后果。因此，这一批判也是在未出版的《1844年经济学—哲学手稿》中对“现实的人道主义”、即社会主义的人道主义的问题做了广泛的理论准备工作之后，第一次就这一问题进行公开论证的研究工作的组成部分。

这些问题的研究，不只是在同青年黑格尔派和黑格尔哲学的争论中进行的。后来恩格斯曾经写道，“对抽象的人的崇拜”，即费尔巴哈的新宗教的核心，必须由关于实际的人及其历史发展的科学来代替。这个超出费尔巴哈而又进一步发展费尔巴哈观点的工作，是一八四五年“在《神圣家族》中开始的”<sup>③</sup>。

让我们回到马克思对欧仁·苏这部小说的批判上来。马克思

---

① 应译为“现实的”，涵义参见下文。——译注

② 《马克思恩格斯全集》第2卷第7页。

③ 《马克思恩格斯选集》第4卷第237页（《路德维希·费尔巴哈和德国古典哲学的终结》）。

考察了“屠夫批判地变成了狗、或‘刺客’”<sup>①</sup>。一个过去的屠夫，各种各样的经历使他这个强悍的自然之子（自然人）变成了杀人犯，在服刑期间得到了“刺客”这么一个绰号。欧仁·苏一开始把他描写成一个残酷的、不择手段的人，但同时又是一个还保留着一点善良性格的、勇敢的后生。盖罗尔施坦公爵鲁道夫着实打了他几拳之后，博得了“刺客”对他这个与众不同的人的尊敬。后来鲁道夫对他说：“你还是有心肝和骨气的。”于是就开始了“刺客”的批判“改邪归正”过程。他在鲁道夫病中充当他的看护，变成了“一个彬彬有礼的有道德的生物”。他对鲁道夫“就象看家狗对自己的主人一样顺从”。从此，他的一切德行就都是一条甘愿为主人牺牲自己的狗的德行。他的独立性、他的个性完全消失了。

在批判的“改邪归正”的下一个阶段，欧仁·苏通过鲁道夫的中介把他派到非洲，“给不信神的世界提示一个关于悔过的生动而有益的例证”。从此，“刺客所表现的就不是他自己固有的人性，而是基督教的教义”。

马克思使我们看到，在欧仁·苏这部小说中，人的关系的这种消灭，人之变为人格化的教义，从艺术上说是一个不治之症。和蹩脚的画家不得不从他们所画的人物嘴上画出一道圈来，里面写上字来说明画的内容一样，“欧仁·苏在‘刺客’这头‘看家狗’的嘴上贴了一张标签，这就是‘刺客’时刻诵于口的一句话：‘你有心肝和骨气！’这几个字使我成了人。一直到咽最后一口气，‘刺客’都不是在自己的人类个性中寻求自己的行为动机，而是到这句标签式的活中去寻找这种动机”<sup>②</sup>。

① 《马克思恩格斯全集》第2卷第208—212页。

② 同上，第210页。

怎样证明他的“道德修养的增进”呢？由于欧仁·苏作为一个小说家没有办法从内容本身的发展中来作出这样的证明，所以他就让刺客不断地“想到自己的长处和别人的缺点”<sup>①</sup>。

马克思写道，在“斑鸠”——丽果莱特身上，欧仁·苏描写了一个“巴黎浪漫女子的亲切的、富于人情的性格。可是又由于对资产阶级的恭顺，而生性又好夸大，他就一定要在道德上把浪漫女子理想化。他一定要把她的生活状况和性格的尖锐的棱角磨掉，也就是消除她对婚姻的形式轻视、她和大学生或工人的纯朴的关系。正是在这种关系中，她和那些虚伪、冷酷、自私自利的资产者的太太、和整个资产阶级的圈子即整个官方社会形成了一个真正人性的对比”<sup>②</sup>。

马克思详细分析了玛丽花这个人物（“雏菊”）的形象<sup>③</sup>。从这个分析中可以特别明显地看出把人的关系变为非人的关系以及用教义的文学人格化偷换真正的人的反美学性质。

玛丽花以一个卖淫妇的身份生活在罪犯当中。尽管她处在极端屈辱的境遇中，她仍然保持着人类的高尚心灵、人性的落拓不羁和人性的优美。这些品质感动了她周围的人。而且玛丽花表现出她是朝气蓬勃、精力充沛、愉快活泼、生性灵活的，只有这些品质才能说明她怎样在非人的境遇中得以合乎人性地成长。这不是一个没有防御能力的羔羊，而是一个善于捍卫自己的权利和能够坚持斗争的女性。

玛丽花所理解的善与恶（而且还）不是善与恶的抽象道德概念。她之所以善良，是因为她总是合乎人性地对待非人的环境。但是，她的境遇是不善的，因为它不是她的人的本能的表露，不

---

① 《马克思恩格斯全集》第2卷第201页。

② 同上，第97页。

③ 同上，第215—225页。

是她的人的愿望的实现，因为它令人痛苦和毫无乐趣。她用来衡量自己的生活境遇的量度不是“善的理想”，而是她固有的个性、她天赋的本质。在大自然的怀抱中，资产阶级生活的锁链脱去了，玛丽花可以自由地表露自己固有的天性，因此她流露出如此蓬勃的生趣、如此丰富的感受以及对大自然美的如此合乎人性的欣喜若狂，所有这一切都证明，她在社会中的境遇只不过伤害了她的本质的表皮。她之所以陷于悲哀，只是因为她忘记了“现在”、也就是忘记了自己的这种社会境遇。

“到现在为止，我们看到的都是玛丽花本来的、非批判的形象。在这里，欧仁·苏超出了他那狭隘的世界观的界限。他打击了资产阶级的偏见。现在他把玛丽花交到主人公鲁道夫的手中，以便弥补自己的孟浪无礼，以便博得一切老头子和老太婆、所有的巴黎警察、通行的宗教和‘批判的批判’的喝采。”<sup>①</sup>

在欧仁·苏把这个姑娘交到鲁道夫公爵手里，而鲁道夫公爵又把她交给对他唯命是从的教士拉波特之后，玛丽花的一切人的品质和关系就开始变为非人的品质和关系了。欧仁·苏忘记了她曾多么愉快而坦率地为大自然美所陶醉，并且把这种对大自然的纯真的喜爱变成了宗教崇拜。对于她，大自然已经被贬为适合神意的、基督教化的自然，被贬为造物。晶莹清澈的太空已经被黜为静止的永恒性的暗淡无光的象征。在这种新的境遇中，玛丽花不应当把她所受到的宽恕看作同一种人类造物对她这同一种人类造物的自然的、理所当然的关系，而应当把这看作一种无限的、超自然的、超人类的仁慈和宽恕，应当把人的宽恕看作上帝的仁慈。“她必须把一切自然的、人类的关系化为对上帝彼岸关

<sup>①</sup> 《马克思恩格斯全集》第2卷第218页。

系。”<sup>①</sup>“从这一瞬间起，玛丽花便成了自己有罪这种意识的奴隶。”她的人类的爱必须转化为宗教的爱，对幸福的追求必须转化为对永恒福佑的追求，世俗的满足必须转化为神圣的希望，同人的交往必须转化为同神的交往。“她已经为宗教的伪善所支配，这种伪善把我对别人的感恩拿过来归之于上帝，把人身上一切合乎人性的东西一概看作与人相左的东西，而把人身上一切违反人性的东西一概看作人的真正的所有。”<sup>②</sup>

玛丽花到修道院去了，在那里，由于鲁道夫的阴谋诡计，她甚至当上了女修道院长。

马克思在嘲笑这种转变时，想起了歌德的《温和的讽刺诗》：

人若有罪愆，  
深重不可赎，  
送进修道院，  
朝以继暮，  
旷日无间，  
悔悟乐无穷<sup>③</sup>。

悔悟成了玛丽花全部生活的内容。马克思说出了她的批判“改造”的反人道主义和反美学的“秘密”：“如果说，以前她在最不幸的环境中还知道在自己身上培养可爱的人类个性，在外表极端屈辱的条件下还能意识到自己的人的本质是自己的真正本质，那么现在，却是从外面损伤了她的现代社会的污浊在她眼中

---

① 《马克思恩格斯全集》第2卷第221页。

② 同上。

③ 同上，第224页。

成了她的内在本质，而因此经常不断地忧郁自责，就成了她的义务，成了上帝亲自为她预定的生活任务，成了她存在的目的本身。”<sup>①</sup>最后，她还是给自己找到了“解脱”和“慰藉”——这就是死。“鲁道夫就这样先把玛丽花变为悔悟的罪女，再把她由悔悟的罪女变为修女，最后把她由修女变为死尸。”<sup>②</sup>

我们只谈了马克思所分析过的欧仁·苏这部小说中的人物中的几个人物。此外，马克思还十分生动地描绘了欧仁·苏的种种艺术上的矛盾，他之陷入这些矛盾，是不可避免的，因为他所试图体现的构思本身就是混乱的。由欧仁·苏的资产阶级观点所造成的这种对美学规律的粗暴破坏，当然不免要遭到惩罚。

欧仁·苏把“现实的人变成了抽象的观点”<sup>③</sup>。鲁道夫和他的第一个老师穆尔弗是善的化身；他的第二个老师波利多里是恶的化身<sup>④</sup>。由于把人变成了抽象的“观点”，欧仁·苏就只能成为一件廉价的文学成衣的商品推销员。“善人”穆尔弗必须被描写为不太“有学问”，“在智能方面”不“特别突出”的人。可是，他诚实，单纯，沉默寡言，常常以高贵的姿态，用可耻、下流之类字眼来痛斥邪恶的事情，对卑鄙下贱的行为感到深恶痛绝。“如果用黑格尔的话来说，可以说他是诚实地把善和真的旋律变成了各种音调的平均化的东西，也就是变成了一个音符。”<sup>⑤</sup>相反地，“恶人”波利多里却是一个聪明绝顶、学识渊博、教养有素的“奇材”，但同时也是一个“最没有道德”的人，并且满脑子都是“最可怕的怀疑论”<sup>⑥</sup>。

---

① 《马克思恩格斯全集》第2卷第223页。

② 同上，第225页。

③ 同上，第246页。

④ 同上，第256页。

⑤ 同上。

⑥ 同上。



对主要人物——德国“殿下”、盖罗尔施坦公爵鲁道夫这个形象，作者的处理也未见稍佳。因此这里就不必多说了。

青年黑格尔派称赞欧仁·苏的环境描写也是为了揭露“秘密”，例如说在犯罪的环境中揭露了“作恶的动机的秘密”。马克思否定了他们对欧仁·苏的这种称赞。他说：“罪犯的巢穴和他们的言谈反映罪犯的性格，这些巢穴和言谈是罪犯日常生活的不可分离的一部分。所以描写罪犯必然要描写到这些方面，正如描写 *femme galante* [情妇] 必然要描写到 *petite maison* [幽会密室] 一样。”<sup>①</sup> 不过，从欧仁·苏本人来说，他并不是要通过这些环境描写来进行现实主义的性格刻画，他只是为了投合读者“又害怕又好奇的心理”<sup>②</sup>。这些环境描写，只是不可一世的鲁道夫乔装深入到这个社会中去时觉得极其有趣的一些点缀而已<sup>③</sup>。

出现在欧仁·苏这部小说中的人物，不是现实的人，而是一些互相对立、冲突的人格化的原则，因此，作者也就不可能充分生动合理地设想人物的行为动机。我们已经说过，“刺客”不是在自己的人类个性中寻求自己的行为动机，而顶多只是在“贴到嘴上的一张标签”中寻求这种动机；玛丽花的批判“改造”是在同最初对她的性格描写绝对矛盾的情况下进行的，欧仁·苏总是用理性的反射来“证明”他无法用艺术手法来表现的东西。萨拉·麦克洛莱哥尔伯爵夫人（鲁道夫的第一个情妇）的整个性格，完全是由抽象的、无情而冷酷的理智所造成的利己主义来决定的，她的行为的整个动机，只能说就是一心一意要嫁给一个“戴王冠的人物”。她这种日后一定要出人头地的念头，最初还是老奶奶灌输给她的。于是伯爵夫人就出发旅行，要给自己找一个当

---

① 《马克思恩格斯全集》第2卷第11页。

② 同上。

③ 同上，第78页。

国王的丈夫；她之出现在鲁道夫的床上，只是因为最后“弄得  
不伦不类，竟把一个德国的小‘诸侯’当作了‘戴王冠的人物’”<sup>①</sup>。  
克雷门斯·达尔维尔侯爵夫人（鲁道夫的又一个情妇），——出  
于类似的原因——至多也只是成了一个让鲁道夫教会了“跟不幸  
的人们演笨拙的笑剧”<sup>②</sup>的倒霉女人而已。

与此同时，决定鲁道夫公爵对别人的态度的，不是某种抽象  
的固执观念，就是一些完全个人的、偶然的动机<sup>③</sup>。马克思详尽  
地论证了，鲁道夫的整个性格完全表现为一种“纯粹的”伪善，  
正因为这样，“所以他竟可以当自己的面和别人的面，巧妙地把  
自己的邪恶的情欲的发泄描述为对恶人的情欲的愤怒”<sup>④</sup>。

欧仁·苏无形中创造了一个与他的意图适得其反的人物。马  
克思叹道：“好一个‘善人’鲁道夫啊！他那狂热的复仇心，他  
那嗜血的欲望，他那不动声色的深思熟虑的盛怒，他那诡诈地掩  
饰自己心灵的每一种恶念的伪善，凡此种种，正是他用来作为挖  
出别人眼睛的罪名的那些邪恶的情欲。只是因为幸运、金钱和官  
衔，这个‘善人’才得以免受牢狱之灾。”<sup>⑤</sup>

欧仁·苏的《巴黎的秘密》以及青年黑格尔派对这部小说的  
吹捧，是青年黑格尔派的“批判的批判”及其“美学的渐趋冷静  
和飞升”<sup>⑥</sup>的一个“艺术标本”。马克思充分揭示了欧仁·苏  
“作为年轻的虔诚的法国资产阶级的代表”<sup>⑦</sup>的阶级性质、阶级  
局限。他鞭挞了欧仁·苏对资产阶级“可爱的道德”和“可爱的

---

① 《马克思恩格斯全集》第2卷第84页。

② 同上，第248页。

③ 同上，第261页。

④ 同上。

⑤ 同上，第265—266页。

⑥ 同上，第206页。

⑦ 同上，第256页。

交易”的迎合<sup>①</sup>。他无情地嘲笑了在这部小说中作为改善世界的力量的资产阶级社会主义思想。“使鲁道夫能够实现其全部救世事业和神奇治疗的万应灵丹不是他的漂亮话，而是他的**现钱**。道学家们就是这样的——傅立叶说。要模仿他们心目中的英雄，就必须是百万富翁。”<sup>②</sup>鲁道夫先生的行善和挥霍就跟《一千零一夜》中巴格达的哈利发一模一样。但是，如果他不象吸血鬼一样吸尽他那小小的德意志公国的膏血，他就不能过这样的生活<sup>③</sup>。而这个“小小的”矛盾，并不是这部小说中唯一的矛盾。

鲁道夫大发过一通妇女解放的高论。马克思指出，小说家在这里只是叙述了从空想社会主义者著作中摘引的片言只语而已。鲁道夫创办了“贫民银行”。马克思极其准确地指出，这一社会机构可以分给“诚实的”失业者的钱“只够买不及他本人需要量的四分之一的面包”，以及它“不同于群众的储蓄银行的，就是工人失掉利息，银行失掉资本”<sup>④</sup>。鲁道夫建立了一所模范农场，它的经验如果得到普遍效法，简直会使法国农业得到令人不可思议的发展哩！这个农场的秘密就是：每个工人比以往工作多一倍，吃的东西也比法国一般雇农多五倍。马克思令人信服地证明了，第一个条件干脆不可能，第二个条件则可能导致单只是法国农业居民就要吃掉四倍于实际产量的食物<sup>⑤</sup>。

马克思指出，欧仁·苏由于要对法国资产阶级“礼貌一些”而把时代弄错了，他把“路易十四时代市民阶级常说的‘啊！但愿皇上也知道这一点！’改成‘啊！但愿富人也知道这一点！’

---

① 《马克思恩格斯全集》第2卷第87页。

② 同上，第255页。

③ 同上，第256页。

④ 同上，第253页。

⑤ 同上，第254页。

再借‘完章真理’（1830年以后）时代的工人莫柴尔之口说了出来。这种贫富间的质朴关系至少在英国和法国已经不存在了”<sup>①</sup>。

但是，欧仁·苏的美学上的无能，原因不仅仅在他的世界观的这个方面。马克思还研究了被欧仁·苏在《巴黎的秘密》中提高到“美学的渐趋冷静和飞升”那个高度的这一资产阶级意识形态变种的基本性质。马克思指出：“批判高踞于抽象的孤独这个宝座上，甚至当它似乎在研究某种对象时，它实际上也并未脱离无对象的孤独状态而同某种现实的对象发生真正的社会关系，因为它的对象不过是它的想象的对象，是想象中的对象。”<sup>②</sup>

马克思论证了，“批判”思维的“无对象的孤独状态”导致了一切人的关系的瓦解，导致了反人道主义。

“世外的批判不是现实的即生活在现代社会之中并同这个社会共甘苦的人类主体所特有的活动。现实的个人只是偶性，只是批判的批判借以表现自己为永恒实体的人间的容器。主体不是人类中的个人所实现的批判，而是批判的非人类的个人。”<sup>③</sup>

按照这种丹方写作的艺术家，理所当然地必然要遭到美学上的失败，因为他既要坚持这种思想，就必然同文学艺术的审美本质的客观基础发生矛盾。

马克思和恩格斯在《神圣家族》中就已经指出，这种思想同共产主义工人的思想是直接对立的。英国和法国的工人，组织过各种团体，在这些团体中，工人议论的话题不仅有他们作为工人所应有的直接需要，而且也有他们作为人所应有的各种需要。

“批判的批判”教育工人说，如果他们在思想中克服了资本的范畴，他们也就消灭了现实的资本，如果他们在自己的意识中改变

---

① 《马克思恩格斯全集》第2卷第70页。

② 同上，第202页。

③ 同上，第204页。

了自己的“抽象的我”并且蔑视任何一种方式的自己的现实存在的现实改变、自己存在的现实条件的改变，他们也就现实地改变了自己本身。但是，共产主义的工人，例如在曼彻斯特和里昂的工场中做工的人，决不会相信他们能用“纯粹的思维”，即单靠一些议论就可以摆脱资本家的统治和自己实际上所处的屈辱地位。“他们非常痛苦地感觉到存在和思维、意识和生活之间的差别。他们知道，财产、资本、金钱、雇佣劳动以及诸如此类的东西远不是想象中的幻影，而是工人自我异化的十分实际、十分具体的产物，因此也必须用实际的和具体的方式来消灭它们，以便使人不仅能在思维中、意识中，而且也能在群众的存在中、生活中真正成其为人。”<sup>①</sup>

### 艺术反映人的关系的“具体总体”

象货币、即“作为商品的黄金”这种——在整个阶级社会中——极其重要的社会现象，科学和艺术都能够反映。但它们各自所拥有的反映手段有什么区别，这种区别又是由什么决定的呢？

在《资本论》中，马克思表述了决定货币在商品生产社会中的首要地位的经济学规律：“作为价值尺度并因而以自身或通过代表作为流通手段来执行职能的商品，是货币。因此，金（或银）是货币。金作为货币执行职能，一方面是在这样的场合：它必须以其金体（或银体）出现，因而作为货币商品出现，就是说，它不象在充当价值尺度时那样纯粹是观念的，也不象在充当流通手段时那样可以用别的东西来代表；另一方面是在这样的场合：它的职能——不论由它亲自执行，还是由它的代表执行——使它固

<sup>①</sup> 《马克思恩格斯全集》第2卷第86页。

定成为唯一的价值形态，成为交换价值的唯一适当的存在，而与其它一切仅仅作为使用价值的商品相对立。”<sup>①</sup>

接着，马克思描述了使黄金（作为货币）成为一切其它商品的等价物的这一经济学规律的客观社会作用：“因为从货币本身上看不出它是由什么东西变成的，那么，一切东西，不论是不是商品，都可以变成货币。一切东西都可以买卖。流通成了巨大的社会蒸馏器，一切东西抛到里面去，再出来时都成为货币的结晶。……正如商品的一切质的差别在货币上消灭了一样，货币作为激进的平均主义者把一切差别都消灭了。但货币本身是商品，是可以成为任何人的私产的外界物。这样，社会权力就成为私人的私有权力。”<sup>②</sup>

在马克思的经济学著作（从一八四四年以来直到《资本论》）中，我们可以看到这些思想从最初提出到最后形成科学表述的整个过程，这是一个很难得的机会；而且，在研究这些问题的过程中，马克思恰恰又反复运用了大量的文学艺术材料。因此，我们不妨直接用其中一些典型的例子来研究一下科学认识和艺术认识的区别，并且考察一下这种区别的若干基本原因。

马克思最先在《1844年经济学—哲学手稿》中发表了关于上述问题的看法。他引录了歌德的《浮士德》：

什么译话！你的脚，你的手，  
你的屁股，你的头，这当然是你的所有；  
但假如我能够巧妙地使用，  
难道不就等于是我的所有？

---

① 《马克思恩格斯全集》第23卷第149—150页。

② 同上，第151—152页。

我假如出钱买了六匹马儿，  
这马儿的力量难道不是我的？  
我驾御着它们真是威武堂堂，  
真好象我生就二十四只脚一样。

马克思评论说：“依靠货币而对我存在的东西，我能付钱的东西，即货币能够买的东西，就是我——货币持有者本身。货币的力量多大，我的力量就多大。货币的特性就是我——货币持有者的特性和本质力量。因此，我是什么和我能够做什么，这决不是由我的个性来决定的。”<sup>①</sup>

这里已经可以看出，在歌德的作品中，货币的威力不是从它的社会客体性方面，而是从它与人的关系上表现出来的。从歌德的诗中，马克思“看到”了比这个直接比喻所可能表现的更多的某种东西。一个就其个人特点而言是个跛子的人，货币可以使他获得二十四只脚。一个货币持有者尽管可能是丑的，在一定的社会条件下，货币却使他能够买到一个最美的女人。可见，他并不丑，因为丑的作用，丑的吓人的力量，被货币化为乌有了。一个货币持有者尽管可能是一个邪恶的、不诚实的、没有良心的、没有头脑的人，可是货币是受尊敬的，所以，它的持有者也受尊敬，而且，货币持有者是知道这一点的。“既然我能够凭借货币得到人心所渴望的一切东西，那我不是具有人的一切能力了吗？这样，我的货币不是就把我的种种无能变成它们的对立物了吗？”<sup>②</sup>这就是马克思所看到的《浮士德》的这些诗句的艺术表现的内容和涵义。

---

① 《马克思恩格斯全集》第42卷第151—152页。

② 同上，第152—153页。

他还引录了莎士比亚的《雅典的泰门》(第四幕第三场)<sup>①</sup>：

金子！黄黄的、发光的、宝贵的金子！

不，天神们啊，

我不是一个游手好闲的信使……

这东西，只这一点点儿，

就可以使黑的变成白的，丑的变成美的，

错的变成对的，卑贱变成尊贵，

老人变成少年，懦夫变成勇士。

……

这东西会把你们的祭司和仆从从祭坛跟前拉走，

把病人头底下的枕头抽掉；

这黄色的奴隶可以使异教联盟、同宗分裂；

它可以使受咒诅的人得福，

使害着灰白色的癩病的人为众人所敬爱；

它可以使窃贼得到高爵显位，和元老们分庭抗礼；

它可以使鸡皮黄脸的寡妇重做新娘，

即使她的尊容会使那身染恶疮的人见了呕吐，

有了这东西也会恢复三春的娇艳。

……

该死的土块，你这人尽可夫的娼妇，

你惯会在乱七八糟的列国之间挑起纷争。

并且下面又说：

---

<sup>①</sup> 《马克思恩格斯全集》第42卷第151—152页。



啊，你可爱的凶手，  
帝王逃不过你的掌握，  
亲生的父子会被你离间！  
你灿烂的奸夫，  
淫污了纯洁的婚床！  
你勇敢的玛尔斯！  
你永远年轻韶秀、永远被人爱恋的娇美的情郎，  
你的羞颜可以融化了黛安娜女神膝上的冰雪！  
你有形的神明，  
你会使冰炭化为胶漆，仇敌互相接吻！  
(XLII)为了不同的目的，  
你会说任何的方言！  
你动人心坎的宝物啊！  
你的奴隶，那些人类，要造反了，  
快快运用你的法力，让他们互相**砍杀**，  
留下这个世界来给兽类统治吧！

马克思从这些诗句中看到了对货币的精彩艺术描写，而他本人的分析同莎士比亚的文字也十分相近。

我们不妨借此机会分析一下这些诗句，看看莎士比亚是怎样处理以及怎样从诗的角度来再现自己的对象的。

货币不是以其单纯的感性存在和可视形式而成为莎士比亚的对象的，尽管他也说到了它的“外形”，即作为商品的金子，说到了“黄黄的、发光的、宝贵的金子”。

诗人深入到了他所描写的现象的社会本质，并且是把它作为一个社会的现象来反映的。但同时他又始终不是从它的经济的、法律的、政治的以及诸如此类的客体性，而是处处把它与人、与

人的主体联系在一起，这样去观察物化为金子的多方面的社会关系。恰恰是在这一点上，诗人集中描写了金子的一切社会特性。这还意味着，莎士比亚在金子上所揭露的东西，可以说不仅是隐蔽在其中的政治经济学事实，不仅是它（依然是在一定的历史条件下）使社会权力成为私人的私有权力的那种东西。不，他在金子上揭开了各种特性的真正普遍性——一切人的特性和品质的歪曲和颠倒，即变为自己的对立面。

结晶在金子上的人的、或者更确切些说是非人的关系的多面性和多样性，在莎士比亚的具体形象中复活了。不是金子为人服务，而是人成为金子的奴隶。莎士比亚在这里看到了整整一个历史时代的全部非人性的体现。

你动人心坎的宝物啊！  
你的奴隶，那些人类，要造反了，  
快快运用你的法力，让他们互相砍杀，  
留下这个世界来给兽类统治吧！

金子的权力使国家的典章制度成为无人性和不道德的东西：它使窃贼得到高爵显位，让他们和元老们分庭抗礼；发光的金子变成了“帝王逃不过你的掌握”的“可爱的凶手”。在金子的势力下，一切宗教的关系都瓦解了，金子本身成了上帝：它把神甫诱离祭坛，使异教结盟、同宗分裂，使受咒诅的人得福。金子把一切伦理品质和审美品质变成它们的对立面：在它的光彩照耀下，癞病也为众人敬爱，丑的变成美的，恶的变成善的，老人变成少年，懦夫变成勇士，卑贱变成尊贵。金子歪曲和破坏了一切家庭关系和亲密关系：它使父子反目，它玷污纯洁的婚床，它使鸡皮黄脸、老病交加的寡妇重显娇艳，再做新娘，它使贞洁象冰

雪一样融化。金子打破一切地域的和民族的关系：它可以为了不同的目的说任何的方言。

马克思指出，莎士比亚准确地描写出金子（货币）如何把一切人的和自然的特性（为人所利用的）变成它们的对立物<sup>①</sup>。莎士比亚所刻划的形象抓住了在金子（货币）中体现着的人的（非人的）关系的普遍丰富性。这些形象的多彩多样同时还获得了另一个意义：触目惊心的矛盾对比（“为人敬爱的癡病患者”、“可爱的凶手”、“灿烂的好夫”），迅速的形象变幻，看似杂乱的秩序——诗人刚刚写了害癡病的人，下一行立刻就转向了窃贼和高爵显位，而接着则又是老掉牙的寡妇的“爱情”——所有这一切，都生动有力地烘托了货币权力在社会中引起一片混乱的效果。这种“形式”手法，是深刻全面地表现对象的一个艺术因素。与此同时，统一丝毫没有受到破坏，也没有一刹那使人觉得整个世界似乎成了一堆破烂。相反，莎士比亚正是要用这种手法来揭示出自己的对象的“内在逻辑”，把只有通过现象的丰富性才能表现出来的规律性显示出来。抑扬格律的严谨性加强了形象之间的联系，深化和突出了这个意图。

马克思常常提到《雅典的泰门》中的这段诗。在《德意志意识形态》中，他引录了这段诗，以便在同“满口理论的资产者”——施蒂纳的争论中论证，金子和人的个性品质很少有共同点，它实际上是直接与个人的独特性相对立的<sup>②</sup>。

马克思所注意的，是作为现象的这种丰富性的基础的政治和经济的规律、客观的经济本质。为了分析这些问题，他在政治经济学手稿和《资本论》中运用了极其丰富的文学艺术材料。在这

---

① 《马克思恩格斯全集》第42卷第153页。

② 同上，第3卷第254—255页。

里，科学家的道路和艺术家的道路的区别也得到了更加明确的显示。

在政治经济学草稿中，马克思引证了把货币看作发财欲望的根源的普林尼的著作<sup>①</sup>。他用原文摘引了法莱龙的季米特里乌斯的著作，并说在阿泰纳奥斯的《学者们的宴会》中“贪婪想把普路托从地心里揪着头发拖出来”<sup>②</sup>。马克思摘录了索福克勒斯的《安提戈涅》，

人间再没有象金钱这样坏的东西到处流通，  
这东西可以使城邦毁灭，使人们被赶出家乡，  
把善良的人教坏，使他们走上邪路，作些可耻的事，  
甚至叫人为非作歹，干出种种罪行<sup>③</sup>。

接着又引用了《雅典的泰门》中的那段诗<sup>④</sup>。马克思从这段诗又提到阿里斯多芬的喜剧《财神》<sup>⑤</sup>，这出喜剧的风趣完全是建立在对金钱和财富使人“为非作歹”的讽刺上的，它把这个盲目的神明奚落得体无完肤。马克思引用了埃拉斯穆斯（罗特丹的）翻译的《新约》拉丁文译本：“他们同心合意，把力量和权柄授予那只兽……凡没有这种印记即没有这个兽名或兽名的数字者，都不能买或卖。”（《约翰启示录》，17.13和13.17）<sup>⑥</sup>

在马克思引用的所有这些艺术作品中，“金钱使人为非作

---

① 《马克思恩格斯全集》第46卷下册第452—453页。

② 同上，第453页。

③ 同上。（马克思在《资本论》第1卷也摘录了这段诗，见全集第23卷第152—153页）。

④ 同上，第454页。

⑤ 同上。

⑥ 同上。

罗”的作用都是通过社会生活一切领域里的人的关系的多样性及其物质化于“全体”的形式呈现出来的。

经济学家马克思用这些材料佐证对货币作用的科学描述，即对社会生活范围内一个特定领域的一种现象的一般客观规律、客观本质的表述。至于他的表述本身，则听来与我们从《资本论》中引述过的完全类似：“货币作为纯抽象财富——在这种财富形式上，任何特殊的使用价值都消失了，因而所有者和商品之间的任何个人关系也消失了——同样成为作为抽象人格的个人的权力，同他的个性发生完全异己的和外在的关系。但是货币同时赋予他作为他的私人权力的普遍权力。”<sup>①</sup>

后来在《资本论》中，如我们所看见的那样，主要就是表述客观经济规律。摘自莎士比亚的《雅典的泰门》、索福克勒斯的《安提戈涅》和阿泰纳奥斯的《学者们的宴会》的一些片断，往往作为说明性材料在注脚上出现<sup>②</sup>。

在《资本论》第三卷中，——如果可以暂且这样区别一下的话，——马克思从历史学家的角度谈到了我们刚才所看到的那个“着魔的、颠倒的、倒立着的世界”。他说：“在以前的各种社会形态下，这种经济上的神秘化主要只同货币和生息资本有关。按照事物的性质来说，这种神秘化在下述场合是被排除的：第一，生产主要是为了使用价值，为了本人的直接需要；第二，例如在古代和中世纪，奴隶制或农奴制形成社会生产的广阔基础……”<sup>③</sup>

这里说的仍是科学讨论的对象，即（经济）历史的客观规律。所以处处可见，科学家和艺术家即使说到同一个现象，他们

① 《马克思恩格斯全集》第46卷下册第453—454页。

② 同上，第23卷第152页，第153页。

③ 同上，第25卷。

所说的毕竟还不直接是“一回事”。

别林斯基在《一八四七年俄国文学一瞥》中写道：“哲学家以三段论法说话，诗人则以形象和图画说话，然而他们说的都是一回事。政治经济学家利用统计数字，作用于他的读者或听众的理智，证明社会某个阶级的状况由于某种某种原因而大大改善了或者大大恶化了。诗人则利用鲜明生动的现实描绘，通过准确的图画，作用于他的读者的想象，表明社会某个阶级的状况由于某种某种原因而确实大大改善了或者恶化了。一个是证明，一个是表明，二者都是说服，只不过一个是用逻辑的论证，一个是用图画。但是，前者只有少数人能听能懂，后者则大家都能听能懂。”<sup>①</sup>别林斯基由此得出一个结论，即艺术之可以促进对社会状况的意识（觉悟），并不亚于科学。在这方面，科学和艺术同等必要，科学既不能代替艺术，艺术也不能代替科学<sup>②</sup>。

这个观点，以一种独特的方式把正确和谬误掺混在一起了。这位革命启蒙家本意是要强调文学艺术的积极社会作用，突出它的认识功能和培养自觉意识的巨大意义，但是，为了这样一个正确的、革命的愿望，他却忽略了艺术的独特的审美因素。

纵观古往今来文学艺术所描写的各种题材和情节，我们将会发现，对个人性爱、即男女关系的描写占了很大的地位。恩格斯说：“性爱特别是在最近八百年间获得了这样的意义和地位，竟成了这个时期中一切诗歌必须环绕着旋转的轴心了。”<sup>③</sup>

为什么？

在《1844年经济学一哲学手稿》中，马克思用很长一段文字

---

① 《别林斯基全集》第10卷，1956年苏联科学院出版社版，第311页（俄文）。

② 同上。

③ 《马克思恩格斯选集》第4卷第229页（《路德维希·费尔巴哈和德国古典哲学的终结》）。

（尽管是附带地）阐述了作为人的本质力量的普遍性表现的“男女之间的关系”。他写道：“在这种自然的、人类的关系中，人同自然界的关系直接就是人和人之间的关系，……因此，这种关系通过感性的形式，作为一种显而易见的事实，表现出人的本质在何种程度上对人说来成了自然界……”。从这种关系可以判断人的整个教养程度。从这种关系的性质可以看出，人在何种程度上成为社会存在物并且理解自己作为这样的存在物才称得上是本来的人。“因此，这种关系表明人的自然的行为在何种程度上成了人的行为，或者人的本质在何种程度上对人说来成了自然的本质，他的人性在何种程度上对他说来成了自然界。这种关系还表明，人具有的需要何种程度上成了人的需要，也就是说，别人作为人在何种程度上对他说来成了需要，他作为个人的存在在何种程度上同时又是社会存在物。”<sup>①</sup>

我们已经论述过个人的性爱是“文化带来的东西”、“爱情上的阶级关系的客观逻辑”。但是，问题不仅在于承认性的关系（在艺术中）是一种特殊社会现象，也不仅在于一般地承认它对人的主体的重要性。问题在于，正如马克思这里所指出的，在性的关系中，这些因素是以一种无所不包的、普遍性的方式存在的。

只有从马克思提出的各种角度整个地来考虑，才能够充分理解爱情何以能在所有的艺术描绘中占有如此突出的位置。因为马克思所说的不仅是从这种关系中可以看出人的关系的普遍性（包括人与自然和人与社会的全部关系）。马克思不仅注意到这种关系在一定的阶级和社会条件下的变化，他同时也表示了这样一个意思，即在爱情关系中，“个人的存在”和刚才所说的那种普遍的社会的人的关系，是不可分割地融合为一体的。马克思接着就

---

<sup>①</sup> 《马克思恩格斯全集》第42卷第119页。

进一步指出，在爱情关系中，我们可以从感性的、显而易见的事实中看出，人作为个人的存在同时又是社会存在物。在下一章中我们将会看到，这些因素，作为艺术的审美本质的对象性基础的必要组成因素，具有何其非同寻常的重要意义。

文学艺术之偏好描写爱情题材，恰恰要归因于这些使之充分适于审美反映的因素，而不单是由于性爱在社会生活中的一般重要性，——这一点，从作为文学艺术表现对象的物质劳动这个例子上可以得到富有说服力的证明。

不难理解，在社会生活和个人生活中，物质生产的意义决不次于性爱。但是，作为艺术描绘的实际对象，物质生产和性爱，——特别是在资产阶级社会中——其所占份量却大不相同，尽管劳动始终和到处都是一种社会的现象，在人类社会的整个发展中始终是一个极重要的因素。劳动始终是人的主体的活动，它可以使人愉快，成为对他的整个人的本质的确证，但也可以使人痛苦和成为负担，——因此，劳动这种活动本身，始终存在着作为艺术描绘的必要条件的与人的主体的关联。

文学艺术史同样向我们表明，在一定的社会条件下，活的和对象化的人类劳动，在艺术描绘中可以被看作是人的普遍性的实践表现。索福克勒斯《安提戈涅》中那首著名的合唱就是一个例子：

奇异的事物虽很多，  
却没有一件比人更奇异；  
他要在狂暴的南风下  
渡过灰色的海，  
在汹涌的波浪间  
冒险航行；  
那不朽不倦的大地，



最高的女神，  
他要去搅扰，  
用变种的马耕地，  
犁头年年来回的犁土。  
他用多网眼的网兜儿捕那快乐的飞鸟，  
凶猛的走兽和海里的鱼，  
——人真是聪明无比，  
他用技巧制服了  
居住在旷野的猛兽，  
驯服了鬃毛蓬松的马，  
使它们引颈受轭，  
他还把不知疲倦的山牛也养驯了①。

对古代希腊已有的多种多样劳动形式的描绘，产生了这个具有历史相对性的全面掌握自然的图画，形成了人的威力无穷的观念：“却没有一件比人更奇异。”

但是，在人类对自然力的支配由于现代工业而成为一种真正普遍性的掌握的时代，资产阶级艺术却没有产生出这样表现劳动的艺术观念，这难道是偶然的吗？不，这里根本谈不到偶然性的问题，因为资本主义生产关系、特别是资本主义的社会分工，使得在社会整体上客观地形成的“全面的关系，多方面的需求以及全面的能力”，对个人来说变成了它们的对立物。在对人、即对人的本质的关系上，“人的内在本质的这种充分发挥，表现为全面的空虚，这种普遍的物化过程，表现为全面的异化……”②。

---

① 索福克勒斯：《悲剧二种》，罗念生译，1961年人民文学出版社版，第16页。

② 《马克思恩格斯全集》第46卷上册第486页（马克思：《政治经济学批判》）。

这是资本主义生产的一个客观规律，即资本主义生产恰恰是在劳动这一方面破坏了劳动的普遍的、人的联系，从而也就破坏了使劳动在资本主义生产关系下有可能成为艺术描写的重要和有效对象的基础。劳动和工人（在这种状况表现得最明显的工业中）以一种历史的必然性日益从资产阶级的艺术中销声匿迹。只可能有两种例外：或者是非艺术地、虚假地大唱其“劳动美”的赞歌，这就是法西斯主义者曾经试图强加于艺术而结果收效甚微的那种东西；或者是尽情揭露压抑人的生命机能的非人条件，揭露普遍性的、人的活动在资本主义条件下所遭到的贫乏化和空虚化（不妨回忆一下爱弥尔·左拉的《芽月（共和国历七月）》）。在这方面，只有社会主义和社会主义的艺术才能够作出彻底的转变。

在资本主义条件下，在主体上——即从劳动者来说——，人的劳动不是人的力量、能力、需要以及享受等等的普遍性的真正展开，而是这种普遍性的丧失。劳动作为艺术描写对象所面临的那种不景气状况，就是由这个基本因素造成的。

### **具体的多样性， 全局的整体性和局部的整体性**

卢卡契在其《艺术和客观真实》一文中断言：“艺术作品……必须正确地 and 适度地反映制约着它所描绘的那一生活片断的一切本质的、客观的规定。它对这一生活片断的反映必须做到使这一生活片断本身自然而然地鲜明易懂，使人可以与之发生共鸣，使它作为一个生活总体出现。这并不是说，每一件艺术作品似乎都必须以反映客观的、粗放的生活总体为目的。恰恰相反，粗放的现实总体决非任何一件艺术作品所可能容纳的；只有整个科学，通

过无穷无尽的认识过程，才能越来越接近地在思维中再现这一总体。艺术作品的总体毋宁说是集约的：就艺术家所选择的生活片断而言，存在着种种客观上具有决定意义的规定，它们决定着这一生活片断的存在和运动，决定着它的特殊性质及其在整个生活过程中的地位，而艺术作品的总体就是从现实中分割出来而又自成一体的、这些规定的相互联系。在这个意义上说，一首短歌可以拥有跟一部波澜壮阔的史诗一样集约的总体。被揭示出来的规定的数量、质量、比例等等如何，这取决于所描绘的那一生活片断的客观性质以及适于表现这一内容的那一艺术体裁的特殊规律。”<sup>①</sup>

在这段议论中，有许多正确的东西；但它有一个很大的缺点，就是卢卡契没有从艺术的审美特点出发来说明，艺术为什么要服从这样一些绝对命令。反映生活现象的总体这个特点，决不足以说明艺术以及审美知觉的特征。“树”这样一个简单的科学逻辑概念，反映着世界上生长着的种类繁多的一切树木的现实总体。 $a^2 + b^2 = c^2$ 这样一个数学公式，反映着一切直角三角形的全部特征，即其真实总体——一直边平方和等于斜边平方。列宁给物质下的哲学定义，反映着人们可以感觉、人们可以反映，但又独立于人们而存在的种种客观现实现象的无比广泛的总体。所有这些科学规律和科学概念，都是既“粗放”而又“集约”地反映着某种总体。问题决不是象卢卡契所说的那样，即科学（各门科学的无穷无尽的发展过程）反映粗放的总体，而艺术则只是反映集约的总体。各门科学加在一起，既反映宇宙的“粗放总体”，又反映原子的“集约总体”。从卢卡契的那种观点出发，不可能弄清楚艺术反映的总体性这个问题。

① 卢卡契：《现实与认识问题》第16—17页。

此外，卢卡契没有说，所谓“就艺术家所选择的那一生活片断而言”，“客观上具有决定意义的”、“从现实中分割出来而又自成一体的、这些规定的相互联系”究竟是什么。艺术要把客体连同决定它的存在和运动，决定它的特殊性质及其在一般生活过程中的地位的各种因素一起描绘出来——这个要求，科学也可以在同样普遍的程度充分而完整地做到。例如对资产阶级社会的经济生活，从卢卡契在这里对艺术所提出的要求来说，马克思的主要科学著作全都作了精彩的探测——直到细微的局部现象。然而谁也不会想到，只是因为它们做到了卢卡契吩咐艺术去做的事，就可以把《资本论》和《剩余价值理论》这些书视为艺术巨作。当卢卡契说“所描绘的那一生活片断的客观性质”与艺术体裁的特殊规律相互作用，从而决定着艺术反映的手段和特点时，请问他说的**到底是怎样的**“客观性质”呢？只有回答了这个问题，这样的说法对艺术才可能有意义。卢卡契自己想必也不会相信，某个“生活片断”——比如说某些细菌培养物之类——的物理的、化学的和生物的等等方面的客观性质，只要同各种艺术体裁的特殊规律相互作用一下，就可以使人决定这个生活片断究竟应该在小说还是在戏剧、雕塑、性格舞或交响乐中反映。

当卢卡契把通过**整个科学的无穷无尽过程**反映“粗放的生活总体”同通过**一件艺术作品**、甚至是一首短歌掌握“集约总体”加以对立时，他还犯了一个违反逻辑的毛病。因为，如果照他这样说，“整个艺术的无穷无尽过程”又当如何呢？难道它就不“粗放地”掌握一定生活现象的多样性吗？艺术创作在它的无限丰富的历史发展过程中就不能深入日新月异的生活领域吗？它就不能征服“诗的新天地”吗？

卢卡契说，一首短歌也可以拥有跟一部波澜壮阔的史诗一样集约的总体。但是，从他的文学史著作和文学批评实践可以看出，

他所承认和研究的只是“叙事总体”，而没有注意和分析审美性质的现象。

把列夫·托尔斯泰的《战争与和平》同歌德的《游子夜歌》、伦勃朗的《杜尔普医生的解剖课》同凡高的农民场面、贝多芬的交响乐同一首民歌相比，我们会清楚地意识到，它们是对各种完全不同领域里的“总体”的描绘。

让我们大致根据约翰尼斯·罗·贝歇尔的解釋来看一看歌德不朽的《游子夜歌》吧。

这首诗独特的审美魅力来自何处呢？

乍一看，这首诗主要是描写了一定状态下的自然界，

群峰  
一片沉寂，  
树梢  
微风敛迹，  
林中  
栖鸟缄默。

如果就在这里断下来，这首诗就会使人不可理解，因为这还完全没有诗意，它只是再现了自然界的一定状态。只是由于有了最后两句：

稍待  
你也安息<sup>①</sup>。

---

① 《德国诗选》第97页。

一幅完整拈来的自然界的图画才同诗人和读者的人的主体发生了联系。也只因如此，这首诗才有了诗的味道。但是，以上所说的道理，还远不足以说明全部问题。这首诗歌“说出”了呢？从内容方面说，它告诉了我们群峰一片寂静。接着就是重复了：树梢上没有一丝动静。实际上，同样的描写又重复了第三次：“林中栖鸟缄默”。既然树梢、林中一切都纹丝不动，那么由此不言而喻——尽管在这样一首短诗中很难这样明确表现出来——鸟儿自然也就不该啼叫了。如此看来，“内容”实际上是用四句叙述出来的：

群峰  
一片沉寂，  
……  
……  
稍待  
你也安息。

但是，如果就照这个样子来看，这首诗仍会是不可理解的<sup>①</sup>。这首短歌的独特的感染力，按照贝歇尔的解释，是由于一次比一次更趋于平静的沉寂的重复，是由于安宁变得越来越安宁——这种重复使读者隐隐约约地产生出一种流逝的感觉。群峰的沉寂，树梢和峡谷的平静，林中栖鸟的缄默，——如此一再重复的结果，使你觉得在这种越来越寂静的重复之中，安宁也仿佛即将进入你的心灵<sup>②</sup>。这是一种多样的寂静状态，这种反复的描

① 约·罗·贝歇尔：《诗的自白》，1954年柏林版，第41页。

② 同上，第42页。

写，使人感觉到平静的无尽绵延和变化。

所以，在这样一首只有八行的短诗中，我们就看到了我们上面所说过的一切审美因素，包括普遍性在内。

姑以某一项人的感情活动——比如含有哀怨意味的悲伤感情——为例。世界艺术拥有大量表现悲伤感情的不朽之作，这些作品都是把悲伤作为一种极端复杂的、以千差万别的方式同生活的各个不同方面相联系的人的感情来表现的；这种感情恰恰就是因此才极其独特地成为艺术描写的“对象”。（简单地确认“某人在悲伤”是不符合审美对象的这种特点的；所以，一般地确认事实并不具有艺术性。——但这并不等于说，简练的表现同对无限丰富的关系的描写不相容。贝歇尔指出过维德蒙·赫尔德林写给迪奥提玛的这样一句简单的献词之美：“非卿莫属。”“非卿莫属”这几个字，包括了何等丰富深厚的关系啊！）

让我们从贝歇尔在《诗的自白》中分析的普拉顿一首“了不起的诗”说起吧：

人的灾难、人的悲哀与他无关，  
病人的痛苦、病人的呻吟他全不管！  
若非生命川流不息、世代相继，  
饮恨终生、望天长叹岂不可惜！  
生来固然人人相同，死去却各因人而异，  
世界并不过问你的末日、我的目的，  
谁若不愿自己争取自己的荣誉，  
他就只好徒唤奈何、自暴自弃；  
这个道理谁不明白，人们偏偏总要忘记，  
所以我决不可沉默不语！  
把世界的痛苦把我置之脑后，放下你那无谓的犹虑，

不要让你的爱情溜掉，不要把你的机会放弃！  
只要一息尚存就要相信千载难逢的良机，  
因为人人都想主宰一切，只是终须匆匆离去<sup>①</sup>。

在这里，哀怨、悲伤简直囊括了人对整个世界的态度。在抒情诗人的体验中，这种悲伤感情成了一种对世界的感受，这种感受因此具有了多样而又具体的规定性和色彩感。这也赋予了普拉顿的哀怨以庄严的气氛和普遍的意义。同时，由于这种异常的感情深度——“一种”感情的丰富性，又使它成为对崇高人性的表现。约翰尼斯·罗·贝歇尔就是以此来解释普拉顿这首嘎泽里体诗（Ghasel）的真正诗意的：“这种对人生短暂的哀怨，这种对无常的抗议，变成了人对人生短暂的胜利、人对虚无和无常的凯旋。这种哀怨，让人听来多么骄傲，多么慷慨激越！谁如果能这样哭，谁如果能这样悲伤，谁就会统治自然界，谁就会成为世界的主宰！”贝歇尔还特别注意到要说明，全诗收尾一句（“因为人人都想主宰一切，只是终须匆匆离去”）的思想，恰好由普拉顿这首诗的精彩艺术形式抵销掉了<sup>②</sup>。

我们只需要补充一句：这首诗的“精彩艺术形式”是建立在一个十分广阔的基础上的，这就是在对悲伤的“普遍性”的抒情描写中，以诗的方式证明着，人即使在“一种”感情活动中，就已主宰着“一切”。

这应该有助于（所有不愿意在解释艺术作品方面拘泥于作品表面内容的人们）思考这样一个问题：普拉顿这首嘎泽里体诗告诉给我们的那个基本感受，看来“偏偏”是要通过与诗中个别部

① 这首诗的德文结构通篇以nicht和nichts（不、无）二字为律，几乎每一行都有，大多落在句末。——译注

② 约·罗·贝歇尔：《诗的自白》第120页。



分的“直接”命题截然矛盾来打动人心的。其次，不能不思考一下，这种对世界的认识，是以纯感情的方式揭示的，它来自一种既压抑而又崇高的感觉，这种感觉本身又受了一定的历史的意识形态的制约。它应当由善于思考的读者的头脑——通过反复阅读和体会来加以检验；这样，读者最终就会确信，诗人的这种感觉是准确的，如今，即一百年以后，普拉顿的哀怨还正是以它的矛盾性而被视为一曲表现人的伟大的动人的颂歌，尽管在我们这个时代，不再可能以这种形式写出这种颂歌了。类似这样的艺术作品，对于一些浅薄的美学批评家来说，应当是一种警告，——这种批评家，在这样一些场合下，只会万无一失地确认所谓意识形态内容的“不是虚无主义就是悲观主义”——“人人都想主宰一切，只是终须匆匆离去”。批评家如果根据客观规定的审美规律来分析艺术作品，他就不得不正视无限多样的各种不同规定和关系的再现，而分析这些规定和关系的一致或矛盾的作用，分析它们的辩证综合，则决非可以简单从事的任务……

如果有人问：这首诗——从它的“对象”来说——的“普遍性”、“总体性”究竟何在？那么，我们就要回答说：这就是表现在诗人所体验和描写的悲伤感情的具体综合之中的一个人对整个世界、对自然界和人类的整个态度。

如果因此而认为，从表现悲伤这个“普遍性”的“对象”来说，这首诗似乎已经把一切可能性都发掘穷尽了，那自然只能是一种小孩子的见识。

正相反，哀怨越是不“一般”，悲伤者的道德精神面貌和他所倾吐的内容越是从某个特定的角度和具体地使人感觉出来，作品在读者想象中所唤起的各种关系和联系也就越丰富。

让我们看一看马雅可夫斯基在《列宁》这首长诗中对列宁的史诗一般的哭泣吧。他以抒情和叙事兼长的手法描写了这种悲

痛，描写得非常具体明确，而出发点就是这样一个中心思想：

把他——  
    这个  
        最高限度的人——  
拾起来吧，  
    忍受这人间  
        最高限度的悲伤<sup>①</sup>。

这是布尔什维克们、战友们的悲痛：

这一年  
    遇到的事  
        比一百年还多，  
这一天  
    成了世世代代的  
        悲痛传说。

惊恐  
    从钢铁里  
        榨出了呻吟，  
哭声  
    在布尔什维克群中滚过。

在机床旁边哭泣的工人、躲着女人流泪的庄稼汉的悲痛：

---

<sup>①</sup> 马雅可夫斯基：《列宁》，以下所用诗句同此。

眼圈边

流下了

拳头抹上的泥浆。

多少人

比石头还要顽强，

可今天

也把嘴唇咬伤。

孩子们

变得老人般严肃，

白胡子老人

哭得象孩子一样。

全国都来同列宁告别，世界各国劳动人民和被压迫人民的心全都飞向这里——列宁墓。

但是，马雅可夫斯基所创造的“全世界”都来为敬爱的“伊里奇”送葬这幅具体的图画，其“普遍性”不仅在于全世界都在哀悼列宁以及悲哀的浪潮在诗中象波涟一样从列宁的一批战友这里一圈圈扩大到地球上的各个遥远角落。这种“描写的普遍性”不仅是在“叙事的广度”上，而也是在“抒情的深度”上（我们只好用一下这两个通用的对比术语，不过这种对比看来是过于简单了）。从这个实例中可以看出，作为艺术描写对象（哪怕只是在—件艺术作品中）的那种“普遍性”，其内在的差异性相对说来会有多大。马雅可夫斯基在全体人民的悲伤感情的非同寻常的波澜起伏、参差交错之中吸取了诗意。请看列宁逝世的噩耗在大剧院苏维埃代表大会代表中所引起的震惊：

天花板

变成了乌鸦，  
                    向我们  
                    压了下来，  
大家的头啊  
            低垂！  
                    再低垂！  
在泪水中漂浮的  
                    吊灯的火光  
抖了几下  
            变成了  
            一团漆黑。

出现了刹那间的不知所措：

思想乱了，  
            头脑痴了。  
沸腾的血  
            向太阳穴冲击着。

还有充分显示出对列宁的热爱的痴情发作：

啊！如果现在  
            有人宣布一声：  
我们死去，  
            列宁就能复生，——  
大街的堤坝啊  
            一定会

敞开闸门，  
人群哪  
一定会  
高歌猛进，  
投向死神怀中。

在异常的严寒天气中，人们排着密密麻麻的行列，等着和列宁告别，请看这个行列中深刻的激动场面：

一九一七年  
大冷天  
打发女儿去排队购粮，  
也许你  
还有些  
犹豫不决，  
但是今天  
连病人带小孩  
都不例外——  
人人都站进了这支  
凛冽  
而可怕的行列。

每一个动作、每一刹那的寂静，都在表现着爱和悲。人们多想暖和一下呀，可是……

就连搓手  
也没有人搓——

不，天再冷，  
这也不是  
搓手的地方。

接近停在圆柱大厅的心爱者的遗体了：

.....

呼吸和挽歌  
都悄悄中断。  
人们不敢向前——  
脚下是  
悬崖绝壁，  
四级台阶  
化成了  
无底深渊。——  
这道鸿沟  
划断了  
千年万载的奴隶世纪，  
那里的人  
只听黄金的  
叮当响的道理。  
鸿沟边上  
停着列宁的灵柩，  
再往前去——  
公社  
正从整个平地上升起。

向一个死去的同志行最后的敬礼，既包含着感谢，又包含着惊讶、恐惧和对一个“绝大的生活真实”的承认。而就在这个时候——幸福：

我感到了幸福，

因为我是

这股力量的一分子。

因为这里

就连眼泪

也是公共的东西。

在最强烈

最纯洁的感情里

溶化了自己，——

这种伟大的感情

就叫做

“阶级”！

接着是举行葬礼的时刻，这时候全世界仿佛都要停止呼吸似的：

克里姆林钟楼上的

时针

疯狂地奔跑，

一刹那

就跳到了

最后一秒。

听到这个消息，

一切生活，

一切运动——

请一律

静止一分钟！

高举的铁锤——

冻结在空中！

肃静的大地——

躺着不要动！

但是，这也仍然不足以完全显示出怀念列宁的悲痛心情。悲痛汇合成宣誓：

灵柩边

站着我们——

人类的代表，

准备用

暴动、

建设

和诗的风暴

卷起今天的火种，

叫它遍地燃烧。

.....

坚强的胳膊

重新举起旗杆，

红旗

在头顶上

迎风飘扬。

化作一圈圈波浪，



散入了

全世界人们的思想。

怀念列宁的悲痛心情表现在共产党的号召书里，表现在工人以至集体、全厂申请入党和青年人加入共青团的行动上。悲痛心情也表现在党所唤起和领导的人民的威力将会弥补一些列宁遗留下的空白这种意识里：

资产阶级

眼珠子

瞪得滚圆，

被坚定的

脚步声

吓得发颤。

车床旁边

四十万

热情的工人——

献给列宁

第一个

党的花园。

马雅可夫斯基在这首长诗一开始就写了“揪心的痛楚”已变成“自觉的哀痛”，——也就是全民的悲痛感情代替了过分个人的感情，这种感情最后把人们引向了伟大的社会目标：

无产者，

参加

最后的斗争！

奴隶们，

挺直腰杆，

不要再下跪！

无产者的大军，

快整好队！

即将到来的

欢乐的革命

万岁！

历史上

一切战争中

唯一的

伟大的战争

万岁！

同时，马雅可夫斯基这首歌颂列宁的长诗，正如歌德的《游子夜歌》以及一切其它杰出的艺术作品一样使我们看到，当它们的作者揭示各种规定和关系的普遍丰富性时，不管这种丰富性对艺术可能多么有利，他们总是特别注意紧紧围绕自己所选定的“主题”本身。他们的艺术技巧首先就在于通过他们所选定的艺术手段尽可能地深入他们所选择的对象，并从中发现、吸取恰恰可以显示它的特殊关系和联系的一切必要的东西。

一般说来，作为审美现象的条件之一的艺术总体的问题，决不能被理解为就是要把与所选对象有某种接触或关联的“一切”全都纳入作品之中。在这个问题上，马克思列宁主义美学对一件艺术作品所提出的问题不应是：是否已经把一切可能的东西都“安排”到这一生活片断的描写中去了？而应是：是否已经从这一生活片断中“吸取”出了在艺术上是可能和必要的一切东西？

或者还可以换一个提法：为什么艺术家选择了这个生活片断，而没有选择另一个、从美学上说对他本人和读者、观众都可能更加有利的生活片断？向艺术家提出他为什么创造了这件艺术作品而不是另一件艺术作品（在同一个“题材范围”内）的问题，可能不仅从文化政策上说是应当的、必需的，而且从美学上说也是有益的和有效的。

马克思列宁主义美学以及文化政策方面的这种理论和实践，实际上也就是对恩斯特·费舍的恶意诋毁的最好回答。恩斯特·费舍说，共产党的要求似乎就是（尽管并没有直接这么说），一件艺术作品必须把一切都“纳入”一个预定的意图，也就是必须是一种宣传品，必须反映当时的具体经济政治任务，适应迅速变化着的形势；它既要通过深刻、热情的性格和事件描写来打动人心，又要对人进行思想鼓动；既要反映现实，又要把现实理想化（也就是给现实涂上一层粉红色的光油）；要立竿见影地解决一切问题，要把悲壮和振奋、自然主义和浪漫主义、人民性和政治宣传、莎士比亚和席勒、高尔基和社论结合在一起<sup>①</sup>。

不客气说，被恩斯特·费舍讥讽为持有这种“观点”的那些人，在这里简直给说成是一些傻瓜和对艺术一窍不通的人了。我们不知道恩斯特·费舍为什么会提出这样恶毒和怒气冲冲的批评。我们也不明白，象恩斯特·费舍这样富有政治经验的人，怎么竟会——尽管只是用了十行文字来进行这种攻击——把矛头指向他的敌人也正想打击的目标。这当然只不过是这个问题的涉及恩斯特·费舍的私事的一面，我们可以姑置勿论。

但是，如果面对这个问题的科学的一面，那么我们就看到，全世界的社会主义文学艺术正在提供着大量的、重大的、具

---

<sup>①</sup> 恩斯特·费舍：《论艺术的必要性》第17页。

有很高美学水平的作品，这些作品不是与党离心离德，而是与党同心同德和为了帮助党的事业所创作的，——它们的份量要比对它们的一切攻击大得不可比拟，它们证明着，它们决不是受了各种荒唐要求的“支配”，它们可以使人生动地看到，马克思列宁主义运动的文化政策是体现着美学的原则的。是的，它们证明着这一点，尽管恩斯特·费舍在那里大放厥词，尽管有一部分马克思主义批评家和文化政策负责人士对《静静的顿河》的结尾未能很快理解，并从而授人以柄，使恩斯特·费舍能够说，“如所周知，就连肖洛霍夫的处境也不容易……”

不过，让我们言归正传吧！

在一件杰出的艺术作品中，我们可以看到，关系的“普遍”丰富性不仅对作品的整体、而且也对作品的各个局部发挥着灌注生气的作用。例如前面提到过的对金子的描写，就只是莎士比亚一出大戏整体中的一个小小过场，只是整个艺术作品这面巨镜上的一小块镜片。

弗里茨·克雷梅尔的布痕瓦尔德集中营纪念碑，艺术技巧很高，是现代造型艺术中的佳作之一。在这座纪念碑上，我们就可以看到在整体和局部上都表现出来的对象的关系和联系的这种总体性<sup>①</sup>。这座群雕反映了不久以前的那个历史时期的德国和欧洲各国人民生活中的重大社会事件之一——它从布痕瓦尔德集中营的自我解放革命暴动这个侧面，表现了挣脱法西斯非人枷锁的解放斗争。艺术家把这场可歌可泣的斗争看作是并且表现为人性对纳粹主义和野蛮行为的一个来之不易的胜利。整个这组群雕深刻

<sup>①</sup> 这里的分析主要是参考了埃伯哈德·巴尔特凯的《布痕瓦尔德纪念碑》一书，1960年德累斯顿版，第22页及以下（德文）。

体现着布痕瓦尔德囚徒的苦难、自我牺牲精神和英勇起义，把既有差异而又协调一致的众多的形象、各种不同的关系、错综复杂的内心活动严密地结为一体，——一切都是为了一个目的，一切都在揭示着主题的悲壮性和人性战胜黑暗的伟大意义。群雕刻划了一个倒下去的英勇牺牲的战士，刻划了一个宣誓者、一个旗手和众多战士的威武形象，刻划了一个慷慨激昂地发出号召的战士、一个小男孩、一个内心正在激烈斗争的犹豫不决的囚徒和一个以怀疑的眼光注视战士的拒绝参加战斗者。整个群雕通过这些形象刻划而有机地构成了各种关系和联系的普遍丰富性。

正是活跃了整个群雕构图的这种关系的丰富性，把观众带进了布痕瓦尔德集中营自我解放斗争的具体环境。但在观赏这件作品时，观众的思想自然而然地会从德国人民和欧洲各国人民挣脱法西斯主义的解放斗争转向一切被奴役、被压迫和受剥削的人们争取自由的斗争。在一个个别事件上使人感觉到的关系和矛盾的多样性，使克雷梅尔的这件作品不仅具有现实主义的具体性，而且具有高度的普遍性。

但是，这种人的关系、紧张和矛盾的多样性，即这个“具体总体”，不是空悬在纪念碑的整体之上的。它促使我们通过每一个个别人物去看整个群雕。不妨回想一下那个走在全体战士前面的倒下去的战士。他两手握拳高高举起，这里表现的不仅是痛苦，也不仅是对敌人的威胁。他的双手为战士指引着路。当观众观看整个群雕时，这一双手会吸引他们的目光随着它们的动势转向其他人物，让他们体会死去的战士与其他人物之间所发生的关系；观众可以理解到他的牺牲的意义和壮烈。在他后面，有两个战士向前急进，其中一个手持步枪；死亡所造成的缺口正在补上。宣誓的战士在高喊：他没有白死！

倒下的战士付出了自己的生命，既是为了那个已经参加到战

士队伍中来的孩子，也是为了那个犹豫不决的囚徒，也是为了那个拒绝参加战斗的人。只有这一切才可能赋予这个人物的雕塑刻划以充分的人的丰富性，即从他和整个这一组人物的相互联系中发掘出来、通过这些关系的“内在逻辑”体现出来的人的丰富性。也只有这样，所有人物才获得了自己的历史意义、自己的充分的和丰富的具体性。

这是通过共同斗争而即将获得解放那一刹那的一个战士之死，它不同于尼科劳斯·列瑙在《黎明之死》一诗中所描写的情景。尼科劳斯·列瑙对“斗争、苦难和胜利遥遥无期之死”的抒情描写，是符合德国解放运动历史早期的那种环境的：

等天明却等不到天明哟，  
在渴望黎明之中走向冥府，  
好梦都不曾做过一个哟，多么痛苦。  
忍气吞声，不见天日而死去哟，  
唯有在心中的神圣金光下  
向幼儿滴洒闪闪发光的泪珠。

克雷梅尔的这个死者的动态，在造型上从宣誓者的振臂高呼和发出号召的战士的姿态上得到延续，同整个群雕的所有人物也都有联系，它立即把我们带进一个完全不同的历史环境。在这里，无论整个群雕或者组成群雕的个别人物，都有一个确定无疑的历史规定性：摆脱法西斯主义非人压迫的时刻即将到来。个别人物与其他人物的关系，所有人物与规定每一个内容成分的每一个人物的关系的这种丰富性，整个群雕的严谨统一，都离不开任何一个人物在构思上和体现上的各种区别的内在差异性。整体的“总体”重现在每一个人物的“总体”上，并且规定着一切，直至雕

塑的次要细节。

小孩子的形象多么与众不同而独特。集中营里的一个孩子……这种灭绝人性的野蛮行为，唤起着观众的不可抑止的义愤！失去童年的深刻悲剧和难以形容的苦难遭遇，在这个少年的脸上和全身都留下了痕迹：弱小的身子上架着一个特别大的头。连衣服也剥夺着孩子的童年特征，——它大得不合身子，口袋搭拉着，连着膝部破开花的裤子。痛苦、折磨和恐惧使这个孩子露出一脸老气。但是，他那少年的、尽力挺直的身子说明，他同战士们一条心，他要同他们在一起。这个半老半少的奇异的体态不仅带着苦难和恐惧的痕迹，从小孩子的面部特征上还可以看出一种少年老成、懂事和坚强的精神。孩子式的嘴唇带着男子汉的决心和骨气紧闭。他右手漫不经心地拿着一个空罐头盒，——他也许刚刚用它喝过清水汤！他左手以自卫的姿势紧贴着身子，紧紧攥着拳头准备出击。

依然是这个人物内容的内在的、充满紧张感的丰富性，为他与整个群体的关系的丰富多样性打下了基础。

这就是一件大型艺术作品中的性格刻划的丰富关系；这种作品就是这样地从整体上和一个个局部上发挥着感染作用，并且把局部同整体、把整体同局部联系为一个具体的、和谐的统一体。

艺术作品作为一个多种多样的人的关系和联系、品质和特征的“具体总体”，对观众来说，的确是不可穷尽的。正是由于这个特点，一件杰出艺术作品的思想和内容的（总是与这一内容所固有的形式相联系的）“陈述”，不可能等同于用其它认识和社会意识形式的手段、比如科学的手段所作的表述。至于那种片面地和公式化地反映生活的次流作品，则很容易“完全转译”为其它认识形式的语言。

## 艺术欣赏的创造作用

在这种“具体总体”的内部，有一种可以用“和谐”一词来说明其特征的关系。人们一般认为，和谐就是艺术所反映的一个普遍性整体的各种不同（首先是质的不同）方面和关系的“协调一致”（同时也充满矛盾）。

按照黑格尔的一个非常精辟的说法，和谐所涉及到的不仅是量的差异，而“基本上是质的差异。这种质的差异不再保持彼此之间的单纯的对立，而是转化到协调一致”<sup>①</sup>。黑格尔说，艺术的各种不同成分在一件艺术作品中既不能显现为斑驳的、随意的杂乱排列，也不能显现为对立面的简单消除。艺术家应当把它们调解成为协调一致，产生一种完整而统一的印象。黑格尔说，和谐所要求的是一种包含各种差异面的整体性（总体），这种差异面按其自然性质是属于某个同一范围的。这种差异面的协调一致就是和谐<sup>②</sup>。

由以上所说可见，一件艺术作品的和谐性（不能单纯把它理解为形式上的多样平衡）是有客观的、对象性的基础的。和谐是从生活本身灌注到艺术中来的。它是人的、具有社会规定性的关系中具有质的差异性乃至对立性的各个方面的多样统一的艺术反映，这种关系是活生生地存在于艺术家所选择的对象上的。一般地说，社会主义的艺术不是在静止中，而是在动态中，在解决这些差异和矛盾的历史过程中表现这些差异和矛盾的统一的。

在这个意义上说，克雷梅尔的这座高度紧张的、在人物形象

---

① 黑格尔：《美学》第1卷第319页。

② 同上。



中充分体现着矛盾的、动态十分逼人的纪念碑，是一件彻底和谐的作品。这里的矛盾（差异）没有“保持彼此之间的对立”。它们被调解成为符合历史本身的革命发展的协调一致了。克雷梅尔的纪念碑雕塑说明，这里并不需要煞费苦心地“打扮”和“粉饰”现实。这座纪念碑的创作过程（如前面提到的评述这件作品的那本专著所介绍的）生动地表明，克雷梅尔的一个基本任务就是要将大量矛盾对立的生活现象凝聚在一个艺术形象上，——这些生活现象把人从过去带到现在，甚至还可以使人从现在看到正在生长出未来的种子。对克雷梅尔创作过程的研究还说明，艺术家把对立（差异）调解为具有历史真实性的“协调一致”的意图，如何一步一步地发展成为通过具体形象表现出来的人的品质和道义力量的丰富性。团结战斗的威力，英勇牺牲的精神，难以描述的苦难，过去的压迫，未来的信念，富有个性化的特征和把战士们联合在一起的共同意志——这一切都变成了活生生的、感性具体的对象。在克雷梅尔的作品中，内容方面的惊人的丰富性既没有变成抽象的罗列，也没有变成各种不同关系的杂乱堆砌，而是形成了统一的和谐整体。

由此可见，在社会主义现实的土壤上，和谐，从“再现人的本质”这个意义来说，也是一切真正和伟大的艺术的组成部分，是它的美和真实性的一个条件。

还应当指出，组成某一现实生活现象的“具体总体”的各个方面的相对差异性，也是选择艺术上最适合于表现某一具体生活片断的艺术体裁的客观基础。

从作品所要反映的素材、即某一现实局部的选择来说，抒情诗的“总体”不同于戏剧或叙事诗的“具体总体”。适于以趣闻轶话形式反映的漫无边际的社会的、人的关系的现实，客观上就相对地不同于最宜用小说形式描写的现实方面。而最宜用长篇小

说表现的那一相对特殊的生活领域，又不同于需要用史诗表现的东西。

具有人和社会意义的一定关系的“具体总体”（例如某一部分自然作为人的普遍性的实践表现）的审美再现过程，并不随着艺术作品的“完成”而告终。它只有在艺术消费者（读者、观众）的意识中、心理中才能获得完成。在这方面，审美的特殊认识过程也由于对象的特点而具有不同于对它的科学认识的独特特征。

“普遍”（Universalität）和“总体”（Totalität）这两个概念，在我们一直所使用的这个意义上说，是两个无限性的概念（Unendlichkeitsbegriffe）。人的认识和认识想象永远只能是接近它们的全部内容。这些概念所表示的是“不可穷尽的整体”（Unausschöpfbare Ganzheit）。

在我们提到过的作品中，实际上没有一件作品用艺术手段描绘出了这种“整体性”。为了用诗的形式描写货币（金子）“使人为非作歹”的作用，歌德只不过举了一个例子，而这个例子却引起了马克思同一方向的大量补充联想。而莎士比亚，在马克思所引用的《雅典的泰门》那段诗中，顶多也只是描述了十来个现象而已，但是谁也不能否认，用马克思的话说，他从而也就描述了“一切事物的普遍的混淆和替换，从而是颠倒的世界，是一切自然的性质和人的性质的混淆和替换”（黑体字是我标的，——汉斯·科赫）<sup>①</sup>。

贝歌尔写道，在歌德的《游子夜歌》中，大自然的图画深化到“使读者隐隐约约地产生出一种流逝的感觉”。这种感觉，不是从诗人口中直接说出来的，它是读者自己形成的，它是艺术消费者“制造”出来的。歌德这首诗歌十分简单，“每个小孩子都

① 《马克思恩格斯全集》第42卷第155页（《1844年经济学—哲学手稿》）。

能懂，但它同时又含有歌德所寄托的第二层意思，而这层意思则只有反复吟咏并且拥有读诗经验才能够领会”<sup>①</sup>。

这里就可以明显地看出一个艺术欣赏者在审美地再现现实“总体”上所起的作用；一件供他欣赏的作品，由他自己来“接续”、“完成”和延展着。他自己卷入了对丰富多采的生活规定和关系的审美再现。他根据自己的状况、自己的个性、自己的生活知识、自己的艺术经验、自己的教养乃至有时还有自己的情绪，参与着对诗人给他作了具体规定的那些关系和方面的普遍性的艺术再现。

审美享受不只是观看，尤其不只是做一个“艺术消费者”。它意味着共同思考，而首先是共同体验，形成进一步的意象并从而深化自己的想象，不折不扣地自己去创造形象。一件艺术作品，如果就象教室黑板上的挂图那样一览无余，没有任何东西能够激发观众进入创作能动状态，那么，观众要想获得审美享受是不可能的。一部长篇小说如果使人“一目了然”，看了开头就能准确无误地猜到结尾，也就是说，读者用不着与作者“合作”，那么，审美享受就会立即消失，它只能让位于令人昏昏欲睡的闷倦。甚至一部普通的罪案小说，其引人入胜之处也是以这种审美规律性为基础的，也就是要尽力使读者的想象力始终保持能动状态，让读者有机会考察自己的猜想以及（例如在好的罪案小说中）考察他的思维的敏锐性和逻辑性。

任何艺术都是以尽可能大幅度地发挥读者或观众的创造想象为前提的。

让我们举例来说明这个道理。库巴在《人之歌》中只用几行诗就为社会主义革命作了一个精彩的诗的论证：

---

<sup>①</sup> 约·罗·贝歇尔：《诗的自白》第42页。

水压带动  
涡轮转动，  
烈火驯服，  
空气载重，  
劈荆斩棘，斧声叮咚，  
列宁带领人民  
引吭高歌：  
一切土地归于人民！

库巴通过被劳动征服的和他所描绘的自然力量，确证了列宁所宣告的劳动者的权利。这是工人阶级和一切劳动者的历史权利的一个重要的和决定性的方面。但是，不管从科学道理上讲这是多么“正确”，艺术家对社会主义革命的这个方面的确证，决不是讲科学道理。用这种方式，不可能对工人阶级的这一历史权利作出科学的表述：因为发挥了水力的作用，人制服了火，运用了航空动力学的规律和用斧头开拓小路，所以社会主义革命是必要的。

然而，这却是诗人在这里所依据的——而且是还没有人这样解释过的“全部”显而易见的现实。这些被征服的自然力量——水、火、空气和开路工具，在读者的头脑中会“自行扩展”为一幅人所掌握的各种自然力量以及人为掌握自然力量所制造的一切工具的“总体的”、“普遍的”图画。从这幅图画中可以生动具体地感觉到掌握一切、改变一切的人的劳动；读者的想象力可以而且应当“想到”，工人阶级的这一权利，用劳动所争得的权利，是通过大量具体的形式得到确证的。而随着他能“想到”的程度，以及他在“想到”之中从诗中“体会”出更多的东西，所描写的对象的伟大意义也就向他展现出来，——如果他愿意遵循诗人所指引的那条路走的话。在艺术欣赏者的想象中，就是以这

种方式——按照他的修养程度——产生着具有普遍性的想象的图画。他的艺术鉴赏经验越丰富，或者艺术作品越能激发他的鉴赏要求，这幅图画也就越具有普遍性。在语言艺术中，这种规律性甚至一直可见于比喻、比较和各种各样的双关语、转义语；因此，一个极普通的文字形象都会具有特殊的审美性质。当库巴写到第二次世界大战：

与喀秋莎和步枪一起，  
米宁和年轻的斯巴达克团员在战斗，

这不多几个双关语就会使人不由地想象出抗击占领者的人民战争及其悠久传统的广阔情景。

这种“普遍性”、“具体总体”的再现，不能用抽象化的方式去形成，从体现认识的深度这个意义来说，这是很重要的一点。例如，用“征服自然力”这样的概念，就很难帮助艺术欣赏者从审美角度去再现这种普遍占有自然的形象。

在这方面，每一件真正的艺术作品都是越给欣赏者留有余地，越能激发他去利用自己的知识和个人经验给作品补充新的关系和联系，因而也就越有价值。它本身有多大的不可穷尽性，它也就在多大程度上符合着不可穷尽的人的现实。这是决定一件作品能否经受时间考验，世代流传，成为不朽和经典之作的关键。

莱辛说过，艺术要善于通过“最能产生效果的顷刻”尽最大可能抓住客观关系的丰富性。他认为，这种本领并不表现在一件艺术作品、特别是一幅绘画作品实际描绘出尽可能多的关系上，而是表现在为观众或读者积极发挥他们的想象力提供尽可能多的诱发因素上。

莱辛在《拉奥孔》中写道：“既然在永远变化的自然中，艺术只能用某一顷刻，特别是画家还只能从某一角度来运用这一顷刻，既然艺术家的作品之所以被创造出来，并不是让人一看了事，还要让人玩索，而且长期地反复玩索；那么，我们就可以有把握地说，选择上述某一顷刻以及观察它的某一个角度，就要看它能否产生最大效果了。最能产生效果的只能是可以让想象自由活动的那一顷刻了。我们愈看下去，就一定在它里面愈能想出更多的东西来。我们在它里面愈能想出更多的东西来，也就一定愈相信自己看到了这些东西。”<sup>①</sup>这个道理，只要在形式上作一些相应的变通，对于各个艺术种类都是适用的。

### **对世界的艺术的掌握同对世界的 科学的、宗教的和实践精神的掌握的其它差别**

马克思在论述政治经济学的方法时曾把科学认识同对世界的艺术掌握加以对立。现在我们就来仔细分析一下这种科学认识的特点。

在《〈政治经济学批判〉导言》中，马克思详细生动地说明了，科学思维的行程是从抽象上升到具体。

当然，某一国家的人口，人口的阶级划分，人口在城乡和海上作业场、不同生产部门的分布，输出和输入，全年的生产和消费，商品价格等等，是科学研究特别是政治经济学研究的真正出发点。因此，经济学的分析似乎也应该从作为全部社会生产行为的基础和主体的人口开始。

但是，更仔细地考察起来，这是错误的，因为“人口”是一个抽

---

<sup>①</sup> 莱辛：《拉奥孔》，朱光潜译，1979年人民文学出版社版，第18—19页。

象，人口是由阶级构成的。如果我不知道这些阶级所依据的因素，如雇佣劳动、资本等等，阶级又是一句空话。这些因素都是以交换、分工、价格等等为前提的。比如资本，如果没有雇佣劳动、价值、货币、价格等等，它又会是什么呢？“因此，如果我从人口着手，那么，这就是一个浑沌的关于整体的表象，经过更切近的规定之后，我就会在分析中达到越来越简单的概念；从表象中的具体达到越来越稀薄的抽象，直到我达到一些最简单的规定。”<sup>①</sup>实际上，这就是政治经济学思维在它产生时期在历史上走过的道路。马克思写道：“例如，十七世纪的经济学家总是从生动的整体，从人口、民族、国家、若干国家等等开始，但是他们最后总是从分析中找出一些有决定意义的抽象的一般的关系，如分工、货币、价值等等。这些个别要素一旦多少确定下来和抽象出来，从劳动、分工、需要、交换价值等等这些简单的东西上升到国家、国际交换和世界市场的各种经济学体系就出现了。后一种方法显然是科学上正确的方法。”（黑体字是我标的，——汉斯·科赫）<sup>②</sup>

在第一条道路上，关于生动的、具体的事物的完整的表象蒸发为抽象的规定；在第二条道路上，科学思维从抽象上升到具体，导致对整体的思维把握，“这回……已不是一个浑沌的关于整体的表象，而是一个具有许多规定和关系的丰富的总体了”（黑体字是我标的，——汉斯·科赫）<sup>③</sup>，抽象的规定在思维行程中导致**具体的再现**。“从抽象上升到具体的方法，只是思维用来掌握具体并把它当作一个精神上的具体再现出来的方式。”<sup>④</sup>“具体之所以具体，因为它是许多规定的综合，因而是多样性的统一。”<sup>⑤</sup>

---

① 《马克思恩格斯选集》第2卷第102—103页。

② 同上，第103页。

③④⑤ 同上。

具体就是“具有许多规定和关系的丰富的总体”。

马克思的科学巨著《资本论》，以无懈可击的彻底性展示了这种“科学上正确的”“从抽象上升到具体的方法”。马克思从一个最普遍的规定——抽象劳动和具体劳动的辩证法中找到了理解全部资本主义政治经济学的出发点。在《资本论》中，从“稀薄的抽象”——使用价值、价值、价值实体、价值量开始，它们一步一步地扩展成为资本主义社会形态的整个政治经济学结构的越来越具体、完整、全面和总体的科学图画。《资本论》的整个结构以惊人的明确性表明了这种科学的方法怎样从这些抽象（如马克思所说的那样）“在思维行程中导致具体的再现”。现实世界的“具体总体作为思想总体，作为思想具体”<sup>①</sup>反映出来。

科学思维的行程从简单的概念和范畴开始。例如，“狗”这个概念包括了“狗的总体”——从一切中国狗到一切瑞士狗的一切共同性。狗的种别以及变种再多再大，这个概念所表示的也仅仅是很少的一些共同的生物特征。在《导言》中，马克思研究了“劳动”这个似乎十分简单的概念，即作为创造财富的手段的劳动。这个概念概括了什么呢？存在着几千种劳动种类。“对任何种类劳动的同样看待，以各种实在劳动组成的十分发达的总体为前提，在这些劳动中，任何一种劳动都不再是支配一切的劳动。”劳动的这个抽象，是“各种劳动所组成的具体总体的精神结果”，它还要求着这样一种社会形式——在这种社会形式中“劳动不仅在范畴上，而且在现实中都成了创造财富一般的手段”，“个人很容易从一种劳动转到另一种劳动，一定种类的劳动对他们说来是偶然的，因而是无差别的”<sup>②</sup>。这里首先引起我们注意的不是

---

① 《马克思恩格斯选集》第2卷第104页。

② 同上，第107页。



历史的角度。对我们最重要的是：科学概念、范畴——哪怕是最简单的——是各种现象的“具体总体的精神结果”，它们反映着——当然是在完全特殊的角度上——这个总体。马克思写到：“所以，最一般的抽象总只是产生在最丰富的具体发展的地方，在那里，一种东西为许多东西所共有，为一切所共有。这样一来，它就不再只是在特殊形式上才能加以思考了。”（黑体字是我标的，——汉斯·科赫）① 马克思举了一个“最简单的经济范畴”的例子——交换价值。交换价值没有人口、即在一定关系中进行生产的人口是不行的，没有以一定形式的、在内部进行着交换的家庭、公社或国家也是不行的。交换价值——在范畴所反映的它的客观存在中——“只能作为一个既定的、具体的、生动的整体的抽象的单方面的关系而存在”②。

也就是说，交换价值这个概念的客观基础，是从具体的、生动的、整体的现象中抽取出来的“单方面的关系”。为了分出这个“单方面”，必须有一种特别的科学思维，如果没有这种科学思维，任何科学都不可能存在。另一方面，交换价值这个概念，包括着一种特殊的、但毕竟是在资本主义社会中为一切商品全体所固有的共同的特性。正由于它有这个单方面，这个概念才给了我们一个总体。可见，通过概念、范畴、抽象进行的科学认识，其本质就在于它是从大量现象乃至现象的总体中抓住从一定角度来说某一个是特殊的最重要的东西。这样，思维的头脑就在一步一步地前进当中认识着各种联系和中介，把表象扩展为科学的世界图画，在自身中再现出作为思想总体、作为思想具体的现实生活的具体总体。

---

① 《马克思恩格斯选集》第2卷第107页。

② 同上，第103—104页。

很明显，在科学思维所依据的现实对象上，科学思维就已不同于艺术思维。与此相应，反映现实的科学方法和艺术方法也各不相同。在科学中，作为基本出发点的现实对象是“某一个”、某“一种”作为共同性、作为一般性的单方面的关系。在艺术中，基本出发点则是会合在某一点上的社会关系和自然关系的丰富性乃至普遍性。

关于艺术的审美本质的客观对象性基础，我们已经说过的各点可以总结如下：

一、从艺术的对象、即艺术认识的特殊客体来说，艺术是与社会现象发生关系。它反映客观和主观的社会现象、关系、过程，它也反映自然现象的历史地形成的社会性方面——这个方面与这些现象不可分割，与它们共存亡。

二、艺术反映客观社会现象（以及就其社会意义而言的自然现象），不是就其作为一般经济的、法律的、社会的、政治的、历史的客观现象，即不是从它们的经济的、政治的、历史的客体性来反映。它是从自然和社会中的各种客观现象对人的本质的意义上，从它们与人的主体的关系上，或如歌德所说，从它们在一定具体历史条件下“与人的关联（关系）”上把握它们。艺术判断的是：这一或那一现象究竟是（以及在何种程度上是）“肯定”人还是“否定”人，是人的还是非人的，是人道主义的还是反人道主义的。艺术反映客观现象和主观心理关系，都是把它们作为具体历史条件下的人的本质的表现和标志——按照它们在对象上或心理上实际所是的情况来反映。

三、艺术全面地反映事物和现象的这一特点，把这个特点作为“人的普遍性”的感性实践的或精神的表现来反映，而不是从它所反映的事物和现象的经济、法律和社会等等的特殊性来反映。艺术对自然事物、客观社会现象和心理现象的反映提供现象

本身所固有的人的关系“总体”的多样、多面和普遍性的图画。

上述一切因素，都是艺术的审美本质的基础和条件，但是，仅仅这些因素还不足以构成文学艺术审美特点的客观基础。在这里，在这个链条中，还缺少一个重要环节——它决定艺术认识形式的客观根据，说明使文学艺术和审美知觉作为一种特殊认识形式不同于其它认识形式的绝对必然性。

让我们再看一看科学，——它的认识结果，即逻辑思维和概念形成的产物，是“作为思想总体的具体总体”的反映，这种反映最初是知觉和表象，最后则通过理性思维再现自己的这个现实总体。

从“通盘地”、全面地研究一个具体整体（整个社会、整个国家和它的人口）出发，或者从一个具体局部（比如说为了某个目的而买来的三米布）出发，科学思维都不能达到这样的结果。

“人不能完全把握＝反映＝描绘全部自然界、它的‘直接的总体’，人在创造抽象、概念、规律、科学的世界图画等等时，只能永远地接近这一点。”①

从交换价值的例子上我们可以看到，科学认识的这个最简单的对象，仅仅是作为商品这个普遍性世界中的每一个别产品的一个方面、一种性质、一种关系、一个侧面而客观地存在的。（但是，每一个别产品本身，却集中着事实上是无限的、“普遍性”的方面、性质、关系的总和。）科学认识对象的这种作为“一个”为许多东西所共有、为一切东西所共有的“一种”东西的存在，必然要求作为认识形式的抽象、概念、规律表述。科学只有用这种方法才能深入现象的本质。列宁写道：“物质的抽象，自然规律的抽象，价值的抽象及其它等等，一句话，即一切科学的

① 《列宁全集》第38卷第194页（《哲学笔记》）。

(正确的、郑重的、不是荒唐的)抽象,都更深刻、更正确、更完全地反映着自然。”①

与此不同,艺术认识的对象是作为种种特殊性质、关系和侧面等等的多样性,作为在某一点上达到统一的杂多性呈现出来的。从这个角度来说,艺术再现和审美知觉的对象是典型的“具有许多规定和关系的丰富的总体”。这里说的这种多样统一,这种具有许多规定和关系的丰富的总体,只有作为感性具体的东西才能被立即作为**存在的**东西看待。这就预先排除了抽象、概念和规律之类可以充作艺术再现和审美知觉的特殊形式。**这种对象的实际存在的特点——它的感性具体的存在——必然要求感性具体的、感情的反映形式。**

在研究政治经济学的方法时,马克思直截了当地把科学认识的特点同认识现实、即“对世界的精神的掌握”的其它形式加以对立:“整体,当它在头脑中作为思想整体而出现时,是思维着的头脑的产物,这个头脑用**它所专有的方式掌握世界,而这种方式是不同于对世界的艺术的、宗教的、实践精神的掌握的。**”(黑体字是我标的,——汉斯·科赫)②

在马克思的观点中,似乎还没有哪一个观点曾象这段简单的文字这样在美学理论中引起众说纷纭的解释。为了领会这段话,首先必须牢记,这个论点是在广泛阐述了科学思维从抽象上升到具体的行程之后提出的。马克思这句话的前半段就是同这个问题、而且仅仅同这个问题有关。不过,令人把握不定乃至受到种种曲解的主要还是后半段。有人试图从这后半段话中引申出艺术认识的“特征”来,或者说得更确切些,试图把艺术认识的“特

① 《列宁全集》第38卷第181页(《哲学笔记》)。

② 《马克思恩格斯选集》第2卷第104页。

征”强加到这后半段话中去。其实，马克思在这里只是解释科学思维之不同于其它一些认识和意识形式，即掌握现实的艺术形式、宗教形式和在日常实践中掌握世界的精神形式——任何一个人，在他同现实的实践接触中，当他思考自己的行为和总结自己的实践经验，而又无意使他的这种精神活动具有专门科学的、艺术的、哲学的、伦理的或者宗教的性质时，就都在实现着这种活动形式。

用各种削足适履的办法（其中最惯用的就是把“宗教的”这个碍事的形容词删掉），把这句话“加工”一番，使人觉得马克思似乎是在区别艺术-实践的或者艺术-实践-精神的掌握世界的形式，并且高深莫测地从这里引申出艺术的“特征”来，——这实在无异于以用喝剩下的咖啡底子算命<sup>①</sup>来偷换马克思主义美学。

因此，确实很有必要弄清楚，马克思为什么在这里把科学思维同艺术、宗教以及对现实的实践精神的掌握这几项一起相对立。现在我们就来研究一下这个问题。

首先要指出的是，如果在马克思的心目中艺术也是一种特殊的“对世界的实践精神的掌握”的话，那么，人们势必还得认为马克思也把宗教看作是具有实践精神的“特征”了。否则这句话就毫无意义。

诚然，马克思列宁主义经典作家不止一次指出过艺术和宗教作为认识形式（而非指它们的内容）之间的某种联系和共同性，但与此同时，他们总是确切说明形成这种相对共同性的历史条件。

---

① 喝完咖啡把杯子倒放在盘子上，然后再翻回来根据咖啡底子在杯底和杯边形成的图形算命，是欧洲人的一种游戏。——译注

我们已经看到，艺术始终而且处处都是“人的存在”的反映。宗教（我们这里不谈它的社会起源、作用和功能）就其认识内容而言则是“人的存在在人脑中的幻想的反映”<sup>①</sup>。宗教是“支配着人们日常生活的外部力量在人们的头脑中的幻想的反映，在这种反映中，人间的力量采取了超人间的力量的形式”<sup>②</sup>。在这种认识内容的基础上，宗教可以采取艺术的形式——而马克思也非常准确地说明了造成这种情况的认识论前提。他说过“有些宗教的神的形象还没有被塑造成直观的形象，而只是停留在想象中，也就是说顶多只取得语言上的存在，而不是艺术上的存在”（黑体字是我标的，——汉斯·科赫）<sup>③</sup>。也就是说，神或圣者的感性具体可视性是宗教“艺术上的存在”的条件。在另一处，马克思在谈到希腊神话、也就是宗教的一种特定形式时说，这是“对自然（这里指一切对象，包括社会在内）的一种不自觉的艺术加工”（黑体字是我标的，——汉斯·科赫）<sup>④</sup>。

马克思写道：“任何神话都是用想象和借助想象以征服自然力（包括社会现象在内，——汉斯·科赫），支配自然力，把自然力加以形象化；因而，随着这些自然力实际上被支配，神话也就消失了。”<sup>⑤</sup>在《反杜林论》中，恩格斯详细发挥了这个思想，用它分析了资产阶级社会中的现代宗教的状况——在资产阶级社会中，宗教也表现着这个社会实际上不能支配各种社会现象和不能把它们置于整个社会的监督之下<sup>⑥</sup>。马克思和恩格斯经常重复类似的论点，这些论点表明，在他们的心目中，宗教是对世界的实践精神的掌

① 《马克思恩格斯选集》第3卷第515页（《自然辩证法》）。

② 同上，第354页（《反杜林论》）。

③ 《马克思恩格斯全集》第48卷下册第320页（《政治经济学批判》）。

④ 《马克思恩格斯选集》第2卷第113页（《〈政治经济学批判〉导言》）。

⑤ 同上。

⑥ 同上，第3卷第354—358页。

**握的直接对立面**。因此，按照我们上面提到的那种意思去解释马克思这句话，就失去任何根据。这种解释粗暴地歪曲了马克思的本意；只有认为宗教具有实践精神的认识的“特征”，才能够得出这样的结论。

“对世界的……宗教的掌握”同科学认识方法的区别，完全是不言自明的。

现在再来看“对世界的实践精神的掌握”这个问题。它的内容是由来自劳动实践、个人实践经验和个人参与实践斗争等等的直接经验总和所提供的。这种对世界的掌握决不等于科学思维。仅仅依赖直接劳动实践经验和直接参与实践斗争的经验知识，不可能成为真正的科学。正如毛泽东所说，“直接经验的东西”和“间接经验的东西”必须结合起来<sup>①</sup>，否则就不可能有任何活的、有内容的科学。

在“对世界的实践精神的掌握”范围内，居主要地位的是感性—感情认识阶段。人在实践过程中，开始只是看到和观察他们实际接触到的事物和现象，看到各个事物的片面，看到各个事物之间的外部联系<sup>②</sup>。在这个阶段，人的理性还不可能达到对事物本质的充分理解。马克思曾经指出：“如果事物的表现形式和事物的本质会直接合而为一，一切科学就都成为多余的了。”<sup>③</sup>但是，不言而喻，直接实践经验以及在对世界的实践精神的掌握过程中产生的种种印象、观点和表象，是整个人的认识过程的来源和基础，而且只有从这里出发，认识才能上升到理性阶段（在生活中这两个阶段从来不会截然分开），意识也才能发展为科学。

在《唯物主义和经验批判主义》中，列宁以“素朴实在论”和

---

① 毛泽东：《实践论》。

② 同上。

③ 《马克思恩格斯全集》第25卷第923页（《资本论》）。

哲学唯物主义为例，论证了马克思所说的“对世界的实践精神的掌握”同科学之间的区别及其不可分割的联系：任何没有进过疯人院或向唯心主义哲学领教过的正常人的“素朴实在论”，都承认物、环境、世界是不依赖于我们的感觉、我们的意识、我们的“自我”和任何人而存在的。“正是这个经验（不是马赫主义所理解的经验，而是一般人所理解的经验）使我们坚信：不依赖于我们而存在着的是其他的人，而不是我的高、低、黄、硬等等感觉的单纯复合。我们的感觉、我们的意识只是外部世界的映象；不言而喻，没有被反映者，就不能有反映，被反映者是不依赖于反映者而存在的。唯物主义自觉地把人类的‘素朴的’信念作为自己的认识论的基础。”<sup>①</sup>

因此，马克思在上述那句话中拿来与科学相对立的几种认识和意识形态之间的一个最本质的“共同性”，就是它们基本上都是处于感性-感情认识阶段的。由此便可得出一个结论：感性-感情的认识形式，并不是似乎只有它才能使艺术有别于其它各种认识和意识形态的形式，对认识对象的感性-感情的表现不是艺术独有的；在这个意义上说，这种认识形式不是艺术—审美认识的特征。

另一方面，艺术认识的感性-感情形式，就其合乎规律地、必然地来自文学艺术的审美本质和审美知觉的客观基础这个意义来说，又是艺术的一个特点，或者更确切些说，是艺术特点的一个组成因素。下面我们就来分析一下决定着对世界的艺术的掌握这种特殊方式的客观对象性条件。

---

<sup>①</sup> 《列宁选集》第2卷第85页。



## 第九章

### 个人与社会的统一， 生活和艺术中的典型

#### 感性具体事物的审美形式及其特殊内容

我们已经看到，所谓艺术的审美本质的客观基础，就是集中在一起、在某一点上构成统一体的种种特殊属性、关系和侧面的多样性；在物质实践中形成的“人的普遍性”，直接地、具体地、对象性地存在于现实的各种特殊现象之中。“一切社会关系的总和”形成并决定着“人的本质”，它现实地存在于千万种一定的表现形式和千差万别的个性特点之中，“人的本质”，我们已经说过的作为艺术的审美本质的客观基础的一切，都仅仅直接地、具体地、活生生地存在于个人、个人关系之中。

马克思写道：“个人是社会存在物。因此，他的生命的表现，即使不采取共同的、同其他人一起完成的生命表现这种直接形式，也是社会生活的表现和确证……人是一个特殊的个体，并且正是他的特殊性使他成为一个个体，成为一个现实的、单个的社会存在物，同样地他也是总体、观念的总体、被思考和被感知的社会的主体的自为存在，正如他在现实中……作为人的生命表

现的总体而存在一样。”<sup>①</sup>

这是贯穿马克思的《1844年经济学哲学手稿》的一个基本思想。从理解费尔巴哈的唯物主义来说，这是马克思的最重要的著作之一。费尔巴哈用一切现实存在的东西都是“人的本质”的反射来解释“宗教的本质”、“精神”、“观念”。马克思则论证了，“人的本质”不是单个个人所固有的抽象，它的现实性就是“社会关系的总和”。“费尔巴哈不是对这种现实的本质进行批判，所以他不得不：

(1) 撇开历史的进程，孤立地观察宗教感情，并假定出一种抽象的——孤立的——人类个体；

(2) 所以，他只能把人的本质理解为‘类’，理解为一种内在的、无声的、把许多个人纯粹自然地联系起来的共同性。”<sup>②</sup>

马克思揭露了这种“共同性”，从中发现了“人的本质”的真正的、社会历史的本性，从而也就发现了个人和人的个人关系的真正本性。

从理解艺术的审美本质的客观基础（这里我们姑且撇开艺术的历史变化不谈）来说，是很这关键的一点。个人、特殊现象和个别事例，只有当它作为自然的或社会的、客观现实的或心理的关系、联系的实际多样性的结晶点，而这些关系、联系又是能够显示对人的重要意义、成其为相应的人的本质的表现时，才具有审美的意义。从审美的意义上说，对人的本质具有由社会制约的意义的事物和现象的全面的、丰富的存在，是通过独特性、个性和直接性的形象、简而言之就是通过感性具体事物的形式和形象表现出来的。因此，一切审美的东西都是感性具体的，但是，

---

① 《马克思恩格斯全集》第42卷第122—123页。

② 同上，第3卷第6页（《关于费尔巴哈的提纲》）。

感性具体的东西本身则并不都是审美的。

“个人”同与之相应的特殊社会因素的结合、“个别事例”同审美意义上的“普遍意义”的统一越是有机，感性具体事物越是直接成为人的生命表现的丰富总体的承担者或人的实践精神的普遍性的表现，审美事物的本质也就体现得越明显。

“个人”同（我们已经说过的）特殊社会因素和“个别”、“特殊”同（审美意义上的）“一般”这些对立形式的统一，是一切美学范畴的基础。这种对立统一要求艺术的内容和形式必须紧密交融。它在美和丑，喜剧、悲剧和崇高中发生着积极的作用；决没有存在于具体现象之外的“一般”美、“一般”丑。

这种统一是艺术作品的一切基本方面和因素的前提：它决定着一件艺术作品的命题，不容许命题的一般化（比如说，艺术的命题不能是“建设社会主义”，而应是社会主义建设中的某个具体人的经历、事件）；它决定着—件艺术作品的特殊思想内容，它表现在布局、情节上；它制约着艺术构图的规律，等等。

这种对立统一，用理论概念来表示，就是典型的范畴。在现实和艺术中，典型只能作为典型的性格、典型的环境、美或丑、悲剧和喜剧等等而表现为一定的形象。典型作为一个美学范畴，主要是表示一种特殊的艺术概括，即对于一个“具有普遍意义的事物”的认识，对于通过个别、特殊事物，通过个人情况表现出来的一种独特社会内容的认识。典型化则是艺术概括的一种特殊方式，它本身又依其概括方法的不同而有现实主义的、浪漫主义的和象征主义的等等之分。

典型作为一个美学范畴是有客观根据的。我们后面还会看到，全部对立统一的客观辩证法都是它的基础，这就是原因和结果，个别、特殊和一般，必然性和偶然性，可能性和现实性，历史和逻辑，本质和现象，内容和形式的客观辩证法。但是，作为

美学范畴的典型,决不是从这些哲学范畴(它们涉及的是整个现实和人对这一现实的整个认识过程)的任何一个之中“推导”出来的,因为它们都不反映作为美学范畴的典型所整个紧密统一起来的那些对立因素的特殊性。

说到这里,不妨再把艺术和整个对现实的审美掌握同一种更加广泛的社会意识形式、即道德区别一下。

道德的一个重要特征就是,它不是反映社会生活的某些特殊的关系、联系或领域,而是无一例外地反映人们之间的一切关系。不仅在客观上如此,在主观上也如此。道德同艺术的相似之处就是,它作为一种社会意识形式,也可以反映一切社会的和个人的关系——从现实的阶级斗争到亲密的爱情关系。此外,道德还不仅是纯客观地反映(在这一点上也类似艺术)一般的多种多样的人们之间的社会关系和个人关系,而且总是从其所固有的与人的主体的联系上反映它们。因此,道德的问题,也就不是一般政治的、经济的和法律的等等关系以及一般典章设施的问题,而是从它们对人的苦和乐的意义上,从利益和需要的角度上去看它们好或坏,正义或不正义,有价值或无价值<sup>①</sup>。

一切对人和人之间的关系的审美评价和判断,以及把这种关系作为美或丑、喜剧或悲剧来表现的艺术反映,基于客观基础的这种共同性,本身必然包含有这个伦理学的方面,而且包含得十分自然,以致人们完全有权称之为对一切人和人之间的关系的伦理学-美学评价。

但是,道德意识不能反映人的本质的那些超出直接的人和人

<sup>①</sup> 参见马·克莱因:《论社会主义道德的本质和社会功能》,载《统一》杂志1958年第12期第1205页。

之间的关系特殊表现。祖国的山川风貌，人对茫茫大海的征服，一座大型工业企业，无所谓道德意识意义上的好坏，它们不是道德评价的对象。无论有益或有害于人的自然现象的存在，体现在对象性劳动中的“感性地摆在我们面前的人的心理学；……从它同人的本质的联系上”（马克思），都不能让人进行肯定或否定的道德评价。不论可以成为艺术反映对象或者可以成为道德判断对象的那些现象互相多么“相似”，它们毕竟是不同的对象。

道德意识虽然可以卷入人和人之间的一切社会关系和个人关系，并且从上述特殊角度去干预它们，它却不是从这些关系的“综合”上去反映这些关系的整体。它所反映的是这些多种多样的关系（政治的、经济的、法律的、个人的等等关系）所都具有的“一种”共同的，即它们的一般的东西。因此，它以“一般”准则的形式来概括对这一特殊方面的评价。相反地，社会意识的艺术形式则是从这一特殊方面来反映只能在个别、具体的现象中显示出来的多样统一。它所反映的是表现在一个现象中的人的本质的关系和因素的总体。艺术是以具体事物的形式进行概括的。

从以上所说还可见出，艺术意识和道德意识在很大的程度上可以互相渗透。

马克思列宁主义经典作家经常强调把“个人”和“社会”尽可能有机地统一起来。

恩格斯在致敏娜·考茨基的信中称赞她的小说中的某些人物时写道：“人物……您都用您平素的鲜明的个性描写手法给刻划出来了，每个人都是典型，但同时又是一定的单个人，正如老黑格尔所说的，是一个‘这个’，而且应当如此。”但是，恩格斯又强烈批评了作者未能处处达到这种有机的统一：“爱莎即使已经被理想化了，但还保有一定的个性描写，而在阿尔诺德的身上，

个性就更多地消融到原则里去了。”<sup>①</sup>

这种表现为上述因素“互相渗透”的特殊概括方式，不仅关系到直接的人物刻画，即典型性格、形象的创造。它还关系到对现实的艺术反映、艺术作品的内容和形式创造的一切因素。它对社会现象的刻画和一切自然景物描写也都有积极的作用。它既可以通过一个具体自然现象把自然“对人”的全面存在作为艺术描写的独立的具体客体来安排（如在风景画中），也可以把它作为与一定具体主体的整个“关系体系”的一个组成部分来处理（如叙事文学中的自然描写，造型艺术中各种人物描写的“背景”或组成部分）。

这当然不是说，艺术描写的每一个细节都可以而且应当“独立地”承担人的本质表现的“总体”，——如象在《布登勃洛克兄弟》中布登勃洛克·托马斯和布登勃洛克·汉诺二人的满口坏牙和两额青筋成为表现整体的直接细节那样。这种描写方式如果泛滥开来，每一个细节就都会被强加上过分的象征意义。在一件不是反映某个十分具体现象的艺术作品中，只有“具体现实细节的总和”才能在一定程度上成为与人物的关系总体的“物质的”承担者，或是成为人物关系的整体。

一个具体现实现象与人相关联的各种不同因素的结晶化这一特点，作为审美现象的一个决定性要素，又使我们回到审美主体因素的特点上来：文学艺术作为社会意识的意识形态形式，其首要的一个标志看来就是，它本身集中着与一切其它社会意识形态交织的各种各样的观念，如社会政治的、科学的、哲学的观念和思想，乃至在一定情况下还有宗教的表象、道德的评价。但是，最大的错误却莫过于把艺术主体因素看作是由所有其它意识形

<sup>①</sup> 《马克思恩格斯选集》第4卷第453—454页。

态注入的观念的聚积或杂乱无章的总和。艺术主体因素的基础只能是我们艺术审美本质的客观基础中发现的那些独特的、一定的和更普遍的社会因素的**统一**。不言而喻，一个艺术家如果要在文学作品中创造人的形象，他不能仅仅知道人是“一切社会关系的总和”。“一切社会关系的总和”究竟通过怎样一个具体的人物性格，通过怎样一种如此而非如彼地形成和组成的心理特点的丰富性而从一定的特殊情况中具体表现出来呢？主人公究竟怎样在一个特定的环境中行动、思考、感觉和激动呢？他怎样待人接物呢？根据他的整个个人的和社会的发展，根据他的性格特点，他可能怎样待人接物呢？艺术家（艺术主体因素）必须经常回答这些以及无数其它问题。

作家所描写或创造的人物（如果确实是一个个人，是人的本质表现的总体），“迫使”艺术家必须倾尽自身个性的全部力量方可完成任务，仅仅运用“一般”观念、指导原则和社会意识准则是不行的。这种活生生的人物形象，他有感情，他爱，他恨，他痛苦，他得意——他要求艺术家“赞成”他或者“反对”他，同他一起生活、不安、感受、爱、痛苦、恨、生气，要求艺术家把符合他自己个性本质的、他自己的感情和秉性的全部力量赋予自己的“对象”。这当然不意味着不加思索地为文学人物的自我表现而滥用自己的笔墨，而是意味着把充分的主观真诚同清醒的自觉结合起来，这种自觉可以使艺术家同他的人物保持一定“距离”，使他让自己的社会观念和理想发挥威力，与人物形象交织，力争实现自己的社会目标，并从而为他在文学上所代表的那个阶级服务。和自己的特殊对象相适应，艺术主体因素——不管它在个人创作过程中是怎样构成和形成的——，从来都不是表现为各种思想和知识的单纯总和，而是表现为“精神具体”。它也具有“综合”的性质，即把各种特殊社会因素集中于个人的、特

殊的现象之中，这种“综合”的性质，同其自身个性的全部心理力量不可分割地联系在一起。

从这个意义来说，艺术概括也发生于——甚至尤其发生于——艺术家不直接描写和刻划具体事物，而表现主观感受、感情活动等等的时候（这是抒情诗、音乐和一部分艺术舞蹈等等的重要方面）。但是，正是在艺术家直接在艺术形象中倾注自己的感受、感情和思想等等的场合下，艺术家自己就更必须如恩格斯所说的是“典型”，同时又是一定的单个人，是一个“这个”。

从主观的范围来说——正如在客观基础上一样——，排斥丰富而普遍的社会性，一如排斥鲜明而具体的个性那样，都会对艺术的结果和审美作用造成致命的缺陷。只有这两种因素的有机化合才能形成伟大艺术的主观前提。

艺术创作不是先找好和想好一个内容，然后把它作为“艺术内容”注入“艺术形式”，使之象熔铁在锭模中那样凝固成形。我们一开始所说的各种具体内容因素的“互相作用”，——至少在伟大的现实主义艺术中——其实就是形式形成过程，反之，形式形成过程也就是内容展开的过程。

## 艺术典型的客观性

个性作为与人相关联的社会因素、人的本质因素的总体，“个别”、“特殊”作为用艺术手段表现出来的那种特殊类型和方式的“一般”，是现实中就有的，是客观地存在的。这是典型这一美学范畴的客观性的根据。列宁在《纪念葛伊甸伯爵》一文（我们以后还将详细谈到）中，描述了一个现实中存在的客观的典型，这是马克思主义著作中的一个不可多得精彩描写。列宁故意把葛伊甸伯爵同屠格涅夫、涅克拉索夫和萨尔梯柯夫—谢德



林作品中的艺术典型作了比较，并确认在现实存在的典型和艺术  
的典型塑造之间有着重大的相似。

但是，对现实的机械模写，对社会现实既有事物的单纯如实  
反映，决不可能导致真正的艺术典型化，决不可能导致对现实的  
现实主义概括。为此，必须有艺术想象不可。要有真正的想象  
力，要真正善于进行艺术概括。

何以会产生这个貌似矛盾的矛盾，即一方面，艺术的典型就是客  
观的典型，而另一方面，对这种客观事物的简单的精神再现又不  
足以艺术地再现一个典型呢？

借助艺术想象对感性具体的现实现象的反映，为什么只有把  
感性具体的映象加以“改变”、“改造”，在头脑中“重新创  
造”一下，才能“准确”呢？

为什么对现实的艺术反映原则上只能以这种超越对现实本身  
的直接感性知觉和表象的方式来中介认识呢？

如果对直接既有的社会的和自然的现实的单纯直观和知觉可  
以确保充分认识其审美的本质，那就不会有对艺术的社会需要  
了。艺术作为社会意识的一种特殊形式，就会成为多余，人们也  
就无须花费气力来创造艺术了。但是，事实上，呈现于直观和知  
觉的现实中的各种审美因素，并不直接暴露出来，或起码很少是  
这样。

我们已经看到，个人的、特殊的现象和一定的社会的现象的  
统一，是审美的东西的一个突出特征。所以，如果人们不能深入  
到现象的表面背后，也就是说，如果人们只是经验地、直观地、  
表面地看待现象，那就不可能看到这种对立面的统一。单个的人  
往往不知道，他们在劳动中已经互相结成这样或那样的关系，并  
从而形成自己的社会存在。他们看不见这个东西，不清楚从他们  
的直接日常个人活动中引起着怎样的、比较长远的社会后果。在

一定的历史条件下，人们的社会关系采取了物的关系的形式，因而社会人的关系表面上也确实采取了物和物之间的“异化的”关系形式，这时，对个人因素和社会因素的这种实际上的统一，就更难于认识。

因此，社会意识的一切意识形态形式，面临一个共同的任务：从客观的中介和联系上去向意识挑明乍看似乎没有中介、没有联系的个人和社会的对立（这里说的不是历史对抗的意义）、

“个别事例”和“普遍意义”的对立。而艺术反映的特殊任务则是要从它们在现实中可能有的那种直接统一中去反映个人和社会、个别和一般、偶然和必然、本质和现象等等之间的对立。而为了在精神上以感性具体的形式再现出这种统一，就需要艺术想象。

在现实中，任何个别现象同时也具有一般性：“一般只能在个别中存在，只能通过个别而存在。任何个别（不论怎样）都是一般。任何一般都是个别的（一部分，或一方面，或本质）。任何一般只是大致地包括一切个别事物。任何个别都不能完全地包括在一般之中，如此等等。”<sup>①</sup>列宁举了一系列简单的例子来说明这种辩证法：“……伊万是人，哈巴狗是狗，这是树叶……。”<sup>②</sup>这些规定之中，每一项都有一个承担一般（人、狗、树叶）的个别（伊万、哈巴狗、这）。但是，这些规定之中，每一项也都有无数从某个一般来说是被省略了的偶然的、“非本质的”、无关紧要的因素。所以，就连对随便一个具体的单个现象的一个最简单的“概括性”规定，都要有所突出、区别和选择。

作为现实的艺术反映的对象，“一般”就是现实一切领域里

① 《列宁选集》第2卷第713页（《谈谈辩证法问题》）。

② 同上。

与人相关联、对人具有本质意义的社会历史现象的实际多样性。这是一种极其复杂的“一般”，它必须表现为个别的性格和极其确定的、特殊的现象或事件。

比如有一位作家，他要研究一个社会主义集体的形成这样一个重要事物。他要写这么一篇短篇小说。于是他去参加生产。一开始，作家接触了小组成员生活中的大量现象，但是，有许多现象完全无关紧要，他必须加以淘汰（这是说在美学的意义上无关紧要，应予淘汰，不仅指消极的、不好的现象）。这个集体的形成实际上很慢，比如说是半年或者两年吧。因此，作家就得把现实素材精简一下，集中一下。但是，如果他不愿意说谎和美化这个集体的话，他就应当描写一下使这个集体成长缓慢的种种困难。因此，他也应当把妨碍集体形成的困难、冲突加以提炼，激化，强化它们。从这时起，就已经开始了“虚构”，即想象活动。很可能，这个小组成员的实际性格根本没有提供进行这种激化和强化的契机，于是作家就要改变、丰富一下这些性格。这时，如果仅仅省略一些次要方面和“丰富”、加强一下性格依然“不够”的话，那就需要从根本上把人物加以改变，通过艺术想象“虚构”、“重新创造”人物。只有这样，人物的个性形象、特殊的环境和冲突才能具有作为审美的东西的突出特征的那种“一般”的丰富性。

当然，这个例子是很公式化的，它可能不足以充分说明艺术创作过程的复杂性。但是，我们举这个例子只是为了说明一个问题：人们常说，在生活中，可以写短篇小说、中篇小说、剧本或者长篇小说的题材、素材、情节、冲突几乎比比皆是，可是为什么没有一位艺术家能够把它们记在笔记本上，然后毫不延迟地写出短篇小说、中篇小说、剧本或者长篇小说来呢？这种看法，把艺术家看成了业余摄影爱好者。我们从许多自传体小说中可以发现，艺术家就

连对他们“自己”这个“人物”，往往也不会感到“满意”，他们不是把“自己”原封不动地变为文学作品中的主人公。所以，即使在自传性十分强的作品中，作者也往往不仅要“丰富”“自己”的形象，而且还要通过自己的想象去重新创造自己的形象。一件艺术作品要再现出这样一种完整的统一体，其中的个别、特殊事物是充分具体地作为极其多样的、具有审美的本质意义的各种特征的综合而存在，——这样的艺术再现不可能从生活中直接“俯拾得来”，“照抄”、“照搬”而成；一般地说，它总是创作想象的产物。

在现实中，偶然性和必然性的辩证联系，在直接的社会表面上，对单个人的经验的观察来说，往往只是作为偶然性存在。恩格斯写道：“被断定为必然的东西，是由纯粹的偶然性构成的，而所谓偶然的东西，是一种有必然性隐藏在里面的形式……”<sup>①</sup>

姑且随便说一个个人命运的例子吧：一个中学生，在战争时期长大，应征入伍当了高射炮手，——从他这个单个人来看，这完全是一个偶然性，因为这无论如何不是出自他的个人发展的必然性。接着，他到了鲁尔州，在一个对法西斯主义不太忠顺的指挥官手下服役，——这也是偶然的，因为他本来也可以分到一个穷凶极恶的纳粹分子手下！他的一个好朋友是一个法西斯高级军官的儿子，——这当然也是一个偶然性。很偶然地，通过另一个高射炮手，他轧上一个姘头、一个过去的舞蹈演员——管理集中营的国社党高级官员的妻子，这个女人下流、自私，他对她又爱又恨。他在休假时偶然结识了一个姑娘，姑娘的父亲因反法西斯而被捕，他很偶然地被派到斯洛伐克去服苦役，在那里落入游击

---

<sup>①</sup> 《马克思恩格斯选集》第4卷第240页（《路德维希·费尔巴哈和德国古典哲学的终结》）。

运动的中心。他完全偶然地在一座磨坊目击了党卫队员的血腥暴行，等等，等等。连绵不断的偶然性的链条决定了威纳尔·霍尔特的惊险遭遇。但是，可以说，狄耶特·诺尔如此准确地推敲、选择乃至一点一滴地酝酿了他的主人公所遇到的一切偶然性（而且作者完全不需求助于评论），以致主人公的命运的内**在必然性**和**内在逻辑**竟能以令人信服的明确性，从具体的、直接的形式中显示出来。这部长篇小说的艺术力量，在相当程度上就取决于读者对**这种必然性**的确信不移，即相信霍尔特的这种发展是必然的，他最后之同自己过去的**朋友**和“战友”、同军国主义决裂，也是必然的，因为读者自己直接同小说的情节发展一起体验了恩格斯所说的那种所谓偶然、然而却是一种有必然性隐藏在里面的形式。

无须赘言，一件艺术作品，如果不仅通过偶然性的链条把必然性告诉读者，而且还能帮助读者从他自己的命运或他那一代人的命运中乍看似乎杂乱无章的各种偶然性的交织之中直接认清必然性，其认识意义该是如何之大。

但是，为了做到这一点，作家就不能只是把偶然性一一罗织起来。把偶然性连贯在一起的一定的“秩序”，出于一定环境中的一定性格的发展的内**在一贯性**和逻辑，关系着一件艺术作品的整个艺术结构。这种艺术结构就生动地体现在“巧妙安排”的（而非直接从现实中拈来的）布局中；体现在使作品的各个部分正确地相互依从并从而使人见出内在逻辑的构图中；体现在刻划人物和环境特征的手法上——总之是作品的一切方面。偶然和必然的辩证法是客观既有的，但在现实中它只能微弱地直接表现为现象。艺术想象的任务就是要通过个人的命运，通过个别事例把它变为具体明显的东西，把一般观察直接现实时不易察觉的关系有声有色地塑造出来。

现象和事件的“客观的、内在的逻辑”不仅体现在我们刚刚说的这个方面，不仅体现在性格和环境的发展上。从更深更广的意义上说，它是在历史中发挥作用的，因此，它也应当在历史中被揭示和认识。

列宁写道：“你们过日子、经营事业、生儿育女、生产物品、交换产品等等，这些事实形成事件的客观必然的链条、发展的链条，这个链条不依赖于你们的社会意识，永远也不会为社会意识所完全把握。人类的最高任务，就是把握经济进化（社会存在的进化）这个客观逻辑的一切主要之点，以便使自己的社会意识以及一切资本主义国家的先进阶级的意识尽可能清楚地、明确地、批判地与它相适应。”<sup>①</sup>

列宁指出，人类的最高任务，就是把握社会存在一般演进的客观逻辑，把握通过无休无止的貌似偶然性的链条为自己开辟道路的历史发展的现实趋向。在完成这个任务方面，最先进的科学——马克思列宁主义起着无比重大的作用。

但是，社会意识的一般科学形式不可能完全完成列宁所表述的这个任务。从其一般特征上（在理论上）认识客观逻辑是一回事，使人们学会看到客观逻辑通过怎样复杂的道路体现在人们直接的日常和劳动关系之中，看到客观逻辑对人的本质的展开发生着怎样的（往往是相当矛盾的）影响，则又是一回事。只有用这种方法，社会意识才能尽可能清楚地、明确地、批判地与历史发展的客观趋向相适应。在这方面，艺术和科学一起担负着这一巨大的、社会的、特殊的任务。为了完成这个任务，艺术就应当不是以人们的各种直接关系在“真”生活中所显现的那种简单的、看似杂乱的偶然性的形式去反映这些关系；在描写这些直接的关

---

<sup>①</sup> 《列宁选集》第2卷第832页（《唯物主义和经验批判主义》）。

系和现象时，只要这些关系和现象本身容许的话，艺术就应当尽可能地揭示出客观历史的趋向以及它对主体、即对人们的影响。在描写中对描写对象进行这种“改造”，以便更好地、更清楚地、更明确地理解描写对象，这就是我们所说的艺术想象的任务。正是从这种意义上说，艺术家的想象是艺术的党性的承担者。

最后，当艺术家面对他所反映的现实时，他还会碰到一个现象。以感性具体的存在呈现在他面前的现实，“时刻不停”，极目之所及，它无始而又无终。而一件艺术作品则与此相反，它须有头有尾，有上下左右。在生活中，没有一劳永逸、到此为止的过程，每一个现象都交织在无数其它现象之中，此一现象转化为彼一现象，一切都处于永无止境的运动和发展之中，这给直接认识现实造成了异常的困难。对现实的艺术掌握是一种对具体现象、对直接事物的比较深刻的认识，要进行这种掌握、这种认识，就必须依靠从源源不断的洪流之中抽取出来的某些现象，把它们加工成为相对完整的现象和过程；必须找出存在的界限和这种限制的基点；必须把在现实中只能是一个局部的东西当作一个整体来描写。为了给现实现象和事件的简单机械映象进行这种“加工”，也需要想象。

### **典型描写作为艺术想象的产物**

想象是人的伟大精神能力之一，在认识现实的感性具体存在时，人可以借助这种能力超越直接既有现实的感性具体表象，“改造”这一现实的图画，增进对直接现实的认识；人所以离开既有现实的底土，只是为了——沿着它本来的发展趋势——先走一步，按照自己的设想去改变它和人自己。

这种伟大的主观力量在对现实的艺术掌握中所起的作用，是有客观基础的。这种作用来自艺术审美本质的客观基础的独特性。客观既有的审美可能性只有通过想象才能获得自己的艺术形象并真正被人“占有”，成为精神财富，作为人的本质的表现被认识 and 获得实现。没有想象的能动活动，就不会有艺术概括。

由此可见，在对现实的艺术反映中，客体因素和艺术想象的衔接是现实主义的一个本质特征。众所周知，想象如果脱离现实，就象排斥想象一样，会给现实主义造成损害。海涅在《论浪漫派》中分析诺伐里斯的诗同恩斯特·台奥多尔·阿马德乌斯·霍夫曼的怪诞诗的区别时，曾相当强烈地提请读者注意：“说实话，霍夫曼作为诗人，比诺伐里斯重要得多。因为诺伐里斯连同他笔下的那些虚幻的人物，一直漂浮在蓝色的太空之中，而霍夫曼跟他描写的那些千奇百怪的鬼脸，却始终牢牢地依附着人间的现实。但是巨人安泰只有在脚踏着母亲大地之时，才坚强无比，不可征服，一旦被赫库勒斯举到空中，便失去力量；同样，诗人也只有在不离客观现实的土地之时，才坚强有力，一旦神思恍惚地在蓝色太空中东飘西荡，便变得软弱无比。”<sup>①</sup>

关于现实主义的创作想象的存在条件和本质，在整个德国美学史上，象黑格尔《美学》说得那样精辟的还不多见。黑格尔在那里说过，想象同时也是一种含有感性和直接性的因素的艺术活动。“它一方面既不是单纯的机械工作，或是按照学来的规矩所达到的那种熟练动作，另一方面它也不是从感性事物转到抽象观念的思想，完全运用纯粹思考的那种科学创造。在艺术创作里，心灵的方面和感性的方面必须统一起来。拿诗的创作为例来

<sup>①</sup> 亨利希·海涅：《论浪漫派》，张玉书译，人民文学出版社1979年版，第109—110页。



说，人们可以把所要表现的材料先按散文的方式想好，然后在这上面附加一些意象和韵脚，结果这些意象就好像是挂在抽象思想上的一些装饰品。这种办法只能产生很坏的诗，因为本来只有在不可分立的统一之中才可以在艺术创造中发生效用的两种活动，在这里却拆散为两种分立的活动了。真正的创造就是艺术想象的活动。”<sup>①</sup>

我们已经看到，黑格尔所说的这种“不可分立的统一”，是以客观现实本身的美学意义上的“个别”和“一般”（而不是如黑格尔所说的“绝对精神”结构）的“不可分立的统一”为前提的。这里不是要研究这种从认识论来说是属于感性表象阶段的、作为认识论的现象的“不可分立的统一”。我们只是要强调，由此也必然应该想到，在人的认识的感性阶段和理性阶段之间，决没有一个绝对的界限。在最简单的感性知觉中就已参加着理性认识的因素；理性认识的因素引导、主导着这种知觉。而关于酝酿成熟和已经有所认识的事物的感性表象，则更是受着理性阶段的强烈影响，不管进行创作的艺术家是否每时每刻都意识到这一点。由想象所形成的表象形象，其基础当然不是抽象的理论，而是艺术家、特别是社会主义艺术家借助科学所建立的世界图画的规定性。我在这里故意用了“世界图画”（也就是“世界观”）这个词，目的是使读者的思路不致仅限于理性思维这一个特定方面，不致误以为在对现实的思想加工中只有社会政治方面或哲学方面的因素才对表象形象的具体意识形态色彩施加影响。在这方面，还要记住艺术审美本质的客观基础所始终要求的那种普遍广度。

黑格尔——尽管是从唯心主义立场和唯心主义的现实观念出

---

<sup>①</sup> 黑格尔：《美学》第1卷第48—50页。

发——对现实主义的艺术想象作了一个相当准确的描述。黑格尔承认想象的创造的、能动的作用。这就是说，想象不是简单地反映现实的既有对象，不是简单地“作为一个秃光光的、消极的表象力量”把现实的既有对象用表象装饰起来。想象**创造着**一幅新的现实图画，这幅图画是简单知觉和消极表象在经验现实中所无法如此深刻而信服地看到的。在黑格尔看来，这种创造的、能动的想象活动有些什么特征呢？

属于这种创造活动的首先是掌握现实及其形象的**资禀和敏感**，也就是通过常在注意的听觉和视觉，把现实世界的丰富多彩的图形印入心灵里的准确观察力。这种观察力还应加上能够牢记这种多样图形的花花世界的“保留记忆”。艺术家应该“多见、博闻、强记”。黑格尔接着说明了这种观察力和保留记忆主要应当应用于什么地方。首先是了解外界现象的现实的、实际的形貌。其次还要熟悉“人的内心生活、各种心灵状况中的情欲以及人心中的各种意图”。但是，在这双重的知识之外，还要加上一种知识，那就是熟悉人的本质通过什么方式才可以表现于现实外界，并“透过现实外界的外壳”显现出来。我们看到，在考察创作想象时，黑格尔把注意力主要放在观察认识和保留记忆上；他要求把它们运用于体现艺术审美本质的客观基础的大量现象上去。观察和牢记过程不可能冷冰冰和干巴巴地进行：“因为对于人能引起兴趣的东西，人才把它记住，而一个深广的心灵总是把兴趣的领域推广到无数事物上去。”

黑格尔不厌其烦地极力强调艺术创作想象的现实基础、即客观依据。“艺术家……不能凭借自己制造的幻想，而是要从肤浅的‘理想’转入现实。在艺术和诗里，从‘理想’开始总是靠不住的，因为艺术家创作所依靠的是生活的富裕，而不是抽象的普泛观念的富裕。在艺术里……创造的材料不是思想而是现实的外在

形式。”（黑体字是我标的，——汉斯·科赫）①

黑格尔对艺术想象的这第一个规定，完全不说明他是侧重于对现实的经验的摹写，这立刻就可以从他的第二个规定中看出来。黑格尔认为，艺术家选好他要描写的某个他所观察到和符合艺术要求的“对象”之后，如果只是简单地反映这一对象的审美本质，或如黑格尔所说，只是使“内在心灵显现于外在形象的现实界”，那还不够。

黑格尔写道，还要使“现实事物的自在自为的真实性和理性”达到外在显现才成②。这就是说，诗人或者艺术家应当对材料进行必要的加工，使他所选择的这一现实片断的普遍意义“丰富”和“浓缩”到它远远超出直接选择的那个对象的范围。而在这当中，一般地说，就不仅必然要增加那个对象的社会“内容”，而且必然要通过创作想象“改变”得自现实生活的直接现象。黑格尔认为，这是艺术家的创作想象这种自觉活动的两个方面。因为，不仅审美意义上的本质的真实的东西，亦即黑格尔所说的“艺术家选择的某对象的理性”，“必须是艺术家自己所意识到和受到感动的”（黑体字是我标的，——汉斯·科赫），而且艺术家对它（这种本质的真实的东西）还必须“按照其全部广度与深度加以彻底体会”（黑体字是我标的，——汉斯·科赫）③。但这只可能是艺术家在精神上以其全部深度和广度所形成的（尽可能准确的）世界图画，而这幅图画则不只是简单地规定着艺术创作想象或为之传彩，它本身在艺术创作过程中也还在不断地重新形成着。

黑格尔认为艺术想象的自觉因素很重要：“因为没有深思熟虑，人就不能把在他身心以内的东西搬到意识领域来，所以每一

① 黑格尔：《美学》第1卷第357—358页。

② 同上，第358页。

③ 同上。

部伟大的艺术作品都使人感到其中材料是经过作者从各方面长久深刻衡量过的，熟思过的。轻浮的想象决不能产生有价值的作品。”所以，黑格尔认为，艺术想象活动也是脑力劳动工作，并且说“只有缺乏鉴赏力的人才会认为象荷马所写的那样的诗是诗人在睡梦中可以得到的”<sup>①</sup>。

黑格尔认为，通过想象和深思熟虑对现实进行加工改造，同形成科学概念是对立的。对现实进行艺术改造不是理论思维；

“如果艺术家在创作过程中按照哲学方式去思考，就知识形式来说，他就是干预到一种正与艺术相对立的事情。”因为想象的任务只在于把（与艺术家相关的外在现象和艺术家自己的多种多样人的本质的）“理性化为具体形象和个别现实事物去认识，而不是把它放在普泛命题和观念的形式里去认识”。“所以艺术家须用从外在界吸收来的各种现象的图形，去把在他心里活动着和酝酿着的东西表现出来”，他须知道怎样驾御各种现象的图形，使它们能把与之相应的人的本质关系总体吸收进去，并且完满地表现出来。黑格尔用了一个极好的说法——理性内容同现实形象的“互相渗透融会”（Ineinanderarbeitung），在这个过程中，“艺术家一方面要求助于常醒的理解力，另一方面也要求助于深厚的心胸和灌注生气的情感”<sup>②</sup>。

黑格尔认为，把艺术想象规定为创造和促成一种特别意识的方式还不够，还不完全符合艺术反映的特点。他又提出一个为艺术想象所内在地具有和属于诗的本性的补充因素——必要的“凝神专注”，也就是全神贯注。为什么？因为“通过渗透到作品全体而且灌注生气于作品全体的情感，艺术家才能使他的材料及其形

① 黑格尔：《美学》第1卷第358—359页。

② 同上。

状的构成体现他的自我，体现他作为主体的内在的特性”<sup>①</sup>。在这里，黑格尔从他唯心主义的前提出发，提出一个非常重要的问题。我们以上的所有议论，都会使人想到，与人的主体的关联不仅是艺术审美本质的客观基础，而且，审美的东西只有确实与人相关联时才能获得实现，也就是说，它只有不是作为一种抽象的可能性，而是真正地对人的主体存在时，它才是审美的东西。但是，由于人的本质的关系的普遍性以及构成审美的东西的要素的这种关系的整体性，这种关系应当是与整个主体的关系，即与整个人的关系，而不是与人的部分心理力量的关系。因此，为了借助想象审美地反映某个现实现象，对这个现象就不仅要有上述那种特别意识，而且要有主观的深刻情感反应。

人们常说，真正的艺术家是用自己的心血写作、画画、作曲的，一个作家以他的爱、他的恨，他的无限微妙的情感尺度，把出自他的“自我”、他的“灵魂深处”的某种东西倾注到他的每一个人物上去。真正的艺术只能是这样产生的。艺术作品的思想内容只能是这样形成审美内容的。不如此就只能产生一些勉强或可与艺术稍有相似的直观的、形象的思想图解；但黑格尔说得对：“有了可以观照的图形，每个内容（意蕴）就能得到外化或外射，成为外在事物；只有情感才能使这种图形与内在自我处于主体的统一。”<sup>②</sup>

一件作品，如果艺术家自己对它都没有深刻的感受，它就不可能引起别人深刻的感受。所以情感修养就作为因素之一直接进入审美创造活动。黑格尔之所以看重艺术想象的发达程度，不只是因为艺术想象可以从直接既有现实出发“创造一种特别意识”，

---

① 黑格尔：《美学》第1卷第359页。

② 同上。

面也是因为艺术家的整个主观的、个人的精神力量都参与着想象的积极活动。但是，黑格尔立即指出，艺术家的全部主观的、个人的精神力量的这种不可缺少的发展，不能脱离客观，不能脱离现实：“就这方面来说，艺术家不仅要在世界里看得很多，熟悉外在的和内在的现象，而且还要把众多的重大的东西摆在胸中玩味，深刻地被它们掌握和感动；他必须发出过很多的行动，得到过很多的经历，有丰富的生活，然后才有能力用具体形象把生活中真正深刻的东西表现出来。”他又补充说：正因为如此，“天才尽管在青年时代就已露头角，但是只有到了中年和老年，才能达到艺术作品的真正的成熟……”<sup>①</sup>

黑格尔关于艺术想象的能动活动的观点——只要剥去由于他对客观性的唯心主义观念所形成的唯心主义外壳——把借助艺术想象进行艺术概括的这些重要方面合成为一个公分母，它适用于一切艺术和艺术家，不管各种不同艺术中的这种现象各有什么特点，也不管不同人的个人艺术创作过程存在着多大差异。我们可以肯定，黑格尔捍卫了艺术概括领域里的现实主义观点。在黑格尔关于想象在“浪漫型”艺术和“象征型”艺术中的作用的批判中，这一点表现得尤为鲜明。

在浪漫型艺术中，“诗……没有现成的客观材料”<sup>②</sup>；它整个是诉诸主体的内心生活的。浪漫型艺术的内容是“内心”，这种“内在世界庆祝它对外在世界的胜利，而且就在这外在世界本身以内，并且借这外在世界作为媒介，来显现它的胜利，由于这种胜利，感性现象就沦为没有价值的东西了”<sup>③</sup>。浪漫型艺术仍然要用外在的东西来表现。但是，这种感性的外在的具体形

---

① 黑格尔：《美学》第1卷第369页。

② 同上，第2卷第319页。

③ 同上，第1卷第101—102页。

象，作为主体性的承担者，是看作非本质的、容易消逝的东西而被接受和表现的，客观存在方面（艺术描写的对象）被看作“偶然的，全凭幻想任意驱遣，这幻想随一时的心血来潮，可以把现前的东西照实反映出来，也可以歪曲外在世界，把它弄得颠倒错乱，怪诞离奇”<sup>①</sup>。

实际上，黑格尔把这看作是艺术瓦解的一种表现。虽然根据他的唯心主义前提，黑格尔对浪漫型艺术的宗教“观念”给予了非常高的评价，但他毕竟还是承认，“基督教的虔诚所包含的各种德行从抽象的立场出发，要把世俗的东西都否定掉，要使主体把自己的人性完全否定掉才算自由”<sup>②</sup>。

按照黑格尔的说法，所谓古典型艺术是最符合艺术的“真正本质”的，是彻头彻尾人的、与人相关联的和表现人的。在这种类型的艺术中，内容和外在形象不仅形式上互相符合；在古典型艺术这个绝对理念的艺术自我认识阶段上，内容和形式的十分融洽是因为这时的一切内容因素的特征就在于它们本身是“具体的理念”，而一切形式因素同时也就是具有内在意义的因素。在这里，“个别”、“特殊”和“一般”的特殊艺术因素的必要统一，不是随心所欲地、而是依靠完整无缺的同一性达到的。按照黑格尔的思想，“绝对理念”的这个发展阶段，只能通过人的东西，例如用肖似的人体形状的艺术再现来表现。但是，从黑格尔的“理念”、即“心灵”的角度来说，这里有这样一个缺陷，就是“心灵……被确定为某种特殊的心灵，即人的心灵，不只是绝对的永恒的心灵”<sup>③</sup>。黑格尔认为，他的那个“古典型艺术”既是一个值得艺术追求的目标，又是一个需要克服的“理念”发展

① 黑格尔：《美学》第1卷第102页。

② 同上，第2卷第318页。

③ 同上，第1卷第98页。

阶段。他的这个观点首先受到了用人的本质来解释神圣“理念”的唯物主义者费尔巴哈的打击。而费尔巴哈本人的偏见则又为发现了人的本质发展规律的马克思主义所克服。

按照黑格尔的说法，在艺术发展的三段式中，古典类型必然要被浪漫类型所取代；而在古典类型本身之前则又有“象征”类型。在与象征类型相适应的那种历史状况中，“理念”还没有达到古典型艺术所要求的那种充分的个性和确定性，那时的“理念”还是抽象的和不确定的。当时的艺术想象活动就是要为理念找到相应的对象，把还是抽象的理念的意义体现在对象中，例如用狮子象征强壮。在这当中，对象还是保留着它们原来的样子，但是，它们本身应当含有与既定思想相适应的一面；所以，从根本上说，由此也就只能产生一种低级类型的艺术，只能产生“某一个抽象属性”<sup>①</sup>。黑格尔说，在这一阶段，现成的感性的自然的事物“只凭幻想对个别自然事物加以夸张放大，来补救它们与所表现的普遍意义之间的差异”<sup>②</sup>。他进一步解释说，这里存在着对立因素之间的斗争（任何艺术典型化的基础），即意义与形象之间的斗争，这种斗争“迫使人努力用幻想的方式去把已分裂的两方面交织在一起，以挽救这种破裂”<sup>③</sup>。

任何艺术概括，任何艺术典型化的方法，都各有各的艺术想象的能动活动。但是，只有在现实主义的典型化中，在个人和社会因素的充分同一融合之中，在把个人和特殊事物作为与人相关联的、对人有意义的社会因素总体来看的情况下，也就是只有在意识到和深刻体会到地改造、形成这种同一性的过程中——总而言之是只有在现实主义的典型化之中，艺术审美本质的客观基础

① 黑格尔：《美学》第1卷第86页。

② 同上，第2卷第28页。

③ 同上，第44页。



和艺术创作想象活动才能达到完全的协调一致、相辅相成。

关于艺术创作中的想象的特点和想象在现实主义艺术概括中的作用，马克思列宁主义经典作家不止一次地发表过意见。在马克思从弗里德里希·泰奥多尔·费舍的《美学》所作的摘记中，关于想象的作用作了特别仔细的笔记，这些笔记特别明显地使人看出，费舍的“非批判的实证主义”与黑格尔相比是一个倒退。这里只提一下其中的两条。马克思从费舍《美学》§388——398摘记道：“对直观形成的映象的回忆和思索等等。观念——联想——随意想象力——再现想象力……幻想（真实幻觉，过渡到……）本意的想象。通过想象的活动产生纯美的理想，它基本是内在的意象，与理性对立，是自然美的变相，是按照既成客体自由创造的。”<sup>①</sup>

马克思在另一处写道：“想象消除自然美的缺陷，然而是在纯主观的形式上，亦即仅仅在想象活动主体内心的意象中。但是，对直观主体来说，美是本质的现象。想象本身感到这种缺陷迫切要求解决（Auflösung，费舍用的是Aufloechliessen即解开，—汉斯·科赫）。最好产生一个第三者，客观上如自然美，主观上如想象。”<sup>②</sup>

不言而喻，费舍的实证主义立场是马克思所完全不能接受的。在《德意志意识形态》中，——虽然不是联系美的理想，而是谈到黑格尔门徒的其它社会“理想”，——马克思彻底揭露了这种理想观的性质，奠定了辩证唯物主义理想观的基础。

施蒂纳提出了“自由理想”、“人的”自由、“人的理想”。施蒂纳认为，自由的程度每次都由他们关于人类理想的相应观念

---

① 《马克思摘记》Ⅱ2；C4/1857—1858；弗·泰·费舍《美学或关于美的科学。供编写讲义之用》，1—3部，1846—1853；见马克思恩格斯列宁研究院档案1026/1，R—S2—12，第24页，莫斯科（副本）。

② 同上，第27页。

来决定。施蒂纳把既定理想加以抽象化，认为人只有在既成客体中实现自己才能成为人，而不谈使人获得解放的客观现实条件。马克思评论说：“当然，实际上，事情是这样的：人们每次都不是在他们关于人的理想所决定和所容许的范围之内，而是在现有的生产力所决定和所容许的范围之内取得自由的。”<sup>①</sup>施蒂纳还回避了这一点，即在历史过程中，人们要满足的是一定的、自己真正体验到的需要，在他那里，“对现实需要的满足则被对空幻的理想……的追求所代替”<sup>②</sup>。马克思毫不留情地揭露了这种“理想观”的社会作用。

与这些唯心主义观点相对立，马克思发展了唯物主义的理想观。马克思完全不否定由想象在既有现实范围之外所继续的理想的力量和意义。不言而喻，马克思和恩格斯科学地论述的共产主义观念，具有社会理想的性质。但是，马克思非常坚决地强调，共产主义不是要让现实向它靠拢的一个理想，而是破坏现有秩序的一种现实运动。应当唯物主义地理解社会“理想”——它或者是“关于物质条件所决定的某一被压迫阶级的革命任务的观念”，或者是“对个人、阶级、民族随时都必须通过某种完全确定的活动去巩固自己地位的这种必要性的有意识的表达”<sup>③</sup>。

这个（一般的）历史唯物主义的理想观，其突出之处首先就在于它不是规范，不侈谈永恒性和绝对性，它是严格地历史的。它的特征就是，它是对社会发展的“客观逻辑”的有意识的精神表达。这种意识使正确地预见未来成为可能，决不是纯主观的、任意的。最后还要强调指出，这种观点认为，理想是一种“自己真正体验到的需要”，因而也是一种社会力量。因此，马克思列

① 《马克思恩格斯全集》第3卷第506-507页（《神圣家族》）。

② 同上，第347页。

③ 同上，第401页。

宁主义非但不是要贬低预见未来的理想的意义，相反地，它是要揭示出理想的真正作用。这也适用于社会主义艺术的审美理想。这方面的理论工作还有待加强。但是，为此首先必须树立以工人阶级争取人类解放斗争的历史条件为出发点的马克思列宁主义的**美的概念**，这个概念应当表现出适应向共产主义社会过渡的需要的艺术审美本质的发展的客观逻辑，——当然，这个任务决非在本书范围内所可能完成的。

事实证明，想象同指引前进方向的、受社会条件制约的理想的衔接和渗透，在整个人类历史上可以发挥强有力的作用，在向社会主义和共产主义的过渡中，事实仍将证明是这样。马克思曾经说过，想象是一种作用于人类发展非常之大的功能<sup>①</sup>。

列宁关于革命幻想的伟大积极作用的论述是众所周知的。在这一论述中，列宁引录了季·伊·皮萨列夫一八六四年在《幼稚想法的误失》一文中谈到幻想和现实之间的不一致时所写的一段话：

“有各种各样的不一致，我的幻想可能赶过事变的自然进程，也可能完全跑到任何事变的自然进程始终达不到的地方。在前一种情形下，幻想是丝毫有害处的；它甚至能支持和加强劳动者的毅力……这种幻想中并没有任何会败坏或者麻痹劳动力的东西。甚至完全相反。如果一个人完全没有这样来幻想的能力，如果他不能间或跑到前面去，用自己的想象力来给刚刚开始在他手里形成的作品勾画出完美的图景，——那我就真是不能设想，有什么刺激力量会驱使人们在艺术、科学和实际生活方面从事广泛而艰苦的工作，并把它坚持到底……只要幻想的人真正相信自己的幻想，仔细地观察生活，把自己观察的结果与自己的空中楼阁相比

---

① 马克思：《摩尔根〈古代社会〉一书摘要》，人民出版社1979年版，第55页。

较，并且总是认真地努力实现自己的幻想，那么幻想和现实之间的不一致就丝毫没有害处。只要幻想和生活多少有些联系，那幻想决没有什么不好的地方。”<sup>①</sup>

列宁针对政治问题所强调的东西，对艺术同样具有启发意义，因为艺术想象是艺术创造的特殊条件之一。排斥想象，排斥幻想，非但不能使人掌握现有的实在现实，而且还会使人落后于这一现实，落后于生活。

### 典型范畴与马克思列宁主义的社会理论

典型是个人的、特殊的因素和社会的因素的统一这个马克思主义观点，是同马克思列宁主义的阶级和阶级斗争学说分不开的。这种联系是有客观基础的，因为，在阶级社会条件下，人们的个人关系必然地、不可避免地转化为阶级的关系。每一个个人的发展都取决于他直接或间接交往的其他一切个人的发展。个人世代代继承着前代积累起来的生产力和生产关系，从而也继承着以这种方式决定他们这一代个人相互关系的阶级关系。因此，这里谈的也就是按照自然必然性发生的“个人的私人关系对共同的阶级关系的屈从”<sup>②</sup>。

但是，在现实主义的艺术典型这个问题上，如果把典型看作仅仅是某一个人所隶属的那个阶级的“一般”社会本质的个人表现，那就是庸俗化和机械论了。当然，在判断人的阶级归属方面，马克思列宁主义有一套明确的标准。根据列宁的定义，“所谓阶级，就是这样一些大的集团，这些集团在历史上一定社会生产体

① 《列宁选集》第1卷第379页（《怎么办？》）。

② 《马克思恩格斯全集》第3卷第516页（《德意志意识形态》）。

系中所处的地位不同，对生产资料的关系（这种关系大部分是在法律上明文规定了的）不同，在社会劳动组织中所起的作用不同，因而领得自己所支配的那份社会财富的方式和多寡也不同”<sup>①</sup>。这些不同归根到底造成社会阶级和阶层的互相区分和分立；决定阶级地位的因素（个人始终主要是以既成事实的方式取得这些因素），对个别人的个人生活也发生深刻的影响。但是，尽管如此，甚至在阶级地位和阶级成分十分明确的情况下，个人也决不仅仅是阶级差别的表现形式。

不妨再提一下列宁的《纪念葛伊甸伯爵》一文。在这篇文章中，列宁对现实中的典型作了一个在马克思主义著作中最精彩的分析。在同“非党”自由派报刊的激烈论战中，列宁提出并详细论述了这样一个问题：“什么是葛伊甸的政治活动的典型特征呢？”所谓“民主主义的”报刊摆出一副虔诚的姿态大肆鼓吹着：“卓越的形象”、“已故的葛伊甸首先是一个人”。列宁回答道：“不错，葛伊甸不仅是一个人，而且是一个既善于理解自己阶级（指地主，——汉斯·科赫）的共同利益，又能非常聪明地维护这些利益的公民。”<sup>②</sup>

葛伊甸是一个有教养、有文化、讲人道和宽宏大量的人，“他们还自命是超越于任何‘党派’之上，而从‘全人类’的观点出发的”<sup>③</sup>。列宁斩钉截铁地回答他们说：“可敬的先生们，你们错了。这不是全人类的观点，而是全体奴才的观点。意识到自己的奴隶地位而与之作斗争的奴隶，是革命家。不意识到自己的奴隶地位而过着默默无言、浑浑噩噩的奴隶生活的奴隶，是十足的奴隶。津津乐道地赞赏美妙的奴隶生活并对和善的好心的主

---

① 《列宁选集》第4卷第10页（《伟大的创举》）。

② 《列宁全集》第13卷第35页。

③ 同上，第36页。

人感激不尽的奴隶是奴才，是无耻之徒。”<sup>①</sup>

三个奴隶——也是三个完全不同的奴隶典型。这些持有“全人类”观点的、“非党”的葛伊甸赞美者，代表着一个十分特别的和特别令人讨厌的资产者典型：他们的灵魂无耻透顶，他们的全部教养、文化和教育不过是一种熟练的变相卖淫，因为他们出卖自己的灵魂不仅是由于贫困，而且是由于“对艺术的爱好”！<sup>②</sup>

那么，什么是葛伊甸的政治活动的典型特征呢？列宁列举了伯爵的一些举动之后归纳道：“这位有教养的反革命地主善于巧妙而狡猾地维护本阶级的利益，高明地用花言巧语和道貌岸然的姿态来掩饰农奴主的自私的意图和掠夺野心，他主张（在斯托雷平之流面前）用阶级统治的最文明的方式来保护这些利益。葛伊甸之流把自己的全部‘教养’都用来为地主阶级的利益服务。对于一个真正的民主主义者，而不是俄国激进派沙龙中的‘正派的’无耻之徒来说，这倒可以作为政治家用以表明现代社会中拿教育来做卖淫勾当的极好题材。”<sup>③</sup>

客观上使葛伊甸成为自己阶级杰出代表的各种特殊的社会、经济、政治、道德和思想因素的结合，就是葛伊甸伯爵的形象（现实的形象）的典型特征。但是，这种典型性，仅仅是表现在以其特殊的行动和方式保护自己阶级的社会、政治、经济、道德和思想利益的葛伊甸这个个人具有特殊行动和方式特征的存在上。

列宁的文章不容置疑地说明，葛伊甸不单纯是一个“一般”俄国地主的“一般”典型。葛伊甸这个典型不是单纯地和绝对地代表着一定时代的某个或某些俄国地主。尽管这些地主同属于一

① 《列宁全集》第13卷第38页。

② 同上。

③ 同上，第38页。

个阶级和保护着同一些利益，葛伊甸伯爵不同于双手沾满鲜血的斯托雷平，不同于指挥讨伐队的连宁坎普夫和美列尔—扎科美尔斯基，不同于向莫斯科开枪的杜巴索夫<sup>①</sup>。因为客观典型的阶级规定性特征不仅表现在他做什么和保卫谁的利益上，同时也表现在他怎样做上。

伟大的十九世纪俄国现实主义文学创造了形形色色的一大批共同代表同一地主阶级的典型。我们可以回想一下果戈里的《死魂灵》及其各自截然不同的地主典型：甜言蜜语、衣着讲究的玛尼罗夫，笨头笨脑的科罗皤加，“精明强干”的罗士特来夫、粗野鲁莽的梭巴开维支，舍不得吃喝的守财奴泼留希金。《死魂灵》中的这些特殊人物，不完全是各不相同的单独个人，而是反映着俄国地主的各个不同侧面、类型和特点，尽管他们全都属于同一个反动腐朽的阶级，都有整个这个阶级的一般特征。

列宁在文中引用了俄国文学。他提到涅克拉索夫和萨尔梯柯夫—谢德林的作品，说他们“教导俄国社会要透过农奴制地主所谓有教养的乔装打扮的外表，识别他们的强取豪夺的利益，教导人们憎恨诸如此类的虚伪和冷酷无情”<sup>②</sup>。在另一些地方，在类似的情况下，列宁还提到过犹大什克·果洛夫廖夫这个形象，用他的特征说明“自由派”地主的伪善更加危险，因为明目张胆的反动“黑帮分子”，很快就会使人看清和暴露出与人民为敌的面目，而“有教养的”、“自由派”类型的伪善的农奴主却连自己的农民都可以骗过，“他真正在蒙蔽人民的眼睛，真正在愚弄人民！”<sup>③</sup>

---

① 《列宁全集》第13卷第40页。

② 同上，第38—39页。

③ 同上，第12卷第327页（《得直利亚的奥格霍也成格烈民士修伯的社会革命党人》）。

在形容葛伊甸的特征时，列宁也引用了伊·谢·屠格涅夫的《猎人笔记》，他举了其中《总管》一篇里的“一个文明的、有教养的地主，他举止文雅，态度和蔼，有欧洲人的风度”<sup>①</sup>。地主阿尔卡季·巴甫勒奇·宾诺奇金请客人饮酒，高谈阔论：

“为甚么酒没有温？”他用十分刺耳的声音问侍仆之中的一个。

那个侍仆着慌了，一动不动地站着，脸色发白了。

“仁兄，我在问你话呀！”阿尔卡季·巴甫勒奇冷静地继续说，眼睛一直盯着他。

这不幸的侍仆踉跄不安地站着，拧着餐巾，一句话也不说。阿尔卡季·巴甫勒奇低下头，沉思地蹙着眉头对他看看。

“Pardon, mon cher,”<sup>②</sup>他带着愉快的笑容说，同时亲切地用手碰碰我的膝，然后重又目不转睛地望着那侍仆。“哼，去吧，”略微沉默了一会之后他这样补说一句，然后扬起眉毛，按一按呼铃。

一个身体肥胖、肤色浅黑、头发黑色、额角低低而眼睛浮肿的人走进来。

“费多尔的事……去处理吧，”阿尔卡季·巴甫勒奇泰然自若地低声说。

“知道了，”那胖子回答，就出去了。

“Voilà, mon cher, les désagréments de la campagne,”<sup>③</sup>阿尔卡季·巴甫勒奇愉快地说。“哦，您要到那儿去呀？别去了吧，再坐一会儿吧。”<sup>④</sup>

① 《列宁全集》第13卷第38页。

② 法语：失礼了，亲爱的先生。

③ 法语：您瞧，亲爱的先生，乡村生活的没趣。

④ 屠格涅夫：《猎人笔记》，丰子恺译，1979年人民文学出版社版，第143—144页。



列宁写道：“请看，这就是葛伊甸或葛伊甸 à la（之流）‘人道’的典型。屠格涅夫笔下的地主，比起萨尔特契哈来……也是‘人道’的人，例如，他是那样地人道，竟不愿亲自到马厩去看看是否很好地处理了鞭挞费多尔的事。他是那样地人道，竟不关心鞭挞费多尔的棒条是否用盐水浸渍过。他这个地主自己对仆人不打不骂，他只是远远地‘处理’，他不声不响，不吵不嚷，又不‘公开出面’……真象一个有教养的温和慈祥的人。”<sup>①</sup>

不过，阿尔卡季·巴甫勒奇或者葛伊甸伯爵同他们那个阶级的其他代表人物的不同，不仅仅、也不主要是个人性格或气质的特点。在葛伊甸这个人身上和在斯托雷平或连宁坎普夫身上，统治阶级的本质表现在不同的统治形式之中。对葛伊甸这帮老爷说来，教养就是言谈风度、举止作派，其实质则是以“文质彬彬”的形式来进行残酷肮脏的政治勾当：“因为葛伊甸的整个十月主义，整个‘和平革新派’<sup>②</sup>，以及他在第一届杜马解散后同斯托雷平的各次谈判，其本质无非是将最粗暴、最肮脏的勾当加以美化，无非是想以更稳妥、更狡猾、更巧妙、更隐蔽、更不形于外的手法来维护显要的俄国贵族榨取千百万‘庄稼人’血汗的權利……”<sup>③</sup>

列宁这篇文章教导我们要认真分析社会典型的阶级规定性的极端差异性和多样性表现。

这种多样性使得在同一个阶级的内部，在具有充分共同性的前提之下，仍可能存在各种不同的典型。这种多样性的基础是什

① 《列宁全集》第13卷第38页。

② “十月主义”是指“十月党人”的主张，“十月党人”或“十月十七日同盟”是俄国大工业资产阶级和按资本主义方式经营的大地主的反革命政党，成立于1905年11月，“和平革新派”是指“和平革命党”，是俄国资产阶级—地主的反革命组织，成立于1906年。——译注

③ 《列宁全集》第13卷第38页。

么呢？

马克思说过，在分工的范围内，私人关系必然地、不可避免地会发展为阶级关系，并作为这样的关系固定下来<sup>①</sup>。这是一个非常复杂和层次繁多的过程，因为人不能同整个社会以及他所隶属的整个阶级保持直接联系。单个人在日常劳动和生活关系中只能看到和实现他的社会存在的有限的、很小的一部分；他们永远不能直接接触、感觉、认识和把握自己的这种存在的整体、本质及其发展趋势和“客观逻辑”，与此同理，在他们自己那个阶级或社会集团的范围内，他们也只能占据一个十分一定的和有限的地位。

单个人的直接存在的这种“一定性”，决不只是他的特殊个性的结果。这种“一定性”究竟怎样表现出来呢？马克思在同施蒂纳的论战中写道：“个人总是‘从自己出发的’，但由于从他们彼此不需要发生任何联系这个意义上来说他们不是**唯一的**，由于他们的**需要**即他们的本性，以及他们求得满足的方式，把他们联系起来（两性关系、交换、分工），所以他们**必然要**发生相互关系。但由于他们相互间不是作为纯粹的我，而是作为处在生产力和需要的一定发展阶段上的个人而发生交往的，同时由于这种交往又决定着生产和需要，所以正是个人相互间的这种私人的个人的关系、他们作为个人的相互关系，创立了——并且每天都在重新创立着——现存的关系。”<sup>②</sup>每一个单个人都住在一定的城市或一定的乡村，按一定的职业和在一定的单位劳动，在一定的家庭中生活，有一定的朋友圈子。从社会的观点来说，这种直接关系是五花八门的；它们在工人和工厂主、农民和地主、医生、

① 《马克思恩格斯全集》第3卷第513页（《德意志意识形态》）。

② 同上，第514—515页（《德意志意识形态》）。

教员、手工业工人身上是各不一样的。在他们的直接生活关系范围内，他们积累和总结着自己的实践经验，形成一定的生活观点，这些观点在或大或小的程度上指导着他们自己的行动。这个过程，就已经超出了个别单个人的范围，在一定程度上具有了比较普遍的而非仅个人的意义。个人总是在直接关系和联系的范围内把自己同其他个人进行比较，结交与他们社会地位相同、活动相同或大致相同、兴趣相同或大致相同的人，从而，根据他们在社会关系整个体系中的特殊地位，在他们的这种关系中，以或大或小的明显性表现出某种社会倾向、某种阶级倾向。

但是，在生活中，单个人的这种直接关系和联系，尽管总是带有一定的阶级性质，却决不就是一个阶级的有理论基础的意识形态的“实现”或“体现”，——这种意识形态所反映的不是人们的个别的、直接的关系，而是重大的社会关系，它规定和确证（正确地或错误地）这个阶级在社会关系整个体系中的利益和目标、地位和作用。

这种意识形态，对人们的直接关系和联系始终都在发生影响，但不管这种影响有多深，如果把人们的直接关系看作似乎只是整个阶级的“一般性”的“转让”，那就大有黑格尔唯心主义社会观点的味道了。所以，在一定阶级和阶层的一般利益、目标、意图和历史发展倾向同直接由生活关系形成的这个阶级的成员的观点和行动之间，就可能有一个很大幅度的差异、细微变化、微妙区别、矛盾乃至某些情况下的分歧。

一九六〇年春，在德意志民主共和国，整个中农这个社会阶层都走上了社会主义生产合作社的道路。这个事实相当明确地表现出德意志民主共和国的中农的历史倾向和前途。但是，如果由此认为，在艺术反映中，只有直接实现了整个这一社会阶层的一般倾向、即参加了农业生产合作社的中农的性格才是“典型的”和

“具有阶级规定性的”性格，就完全是机械论了。在斯特里特马特尔的小说《汀珂》中，老克拉斯克没有找到这条道路，“小私有者的心理”把他引向了绝路。尽管斯特里特马特尔描写的这个老克拉斯克在德意志民主共和国显然是个不典型的例子，是一个个别现象，但是，这个人物毕竟仍是一个社会典型。老克拉斯克的道路决不是由他的“纯”个人因素决定的，它是这个农民的直接经历的合乎情理的结果，它的根子就是小私有者兼劳动者的实际阶级地位的双重性。正是艺术的党性原则使斯特里特马特尔得以如此明确地表现出，在我国的社会条件下，是哪些非人的、奴隶般的和不堪忍受的生活条件把老克拉斯克引上了与他的阶级（确切些说是他这个社会阶层）的一般发展倾向相反的道路。这个人物的巨大社会典型性（我们这里只谈这个问题）恰恰在于：这个不典型的例子全面地和生动地表明，在小私有者之间的直接生活关系的土壤上，可能产生出哪些“恶劣的”、不应有的、应当消灭的倾向。因此，老克拉斯克的形象相当有助于更深刻、更明显地理解生产合作社的人道主义的和具有解放性质的社会意义，这就是德意志民主共和国的中农走上从“我”到“我们”的道路的开始。

因为艺术主要是通过个人的直接生活关系反映人，所以个人的阶级规定性也是通过大量的细微变化、微妙区别、可能性、差异性乃至在同一阶级人们的直接生活关系中完全可能有的相对对立性表现出来。因此，所谓创造一般工人阶级或（比如说德意志民主共和国的）一般从前的中农的一般典型形象的问题，是一个不现实的问题。一个人物形象，即使作为社会典型（也就是完全撇开其个人的方面不谈），也决不可能代表整个一个阶级或一个社会阶层。不能这样对待文学人物的阶级规定性问题。

“……假如一个作家能从二十个到五十个，以至从几百个小

店铺老板、官吏、工人中每个人的身上，把他们最有代表性的阶级特点、习惯、姿势、信仰和谈吐等等抽取出来，再把它们综合在一个小店铺老板、官吏、工人的身上，那么，这个作家就能用这种手法创造出‘典型’来——而这才是艺术。”<sup>①</sup>具体形象的概括性程度越大越强，这种通过艺术想象创造的典型艺术质量也就越高。

高尔基的这个要求，并不是说要把一切小店主、官吏、工人的客观的——即历史倾向上的——共同特征，也就是所谓一般特征、即一般工人阶级、一般官吏、一般小市民的“本质”，用艺术手法体现出来。表现这种特征是科学的任务，只能由科学来完成。艺术如果要担当这样的任务，就会把自己排斥掉，把自己消灭掉。

高尔基自己所描绘的就不是革命工人或者小市民的一般“典型”，而是各种各样的革命工人和各种各样的小市民，他们作为社会典型也是互相截然不同的，但他们的阶级规定性却并不因此而稍有所减。

布鲁诺·阿匹茨的长篇小说《狼窝》描写了一个极其狭小空间范围内两个人类集团的代表者的对立。故事发生在布痕瓦尔德集中营，地点本身就已充分鲜明准确地规定了他们的社会性质：一方是法西斯刽子手，一方是关在集中营里的反法西斯战士。但是，党卫队员施瓦尔、克鲁特津格、莱奈鲍特、曼德拉克或者兹维林这些人，并不是同一种典型的个性化变种。他们不仅是在个人性格特点上互不相同。作为法西斯分子，他们是半斤八两，谁也不比谁好，谁都没有一丝人性，每个人都意识到自己是法西斯

---

① 高尔基：《论文学》，人民文学出版社1978年版，第160页（《谈谈我怎样学习写作》）。

杀人机器上的一个零件，都想保住自己的一条命……所以，他们在基本品质上全都一样。但是，克鲁特津格凶相毕露，施瓦尔却好耍手腕，隐藏在他们的意见分歧背后的不只是禀性的不同，而且还有同一个法西斯制度的不同策略。施虐狂者莱奈鲍特是一个油头粉面的花花公子，嗜血成性、杀人不眨眼的曼德拉克却是一个呆头呆脑的人，在阿匹茨所写的这些法西斯分子之中，这两个人从外貌和举止作派来说差别可能是最大的。但是，从职业杀人者的自我意识来说，从他们那种丝毫不想加以掩饰的无耻嘴脸来说，他们又是完全相似的。兹维林是另一个法西斯刽子手的典型；他胆小如鼠、谨小慎微，这不仅是他的一种个人的品质，因为这也反映着法西斯匪徒天良丧尽和胆战心惊这种本质的一面，充分显示了为法西斯效劳的卑鄙和危险及其不可避免的下场。

战斗的工人阶级的各种典型代表人物、集中营国际委员会的成员和囚徒当中的其他战士，也是完全不同的。但是，——而且也是活生生地反映着阿匹茨这些人物的社会规定性的——在这部分人物中，尽管显示了一个个不同典型的种种差异，它们却不象在法西斯分子那批人中那样成为种种矛盾和冲突的根源。在这里，各种不同行动和打算，逐渐发展成了全面性，汇合成了不可战胜的集体力量。我觉得，霍费尔和克罗平斯基遭到党卫队员酷刑之后在地窖中互相激励那一场，最能说明这一点。他们一个是成熟的、有经验的战士和领袖，一个是普通波兰雇农——他虽然还要向圣母祷告，可却是出于一片朴素、浑厚的博爱之情，为了拯救一个小孩的生命，他接受了极其残酷的折磨。在这部分人中，有一个鲍霍夫，他是地下组织的军事领导人，充分体现了坚定的决心、无产阶级纪律和百折不挠的精神，但他也体会和认识到，仅仅具有这些好的品质还是不够的。这里还有一个苏联军人、共产党员列昂尼德·鲍果尔斯基，他是地下委员会的核心人

物，比其他同志经受过更多的战斗锻炼，他和大家一样不怕牺牲，但他稳健、机警，领导能力最强。囚徒小组长克莱梅尔具有出色的组织才能，他善于在最困难的情况下指引群众；囚徒皮布皮克短小精悍、性格开朗，他千方百计为孩子搞到了牛奶，至死没有暴露同志和小孩。他们都是十分不同的、忠诚的革命战士的典型。

但是，在这部分人中，也有象福斯特这样的人，——他是一个奥地利高级国家官员的儿子，他自己也很难过地感觉到，他虽然当了几年锅炉工，却没有因此而变得坚强，未能成为一个战士，但他毕竟也还有以自慰：他还是一个好人，他愿意帮助人，他同大家一条心。

集中营也有叛徒；阿匹茨对叛徒也是当作一个社会典型来刻划的；奥古斯特·罗杰的叛变不仅是他个人的堕落和软弱，它也说明着统治者（在这一具体情况下）必然会腐蚀一些被压迫者。

由此可见，在《狼窝》这部小说中，布鲁诺·阿匹茨不仅创造了一些轮廓鲜明、面目不一、各有个性和不可重复的性格，而且还把他们概括成了轮廓同样准确的、具有阶级规定性的各种典型。

这里还要附带说明一下，这种典型性，归根到底不仅仅是从“这些”人物形象上表现出来的。它还表现在环境和情节上，因为典型性格只有通过环境和情节才能够展开和显示。

在阿匹茨这本书中，不仅性格是典型的，小说的布局也是典型的。情节环境的安排使这些囚徒的武装暴动准备（开始时是出乎意料地、偶然地）同偷偷带进集中营的一个小孩的命运和拯救这个小孩的活动联系了起来。只要党卫队员查出这个小孩，发现找到这个小孩的线索，他们就也可能发觉地下组织的踪迹。这个冲突和它的基本环境，在一切方面都是典型的。这是因为，尽管

这个故事的基础是一个独一无二的、个别的“事例”，它可能是发生过的，也可能是实际上没有发生过的，但它对这一环境来说是可能发生的事。

据我看，阿匹茨这部长篇小说的布局的典型性，首先有赖于两个因素。第一，这是一个极端紧张的联系，即把一个孩子的个人命运同一个广阔的社会事件、同准备暴动的工作交织在一起。一个相当偶然的因素——一个孩子突然地、出人不意地进入了准备暴动的各项计划——，同暴动这个在社会主义作家阿匹茨看来应是一种社会历史必然的准备工作，恰好不可分割地联系了起来。在布局展开的进程中，个人和社会、偶然和必然有机地融合了，它们结成了始终互为因素和条件的关系。第二，阿匹茨为此书设置的布局，可以使人物性格在行动举止、思想感情中充分得到展示，在人物的一举一动中“总体地”、即非常多方面地表现出自己最内在的本质。这些人物的性格特点、行为举止和思想感情无不打着这个或那个阶级的历史发展倾向、历史远景的烙印，但形成这种效果的方法，却不是让每一个人物在他所处的那种直接关系中担任历史发展倾向化身的角色。这个问题，我们上面已经相当详细地说过了。

如所周知，乔治·卢卡契在德国第四次作家代表大会上作了有关这一问题的发言，但他只讲到“小的”、“狭义的”远景，至多不过讲到“下一步的”远景。他反对那些教条主义的烦琐哲学家，——他们在这些问题上主张文学人物必须把在理论上认识到的一定阶级在整个社会体系范围内的发展远景翻译成形象。但我认为，卢卡契自己在这方面也陷入了烦琐哲学，尽管性质有所不同。

文学艺术描写阶级历史远景的可能性问题，不能够脱离艺术概括所涉及的社会现象特殊范围来看。我们已经看到，这主要是



人的直接生活关系和生活现象。因此问题也就在于：在艺术家所选择的那些直接关系范围内，可能看出历史远景的明显程度和深刻程度究竟如何，也就是历史远景在直接现实中的显示程度如何。而这种情况往往是极其各不相同的。归根到底，在客观上，这要取决于所要描写的那些关系的特点。

高尔基的长篇小说《母亲》，揭示了一个十分“遥远”的远景——社会主义革命和建设社会主义的远景，但在他的书里，这个远景是从可能性中有机地产生出来的，这种可能性蕴藏在有觉悟的或正在觉悟的主人公——工人们的直接生活条件之中。这个远景是从环境和情节——例如在巴维尔的法庭演说中艺术地有机产生的。

在《伟大的创举》中，列宁论述了共产主义星期六义务劳动不仅是真正地、实际地克服个人和社会之间的矛盾的开始，而且还蕴藏着共产主义、共产主义劳动的种子。但是，从自愿的、无偿的星期六义务劳动中看出共产主义的萌芽，是同直接现象紧密联系着的一个发现（我们不妨回想一下列宁引用和分析了多少有关星期六义务劳动的具体材料），它不仅可以用象列宁这样用理论方法实现，而且也可以用诗的方法实现。马雅可夫斯基在他歌颂十月革命的长诗中证明了这一点。而这并不是因为事物的“本质”在星期六义务劳动的直接事实中“浮游而出”，以致本质变成了直接经验观察也可以看得清楚的东西，——如果事情是这样的话，那就用不着由列宁来作这种理论的阐述了。最主要的是，在这个情况中，直接关系没有遮掩本质，没有同本质发生矛盾。这是一个相当罕见的事例，在这个事例上，直接关系相当一致地承担了社会本质关系，预示着未来的社会内容给自己找到了物质的、具体直观的形式。马雅可夫斯基选择的抒情叙事手法，也有利于对这个伟大的共产主义远景的艺术瞻望和通过一九一九年共产

主义星期六义务劳动这个具体事物来描写这个远景。

马克思列宁主义的典型观是同马克思主义的社会理论、即阶级、阶级斗争和革命的学说分不开的。但是，如果由此得出一个结论，认为艺术中的现实主义典型化似乎就是要“图解”马克思列宁主义理论及其基本原理，那就错了。

马克思列宁主义的社会理论只是对社会现象——社会存在和社会意识的概括，而现实主义的艺术典型化所反映的，则不仅是现象的社会因素，而是以生活所直接呈现的那种综合和严密方式存在的一切社会人的本质因素。在这方面，各种社会因素不是一一并列或各据一方地存在，而是互相渗透，因而也是具有具体的社会和历史色彩的。这是第一个不同之处。第二个不同之处是，在文学艺术中<sup>①</sup>，现实主义的典型化总是反映处于直接的、即具体的、实际的关系和联系阶段的社会关系、联系和现象。这种直接性的范围限制，也就是进行概括的艺术条件范围限制。超出这个范围，艺术反映所必需的具体性就开始瓦解和崩溃，典型中的“个人”和“社会”因素的统一就开始崩溃。可是，马克思列宁主义的理论，就不能仅仅从直接关系和联系，仅仅从人们的直接实践和直接经验来作出自己的概括，尽管这也是它最重要的根据。

这决不意味着，与马克思列宁主义的理论相比，我们贬低艺术在培养意识这一方面的巨大作用（我们讲马克思主义与现实主义典型化的联系，仅仅是针对社会主义的艺术而言）。这里说的只是要区别艺术和理论这两者的特殊的意识教育功能，同时，我们说的也只限于以艺术或理论为媒介的社会的、阶级的认识问

---

① 确切些说，应该是在比较重要的艺术反映领域——史诗和戏剧体裁、一部分抒情诗以及情节诗等等之中。以下的意见只部分地适用于抒情诗、肖像画和音乐等等。

题。

在人们多种多样的直接关系的基础上，产生着——最初或多或少是自发地——这个或那个阶级的社会心理，这是形成阶级的意识形态理论的重要的、但非唯一的精神基础。只有从一定社会阶级整体利益的角度反映社会关系总和的意识形态觉悟，才能使这个阶级的成员认识他们的共同利益和目标，把他们全部个人力量团结成为一个力量，发挥历史的和社会的积极作用，使他们的特殊阶级利益被承认为社会普遍利益。

这里还应当强调一下，培养社会主义觉悟对于实现我们的历史使命，对于实现我们的社会主义变革，具有极大的意义。但是，如果只讲一些大道理，只讲大的社会历史目标、关系和利益，而不同时注意直接的生活和工作关系，不有意识地培养在这些关系中发生的特殊社会心理和提高社会主义意识的素质，培养社会主义觉悟的工作就会是片面的和难以奏效的。为此，有两个方面不可偏废，一个是要使人们多种多样的直接生活关系在社会主义生产关系的基础上确实成为社会主义的、真正人道主义的关系；一个是必须认识这种直接生活关系的总的社会主义性质。这里只能谈这个任务的第二个方面。

科学的马克思主义理论、宣传等等，可以在直接生活关系和由此产生的特殊社会心理中获得进一步认识总的利益的各种有力依据。

而社会主义的艺术，它本身就以直接生活的形式说话。它是一种非常恰当的意识形态形式——它不仅可以反映作为社会主义总关系的一部分的人们的直接关系的作用和意义，而且可以用社会主义的精神培养社会心理，把它提高到社会主义意识的高度。在这方面，社会主义的艺术大有用武之地，因为它不仅可以对人们的直接生活关系进行美学和伦理学的评价，而且可以用现实的人

道主义改造人们的直接生活关系。

## 正确把握直接生活现象

根据文学艺术同人们的直接生活关系的特殊密切联系，如果说就知识总体而言，无论何种知识都不能离开直接经验<sup>①</sup>，那么，直接经验对文学艺术来说则不仅如此，而且还有特殊的意义。

经常的体验、研究、观察以及亲身经历不断变化发展的、无限丰富多彩的、各种不同形式的直接生活关系，是现实主义艺术概括不可缺少的条件。

列宁在写给马克西姆·高尔基的信中一再特别提到这个问题。一九一三年，当高尔基因大赦而有可能回俄国时，列宁曾坚决要他相信：“对革命的作家来说，能到俄国（新的俄国）走一趟，以后可能给罗曼诺夫王朝以百倍的打击……”<sup>②</sup>下面我们还会谈到，以后列宁又曾如何极力提醒高尔基，必须直接观察生活，直接投身到变革生活的斗争中去。

列宁在写给高尔基的信中曾多次谈到，对直接现实不能一味拜倒、盲目崇信。他向高尔基指出，一个作家的思想如果只是盯住各种直接的关系、意见、人们的情状不放，这就会使他难以看出现象的社会根源、社会倾向，促使他得出错误的结论，使他说出歪曲了的“真相”。

希望作家不要成为直接印象、现象和关系等等的俘虏，鼓励作家在意识形态上要站得高于这些东西，要看到现象的深处——这可以说是贯穿着列宁写给高尔基的那些信件的一条红线。

① 毛泽东：《实践论》。

② 《列宁全集》第35卷第74页。

一九〇九年，高尔基对俄国社会民主工党内部的派别斗争深感烦恼，说出了他的顾虑，显得情绪不高。列宁回答他说：“过去您用自己的艺术天才给俄国（而且不仅仅是俄国）的工人运动带来了如此巨大的益处，今后您还将带来同样的益处，无论如何您决不要被国外斗争的枝节问题所引起的沉重心情压倒。”列宁写道，有时候，实际的工人运动往往不可避免地产生这些国外的斗争、分裂以及小组间的争吵。但是，这并不是因为工人运动内部薄弱或社会民主党内部有错误，而是因为工人阶级借以为自己铸造政党的成分过于复杂：“无论如何俄国会铸造出一个优异的革命社会民主党。”<sup>①</sup>

与这次的情况相类似，在一九一二年，高尔基又为“党内纠纷”所苦恼（他指的是同取消派的激烈争论），他认为这些纠纷使得俄国有很多“很好的……青年”“对国外的人”，也就是对从俄国流亡、侨居国外的工人运动“领导者”怀着“愤懑”的情绪。列宁回答高尔基说：“这是确实的，不过这不是‘领导者’的过错引起的，而是由于俄国和旅外领导中心的隔阂。”在这些事情上仅仅看到直接现象和情绪也是不够的。“……对领导者的责骂是轻而易举的、容易流传的，然而是什么也没有益处的……”问题是应当“帮助群众寻找根源，而不是因为群众把争论看作是‘领袖的私事’而去替群众辩护。”<sup>②</sup>

列宁在一些信中强烈批评高尔基一度有过的“造神论”倾向时，也提到了他对人民生活直接条件的思想反映问题。在这方面，列宁也尽力启发这位伟大的艺术家思想上要站得高于直接生活。列宁思考了高尔基的迷误的原因：“也许是为了同‘一般民

---

① 《列宁全集》第34卷第415页。

② 同上，第35卷第35页。

主派’谈话而打算象同孩子说话那样奶声奶气吗（请原谅我的这种说法）？也许是‘为了’向庸人们作‘通俗的说明’，您想暂时容许他的或者他们的（庸人的）偏见吗？”①列宁说明了应当到哪里去寻找藏在历史和直接生活中的造神的根子。“神首先是（在历史上和生活里）由人的受压抑状态、外部自然界和阶级压迫所产生的那些观念的复合，是巩固这种受压抑状态和麻痹阶级斗争的那些观念的复合。”②列宁非常尖锐地批评了以为这些观念既然在或大或小的程度上都是从一定历史条件下的“人民”的直接生活状况中产生，并且是符合这些条件的，因而也就把它们当作“民主的”观念来拜倒：“‘人民’关于神和替神行道的概念，完全同‘人民’关于沙皇、妖怪、揪妻子头发的‘概念’一样，都是‘人民的’愚蠢、闭塞、无知。我根本不能理解，您怎能把‘人民’关于神的‘概念’说成‘民主的概念’。”③

因此列宁一再要求高尔基要从现象中和直接现象背后看到它们的阶级本质、阶级规定性、阶级倾向，这些东西都是在生活表面所永远看不见的。他写道：“您想以此来说出‘善良和美好的东西’，指出‘真理—正义’等等。”④但是，列宁认为这种根据是不能成立的。列宁提醒高尔基，“历史上曾有过这样一个时期，当时尽管神的观念的起源和真实的作用是这样的，但是民主派以及无产阶级的斗争采取了以一种宗教观念反对另一种宗教观念的斗争形式”，“但是这样的时期早已过去了”⑤。列宁还十分明确地指出，高尔基那些意见的命运，不是由他的善良愿望来

---

① 《列宁全集》第35卷第107页。

② 同上，第110页。

③ 同上，第111页。

④ 同上，第110页。

⑤ 同上。

决定，而是由它们在阶级斗争中的客观意义来决定。“您既然写了这些东西，它就散布到群众中去了，它的作用就不是由您的善良愿望来决定，而是由**社会力量的对比**、阶级的客观对比来决定了。由于这种对比，事情结果（违背了您的意志并且不依赖于您的意识）就变成这样：您粉饰、美化了教权派、普利什凯维奇分子、尼古拉二世和司徒卢威先生之流的概念，因为**事实上**神的观念帮助他们奴役人民。您美化了神的观念，也就是美化了他们用来束缚落后的工人和农民的锁链。”<sup>①</sup>

我们已经看到，在创作中，作家或艺术家总要经常去接触无限丰富的人们的直接关系，而通过艺术概括在这些直接关系中以及透过它们去发现和揭示出它们的**阶级性质**，又决不是作家或艺术家的一项次要任务。因此，特别在剥削阶级社会和过渡时期中，就产生一个矛盾：为了使自己的艺术作品达到深刻认识生活和密切联系生活的要求，艺术家一方面必须投身于这种直接生活关系中去，在一定的意义上甚至是对之入迷，乐此不疲，另一方面则又要始终高于它们，当它们与一般历史发展倾向相矛盾或相对立（这是屡见不鲜的）时，能够不为所惑，毅然决绝。

在伟大的十月社会主义革命之后不久，高尔基直接经历了这种矛盾。列宁（在一九一九年七月三十一日的信中）斩钉截铁地向他说明了解决这种矛盾的重要性和可能性。

当时国家正处于困难时期，高尔基住在彼得格勒。这个城市的居民经受着十分严重的苦难：武装干涉危险，饥饿，鼠疫和霍乱……列宁历数了可能使高尔基觉得受不了的各种直接印象：

“今天——无端打碎玻璃，明天——枪声和狱中的哀号，接着是留在彼得堡的非工人中最疲惫的人的片言只语，然后是知识分子

---

<sup>①</sup> 《列宁全集》第36卷第110页。

的、没有首都的首都知识分子的千千万万的印象，接着又是受委屈的人们的千百种诉苦，在编辑工作之余的时间不可能看到任何生活的建设（这种建设是按独特方式进行的，而在彼得堡又最少），——这怎么会不把自己弄到感觉生活非常讨厌的地步呢？”<sup>①</sup>

这些直接印象和本人的直接感受，在很大程度上妨碍了高尔基理解席卷社会的种种动荡和不安定的阶级性质，当然也妨碍了他去相应地加工这些材料。列宁认为高尔基所说的他看到“属于各种各样的阶层的人”这一点是靠不住的：“看到是一回事，在整个生活中每天接触到又是一回事。比如，由于您的职业迫使您‘接见’几十个满怀怨恨的资产阶级知识分子，并且由于生活环境，您不得不比任何人都更多地接触这些‘残余分子’。”<sup>②</sup>

列宁耐心地、满腔热情地用一系列事实的例子说明了正在发生着的遍及全国的伟大革命转变的意义和内容，指出了革命所孕育的新事物的萌芽。但是，列宁懂得直接生活、直接感受和亲身体验对艺术家的意义有多么巨大，所以他并没有仅限于向高尔基解释被故都生活直接印象所遮蔽的、正在全国发生着的那一过程的意义，也没有仅仅要求高尔基“觉悟”，不是只给他理论上、思想上的帮助，而还劝他从根本上改变自己的生活和工作条件，换个地方等等。列宁的这些希望说明他深刻了解为革命无产阶级利益服务的艺术工作的特点。

列宁正如他一向认为政治家和艺术家有区别那样写道：“在彼得堡生活或从彼得堡写报道的人，只有具有特别广泛的政治见

---

① 《列宁全集》第35卷第411页。

② 同上，第400页。



闻，具有特别丰富的政治经验，才会确信这一点。您没有这一切。而且，您既不搞政治，也不观察政治建设的工作，而是从事一种特殊职业。这种职业使您受到那些满怀怨恨的资产阶级知识分子的包围；这是些什么都不了解，什么都没有忘记，什么都没有学会的人，在最好最难得的情况下，也不过是些徬徨迷惘、悲观绝望、呻吟叹息、反复背诵旧成见、既胆怯又自己吓唬自己的人。

要观察，就应该到下面去观察——下面可以遍观建设新生活的情况；就应该到外地的工人居住区或到农村去观察——在那里用不着在政治上掌握许多极复杂的材料，在那里可以专门从事观察。您没有这样做，而是使自己处在一个编辑翻译作品之类的职业编辑的地位。在这个地位上观察不到新生活的新建设，在这个地位上会把全部精力都浪费在不健康的知识分子的不健康的埋怨上，浪费在对处于极端严重的战争危险的极度贫困的条件下的‘故都’的观察上。

您使自己处于这样的地位，在这种地位上您不能直接观察工人和农民，即俄国十分之九的人的生活中的新事物；在这种地位上您只能观察故都生活的片断，那里工人的精华都到前线 and 农村去了，剩下的是多得不合比例的失去地位、没有工作、专门‘包围’您的知识分子。劝您离开，您又执拗地拒绝……

在这里生活，应当做一个积极的政治家，如果无意于政治，那就应当作为一个艺术家，到那些没有集中地对首都进行疯狂攻击，没有集中地对各种阴谋作激烈斗争，没有集中地表现出首都知识分子的深仇大恨的地方，到农村或外地的工厂（或前线），去观察人们怎样以新的方式建设生活。在那里，单靠普通的观察就能很容易地把旧事物的腐烂和新事物的萌芽区别开来……

我不想强迫别人接受我的劝告，但是我不能不说：您要彻底

换个环境，改换接触的人，改换居住的地方，改换工作……”<sup>①</sup>

我们引述的列宁写给高尔基的这些信，都是出于帮助高尔基弄清楚各种现象的阶级本质、阶级规定性这么一个愿望。同时，非常有趣的是，列宁对这个问题采取了双重的观点。首先，他极力说明高尔基所写到的那些直接现象的现实阶级内容，以此来促进艺术家对这些现象的正确的、马克思列宁主义的理解，并从而也促进他的艺术概括力的加强。另一方面，列宁完全同意，高尔基作为一个艺术家，对现象的直接性具有高度的敏感，而这是完全应当的；因此，列宁认为，一个马克思主义的党（归根到底，列宁并不只是以‘私人身份’给高尔基写信），能够作为帮助给他提出的劝告，主要是给他指出，从哪些重大现象中可以比较容易地看出它们的革命的、社会主义的、阶级的意义，哪些现象可以在或大或小的程度上在人们的直接关系中显示出自己的革命的、社会主义的、阶级的意义。这就是那些在一定程度上“自己本身”就符合正确的、真实的艺术概括的现象。

一个艺术家或者作家本身越是“投身”于这种直接的生活关系，越是不仅直观地、“作为观众”地掌握这些关系，而是全身心地体验它们、改造它们，他的劳动也就越会得心应手。

这里扼要阐述了列宁关于艺术家与人民直接生活的关系的观点，这种观点现在已经成为我党艺术政策中的一个极其重要的方面。

### 关键是个别情况、特殊现象

反映“社会”和“个人”、“一般”和“特殊”、“必然”

<sup>①</sup> 《列宁全集》第35卷第409—412页。

和“偶然”的对立统一，是一切艺术概括的必要前提。但是，在马克思列宁主义经典作家的美学观点中，主要问题还不是在论证这种统一的必要性，以及说明这种统一是一切艺术典型化的本质。他们更其注重这些对立方面在艺术中的相互关系的特点，以及其中哪个方面在这种统一内部起决定性的、主导的作用。

依据现实主义典型化的传统和文学艺术史上对它的理论解释，马克思、恩格斯和列宁一贯强调个人因素、特殊事物、一定具体事物在这种对立统一内部起决定性的、主导的作用。在写给因涅萨·阿尔曼德的一封信中，列宁曾十分明确地表示了这种看法。一九一五年，因涅萨·阿尔曼德打算为女工们写一本科学普及读物来阐述对待恋爱和婚姻问题的社会主义观点。她就此征求了弗拉基米尔·伊里奇的意见。小册子的提纲中有一条说，甚至片刻的情欲和暧昧关系都比庸俗不堪的夫妇间没有爱情的接吻还富有诗意些，还纯洁些。列宁反对说，这种对比是不合乎逻辑的。把小市民、知识分子、农民没有爱情的、卑俗的婚姻同无产阶级的有爱情的、公证的婚姻加以对比，岂不是更好吗？还可加上一句：甚至片刻的情欲和暧昧关系，可能是低级的，也可能是高尚的。列宁由此写道：“而您所谈到的并不是阶级典型的对比，而是某种当然可能发生的‘偶然事件’。但是问题难道在于偶然事件吗？如果您要把婚姻中的低级的接吻和片刻的暧昧关系中的纯洁的接吻这种偶然事件、个别情况作为您的主题，那么这个主题应当放在小说里去发挥（因为在小说里整个主题①包含于个别的情状，包含于对一定典型的性格和心理的分析中）。难道在小册子里可以这样做吗？”②

---

① 列宁用的是 *весь вопрос в...*，意为“关键在于……”，把 *вопрос* 译为“主题”是不合适的。——译注

② 《列宁全集》第35卷第168页。

列宁在这里指出了，偶然事件、个别情况、个别情状、具体性格和一定典型（人物）的心理状况是艺术描写的关键（不仅适用于小说）；这个观点对马克思列宁主义美学理论非常重要，而且是在双重的意义上；在我们的理论中，相当长一个时期以来，突出“一般因素”和“社会因素”的观点受到不能容许的片面强调。干巴巴的阶级关系因素的准确性迄今仍被一些人片面地尊奉为评价艺术作品审美内容的标准。但这就引起一个危险，即对艺术这种认识和掌握现实的独特形式的作用估价不足，使艺术只能起图解阶级斗争和历史事件的作用。艺术刻划以及美学理论的公式化，其理论根源正在于此。而列宁的这个论点恰恰指明，艺术这种特殊认识形式之所以不同于其它认识形式，一个重要的方面就是：艺术认识再现人的本质的关系总体，也就是再现我们所说过的那种社会人的关系的多样性，只能通过个人、具体和特殊事物的形象来实现。人物形象一旦变成了干巴巴的阶级性的典型，变成了某一或某些道德特征的化身，就必然会空洞贫乏，没有什么审美感染力。

列宁关于个人因素、个别事物和一定典型在艺术中的作用的这一论点，不是一个孤立的论点。可以说，它整个贯穿着经典作家的美学观点，它把经典作家的美学观点同历代伟大现实主义者的经验和认识有机地结合了起来。在这一伟大传统的代表者之中，我们这里将只能提到莎士比亚、莱辛、歌德、黑格尔和十九世纪伟大的俄国现实主义者，因为马克思列宁主义经典作家涉及他们的地方更多些。

莱辛关于“最富于孕育性的顷刻”的观点，已经含有承认个人、个别和特殊事物起决定性作用的思想。歌德在《关于艺术的格言和感想》中说，他和席勒之间有一个“微细的分歧”，就是他们的目的虽然相同，但他们设法达到这目的所用的艺术方法却

不相同。歌德说：“诗人究竟是为一般而找特殊，还是在特殊中显出一般，这中间有一个很大的分别。由第一种程序产生出寓意诗，其中特殊只作为一个例证或典范才有价值。但是第二种程序才特别适宜于诗的本质，它表现出一种特殊，并不想到或明指到一般。谁若是生动地把僵住这特殊，谁就会同时获得一般而当时却意识不到，或只是到事后才意识到。”（黑体字是我标的，——汉斯·科赫）<sup>①</sup>。

歌德这里所说的，也就是马克思和恩格斯在“济金根之争”中大力坚持的反对席勒式典型化方法的观点（以莎士比亚同席勒对立）。马克思主义经典作家对拉萨尔剧本的美学批评，主要就是反对夸大一般思想因素而削弱个人的、性格的因素。他们反复论证，拉萨尔创作上的这个缺陷是一种错误的世界观的结果。

读拉萨尔的这个剧本，人们立刻就会看出，他是在力求效法、甚至试图超过席勒的艺术方法。拉萨尔曾经说过，在席勒的历史剧中，说的“不是个人本身，因为他们主要是普遍精神的这种深刻矛盾对立的承担者或化身……”拉萨尔甚至批评席勒诗中个人的因素还太突出：“历史精神的伟大对立在席勒那里仅仅是历史冲突活动的土壤而已，……在这……基础上，作为剧情本身乃至构成它的灵魂的东西，仍然……是……纯个人的利害和命运。”<sup>②</sup>

“克服”以个人利害和命运为基础的剧情结构，使个人服从既定的“悲剧观念”，把他们变为“普遍精神”的单纯人格化——这就是斐迪南·拉萨尔的艺术方法，这就是从他的一般世界观和基本政治观念中有机生成的他的美学信念。在美学上，拉萨

---

① 参见朱光潜：《西方美学史》下卷第418页。——译注。

② 《拉萨尔言论著作集》第1卷，爱德华·伯恩斯坦编辑整理，1919年柏林版，第133—134页（德文）。

尔与他的世界观密切相关的基本错误就是，他要让完全特定的历史人物以完全特定的方式进行的阶级斗争的历史服从于一个外来的、主观的“悲剧观念”。他从“原则”出发，人物成了为“原则”服务的工具，而不是与此相反。

首先，在性格的典型化上，这必然会导致排斥性格的生活真实的描写。在马克思和恩格斯对斐迪南·拉萨尔的美学观念和艺术实践的批评中，非常鲜明地表现出他们的美学观点和政治观点的统一。他们详尽地论证了，基于社会历史的原因，在这个宗教改革时代的政治历史悲剧中，拉萨尔本来应当把闵采尔式的平民反对派提到首要地位。只有那样才能够“在更高得多的程度上用最朴素的形式把最现代的思想表现出来，可是现在除宗教自由以外，实际上，国民的一致就是你的主要思想”<sup>①</sup>。

这个指责引起了拉萨尔的反。拉萨尔的反意见在政治上和美学上都很有代表性。诚然，拉萨尔觉得，这种指责剧作家为什么写了这个悲剧而没有写另一个悲剧的批评，柏拉图和亚里士多德都早已证明是不正确的。但是，拉萨尔自己也感觉到，马克思和恩格斯的批评并未因此而失去力量。所以他接着又说：“假如我写《托马斯·闵采尔》或农民战争的任何其它的悲剧……恐怕我写成的也只是一个特定的历史的、完结了的并且对我们说来是已经过去了的革命的悲剧吧！

“我根本不能把我的剧本中的基本的悲剧观念、这种差不多在每次革命中都要重复出现的永远的冲突，赋予《托马斯·闵采尔》。不管闵采尔灭亡的原因怎样，他的灭亡其实也决不是由于他进行了现实主义的外交，而没有以不可调和的狂热态度盲目地

① 《马克思恩格斯选集》第4卷第340页（《马克思致斐·拉萨尔》，1857年4月18日）。

诉诸最极端的革命阵营和它的力量……

“我写自己的这个悲剧……只是为了表现这个悲剧性的革命的基本观念……我在这个剧本里想要表现的，并不是某一过去的特定的革命本身，而是革命行动中最深刻的、永远重复出现的冲突和它的必然性。一句话，我的目的是想写出一个出类拔萃的正式的革命观念的悲剧！”<sup>①</sup>

从上述引文中显然可以看出，拉萨尔的这种观点同他对十六世纪农民战争的看法——他认为这场农民战争“按其性质来说是极端反动的”——是联系在一起的，他的这种看法从政治上和历史上说都是站不住脚的，同科学社会主义观点也是绝对不能相容的。但是，我们这里不能详细论述这个问题。我们只能指出，拉萨尔的这种政治立场，同他的美学思想完全吻合。他对这部悲剧题材的选择本身，就已经包含了排斥任何历史规定性的意思。他根本没有打算用艺术方法来考察一个特定的、具体的革命或从中选择一个片断；正如他自己所说，“就是这种革命冲突中的永久的现代性鼓舞着我写成了这个剧本”<sup>②</sup>。在拉萨尔对《弗兰茨·冯·济金根》的解释中，字里行间处处流露出他害怕真实地艺术描写特定的历史具体事件，他唯恐这会妨碍他去表现普遍有效的认识。

马克思和恩格斯正是狠狠地抓住了这一点。他们非常有力地以十六世纪初的阶级斗争的具体环境与之对立，说明了济金根和胡登的覆灭不是由于他们的“狡诈”，不是由于现实的政治外交，而是因为他们作为骑士和作为垂死阶级的代表起而反对新的社会形式，坚持了反动的阶级利益而反对了坚决的革命力量<sup>③</sup>。但是，

---

① 《马克思恩格斯论艺术》第1册第65页（《斐迪南·拉萨尔给卡尔·马克思和弗里德里希·恩格斯的信》，1859年5月27日）。

② 同上，第65页。

③ 《马克思恩格斯选集》第4卷第339页。

如果拉萨尔想要通过历史材料说明,是什么原因造成了“使之间一八四八——一八四九年的革命政党必然灭亡的悲剧性的冲突”<sup>①</sup>,那么,从这个角度来说,拉萨尔的题材选择本身就是不对的。只有让农民和城市革命分子在戏中活跃起来,这种意图才可能体现出来。马克思写道,这样才可以利用历史材料的具体描写,“在更高得多的程度上用最朴素的形式把最现代的思想表现出来”<sup>②</sup>。

整个说来,马克思和恩格斯的这些信件说明,排斥现实的历史规定性(不仅指整个材料,而且也指个别人物),就不可能产生出拉萨尔自称想要取得的那种普遍意义,即对历史的真实、正确的认识,历史的教训。在拉萨尔的剧本中,唯心主义地歪曲历史真实同排斥现实主义的做法是分不开的。与他的立场相对立,马克思和恩格斯直截了当地指出,现实主义的传统(在信中以莎士比亚的名字为代表)要求把起义的农民和城市革命分子写入戏剧<sup>③</sup>。“这样,你就得更加莎士比亚化,而我认为,你的最大缺点就是席勒式地把个人变成时代精神的单纯的传声筒。”<sup>④</sup>在这个问题上,恩格斯也说了他的看法:“我认为,我们不应该为了观念的东西而忘掉现实主义的东西,为了席勒而忘掉莎士比亚……”<sup>⑤</sup>席勒和莎士比亚之面的这一典型区别,是这两封信的美学批评的关键。

概念化的方法就是用作家挑选的特殊主题来说明预定的一般观念,它贯穿着拉萨尔的全部描写以至他的每一个人物。

恩格斯称赞拉萨尔的主要人物是一定的阶级和倾向的代表,

---

① 《马克思恩格斯选集》第4卷第339页。

② 同上,第340页。

③ 同上,第347页(《恩格斯致斐·拉萨尔》,1859年5月18日)。

④ 同上,第340页。

⑤ 同上,第346页。



因而也是他们的时代的一定思想的代表，他们的动机不是从琐碎的个人欲望中，而正是从他们所处的历史潮流中得来的<sup>①</sup>。但是，人物的有代表性的性格<sup>②</sup>是否因此就可以把整个人吞没呢？决不是。拉萨尔把他那些人物的行动看作是“客观的和相对正当的思想和思想立场的实践和实现”<sup>③</sup>。他想使冲突摆脱“个别的、偶然的性格的”过失，使人物成为“永恒的和必然的客观观念冲突”<sup>④</sup>的承担者。

恩格斯所说的“有代表性”，只是把对个性说来是偶然的、非本质的、没有多大历史意义的东西，实际就是所谓“琐碎的”东西，排除在决定性格发展的因素之外。这不过是一个有保留的赞同方式。马克思甚至立即指出，从这个角度来看，选择历史上的济金根作为这部悲剧的主人公是一个严重的错误：“如果从济金根身上除去那些属于个人和他的特殊的教养，天生的才能等等的东西，那么剩下来的就只是一个葛兹·冯·伯利欣根了。在后面这个可怜的人物身上，以同样的形式表现出了骑士对皇帝和诸侯所做的悲剧性的反抗，因此，歌德选择他做主人公是正确的。”<sup>⑤</sup>恩格斯阐述他对文学描写问题的看法时写道：“但是，还应该改进的就是要更多地通过剧情本身的进程使这些动机（指出场人物的动机，——汉斯·科赫）生动地、积极地、也就是说自然而然地表现出来，而相反地，要使那些论证性的辩论……逐渐成为不必要的东西……与此相关的是人物的性格描绘。”<sup>⑥</sup>

---

① 《马克思恩格斯选集》第4卷第343—344页。

② 同上，第344页。

③ 《马克思恩格斯论艺术》第1册第24页（《拉萨尔附在1859年3月6日信中的关于悲剧观念的手稿》）。

④ 同上。

⑤ 《马克思恩格斯选集》第4卷第340页。

⑥ 同上，第344页。

马克思和恩格斯十分注意这个“性格的描写方面”<sup>①</sup>。恩格斯曾强调拉萨尔正确地反对了“现在流行的恶劣的个性化，这种个性化总而言之是一种纯粹低贱的自作聪明，并且是垂死的模仿文学的一个本质的标记”<sup>②</sup>。但是，这种“恶劣的”、仅仅抓住个人因素和注重个性化的做法，在拉萨尔的剧本中也存在。原因就在于，拉萨尔不懂得农民革命运动的历史本质。恩格斯指出了约斯·弗里茨这个人物；有这个“蛊惑者”出现的农民场面以及他的个性都描绘得很正确，但是“同贵族运动比起来，它却没有充分表现出农民运动在当时已经达到的高潮”<sup>③</sup>。

马克思和恩格斯认为，教皇使节和特利尔大主教那场戏是全戏最好的一场。为什么呢？恩格斯阐述了他的意见：“……在这里，您把世俗的受过美学和古典文学教育的、在政治上和理论上有远见的使节同目光短浅的德国僧侣诸侯加以对比，从而成功地直接根据这两个人物的有代表性的性格作出卓越的个性刻画。”<sup>④</sup>

但是，在《弗兰茨·冯·济金根》这个剧本中，这样的场面只是罕见的例外。不论马克思和恩格斯谈到哪些人物，他们总是碰到同一个基本缺陷：“性格的描写方面”的不足。但是，尽管马克思主义经典作家在这里如此大力强调性格的个性的、特殊的方面——这个方面的发展和矛盾应当带动剧情和戏剧冲突的发展，这决不意味着马克思和恩格斯的美学观点就是主张把“私人”的因素、“纯心理”的因素置于首位。这只是意味着占据首位的个性特征应当恰如其份地反映一般的、社会的意义，“特殊”不能够仅仅作为“一般”的随心所欲的例证而存在。而拉萨

① 《马克思恩格斯选集》第4卷第341页。

② 同上，第344页。

③ 同上，第345页。

④ 同上，第344页。

尔却竭力穿凿附会、削足适履，直到他的人物性格全然违反他们发展的历史逻辑和心理逻辑，从而纳入他的既定思想概念为止。正如当初大卫·弗里德里希·施特劳斯就已指出的那样，这种做法一则导致了“诗的真实”的丧失，一则导致了大量的美学失误和疏忽——它们最终必然会表现在艺术手法和形式的选择上。

让我们来看看弗兰茨·冯·济金根这个形象本身吧。马克思和恩格斯认为，对他的描绘太抽象了。拉萨尔不想就此进行争辩，他认为这仅仅关系到“形式表现”的问题。但是，这个批评是否真的仅仅关系到形式表现呢？拉萨尔承认，与历史上的原型相比，他把自己的济金根“理想化”了。可是他坚持认为，作家有权利把自己的历史人物理想化。这种理想化的界限是什么呢？拉萨尔认为，作家只是没有权利把超出主人公所生活的整个时代的界限的观点硬加在主人公身上，然而作家有权利把那个时代人们所想所说的一切最好的、最先进的东西集中在自己的主人公身上，作者只是必须使主人公不致在他事实的发展上同这些观点发生矛盾<sup>①</sup>。

按照这个论点的第一部分，举例来说，从托马斯·摩尔到托马佐·康帕内拉，一切进步的、革命的、甚至空想共产主义的观点，作家都可以拿来集中在象济金根这样一个贵族运动代表人物的身上，因为拉萨尔只提出一条标准，这就是时代标准，而不是这个人的阶级地位和他与当时的阶级斗争的关系这个标准。拉萨尔的论点的后一部分是，作家不得把主人公带进可能与他的观点发生矛盾的经历中去。换句话说，作家既然可以随心所欲地编造主人公的历史传记，所以他也有权任意摆布自己的历史人物。拉

---

① 《马克思恩格斯论艺术》第1册第57页（《斐迪南·拉萨尔给卡尔·马克思和弗里德里希·恩格斯的信》，1859年5月21日）。

萨尔对他那些主人公的安排恰恰遵循了这个规则。

为了维护德国戏剧的现实主义传统，梅林批评了拉萨尔这种利用或者确切些说就是滥用“理想化权利”的“过于方便的”方法：“他所维护的观点，同莱辛在以下这些原则上所坚持的观点几乎完全针锋相对：戏剧诗人可以按照他的想法变更历史事实，但他必须尊重历史人物性格的独特性和本质特征。他有权使人物性格更鲜明，但他不能改变人物性格，如果他硬要把其他人物性格乃至相反的人物性格加在他们身上，那他最好不要用历史人物的名字。”<sup>①</sup>

拉萨尔确实是这样做的。拉萨尔的主要依据是大卫·弗里德里希·施特劳斯写的《胡登传》，狄姆希茨曾引证这本《胡登传》来说明，这部悲剧的主要人物实在是理想化得过分了<sup>②</sup>。他并且谈到促使马克思把济金根同葛兹·冯·伯利欣根相比的那些特征。马克思曾特别强调指出，在这些贵族代表者那里，统一和自由这个口号背后一直隐藏着对旧日的帝国和强权的梦想<sup>③</sup>。

威廉·威美尔曼也曾简明扼要地描绘过历史上的济金根、“这个新旧交替时期的显赫人物”的全部矛盾性：“在他身上，独霸一方、无法无天的城堡里的骑士再一次——也是最后一次——出现了回光返照，从此这个骑士的形象就一去不复返了。这是一个充满着旧时代的力量和正直的英雄，——那时候贵族们百无禁忌、于取于求，何等威风。”<sup>④</sup>但是，拉萨尔对他的主人公

---

① 弗·梅林：《论从黑贝尔到施韦希尔的德国文学》，1981年柏林版，第18页（德文）。

② 亚·狄姆希茨：《论〈济金根〉之争》，载《魏玛文摘》1960年第4期第761页。

③ 《马克思恩格斯选集》第4卷第340页。

④ 威·威美尔曼：《伟大的德国农民战争》，1953年柏林版，第138页（德文）。

的这种活生生的矛盾性丝毫不感兴趣。他只是把济金根当作一个例子，用他来表现一个这样的领袖、伟大外交家和现实政治家——“他希望预先详细计算一下和完全排除任何偶然性”，“他不公开诉诸原则，发动它们的革命力量”，“正因此终于不得不把一切都交给最纯粹的偶然性”，“碰碎在现存制度的有意识的性质上”，也就是一个显示着残酷的“受了侮辱的理性观念的辩证法”的客体，——拉萨尔自己对他的主要人物作了这样一连串的描述<sup>①</sup>。归根到底，他就是后期黑格尔主义的客观理念的赤裸裸的化身，至于是否称他为济金根，那就完全无所谓了。

我们可以看到，当马克思提到对济金根的性格描写“太抽象了”时，他的批评决不仅仅是针对剧本的形式表现手法。硬套在拉萨尔的唯心主义观念框框里的人物，丧失了自己“合乎自然的”行动自由，成了没有血肉的公式化的人物。形象失去了逻辑，艺术手法也就乱套了。正是针对“理想化的”济金根形象的这种缺乏统一性，马克思向拉萨尔指出：“至于你的济金根……是多么苦于不以他的一切个人打算为转移的冲突，这可以从下面一点看出来：他……不得不向他的骑士宣传与城市友好等等。”<sup>②</sup>

在拉萨尔的笔下，乌尔利希·冯·胡登的情况也不比弗兰茨·冯·济金根更好一些。在拉萨尔的剧本中，胡登完全不是按照自己的性格行动的。悲剧中的这个人物，就算他还有什么性格可言的话，顶多也只是使理想化的济金根的“悲剧观念”、“伦理过失”再稍稍得到一些突出的一部分背景而已。在拉萨尔那里，胡登担任着“仅仅精神上的革命者”的职务，他能够用来影响济金根的东西，除了“兴高采烈”（狂热）而外别无它物，而这种

---

① 《马克思恩格斯论艺术》第1册第20—25页（《拉萨尔附在1859年3月6日信中的关于悲剧观念的手稿》）。

② 《马克思恩格斯选集》第4卷第341页。

兴高采烈终不过是“仅仅兴高采烈”而已，并没有变成反对济金根“现实政治”外交的深谋远虑的办法<sup>①</sup>。

拉萨尔就是这样表现胡登这个形象的思想意义和作用的。胡登在悲剧的这一幕中纯系一味突出弗兰茨·冯·济金根的辅助工具。

马克思表示反对这样“很不公平”地对待胡登：“照我看来，胡登过多地一味表现‘兴高采烈’，这是令人厌倦的。他不也是个聪明的人，机灵鬼吗？……”<sup>②</sup>基于拉萨尔的政治和美学主张，他不可能生动刻划乌尔利希·冯·胡登这个形象，他完全随心所欲地改变了胡登的传记和真实特征。而由于在第五幕中他需要让胡登作为一个例证来表现他的思想，他又安排胡登用一篇冗长的慷慨激昂的诗体演说来说诉自己的身世。恩格斯就此写道：“您对胡登的自传……的确采取了一种令人失望的做法，您把这种内容放到剧本中去了。”<sup>③</sup>马克思还指出济金根女儿的性格不合逻辑。玛丽亚是作为一个没有经验的姑娘出现的，但是，仅从她说她对于世界持有一些天真的看法，却又披着权利观念的外衣来叙述她的幸福观，仅从这一点来看，这种性格描写就已带上虚假的特征。与此同时，拉萨尔还赋予玛丽亚以“不是仅仅知道纯粹抽象的恋爱”的少妇的特征。她还具有饱经事故，不仅感到自己已经成熟，而且感到自己已经“年纪老迈”<sup>④</sup>的妇人的特征。性格描写上的这种不合逻辑和自相矛盾，其有损于艺术影响力和有损于真实性之处，当然是不言而喻的。

① 《马克思恩格斯论艺术》第1册第26—27页（《拉萨尔附在1859年3月6日信中的关于悲剧观念的手稿》）。

② 《马克思恩格斯选集》第4卷第341页。

③ 同上，第345页。

④ 同上，第341页。

忽略个别而夸大“一般”（具体说就是拉萨尔的“悲剧观念”），在艺术上把个人和性格方面的东西（如果还有的话）仅仅作为某种普遍性的东西的“例证”来对待，——这种方法必然会造成内容和形式上的严重艺术缺陷。引人入胜的剧情结构只能建立在性格鲜明、各不相同的个别人物互相作用、矛盾对立的基础上；同时，这些人物还必须具有恩格斯说的那种“有代表性”的性格。诚然，恩格斯也说过：“情节的巧妙的安排和剧本的从头到尾的戏剧性使我惊叹不已。”<sup>①</sup>但是，作品的这种戏剧性主要是来自拉萨尔“当作例证”挑来的那个历史冲突本身。而由于拉萨尔的政治和美学观念的作祟，这种戏剧性在剧本的整个结构中并未得到贯彻体现。所以，在这部悲剧中，剧情的进行主要决定于“论证性的辩论”，而不是通过出场人物的所作所为。但是，在一部革命悲剧中，这种艺术方法恰恰必然会损害真实性，因为按照整个设计，现实的革命斗争完全变成了先验的纯精神的探讨和解决问题。马克思在致拉萨尔的信中谈到：“在细节的方面，有些地方我必须责备你让人物过多地回忆自己，这是由于你对席勒的偏爱造成的”<sup>②</sup>。因此剧情进展上的必要运动经常被打断或放慢速度。但对拉萨尔来说，这些回忆却是人物性格描写的主要手段。这种手段显然不大高明，因为归根到底，读者或观众只是听到和思忖着让他们揣摩的东西，而这种东西是不会让他们从情感上有所体验的。剧中人物的性格描写几乎全靠他们自己说他们自己怎样，也就是全靠大段大段的自白，而实际上，“一个人物的性格不仅表现在他做什么，而且表现在他怎样做”<sup>③</sup>。

拉萨尔根本没有理解恩格斯的这个意见。他对这个意见的回

---

① 《马克思恩格斯选集》第4卷第341页。

② 同上，第341页。

③ 同上，第344页。

答是：在他的剧本中，济金根、胡登和巴尔塔萨尔总的说来愿望是相同的，他们的区别恰恰就是在怎样（愿望方式）上。济金根力求“采取非革命的、现实主义的外交的方式”达到目的；胡登似乎“以他作为纯粹的理想主义者所固有的狂烈的热情”“只是为纯粹精神的、宗教的目的”而拥护起义；最后，巴尔塔萨尔拥护起义的“态度是真实的和革命的”。拉萨尔要使马克思和恩格斯相信，由此可见这些人物之间没有什么偶然的、个性因素的区别，对每一个人物具有决定意义的是与之“有紧密的联系”

“他的阶级地位的必然影响”<sup>①</sup>。“他们三个人是在愿望的方式（怎样）上面，根据和他们有联系或没有联系的生存条件而各不相同的。”<sup>②</sup>

就此而言，拉萨尔的观点有一个很值得注意也很有现实意义的特点，这就是它从唯心主义的基本观念出发，活现了文学艺术上的一部社会学公式主义纲领。拉萨尔在回信中相当明确地说出了他的创作主导思想：“胡登虽然出身是骑士，但作为真正的思想家却根本不受任何等级的束缚，一生和自己的阶级分了家，他最后归属于骑士阶层，也不是由于他的现实地位和物质条件，而只是由于他的出身”等等，等等。“巴尔塔萨尔，出身低微，是一个和济金根的阶级地位的条件没有联系的人……”等等，等等<sup>③</sup>。

根据这种观点（我们这里不拟论证它的历史可疑性），完全可以明白，在拉萨尔的悲剧中，人物的性格、地位和行为是按照怎样一个公式主义的原则建立起来的。

拉萨尔在这个问题上的基本错误是，他在对待个人的社会制

① 《马克思恩格斯论艺术》第1册第51页。

② 同上，第53页。

③ 同上，第52—53页。



约性方面采取了机械决定论的观点。岂止个人被机械地描写成一定阶级地位或社会阶层的产物和传声筒，个人从头到脚除了代表他的社会地位之外简直一无所有。个人的多面性、总体性荡然无存。而这就不仅是一个美学上的缺陷，也是对拉萨尔所要描写的那个历史真实的直接违背了。

马克思和恩格斯对《弗兰茨·冯·济金根》这部悲剧的全部批评，其中心要点也正在于此。当马克思问到：“……还有别的时代比十六世纪有更加突出的性格吗？”以及恩格斯说到那个时代的人们“惊人的独特的形象”（他们足以“在这种类型的历史剧中”形成一幅“会比在莎士比亚那里有更大的效果”的“福斯泰夫式的背景”）时，也就是说，当马克思主义经典作家把个人和性格特征作为每一个时代的特殊标志提出时，他们决不仅仅是指出一个形式方面的问题。这在更大的程度上意味着：只有对个人和性格的这种描写，才能够在人物性格中同时对那个时代的社会的和阶级制约的关系作出艺术真实的表现。

在拉萨尔的剧本所表现的那个时代，这种人的个性的全面显示恰恰是历史进步最本质的方面之一，这一历史进步也提出了新的美学尺度。恩格斯写道：“古代人的性格描绘在今天是不再够用了，而在这里，我认为您原可以毫无害处地稍微多注意莎士比亚在戏剧发展史上的意义。”<sup>①</sup>

社会的和人的关系已经变得更多样、更复杂了。古代文学经典作家的性格描绘已经不足以反映这种关系。很明显，现实主义不仅从真实地把握现实来说是必要的，从“用最朴素的形式把最现代的思想表现出来”<sup>②</sup>来说也是必要的。

---

① 《马克思恩格斯选集》第4卷第344页。

② 同上，第340页（《马克思恩格斯选集》，1859年4月19日）。

我们在以上的论述中把莎士比亚和席勒作为不同类型的作家作了对比。但是，马克思和恩格斯并没有把这两位作家的对立看作是绝对的。尽管他们对莎士比亚彻底的现实主义表现出很大的偏爱，可是许多事实表明，这两位科学社会主义大师的美学的和政治的批判完全不是这样对待问题的<sup>①</sup>。

恩格斯认为，德国古典剧作——其中包括席勒的戏剧——的较大的“思想深度”和“意识到的历史内容”，是新的、社会主义的戏剧创作的珍贵遗产。（但拉萨尔的这部悲剧，正如我们已经看到的那样，不能被当作是新的、社会主义的戏剧创作的先例。）在《评托马斯·卡莱尔的〈过去和现在〉》一文（《英国状况》）中，恩格斯极力强调德国文学、特别是歌德作品的这个方面。只有研究过德国古典哲学的人，才能充分理解歌德“完满的人性”和艺术克服宗教二元论的全部历史意义。歌德在这方面直接地——在某种意义上是“预言式地”——陈述的思想，在“德国现代哲学”中得到了“发展和论证”<sup>②</sup>。恩格斯所说的“现代哲学”，指的就是在克服黑格尔和费尔巴哈的基础上刚刚诞生的辩证唯物主义和历史唯物主义。马克思和恩格斯认为，这些伟大传统——较大的“思想深度”、“意识到的历史内容”以及“莎士比亚剧作的情节的生动性和丰富性”，是发展社会主义的戏剧创作的基础。对斐迪南·拉萨尔的政治、美学理论和实践的讨论，明确而有力地提出了要把人物的性格描写因素放在首要地位，要把这作为“正确地”、“艺术真实地‘表现’最现代的思想”的一个条件来对待。恩格斯在信中说，他对拉萨尔的作品

---

① 参见亚·狄姆希茨：《〈济金根〉之争》，载《魏玛文稿》1960年第4期第772—774页；并见《德国工人阶级看席勒》（资料集），君特·达尔凯编辑整理，1959年魏玛版（德文）。

② 《马克思恩格斯全集》第1卷第652页。

是“从美学观点和历史观点，以非常高的、即最高的标准”提出要求的，这个标准就是他在同一封信中所说的：“……较大的思想深度和意识到的历史内容，同莎士比亚剧作的情节生动性和丰富性的完美的融合，大概只有在将来才能达到，而且也许根本不是由德国人来达到的。无论如何，我认为这种融合正是戏剧的未来。”①

必须补充说明，马克思和恩格斯在“济金根之争”中所竭力维护的各项美学原则，决不仅仅对戏剧文学才重要。马克思和恩格斯在分析抒情诗和叙事诗时同样运用了这些原则。

至于说到抒情诗的问题，则恩格斯对“真正的社会主义”的诗歌和散文的那些评论文章，尤其富有启发意义。关于这种小资产阶级诗歌的政治历史性质，我们以后还要详细谈到。在现在考察的这个问题上，特别值得注意的是恩格斯对卡尔·倍克的评论——恩格斯认为，卡尔·倍克比当时“德国文坛上的大多数小卒具有更大的才能……”②。恩格斯的批评表明，批评的任务决不只是把他所无情嘲笑的倍克诗歌的美学和艺术缺陷往“小资产阶级性”上一推，往倍克的错误思想上一推，就算大功告成。

在抒情诗中，个人和性格刻划的作用往往主要不是通过所写的“题材”的具体确定性，而是通过在抒情作品中充当诗歌形象的诗人自己性格（同时也是恩格斯说的“有代表性”的性格）的确定性表现出来。恩格斯详细分析了为此必需的社会前提——它在三月革命以前的德国几乎还不存在。

恩格斯再三说到卡尔·倍克诗歌形象的不确定、不明确、模糊不清。他无情地批判和嘲讽了“真正的社会主义”的美学后

---

① 《马克思恩格斯选集》第4卷第343页。

② 《马克思恩格斯全集》第4卷第243页（《诗歌和散文中的德国社会主义》）。

果，并且同样无情地揭露了出自小资产阶级“真正的社会主义”的这种模糊不清。“我们的诗人在现代抒情诗人眼中又成了一个把自己打扮得奇奇怪怪的、妄自尊大的人物。他不是在世界中生活和创作诗歌的活动着的人，而是一个飘浮在云雾中的‘诗人’，但这些云雾不过是德国市民的朦胧的幻想罢了。”<sup>①</sup>恩格斯指出了倍克的“朦胧的幻想”、“怯懦和愚蠢”、“妇人般的多情善感”、“可鄙的小资产阶级的庸俗气”——“这就是拨击诗人心弦的缪斯……”<sup>②</sup>；指出了倍克对现存社会关系抱有“无知而浪漫的幻想”<sup>③</sup>；指出了“倍克经常由极度夸张的高谈阔论转到干巴巴的小市民的散文，从一种向现状开火的小幽默转到和现状实行感伤的和解。他常常忽然发觉到他自己原来就是de quo fabula narratur[所讲到的那个人]”<sup>④</sup>。

诗歌主体的这种不确定性，其严重艺术后果之一就是冗长的、没完没了的反省，这些反省表明，诗人由于已陷入德国小市民的鄙俗风气中，就总是把他给人留下的那点微弱的印象也破坏了<sup>⑤</sup>。

在《男仆和女仆》这首诗中，诗人歌颂两个使上帝高兴的灵魂，他们只是经过多年省吃俭用和循规蹈矩的生活之后，才终于纯洁地爬上夫妇的卧床。作者本来可以用全篇之中“绝无仅有的一段佳作”来作这首诗的结束，可是他却偏偏又加上一大通“道德”议论，从而把机智的痕迹一扫而光。“胆怯和没有信心经常钳制着倍克，驱使他每首诗拉长到不可收拾的境地，使他在没

① 《马克思恩格斯全集》第4卷第242页。

② 同上，第224页。

③ 同上，第231页。

④ 同上，第242页。

⑤ 同上，第238页。

有用多情善感证明自己的全部庸俗性以前收不了场。他大概故意选择了克雷斯特的六步韵诗体来使读者陷入烦恼不堪的境地，就象一对恋人在长久的考验时期以内由于自己的胆怯的道德观念而烦恼不堪一样。”<sup>①</sup>

恩格斯用许多例子说明，“真正的社会主义”这派抒情诗人非常缺乏自信，因此他们就求助于令人讨厌的忽而极度夸张、忽而鄙俗不堪的表现手法，把游离不定的“自我”吹嘘为所谓全人类的精神状态的表现。在作为批判性作品写的《致路特希尔特家族》一诗中，倍克描写了一个波兰流亡者、争取自由的战士，他跑来哀求周济，路特希尔德给了他一个银币。“……我们的诗人写出波兰人的这幅景象来，只不过是给自己的装腔作势寻找借口而已：

但是我把这乞丐的幸福  
鄙视地抛回你的钱袋里，  
以被侮辱的人们的名义。

要能够这样扔到钱袋里去，——恩格斯讽刺说，——那就需要有投掷的高度技巧和丰富的经验。最后，万一有人控告倍克犯了侵犯人身的罪，他也可以化险为夷，因为他不是以自己的名义，而是以人们的名义行动的。”<sup>②</sup>

恩格斯对阿尔弗勒德·迈斯纳的诗有过类似的评论：他“向卡尔·倍克诗派学过德语，因此他在表达自己思想时所用的词藻比东方人还要华丽”，但是，“无限的人世苦恼，远比他比喻丰富

---

① 《马克思恩格斯全集》第4卷第234页；句中langen Prüfungszeit一词，原译为“长久的实验时期”，在此处不确，故改。——译注

② 同上，第228页。

的华丽更使他超群出众”<sup>①</sup>。

恩格斯列举了十来个这种巨人式“苦恼”的精彩范例：“这一切苦恼是从哪里来的呢？莫非这一切哀怨都是一般的维特式的爱情烦恼，只是由于我们诗人的个人痛苦而更加深了吗？完全不是。我们的诗人固然经历过千辛万苦，然而他善于从他的一切痛苦中揭示出某一普遍性的方面。他时常指出（例如在第64页上），女人一再恶毒地玩弄他（这是德国人，尤其是诗人的通常遭遇），他平生有过许多不幸的经历，然而这一切只不过是向他证明人世的乖戾和各种社会关系的必须改变而已。他的痛苦并不是阿尔弗勒德·迈斯纳个人的痛苦，而是全人类的痛苦，因此他从他的一切悲痛中，仅仅得出了这样的结论：做人是一种很大的艺术和沉重的负担。”<sup>②</sup>

“真正的”社会主义诗人的诗歌个性的小资产阶级的模糊不清，必然地使他根本不能用文学手段按照生活的具体确定性去描绘重大的特殊事件和对象。恩格斯仅仅在卡尔·倍克的作品中发现了不多几个例外。例如在倍克一首描写流氓无产者境遇的“无定形的、长得没有个完的诗”中，有几段写得还比较明确。恩格斯分析了这些地方写得好的原因：倍克“借一个老乞丐的口诵出了这些诗句。这个老乞丐的女儿请求父亲允许她去赴一个军官的约会……老乞丐向他的女儿描画出她的孩子将列身于其中的那些阶级的充满痛苦的景象，并且直接以她生存的环境为根据把他自己反对的意思表示出来，不过并没有（这一点是不能不承认的）向他作道德的说教”<sup>③</sup>。但是，在“真正的社会主义”的诗歌中，这样的作品是少见的。

① 《马克思恩格斯全集》第3卷第668页（《真正的社会主义者》）。

② 同上，第669页。

③ 同上，第4卷第239--240页。

恩格斯嘲笑了竭力以极尽夸张的陈词滥调把“春天提到‘真正的社会主义’的思辨的高度”<sup>①</sup>的作风。他强烈批评了倍克的《犹太旧货商》一诗不是具体描绘出德国犹太人的无权地位，而是完全陷到自由主义的青年德意志派关于犹太人的空谈中去了。“诗在这里销声匿迹，一无踪影，仿佛听到了患着瘰病病的萨克森等级院中的患瘰病病的发言：你不能成为手艺人，不能做‘小商贩的头目’，不能当庄稼汉，也不能当教授，但是医学的大门对你敞开着。”恩格斯接着问道：“照这样，难道不可以用诗来写普鲁士法典或把巴伐利亚的路德维希先生的诗谱成歌曲吗？”<sup>②</sup>

恩格斯同样有力地批评了柏林特·德朗克的“政治短篇小说”。柏林特·德朗克当时属于“真正的社会主义”派，后来成了恩格斯的朋友。恩格斯写道，德朗克有一个伟大的发现：在每一节普鲁士警察法条文中都隐藏着一部长篇小说，在每一项命令中都隐藏着一部悲剧。“道路一旦踏出来，不会后继无人。因为这个园地具有丰富的蕴藏。顺便说说，普鲁士法就是种种紧张冲突和动人场面的无穷无尽的泉源。单是关于离婚、赡养和处女身份方面的法律就给德国整个长篇小说的工业提供了足够几世纪用的原料，至于那些关于反常的私人娱乐的章节更不必提了。并且，把这些章节中的一节从诗的角度加以改制，是再容易不过的了；冲突及其结局都已经是现成的，只要随便从布尔韦尔、大仲马或者欧仁·苏的任何一篇长篇小说中摘出一些细节补上去，一篇短篇小说就做成了。”<sup>③</sup>

在“真正的社会主义”派的诗歌或散文中，作家们只要试图叙述一点什么，就无不遭到“真正可怜的失败”。恩格斯认为，这

---

① 《马克思恩格斯全集》第3卷第685页。

② 同书，第3卷第234—235页。

③ 同书，第3卷第679—680页。

种叙述上的无能为力是“真正的社会主义”文学的一大特色。为什么？因为“‘真正的社会主义’由于本身模糊不定，不可能把要叙述的事实同一般的环境联系起来，并从而使这些事实中所包含的一切特出的和意味深长的方面显露出来。因此，‘真正的社会主义者’在自己的散文中也极力避免叙述故事。在他们无法规避的时候，他们不是满足于按哲学结构组织一番，就是枯燥无味地记录个别的不幸事件和社会现象。而他们所有的人，无论是散文家或者是诗人，都缺乏一种讲故事的人所必需的才能，这是由于他们的整个世界观模糊不定的缘故。”<sup>①</sup>

早在一八四七年对“真正的社会主义”的诗歌和散文的批判中，恩格斯就已经抓住了世界观的明确性和自觉在艺术创作中的作用这个具有决定性的基本问题；关于这个问题和它的意义，我们已经在上一节联系直接实践的问题作了详细的阐述。

马克思列宁主义经典作家一向强调，肯定先进的世界观和思想觉悟的重要作用他们的现实主义理论的一个组成部分。这个理论认为现实主义（在艺术审美本质的客观基础作用下）是对世界的艺术掌握的最适当的方法。但是，这个理论同时要求艺术家不要去图解指导原则，不要去翻译学说和命题。它要求于艺术家和艺术家的是：面向处于不断的革命发展之中的直接的、进步的和丰富多采的生活。

而艺术的审美本质的客观基础，就是在这种发展之中，在各个伟大历史时代的延续之中形成和发展着，与此同时，在整个社会发展的制约下，也形成和发展着相应的审美主体条件。而这两个因素则又都影响着现实主义方法的历史发展和变化。

---

① 《马克思恩格斯全集》第4卷第237页。





---

## 四

# 艺术审美本质的基础的历史发展

在一八五七——一八五八年经济学手稿的开始部分，即《〈政治经济学批判〉导言》中，马克思说到“物质生产的发展例如同艺术生产的不平衡关系”<sup>①</sup>。他是以古代希腊艺术、主要是希腊史诗为例来说明自己的思想的。马克思的这一提法，人们是经常议论的；然而，这当中不免也有把问题孤立起来的情况，也就是使问题脱离了同整个希腊手工业时代（包括经济的、哲学的和历史的学说在内）的联系。但是，我认为，不注意这种联系，就难以理解马克思这一思想的来龙去脉。而实际上，马克思在这里触及了一个研究文学艺术史和美学的极其重要、极其本质的方法论的问题。

老实说，就我们所研究的问题而言，马克思在这一片断性的《导言》中，主要就是要考察物质生产和艺术生产发展的这种“不平衡关系”，即不成比例。马克思提出了哪些问题呢？

马克思指出：“进步这个概念决不能在通常的抽象意义上去理解。”<sup>②</sup>后来，特别是在我们已经提到过的同俄国经济学家施托尔希的论战（《剩余价值理论》）中，马克思又阐述了这个思想。他论证了，要研究精神生产和物质生产之间的联系，首先必须把物质生产本身不是作为一般范畴来考察，而是从其当时的一定的历史的形式来考察。如果物质生产本身不从它的特殊的历史的形式来看，那就不可能理解与它相适应的精神生产的特征以及这两种

---

① 《马克思恩格斯选集》第2卷第112页。

② 同上。

生产的相互作用，从而也就不能超出庸俗的见解<sup>①</sup>。

马克思指出，施托尔希的主要错误在于，他不是历史地考察物质生产本身，不是把物质生产当作生产的一定的、历史地发展的和特殊的形式来考察，而是把它“当作一般的物质财富的生产”来考察。因此，施托尔希就失去理解一定社会形态下的精神生产的基础。“……不考虑这些，就会坠入莱辛巧妙地嘲笑过的十八世纪法国人的幻想。既然我们在力学等方面已经远远超过了古代人，为什么我们不能也创造出自己的史诗来呢？于是出现了《亨利亚特》来代替《伊利亚特》。”<sup>②</sup>马克思那句名言，即“资本主义生产同某些精神生产部门如艺术和诗歌相敌对”，就是在这种情况下说的。

这样，在物质生产对艺术生产的决定作用这个问题上，马克思把自己的观点同庸俗的观点区别了开来。马克思指出：“出发点当然是自然规定性，主观地和客观地。部落、种族等等。”<sup>③</sup>下面，我们将会看到，马克思所说的这种“自然规定性”，包括物质生产的特殊历史形式的规定性和社会形态的规定性。

马克思立即解释说：“关于艺术，大家知道，它的一定的繁荣时期决不是同社会的一般发展成比例的，因而也决不是同仿佛是社会组织的骨骼的物质基础的一般发展成比例的。例如，拿希腊人或莎士比亚同现代人相比。”<sup>④</sup>马克思在这里以及在别处都明确指出，这种现象的客观因素、客观原因，要到受物质生产发展阶段决定的社会关系中去寻找，并且只有这样才能得到解释。这里说了希腊艺术，它不仅同它在其中生长的那个不发达的社会阶

---

① 《马克思恩格斯全集》第28卷第1册第298页。

② 同上。

③ 《马克思恩格斯选集》第2卷第112页。

④ 同上，第112—113页。

段并不矛盾，而且倒是这个阶段的结果。这一点，同样适用于由于其经济结构的特殊性而对艺术十分不利的资本主义社会的文学艺术状况。

马克思在确定整个艺术领域同社会一般发展的不平衡关系，即主观地和客观地出自“自然规定性”、出自当代社会形态特殊历史条件的关系之后，又谈到“艺术本身的领域内”的特殊发展。他是这样提出问题的：“就某些艺术形式，例如史诗来说，甚至谁都承认：当艺术生产一旦作为艺术生产出现，它们就再不能以那种在世界史上划时代的、古典的形式创造出来；因此，在艺术本身的领域内，某些有重大意义的艺术形式只有在艺术发展的不发达阶段上才是可能的。”<sup>①</sup>自然，这也关系到“在艺术本身的领域内”这种特殊发展（例如在近几百年中明确形成了长篇小说这种形式）的客观规定性问题。马克思用下面这两句话归纳了他的想法：“困难只在于对这些矛盾作一般的表述。一旦它们的特殊性被确定了，它们也就被解释明白了。”<sup>②</sup>

但是，在马克思那里，对这种“矛盾的特殊性”的确定，随时随地都是从研究和分析某一社会阶段“艺术生产”的具体社会经济条件开始的。换句话说，他对这种“矛盾的特殊性”的确定，随时随地都是从分析艺术审美本质的客观对象性基础开始的，——当然，他从不到此为止。

鉴于马克思列宁主义美学的当前状况，我们认为，大力强调这些思想实为当务之急。卢卡契在他的美学分析中对具体的政治经济方面的问题没有给以足够的注意，我认为，在这个问题上，他滑向了非唯物主义的道路。因为，只要不注意经济问题，就会非唯物主义、非马克思主义地忽视美学范畴是十分客观的历史范畴，

① 《马克思恩格斯选集》第2卷第113页。

② 同上。

看不清一切不以现实历史为基础的“规范美学”都是主观主义的胡言乱语，理论一旦脱离现实的（以及文学艺术的）历史就会流为一般空洞教条汇编。

马克思列宁主义经典作家的这一思想，在马克思关于希腊古典艺术、特别是关于史诗的观点中，体现得非常清楚和充分。这个分析本身就是从“自然规定性”，“主观地和客观地”，即从希腊古典艺术的主观和客观条件的特殊社会规定性出发的。马克思这一论断的特殊价值在于，他直截了当地提出了整个问题的美学实质：“但是，困难不在于理解希腊艺术和史诗同一定社会发展形式结合在一起。困难的是，它们何以仍然能够给我们以艺术享受，而且就某方面说还是一种规范和高不可及的范本。”（黑体字是我标的，——汉斯·科赫）<sup>①</sup>

在这段论述中，马克思对他提出的问题并未作出回答。但是，对于怎样克服困难，怎样从主观和客观条件出发来确定和解释矛盾的“特殊性”，他却通过古代希腊艺术的例子作了非常重要的方法论指示。

所以，我们也想从马克思列宁主义经典作家有过论述或者详尽分析过的重大历史阶段上，对艺术与现实的审美关系的既有客观根据又有主观影响的历史变迁作一番追溯。这里要讲的，首先是古代希腊，从野蛮时代高级阶段起，到奴隶占有制社会的鼎盛期止；其次是工业资产阶级统治的早期发展阶段；然后是自由竞争时期的发达资本主义和帝国主义时代；最后是社会主义、共产主义历史发展阶段。当然，这里提供的不可能是一个类似文学艺术史概论的东西。我们只能就一些重要的历史问题作些理论性的分析。

---

<sup>①</sup> 《马克思恩格斯选集》第2卷第114页。

## 第 十 章

### “希腊人是正常的儿童”

#### 希腊艺术发展的经济基础

马克思强调希腊艺术的审美魅力“同它在其中生长的那个不发达的社会阶段并不矛盾。它倒是这个社会阶段的结果，并且是同它在其中产生而且只能在其中产生的那些未成熟的社会条件永远不能复返这一点分不开的”<sup>①</sup>。

这种社会条件究竟是什么呢？它们是怎样“主观地和客观地”通过希腊艺术表现出来的呢？首先，我们就以马克思和恩格斯的论述为指导，对从荷马史诗时期起到进入全面发展阶段止的这个人类艺术第一次大繁荣的客观基础作一些研究。让我们先从经济前提开始。

恩格斯指出，我们在荷马的诗中，特别是在《伊利亚特》中可以看到野蛮时代高级阶段的全盛时期。对野蛮时代高级阶段生产力发展的特点，他作过如下的论述：这个阶段“从铁矿的冶炼开

---

<sup>①</sup> 《马克思恩格斯选集》第2卷第114页（《〈政治经济学批判〉导言》）。

始，并由于文字的发明及其应用于文献记载而过渡到文明时代”<sup>①</sup>。在荷马诗歌形成时代的各个希腊部落中，发生了一个极大的物质进步。带有铁铧的用家畜拉的耕犁使大规模耕种土地有了可能。结果就引起了对当时的条件说来是空前的生活物品的扩大；《伊利亚特》里说到过用来烤制面包的大麦、小麦和黑麦；当时人们已经知道了各种主要果木、榨油和酿酒。在居民区的描写上可以看到大队大队的家畜驮载着各种主要必需品；厄瑞克透斯一个人就拥有三千匹母马。荷马提到过许多种工具：各种铁器、铁匠炉、陶轮、手磨。阿喀琉斯造盾牌那场精彩描写，宣告了金属加工技术的发达和向艺术的过渡。人们用圆木和木板制造帆船和桨船。已经出现了作为艺术的建筑术的萌芽。普里阿摩斯的王宫共有五千多间以磨光石作墙的房屋。平地立起了由设雉堞和炮楼的城墙围绕起来的都市。同荷马的史诗以及全部希腊神话一起，“这就是希腊人由野蛮时代进入文明时代的主要遗产”<sup>②</sup>。

这种生产力发展水平本身尽管还具有很大的局限性，但它毕竟是一个重大的社会进步。它使人对自然的支配得以上升到一个相对高级的阶段；如果把希腊人的发展水平和同一个社会阶段的其他社会集团（例如罗马建立以前的各个意大利部落、塔西佗时代的日耳曼人、海盗时代的诺尔曼人）相比，这就尤其突出<sup>③</sup>。

在这个基础上发展起来的各种社会形式，具有同样的进步性质。在英雄时代的各个希腊社会中，我们还可以看到氏族组织的充分作用，但同时也已经可以看到它的低落的初兆：出现了子女有权继承财产的宗法权利，这种权利促进了家庭内部的财富积

① 《马克思恩格斯选集》第4卷第21—22页（《家庭、私有制和国家的起源》）。

② 同上，并参见摩尔根：《古代社会》。

③ 《马克思恩格斯选集》第4卷第22页。



累。家庭成为对付氏族的一种力量。财产状况的差异形成了产生世袭贵族和世袭王权的先决条件。

支配自然的力量增长带来了财富，这种财富日益成为历史的动力。生产已经发展到这样一种程度：人的劳动力所能生产的东西超过了单纯维持公社成员生活所需要的数量，然而，对劳动力的需要现在也超过了先前的氏族制度所可能提供的数量，于是日益成为掠夺财富的经常方式的战争就以战俘的形式提供这种劳动力。“奴隶制被发现了。这种制度很快就在一切已经发展得超过旧的公社的民族中成了占统治地位的生产形式”<sup>①</sup>，同时，也开始使自己部落和氏族的成员沦为奴隶。

奴隶制是一种最简单的社会分工形式。只是靠了奴隶制，生产力的提高、交换的扩大、国家和法律的发展、艺术和科学的创立才有可能。“在古代世界、特别是希腊世界的历史前提之下，进步到以阶级对立为基础的社会，是只能通过奴隶制的形式来完成的。”<sup>②</sup>恩格斯再一次强调了这个时代对整个人类历史的巨大意义：“只有奴隶制才使农业和工业之间的更大规模的分工成为可能，从而为古代文化的繁荣，即为希腊文化创造了条件。没有奴隶制，就没有希腊国家，就没有希腊的艺术和科学；没有奴隶制，就没有罗马帝国。没有希腊文化和罗马帝国所奠定的基础，也就没有现代的欧洲。我们永远不应该忘记，我们的全部经济、政治和智慧的发展，是以奴隶制既为人所公认、同样又为人所必需这种情况为前提的。在这个意义上，我们有理由说：没有古代的奴隶制，就没有现代的社会主义。”<sup>③</sup>

生产力和生产关系发展上的重大社会进步构成了希腊文学艺

---

① 《马克思恩格斯选集》第3卷第220页（《反杜林论》）。

② 同上，第3卷第221页。

③ 同上，第220页。

术成长的历史基础，这是可以理解的；但是，对这种进步的性质的  
一般确定，还不足以判断它何以能够恰好成为使希腊艺术达到  
无与伦比的美学高峰的特殊基础。

我们还应当从其它方面研究一下人们之间的社会生产关系和  
人与自然之间的关系的性质。（在这方面，对奴隶制的道义谴责  
无济于事，尽管从客观历史来说，当时奴隶不是被当作“人的个  
体”，而是当作“生产工具”来看的。）

主要问题是，生产的**经济目的**不是制造用于交换的商品，而是  
生产使用价值。因此，马克思说，所有各种各样主要是以土地占有  
和土地耕作为其经济基础的制度形式都有这样一个特征：“个人把  
劳动的客观条件简单地看作是自己的东西，看作是自己的主体得  
到自我实现的无机自然。”（黑体字是我标的，——汉斯·科赫）<sup>①</sup>

个人把劳动——因而也就是自己整个生命——的客观条件看  
作是“自己本质力量的对象化”。这是什么和意味着什么呢？马  
克思这里说的是一种为一切前资本主义时代所都固有的状况，那  
时，商品世界的神秘主义、亦即人的关系的物化，还没有支配整  
个社会制度。个人生产出来的产品比较容易见出人的本质的表  
现，也比较容易得到社会的承认。在这个历史时期，人的劳动的  
物化物、人的生命的客观条件还没有象后来在资本主义制度下那  
样变成一种怪物、一种支配权力，还没有象那样不以个人意志和  
行动为转移地奴役人、统治人。从正面来说——就单个的个人而  
言——，这就是：“每种形式的自然财富，在它被交换价值取代  
以前，都以个人对物的本质关系为前提，因此，个人在自己的某  
个方面把自身物化在物品中，他对物品的占有同时就表现为他的  
个性的一定的发展，拥有羊群这种财富使个人发展为牧人，拥有

① 《马克思恩格斯全集》第46卷上册第483页（《政治经济学批判》）。

谷物这种财富使个人发展为农民，等等。”<sup>①</sup>

马克思曾多次指出，在这种生产条件下，尤其是手工业者，由于各种能力可以得到相对多面的发展，对劳动自然而然有一种“有限的艺术感”<sup>②</sup>，即一种尽管受到限制但毕竟还是自由熟练技巧因素的“手艺”。

对我们说来，一个极重要的因素就是：在这种条件下，整个社会的物质生产客观上就表现为进步的人类社会的伟大、力量和权力的物证。对作为人的关系的社会关系的全面艺术反映有了客观条件。生产的目的不是作为物的财富，而是——如果可以这么说的话——作为“人的本质的实现”的财富。

马克思注意到这种情况在古代希腊艺术中的意识形态反映。例如，他说，在古代人当中，我们不曾见到有谁研究过哪一种土地财产等等的形式能创造最大的财富。“人们研究的问题总是，哪一种所有制形式会造就最好的国家公民。”只有少数“生活在古代世界缝隙中”的商业民族才把财富看作是目的本身。马克思写道：“因此，古代的观点和现代世界相比，就显得崇高得多，根据古代的观点，人，不管是处在怎样狭隘的民族、宗教、政治的规定上，毕竟始终表现为生产的目的，在现代世界，生产表现为人的目的，而财富则表现为生产的目的。”（黑体字是我标的，——汉斯·科赫）<sup>③</sup>

在资本主义以前的阶级社会中，这种状况并未因阶级的对抗和剥削的具体形式不同而根本改变。统治和从属关系在这里“一

---

① 《马克思恩格斯全集》第46卷上册第171页（《政治经济学批判》）。

② 《马克思恩格斯选集》第1卷第58页（《费尔巴哈》）：“有限的艺术感”德文为“Halbkünstlerisches Verhältnis”，另见《马克思恩格斯全集》第46卷上册第499页，这里译为“一半还是抄袭”。——译注

③ 《马克思恩格斯全集》第46卷上册第485—486页。

目了然”，还没有神秘化为物与物的关系的形式。（马克思在他的一篇早期著作中就说过古代国家和古代奴隶制是“赤裸裸的典型的对立”，而现代国家和现代商业世界则是“经过伪装的基督教的对立”<sup>①</sup>，从意识形态上把两者区别开来。）这种“现代的”神秘化按照事物的性质来说……在下述场合是被排除的：第一，生产主要是为了使用价值，为了本人的直接需要；第二，例如在古代和中世纪，奴隶制或农奴制形成社会生产的广阔基础，在那里，生产条件对生产者的统治，已经为统治和从属的关系所掩盖，这种关系表现为并且显然是生产过程的直接动力”<sup>②</sup>。马克思接着又说，在原始共产主义占统治地位的原始社会中，甚至在古代的城市公社中，公社生活本身及其条件就表现为生产的基础，而公社生活的再生产则表现为生产的最终目的。

由此才产生了客观的可能性（在野蛮时代的高级阶段、“英雄时代”以及古代奴隶占有制条件下），使希腊的文学艺术创造出富有深刻人道主义、富有深刻人性的人的形象，得以渗入自然和人类社会，即始终通过自然和人类社会来反映人。因此，希腊艺术的人道主义的这种客观条件才能成为希腊艺术的审美品质和伟大气派的重要伦理基础之一。希腊文学部分地极其准确地反映了这种条件。在我们已经引用过的《安提戈涅》一剧的合唱诗中，索福克勒斯就是从展现为具体对象的人的本质力量的丰富性中，从人征服自然的能力中，从尚未被物奴役人的、异己的力量所歪曲的人的形象中，表现了人的伟大和权力。

在普罗米修斯盗火这个神话的各种不同说法中，也都洋溢着类似的基本思想。

① 《马克思恩格斯全集》第1卷第479页（《评“普鲁士人”的〈普鲁士国王和社会改革〉一文》）。

② 同上，第25卷第840页（《资本论》）。

乔治·汤姆逊对普罗米修斯的精辟分析<sup>①</sup>充分贯彻了人创造自己本身这一马克思主义的观点，他把普罗米修斯诉说自己给人类做的种种好事那篇充满自豪的台词称为大胆的唯物主义，这是完全有道理的：

“等你听见了其余的话，知道我发明了一些什么技艺和方术，你会更称赞我呢。人一害病就没有救，没有药吃，没有药喝，也没有膏子敷，因为没有药医治，就渐渐衰弱了。后来，我教他们配制解痛的药，驱除百病。我还安排了许多占卜的方法，最先为他们圆梦，告诉他们哪一些梦会应验；还有，那些偶尔听见的难以理解的话和路上碰见的预兆，我也向他们解释了，爪子弯曲的鸟的飞行，哪一种天然表示吉兆，哪一种表示凶兆，各种鸟的生活方式，彼此间的爱憎以及起落栖止，我也给他们分别得清清楚楚；它们心肝的大小，肝脏的斑点均匀不均匀，胆囊要是什么颜色才能讨神们喜欢，这些我都告诉了它们；罩上网油的大腿骨和细长的脊椎我都焚烧了，这样把秘密的方术传给了人类；我还使他们看清了火焰的信号，这在从前是朦胧的。这些事说得够详细了。至于地下埋藏的对人类有益的宝藏，金银铜铁，谁能说是他在我之前发现的？谁也不能说——我知道得很清楚——，除非他信口胡说。请听我一句话总结：人类的一切技艺都是普罗米修斯传授的。”<sup>②</sup>

接着，从一个不甚著称的作家莫希昂的一篇佚文残段中，汤姆逊引述了一段关于普罗米修斯的叙述<sup>③</sup>：

---

① 乔治·汤姆逊：《埃斯库罗斯和雅典》，1957年柏林版，第343—344页（德文）。

② 埃斯库罗斯：《悲剧三种》，罗念生译，1961年人民文学出版社版，第20页。

③ 乔治·汤姆逊：《埃斯库罗斯和雅典》第357页；引文是何志雄同志译的，——译注

首先，我将从头开始讲述  
人类生活的起源。  
那是许久年代之前，  
凡人如野兽一般住在深谷和洞穴，  
他们很少见到阳光；然而  
他们并不曾有过带拱顶的房屋和城市，  
让石墙把自己安全地围住，  
他们不曾用过犁头，将草地深深划开，  
把它变为良田，也不曾用过铁剑  
列队保护闪闪发光的美酒。  
大地还是一个不曾生育的处女，  
人类尚以他人血肉为食……  
但是，终于来到了建立一切的时代，  
改变了我们凡世的生活方式，  
不论这是由于普罗米修斯的发明，  
还是出于必需，亦不论是  
受了大自然本身的启示，复经长期锻炼所致，  
人们发现了得美忒这农事女神种植庄稼的本事，  
也发现了酒神底奥尼索斯的饮料的秘密，  
现在他们用耕牛犁地，  
头上盖起了屋顶，建起了一座座城市，  
摒弃了兽类的生活，进入了文明的领域。

马克思在《资本论》中详尽论证过，尽管是在奴隶制下，当初希腊人却能够而且应当把那个时代的技术和物质进步看作是摆脱过重劳动的手段和人的全面发展的基础。古代希腊人完全没有资本主义所造成的那种经济上的反常现象，即技术进步——缩短

劳动时间最有力的手段——竟成为把工人的全部生活时间都变成受资本支配的增殖资本价值的劳动时间的最可靠手段，并从而形成明目张胆的现代型奴隶制。马克思从古代哲学和诗歌中引述了说明这种十分客观地形成的人道主义思维方式的有力材料。

“古代最伟大的思想家亚里士多德曾经幻想过：‘如果每一件工具都能按照命令，或者，甚至按照自己的预想去完成它所负担的工作，就象代达罗斯的工艺品那样自己会动作，或者象赫斐斯塔司的鼎那样会自动执行祭神的工作，如果织布的梭会自己织布，那么师傅就不需要助手，主人就不需要奴隶了。’”<sup>①</sup>

西赛罗时代的希腊诗人安蒂巴特洛斯，曾歌颂过碾谷的水磨这种“一切生产机器的最初形式的发明，把它看作是女奴隶的解放者和黄金时代的复兴者！”

磨房姑娘啊！珍惜你们推磨的手，  
安静地睡吧，不用管雄鸡向你们报晓！  
女神已派水妖替你效劳。  
她们轻盈地跳到轮上。  
轮轴转动了，石磨旋转着。  
让我们象祖先一样地生活，不必再劳碌，  
让我们享受女神赐给的恩惠吧！<sup>②</sup>

马克思以讽刺的口吻评论了资产阶级经济学家：“‘异教徒！噢，这些异教徒！’他们对政治经济学和基督教一窍不通……

---

① 《马克思恩格斯全集》第23卷第447页（马克思的引文引自弗兰茨·比泽《亚里士多德的哲学》一书，第2卷1842年柏林版，第408页）。

② 同上，第23卷第447—448页（马克思引用的诗引自《希腊诗选》，克利斯提安·施托尔贝格伯爵译，1782年汉堡版）。

例如，他们就不了解机器是延长工作日的最可靠的手段。他们也许会辩护说，一个人受奴役是使另一个人获得充分发展的手段。但是，要鼓吹群众受奴役，以便使少数粗野的或者没有多少教养的暴发户成为‘卓越的纺纱业主’、‘了不起的香肠制造业主’和‘有势力的鞋油商人’，那他们还缺少专门的基督教器官。”（黑体字是我标的，——汉斯·科赫）①

通过劳动实现的人对自然的支配（尽管有神话的外壳），可以成为评价生活现象的客观审美尺度的一个重要部分。例如在《奥德修记》（《奥德赛》）对英雄们飘洋过海的经历的审美评价上，这就表现得特别鲜明，甚至一直到遣词用字。帖雷马科启航前往蒲罗的场面是美的，因为它是人支配自然的证明：

“帖雷马科上了船，雅典娜走在前面，她坐在船尾，帖雷马科坐在她身旁。伙伴们解开船缆，自己都上了船，坐到桨位上。明眸女神雅典娜给他们送来一阵顺风，强劲的西风歌啸着，吹过葡萄紫的大海，帖雷马科吩咐伙伴们赶快拉紧篷缆，他们遵命照办，抬起松木桅杆，放进空槽，用桅绳绑好，用牛皮绞成的帆索拉起白帆。风吹满了帆，船前进时，船首四围紫色波浪发出喧嚣声音，船就穿着波浪前进。他们把黑色快船上的篷缆绑紧之后，就用杯盛满酒，向永生不死的天神祭奠，尤其是向宙斯的女儿明眸女神。彻夜直到清晨，船在前进。”②

当人受自然力的支配，人力驾驭不了自然时，自然现象和人的经历总是可怕的和丑的。只要回想一下奥德修的帆船在法雅西亚岛附近被击毁的情景就够了：“这时奥德修心惊腿软，感觉不安”，他害怕“遭到惨死”；他“嘴里吐出苦咸的海水，头上流

① 《马克思恩格斯全集》第23卷第447—458页（马克思引用的诗引自《希腊诗选》，克利斯提安·施托尔贝格伯爵译，1782年汉堡版）。

② 荷马：《奥德修纪》，杨宪益译，1979年上海译文出版社版，第23页。



下许多水”。当波塞顿“唤起各种各样的风，用乌云笼罩大地和海洋；黑夜从天上涌下”时，这种自然力的肆意发作也是丑的、残酷的和恐怖的。云雾“使大海扰动”，巨浪给他“可怕的打击”，狂风把桅杆“折断”；荷马形容巨浪“沉重而可怕”、“波浪的重压”、巨浪“发出可怕的吼声”等等<sup>①</sup>。

在这个阶段上，对自然现象的审美评价还是直接（对自然的神话态度并未消灭这种直接性，而只是改变了它的形态）取决于自然与人的关系，即取决于自然支配人还是人支配自然。

但在希腊社会的深处，随着商品生产的发展和货币的“发明”，也已开始出现一种关系，这种关系同样客观地遮蔽和破坏着包在神话外衣里的“人的本质”的鲜明表现。

最初，货币也作为一种可以大大增强人支配自然的新力量而受到承认和欢迎。正如汤姆逊所说，希腊公民当初完全可以欢呼：“货币，货币，它是人的力量。”索福克勒斯本人就曾高唱：

“货币可以赢得友谊、荣誉、地位和力量，可以使人厕身不可一世的专制者一旁，穷人处处无路可走，富人畅行四面八方。”<sup>②</sup>

但是，雅典公民很快就觉察到这一新成果的两重性。当人们发明货币的时候，他们并没有想到这是创造了一个使整个社会都须屈服的新的社会力量。“这种未经它自身创造者的预知并违反其意志而突然崛起的新力量，就以其全部青春时代的粗暴性使雅典人感受到它的支配了。”<sup>③</sup>

艺术很快地也反映了货币支配人的这一方面。索福克勒斯同时就在抱怨货币能把一个矮个子的、天生跛足的人变成美男子，

---

① 荷马：《奥德修纪》第65—87页。

② 乔治·汤姆逊：《埃斯库罗斯和雅典》第371页。

③ 《马克思恩格斯选集》第4卷第109页（恩格斯：《家庭、私有制和国家的起源》）。

可以把城邦毁灭，使人们被赶出家乡，把善良的人教坏，使他们走上邪路。相传可以点土成金，最后却饿死在无数金银财宝之中的色雷斯王米达斯的故事，以另一种方式表现了同样的思想。吕底亚的吉格斯的故事也是在这一历史背景上产生的：吉格斯有一个刻着魔印的宝贝戒指，他可以用这个戒指隐身，他偷偷溜进王宫，杀死国王，自己当了暴君。汤姆逊认为，这个故事反映了货币铸造的最后阶段。就象这个戒指上的魔印一样，刻制（铸造）的金币可以渗透一切、穿墙破门<sup>①</sup>。

待到希腊人发觉他们自己制造的这个“红得发紫的奴隶”竟变成了他们的主宰，他们对它无可奈何、控制不了之后，他们就只好把它说成是一个普遍有效的规律，而把它加以理想化。“从这时起，在希腊文学中就形成了一个传统观念，这就是认为不仅在财富方面，而且也在健康、幸福和各种好事和好处方面，凡是过分的追求到头来必然适得其反。”<sup>②</sup> 汤姆逊认为，从此以后的希腊文学发展，一直到戏剧结构上的审美特点，都是同这个观点联系着的<sup>③</sup>，这个问题，这里就不能详细考察了。

但是，货币在社会物质生活某些领域里引起的这种 *quid pro quo*（物极必反）毕竟有限，在古代希腊经济结构的条件下，它还不能成为主宰一切的力量。因此，在前面说过的那个基础上，仍能形成那种极有利于古代希腊在艺术上充分施展的美学条件。首先，不论意识形态观念的外壳多么荒诞，人毕竟还是生产和整个社会物质生活的目的。另一方面，现实的物质财富仍很有限，它是处于任何一个人的视力范围之内，它是和有限的、而且是

① 乔治·汤姆逊：《埃斯库罗斯和雅典》第89页。

② 同上，第372页。

③ 同上。

原则上有限的生产力发展水平相适应的<sup>①</sup>。同我们现在相比，人的生产能力还只是在狭窄的范围内和孤立的地点上发展着。从历史条件来说，象现在这样遍及整个世界的、以占有自然界的新高度为基础发展起来的“普遍的社会物质变换，全面的关系，多方面的需求以及全面的能力的体系”<sup>②</sup>，当时还不可能形成。

因此马克思才强调，和资本主义时代相比，在那个历史阶段，单个人可以显得“比较全面”（这既是指实际的“普遍性”，又是指他的“闭锁性”）。其客观的经济根据就是：“……正是因为他还没有造成自己丰富的关系，并且还没有使这种关系作为独立于他自身之外的社会权力和社会关系同他自己相对立。”<sup>③</sup>

这种倾向曾在社会物质生活的一切经济条件中发生作用；如上所说，最初甚至曾在货币发展这一社会倾向中发生作用。这种倾向的存在，主要是基于那个历史阶段的分工的性质。马克思在《资本论》中分析过这种分工，并曾指出古典古代的著作家们在考察社会分工时总是主要注重质的方面和使用价值。“由于社会生产部门的分离，商品就制造得更好，人的不同志趣和才能为自己选择到适宜的活动范围，如果没有限制，在任何地方都作不出重要的事情。因此，商品和生产者由于分工而得到改善。”<sup>④</sup>马克思在论述这个问题时引据了柏拉图、阿基罗卡斯、修昔的底斯、色诺芬、伊索克拉特斯和西西里的狄奥多罗斯。他引录了《奥德赛》第十四章第228行：“不同的人喜欢从事不同的工作。”<sup>⑤</sup>

---

① 《马克思恩格斯全集》第45卷上册第197页（《政治经济学批判》）。

② 同上，第104页。

③ 同上，第109页。

④ 同上，第28卷第404页。

⑤ 同上。

这种分工同工场手工业和大工业的资本主义分工相隔有许多个世纪。“工场手工业把工人变成畸形物，它压抑工人的多种多样的生产志趣和生产才能……不仅各种局部劳动分配给不同的个体，而且个体本身也被分割开来，成为某种局部劳动的自动的工具……”<sup>①</sup>

在那个遥远的过去时代，人民要在想象中把许多人的超异本领、聪明才智集中在一个理想的英雄上，例如集中在赫刺克勒斯或者英明的奥德修（赛）身上，不存在客观的障碍，因为这样的形象保有着完整的、“总体的”、不可分的人的现实存在基础。当初黑格尔就已猜见到，这是希腊英雄形象的审美意义（意蕴）的最重要的现实根据之一。黑格尔未能彻底揭示这个基础，因为他把社会生产和社会生产所引起的分工的结果，算在国家制度的份上了。

黑格尔认为，在“文明国家”里，每一个人在全体中所占的份儿是完全限定的。这就是说，在真正的国家里，工作是用最复杂的方式来分工的，所以“全体”（整个国家）显得不是某一个人的具体事物，国家生活中既有无数的的事务和活动，它们就须有无数工作人员去做。黑格尔从一定的“世界状况”中引导出与罗马人相对立的“希腊人的正义和道德”。“把个人抽象化为只是一个罗马公民，在私人的坚强的主体性方面，只想到罗马国家，祖国，以及祖国的崇高和强大——罗马道德的严肃和高尚就在于此。”古代希腊英雄却不然，“他们都是些个人，根据自己性格的独立自足性，服从自己的专断意志，承担和完成自己的一切事务，如果他们实现了正义和道德，那也显得只是由于他们个人的意向。这种有实体性的东西与个人的欲望，冲动和意志的直

---

<sup>①</sup> 《马克思恩格斯全集》第23卷第389页。

接的统一就是希腊道德的特点……”<sup>①</sup>在空间上和时间上与这种相对的“总体性”相适应的是“整个世界”——它也是还不发达的社会关系的产物——的“总体性”。我认为，这就是产生了伟大的叙事诗歌，确切些说就是产生了长篇史诗、首先是荷马的两部伟大史诗的最重要的客观条件之一。

黑格尔提出了一个今天仍然可用的“史诗”的概念，他写道：“……史诗的内容是发生某一个别动作（情节）的那个世界的整体”<sup>②</sup>，他进一步解释说：“史诗的兴趣并不局限于某一个导源于人物性格，目的和情境的具体动作本身，这种动作的冲突和解决的全部过程在史诗里还要能在一个民族社会及其整套实体性理想的大范围里去找更广泛的起因，所以这种民族社会所包含的多种多样的人物性格，情况和事件也要纳入史诗叙述里去。从这个观点看，史诗的圆满结构就限于某一具体动作的特殊内容，而是更多地要涉及当时的全部世界观，史诗所要叙述的就是这全部世界观的客观实际情况。史诗的整一性就要靠两方面，一方面所叙述的具体动作本身应该是完满自足的，另一方面动作进展过程中所涉及的广阔世界也要充分表现出来，使我们认识到。这两方面还要融贯一致，处于不可分割的整一体。”<sup>③</sup>

只是野蛮时代和文明时代交替时期的社会关系的不成熟性，并且只是这种不成熟性，创造了这种史诗发展的主客观条件。（这不涉及中世纪宫廷“基督教”史诗——从沃尔夫拉姆·冯·埃申巴赫到《熙德》——的问题，首先从主观条件来说，那个问题就须另作别论。）

一、按照黑格尔的说法，史诗性格的客观性首先就在于主角

---

① 黑格尔：《美学》第1卷第234—237页。

② 同上，第3卷下册第150页。

③ 同上，第155页。

是“许多特征的整体”，他们是“完整的人”，是“完整的个体”，能够把一般分散在社会整体上的品质集中在自己身上<sup>①</sup>。其客观基础有如上述。

二、在所有伟大的古典（希腊或日耳曼的）史诗中，一方面固然是反映了巨大的“世界变化”，但另一方面，毕竟还是由于事件的相对贫乏性，所以才可能在一个庞大的规模上去概括几百年的历史事件。一部《伊利亚特》囊括了整整五个世纪的革命变化<sup>②</sup>。

恩格斯曾说过另一部伟大的早期史诗作品——《圣经》的类似情况：“现在我们已经完全弄清楚，犹太人的所谓圣书不过是古代阿拉伯的宗教传说和部落传说的记载，只是这些传说由于犹太人和与他们同一个族系但从事游牧的邻族早已分离而有了改变。巴勒斯坦在靠阿拉伯的一面完全被沙漠，即贝都英人的土地环绕着，这种情况是叙述独特的原因。”<sup>③</sup>

使个人在个性方面显得比较“全面”的那种闭锁性，包含着种种错综复杂的关系和规定，但主要是由个人和社会整体之间的关系性质历史地决定的。这里交织着我们已经说过的那一切从美学角度说是起着有利作用的因素。其中尤其应该提出的就是“个人把劳动的客观条件简单地看作是自己的东西”，亦即看作是“人的本质力量的表现”。

我们不妨再回想一下马克思关于古代城市公社的生产基础就是城市公社本身，公社的再生产就是生产的“最终目的”的论述<sup>④</sup>。

---

① 黑格尔：《美学》第3卷下册第136—137页。

② 乔治·汤姆逊：《埃斯库罗斯和雅典》第63页。

③ 《马克思恩格斯全集》第28卷第250页（《致马克思》，1853年5月28日左右）。

④ 同上，第26卷第840页（《资本论》）。

在研究资本主义生产方式以前的各个时代时，马克思曾详细分析了在这一阶段上存在过的个人和公社生活之间的相互关系。马克思首先反对了把历史看作是个别人的历史的观点。马克思打破了设想有个体力超群的大力士，起先捉野兽，后来便捉人，迫使人去捉野兽等等的荒唐虚构。“人的孤立化，只是历史过程的结果。最初人表现为**种属群、部落体、群居动物**——虽然决不是政治意义上的政治动物。”<sup>①</sup>对活的个体来说，生产的自然条件之一就是**他属于某一“自然形成的”社会、部落等等**。这已经就是发展他的语言等等的条件了<sup>②</sup>。仅仅从使个人一般地能够维持自己的生存能力这一点来说，社会生活本身就已经成为最强大的一种生产力。

从这一点出发，马克思还研究了“财产”这个概念。财产就意味着：个人属于公社；以这个公社把土地“看作是它的无机体”这种关系为媒介，个人把自己劳动的客观条件“看作属于他的个体的前提、看作是他的个体的存在方式”<sup>③</sup>。（马克思在这里广泛概括了古代希腊社会中存在过的共同体的各种具体历史形式，同时还研究了这些共同体形式何以不能继续存在下去，即其解体的过程。）

个人和公社之间的辩证关系影响着古代希腊文学艺术的审美本质的客观对象性基础。

现在，按照马克思的论述，把决定这种艺术的形成的主要客观因素重述如下：

一、在一切以土地占有和土地耕作为基础，以生产使用价值为生产目的的经济制度形式中，个人可以把自己劳动的对象性条件

---

① 《马克思恩格斯全集》第40卷上册第496—497页（《政治经济学批判》）。

② 同上，第491页。

③ 同上，第492页。

“看作是自己的东西”。这就是说，他们可以把自已劳动的客观条件看作是“自己主体的无机体”，也就是看到体现在各种对象上的自身丰富性。

二、这种公社的经济目的是“在这样一种客观存在方式中”“把……个人”“再生产出来，这种客观存在方式既形成公社成员之间的关系，同时又因而形成公社本身”。这种再生产既是一种重新生产，同时又是一定方式上的共同体旧形式的破坏。在这个过程中，人们可以施展其为历史条件所可能容许的一切自身力量，并把它们提高到这一社会历史阶段所可能容许的最高水平，从而得到很大的发展。“在再生产的行为本身中，不但客观条件改变着，例如乡村变为城市，荒野变为清除了林木的耕地等等，而且生产者也改变着，炼出新的品质，通过生产而发展和改造着自身，造成新的力量和新的观念，造成新的交往方式，新的需要和新的语言。”<sup>①</sup>“这里，在一定范围内可能有很大的发展。个人可能表现为伟大的人物。”<sup>②</sup>

三、个人同“社会”——同自己的公社保持着辩证的统一。从美学的意义上说，“普遍”与“个别、特殊”之间，在这一客观基础上，还不会发生矛盾。每一个人的存在，以他“作为公社成员”这一历史地改变了的存在为媒介。“在这里，个人决不能象单纯的自由工人那样表现为单个点。如果说，个人劳动的客观条件是作为属于他所有的东西而成为前提，那么，在主观方面个人本身作为某一公社的成员就成为前提……”<sup>③</sup>这种状况使特殊的个体（因为正是特殊性使他成为一个单个的社会存在物）能够成为一个总体，或者用马克思的话说，就是一个“观念的总体、

① 《马克思恩格斯全集》第46卷上册第493—494页。

② 同上，第485页。

③ 同上，第483—484页。



被思考和被感知的社会的主体的自为存在，正如他在现实中……作为人的生命表现的总体而存在一样”<sup>①</sup>。

所有这些都是对艺术审美本质的对象性基础起决定作用的因素。由于具体经济关系的原因，古代希腊社会“正常地”形成了艺术的审美本质的这些客观基础，尽管这个社会还处在历史发展的低级阶段。

联系这个问题，马克思在他的经济学手稿《政治经济学批判大纲》（即《政治经济学批判》）中不止一次重新提起“在它发展得最完美的地方”的“历史上的人类童年时代”这个思想。他经常把它同在资本主义条件下所形成的那种客观状况相对比。我们已经看到，在古希腊时代，在一定范围内可能有“很大的发展”，个人可能表现为“伟大的人物”。同走向社会主义和共产主义的现代历史阶段相比，这个大有作为的阶段是既“正常”而又“有限”的，亦即如马克思所常说的一个“狭隘的”和“稚气的”时代。“但是，在这里，无论个人还是社会，都不能想象会有自由而充分的发展，因为这样的发展是同原始关系相矛盾的。”<sup>②</sup>

但是，如果把发达的资本主义生产方式时代的可能和条件同古代希腊社会那些使艺术的审美本质得到充分发挥的客观现实条件加以比较，那么就会十分明显地看出，在古代希腊，艺术可以比在工业资本主义时期获得“更好”、“更有利”的前提。在工业资本主义时期，“人的内在本质的这种充分发挥，表现为完全的空虚，这种普遍的物化过程，表现为全面的异化，而一切既定的片面目的的废弃，则表现为为了某种纯粹外在的目的而牺牲自己的目的本身。因此，一方面，稚气的古代世界显得较为崇高。

---

① 《马克思恩格斯全集》第42卷第123页（《1844年经济学—哲学手稿》）。

② 同上，第46卷上册第485页。

另一方面，古代世界在人们力图寻求闭锁的形态、形式以及寻求既定的限制的一切方面，确实较为崇高。”<sup>①</sup>

只有根据所有这些观点，才能充分理解马克思所说的这个思想：希腊艺术的魅力同它在其中生长的那个不发达的社会阶段并不矛盾，而倒是这个社会阶段的结果。“在它发展得最完美的地方”的“历史上的人类童年时代”——这就是几千年来一直给人们以审美享受、迄今仍对欧洲文化发生显著影响的古代希腊艺术的前提。一定文化历史阶段的客观经济条件给这一现象留下了极其明显的烙印。马克思说：“希腊人是正常的儿童。”他用了一个在文学史上从柏拉图到赫尔德林、从十七世纪的神秘主义者到当代资产阶级作家都常使用的比喻<sup>②</sup>。“一个成人不能再变成儿童，否则就变得稚气了。但是，儿童的天真不使他感到愉快吗？他自己不该努力在一个更高的阶梯上把儿童的真实再现出来吗？在每一个时代，它的固有的性格不是在儿童的天性中纯真地复活着吗？为什么历史上的人类童年时代，在它发展得最完美的地方，不该作为永不复返的阶段而显示出永久的魅力呢？有粗野的儿童，有早熟的儿童。古代民族中有许多是属于这一类的。希腊人是正常的儿童。”<sup>③</sup>

有些学者认为，这个比喻是一个“乏力的”论据，马克思只是以此回避实际问题。但是，很明显，马克思而且只有马克思揭破了古代希腊艺术的“正常性”的秘密。他发现了古代希腊文化艺术两千多年来一直保有其影响力这一事实的生活基础。“人的本质”在希腊文化中得到了十分有力的表现，这是直到文艺复兴

---

① 《马克思恩格斯全集》第46卷上册第486页。

② 米海伊尔·里夫希茨：《卡尔·马克思和美学》，1961年德累斯顿版，第144—145页（德文）。

③ 《马克思恩格斯选集》第2卷第114页（《〈政治经济学批判〉导言》）。

以前近十五个世纪期间在欧洲绝无仅有的。在希腊社会中，客观条件使艺术的审美本质得到了得天独厚的成长。

马克思的科学著作论证了古代希腊人的“正常性”的深刻经济基础。这种正常性不仅是前资本主义社会一般历史进程的结果，而且也是古代希腊独特的经济结构的结果。当马克思说到粗野的、早熟的和正常的儿童时，他当然不会认为这种民族之间的差异是出自什么上帝的旨意，或是有什么天生的“种族本性”发生作用。

### 关于古代城市公社的作用

马克思在《资本论》中说过，小农经济和独立的手工业生产在原始的东方公有制解体以后，奴隶制真正支配生产以前，还构成古典社会全盛时期的经济基础<sup>①</sup>。他在《政治经济学批判大纲》中进一步阐发这个思想时，特别把古代希腊公社同亚细亚的和日耳曼的公社作了对比。

古代希腊文化的基础是许多不同原始部落更其动荡的历史生活、各种遭遇以及变化的产物。这种社会的一个最本质的特点就是：尽管农业和手工业是基本的生产部门，起决定作用的却是城市<sup>②</sup>。这是社会生活比较活跃和文化水平很高的主要原因。古代希腊人的公民资格也是由此而来的。从经济上说，这种公民资格就表现在农民是城市居民这样一个简单的形式上<sup>③</sup>。耕地表现为城市的领土；不是村庄表现为土地的单纯附属物<sup>④</sup>。马克思多次

---

① 《马克思恩格斯全集》第23卷第371页注24。

② 同上，第46卷上册第474—475页。

③ 同上，第481页。

④ 同上，第475页。

指出，在这些特殊条件下，完全没有任何障碍会妨碍把土地“当作活的个体的无机自然，当作他的工作场所，当作主体的劳动资料、劳动对象和生活资料”<sup>①</sup>。古代希腊公社的特殊条件有利于保持农民之间的平等以及作为他们财产继续存在的条件的劳动。自由的农民把自己看作劳动的自然条件的所有者；这些条件还必须通过亲身劳动才真正成为“个人的人格化的、他的个人劳动的条件和客观因素”<sup>②</sup>。所以古代人一致认为农业是自由民的本业<sup>③</sup>。在这方面，还有一个在古代希腊文学艺术史上有过极大意义的因素也起了促进的作用：一个共同体所遭遇的困难，只能是由其它共同体引起的，后者或是先已占领了土地，或是到这个共同体已占领的土地上来骚扰。“因此，战争就或是为了占领生存的客观条件，或是为了保护并永久保持这种占领所要求的巨大的共同任务，巨大的共同工作。因此，这种由家庭组成的公社首先是按军事方式组织起来的，是军事组织或军队组织，而这是公社以所有者资格而存在的条件之一。住宅集中于城市，是这种军事组织的基础。”<sup>④</sup>

这种独特的状况不仅反映在希腊的艺术、特别是文学中，而且实质上就是古代希腊文学艺术的雄伟气派的决定因素。所有这些因素造成了一种不同于以亚细亚的公社制度为基础的文化艺术的发展。亚细亚的公社制度，由于它本身的一系列特点（农业和早期手工业与高度协同作业、如水利灌溉工程的关系，大城市仅仅作为官府所在地而起作用等等），形成了一些凌驾于它所联合的小公社之上的大公社，而整个这套组织最后则以专制君主——

① 《马克思恩格斯全集》第48卷上册第475页。

② 同上，第476页。

③ 同上，第478页。

④ 同上，第476页。

一切公社之“父”为其顶点。在东方（部分地还在古代南美）专制制度下，自给自足的小公社的很大一部分剩余产品，不属于它们自己，而属于最终作为一个人而存在的更高的共同体或统一体。在这种条件下，参加共同工作的个人的“超额剩余”劳动就成了扩大更高级组织的奢侈的来源，一部分异化为对现实的专制君主的贡献，一部分异化为对想象的部落首领即神的贡献<sup>①</sup>。随着古代埃及的国王或伊特刺斯坎的祭司的权力的增长，在大规模的协同作业中对大量奴隶劳动的使用也增长了<sup>②</sup>。

马克思在说到这个问题时引用了英国经济学家理查德·琼斯的话：“亚洲任何一个君主国的非农业劳动者，除了自己个人的体力以外，很少能贡献什么……”<sup>③</sup>在这种条件下产生的那些古代文物，如埃及的金字塔，就不可能含有与这一历史阶段相应地发展起来的人、即“普遍性”个体的本质力量的表现，因为这种表现同公社的民主性是分不开的，它对希腊文化来说才是“正常的”。在埃及人那里，一切都笼罩着凌驾于一切公社之上的最高当局的“神圣性”，这种最高当局的权力就体现为法老个人。这就是共同体的“较为专制的”和“较为民主的”<sup>④</sup>形式之间的本质差别。联系到古典的希腊，我们可以看到，这就是希腊文化所以超群绝伦的原因。

日耳曼部落的情况又有所不同。在那里，公社纯粹是作为个人所有制的完成而产生的。公社的存在和公社财产的存在只是表现为独立主体互相之间的联系这一形式。在这种古代经济组织的日耳曼形式中，每一个孤立的、独立的家庭所在地既是基础，又

---

① 《马克思恩格斯全集》第46卷上册第473—474页。

② 同上，第23卷第370—371页（《资本论》）。

③ 同上。

④ 同上，第46卷上册第474页。

是一个经济整体。日耳曼人不是“国家公民”，也就是说，不是城市居民<sup>①</sup>。在这样分散的情况下，当然不可能表现出象在希腊城邦那样个人和社会密切联系的情况下人的力量的丰富性。从日耳曼的公社所有制形式中产生出来的那种民主，远不如古典古代的民主那样具有社会性和历史进步性。“米尔”、即俄国的农村公社等等，情况也都不同。

由此可见，马克思所说的希腊文化的“正常性”，不仅是一切人的关系还没有被交换价值所歪曲的一般前资本主义生产方式为基础，而且还有古代希腊古典时期的经济组织的具体特点以及由这些特点所制约的具体社会和政治形式为前提。离开这些前提就会完全不可理解，这株如此清鲜美妙的古代人类艺术之花何以只能在古典希腊的土壤上盛开。

以上的考察使我们有机地感觉到政治的和社会的变动对古典古代希腊文化艺术面貌的影响。希腊文学艺术所反映的整个历史过程，在政治上也是伟大的、进步的世界变化。这也正是使它具有极高社会意义的一个有力因素。母权解体和父权形成的过程，在残酷的斗争、变迁和统治形式的更替中进行的从旧的氏族制度向古典社会及其各种不同形式的过渡——所有这一切，在当时的这个世界范围内，都曾引起全民生活中惊天动地的巨大社会运动和冲突。这种活跃的社会生活——当然还是以其独特的形式表现出来的——，也为古代希腊文学艺术提供了有力的刺激和素材。

马克思在《摩尔根〈古代社会〉一书摘要》中就强调了社会生活中的“公议制”、社会民主制在直到英雄时代的文学中的反映。马克思突破了摩尔根所使用的材料范围，在古代希腊文学中寻找这种公议制、民主制的反响。他从埃斯库罗斯的《七将攻忒

---

<sup>①</sup> 《马克思恩格斯全集》第48卷上册第481页。

拜》中看出了“议事会”的作用，例如对厄忒俄克勒斯和波吕涅刻斯这两个互为仇敌的兄弟死后如何区别举丧一事作出最后决定的情况，

我应当传达，  
卡德马斯城人民顾问们的意见和决议。  
因为厄忒俄克勒斯爱国，  
决计把他葬在亲人的坟墓中间<sup>①</sup>。

马克思还指出了阿基里斯（阿喀琉斯、阿溪里）是人民大会的成员（第一歌第490行）<sup>②</sup>。他抄录了埃斯库罗斯《求援女》中人民大会（阿哥拉）决议的一段：

合唱队问道：  
人民统治的手垂向何处？  
丹内奥斯答道：  
亚吉夫人毫不踌躇地决定这样，  
因而使我的老迈之心再现青春。  
须知表决时全都举右手，  
这一决议使天空为之震惊<sup>③</sup>。

马克思特别重视如希腊文学所证明的那样，英雄时期的军事酋长（巴赛勒斯）、即〔荷马〕所谓的“王”，如人中豪杰亚加米农，并不是作为希腊人“至高无上的君主”，而是作为围城盟军

---

① 马克思：《摩尔根〈古代社会〉一书摘要》第177页。

② 同上，第178页。

③ 同上

的最高统帅出现的。马克思引用了摩尔根摘自《伊利亚特》的奥德赛的一句话（第二歌第203—206行），

我们亚该亚人，决不能大家都在这里统治。

许多人统治不是好办法。让我们只有一个统治者，

一个巴赛勒斯，机智的科伊来罗斯的儿子给了他

〔权标和法典，以便他统治我们〕<sup>①</sup>

在《家庭、私有制和国家的起源》中，恩格斯引述了马克思的这个观点：“奥德赛在这里并不是讲述统治的形式，而是要求服从战争中的最高统帅。对于在特洛伊城下仅仅作为军队出现的希腊人来说，人民大会是进行得十分民主的。在阿基里斯说到赠品，即说到分配战利品时，他总是认为应该由‘亚该亚人的儿子们’即人民来分配，而不是由亚加米农或其他某个巴赛勒斯来分配。‘宙斯所生的’，‘宙斯所养的’这一类称号，不能证明任何东西，因为每个氏族都起源于一个神，而部落首长的氏族则起源于一个‘更显赫’的神，在这里就是起源于宙斯。甚至非自由民，如牧猪人优玛士以及其他，都是‘神的’（*dioi*和*theioi*），这是在《奥德赛》中所描述的情形，即在比《伊利亚特》晚得多的时期中发生的情形……简言之，希腊著作家用来表示荷马所说的王权的*basileia*〔巴赛勒斯〕一词（因为这一权力的主要特征是军事的统率），在同时存在的议事会和人民大会的情况下，其意不过是军事民主制而已。”<sup>②</sup>

我举这几个例子是为了说明，马克思多么重视古典文学中有

① 马克思：《摩尔根〈古代社会〉一书摘要》第179页；另见荷马：《伊利亚特》，傅东华译，1958年人民文学出版社版，第27页，——译注。

② 《马克思恩格斯选集》第4卷第102—103页。



关古代希腊社会生活的民主原则的描写。这些民主原则是由希腊社会的经济所产生的，并且正如我们已经看到的，是促使伟大的希腊艺术得以充分发展的那些客观社会条件的有机组成部分。

希腊神话是希腊艺术繁荣的具有决定性的精神基础。马克思写道：“大家知道，**希腊神话不只是希腊艺术的武库，而且是它的土壤。**”（黑体字是我标的，——汉斯·科赫）<sup>①</sup>

### 关于希腊神话的影响

马克思曾经在《摩尔根〈古代社会〉一书摘要》中指出，还在野蛮期的低级阶段，人类的高级属性就已开始发展起来。“个人的尊严、雄辩、宗教的情感、正直、刚毅、勇敢，此时已成为品格的一般特质，但是残酷、奸险和狂热也随之俱来。在宗教领域中发生了自然崇拜和关于人格化的神灵以及关于大主宰的模糊概念”；产生了原始的诗歌创作，“想象，这一作用于人类发展如此之大的功能，开始于此时产生神话、传奇和传说等未记载的文学，而业已给予人类以强有力的影响”<sup>②</sup>。

希腊神话的产生时间比这要晚。我们这里不可能详细阐述社会意识分化为各种不同形式的复杂过程，包括艺术从各种宗教意识形式中“分离”出来的过程。看来，在野蛮时代的低级阶段，这些形式还没有重大的区别。但就是后来，在古典时代，这种分化所达到的明确程度，也只能说是“作为艺术的艺术”进一步彻底形成和走向独立存在的开始而已。在这个具体的社会阶段，艺术主要还是以神话的形式发展着的。马克思在这里没有把艺术同

---

① 《马克思恩格斯全集》第2卷第113页（《〈政治经济学批判〉导言》）。

② 马克思：《摩尔根〈古代社会〉一书摘要》第64—65页。

神话加以对立；他毫不含混地称神话为通过人民的幻想用一种不自觉的艺术方式加工过的自然和社会形式<sup>①</sup>。

马克思非常明确地指出，这个社会历史发展阶段必然会要求把自然和社会形式“神话化”。这种必然性是同这个社会虽然具有很大进步意义，但在支配自然力和掌握社会形式方面毕竟还是一个相对不发达的社会相适应的。所以马克思才说：“任何神话都是用想象和借助想象以征服自然力，支配自然力，把自然力加以形象化；因而，随着自然力之实际上被支配，神话也就消失了。”<sup>②</sup>但是，尽管如我们所看见的那样，神话和艺术的对象性基础具有由历史发展所形成的、历史阶段性的共同性，仅仅这种神话地对待现实的态度必然性却还不足以使神话成为希腊艺术繁荣的精神基础。

例如，在万物有灵论的早期形式中，对待自然的宗教神话态度就可以不是作为“通过人民的幻想用一种不自觉的艺术方式加工过”的东西出现。只是到了我们目前还无法明确确定的一定历史阶段，神话地对待自然的态度才表现为神人同形的、人格化的反映自然和社会力量的形式。人们用文学的、造型的手段把神塑造成直观的形象，使之具有感性具体的存在形式；神有了艺术上的存在<sup>③</sup>。关于这个过程，我们可以在恩格斯的著作中找到一个十分重要的提示，他说：“单是正确地反映自然界就已经极端困难，这是长期的经验历史的产物。在原始人看来，自然力是某种异己的、神秘的、超越一切的东西。在所有文明民族所经历的一定阶段上，他们用人格化的方法来同化自然力。正是这种人格化的欲望，到处创造了许多神；而被用来证明上帝存在的万民一致

① 《马克思恩格斯选集》第2卷第113页（《〈政治经济学批判〉导言》）。

② 同上。

③ 《马克思恩格斯全集》第48卷下册第320页（马克思：《政治经济学批判》）。

意见恰恰只证明了这种作为必然过渡阶段的人格化的欲望的普遍性……”<sup>①</sup>

根据比较神话学，这一最初的过程，至少就印欧民族来看，可以一直追溯到它的起源——印度的吠陀经，以后更在印度人、波斯人、希腊人、罗马人、日耳曼人中间，而且就材料所及的范围而言，也可以在凯尔特人、立陶宛人和斯拉夫人中间得到详尽的证明<sup>②</sup>。

马克思写道，不是随便一种神话都可以成为象希腊艺术这样的艺术的土壤。作为例子，他举出了埃及的神话和宗教<sup>③</sup>。

在这里，马克思又回到了他在革命民主主义“青年黑格尔左派”时期就已非常注意的那个问题——“希腊世界的艺术”同“东方宗教的世界”的对立上去。米海伊尔·里夫希茨在他那部论述马克思主义美学的著作中曾以大量有说服力的材料精辟地说明了这一对照的涵义<sup>④</sup>，这里不必一一列举。里夫希茨其间提到，早在四十年代初，马克思虽然还是从唯心主义观点出发，就已经提出“拜物教”的思想，这个思想在马克思理论的进一步发展上起了重要的作用。

东方宗教的拜物教本质就是崇拜物（或动物）的物质本性和把人的属性转移给物（或动物）。同时，拜物教的崇拜对象不是某种“超感性的”现象的象征，而是被神化了的、异己的、未被征服的自然或社会力量及其形象的现实存在和直接等同物。

从马克思的早期摘记中可以特别明显地看到，他经常注意这种现象与各种艺术的古朴形式和形象之间的联系。他的批注可以

---

① 《马克思恩格斯全集》第20卷第672页（《〈反杜林论〉准备材料》）。

② 《马克思恩格斯选集》第3卷第354—355页（《反杜林论》）。

③ 同上，第2卷第113页（《〈政治经济学批判〉导言》）。

④ 米海伊尔·里夫希茨：《卡尔·马克思和美学》第67页。

帮助我们理解，对这种古朴和原始的风格，不能从艺术造型手段技术落后和尚未形成分析表象的主观能力上去寻找根源。（例如，法国和西班牙西南部洞窟壁画上的古朴形式和形象，决不能证明“古风”在艺术发展的较早乃至最早历史阶段是“发展不平衡”的产物。就是现在，在艺术中也存在着以反映“异己的”、不可理解的、不可战胜的事物为主旨的追求古风 and 原始风的流派，这些流派所显示的，同样主要不是艺术上的无能为力，而在更大的程度上是社会上的无能为力——无力掌握社会过程。）

在东方专制制度下产生的各种神话和宗教，由于不同的历史发展的缘故，与希腊神话有着质的不同；它们反映了仍然凌驾于人之上的自然和社会自发力量的客观形成的“异己性”。通过神、偶像或动物，人崇拜着那种人还没有的东西，即人的本质力量在实践和现实中尚未掌握的东西，人向他们仍然受其支配、仍然有赖于它的那种异己力量进行祈祷。这类神话的宗教的所谓“与艺术相敌对”的倾向，就在于这种具有客观原因的宗教“异化”的“非人”特征上（此外，这种“异化”大多还在物质上为祭司阶级或世俗的“神圣”当局充分利用）。

在《不列颠在印度的统治》一文中，马克思指出了印度宗教和神话的极其矛盾的特征。印度的经济结构自古以来就是“意大利和爱尔兰——一个淫乐世界和一个悲苦世界——这样奇怪地结合在一起”的。这种结合在印度斯坦的宗教的古老传统里早就显示出来了。“这个宗教既是纵欲享乐的宗教，又是自我折磨的禁欲主义的宗教；既是林加崇拜的宗教，又是扎格纳特的宗教；既是和尚的宗教，又是舞女的宗教。”<sup>①</sup>根据婆罗门神话的纪事顺序，印度开始遭难的时代比基督教传说的创世时代还要古老。马

① 《马克思恩格斯选集》第2卷第62—63页。

克思提请人们注意：“田园风味的”印度公社不管初看起来怎样无害于人，却始终是东方专制制度的牢固基础；它们使人的头脑局限在极小的范围内，成为迷信的驯服工具，表现不出任何伟大和任何历史首创精神<sup>①</sup>。

马克思在早期著作中就曾提到印度的向牡牛撒巴拉和猿猴哈努曼膜拜的宗教狂热<sup>②</sup>。他在谈另外一个问题时揭露过动物崇拜的性质：这难道不就是把人置于动物水平之下吗？这难道不就是把动物变成人的神灵吗？马克思把这种现象同拜物教联系在一起<sup>③</sup>。

关于印度宗教的这种反人道的——因此本质上也就是反艺术的——特征的客观社会原因和经济原因问题，马克思在一八五三年作了唯物主义的回答。他指出了印度宗教的根源是印度公社的特殊结构，指出了它同东方专制制度的联系。“我们不应该忘记，这些小小的公社身上带着种姓划分和奴隶制度的标记；它们使人屈服于环境，而不是把人提升为环境的主宰，它们把自动发展的社会状况变成了一成不变的由自然决定的命运，因而造成了野蛮的崇拜自然的迷信，身为自然主宰的人竟然向猴子哈努曼和牡牛撒巴拉虔诚地叩拜。”（黑体字是我标的，——汉斯·科赫）<sup>④</sup>

不列颠统治者无情地破坏和消灭了构成这种宗教观点的基础的社会条件，这是一个极其矛盾的进步，它的代价是血染大地、尸骨成山，但毕竟还是一个进步。里夫希茨指出，从艺术和艺术的主客观条件来看，这也都是一个进步。

---

① 《马克思恩格斯选集》第2卷第67页。

② 《马克思恩格斯全集》第1卷第50页（《第六届莱茵省议会的辩论（第一篇论文）》）。

③ 同上，第113页（《第179号〈科伦日报〉社论》）。

④ 《马克思恩格斯选集》第2卷第67—68页。

根据这一切，马克思得出结论说，无论这个古老世界崩溃的情景对我们个人的感情是怎样难受，我们还是有权象歌德在《给祖莱卡》一诗中所说的那样来看它：

既然痛苦是快乐的源泉，  
那又何必因痛苦而伤心？  
难道不是有无数的生灵，  
曾遭到帖木儿的蹂躏？<sup>①</sup>

在我们分析的那种土壤上产生的希腊神话，就没有或者几乎没有这种非人的特征。正如我们所看到的那样，只有在希腊神话和希腊神话的精神基础上产生的诗歌和艺术中，才有人类童年时代的这种对人的生产力的礼赞，才有这种对人的本质的礼赞。

宗教的“异化”在基督教的一神崇拜中达到了它的历史最高形式。在马克思和恩格斯的著作中，我们可以不止一次看到把基督教的这种反人道主义特征同古典的希腊精神加以对比。这方面的情况已曾多次说过。在这方面，他们继承了德国资产阶级古典作家的基本传统。这里作为提示仅举两例，一个是席勒的《希腊之神》（第一稿），一个是歌德的《科林斯的新娘》。席勒在说到基督教的上帝时写道：

没有同类，没有朋友，没有兄弟，  
没有女神，没有尘世的后裔，  
以太是他主宰的天地，  
萨图恩被推翻的宝座由他承继。

---

① 《马克思恩格斯全集》第2卷第67—68页。

永生啊，万事万物仰伊鼻息，  
永生就在人烟稀少的疆域。  
在那漫长的时间的长河里啊，  
他看到的永远只是他自己。

我但愿成为奥林匹斯的公民，  
它那些铭刻在大理石中的众神  
也就是崇高的雕刻家们自己的化身，  
除了凡人所生养的人们，  
还有什么至高无上的精神？  
那只能是第一条最高贵的勇士。  
因为神本来就是人，  
人本来就是神。

席勒诗中所含有的明显的反机械唯物论的倾向，同我们所说的问题已经无关。而在《科林斯的新娘》的抱怨中，通过与希腊古典神界的对比来反对基督教信仰的这种反人道主义特征的倾向，可能表示得更为尖锐：

啊，放开我，年轻人！请勿执意相逼，  
我已不再会享受生活的乐趣。  
事到如今一切都已无法更替，  
好心的母亲，她早就替我打定主意，  
她对天盟誓至死不渝，  
把青春和天性  
一齐向苍天捐弃。  
古代的众神成群结队欢天喜地，

一刹时人去楼空换来无穷的寂寞和忧郁；  
好大一座天宫只剩了一个看不见的上帝，  
他还为普救众生被钉在十字架上悲惨死去，  
从此固不再有  
羔羊和公牛被杀死充作祭礼，  
人类的牺牲却变得有增无已。

黑格尔的《美学》，特别是从各种宗教对艺术命运的影响这个角度，也作了同样的对比，尽管他的对比是极其矛盾的。黑格尔认为，如果把发号施令的权力归之于神，“人的独立自足性”就要受到损害，而人的独立自足性对艺术是具有最大的意义的。在基督教的宗教观念里也有同样的问题。如果一切都听神的吩咐办，人自己就不能积极行动，人的内心世界就显得是完全被动的场所，让神的精神在它上面发生影响<sup>①</sup>。

这是从美学的角度说出了后来马克思以如下方式所表述的一个思想：“人奉献给上帝的越多，他留给自身的就越少。”<sup>②</sup>

在马克思青年时代的笔记本中已经如此明确有力地说出的这种对比，在“青年黑格尔左派”的革命民主主义的批判中采取了更为激进的形式；在他们那里，这种对比直接同政治斗争联系了起来。无可怀疑，这个具有典型黑格尔左派政论特征的反比命题，是要把法国革命和希腊艺术同旧约那种陈腐的、反对一切艺术的说教加以对比。黑格尔左派嘴上嘲笑的是同希腊古典艺术对立的古代东方世界观，心目中指的则是欧洲反动派的旧约。他们在多神教的众神身上看到了一心只求满足私利的利己主义个人的绝妙

---

① 黑格尔：《美学》第1卷第288页。

② 《马克思恩格斯全集》第42卷第91页（《1844年经济学—哲学手稿》）。



形象。

但是，只有科学共产主义创始人才以辩证唯物主义和历史唯物主义的观点揭开了基督教一神崇拜的“秘密”。恩格斯写道，在一定的发展阶段上，许多神的全部自然属性和社会属性都转移到一个万能的神身上，而这个神又只是抽象的人的反映。这样就产生了一神教，从历史上说它是后期希腊庸俗哲学的最后产物，它的现成体现是犹太的独一无二的民族神雅赫维。在这个适宜的、方便的和普遍适用的形式中，宗教可以“在人们还处在异己的自然和社会力量支配下的时候，作为人们对这种支配着他们的力量的关系的直接形式即有感情的形式而继续存在”（**黑体字是我标的，——汉斯·科赫**）<sup>①</sup>

这些宗教以不同的方式反映着对“物质生活生产过程”的异己和对立关系的辩护，而这就正是使宗教“同艺术相敌对”的那个特征。在一种宗教中，只要人的渺小无能（“谋事在人，成事在神”）的思想、罪孽深重的意识或者信守教门清规戒律成为决定性的因素，这种特征就必然更加严重。

强调指出一种宗教的这种“同艺术相敌对”的因素，同对它的意识形态作用的评价是两码事。例如，最初的基督教是一种革命的学说，这种革命的性质，首先表现在这个最初是由奴隶和被释放的奴隶、穷人和无产者、遭受罗马压迫的人们所发起的运动的禁欲主义性质上<sup>②</sup>。这种革命性质表现在基督教所主张的罪孽平等观念上，也就是把承认每个人在总的不幸中都有一分罪孽作为基督教同时宣布的灵魂得救的前提<sup>③</sup>。（由于“发展不平衡”的辩证法的缘故，在一切激进的贱民运动史上，革命因素并不总

① 《马克思恩格斯选集》第3卷355页（《反杜林论》）。

② 《马克思恩格斯全集》第22卷第525页（《论早期基督教的历史》）。

③ 同上，第19卷第335页（《布鲁诺·鲍威尔和早期基督教》）。

是同时就是或者哪怕兼有对艺术有利的因素。)

今生受苦来世得福的思想最初就是非常革命的，但它同艺术的本质却是极其矛盾的。而希腊神话，就其整个本质而言，则主要是重“人世”、修今世的。恩格斯曾就此写道：“古代世界具有强烈的自发唯物主义，它把人世生活看得比冥土生活宝贵得多；希腊人则宁可把死后的永生看作是一种不幸。可是，基督教出现了。它认真地对待彼岸世界里的报偿和惩罚，造出天国和地狱。一条把受苦难的人从我们苦难的尘世引入永恒的天堂的出路找到了。而事实上只是靠着对彼岸世界里的报偿的希望，斯多葛—斐洛学说的弃世和禁欲才得以提升为能吸引被压迫人民群众的新的世界宗教的基本道德之一。”<sup>①</sup>

所有这些归根到底都是同艺术相敌对的特征，同古典的希腊神话都是格格不入的。当然，就其用想象征服、支配自然力和社会形式并把它们加以形象化，以此来代替尚未达到的对自然和社会形式的实际支配而言，希腊神话也是一种宗教。但是，希腊神话的特点恰恰在于它能通过众神的形象把所有这些力量和形式作为最广义上的人的力量和形式来占有，赋予众神以人道主义的精神和人的形貌。

因此，这个具有世界意义的伟大进步——向阶级社会的逐步过渡——就不仅反映在新神同旧神的斗争中，而且反映在不断加强的神的形象的“人化”中，——这种人化在古代东方的神话中就不可能达到。我们这里不能细说个别部族的动物图腾怎样逐渐变成了保有若干动物出身痕迹的人形神<sup>②</sup>。重要的是，通过新的人形神的形貌，新的社会现实实质上是作为人的现实被认识和承

① 《马克思恩格斯全集》第22卷第542—543页。

② 参见乔治·汤姆逊：《埃斯库罗斯和雅典》第40页。

认了；尽管民间仍然保留着对“黄金时代”的回忆，正在消逝中的过去已经受到了人们的谴责，就象宙斯把他的父亲、吃亲生子的克洛诺斯打入地狱那样。

在前面说过的那种社会基础上产生的希腊神话，也完全没有那种把神看作是支配芸芸众生的唯一动因的宿命观念。希腊的众神是有作为、有争执的。希腊的宿命观念、命运观念是同本分的观念和分寸的观念密切联系着的。

应当补充的是，在希腊的天国里，没有使每个神孤立承担某一种品质或力量以及用“专业”摧残他的明确划分的教阶和准确规定的分工。希腊众神固然经常互相争论他们的“命运”，争论他们所承担的职责，但他们没有被限定在局部工作的狭小范围内，正象雅典的公民不受这种限制一样。每一个神在自己和周围诸神的心目中都是一个真正“总体”的个人。他们不是某个一定的力量和品质的化身。他们是一个个真正的个体，各有各的性格。“但是这些个体却并不只是以寓意的方式标志某些一般特性，例如阿波罗不只是代表知识的神，宙斯不只是代表最高统治的神。宙斯也完全可以代表知识，而在《复仇的女神们》里我们已看到阿波罗也保护俄瑞斯特王子，亲自鼓动他复仇。”<sup>①</sup>因此，神的数量之多完全符合我们前面说过的希腊社会的状况。黑格尔在描写希腊众神的时候，说明了这些神之表现为感性的现象，何以不仅同艺术表现并不矛盾，而且本身就有了古典型艺术的标志：“希腊神的体系是由多数个体组成的，其中每个神尽管是一个具有明确性格的特殊的神，却仍可兼有另一个神的特性，构成一种综合的整（总）体。因为每一个形象，既然是神性的，就总是一个整体。只有这样，希腊的许多个别的神才各有许多丰

---

<sup>①</sup> 黑格尔：《美学》第2卷第233页。

富的特征。”<sup>①</sup>在这个意义上，希腊众神也完全符合希腊社会内部的情况：他们既不仅仅属于全体，又不是孤立的、“原子式的”个体。

总而言之，我们在分析希腊社会时所说到的整个希腊社会的一切有利于艺术和有助于审美发展的客观因素，我们在希腊神话中都可以找到充分的精神印证。希腊艺术的巨大艺术进步，其力求完整和严谨的可贵素质，是人类的一个具有千秋万代影响的艺术进步。它是由那个时代的独特的社会和精神状况必然地形成的。由以上分析过的客观基础所决定的希腊古典艺术的经久不衰的审美影响力，首先就在于它迄今仍能使我们从这些古代的艺术见证中直接获得人的感受和享受。

但是，人类进步在阶级社会坎坷不平 and 荆棘丛生的道路上前进的同时，越过了古代神庙的残垣断壁、古代雕像的残肢断足和古代名著的残篇断简。它以铁一般的必然性打破了使这一伟大的人道的艺术得以产生的社会基础。它打破了哺育这个艺术的希腊神话，废除了可以用幻想创造神话的条件。

但是，从灰烬和废墟中拯救出来的这一艺术，曾经是并将继续是人类童年时代的成就的最高艺术表现。这是历史上说明人类力量和权力的最高美学证书；它具有人类进步证明和人类文化象征的巨大社会意义；它是在意识中——尽管还只是在想象和幻想的意识中——人对自然和自己社会的支配；它对人的普遍性的追求不仅达到了历史成熟性的极限，而且在幻想中远远突破了这个极限；它给个人灌注了人类社会的全部力量和血液；它集中了所有这些因素，赋予了它们以艺术表现的具体性和形式的完整性；它兼有伟大的朴实和朴实的伟大。古典古代艺术的审美本质的这些

---

<sup>①</sup> 黑格尔：《美学》第2卷第233页。

主观和客观基础，怎能不象儿童的天真使一个成人感到愉快那样使我们社会主义者感到愉快！对我们一开始所提出的那个问题，马克思就正是这样回答的：一个成人不能再变成儿童，否则就变得稚气了。但是，儿童的天真不使成人感到愉快吗？他自己不该在一个更高的阶梯上把儿童的真实再现出来吗？

当然，希腊艺术不是被压迫者、被剥削者和没有权利的人的艺术，它不是奴隶们的艺术。但是，作为社会上的自由民的艺术，它是高度民主的和联系人民的艺术。它的真正创造者，比在阶级对抗社会的全部历史上任何一个后来的艺术阶段都更是人民。人民创造了宙斯，菲狄亚斯把他刻成了大理石像。人民创造了俄瑞斯忒亚弑母的神话，埃斯库罗斯在《俄瑞斯忒亚》中为世世代代的观众留下了他的形象。

这是一座把我们和这个艺术连接起来的大桥。汤姆逊是这样结束他对《俄瑞斯忒亚》的详细分析的：“在《俄瑞斯忒亚》的所有本质特点之中，使人印象最深的是这部悲剧同它所从中产生和它所为之演出的那个社会的有机统一——艺术和生活之间的充分和谐一致。在这种意义上说，这部戏剧是独一无二的。在大剧场看莎士比亚的戏剧的观众，仿佛是社会各阶层——从王室贵族到无产阶级的一个截面图；但是，欢度酒神节的公众却要比这个景象壮观得多，——这是万人空巷、倾城出动的进行宗教活动的公社。莎士比亚的伟大戏剧并未直接和有意识地面向他那个时代的社会运动；而在《俄瑞斯忒亚》中，雅典公民却就是自己文化历史的见证人，这个文化在每年一度的共同节庆活动中达到高峰。在我看来可以与此相媲美的事情，我只能想起一桩，那是几年前我在一次戏剧节上的经历。那也是一次青年的联欢节。一天晚上，在莫斯科，当我们正在大街上驱车前进时，我们的汽车被一大批穿着节日盛装的孩子挡住了，孩子们放声高歌，向我们欢

呼，往我们的汽车上掷鲜花。当我们来到红场时，周围已经是一片万紫千红的海洋——来自首都四面八方的成千上万的儿童正在那里参加戏剧会演。我们好不容易才到了大剧院，在那里，我们看了一部新歌剧的首演，歌剧的情节是表现妇女由于取消私有制而获得了解放，整个观众大厅，包括从前的沙皇包厢，坐满了由劳动者组成的注意而细心的听众。于是我第一次懂得了凝聚在《俄瑞斯忒亚》中的那种灵感的本质。”<sup>①</sup>

① 乔治·汤姆逊：《埃斯库罗斯和雅典》第313页。

## 第十一章

### 需要巨人而且产生了巨人的时代

“这是一次人类从来没有经历过的伟大的、进步的变革，是一个需要巨人而且产生了巨人——在思维能力、热情和性格方面，在多才多艺和学识渊博方面的巨人的时代。”<sup>①</sup>恩格斯这样论述了“文艺复兴”时代的特征。这个在十五世纪中叶达到盛期的“强大的时代”，是一个硕果累累的文化和思想高潮。恩格斯展示了它的丰富成就的绚丽图卷：“拜占庭灭亡时抢救出来的手抄本，罗马废墟中发掘出来的古代雕像，在惊讶的西方面前展示了一个新世界——希腊的古代；在它的光辉的形象面前，中世纪的幽灵消逝了；意大利出现了前所未见的艺术繁荣，这种繁荣好象是古典古代的反照，以后就再也不曾达到了。在意大利、法国、德国都产生了新的文学，即最初的现代文学；英国和西班牙跟着很快达到了自己的古典文学时代。旧的 *orbis terrarum*<sup>②</sup> 的界限被打破了，只是在这个时候才真正发现了地球，奠定了以后的世界贸易以及从手工业过渡到工场手工业的基础，而工场手工业又

---

① 《马克思恩格斯选集》第3卷第445页（《自然辩证法》）。

② 直译为“地环”，这是古罗马人对世界、地球的称呼。

是现代大工业的出发点。教会的精神独裁被摧毁了，德意志诸民族大部分都直截了当地抛弃了它，接受了新教，同时，在罗曼语诸民族那里，一种从阿拉伯人那里吸收过来并从新发现的希腊哲学那里得到营养的明快的自由思想，愈来愈根深蒂固，为十八世纪的唯物主义作了准备。”<sup>①</sup>

这场欧洲艺术文化的勃兴，始自十三、十四世纪之交。这是封建中世纪的终结和一个崭新的社会发展阶段——现代资本主义纪元的开始。新文化的诞生以伟大的但丁为标志，“他是中世纪的最后一位诗人，同时又是新时代的最初一位诗人”<sup>②</sup>。“意大利是一个典型的国家。自从现代世界的曙光在那里升起的那个伟大时代以来，它产生过许多伟大人物……他们是无与伦比的完美的典型。”<sup>③</sup>意大利是这一运动的发起者，它带动了大半个欧洲。一个自古典古代以来前所未有的新的艺术时代开始了。仅仅十五世纪，仅仅在意大利一个国家，仅仅在绘画和雕刻这个领域，就涌现出一大批光彩夺目的明星。

乔托是先驱。继他之后，数十年间，绘画和雕刻天才辈出。这些人，为世代代的人类确立了艺术高峰的观念。一四四五年，桑德罗·波提切利诞生；一四五〇年，彼鲁吉诺诞生；一四五二年，列奥纳多·达·芬奇诞生；一四七七年，米开朗基罗诞生；一四七六年，提香诞生；一四七八年，乔尔乔内诞生；一四八三年，拉斐尔诞生。

几十年之内，在久无起色的德国造型艺术中也出现了许多出类拔萃的创作天才：阿尔勃莱希特·丢勒、汉斯·荷尔拜因、鲁卡·克拉纳赫、汉斯·巴尔东·格林、马迪阿斯·格吕涅瓦尔德、

① 《马克思恩格斯选集》第3卷第444—445页。

② 同上，第1卷第249页（《〈共产党宣言〉1893年意大利文版序言》）。

③ 《马克思恩格斯全集》第25卷第24页（《〈资本论〉第3卷序言》）。



狄尔曼·里门施奈德尔。

类似意大利和德国这样的情况，在其它国家，从西班牙到荷兰，也都发生，并且不只是在造型艺术领域，而是在一切文化领域。

## 艺术新时代的客观前提

整个欧洲开始了一个新的艺术时代。形成这个时代的前提和条件是什么呢？“古代世界末期三百年左右和中世纪末期1453年的情况的差别”<sup>①</sup>主要是什么呢？对这个差别的研究揭示出促成新的巨大艺术进步的根本原因。恩格斯列举了一系列因素：

“代替地中海沿岸一条狭长的文明地带——它的手臂曾分散地伸向内地并且一直达到西班牙、法国和英国的大西洋海岸……——现在是一片紧密相连的文明地区，即整个西欧以及作为前哨阵地的斯堪的那维亚、波兰和匈牙利。”<sup>②</sup>无须赘言，这一为域内各国商品交换所活跃的文化地区的广大幅员，不仅为文化进步提供了广阔的基础，而且使以意大利及其文化为首的各国之间的文化交流、文化上的相互影响成为可能。

对整个文艺复兴时期的艺术来说，有一点非常重要：它的高潮是与巨大的物质（和科学）进步以及社会进步同时发生的，它与这些生活领域保持了有机的、和谐的统一。

新发明的涌现，东方各民族、首先是阿拉伯人的各种发明的传入，当代的地理大发现和与之俱来的海上交通和商业的大发展，以及自然科学的突飞猛进，使生产力得到了发展。这是全面

---

① 《马克思恩格斯全集》第20卷第530页（《自然辩证法》）。

② 同上，第530页。

发展的基础。所有这些因素，都互相影响、互相促进。创造这些因素的是一个新登上历史舞台的阶级。整个说来，这就是“由中世纪的市民等级所创立的工业生产和商业获得无限高度的发展”<sup>①</sup>。

恩格斯描绘了这个给艺术发展提供了大好时机，各种生产力由于大量独立的发明以及“从东方输入的发明”而大大发展起来的时期的壮丽图画：公元二世纪初出现了风磨，一百年后出现了有齿轮的钟。一一八〇年左右，磁针从阿拉伯人传到欧洲人手中，一一八四年，巴黎有了石砌路面。十三世纪后半期，在佛罗伦萨开始做眼镜和玻璃镜子。在欧洲开始建水闸和造自鸣钟。棉纸从中国经由阿拉伯人传到了德国。人们学会了腌咸鱼。十四世纪，阿拉伯人通过西班牙把火药和火炮带到了欧洲。这个世纪末，纽伦堡开办了德国第一座造纸厂。在十五世纪，直到十六世纪初，发明一个接着一个。伦敦出现了路灯，法国和威尼斯有了邮局——这是发展联络和商业的重要杠杆。发明了木刻和铜版雕刻术，它们很快就流传普及开来。书籍印刷在一切教育部门引起了革命。一四七一年，在萨克森厄尔士山区开始开采银矿；十五世纪末，最初制造出怀表、气枪和枪机。十六世纪初，发明了纺车和潜水钟<sup>②</sup>。

所有这些发明，迅速埋葬着封建制度的经济前提，在斗争中帮助了资产阶级。用火药发射的大炮是一个十分明显的证明。这些大炮打破了贵族城堡的石墙，向封建主宣告火药将使他们的统治告终<sup>③</sup>。

“商业交往更加兴盛，航海从萨克森人、弗里西安人和诺尔曼

① 《马克思恩格斯全集》第20卷第530页。

② 同上，第531--533页。

③ 《马克思恩格斯选集》第3卷第207页（《反杜林论》）。

人时代起更加无比地大胆”<sup>①</sup>，而由于有了指南针和科学知识，也更加安全了；航海迅速扩展，导致了地理大发现。在这些发现的影响下，旧有的地球和世界观念瓦解了。最主要的是，这些旅行斩断了封建制度的根子；它们表明，到十五世纪末，货币已经破坏了封建制度。求金欲是驱使冒险家奔向海岸的一股最大的热情：“葡萄牙人在非洲海岸、印度和整个远东寻找的是黄金；黄金一词是驱使西班牙人横渡大西洋到美洲去的咒语；黄金是白人刚踏上一个新发现的海岸时所要的第一件东西。这种到远方去冒险寻找黄金的渴望，虽然最初是以封建和半封建形式实现的，但是从本质上来说已经与封建主义不相容了，封建主义的基础是农业，它对外征讨主要是为了取得土地。而且，航海业是确定的资产阶级的行业……”<sup>②</sup>

在中世纪的黑夜之后，科学、特别是大踏步前进的自然科学迅速兴起。这个进步，同样完全应该归功于生产。工业的发展产生了很多力学上的（纺织、钟表制造、磨坊）、化学上的（染色、冶金、酿酒）和物理学上的（眼镜）新事实。工业不但提供了大量可供观察的材料，它还给科学提供了新的实验手段，并使新的工具制造成为可能。地理上的发现——纯粹为了营利，因而归根结底是为了生产而作出的——又在气象学、动物学、植物学和人体生理学方面带来了直到那时科学还未得到的材料<sup>③</sup>。

但是，另一方面，科学的高度发展，就其本质而言，是要为资产阶级进步服务。自然科学当时也在普遍的革命中发展着，而且它本身就是彻底革命的；它还得为争取自己的生存权利而斗

---

① 《马克思恩格斯全集》第20卷第530页。

② 同上，第21卷第450页（《论封建制度的瓦解和民族国家的产生》）。

③ 《马克思恩格斯选集》第3卷第524页（《自然辩证法》）。

争<sup>①</sup>。“天文学、机械学、物理学、解剖学和生理学的研究又重新进行起来。资产阶级为了发展它的工业生产，需要有探索自然物体的物理特性和自然力的活动方式的科学。而在此以前，科学只是教会的恭顺的婢女，它不得超越宗教信仰所规定的界限，因此根本不是科学。现在科学起来反叛教会了；资产阶级没有科学是不行的，所以也不得不参加这一反叛。”<sup>②</sup>

“时代啊！科学啊！生活多么快乐！”——为什么在今天的资产阶级社会条件下，没有一个资产阶级思想家和艺术家会发出这样愉快的欢呼？现在的科学和物质技术进步——包括发达的资本主义国家在内——不是比那时广泛、深刻几千倍几万倍吗？从那时产生的各种主要机械形式中，从磨坊和钟表，发展出了自动线和电子计算机，石英钟可以为我们计算出地球运转的偏差。相对说来，火药的发明并不十分久远，可如今却已有了推动宇宙火箭的强大动力。宇宙空间秘密的发现和人对其它星球的渗透，已经使得华斯哥·达·伽马和克利斯托弗尔·哥伦布的旅行相形见绌。在现代资产阶级的身体上，这次惊人的科学技术进步，为什么竟没有把过去那次进步所自发地唤起的那样充沛旺盛的活力，哪怕重新勾起一点点反响呢？那时的资产阶级犹如旭日东升，正在兴旺时期，现在的资产阶级已是日薄西山，正在走下坡路。但是，这个明显的事实，并不足以使我们接近这个问题的答案。“上升的阶级”或者“没落的阶级”之类简单的反比，还不足以揭示历史进步的独特辩证法及其对艺术状况的影响。

恩格斯所描绘的那幅图画，鲜明地显示了把掌握自然界方面的长足进步（以及生产力、商业和海上交通的发展，因为这和科

---

① 《马克思恩格斯全集》第3卷第446页（《自然辩证法》）。

② 同上，第390页（《社会主义从空想到科学的发展》）。

学一样直接提高了人支配自然的程度)同上升的资产阶级的伟大的和进步的阶级搏斗联系在一起的内在条件。对自然力的支配的加强，不是在与社会的进步发展发生对抗性矛盾的情况下，而是在与它协调一致的情况下进行的，——这就是推动普遍文化进步的动力。以神奇的速度加强着的对自然界的掌握，唤醒了巨大的“人的可能性”，这种人的可能性还没有因为生产力发展水平同生产关系性质之间的对抗性矛盾而变为自己的对立物。日益增长的支配自然的权力，还能够作为人的创造力的发挥直接表现出来。它现实地“为人”占有着自然（而资产阶级正是在这个意义上才得以享有以整个人类社会代表者自居的历史权利）。

在现代帝国主义国家里，科学技术手段和条件也在蓬勃发展，但是，生产力的发展已经同生产关系的性质发生了极端不可调和的矛盾。因此，在帝国主义社会条件下，由人类聪明才智所掌握的无比强大的自然力，却反过来反对人们自己，而且归根到底使人们的肉体存在受到威胁。因此，掌握自然的程度在这里不再是人类普遍进步和人类文化高度的尺度。它正变为自己的对立物，成为反动势力手中的武器、残害人类的工具。

由于客观条件的作用，文艺复兴时期的进步资产阶级和人民的历史地位必然产生深刻人道主义的世界观。在精神文化方面，这就表现在面向古代希腊文化上。在这个时期，产生了“人文主义者”的运动，“人”在思维领域里再次受到突出。（由于文化进步发展的“不平衡”，人文主义者在许多方面还远离人民，他们的著作是用人民不懂得的语言——拉丁文写的。他们在有教养的社会阶层中进行古代希腊文化的教育，鼓吹把思想从中世纪基督教的束缚中解放出来。）

但是，这不单纯是把当初那些从“中世纪的幽灵”面前躲开的手抄本和雕像“重翻出来”。这种面向古代希腊的做法，是一

个否定的否定，是一个新基础上的新起点。

资本是比历史上先前有过的一切历史力量都更革命的一个力量。它创造了这样一个社会阶段，与这个社会阶段相比，以前的一切社会阶段都只表现为人类的地方性发展和对自然的崇拜。现在，人开始现实地支配自然的广大领域，想象和神话形象作为对待自然的一种态度实际上已经多余。从此以后，听从支配的自然大规模地成为“人的对象”，而不再被认为是“自为的力量”。对自然界的理论认识现在“不过表现为狡猾，其目的是使自然界……服从于人的需要”<sup>①</sup>。

人的实践活动越来越靠科学根据，越来越不给诸神和上帝多留些余地。社会发展越来越趋向于“排斥一切神话地对待自然的态度和一切把自然神话化的态度；并因而要求艺术具备一种与神话无关的幻想”<sup>②</sup>。

这个由实践所决定的现象，对文学艺术今后的命运具有极大的意义。被人占有的现实要求另外一种艺术描写，它不是用神话的“假想解释”去反映现实本身的运动规律，更不是非那样反映不可。当然，对艺术描写对象的这种现实主义的认识，还不能扩及于一切现象，但是，使黑格尔所说的“对象的内在的自我运动”能够成为艺术方法基础的那个大门，毕竟已经打开。在文学艺术中，现实主义诞生的时刻来到了。（现实主义描写的各种因素是在文学艺术的整个历史过程中发展起来的，但只是在这时才发生了质变。我认为，所谓始终存在着现实主义和反现实主义的斗争的看法，同艺术发展的复杂的辩证法是截然矛盾的。）

这时，几乎只有人才是艺术描写的对象（“人化的自然”实

---

① 《马克思恩格斯全集》第46卷上册第398页（《政治经济学批判》）。

② 《马克思恩格斯选集》第2卷第113页（《〈政治经济学批判〉导言》）。

质上只是衬托人的形象的相应背景)。而这时的人，已经不再需要通过天界诸神的帮助来表现自己同现实以及同其他人的关系，也越来越用不着通过向三位一体、全知全能的上帝恳求或者通过等级森严的天主教教阶制度来表现这种关系了。

文学艺术向现实主义发展的倾向，首先表现为艺术“向世俗化发展的倾向”。

我们已经在一处说到由封建贵族培植起来的艺术中的基督教教条传统的作用，在这种真正的“宗教的自我异化”中，深刻人道主义地描写人的条件在美学上受到极大的限制。凡是把一切归给上帝的地方，人就剩不下什么东西，人的艺术形象必然流于单调或者过度兴奋。

反封建斗争的矛头不可避免地要指向当时的封建顽固堡垒——天主教会。在这一斗争的进程中，艺术向世俗化发展的倾向也必然越来越强烈。从政治上和思想上说，这种倾向也就是用艺术手段进行的反封建的阶级斗争，但是，仅仅从这个角度出发，还不能充分理解和认识它的美学意义。这种倾向，在上述基础上影响着各种艺术，把它们推向人道主义和现实主义的深化，另一方面，它又反过来影响着一个具有多种多样的、现实的人的关系、需要和可能的社会阶段的形成过程。这里所说的这种倾向，是以多方面的和错综复杂的形式表现出来的，其最显而易见的表现则是抛弃宗教的偏见，形成完全世俗的文学和艺术。摆脱教会封建枷锁和僵死教条的思想解放要求，往往还表现为把现实的人，男女老少、三教九流，描绘为独立不羁、个性鲜明的性格，脱去宗教的外衣，丢掉宗教的标志。其实，这类标志也起不了多大作用，改变不了所描写的人物的饱满而无拘无束的人性。丢勒画中的使徒就是如此。在《西斯廷圣母》身上，歌德看到一个民间女子、一个穿着圣母衣衫的温柔和蔼的母亲。当然，在这方面，可

以有千百种过渡形式和无限细微的差别，因为，反封建教会的斗争当时还不是公开进行的，当胡登高喊“我们要挣开他们的捆绑，脱去他们的绳索”的时候，他的这个热情的呼唤就是从《圣经》中关于耶和華的儿子的王国和战胜他的敌人的故事中借来的（诗第二、第三篇）。路德作了一首充满胜利信心的赞美诗的词和曲，这首歌成了十六世纪的《马赛曲》，而歌中唱的却是“我们的主是坚固堡垒！”。但是，这首歌尽管充满着强烈而浓厚的宗教的、甚至是笃信上帝的气息，在美学上它却属于我们说的这个新的社会阶段；它体现着一种新的个人、公社成员对上帝的关系，这种关系既不需要中间人，也不需要传统仪式，这种个人的抒情形象更深沉、更近人情、更靠拢现实，这也表现在他那“脱离苦海”的大声疾呼之中。

正是在革命的下层人民中，这种反封建、反教会和客观上如此“世俗化的倾向”，采取了回到早期基督教信仰上去的形式，而早期基督教信仰的形象，就在《圣经》译文中或多或少明显地流露出来。为了体现这种思想，人们用艺术来佐证《圣经》。

艺术中的各种世俗化倾向（特别在没有脱离天主教的罗曼语诸民族中），表现为在古代希腊文化影响之下向恩格斯所说的那种明快的自由思想过渡。关于这种自由思想，海涅有一次这样说过：“意大利的画家和僧侣论战起来也许比萨克森的神学家们更有成效。提香油画里的鲜艳夺目的肉体，也都是在宣扬新教！他的维纳斯的腰肢是比德国修士张贴在威丁堡教堂门口的徽文更加彻底的徽文。”<sup>①</sup>

文艺复兴时期意大利艺术中的形象具有古典式的明快风格和英雄气概，把这些形象说成是“理想主义的”（迄今仍时有所

<sup>①</sup> 海涅：《论浪漫派》第18页。



闻)是毫无道理的。恩格斯比任何人都更明确地指出过连接着这些艺术作品所流露的思想情绪和十八世纪唯物主义的那些线索<sup>①</sup>。

这个精神史的演变过程，很快就开始见出种种的差异。在整个这一演变过程中，也有过许多互为影响、互相穿插和互相融合的不同倾向，以各种方式追求着艺术的世俗化，力求使艺术与现实的审美关系直接化，即不必通过宗教因素中介。如果不作具体的艺术史的研究，而武断地认为其中哪些形式“更进步”或“更富有人民性”，那是教条主义的简单化的态度。

那么，对这个时期的丰富多彩的艺术，有哪些客观的美学评价标准呢？对这个时代的遗产，我们应当特别注重哪些部分呢？在回答这些问题时，嗓门最高的往往是这种宗派主义教条主义的论调：我们首先要继承历代下层人民的革命传统，这才是我们的遗产，对古典艺术的下层人民的传统，决不可持怀疑的态度。

革命的马克思主义者，根据马克思列宁主义经典作家的教导，一向高度尊重他们的劳动人民前辈的革命功绩。但是，不管有人觉得多么奇怪，马克思列宁主义经典作家从来没有把这种尊重当作对过去时代艺术成就的美学判断标准，他们没有把起义人民的歌曲看得高于《疯狂的罗兰》，或者（更近一些）把伦茨、毕尔格尔和福斯特看得高于歌德。他们从来没有教导我们说，艺术史是革命史的附录，艺术史是阶级斗争史的或多或少准确的插图。相反地，恩格斯甚至相当不客气地说到我们现在论述的这一时期的民间革命诗歌。他在写给海·施留特尔的一封信中写道：“《我们的主是坚固堡垒》这首歌是农民战争的《马赛曲》。虽然它的歌词和曲调充满了胜利的信心，可是今天却不能也不应该从这个意义上去领会它……一般说来，过去几次革命的诗歌（《马

---

<sup>①</sup> 《马克思恩格斯选集》第3卷第445页（《自然辩证法》）

赛曲》始终是例外），在以后就很少有革命的效果，因为这些诗歌为了影响群众，也必定反映出当时群众的偏见……”<sup>①</sup>

恩格斯由此说到，这种诗往往“没有多大价值”，他还特别提到甚至在宪章派那里也有“宗教的胡言乱语”。不言而喻，这同马克思、恩格斯和列宁对民间诗歌和文学艺术中的革命传统的高度称赞毫无矛盾。但是，文艺复兴时代的一个历史特点是，当时最激进的革命运动都是主要面向早期基督教的传统，并且试图实行这种传统的严格禁欲主义，而这种禁欲主义当然不可能是有利于艺术的东西。

尽管我们毫不怀疑革命和下层人民传统的艺术反映的可贵价值，可是我们毕竟还得说明，这种传统，直到早期的革命工人运动，从来没有代表过人类艺术发展的主流。那些最富有革命性的社会阶层的阶级地位，过去一向处于这样一种状况，即在夺取政权以及随之夺取物质和文化条件之前，他们不可能在本阶级内部找到全面自由发挥艺术审美本质的条件。

宗派主义者总喜欢教条主义地引经据典。对列宁关于每个民族的文化里面都有“两种文化”<sup>②</sup>的学说，他们也是借以把“民主主义和社会主义的文化成分”同古典艺术传统相对立。这里包含着双重的误解。

第一，在列宁那里，同民主主义和社会主义的文化成分相对立的，是占统治地位的资产阶级的文化（大多数……还有黑帮和教权派的文化）<sup>③</sup>。马克思列宁主义者所说的“占统治地位的文化”，就是统治阶级的文化。而资产阶级发展初期的古典文化，无论何时何地都不曾是“黑帮”文化和“教权派”文化，而且只

---

① 《马克思恩格斯全集》第36卷第310—311页。

② 《列宁全集》第20卷第15页（《关于民族问题的批评意见》）。

③ 同上，第8页。

有在极少情况下才是作为“统治阶级”的精神表现存在的，因为无论在十五——十六世纪的意大利，十六——十七世纪的西班牙，十八世纪的法国和德国，十九世纪的俄国，资产阶级都未掌握政权。把这种古典的、整个说来是进步的、反封建的、因而也是民主的、与人民相联系的文化，同所谓“第二文化”（大多指民间创作和代表劳动阶层的激进革命主张的作品）相对立，抬高所谓“第二文化”而贬低古典传统（列宁从来没有设置这样的等级界限），完全是荒谬的。实际上，这样来区别高低贵贱，对于列宁的思想是一个讽刺，同列宁关于继承古典遗产的教导是背道而驰的。从这种观点出发，不可能理解古典艺术的客观审美价值。

第二，基于这样一种区别高低贵贱的观念，从伟大的、真正民主主义的传统（它实际上往往以极其错综复杂的形式表现出来）之中，仅仅抽取出极少的一点点东西，然后把它奉为至宝，无限夸大，仿佛用放大镜和显微镜去看，而把一座一座宝山撇置一边，弃之不顾（实际上也就是让给敌人），这是愚蠢的。

艺术审美本质的客观条件和标准，总是显示着人和人的可能性的充分发展、人的普遍性的表现和人的形象的高大。但古典社会的历史不可避免地造成了这样一种状况，即真正人的东西的历史最高发展，人的各种品质、力量、能力、需要和享受的培养，主要不是在被剥削和被压迫者阶层中进行。无须争议，文化和人的各种能力的发展，始终是被压迫者和被剥削者的劳动结果和产物，但是，直到一九一七年十一月七日以前，他们从来都不能享受到自己劳动的果实。

文艺复兴时期画家创作的大量精彩作品，每每以其人物性格的无比丰富、完整，人性和道义的伟大以及艺术表现上的巨大差异性而令人震惊。乔尔乔·瓦萨里对当代杰作之一——米开朗基罗的西斯廷小礼拜堂天顶画的评价，完全可以说明整个这一时期

的特点：“这件作品真正是我们的艺术的一盏明灯。它带给绘画的好处和光明，足以照亮在黑暗中苦熬了几百年的整个世界。真的！画家们再也不必挖空心思、独出心裁去标新立异，或者搜寻什么新的姿势，什么新鲜、别致的服装、披饰之类了，米开朗基罗已经把这一切巧妙全都做尽。但是，不管谁，看到这样美妙的形象，这样完美的透视角度，这样惊人的匀称、标致而圆润的轮廓，这样奇妙的、在那些精彩的裸体上尤其引人注目的和谐比例，——不管谁看到这一切，都决不能无动于衷。米开朗基罗淋漓尽致地画出了每一个人物各自的年龄、表情、脸型乃至体型上的差异：有的身材瘦削，有的身材丰满，而所有人物的姿态又是那样千变万化、妙不可言……”<sup>①</sup>

但是，艺术所达到的完美，不仅是形式上完整的以及丰富多彩的人物描写。黑格尔有一处曾经说到，人们把绘画和雕刻中的“性格特征”看作是近代艺术区别于古代艺术的标志，而如果把“性格特征”理解为一个特殊整体（总体）、一个个别人物的性格的话，这种看法当然有它的正确性。黑格尔写道：“如果用近代的尺度来衡量，宙斯，阿波罗，第安娜之类神，严格的说，并不是人物性格，尽管我们对这些永恒的，崇高的，造型艺术的，理想的个性仍不禁惊赞。”黑格尔说到，米开朗基罗、拉斐尔和列奥纳多·达·芬奇（在他的《最后的晚餐》里）所创造的人物形象，有一种特殊的“尊严，雄伟和高尚。正是在这一点上绘画和古代艺术走到一起，同时却不放弃绘画领域本身的特性。”这些画家所创造的形象，甚至当他们画的是使徒时，也“不是神的理想而是完全个别的人的理想，不只是些应该如此的人，而是些

<sup>①</sup> 乔尔乔·瓦萨里：《名人传（画家、雕刻家、建筑家生平）》，德文版 题为《文艺复兴时期的艺术家》，莱比锡1940年版，第414—415页。

实际本来如此的人的理想，既不缺乏性格方面的特殊性，也不缺乏这种特殊和一般的关系，这一般就充实了个体”<sup>①</sup>。

马克思和恩格斯强调过这个时期的文学描绘手法、特别是莎士比亚戏剧中的“性格中的特出的东西”。同时他们还指出过，在这方面，现在的性格描绘不能简单地仿效古代希腊的样子。恩格斯在关于《弗兰茨·冯·济金根》这个剧本写给拉萨尔的那封信中说道：“古代人的性格描绘在今天是不再够用了，而在这里，我认为您原可以毫无害处地稍微多注意莎士比亚在戏剧发展史上的意义。”<sup>②</sup>

向艺术中——如黑格尔所说的——“特殊性格的完整整(总体)”的全面进步，也是向艺术描写上更多的现实主义进步、向现实主义方法的完全形成和确立进步的重要因素。这个进步不主要是、也不首先是取决于艺术描写技术手段和条件的进步，这也是马克思和恩格斯明确指出过的。

以人的形象的丰富化为其主要和深刻标志的这一重大美学发展，其客观基础是什么呢？要回答这个问题，就必须联系恩格斯所说的这个时代是一个需要巨人而且产生了巨人——在思想能力、热情和性格方面，在多才多艺和学识渊博方面的巨人的时代这个论点。

以资产阶级原则为基础的生产，一方面要创造出“无所不包的”工业，另一方面也创造着普遍利用人的属性和自然属性的体系，创造着一个普遍有用性的体系，甚至科学也同人的一切物质的和精神的属性一样，表现为这个普遍有用性体系的体现者。除了生产和交换以外，再也没有什么东西可以表现为“自在的更高

---

① 黑格尔：《美学》第3卷上册第298—299页。

② 《马克思恩格斯选集》第4卷第344页。

的东西”，表现为“自为的合理的东西”<sup>①</sup>。与此相对立，在古典古代，人，不管是处在怎样狭隘的民族、宗教的（主要是自然宗教的）、政治的规定上，毕竟始终表现为生产的目的<sup>②</sup>。而现在，为了使一切人的属性和自然属性的普遍体系能够有效地投入使用，首先就要通过人的实践把这个体系客观地和主观地创造出来：客观上，资本在创造出资产阶级社会的同时，还要创造出“社会成员对自然界和社会联系本身的普遍占有”<sup>③</sup>，主观上，这个过程表现为在日益加强对整个自然的支配程度和发现物体的新的有用属性的同时，在通过日益普遍地交换世界各国、各地的产品，形成广泛的社会联系的同时，在根据这些因素发展自然科学的同时，——总之是与所有这些过程密切相联系，发现、创造和满足新的需要。这些需要本身又刺激生产。“……培养社会的人的一切属性，并且把他作为具有尽可能丰富的属性和联系的人，因而具有尽可能广泛需要的人生产出来……（因为要多方面享受，他就必须有享受的能力，因此他必须是具有高度文明的人），——这同样是以资本为基础的生产的一个条件。”<sup>④</sup>总之是形成着发展各种劳动即各种生产的一个不断扩大和日益广泛的体系，与之相适应的是需要的一个不断扩大和日益丰富的体系<sup>⑤</sup>。

这也就是马克思称之为资本主义的伟大文明作用的那个东西。文艺复兴时代就是形成这些客观条件和主观属性、需要的一个历史过程。毫无疑问，这个体系决不是对所有社会成员都发生

---

① 《马克思恩格斯全集》第46卷上册第392—393页（《政治经济学批判》）。

② 同上，第486页。

③ 同上，第393页。

④ 同上，第392页。

⑤ 同上。

有利的影响，这一伟大进步的果实只是对稀薄的上层成熟，促使其成熟的肥料是农民和下层人民的血汗。但是，客观上，这种社会成果只有在这样的可能性下才可能成其为文化史上的一大进步。

当时，生产力、世界贸易和科学的发展，“人的内容”的客观外露，实际上是由于商业资本的支配作用，而还不是依靠工场手工业、更不是依靠大工业和这两者所特有的资本主义分工形式，因为资本主义分工总要以这种或那种形式把劳动本身变为商品。“商人可以购买任何商品，但是不能购买作为商品的劳动。”<sup>①</sup>

实际上，工场手工业时期的开始还要晚些。马克思确定这个时期大约从十六世纪中叶到十八世纪末叶<sup>②</sup>。

所以，当时的局面是，由于资本主义生产关系的发展，生产力有了相当可观的增长，但资本主义生产关系“使人变为畸形”的作用还未表现出来。从整个世界史的范围看，象这一时期这样客观上十分有利于艺术创作的局面，实为多少世纪以来所未有。

“给现代资产阶级统治打下基础的人物，决不受资产阶级的局限。相反地，成为时代特征的冒险精神，或多或少地推动了这些人物。那时，差不多没有一个著名人物不曾作过长途的旅行，不会说四、五种语言，不在几个专业上放射光芒。”<sup>③</sup>恩格斯为了举例说明这个时期的人物的多才多艺，提到了列奥纳多·达·芬奇——他不仅是大画家，而且也是大数学家、力学家和工程师，他在物理学的各种不同部门中都有重要的发现；提到了阿尔勃莱希特·丢勒——他是画家、铜版画家、雕刻家、建筑师，此外还

---

① 《马克思恩格斯全集》第23卷第397页（《资本论》）。

② 同上，第373页。

③ 《马克思恩格斯选集》第3卷第445页（《自然辩证法》）。

发明了一种筑城学体系；提到了马基雅弗利——他是政治家、历史家、诗人，同时又是第一个值得一提的近代军事著作家；恩格斯还提到了马丁·路德。“那时的英雄们还没有成为分工的奴隶，分工所具有的限制人、使人片面化的影响，在他们的后继者那里我们是常常看到的。”<sup>①</sup>

“那时的英雄们”能够体现出人类发展的一个一般倾向（这种倾向尚未被发达的资本主义生产方式变为自己的对立物）——这就是在争取支配自然和社会的过程中使人得到普遍的、全面的发展的倾向。在这方面，以自由人为理想的真正社会主义的艺术，正在新的阶段上独特地继承着文艺复兴时期的人的形象。贝歇尔写的一首歌颂列奥纳多·达·芬奇的诗，在十五——十六世纪的人的形象和宇宙时代、共产主义时代的人之间架起一座桥梁，而且，他对这位遥远过去时代的伟大意大利人的回忆，丝毫不使人感到有浪漫主义理想化的味道：

一门艺术固嫌狭窄，几门艺术何尝宽阔。  
科学实难把他容下，就象搭个小小的棚户  
权充三军司令的下处，  
光线太暗，场面也太冷落。

友谊无非小圈子，爱情天地更局促！  
名利离不开嫉妒和角逐。  
一百年在永恒中转瞬而过。  
上帝只是希望和迷信的混合。  
一只无形的圆规，针尖支在星球腰部，

<sup>①</sup> 《马克思恩格斯选集》第3卷第445—446页。



它把宇宙诸天的轨迹勾勒。  
这就是他测量永恒空间的工具，  
描绘美好未来蓝图的画笔。

他手把圆规，所向披靡，  
他独具匠心，改天换地。

体现在文艺复兴时代巨人性格的丰富性、完整性和“总体性”上的那种历史倾向，赋予当时的艺术家们一项历史的权利——从世界历史意义的高度表现他们所描绘的事件、感受和斗争。即使他们所描绘的题材本身并不具有这种意义，他们仍然享有这一历史权利。意大利诗人博雅多的《恋爱中的罗兰》说出了这个权利，马克思不止一次引用过这些诗句（在《福格特先生》等著作中）：

谁使这架小小的竖琴发出响声？  
那是我汲取振奋人心的词汇的泉源，  
为的是我能够用鲜艳的色彩，  
来描绘世界上从未见过的战斗。  
同命运注定要我歌唱的这次战斗相比，  
一切以往的战争都只是大宴会上的花朵；  
因为一切有不可思议的勇敢精神的人，  
都在这次光荣的战斗中拔剑相斗<sup>①</sup>。

恩格斯在谈到文艺复兴时代的杰出人物的性格特点时写道：

① 《马克思恩格斯全集》第8卷第360页（《流亡中的大人物——罗兰》）。

“但他们的特征是他们几乎全都处在时代运动中，在实际斗争中生活着和活动着，站在这一方面或那一方面进行斗争，一些人用舌和笔，一些人用剑，一些人则两者并用。因此就有了使他们成为完人的那种**性格上的完整和坚强**。书斋里的学者是例外：他们不是第二流或第三流的人物，就是唯恐烧着自己手指的小心翼翼的庸人。”（黑体字是我标的。——汉斯·科赫）<sup>①</sup>

这是文艺复兴时代人的形象的一个非常重要的特征，而且，这不是什么理想的人的形象，而就是现实的人的形象。在这一特征中，政治性的问题扩展成为人道主义和美学的问题，政治上的立场扩展成为艺术上的完美和严谨完整。这里我们不妨再引用一下现代社会主义诗人约翰尼斯·罗·贝歇尔的作品，他在一组歌颂但丁的诗中深刻理解和赞扬了这个伟大的佛罗伦萨人的政治立场，——但丁曾拒绝返回在专制者把持下的故乡，显示了崇高人性的胜利：

专制的暴君们狂欢庆功！  
愚民们围着火刑架载歌载舞。  
被迫离乡背井的人们，  
再次咀嚼着有家难归的痛苦。

许多人经不起幻想的迷惑，  
他们用荣誉换来了宽恕。  
唯独他宁肯流落异乡，  
著书立说高唱人道的赞歌。

---

<sup>①</sup> 《马克思恩格斯选集》第3卷第448页（《自然辩证法》）。

“为了你们永远不受奴役，  
人们，我提醒你们一个伟大的真理。  
人，比你们想象的更坚强有力，  
世界，比我们的一切猜测更壮丽！”

这里同样不难看到同当代争取社会主义的斗争的联系。对德国来说，吸取这样的遗产更具有特殊的意义，因为由于我国历史发展的特点，特别从十八世纪以来，人们往往有一种偏见，就是把人性简单地理解为只是“温情”，而看不到它是在时代的暴风雨中炼就的巨大性格。“呸！政治高调，陈词滥调……”在“奥尔巴赫地下室”喝啤酒的那些小市民的这种态度，同文艺复兴时期的艺术绝对格格不入。

这种性格特点是文艺复兴时期艺术的人民性的深刻基础之一。这个基础的形成，一方面，在客观上，是由于那些反封建的资产阶级战士代表了整个社会的利益；另一方面，在主观上，是由于较高的历史觉悟程度的影响。一些杰出的德国艺术家对待农民战争的态度特别明显地证明了这一点。

一般地说，吸引广大人民群众干预艺术是艺术的现实主义高度的一个重要标志。瓦萨里说过米开朗基罗的一个故事：“有一次他去看一件雕刻，那件作品已经完成、即将展出，作者摆来摆去总想摆出一个照明效果最好的角度；米开朗基罗说道：‘不必费事了，主要还得看广场的光线效果如何。’他的意思是说，等作品公开陈列以后，好坏自有人民公论。”<sup>①</sup>

这种特征鲜明的巨大性格的完整性、丰富性和“总体性”，是以当时那个社会的各个社会阶层的绚丽多彩为背景的。恩格斯

---

<sup>①</sup> 菲尔乔·瓦萨里：《名人传》第487页。

在论农民战争的著作中生动地描绘了这个社会的图画。马克思曾经问道：“……还有别的时代比十六世纪有更加突出的性格吗？”<sup>①</sup>恩格斯在致拉萨尔的信中也说到过这个问题：“在这个封建关系解体的时期，我们从那些流浪的叫化子般的国王、无衣无食的雇佣兵和形形色色的冒险家身上，什么惊人的独特的形象不能发现呢！这幅福斯泰夫式的背景在这种类型的历史剧中必然会比在莎士比亚那里有更大的效果。”<sup>②</sup>

资本不可遏止地追求着这种普遍性，而这种普遍性又在资本本身的性质上遇到了不可逾越的界限，“这些界限在资本发展到一定阶段时，会使人们认识到资本本身就是这种趋势的最大限制，因而驱使人们利用资本本身来消灭资本”<sup>③</sup>。早在那个时代，人们就已经预感到这种限制；现代无产阶级的先驱者们就已经“手里举着红旗，口里喊着共产主义”奋起举事了。伟大的、勇敢的德国革命家托马斯·闵采尔的平均共产主义和不列颠人文主义者托马斯·莫尔的《乌托邦》，在十年之内同时出现，比这稍晚一点，托马佐·康帕内拉写了他的《太阳城》。

但是，这时候，刚刚诞生的资产阶级制度的各种经济条件不仅尚未完全显示出来，而且还只是处于形成的过程之中，还只是在酝酿着伟大的成就。

## 艺术发展的民族形态

我们还要回到文艺复兴时期伟大文化高潮的经济基础这个问题

---

① 《马克思恩格斯选集》第4卷第341页（《马克思致斐·拉萨尔》，1859年4月19日）。

② 同上，第345—346页。

③ 《马克思恩格斯全集》第46卷上册第393—394页（《政治经济学批判》）。

题上来。我们已经看到，这种基础是由于资本主义开始发展和资本主义同封建势力展开斗争所决定的。“资本在历史上起初到处是以货币形式，作为货币财产，作为商人资本和高利贷资本，与地产相对立。”<sup>①</sup>这就是说，资本还没有直接支配劳动过程，还处于向资本主义生产方式本身过渡的阶段<sup>②</sup>。当时，尽管生产力的发展十分迅猛，工场手工业和工业都还没有成为资本主义发展的基本形式。原始积累所造成的灾难，提供听凭资本支配的自由劳动力的大规模剥夺，起初还只是发生在作为资本主义祖国的那些国家的有限空间。后来，同一过程扩大到了新发现的国家——美洲、东印度和非洲<sup>③</sup>。

所有这一切都意味着，尽管当时那个主要是通过商人资本来实现的进步趋势已经带有资本主义的印记，资本主义生产方式的基本矛盾——社会劳动与私人占有之间的矛盾——还未能支配现实。这本身则又意味着，由这一矛盾所产生的个人与社会之间的对抗也还未能达到顶点。

诚然，这种对抗已经相当明显，以致“货币使人为非作歹”的作用比之在古代社会中有了更强烈和鲜明的发挥。我们前面看到过的莎士比亚对货币的描写，比许多长篇大套的专著都更富有说服力地说明着这个问题。但是，对抗还没有成为整个社会生产方式的占统治地位的基础，还未能把作为“个别人”的“自由”雇佣工人和“自由”竞争资本家同社会对立起来。

虽然古老的原始共同体已经解体，并正经历着彻底瓦解的过程，但是，在各个现代民族的基础上，在地球上的一大片地区，新的社会正处于形成的过程，这种社会比那些范围小到仅仅一个

---

① 《马克思恩格斯全集》第23卷第187页（《资本论》）。

② 同上，第557页。

③ 同上，第819页。

人就可一眼望尽的古老共同体无限丰富。古代的共同体或者晚近的封建统一体日益被现代的各个资产阶级民族所排挤，这些民族从此就成为人类文化发展的形式。

在这个时代，当然已经不再可能同人的个人命运紧密关联地从空间和时间上去描绘“整个世界”的生活，——产生古代或者中世纪的史诗的客观条件已经成为过去。但是，从时代本身的角度来观察和艺术地描绘个人——作为社会整体的现实的主体存在——的生活，却仍然是可能的。把性格和环境加以现实主义的典型化的条件完全成熟了。看来，还没有一个艺术时代曾经创造过象文艺复兴时期艺术中这样雄伟、有力、特点鲜明、形象完整、把个人与社会和谐地结合起来的性格。

恩格斯认为，文艺复兴时代同古代之间最本质的区别之一，就是与野蛮人对立的、被野蛮人包围的希腊人或罗马人已被“六个具有文明语言的文明民族……”代替。这些民族和他们的语言已经发展到能够参加十四世纪的强有力的文学繁荣<sup>①</sup>。恩格斯特别重视这种语言发展的作用，因为民族语言的形成是导致现代民族和民族国家在一大部分欧洲领土上形成的那一进步的非常重要的组成部分。世代形成的语言集团的区域划分，自然而然地成了较小民族进一步发展为大民族以及在这一基础上形成民族国家这一政治过程的既有基础。这就是发生在从伊比利安半岛到俄罗斯的一切欧洲文明国家的情况，只有德国和意大利未能参加到建立民族国家这个过程中来。共同化的民族语言，“比起古代末期已经在衰退和死亡的希腊语和拉丁语来说，它们保证了教育的更加无比的多样化”<sup>②</sup>。

① 《马克思恩格斯全集》第20卷第590页（《自然辩证法》）。

② 同上。

民族语言的确立成为推动文学运动的强大动力。意大利的文学成就自然不消多说，但丁的《神曲》、佩脱拉克用意大利文写的诗、薄伽丘的《十日谈》、博雅多的《恋爱中的罗兰》、阿里奥斯托的《疯狂的罗兰》以及彼埃特罗·阿列吉诺的诗等等，证明着文艺复兴时期意大利文学的异常丰富性。它们还证明着，“自己的”、民族的语言的威力日益压倒过时的拉丁语。在德国，马丁·路德在他的《圣经》译文中向上日耳曼语言的建立迈出了勇敢的一步：“路德不但扫清了教会这个奥吉亚斯的牛圈，而且也扫清了德国语言这个奥吉亚斯的牛圈，创造了现代德国散文……”<sup>①</sup>这件事的革命影响太大了。路德以他的《圣经》译本给了平民运动“一个强有力的武器”。他的《圣经》译本使得公元最初几世纪的纯朴基督教和当时已经封建化了的基督教形成鲜明的对照，在封建腐化的社会面前摆了一面镜子，把封建教会等级制度的繁文缛节和矫揉造作照得原形毕露。农民用这个武器反对诸侯、贵族和僧侣，但是，路德本人很快就把这个武器掉转过来反对农民和市民了<sup>②</sup>。路德的这一作品给文学提供了德国平民的语言。与此同时，乌尔利希·冯·胡登的政论文以及他那放声大喊“这是我干的！”这种出口不逊的诗，托马斯·闵采尔用于布道和信函中的那种铿锵有力的散文，也都具有、而且在更高的程度上具有民族的意义。

在比利牛斯半岛，当地的两个属罗曼语族的部落合并成西班牙王国，于是说普罗凡斯语的阿腊贡王国就屈服于加斯梯里亚的标准语<sup>③</sup>。在这个联合起来的西班牙，十六世纪中叶出现了第一部

---

① 《马克思恩格斯选集》第3卷第446页（《自然辩证法》）。

② 《马克思恩格斯全集》第1卷第409—410页（《德国农民战争》）。

③ 同上，第21卷第467页（《论封建制度的瓦解和民族国家的产生》）。

现代长篇小说《来自托尔梅斯河的拉萨里耳奥及其种种不幸》，半个世纪以后又出现了不朽的《唐·吉珂德》，此后不久，西班牙戏剧就大放光彩——出现了洛佩·德·维加、提尔索德·莫利纳、佩德罗·卡德龙·德·拉·巴卡。比利牛斯半岛上的第三个罗曼语族部落则几乎完全融合在号称“伊比利安的荷兰”的葡萄牙王国语言之中了；这个国家从内地分了出去，并且用它的海上活动证明了它独立存在的权利<sup>①</sup>。在十六世纪的第二个三分之一期间，产生了一部葡萄牙民族史诗——路易斯·卡蒙斯描写华斯哥·达·伽马旅行和反映整个葡萄牙历史的《卢兹之歌》。

在法国，路易十一在勃艮第这个中间国家灭亡之后，终于在当时还极为残缺不全的法国领土上恢复了以王权为代表的统一<sup>②</sup>。在对近代第一个建立起文学语言的民族——普罗凡斯民族进行了一系列征服战争之后，随着历史进程成为最先进地区的法国北部日甚一日地对普罗凡斯的民族、文化和语言施加压力。

“南方法兰西人同自己的压迫者斗争了好几个世纪。但是历史的发展是铁面无情的。经过三百年的斗争，普罗温（凡）斯人的优美的语言沦落到了地方方言的地步，他们本身也成了法兰西人。”<sup>③</sup> 弗朗梭瓦·维隆、弗朗梭瓦·拉勃雷（《巨人传》）和皮埃尔·隆萨尔在他们的创作中显示了文艺复兴时期法国文学的多样性。

英国终于停止了它在法国的唐·吉珂德式行动；那里的封建贵族在红白蔷薇战争（1455—1485）期间一直在互相攻击。都铎王朝登上了王位，权力之大超过了以前和以后的所有王朝<sup>④</sup>。英

① 《马克思恩格斯全集》第21卷第457页（《论封建制度的瓦解和民族国家的产生》）。

② 同上。

③ 同上，第5卷第420页（《法兰克福关于波兰问题的辩论》）。

④ 同上，第21卷第458页。



语的形成还更要早些——在十四世纪中叶英格兰人和诺尔曼-法兰西人的斗争结束之后。在文艺复兴时期伊始，出现了杰弗里·乔叟的《坎特布雷的故事》，那还是用中部英格兰的语言写的。在十六世纪后半叶，英国文学以莎士比亚的创作为标志达到了高峰。

六个具有现代文明语言的文明民族——甚至仅仅这样粗略回顾一下，就已足可使人想见世界文学由于民族和民族语言的形成这一历史过程所取得的辉煌成就。与这些现代民族一起，艺术进步形成了一连几百年乃至迄今仍在发生深刻影响的发展形态。

## 第十二章

### 关于资本主义对艺术的敌对性问题

在《剩余价值理论》一书中，马克思表述了这个著名的命题：资本主义生产同某些精神生产部门如艺术和诗歌相敌对<sup>①</sup>。

这种“同艺术相敌对”的现象，经常引起科学共产主义创始人的注意。马克思在各种不同场合都谈到过资本主义社会中艺术进步的矛盾性及其与一般社会进步的矛盾辩证关系。理解这一现象的关键问题是什么呢？

《共产党宣言》写道：“资产阶级在历史上曾经起过非常革命的作用。资产阶级在它已经取得了统治的地方把一切封建的、宗法的和田园诗般的关系都破坏了……它使人和人之间除了赤裸裸的利害关系，除了冷酷无情的‘现金交易’，就再也没有任何别的联系了。它把宗教的虔诚、骑士的热忱、小市民的伤感这些情感的神圣激发，淹没在利己主义打算的冰水之中。它把人的尊严变成了交换价值，用一种没有良心的贸易自由代替了无数特许的和自力挣得的自由……资产阶级抹去了一切向来受人尊崇和令人敬畏的职业的灵光。它把医生、律师、教士、诗人和学者变成

<sup>①</sup> 《马克思恩格斯全集》第26卷第1册第298页。

了它出钱招雇的雇佣劳动者。”<sup>①</sup>

## 资本主义进步的矛盾

值得注意的是，马克思列宁主义经典作家把艺术家变成资产阶级“雇佣劳动者”和文学艺术“变成商品”这一现象确定为一大社会进步。

在马克思对布鲁塞尔德意志工人协会会员所作的报告手稿（1847）中，就有说明工资和雇佣劳动的积极方面的内容。他认为雇佣劳动是资本、大工业、自由竞争和世界市场的一个积极方面。如果没有雇佣劳动，就不可能创造出生产资料——解放无产阶级和建立社会主义社会的物质手段。无产阶级本身没有它就永远不会团结和发展到真正有能力对旧社会进行革命改造。这样，马克思就确立了一个判断资产阶级社会中的社会进步的基础和条件的重要标准。马克思抓住了工资的“最不道德的方面——我的活动成了商品，我完全成了出卖的对象”<sup>②</sup>。

因为金钱关系成为雇主和工人之间的唯一关系，一切宗法的东西都从他们的关系中消失了，从而，神圣的外衣也从旧的、过时的那个社会的一切关系上脱去了。“同样，一切所谓最高尚的劳动——脑力劳动、艺术劳动等都变成了交易的对象，并因此失去了从前的荣誉。全体牧师、医生、律师等，从而宗教、法学等，都只是根据他们的商业价值来估价了，这是多么巨大的进步啊。”（黑体字是我标的，——汉斯·科赫）<sup>③</sup>

马克思不仅在资产阶级的现实本身之中看出了资本主义发展

---

① 《马克思恩格斯选集》第1卷第253页。

② 《马克思恩格斯全集》第6卷第659页（《工资》）。

③ 同上，同659—660页。

的这个方面的革命性质。他还在资产阶级经济学家“直认不讳”的言论中发现了这一点。例如，亚当·斯密就曾从经济学的角度把一文不值而又目空一切的封建君主及其文武百官同教士、学者、音乐家、歌唱家、舞蹈家等等列为一类，他在经济学上把他们一律看作是富有贵族的仆役、玩物，因为他们是靠别人劳动的产品生活的，所以，他们的人数必须减到必不可少的最低限度。马克思认为，这种对艺术的狭隘看法，是还具有革命性的资产阶级说的话，这些资产阶级所关心的，首先是所有这些卓越的历来受人尊敬的职业在何种程度上直接有利于资本主义生产的进步<sup>①</sup>。

在《剩余价值理论》一书中，马克思研究了与资本主义生产方式相关的脑力劳动和艺术劳动的经济地位问题。它在什么时候可以被资本家承认为生产劳动？决定的条件不是劳动产品的性质，也不是具体艺术劳动的特点，而是完全由它所借以实现的社会生产关系而定。“例如一个演员，哪怕是丑角，只是他被资本家（剧院老板）雇用，他偿还给资本家的劳动，多于他以工资形式从资本家那里取得的劳动，那么，他就是生产劳动者；而一个缝补工，他来到资本家家里，给资本家缝补裤子，只为资本家创造使用价值，他就是非生产劳动者。前者的劳动同资本交换，后者的劳动同收入交换。前一种劳动创造剩余价值，后一种劳动消费收入。”<sup>②</sup>

在资本主义社会，对艺术劳动（作为生产劳动或非生产劳动）的社会经济评价同它的美学成就毫不相干。它的标准不是来自艺术方面，而是来自资本创造。同一种劳动可以是生产劳动，

① 《马克思恩格斯全集》第26卷第1册第314页。

② 同上，第148页。

也可以是非生产劳动。例如，密尔顿创作《失乐园》得到金镑，在资本家看来他是非生产劳动者，相反，为书商提供工厂式劳动的作家，则是生产劳动者。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，老板为了赚钱而让她去唱歌，她就是生产劳动者<sup>①</sup>。

资本主义进步以这种矛盾的方式使作家和艺术家摆脱了非人的封建依附关系，使他们不必非服侍贵族艺术爱好者并受他们供养不可。这不仅是经济上的解放，而且也是精神上的解放，是象哥特霍尔德·埃夫拉伊姆·莱辛这样的许多活动家所曾谋求的。

“摄政王那里”，莱辛显然是指弗里德里希二世说道，“养着一大帮聪明才子，每天晚上，他忙够了国家大事，他要休息了，于是就把他们召来开心……我永远也不会去充当这种低贱的角色，就是发给我大勋章绶带也不行。国王可以对我发号施令；他有势力，但他不能指望更多的东西。不管他给多少钱，我决不能为此去低三下四。”<sup>②</sup>莱辛曾提出过一个肯定作家在社会上的经济地位的方案。莱辛说，人们最好不要指责作家总想使自己的精神产品尽可能赚钱。“一个干粗活的徒工都会因自食其力而感到满足，一个把全部心血都耗费在自己劳动上的作家难道就不该得到这种乐趣吗？”<sup>③</sup>

文学中的资产阶级关系的产生曾经是一个进步，它当时是符合艺术的真正利益的。它创造出了“自由的”（首先是经济意义上“自由的”）作家和艺术家。这种关系的进步方面恰恰就在这里。资本主义进步使艺术创作服从社会的生活规律、即资本的关系，亦即自由竞争和竞赛的规律。这种“蒙着面纱的”、“头足

---

① 《马克思恩格斯全集》第26卷第1册第432页。

② 《莱辛全集》第1卷，1954年柏林版，第130页（德文）。

③ 《莱辛全集》第6卷第537页。

倒置的”使艺术服从资本规律的形式，为艺术的真正解放准备了历史条件。

但是，尽管确实摆脱了旧的依附关系，得到的却是资本主义竞争范围内的自由的外表。其所以产生艺术家个人“完全”自由这种外表，是由于艺术家做什么和不做什么表面上不受社会的直接干涉。艺术家的独立表面上是完全的，艺术家自己表面上是不受他所生活的那个社会支配的。马克思列宁主义经典作家深刻地阐明了这种所谓“古典的”资本主义自由的本质。“这种个人自由同时也是最彻底地取消任何个人自由，而使个性完全屈从于这样的社会条件，这些社会条件采取物的权力的形式，而且是极其强大的物，离开彼此发生关系的个人本身而独立的物。”<sup>①</sup>

现在，艺术创作取得了自己现实的、也就是从经济上表现出来的社会评价，这种评价不是由艺术作品的美学价值以及它的内容来决定，而是由它给出版商或书商创造的财富来决定。“体现生产工人的劳动的商品，其使用价值可能是最微不足道的。劳动的这种物质规定性同劳动作为生产劳动的特性毫无关系，相反，劳动作为生产劳动的特性只表现一定的社会生产关系。我们在这里指的劳动的这种规定性，不是从劳动的内容或劳动的结果产生的，而是从劳动的一定的社会形式产生的。”<sup>②</sup>

因此，资本主义进步本身就包含着使它束缚艺术、束缚艺术的实际自由发展的社会条件。

艺术成为商品，成为不过是资本主义社会“庞大商品堆积”的一部分。充当艺术“价值”标准的东西，越来越不是它的美学方面，不是它的意义，而是它创造经济意义上的价值的能力。

---

① 《马克思恩格斯全集》第46卷下册第161页（《政治经济学批判》）。

② 《马克思恩格斯全集》第28卷第1册第149页（《剩余价值理论》）。

资本主义社会的艺术作品买卖，为这种现象提供着千奇百怪的事例。因此，艺术的发展日甚一日地为艺术“自身范围”以外的、艺术与社会现实的审美关系范围以外的另一些规律所支配；不仅如此，这些规律还在日甚一日地向反艺术的方向发展。

马克思早在青年时代，当他的观点主要还是带有革命民主主义思想性质的时候，就曾在他的《第六届莱茵省议会的辩论》一文中指出过这种情况。马克思指出：“作家当然必须挣钱才能生活，写作，但是他决不应该为了挣钱而生活，写作。”他在这里引用了贝朗热的几句诗：

我活着只是为了编写诗歌，  
啊，大人，如果您剥夺了我的工作，  
那我就编写诗歌来维持生活。

马克思说，在这首诗所表示的“威胁中隐含着嘲讽的自白：诗一旦变成诗人的手段，诗人就不成其为诗人了”<sup>①</sup>。

文学艺术的自由被宣布为一种“行业自由”，——这种对自由的保护使自由在还没有得到保护之前就一命呜呼了，因为“当我要求性格要按别人的方式存在才算自由时，难道我不是抹杀了性格自由吗？”<sup>②</sup>马克思说，作家如果把文学贬低为单纯物质的行业，那他就应当遭受外部不自由——检查——对他这种内部不自由的惩罚；其实他的存在本身就已经是对他的惩罚了。

列宁曾经指出，为了文学的自由，“文学事业不能是个人或集团的赚钱工具”。他揭露了关于文学艺术“绝对自由”的资产

---

① 《马克思恩格斯全集》第1卷第87页。

② 同上，第88页。

阶级论调。“在以金钱势力为基础的社会中，在劳动群众做乞丐而一小撮富人做寄生虫的社会中，不可能有真正的和实在的‘自由’。作家先生，你能离开你的资产阶级出版家而自由吗？你能离开那些要求你作诲淫的小说和图画、描写卖淫来‘充实’‘神圣’舞台艺术的资产阶级读者和观众而自由吗？要知道这种绝对自由是资产阶级的或者是无政府主义的空话（因为无政府主义作为世界观是改头换面的资产阶级思想）。生活在社会中却要离开社会而自由，这是不可能的。资产阶级的作家、艺术家和演员的自由，不过是他们依赖钱袋、依赖收买和依赖豢养的一种假面具（或一种伪装）罢了。”<sup>①</sup>

有一种艺术手法，乍看似乎可以使艺术家摆脱文学艺术从中发展的那个资产阶级现实的铁钳，这就是逃往神秘主义的、脱离资产阶级现实的梦幻世界中去，这个世界可以给艺术家造成虚假自由的幻觉，同时又能使艺术家放纵一下大腹便便的资产阶级公众的各种变态趣味。弗·梅林以后期资产阶级颓废派五花八门的“主义”取代了自然主义一事为例，令人信服地说明了这一点<sup>②</sup>。

马克思经常同一些经济学家、资产阶级辩护论者进行论战。这些人为了使资本主义条件下的艺术劳动得到“承认”，就说这也是“生产”劳动，即资本主义那种意义上的“有用”劳动。这帮喽罗和奴仆、催讨租税者和寄生虫——这是马克思鄙视这部分资产阶级经济学家的称呼——的情不自禁的吹嘘，同资产阶级古典政治经济学家“直认不讳”的论述相比，在对资本主义社会的艺术的社会评价上更加明显地突出了脱离美学的标准。马克思嘲笑了在精神劳动和物质劳动之间进行机械类比的这种“荒谬说

① 《列宁选集》第1卷第850页（《党的组织和党的出版物》）。

② 弗·梅林：《自然主义和新浪漫主义》，载《新时代》1907—1908年合订本第2卷第961—963页。



法”。马克思认为，试图证明任何一种活动似乎都在生产着什么东西：荡妇生产性欲，杀人犯生产犯罪，医生生产健康（但他也生产疾病），教授和作家生产文化（但他们也生产蒙昧），诗人、画家等等生产趣味（但他们也生产乏味），道德家等等生产道德，传教士生产宗教，如此等等，——这是十分荒谬的说法。马克思指出，产生这种荒谬说法的原因有四：

“（1）在资产阶级社会中，各种职能是互为前提的，

（2）物质生产领域中的对立，使得由各个意识形态阶层构成的上层建筑成为必要，这些阶层的活动不管是好是坏，因为是必要的，所以总是好的；

（3）一切职能都是为资本家服务，为资本家谋‘福利’，

（4）连最高的精神生产，也只是由于被描绘为、被错误地解释为物质财富的直接生产者，才得到承认，在资产者眼中才成为可以原谅的。”①

对资产阶级社会包括艺术在内的各种可能的意识形态职能和其它职能的这种社会评价，受到了马克思如下的判决：

“有教养的资产者及其代言人非常愚蠢，竟用对钱袋的影响来衡量每一种活动的意义。另一方面，他们又很有教养，连那些同财富的生产毫不相干的职能和活动，也加以承认，而且他们之所以加以承认，是因为这些活动会‘间接地’使他们的财富增加等等，总之会执行一种对财富‘有用的’职能。”②

资本主义进步把艺术变为商品，从而把艺术家变为“领取工资的雇佣劳动者”，而到了资产阶级发展的一定阶段，就必然要变为一种反动的现象。“……一旦资产阶级占领了地盘，一方面

---

① 《马克思恩格斯全集》第26卷第1册第298页（《剩余价值理论》）。

② 同上，第300页。

自己掌握国家，一方面又同以前掌握国家的人妥协；一旦资产阶级把意识形态阶层看作自己的亲骨肉，到处按照自己的本性把他们改造成为自己的伙计；一旦资产阶级自己不再作为生产劳动的代表来同这些人对立，而真正的生产工人起来反对资产阶级，并且同样说它是靠别人劳动生活的；一旦资产阶级有了足够的教养，不是一心一意从事生产，而是也想从事‘有教养的’消费；一旦连精神劳动本身也愈来愈为资产阶级服务，为资本主义生产服务，——一旦发生了这些情况，事情就反过来了……”<sup>①</sup>说事情反过来了，不仅是在马克思这里所说的那一具体意义上，而且也表现在：资产阶级辩护论者现在正试图把一切条件下的精神劳动和艺术劳动都说成是资本主义那种意义上的生产劳动。对此，还需要补充说明两点：

第一，资产阶级利用“自由的”（在资产阶级经济学的意义上）艺术家的经济状况来把他变为自己的奴仆，这个奴仆的意识形态任务不仅是要以各种不同形式去满足资产阶级的精神需要，而且还要在无产阶级革命力量风起云涌的形势面前帮助保持资产阶级的阶级统治。在掌握政权之后，资产阶级不仅把艺术家从过去的一切封建束缚中解放出来，而且建立了以“实业原则”为基础的文学艺术事业的整个资产阶级商业体系。经济上的贫困常常使艺术家在大部分情况下为这个体系所支配。

列宁描绘过一幅很能说明资本主义社会文学状况的图画：“几百万卢布在飞舞……到处是卖身求荣。形形色色的卖淫……有各式各样的敲诈勒索……人们勾心斗角……强盗，男娼，卖身的文丐，出卖自己的报纸。这就是我们的‘大报纸’的真相。这就是‘上流’社会的精华。这些人‘尽人’皆知，他们‘到处’

<sup>①</sup> 《马克思恩格斯全集》第26卷第1册第315页。

有联系……”<sup>①</sup>

关于艺术家的伟大自由的种种幻想已经化成泡影。这种自由，资产阶级革命一开始是宣布过的，当然，那也只是在经济领域。在帝国主义阶段，文学艺术卷进了势如破竹的集中化过程，纳入了庞大的报刊出版康采恩（联合企业）和强大的图书出版、广播电视垄断公司（有时还有广播电视和一部分电影的国家垄断）体系，直接从属于一些最强大的垄断集团。文学艺术愈益显示出寄生和腐朽的特征。

第二，不论哪一种“艺术生产”，都在日甚一日地变为一个生产资本主义利润的专门部门。马克思在《剩余价值理论》中曾经说过，与整个生产的规模相比，全部艺术生产简直微不足道。在帝国主义条件下，投放市场的艺术“商品”的生产却大大增长，以致它已经成为经济方面的一个重要因素。报刊出版业以及电影、电视、广播和唱片生产这样建立在很高的科学技术基础上的“艺术”生产，已经成为具有发达资本主义生产的一切特征的特殊工业部门。它们向市场供应的“艺术商品”，不仅起着首要的意识形态作用，而且执行着谋取垄断资本利益的极其重要的经济任务。

无须赘言，在文学艺术赖以发展的那种资产阶级生意经关系条件下，把文学艺术变成垄断的和国家垄断的关系，这本身同艺术就是相敌对的。西德和整个资本主义世界的实践天天都在证明这一点。

## 资本主义进步和浪漫主义反动

资本主义进步的特殊标志之一就是，它不仅无情地破坏了一

<sup>①</sup> 《列宁全集》第20卷第157—158页（《资本主义和报刊》）。

切先前的田园的、过时的、宗法的关系，而且破坏和压倒了如我们已经说过的那样，就其整个本质而言，相对“有利”于艺术发展的人的关系，——至少是比资本主义所形成的那种社会的和人的关系“有利”于艺术的关系。在资本主义的这种进步中有没有“同艺术相敌对”的因素？一些文学艺术流派的代表人物批评资本主义现实瓦解和破坏了古老的事物对不对？回答这些问题时必须看到，在资本主义条件下，在一般进步和艺术的特殊进步之间，形成了相当复杂的关系。

马克思在致拉萨尔的一封信中曾经说到，资产阶级社会的片面性造成这样的结果：与这个社会相对立，个人权利有时以封建的形式被巩固下来<sup>①</sup>。十分明显，这种“个人权利的封建形式”，从艺术表现来说，比我们下面将要详细谈到的资本主义的“片面性”，反倒广阔得多。但是，用封建主义或某个其它前期历史阶段“好的方面”来批评资本主义，是否合理呢？

马克思、恩格斯和列宁无情地嘲笑了“浪漫主义者的”怀旧情绪，嘲笑了“浪漫主义者”为具有革命作用的资本主义生产方式及其种种“坏的方面”所流下的“感伤的眼泪”。以资本主义“坏的方面”去比封建主义或宗法制度的“好处”和“妙处”，这种忆苦思甜打动不了马克思、恩格斯和列宁。马克思在批驳蒲鲁东时写道：“假如在封建主义统治时代，经济学家看到骑士的德行、权利和义务之间美妙的协调、城市中的宗法式的生活、乡村中家庭手工业的繁荣、各同业公会、商会和行会中所组织的工业的发展，总而言之，看到封建主义的这一切好的方面而深受感动，抱定目的要消除这幅图画上的一切阴暗面——农奴状况、特权、无政府状态，那么结果会怎样呢？引起斗争的一切因素就会灭

---

<sup>①</sup> 《马克思恩格斯全集》第29卷第542页。

绝，资产阶级的的发展在萌芽时就会被切断。经济学家就会给自己提出把历史一笔勾销的荒唐任务。”<sup>①</sup>马克思从这个历史角度写道：“正是坏的方面引起斗争，产生形成历史的运动。”在资本主义条件下，情况尤其是如此。所以，马克思列宁主义经典作家反对空想社会主义者“在贫困中只看到贫困”，把资本主义坏的方面绝对化。

符合历史真实进程的，因而也就是革命的、正确的历史观点，不是从新的、资产阶级的制度回到旧的、过时的制度中去，不是力求改善资本主义“坏的方面”，不是“在贫困中只看到贫困”而“看不出它能够推翻旧社会的革命的破坏的一面”（黑体字是我标的。——汉斯·科赫）<sup>②</sup>，只有从这个正确的历史观点出发，对新的、资产阶级现实的精神把握才是“由历史产生的并且充分地自觉地参与历史运动的科学，它在批评资本主义社会方面才不再是空论，而是革命的科学了”<sup>③</sup>。

马克思主义经典作家同对待资本主义进步的浪漫主义反动观点的斗争，在他们分析资本主义渗透农业的过程问题时达到特别尖锐的程度。

在早期研究地租问题时，马克思已经谈到过资本家和封建土地所有者之间的差别完全消失，地产完全转化为商品。他由此得出结论说：“浪漫主义者为此流下的感伤的眼泪是我们所不取的。”<sup>④</sup>马克思把封建土地占有制下的实际状况同它“在表面上看来”的现象作了鲜明的对比，揭示了封建土地占有制“诗的”灵光的真实原因。实际上，封建地产已是同人相异化并因而以少

---

① 《马克思恩格斯选集》第1卷第118—119页（《哲学的贫困》）。

② 同上，第122页。

③ 同上。

④ 《马克思恩格斯全集》第42卷第83页（《1844年经济学-哲学手稿》）。

数大领主的形态与人相对立的土地。封建的土地占有已经包含了土地作为某种异己力量对人的统治。农奴不是土地的主人，而是土地的附属物。同样地，不是土地属于长子继承权享有者，而是长子继承权享有者即长子属于土地。土地继承了他。

但是，在封建的土地占有制下，领主至少在表面上看来是领地的君主。土地仿佛是“它的主人的无机的身体”，即他的存在的实现，因为联系主人和土地的纽带，不仅是物质财富的纽带。地块随它的主人一起个性化，有它的爵位，即男爵或伯爵的封号；有它的特权、它的审判权、它的家族史、他的家世史等等。对主人来说，这一切都使他的地产个性化，“使地产人格化”，“名正言顺地变成他的家世”。因此才使封建土地占有制罩上了一道灵光，这道灵光浪漫主义地掩饰着对他人血汗成果的悠闲享受。“这就是贵族对领地的态度，它给领主罩上浪漫主义的灵光。”<sup>①</sup>

资本主义在农业中的发展消灭了这道浪漫主义灵光的“诗的”光彩。所有者和他的财产之间的千丝万缕的人格关系都在断绝，这个财产成为纯实物的、物质的财富。土地转化为买卖的对象。资本使耕作土地的人和占有土地的人一起服从它的统治，而且升降浮沉全凭资本运动的物质规律决定。往日那种“诗的”灵光已经荡然无存，——资本主义同艺术的敌对性在对土地的看法上也已占了上风，因为“死的物质对人的完全统治”已经成为明显的事实<sup>②</sup>。如果肤浅地看待这个问题，那就势必会得出一个结论：至少从艺术考察的角度来说，这个迫使农业和土地服从资本规律的社会过程，是一个倒退——关系艺术利害的倒退。这个看

---

① 《马克思恩格斯全集》第42卷第83—84页。

② 同上，第84—85页。

法，从两方面说是错误的。

第一，资本主义地租使土地所有者如此脱离土地，脱离自然，以致使他可以根本不必了解自己的领地，使他同土地的人格关系根本不复存在。第二，地租使土地也服从于支配任何其它实业的那些规律，成为将田园生活卷入历史运动的动力<sup>①</sup>，并且客观上——也在农村——引起人支配自然的程度大大加强。因此，资本主义——也在农村——证明了“人的活动能够取得什么样的成就”。这里同样证明了马克思和恩格斯所说的资产阶级的那种革命作用：“它创造了完全不同于埃及金字塔、罗马水道和哥特式教堂的奇迹，它完成了完全不同于民族大迁移和十字军东征的远征。”<sup>②</sup>所以，这个进步，尽管不可避免地采取了同艺术相敌对的表现形式，实际上却成了关系艺术利害的进步。

其所以是进步，不仅在于新的关系成了一种发展社会生产力的形式，而还在于随着资产阶级关系的产生，也形成着消灭它们的条件：既通过资本主义的大土地占有方式，也通过它的分割为许多小片私人经营土地。在社会主义的条件下，这两种形式通过生产者的合作联合而归于消灭。

马克思在一八四四年已曾指出这一发展远景及其同资本主义制度下的土地占有形式的辩证联系：“联合一旦应用于土地，就享有大地产在经济上的好处，并第一次实现分割的原有倾向——平等。同样，联合也就通过合理的方式，而不再借助于农奴制度、老爷权势和有关所有权的荒谬的神秘主义来恢复人与土地的温情脉脉的关系，因为土地不再是买卖的对象，而是通过自由的劳动和自由的享受，重新成为人的真正的自身的财产。”<sup>③</sup>因此，有

---

① 《马克思恩格斯选集》第1卷第149页（《哲学的贫困》第2章）。

② 同上，第264页（《共产党宣言》）。

③ 《马克思恩格斯全集》第42卷第85—86页（《1844年经济学-哲学手稿》）。

利于艺术的进步还在于，资本主义为在社会主义条件下最终建立起人与土地之间的人的关系（在个人和社会这两个意义上）创造了社会条件。这是极其“有利于”艺术，“有利于”对这方面的人的关系的丰富性的艺术描写的一种关系。

列宁在《俄国资本主义的发展》这部杰出著作中，在同民粹派展开尖锐论战的同时，广泛描述了资本主义对农业的渗透，强调了这一过程的进步作用。他以大量事实材料表明，承认这种进步作用，同承认资本主义的消极面、阴暗面，承认为资本主义所固有并且证明着这种经济制度必将成为过去的各种不可避免的深刻矛盾，是完全一致的。

列宁以两个简短的命题概括了资本主义在经济领域里的历史作用：社会劳动生产力的提高及其社会化。但他同时说明，这两个事实表现在各个部门的各种极不相同的过程中，并且在社会的精神生活上留下深刻的痕迹<sup>①</sup>。

资本主义排斥作为所有过往经济制度的必要标志的一切人身依附形式。在这方面，资本主义的进步性质在俄国表现得特别明显，因为直到十九世纪末，这里仍然保留着商品生产者的人身依附，而且不仅是在农业中，而且也在利用农奴劳动的采矿工业和冶金工业的“工厂”、渔业部门以及其它部门<sup>②</sup>。这样，这一制度的精神伴侣——农民在农奴性质或者“半自由”性质的劳动摧残下的闭塞和无知，就被从它的基础上消灭了。资本主义的发展之所以是一个历史的进步，不仅仅因为它大大改变了商品生产者个人的宗法式的地位，而且也因为它在民族和国际的范围内改变了劳动者的相互关系。资本主义社会加强着人民的联合趋势，这

① 《列宁全集》第3卷第546—549页。

② 同上，第548—549页。



种联合远远超出了由资本主义所打破的中世纪社会的地方的、等级的联合的狭窄范围<sup>①</sup>。资本主义企业超出了村社、地方市场、地区和国家的界限<sup>②</sup>。由于剧烈的竞争的发生，资本主义把整个社会分成在生产中占着不同地位的人们的几个巨大的集团——阶级，给予每个这样的集团内部的联合以巨大的推动<sup>③</sup>。

由资本主义关系所造成的经济制度的改变，必然也会引起人们精神面貌的改变<sup>④</sup>。当时，列宁还嘲笑和痛斥了民粹派和托尔斯泰式的资本主义批判的反动特征。民粹派竭力攻击资本主义“忽视”自己的过往历史。他们“替旧时的‘农夫-庄稼汉’悲伤，替‘千百年来奉为神圣的东西’……替我国农业的停滞，各种农业奴役的形式伤心，这些现象不论‘王公时代的混乱或鞑靼人的统治’都是不能动摇的，而现在竟被这种奇怪的资本主义开始极为彻底地动摇了，这还了得，O，sancta simplicitas〔啊！真是太天真了〕！”<sup>⑤</sup>

资本主义对农业的渗透是一个伟大的历史进步运动，用马克思的话来说，它把农村的田园生活卷入了历史运动，它从根本上颠覆了古老的美好诗歌、特别是农民民间文学的基础。恩格斯在致伯恩施坦的一封信中说过，在对待旧的宗法制度以及生活在这种制度下的那些“落后的小民族”如塞尔维亚人、克罗地亚人和高地居民的态度方面，是不可能按照在政治中不容许有的诗意般的同情来办事的。弥漫着诗意的烟雾的原始生活条件已经是属于历史的东西了，——在这里，任何惋惜和任何道德说教都是无济

---

① 《列宁全集》第3卷第458页。

② 同上，第45页。

③ 同上，第549页。

④ 同上。

⑤ 同上，第292页。

于事的。“我可以满有把握地断言：在欧洲中部存在着这样一些落后的小民族，这是时代的错误。即使这些人具有瓦尔特·司各脱所歌颂的苏格兰高地居民——其实他们也是劫夺牲口的大盗——的那些优点，我们最多也只能谴责现代社会所采用的迫害他们的方法。如果我们执政，我们也应当结束这些好汉们积习已深的、象黎纳尔多·黎纳尔丁尼和施因德汉斯一样进行抢劫的那种自古以来的传统。”<sup>①</sup>

破坏旧的、宗法式的关系是发展现代资产阶级民主的必要条件。一八四七年，恩格斯在分析瑞士内战时就已指出过这一点。在瑞士内战期间，经济和政治上比较发达的那些州的武装力量使“分离派同盟”——比较落后的那些州的军队遭到了失败。恩格斯写道，欧洲民主终于要摆脱这个淳朴而反动的旧瑞士赘瘤了，这真是个大幸。古代瑞士人反对奥地利的战斗、格留特利的宣誓、泰尔的英勇射击、莫尔加顿城下的胜利，以及旧瑞士的英勇和古代瑞士人的热爱自由、实干作风与坚强等等，在诗歌和散文中受到了各式各样的赞美。但是，古代瑞士人反对奥地利王朝的战争怎么说也不是解放或者民族性质的功绩。所有这些发生在十三世纪和十四世纪的事情，“都是顽固的牧民对历史发展潮流的反抗，是顽固保守的地方利益对全民族利益的反抗，是愚昧对教养、野蛮对文明的反抗”<sup>②</sup>。

古代瑞士居民战胜了当时的文明，因此，他们受到了与后来整个文明隔绝的惩罚。从那时起，在古老的各州的历史发展上开始了一个全面衰落的时期。恩格斯以辛酸的讽刺语气描述了这种衰落反映在得意的小市民的意识中的情景。古代瑞士居民“虔诚

---

① 《马克思恩格斯全集》第35卷第274页。

② 同上，第4卷第387页（《瑞士的内战》）。

地循规蹈矩地忙着挤牛奶，制干酪，忙于修身和唱阿尔卑斯山歌。他们有时去参加民众大会，他们分成了角党、蹄党和其它以动物的特征为标志的集团，而一切事情必须经过基督教德意志式的热烈争吵才能了结。他们贫穷，但却纯洁无瑕；他们愚蠢，却虔诚仁慈；他们粗野，却健壮魁梧；他们缺乏头脑，却有结实的小腿……要想开化他们，那是千难万难的事。从文克里特的祖先把永远带着安闲的铃声的母牛赶到菲尔瓦尔施泰特湖畔的处女牧场的那一天起，到神甫为文克里特的末代的武运祈祷的今天为止，他们所有的房屋都是按同一方式建筑的，所有的乳牛都是按同一方式挤奶的，所有的发辫都是按同一式样编束的，所有的干酪都是按同一方式制作的，所有的孩子都是按同一方式生育的。这里，在山地还存在着极乐园，这里还没有罪恶”<sup>①</sup>。只要欧洲的、特别是瑞士的民主主义者继续标榜这些阿尔卑斯山牧民的美德、幸福和宗法式的朴实，他们自己身上就始终带着反动的阴影。现在，当他们支持文明的、工业的、现代民主的瑞士来反对那些古老的游牧州的那种野蛮的基督教德意志民主的时候，他们到处都成了进步的代表；现在，他们连一点反动的样子也没有了<sup>②</sup>。

十九世纪中叶在瑞士所形成的那个意义重大的文学运动，实际上就是对这一进步运动的一个说明。哥特弗利德·克勒尔和耶利米阿斯·哥特黑尔夫的创作之所以具有永不过时的意义，就是因为它广泛反映了新世界开始形成时的各种错综复杂的矛盾。

资本主义进步必然地伴有各种深刻的矛盾。这些矛盾的产生和成熟正是它的表现之一。至于就艺术而言，则衡量资本主义进

---

① 《马克思恩格斯全集》第4卷第337—338页。

② 同上，第386页。

步的尺度也不是看它在抽象道德意义上有多“好”，或者在美学意义上有多“美”。历史发展情况比这要复杂得多。在艺术方面，在整整一个历史时代期间，资本主义“坏的方面”，包括它同艺术的敌对性在内，起了积极的作用，它们客观上促进了一个新的艺术繁荣时期的到来。我们还将看到，所谓资本主义同艺术相敌对，实质上首先是指——从整个历史角度来说的、暂时性的——对艺术审美本质的基本对象性基础的破坏。而且，从这个方面来看，一切“坏的方面”就象变戏法似的，全都集中于无产阶级的境况之中。但是，正因为如此，我们更要看到，恰恰是在这一点上，在资产阶级社会的母胎里酝酿着辩证飞跃的条件，也就是说从现代资本主义所造成的这种状况中，开始了一个如黑格尔所说的“消失的消失”过程。一些浪漫派的代表人物总是从反动的、敌视进步的立场来反对资本主义，马克思和恩格斯以极大的鄙视评论了这些浪漫派。

这里说的已经是在资产阶级革命的前夜，即革命形势已呈一触即发之势，对现存秩序已经展开猛烈攻击的时候，“例如十八世纪，出现了正直而善良的大丈夫，出现了以停滞状态的田园生活来同历史的颓废相对抗的素有教养、作风正派的蓬斯纳之类的色鬼。但是为了嘉奖这些田园诗人……应当说，他们在评定牧人和山羊两者在道德方面谁数第一时所表现的那种犹豫不决的态度是诚恳的”<sup>①</sup>。从这个意义上说，马克思主义经典作家对农业中的资本主义发展是持肯定态度的，因为这种发展把“田园生活卷入历史运动”<sup>②</sup>了。

他们嘲笑了一些反动政党代表人物的哭诉，这些政党一心只

---

① 《马克思恩格斯全集》第4卷第329页（《道德化的批评和批评化的道德》）。

② 同上，第188页（《哲学的贫困》）。

想回到使他们心满意足的封建旧皇历上去，恢复平平安安的宗法式生活和他们的老祖宗们的纯朴风俗、仁义道德。马克思以古斯塔夫·胡果为靶子，猛烈批判了浪漫派的自然法（权利）理论，把它称为“法国ancien régime〔旧制度〕的德国理论”<sup>①</sup>。

用中世纪的浪漫主义眼光来看一切事物，这是对法国革命以及与之相关的启蒙运动的第一个反动，甚至象格林这样的人也未能摆脱这种看法<sup>②</sup>。在历史学派的普鲁士浪漫主义者、真正“封建主义的理论家”那里，封建浪漫主义的公开反动复辟性质表现得特别突出<sup>③</sup>。

这是一些公开主张复辟的反革命流派。马克思在布鲁塞尔的一次讲话中曾经问道：但是，难道在复辟时期，那些反动作家只和政治自由主义及作为自由主义的必然产物的伏尔泰主义战斗吗？他在回答这个问题时说：“一个非常有名的反动作家坦白承认，不论德·梅斯特尔或是博纳德的最高的形而上学，最终都可以归结为金钱问题，而任何金钱问题难道不就是社会问题吗？复辟时期的活动家们并不讳言，如要回到美好的旧时代的政治，就应当恢复美好的旧的所有制，封建的所有制，道德的所有制。大家知道，不纳什一税，不服劳役，也就说不上对君主政体的忠诚。”<sup>④</sup>

但是，随着资本主义进步在资产阶级革命胜利以后变得越来越复杂、越来越矛盾，对待这种进步的浪漫主义的反动观点也变得越来越复杂、越来越矛盾了。资产阶级革命，特别是作为它的典型表现的一七八九年革命，宣告了“理性的胜利”。但是，继“理

---

① 《马克思恩格斯全集》第1卷第101页（《法的历史学派的哲学宣言》）。

② 同上，第32卷第51页（《马克思致恩格斯》，1868年3月25日）。

③ 同上，第38卷第491页（《恩格斯致弗·梅林》，1892年9月28日）。

④ 同上，第4卷第536页（《论波兰问题》）。

性的胜利”之后实行的种种社会和政治措施，对于八世纪启蒙运动所许下的那些光辉诺言，不啻为一幅令人清醒的辛辣的漫画。许下的永恒世界变成了无休无止的征服战争。富有和贫穷之间的对立一直在扩大；对小资产者和农民来说，摆脱封建枷锁的“财产自由”成了“没有财产的自由”。工业在资本主义基础上的迅速发展使工人群众的贫穷和困苦成了社会生活的必要条件。不错，早先受到猛烈批评的封建罪恶一时是不见了，可是，在它们原来的位子上，以前只是暗中偷干的资产阶级罪恶却更加猖獗了。收买取代了粗暴的强迫，金钱代替了刀剑，成为社会权力的第一杠杆。初夜权从封建领主手中转到了工厂主的手中。卖淫增加到了前所未闻的程度<sup>①</sup>。新的社会条件给批判提供了大量的材料。资本主义进步的这些伴随物成为形形色色否定现存秩序的浪漫主义派别得以繁生滋长的土壤。属于这些派别的，既有态度鲜明的封建贵族分子和小资产阶级反动分子，又有民主主义和社会主义分子，既有沙多勃利昂，又有贝朗热，既有卡莱尔，又有雪莱。

有时候，封建贵族浪漫派竟能把这些各不相同的分子联合起来，例如把伏尔泰主义的启蒙运动分子和马克思最不喜欢的反动浪漫主义者沙多勃利昂联合在一起，或者把社会主义分子和表演过一出“封建社会主义”喜剧的“英国青年”以及一部分法国正统派人物联合在一起。

马克思以沙多勃利昂——这个法国式虚荣的最典型的化身和俄国沙皇式的复辟喉舌为靶子，对这种联合的文学果实给予了毁灭性的批判；马克思说，这个人换上了浪漫派的外衣，舞文弄墨说些新的名词，充满了虚伪的深奥和拜占庭式的夸张，极力卖弄感情；这是令人眼花缭乱的变花筒，Word painting（文字的雕

① 《马克思恩格斯选集》第3卷第297—298页（《反杜林论》）。

琢)，装腔作势，夸夸其谈，“总之，无论在形式上或在内容上，都是前所未有的谎言的大杂烩”<sup>①</sup>。

“封建社会主义”的思想特征更矛盾。这已经“半是挽歌、半是谤文；半是过去的回音，半是未来的恫吓；它有时也能用辛辣、俏皮而尖刻的评论刺中资产阶级的心，但是它由于自己完全不能理解现代历史的进程而总是令人感到可笑”<sup>②</sup>。《共产党宣言》揭破了产生这种封建社会主义的秘密。在法国的一八三〇年七月革命和英国的改革运动中，他们再一次被可恨的暴发户打败了，结果是对议会改革有利。“从此就再谈不上严重的政治斗争了。他们还能进行的只是文字斗争。但是，就是在文字方面也不可能重弹复辟时期的老调了。为了激起同情，贵族们不得不装模作样，似乎他们已经不关心自身的利益，似乎只是为了被剥削的工人阶级的利益，才声讨资产阶级。他们用来泄愤的手段是：唱唱诅咒他们的新统治者的歌，并向他叽叽咕咕地说一些或多或少凶险的预言……为了拉拢人民，贵族们把无产阶级的乞食袋当做旗帜来挥舞。但是，每当人民跟着他们走的时候，都发现他们的臀部带有旧的封建纹章，于是就哈哈大笑，一哄而散。”<sup>③</sup>

西欧和德国的浪漫主义，其共同的社会基础和精神基础就是对资产阶级革命以及对正在形成中的资本主义社会的各种内在矛盾持完全否定的反动态度。这是一种试图找出消除矛盾、消除这个社会“坏的方面”和缺陷的道路的幻想，可是在那时，克服这些矛盾的现实历史条件还没有成熟，克服它们的现实和条件还看不清楚，因此也就无从在艺术中把它表现出来。

对资产阶级进步持反对态度的浪漫主义者，不是仅仅自觉或

① 《马克思恩格斯选集》第1卷第274页。

② 同上。

不自觉地表现了封建贵族的利益，因为，在现代资产阶级社会中，生活条件遭到破坏和恶化的、被资产阶级打翻在地的阶级并非只有封建贵族。这也关系到日趋灭亡的小资产阶级和小农，他们的文学代表人物也反对资产阶级。他们在对资产阶级社会进行尖锐的、甚至是俏皮的批判时，是用小资产阶级和小农的尺度去衡量它的，是从小资产阶级的立场出发替工人说话的<sup>①</sup>。

在经济学方面，西斯蒙第就是这个学派的首领和典型代表。马克思和恩格斯把这个浪漫主义思潮也看作是一个反动思潮，因为它的最后结论就是工业中的行会制度和农业中的宗法经济<sup>②</sup>。

对马克思一八五五年末和一八五六年初在伦敦见到布鲁诺·鲍威尔时对他的“批判的批判”所作的一些评论，亦当作如是观。马克思在致恩格斯的信中写道：“浪漫情调愈来愈证明是批判的批判的‘前提’。在政治经济学方面，他热衷于他所不理解的重农学派，并且相信地产的特殊恩赐作用。此外，他对德国浪漫派亚当·弥勒的经济幻想估价很高。……至于俄国，他说：西方的旧秩序必须彻底推翻；这只能从东方来实现，因为只有东方人恰好对西方人怀有真正的仇恨。”<sup>③</sup>马克思还了解到，布鲁诺·鲍威尔现在的理想是“东弗里安的”、“阿尔坦堡的”和部分“威斯特伐里亚的”乡下佬，“这是些真正高尚的人”。他在同马克思谈话时深信，“普遍的现代放荡生活，也将在这些礁石上碰得粉碎”。马克思在信中接着说到：“听起来很可笑，‘批判’认为，归根到底倍尔托特·奥艾尔巴赫是它的基础。”<sup>④</sup>

特别在一八四八年革命之后，小资产阶级和小市民的浪漫主

---

① 《马克思恩格斯选集》第1卷第276页。

② 同上。

③ 《马克思恩格斯全集》第29卷第6页。

④ 同上，第28卷第464—465页。



义派别很快归于低落并直接走上了辩护论的道路。

马克思和恩格斯辛辣地嘲笑了格·弗·道梅尔及其《新时代的宗教。创立综合格言的尝试》一书。这是充满浪漫情绪的德国小市民同反革命所建立的社会秩序实行妥协的一部著作。“……这种新宗教……不过是继续搜集了德国庸俗作品中的一些格言、题赠诗和versus mémoriales[纪念诗]。这本新可兰经的各章，尽是把德国现存制度从道德上加以美化、以诗歌进行粉饰的空言泛语。”<sup>①</sup>逃避现实的原因只不过是“对于那种打扰道梅尔先生，使他不能安心研究哈菲兹、穆罕默德和倍尔托特·奥艾尔巴赫的新斗争感到恐惧……道梅尔先生在逃避威胁他的历史悲剧，求教于所谓自然，即笨拙的农村田园诗歌，宣扬女性崇拜以掩饰他自己对女性的屈从”<sup>②</sup>。

道梅尔在这里把革命运动革出了“多声部的教门”。“从歌德和席勒对第一次法国革命的市侩味的抨击以及‘惊动狮子很危险’这样的经典警句起，到现代的文学作品止，这位新宗教的高僧从其中所竭力寻取的所有语句，都表现了德国人对他们讨厌的历史运动咕哝不满的因循心理。”至于浪漫主义庸人对革命运动的了解，“在道梅尔先生看来，一方面不过是极其庸俗粗野的政客手腕”，“另一方面不过是道梅尔先生以极为荒诞的观点来看待的公众越轨行为”。但是，最足以说明他的观点的反动性的，还是他对一八四八——一八四九年间投入斗争的革命无产阶级的态度。“这些庸俗鄙夫一直认为无产阶级不过是粗鲁堕落的贱民，他们看到一八四八年巴黎六月的大屠杀中杀死了三千多这种‘贱民’便拍手称快，但是他们由于人家嘲笑了多情善感的动物保护协会却愤懑

---

① 《马克思恩格斯全集》第1卷第238—239页（《〈新莱茵报·政治经济评论〉第2期（1848年6月12日）》）。

② 同上，第238—240页。

不已。”<sup>①</sup>

浪漫主义的阶级基础是复杂的，其中不仅有对资本主义矛盾的反动批判，而且也有民主主义的设想，甚至是从资产阶级现实前进一步的革命浪漫主义的设想，尽管这种革命的设想往往是以神话的形式体现出来的。德国的弗里德里希·赫尔德林和法国的乔治·桑（在一定的意义上）以及让·贝朗热（自不必说）、英国的拜伦、济慈和雪莱，就是这个方面的代表人物。

马克思在结束他那部批判蒲鲁东的著作时，引用了乔治·桑在长篇小说《扬·瑞日卡》序中写的一句话，借以强调革命斗争和无产阶级革命纲领的必然性：“只有在没有阶级和阶级对抗的情况下，社会进化将不再是政治革命。而在这以前，在每一次社会全盘改造的前夜，社会科学的结论总是：‘不是战斗，就是死亡；不是血战，就是毁灭。问题的提法必然如此’（乔治·桑）。”<sup>②</sup>

马克思列宁主义经典作家特别推崇让·贝朗热那些充满政治民主精神的作品。马克思和恩格斯不止一次引用过贝朗热的《米尔米东人或阿基里斯的葬礼》这首歌。让·贝朗热在这首歌中以隐喻的方式描写了法国复辟时期的那帮碌碌无能的当权者以及其他维护王权正统的欧洲人士<sup>③</sup>。

在写给布鲁塞尔共产主义通讯委员会的报告中，恩格斯曾特别提到警察局驱散了一次大规模工人集会，因为工人“不愿意担保不作政治演说，不唱贝朗热的歌”<sup>④</sup>。

贝朗热的民主理想同1848年革命的民主目标十分接近。马克思在一封祝贺法国二月革命胜利的信中说道：“我们看到，命

① 《马克思恩格斯全集》第7卷第237—238页。

② 同上，第4卷第198页（《哲学的贫困》）。

③ 同上，第8卷第220页（《英国》）；第9卷第6页（《不列颠政局……》）。

④ 同上，第27卷第42页。

运操在你们自己手中的这样一个伟大民族，真正是在普遍的信任中树立起自己的威信；公民们，我们也看到，这个伟大的民族，甚至和一向被其视为争雄对手的其他民族重新建立起曾为少数人的腐朽政策所破坏的联盟。英国和德国重新向你们伟大的国家伸出了手。西班牙、意大利、瑞士和比利时也将振奋起来，或者在你们联盟的庇护下享受安静和自由。象拉撒路一样，波兰定会从死中复活，响应你们以三种文字向她发出的号召。最后，甚至俄国也必然会发出西方和南方人民还很不熟悉的呼声来响应你们。法国人，荣誉和光荣归于你们！你们奠定了各民族联盟的基础，这种联盟是你们不朽的贝朗热早就预言式地歌颂过的。”<sup>①</sup>

马克思和恩格斯特别推崇十九世纪的英国进步浪漫主义者。

“雪莱，天才的预言家雪莱和满腔热情的、辛辣地讽刺现社会的拜伦……”<sup>②</sup>恩格斯高兴地指出，这些伟大的英国浪漫主义者的读者大部分是工人。

他们特别喜爱雪莱。马克思的女儿艾列奥诺尔引述过她父亲的话：“拜伦和雪莱的真正区别是在于：凡是了解和喜欢他们的人，都认为拜伦在三十六岁逝世是一种幸福，因为拜伦要是活得再久一些，就会成为一个反动的资产者；相反地，这些人惋惜雪莱在二十九岁时就死了，因为他是一个真正的革命家，而且永远是社会主义的急先锋。”<sup>③</sup>雪莱的浪漫主义包含着对资产阶级现实的尖锐批判，他描绘出一幅真正的人性必将获胜的勇敢的图画：

---

① 《马克思恩格斯全集》第4卷第585页（《致法兰西共和国公民们和临时政府委员会》）。

② 同上，第2卷第528页（《英国工人阶级状况》）。

③ 《马克思恩格斯论艺术》第2册第261页。

“……

而我们却困扰于象你昨夜心头涌起的那种阴暗的思绪——这是我们的意志使我们陷入我们许可的罪恶的藩篱——我们也可以不是这样——也可以就象我们所梦想的那样欢快、庄严、高尚。我们寻求的爱和美和真，不在心灵内又在何方？……”

……“仍然有待分晓，”

于是我又说，“试它一试就可能清楚：束缚我们精神的枷锁究竟有多么坚固；也许，象稻草一样脆弱……我们确信，使我们堕落、使我们毁灭的，大部分可以战胜，可以经受得住，我们知道，我们有力量支配自己去征服、去忍受——什么，我们不知道，如果不试一试；但是知道，有比生和死都更高贵的事——古代的哲学王这样教导过我们，他们在宗教使人盲目以前曾君临人境。

……”

（摘自《朱利安和马达洛》）<sup>①</sup>

所有材料都表明，马克思主义经典作家在政治上尖锐地驳斥了对资本主义进步的反动批判，与此同时，他们也热情地支持了对资本主义矛盾的一切真正革命的和民主主义的批判。

---

① 《朱利安和马达洛》（1818）是对话体长诗，记录了雪莱和拜伦在日内瓦聚会时交谈的内容，反映了两位诗人不同的人生哲学和诗人们对人类美好未来满怀乐观的信念。引文承江枫同志据《雪莱诗全集》原文翻译，谨致谢意。——译注

但是，必须明确指出，无论在什么地方，马克思主义经典作家都没有庸俗机械地把反动浪漫主义者的政治立场同他们的创作成就混为一谈，因为，在资产阶级社会中，社会发展和艺术发展的条件是十分复杂的。在这方面，马克思和恩格斯对待英国浪漫主义者托马斯·卡莱尔的态度很有代表性。一八四八年以前，马克思和恩格斯对卡莱尔的作品有过很高的评价。一八四四年，恩格斯在《德法年鉴》上发表了一篇评述卡莱尔的《过去和现在》一书的长篇评论，他以卡莱尔这本书为根据，画出一幅说明英国状况的真实图画。

卡莱尔要求建立“真正的贵族”亦即他所谓的“英雄崇拜”，要求民主主义——但这种民主主义只是作为走向新的、改良的贵族制的一个过渡阶段，这就是卡莱尔反资本主义的全部“积极”内容，这种主张是彻头彻尾反动的。这种主张归结起来无非就是“再把人分成两类——山羊和绵羊，统治者和被统治者，贵族和平民，老爷和百姓”<sup>①</sup>。但是，在尖锐驳斥卡莱尔此书的这些方面的同时，恩格斯并不认为卡莱尔政治观点上的这种特点就是此书的决定性因素，他认为这本书是英国文学中一个重要的、进步的现象。

恩格斯以如下一段话说明了这种评价的原因：“这就是卡莱尔描写的英国状况。寄生的土地贵族‘安分守己’都没有学会，至少还没有学会不做坏事’；实业贵族沉溺于崇拜玛门（财神），他们与其说是一群劳动的领导者 and ‘工业司令官’，不如说是一伙工业强盗和工业海盗；议会是贿选产生的；单纯直观和无所作为的处世哲学，laissez faire〔听之任之〕的政策；宗教被破坏并且

① 《马克思恩格斯全集》第1卷第552页（《英国状况。评托马斯·卡莱尔的过去和现在》）。

日益瓦解，一切人类利益彻底崩溃，对真理和人类普遍失望，因此，人们普遍分为孤立的、‘彼此完全隔离的个体’，一切生活关系一团混乱、纠缠不清，一切人反对一切人的战争，普遍的精神沮丧，缺乏‘灵魂’即缺乏真正的人的意识；人数众多的工人阶级忍受着难以忍受的压迫和贫困，异常不满和痛恨旧的社会制度，因此，威风凛凛的民主主义不可阻挡地向前推进；到处是混乱不堪，没有秩序，无政府状态，旧的社会联系瓦解，到处是精神空虚，没有思想和实力衰退。”<sup>①</sup>

恩格斯以亲身观察肯定了这幅说明英国资产阶级社会状况的图画的真实性。但是，他所以把卡莱尔的这一控诉称为一部进步的文学著作，并且把它同当时一些悲喜动人的多卷本小说以及许多学术著作截然加以对立，并不仅仅是由于这个原因。“所有这些作品中间，不管你怎样挑选，卡莱尔这本书是唯一能够动人心弦、描绘人的关系、具有人的思想方式的一本书。”<sup>②</sup>

同资本主义祖师爷们的那种唯利是图、片面性和精神残废相比，卡莱尔这本书的这种人道主义基本特征是具有进步性质的，尽管他的政治观点十分接近四十年代反动的封建社会主义思想。因此，浪漫主义者卡莱尔以一定的方式继承了德国古典文学的人道主义光荣传统。如所周知，托马斯·卡莱尔曾被认为是歌德在英国的“代理人”。恩格斯曾特别指出卡莱尔同德国古典作家的人道主义的联系。与此同时，恩格斯认为，这个鼓吹反民主主义的英雄和天才崇拜，鼓吹唯心主义的“劳动崇拜”，特别是持有泛神论的宗教观点和谋求建立未来的新宗教的英国人，同他的先行者歌德的人道主义相比，自然不免稍逊一筹。“歌德很不喜欢

---

① 《马克思恩格斯全集》第1卷第841页。

② 同上，第825页。

跟神打交道；他很不愿意听‘神’这个字眼，他只喜欢人的事物，而这种人性，使艺术摆脱宗教桎梏的这种解放，正是他的伟大之处。在这方面，无论是古人，还是莎士比亚，都不能和他相比。但只有熟悉德国民族发展的另一方面——哲学的人，才能理解这种完满的人性……歌德只是直接地——在某种意义上当然是‘预言式地’——陈述的事物，在德国现代哲学中都得到了发展和论证。”<sup>①</sup>

### 资本主义异化和颓废主义的客观基础

资本主义生产方式同艺术相敌对的最深刻的原因，不仅仅是、也不主要是上面说过的那些因素（首先是文学艺术的资产阶级商业依附关系）。这种敌对性，客观地，仿佛受自然规律支配一样，是由于艺术的审美本质的对象性基础在资本主义生产和分配的整个机制中遭到了破坏。马克思的资本主义异化论，就是正确理解这种破坏的特点、原因和社会后果（只有在帝国主义条件下才开始明显地暴露于表面）的一把钥匙。

近几年来，马克思的资本主义异化论正在日甚一日地成为同资产阶级哲学、首先是它的存在主义和新托马斯主义变种，以及同修正主义进行斗争的舞台。乔治·卢卡契的“艺术的反拜物教使命”的观点，就同对异化这个问题的误解密切相关。从彻底背离了马克思的现代社会民主主义来说，异化论也成了卡尔洛·施密特或柯诺林根之类“理论家”跃跃欲试的一块试验田。

他们为此特别在马克思的早期著作上大作手脚，试图从形而上学的、唯心主义的角度来解释马克思早期关于资本主义异化的

<sup>①</sup> 《歌德作品选集》第1卷第652页。

观点。在诸如此类影响之下，某一部分马克思主义理论家对“异化”这个问题发生了怀疑，把它看作是马克思主义早期发展上的黑格尔主义和费尔巴哈主义的残迹。下面的分析将会清楚表明，异化论不但见于马克思的早期著作，而且在《资本论》及其准备材料、《剩余价值理论》以及恩格斯的《反杜林论》中也得到了极深刻的研究。在本书的范围内，我们只能就异化论作一个大致

的阐述。

资本主义异化是一个涵盖了发达的资本主义社会的整个结构的广泛现象，它既涉及资产阶级，也涉及无产阶级。同时，马克思特别强调指出，不能把资本主义社会的这两个主要阶级仅仅看作是一个统一整体的两个方面，必须把他们看作是一个对立统一体内部的一种对立。这个论点同样适用于资本主义异化论。“有产阶级和无产阶级同是人的自我异化。但有产阶级在这种自我异化中感到自己是被满足的和被巩固的，它把这种异化看作自身强大的证明，并在这种异化中获得人的生存的外观。而无产阶级在这种异化中则感到自己是被毁灭的，并在其中看到自己的无力和非人的生存的现实。这个阶级，用黑格尔的话来说，就是在被唾弃的状况下对这种状况的愤慨，这个阶级之所以必然产生这种愤慨，是由于它的人类本性和它那种公开地、断然地、全面地否定这种本性的生活状况相矛盾。”<sup>①</sup>当革命的工人阶级，由于自己所处的地位以及由于他们同资本主义进行斗争的条件，必然要——在物质上和精神上——消除资本主义异化的时候，当革命的无产阶级艺术必然要成为进行这一斗争的武器的时候，后期资产阶级颓废主义的文学艺术却反映出对资本主义异化的阶级的狭隘理解的全部层次：从美学上把它阐释为和颂扬为决定人的命运的

---

<sup>①</sup> 《马克思恩格斯全集》第2卷第44页（《神圣家族》）。



力量，对在异化条件下的生活表示满足，既安于人的生存的外观，又安于非人的生存的现实；病态地感觉到对异化的现实无可奈何，以及对这种现实作出表面上激进的反叛。因此，我们有必要首先从资产阶级那一方面来考察一下资本主义异化，即从资本主义异化对资产阶级社会的人的影响这个角度来加以考察。后期资产阶级艺术所创造的就是这种资产阶级的人的图画或漫画。

首先应当说明一下，关于异化的历史发展情况，马克思主要是在十九世纪五六十年代的经济学著作中作过论述，今天我们再来考察这个情况时，必须考虑到后来的帝国主义发展和资本主义的普遍危机。

“资本主义异化”这个概念，表示的是人们的关系上的一定状况，或者从经济学的角度来说，就是生产者同他们自己的劳动产品、同劳动过程、同他们的社会环境的关系上的一定状况，以及这种社会环境对人的个人和社会状况的反作用。这种状况的特点就是人不是他所创造的周围环境的真正主人，相反地，周围环境反而以一定的方式，在物质上和精神上支配着人，因此它对人就成为一种不属于他的“人的本质”的、异己的、“异化的”东西。“异化”这个术语本身就已说明了这一社会现象的历史性质。

“资本主义异化”这个概念的基本内容，首先就是马克思称之为“商品的拜物教性质”的那种现象。这就是生产者同自己劳动产品的异化，产品开始有其独立于生产者意志的自己的“神秘”生命，并似乎获得了“感性的超感性的”存在，因为它很快就使生产者受它的支配了。诚然，这种形式的异化不仅为资本主义生产方式所固有，而且也为小商品生产所固有。在这里，异化的基础就在于这样一种矛盾，即社会总劳动是由彼此独立进行的各种个别劳动所组成的。

马克思一再明确地论证了商品的“神秘性质”，首先是货币的“神秘性质”，货币是商品中的商品。我们已经介绍了他的许多论述。下面这段引文对商品和货币的世界与人的世界相对立的异己性作了概括性的说明，这种异己性就象一股魔力，把人们的社会关系变成物的关系：

“商品形式的奥秘不过在于：商品形式在人们面前把人们本身劳动的社会性质反映成劳动产品本身的物的性质，反映成这些物的天然的社会属性，从而把生产者同总劳动的社会关系反映成**存在于生产者之外的物与物之间的社会关系**……这只是人们自己的一定的社会关系，但它在人们面前采取了**物与物的关系的虚幻形式**。因此，要找一个比喻，我们就得逃到宗教世界的幻境中去。在那里，人脑的产物表现为赋有生命的、彼此发生关系并同人发生关系的独立存在的东西。在商品世界里，人手的产物也是这样。我把这叫做拜物教。劳动产品一旦作为商品来生产，就带上拜物教性质，因此拜物教是同商品生产分不开的。”（黑体字是我标的。——汉斯·科赫）<sup>①</sup>

与宗教和“宗教的异化”不同，对劳动产品所产生的拜物教不是“臆想出来的”、仅仅存在于想象中的异化，相反，它是生产者同他的劳动产品的客观的、现实的异化。这不但不排除而且还会要求这种客观现象在宗教和其它意识形态中得到比较充分的精神反映，这种反映既然是这种异己性的思想表现，所以只要这种异己性本身以及对这种异己力量的回忆没有消失，就会继续存在<sup>②</sup>。

在分析资本主义以前的社会形态时，我们已经看到这种“神

① 《马克思恩格斯全集》第23卷第86—88页（《资本论》）。

② 参见《马克思恩格斯选集》第3卷第355—356页（《反杜林论》）。

秘主义”和这种“异己性”在社会生活的哪些领域里可以对艺术的发展也发生影响<sup>①</sup>。“货币的魔法”直接地体现着一切人的劳动，抽象地体现着一切人的本质力量，——它是这种异化彰明较著并因而获得艺术上和思想上的说明的主要领域。“货币拜物教的谜就是商品拜物教的谜，只不过变得明显了，耀眼了。”<sup>②</sup>

尽管在资本主义以前的各社会形态里，这一现象也有过很大的社会意义，但这种异化的作用范围毕竟极其有限，以致还完全不能在整个历史时代的规模上决定整个艺术发展的命运。在小商品生产时期，异化主要是表现为人同他的劳动产品的异化。它还没有渗透到劳动过程本身中去，因为劳动过程在当时的条件下还可以带有“一半还是技艺”的性质。它的影响还不能遍及人生的一切角落，它还不能使个人发生分裂；它也还不能使人同社会发生对抗性矛盾。

要达到这种地步，必须有“资本主义生产方式的异己支配”<sup>③</sup>，即资本对物质工业生产的支配。只有资本这种“非常神秘的存在”<sup>④</sup>才能引起所有这些变化和转变。

马克思在早期就已指出生产者同他的劳动产品的分离的反人道主义性质。“物的世界的增殖同人的世界的贬值成正比。”<sup>⑤</sup>不过，这里说的不仅是量的增长。在资本主义的主要矛盾表现出来的情况下，在小商品生产时期还只是处于萌芽状态的异化就具有了新的质。只有到这时，异化才达到了马克思和恩格斯在早期著作中称之为“人的自我异化”的那个程度。

---

① 参见本书第416页及以下（关于希腊神话的影响部分）。

② 《马克思恩格斯全集》第23卷第111页。

③ 《马克思恩格斯选集》第3卷第355页（《反杜林论》）。

④ 《马克思恩格斯全集》第20卷第1册第422页（《剩余价值理论》）。

⑤ 同上，第42卷第90页（《1844年经济学哲学手稿》）。

在雇佣劳动和资本的存在基础上，生产者同他的劳动产品的异化整个地扩大为劳动者同一切对象性生产条件的异化。社会劳动的一个要素，即首先体现为生产力的发展的对象性劳动，不再是主体的、活的劳动的强有力的身体。主要体现为对象性生产条件的社会财富，一旦以资本的形式出现，便不是人的本质力量的真正表现。所以马克思指出，劳动的客观条件对活劳动具有越来越大的独立性，社会财富的越来越巨大的部分作为异己的统治的权力同劳动相对立。在这方面，他特别强调“异化，外化，外在化，在于巨大的物的权力不归工人所有，而归人格化的生产条件即资本所有，这种物的权力把社会劳动本身当作自身的一个要素而置于同自己相对立的地位”<sup>①</sup>。

社会成员都“被这些由他们自己所生产的、但作为不可抗拒的异己力量而同自己相对立的生产资料所奴役”<sup>②</sup>。人们受生产资料的支配“就象受某种异己力量的支配一样”<sup>③</sup>。马克思一再指出，异化并不是什么臆想出来的、想象的现象，而是一个十分客观和现实地存在的现象，是资本主义生产方式时期社会进步的必经的过渡阶段。

资本的实际势力范围不仅限于生产资料的占有。资本也使生产关系、从而使各种社会劳动形式服从自己，它使科学服从它和为它服务，它使国家服从它并把国家变为资本的统治形式。从这一点出发，马克思在《剩余价值理论》一书中详细分析了资本主义异化如何日益渗透资产阶级社会的整个结构。随着纯资本主义生产方式的发展，这种关系变得越来越复杂，显得越来越不可理解。现在，不仅迄今我们所考察过的直接物质的东西变成了压

① 《马克思恩格斯全集》第46卷下册第380页。

② 《马克思恩格斯选集》第3卷第356页。

③ 同上，第355页。

迫人和奴役人的“异己力量”的一部分，在人面前“趾高气扬”，而且各种社会劳动形式——协作、工场手工业和大工业以及从中产生的分工——都作为**资本的发展形式**表现为不以人的意志和愿望为转移的异己的力量<sup>①</sup>。“科学及其应用，事实上同单个工人的技能和知识分离了，虽然它们——从它们的源泉来看——又是劳动的产品，然而在它们进入劳动过程的一切地方，它们都表现为**被并入资本的东西**。使用机器的资本家不必懂得机器……但是，在机器上实现了的科学，作为资本同工人相对立。而事实上，以社会劳动为基础的所有这些对科学、自然力和大量劳动产品的应用本身，只表现为**剥削劳动的手段**，表现为占有剩余价值的手段，因而，表现为属于资本而同劳动对立的力量。”<sup>②</sup>

劳动产品、各种社会劳动形式和科学等等，纯粹是作为资本主义关系的因素出现的，而且只是作为这种因素呈现于资本主义社会的表面的，它们的异化不仅对工人、而且也对资本家本身发生作用。诚然，劳动产品、科学研究成果等等，从经济的意义上说，以资本家对社会劳动的私人占有这种形式属于他们所有。但是，由于这种占有非但不是对自己的社会劳动的占有，而且还是与之处于对抗性的矛盾之中的，所以它在资本家那一方面也不能成为真正的占有、即他们的人的本质力量的客观物化在主体上的实现。所以，尽管如此，物质财富的客观力量也同样作为异己的力量对资本家发生作用，并从而证明自己的强大。随着资本家阶级本身成为寄生的阶级，甚至于脱离社会生产过程的管理，这种矛盾也就日益尖锐起来。

在上面那些引文中，马克思十分明确地揭示了：资本同劳动

① 《马克思恩格斯全集》第26卷第1册第419—420页。

② 同上，第421页。

的矛盾是构成发达形式的资本主义异化的基础的主要矛盾。从这个原理出发，马克思在《剩余价值理论》的第三部分中详细论述了异化如何向资本主义社会的一切社会形式和关系转移，以及一切资产阶级的社会形式的“拜物教化”的客观过程是怎样进行的。

如何根据列宁关于帝国主义是资本主义发展的最高阶段的学说研究资本主义异化在帝国主义和资本主义普遍危机条件下的特殊影响的问题，现在还未形成完整的理论。因此，这里也只能谈几点有关这个问题的看法。

列宁写道：“**帝国主义是作为一般资本主义基本特性的发展和直接继续而成长起来的。但是，资本主义只有发展到一定的、很高的阶段，才变成了资本帝国主义，这时候，资本主义的某些基本特性开始变成自己的对立面，从资本主义到更高级的社会经济结构的那个过渡时期的特点，已经全面形成和暴露出来了。在经济方面，这一过程中的基本现象，就是资本主义的自由竞争为资本主义的垄断所代替。**”（**黑体字是我标的，——汉斯·科赫**）<sup>①</sup>

垄断资本主义是资本主义异化的基本特性的直接继续和进一步发展。它把资本主义在其发展过程中客观表现出来的一切反人道主义的特征和倾向，都加剧到了无以复加的程度。它日益具有野蛮的性质。帝国主义使物对人的统治发展到了极限。它使一切人的关系都服从物的统治——并且不仅在意识中，**不仅在表面上**，而且也在资产阶级现实的一切日常实践上。在一切生活领域里，人的物质占有越来越成为衡量人的尊严的尺度。资产阶级的病态意识以人所拥有或者可以买到的物的物质商业价值判断人的尊严。人的存在的人道主义的、道德的、精神的价值，让位于洗衣机、

<sup>①</sup> 《列宁选集》第2卷第807页（《帝国主义是资本主义的最高阶段》）。

冰箱、汽车、电视机、房子、环球旅行的实在价值，简单地说，就是让位于银行户头。在这方面，西德的“经济奇迹”自有其特殊的“成就”，这种成就的表现就是：借助庞大的广告机器，向千百万德国人灌输了而且仍在天天灌输着一个反常的观念，即人的价值决定于物的价值。在西德帝国主义的整个庞大生产机器的推动下，在西德的社会实践中发生了资本主义的“物的世界的增值”，随之而来的则是德国历史上前所未有的一个巨大的“人的世界的贬值”阶段。它的表现形式——至少在目前——与法西斯统治时期的人的贬值完全不同，但它在精神后果方面却是一样地野蛮。

对这种社会状况的艺术想象反映，越来越多地采取了排斥描写人的形象的病态的甚或是下流的形式；这种艺术只表现物质的联系和形式，拒不承认人的关系是艺术描写的对象和内容。

在这种“艺术”中，人的东西的完全丧失不仅造成了对审美因素的根本否定，而且——有意无意地——必然会形成对资本主义社会中人的现状的一种辩护。在帝国主义条件下，人屈从于各种物质统治形式，从资产阶级偏见看来，这些物质统治形式是“普遍而永恒的法则”，它也“适用于”对“人的形象”的描写。如果说立体主义的艺术家早已经提供了这种艺术的惊人例证，那么，“现代文艺”的厚颜无耻则可以说是无与伦比的了。卢卡契举过的一个例子很可以说明这个问题。他引述了英国作家大卫·赫伯特·劳伦斯说的一段话：“但无论如何，人类的纯生理因素比过时的人性因素使我觉得更有趣，那种人性因素要你按照一定的道德模式和发展逻辑来创造性格……因为，女性的一笑之有趣，一如加热时钢分子的联系和运动；吸引我的不是人的意志，而可以说是生理学，或如马里涅蒂的说法，就是物质的生理学。使我激动的主要不是通常所说的女性所感觉到的东西。这要

有可以感觉的ego[自我]才成。使我感兴趣的只是她是什么，——不是作为人，而是在生理上、在真正意义的物质上她是什么；而对我说来，她是一个现象（或一种更强有力的、非人的意志的代表），一个她按照人的观念所感觉到的东西的容器……（就象钻石和煤都是同一种成分——碳。一般的长篇小说尽可以去描写钻石的故事，但我却要问：‘啊，这哪里是钻石！这是碳嘛！’不管我的钻石是煤还是乌烟，我的主题是碳。）”<sup>①</sup>

“资本主义生产方式的异己支配”正在随着为帝国主义垄断集团服务的物质技术进步（特别是最近几十年乃至最近几年来，这种进步正以疯狂的速度进行着），随着相对少数的垄断集团（特别是在国家垄断的条件下）把整个社会、整个国家、整个民族置于自己支配之下而更不断加强。人在掌握自然界方面所发挥出来的各种力量，由于自动化、原子能和控制论的运用而成倍成倍地增长，但是，这些力量却不但使人贬值，与人为敌，而且由于资本主义统治阶层的侵略政策，现在甚至使人类生存本身都受到威胁。这正是现代资本主义世界的生产力和生产关系的尖锐矛盾的反人道主义的、极端野蛮的表现。

本应加强人对自然界的统治的杰出成就，一旦被资本所支配，就会变成死亡和毁灭的手段。生产者同劳动产品的异化在这里达到了登峰造极的地步。

关于帝国主义辩护论者由此所得出的一般的意识形态的结论，这里不拟详加评论。那不过是集伪善、虚无和无耻之大成的一股浊流，总而言之就是挖空心思，妄图用所谓文明末日的种种悲观论调来瓦解人们的抵抗力。

---

① 大卫·赫伯特·劳伦斯：《文学评论集》，安托尼·贝尔编，1955年伦敦版，第17—18页，引文据卢卡契：《论美学范畴的具体性》，见《德国现代哲学论丛》1953年第4辑第418页（德文）。



十分明显，在这方面，精心炮制的形形色色“犯罪哲学”也正在对依附于帝国主义的“文学”和“艺术”施加影响。产生了以渲染死亡和腐败为能事的离奇恐怖的伪艺术。

由客观条件所形成的强大自然力的拜物教化，以及驱使这种力量向着与人为敌的方向发展的它们的资本主义形式，更加大大加深着现代资产阶级艺术在审美上的堕落过程。随着对一切人的东西和一切人的形象描写的排斥，与之俱来的还有对盲目的自然力的反美学的辩护，还有把往往是涂了教权神秘主义色彩的自然规律向艺术和美学范畴移植。

在这方面，他们的确是大显神通：有从纯生物学和病理生理学的角度来解释人的本质的各种尝试，有（比较无伤大雅的）把平面瓜分为几何图形和拼凑成特别的色彩组合的各种“艺术”实验，一直到按照数学矢量和运用印刷字母符号“拼版”，竭力发现寓于原子弹蘑菇云的形状和色彩中的原子能的“美”，以及试图利用备有一定程序安排的电子计算机来“创造”抽象画和无调性音乐。

一切审美的东西都被逐出了艺术。所谓的“艺术”，为大量反美学的东西所充斥，这种东西的社会职能就是进行反美学的宣传。有人正在试图证明：作为艺术主体的艺术家本身，在艺术作品的创造上是多余的。这是从为艺术而艺术这种理论中得出的最后一个逻辑的结论。

资本主义生产方式的“异己支配”随着资本集中的空前加强而加强。其间，作为异己力量支配着人们的生活的社会力量，则越来越退居末位。如果从表面来观察社会，这种力量似乎是看不见的、神秘的、异己的、分散的和无意义的。对于不能深刻观察社会联系的人来说，这种“异己支配”越来越象是一种命中注定的、在劫难逃的东西，人们只好乖乖地任其摆布。

这就是弗兰茨·卡夫卡在他的《审判》和《城堡》这两部长篇小说中所精心刻划的那种人生观的基础。在这两部长篇小说和短篇小说《变形记》等作品中，卡夫卡反映了现代资本主义社会的这个十分客观的现象，并且从这个社会的牺牲者的角度对它进行了批判：资本主义制度下的社会关系和个人关系的错乱还表现为人们的分裂，表现为人们对同他们为敌的周围世界的矛盾的主观态度。卡夫卡的作品使人觉得，不仅人们的客观存在，而且连他们的意识、他们的心理全在内，都是头脚倒置的。卡夫卡的主人公同他们所莫名其妙的命运的力量进行着一场毫无希望的斗争，当他们在场斗争中还没有被打败的时候，他们就在那里跳着“头着地的舞蹈”，这同弗·卡夫卡本人的处境十分相似<sup>①</sup>。

瑞士剧作家弗里德里希·杜伦马特对艺术家在现代资产阶级社会中的处境作过如下一段概括：“艺术只能充当祭礼，它已不再能为人、为今生服务，克瑞翁的书记官们都去忙安提戈涅的事了。国家已经成为一种看不见的东西，正象物理学可以只用数学公式来表示世界一样，描写国家也可以只用统计数字。现在，看得见的形象如要显示作用，那就只有等它在可怕的原子弹蘑菇云下化为碎粉了，那时候，蘑菇云腾空而起，向四面八方扩散，鲜艳得象太阳一样，死和美就融为一体了。”<sup>②</sup>

在帝国主义条件下，资产阶级艺术越来越不可能洞察各种社会关系，这一事实的美学反映就是：他们无力分析现象、揭示现象的现实原因和显示现象的真正社会联系。

各种主观主义哲学思想统治着后期的资产阶级文学艺术，一直把它引向了神秘主义、唯我主义，引向了存在主义的“迷惘”

<sup>①</sup> 参看保尔·雷曼：《从赫尔德尔到济慈》，1961年柏林版，第166页。

<sup>②</sup> 引自齐格弗里特·梅辛格：《沙乌和布莱希特之间的戏剧》，1957年不来梅版，第97页。

惑或“否定一切”的虚无主义崇拜，与之俱来的则必然是明确易懂的、感性具体的、现实主义的人和社会现实的形象的丧失，甚至就在艺术家力求反映这种现实的地方，也是如此。极尽复杂深奥之能事的各种象征、寓意和影射，把人搞得眼花缭乱，变得越来越“不知所云”了。

人生的种种复杂离奇、变幻无常和看似纷纭错乱，似乎成了艺术必须把世界表现为一片浑沌、一堆破烂的根据。他们要给人造成一种印象，似乎艺术只有依靠这种混乱才可能不是肤浅地、而是深刻地反映现实现象。

约·罗·贝歇尔曾经就毕加索的创作作过一段有关这个问题的论述。有人说，毕加索的作品尽管杂乱，但毕加索却仍是一个现实主义者，甚至是一个专门描写“混乱的现实主义者”，一个最勇敢的一般现实主义者。贝歇尔反驳了这种说法。他说：“这是一种很难自圆其说的谬论。一个人只有是一个现实主义者，才能够成为描写混乱的现实主义者。我自己也曾一再想过要用混乱的眼光来描写混乱，但这是错误的。事物越是错综复杂，越是混乱，人们要表现这种混乱也就越是应该明确、清楚和现实主义地思考。”<sup>①</sup>贝歇尔接着说到，只有在创作中承认对象的具体规定性并且把它作为艺术的规律体现出来，才能够见出一个现实主义者的勇气<sup>②</sup>。然而，这种作为艺术规律的对象的具体规定性，在社会的表面不再看得出来了。

事物、现象和人们，看来仿佛是毫无规律地、如同分子布朗运动一样杂乱地交织在一起。这种纷纭杂乱的表面现象，迷惑并诱使一些艺术家也把世界看作是一堆堆支离破碎的东西，把千

---

① 约·罗·贝歇尔：《诗的原则》第211页。

② 约·罗·贝歇尔：《诗的原则》第212页。

奇百怪的、五花八门的现象拼凑在一起，追求艺术表现形式上的无逻辑。

贝歇尔说，在他年轻时，雅科布·凡·霍迪斯以这种手法写的《世界末日》一诗对他发生过很大的影响：

万头钻动帽横飞，  
呼天唤地声声催。  
房上瓦匠跌断腰，  
大海咆啸卷怒潮。  
天崩地陷浓烟起，  
巨坝转瞬无踪迹。  
芸芸众生齐感冒，  
火车厢里人叠人。

贝歇尔不无讽刺意味地说到了这首诗当初对他和他那一帮文友的“划时代的影响”，——在他们当时看来，这简直是一首“发聋振聩”之作。他说，这首诗现在对他就已经不再具有这种作用了<sup>①</sup>。

这里作者提出了一个很有趣的问题，即后期资产阶级艺术作品的影响力的问题，这些作品曾经以其独特的艺术手法“风行一时”，而后来却终于经不起时间考验。贝歇尔本人的早期作品在一定程度上就属于这一类艺术作品。

象上述这首诗这样的作品，据它们的作者的本意，毫无疑问是要使资产阶级关系“按照它们自己的曲调跳起舞来”。反叛的基调表面上似乎可以给人一种强烈的反资产阶级的印象和效果。

---

<sup>①</sup> 约·罗·贝歇尔：《诗的原则》第103—106页。

其实，艺术史的经验早已证明，在反对现代资产阶级关系的真正严肃的斗争中，这种艺术方法和手法是无济于事的。不但如此，这类特殊的艺术形式和手法（平行的描写、拼接和内心独白等等），实际上还含有辩护的成分。随着艺术和美学理论的日益脱离生活，这些文艺形式因素的发展被赋予了不仅是相对的、而且是绝对的独立意义。他们给人造成一种印象，似乎艺术的发展归根到底就是艺术的抽象形式因素的发展，这种形式就象时装那样变化无常。所谓“先锋派”的代表人物，大多有意无意地变成了辩护者，而与此同时，他们又都几乎无一例外地专以辗转模仿为能事。所以，我们同意画家卡尔·霍费尔的意见，他说：“日益发福的先锋派文学代表人物们犹自以为他们是在据守着一个城堡，岂知城堡早已经粉刷装修得舒舒服服，如今那里不过是住着一些安居乐业的、备受尊敬的模仿家而已。”<sup>①</sup>

近九十年来的帝国主义的产生和强化，在精神和意识形态领域里伴随着各种主观唯心主义思想的泛滥。这种明显的平行发展原因何在，它对现代资产阶级的美学和诗学主张有什么意义呢？（在这里，我们将不涉及现代资产阶级哲学与美学的密切联系以及由此所引起的一系列认识论问题。）

我们不妨以左拉那个著名的艺术定义作例子，因为它标志着文学发展上的一个重要阶段（在这里，我们丝毫无意把这个定义的内容同左拉的实际文学成就混为一谈）：“一件艺术作品就是通过一种气质所看到的一部分自然。”<sup>②</sup>

这个定义，不仅如卢卡契所正确指出的那样，从认识论的意义来说是“假客观主义与假主观主义”的折衷的混合。在左拉的心

---

① 卡尔·霍费尔：《观众的危机》，载《瞻望》杂志（美国河畔的法兰克福），1954年第9期，第169页。

② 左拉：《实验小说》，1898年巴黎版第111页（法文）。

目中，“一部分自然”从美学的角度来说是无情无义的、“异己的”事实，它不是从它的社会的和人的结构上，不是从它“与人的关联”上被看待的。它纯粹是受“自然的”、即自然科学的规律性支配的“一部分自然”。按照左拉的观点，这种自然科学的规律性，主要是具有生物学的性质。这种——在美学的意义上——完全“异己的”现实机械地、直接地、没有任何相互作用地同艺术家的主观的“气质”相对立，对“一部分自然”的艺术表现的诗意只是通过这种主观的目光造成的。

在这里，主观的思维就已经成了“对拒不接受人的支配和与人敌对的现实的一种补偿”。（这里应当指出，歌德和黑格尔尽管是从唯心主义立场出发，却承认实在的现实是审美内容的真正承担者，而现代资产阶级美学则由于从根本上认为实在的现实只不过是构成艺术创作的成分，所以从不承认这一点。）在左拉的观点中，已经含有破坏艺术对现实的审美关系的萌芽，因为这种现实，从它同艺术的关系来说，已经被看作是无关紧要的了。但是，以实证主义哲学为基础的自然主义美学，还得出了比这更离奇的结论。这些结论实际上就是要取消艺术的现实基础（在社会的意义上，现实对艺术无足轻重），把审美的东西完全归结为（孤立的）主体，并且势必导致艺术观上的极端相对主义。

阿尔诺·霍尔茨在他所说的各门艺术的一条“基本规律”中就作出了这样的结论：“艺术有一种成为自然的倾向；它依照它的方法并且在掌握这些方法的过程中成为自然。”<sup>①</sup>这是对艺术和自然的主观唯心主义的混淆（仅就自然主义的理论而言）。实质上，实际现实已被撇弃，已被作为异己的、“不可理解的”和莫名其妙的东西给冲销了。从阿尔诺·霍尔茨对他的“基本规

<sup>①</sup> 阿尔诺·霍尔茨：《抒情诗的革命》，1899年柏林版，第107页（德文）。

律”的论述中可以明显看出，他之承认“自然”，只是把它作为自然观的思维内容。从这种主观唯心主义观点得出的一个合乎逻辑的结论就是：既然人与人各不相同，所以“自然”在每个人那里的反映也各不相同。“有多少种相应的自然观，就有多少种艺术观。决不可能有两种完全相同的观点。”<sup>①</sup>背离现实在这里已经走得如此之远，以致按照这种论点来说，根本就不再有任何对现实的审美评价标准可言了。审美的东西只是我在此时此刻乐意认为是审美的东西。下面是阿尔诺·霍尔茨的原话：“一件作品由两个人来欣赏，这就已经不再是同一个东西。不仅如此，如果由一个人在不同的时间来欣赏，它也已经不再是同一件作品！因此，意见纷纭、莫衷一是是完全自然的事。”<sup>②</sup>

在以下这首诗中，阿尔诺·霍尔茨把整个外在世界都划归了这种孑然自立的、唯我主义的“自我”的超验性：

在我出世之前七百年  
我是一株鸢尾花。  
我把根  
深扎在  
另一座星球的地下。  
在那一片污泥浊水的表面  
悠然浮现着  
我的大蓝花。

不言而喻，这种把现实拖进“自我”的小天地的做法，越来

---

① 阿尔诺·霍尔茨：《抒情诗与革命》第107页。

② 同上。

感削弱着在帝国主义条件下与异己的和同艺术相敌对的现实所进行的思想斗争的勇敢性和战斗性，而这种思想斗争本身，也就势必会越来越具有辩护的性质。

当然，在现代资产阶级美学史上，阿尔诺·霍尔茨的理论并不具有“划时代”的意义。但是，他的理论相当准确地表明了：自然主义艺术理论的机械二元论在哪一点上合乎逻辑地转向了主观唯心主义和唯我主义，具有颓废主义特征的自然主义在哪一点上将被其它颓废主义派别所取代，而就表面来看，这些颓废主义派别对自然主义的一定的艺术局限性则是一个“自然的”反动。泰奥多尔·李普斯是自然主义这个派别的最有名气的理论家之一。在原则上，他继承了自然主义及其理论家们所开始的路线，但有一些变化。对李普斯来说，“客体的形式始终是经过我，经过我的内心活动加工的东西”。他认为，美学的一般中心问题就是使艺术脱离现实。据他说：“艺术作品同艺术作品本身以外的现实没有……因果联系”，因为，“如果还要把现实强加给一个有审美感觉的人”，那么“他的审美享受就……会被破坏”<sup>①</sup>。

我们在下面还会看到，这个派别的理论如何改头换面地在沃林格尔和泽德尔迈尔的著作中得到了发展。

所有这些理论以及贯彻这些理论的艺术实践，说明什么呢？

第一，就是——自觉或不自觉地——贬低艺术是人所必需的一种认识和观察社会现实的特殊工具和方法的意义，使建立在人对自己的本质的认识这一基础上的审美享受让位于对生活表面的享受，这种享受实际上只是在物的异己支配之下表示对物的“占有”。结果是，艺术非但没有摆脱这个颠倒的世界的框框，反而

① 泰·李普斯：《艺术美的心理学》第2卷，1906年汉堡版，第83—84页（德文）。



还在给它涂脂抹粉，反而还要使人在资本所造成的异化的条件下觉得自己很“舒服”。用加罗迪的话来说就是，异化的世界被描绘成现实的世界，而现实的人的存在的世界被贬为幻想，——被鄙薄地称为“非现代的”或“极权的”世界。

**第二**，后期资产阶级艺术的种种摇摆，它的各种形式和表现手法，反映了由资本主义异化所造成的反人道主义的状况。它们是这种状况的表现和结果。它们是地地道道的不自由的；它们无力抵挡对审美的东西的破坏，无力制服“题材的桀骜不驯”；它们只能俯首帖耳、随波逐流，因为他们无法驾御和支配环境，它们使人回避关系到人类命运的当代重大问题，使人脱离争取人的真正存在、争取实现人的本质的思想和实际斗争；它们回避重大社会主题，回避一切使艺术成为艺术的东西。

我们已经看到，资本主义生产过程不断地把物质财富转化为资本，转化为创造价值的手段，转化为资本家的享乐手段。这就是“物的异化”的基础，现在还要加上马克思所一再说过的“人的异化”、“人的自我异化”。马克思在一八四四年就已经指出，异化不仅表现在结果上，而且表现在生产行为中，表现在生产活动本身中。在资本主义的条件下，劳动这种人类特有的活动变成了异己的、与人为敌的东西<sup>①</sup>。

《资本论》不仅列举了异化的各种现象，而且详尽地论证了这方面的异化同整个资本主义生产机制的联系。马克思得出一个结论：在资本主义制度下，雇佣工人出卖自己的劳动，他的劳动力变成商品，他迫于死亡的威胁不得不向资本家、即生产资料所有者出卖他的劳动力。马克思在《资本论》中指出了资本主义异

① 《马克思恩格斯选集》第2卷42页和93页

化过程的这些方面的有机联系：“因为在他（指工人，——汉斯·科赫）进入过程（指资本主义生产过程，——汉斯·科赫）以前，他自己的劳动就同他相异化而为资本家所占有，并入资本中了，所以在过程中这种劳动不断物化在别人产品中。因为生产过程同时就是资本家消费劳动力的过程，所以工人的产品不仅不断地转化为商品，而且也转化为资本，转化为吸收创造价值的力的价值……转化为使用生产者的生产资料。可见，工人本身不断地把客观财富当作资本，当作同他相异化的、统治他和剥削他的权力来生产，而资本家同样不断地把劳动力当作主观的、同它本身物化的和实现的资料相分离的、抽象的、只存在于工人身体中的财富源泉来生产，一句话，就是把工人当作雇佣工人来生产。”①

无产者被迫把劳动力当作商品出卖——在资本主义生产条件下，这种强迫是反复无穷的——，正是造成下述状况的原因：“劳动对工人说来是外东的东西，也就是说，不属于他的本质的东西，因此，他在自己的劳动中不是肯定自己，而是否定自己，不是感到幸福，而是感到不幸，……因此，他的劳动……不是满足劳动需要，而只是满足劳动需要以外的需要的一种手段。”②

马克思和恩格斯揭露并且尖锐地批判了这种社会状况的反人道主义的、与人为敌的性质。他们揭示了由这种社会状况所造成的人的东西的丧失及其道德和文化的后果，揭示了造成人、人的人格的这种状况，造成人既是“自由的”雇佣劳动者而又被迫把劳动力当作商品出卖的这种状况的根源。在这方面，应当特别指出有两个因素足可说明这种状况对人的地位、人的个性的影响，这就是资本主义剩余价值和资本积累。

---

① 《马克思恩格斯全集》第23卷第626—627页。

② 同上，第42卷第93—94页（《1844年经济学-哲学手稿》）。

在资本主义制度下，有一个自相矛盾的双重趋向。社会生产力的几近无限的发展导致人支配自然的普遍发展。资本创造出社会成员对自然界和社会联系的普遍占有。资本的这种促成普遍发展的历史趋向，在一切方面来说都是革命的。资本既要克服民族界限，又要克服把自然神化的现象，克服流传下来的、在一定界限内闭关自守地满足于现有需要和重复旧生活方式的状况<sup>①</sup>。

“资本作为孜孜不倦地追求财富的一般形式的欲望，驱使劳动超过自己自然需要的界限，来为发展丰富的个性创造出物质要素，这种个性无论在生产上和消费上都是全面的，因而个性的劳动也不再表现为劳动，而表现为活动本身的充分发展，在那种情况下，直接形式的自然必然性消失了，这是因为一种历史形成的需要代替了自然的需要。”<sup>②</sup>

只有资本主义才能为个体的无限的、绝对的、全面的、丰富的发展创造物质前提，只有这时个体才有理由高呼：“福祸双至！”我们已经看到，在资本主义条件下，由资本主义所带来的人的内心世界的完全解放，表现为完全的空虚，“普遍的物化过程，表现为全面的异化，而一切既定片面目的的废弃，则表现为为了某种纯粹外在的目的而牺牲自己的目的本身”<sup>③</sup>。

人的完整性的丧失来自资本主义关系，是资本主义关系的结果。在资本主义分工的条件下，这种丧失日趋严重，并且日益具有十分畸形的形式。马克思在分析工场手工业时期的分工的后果时就曾指出，工场手工业把工人变成畸形物，它压抑工人的多种多样的生产志趣和生产才能，人为地培植工人片面的技巧，这正象在南美洲人们为了得到牲畜的毛或油而屠宰整只牲畜一样。

---

① 《马克思恩格斯全集》第46卷上册第393页，（《政治经济学批判》）。

② 同上，第287页。

③ 同上，第436页。

“不仅各种局部劳动分配给不同的个体，而且个体本身也被分割开来，成为某种局部劳动的自动的工具。”<sup>①</sup>以资本主义为基础的大工业，完成了这一过程，把自己的烙印打在**整个社会**上。

“关于工场内部的工场手工业分工所谈到的一切，也适用于社会内部的分工。”<sup>②</sup>

现代资本主义社会内部的分工特点，就是“它产生了特长和专业，同时也产生职业的痴呆”。马克思在谈到分工的影响问题时引用了法国经济学家勒蒙特的一段话：“我们十分惊异，在古代，一个人既是杰出的哲学家，同时又是诗人、演说家、历史学家、祭司、执政者和战略家。这样多方面的活动使我们吃惊。现在每一个人都在为自己筑起一道藩篱，把自己束缚在里面。我不知道这样分割之后集体的活动面是否会扩大，但是我却清楚地知道，这样一来，人是缩小了。”<sup>③</sup>

在帝国主义的条件下，人的这种分割、缩小和残缺，表面上似乎是直接来自工业劳动的工艺过程及其对整个社会的影响，由此而对所谓工业生产的“自然法则”产生出无穷的抱怨。例如有人就根据控制论的发展得出结论说，“第一次工业革命”取代了人的手，“第二次工业革命”将以同样的方式取代人的脑。仿佛人的个性之所以失去全面充分的发展，是同技术进步直接相联系的。

例如，卡尔洛·施密特抱怨说：“……现在，时代正在把人变为机器人，它无情地使人听任技术威力的支配，人类自由的最后一点点残余都成了献给技术完善的祭品……大家惶惑不安地等待着技术还会给我们变出什么新花样。文明的低落引起了悲观主

① 《马克思恩格斯全集》第23卷第399页（《资本论》）。

② 同上，第532页。

③ 同上，第4卷第171—172页（《哲学的贫困》）。

义，这悲观主义的来源不仅是对氢弹的恐惧。对工业生产的组织作用丧失信心同样是一个原因。人们担心，新的机器不仅不会解放他们，反而会把他们变为奴隶，并且进而把他们变为机器。他们担心，在原子能和自动化的时代，他们有可能会变成穴居野人。他们担心，除了极少数人还会保持某些数学和技术技能，人将失去自己的创造能力。”①卡尔洛·施密特的这一番话，说出了现代资产阶级社会中的人生观的一个重要方面——在这种人生观的支配下，这个社会的艺术在创造人的形象方面表现得举棋不定、畏缩不前。

但是，施密特也好，与他持有同样的辩护观点的同事们也好，都不承认而且也不想承认，这种完整的和普遍的人性的破坏，并不是技术进步造成的，而仅仅是技术进步所采取的特殊的资本主义形式造成的。现代大工业对各种人力和才能的疯狂消耗，是同智力、精神、道德乃至部分肉体的变态、束缚和摧残相伴随着的，——这一深刻的对抗性矛盾，不是来自技术进步本身，而纯粹是技术进步的资本主义形式的结果。在人的人生观的变态和实际的精神、道德和肉体的摧残上，它只是反映着现代社会的生产力发展水平同生产关系的资本主义性质的对抗性而已。

此外，现代技术发展水平及其巨大的能源消耗，广泛的自动化生产过程和控制论在生产中的日益广泛应用，从根本上打破了旧的分工，客观上为克服旧的分工创造了条件。

一八四七年，在批判蒲鲁东的那一著作中，马克思就谈到过这个问题：“工厂中分工的特点，是劳动在这里已完全丧失专业的性质。但是，当一切专门发展一旦停止，个人对普遍性的要求

---

① 《德国社会民主党代表大会（1956年6月10日——14日在慕尼黑举行）会议记录》第178页。

以及全面发展的趋势就开始显露出来。工厂消除着专业和职业的痴呆。”<sup>①</sup>

在《资本论》第一卷中，这些观点已经发展为完整的理论。后来的技术进步，特别是最近二十年来决定了各先进资本主义国家的工业发展的技术进步，在更大的程度上证明着马克思这些论断的意义。

马克思和恩格斯指出，资本主义生产过程的技术基础是革命的，而所有以往的生产方式的技术基础本质上是保守的。现代工艺学的有计划的分门别类和对自然科学的系统运用，把社会生产过程的五光十色的、似无联系和业已固定化的形态加以分解。现代工艺学揭示了为数不多的重大基本运动形式，不管所使用的工具多么复杂，人体的一切生产活动必然在这些形式中进行。它奠定了最后消除摧残人的专业而保留纯生产性质的专业，使人能够按照自己的才能、兴趣、需要和爱好从一个生产部门转入另一个生产部门工作的客观前提。技术进步为此创造出越来越多的条件。“因此，大工业的本性决定了劳动的变换、职能的更动和工人的全面流动性。另一方面，大工业在它的资本主义形式上再生产出旧的分工及其固定化的专业。”<sup>②</sup>

马克思接着说：“我们已经看到，这个绝对的矛盾怎样破坏着工人生活的一切安宁、稳定和保障……怎样通过工人阶级的不断牺牲、劳动力的无限度的浪费以及社会无政府状态的洗劫而放纵地表现出来。”<sup>③</sup>

可见，在资产阶级社会中，使人缩小、空虚、残缺和片面化的不是技术进步。“同样毫无疑问，生产的资本主义形式和与之

① 《马克思恩格斯全集》第4卷第172页（《哲学的贫困》）。

② 同上，第23卷第534页（《资本论》）。

③ 同上。

相适应的工人的经济关系，是同这种变革酵母及其目的——消灭旧分工——直接矛盾的。但是，一种历史生产形式的矛盾的发展，是这种形式瓦解和改造的唯一的道路。‘鞋匠，管你自己的事吧！’——手工业智慧的这一‘顶峰’，在钟表匠瓦特发明蒸汽机，理发师阿克莱发明经线织机，宝石工人富尔顿发明轮船以来，已成为一种可怕的愚蠢了。”<sup>①</sup>

一些资产阶级经济学家力图把实际上是社会生产方式的资本主义形式所造成的东西归咎于技术进步，马克思对这些经济学家进行了更为猛烈的批判。马克思把这些辩护者的论据比作是狄更斯的小说《雾都孤儿》中那个著名杀人犯比耳·赛克斯的“论据”，这几乎是一百年以前的事了，但是，时至今日，在帝国主义条件下，这个比喻依然是同样准确和击中要害的。比耳·赛克斯的道理是这样的：“陪审官先生们，这些行商确实是被杀死了。但这不是我的罪过，这是刀的罪过。难道我们因为这种短暂的不便就该禁止用刀吗？请你们想一想！没有刀，哪里有农业和手工业？刀在外科手术上不是很能为人造福，在解剖方面不是给人带来知识吗？此外，在备办喜筵时，刀不是一位称心的助手吗？如果你们禁止用刀，那就等于把我们拖回到野蛮时代的深渊。”<sup>②</sup>

在资本主义条件下，人的普遍性的丧失所造成的后果，社会分工对人的摧残作用和片面化影响，不仅表现在物质生产方面。它们影响着整个社会。（我们以后还要谈到在革命工人运动过程中发生的对资本主义异化的抵制。）恩格斯曾反复指出，资本主义分工对人所造成的后果不仅影响到作为资本主义异化的一部分

① 《马克思恩格斯全集》第23卷第535页。

② 同上，第484页。

的工人阶级。“不仅是工人，而且直接或间接剥削工人的阶级，也都因分工而被自己活动的工具所奴役；精神空虚的资产者为他自己的资本和利润欲所奴役；律师为他的僵化的法律观念所奴役，这种观念作为独立的力量支配着他；一切‘有教养的等级’都为各式各样的地方局限性和片面性所奴役，为他们自己的肉体上和精神上的近视所奴役，为他们的由于受专门教育和终身束缚于这一专门技能本身而造成的畸形发展所奴役，——甚至当这种专门技能纯粹是无所事事的时候，情况也是这样。”<sup>①</sup>这里还可以补充一点，即这种奴役还表现在艺术家和艺术理论家身上，他们整个为自己的艺术或自己的艺术观点所束缚。我们已经看到，资本主义异化必然导致脱离现实。艺术和艺术学也被引入资本主义分工的范围之内，资本主义分工就是产生把艺术看作是一种人的自我表现的自主领域的种种观念的社会基础。它是使艺术被后期资产阶级颓废主义理论教条和观念所奴役的社会基础。后期资产阶级颓废主义理论的特点就是，它把证明着资产阶级艺术的没落的具体历史现象加以拜物教化，并把这些具体历史现象尊奉为凝固的“永恒范畴”。对主观主义和唯心主义的神秘主义说来，这可以算是一个相当坚固的社会基础——其坚固程度实为任何以往一个垂死的社会制度所未见。

现代的资产阶级艺术学特别明显地反映出这个情况。从威廉·沃林格尔或者汉斯·泽德尔迈尔的美学理论中便可窥见一斑<sup>②</sup>。

沃林格尔的基本论点就是自主的“艺术意志”（“Kunstwollen”）这一观念。他所谓的“绝对艺术意志”，是一种完全独立于艺术

① 《马克思恩格斯选集》第3卷第331页（《反杜林论》）。

② 参见埃伯哈德·巴尔德凯：《论对现实的审美知识的特性》，《学林》（德国统一社会党中央社会科学研究所），莫斯科，1958年（打印版），第19页以下。



创作客体和艺术表现方式，表现为“对形式的欲望”（“Wille zu Form”）的隐蔽的内心需要。这种不仅脱离客体，甚至也脱离艺术表现方式的艺术创作的充分自主性的观念，完全符合存在于资产阶级社会的那种狭隘的、局限性的专业化，并且是这种专业化的典型理论表现。这一观念的特点就是极端的主观主义，它必然导致对艺术的认识性质的否定。沃林格尔由此认为：“对世界的精神认识和掌握的全部历史，都是象就地兜圈一样白费力气。我们不得不正视一下事情的另一方面，那就是精神发展的每一步都为一般世界图景的庸俗化所出让和抵销，人类不得不以逐渐失去天生的事物不可思议感来换取它的每一步提高。不论我们站到哪里，站到起点也好，站到终点也好（对我们来说，康德就是一个终点），欧洲古典文化到处都是以极其令人可疑的面目出现在我们的面前。”<sup>①</sup>

这些话包含着对进步的一种根本敌对的态度，但问题还不仅在于此。归根到底，这里反映出来的是对资本主义异化的投降，而且为此作了一番玄而又玄的解释，把读者引入迷津，即所谓由于精神生活方面的进步造成了一般世界图景的庸俗化，人类天生的事物不可思议感逐渐消亡等等。从马克思的资本主义异化论来看，讲这些哭丧话的现实的、客观的社会原因是不难理解的。

沃林格尔以对待周围世界的两种基本情绪或“心理需要”，即“移情欲”（Einfühlungsdrang）和“抽象欲”（Abstraktionsdrang）的转换来解释各种艺术形式及其变化。“移情欲”以人和外在世界之间的泛神论的灵犀相通为前提，“抽象欲”则与此相反，它是“外在世界所引起的人的心神不定的结果，从宗教

<sup>①</sup> 威廉·沃林格尔：《抽象和移情》，1919年慕尼黑版，第172页（译文）

的意义上说，它与一切观念的强烈超验色彩相通”<sup>①</sup>。抽象欲出自对异己的外在世界的恐惧，——这种说法无异于一份自供状，它突出地说明了资本主义帝国主义阶段的艺术和艺术家的状况。应该补充的是，抽象本身之成为艺术表现的主要手段之一，是人的普遍性的丧失以及全面发展的、丰富完整的人的形象遭到扼杀和破坏的必然结果和反映。沃林格尔奉之为艺术发展的“永恒”规律的东西，实则只是证明了资产阶级艺术无力发现与艺术相称的对象并把它们艺术地反映出来。因此，艺术家才走上了“无内容”的实验和“纯”形式的探索的道路。

著名西德艺术学家汉斯·泽德尔迈尔所鼓吹的理论观点，乍看似乎与沃林格尔完全不同。但是，作为对资本主义和帝国主义条件下的艺术状况的反应，他们的观点原则上还是属于同一个类型，尽管在主张缩小和抽空人的形象方面，泽德尔迈尔表现得更为露骨并且似乎更为激进。

泽德尔迈尔认为，艺术是一个独立自主的东西，与人的其它种种本质表现无关，这是一种发自“‘感知和迷狂’的无意识领域的深处”的东西，“这里发现的是时代的心灵”<sup>②</sup>。其出发点仍然是神秘主义和对艺术的认识意义的否定。

站不住脚的艺术自主论，为自己的艺术偏见所奴役的、贫血的资产阶级艺术“专家”的盲目自豪！泽德尔迈尔在他的现代艺术“原始现象”中对这种自主论又进一步作了广泛的发挥，并且——尽管作了批判的姿态——把它奉为“现代”艺术运动的原则。某些艺术种类和体裁以及艺术手段向“纯粹和自主”的发展趋势，就是如此（例如“纯绘画”、“纯诗歌”）。使艺术服从几

① 威廉·沃林格尔：《抽象和移情》第19—20页。

② 汉斯·泽德尔迈尔：《中心的丧失》，西柏林1956年版，第9页（德文）。

何学和技术结构的支配,在抽象派艺术、立体主义和结构主义中,在超现实主义者的“自由的避难所”之类无聊的描写中,或在表现主义者的所谓对事物本源的探求中都有所表现。

泽德尔迈尔看出了资产阶级艺术的没落、人的形象的退化,并且一再忧心忡忡地、真实生动地论及这一点。但是,他没有看到这种没落纯粹是一个历史的现象,他把它看作是一个“永恒的”人类问题。泽德尔迈尔是这样解释这种人的衰颓和人道的丧失的:“现今人的处境在艺术象征中得到了鲜明的表现,这种处境是一种反常,但这种反常从中心来说是世界性的和全人类性的,仅仅从边沿来说才是社会经济和文化领域里的反常。”<sup>①</sup>

我们还将看到,这种仅仅“从边沿来说”才具有社会历史性质的“反常”,据泽德尔迈尔认为,基本上要算到现代工业无产阶级的帐上,而不能让资本主义的社会形式来承担。

作为人的衰颓和人道的毁弃的对立物,泽德尔迈尔提出要“重建人是上帝的类似形象的观念”。这种用宗教方法为人谋求出路,借以摆脱由资本主义统治所造成的困境的愿望,如果不是那样明目张胆地与科学为敌和充当天主教政治及其半官方的蒙昧主义的工具的话,本来倒也无可厚非。

泽德尔迈尔认为,人类之缺少人性,是因为从十九世纪起,人类就开始听任“技术精神”、“几何学精神”以及随着人类的自然科学知识和工业活动而来的“对无机物的爱好”的引诱。也就是说,科学和技术进步成了人的普遍性的丧失和人道的毁弃的真正原因。正如我们所看见的那样,后期的资产阶级艺术理论——而在这方面,泽德尔迈尔也远非此类观点的唯一代表——很喜欢运用前面说过的狄更斯小说中那个杀人犯的“论据”:杀人的罪

---

① 汉译,泽德尔迈尔:《中心的丧失》第128页。

过在于刀子本身。诚然，泽德尔迈尔的说法比较巧妙，他说的是“人类精神的低级形态要靠高级形态来催补”<sup>①</sup>。他所谓的“高级”精神形态，指的就是对世界本质的反科学的“唯灵论的”或神秘主义的认识和宗教迷信。泽德尔迈尔就是从这种立场出发去批判“现代”资产阶级艺术的，而且，他对这种艺术还作了完全不相称的恭维：“精神（指科学，——汉斯·科赫）在一些重要的艺术领域里占了支配地位，这是一个历史事实，但这是完全不能接受的。”<sup>②</sup>换句话说，现代资产阶级艺术在他看来还不够反动。

我们已经看到，一部分资产阶级艺术的辩护士从理论上认可了资本主义异化，他们盲目地热衷于把自然界的规律、特别是无机自然界的规律“搬到”人类社会及其艺术反映上去。我们刚才又看到，另一部分资产阶级理论家同样盲目地热衷于反对理论认识，反对把理论认识用于艺术创作领域。这两种奇谈怪论互相抵销，这也就是它们唯一的有用之处。但是，它们并不是根本互不相容的东西，它们从辩护的立场出发，结成了统一战线。一方面，必须对资本所含有的异己的物质力量从理论上给以论证，以便把它奉为当代艺术发展的一个“永恒的”、合情合理的条件，并从而促进这种异己的物质力量的进一步发展。另一方面，泽德尔迈尔则试图把已经无法否认的资本主义异化的种种后果归咎于无产阶级。他认为，人类之倾向于“无机界”和相信他所极力反对的科学认识力量，是一种不利于艺术的倾向，他对此所作的“解释”就是：这种倾向“随着在产业工人之中终生以无机界为活动对象的人的出现和这种类型的人的数量日益增长而日益势不可挡。这种类型的人正在按照他们自己的面貌改造整个社会，这种

① 汉斯·泽德尔迈尔：《中心的丧失》第128页。

② 同上。

改造的目的就是要使人的意识经常保持在无机发展阶段。这种‘无机人’被尊为完人。”<sup>①</sup>

我们不能小看这类理论对后期资产阶级颓废主义艺术实践的影响。当然，这种影响并不就等于把这类理论“逐字逐句”地贯彻在艺术创作上。但是，它在极大的程度上决定了资产阶级艺术发展的精神气候。艺术理论和艺术实践是互为影响的。理论也好，实践也好，都是在资本主义异化这个共同基础上发展起来的。它们全为自己的各种理论和艺术观念所“奴役”，不能自由地评价自己的活动，死死地为自己的狭隘性和教条所束缚，它们是纯资产阶级专业狭隘性的表现形式。这是一幅资产阶级精神自由的漫画：这种自由感觉不到它是戴着枷锁的，因为它感到戴着枷锁很舒服。但是，正如我们已经看到的，这幅漫画不仅成了对艺术进步的一种认识论上的反动，而且已经发展成为明目张胆的社会的反动，因为“旧的”分工的消灭已经为生产力的现代发展过程所酝酿成熟，而资产阶级的专业狭隘性同消灭“旧的”分工的客观条件却是极端矛盾的。后期的资产阶级艺术理论和艺术实践，一方面拼命宣扬科学技术进步，把它拜物教化，竭力吹捧它的资本主义形式的反人道主义前提，另一方面又拼命诋毁进步，把资本主义社会同艺术的敌对性和反人道主义归咎于工人阶级，两者都是从辩护论的立场来对待资本主义同艺术相敌对这一事实的，因而，它们都在把艺术推向没落。

使人遭受异己的、压迫人的物质力量的支配；把人束缚在专业的狭隘性范围内，让专业支配人；人丧失他的完整性和普遍性，精神的贫困和道德的退化——总之是使人残缺和空虚，亦即使人身上的人的东西逐渐消失，这就是资本主义生产方式所自然

<sup>①</sup> 以片一译德尔德尔，《中心时展天》第143页。

生成的反人道主义的历史趋向。

这种历史趋向是同艺术的审美本质的客观基础截然对立的，是同艺术根本敌对的。资本主义、特别是帝国主义阶段的资本主义和艺术因此也就日益互不相容，互相排斥。所以，在保卫艺术、保卫诗歌的本性和存在权利上，约翰尼斯·罗·贝歇尔同资本主义社会制度发生了不可调和的矛盾，这不是偶然的。在德国文学中，他不仅比任何人都更自觉地把艺术变成了反对资本主义的政治和思想斗争的武器，而且自觉地领导了反对资本主义、帝国主义和法西斯主义的政治和思想斗争，把这个斗争看作是保卫和解放诗歌的工具。从这个角度来说，我们的整个艺术都是政治性的。

马克思在一八四四年就已论述了资本主义异化的后果：工人的活动不是他的自己活动。他的活动属于别人，这种活动是他自身的丧失。（在寄生的资产阶级阶层中，由于无所事事成了一种专门技能，成了实际的生活内容，这种“他自身的丧失”、即真正人的东西的丧失，可谓是不言而喻的。）马克思写道：“结果，人……只有在运用自己的动物机能——吃、喝、性行为，至多还有居住、修饰等等的时候，才觉得自己是自由活动，而在运用人的机能时，却觉得自己不过是动物。动物的东西成为人的东西，而人的东西成为动物的东西。吃、喝、性行为等等，固然也是真正人的机能。但是，如果使这些机能脱离了人的其它活动，并使它们成为最后的和唯一的终极目的，那么，在这种抽象中，它们就是动物的机能。”（黑体字是我标的，——汉斯·科赫）①

马克思这里所说的抽象，不是臆想的抽象（尽管许多现代资产阶级理论都把它臆想为一般的“Condition humaine”，即一般

① 《马克思恩格斯全集》第42卷第94页。

人道条件，把它当作是人的一种正常状态）。在现代资产阶级寄生阶层中，这种抽象已经是一个社会现实，他们的“甜蜜生活”已经日益成为社会事业。

在资本主义的腐朽阶段，即帝国主义时代，这种人和动物的混同达到了顶峰。资产阶级颓废主义则反映了这一过程，他们建立了真正的动物崇拜，即对非人性和性欲反常的崇拜，这种崇拜为一切既往的垂死阶级所望尘莫及。就其整个本质而言，这种崇拜既是极端反人道主义的，又是极端反审美的。作为现代资产阶级社会的客观生活条件的反映，它同艺术以及艺术的整个本质是极其矛盾的。在现代条件下，这种对兽性的崇拜、对“人的动物性”的崇拜、对本能和性欲错乱的崇拜的泛滥，是同对原子战争的意识形态准备相联系着的。

我们已经看到，资本的关系是整个资本主义异化过程的基础。劳动的社会性质和占有的私人性质之间的矛盾，同时也就包含着个人和社会之间的深刻对抗性矛盾。

人是社会的存在物，如果处于真正人的生存条件下，人会把自身当作现有的、有生命的类来对待，“当作普遍的因而也是自由的存在物来对待”<sup>①</sup>。但是，资本主义生产方式的基本矛盾却使社会生活变成仅仅是维持个人生活的手段，把抽象形式的个人生活变成整个社会生活的目的<sup>②</sup>。

马克思和恩格斯在早期著作中就已揭示了这一过程的反人道主义本质。“自由工业和自由贸易消除了特权的闭塞，从而也消除了各种特权的闭塞之间的斗争；相反地，它们却把从特权下解放出来的、已经不和别人联系（即使是表面上的一般结合）的人

① 《马克思恩格斯全集》第42卷第95页。

② 同上，第96页。

放在特权的地位上……并且引起了人反对人、个人反对个人的斗争。同样整个的市民社会只是由于个人的特性而彼此分离的个人之间的相互斗争，是摆脱了特权桎梏的自发的生命力的不可遏止的普遍运动……在现代世界中每一个人都是奴隶制度的成员，同时也是公法团体的成员。市民社会的奴隶制恰恰在表面上看来是最大的自由，因为它似乎是个人独立的完备形式；这种个人往往把象财产、工业、宗教等这些孤立的生活要素所表现的那种既不再受一般的结合也不再受人所约束的不可遏止的运动，当作自己的自由，但是，这样的运动反而成了个人的完备的奴隶制和人性的直接对立物。”<sup>①</sup>

的确，“个人独立的完备形式”在资本主义社会仅仅是一个表面。在资产阶级制度的条件下，人还是不可能脱离社会而自由。但是，使个人和社会发生联系的结合，并不是人的结合，这种结合只是表现着象命运一样主宰着个人的那种物质力量的异在性。尽管如此，毕竟创造出了这样的条件，即“让市民社会的利己主义者在他那非感性的观念和无生命的抽象中把自己设想为原子，即把自己设想成和任何东西无关的、自满自足的、没有需要的、绝对完善的、极乐世界的存在”<sup>②</sup>。

资产阶级的社会关系，从一开始就造成了使人们对这种关系的精神掌握必然发展成为个人利己主义崇拜的前提。伴随资产阶级社会出世的那场伟大的人道主义风暴，到了一八四八年以后，已经被关于资产阶级社会里的人的个人自决的一片叽叽喳喳所代替，这完全是合乎规律的事情。阿尔弗雷德·库雷拉曾经就此指出，对孤立的个人品格的发现和过分宣扬这件事本身，以及把这种品

① 《马克思恩格斯全集》第2卷第148—149页（《神圣家族》）。

② 同上，第154页。



格尊奉为人的一般固有的东西，就已经标志着人道主义的瓦解，这在尼采的哲学中导致了人道主义向极端反人道主义的转化<sup>①</sup>。

把个人和社会对抗性地、实质上就是反人道主义地对立起来，是资本主义生产条件的必然结果，这种对立日益成为这个社会的最重要的意识形态问题之一。这种对立对资产阶级艺术的一切派别都有深刻的影响。

资产阶级艺术面临着一大堆精神和意识形态的问题，并且处心积虑地试图以各种方法和实验来作出“解答”，我们这里不可能一一详加论述，那要写一部相当规模的专著才成。我们这里关心的仅仅是由于资本主义发展所造成的这个问题的纯美学方面。

个人和社会因素的破裂、对抗，也深刻地反映在艺术方法上，使艺术方法不可避免地变成一种客观酵素，破坏现实主义的典型化，瓦解个人和社会之间的具体的有机的联系。资产阶级艺术的发展过程，特别是一八四八年以后，对这种现象反映得一清二楚。

这个过程，一方面以虚假的概括为特点，也就是说，在审美方面肆意突出日益缺少人的本质因素的所谓“普遍因素”；另一方面，又以虚假的个性化为特征，这种个性化脱离了个人生活的深刻的社会内容和人的内容。恩格斯在致拉萨尔的信中讨论《济金根》问题时就曾指出：“您完全正确地反对了现在流行的恶劣的个性化，这种个性化总而言之是一种纯粹低贱的自作聪明，并且是垂死的模仿文学的一个本质的标记。”<sup>②</sup>这个意见同时也是针对拉萨尔把人物变成“时代精神的单纯的传声筒”那种虚假的典型化而言的。

---

① 阿·席格拉：《人是自己的创造者……》第18—19页。

② 《马克思恩格斯选集》第4卷第344页。

在资产阶级文学中——从黑贝尔的作品中可以特别明显地看出——出现了这样一种艺术-美学的方法，它的特点是强调所谓的“普遍因素”，即不可理解的社会现象或人的现象，把它们同活生生的性格割裂开来，变成了抽象的神秘观念。与此相对立的则是，活生生的个性不仅被归结为身边琐事，而且被归结为对人物性格的细微末节的渲染，例如以不同程度的自然主义手法描写主人公如何咳嗽或者吐痰，描写孤立的个人的病理学特征之类。注重描写现象之间的联系的现实主义成果正在逐渐丧失。这两条道路，归根到底都会在艺术中破坏人道主义的人的形象。

艺术上的自然主义一方面企图坚持抽象的、先入为主的亦即历史虚假的观念（如遗传作用、怜悯之心等等），同时又给这些观念加上一些从现实中盲目抄袭来的表面逼真的和偶然的个性特征。梅林就曾揭露和尖锐地批判资产阶级自然主义的这种美学上的双重极端倾向。因此，他认为，无论从内容或艺术方法来看，资产阶级自然主义这种艺术方法，基本上是与反动浪漫主义相接近的。

在对易卜生晚期作品所作的极其深刻的分析中，普列汉诺夫指出，资产阶级艺术的这一必然发展趋势通过象征主义而更加深化了。在易卜生晚期的许多作品中，人物的行动不是出自他们的性格，易卜生也并未打算把这些人物写成为典型环境中的典型性格；观众看到的只是“象征”，即抽象观念的形象表现。普列汉诺夫说，象索尔纳斯、鲁贝克、罗斯木尔、约翰·加布里尔·波尔克曼这些人物，都只不过说明，易卜生并不知道他们应当追求什么。普列汉诺夫说，有人会反驳说“这是象征”，还有人说“象征主义是那样一种艺术形式，它既满足我们描写现实的愿望，同时也满足我们超越现实界限的愿望。它给我们具体的东西，同时也给我们抽象的东西”，普列汉诺夫对此所作的回答

是：“但是，第一，这种把具体的和抽象的同时给予我们的艺术形式是极其不完善的，由于掺杂抽象的概念，十分生动的艺术形象就显得苍白无力，而第二，为什么要这样掺杂抽象的概念呢？”<sup>①</sup>这种抽象之所以需要，是为了超越现实的界限。普列汉诺夫指出，这是因为艺术家的思维对既成的现实没有办法，因此也就不能确定它的发展方向。其实，这就是逃离现实，丧失现实，丧失艺术的现实内容和对象。

逃往抽象的领域是后期资产阶级颓废主义艺术的典型特征，它是现实本身没有与艺术相称的社会内容和人的内容这一事实的艺术幻想的反映。它是对这一事实的自觉或不自觉的承认，而且往往表现着同这种状况的妥协。

正如我们已经看到的那样，资本主义异化的整个体系，特别是在向帝国主义过渡的时期和垄断资本主义的条件下，造成一种使艺术审美本质的客观基础不断遭到瓦解和破坏的局面。资本主义生产方式同艺术相敌对这个概念的最典型的特点也就在于此。资本主义的种种反人道主义倾向，构成了现代资产阶级颓废主义的现实基础，这种颓废主义作为一个流派，作为人类艺术生活发展上的一个阶段，具有同艺术相敌对以及归根到底是破坏艺术的性质。

但是，如果把作为流派和作为人类艺术发展上的整整一个历史时期的颓废主义同个别作品或者个别艺术家机械地等同起来，那就不对了。如果说这个时期的基本历史倾向是保护日益腐朽的资产阶级社会，那么，这也还并不意味着，每一件可以归入后期资产阶级颓废主义范畴的艺术作品，都含有辩护的色彩，因此就

---

① 参看普列汉诺夫：《论西欧文学》，吕荧译，1957年人民文学出版社版，第14页。

都应根据马克思列宁主义的革命理论坚决打倒之。艺术家对资本主义异化的主观态度，他对当代资本主义社会的重大事态演变的主观自觉反应，可能同辩护毫无任何共同之处。

## 同资本主义异化的斗争

只要工人阶级还不得不在资本主义社会的范围内进行斗争，只要他们还没有取得胜利，他们就不可能消除资本主义异化对艺术的敌对影响。为了使社会力量服从社会统治，只有科学的认识是不够的。为此必须采取重大的社会行动——成功的社会主义革命。

但尽管如此，无产阶级反对资本主义的斗争在世界到处都产生了在社会主义革命胜利之前就歌颂着社会主义伟大新人的文学艺术，产生了从早期的摸索尝试到具有世界意义的不朽作品的新文学。

从杰米扬·别德内依到马克西姆·高尔基，从格奥尔格·维尔特和罗伯特·施韦希尔到约翰尼斯·罗·贝歇尔、贝托尔特·布莱希特和安娜·西格斯；从欧仁·鲍狄埃到安德烈·斯梯尔和路易·阿拉贡；从厄内斯特·琼斯到杰克·林赛和肖恩·奥凯西；通过德永直或艾伯特·马尔兹、马丁·安德逊·尼克索、茅盾和鲁迅、阿提拉·约瑟夫和斯塔尼斯拉夫·柯斯特卡·奈曼、哈尔多尔·拉克斯奈斯和弗兰克·哈尔迪——具有民族和国际意义的社会主义文学，在社会主义革命胜利到来之前，就已经产生了。它是在什么基础上茁壮成长起来的呢？是一些什么样的社会原因决定了它的审美内容呢？

就是在资本主义制度下，资本主义异化的规律也不能使英勇斗争的革命工人阶级受到致命的影响。无产阶级斗争的条件本身

抵制着异化，并使艺术可以按照社会主义和现实主义的精神实现美学上的更新。对工人阶级和劳苦大众说来，斗争就是使他们恢复由于资本主义异化而丧失的人的本质的条件。

“如果社会主义的著作家们把这种具有世界历史意义的作用归之于无产阶级，那么这决不……是由于他们把无产者看作神的缘故。倒是相反……由于在无产阶级的生活条件中现代社会的一切生活条件达到了违反人性的顶点，由于在无产阶级身上人失去了自己，同时他不仅在理论上意识到了这种损失，而且还直接由于……不可抗拒的贫困——必然性的这种实际表现——的逼迫，不得不愤怒地反对这种违反人性的现象，由于这一切，所以无产阶级能够而且必须自己解放自己。但是，如果它不消灭它本身的生活条件，它就不能解放自己。如果它不消灭集中表现在它本身处境中的现代社会的一切违反人性的生活条件，它就不能消灭它本身的生活条件。它不是白白地经受了劳动那种严酷的但是能把人锻炼成钢铁的教育。问题不在于目前某个无产者或者甚至整个无产阶级把什么看作自己的目的，问题在于究竟什么是无产阶级，无产阶级由于其本身存在必然在历史上有些什么作为。”①

马克思在这里表述了工人阶级斗争的条件和人道主义目标。革命的社会主义文学就是从意识到马克思所说的这个原理开始的，这种文学是以充分理解自己的人道主义意向为其伦理学和美学的根据的。一八四五年，在马克思和恩格斯的《神圣家族》这部论战性著作出版之后不久，在《德国公民手册》上发表了一首出自他们共同的朋友格奥尔格·维尔特笔下的诗作：《工业》②。这是一首颂歌，诗中歌颂了：

① 《马克思恩格斯全集》第2卷第34—35页（《神圣家族》）。

② 译文据《德国诗选》第405—410页。

……人类的奇妙无比的精神，  
它自己的优美永远长存，

这是对人的创造精神的放声高歌：

人类到处都显出他的至高无上，  
他们勇敢地征服伟大的自然，  
他们无休无止地要求进展，  
他们的努力从没有停过一晚，

格奥尔格·维尔特的作品体现了人类的人道主义传统世代相承的思想，体现了人类征服自然和支配自己的浮士德式的不断进取精神。社会主义文学承继了劳动万能、人定胜天的伟大主题。发明、矿山、铁路、轮船、工厂——

啊，但愿那位幸福的神能够允许，  
重新抬一抬他那圣洁的头颅；  
赫淮斯托斯，他要是看到火车的飞奔，  
他一定会惊叹人类的力量而拜倒埃尘！

“工业乃是我们当代的女神！”但她是一个面目可憎、与人为敌的女神；在现有的社会形式条件下，她是一切非人性的化身：

因为她坐在森严的宝座上铁面无情，  
在她的额上深深地刻着可怕的凶印，  
她把可怜的穷人驱进她的冷宫，  
鞭挞着他们从事旷古未闻的奴隶劳动！

欲壑难填的错误的贪心，  
又在那儿拿人类当作牺牲品；  
可怜的穷人蒙着头悲哭，  
而另一些人却在夸耀富丽的装饰品……

维尔特看出了摆脱非人的资本主义生产方式的道路，看出了  
资本主义生产本身所孕育的力量：

学会锻造利剑和锁链的人，  
他会用利剑斩断锁链，解救自身！

这首诗充满了无产阶级革命的气概。它虽然还只是无产阶级  
革命文学的一个初生的婴儿，但已能够清楚地说明，无产阶级革  
命文学是以何种目标和追求为其存在的前提，它从何种理想中吸  
取着自己的诗意灵感。诗人最后描述了这样一个景象：

人类的崇高的精神所赐予的一切，  
不是赐给一人——它将属于人类全体！  
等到最后的锁链银铛地粉碎，  
等到最后的手臂愤怒地举起：  
这位阴暗的女神也会改变面貌——  
她周围的一切都流露着幸福和欢笑！  
没有人能加以减轻的工作的困苦，  
就是它自己，能给我们把一切障碍扫除！  
那时就完成了任务！在那报道着  
历史奇迹的伟大书本之中，  
将会记载：“现在人类可以自满，

因为人类靠自己走上幸福繁荣。”  
消沉已久的言语将会自由地吐露，  
人类将在世上自由地走他们的道路！  
大自然将会用它充满魅力的亲吻  
引导世人过着幸福而快乐的一生！

不难看出，这首诗在艺术上决非上乘，它有一定的概念化倾向，所用的比喻也缺乏新意。总之，维尔特的《工业》一诗并不是一首杰作。在一定的意义上说，对这位“无产阶级第一个和最重要的诗人”（恩格斯语）来说，它也不是典型的作品。但是，即使存在着这许多缺点，这首诗无论在思想上或美学上都不失为社会主义艺术的人道主义内容的典型例证。这也许正是因为它较多地采用了铺陈的手法和直接浅显的“启蒙式”（而非一味追求诗的东西）的**词句**，它如果再多有一些生动的生活本身，那就会有味道得多了。

维尔特的这首诗说明，为“恢复人的本质”而斗争是社会主义艺术的真正伟大主题，正如为人的全面发展和伟大价值而斗争是它的美学价值的基础一样。这首诗同时还生动地表明，诗人的社会主义觉悟、他对社会发展的本质的理解，也决定着他对现实的富有诗意的理解。马克思说：“十九世纪的社会革命不能从过去，而只能从未来汲取自己的诗情。”<sup>①</sup>但是，维尔特也清楚地表明，这一情况决不会导致整个人类文化发展的继承联系的割裂。相反地，他已经完全意识到，革命进步只能在自古以来的整个文化传统的基础上进行。

只有现实的、社会主义的人道主义的思想才能形成产生社会

---

① 《马克思恩格斯选集》第1卷第806页（《路易·波拿巴的雾月十八日》）。



主义文学艺术的美的理想的精神土壤。许多诗歌以及其它文学作品，特别是在无产阶级写作运动的早期，都从思想上反映了工人阶级的人道主义道路和工人阶级斗争的人类解放性质，从这些思想中汲取了自己的伦理和诗情。它们以深切的认识和感受接受了这些思想的美学内容。直到好几十年以后，约·罗·贝歇尔在他的《美之歌》一诗中仍显示了这种审美观念的持久力：

我早已经懂得：世界是美的。  
知识使人不惑，知识是美的。  
思想掌握人民，思想是美的，  
它一旦深入人心被热情支配，  
就能化为力量改天换地……

许多表现对未来的革命浪漫主义向往的早期无产阶级诗歌作品，都带有一定的抽象化、概念化的倾向。它们说明，诗人还未能理解或掌握现实本身是如何作用于他们所表现的这些思想的。它们还缺少现实主义，在无产阶级革命运动早期，这种情况是在所难免的。但是，随着时间的推移，为了在艺术上恰如其分地反映现实，这种情况就变得不可容忍了，因为现实的实际历史并非只是一般抽象规律的实现。马克思和恩格斯在《神圣家族》中写道：“历史什么事情也没有做，它‘并不拥有任何无穷尽的丰富性’，它并‘没有在任何战斗中作战’！创造这一切、拥有这一切并为这一切而斗争的，不是‘历史’，而正是人，现实的、活生生的人。‘历史’并不是把人当作达到自己目的的工具来利用的某种特殊的人格。历史不过是追求着自己目的的人的活动而已。”①

① 《马克思恩格斯全集》第2卷第118—119页。

格奥尔格·维尔特从创作早期就在努力打破抽象化、概念化的框框，力求创造出生动具体的历史创造者的形象。他选择了现实主义这条艰巨的道路，从生活本身，从贫困和压迫中寻求诗情和美，用他的诗的灵感把这种美活现出来。尤其是在《来自兰开夏的歌》和《帮工之歌》中，他曾出色地做到了这一点。

恩格斯曾特别指出，维尔特“在独创性、俏皮方面，尤其在火一般的热情方面”，都大大超过斐迪南·弗莱里格拉特。在这方面，恩格斯虽然并未把维尔特同歌德和海涅等量齐观，但还是把他们摆在同一发展序列里。如果说格奥尔格·维尔特也常常利用海涅的形式，那也仅仅是为了以完全独创的、别具只眼的内容来充实这个形式<sup>①</sup>。这个例子再一次说明，在向现实主义发展的过程中，社会主义文学非但没有同过去时代的伟大遗产断绝关系，而且还继承和发扬了它的传统。

但是，社会主义艺术在现实主义的丰富性和人物性格的生动性方面所取得的艺术进步，不仅是由于无产阶级革命艺术本身的进步发展。它不仅具有思想史或方法论的性质。它是由现实本身所决定，由革命工人阶级的苦难、生活和斗争形成的。

这里用不着列举大量事例来说明资本主义生产过程的冷酷无情的机制如何在劳动时间和非劳动时间把劳动者抛到资本的札格纳特<sup>②</sup>车轮之下，以及这种机制如何把“贫困、劳动折磨、受奴役、无知、粗野和道德堕落”<sup>③</sup>集于一身，而同时又在为工人战胜使他们遭受贫困和奴役的那种生产方式创造着条件。

但是，如果就以这一矛盾作为创造“一般”现代革命工人性

① 《马克思恩格斯全集》第21卷第8页（《格奥尔格·维尔特》）。

② 札格纳特——印度的大神之一毗湿奴的化身。狂热的札格纳特教派教徒在举行大祭的日子投身于载着雕像的车轴上轧死。——译注

③ 《马克思恩格斯全集》第23卷第108页（马克思：《资本论》）。

格的基本公式：一方面是资本主义使人非人化和畸形化的产物，一方面是无产阶级斗争的必然胜利的承担者，——那就大错特错了。对工人来说，资本主义生产对人的摧残决不是什么命中注定、在劫难逃的东西；革命斗争对工人个性的形成发生着巨大的作用。它能象装甲一样使工人抵挡住“奄奄一息的资本主义生产方式”的非人影响。用弗·梅林的话说，这种斗争在革命无产阶级的队伍中引起一种“革命的心理过程，它……一步一步地筑起一道抵御他们的压迫者的任何暴力、任何谎言的铜墙铁壁”<sup>①</sup>。

人们常常提到革命无产者的历史乐观主义，这是完全应该的，因为他们失去的只是锁链，而他们获得的将是整个世界。从革命者所特有的这种乐观主义出发，梅林提出了这样的美学要求，即社会主义的文学不应是一幅污浊肮脏的图画，而应是节日的灯火。这里说的当然不是粉饰现实和虚张声势的乐观主义高调，而是对在无产阶级解放斗争行动中形成的人的丰富个性的尽可能多样化的反映。

革命工人个性上的这种乐观主义的本质特征是十分广泛的（在一定的历史条件下也是十分各不相同的）！如果我们把这种乐观主义仅仅看作是认识和思想方面的现象并这样给以艺术表现，那就把它的意义看得太干瘪了！恩格斯关于巴黎公社失败以后，特别是实行反社会党人非常法时期的德国工人阶级革命先锋队的论述，可以使人明显地看到工人形象的多样性、复杂性和丰富性。

恩格斯十分尊敬无产阶级斗争的老战士、制鞋工人约翰·菲力浦·贝克尔，他曾同情地说起贝克尔的物质困难状况和个人遭遇（他面临失明的威胁），他在致倍倍尔的信中写道：“我十分

---

① 弗·梅林：《论从黑贝尔到施韦伯尔的德国文学》第484页。

高兴，再一次见到了这位老勇士。他虽然身体变得衰老了，但仍然很愉快，富于斗争精神。这是《尼贝龙根之歌》中所塑造的我国莱茵—法兰克地区英雄传说中的人物，同提琴手福耳克尔一模一样。”<sup>①</sup>恩格斯曾尽力为贝克尔创造条件，使他安心写回忆录。

恩格斯不仅称赞了个别人，而且称赞了充分显示出大无畏的乐观主义精神的整个革命的无产阶级。他把社会主义工人的政治、道德和精神的成长看作是当代最主要的历史事件。他们经受了許多考验：一八七〇——一八七一年战争及其沙文主义的大发作，腹背受敌的地位，吃官司，坐班房，日益强化的警察迫害，抄家，驱逐出境，一次又一次的牺牲。反社会党人非常法的实行使情况更加恶化。而所有这一切又都伴随着经济的贫困和繁重的劳动。这种双重的、甚至是三重的压迫，对工人阶级的先锋队究竟发生了怎样的影响呢？一八七五年，恩格斯写道：“一切迫害都引起相反的结果：不仅不能摧毁或至少制服工人政党，反而只是给它招来了新的信徒并巩固了它的组织。工人不论在对政权或对个别资产者的斗争中，处处都表现了自己智慧和道德上的优越，特别在与所谓‘雇主’发生冲突时，工人证明了他们现在是有教养的人，而资本家则是愚昧无知的人。同时他们大都是抱着幽默态度进行斗争的，这种幽默态度是他们对自己事业满怀信心和了解自己优越性的最好的证明。”<sup>②</sup>

在普遍的战争狂热气氛中充分保持冷静，丝毫不被黩武主义的狂澜和关于“德意志帝国伟大”的疯狂叫嚣所迷惑，忠于无产阶级国际主义的精神<sup>③</sup>，不屈不挠，严守纪律，沉着稳重，富有

---

① 《马克思恩格斯全集》第36卷第529页。

② 同上，第18卷第585页（《〈德国农民战争〉1870年版序言的补充》）。

③ 同上，第584页。

斗争性，蔑视敌人，集体行动和一致动作的决心<sup>①</sup>；社会主义觉悟的提高，继承德国民族伟大精神发展传统的责任感，以及深刻的理论思维能力——这就是恩格斯所指出的一八七〇年以后的德国无产阶级的基本特征。“一个紧密团结的工人政党，在历史上破天荒第一次作为一支真正的政治力量出现，它是在极其严酷的迫害下发展壮大起来的，它势不可挡地夺取着一个又一个阵地。它在欧洲市侩习气最浓、为胜利而陶醉最厉害的国家中，却没有沾染任何的市侩习气和沙文主义。这支力量的存在和发展，对政府和旧的统治阶级来说，是不可理解和不可思议的，正如基督教狂潮的汹涌，对覆灭中的罗马帝国的当权者来说，是不可思议和不可理解的一样。”<sup>②</sup>

构成“革命乐观主义”这一概念的，是所有这些丰富多彩的新的人的关系和社会关系与素质，但是，其中没有一项是革命无产阶级“天生”固有的。它们都是冲突、斗争和矛盾克服的产物。这也是恩格斯所一再指出过的。

在一八八二年写给伯恩斯坦的一封信中，恩格斯对德国的状况有过一个基本的鉴定：“对意志薄弱的人来说，德国是一个很坏的国家。民事关系和政治关系的狭隘琐碎，甚至在大城市中也存在的闭关自守，在同警察和官僚进行斗争时总要遇到的小小的但是层出不穷的阴谋诡计——这一切都把人弄得精疲力竭，而不是激发人起来反抗；这样，在这个‘大幼儿园’里，许多人自己也变得幼稚了。生活条件的狭隘造成了眼界的狭隘，所以生活在德国的人，必须有很大的智慧和精力才能超出身边的事物而看得更远一些，才能看见世界大事的巨大联系，才不致于陷入自满自

---

① 《马克思恩格斯全集》第36卷第109页（《致约·菲·贝克尔》，1884年2月14日）。

② 同上，第230页（《致卡·考茨基》，1884年11月8日）。

足的‘客观性’。这种‘客观性’不能看得比自己的鼻子更远，因此恰恰是最狭隘的主观性，虽然它是成千的这种人都具有的。但是，无论这种用‘客观的’过分聪明来掩盖自己缺乏判断力和抵抗力的倾向是怎样自然而然地产生，我们还是必须对它进行坚决的斗争。而在这里，工人群众本身是最好的支点。在德国，只有他们是生活在比较现代的条件下，他们的一切大大小小的不幸都是资本的压迫所造成的，而德国的其他一切斗争，无论是社会斗争或政治斗争，都是琐碎的和微不足道的，而且是围绕着一些在别的地方早已解决了的琐碎的事情打转，工人的斗争是唯一伟大的、唯一站在时代高度的、唯一不使战士软弱无力而是不断加强他们的力量的斗争……”<sup>①</sup>

恩格斯一再指出：德国工人运动在精神和道义上的成长是在同社会各个阶级的种种歪风恶习不断进行斗争的情况下取得的。他曾特别要求提防小资产阶级的市儈习气，这种习气从三十年战争以来就在蔓延，它已经沾染了德国的一切阶级，成了德国人的遗传病，成了奴颜婢膝、俯首帖耳和德国人的“一切传统的恶习”的亲姐妹。用恩格斯的话说，它使德国在国外受人嘲笑和轻视。它是我们当中一片萎靡不振和意志薄弱的主要原因。它既经常笼罩着王位，也经常笼罩着鞋匠的小屋。“只有在德国形成了现代无产阶级以后，才出现了一个几乎完全没有感染这种德国遗传病的阶级，这个阶级在斗争中显示出它目光远大，精力充沛，态度乐观，意志顽强。”<sup>②</sup>

同时还应指出，在参加斗争的无产者的生活中，无产阶级革命斗争也全面地促进着新的社会的和人的关系的开始形成。人的

<sup>①</sup> 《马克思恩格斯选集》第4卷第428页。

<sup>②</sup> 《马克思恩格斯全集》第35卷第444页（《致爱·伯恩斯坦》，1883年3月1日）。

个性本身高大起来了，个人的性格变得更加丰富、全面和富有人情味，因而也就更加美了。在生活中，在斗争和革命的过程中，形成着为伟大的社会主义艺术的发展准备土壤的条件。但是，这种艺术要能够反映出人的生活现象的新的丰富性，反映出这些现象的辩证的、革命的发展，就必须向社会主义现实主义的艺术演进。只有这样，它才能充分掌握现代工人运动所造就的人的性格的进步发展。资本主义异化在现实和艺术中都造成了人的形象的惊人的干瘪化；它消灭人的价值、人性和总体性。革命工人运动在现实和艺术中都恢复着丰富的、全面的、社会的因而也就是真正的人。确如一八九八年弗·梅林在其《德国社会民主党史》的结束语中所写的那样：

革命工人运动成为人的文化发展的基石。“一个具有世界历史意义的群众性运动，就象一幅巨大的壁画一样，只能从一定的距离来观赏；如果有人用放大镜来观察，就会觉得除了一大堆乱七八糟的斑点和线条以外，没有别的东西。鼠目寸光会使人迷失方向……一个人如果能够从历史上来思考和判断，他就能够经常根据革命工人运动的伟大的历史关系来理解这个运动。当然，另一方面他也会感觉到：同这个巨大的世界转折相比，个人是多么渺小！他追求着潮流的胜利发展，但是，对于潮流深处的事物，对于精神力和道德力，对于人类的高尚品质，对于通过千百万人的命运推动潮流前进的事业心和求知欲，只能产生一个肤浅的概念：对要想配得上‘现代诗人’这个名称的现代诗人来说，这里是最宝贵的资料的无穷源泉。这并不是说有阶级觉悟的无产者因此而成为一个完人，让没落的资产阶级用‘超人’的丑态，安于道德上和政治上的堕落吧，工人运动是真正人道和纯粹人道的运动。在资本主义对多数人不人道的状况下，怎么能产生理想的人呢！工人阶级正努力从人类屈辱的深渊上升到符合人的尊严的生

活，但是在这场斗争中发扬了真正人道的一切特点——资产阶级的时髦哲学家尼采竭力诽谤的特点……虽非始终一贯，虽非普遍一致，虽然不是没有障碍和累犯错误，但是，一个人如果了解现代工人阶级，就能认识一种巨大进步，这种进步对于人类文化具有比各种宗教的教条和各种哲学的学说重大得多的意义。”<sup>①</sup>

我们已经看到，资产阶级社会造成了个人和社会之间的对抗性矛盾。这就是“只是由于个人的特性而彼此分离的个人之间的相互斗争，是摆脱了特权桎梏的自发的生命力的不可遏止的普遍运动”<sup>②</sup>。

在资本主义社会中，革命工人运动内部已经排除了个人和社会之间的对抗和一切人反对一切人的豺狼法则。正如整个共产主义工人运动——当它“组织起来并为知识所指导时”<sup>③</sup>一样，每一个参加这一运动的个人也不可能同整个社会的利益发生对抗性矛盾，因为他们代表着社会的未来，代表着“世界大同”的未来。后来，这种个人利益和社会利益的统一，在列宁的建党原则及其生动体现、志同道合者的战斗联合——新型的无产阶级政党中，从理论上和实践上得到了最高的历史表现。《共产党宣言》已经指出，这种统一是从资产阶级社会本身的历史运动中必然地产生的：“资本的生存条件是雇佣劳动。雇佣劳动完全是建立在工人的自相竞争之上的。……工业进步，使工人通过联合而达到的革命团结代替了他们由于竞争而造成的分散状态。”<sup>④</sup>这一事实，对于说明造就社会主义新人的问题具有非常巨大的意义。只有在这种联合之中才能造就新人，丰富人的个性，实现前面已经说过

---

① 弗兰茨·梅林：《德国社会民主党史》第4卷第349—350页。

② 《马克思恩格斯全集》第2卷第149页（《神圣家族》）。

③ 《马克思恩格斯选集》第2卷第134页（《国际工人协会成立宣言》）。

④ 同上，第1卷第283页。



的那种个人全面发展的要求：“只有在集体中，个人才能获得全面发展其才能的手段，也就是说，只有在集体中才可能有个人自由。……从前各个个人所结成的那种虚构的集体，总是作为某种**独立的东西**而使自己与各个个人对立起来，由于这种集体是一个阶级反对另一个阶级的联合，因此对于**被支配的阶级**说来，它不仅是完全虚幻的集体，而且是新的桎梏。在真实的集体的条件下，各个个人在自己的联合中并通过这种联合获得自由。”（**黑体字是我标的，——汉斯·科赫**）①

在资本主义社会的母胎里，这种联合就体现为——而且只能体现为——各种不同形式的革命工人运动。

从艺术和艺术方法的角度来说，由此可以得出具有深远意义的结论。从经典作家对工人运动现实状况的分析中可以得出：不能片面突出个人的、私人的、心理的东西，不能把这种东西变为与社会对立的**独立的东西**。同时，也不能片面突出**社会的、超个人的东西**，不能使这种东西具有过分的独立意义，把它当作艺术上正确反映工人阶级革命斗争的良丹妙药，而不管是用什么形式把它“突出”——把它抽象为“观念”、“运动”和笼统的“群众”之类。由此又可以进一步得出这样的要求，就是必须**现实主义地**描绘出工人为恢复其人的本质而斗争的主要客观基础。

马克思在他的早期著作中就曾明确指出过个人和社会之间的和谐——即使是在工人运动的各种早期形式中——的人道主义的、伦理学的内容。它非但不是仅仅局限于“纯”政治的和意识形态的领域，而且还遍及生活的一切方面。马克思写道：“当共产主义的手工业者联合起来的时候，他们的目的首先是学说、宣传等等。但是同时，他们也因此而产生一种新的需要，即交往的需

① 《马克思恩格斯选集》第1卷第82页。（《德意志意识形态》）。

要，而作为手段出现的東西則成了目的。当法国社会主义工人联合起来的时候，人们就可以看出，这一实践运动取得了何等光辉的成果。吸烟、饮酒、吃饭等等在那里已经不再是联合的手段或联络的手段。交往、联合以及仍然以交往为目的的叙谈，对他们说来已经足够了；人与人之间的兄弟情谊在他们那里不是空话，而是真情，并且他们那由于劳动而变得结实的形象向我们放射出人类崇高精神之光。”<sup>①</sup>

诚然，法国——或英国——工人的这种联合，同“现代”意义上的党还有一个相当大的历史距离，这是必须考虑的。但是，这里已经有了建立起个人和社会之间的和谐的一定基本前提，这种和谐使个人和整个社会在道德上都能得到充实。在社会主义的文学中，工人联合的这个阶段在格·维尔特的《花会》一文中得到了最初的艺术体现。在他一八四五年写的这篇随笔中，维尔特生动地表现了这种节庆活动的诗意。他在结尾部分写道：“在‘老羊骨’小酒馆，人们把窗子打开，夜色十分迷人。星光晶莹闪烁，仿佛也在为人世间这些贫苦的黎民百姓们高兴，为约克郡的这些工人们高兴。他们不顾残暴的专制压迫，组织了这样美好而富有诗意的节庆活动。是的，的确富有诗意！英国工人的花会，不象法国青年一年一度的纪念克莱芒斯·伊索尔<sup>②</sup>的活动那样人人头戴银灰色桂冠，浑身珠光宝气，诗人们竞相朗诵自己的十四行诗，但是，这种远更质朴的花会，毕竟别具一格，因为它完全是从民间自发地产生的，它没有任何外在的目的。这说明，工人在政治上发展成长的同时，还保持着真正爱自然的本色，——这种爱是一切诗歌的源泉，将来它一定会帮助人民创造出新的文

① 《马克思恩格斯全集》第42卷第140页（《1844年经济学哲学手稿》）。

② Clémence Isaure，十四世纪法国图卢兹地方的一个妇女，传说为百花赛诗会的创始人，经现代学者考证，此说不确。——译注

学、新的强大的艺术，并把它们贡献给世界。”<sup>①</sup>

如果肤浅地——更不必说抱有敌意地——看待这个问题，那就可能会觉得，随着无产阶级夺取政权的革命斗争的日益尖锐化，随着新型政党这种共同战斗组织的日益加强，个人和社会的和谐关系范围似乎会日益缩小；它似乎正在片面地日益把政治和意识形态的关系（此外则别无其它）变为维系个人与共同组织的关系的纽带。实际上，情况完全相反。通过集体而肯定作为革命战士和社会主义新人的个人的社会利益和条件，其范围只能越来越扩大。它促成人的个性的不断发展。不妨回忆一下高尔基的《母亲》这部小说。彼拉盖雅·符拉索娃、她的儿子巴威尔以及其他革命者——小说中的这些主人公，在越来越多地投身于革命运动的过程中，不仅在政治上变得越来越积极，越来越有经验和有觉悟。高尔基这部小说的巨大的美学意义，在很大程度上是由于作家在这部作品中以很高的技巧表现出，随着他的主人公的政治积极性和觉悟的提高，他们的人的尊严也在不断增强，他们不断增长着聪明才智，不断显示出新的本领和才干，在他们身上产生着新的思想感情，他们的性格日益丰富而且日益具有鲜明的个性特征，他们在无产阶级斗争的进行过程中经受着严峻的考验，不怕牺牲，变得越来越富有人性，精神上变得越来越美。高尔基这部小说中的每一个场景都清楚地表明一个个人物的精神成长的基本源泉，这就是为社会主义而斗争的集体。

但是，这并不是说，社会主义新人的这种积极发展，似乎是在静止的、利益和目标始终照旧不变的共同组织范围内进行的。随着资本主义的各种矛盾的日益尖锐化——这里说的依然是工人阶级为夺取政权而斗争的时期——，革命工人运动代表全人类所

---

<sup>①</sup> 《格·维尔特选集》第3卷，1957年柏林版，第246—247页（德文）。

捍卫的利益范围也在不断扩大、丰富和广泛化。在帝国主义国家，工人阶级不仅领导着争取社会主义的斗争，而且也领导着争取民主和人道主义、争取拯救文化与和平的斗争。在当前，工人阶级的运动，特别是这一运动的最高历史形式——共产主义和工人运动，客观上集中代表着人类的一切根本利益，直至保卫人类的生存本身。

以社会主义战士的共同组织为代表的人的和社会的关系的这种无比广泛的丰富性，成为全面造就和发展社会主义社会新人的最深刻的源泉。在德国文学中，早在摆脱资本主义和法西斯主义的压迫以前，约·罗·贝歇尔就已经深刻、广泛而明确地意识到、感觉到并且吸收了这种关系的丰富性。在贝歇尔的抒情诗中，诗人自己的个性得到了艺术的体现。与社会主义共同组织和党同命运共呼吸的个别个人所可能达到的这种极大的丰富性，在库巴的《人的诗》中得到了非同凡响的诗的表现。这种诗意的基础就是诗人自己“成为诗的形象”。他作为一个反对资本主义和法西斯主义的非人性、反对帝国主义战争的社会主义战士，象征并且艺术地体现着从遥远的古老历史时代直到共产主义明天的整个人类。这里包含着社会主义的、因而也是党的诗歌的艺术美的深刻基础。这种诗歌以其充分的历史具体规定性表明，它是真正普遍人性的诗歌。

约·罗·贝歇尔有一次说过，这是一种“抗命”文学。它鄙夷帝国主义的非人性，并鼓舞人们去把它压倒。而同时，这种文学所塑造的人的形象，既具有异常的精神广度，又完全是这个时代的现实的人的形象：

每个人都经受着时代的陶铸，  
时代的陶铸！

他们身上打着  
时代的烙印，  
眼圈，嘴角，  
还有——高高的颧骨。  
一张张面孔  
自应与历史的面孔肖似。  
但历史也是  
我们自己所写，  
我们用双手创造着：  
茅屋和教堂，  
幸福和痛苦，  
严父和慈母。

早在帝国主义统治时期，我们的社会主义艺术就以“超越和压倒”之势同人的形象的丑化和畸形针锋相对。它不再缅怀资本主义以前的过去时代，它不再把自己的主人公作为与现实全然无关的“永恒”理想而诉诸遥远的未来。库巴问道：

是谁自告奋勇：  
“一切由我承当”？  
是谁不辞劳苦？  
面对人类的生生死死，  
是谁挺身而出？  
是谁义无反顾？

他的《人的诗》就是对这些问题的答复。我们的文学有力地塑造了从资本主义社会脱胎而出的普通人，充分描绘了历史形成

的同时也是处于“变易的绝对运动”之中的人的整个丰富性。这位社会主义诗人揭示了运动的规律，描绘了行动、认识和革命的历程，在这个历程中，人类仿佛在牵着自己的手：

来吧，我的孩子——  
你将把世界认识。  
你将从《圣经》的天堂  
经过《资本论》  
在严峻的时代里  
茁长和成熟。  
一直向列宁走去！  
一直到第一次  
用人类的劳动  
铸成人的幸福，  
不仅是“剩余价值”，  
还有被剥夺去的  
我们的每一个产物。  
来吧，我的孩子！  
我们将在  
巴士底狱上跳舞  
并以盛大示威  
庆祝五一。

## 第十三章

### 我们的时代对艺术有利吗？

八十高龄的歌德通过垂死的浮士德之口说道：

有一个污窟在那边山脚下，  
一切完成了的都被它污化；  
目前须得要把那污水排除，  
这是最终而又最重要的任务。  
我为几百万人开拓出疆土；  
虽然还不安全，但也可自由勤苦。  
原野十分青翠，土壤一片膏腴，  
人畜都在这新地上得到安居，  
勇敢勤劳的人民垒成了那座高丘，  
向那周围移植都可以衣食无忧。  
外面虽有海涛不断地冲击堤岸，  
而内面却安居乐业如同天国一般，  
即使海潮啃岸，堤有溃的危险。  
人民全体合力，立即把漏穴补完。  
是的！我完全献身于这种乐趣，

这无疑智慧的最后的断案；  
“要每天每日去开拓生活与自由，  
然后才能够作自由与生活的享受。”  
所以在这儿要有环绕着的危险，  
以便幼者壮者——都过活着有为之年，  
我愿意看见这熙熙攘攘的人群，  
在自由的土地上住着自由的国民。  
我要呼唤对于这样的刹那……  
“你真美呀，请停留一下！”  
我在地上的日子会有痕迹遗留，  
它将不致永远成为乌有。——  
我在这样宏福的预感之中，  
在将这最高的一刹那享受①。

这是前此在德国说出的最积极的人道主义的豪言壮语。但是，浮士德所看见的景象，不过是垂死者的幻觉。幻想的自由劳动和自由土地上的自由的国民，幻想的万众一心和众志成城，毕竟还只是幻想。铁铲的声响不过是一种自欺，其实这就是为浮士德、为人掘墓的死神之声；“安居乐业”并不存在；整个地基还没有打扫干净。浮士德的幻想在那时只能是一种无从实现的“预感”。

但是，过了不过十五年，二十六岁的马克思就这样写出了工人阶级的作用及其解放全人类的历史使命：“共产主义是私有财产即人的自我异化的积极的扬弃，因而是通过人并且为了人而对人的本质的真正占有；因此，它是人向自身、向社会的（即人

① 歌德：《浮士德》第二部，郭沫若译，1955年人民文学出版社版，第355—356页。



的)人的复归,这种复归是完全的、自觉的而且保存了以往发展的全部财富的。这种共产主义……它是人和自然界之间、人和人之间的矛盾的真正解决,是存在和本质、对象化和自我确证、自由和必然、个体和类之间的斗争的真正解决。它是历史之谜的解答,而且知道自己就是这种解答。”<sup>①</sup>

这是对无产阶级革命的人道主义纲领的表述。这种人道主义已经不仅仅是幻想,不仅仅是一种精神想象,而是在社会主义变革的革命实践中和向共产主义前进的运动中必定会实现的东西。这是过往一切伟大人道主义者梦寐以求的事业,马克思论证了,完成这个事业的使命,历史只能把它赋予现代无产阶级。“考察这一事业的历史条件以及这一事业的性质本身,从而使负有使命完成这一事业的今天受压迫的阶级认识到自己行动的条件和性质,这就是无产阶级运动的理论表现即科学社会主义的任务。”<sup>②</sup>而这个现实的人道主义的纲领,就是科学社会主义的第一篇宣言。

当一八七一年巴黎的工人阶级第一次以公社的形式——为期不过数月——夺取了政权并且建立了无产阶级专政的时候,马克思立即指出了无产阶级伟大解放斗争的现实的受客观社会条件制约的、不同于一切乌托邦的性质:“工人阶级并没有期望公社做出奇迹。他们并没有想靠人民的法令来实现现成的乌托邦。他们知道,为了谋得自己的解放,同时达到现代社会由于本身经济发展而不可遏制地趋向着的更高(生活)形式,他们必须经过长期的斗争,必须经过一系列将把环境和人都完全改变的历史过程。工人阶级不是要实现什么理想,而只是要解放那些在旧的正在崩溃的资产阶级社会里孕育着的新社会因素。”<sup>③</sup>

---

① 《马克思恩格斯全集》第42卷第120页(《1844年经济学哲学手稿》)。

② 《马克思恩格斯选集》第3卷第323页(《反杜林论》)。

③ 同上,第2卷第379页(《法兰西内战》)。

我们已经看到，在争取社会主义的革命斗争过程中，人和环境已经开始发生何其多样的变化。但是，最终确立起“更高生活形式”，开辟人类历史新纪元和世界历史新篇章的解放的时刻，只是在一九一七年，由于列宁所领导的俄国工农政党的胜利才到来。

随着工人阶级在世界广大地区的革命胜利，随着社会主义生产关系在各社会主义国家（包括德意志民主共和国在内）的建立，形成了新的社会的和人的关系的基础，产生了有利于文化和艺术的自由发展和充分繁荣的新的客观基础。马克思列宁主义的思想武器使我们可以正确地认识这些客观过程的性质和本质，确定进一步发展的新目标和现实的、完全可以实现的新理想。一个新的美的时代，主观上和客观上却在形成。

马克思列宁主义经典作家的著作指引着我们认识现实生活过程和提出新的任务的思想方向。这不仅关系到经济、政治和意识形态，而且关系到当前和今后艺术发展的历史条件和本质。这些历史条件，同马克思当初所说的新的“更高生活形式”的产生不可分割地联系在一起。

在当代社会条件下形成的文学艺术的新的、社会主义的审美内容，其特殊的客观历史基础何在呢？在审美主体因素上，在艺术描写方法上，它们又产生了哪些后果呢？在详细考察这些问题之前，似乎有必要首先说明一下我们的时代通过社会主义和共产主义力量的增长而达到的崭新的文化阶段，即当代艺术发展的基本背景。

## 人类文化的新阶段

社会主义改造、全面建设社会主义和向共产主义过渡，是具有空前历史意义的大事，是对人类文化和艺术的发展具有深刻的

和决定性的影响的大事。

恩格斯在《反杜林论》中描绘了实行共产主义革命改造的大概情景：

“一旦社会占有了生产资料，商品生产就将被消除，而产品对生产者的统治也将随之消除。社会生产内部的无政府状态将为有计划的自觉的组织所代替。生存斗争停止了。于是，人在一定意义上最终地脱离了动物界，从动物的生存条件进入真正人的生存条件。人们周围的、至今统治着人们的生活条件，现在却受到人们的支配和控制，人们第一次成为自然界的自觉的和真正的主人，因为他们已经成为自己的社会结合的主人了。人们自己的社会行动的规律，这些直到现在都同异己的、统治着人们的自然规律一样而与人们相对立的规律，那时就将被人们熟练地运用起来，因而将服从他们的统治。人们自己的社会结合一直是作为自然界的历史强加于他们的东西而与他们相对立的，现在则变成他们自己的自由行动了。一直统治着历史的客观的异己的力量，现在处于人们自己的控制之下了。只是从这时起，人们才完全自觉地自己创造自己的历史；只是从这时起，由人们使之起作用的社会原因才在主要的方面和日益增长的程度达到他们所预期的结果。这是人类从必然王国进入自由王国的飞跃。”（黑体字是我标的，——汉斯·科赫）①

这是人类从资本主义异化束缚中的自我解放，恩格斯把它看作是社会主义革命的最本质的、真正人道主义的成果。其中包括产品对生产者的统治的消除，一切与人相对立的自然和社会生活条件以及人的社会行动的规律服从人的统治，一切一直统治着历史的客观的异己力量的消除，而历史则将由人们自己来控制 and 决

① 《马克思恩格斯选集》第3卷第323页。

定。这种变化，为恩格斯称之为人类最终地脱离了动物界的新的  
人类文化状况形成现实的社会基础。这是人类的史前阶段的结束  
和人类真正的历史——人类文化的崭新发展阶段的开始。

“文化”这个概念，从广义上说，包括使人逐渐超越自然界，  
“人离开狭义的动物愈远”<sup>①</sup>，人把自然界和他们自己的社会  
组织置于自己的支配之下，人日益成为“人的”人的各种物质  
和精神过程的总和。文化发展程度说明，人们在何种程度上依靠  
自己的劳动，借助他们的生产力的发展，创造出由历史所制约的  
“人造自然”、即“第二”自然。

但是，人类文化进步的动力和主要物质表现不仅是劳动，不  
仅是生产力的发展，因为决定文化发展程度的不仅是对自然界的  
支配程度。恩格斯写道：“只有一种能够有计划地生产和分配的  
自觉的社会生产组织，才能在社会关系方面把人从其余的动物  
中提升出来，正象一般生产曾经在物种关系方面把人从其余的动  
物中提升出来一样。”<sup>②</sup>

马克思和恩格斯的社会主义文化理论，其不同于以往各种文  
化理论的革命性因素就在于：他们揭示了人类文化发展的这两个  
决定性因素的性质，确定了它们之间的统一和联系（及其异常矛  
盾的发展）。而正是在这两个方面，当前发生的各种社会过程具  
有不可估量的文化意义。当前这一历史时代的特点，一方面是人  
对自然界的统治正在异常迅速地加强，掌握宇宙方面的成就开辟  
了世界文明的崭新时代；另一方面，也是主要的方面，是伟大的  
十月社会主义革命开始了从资本主义向社会主义的转变，各国人  
民反对帝国主义的斗争给予帝国主义以沉重的打击。

① 《马克思恩格斯选集》第3卷第457页（《自然辩证法》）。

② 同上，第458页。

在社会主义制度的条件下，新的强大自然力的解放，不是象在帝国主义制度下那样造成新的奴役人和扼杀人的可怕力量；人类聪明才智的成就，不再反过来反对自己。相反，由于有了这些成就，才有可能实现这样一种社会制度，“在这种制度下第一次能够谈到真正的人的自由，谈到那种同已被认识的自然规律相协调的生活”<sup>①</sup>。

只不过九十年以前，恩格斯还在说“到目前为止的全部历史，可以称为从实际发现机械运动转化为热到发现热转化为机械运动这么一段时间的历史”<sup>②</sup>，由此可见，近几十年来人在掌握自然界方面的进步如何之大。当初那个以蒸汽机为生产力发展最高标志的天地，现在已经扩大得使蒸汽机显得远远过时。而这种情况的发生，不仅是由于建造了把热转化为机械运动的从奥托式发动机到喷气发动机的远更完备的新型联合机器。电气的实际利用，生产过程的化学化，原子能向其它能的形式积极转化，核物理学的各种发现，人类头脑向再生光合作用这一实验领域的渗透——这一切都说明着人对自然界的实际统治范围有了何等程度的扩大。前此，人的一切创造力一直在力求减轻人的体力负担和手工；随着控制论的发展，人们正在千方百计致力于减轻劳动和人脑。前此几千年来，人的全部活动都是在旧的 orbis ferrauni（地环）范围之内进行，一九五七年十二月四日，苏联的第一颗人造卫星冲出了地环的界限。

已经被人认识和掌握的，人可以同它们完全相协调的自然规律的范围，只是在社会主义的条件下才得以空前扩大，并且发生了质的变化。但是，这些给社会主义开辟了崭新的文化天地的巨

① 《马克思恩格斯选集》第3卷第154页（《反杜林论》）。

② 同上。

大质变，不仅关系到不再作为一种异己力量来奴役人的对象性劳动（那完全是无文化的表现，文化的贫困），也在同样程度上关系到人的活动、人的自主活动，即关系到活劳动。

在资本主义以前的各个时期，人的自由“自主活动和物质生活的生产是分开的，这是因为它们是不同的命运，同时物质生活的生产……还被认为是自主活动的次要形式”<sup>①</sup>。在资本主义制度下，劳动完全失去了人的自由自主活动的外表，物质生活的生产，即人的劳动，成了手段，而物质财富则成了生活的目的本身<sup>②</sup>。物质生产劳动是由必需所引起的，它是由完全外在的目的规定的，是不自由的。

“事实上，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；……象野蛮人为了满足自己的需要，为了维持和再生产自己的生命，必须与自然进行斗争一样，文明人也必须这样做；而且在一切社会形态中，在一切可能的生产方式中，他都必须这样做。这个自然必然性的王国会随着人的发展而扩大，因为需要会扩大；但是，满足这种需要的生产力同时也会扩大。这个领域内的自由只能是：社会化的人，联合起来的生产者，将合理地调节他们和自然之间的物质变换，把它置于他们的共同控制之下，而不让它作为盲目的力量来统治自己；靠消耗最小的力量，在最无愧于和最适合于他们的人类本性的条件下进行这种物质变换。”（黑体字是我标的，——汉斯·科赫）<sup>③</sup>

这种发展，只有在社会主义的条件下才能开始；只有到这时，人的劳动和人的自由自主活动（在主观上也肯定人是人，使人意识到他的人的价值的活动）才能成为同一的概念。马克思把

① 《马克思恩格斯选集》第1卷第74页（《德意志意识形态》）。

② 同上。

③ 《马克思恩格斯全集》第25卷第926—927页（《资本论》）。

这种自由创造劳动称为“自主活动的唯一可能的形式，然而……也是自主活动的否定的形式”<sup>①</sup>。在前一段引文之后，马克思接着说了这样一段话：“但是不管怎样，这个领域始终是一个必然王国。在这个必然王国的彼岸，作为目的本身的人类能力的发展，真正的自由王国，就开始了。但是，这个自由王国只有建立在必然王国的基础上，才能繁荣起来。”（黑体字是我标的，——汉斯·科赫）<sup>②</sup>这个以一切个人的力量、才能的全面发展和一切个人的需要的满足为整个社会发展的目的的自由王国的实现，也就是共产主义。到那时，直接劳动和劳动时间就已不再是社会财富的唯一源泉和尺度了；必要劳动时间和自由时间的比例就变了——两者之间的矛盾就消失了；必要劳动时间的标准将是社会的个人需要；劳动时间的节省将会与生产力的发展同一起来。

在劳动具有自由和创造性质的情况下，节省必要劳动时间的尺度就成为丰富、即增加自由时间——用于个人、个人的一切能力、个人的才赋和需要的全面发展的时间的尺度。这些个人，反过来又对劳动生产率、即最重要的生产力发生影响。因此，正如马克思所预言的那样，个人的自由发展把“社会必要劳动减缩到最低限度，那时，与此相适应，由于给所有的人腾出了时间和创造手段，个人会在艺术、科学等等方面得到发展”<sup>③</sup>。

人最后并完全成为一切物的尺度，人最后摆脱一切必需和外在此的必然。他最后并完全成为文化的生物。随着社会主义革命的胜利，人类已经向这个“自由王国”的门槛迈近了一步，就象恩格斯所说的：“……文化上的每一个进步，都是迈向自由的一

---

① 《马克思恩格斯选集》第1卷第74页（《德意志意识形态》）。

② 《马克思恩格斯全集》第25卷第927页。

③ 同上，第46卷下册第218—219页，并见第255页（《政治经济学批判》）。

步。”<sup>①</sup>马克思列宁主义经典作家在论及社会主义社会的文化面貌时，曾经作过许多科学的、准确的预言，他们所预言过的和已经开始在我们眼前悄悄实现着的那一切，集中起来就是一点：社会主义和共产主义社会的人可以自由地发挥他的一切身体的和精神的能力和力量，为了自己的乐趣和享受而用它们为社会服务。

马克思和恩格斯在《德意志意识形态》中就已指出，“全面的”个人的形成和培养随着向共产主义社会的过渡而提上日程，这是一个自然而然的自然过程，是绝对必然地出自社会主义社会的经济和政治基础的；现在情况已经发展到了个人必须占有现有的生产力总和的程度。“对这些力量的占有本身不外是同物质生产工具相适应的个人才能的发挥。仅仅因为这个缘故，对生产工具的一定总和的占有，也就是个人本身的才能的一定总和的发挥。”（黑体字是我标的，——汉斯·科赫）<sup>②</sup>

恩格斯曾特别指出，只有在劳动的性质发生变化以后，这种必然性才能变为现实。生产劳动从资本主义制度下的奴役人的手段变为解放人的工具，具有了创造的性质，给每一个人提供全面发展和表现自己全部的、即体力的和脑力的能力的机会，这样，生产劳动就从一种负担变成一种快乐<sup>③</sup>。

这些文化因素既来自经济过程，也来自社会主义社会的政治生活。几乎在宣告苏维埃政权成立的同时，列宁就说，在我们看来，社会主义国家的力量在于群众的觉悟。“只有当群众知道一切，能判断一切，并自觉地从从事一切的时候，国家才有力量。”<sup>④</sup>列宁令人信服地说明，没有文化方面的工作，社会主义改造的任

① 《马克思恩格斯选集》第3卷第154页（《反杜林论》）。

② 同上，第1卷第74页。

③ 同上，第3卷第333页（《反杜林论》）。

④ 《列宁选集》第3卷第381页（《全俄工农兵代表苏维埃第二次代表大会》）。



何一个根本性任务，社会主义国家的任何一个根本性任务就都不可能得到完全的解决。列宁教导说，政权问题是社会主义革命的中心问题，但是，为了**实现和巩固政权**，为了全面的社会主义改造，必须有积极的文化工作，“真正的文化革命”。这关系到工人阶级自己的改造，工人阶级“不能用神术，不能遵照圣母的意旨，不能遵照口号、决议、法令的意旨，一下子摆脱自己的小资产阶级偏见，而只有对广泛的小资产阶级影响，展开长期的艰苦的广泛的斗争，才能摆脱这种偏见”<sup>①</sup>。

一个国家只是在经济方面有力量是不够的。列宁用一个鲜明的例子说明，共产党人建立和掌握比资本主义文化更高的文化是社会主义革命的生命攸关的问题。列宁说，历史上这种情况屡见不鲜，即被征服的民族把自己的更高的文化强加于自己的更强的征服者<sup>②</sup>。列宁令人信服地说明，没有文化工作，社会主义革命的最艰巨、最复杂的任务——农业集体化就不可能实现。“完全合作化……本身就包含有农民（正是人数众多的农民）的文化水平的问题，就是说，没有整个的文化革命，要完全合作化是不可能的。”<sup>③</sup>

列宁说，社会主义革命的任何一个根本任务都极其密切地同文化方面的各项重大任务交织在一起。这关系着工人阶级同所有劳动者阶层的联盟的巩固<sup>④</sup>，关系着劳动生产率的提高<sup>⑤</sup>，也关系着社会主义民主的巩固。

社会主义民主的“涵义”恰恰在于：人民群众应当理解社会

---

① 《列宁选集》第4卷第286页（《共产主义运动中的“左派”幼稚病》）。

② 同上，第836页（《俄共（布）中央委员会政治报告》）。

③ 同上，第587页（《论合作制——二》）。

④ 《列宁全集》第37卷第95页（俄文版）。

⑤ 《列宁选集》第3卷第510页（《苏维埃政权的当前任务》）。

生活的一切问题。为此，必须消除使群众不能认识社会和自然界的发展规律的一切障碍。必须使群众掌握丰富的知识，以便使他们能够行使政权，即实现向社会主义社会的过渡，从而能够在社会中以及在人们自己的意识中进行革命改造；有政治觉悟，懂得生产、技术、建设新社会和待人接物的各种问题，就可以改变人们的社会面貌和政治道德面貌。他们会成为具有高度教养的社会公民，对整个社会、对人民富有责任感，与人民同呼吸共命运，从而使全体人民的政治道德面貌发生变化。

而这也正是我们的工农政权的整个国家政策的基本主导方向。因此我们可以看到，在社会主义的条件下，社会主义改造的一切经济和政治因素，都在促使我们登上一个文化的高峰，其最高表现就是造就社会主义社会的新人，即自由地、全面地发展自己的一切体力和脑力才能、爱好和力量的人。只有在个人与社会之间的对抗性矛盾随着社会主义制度的建立而消失之后，这才成为可能。

这不单纯是体现着社会主义社会的文化发展的高度，即自由发挥自己的一切体力和脑力素质的“普遍全面发展的个人”的成长。在这里，促使这种个人的形成和发展的决定性因素，仍是社会主义的人的共同体性质。这是理解在建设社会主义社会和向共产主义过渡的过程中所发生的巨大文化进步的基本关键。

现在让我们回顾一下我们在开始讨论社会主义建设条件下的文化进步这个问题时所说的基本要点。只有在社会主义的条件下，人们才真正能够掌握发生在他们周围的各种自然和社会过程。只有这时，人们所生活的环境状况才具有人的性质。人在实现自身的社会化的同时，也第一次成为自然界的自觉的和真正的主人。社会主义社会一旦占有了生产资料，它就消除了商品对生产者的统治，消除了人剥削人。社会生产的无政府状态为有计划

的自觉的组织所代替。个人和社会之间的对抗从生活中消失了，个人的生存斗争停止了。只有这时，人才在一定意义上最终地脱离了动物界，进入真正人的生存条件。

在社会主义以前的一切社会发展阶段，人类在一定程度上仍有一条脐带与动物界相连：在前阶级社会中，是由于人对自然界束手无策；在生产力和自然界之间的物质变换过程中得到强大发展的阶级社会中，是由于人剥削人、人奴役人以及由此而来的生存斗争。恩格斯曾经指出，伟大的达尔文并不知道，当他证明经济学家们当作最高的历史成就加以颂扬的自由竞争、生存斗争是动物界的正常状态的时候，他对人是作了一个多么辛辣的讽刺<sup>①</sup>。

所有这一切清楚地表明，当前这个向社会主义和共产主义过渡的时代，是人类文化史上一个多么巨大的跃进——这个跃进，完全可以同自从人类学会钻木取火以来一切以往的生产和劳动发展对人类文化发展的意义相媲美。我们的时代开辟着世界文化发展的新纪元。

使自然受人统治的物质力量的强大发展以及这些物质力量对人的“异己统治”的消除；自由创造劳动——人的自由自主活动的表现和实现——的发挥本身成为一种真正的文化因素；人的个性得到自由的、无拘无束的发展，人的身心获得全面的训练；个人与社会、个人与集体的关系的和谐和真正具有人的价值的人类社会的建立——这就是决定着我们的时代的文化发展的基本过程。

但是，这种发展不是自动地、盲目地和自发地进行的，而是在同旧的一切无文化（就这个词的最深刻的意义而言）的传统习

<sup>①</sup> 《马克思恩格斯选集》第3卷第458页（《自然辩证法》）。

惯势力，首先是同帝国主义势力的顽强、艰巨和长期的斗争中，在同对立的社会制度的斗争中进行的。

在这一斗争中，社会主义的文学艺术执行着双重的乃至三重的社会职能。向社会主义和共产主义的过渡形成肥沃的文化土壤，社会主义的文学艺术从这个土壤中汲取自己的一切审美力量；它们的一切审美标准都是来自新的、被认识到的我们的社会的真正具有人的价值的现实。因此，我们的艺术可以而且应当成为认识我们新的现实、即社会主义的社会关系和人的关系的人道主义本质的不可缺少的重要工具。

但是，社会主义的文学艺术不是对我们的社会变革的人道主义基本过程的单纯的理智的、精神的认识。为了说明这个道理，这里不妨打一个比喻。比如，社会主义革命是个人对生产力的一定总和的占有，对生产力的一定总和的真正占有也就是个人本身的才能和爱好的一定总和的发挥——这个说法，的确反映了真实的情况，但是，由于它仅仅是一种精神的认识，它还不就是个人的一切才能和爱好的事实上的实现，因此，仅仅作为对我们的革命的历史趋势的客观的现实的人道主义性质的一种认识，它还远不就是这样性质在人的思想、感情和行动中的主观实现。它充其量不过是一个假定前提。

艺术给人的审美享受包含这种认识，但只有当艺术把这种认识同人的主体的真正丰富化联系起来，不仅认识到一定的历史趋势，而且还促进这种趋势实现，不仅宣传和鼓吹人的主体的全面性和完整性，而且本身就是这种全面性和完整性的一部分，——只有这样，艺术给人的这种享受才是真正的享受。

因此，艺术通过认识和反映我们现实本身的美或丑、悲剧或喜剧、人性或非人性所给人的享受，即艺术享受本身，就会成为一种强大的、有效的和不可缺少的文化力量，它不仅可以改变、

形成和造就人，而且还可以通过人来改变、形成和造就环境关系。

### ……使环境成为合乎人性的环境!

一八四五年，马克思和恩格斯在《神圣家族》中就曾写道：“既然人不是由于有逃避某种事物的消极力量，而是由于有表现本身的真正个性的积极力量才得到自由，那就不应当惩罚个人的犯罪行为，而应当消灭犯罪行为的反社会的根源，并使每个人都有必要的社会活动场所来显露他的重要的生命力。既然人的性格是由环境造成的，那就必须使环境成为合乎人性的环境。”（黑体字是我标的，——汉斯·科赫）<sup>①</sup>“使环境成为合乎人性的环境”，这是社会主义革命的人道主义纲领，这一纲领一旦在社会生活中变为现实，就成为社会主义文学艺术的现实的、社会主义人道主义的决定性因素。马克思和恩格斯写道，必须“这样安排周围的世界，使人在其中能……认识到自己是人”<sup>②</sup>。

为此，首先必须建立社会主义的生产关系并从而消灭人剥削人。把人从人剥削人中解放出来是社会主义革命的最基本的道义行动。

但是，这个简单的公式，就其所包含的新的社会关系和人的关系而言，该是一个何等巨大的世界啊！我们已经看到，作为资本主义剥削的基础的劳动和资本的矛盾，是生产者同自己的劳动产品完全异化的根源，是“资本主义生产方式同人相敌对的统治”的基础，因此，这种异化随着社会主义变革而消除的过程，

① 《马克思恩格斯全集》第2卷第167页。

② 同上，第166—167页。

又该具有何等巨大的意义呢？

首先，我们应当看到，在资本主义统治时期，物质技术发展就已产生——同时又湮没了何等无穷无尽的创造物质财富的人的本质力量。在这方面，对于“人们至今还没有从它同人的本质的联系上，而总是仅仅从外表的效用方面来理解”<sup>①</sup>的感性地摆在我们面前的人的心理学，对于这个已经近在眼前的世界，必须把它作为人的本质的表现重新思考、重新理解，实际上也就是重新发现。

当初，索福克勒斯、埃斯库罗斯和莫斯赫就曾把房屋、犁、畜牧业和城市建筑作为人的力量和作用的表现来歌颂，现在，自动流水线、电子计算机、涡轮螺旋桨飞机、尼龙衬衣或日用塑料等等，不仅标志着在质的方面比那些东西更高一级的人的本质的客观表现。在资本主义发展期间所取得的科学技术进步，客观上和主观上都为一种崭新的认识和感受世界的方式创造了前提。资本主义形成了日益广泛的一整套新的劳动和生产形式，新的需要及其满足方式。在这种条件下，由于从自然界不断取得新的财富和力量，人也丰富了自己的物质生活形式，乃至部分地丰富了自己的精神生活形式；人渗透到原子的微观世界和遥远星系的宏观世界；人通过更加完善的思维过程和研究方法而不断从自然界探得新的秘密。达到这种高度的对自然力的支配和认识，使人对自然界和自己本身的态度发生了根本的变化。如果说，我们在考察早期的社会发展阶段时就已经看到，人如何在比较不大的集体范围内把他所征服的自然界当作是他的“无机的身体”，也就是当作是人的个体的相应的本质，那么，现在的条件则已经成熟到完全可以在整个社会的规模上重现这一过程：“……人开始直接地

<sup>①</sup> 《马克思恩格斯全集》第42卷第127页（《1844年经济学哲学手稿》）。

（不再是以迷信的、间接的形式，即不再通过神话或宗教）意识到自己是类存在物，并把自己作为一个整体同作为一个整体的自然界相对立。人第一次发现自己是‘人类’，并开始——也是第一次——肯定和掌握自己的整个过去和自己的本质的种种不同表现。”<sup>①</sup>这意味着人的本质的各个方面的飞跃发展。

我们已经看到，这个过程是由资本主义在它的发展早期所开始的，但是，资本主义异化限制、歪曲并且颠倒了人的这种发展趋势。因此，在向社会主义过渡的时期，我们就处于这样一种情况之中，即一个庞大的——而且是发生了质的变化的——物质生产世界（连同它所包括的无限丰富的相互关系）已经摆在我们面前，然而，从它对社会的积极意义来说，从它与人的本质的关系来说，它却仍是一个**未被发现的世界**。而发现这个世界的特殊使命，恰恰就落在诗和艺术的份上。可惜的是，在目前，在美学上把人类劳动创造的“第二自然”（包括对“自然”本身的改造）作为人的本质的表现来思考的艺术作品，我们还很难得见到。而马雅可夫斯基的《布鲁克林桥》这首壮丽的诗篇，恰恰就体现出了这个精神：

我为眼前这

钢铁的里程

骄傲，

突然我的幻象

在这钢铁里出现——

按照更新的样式

创造一种

---

<sup>①</sup> 阿尔弗雷德·库雷拉：《人是自己的创造者……》第111页。

结构，  
对螺丝帽  
和钢铁  
加以严格的计算。  
如果  
竟有一天  
出现了世界的末日——  
大混乱  
把星球  
卷进毁灭的风暴，  
仅仅  
留下了  
这个  
在覆灭的尘灰上高高耸起的大桥，  
那么，  
就象长着比针还细的  
小骨头的  
博物馆里的  
蜥蜴  
也慢慢地发了胖，  
几百年以后的  
地质学家  
会根据这座桥  
重新  
创造  
我们今天的模样<sup>①</sup>。

① 《马雅可夫斯基选集》第2卷，卢永福译，人民文学出版社版，第88—99页。



马雅可夫斯基描绘了这样一幅生动的社会图画，在这里，所有这些技术财富——机器、高压线、汽车、无线电和直升飞机——，对一些人说来意味着荣华富贵，而对另一些人说来却意味着贫穷和饥饿。

这里  
生活  
对于  
一些人——是无忧无虑，  
对于另一些人——  
是饥饿的  
沉重的哀叹。

从这里  
失业者  
头朝下  
投进  
哈得逊湾<sup>①</sup>

库巴的《人的诗》一诗，结尾描绘了一个浪漫主义的远景，体现了同样的充满社会主义精神的人和世界交融的感觉：

海洋，我的兄弟，  
且不要白白消耗你的力气。  
冰川宜使酷暑消退，  
北极风正好作面粉厂的动力。

① 《马雅可夫斯基选集》第2卷第100—101页。

但是，整个说来，描写人所创造的人们周围的物质世界，把它作为人的本质、人的“自我”的表现来反映，以此来打动读者的思想和感情，——依然是一个有待我们的文学艺术来完成的任务。因为，问题不仅在于社会主义变革客观上已经结束了使人的行动服从异己的对象化的力量的支配，结束了这种实质是无文化的现象。问题主要是：这些对象化的力量，应当不仅从它们的经济效用的角度，而且也作为人的本质的对象化，获得理解和体会，也就是应当作为人的本质的不可分割的部分获得实现。只有这样，人才能完全彻底地从这些力量的异己支配之下解放。

今天，我们正处在这一解放的过程之中，在这一过程中，艺术应该发挥突出的作用。

正如恩格斯所指出的那样，随着人之成为自身的社会化的主人，人也第一次成为自然界的主人。与这个规律相适应，在社会主义社会中，正在形成人和自然界之间的新的审美关系，也就是使自然界和利用自然界提供的材料的劳动一起成为社会财富的源泉的新的对自然的关系<sup>①</sup>。

由资本主义生产方式所引起的人同这一源泉相背离的过程正在终止。自然在人面前不是作为一种分明异己的、敌对的力量或者作为人的软弱无能的象征出现。使自然服从人、服从人的目的的斗争，日益成为人的创造力的鲜明表现和确证。自然界，作为施展人的创造力的天地，正在彻底地、不可逆转地从“自在之物”变为“为我”之物。社会主义社会第一次为社会全体成员最终确立了对自然界的生产关系。它研究自然规律，以便使自然为自己服务、为社会造福，以便“同已经被人们认识的自然规律完全相协调”。

<sup>①</sup> 《马克思恩格斯全集》第20卷第500页（《自然辩证法》）。

这种现实的社会性的存在，构成人对自然的审美关系的客观基础，——这种关系在新的、更高的阶段上吸收了人对自然的统治、人对“人化的”自然的态度的一切人道主义方面。

在这一基础上，自然界的一切现象都建立了“与人的关联”，按照歌德的那个警句，没有这种关联就不可能有艺术。现在，人对自然界的统治程度已能使人在自然界的一切现象中见出对人、对人的无往不胜的力量的有力确证。决定这种新关系的基础不是私有财产，而是劳动，尽管艺术对这种新关系的表现远非止限于劳动。为了说明这个道理，不妨把贯穿在拉伊纳·马利亚·里尔凯的《计时书》中的那种自然观念同约翰尼斯·罗·贝歇尔的自然观念作一个比较。我觉得，对于资产阶级社会后期来说，里尔凯对自然界的诗的把握很有意义，因为在他的诗中，自然界始终是与人的相关联的。他不是浮在自然界的表面，不是从社会逃往自然，而是力求从自然中发现社会，发现社会实际是什么样子，以及社会按照他的期望应当是什么样子。这是我们可以把里尔凯对自然界的诗的把握拿来同贝歇尔的作品进行比较的前提。但是，里尔凯在自然界中没有发现人的力量和强大。对自然界的探求把他引向了上帝：

我一片热心，满腹赤诚，  
到处看见你的踪影；  
微小闪烁着你的神秘种子，  
伟大显示着你的全知全能。

但是，在里尔凯那里，以“神化”自然取代“人化”自然还不就是“宗教的异化”。在《计时书》中，这种“神化”是以宗教的人道主义来反对由私有财产所造成的自然（以及社会）同人

的异化的极其复杂的形式。

且不要惊慌，我的上帝，  
让他们说：“一切都是**我的**”。  
让他们兴风作浪把一切席卷而去。  
让他们大叫大嚷：树也是**我的**。

.....

他们高喊着“我的”，把一切归入私囊，  
哪怕是抓不住、捞不着的水中的月亮。  
说不定还会出来一个丧心病狂的骗子，  
公然自称他就是太阳的主子。  
他们说：我的生活，我的妻子，  
我的哈巴狗，我的孩子，  
可心里比谁都明白，  
这些都是他们的冤家对头，  
无一不是依你的摆布瞎胡碰上。  
只有心明眼亮的仁人智士，  
才能保持坚定的自知。  
他人尽都在那里瞎子摸鱼，  
全无一丁点明辨事物的**意志**，  
他们的人格不过就是财产，  
失去了家私也就失去了人的价值，  
纵有美女如云谈来又何容易，  
生活决不会让他们称心如意。

里尔凯看到，在自然和社会现象中，人们“失去了家私也就失去了人的价值”，他们在自然中不能够发现自己，“生活决不

会让他们称心如意”，因为他们是“瞎子摸鱼”，不能“明辨事物”。由于看到了“私有财产”所造成的这种恶果，里尔凯感到一种充满痛苦的失望，但是，这种失望并未超出资产阶级世界观的范围。他只是认识到私有财产使物变成了非人的、异己的东西。自然界的一切事物只是表面上与人相关联，而实际上却完全是自在的。里尔凯决不是在歌颂这种现象，相反地，他谴责和哀叹这种异化甚至已经扩展到上帝头上，他认为，上帝就体现在各种自然现象之中：

纵使有人爱你……，

于事又何所益？

你上帝自在自立，谁个能来顶替？

只缘谁都无法把你据为己有，

所以葡萄架上的累累硕果

犹自默默酿制着琼浆美酒。

在《计时书》中，里尔凯从这种看法中理所当然地作出了“非一富一存一意”(Nicht-reich-sein-Wollens)、“非一有”(Nicht-Besitzens)的艺术辩护，即从美学上把贫穷作为一种真正“人的”状态来推崇：

贫穷也是一大光彩……

这是放弃人对自然的现实占有，这是人由于丧失自然而感到的充满痛苦的绝望；这是对完整而富裕的自然界所作的矛盾乃至有点幸灾乐祸情绪的肯定（如《秋日》），或是被人套上枷锁、象受私有财产拖累而背离自己的人一样孤独的自然界的共鸣（如

《豹》)。

对于社会主义社会来说，里尔凯对自然界的诗的把握，就其社会和思想的结论而言，是不能接受的，但是我认为，从资本主义异化这个历史阶段来说，这种对自然界的认识，是在艺术上迈出的很有意义的一步，是具有永久的价值的。

约·罗·贝歌尔——以及路易·富伦伯格、库巴等其他社会主义作家——的抒情自然诗，既是对里尔凯的抒情诗的这种自然观念的继承，也是对它的一种否定。这种社会主义的自然观念是彻底的人的观念。它是从自然现象的广泛意义上，从其与人的关系上，从其对人的力量、才干、强大和美的全面确证上，审美地发现和认识自然现象的。以社会主义社会为基础的自然对人的普遍存在，不需要通过任何“神”的中介。贝歌尔在《你是主宰》一诗中以示威和论战的口吻说出，这种存在是人的，是人所赢得的，是为了人的，——此外别无其它：

花儿喜欢我们浇水，  
草儿喜欢伏天的阵雨，  
我们喜欢繁花似锦的大地。  
管什么骄阳似火，狂飙突起，  
一阵阵喧嚣，一声声细语，  
我们处处面对自己。

这里似乎表述了一个同里尔凯的自然观念适相对立——同时也是包括它而又超过它——的观念。这是一个社会主义作家对一个资产阶级诗人所发出的“瞎子摸鱼”、不能“明辨事物”和生活处处不如人意之类感叹的答复：

我们到处自由来去。  
周围的安宁就是你的安宁，  
他人的意志也是你的意志，  
一切由你来安排和处置。

在自然的这种无所不在的人的存在中，在自然完全属于人的情况下，“自为自在”的异己力量不再有存在的余地：

周围的一切显示着你的本质，  
和你同甘共苦，和你同生共死。  
你的本质是万能的。  
你是一切成功的主宰。  
你的手连着千万只手！  
你和日月共长久。

从社会主义美学的观点来看，自然对人的普遍的、美的亦即人的和谐的存在，自然与人的和谐，自然现象体现人的本质和给人审美享受的可能性，不是无条件的。自然的“人的”存在同社会制度的真正合乎人性不可分割地联系着。“真正的美是完整的。”这是贝歇尔反复说过的一句话。在他晚期的《美丽的德意志祖国》一诗中，写着这样几节：

自然美  
有什么价值，  
如果在美的自然中，  
人的美破败衰落。

啊，山光何其明媚，  
水色多么清澈，  
阿尔卑斯山芳草如茵，  
紧紧依偎着郁郁葱葱的石坡——  
那是一团团火绒草  
在一片锦绣山河上  
装点着美的颜色，  
只是多了一道阴森森的电网，  
集中营把平静打破……

大好风光  
面目顿觉可憎可恶，  
良辰美景……  
顷刻化成魔窟鬼影。

社会主义制度消除了自然和社会之间的对抗（但非矛盾！）。自然与社会的能量会获得充分的适应，正如在社会主义条件下受到控制的社会组织同受到控制的自然力和自然作用会是和谐一致的一样。因此，诗人才得以表现出自然和社会的充分统一和互相渗透。在贝歇尔的晚期佳作之一（《谁若懂得……》）中，这种充分的辩证统一获得了十分生动的表现形式，甚至体现在结构的细节上：

古老的岩石  
会断裂和粉碎，  
时间会风化，  
火可以冷却。



洪荒变为沃土，  
沧海四处飘泊，  
唯有人的双手  
始终不改本色。

手能操劳，  
手能打破，  
生死荣枯，  
尽其在我。

一声令下，  
发动点火，  
火箭腾空，  
光焰四射。

携手齐用力，  
腐朽化神奇，  
翻手为云，  
覆手为雨。

谁若懂得  
这个道理，  
摘星捞月，  
所向披靡。

这是对歌德“死而后已”（“Stirb und werde”）那句旧话的新的、社会主义的解释，是用朴素而又极其深刻的诗句体会、

认识和说出来的。

上面说到的各种因素，对社会主义时代的艺术方法发生着决定性的影响。这种艺术方法随着对新的现实的相应的审美反映而必然地产生。一旦踏上社会主义建设的道路，我们就进入了一个体现真正人道主义精神的客观社会历史过程，社会主义现实主义的方法就是这个社会历史过程的产物。这个方法逐渐成为决定性的、主导的乃至唯一的艺术创作方法，因为只有这个方法才能保证以符合我们的生活现实的方式来反映这个现实。只有借助和运用这一方法，才能以高度的真实性和艺术性，鲜明地、令人信服地反映出新的社会关系和人的关系；只有运用这个方法才能深刻地揭示当代资本主义国家的社会现象和人的命运。

有什么根据如此肯定地强调这一点呢？我们所理解的方法，不论在艺术中还是在任何其它领域里，不是一种出自主观想象的主观随意的、臆想的认识方法。列宁曾特别强调黑格尔的这一说法：“方法”就是①“关于自己内容的内部自己运动的形式的意思”。

从唯物主义的观点来说，这个内容始终是客观地形成的。同时，黑格尔还指出，特殊的内容要求特殊的方法，它不仅表示一般，而且也表示个别，表示“内部自己运动”的特点，即不仅表示这一运动的内容，而且表示它的形式。

下一章将详细论述，特殊的艺术方法的必然性是怎样从艺术审美本质的客观基础中产生的。

但现在，根据决定社会主义艺术审美本质的历史条件，已可作出有关艺术方法的若干结论。如果说，在我们的时代，新的社会关系和人的关系的形成必然地要求建成社会主义和建设共产主

---

① 《列宁全集》第38卷第95页（《哲学笔记》）。

义,那么,这就要求一切真实的艺术必须反映这些革命性的社会变化,反映它们的历史倾向。这决不意味着必须经常大声重复革命词句,而是要在错综复杂的社会变化和发展倾向中把握它们的方向,其中包括各式各样的冲突、前进和挫折,极其多样和充满矛盾的个人命运,胜利和失败,既定的目标和自觉的调整。为了理解艺术创作的对象和客观内容在社会主义社会形成过程中的内在规律性运动,首先必须在无限多样的个人命运中看到我们各种变革的真正人道主义性质,看到个人和社会之间的相互关系的性质,看到使人们投入“变易的绝对运动”的充满矛盾的过程。尽管这些现象极其丰富、千差万别和各有特点,从规律上说毕竟已可看出一些基本线索,这些线索的总和决定着社会主义现实主义艺术方法的基本特征。

如果说,通过革命,人摆脱了在人面前表现为独立的、与人毫无关系的异己力量的物对人的统治,那么,对脱离人类社会的异己的物质关系的艺术反映就成了“不合时宜”即不再具有外在社会根据的东西。社会现实处于人的监督之下,它不要求这样的反映,它要求反映社会变化及其辩证的和革命的发展。

如果说,自然和社会的一切关系、对象和现象“与人的关联”日益明显,社会主义革命最终确立了对对象和现象的这种关联,那么,努力从社会主义人道主义的立场来反映这种关联,不正是艺术的任务吗?

如果说,个人和社会之间的对抗性矛盾在整体上已经消除,那么,在艺术典型化的方法上,作为颓废主义艺术方法特征的社会共同性的瓦解,某一种因素的膨胀或过分突出,就成了旧时代的残迹。在无产阶级斗争的烈火中,在社会主义变革的进程中,正在产生和形成个人利益和社会利益相一致的“社会的、即人的人”。这一历史发展趋向本身,要求艺术方法能够表现个人和社

会的密切统一，而这又决不排除这种统一中的矛盾。这就是现实主义的典型化。

如果说，整个社会发展不再是无政府的、盲目的和自发的；如果说，服从人们共同计划和监督的社会关系和个人行动日益带来预期的结果，那么，把社会描绘为一盘散沙和一片混乱的一切根据也就消失。社会发展本身要求表现社会关系和个人关系所固有的“内在逻辑”。如果说，这种新的社会关系和人的关系的发展不是被教条主义地理解，不是被理解为什么超自然的规律性的一种无意识的实现；如果说，这种发展被理解为各有不同性格、出身，各有不同观点和命运的个人矛盾成长的合乎规律的结果；最后，如果说，这种新的社会关系和个人关系的发展已经被宣布为国家政策的原则之一，那么，这种现实的发展本身就要求在个别个人的命运中揭示出和艺术地再现出这一运动的各种社会因素，——这些个人，在对待社会主义建设、对待社会、对待别人和对待自己方面，不是遵循某些抽象的规律行事，而是按照自己的性格、教养、命运、经验、出身和经历行事。对这一切进行艺术概括，就意味着遵照恩格斯对长篇小说所提出的那个要求：再现“典型环境中的典型人物”，而典型环境则始终应当是历史地具体的。

如果说，个人，作为一切社会关系的总和，在社会主义变革的过程中已经开始作为全面的个性发展，那么，同一切抽空、缩小和丑化人的形象的艺术方法彻底决裂的时候就在到来。这时，用恩格斯的话说，“莎士比亚的情节的生动性和丰富性”就成为一条不可动摇的规律，它应当成为一个创作原则和艺术方法的组成部分。归根到底，艺术的客观内容的历史发展和变化，必然要求艺术方法的相应变化。资产阶级美学试图用所谓科学技术的发展大大提高了人的抽象思维能力这一奇怪的论据，为败坏和贬低人的形象、瓦解人的形象的完整性辩解。对这种辩解，不妨反问一句，

为什么为了推崇人的进步的一个方面，就必须放弃享受人的进步的一切方面呢？由于“人的总体”的发展结果，人却必须放弃对这种总体的审美认识和享受，这种审美享受能力该是何等干瘪！？

如果说，全社会及其每一成员在工人阶级及其政党的领导下正在得到全面、丰富、多样和真正人道主义的发展，那么，决定我们社会的审美的东西的客观基础的历史条件就要求把自觉的社会主义党性作为艺术方法的必要组成部分。如果说，这一人道主义发展的客观过程不是在自发地进行，而是在马克思列宁主义政党的自觉引导下进行，那么，这就必然要求艺术有“自觉的历史思维”（恩格斯语）。艺术家如果希望真实地反映生活过程，他就要确立马克思列宁主义的立场观点。但是，在处理人和人的命运上，单靠建立在理论概念基础上的自觉思维和原则立场是不够的。作为艺术方法的必要因素，作者还必须具有深刻真挚的感情、鲜明的爱憎、强烈的激情和干预生活的热情。因此，他必须加强人格的锻炼，使这一切化为完整的社会主义的“感情修养”，从而使作为艺术方法组成部分的主观原则立场成为他整个人的一部分。

---

## 五

# 论艺术反映的现实主义和党性

## 第十四章

### 现实主义

#### 一些历史问题

关于文学艺术的现实主义方法，本书已曾根据马克思列宁主义经典作家的论述反复论及。这里只想作几点归纳性的叙述。

在近代，文学艺术中的现实主义的发展同争取人的解放的斗争历史不可分割地联系在一起。这一过程的前提就是一个普遍的“社会物质变换”、“全面的联系、多方面的需求以及全面的能力”体系的形成，以及由此而来的对人的个体发展的各种必然后果。这一争取“人的解放”的斗争，主旨本是反对中世纪的僵化，使人在物质上和精神上摆脱封建主义、农奴制度和地主压迫的枷锁。但是，它很快地必然要把矛头指向“资本主义生产方式的异己支配”的非人影响和原因。而在争取“恢复人的本质”的斗争中，为解放全人类创造了一切物质和精神前提的社会主义工人阶级，则成为具有决定性的领导力量。现实主义的艺术在其每一个发展阶段都是同人民和人民的利益相联系的，因此，社会主义力量必然是文学艺术中现实主义的最坚决拥护者。

我们已经看到，反封建的新兴资产阶级在其历史发展早期，

在怎样的客观社会基础上创造了本质上是现实主义的文学艺术。我们已经看到，正是文艺复兴时期这个人类历史上空前伟大的进步的转变，在客观上和主观上为现实主义方法的充分发展创造了一切条件。

在十五——十六世纪的这一伟大发动之后，各国资产阶级用了几百年的时间来建立和巩固自己的统治；直到十九世纪后半期，这一过程才在欧洲各国最后完成。在整个这一漫长的历史阶段内，我们在考察文艺复兴时期时所说到的那些促使现实主义方法产生的客观规律，一直都在发生作用（只是在不同的国家各有一些明显的历史差异）。现实主义艺术在各国的出现——例如荷兰的艺术、一七八九年前法国资产阶级文学和德国古典文学，在不同程度上都是同反封建解放斗争的实践需要相联系的。

首先，主观条件是极其多样的，这些条件不能直接机械地归源于客观经济因素。恩格斯在致康拉德·施米特的一封信中说过这个问题：每一个时代的哲学（文学也是一样）作为分工的一个特定的领域，都具有由它的先驱者传给它而它便由以出发的特定的思想资料作为前提。经济发展对精神的最终的支配作用是无疑的，但是这种支配作用是发生在各该领域本身所限定的那些条件范围内。经济在这里并不重新创造出任何东西，但是它决定着现有思想资料的改变和进一步发展的方式，而且这一作用多半也是间接发生的。“因此，经济上落后的国家……仍然能够演奏第一提琴：十八世纪的法国对英国（而英国哲学是法国人引为依据的）来说是如此，后来的德国对英法两国来说也是如此。但是，不论在法国或是在德国，哲学和那个时代的文学的普遍繁荣一样，都是经济高涨的结果。”①

① 《马克思恩格斯选集》第4卷第485页。



马克思和恩格斯至少曾注意到德国古典现实主义（它在文艺复兴时代过后很久才产生）的一些基本特点。在德国，资产阶级和封建势力之间的决战，在实际政治和经济领域里几乎不曾真正展开，它主要表现在现实的阶级利益的意识形态反映方面，表现在为“人”而奋斗的思想斗争中。德国发展的特点决定了德国现实主义特有的长处和特有的弱点。因此才有象歌德那样的独特风格，即恩格斯所说的“只喜欢人的事物”；因此才有那种人的伟大精神解放，使艺术摆脱宗教桎梏的解放，这正是歌德的伟大之处<sup>①</sup>，也是德国文学不仅大大超过古代文学，而且大大超过莎士比亚的地方。但是，因此也有了德国古典文学特有的弱点，从而使它——例如与法国文学相比——同整个资产阶级文学艺术史上的现实主义缺乏密切的联系。因为它先天不足，缺乏现实的实际斗争的具体基础。

马克思给了我们一把理解如下这一重要精神现象的钥匙：为什么资产阶级的艺术理想——不仅在文艺复兴时期，而且一直到法国资产阶级革命和十九世纪初——在刻划自己的人物形象和自己的人道主义生活理想方面，在现实主义的文学艺术中，总是极力采用古代英雄体的形式。在《路易·波拿巴的雾月十八日》这一著作中，马克思对资产阶级在准备和进行革命时“请出亡灵”的作用作了精彩的论述：“人们自己创造自己的历史，但是他们并不是随心所欲地创造，并不是在他们自己选定的条件下创造。一切已死的先辈们的传统，象梦魇一样纠缠着活人的头脑。当人们好象只是在忙于改造自己和周围的事物并创造前所未闻的事物时，恰好在这种革命危机时代，他们战战兢兢地请出亡灵来给他们以帮助，借用它们的名字、战斗口号和衣服，以便穿着这种久受崇敬

---

① 《马克思恩格斯全集》第1卷第652页（《英国状况。评托马斯·卡莱尔的〈过去和现在〉》）。

的服装，用这种借来的语言，演出世界历史的新场面。……卡米尔·德穆兰、丹东、罗伯斯比尔、圣茹斯特，拿破仑这些英雄人物，和旧的法国革命时的党派和人民群众一样，都穿着罗马的服装，讲着罗马的语言来实现当代的任务，即解除桎梏和建立现代资产阶级社会。……但是，不管资产阶级社会怎样缺少英雄气概，它的诞生却是需要英雄行为、自我牺牲、恐怖、内战和民族战斗的。在罗马共和国的高度严格的传统中，资产阶级社会的斗士们找到了为了不让自己看见自己的斗争的资产阶级狭隘内容，为了要把自己的热情保持在伟大历史悲剧的高度上所必需的理想、艺术形式和幻想。……由此可见，在这些革命中，使死人复生是为了赞美新的斗争，而不是为了勉强模仿旧的斗争；是为了提高想象中某一任务的意义，而不是为了回避在现实中解决这个任务；是为了再度找到革命的精神，而不是为了让革命的幽灵重行游荡起来。”<sup>①</sup>

十九世纪的俄国现实主义，作为反对封建反动统治、反对地主横行霸道、反对人的空虚（如“多余的人”）、反对非人的农奴制度的斗争武器，作为人们对新人的渴望的艺术表现，在世界文学中占有独特的地位。列宁曾多次指出俄国现实主义文学同俄国解放运动各个阶段的密切联系。象伟大的十九世纪俄国文学这样同人民密切联系、对社会发生这样的影响、具有这样进步的社会作用的文学，恐怕是不可多见的。如此受到马克思列宁主义经典作家喜爱的这一文学，不仅本身是具有世界意义的艺术，而且由于它所独具的特色，它的战斗的人道主义，它的社会进攻精神，它的深刻人民性，它对人民解放事业的忠诚，它的生活丰富性和思想丰富性，它的整个艺术力量，它的伟大和美，对其后整个世界现实

---

① 《马克思恩格斯选集》第1卷第603—604页。

主义艺术的面貌发生了巨大的影响。如果看不到从普希金到托尔斯泰、从费多托夫到列宾、从格林卡到柴可夫斯基的俄国现实主义的一贯影响，那就无法理解“现代”现实主义、首先是社会主义现实主义的整个演变和艺术面貌。

在一个短短的历史时期之内，现实主义竟能把它在各个重要阶段所形成的争取人的解放的斗争的一切传统继承并表现出来，这是惊人的。反对非人的地主制度和一八六一年后的沙皇专制暴行的斗争，同对资本主义野蛮经营的猛烈无情的批判和揭发直接交织在一起（如萨尔梯柯夫—谢德林、列·托尔斯泰、乌斯宾斯基和契诃夫等人），后来——例如在高尔基的作品中——则更大大提高一步，进入为社会主义而斗争的阶段。列宁在谈到大俄罗斯沙皇官员、地主和资本家的非人性时写道：“我们感到自豪，因为这些暴行在我们人民中间、在大俄罗斯人民中间引起了反抗，因为这些人民中间产生了拉吉舍夫、十二月党人、七十年代平民知识分子革命家……”<sup>①</sup>

列宁研究了十九世纪俄国现实主义文学的第一个发展阶段的基础——俄国解放运动的第一个阶段的客观阶级基础<sup>②</sup>。列宁尤其详细论述了俄国文学的第二个阶段的特点，指出俄国文学是在平民、民主资产阶级的受过教育的代表的影响下发展的，他们不是贵族，而是官吏、小市民、穷人和农民<sup>③</sup>。列宁着重指出了平民分子的斗争以及写作活动的思想立场特点，这是他们所以特别强有力的关键。在回答“第一批俄国社会主义者”、即考茨基所说的“每个社会主义者都是诗人，每个诗人都是社会主义者”那一

---

① 《列宁选集》第2卷第610页（《论大俄罗斯人的民族自豪感》）。

② 《列宁全集》第19卷第327—328页（《各等级和阶级在解放运动中的作用》）。

③ 同上，第20卷第240页（《俄国工人报刊的历史》）。

时期的社会主义者的理想是什么这个问题时，列宁说道：“相信俄国生活的特殊方式，相信俄国生活的村社制度，由此相信农民社会主义革命的可能性，——这就是鼓舞他们、唤起数十人数百人去同政府作英勇斗争的东西。”<sup>①</sup>

列宁在这里又指出了车尔尼雪夫斯基在俄国政治生活以及文学生活中的杰出作用<sup>②</sup>。列宁说，车尔尼雪夫斯基是空想社会主义者，他幻想通过旧的、半封建的农民公社过渡到社会主义，他没有看见而且也不能在上个世纪的六十年代看见：只有无产阶级才能实行社会主义革命。“但是，车尔尼雪夫斯基不仅是空想社会主义者，他同时还是一个革命的民主主义者，他善于用革命的精神去影响他那个时代的全部政治事件……宣传农民革命的思想，宣传推翻一切旧权力的群众斗争的思想。”<sup>③</sup>

正是这些思想给了俄国现实主义文学以强大的力量，决定了它的感人至深的社会激情。杜勃罗留波夫指出，这些思想是生活条件本身造成的，它们仿佛自己闯入了奥斯特罗夫斯基的作品，它们甚至对伊万·屠格涅夫这样一位在政治上持自由主义观点的伟大作家的作品发生了深刻的影响。

这一时期俄国现实主义文学艺术的发展，其特点不仅是它越来越多地含有了反资本主义批判的因素（尽管不是从无产阶级立场出发），而主要是这种批判——在其基本倾向上——没有向反动浪漫主义的反资本主义倾向转化。没有发生这种情况的原因是：俄国文学始终——以这种或那种方式——充满着反封建主义和反资本主义的阶级斗争精神，正如托尔斯泰的充满矛盾的创

---

① 《列宁全集》第1卷第241页（《什么是“人民之友”以及他们如何攻击社会主义者？》）。

② 同上，第241、243页。

③ 同上，第17卷第105页（《“农民改革”和无产阶级农民革命》）。

作一样，俄国文学是“俄国革命的镜子”，它依靠人民，它向受压迫和受剥削的劳苦大众倾注自己的全部同情。由车尔尼雪夫斯基所开始的反资本主义批判同反封建解放斗争任务的一贯联系，同人民力量的紧密联系，使反动浪漫主义的反资本主义批判、神秘主义和悲观厌世、逃避现实（如易卜生的后期创作）之类东西，始终未能成为俄国文学艺术发展中的主流。

同当代人民的进步要求、同当代争取人的解放的斗争的进一步发展紧密联系，是促使俄国现实主义文学艺术空前发展的原因。

由高尔基所开创的社会主义现实主义，继承了这个传统。

所谓“批判现实主义”——批判非人的资本主义（以及后来的帝国主义）制度的现实主义方法——，是当初以整个社会和“人类”的名义为建立资产阶级社会效力的那种现实主义的又一发展阶段。但是，俄国文学的发展表明，这两个阶段是十分紧密地互相交织和衔接的。

我们在这里不可能详细论述批判现实主义的整个情况。马克思和恩格斯——如我们已经看到的——主要是以巴尔扎克和十九世纪英国批判现实主义者的创作为例，强调指出了批判现实主义的巨大意义。

批判现实主义的产生，从精神上说，是出自对资本主义异化的各种表现和影响的人道主义的对立和抗议，但是，这种对立和抗议没有沾染上反动浪漫主义的色彩，同时，在对资本主义的剖析上，它的艺术方法也没有发展到丧失现实主义。

许多批判现实主义的大师都是从反动的政治立场出发来反对资本主义的，这个事实应当怎样解释呢？大家知道，恩格斯曾经以巴尔扎克这个政治上的正统主义者为例来说明这个问题，而列宁则通过对托尔斯泰的政治观点的反动特征的分析作了更为明确

的论述。恩格斯所说的“现实主义的胜利”，为什么会成为可能呢？其原因何在呢？马克思列宁主义经典作家曾明确回答过这个问题。他们主要是从这一前提出发：那些从反动的政治观点出发去批判资本主义的人道主义者和现实主义者，其世界观（而往往也包括他们的政治观点）从来不是彻底的和没有矛盾的。

马克思以他所十分推崇的威廉·科贝特（1762—1835）的创作为例，分析了这个现象。拉尔夫·福克斯最先指出了威廉·科贝特在英国现实主义历史上的巨大意义。在威廉·科贝特生活的时代，资产阶级第一次获得了对封建贵族的决定性胜利，而紧紧伴随着这个胜利的，就是对人民实行最露骨的反动。马克思说，这种情况曾迫使不止一个伟大作家“不向未来而向以往去寻找人民的自由”<sup>①</sup>。马克思在另一处说，作为一位作家来说，科贝特是“无与伦比的”，是现代宪章运动者的先驱，可是，另一方面，而且在更大的程度上，他又是顽固的约翰牛。他是古老英国最纯真的化身，他认为一六八八年的英国资产阶级革命是英国真正的不幸，并且认为这应由世袭贵族负责，因为他们通过立法手续批准了一六八八年以来的一切变化。马克思称他为“大不列颠的最保守又最激进的人物”，“在他的心目中，革命不是向新天地过渡，而是回到古老的世界，不是新纪元的开端，而是‘美好的古老时光’的复还”。“从十八世纪起随着古老英国社会的解体而发生的重大变化打破了他的幻想，使他心里充满苦闷。他看到了事物的后果，却不明白其中的原因，不理解正在开创自己事业的那些新的社会力量。他没有看到现代资产阶级，只看到一部分贵族世世代代垄断着国家的官职，通过立法手续来批准资产阶级的新需要、新野心所要求的一切变化。他看到了机器，但没有

---

<sup>①</sup> 《马克思恩格斯全集》第9卷第188页（《东印度公司，它的历史与结果》）。

看到使机器开动的那种背后的力量。”他有平民的本能和平民的感受，但直到一八三四年以前，他在理性认识上却很少超出资产阶级改良的范围。“因此才出现这样一个使人惊奇的事实：威廉·科贝特是一位本能地保卫人民群众、反对资产阶级侵犯的卫士，但所有的人都认为，而且他本人也认为，他是维护工业资产阶级利益、反对世袭贵族的战士。作为一位作家来说，他仍然是无与伦比的。”<sup>①</sup>

在正统主义者巴尔扎克的创作中，这个问题表现得完全不同，但在一定方面又是相似的。在他那里，“政治偏见”和狭隘的“阶级同情”经常被对最英勇的人民力量的不加掩饰的赞赏所打破。在致玛格丽特·哈克奈斯的信中，恩格斯写道，巴尔扎克的伟大作品“是对上流社会必然崩溃的一曲无尽的挽歌；他的全部同情都在注定要灭亡的那个阶级方面。但是，尽管如此，当他让他所深切同情的那些贵族男女行动的时候，他的嘲笑是空前尖刻的，他的讽刺是空前辛辣的。而他经常毫不掩饰地加以赞赏的人物，却正是他政治上的死对头，圣玛丽修道院（街）的共和党英雄们，这些人在那时（1830—1836年）的确是代表人民群众的。这样，巴尔扎克就不得不违反自己的阶级同情和政治偏见；他看到了他心爱的贵族们灭亡的必然性，从而把他们描写成不配有更好命运的人；他在当时唯一能找到未来的真正的人的地方看到了这样的人，——这一切我认为是现实主义的最伟大的胜利之一，是老巴尔扎克最重大的特点之一”<sup>②</sup>。

最后，列宁精辟地揭露了列夫·托尔斯泰的世界观和政治立场的深刻矛盾，——列夫·托尔斯泰是从极端反动的、有时甚至

---

① 《马克思恩格斯全集》第9卷第214—215页（《累亚德的质询，——围绕管十小时工作日法案的斗争》）。

② 《马克思恩格斯选集》第4卷第463页。

是反文明的立场出发来批判资本主义的，他视革命如洪水猛兽，但是，他那波澜壮阔、铁面无情的现实主义，却完全出自对受苦受难和受压迫的农民大众的深切同情：“托尔斯泰极其熟悉乡村的俄国，熟悉地主和农民的生活。他在自己的艺术作品里对这种生活描绘得这样出色，使这些作品列入世界最优秀的文学作品里。乡村俄国一切‘旧基础’的急剧的破坏，加强了他对周围事物的注意，加深了他对这一切的兴趣，使他的整个世界观发生了变化。就出身和所受的教育来说，托尔斯泰是属于俄国上层地主贵族的，但是他抛弃了这个阶层的一切传统观点，他在自己的晚期作品里，对现代一切国家制度、教会制度、社会制度 and 经济制度作了激烈的批判，而这些制度所赖以建立的基础，就是群众的被奴役和贫困，就是农民和一般小业主的破产，就是从上到下充满着整个现代生活的暴力和伪善。”<sup>①</sup>

就托尔斯泰来说，正如巴尔扎克和科贝特的情况一样，可以说这是“现实主义的胜利”，即现实主义战胜了政治偏见和由历史原因所造成的对社会联系的不理解。但是，达到理解社会联系的“高度”是坚定不移的社会主义意识形态的特殊标志，因此，如果同样地把世界观和政治思想等等的影晌作为批判现实主义的条件来要求，那就等于把科贝特、巴尔扎克和托尔斯泰也当作自觉的社会主义者来对待了。不过，科贝特对人民的无限深情，巴尔扎克对共和党英雄们的“毫不掩饰的赞赏”，托尔斯泰从与宗法制农民的世界观无关的立场向宗法制农民的立场的转变，难道是孤立的吗？绝对不是。他们是同人民的力量，同人民的革命行动和——尽管是充满矛盾的和不成熟的——历史进步的潮流相联系的。正因为有了这种联系，这些作家才没有把自己的人道主义

<sup>①</sup> 《列宁全集》第16卷第330页（《列·尼·托尔斯泰和现代工人运动》）。



的、人的理想寄托于过去，没有给它披上浪漫主义的外衣，尽管在政治上他们是保守的、恋旧的。不能仅仅根据一个作家的政治观点来判断一个作家的整个世界观，只有通过作品才能理解他的整个人。

所以，马克思列宁主义经典作家的著作清楚地表明，“现实主义可以战胜”作家世界观的论调，完全是修正主义的歪曲。

当现实主义是同争取“恢复人的本质”、争取解放全人类的社会主义斗争相联系，同真正的社会主义人道主义相联系并且有机地出自这种人道主义时，现实主义就达到了它的历史最高发展阶段。这个问题，前面已经说过，这里无须再作什么补充。

## 关于作为艺术反映方法的现实主义

现在，让我们来归纳一下，现实主义的艺术方法究竟有哪些基本特征。恩格斯在致哈克奈斯女士的信中说：“据我看来，现实主义的意思是，除细节的真实外，还要真实地再现典型环境中的典型人物。”<sup>①</sup>这个定义，对整个现实主义的艺术反映都具有巨大的意义，——但不能忘记，它是在评论一部长篇小说时提出的，我们不能把它逐字逐句地套用于花卉描写、风景画、爱情诗、纪念碑雕刻、奏鸣曲或者舞蹈。只有弄清针对长篇小说所提出的这一公式究竟包括哪些基本原则，我们才能理解恩格斯这个定义的整体意义。

在分析对自然和社会的各种认识和反映形式时，马克思列宁主义经典作家总是以“生活、实践的观点”为“首先的和基本的观点”。这个基本的观点规定着一切认识和社会意识的正确

---

<sup>①</sup> 《马克思恩格斯选集》第4卷第462页。

(即恰当地揭示现实的本质)的反映方法。例如,在谈到自然科学的方法时,恩格斯说过,必须从**具体事实**出发,因此,在理论自然科学中也“不能虚构一些联系放到事实中去,而是要从事实中发现这些联系,并且在发现了之后,要尽可能地用**经验**去证明”<sup>①</sup>。

无须多说,马克思、恩格斯和列宁也把这种认识方法作为一个方法论的基本原则运用于社会科学。在《**德意志意识形态**》中,科学社会主义创始人强调指出:“……我们不是从人们所说的、所想象的、所设想的东西出发,也不是从只存在于口头上所说的、思考出来的、想象出来的、设想出来的人出发,……我们的出发点是从**事实**活动的人,而且从他们的现实生活过程中我们还可以揭示出这一生活过程在意识形态上的反射和回声的发展。……思辨终止的地方,即在现实生活面前,正是描述人们的**实践活动**和**实际发展过程**的真正**实证**的科学开始的地方。”<sup>②</sup>

在谈到道德时,马克思曾经指出,它的根源决不是什么“永恒的”或者某些既定的观念,而是来自人们的现实的、历史的实际生活关系,“**正确理解的个人利益,是整个道德的基础**”<sup>③</sup>。

从恩格斯在他致哈克奈斯女士的信中提出这一现实主义定义的整个上下文关系中,显然可以看出,有关其它认识和意识形式的这些观点,对现实主义的艺术反映方法也都适用,因此,在现实主义的艺术中,生活、实践是反映的基本出发点,而从这个基本出发点去反映现实的生活关系,就是反映方法的基本特点之一。在恩格斯对玛格丽特·哈克奈斯的长篇小说的评论中,生活、实践的观点是他要求于现实主义的现实反映的**首先的和基本的观**

① 《马克思恩格斯选集》第3卷第470页(《自然辩证法》)。

② 同上,第1卷第30—31页。

③ 《马克思恩格斯全集》第2卷第165—166页(《神圣家族》)。

点。恩格斯正是从这个角度肯定了哈克奈斯没有写出一部“倾向小说”，不是为了“鼓吹作者的社会观点和政治观点”<sup>①</sup>。

马克思列宁主义经典作家强烈批评了那种不是从现实出发，不是从现实的事实出发，而是从各种先入为主的观点和观念出发，并且把生活事实仅仅作为证明这些观点和观念的对象来看待和使用的方法。恩格斯驳斥了“过去爱用的玄想的或者也称为先验主义的方法……，按照这一方法，某一对象的特性不是从对象本身去认识，而是从对象的概念中逻辑地推论出来。首先，从对象构成对象的概念；然后颠倒过来，用对象的映象即概念去衡量对象。这时，已经不是概念应当和对象相适应，而是对象应当和概念相适应了”（黑体字是我标的，——汉斯·科赫）<sup>②</sup>。

这种方法程序按照艺术表现的特点稍加变化，就成为各种非现实主义艺术反映方法的基本程序。对于在艺术中采取这种方法，马克思、恩格斯和列宁不止一次地进行过批判。马克思和恩格斯在同拉萨尔讨论《济金根》问题时指出的莎士比亚和席勒的方法对立，根源就在于他们的出发点不同。马克思对欧仁·苏《巴黎的秘密》这部小说的猛烈批评，主要也是由于欧仁·苏的方法、由于他的预定观念、由于他硬把自己的狭隘而浅薄的观念打扮成活人而引起的。恩格斯批评倍克没有把现实而是把凌驾于现实事实之上的“小资产阶级的幻想”当作自己创作的出发点。他批评倍克对路特希尔德的描写是诗人“给德国小市民对大资本家的势力所抱的无知而浪漫的幻想……披上诗歌的外衣……”，他嘲笑倍克在他令人眩晕地大事吹嘘关于这一势力的幻想之后，“对理想和现实相违背表示了小市民的愤慨，并且是那样慷慨激昂，

① 《马克思恩格斯选集》第4卷462页。

② 同上，第3卷第135页（《反杜林论》）。

甚至把宾夕法尼亚的教友派信徒惹得捧腹大笑”<sup>①</sup>。

恩格斯由此而谈到亨利希·海涅的讽刺同“真正的社会主义”的诗歌的方法的尖锐对立。在海涅那里，市民的幻想被故意捧到高空，~~是~~是为了再故意把它们抛到现实的地面。“而在倍克那里，诗人自己同这种幻想一再翱翔，自然，当他跌落到现实世界上的时候，同样是要受伤的。”<sup>②</sup>

当我们列举这些例子，说明马克思列宁主义经典作家如何严厉批评各种非现实主义的方法时，这决不能说明他们否定一切非现实主义的方法及其在对现实的艺术掌握史上所取得的艺术成就。这从前面的论述中也足以明确看出。

从一切认识形式来说，方法论的问题同科学家、艺术家等等的根本世界观立场都是紧密相关的。在社会主义发展阶段，艺术中的现实主义方法有赖于唯物主义的世界观，主要是马克思主义的世界观。但是，这并不说明，艺术创作的现实主义方法始终都以唯物主义的世界观为前提。为此所必需的世界观前提，仅仅是承认现实事物是现实的，客观事物是客观的而已。古代希腊人承认现实世界是现实的，但他们同时又认为世界是神创造的。黑格尔虽然把现实理解为“绝对观念的异在”，但他毕竟也承认它是**现实地存在的，是客观的**（尽管他唯心主义地把它理解为观念的感性现实）。在这方面，有必要提一下列宁关于唯心主义世界观的矛盾性的论述。“客观（尤其是绝对）唯心主义转弯抹角地（而且还翻筋斗式地）紧密地接近了唯物主义，甚至部分地变成了唯物主义。”<sup>③</sup>一般说来，辩证的唯心主义在许多方面比不发展的、僵死的、粗糙的、形而上学的唯物主义更接近于辩证唯物主

① 《马克思恩格斯全集》第4卷第231页（《诗歌和散文中的德国社会主义》）。

② 同上，第236页。

③ 《列宁全集》第38卷第308页（《哲学笔记》）。

义<sup>①</sup>。

因此，在现实主义方法产生和发展的过程中，客观唯心主义、泛神论、感觉论等等可以成为现实主义艺术的世界观精神基础。就连最极端的主观唯心主义分子，其世界观也不可能如此彻底、完整和毫无矛盾，也会渗入其它因素，包括自发的唯物主义因素。一个人，即使是最顽固的唯我论者，在他日常所处的各种直接生活关系中，也会自发地唯物主义地对现象作出思考和反应。所以，在一个世界观充满了主观唯心主义观点的艺术家的艺术中，也可以发现出他有承认现实的、存在于他身外的世界的因素，这种因素就是他在创作中有可能作出现实主义刻划的附带出发点。

一般地说，“生活、实践的观点”，作为现实主义艺术刻划的基础，并非始终以及在一切时代都是自觉的、“有哲学根据的”、上升到哲学体系高度的基本观点。这里有必要再次提一下列宁指出过的这一情况，即从哲学的角度来说，任何一个正常人的“素朴实在论”，都承认物、环境、世界是不依赖于我们的感觉、我们的意识、我们的自我而存在的<sup>②</sup>。这种承认——以及作为对现实的艺术加工方法的出发点——不一定表现为有哲学体系根据的世界观的形式。马克思在致恩格斯的一封信中用辛辣的语言嘲笑了这种观点：“卢格这个畜牲在普鲁茨那儿证明说，‘莎士比亚不是戏剧诗人’，因为‘他没有任何哲学体系’……为此普鲁茨写了《恢复莎士比亚的名誉》！”<sup>③</sup>

从这个角度来说，哲学唯物主义不一定必然就是现实主义方法的世界观基础，而现实主义和非现实主义也不一定就是艺术家

① 《列宁全集》第38卷第305页。

② 《列宁选集》第2卷第65页（《唯物主义与经验批判主义》）。

③ 《马克思恩格斯全集》第29卷第356页。

对哲学基本问题作出唯心主义还是唯物主义回答的艺术方法的对等物。

但是，从所有这些角度来看，在整个艺术史上，对于现实主义的发展，唯物主义毕竟是最有利、最有效的世界观精神基础。现实主义艺术方法的一个基本规律是：艺术反映不是从任何“预定观念”出发，不是从艺术主体的“纯我”出发，而是从本质上可能成为审美感觉和审美享受对象的一定的现实的现象和事实出发。但是，如果教条主义地理解一切现实主义刻划的这个“出发点”，就会大大地限制现实主义的方法及其已经取得和可能取得的艺术表现形式。

不能把现实主义方法的一般基本特征同艺术家的个人创作过程的具体问题混为一谈。但是，必须始终注意审美客体因素和审美主体因素的辩证关系，——这个问题在本书第二部分已有详细论述。

我们已经看到，艺术反映的客体始终包含着“对人的存在”。但是，仅仅客体对主体存在还不够，主体也应该对客体存在，使客体从可能性变为艺术反映和审美享受的实际对象。在一定程度上，与审美客体和审美主体的关系的这种双重性质相适应的，是各个门类和体裁的文学艺术的“双重”艺术描写方式：一方面是按照客观事物本身的形式来描写现实的、既有的具体审美对象，另一方面是描写由现实现象引起的一定“内心”体验，以及如我们读抒情诗、听音乐、看舞蹈表演时所经受的或从其它文学艺术中所感受的种种体验。这些艺术门类的存在基础就在于，它们不是按照客观现实事物的样子摹写客观现实事物，而是通过体验来反映它们。这些门类的艺术（在现实主义的艺术表现形式中），不是反映“纯主观的东西”，“纯”抽象的和不可捉摸的“内心生活”，而是反映一定范围内的一定的体验，这种体验有助于对

世界的更深刻的审美认识和掌握。

但是，如果这种一定的体验不是以直接显示现实自身形貌的艺术表现形式表现出来，那么，这还决不意味着抛弃现实主义方法的原则。

艺术反映形式之分为“主观”型和“客观”型——如果可以**使用这个不完全确切的说法的话——，始终不可能是绝对的。黑格尔以音乐为例特别明白地说明了这一点。用黑格尔的话说，音乐不能再现外在现实，它必须表现“一般内心活动”。黑格尔这样解释了他的观点：“但是内心活动可能有两种。按照内心活动去掌握一个对象，这句话一方面可以指不按照它的外表现象而是按照它的观念性的意义来掌握它。”在这个意义上说，音乐表现仿佛是“客观的”，是一种十分特殊的反映现实的方式。“另一方面也可以指按照内容活在主体情感中的样子来表现它。音乐可能有这两种掌握方式”<sup>①</sup>。**

作为现实主义出发点的这种现实的、具体的规定性何在呢？黑格尔说，灵魂对它自己的单纯感觉以及“这种自觉所流露的声音运动”作为单纯的情调来看，毕竟还是太一般化，太抽象，不免要导致一种危险，即不免流于空洞和平庸。我认为，这是对在音乐的艺术方法上背离现实主义的做法的一个精辟论述。对人的情调和感情的音乐再现，其出发点必须是一定的具体的存在。

**“如果要把痛苦、喜悦和希求之类情调体现在旋律里，实在的具体的灵魂在严肃的实际生活里只有处在一个具体内容的范围里，即处在某些特定环境和特殊情况里发生某些事件，发生某些动作之类情况下，才会有这种情调。例如一首歌曲表现出对一种损失感到哀伤或哀悼的情感，我们不免马上就要问：损失的究竟是什么**

---

① 黑格尔：《美学》第3卷上册第384页。

么？是生命及其全部丰富性的利益呢？是青春，幸福，妻子，爱人，儿女，父母还是朋友呢？……因为音乐所要处理的不是单纯的抽象的内心生活，而是由具体内容充实起来的内心生活，这种具体内容是和具体的情感密切结合在一起的……”（黑体字是我标的。——汉斯·科赫）<sup>①</sup>

这说明，在“主观”型的艺术中，一般地也可以见出现实主义地对待具体现实的态度。但是，在这种艺术中，这种现实主义的态度，只有在极少情况下才能根据表现形式同现实现象本身、即同“生活形式”的“相似性”来判断。

我认为，研究家们必须注意研究这种情况，即不仅在传统的“主观”型艺术中，而且在其它艺术种类中，新的现实主义地反映对一定事件、现象等等的一定“内心体验”的艺术表现形式，乃至新的艺术种类，都在发展之中。这既关系到叙事文学和戏剧文学，也关系到绘画、版画、舞蹈（特别是情绪舞），甚至也许还关系到电影艺术，关系到电视的艺术性能等等。下面这个例子就可以说明这一点：弗里茨·克雷梅尔在《匈牙利的幻影》中采用了幻想的艺术手法，这种幻想并不是以现实的匈牙利反革命事件（1956）为根据，即不是（或至少在一系列片断上不是）直接取自“现实”的，但是，尽管如此，就其现实主义实质而言，它们是无可指责的。因为，克雷梅尔不是（或几乎不是）描绘匈牙利反革命事件本身的客观情况，而是表现——如黑格尔所说的那样——由一个他在美学上和政治上坚决反对的完全一定的现实现象所“充实起来的”、他的富有深刻党性的内心体验。而这种在现实主义造型艺术中尚未多见的表现形式，难道不也是完全可以容许的、从思想感情上去挖掘克雷梅尔所要表现的那个完全一

<sup>①</sup> 黑格尔：《美学》第3卷上册第391—392页。



定的现实现象的艺术手法吗？从这个意义来说，对于诸如在戏剧中运用寓意、漫画式的夸张和叙事手法之类表现形式，我们也有必要改变一下态度才成。

以上种种可以说明，关于现实主义艺术的**现实**出发点的一定具体性的观点，并不限制和规定表现的形式和手法。当然，这些问题的解决决非总是轻而易举的。究竟什么是颓废主义的主观杜撰，或所谓“反客观的杜撰”，什么是以新的或尚未为现实主义艺术所习见、乃至迄今仍为某些艺术种类所“不取”的表现形式，丰富了对现实的审美思考和加工，即现实主义的革新，往往还难于一眼看清。由于世界的分裂，许多艺术家的意识形态处境是复杂的，因此，在这两种截然对立的现象之间，界限有时可能极不稳定。因此，我们决不能把各个艺术门类的现实主义同一定的表现手段和风格手法，同一定的或者某一种写作方式教条主义地联系起来，从而一开始就把作为艺术方法标准的现实主义规定为某种手法和形式的既定准则。这种做法必然导致艺术的萧条。

这里有必要提出一个问题（尽管我们不可能详细讨论）：现代各个门类的进步艺术和社会主义艺术的发展，在何种程度上必然促使出自这些艺术种类的特点并正互相渗透的“客观”型和“主观”型表现方式都更积极发展。还有一个问题就是：一个艺术种类的手法和表现因素，在何种程度上可以为其它艺术种类移植和为它所用。这决不意味着艺术门类的解体或混淆，相反，这会导致它们的互相丰富和发展。

根据以上分析，我觉得有理由得出如下结论：

一、必须看到现实的人道主义在社会主义社会一切生活领域里的扩展，这种人道主义的客观存在及其对人的主观实际影响都应得到广泛的反映。

二、人的个性不断丰富过程必然地向一切艺术门类提出一

个问题：个人的发展，个人的“内心世界”、即由外在世界发展所决定和形成的个人的思想、感情和体验的世界的全面扩展，如何在艺术形式和表现手法的丰富化中获得体现。

三、技术进步对艺术的影响（如电影、电视等等的性能的发展），必然促使过去限于各自的技术条件并因而互相脱离的各门艺术的表现因素综合化和互相渗透。而对于各个“传统的”艺术门类，这当然不能不发生反作用。

四、最后，在社会主义现实主义文学艺术中，不仅必须创造性地吸收现实主义的传统，而且必须吸收人类所创造的一切艺术上“有用”和可以接受的表现因素和手法，并把它们纳入现实主义的范围。

现实主义的艺术反映方法力求“正确地”、真实地反映描写对象。这一点，从恩格斯致玛格丽特·哈克奈斯和致明娜·考茨基的信中，从恩格斯批判“真正的社会主义者”的著作中，从马克思对《巴黎的秘密》的批判中，从列宁对列夫·托尔斯泰的评论和与高尔基的通信中，以及从马克思列宁主义经典作家的大量其它言论中，都已看得很清楚，这里不再赘述。

但是，尽管现实主义包括内容的真实性，“正确性”和真实性却不就是衡量每一件艺术作品的现实主义的绝对标准。现实主义作为一种艺术方法，并不居于只有它才能作出真实艺术描写的“垄断”地位。它同其它艺术流派和方法的区别，不只是它的内容的真实性。

甚至，一个艺术家即使在描写方法上不是从生活、从一定的现象出发，而是把一个“预定观念”体现为画面和形象，如果这个观念本身含有真实内容的话，这种方法也不一定就会造成思想内容的不真实。其次，在整个人类的认识上，真理的发现是一个漫长而复杂的过程。按照恩格斯的说法，科学认识“真理”的历

史就是把谬论逐渐消除或是更换为新的、但终归是比较“不荒谬的谬论”的历史<sup>①</sup>。与此完全相同，一切艺术——现实主义的以及非现实主义的艺术——的受历史制约的内容的真实性，也总是相对的。

但是，人类历来所制定的任何其它艺术方法，都未能象现实主义这样能够反映社会现象和个人关系的丰富、全面的社会真实内容，反映充分认识到的、受社会制约的客观对象的真实。正是从这一点出发，马克思、恩格斯和列宁一贯强调现实主义艺术的巨大认识意义。在这方面，不妨回想一下他们对文艺复兴时期现实主义艺术的评论，他们对莱辛、歌德和海涅的评论，以及对十九世纪伟大俄国现实主义作家——首先是对托尔斯泰的评论和关于社会主义艺术的萌芽与初期成就的评论。

所以，通过提出社会问题和在个人关系领域里揭示社会问题，现实主义在文学艺术中的地位理所当然地得到了巩固。

文学艺术的现实主义的标准和条件，包括前面详细说过的那些艺术典型化的特殊方法。

其基本的方法原则就是：

一、艺术描写的基本出发点应当是个人命运、个别事件、特殊现象和一定的体验等等。

二、为了在这种个人命运中充分揭示出人们之间的本质的审美关系的丰富性和多样性，必须力求达到性格、行动和体验的最大程度的“生动性和丰富性”，力求刻划鲜明，使这种丰富性作为这些现象和关系的具体总体为欣赏者——按照他的主观准备程度——所接受。

三、为了揭示所描写的个人关系、对象、现象和体验的一定

<sup>①</sup> 《马克思恩格斯选集》第4卷第485页（《致康·施米特》，1890年10月27日）。

社会历史性质，必须具体、鲜明和令人信服地表现它们，表明个人关系和社会关系的内在逻辑和一贯性。

最后这一点有必要稍加详细说明。因为，正确理解这一点对于现实主义的方法具有特别重要的意义，就社会主义艺术的现实主义艺术描写而言，正确理解这一点就有机地导致社会主义的党性。恩格斯说过典型人物和典型环境的关系是现实主义的本质特征的问题。他以此说明了长篇小说所固有的特点：它能在个人的和社会历史的发展中揭示寓于事物和现象的“内在逻辑”，而在现实主义的艺术作品中，个人的和社会历史的发展是处于不可分割的统一之中的。

在描写一定事物和现象时尽可能表明作品所描写的一切内容成分的这种内在逻辑，这种一贯性，是现实主义方法的不可缺少的条件。正是从这一角度来说，现实主义方法必然要求一定的历史觉悟水平，或者就叫做党性。我们已经看到，现实主义方法的这一决定性方面，是受历史前提制约的：比如，人们深刻理解了自已历史发展和个人发展的逻辑和一贯性，就决不再有必要把超人和超自然的神话力量描绘为决定人的发展的因素。在这个意义上说，现实主义方法要求艺术家“具备一种与神话无关的幻想”。

典型环境中的典型人物的辩证联系，是人们社会关系的内在的、个人的和客观的历史逻辑矛盾统一的表现，不能与**自然环境的规定性**混为一谈。不言而喻，一定的自然环境在现实主义艺术中起着巨大的作用；利用一定的自然环境，在所谓“客观”型的艺术中，现实主义描写的细节准确性可以具有鲜明的社会色彩，人物和环境的描绘可以更清楚、更确定和更富有说服力。

但是，仅仅描写人物在一定**自然环境**中的行动，不可能表现出人物发展的客观历史逻辑、历史倾向。伊波利特·泰纳的实证

主义的“环境论”，把自然环境当作决定因素，导致了艺术描写上的自然主义，因此同现实主义是不相容的。作为自然主义的艺术创作方法的一个组成部分，“环境论”是从主观社会学的武器库中搬来的。在《什么是“人民之友”以及他们如何攻击社会主义者？》这一著作中，列宁阐述过有关这个问题的一系列基本原理。他说明了，这一类观点的产生，是由于人们看不清错综复杂的社会现象，不能区分社会现象中的主要现象和次要现象，不能找到这种划分的客观标准，因此他们只能达到简单记载社会现象和根据某个预定观念来评价它们的水平<sup>①</sup>。

这种观点同马克思列宁主义的观点是不相容的，马克思列宁主义认为，历史发展的客观逻辑是极端复杂的“自然历史进化”。至于揭示艺术所描写的事物、现象、关系、联系、感情和体验的内在逻辑和一贯性的问题，有必要再一次指出，我们所说的现实主义，指的是艺术刻划方法，而不是某一种具体的艺术表现形式。为了说明这个问题，我们不妨拿现实主义方法和非现实主义方法对一个类似的戏剧素材的不同处理作一个比较：

席勒完全有权把《奥里昂的姑娘》称为一部“浪漫主义的悲剧”。我们这里只是要指出此剧的浪漫主义手法的一个方面，而对它的具有崇高爱国主义精神的、实质上是进步的、战斗的思想内容，丝毫不持怀疑态度。约翰娜的一切重大行动，都不是由性格及其周围环境的内在逻辑所决定，而主要来自“神启”。约翰娜所经历的以及把她置之于死地的那一冲突的整个发展，基本上是在她梦见马利亚显灵那一场就安排好了，约翰娜只是在依照外来的、同具体剧情毫无联系的意志和决定行事。当席勒迫使她说出：

---

<sup>①</sup> 《列宁选集》第1卷第8页。

我的一切自有天定，  
赴汤蹈火在所不辞，——

实际上也就把全部理由都已说出，整个悲剧发展的来龙去脉也尽露无遗了。

在布莱希特的《西蒙·玛卡尔的梦》一剧中，直接描写西蒙的梦境那一场，比席勒写的约翰娜作梦和圣母显灵那一场长得多。但是，在布莱希特这里，梦是从西蒙的性格中内在地、合乎逻辑地产生的：西蒙刚刚读了牧羊女约翰娜的故事，她以童话的幻想方式，把她所读过的东西天真地同充满深刻阶级矛盾的法国解放斗争的现实情景交织在一起了。因此，描写西蒙梦见自己变成约翰娜那场戏，一方面有助于更深刻地揭示这个勇敢姑娘的性格，另一方面又恰好通过——不断与约翰娜的故事穿插对比的——梦幻这种形式，富有讽刺性地把法国同德国法西斯斗争的阶级关系的客观逻辑格外鲜明、尖锐地展示了出来。

因此，在布莱希特的剧本中，“梦”不仅在内容上，而且也在艺术方法的角度上，起着有时甚至是同它在席勒的悲剧中截然对立的作用。尽管这是一个幻想的场面，但它在这个剧中成了一个完全合理的现实主义表现形式。在这个意义上说，不能把现实主义规定为某种一成不变、“非此不可”的各门艺术的艺术手法和表现形式规范，现实主义只是指导艺术家的方法，艺术家运用这种方法，从现实事物出发，按照“事物实际所是的那样”真实地描绘事物。

揭示事物、现象、人物和环境固有的“内在逻辑”，亦即揭示他（它）们的客观社会历史倾向，是现实主义方法的一般本质特征，在社会主义条件下，这一本质特征又有特别重要的意义。在为社会主义而斗争的条件下，正如我们下面将要看到的那样，

艺术成为培养社会主义觉悟的不可缺少的工具；艺术的专门特点同社会主义思想的基本原则和条件以及艺术与工人阶级革命政党和人民的关系紧密相联，并为其所决定。

因此，列宁提出的艺术家的社会主义党性就成为社会主义现实主义艺术的一个不可分割的条件和重大本质特征。

## 第十五章

### 列宁的文学艺术党性原则

列宁的《党的组织和党的出版物》一文，完全可以说是国际马克思主义文学理论研究工作的列宁主义阶段的一座里程碑。一篇理论著作，其思想论点竟能如此深刻影响各国进步文学的发展，并且如此强有力地组织和引导文学运动不断前进，在文学史上恐怕还不多见。

现在，列宁的论点已经完全深入我们社会主义文学和文学政策的生活实践。它们决定并推进着这一实践。这些原则对我们说来如此明白和浅显，以致我们每每不禁为这篇短短的著作如此使我们大获教益而深感惊异。

本章除了概述马克思和恩格斯的有关论点之外，对列宁这篇理论内容十分丰富的著作只能试图说明其中的某些方面。许多问题在这里不可能如它们本身所要求的那样详细展开。

《党的组织和党的出版物》一文是一九〇五年十一月十三日在《新生活报》发表的，当时的《新生活报》实际上就是布尔什维克的中央机关报。很有必要回顾一下列宁写这篇文章的具体历史环境。它产生于一九〇五年革命的高潮时期。十月的全俄政治罢工刚刚过去不过几个星期，继这次罢工之后不久，在一九〇五



年十二月，紧接着爆发了武装起义。

列宁秘密回到俄国后三、四天就写了这篇文章。这是他回来后所写的第三篇文章。第一篇谈党的改组问题，第二篇谈民主革命中的无产阶级和农民的关系问题。这篇马克思列宁主义文学理论的纲领性著作，写于一场伟大革命迫在眉睫的时刻。列宁一回到彼得堡就主持了《工人生活》编辑部的改组，召开了讨论办报方针的会议。他参加了中央全会，全会研究了党的改组问题，作出了召开党的第四次代表大会的决定。他向全俄农民联盟代表大会发去了祝词，同彼得堡工人代表委员会讨论了当前的革命斗争任务。

这个具体情况再一次证明，列宁和列宁领导的党多么重视文学和社会主义的文学事业。

列宁这篇著作一开始就确认：“十月革命（指一九〇五年十月的全俄政治罢工，——译者）以后在俄国造成的社会民主党工作的新条件，使党的文学问题提到日程上来了。”<sup>①</sup>这种新条件，除了群众的革命积极性的巨大高涨之外，主要就是俄国社会民主党从地下转入公开。在此以前，就其本义而言的“党的文学”，可以说仅仅是由党的各个地下团体主办的非法报刊。一般地说，当时只有在这种报刊上才能公开而明确地表明党的立场。而在合法报刊上，人们则不得不把棱角磨平。本想表达党的观点的人“被迫说出含糊其词的话”，那种“奴隶的语言”、“伊索寓言式的笔调”，同那些“还不是党的人”的考虑不周和思想畏缩，混淆在一起了。现在，由于革命所取得的成就——尽管还不是最后的成功——，文学已经有可能“成为百分之九十的党的文学”<sup>②</sup>。

---

① 《列宁选集》第1卷第646页。

② 同上，第647页。

但是，仅仅指出党和党的报刊、政论的合法性，还不足以说明列宁关于党的文学的思想的历史背景。为此这里至少需要指出，还有以下两个因素决定着列宁一九〇五年所提出的这些基本论点的历史地位：

首先是革命运动中心从西欧转移到俄国。历史向俄国工人阶级提出的当前任务，是比其它任何一个国家的无产阶级的一切当前任务都**更要革命的任务**<sup>①</sup>。在国际工人运动中，为未来变革的时代进行“和平”准备的阶段已经过去。马克思主义在普遍建立起来的、坚持无产阶级立场的各国社会党中取得胜利和“遍地开花”的阶段已经结束。无产阶级正在一步一步和坚韧不拔地为准备未来的战斗聚积和集中力量。在这个阶段，革命工人运动虽然不仅建立了工会和合作社，而且还建立了自己的期刊和自己的教育机构，但是，列宁在一九〇五年所提出的这些原则，还不能成为评价这个时期的标准。

第二个、看来也是最本质的因素则是，资本主义已经进入自己的最后阶段——帝国主义阶段。资本主义发展的最高和最后阶段——“无产阶级革命的前夜”来到了，建立一个新型的党已经成为历史的必然要求。在俄国工人运动内部，产生了布尔什维克主义，它是国际工人运动中唯一完全适合这种历史要求的潮流。列宁一步一步地制定了他的关于新型的党的学说，而在实践中，这样一个党也正在锻炼形成之中。

列宁的《党的组织和党的出版物》这一著作，不仅仅是，而且不主要是一篇文艺理论文献。它是制定布尔什维克党即新型的党的理论和策略的工作的一部分，如果没有象《怎么办？》（1901——1902）、《进一步，退两步》（1904）或《社会民主

---

① 《列宁选集》第1卷第245页（《怎么办？》）。

党在民主革命中的两种策略》（1905）这样的长篇著作，如果没有列宁的整个建党学说，就不可设想会有《党的组织和党的出版物》这篇著作。因此，列宁在这篇著作中提出的那些基本论点，不能用来回过头去评价国际革命工人运动中各个过去的历史时期。因为那时关于建立新型的、列宁主义的政党的问题尚未提上日程。但是，在衡量和评价欧洲自从进入二十世纪以来的整个这一时期的社会主义文学的发展上，列宁的这些原则却是完全适用的。在现代，它们仍然具有深远的现实意义。

这一切，决不意味着列宁在制定文学事业的党的原则和他的新的党性观念时没有依赖前一历史时期的经验。为了说明列宁理论的质的新内容，有必要作一些历史的回顾。

### 马克思和恩格斯论文学艺术的倾向性和党性

米海伊尔·里夫希茨在其条理分明的《卡尔·马克思和美学》这一著作中，对马克思青年时代写的《关于出版自由的辩论》（1842）一文同列宁的《党的组织和党的出版物》作过一个比较。里夫希茨指出，马克思根据他在一八四二年所持的民主革命的政治主张，以及在一定程度上也是作为《莱茵报》的编辑，把“党的原则”引进了文学，虽然当时所说的党还不是无产阶级的党。

里夫希茨认为，马克思的功绩是：在青年民主主义者马克思看来，争取增强文学中的党派影响，与批判封建官僚主义的书报检查制度具有同等的意义。这种书报检查制度竭力禁止文学中一切被视为党派斗争的东西。同警察的书报检查制度作斗争是资产阶级民主革命的一个重要任务。早在一八四二年，马克思就把这个任务同进一步反对“文学行业自由”、反对资产阶级自由主义那种

意义上的出版和文学自由的斗争任务联系在一起。马克思写道：“出版的最主要的自由就在于不要成为一个行业。把出版物贬为单纯物质手段的作家应当遭受外部不自由——检查——对他这种内部不自由的惩罚；其实他的存在本身就已经是对他的惩罚了。”<sup>①</sup>

当时，除了象莱辛这样被当局认为“不够资格”的作家的革命自我牺牲精神而外，马克思还提不出什么其它纲领以与文学创作对钱袋和生意经的依附相抗衡。

在青年马克思的主持下，《莱茵报》团结了一批民主知识分子力量。它形成了一个在组织上还没有成立的民主“党”的据点。恩格斯在提到一八四〇年以后发生的这个过程时写道：“那些即使是在君主专制制度下也因教育和生活状况而能够得到一些政治知识并形成某种独立政治信念的阶级中的大多数，渐渐地联合成一个反对现有制度的强大集团。”<sup>②</sup>《莱茵报》可以说是德国真正的革命运动的精神中心。它忠于自己的主张，积极捍卫了四十年代前半期的政治的、“党的”倾向诗歌。

一八四一年十一月，弗莱里格拉特发表了名噪一时的关于一个西班牙反动分子之死一诗，在这首诗中宣扬了诗歌“无党性”的思想：

我有权——自由地大声疾呼！  
别人说什么——怎值得诗人一顾？  
他知道，自从普里阿摩斯称王以来，  
特洛亚城内外不曾有一个人清白。  
他匍匐在波拿巴这样的英雄面前，

① 《马克思恩格斯全集》第1卷第87—88页（《第六届莱茵省议会的辩论》）。

② 《马克思恩格斯选集》第1卷第511页（《德国的革命和反革命》）。

他愤怒地倾听着德恩根临刑前的倾诉！  
诗人的视野无限辽阔宽广，  
决不让党派的小天地把他束缚！

弗莱里格拉特的这首诗引起了强烈的反响，这说明他的确触动了十九世纪四十年代德国文学的一个要害问题。弗里德里希·吕凯特回答弗莱里格拉特说：

说什么诗人的视野辽阔宽广，  
和不受那党派的小天地的束缚。  
君不见他正在王室的党旗面前宣誓，  
他为德意志国家效忠风尘仆仆。

只是，这种“党性”不过是那个扬言“朕但知有国而不知有党”的普鲁士国王的“党性”的先声而已。它是要把人引向反动的营垒。

在《莱茵报》上，格奥尔格（乔治）·赫尔维格也发表了一首诗为答：

党的力量不容低估，  
党是一切成功之母。  
诗人若是玷污这个字眼，  
他就抛弃了一切美好的语言。

赫尔维格对文学无党性这个口号的驳斥充满了革命民主主义的精神。当然，他所主张的这种党性，同现代无产阶级社会主义意义上的党性要求还完全是两码事。这只是一般地号召参加实际

斗争、分清阶级界线和表明党派立场：

我只希望你能把你的旗帜亮明，  
即使它和我的旗帜颜色不同；  
我自有我的挑选和我的决定，  
我的桂冠是党给我编成！

在马克思担任编辑工作期间，《莱茵报》同文学无党性主张的斗争尤其突出。它把这些问题同反对警察当局专横和反对警察当局书报检查的斗争直接联系在一起。

一八四二年，当政府和报刊对赫尔维格的攻击愈演愈烈，而弗莱里格拉特也再次加入这场反赫尔维格的合唱时，《莱茵报》发表了“弗莱里格拉特的旧友”海因岑的一首诗：

诗人的视野无限辽阔宽广，  
决不让党派的小天地把他束缚。  
可就是拉起了一面——警察局的大旗，  
犹自在那里洋洋得意。

继德国资产阶级民主派的反政府运动之后不久，以西里西亚织工起义为开端的德国工人阶级运动也开始积极展开。自此马克思和恩格斯转向了新的立足点。他们对文学艺术的倾向性和党性的看法也因之而具有了重大的新因素。

他们理解并且坚持了这个思想：文学的党性和倾向性是现实的、实际的政治和社会斗争的工具。他们把自己的文学批评活动看作是建立和加强无产阶级革命政党的斗争的一个组成部分，即“齿轮和螺丝钉”。他们的观点的重要性的意义首先在于：在一八

四四年以后的危机年代，他们的政治观点和美学观点已经形成完整的有机统一，政治判断和美学判断融合成为一个严密的整体。

马克思和恩格斯同资产阶级自由派诗歌和小资产阶级的社会“倾向”诗歌及其观点进行了无情的斗争。在这方面，他们也继承了象海涅这样的德国革命民主主义代表者的宝贵遗产。例如，海涅在他的《倾向》一诗中以稍带讽刺的口气说道：

不要再吹温和的短笛，  
放弃你那牧歌的情调——  
你要做祖国的大军号，  
做加农炮，做白炮，  
去吹、去轰、去喊、去杀！

每天去吹、去喊、去轰，  
直到最后的压迫者逃走。——  
你只要朝着这个方向歌唱，  
可是却要使你的诗章  
尽可能地通俗易懂<sup>①</sup>。

马克思和恩格斯也用海涅式的辛辣讽刺反对了一味高喊反对派口号的公式化、概念化的政治“倾向”诗歌，他们这样做，不仅是基于自己的美学信念。他们同“青年德意志派”的流毒以及“真正的社会主义”的诗歌和散文的斗争，在美学路线上，同他们在德国一直坚持到一八四八年并且被他们视为当代重大民族任务的那场斗争的社会政治任务完全一致。

---

<sup>①</sup> 《德国诗选》第275—276页。

“……德国只是用抽象的思维活动伴随了现代各国的发展，而没有积极参加这种发展的实际斗争”，“德国人在政治上考虑过的正是其它国家做过的事情。德国是这些国家理论上的良心。它的思维的抽象和自大总是同它的现实的片面性和低下并列。”①

但是，德国现实所要求的不是高喊抽象的一般政治和社会口号，而是另一种历史倾向和任务：要真正批判德国的现状，就要有另一种文学。“不能使德国人有一点自欺和屈服的机会。应当让受现实压迫的人意识到压迫，从而使现实的压迫更加沉重；应当宣扬耻辱，使耻辱更加耻辱。应当把德国社会的每个领域作为德国社会的污点加以描述，应当对这些僵化了的制度唱一唱它们自己的曲调，要他们跳起舞来！为了激起人民的勇气，必须使他们对自己大吃一惊。”②

这是直接决定着马克思和恩格斯的美学观念的一个政治纲领。这个着眼点，在后来恩格斯（在《德国的革命和反革命》中）对“青年德意志派”文学的“倾向性”的无情批判中，非常明显地表现出来。一八三〇年的事件把整个欧洲投进了政治骚动，德国文学也受到这种骚动的影响。在傲慢不逊地自称为“现代派”的当时的资产阶级文学中，充分反映出德国资产阶级政治运动的不成熟性及其狭隘性和不彻底性。当时几乎所有的作家都大谈其不成熟的立宪主义或更加不成熟的共和主义。“在这批人中间，特别是在低等文人中间，逐渐形成了一种习惯，他们用一些能够引起公众注意的政治暗喻来弥补他们作品中才华的不足。在诗歌、小说、评论、戏剧中，在一切文学作品中，都充满所谓的‘倾向’……”其实，这种高调很难说明他们在现实的阶级斗争

① 《马克思恩格斯选集》第1卷第10页，第8页（《〈黑格尔法哲学批判〉导言》）。

② 同上，第4页。



中真能采取多么鲜明的政治态度。它充其量不过是同大学里的对德国哲学的记忆以及被曲解了的法国社会主义、尤其是圣西门主义的只言片语掺混在一起的反政府情绪的畏首畏尾的流露；它不过是五花八门的思想大杂烩<sup>①</sup>。

对“德国的”或所谓“真正的”社会主义的小资产阶级“倾向”文学，马克思和恩格斯的批判尤其猛烈。同“真正的社会主义”的诗歌和散文的论战——主要是由恩格斯进行的——已经成为建立德国共产党的斗争的一个决定性因素。“德国的”或所谓“真正的”社会主义“甚至一跃而成为文坛上有一定影响的流派”<sup>②</sup>。

对这种文学，马克思和恩格斯为什么在政治上和美学上都持如此否定的态度呢？恩格斯曾经指出，这种文学是在社会矛盾还没有因为阶级的明确分化和资产阶级迅速夺取政权而在德国采取较尖锐的形式以前产生的。一方面，诗人在德国社会中不可能以革命的姿态出现，因为革命分子本身还太微弱；另一方面，由四面八方包围着他的长期存在的鄙俗气起着使他衰弱无力的作用，他即使能够暂时超越它，摆脱它和嘲笑它，可是过一会却又重新跌进它的陷阱里面去了<sup>③</sup>。

这种囿于“德国小资产阶级的鄙俗气”的情况，就是“真正的社会主义”的文学在政治上和美学上同样不足为训的（主观上和客观上的）原因。它打着“反动政治倾向”<sup>④</sup>的烙印。它的本质是由“真正的”社会主义在阶级斗争中的主观地位以及在现实

---

① 《马克思恩格斯选集》第1卷第510页。

② 《马克思恩格斯全集》第3卷第641页（《真正的社会主义者》）；译作“流派”一词的德文原词是Parteiabendeutung，俄译为партия，都含有“党派”的意思。——译注

③ 同上，第4卷第243页（《诗歌和散文中的德国社会主义》）。

④ 同上，第3卷第661页（《真正的社会主义者》）。

中对阶级斗争的主观态度决定的。它不理解历史的动力，它不能掌握它们的本质，这是挂在它身上的一块铅砣，使它在诗歌的领域里无法展翅高飞。

恩格斯以倍克为例说明，这种诗歌歌颂“穷人”，歌颂怀着卑微的、虔诚的和互相矛盾的愿望的人，歌颂各种各样的“小人物”，然而并不歌颂倔强的、叱咤风云的和革命的无产者。而这种既无能力理解又无能力在诗歌中表现历史的动力的情况，也反映在对资本主义提出的那种“社会主义的”声讨上。倍克并没有威吓说，要消灭路特希尔德的实际势力，消灭作为这一势力的基础的社会关系；他只是希望比较人道地来运用这一势力。他抱怨银行家不是社会主义的博爱家，不是幻想家，不是人类的善士，而仅仅是银行家而已。倍克对路特希尔德家族的威吓和责难，“是由于对路特希尔德家族的势力抱着幼稚的幻想”。这说明他完全不理解这一势力和现存各种关系之间的联系。所以，倍克在诗歌中所发出的一切诅咒，“尽管作者的意图是好的，但给读者的印象却比一位卡普勤教士的说教还要滑稽可笑”。所有这一切的结果，从美学的角度来说，是令人十分沮丧的：“怯懦和愚蠢、妇人般的多情善感、可鄙的小资产阶级的庸俗气，这就是拨动诗人心弦的缪斯，她们竭力使自己显得威严可怕，然而却徒劳无益，只是显得可笑而已。她们压低嗓子唱出来的男低音经常嘶裂成可笑的尖声怪叫；在她们的戏剧性的描绘下恩泽拉德（希腊神话中的巨人，——译者）的伟大斗争变成了滑稽小丑的翻跟斗。”<sup>①</sup>

恩格斯指出，以这种盲目无知为基础的“社会倾向”，非但不是什么对路特希尔德家族的声讨，而且完全成了它的反面。倍

① 《马克思恩格斯全集》第4卷第223—224页（《诗歌和散文中的德国社会主义》）。

克赋予路特希尔德以“伟大得令人眩晕的使命……减轻这个世界上全部的苦难”。诗人没有看到，他愈想装得高尚和有力，就愈变得可笑。他想以路特希尔德的批判者的姿态出现，但他的一切责难都变成了最无耻的阿谀奉承。他对路特希尔德的势力的歌颂，甚至连最善于吹拍的人都要甘拜下风。“当路特希尔德看到，他这个渺小的人物在德国诗人的头脑中成了这样一个巨大的纸老虎的时候，他也禁不住要为自己鼓掌欢呼。”<sup>①</sup>

恩格斯通过倍克这个例子说明，“自己已深深地陷到德国的鄙俗风气中”的诗人扮演了渺小而可怜的角色。“他不是在世界中生活和创作诗歌的活动着的人，而是一个飘浮在云雾中的‘诗人’，但这些云雾不过是德国市民的朦胧的幻想罢了。”他游离于实际的斗争和党性之外，所以他能很快地使他那小资产阶级的对德国鄙俗风气的抗议烟消云散，立即转到“干巴巴的小市民的散文”和同德国现状“实行感伤的和解”。为了摆脱这种沉闷的气氛，“一切多少有些才能的德国诗人”暂时还只能有“搬到文明的国家去住”这一条出路<sup>②</sup>。

在《德意志意识形态》中，马克思和恩格斯曾共同研究过当时的资产阶级和小资产阶级文学的症结。他们指出，随着革命工人运动的展开，导致这种文学垮台的条件已经开始形成：“德国原来没有现实的、激烈的、实际的党派斗争的这种情况，在开始时甚至把社会运动也变成了纯粹的文学运动。‘真正的社会主义’就是这种社会文学运动的最完全的表现，这种运动是在真正的党派利益范围外产生的，现在，在共产党形成以后，这种运动还想不顾共产党而继续存在。当然，从真正的共产党在德国产生

---

① 《马克思恩格斯全集》第4卷第230—231页。

② 同上，第242—243页。

的时候起，‘真正的社会主义’将不得不愈来愈多地只在小资产者中间寻找自己的群众，而在那些萎靡和堕落的著作家中寻找这些群众的代表。”<sup>①</sup>也就是说，马克思和恩格斯认为，一八三〇年以后的德国资产阶级和小资产阶级“倾向”文学，是原来没有现实的、激烈的、实际的“党派斗争”这个情况的产物，是各种基本社会政治矛盾尚未充分暴露的社会状况的反映。而且，当他们以有无“实际的党派斗争”来作为对“文学倾向”的褒贬标准时，“实际的党派斗争”这个概念还没有后来列宁赋予它的那样确定的内容。马克思和恩格斯所说的文学上的“党派代表”，指的是这样一些思想家：他们的著作是“现实运动的表现和产物”，反映着实际的需要，即“一定国家里的一定阶级的生活条件的总和”，——不管是包裹在何种意识形态外衣中出现的<sup>②</sup>。

从这种立场出发，马克思和恩格斯热情地（固然也不是毫无批判地）捍卫了文学艺术中的一切真正革命的、真正无产阶级的、共产主义的倾向，特别是有助于通过建立德国共产党，即通过建立“那种消灭现存状况的现实的运动”<sup>③</sup>来促成无产阶级运动的政治独立性的倾向。如所周知，“共产主义者同盟”直到一八四七年才在“正义者同盟”的基础上真正形成；从此马克思和恩格斯就成为它的成员。

仅仅把马克思和恩格斯所肯定的无产阶级文学作品列举一下，就可以说明：他们所说的党的、有倾向性的社会主义文学，不仅仅是指同“共产主义者同盟”——就其作为一个实际存在的阶级的政党而言——的活动直接相联系以及受到它的积极革命影响的作品。

---

① 《马克思恩格斯全集》第3卷第538页。

② 同上，第535页。

③ 《马克思恩格斯选集》第1卷第40页。

在《德意志意识形态》中，马克思和恩格斯称赞了埃蒂耶纳·卡贝的《伊加利亚旅行记》（1842）——一部描写空想共产主义的长篇小说。他们肯定了这些民间小说的文学资格，因为它们“同刚刚参加到运动中来的无产者的尚未成熟的意识是完全符合的”<sup>①</sup>。

在同卢格的论战中，马克思对一八四四年运动中流行起来的织工歌曲（《血腥的镇压》）大为称赞。那次运动不仅显示了极大的“勇敢、有计划和坚定”，而且，从当时的情况来说，也是具有高度的“理论性和自觉性”的。这种社会运动的性质，在德国通过这些早期的真正社会主义的文学作品的倾向性表现出来。马克思赞叹这是“一个勇敢的战斗的呼声。在这支歌中根本没有提到家庭、工厂、地区，相反地，无产阶级在这支歌中一下子就毫不含糊地、尖锐地、直截了当地、威风凛凛地厉声宣布，它反对私有制社会”<sup>②</sup>。马克思由此说到德国无产阶级的第一部重大政治著作——魏特林的《和谐与自由的保证》，并给了这部著作以极高的评价：“只要把德国的政治论著中的那种俗不可耐畏首畏尾的平庸气拿来和德国工人的这种史无前例光辉灿烂的处女作比较一下，只要把无产阶级巨大的**重鞋**拿来和德国资产阶级的矮小的政治烂鞋比较一下，我们就能够预言**德国的灰姑娘**将来必然长成一个**大力士**。”<sup>③</sup>马克思指出了无产阶级给德国文学带来的崭新特征：精神和行动之间、理论和实践之间的深刻矛盾的解决。这正是在无产阶级文学的“倾向性”和“党派”性质中所反映出来的东西，在这一点上，它同大部分资产阶级文学截然对

---

① 《马克思恩格斯全集》第3卷第543页。

② 同上，第1卷第483页（《评“普鲁士人”的〈普鲁士国王和社会改革〉一文》）。

③ 同上。

立。同时，马克思强调指出，德国哲学和政治发展之间的不相称，并不是什么反常的现象，这种不相称是必然的。只有革命的无产阶级才能克服“德国的软弱”这份遗产。“一个哲学的民族只有在社会主义里面才能找到适合它的实践，因而也只有在无产阶级身上才能找到解放自己的积极因素”<sup>①</sup>。

从这种观点出发，马克思在一八四四年就已说到德国社会主义文学的精神环境及其同资产阶级文学的对立：“德国穷人的理性和可怜的德国人的理性是成反比的。可是，那些把任何事物都当作文练习题目来写文章发表的人们，由于用这样的形式主义方法看问题，所以就把事物的内容歪曲了，而被歪曲的内容反过来又给形式打下了庸俗的烙印。”<sup>②</sup>（通过前面对“真正的社会主义”的诗歌的分析，我们已经看到马克思这种观察的正确性和深刻性。）

稍晚一些时候，恩格斯在给《新道德世界》报写的通讯中，报道了共产主义在德国的迅速进展。他高兴地指出，在艺术中也出现了社会主义的倾向，他详细描写了卡尔·许布纳尔（1814—1879）的一幅画，说它“从宣传社会主义这个角度来看，所起的作用要比一百本小册子大得多”。“它画的是一群向厂主交亚麻布的西里西亚织工，画面异常有力地把冷酷的富有和绝望的穷困作了鲜明的对比。厂主胖得象一只猪，红铜色的脸上露出一副冷酷相，他轻蔑地把一个妇人的一块麻布抛在一边，那妇人眼看出售无望，便昏倒了；她旁边围着两个小孩，一个老头吃力地扶着她；管事的在检验另一块麻布，这块麻布的主人正在焦灼地等候检验的结果，一个青年正在把自己的劳动换来的可怜的收入给

---

① 《马克思恩格斯全集》第1卷第484页。

② 同上。

失望的母亲看；在石头的长凳上坐着一个老头、一个姑娘和一个男孩，他们正等候轮到自己；两个男人，一个人背着一块没有验上的麻布，正从房子里出来，其中一个怒气冲冲地摇晃着拳头，另一个把手搁在他的同伴的肩上，指着天，好象在说：别生气，自有老天爷来惩罚他。所有这些情景都出现在一间冷冷清清的、象是没有人住的外厅中，外厅的地面是石头铺的，只有厂主一个人是站在一块小毡垫上。在画面的远处，在柜台后面展现出来的是一个陈设极其讲究的账房，华丽的窗帘，明亮的镜子；几个办事员正在那里写什么，丝毫没有注意他们背后所发生的事情，老板的儿子，一个年轻的花花公子斜依着柜台，手里拿着马鞭，嘴里叼着雪茄，冷眉冷眼地瞧着这些不幸的织工。这幅画在德国好几个城市里展览过，当然给不少人灌输了社会的思想。”<sup>①</sup>

恩格斯在同一篇通讯中写道：“德国当代最杰出的诗人亨利希·海涅也参加了我们的队伍，他出版了一本政治诗集，其中也收集了几篇宣传社会主义的诗作。”<sup>②</sup>恩格斯同时还引述了由他译成英文的海涅的《西里西亚织工之歌》。

恩格斯对英国宪章派诗歌尽管持批判的态度——主要是因为它往往也有不少“宗教的胡言乱语”<sup>③</sup>——，但仍然保卫了这种“正确地表达了工人中的普遍的情绪”<sup>④</sup>的文学；他翻译了诗人爱德华·波·米德的《蒸汽王》一诗，并把它写进了《英国工人阶级状况》一书<sup>⑤</sup>。与此同时，他对那种感伤地呼唤社会同情的文学，如托马斯·胡德的《衬衫之歌》，则给予了带有一些讽刺

---

① 《马克思恩格斯全集》第2卷第589—590页（《共产主义在德国的迅速发展》）。

② 《马克思恩格斯全集》第2卷第591页。

③ 同上，第36卷第311页（《致海尔曼·施留特尔》，1885年5月15日）。

④ 同上，第2卷第472页（《英国工人阶级状况》）。

⑤ 同上，第472—473页。

意味的评价：“这首诗使资产阶级女郎们流了不少怜悯的但毫无用处的眼泪。”<sup>①</sup>

“德国无产阶级第一个和最重要的诗人”<sup>②</sup>格奥尔格·维尔特以及斐迪南·弗莱里格拉特和恩斯特·德朗克的创作，都是在马克思和恩格斯的直接影响下发展的。我们可以把这种文学看作是马克思和恩格斯在《德意志意识形态》中所说的那种意义上的党的、社会主义的文学（他们当时用反面的例子说明了文学同宣传共产主义思想的党的斗争之间的关系）。这是不同类型的文学，但都是倾向性鲜明的、党的文学，尽管在这个为新兴社会主义文学确立无产阶级革命基础的斗争关键时期，马克思和恩格斯在文学批评活动中很少使用这一概念。

同时，马克思和恩格斯的著作还表明：革命的社会主义的文学艺术同“现实的运动”紧密联系，非但不会使之与过去的伟大文学传统隔绝，而且会使党的、褒义上的“倾向”文学为新的因素所丰富。在青年时代，马克思提到“够资格”和“不够资格”的作家的对立时，说过这样的看法：“我们的著作界（文学）是由那些属于够资格之列的作家创立的。你们把哥特谢德和莱辛两人在‘够资格的’和‘不够资格的’著者中间加以选择吧。”<sup>③</sup>

恩格斯考察了非常广泛的文学现象：“悲剧之父埃斯库罗斯和喜剧之父阿里斯托芬都是有强烈倾向的诗人……”<sup>④</sup>他曾说到但丁和这个“佛罗伦萨人的吉伯林党（帝党）的诗”<sup>⑤</sup>，说到塞

---

① 《马克思恩格斯全集》第2卷第498页。

② 同上，第21卷第6页（《格奥尔格·维尔特》）。

③ 同上，第1卷第91页（《第六届莱茵省议会的辩论》）。

④ 《马克思恩格斯选集》第4卷第454页（《致敏·考茨基》，1885年11月26日）。

⑤ 《马克思恩格斯论艺术和文学》，1953年柏林版，第120页（德文）。



万提斯的倾向诗<sup>①</sup>。他还曾说到，在法国，党的文学从十八世纪起就已占优势，而且是第一流的文学，可是，在德国，政治状况却导致了“逃避现实，躲进理想的领域”<sup>②</sup>。恩格斯认为，“席勒的《阴谋与爱情》的主要价值就在于它是德国第一部有政治倾向的戏剧”，而现代的那些写出优秀小说的俄国人和挪威人“全是有倾向的作家”<sup>③</sup>。

根据以上引述的马克思和恩格斯对早期社会主义文学的“倾向性”或“党性”的某些本质特征的政治和美学评价（如这些引文所含有的褒贬意见所表明的），对他们在这个问题上的观点，已可归纳出以下几点结论：

一、革命文学的社会主义倾向性的基础，不是抽象的观念、理想和概念。它的生活基础是工人阶级解放人类的现实的、实际的社会政治斗争。它是在无产阶级斗争所固有的真正人道主义的基础上产生的，它是这种人道主义的艺术反映。社会主义的倾向性和党性，就其本性而言，排斥一切政治性同人性的分裂和隔绝。还在一八四八年以前，马克思和恩格斯就严厉批判了把这两者抽象地孤立开来的做法。

二、必须看到，在实际斗争的进程中，在现实的群众运动的进程中，觉悟的因素起着越来越大的决定作用，例如一八四四年的西里西亚织工起义就是如此，这次起义决不会在“思想脱离了社会原则”<sup>④</sup>的情况下发生。

三、这些前提越来越要求艺术家的觉悟，要求艺术家对历史的一般发展的理论修养和理解。正是在这方面，社会主义的文学

---

① 《马克思恩格斯选集》第4卷第454页。

② 《马克思恩格斯全集》第18卷第662页（《关于德国的札记》）。

③ 《马克思恩格斯选集》第4卷第454页。

④ 《马克思恩格斯全集》第1卷第483页。

艺术可以继承以往的德国民族文化的伟大精神“理论”发展路线并加以发扬光大。

现实的单纯经验反映不足以成为社会主义的倾向性和党性的现实基础。

四、马克思曾就卢格对西里西亚织工起义的文学和政治评价写道：“一个有思想爱真理的人，在看到西里西亚织工起义爆发的时候，他所应该做的不是在这一件事上为人之师，而是研究这一事件的特殊性质。自然这就需要有一些科学的远见和一些对人的热爱才行，而要做到前面那一点，只要多少玩弄一些浸透着无聊的自我欣赏气息的巧妙词句就够了。”<sup>①</sup>

自觉地干预现实必须符合社会主义的党性并且热情充沛、感情饱满。只靠冷静的科学洞察或者道德说教创作不出社会主义的、党性的作品。

五、根据以上种种，为了符合社会主义的倾向性和党性，作家必须积极地同社会 and 工人阶级的斗争保持密切联系，与之同呼吸、共命运。

马克思和恩格斯从一开始就为具有崇高的、自觉的社会主义思想内容的社会主义文学艺术而斗争。但是，文学所宣传的思想，文学所追求的理想，必须来自生活本身。

恩格斯曾经指出，主要人物应当是一定的阶级和倾向的代表，因而也是他们时代的一定思想的代表，他们的动机不应当是从琐碎的个人欲望中，而应当是从他们所处的历史潮流中得来的。但是，在“意识到的历史内容”同“莎士比亚剧作的情节生动性和丰富性”相结合的现实主义戏剧中，人物的动机是通过

<sup>①</sup> 《马克思恩格斯全集》第1卷第484页（《评“普鲁士人”的〈普鲁士国王以社会改革〉一文》）。

剧情本身的进程生动地、积极地，也就是说自然而然地表现出来的，因此，人物的那些“论证性的辩论”逐渐成为不必要的东西<sup>①</sup>。

马克思和恩格斯写给斐·拉萨尔的信是从当时他们和拉萨尔在党的利益上存在共同之处出发的。恩格斯在他的信中明确强调了这一点。但是，即使如此，这里所说的“党的利益”和“党的原则”，也还不可能具有列宁所说的那种意义，尤其自一八五二年“共产主义者同盟”解散以后，作为政治组织的“党”已经不复存在。

与此相关的是有必要指出，马克思和恩格斯一向以极其蔑视的口气谈到用文学形式鼓吹拉萨尔个人崇拜：马克思辛辣地嘲笑了拉萨尔要求弗莱里格拉特“写一首歌颂‘新’运动的诗”一事。在遭到弗莱里格拉特拒绝之后，拉萨尔又找了另一个诗人。马克思在致恩格斯的一封信中引录了这首诗中的几句：

来吧，德国的**无产阶级**！  
来吧，不要再作无谓的奔忙！  
有一个人愿为你们开辟幸福之路，  
你们只需为行动待命整装！  
他不侧身于崇高的议会，  
也不以雄辩的口才逞强，  
人民的儿子，**斐迪南·拉萨尔**！  
为民喉舌，言语清晰，朴素大方！

马克思就此评论道：“小伙子，你的英勇应受赞美！既然这

---

<sup>①</sup> 《马克思恩格斯选集》第4卷第343—344页（《致斐·拉萨尔》，1859年5月18日）。

件东西臭虫都嫌臭！”<sup>①</sup>

恩格斯对“奥多尔夫先生用来赞扬拉萨尔的歌功颂德的押韵词句”作出了同样尖锐的反应，他指的是德国社会民主党在哥达联合之后定为党歌的那段悼念拉萨尔的序诗<sup>②</sup>。

不言而喻，大批诸如此类吹捧拉萨尔的文学，同社会主义的、党的文学毫无共同之处。这不仅因为它整个充满了拉萨尔主义的气味，而也因为用艺术手段鼓吹个人崇拜同社会主义的党性根本互不相容。这当然决不是说，社会主义的文学艺术不可以创造工人运动杰出代表者的形象并从而特别鲜明、生动地表现社会主义人物形象的伟大。这同个人崇拜完全是两码事。

个人崇拜是同党格格不入、同党极不相称的一种现象。它也是直接同艺术对立、同艺术为敌的一种现象，因为它把许多人的多种多样的品质、高尚情操、才华、力量和知识归于一个人，它贬低许多人的形象，而把一个人奉为超人的偶像。对斯大林的个人崇拜是一个例子。

但是，这种社会主义文学的党性概念，文学同“党派斗争”相联系的这一历史阶段，同列宁提出的党性概念内容客观上还有很大的距离。因此，在使用这个概念时，必须慎重区别。

一八五九——一八六〇年间的讨论、即著名的《济金根》之争<sup>③</sup>以及马克思同背离社会主义运动的弗莱里格拉特的论战，充分说明了这一点。弗莱里格拉特是一个十足的叛徒小人，同他展开这场不愉快的论战是由福格特事件引起的，详细情况这里就不必说了，总而言之是，弗莱里格拉特觉得他有必要就脱党一事作

---

① 《马克思恩格斯全集》第30卷第348页。

② 同上，第38卷第87页（《致奥·倍倍尔》，1891年5月1—2日）。

③ 参见本书第364页及以下。

出正式声明。他写道：“当一八五二年末，在科伦共产党人案件之后，‘共产主义者同盟’解散时，我摆脱了党对我的束缚……在这七年期间，我离党很远，我没有出席过党的会议，也不了解党的决议和活动。事实上，我同党的联系早已断绝。而我只能说，我自己觉得这样很好。一般说，我和一切诗歌的本性都需要自由！而党却是一个笼子。让他自己去唱吧，对党本身来说，这比把他留在里面更好。”<sup>①</sup>

马克思写信回答他说：“可见，从一八五二年以来，关于你信中所说的那种意义上的‘党’我是一无所知的，一八四九——一八五二年的经验已经够了。‘同盟’跟巴黎的四季社和成百个其它的团体一样，不过是在现代社会的土壤上到处自然成长起来的政党的历史中的一段插曲而已。……此外，我还曾尽力消除这样一种误会，以为我所说的‘党’就是指八年前便已解散的‘同盟’，或是十二年前便已不复存在的报纸编辑部。我所理解的党，是指按伟大历史意义上来讲的党。”<sup>②</sup>

由此也可见，在当时那种历史情况下，列宁所说的那个意义上的党的文学还根本没有提上日程。至于弗莱里格拉特其人，那么，他实际上只是在他参加“共产主义者同盟”和担任《新莱茵报》编辑工作期间，曾经是一个马克思所说的“按伟大历史意义上来讲的”党的、社会主义的作家。他的背弃行为，同以“同盟”这一形式出现的“党”的解散毫不相干。弗莱里格拉特的诗歌创作的整个演变本身，就推翻了他所谓的“诗人本性”需要有不受党的约束的“自由”这个说法。在弗莱里格拉特的诗中，那些现在和今后仍能保持生命力的作品，都是他参与无产阶级的党

① 《弗莱里格拉特致马克思》，1860年2月28日，引文据弗伦茨·梅格：《论从克洛普什托克到勃尔什维主义的文学》第586页（德文）。

② 《马克思恩格斯全集》-30：4451页。

的活动那个时期的创作成果。而他一旦离开党，并且开始——如高尔基所说的那样——在历史的“起组织作用的思想”和无产阶级革命运动以外去寻求诗的“自由”，他的才华和性格也就大为枯竭。所以，对他一八七〇年以后的诗，马克思和恩格斯表示了极大的反感：马克思在一八七〇年的一封信中向恩格斯写道：“《乌拉！日尔曼尼亚！》。在这首费了很大力气才逼出来的诗中也少不了‘上帝’和‘高卢人’。”<sup>①</sup>

弗莱里格拉特陷入了小市民的圈子，在同“按伟大历史意义上来讲的党”分手之后，他重新捡起了自己过去的那个口号：“诗人的视野无限辽阔宽广，决不让党派的小天地把他束缚。”

下面简单讲一下恩格斯在实行反社会党人非常法时期发表的有关社会主义文学的倾向性和党性的看法。这些看法主要是在著名的致敏娜·考茨基和致玛格丽特·哈克奈斯的信中讲的。前面我们已经说过这些信件对现实主义理论的伟大意义。

马克思和恩格斯对敏娜·考茨基文学创作的评论，特别可以说明他们有关社会主义文学的倾向性的看法。他们曾热烈欢迎过一八七九年在党报《新世界》上发表的她的第一部小说《格里兰霍夫的斯蒂凡》。马克思认为它是“当代最值得一读的一部故事”<sup>②</sup>，恩格斯称赞敏·考茨基很有“小说家的才能”<sup>③</sup>。菲勒克去马克思家拜访之后，在写给敏·考茨基的信中说过一个情况，从马克思当时的观点来判断，这是很可信的：“我更加确信（在美国宣传您的作品一事）必将成功，因为在伦敦逗留的最后一晚，我听

---

① 《马克思恩格斯全集》第33卷第50页。

② 《弗·恩格斯与卡·考茨基的书信往来》，1955年维也纳版，第31页（德文）。

③ 《马克思恩格斯全集》第35卷第212页（《致奥·倍倍尔》，1881年8月25日）。

到一些人对《斯蒂凡》有极好的评论，而这些人向来不爱随便恭维人。这就是马克思这一家人，他们刚刚读了您的《斯蒂凡》的单行本，对您简直赞不绝口……马克思尤其称赞以突出斗争因素的方式而完美地保持了倾向，并从而不仅弥补了这方面的一个空白，并且为当代文学闯出了一条新路。”<sup>①</sup>

过了几年之后，恩格斯在致敏·考茨基的信中已经表示了稍有不同的看法。在这封信中，恩格斯十分明显地批评了她对倾向性的不理解。他首先批评了她的人物、特别是阿尔诺德消融到“原则”里去了，并且指出了小说《旧和新》所以缺乏现实主义的原因：“显而易见，您认为需要在这本书里公开表明您的立场，在全世界面前证明您的信念。这您已经做了，已经是过去的事了，您用不着再以这种方式重复了。”恩格斯要求让倾向从场面和情节中自然而然地流露出来，而不应当特别把它说出来：“作家不必要把他所描写的社会冲突的历史的未来的解决办法硬塞给读者。”<sup>②</sup>

这些委婉的、同时也是具有重大原则意义的说法，恩格斯还曾以另一种形式在致玛格丽特·哈克奈斯的信中重复提出。这些说法隐含着什么意思呢？他写道，他决不是责备哈克奈斯女士没有写出一部“直截了当的社会主义的小说，象我们德国人所说的‘倾向小说’，来鼓吹作者的社会观点和政治观点”。“作者的见解愈隐蔽，对艺术作品来说就愈好。”<sup>③</sup>

敏娜·考茨基的小说《旧和新》所描写的故事发生在奥地利，发生在一个盐场工人村。她在故事中也描写了一些贵族和资产阶级圈子里的形象。但是，小说中的冲突不是来自这些素材可

---

① 《弗·恩格斯与卡·考茨基的书信往来》第31页（德文）。

② 《马克思恩格斯选集》第4卷第454页。

③ 同上，第462页。

能产生的场面和情节，它的倾向也不是从这种场面和情节中自然而然地流露出来的。敏娜·考茨基把革命工人运动的现实的、实际的斗争转移到了思想和世界观的斗争——传统观念和宗教和解精神同以无神论和相信人与科学力量为基础的“新世界观”的斗争上去了。因此，小说的任务就成了表现一种社会主义世界观的发生和发展，而这种社会主义世界观却是同无产阶级的运动和社会主义革命斗争相脱离的。这样的表现，对社会主义觉悟发生和形成的实际过程只能给人提供一个歪曲的观念，在这种不符合历史真实的文学描写中，这个过程被臆想的、虚无缥缈的社会主义词句偷换了，爱莎和阿尔诺德主要就是作为这种社会主义的“传声筒”出现的。恩格斯反对对现实的这种倾向性的歪曲，因为“社会主义倾向”在这里僵化成了赤裸裸的主观主义。但是，这里必须强调指出，恩格斯完全不是反对作家的社会主义思想觉悟——对历史过程的本质的认识，这种思想觉悟就是在这一情况下也是深入掌握现实事件的本质的必要前提。

象敏娜·考茨基那样“表明立场”和公开申明自己的社会主义见解，在革命工人运动当时所处的那一历史发展阶段就已不够了。特别是在各种叙事和戏剧体裁中，这种片面性的倾向观念必然会成为妨碍现实主义地描写革命的、不断发展着的现实的绊脚石。

在那一时期，甚至在十九世纪的最后十年，用列宁的话说，德国社会民主党已经是一个最近似革命无产阶级为了取得胜利所必需的那种政党了<sup>①</sup>。在实行反社会党人非常法时期的恩格斯书信中，有些论点同列宁的《党的组织和党的出版物》一文的论点十分近似。但有一个根本的区别——在著名的致敏娜·考茨基的

<sup>①</sup> 《列宁全集》第31卷第15页（《共产主义运动中的“左派”幼稚病》）。



信中表现得特别明显——，这个区别不仅是由于社会民主党的非法地位，而且也是由于历史时代的不同、革命任务的不同、工人运动成熟性的不同所造成的。在一八八五年，恩格斯在致敏娜·考茨基的信中写道：“在当前条件下，小说主要是面向资产阶级圈子里的读者，即不直接属于我们的人的那个圈子里的读者，因此，如果一部具有社会主义倾向的小说通过对现实关系的真实描写，来打破关于这些关系的流行的传统的幻想，动摇资产阶级世界的乐观主义，不可避免地引起对于现存事物的永世长存的怀疑，那么，即使作者没有直接提出任何解决办法，甚至有时作者并没有明确地表明自己的立场，但我认为这部小说也完全完成了自己的使命。”<sup>①</sup>

非常明显，恩格斯的这一观点，不适用于一九〇五年革命、即列宁写作《党的组织和党的出版物》那个时期。这里有必要极其简略地说明一下，一八九〇年以后，特别是一九〇五年以后，在有关文学艺术问题的看法上，德国社会民主党内部各派有过几种不同的基本倾向。

列宁的文学党性原则的提出，也吸取了德国和西欧社会民主党的正面经验。一九〇八年，列宁在致高尔基的一封信中说道：“我们最好设法……把文学批评也同党的工作，同领导全党的工作更紧密地联系起来。欧洲成年的社会民主党就是这样做的。我们也应当这样做……”<sup>②</sup>

其次还应提到列宁的《欧仁·鲍狄埃》和《德国工人合唱团的发展》这两篇文章，它们虽然没有直接涉及文学问题，但在这方面仍具有一定的意义。

---

① 《马克思恩格斯选集》第4卷第454页。

② 《列宁全集》第34卷第387页。

然而，这种经验还不是整个社会民主主义运动的经验。机会主义者和修正主义者极力反对一切关于文学活动同党的工作相联系和党在文学领域里的领导作用的思想。他们拥护文学艺术中的资产阶级个人主义“自由”。

十九世纪和二十世纪之交的考茨基的典型中派分子立场，已经同这种观点毫无区别。他坚持了“不干涉”所谓社会主义艺术的自发发展过程的彻头彻尾机会主义的理论，并企图用十足庸俗的论据来加以论证。他写道：“如果全世界忽然都来生产某一种商品，如纽扣，并且为此而投入这样多的劳动力，以致再没有劳动力来用于生产其它商品，如面包，那么，社会必将陷入绝境。生产抒情诗和悲剧的条件则完全没有任何规定性，它们既不应有最低限度，也不应有最高限度。”

考茨基由此为社会主义社会得出这样一个结论：“物质生产领域里的共产主义，精神生产领域里的无政府主义，——这就是在无产阶级统治下……发展的社会主义生产方式的模式，而不论这种生产方式可能具有何种愿望、目标和理论。”<sup>①</sup>

因此，考茨基的理论，至少在对待社会主义的精神生产这个问题上，不仅同无政府主义者，而且也同爱德华·伯恩施坦沆瀣一气。伯恩施坦拼命鼓吹人们应该把精神生产、特别是科学“……视为不属于党的范围的部门”<sup>②</sup>。

列宁的《党的组织和党的出版物》一文不仅批驳了资产阶级个人主义的和“高尚的无政府主义”的观点，而且批驳了第一次世界大战前夕在德国社会民主党内一直处于优势的机会主义和中派分子的观点。

① 卡·考茨基：《社会革命》，1907年柏林版，第109页（德文）。

② 爱·伯恩施坦：《社会主义的前途》，1921年斯图加特—柏林版，第241页（德文）。

德国社会民主党革命左派的立场是复杂的和矛盾的。他们在一定程度上捍卫了文学事业的党性观念。一九〇三年，弗·梅林写道：“我为做一个党的作家而深感荣幸。”<sup>①</sup>他确信，用社会主义的精神对工人阶级进行审美教育是革命的社会民主党的一项党的任务<sup>②</sup>。从梅林的创作上可以特别清楚地看出，他是多么紧密地把自己的整个文学和政治写作活动同社会民主党的重大革命任务联系在一起的。德国社会民主党左派朝着列宁主义的方向做了很多工作，但是，在一系列问题上，他们的立场又是不彻底的和充满矛盾的；德国社会民主党左派的一个最严重的错误就是，直到战争的最后一个月，他们仍未理解到一个革命的战斗的党的意义<sup>③</sup>。

德国社会民主党左派认识到德国工人阶级同反人民的德国帝国主义进行斗争的伟大民族责任，揭露了帝国主义在文化领域里的反民族的作用，特别强调了工人阶级作为民族和民族文化的最好的保卫者的作用<sup>④</sup>。他们完成了捍卫和保护古典文学遗产的使命。但是，由于他们的政治观点的矛盾性，无论在理论上或实践上，他们都未能为德国民族文学的真正社会主义革新奠定基础。只有在德国共产党的政策指引下，特别是在建立了以台尔曼为首的列宁主义的中央委员会之后，才有可能进行这方面的工作。

只有列宁所全面制定的建党学说，特别是列宁的《党的组织和党的出版物》一文，才使我们可能取得这方面的胜利。

---

① 弗·梅林：《我的辩护》，1903年莱比锡版，第35页（德文）。

② 弗·梅林：《论从克洛普什托克到维尔特的德国文学》第608页。

③ 参见拙著：《德国社会民主党左派和文学》，载《魏玛论坛》1959年第1期，第33页及以下（德文）。

④ 参见弗·梅林：《中世纪以后的德国历史》，1952年柏林版（德文）。

## 列宁的文学党性观念

到一九〇五年，德国的马克思主义文学理论已经把文学的倾向性问题（当时，这也就是社会主义党性的同义语，但尚未形成马克思主义文学理论的确切范畴）同文学“干预群众生活利益”问题联系在一起。从这个意义上说，这已是朝着列宁的原则前进了一步。

列宁为马克思主义的文学研究确立了真正的文学党性观念，即公开、诚实、直接和彻底地站在党的立场上的社会主义的党性观念。当然，无可否认，早期的社会主义文学，就其历史地位而言，也是为社会主义而奋斗的党的文学，但是，为了说明早期社会主义文学的特点和避免同列宁所提出的这一确定观念混淆，似乎还是按照恩格斯、梅林和蔡特金等人的用法，称之为社会主义的倾向文学为宜。

在新的历史发展阶段，列宁制定了革命政治和文学的党性原则，建立了新型政党的学说，第一次确立了社会主义文学创作同新型政党的作用之间的关系。继这篇论述党的文学的著作之后，列宁紧接着写了《社会主义政党和非党的革命性》一文，批判了资产阶级的“非党性”思想：“严格的党性是高度发展的阶级斗争的同行者和结果。反过来说，为了公开地和广泛地进行阶级斗争，必须发展严格的党性。因此，觉悟的无产阶级的政党……完全应该随时同非党性作斗争，坚持不懈地为建立一个坚持原则的、紧密团结的社会主义工人政党而努力。资本主义的发展越是使全体人民日益深刻地划分成各个阶级，使各阶级之间的矛盾尖锐化，这项工作为群众中的成效也就越大。”<sup>①</sup>

<sup>①</sup> 《列宁选集》第1卷第858页。

在以阶级划分为基础的社会中，故对阶级之间的斗争（发展到一定阶段）势必变成政治斗争。“各阶级政治斗争的最严整、最完全和最明显的表现就是各政党的斗争。”非党性是对各政党的斗争漠不关心。但是，这种漠不关心并不等于保持中立，也不等于拒绝斗争，因为在阶级斗争中不可能有中立者，它只是意味着支持处于统治地位的剥削者阶级<sup>①</sup>。

“非党性是资产阶级思想。党性是社会主义思想。”<sup>②</sup>

在政治和文学中，严格的党性是使各该历史阶段的无产阶级的阶级斗争成为有觉悟的、明确的、有原则的斗争的基本条件之一。列宁的这些思想已经为半个多世纪的革命斗争实践所肯定和充分证明。从这些思想中自然而然地得出的一个结论就是：在政治中以及文学中，贯彻实行社会主义的党性原则是决定其真正的而非口头的社会主义性质的标准。

“保持无产阶级政党在思想上和政治上的独立性，是社会主义者的经常不变的和肯定无疑的义务。谁不履行这个义务，谁就实际上不再是社会主义者……”<sup>③</sup>

列宁深刻论证了无产阶级政党的理论和策略，不厌其烦地反复阐述了“我们严格地单独组成为独立的无产阶级政党”<sup>④</sup>的全部涵义。这就是要在群众中进行马克思主义的工作，加深和扩大对群众的工作和影响，把整个工人阶级提高到自觉的社会民主党人的水平，决不放弃这项重要工作。“不进行这项工作，政治活动必然会变成儿戏，因为这种活动对无产阶级的意义是大是小，全要看它对这一阶级的群众的发动，引起这一阶级的注意，推动

---

① 《列宁选集》第1卷第660页。

② 同上，第662页。

③ 同上。

④ 《列宁全集》第8卷第422页（《论政治同教育学的混淆》）。

它积极带头参预事件的情况如何。”<sup>①</sup>

列宁一再指出，只有严格的党性原则才是无产阶级运动的有阶级觉悟的、有组织的先锋队同人民群众之间的正确关系的基本条件。一九一三年，他在严厉批判“糊涂的无党性分子”时写道，政治上的单干者、政治上的冒险家和政治上的玛尼罗夫们，都本能地否认党性，夸大其词地说党“狭隘”、“墨守成规”、“气量小”，诸如此类，不一而足。实际上，这种说法所反映的，不过是那些脱离群众的知识分子，那些感到必须掩盖本身弱点的知识分子的既可笑又可怜的自命不凡或自我解嘲。“只有群众才能创造真正的政治，可是，没有党的、不跟着坚强的党走的群众是涣散的、没有觉悟的、不能自制的，他们会变成那些总是‘按时’从统治阶级中钻出来利用‘适当’时机的狡猾政客的玩物。”<sup>②</sup>

列宁在一九〇五年所提出的文学的党性这一概念，包括哪些内容呢？

一、社会主义的文学事业是无产阶级总的事业的一部分，是一部统一的、伟大的、由党所开动的社会主义机器的“齿轮和螺丝钉”。因此，“文学事业应当成为有组织的、有计划的、统一的社会民主党的工作的一个组成部分。”<sup>③</sup>这就是说，社会主义的文学事业是由社会主义政党的工作的历史内容所决定的。这还意味着，社会主义文学的党性有机地包括了马克思列宁主义政党对文学事业的领导。

二、因此，党的文学公开地同无产阶级、因而也是同体现着国家的精华、国家的力量、国家的未来的千千万万劳动人民联系

---

① 《列宁全集》第8卷第422页（《论政治同教育学的混淆》）。

② 同上，第19卷第434页（《糊涂的无党性分子》）。

③ 《列宁选集》第1卷第647页。

在一起。同人民群众的这种公开联系表现在文学同人民的密切的关系中。

文学的社会主义党性意味着，它要从群众的生活中吸取材料，它应是群众的有觉悟的、有组织的斗争的结果，它要用社会主义无产阶级的经验和生气勃勃的工作去丰富人类革命思想的最新成就，从而对群众进行社会主义的教育，它要使过去的经验和工人阶级当前斗争的经验之间经常发生相互作用。

根据列宁的论述，党性的内容还包括：社会主义文学是同真正先进的、彻底革命的阶级的运动汇合在一起的，——这个阶级的解放必然会带来全人类的解放。所以，社会主义的党性是人民性的最高体现。

三、社会主义的党性意味着：同一切反党观点、同一切利用党的招牌来鼓吹反党观点的行为作斗争。确定党的观点和反党观点的界线的，是党纲，是党的策略决议和党章，是马克思列宁主义理论，最后是革命工人运动的全部经验。十分明显，一切真正的社会主义运动，一切真正的社会主义思想，都不可能同马克思列宁主义工人政党的路线、纲领和决议相矛盾。

因此，文学艺术的党性（在党的性质这个意义上）同时也是文学艺术的社会主义阶级性质的标准，这个标准以马克思列宁主义政党的存在为前提。列宁的党的文学观念的新的历史内容和本质内容就在于：在马克思主义美学思想史上，它第一次指出了，整个社会主义文学的发展同新型政党的领导作用密切相关，同社会主义文学纳入党所领导和指引的生气勃勃的社会主义建设的总轨道密切相关。列宁提出的文学的社会主义党性这一概念的新的历史内容就在于：它提出了文学与工人阶级政党，即与新型政党，与有觉悟和有组织的工人阶级先锋队，与党的组织，与一部统一的、伟大的、由党所开动的社会主义“机器”的关系。因此，它

以崭新的方式提出了文学与人民和人民生活的联系、文学在群众生活中的社会作用的问题。

列宁的文章所含有的对文学的社会主义党性概念的这种政治规定，具有巨大的现实意义。但是，在现代的条件下，如果机械地、教条地照搬在一九〇五年那个时代所形成的这一概念的全部内容，那就不对头了。这完全不意味对列宁的原则有丝毫背离。

从《党的组织和党的出版物》一文发表以来的五十多年期间，时代的性质发生了根本的变化。

随着整个历史的变化，社会主义党性的概念和党的文学的概念自然也会发生相应的变化。

不妨举一个具体的例子来说明：当前，我们正在为实现社会主义在德意志民主共和国的胜利而努力，因为，通往社会主义未来的道路已经向德意志民主共和国的全体公民打开。在这种情况下，德国自由民主党宣布举行一次以表现中间阶层走社会主义道路的矛盾复杂过程为主题的该党党员作家和非党员作家的优秀作品征选。我们希望并且不妨假定，德国自由民主党将会收到许多应征佳作。那么，在这种场合，是否也可以在列宁所说的那个意义上使用社会主义的“党的文学”这个概念，或是称其为社会主义的、党的作品呢？当然完全可以。德国自由民主党的这一文学和政治倡议，其全部意义就是要用艺术的形式准确地表现出当前正在发生着的这一重大社会变化过程，表现出这一过程的历史发展倾向，以便引导仍然犹豫不决的一些中间阶层的人走社会主义道路。所以，德国自由民主党的这个倡议，是以创造党的、社会主义的文学为目的的。因而，一切在艺术上真正符合这一要求的文学成果，必定也是列宁所说的那个意义上的整个社会主义事业的一部分，或者说必定是一部统一的、伟大的、由党所开动的社会主义机器的“齿轮和螺丝钉”。但是，在现在的条件下，



它所采取的形式已经不同于一九〇五年；现在，社会主义党性的这一基本特征已经不一定必须同革命的工人政党党员身份相联系。

比如，如果要用列宁的社会主义文学的党性原则来把党员和非党员的社会主义文学作品对立起来，那将是完全不可设想的。

当然，在许多作家逐渐向社会主义思想和社会主义政治立场转化的过程中，出现了一系列的问题。例如，有一些作家，虽然世界观还充满宗教的观点，不是马克思列宁主义的，但他们在实际政治表现上积极拥护德意志民主共和国的工农政权。他们赞成社会主义事业和民主德国民族阵线的纲领。难道仅仅由于他们的世界观不是唯物主义的，他们的艺术创作就必然地或所谓“自动地”不可能属于党的、社会主义的文学艺术吗？这显然是个十分复杂的问题。不能仅仅根据宗教世界观断定一个作家的整个创作的是非长短，正如整个文学史所证明的那样——不能把一切非无神论者作家的创作都划入“宗教”文学的范围。因此，判断一个作家的党的立场的标准，不能仅仅从、有时甚至不能主要从他的一般世界观立场去寻找，而要着重从他对当代问题所持的实际政治态度、从他在思想上和道义上对我们的斗争的人道主义目标的肯定中寻找。我所以接触这个问题，是为说明，在当前争取实现社会主义胜利的斗争中，随着人民道义上和政治上的一致在德意志民主共和国的形成，整个我们的文学都正在成为党的、社会主义的文学，成为社会主义的民族文学。

与此相关，还有必要指出，在列宁所说的那个意义上的党的、社会主义的文学的当前发展阶段上，存在着另一个复杂的问题。党的路线是统一的。争取实现社会主义在德意志民主共和国的胜利，反对西德帝国主义和军国主义，反对新战争的威胁，这不是两条孤立的路线，而是一条路线的两个不可分割地统一的方面，是德国统一社会党、德意志民主共和国政府和民主德国民族

阵线的民族政策。这种密不可分的关系，也可以说是整个这一历史时期的党的工作——整体以及局部——的最本质的特征。因此，在我们的文学中体现列宁的党性原则，就要努力在党性观念上，在我们的文学的党性中，把我们民族斗争的这两个方面统一起来。在这方面，出现了各种不同的倾向和问题。近几年来，在我们的文学中出现了相当多的德国现代历史题材的作品，这些作品突出表现了社会主义的革命思想内容，充满了伟大的民族激情，反映了我们民族生活中的重大问题。我愿意在这里指出安娜·塞格尔的《决定》、布鲁诺·阿匹茨的《狼窝》、维利·布雷德尔的《新篇章》、汉斯·马尔赫维察的作品、埃尔温·斯特利特马特尔的《能人》和奥托·哥特舍的《克里沃伊罗格的彩旗》。这些作品主要是描写法西斯统治时期、第二次世界大战时期或者一九四五年解放后的一段时期的生活，它们反映了德国的基本矛盾，生动地表现了解决这种矛盾的历史条件和可能。

但是，人们不禁要问：为数越来越多的那些描写德意志民主共和国的社会主义革命和社会主义建设的作品，那些把题材和故事转向西德的作品以及为了表现德国的基本矛盾而故意穿插上一些“特务”的戏剧作品，情况又怎样呢？举例来说，如果认为，一切表现社会主义农村题材的戏剧都必须依照海达·津奈尔的《该当如何……》一剧或者赫尔穆特·拜耶尔的《确证》一剧那种模式来设计基本环境，那是不对头的。至于认为德意志民主共和国的社会主义改造这个民族内容似乎只能用辩论的形式来表现，而不是把它活生生地通过表演和性格表现、环境和情节等等体现出来，那就更不对头。

从这个角度来说，把赫尔穆特·萨科夫斯基的《勒娜·马特凯的决定》同弗雷德·赖希瓦尔德的《马里亚·迪尔的冒险》比较一下，我们就会看出十分明显的差别。弗雷德·赖希瓦尔德试

图通过凯丁的形象来体现德国的基本矛盾。可是，在让我们看到来龙去脉的勒娜·马特凯同过去的决裂中，在她所作的最后决定中，对新德国的立场态度却比在弗雷德·赖希瓦尔德作品中使人感到的有力得多。

如何通过艺术塑造上的党性直观地和令人信服地反映德国的基本矛盾，反映解决我们民族生死攸关的问题的斗争，——这个问题在我们的文学理论工作中不仅还未得到解决，甚至还未真正提出。从这个意义来说，在文学艺术问题上贯彻德国工人阶级政治上的基本民族主张方面，还有许多历史和理论研究工作有待我们去做。

我们在阐述列宁的党性观念的内容时已经指出，它包括文学与生活、与人民的联系。

在德国统一社会党第五次代表大会和比特菲尔德会议之后，向生活学习已经成为我们社会主义文学的基本任务之一。“向生活学习”这一号召贯穿在有关文学艺术问题的列宁的一切言论中和党的一切文件中。同时，列宁又经常提到对待这一口号的机会主义观点和革命观点之间的原则区别。列宁在一九〇五年写的另一篇文章中写道：“一切机会主义者都爱向我们说：要向现实生活学习。遗憾的是，他们所说的现实生活不过是指……生活变动极慢的停滞时期的停滞状态。他们这些盲人，永远是落在革命现实生活的后面。他们的僵死学说永远赶不上表现出那些关系到人民群众最根本利益的最深刻的现实生活要求的革命激流。”<sup>①</sup>

因此，在对待“向生活学习”这个要求上，不仅必须同“现实政治”的观点作斗争，而且必须同对这一基本口号的经验主义歪曲作斗争。今天，正当在比特菲尔德会议之后，许多作家纷纷

---

<sup>①</sup> 《列宁全集》第9卷第187页（《黑帮分子和组织起义》）。

走向生产部门，深入到农业生产合作社和社会主义劳动班组中去之际，反对纯经验主义地贯彻向生活学习这个要求尤为重要。如果只满足于“到生活中去”搜集一点素材，熟悉一下“环境”，然后把见闻感受记录下来，或是把从直接观察中得来的印象稍加一些整理，而不是力求揭示现象的联系，不去揭示整个社会生活的矛盾和动力，那是完全错误的。在这方面，列宁——特别是在与高尔基的交往中——也提供了很有教育意义的范例。一九三三年，高尔基在致伊·格鲁兹杰夫的一封信中写道，尽管从纯经验的角度来说他比列宁更熟悉俄国的现实，但列宁对俄国的了解毕竟更好、更深刻，虽然他几年、几十年地被迫流亡远离俄国。因为，他站得更高，看得更远，他有一种“从未来看现在的罕见的本领”，也就是从生活的合乎规律的发展过程中真正认识生活的本领。“我觉得”，高尔基说，“正是这种高度，这种本领，应该成为社会主义现实主义的基础。”<sup>①</sup>

正是在这个意义上，我们还需要做大量的工作，以便使作家、艺术家和文学研究家真正做到“面向生活”，体验生活，与人民同命运、共呼吸，同时，象马克思和恩格斯在《共产党宣言》中所说的那样，提高到“认识整个历史运动”的水平，以便能够“从未来看现在”，理解整个联系和整个发展。可供我们使用的最重要的手段和最重要的教材，除了一般马克思列宁主义理论而外，就是党的决议。在这方面，党的决议提供着对社会实践的科学分析，也是确立文学艺术的社会主义的、党的出发点的标准。

再说一遍：列宁的社会主义党性概念的新的历史内容首先在于：它提出了文学与工人阶级政党即新型政党的关系，并从这一

---

<sup>①</sup> 《高尔基著作三十卷集》第30卷第302页(俄文)。

角度包括了文学与生活的关系。因此，据我的理解，一方面要防止“冲淡”这一概念，一方面也要防止对它进行死板教条的解释。

特别是在一九五六年，在我们的文学研究中流行过一种任意套用“党的文学”这一概念的做法：人们把各种鼓吹和平、鼓吹资产阶级民主、鼓吹凭空想象的进步之类的作品也一概称为党的文学，以致不论什么问题，只要表明赞成或反对的态度，都成了“党性”的表现。因此，列宁的党性概念往往遭到歪曲。我们的党性的概念，被用于一些进步的资产阶级人道主义作家乃至自由主义作家的创作，——这些作家的成就是无可争议的，但他们的作品决不能算是列宁所说的那个意义上的党的文学，这些作家本身也决不能被称为列宁所说的那个意义上的“党的作家”。这种概念上的混乱，是混淆社会主义文学与资产阶级民主主义文学的界线的结果，它反映出一种抛弃列宁的文学和文学研究的党性原则的倾向。

但是，这又决不意味着社会主义的、党的文学同进步的资产阶级民主主义的、人道主义的和反帝的文学之间隔着一条不可逾越的鸿沟。大家知道，在法西斯统治时期，亨利希·曼、列翁·弗希特万格、阿尔诺德·兹维格乃至托马斯·曼以及许多其他作家，都曾十分接近于共产主义工人运动的战斗立场。大家还知道，其中一部分人在组织上曾经同共产党人一起在人民阵线的队伍中积极战斗，还有一些人如亨利希·曼，公开承认了党的领导作用。因此，在这些作家的大量的政论和文学作品中，可以看到同革命政党的立场、即德国共产党的立场非常接近乃至完全一致的思想。因此也引起了许多人的立场变化，导致了这些伟大的进步作家向党的、社会主义的文学的发展。

我所以在这里提到这个情况，主要是为了强调指出，在文学的社会主义党性的问题上，不存在什么现成的抽屉和箱子，以致

只要把作家和作品如此这般地分门别类装进去就行。正如在任何一个活生生的事物中一样，这里也有矛盾、转变，可能有前进和倒退、发展和低落。争取和平、争取和平共处的斗争，作为党的活动的主要内容之一，大大地扩大了党的立场的影响范围，在许多作家的创作中一再导致这种“转变”的出现。

根据以上种种是否可以认为，过去以及现在的一切非社会主义的文学，因为不是社会主义的，因而也就不是“党的”文学，或者就是“无党的”文学，即不代表某个一定社会集团或阶层的利益呢？这种文学是否真正是“非党的”、“无党的”、“超党的”呢？情况当然不是这样。一九三一年，在解释列宁的文学艺术的党性观念时，卢那察尔斯基曾经写道：“艺术从来就是社会斗争的武器，人们往往只是没有足够的勇气和足够的坦率来承认它而已。艺术家，艺术思想家，往往掩饰艺术是有党性、有阶级性的，也就是耻于承认这一点。是的，这的确是可耻的。如果一个资产阶级艺术家承认他是资产阶级那一党的，这的确是可耻的。但是，如果一个无产阶级艺术家承认他是无产阶级那一党的，这却是很大的荣誉和光彩。原因就在于，无产阶级是唯一的这样一个阶级，它一旦求得自己的解放，也就解放了全人类。原因就在于，我们无可隐瞒，也无须隐瞒。我们是争取幸福与合理的人生的真正战士。所以我们可以骄傲地说：是的，艺术是有党性的，在你们那里，艺术也是如此，不管它用什么样的面具打扮起来。但是，这种党性愈深入你们的艺术，这种党性也就愈摧残、破坏和扼杀你们的艺术。而我们的党性则一旦进入艺术，就会把艺术提高到积极干预改造世界和人类的高度——这是每一个有觉悟的艺术家都可以向往并且应该向往的。”<sup>①</sup>

<sup>①</sup> 《论党的文艺政策》，1958年莫斯科版，第331页（俄文）。

当然，在资产阶级的文学中，不仅有卢那察尔斯基所说的这种“羞答答的”党性。事实很明显，当前就有一些帝国主义和军国主义的文学吹鼓手，他们正在那里公开地、赤裸裸地、直言不讳地为帝国主义和军国主义辩护和效力。威廉·施拉姆就是这股逆流的主要“文学”代表，——他们正在大肆炮制战争文学，炮制鼓吹复仇的小说和纳粹将军的回忆录，他们所鼓吹的东西，正是军国主义势力所追求的东西：战争。我们不能不看到这些事实。但是，人们不能由此得出一个结论，即似乎可以把这种反文学的东西从文学理论的含义上归入“公开党的文学”一类。

通过列宁的《党的组织和党的出版物》一文，党性这个概念已经具有完全确定的、历史具体的内容。因此，我认为，对这个具有专门术语性质的概念、即作为文学理论概念的党性，还是仅仅按照列宁所使用的意义来使用为宜。在其它情况下，最好仍然使用进步的或反动的、社会主义的或帝国主义的倾向文学这种称呼，如果这种文学比较明显地具有公开的阶级倾向的话。

## 党的文学与美学

列宁提出的文学的党性这个范畴，不是一个抽象的政治范畴，而是一个反映了社会主义文学内部的政治因素和审美因素的密切关系的美学范畴。文学必须适应阶级的政治斗争的需要，阶级的政治斗争是决定着文学的真正社会主义内容的标准。但是，这决不等于文学的职能仅仅是“图解”政治决议和仅仅反映这种政治斗争。

历史早已实际证明，工人阶级的解放斗争只有在马克思列宁主义政党的领导下才能取得胜利。但是，这种斗争的范围是极其广泛的。它不仅以夺取政权为目的，正如在经济上对生产关系的

变革并不仅限于“纯”经济领域本身一样。工人阶级的斗争和社会主义的胜利涉及人的一切生活领域和人与人之间以及人与自然界之间的一切关系。恩格斯曾说到过工人阶级“为恢复自己做人的地位”所作的斗争<sup>①</sup>。在另一处，他详细解释过，只有随着社会主义的胜利，人成为自己的社会结合的主人，因而也成为自然界的主人，人类才在一定的意义上最终地摆脱了动物界，进入真正人的生存条件<sup>②</sup>。

工人运动的范围无比广阔，它毫无例外地包括了美学和艺术所反映的一切社会关系。它涉及人和艺术的一切方面。

因此，列宁所说的文学艺术的党性，在同样的程度上关系着文学艺术所接触的一切社会的和人的本质的现象，也就是说，既关系着在长篇小说中通过人物命运对政治斗争的文学反映，也关系着山水诗或爱情诗、风景画或静物画。但是，这决不是说，“为了党性原则”，即使一首歌颂自然和爱情的四行诗，也必须鼓吹社会主义和宣传社会主义道路。如果这样，那就纯属无聊了。如此庸俗地曲解列宁的党性原则，只能使人觉得社会主义者的精神面貌太可怕、太空虚了。

社会主义的、党的作家贝托尔特·布莱希特写道：

小屋，树下，海边，  
屋顶冒起炊烟，  
假如没有这炊烟，  
岂不就只剩下孤独，  
这海，这屋，这树。

① 《马克思恩格斯选集》第4卷第462页（《致玛·哈克奈斯》，1888年4月初）。

② 同上，第3卷第323页（《反杜林论》）。



社会主义的、党的诗人约翰尼斯·罗·贝歇尔赞美了上巴伐利亚的高原、天边归帆、海、尼尔廷根附近的内卡河，还有施普雷河的森林：

平静的河网  
聚成一片翠湖，  
湖水依偎着睡莲和树根，  
抚爱着凤尾草和苔藓，  
施普雷河变成了森林。  
老树垂头，  
似欲入眠。  
小鹿在湖边顾盼，  
在这绿色的施普雷河的黄昏中间……

两位诗人对自然景物的刻划，都包含着社会主义者的生活信念，这是自然的“人性”的表现，这是使人对自然和社会充满积极态度的对祖国的满腔热爱。在这里，决没有使无限丰富的社会主义精神境界同自然发生对立或矛盾的丝毫余地。这也就是他们的党性的体现。

有人可能会问：象布莱希特或者贝歇尔这样的社会主义者和彻底的马克思列宁主义者，是否能“仅仅”和“只能如此”写出这样的作品呢？我认为，这样提出问题是不对的。因为，社会主义的党性原则，排斥一切同历史所形成的社会主义立场相对立的对待自然和社会现象的态度，但是，社会主义的党性原则，又包括整个人类历史过程所形成的对待自然和社会的一切真正人的、广义上的“文化所带来的”关系的总体。

所以，社会主义党性这个概念尽管是在工人阶级的政治斗争

的基础上产生和形成的，我们却必须看到它的这种为每一个美学范畴所特有的全面性。它应当被看作是一个美学范畴。

一个艺术家或者作家的党性，不仅仅表现在题材的选择上和他所力求体现的思想意图上。实际上，它只能表现在艺术作品的整体上，也就是表现在作品的各个部分的相互作用和相互关系上；从结构一直到遣词造句。

一件艺术作品的党性是通过它的特殊审美作用表现出来的，这种审美作用往往是潜移默化的，而决不都是可以直接感觉到的。

工人阶级政党在整个历史过程中的主客观作用，自然而然地决定了党对社会主义文学发展的领导作用，——这一历史过程不仅开始了深刻的政治和经济变革，而且由于工人阶级斗争和胜利的真正人道主义性质，为我们的文学的审美内容创造着新的条件和标准。在党的领导下进行的各种社会主义变革，为文学中的人性、美、丑以及尊卑贵贱等等确立了新的尺度。种种变革，都影响着社会主义文学的整个面貌，但是，无论在主观上还是客观上，位于一切变革的中心的，是马克思列宁主义政党的理论和实践。因此，坚持党的领导作用，决不是一项“外加”于文学、不顾及艺术自身的发展条件和审美标准的“文学法令”，它是文学发展本身“固有的”、“内在的”特殊条件的完全合乎规律的结果。否定党的领导作用，就是破坏文学同它所赖以生长的社会土壤的有机联系，就会使文学脱离生活、脱离现实。

在马克思主义美学思想史上，列宁的《党的组织和党的出版物》一文第一次深刻揭示了党的领导作用对文学创作的**美学**意义。在这方面，它提出了三个意义重大的问题：

第一，它回答了——如列宁所说的——“无产阶级的党的事业的文学部分”的一般性和特殊性的问题。

第二，列宁提出了群众通过他们的有阶级觉悟的先锋队参预文学的发展过程的问题。

第三，列宁在美学思想史上第一次提出了组织对艺术创作的作用的问题。

在《党的组织和党的出版物》这一著作中，列宁提出了关于无产阶级的党的事业的文学部分的一般性和特殊性的极其重要的论点。当他提出文学事业应当成为一部统一的、伟大的社会主义机器的“齿轮和螺丝钉”时，他曾预料到会有一些“歇斯底里的知识分子”对这种比方大喊大叫。这种大喊大叫，自从列宁这篇著作发表以来，已经持续了五十五年而迄未稍衰。而且，我们的社会主义文学愈是坚定不移和顺利地沿着党的道路前进，文学工作者愈是紧密地团结在工人阶级政党的周围，这种喊叫也就愈演愈烈。而且，不管什么人出来喊叫，巴鲁塞克或赖希·拉尼茨基也好，康托洛维茨或鲁勒也好——叛徒总是叫得最响的——，敌人的矛头一向而且首先都是指向列宁的文学事业应当成为一部统一的、伟大的社会主义机器的“齿轮和螺丝钉”这一原则。

从一九五六年的经验中我们懂得了，必须毫不松懈地坚持和保卫这一原则，坚持和保卫列宁的党性原则的这个一般性方面。活生生的现实经验使我们懂得了，列宁的党性思想的这个方面，是文学中的一个决定性的、主导的和不容侵犯的方面。

这不仅关系到在文学理论中和文学政策方面同公开的敌人或修正主义进行斗争的问题，这也关系到在文学理论中和文学政策方面存在的这样一种倾向，——这种倾向实际上就是要“证明”，在文学领域中实行党的领导，只要按照既定的马克思列宁主义美学办事就是了，也就是说，只要按照文学创作的特殊性办事，就可以确保党对文学发展的领导作用。

近几年来，在马克思主义的文学理论中和文学政策方面，正

是围绕着这个问题展开了一场国际范围的尖锐斗争。人们在这一过程中懂得了，在这方面，任何把文学的特殊性加以绝对化的做法，都会导致对列宁的党性思想的背离，仅仅文学的特点本身不可能保证实现列宁所说的那种党性。一九五六年的经验特别令人信服地表明，在这个意义上说，“一般性”也是决定性的和主导的因素。当然，按照党性原则来说，特殊性具有重大的意义，这个问题并未因此而取消。

这不仅关系到党对文学事业的领导工作不同于党对其它部门的领导工作的特殊性，——这个问题不可能在这里详细讨论。列宁写道：“无可争论，文学事业最不能作机械的平均、划一、少数服从多数。无可争论，在这个事业中，绝对必须保证有个人创造性和个人爱好的广阔天地，有思想和幻想、形式和内容的广阔天地。这一切都是无可争论的，可是这一切只证明，无产阶级的党的事业的文学部分，不能同无产阶级的党的事业的其它部分刻板地等同起来。这一切决没有推翻那个……原理，即文学事业必须无论如何一定成为同其它部分紧密联系着的社会民主党工作的一部分。”<sup>①</sup>

这段话，简明扼要地说明了我们所说的“党的事业的文学部分”的“一般性”和“特殊性”的意思。但是，不能说一般性——即文学成为整个社会主义事业的一部分——就是保证党性，而文学创作的特殊性则是专门职掌文学艺术上的特点，对保证文学的党性不发挥作用。单就社会主义党性具有作为审美现象的性质而言，就已不能把它同文学创作的特殊性割裂开来。当前文学创作的发展状况（比特菲尔德会议的精神正在得到有效的贯彻），要求我们必须看到社会主义党性同列宁所说的那种个人创造性和个

<sup>①</sup> 《列宁选集》第1卷第643页。

人爱好的广阔天地，思想和幻想、形式和内容的广阔天地的相互关系。

“有组织的社会主义无产阶级，应当注视这一切工作，监督这一切工作，把生气勃勃的无产阶级事业的生气勃勃的精神，带到这一切工作中去，无一例外，以此消灭古老的、半奥勃洛摩夫式的、半商业性的俄国原则——作者写，读者读——的一切基础。”<sup>①</sup>

列宁在这里触及了党对文学的领导的一个极其本质的方面：群众自己通过他们的有觉悟的先锋队来参预文学发展的过程。把“生气勃勃的无产阶级事业的生气勃勃的精神”带进文学，这就是党在文学领域里的领导作用的实质。

但是，列宁的这些思想不仅说明了什么是党的领导作用以及怎样发挥党的领导作用的问题，实际上这也是从根本上为文学的存在确立了新的客观条件。列宁的这一著作通篇贯穿着对资本主义文学所赖以存在的“半奥勃洛摩夫式的、半商业性的”条件的尖锐批判，通篇贯穿着对文学中的资产阶级个人主义、对“超人的文学家”、对“商业性的资产阶级文学关系的俘虏”、对“依赖钱袋的假面具（或伪装）”的尖锐批判。列宁还十分深刻地提到了“被亚洲式的书报检查制度和欧洲的资产阶级所玷污了的文学事业”的改造<sup>②</sup>。

但是，只有坚持党的领导，才能促使文学创作的条件和性质发生这种深刻的变化，因为只有党才能积极引导和吸引工人阶级和广大群众参加到文学事业中来。

列宁的党的领导作用的原则，是工人阶级创造文化这一作用

---

① 《列宁选集》第1卷第648页。

② 同上，第648页。

的体现。这个原则的实现，是工人阶级积极参与领导文学事业发展的最高历史形式。它是——如约翰尼斯·罗·贝歇尔那样——把文学视为“集体事业”的社会主义观点的实际贯彻。群众参与文学事业（表现为有组织的社会主义无产阶级注视这一切工作，领导并监督这一切工作），同时也是社会主义文学的人民性的崭新发展阶段的一个重要方面。因此，工人阶级和人民群众参与文学的形成和发展，就不仅是一个政治和组织的问题，而且还会引起美学上的后果。它会消除以资产阶级个人主义为出发点的文学中的种种资产阶级创作前提：文学生产的自发性和无政府主义，把读者降低到单纯的、机械的“消费者”的水平，即如列宁所说的那样，“作家写，读者读。”

在当前我国所处的这一阶段上，为消除这种根深蒂固的资产阶级艺术创作前提而斗争，也就是争取社会主义在文化领域里获得胜利的斗争的不可分割的一部分。当前，我们的文化革命已经进入了社会主义的阶段，因此，现在比以往更加需要使文学事业在工人阶级及其政党的领导之下成为整个社会主义事业的确定组成部分。因此，工人和人民群众参与德国社会主义文学形成的程度正在空前扩大和深化。其表现形式是众所周知的，特别是在比特菲尔德会议之后，德国统一社会党已经确立了使文学活动更加接近人民生活和鼓励人民参加文学艺术创作的指导方针。在这个意义上说，比特菲尔德会议所确立的方针，是创造性地运用列宁的原则和使这一原则具体化、丰富化的一个范例。

一九六〇年的文化工作会议恰好表明，“比特菲尔德路线”不可能“自然而然”、一帆风顺和毫无困难地得到实现，为此必须斗争，同各种错误的文学创作主张斗争。

如果我们把比特菲尔德会议确定的方针仅仅理解为要求作家同社会主义劳动班组合作，要求作家“到人民中去”，帮助工人

写作和督促开展工人写作运动等等，那就看得太肤浅了。要衡量贯彻“比特菲尔德路线”的成绩，不能够仅仅看有多少作家搬了家，有多少作家参加了劳动班组等等。比特菲尔德会议的最最重要的精神是号召广大作家改变生活方式，提出作家要改变创作方式，为大力发展社会主义的德国民族文学艺术而努力创作。

我刚才提到的同各种错误的文学创作主张展开斗争的问题，指的不是同一般资产阶级个人主义观点的斗争，这种观点是私有制社会必然地、经常地和大量地产生的，它们在过渡时期还会继续发生影响。主要的问题在于：在资本主义社会，由于资本主义分工的关系，艺术家陷入与世隔绝的境地，因此，个人主义、“不顾集体”和“文学上的超人”等等，成了艺术创作中的决定性因素。

在资产阶级社会的土壤上，艺术生产始终是一种众所公认的单个作家或艺术家的“个人”事业，所以它是与其它事业完全相隔绝的。除了综合性的艺术以外，只有个人兴趣才能使一个艺术家同其他艺术家进行一定形式的合作。在资产阶级社会中，在资产阶级文学中，为数有限的艺术知识分子同人民的隔绝以及他们本身在“生产过程”中的互相隔绝与分散，成为艺术创作方式的基本现象。

在社会主义社会和社会主义运动中，个人和社会之间的对抗性矛盾已被克服，文学创作成为一种直接的社会事业。用列宁的话来说，“党的文学”的原则就是：文学事业根本不能是与社会主义总的事业“无关”的个人事业<sup>①</sup>。如果整个社会只能消极地等待某一个作者乃至某一些作者纯凭个人兴之所至和心血来潮搞出什么东西，那是有背于社会主义社会的整个基本原则的。在社

① 《列宁选集》第1卷第647页。

会主义运动和社会主义社会中，艺术家即使在最富有个性意义的创作探索上，也是以社会一员的身份行事的。

但是，这种历史上崭新的基本创作立场，归根到底也只能通过党的领导作用来确立、保证和实现。

艺术创作前提的这种深刻变化，不仅需要社会主义的觉悟，而且也在同样的程度上需要社会主义的组织。

列宁的文章题为《党的组织和党的出版物》。我所以再次强调这一点，是因为列宁这篇文章在美学史上第一次提出了**组织问题**对文学发展的意义这一美学思想。“文学家一定要参加党的组织。出版社和书库、书店和阅览室、图书馆和各种书报营业所，这一切都应当成为党的机构，都应当汇报工作情况。”<sup>①</sup>

当然，五十多年以来，特别是在工人阶级建立了自己的政治统治以后，作家以及整个社会主义文学事业的具体组织问题已经起了重大的变化。例如，与列宁写这篇文章的那个时期相比，二十年代末期的作家和文学事业的社会主义组织形式就已经完全不同。现在，在德意志民主共和国，德国作家协会已经成为统一的社会主义的作家组织，不言而喻，这种形式又发生了很大的变化。但这无关紧要。我们必须领会列宁要求社会主义作家参加组织的基本主导思想。

从这个意义来说，列宁的思想也是他在《进一步，退两步》一书中着重阐述的关于党的崭新的、布尔什维克的观点的反映。

不难理解，作家的社会主义组织，特别是与党志同道合的作家参加党的组织，是党领导社会主义文学的**必要工具**。如果没有这个工具，那就没有而且也不可能有真正的领导。但是，作家的社会主义组织，不论是以怎样的具体历史形式存在，并不仅仅

<sup>①</sup> 《列宁选集》第1卷第648页。



是、甚至并不主要是这样的工具。

关于一九三三年以前的革命无产阶级作家协会或者现在的德国作家协会的意义，如果认为只是通过这些组织来保证对作家实行“党的领导和监督”，那就大大低估了这种组织对社会主义文学的重要作用。

我在前面的论述中已经提到在资本主义条件下形成的那种艺术创作的客观状况。而社会主义作家组织的意义之一，就在于它是克服这种状况的一个必要条件：它是使文学生产“社会化”的特殊形式。社会主义组织，集体，个人与集体的联系，是促使主观上得以充分发挥创作条件去相应地反映客观过程的基础。马克思和恩格斯在《德意志意识形态》中写道：“只有在集体中，个人才能获得全面发展其才能的手段，也就是说，只有在集体中才可能有个人自由……在真实的集体的条件下，各个个人在自己的联合中并通过这种联合获得自由。”<sup>①</sup>

关于作家的组织和集体问题的这一理论方面，在社会主义文学实践的发展上具有非常重要的意义。不久以前，在作家协会的讨论中，维利·布雷德尔谈了他的《新篇章》这部小说的缺点，这件事给我留下了深刻的印象。他指出，一个社会主义作家，为了从艺术上和美学上掌握他所要描写的那些现实片断，很需要在作家组织这个范围内取得党的、集体的帮助，他决不能仅仅满足于在所谓三五“知己”当中或某个艺术沙龙的小圈子中进行讨论。布雷德尔根据自己的创作经验提出，作家应当经常进行这样的创作讨论，和大家一起研究怎样艺术地掌握素材，而且不仅是在书已写成之后，还可以使这种讨论成为个人艺术创作过程的一个组成部分。

---

<sup>①</sup> 《马克思恩格斯选集》第1卷第82页。

同时，这种由党的集体在个人创作过程中组织共同探讨的形式和方法，应当是非常多种多样的、灵活的，应当认真注意每一个作家的个性。这是不言而喻的，故此不再多说。这里主要是说明，作家的社会主义组织问题是社会主义文学发展的一个必要的政治的和艺术的、美学的条件。

前面已经说过，我们同意约翰尼斯·罗·贝歇尔把文学看作为集体事业的观点。我们知道，社会主义文学的发展过程不同于资产阶级文学，在这里，个人因素和集体因素正在日益自觉、和谐和有组织地结合和融为一体。

人们只要承认和了解到这一点，那么，在社会主义文学的历史研究和理论研究中，就不仅要十分重视党的领导作用问题，与此紧密相关，也还要十分重视作家的社会主义组织。列宁在《党的组织和党的出版物》中所提出的问题，深刻地揭示了作家的社会主义组织同“文学上的超人”以及一切资产阶级文学团体的深刻区别和对立。所以，在我们的马克思主义的学术研究著作中，对各种社会主义文学团体、组织和协会等等的研究起着重要的作用。不能象在对待资产阶级文学史方面往往还可以适当允许的那样，把它们当作文学生活中无关紧要的附带问题而弃之不顾。相反，必须看到，这是使我们的文学在政治上和艺术上、美学上逐步向社会主义的民族文学发展的一个必要条件，从而给以密切的注意。

## 文学艺术的自由与党性

在马克思主义美学思想史上，列宁的这篇著作第一次深刻、全面地提出了社会主义文学的创作自由和自由与党性的关系的问题。列宁所提出的问题，涉及许多具有迫切意义的方面，其中有

些在我们的马克思列宁主义文学理论中尚未得到充分的探讨，在德国社会主义文学的历史研究中尚未得到应用。

列宁论述了资产阶级民主条件下（资产阶级革命时期）的文学自由的问题。在这里，列宁也揭示了马克思主义政党作为资产阶级民主这种意义上自由的彻底捍卫者的作用，并且确定了党的文学作为民主自由的彻底实现的作用。从而，列宁发展了恩格斯早在同旧德国社会民主党中所谓“青年派”“文学家和大学生骚动”的斗争中就曾捍卫过的思想<sup>①</sup>。列宁在一九〇五年写道：

“每个人都可以自由地、不受任何限制地写他所愿意写的一切，说他所愿意说的一切。”（这里无须赘言，这种资产阶级民主范围内的权利，同明目张胆的帝国主义敌人和一切民主——不管是社会主义民主还是资产阶级民主——的敌人自然毫不相干。）

“但是”，列宁接着写道，“每个自由的团体（包括党在内），同样也可以自由地赶走利用党的招牌来鼓吹反党观点的人。言论和出版应当有充分的自由。但是结社也应当有充分的自由。”<sup>②</sup>列宁在这篇文章中清楚地表明，在文学领域里，马克思列宁主义政党也是十分认真对待资产阶级民主自由和争取民主自由的斗争的。他提醒我们注意通过和利用社会主义文学为争取民主自由权利而斗争这个重大问题，——这也正是整个德国社会主义文学发展史的一个侧面和一个重要方面，也是半个多世纪以来德国工人阶级解放斗争事业的伟大民族纲领的不可分割的一个组成部分，可惜的是，对于这方面的情况，除了法西斯统治时期的情况而外，迄今我们还很少有所研究。

其次，列宁明确指出，社会主义文学的自由摆脱了资产阶级

---

① 参见《马克思恩格斯全集》第22卷377—383页（《给〈萨克森工人报〉编辑部的答复》）及注107、108、109。

② 《列宁选集》第1卷第649页。

的商品和资本关系的压迫。列宁强调说，我们揭露资产阶级自由的伪善行为，打破这种假招牌，不是为了要有非阶级的文学和艺术（这只有在社会主义的没有阶级的社会中才有可能），而是为了要使真正自由的、同无产阶级公开联系的文学，去对抗伪装自由的、事实上同资产阶级联系的文学<sup>①</sup>。

从这个意义来说，在文学研究领域里，当时德国最杰出的革命的社会民主党人、首先是弗·梅林和克拉拉·蔡特金的理论，同列宁的观点是相近的。但是，与此同时，列宁又在一系列重要问题上远远超过了他们。

列宁指出，艺术创作的真正自由不仅是指摆脱了农奴制的书报检查制度的束缚和资产阶级资本关系的压迫，而且也是指摆脱了无政府主义<sup>②</sup>。列宁说明，无政府主义的自由观不过是艺术家的资产阶级个人主义随意性，而这种庸俗的个人主义意识的随意性同真正的艺术创作自由是敌对的。列宁指出了生活在社会中却要离开社会而“自由”是不可能的，从而揭露了那种认为艺术创作自由就是艺术家可以完全不依赖社会，可以想做什么就做什么的思想是完全站不住脚的<sup>③</sup>。

这种资产阶级无政府主义的观点，依然是马克思和恩格斯在《神圣家族》中就已彻底批判过的那种由资本主义现实所造成的观念的反映：资产阶级制度引起了人反对人、个人反对个人的普遍战争；资产阶级社会只是由于个人的特性而彼此分离的个人之间的相互斗争。“市民社会的奴隶制恰恰在表面上看来是最大的自由，因为它似乎是个人独立的完备形式；这种个人往往把象财富、工业、宗教等这些孤立的生活要素所表现的……运动，当作

① 《列宁选集》第1卷第650页。

② 同上，第649页。

③ 同上，第650页。

自己的自由，但是，这样的运动反而成了个人的完备的奴隶制和人性的直接对立物。”<sup>①</sup>

恰恰就是这种表面上的个人自由，这种实际上只是“完备的奴隶制和人性的对立物”的表面现象，在意识形态上和美学上哺育了后期的资产阶级文学。后期的资产阶级文学就是在这种“自由”观的作用之下，吸收着作为它的深刻美学堕落的根源的真正的反人道主义。

无政府主义所兜售的这种资产阶级的、奴隶制的和反人道主义的自由观，在社会主义文学的历史上也留下了阴影。

这个情况值得我们的研究工作注意。我们应当使人看到，德国社会主义文学形成的历史，同时也就是不断克服个人主义的艺术创作自由观念的历史，——这是一个逐步认识到真正的艺术自由的复杂过程。特别是在阐述从第一次世界大战末期至革命无产阶级作家协会成立这一时期的历史方面，可能会出现许许多多问题。我们应当使人看到，一些社会主义作家往往是经过多年的摸索，根据自己往往是痛苦的创作经验，才确立起这种唯一正确的、列宁主义的艺术创作自由观，在社会主义文学的历史上，这种观点是通过生活本身确立起来的。

在苏联第一次作家代表大会上，高尔基在讲到如何高度评价布尔什维主义在这次大会上取得的胜利时就说过：“……我，一个文学家，根据自身的经验知道，一个文学家的思想和感情是多么放肆，如果他企图在历史的严格指示之外，在历史的基本的起组织作用的思想之外找到创作自由。”<sup>②</sup>

在这个意义上说，在艺术创作的自由这个问题上，克服个人

---

① 《马克思恩格斯全集》第2卷第140页。

② 参见高尔基：《论文学》续集，1970年人民文学出版社版，第456页。

主义和无政府主义观点的问题迄今仍未从日程上取消。

列宁十分明确地指出，“在资产阶级社会范围内”<sup>①</sup>，只要为党服务，为人民服务，为民族生存的利益而斗争，也可能实现社会主义的艺术自由，在这个问题上，列宁也比当时最杰出的德国社会主义革命家站的高得多。

列宁的这一思想，对于社会主义文学在资本主义条件下形形色色的“文学托洛茨基主义”（其在德国的主要代表者就是奥古斯特·特哈尔海勒尔）作斗争，有过巨大的历史意义。

但列宁的历史功绩首先还在于：在这一著作中，他在美学思想史上第一次全面地论证了，真正社会主义的艺术创作自由就是公开地、忠诚地为党服务和为人民服务。列宁的这一著作给我们指出了一条理论线索，使我们可以按照这条线索，通过德国社会主义文学的整个历史来说明，为党服务，为人民服务，为德国民族的基本生存利益而斗争，不仅不会限制作家的自由和创作才能，而且相反地，从使他们在社会中发挥作用以及全面、自由地发挥他们的才华和全部创作能力这个意义来说，只能给他们提供无比广阔的天地。

在人民真正当家作主的社会主义社会条件下，对于忠实地为人民服务的艺术家来说，不存在他是否有创作自由的问题。对这样的艺术家来说，如何对待现实的问题是明确的，他不需要迁就和勉强自己，从共产党的立场出发真实地说明生活是他的内心需要，他本身就是站在这种立场上并且通过自己的创作来维护它和捍卫它的。

---

<sup>①</sup> 《列宁选集》第1卷第851页。



## 译 后 记

民主德国著名文学批评家和艺术学家汉斯·科赫的《马克思主义与美学》一书，在关心美学研究和文艺理论问题的中国读者当中一定会引起兴趣。

此书出版于一九六一年。当时，在苏联以及包括我国在内的一些社会主义国家，围绕一些美学理论问题正在展开热烈的讨论和争论。此书在很大程度上就是这场美学讨论的一个产物。但是，正如科赫本人在该书序中所说，科赫没有以“论战”的方式参加这场讨论，他给自己提出的任务只是对有争论的问题发表“一种观点”，并且“力求言之成理”。

一九六一年前后的那场美学讨论，形成了所谓“自然说”和“社会说”的对立<sup>①</sup>。按照这个不甚确切的划分，科赫的观点当属后者。这个划分之所以不甚确切，是因为它只能反映不同学者对自然美这一个问题上的分歧，它不能说明这些学者在美学的更多问题上，例如对社会美和艺术美等等问题的观点差异或相似，而这些问题都是有连带关系的。

科赫在书中阐述了他对有争论的问题的看法，但他没有孤立

---

<sup>①</sup> 一部分可参见《现代文艺理论译丛》第3辑，中国科学院文学研究所现代文艺理论译丛编辑部编，1982年，人民文学出版社。



地讨论某一个問題，他把一切有關問題納入了有机的联系之中。对于复杂的美学问题和文学艺术现象，他不是仅仅从某一个规定或定义出发，而是从实践和事实出发，条分缕析，层层剥茧，力求完整地、全面地把握审美客体因素和审美主体因素，说明艺术的客观基础、艺术的历史发展、艺术的特征以及方法问题的实质等等。

为此，科赫做了一个十分可贵的尝试。他把马克思、恩格斯和列宁在有关问题上的一些主要论点整理成一个体系，以之作为骨架，据以作出自己的分析和归纳，同时辅以文学艺术作品的具体论证。科赫的尝试具有鲜明的特色，他除了发掘和运用了不少新的材料外，在许多广为人知的材料和问题上还很注意发前人所未发。由于他对经典作家著作遗产十分熟悉和深刻理解，他对材料的选择、运用和阐述显得有机和自如，很少有相当常见的那种寻章摘句乃至断章取义的“书斋”或“讲坛”味道。《马克思主义与美学》一书既是对当前提出的一些问题的讨论，又是对美学重大问题的细致深入的研究，所以尽管时过境迁，它没有象当时的有些材料那样失去时效。

本书在德意志民主共和国出版后，不仅引起专家学者的重视，而且受到普通读者的欢迎和赞赏，报刊上有过广泛的反应。一九六四年，苏联出版了俄译本。莫斯科大学教授奥夫相尼科夫在俄译本跋中把它同里夫希茨、弗里德连杰尔、特罗菲莫夫、伊叶祖伊托夫和梅拉赫等人的有关著作并提，称之为在外国研究马克思列宁主义经典作家美学思想的著作中“占有显著地位的一部巨著”。

由于属于“社会说”一派，科赫的观点也受到另一派学者的批评。例如奥夫相尼科夫在上述的跋中就写道：“按照汉斯·科赫的主张，自然本身在美学上是中性的，这也就是说，自然本身

既不美也不丑。自然只是在它对人的关系上才有美丑。因此，在本质上具有社会性的审美的东西，是外推于自然现象的。就此而论，必须承认作者对有色金属审美属性问题的解释是值得商榷的。马克思曾直接说过金银的审美属性是金银自然固有的属性，而作者却把它们说成‘是社会关系的……天然承担者’。由此可见，科赫为何回避考察审美客体的结构。科赫象我们苏联的‘社会派’一样，混淆了两个不同的问题：关于能够欣赏和创造美的主体的形成的问题和关于客体、关于作为自然美的天然基础的自然属性、联系、关系和规律性的问题。如果同意科赫的观点，那就必须承认自然本身不能成为审美情感的源泉。于是也就必须承认审美的东西是人类给自然的。但是，这就会导致‘移情’说一派所得出的那些结论……”<sup>①</sup> 奥夫相尼科夫的跋没有提出具体论证，其理由是：关于这个问题，“在我国报刊上已经讲了很多，特别是在《哲学问题》杂志（1963年第5期）的总结文章中，对有关审美的东西的本性的讨论已经作出总结，‘社会派’的观点被确认为引起严重异议的观点。”<sup>②</sup>

科赫本人对此有何看法呢？首先，他在本书的序中早有声明，公开承认此书只能算是“一家之言”，他不否认意见分歧。其次，具体说到自然美、贵金属的审美属性、审美客体的结构以至“移情”说等等问题，科赫的观点在书中有关部分作了自己的阐述，读者可以据以作出分析和判断。这里应该提一下的是，科赫在专为俄译本写的一篇序（1963年11月）中说到本书在民主德国引起的反响时写道：“在有些评论文章中也发表了否定的意见；作者从理论上试图作出的一些解答，据说是不能接受的……但是，由于对方从理论上没有提出任何其它原则性的、正面的结论，所以

<sup>①</sup> 该书俄译本第725—726页。

<sup>②</sup> 该书俄译本第726页。

作者没有理由放弃本书所阐述的那些主要原则。”<sup>①</sup>

在我国学者当中，对自然美的问题一直也有类似的争论，现在仍在继续讨论。好的是，我们还没有哪一位教授或哪一家杂志想到要为这个讨论“作出总结”，或者“确认”哪一种观点引起异议的程度，因此，科赫此书中文译本的出版，作为一家之言，可以供读者参考。

科赫此书在民主德国受到专家和普通读者共同注意一事很具有启发意义。尽管此书的某些观点可以引起异议，对它的学术价值却是没有疑问的。科赫按照美学上的一些重大问题，从浩如烟海的经典作家著作遗产中广采博撷，加以融会贯通，并且结合实际问題不时给以生动的阐发，——他的尝试的可贵之处还在于力求向更广泛的读者提供一个有关马克思列宁主义经典作家美学思想的总的观念，为谋求解决美学理论的一些基本问题做一些或可有益的工作。

美学研究在我国一度沉寂，甚至遭到禁止。在此期间，以极左姿态出现的假美学空前泛滥，马克思主义美学以至全部马克思主义都被一些人归结为只不过“几句话”。一九七六年十月以来，我国生活中发生的深刻变化为美学研究提出了许多新的课题，也开辟了新的可能和远景。生活要求美学研究开闢自己的视野，其中包括对马克思列宁主义美学的深入研究和发晨。美学研究如何克服脱离实际、脱离群众的倾向，如何克服讨论的狭隘性，特别是在马克思列宁主义美学问题的研究上如何面向更广泛的读者，充分介绍经典作家的丰富遗产，具有迫切的重要意义。人民对美的追求有权得到美学的帮助。科学的美学决不能“自律”于生活的门外。否则，形形色色的假美学就会应运而生，欺人耳目，包

<sup>①</sup> 该书俄译本第8页。

括把马克思主义美学归结为“几句话”的那种形式的变体：贬低马克思列宁主义经典作家美学思想的意义，否认马克思主义美学思想体系的存在。

有人为了“发展”马克思主义文艺学，反复论述马克思恩格斯著作没有形成完整的文艺理论体系，论述他们没有或者无暇探讨文艺的内部规律，认为他们的有关论述只不过是断简残篇，不是专著，而体系则需要科学性很强的专著。依我们看来，这种看法的根源，也许在于没有全面地认真地学习马克思主义奠基人的经典著作，而把视线局限于自己接触到的“断简残篇”或片言只语。而这样见木不见林，恐怕未必能发展马克思主义文艺学，也未必能在马克思主义指导下探索出什么文艺的“内部规律”。一打意见不如一个步骤。关于马克思主义理论体系的特点，关于马克思列宁主义经典作家美学思想或理论体系的内容，关于马克思主义美学的发展，科赫此书提出了一种观点和理解。科赫的研究和设想虽然还只是一个尝试，同时也还远未包括所有应该涉及的问题，但这毕竟是一个有益的实际步骤，它会引起严肃的读者对这个问题的严肃的思考，也会对严肃地追求美的人们有所帮助。

科赫说得好：正如经济学理论不能生产机器和家具一样，美学理论本身同样很少可能“实现”对生活的“诗的发现”，但是，这两种理论都可以提供意见、给予支持、进行帮助和指明途径。美学理论可以帮助文学家和艺术家更自觉地观察、研究和创造性地利用我们生活的那些对艺术反映真正有意义的方面和因素，美学理论可以促进对我们生活的真正诗意的揭示及其在艺术反映中的体现，而不必去求助于对任何生活现象的“人为的”（因而也是反艺术的）诗意化。美学理论也可以成为帮助用艺术手段发现“生活的新天地”的教师、向导。

但是，在现代，在社会主义国家，美学理论要发挥这样的作

用，离开马克思列宁主义这个强大思想武器，离开马克思列宁主义经典作家的理论遗产，离开马克思列宁主义美学理论的研究和发展，是不可想象的。

去年，全世界隆重纪念了马克思逝世一百周年。一九三三年，最早研究马克思主义经典作家美学思想的大家之一米哈伊尔·里夫希茨在一篇纪念马克思逝世五十周年的长文中写道：“为了纪念无产阶级的伟大领袖卡尔·马克思，他的祖国的无产阶级……准备了完全不同的一种庆典。这种用火和血所举行的典礼最好地说明了，作为一个世界历史人物，马克思与他以前的历史上的先进思想家有什么不同。”<sup>①</sup>五十年以后，为了纪念同一个卡尔·马克思，德意志联邦共和国决定发行铸有他的头像的硬币。这是战后西德政府实行新货币制度以来发行的马克中最大的一种硬币，共发行832万枚，其中35万枚光面币专供收藏。而前此在西德马克较大的硬币上铸造的则都是自阿登纳以来的西德历届总统。联邦政府国务秘书在议会辩论中解释说：“马克思其人就政治观点而言，在西方是有争论的。但是，马克思无疑是一位重要的学者，应该受到人民的尊敬。”

当然，马克思不仅是一位重要的学者。如果没有他所说的“‘革命的’、‘实践批判的’活动”，如果他没有“在实践中证明自己思维的真理性和现实性即自己思维的现实性和力量”<sup>②</sup>，总之，如果他不是革命家和革命导师，那就不能成为他那样的伟大人物。

在社会主义取得胜利的国家，不仅对马克思、恩格斯的整个思想体系，而且对他们的美学思想遗产也做了大量的研究和介绍工作。前面提到的里夫希茨在这方面起了重大作用。一九三三年，

---

① 里夫希茨：《马克思论艺术和社会理想》，1983年人民文学出版社版，第307页。

② 《马克思恩格斯选集》第1卷第16页（《关于费尔巴哈的提纲》）。

苏联出版了他和舍列尔合编的第一部《马克思恩格斯论艺术》，分为上下两编，上编是“艺术在社会生活中的地位”，下编是“关于文学的遗产”。一九三八年，出版了里夫希茨单独主编的新版本，增加了维戈茨基和弗里德连杰尔的注释，扩大了选材范围，分为“唯物主义的文化史观”、“阶级社会中的艺术”、“共产主义与艺术创作”以及有关文学艺术史和个别作家作品的论述等七个部分。一九五七年，又出版了两卷本的新版本，它更注意到逻辑与历史统一的原则，比前者更为完善，增加了“艺术创作的一般问题”（第一部分），由里夫希茨写了长篇序言，我国早已有人民文学出版社的译本。该书在一九七六年再次增订，中译本正由中国社会科学出版社陆续出书，总计达一百三十万字。

在二十年代，当年轻的里夫希茨和舍列尔等人在卢纳察尔斯基领导下开始工作时，对马克思恩格斯的文艺理论和美学思想的研究可以说还是一片空白，许多重要著作和书信都未发表。他们做的是开拓性工作。里夫希茨早年在莫斯科高等美术技术学校（相当于美术学院）学习，后来留校任教。他是苏联早期艺术运动的参与者和目击者。他对马克思列宁主义经典作家美学思想的研究，在很大程度上也是基于革命后文学艺术的实际发展和“命运”问题，是紧密联系生活所提出的问题的<sup>①</sup>。后来我们对经典作家美学思想体系的了解和研究，以及科赫此书和其它有关著作的产生，全都相当有赖于这些艰苦的、长期的研究工作的成果。如果把这一切都以盲目地瞎说一言以蔽之，岂不只能说明自己的缺乏研究或偏见吗。

掌握马克思列宁主义经典作家美学思想的总的观念，或者按照科赫的另一个说法，把他们的主要美学论点整理成一个体系，这

---

<sup>①</sup> 参见里夫希茨《马克思论艺术和社会理想》第15页及以下。

是需要下很大功夫的事，需要前赴后继，需要很多人从各个方面努力，也需要有创造和发现。如果不用马克思主义的立场、观点和方法加以鉴别，一味听信西方某些学者的所谓“科学性很强的专著”，对他们的“体系”不敢置一词，对上述目标说来，就未免是南辕北辙了。这使人想起马克思青年时代提到“够资格”和“不够资格”的作家的对立时说过的一段话：“我们的著作界（文学）是由那些属于够资格之列的作家创立的。你们把哥特德和莱辛两人在‘够资格的’和‘不够资格的’著者中间加以选择吧。”<sup>①</sup>在我们这里，我们也有必要在《写作秘诀》、《美学指南》一类著作或者“非理性”、“无意识”之类的理论同马克思、恩格斯和列宁的“断简残篇”的著者中间作出选择。此外，还有一点也十分明显：即使如某些同志所理解的那种“内部规律”（暂且撇开那种“内外”观念的是非不谈），也决不是依靠那样的“专著”就能作出最后的科学发现的。何况迄今由于我们出版工作的严重缺陷，必要的资料介绍还很不够。普列汉诺夫将近一百年前曾批评一些“平民知识分子”“由于外语掌握得不好，所以对于外国文学也不大熟悉”，“尽管他们对于西欧的各种社会理论十分感兴趣，可是，他们根据偶然读到的杂志文章以及某些译文，对这些理论知道得非常肤浅零碎”，以致在自己的“头脑中造成乱七八糟”<sup>②</sup>，这也是我们所要考虑并引以为戒的。

马克思列宁主义的美学理论，作为完整的马克思列宁主义的世界观和方法论相统一的有机组成部分，却正是从它的体系上，而不是在经典作家的只言片语中，能够在引导人们的审美活动和艺术生活方面发挥最大的科学作用。结合科赫书中的论述，这里可以简单地提一下人、异化和人道主义等问题。

① 《马克思恩格斯全集》第1卷第81页。

② 《普列汉诺夫美学论文集》第1册，普列汉诺夫，人民出版社版，第45页。

一个时期以来，文艺界对这个问题存在着两种不同的态度。一些同志抽象地讲人、讲异化、讲人道主义，一些同志对这些字眼讳莫如深，唯恐沾边，也可以说是“规行矩步”。与此相应的一些现象，例如就有：对马克思关于希腊艺术的“永久的魅力”和“高不可及”这一论点的误解或滥用，对马克思关于资本主义生产同艺术相敌对这一论点的不理解或机械理解，把现代派艺术同现代艺术和艺术现代化等同起来，对现代派艺术不加分析地全盘肯定或全盘否定，把社会主义艺术同人类的一切优秀成果割裂开来或根本否定社会主义艺术的崭新特质，拘泥旧的现实主义观念或把现实主义艺术一笔抹杀，以及各种抽象或具体的，“脱离”政治或“配合”政治的，凭空虚构、歪曲人和生活的文艺作品，等等。所有这些模糊不清，在一定程度上都可以说是由于对马克思主义列宁的美学体系模糊不清。也许由于这方面的原因，在有些讨论中，即使经典作家“专著”中的“系统的理论概括或说明”，有时也会被支解成“断简残篇”或“只言片语”。

例如，马克思说，社会主义、共产主义是“通过人并且为了人而**对人的本质的真正占有**；因此，它是人向自身、向**社会的**（即人的）人的复归，这种复归是完全的、自觉的而且保存了以往发展的全部财富的”<sup>①</sup>。这里的“人”和“复归”二词，完全没有什么“抽象”的痕迹。其前提是这么一句话：“**共产主义是私有财产即人的自我异化的积极的扬弃**。”<sup>②</sup>这里的人是指资本主义制度下的人，异化是指资本主义社会中的人的异化，回归不是向资本主义制度以前的人退化，而是保存了以往发展的全部财富（包括奴隶占有制社会、封建主义社会和资本主义社会所形成和积累起来的一切文明财富）的，完全的、自觉的发展人的一切体

① 《马克思恩格斯全集》第42卷第120页。

② 《马克思恩格斯全集》第42卷第120页。



力、智力的社会主义新人、共产主义新人的形成，因而也就是人的异化的积极的扬弃（“复归”）。这个确定的涵义难道还不清楚吗？把马克思的意思解释为向抽象的人的复归，其逻辑的结果只能是要人回到山顶洞去。

人道主义的问题也是如此。马克思列宁主义经典作家从来没有讲过抽象的人道主义。他们总是从社会发展的角度和社会革命的目的提出和论述这个问题。从对古代希腊神话的人道主义和文艺复兴“巨人”式的人道主义的肯定，到对资本主义的异化、反人道主义和同艺术相敌对的批判，一直到对社会主义革命和社会主义艺术的人道主义伦理和美学原则的强调，始终贯穿着无产阶级解放自己并从而解放全人类的崇高使命这条红线。结合这些问题读一下科赫此书第五章的“社会发展的三大阶段”一节和第十三章的“人类文化的新阶段”、“……使环境成为合乎人性的环境！”两节，可能是有益的。我们完全没有必要回避“人”和“人道主义”的字眼。革命是解放生产力，马克思在《资本论》中说过最大的生产力是人，所以，“解放人”是很光彩的事。包括“异化”这个词，也要看到它的两方面。

资本主义使人为物所用，使人沦为物，这是一方面。但这个“物”也驱使人创造了超出既往一切社会发展阶段的成就。资本主义生产过程的技术基础是革命的，而在现代所有以往的生产方式的技术基础本质上是保守的。科赫在阐发马克思的观点时有力地指出，在资本主义发展期间所取得的科学技术进步，客观上和主观上都为一种崭新的认识和感受世界的方式创造了前提。资本主义形成了日益广泛的一整套新的劳动和生产形式、新的需要及其满足方式。在这种条件下，由于从自然界不断取得新的财富和力量，人也丰富着自己的物质生活形式以及自己的精神生活形式。在资本主义发展的过程中，人以其自身异化的方式也大大发展了

自己人的本质，这是又一方面。在历史包袱沉重和文化教育不够发达的条件下，对这一方面往往会有一种不自觉的忽视。这对我们也是不利的。列宁曾从各个角度说明，共产党人建立和掌握比资本主义文化更高的文化是社会主义革命的生命攸关的问题。这仍然是马克思说的“积极的扬弃”的意思。由于无产阶级已经取得政权，列宁只不过是把这个问题提得更直接、更迫切、更尖锐罢了。这个道理对美学具有同样直接、迫切和尖锐的意义。

本书作者汉斯·科赫生于一九二七年，是德意志民主共和国著名文艺理论家和文艺活动家、文艺评论教授，他曾任民主德国统一社会党中央社会科学院理事、民主德国作家协会第一书记，现任统一社会党中央社会科学院高级研究员。

中译本据俄译本翻译，据德文本原书校订，俄译本漏译、误译和术语、译名前后不一之处均已据原书补正。中译本有少量删节，主要是引证和阐述一九五七年和一九六〇年各国共产党和工人党代表会议宣言和声明的部分。在校订过程中曾蒙高中甫、吉宝航、王治平和何志伟等同志热心指教，顺致谢意。

原书和俄译本中马克思主义经典著作引文出处版本颇不一致，中译本一律改据人民出版社版经典作家著作全集和选集，在正文没有指明或从上下文不易辨别书名篇名处，译者在附注中以括号加注了书名篇名。

佟景韩

1984年8月