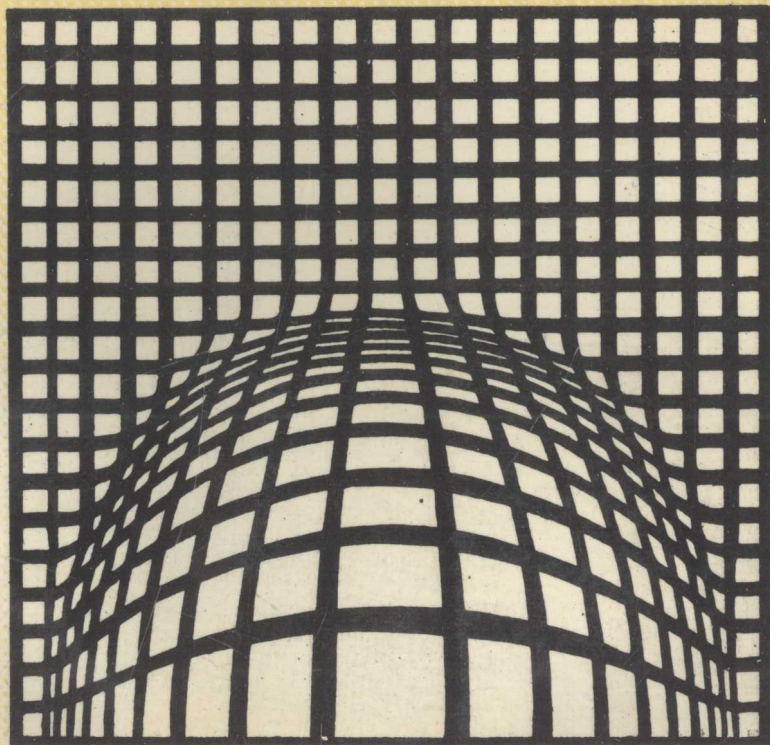


WENYIXUEHONGGUANS



● 主编 郝孚逸
张居华

文艺学 宏观思考

● 武汉出版社



文艺学宏观思考

郝孚逸
张居华

主编

武汉出版社

文艺学观思考

郝孚远

张居华

主编

武汉出版社出版发行

(武汉市江岸区黄浦路248号 邮政编码430010)

湖北省新华书店经销 湖北省汉川县印刷厂印刷

850×1168毫米 开本32 8印张 2插页 字数170千字

1990年11月第1版 1990年11月第1次印刷

印数1—1000册 定价：3.20元

ISBN 7—5430—0409—7/I·56

实践提出的新问题

(代前言)

马克思列宁主义、毛泽东思想是在实践中不断发展的科学理论。马列主义文艺理论以及作为其重要部分的毛泽东文艺思想，也应该而且事实上也正是在实践中不断发展的科学理论。一百多年来，从马克思、恩格斯开始，把社会主义学说从空想变成科学；尔后，科学社会主义从学到实践，从创立和建设社会主义的实践到当前社会主义改革的实践，都是马克思主义的胜利。这是什么原因？因为马克思主义同实践相结合并在实践中发展，所以它才是科学。科学终将战胜一切。也有另一种情况，在不同的历史时期，总会有人对马克思主义进行否定，就象恩格斯说过的那样，马克思主义的反对者曾经有一千次宣称马克思主义已经过时，但又不得不第一千零一次地继续作这样的宣称。其原因同样是：科学是不可战胜的，诬蔑不了的。

党的十三大明确提出，马克思列宁主义、毛泽东思想要有新的大发展，这是新时期的实践的需要。新的实践要求马克思主义者开拓新视野，树立新观念，进入新境界。而这种新的视野，新的观念和新的境界，也只能在新的发展着的实践中才能获得。

有一个时期，对于马克思列宁主义、毛泽东思想首先应该是坚持还是发展有过争论，这在文艺理论领域里也发生过。其实，坚持和发展是不能完全分开的。不着眼于发展，就难于坚持；离

开坚持，也就无所谓发展。坚持和发展马克思列宁主义、毛泽东思想，需要从多方面做工作，包括吸取各种科学文化成果，但最基本的一条则是把马克思列宁主义、毛泽东思想同实践结合起来，而且正是同实践的结合才使坚持和发展得以统一。坚持和发展马列、毛泽东文艺思想也不例外。随着实践的发展，进行不断地理论创新是完全必要的。我们认为，提出新的理论观点是“新”，运用马克思列宁主义、毛泽东思想的基本原理，对文艺实践中提出的新问题，对文艺理论研究中的有争议的问题，进行新的理论探索也是“新”，而主要不是仅仅只限于借用一些新名词。

在本书撰写过程中，我们力图在党的十三大精神指引下，把坚持四项基本原则同坚持社会主义改革开放的两个基本点辩证地结合起来看待文艺问题，既要防止用僵化的思想去看待坚持四项基本原则，更要防止用资产阶级自由化思想去看待改革开放政策。尽管我们的愿望是想做好这一点，也想尽量吸取各方面的最新理论成果，然而究竟做得怎样，还需要实践的检验。不管怎样，我们决心在马克思列宁主义、毛泽东思想指导下，从新时期社会主义实践出发，不断地对实践提出的新问题，孜孜不倦地进行理论探索。

湖北省毛泽东文艺思想研究会

1989年7月1日

十六	谈谈典型人物“心灵的辩证法”	(225)
十七	艺术的魅力在于“这一个” ——恩格斯文艺思想浅探	(230)
十八	“创作自由”辨析	(240)
编后记		(251)

(1)		一
(2)		二
(3)		三
(4)		四
(5)		五
(6)		六
(7)		七
(8)		八
(9)		九
(10)		十
(11)		十一
(12)		十二
(13)		十三
(14)		十四
(15)		十五
(16)		十六
(17)		十七
(18)		十八
(19)		十九
(20)		二十
(21)		二十一
(22)		二十二
(23)		二十三
(24)		二十四
(25)		二十五

一、关于文艺学研究的宏观思考

当前文艺学研究中，各种思潮的出现，对于开阔我们的视野是大有裨益的，但问题是如果失去了应有的理论坐标，就如同迷失航向的帆船，随风飘流，茫茫然不知所归。这就需要我们z从宏观思考中，寻找正确的出路，即充分发挥马克思主义文艺理论的导向作用。

所谓宏观思考，就是指整体性综合性思维。马克思在论述政治经济学的研究方法时曾提出了用整体思维的方法掌握世界，这对于我们今天的文艺学研究具有很重要的理论价值。文艺本身是一个很复杂的系统整体，文艺与其它意识形态有着千丝万缕的关系，我们可以采取分类分体分学科的方式进行多种途径的研究，但应该更重视整体性思维。马克思主义的最大优势在于它善于把研究对象放到社会历史发展的全局中作宏观考察，对具体问题作具体分析。我们的文艺学研究只有放开眼量，尊重历史，面对现实，着眼未来，在坚持和发展马克思列宁主义、毛泽东思想的基础上回答时代和文艺发展所提出的各种问题。

如何看待我们传统意义上的马克思主义文艺学体系，是今天文艺理论界无法回避的实际问题。这个问题事关重大，若搞不清楚，会引起一系列的混乱。

新时期的文艺研究是从马克思主义文艺学体系之争开始的。一派说有，一派说没有。究竟有没有呢？我认为，不能以个人主观判断为依据，而应该以历史事实作根据。马克思主义是在革命

实践中形成，并在革命实践中得到检验、修正、补充和发展，对马克思主义文艺理论亦应作如是观。马克思、恩格斯生前并没有想建立什么完整的体系，他们只是想在批判旧世界中发现新世界，为无产阶级革命寻找出路，为解放全人类寻找真理。列宁认为，哲学、政治经济学、科学社会主义是构成马克思主义的三个重要组成部分。列宁没有讲文艺理论是马克思学说的主要组成部分，这并不意味着马克思、恩格斯对文艺、美学问题没有进行研究。恩格斯在马克思墓前发表的讲话中指出：马克思一生中有两大发现，一是“发现了人类历史的发展规律”，即建立了唯物史观，另一是“剩余价值的发现”；同时还指出“马克思在他所研究的每一个领域（甚至在数学领域）都有独到的发现”。恩格斯在这里所讲的“独到的发现”当然也包括对文艺、美学的研究。虽然马克思、恩格斯毕生精力都集中于革命实践，不可能对文艺问题进行专门的学科研究，他们的文艺观都不是以专著形式发表的，而是散见于其它论著和许多信件中，但他们在哲学、美学、文艺理论方面留下的丰富的理论遗产已为后人探索、建立马克思主义文艺学奠定了理论基础。在列宁、斯大林和毛泽东时代，应该说马克思主义文艺学有了重大发展。特别是列宁和毛泽东的贡献是不可抹煞的。当然，他们考察文艺问题、文艺运动，总是同无产阶级革命利益联系在一起的，所以往往侧重于政治的、历史社会学和认识论的角度。如文学的党性原则、两种文化学说、批判与继承的关系、普及与提高的关系以及工农兵方向、社会生活是文艺创作的源泉等等方面的论述，都是从大范畴的基本原理上丰富和发展了马克思主义文艺观，而对于文艺的审美作用、艺术特征等等具体问题没有作详细的阐述，留下了不少艺术理论上的空隙。但是我们不能因此而责备列宁、毛泽东把文艺理论“简单化和单一化了”。列宁、毛泽东毕竟是革命家，他们对文艺问题的论述只能从当时的革命需要出发，提出原则性的命题，如果要

求他们把文艺理论中每个具体范畴都作出详尽的论证，那是很不现实的。

作为马克思主义文艺学的根本特征，区别于一般文艺学的重要界限，就在于它是以马列文论（即马、恩、列、毛泽东等革命领袖关于文艺、美学问题的论述）为理论核心的。离开了马列文论就说不上建设马克思主义文艺学，但不能由此而说，有了马列文论就有了完整的马克思主义文艺学。核心不能代替一切，但核心是起指导作用的，从这个意义上说，马克思主义文艺学建设的进展程度，取决于我们对马列文论的研究的深度和广度。可惜，长期以来我们对马列文论的研究很不理想，基本上停留在介绍、注释、引证、描述的层次上，缺乏创造性、开拓性的研究，不善于运用马列文论中的科学的立场、观点、方法去分析、总结历史与现实中的文艺实践，而且往往把马列文论中的某些具体结论当作公式、教条、套语。庸俗化、经院化、僵化的研究模式，导致了两个严重恶果：一是破坏了马列文论的声誉。在中国由于十年“文革”造成的后遗症，对毛泽东文艺思想的损害尤为严重。二是直接影响了马克思主义文艺学建设的发展。时至今日，人们对传统的文艺理论框架极为不满，但又拿不出为人们乐以接受的新论著。这是当前马克思主义文艺学面临的困境。

为了摆脱这种困境，不少研究者正在设计各种新的理论框架。其中有一种方案很有代表性，它提出马克思主义文艺学要“从‘经典形态’向‘当代形态’过渡”。我们姑且称之为“过渡”论。这一方案乍一听来也许并不错，它主要想“使马克思主义文艺学年轻起来，漂亮起来，充满朝气，充满魅力，充满当代意识”，真是娓娓动听，颇有点吸引力，但通观其主要论点，则很难令人苟同。

所谓“经典形态”是什么含义呢？“指的是马克思主义经典作家在其著作中对文艺问题的基本表述，以及后人对这些表述所

形成的传统观念”。这种概括，显然是把马列文论和“后人”对马列文论的理解和阐述都混为一谈了。正确含义的“经典”应该指经得起实践检验的真理性 and 科学性，而违反真理、违反科学的东西是没有“经典”意义可言的。这本来是普普通通常识，可是问题偏偏是从这里开始的。所谓“后人”就是一个抽象的概念。“后人”都有各自不同的时代背景，在不同的国家、不同思潮下对马列文论就有不同的解释和态度，就是在同一国家的不同历史阶段也有不同的状况，因而不能简单地用“经典形态”来涵盖。大家知道，马克思主义文艺学的最初模式是在苏联建立的，大体形成于二、三十年代，到了五十年代前期出现了一批较有影响的学者和专著。苏联模式在收集、整理和阐述马、恩、列、斯的文艺理论的同时，还吸收了俄国十九世纪文艺理论批评家别林斯基、车尔尼雪夫斯基、杜波罗留波夫的文艺思想，而对于西方马克思主义文艺学派是完全采取否定、排斥的态度，在引证文艺史料方面，苏联模式只偏重于俄罗斯苏联文学艺术，而对于世界各国的文学史、艺术史是不怎么重视的。苏联文艺学模式虽然起过积极作用，但也有消极的影响，主要是经院化和教条主义倾向。在我们建国初期，苏联文艺学模式曾经风靡一时，从大学的文艺理论教材到文艺界的理论批评都是以苏联为楷模。在中苏关系恶化之后，教条主义和“左”倾思潮在我国不但没有收敛，反而在“以阶级斗争为纲”的口号下愈演愈烈。尽管在六十年代前期出版了《文学的基本原理》这本具有较高水平、初具中国模式的理论专著，在总体设计上企图对苏联文艺学的模式有所突破，但由于“左”倾指导思想的影响，在文艺与政治的论述上仍然没有脱离简单化、绝对化的倾向。所以，无论是苏联文艺学模式还是中国六十年代对这种模式的批判，都不具有“经典”意义。我们当然不能把自己在五、六十年代所犯的“左”倾错误完全归咎于苏联模式的影响，也不能把苏联模式称作是一成不变的东西（事实上

苏联从五十年代后期到现在这三十多年也有很大变化），更不能把苏联模式所带来的消极影响算在马列文论的账上。但是，把马列文论和各种各样的“后人”的文艺观念都捆在一起，都称作“经典形态”，就很容易造成这样一种思想混乱，即把几十年来中国和苏联在文艺问题上所形成的教条主义、宗派主义等左倾错误（冠之以“传统观念”名义）都与马列文论挂上钩，进而认为马列文论是产生“左”倾错误的理论根源，以致在批判“左”倾错误时就把马克思列宁主义、毛泽东思想的基本原理也否定掉了。

尽管“过渡”论者并不承认自己“与马克思主义的基本原理分道扬镳”，但当他立意要在原有形态内部“闹一场革命”——建立“当代形态”的时候，就暴露了他的理论与马克思主义的基本原理是背道而驰的。所谓“当代形态”，主要是“指对原有理论进行一些原则性的突破”。“突破”，在现时的理论界已成为最时髦的调子，几乎可与现代意识划等号。如果“突破”是针对“左”的错误和教条主义而言，那当然很好，可惜问题并非如此，而是要对马克思主义关于意识形态的理论加以“突破”，提出“文学艺术的特殊性在于它是意识形态和非意识形态的集合体”的论断。并进一步说，只有创立这个“集合体”的“理论体系”，“才能完成马克思主义文艺学当代形态的创造和建设”。关于文艺“非意识形态”的说法，目前赞同者颇多，归纳起来，无非包含两层意思，一是指文艺的物质性的载体、外壳，二是指文艺创作中非理性的心理活动，这两个问题本来属于常识性范围，根本谈不上理论上的新发现、新突破。如果在常识性问题上纠缠不清，会使马列文论的研究重新陷于经院式之争。我们研究文艺的本质特征，首先要确定它的属性范畴。马克思关于意识形态理论的真正含义，是向人们提供一个从宏观上分析社会历史现象的科学方法。从人类脱离原始状态以后整个社会结构上说，可

划分经济基础与上层建筑两大部分，而在上层建筑中还可分为政治、法律与宗教、艺术等等意识形态。按照唯物史观，人类文明史还可划分为物质文明与精神文明两大系统，或物质生产与精神生产两大系统。人类的精神世界与物质世界既相互联系又相互独立，从总体上，精神文明总要受到物质文明的制约，精神生产总要受制于物质生产。马克思没有直接称艺术为“意识形态”或“特殊的意识形态”，而称之为“意识形态的形式”，这“形式”二字是从物质的自然科学的角度讲的，并不是说意识形态可以排除在精神世界之外。恩格斯把宗教、哲学等等列为“更高地悬浮于空中的思想领域”^①，无疑是把艺术也包括在内。无论从社会结构还是人类文明史来看，我们的传统文艺学把文艺界的属性定为一种社会意识形态，是与马克思主义的社会分析方法相一致的。文艺创作是一种精神生产而不是物质生产，尽管它要受物质生产的制约；从产品内容说，它是精神产品，而不是物质产品，尽管必须具有物质的载体，但它的存在价值，仍是精神现象而不是物质现象，只满足人类审美的精神需要而不提供人类生存的温饱需要。

这些道理本来是无需置疑的，可为什么现在有些同志却对“文艺是意识形态”之说重新评议呢？问题出在哪儿呢？

从理论上说，以往的文艺学教程对文艺的特殊性缺乏足够的具体论证。鲁迅说过，一切文艺固然是宣传，而一切宣传并非全是文艺。作家、艺术家与政治宣传家对社会生活的审视和关注，角度毕竟有所不同。文艺与其它社会意识形态的根本区别，在于它是审美意识形态，表现了人类的审美意识，并赋予物化的艺术形式。文艺作为人类的审美活动存在于社会精神世界中，既为审美主体提供审美对象，又为审美对象培养审美主体。马克思说，

^① 《马克思、恩格斯全集》第四卷，484页。

人是“按照美的规律来塑造的”。这句名言应该成为我们文艺学的灵魂。可是由于文艺学家、美学家对“美的规律”都没有解释清楚，我们的文艺学至今还未有新的重大的突破。过去文艺学的论著把文艺对社会生活的作用平列为三种：认识作用、教育作用、审美作用。平分秋色的三元论不仅降低、削弱了审美作用，而且模糊了文艺作为审美意识形态的特殊性。结果使许多文艺作品变成了“时代精神传声筒”，审美变成了非审美。文艺要彻底摆脱庸俗社会学的干扰，出路不在建立什么“意识形态与非意识形态的集合体”，而在于恢复文艺的审美本性，在于加强对“美的规律”的研究。文艺是一种美的创造，它既是社会现象，也是精神现象、文化现象。文艺的本性是首先服从于审美，服从于“美的规律”，因而就社会作用说，审美是处于支配地位的，认识作用和教育作用是包容在审美中的。

事实上，只要承认文艺活动从根本上说也是人类的一种意识活动，只要承认社会的意识形态不过是人类意识的表现，文艺的基本属性是无法离开意识形态的。

与正确对待马列文论相关的另一个问题，是如何正确对待西方现代文艺理论。过去我们对于西方现代文论总是视为异己的、反动的东西，结果造成了思想僵化。由于过去长期封闭，现在一打开大门，西方各种文艺思潮纷至沓来，使我们许多人发生晕眩现象，失去了辨别能力和选择能力，甚至以为只要是西方现代的理论，都比马列文论还先进。于是，有人就提出：文艺学要从封闭走向开放，就必须广泛吸收西方文艺思潮中的新观念、新方法。诚然，我们的文艺学应该是开放的体系，不开放就谈不上面向世界，但开放并不意味着对西方盲目崇拜，更不是以西方现代文论来代替或排斥马列文论。

西方现代文艺思想是很庞杂的，这里不可能都涉及，只能简略谈谈科学主义学派和心理学派。

力图用自然科学的观点、方法来研究文艺问题，在西方现代文艺理论中是一个比较普遍的现象。过去我们只重视政治在意识形态中的作用，不重视自然科学对意识形态的影响。现在，应该清醒地看到，二十世纪科学技术的迅猛发展，正在改变文艺的面貌，不仅丰富了文艺反映生活和表达感情的艺术手段，而且影响着人们探索文艺发展规律的研究方法。在我国八十年代“方法热”中，系统论、信息论、控制论、协同学、耗散结构论、模糊数学等等自然科学的方法，都被移植到文艺研究中来。一时间新名词、新概念、新图表使人眼花缭乱。对此，也要作具体分析。第一，用自然科学的方法来认识和研究文艺规律，作为一种思潮，在西方主要是由于自然科学取得巨大进步而产生的，在我国则是由于实行对外开放而促成的，因而都带有历史的必然性。第二，社会科学终究不同于自然科学，文艺学更有其自身的学科特点，如果机械地运用自然科学的方法来研究文艺，可能会产生某些不合理的结果，但这仅仅是一种推测，不能马上下结论，一切都要经过实践来证明。而从试验的角度看，多样化方法总比单一化方法要好些。第三，自然科学方法在我国文艺学界还处在刚开始介绍的阶段，还远未达到融会贯通的地步，因而生搬硬套、消化不良的症状也是不可避免的。一百年前，恩格斯在《致康·施米特》信中指出，许多德国青年只是把“唯物主义”当作一个套语，用来迅速构成体系，就自以为非常了不起了。类似的幼稚病也同样出现在今天的青年学子身上，他们以为只要引进自然科学的新方法、新概念就可以建立起一个新体系。殊不知，作为一种理论体系都不是概念和方法的简单相加，都有其内在的理论逻辑，都要经过深思熟虑和实践的考验方能逐步形成。

如果说西方科学主义的引进还只是促使了我们文艺学研究方法的微弱的变化，那么西方现代文艺思潮中用心理学眼光看待文艺这一理论倾向则形成了对我们传统文艺观念的一种冲击。

西方从心理学角度探索文艺，由来已久，至少有一百多年历史。心理学本来是介于人体生理学与人文科学之间的交叉科学。到了本世纪，西方不满足于纯思辨的研究，文艺美学与心理学的结合就蔚然成风。许多文艺美学流派越来越热衷于运用心理学的原理来研究文艺创作和审美经验。有的就干脆主张文艺学、美学就是心理学。在马克思主义认识论看来，存在决定意识，心理世界是客观世界的反映，客观存在的物质世界是一切主观的心理活动赖以产生的基础。而西方文艺心理学派恰恰是撇开客观世界孤立地研究心理活动，因此它在总的理论体系上有两个致命的弱点：一是忽视以至否认文艺是社会生活的反映，只把文艺看成是主观心灵的表现；既然文艺与社会生活的关系被割断了，孤立的心理世界也就没有什么社会性可言。二是由于只承认文艺是情绪、情感或欲望之类非理性的表现，过分强调了心灵是文艺创作的原动力，也就必然存在着非理性或反理性倾向。对此，我们理应保持清醒的认识，不应盲目附和。

西方文艺心理学派尽管在总体理论上有其极大的片面性，但在研究文艺现象、审美经验方面确实取得了相当丰富的成果。对于这些成果，我们不能再象过去那样完全拒之门外，应该用马克思主义的观点加以吸收，以利于深入研究文艺创作与欣赏中的审美意识。譬如，弗洛伊德的精神分析学，严格地说只是一种变态心理研究，不是正常的文艺心理研究，所谓性欲决定一切，文艺创作犹如白日做梦，这种谬论即使在西欧也受到广泛的批评和抵制。但他提出的潜意识、无意识则带有一定的合理成份。不过这种潜意识并不象弗洛伊德说的是由性压抑、性冲动所造成，而是复杂的社会因素和内在的心理因素形成的。

文艺开放和经济开放一样，不可能做到有百利而无一弊，在一定条件下，利与弊常常伴随在一起，我们应以马克思主义的观点权衡其利弊之大小，尽可能做到扬利抑弊，但为了求大利，有

时还要容许存小弊。何况，人类的文化从来不是清一色的，而是五光十色。从古到今，从中国到外国，都是瑕瑜并存的，没有纯而又纯的东西。新时期的文艺在接触西方现代文化之后，很快出现了思想、艺术上的分化。有的人从技巧到感情都一味模仿西方现代派，甚至把西方流行的悲观情绪、没落感等等不健康思想也当作现代意识来追求。如果因为出现这些不利因素就抑止开放，岂非等于因噎废食？我们既不能退回到以往的封闭圈，也不能放任自流，只能在开放过程中不断加强马克思主义的理论建设，提高我们的识别能力、选择能力和消化能力，使我们在世界文化面前成为真正的强者。

文艺学的理论基础，从本质上说，仍是哲学问题。文艺学界无论怎样闹独立性，最终还是不能离开哲学的支撑。因此，文艺学的论争归根到底还是哲学上的分歧。

这几年文艺学的一些论争中，最引人注目的，莫过于主体论与反映论之争。有人称反映论信仰者为守旧派，而把主体论推崇为创新派，这种划分极不科学，至少是不懂哲学。所谓主体性，就是指人，人的主观能动性。它不是一个新概念，而是哲学史上的老课题，只不过在不同的哲学体系中有着不同的涵义。在康德那里，主体性是先验的、抽象的、脱离实践的概念。在马克思主义看来，主体性是实践的产物，它要随着历史条件、社会关系的变化而变化。而现在主体论者所张扬的主体性，在哲学涵义上是不确定的、模糊的、有弹性的，既有先验论哲学的假设的成份，亦有一点实践论哲学的色彩，是个模棱两可、东摇西摆的概念，让人捉摸不透，很有点神秘感。

可是主体论者的意图毫不含糊，公开要求用主体论取代反映论，呼吁文艺学“从反映论向主体论转移”。为什么要“转移”呢？理由是：反映论“重视客体忽视主体”，“见物不见人”。这样的提出问题，无疑是对反映论有着明显的误解或偏见。马克