

美学問題討論集

文艺报編輯部編



美学問題討論集

文艺报編輯部編

作 家 出 版 社

一九五七年·北京

作家出版社出版

(北京东四头條胡同4号)

北京市書刊出版業營業許可證出字第057号

机械工業出版社印刷厂印刷 新華書店發行

*

書号719 字數131,000 开4 787×1092 1/32 印張7 $\frac{1}{2}$ 插圖2

1957年5月北京第1版 1957年5月北京第1次印刷

印数 0001—5000 册

定价7.068元

0.70元

出版說明

今年上半年，“文艺报”組織了关于美学問題的討論，在第十二号上發表了朱光潛先生的自我批評：“我的文艺思想的反動性”。接着，“文艺报”、“人民日报”、“哲学研究”等报刊又先后發表了一些其他同志批評朱光潛先生美学思想的文章。現在，美学問題的討論正在深入一步地展开，为了有助于大家的研究，我們决定將有关这一問題的討論文章編印成冊，以資參考。以后并將根据討論的进展情况，出版美学問題討論二集和三集。

这一集共收集了六篇文章，其中前五篇是在报刊上發表的，以發表先后为序。王子野同志的文章是“文艺报”編輯部收到的，由于篇幅限制，沒有能够及时發表，現在一併收集在这里。

編者 1956年12月8日

目 次

我的文艺思想的反动性·····	朱光潜(1)
朱光潜文艺思想的哲学根源·····	賀 麟(36)
論食利者的美学·····	黃葑眠(69)
美感与美·····	曹景元(136)
朱光潜反动美学思想的源与流·····	敏 澤(165)
战斗的艺术·····	王子野(218)

我的文艺思想的反动性*

朱光潜

解放前我发表的一些关于美学和文艺理论方面的著作,在青年读者中发生过广泛的毒害影响。解放以来,对于这件事一直存着罪孽的感觉,渴望着把马克思列宁主义学好一点,先求立而后求破,总要有一天把自己的思想上的陈年病菌彻底清除掉。等着“立”,我就把“破”的工

* 这篇文章在“文艺报”发表时,该刊编者曾加了如下的按语:

“我们在这里发表了朱光潜先生的‘我的文艺思想的反动性’一文,这是作者对他过去的美学观点的一个自我批判。大家知道,朱光潜先生的美学思想是唯心主义的。他在全中国解放以前,曾多年致力于美学的研究,先后出版了他的‘文艺心理学’、‘谈美’、‘诗论’等著作,系统地宣传了唯心主义的美学思想,在知识青年中曾有过相当的影响。近几年来,特别是去年全国知识界展开对胡适、胡风思想批判以来,朱先生对于自己过去的文艺思想已开始有所批判,现在的这篇文章,进一步表示了他抛弃旧观点、获取新观点的努力。我们觉得,作者的态度是诚恳的,他的这种努力是应当欢迎的。

“为了展开学术思想的自由讨论,我们将在本刊继续发表关于美学问题的文章,其中包括批评朱光潜先生的美学观点及其它讨论美学问题的文章。我们认为,只有充分的、自由的、认真的互相探讨和批判,真正科学的、根据马克思列宁主义原则的美学才能逐步地建设起来。”

作延宕下去了。不立固然不能破，不破也就不能立，立与破是要同时进行的。现在党和政府为着迎接社会主义建设的高潮，对知识分子提出了更高的要求，希望他们进行进一步的彻底思想改造，肃清腐朽的资产阶级思想的残余，建立马克思列宁主义的世界观和科学方法，以便在社会主义建设中发挥他们的潜力。所有的知识分子都在欢欣鼓舞地迎接这个号召。就我个人来说，这几年来党的关怀和教育已经把我基本上改变过来了，我为着党所给我的新的生命，怀着深衷的感激。我觉得，在这次伟大的号召之下，无论是为着洗清过去的毒害影响，还是为着迎接当前科学研究的任务，我都有责任趁这个机会对自己的反动的腐朽思想进行诚实的批判，尽管我很明白，凭我现有的思想水平，我还难望把这工作做好。我深信，我自己见不到的地方，同志们一定会启发我的。

这次我想先抓住我所认为重点的来说，免得让次要的东西掩盖住或是冲淡了主要的东西。我的“文艺心理学”、“谈美”、“诗论”之类书籍本是一盘唯心思想的杂货摊，与中国过去封建的文艺思想，与欧美许多反动的哲学、美学、心理学和文艺批评各方面的思想，都有千丝万缕的联系。我在唯心阵营里基本态度是调和折衷的，“补苴罅漏”的，所以思想系统是驳杂的，往往自相矛盾的。但是这种纷乱芜杂的体系之中有些基本的一致东西。我现在进行初步的批判，就先从这些基本的一致东西

着手。

我的文艺思想是从根本上錯起的，因为它完全建筑在主观唯心論的基础上。主观唯心論根本否認物質世界，把物質世界說成意識和思想活动的产品，夸大“自我”，并且維護宗教的神权信仰，所以表現在文艺方面，它必然是反現實主义的，也必然是反社会，反人民的。

这里有必要追溯一下我何以走上了这条主观唯心主义的道路。

我自从六岁識字时起，一直受了靠近十年的私塾的封建教育。进了学校之后，我也还是不断地讀綫裝書。我这一生大半時間是在吸收書本知識中过去的。吸收知識总是選擇合乎自己口胃的，这就是說，受着階級趣味决定的。不但在選擇上，就是在了解上，我吸收知識也还是帶着階級的有色眼鏡，在自己所吸收的对象上看出它本来沒有的顏色，我不但排除不合自己口胃的，而且还要把不合口胃的加以歪曲，使它适合自己的口胃。我过去吸收書本知識，無論是中国的还是外国的，都有这种排除和歪曲的習慣。比如在悠久的中国文化优良傳統里，我所特別爱好的而且給我影响最深的書籍不外“庄子”、“陶淵明詩集”和“世說新語”那三部書以及和它們有些类似的書籍。这些書既然是許多人所喜聞乐見的古典，当然有它們的積極的因素。而它們之所以使我喜聞乐見的却不是它們的積極的因素，而是它們的消極的因素。比如說

陶潛，我把“述酒”、“咏荊軻”等詩所代表的陶潛完全閹割了，只愛他那閑逸冲淡的一方面。这里所謂“閑逸冲淡”的一方面也只是据我的了解，而我的了解是經過歪曲得来的，就是把一点鋪成全面，把全面中所有其它点都遮盖掉。由于我对于中国古典作品这样歪曲的了解，我逐漸形成所謂“魏晉人”的人格理想，作为我所追求的理想。根据这个“理想”，一个人是應該“超然物表”、“恬淡自守”、“清虛無为”，独享靜觀与玄想乐趣的。这里面含有極濃厚的悲觀厭世的态度，于是鄙視群众，抬高自我，脫离现实，聊圖个人享乐的等等頹廢思想就被崇奉为人生的最高理想了。这就替我后来主观唯心主义的發展准备了溫床。

我的教育过程充分反映出半封建半殖民地时代的特色。相当長期的封建教育之后，接着就是相当長期的外国帝国主义的教育。我是沒落的封建地主階級出身的，一轉就轉到沒落的資產階級社会的环境。这两个階級虽有本質上的不同，但就其同为剝削階級而言，就其同处在沒落期而言，它們却也有些共同点。比如我原已在封建教育过程中养成的那些頹廢思想，在西方反动的浪漫主义文学里，特別是較后起的頹廢主义文学里，很快地就找到了同調，一觸即合。于是我陸續地吸收了反动的浪漫派和頹廢派的毒素，滋長我原来已有的萌芽。我接触到西方文学，是从浪漫派詩歌入手的。浪漫主义的基本要

求是个人情感想像的自由伸展。在起源时这种思想反映新兴资产阶级要冲破封建制度的束缚，原有它的进步的积极的一方面。但是随着法国资产阶级革命的失败，欧洲反动势力日益猖獗，反动的浪漫主义作家们或是采取不同的方法为现存反动秩序辩护，如英国的华兹华司、法国的夏托白里安和德国的席勒格尔等等；或是采取逃避现实的道路——这当然仍是维持反动秩序的另一方式，有些人逃避到他们所幻想的“自然”或原始社会，有些人逃避到他们所幻想的中世纪或古希腊，而到了资本主义社会没落的迹象日益显著时，更多的人是逃避到各色各样的个人享乐主义，从精神的到感官的。文艺既然脱离了现实，也就脱离了群众，于是它就变成少数神经不大正常的作家们施逞技巧的玩艺儿，“为艺术而艺术”的形式主义便被他们明目张胆地作为一种信条来宣扬，而在内容方面，腐朽生活与腐朽思想的渲染与宣传也就成了不是可耻的事。这是反动的浪漫主义转变为颓废主义的过程，我接受西方文学是顺着这个转变过程接受下去的。

西方文学有许多好东西，我为什么没有受到它们的影响而偏偏受到一些落后的反动的东西的影响呢？这是和我的阶级根源分不开的。我初次接触到浪漫派诗人，马上就被他们吸引住的是他们所表现的一般称之为“世纪病”的那种忧郁感伤的情调。这种忧郁感伤的情调，像列宁所说过的，是垂死的阶级所特有的。我在青年时期

就長期困在这种情調中。当时我所处的是个內憂外患交迫的时代，內有軍閥混战以及国民党的黑暗統治，外有日本帝国主义面目猙獰的侵略。由社会以至于家庭，沒有一件事可以叫人看着順眼的。作为一个年輕人，我对此是否無动于衷呢？这是不可能的。但是由于出身于沒落的封建地主阶级，在自身中找不到挽救危亡的力量；一向輕視人民大众，也不能在人民中看出这种力量，所以对前途丧失了一切的信心。进步的青年当时就已开始在革命中看到出路，而我还想維持原有“秩序”，不願看到自己的阶级在天翻地复中遭到毀灭，对革命是畏惧的。眼看国家处在岌岌不可終日的危急局面，既不满意社会现实，而自己又毫無办法，只觉前途一片茫茫，看不見一条出路，势必“束手待斃”。这是一种很沉重的心情。就是这种沒落阶级的青年人的沉重心情，在浪漫派詩人的作品里找到了强烈的共鳴，并且好像得到了舒暢的發泄。这是我沉醉于浪漫主义特别是反动浪漫主义的根本原因。至于我由此轉到頹廢主义的文艺，正如反动的浪漫主义之轉为頹廢主义一样，是順着下坡路所必达到的結果。既对现实不滿，只有改变现实才可以有出路；既不能改变现实而妄圖逃避现实，这是絕對沒有出路的，結果只有采取伪装，甚至于赤裸裸地向现实屈服，把现实的丑惡加以理想化。

文艺与哲学同是經濟基础的上層建筑，每个时代的

文艺都与同时代的哲学思想必然有些平行一致的地方。十九世紀在文艺中占統治地位的是浪漫主义，在哲学中占統治地位的是德国唯心主义。这决不是偶然的。在基本的世界觀上，文艺上的浪漫主义与德国唯心主义的哲学是一致的。它們都夸大“自我”，过分強調个人情感想像的自由伸展，把主觀世界摆在第一位。唯心主义都或明或暗地維護神权信仰，都帶着一些神秘主义；浪漫派作家多数都相信有所謂“超自然”的力量，多少都有些泛神主义的色彩，就連主張無神論的雪萊也还是一个很濃厚的泛神主义者。作为哲学一个部門的美学就更直接地是当时文艺实践的辯护。康德是德国唯心主义哲学的开山始祖，也可以說是形式主义美学的开山始祖，“超功利”、“無所為而為地觀照”、“純形式”等等口号都是他首先提出来的。克罗齐在美学方面与其說是近于黑格尔，毋宁說是更近于康德，不过是把康德的理論推到更反動的極端，来替資產階級沒落时期的形式主义的艺术作辯护。我由于學習文艺批評，首先接触到在当时資產階級美学界占統治地位的克罗齐，以后又戴着克罗齐的眼鏡去看康德、黑格尔、叔本華、尼采和柏格森之流。在这一系列資產階級的文艺論著里，我听到这样一种总的論調：各人所見到的世界多少是各人自己所創造的世界，文艺的世界就是文艺作者所創造的世界，其所以要創造这个世界，那不过是要表現自我，从而令人在情感上得到安慰。对

于我这样一个沒落階級的有頹廢情緒的年輕人，這種論調是非常投機的，它就使我安了心。原來當時不能令人快意的社會現實正壓得使我吐不出氣來，我現在聽說這個現實世界之外還可以任意創造世界，這個丑惡的現實世界是可以“超脫”的，而文藝所創造的世界就可以幫助我“超脫”現實。我從前所懸的“魏晉人”的理想本來就是要“超脫”現實，可是怎樣才可以“超脫”，當初還不知道，現在可就找到法門了。這不但替我找到了出路，解除了我的精神上的負擔，而且还滿足我的封建“士大夫”的那種妄自尊大的感覺。人據說就是創世主，人有人的“尊嚴”，是現實壓不倒的。“超脫”了現實，那就等於“征服”了現實。現實世界固然丑惡，可是文藝世界是多麼美妙！我讀到尼采的“悲劇的起源”，特別加強了這種荒謬的信念。於是我就在文藝世界裡找到“避風息涼”的地方，逍遙自在地以亞波羅自居，“觀照”人生世相的優美畫面；並且覺得這是一套大道至理，懷着“拯救人類”的心情，孜孜不倦地加以宣揚。這就是我的思想墮落的过程。我現在明白了許多青年何以要控訴我，我想像得到他們受我的毒害，正如我當初受克羅齊和尼采之流的毒害一樣，都是在沉悶的時代處在徬徨憂郁的關頭，打了一針癱瘓活力的麻醉劑。麻醉時是陶然自樂的，醒來後想到了走錯了一大段路，錯過了有為的時機，心裡總是痛苦的。

以上粗略說明了我的反动文艺思想形成的过程，現在来揭露它的反现实主义和反人民的本质。

我的主观唯心主义首先表现在問題的提出方式。思想的任务在解决問題。对唯心与唯物兩大分野的抉擇就会影响到問題提出的方式，而問題提出的方式又可以影响到解决的方向。关于文艺問題，馬克思列宁主义教导了我們两个互相关联的基本原则：一，文艺是现实的反映；二，文艺是一种社会现象，是社会經濟基础的上層建筑，并且是要为这个基础服务的。所以文艺的基本問題不外是两个密切相关的問題：一，文艺如何反映现实；二，文艺如何反映社会經濟基础？如何为这基础服务？但是唯心主义者既然把客观现实看成第二性，既然把文艺看成个人主观情感和想像的表现，所以眼里既沒有客观现实，也沒有社会經濟基础和人民群眾。他們所提出的問題——如我在“文艺心理学”第一章一开头就提出的——只是：“在美感經驗中，我們的心理活动是怎样的？”問題这样提出，它有哪些涵义呢？第一，文艺本质問題被狹窄化到美的問題，而美的問題又被狹窄化到主观的感觉問題，因此，整个文艺問題就被狹窄化到个人美感經驗中的心理活动的問題。其次，它把連同社会在內的客观现实都完全抛开了，文艺就变成“孤立絕緣”的，純粹是个人的主观幻想的把戏了。从此可知，这种主观唯心論式的問題其实就已包含了它的主观唯心論式的答

案。

答案是什么呢？从古希腊以来，西方学者大半都肯定了这样一个事实：艺术給我們的是具体形象而不是抽象概念，艺术的思維主要地是形象思維而不是逻辑思維。这个事实也是馬克思列宁主义的美学所依据的。但是馬克思列宁主义的美学也指出了形象思維与抽象思維的辯证的統一。艺术主要地依靠形象思維，但并不排除抽象思維，因为艺术不但反映现实，而且要凭一定的世界觀去評判现实。如果把形象思維从抽象思維割裂开来，使他孤立化和绝对化，那就是唯心主义的形而上学的看法。关于这一点，格·尼古拉耶娃在“論艺术文学的特征”一文里說得很明确：

認為把表象改造成概念只是逻辑思維的事情，而形象思維只是通过具体形象消極地反映客觀世界的这种論断，實質上就是重彈唯心主义的老調，其用意無非是想在階級斗争中解除艺术的武装。把形象与概念，逻辑思維与形象思維对立起来的这种企圖，就是拥护唯心主义，就是在美学和艺术中鼓吹不可知論。●

我跟着克罗齐所強調的正是逻辑思維与形象思維的对立，以及形象思維在艺术中的孤立。依克罗齐說，心理活动最低級的形式是直觉，直觉只是把握对象，看出对象的形象，对这对象既不加以肯定或否定，又不夾杂意志活

① “苏联文学艺术論文集”一四六——七頁，学習杂志社出版。

动。如果在直觉到形象之后，进一步对这形象下某种判断，那就变成逻辑思维了，换句话说，艺术的活动就变成科学的活动了。所以这种“直觉”比毛主席所说的感性认识还低一级，因为感性认识还是对个别事物的一种认识，而认识总不能脱离肯定或否定的判断。这种“直觉”式的心理活动固然是存在的，不过在一般情形之下，它的存在的时间是非常短促的，它是感性认识的起点，它的功用只在供给知觉的素材。作为知觉素材的直觉多少是被动的接受，其中没有什么“思维”的工作。克罗齐和我的错误在把这种作为知觉素材的直觉和从前人所谓“想像”，即马克思列宁主义美学所谓“形象思维”，等同起来，把艺术的形象思维也叫做“直觉”。其实作为知觉素材的直觉是极端单纯的活动，而艺术的形象思维却往往是极端复杂的活动；前者不能夹杂抽象思维，后者就时常与抽象思维相起伏错综。把两种不同的东西等同起来，于是不夹杂抽象思维的一个性质，本来只是属于作为知觉素材的直觉，却被转移到复杂的艺术形象思维上去了。这是克罗齐所犯的一个极其明显的基本的错误，而我也就跟着他错了。

直觉不但是克罗齐美学的奠基石，也是他的全部哲学的奠基石，他的主观唯心论就是建筑在这上面的。这直觉究竟凭借什么为对象呢？克罗齐说：

在直觉界线以下的是感受，即无形式的物质。这物

質就其為單純的物質而言，心靈永遠不能察識。心靈要察識它，只有賦予它以形式。單純的物質對心靈是不存在的，不過心靈須假定這麼一種物質，作為直覺以下的一個界限。①

這番話表面上像是回到康德的“自在的物”和不可知論，造成心物二元論，實際上只是肯定物由心生，因為無形式的內容是不可想像的，物質的形式既然由心靈在直覺中賦予，物質就成為心的產物了。直覺在克羅齊哲學中是一切心靈活動的起點，一切“物質”都通過直覺而具有形式，成為形象，對心靈才算是存在的。所以直覺不僅是藝術創造的活動，而且也就是現實世界創造的活動，現實世界也就是個別直覺者的藝術品。就因為這個道理，克羅齊是一個徹底的主觀唯心論者。他把直覺和形象思維等同起來，也就是因為他要避免康德的二元論，做一個更徹底的主觀唯心論者。他所謂“無形式的物質”是個神秘的东西，他說它只是一種“假定”。在這一“假定”之下，整個的客觀世界就由真實的變為虛幻的了，藝術也就當然談不上反映現實了。

在直覺的問題上，我的思想是矛盾的。我既然接受了克羅齊的“藝術即直覺”的定義，依邏輯的推演，我就得接受從這個定義所推演出來的許多結論，維持他的理論系統的完整。克羅齊從他的定義所推演的結論是：直覺不

① “美學原理”第一章。