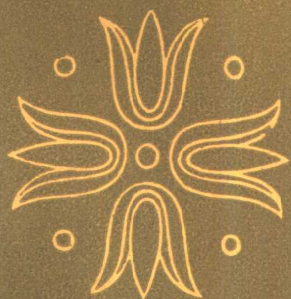


马克思恩格斯创作理论研究

MAKESI ENGESI
CHUANGZUO LILUN YANJIU



百花文艺出版社

I 0/77
326903

马克思恩格斯创作理论研究

《马列文论研究》编委会 编

B17R35/09

百花文艺出版社

马克思恩格斯创作理论研究

《马列文论研究》编委会 编

百花文艺出版社出版 (天津市赤峰道124号)

天津新华印刷一厂印刷 新华书店天津发行所发行

开本850×1168毫米1/32 印张7 1/2 插页2 字数166,000

1984年9月第1版 1984年9月第1次印刷

印数1—2,000

书号: 10151·759

定价: 1.70元

目 录

认真学习马克思的现实主义美学思想

- 为纪念马克思诞辰百周年而作……………程代熙 (1)

现实主义的传统、发展及其现状

- 纪念马克思逝世一百周年……………张维麟 (20)

现实主义二题……………刘光俊 (41)

坚持马克思主义美学的典型化法则……………邓占中 (56)

典型人物与典型环境中的典型人物……………钱念孙 (63)

艺术典型是独特的“这一个”

- 重新学习马克思恩格斯论艺术典型……………王怀通 (78)

典型环境论

- 马恩文艺论著学习札记……………李联明 (100)

论“莎士比亚化”的创作原则……………鲁 萌 (124)

论“席勒式”……………聂健军 (142)

马克思恩格斯论文学的倾向性……………郭育新 (160)

论文艺作品的倾向性……………叶纪彬 (176)

马克思主义的文艺真实观……………陈仰民 何渊耀 (190)

马克思恩格斯的悲剧观和喜剧观……………陈 辽 (200)

马克思主义创始人与诗艺……………冯健男 (210)

试论情节

——学习马克思恩格斯有关论述的体会……唐正序 李益荪(225)

认真学习马克思的 现实主义美学思想

——为纪念马克思忌辰百周年而作

程 代 熙

一

曾经与弗里契一起犯过庸俗社会学错误的米·尼·波克罗夫斯基说过这样的话：“历史过程的理论，我们早已有之，而马克思主义的艺术创作理论却有待于建立。”他又说，在政治经济学方面，“我们的伟大导师们留下了一系列经典范本。可是在文学史方面，除了普列汉诺夫和梅林的若干著作以外，什么都没有”。波克罗夫斯基的错误，主要在于他没有看到马克思和恩格斯所创立的科学美学理论存在的这一事实。从那时以来，半个世纪过去了，波克罗夫斯基的这种论调还没有在世界上绝迹，在不同的气候下，它又以不同的形式和旗号出现。

马克思的确不曾给我们留下一部美学专著，甚至就是象艺术概论一类的著作也没有。他生前曾计划写一篇研究巴尔扎克的专论，也因忙于更重要的理论著作活动而未果。但是，在马克思的卷帙浩瀚的著作里却蕴藏着极其丰富的、系统的现实主义美学思想。关于这一点，就连西方的某些有识之士也是承认的，例如在全世界享有相当声誉的《马克思和世界文学》一书

的作者柏拉威尔教授就讲过这样的话：虽然“马克思从来没有写过一篇完整的美学论文，也从来没有发表过一篇扎实的、正式的文学批评——他对欧仁·苏的《巴黎的秘密》的分析是他揭露施里加和布鲁诺·鲍威尔等青年黑格尔分子的副产品”，但是马克思在“一八四四年以后的著作中出现的关于小说和戏剧的美学观点可以毫不歪曲地称之为‘现实主义的’美学”。柏拉威尔还特别强调了一句，马克思的“现实主义的”美学，决不是韦莱克所称之为的那种“自然主义的”美学。我十分赞赏柏拉威尔的这个公允的看法。如果说有什么须要补充的话，《神圣家族》的第八章就是马克思留给我们的一篇完整的美学批评论文。

马克思在批评欧仁·苏的长篇小说《巴黎的秘密》把幻想当成现实的同时，提出文学必须“真实地评述人类的关系”的要求。诚然，马克思这里借用的是黑格尔的话，但他是在肯定的意义上借用的，而且还是根据他自己的解释来使用这句话的。这里说的“真实”，就指的是“艺术真实”，亦即马克思所倡导的伦勃朗式的栩栩如生的“真实”。至于他说的“人类关系”，这有两层含义：一是说文艺的对象是描写人，但不是那种封闭在“自我世界”以内的或者说“象牙之塔”里的人，而是社会的人；二是指要淋漓尽致地去描绘人与人之间的各种社会关系。正是因为人的这种千丝万缕的社会关系构成了五光十色的人类社会生活。

马克思的《神圣家族》作于一八四四年九月至十一月（与恩格斯合撰），而在这一年的四月至八月，他还写过一部《经济学哲学手稿》（未完稿）。他在手稿里提出了“人还按照美的规律来制造”的思想。马克思这里指的不光是物质生产，也指

人类从事的精神生产，特别是艺术生产。所以美的规律，倘就艺术来说，就指的是艺术规律而言。艺术规律也是一种自然规律，即客观规律。

关于马克思的艺术规律的内涵，我赞成朱光潜先生在一篇文章里所作的解释。他说，马克思提出的艺术规律涉及到创作方面的各种因素，“例如创作素材、创作方法、创作媒介、作家与作品和观众与作品的关系、创作与时代和社会类型的关系、创作与文化教养和遗产继承的关系等等都各有本身固有的规律，要用得各得其所、各适其宜，才符合后一条的要求。单就创作方法来说，马克思在这里所要求的正是现实主义”^①。

马克思在《手稿》里引用了歌德《浮士德》里魔鬼的一段话：

什么浑话！你的脚，你的手，

你的屁股（一说是指睾丸——笔者），你的脑袋，这当然是你所有；

但假如我能巧妙地使用，

难道就不等于是我的所有？

我假如出钱买了六匹马儿，

这些马儿的力量难道不就是我的力量？

我驾驭着它们真是威武堂堂，

真好象我有二十四只脚杆一样。

此外，马克思还引用了莎士比亚《雅典的泰门》中那段关于黄金的著名台词。

摩非斯托斐勒司和泰门的话，正是通过不同的方式对金钱的力量（俗话说：有钱能使鬼推磨）所作的真实而又生动的写

照。这种金钱力量所反映出来的就是资产阶级社会或者商品生产已经相当发达的社会人与人之间的本质的社会关系。

柏拉威尔教授在引用了歌德笔下的魔鬼和莎士比亚笔下的泰门关于金钱的力量那两段台词之后，他归纳为这样三句话：

“文学使我们想起我们已经丧失的健康状况……文学诊断了我们腐败堕落……而且文学还将扮演治愈我们痼疾的角色。”第一句说的就是文学能真实地反映生活；第二句说的是文学能对生活作出判断，即说明生活；第三句讲的是文学的社会功能。这三条确是马克思现实主义美学思想的重要内涵，虽然不是它的全部内容。

对于以上三条也不能将其绝对化，否则就会走向它们的反面。例如，艺术真实就不是照抄生活的真实。现在西方流行一种超级现实主义（不是超现实主义）。它认为照相式的真实还算不上真正的真实。它追求的是一种绝对的真实。举例来说，超级现实主义的雕塑，人物形象不仅皮肤的颜色和真人一样，而且它们身上穿的衣服、戴的眼镜、背着的挂包和照相机等等，全都是实物。在展览大厅里，这种人物雕塑同前来参观的人简直不相上下，以致有的参观者误把这样的雕塑人像当成是前来参观艺术展览的人。超级现实主义的绘画，无论画的是街头的一角还是静物，都能作到乱真的程度。这是一种只求形似而不要神似的“艺术”，由于缺乏融贯其间的生气，反而失去了艺术的真实感。左拉曾经在文学创作理论上追求过这种绝对的真实，但是在创作实践上他却始终未能坚持到底。莫泊桑说得好，生活中不存在这种绝对的真实。对于艺术的社会功能也是这样。柏拉威尔在这里对马克思的思想就有极大的误解。艺术可以激励人们同私有制进行不屈不挠的英勇斗争，并用生产

资料公有制来取代它，但文艺本身还没有，也不可能有废除私有制这样大的本事。文艺可以作为批评的武器，然而它绝不会成为武器的批判。

二

除了上文提到的《神圣家族》第八章以外，马克思把他的现实主义美学思想阐述得最充分和最全面的当数他为分析《弗兰茨·冯·济金根》写给拉萨尔的那封著名的信。

马克思在这封信里提出了莎士比亚化的问题。它的对立面就是“席勒式”。这是两种绝然不同的艺术创作原则。莎士比亚化就是马克思和恩格斯极力倡导的现实主义，它说的是：

（一）艺术创作必须从社会生活出发，而不能从作家头脑中的概念出发；

（二）艺术作品虽是社会生活的反映，但这种反映是作家艺术加工的产物。当然，如马克思所说，那不是指“对自然（这里指一切对象，包括社会在内）的随便一种不自觉的艺术加工”；

（三）与上述两点直接联系在一起的就是艺术的典型化——人物性格的典型化、环境的典型化以及二者的辩证的统一；

（四）与典型化直接相关联的是情节（包括细节）的生动性和丰富性，以及把形式和内容有机地结合成一体的结构上的完整性。

为了便于说明马克思的现实主义的美学思想，我们就以他所批评的拉萨尔的《济金根》和他所赞赏的歌德的《葛兹·冯·伯利欣根》作一番对比。

歌德笔下的伯利欣根和拉萨尔剧中的济金根，都是德国十六世纪前半期历史上的真实人物——没落骑士，而且他们都同样对封建割据的诸侯，特别是象特利尔选帝侯那样炙手可热的大诸侯进行过悲剧式的反抗。拉萨尔的济金根固然与历史上的济金根完全不同，就是歌德笔下的伯利欣根也与历史上的伯利欣根不完全一样。歌德的《伯利欣根》和他的《少年维特的烦恼》都是德国狂飙突进运动时期的代表作。歌德也把他自己要求德国统一、要求废除封建割据和要求个性自由的思想赋予了伯利欣根。后者临终前在牢狱里对他妻子伊丽莎白和他的部下莱尔赛讲的一段话就可以作为佐证。这是伯利欣根得悉他心爱的少年侍从乔治被封建诸侯和皇帝处死的消息之后，发自肺腑的一篇辞别世界的绝命书。他愤然地说道：

感谢上帝！——他（指乔治——笔者）是天下最好的青年，勇敢的青年。——解脱我的灵魂吧！——我可怜的妻啊！我把你留在这个败坏的世上。莱尔赛，可别离开她！——你们要比紧锁住你们的大门还要小心地紧锁住你们的心。现在是尔虞我诈的时代，这种世风简直肆无忌惮。卑鄙的小人靠玩弄阴谋权术来进行统治，正人君子将要陷进他们的罗网。玛丽亚（指伯利欣根的妹妹——笔者），但愿上帝把你的丈夫（指济金根——笔者）还给你！他升得这么高，唯愿他不会跌得那样深！……给我一口水，——天国的空气呀！自由！自由！（着重号系笔者所加）

对“败坏的世上”表示极大的不满，甚至愤怒，这倒是历史上的伯利欣根所具有的思想感情。至于说他向往自由，而且向往的还是摆脱封建专制束缚的那种自由，则未免失真。这不

是历史人物没落骑士伯利欣根的思想，而是狂飙突进时期歌德的思想。既然如此，为什么马克思肯定“歌德选择他作主人公是正确的”呢？最根本的原因是，歌德自始至终是把伯利欣根作为贵族阶级的骑士来描写的。在第五幕伯利欣根落到了一支农民起义军的手里，农民起义军的柯尔和维尔特等领导人不光要伯利欣根参加他们的反封建诸侯的队伍，而且还硬要他作他们的领袖。下面就是他们之间的一场对话：

葛兹（即伯利欣根——笔者）你们要我干什么？

柯尔 我们要你当我们的首领。

葛兹 难道我得违背我对皇上发过的誓言，出尔反尔吗？

维尔特 这不是推托的理由。

葛兹 就算我是完全自由的人（按：这里的“自由的人”，是指未向皇上发过效忠誓言的人——笔者），但是你们却要象在魏恩斯堡那样，对那些贵族和大人胡作非为，在村子周围杀人放火，骚扰不停，而且居然要我也来帮你们干这种可耻残暴的行径——你们不怕把我当做一条疯狗打死，我决不愿做你们的头目。
……（着重号系笔者所加，下同）

柯尔 我们可没有时间犹豫不决，白费精神来空谈了，总归一句话，葛兹，当我们的首领吧，不然的话，你就得留神你的城堡跟你的身家性命。现在给你两个钟头考虑的时间。大伙看住他。

葛兹 这又何必呢？我已经下定决心了——现在和以后都是一样的。你们干什么要动武呢？不是为了夺回你们的权利和自由吗？你们为什么这样癫狂，要毁坏村庄呢？只要你们愿意停止你们的暴行，懂得如何做个安分守己的人，我愿意满足你们的要求，当一个星期你们的领袖。

经过讨价还价，葛兹最后答应做四个星期农民起义军的领袖，但后者必须履行他提出的条件：放弃反封建的革命暴力斗争。于是封建诸侯的反革命的武装力量一下猛扑过来，一场轰轰烈烈的农民起义被镇压下去了。葛兹也未能逃脱他的厄运。正是在这种关键的场合，歌德真实地再现了历史上的末代骑士伯利欣根，把他如实地写成了一个始终坚持封建阶级立场的人，也如马克思所评价的一个“可怜的人物”。

在歌德的《伯利欣根》里，济金根和剧本的主人公一样同是一个“可怜的人物”，但是在拉萨尔的剧本里，诚如马克思所说，济金根则“自以为是革命者”，而“实际上代表着反动阶级的利益”。

说济金根“自以为是革命者”，这指的是他以及胡登不光把他们当成是反对德国皇帝和封建大诸侯的革命造反派，同时还认为他们比代表着城市贫民，特别是广大农民利益的闵采尔还要革命。因为在济金根看来（也就是拉萨尔看来），农民阶级并不是一个革命阶级，而是反动的一帮，因为农民阶级代表的是落后的社会生产关系。至于说济金根“实际上代表着反动阶级的利益”，马克思的意思是指济金根反对皇帝，是因为皇帝由骑士的皇帝变成了诸侯的皇帝，他反对头等贵族的大诸侯，

是因为他们使骑士阶层成了三等贵族。他们也打着“统一”和“自由”的旗帜，但目的却是想恢复往昔德意志帝国和强权的梦想。一句话，恢复骑士阶级失去了的天堂。所以济金根代表的实际上是反动封建贵族阶级的利益。正是基于这个原因，马克思在给拉萨尔的信里指出：“革命中的这些贵族代表——……不应当象在你的剧本中那样占去全部注意力，农民和城市革命分子的代表（特别是农民的代表）倒是应当构成十分重要的积极的背景。”

马克思的这段话就直接涉及到典型化问题——典型环境与典型人物及其二者的辩证统一的问题。这里有三点值得我们认真注意：

（一）就拉萨尔剧本所描写的德国十六世纪二十年代来说，体现出德国历史的前进方向是以闵采尔为代表的城市平民和农民的反封建斗争，尤其是当时风起云涌的农民起义。马克思（恩格斯也是如此）要求作家对这场斗争作出正面的、正确的描写；

（二）济金根和胡登发动的骑士叛乱，并不构成当时德国“十分重要的积极背景”，相反，它只是一个消极的背景，或者如我们平时所说的那样，只是社会生活中的一个支流。拉萨尔完全有权去描写这个支流，这个消极的历史事件。因为支流也好，消极的背景也好，它本身也是一种本质现象。只要描写得正确，它也能从一个侧面真实地再现出历史时代的风貌。为此，拉萨尔就应该把他的主人公济金根写成堂吉珂德一类的人物，而决不应该把他刻画成一个革命者，一支农民起义军的领袖；

（三）马克思肯定歌德选择伯利欣根作他悲剧的主人公是

正确的，是因为歌德如实地给我们塑造出了德国历史上的“可怜的人物”，而他否定拉萨尔的济金根，则是因为他并不是一个反封建的革命者。马克思说：“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，那末剩下的就只是一个葛兹·冯·伯利欣根了。”为什么歌德的描写是正确的，而拉萨尔的描写就是错误的呢？根本的原因就在于歌德对他所描写的那个时代的认识基本上是正确的，拉萨尔则是错误的。这就涉及到作家、艺术家的哲学观点，即世界观问题。

关于这个问题，列宁曾在《唯物主义与经验批判主义》这部名著中指出：“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。”这说的是马克思和恩格斯的哲学不是一般的唯物主义，而是辩证的和历史的唯物主义。恩格斯在一八九〇年八月五日给康·施米特的信里曾简明扼要地指出了他和马克思的哲学的基本特点，他说道：“无论如何，对德国的许多青年作家来说‘唯物主义的’这个词只是一个套语，他们把这个套语当作标签贴到各种事物上去，再不作进一步的研究，就是说，他们一把这个标签贴上去，就以为问题已经解决了。但是我们的历史观首先是进行研究工作的指南，并不是按照黑格尔学派的方式构造体系的方法。必须重新研究全部历史……。”而在这之前，即恩格斯在一八八九年十月十七日写给施米特的另一封信里，还曾说道：“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。”我们引用列宁和恩格斯的这三段话，目的在于说明，马克思和恩格斯的现实主义美学思想的理论基础，就是“辩证唯物主义”和“历史唯物主义”。马克思和恩格斯所倡导的现实主义，虽然批判地继承了前人和莎士比亚、歌德、巴尔扎克等优秀作家的成果，但是又与他们有着原则的不同。马克思与恩格斯的现实主义，用我们的话来说，就是革命的现实主义。

三

在上世纪末和本世纪初，西方由于自然科学的突飞猛进，人们发现了一些过去未曾见过的新的物质和物质存在即运动的新的形式，于是一些唯心主义的哲学家就把物质形式上的变化，错误地认为物质不灭的定律和人类社会及自然界是完全可以认识的这一科学的理论不灵了，过时了。与此相应的是，西方文艺运动出现了一股反现实主义的逆流，即形形色色“标新立异”的西方现代派文艺，或称现代主义文艺。列宁在十月革命前后著作的《唯物主义和经验批判主义》（1908年）、《哲学笔记》（1914—1916年）以及关于文艺问题的某些重要的文章和讲话（如对列夫·托尔斯泰的评论以及同蔡特金的谈话），既极大地捍卫了、丰富了马克思主义哲学，同时也给无产阶级的革命文艺运动开拓出了新的广阔领域。

现在人类已经进入了电子时代。国外的情况不讲，就国内文艺战线来说，近几年，也有少数同志认为马克思主义的美学原理，尤其是马克思和恩格斯共同奠定的现实主义原则已经过时了，不灵了。有的同志公开撰文指斥恩格斯对哈克奈斯的《城市姑娘》的批评“欠准确和公正”，并认为正是恩格斯的典型论导致了我们的文艺创作上的公式化和概念化，甚至公开提

出必须破除恩格斯的典型定义。与此同时，由于西方现代派文艺思潮的侵入，我们有的同志提出了以“自我表现”为中心的所谓“新的”美学原则，还有的同志被西方既“新”、且“奇”又“怪”的现代派文艺弄得眼花缭乱，其中有的同志认为“当代的乔伊斯、福克纳、沃尔夫等人”所进行的“实际是文学上的一场革命”，于是大声疾呼“中国文学需要‘现代派’”！

在二、三十年代，西方现代派文艺思想曾随同一些作品进入中国，当时我们的国情是：一方面面临着外国侵略者的步步入侵，另一方面是大地主、大资产阶级与广大工农大众的阶级矛盾和斗争日益严重。西方现代派文艺思想虽然也曾引起某些人的热烈响应，在当时的文坛上闹腾了一阵，但终究未能成为气候，被以鲁迅、茅盾为代表的强大的现实主义革命文学弄得丢盔弃甲，溃不成军。现在，西方现代派文艺思想又卷土重来，这回与上次多少有些不问，很有点乘虚而入之势。即：乘我们对最近几十年西方现代派的情况不甚了了之虚，以及乘我们队伍中某些同志对马克思主义现实主义的美学思想的生命力失去信心、动摇不定之虚。现在还不能说西方现代派文艺已经在我国革命文艺运动中造成了一股了不起的思潮，但倾向的端倪已经显露。这是应引起我们严重关注的。

最近几年，我们有些同志已经着手对西方现代派文艺作品及流派的研究，还发表了一些长篇大论。但有不少片面性，个别的甚至迹近于鼓吹。就近几年引进的西方现代派文艺作品来说，既有前期的也有后期的，主要是后期的，如存在主义文学、先锋派戏剧、意识流文学等。它们在以下两个方面对我国文艺创作有一定的影响，即思想方面和形式（技巧）方面。

下面我介绍大家读一读英国当代评论家阿兰·罗德威的一