



赵宪章 主编

马克思主义 文艺美学基础

MA KE SI ZHU YI
WEI YI MEI XUE JI CHU



南京大学出版社

(苏)新登字第011号

马克思主义文艺美学基础

主 编 赵宪章

副主编 卮荣本

*

南京大学出版社出版

(南京大学校内)

江苏省新华书店发行

射阳印刷厂印刷

*

开本 850×1168 1/32 印张 15.5 字数 401 千

1992年4月第1版 1992年4月第1次印刷

印数 1—1500

ISBN 7-305-01325-0/I·99

定价：5.95元

主 编 赵宪章
副主编 仝荣本
编 著 王 雄 仝荣本
侯 敏 赵宪章

目 录

序 言	包忠文
-----------	-----

第一篇 马克思主义文艺美学的产生及其 历史型态

概 说	33
-----------	----

第一章 马克思主义文艺美学产生的历史文化条件	41
------------------------------	----

第一节 十九世纪	41
----------------	----

第二节 德国古典美学	49
------------------	----

第三节 现实主义文艺思潮	58
--------------------	----

第四节 马克思恩格斯的文艺爱好和美学修养	65
----------------------------	----

第二章 “人”的美学发现	73
--------------------	----

第一节 《1844年经济学哲学手稿》	73
--------------------------	----

第二节 青年黑格尔美学批判	85
---------------------	----

第三节 “真正的社会主义”美学批判	92
-------------------------	----

第三章 “历史—美学”方法论	101
----------------------	-----

第一节 “美学的”批评	101
-------------------	-----

第二节 “历史的”批评	107
-------------------	-----

第三节 历史唯物主义和“历史—美学”方法论	117
-----------------------------	-----

第四章 现实主义 ·····	129
第一节 马克思恩格斯现实主义理论的发展 ·····	129
第二节 马克思恩格斯现实主义理论的内容·····	137
第三节 现实主义和浪漫主义·····	148
 第二篇 马克思主义文艺美学的现代发展	
概 说 ·····	159
第一章 马克思主义文艺美学在第二国际 ·····	164
第一节 梅林、拉法格与历史唯物主义文艺观·····	164
第二节 普列汉诺夫的“五项因素”公式和文艺社会 心理学·····	171
第三节 艺术的起源和发展·····	179
第二章 马克思主义文艺美学的列宁主义阶段 ·····	187
第一节 列宁的反映论和文艺问题·····	188
第二节 党性原则和创作自由·····	192
第三节 文化和文学遗产·····	197
第四节 斯大林论社会主义文艺·····	208
第五节 高尔基和艺术领域里的人学·····	215
第六节 卢那察尔斯基和艺术社会学问题·····	221
第三章 马克思主义文艺美学的中国化 ·····	229
第一节 马克思主义文艺美学的输入和宣传·····	229
第二节 毛泽东文艺思想·····	235

第三篇 马克思主义文艺美学的基本问题

概 说	251
第一章 文艺与反映论	259
第一节 文艺反映社会生活的辩证性质	259
第二节 文艺反映社会生活的审美中介	265
第三节 文艺的现实主义精神	269
第二章 文艺与人性	273
第一节 文艺与人性的社会性	273
第二节 文艺与人性的阶级性	279
第三节 文艺与人性美	284
第三章 文艺的生产与消费	288
第一节 文艺的生产与消费的关系及其自由特性	288
第二节 文艺的创造	294
第三节 文艺的鉴赏与批评	299
第四章 文艺的审美形态	305
第一节 文艺的个体美与典型美	306
第二节 文艺的现实美与理想美	309
第三节 文艺的内容美与形式美	313
第四节 文艺的悲剧美与喜剧美	318
第五章 文艺的民族性与世界性	324
第一节 文艺的民族性与世界性的关系	325
第二节 文艺民族传统的继承和创新	328

第三节 世界各民族文艺的相互影响·····	336
第六章 社会主义文艺事业的建设 ·····	340
第一节 社会主义文艺的基本宗旨·····	340
第二节 按照文艺的规律管理文艺事业·····	347
 第四篇 “西方马克思主义” 文艺美学批判	
概 说 ·····	355
第一章 艺术与意识形态（一）：肯定与同构 ·····	373
第一节 卢卡奇对艺术意识形态本性的思考·····	373
第二节 戈德曼的“发生学结构主义”理论·····	381
第二章 艺术与意识形态（二）：偏离与重建 ·····	390
第一节 阿尔都塞对艺术与意识形态关系的重新思考 ·····	390
第二节 马歇雷的文学生产理论·····	396
第三节 伊格尔顿的文学理论与批评理论·····	405
第三章 艺术的认识论价值 ·····	412
第一节 卢卡奇的审美反映论·····	412
第二节 阿多尔诺关于“否定的认识”理论·····	423
第四章 反抗的美学 ·····	435
第一节 本杰明的“艺术政治学”·····	435
第二节 阿多尔诺的批判美学·····	444
第三节 马尔库塞的“审美之维”·····	451
第五章 艺术形式的现代意义 ·····	464
第一节 卢卡奇的艺术形式理论·····	464

第二节	马尔库塞关于艺术形式与艺术自律的理论·····	471
第三节	杰姆逊关于“内在形式”和“辩证的批评” 的学说·····	478
后 记	·····	赵宪章

序 言

包 忠 文

赵宪章同志主编的《马克思主义文艺美学基础》，经过十年的准备，认真艰苦的研究、思考和写作，终于出版了。这对于我们江苏省致力于马克思主义文艺美学教学和研究的同志来说，是一件很值得纪念和庆贺的事。

十年前，我们省的同志，在相继完成了《马克思恩格斯列宁斯大林文艺论著选读》、《马列文论百题》的撰写、定稿之后，就计划写作两本专著，一为《马克思主义文艺理论史》，一为《马克思主义文艺学基本问题》，还认真讨论了这两本书的论题、理论框架，并拟定了写作提要。后来由于我们中间较年长的同志担任了这样那样的领导职务，又加上教学任务繁重，杂事缠身，也就无暇、无力完成这两项科研任务。我们为此感到内疚，总好象负了一笔债。

赵宪章同志十多年前大学刚毕业，就参加了上述两书的编写工作。当年，他就以求实、求索精神，严正的学风和敏锐的理论批判眼光，得到了同行的首肯。现在，他和卮荣本、侯敏、王雄三位年轻学者齐心协力，在十年之后写出了这部有自己独立思路 and 完整见解的《马克思主义文艺美学基础》。我作为他们的学长，作为老的文艺理论工作者，能为他们的专著写《序》，更感到欣慰，尤其感谢他们为我们了却了一樁心愿，还了“债”。

在阅读这部《马克思主义文艺美学基础》的过程中，深感后生可信、可畏，正是这种“可信”、“可畏”，使我看到了中国的希望，看到了我国马克思主义文艺美学发展的前景。

这部书有自己的特点，而其最基本的一点是：忠于马克思主义文艺美学原著，着眼于并结合古今中外文学艺术、文艺美学的历史和现状，较全面地阐释了马克思主义文艺美学的逻辑构成及其理论形态，其中包括马克思主义文艺美学的价值论、方法论和本体论这三个主要方面及其发展线索。

结合国内外无产阶级文艺实践，尤其是我国社会主义文艺发展的经验和教训，探索和建设具有中国特色的马克思主义文艺美学的现代形态，当是这部书所追求的目标。

我们要探索和建设的马克思主义的文艺美学，应当是马克思、恩格斯、列宁和毛泽东的文艺美学思想在新的历史条件下的丰富和发展，既是文艺美学科学的理论建设，又是社会主义意识形态的建设。

这部书在探讨马克思主义文艺美学的体系中，较好地阐述了马克思主义文艺美学的坚持和发展问题，同时也对建设马克思主义文艺美学的基本规范和要求，提出了看法。下面，我就这两个问题，谈一点个人的想法。

一、关于马克思主义文艺美学的坚持和发展

近年来，文艺理论面对着人文主义、科学主义文艺思潮的兴起、挑战，较多地探讨了马克思主义文艺美学的坚持和发展问题。探讨中有争论，这是正常的。但有的论者借口“马克思主义需要发展”，却以西方文艺美学这一派或那一派的理论来否定，或取代马克思主义。它们混淆马克思主义的反映论和旧唯物主义的反映论、马克思主义文艺学和庸俗社会学的原则界限，从根本上否定马克思主义的科学世界观和意识形态学说。显然，这就涉及到一个对待马克思主义的基本态度问题。

在马克思主义文艺美学的坚持和发展上，我们的原则是明确的。这就是：在坚持中发展，只有坚持，才能正确地发展；从发展中坚持，只有发展，才能更好地坚持。坚持和发展两者并不相

悖，是辩证的统一。坚持和发展构成马克思主义的基本品格，基本特点，活的灵魂。在文艺界有的借口“发展”，否认坚持马克思主义的基本原理，有的又借口“坚持”，否认发展，把马克思主义看作“离开世界文明发展大道而产生的固步自封、僵化不变的学说”^①。显然，这都是片面的错误的看法。

问题是，从马克思主义文艺美学的见地，应当坚持什么？发展什么？这直接关系到马克思主义文艺美学在现代历史发展中的命运问题。

坚持什么？在我看来，主要是三个方面：

第一，在文艺研究中必须坚持马克思主义的方法论，其中包括哲学方法论和文艺学方法论。照我看，文艺学的方法论虽然和哲学的方法论有着密切的关系，但并不就是哲学上的方法论。辩证唯物主义和历史唯物主义是一般哲学意义上的方法论，它可以从总体上指导我们把握文艺本质、规律，但不能用它来代替文艺学上的方法论。正象毛泽东同志《在延安文艺座谈会上的讲话》中所指出的，“马克思主义只能包括而不能代替文艺创作中的现实主义，正如它只能包括而不能代替物理科学中原子论、电子论一样。”^②同样，马克思主义可以包括文艺学的方法论，但不能代替文艺学方法论。

现在，我们不少同志以为马克思主义文艺学的方法论就是辩证唯物主义和历史唯物主义。这样的看法，事实上就是以一般的哲学方法论来代替文艺学方法论，其特点往往是以一般代替个别，或者用艺术现象作为例证来阐述马克思主义的哲学原理和规律，或者把艺术的阐述归结为马克思主义的哲学原理，这是以哲学方法来代替文艺学方法的教条主义的倾向。另外，如果这种以

^①《列宁选集》，第2卷，第441页，人民出版社1972年第2版。本书引文出处除第一次注明版本外，均不再注明。

^②《毛泽东选集》（合卷本），第831页，人民出版社1964年版。

哲学方法代替文艺学的方法的看法一旦确定下来，那就必然否认文艺学作为一个学科的独立性。因为一个学科的确立，是以其是否具有独立的研究对象和独立的研究方法为基本标志的。

那么，马克思主义文艺学的方法论是什么呢？

它应当是以辩证唯物主义和历史唯物主义为指导，在研究文艺和文艺理论中形成的一种适合于文艺本身特点和规律性的思维模式或研究模式。

从马克思、恩格斯和列宁、毛泽东的有关文艺论著看，可以发现，他们用以掌握文艺的方法论，有一个最根本的特点，这就是：美学的和历史的观点的统一。这个特点渗透在马、恩、列、毛全部文艺论述之中而集中表现于一系列文艺论点的提出和解决之中。关于这一问题，《马克思主义文艺美学基础》一书已有较详细的阐释，故不在此赘述。

这里，我以为必须提出的是：应当特别重视恩格斯在19世纪70年代末和90年代初一再阐明的马克思主义的“合力论”思想。

关于“合力”论，恩格斯在1890年9月21日《致约·布洛赫》中作了明确的表述。他说：历史过程中的结果，不是由哪一个人的意志可以决定的，它是“从许多单个的意志的相互冲突中产生出来的，而其中每一个意志，又是由于许多特殊的生活条件，才成为它所成为的那样。这样就有无数互相交错的力量，有无数个力的平行四边形”产生出来的一个“总的结果”、“总的合力”，即“历史事变”。“这个结果又可以看作一个作为整体的、不自觉地和不自主地起着作用的力量的产物。因为任何一个人的愿望都会受到任何另一个人的妨碍，而最后出现的结果就是谁都没有希望过的事物……但是，每个人的意志——其中的每一个都希望得到他的体质和外部的、终归是经济的情况（或是他个人的，或是一般社会性的）使他向往的东西——虽然都达不到

自己的愿望，而是融合为一个总的平均数，一个总的合力，然而从这一事实中决不应作出结论说，这些意志等于零。相反地，每个意志都对合力有所贡献，因而是包括在这个合力里面的。”^①

按照马克思、恩格斯的观点，“历史不过是追求着自己目的的人的活动而已”，^②人的活动是历史的主体，它本身交织着政治、经济和文化等诸种因素、诸种力的矛盾冲突。而对于人的活动来说，经济是最后的决定因素，上层建筑中政治和其他因素起着重要的作用。人们在创造历史中，各种意向是互相交错着的，表现出众多的偶然性，但归根到底是由经济的必然性所决定的。这就是马克思主义关于经济基础和上层建筑的学说所论述的基本课题。

因此，马克思主义的“合力论”，既不是多元的“诸因素”论，也不是“唯经济决定”论。当然，它同时也是对于唯政治决定论，唯文化意志决定论，唯地理、生理决定论等历史唯心主义的否定。恩格斯提出“合力论”思想，一在阐明了人在创造历史中间的主体地位，二在阐明政治、经济、文化诸因素对于人的历史活动的意义和作用。

运用马克思主义的“合力论”于文艺学研究，就应当把历史的观点和美学的观点的统一，看作历史的合力和美学的合力互相交错、作用而产生新的综合。美学，是历史的美学；历史，是美学的历史。我们知道，按照马克思、恩格斯的观点，“历史不过是追求着自己目的的人的活动而已”。而美的核心是人的美学发现，是对于人的本性，即人的自觉、自由和创造性的整体显示。因此，历史观点和美学观点是统一的，它们统一于人的整体观念之中。

①《马克思恩格斯列宁斯大林文艺论著选读》，第293——294页，江西人民出版社1983年版。

②《马克思恩格斯全集》，第2卷，第118——119页，人民出版社1957年版。

任何事物，都是诸因素互相交错的统一的整体，是一个新的合力体。因素的分析，对于了解事物是重要的，但它不是最终的结果。“一加一不等于二”，要看各种因素怎样交错作用成为一个新的综合、新的整体，现实的和艺术中的人，处在一定的现实的、历史的和阶级的诸关系之中，同样是由各种各样物质的、精神的“力”互相交错而成的一个新的合力。作为文学的审美本性，是以人的美学发现为根柢的，是人之情、意、理、象这四种因素力互相交错而成的一个有生气的整体。这四者在艺术中不可分割，那种把这四个因素中任何一个因素抽取出来作为艺术本性的说法，都是不妥当的，因为它离开了合力论和历史观点与美学观点相融合的科学的方法论基础。

第二，坚持马克思主义文艺学的批判的、革新的精神。马克思主义文艺学承继、吸收了人类文艺思想史上一切优秀的成果，同时又加以批判的改造和革新，作出了新的更高的综合。

问题是什么叫批判？

俄国彼得堡大学考夫曼在《马克思的政治经济学批判的观点》一文中，对马克思的研究方法作了评述。其中说：“既然意识要素在文化史上只起着这种从属作用，那末不言而喻，以文化本身为对象的批判，比任何事情更不能以意识的某种形式或某种结果为依据。这就是说，作为这种批判的出发点的不能是观念，而只能是外部的现象。批判将不是把事实和观念比较对照，而是把一种事实同另一种事实比较对照。对这种批判唯一重要的是：把两种事实尽量准确地研究清楚，使之真正形成相互不同的发展阶段，但尤其重要的是，同样准确地把各种秩序的序列、把这些发展阶段所表现出来的联贯性和联系研究清楚……”马克思在《〈资本论〉第一卷第二版跋》^①中引证了这段话，认为它把他

^①《马克思恩格斯选集》，第2卷，第216页，人民出版社1972年版。

的研究方法描述得很恰当，并指出这种方法正是辩证方法。后来，列宁在《什么是人民之友以及他们如何攻击社会民主主义者》一文中又一次引证并肯定了这一段话。

因此，马克思主义的批判就是拿事实和事实比较对照。根据这样的比较对照来辨别是非，决定取舍。

（一）拿历史上某种文艺现象和当时的具体情况比较对照，看它们在历史发展中所起的作用，按照历史的本来面目来研究历史，从历史的实际出发，给历史以一定的科学地位；不应该拿古人 and 现代人来比，更不能用现代的观念来苛求古人。

（二）拿历史上某种文艺现象，同我们社会主义文艺创作、文艺评论的实践比较对照，看它们对我们有何参考价值。历史主义不是客观主义，不是罗列现象，而不加判断；更不是迷恋古董，只顾给古人捧场、辩解，而不分是非。古人有古人的时代性、阶级性，不应当按照我们的要求去苛求他们。但是，我们也有我们的时代性、阶级性，可以而且应该按照我们的实践决定对历史遗产的弃取。既要反对以古律今，当然也得反对以今律古。

因此，我们坚持马克思主义文艺学的批判、革新精神，就是要坚持历史的辩证法，正确地处理文学发展中继承和革新的关系。

第三，坚持马克思主义的以“合力论”为哲学基础，以历史观点、美学观点相统一为文艺学方法论，以揭示文艺整体观照人生、人心和人格的审美本性为中心而构建的文艺美学体系——这就是我对马克思主义文艺学的现代形态的基本理解。

马克思在《1844年经济学哲学手稿》中以为，文艺作品对我们来说，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。”^①在这部著作中，他把文艺中的美和人的美学发现结合起来考察。并把艺术的创造界定为“人也按

①《马克思恩格斯全集》，第42卷，第127页。

照美的规律来建造”。他谈到审美主体时，说：“人不仅通过思维，而且以全部感觉在对象世界中肯定自己”，又说这个“全部感觉”的形成是“以往全部世界历史的产物”，并且在实践中，“直接变成了理论家”。在我看来，审美主体的基本点是人的“全部感觉”，也就是人对于对象世界的直接的、立体的、多侧面的、多层次的也即整体的审美把握能力。而这种审美把握能力，渗透着“理性”和“以往全部世界历史”的经验。因此，艺术地把握世界、把握人和人的生活具有整体显示的特点，其中渗透着感性和理性、历史的文化积淀和现实的感受等多种因素，是这诸多因素的辩证综合。

恩格斯发表于1847年的《诗歌和散文中的德国社会主义》一文在评论歌德의思想和创作时指出：“我们决不是从道德的、党派的观点来责备歌德，而只是从美学和历史的观点来责备他；我们并不是用道德的、政治的、或‘人的’尺度来衡量他。”这里，恩格斯既反对“真正社会主义者”格律恩从超现实、超历史、超阶级的抽象的“人”的尺度来评论歌德，同时也反对自由主义者门采尔从道德的、政治的尺度来衡量歌德。格律恩评论歌德的主要问题是把文艺中的人物看作哲学意义上的抽象的人，把文艺混同于哲学。而门采尔则是把文艺中的人物看作政治学、道德学意义上的抽象的人，把文艺混同于政治学、道德学。显然，无论是格律恩，或门采尔，尽管评论歌德的角度及内容不同，但有一点是共同的，这就是都否认文艺这个对象的特殊性，以政治学、道德学和哲学来代替文艺和文艺学。马克思恩格斯在文艺上都反对把现实的人变成抽象的观点，都反对席勒式地把个人变成时代精神的单纯的传声筒。因此，他们以为歌德笔下的人物是莱辛所讲的“依靠自己的人”，是“男人和女人所生的、自然的、生气蓬勃、有血有肉的人”。这就是说文学意义上的人是处在多种现实关系及其历史发展中的“一个多方面的内在联系着的各种

能力的统一体”，是“单一的杂多”，^①是一个社会的文化的和生命的审美整体。

值得注意的是，马恩讲的整体显示又是和他们关于艺术创造“这一个”的思想结合着的。“整体显示”存在于“这一个”之中，并借“这一个”得到实现。就人物而言，不仅要写他做什么，想什么，讲什么；而且写他怎么做，怎么想，怎么讲。不仅要写出这一个人物的独特性——独特的生活经历、命运、思想感情、思考方式、言语方式、行为方式、形体风貌和个人气质；而且要显示这一个人物的丰富性——人格心灵中清醒意识之间的矛盾统一，潜意识之间的矛盾统一，以及清醒意识和潜意识间的矛盾统一；同时也要展示这一个人物思想情感和性格的发展。

因此，马克思恩格斯所要求的“这一个”，就是表现这一个人物的独特、丰富及其发展，也即表现出活生生的人物性格。艺术上的整体显示和“这一个”是辩证的统一。

看来，整体地显示现实的、历史的人和人的生活，或者说，整体地观照现实的、历史的人和人的生活，这是马克思恩格斯给“文学意义上的人和人的生活”所作的界定，这也是他们对于文学艺术的审美本性的科学界定。

马克思、恩格斯正是从这个基点上，在创作方面，反对席勒式，提倡莎士比亚化，要求未来的艺术达到“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的生动性和丰富性的完美的融合”；^②在艺术方法、流派的历史考察中，反对自然主义，“倾向”小说，反对消极浪漫主义，提倡表现细节的真实和典型环境中典型人物的真实的现代意义上的现实主义方法。此

^① 歌德语。转引自朱光潜：《谈美书简》，第33—34页，上海文艺出版社1980年版。

^② 《马克思恩格斯列宁斯大林文艺论著选读》，第190页。