

馬克思列寧主義 美學的原則

周來祥 石戈 著

湖北人民出版社

馬克思列宁主义 美学的原則

周來祥 石 戈著

湖北人民出版社

1957年·武漢

馬克思列宁主义美学的原則

周來祥 石 戈著

湖北人民出版社出版 (武漢解放大道332號)

武漢市書刊出版業營業許可證新出字第1號

新華書店武漢發行所發行

武漢市國營湖北印刷廠印刷

787×1092 1/16 開·3-18 印張·74,000字

1957年1月第1版

1957年1月第1次印刷

印數：1—20,000

統一書號：2106·13

前 言

1955年3月間，湖北人民出版社約我們寫一本書，結合對胡適、胡風反動的主觀唯心論美學的批判，來闡明馬克思列寧主義美學的原則。

這件工作按我們的能力來說是難以勝任的，但是，在一種強烈的戰鬥熱情的鼓舞下，我們也就大胆地接受了這個任務。

因為當時鬥爭的要求，出版社希望我們盡快的完稿。由於時間的急迫，就不能夠更周密地考慮問題，再加上我們的美學修養還很不夠，所以書中難免有不少的錯誤和缺點。為此，我們期待著美學專家和讀者們的批評和指正。

美學的研究在我國還沒有很好地開展，有不少問題還沒有定論。我們自己也還正在研究和探討。但是我們深信通過批評和討論，就會日漸接近於真理，馬克思列寧主義的美學也就會很快地發展起來。

胡來祥
石 戈 1956年11月於青島山東大學

我國在向社会主义的过渡时期，文学藝術負有重要的任务。

文学藝術是党以社会主义精神教育全國人民有力的工具，是党組織和鼓舞社会主义建設事業的杠杆，是党对敌斗争以及清除資產階級思想影响的有力武器。文学藝術在完成这个光荣的任务中，美学具有重大的意义。

馬克思列寧主义的美学是人类藝術發展的科学概括和总结。它以藝術的客观規律武裝藝術家的頭腦，它給藝術批評以科学的根据，它給藝術研究以科学的理論基礎。馬克思列寧主义的美学在指導藝術健康的發展，促進藝術的繁榮上有着巨大的作用。

馬克思列寧主义的美学是以馬克思主义的哲学为理論基礎的。它与哲学有着極密切的联系。馬克思列寧主义的美学是以辯證唯物主义和歷史唯物主义的观点研究、闡明人对现实的美学关系，闡明一般審美观念的實質和功能，而它的中心問題則是研究和闡明藝術的實質、作用及其一般規律的，因为藝術是人对现实美学把握的最高形式。美学和文艺学、藝術学是不可分割的，馬克思列寧主义的美学概括了各种專門的藝術科学的一切經驗和成果；但它和各种藝術形式的專門科学是不同的。馬克思列寧主义的美学有着自己特殊的任务和范疇。它不研究各种藝術形式的特殊規律，它的任务是闡明“藝術”这一特殊社会現象的本質和一般規律，也就是闡明各种藝術形式所共有的規律和原則；藝術与现实的关系及其社会意义的原則；藝術与

其他社会意識形态的联系及其特殊性的原則，藝術典型化的原則，藝術內容和形式統一的原則等。馬克思列寧主義的美學是文藝學、藝術學的方法論；研究各種藝術形式的特殊規律的理論科學，離開了馬克思列寧主義美學原則的指導便不可能有任何的成就。

馬克思列寧主義的美學所揭示的原則和法則，和一切唯心論美學的主觀主義的藝術標準根本不同。它是藝術發展客觀過程的反映，它是不依賴於藝術家的意志而轉移的客觀真理。藝術家批評家不能歪曲、更不能創造什麼規律。藝術家批評家能發現、掌握和運用這些規律，以指導自己的藝術創作和藝術批評。只有符合和實現這些客觀法則的時候，藝術創造才會獲得勝利，藝術批評才會發生有益的作用。誰違反了這些規律，都必然遭到這樣或那樣的、部分或全部的失敗！遭到客觀規律不可饒恕的懲罰！

馬克思列寧主義的美學與舊唯物論的美學並不是絕緣的。它繼承了從亞里斯多德以來，特別是別林斯基、杜勃羅留波夫、車爾尼雪夫斯基等唯物論美學大師們的一切優良的傳統。但馬克思列寧主義的美學是馬克思主義發生以前的一切唯物論美學的一個革命性的發展。它與舊唯物論的美學是有質的不同的，馬克思列寧主義美學的基本原則，在馬克思、恩格斯、列寧、斯大林和毛主席的著作中得到經典式的規定和闡明。

馬克思列寧主義的美學是無產階級的藝術觀點，是社會主義的上層建築。它與一切資產階級唯心論的美學是水火不相容的。馬克思列寧主義的美學是在摧毀資產階級唯心論美學的鬥爭中，开辟自己的陣地，樹立自己的領導權的。胡適、胡風所代表的反動的美學觀點是“五四”以來馬克思列寧主義美學最主要的兩個敵人！

胡適、胡風及其反革命集團，在政治上都是帝國主義和國民黨反動派的忠實走狗，是我們革命的敵人。而他們在美學領域中，都是拾掇着資產階級最腐朽、最反動的主觀唯心論的美學，作為抗拒馬克思列寧主義美學的武器，同時也作為反革命陰謀活動的偽裝。其頑固的反動的“理論”是以其反革命立場為前提的，其反動的理論是服務於其反革命目的的。我們對胡適、特別是胡風及其反革命集團的鬥爭，在政治上是革命與反革命的鬥爭，在美學領域中是馬克思列寧主義美學與資產階級唯心論美學的鬥爭，是馬克思列寧主義美學為徹底摧毀和清除反動的唯心論美學體系的鬥爭，這也是國內外複雜的尖銳的階級鬥爭在美學領域中的反映。

由於革命發展形勢的不同，胡適、胡風在形式上是各有自己的特點的：胡適披着科學的外衣，來進行其反馬克思主義的鬥爭。胡風變得更狡猾更毒辣了，他進一步鑽進革命的陣營，披起革命的外衣，披起馬克思列寧主義的外衣，來進行其隱蔽的反革命、反馬克思主義的鬥爭，但他們理論的實質都是共同的，都是反動的主觀唯心論；他們反動的目的，也是共同的。都是為反動的資產階級及國內外反革命勢力忠实地效勞。

胡適、特別是胡風及其反革命集團在政治上已被我們徹底揭穿了、打垮了，但他們反動理論的影響還是存在着的。我們的任務就是為徹底摧毀和肅清胡適、胡風資產階級唯心論的美學思想的余毒，為擴大和樹立馬克思列寧主義美學的陣地而鬥爭！

唯物論美学和唯心論美学的根本分歧点，就在于他們对藝術和现实的关系問題，即究竟现实是第一性的，还是藝術是第一性的这—个美学上的根本問題，有截然相反的回答。对这一美学的根本問題的截然相反的回答，决定于两种美学在世界观上是对立的，也就是說，决定于两种美学对物質和意識的关系問題的回答是截然相反的。恩格斯指出：“哲学家依照他們如何答复这个問題而分成了兩大陣營。凡断言精神先于自然界而存在，从而归根結蒂这样或那样承認創世說的人（在有些哲学家，比如黑格那里，創世說往往采取了比在基督教那里还要淆乱而荒唐的形式），構成唯心論的陣營。凡承認自然界为基本起源的，則属于唯物論的各派。”^①

馬克思主义的哲学唯物論認為：宇宙的實質是物質的，世界的同一性就在于它的物質性。物質、存在、客觀世界先于意識、思維、主觀世界；意識、思維則是物質發展的產物，是有高度組織的物質的特性，是人腦的屬性。物質是不依賴于意識而独立的客觀存在，意識則是客觀世界在人的主觀世界中的反映。

馬克思主义美学从物質是第一性，意識是第二性的这一根本論点出發肯定：现实先于藝術，藝術是人类社会發展的產物。

① 恩格斯：“費尔巴哈与德國古典哲學的終結”，人民出版社1955年版，第20頁。

劳动創造了人类，劳动也創造了藝術，劳动先于藝術。现实是將藝術而独立的客觀实在，而藝術則是现实的反映，生活的反映。现实是决定性的因素，而藝術則是派生的現象。

唯心論的哲学認為意識先于物質，“宇宙精神”是离物質而独立存在的，物質、存在只是“宇宙精神”的体现，或者以为客觀世界存在于主觀世界之中，也就是說：意識、思維是世界的本体，是第一性的，而物質、存在則是從生的，第二性的。

一切唯心論的美学既从意識決定物質、先于物質的謬論出發，它就必然認為：藝術先于现实，甚至藝術創造现实；藝術是独立存在的，而现实則是藝術的反映；藝術是决定性的因素，而现实，生活則是從生的現象。

在我國所出現的，以胡適和胡風为代表的反动的唯心論的美学，尽管他們披着“科学的”甚至是“馬克思主义的”外衣，但他們的實質和所有的唯心論者都是一樣的。

胡適在哲学上玩弄“經驗”这个概念，企圖用“經驗”这个方法迴避对哲学根本問題的回答，从而掩飾他們唯心論的本質，擺出一幅超然于唯物論和唯心論之上的“風度”。他贊美杜威是哲学史上一个大革命家，“因为他把欧洲近世哲学从休謨和康德以來的哲学根本問題一齐抹殺，……一切唯心論和唯物論的爭論，……都可以‘不了了之。’”[●]但我們实际分析一下：胡適所标榜的“經驗”并不是客觀世界的反映，而是来源于主觀世界的，是什么脫离客觀存在的“創造的思想活动”，或者說：“經驗乃是一个有孕的妇人，經驗乃是現在的里面怀着將來的活动。”[●]更露骨地說：假若把胡適比做“孕妇”，那么这个嬰兒便是整个

● “胡適文存”，卷二，亞東圖書館版，第110頁。

● 同上書，卷二，第14頁。

宇宙，他正在懷抱着它，甚至“交涉”它、“變遷”它，這就是徹頭徹尾的主觀唯心論。

胡適從實用主義的哲學出發，在美學領域中，同樣玩弄“寫實”、“真實”、“現實”、特別是“事實”這些概念，胡適在“中國章回小說考証”中竟然批評“兒女英雄傳”是“冒充寫實的小說”，而俞平伯也在“紅樓夢研究”中大談“經驗”和“寫實”[●]，甚至贊揚“紅樓夢”之所以突破歷來作品的窠臼，保持了悲劇的結局，是因為“憑依事實”，我們暫且先不問胡適、俞平伯對“事實”、“寫實”、“真實”這些概念是怎樣理解的？也不問他們的評價是否正確，最可注意的是他們倒好像是寫實主義者，唯物主義者。但是否是一個唯物主義者，並不決定於是否承認“事實”、“現實”這些概念上。因為從這裡出發，可能走到唯物論，也可能墮落到唯心論。問題倒在於是否承認“現實”、“事實”離藝術和人的意識而獨立存在呢？還是承認“現實”、“事實”存在於藝術之中、人的主觀世界之中受作家的任意支配呢？胡適在這一根本問題上，對前者是否定的，對後者是肯定的。他引用了錢靜方的話說：“要之，紅樓一書，空中樓閣。作者第由其興會所至，隨手拈來，初無成意。”[●]俞平伯更進一步發揮了這種觀點，他把作家和藝術作品中人物的關係比作“棋手”和“棋子”的關係，“紅樓夢”無非是由曹雪芹操縱着“生、旦、淨、末、丑”扮演“色空”觀念的一出傀儡戲。這也就是說藝術不是現實的反映，藝術形象不是客觀現實在藝術家頭腦中的形象認識和形象

● 關於俞平伯先生，這裡和後文所指的，都是從他在文藝工作中的學術思想的角度說的；從政治的角度說，胡適是反革命分子，而俞平伯先生則在政治上是好人，這是應當和必須劃分清楚的。

● “中國章回小說考証”，189頁。

概括，藝術形象、客觀世界不是不依賴于藝術家的思惟而客觀存在的，而是存在于作家的主觀世界之中的。客觀世界、藝術形象不是按照自己的內部規律在發展着，而是由藝術家“隨手拈來”任意支配所創造的一座“空中樓閣”。作品的思想不是由所描寫的人物和情節的發展中合乎邏輯的所必然得出的結論，而是由人物所串演的預先規定好的主觀觀念。這是販賣的什麼貨色呢？這不是徹頭徹尾的主觀唯心論的美學嗎？

胡風的和胡適的唯心論美學在實質上並沒有什麼不同。當然他們也各有特色，胡適披着“科學”的外衣來反對唯物論，比一切公開的唯心論者變得是狡猾的多了。胡風則更進一步披着馬克思主義的外衣，披着革命的外衣，鑽進馬克思主義的隊伍，進行其反馬克思主義、反革命的鬥爭，是變得更狡猾更陰險了。

首先胡風對舒蕪的“論主觀”一文[●]所提出的觀點，評價是“一個使中華民族求新生的鬥爭會受到影響的問題”[●]舒蕪在該文中說：“今天的新哲學，除了其全部基本原則當然仍舊不變外，‘主觀’這一範疇，已經被空前提高到最主要的決定地位了。”先不問這段話中所表現的哲學論點是多麼混亂和自相矛盾——客觀決定主觀是新哲學的基本原則，這一原則不變，怎麼“主觀”這一“範疇”，就“被空前提高到最主要的決定地位”呢？但只要看他把“主觀”“提高”到決定地位上來，就已經把自己提高到主觀唯心論的“太虛幻境”中去了。胡風之所以對它作了極高的評價，竭力鼓吹，就因為這正是他自己的哲學基礎，胡風的美學就正是在這個基礎上翻筋斗的。

胡風以主觀唯心論的哲學為基礎，在美學領域中，必然首

● “逆流的日子”，附錄：“希望”編後記。

● “希望”，1945年第一期。

先从主观出發，認為现实主义就是主、客觀相生相剋的斗争。他說：“寫作过程——就是克服过程。你克服着材料，也克服着你自身”。“这指的是創造过程上的創造主体（作家本身）和創造对象（材料）的相生相剋的斗争；主体克服（深入、提高）对象，对象也克服（擴大、糾正）主体，这就是现实主义底最基本的精神。”^①

馬克思主义的美学首先从客觀出發，認為創作过程是客觀现实在作家的主观中形象的反映过程。当然，辯証唯物論并不排斥主观能动性，恰恰相反，它与否認主观能动作用的庸俗唯物論進行着不可調和的斗争。但辯証唯物論認為主观世界、意識所以能發揮積極的作用，正是因为它反映了客觀世界的規律，依靠这些規律，运用这些規律的結果。因此，馬克思主义的美学認為：现实主义的基本問題是对客觀现实的反映和認識。

再進一步揭開胡風所說的“主、客觀相生相剋”斗争論的實質：就是在相生相剋的斗争中，主观是決定的因素。就是现实主义是由主观因素來決定的。他說：“沒有对生活的感受力和热情，现实主义就沒有了起点，無从出發，但沒有热情和思想力量或思想要求，现实主义也就無从形成，成長，強固的。”^②無論“感受力”、“热情”或“思想要求”都是主观因素，胡風把现实主义看作是由主观因素決定的。把文藝的源泉看作是“主观精神”、“自我擴張”或是什么“作家对待生活的态度”，这就从一層層馬克思主义的外衣中露出他赤裸裸的更狡猾的主观唯心論的真面孔來了。

無論胡適和胡風以及一切唯心論者，都是反馬克思主义

① “逆流的日子”，第105頁。

② 同上書，第119頁。

的，都是不符合客觀事實的！

事實是：在未有意識、思維以前，客觀世界存在了不知凡幾萬年。而人類則是物質長期的高度發展的產物，從無機物到有機物，從簡單的生物到高級的生物，從人猿經勞動而創造了人類。這已經由恩格斯在“勞動在從猿到人過程中的作用”一文中所科學的論證了的，已經由考古學家對地下的發現的鑑定所証實了的。也正如列寧在駁斥經驗批判論者們的時候所說的：“自然科學肯定地主張：在人類和其他任何生物在地球上未曾存在並且不能存在的狀態下，地球就已經存在了。有機物質是後期的現象，長久發展底成果。這就是說，那時候並沒有有感覺的物質，——並沒有‘感覺底复合’，——並沒有照阿萬那留斯底理論講來好像是與環境‘不可分離地’聯繫着的自我。”①

因此，客觀現實是先於藝術的，亞里斯多德老早就在“詩學”中指出：藝術是對現實的“模仿”。藝術是人類社會發展到一定階段上的產物，勞動創造了人類，同樣也創造了藝術。這已由普利哈諾夫在“藝術論”中根據具體事實所科學地論證過的。他說：“原始狩獵人的藝術活動的性質，分明證明着有用的對象的生產和一般地經濟底活動，較藝術的發生為先行，因而在那上面，也蓋着最鮮明的印記。焦克諦的畫，是描着什麼的呢？——那是狩獵生活的種種的光景。顯然是焦克諦最初從事於狩獵，其次才開始在繪畫上，再現出自己的狩獵來。”②音樂則是“伴隨着生產過程的音响”而發生的，樂器就是直接由“勞動用具”變形而來。舞蹈則是“想再經驗一次在狩獵之際由力之行使而得到的滿足的那種沖動來說明”。③。連資產階級的經濟學家卡

① 列寧：“唯物論與經驗批判論”，人民出版社1954年版，第99頁。

② “魯迅全集”，第17卷，作家書屋1948年版，第161頁。

③ 同上書，第17卷。

尔·布肖（畢海爾）也不得不承認藝術起源于劳动，他更科学的論斷了詩歌的發生过程：“人們在集体用手劳动时，須得有節奏地配合他們的動作，以便把这些動作有效地聯繫起來。有節奏的工作到了高度筋肉緊張時，他們就發出哼哈哎喲的聲音。原始人在這些聲音上附加一些字，隨後又在聲音與聲音的空隙中填些別的字，結果就有詩歌。”[●] 在湯姆遜的“馬克思主義與詩歌”中更得到了具體的證明。由此看來，原始各種藝術的發生都證明了劳动先于藝術，藝術是被劳动所創造出來的。

最完美的藝術品只有對於具有審美能力的人，才能成為對象，正如馬克思所指出的：“對於非音樂的耳，最美的音樂也沒有任何意義”的。

人的審美能力並不是純生物學的现象，而是在劳动过程中創造出來的，在人類社會長期的發展过程中逐漸發展和豐富起來的。“只有憑着（從對象上）客觀地揭開了的人的本質的豐富性，才能有主觀的人的感覺底豐富性，才能有音樂的耳，善于識別形式美的眼睛，——一句話，人的能夠享受的感覺，一部分是生來就有的，一部分是逐漸發展的。”[●]

人在劳动过程中，一方面改造着自然界，一方面也改造着自己。馬克思早就說過：在劳动中進行着自然界的“人化”，同時也進行着人的“對象化”，形成人的手、腦和感官。“感官底人性，都只是憑着它們的對象底存在，憑着人化了的自然而發生的。五官的感覺底形成乃是整個世界歷史的產物。”[●]

人的生產活動和動物的“生產”是根本不同的。動物的“生產”是本能的活動，而人的生產則是有意識有目的的活動。“動

● 轉引自哈拉普：“藝術的社會根源”，新文藝出版社1951年版，第4頁。

●、● 周揚編：“馬克思主義與文藝”，解放社1950年版，第29頁。

物是按照它所屬的种屬底要求底尺度而創造的，至于人則能够適應每种种屬的尺度而生產，并且总能够以適當的尺度去处理对象”，“人是依据美的法則而創造的。”^①

人們在劳动过程中，認識和發現自然界美的屬性，利用和發展这些屬性創造新的生產品。在这些經過“人化”生產品中，不僅包含着事物的客觀屬性，而且包含着人們主觀的審美因素。它不僅具有使用价值，而且具有審美价值；它不僅滿足人們的物質需要，而且給人一种美感，形成和發展人們的審美能力。

只是当人类社会歷史發展到一定階段上，才創造了特殊的生產品——藝術，它滿足和發展人們的審美感。馬克思指出：“藝術对象——任何其他生產品也一样——創造着有藝術情感和審美能力的群众。因此，生產品不僅为主体生產品着对象，并且也为对象生產品着主体。”^②

因此，馬克思主义的美学認為：劳动創造了藝術，劳动也創造了人的審美能力。

在劳动先于藝術这一基本事实上，已經說明着藝術是劳动生活的反映，客觀存在的反映，客觀现实是离藝術而独立存在的，給藝術以內容的。車尔尼雪夫斯基在他的“生活与美学”这一杰出的唯物論的美学的著作中，特別強調的指出：“藝術的第一个功用。一切藝術作品毫無例外的一个功用，是生活和自然的再現。”^③

恩格斯又指出：“思維对存在的关系問題，还有另一个方面：我們关于我們周圍世界的思想对这个世界本身究竟处于怎樣的

① 周揚編：“馬克思主义与文藝”，解放社1950年版，第29頁。

② 馬克思：“政治經濟学批判”，人民出版社1955年版，第155頁。

③ 車尔尼雪夫斯基：“生活与美学”，光華書店1948年版，第95頁。

一种关系呢？我們的思維能否認識现实世界？我們能否在我們的关于现实世界的表像和概念中構成对现实的正确反映？用哲学的語言說來，這個問題就叫做思維与存在之同一性的問題。絕大多數的哲学家都肯定地解决了這個問題。”[●]

馬克思主义的哲学唯物論肯定：意識、思維是能够而且必須正确的反映客观世界的，是能够而且必須認識客观现实的实質的。

因此，亞里士多德所說的“模仿”，車尔尼雪夫斯基所說的“再現”，決不是自然主义的“模仿”和現象的“再現”。馬克思列宁主义的美学从意識和思維反映客观现实的内部联系的哲学基礎出發，肯定藝術要反映现实的本質和發展的規律性。亞里士多德在同一著作中就接触到这一点，他說：“模仿底对象既是人們底行动，而這些人們又必然是好的或坏的（个性主要地依靠着这点：因为一切人底性格都極明顯地标志着善与惡），所以我們表現人只能比实际的人更好，或是更坏，或是恰好和他們原來一样：正如同在繪画上，波里格洛杜斯底画总是高出于一般的自然底水平；包孙底低一些；台阿尼修士忠实的肖似。”[●]車尔尼雪夫斯基更進一步指出：“任何模拟，要求其真实，就必须传达事物的主要特征。”“再現应当尽量逼似地传达被再現的事物的本質。”[●]

一切近代的唯心論者，常常伪装着现实主义的面孔，高举着自然主义的旗帜，來進行其反现实主义的斗争。胡適和胡風

● 恩格斯：“费尔巴哈与德國古典哲学的終結”，人民出版社1955年版，第二一三頁。

● 亞里士多德：“詩學”，新文藝出版社1953年版，第8頁。

● 車尔尼雪夫斯基：“生活与美学”，光華書店1948年版，第99—102頁。

也不例外。

胡適高舉着非邏輯主義的旗幟，反對對事物本質的認識。主張描寫“事實”，反映生活現象。胡適、俞平伯對紅樓夢一致評價為“自然主義的傑作”，宣稱紅樓夢是賈家的家譜和曹雪芹的自傳，就是自然主義典型的證明。

胡風同樣打着非理性主義的旗幟，否認思維，否認對現實規律性的把握，也必然墮落到自然主義。胡風在美學領域中高唱着“到處是生活”“什麼題材都一樣”，“即使在最平凡的生活事件或最停滯的生活角落裏面”，“也能夠看出真槍實劍的，帶着血痕或泪痕的人生。”^①胡風反革命集團的另一位“大將”阿壠，更露骨地宣稱：“一點一滴的日常感覺，也同樣是可以構築成為不朽的金字塔的每一塊花崗石。”^②大叫“一種生活情緒”、“日常樣相”、“感覺或者沖動”都是“政治內容”^③這實質上是用生活瑣事，生活現象的描寫，去代替重大事件和現實本質的揭示，這是一種不折不扣的自然主義論調。其根本企圖就是引導文藝脫離反映當前重大的革命鬥爭，達到其反革命的目的！

自然主義是偽裝着的反現實主義，它用機械的記載事實，對生活現象的攝影來代替藝術的真實性。高爾基正確的指出：“自然主義只是機械地指出——記載——事實；自然主義是照像師的手藝，照像師只能够（比方說）拍攝一副苦笑的臉，可是為了表現出一副譏笑的或愉快的臉，他必須照了又照。所有這些照片或多或少是‘真實的’，可是這種‘真實’僅只能對人在痛苦，或憤怒，或愉快的那一剎那來說。但是照像師和自然主義

① “逆流的日子”，第23頁。

② “靜是什麼”，第135頁。

③ “靜與現實”，第一分冊，第41頁。