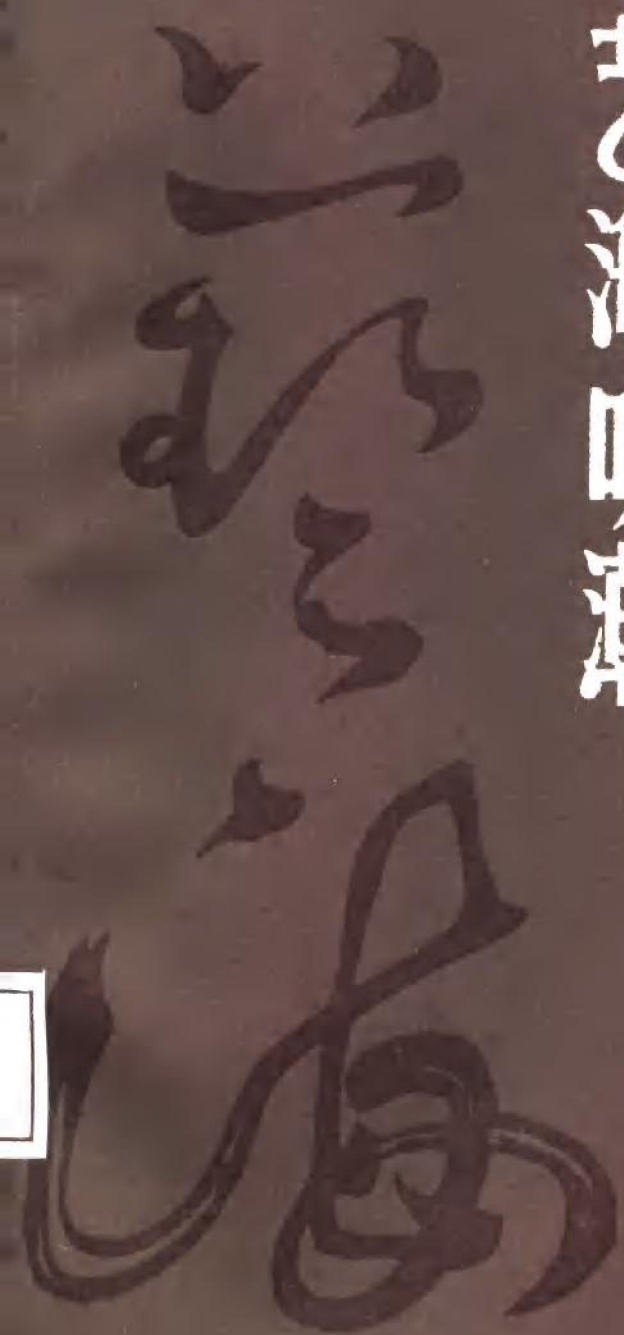


郑伯农 著

# 艺海听潮



B3-5105



郑伯农 著

# 艺海听潮

漓江出版社



430345

271  
**艺海听潮**

郑伯农 著

\*

漓江出版社出版

(广西桂林市铁西小区)

广西新华书店发行 桂林漓江印刷厂印刷

\*

开本850×1168 1/32 印张8.625 插页2 字数198,000

1987年7月第1版 1987年7月第1次印刷

印数:1—2,600册

ISBN 7-5407-0121-8/I·92

书号: 10256·286 定价: 1.95元

## 目 录

|                       |         |
|-----------------------|---------|
| 关于文艺观念的几个问题.....      | ( 1 )   |
| 文学的提高和现代主义的呼声.....    | ( 37 )  |
| 在崛起的声浪面前              |         |
| ——对一种文艺思潮的剖析.....     | ( 45 )  |
| 人道、异化和创作思想.....       | ( 72 )  |
| 民族化——社会主义文艺的必由之路..... | ( 94 )  |
| 坚持马克思主义的反映论           |         |
| ——纪念马克思逝世一百周年.....    | ( 100 ) |
| “曲高和寡”与“曲怪和寡” .....   | ( 109 ) |
| 也谈文艺观念和文艺学方法论问题.....  | ( 115 ) |
| <br>关于创作方法的几个问题.....  | ( 127 ) |
| 音乐创作方法和表现革命理想.....    | ( 136 ) |
| 关于文艺反映时代的几个问题.....    | ( 146 ) |
| 关于艺术创新的一封信.....       | ( 164 ) |
| 关于文学技巧的一封信.....       | ( 169 ) |
| 关于农村题材创作问题的通信.....    | ( 176 ) |
| 漫谈文艺的节奏.....          | ( 185 ) |
| 漫谈文学的去向.....          | ( 189 ) |

|                       |         |
|-----------------------|---------|
| 也谈电影《如意》的得失.....      | ( 202 ) |
| 歌剧起飞了.....            | ( 209 ) |
| 振兴歌剧.....             | ( 220 ) |
| 观仿唐乐舞.....            | ( 224 ) |
| 音乐要提高人们的精神境界.....     | ( 227 ) |
| 要研究社会主义艺术生产的发展规律..... | ( 233 ) |
| 互相促进、共同提高             |         |
| ——谈作家与评论家之间的关系.....   | ( 240 ) |
| 开拓文艺理论研究的新领域.....     | ( 247 ) |
| 漫谈文艺评论.....           | ( 251 ) |
| 后记.....               | ( 269 ) |

## 关于“文艺观念”的几个问题

### 一

毛泽东同志的《在延安文艺座谈会上的讲话》阐述了一条在今天几乎是家喻户晓的原理：“一切种类的文学艺术的源泉究竟是从何而来的呢？作为观念形态的文艺作品，都是一定的社会生活在人类头脑中的反映的产物。革命的文艺，则是人民生活在革命作家头脑中的反映的产物。”毛泽东同志用了“一切”、“都是”这样的字眼，他的结论是斩钉截铁的。他断言，不论什么样的文艺作品，都是一定的社会生活在人类头脑中的反映的产物。应当说明，上述思想并不是毛泽东同志首次提出来的。马克思在《资本论》中指出：“观念的东西不外是移入人的头脑并在人的头脑中改造过的物质的东西而已”。恩格斯也曾指出：“一切观念都来自经验，都是现实的反映——正确的或歪曲的反映”。毛泽东同志则是把马克思主义的能动反映论运用到文艺领域中来，加以创造性的发挥。

过去，在我国的新文艺工作者中间，绝大多数同志对于马克思主义的反映论是坚信不疑的。可以说，基本上没有发生过

大的争议。前几年讨论美学问题的时候，有同志提出：“马克思主义美学的哲学基础，主要不是认识论（反映论），而是历史唯物主义”。不过，论者是在“马克思主义美学的哲学基础究竟是什么”这个范围内提出问题的，文章仍然承认，反映论“是构成马克思主义美学的哲学基础的必要条件”。最近，在讨论创作方法问题的时候，有些同志对反映论从根本上提出质疑，并且明确地表示否定意见：

“我们文艺理论中的现实主义都是建立在‘文艺是现实生活的反映’这一认识论和本体论命题之上的。笔者认为这个命题是不正确的。其所以不正确，在于它忽视乃至抹杀了文艺活动的自身存在意义。”<sup>①</sup>

“‘文艺是现实生活的反映’这一命题，从认识论讲，是以反映的普遍性来取代文艺活动本身的特殊认识形态，从而又是在本体意义上取消文艺活动的自身存在。这两方面，是现在讲的现实主义在理论基础上的失当。”<sup>②</sup>

“音乐、舞蹈、还有建筑，都是超反映的，在反映之外的。在现代绘画和文学戏剧等领域，非反映因素在增长……‘艺术即反映’的要义，是主体人对客体的依赖，是观念情绪对世界的绝对嵌合。它崇尚发现而轻视发明，它为了常识而驱逐了特殊经验，它强令人归顺于物而不惜削弱人主宰地位的确立；它是九九归一而不是从一中演化出万物；它限制了想象、幻

---

①②《松动一下现实主义》，《青年评论家》1985年4月10日

觉、梦境和变形。一句话，它剪除了精神之鸟自由翱翔的翅膀。它无异于在宣布：世界本体是至上的，

‘我囊括了一切，葡萄在我脚下来反映我吧！’”<sup>①</sup>

“情感和幻想这类非逻辑概念的意识活动，并不是对生活作出‘反映’的结果，而是一种介乎无意识与有意识之间，无法控制或很难控制的情绪状态与意识活动之间的‘反应’。人类并不是以‘认识生活’一种方式来加入生活行列的，还以感受生活等方式溶解在生活之中。”<sup>②</sup>

“如果说，在我们现行的文艺理论中确有‘熟知尚非真知’的东西，那么，我以为‘社会生活是文艺的唯一源泉’的命题，就是其中之一。长期以来，我们的文艺理论界一直把这一命题看成无需多加解说、论证的公理而坚信不疑；实际上，作为对文艺源泉问题的理论界说，它是不够全面、科学的。”<sup>③</sup>

“我们觉得，没有这个必要，也不应把文艺的源泉完全归结到社会生活之上。”<sup>④</sup>

可以看到，否定或者部分否定反映论，已成为近来颇为强烈的一个呼声。有的同志甚至断言，“文艺反映社会生活的本质和规律”的原理是“机械论”，是“左的庸俗文艺学”，必然“导致文艺上的取消主义”，因此，它应当“寿终正寝”，而且它已经“受到了普遍地唾弃。”<sup>⑤</sup>

文艺的源泉是什么，在于生活，还是在于心灵？它是社会

---

①②《反应的艺术还是反映的艺术》，《文艺评论》1985年第1期

③④《文艺源泉构成因素新议》，《百家》1985年第1期

⑤《“文艺反映社会生活的本质和规律”评析》，《当代文艺思潮》1985年第4期。

生活的反映，还是个人心灵的外射，或者是绝对精神的体现？这是文艺史上长期争论的问题。可以说，自有文艺观以来，这个问题的争论就一直没有停止过。文艺实践的每一步重大发展，总要带来理论上新的论争，论争的深入，总要涉及到文艺观上的根本问题。<sup>①</sup>马克思主义诞生之前，占统治地位的唯物主义是机械唯物主义。这种唯物主义离开人的社会实践来看待精神和物质的关系，把精神对物质的反映简单化。正如马克思在《关于费尔巴哈的提纲》中所指出的：“从前的一切唯物主义——包括费尔巴哈的唯物主义——的主要缺点是：对事物、现实、感性，只是从客体的或者直观的形式去理解，而不是把它们当作人的感性活动，当作实践去理解，不是从主观方面去理解。所以，结果竟是这样，和唯物主义相反，唯心主义却发展了能动的方面。”马克思主义反映论的提出，是人类认识史上的一个飞跃，它不是把反映看成简单的复写，而是看成生动复杂的辩证运动过程。当然，反映论只能包括而不能代替具体的文艺创作方法。并不是科学反映论的提出，就意味着我们能够自动揭开文艺创作的全部奥秘。科学地解释艺术思维，不是套用能动反映论的术语就能解决问题的，需要进行深入的专门研究，而且还有赖于脑科学和心理学的深入发展。布莱希特曾经说过：“人们对艺术作品创作过程比对哲学体系更不了解。”<sup>②</sup>钱学森同志最近也讲到：“人是最复杂的系统，研究来研究去，人对自己最不了解。”<sup>③</sup>由于对艺术思维还缺乏深入的专门研究，也由于对马克思主义反映论的掌握和运用还不够纯熟，过去我们对文艺反映生活的解释，确实存在着某种简单化的地方。这种简单化，给文艺创作带来不利的影响。一些同志

---

①《现代西方文论选》第160页

②《文艺研究》1985年第1期

对反映论是否适合于文艺领域提出质疑，和简单化的东西造成对反映论的某种误解是有关系的。

马克思说，理论对世界的掌握，不同于“艺术的、宗教的、实践——精神的掌握。”过去，我们对这一点研究得很不够。“文革”前夕，报刊上曾经大张旗鼓地批判“形象思维”论，甚至给它扣上“反对反映论”的帽子。这种批判实际上是抹杀文艺反映生活的特殊方式，把文艺和一般的宣传品混同起来。事实上，不但艺术思维和抽象思维很不相同，就是在文学艺术内部，不同艺术品种反映生活的方式也是各不相同的。抒情艺术不同于叙事艺术，表现艺术不同于造型艺术。在同一艺术门类中，不同的艺术流派反映生活的方式也是互不雷同的。现实主义是一件好东西，但艺术反映生活的方法决不只是现实主义一种。恩格斯给现实主义下了一个科学的定义，但恩格斯并没有要求用这个定义来规范一切文艺创作。三十年代以来，外国有些同志把现实主义定为统一的创作方法，似乎只有现实主义才符合艺术规律。为了防止搞得过于狭窄，他们又把积极浪漫主义包括到现实主义里面去。后来，还有人提出“开放的现实主义”、“无边的现实主义”，等等。总之，一方面要把一切创作都统一到现实主义上面来，另一方面又尽力把圈子拉得大一些。这是一个很难解决的矛盾。毛泽东同志是看到这个问题的。他要求革命文艺必须为最广大的人民群众服务，并没有把某一种创作方法定为文艺创作的方向；他既大力肯定社会主义现实主义，也大力提倡革命的浪漫主义。对此，王明在晚年写了文章，进行猛烈的抨击。王明说：“毛泽东谈文艺方向时，完全没有提到文艺在艺术方法或写作方法上的区别，这一事实，说明他完全不懂究竟什么是文艺的方向问题。”“在毛泽东的《讲话》以前，中国的革命文艺工作者到底遵循什么样的方向

呢？这就是二十年代奠定了基础，三十年代已成为主导方向的社会主义现实主义方向……因此，毛泽东以他的文艺方向来偷换过去中国革命文艺工作者所遵循的方向。”王明所攻击的，恰恰是毛泽东文艺思想中的精采之处。现实主义除了要求塑造典型环境中的典型人物，还要求细节描写的逼真。典型化（包括塑造典型人物、典型意境、等等）是艺术的普遍规律，塑造典型形象的方法和手法，则应当是多样化的。怎么能把逼真的细节描写作为适合一切创作的普遍要求呢？人们可以进行逼真的细节描写，也可以采取夸张、变形以至隐喻、象征等手法。《诗经》讲“赋比兴”。据周作人的解释，“兴”就是带有象征意味的东西。譬如音乐，它并不依靠逼真地再现生活中的音响来反映生活。音乐中的音响是乐音，生活中的音响是噪音。倘若拘泥于逼真地再现生活，它就无法达到优美动听。文艺史上不乏这样的成功之作：在细节上并不逼真、酷似，甚至是荒诞的，在总体上、本质上，却是真实的。李白的“白发三千丈”，马雅可夫斯基的《开会迷》，都是这样的作品。我们的情况和外国不大一样，但是，那种把艺术规律和现实主义等量齐现的观点，在我们这里是影响巨大的。过去，把文艺史看成现实主义和反现实主义的斗争史，这样的见解不是得到很广泛的宣传么！

一个是忽视各种意识形态反映世界的不同方式，另一个缺陷是：忽视艺术家在反映生活时的主观能动性。一般地说，我们的忽视能动性，主要不表现为要求文艺简单地摹拟生活。我们还是强调典型化的重要性，强调对生活进行选择、提炼、加工、创造。在创作领域中虽然出现过某些带有自然主义色彩的作品，但并没有形成明显的潮流。“左”的东西并不一般地排斥主观，恰恰相反，它的思想根源是主观主义。“人有多大胆，地

有多大产”、“主题先行”、“从路线出发”，这些都是过去曾经风靡一时的口号。到了文化大革命期间就出现了“精神万能”论。“左”的思想虽然把主观抬到吓人的地步，但它只承认一个主观，一个统一的至高无上的主观，一切都要按照这个主观进行改造。在文艺上，它要求按照一个统一的理念来描写生活，必须把社会主义时代的生活写成以阶级斗争为纲，必须把英雄人物写得高于一切。所以，过去的忽视主观能动性，主要表现为忽视作家的创作个性，忽视感情在艺术中的重大作用。

李泽厚同志很早以前曾经提出，艺术思维有两个特点，一个是形象性，一个是感情性。这个见解是发人深省的。艺术需要想象，科学也需要想象。如果没有想象和幻想，任何领域都不可能有所发明创造。想象并不是艺术思维所独有的。科学家在进行研究的时候，也是带着感情的。没有感情，就没有对事业的执著追求。但是，科学家没有义务把他的感情概括到科学研究成果中去。艺术却不同，感情是艺术的重要内容。在这一点上，艺术和科学很不一样。所以，恩格斯赞成“义愤出诗人”，不赞成“义愤出理论”。科学是一种认识。艺术包含着认识，又不仅仅是认识。优秀的文艺作品能够帮助人们深入地认识社会生活。恩格斯甚至说，他从巴尔扎克作品中学到的社会历史知识要比从当时所有的经济学家和历史学家那里学到的还要多。否认文艺的认识功能，是不对的。但是艺术不仅具有认识作用，还具有教育作用、审美娱乐作用。它不仅传达文艺家的认识，也传达文艺家的感情。“床前明月光，疑是地上霜，举头望明月，低头思故乡”。它难道仅仅是帮助人们认识明月和故乡么！它主要是传达了一种微妙的思乡之情。鲁迅的《秋夜》开头反复描写了他家后园的两棵枣树。这难道仅仅是为了帮助人

们认识后园的景色、枣树的风姿么！更重要的是，通过这样的描写，传达了一种寂寞的心情，同时也传达出当时特定的沉闷的社会气氛。文艺作品既要反映生活中各种人物的思想感情，也要传达作家自己的思想感情。这些都可以成为人们认识的对象。但是人们欣赏这些东西，不单是为了取得知识，还为了取得感情上的满足。优美的音乐作品，人们可以一遍又一遍地听，甚至听上几十遍、上百遍，成为一个人的终身伴侣。如果只是为了扩大知识，听若干遍就够了，何必反复不断地听呢。浪迹天涯的游子，听到熟悉的乡音，会禁不住掉下眼泪。为什么掉泪，难道是因为音乐帮助他进一步认识了家乡吗！恐怕主要不是因为音乐给他提供了什么新的知识，倒是因为音乐唤起了他对熟悉的东西的回忆。感情和认识是紧密相关的。认识总是伴随着一定的情绪，感情总是受一定认识的制约。人对某一对象认识得愈明确，对它的感情就愈稳定。但感情和认识毕竟不是同一个东西。一般地说，认识离不开两种体现形式：一个是概念，一个是表象，或者是概念的运动，或者是表象的运动。感情既不是单纯的概念活动，也不是单纯的表象活动，它是一种复杂的心理活动。过去，我们虽然承认文艺的形象性，但或多或少地把它仅仅看成是一种认识——形象的认识。这样，虽然承认了想象、幻想的重要性，却未能充分估量到感情的重要性。因而，也就难以全面看待作家反映生活中的主观能动性。

尽管反映论不能代替具体的创作论，尽管过去在运用和解释反映论的时候出现过种种简单化的毛病，但是，能不能因此就断言，反映论不适合于文艺领域，它本身就是不科学的呢？我认为，作出这样的断言是缺乏根据的。不论现代文艺实践的发展，还是现代思维科学的发展，都证明了，文艺是社会生活在

人类头脑中的反映的产物，是一条经得起实践反复检验的真理。

文艺作品既要描绘社会生活的真实图景，又要表现作家对生活的主观感受。有人把艺术的内容分为形象和意象。在具体的艺术品中，情和境、形和意是不可分割的。但是作为一种分析，作这样一种区分是未尝不可以的。前者是社会生活的反映，这是没有什么疑义的。后者来源于何处，是否来源于自身？能不能说，文艺有两个源泉，一个是社会生活，一个是作家的心灵？我们在上面说到，文艺包含着认识，又不仅是认识。这并不意味着承认文艺可以是超反映的。反映和认识不是同一个概念，前者包括后者，又比后者更广阔。列宁说：“假定一切物质都具有在本质上跟感觉相近似的特性，反映的特性，这是合乎逻辑的。”<sup>①</sup>当然不能说，一切物质都具有认识的特性。感情是什么？它无非是主体对于客体的关系的反映，没有一定的生活实践，人就无从产生一定的感情。世界上没有无缘由的感情，也没有无对象的感情，没有无缘无故的爱，也没有无缘无故的恨。客体侵害了主体，后者就对前者产生厌恶的感情；客体有利于主体，后者就对前者产生喜爱的感情。感情对于客观世界的反映是比较复杂、比较曲折的。人们的表象，是某一具体景物在脑子中的再现，这种反映，对象十分明确。人们产生某种感情，有时很难说是由哪一件具体事情引起的。林黛玉看到花落，产生了悲哀的感情，但不能说，她的悲哀就是对于花落的反映。悲哀不仅和花落有关系，更和她早年丧亲、寄人篱下的坎坷经历有关系。可以说悲哀是她毕生经历在感情上的体现。“行宫望月伤心色，夜雨闻铃肠断声”。有人看到

---

①《列宁选集》第2卷第89页

明月感到高兴，有人看到明月感到忧伤，李白看见月亮想起家乡，杜甫看见月亮想起远在鄜州的妻儿。这并不说明感情和外界的信息没有关系。月色不过是一种触发剂，之所以望月产生不同的感情，正因为各人的生活经历和生活条件是不相同的。尽管感情对生活的反映是比较曲折的，它毕竟也是一种反映，哪有什么超反映的感情呢。有同志说，应该叫“反应”，不能叫“反映”，其实，“反应”也是“反映”的一种形式。现代心理学研究证明，不论人的第一信号还是第二信号系统的活动，都是外界刺激引起的。弗洛伊德认为人的一切思想感情都来源于人的生理本能，特别是来源于性机能。这是说不通的。印度狼孩卡玛拉具有人的正常生理机能。因为多年生活在狼群之中，无缘接触人的社会生活，所以就不具备人的思想感情。尽管弗洛伊德在西方名气很大，不赞同他的观点的却大有人在。他的好几位学生都因为见解上的分歧，闹得和他分道扬镳。荣格修正了老师的观点，提出“集体无意识”的概念。荣格把人的精神分为“意识、个人无意识、集体无意识”三个层次。按照他的说法，所谓“集体无意识”，就是“从人的祖先的往事遗传下来的潜在记忆痕迹的仓库”、“是经过许多世代的反复经验的结果所积累起来的剩余物。”<sup>①</sup>虽然荣格和弗洛伊德一样，无限夸大了下意识的作用。但他毕竟承认了“经验”对于形成人的心理素质的巨大作用。总之，不论表象、概念、感情、意志，等等，都是主观对于客观的反映的产物。作家可以虚构，可以幻想，可以写世界上有的东西，也可以写世界上没有的东西。这一切，都不过是现实的材料经过作家头脑加工改造的产物。正如鲁迅所说的：“艺术的真实非即历史的

---

<sup>①</sup>转引自杜·舒尔茨《现代心理学史》第359—360页。

真实，……后者须有其事，而创作则可以缀合、抒写，只要逼真，不必实有其事也。然而，他所据以缀合、抒写者，何一非社会上的存在。”<sup>①</sup>马克思说：“我对我的环境的关系是我的意识。”在文艺源泉问题上，不能搞二元论，也不能搞唯心主义的一元论。人类的社会生活是文学艺术的唯一源泉，除此之外，没有第二个源泉。作家的主观能动性是很重要的，但主观毕竟是第二性的东西。把第二性的东西当作源泉，就会陷入主观唯心主义。

能动的反映论并不局限于承认精神是物质的反映。既然文艺的源泉是人类的社会生活，那么势必就要提出这样的要求：文艺作品应当符合于生活的客观实际。当然，创作应当对生活素材进行选择、提炼、溶化、加工，应当经过一个典型化的过程，应当充分发挥作家的想象力和创造力。文艺作品中所反映出来的生活，应当比普通的实际生活“更高、更强烈，更有集中性，更典型，更理想，因此就更带普遍性”。但是，加工和创造的结果，不应当背离生活真实，而应当更鲜明、更深刻地体现生活。马克思主义的文艺理论要求作品反映生活的本质，写出历史发展的趋势，体现生活中的真理。有的同志认为要求主观符合于客观，是对创作的束缚和限制。从一定意义上说，这的确是一种限制。任何事物都有一定的限制。限制如果是违反客观规律的干预，当然应当取消；如果是要求对于客观规律的遵循，那么，这并没有什么不好的。康德在十八世纪提出“美是自由”的命题，现代西方的一些理论家对此大加发挥。在他们看来，人生活在社会中，各种活动都要受社会关系的掣肘，唯独在艺术创造的领域里，可以不受任何限制。因此，人

---

<sup>①</sup>《鲁迅书信集》第465页

在社会上是不自由的，唯独在艺术领域中，能够达到绝对自由。是的，精神领域是自由的领域。恩格斯说：“我们不知道有任何一种权力能够强制那种处于健康而清醒的状态中的每一个人接受某种思想。”<sup>①</sup>但是，艺术创造不可能是绝对自由、不受任何限制的。你要写人物，就要尊重人物性格发展的逻辑。你要写历史，就要尊重历史发展的逻辑。“从心所欲而不逾矩”，这个“矩”就是生活自身的逻辑。柯罗连柯说，人物“不能按照您的命令行动，而是依照自己的性格行动。”<sup>②</sup>法捷耶夫原来想把《毁灭》中的美谛克写成自杀身死，按照人物性格发展的逻辑，这么一个怯懦的人是没有勇气自杀的，于是生活修正了作者原来的意图，这个人物的结局是开小差。高尔基说：“文学是以其真实而伟大的一种事业。”<sup>③</sup>真实是艺术的基本条件之一。违反了真实性，就是违反了艺术规律，就要导致艺术的死亡。感情既然是主体对于客体的关系的反映，那么，作家在表达自己的感情时，就应当正确地体现这种关系。作家可以自由地在作品中表达他的爱、他的憎、他的欢乐、他的悲伤。但是，人们也有权利要求作家：他应当爱真正是美好的东西，憎真正是丑恶的东西。感情怎样才能激起广泛的共鸣，是不是只要强烈、只要独特，就必定能引起广泛的共鸣？未必如此。少女可以为失掉爱情而歌唱，守财奴却不能为失掉金钱而歌唱。守财奴失掉金钱甚至比失掉爱情更痛苦，其感情不可谓不强烈，但这种感情很难引起人们的共鸣，倒是能够引起人们的嘲笑。为什么热爱祖国、热爱人民的感情能够深

---

①《反杜林论》第83页

②《外国理论家、作家论形象思维》第118页

③《文学书简》第243页。