

普列汉诺夫

美学思想

论集

普列汉诺夫 美学思想 论集

全国马列文艺论著研究会 编
《马列文论研究》编委会
黄河文艺出版社

责任编辑 杨吉哲

普列汉诺夫美学思想论集

全国马列文艺论著研究会 编

《马列文论研究》编委会

黄河文艺出版社出版

(郑州市经五路16号)

河南第一新华印刷厂印刷 河南省新华书店发行

850×1168毫米32开本 8.75印张 202千字

1987年1月第1版 1987年1月第1次印刷

印数：1—3,000册

统一书号：10385·92 定价1.55元

目 录

普列汉诺夫文艺思想的几个重要方面	吕德申 (1)
论普列汉诺夫对马克思主义美学思想的发展	陈 辽 (22)
普列汉诺夫的辩证唯物主义的美学方法论	
——普列汉诺夫对马克思主义美学的三大突出	
贡献	王怀通 (32)
普列汉诺夫的艺术本质论初探	徐正非 (48)
普列汉诺夫的美感直觉说	彭必成 (71)
原始装饰·功利·美	
——普列汉诺夫美学思想漫论	印锡华 (81)
为普列汉诺夫的艺术定义一辩	张予林 (90)
普列汉诺夫论艺术与社会心理	王秀芳 (104)
论普列汉诺夫美学思想的心理学特征	孙文宪 (127)
普列汉诺夫现实主义理论中的社会心理内容	叶伯泉 (153)
普列汉诺夫的社会心理学说及其在文学上的	
运用	王钦韶 (199)

普列汉诺夫的社会心理学说与文学问题赵小鸣(200)

从方法论上看普列汉诺夫和列宁在评托尔斯

泰中的观点分歧张 铨(219)

普列汉诺夫文艺批评思想探析吴章胜(234)

普列汉诺夫的文艺论普在中国之回顾刘庆福(250)

马列文论研究会第七届年会关于普列汉诺夫美学

思想讨论综述钦韶、黎辉、怀通整理(264)

后记 (274)

普列汉诺夫文艺思想的几个重要方面

吕德申

俄国早期的马克思主义者普列汉诺夫一生对无产阶级的主要贡献是在理论方面，包括他在文艺理论上的贡献。当他还是一个民粹主义者的时候，他就注意和关心文艺问题。十九世纪八十年代初，他成为马克思主义者以后，在长期传播和宣传马克思主义的过程中，仍继续进行了大量的文艺理论批评工作，写下了著名的《没有地址的信》、《艺术与社会生活》等许多著作。他是俄国第一个运用马克思主义来研究和解决美学和文艺问题的人。普列汉诺夫在理论上不是没有缺点和错误，特别是他在一九〇三年以后成为孟什维克，这不可能不影响到他的理论。尽管如此，普列汉诺夫却仍然不失为一个卓越的马克思主义者，他的文艺理论，丰富和发展了马克思主义文艺科学。列宁在十月革命后还说过：“不研究——正是研究——普列汉诺夫所写的全部哲学著作，就不能成为一个觉悟的、真正的共产主义者，因为这是整个国际马克思主义文献中的优秀著作。”^① 列宁在这里所说的，应该也包括普列汉诺夫的文艺理论著作在内。

艺术与现实

艺术与现实的关系，是马克思主义文艺理论的基本问题，也是普列汉诺夫文艺理论的基本问题。正如马克思主义经典作家没有例外地都十分重视现实主义一样，普列汉诺夫也是文艺上现实主义的积极的倡导者。他对现实主义理论作了许多有意义的探索，他在艺术与现实的关系问题上的思想，是他的现实主义文艺理论的重要组成部分。

我们可以看到，普列汉诺夫的这方面的思想，首先是对俄国十九世纪革命民主主义者的优良文艺思想传统的继承。当然，这是在马克思主义辩证唯物主义思想基础上的继承。俄国革命民主主义者别林斯基没有用过“现实主义”的概念，他是十九世纪四十年代俄国文学中以果戈理为代表的一派文学即“自然派”的中心人物。这派文学不同于其他文学的一个重要特色，即是它的高度的真实性，它自觉地要求文艺忠实于自然（现实）。因此，别林斯基在讲到果戈理的创作时，首先就是强调他的中篇小说的“十足的生活真实”：“他对生活既不阿谀，也不诽谤；他愿意把里面所包含的一切美的、人性的东西展露出来，但同时也不隐蔽它的丑恶”。^② 别林斯基这里所说的“生活真实”，就是说的果戈理的作品对当时俄国反动的农奴制度的深刻揭露和批判，和它对人民痛苦生活的真实反映。在别林斯基以后，车尔尼雪夫斯基和杜勃罗留波夫继续坚持文艺必须忠实于生活的思想，强调只有真实地反映了生活的文艺作品，才能真正达到“艺术真实”的要求，并成为改造现实、改造社会的积极力量。

同俄国革命民主主义者一样，真实性也是普列汉诺夫对于文

艺的一个基本要求。十九世纪八十——九十年代，普列汉诺夫曾经对以乌斯宾斯基为代表的俄国民粹派文学给予很大的注意，并高度地评价它们。他称赞民粹派的小说“是完全现实主义的”^③，而作为“民粹派小说家中最有才能的小说家”的乌斯宾斯基则是“可以大胆地与巴尔扎克并列”^④的作家。他突出地强调乌斯宾斯基的小说“作为夸夸其谈和矫揉造作这一切作风的敌人”，已经在俄国文学中造成了“一种极其真实的文学流派”^⑤。普列汉诺夫认为，这就是民粹派文学的“主要历史功绩”。他说：“民粹派小说的代表们将永远有权利说，他们没有白白地写作，他们当时是善于为俄罗斯社会发展的事业服务的。”因为“他们在描述本国人民生活的时候，就为这个事业服务了”^⑥。

正如恩格斯说他自己从巴尔扎克的《人间喜剧》中“甚至在经济细节方面（如革命以后动产和不动产的重新分配）所学到的东西，也要比从当时所有职业的历史学家、经济学家和统计学家那里学到的全部东西还要多”一样，普列汉诺夫也认为当时俄国民粹派文学对人民生活的真实描绘，是没有任何专门研究著作所能代替的。因此他提出：“必须十分仔细地研究民粹派小说家的作品，就象研究俄罗斯国民经济统计著作或者农民习惯法的著述一样。没有一个社会活动家，不论他属于哪一个流派，能够说，这样的研究对于他是不必要的。看来，根据这一点，可以原谅民粹派小说家所犯的许多自觉和不自觉的反对美学的过错。”^⑦

据克鲁普斯卡娅后来在一篇文章中谈到，普列汉诺夫上述关于民粹派文学的评论，曾经得到列宁的赞同^⑧。这是不奇怪的。我们在列宁自己的文章中，也看到他还同意另一个俄国早期民粹主义者、经济学家古尔维奇关于乌斯宾斯基“非常熟悉农民”、“具有洞悉事物本质的大艺术家的才能”的评价^⑨。他为了说明

俄国宗法式农村的没落过程，资本主义在俄国农村的发展以及它在人们思想上产生的影响等等，还在自己的著作中不止一次地引用乌斯宾斯基的作品。

文艺应该真实地反映现实生活，这是现实主义的一个基本原则。正是从这个基本原则出发，普列汉诺夫在评价文艺作品时，总是肯定和高度评价那些真实地反映了生活的作品，而反对和批评那些虚假的、不真实的、以至严重地歪曲了生活的作品。他明确地认为：“艺术作品要是歪曲了现实，它就不是成功的作品。”^⑩

普列汉诺夫的现实主义文艺思想中有一个重要的内容，就是他严格地区别现实主义和自然主义。自然主义，普列汉诺夫有时就称它为“左拉主义”。在普列汉诺夫的文章中，还有“法国现实主义”、“早期现实主义”等等说法，代表作家是龚古尔兄弟、福楼拜等。龚古尔兄弟其实是早期的自然主义者。福楼拜的代表作《包法利夫人》应该承认还是现实主义作品，但他的创作中的确也有着自然主义倾向的一面，尤其是他的那些过分的、不正确的关于文艺创作的“客观性”的言论主张，与自然主义就没有什么区别了。因此，普列汉诺夫所说的“法国现实主义”或“早期现实主义”，在他的心目中，实际上是很接近自然主义的。说得确切些，也可以说是自然主义的前驱。

福楼拜宣扬作家对待自己的描写对象——社会的人，就应该象自然科学家对待自然和动物的态度那样。他说过一段著名的话：

“对待人的态度应该象对待剑齿象或鳄鱼一样，难道可以因为前者的角和后者的颞骨而感到愤慨吗？把它们展示出来，拿它们制成标本，放在酒精瓶里，——这就是我们应该做的一切。但

是不要对它们下什么道德上的判决……”^⑩左拉则声称文学的创作方法应该是“实验的方法”，作家应该象化学家做实验那样对待自己作品中的人物。他也反对作家同时是政治家、道德家，而只应该做一个科学家、解剖学家：“他只要说出他在人类的尸体里面发现了甚么就够了。”^⑪这些都是“早期现实主义”、“法国现实主义”或自然主义的所谓“客观性”的主张。

普列汉诺夫明确地表示，他反对“早期现实主义”、“法国现实主义”或自然主义的这种“客观性”。在他看来，这种“客观性”和现实主义的真实性完全是不相同的两回事。这种“客观性”并不能达到现实主义的真实性，而只是意味着对自己描写对象缺乏同情。他特别指出左拉的“实验方法”的世界观基础是所谓“自然科学的”唯物主义，“这种唯物主义不理解：一个社会的人的行动、倾向、趣味和思想习惯，不可能在生理学或病理学中找到充分的说明，因为这是由社会关系所决定的。”^⑫

正是在这里，普列汉诺夫又提出了一个“俄罗斯现实主义”和“法国现实主义”的区别问题。普列汉诺夫认为，“法国现实主义”（自然主义）由于作家世界观的保守和反动，而大大地缩小了自己的视野，使得他们“充满敌意地回避当时伟大的解放运动”^⑬。“法国现实主义”作家常常由于没有别的东西好写，就只好一再地叙述那种“酒商和小店老板娘之间一见钟情式的爱情”。他认为，这类题材也不是绝对不能写，但必须是象“俄罗斯现实主义”那样来处理它，才会有意义。这就是说，作家对这种关系的描写，应该是为了阐明社会关系的某一方而，从而赋予它一定的社会意义。但是“法国现实主义”或自然主义做不到这一点，所以它终于变得“枯燥无味，甚至简直是可厌的了”^⑭。

普列汉诺夫特别还认为“俄罗斯现实主义”具有一个“法国

现实主义”所不可能有的特点，即他强调前者是一种“充满着感情，浸透着思想”^⑧的现实主义。这是对于“俄罗斯现实主义”的特点的准确而重要的概括。另一个早期马克思主义者梅林对于俄罗斯文学也有一个评价，这就是他认为俄罗斯文学是一种“控诉文学、战斗文学、反抗文学”，而它的特点就是充满着经济和政治解放的“倾向性”。梅林认为这才是俄罗斯文学的“极为深邃的本质”^⑨。梅林和普列汉诺夫对俄国文学的评价是极其相似的。

普列汉诺夫的现实主义理论有着极为丰富的内容。我们认为其中还有一点值得注意的，就是他提出一个“新的、上升的”阶级的艺术往往是“现实主义与理想主义的独特的混合物”的重要思想。普列汉诺夫这个重要的思想，与他关于“俄罗斯现实主义”的观点有着直接的联系。因为他认为，俄国革命民主主义者车尔尼雪夫斯基和杜勃罗留波夫的美学理论本身首先就都是这样的“独特的混合物”：“这个美学理论在阐明生活现象的时候，并不满足于确认现在存在的东西，而且还要指出，——甚至于主要是指出，——应该存在的东西。”^⑩

普列汉诺夫关于艺术应该是“现实主义和理想主义的独特的混合物”的说法，最初原是借用法国浪漫派画家德拉克鲁阿的话。德拉克鲁阿评论法国资产阶级大革命时期的著名画家大卫的绘画是“现实主义与理想主义的独特的混合物”^⑪。普列汉诺夫很欣赏德拉克鲁阿的这个说法，认为它不仅对于大卫那样的画家是“完全正确”的，而且一般说来对于每个正在“争取解放的新的社会阶层”的艺术，也是正确的。这是因为，代表新的社会阶层的艺术家，“他们所诉诸的生活，是按照新的阶级的理解的……‘美好的生活、应当如此的生活。’”^⑫由于这种生活当时在相当大

的程度上还只是“理想”，所以就决定了他们创造的艺术必然是、也应该是“现实主义和理想主义的独特的混合物”。这个“争取解放的新的社会阶层”，如果在大卫的时代，还是资产阶级的话，那末，对普列汉诺夫来说，当时已经是无产阶级革命的时代，这个新的社会阶级就只能是无产阶级了。正是在普列汉诺夫的这个思想中，我们看到了它与后来以高尔基为代表的无产阶级社会主义艺术之间的联系。

艺术发展的规律

普列汉诺夫在《没有地址的信》中，开宗明义就说：“在这里我毫不含糊地说，我对于艺术，就象对于一切社会现象一样，是从唯物史观的观点来观察的。”^①他甚至说：“我深深地确信，从今以后，批评（更确切些说，美学的科学理论）只有依据唯物史观，才能够向前迈进。”^②这就说明，普列汉诺夫用来指导自己的文艺评论工作的，不是任何其他的观点，而是马克思主义的唯物史观。正是在这个被他称作“严整而彻底”的科学理论指导下，他在揭示文艺发展规律方面作出了重要的贡献；对一些过去人们没有能很好说明的文艺现象，都作出了令人信服的说明。

我们知道，普列汉诺夫曾经利用许多资产阶级学者（如卡尔·毕歇尔、格罗塞等）提供的丰富资料，对原始艺术进行了富有成果的研究。它又一次证实了历史唯物主义的这样一个基本原理：人们的意识是由人们的存在决定的^③。

但是，正如普列汉诺夫所指出的那样，如果说，我们从原始艺术的研究，可以看到它对原始时代的社会生产力状况和经济生

活的直接依赖关系的话，那末，进入文明社会以后，情况就很不同了。“在文明民族那里，艺术对生产技术和生产方式的直接依赖性消失了。”^④ 这是否说明人们的存在决定人们的意识这个唯物史观的基本原理不再适用了呢？普列汉诺夫的回答是否定的。

普列汉诺夫指出，文明社会里艺术对经济的直接依赖关系的消失，这个事实好像是“反对”唯物史观的，其实是对唯物史观的“辉煌的证实”。他举澳洲土著妇女重演她们采集树根劳动的舞蹈和十八世纪法国“世俗美人”的“米努哀脱”舞为例，对此作了说明。他说：“要了解澳洲土人的舞蹈，只要知道妇女采集野生植物根茎在澳洲部落生活中间起了怎样的作用就够了。但是要了解‘米努哀脱’舞，单是知道十八世纪法国的经济是完全不够的。”可是，他立即又提出：“但是不要忘记，社会里非生产阶级的出现本身就是社会经济发展的产物。”^⑤

这样，普列汉诺夫就得到了这样一个结论：“只有从经济的（即更正确的——辩证的）唯物论的观点才有可能真正的科学的说明人类精神的历史。”^⑥ 普列汉诺夫在许多著作中反复阐述了的这个基本观点，就是他所说的一元论历史观，贯穿了他的全部关于意识形态的研究。

当然，普列汉诺夫在把唯物史观具体地运用到文艺研究上去的时候，他并没有象当年某些庸俗社会学者所做的那样，总是企图从经济中直接地引出文艺来，从而把唯物史观简单化、庸俗化。普列汉诺夫明确地指出：“远不是一切‘上层建筑’都直接从经济基础中成长起来的：艺术同经济基础发生联系只是间接的。因此在探讨艺术的时候必须考虑到中间环节。”^⑦

普列汉诺夫注意到不同的“中间环节”对艺术的影响，这个

“中间环节”可以是政治，也可以是哲学或其他，这是根据不同国家、不同具体的历史条件而定的。而在所有的“中间环节”中，普列汉诺夫特别重视一个东西的作用，就是“社会心理”。他曾经说到，要了解一个国家的科学思想史或艺术思想史，只知道它的经济是完全不够的，还必须从经济进而研究社会心理。只有充分地估计到社会心理的影响和作用，才能研究清楚各种思想体系。“对于社会心理若没有精细的研究与了解，思想体系的历史的唯物主义解释就不可能。”特别是对于文学艺术这样的领域，如果忽视了社会心理问题，那“就一步也动不得”^⑧。我们知道，关于所谓“社会心理”，马克思和恩格斯虽然已经讲到了，但是没有充分地展开。因此，普列汉诺夫有关这方面的研究和论述，就理所当然地更应该引起我们的重视。

普列汉诺夫根据他对艺术发展历史的长期考察和丰富知识，十分重视社会阶级斗争对艺术发展的影响。他对于十八世纪法国戏剧和绘画的研究，就是一个很好的例子。十八世纪的法国，意识形态领域的斗争是非常剧烈的。普列汉诺夫说：十八世纪法国社会“是一个划分成阶级的社会。这一情况不能不影响到艺术的发展”^⑨。事实正是如此。普列汉诺夫就是主要根据这个时期阶级斗争和社会阶级关系的发展变化，对法国一个多世纪的令人眼花缭乱的文文艺现象，作出了科学的说明。

十八世纪法国的戏剧，经过了一个古典主义悲剧——流泪喜剧——新古典主义悲剧的发展演变的过程。绘画的情况大致相似。在法王路易十四时代发展到顶峰的古典主义悲剧，代表着宫廷封建贵族的要求和趣味。“当贵族……在等级制度的君主政体所划定的范围内占据着无限的和不可争辩的统治地位的时候，贵族的产物，古典主义悲剧，也在法国舞台上占据着无限的和不可争

辩的统治地位。”^⑩古典主义悲剧的主人公是帝王将相等“身居高位”的人物，他们的“身份”要求他们必须装出“伟大”和“崇高”的气派来，即使他们实际上并不具有这样的气派。悲剧演员表演风格上的特点，是人工雕琢，甚至是矫揉造作。同古典主义悲剧一样，这个时期绘画上的最高要求也是“崇高”和“尊严”：“它也只是从人世间的强有力人物当中挑选自己的英雄。”“他仅仅知道一个英雄，即路易十四，不过给他穿上了古代的服装。”^⑪

随着等级制度的君主政体的衰落，古典主义悲剧和古典主义画派也衰落了。十八世纪三十年代，作为法国资产阶级成长结果之一，舞台上出现了新的戏剧体裁——流泪喜剧。同时绘画上则出现了资产阶级的风俗画。流泪喜剧作为一种资产阶级戏剧，最早产生在英国。它的出现，说明资产阶级已不能再容忍贵族独占戏剧舞台，而要求在文艺中争取表现自己。资产阶级戏剧和资产阶级风俗画的共同内容，都是宣扬资产阶级“可敬的家庭美德”。^⑫用普列汉诺夫的说法，流泪喜剧实际上是“十八世纪法国资产阶级的肖像”，而资产阶级风俗画同样是“以油画颜料写的流泪喜剧”。

但是，无论资产阶级戏剧或资产阶级风俗画存在的时间都不长，随着资产阶级力量的增长和它与贵族之间的矛盾的加深和尖锐化，革命风暴临近了。资产阶级不再满足于“道德”的说教。

“当时问题不在于消灭贵族的恶习，而在于消灭贵族本身。……资产阶级的文学‘肖像’没有唤起英雄主义，但是反对旧制度的人们却感到需要英雄主义，认识到必须在第三等级里发扬公民的美德。”^⑬于是在这种情况下，又出现了对古代英雄人物的“迷恋”。这就是艺术上古典主义悲剧和古典主义画派的“复活”，

说得准确些，是新古典主义。正如普列汉诺夫所说的，此时对古代的“迷恋”，同原先的古典主义悲剧和绘画相比，已具有完全不同的性质。“实际上，当时革新家在文学上的守旧是纯粹表面的。如果悲剧作为形式没有变化，那末它在内容上就有了重大的变化。”或者用他的一句更形象的话，就是：“这里在文学的旧皮囊中装进了完全新的革命内容。”^⑤“现在他们醉心的已经不是奥古斯特的君主政体时代，而是普卢塔克的共和主义的英雄人物”^⑥。

普列汉诺夫举法国画家大卫的一幅名作《普鲁特斯》，作为当时新古典主义画派的代表作。在新古典主义悲剧中，类似的戏剧作品有让·谢尼耶的《盖·格拉古》。大卫的《普鲁特斯》在“伟大的革命地震”的一七八九年展出时，获得了“非常惊人的成功”。同样，谢尼耶的《盖·格拉古》在当时也被认为是最适合培养“共和国感情”的“共和国悲剧”，因此，有人在国民公会正式建议，要由国家开支和免费演出。这些作品所以获得如此成功，真正的原因就在于普列汉诺夫所说的：“它使人们意识到那成为生活，也就是当时法国社会生活的最深刻、最迫切需要的东西。”^⑦

马克思讲到法国大革命时，也说过这样一段话：“不管资产阶级社会怎样缺少英雄气概，它的诞生却是需要英雄行为、自我牺牲、恐怖、内战和民族战斗的。在罗马共和国的高度严格的传统中，资产阶级社会的斗士们找到了为了不让自己看见自己的斗争的资产阶级狭隘内容、为了要把自己的热情保持在伟大历史悲剧的高度上所必需的理想、艺术形式和幻想。”^⑧这里所说的“艺术形式”，也是指当时的新古典主义艺术。普列汉诺夫的说法，自然比不上马克思的思想深刻，但其间显然也还是可以看到

一致之处的。

被普列汉诺夫称为十八世纪“卓越的思想家”的维科说过一句话：“观念的进程取决于事实的进程。”普列汉诺夫在研究十八世纪法国戏剧和绘画的整个发展演变过程以后，也说了一句类似的话：“思想的进程被事物的进程不可阻挡地改变着。”^⑤这也可以看作是普列汉诺夫研究人类艺术史后所得到的一个总的结论，一个科学的、历史唯物主义的结论。

艺术的社会功能

根据马克思主义历史唯物主义的基本观点，文艺作为一种社会意识形态，它反映社会生活，又反作用于社会生活。普列汉诺夫正是从这个基本观点出发，一贯十分重视艺术的社会功能问题。

普列汉诺夫讲到，在艺术与社会生活的关系问题上，历来有两种相反的观点。一种观点认为：“不是社会为艺术家而存在，而是艺术家为社会而存在。艺术应当促进人的意识的发展和社会制度的改善。”另一种观点认为：“艺术本身就是目的，把艺术变为手段以求达到某种别的、即使是最崇高的目的，那就等于降低艺术作品的价值。”^⑥前者被称为功利主义的艺术观，后者被称为为艺术而艺术的艺术观。

究竟应该怎样看待这两种对立的艺术观呢？普列汉诺夫作为一个马克思主义者，不用说，他是主张艺术要有功利目的的。但是，他并没有因此就简单地对待这个问题，而是首先对问题进行历史的、实事求是的分析。

普列汉诺夫根据他丰富的艺术历史的知识，认为无论是功利