

WEN YI LI LUN XIAO CONG SHU

诗意的裁判

——马克思恩格斯文艺批评浅谈

尹权宇

文化艺术出版社

诗意的裁判

马克思恩格斯文艺批评浅谈

尹权宇

文化艺术出版社

诗意的裁判

——马克思恩格斯文艺批评浅谈

尹权宇

*

文化艺术出版社出版

(北京前海西街17号)

新华书店北京发行所经销

中国铁道出版社印刷厂印刷

*

开本787×940毫米 1/32 印张3.5 字数 58,000

1988年12月北京第1版 1988年12月北京第1次印刷

印数0,001—1,630册

ISBN 7-5039-0163-2/I·94

定价: 1.10元

目 录

开场白	1
一 穷人与珠宝商的感觉	5
二 时代的旗帜	17
三 玫瑰花与紫罗兰的芳香	29
四 伦勃朗的色彩与拉斐尔式的夸张	34
五 从皮普勒太太说起	44
六 爱的激情与情书的拙劣	53
七 《伊利亚特》与《亨利亚特》	63
八 鲁滨逊故事的美学错觉	75
九 演奏第一提琴	81
十 中介不是唯一的	91
十一 童稚的心灵与智者的眼睛	96
收尾的话	104

开 场 白

没有自我意识、自我调整，人类便不能成为有理性的动物；人类所从事的各项事业也不能得到发展、前进。

文艺批评，是文艺的自我意识、自我调整。在不断的批评、调整中，文艺之树才常青，文艺的花朵才开放、结实。

由于人们所持的文学观念、美学理想的不同，在现实关系中所处地位的不同，评价作家作品的标准、角度、原则、方法也就各异，对文艺发展的推动作用，也就自然不一样。

马克思主义的诞生，为人类认识世界，改造世界，提供了最科学、最有力的思想理论武器。这就使得马克思主义文艺批评，在解释文艺现象，评价作家作品，探求文艺发展规律等方面，表现出优越于历史上任何一种文艺批评的特点。这里我们不妨举出马克思恩格斯对巴尔扎克的评价，以见这种特点的一斑。

巴尔扎克是十九世纪法国伟大的现实主义作家。恩格斯称赞他的《人间喜剧》提供了一部法国社

会，特别是巴黎“上流社会”的卓越现实主义历史。恩格斯说：从《人间喜剧》中所学到的东西甚至经济细节，也要比从当时职业经济学家、历史学家、统计学家那里所学到的全部东西还要多。但是在马克思和恩格斯看来，巴尔扎克不仅仅象他自己所说的，是法国社会的“书记”，他还是十九世纪法国社会发展的“预言家”；他不单纯把文学理解为对现实生活的“反映”，也是一种“发见”，一种“创造”。马克思就曾对人说过，巴尔扎克是一个创造者。（拉法格《回忆马克思》）“他看到了他心爱的贵族们灭亡的必然性，从而把他们描写成不配有更好命运的人；他在当时唯一能找到未来的真正的人的地方看到了这样的人。”（恩格斯1888年《致玛·哈克纳斯》）因此，恩格斯称赞道：

多么了不起的勇气！在他的富有诗意的裁判中有多么了不起的革命辩证法。（《马恩全集》36卷，77页）

所谓“诗意的裁判”，就是指巴尔扎克能够把握艺术创造规律，用文学特有观察生活、反映生活的形式来解释生活、评价生活。所谓“革命辩证法”，就是指巴尔扎克敢于违背自己的阶级偏见，能够展示历史的发展趋势。

从上述马克思、恩格斯对巴尔扎克的评论，我们可以初步领略马克思、恩格斯文艺批评的一个基本特点。对于这个基本特点，我们也不妨用恩格斯称赞

巴尔扎克的话来概括：“诗意的裁判”与“革命辩证法”的有机融合。

“诗意的裁判”所要求的，是从文艺的特点出发来进行文艺批评。“革命辩证法”所要求的，是坚持文艺批评的革命方向，实事求是，克服狭隘的功利主义和形而上学，在批评对象的各种联系中进行文艺批评。

一八四七年，恩格斯在谈到对歌德的评价时说：

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。（北大编《马恩列斯论艺术》40页）

十三年以后，即一八五九年，恩格斯谈到对拉萨尔的剧本《济金根》的评价时又说：

我是从美学观点和历史观点，以非常高的，即最高的标准来衡量您的作品的，而且我必须这样做才能提出一些反对意见，这对您来说正是我推崇这篇作品的最好证明。（同上，101页）

恩格斯一再申明要用“美学观点”和“历史观点”，而不要用“党派的”“道德的”“政治的”尺度来评价作家作品。其实质就是要求批评家坚持“革命辩证法”对作家作品进行“诗意的裁判”。

马克思主义文艺批评是有阶级性和倾向性的。但是阶级的利益，只能通过“诗意的裁判”去实现。

抛弃“诗意的裁判”对作家作品实行政治裁决，其结果只能把无产阶级利益与艺术的发展一同毁掉。这正是辩证法的伟大力量。

一 穷人与珠宝商的感觉

在文艺史上，有“为人生而艺术”与“为艺术而艺术”两种艺术观的争论。前者认为，艺术是有实际社会效用的，应该服务于人生的斗争事业。持这种观点的人，在阶级对立日益尖锐、革命高潮到来的历史时期内，有的便发展为从一定阶级利益和革命事业需要出发去看待艺术，从事艺术事业。后者认为，艺术是超功利的，不应该为某一阶级、集团的利益或革命的需要去从事艺术事业。

马克思主义是肯定前者，否定后者的。

艺术是一种审美创造。艺术是否是超功利的，这可由美感的性质来说明。

普列汉诺夫曾举原始人审美感觉的例子来说明美感并不是超功利的单纯快感，而是和“各种复杂的观念以及思想的链锁结合着的”。这“各种复杂的观念”就包括了对实用方面的考虑。原始人用野兽的毛皮、爪和牙齿来装饰而感到美，这是由于“它们曾是勇气、敏捷以及力量的标记的结果”。又如非洲的

许多种族的妇女们手足上装饰着笨重的铁圈而感到美，则是由于铁在他们所处的时代是“贵金属”。“贵重的，就见得美，为什么呢，因为其间联合着富的观念的缘故。”“马各罗罗族的女人在自己的上唇穿孔，而向那孔里，嵌以称为呿来来的金属或竹材的大圈”而感到美，也是由于各种“观念的颇复杂的联合”的缘故。（上引均见普列汉诺夫《没有地址的信》）

鲁迅曾特别赞许普列汉诺夫这一美学思想。他说：“普列汉诺夫之所究明，是社会人之看事物和现象，最初是从功利的观点的，到后来才移到审美的观点去。在一切人类所以为美的东西，就是于他有用——于为了生存而和自然以及别的社会人生的斗争上有着意义的东西。功用由理性而被认识，但美则凭直感的能力而被认识。享受着美的时候，虽然几乎并不想到功用，但可由科学的分析而被发见。所以美的享乐的特殊性，即在那直接性，然而美底愉快的根底里，倘不伏着功用，那事物也就不见得美了。并非人为美而存在，乃是美为人而存在的——这结论，便是蒲列汗诺夫将唯心史观所深恶痛绝的社会、种族、阶级的功利主义的见解，引入艺术里去了。”（《鲁迅全集》17卷，1958年版，19页）

马克思在谈到人的“五官感觉的形成，是以往的整个世界历史的工作”时指出：

焦虑不堪的穷人甚至对最美的景色也没有感觉，珠宝商人所看到的只是商业的价值，而不是珠宝的美的特性。（《马克思恩格斯论艺术》1卷，205页）

穷人和珠宝商在美感上的这种状况，是由他们的社会存在决定的。资本主义制度，是无产者的地狱，资产阶级的乐园。在资本主义生产方式下，一切人，一切阶级都在异化之中。“劳动创造了美，但是使工人变成畸形。”（《马恩全集》42卷，93页）珠宝是美的，但是在商人的眼里，它发出的却是金钱的闪光；货币是交换的等价物，但是在资本家那里它却被赋予驱遣一切的神力。马克思写道：“我是丑的，但我能够给我买到最美的女人。可见，我并不丑，……我——就我个人的特点而言——是个跛子，可是货币使我获得二十四只脚；可见，我并不是跛子。我是一个邪恶的、不诚实的、没有良心的、没有头脑的人，可是货币是受尊敬的，所以，它的持有者也受尊敬。……既然我能够凭货币得到人心所渴望的一切东西，那我不是具有人的一切能力了吗？这样，我的货币不是就把我的种种无能变成它们的对立物了吗？”“货币的特性就是我——货币持有者的特性和本质力量。”（《马恩全集》42卷，152—153页）所以，在以追求剩余价值为快事的资本家那里，审美感受不能不更多地表现为利润感、财富感。

人的美感受人的社会存在制约这一规律，决定

了在阶级社会中，人的美感是有阶级差异的。对这一现象，鲁迅也曾有和马克思几乎相同的表述。他说：

穷人决无开交易所折本的懊恼，煤油大王那会知道北京捡煤渣的老婆子身受的酸辛，饥区的农民，大约总不去种兰花，象阔人的老太爷一样，贾府上的焦大，也不爱林妹妹的。《鲁迅全集》4卷，165页）

文学作为一种审美创造，作家的社会理想和美学理想所内含的时代特征和阶级特征，必然要渗透在他对生活的感受中，创作动机中，形诸作品中。只不过有的人在创作中是自觉地去表现他内在世界中的这种倾向性的东西，有的人并不那么自觉而已。而自觉地评价时代特征、阶级特征、艺术表现的优劣成败，倒是马克思主义文艺批评的一项重要内容。

二

功利主义的艺术观，并不是无产阶级所独有的。

美国文艺评论家哈拉普在他所著的《艺术的社会根源》一书中说：“趣味在阶级斗争中有它的作用。其实它可以叫做阶级斗争的一个风雨表。”（见该书，91页）把趣味称作阶级斗争的风雨表，虽然并不那么准确，但是它反映了美学趣味、艺术趣味确实与阶级斗争有某种联系这一客观事实。说明了某些人所

鼓吹的艺术是超功利的，提倡“为艺术而艺术”的艺术观，是站不住脚的。拿破仑就曾指出：为艺术而艺术的理论是那些可厌的“思想家”的有害的臆断之一。因此，他要求艺术为道德目的服务。当时，里昂的一位教授用讽刺诗来讽刺艺术为道德服务的主张，结果被解除了教授的职务。

普列汉诺夫说：“任何一个政权只要注意到艺术，自然就总是偏重于采取功利主义的艺术观。它为了本身的利益而使一切意识形态都为它自己所从事的事业服务，这也是可以理解的。可是由于政权只在少数情况下是革命的，而在大多数情况下都是保守的，甚至是十分反动的，因此，不该认为，功利主义的艺术观好象主要是革命者或一般具有先进思想的人们所特有的。”（《没有地址的信·艺术与社会生活》216页）普列汉诺夫的话是不错的。对文艺提出功利的要求，对作品进行功利方面的评价，这在历史上是具有普遍性的规律。不要求文艺对自己的阶级统治有利，对文艺的政治倾向漠不关心的统治阶级，几乎是不存在的。问题在于，怎样正确的或比较正确的去进行这种批评。专制色彩浓厚、眼光狭隘的统治者，往往把这种批评简单化，把功利的标准当作衡量作品唯一的尺度。其结果必然导致文艺的萧条、畸形。秦代文学几乎是一页空白，固然是和这个朝代寿命短有一定的关系，但是，主要的

还是由于秦始皇对文艺抱着一种敌视的态度，制定了“有敢偶语诗、书者弃市，以古非今者族”（《史记·秦始皇本纪》）的残暴法令。实行以言治罪，焚书坑儒的暴行。汉代虽然有近四百年的历史，但是在文艺上并没有什么值得称道的繁荣发展的局面出现，是中国文学史上成就较小的朝代。根本原因在于实行独尊儒学，罢斥百家的文化专制主义政策。

相反，历史上凡是思想比较开明，美学思想比较健全的统治阶级，大都对文艺采取了比较宽容的政策。因此，他们虽然也对文艺进行功利方面的批评，但这种批评并没有成为对文艺繁荣发展的一种灾难。如对文坛有重要影响的魏文帝曹丕，既看到了文艺“经国之大业，不朽之盛事”的巨大社会作用；又认识到“文以气为主”，而“气之清浊有体，不可力强而致”（《典论·论文》）的个性特点。又如作为政治上的统治者，文坛上首领的曹操，在对待文学问题上开明通达，能容异端。如鲁迅所指出的：“他（曹操，引者注）胆子很大，文章从通脱得力不少，作文章时又没有顾忌，想写的便写出来。”“通脱而随便之意。此种提倡影响到文坛，便产生多量想说什么便说什么的文章。”“更因思想通脱之后，废除固执，遂能充分容纳异端和外来的思想，故孔教以外的思想源源引入。”（《魏晋风度及文章与药及酒之关系》）曹操这样通脱容异端，要怎么说便怎么说，要怎么写

便怎么写，是适合文学“个性”的。他作为政界领袖，并不因为政治上的追求而排斥文艺上的“通脱”，因此“建安文学”才能生长起来。

再如，我国文学史上，在有名的“乌台诗案”中，苏轼所以没有遭杀身之祸，原因在于宋神宗对文艺的特征有较正确的观点。对苏轼采取了宽容的政策。苏轼写了首讥讽朝政的诗，其中有两句是怨讪皇上的“根到九原无曲处，世间唯有蜚龙知”。当时的宰相王珪在神宗面前说苏轼大逆不道，应处极刑。神宗说：“诗人词安可如此论，彼自咏桧，何预朕事？”没有加害苏轼，了结了此案。

任何一个当权的统治阶级，都要对文艺进行功利方面的批评，这是文学史上客观存在着的事实。这种批评怎样才能是科学的或比较科学的，关键在于不单纯从批评者的自身功利出发，把功利标准当作评价作家作品的唯一尺度，还要考察到文艺的特点和作品的实际。

三

“为艺术而艺术”的主张，超功利的文学批评，是脱离现实的思想家的臆断。

普列汉诺夫在《艺术与社会生活》一书中，提出了一个很有意义的论点，他说：

凡是在艺术家和他们周围的社会环境之间存在着

不协调的地方，就会产生为艺术而艺术的倾向。（《没有地址的信·艺术与社会生活》205页）

这是运用马克思主义关于社会存在决定社会意识的原理来解释文艺现象，所得出的一个科学论断。这个论断揭示了“为艺术而艺术”的艺术观的产生根源，在于这种理论的制造者与现实关系的不协调。

“不协调”一语，具有很高的概括性。

以普列汉诺夫在该书中所谈到的十九世纪法国浪漫派诗人戈底叶，曾说过这样的话：“为了看到拉斐尔的真画或裸体美女，我非常乐于放弃我的作为法国人和公民的权利。”（同上书，207页）为什么他能说出这样比较极端的话呢？原因就在于他对当时法国资产阶级生活的腐化、庸俗和无聊感到极大的厌恶和愤怒，而对拉斐尔所创造的精神世界产生了向往。因此，保持艺术绝对的独立性和纯洁性的艺术追求，便成为他以及当时法国浪漫派诗人逃脱现实的一种避难所。

还有另一种与现实的“不协调”。如我国新文学史上“创造社”一派人的前期艺术倾向，情况就比较复杂。既不能简单地用“为艺术而艺术”，来概括他们的艺术主张；又不能简单地用逃避现实，来解释他们与现实的关系。他们一方面主张“艺术本身无所谓目的”，但同时又强调文学的“时代的使命”；一方面认为文学应该追求的是“美”与“全”，同时又重

视“艺术的社会意义”。这种复杂的矛盾的艺术主张，反映了他们对现实关系认识上的不明确。如这一派的代表人物郭沫若，他在当时有改革社会的要求，但这种要求“在初自然是不分质的，只是朦胧地反对旧社会，想建立一个新社会。那新社会是怎样的，该怎样来建立，都很朦胧”（《〈郭沫若选集〉序》）。这种朦胧，是前进中的朦胧。朦胧本身，便包含着追求。一旦诗人与现实关系前进一步，朦胧便化为明朗。因此，一九二四年以后，当他借助日本河上肇的著作《社会组织与社会革命》研究马克思主义和亲自到战地去调查，对残酷的现实有比较深入的接触以后，思想便开始有了明确的转变。文学主张也便由宣传“为艺术而艺术”，发展为倡导“革命文学”。

也还有另一种与现实的“不协调”，实际上是对正在前进着的革命现实的反动，如中国新文学史上的梁实秋。他所鼓吹的“为艺术而艺术”，只不过是一种伪装。他们真实的目的并不是捍卫什么艺术的纯洁性，而是为了阻挡日益发展着的革命现实和为这现实服务的革命文学。所以鲁迅揭穿他们的本来面目，只不过是“丧家的”“资本家的乏走狗”。

为“为艺术而艺术”创造思想体系的康德，与现实的“不协调”，又是另一种情形：胆怯、妥协、退缩。他说：“对自己内在信念的否认或摒弃是丑恶的，