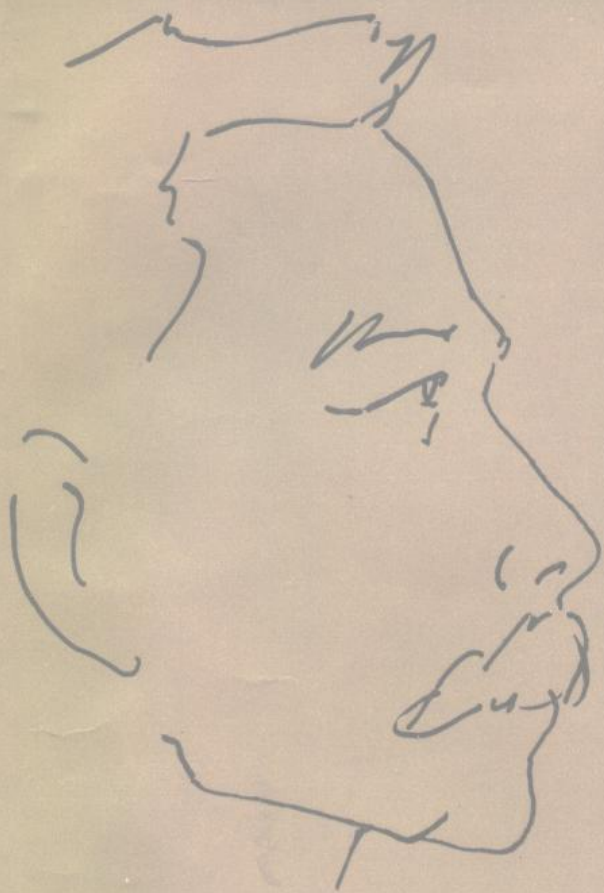




鲁迅创作思想的辩证法

许怀中

福建人民出版社

鲁迅创作思想的辩证法

许 怀 中

福建人民出版社

一九八〇年·福州

鲁迅创作思想的辩证法

许 怀 中

★

福建人民出版社出版

(福州得贵巷27号)

福建省新华书店发行

福建新华印刷厂印刷

开本787×1092毫米 1/32 7 7/8印张 155千字

1980年10月第1版

1980年10月第1次印刷

印数: 1—1,600

书号: 10173·170 定价: 0.58元

目 录

一	鲁迅论文艺和生活的辩证关系·····	(3)
二	鲁迅对文艺与政治辩证关系的认识过程·····	(26)
三	鲁迅论文艺的特殊性·····	(46)
四	鲁迅论真实性与倾向性的统一·····	(68)
五	鲁迅论作品的内容与技巧·····	(88)
六	鲁迅辩证地对待文艺形式问题·····	(107)
七	鲁迅创作表现手法的多样性·····	(120)
八	鲁迅题材论的辩证法思想·····	(143)
九	鲁迅论典型化 ——从实际人物到典型人物·····	(165)
十	鲁迅论“画眼睛”及其他 ——关于人物描写的艺术辩证法·····	(179)
十一	鲁迅对程式化创作倾向的批判·····	(205)
十二	鲁迅论借鉴与创造·····	(222)
	后记·····	(248)

伟大的文学家、思想家、革命家鲁迅，在他光辉的战斗一生中，以文学为斗争的锐利武器，奠定了我国现代文学的基础。同时，鲁迅经过了长期的努力探索，进行了坚韧不拔的工作，在建立中国化的马克思主义文艺理论中，留下了永不磨灭的功绩。

鲁迅早在日本留学时期，就决定从事文艺活动，选择了文艺为他毕生战斗的武器。“五四”运动时期，鲁迅在十月革命的鼓舞和马克思主义思想的影响下，首先以自己的小说创作，显示了“文学革命”的实绩。鲁迅又在战斗的硝烟中，写下了许多随感录和论文，创造性地运用了匕首投枪般的新式武器——杂文，刺向帝国主义和封建势力的心窝。在文学革命的理论主张上，鲁迅发表了不少深刻的见解，体现了彻底革命精神，包含着唯物论和辩证法的思想因素。

在第二次国内革命战争时期，鲁迅成了马克思主义者。他在坚持创作的同时，从中国的革命文艺实际出发，努力建设中国的马克思主义文艺理论。鲁迅在粉碎反革命文化“围剿”中，进一步阐明了文艺与政治、文艺与生活、文学的倾向性与真实性、思想与技巧、继承与创新等的辩证关系，并

在题材、典型、表现形式和手法等一系列问题上，提出了精辟的看法。所有这些，都闪耀着马克思主义辩证法的光芒。我们应当总结鲁迅留下的这份极为璀璨的文艺理论遗产，促进社会主义文艺的繁荣。

一 鲁迅论文艺和生活的辩证关系

文艺和生活的关系，是文艺理论中最根本的问题。

对于文艺与生活关系的认识，鲁迅从朴素唯物论，发展到辩证唯物论。

三十年代，鲁迅在论述文艺与生活关系中，已闪烁着马克思主义唯物辩证法的光芒：

文艺与社会之关系，先是它敏感的描写社会，倘有力，便又一转而影响社会，使有变革。这正如芝麻油原从芝麻打出，取以浸芝麻，就使它更油一样。

——《鲁迅书信集·致徐懋庸〔一九三三年十二月二十夜〕》

文艺是社会生活的描写，这正如麻油取之于芝麻一样。但是这种描写，是作家“敏感”地反映社会。因此，这种对社会的描写，如果“有力”，它就可以反过去影响社会生活。鲁迅这个形象的比譬还使人明白文艺作品来源于社会生活，即：作品是从社会生活中取来的，没有生活，就没有作品。正如没有芝麻便没有芝麻油。但是，文艺作品反映了社

会生活，又影响社会生活，正如麻油可以使芝麻更油一样。鲁迅的这段话，集中而且生动地体现了他的辩证法思想。

—

文艺和生活这对矛盾中，生活是第一性的，是矛盾的主要方面。文艺是社会生活的反映，没有被反映物，就谈不上有反映物。

鲁迅早期所写的《文化偏至论》，有一段这样的话：“如诗歌说部之所记述，每以骄蹇不逊者为全局之主人。此非操觚之士，独凭神思构架而然也，社会思潮，先发其朕，则移之载籍而已矣。”诗歌小说中，常把傲慢不羁、反抗世俗的人当作主人公，这并非单凭作者的想象虚构而成，而是社会思潮先露出苗头，然后才描绘到作品中去。鲁迅反对把文艺作品描绘的对象看成是作者主观臆造，而认为是社会客观存在的社会思潮的影响和反映。

一九一三年，鲁迅在《拟播布美术意见书》中，从理论上进一步阐明：“盖凡有人类，能具二性：一曰受，二曰作。”什么叫“受”和“作”？鲁迅的解释是：“受者譬如曙日出海，瑶草作华，若非白痴，莫不领会感动；既有领会感动，则一二才士，能使再现，以成新品，是谓之作。”（《集外集拾遗》）这是说：“受”就是作家对客观自然界的感受。“作”就是作家在感受之后，进行的艺术创造。感受是创作的前因，创作是感受的后果。但是这种感受，是由于客

观事物引起的。如鲁迅说的“曙日出海，瑶草作华”，这是客观存在的。没有它们的存在，感受便不可能产生，也就不可能有创作。

“五四”时期，鲁迅进一步表述了作品是社会生活的描绘的观点：“凡有所说所写，只是就平日见闻的事理里面，取了一点心以为然的道理。”（《坟·我们现在怎样做父亲》）在鲁迅文学史的著作中，鲁迅从社会存在说明神话、诗歌的由来：“昔者初民，见天地万物，变异不常，其诸现象，又出于人力所能以上，则自造众说以解释之：凡所解释，今谓之神话。”（《中国小说史略》）在原始社会生产力低下的社会状况下，自然现象的变异，不能给以科学的说明，群众对自然种种幼稚的解释和幻想，这便是神话的缘起。神话不是初民凭空想象的，它不过是自然变异现象的幻化，是对外界矛盾斗争的曲折反映。鲁迅认为诗歌也是诗人对客观生活的感受而发的，“诗人感物，发为歌吟”（《汉文学史纲要》）。

在文艺和生活关系问题上，有人认为，文艺不过是作家主观的产物。这显然是唯心的片面的。忽视甚至看不到文艺的源泉是社会生活，这难免使文艺变做是无源之水。

有些“革命文学”的倡导者，也不承认文艺是社会生活的反映的这一唯物主义原理，形而上学地谈论文艺的宣传作用。有的搬运波格丹诺夫“普遍组织”的唯心主义原理，抽象地主张文艺“总是为它自身的阶级宣传”，还以为文艺“负有组织生活的秘密”之类的职责。波格丹诺夫是俄国哲学家，列宁曾批判了他的经验一元论的哲学观点。他于一九

一三年写的《普遍组织起来的科学》一书，为布哈林等人所吹捧。苏联十月革命以后，他提出“无产阶级文化”的理论，对中国文艺界有过影响。鲁迅批评那些受影响者“踏了‘文学是宣传’的梯子而爬进唯心的城堡里去了”（《〈壁下译丛〉小引》）。当作家不确当地强调文艺的宣传作用，为了配合某个政治任务的时候，容易产生忽视生活基础的倾向，从而漠视文艺反映生活的客观性，把文艺看成是“宣传阶级意识的武器”，传达阶级意识的传声筒：“文学，与其说是社会生活的表现，毋宁说是反映阶级的实践的意欲。”这就颠倒了文艺与生活的关系，割断了文艺的源泉。

形形色色的资产阶级和小资产阶级唯心论者，在文艺和生活的辩证关系上，散布许多迷雾。他们的共同点是以为文艺是作家主观臆造的，它不是社会生活的反映。这种错误的观点，遭到了鲁迅的批判和驳斥。

一是批判唯心主义的“天才论”。唯物论者并不一概否认天才，但资产阶级的“天才论”，把文艺创作神秘化，是一种唯心主义的文艺理论。如挂着“革命文学家”招牌的潘汉年、叶灵凤之流，大力贩卖“天才论”，自我吹嘘，互相标榜，造谣撞骗。他们在搞所谓“革命咖啡店”，一边喝咖啡，一边创作“革命文学”，还造谣说鲁迅也进这“咖啡店”里去。鲁迅无情嘲讽这伙“天生的文学家”，说他们才有资格出入“革命咖啡店”，别人是不配去的。

鲁迅以事实驳斥了“天才论”的梦呓，指出如果没有社会生活的依据，怎样的天才都无法想象。如一九三四年，畸

形社会所存在的光怪陆离的现象：反动当局大演迎神拜佛的迷信活动；上海“保护动物”会呈请公安局禁止捕龟；江西伪省府颁布“裤长最短须过膝四寸……”等等。对此，鲁迅加以锋利的嘲笑：如果写成一部《格列佛游记》那样的讽刺小说，那是绝妙不过的。鲁迅由此推想，倘是将来的人以为这是随意捏造，完全是误解。鲁迅认为，其实，这些如果写进作品，是有根据的。因为“世界上有许多事实”，“是天才也想不到的”。没有客观存在的事物，“天才”也无用武之地。

文艺要反映生活，作者对生活就需要有真切的了解。可是“天才论”者却诘难道：那么，写杀人难道要自己杀人吗？写妓女还得去卖淫么？这不过是理屈词穷之后所用的下作方法。鲁迅答得好：“不然。我所谓经历，是所遇，所见，所闻，并不一定是所作，但所作自然也可以包含在里面。”“经历”不等于“亲历”，经历是作家广泛的社会经验，可以靠他的所遇、所见、所闻获得。当然，也包括作家的“所作”。能有“亲历”的事，自然最好，但非事事要亲历。鲁迅指出：“天才们无论怎样说大话，归根结蒂，还是不能凭空创造。描神画鬼，毫无对证，本可以专靠了神思，所谓‘天马行空’似的挥写了，然而他们写出来的，也不过是三只眼，长颈子，就是在常见的人体上，增加了眼睛一只，增长了颈子二三尺而已。这算什么本领，这算什么创造？”（《且介亭杂文二集·叶紫作〈丰收〉序》）鲁迅的这些话，驳得“天才论”者无法回答，狼狈不堪。

二是批判资产阶级的“灵感论”。资产阶级文人陈西滢之流，宣扬唯心主义的所谓“创作冲动”、“灵感”之类的思想，把文艺创造说得神乎其神。他们假情假意地为鲁迅的作品被书贾私自选印而抱不平。鲁迅看清他们的用心，阐明自己的创作是为战斗需要，绝不是“灵感”之类的产物。鲁迅说他的文章是“挤”出来的：“至于所谓文章也者，不挤，便不做。挤了才有，则和什么高超的‘烟士披离纯’呀，‘创作感兴’呀之类不大有关系，也就可想而知。”（《华盖集·并非闲话（三）》）这里的“挤”，包含着创作的必要性和艰苦性，和所谓“烟士披离纯”（英语“灵感”的译音）根本对立的。鲁迅说明自己创作不靠“灵感”，他以马克思的《资本论》、陀思妥耶夫斯基的《罪与罚》为例，说明“都不是啜末加咖啡，吸埃及烟卷之后所写的”（同上）。马克思主义巨著和伟大的文艺作品，绝不是“灵感”的恩赐，而是对社会生活的科学分析和艺术反映。

资产阶级的文艺家，往往在“灵感”的掩盖下，宣扬他们腐朽的人生观。如胡山源等人搞了个《弥洒》社，在《宣言》中说：“我们乃是文艺之神；我们不知自己何自而生，也不知何为而生，……我们一切作为只顺我们的Inspiration（灵感）！”似乎他们创作没有目的，只为了“灵感”。鲁迅以胡山源短篇小说《睡》为靶子，揭露他们所谓“灵感”是有目的的：“正如这面的过度的睡觉一样，显出那面的病的神经过敏来了。‘灵感’也究竟要露出目的的。”（《且介亭杂文二集·〈中国新文学大系〉小说二集序》）这篇发表在《弥洒》

第一期的作品《睡》，宣扬的是一种没落的资产阶级思想，它的结尾写道：“人生呀，你是必须睡的，你究竟喜欢那一种睡呢？你还是喜欢作看睡的茶房，和尚，头陀，响导，老婆婆呢？你睡罢，你可以睡你惟一的睡了！”通篇充满的是“睡”，“睡”就是“人生的不二法门”。正如鲁迅所揭穿的，它是唯心主义文艺观的“实践宣言”。他们所谓的“灵感”的反动面目，在“昏睡”中暴露无余了。

鲁迅在杂文中，不止一次地讽刺“灵感论”者。一九三三年秋，骚人墨客大做起“迎秋”、“悲秋”、“哀秋”、“责秋”的文章。如九月二日《申报》《春秋》栏刊载的散文《秋色》，描写“都市之秋声”，什么叫卖声，“那勾摄着都市饥饿之群浓郁的淀粉与赤糖的香味，真够使人爱的！”五日有《由热而凉》，大叫：“秋凉了！秋凉了！怪不得大地是这样地宁静。”十日《春秋》栏特刊《秋》，其中什么《秋》、《小城市的新秋》、《秋夜》、《新秋水画》、《秋的象征》、《秋的西子湖》，等等，等等。有的发出“秋风秋雨愁杀人”的感慨；有的是女郎娇滴滴的心儿“破碎”的“伤秋”；有“一时儿啼哭——秋雨，一时儿狂号——秋风的“悲秋”……。鲁迅写了《新秋杂识（三）》，以讽刺的笔调写道：“我想，就是想要‘悲秋’之类，恐怕也要福气的，实在令人羡慕得很。”但是最好生点小病，有父母爱护，那就有了兴味。可是“自从流落江湖以来，灵感卷逃，连小病不生了”（《准风月谈》），就写不出好诗来。鲁迅故意说他因为闻虫鸣而“诗兴勃发”，写了“两句新

诗”，但比之“新诗人的由‘烟土披离纯’而来的诗，还是‘相形见绌’。”（同上）这对“新诗人”邵洵美之流鼓吹的“灵感论”，是个莫大的讽刺。

资产阶级的“灵感论”必定破产。鲁迅严肃指出：“以为艺术是艺术家的‘灵感’的爆发，象鼻子发痒的人，只要打出喷嚏来就浑身舒服，一了百了的时候已经过去了，现在想到，而且关心了大众。”（《且介亭杂文·论“旧形式的采用”》）然而，唯心论的“灵感论”远离人民大众，和大众不相干，它难免要为群众所唾弃。林彪宣扬的“灵感论”并不是新发明创造，不过是捡人牙慧而已。“灵感论”绝不是什么新发明。早在古希腊的哲学家苏格拉底就已经有的。他说：“凡是高明的诗人，无论在史诗或抒情诗方面，都不是凭技艺来做成他们的优美的诗歌，而是因为他们得到灵感，有神力凭附着。”（《西方文论选》上卷第十八页）林彪贩卖的“灵感论”，也已经破产。唯物主义者并不否认作家在长期积累的情况下，偶然得之的情况，如果说这是“灵感”，它和资产阶级唯心主义的“灵感论”不可混为一谈。唯物主义者给予“灵感”以科学的解释，“灵感”是深入生活实践和艰苦劳动的赐予，绝不是什么神秘莫测的东西。正如俄国著名画家列宾说的：所谓“灵感”，不过是“顽强地劳动而获得的奖赏”。车尔尼雪夫斯基说得好：“灵感”“是一个不喜欢拜访懒汉的客人”。海涅嘲笑那些高谈阔论什么“天启和灵感”的人。他说：“而我却象首饰匠打金链那样精心地劳动着，把一个个小环非常合适地联想起来。”

三是批判“超时代论”、“超现实论”和“超然论”。所谓文艺“要超时代，创造时代”，“超时代的这一点精神就是时代作家的唯一生命”，这是“超时代论”的表现之一。鲁迅一针见血指出：“超时代其实就是逃避”，是没有勇气正视现实。（《三闲集·文艺与革命》）鲁迅善意帮助革命队伍内部一些同志克服这些错误思想。但当“第三种人”鼓吹“超现实”论时，鲁迅的抨击，惟恐不力。鲁迅指出文艺家都必须为现在而写，“将来是现在的将来，于现在有意义，才于将来会有意义”（《南腔北调集·论“第三种人”》）。所谓“超现实”，就是反对文艺为现实斗争服务，实际上是反对革命文艺的作用。

所谓“超现实”的作家，常常抬出佛洛伊特说为理论根据。鲁迅分析道：“佛洛伊特以被压抑为梦的根柢——人为什么被压抑的呢？这就和社会制度，习惯之类连结了起来。”鲁迅又说：“不过，佛洛伊特恐怕是有几文钱，吃得饱饱的罢，所以没有感到吃饭之难，只注意于性欲。”（《南腔北调集·听说梦》）鲁迅的剖析是深入肌理的。他不但指出人的压抑，是由于社会制度的不合理性，旧的习惯势力等等所产生的，而且指出佛洛伊特是资产阶级的学者，他的阶级地位使他看不到社会方面的原因，而归结于所谓“性欲”上去，这是荒谬的。资产阶级文人鼓吹“超现实”，要人们逃进虚无缥缈的象牙之塔里，这也是反动透顶的。

四是批判“以意为之”的主观创作论。资产阶级的文人韩侍桁出于“想动摇文学上的写实主义”的目的，说什么，

小说上的典型人物，本无其人，乃是作者按照他在社会上有存在之可能，凭空造出，于是而社会上就发生了这种人物。鲁迅拆穿了这种说法的欺骗性：“他之不以唯心论者自居，盖在‘存在之可能（二字妙极）’句，以为这是他顾及社会条件之处。其实这正是呓语。”鲁迅接着质问：“莫非大作家动笔，一定故意只看社会不看人（不涉及人，社会上又看什么），舍已有之典型而写可有的典型的么？倘其如是，那真是上帝，上帝创造，即如宗教家说，亦有一定的范围，必以有存在之可能为限，故火中无鱼，泥里无鸟也。”

（《鲁迅书信集·致徐懋庸（一九三三年十二月二十夜）》）鲁迅的话，说得再透彻不过。他指出作家去写所谓“会社上有存在之可能”，如果离开人，还有什么社会？离开实际存在的人物，而去写什么“可有”的人物，这种视典型为凭空创造，可以不根据实际人物，岂不如上帝创造人类一样是唯心主义的梦呓？这种“以意为之”的唯心主义，甚至比宗教家的偏见，距离真理还要遥远得多。

“以意为之”是违反文艺是社会生活的反映的原则的，是不从生活实际出发，而从主观出发，以作家的“意”，凭空去“为”（创作）他的作品的唯心主义创作态度和方法。鲁迅坚定地认为：“一个文艺家”必须“表现他所经验的”，如果“以意为之”，那么作品决不能写得“真切，深刻，也就不成为艺术”（《鲁迅书信集·致李桦（一九三五年二月四夜）》）。鲁迅极其重视作家的生活实践，认为缺乏生活经验，单凭想象，单靠主观意图创作的东西，不能算做艺术品。这是由于

作家没有生活感受，就不可能产生艺术形象，要表现深切、深刻的思想，是完全不可能的。

鲁迅彰明昭著地驳斥了“以意为之”的论调。

可是有人说鲁迅的创作是：“或者先有了题材，于是再找一个适当的主题来配合他；或者先有了主题，于是再在现实生活中，或想象世界中，找取适当的题材，加以显现。”这是完全错误的。先有主题再找题材正是鲁迅所强烈反对的，怎能强加在鲁迅的头上呢？

五是批判“忠于主观论”。杨振声在他的小说《玉君》的序言中说：“历史家用的是记忆力，小说家用的是想象力。”他“取的是艺术态度，要忠于主观”。鲁迅持相反的看法，他指出：杨振声“要忠实于主观”，要用人工来塑造理想的人物，“他先决定了‘想把天然艺术化’，唯一的方法是‘说假话’，‘说假话的才是小说家。’”于是依照这个“定律”创造出来的《玉君》，“不过一个傀儡，她的降生也就是死亡。”（《且介亭杂文二集·〈中国新文学大系〉小说二集序》）鲁迅的见解是非常精辟的：所谓不从生活感受出发，单凭主观想象，违反生活规律所写出来的人物，难免是十足虚假的，是毫无生命力的，它的诞生之日，便是死亡之时。

鲁迅坚持唯物反映论的观点，十分重视作家的生活积累，随着斗争的发展，他的认识也越加深化。鲁迅前期曾经翻译了厨川白村的《苦闷的象征》，对其中的唯心主义文艺观，还缺乏认识。鲁迅掌握了马克思主义文艺观以后，表明