

# 论艺术的能动性

——纪念《在延安文艺座谈会上的讲话》发表四十周年

何 国 瑞

毛泽东同志《在延安文艺座谈会上的讲话》发表四十周年了。

恩格斯在《共产党宣言》发表二十五年时说：“不管最近二十五年来情况发生了多大的变化，这个《宣言》中所发挥的一般基本原理整个说来直到现在还是完全正确的。”同时也指出：“这个纲领现在有些地方已经过时了。”在这十六年之后，恩格斯又重申了这一看法。<sup>①</sup>

我认为，恩格斯评价《共产党宣言》的精神，完全适合我们今天用来评价《讲话》。

## 不应从马克思倒退到费尔巴哈

《讲话》中说：“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。”“人民生活中本来存在着文学艺术原料的矿藏，这是自然形态的东西，是粗糙的东西，但也是最生动、最丰富、最基本的东西；在这点上说，它们使一切文学艺术相形见绌，它们是一切文学艺术的取之不尽、用之不竭的唯一的源泉。”但是人们并不满足于生活而要求艺术，“这是为什么呢？因为虽然两者都是美，但是文艺作品中反映出来的生活却可以而且应该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。革命的文艺，应当根据实际生活创造出各种各样的人物来，帮助群众推动历史的前进”，“实行改造自己的环境。”这是毛泽东同志根据唯物辩证法、实践论，对文艺与生活的关系所作的完整最科学的论述，是对马克思主义文艺学的重要贡献。

四十年代以来，这一马克思主义文艺学的核心理论，就已逐步为国内进步的文艺工作者所接受。五十年代曾有同志把它概括为“既忠于生活，又高于生活”的提法。<sup>②</sup>一九六〇年在全国第三次文代会上，周扬同志对《讲话》中这段话也作过很好的阐述。他说：谁不承认艺术美来源于生活，谁就不是马克思主义者。但是只承认这个，也还不是完全的马克思主义者。“现实生活是艺术的源泉，但文艺又应当比现实更高；”文艺通过形象反映生活，目的是为了“变革现实。这才是完全的马克思主义的观点。”而后，“源于生活，高于生活”的口号就在文艺界广泛流行起来。

“文化大革命”中，“四人帮”从主观唯心主义和反革命需要出发，利用、歪曲了这个口号。他们片面强调“高”，提出“从路线出发”的谬论，实际上否定了“源”。粉碎“四人帮”后，对这种理论进行批判是完全应该的，是卓有成效的。但是，有的同志却因此从根本上否定了这一口号，认为它最早是由江青在一九六五年提出来的，是“唯心主义的”、“对无产阶级文艺事业极其有害的口号”。这就似乎是恨乌及屋、投鼠伤器了，不能不说是理论上的一个重大失误。

反对的同志引证黑格尔的话：“艺术美高于自然。因为艺术美是由心灵产生和再生的美。”<sup>③</sup>又引证对黑格尔进行批判的车尔尼雪夫斯基的话：“真正最高的美正是人在现实世界

中所遇到的美，而不是艺术所创造的美。”<sup>①</sup>由此证明这口号是唯心主义的。应该说，在艺术美从何而来这问题上，黑格尔是错误的，唯心的，车尔尼雪夫斯基是对的，唯物的。但能否由此断定黑格尔关于“艺术美高于自然”的观点，也错了呢？

按照马克思主义哲学原理，任何两个处在联系中的事物，它们的关系决不是单方面的、机械的，而是相互的、辩证的。就文艺与生活来说，一方面，生活是文艺的对象和源泉，没有生活就没有文艺；另一方面，文艺是生活的变形和再造，拘泥于生活，也就取消了文艺。我国的戏谚说：“不象不成戏，真象不成艺。又象又不象，才是戏和艺。”画论也说：“不似曰欺世，太似曰媚俗。妙在似与不似之间。”正朴素地说出了这道理。艺术对于生活，要求在反映中再造，在再造中反映。凡是在再造生活时体现了进步理想的优秀作品，则总是高于生活的。

文艺与生活的这种关系，是由什么决定的呢？

人和动物不同。“动物仅仅利用外部自然界”，消极地服从其环境。人则永远不满足于自然。他通过劳动不断改造环境，使自然界为自己的目的服务”。动物听命于自然，为自然所统治，人则要统治自然。<sup>②</sup>正是由于人的这种主观能动性，使他必然在艺术活动中表现其目的和理想。由于黑格尔的“思维方式有巨大的历史感”，<sup>③</sup>所以能认识到人的这种能动性。他指出人“通过实践，使外在事物服从自己”，“在这些外在事物上面刻下他自己内心生活的烙印”。“人把他的环境人化了。”<sup>④</sup>“艺术美高于自然”的结论就是建立在这一思想基础之上，尽管它从根本上说是唯心主义的，因为黑格尔把“实践”理解为心灵的活动。

车尔尼雪夫斯基之所以反对黑格尔这一结论，因为他批判的武器是费尔巴哈的人本主义。一八五三年他写《生活与美学》，“就是一个应用费尔巴哈的思想解决美学的基本问题的尝试。”<sup>⑤</sup>所谓人本主义，是一种把人主要看成生物学上的一个种类的哲学思想。车尔尼雪夫斯基在《哲学中的人本主义原理》中说：“自然科学所制定的关于人类机体统一性的思想，是哲学对于人类生命及其全部现象的观点的原则。”人是有着胃、头、骨、血管、肌肉和神经的生物。他断言“牛顿在发现引力定律时神经系统内所发生的过程和鸡在垃圾及尘土堆中寻找谷粒时神经系统内所发生的过程”具有“相同的实质。”<sup>⑥</sup>这样，他既贬低了人类，也抬高了禽兽，根本无视人的能动性和实践能力。因此他的结论是：“人的力量远弱于自然的力量，他的作品比之自然的作品粗糙、拙劣、呆笨得多。”按照人的目的创造的艺术美并不能高于无意图性的自然美。“蜜蜂毫无任何倾向的意识”，“毫不妨碍蜂房的正六角形的建筑。”<sup>⑦</sup>这种“离开人的社会性，离开人的历史发展，去观察认识问题”<sup>⑧</sup>的观点，完全是庸俗的机械唯物主义。列宁曾指出：费尔巴哈和车尔尼雪夫斯基的人本主义原理，“都只是关于唯物主义的不确切的肤浅的表述。”<sup>⑨</sup>恩格斯也一再说：和黑格尔比较起来，费尔巴哈是很肤浅的。<sup>⑩</sup>马克思在《关于费尔巴哈的提纲》里则深刻揭示了费尔巴哈等人的唯物主义的“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，但只是抽象地发展了”。<sup>⑪</sup>

只有马克思在批判继承费尔巴哈和黑格尔的基础上，才创立了彻底的唯物主义，认为历史的起点是现实的从事实践活动的人，而所谓实践，首先是人在一定思想指导下，为满足自己的需要而进行的物质生产；从而第一次科学地指出了人和动物的根本区别。他说：“诚然，动物也进行生产。它也为自己构筑巢穴或居所，如蜜蜂、海狸、蚂蚁等所做的那样。但动物只生产它自己或它的幼仔所直接需要的东西；动物的生产是片面的，而人的生产则是全面的；动物只是在直接的肉体需要的支配下生产，而人则甚至摆脱肉体的需要进行生产，并且只有

在他摆脱了这种需要时才真正地进行生产；动物只生产自己本身，而人则再生产整个自然界；……动物只是按照它所属的那个物种的尺度和需要来进行塑造，而人则懂得按照任何物种的尺度来进行生产，并且随时地都能用内在固有的尺度来衡量对象；所以，人也按照美的规律来塑造物体。”<sup>⑤</sup>由此可见，人正是在实践中，不断超越（高于）自然，不断改造环境，以推动历史的前进。正是从这根本上，我们说，艺术源于生活，又高于生活。所谓高于生活，即是“按照美的规律”对生活进行再造的结果。这正是人类特性的一种表现。人类如果没有高于现实的理想，没有在这理想指导下的社会实践（包括艺术实践），那我们今天恐怕还停留在原始社会，甚至还在与虫豸为伍吧？

### 要准确理解列宁和毛泽东的话

反对的同志又引证列宁的话：“实践高于（理论的）认识，因为它不仅有普遍性的优点，并且有直接现实性的优点。”<sup>⑥</sup>以此作为否定“文艺高于生活”的根据。

列宁这话是什么意思呢？这主要是说，理论的认识是人们关于现实对象的一种抽象的思维结果，它只能反映对象的本质、规律（普遍性），而不能直接作用于对象；实践则是人们改造对象世界的一种现实的感性活动。譬如，园林学家的理论认识能反映出生产苹果的规律，但却永远思维不出一个苹果来。而园林工人的实践则不但能把生产苹果的规律体现（包含）在自己的感性活动中，而且通过这感性活动能直接生产出苹果来。前者只具普遍性的优点，后者则还有直接现实性的优点。列宁从这个意义上说“实践高于理论”是完全正确的。

但若要全面完整考察理论与实践的关系，到此为止是不够的。理论固然没有实践的直接现实性的优点，但它的普遍性的优点却较之实践更纯粹、更理想，它能反映实践的目的、现实的可能性。人的实践无不具有一定的目的，而目的常体现为理论。所以实践又总是在一定理论的指导下进行。因此，列宁一再强调理论的重要，认为理论“是人们采取行动的依据”。<sup>⑦</sup>他深刻指出，工人在自发的实践运动中，不可能产生出科学社会主义学说。这种理论“只能从外面灌输进去。”他断言“没有革命的理论，就不会有革命的运动。”“只有以先进理论为指南的党，才能实现先进战士的作用。”并说：“读者如果想要稍微具体地了解这句话的意思，就请回想一下俄国社会民主主义的先驱者赫尔岑、别林斯基、车尔尼雪夫斯基以及七十年代的那一群光辉的革命家；就请想想俄国文学现在所获得的世界意义”。列宁所说的这些革命家和列夫·托尔斯泰等文学家正是在革命理论和进步理想的指导下从事政治和艺术实践活动的。列宁的这些论述，很明显包含着理论高于实践的思想。列宁并曾为此批评“经济派”妄图曲解马克思的一句名言——“一步实际运动比一打纲领更重要”，来为他们贬低和轻视理论的错误主张作辩护。<sup>⑧</sup>

因此，如果我们在承认实践高于理论的同时，不也承认先进的理论高于实践，我们就将陷入爬行主义。整个人类发展史，乃至历史上任何一个微小的进步，都在否定这种爬行主义。从原始的野雏菊发展到今天几百种美丽的观赏菊，不就是在理论指导下不断实践以改造自然的结果么？我们党成立之时，中国没有社会主义的现实，但是毛泽东等党的创始人却从西方接受了马列主义，在它的指导下开始了伟大的革命实践，经过二十八年流血奋斗，建立了中国历史上从未有的社会主义制度。这一伟大社会变革不更说明了革命的理论高于实践么？为什么我们有些同志实际参加了这一伟大的充满辩证法的革命，却不理解这一深刻的革命辩证法呢？

所以，以列宁的“实践高于理论的认识”，来否定“文艺高于生活”，完全是出于对列宁的

片面理解。只要艺术作品在成功的艺术形象中体现了先进的理想，那它高于生活是必定的，而且是有益无害的。列宁曾号召：“应当幻想！”他引证作家皮萨列夫的话说：“我的幻想可能赶过自然的事变进程，也可能跑到任何自然的事变进程始终达不到的地方。在前一种情况下，幻想是丝毫没有害处的，它甚至能支持和加强劳动者的毅力……如果一个人完全没有这样来幻想的能力，如果他不能间或跑到前面去，……那我就真是不能设想，有什么刺激力量会驱使人们在艺术、科学和实际生活方面从事广泛而艰苦的工作，并把它坚持到底”。<sup>⑩</sup>

毛泽东同志正是根据马克思对人的能动性的认识，根据实践与理论的辩证关系，作出文艺源于生活，高于生活的论断的。文艺，作为人类“按照美的规律来塑造”的最纯的形式，集中体现了人的能动本性。列宁说：“世界不会满足人，人决心以自己的行动来改变世界。”<sup>⑪</sup>文艺是人类改变世界所不可缺少的精神工具。人类之所以创造文艺，就是为了通过它反映生活对象、表现生活理想，以鼓舞自己达到实际改变生活环境的目的。因此，人们不仅要求文艺作品对生活不断有所发现，而且要求它们在生活中不断有所发明。仅仅告诉人们现在的生活是什么样子，人们是不满足的，人们还殷切希望从作品中看到生活应该是什么样子。所以，车尔尼雪夫斯基虽然反对“艺术美高于现实”，但他在解释“美是生活”的定义时却这样说：“任何事物，我们在那里看得见依照我们的理解应当如此的生活，那就是美的”。<sup>⑫</sup>这“应当如此的生活”就已经不是“实实在在的生活”，而是加上了作者所愿望的成分，是在主观上对实际生活的一种改造。在某种意义上，世世代代的文艺，就其主体来看，可以说大致就是人类关于自己（在阶级社会是分为阶级的）不应如此生活和应该如此生活的蓝图的不断创造发明。各种各样的文艺作品的创造者就是以各自的蓝图去影响人的灵魂，渐渐趋向于自己的生活情趣和生活目标的。所以，鲁迅说：“文艺是国民精神所发的火光，同时也是引导国民精神的前途的灯火。”<sup>⑬</sup>

毛泽东同志从无产阶级的立场出发，在正确认识文艺的这种特征的基础上，要求我们的文艺家在作品中反映出来的生活应该比普通的实际生活具有六个“更”的优点。这六个“更”中，关键是“更典型，更理想”。典型离不开理想，理想要体现在典型中。体现理想的典型，既受现实生活的制约，又不能拘泥于实际生活；既要集中概括，又要想象虚构。只有这样，我们的文艺，才能既不脱离眼前的实际生活，又能反映出现实的可能性，跑到生活前面去，才能最好地帮助群众推动历史的前进。

反对的同志却看不清这道理，不能准确理解《讲话》中的有关理论，硬说六个“更”不是高于生活的意思，而只是说“作家可以把日常生活中不同时间、不同地点、不同人物身上发生的事情集中起来”；只能是对生活中已有东西进行概括，而不能虚构创造出生活中没有的东西来。认为“文艺创作好比是沙里淘金，……金子原来是自然界里固有的，人们只能去发现它，提炼它，而不能脱离自然界去创造它。”这对一部分文艺创作来说，是正确的。但以此框定全部文艺创作，则不妥当了。用集中、概括的方法去发现、提炼生活对象所固有的美，是艺术创作的一个途径。在生活固有美的基础上加上作者理想的美，以补充其不足；或者以作者理想的美去抨击生活中的丑，使之变为艺术美，是创作的又一途径。“沙里淘金”是一个方面，“冶炼合金”又是一个方面。对我们来说，在一定意义上，后者更为重要。人类使用纯金的事是极少的。人们不满足于它的自然属性的某些弱点。合金，是新质的发明、创造，而不是原质的发现、提炼。天底下，有谁能证明，凡是要求发明创造就必定是“脱离自然界”、“随心所欲地去捏造”，而不可能是相反？过去不少作家（包括高尔基和鲁迅）把文艺创作比喻为蜜蜂酿蜜，这才较为恰当。蜜蜂没有百花的甜汁不可能酿出蜜来；但只是这甜汁，不管如何集中、

提炼，如没有蜜蜂分泌出蚁酸，使之与花汁化合而引起新的质变，也不可能有蜂蜜。只要仔细阅读《讲话》，就会看到，毛泽东同志曾四次指出生活是“原料”，文艺是“创造”。他说“文艺作品中反映出来的生活可以而且应该比普通的实际生活更高……。”这前一个生活指的是经过匠心经营的艺术形象，是艺术之蜜；这后一个生活则是指自在的素材、原始的“花汁”。艺术之蜜高于生活的花汁，能动的艺术高于自在的现实，难道不正是六个“更”的本意而又符合事理实情么？

### 回顾一下以往的创作实践

毛泽东同志关于文艺源于生活、高于生活的论述，不仅深刻反映了文艺与生活的逻辑关系，而且也是对人类文艺创作经验的很好总结。

一切民族的“任何神话都是用幻想和借助幻想以征服自然力，支配自然力，把自然力加以形象化”的结果。②它们根源于当时生产力低下的现实生活，但不是对生活的如实反映，而是主观幻想的反映，其中优秀的总是高于生活。譬如我国盘古开天地、后羿射日、女娲补天、精卫填苍海、刑天舞干戚等神话传说，它们所描绘的超绝人寰的英雄，难道是生活中所固有的，而不是为古人所创造的么？古埃及沙漠中巨大的狮身人面兽，我国敦煌壁画中飘荡自如的飞天，如果按照艺术完全要“从属于生活”的观点，那今天世界上也就没有了这些艺术珍品了。远古以来，人类就梦想自己能象鸟一样飞翔。《山海经》中说，驩头国的人有双翼，能在海上捕鱼，仗翼而行。西方国家也有“飞毯”之类的传说。这些“赶上自然事变进程”的幻想，不正是近代发明飞机的一个“始祖”推动力么？人生双翼飞行的古老艺术形象，至今对人类不还具有诱惑魅力么？

同时出现在十六世纪的我国的《西游记》和法国的《巨人传》，前者的主人公孙悟空师兄弟三个，后者的主人公卡冈都亚祖父孙三代，虽能在当时各自的现实生活中找到他们精神的面影，但决不可能单纯地在实际生活中“象沙里淘金”式地淘出这些艺术形象来。再如《牡丹亭》，如果汤显祖是“从属于生活”，照实写去，就决不可能有杜丽娘这个以爱战胜死的强烈反封建的典型形象。哥德笔下的浮士德，雨果塑造的冉阿让，无不在虚构中融进了作者的理想，因而高于实际生活。

反对的同志说：“作者的想象力再丰富，也没有生活的内容丰富。”“文艺作品虽然可以通过浪漫主义想象，表现得比当前的普通实际生活更理想，但是，即使是最美好的理想，和未来的现实生活相比较，也仍然是相形见绌的。”第一，关于理想与现实的比较，前面我们已作了详细的论述，认为理想、想象永远不能超越现实，既不合马列的理论，也不符人类的史实。第二，硬要拿今天的作品中表现的理想与未来无限发展的现实相比，这本身就是不科学的，是苛求于文艺。要对比就只能拿处于同一现实关系中的对象体来对比，即拿此时的作品与此时的生活比。然而即使就在这种苛刻对比的条件下，只要“未来的现实生活”不是无限的，而有一定的时限，那艺术的幻想也是可能高过未来的现实的。陶渊明所描绘的“桃花源”，拉伯雷在《巨人传》中所歌颂的“德廉美修道院”，就那种个个从事生产劳动、人人一切方面平等的社会情状说，在今天世界上不是还没有一个地方实现么？

或许会说，上举史实都是浪漫主义作品，现实主义作品是并不高于现实生活的。那就看看现实主义作品吧。先看《三国演义》中诸葛亮的形象，较之《三国志》中记载的历史真人就要高得多。《三国志·诸葛亮传》说：“亮才，于治戎为长，奇谋为短；理民之干，优于将略。”可前者的诸葛亮却是一个政治、经济、军事、外交，乃至天文、地理无所不精的通才，在民

间几乎成了“聪明智慧”的代名词。当然诸葛亮塑造是现实主义结合着浪漫主义的。那我们再看屠格涅夫吧。长篇小说《前夜》所描写的英沙罗夫、叶琳娜，就是生活在“前夜”却又属于“明天”的人。所以杜勃洛留波夫在评论这小说时说：我们狂热地盼望英沙罗夫的“在生活中出现”。<sup>⑤</sup>这说明这小说是高于当时的生活的。他的短篇《木木》，以他母亲虐待一个聋哑农奴为本事。生活里的哑奴在受尽精神折磨后，仍驯顺地为她服役。但短篇结尾，哑奴却愤然离开了那个女农奴上。这是作者怀着民主主义的理想对实际生活进行加工的结果。再如车尔尼雪夫斯基，尽管他在理论上认为现实永远高于艺术，可他写的宣传他的革命理想的长篇小说《怎么办？》却显示了相反的真理。鲁迅被认为是地道的现实主义者，但他也在《药》的夏瑜的坟上“平空添上一个花环”，以便“删削黑暗，装点些欢容，使作品比较的显出若干亮色。”<sup>⑥</sup>这不也就使艺术高于生活了么？

契诃夫说得好：“凡是使我们陶醉而且被我们叫做永久不朽的、或者简单的称为优秀的作家，都有一个非常重要的共同标志：他们在往一个地方走去，而且召唤您也往那边走。”有些作家“有比较切近的目标”，“有些作家有遥远的目标。”总之，在最优秀的作家（契诃夫主要是指现实主义者的）作品中，“由于每一行都象浸透汗水似的浸透了目标感，您除了看见目前生活的本来面目之外，就还感觉到生活应当是什么样子”。<sup>⑦</sup>这段话，无异是《讲话》中关于文艺源于生活、高于生活的论述的一个很好的注脚。

所以，不管是浪漫主义，还是现实主义，由于总要体现作者一定的目标，其中优秀的和好的作品，就总会在不同程度上高（优）于它所反映的生活的。这是实践检验证明了的一条真理。

### 看看前人的理论总结

由于艺术创作的能动性，艺术美高于生活，不仅为前人的创作实践所证明，而且前人在理论上也是日渐明确地认识到这点的。

我国现存最早的古籍《尚书》中说：“诗言志”。汉《毛诗序》解释说：“诗者，志之所之也。在心为志，发言为诗。”这说明，诗是表现思想感情的，而不是物的纯粹的再现。春秋末记载古时手工业生产的《考工记》中说：“知者创物。”前已论述，人的生产活动是一种“按照美的规律”来造物的活动。所谓“知者造物”，就已经暗含着人工高于自然的意思。“人定胜天”的思想很早就在我国确立了。晋朝葛洪说：“美玉出于丑璞。”又说：“虽云色白，匪染弗丽；虽云味甘，匪和弗美。故瑶华不琢，则耀夜之景不发；丹青不治，则纯钩之劲不就。……故质虽在我，而成之由彼也。”<sup>⑧</sup>没有粗璞的天然质地，固然没有美玉，但经过雕琢能发出耀夜之景的瑶玉，却是远远胜过于璞的。这一思想到唐代就更广泛了。李贺赞颂韩愈的诗达到了“笔补造化天无功”的境地。<sup>⑨</sup>诗僧皎然要求诗“取由我衷”，“与造化争衡”。<sup>⑩</sup>画家张璪主张绘画要“外师造化，中得心源。”<sup>⑪</sup>宋代诗画家继承了这一理论传统。梅尧臣称友人的画“巧夺造化深”。陆游《夜读岑嘉州诗集》诗说：“公诗信豪伟……工夫刮造化。”画家郭熙在他的画论《林泉高致集》中指出画家要“饱游饫看”，“夺其造化”，以追求“景外意。”<sup>⑫</sup>明代《苦瓜和尚画语录》中有句名言：“搜尽奇峰打草稿。”说明画好山水必须多看山水，但真山水只不过是画家打草稿的素材。所以画家又说：“山川脱胎于予也，予脱胎于山川也。”后句的“山川”是指自然的山川，“脱胎”即受胎、来源之意；前句的“山川”，是指画中的山川，“脱胎”即指由我而出之意，这从局部的范围内，对艺术与其对象的关系已有初步的辩证的了解。“五四”时曾反对新文化的林纾也懂得这一道理。他在《春觉斋论画》中说：“山水有时未能尽惬人意，则一树一石，吾可以意改削而

位置之，成为完璧。”“盖画家之手，有造物之权。”现代名画家黄宾虹说得更具体：“天地之阴阳刚柔，生长万物，均有不齐，常待人力补充之。”“画中山川，经画家创造，为天地所不能胜者。”“古人言‘江山如画’，正是江山不如画。画有人工之剪裁，可以尽善尽美。”<sup>②</sup>鲁迅对这道理看得也很深透。他从人类的特点来看问题，说：“盖凡人类，能具二性：一曰受，二曰作。”即感受与创造。“所见天然，非必圆满，华或稿谢，林或荒秽，再现之际，当加改造，俾得其宜，是曰美化。倘无其是，亦非美术。”<sup>③</sup>在鲁迅看来，如果只是再现现实，而不加改造和美化（即寓理想于形象中），那就不是文艺。这是他一生在创作和批评中始终坚持的原则。鲁迅曾称赞司徒乔的画，画的虽是黄埃漫天的北方景物，却“将他自己所固有的明丽，照破黄埃。至少，是使我觉得有‘欢喜’的萌芽……无论如何，这是胜利。”<sup>④</sup>这胜利，能不包括艺术高于生活的胜利？

我们再看看外国。

古希腊诗人品达（前522—442年）称赞荷马史诗能使人“把虚假的事当真”。<sup>⑤</sup>这是对艺术创造力的高度肯定。而后亚理斯多德首先提出了艺术作品应高于它的反映对象的观点。他说：诗人“应该向优秀的肖象画家学习；他们画出一个人的特殊面貌，以求相似而又比原来的人更美”。<sup>⑥</sup>古罗马时的作家弗·菲罗斯特拉图斯（170—245年）则首次指出了想象在艺术超过它的对象中所起的作用。他说：想象“造作了那些艺术品，它的巧妙和智慧远远超过摹拟。摹仿只会仿制它所见到的事物，而想象连它所没有见过的事物也能创造，因为它能从现实里推出理想。”<sup>⑦</sup>文艺复兴时的达·芬奇（1452—1519年）一方面强调绘画是“自然的女儿”，另一方面又要求“画家与自然竞赛，并胜过自然。”<sup>⑧</sup>马克思称为“英国唯物主义始祖”<sup>⑨</sup>的培根（1561—1626年），指出人类“要借服从自然去征服自然。”认为文学是借想象创造出来的“虚构的历史”，它能给予人心以客观事物所不能给予的一种满足，“就是由于它具有一种比在事物本性中所发现者更为丰富的伟大、更为严格的善良、更为绝对的多样性。”<sup>⑩</sup>这是说得很深刻的。这一思想在十九世纪欧洲艺术家的论述中就更鲜明了。曾有人问哥德（1749—1832年）说：“自然永远是美的，它使艺术家们绝望，因为他们很少有能完全赶上自然的。”哥德回答说：“艺术家对于自然有着双重关系：他既是自然的主宰，又是自然的奴隶。他是自然的奴隶，因为他必须用人世间的材料来进行工作，才能使人理解；同时他又是自然的主宰，因为他使这种人世间的材料服从他们较高的意旨。”“艺术要通过一种完整体向世界讲话。但这种完整体不是他在自然中所能找到的。”他还说：古希腊艺术家“就连在刻划动物时也不妙肖自然，而是超过了自然。英国人在世界上是最擅长相马的，现在也不得不承认有两个古代马头雕象在形状上比现在地球上任何一种马都更完美。”<sup>⑪</sup>自称是法国社会的书记的巴尔扎克也断然指出：“任何一个史诗式的主人公”，“是我们愿望的产物、是我们希望的体现。他们身上的生动丰富的色彩就表现了作家所再现的实在人物的真实性，并且他还高于实在的人物。没有这一切就既谈不上什么艺术，也谈不上什么文学。如果听取某些批评家的说法，那就说不上是在创作作品，充其量不过是作一名法国法院的录事而已。”<sup>⑫</sup>这两位大师简直就象在直接参加我们今天的辩论一样。

最后听听无产阶级第一个伟大的作家高尔基的意见吧。十月革命前后，在论文、书信、演讲中他都一直强调：“艺术的主要使命正在于上升到高于现实的地方”。<sup>⑬</sup>“一个作家应该十分熟悉现实生活”，但“并不责成您恭顺地去服从它，您应该站得比它更高。”他认为，真正革命的作家“善于站在现实之上，敢于把现实看成原料，从不好的材料中创造出合乎愿望的很好的东西来。”<sup>⑭</sup>为什么要这样呢？因为“大家都希望有令人鼓舞的东西、开朗明快的东西，……”

希望有不是酷似生活，而是比生活更高、更好、更美的东西。一定要使当代文学多少开始美化生活。”<sup>④</sup>真是无独有偶，差不多在同时，高尔基(1900年)和鲁迅(1913年)都提出了“美化”生活的主张。他们是在鼓吹粉饰残酷的阶级剥削和压迫么？不！他们提倡的是在文艺作品中表现出革命的理想，表现出人民要战胜“风雨如磐”的黑暗的信心和勇气，从而鼓舞人民去改造世界。这与恩格斯要求哈克奈斯表现出“工人阶级对他们四周的压迫环境所进行的叛逆的反抗”<sup>⑤</sup>，精神实质是完全一致的。高尔基提出要“敢于把现实看成原料”（这与《讲话》的提法不谋而合），这特别表现了他作为无产阶级文学家的伟大气概和战略眼光。哈克奈斯不就是不敢于把现实看成原料，而是恭顺地屈从于“伦敦东头”的实际生活么？

以上我们之所以不厌其烦地（虽然还是简略的）回顾中外文艺史，无非是为了以铁的事实证明：文艺源于生活、高于生活的理论决不是唯心主义的，而是对于人类文艺实践经验的科学总结，是辩证唯物主义的。只有坚持它，我们才既与唯心主义的文艺观划清了界线，又与机械唯物主义的文艺观划清了界线。

最近几年，在批判林彪、“四人帮”的主观唯心主义时，有些同志没能很好划清“唯意志论”与主观能动性的界线，以至出现了轻视思想和理论的偏向。反映在对文艺与生活的关系的理解上，就是只强调文艺要源于生活，要服从于现实，要写卑微的普通人物，只强调现实主义，而忽视乃至否定文艺要高于生活，要表现理想，要写新人和英雄形象，忽视乃至否定浪漫主义。“文艺源于生活、高于生活”被当作唯心的、有害的口号来批判，就是这种思想的反映。

正是基于在文艺与生活的关系这一根本理论问题上的偏颇，近年来出现了一些很值得讨论的看法，诸如“真实是艺术的最高原则”；“思想性只不过是生活真实的正确认识”，“倾向性包含在真实性之中”；“我只能写我所见到的”；“是今天的生活迫使我们回到现实主义道路上来”；乃至反对对生活作高度的艺术概括，认为“高度概括会导致对生活的高度净化、高度浓缩，使艺术形象丧失生活的自然形态的真实感”；乃至提出“社会主义批判现实主义”，要无产阶级作家“克服阶级偏见”！反映在创作上，则出现了一些庸俗的自然主义东西、乃至政治上有害的东西；有些作品虽然具有一定程度的真实性和进步性，但激励人、鼓舞人的力量却不足。这种情况，群众是有意见的。清醒的文艺工作者也早表示了不满：“现在我们的创作也好，文艺评论也好，我们追求的东西太实。”<sup>⑥</sup>所谓太实，从根本上说，就是不敢把现实当成原料，不敢大胆地在形象中体现高于生活的理想。

让我们重新认真学习《讲话》，坚持文艺源于生活、高于生活的辩证唯物主义文艺观，不断地化“自在的生活”为“为我的艺术”，使文艺在祖国的社会主义现代化建设中，发挥更大的作用吧！

我们的文艺应该成为翱翔在精神领域的雄鹰！

注释：

①④ 《马克思恩格斯选集》第1卷，第228—229、16页。

② 萧殷《鳞爪集》，作家出版社1959年版。

③⑦ 《美学》第1卷，第2页，第155、37、318页，人民文学出版社1958年版。

④⑧⑩⑫ 《生活与美学》第11、4、44—45、6—7页，人民文学出版社1957年版。

⑤ 《马克思恩格斯选集》第3卷，第517—518页。

⑥ 《马克思恩格斯全集》第13卷，第531页。

（下转第96页）

与农业体制改革促进农业高速发展的情况；有的分析了日本钢铁工业配置的演变对日本钢铁工业发展的作用；有的论文论述了战后发展中国家经济结构的变化对发达国家经济结构的影响；有一些论文分析了苏美贸易关系的现状和发展趋势等等。

在讨论会上还就资本主义总危机第三阶段的问题进行了争辩，发表了三种不同的观点：

第一种观点认为，五十年代以后资本主义总危机进入了第三阶段，有四个特点：（1）社会主义在我国和西欧一系列国家相继确立，并发挥了新制度对腐朽落后的资本主义制度的优越性；（2）苏联走上霸权主义道路，蜕变为社会帝国主义，固然有削弱社会主义和缓和资本主义总危机的作用，但因苏联奉行侵略与扩张的政策，首当其冲的是发达资本主义国家，因而加剧了资本主义总危机，同时使苏联本身也不能脱离总危机之外；（3）资本主义经济危机与金融危机交错并发；（4）严重的能源危机是资本主义世界致命的威胁。

第二种观点认为，现在不存在资本主义总危机的第三阶段，二次大战后，由于现代科学技术的飞

跃发展及其在发达资本主义国家的普遍应用，同时，资本主义生产关系如国家垄断资本主义也有相应发展，因而整个资本主义的经济和生产水平都较战前大大发展了，而社会主义体系由于苏联蜕变为社会帝国主义而遭到严重破坏和削弱，中国和亚欧一些社会主义国家的经济发展，因种种原因，社会主义制度的优越性还没有充分发挥出来，因此还不能说资本主义总危机已进入到了第三阶段。

第三种观点认为第一种观点有一些是可取的，但有一些要修正。不能认为苏联蜕变为社会帝国主义是加剧了资本主义总危机，是总危机第三阶段的主要表现或特点，也不能把能源危机看作总危机第三阶段的主要表现，应把民族独立运动和第三世界的兴起作为第三阶段的主要特点；从对现代各国旧制度革命取得成功，到社会主义之间，还存在许多中间阶段，处于这个阶段的国家，可能是社会主义，也可能是资本主义或其他类型的国家，因此不能把当代革命成功的国家都看成是社会主义制度的胜利和资本主义的失败。

（曾德国）

（上接第54页）

⑩ 《车尼雪夫斯基选集》下卷，第233、265、275页。

⑪ 《实践论》

⑫⑬⑭ 《哲学笔记》第78、230、229页，1961年版。

⑮⑯ 《马克思恩格斯选集》第4卷，第232—233、462页。

⑰ 《1844年经济学—哲学手稿》第50—51页，刘丕坤译本。

⑱ 《列宁选集》第3卷，第383页，1972年版。

⑲ 以上见《列宁选集》第1卷，第247、242、241页。

⑳ 《列宁论文学与艺术》一，第236、237页。

㉑ 《坟·论睁了眼看》

㉒ 《马克思恩格斯选集》第2卷，第113页。

㉓ 《杜勃洛留波夫选集》第2卷，第330页，上海文艺出版社1959年版。

㉔ 《南腔北调集·自选集自序》

㉕ 《契诃夫论文学》第217页，人民文学出版社1958年版。

㉖ 《诸子集成》本《抱朴子》中的《博喻》、《劝学》。

㉗ 《高轩过》

㉘ 《诗式》

㉙ 转引自唐张彦远《历代名画记》卷十。

㉚ 《画论丛刊》上卷，第20、21页，人民美术出版社1960年版。

㉛ 《黄宾虹画语录》第1—2页，上海人民美术出版社1978年版。

㉜ 《集外集拾遗补编·僇播布美术意见书》。

㉝ 《三闲集·看司徒乔君的画》。

㉞②④⑩ 《欧美古典作家论现实主义和浪漫主义》一，第9、63、219页，中国社会科学出版社1980年版。

㉟ 《诗学》

㊱ 《芬奇论绘画》第17、42页。

㊲ 《马克思恩格斯全集》第2卷，第163页。

㊳ 《哥德谈话录》第132、137、174页。

㊴ 《古典文艺理论译丛》第10册，第122—123页。

㊵ 《文学论文选》第245页，人民文学出版社1959年版。

㊶④⑤ 《文学书简》下卷，第127、51页；上卷第66页，人民文学出版社。

㊷ 茹志鹃《思想、技巧及其他》，见《芙蓉》1980年第2期。