马克思主义唯物论美学20 世纪三四十年代在中国的传播与崛起

祁志祥

摘　要： 中国现代美学史以 1928 年爆发的“无产阶级革命文学”论争为分水岭,呈现出主观论美学与客观论美学的此消彼长。在此之前的二三十年代,主观论美学占主导地位,在这之后的三四十年代,马克思主义的客观唯物论美学逐渐崛起并占主导地位。本文通过对柯仲平、后期鲁迅、胡秋原、金公亮、周扬等一系列代表性人物及其论著的个案剖析,详实揭示了中国现代美学史上马克思主义唯物论美学逐渐崛起的走向和历程,为人们认识“马克思主义美学”在中国“从三四十年代起开始广泛传播”(李泽厚语)的史实提供了难能可贵的实证材料和独特解析。

关键词： 马克思主义;唯物论美学;20 世纪三四十年代;崛起历程
中图分类号: B83-09　**文献标识码:** A　**文章编号:** 1004-9142(2023)05-0054-11

自现代美学学科在“五四”时期正式登陆中国后[①],吕澂、范寿康的《美学概论》倡导的主观价值论美学奠定了中国美学的基本方向[②]。稍后,从李安宅的价值论美学[③]到朱光潜[④]、黎舒里[⑤]的经验论美学,主观论美学蔚然成为 20 世纪 30 年代中国美学界的主流话语。然而,在 1928 年爆发“无产阶级革命文学”论争之后,“五四”新文学运动的价值取向发生了质的转变。转变突出表现为从“资产阶级革命”到“无产阶级革命”、从“人道主义”到“马克思主义”、从“人性论”到“阶级论”、从“人的文学”到“无产文学”、从“唯心论”到“唯物论”、从“个人主义”到“集体主义”、从“个性文学”到“人民文学”、从“浪漫

作者简介:祁志祥,上海交通大学人文艺术研究院教授、博士生导师,文学博士。
基金项目:国家社科基金后期资助项目“中国现当代美学史”(16FZW052)、上海市哲学社会科学规划课题“20 世纪以来中国美学的学科转型与演进历程”(2016BWY012)阶段性成果。

① 祁志祥:《萧公弼:中国现代美学学科的奠基人》,《广东社会科学》2017 年第 2 期。

② 祁志祥:《中国“美学”学科的最初确立——以最早的三部<美学概论>为研究个案》,《社会科学》2018 年第 1 期。

③ 李安宅:《美学》,世界书局 1934 年版。

④ 朱光潜:《谈美——给青年的第十三封信》,开明书店 1932 年版;《文艺心理学》,开明书店 1936 年版。

⑤ 黎舒里:《美的理想性——美的性质的孤立的考察》,胡经之编:《中国现代美学丛编》,北京大学出版社 1987 年版。

主义”到“现实主义”,等等。[①] 这种转变给中国现代美学带来的重大变化是20世纪三四十年代马克思主义唯物论美学逐渐发展壮大,进而取代了主观论美学的主导地位。这种时代特征以胡秋原研究普列汉诺夫的力作《唯物史观艺术论》和蔡仪原创的《新艺术论》《新美学》为代表。马克思主义将唯物主义运用到社会历史运动的分析中,形成了唯物史观和无产阶级革命的学说,因而马克思主义唯物论美学的另一表现形态是“革命美学”学说,这以柯仲平的《革命与艺术》、后期鲁迅的“革命文学”、毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》、周扬的《马克思主义与文艺》为历史坐标。它们为新中国成立后前三十年主流美学观的形成作了前期的充分铺垫。李泽厚曾经指出:1949年后“占据了统治地位”的“马克思主义美学”在中国“从三四十年代起开始广泛传播”[②]。但究竟怎样传播的,则语焉不详,现有研究也鲜有涉及。本文通过一系列个案剖析,详实揭示了中国现代美学史上马克思主义唯物论美学逐渐崛起的走向和历程,为人们认识“马克思主义美学”在中国“从三四十年代起开始广泛传播”的史实提供了一份重要的实证解析。

一、柯仲平最早举起“革命”美学旗帜的艺术专著

“无产阶级革命文学”论争是1928年爆发的。仅1928年一年,在130种报刊上发表的讨论文章就达300余篇,形成了中国现代文学史、美学史上的标志性事件。这个事件的标志性口号,是“革命与文学”或“革命文学”。而在这之前,“革命与文学”或“革命文学”就有一个酝酿过程。1922年2月,中国共产党领导的社会主义青年团的机关刊物《先驱》增辟了“革命文艺”栏,陆续发表了若干宣传革命内容的诗歌。1923年12月,邓中夏在《中国青年》第10期发文,要求新诗人“以文学为工具”“从事革命活动”。1924年5月,恽代英在《中国青年》第31期发表《文学与革命》,呼吁青年人“投身于革命事业”,“培养”“革命的感情”,“产生”“革命的文学”,“做一个革命文学家”。1924年11月6日,沈泽民在上海《国民日报》发表《文学与革命的文学》,指出创造“革命的文学”,光有“革命思想”还不行,还必须有革命的生活。1925年1月,蒋光慈在《民国日报》发表《现代中国社会与革命文学》,呼唤“伟大的、反抗的、革命的文学家”的诞生。1925年“五卅”运动爆发的第二天,主张文学“为人生”的沈雁冰在《文学周报》连载《论无产阶级艺术》长文,明确提出“无产阶级艺术”这一概念,并对其内涵做了详细阐述。1926年5月16日,郭沫若在《创造月刊》第1卷第3期发表《革命与文学》,提出“我们所要求的文学是表同情于无产阶级的社会主义的写实主义的文学”。鲁迅也从1927年起向倡导“无产阶级文学革命”转变。

在1928年前“无产阶级文学革命”的酝酿中,以《革命与艺术》为题成书的,则是革命诗人柯仲平。1927年5月,他在西安学联举办的暑期讲习会上作了该主题的演讲。10月,西安新秦日报馆出版了他的演讲录。在此之前,讨论“革命与文艺”的都是单篇短文,柯仲平的《革命与艺术》是我们看到的讨论这个话题的最早的专著,因而其分量和地位更值得注意。马克思主义唯物论美学主张艺术是社会生活的反映。当时中国的社会生活受到苏俄“十月革命”成功的影响,被视为世界无产阶级社会主义革命的一部分。文艺就应当努力反映这场有别于资产阶级民主革命的、“五四”文学革命的无产阶级社会主义革命。在这个意义上,柯仲平的《革命与艺术》一书可视为1928年“无产阶级革命文学”的先声,同时可视为马克思主义唯物论美学在中国现代美学史上崛起的最早历史坐标。

《革命与艺术》一书分八讲:第一讲《人类的生活》,第二讲《革命》,第三讲《艺术》,第四讲《革命与艺术果有密切的关系否》,第五讲《立在革命观点上批评艺术与立在革命以外的观点上批评艺术》,第六讲《艺术与革命宣传》,第七讲《怎样才能实现革命艺术》,第八讲《人类追求着的至高生活》。通篇带有讲稿痕迹,理论表述显得粗糙,但系统表述了对艺术与革命关系的思考。

---

① 祁志祥:《从“文学革命”到“革命文学”——论五四新文学运动的价值转向》,《云南大学学报(社会科学版)》2009年第2期;《五四新文化运动的价值转向及其当代反思》,《上海文化》2015年第4期。

② 李泽厚:《美学四讲》,载李泽厚:《美学三书》,安徽文艺出版社1999年版,第455页。

艺术与革命的关系究竟如何？这取决于对艺术怎么看。艺术是什么呢？当时有两种流行的观点。主张“为艺术而艺术”的纯艺术派认为革命与艺术没有必然的联系。柯仲平不同意这种观点，认为这样做的结果是使艺术表现“流于空泛”，实际上，一个完美的、有力的艺术作品，“你要它不生社会的、人生的效力也是不可能的”①。主张为人生的艺术派认为艺术与革命的关系非常密切，好比“牛郎织女”。柯仲平对此表示赞同，主张“集中我们的精神、力量来研究”二者的联系，“在人间为他们造一座美丽的花桥”②，但反对把艺术创作降低为“浅薄的宣传”③。此外，还有主张艺术是“自我表现”的，或是“苦闷的象征”的。柯仲平综合比较后，提出了自己独特的艺术观：“艺术是生命力的表现”④，尤其是“时代的生命力的表现”。当时中国处于风起云涌的革命阶段，“革命时代的生命力是什么呢？这当然是革命”⑤。

那么，“革命”是什么呢？当时流行进化论的社会历史观，认为生物总是处在通过竞争走向进化的序列中，社会历史的发展也是如此，“革命”就是人与人之间“竞争”或“斗争”的一种现象。以此观照“革命”，柯仲平认为“革命是进化中突变的一种现象。进化是宇宙，革命是风暴；进化是海洋，革命是狂浪”⑥。“革命也以竞存为中心，但革命的终极目的却是要消灭——至少可以说要消灭因竞存而起的种种悲剧，也就是说，要消灭人与人的竞存而代以相互协作。”⑦当时还流行马克思的历史唯物主义以经济基础为中心来解释革命，认为当经济发展到原来的社会组织已不能适应时，就会产生一种破坏这社会组织的行动，这种行动就叫做“革命”。“主张这种说法的，他们是相信政治、法律、道德，甚而至于艺术都以经济作基础，建设在经济上面的。”⑧柯仲平一方面肯定：“这种以经济为中心而解释革命的说法并不是假的。”⑨但同时认为经济问题并不是人类生存问题的全部，革命还有更广泛的涵义：“广义地解释革命：凡一切新生的力量要反抗、要崩溃、要消灭那一切压迫、一切阻碍的都叫做革命。”⑩

既然“革命”是实现“相互协作”社会目标的历史进化的必经环节，是经济基础发展到一定水平时改进社会组织、进一步促进经济发展的必要手段，“革命”便有了崇高的价值或者说美学内涵：“革命，在从前中山先生屡屡失败时是多么可怕的一个名词，到近年，你们听来是多么好听呀！商人们出了一种中山表，其后是中山什么、中山什么的在发卖了——革命有时也会遭同样的命运！”⑪艺术表现时代与人生，“革命与艺术的关系是极密切的”⑫。一方面，革命作为时代生活的内容，必然在艺术中有所反映：“只要表现反抗力量的艺术都得称为革命艺术。”⑬“有革命的时代，还能说没有表现这革命时代的艺术吗？”⑭另一方面，艺术也可凭借其独特的审美效果，对革命产生能动的推动、促进作用：“艺术能使革命向更深、更伟大的去处猛进。”⑮“革命中的力，革命中的血，革命中的狂暴、的喊声、的叹息、的悲剧与喜剧……谁能用艺术以外的力量来抓住、来表现呢？”⑯“艺术站在生活中，要求用自己的力解放自己，解放一切被压迫的民众，解放全人类，艺术喊着彻底破坏旧时代，创造新时代，而这些要求与喊声都反映在革命行动上了。”⑰革命与艺术是相互促进、相辅相成的。由于艺术反映革命、宣传革命，于是“艺术”与革

① 柯仲平：《革命与艺术》，狂飚出版社1929年版，第50页。
② 柯仲平：《革命与艺术》，第1页。
③ 柯仲平：《革命与艺术》，第50页。
④ 柯仲平：《革命与艺术》，第52页。
⑤ 柯仲平：《革命与艺术》，第85页。
⑥ 柯仲平：《革命与艺术》，第30页。
⑦ 柯仲平：《革命与艺术》，第24页。
⑧ 柯仲平：《革命与艺术》，第25-26页。
⑨ 柯仲平：《革命与艺术》，第29页。
⑩ 柯仲平：《革命与艺术》，第30页。
⑪ 柯仲平：《革命与艺术》，第2-3页。
⑫ 柯仲平：《革命与艺术》，第67页。
⑬ 柯仲平：《革命与艺术》，第90页。
⑭ 柯仲平：《革命与艺术》，第67-68页。
⑮ 柯仲平：《革命与艺术》，第75页。
⑯ 柯仲平：《革命与艺术》，第75页。
⑰ 柯仲平：《革命与艺术》，第77页。

命的“宣传品”便建立了一定的联系,但革命的“宣传品”并不等于艺术,艺术也不以宣传革命为目的,而有自身的审美目的:“宣传可用艺术,宣传不必一定成为艺术。”①“宣传品有能成为艺术的,但成为艺术并不是宣传的目的;不过,能成为艺术那又算一种收获了,我们重视这收获! 而况当革命时代,艺术已宣言:愿为革命而尽忠!”②为了避免艺术沦为简单的宣传,“更要注意:并不是一定要写着‘血’、写着‘革命’、写着‘手枪炸弹’这类字的才算革命艺术,更不是不写这类字的就算不得革命艺术”。③

那么,怎样才能创造出“革命艺术”呢? 就是要从有革命生活、做革命者入手。“要实现革命艺术,必要的是真挚的革命者,或革命的赞助者!”④革命生活是创造革命艺术的坚实基础。“要是你的革命生活很深刻、很热烈、很真挚、很有力,很能自己观察、自己批评,那末,你的基础就更大而坚实了。”⑤“反革命者是断然不能创造出革命艺术的。”⑥作家要“努力修养自己,努力革命工作,努力创造革命艺术”。⑦ 同时,他提醒作家兼顾“革命艺术的形式问题”,“内容是新的,形式也应该与内容一致是新的”,“艺术的生命是创造,是努力求新”。⑧ 要努力创造新的艺术形式。“非创造,根本上就谈不到艺术!”⑨

二、后期鲁迅关于“革命文学”与“无产文学”的倡导

马克思主义唯物论美学在中国现代美学史上崛起的第二个历史坐标当推鲁迅。

1927年,蒋介石发动“四一二”军事政变,促使鲁迅告别原来的进化论,完成了向马克思主义的转变。从1927年到1936年逝世的最后十年,鲁迅虽然没有加入任何党派,但马克思主义的唯物论和阶级论却在他思想中占主导地位。他加入了对“无产阶级革命文学”的倡导,高举“无产文学”和“革命文学”大旗,甘当“无产阶级和人民大众的‘牛’”,成为“左联”革命文学活动的主将,从而与“五四”文学革命时期主张的共同人性论和“个体精神独立”形成了明显的不同。

鲁迅年轻时是一个进化论者。从生物进化论的角度审视人性,他更关注的是人区别于动物的物种特性、共同人性。这种思想,集中体现在1907年的《文化偏至论》、1919年《我们现在怎样做父亲》、1925年《忽然想到(六)》诸文中。后期鲁迅在“无产阶级革命文学”论争中,则通过对新月派文人梁实秋和“第三种人”苏汶的批判,否定了共同人性论,提出了阶级人性论,指出文学在阶级社会中不可能保持中立,一切进步的文学创作应当努力成为“无产阶级文学”。在“革命文学”论争中,梁实秋以反映普遍人性的“人性的文学”主张反对阶级人性主张和“革命文学”口号,遭到“革命文学”论者的口诛笔伐。鲁迅发表《文学的阶级性》(1928)、《新月社批评家的任务》(1930)、《“硬译”与“文学的阶级性”》(1930)、《“丧家的”“资本家的乏走狗”》(1930)等加以批驳。鲁迅指出:根据性格情感受经济支配的唯物观,文学表现的性格情感就一定都带着阶级性。所以不存在超乎阶级的文章和文豪。“文学不借人,也无以表示性。一用人,而且还在阶级社会里,断不能免掉所属的阶级性,无需加以束缚,实乃出于必然。”如果我们承认文学必须表现人性,那么,“无产者就因为是无产阶级,所以要做无产文学”。⑩ 在与“第三种人”苏汶的论争中,鲁迅指出:“生在有阶级的社会里而要做超阶级的作家”,恰如生活在地球上的人拔着头发要离开地球一样是不可能的。苏汶虽然号称“第三种人”,其实是“超不出阶级的”。⑪ 他还在

① 柯仲平:《革命与艺术》,第118页。
② 柯仲平:《革命与艺术》,第116页。
③ 柯仲平:《革命与艺术》,第99页。
④ 柯仲平:《革命与艺术》,第130页。
⑤ 柯仲平:《革命与艺术》,第119-120页。
⑥ 柯仲平:《革命与艺术》,第123页。
⑦ 柯仲平:《革命与艺术》,第118页。
⑧ 柯仲平:《革命与艺术》,第125页。
⑨ 柯仲平:《革命与艺术》,第130页。
⑩ 鲁迅:《“硬译”与“文学的阶级性”》,《萌芽》1930年第1卷第3期。
⑪ 鲁迅:《论“第三种人”》,《现代》1932年第2卷第1期。

《对于左翼作家联盟的意见》(1930)的演讲中指出:作为无产阶级解放斗争的一翼,无产阶级文学是伴随着无产阶级势力而成长的。

鲁迅早在《文化偏至论》中就提出了"任个人而排众数"的主张。"五四"文学革命时期的他正是以个性解放的主题登上新文学运动的历史舞台,显示"个性的文学"实绩的。随着后期阶级人性论的确立,文学成了无产阶级革命事业的一翼,"革命文学""遵命文学"的思想逐渐形成。鲁迅曾于1927年4月8日在黄埔军官学校作了《革命时代的文学》的演说,指出革命与文章有着密切的关系,要先做"革命人",再做"革命文学"。1927年10月21日,鲁迅又在《革命文学》一文中重申了同样的思想,提出创作革命文学的根本是作者是一个"革命人",只要作者是一个"革命人",无论用什么材料、写什么事件,都是"革命文学"。1928年4月16日,鲁迅发表《文艺与革命》强调:"从喷泉里出来的都是水,从血管里出来的都是血。"1931年,鲁迅发表《上海文艺之一瞥》,告诫革命文学家必须与革命同呼吸、共命运。于是,文学在后期鲁迅那里成了听从革命要求的"遵命文学"。鲁迅后期在回顾自己"五四"时期的作品时,将其称为"遵命文学""革命文学"①。1932年,鲁迅写下一诗《自嘲》:"横眉冷对千夫指,俯首甘为孺子牛。"后期鲁迅堪称无产阶级革命"遵命文学"的代表。

鲁迅从马克思主义的阶级人性论出发对"无产文学""革命文学"的崇尚,以一系列的短文出现,比较系统,也颇有理论深度,可视为马克思主义唯物史观美学的重要实绩。

三、胡秋原对"革命美学"学说的完善及其"唯物史观美学"的提出

马克思主义唯物论美学在中国现代美学史上崛起的第三个历史坐标当推胡秋原在1932年出版的《唯物史观艺术论:朴列汗诺夫及其艺术理论之研究》一书。这也是1928—1929年爆发"无产阶级革命文学"论争后诞生的首部马克思主义唯物论美学重要成果。

在中国现代学术史上,胡秋原是一位早慧型的天才学者。1925年,他15岁就考入国立武昌大学,开始接触马克思主义。1927年转赴上海,以《论革命文学问题》一文崭露头角。1929年考入日本早稻田大学,那是西方及苏俄各种新潮学说输入中国的中转站。1931年爆发"九一八"事变,他随即辍学回国,投身抗日救亡运动。1932年"一·二八"事变后,胡秋原与冯雪峰、丁玲等人一道,赴前线慰问十九路军将士。就在这一年,22岁的他出版了《唯物史观艺术论:朴列汗诺夫及其艺术理论之研究》。该书篇幅宏大。其贡献集中表现为两点:一是通过与"革命文学"激进观点的商榷,进一步完善了"革命美学"原则;二是通过评述普列汉诺夫(即朴列汗诺夫),在中国文艺界最早传播了马克思主义的"唯物史观"美学原则。

20世纪30年代初期,胡秋原在上海创办《文化评论》期间,因为与鲁迅、冯雪峰等"左联"作家展开过激烈论战,曾被戴上"第三种人"帽子,饱受非议。其实胡秋原与鲁迅后期及冯雪峰一样,都是拥护、捍卫马克思主义的。普列汉诺夫是俄国杰出的马克思主义理论家。胡秋原的《唯物史观艺术论》是对普列汉诺夫所阐释、发展的马克思主义艺术观、美学观的最早的研究评述。

论争主要是从"革命文学问题"引出的。1928年3月20日,胡秋原发表《革命文学问题——对于革命文学的一点商榷》,对当时讨论中出现的一些激进主张提出不同意见。他并不否定"无产阶级革命文学"的主张,只是告诫在倡导"无产阶级革命文学"时不要绝对化,无视艺术自律。文中一方面肯定近来"革命文学的理论"及"革命文学的作品"的流行给"萎靡锢蔽的中国文坛"注入了"一种新鲜的活力"②,同时又不无遗憾地指出:革命文学家排斥一切所谓"非革命的文学","觉得真正伟大的文艺'只此一家',所有一切'不革命文学'都只应该'扔到茅厕里去'",这却是值得"冷静""仔细"反思的;这样做的

① 鲁迅:《南腔北调集·〈自选集〉自序》,人民文学出版社2000年版。

② 胡秋原:《唯物史观艺术论:朴列汗诺夫及其艺术理论之研究》,神州国光社1932年版,第755页。

后果,是“革命文学难免又成了一种革命的八股调了”,他说:“虽然我们对于‘革命文学’是异常的欢迎”,但“如果没有把‘文学’与‘革命’的关系真正弄清楚,也很容易发生许多错误的批判与结论”。[①]要正确认识“文学”与“革命”的关系,首先必须从“文学是什么”谈起。文学是人生的写照。人生是丰富多彩的,“革命文学”并不能概括人生的全部;文学除了教人革命以外,还有许多事情要做!不能因此遂抹煞其他形态的文艺。针对文学是“武器的宣传”“阶级的武器”“一切的艺术是宣传”,以及“无产阶级的文学”等主张,胡秋原指出:文艺不是“阶级的武器”,因为文学不同于政治法律。[②]“无论艺术是否‘宣传’,决不足以衡鉴艺术的价值。”[③]他甚至为纯艺术的观点辩护:“为艺术而艺术”的主张与“为人生而艺术”的主张并无根本的矛盾,不过是“盾的两面罢了”。[④]文学与革命的联系,不在表面有无“革命”的标签,而在是否真切地反映社会生活和时代精神。如果以为没有“革命”的字样就一无可取,只是嚷着“革命”而没有反映出社会真相,同样“失去了文艺的真正意义所在”[⑤]。总之,在胡秋原看来,文艺的目的,不是教人“革命”,而在真切、深刻地表现社会生活,在那个时代,尤其需要揭示社会罪恶、针砭民族劣根性的文艺。

在对当时讨论得很热烈的“革命文学”提了上述“商榷”意见之外,胡秋原还通过对普列汉诺夫艺术论的研究,将马克思主义唯物史观的美学原则最早系统地介绍到中国来。胡秋原为什么要选择俄国的普列汉诺夫加以研究介绍呢?在他看来,普列汉诺夫不仅是“俄国马克斯(即马克思)主义之父”“俄国无产阶级运动之父”“社会民主党的建立者与布尔什维克最大领袖之一”[⑥],而且是“俄国科学底美学及社会底文艺批评之先驱”。“不读朴列汗诺夫的书,是不会理解马克思主义的。”[⑦]胡秋原不通俄文。他是利用在日本留学之机,通过日译普列汉诺夫著作来研究介绍其艺术论和美学观的。全书围绕“艺术之本质”“艺术与经济”“艺术之起源”“艺术之进化与发展”“阶级社会之艺术”“文艺上个性与社会性之考察”,系统介绍了普列汉诺夫的唯物主义艺术观。此外,附录中收录俄国及日本学者所写的《列宁与艺术》《艺术与无产阶级》《文艺创作之机构》《政治价值与艺术价值》四篇论文,及作者自己的两篇旧文《文艺起源论》《革命文学问题》,作为唯物史观美学原则的补充和参考。

普列汉诺夫的唯物史观艺术论,实际上是对近代欧洲以丹纳(亦译泰纳)、格罗塞为代表的社会学美学流派的继承和发展。胡秋原在该书《前记》中指出:“近世艺术及文学之社会学底研究,实开风气于‘为艺术而艺术’的老家法兰西。”“在十九世纪以前的美学,大家几乎都以文艺为一种超自然的灵感或超物质的精神冲动的产物”,“十九世纪一群社会学的美学家出现于法兰西,开始将文学艺术当作一种社会现象来考察,才使贫困的‘艺术学’呼吸一点新鲜空气。”“尤其是泰纳《艺术哲学》和《英国文学史》的两部巨作,在艺术社会学上,留下辉煌壮大的纪念碑。然而,泰纳并没有将艺术放在坚实的基础上,他一脚踏进了唯物论的门口,马上又回到唯心论的阵地,所以终究不过完成一半的社会学的艺术哲学,美学仍不免遗在观念论的废墟之中。”胡秋原高度肯定普列汉诺夫创立的唯物主义艺术观的意义:“直到俄国朴列汗诺夫,才根据健全的辨证唯物哲学,建立了唯物艺术观的基础,与艺术研究以一种绝大的新的光明。至此才将艺术学救出于唯心论形而上学的迷宫之中,而置于实证的基础。于是我们才算有了科学底美学,有一种艺术科学这种东西的基础了。”[⑧]

在给普列汉诺夫创立的“唯物艺术观”以高度评价的同时,胡秋原也客观地指出:“他对于艺术理论的著作不能不说只带一个草案性质,一般公理性质,没有完成一个完全的体系”,不过,“他关于艺术问

① 胡秋原:《唯物史观艺术论:朴列汗诺夫及其艺术理论之研究》,第756页。
② 胡秋原:《唯物史观艺术论:朴列汗诺夫及其艺术理论之研究》,第760页。
③ 胡秋原:《唯物史观艺术论:朴列汗诺夫及其艺术理论之研究》,第758页。
④ 胡秋原:《唯物史观艺术论:朴列汗诺夫及其艺术理论之研究》,第759页。
⑤ 胡秋原:《唯物史观艺术论:朴列汗诺夫及其艺术理论之研究》,第764页。
⑥ 胡秋原:《唯物史观艺术论:朴列汗诺夫及其艺术理论之研究》,第2页。
⑦ 胡秋原:《唯物史观艺术论:朴列汗诺夫及其艺术理论之研究》,扉页题记。
⑧ 胡秋原:《唯物史观艺术论:朴列汗诺夫及其艺术理论之研究》,第2页。

题的正确理论与正确方法,实在已包含着,至少也暗示着今后从事于马克斯主义艺术学、社会学底美学之建设者之无限的真理与教训”。在胡秋原看来,普列汉诺夫对于社会学艺术原理有重要的开拓。在此基础上加以继承和发展是我们应有的任务。他的这部书“正是抱着这个目的而写的”①。

普列汉诺夫的贡献是多方面的,他“最杰出的功绩,是不仅为俄国最卓拔的马克斯主义理论家,尤其是在为世界最初马克斯主义艺术学的建设者”。② 普列汉诺夫专门讨论艺术的论著有《论艺术》《原始民族之艺术》《再论原始民族之艺术》《艺术与社会生活》。胡秋原指出:普列汉诺夫创立的美学是客观的、科学的美学。“美学并不将什么命令给与艺术。美学没有对艺术说,你应该保持如此这般的态度。”美学的职责不是规定艺术的永久法则,而是研究决定艺术的历史社会的永久法则。“美学与物理学一样,是客观的,因此,与一切形而上学是缘远的东西。”③“总而言之,我们可以毫无疑义地认朴列汗诺夫是科学底批评家空前最大的代表者,是在科学社会主义社会学之基础上建立艺术科学之基础的人。”④

普列汉诺夫的唯物史观美学思想异常丰富,其主要的观点是艺术本质观和经济动因论。关于艺术本质,普列汉诺夫提出:一、“科学可以认为是藉演绎法的思索,反之,诗是藉形象的思索。”这是别林斯基最为得意的思想,普列汉诺夫常常加以引用,将它当做自己“美学法典之基础”⑤。二、“艺术者,是人生之反映与再现。”⑥三、“艺术作品之形式必与其思想适合。”⑦关于文学艺术、审美意识的决定原因,普列汉诺夫指出“支配某一时代、某一社会,或那社会的某一阶级之美的理想”的一大根源,是“那社会、那阶级之发达及存在之历史条件”⑧。这种决定作用不是单一的、直接的,而是多元的、间接的。“经济底因素,仅在最后是决定的因素,而且其作用常是间接的,藉其他因子之媒介而表现的。我们若以经济为历史唯一因素,无非是将唯物史观的歪曲,将其转变为明白的荒唐无稽。”⑨在介绍唯物史论美学观之初,就能够注意到经济基础对文学艺术及审美意识决定作用的多元性、间接性、复杂性,胡秋原的学术眼光堪称深刻独到。

四、金公亮的客观论美学原理著作《美学原论》

中国现代历史上马克思主义唯物论美学崛起的第四个历史坐标是金公亮《美学原论》的问世。金公亮原为蔡元培的同学。1931年在国立杭州艺专任教美学课程。他根据西方学者罗绥所著的《美》一书,撰写了《美学原论》作为教材,于1936年出版。该书继承20世纪20年代出版的几部《美学概论》关于形式美规律研究的思路广而论之,形成了客观论美学概论的格局,为20世纪40年代蔡仪关于客观唯物论美学学说的建构奠定了基础。

《美学原论》是一部侧重阐释“美是什么”的美学论著。作者在自序中说:“这是一本讲美的书。”“人人都爱美,人人都谈到美。但若问你美是什么?你亦许会瞠目结舌不知所对罢。在你看来以为美是尽人明白的,是无庸讨论的一件事体,美就是美丽,凡赏心悦目的东西都是美的。但若进一步追问你美丽是什么,你或许会依然回答不出所以然。”“在你看来好似十分明白而以为不值得说究竟是什么意思的这个‘美’,却有千百学者在那里费尽心血经过了数百年的讨论呢。那么,美究竟是什么呢?本书

① 胡秋原:《唯物史观艺术论:朴列汗诺夫及其艺术理论之研究》,第8页。
② 胡秋原:《唯物史观艺术论:朴列汗诺夫及其艺术理论之研究》,第20页。
③ 胡秋原:《唯物史观艺术论:朴列汗诺夫及其艺术理论之研究》,第28页。
④ 胡秋原:《唯物史观艺术论:朴列汗诺夫及其艺术理论之研究》,第32页。
⑤ 胡秋原:《唯物史观艺术论:朴列汗诺夫及其艺术理论之研究》,第33页。
⑥ 胡秋原:《唯物史观艺术论:朴列汗诺夫及其艺术理论之研究》,第44页。
⑦ 胡秋原:《唯物史观艺术论:朴列汗诺夫及其艺术理论之研究》,第47页。
⑧ 胡秋原:《唯物史观艺术论:朴列汗诺夫及其艺术理论之研究》,第51页。
⑨ 胡秋原:《唯物史观艺术论:朴列汗诺夫及其艺术理论之研究》,第59页。

便是要想法来解决这个问题的。”①

《美学原论》从“美的效果”谈起，提出美的首要“定则”：“美便是那给领略者以愉快的一种东西。”“‘美’这一辞，同愉快、风趣、可爱、迷恋，以及其他在字典上所举的相类的名词是同义的。可见人类的公意，除非事物是愉快的、有趣的、使我们喜欢的，才认为其美。”②“‘美’这一个名辞，只能应用于这些在领略时使我们满意的、愉快的、有趣的、迷恋的事物上。”③就是说：美是令人愉快的对象。

愉快对象总是为审美主体的感受而存在的，但金公亮认为美的愉快不同于感觉愉快，而是包含理智的精神愉快。《美学原论》指出美的第二条“定则”：“美只能由知去领悟，而非感觉所能觉知的。因此美所给与的愉快不是感觉的愉快。”④野兽不能觉知艺术的美⑤，也不能欣赏大自然的美⑥，“美只能由知去领略”，美带来的愉快是建立在知觉基础上的精神愉快，它以知觉包含的理性所认识到的对象的客观审美价值为依据。因而，“美”与“知”“意”有着更密切的关系：“美之为美，只生知的愉快，但因美同于善，所以美亦在精神中唤起爱。”⑦那么，形式美所产生的快感不是感觉愉快吗？金公亮的回答是否定的：“美所‘直接’给与的愉快亦非‘感觉的愉快’”。形式美的元素是“调和、比例和秩序”，在金公亮看来，“精神亦以调和、比例和秩序为原素”⑧，所以，对形式美的感受仍然是觉知的愉快。

在此基础上，《美学原论》用两章的篇幅回答“美的本质”。此前关于美有多种界定，如“美在功利”“美在感觉的愉快”“美在联想”“美在风俗”“美在神圣观念”等⑨，金公亮一一加以否定，提出：“美以包含秩序为主。”⑩“美包含秩序，或者说包含比例、对称、适当、变化中的统一，等等。”⑪同时，“美并非包含在任何秩序之中；但包含在那漂亮的秩序，或者用奥古士丁的话，那‘秩序的精华’之中”⑫。“美在外表上是合意的而且使美感发生愉快的，丑便是在外表上不合意而使美感发生不快的；美由秩序、比例、对称、调和组织而成，丑便是由无秩序、无比例、不规则、不调和所产生的结果。”⑬包含秩序的形式美相对于审美主体的感觉而存在，让人感到好像是“感觉美”。其实，“感觉是不能觉知美的”，“所谓‘感觉美’并不是说美为感觉所觉知，而是说在感觉的对象中，美为智慧所觉知”。⑭

美不仅存在于符合秩序的形式，而且存在于象征高尚精神的形象，这就叫“象征美”：“感觉对象除其本身原有的美以外，还有象征美。”“除感觉美以外，感觉对象还有一种‘象征美’。”“这一种美使感觉对象适于表现那最高的美，即‘精神美’。”⑮象征美“为联想的特例”⑯，是联想的产物。“使‘人’最最满意的美，是由适宜的感觉征象所表现的精神美。”⑰“美丽”指“含有最高贵、最精神的美而供给吾心以最高的满意的”。⑱

美作为令理智愉快的对象，是存在于事物中的一种客观属性：“美不是主观的而是客观的。”⑲主观

① 金公亮：《美学原论》，正中书局1936年版，自序。
② 金公亮：《美学原论》，第1页。
③ 金公亮：《美学原论》，第3页。
④ 金公亮：《美学原论》，第6页。
⑤ 金公亮：《美学原论》，第6页。
⑥ 金公亮：《美学原论》，第7页。
⑦ 金公亮：《美学原论》，第15页。
⑧ 金公亮：《美学原论》，第33页。
⑨ 金公亮：《美学原论》，第99页。
⑩ 金公亮：《美学原论》，第39页。
⑪ 金公亮：《美学原论》，第46页。
⑫ 金公亮：《美学原论》，第53页。
⑬ 金公亮：《美学原论》，第88页。
⑭ 金公亮：《美学原论》，第66页。
⑮ 金公亮：《美学原论》，第77页。
⑯ 金公亮：《美学原论》，第79页。
⑰ 金公亮：《美学原论》，第81页。
⑱ 金公亮：《美学原论》，第85页。
⑲ 金公亮：《美学原论》，第89页。

论美学认为,美是感觉、情感等主观性的东西,而不是引起感觉、情感的客观对象。令理智愉快的对象不是美,而只是引起主体感受之美的客观条件。“美包含在某种‘精神’性质之中,能因外界事物的刺戟转而成为动作”,“这些外界事物其本身并不美;牠们只是激动愉快情绪的东西,只是在精神中的那个美的外象而已。所以这种学说认美是完全主观的”①。金公亮不赞成这种观点。在他看来,既然“美在秩序”,而“秩序是客观的”②。“如其对于美的客观性我们为心所欺骗,那么对于一切其他概念我们岂非可因而推论其均非客观的吗?”主观论学说“把对于美的感受性同美的本身混为一谈,倒果为因了”,“我们并不怀疑从美觉而生的心的欢愉是主观的,但这种欢愉不是美的本身,只是美的效果”。此外,“我们还可以问那拥护主观说的人,何以只有‘某种’事物才会激动美的情操。如其美同对象无关,何以一种事物应有优于他物的特权而唤起美感呢?”③作者还辨析了美与真、善的异同:“一个物体而称之为真,因为牠是同其本身的观念一致的;称之为美,因为牠底领略给与观赏者以愉快的;称之为善,因为牠是宜于事物而且激动欲望的。”④

由于美是客观的,美的欣赏的先决条件是具备专业知识。“要充分地鉴赏和欣赏美,必须先由心清楚地觉知美。”⑤由此,金公亮提出“趣调的标准”,这是主观论美学所竭力回避的:“趣调有一种固定的标准,所以趣调并非由各人任意专断的。”⑥“趣调是美的鉴别力和估度力。”“假如美是客观的,那么美的概念亦是客观的,因此亦是固定明确的。而美的概念是趣调的标准,即是我们凭此以估度和批判美的事物的,因此趣调的标准亦是固定明确的。”⑦“假使趣调没有共同的标准,假使趣调随个人一己的嗜癖而不同,那么这些画家、雕刻家、诗人、建筑家以及其他艺术家何以会想到他们的作品可以传诸后代千古不磨呢?”何以在书中写下种种规律,“艺术家欲求其作品之精妙,每须遵循其道呢?”“何以我们每说某一作品趣调佳妙、某一作品趣调恶劣呢?”除非是有一种固定的审美标准,“否则这样的话是一无意义的”⑧。

综上所述,《美学原论》得出如下结论:“我们先讲到美所产生的效果,即是欣赏者所得的愉快。其次我们研究美同我们认识机能的关系,发现那感觉不能觉知美,惟有智慧才能领悟。”“美只产生智慧的愉快。”“美的本质在于‘秩序的精华’之中,而要充分地鉴识美和欣赏美,必须先由心清楚地觉知美。我们于是继续下去,先研究感觉美,作为研究精神美的预设段,然后再进而研究最宜于人类的美,即经由适宜的感觉征象而显露的精神美。在这以后,我们又说明美并非仅仅是一种内部的感情,而是客观的东西,因此美有一种固定的趣调的标准。”⑨

20世纪30年代,以朱光潜为代表的主观论美学余威未退⑩。金公亮的《美学原论》以西方美学论著为依据,建构了一个客观主义美学的理论体系,指出美不是快感,而是引起快感的客观事物;美并不只是为没有客观依据的感觉而存在,也是为可以认知对象客观审美属性或价值的理智而存在;美的本质、事物的客观审美属性或价值存在于形式的秩序和对象象征的精神中,对美的欣赏评价有客观的标准可循。这些都是从审美实践出发的。他当年对主观论美学的批评和质疑,至今仍有耐人寻味的启示意义。

① 金公亮:《美学原论》,第89-90页。
② 金公亮:《美学原论》,第90页。
③ 金公亮:《美学原论》,第91页。
④ 金公亮:《美学原论》,第58页。
⑤ 金公亮:《美学原论》,第61页。
⑥ 金公亮:《美学原论》,第93页。
⑦ 金公亮:《美学原论》,第93页。
⑧ 金公亮:《美学原论》,第94页。
⑨ 金公亮:《美学原论》,第111页。
⑩ 祁志祥:《朱光潜美学思想的历时解析》,《社会科学辑刊》2018年第4期。

五、毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》与周扬《马克思主义与文艺》

1936年鲁迅逝世后不久,抗日战争全面爆发。原来领导无产阶级人民大众反抗国民党专制、进行新民主主义革命的中国共产党,又增加了团结全国人民进行民族救亡的历史使命。在革命斗争中,文艺究竟应当扮演什么角色,发挥什么作用?1942年5月,中共中央在延安举行文艺座谈会,毛泽东发表了《在延安文艺座谈会上的讲话》。这篇讲话总结了"五四"以来中国新文学运动的经验和教训,根据革命中文艺界存在的问题,提出了一系列新的文艺美学主张。这些主张是此前"无产阶级革命文学"思想的继承和巨大发展,也是马克思主义唯物论美学在中国现代美学史上崛起的第五个历史坐标。《讲话》的内容人所共知,此不详述。

毛泽东《讲话》发表两年后,周扬编选的《马克思主义与文艺》一书于1944年出版。书的正文部分是马克思、恩格斯、列宁、斯大林、毛泽东以及高尔基等革命导师唯物主义文艺美学言论的分类编选。在正文之前,周扬写有一篇研究性的序言。这是对毛泽东《讲话》所阐发的马克思主义唯物论美学的进一步传播与弘扬。由于周扬是中国共产党党内主管意识形态宣传的理论权威,所以这部书影响巨大,地位不容小觑。它开辟了后来马克思、恩格斯、列宁、斯大林论文艺的纲领性选集的先河,可视为马克思主义唯物论美学在中国现代美学史上崛起的第六个历史坐标。

在序言中,周扬指出:"毛泽东同志的《在延安文艺座谈会上的讲话》给革命文艺指示了新方向,这个讲话是中国革命文学史、思想史上的一个划时代的文献,是马克思主义文艺科学与文艺政策的最通俗化、具体化的一个概括,因此又是马克思主义文艺科学与文艺政策的最好的课本。本书就是根据这个讲话的精神来编纂的。"①"本书选辑了马克思、恩格斯、普列哈诺夫、列宁、斯大林、高尔基、鲁迅及毛泽东同志的有关文艺的评论和意见,按照它们的内容,分为五辑:一、意识形态的文艺,二、文艺的特质,三、文艺与阶级,四、无产阶级文艺,五、作家、批评家。他们的意见虽是在不同的历史情况之下,针对不同的具体问题而发的,但是在它们中间却贯串着立场方法上的完全一致:最科学的历史观与阶级的革命精神之结合。"②

周扬序言的一个基本观点,是秉承毛泽东《讲话》的思想,强调文艺从群众中来,必须到群众中去。他说:"贯彻全书的一个中心思想是:文艺从群众中来,必须到群众中去。这同时也就是毛泽东同志讲话的中心思想,而他的更大贡献是在最正确最完全地解决了文艺如何到群众中去的问题。""文艺为什么是从群众中来的呢?"周扬分析指出这是因为文学产生于人民群众的劳动:"马克思主义者回答:人类一切的文化,包括艺术与文学,都是群众的劳动所创造的。手本是劳动的器官,恩格斯却证明了它同时是劳动的产物。正是由于劳动,由于适应日益复杂的新的工作,人的手才达到了这种熟练的程度,以致它仿佛凭着魔力似地产生了拉斐尔的绘画,托尔华尔得森的雕塑,巴加尼尼的音乐。普列哈诺夫根据他对于原始艺术的精深研究,证实了劳动先于艺术。高尔基在《门外文谈》里浅显地科学地解说了文学的产生于劳动。""高尔基在苏联作家大会的报告中,开宗明义就是说劳动创造文化。"③

劳动创造了文化,但劳动分工和资本主义社会的异化劳动却给劳动者的生命力与创造力以及文学艺术带来了严重的伤害。周扬指出:劳动分工是社会发展的必经之路,造成了社会物质生产力的伟大进步,但同时是以牺牲广大劳动群众的精神生活为代价的。分工对劳动群众的生命力与创造力造成的损害是不可计量的。④ 这种情况在资本主义社会尤甚。"资本主义生产对于精神生产的某些部门是敌对的,对于艺术与诗歌,就是如此。""文学艺术就这样在资产阶级社会里处于一个可怜的地位,而且随着资本主义的没落,它已再不能在资产阶级的基础上前进一步,它已临到创造的绝境了。法西斯主义更是

① 周扬:《马克思主义与文艺》,大众书店1944年版,第1页。
② 周扬:《马克思主义与文艺》,第1页。
③ 周扬:《马克思主义与文艺》,第2页。
④ 周扬:《马克思主义与文艺》,第3页。

给文学与艺术带来了毁灭。”[①]那么,如何解释资本主义社会产生的伟大艺术作品呢?周扬指出:“资产阶级社会的最伟大的文艺只能由资产阶级的‘浪子’所创造,这就是批判的现实主义文艺。”[②]到共产主义社会取消了社会分工,那时,“艺术活动就不是特殊阶级的特殊领域,而成为全体人类所共有的了”。[③] 在当时中国,“文艺需要得到解放、得到解救。……这个解放是只有革命才能给与的”。[④] 十月革命成功后,列宁提出艺术应当直接服务于劳动群众的方针。这个方针成为“全世界革命文艺的总的方针”,“中国的革命文艺运动也是在列宁的原则指导之下进行的。革命文艺运动一开始就提出了大众化的口号”。文艺大众化运动从1929、1930年左右一直到抗战,经过了将近十年的时间,但取得的成绩并不尽如人意,因为缺乏相应的“政治文件”。[⑤] 毛泽东在延安文艺座谈会上的讲话恰恰提供了一份完好的“政治文件”,“把列宁的原则具体化了,丰富了它的内容,使它得到了辉煌的发展”[⑥],因而十分重要。

周扬编辑的《马克思主义与文艺》,是对毛泽东《讲话》精神的进一步阐释。周扬指出:《讲话》涉及三个根本问题:一、什么叫“大众化”?大众化不仅是一个语言形式问题,更重要的是解决的思想感情的内容问题。[⑦] 作家要改造自己的小资产阶级思想情绪,做一个真正的无产阶级革命者。二、提高与普及的关系。过去重视提高,毛泽东《讲话》更重视普及。周扬认为:“不论是高尔基,或鲁迅,都没有把普及与提高的相互关系从理论上最有系统地全面地加以解决。对于这个问题的解决,毛泽东同志是有很大功劳的。他关于普及与提高问题的解决是马克思主义方法论在文艺理论上的最杰出的应用。”[⑧]三、如何表现新的群众的时代。“毛泽东同志《在延安文艺座谈会上的讲话》的最后,指示了文艺工作者必须与新的群众时代相结合。假如说大众化解决了立场,普及与提高解决了方法,那末,这里就提出了革命文艺的当前任务了。”[⑨]“根据地与非根据地”“不但是两个地区,而且是两个时代。到了根据地,就是到了中国历史几千年来空前未有的工农兵和人民大众当权的朝代。因此根据地的作家必须描写新的人物,新的世界”。[⑩] “无产阶级文艺家应当歌颂无产阶级与劳动人民。这是一个伟大然而困难的任务。”[⑪]这三个问题其实可以归结为一个:即强调文艺的工农兵大众服务方向问题。

在此书之后,蔡仪1942年撰写《新艺术论》,1943年由商务印书馆出版,又撰写《新美学》,1946年由群益出版社出版。他应用马克思主义的唯物论及其美学思想和文艺理论,阐释美的本质和艺术实际,系统建构了“美在典型”的客观美学原理,堪称马克思主义唯物论美学在中国现代美学史后期走向顶峰的收官之作。因已专文详述,此处不赘。[⑫]

综上所述,经历了1928年爆发、持续了约两年的“无产阶级革命文学”论争,加之后来的“左联”活动对“无产阶级革命文学”论争成果的继承和巩固,“五四”之后直到20世纪30年代前期的主观论美学在20世纪三四十年代逐渐让位给客观论美学。这种客观论美学以马克思主义的唯物论美学为标志,在这期间得以广泛传播,得到逐步建构,逐渐占主导地位。新中国成立后,马克思主义的唯物论美学成为美学界的主导原则,而这前期的理论准备和学理基础,就是马克思主义唯物论美学在20世纪三四十年代的广泛传播。

(责任编辑:若峦)

① 周扬:《马克思主义与文艺》,第5页。
② 周扬:《马克思主义与文艺》,第4页。
③ 周扬:《马克思主义与文艺》,第4页。
④ 周扬:《马克思主义与文艺》,第5页。
⑤ 周扬:《马克思主义与文艺》,第7页。
⑥ 周扬:《马克思主义与文艺》,第7页。
⑦ 周扬:《马克思主义与文艺》,第8页。
⑧ 周扬:《马克思主义与文艺》,第14页。
⑨ 周扬:《马克思主义与文艺》,第14页。
⑩ 周扬:《马克思主义与文艺》,第14页。
⑪ 周扬:《马克思主义与文艺》,第15页。
⑫ 祁志祥:《蔡仪美学思想的发展历程及其历史地位》,《首都师范大学学报(社会科学版)》2018年第4期。