

关于人性、人道主义、人情味 和共同美问题

朱光潜

我国解放的三十年中，文艺出现过前所未有的繁荣景象，但发展道路是崎岖曲折的。这期间，有右的和左的干扰，特别是林彪和“四人帮”对文艺界施行法西斯专政长达十年之久，对文艺创作和理论凭空设置了一些禁区，强迫文艺界就范，造成了万马齐喑的局面，滋长了一些歪风邪气，败坏了学风和文风。粉碎“四人帮”之后，局面才日渐好转。但对过去形成的一些禁区仍畏首畏尾，裹足不前。这是和四个现代化的步伐不合拍的，是不可能促进文艺繁荣的。当前文艺界的最大课题就是解放思想，冲破禁区。

要冲破的禁区很多。我只就文艺创作和美学中的一些禁区提出自己的看法。

首先就是“人性论”这个禁区。什么叫做“人性”？它就是人类自然本性。古希腊有一句流行的文艺信条，说“艺术摹仿自然”，这个“自然”主要就指“人性”。西方从古希腊一直到现代还有一句流行的信条，说艺术作品的价值高低取决于它摹仿（表现、反映）自然是否真实。我想不出一个伟大作家或理论家曾经否定过这两个基本信条，或否定过这两个信条的出发点“人性论”，尽管在性善性恶的问题上常有分歧。我们中国过去在人性论的问题上也基本上和西方一致。可是近来

“人性论”在我们中间却成了一个罪状或一个禁区。特别在流行的文学史课本中说某个作家的出发点是人性论，就是对他判了刑，至少是嫌他美中不足。为什么出现了这种论调呢？据说是相信人性论，就要否定阶级观点，仿佛是自从人有了阶级性，就失去了人性，或是说，人性就不起作用。显而易见，这对马克思主义者所强调的阶级观点是一种歪曲。人性和阶级性的关系是共性与特殊性或全体与部分的关系。部分并不能代表或取消全体，肯定阶级性并不是否定人性。马克思《经济学一哲学手稿》整部书的论述，都是从人性论出发，他证明人的本身力量应该尽量发挥，他强调的“人的肉体和精神两方面的本质力量”便是人性。马克思正是从人性论出发来论证无产阶级革命的必要性和必然性，论证要使人的本质力量得到充分的自由发展，就必须消除私有制。因此，人性论和阶级观点并不矛盾，它的最终目的还是为无产阶级服务。毛主席关于人性论的教导也很明确：

“有没有人性这种东西？当然有的。但是只有具体的人性，在阶级社会里就只有带着阶级性的人性，而没有超阶级的人性。”

很明显，到了共产主义时代，阶级消失了，

人性不但不会消失，而且会日渐丰富化和高尚化。那时文艺虽不再具有阶级性，却仍然要反映人性，而且反映具体的人性。所谓“具体”，就是体现于阶级性以外的其他定性，体现于另样的具体人物和具体情节。就是说，那时候的文艺，将帮助人、影响人，把人性提得更高，更完美，更善良。

总之，凭阶级观点围起来的这种“人性论”禁区是建筑在空虚中的，没有结实基础的。望人性论而生畏的作家们就必然要放弃对人性的深刻理解和忠实描绘，这样怎么能产生名副其实的文艺作品呢？有不少的作家正犯此病，因而只能产生一些田园诗式或牧歌式的歌颂和一些概念的图解。要打破这种公式化概念化，首先就要打破“人性论”这个禁区。打破这个禁区，文艺才能踏上康庄大道。这也是“不破不立”大原则中的一个事例。

第二，与“人性论”这个禁区密切相联系的还有壁垒同样森严的“人道主义”禁区。人道主义事实上是存在的。有人性，就有人的道德。人道主义是西方文艺复兴时代作为反封建反教会而提出来的一个口号，尽管它有时还披着宗教的伪装，但是以人道代替神道的基本思想最后终于冲破了基督教会西方长达一千余年的黑暗统治。在法国资产阶级革命中《人权宣言》所标榜的“自由”和“平等”以及后来添上的“博爱”就是人道主义的具体政治内容。所以人道主义在近代西方起过推动历史前进的作用，尽管后来基督教会把“博爱”这个它早已用过的口号片面地加以夸大，成了帝国主义对内宣扬阶级妥协对外宣扬殖民统治的武器。总之，人道主义在西方是历史的产物，在不同的时代具有不同的具体内容，却有一个总的核心思想，就是尊重人的尊严，把人放在高于一切的地位，因为人虽是一种动物，却具有一般动物所没有的自觉性和精神生活。人道主义可以说是人的“本位主义”，这就是古希腊人所说的“人是

衡量一切事物的标准”，我们中国人所常说的“人为万物之灵”。人的这种“本位主义”显然有它的积极的社会功用，人自觉到自己的尊严地位，就要在言行上争取配得上这种尊严地位。一切真正伟大的文艺作品无不体现出人的伟大和尊严的。从古代的神话、雕刻、史诗和悲剧到近代的小说和电影都是如此。马克思不但没有否定过人道主义，而且把人道主义与自然主义的统一看作真正共产主义的体现。在美学方面，且不说贯串康德和黑格尔美学著作中的都是人道主义，就连激进派车尔尼雪夫斯基也说得明确：

“在整个感性世界里，人是最高级的存在物；所以人的性格是我们所能感觉到的世界上最高的美。至于世界上其它各级存在物只有按照它们暗示到人或令人想到人的程度，才或多或少地获得美的价值。”

为什么我们中间有些理论家特别是文学史课本的编写者，一遇到人道主义就嗤之以鼻呢？据说因为它是资产阶级货色，反资产阶级复辟，就必须反人道主义。这无异于要倒掉洗婴儿的脏水，就连婴儿也一齐倒掉。他们不但忘记了他们天天挂在口头上的马克思和车尔尼雪夫斯基，而且竟忘记了许多善良的人从林彪和“四人帮”那里所受到惨无人道的法西斯迫害，这批人妖才是人道主义的死敌！

第三，由于否定了人性论，“人情味”也就成了一个禁区，因为人情也还是人性中的一个重要因素。在文艺作品中人情味就是人民所喜闻乐见的东西。有谁爱好文艺而不要其中有一点人情味呢？可是极左思潮泛滥时，人情味居然成了文艺作品的一个罪状。对老舍、巴金等同志的一些小说杰作，艾青同志的一些诗歌以及对影片《早春二月》的批判和打击至今记忆犹新，而余毒也似未尽消除。人情味的反面是呆板乏味。文艺作品而没有人情味会成什么玩意儿呢？那只能是公

式教条的图解式或七巧板式的拼凑。今天敲敲打打吹上了天，明日便成了泄了气的气球，难道这种“文艺作品”的命运我们看到的还少吗？无论在中国还是在外国，最富于人情味的主题莫过于爱情。自从否定了人情味，细腻深刻的爱情描绘就很难见到了。为什么有相当长的一个时期人们都不爱看我们自己的诗歌、戏剧、小说和电影，等到“四人帮”一打倒，大家都爱看外国文艺作品和影片呢？还不是因为我们作品人情味太少，“道学气”太重了吗？道学气都有一点伪善或弄虚作假。难道这和现实主义文艺或浪漫主义文艺有任何共同之处吗？提到政治思想的高度来说，难道社会主义社会中的男男女女都要变成和尚尼姑，不许尝到，也不许表现出人世间的悲欢离合吗？

第四，人性论和人情味既然都成了禁区，共同美感当然也就不能倖免。人们也认为肯定了共同美感，就势必否定阶级观点。毫无疑问，不同的阶级确实有不同的美感。焦大并不欣赏贾宝玉所笃爱的林妹妹，文人学士也往往嫌民间大红大绿的装饰“俗气”。可是这只是事情的一个方面，事情还有许多其它方面。因为美感这个概念是很模糊的，美感的来源也是很复杂的。过去有些美学家认为美仅在形色的匀称，声音的谐和之类形式美，另外一些美学家却把重点放在内容意义上，辩证唯物主义者则强调内容和形式的统一。就美感作为一种情感来说，它也是非常复杂的，过去美学家大半认为美感是一种愉快的感觉，可是它又不等于一般的快感，不像渴时饮水或困倦后酣睡那种快感。有时美感也不全是快感，悲剧和一般崇高事物如狂风巨浪悬崖陡壁等所产生的美感之中却夹杂着痛感。喜剧和滑稽事物所产生的美感也是如此，同一美感中就有发展转变的过程，往往是生理和心理交互影响的。过去心理学在这方面已做过不少的实验和分析工作，得到

了一些公正的结论，但未得到公认结论，待进一步研究的问题还很多。现在我们中间很多人对这方面的科学研究还毫无所知，或只是道听途说，就对美感下结论，轻易把“共同美感”摆入禁区，这也是一个学风问题。

究竟有没有共同美感呢？

根据何其芳同志在一九七七年《人民文学》第九期里回忆毛主席谈话的文章，毛主席是肯定了共同美感的。他说：“各个阶级有各个阶级的美，各个阶级也有共同的美，‘口之于味，有同嗜焉’。”我们在前面介绍《经济学一哲学手稿》和《资本论》论劳动的部分也已经看到马克思肯定了人类物质生产和精神生产都因为人在劳动中发挥了肉体和精神两方面的本质力量而感到乐趣。这种乐趣不就是美感吗？马克思因此进一步肯定了艺术起源于劳动。劳动是人类共同职能，它所产生的美感能不是人类共同美感吗？

马克思和毛主席都是全世界无产阶级革命的导师，同时也是“共同美感”的见证人。马克思在一系列著作中高度评价过奴隶社会、封建社会和资本主义社会的一系列的文艺杰作，从古希腊的神话、史诗、悲剧、喜剧，文艺复兴时代的但丁《神曲》，莎士比亚的悲剧，塞万提斯的《唐·吉珂德》，直至近代巴尔扎克的《人间喜剧》，而且早年还亲自写过爱情诗。毛主席也是如此，现代没有哪一位“国故”专家对中国古典有毛主席那样渊博而深湛的认识和终生不倦的钻研和爱好，而且在自己的光辉的诗词中吸取了中国古典精华，甚至不放弃古典诗词的格律，真正做到了推陈出新。难道这两位革命导师对各种类型社会古典艺术的爱好，不足以证明不同时代、不同民族和不同阶级有共同的美感吗？

还不仅如此，否定共同美感，就势必要破坏马克思主义关于文化（包括文艺在内）的两大基本政策：一是对传统的文化遗产的批判继承；一是对世界各民族的文化交流借

鉴，截长补短。在文艺方面这两大政策的实施不但促进了文艺繁荣，也促进了各民族之间的互相了解，和平共处。否定共同美感，就势必割断历史，不可能有批判继承；也势必闭关自守，坐井观天，不可能有交流借鉴。生今之世，能否否定文化继承和文化交流吗？

第五，特别要冲破的是江青和她的走卒们所吹嘘的“三突出”谬论对于人物性格所设置的一些禁区。文艺作品总离不开人，特别是有故事情节的戏剧和小说，亚里斯多德把戏剧中的角色叫做“在行动中的人”，马克思主义者把他们叫做“典型环境中的典型性格”。角色之中有主次之分，首要的角色叫做主角，在西文为hero，这个西文词的一般意义是“英雄”，主角可以是英雄人物，也可以是所谓“中间人物”和“小人物”。在封建时代，戏剧和小说的主角大半是些英雄人物，因为当时只有封建社会上层人物才能作为主角反映在文艺作品里，为着维护或表扬他们身份的高贵尊严，他们大半被描写成为英雄人物。不过只是在悲剧性或严肃性的作品里如此，至于在喜剧性的作品里，如莫里哀的《伪君子》和《暴发户绅士》之类喜剧主角却都不是什么英雄而是些卑鄙可笑的人。到了近代资产阶级登上了政治舞台，因而也登上了文艺舞台，文学创作中现实主义也占上风了，情形就有了彻底的变化。现实主义派抛弃过去歌颂英雄人物和伟大事迹的习尚，有意识地描写社会下层人物。马克思、恩格斯在《神圣家族》里评欧仁·苏的《巴黎的秘密》时曾指出：

“最近十年来小说的性质发生了一次彻底的革命，先前这类作品的主人公（主角）是国王和王子，现在却是穷人和受轻视的阶级了。”

马克思、恩格斯还称赞这新派作家“无疑是时代的旗帜”，在十九世纪俄国现实主义中，写“小人物”和“多余的人”是作为一个正式口

号提出来的。莱蒙托夫的著名小说《当代英雄》（应译为《现时代的主角》）中的主角毕乔林就不是什么英雄人物而是典型的小人物或多余的人物。过去时代的主角是统治阶级的领导人物，而“现时代的主角”却是毕乔林之类没落阶级悲观厌世行为卑鄙的人物了。

我约略叙述这种历史转变，因为从此可以揭示江青及其走卒们所吹嘘的“三突出”谬论的反动性。这批害人虫妄图把封建时代突出统治阶层首脑人物的老办法拖回到现代戏里来，骨子里还是为着突出他们自己，为他们篡党夺权作思想准备。他们理想中的英雄人物有两大特点：第一是十全十美，没有一点瑕疵；其次是始终一致，人物没有发展，结果使文艺作品中的主角不是有血有肉的人，而是概念公式的图解或漫画式的夸张。近代英国小说家弗斯特（E.M.Forster）在《论小说的各方面》一书中指出小说人物可分两种：一种是看不出冲突发展的“平板人物”（Flat character），另一种是看得出冲突发展的“圆整人物”（Round character）。他认为小说不应写出前一种人物而应写出后一种人物。“四人帮”所吹捧的恰是前一种，所禁忌的恰是后一种，仿佛宋江不应有“坐楼杀惜”，李逵也应该莽撞到底，他们狂妄无知竟到了这种程度！

其次，由于他们要片面地突出“英雄人物的高大形象”，就把所谓“中间人物”和“小人物”列入禁区，把描绘小人物和中间人物的能手赵树理的作品打入冷宫，并把他迫害至死。想起无数类似的事例，谁不痛心疾首！遭殃的并不限于一些优秀作家和优秀作品，还应想一想由江青盗窃来加以篡改歪曲的八部“样板戏”成了几多大大小小作家的“样板”！几多人有意识地或无意识地陷入那批人妖所设置的陷阱？结果形成了什么样的文风？在青年一代思想中造成了多么大的危害？

冲破他们所设置的禁区，解放思想，恢复文艺应有的创作自由，现在正是时候了！