托尔斯泰美学思想与新大众文艺的对话

魏巍

摘要 托尔斯泰“未来艺术”构想与当下的“新大众文艺”在核心议题上具有相通之处，二者均关注艺术生产关系的根本性变革，即普通群众由被动接受者转变为文艺创作主体。托尔斯泰激烈批判“贵族艺术”沦为少数人享乐工具的倾向，提出艺术应面向平民，实现全人类大团结的目标。托尔斯泰艺术观对审视当下“新大众文艺”具有借鉴意义：当前部分被冠以新大众文艺之名的网络文艺，遵循的是商业化的资本逻辑，背离了“非专业化、非商业化”的人民性初衷；而真正符合新大众文艺特质的，是普通创作者以真诚情感记录日常经验的素人创作。托尔斯泰将艺术定义为“感情的真诚传达”，突破了精英文艺的形式桎梏，同时也确立了道德责任作为艺术的根基，反对将艺术降格为感官享乐或技巧游戏。这不仅为厘清新大众文艺的边界、构建其评价体系提供了理论资源，也对人工智能时代文艺如何坚守人文精神、避免技术异化具有深刻启示。

关键词 托尔斯泰 《什么是艺术？》 新大众文艺 艺术性 艺术责任
DOI:10.16238/j.cnki.rla.2026.04.008

列夫·托尔斯泰在其十余万字的论文《什么是艺术？》(Что такое искусство?)的结尾提出了他对“未来艺术”的畅想，在他看来，随着全民识字和绘画、音乐素养的普及，“未来的艺术不是由职业的艺术家创造的”，而将是“全体人民都能参与的”，“未来的艺术家将过着人们所过的平常的生活”，未来艺术将“表达出日常生活中大家都能领会的最纯朴的感情”。[1](308-311) 尽管时代背景不同，托尔斯泰“未来艺术”的设想和最先发表在《延河》杂志上的“新大众文艺”的主张有异曲同工之处。《延河》杂志对“新大众文艺”的定义是：“随着互联网、人工智能以及各种新技术的兴起，人民大众可以更广泛地参与到各种文艺创作与活动之中，人民大众真正成为文艺的主人，而不是单纯的欣赏者，这就是新大众文艺。”[2](4) 可见，《延河》所讲的“新大众文艺”与托尔斯泰“未来艺术”的重要议题有相通之处，即二者都关注艺术生产关系的改变——人民群众能够成为文艺创作的主体，而不仅仅是被动的接受者。

需要注意的是，托尔斯泰所言的“人民”与新大众文艺的“大众”的内涵是不同的。新大众文艺的“大众”是指非专业

中国知网 https://www.cnki.net

的文艺创作者，“只要他不是专业的文艺工作者，工人、农民、自由职业者可以是大众，企业家、干部、教授也可以是大众”[3]。而托尔斯泰所言“人民”指的是不同于贵族和知识分子的普通劳动者。托尔斯泰在《忏悔录》里说，他厌恶自己所在的贵族圈子并认为这种生活已经丧失了任何意义，因为“创造生活的劳动人民的行动在我看来是唯一真正的事业”[4](48)。这和19世纪俄国思想史领域中的“人民”（народ）概念是接近的，其“特指俄国社会阶层中生活在底层的‘平民百姓’和‘劳苦大众’”[5](4)。不过，托尔斯泰所说的“普通劳动者”有更确切的范围，指的是真正在土地上耕作的农民。在托尔斯泰的意识里，“俄国农民在心理上与他不同——更好、更单纯”，“未被文明败坏过的他们，会自愿共享稀缺的自然物资并节制激情”。[6](60)有学者总结托尔斯泰晚年的理想生活是“远离城市的腐化，在土地上过简单自然的生活，和平耕作”[7](661)。更需要指出的是，托尔斯泰美学思想的当代价值不仅体现在创作使命或创作主体的层面，更体现在他对美与艺术的重新认识，以及对审美和道德关系的全新探索上，这也是其与新大众文艺具有对话意义的核心原因。

一、艺术何为：从平民的艺术到全人类大团结

托尔斯泰的《什么是艺术？》《论所谓的艺术》（О том, что называют искусством）、《谈艺术》（Об искусстве）等文艺理论著作从当代视角看，可作为一种具有生产性的文艺批评。有学者认为，文学批评是生产性的，因为它“在促进文学的意义生产、价值增殖、知识增长、符号编码等方面”具有强大的生产性，在“增进认知、促进人生、引导思想、改良社会等方面”发挥独特的社会功能，从而“将文学活动与意识形态话语建设沟通起来”。[8](6)托尔斯泰对艺术的讨论旨在探索艺术最重要的使命和责任是什么，以及区分好艺术与坏艺术的标准是怎样的。这正像美国理论家韦勒克（René Wellek）评价托尔斯泰时所说的，即使我们无法苟同他的答案，他引出的艺术的社会功用问题仍是“非常重要而又尚未解决的”[9](383)。

艾略特曾主张文艺批评应当集中在“解说艺术作品，纠正读者的鉴赏能力”[10](62)而不应有其他目的。马修·阿诺德（Matthew Arnold）也提出过类似的观点，他认为真正的文艺批评应当“完全无关于实际、政治和一切类似的东西”，“珍视接近这最好境地的知识和思想，不容其他任何的考虑来侵犯”。[11](70)针对这种“非功利目的”的文艺批评观，伊格尔顿（Terry Eagleton）认为自18世纪后期开始的文学批评的危机在于“缺乏所有实质性的社会功能”[12](7)，并认为当今批评家的任务是：“重新搭建符号与政治的桥梁，通过话语和实践参与这一过程，使压制利益和欲望的文化形式成为融入现实的政治力量。”[12](123)托尔斯泰的文艺批评或可与伊格尔顿这种“生产性文学批评”形成跨时代对话，他对艺术性有要求，但他并未让自己的理论停留在“非功利性”的层面，

中国知网 https://www.cnki.net

而是借助艺术批评深度介入当时的社会意识。

托尔斯泰批判了当时俄国乃至全欧洲艺术的现状。在他看来，掌握艺术生产权力的上层人士（贵族与教会）已经不再信奉任何一种宗教，只是维持信仰的表面形式，以维护他们所享受的优越地位。那个时代的艺术“只是根据它给人多大的快感来评定的”，“从艺术中得到享受就成了测定评定艺术好坏的标准”。[1](183) 同时，美学家们与上层阶级形成一种共谋关系，为了达成“享受”的目的，编出了美学理论，使得“表达善良感情的好的艺术和表达毒恶感情的坏艺术之间的差别被一笔勾销”，艺术沦为“单为享乐的艺术”。[1](191) 托尔斯泰的这种论断在19世纪末曾引起公愤，并且迄今仍旧有争议，因为按照他的标准，但丁、莎士比亚、普希金以及贝多芬的后期创作和瓦格纳的全部创作都是不好的艺术，而波德莱尔、瓦莱里、戈蒂耶、魏尔伦、马拉美等现代派也是他批判的对象。不过，正如美国学者改为卡瑞尔·爱默生（Caryl Emerson）所言，尽管托尔斯泰言辞激烈甚至有些偏激，但是他“构想的诸多组成部分，虽常被托尔斯泰不容置疑的语调所掩盖，却蕴含着惊人的坚韧、精妙与完整性”[6](237)。这一点从他对艺术目的的叙述中即可看出。

基于对当时艺术的批判，托尔斯泰提出了“两种艺术”的观点，即“平民的艺术”和“贵族的艺术”。贵族的艺术就是他激烈批判的“享乐的艺术”。与流行的贵族艺术不同，平民的艺术是为最大多数人服务的，这种艺术在希伯来、希腊、埃及、中国、日本、印度等地早已存在。更重要的是，在托尔斯泰看来，艺术本来就是为人民服务的，因为“艺术为了成为真正的、严肃的、为人民所需要的艺术，应该考虑的不是少数特殊的游手好闲的人，而是全体劳动人民”[1](127)。基于对当时艺术的失望，托尔斯泰畅想了“未来的艺术”：在未来，艺术能够满足自然生活在劳动条件下的全体人民的需要，而且人民能够成为艺术创造的主体。

这就是托尔斯泰所言艺术目的的第一个层面，即艺术的服务对象不是少数享乐之人，而是占人口绝大多数的普通人民，并且人民将会主动创造优秀的艺术。近年来中国新大众文艺实践的兴起或可视为对托尔斯泰艺术观念跨越时空的呼应。但是对照托尔斯泰的论述会发现，当前许多有关新大众文艺的推介与研究，存在创作主体泛化、文艺目标不明确的情形。托尔斯泰的观点可以给我们启发：他说未来艺术家并非专业的艺术家——不以艺术谋生，他们“过着人们所过的平常的生活，靠某一项劳动为生”，他们无法理解“一个艺术家的主要乐趣既然在使自己的作品广泛流传，他怎么能够只为了一笔钱而交出自己的作品”；同时，“在没有把商人逐出圣殿之前，艺术的圣殿就不是一所圣殿”，所以未来艺术将把商人逐出艺术圣殿。[1](310) 尽管他说的是未来艺术，但无论是在托尔斯泰的构想中，还是在《延河》杂志对新大众文艺的界定中，“大众”都要成为“文艺的主人”，而非被资本操控的客体。以近期举办的一场“新大众文艺国际传播案例推选与分享活动”为例，部

中国知网 https://www.cnki.net

分网络微短剧、数字游戏等获评新大众文艺国际传播案例。[13] 但是，例如，商业化的微短剧是否属于新大众文艺，应当受到新大众文艺理论的检验：这些网络短剧是怎样的故事，又反映了怎样的世界？它们是好的艺术品还是坏的商品？以沉迷性消遣为目的的网游真的是普通人所需要的吗？

最新出版的《新大众文艺发展研究报告（2024—2025）》将网络微短剧、网络小说、网络游戏这三类文化现象视为“文化出海新三样”[14]，除了具有流量和商业价值，恐怕也与其依托“新媒介”传播渠道有关。但是如《延河》所言“互联网、人工智能以及各种新技术的兴起”指的是一种新的时代背景，但它并不意味着在这一背景下生产的文艺产品都能归入新大众文艺的范畴。比如由商业公司和专业人士制作的网络游戏、网络短剧等，尽管使用了最新的互联网和人工智能技术，但并不必然等于新大众文艺。与之不同的是，近年来在网络上“走红”的素人作者的创作，尽管没有使用最新的网络技术，但它们属于新大众文艺的佳作。比如，农村女性王晚的《跑外卖：一个女骑手的世界》，外卖诗人王计兵的诗歌集《赶时间的人》，余秀华的《摇摇晃晃的人间》，农民画家熊庆华早期创作的《红色法拉利》《哥哥的婚礼》《金色大地》等，这些素人作者在早期都是默默无闻地进行创作，他们的作品真正展现了普通人的生活状态。托尔斯泰将他所认可的优秀艺术品归为两类，一类是宗教艺术，另一类是“传达全世界所有人都能理解的、日常生活中的最朴质的感情的艺术，即世界性艺术”[1](285)。当前中国优秀的新大众文艺作品和这种“世界性艺术”具有相通之处。当然，托尔斯泰将商人逐出未来文艺，原因在于他担心商业行为会腐蚀艺术理想——他所处的时代里，大多数艺术家受到金钱、荣誉和地位的腐蚀。这是对新大众文艺创作群体的一个提醒：无论媒介和生存方式如何变化，应当最大程度保持为普通人创作优秀作品的艺术理念。

面向人民并非托尔斯泰艺术理想的终点，它还指向更高的目标。“人民文艺”的倡导与托尔斯泰在《安娜·卡列尼娜》（1877年）之后的思想危机有关。在解决思想和艺术危机的过程中，托尔斯泰“开始试图把思想和创作转向宗法制农民”[15](343)。但如果因此把托尔斯泰的艺术观简单理解为一种阶级对立的艺术观，则显然是不尽准确的，因为托尔斯泰对艺术的目的有着更为清晰的描述。在他看来，真正的艺术不但可以把新的感情带到日常生活，并且这种感情可以把人们引向团结，这是他艺术理想的最高目标——全人类大团结：“全人类的艺术把各种各样的人在一种共同的感情中联合起来，消除彼此间的区分，由此教育人们团结起来，不用理论而用生活本身向他们展示不受生活中障碍的限制而达到全人类大团结的那种欢乐之情。”[1](323)

托尔斯泰还将他所认可的优秀艺术作品分为这两类：一是“传达出把人们引向团结和兄弟情谊的感情”的作品，文学方面是狄更斯、雨果、陀思妥耶夫斯基；绘画方面是米勒（Jean-Francois Millet）等；

中国知网 https://www.cnki.net

二是传达出“不仅为上层阶级的人所固有的、而且能把所有人毫无例外地联合起来的感情”，这方面的作品很少，但也有一些实践，比如大众图书与绘画，大众音乐会等。[1](305) 这里，托尔斯泰仍将艺术的责任归结为团结、兄弟情义、联合。也就是说，尽管托尔斯泰的文艺论是“生产性”的，但是他所言的艺术责任不是为某一民族、宗教或政治观点服务的，他有着更高的为全人类的目标。雷蒙德·比格尔（Raymond Beegle）说托尔斯泰心目中的艺术绝非简单的审美或娱乐，“它或许真能促成暴力的消解”[16](99)，也就是在这种对暴力的消解之中，艺术的最终目的才得以实现。

二、何为艺术：一种托尔斯泰式解答

学者季中扬从艺术生产的角度探讨新大众文艺时指出，新大众文艺的审美愉悦“主要不是来自对文本形式与内涵的深度解读，而是文本与自身经验相关性带来的情绪价值”，即大众的快感是生产者的快感：“他们为自动生成一幅画作而激动，为发弹幕、评论、点赞、打赏、转发、改写而忙得不亦乐乎，这种生产者的快感是前人从未体验过的，这是新大众文艺文本的‘新质’。”同时，这种艺术生产模式尽管“难免出现产品类型化、同质化现象”，我们也“不必以解读精英文艺的态度来对待它”，而应该看到这是一种“生产者式的文本”。[17](26-27) 显然，作者在为大众深度参与文艺生产的新质鼓与呼，并将精英文艺与新大众文艺对立起来看待。这种观点乍看起来是将艺术性等问题逐出新大众文艺，但其实是提出了一个核心问题：对文艺批评而言，既有的批评标准在新大众文艺时代是否适用。也就是说，过往精英文艺批评所考量的文学性、艺术性、审美价值、思想性等批评标准与新大众文艺作品的创作实践可能存在错位——旧标准在新问题面前遭遇挑战，这迫使文艺批评要以新的视角和眼光看待新大众文艺现象。

托尔斯泰的人民艺术观与未来艺术观即是一种对精英艺术观发起挑战的批评实践。当时在整个欧洲广泛流行的那些美学理论，无论是强调“美是理念的感性显现”的黑格尔派美学，还是强调艺术的审美享受或“为艺术而艺术”的其他美学流派，均遭到托尔斯泰的抨击。因此关于美的见解应当是《什么是艺术？》最具个性与独创性的理论，是理解托尔斯泰其他艺术观念的前提。如果忽视了这点，我们对托尔斯泰的理解就会流于通俗和浅显，无法理解托尔斯泰美学思想的深意。

托尔斯泰对当时俄国的艺术体制多有批评，他认为由人民的赋税和人民劳动支撑起来的整个艺术体系，那些舞剧、马戏、歌剧、轻歌剧、展览会、图画、音乐会或书籍的刊印，并未让人民享受到艺术带给人的乐趣。这带来的问题是，对人类重要又必要，甚至耗费大量劳动、牺牲生命和善心的“艺术”到底是什么。当时流行的观点是：艺术是一种表现美的活动。[1](137) 那么美又是什么呢？这一问题是托尔斯泰讨论的重点。

为了探索美是什么和艺术是什么这

中国知网 https://www.cnki.net

两个问题，托尔斯泰分析了自鲍姆加登到他同时代的70余位美学家的观点。托尔斯泰说《什么是艺术？》的写作占据了他十五年的光阴[1](313)，可见，托尔斯泰为这部著作进行了长期而充分的准备。托尔斯泰将这些美学家的理论主要概括为两类。一类“把美看作一种神秘的或形而上的东西”，认为美是观念、精神、意识、上帝的表现之一，进而把美的概念跟最高的善、上帝融合为一，黑格尔、费希特、谢林、叔本华及法国的部分理论家持此种观点。另一类认为美是我们所得到的某种不以个人利益为目的的快感，即认为凡是使人喜欢的东西就是美的，“美只不过是我们所得到的一种特殊的无私的享乐”，康德及其追随者持此种观点。这样一来问题就变得简单了，这么多美学家的观念实际上只分为黑格尔式或康德式两类。托尔斯泰对这两种美学观均持否定的态度，他认为黑格尔派的观点是“一种幻想的定义，是没有任何根据的”，而康德派“把美看作一种特殊的享乐”。[1](164-165)在接下来的论述中，托尔斯泰将这两种观点合为一体看待，因为康德派是从主观上“将给予我们某种享乐的东西称为美”，而黑格尔派则是客观上“把存在于外界的某种绝对完善的东西称为美”，但是“客观的定义只不过是用另一种方式表达的主观的定义”，两种关于美的理解“都归结为我们所获得的某种享乐”。[1](165-166)所以既往那些对艺术的定义其实是“用来辩解现存艺术中那种自私的享受和不道德行为的一种手腕”[1](170)。

基于此，托尔斯泰认为这些美学理论被上层人士用来为自身的享乐辩护，因此均不能成立。于是他转而抛开“美”这一角度，直面“何谓艺术”这一问题。在他看来，艺术是人与人交际的手段，“艺术活动建立在人们能够受别人情感的感染这一基础之上”，“艺术起始于一个人为了要把自己体验过的感情传达给别人，便在自己心里重新唤起这种感情，并用某种外在的标志表达出来”[1](172-173)。托尔斯泰的结论是：

> 观众或听众一旦感染上创作者体验过的感情，这就是艺术。
>
> 在自己心里唤起曾经一度体验过的感情，在唤起这种感情之后，用动作、线条、色彩、音响和语言所表达的形象来传达出这种感情，使别人也体验到这同样的感情，这就是艺术活动。艺术是这样一项人类的活动：一个人用某些外在的符号有意识地把自己体验过的感情传达给别人，而别人为这些感情所感染，也体验到这些感情。[1](174)

托尔斯泰将艺术视为感情的传达，而艺术品能否传达感情主要取决于三个条件：感情的独特性、清晰性与真诚性[1](273)，其中最重要的是感情的真诚性。据此，我们可以总结托尔斯泰的主要观点：好的艺术就是真诚地表达感情，彼此有差异的人们通过艺术品传达的感情实现相互理解，进而达成一种彼此相爱的联合。托尔斯泰这种化繁为简的观点可能难以为很多人接受，比如当代美学家保罗·盖耶（Paul Guyer）认为托尔斯泰的《什么是艺

中国知网 https://www.cnki.net

术？》“没有为拓展美学理论作出任何贡献”[18](301)。或许盖耶的说法有其合理性，毕竟托尔斯泰的艺术观不像那些著名美学家那样有着烦琐的论证，他的结论是如此简明，以致让人怀疑这难道就是常常使我们百思不得其解的艺术吗？但正因为简单，托尔斯泰恰恰切中了艺术的核心特质，感情的真诚传达——这或许是评价艺术品最有效的标准之一，再高超的艺术技巧与真诚的情感相比都是等而下之的。新大众文化的若干代表性作品也可以说明这一点。比如学者叶祝弟心目中新大众文艺的佳作《我比世界晚熟》（胡安焉）正是通过真诚地表达自我经验与情感，才实现了从“讲述自己的故事”跃升至“剖析自我与世界的关系”以及“讲述我们的故事”，而挖掘自我“最关键的是回头看，打捞生命历程中那些最为难忘的瞬间的真切感受，真实记录下那些异质性的经历”。[19](22) 陈琰娇在构建面向新大众文艺的新的批评标准时认为，王晚、胡安焉、范雨素等人作品的动人之处“不在于文学技巧的纯熟精湛，而在于不可替代的具体生存经验”，而新大众文艺最具感召力的部分正指向真实经验的回归。[20](121) 刘金祥则认为，新大众文艺需要“老辈子文学”——一种用朴实语言描述鲜活人生与真情实感的老年写作者创作的文学，因为正是那种久违的真诚才能直抵人们内心深处，而“最动人的文学，不过是真诚的模样”[21](80)。以真诚的感情表达真实的自我与真实的经验——无论评论者具有何种身份以何种美学理论去评价新大众文艺的作品，这都应是评价好作品的重要标准，而这与托尔斯泰的标准是非常接近的。

艺术感情传达的有效性，以及人工智能背景下新大众文艺的多样态，是否意味着新大众文艺可以将艺术性或传统的美学观抛诸脑后了呢？当然不是。感情的普遍可传达性在传统美学中已经得到了学理性解释，并且新大众文艺的许多问题依然需要艺术性作为参照物——无论不同批评标准之间存在何种分歧。以常被视为审美现代性开端的康德美学为例，有学者指出托尔斯泰的美学与康德有亲缘关系[22](115)，这当然是有道理的。尽管托尔斯泰将康德美学也列入“享乐”之列，但康德从未将感官享乐视为美，他的《判断力批判》首先就将美感与快适区别开来，他认为，快适、美和善这三种愉悦方式中，“唯有对美的鉴赏的愉快才是一种无利害的和自由的愉悦”[23](45)，而快适总是和利益相关并以人的欲求为根据。托尔斯泰是这样总结康德的：“康德认为，就主观意义来说，美是既不通过理解，又无实际利益，而一般来说必然令人喜欢的东西。而就客观意义来说，美是一件合宜的物件的外形，这一物件被人感觉到时是毫不带有目的性的概念的。”[1](150) 这显然已经接近康德美学——我们熟知的“无目的的合目的性”，即审美与感官享受、实用目的或者善都是不同的，它是一种纯粹的、无利害关系的愉悦。康德的原话是：“鉴赏是通过不带任何利害的愉悦或不悦而对一个对象或一种表象方式作评判的能力。一个这样的愉悦的对象就叫作美。”[23](45)

中国知网 https://www.cnki.net

或许托尔斯泰对康德美学的“曲解”有其合理性的一面——至少在他自己的美学系统里是合理的：据卡西尔所说，康德在《判断力批判》中第一次令人信服地证明了艺术的自律性[24](175)，艺术自律意味着艺术从宗教、道德中独立出来，确立自己的地位，服从自身的发展规律。这对强调艺术的道德责任的托尔斯泰来说自然是难以接受的。不过，卡西尔对康德的判断混淆了审美自律性和艺术自律性，因为“康德无意就艺术本质或艺术品构造法则发表意见……对康德来说，经常被引用的无利害、无目的的合目的性、无概念等界定，都是对趣味判断的界定，而非对艺术作品的判断。”[25](176)也就是说，康德的兴趣不在于艺术是怎样的，他的哲学是一种研究人的认识的人学。但不管怎么说，从“无目的的合目的性”出发，审美自律性才得以实现，而审美自律为艺术自律性提供了前提和依据。邓晓芒认为，康德美学“提供了美学从其他学科中独立出来的根本依据，使美学走上了独立发展的道路”，所以“康德才是作为一门独立学科的美学的真正创始人”。[26](37)康德的这一贡献是学界公认的。但托尔斯泰显然在主观上不认同以“美”和审美享受为核心的美学理论——不管康德的作用多么重大。这可能是托尔斯泰在故意曲解康德，这种曲解既有利于他展开对当时艺术界的批判，也可以掩盖其理论的康德气质。姚文放在谈到其研究艺术生产理论的治学思路时说：“这本书(《从“艺术生产”理论到生产性文学批评》)在写法上有一些讲究，表面看起来是在讨论文艺生产问题，但最终旨在强调文学自身的艺术规律与审美特征。”[27](91)也就是说，尽管艺术生产和生产性文学批评都深度参与现实的讨论，但是思考这些问题的底层逻辑依旧是美学问题和艺术规律问题。作为一种艺术生产方式的新大众文艺同样面临这一经典问题，即艺术性与道德的关系问题。

三、艺术与道德的托尔斯泰式统合

托尔斯泰将感情的传达视为艺术最主要的特征，这种感情普遍性的道理何在呢？为什么别人一定要认同你的审美判断？或者说为什么观者一定要能够体验艺术家所表达出的感情？托尔斯泰对此的解释相当清晰而简洁，他认为：“由于人具有通过艺术而为别人的感情所感染的能力，因此他就能够在感情的领域内体会到人类在他以前所体验过的一切，能够体会同辈正在体验的感情和几千年前别人所体验过的感情，并且能把自己的感情传达给别人。”如果人不能理解别人的感情，或者说如果有人不具有为艺术所感染的能力，托尔斯泰说这样的人“好似禽兽”或者“他们大概会更加野蛮，而更主要的是，更加不团结、更加相互敌视”[1](174-175)。也就是说，在托尔斯泰的理解里，人具有天生的感受他人情感并受到其感染的能力。这显然接近康德对审美问题的认识，即鉴赏具有共通感，当人们把一个对象视为美时，“他相信自己会获得普遍的同意，并且要求每个人都赞同”[23](51)。因为只要他“把属于快适和善的一切从还余留给他

中国知网 https://www.cnki.net

的愉悦中分离出来”[23](51)，就可以要求每个人对他的鉴赏予以同意，其对此论证的结论是：“凡是那没有概念而普遍令人喜欢的东西就是美的。”[23](54) 康德为论证鉴赏的共通感颇费了一些笔墨，但是对于托尔斯泰来说，这是不需要论证的常识。

感情或审美的普遍可传达性背后有一个更重要的问题：艺术与道德的关系。康德对这一问题的追问是：“在鉴赏判断中的情感由于什么才会被仿佛作为一种义务一样向每个人要求着？”[23](138) 也就是说有另一种东西在支撑着这种审美普遍性，它是普遍性得以成立的前提和基础。在这一点上，保罗·盖耶认为：“我们似乎必须诉诸某种兴趣来解释这种归与。当然，这种兴趣不能是私人有效的或个人的利益；因此，唯一的可能性是，鉴赏对于愉悦之赞同的归与，必须有一定的道德基础。”[28](440) 盖耶进一步指出：“……审美反应的本质使得用审美谓词来描述道德情感成为可能，而且暗示了审美反应实际上可以服务于道德情感本身的目的，或者帮助我们达到道德情感的目的……如果对美的经验不仅类似于被道德法则所规定的情感，而且实际上有助于发展一种适合道德行为的性情，那么审美反应可能是达到实践理性本身合理要求的目的的一种手段。如果一个目的是对每一个人都合理地要求着的，那么达成它的手段就是被普遍要求的。因此，审美判断与道德性情的联系将为它要求人人都体验到美的愉悦创造一个新的基础。”[28](449-450) 也就是说，美的普遍可传达性与可接受性的背后，有普遍的道德法则作为基础，这也和康德三大批判的整体性相关，《判断力批判》并不仅仅是一本美学著作，它还被视为连接《纯粹理性批判》与《实践理性批判》的桥梁。邓晓芒认为，判断力可以“联系到人类知、情、意三大先天能力之一即‘愉快和不愉快的情感’上去，从而使三个批判以及三种能力分别和人的知、情、意对应起来，其中判断力便成了从认识到道德、从自然到自由的过渡，正如它在形式逻辑中形成知性（概念）到理性（推理）之间的过渡一样”[26](18)。所以，虽然托尔斯泰把康德美学同后来“为艺术而艺术”的倾向联系起来，并强调其“危害性”，但康德美学背后有着坚实的“实践理性”作为支撑，也就是说，康德在强调美的共性的同时，从未放弃过艺术的道德责任。

康德美学体系中艺术性与道德责任的关系需要复杂的论述，但是在托尔斯泰那里，这种联系不需要特别的论证，因为艺术本身就是人类至高精神的载体。据此，托尔斯泰援引柏拉图《理想国》的观点，他一方面不同意柏拉图取消艺术的观点；但另一方面，他却认为“禁止一切艺术也比袒护一切艺术要更好，使人腐化和享乐的艺术的流行比取消一切艺术的错误严重得多，危害也深得多”。[1](176) 这里，托尔斯泰的态度是十分鲜明的：那些使人堕落、腐化的享乐的艺术是不道德的，是应当取消的。接下来，托尔斯泰分析艺术堕落的后果，他总结为三条：“第一种后果是，艺术失去了它所固有的无限多样和深刻的宗教内容；第二种后果是，由于它只顾及一个小圈子里的人，于是失

中国知网 https://www.cnki.net

去了形式的美，变得矫揉造作、暧昧不清了；第三种，也是最重要的一种后果是，它不再是真挚的，而变成虚构的，偏理性的了。”[1](197) 以赛亚·伯林将托尔斯泰的艺术观总结为三点：“问题的严重性、道德上的真诚和艺术上的能力”[29](261)。在以赛亚·伯林的行文中，所谓“问题的严重性”主要指艺术内容及其责任的重要性，即艺术家不应当关注那些不重要或堕落腐化的内容，而应关注宗教和道德的内容。何谓不重要的内容，托尔斯泰进一步说明，其指的是“骄傲的感情、淫荡的色情和对生活的厌倦情绪”，并且这三种情感以及这些情感分支出来的感情“几乎就是富裕阶级的唯一内容”。[1](199) 关于道德上的真诚，托尔斯泰矛头所指的是当时流行的论调，那种认为优秀作品不能为大多数人所理解的看法，即认为优秀作品只能被那一批精选的、受过培养而能理解这些伟大作品的人所理解。托尔斯泰则认为“伟大的艺术作品之所以伟大，正因为它们是所有的人都能接受和理解的”，好的作品如同好的食物一样会被所有人喜欢，只是“人们可以被训练得习惯于任何食物，甚至习惯于最坏的事物。正像人们能习惯于霉臭的食物，习惯于酒、烟、鸦片一样，人们也能习惯坏的艺术。”[1](227) 这一论述很接近我们之前所论审美的普遍可传达性和可接受性。关于第三点“艺术上的能力”，托尔斯泰认为那些满足上层人要求的艺术也不是随意写作的，而是苦心经营的，其方式主要是四种：假借、模仿、惊心动魄、引起兴趣。假借是“使读者、观众和听众模糊地回忆起他们从以前的艺术作品得来的艺术印象”，“却不是用艺术家自己体验过的感情感染别人”。[1](236) 模仿的要点“就在于表达与所描写的事物有关的细节”，在文学方面在于“非常详细地描写外形、容颜、服装、姿态、声音、有关人物的房间，把生活中所碰到的一切偶然事物都描写进去”。模仿不可能是判断艺术价值的标准，因为“艺术家是用所体验的感情感染别人”，而细部的描写反而可能会破坏感情的感染。[1](233,236) 惊心动魄是用“给人深刻印象的方法偷换美学上的感情”，这种新奇、出其不意的对比效果中“没有感情的传达，而只有对神经的作用”。[1](236-237)

新大众文艺在创作中同样面临艺术技巧失范的情况，托尔斯泰批判的这几种借助技巧吸引受众的方式，在当代新大众文艺批评中也可以找到相似的回应。例如，新大众文艺出现的问题之一是“内容同质化，审美价值走低”，比如大量短视频沉溺于“低俗、猎奇、煽情、审丑甚至炫富，陷入套路化”，同时“戏谑解构经典、消费弱势群体、宣扬拜金主义”使得大部分作品“低俗化、庸俗化、媚俗化”。刘大先认为解决此问题的方式是“坚守价值底线，提升内容品质”。[30](8,10) 周志强同样看到新大众文艺中“拜金、拜权、拜色、慕强、慕势、慕高”的问题，但他没有像刘大先那样提出宏观的解决方案，而是强调新大众文艺“人间感”的特质，因为新大众文艺是“小故事的文艺，也是回到每个人踏实而坚定生活的人间的文艺”，所以在当前的道德语境中，“新大众文艺更倾向于将‘卑微人生经验’作为获得大多数人认

中国知网 https://www.cnki.net

同的经验进行表达，更倾向于以微末人生的视角看待世界，重新发现生活的价值和意义”。[31](57) 所以，不论从宏观政策层面还是个体生存体验层面来看，新大众文艺同样面临着艺术性与道德责任之关系的问题。

托尔斯泰的论述正是要解决这一关系。芒斯（H.O. Mounce）认为，托尔斯泰对艺术品的评价“融合了道德与审美要素，涵盖形式与内容的复杂判断”，尽管二者可在不同方面加以区分，但在最终评价中仍无法割裂，因为它们是有机相连的。[32](30) 托尔斯泰对这一复杂关系的判断蕴含在他对理想中的真正艺术的描述：“这个人（真正的艺术家）必须处于他所处那个时代最高的世界观的水平，他必须体验过某种感情，而且他有愿望、也有可能把这种感情传达出来，同时，他还必须在某一种艺术方面具有一定的才能。”这个才能，在文学中指的是“把自己的思想和印象很方便地传达出来、发现并记住富有特性的细节的能力”。[1](239) 可以看出，托尔斯泰将艺术责任与艺术性置于同等重要的位置。以赛亚·伯林认为这体现了别林斯基以来的俄罗斯思想传统，但是“为艺术而艺术的主张与艺术为社会服务的主张之间的冲突，在别林斯基那里，并没有简单地以后者的胜利而告终”[29](262)，别林斯基以及屠格涅夫、托尔斯泰、赫尔岑、陀思妥耶夫斯基等俄国作家和思想家纷纷卷入“纯粹的”艺术与“奉献社会的”艺术的争论之中，并且这一争论长期未能形成统一结论。现在，这一问题同样呈现在新大众文艺的场域之中，尽管目前已有相关学术争鸣，并且很难为何为优秀的新大众文艺作品下定义，但对艺术性与艺术责任关系的讨论，有助于新大众文艺更为健康的发展。

结　语

托尔斯泰认为，现代社会培养了人的坏习惯，像习惯于酒、烟、鸦片一样，人们也能习惯坏的艺术。这是他对人类现代生活的反思。众所周知，托尔斯泰在晚年是一个严格的素食主义者，他对所有容易让人上瘾的东西都保持警惕，不只是烟、酒、蛋糕制品，他甚至一度连俄国人日常所需的茶饮也一同戒掉了。他对现代化设备同样保持警惕，比如火车，这个出行便捷的交通工具在他看来浪费了人们太多不必要的时间和精力。所以，安娜·卡列尼娜过量服用吗啡后在半梦半醒之间步入铁轨走向不归之路，是托尔斯泰对现代性批判的艺术表达。在《什么是艺术？》中，托尔斯泰直抒胸臆地批判现代艺术的各种乱象，并试图重塑他理想中的艺术。以赛亚·伯林说，俄国人对艺术性和艺术责任的探索在亚洲或者非洲完全可以被理解：“在那里它更如鱼得水也是世界各地的知识分子——我是在一种完全褒扬的意义上使用这个词——始终关心的问题，无论是自由派、改革派、激进派还是革命派。”[29](267) 这一判断对中国语境当然也具有一定的解释力，有论者指出“托尔斯泰《艺术论》既影响了沈从文的审美取向，也影响了沈从文的批评焦点，还为沈从文的文学批评提供权威理据”[33](159)。不仅

中国知网　https://www.cnki.net

是沈从文或现代中国的文艺，托尔斯泰关于艺术的论述同样具有“当代性”，其对当前热议的“新大众文艺”不仅是一种精神的共鸣，也构成一种重要的反思资源。

在《什么是艺术？》的结尾，托尔斯泰论述了科学与艺术的关系。尽管对现代生活保持警惕，但是托尔斯泰并不是一个反科学主义者，他认为科学能够在改善人类生活方面发挥作用。如同反对“为艺术而艺术”一样，托尔斯泰也反对“为科学而科学”。他认为科学和艺术的关系如同肺和心一样，无论哪个器官出了毛病，人都不能正常地行动。艺术是感情的传达，科学是知识的传达，两者的共同之处在于人们要对自己的生活目的有正确的认识。因此科学应当“为全人类而不是为一个阶级的福利服务”[1](322)，这显然与艺术的最高目标是一致的：达到全人类大团结的欢乐之情。人工智能时代的科技、新大众文艺的发展导向，或许也应当与托尔斯泰有着深刻的共鸣。

参考文献

[1] [俄]托尔斯泰：列夫·托尔斯泰文集（第14卷）[M]，陈燊等译，人民文学出版社，1989。

[2] 延河杂志编辑部：新媒体时代与新大众文艺的兴起 [J]// 延河，2024年第7期。

[3] 漆宇勤：如何理解新大众文艺中的“大众”[N]// 文艺报，2025年7月9日。

[4] [俄]托尔斯泰：托尔斯泰文集（第15卷）[M]，冯增义等译，人民文学出版社，1989。

[5] 李雪：19世纪俄国“人民性”的概念史考察 [J]// 俄罗斯文艺，2022年第4期。

[6] Orwin, Donna Tussing, ed. *The Cambridge Companion to Tolstoy*[C]. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

[7] Wenzer, Kenneth C. Tolstoy's Georgist Spiritual Political Economy (1897–1910): Anarchism and Land Reform[J]. *American Journal of Economics and Sociology*. 56.4(1997).

[8] 姚文放：生产性文学批评论纲 [J]// 扬州大学学报（人文社会科学版），2019年第1期。

[9] [美]雷纳·韦勒克：近代文学批评史．第4卷 [M]，杨自伍译，上海译文出版社，2009。

[10] [英]T.S. 艾略特：艾略特诗学文集 [C]，罗经国译，国际文化出版公司，1989。

[11] [英]马修·阿诺德：当代批评的功能 [A]// 伍蠡甫等编：西方文论选（下）[C]，上海译文出版社，1988。

[12] Eagleton, Terry. *The Function of Criticism: From the Spectator to Post-Structuralism*[M]. London: Verso, 1984.

[13] 沈霄：新大众文艺国际传播案例推选与分享活动在西安交大举办 [EB/OL]// 西安交通大学新闻网．（2026-7-15）[2026-7-18]. https://news.xjtu.edu.cn/info/1033/233721.htm.

[14] 汪文斌、王军、张颐武主编：新大众文艺发展研究报告（2024-2025）[M]，中国社会科学出版社，2026。

[15] [俄]米哈伊尔·巴赫金：列夫·托尔斯泰《复活》序言 [A]// 钱中文主编：巴赫金文集（第1卷）[M]，卢小合译，陕西师范大学出版社，2024。

[16] Beegle, Raymond. What Is “What Is Art?” [J]. *Fanfare*, 24.5(2001).

[17] 季中扬：艺术生产：理解新大众文艺“新质”的核心范畴 [J]// 美术观察，2026年第6期。

[18] [美]保罗·盖耶：现代美学史（第2卷）[M]，

中国知网 https://www.cnki.net

吴芷净、阴志科译，商务印书馆，2025。
[19] 叶祝弟：一种“厚实”的新大众文艺如何可能——素人写作与《我比世界晚熟》中的“三重自我”[J]// 南方文坛，2026 年第 4 期。
[20] 陈琰娇：走向协商的文艺批评——“新大众文艺”的批评方法问题 [J]// 民族艺术，2026 年第 3 期。
[21] 刘金祥：“老辈子文学”是新大众文艺的重要维度 [J]// 文学自由谈，2026 年第 3 期。
[22] Gershkovich, Tatyana. Infecting, Simulating, Judging: Tolstoy's Search for an Aesthetic Standard[J]. *Journal of the History of Ideas*, 74.1(2013).
[23] [德] 康德：判断力批判 [M]，邓晓芒译，杨祖陶校，人民出版社，2002。
[24] [德] 恩斯特·卡西尔：人论 [M]，甘阳译，上海译文出版社，1985。
[25] Bürger, Peter. Critigue of Autonomy[A]// Michael Kelly ed. *Encyclopedia of Aesthetics (Vol.1)*[C]. New York: Oxford University Press, 1998.
[26] 邓晓芒：冥河的摆渡者——康德的《判断力批判》[M]，文津出版社，2021。
[27] 姚文放、季中扬：从美学出发的文艺学研究——姚文放教授访谈录 [J]// 文艺研究，2026 年第 3 期。
[28] [美] 保罗·盖耶：康德与鉴赏的主张 [M]，王峰等译，上海三联出版社，2025。
[29] [英] 以赛亚·伯林：艺术的责任：一份俄国遗产 [A]// 现实感：观念及其历史研究 [M]，潘荣荣、林茂译，译林出版社，2011。
[30] 刘大先：新大众文艺的现状、问题与对策 [J]// 南方文坛，2026 年第 4 期。
[31] 周志强：新大众文艺：从“现实感”到“人间感”[J]// 探索与争鸣，2025 年第 12 期。
[32] Mounce, H.O. *Tolstoy on Aesthetics: What is Art?*[M]. Burlington:Ashgate, 2001.
[33] 向吉发：论托尔斯泰《艺术论》对沈从文文学思想的影响——兼论 1928 年沈从文经受的舆论危机 [J]// 俄罗斯文艺，2023 年第 3 期。

A Dialogue between Tolstoy's Aesthetic Thought and New Forms of Literature and Art for the General Public

Wei Wei

Abstract Tolstoy's conception of "future art" exhibits a profound convergence with the "new forms of literature and art for the general public" regarding core agendas, as both signaling a fundamental transformation in the relations of artistic production — shifting the masses from passive recipients to active agents of creation. Tolstoy launched a vehement critique against "aristocratic art," exposing its degeneration into a mere instrument of leisure, and advocated for a return to a populist stance aimed at achieving the unity of all humanity. His artistic philosophy offers critical insights for examining contemporary "new forms of literature and art for the general public." Current online literary forms often labeled as such frequently adhere to commercial capital logic, thereby deviating from the original principle of being "non-professional and non-commercial." In contrast, authentic amateur creations — characterized by ordinary creators' sincere

中国知网 https://www.cnki.net

emotional engagement with daily experience — truly embody the ethos of this new movement. By defining art as the "sincere transmission of feeling," Tolstoy dismantled the formal constraints of elitist aesthetics while establishing moral responsibility as the immutable foundation of art, resisting its reduction to sensory pleasure or technical gamesmanship. This perspective not only provides theoretical resources for delineating the boundaries of new mass literature and art and constructing its evaluative framework but also yields profound implications for preserving humanistic spirit and averting technological alienation in the age of artificial intelligence.

Keywords Leo Tolstoy; *What Is Art?*, New Forms of Literature and Art for the General Public, Artistic Quality, Artistic Responsibility

（作者单位：南京林业大学）

（责任编辑：张晓东）

中国知网 https://www.cnki.net