

现代外国文艺理论译丛

王春元 钱中文主编

文学原理

波斯彼洛夫著

王忠琪 徐京安 张秉真译



现代外国文艺理论译丛第一辑(2)

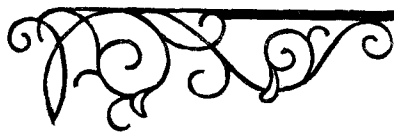
王春元 钱中文 主编

文学原理

〔苏〕格·尼·波斯彼洛夫著

王忠琪 徐京安 张秉真译

王忠琪校



首都师范大学图书馆



21026016

1026016

封面设计: 马少展

ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

Г.Н.Псспелов

«Высшая школа» 1978

根据苏联高等学校出版社1978年俄文版翻译

现代外国文艺理论译丛

王春元 钱中文 主编

第一辑(2)

文学原理

WENXUE YUANLI

[苏]格·尼·波斯彼洛夫 著

王忠琪 徐京安 张秉真 译

王忠琪 校

生活·读书·新知三联书店出版

北京朝阳门内大街166号

香港分店: 域多利皇后街9号

新华书店发行

文字六〇三厂印刷

850×1168毫米32开本 15印张 356,000字

1985年8月第1版 1985年8月北京第1次印刷

印数 00,001—20,700

书号 10002·55 定价 2.90元

现代外国文艺理论译丛

说 明

本译丛主要编译介绍现、当代世界各国文学理论和文艺学研究的重要成果，也选收一些文学研究资料汇编，谨供有关科研机构 and 高等院校文艺理论教学参考之用。

近年来，我们围绕着撰写文学原理的准备工作，查阅并组织编译了一定数量的世界文学研究材料。在材料积累过程中，深感我们对最近数十年来国外文学理论研究的现状，知之甚少，有的甚至完全不知。这种状况，对于建设、发展具有中国特点的现代马克思主义文艺学的迫切要求，是很不适应的。我们编译这套译丛的主要目的，也就是期望在和文艺理论界共同改进上述状况的努力中，尽到一点微薄的力量。

马克思主义从来认为，只有确切地了解人类全部发展过程所创造的文化，只有对这种文化加以改造，才能建设无产阶级的文化。这个道理同样适用于社会主义文学理论领域的建设。所以，本译丛的选材，以有代表性、有较大影响或有较高学术价值者为主，兼收唯物主义与唯心主义各重要流派的研究成果。只要我们自觉地以马克思主义、毛泽东思想为指导，坚持四项基本原则，贯彻“百家争鸣”和“洋为中用”的方针，就一定能够用实事求是的科学态度和正确的分析方法去研读这些译著，取其精华，弃其糟粕，以达到为我所用的目的。

本译丛分辑刊行，每辑包括四部译本，每部译本均由译者或编

100-2-02

审人员撰写前言，对其内容作出必要的分析和评价。译本出版的先后和分辑的次序，只是根据编译或出版工作的具体情况而加以排定，并不标示其内在联系；但通观整套丛书，则当能见出其系统性来。

本译丛的编辑出版工作得以顺利进行，是和文学所内外许多同志的集体努力分不开的。感谢各位翻译家们的辛勤劳动；感谢朱虹、陈燊、吴元迈、兴万生、张英伦、赵毅衡等同志的支持，三联书店编辑部的关心和鼓励。限于水平，这套译丛的编译工作一定会存在许多缺点和问题，希望学术界、翻译界和广大读者不吝赐教，给以批评指正。

本译丛编译小组成员名单如下(按姓氏笔画)：王春元、刘保端、邢培明、何文轩、汤学智、杨汉池、钱中文。

王春元、钱中文为编译小组负责人。

中国社会科学院文学研究所
文艺理论研究室编译小组

中译本前言

从五十年代中期开始，苏联文艺理论发生了激剧的变化。教条主义、庸俗社会学不断受到清算，各种基本理论问题，如审美的本质，文学的对象和特性，诗学问题，现实主义，社会主义现实主义等理论问题，讨论、争论十分热烈。开始我们曾做过一些报导，但是到了六十年代，由于众所周知的原因，我们对苏联文艺理论日益隔膜。其后我们又经历了一个漫长的闭关锁国的混乱年代，直到七十年代中期，发现苏联文艺理论进展很大，出现了一批很有影响的理论专著、专集，如赫拉普钦柯院士的《作家的创作个性和文学的发展》，苏奇柯夫的《现实主义的历史命运》，弗里特林杰尔的《马克思恩格斯和文学问题》，巴赫金的《文学和美学问题》（有的已有中译本，有的正在翻译出版中）；新的美学、美学史著作甚多，同时还有一批完成于五十——六十年代的大型的多卷本《俄国文学史》、《苏联文学史》、《俄国批评史》、《俄国小说史》，以及大型的多卷本英、法、德等国别文学史。此外对于用不同研究方法写成的一些文学理论著作，现在也一改过去简单化的做法，积极介绍与出版。

在文学理论这类教科书方面，我们先就其发展情况做些极其简略的介绍。1934年出版了季莫菲耶夫的《文学理论》，1940年又出版了他的《文学理论基础》，1948年《文学理论》再版（中译本为《文学原理》）；1959年，季氏的《文学理论基础》再版发行。作者在前言中谈到，他的上述理论著作中的一些概念，曾在报刊上受到不少批评，这次作了订正，但由于不少术语尚未有确切的界说，所以

问题的论述带有个人的特点，这一说明一直保留到1976年的第五版。此书从结构上看，与1948年版的《文学原理》相同，与一般《文艺学引论》同属一个体例。从研究方法上说，《文学理论基础》是从文学反映生活的角度出发的，它的理论核心是“形象”或“形象性”，即把“形象性”看成是文学的最本质特征。这一理论大致是对黑格尔关于形象的理论加以改造的结果。季氏提出，形象有广义和狭义之分，在文学中人们称反映生活的典型人物为形象，以有别于其它意识形态；认为形象是文艺反映生活的特有的形式。根据这种特殊的反映方式，艺术有其特殊的对象，即和人有复杂关系的社会、自然等现象方面，现实的一切方面。艺术家的认识对象是现实，他的反映对象是与现实有着复杂和多方面关系的人。文学的对象既然是人，因此季氏认为，一，文学以描写具有不可重复的个性的人为己任，描写他的心理的多样性，他的社会、日常生活和自然环境，他的性格的形成与发展，他的语言特征，等等。在此基础上，季氏进而提出文学描写的个性化问题。二，因此也出现了文学描写的概括性问题。季氏认为，形象是具体的，同时也是概括的人类生活的图景，它借虚构之助而被创造出来，并具有审美意义。在1976年的《文学理论基础》版本中，这一定义与1948年版的《文学原理》关于形象的定义完全相同，并曾为库里亚耶夫撰写的1977年版的《文学理论》所采用。季氏提出，艺术性与形象性是相一致的，艺术地反映生活也就是形象地反映生活。照季氏看来，艺术性包括了概括的正确性，描写的生动性，人民性，在较早的版本里还包括了党性，这在理论上极易引起混乱。季氏把形象性作为论述文学本质的出发点，实际上只说明了问题的一个重要方面。艺术形象当然是文学的本质属性之一，但以它为出发点来阐明文学艺术的本质特性，可能会出现一些疏漏，因为在文学中，有相当部分的作品并不存在形象。1962—1965年间，高尔基世界文学研究所研究人员

撰写并出版了大型的三卷本《文学理论》，编委有阿勃拉莫维奇（他的《文艺学引论》1979年已出了第七版），盖依，叶尔米洛夫，库尔根尼亚恩和艾里斯别尔克。该书考虑到那时文艺理论问题讨论中要求加强历史主义的研究，所以特别重视这点，以“基本问题的历史阐述”作了副标题。在编者前言中，本书提出了文艺理论研究的目的：一是全面分析文学的特性；二是阐明文学发展的规律性，认为在研究中必须采用理论的、历史的原则。在鲍列夫和艾里斯别尔克合写的第一卷的《序言》中，作者们进一步提出了该书写作的指导思想，即反映论，历史主义，文学理论与当代性、人民生活、艺术实践的紧密联系。此书第一卷讨论了“文学的艺术内容”，其中除了一篇专文论述文学的对象与职能，绝大部分篇幅用于阐述“形象”的各个方面的问题。第二卷主要讨论“文学形式的内容性”，分类和体裁问题。第三卷主要讨论文学的风格问题，作家创作个性和文学发展的规律性等。由于参加撰写的人员较多，所以此书实际上是一本在统一原则指导下的多人专题论集。后来本书的撰写人之一季莫菲耶夫在《简明文学百科全书》著文谈及这部著作时说，作者们力图用历史的观点来探讨一些理论范畴，“如果这部著作未能在精确的意义上成功地提供各种范畴的历史发展的详尽分析，那末无论如何它的作者们搜集了大量材料，使我们看到在文学史的发展过程中，它们的形式是多么丰富”。《文学理论》一书虽然在理论、概念范畴方面留下许多仍待进一步深入研究的问题，但是它提出了文艺理论研究的构架和方法论，对后来的文艺理论研究有一定影响。可以看到，上述两书都十分重视形象的地位和作用。《文学理论》把形象视为“艺术内容”的核心，这不失是一种研究方法，但是当此书从形象导致性格，把性格和环境的关系作为文学分类的方法之一，以概括文学创作中的规律性现象 其时这种分类原则就显得狭窄了。赫拉普钦柯谈到这种分类原则时认为，“只有当问

题涉及现实主义文学的时候,这些考察才是令人感兴趣的,有价值的。当问题涉及到非现实主义的时候,《文学理论》一书作者们的见解和结论就变得更加主观和武断了”。^①因为在非现实主义流派中,作家们并未将再现典型环境作为自己创作的目的,所以要在他们的作品中寻找典型环境是十分困难的。鉴于季莫菲耶夫的《文学原理》已有译本,三卷本的《文学理论》篇幅又极大,我们选译了一部出版于七十年代末的波斯彼洛夫的《文学原理》以介绍给我国读者。此书理论上自成体系,颇有特色。如果对照美国韦勒克和沃伦合著的《文学理论》,读者就可以看到不同国家的不同文学观念,不同的理论体系和方法论,同时也可窥见国外文艺理论这门学科目前发展水平之一斑。

格纳其·尼古拉耶维奇·波斯彼洛夫,1925年毕业于莫斯科大学,1929年于该校研究生院毕业。1930年为莫斯科大学副教授。后曾在文学研究院、哲学研究院执教,1938年为莫斯科大学教授,后曾长期领导该校俄罗斯语文系文艺理论教研室工作。二十年代后期,波斯彼洛夫曾依附过以彼列维尔泽夫为代表的文学理论中的庸俗社会学派。二十年代末这一学派开始受到批判。三十年代波斯彼洛夫努力清除自己所受影响,并于后来几十年内,从社会意识形态的方法论角度,着力建立自己的文学理论体系。由于其理论阐发比较严密,观点上自成一家,方向鲜明,方法论上前后比较一贯,他的学生根据上述条件,认为在苏联文艺理论科学中形成了“波斯彼洛夫学派”。^②

波斯彼洛夫的著作甚为丰富。1940年出版了《文学理论》;1945年通过博士论文《十八——十九世纪俄国文学中的问题》;1953年

① 赫拉普钦柯:《作家的创作个性和文学的发展》,中译本,第310页。

② 见《文学流派和风格》,莫斯科大学出版社,1978年,第3页。

——《果戈理的创作》；1960年出版了美学著作《论艺术本性》；1962年——《十九世纪俄国文学史》第二卷第一部（四十——六十年代）；1965年——《审美和艺术》；1970—1976年间，波斯彼洛夫出版了好几部专著，有《文学风格问题》，《文学的历史发展问题》，《艺术言语》，《抒情诗》等。1976、1978年，他主编并参与写作的《文艺学引论》和他个人撰写的《文学原理》陆续出版，1983年——《方法论和诗学问题》等。可以这样说，其中《文艺学引论》和《文学原理》两书，是作者的文学理论观点和方法论的一个全面阐明。尽管我们对他的论点不必一一赞同，但作为苏联的一个重要文艺理论派别，却是值得介绍的。

波斯彼洛夫作为美学家也许我国读者并不陌生，他的《审美与艺术》前几年已译成中文出版（即《论美和艺术》）。他的美学思想，虽然引起了争论，但其某些基本论点贯穿于他的文艺理论著作之中，从而把美学理论和文学理论结合了起来，加强了文学理论阐述的深度。

本书《绪论》部分，首先阐述了对作为艺术门类之一的文学进行理论研究的指导思想和历史的、具体的方法论。作者从历史分析入手，指出十八世纪以前的文艺科学，仅仅探讨了文学的特征问题，而文学发展的规律性，只是在社会科学中出现了历史观点之后，才被提到研究的日程之上。但是由于缺乏科学的思想指导，文艺的规律性仍然未能得到充分揭示，例如在赫尔德与黑格尔以及后来的文化史派丹纳的著作里就是如此。辩证唯物主义与历史唯物主义的产生，为建立文艺学的科学方法打下了基础。波斯彼洛夫认为，文艺学研究的对象，是语言的艺术创作，所以是一门社会科学，其任务在于研究文学作为一种意识形态的特点问题，以期建立完整的普遍概念体系。同时研究文学的科学又是一门历史科学，其任务在于阐明文学的历史发展的规律性，并建立理论体系。文

学的特征和文学的历史发展的规律性，是文学理论两个基本方面，前者的阐明，可以促进后者的研究，而后者的深入，也可推动前者的解决。他说：“只有把文学创作，特别是语言艺术创作，置于它的发展过程中加以考察，才能显示它与民族社会生活的其它方面和各种活动的**有规律的联系**，才能看出它在社会生活的一切其它方面中的特殊地位和作用，才能表现出本身的相对稳定的特征”；“不了解艺术发展的规律性，就不可能客观而正确地解决艺术的特征问题”；“另一方面，客观而正确地认识艺术特征本身，又包含了更具体地**解决**艺术发展史的实际可能性。”这对高尔基世界文学研究所的《文学理论》提出的文艺理论研究的任务和框架，从理论上作了进一步发挥。

《文学原理》的第一部主要阐述了文学艺术的特征，它的核心思想就是“意识形态本性论”，作者把这一理论贯穿于他关于文学特征的认识之中。

第一，作者坚持文学的“内在形式论”。所谓“内在形式论”，即认为生物界、人类社会存在，都具有自己独特的发展形式，有规律地从一个阶段发展到另一个阶段。意识形态的发展同然如此，它具有各种形式，也都具有各自特定的内容。艺术本身在其发展过程中，同样逐渐形成各种形式，如绘画，雕塑，音乐，文学等。作者说，从形式这一词的哲学意义上说，形式也就是内容，但这是指合乎规律产生的内容存在的种类和它的历史发展阶段而言。正是在这一意义上，作者引用黑格尔的话：“形式就是**内容**，并且按照其发展的规定性来说，形式就是现象的**规律**”。①在每一个个别的生活现象里，“发展的形式”就是这种现象的有规律的内部组成原则，应用于艺术作品，常常被称为“内在形式”。作者认为，从这一观点出发，就

① 黑格尔：《小逻辑》，中译本，第278页。

可以理解黑格尔所说的内容和形式可以相互转化的道理：“**内容非它，即形式之转化为内容；形式非它，即内容之转化为形式**”。^①文学艺术是人类社会意识发展中的一种高级形式，是社会意识在其历史形成的某一阶段上，合乎规律地转化出来的一种特殊形式，是社会意识的一种“内在形式”；同时这种特殊形式也是所有单个作品的“内在形式”，故而是它们的共同规律。

第二，《文学原理》作者把文学艺术看成是一种认识生活的形式，其内容包括下列几点。一，认为文学艺术的对象，是人类生活的社会历史特征；承认文学艺术有其特殊的认识对象，也就是承认文学艺术有其自身的认识意义。同时文学作品总是描绘某种个性或个别事物的，艺术家所关心的是描绘出那些富于个性的人的生活以及他们之间的相互关系。而个性特征作为一种符合规律的语言艺术的独特的“内在形式”，对于单个作品来说，则是它们的“规律”。二，凡是体现了生活特征的个别事物，凡是有特征的东西，只能通过形象而得以体现，而组成作品的“外在形式”。但是作者反对把形象作为文学艺术的根本特征。1962年，他在《不这样进行辨论》一文中认为：“一些人把艺术的特性归结为形象性，这种观点是陈旧的”。^②在《论艺术本性》一书中，他认为不仅艺术中有形象，其它科学中也存在形象，所以要进行分辨。在《文艺学引论》中，这一问题阐述得较为详细，并指出了各种形象的性质，艺术形象则是创造性的想象的产物，是表现作品内容的独立手段和具有感情性的特征。三，语言艺术的个性特征，源于生活，反映社会历史本质的特征。艺术借用生活的普遍规律，以生活本身的形式再现生活，但它不满足于这点，它抓住最富特征的现象，创造形象和新的个

① 黑格尔：《小逻辑》，中译本，第278页。

② 见苏《文学报》，1962年6月12日。

性，使之提升到典型化高度。

第三，从“意识形态本性论”的角度解释了艺术的起源。作者认为社会意识开始是一种混合性的意识，是原始人的神话、巫术意识，这时期出现的艺术，称为“前艺术”。作者指出，原始人的思维的基本特征是，“将自然现象的类的属性加以灵性和夸张，即对自然现象从感情上加以夸张和典型化，但不具思想倾向性。那么“前艺术”是如何过渡到现代艺术的呢？作者认为，一是对生活的描写贯穿了感情、思想的评价和社会倾向；二是抛弃了混合性的神话题材，把艺术描写的中心，指向人类社会历史生活的矛盾；三是创作活动有了自觉性的特点；四是阶级、国家开始形成，从而赋予了感情、思想以倾向性，同时也就赋予了现代艺术以灵魂，使之成为真正意义上的社会意识形态。

第四，各种意识形态形成的方式是不同的。一方面，抽象思维内容形成政治、法律等意识形态；另一方面，意识形态也产生于日常生活之中。作者就杜勃罗留波夫提出的艺术家的抽象思维的世界观和“具体感受的世界观”（对世界的具体感受）的论述做了发挥，艺术创作一般总是从具体的生活感受出发的，“具体感受的世界观”产生于艺术家对生活的兴趣和深切的关注之中，并从中形成艺术形象的内容，作者十分强调这一观点。

波斯彼洛夫不同意苏联美学中的“社会论派”把艺术的特性视为审美，而从“意识形态本性论”的观点来阐述文学艺术的根本特性，也自有其独特之处。一方面，文学艺术是一种社会意识形态，忽视这点或否认这点，就很难说清楚它的根本特性，就可能导致对文学艺术不正确的理解，错误地对待文艺的社会作用。“社会论派”认为这种理论是“久已声名狼藉的‘内在形式论’”，但这一指责似乎是情多于理，论据不足。在这一点上，倒正好显示了“社会论派”美学思想的缺点，即忽视艺术的认识作用的一面。同时，西欧的文

艺术一般说来与社会意识形态的理论是格格不入的，它往往只见艺术形式方面的因素，例如形式主义学派，完全抛开了艺术的内容。二十年代的苏联文艺理论中的形式主义派别的言论是很有代表性的。有人说：诗歌是美的形式的建筑物，“要是从属于艺术平衡法则的建筑物已经站稳，那末建筑师的心理，他个人的感受与我們有何相干”？有的人说：“新的形式并不是为了表现新的内容，而是为了代替失去了艺术性的旧形式。”^①由形式主义而后转向结构主义的雅柯布森，甚至把文学研究视为语言学的组成部分。近几年来，在我国文艺理论中、美学中出现的争论，不少问题是同承认不承认文艺的意识形态本性有关。一些文章离开了这一原理来谈艺术的本性，这就导致它们的论述中出现偏颇与谬误。波斯彼洛夫把文学艺术归结为“认识生活的一种形式”，并论述了这种生活形式的特性，正确地指出了美的源泉的客观性。不过另一方面，《文学原理》对文学的审美特性的论述，使人感到极为不足。文学艺术固然是一种意识形态，但这是一种审美的意识形态；文学艺术不仅是认识，而且也表现人们的感情、思想；审美的本性同样是文学的根本特性，缺乏这种审美的本性，也就不足以言文学艺术。看来文学艺术的本性是两重性的。“社会论派”的理论强调了审美认识中的主观因素，提高了人们对美学的兴趣。因此更为完满地阐明文学这一意识形态的特性，还需要加强对它的审美本性的深入探讨。

在文学的起源问题上，也有类似的问题。作者指出了原始人思维的混合性特征，后来从这种思维中分离出艺术思维。进入阶级社会后，由于感情、思想的倾向性的出现，使文学艺术转化为一

① 见伊凡诺夫：《苏联文学(1917—1932)思想一致的形成》，1960年，第104、105页。

种社会意识形态的观点，是令人信服的。但是这里不是在说明文学艺术的起源问题，而只是揭示了文学艺术的性质发生变化、转折问题。文学艺术的起源还是要追溯到原始人那里去，需要进一步阐明原始人混合思维中的艺术思维的萌芽，审美感觉的萌发及其变化。又如波斯彼洛夫反对把形象性看成是文学艺术的最根本的特性，并把这种观点说成是“陈旧的”，看来这是针对季莫菲耶夫的《文学理论基础》而发的。在1959年的《文学理论基础》中季莫菲耶夫指出在西方的文艺理论中，是不谈文学的形象问题的，即使谈形象（意象）也是在另一种意义上说的。在此书的1966年版本中，季氏说到在苏联也有人反对把形象作为文学的本质特征，这里指的正是波斯彼洛夫。在我看来，对文学形象的特征作形式主义的解释自然必须辨明，不过把文学的形象特征作为理解文学本质特征的根本出发点，同样值得商榷。但季莫菲耶夫的批评也有部分道理，形象确实又是文学艺术的根本特征，当然只是本质特征之一，所以这一特性还应放到适当的位置加以探讨。

《文学原理》的第二部阐述了文学发展的独特的历史规律性问题。这部分的理论核心是流派与思潮；通过“激情”的理论，提出了对作品内容进行分类的原则；艺术反映的各种原则问题；体裁分类原则，等等。

波斯彼洛夫在四十年代提出过“文学流派”是研究文学发展的中心环节的思想。在《文学原理》中作者认为，“每一种民族文学的历史发展，就是不同的文学流派的产生、影响、更替的过程。在这些流派的作品中，不同程度地体现出相应的艺术体系，这些流派还常常创立相应的创作纲领，作为文学思潮的出现”。那末文学流派是如何形成的呢？作者指出，文学流派是一个具有一致的具体感受的世界观的作家群；这种对世界具体感受的一致性，形成了这些作家创作中的主题、激情、方法、风格、思潮的大体相似的历史性特

征。波斯彼洛夫认为，从希腊的古典文学开始，就出现了文学流派，在后来的罗马文学，中世纪文学，前人文主义时期即十二、十三世纪文学，人文主义文学中都出现过文学流派。所谓文学思潮，则是某一个国家和时代的一些作家群，在某种创作纲领的基础上联合起来，并以它的原则为自己创作的指导方针时产生的。这种思想、艺术上的共性，把一定时期的不同作家群团结于一致的纲领原则之下。文学思潮的创作纲领，不仅包括文学手法和艺术技巧，而且也包括创作的内容原则，后者往往还是起着首位作用的。按照上述观点，《文学原理》作者认为十七世纪的法国古典主义才是文学史上的第一个文学思潮。这是一种统一在共同纲领基础上的、联合了不同流派作家的一种思潮。所以是流派赋予思潮以生命，流派是文学发展中最活跃的因素。波斯彼洛夫提出，一般文学史家把启蒙运动作为文学本身发展的特征阶段的论述，是缺乏根据的，他认为启蒙主义不是一种独立的世界观。例如伏尔泰、罗梭、雪莱都是启蒙主义者，但在创作思潮上，伏尔泰属古典主义，罗梭属感伤主义，雪莱属浪漫主义。

至于现实主义，作者认为它不同于浪漫主义和感伤主义，后者是创作激情的特点，前者则是指“艺术地反映生活的原则”。“在创作中再现人物性格的社会历史具体性和它们的内在规律性，这便是语言作品的现实主义”。作者认为，十九世纪的现实主义，就是以作家具体感受的世界观的历史主义为基础的，正是由于历史主义，才使现实主义能够占有主导倾向。波斯彼洛夫关于文学流派、思潮的论述，是颇有特色的。文学的发展大体上表现为文学流派的发展，思潮的演变，而其中流派的更迭是最基本的现象。不过我以为这种更迭不能从严格的意义上去理解，因为这既可以是一个流派、思潮更替另一个流派、思潮，也可以是同一流派或思潮不断革故鼎新的更迭，甚至不同流派呈现出平行与交叉的局面。在文学的

发展中作家个人的作用自然是很重要的，不过要是不放到流派、思潮中加以观察，不研究他对其他作家的影响，那他往往是文学天幕上的孤星。所以《文学原理》的作者反对用作家的文学传记法来代替文学发展的规律性探索，是很有见地的。文学研究中的传记学派缺乏整体观、历史观，提供的某些东西相互之间往往缺联系，或只是是一些趣闻轶事。至于本书作者把现实主义限制于反映原则的范围，与感伤主义、浪漫主义比较，不具激情特征，是大可商榷的，我们在后面还将谈及这点。

《文学原理》介绍了苏联1957年关于现实主义讨论中有两个收获：一是批评了把一部文学史看成是现实主义和反现实主义斗争的简单化公式；二是提出了要对文学发展中的各个阶段的各种创作方法，确立历史主义的研究态度；同时又引出了反映生活的非现实主义原则研究的讨论。这实际上就是要求对反映现实的原则，进行分类研究，一类是现实主义的反映原则，一类则是带有“规范化”色彩的非现实主义原则。在人们屈服于宗教、神话观念的时代过去之后，在社会意识里还普遍存在着带有抽象的公民道德和乌托邦理想，它们往往使其信奉者在作品中把艺术描写“规范化”，即其人物不是按照现实、历史条件和特征行动，而是就作者主观愿望行事。波斯彼洛夫认为，如果作家主观愿望的抽象性愈大，而它们又充满激情，那末这种“规范化”的程度就愈高。这种现象在古希腊、中世纪文学、人文主义文学、古典主义、感伤主义、浪漫主义文学中都是存在的。但是由于其思想、题材的深刻性，形式和内容结合的完美性，所以仍然不失其重大的艺术价值。在十九世纪的现实主义文学中，一面形成了历史主义原则，一面仍存在抽象的理想。于是一面出现了深刻的现实主义人物性格，一面又存在“规范化”的特色的人物，或在同一人物身上两种特征兼而有之。这一创作原则的分类，无疑加深了人们对非现实主义原则特征的认识。