

“世界文论”〔3〕

重新解读伟大的传统

——文学史论研究

中国社会科学院外国文学研究所
《世界文论》编辑委员会 编



社会科学文献出版社

世界文论 [3]

I 109-53

C 586

重新解读伟大的传统

——文学史论研究

中国社会科学院外国文学研究所

《世界文论》编辑委员会编

社会科学文献出版社

(京)新登字028号

重新解读伟大的传统

——文学史论研究

中国社会科学院外国文学研究所

《世界文论》编辑委员会编

社会科学文献出版社出版发行

(北京建国门内大街5号 邮政编码: 100732)

新华书店经销 北京密云华都印刷厂印刷

850×1168 1/32开本 8.375印张 205千字

印数 0001—1400

1993年11月第一版 1993年11月第一次印刷

ISBN 7-80050-459-x / I·53 定价: 5.60元

版权所有 翻印必究

本书启事

由于我国已加入《伯尔尼保护文学艺术作品公约》和《世界版权公约》，根据《中华人民共和国著作权法》，特作如下说明：

一、今后，译者投送翻译稿件，请事先征得该作品著作权人的翻译出版授权许可；

二、凡本书译载的外国论著，因种种原因未能与著作权人取得联系的，希望著作权人主动与我们联系，以协商解决版权问题。

《世界文论》编辑部

1992年10月

《世界文论》编辑委员会 (姓氏笔划为序)

王逢振	吕同六	吴元迈	沈恒炎
张 耳	张 玲	张 捷	陈 桑
赵一凡	郭宏安	郭家申	钱善行
盛 宁	黄宝生	章国锋	董衡巽
谭立德			

主 编 钱善行

副主编 谭立德

目 录

马克思主义文论

艺术和它的最新形式

.....〔俄〕阿·卢纳察尔斯基作 郭家申译(1)

古典浪漫主义文论

浅论艺术中的普遍性、宽容和仁爱

.....〔德国〕威·瓦肯罗德作 李永平译(34)

格利佐斯托莫给儿子半庄半谐的信

.....〔意大利〕乔·白尔谢作 吕同六译(39)

论浪漫主义

.....〔意大利〕亚·曼佐尼作 周智韵译(52)

《法兰西和外国研究》序言

.....〔法国〕埃·德尚作 谭立德译(68)

文学史论研究

《知识考古学》导言.....〔法国〕米·福柯作 韦遨宇译(98)

文学史写作问题

.....〔德国〕赫·绍伊尔作 章国锋译(118)

文学史-消失的总体性的片断?

.....〔德国〕汉·古姆布莱希特作 李永平译(153)

导言：英语文学教育的危机

.....〔英国〕彼·威德逊作 王众译(167)

重新解读伟大的传统.....〔英国〕凯·贝尔塞作 黄伟译(184)

时间的检验.....〔英国〕迈·泰纳作 陆建德译(200)

美国文学中的左派与右派

.....〔美国〕杰·格拉夫作 林岚译、杨国斌校(220)

苏联文学史：新观点

.....〔俄〕费·库兹涅佐夫作 李辉凡译(248)

名词、术语译释

假定性.....童道明(257)

差延.....王逢振(258)

本体论还是存在论.....章国锋(258)

艺术和它的最新形式

[俄]阿·卢纳察尔斯基 作

郭家申 译

同志们，我今天的报告，打算就最近时期在一些专门的会议上，在公开场合下，甚至在党内所经常展开的讨论，谈一谈西欧各国（特别是法国和德国）和我国存在的所谓“最新”艺术流派的实质问题。

这样我就不得不涉及一些我们这里还鲜为人知的最新流派了。象德国的表现主义和俄国的构成主义就未必能列入到这里，因为我们的书刊对它们或多或少已经作过介绍。但是对于象纯粹主义（又译精良主义——译者）这一新出现的法国艺术流派就不同了，这个流派我们所知甚少，而且它的意义又非常重大。

一切艺术流派都有其特定的社会背景。历来如此。但这并不是说能够，甚至必须从每一个新的艺术流派中定要找出社会经济结构变化的直接后果，也就是说，自我反问一下，是哪些劳动组织方面的变化导致了该艺术流派的产生。这样提出问题也是可以的，只要所涉及的是整个时代，是艺术整体的重大变化；但假如所涉及的只是个别一些流派——真正意义上的个别流派，它们在同一时间内成打地存在，有时甚至不是存在几年，而只是存在几个月——象这样一些表面的变化，要去寻找它们产生的潜在原因，那显然是非常可笑的。阶级社会的经济基础在多少保持自身平衡的同时总是孕育着某种矛盾，这些矛盾在社会思想的领域内造成

思潮或“时髦”的迅速交替，甚至同时出现好几种“时髦”现象。最近我们遇到的情况就是这样。

我们的时代是动荡不安的。这一点根本无须证明。资本主义的社会基础压根儿就很不稳固，而在战争和革命的时代，它的矛盾尤其尖锐。世界正在向实现共产主义的时代前进，无产阶级同资产阶级的斗争日益激烈和尖锐。我们生活在共产主义的工人运动迅速壮大的时代，我们正处于资本同工人阶级最后冲突的历史时期，这场冲突正以双方互有胜负的交替形式向前发展着，因而在各个方面形成一种很不稳定的局面。

几十年来，资本主义本身一直在摸索跟工人阶级斗争的新方法，有时同时采取好几种表面完全相反的手法，齐头并进。

资产阶级的政治家和哲学家们更经常的是听命于受资本支配的那些中间的、小资产阶级的团体，他们在同工人阶级的斗争中制订出一套又一套的思想“体系”。

另外，无产阶级的不同阶层在革命化的过程中，在通往共产主义自我觉悟的道路上，在不断克服一系列小资产阶级偏见的同时，还要经历种种深刻的思想变化。

何况，老实说，艺术，与其说是由资产阶级或无产阶级所创造，还不如说是由知识分子所创造；他们的左翼依附于无产阶级、小资产阶级和小生产者，右翼则依附于资产阶级社会统治者一方。这两个极端，将这一类别不同的群体分别吸引到自己的一边。有时候，同一个知识分子同时被两个极端所吸引；他痛苦，徬徨，辗转于二者之间，想方设法要把二者调和起来。

这就是导致产生这样多的艺术流派的思想基础。

艺术家常常不了解自己徬徨、动摇的原因。其实，从根本上说，艺术家动摇的原因恰恰是由一条横贯整个世界的裂痕所致，是由将无产阶级和资产阶级截然分开的街垒所为。

但是，即使了解了这一点也不能只用基本政治因素来解释所有的艺术流派。决不能把表现主义、印象主义、立体派等一一拿

来，然后说这里有多少是无产阶级的东西，有多少是资产阶级的东西，然后把这些东西按照不同的方式搭配起来，于是便得出了相应的艺术流派。问题比这要复杂得多。这些流派的产生，就好比是各基本社会倾向的化学变化的结果，是劳资冲突所引起的总的动荡的结果。

正因为如此，各艺术家流派才象走马灯似地一个接一个地出现：印象主义、它的变种新印象主义、颓废派和颓废的象征主义及其彼此间的相互取代。随后，颓废的象征主义在法国几乎完全消声匿迹了，转移到斯堪的纳维亚、斯拉夫和日尔曼各国，在那里作为表现主义盛行一时。

就在这个时候，罗曼语各国同时出现了未来主义和立体主义，前者主要在意大利，后者在法国。除立体主义外，还有一些半未来主义的形式——无政府主义的个人主义探索、极端主义派；后来，立体主义派生出一些各不相同的分支，最后转变成目前的所谓纯粹主义。一派接一派，象走马灯似地此伏彼起。所有这些，不过是三十年间的事，不会再长。这其间有几个流派已经被埋葬，余下几个尚未被埋葬的流派也已经变得面目全非，无法辨认了。

各流派之间这种迅速交替的变化，究其原因，全在于现代社会之不稳定；这一点我下面就要讲，以便向大家说明，这种或那种流派的产生究竟是哪些社会动因所引起的。

不过，同志们，还有一个特点，这个特点对于最新的造型艺术来说，是很能说明问题的。（关于这种新的造型艺术我还要谈的，因为在这里，它们出现得最早，表现得也最为明显）。

所有这些流派有一个共同的特点——那就是它们的某种不严肃性。诚然，这种不严肃性更多地是那些“局外”公众所感受到的，但这种印象也常常为那些革新者本人的行为所证实。对于“局外的”公众来说，一幅画，天晓得画的什么——这显然是很不严肃的；把人体画成一堆结晶体、立方体和几何图形的组合——这

是很不严肃的；把颜料涂抹得什么图像都看不出来——这是不严肃的；把一幅画画得象一堆色彩庞杂、形式各异的碎布头——这是不严肃的。你们可能会提出疑问，说：之所以会产生这种印象，原因在于观众不理解作者的意图。但是革新者本人的表现常常说明他们故意在强调自己的不严肃性。他们常常一味地胡来，这一点甚至从他们的外表举止上就能看出。他们不仅夸大自己的方法，对大家吐舌头，刺激公众，极端地表现自己的派别倾向，甚至在生活中干脆也在胡闹：衣着穿戴活象小丑，举止行为尽出洋相，迈着某种特殊的步子，千方百计地想招摇过市，出出风头。

正是你们自己所知道的这种情况(只用回想一下当初我们那些颓废派的所作所为，回想一下当初我们那些未来主义者和意象派们就可以清楚地想象得出每一个这样流派最初的滑稽的表演了)才使流派之外的人看清楚了他们这批革新者完全是些态度极不严肃的人，他们的所作所为只能解释为十足的胡闹。

而且这种解释不无一定道理。眼下他们的市场很小，他们的画或音乐作品很难推销出去，而且很难同“学院派”老一辈的大师们竞争，因为老一辈大师们的作品占据着整个市场。因此，年轻人必须另找出路。年轻艺术家必须要搞出点与众不同的东西，寻找新的良好途径，可是由于(沉思的苟安者说)一切良好途径尽被他人发现，那么这“新的良好”途径实际上成为新的坏的途径了。于是，艺术家的趣味被破坏了，大家所寻求的并不是真正好的东西，而是某种标新立异的东西，因此，十分自然，他们便产生一些缺乏内在价值的可笑的思想。

对此，“左派”代表们满口白沫地回答说：“如果说我们表现得有些怪模怪样的话——而确实如此——那么我们这样做的目的是要引起大家对我们的注意，否则，在你们那万头攒动的市场上是没有人注意到我们的。也就是说，在当前欧美甚至亚非一些城市中，美国式的光怪陆离必须以某种荒诞不经的花样才能引起人们的注意，但这样做决不是我们真正的本意。我们作这样不严肃的

表现，是因为我们年轻，精力过盛。我们是一些敢作敢为的人；因为要革命，我们要把旧的文物统统付之一炬；打个形象的比喻，看到这些旧文物在烈火中熊熊燃烧，我们感到非常开心。（这只不过是个形象比喻，因为实际上这些“左派”并未焚烧什么）。我们摆出一副天真幼稚的样子，因为这样做对我们有益无害。不过，假如你们仔细地研究一下我们，你们就会发现我们是极为严肃的一群。”

的确，每一种新流派都拥有大量的理论著作，旧文学在它们面前只好甘拜下风。文艺复兴时期艺术繁荣的时候，或者资产阶级现实主义和民粹派现实主义走红的时候，理论著作相对而言是不多的。可是现在，不仅大批理论家写些高深莫测的著作，就连艺术家本人——从麦特参热^①到马列维奇^②也出来著书立说，写些异常深奥的小册子！我不是开玩笑——真是异常深奥。他们的观点在各方面都是错误的，但是他们千方百计地在为自己的探索寻找论据：一会儿到神学中寻找，一会儿到社会变革中寻找（例如勃里克^③），再不就到柏格森那里去寻求支持（如麦特参热）。总之，为了证明革新者艺术家所采取的路线是正确的，他们援引各种各样的理论：哲学的、社会学的、神学的，无所不有。

这就是说，这些革新者对待自己这项事业是非常认真的。与此同时，不少人对他们也是认真看待的。既然如此，我们也就可以在这里探讨一下他们的社会背景了。只有认真严肃的流派才能用马克思主义的观点予以阐明，否则也不值得我们作这样的分析，比如象为什么伊万·伊万内奇或彼得·彼得罗维奇穿了件红上衣呀？为什么他们的钮扣上不插石竹花而插一个汤勺呀？这可能仅仅是他们的怪脾气而已！

① 让·麦特参热(1883—1956)，法国艺术家，与人合著有《论立体主义》。——译注

② 卡·马列维奇(1878—1935)，俄罗斯艺术家，无对象艺术——至上主义——的倡导者，著有《论艺术新体系》等。——译注

③ 勃里克(1888—1945)，苏俄作家，未来派理论家。——译注

但是如果您了解到，他们不只是穿一件红色短上衣，也不只是用汤勺代替石竹花，他们还写了四大卷的理论著作，一心一意要证明汤勺就是比石竹花高尚；如果这种观点拓展成一套完整的思想，比如就说构成主义吧，那么，很清楚，对这样的现象就需要做认真的研究了。

现在我们就印象主义和颓废派的问题作一简单分析吧。

事先我要说明的是：如果我们深入地看一看，就会感到，尽管这些艺术理论家和身为艺术家的理论家写了大本大本的著作，可为什么有一个思想我们怎么也摆脱不掉，那就是他们的艺术中总有那么一种不严肃性（这个思想传播很广，从来我都没有忘记，虽然我个人对这些人是敬重的），这种感觉是事出有因的，那就是：所有这些最新流派有一个共同点——作品内在思想感情的无内容性。

比如，中世纪时期，文艺复兴时期，十七世纪的巴罗克式艺术^①，十八世纪的古典主义和现实主义——所有这些流派，它们的内容都非常丰富；它们全都认为形式具有很大的意义，甚至有时（浪漫主义者）赋予形式以决定性的意义，但是尽管如此，他们仍然坚持这样一种观点，即艺术家（文学、音乐、绘画、雕刻）毕竟都是诗人，是创造形象的，而形象是具有一定思想感情可以接受的内容的。

所有这些，可以用列夫·托尔斯泰关于艺术的一句话来概括：艺术家是这样的人，他凭借自己外部细腻的情感和丰富的内心活动蕴育出一种新的感情宝库，并力求以此感染他人，使之也能达到艺术家本人所达到的高度。^② 再不就象奥斯特罗夫斯基所写的那样：为什么当一位伟大艺术家去世时我们感到自己象孤儿一样难过呢？因为您看到了他思考得是多么深刻，感受得是多么尖

① 巴罗克系“歪曲的珍珠”的意思，是17世纪的一种艺术样式，意在区别文艺复兴时期艺术的端正性，绘画上讲究色彩华美，线条曲折多变。——译注

② 见列夫·托尔斯泰：《艺术论》，《托尔斯泰全集》第30卷，第119页。——译注

锐，因为他把自己所拥有的财富慷慨无私地分赠给了我们，使我们成了他的创作活动的一员。^①

现代资产阶级艺术家是不会这样考虑问题的。作品内容风化的现象正在逐渐发生。十九世纪末那些专事摹仿他人的颓废派还不曾宣称他们愿意抛弃内容，但是后来时兴了立体派、未来派、至上主义；支持这些流派的人公然声称：“我们不要内容，诗歌也不应该有内容。”由于词汇本身就是思想，他们竟然达到胡乱拼凑的地步，即把不同的音节胡拼乱凑一气，所拼出的词汇从来不曾有过，也没有任何意义。这种拼凑是十分荒唐的，是艺术逐渐脱离社会内容的自然而合乎逻辑的结果。“内容是无关紧要的，形式重于一切。”有时他们甚至说：“内容是有害的，应该完全剔除，”或者说：“不必关心内容如何，有，就随便它去，不过最好是完全没有，只要有形式、音响、鲜明的线条、平面或形体等等的连贯结合就行了。”这就是那些别出心裁的流派最近的言论。

当然，艺术家有时候也做一些人们实用的东西。也许可以在洗脸盆内的画上寻找内容，可以在盒子上作一幅画，但这是不重要的，重要的是有一个精致实用的面盆，而且这一现象本身就是艺术工业领域中具有高度创造性的艺术行为。

目前，艺术开始完全投身于工业这一方面，力图完全将自己倾注于这一形式之中。但是这只不过是同一种观点、同一个口号——“抛弃内容”——的另外一支罢了。而这一口号恰恰是已经出现的不要生活内容的思想在人们意识里的反映。

问题不在于人们谈论自己时说：“得了吧，你们要什么内容呀？有文艺作品不就什么都有了吗，我有许许多多的思想感情可以体现在音乐或诗歌、绘画或雕塑之中，但是一旦当我走向画架，着手进行艺术创作时，这些思想感情就是多余的了。”问题在于他们没

^① 这里的引文不确切。卢纳察尔斯基所指的大概是奥斯特罗夫斯基关于普希金的一次讲话(1880)，见《奥斯特罗夫斯基文集》第10卷，莫斯科，1960年，第150页。——原编者注

有任何思想。他们的感情是微不足道的，是任性加胡闹。他们所有的理论跟狐狸说葡萄是酸的的理由一样。当你谈到这样一个人——他蔑视内容，忘记艺术家是思想感情领域中的创造者，而议论起来就跟鼯鼠一样，说自己不想观察，因为自己反正没有眼睛；或者象家养的鸭子那样，说自己不愿意高飞，因为自己的翅膀早已退化了——在这种时候，类似的比喻便油然而生。现代资产阶级文艺界的多数知识分子，特别是在造型艺术领域中，完全没有什么内容可言，原因是这些知识分子所依附的基本阶级已经丧失了自己的内容。

资产阶级很久以来就失去了自己的进步内容，这是尽人皆知的事。它可以掠夺数以百万计的钱财，也可以进一步推行它的买空卖空的政治，但是在思想艺术中维护自己的社会价值却是不行的。例外情况俯拾即是：有过那么几个诗人——主要是在帝国主义战争期间，他们试图站出来保卫资本主义，例如德·居勒尔^①就证明说，资本主义是一头猛狮，而无产阶级则是一只胡狼，只能分享狮子筵席上剩下来的残羹冷饭^②。但这种胡说八道连资产阶级的卫道士们也知道只能败坏他们自己的声誉。就在早些时候，当尼采借助于超越封建情感的方法间接地支持资产阶级妄想狂，提出自己的超人哲学时，也曾引起过很大的风波；很难想象可以通过扎拉图士特拉^③这个凌驾于人生欢乐与痛苦之上的隐士，就可以为专事剥夺工人之所得，在都市的餐厅和妓院寻欢作乐的大腹便

① 弗朗索瓦·德·居勒尔(1854—1928)，德国作家。——译注

② 这里指居勒尔的剧本《狮子的筵席》(1897)所描写的内容。该剧意在证明资本主义的发展将会促进工人们的福利，剧中一个正面人物把资本主义比作猛狮，把工人比作胡狼，后者只能从前者那里分得一点残羹剩饭(见该剧第4幕第3场)。——译注

③ 德国唯心主义哲学家尼采(1844—1900)的《扎拉图士特拉如是说》(1883—1884)中的主人公。——译注

便的银行家^①进行辩解。这种辩解是毫无用处的。

不能说资本主义在艺术中从未受到过推崇。就以维尔哈伦这位诗人为例吧。他置身于没落艺术之外，保持一种独特的立场，从某些方面说跟无产阶级颇为接近。维尔哈伦在《银行家》一诗中塑造了一位资本家的高大形象；他想，尽管表面看上去银行家唯利是图，形象不佳，但实际上他是光彩夺目的巨人，伟大的专权者；这样的人历史上从未有过。但难道说这里有什么辩护的意思吗？没有，没有这个意思，因为在维尔哈伦看来，这位银行家是一头猛狮，一头凶残的野兽，应该尽快地加以消灭，否则遗患无穷。

现在想不出能够从哪些方面为资本主义进行辩解了。因此资产阶级对为自己进行辩解的道德方式持一种无所谓的态度。既然艺术对于资产阶级已不再有自我辩解的需要，那它对于后者充其量只不过是一种摆设和消遣罢了。因此，资本家对艺术家说：“迎合我的胃口吧，充当我的裱糊匠和小丑吧。”于是，那些决心迎合资产阶级的艺术家就得反复咀嚼一些非常陈旧的、谁也不需要的学院派的宝贝——矫饰艺术，^②即资产阶级为之欢庆和哀悼的旧雕艺术；否则他们就必须彻底抛弃一切内容，完全投身于纯陶器和纯地毯的工作，做些色彩和音响的游戏，等等；它们能给人以表面的满足，既不会深刻触及人的灵魂，也不会激发他们的理智。最后，滑稽逗乐的艺术逐渐增多了，这种艺术专门以插科打诨、宣扬色情为乐事。

这就是没落资产阶级在上面打下自己肥厚的烙印的艺术。但是即使在这里，也还有一些艺术家，虽然他们为资产阶级出了力，但他们并没有全力以赴，也不是心甘情愿的。

① 这里指比利时诗人维尔哈伦(1855—1916)的诗集《喧嚣的力量》(1902)中的一首诗《银行家》。——原编者注

② 卢纳察尔斯基以此来讽刺那些保守的艺术家和作家，他们用传统的学院派精神创作些陈腐矫饰、因循守旧之作。——原编者注

资本主义国家的文艺界知识分子大都出身于小资产阶级。因此，他们的命运同这个阶级的历史命运是休戚相关的。一八四八年是资本主义世界中小资产阶级进化的一个转折年头。你们都了解一八四八年革命的性质。一八四八年，小资产阶级同大资产阶级和地主展开了斗争，但是无产阶级和下层农民运动的规模吓坏了他们，他们血腥地叛卖了无产阶级，并且离开了它。从此，小资产阶级开始日益没落。他们丧失了“第三等级”的革命传统，不再是进步思想和伟大理想的旗手了；这个阶级从内部瓦解了，精神上没有了信仰。出现一些反动乌托邦主义者和狂热分子，他们高喊：“回到中世纪去！”有些艺术家也想表达这种意思，但因得不到响应而默不作声了。这样的人为数不少，他们一头钻进神秘绝望和悲观主义之中。所有这些情绪都很阴暗，它们不能帮助人们生活，可以说只是确认自身没落的认识。这种自身没有价值的认识导致了反犹太主义的抬头：“犹太人控制了我们，因为他们比我们强大和狡猾。”仇视女人的征战——反女性主义开始了，再不就来个女权运动——仇视男人旗帜下的妇女运动。当然，无论是前者还是后者，都属于病态现象；就算他们在劳动的社会分工方面有客观的基础，这样反而更糟，因为他们清楚地表明，这里存在基础的本身被破坏了。

那些反映帝国主义时期颓废者情绪的诗人表现了十九世纪末的没落的实质，即所谓世纪末的情绪。他们也正是这样称自己为颓废派的，而且完全明确地承认他们全都是日薄西山之人，他们在为全人类安魂祈祷（他们这样想），他们只会悲伤地哭泣。不错，他们说：我们的诗是有内容的，是象征主义的。但你们分析一下看！

歌德是象征主义者吗？是的，他在自己的《浮士德》中是个象征主义者。那么雪莱在《普罗米修斯》^①中呢？是的，当然是

① 指英国诗人雪莱(1792—1822)的抒情诗剧《解放了的普罗米修斯》(1820)。

——译注