



ШКОЛЫ СОВЕТСКОГО
ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ

苏联文艺学学派

彭克巽 主编

北京大学出版社

国家教育部七五文科博士点科研基金项目
北京市社会科学理论著作出版基金资助

苏联文艺学学派

彭克巽 主编

编写者 (按姓氏笔划为序)

孙静云 任光宣 李毓榛
张有福 彭克巽

北京大学出版社

北 京

图书在版编目(CIP)数据

苏联文艺学学派/彭克巽主编. —北京:北京大学出版社, 1999. 6
ISBN 7-301-04157-8

I. 苏… II. 彭… III. 文艺学-流派-研究-苏联 IV. I512.09

中国版本图书馆 CIP 数据核字(1999)第 12486 号

书 名: 苏联文艺学学派

著作责任者: 彭克巽 主编

责任编辑: 张 冰

标准书号: ISBN 7-301-04157-8/I·0541

出版者: 北京大学出版社

地 址: 北京市海淀区中关村北京大学校内 100871

网 址: <http://cbs.pku.edu.cn/cbs.htm>

电 话: 出版部 62752015 发行部 62754140 编辑部 62752036

电子信箱: zpup@pup.pku.edu.cn

排 印 者: 北京大学印刷厂

发 行 者: 北京大学出版社

经 销 者: 新华书店

850×1168 毫米 32 开本 12.125 印张 326 千字

1999 年 6 月第一版 1999 年 6 月第一次印刷

定 价: 18.00 元



彭克巽,男,教授,博士生导师,中国外国文学学会理事,1928年出生于台湾省高雄市,1953年北京大学俄语语言文学系毕业后长期在北大任教。

研究领域包括俄苏文学发展史、俄苏小说史、俄苏文学思潮及陀思妥耶夫斯基专题。曾发表论文十几篇,如《陀思妥耶夫斯基与现代小说艺术流派》(1986)、《巴赫金的学术生涯、艺术哲学和审美视角》(1993)等。专著有《苏联小说史》(1988),参加编写《欧洲文学史》(1979)、《俄苏文学史》(第二卷,1992),合译《“拉普”资料汇编》(上,1981)等。

目 录

第一章	苏联文艺学的发展过程·····	(1)
第二章	波斯别洛夫的意识形态本性论·····	(78)
第三章	赫拉普钦科的历史诗学体系·····	(110)
第四章	巴赫金的文艺美学理论·····	(144)
第五章	日尔蒙斯基的诗学理论·····	(202)
第六章	洛特曼的结构文艺学·····	(238)
第七章	梅拉赫的艺术创作综合研究与文艺心理学·····	(307)
第八章	别拉娅的文艺批评·····	(325)
附录一	社会主义现实主义问题与 50 年代后的苏联 文学创作·····	(367)
附录二	苏联改革浪潮中的社会主义现实主义理论·····	(376)
后 记	·····	(383)

第一章 苏联文艺学的发展过程

一、形式主义学派和艺术社会学派

——20 至 40 年代苏联文艺学的回顾

苏联文艺学的发展迄今已有 80 多年的历史。当我们探讨苏联文艺学诸学派时,有必要简要地考察一下从 20 年代到 80 年代苏联文艺学理论发展的概况。

1. 形式主义学派

十月革命后的 20 年代,在社会主义的旗帜下,在文学诸流派自由竞争的环境中迎来了文艺理论的第一个繁荣时期。正如巴赫金在 1924 年所说:“在艺术学领域中,现今的俄罗斯正在进行高度严肃而富有成果的工作。近几年来,在艺术理论、特别是诗学领域中的诸多珍贵著作丰富了俄罗斯文艺科学。甚至可以直截了当地谈到艺术学在俄罗斯的一种繁荣。”^①

从文艺学派的角度来说,俄国形式主义学派是十月革命后最早形成的一个学派。它起源于 1916 年在彼得堡成立的《诗歌语言研究会》,其著名成员有什克洛夫斯基(В. Шкловский, 1893—1984)、埃亨巴乌姆(Б. Эйхенбаум, 1886—1959)、蒂尼亚诺夫(Ю. Тынянов, 1894—1943);以及 1915 年在莫斯科大学形成的《莫斯科语言小组》,其著名成员是雅科布松(Р. Якобсон, 1896—1982)。他于 1920 年侨居布拉格,成为布拉格结构主义学派的奠基者之一。

俄国形式主义学派强调文艺学应当建立在艺术表现手法的研究上。雅科布松在其论著《最新俄国诗歌》(1919)中说:“文学史家在他们的研究中不加区别地把一切都包括在内:伦理学、心理学、政治学、哲学”,而“如果文学史想成为一门科学,它就必须承认艺术手法是它惟一关心的东西。”^②什克洛夫斯基在论文《作为手法的艺术》(1917)中指出,“艺术是形象思维”的定义不能统合所有艺术种类的特征(例如音乐、建筑、抒情诗的特征),形象的改变并不能构成诗歌运动的本质。象征主义所提出的艺术创造象征的理论也经历了危机。什克洛夫斯基认为艺术就是使人得到事物的感觉(特别是视觉)的“一些特殊的手法”。他说:“诗歌诸学派的全部工作就在于安排和加工言语材料的一些新手法之积累和显示。”^③什克洛夫斯基指出,艺术手法就是使事物陌生化的手法(приём《остранения》вещей)。他在《文学与电影艺术》(1923)中说:“居住海滨的人渐渐习惯海浪的声音,以致听不见它。由于同样的原因,我们几乎不去听我们说出的话语……我们相互看着,但实际上不去看。我们对世界的知觉已经萎缩,只剩下认知。”^④艺术的作用就在于摆脱我们对事物感觉的习惯性麻痹,将事物从习惯的连带关系中撕裂出来,放进能够引起高度重视和新鲜感觉的连带关系之中,即进行创造性的重新组合,使事物陌生化。例如,列夫·托尔斯泰在《霍尔斯多麦尔》中用马的感觉来描写人的生活;在《复活》中不是以通常的形式来写现代城市,而是写“几十万人麇集在不大的一块地方,千方百计地把他们聚居的那块地方毁坏得面目全非,”使我们好像第一次看到它,使习惯的感受被陌生化。

既然艺术是给人以新鲜感觉的艺术手法,那么随着人们感觉的发展,艺术形式也必然更新。当一种艺术形式不再能刺激接受者的视觉、感觉和想像时,它就会衰亡。什克洛夫斯基在《绝招儿》(1923)中说:“每一种艺术形式都不可避免地要走过从诞生到死亡的旅程;从对象的每一细节对于视觉和感官来说都是饶有趣味的,转到对象的每一细节仅仅供我们认知,对象或形式变成呆板的仿制品(我们的

感觉只是机械地加以登记),变成一件商品,顾客甚至不屑一顾。”因此十月革命以后要创造新文学,必须通过新形式的创造。什克洛夫斯基宣称:“我们,未来派,高举新旗帜走进文学:‘新形式将使新的内容兴起’。”^⑤这种形式决定论,正是他们被称为形式主义者的原因。

俄国形式主义学派认为文艺创作本质上是形式构造的活动,而舍弃了对作者的社会伦理和审美活动的研究。埃亨巴乌姆在著名论文《果戈理的〈外套〉是怎样做成的》(1919—1924)中说:“艺术作品总是某种被制造、被定形、被臆造的东西——不仅是精巧,而且在其褒义上是人工的;因此在艺术作品中没有也不可能有人心灵经验反映的地位。”^⑥埃亨巴乌姆认为《外套》作者说故事的结构层次是表情摹拟、音响效果、笑话和怪诞,而不是思想。正是这些结构层次构成短篇小说。例如,怪诞的结构手法使被描写的状态和事件封闭在近乎幻想性的小世界。在这个小世界中可以分解和自由地安排现实的要素,使任何细节都可以增大到巨大的尺寸,使微小的真正感情的闪光也能够具有震撼的力量。不仅《外套》中小官吏的悲剧,而且果戈理其他作品(如《旧式地主》、《伊万·伊万诺维奇和伊万·尼基福罗维奇吵架的故事》)的悲剧构成也是如此。埃亨巴乌姆的论文是一个典型的例子,它说明形式主义学派舍弃作者的伦理和审美观点不论在理论上还是实际上都是谬误的(果戈理的人道主义思想和个人的心理经验显然是创作的动力和有机成分),然而他们对结构手法、文学语言、作品的韵律等等的研究还是有成果的。

什克洛夫斯基在《散文理论》(1929)中说:“文学作品的灵魂不是别的,而是它的形式”,“文学作品的内容(也包括灵魂)等同于它风格手法的总和。”^⑦这段话可以说是俄国形式主义学派理论的核心。既然如此,文学便被认为是独立于生活的一个体系。什克洛夫斯基说:“未来派和雕塑使我们懂得许多。我就是在当时看到了艺术是一个独立的体系。”^⑧他认为文学是由言语构成的体系,是由支配言语的那个规律所支配的,而“言语并不是(对象的)影子,言语就是事

物，”^⑨言语是具有生产性的自我价值的。蒂尼亚诺夫在《古风与革新》(1929)中的一段话可以说是对形式主义学派这种文学自律性理论的通俗说明：“文学从来都不是像一面镜子那样反映生活，但是它常常和生活重叠、复合。”^⑩

总之，俄国形式主义注重文艺形式的研究，也取得了一些重要成果，但是忽视文艺创作中作家思想的作用，在理论上也有不少片面性和绝对化，因而在20年代中期就已经受到批评。卢那察尔斯基在论文《艺术学中的形式主义》(1924)中认为，形式主义学派的错误在于否定文艺的意识形态属性，是资产阶级纯艺术理论的表现。

日尔蒙斯基(В. Жирмунский, 1891—1971)接受了形式主义学派的若干观点，同时也批评形式主义学派把艺术仅仅归诸手法。他在《诗学的任务》(1919—1923)、《关于“形式主义方法”问题》(1923)等论文中认为艺术的特征并不是形象思维，诗歌的材料并不是形象和激情而是言语，“诗歌是言语艺术，诗歌的历史就是语文学的历史。”^⑪诗歌是通过言语唤起形象的概念和激情的。他说：“诗歌言语如同任何人类话语，在接受者那里既唤起形象——概念，又唤起感情——激情以及抽象的思维，甚至是情绪冲动的意向和评价(所谓倾向)。”^⑫从诗学的角度考察，文艺作品确实是手法的体系，它包括韵律构成、言语风格、情节结构、主题选择等等。但是不能把艺术仅仅看作手法，因为除了“作为手法的艺术”这一公式外，还并列地存在着“作为精神活动产品的艺术，作为社会事实和社会因素的艺术，作为伦理、宗教、认识的现实的艺术等等”。^⑬

日尔蒙斯基指出，形式主义学派认为艺术只是手法，只是手法的总和，但是在创作过程中存在着非审美的课题(尤其是伦理的课题)是显而易见、为许多作家诗人所证实了的。绘画、雕刻、诗歌、戏剧的艺术与音乐、建筑不同，都带有意思的负荷，不能成为专门审美的。艺术结构不能成为作品惟一的组织原则，因为艺术还具有主题总和的要素，它是为作品的思想统一性所决定的。现代诗学多数著作的

缺陷就在于有意无意地把结构问题放在比主题总和问题更加优越的地位。形式主义学派认为艺术的变迁就是手法的变迁,然而“作为艺术表现手段或手法体系的风格的变迁是与总的艺术课题、审美习惯和趣味以及时代的整个世界感觉的变更紧密相连的”,艺术中的巨大进步总是囊括所有艺术领域,并“同精神文化的总的进展相联系”。^⑭

日尔蒙斯基不仅在诗学研究上有深刻见解,而且在《拜伦与普希金:浪漫主义长诗片断》(1924)等论著中奠定了苏联比较文学研究的基础。

2. 艺术社会学学派

20年代另一个重要的文艺学学派是艺术社会学学派,它逐渐在苏联文艺学中占据主导地位。1926年,当红色教授学院教授弗里契(В. Фриче, 1870—1929)发表他的代表作《艺术社会学》时,卢那察尔斯基撰文说:“在苏俄和欧洲有许多文学研究者的团体,但在这些团体中还很少马克思主义的艺术学者。在这方面占首位的是普列汉诺夫的卓越的研究和豪森斯泰的庞大、深刻,但充满内部矛盾的著作。这几乎是全部。如果在马克思主义艺术理论如此贫乏的状态中没有出现弗里契,那将是十分不能令人满意的。他不仅是马克思主义的艺术学者,而且在一般艺术学者当中也是首屈一指的学者。在这以前,他已经发表了许多研究艺术诸方面的著作,而最近的名著《艺术社会学》完成了他的研究成果。本书的价值将超出今天的预料。毫无疑问,本书将为所有的艺术学第一次提供充分的根本的基础。”^⑮可见,弗里契是20年代马克思主义艺术社会学的重要开拓者。

弗里契在《艺术社会学》中提出“艺术社会学就是在艺术的某种类型和某种形态之间设定合乎规律的联系的科学”,并且阐明其基本原理是:“无论何时何地,某种社会形态总是不可避免地、合乎规律地同一定的经济结构相一致,而且还同包含艺术在内的意识形态上层建筑的一定的类型和形式不可避免地、合乎规律地相一致。”^⑯弗里

契就人类艺术从原始时代到工业资本主义时代的发展,推进了普列汉诺夫关于存在决定意识,“人类的所谓精神发展是处在对人类经济发展的因果依赖之中”^⑩的命题,举出丰富的例子加以论证。

弗里契正确地强调艺术只有“在同人类的社会历史的紧密联系中才能被理解”,但是他简单地直线条地解释艺术同社会形态和经济结构的关系,这样就把马克思主义庸俗化了。一定社会形态和经济结构本身都是由复杂的社会阶级、经济要素的相互关系构成的。而弗里契把艺术仅仅看作“将占统治地位的生活风格翻译成艺术语言”,完全忽略了艺术的复杂性、艺术的各种不同的思想倾向性。这就导致在评价古典作家时,将他们同“统治阶级的自私自利”^⑪直接联系起来。例如,在《欧洲文学发展史》中认为莎士比亚属于英国贵族集团,他的剧本“都渗透着君主政治的精神”,是“艺术地组织封建的贵族阶级的精神的”。^⑫弗里契还忽略了马克思主义关于物质生产的发展同艺术生产的不平衡关系的原理。

20年代艺术社会学派的另一代表学者是莫斯科大学教授佩列韦尔泽夫(В. Переверзев, 1882—1968)。他和他的学生波斯别洛夫等人在1928年编写出版的《文艺学》是苏联最早的文艺理论著作之一,曾产生显著的影响。佩列韦尔泽夫在《陀思妥耶夫斯基的创作》(1912、1922、1928)、《果戈理的创作》(1914、1926、1928)、《马克思主义文艺学的必要前提》(1928)等论著中系统地提出了从文学作品中“读出基础”的研究方法。他同弗里契一样认为文艺是被社会的生产条件所决定的。他说:“在生产的基础上……产生社会形态,而社会结构的所有方面、文化过程的所有专门系列的演变都渊源于生产条件的改变”,“这个社会经济过程决定着人们的生活、他们的意识、他们的诗歌创作。”^⑬但不是像弗里契那样以社会形态来说明文艺(从基础上“读出”上层建筑),而是从文艺作品“具有一般的客观价值的活生生的生活、活生生的性格、活生生的灵魂”中去揭示社会现实(从上层建筑中“读出”社会基础)。他提出了独特的理论,认为文学作品

所描写的不是单纯的客体,而是存在这一主体。他说:“存在组织艺术作品,——这个积极的存在同诗歌的创作关系既是客体又是主体。”^②存在是第一源泉,它通过作家的笔而描写出自己,“文学作品是给定的社会现实的产物,阶级存在的不可避免的显现,以艺术的专门语言表现出来的特定社会团体的生活。”^③因此,佩列威尔泽夫竭力反对用文学之外的社会历史事实来解释文学,认为这种现实的批评或文化历史学派的批评不能取得成果。例如,指责普希金在长篇小说《上尉的女儿》中所写的白山要塞的士兵不应当只有30名(历史上是230至260名),争论屠格涅夫的《父与子》是否真实地描写了虚无主义者,这些都是毫无意义的。因为这样做就等于在作品中寻找它没有提供的现实,而忽略了它所提供的现实。佩列威尔泽夫强调由存在所创造的艺术作品、艺术形象的纯粹性,认为对艺术本文、艺术形象本身的分析研究就可以逼近艺术所描绘的社会现实的本质,这一点是有创见的。然而在研究艺术创作时完全同社会历史、文化影响等等相割裂,是他的理论的重大缺陷。

佩列威尔泽夫关于“存在组织艺术作品”的理论,虽然具有不可忽视的启发意义,但是它却导致抹杀作家世界观和创作个性的错误观点。他认为作品的风格完全是“社会规律的艺术等价物”,“挖掘作家的个人传记是毫无用处的,因为风格的秘密不在于作家的个性。”^④

由于理论上的缺陷,佩列威尔泽夫的文艺理论在20年代末期受到“拉普”等文艺团体的批判,然而这种批判将学术问题和政治问题混淆起来,给这位理论家扣上了“孟什维克”、“斯图鲁威主义者”等等帽子。但是正如苏联论者波利亚科夫在1982年所评述的那样,20年代的艺术社会学没有考虑到艺术的专门特征,“直线条地将马克思主义的定理应用于艺术,导致了一系列粗鲁的简单化的错误”,但是完全忽略他们在理论上的成果也是一种简单化的态度。“我们在佩列威尔泽夫的充满矛盾和复杂的科学遗产中看到对待文学的新态度

的一种最清晰和最完整的表现。”^②

3. 艺术社会学的发展和社会主义现实主义的理论

苏联的艺术社会学在克服简单化、庸俗化的偏向中得到发展,到30年代初期提出社会主义现实主义的文学理论。代表这一发展倾向的最著名的文艺学者是长期担任人民教育委员职务的卢那察尔斯基(1875—1933)。

卢那察尔斯基对文学的社会学研究有比弗里契、佩列韦尔泽夫更宽阔的理解。他在《马克思主义与文学》(1923)中就已经指出马克思主义的社会学文学理论应当面向三个方面的问题:(1)从文学是社会的反映的角度研究文学。因为不仅现实主义作品而且远非现实主义的作品都在不同程度上反映着社会,反映着特定的生活条件(在这方面文学提供丰富的材料),反映着概括作者个性的那些倾向、激情和理想,并且通过作者的个性反映着他所代表的阶级。(2)从文学是独立的社会现象的角度来研究文学。研究艺术语言如何产生和发展,如何影响社会,在社会中起什么作用。“在阶级斗争的联系中研究文学演变的规律问题。”^③(3)研究特定的艺术手法、艺术形式如何影响和宣传群众的问题。

卢那察尔斯基的基本观点是:“在所有的时代,艺术总是意识形态方面的上层建筑之一,在阶级斗争中起过积极的作用,”^④从而把文艺学和政治学、社会学结合起来。由此,他在《艺术学中的形式主义》(1924)中批评俄国形式主义学派反映了立宪民主党的资产阶级自由主义的政治,那时“纯艺术高高地举起了旗帜”,“而形式主义的理论立场逐渐成熟起来。”^⑤另一方面,他在《列宁与文艺学》(1932)中指出,文艺学应当吸收生物学、心理学、语言学的研究,而不应该像佩列韦尔泽夫那样只依据一种社会学方法。在《列宁与文艺学》中,卢那察尔斯基还阐明了列宁所提出的文学的党性原则。

卢那察尔斯基文艺理论的归结点是社会主义现实主义论。他在

《社会主义现实主义》(1933)中强调“无产阶级以及同它联盟的各个集团的艺术,基本上不能不是现实主义的艺术”,但是无产阶级的使命不仅仅是认识世界,而是在于改造世界,因此无产阶级的现实主义不应当是静止的现实主义,而应当是“把现实理解为一种发展,一种在对立物的不断斗争中进行的运动”的社会主义现实主义。他强调“真实在飞跃,真实就是发展,真实就是冲突,真实就是斗争,真实就是明天”,认为社会主义现实主义应当包括积极的革命的浪漫主义。卢那察尔斯基指出“社会主义现实主义是一个广泛的纲领,它包括着我们现有的许多不同的手法,也包括我们还在觅取中的种种方法。”^②

高尔基(1868—1936)在二三十年代也发表过一系列文学论,在苏联文艺学的发展上起了重要作用。他在《论文学及其他》(1931)、《论艺术》(1935)等论文中指出,“文学从来不是司汤达或列夫·托尔斯泰个人的事业,它永远是时代、国家、阶级的事业”,“艺术的本质是赞成或反对的斗争”。高尔基批评20年代的艺术社会学是只相信“存在决定意识”而看不到“意识也具有创造新现实的力量”。高尔基强调文学具有“影响人的理性和意志”的强有力的力量。他指出,作家是“要同世人谈话”的人,“他们感到自己能够对人们谈谈自己对生活的一点体会,给人们指出他们看不见或者看不清的东西。”^③高尔基的观点接近于文学是言说的理论。

高尔基一贯强调作家要对现实采取积极的英勇态度,即不要回避任何矛盾。他在《和青年作家的谈话》(1934)等论文中指出,公式化、教条主义的倾向“必然会缩小、歪曲那瞬息万变的活生生的现实的意义”,作家应当高瞻远瞩,不仅批判、揭露“旧现实的恶习的感染性”,而且应当“研究、体现、描写,并从而肯定新的现实”。由此高尔基提出:“是否应该寻找一种可能性,把现实主义和浪漫主义相结合成为第三种东西,即能够用更鲜明的色彩来描写英雄的现代生活,并用更崇高更适当的语调来谈论它呢?”^④现实主义和浪漫主义相结合

也就是高尔基社会主义现实主义理论的基本点。

高尔基的典型论也很著名。他在《给初学写作者的一封信》(1930)等文章中指出,“文学的事实是从许多同样的事实中提炼出来的,它是典型化了的,而且只有当它通过一个现象真实地反映出现实生活中许多反复出现的现象的时候,才是真正的艺术作品。”他强调从众多的小店铺老板、官吏、工人身上,创造出典型来。他还指出民间口头创作创造出普罗米修斯、浮士德博士等等最深刻、最鲜明的英雄典型,这是因为创造者直接参加了改造现实的斗争。^⑩

如果说20年代苏联艺术社会学直接依据普列汉诺夫的美学著作,那么30年代苏联文艺理论则更多地依据对马克思、恩格斯、列宁文艺理论观点的研究。利夫希茨(М. Лифшиц, 1905—1983)汇编的《马克思、恩格斯论艺术》(1933)和《列宁论文化艺术》(1938)在苏联文艺理论界产生了深刻的影响。利夫希茨在《马克思艺术观问题》(1933)中论述了马克思关于社会发展和艺术文化发展的不平衡的学说,同时指出这一学说是同马克思的社会革命学说紧密相连的。“人类能否排除它的艺术和经济发展之间的矛盾,只有靠斗争才能解决”,“渗透着社会主义世界观的无产阶级”将能够解决人类艺术的进一步发展问题。^⑪

30年代后半期,侨居苏联的匈牙利哲学家和文学评论家卢卡契(Lukács György, 1885—1971)撰写发表了一系列论文,在苏联文艺理论界产生显著影响。卢卡契在《作为文艺理论和文艺批评家的弗利德里奇·恩格斯》(1935)中继利夫希茨之后论述了马克思关于社会发展和艺术发展不平衡的学说,指出马克思、恩格斯都重视艺术的世界观的前提,而不是简单、机械地从经济事实中引申出思想现象和文学作品来。

卢卡契强调“文学是客观现实的一种反映”,“古代伟大的现实主义者的不朽的创造力却正是建立在这一点上面的”。伟大的现实主义者,例如文艺复兴时期的巨人和19世纪的巴尔扎克都不受阶级同

情和政治偏见的局限。^③

在《马克思和意识形态的衰落问题》(1938)中,卢卡契进一步阐述这一观点,论述了他的现实主义深化论。他指出,“文学是探索和发现现实的一个广大而重要的领域”,因为“文学的惊人的社会力量恰恰在于,在文学中,人是直接地,连同他内在和外表生活的全部丰富性,如此具体地出现,这是其它反映客观现实的领域所办不到的”。而“创作观的深度,现实主义地深入现实的深度总是——不管作家在思想上所形成的世界观如何——一种热情,它不把任何东西当作赤裸裸的、已作结论的、僵死的结果,它把人的世界分解为活生生的相互关系。”^④卢卡契一方面强调世界观是艺术的前提,另一方面在论述其现实主义深化论时提出不管作者的世界观如何,因而陷入一些矛盾。

卢卡契是现实主义文艺理论的重要开拓者。他主张现实主义的道路应当是叙事风格的叙述,而不是自然主义式的描写。他在《叙述与描写》(1936)、《论艺术形象的智慧风貌》(1938)等论文中指出,小说发展的进程“都是按照真正的艺术风格来叙述,而不是按照绘画风格来描写的”。小说家为全面、正确地反映生活,必须以运动的形式来表现,在人物和事件的叙述中揭示生活,“斗争着的人们的诗,人们在其实际实践中充满斗争的相互关系的诗”,“超脱粗野的赤裸的偶然性,……把偶然性扬弃在必然性之中”。为此,作家必须有“一个坚定而生动的世界观”,在社会发展的运动中展示人的命运,以构成变化多端、多姿多彩和丰富完整的叙事作品。卢卡契认为自然主义把人描写为一种状态或一幅静物画,是“屈服于资本主义现实的表现形式”^⑤。卢卡契还指出,文学杰作常常很仔细地把人类的智慧风貌(人物的世界观)作为特征来描写,而文学的衰落往往表现为智慧风貌的模糊上,表现在作者无力描写它。^⑥

卢卡契在《人民性和真实的历史精神》(1937)等论文中论述文学的历史主义和人民性。卢卡契强调历史就是人民的命运,文学应当

叙述人民的生活本身。虽然司各特、普希金、托尔斯泰的主人公们绝大多数是出身于上层社会的,但是他们的形象的社会内容和心理学内容跟人民生活的巨大的典型问题结合在一起,从而表达人民生活的某些重要和普遍的方面,接触到时代的一切问题。否则即使在人类心理学方面表现得很生动的个人命运,也会跟时代的社会历史的基本内容不是有机的结合的。^⑦这样,卢卡契便在30年代建立起以肯定叙事体小说(史诗式小说)为主要内容的小说创作美学。

在30、40年代,巴赫金(М. Бахтин, 1895—1975)撰写和发表了《小说中的言语》(1934—1935)、《史诗与小说》(1941)等论文,建立与卢卡契截然不同的小说创作美学。如果说,卢卡契论证了在作者统一视点观照下揭示社会历史生活的叙事体小说的优越性,并且认为它才是现实主义的广阔道路,那么巴赫金却论证了小说是文学体裁中“惟一正在形成和还没有固定的体裁”,小说不使自己“稳定在自己的任何一种变体上”,因为小说深刻、敏锐、迅速地反映正在形成的现实本身。巴赫金强调现实的特征在于将“时代的不同话语”、多种多样的声音引进作品之中,而史诗世界只知道一个权威性的现成的世界观,在史诗中“说话的人实质上只有一个作者,史诗中的言语只是一个和惟一的作者的言语”。巴赫金的基本命题是:“小说以不同的社会话语和在其土壤上产生的不同声音谱写自己主题的交响曲。”^⑧

如果说,卢卡契的理论取向是19世纪巴尔扎克、托尔斯泰的史诗式小说的叙事风格模式,那么巴赫金的理论则寻求随着现实的变化而变更的小说艺术的新的可能性。

4. 文学理论教材的流行

自20年代以来,除了形式主义学派和艺术社会学派外,还有许多学者从语文学、心理学、神话学等诸多角度研究文艺学。其中较重要的成果有:阿·斯米尔诺夫的论文《文艺科学的道路和任务》(1923)、托马舍夫斯基的著作《文学理论·诗学》(1925)、萨库林的《文