

苏联文艺理论译丛第一集

世界文学中的现实主义问题

中国科学院文学研究所苏联文学组编



人民文学出版社

苏联文艺理論譯丛第一集

世界文学中的现实主义問題

中国科学院文学研究所苏联文学組編

人民文学出版社

一九五八年·北京

人民文学出版社出版

(北京朝内大街320号)

北京市书刊出版业营业许可出字第003号

北京西四印刷厂印刷 新华书店发行

*

书号 1076 字数 270,000 开本 850×1168 1/32 印张 $2\frac{1}{8}$ 插页 2

1958年12月北京第1版 1958年12月北京第1次印刷

印数 0001—5000 册

定价(4)1.15 元

目 录

现实主义研究中有关古典遗产的爭論問題	艾里斯別格(1)
論社会主义现实主义	謝尔宾納(43)
民族形式和社会主义现实主义	捷林斯基(80)
现实主义方法和作家的創作个性	赫拉普欽科(124)
俄罗斯文学中现实主义的起源	李哈乔夫(150)
十九世紀俄国现实主义的特点	布拉果依(169)
现实主义与二十世紀初俄国文学中的現代主义諸流派	彼尔卓夫(213)
现实主义与东方文学	康拉德(242)
論文艺复兴时代西欧文学中的现实主义	薩馬林(272)
論现实主义与浪漫主义的相互关系	叶里斯特拉托娃(306)
論批判现实主义和社会主义现实主义	伊凡宪科(332)
现实主义問題与世界文学	阿尼西莫夫(369)
后 記	(382)

现实主义研究中

有关古典遗产的爭論問題

艾里斯別格

1

最近一个时期，关于现实主义的热烈爭論已远远地超出了狹隘的專門的学术兴趣的范围。这些爭論与現代生活在我們面前提出的一些最尖銳的社会問題有着密切的联系。

这样一些概念，象真实性、民主主义、对人和对人民的信心、对现实的广泛的史詩式的描写、热情地参加时代的社会斗爭以及在培养社会主义现实主义的党性上起过重要作用的高度思想性，都是同关于现实主义、特别是关于 19 世紀俄国批判现实主义的观念分不开的。

我們的思想上的敌人实际上不能否認现实主义的这些素質。但是，正因如此，他們才反对现实主义，也正因如此，他們才企图在古典现实主义的傳統中“发现”某种古旧的、仿佛对現代艺术完全无益的东西。

在这方面，西德資產階級文学界和报界的著名代表卡尔·柯恩于 1956 年 7 月在法国《文献》雜誌上发表的那些关于现实主义的議論，是最富于特征的了。柯恩一开始就声明，“据他所

知，目前在德国（柯恩指的是德意志联邦共和国。——作者注）并没有进行以现实主义为题目的文学讨论”，由于这一点，他就提出这样的假定，这就是“现实主义一词已丧失了自己的意义”，因为“现实性”本身也很成问题。

柯恩在引证某些西德作家所描绘的苏联军队粉碎希特勒军队的可怕的自然主义的场面时说，在这些作品中，“所谈的已经不是人，而是血淋淋的肉堆”，在这里，人只不过是“恐惧和自己本能的工具”，仅仅是“战争机器的燃料”。柯恩以为，在我们的时代，“世界正在脚下消失”，而人则被“全世界的技术的和官僚的组织”所压制，并实际上被它所消灭。

在柯恩的话里露出这样一种思想，即在现实本身中实际上并没有现实主义的前提，至少在现实主义的通常意义上是没有现实主义的前提。在柯恩看来，目前存在着的世界和人遗留下来的东西，不可能用稍为接近于古典现实主义的方法来描写。现代的“恶魔的现实”要求另一些艺术再现的方法，接近于例如在乔易斯^①或卡夫加^②的创作中得到实现的那些方法。

柯恩并不反对蛊惑性地谈论世界观中和文学中的“革命”，他断言，资产阶级和马克思主义者都同样“要求19世纪所知道的那种现实主义”，因为资产阶级和马克思主义者都需要业已不存在的“完整的世界”。但是，这种“左”的词句实际上却只是替柯恩及其同伙打掩护，他们是完全拒绝为了人、为了人类、为了各民族之间的和平而斗争的。

① 乔易斯(1882—1941)，英国反动作家，被捧为欧美颓废派的领袖，他最主要的作品是《尤里赛斯》。

② 法朗兹·卡夫加(1883—1924)，奥地利小说家。他的主要作品有长篇小说《城堡》、《审判》等。

极其富于特征的是，柯恩贊成資產階級社会学家所使用的关于所謂“人民資本主义”的神話，他断定說，德国工人所享受的“标准的舒适生活”似乎和“資產者所享受的生活毫无区别”。

对于現代的現代主义的政治綱領和美学綱領及其对古典现实主义傳統的虛无主义的否定态度來說，柯恩的立場在許多地方都是很典型的。在現代主义中，在各种不同流派的非理性主义文学中，对資產階級现实的厌恶和惊惧，是和投降主义情緒、和把陣地讓給支配这种现实的那些惡势力的做法經常和和睦共处的。現代主义者根本是和古典现实主义的精神上的健康、乐观主义、民主主义和理智力量格格不入的。甚至在指出資產階級社会中的人的非人化时，現代主义也容忍这个过程，对它屈服。

实际上，在被資產階級批評界捧上古典作家高位的卡夫加的作品中向我們展示的令人战慄的幻象的輪舞中，难道还有哪怕是最懦怯的社会抗議的地位么？

这个作家在他的日記中把自己比作“完全和人們隔絕的动物”，驕傲地宣称他感到“真正的悲觀絕望”，并且断定說，他的內心生活是“有系統地毀灭自身”。但是，卡夫加并不限于这种自我暴露。他从本人的體驗出发，从那些充滿了束手无策的恐怖感的夢景（关于这些夢景的記錄在他的日記中佔着显著的地位）出发，正是把人的毀灭和灭亡作为自己創作的中心，而在他的描写中，人就好似动物一样。走向无法挽救的灭亡的人，变成了蟑螂、变成了蛆虫的人，自己把自己交給野蛮的和銳利的断头台去宰割的人——这就是卡夫加的病态的幻想所創造的形象。

当然，对非理性主义作家來說，古典作家的遺產中沒有任何

东西可以符合他們的目的而加以利用的。因此他們声称，古典现实主义的傳統不能有助于艺术地描写現代生活和我們今天的人，資產階級美学家和政論家以这些声明再一次表明了他們的反人道主义、他們对人类的不信任、他們在本性上与偉大的古典遺產的傳統背道而馳。

对苏联艺术家來說，古典现实主义是生动的、永久的精神享受的取之不竭的泉源。對我們來說，文化遺產并不是博物館里的“儲藏物”，而是影响現代精神生活的一个强有力的因素。

赫尔岑在《科学中的不求甚解态度》一文中，曾这样地确定了俄国进步知識分子对过去的文化的态度：“……在連貫地回顧的时候，我們每次都按不同的方式来看过去；每次都在其中看出新的方面，每次都以新近走过的道路的全部經驗来补充对过去的理解。更充分地了解过去，我們就能明了現在；更深刻地深入往事的意义，我們就能揭示將来的意义；向后看，我們就能往前进……”^①

研究偉大的现实主义傳統及其在遵循社会主义现实主义方法的作家們的創作中的革新的發展，對我們文学的艺术实践十分重要，尤其是对我們的整个文化建設十分重要。

那末，这种研究要走怎样的道路呢？它的最适当的方向是怎样的呢？

2

人类的艺术发展証明作为一种創作方法的现实主义的比重

~~~~~

<sup>①</sup> 《赫尔岑全集》，苏联科学院出版社，1964年，第3卷，第24頁。——原註。

的增長，這種創作方法產生於文藝復興時代，以後經歷了複雜的歷史變化並取得了越來越重大的美學上的勝利。現實主義善于接受和繼承在它以前的以及和它同時發展起來的其他文學派別的优秀傳統，最深刻、最充分地描寫了現實。

現實主義取得勝利的歷史，是越來越深刻而多方面地在藝術上把握現實的歷史，是越來越真實地和有意識地理解現實的動力（這種理解是與擺脫各色各樣的幻想分不開的）的歷史，是越來越廣泛地、多樣地和豐富多采地描繪人及其周圍的環境的歷史，是越來越多方面地對人進行審美教育的歷史。

但是，在我們的科學中，對這種遺產在它的歷史形成過程中的美學財富和多样性還注意得不够，對制定那些在最大程度上適合於闡明這種財富的研究遺產的方法和手段也注意得不够；文學發展的特殊規律性往往還沒有得到闡明。

同時，如果解決了這些研究課題，那末關於社會主義現實主義所接受的傳統的美學財富以及對這些傳統的批判的、創造性的、革新的綜合（當然，這種綜合是和毫不選擇地雜食毫無共同之處的），就可能建立一個完整的、正確的、歷史地具體的和有區別的觀念。

由於有必要正確地闡明古典遺產，近年來特別提出了以下的一些爭論問題：19世紀現實主義遺產的價值（在參加文學討論的某些人那里，特別是在波蘭，對這種遺產鮮明地表現出虛無主義的態度）；從人類藝術發展在思想和精神上的逐漸豐富的觀點來看啟蒙時代的文學在這一發展中的作用的問題；19世紀西歐現實主義的“曲折的”發展；象19世紀初期的德國浪漫主義、自然主義那樣的派別在人類藝術發展中的地位；印象主義和現代主義；俄國的象徵主義和勃洛克的創作；高爾基及其創作

对世界文学的影响；别尔托尔德·布莱希特和哈尔道·拉克司奈斯的作品的美学实质，特别是有关社会主义现实主义及其与现代批判现实主义的相互关系的问题；毕加索的创作和抽象艺术等等。

显而易见，所有这些问题都是和现实主义问题相联系的，我们必须阐明它的特点、分析它的发展阶段及其与其他文学派别的关系。

这需要寻找正确的方法来研究现实主义及其理论和历史，来确定这个往往被人按不同方式来解释的概念本身。

限于教条主义地重复恩格斯的著名定义是不能容许的。这个定义应当作为进一步探索的出发点和有益的刺激剂，而不应作为回避进一步探索的方便借口。要知道，我们毫无根据来断定：恩格斯认为他所提出的现实主义定义是详尽无遗的。

我以为，目前的任务也并不在于提出某种新的、或多或少地详细制定的公式，这个公式要给现实主义下“最后的”定义，并且妄图一下子消除所有的疑惑和问题。

在现实主义研究的目前状况下，这样的公式必然会象一个模子，而相应的艺术材料则或多或少地被强迫地和人为地塞到它中间去。

我们所面临的任务是：在理论上着重研究现实主义文学的各个不同发展阶段上的最伟大的代表人物的创作，研究这些艺术现象的全部历史的、艺术的具体性和独特性。

如果没有这样的基础，那末对现实主义的理解就将不可避免地带有抽象的、烦琐的性质。

必须在广泛地收集国际历史上和现代的文学经验事实的基础上表明，恩格斯所提出的现实主义定义中的每一个因素都

包含着多么丰富的内容，这些因素在它们的相互联系中如何能够适应现实主义的各个不同发展阶段而被确定下来。

与现实主义以前的以及和现实主义同时存在的其他文学派别相比，现实主义的典型性格的特征的定义具有非常重大的意义。在这里不可能稍稍充分地阐明现实主义的典型化的特征，我只想指出下面这一点。

正是在现实主义中才第一次建立了性格的内在独立性、主要是性格的自我发展的概念，即性格的这样一种内在逻辑的概念，甚至这个或那个形象的创造者本人也要按自己的方式服从于这种逻辑。

当然，我决不把自我发展理解作这种或那种性格根本变化的能力，这种根本变化是反映着例如内心生活的激变、再教育、精神上的成长或堕落的。在现实主义中，自我发展亦即感受和行为对内在逻辑的遵守，也是那些没有经历这种转变的性格所固有的。例如，我们可以回想一下卡列宁。

许许多多伟大的现实主义艺术家都谈到性格的自我发展是现实主义所固有的。我仅仅引证一下高尔基的这些著名的话吧：“……决不能向人物提示他们应当怎样行动。他们之中的每一个人都有自己的生物学的、社会的行动逻辑，都有自己的意志。作者从现实中把他们连同这些素质取出来作为自己的材料，但只作为‘半制品’。然后，他将他们加工，用自己个人的经验和自己的知识的力量来琢磨，替他们说他们并未说过的话，替他们作他们并未作过的事，但是应当按照他们‘天赋的’和‘自力获得的’品质来作这些事。在这里，是有‘虚构’的，也就是说有艺术创造的。当作者使自己的人物严格地符合他们的基本特性来说话和行动的时候，艺术创作就将或多或少地完成

了。”<sup>①</sup>

在现实主义以前的时代里，服从于神话观念和宗教观念的文学是从预先“规定”的美学准则出发的。温克尔曼<sup>②</sup>对于古希腊罗马艺术这样写道：“面部表情所应遵循的的主要规则之一，就是要使他具有静穆的表情。静穆是美所首先特具的特点：经验教导我们，在最美的人身上，举止一般是沉着和彬彬有礼的。最高的美的概念只能在安宁的、脱离一切个别形象的冥思中产生。”正如温克尔曼指出，这种美学准则甚至影响到“在死亡面前的惊惧”和“无限的忧伤和痛苦”的描画，即是说影响到拉奥孔<sup>③</sup>和尼奥比<sup>④</sup>的形象。

据温克尔曼说，古希腊的艺术家们在描画“纯粹的人的热情”时，也“使这种热情具有这样一个智者的沉着，他能够节制感情的爆发，只露出吞食他的那种烈火的火花，并且只对那在他身上寻找隐蔽的东西、尊敬他和想认清他的人公开。诗人们所叙述的智者的话也是这样的：荷马把优里赛斯<sup>⑤</sup>的话句比作柔软地纷纷飘落地上的雪花。”<sup>⑥</sup>莱辛关于拉奥孔的著名的见解也是同温克尔曼的这些论点相呼应的。

东方文学在其发展的古代时期，性格的这种标准的预先规

---

① 《高尔基全集》，俄文版，第26卷，第224页。——原注。

② 温克尔曼（1717—1768），德国古代艺术史家，十八世纪古典主义美学的著名代表。

③ 拉奥孔是希腊神话中特洛伊城的一个祭司，他得罪了雅典娜女神，因此他和他的两个儿子被两条蟒蛇咬死。

④ 尼奥比是希腊神话中忒拜城之王安菲昂的妻子。

⑤ 优里赛斯是荷马史诗《奥德赛》的主人公。

⑥ 温克尔曼：《古代艺术史》，1933年版，第154、158页。——原注。

定性也是它所固有的<sup>①</sup>。

但是，必須注意到，在现实主义发展的各个不同时期內，以及在每个时期中的各个最杰出的现实主义代表者那里，性格的自我发展都具有很大的特殊性。

特别是不能忽视下面这一点，就是“正常的”正面人物的形象的抽象性和預先規定性是启蒙时代现实主义許多作品所固有的。但是，另一方面，象拉摩的姪儿<sup>②</sup>那样的形象可以作为性格彻底自我发展的例子。这个形象出于作者預料地显露出厚顏无耻和洞察力、甚至和深刻思想的混合。

现实主义中性格的自我发展是和现实主义所特具的历史主义和在生活的完整性、运动和发展中来描写生活的能力极其密切地联系在一起的，这一点当然是以不同的方式在现实主义文学发展的各个不同的历史阶段上表现出来，并且需要加以專門的、細心的研究。

不仅是“典型性格”的概念，而且“典型环境”和“細节的真实”的概念，在运用于文艺复兴时代、启蒙时代和 19 世紀的现实主义时都有本質上的区别。

还必须提出另一个很重要的保留条件。在談到与文艺复兴、17 世紀和启蒙时代、19 世紀等时代有关的现实主义发展时期时，我們主要是从意大利、法国、英国文学的經驗出发的。但是，許多文学发展的民族特征并没有包括在这种分期中。这

---

① 我在《现实主义和……反现实主义》一文（1956 年 5 月 10 日《文学报》）中，曾經指出过古希腊罗马文学和文艺复兴时代现实主义文学对人的个性的描写之間的原則区别，以及这些区别的历史制约性。——原註。

② 《拉摩的姪儿》是狄德罗的对话体小說。

不仅是指东方文学。例如，我以为，在俄国文学中就不存在可以称为文艺复兴时代现实主义的阶段，虽然这种现实主义的特征也特别表现在象阿瓦庫姆司祭長<sup>①</sup>的《言行录》那样有力的富有诗意的作品中。在我看来，普希金的现实主义的最大特征就在于综合了文艺复兴时代、启蒙时代的现实主义传统和 19 世纪批判现实主义的特点，这种综合在世界文学的发展中是空前的。有充分的根据可以把別林斯基的下面这句话用于这位俄罗斯民族的天才诗人：“我們突然感受到在西方依次发展起来的欧洲生活的一切因素。”<sup>②</sup>

与各个民族文学中的现实主义发展的特征有关的全部问题，要求全体学者进行特别的、细心的、方向正确的研究，这种研究将能得出确切的和广泛的比较和结论。

为了正确地确定典型性格、典型环境和细节的真实等概念如何在现实主义发展的过程中发生变化，确定现实主义发展的这个或那个时期所特有的民族性格和民族生活方式的描写中的历史主义的程度和特点是非常重要的。例如，林賽在《30 年代以后》（倫敦，1956 年版）一書中，从莎士比亚和华尔特·司各脱对历史因素及历史冲突的理解和描写方面，从他們的世界观方面把他們作比较是非常有内容的。

还应当估计到，当注意到东方文学、特别是中国文学和印度文学的发展特点时，我們关于典型环境和细节的真实性的概念就应当在许多地方发生变化；在东方文学中，传统的、从古傳下

---

① 阿瓦庫姆司祭長（1621—1682 年），俄国早期分离派最特出的思想家。

② 《別林斯基全集》，俄文版，溫格洛夫編，第 5 卷，第 286 頁。參看我的論文《俄国现实主义史的某些問題》，載《苏联科学院通报，文学与語言学部》，1956 年，第 2 期。——原註。

来的形象和主题在近代要比在西欧文学和俄国文学中起着远为重大的作用。

为了替现实主义下一个科学的定义，研究下面这个问题就具有重大的意义：在这个派别的不同的发展时期内，“细节的真实”怎样和现实主义艺术家所创造的现实景象的广度、而主要是和它的严整性结合在一起，而由于这一点，现实主义中的细节的再现的性质本身就与其他文学派别中对细节的记录有所区别。

还应当考虑，是否有某些其他的、虽然可能是次要的、有助于认清现实主义的特征。例如，可以提出这样的问题，即现实主义中人的内心和外貌的相互关系问题和现实主义散文中抒情体的特点问题。

最后，不能不考虑到，恩格斯所提出的定义主要是对认识现实主义的统一而完整的美学意义而言的。当然，这方面本身也具有非常巨大的具有教育意义的影响。而文学、特别是现实主义的美学意义并不仅限于这一方面。从思想、感情、理想对人的影响、对人的教育和一般的文学的实践的、改造的作用的观点看来，现实主义的特征究竟在什么地方呢？

只有对各个不同的历史阶段上的现实主义以及各个不同的民族文学中的现实主义作了目标明确的和多方面的研究，才能深刻地阐明它的特征。在这篇不长的报告里，作者只打算谈一谈这样的研究中的某些争论问题。

### 3

现实主义的研究应当带有具体历史性和理论上的明确的目

的性，并且应当以分析所考察的作品的內容和形式的統一、分析他們的藝術特點、從而分析其中每一個作品的獨一無二的獨特性為基礎。可是有一種觀念，它把現實主義的概念歸結為真實性、藝術性、甚至一般的藝術，並且把它們混為一談，它把現實主義看作藝術所固有的屬性和唯一進步的藝術方法，因此斷定“原始現實主義”、“古希臘羅馬現實主義”等等的存在，這種觀念必然會導致對藝術現象作籠統的、簡單化的、不個別對待的評價和斷語。

生活真實的概念和現實主義的概念是極其密切地互相聯繫在一起的，但它們却並不相同。例如，茹柯夫斯基曾真實地反映了當時的精神生活的某些特徵。但是，請您想象一下，竟有人把他、《斯薇特蘭娜》的作者稱為現實主義者——托瑪興在同我的論戰中正就是這樣做的（《哲學問題》，1957年第1期）。這為科學和藝術實踐帶來什麼呢？把茹柯夫斯基稱為現實主義者，一方面，我們只是抹煞他的藝術方法的獨特性，而另一方面，也抹煞了現實主義的古典傳統的獨特性。

這種觀念的基本錯誤即在於此。這種觀念在涅陀希文的《藝術概論》一書中（這本書同時也有它的優點，我已經在報刊上提到過這些優點），得到了最詳盡的論述。

還必須指出以下這一點。某些學者是贊成具體地、歷史地研究現實主義的，他們使這個詞具有兩種意義。一方面，他們談論現實主義，象談論具體的歷史現象一樣，而另一方面，他們却又把這個詞看作真實性的同義語，並且只在它的這個意義上把“現實主義”的概念用於例如古希臘羅馬文化。

但是，考慮到各種不同的非現實主義派別的真正的藝術的真實性，為了避免名詞上的混亂，說真實性而不說現實主義，不

是更好一些嗎？

然而，另外一点更远为重要。上述的观念完全不是（至少在它的“純粹的”形式下）以它使“现实主义”一詞具有双重意义这一点为根据。不，它在艺术中只看到一个真实的派別——现实主义，并且企图把一切艺术現象都归結为现实主义。苏联艺术学院在1956年底出版的《馬克思列宁主义美学概論》特別明显地証明这一点。

在这里，这种观念是以特別露骨的形式出現的。例如，这本书里写道：“只有一种有充分价值的艺术和一种有充分价值的方法——现实主义”（第264頁）。根据这一点（誠然帶着某些保留条件），作者甚至把拜占庭艺术都列入现实主义，劝人在这种艺术中把“现实主义的基础”和“主要帶有假定性質的体系”（第266頁）区别开，并且还提到“中世紀城市中哥特式艺术的现实主义的公民傳統”（第267頁）。

这种观念依唯物主义和唯心主义类推，把所有艺术現象分为现实主义和反现实主义，因此它在德国浪漫主义和法国印象主义那样一些現象面前就完全无能为力，不得不把这种和那种現象“成羣結队地”归入现实主义或反现实主义之列。中国批評家刘大杰說得非常好（《文艺报》，1956年第16期），这种观念“好象破西瓜似的，把中国文学史切成兩半”。

当然，在过去和現在都存在着文学和艺术中的反现实主义的流派（例如，60年代俄国文学中的反虛无主义小說、一些現代主义非理性主义的文学作品、抽象艺术），并且，一般地說，这些流派是站在艺术的边缘上的，或者甚至是站在艺术的范围之外的。

但是，如果存在着作为消极的和退化的現象的反现实主义，那末同样无可怀疑的是：除了现实主义以外，在艺术中还存在着