

文藝理論譯叢

关于文学藝術中的典型問題

第二輯 第一種



新文藝出版社

文 藝 理 論 譯 叢

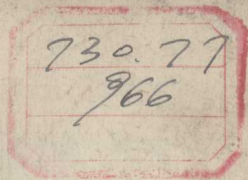
关于文学藝術中的典型問題

苏联“共產党人”雜誌專論

廷 超 譯

新 文 藝 出 版 社

一九五六·上 海



基藏

关于文学藝術中的典型問題

苏联“共事党人”雜誌專論

超 譯

*

新 文 藝 出 版 社 出 版

(上海康平路一五五號)

上海市書刊出版業營業許可證出零壹壹號

上海市印刷五廠印刷 新華書店上海發行所總經售

*

書號 1055

開本 787×1092 耗 1/32 印張 13/16 字數 16,000

一九五六年九月第一版

一九五六年九月第一次印刷

印數 1—12,000

定价(7) 一角

苏联共产党以取得共产主义建设的新成就，以进一步提高我国人民的物质、文化生活水平为目的的历史性决议，向苏联的艺术和文学提出了重大的任务。

尽管苏联的文学艺术已有显著的成就，但它还是落后于生活，还是不能满足人民的已经增长了的精神上的需要。文学艺术发展的主要缺点，是在战后时期，具有广泛概括意义的、反映苏联现实的英雄特色的、不朽的文学艺术作品创作得很少。读者对在许多作品中找不到同时代人——共产主义建设者的有血有肉的、令人感动的典型形象的抱怨是合理的。我们的英雄时代是充满着新和旧的紧张的斗争，但是存在于这个时代中的各种矛盾的复杂性却没有被充分描绘出来，旧事物的危害性却没有被揭露出来，先进的新事物的战无不胜的威力、宏伟和美丽却没有以不可抗拒的艺术力量表现出来，灰色的、艺术性低的作品还是有所出现，这证明这些作品的作者只是做了事件的尾巴，没有上升到对事件进行辉煌的、令人鼓舞的艺术上的概括的高度。

有些对生活只有肤浅的知识的作家，不善于深刻地理解生活的规律性。他们粉饰着现实，忽视我们的困难，没有真实地指出缺点，没有同人们意识中的资本主义残余进行真正的斗争。有充分价值的讽刺作品还是很少，而讽刺作品，则是同

我們生活中的旧事物和怪現象，同一切妨碍共產主义建設的东西進行斗争的强有力的工具。

苏联文学藝術的發展同社会主义现实主义美学的發展有着不可分割的联系。苏維埃藝術的成就必然会丰富苏維埃美学理論，而美学問題研究中的錯誤也不能不影响到藝術實踐。但是对文学藝術的發展是那么重要的理論問題的研究，直到現在却还没有达到应有的規模和必要的深度。許多重大的理論問題在我國还只有膚淺的探討而缺少有系統的鑽研；哲学家、文藝学家和藝術学家的力量还没有互相配合。因此，在解决迫切的理論問題时往往会出现混乱現象。关于典型問題的研究就是美学領域中的一个不幸的例子。

典型問題 馬克思列寧主义美学的中心問題之一。这个問題同藝術創作的其他問題有着不可分割的联系，它的正确解决对社会主义现实主义藝術的順利發展有巨大的理論意义和實踐意义。在为提高文学藝術的思想水平和藝術水平而斗争，为反对文学藝術落后于生活、反对灰色的藝術性低的作品或歪曲我國現實的作品的出現而斗争中，深刻理解文学藝術中的典型問題是極端必要的。

现实主义藝術的典型化是藝術性的極重要的条件。对現實的藝術的反映即形象的反映，正是借助于典型化才能實現的。

现实主义藝術的真实反映生活同典型化有着不可分割的联系。大家所熟知的恩格斯的經典公式：“……现实主义除了細節的真实之外，还要正确地表现出典型环境中的典型性格”（馬克思恩格斯通訊选集，國家政治書籍出版局一九四七年俄

文版第四〇五頁；中譯見“馬克思恩格斯列寧斯大林論文藝”，人民文學出版社版第十八頁），就是這一原理的概括。通過作品所創造的一系列典型形象，通過在典型環境中活動的典型性格的衝突，藝術家就可用現實的全部具體性和多樣性來揭示現實發展規律。

反動的美學曾經提出過不少形形色色的典型化理論，其中有公開打着唯心主義旗號的理論，也有偽裝成唯物主義的理論。這些理論表現在一系列的藝術派別中，從反動的浪漫主義起，到自然主義和其他頹廢派止。馬克思列寧主義美學是在同資產階級藝術理論進行不調和的鬥爭中形成的。在這個鬥爭中，馬克思列寧主義美學依靠過去的美學思想的優秀的進步的傳統，總結了世界現實主義藝術的經驗，而根據辯證唯物主義的立場，它已能夠對典型問題作科學的理解，指出典型是對生活進行現實主義反映的基本條件。

對在生活的革命發展中客觀地再現生活的真實的社會主義現實主義藝術來說，深刻地科學地解決典型化問題有特別重大的意義。不是經驗主義地描寫事實和生活現象，而是選擇最重大的、最能反映發展趨勢及其全部矛盾的事實和現象來加以描寫，這就能使藝術家表現生活的真正的真實。取決於典型化的深度的，不僅有文學藝術的認識作用，而且有文學藝術對社會的積極教育作用，以及文學是否能喚醒愛、憎、輕蔑等強烈感情並且激起仿效心愛的英雄、追隨他們的榜樣的願望的能力。生活的各個重要方面，不是用死板的公式來再現的，而是用鮮明的、具體感性的、產生美感的形象來再現的，因此，這些形象不僅影響人的理智，而且作用於人的感情，——

这就是生活现象在藝術中典型化的复雜过程的意义。典型化就是藝術所特具的用个性化了的、具体感性的美学形式來概括生活现象的方法。

所有这些都說明着藝術創作中的典型問題是一个非常复雜的問題。這個問題是不可以离开真实的生活、离开文学藝術的具体發展來解决的。

可惜不得不承認，近年來在文学藝術界傳播着对于藝術創作中的典型問題的某些煩瑣哲學的、錯誤的观点。有一些公式得到了廣泛的傳播，即認為典型的東西是一定社会歷史現象的本質，并且把典型的東西規定为党性在現實主义藝術中的表現的基本範圍，斷定說，典型性問題任何时候都是一个政治性的問題，而且只有藝術形象的有意識的誇張，才能够更加充分地發掘和強調它的典型性。这些煩瑣哲學的公式竟冒充为馬克思主义的公式，并且錯誤地和我們党对文学藝術問題的观点联系起來。

大家已早知道，任何不考慮到生动的实际和具体的歷史环境而想作出科学定义的企圖，都会引導到煩瑣哲學和教条主义。在研究典型問題方面，当忽視全部丰富多采的具体的藝術材料而运用类如上面所說的这些公式的时候，發生的情形也正是这样。

这是違背馬克思列寧主义的精神、違背我們党的指示的，因為我們党要求在現象的具体的歷史的發展中來觀察各种現象，其中也包括文学藝術的各种現象。

上述关于典型的煩瑣哲學的公式，已經獲得了一定程度的傳播，已經給苏联文学藝術的發展、給美学問題的研究，帶

來了有害的影響。

*

*

*

大家都知道，藝術家在創造典型形象時，選擇着和概括着最本質的現實現象。同這聯繫在一起的，首先是典型形象的思想性，這是對典型形象進行估價的最重要的標準。文學藝術的一切最鮮明的藝術形象就是這樣創造的，以夏伯陽、保爾·柯察金、密列席葉夫等真人為基礎的藝術形象也並不是例外。

蘇聯文學的優秀的作品鮮明地反映出了我國生活的典型特徵，首先是新的蘇維埃人即為社會生活的革命改造和共產主義建設而奮鬥的戰士的特徵。讀者所熱愛的正是文學作品的這些主人公。高爾基、馬雅可夫斯基、蕭洛霍夫、法捷耶夫、尼·奧斯特洛夫斯基、阿·托爾斯泰、列昂諾夫、費定、考涅楚克、拉齊斯、武爾貢、柯拉斯^①、特瓦爾陀夫斯基的作品的主人公，蘇爾科夫、伊薩柯夫斯基、屠爾松—查德^②的抒情詩的主人公，以及蘇聯各民族的其他許多散文家、劇作家和詩人的作品的主人公，都是我們的鬥爭的熱烈的參加者。千千萬萬人向他們學習着高尚的志向、為共產主義奮鬥的堅毅精神、對祖國的忠誠、勇敢無畏和樂觀主義，向他們學習着使蘇維埃人堅強和美麗的一切。

我國人民所熱愛的現實主義的藝術形象，同機械地自然主義地模擬現實毫無共同之點。現實主義的藝術形象是藝術

① 雅·柯拉斯（一八八二——）白俄羅斯人民詩人兼作家。

② 屠爾松—查德（一九一一——）杰出的塔什克詩人兼社會活動家。

家把蘇維埃人的性格和精神面貌的優秀典型特征進行概括的結果。大家知道，形象愈是典型，它的概括意義愈是廣泛。在優秀的蘇維埃作品中，每一個人物的鮮明個性和命運，都突出地展現出我們現實生活的典型現象的性質。與之相反，許多作品之所以灰暗而無生氣，正是它們的作者無法從膚淺地描寫現象前進一步、進行深刻的藝術上的概括的說明。

高爾基指示說：“藝術家應當掌握概括的能力——使現實中屢見的現象典型化的能力。”（“高爾基全集”，三十卷本，第二十五卷，一九五三年國家文學出版社俄文版，第一三二頁）他曾不止一次地重複過這個指示。

但是，把典型當做是對現實中最可作為特征的現象進行藝術上的概括的原理，有時卻會獲得片面的和煩瑣哲學的闡釋。

這種闡釋的表現，就是把典型的東西僅僅規定為和一定社會力量的本質、和一定社會歷史現象的本質相一致的定義。這個定義是片面的和不完全的；它離開了藝術創作的生動實踐，沒有考慮到藝術對世界的認識和反映的特點。在這一定義中，只是把一個方面突出地提出來，而忽略了藝術和其他意識形態的區別。

同時，光是指出意識形態中的共同點是不夠的。還必須確定特殊的、專門的、能夠使這些形態彼此區別開來的東西。要知道，歷史學家、經濟學家、哲學家為了揭示一定社會力量、一定社會現象的本質，也在研究社會生活，但是，這並不能使他們成為藝術家。藝術——這是反映現實的特殊形式。對生活的藝術的認識有它自己的規律，是跟科學的認識的規律大

不相同的。典型化是藝術的基本規律之一，它是藝術創作特點的極其重要的因素。和科學不同，藝術反映現實的規律是用形象，也就是說是用具體的感性的形式，是在個別的東西里體現一般的東西。還是在一百餘年以前，別林斯基就已指出了藝術的這一特點。在現實主義的藝術里，一切事實和生活現象，都是以生活本身的形式、而不是以社會本質的赤裸裸的抽象概念表現出來的。把典型的東西僅僅看成一定社會力量的本質的體現，就會使藝術作品失去生活的個性的多樣性，就會引導到創造公式，而不是創造藝術形象。這種煩瑣哲學的公式引導創作工作者不去進行藝術的發現，而是去圖解一般原理。

藝術家是通過典型來表明社會關係的。他描寫各個不同階層、階級的代表人物的形象，在典型環境和衝突中，在情節中揭示他們的聯繫、衝突和鬥爭。藝術家努力追求的最主要的東西是創造出鮮明的個性化的性格，而這性格又能夠體現出某一類人的共同的特點。

恩格斯指出，在真正的藝術家的筆下，“每一個人是典型，然而同時又是明確的個性，正如黑格爾老人所說的‘這一個’”（馬克思恩格斯通訊選集，俄文版第三九四頁；中譯見“馬克思恩格斯列寧斯大林論文藝”，人民文學出版社版第二十六頁）。

因此，典型化是和創造個別人物的性格、通過他們的命運、行為和活動來表明複雜的多方面的重要聯繫和關係的才能，有着不可分割的聯繫的。

批評家忽略藝術地反映生活的這一方面，片面地把它僅僅歸結為一定社會力量的本質的表現，就不能對藝術作品作

深刻的分析。因为这种看法使批評家失去判断藝術家所創造的形象的質量和特色的可能,是对藝術家的意圖作估价,而不是对藝術家所創造出來的现实的东西作估价,这样就取消了高度的美学的要求。同时,估价标准也就会丧失,从而为鼓励千篇一律的、粗制濫造的作品創造了条件,在这种作品里,社会思想并没有在个性化了的、也就是真正藝術的形式中得到体现。

革命民主主义的評論家,偉大作家,馬克思列寧主义經典作家,从來都強調指出个性化的意义,認為它是創造典型形象的必不可少的条件。

列寧在給依內謝·阿尔曼德^①的信中,極其深刻地指出,在藝術作品中“……整个关键就是独特的环境,就是一定典型的性格和心理的分析。”(列寧全集,俄文版第三十五卷第一四一頁)对藝術形象的深刻的个性化的要求,这是社会主义现实主义美学的基本要求之一。忽視这个要求,就不能不引導到公式主义和形象的貧困化。不考慮到典型化的这个特点,就不可能对藝術作品進行任何認真的分析。

只消看一看文学藝術的生动的实践,就可确信,如果不对丰富多采的典型形象施行暴力,如果不把丰富多采的典型形象加以閹割,就决不会把它們僅僅归結为某种社会本質。事实上,奥涅金和彼巧林^②的社会一階級“本質”好象是相同的,

① 依內謝·阿尔曼德(一八七五——一九二〇)著名的國際共產主义妇女活动家,一九〇四年参加布尔什維克党,一九一八年起在俄共(布)中央女工部工作。

② 彼巧林——萊蒙托夫的長篇小說“当代英雄”中的主人公。

但是我們却覺得他們是各有自己的熱情、自己的命運等等的獨特的人。普希金的塔姬雅娜或蕭洛霍夫的阿克西妮雅的形象內容，是不是僅僅取決於社會本質的呢？文學藝術的許多在任何時代都使不同的社會集團的人感到激動的典型形象，對於他們的那些全人類所共有的特徵，又該怎麼辦呢？如果把藝術形象當做一定社會力量本質的表現來進行煩瑣哲學的解釋，那是無法回答所有這些問題的。如果使用這個公式，結果是無法深刻而全面地對待現代文學的藝術形象的評價問題的。如果一個批評家只注意現象的社會本質而忽視藝術概括的特性，他就必然會陷入一般的議論，而不去進行真正的批評的分析。當講到蘇聯作家的作品的時候，我們在我國許多批評家的論文中遇到的嚴重的缺點，正就是這樣。例如，這些論文舉出伏羅巴耶夫（巴甫連珂的“幸福”）、瓦西里·波爾特尼科夫和阿芙多蒂亞·波爾特尼科娃（尼古拉耶娃的“收穫”）、馬爾丁諾夫（奧維奇金的“區里的日常生活”）以及其他人物的形象，把他們只是作為先進的蘇維埃人來加以論述。根據形象的一般社會本質的觀點，這是正確的。但是可不可以只以這種解釋為限呢？要知道，瓦西里和阿芙多蒂亞是兩個不同的甚至極端不同的人。而就性格來說，伏羅巴耶夫也是一個完全不同的人。然而正就是蘇維埃人的形象的栩栩如生的特徵，在這種一般性的分析下給喪失無餘了。

不在個別的、特殊的東西里再現一般的東西，就不可能有具體的感性的藝術形象。如果把典型的東西描繪成為某種抽象的東西，就會使藝術形象不再是可以用觸摸的東西而變成公式。可惜，我國作家和其他各種樣式的藝術工作者的作品里

的許多形象，还是有着这种缺点。目前出版的長篇小說和中篇小說，其中活动的，不是具备个性特点的生龍活虎的人，而是只会發議論的人体模型，他們隱在某些生產过程的描寫之后，不大会被人看到，作者是强令自己的人物去参加这些生產过程的。

应当指出，我們的优秀的藝術家在通过特殊的、个别的東西來体现一般的東西的时候，是善于找到正确的鑰匙來創造典型形象的。就拿蕭洛霍夫的作品中的藝術方面非常鮮明的各个形象，獨一無二的同时又是典型的苏联兵士華西里·焦尔金^①的形象，“青年近衛軍”中浮雕般描繪出來的苏联青年的形象以及其他許多形象來做例子吧。这些例子顯然都駁斥着把典型僅僅当做社会本質、歪曲地理解现实主义藝術中的藝術概括的特点的煩瑣哲学的議論。

*

*

*

馬克思列寧主义美学对藝術的目的性、傾向性及其反映生活的積極性賦予了巨大的意义。

典型化从來都是同藝術家的世界观、同藝術家对某些现实現象的估价联系在一起的。典型形象的思想意义和教育意义，在頗大程度上是靠这方面來决定的。藝術家对生活的見解就表現在典型形象及其行为的邏輯里面。藝術家借助于藝術形象，就能指責或宣傳现实的某些方面和某些現象，就能对这些方面和現象進行深入的思索，就能明确地說出自己的

① 華西里·焦尔金——特瓦爾陀夫斯基的長詩“華西里·焦尔金”中的主人公。

理想。

藝術家對現實的態度從來都表現在他的作品里。真正先進的藝術家決不是冷漠的旁觀者。他是自己祖國的一個公民，為人民的利益奮鬥的一個戰士。

革命民主主義的評論早已清楚地看到藝術家在這方面的積極作用。杜勃羅留波夫強調指出，藝術家“……把生動的現實的多種多樣的矛盾的方面交織成了自己的世界觀的總體。”（“杜勃羅留波夫三卷集”，國家文學出版局一九五二年俄文版，第三卷第四六四頁）

關於文學和藝術的階級性的學說，由馬克思主義第一次作了精辟的表述。馬克思主義明確地規定了世界觀在藝術創作中的積極作用。

列寧所提出的文學党性原則，是馬克思主義關於文學和藝術的階級性的學說的進一步發展，這是列寧對文學藝術的科學的極其重大的貢獻，是美學思想的偉大的成果。

正確地闡明世界觀在文學藝術中的作用，闡明文學藝術中党性原則的意義和實質，是具有極其重大的理論和實踐的意義的。

但是，在這里也不能不指出，對藝術領域中的党性存在着煩瑣哲學的理解方法，它特別表現在這些方面：把典型和党性看作是同一的東西，把典型看作是党性在現實主義藝術中的表現的基本範圍，把典型僅僅歸結為政治。不难看出，這種混淆的看法會使人們以反歷史主義的態度去對待文學藝術現象，不考慮藝術家創作的時代和條件，對藝術家的世界觀不作深刻的分析，想在一切典型的東西中間找出党性立場的表現

的企圖，必然導致模糊文學藝術中的党性原則的具體的歷史內容。這種態度完全是從教條主義出發的。他們抓住了列寧的“現代哲學是有黨派性的，正象兩千年前的哲學一樣”這一指示，把文學和藝術現象硬套在這個指示上面，不問列寧給這一術語規定的具體意義是什麼，也不問列寧關於党性問題的其他指示怎樣講的。用書呆子習氣是不可能了解文學藝術的党性原則的，必須更深刻地研究問題的實質。

列寧在“唯物主義與經驗批判主義”一書中提出了“哲學上一般地是不是有黨派……”（“列寧全集”俄文版第十四卷第三二一頁；中譯見“唯物主義與經驗批判主義”，一九五六年人民出版社版第三四五頁）的問題，並且說道：“不能不看到哲學上的黨派鬥爭，這一鬥爭歸根結底是表現着現代社會中互相敵對的階級的趨向與思想體系。現代哲學是有黨派性的，正如兩千年前的哲學一樣是有黨派性的。縱然被假充博學的新名詞或極其愚蠢的非黨派性所掩飾着，這互相鬥爭着的黨派實質上就是唯物主義與唯心主義。”（同上，俄文版第三四三頁，中文版第三四九頁）

可見，列寧在這裡說的哲學中的黨派鬥爭是唯物主義和唯心主義的黨派的鬥爭。同時指出唯心主義從來都是代表反動階級的趨向和思想體系的。

如果把上述对党性的理解机械地搬运到文学藝術方面來，就會產生庸俗化的危險。大家都知道，作者的政治觀點常常是遠不象在哲學或其他社會科學當中那樣直接地表現出來的。甚至於常有這樣的情形，藝術家所創造的作品的客觀意義跟他的政治觀點和同情是矛盾的。在這一方面，正象恩格

斯所指出的，巴尔札克的創作是一个明顯的例証。在过去的其他的偉大藝術家的作品当中，也可以看到同样的情况。因此，決不容許簡單地把一切藝術家划分为兩個在政治上相对立的党派。主張做这样划分的人們的根据是，從來只有反动的藝術和進步的藝術。毫無疑問，这是一个正确的論点。但是，人們根据这个論点作出了錯誤的結論，依据这一結論，進步性和党性混为一談了。在这一定义当中，党性的具体内容消失了。不僅如此，这一定义还提供了——一个論据，認為那些尽管是屬於不同階級的各个时代的進步藝術家，都是同一的党性立場的代表者。那些用教条主义态度对待哲学中有各种党派的这一指示的研究家們，正是达到了这样荒謬的程度，他們把这一指示运用到文学藝術当中，大談其反动党派和進步党派。結果是，在这些研究家看來，格里包耶多夫、車尔尼雪夫斯基和高尔基都是屬於一个党派营壘的作家……。

列寧并不是把党性的概念看成抽象的、無所不包的范疇。列寧是根据一定的歷史环境揭示党性的具体内容的。列寧認為党性是高度發展的階級斗争的結果。他教導我們說：党性“……要求在对事变做任何估計时都必須直率而公开地站到一定社会集团的立場上。”（“列寧全集”，中文版第一卷第三七九頁）列寧寫道：“因为沒有一个活着的人能够不站到这个或那个階級方面來（既然他懂得了它們的相互关系），能够不以該階級的勝利为快乐，以其失敗为悲痛，能够不对于敌視这个階級的人，对于散布落后观点來妨碍其發展的人以及其他等等的人表示憤怒。”（“列寧全集”，俄文版第二卷第四八九至四九九頁，中譯見“我們究竟拒絕什么遺產”一九五二年人

可見,这里講的是自覺的黨性的立場,它是以對於各個階級的相互關係的理解為前提的,是以熱烈地擁護人們所從屬的階級的利益為前提的。一九〇五年列寧在他的著名的論文“黨的組織和黨的文學”當中表達的正是這樣的思想,在這篇論文當中第一次表述了文學藝術的黨性原則。從對於黨性原則的這種理解出發,我們能不能夠象認為典型是黨性表現的基本範圍的那一公式所要求的那樣,把創造了多種多樣的典型形象的不同時代的現實主義藝術家,都算在有黨性的作家的範疇里呢?顯然,是不能的。

庸俗社會學已經垮台了。現在再沒有誰敢於象以前那些最極端的庸俗社會學家所表現的那樣,把普希金和果戈理的創作歸結為小地主或中等貴族的利益的反映。但是,如果一貫地把歷史上的偉大現實主義藝術家都叫做有黨性的藝術家,勢必把他們都列為勞動者階級的有堅定信念的、自覺的保衛者和擁護者。可是沒有誰敢於作這樣的反科學的牽強附會。於是,煩瑣哲學的公式就落空了。它使人們不能正確地分析文學史的具体現象。但是,許多按照出身和教養來說屬於占統治地位的剝削階級的偉大藝術家的創作的人民性,却是和他們突破本階級的利益的狹隘框子的能力分不開的,却是和他們用對現實的客觀的、真實的描寫來促進爭取解放的趨向的發展(甚至他們並不是公開地站在人民群眾的立場上)的能力分不開的。想把這樣的藝術家的創作跟真正意義上的黨性拉扯在一起,其結果只能是庸俗化。

或者我們拿資本主義各國中現代的進步的現實主義藝術