



〔苏〕Д·В·扎通斯基等著

杨宗建 卢永茂 唐素云译

论现代派文学

湖南人民出版社

论现代派文学

【苏】Д·В·扎通斯基等著

杨宗建 卢永茂 唐素云译

湖南人民出版社

根据苏联科学院高尔基世界文学研究所编《现实主义的迫切问题和现代主义》选译。

莫斯科苏联科学出版社出版，1965年。

论现代派文学

〔苏〕Д.В.扎通斯基等著

杨宗建 卢永茂 唐素云译

责任编辑：常 青

*

湖南人民出版社出版

(长沙市银盆南路67号)

湖南省新华书店发行 湖南省黔阳彩色印刷厂印刷

*

1986年1月第1版 1987年7月第2次印刷

字数：243,000 印张：11.375 印数：3,101—7,500

ISBN7-217-00113-7/I·45

统一书号：10109·1988 定价：2.15元

新书目：87—30

目 录

现代派的神话和现实·····	扎通斯基 (1)
论现代派的哲学基础·····	米亚斯尼科夫 (60)
存在主义及其“人的哲学”·····	鲍列夫 (101)
“异化”和西方文学·····	维利科夫斯基 (117)
现实主义、现代派和创作自由·····	鲍尔休科夫 (136)
人的概念和现代艺术·····	雅基缅科 (149)
论现实主义艺术中的新倾向·····	涅多希文 (159)
从现实的观点看卡夫卡的创作·····	Б·苏奇科夫 (170)
威廉·福克纳走向现实主义的道路 ·····	П·В·帕利耶夫斯基 (215)
陀斯妥耶夫斯基与现代派·····	布柳索夫 (246)
人道主义是判断进步艺术的标准 ·····	德米特里耶娃 (302)
主要的标准·····	比亚利克 (311)
反对在评价方法上的形式主义标准·····	亚洪托娃 (328)
作家无权逃避思想斗争·····	茹可夫 (338)
译后记·····	(358)

现代派的神话和现实

Д·В·扎通斯基*

西方出版的文艺书籍和文章中愈来愈多地出现“神话”、“神话创作”这样的词。专讲神话学、神话的起源、特点，民间创作的基本理论，这类书很多。当然，这些书不是最近才出现的。但是，现在我指的完全不是这类书籍，而是另一类著作。这些著作不但鼓吹创作现代神话是艺术家的权利，而且认为艺术家的责任“从根本来说，不仅不是对自然的模仿，倒是常常相反”，是创造某种新的“神话世界”。

为了理解这种“神话”创作的含义和目的，还得谈谈不久前的情况。

黑格尔在《美学讲演录》中写道：“……各族人民在那创造神话臆想的时代，本身还生活在幻想时期，因而不是通

* 德米特里·弗拉基米罗维奇·扎通斯基(1922——)，苏联文艺理论家，评论家。语文学博士，教授。——译者注。

过思考的方式，而是通过幻想的形象，清楚地意识到自己最内在的、最深刻的心情和想法，使一般的抽象概念不脱离具体的形象。”^①

黑格尔首先把神话看作是历史的范畴，而且仅仅是作为历史的范畴——作为一定的艺术方法。按照他的看法，艺术的“象征的”形式仅仅是“艺术前阶段”。在人类发展的过程中，这种方法不可避免地要被淘汰，让位给更高级的方法——“古典的”、“浪漫主义的”方法。另外，“象征的”方法本身分成几个时期（阶段），按黑格尔的说法，最原始的时期就是神话：“第一阶段本身还不能称做真正的象征性阶段，更确切地说，甚至不能算是艺术的范畴。一般说它为艺术，具体说为象征性艺术开辟了道路。这是直接的、实体的绝对统一，即精神的意义同对某种自然形态的不可分割的感性存在的统一。”^②

换句话说，神话形象不仅象征着某种事物，而且，本身就是这种生物、现象、物体，神话形象不能超出它，也不能同它分开。在高度发展的象征性艺术中某些寓言的图象“只是特征和标志，比如，蹲在宙斯旁边的鹰，陪伴着福音会会员卢卡的公牛，实际上埃及人也相信，他们在圣牛身上看到了神灵本身。”^③

资产阶级上升时代卓越的哲学家和美学理论家之一的黑格尔，就是这样解释神话的属性和本质的。正如我已经说过

① 《黑格尔全集》，1938年莫斯科版，第12卷，第321页。

② 《黑格尔全集》第12卷，第328页。

③ 《黑格尔全集》，第12卷，第323页。

的，他竭力从历史的观点来研究这一问题，但是，以社会关系发展的一定阶段作为出发点，自然就不能完全满意地解释神话出现的原因。

对此作出满意解释的是科学共产主义的奠基者。马克思把神话看作是对自然和社会的不自觉的艺术加工。人类在发展的初期，刚试图认识周围的现实，处处碰到不可思议的、无法解释的、猜不透的、引起惊讶和恐惧的东西。所有这些不可理解的、陌生的东西——从自然界的威胁力量到不可认识的社会规律，人类都使它们成为某一种具体而可感知的幻想形象。这些力量和规律既使自己异化，同时又通过咒语来消除危害性，使它们靠近自己。河流、月亮、火都成了神，即抽象化了，获得了某种“普遍性”，而没有个性的权力——压制和奴役的抽象概念——也在粗糙雕刻的石头或木头偶像中“具体化”了。

“一切神话，”马克思写道，“都是在想象中和通过想象以征服自然力，支配自然力，把自然力形象化……”。^①

因此，神话创作作为直接感性的认识和掌握世界的方法，在某个时期是合乎规律、不可避免的，因而在历史上是进步的。神话创作符合古代人的原始社会关系的特征。但是在社会发展过程中，这种认识和掌握世界的方法，被更完善、更符合新的、复杂化的社会关系的方法所代替，它能使人们更深入地看清现实的本质，并能更准确地反映现实。

“大家知道，”马克思写道，“希腊神话不只是希腊艺

^① 《马克思恩格斯全集》，中文版，第12卷，第761页。

术的武库，而且是它的土壤。”他继续写道：“成为希腊人的幻想的基础，从而成为希腊〔神话〕的基础的那种对自然的观点和对社会关系的观点，能够同自动纺机、铁道、机车和电报并存吗？”^①

这是对神话问题最明确、彻底的科学态度。甚至一些站在自发唯物主义立场上的十九世纪资产阶级学者（摩尔根、巴科芬等），不管怎样，也正是这样解释神话的。但是，随着资本主义危机的加深，资产阶级科学转到了愈来愈露骨的主观主义和形而上学的道路上。

本世纪初法国心理学家列维—布留里出版了几本书（1910年的《低级社会中的思维职能》、1922年的《原始的思维》等），书中证明说，神话似乎是“逻辑前的”、“野蛮的”思维。按照列维—布留里的看法，这种原始思维的特点在于：野蛮人的意识只是主观地去整理混乱的感觉世界。

①。“在神话中，”列维—布留里写道，“原始人发现自己的经历与社会集团有关……听着神话，这一社会集团感到自己好象神秘地与创建部落的人有关。”^②

这样，在列维—布留里的概念里，神话不是认识现存世界的手段，而首先是赋于主观回忆、个人经验以某种概括性的客观性质——依靠同魔法有“连带关系”的奇异现象所赋予的方法。

现代派的理论台柱之一，瑞士人卡尔·尤恩格在曲解、歪曲

① 《马克思恩格斯全集》，中文版，第12卷，第761页。

② 列维—布留里：《原始心理状态》，1922年巴黎版，第309页。

颠倒神话创作的科学理论方面比列维—布留里走得更远。正是尤恩格——弗洛伊德“邪道”的门徒——把“原始模型”的概念，即固定不变的人类意识的“模型”运用到资产阶级科学中去，这种“模型”聚集了原始人的“野蛮的”、“无理性的”集体经验。按照尤恩格追随者的意见，艺术的任务不在于艺术地掌握世界，而在于净化、裸露出“原始模型”，在于介绍某种自古以来的超验的“秘密”，在于寻找作为模糊的占据整个身心的信仰的象征——上帝。

列维—布留里认为，野蛮人是不合逻辑地、在莫名其妙的有“连带关系”的范畴中思维，尤恩格认为，现代人是象“野蛮人”那样思维，在任何情况下，“野蛮人式的思维”构成了他的意识的基础。因此，尤恩格属于第一批打开哲学闸门的人，二十世纪非理性的“神话创作”的浑浊急流通过这些闸门涌出，而这些闸门是主观唯心主义的闸门。

神话不再被看作是历史的范畴，而仅仅是心理学或者甚至生理学和生物机构学方面的现象，是人性自古以来就具有的某种不合逻辑的直观感性思维的形式，而适用于艺术的是具有某种独立性的、超越时间意义的“纯粹”艺术形式。

因此，研究者的努力愈来愈集中到研究“神话创作”的内在特点，而不是弄清楚产生神话创作的原因。拥护这种观点的人感兴趣的与其说是神话的情节或者情节中的含义，不如说是幻想和描写所见事物的方法本身，这种方法在某种程度上是神话所固有的，更多地用来表现神话。

在资产阶级学者中，有些人打算把一切艺术与神话创作等同起来。比如，《文学中的神话概念》（1960）的作者德饶·霍尔洛维伊就是这样。他认为，神话所特有的“缺乏分

析和界限的划分”，也是艺术思维本身所具有的特点。但是，其他人（他们中的大多数）认为，神话只是艺术中可以有的方式之一。不过，按照他们的意见，是本世纪艺术家特别喜爱的方式。丘恩捷尔·勃列克尔在《新的现实》（1957）一书中写道：“到二十世纪中期，我们正在摸索各个时代产生最伟大表现形式的范围。在艺术作品中，首先使我们感兴趣的不是主观经验，不是心理学，也不是以现实作实验，而是原始的、直接与首要成分有关的、纯粹现实的节奏。”^①

这可以说是现代派神话的美学特点。但是，这种特点自然不是目的本身，而仅仅是一种哲学和世界观性质的外衣。就拿神话的新作用来说，神话的崇拜者认为，神话是“纯粹存在”的画图，即摆脱了所有社会上固定的、历史上变动的事物的“存在”。象勃列克尔说的，神话“向往最初的图解，原始的形式，向往不变的，安处于深处的……”^②

二

但这是怎么回事？这种看来是突然的、莫名其妙的（对具有高度发展的社会关系的人来说）对“原始的”、幼稚的、野蛮的东西的好感，这种回到黑暗时代的深处、依靠某种极其简单的、原始的、因而是“可靠的”、“不可违背的”东西的愿望是从哪里产生的呢？

① 丘·勃列克尔：《新的现实》，1957年，柏林版，第23页。

② 丘·勃列克尔：《新的现实》，1957年柏林版，第10页。

神话如今似乎“很时髦”，只是因为列维-布留里宣布原始人的思维是“逻辑前的”、与魔法“有关”的，只是因为弗洛伊德学说的信徒和尤恩格学说的信徒着手在现代文明人中寻找野蛮人，而存在主义者想依靠一切人存在的“原始基础”，这自然是可笑的误解。二十世纪的神话不是来源于思想，而是来源于社会生活的条件。罗热·加罗蒂在《无边的现实主义》一书中写道，“人可能感到恐慌和畏惧，但这种感觉已不是由于在自然力面前软弱无力而产生的，因为目前在相当程度上自然力是可以控制的。现在人害怕的是他自己创造的社会力量，这种力量作为敌视现实的东西与人对立，威胁着人的生命。极端的贫困、危机、压迫制度和战争，所有这些剥夺人类的不同形式的力量汇合到了一起。”^①

（我们生活在复杂而矛盾的时代，这个时代比以前任何时代更革命，因而更复杂，因为它是人类史前阶段过渡到人类的真正历史。这种过渡在很多方面是困难的，在某些方面还是不正常的。不容易弄清楚许多事情的千变万化，每天浸透到现代人意识中的大量信息不容易，分开时代交替的基本趋势及其有毒的废物。当人生活在时代的毒物变成残存社会制度的主要趋势这样一个世界时，要分开就特别困难。现实的画图迷离惶惑；出现在舞台前景的不是人类的胜利成果、成就，而是失败和恐惧。

当今主观主义神话创作者的幻想，第一和主要的源泉，

^① 罗热·加罗蒂《无边的现实主义》，1963年巴黎版。

毕竟不是现实存在的恐惧本身，而是在恐惧面前的独特的精神投降。可惜，加罗蒂没有强调这点。现代派的神话首先是软弱无力和错误认识的结果。可以想象一下不理解现代“异化的”、“工业化的”、“机械化的”世界的人，这是不幸的。但这并不怎么要紧，因为这可以成为他顽强追求的原因。但如果这种人不相信认识真理的可能性，那么他就只能适宜于尤恩格式的“神话创作”。因为在发现原子秘密和征服宇宙的时代，神话创作不是“借助于神秘莫测”来译成密码，作上符号，不是屈服于“混乱”，不是故弄玄虚（即使完全是无意的），又会如何呢？

但是人们会问，为什么出现神话——这种“译成密码”、“故弄玄虚”的东西？难道神话化不是趋向于放弃偶然的和表面的现象，不是趋向于表现生活方面基本的、主导的、没有消逝的现象吗？也许，这是一个简单概括的公式（一般来说，什么艺术在一定程度上不是一个简单概括的公式！），但这是现实本身的简单概括的公式。难道现实主义没有力求作这样的概括吗？

① 在罗热·加罗蒂比较早期的一部著作中，他对被观察的现象，作了更明确的思想评价：“……所有这些作家在脱离实际的小天地中遇到了社会制度的矛盾。每一个作家都认为某一个人的抽象概念造成了这些矛盾，不管这些矛盾是否代表一定阶级的和社会的具体性。这就是马克思称为“异化”的神话创作的基础。这种对待矛盾的方法是反动的，因为艺术家认为一定时代的矛盾是不变的，这样就排除了矛盾的具体的历史特性。革命的艺术对待这些矛盾的方法是不同的。它认为矛盾引起的冲突是不通过我而存在的事实。世界不在我之中，而我在世界之中。”（罗热·加罗蒂：《昂德尔·马尔罗克斯的照死人的脸面膜制的面具》，《主流》杂志，1947年春天，第1·2期，第15页。）①

然而许多现代派作家的艺术实践证明的却完全是另外的情况。在这方面产生了现实主义和现代派之间的根本区别。

真的，现实主义总是力求概括，力求典型化，即创造能吸取主要的、最能表明被描写现象特点的形象。这种典型形象可以描写现象在生活中直接具有的形式，使现象个性化，它也可以抽象地、远离现实地、甚至直接象征性地描写现象。但就是在后一种情况下，描写和被描写者之间也还保存着紧密的联系，而且这种联系是辩证的，不是偶然的、表面的或者形式逻辑的。现实主义的概括是具体的和真实的。它不隐瞒、伪造现实，也不盲目地把一切偶像化。但神话创造者是怎么概括形象的呢？

“缝纫机和伞在解剖桌上，”美国艺术理论家哈乌泽尔写道：“在钢琴上有驴的尸体和赤裸着的女尸，可以像抽屉柜一样打开，简单说来，把不同时间的和不协调的东西放进井然有序和同时发生的形式中。所有那些企图只是表达一种欲望——把相当反常的形象带入我们所生活的原子化世界的统一性和条理性之中。现今的总体性意念笼罩着艺术。好象所有的事物都处于互相依赖的地位，除了本身以外还可以表达别的事物，可以包含整体的规律。”^①

我认为，这里相当中肯地说明了某些原因、目的，特别是主观主义者概括结构本身。“神话”的创作者把世界看成一片混乱，看成是没有条理的、无意义的、永远是具有讽刺意味的循环往复，没有任何合理的规律性，创作“神话”，就是为了有可能照这个样子去描写这个世界，把某些人为地

^① 阿诺德·哈乌泽尔：《美术和文学史》，1952年柏林版，493页。

设计的“规律性”从外面塞给这个世界。

任何物体，任何概念——从神秘的数字到开门的钥匙——都可以用来作为生活的象征，因为这个物体或概念在相同程度上既表现又没有表现它的含义，既隐藏又没有隐藏“宇宙的全部秘密”。

尤奈斯库的《犀牛》^①中有这样一段情节。职业逻辑学家教老先生三段论法的艺术。

逻辑学家：“这是标准的三段论法。猫有四只脚。伊西多尔和弗里科各有四只脚。因此，伊西多尔和弗里科是猫。”

老先生：“我的狗也有四只脚。”

逻辑学家：“因此它也是猫。”

这样的推理过程引导逻辑学家得出结论，好象索克罗特也是猫。当弄清楚老先生的猫正好也叫索克罗特时，这位老憨就一点也不怀疑“逻辑学家”是不是正确的。

剧作家在这里揭发了市俗的正当的思维，但他所描写的情节可以作为产生现代派神话创作一般性技巧的例证。

不理解世界和社会产生过程的真正实质，常常导致艺术家在只有表面和偶然联系的地方寻求主要的和确定的东西。那样，暂时和局部的东西就变成绝对和包罗万象的东西。

但这还不是“现今的总体性意念笼罩着艺术”的全部表现。对辩证思维（只有它，在现实发生变动的时刻，对理解现实的具体而普遍的意义提供了可能性）的无能为力，促使一些思想家和艺术家把某些静止不动的点固定下来，以寻找

① 尤金·尤奈斯库（1912——），法国荒诞派剧作家，《犀牛》是其代表作之一。

“阿基米德支点”^①，从这个支点出发比较容易观察世界。

但是，按“神话创作者”的意见，只要查明一切从什么开始——查明根据（按年代还是按时间，反正一样），就能寻得“阿基米德支点”。

“我们的时代离开生命的本原愈远，”丘·勃列克尔写道：“艺术和诗歌就越坚决地渴求回到那里去。向往原始模型、榜样，向往藏在深处的不变的东西，出现了只有艺术家才能满足的迫切要求”^②。

要知道，这与尤奈斯库的“逻辑学家”所教的（只是没有放在古代神话的背景上，而是只有最平凡、通俗的色彩）相同，即试图得到客观存在的最简单的图式。现在，我们举也有四只脚的所有东西为例，把它们看成猫，这可以说是在高度简化的基础上进行概括，但却犯了不能容忍的逻辑错误。

对所有的人，对一般的人来说，相同的特征是什么呢？当然，这样的特征有许多：有理智、会用劳动工具、社会的生活方式。但是，因为现代派的特征是竭力寻求本原，不关心它们是不是真已决定人之所以为人的东西，所以，现代派的注意力集中在我们天性的野蛮、古老和兽性的“核心”方面，他们把人“概括”成野兽。这样，就产生了一个当今尽人皆知的社会学的，同时又是变态心理学的神话——关于“抽象人”及其不能消灭的原生“本质”的神话。

① 古希腊数学家阿基米德说过，给我一个支点，我可以用手把地球举起来，这里以此作比。——译者注。

② 丘·勃列克尔：《新的现实》第10—11页。

使所有事物“互相依赖”，强迫“除了本身以外还可以表达别的事物”，囿于“整体规律”之中——这就是说，使现实的多样性拉平、统一，把现实简单地说成“猫的四只脚”，即说成最简单的、不变的、静态的，因而处于历史真实范围以外的事物。

甚至一些资产阶级的研究者（他们中的一些人比较清醒）也承认这点。比如，维利格利姆·埃姆里赫在《艺术神话和政治神话》（1963）一文中，也把神话描述成往往是现实在幻想形式中的不清醒意识的表现，现实变成某种凶恶超人的、压倒一切的东西：“从清醒意识转到梦游症就进入简括的图式世界，现实世界的真实性在那里已不复存在。建立某种无所不包、无所不明并造成秩序的原则，这种原则不是以使人信服的、清楚的见解，而是以一种形象或动作首先表现出来，因而应该称它是神话……。人不理解的，即陌生和异化的事物，变成永远与自己平等的力量，而这种力量消灭了所有的差别，同时消灭了所有历史的事物，建立了历史以外的、不变的、单调的世界，人在这种世界只配有一种命运——滑向深渊。”^①

大概没有谁会同意这种直接而明确地谈出自己的看法：既然时代是很复杂的，就不应该试图理解它的本质，而应该仅仅满足于第一次的直观印象。实际上，新近的一些神话作者正是这样做的（当然，他们没有在自己行动的同时做出直接而明确的解释）。他们创造了图式、模型，但并不是世界

① 维·埃姆里赫：《艺术神话和政治神话》，1963年，第1卷，第198—199页。

的模型，而只是对这个世界的个人主观认识的模型。他们认为，世界是无秩序的、荒谬的、不可知的。他们把世界描绘成混乱的、不可理解的荒谬存在。这种混乱有其不正确的“规则”和不守规律的“法则”。这些“规则”和“法则”不是从周围的现实，而是从神话创造者慌乱的意识中搬来的。

三

列奥尼德·安德烈耶夫俏皮地指出：“狡猾的麦捷尔林克把自己的思想套上一条裤子，使疑问在舞台上跑来跑去。”^①

也许，这些话用到二十世纪神话创作者身上，理由更充分。

在詹姆斯·乔伊斯的长篇小说《尤利西斯》的第一段情节中，描述了三个年轻人——房东巴东克·马利甘和他的房客海恩士、斯季文·达德路斯——用早餐时，一个卖牛奶的老太婆走进屋子，她每天早晨给他们送牛奶：

“您要多少，先生？”老太婆问。

“一夸脱。”斯季文回答说。

“他观察老太婆怎样把白色的浓牛奶（不是她的）倒在杯子里，然后从杯子里倒在罐子里……她斟了一杯多。她年迈而神秘，从早晨的世界走进屋子，也许是报信者，她倒罢

^① 列·安德烈耶夫，《论戏剧的信件》，《假面具》杂志，1912年，第3期，第5页。