



苏联现实主义 问题讨论集

外国文学出版社

苏联现实主义问题讨论集

外国文学出版社出版

(北京朝内大街166号)

新华书店北京发行所发行

北京房山印刷厂印刷

字数 265,000 开本 787×1092 毫米 $\frac{1}{32}$ 印张 13 $\frac{7}{8}$ 插页 2

1981年11月北京第1版

1981年11月北京第1次印刷

印数 0,001—4,830

书号 10208.71

定价 1.00元

目 次

社会主义现实主义和文学理论问题	1
阿·米亚斯尼科夫 (李传明译)	
苏联各民族文学从批判现实主义过渡到社会主义	
现实主义的规律	66
米·帕尔霍缅科 (靳慰然译)	
批判现实主义与社会主义现实主义的关系	127
格·洛米泽 (张克俊、马振寰译)	
苏联文学中的浪漫主义	167
阿·奥甫恰连科 (程正民译)	
当代现实主义的某些特点	193
卓·凯德林娜 (连铁译)	
社会主义文学及其方法	243
格·波斯彼洛夫 (程正民译)	
文学理论和创作过程	254
米·赫拉普钦科 (程正民译)	
历史与创作方法	267
列·雅基缅科 (连铁译)	
科学释义与文学现实	275
弗·拉克申 (马振寰、张克俊译)	

关于社会主义现实主义文学的争论	291
格·波斯彼洛夫 (刘宁译)	
社会主义现实主义同其他艺术体系的关系	319
P·库兹涅佐娃 (程正民译)	
社会主义现实主义类型学的迫切问题	334
米·帕尔霍缅科 (马志洁译)	
社会主义现实主义的风格流派的类型划分	369
阿·埃利亚舍维奇 (连铁译)	
近年来苏联散文中的浪漫主义风格	379
B·古谢夫 (汪嘉斐译)	
真实表现生活的历史地开放的体系	391
德·马尔科夫 (刘宁译)	
后 记	428
北京师范大学苏联文学研究所	

社会主义现实主义和 文学理论问题

阿·米亚斯尼科夫

—

苏联文艺学界庆祝了自己的五十周年纪念。半个世纪以来,苏联文艺学这个领域经历了紧张探索、胜利、失误、新发现这样一条漫长、艰苦而又光荣的道路。

在当今世界的文坛上,社会主义现实主义占有特殊地位。早已不再争论这样的问题:是在发展人类文化的康庄大道上产生了新的方法,还是某个地方偏离了康庄大道?现在就连社会主义现实主义的敌人也感到社会主义现实主义和以前的文化有很深的联系,可是在他们看来,仅凭这一点就足以指责社会主义现实主义是保守主义。然而,当今世界不仅有社会主义现实主义,还有通常称之为“批判现实主义”的现实主义以及形形色色的现代主义流派。

二十世纪的批判现实主义,并不象十年前我们某些评论家所说的那样,是十九世纪现实主义的蹩脚变种,而是世界文学史中一种独特的、极其复杂而矛盾的、但又不断发展

着的现象。我们的时代是个暴风雨时代，社会运动和科学发现前所未见，它向所有文学家提出了极其复杂的任务。现代批判现实主义也正在按照自己的方式解决这些任务。在解决任务的同时，它受到另一种创作方法即社会主义现实主义的强大影响，这反过来说明，社会主义现实主义在世界艺术中绝不是孤立的现象。

在社会主义国家的艺术中也正在发生非常复杂的过程。例如，大家知道，现实主义常常和浪漫精神联系着。但社会主义浪漫主义能和社会主义现实主义这一基本方法同时并存、共同发展吗？

除了这个问题之外，在社会主义民族不断发展、亚非拉各国民族独立解放运动风起云涌的时代，在资本主义国家劳动人民为争取和平和民主而斗争的时代，关于艺术中的民族主义和国际主义问题又以新的方式提出来了。

社会主义现实主义在我国，在其他沿着社会主义道路前进的国家以及老的资本主义国家都在不断地发展着。最近十年是社会主义现实主义发展的新阶段。我国学者正研究社会主义现实主义方法在现阶段的特点，弄清这个方法增添了哪些新特点，它使体裁、文艺作品情节结构的基础、形象体系和风格特点等等发生了哪些变化，一句话，社会主义现实主义正致力于哪些新发现，其创作探索正朝着哪个方向前进。

我们时代围绕如何理解艺术根本规律的斗争仍在继续，而且十分激烈。如果在研究这一斗争的特点及其性质

时不局限于分析资本主义世界文艺理论家的最近著作，而是从二十世纪哲学和美学思想发展的普遍趋势来观察问题，这一斗争的特点及其性质就会一目了然。

当我们现在同我们的朋友、思想上的论敌进行论战时，不要忘记这种论战不是凭空出现的，我们苏联美学思想的发展已经有半个世纪的历史了；许多问题不止一次地讨论过，曾是二十年代、三十年代、四十年代和五十年代激烈争论的对象；苏联美学思想取得了胜利，不时地克服严重的失误和错误；许多原则在我国美学、我国艺术五十年的发展过程中得到了校正。

过去几十年对这个经验研究得很不够，或者在研究中带有片面性，譬如五十年代中期对待这个经验的态度就是片面的。当时资产阶级学者和修正主义者都试图按自己的方式来理解和解释这个经验。苏联文艺理论家和外国进步学者都曾指出这些论述没有科学根据，有时甚至对材料和事实缺乏起码的诚实态度。

个人迷信的影响使苏联文艺学所分析的问题的范围很窄。对资产阶级科学所研究的问题设置了特殊的禁忌。例如，由于资产阶级科学研究了直觉、直接知识的问题和潜意识过程，苏联科学界就不得不常常避开这些问题。同样也是以提心吊胆的心情来看待关于艺术特征的许多问题，特别是审美现实、通过艺术对生活进行仿造和再创造、审美理想的问题，以及虚拟性、艺术相对独立性等其他问题。由于党的富于胆略的工作，所有这些限制都已被取消。

苏联学者，特别是文艺理论家发现大量问题有待解决，未仔细研究的问题也相当多，他们面临着十分广泛的创造性工作。原来，我们思想上的论敌，虽然提出了某些十分重要的艺术理论问题，但对这些问题的解决却是片面的、形而上学的，常常有利于反动的社会思潮。摆在我们面前的任务是：极力扩大我们进行科学探索的天地，夺取被我们论敌非法占领的某些重要领域，解决文艺学中极为重要的问题。

我们遇到了两方面的困难。首先，必须不断克服教条主义思想的惯性（因为这个过程还没有结束），指出这种思维没有科学根据，徒然使创作荒芜。其次，还必须不断说明，根据我们的世界观和半个世纪以来苏联发展艺术的经验，我们在原则上是能够解决所有文艺学问题的，无须向资产阶级社会思潮作出让步，听其摆布。大家知道，在五十年代中期我们曾不得不和修正主义回潮作斗争。这场斗争（部分地延续至今）加强了我们的阵地，扩大了我国科学研究的范围，提高了我国文艺理论家争取正确解决迫切问题的责任心。

在这场斗争中我们也付出了很大的代价。个别研究者发现某些教条主义的原则和公式站不住脚，从而对于进行广泛科学总结的必要性产生了怀疑。特别是提出了运用艺术方法这种概念是否恰当的问题。持有这种观点的人认为，只应研究各种方法的民族特点，最好是研究个别作家在方法上的个人特点。这种途径不可避免地把人们引向经验主义。

最近几年，认真注意研究文学作品的工作已取得良好的成果，但同时也表明（当然远非所有研究者都明了这一点），研究者必须把分析和综合有机地结合起来，既从研究作品入手然后进行高度概括，又从高度概括出发对作品进行研究，只有这样，才称得起是创造性的工作。研究作家个人风格的差别和辩证统一、艺术风格的多样性、方法上的民族特点及其发展的共同规律的工作正在取得积极的成果。现在谁也不再把高度概括看作是教条主义式的批评的残余。

显然，我们的思想论敌盘算的完全是另外一回事。由于他们在科学上觊觎的地盘（姑且这样说）不可避免地将缩小，他们的处境将日益困难。马克思列宁主义文艺学发动了进攻，按照自己的方式阐述我们思想论敌企图夺占的那些科学领域。冲破教条主义罗网成长壮大起来的我国文艺学完全能够解决它过去未着手解决的任务。而一旦它正面地解决这些任务时，它就能证明我们的论敌所采用的研究方法是不会产生什么效果的。

艺术规律问题是文学理论中一个最尖锐和最容易引起争论的问题。

数学、物理学、化学和其他所谓精密科学有规律吗？甚至这样提问题的本身都象是一种无聊的玩笑；当然有。——每一个没有成见的人都会这样回答。那么艺术规律呢？我们就不会得到如此有把握的回答了。

艺术不属于精密科学。——一般都是从这句话开始讨

论这个奥妙问题的。很难对这一点提出异议。但能够由此得出结论，能说文学和其他各种艺术没有自己的发展规律？可能是这些规律更加复杂，研究的还很不够，没有象精密科学的规律那样经过实验的检验和校正吧？我认为，现在可以响亮而明确地说出由文艺学发现并经它检验过的某些艺术基本规律，说出这些规律的独立意义及与其它社会科学规律之间的必然联系。

我们不要对自己和其他人隐瞒：在文艺学中还有许多有争论的问题。我们不要装做什么都已清楚，什么问题都已解决，只剩下把所有新出版的著作跟这些已经得到解决的问题加以核对，然后用一种傲慢的语气指出这些著作又以一小点新提出的道理补充了已知的发现。我认为，无畏的勇气和深信我们世界观具有无穷潜力的信念，使约翰内斯·贝歇尔^①说出下面一段睿智的话：“即使我们不能马上找到所需要的回答，我们也要鼓起勇气提出问题，也许我们的提问超过了几位智者所能作的回答。但那又有什么不好，寻求回答就是了。”^②这就是现代德国美学思想的杰出代表，战后德国的艺术理论家和诗人的想法。

甚至当代最有才能的资产阶级艺术学专家也不相信认识的智慧是万能的。仅举几例。一九五三年，尼·加尔特

① 约翰内斯·贝歇尔（1891—1958），德国诗人，社会活动家。——译者注。

② 约·贝歇尔：《我的爱情，诗歌》，莫斯科，国家文学出版社，一九六五年版，第二〇二页。

曼^① 逝世不久,他的《美学》出版了。根据作者的意见,世界上存在三种规律。逻辑学规律具有普遍意义,只是这种规律因事物性质的不同而稍有变化。美的规律与逻辑学规律不同。这种规律严格地属于个人,因为美这个东西永远不会重复。诚然,尼·加尔特曼认为还有另外一些规律——触及美学所有范畴的美学某些共同规律。但研究这些规律仅仅是为分析不会重复的、属于个人的美的规律提供先决条件。尼·加尔特曼认为无论思想家,还是艺术家都无法了解美学的规律性。

资产阶级世界中著名的文艺理论家埃米利·什塔伊格尔^②对确定艺术中的某些规律性东西也抱有同样的怀疑态度。他在前十年的中期写道:“文艺学是一门相当怪的学问。研究这门学问的人,或者跟文学断绝了关系,或者跟科学断绝了关系。”^③

不管这些说法多么离奇,资产阶级世界中的这些学者实际上是想证明,他们力图在牢固的科学基础上建立新的关于文学的科学。例如《文学理论》的作者B·乌耶列克和O·乌奥连就是这样做的(该书一九四九年首次在美国出版,以后曾几度再版并被译成其他多种文字)。《文学理论》是一本在资产阶级世界中流传很广、很有权威的书,我国报刊对

① 尼·加尔特曼(1882—1950),德国哲学家、批判本体论的奠基人。——译者注。

② 埃·什塔伊格尔(1908—),瑞典历史学家,文学理论家。——译者注。

③ 见当代德国文学批评家罗贝尔特·维伊曼的《“新批评主义”和资产阶级文艺学的发展》,莫斯科,“进步”出版社,一九六五年版,第二七页。

这本书也有很多评论。该书作者反对印象派批评家，反对把文学的实质看作是认识的非理性形式的人，反对试图利用社会学因素解释文学现象的人。他们建议把文学只作为某种与外界隔绝的现象来研究，并把这个可疑的原则看作是建立什么真正文艺学科学的坚实基础。

社会主义现实主义美学的力量，首先在于它承认艺术客观规律的存在和理解这些规律的可能性，其次在于它在强调艺术特殊规律的特点的同时，并不把这些规律和社会生活的其他规律对立起来，不把这些艺术的特殊规律和其他社会规律分割开来，而是竭力想研究它们之间相互作用、相互影响的复杂情况。

照我看来，社会主义现实主义美学是依据下述基本原则而构成自己的体系和论断的：（一）艺术反映真实的现实，注意倾听马克思早就说过的被描绘“对象的语言”；（二）有才能和具有一定世界观的艺术家不是消极的媒介者，只听取和传达生活所给予他的东西（按卢卡契的说法，即“受现实的操纵”），而应该是创造性地再现、重新创造所看见的东西，把现存的事物和应该具有的理想加以对照；（三）艺术上的再现不是复制生活，不是重复，而是一种特殊的“审美现实”（文克尔曼、赫尔岑语），是认识、研究和改变生活的手段；艺术上的再现反过来又影响社会生活；（四）一部作品只有当它向人们揭示了某种新的东西，丰富了人们的情感、智慧，加强了人们的意志，并使人们得到美的享受时，才是真正的艺术作品。读者和作品相遇，和作品的主人公相遇（诗

人米哈依尔·斯维特洛夫正确称作品主人公为“文学公民”),显而易见,是与果戈理笔下的主人公和自动飞到嘴里的面疙瘩相遇有区别,也与消费者和产品相遇有区别。读者不是艺术作品的消极旁观者,而是积极的活动者。领会艺术不是无所事事的消遣,而是一种积极的精神活动。

我们常常说社会主义现实主义继承了世界艺术所创造的一切优秀成果,但并没有从这个论点得出一切必要的方法论上的结论。社会主义现实主义为揭示作为人们精神活动的一定形式的艺术的全部特点开拓了无限广阔的天地。它与其它方法的区别就表现在这里。过去的作家和艺术理论家所获得的许多发现均被加以改造而吸收到社会主义现实主义美学规律的体系中来。在这个意义上社会主义现实主义的规律与艺术的规律是相符的。但不言而喻,社会主义现实主义的力量不在于它仅仅遵循已发现的规律,而在于利用已发现的规律继续前进,反映历史上从未见过的我们时代的事件,形成新人的精神世界,发现有助于掌握新艺术实践的新的美学思想发展规律。在历史上还没有一种艺术方法象社会主义现实主义这样珍视过去的遗产。也没有一种方法象社会主义现实主义这样反对教条主义,反对盲目崇拜过去。这是当代文学和批评中的真正革新方法。

二

在当代西方的批评中,几十年来始终未停止过对下述

问题的争论，即艺术是什么：是对现实的再现还是再创造？近数百年来世界艺术发展的途径是什么？

一九六五年德国学者罗贝尔特·维伊曼所著《“新批评主义”和资产阶级文艺学的发展。现代注释方法的历史及对它的批评》（德国一九六二年出版；参看埃希斯金娜的评论，载《文学问题》杂志一九六四年第四期，第二一二页）一书译成了俄文。该书（俄译本有P·M·萨马林的序）收集和系统整理了大量材料，介绍了半个多世纪以来国外形式主义文艺学所走的道路。维伊曼指出，“新批评主义”反对自由派的胜利女神式的浪漫主义批评，反对实证主义和文化-历史学派，坚持和制定了形式主义文艺学的基础。

“新批评主义”发生在第一次世界大战时期。美国最早的批评家之一是约翰·斯平加尔恩，他对印象主义方法和实证主义方法重新作了评价。他的主要著作《新批评主义》在一九一一年出版，是这一新的流派的理论宣言。他号召抛弃一切旧的“教条”，那些所谓古典主义者杜撰出来的文学体裁，抛弃喜剧的、悲剧的、崇高的美学范畴（这些在他看来都是空洞的抽象概念），抛弃文学与生活、与社会制度的一切联系形式（根据斯平加尔恩的意见，这些都与艺术无关，属于美学以外的范畴）。斯平加尔恩建议只研究艺术作品本身。

“新批评主义”的进一步形成是在二十年代。

“新批评主义”在国外得到广泛的流传是在第二次世界

大战以后。就是在今天，“新批评主义”仍然是西欧，特别是美国的文艺学中目标最明确、影响最大的派别。参加这一学派的有各种各样的学者，其中很多人在研究文艺学的个别问题方面做了不少有益的工作（例如对文本、抒情诗、比喻、有关叙述者问题的解释等等），但是他们的方法论使这些批评家在解决重要理论问题时走进了死胡同，因为在他们看来，似乎艺术不顾生活本身的规律，只根据艺术的规律就能改变生活，也就是说，他们没有走出美学的圈子看问题。

罗歇·加罗迪的《无边的现实主义》在西方也曾名噪一时。围绕这本书的争论始终未停止过。这本书有为它进行认真辩护的人，也有和他们同样认真的反对者（在我国鲍·列·苏奇科夫、伊·伊·维诺格拉多夫、鲍·伊·布尔索夫和其他许多人都曾谈到过这本书）。这本出色的、用高度热情写成的书里有许多地方是有道理的。加罗迪对实证主义、简单化作风、教条主义给予了毁灭性的打击。这本书里也有许多谬误。加罗迪著作中的谬误常常和“新批评主义”的一些教条纠葛在一起。

于是，关于世界艺术发展道路的问题，关于艺术是生活的再现还是生活的再创造的问题，——这个理论问题不仅成为我们和资产阶级批评家之间，也成为我们和加罗迪、阿拉贡（后者认为加罗迪的小册子是当代马克思主义美学的福音书）这样一些法国文学家之间的“纷争和战争的对象”。

与此同时，加罗迪还制造了许多神话（我想这与“新批

评主义”的影响不无关系)。

第一个神话涉及全世界艺术的历史。加罗迪硬说从十四世纪,从乔托^①时代开始,绘画主要是想采取“盘点周围世界”的方法来把握现实。以静止不动的观点来了解世界,仿佛一个人用一只眼透过锁眼来看世界。

第二个神话是关于对世界的反映的特性。印象主义者掌握了老一代大师的基本原则。他们的原则是:只考虑按照你所看见的那样来描绘事物,而不管你对这些事物了解些什么。

第三个神话是几世纪以来绘画力图复制现实,力图使画面与所描绘的对象象摄影那样准确。只是在一九〇七年发生绘画革命以后,画家才放弃复制,不再以模特儿为对象,画家才自由地再创造现实,把习惯了的生活观念加以改变。加罗迪把这个“革命”和哥白尼的发现等量齐观。

艺术理论家已经指出,把艺术的历史看成是从丝毫不差的复制到变形的生活画面的转变过程这一观念,不符合绘画历史的实际。

看来最不易打破的神话,莫过于只是在二十世纪初才发现艺术重新创造生活的规律,从这时候起才在研究艺术真正规律方面开始发生美学革命。

但只要稍稍引证一下美学思想的历史,这个神话就会

① 乔托(1267—1337),意大利文艺复兴初期的画家、雕刻家和建筑师,西欧绘画中现实主义的首创者之一。——译者注。

不攻自破。且让我们列举几个事实。亚理斯多德早在《诗学》第九章的开头就讲过：“诗人的职责不在于描述已发生的事，而在于描述可能发生的事，即按照可然律或必然律可能发生的事。”^①接着，亚理斯多德对比了历史学家和诗人，他强调指出，前者讲的是确实已发生的事，后者讲的则是可能发生的事。

再让我们看一看另一个时代的情况。十八世纪末，歌德无情地嘲笑用艺术的手段进行机械模仿的热情。他说，只有态度认真但智力有限的人才搞单纯的模仿和复制。歌德指责那些称赞把小狗贝洛画得如同真狗复制品的技艺的人。歌德认为，即使这种技艺获得成功，我们也不会捞到什么，充其量不过得到两只贝洛，而不是一只而已。这无论对生活，还是对艺术都不会增添什么。歌德说，艺术创造品和大自然创造品不同，前者不能重复后者。这就是歌德之所以称艺术创造品是“第二自然”之故。

雨果在著名的浪漫派文学宣言——剧本《克伦威尔》的引言中发展了与此近似的思想。他说，在艺术中永远不能完全再现现实。大自然和艺术并不完全是一回事。有人称戏剧为现实的镜子。如果这是一面普通的镜子，那么它只能是毫无生气地反映现实。雨果写道：“戏剧必须是一面浓缩的镜，它不会把有色的光线显淡，它把它们收缩，凝结起

① 亚理斯多德：《诗学》，人民文学出版社，一九六二年版，第二八页。
——译者注。