

● 南京师范大学学报编辑部

域外文學論叢

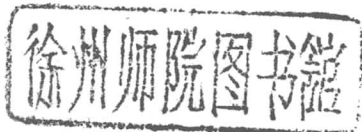
7 106-53

1045957

<12>

域外文学论丛

1989年江苏省外国文学学术讨论会论文集



江苏省外国文学学会
江苏省翻译工作者协会
中国作协江苏分会外委会

编 者 的 话

在即将跨入20世纪90年代第一春之际,《域外文学论丛》作为江苏省外国文学学会成立以来的第一本学术论文集,终于同读者见面了。这是对全省外国文学工作者队伍的一次大检阅。它标志着我省外国文学研究已进入了一个新的阶段。

1989年11月29日至30日,江苏省外国文学学会、江苏省翻译工作者协会、中国作协江苏分会外国文学工作委员会在盐城市委宣传部、盐城师专的热情支持下,在盐城师范专科学校联合召开了“江苏省外国文学学术讨论会”。来自全省各地的40余位外国文学工作者出席了大会。会议共收到论文40余篇,我们从中精选出31篇收入了本论文集。本书共分“文艺理论”、“比较文学”、“英美文学”、“俄苏文学”和“其它国别文学”五个部分,着重探讨了外国文学研究的新方法、新观念、新信息等问题。由于编者水平有限,加上涉及的文种较多,难免会有差错,敬请读者批评。

本书出版过程中,盐城市委宣传部、盐城师范学校印刷厂给予了极大的帮助,在此我们表示深切的谢意。

1989年12月

目 录

现代文学观念的裂变

——论现实主义艺术与现代主义艺术的分野

.....张 杰 (1)

“社会主义现实主义”的历史沿革.....汪介之 (10)

刍议部分西方小说里的超越意识.....叶胜年 (22)

逐出伊甸园的亚当夏娃们

——西方文学的“精神流放——寻找”母题

.....陆克寒 (32)

女权主义文学批评初探.....傅 俊 (43)

*

*

*

同是世外桃源里的耕作

——试论陶渊明与佛洛斯特自然诗.....程爱民 (50)

法国大革命与巴金的文学创作.....高 强 (62)

梦与文学比较研究论纲.....朱存明 (71)

试论通俗文学

——兼谈外国通俗小说.....陈 新 (81)

*

*

*

从艾略特的“非人格化”到现代美国诗歌中的“创造自我”

.....涂寿鹏 (88)

从倾斜到平衡：劳伦斯小说中的女性形象.....漆以凯 (101)

赞美未知世界的圣诗.....冯羽 韩品煜译 (111)

——戴·赫·劳伦斯小说新论.....冯羽 韩品煜译 (111)

美拉姆普斯之寻：福斯特两部小说的原型与主题

-李建波 (120)
- 爱尔兰当代短篇小说述评.....丁振祺 (130)
- 吉姆, “我们中间的一个”
- 评康拉德的《吉姆爷》.....顾汉燕 (140)
- 美国文学“经验世界”图式理论述评.....顾 胜 (149)
- 自身诗学的探求
- 浅论50年代后美国诗歌.....刘 峰 王晓燕 (159)
- 《神秘的陌生人》不是一曲哀歌.....袁一生 (167)
- 简论霍桑及其创作特色.....陈 许 (171)
- 试谈简·爱的人生观.....刘爱真 (179)

*

*

*

陀思妥耶夫斯基创作独特的艺术形式及其历史源流

-冯瑞生 (185)
- 契诃夫小说中的变态心理学.....李辰民 (192)
- 托尔斯泰的世界观与创作问题.....范一德 (201)
- 邦达列夫的三部长篇小说《岸》、《选择》和《戏》
-陈敬咏 (209)
- 西蒙诺夫的回忆录与苏联的改革.....袁玉德 (216)

*

*

*

- 论斯特林堡.....何孔鲁 (227)
- 试论《橡皮》的艺术技巧.....江忠霖 (235)
- 色彩纷呈的女性形象.....张佑中 (245)
- 巾 帼不让须眉

- 评近年日本女性文学.....刘宗和 (253)
- 《罗摩衍那》和《罗摩功行之湖》
- 印度不同语言文学比较研究.....张德福 (263)
- 缅甸现代文学巨匠德钦哥都迈评传.....王介甫 (272)

现代文学观念的裂变

——论现实主义艺术与现代主义艺术的分野

张 杰

文艺学界论及现实主义艺术与现代主义艺术的分野，往往着眼于创作手法的区别上，前一阶段在对二十世纪外国文学走向的探讨中，这种倾向表现得尤为明显。

然而，我认为，从创作手法上很难区别现实主义艺术与现代主义艺术。因为艺术手法常常不会被一种主义所独有，许许多多优秀的作品是运用各种艺术手法创造的产物。更何况艺术家本人是极其复杂的，他的创作过程，很难机械地纳入这一或那一主义之中。例如，有相当一部分人把陀思妥耶夫斯基看成是十九世纪的俄国现实主义艺术大师，而又有许多评论家则视陀思妥耶夫斯基为现代主义艺术的鼻祖。还有更多的文艺批评家认为他兼而有之。这种艺术家在世界文坛上可说是不乏其人。有人曾试图从创作手法使用的程度上来说明。比如，写实的成分多就靠近现实主义些，夸张、怪诞、象征得多些自然就更接近现代主义。这种牵强的解释显然是不科学的。创作手法之间本身就是相互联系着的。人为地把这些表现手法区别归类，就会使我们的研究陷入窘境。

我认为，导致从表现手法上来区分现实主义艺术和现代主义艺术的原因就在于：有意或无意地把表现手法与创作方法等同了起来。其实表现手法不等于创作方法，前者是指具体的描写手段，后者是审美地认识和反映（或表现）客观世界的基本

原则。

现实主义艺术与现代主义艺术的根本分野其实并不一定在于创作手法的使用问题上，而主要在于文学观念的不同。现实主义艺术包括十九世纪及其以前的传统艺术，从文学观念上来说，更多地是把艺术与“真善美”联系在一起的。恩格斯在致玛·哈克奈斯的信中就强调了现实主义的真实性问题。他写道：

“现实主义的意思是除细节的真实外，还要真实地再现典型环境中的典型人物。^①”当然，现实主义艺术并不排斥描写“丑恶”的社会现象，尤其是十九世纪的批判现实主义艺术。然而，现实主义的艺术大师们总是从批判和讽刺的角度来揭露和打击社会生活中的“丑与恶”的。他们的目的在于通过反映“丑与恶”来衬托“善与美”，追求理想境界中的“真善美”。

如果说现实主义艺术还是以假衬真、以丑衬美、以恶衬善，以“真善美”为旨归的话，现代主义艺术中的许多艺术家则干脆为假而假、为丑而丑、为恶而恶。他们根本抛弃现实主义的美学理想，不去追求传统的美，也不以美为艺术的旨归，而以“表现”“创造”为最高的美学理想。现代派艺术的开山祖师波德莱尔的代表作《恶之花》往往被看成是现代主义艺术在创作上的宣言。这部作品的核心就在于从恶中见出了美。作家把恶与美这两个对立的观念联系在一起。

显而易见，现实主义与现代主义在对待“真善美”和“假丑恶”这对文学观念上持迥然不同的态度。就文艺理论的发展而言，现实主义艺术是从亚里斯多德的模仿说逐渐演变到批判现实主义和今天的现实主义艺术的。马克思、恩格斯、列宁都曾把优秀的现实主义文学作品视为生活的充满诗情画意的“镜子”和“图画”。这就说明现实主义反映生活的鲜明的美学特征，正在于它是依据丰富多彩的实际生活来真实地塑造形象和创造美的。它是按照生活本身所固有的特质、面貌和色彩来反

映生活的。这也就是说，现实主义作家对生活的审美感受、理解和评价，主要是依据自己对生活的精心观察和理解，按照复杂微妙的生活本身所固有的美的内容和形式，将自己的本质“对象化”和“物化”，从而创造出各种栩栩如生美妙动人的艺术形象，以真实地再现生活，赋予作品以生动深邃的意蕴。

每一种创作方法的提出，一种文艺思潮的出现，都有其一定的创作理论和哲学思想为基础。十九世纪的批判现实主义，主要是在“环境决定人”的机械唯物论影响下成熟起来的。左拉的“自然主义”更是自觉地以孔德的实证主义为指针。现代主义的艺术方法，则是现代派艺术家以各种不同方式接受了现代西方哲学，特别是尼采的悲剧哲学、柏格森的生命哲学、弗洛伊德的精神分析理论、海德格尔和萨特等人的存在主义哲学而逐渐形成的。这不仅表现在许多现代派艺术家运用了现代西方哲学提出的一些重要方法（如弗洛伊德的“自由联想”法，威廉·詹姆士的“意识流”等），更主要的是他们都是以西方现代哲学中的根本思想作为创作的指导原则。荒诞派创始人尤奈库斯断言：客观世界“已不再是什么了不起的东西，而不过是一个无根无据、荒诞的赝品罢了”。超现实主义的奠基人布勒东在为该派起草的一份宣言中称，他们的目的是要“挖掘新的心灵世界，将机缘、疯狂、梦幻、错觉、偶然灵感或无意识本能所提供的下意识主题用形态表现出来。新小说派则公开宣布十九世纪的现实主义方法只表现了“外表的真实”。波德莱尔更加明确地说：“忧郁才可以说是美的最光辉的伴侣”，最完美的雄伟美是撒旦——弥尔顿的撒旦”^②。表现主义画家凯希纳尔也指出：“形与色不是自身美，而那些通过心灵的意志创造出来的才是美”。^③现代派创作思想的共同点就是：否定外在客观世界的真实，竭力表现荒诞的、丑恶的现象。用他们的话说，这才是更深层的“真实”。

传统艺术往往是把“真善美”作为审美对象的，那么“假丑恶”又怎么会具有审美感的呢？其实要说明这一点并不难，只需消除一个误解：假丑恶并非是审美的对立面。“审美”不能仅仅从字面上来解释，它不只是欣赏美、评价美。“审美”中的“美”应是指“美学对象”，也就是从美学的角度去把握的对象。它包括欣赏和评价一切作用于我们感官而激发起我们情感、引起我们思索的生活现象和艺术现象。这些现象，即审美对象，基本上具有两类性质：一类具有正价值，即代表“真善美”；另一类具有负价值，即代表“假丑恶”，它是审美对象或艺术表现的不可分割的一部分。

审美范畴内的“假丑恶”不仅可以充当艺术作品中美的烘托、陪衬、对立面，而且还能够经过艺术家的艺术处理而取得一种不同于生活中原有美学属性的美学属性，成为艺术美的一个重要因素。鲍姆嘉通就说过：“丑的事物单就它本身来说，可以用一种美的方式去想，较美的事物也可以用一种丑的方式去想”。这里所说的“美的方式”就是指成功的艺术处理，它的产物就是艺术美，反之，“丑的方式”就是指不成功的艺术处理。它所产生出来的就只能是艺术丑。这也就是人们常说的“化丑为美”和“化美为丑”的奥秘所在。审美的丑一般来说，不同于生活丑。它不具有很强的功利性，与人们的利害关系保持着一定的时空或心理上的距离。这一定的距离就削弱了人们的伦理性态度，削弱了它的实际的功利性，从而使它的审美价值突出了。当然，审美的丑来源于生活中的丑，但经过意识形态化，特别是审美化，已经转变为一种不同于生活丑的艺术丑了。

现实主义艺术的理论家们常常习惯于把形象地反映社会内容看成是艺术的本质，把形象思维看成是艺术区别于其它的意识形态的特征。他们更多地从艺术内容的研究入手，注重艺术

与其它社会学科的联系，如艺术与社会学、历史学、人类文化学、心理学等的联系。这样，他们就必然强调艺术的社会功用、艺术的教育作用。因此，他们就很自然会把艺术与“真善美”联系在一起。从别林斯基、车尔尼雪夫斯基、杜勃洛留波夫的美学实践活动中就不难看出这种现象。

然而，现代主义的批评家们则更看重艺术的审美感受与体验。他们更偏爱从艺术形式的角度规定文艺的本质。把文艺作为一种表现形式，形式主义的文论家干脆提出：文学的本质不在思维中，也不在内容中，而在形式中。艺术的目的不是给人提供认识，而为人提供感受与体验。如果说现实主义的艺术理论主要着重于艺术与其它意识形态领域的共性来探讨的话，那么现代主义理论则是从文艺的特性，即文艺不同于其它学科的角度来研究的。现实主义理论可以说基本上是以创作为中心的，而二十世纪的西方现代派文论要是说有什么明显研究的总趋势，那就是由以创作为中心转移到以作品的接受为中心。现代主义的批评家的目光从作品社会背景、身世缩小到作品，从作品整体缩小到作品的语言文字，从阅读作品缩小到作品阅读，以至使批评本身成为一种创作。当然，这并不排斥现代主义文论家中还有不少人的研究是以作者的创作为中心的。这里仅仅是就总的发展倾向而言的。

由于对艺术本质的认识迥异，研究艺术的角度不同，现代派艺术家们就不再象现实主义艺术家那样，不再重视艺术与“真善美”的联系，而是把艺术与“假丑恶”紧紧地联系在一起。用他们自己的话说，就是要用艺术的方法来创造艺术。他们甚至还故意使日常生活现象“扭曲”、“变形”，使本来“真”的现象，即人们熟悉的对象，变得“假”起来，也就是变得生疏起来。俄国形式主义文论家什克洛夫斯基说过：“艺术之所以存在就在于使我们恢复对生活的感受，使我们感觉到

事物，使石头象石头的样子。艺术的目的是表达人们在感知事物而不是认识事物时的感受。艺术的技巧就是要使事物变得‘陌生’，使形式变得困难，增加感知的难度和时间的长度，因为感知过程本身就是审美目的，必须把时间拉长”。④

什克洛夫斯基的意思就是，艺术不能够象一面镜子那样如实地反映生活，而应该使生活变形，显得陌生，以此来唤起我们对生活的重新感受。审美过程本身就是艺术目的，审美的难度越大、过程越长，艺术效果就越好。

鲍桑葵也提出了与什克洛夫斯基的“陌生化”问题大体一致的观点。他认为“丑”可以分为两类，一类是生活丑，另一类是艺术丑。后者实际上又可以看作是一种“美”，一种“艰奥的美”。与浅显的美相比，艰奥的美由于它本身的错杂性和给予观众情感刺激的紧张性，因而给欣赏者造成困难。大多数人面对这种“美”感到“骇异”、“无趣之至”，甚至觉得“过分牵强”、“荒唐”。因此这种美因其“艰奥”，欣赏者一时难以接受，而往往会被诬之为丑。

在现代派艺术创作中“假丑恶”的表现形态很多，但总的归纳起来有两种基本形式。首先是“假的形式”。“假”是“真”的对立面。若将“真”理解为“规律性”，“假”则是“非规律性”。一般来说，规律的破坏和背离导致丑的产生，但如果这种规律性的破坏与背离仅仅是对一种传统规则的叛，是一种对新方法的探求，则应看作是更高的美学追求，中国画论中也有“于无法中求有法”的说法。现实主义作家往往更多的是按生活的本来面目来揭示常见的典型的生活现象。而现代派作家并不追求这一传统和表现方法，他们感兴趣的不是常见的生活现象，而是幻想的特殊的事物，是反常的、畸形的、变态的现象。卡夫卡的《变形记》写的就是一次惊人事件。一个人可能遭遇到的偶然事件无非是暴病、创伤、逮捕等

等，总之不可能是变形。但在卡夫卡的笔下，主人公萨姆沙却变了形——变成了甲虫。显然，这是假的，怪诞的。

一个人生病或倒楣，情理上应得社会尤其家庭更多的照顾与关心。然而，在人剥削人的社会里，维系人与人之间，也包括家庭成员之间，“正常”关系的纽带是利益，是金钱，一旦这根纽带断了，则朋友间甚至亲戚间的那种友好、和睦、亲密的关系很快便松开，逐渐疏远，冷淡以至见死不救。因此卡夫卡根本不承认那通常呈现在我们眼前的社会现实是真实的。这真实被金钱的魔影掩盖住了。在文艺作品中，如何把现实的这一层面纱揭去呢？卡夫卡果断地剪断了经济的纽带。剪的方式，就是人的变形，使他失去劳动能力，从而导致家庭经济关系的中断，这一中断意味着主人公与家庭及至社会的正常关系的中断，且开始逆转，金钱这层面纱再也掩盖不住人与人之间的冷漠和残酷的真相了。确实，在批判现实主义的艺术创作中，通过“实写法”也曾揭示过这类主题。但是，现代主义艺术家，特别是卡夫卡，认为现实主义的“实写法”不能造成距离感或陌生感；它不能够立即把读者引入想象的领域，带进陌生的情境，因而不能延长读者的欣赏或感受过程，不可能达到《变形记》那样强烈的艺术效果。

陀思妥耶夫斯基在提及自己的艺术创作时指出“被大多数人几乎称为幻想的和特殊的事物，对我来说都常常是构成现实最本质的东西。”^⑤在他的笔下出现了一系列不合常规的反常、畸形和变态的人物形象与人物心理：“地下室的人”、死屋囚犯”、“二重人格”、“白痴”、“群魔”等等。然而就正因为他们不合常规、反常、畸形、变态，才别具艺术魅力。这实际上是“和谐整一”的美的反拨，并不见得就不能给人以美感。

第二种是“丑的形式”，也包括“恶的形式”。艺术中的丑

与崇高有不解之缘。西方美学史上的崇高是与美相对的。其中不少著名的大美学家如博克、康德、黑格尔、车尔尼雪夫斯基都不把崇高看成是美的变种，倒是更多强调崇高与丑的内在联系。崇高给人的感觉首先是痛感、压抑感。崇高的本质应是在自然人化的过程中，主体目的性与客体规律性不协调的产物，是客体规律性对主体目的性的压倒以及主体目的性不甘屈服的抗争。在这个过程中，客体规律性好象就是“丑与恶”，从现象到形式上表现为对“美与善”（主体目的性）的欺凌，这里的“客体”由于未能取对人的本质力量肯定的形式，而是“丑的形式”、“恶的形式”。崇高的这一本质从根本上决定了这类表现形式必然是“悲剧形式”。悲剧是在“真善美”与“假丑恶”的斗争中，“假丑恶”对“真善美”的压倒、欺凌，它给人的审美感受是悲惨、痛苦、哀伤。

在现代派艺术出现之前，有不少现实主义与浪漫主义艺术大师都从正面去描写过“丑”。法国著名作家雨果在《巴黎圣母院》中就歌颂了外形丑陋而且驼背的撞钟人加西莫多。但是雨果并不是把表现丑作为目的的，只是想通过丑的外表，挖掘出加西莫多的“忠诚”、“勇敢”、具有“自我牺牲”精神的“美”的品德。而现代派的艺术家则不同，他们往往以表现丑为目的，甚至欣赏“丑与恶”。他们用富于刺激性的表现方法，使人强烈地感到生活的混乱、怪诞、空虚和悲观绝望、茫然无措或玩世不恭的思想情绪。在《等待戈多》里，主人公是两个衣衫破烂的丑陋的流浪汉。他们在日复一日等待着“戈多”然而“戈多”没有来，而且永远也不会来。“戈多”只是“被追求的超验，现世生活以外的物”。就是说，现实生活本来没有什么意义可言，因此人们只能把希望寄托于虚无或来世。这显然是可悲的。又如在存在主义作家萨特的代表作《厌恶》中，主人公探索人生意义的最后结果竟是一个悲剧式的结论：“我

解知道我已经发现了我的存在,我的厌恶,我生命的神秘。确是这样,自那一刹那以后,我所把握的一切归根到底都是这一根本的荒诞”。人类的苦难、淫欲、恶行通常是现代主义作品的主题,这类作品大都充满着一种歇斯底里式的悲剧气氛,生活中的一切极不稳定、不平衡,充斥着种种偶然的灾难,弥漫着浓厚的神秘色彩和悲观情调。这就不免会压抑读者,给读者的心头蒙上一层阴影。然而正是这种压抑和阴影延长了读者的审美感受和体验。

进入二十世纪以来,文学的观念确实发生了重大的裂变。传统的现实主义艺术与今天的现代主义艺术各持不同的艺术观念。正是这一点促使它们各自呈现出鲜明的创作特征。那么,是不是现实主义的“真实观”与现代主义的“陌生观”就水火不相容了呢?当然不是。因为“陌生”与“真实”都是受到一定限制的。现代主义艺术并不认为越离奇,越陌生就越具有艺术性。现实主义艺术恐怕也并非相信越真实就越好。两者的共同之处在于既真实又不真实。现实主义从艺术的内容入手,以描写外部的真实来揭示社会的真实;现代主义则从艺术的形式入手,以扭曲、变形的方法来挖掘内在的真实。两者的目的还是一致的,都是为了表现“真”。只是前者是用真来反映“真”,而后者是用假来表现“真”,真可谓是殊途同归。

艺术史上恐怕很难找出第二个世纪,象二十世纪这样,人类进行了如此广泛而持久的艺术实验,出现了如此众多的流派,如此多样的风格,如此众说纷纭的“新、奇、怪”的作品,人们传统的审美观念受到了如此巨大的震撼。这标志着艺术的前进,标志着人类审美意识的掘进。

注释:

① 《马克思恩格斯选集》第4卷,第461页。

(下转第10页)

“社会主义现实主义”的历史沿革

汪介之

一九八九年三月二十二日，苏联《文学报》公布了一个新的《苏联作家协会章程》（草案）。章程草案指出：“协会认为，创作自由是文学发展的必不可少的条件”；协会将“一如既往地扶持那些体现现实主义方法和社会主义理想的作品”。值得注意的是，这是自一九三四年苏联第一次作家代表大会以来，在作协章程中第一次回避了“社会主义现实主义”的概念。这一事实不禁引起人们思考：“社会主义现实主义”究竟是一种独立的艺术方法、创作原则或美学体系，还是别的什么东西？它是否是世界文学发展中“生命力最强”、“最有成效”的创作方法？它自产生以来对苏联文学发生了什么样的影响？搞清楚这些问题当然不无意义，但又是笔者难以胜任的。

（上接第9页）

- ② 转引自《美学》丛刊，第6期，第258页。
- ③ 转引自《现代派美术浅议》，河北美术出版社，1982年版第41页。
- ④ 什克洛夫斯基《作为技巧的艺术》，见莱芒·马里斯编译《俄国形式主义批评：四篇论文》，内布拉斯加大学出版社，1965，第12页。
- ⑤ 转引自勃拉果依主编《俄国文学史》，第3卷，苏联科学出版社，1964，第411页。

（作者工作单位：南京师范大学）

本文仅从苏联文学发展的事实出发，考察一下“社会主义现实主义”的历史沿革，并尝试对上述问题作些探讨。

一、(一)

“社会主义现实主义”定义的产生，是同“拉普”的命运联系在一起的。“拉普”在组织上实行关门主义，把所有“非无产阶级作家”都打入另册，在理论上则力求制定出一个人人敬畏的、“无产阶级的”艺术方法。二十年代后期，“拉普”及其主要领导人先后抛出了“无产阶级的现实主义”、“宏伟的、英雄的、浪漫的现实主义”等新概念。一九二九年，法捷耶夫、阿维尔巴赫、叶尔米洛夫等人又提出所谓“辩证唯物主义创作方法”。那些在“现实主义”一词之前冠以种种修饰语的提法，都一度被用于文学理论与批评。而“辩证唯物主义创作方法”，由于它在理论上的荒谬和明显的庸俗性，一经提出便受到卢那察尔斯基等人的批判。在一九三二年四月联共（布）中央作出《关于改组文学艺术团体》的决议之后，“拉普”作为一个组织不复存在，它所提出的各种“创作方法”也被否决。

但是，“拉普”的失势并不是由于它在理论上的错谬，而是由于它那唯我独尊、排斥异己的霸道作风和做法，不利于对作家进行一统化控制。这种一统化控制却是当时正在形成的个人崇拜和极左政治所需要的。联共（布）中央决议正是根据这一需要而作出的。决议直接导致苏联作家协会的成立和“社会主义现实主义”的出现。不应忘记的是：第一，“拉普”的主要成员阿维尔巴赫、法捷耶夫、叶尔米诺夫、阿菲诺根诺夫等，都先后被吸收进根据决议而组建的作协筹委会组织委员会中；第二，直至决议公布前一个月，《真理报》还肯定“拉

普”的“理论路线”基本正确，是“从列宁主义出发的”^①。

同样是《真理报》首先传达出已把确立“苏联文学的基本创作方法”问题列入议事日程的信息。该报在就《决议》公布而发表的社论《提高到新的任务的水平》中指出：“拉普”的组织形式和“辩证唯物主义方法”的口号，在新任务面前已无能为力；因此，必须有一个“共同的创作纲领”。此后，关于“共同创作纲领”的探讨，便在苏联文学界开始了，有关方面对这一探讨作了有力的引导。就在《决议》公布的当月，《文学遗产》一九三二年第二期首次发表了当时还鲜为人知的恩格斯致敏·考斯基和玛·哈克奈斯的两封信。两封信中都有“社会主义倾向”、“社会主义的小说”和“现实主义”、“对现实关系的真实描写”的提法。正在考虑用什么样的术语来表述新的“共同创作纲领”的人们，读到恩格斯的这两封信后，很自然地会想到把“社会主义”与“现实主义”这两个概念统一起来。一九三二年五月二十日，作协筹委会组织委员会主席格隆斯基，在为讨论《决议》而召开的莫斯科文学积极分子会议上，第一个提出“社会主义现实主义方法是苏联文学的基本方法”^②。几天后，该委员会秘书吉尔波丁在为《文学报》起草的社论《开始工作吧！》中，指出“社会主义现实主义”是对苏联所有作家的要求。九月，前不久还在鼓吹“辩证唯物主义创作方法”的叶尔米洛夫，已发表长文在那里阐述“社会主义现实主义方法”的基本原则了。

经过半年时间的讨论，看来条件已经成熟，斯大林于十月二十六在高尔基寓所（这一地点的选择决非偶然）召集有四十多位作家艺术家参加的座谈会，肯定了“社会主义现实主义”，指示作家们去“反映使生活走向社会主义的东西”。三天之后，作协筹委会组织委员会即召开第一次全体会议，吉尔波丁作论证“社会主义现实主义”的报告。对于与会者来说，是否