

吴元迈著

现实的发展与现实主义的发展

现实



吴元迈 著

现实的发展与现实主义的发展

漓江出版社

现实的发展与现实主义的发展

吴元迈 著

漓江出版社出版

(广西桂林市铁西小区)

广西新华书店发行 广西新华印刷厂印刷

开本 850×1168 1/32 印张8.875 插页2 字数204,000

1987年10月第1版 1987年10月第1次印刷

印数：1—5,500册

ISBN 7—5407—0168—4/I·134

书号：10256·316 定价：2.00元

目 录

现实的发展与现实主义的发展.....	(1)
马克思恩格斯现实主义美学思想的发展.....	(15)
恩格斯论真实性、典型化、倾向性及现实主义发展.....	(46)
别林斯基论现实主义与人民性.....	(70)
社会主义现实主义新命题的提出.....	
——关于“开放体系”.....	(87)
再谈上层建筑与意识形态的关系.....	(107)
普列汉诺夫与马克思主义文艺理论.....	(119)
列宁的反映论与文艺.....	(150)
“卡尔斯·塔特博士”与“野蛮人”	
——关于文艺的“旧”与“新”.....	(165)
关于文艺批评的随想.....	(175)
题材多样化与小中见大.....	(183)
关于现代意识和文艺的思考.....	(188)
走向世界和世界向我们走来.....	(194)
《瓦萨·日列兹诺娃》及其上演.....	(202)
文艺接受问题和苏联的“艺术接受”.....	(205)

当代苏联文艺学的结构符号分析.....(220)

当代苏联文艺学方法概观.....(252)

后记.....(281)

现实的发展与现实主义的发展

上个世纪五十年代，作为现实主义术语最早倡导者之一的法国小说家和评论家尚弗勒里，曾预言过：现实主义最多只能延续二、三十年。然而从那个时候起，已经一个多世纪过去了，现实主义并没有从当今的世界文学“地图”上消失。相反，它仍处在不断的运动之中。

现实在发展，作为以真实地反映现实而得名的现实主义，毫无疑义也应该发展。正是从这个意义上说，现实主义永远是年青的。这是尚弗勒里提出现实主义美学术语时所不曾认识到和估计到的，因此他才做出那样偏颇的、未能经得起历史和实践考验的结论。列宁说：“唯物主义者认为世界比它的显现更丰富、更生动、更多样化，因为科学向前发展一步，就会发现它的新的方面。”^①正是世界和人的这种无穷无尽的潜力，为现实

^① 《列宁全集》，第14卷，第127页。

主义的发展提供了广阔的天地和前景。事实上，随着现实的发展，现实主义不仅在类型的意义上（古代现实主义、文艺复兴现实主义、启蒙主义现实主义、批判现实主义、社会主义现实主义或革命现实主义）有了发展，而且在创作方法（或创作原则）、艺术形式和诗学的意义上也有了发展。

1888年，恩格斯针对批判现实主义在反映工人阶级登上历史舞台这一新现实的局限性，特别是针对哈克奈斯的小说《城市姑娘》在描写工人形象方面的局限性，曾明确提出：“工人阶级对他们四周的压迫环境所进行的叛逆的反抗，他们为恢复自己做人的地位所作的剧烈的努力——半自觉的或自觉的，都属于历史，因而也应当在现实主义领域内占有自己的地位。”^①所谓工人阶级“也应当在现实主义领域内占有自己的地位”，这里的现实主义已不再是旧现实主义或十九世纪的批判现实主义，而是一种能够从辩证唯物主义和历史唯物主义的世界观出发的，能够反映无产阶级的生活和斗争的时代及其历史目标的、新型的现实主义。恩格斯在《共产党宣言》1893年意大利文版的序言中，还热切地希望：“……新的历史纪元正在到来。意大利是否会给我们一个新的但丁来宣告这个无产阶级新纪元的诞生呢？”^②1905年，普列汉诺夫在没有看到恩格斯的这些话的情况下，也指出十九世纪批判现实主义的历史局限性。他写道：“我们当代的艺术片面到了那么难于置信的地步，它对工人阶级的意向置之不理到了何等地步……上层阶级代表中间的优秀人物没有能够最终转到无产阶级方面来，他们只能向不幸者和被压迫者祝‘晚安’。谢谢，善良的人们！可是你们的钟慢了：黑夜已经快要完结，‘真正的白天’正在开始到

① 《马克思恩格斯选集》，第4卷，第462页。

② 同上，第1卷，第429页。

来……”^①在评论俄国民粹派小说家的一组文章中，普列汉诺夫不仅看到了民粹派小说家现实主义的历史局限性，而且指出了它“将退到次要的地位，而让位给新的流派”，亦即要被新型的现实主义所代替。不仅恩格斯、普列汉诺夫及其他马克思主义文艺理论家这样看，二十世纪一些进步作家从自己的思想和艺术的探索中，也感到了现实主义在新的历史条件下必须加以发展。例如罗曼·罗兰在他的《人民戏剧》一书的初版序言中就表明了这一意向：“问题在于为新世界建立一种新的艺术”，在一篇日记里他又说：“我要竭尽全力，为艺术的复兴而工作，和盖德一样，我在新的理论中看到新的原则。资产阶级的艺术已经陷入衰老性的幼稚病中，说明它已经走到了演变过程的终点。”^②作为当代意大利新现实主义的代表人物之一的德·桑梯斯也感到了，造成他们所倡导的新现实主义艺术危机的主要原因之一，在于“过分地注意了个别情况，而把工人阶级的斗争排斥在镜头之外。不反映这一斗争就不可能是真正的现实主义。”^③这一切无不表明，在新的现实面前，现实主义的发展乃是历史的使然。可以说，1934年苏联确立的社会主义现实主义和我们目前提倡的革命现实主义，就是恩格斯和普列汉诺夫在上世纪末和本世纪初所期待的那种新型的现实主义。当然，这两者都没有停步不前，而是处在发展和变化之中。

现实主义的生命在于运动。这种运动同样是包括它对现实的审美反映在内的。就是说，现实主义的形式、手法、体裁和风格应该随着现实的发展而不断地探索和不断地革新。故步自封，墨守成规，只会把现实主义引向衰落或死亡。关于这一点，恩格

① 《普列汉诺夫美学论文集》，第1卷，第524页，人民出版社。

② 参见罗大冈《论罗曼·罗兰》一书，第408页，上海文艺出版社。

③ 转引自伊瓦申科：《当代现实主义札记》，第113页，苏联作家出版社。

斯已深刻地看到了。他在谈到拉萨尔的历史剧《弗兰茨·冯·济金根》时，曾向作者郑重指出：“古代人的性格描绘在今天是不再够用了，而在这里，我认为您原可以毫无疑问地稍微多注意莎士比亚在戏剧发展史上的意义。”^①这就是说，古希腊罗马的悲剧作家，特别是埃斯库罗斯和索福克勒斯，在反映他们那个时代的悲剧人物时所运用的性格描绘方法是可行的，而且还十分出色。问题是在古希腊罗马的悲剧作家以后，时间已经成千年地流逝过去了，人的个性在不断丰富，社会的冲突性质在日益发展，描绘人物性格的各种手段不可能原封不动，仍旧是老一套。实际上，在这个漫长的时间里，作家艺术家根据现实本身的发展，在原有艺术传统的基础上已创造出了好多新鲜的、行之有效的艺术经验。然而拉萨尔却不懂得现实主义应该发展这个道理，仍去模仿古代人的那种过了时的性格描绘方法。因此，恩格斯向拉萨尔指出：“古代人的性格描绘在今天是不再够用了”。紧接着他又要拉萨尔注意十五世纪莎士比亚在戏剧发展史上的意义。这不是偶然的，因为莎士比亚在自己的创作中，从人的现实个性出发，大大地发展了古代人的性格描绘。莎士比亚笔下的主人公的性格既多样又统一，是古代悲剧作家的那种类型化的性格描写法所不能比拟的。值得注意的是，尽管恩格斯十分推崇莎士比亚的现实主义创作，要拉萨尔向莎士比亚学习，但他并没有把莎士比亚的艺术经验和艺术成就绝对化，当作未来人类艺术的最高准则。在恩格斯看来，“莎士比亚创作的情节生动性和丰富性”，仅仅是德国未来戏剧“具有的较大的思想深度和意识到的历史内容，同莎士比亚创作的情节生动性和丰富性的完美融合”中的一项。就是这一项，也还不是莎士比亚创作经验的全部。也就是说，未来的作家和艺术家

^① 《当代现实主义札记》，第344页。

不应该在莎士比亚的现实主义面前止步，而是必须在他业已达到的现实主义的艺术经验和艺术成就的基础上，继续把现实主义向前推进。这是恩格斯在现实主义问题上给我们留下的最重要的结论之一。然而，这一结论并没有引起人们的重视。

现实主义自身的历史运动表明，现实主义并不是同现实发展和艺术发展相隔绝的某个封闭体或某些美学规约的汇集。就拿西方的批判现实主义来说，它决不像过去有的人所断言的这样，在资本主义进入帝国主义阶段后，批判现实主义在西方便开始走向衰落；更不象现代主义者所声称的那样，“现实主义老了，现实主义死了”；唯有现代主义才是复杂而矛盾的二十世纪在美学上的等价物，唯有现代主义才是二十世纪艺术的天涯海角。事实上，在巴尔扎克和司汤达之后的二十世纪的历史条件下，西方批判现实主义用新的艺术实践证明了自己的发展，出现了像罗曼·罗兰、马丁·杜·加尔、法朗士、德莱塞、海明威、托马斯·曼、高尔斯华绥、肖伯纳和加西亚·马尔克斯这样一大批著名的代表人物。他们在十九世纪批判现实主义传统的基础上，吸收和创造了许多新的艺术形式和表现手法，从而敏感地反映着资本主义社会现实变化的新过程、新倾向和新特征，以及人类在二十世纪所经历的两次大战的浩劫的种种现实图景。他们的作品无论在主题和情节、形式和手法等方面，已不再完全符合十九世纪批判现实主义那些样板。这不是现实主义的非现实主义化，而是现实主义在二十世纪的新发展，尽管这种发展是复杂的、矛盾的和曲折的。人们已经看到，第二次世界大战后蜚声于世界文坛的意大利的新现实主义和拉美的魔幻现实主义，并不是别的什么“主义”，而是批判现实主义的重要发展。更不用说二十世纪崛起的社会主义现实主义或革命现实主义在今天的种种发展了。

现实主义是人类艺术发展的广阔的历史运动。但有一个时期，在“现实主义和反现实主义斗争”这个公式的影响下，曾产生一种不正确的看法：似乎现实主义艺术只有在同非现实主义艺术的斗争中才能发展。这种新“理论”既不符合科学，又不符合现实主义形成和发展的全部历史。现实主义从它诞生之日起，在自身的发展过程中，总要不断地吸收和借鉴其他非现实主义创作方法——古典主义、浪漫主义等的艺术经验来丰富自己。例如，古典主义的那些面向日常生活的喜剧、寓言、讽刺和后来的现实主义的喜剧、寓言、讽刺就有着不可分割的联系；布瓦洛的古典主义文艺理论对现实主义的某些客观规律也曾产生过影响，这都是不可否认的事实。狄更斯和陀思妥耶夫斯基在自己的创作中运用过浪漫主义的某些题材和手法，而梅里美和普希金的创作更无法同浪漫主义的源流一刀两断，他们本人就是由早期的浪漫主义创作转向现实主义创作的。这也是众所周知的。当然，现实主义的这种借鉴和吸收非现实主义流派的艺术经验的过程，不会到十九世纪批判现实主义就告结束。当代的社会主义现实主义或革命的现实主义，不仅创造性地在借鉴和吸收十九世纪与二十世纪的批判现实主义的艺术经验，而且在创造性地借鉴和吸收其他非现实主义流派的艺术经验。这已是今天的事实。反之，也是一样。正象任何事物都不可能是纯粹的一样，文艺领域也不存在“纯粹”的浪漫主义、“纯粹”的现实主义或“纯粹”的现代主义。

把现实主义仅仅归结为某种特定的形式和手法的总和，或

把现实主义只看成“以生活本身的形式反映生活”和“按照生活本来的样式精确细腻地加以描写”，或把巴尔扎克和托尔斯泰的现实主义形式当作现实主义的唯一形式，都是十分片面的。现实主义的这些概念，只能限制现实主义艺术的审美丰富性及其发展，并使之贫乏化。过去和当代的现实主义艺术，包括社会主义现实主义或革命现实主义艺术在内的发展，早把这些现实主义的美学信条抛在后边了。1936——1937年，布莱希特在同卢卡契就现实主义问题进行论战时，曾指出：企图规定现实主义的表现形式的作法才是真正的形式主义者。把现实主义当作一种形式，把它同一种——仅仅是一种（而且是一种旧的）形式相联，这会使它枯萎。这样做，势必导致一个结论：现实主义要么是斯威夫特和阿里斯托芬，要么是巴尔扎克和托尔斯泰。而如果只接受死者的形式，那就意味着没有一个生者是现实主义者了。布莱希特这席话无异于说，现实主义的形式不仅是多样的，而且在不断丰富和发展。很可惜，布莱希特的这个看法由于当时的某些历史原因，直到他死后，才于六十年代中期在德国首次刊登出来。

在一段时间里，苏联文学界在“无冲突论”思潮的影响下，常常把现实主义的形式视为生活本身的形式，把艺术的逼真性同艺术的假定性尖锐地对立起来：有人声言：“艺术的假定性愈少，现实主义成分则愈多”；“现实主义就是对假定性的拒绝”；“只有彻底清除假定性，才能使现实主义艺术免受抽象主义的毒害”，甚至宣称假定性这个术语“在为现实主义而进行的斗争中已经名誉扫地。”在那些年代里，苏联戏剧中那些曾经受到观众热烈喝采的，具有尖锐的假定性的《臭虫》和《澡堂》、《十二把椅子》和《金牛犊》，从戏剧舞台上消失了。1950年，法捷耶夫针对当时对现实主义形式的种种狭隘理

解,提出了艺术形式多样化这个迫切问题。他写道:“现实主义的形式是如此多种多样,任何一种教条都无法将它包罗无遗”;

“我们的生活和我们的明天,可以用类似古典主义小说的形式来描写,即以日常生活为基础。也可以用类似《浮士德》和《恶魔》的形式,即浪漫主义或神话的形式或假定的形式来描写。总而言之,即任何一种可以揭示真实的形式来描写。”法捷耶夫的观点同布莱希特的观点正好不谋而合。在他们看来,现实主义的审美反映的可能性,决不是单一的,而是极为丰富多样的。

其实,在许多过去的现实主义大师那里,现实主义的形式和手法是各种各样的。俄国现实主义作家谢德林写的《一个城市的历史》等小说,主要不是以生活本来的样式著称。即使以生活本身形式进行创作的现实主义作家,也不局限于一种形式,巴尔扎克的《驴皮记》和果戈理的《鼻子》的那种虚拟和幻想,就是这方面最生动的例证。真正的现实主义作家从不在现实主义和艺术的逼真性之间划等号。具有不同艺术表现形式(生活本身的形式、虚拟假定的形式、浪漫主义的形式)的作家,同样可以成为现实主义者,例如俄国的托尔斯泰、谢德林、莱蒙托夫就是如此。反之,具有同一艺术表现形式的作家,未必都能成为现实主义者,例如,日常生活的细节真实,自然主义作家可以运用,现实主义作家也可以运用,只是后者并不局限于日常生活的细节真实。

文学史证明,某种形式或某种手法,如象征、神话、隐喻、怪诞、内心独白、意识流等,并不是某个创作方法或某个创作流派的“专利”,它们过去和现在都在为不同的创作方法和不同的创作流派服务,其中包括现实主义在内。这种现象的出现是人类艺术发展长期探索的结果。很有意思的是,德国著名女作家安娜·西格斯的小说《途中相遇》,让俄国现实主义作家果

戈里(1809—1852)、德国浪漫主义作家霍夫曼(1766—1822)和奥地利现代主义作家卡夫卡(1883—1924)相遇和对话。这有点类似我国的《关公斩秦琼》这个相声。生于三个不同时代和三个不同国家、代表三种不同创作方法的作家,是无论如何不能相遇和对话的,但作者通过这个荒诞不经的故事却道出了一个事实:他们所运用的虚拟假定又确有相似或一致之处,虽然其运用的目的、程度和范围不尽相同。对于现实主义作家来说,他们的作品从不把假定性绝对化,这是必须看到的。这篇小说还表明,假定性也不是现代主义的首创和专利。象征、隐喻、怪诞、神话等,就象历史和世界一样古老。拿意识流来说,它在浪漫主义和现实主义的作品里,早已有之。陀思妥耶夫斯基在小说《温顺的女性》(1876年)的“作者告白”里曾写道:“当然,叙述的过程持续了几个钟头,断断续续,东拉西扯,形式上不很连贯;他时而自言自语,时而好象在说给一个看不见的人、一个裁判员听。现实生活中也常有这样的情形。如果有一个速记员暗中听他说话,并且按他所说的一切记下来,那么这个记录会比我写的要粗糙一些,欠修饰一些。但是依我想来,那种心理的程序大概仍然会是这个样子”。陀思妥耶夫斯基接着又说:“雨果在他的杰作《一个死囚的末日》中用了几乎同样的手法。”^①雨果这个中篇发表于1829年,而作为现代派意识流小说先声的《尤利西斯》(1922年),几乎要晚一个世纪。与陀思妥耶夫斯基的小说相比,它也晚了半个多世纪。实事求是地说,文艺史上的一切新流派,包括现代主义各个流派在内,它们都不是从天而降的,它们都有自己的“史前内容”和艺术上的先驱者。这正如马克思所说的:“人们自己创造自己的历史,但是它们并不是在他

^① 《陀思妥耶夫斯基中短篇小说选》,下册,第598页,人民文学出版社。

们自己选定的条件下创造，而是在直接碰到的、既定的、从过去承继下来的条件下创造。一切已死的先辈们的传统，象梦魇一样纠缠着活人的头脑。”以反传统为目标和旗帜的现代主义，同样未能摆脱“象梦魇一样纠缠着”它们的头脑的传统。它们无法在形式和手法等方面抽刀断水，割断同过去时代的文艺的一切历史联系，甚至也没有能够割断同现实主义文艺的一切历史联系。这也许就是艺术发展的辩证法吧！

仅仅以作品的表现形式和艺术手法而不顾及作品所体现的关于人和世界的观念，来谈论作品属于那种创作方法，是十分表面的肤浅的。即使“以生活本身的形式反映生活”是现实主义的基本形式，但这还不是现实主义的关键所在。所以恩格斯在1888年说：“据我看来，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。”这后半句话才是现实主义的实质性问题。同时应该看到，现实主义概念本身也是在发展的。恩格斯关于现实主义的这个著名提法，同尚弗勒里等人在上个世纪五十年代提出的那些看法具有根本的差别。在他们那里，现实主义概念的内涵，基本被归结为细节真实。不论从实质上或语气上看，恩格斯的著名提法都是针对他们而发的。虽然恩格斯著名提法的正确性和普遍意义是不容怀疑的，但它毕竟主要是对十九世纪及其以前的现实主义文艺的概括和总结，他不可能看到二十世纪人类艺术的变化和发展。因此，当1934年苏联文学界把社会主义现实主义规定为苏联文学的基本创作方法时，并没有照录恩格斯的话，这是完全可以理解的。但它无疑是以恩格斯的著名提法为基础的，同时又根据现实主义艺术的各个门类的实际，特别是根据现实发展和艺术发展所带来的新课题，对现实主义概念的内涵作了新的探索。这就是：“要求艺术家从现实的革命发展中真实地、历史地和具体地描

写现实。”应该说，这个概括是对恩格斯的那个著名提法的发展。

三

在当代条件下，现实在发展，现实主义应该沿着什么方向发展和怎样发展，这是六十年代以来世界文学范围内最有争论的问题之一。西方的一些作家和评论家主张二十世纪艺术应该是现实主义和现代主义的结合。与这种理论相呼应的，还有西方名噪一时的“无边现实主义”和“第三现实主义”的“新”规律。所谓“无边现实主义”，按法国加罗第的意见，过去的现实主义的定义已不够用了，它必须“开放和扩大”，并且要开放和扩大到无边无际。这实际上要把现代主义包括到现实主义里来，以冲垮现实主义的边界线。1963年在巴黎出版的加罗第的那本旨在宣扬这一观点的书的书名，就称之为《无边现实主义》。在该书作者看来，没有任何艺术不是现实主义的，也就是说，“没有任何艺术不是参考了在其以外并且不以其为转移的现实。”他认为，“从司汤达和巴尔扎克，古尔拜和列宾，托尔斯泰和马丁·杜·加尔，高尔基和马雅可夫斯基，可以得出一种伟大的现实主义的标准。但是如果卡夫卡、圣琼·拜斯或者毕加索的作品不符合这种标准，我们怎么办呢？应该把他们排斥于现实主义亦即艺术之外呢？还是相反……呢？我们毅然决然地走了这第二条路”。这表明，加罗第从现实主义之岸开始探索现实主义的发展，接着便向现代主义之岸驶去，最终连现实主义之岸几乎都看不见了。差不多与加罗第的“无边现实主义”的同时，德国有位评论家提出了三种“现实主义”并存的理论。在他看来，批判现实主义是“第一现实主义”，社

会主义现实主义是“第二现实主义”，所谓“第三现实主义”，这是一种处于静态中的现实主义，它不能把历史的今天和历史的明天联系起来。不仅如此，它一般感觉不到这个明天，更谈不上看到和掌握这个明天。它是一种消极的、“等待戈多”的、把怀疑和永无目标加以绝对化的现实主义，亦称“等待戈多式的现实主义”。其实，同第加罗一样，这位评论家也企图把现代主义纳入现实主义的轨道。无边现实主义，第三现实主义或等待戈多式的现实主义，就其实质而言都不是现实主义，而是现代主义的别名。用现代主义补充现实主义，是谈不上现实主义的发展的。此外，主张现实主义和现代主义相结合的人还有一种流行观点，在他们眼里，似乎现实主义仅仅是一种“模仿文学”、“反映文学”或“镜子文学”，它不象现代主义那样能够主观世界表现和主观真实，因此断言现实主义先天不足。于是以此为根据，提出现实主义应分为主观现实主义和客观现实主义，似乎现代主义是主观现实主义，而现实主义则是客观现实主义。显然，这些观点是十分片面的。当列宁说托尔斯泰是“俄国革命的镜子”时，他并没有把伟大作家的创作等同镜子，而且一切真正的现实主义作家从不在自己的创作和现实之间划等号。在现实主义艺术的创作中，反映和创造始终是辩证的统一，这种统一不仅表现在作家的创作过程中，而且表现在作家的艺术作品之中。至于说到托尔斯泰现实主义的力量，其中一个重要表现恰恰在于它的“心灵辩证法”，在于它深入到了人的意识和下意识的深处。特别是现实主义中的心理流派，在再现现实时，从来不缺乏对人的主观世界和主观真实的表现。世界上没有一种现实主义只反映客观而不反映主观。反之，也是一样。所以，现实主义的发展不存在一个必须同现代主义结合的问题。

事实上，现实主义决不可能同现代主义相结合，也决不可