



国家出版基金项目  
NATIONAL PUBLICATION FOUNDATION

凌继尧

◆ 著

# 重估 俄苏美学

CHONG GU E-SU MEIXUE

上



百花洲文艺出版社  
BAIHUAZHOU LITERATURE AND ART PRESS



国家出版基金项目  
NATIONAL PUBLICATION FOUNDATION

凌继尧

◆ 著

# 重估 俄苏美学

CHONG GU E-SU MEIXUE

上

## 图书在版编目 ( CIP ) 数据

重估俄苏美学 / 凌继尧著. -- 南昌 : 百花洲文艺出版社, 2022.6  
ISBN 978-7-5500-4457-9

I. ①重… II. ①凌… III. ①美学 - 研究 - 俄罗斯②美学 - 研究 - 苏联  
IV. ①B83

中国版本图书馆CIP数据核字 ( 2021 ) 第219989号

## 重估俄苏美学

凌继尧 著

---

出版人	章华荣
策划编辑	张弛
责任编辑	童子乐 陈伶俐
书籍设计	方方
制作	何丹
出版发行	百花洲文艺出版社
社址	南昌市红谷滩世贸路898号博能中心一期A座20楼
邮编	330038
经销	全国新华书店
印刷	湖北金港彩印有限公司
开本	710mm × 1000mm 1/16 印张 34.5
版次	2022年6月第1版
印次	2022年6月第1次印刷
字数	500千字
书号	ISBN 978-7-5500-4457-9
定价	75.00元 ( 全二册 )

---

赣版权登字 05-2021-397

版权所有, 盗版必究

邮购联系 0791-86895108

网址 <http://www.bhzwy.com>

图书若有印装错误, 影响阅读, 可向承印厂联系调换。

# 目录

## 绪论 俄苏美学重估的缘起和内容 / 1

### 第一节 俄苏美学重估的缘起 / 3

### 第二节 俄苏美学重估的内容 / 14

## 第一章 20世纪前半期中国美学对俄苏美学的接受 / 27

### 第一节 “张目以观世界社会文学之趋势” / 28

### 第二节 “别求新声于异邦” / 37

## 第二章 马克思美学思想的研究 / 52

### 第一节 马克思美学思想的最早研究者 / 53

### 第二节 马克思美学思想研究的新视角 / 70

## 第三章 《1844年经济学—哲学手稿》的美学思想研究 / 77

### 第一节 对《手稿》三种不同的评价 / 79

### 第二节 20世纪20—30年代苏联对《手稿》美学思想的研究 / 88

### 第三节 20世纪50年代苏联对《手稿》美学思想的研究 / 93

#### 第四章 20世纪50—60年代的中苏美学大讨论 / 103

第一节 20世纪50—60年代中苏美学大讨论的背景 / 105

第二节 20世纪50—60年代苏联美学大讨论中各派的观点 / 111

第三节 20世纪50—60年代中苏美学大讨论涉及的若干理论问题 / 122

#### 第五章 “美的本质的客观社会性说”比较研究 / 135

第一节 《论美感、美和艺术》与《论现实的审美特性》的比较研究 / 135

第二节 《现实中和艺术中的审美》等与李泽厚若干论文的比较研究 / 148

#### 第六章 马克思主义美学的哲学基础 / 159

第一节 基于马克思《〈政治经济学批判〉序言》的历史唯物主义 / 160

第二节 基于列宁《唯物主义和经验批判主义》的反映论 / 183

#### 第七章 艺术本质审美意识形态说的学术史研究 / 193

第一节 艺术是一种意识形态 / 194

第二节 艺术是以形象反映现实的意识形态 / 204

第三节 艺术是审美的意识形态 / 212

#### 第八章 形象思维研究 / 222

第一节 形象思维论在我国的影响概述 / 223

第二节 中苏美学家对形象思维理解的异同 / 230

#### 第九章 典型研究 / 242

第一节 20世纪30—40年代我国的典型理论 / 243

第二节 20世纪50—80年代苏联话语体系对我国典型理论的影响 / 253

- 第十章 俄苏美学对中国美学的负面影响 / 263
- 第一节 无产阶级文化派和“拉普”的影响 / 263
- 第二节 庸俗社会学及其余绪的影响 / 273
- 第三节 日丹诺夫和苏共中央关于文艺问题的决议的影响 / 284
- 第十一章 文艺的内部研究 / 290
- 第一节 俄国形式主义在中国传播的概况 / 291
- 第二节 文学作品的特殊性 / 296
- 第三节 “陌生化”理论 / 308
- 第四节 20世纪60—80年代的塔尔图-莫斯科学派 / 316
- 第十二章 艺术活动的功能 / 325
- 第一节 艺术功能的多元阐述 / 326
- 第二节 艺术的三功能说 / 340
- 第三节 艺术功能的系统阐述 / 345
- 第十三章 社会主义现实主义 / 354
- 第一节 社会主义现实主义理论的形成和发展 / 355
- 第二节 社会主义现实主义理论在我国的传播 / 369
- 第十四章 “文学是人学”的理论 / 382
- 第一节 高尔基美学理论在我国 / 383
- 第二节 《论“文学是人学”》一文对苏联美学理论的全面回应 / 388
- 第十五章 世界影响巨大的美学家——巴赫金 / 406
- 第一节 国内外的巴赫金研究 / 407

第二节 巴赫金根基性的理论观点 / 415

第十六章 美学研究中的方法论 / 431

第一节 价值学方法 / 431

第二节 系统方法 / 451

第十七章 俄苏美学家的美学史研究 / 467

第一节 洛谢夫的古希腊罗马美学研究 / 467

第二节 阿斯穆斯的德国古典美学研究 / 481

第三节 奥夫相尼科夫和六卷本《美学思想史》 / 491

第十八章 中国美学对俄苏美学接受的历史经验 / 500

第一节 囫囵吞枣的接受 / 500

第二节 偏振式的接受 / 505

第三节 消化后的接受 / 508

参考文献 / 513

后 记 / 535

## 绪论 俄苏美学重估的缘起和内容

本书的“俄苏美学”指20世纪俄罗斯和苏联（苏联1922年12月30日建立，包括俄罗斯、乌克兰、白俄罗斯和外高加索联邦，后来扩展到15个加盟共和国，1991年12月25日解体）的美学。本书研究的特点是：从1978年以来的四十多年中，笔者对本书涉及的大部分重要的苏联美学家都进行过个案研究，大量翻译出版了他们的著作。与一些重要的苏联美学家、已故苏联美学家的夫人和学生有过多年的联系（包括但不限于通信、面对面交流等），这能使笔者从内部、从更深层次上了解和认识俄苏美学。

对于20世纪中国美学来说，有三个理论资源：中国传统美学、西方美学和马克思主义美学。俄苏美学是马克思主义美学的发源地，在各种理论资源中，俄苏美学对20世纪中国美学的影响最大。对于建设具有中国特色的当代美学和文艺学来说，“特别是不能不重视马克思主义文艺思想、美学思想、哲学思想在中国的传播、建立和发展”。“我们现在的文艺学的学术范型，它的哲学基础、思维方式、治学方法、命题、范畴、概念、术语……都是在这百年左右的时

间里熔铸而成的。”<sup>①</sup>“在当代中国文艺学发展过程中，不仅我们使用的概念、关注的焦点，甚至面临的问题与苏联几乎都是相同的。它与高涨的理想主义热情和残酷的政治压抑相伴相生。”“甚至可以说，一直到今天，还没有任何一个国家的文艺学像苏联文艺学那样，给我们留下了如此不能磨灭的深刻记忆。”<sup>②</sup>

一方面，俄苏美学对20世纪中国美学产生了巨大的影响；另一方面，20世纪中国美学对俄苏美学的接受存在着一系列疏漏和偏颇之处。正如杜书瀛等所指出的那样：“令人遗憾的是，中国在接受苏联文艺学影响的时候，并不是连同它的传统一起接受的。中国特殊的历史处境，决定了接受的选择性，而选择的恰恰是不久之后在苏联被纠正的、具有教条主义和庸俗社会学意味的文艺学。”<sup>③</sup>“具有讽刺意味的是，当20世纪50年代下半期，苏联文学理论已经批判教条主义、公式化，反思历史重建理论的时候，我们仍在大量翻译出版斯大林时代的、充满了教条主义气息的教材和论文。这从一个方面反映了那一时代对苏联追随的功利性和意识形态需要。”<sup>④</sup>

钱中文也指出：“半个世纪以来，苏联的文学观念对我国的文学理论影响很大。特别是20世纪50年代，它在我国传播了一些马克思主义文艺知识，另一方面它本身教条化、简单化的东西不少，影响着我国文学界与学校的教学工作。”但是，我国文学理论“在简单化、庸俗化方面，大大超过了苏联文学理论，而且自成体系”。<sup>⑤</sup>为了建设我国的当代美学理论，应该以现代美学理论为基点，因为最邻近的前一个时期的历史经验或教训，与我们有着特别密切的关系。因此，有必要对在我国产生如此重大影响的俄苏美学进行价值重估。正

① 杜书瀛、钱竞主编，钱竞、王飏著：《中国20世纪文艺学学术史》第1部，中国社会科学出版社2007年版，全书绪论第13页。

② 杜书瀛、钱竞主编，孟繁华著：《中国20世纪文艺学学术史》第3部，中国社会科学出版社2007年版，第52页。

③ 杜书瀛、钱竞主编，孟繁华著：《中国20世纪文艺学学术史》第3部，中国社会科学出版社2007年版，第89页。

④ 杜书瀛、钱竞主编，孟繁华著：《中国20世纪文艺学学术史》第3部，中国社会科学出版社2007年版，第58页。

⑤ 钱中文：《文学原理——发展论》，社会科学文献出版社2007年版，第69页。

如有的研究者所说的那样：“在中国俄罗斯文学研究者、文艺理论研究者和中国现当代文学研究者面前，乃至在所有中国文学研究者面前，都摆着一个全面了解、重新认识俄苏文学理论与批评，对我们过去的理解和接受进行清理和辨析的繁重任务。”<sup>①</sup>

## 第一节 俄苏美学重估的缘起

20世纪中国美学对俄苏美学的接受存在着一系列疏漏和偏颇之处，这有其深刻的原因。第一，俄苏美学一直存在着两种话语体系，这两种不同甚至对立的话语体系或主或次，或显或隐，但是始终存在。我们往往根据自身的需要，只是高度偏向性地接受了其中的一种话语体系，对俄苏美学的认识难免以偏概全，以一种倾向掩盖了另一种倾向，极大地影响了我们对俄苏美学的评判。第二，苏联20世纪30—40年代的美学对新中国成立以来美学影响的力度最大、影响的时间最长。正如童庆炳所说：“毋庸讳言，建国以来我国文艺学的建设是从学习苏联开始的。但我们学习的主要是苏联30~40年代的东西，至多是50年代初期的东西。”<sup>②</sup>由于这种情况造成的思维定式，我们往往把这一时段的苏联美学当成俄苏美学的整体。

### 一、俄苏美学中的两种话语体系

这里所说的话语体系，指一种学派，或者一种流派，或者学者群体的观点的集合；如果是个别人的观点，那也是产生了世界性影响的观点。某些不同的话语体系虽然在被批判和打压后萎缩了，但是并没有销声匿迹，它们依然存在

<sup>①</sup> 汪介之：《回望与沉思：俄苏文论在20世纪中国文坛》，北京大学出版社2005年版，第303页。

<sup>②</sup> 童庆炳：《文学审美特征论》，华中师范大学出版社2000年版，第299页。

着，一旦时机成熟，它们又得到复活和生长。

马尔库塞1957年在美国出版了《苏联马克思主义》一书，书中使用了“苏联模式”马克思主义的概念，指斯大林时代这个特定时期的苏联的马克思主义，而不是苏联马克思主义的全部。我国学者也往往沿用“苏联模式”的马克思主义乃至“苏联模式”的马克思主义美学、文艺学的概念，这些概念并不确切。“这是因为在苏联几十年的历史中，美学、文艺学的发展并不都处在一种单一的模式之中，对于苏联的马克思主义美学、文艺学的历史，我们实际上还没有作充分、深入的梳理与鉴别。”<sup>①</sup>“苏联模式”说法的根本缺陷是没有看到俄苏美学一直存在着两种话语体系。在空间维度上，我国主要接受了俄苏美学的一种话语体系；在时间维度上，我国在20世纪80年代以前主要接受了20世纪30—40年代，最多50年代初期的俄苏美学。有鉴于此，应该从两种话语体系的角度，对整体俄苏美学进行价值重估。

对俄苏美学的研究越深入，就越容易发现其中的两种话语体系。20世纪初，俄苏产生了两种研究旨趣根本对立的但都在世界上产生重大影响的美学流派：马克思主义美学和俄国形式主义。马克思主义美学在“社会—艺术”的框架内研究艺术，重视艺术的外部因素的研究；俄国形式主义在“语言—艺术”的框架内研究艺术，重视艺术的内部规律的研究。我国一些学者认为，这是一种非常奇特的现象。实际上，这是俄苏美学中两种话语体系的最初表现，是俄苏美学的一种常态。

俄国形式主义并不是为了反对马克思主义美学而产生的，它是在批判19世纪俄国的历史文化学派和象征派的基础上形成的。俄国形式主义受到激烈的批判，作为学派它只存在了十六年（1914—1930年）。在1930年后，俄国形式主义的大部分代表部分地修正了自己的观点，仍然积极地从事学术研究，许多年后完成了在30年代前就业已开始撰写的学术著作。俄国形式主义的代表当年都很年轻，这个学派最重要的代表什克洛夫斯基在出版标志俄国形式主义学派

---

<sup>①</sup> 马驰：《马克思主义美学传播史》，漓江出版社2001年版，第175页。

诞生的《词语的复活》时才21岁。在他们以后漫长的学术生涯中，他们当年的著作和以后完成的著作在苏联于不同的年代得到出版。什克洛夫斯基的《俄国经典小说札记》1955年出版，托马舍夫斯基的《诗和语言》1959年出版，什克洛夫斯基《关于小说的小说》1966年出版，艾亨鲍姆的《论诗》1969年出版，这个学派学术思想的直接继承者塔尔图-莫斯科学派编选的俄国形式主义者当年的文选《文学理论文选》于1976年出版，特尼亚诺夫的《诗学，文学史，电影》1977年出版，日尔蒙斯基的《文学理论·诗学·修辞学》1977年出版，《什克洛夫斯基选集》第1—3卷1983年出版，艾亨鲍姆的《论小说，论诗》1986年出版，艾亨鲍姆的《论文学》1987年出版，什克洛夫斯基的《汉堡账单》1990年出版，等等。

在俄苏美学的上述两种话语体系中，我国20世纪初期就对俄苏马克思主义美学非常熟悉，几乎是同步接受，并进行了大量翻译和广泛传播。而对于俄国形式主义，我国在20世纪80年代以前则完全陌生。这决定了我国20世纪80年代以前对艺术的研究完全是外部研究，并且把这种外部研究发挥到极致。“在中国现、当代文艺学学术史上，新时期以前几十年一直是认识论文艺学和政治学文艺学处于主流地位甚至霸主地位。这种情况决定了文学理论研究的重心必然是文学与现实生活、文学与政治、文学与经济基础、文学与道德、文学与哲学等的关系，用某些学者的话说，研究的重心是文学的‘外部关系’或‘外部规律’，即文学与它之外的种种事物的关系；而相对来说对文学的‘文学性’，文学自身的形式要素和特点，文学自身的内在结构，文学的文体、体裁，文学的叙事学问题，文学的语言和言语问题，文学的修辞学问题，文学不同于其他文化现象、精神现象、乃至其他艺术现象的特征，等等，则关注得不够、甚至不关注不重视，用某些学者的话说，就是不太关心或忽视了文学的‘内部关系’或‘内部规律’的研究。”<sup>①</sup>

---

<sup>①</sup> 杜书瀛、钱竞主编，张婷婷著：《中国20世纪文艺学学术史》第4部，中国社会科学出版社2007年版，第92—93页。

苏联美学家里夫希茨1966年10月8日在《文学报》上发表了题为《我为什么不是一个现代主义者》的著名文章，这篇文章写于1963年，首次刊登于巴黎的《美学》杂志（1964年第4期），也刊登于民主德国的《论坛》杂志（1966年第6期）。作者模仿英国哲学家罗素国外众所周知的抨击性论著《我为什么不是一个基督教徒》《我为什么不是一个共产党人》的题目，对现代主义艺术持断然否定的态度。里夫希茨认为，虽然现代主义流派中有像毕加索、马蒂斯这样正直、天才的艺术家，但是，现代主义毕竟是一种不取决于某些个人意愿的社会运动，完全可以撇开对某些活动家个人的评价而评判整个历史现象。巴枯宁也曾经怀有过巨大的革命热情，但是无政府主义是改头换面的资产阶级性质的运动。现代主义同我们时代最阴暗的心理事实相联。这些事实有：崇拜暴力，乐于毁灭，嗜好残忍，渴望无所用心的生活和盲目服从。

由于里夫希茨的知名度和影响力，这篇文章和支持者们的文章很容易使人得出结论：苏联美学反对现代主义艺术。然而，俄苏美学也存在着赞同现代主义艺术的话语体系，除了当时批驳里夫希茨观点的美学家的论著以外，在20世纪10—20年代，俄苏就产生了一批享有世界声誉的现代主义艺术大师：马列维奇、康定斯基、金兹堡、塔特林、李西斯基（又译“李西茨基”）等。马列维奇是至上主义的创始人，至上主义是继法国和意大利之后，对世界抽象艺术具有深刻影响的艺术派别。马列维奇的《白底上的黑色方块》简约新颖，成为现代绘画史上第一幅纯粹几何图形的抽象作品。李西斯基在抽象海报作品《红色楔子攻打白军》（又译“《红色的楔子打击白色》”）中，把红军描绘成一块尖锐的红色三角，把白军描绘成已被攻破的圆形。在画面四周都散布着小的红色三角，预示着红军力量无所不在，具有压倒性优势。俄国构成主义艺术追求艺术和技术的融合，对西方艺术界产生了重要影响。

后来现代主义艺术受到批判，有些人移居国外，但是他们的作品和著作在苏联国内仍然得到出版。康定斯基1921年移居国外，他的《艺术学校的改革》一书于苏联建立后的1923年在莫斯科出版。塔特林的《风格与时代》1924年在

莫斯科出版，1931年他被评为俄罗斯联邦功勋艺术家<sup>①</sup>。苏联百科全书出版社1980年出版的《苏联百科词典》对当年的现代主义艺术大师都做了正面的或者中性的评价。围绕现代主义艺术，俄苏美学形成双峰对峙的话语体系。

## 二、20世纪30—40年代苏联美学影响的固化

20世纪30—40年代苏联美学对我国美学影响的固化的表现很多，其中特别明显地表现在两个问题上：一个是我们很多人把苏联美学说成是认识论美学，另一个是我们很多人把苏联美学关于艺术的定义说成是“通过形象反映社会生活”。

### 1. 认识论美学

20世纪30—40年代苏联美学对我国20世纪美学影响的固化的突出表现之一是，我国很多学者一直认为，苏联美学只以反映论为哲学基础，仅仅从反映论的角度研究美学和艺术问题，是一种认识论美学。2001年刘纲纪在《马克思主义美学研究与阐释的三种形态》一文中指出，苏联马克思主义美学是以列宁的反映论为基础的，“可以称之为本质主义的反映论、认识论美学”<sup>②</sup>。这代表了很多学者的看法。

为了回应这个问题，有必要简略地回顾一下20世纪30—40年代前后苏联美学的生存和发展情况。20年代，苏联美学主要以社会学方法对待艺术，其片面性表现为：把艺术的社会本质完全地、整个地等同于它的阶级“本质”、阶层“本质”、集团“本质”，艺术的所有功能被归结为唯一的一种功能——维护相应的阶级、阶层和集团等的统治。从而，艺术的概念消融在阶级、阶层、集

---

<sup>①</sup> 《苏联百科词典》，中国大百科全书出版社译，中国大百科全书出版社1986年版，第1274页。

<sup>②</sup> 刘纲纪：《马克思主义美学研究与阐释的三种形态》，《文艺研究》2001年第1期，第4页。

团等的意识形态概念中。并且，评判艺术的标准不在乎它是否反映现实，而在乎它是否服务于某个阶级。所以，艺术的概念就不是认识的概念，而是纯社会学概念。

30年代，弗里契的庸俗社会学遭到激烈的批判，代之而起的是以沃隆斯基学说为代表的认识论观点。沃隆斯基力图运用列宁主义的反映论来分析艺术。按照他的观点，承认艺术是反映和认识现实的一种特殊手段，这是理解艺术的本质和艺术在社会生活中的作用的基本原则。卢那察尔斯基是批判庸俗社会学的发起人，他确认反映论是美学和文学理论的基础。维诺格拉多夫在《马克思主义诗学问题》一书（1936）中写道：“对于我们来说，艺术是以具体可感的形象对现实的反映，艺术是社会的人对现实的认识。”<sup>①</sup>30—40年代，苏联大部分美学著作的哲学基础是列宁主义反映论和马克思主义认识论，这同20年代艺术研究的社会学方法相对立。

在克服20年代艺术研究的社会性方法的极端性时，一些人又走上了另一种极端，认为只有反映论才是马克思主义美学的哲学基础。苏联美学家后来把30—40年代的这种极端称为片面的认识论倾向、片面的反映论倾向。这种倾向对反映论做简单化的解释，常常是宣告而不是揭示认识的社会历史本质；没有充分注意到意识的能动的、创造性的改造作用；反映成为认识的同义词，而认识又往往等同于科学认识；把艺术仅仅归结为认识，把美学归结为一种认识论。对艺术实质片面的认识论解释严重地限制了美学思想的发展，出现了很多公式化、概念化、简单化的美学和文学理论观点。

在50年代中期，确切地说是1955年，苏联美学界开始提出艺术的特殊本质问题，把艺术的本质说成是审美的。当我们说“这张桌子是方的”“这个人是男人”“这条线是直的”时，这些话所包含的关于客体属性的信息，是对客体的认识关系。而当我们说“这张桌子是有用的”“这个人是善良的”“这条线

---

<sup>①</sup> 维诺格拉多夫：《马克思主义诗学问题》，列宁格勒1936年版，第294页。（列宁格勒为出版地。俄苏学者撰写的著作都只用出版地和年份标注，不标出版社，下同，不再出注。）

是美的”时，它们包含的则是另一种信息：首先表现出对客体的评价关系，即不仅说明对象的客观属性，而且说明审美客体之于主体的关系，因为只有对于主体——人来讲，现象和对象才是“有用的”“善良的”“美的”。至于艺术作品，它必然包括对所反映对象的评价关系。所以，研究审美现象和艺术现象不能仅仅使用反映论方法。

自50年代中期起，很多苏联美学家不再仅仅把反映论作为美学的哲学基础，坚决地抛弃了美学和艺术研究中的片面的认识论观点，不再把艺术看作一种认识，不再把美学看作一种认识论。他们也承认艺术具有反映功能，但那是一种审美反映。苏联审美学派的主要代表人物斯托洛维奇在1956年的《论现实的审美特性》一文中明确指出：“马克思列宁主义美学以辩证唯物主义和历史唯物主义为依据。”<sup>①</sup>

与此形成鲜明对照的是，20世纪50—60年代我国的美学大讨论中，绝大部分美学家都把反映论作为马克思主义美学的哲学基础。李泽厚1957年在《关于当前美学问题的争论》一文中写道：“美是主观的，还是客观的？还是主客观的统一？是怎样的主观、客观或主客观的统一？这是今天争论的核心。这一问题实质上就是在美学上承认或否认马克思主义哲学反映论的问题，承认或否认这一反映论必须作为马克思主义美学的哲学基础的问题。”<sup>②</sup>到了80年代，蔡仪在《〈经济学—哲学手稿〉初探》中，仍然坚持反映论是马克思主义美学的哲学基础：“马克思的美学思想，首先就是把美学问题摆在认识论上来论述，因而从有关的言论看，完全是唯物主义的。”<sup>③</sup>

我国20世纪60—80年代的文艺理论教科书、90年代末期和21世纪初期的艺术概论教科书，甚至2015年出版的艺术概论教科书仍然把反映论作为美学、文

---

① 《学习译丛》编辑部编译：《美学与文艺问题论文集》，学习杂志社1957年版，第50页。

② 李泽厚：《美学论集》，上海文艺出版社1980年版，第65页。

③ 中国社会科学院文学研究所文艺理论研究室编：《美学论丛》第3辑，中国社会科学出版社1981年版，第23页。

艺学和艺术学的哲学基础：1984年修订的以群主编的《文学的基本原理》（这一版到90年代末还在重印）写道：“马克思列宁主义的反映论的基本原理，为我们正确地理解古往今来一切文学现象提供了一把钥匙。”<sup>①</sup>2015年出版的一本艺术概论教科书写道：“反映论是马克思主义艺术理论的核心学说，它认为，艺术是社会生活的能动反映，这是艺术的本质特征。”<sup>②</sup>这充分表明，在苏联已经被纠正的、具有教条主义和庸俗社会学意味的美学和文艺学理论，还在我国长期产生着重要影响。

## 2. 艺术是对现实的形象反映

“艺术是对现实的形象反映”，是我国20世纪50—80年代绝大部分文艺理论教科书中流传最广的关于文学艺术的定义，成为贯穿全书的一根红线。这则定义也是30—40年代苏联美学反复阐述过的。

这则定义的理论资源来自别林斯基，他在《一八四七年俄国文学一瞥》一文中谈到，哲学和艺术反映的对象相同，它们的区别在于反映的形式，哲学用逻辑，艺术用形象。在美学史上，很多美学家都给艺术下过定义。别林斯基的这则定义的影响特别巨大，传播很广。他用一系列的对比，说明哲学与艺术在反映现实的形式方面的差异，十分醒豁，有很强的说服力。由于关于艺术的定义是文艺学的第一原理，所以他的这段话成为我国美学、文艺学、艺术学教科书中引用频率最高的文字之一。在十月革命前后，普列汉诺夫、沃罗夫斯基和卢那察尔斯基都同意别林斯基关于哲学和艺术反映现实的形式区别的论断。

在30—40年代，很多苏联学者都以赞同的态度阐述了别林斯基的观点，我们仅举几则我国学者当时容易见到的论述。苏联著名文艺理论家、莫斯科大学教授季莫菲耶夫在1934年为《文学百科全书》第8卷写的“形象”词条指出：“别林斯基（他把形象的概念引入俄国文学：见论冯维辛和扎果斯金的论文，

① 以群主编：《文学的基本原理》（修订本），上海文艺出版社1984年版，第20页。

② 张同道：《艺术理论教程》，北京师范大学出版社2015年版，第206页。