

程正民 童庆炳 总主编

20世纪马克思主义文艺理论国别研究

20世纪俄国马克思主义 文艺理论研究

程正民 邱运华 王志耕 张冰 著



北京大学出版社



国家社会科学基金重点项目

教育部人文社会科学重点研究基地重大项目

北京师范大学 211 工程三期重点学科建设项目

北京市社会科学理论著作出版基金重点资助项目

20 世纪俄国马克思主义 文艺理论研究

程正民 邱运华 王志耕 张冰 著



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS

图书在版编目(CIP)数据

20世纪俄国马克思主义文艺理论研究/程正民等著. —北京:北京大学出版社, 2012. 1

(20世纪马克思主义文艺理论国别研究)

ISBN 978-7-301-19758-5

I. ①2… II. ①程… III. ①马克思主义-文艺理论-研究-俄国-20世纪 IV. ①A811.691

中国版本图书馆CIP数据核字(2011)第234352号

书 名: 20世纪俄国马克思主义文艺理论研究

著作责任者: 程正民 邱运华 王志耕 张 冰 著

责任编辑: 张文礼

封面设计: 麦子

标准书号: ISBN 978-7-301-19758-5/I·2405

出版发行: 北京大学出版社

地 址: 北京市海淀区成府路205号 100871

网 址: <http://www.pup.cn> 电子邮箱: pkuswsz@yahoo.com.cn

电 话: 邮购部 62752015 发行部 62750672 出版部 62754962

编辑部 62756467

印 刷 者:

经 销 者: 新华书店

965mm×1300mm 16开本 34.75印张 501千字

2012年1月第1版 2012年1月第1次印刷

定 价: 59.00元

未经许可,不得以任何方式复制或抄袭本书之部分或全部内容。

版权所有,侵权必究

举报电话:010-62752024;电子邮箱:fd@pup.pku.edu.cn

目 录

“20 世纪马克思主义文艺理论国别研究”总序	001
------------------------------	-----

总 论	1
一 20 世纪俄国马克思主义文论发展的脉络	1
二 20 世纪俄国马克思主义文论的若干特点	6
三 20 世纪俄国马克思主义文论与俄国文化和俄国文论	12

第一编 19 世纪末 20 世纪初俄国马克思主义文论的崛起

第一章 19 世纪末 20 世纪初俄国马克思主义文论概述	25
第二章 19 世纪末到 20 世纪最初十年:俄国马克思主义 文论的基本特征	37
第三章 普列汉诺夫的文学思想	57
第四章 列宁的文学反映论及其意识形态视野	112
第五章 托洛茨基的文学思想	156
第六章 布哈林对建构马克思主义文艺理论体系的努力	193

第二编 20—30 年代俄国马克思主义文论的确立和内部对话

第一章 20—30 年代俄国马克思主义文论概述	221
第二章 列宁对无产阶级文化派的斗争	229
第三章 列宁的社会主义文化建设纲领	241
第四章 马克思主义文艺社会学和俄国形式主义	257
第五章 马克思主义和庸俗社会学的对话	287
第六章 1925 年文艺政策及社会主义现实主义创作方法	303
第七章 卢那察尔斯基的文艺批评	325
第八章 高尔基的美学思想和文学批评	362

第三编 50—60年代俄国马克思主义文论的反思和拓展

第一章	50—60年代俄国马克思主义文论概述	389
第二章	布罗夫的艺术审美本质论	399
第三章	斯托洛维奇的艺术审美价值论	405
第四章	波斯别洛夫的艺术意识形态本性论	414

第四编 70—80年代俄国马克思主义文论发展的新趋势

第一章	70—80年代俄国马克思主义文论概述	425
第二章	梅拉赫的文艺心理学	441
第三章	马克思主义文艺社会学与洛特曼的结构符号学	463
第四章	巴赫金的文化诗学	486
第五章	赫拉普钦科的“历史诗学”理论	505

重要参考文献	518
--------	-----

后 记	528
-----	-----

“20 世纪马克思主义文艺理论国别研究”总序

在刚刚过去的 20 世纪,具有世界影响的马克思主义文艺理论并不像有些人所认为的那样变得僵硬了,变得停滞不前了,相反,它在世界各国都获得各自不同的发展,仍然充满强劲的生命力。西方当代一些重要的美学和艺术学流派和著名的文艺理论大家,谁都无法绕过马克思主义文艺理论,他们或者与其展开对话,或者从中吸收理论营养,都把它放在无可替代的重要地位。同时,随着 20 世纪世界社会政治经济文化翻天覆地的变化,20 世纪马克思主义文艺理论也经历了十分曲折复杂的历史过程,产生了历史性的变化,提出了许多新的理论命题,出现了多样性、当代性、开放性等一系列重要特征。今天,站在新世纪的开端,回头对 20 世纪马克思主义文艺理论在各国的发展,对 20 世纪马克思主义文艺理论的新形态、新特征、新命题做出有历史深度和理论价值的总结,对于马克思主义文艺理论的发展,对于建设具有中国特色的马克思主义文艺理论,有重要的理论意义和现实意义,这也是我们的一次理论选择和一份历史责任。

摆在面前的这套书是“20 世纪马克思主义文艺理论国别研究”丛书,包括中国、俄国、日本、德国、法国、英国、美国七大卷,实际上,也就是 20 世纪马克思主义文艺理论的发展史。世界各国文化具有自己的民族特色,从而形成文化的多样性,而这种文化多样性必然投射进 20 世纪马克思主义文艺理论的发展过程中,使得各国马克思主义文艺理论呈现出同中有异的多样性面貌。马克思主义对各国有普遍的影响,但各国的马克思主义者并不可能完全照搬马克思主义的词句,而往往是从本国的现实语境出发,并依据本民族的文化传统,去创造性地理解、运用和推进马克思主义的基本理论,从而对文学问题做出具有自己民族特色的独特阐释。因此,从文化多样性的角度考察 20 世纪马克思主义文艺理论在各国的发展状况,展开 20 世纪马克思主义文艺理论国

别研究,是一种必然且重要的选择。

下面分别谈谈 20 世纪马克思主义文艺理论所产生的历史性变化和所呈现的多样性、当代性、开放性等重要特征,以及我们研究 20 世纪马克思主义文艺理论所坚持的“历史优先、现实品格、文化阐释”的指导思想。

一

20 世纪马克思主义和马克思主义文艺理论多种形态的出现,是一个不容忽视的客观存在和历史事实,早引起国内外学者的关注,杰姆逊在《晚期资本主义的文化逻辑》中指出:“我们不应该忘记如今马克思主义并不是只此一家,别无分店。事实上有形形色色的马克思主义理论话语。”^①

杰姆逊谈的是当代马克思主义三种不同形态,事实上当代马克思主义文艺理论的状况也同样存在三种不同形态,即苏联形态的马克思主义文艺理论、中国形态的马克思主义文艺理论和西方形态的马克思主义文艺理论。这种划分是符合当代马克思主义文艺理论的实际情况的,已为多数人所认同。

首先是苏联形态的马克思主义文艺理论。

在俄国,把马克思主义运用于文艺理论是从 19 世纪末开始的。19 世纪末 20 世纪初,以普列汉诺夫和列宁为代表的俄国马克思主义者把马克思主义运用于文艺研究领域,于是产生了俄国马克思主义美学和文艺学,它的崛起是世界文艺理论的重大事件,对 20 世纪世界文艺理论产生了深刻影响。十月革命前,俄国马克思主义文艺理论取得了很高的理论成就,它的重要特点就是马克思主义基本原理与俄国社会实际和文艺实际的结合。他们把马克思主义理论运用于俄国文艺领域,

^① 杰姆逊:《晚期资本主义的文化逻辑》,北京三联书店,牛津大学出版社,1997 年,第 19 页。

解决文艺理论的重要理论问题。

西方所说的马克思主义文艺理论的“苏联模式”一般指的是苏联时期,一般否定多于肯定,为此也要做具体的历史的分析。十月革命后,面对社会主义文化艺术建设的实际,列宁在同无产阶级文化派的斗争中,提出了继承传统、面向生活、扎根人民的社会主义文化建设纲领,卢那察尔斯基在同“左”的文艺思潮斗争中,也提出了马克思主义文艺批评的纲领(《马克思主义批评任务提纲》),阐明马克思主义文艺批评的性质、任务、特点等一系列重要问题,鲁迅曾经给予很高的评价。这些理论成就是难以否定的。同时,这个时期也出现了“左”的文艺思潮,出现了把文艺等同于经济、等同于政治的庸俗社会学和教条主义,它们给马克思主义文艺理论的发展带来极大的损害。对于苏联时期的马克思主义文艺理论要注意两个问题:一是要把政党的文论、政治化的文论同学术化的文论加以区别,这个时期确有一批学者在政治化语境中几十年如一日从事马克思主义文艺论著的编选和研究,依然孜孜不倦坚持马克思主义文艺理论的学术研究。二是 50—60 年代以后,特别是 70—80 年代以后,苏联的马克思主义文艺理论有很大发展,出现了一批很有理论价值的文艺论著,在理论上完成了从文学意识形态本质论到审美意识形态本质论的转变,出现了形式结构研究同历史文化研究相融合的趋势,如巴赫金的整体诗学研究、赫拉普钦科的历史诗学研究、洛特曼的结构符号研究对于文化语境的重视等。

其次是西方形态的马克思主义文艺理论。

西方马克思主义文艺理论是当代马克思主义的重要形态之一,是一种非常复杂和矛盾的现象,有一个时期有部分人认为“西马非马”,因此,对这种形态需要做历史的科学的分析。

西方马克思主义文艺理论是西方马克思主义的重要组成部分,西方马克思主义的产生有深刻的社会历史背景,第一次世界大战后资本主义国家的无产阶级革命运动遭到失败,现实的变化使西方一些知识分子对传统的马克思主义,特别是对苏联模式的马克思主义提出质疑,试图重建自己的马克思主义,他们当中不少人是书斋中的学者,但对社会现实问题十分敏感和关注。面对资本主义空前的社会危机和精神危

机,空前的异化现象,他们把对资本主义的批判从政治批判转向意识形态批判、文化批判。在这种思想指导下,西方马克思主义非常重视美学和艺术问题,他们认识到艺术对资本主义有巨大否定作用,企图通过全面的文化批判把人从异化中解放出来,通过艺术“幻象”来颠覆资本主义。

西方马克思主义文论总是试图回到马克思,发掘马克思思想中长期被忽视、被遮蔽的思想观点,特别是早期的一些思想观点。他们运用马克思主义的原理和当代西方思想成果,大胆进行理论探索,提出了文化霸权、文化唯物主义、政治无意识、单面人、对话、交往行为理论等一系列有价值的范畴和概念,对当代西方社会文化进行了深刻的阐释。

在解决现实问题和文艺问题时,西方马克思主义文艺理论充分表现出其特点,也充分表现出其矛盾,一是面对时代问题和文艺问题时,他们试图从马克思主义的“真正传统”中得到理论支持。问题是他们对所谓“真正传统”的理解不很全面。二是面对时代问题和文艺学问题,西方马克思主义十分重视从西方其他学术思潮吸收有益养分,使自己变得更有生气,同时也存在一种混杂的现象,有的是马克思主义成分和非马克思主义成分杂然并存。三是他们固然有些共同的特征,但因为各国社会历史文化语境有很大差别,无法形成一种统一的文艺理论思潮,他们在理论观点上还存在着很大差别。

第三是中国形态的马克思主义文艺理论。

中国形态的马克思主义是马克思主义真理与中国革命和建设具体实践相结合的产物,中国形态的马克思主义文艺理论则是马克思主义文艺理论与中国革命文艺具体实践相结合的产物。中国形态的马克思主义文艺理论的发展是同中国革命和建设的发展同步的,它产生在以鲁迅为代表的30年代的革命文艺运动中,40年代毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》则标志着它的形成。中国形态的马克思主义文论的发展经历了十分曲折的过程。30—40年代,面对剧烈的阶级斗争和民族的存亡,它十分强调文艺与阶级、政治的密切关系,对文艺自身的特性不够重视。50年代,随着向“苏联”一边倒,又受到苏联教条主义和庸俗社会学的影响,走上了政治化的道路。到了“文革”,“左”的思想越

演越烈,走进了死胡同。到了新时期,结束了以阶级斗争为纲,不再提文艺从属于政治的口号,中国形态的马克思主义文论才走上健康发展的道路。

中国形态的马克思主义文艺理论既不同于苏联形态,也不同于西方形态,它的产生有深刻的社会历史文化语境。它是同中国革命和建设相连的,是同新民主主义文化的建设和具有中国特色的社会主义文化建设紧密相连的。离开这个语境,或者以苏联形态要求它,或者以西方形态要求它,是无法把握它的特点的。中国形态的马克思主义文艺理论有三个鲜明特点:一是以人民为本位,这就是毛泽东提出的文艺为工农兵服务的方针,文艺为人民服务的方针,离开人民就谈不上中国革命和中国建设。二是实践品格,这就是认为千百万人民群众的革命实践活动和建设实践活动是文学艺术的源泉,同时文学艺术也积极作用于千百万人民群众的革命实践活动和建设实践活动。三是民族特色,这就是认为中国形态的马克思主义文艺理论不是死搬马克思主义的教条,而是具有中国特色的中国革命文化实践和具有中国特色的社会主义文化建设实践的科学总结。同时,又是同中国悠久的历史传统文化传统密切相连的。

中国形态的马克思主义文艺理论在新时期有很大的发展,它破除了苏联模式的教条主义和庸俗社会学的束缚,也从西方文论中吸收了许多有益的成分,面对中国特色的社会主义文化艺术建设的实践,有了不少很有价值的理论建树。随着中国传统文化的发扬光大,随着中国经济巨大发展带来的中国文化的巨大发展,随着中国在世界影响的扩大,面向中国社会实践的中国特色的马克思主义的世界意义和世界影响,面向中国文化实践的马克思主义文艺理论的世界意义和世界影响,就会日益显示出来。

上面分析了当代马克思主义文艺理论三种形态的基本情况,应当看到这种划分只能说是大致的划分,基本的划分,三种形态并不是彼此孤立的,它们之间存在着种种联系。首先,各种形态的共性是基本的,尽管情况各有不同,对马克思主义的理解和把握也有差别,但他们都是试图运用马克思主义的观点来分析各种文学艺术现象,如果没有这一

基本共性,就无法称之为马克思主义文艺理论。其次,各种形态之间存在差异,各种形态的内部也还有差异,例如在西方马克思主义文艺理论之中,也还有英国、法国、德国和美国的区别,各国马克思主义文艺理论也仍然存在不同的理论流派和理论观点,在法国的马克思主义文艺理论中,就有新浪漫主义的马克思主义文艺理论、存在主义的马克思主义文艺理论、结构主义的马克思主义文艺理论。再次,各种形态的马克思主义文艺理论之间是相互渗透,相互影响和相互作用的,它们之间存在一种对话关系。总之,20 世纪马克思主义文艺理论多种形态的基本特征是:彼此相同而又各具特色,彼此相异而又相互对话。正是这种共同性、差异性、对话性,共同促进了 20 世纪马克思主义文艺理论的发展,构成一种多元互补和丰富多彩的局面。

20 世纪马克思主义文艺理论存在三种形态,这是不争的事实,问题是为什么会形成这样三种形态,以往更多是从与文论相关的社会状况加以阐释的,认为不同形态的马克思主义满足和适应不同社会经济体系的特定需要和问题。这当然是正确的,因为经济是社会的基础,但构成社会状况的不仅仅是经济因素,还有政治因素、文化因素。从文艺理论自身的特点看,更应当看重作为中介的文化因素,更应当从文化多样性的角度去探究形成 20 世纪马克思主义美学和文艺学多种形态的原因。

文化是一个民族的血脉,世界各国的文化具有自己的民族特点,从而形成多样性,而这种文化的多样性必然会投射到马克思主义文艺理论的发展过程之中,使得各国的马克思主义文艺理论的发展呈现出彼此相同而又各具特色的多样性面貌。

马克思主义在世界各国的传播,以及对各国文艺理论的发展的影响,诚然具有普遍性,但由于受各国民族文化形态的特点的制约,必然会呈现出各自的特点。也就是说,各国的马克思主义者并不可能完全照搬马克思主义,而往往是要从现实的社会需要出发,并且依托本民族的文化传统,对美学问题和文学艺术问题做出具有民族文化特色的独特阐释,创造性地运用和推进马克思主义美学和文艺学。从这个意义上讲,马克思主义在一个国家的传播和扎根,除了需要一定的社会政治

经济条件,也需要一定的思想文化准备。一个国家的先进人物在接受外来的马克思主义时,总是以本民族的进步文化作为桥梁,作为思想文化前提,并且总是同本民族的先进文化相结合的。

以往在考察一个国家对马克思主义的接受时,更多的是关注那个国家社会经济发展的需要,社会政治革命发展的需要,而对民族文化接受的这种潜移默化的影响,根深蒂固的影响,往往重视不够、研究不够,所以对一个国家马克思主义文艺理论所固有特色就很难有比较深入的把握,甚至有时觉得很难理解。例如,拿西方的眼光来看待俄苏马克思主义文艺理论的功利性、政论性,来看待中国马克思主义文艺理论的实践品格,往往就觉得难以理喻。如果我们深入到俄国文化的底蕴中去,深入到中国文化的底蕴中去,对前者的功利性和后者的实践品格,就比较容易理解。可以说,了解各民族的文化传统是破译不同形态的马克思主义文艺理论的一把钥匙,从文化多样性的视角考察 20 世纪马克思主义文艺理论在各国的发展状况和多种形态,是一种必然而又重要的选择,是具有创新意义的研究思路。

深一层的问题是如何理解各民族的各国的马克思主义美学和文艺学的影响,各民族的文化传统从哪些方面影响各国马克思主义美学和文艺学的建构。这是一个比较复杂的问题。对文艺理论来说,这种影响可以理解为对民族传统文化思想资料的吸取,可以理解为对民族传统美学和文论资料的吸取,但更重要的是体现在传统文化中的价值观、文学观和思维方式的影响,例如中国古代讲“文以载道”,俄国讲文学是“生活的教科书”,东方讲体验,西方讲分析,德国擅长辩证思维,美国讲实用主义等。

二

如果说多样性是 20 世纪马克思主义文艺理论新的理论形态,那么有别于传统,当代性便是 20 世纪马克思主义文艺理论新的理论特征。与时俱进是马克思主义基本的理论品格,马克思主义是人类社会实践

的理论总结,也总是随着社会实践的发展而不断发展,在实践中不断开创新的理论视野,开创新的理论境界。这种与时俱进的理论品格是一百五十多年来马克思主义始终保持蓬勃生命力的关键所在。同样,与时俱进也是马克思主义文艺理论基本的理论品格,马克思恩格斯在 19 世纪创立马克思主义,是时也创立了马克思主义文艺理论,他们为马克思主义文艺理论确立了基本的理论原则和方法。20 世纪随着社会实践和文艺实践的重大变化,马克思主义文艺理论也在实践中不断发展,不断开创新的理论境界,在继承传统和坚持基本理论原则的基础上,呈现出有别于传统的时代色彩和当代特征。如果把马克思恩格斯在 19 世纪所创立的马克思主义文艺理论称之为马克思主义文艺理论的原创形态,那么 20 世纪的马克思主义文艺理论就是在新的历史条件下,面对新的社会现实和新的文艺实践,对原创形态的现代阐释和新的创造。

20 世纪马克思主义文艺理论时代特征的出现的历史前提是 20 世纪社会历史天翻地覆的变化。20 世纪是一个充满历史变革的时代,它面临着两次世界大战和革命的兴衰,面临着后工业社会和科学技术革命。苏联的十月革命虽给人类带来希望,也带来困惑和思考,两次世界大战把人类推向战争的苦海。革命和战争,火与血的残酷现实,使人们心灵受到极大震颤,人们重新思考社会和人的命运。后工业时代的到来,现代科学技术空前发展除了带来生产力的极大发展,社会物质财富的极大丰富,也给人类带来战争、生态和道德种种危机,极猛烈地冲击着人们的生活方式和思维方式,威胁着人类的生存。与 20 世纪社会历史实践的变化相适应,20 世纪的文学艺术从现实主义、现代主义到后现代主义,也产生巨大的变化。

与 20 世纪社会历史和文学艺术的重大变革同步,20 世纪的马克思主义文艺理论的发展也走过了复杂曲折的道路,经历了大起大落,浮浮沉沉。十月革命前后俄式马克思主义文艺理论的崛起对 20 世纪马克思主义文艺理论的发展产生了重大影响,这是毋庸置疑的历史事实,同时也带来了庸俗社会学和教条主义的消极影响。随着 20 年代各国无产阶级革命遭到挫折,以卢卡奇为代表的马克思主义者对马克思主义和马克思主义文艺理论进行新的思考。20 年代世界性的资本主义

危机带来了 30 年代马克思主义和马克思主义文艺理论的发展,人们称之为“红色的三十年代”。不仅在西方,在东方的日本、中国,人们都强烈感受到马克思主义文艺理论的重大影响,中国 30 年代的左翼文艺运动和 30 年代马克思主义文艺理论的勃兴,就是这个时代的产物。战后,随着 50 年代斯大林逝世和苏联的“解冻”,1968 年法国的“五月风暴”,马克思主义和马克思主义文艺理论在苏联和西方都有新的发展,出现了新的高潮。90 年代,随着苏联东欧的解体,马克思主义和马克思主义文艺理论的发展出现了更为复杂的局面。一方面是马克思主义在有些人那里受到冷落、歪曲;另一方面,随着资本主义全球化和资本主义新的危机的出现,特别是资本向文化领域的渗透,西方马克思主义文艺理论在后现代主义文化批判、后殖民主义批评、女权主义批评、新历史主义批评等领域,都有广泛深刻的影响。在俄国,在中国,马克思主义文艺理论也出现新的发展,前者出现了历史主义和结构主义的融合,后者在改革开放中探索马克思主义文艺理论发展的道路,形成了具有中国特色的马克思主义文艺理论新形态。

经历了复杂曲折历史过程的 20 世纪马克思主义文艺理论,对马克思主义文艺理论究竟有什么新的发展,进行了哪些具有时代特色的理论探讨?要回答这个问题需要回到 19 世纪马克思恩格斯所创立的马克思主义文艺理论的原创形态,因为 20 世纪马克思主义文艺理论所有理论阐释、理论探讨和理论创新都是从马克思和恩格斯的论述出发,都有同一个理论来源,否则就不是马克思主义文艺理论。

马克思和恩格斯虽然没有为 20 世纪的文艺问题提供现成答案,但他们提出了思考和研究文艺问题的基本立场、基本原则和基本方法,奠定了马克思主义文艺理论的基石。他们为 20 世纪马克思主义文艺理论进一步发展所提供的理论原点有以下几个方面。

文学艺术是以“自由自觉”为特征的人的活动,是人的本质力量的对象化,人的本质力量的一部分通过文学艺术的创造展现出来。从这个角度讲,文学是主体的人的创造,文学是塑造“丰富的人”、“完整的人”的途径,文学是人学。

文学艺术是生产关系总和所构成的上层建筑,是上层建筑中的社

会意识形态。文学艺术是随着社会生活的发展而发生变化,归根到底,必须从人类社会物质生产去说明一切文学艺术发展的根源。

人类的生产分为物质生产和精神生产两部分,文学艺术是属于精神生产的一种“艺术生产”,文学艺术这种社会意识形态不仅是一个反映过程,而且是一个生产过程。

此外,马克思恩格斯还对现实主义文学创作原则(现实主义的艺术真实性和思想倾向性、现实主义艺术的典型化方法、典型性格和典型环境),文学批评的美学的和历史的批评标准以及悲剧理论等方面作了深刻的阐述,从而形成马克思主义文艺理论的完整体系。

20 世纪马克思主义文艺理论无疑是以马克思恩格斯在 19 世纪所创立的马克思主义文艺理论的基本理论作为出发点的,然而又不是完全固守或照搬这些基本理论,而是根据新的社会历史文化实践的需要,大胆吸收当代思想文化的成果,对它进行新的发掘、阐释、开拓、创造,试图从理论上回答当代文学艺术发展、当代审美发展所提出的新问题,将马克思主义文艺理论推向前进。20 世纪马克思主义文艺理论新的探讨和新贡献,包括以下几个方面。

1. 寻找文艺理论的人学出发点和人学基础

传统的马克思主义文艺理论,特别是苏联形态的马克思主义文艺理论是从社会总体结构来思考文艺问题,从经济基础决定上层建筑,社会存在决定社会意识的基本原理出发,把文艺作为一种社会意识形态来看待。而 20 世纪的马克思主义文艺理论,特别是西方的马克思主义文艺理论不满足于此,始终在寻找文艺理论新的基点,寻找文艺理论的人学基础。卢卡奇的《历史和阶级意识》(1923)针对第二国际把历史规律绝对化,第三国际在实现历史规律时对人的主体、人的自由意志的忽视,强调人在历史发展中的自由选择和人的主体作用,强调人是马克思主义的出发点,也是归宿点。1932 年,马克思的《1844 年经济学—哲学手稿》全文发表,不少西方马克思主义文艺理论家都把巴黎手稿而不是把马克思的《〈政治经济学批判〉序言》视为历史唯物主义的理论基础,视为文艺理论的基本立足点。马尔库塞认为,手稿使历史唯物主义置于新的基础,而这个新的基础就是人本主义。勒斐弗尔提出人只有在

艺术和审美中才能成为总体的人,完美的人,艺术是人性在当代资本主义社会异化状况下复归的主要途径。他们把人当成马克思主义文艺理论的出发点和归宿点,把人道主义和人的异化及其解放作为文艺理论探讨的思想准则。

2. 阐明文学艺术的审美意识形态本质

传统的马克思主义文艺理论从马克思恩格斯总体社会结构的基本理论出发,把文学艺术看成是由社会存在决定的社会意识形态,看成是由经济基础决定的社会上层建筑的意识形态。这一看法从历史唯物主义的角度科学地阐明了文学艺术的社会意识形态本质,清除了一切关于文学艺术本质的历史唯心主义观点。问题是需要进一步说明文学艺术的特征。从 20 世纪开始,各国马克思主义文艺理论家们针对文学艺术本质的简单理解,开始从不同方面思考作为社会意识形态的文学艺术的审美本质问题。苏联的文艺理论家布罗夫在 50 年代提出文学艺术的特性问题,在 70 年代明确提出“文学审美意识”论题,认为“纯”意识形态是不存在的,只有具体的意识形态,但并没有加以完整系统的论证。英国的文艺理论家伊格格顿 90 年代也提出“审美意识形态”问题,但侧重于对英国经验主义和欧洲启蒙主义美学的评述。中国的马克思主义文艺理论家,从 80 年代起,针对中国长期以来抹杀文学艺术的特征,把文学艺术当成阶级斗争、政治斗争的工具,开始对文学艺术的审美特征进行苦苦的探寻,终于比较明确和系统地提出和论证“文学审美意识形态论”,指出文学审美意识形态的逻辑起点是审美意识,而非意识形态,审美意识形态是历史生成的。文学艺术作为审美的意识形态以情感为中心,但又是情感和思想的结合;它是一种虚构,但又是特殊形态的真实性;它具有社会性,但又具有全人类性。审美意识形态不是审美和意识形态的相加。审美和社会价值、意义、功能是一种复式构成,它们之间存在高度的张力和平衡。审美和意识形态的融合,强调的正是文学本质复合特性的有机融合和统一。“审美意识形态”理论明确提出和系统完整阐明,是中国马克思主义文艺理论对 20 世纪马克思主义文艺理论的重要贡献,是 20 世纪马克思主义文艺理论中国化的重要成果。

3. 形成艺术生产理论

马克思恩格斯的文艺理论曾把艺术当做社会生产看待,强调艺术的生产性和实践性。之后的理论家更多只从社会意识形态的角度去理解文学艺术,实际上是不全面的。20 世纪马克思主义文艺理论的重大突破,就是强调从艺术生产的角度去看待艺术的本体,把艺术看做是一种生产性质的东西,不仅是精神意义上的生产,而且是物质意义的生产。本雅明最早指出艺术家的创造活动也是一种生产,艺术家的生产要受时代的生产力和生产关系的制约,艺术本身也有生产力、生产关系的问题。他把艺术创作的技巧看做艺术的生产力,艺术生产和经济领域的生产一样,都要依靠一定生产技术。他认为艺术家对生产工具的改革不仅提高艺术表达的能力,而且造就艺术家和群众新的社会关系。我们可以从艺术生产力的发展状况来认识艺术所处的时代的特征。这种把艺术生产论和意识形态论相结合的倾向在伊格尔顿那里得到进一步的发展,他把艺术看成是一种意识形态,又把艺术看成是与一般社会生产相同的审美意识形态的生产,同时指出这样两种生产方式的联系和区别,说明审美意识形态生产的过程和特点。艺术生产论的形成对马克思主义文艺理论是一个重要突破,它在全面考察社会生产方式和生产关系的基础上,深入说明作为审美意识的文学艺术是如何生产的,是通过什么途径和中介来发挥意识形态效应的。

4. 出现从文化角度分析文学艺术现象的趋势

20 世纪马克思主义文艺理论在当代西方文化哲学思想的影响下,面对当代科学技术引起的文学艺术制作和传播方式的变化,面对现代文学艺术的文化形态,出现了从文化角度把握社会整体,分析文学艺术现象的重要转变。意大利的葛兰西最早把文化作为研究和分析社会问题和意识形态问题的立足点。不同于传统的经济基础和上层建筑的划分,他提出用与社会实践直接相联系的文化来概括和分析人类的精神意识活动,同时提出文化霸权主义的思想,认为革命领导权的取得不仅在政治实践之中,而且在文化实践之中,巩固政权也不仅仅在于国家机器的暴力和强制,而且也在于统治阶级确立的文化霸权。葛兰西的思

想对西方马克思主义有深刻影响,法兰克福学派提出文化批判理论,英国的威廉斯也提出“文化唯物主义”的观点,试图从文化的角度对社会进行批判,运用文化学的观点来分析文学艺术。他提出不应静态地、僵化地看待经济基础和上层建筑的关系,而应从动态的角度来看待,分析它们之间的相互作用和相互生成,要用文化的概念来揭示它们之间的复杂关系。他认为,文化唯物主义的文化概念不是抽象的精神活动的概念,而是人类创造自己社会生活的全部活动方式,因此是唯物主义的。受威廉斯的影响,英国的伊格尔顿着重从艺术的文化生产角度来论证文学艺术问题,成为一种文化生产美学。在美国,詹姆士看到文学批评已取得独立地位,批评已从传统的价值判断转向对文本的解释,于是他试图从文化角度来解释文学艺术,建立一种文化阐释美学批评。这种文化阐释的理论批评是以作品文本为中心,通过形式、意识等因素,在其中发掘和阐释它所包含的意识形态,所压制的欲望和生产方式的内容。这是以马克思主义的生产方式作为历史基础,吸收结构主义、精神分析,对艺术文本进行多样解释的理论。这种文化阐释批评在对后现代艺术的批评中显示出显著的理论力量。总之,20 世纪马克思主义文艺理论文化阐释角度的出现有别于以往对经济基础和上层建筑关系的褊狭理解,同时也不同于西方某些忽视社会历史文化因素的文化哲学,它是将文化因素和社会因素结合起来进行文学艺术研究的,这为马克思主义文艺理论开辟了新的理论空间。

三

从根本上讲,马克思主义是革命的、批判的,同时也是开放的体系。马克思主义之所以能获得世界性历史性的意义,就是因为它是在吸收和改造两千多年来人类思想和文化发展中一切有价值的成果的基础上形成起来的。同样,马克思恩格斯所创立的马克思主义文艺理论也是在批判继承人类文艺理论遗产的基础上建立起来并得到发展的。20 世纪面临人类社会历史的深刻变化,面临文化艺术的深刻变化,人们在

新的探索中涌现出种种新的思潮、新的理论、新的观念。20 世纪马克思主义文艺理论要取得新的发展,在坚守马克思主义文艺理论的基本原理的同时,必然要面对新世纪文艺理论出现的种种新流派、新理论,并向它们开放,同它们展开对话。事实证明,封闭必然僵化,只有开放和对话才能获得发展的动力,才能使自己充满生机,才能紧紧把握时代和实践的脉搏,把马克思主义文艺理论推向前进。

在 20 世纪马克思主义文艺理论所包含的苏联形态、中国形态和西方形态中,我们可以清晰看到 20 世纪马克思主义文艺理论如何从封闭走向开放,从对立走向对话的曲折多彩的发展过程。

19 世纪末 20 世纪初俄国马克思主义文艺理论崛起,以普列汉诺夫和列宁为代表的马克思主义者独立地将马克思主义理论运用于俄国文学理论批评,他们所创立的俄国马克思主义文艺理论批评,既同马克思主义有直接的渊源关系,充满革命批判精神,同时又向俄国美学和文艺理论的优秀遗产开放,同俄国革命民主主义美学和文艺批评有血肉的联系。俄国革命民主主义美学关于“美是生活”、“文学是生活的教科书”等一系列重要美学、文艺学思想,对普列汉诺夫和列宁文艺思想的形成都有直接的影响。在某种意义上讲,他们是通过俄国革命民主主义走向马克思主义,前者是他们走向后者的中介和桥梁。他们的马克思主义文艺理论并不拒绝本民族进步的思想文化遗产,并不同他们相对立,而是向它们开放,同它们相结合的。

十月革命后,列宁同否定人类文化遗产的无产阶级文化派作了坚决的斗争,指出“无产阶级文化并不是从天上掉下来的”,“只有确切地了解到人类全部发展过程所创造的文化,只有对这种文化加以改造,才能建设无产阶级的文化”。^① 尽管如此,苏联文艺理论界的一些人在“左”的思潮的影响下,以“纯正”的马克思主义者自居,把自己封闭起来,独立起来,完全堵塞了马克思主义文艺理论发展的道路。首先,对本民族的文艺理论遗产采取褊狭的态度,只承认俄国革命民主主义美学和文艺批评,拒绝其他文艺理论流派,对既重视传统又重视吸取欧洲

^① 《列宁论文学与艺术》,人民文学出版社,1983 年,第 106 页。

科学成就的以维谢洛夫斯基为代表的俄国文艺学学院派采取否定批判的态度,指责他们搞资产阶级形式主义和实证主义。其次,排斥国内其他文艺理论流派,视他们为异端并加以否定和批判。20 世纪俄罗斯文艺理论发展过程中,出现了一种十分奇特的现象:一些具有国际影响的文艺理论流派和代表人物,如俄国形式主义、巴赫金、普洛普、洛特曼等等,在俄国无一例外都遭到批判。再次,拒绝国外的美学和文艺理论,把它们斥之为资产阶级美学和文艺理论和修正主义美学和文艺理论。“二战”以后的冷战时代,在批判“世界主义”的声浪中,国外的美学和文艺理论完全被当做批判对象看待。在苏联的马克思主义美学史的教科书中,存在主义、心理分析、结构主义等国外文艺理论流派,并不被看成论战和对话对象,而看成是“马克思主义的重要敌人”。^①

50—60 年代以后,苏联社会生活和文化生活发生重大变化,苏联马克思主义文艺理论也发生重大变化,在坚守马克思主义文艺理论基本原则的同时,同其他文艺理论流派的关系从封闭走向开放,从尖锐对立走向积极对话。在对待民族文艺理论遗产方面,改变独专俄国民主主义美学和文学批评的褊狭态度,对俄国文艺学学院派给予正面的积极的评价,著名的马克思主义文艺学家尼古拉耶夫在《马克思列宁主义文艺学》(1983)中,用整整一章论述俄国早期马克思主义文艺学同俄国文艺学学院派的关系。他指出,“经院学派和马克思主义文艺学的联系问题具有严肃的历史意义。只有理解这个问题,才能具体认识我国文学科学史中,包括苏联文艺学产生年代的某些现象”^②,在对待国外文艺学其他文艺理论流派方面也有很大变化,形式主义、普洛普、巴赫金、洛特曼等流派和人物得到了正确的评价,国外美学文艺学也开始介绍过来。苏联的美学文艺学著作指出:“要使马克思主义美学得到卓有成效的发展,就要仔细研究并批判地了解世界美学思想,古典的东西和现代东西的全部经验,而且也要跟思想上的对手进行日益广泛的

① 卡冈:《马克思主义美学史》,北京大学出版社,1987年,第235页。

② 尼古拉耶夫:《马克思列宁主义文艺学》,安徽文艺出版社,1986年,第152页。

对话。”^①

向国内外其他文艺理论流派开放,同他们展开对话,其结果是给苏联马克思主义文艺理论的发展带来了生机和活力,使其面貌焕然一新。俄国革命民主主义美学和文学批评,俄国马克思主义文艺理论,都有深厚的历史主义传统,在苏联文艺学出现形式主义和结构主义时,苏联的马克思主义文艺理论前后采取两种不同态度。在20—30年代,他们对形式主义采取否定的态度,拒绝对话。到了60年代,洛特曼结构符号文艺学出现时,开始也受批判,后来情况有了变化,人们试图将历史主义同结构主义结合起来。洛特曼指出,“结构主义,并非历史主义的敌人”,老一辈文艺学家利哈乔夫也指出,“重要的是,在俄罗斯结构主义研究系统中越来越顽强地流露出历史主义的态度,它归根到底将结构主义变成非结构主义,因为历史主义摧毁着结构主义,同时又允许从中吸收最好的因素”^②。在普洛普、巴赫金、洛特曼这些文艺学家身上,我们看到历史主义和形式主义、结构主义并不是对立的,而是融合的,他们的理论探索使形式研究和内容研究的融合、结构研究和历史研究的结合、内部研究和外部研究的贯通成为可能,这种研究既认同俄国马克思主义文艺理论对社会历史文化语境的关注,克服其忽视艺术特征和形式结构的不足,又吸收西方文艺学对形式结构的重视,纠正其脱离社会历史文化语境的偏颇,这就为马克思主义文艺理论的创新和发展找到新的出路,开拓了新的理论空间。

中国的马克思主义文艺理论同苏联的马克思主义文艺理论一样,也同样走过了从封闭到开放,从对立到对话的过程。改革开放以前虽然也提出“建设中国马克思主义文艺理论”的口号,但并不重视中国古代文艺理论,对外也只是倾向苏联文艺理论,对西方文艺理论,特别是西方当代文艺理论一概排斥,斥之为资产阶级文艺理论。新时期以后的情况有很大变化,在马克思主义的指导下,一手伸向古代文艺理论,

^① 卡冈:《马克思主义美学史》,北京大学出版社,1987年,第281页。

^② 利哈乔夫:《关于文学研究的思考》,《解读俄罗斯》,北京大学出版社,2003年,第315页。

从历史文化经验吸取有益的成分,寻求马克思主义文艺理论与中国传统文艺理论的结合点,试图完成古代文论的现代转换;另一手伸向外国文论,特别是当代外国文论,当代西方马克思主义文论,对其进行具体的科学的分析,对其中合理的因素加以批判地吸收,变成丰富和发展马克思主义文艺理论的有益材料。在中外文艺理论的对话中,中国马克思主义文艺理论结束了封闭、停滞、单调的状况,出现了主导、多样、创新的局面,获得了新的生机。

在开放这个问题上,西方马克思主义文艺理论出现了同苏联马克思主义文艺理论和中国马克思主义文艺理论完全不同的新情况。如果说后者同其他文艺理论是从封闭走向开放,从对立走向对话,那么西方马克思主义文艺理论从它产生开始便出现了开放性的特征。西方马克思主义文艺理论有三个主要特征:回到马克思,发掘和重新阐释马克思;向西方当代思想文化成果开放,致力于马克思主义文艺理论同其他文艺理论的融合;运用马克思主义基本原理和当代思想文化成果,去面对和解决当代西方社会文化艺术问题。如果说回到原点、开放和面向现实这三个特征,同马克思主义文艺理论其他形态相比较,开放性应当说是西方马克思主义文艺理论最重要的、最具有本质意义的特征。西方马克思主义文艺理论所取得的有价值的理论成果和自身存在的局限,应当说都是同这个重要特征密切相关的。

西方马克思主义文艺理论家往往把马克思主义同某些当代哲学社会科学理论结合起来,形成了诸如存在主义的马克思主义文艺理论、精神分析学的马克思主义文艺理论、结构主义的马克思主义文艺理论等马克思主义文艺理论流派,这些流派的理论现实涉及许多重要的文艺理论问题,对马克思主义文艺理论作了新的开拓。下面举几个例子。

1. 萨特的存在主义马克思主义文艺理论

萨特的文学理论是以其存在主义哲学为基础,吸收了马克思主义的某些观点加以融合,从而形成存在主义的马克思主义文艺理论。他的存在主义核心概念是自由,他把人的本质和文学的本质都同自由、存在联系在一起。在他看来,作者写作的深层动机在于在世界上实现自己的自由,读者阅读在本质上也是自由的。然而他也看到在阶级社会

文学存在自由本质的异化,写作和阅读都是不自由的。因此他提出“介入说”,主张文学家要通过自己的写作干预生活,介入社会生活,为争取自由而斗争。萨特这种存在主义马克思主义文艺理论,有别于马克思主义从外部理解历史的方式,强调个人主观体验的方式,充满人文主义精神和对资本主义种种异化现象的强烈批判,然而过分强调脱离社会客观必然性的个人自由,过分夸大文艺的社会作用。

2. 精神分析马克思主义文艺理论

弗洛伊德的精神分析学说对 20 世纪社会文化思想和文艺理论都有重大的影响,西方马克思主义文艺理论在马克思主义和精神分析学说的结合方面做了种种努力,也存在不少问题。这方面最有代表性的人物是马尔库塞,他认为资本主义造成对人的“爱欲”本身的压抑,对人性的异化,要创造条件,特别是通过艺术和审美进行心理和本能的革命,消除异化,造就新感情,解放“爱欲”,达到解放人的目的。这种看法对资本主义的批判相当尖锐,但抹杀了异化的私有制根源,同时所谓心理革命也无法触动社会政治经济结构。之后,弗洛姆也试图在马克思和弗洛伊德之间架构桥梁,达到社会学和心理学的结合。他所提出的通过“给予”的爱,体现了人的社会性和情欲、本能的统一,达到人与人之间的新的融合,确立了人的完整性,为文艺提供人学基础。他的“社会无意识论”认为每个社会都有社会意识和被社会压抑的社会无意识,作家通过创作把无意识表现出来的过程就是超越社会意识压抑的过程,就是社会无意识和社会意识相互冲突和协调的过程。弗洛姆在某种程度上运用了马克思主义,克服了弗洛伊德非社会性的泛性论的缺陷。

3. 结构主义的马克思主义文艺理论

西方马克思主义文论也受到西方重要思想文化思想——结构主义的影响,形成结构主义的马克思主义文艺理论。这方面的重要代表戈德曼深受结构主义的影响,注重从文学社会学的角度研究文学问题。他提出文学作品就是一个有意义的结构,这个结构一方面涉及作品各部分内容要素之间的整体关系,另一方面又同整个社会有内在的联系。

这是他对结构主义进行改造,试图通过结构这个概念把作品的内容同社会历史相贯通。为此,他强调“有意义的结构”,不是僵化静止的结构,而是处于不断的运动和变化之中,是具有历史性、运动性和开放性的结构。“有意义的结构”的形成乃是个体和所属的集体通过不断的“顺应”和“同化”,通过不断的对抗达到平衡的过程,旧的结构不断被新的结构所取代的过程。

西方马克思主义文艺理论向西方当代哲学社会科学理论的开放,同它们的结合是一个十分复杂的现象。应当承认,这种开放和结合给马克思主义文艺理论带来了生机和活力,以往一些被传统马克思主义文艺理论所忽视的问题,没有得到认真探讨和解决的问题被提出了。同时也进行了比较深入的思考,如艺术的审美特性问题,艺术生产实践问题,艺术活动的主体能动性问题,艺术文本的自主性问题,艺术文本的形式结构、语言问题,等等。这些问题虽然无法得到完全的解决,但这种开放和结合给文艺理论的发展带来新的思路和新的启示。同时也应当看到,在这种开放和结合过程中,如何既大胆吸收营养,充实和发展自己,又坚持自己的基本原则和方法,也是一个十分严肃的问题。在一些西方马克思主义文论家身上,他们在这种开放和结合的过程中,在他们马克思主义文艺理论新的探索中,很重视坚持马克思主义的批判精神,对资本主义异化现象和文化现象进行强烈的批判,同时在同其他思潮结合中也很重视社会历史分析的科学方法,如西马的文化研究就不同于一般西方文化哲学,排斥文化的社会历史因素,比较重视文化问题同社会历史因素的结合,西马在语言转向中也始终保持着马克思主义文论对艺术分析的社会历史维度,深化对艺术的意识形态分析。然而,在另一些西方马克思主义文论家身上,也可以看到明显的局限,他们向其他思想理论流派的开放往往是一种混合,在一些局部问题上可能吸收一些有益的理论见解,但在整体上往往陷入唯心主义的泥淖,离开了历史唯物主义,离开了马克思主义的基本立场,例如把性欲本能的受压抑和解放,看成是当代资本主义社会的弊病和未来社会的理想。

20 世纪马克思主义文艺理论走过的历史道路,说明马克思主义文艺理论的发展,必须正确处理好坚守和发展、破和立、固本和开放、自主

和对话等一系列重要关系。如果只讲批判和斗争,把自己封闭起来,拒绝对话,其结果必然堵塞自己的发展道路,使自己变得越来越贫乏,越来越单调,只有坚持开放,坚持对话,马克思主义文艺理论才能不断开拓新的理论空间,使自己变得越来越丰富,越来越生机勃勃。

四

在 20 世纪马克思主义文艺理论国别史研究中,我们坚持了“历史优先、现实品格、文化阐释”的编写原则。

1. 历史优先

马克思主义文论都是产生在特定的历史时期里的。它之所以成为具有真理性的理论,就在于它扎根于具体历史的土壤中,有鲜明的时代问题意识。特定的历史时代面临着独特的问题,马克思主义的经典作家正是为了解答这些时代性的问题,针对具体的作家作品或文艺思潮或文艺现象,才发表了对于文艺问题的看法。所以“历史”是马克思主义文艺理论产生的根据。今天我们要研究马克思主义文艺理论及其发展,就必须把马克思主义文艺理论置放到原有历史语境中把握,寻绎其产生的历史根据,才可能揭示它的本来面貌,并给予公允的历史地位,作出正确而深刻的评价,马克思在《关于费尔巴哈的提纲》中批评费尔巴哈“撇开历史的进程,把宗教感情固定为独立的东西”^①的论点,对我们具有指导意义。

“不能撇开历史”的关键问题在于如何能把“历史优先”做得彻底。这里我们遇到了一个问题,即历史是过去人们的实践,我们编史的人一般又没有生活在那个历史时段中参加实践,即或亲自经历过那段历史,参加了一些实践,但所感所知也只是局部性的,在这种情况下,我们如何能掌握马克思主义文艺理论所产生的那段历史呢?通常的做法就是

^① 马克思:《关于费尔巴哈的提纲》,《马克思恩格斯选集》第 1 卷,人民出版社,1995 年,第 56 页。

去读相关的历史著作,寻找相关的资料。但这里又产生了问题:你如何知道根据某个作者编写的历史著作是真实的呢?你寻找到的历史资料是否一定具有代表性呢?于是我们就需要在“量”上和“质”上加以比较和鉴别。掌握前人实践的历史需要掌握大“量”的资料,尤其是大量的原始资料,通过对这些资料的比较鉴别,去粗取精,去伪存真,这样才能达到一定“质”的把握。这需要花力气,不可找到什么就是什么。

社会生活的本质是实践的。历史作为前人的实践,其中一定有历史实践中提出的突出问题,真理性的东西就是根据实践中的问题提出来的。因此寻绎具有核心意义的问题应该是把握历史语境的关键所在。例如,为什么我们说毛泽东 1942 年的《在延安文艺座谈会上的讲话》是基本正确的,因为毛泽东正确地提出抗日战争时期的紧迫问题并给予符合现实感的回答;为什么说毛泽东支持的 1966 年提出的“文艺是无产阶级专政的工具”是不对的,因为这个说法不符合那个历史时期的基本的社会问题,是对那个历史时期基本社会问题的误判的结果;等等。

2. 现实品格

我们编写的是历史,当然要忠实于历史,不能胡编乱造。这是不待言的。但是马克思告诉我们:“哲学家们只是用不同的方式解释世界,而问题在于改变世界。”^①其实这句话对于写历史的史家也是适用的。我们今天编写马克思主义文论史的意义,不仅仅是因为马克思主义文论有一个历史发展过程,需要把它的历史发展过程写出来,还其历史的真面貌;更重要的是马克思主义文论对于今天的文艺现实仍然具有重要意义,我们把它梳理出来可以对于今天现实存在的文学艺术问题的观察与解决有所助益。马克思说:“……在这些革命中,使死人复生为了赞扬新的斗争,而不是为了拙劣地模仿旧的斗争,是为了想象中夸大某一任务,而不是为了回避在现实中解决这个任务,是为了再度找到革

^① 马克思:《关于费尔巴哈的提纲》,《马克思恩格斯选集》第1卷,第57页。

命的精神,而不是为了让革命精神重行游荡。”^①马克思这段话所讲的欧洲资产阶级革命在如何利用旧的传统,但所强调的是人们翻找历史往往是为了现实,这对我们是有启发的。因此,在写史中,虽然不必直接写出马克思主义文艺理论对于解决哪些现实文艺问题仍有意义,但在选择重点观点和时段等问题的时候,应暗含现实关怀,真正做到古为今用、以史为鉴,使我们写出来的马克思主义文论史具有现实品格。

我们考察历史与考察现实是一样的,做到既“从客体的或直观的形式去理解”,同时又“从主观方面去理解”,^②我们主观对于现实文艺问题的理解,直接关系到我们所写的文论史的面貌。所谓带着问题去写,也许是必要的。例如,在现实文艺创作中,存在一个是谁创造历史的问题。历史是由帝王将相创造,还是由劳动人民创造?帝王将相是历史的主角还是劳动人民是历史的主角?我们应该把希望寄托在谁身上?是寄托在好皇帝身上?寄托在清官身上?我们是用历史唯物主义去回答还是用历史唯心主义去回答?当然,我们这样说的时候,也不是一味排斥由帝王当主角的历史剧,这里要分清楚有一些作家的确是在利用历史剧来说事,现实的问题不好说,借历史人物来说,借历史人物来回应现实中的问题。关于唯物史观的文艺理论,在马克思主义的文论中是很重要的一个方面,我们写作时是否可以把现实的文艺问题隐含进来呢?

这样一来,会不会产生某种误解呢?误解是可能的,有时甚至是不可避免的,但是我们似乎不必过分担心这种误解。首先是因为历史都是后人根据一定的观点写的,绝对地恢复历史原貌的可能很小。其次,因为接受者本身具有主体性,接受者追求时代精神,有些误解就可能属于一种时代的误读,这就有它一定的时代合理性(也有局限性),从而获得价值。马克思说:“无疑地,路易十四时期的法国戏剧家从理论上所构想的那三一律,是建立在对希腊戏剧(和它的说明者亚里斯多德)不

^① 马克思:《路易·波拿巴的雾月十八日》(1855—1852),《马克思恩格斯选集》第1卷,人民出版社1995年,第586页。

^② 马克思:《关于费尔巴哈的提纲》,《马克思恩格斯选集》第1卷,第58页。

正确的理解上。但是另一方面,同样无疑地,他们正是按照他们自己艺术的需要来理解希腊人的,因而在达斯和其他的人向他们正确解说了亚里斯多德之后,还长久地固持着这种所谓的‘古典’戏剧。”^①有时候,带有主观性的不正确的理解恰好是符合时代需要的普遍的理解。尽管这样说,我们还是不能也不必要故意去曲解马克思主义文论。

3. 文化阐释

马克思主义对于旧的文化传统来说,无疑是一种新鲜事物。但是是一种理论不论如何新鲜,都必然带有传统文化的印记。文化的历史继承性问题是无法抹杀的。马克思说:“人们创造自己的历史,但是他们并不是随心所欲的创造,并不是在他们自己选择的条件下创造,而是在直接碰到的、既定的、从过去承继下来的条件下创造。一切已死先辈的传统,像噩梦一样纠缠着活人的头脑。”^②实际上,马克思主义的经典作家也是在特定的文化传统中成长的,他们浸润在特定的文化氛围中,他们在进行马克思主义文论创造的时候,自觉不自觉地都处在自己民族文化的影响下,所以他们提出的文论观念总是带有民族文化的烙印。既然不同民族国家的马克思主义经典作家带有本民族国家的文化烙印,这样马克思主义文论形成了文化多样性,这是必然的。

因为马克思主义文论本身具有文化多样性,那么我们在写马克思主义文论的时候,对已有的马克思主义文论进行文化阐释,也应该是水到渠成的事情。“西方”文化这个概念还太泛。应该在“西方”文化中辨认出文化的不同来。“东方”文化这个概念也还太泛,应该从“东方”文化中辨认出不同的文化来。例如,斯达尔夫人曾论述过欧洲北方文学与南方文学的不同,南方文学以希腊的荷马为鼻祖,北方文学以爱尔兰行吟诗人莪相为渊源。欧洲的南方文学与北方文学有许多差异,这些差异所反映出来的是文化的差异,其中与宗教上的差异又有很大的差别。同样,中国的以《诗经》为代表的北方文学,和以楚辞为代表的南方

① 《马克思恩格斯论艺术》第1卷,人民文学出版社,1960年,第190页。

② 马克思:《路易·波拿巴的雾月十八日》(1855—1852),人民出版社,1995年,第585页。

文学形态不同,其根据也是南北文化的差异。如果把这种文化差异提到各国的马克思主义文论领域来讨论,那么德国的、俄国的、中国的、日本的、法国的、英国的、美国的,都应该尽可能考虑到它们文化的不同,给出多样的文化阐释,不能笼统地仅停留在西方与东方这个大区域性的概念上面。

进一步的问题是,如何理解文化阐释?一种是把传统文化的影响看成是马克思主义文论对某些传统文化思想资料吸收;一种是把传统文化作为马克思主义文论的思想理论的来源之一;一种是把传统文化影响看成是马克思主义文论的文化渊源,其中包括思维方式和某些思想资料。这三种看法哪一种更符合实际呢?可能第三种看法更符合实际。这样,我们的文化阐释就要深入到文化思维模式的阐释中,从这样一个深层次来谈文化多样性问题。毛泽东文艺思想首先是自觉不自觉地与中国古代传统文化的思维方式相关,如他在《在鲁迅艺术学院的讲话》,把作品比喻成“饭菜”,饭菜既要有营养,又要有味道。作品也有“营养”与“美味”问题。这样毛泽东就不自觉地返回到古代文论的以味论诗的思路上去,不过提出了一个新的观念,这就是“营养”问题。此外马克思主义文论也会吸收传统文化的某些思想资料。如毛泽东文艺思想中的“无论诗文,切者斯美”的说法,“旧瓶装新酒”的说法,“文武”两个队伍概念,“普及与提高”的概念,“为中国老百姓所喜闻乐见”的说法,“百花齐放”、“推陈出新”的概念,“古为今用,洋为今用”的提法,把旧剧目分成“有利”、“有害”、“无害”的说法,批评“帝王将相”“才子佳人”占领舞台的说法,等等,都是从传统文化中出来的。对于这些传统文化中思想资料的吸收,就要联系古今的实际做出具体诠释,梳理其转化的脉络。

五

“20世纪马克思主义文艺理论国别研究”是教育部人文社会科学重点研究基地重大项目(2001年12月批准立项)、国家社会科学基金

重点项目(2002年2月批准立项)、北京师范大学211工程二期重点学科建设项目(2003年立项)。这个项目在时间上涵盖一个世纪,在空间上包括东西方七个国家,是一次从国别角度全面展现20世纪马克思主义文艺理论发展历史的尝试。据了解,目前国内外尚无如此规模、如此视野的20世纪马克思主义文艺理论发展史。

项目的规模和难度,来自各方面的高度重视和大力支持,曾经使我们承受相当大的压力,同时也激发我们打造学术精品决心。为了完成这项既有重要理论价值又有很大难度的任务,我们确定了“历史优先、现实品格、文化阐释”十二字编写方针,集中了校内外一批精通国别语言又有较高理论素养的专家,成立了中、俄、日、德、法、英、美七个国别课题组,其间先后召开了三次课题研讨会(2002年7月,2004年1月,2007年1月),对编写方针、编写提纲和七卷书稿反复进行审定、研讨,有些卷还请有关专家专门审定。从立项到最后审订定稿,其间历经七载。依靠集体的努力,最后终于在2008年底2009年初完成书稿,交付出版。

回顾七年的艰苦工作历程,我们深感本书是全体撰写人员通力合作的成果,是集体学术积累和学术智慧的结晶。此外,吴元迈研究点一直支持和关心本课题的研究,王一川、冯宪光、史忠义、周小仪等教授也多次参加课题的讨论,并对其中一些书稿进行审定,提出许多宝贵的意见。对大家的辛勤劳动和深厚友情,我们牢记在心。

项目的立项编写和出版,得到了教育部社科司、全国社科基金办公室、北京市社科联和出版基金办公室、北京师范大学文学院和北京大学出版社各方面的关心和大力支持,责编张文礼也付出了辛勤的劳动,对此我们表示衷心感谢。

由于掌握的材料所限,本书难以完全概括20世纪马克思主义文艺理论发展的方方面面;同时由于是集体编写,各卷、各部分也存在一些差异。全书肯定存在不少缺点和不足,我们诚恳希望同行和读者批评指正。

总 论

19 世纪末 20 世纪初,俄国的马克思主义者把马克思主义运用于文艺研究领域,于是产生了俄国的马克思主义文论。俄国马克思主义文论的崛起,是 20 世纪世界文论的重大事件,它改变了俄国文论的整体面貌,对 20 世纪世界文论的发展也产生了重大的深刻的影响。十月革命开辟了人类历史的新纪元,随着新的历史时期的出现,俄国马克思主义文论也揭开了新的篇章。这时,马克思主义文论已经不仅仅是俄国文论中的一个理论流派,而且成了俄国文论的主潮,成了苏联文艺界的指导思想。这是 20 世纪俄国文论区别于西文文论最重要的特点,20 世纪苏联文学和文论发展与此息息相关,离开这个基本特点,不承认这个基本的历史事实,就很难对 20 世纪俄国文论做出实事求是的科学阐述。当然,20 世纪俄国马克思主义文论的发展从一开始就不是一帆风顺的,它取得了世界瞩目的成就,也经历了挫折和失误。在它的整个发展过程中,值得关注的是它始终植根于俄国文化和文论的优良传统,始终同内部和外部的文论流派展开紧张的对话,并且在这个进程中不断得到发展。

一 20 世纪俄国马克思主义文论发展的脉络

根据 20 世纪俄国马克思主义文论百年所走过的曲折的历程,它的发展历史大致可以分为四个时期:19 世纪末 20 世纪初;20 世纪 20—30 年代;50—60 年代;70—80 年代。四个时期从总体上讲有共同的特点,而每个时期又有自己的内容和特点。

1. 崛起期(19 世纪末 20 世纪初)

这是俄国马克思主义文论产生的时期。19 世纪末 20 世纪初的俄国是一个充满复杂矛盾和斗争的时期,一个新旧交替的时期,这是俄国历史的转折期。这个时期俄国文坛的文学理论批评也同样呈现出复杂、多元的局面,当时存在民粹主义文学理论和批评,现代主义文学理论和批评,经院派文学理论和批评与马克思主义文学理论和批评,马克思主义文学理论批评当时并不是唯一的理论批评流派,但在多种理论批评流派中占有重要地位,并日益扩大其影响,它的崛起是文学理论批评界的重大现象。

马克思主义文学理论批评在俄国崛起是有深刻的社会历史原因的,它是同俄国革命进入无产阶级革命时期,同马克思主义在俄国的传播密切相连的。这个时期,俄国马克思主义文学理论批评的发展可以划分为普列汉诺夫阶段和列宁阶段,普列汉诺夫是俄国马克思主义文学理论批评的开拓者,列宁则是俄国马克思主义文学理论批评的奠基者。

俄国马克思主义文学理论批评从诞生开始便具有一些明显的特点。

首先他们独立地把马克思主义理论运用于俄国文学理论批评,解决理论批评的实践问题。当时马克思恩格斯的重要著作《德意志意识形态》、《自然辩证法》、《1844 年经济学—哲学手稿》,以及他们关于文艺问题的重要信件,都没有公之于世,列宁和普列汉诺夫都没有看到。恩格斯在 1859 年给拉萨尔的信中,1888 年给哈克纳斯的信中,提到了现实主义问题,世界观和创作方法问题。普列汉诺夫在 1888 年评论民粹派作家乌斯宾斯基的论文中,列宁在评论列夫·托尔斯泰的论文中,也都涉及作家的世界观和创作方法问题。他们在许多观点上不约而同,不谋而合。

他们在运用马克思主义的同时,也继承了俄国革命民主主义美学和文学批评的优良传统,他们之间有深刻的思想渊源关系。前者对文学和生活关系的唯物主义理解,关于文学倾向性和社会作用的观点,关

于现实主义和人民性的见解,都给后者深刻的启示和影响。

其次,他们是在批判民粹派和资产阶级颓废主义的斗争中,在批判自己队伍内部错误倾向的斗争中得到发展的。俄国马克思主义文学理论批评是从批判民粹派开始发展的,普列汉诺夫本人来自民粹派,反过来又批判民粹派,并在批判中树立了历史唯物主义的美学观。

第三,他们是在总结无产阶级文学运动和文学创作的基础上得到发展的,他们非常关心和重视高尔基的创作和其他无产阶级作家的创作,并在总结他们经验的基础上,确定了无产阶级文学的发展方向。

2. 确立期(20—30年代)

这是马克思主义文学理论批评在俄国文论中确立主导地位的时期,也是俄国文论由多元走向一元的时期。

这个时期马克思主义文论在俄国文论中主导地位的确立,有两个重要的标志:

一是马克思、恩格斯和列宁的文艺论著和文艺思想在俄国得到传播和研究,并逐渐扎下根。在这之前,马克思、恩格斯和列宁的文艺论著在俄国的介绍是零星的,不成系统的,有人认为马克思恩格斯的文艺思想不成体系,有人认为马克思主义文论的权威是普列汉诺夫而不是列宁。到了30年代,情况才产生根本变化,系统出版了《马克思恩格斯论艺术》、《列宁论文化与艺术》。同时,研究马克思恩格斯文艺思想的专著和研究列宁文艺思想的专著也出现了。

二是马克思主义文论成为引导俄国文学和文论发展的正确的指导思想。十月革命后,面对如何建设社会主义文化的崭新课题,文艺界展开尖锐的思想斗争,以波格丹诺夫为首的无产阶级文化派否定文学传统,脱离生活和人民,试图关起门来创造所谓纯粹的无产阶级文化。以列宁为代表马克思主义文论家同他们展开坚决斗争,列宁提出了继承传统、面向生活、扎根人民的社会主义文化建设纲领,保证社会主义文化艺术沿着正确的方向发展。20年代,面对文艺界无休止的争论,在马克思列宁主义文艺思想正确指导下,联共(布)中央通过《党在文学方

面的政策》的决议。决议针对文艺界存在的问题,正确分析了形势,阐明了党领导文艺的一系列根本问题,为苏联文学的发展指明了正确的方向。

这个时期的马克思主义文论是在同外部和内部各种的文艺思潮斗争中对话中得到发展的,是在一种多元的文化语境中得到发展。以列宁、卢那察尔斯基、高尔基为代表的一批俄国的马克思主义文论家,他们同无产阶级文化派、形式主义和庸俗社会学的文艺思潮展开斗争和对话,他们其中不少人在浓厚的政治语境中,在“左”的文学氛围中,艰难地坚守艺术品位,坚守文学发展的正确方向。生动活泼的多元的文化语境促进了马克思主义文论的发展。1934年取消一切文学团体,成立统一的苏联作家协会,文学界由多元走向一元,在某种程度上也影响了马克思主义文论在多元对话语境中得到发展。

3. 转折期(50—60年代)

50—60年代,由于社会生活产生重大转折和变化,也引起了俄国文学和文论重大的转折和变化,整个文化语境又由一元走向多元。在这个大背景下,50—60年代俄国马克思主义文论也发生了重大的变化和转折,这表现在这个时期的马克思主义文论力图清算和摆脱教条主义和庸俗社会学的影响,努力恢复文论中的现实主义传统和人道主义传统,并且以马克思主义作为指导,更深入地探讨文学的特点和审美本质,使马克思主义文论的方法论基础产生深刻的变化。

50—60年代马克思主义文论的变动和转折经历了一个复杂的和逐步深入的过程。变动第一阶段,首先提出的是反对文学创作的“无冲突论”,反对文学创作的公式化概念化,要求“写真实”,干预生活,要求表现作家的自我和作家的个性。这一切确实是创作和理论存在的问题,但只是现象。变动的第二阶段就开始从理论上思考产生这些问题更为深层的原因,这就涉及理论上更为重要的问题,这就是现实主义理论问题和人道主义理论问题,文学的特征和文学的对象问题。一涉及文学的特征和对象,这就促成对马克思主义文艺学的基本内容和方法

论的基础的深入思考。

俄国 20—30 年代的马克思主义文论以认识论和反映论为基础,把意识形态问题、阶级性、党性和人民性放在重要地位。50—60 年代俄国马克思主义文论的重要转折,就体现在不断扩大和深化文艺学研究的方法论基础。不再仅仅局限于从反映论的角度和从意识形态论的角度来思考文学问题。理论家提出文学艺术的特点不仅体现在表现形式,也体现在表现内容,第一次提出文学艺术有自己独特的对象和独特的内容,这就是活生生的人,活生生的人的性格,就是处在社会和个人有机统一中的活生生的人。在理论上,他们也完成了从文学意识形态本质论到文学审美意识形态本质论的转变。这一切从根本上挖掉了长期统治文论的教条主义和庸俗社会学的老根,使马克思主义文论对文学艺术特征和本质的认识获得更新和充实。

4. 更新期(70—80 年代)

同 50—60 年代相比,70—80 年代俄国马克思主义文论的发展进入了一个更新的阶段,一个稳定发展的阶段。由于现代生活的发展,科学技术的发展和国际交流和对话的扩展,在马克思主义文论的发展中理论建设多于理论争论,创新意识大大增强,并且出现了各种文论观点、理论流派得到整合的趋势。

首先是出现了注重理论建设的氛围。与 50—60 年代争论剧烈,好走极端不同,这个时期在总结历史经验的基础上,力求对一些重要的理论问题做出比较全面、系统和深入的理论阐释和理论概括,出现了多种文学史、美学史、文艺学史和批评史,出现了很有分量的探讨风格理论问题,现实主义问题和创作个性问题的理论著作,在马克思主义文艺论著和文艺思想研究方面也比以前更为系统和深入,除了马克思恩格斯和列宁文艺思想研究继续深化,普列汉诺夫和卢那察尔斯基等马克思主义文论经典作家的研究也有很大进展。

其次,文学观念和文学研究方法得到更新。文学观念的变化集中体现在对文学本质功能的重新认识,对创作主体的积极和创造性的强

调和文学多样性的强烈要求。文学观念的变化也必然带来文学研究方法的更新,文学研究方法由过去的一元走向多元化。第一,传统的以历史唯物主义为基础的社会历史分析方法不仅仍然坚持而且得到进一步发展。第二,恢复和发展过去曾经受到批判的研究方法,如历史比较研究和文艺心理学研究。第三,引进和创造一系列新的研究方法,其中包括系统分析方法,类型研究方法,结构符号研究和历史职能研究等。其中,最值得重视的是理论界所开拓的新的研究方向,如赫拉赫提出的艺术综合研究,赫拉普钦科提出的历史诗学研究。以上一切研究方法的创新都有一个共同特点,就是在运用现代科学成果来更新研究方法时非常重视马克思主义方法的指导,坚持把新方法的运用同文学的审美特点联系起来,坚持分析它同社会现实生活复杂的、辩证的审美关系,它的社会历史制约性。

第三,出现多种文论观点和理论流派得到整合的趋势。20 世纪初的社会历史研究更多强调外部研究,把文学的社会历史制约性放在前位,后来的形式主义更多的强调内部研究,把语言形式分析放在首位。到了 70—80 年代,情况产生变化,不同的观点和流派在显露各自优势的同时也暴露出各自的片面性,于是逐渐出现了文学作品文本研究同文化语境研究相结合,形式结构研究同历史文化研究相贯通,结构主义和历史主义相融合的趋势。其中,洛特曼的结构符号学研究对文化语境的重视,赫拉普钦科的历史诗学问题研究,巴赫金的整体诗学的研究,都体现了马克思主义文艺学的这种历史发展趋势,这是非常值得关注和认真研究的,因为它有可能为文艺学的发展开拓全新的理论空间。

二 20 世纪俄国马克思主义文论的若干特点

十月革命后,建立了由共产党领导的社会主义国家,马克思主义成为国家主流意识形态,马克思主义文论也在文艺领域取得主导和支配的地位,由于这些特殊的环境和条件,使得 20 世纪俄国马克思主义文论具有自己鲜明的特点,既不同于 19 世纪俄国马克思主义文论,也不

同于后来的西方马克思主义文论。

1. 政党的文论

由于共产党是俄罗斯唯一的执政党，马克思主义成为党和国家主流的意识形态和指导思想，因此 20 世纪俄国马克思主义文论的发展同党和国家息息相关，马克思主义文论的建设被纳入党和国家的政治轨道，是党和国家事业的一部分，是必须为党和国家的政治服务的。

首先，马克思主义文论的重要问题往往是通过党和国家领导人讲话的形式，通过党的决议的形式来表述，这些讲话和决议又常常成为理论阐述和理论研究的重要根据。十月革命后，对无产阶级文化派否定人类文化遗产的斗争就是由列宁亲自发动的，除了由他在共青团三大发表讲话，他还指定雅可夫列夫在党报上发表长篇理论文章进行批判，最后由他领导俄共（布）中央做出决议。20 年代，文艺界两派围绕文学的性质、无产阶级文学、文学遗产、同路人作家等重要问题展开剧烈争论，这场争论最后以俄共中央召开讨论会，做出《党在文学方面的政策》的决议而告终，当时参与讨论和参与制定决议的就有托洛茨基、布哈林、伏尤芝和卢那察尔斯基等党和国家的领导人。30 年代，关于社会主义现实主义创作方法的制定和这个创作方法的理论阐述，除了文艺界的讨论，也是由斯大林表示肯定，最后把它的定义写入作协章程之中。40 年代后半期，联共中央就文艺问题做出了一系列决议，中央书记日丹诺夫也做了相应的报告，对作家左琴科、阿赫玛托娃，对所谓世界主义和形式进行粗暴的批判。

其次，马克思主义文论的研究、教学、传播和出版不是个人的行为，而是由党和国家所领导的科研机构、高等学校和报刊出版机构进行的。党和国家为他们的研究创造了条件，他们的研究成果就必须适应党和国家的政治需要，为党和国家的政治服务。他们所编写的专著和教材，诸如《马克思主义文艺学》、《马克思主义美学史》，如果符合要求就能出版，如果不符合要求就难出版。

把马克思主义文论纳入党和国家的轨道，这确实为它的发展带来

一些积极的影响,但同时也产生一些负面的影响:一是很容易把理论问题同政治问题直接挂钩,把理论问题当成政治问题。如把艺术典型问题当成政治问题,其结果是完全削弱学术问题的研究。二是党的决议和领导人的讲话一锤定音,很难在一种多元的文化语境中展开学术争鸣,其结果很可能窒息学术的发展。

2. 政治化的文论

俄国马克思主义文论既然纳入党和国家政治轨道,它必然要为党和国家的政治服务,这使文论带有很强的政治倾向性。马克思主义具有科学性、革命性和实践性,作为无产阶级革命和社会主义建设的指南,它必然具有政治倾向性。同样,马克思主义文论作为无产阶级文艺运动和社会主义文化建设的指南,也必然具有政治倾向性。具有强烈的政治倾向性是 20 世纪俄国文论的重要特点,这是不争的事实。但有两个值得思考的问题,一个问题是它所服从的政治是什么政治,是不是代表广大人民群众利益的政治;另一个问题是,如何处理好理论和政治、学术问题和政治问题的关系。

在文学理论问题和政治问题关系上,突出的问题是把文论问题视为政治问题,把文学和政治混为一谈。20—30 年代在“拉普”得势的时候,常常把党一时的政治口号搬到文学中来,完全忽视文学的特点和规律。1931 年 6 月斯大林对经济工作者做了《新的环境和新的经济建设任务》的报告,“拉普”立即做了《关于斯大林的讲话和“拉普”任务》的决议。斯大林提出“技术第一”,“拉普”就号召学习艺术技巧。决议中说“斯大林讲话的每一部分都是艺术作品有价值的主题”^①。在 50 年代,像艺术典型这样的文学理论问题竟然成了马林科夫所做的苏共十九大总结报告的内容,报告确定典型是“与一定的现实主义艺术中表现的基

^① 《在文学岗位上》,1931 年第 24 期。

本范围”，“典型问题在任何时候都是一个政治问题”。^①

把文学理论问题等同政治问题，还表现在完全是从政治的角度来理解文艺的性质、文艺的功能和文艺批评，把文艺看成是“特定阶级意识形态的产物”，“阶级斗争强有力的工具”，把文学批评混同于思想斗争和政治斗争，当成阶级斗争的武器。

应当承认文艺问题同政治有关联，但不是一切文艺问题都是同政治相关连。不顾文艺本身的特点，把文艺问题完全等同于政治问题，其结果就会完全取消文艺的特点，取消文艺学科的自主性，就会完全扼杀文学理论研究的生机。

3. 论争的文论

20世纪俄国马克思主义文论发展的一个重要特点就是论争连绵不断，而马克思主义文论就是在不同理论派别和不同理论观点的论争中得到发展。

19世纪末20世纪初，以列宁和普列汉诺夫为代表的俄国马克思主义者，坚持历史唯物主义的观点，对民粹派在政治领域和文学领域所表现的主观社会学展开斗争，正是在这场斗争中产生了俄国马克思主义和俄国马克思主义文艺学。

十月革命后，以列宁为代表的俄国马克思主义者同否定人类文化遗产的无产阶级文化派展开斗争，在如何建设崭新的社会主义文化艺术问题上展开争论，并且在这场斗争和论争中逐渐明确建设社会主义文化的正确途径，提出了继承遗产、面向生活、扎根人民的社会主义文化建设纲领。

20年代，在无产阶级作家内部，“山隘派”和“岗位派”就文艺的性质、无产阶级文学、“同路人”作家等问题展开剧烈的争论。争论的结果是，经俄共中央组织讨论，最后形成俄共中央关于《党在文学方面的政

^① 参见苏联《共产党人》杂志专论《关于文学艺术中的典型问题》，《文艺报》1956年第3期。

策》的决议。决议指出文学战线的阶级斗争虽然没有停止,但形式已经改变,要求正确对待“同路人作家”,主张各种流派自由竞争,根除党对文学事业的专横和行政干涉。

20 年代,除了上述这场鲁迅也关注的文艺论争外,俄国马克思主义文论也同文艺学中的形式主义和庸俗社会学展开斗争和论争,既克服了把文艺同政治和经济简单挂钩的庸俗社会学,又批评了“封闭于文本之中”的不重视创作主体和历史文化语境的形式主义,使年轻的俄国马克思主义文论逐渐走向正途。

30 年代,围绕社会主义现实主义创作方法问题,文艺界曾就写真实、浪漫主义、风格流派、世界观和创作方法关系等问题展开热烈的争论,报刊上共发表了 400 多篇文章。这场讨论澄清了不少理论问题,对于马克思主义文论的发展是十分有益的。

50 年代以后,文艺界的争论一直连绵不断,先后就写真实、自我表现、理想人物、现实主义、人道主义、社会主义现实开放体系、全人类价值优先论等问题展开剧烈的争论。

以上事实表明通过论争辩明理论是非,这对于马克思主义文论发展是有益的。但也应当看到这种论争也存在重大缺陷,这就是往往把理论争论当成政治斗争,混淆学术问题和政治问题的界限。上面提到的 20 年代“山隘派”和“岗位派”的论争,原是革命队伍内部关于无产阶级文学建设的一场争论,可是由于沃隆斯基对于无产阶级文学新生力量的轻视,再加上他同托洛茨基个人关系密切,理论斗争很快升格为政治斗争。20 年代优秀的马克思主义文艺批评家顿时就被打成托洛茨基分子,被开除党籍,在肃反中又被清洗。把理论争论当成政治斗争的另一个恶果是往往把争论变成批判、斗争,而不是不同理论观点的对话,结果就扼杀了理论的生机。20 年代对形式主义的批判就是毁灭性的,被批得一无是处,后来形式主义就成了骂人的话。形式主义固然有其理论缺陷,但它强调语言形式的重要性、文艺学科的自主性有重要的理论意义。几十年后,当西方把形式主义看成 20 世纪文论的开端时,苏联文论界才感到自己重大的失误,而巴赫金、洛特曼等文论大家正是从形式主义中吸收其有益成分,才把自己的理论推向前进的。

4. 学术化的文论

同上述政党文论、政治化文论并存的,在 20 世纪俄国马克思主义文论还有一种学术化的文论,主要指有相当多的学者在浓厚的政治化的语境中依然孜孜不倦从事马克思主义文论的研究,在浓厚的政治化的语境中艰难地坚守艺术的品位,坚守马克思主义文论的学术品格。他们大概包括以下几种类型的学者:

第一种是长期专门从事马克思主义文艺论著和马克思主义美学史和文学学史研究的学者。他们几十年如一日长期从事马克思主义文艺论著的编选和研究,从事马克思主义美学史和文学学史的研究。其中如编选《马克思、恩格斯论艺术》(1933、1938、1957)、《列宁论文论与艺术》(1938)和著有《卡尔·马克思:艺术和社会理想》(1972、1979)的里夫希茨,著有《马克思恩格斯和文学问题》(1962、1968)的弗里德连杰尔,主编《美学史:世界美学思想文献》(5 卷本,1970,第 5 卷为马克思主义美学思想文献)的奥夫相尼科夫,著有《马克思列宁主义美学讲义》(1974)和《美学史讲义》(第 4 册为马克思主义美学史,1980)的卡冈,著有《马克思主义文艺学》(1983)的尼古拉耶夫等。

此外,还有在学院里长期从事文论研究和马克思主义文论研究的学者。如活跃在 20 年代著有《艺术社会学》(1926)的弗里契,著有《文艺学》的彼列维尔泽夫,著有《马克思主义与语言哲学》(1929)、《文艺学中的形式主义方法》(1928)、《陀思妥耶夫斯基创作问题》(1929)的巴赫金以及后来的洛特曼、彼斯别洛夫、利哈乔夫、赫拉普钦科等。

第二种是学者型的党和国家的领导人。革命前有马克思主义文艺理论家普列汉诺夫,马克思主义文艺批评家沃罗夫斯基,革命后有马克思主义文艺学家和文艺批评家卢那察尔斯基、沃隆斯基,此外还有著有《文学与革命》的托洛茨基以及布哈林。这些人虽然身为党和国家领导人,但他们有很高的文化素养和理论素质,对文学艺术有深切的感悟和理解。因此,他们能在深厚的政治文化语境中反对教条主义和庸俗社会学,坚守艺术的品位和学术的品格,对文学理论问题做出符合文学艺

术特点和规律的阐述,为发展马克思主义文论作出了独特的贡献。

第三种是作为作家的文论家和批评家。他们虽然不是专业的文论家和批评家,但他们对创作有真切的体验,有来自创作实践的真知灼见,因此他们能对理论批评问题很有见地、很有理论分量的意见,他们对马克思主义文论的发展,也作出了自己的贡献。如作家高尔基同时也是马克思主义文学批评家,他对文学真实性,文学典型和典型化、文学语言和文学技巧等一系列重要理论问题的阐述,也丰富了马克思主义文论的宝库。

应当看到,学术化的文论和政治化的文论,都是 20 世纪俄国马克思主义文论的组成部分,他们共同构成 20 世纪俄国马克思主义文论全面的图景。其实俄国 19 世纪的理论批评也是如此,其中既有别、车、杜的政论式的文学批评,也有维谢洛夫斯基式的学院派的理论批评。学术化的文论和政治化的文论在 20 世纪俄国马克思主义文论中也并不是完全对立、完全隔绝的,它们是相互联系、相互渗透和相互作用的,在学术化的文论中有政治文化的因素,在政治化文论中也有学术化文论的成分。

三 20 世纪俄国马克思主义文论与俄国文化和俄国文论

任何一种社会思想的兴起,不仅有本国的现实需要作为依据,同时也是同本国的文化传统相联系的。马克思主义文论在 19 世纪末 20 世纪初能在俄国迅速传播并扎下根来,是同俄国文化和俄国文论固有的特点分不开的。因此,要深入了解 20 世纪俄国马克思主义文论的特点,就必须深入了解俄国文化和俄国文论所固有的特点,寻找马克思主义文论能在俄国扎根的历史文化原因。

1. 20 世纪俄国马克思主义文论与俄国文化

俄国马克思主义文论虽然源于欧洲,但却深深植根于深厚的俄国

文化。当俄国的马克思主义者运用马克思主义理论考察和研究俄国文学现象时,都深深带上俄国文化的烙印,使他们的马克思主义文论带有鲜明的俄国文化的特点。

俄国文化是一种十分复杂和多面的现象,是一种不断变化的现象,不同的人可从不同角度进行不同的解读,这里仅从俄国马克思主义文论和俄国文化关系的角度来解读俄国文化。

如前所述,20世纪俄国马克思主义文论是一种政党的文论、政治化的文论、论争式的文论,它不特别注重文学家和艺术家个性,不特别注重文学艺术的特殊性,而特别强调文艺的政治倾向性和党性,强调文艺的社会功能;他们指出文艺不应当成个人的事业,而应当成为党的事业的一部分,成为党的机器的齿轮和螺丝钉;他们指出文艺是一种社会意识形态,是阶级斗争的工具,应当在社会政治斗争中和阶级斗争中发挥作用;他们指出文艺不仅要真实反映生活,更重要的是要改造生活,要把真实反映生活和用共产主义思想教育人民的任务结合起来,要求作家成为人类灵魂的工程师。以上这些特点我们都可以从俄国文化中寻找到它的文化土壤,它的文化根基。

在考察俄国文化特点时,应注意影响俄国文化的两个重要因素:一是俄国资本主义发展比较晚,俄国社会长期保持农奴制度,广大农村一直存在相对封闭的、重集体轻个人的俄国村社;二是俄国是横跨欧亚两洲的国家,它的文化始终受东西方两种文化的影响,兼有东西方文化的特点,而且这两种文化一直存在矛盾和冲撞。具体来讲,俄国文化以下两个重要的方面,是俄国接受马克思主义和马克思主义文论的文化基础。

一是俄国村社所体现的重集体轻个性的民族精神个性。

俄国长期处于农奴制,广大农村一直存在村社。马克思和恩格斯在《共产党宣言》1882年俄文版序言中曾经指出:“假如俄国革命将成为西方无产阶级的信号而双方互相补充的话,那么现今的俄国土地公有所有制便能成为共产主义发展的起点。”^①这里所说的“俄国土地公

^① 《马克思恩格斯选集》第1卷,人民出版社,1972年,第231页。

有所有制”指的就是俄国村社,即所谓原始共产主义。俄国村社是俄国农村的社会组织形式,是俄国社会价值观体系的根本土壤。

俄国村社是俄国农民进行自我管理的形式,主要权力机构为村民大会,大会通过民主表决形式决定村落的重大问题,并由相关民选的公职人员去落实。村社的职能在经济生活方面主要有两方面:第一,在农民中间定期重分土地。土地所有权属于国家、寺院或地主,占有权和使用权属于村社,再由村社落实到有能力承担赋役的农民。第二,保证税赋的征收和劳役的完成。在社会生活方面,村社主要是负责完成农村的司法活动。

俄国村社这样一种农村社会组织形式不仅决定了农民经济的性质,而且也决定了俄国农民的精神个性和价值观。俄国村社是一种经济和生活的联合体,是一种向国家和地主负责的集体,是一种同甘共苦的集体,这种集体在长久的发展中培养了俄国农民轻个性重集体的精神个性和价值观。别尔嘉耶夫曾经说过:“俄国人,总喜欢在温暖的集体中、在土地使人消融于其中的惬意的环境中,在母亲的怀抱中生活。骑士精神,锻造着个人的价值感和荣誉感,造成个人的坚定性,俄国的历史没有创造出这种个人的坚定性。”^①

俄国文化中的集体精神也同俄国农民对东正教的信仰有关,东正教教育俄国农民要与有组织的集体和谐一致,要服从它的制度和秩序。东正教有一个核心理念就是“聚合性”,它强调人与人之间的精神交流,它的落脚点就是集体性,集体性是绝对的,个人是相对的,是从属于集体的;俄国农民应当在对上帝的信仰中获得精神的和谐和集体的拯救。

马克思主义的价值观是建立在集体价值观的基础上的,个人的价值只有被纳入集体之中才能得到体现和实现。俄国村社所体现的集体精神和俄国东正教所倡导的“聚合性”,正是俄国接受马克思主义的文化基础。

二是浓厚的宗教情怀所体现的强烈的救世主义。

浓厚的宗教情怀是俄国文化一个重要的特征,俄国文化中深深打

^① 别尔嘉耶夫:《俄国的命运》,俄文版,1918年,第6页。

上了宗教的印记,别尔嘉耶夫说:“俄国人民的灵魂是由东正教教会培育的,它具有纯粹的宗教形式。这种宗教形式一直保存到现在,保存到俄国的虚无主义者和共产主义者身上。”^①

俄国人的宗教信仰要通过日常生活表现出来,但在俄国文化中的宗教情怀主要不是体现为俄国人对宗教教条的恪守,而是体现为他们带浓厚宗教色彩的生活态度,他们从宗教的角度对生命的意义,对人与人的关系,对灵魂和未来等一系列问题的进行关注和思考。

俄国文化中的宗教情怀除了表现为在日常生活中对理想和理想的关注,对现实之外的世界的追求,更重要的是表现为一种强烈的救世主义,或者叫普世主义。而这种救世主义同基督教的历史有关,同“第三罗马学说”有关。在基督教历史上罗马长期被认为是基督教的中心,第一罗马即西罗马帝国。而罗马帝国由于异族入侵而灭亡。第二罗马即拜占庭帝国,即东罗马帝国,在西罗马帝国灭亡之后,东罗马帝国的首都君士坦丁堡欲取代西罗马的基督教中心的地位,以第二罗马自居。后来由于伊斯兰教的入侵,东罗马帝国灭亡,这时基督教中心又转到莫斯科,出现了把莫斯科称为第三罗马的说法。他们认为俄国人具有捍卫和发扬基督教的历史使命,俄国是基督教世界的中心,是基督教希望所在,认为东正教才是唯一的正统的宗教。这种第三罗马的理论强调俄国具有普济天下的使命,充满强烈的救世精神。这种东西渗透到俄国文化中去,就使俄国人具有一种救世的责任感,也老想教导人、训诫人。这种救世主义深刻地影响了俄国文化,在俄国文学中,在果戈理、陀思妥耶夫斯基、托尔斯泰这些文学大师的作品中,表现出一种对人类命运深切关注的深沉的忧患意识,以其强烈的救世精神震撼人的心灵。正如别尔嘉耶夫所说:“俄国文学不是产生于愉快的创作冲动,而是产生于人和人民的痛苦和多灾多难的命运,产生于对拯救全人类的艰苦思考。但是,这表明俄国文学主要动机是宗教性的,作为它的特点的怜悯之心和全人类性震撼了整个世界。”^②

① 别尔嘉耶夫:《俄国共产主义的由来和意义》,俄文版,1990年,第8页。

② 别尔嘉耶夫:《俄国共产主义的由来和意义》,俄文版,1990年,第63页。

马克思主义文论强调文学艺术对现实的反映,对人类命运的关心,强调文学艺术的社会教育功能,这同俄国宗教所体现的强烈的救世主义,也有某种内在联系。

2. 20 世纪俄国马克思主义文论与俄国文论

如果说 20 世纪俄国马克思主义文论同俄国文化固有的特点有某种内在联系,那么 20 世纪俄国马克思主义文论同俄国文论,特别是同俄国革命民主美学和文学批评的内在联系就更为直接和具体。俄国革命民主主义美学和文学批评可以说达到了马克思主义以前的美学和文学批评的最高成就,是最接近马克思主义的。应当承认俄国马克思主义文论在形成和发展过程中,俄国革命民主主义美学和文学批评对它的影响是巨大和深刻的。苏联作家协会第一书记马尔科夫在 1981 年苏联作家七大曾经指出,“必须强调别林斯基、车尔尼雪夫斯基、赫尔岑,所有革命民主主义者同我们血肉相连,我们共产党人是他们的唯一后代和继承者,忘了这一事实就等于忘记了自己的家谱,就是抛弃了自己的至亲。爱护和珍惜革命民主主义的传统,就意味着发展列宁文学党性和人民性原则,经常保持革命创作思想的纯洁性”^①。从某种意义上讲,俄国马克思主义者是通过俄国革命民主主义走向马克思主义的,是通过俄国革命民主主义美学和文学批评走向马克思主义文学理论和文学批评的。

俄国马克思主义者对俄国革命民主主义的遗产都非常熟悉并有深入的研究。列宁从小就独立阅读他们的作品,克鲁普斯卡娅曾经说过:“皮萨列夫、杜勃罗留波夫、车尔尼雪夫斯基、赫尔岑、涅克拉索夫等人的著作,以及《火星报》诗人们的作品,列宁从幼小时候起,就对他产生过巨大影响。”^②列宁在 1904 年同瓦连廷诺夫的一次谈话中说:“车尔尼雪夫斯基使我初次接触到哲学上的唯物主义。也是他第一个给我指

^① 《苏联文学》,1981 年第 4 期,第 140 页。

^② 《论政治》,莫斯科政治出版社,1960 年,第 83 页。

出黑格尔在哲学思想发展上的作用,从他那里我懂得了辩证法,以后我掌握马克思主义的辩证法就容易得多了。我从头到尾读过车尔尼雪夫斯基论述美学、艺术和文学的气势磅礴的文章,对别林斯基的形象也看得清楚了。”^①普列汉诺夫 1897 年针对伏伦斯基等人对革命民主主义批评的攻击,写四篇总标题为《俄国批评的命运》的一组文章。他一生中所写的关于别林斯基的文章将近十篇,还写了一部关于车尔尼雪夫斯基的专著,关于杜勃罗留波夫的文学观点和“现实批评”也有专文论述。卢那察尔斯基高度评价俄国革命民主主义文学批评,对别林斯基、车尔尼雪夫斯基、杜勃罗留波夫都写有不止一篇专文进行研究,他曾指出:“我敢断定,任何俄国作家都不像别林斯基,车尔尼雪夫斯基和杜勃罗留波夫那么接近我们的观点,接近无产阶级的观点。列宁是完全正确的,他提到他们时总是抱着极大的敬意,普列汉诺夫也是完全正确的,他的一大功绩,就在于他恰恰指出六十年代的革命家和更早的别林斯基,都是我们艺术科学的先驱。”^②

那么,俄国文论,特别是俄国革命民主主义美学和文学批评给予 20 世纪俄国马克思主义文论和文学批评什么影响呢?主要有以下几个方面。

一是唯物主义美学观和现实主义的文艺观。

别林斯基为俄国文论和俄国批评确立的最基本的美学观和文学观,这就是文艺既要忠实于现实生活又要积极影响生活。在艺术和现实的审美关系上,他由早期信奉黑格尔的唯心主义的理念说转向艺术是现实的创造性再现的唯物主义美学观,同时又强调艺术区别于科学的审美特性在于“形象思维”。车尔尼雪夫斯基、杜勃罗留波夫、皮萨列夫等人也都坚持文学既要忠实地再现生活,又要证明文学、对生活下判断的唯物主义美学观和现实主义的美学原则,提出“美是生活”的唯物主义命题和文艺应当成为“生活教科书”的战斗号召。他们要求俄国现实主义文学不仅要揭露现实的黑暗、探究解决问题的答案并且要展示

① 《文学问题》,1957 年第 8 期,第 133—134 页。

② 《论俄国古典作家》,人民文学出版社,1958 年,第 73 页。

社会理想。俄国马克思主义文论继承和发展了革命民主主义的唯物主义美学观,列宁运用辩证唯物主义的观点,把辩证唯物主义的反映论运用于文艺领域说明文艺的认识论本质、说明文艺与社会生活的辩证关系,指出艺术是客观现实的反映,同时强调艺术家对生活的反映不是机械的、僵化的,而是能动的、富有创造性的艺术反映,强调艺术不仅反映现实世界,同时对现实有巨大的作用。这种辩证唯物主义的艺术反映论既反对唯心主义文艺观,又反对机械唯物主义文艺观,把文艺学真正建立在科学的基础上。

二是强调艺术的思想性、政治倾向性和社会教育功能。

在专制农奴制度统治下的俄国,俄国作家和俄国革命民主主义者,不仅把文学看成是认识生活的手段,而且把文学看成是生活的教科书,是改造生活的手段,他们自觉地认为自己应充当人民的代表人。赫尔岑曾宣称:“凡是失去政治自由的人民,文学是唯一的论坛,可以从这个讲坛上向民众倾诉自己愤怒的呼声和良心的呐喊。”^①俄国革命民主主义者既是作家、批评家,又是思想家、革命家。别林斯基毕生以文学批评为武器奋起反对沙皇专制农奴制,车尔尼雪夫斯基等人在激烈的思想斗争和文学斗争中,通过文学批评手段提出关系到俄国社会和俄国革命的一系列重大问题。对此,列宁曾经给予高度评价,他在《怎么办》一文中指出:“现在我们只想指出一点,就是只有以先进的理论为指南,才能实现先进战士的作用。读者如果要稍微具体地了解这句话的意思,就请回想一下俄国社会民主主义者先驱者赫尔岑、别林斯基、车尔尼雪夫斯基以及 70 年代的那一群光辉的革命家。就请想想俄国文学现在所获得的世界意义……”^②这段话深刻说明俄国革命民主主义同俄国解放运动的血肉联系。俄国马克思主义者发扬这种优良传统,从党性原则出发,强调艺术应当成为党的事业的一部分,自觉为无产阶级政治服务,为千千万万劳动人民服务。卢那察尔斯基作为马克思主义文艺批评家,他也特别强调艺术批评的倾向性和功利性。在评论古典

① 《赫尔岑文集》第 7 卷,莫斯科,科学出版社,1956 年,第 198 页。

② 《列宁全集》第 5 卷,人民出版社,1959 年,第 377 页。

作家时,他总要指出这位作家对当代有什么损益。他认为“真正的马克思主义批评,应当成为作家的助手……向作家证明与革命一起产生的,并且反映着苏联巨大建设努力的伟大的社会要求”^①。

三是鲜明的论战性和强烈的政论色彩。

革命民主主义美学和文学批评同俄国解放运动有密切的联系,它承担着参与社会政治思想斗争和社会启蒙的重任,因此它具有鲜明的论战色彩和强烈的政论风格,这与俄国和欧洲一些学院派的文论和批评是大不相同的。19世纪的俄国,文学批评成了各种社会政治思想斗争的阵地,30—40年代多种批评流派围绕果戈理和自然派创作的评价展开论战,车尔尼雪夫斯基对此前指出:“在本质上,敌我双方与其说是关心纯美学的问题,毋宁说主要是关心社会发展问题。”^②革命民主主义的美学家和批评家其实都有很高的美学鉴赏能力和美学分析能力,批评也都是以作家作品为基础,但他们的批评往往着眼的是阐明对重大社会政治问题的主张和批判错误的社会政治思潮和文艺思潮,往往就成了一种富于论战性的政论批评。这种论战性的政论批评给俄国马克思主义文论很深刻的影响,列宁在1904年谈到杜勃罗留波夫文学批评给他的影响时说:“他的两篇文章(一篇是评论冈察洛夫的小说《奥勃洛莫夫》的,另一篇是评论屠格涅夫的小说《前夜》的)像雷电似劈来。他把对《奥勃洛莫夫》的评论变成呐喊,号召人们向着自由、进取和革命斗争前进,而把《前夜》的分析变成一篇真正的革命宣言,文章写得至今令人记忆犹新。就得这样写啊!《曙光》社创办时,我常对斯塔罗威尔(波特列索夫)和扎苏里奇说:‘我们正需要这样的文学评论。哪儿去找啊,我们还没有被恩格斯称为社会主义的莱辛和杜勃罗留波夫那样的人才。’”^③其实,列宁论托尔斯泰的一组评论、普列汉诺夫对俄国批评的评论、对民粹派作家、托尔斯泰和高尔基创作的评论,沃罗夫斯基对安德烈耶夫、索洛古勃和高尔基的评论,卢那察尔斯基对高尔基和马雅

① 卢那察尔斯基:《关于艺术的对话》,三联书店,1991年,第331页。

② 《车尔尼雪夫斯基论文学》上卷,上海译文出版社,1978年,第38页。

③ 《文学问题》1957年,第8期,第134页。

可夫斯基的评论,都属于列宁所向往的富有论辩色彩的政论批评,这种批评在很大程度上体现了马克思主义批评的富有战斗性和论辩性的固有特色。

四是深厚的历史主义精神。

俄国文论的历史主义传统是十分深厚的、其中的杰出代表是别林斯基,他明确提出文学研究和文学批评要坚持美学观点和历史观点的统一,他总是把文学现象和文学问题放在一定的社会历史环境中加以考察。他正是从历史地分析俄国文学从浪漫主义向现实主义发展的过程,从总结普希金和果戈理创作的历史经验,提出现实主义的理论、典型的理论和人民性的理论。他的历史主义是从现实生活和创作实践出发的,是有别于黑格尔陷入抽象思辨的历史主义,同时,他的历史主义是强调历史观点和美学观点的结合,历史批评和美学批评的结合,认为这种结合是由文学艺术本身的特点和发展规律所决定的。除了革命民主主义,俄国经院学派也是俄国文论历史主义的重要代表。他们在文论研究中重视吸收欧洲社会科学和自然科学的新成就,重视文艺学研究和文学史研究的结合,重视掌握历史资料和实证研究,体现出很强的历史主义精神,其中杰出的代表是比较历史学派的维谢洛夫斯基。有别于把文学史等同于文化史和思想史、忽视文学审美特征的历史文化学派,他在运用比较历史的方法研究文学发展规律时,把研究艺术形式变化的规律视为首要任务。在这种思想的指导下他展开历史诗学的研究,研究各种文学样式,文学形式和文学手段的形成过程,其中包括研究情节史和修饰语史。他这种历史诗学研究,归根到底就是力图“从诗的历史中阐明诗的本质”,从文学的发展中阐明文学理论问题,把诗学理论研究同文学史研究有机结合起来。

俄国马克思主义文论继承了俄国文论的历史主义传统,以普列汉诺夫和列宁为代表的俄国马克思主义者,在批判主观社会学,批判历史唯心主义的基础上,把历史唯物主义运用于文艺研究领域,使俄国文艺学的历史主义传统得到更新,产生根本性变化。普列汉诺夫在《没有地址的信》中明确指出:“我对于艺术,就像对一切社会现象一样,是从唯

物史观来考察的。”^①他认为文艺学和文艺批评“只有依据唯物史观,才能向前迈进”^②。他正是运用唯物史观阐明了艺术的起源,阐明了阶级社会中社会物质生产和艺术发展的复杂关系,强调了“社会心理”作为中间环节的重要作用,他对文学艺术发展规律的理解既坚持了历史唯物主义的观点,又不把历史唯物主义作为教条,这对于运用历史主义阐释文艺问题有重要的理论意义。列宁文学批评方法论的核心也是坚持历史主义的原则,他总是把一定的文学现象放在一定的社会历史环境中加以考察,把它看做是一定社会历史条件下的产物。他把托尔斯泰创作和思想的基本性质和基本矛盾看做是 19 世纪最后 30 年俄国实际生活所处矛盾条件的反映。从批评实践来看,列宁文学批评运用历史主义原则所呈现的一个重要特点是历史评价和党性原则的结合。正如卢那察尔斯基所说:“整个列宁遗产所特有的战斗的党性精神,这份遗产所固有的政治尖锐性同哲学深度和历史具体性的结合,必定使马克思主义文艺学富有创造力量,过去和将来都是如此。”^③这里所说的“历史的具体性”就是指历史主义的原则,而历史主义和党性的结合,主要指在对文学现象做出分析时,要公开站到一定的阶级立场上做出历史评价,并且要把它同当代的迫切问题联系起来。列宁文艺批评这一重要特点在很大程度上体现了马克思主义文艺学对历史主义的理解。

除了俄国革命民主主义美学和文学批评,俄国文艺学的经院学派对马克思主义文论和文学批评也有重要影响。俄国文艺学的经院学派形成于 19 世纪中期,到 19 世纪末 20 世纪初,这个学派还相当活跃。经院派分为神话学派、文化历史学派、历史比较学派和心理学派,四大学派。由于各个学派的代表人物都是教授和科学院院士,故称经院学派。经院派的代表人物,如费·布斯拉耶夫、亚·佩平、亚·维谢洛夫斯基、阿·波捷波尼亚等人,个个学识渊博,视野开阔,十分重视吸收欧洲社会科学和自然科学的新成果,在文艺学研究中重视更新文学观念

① 《普列汉诺夫美学论文学》第 1 卷,人民出版社,1983 年,第 309 页。

② 同上书,第 344 页。

③ 《卢那察尔斯基文集》第 8 卷,莫斯科,1967 年,第 406 页。

和文学研究方法,力求把文艺学研究和文学史研究结合起来。总的来说,他们的研究中所体现的强烈的历史主义精神,对俄国马克思主义文论和文学批评产生的深刻的影响。其中,历史文化学派寻求制约文学创作的环境因素和条件,体现了唯物主义的美学观;心理学派重视作家及其阶层的心理状态,启发普列汉诺夫建立社会心理是艺术的主要源泉的学说。在这些方面,经院派的理论批评显示出同马克思主义文艺理论批评的接触点。

俄国文论,特别是俄国革命民主主义美学和文学批评对俄国马克思主义文论和批评产生影响这一事实告诉我们:马克思主义在一个国家的传播和扎根,除了需要一定的社会政治经济条件,也需要一定的思想文化准备。一个国家的先进人物在接受马克思主义思想时,总是以本民族的进步文化作为思想文化准备,并且总是要同本民族的进步文化相结合的。从这个角度看,俄国文论,特别是俄国革命民主主义文论和批评,是俄国马克思主义者通向马克思主义文论的桥梁。

第一编

19 世纪末 20 世纪初俄国
马克思主义文论的崛起

第一章 19 世纪末 20 世纪初俄国马克思主义文论概述

一 19 世纪末期到 20 世纪最初十年的俄国马克思主义文论的产生

随着 19 世纪最后 20 年马克思主义在俄国的传播,马克思主义文论也相继兴起。到 20 世纪最初十年,俄国马克思主义文论的代表者是格·普列汉诺夫(Г. Плеханов, 1856—1918)、弗·列宁(В. Ленин, 1870—1924)、维·查苏里奇(В. Засулич, 1849—1919)、米·奥尔明斯基(М. Ольминский, 1863—1933)、瓦·沃罗夫斯基(В. Воровский, 1871—1923)、亚·卢那察尔斯基(А. Луначарский, 1875—1933)、列·托洛茨基(Л. Троцкий, 1879—1940)、邵武勉(С. Шаумян, 1878—1918)、尼·布哈林(Н. Бухалин, 1888—1938)等。

1883 年,作为民粹派领袖的格·瓦·普列汉诺夫(1856—1918)和阿克雪里罗得、查苏利奇、捷依奇、伊格纳托夫等在瑞士日内瓦创建了俄国第一个马克思主义团体——“劳动解放社”。他们公开宣称彻底抛弃民粹主义的思想、立场,追随马克思主义的科学社会主义思想主张,以改造俄国社会。劳动解放社为自己设定了两项基本任务:一是译介马克思、恩格斯的重要著作,二是以科学社会主义的观点、站在劳动人民的立场上来解释俄国社会的基本问题。在 19 世纪 80 年代,普列汉诺夫和他的同志译介了马克思、恩格斯最重要的著作,例如《共产党宣言》、《雇佣劳动与资本》、《社会主义从空想到科学的发展》等,直接传播了马克思主义的基本原理。另一方面,他们还撰述了一批具有很高创造性的著作,例如《我们的意见分歧》、《论一元论历史观的发展》、《论个

人在历史上的作用问题》等。到 1898 年俄国社会民主党成立,马克思主义学说在俄国成为一门“显学”,在知识分子和产业工人队伍里具有广泛的影响。马克思主义思想在俄国的广泛传播,使得运用其基本原理于文学批评和文艺学研究领域成为不能避免的问题,为俄国马克思主义文学思想的形成打下了基础。

俄国马克思主义文论的兴起与普列汉诺夫密切相关。在广泛阅读、翻译马克思主义基本理论的同时和稍晚,普列汉诺夫写下了一批崭新的文学论著:《格·伊·乌斯宾斯基》(1888)、《斯·卡罗宁》(1890)、《尼·伊·纳乌莫夫》(1897)、《俄国批评的命运》(1897)、《尼·加·车尔尼雪夫斯基的美学理论》(1897)、《没有地址的信》(1899—1900)等,为从马克思主义历史唯物主义的立场来解释文学艺术问题,建立了典范。这批论文、论著的基本观点和立场是:第一,从历史唯物论的立场出发,对文学艺术的本质问题作了新的阐释,认为文学艺术是一定社会历史条件的产物,就其本质来说,是社会历史性的而非纯个人创造的结果。第二,站在马克思主义的立场上,重新阐释了俄国文学批评遗产尤其是革命民主主义文学批评的朴素唯物论遗产,对别林斯基、车尔尼雪夫斯基和杜勃罗留波夫的文学批评作了深刻的辨析,强调了其中唯物主义进步因素,也指出了其中的进化论、人性论和空想的局限性。第三,与民粹派的文学批评尤其是尼·米哈伊罗夫斯基的文学批评思想进行了激烈的辩论,以科学的文学社会学方法指出了民粹派文学创作的本质,与其彻底决裂。到了 19 世纪最后十年以及 20 世纪初期,随着与德国社会民主党的日益接近,受后者文学思想的影响,普列汉诺夫运用文学批评的锐利武器,广泛介入文学艺术现象,对文学艺术的本质和功能、无产阶级文学、现代派文学艺术创作、俄国古典文学传统等作了旗帜鲜明的阐释,具有很高的学术价值,一举奠定了俄国马克思主义文论的基础。普列汉诺夫的文学批评活动,对于俄国乃至整个欧洲马克思主义文学思想的系统化,具有重大理论价值。因此,长期以来,他的文学理论学说被认为是正统的马克思主义文学理论传统。

维·伊·查苏利奇是普列汉诺夫的忠实战友。在这个时期,她撰写了论文《我们的当代文学矛盾》(1890)、《皮萨列夫》(1900)、《谢·米

·克拉夫钦斯基》(1901)、《杜勃罗留波夫》(1901)等,一方面,力图从马克思主义观点出发,揭示民粹派的文学主张的实质;另一方面,以社会学的方法解释 80—90 年代的文学创作现象,对文学更真实地表现生活的本质,提出了尖锐的意见。她对革命民主主义文学理论遗产的理解,在文学批评界产生了较大的影响。

列宁的文学批评活动是进入 20 世纪第一个十年后,俄国马克思主义文学理论最宝贵的财富。他在这个时期撰写的《我们究竟拒绝什么遗产?》(1897)、《怎么办?》(1901—1902)、《党的组织与党的出版物》(1905)、《论“路标”》(1909)、《纪念赫尔岑》(1912),以及论述托尔斯泰的系列文章,对于确立俄国马克思主义文学批评的历史唯物主义方法、文学党性理论等,发挥了巨大的奠基作用。

沃罗夫斯基是俄国布尔什维克党的报刊活动家和苏维埃俄国的外交家。1890 年起从事革命活动,1894 年是莫斯科工人协会成员。1902 年为《火星报》撰稿人。1904 年在敖德萨建立俄国社会民主工党南方局。1905 年是第一家布尔什维克报纸《前进报》的编辑之一、党的秘密报纸《无产者报》的编辑之一。1905 年底是第一家布尔什维克公开日报《新生活报》的编辑之一。1906 年先后参加布尔什维克报纸《生活通报》、《浪潮报》、《前进报》、《无产者报》编辑部的工作;1907 年与列宁共同编辑《观察周报》、《新光线报》、《青年俄国报》。1910—1914 年参加党的理论刊物《思想》和《启蒙》的编辑部工作。他的文学批评活动从 1901 年开始,在 1905 年革命后达到了高潮,写有一批政论和文学批评著作。他的文学批评文章的主要贡献在于:旗帜鲜明地把文学现象与社会现象联系在一起,提出了“审美的意识形态”观念,把美学批评与社会批评有机结合起来。其文学批评的主要内容首先是针对颓废派文学现象,认为它是“资产阶级社会的真正产物,是它所产生、也是它为了自我慰藉所需要的腐烂了的果实”^①。他对 1905 年革命后的颓废派文学进行了尖锐的批评。其次,对新兴的无产阶级文学给予了很高的评价。他对高尔基的文学创作一开始就予以关注,把它与俄国革命相联系,在

^① 《沃罗夫斯基论文学》,人民文学出版社,1981 年,第 173 页。

这个思想目标下来考察高尔基的流浪汉形象、《母亲》、《仇敌》等作品。再次,他站在马克思主义历史主义的立场上阐发了俄国革命民主主义文学批评的遗产,反击了自由主义者对别林斯基、车尔尼雪夫斯基和杜勃罗留波夫等的污蔑。

进入 20 世纪第一个十年后,随着马克思主义在俄国日益深入传播,马克思主义文学思想也相应发展,形成了一支理论水平很高、在文学研究和文学批评领域具有良好声誉的队伍。他们面对俄国文学创作实践和纷繁变化的文学现象,就文学本质和存在、创作方法、倾向性、典型论、党性原则等一系列基本问题,发表了卓有建树的论文、论著,对世界马克思主义文论的发展,起到了重大作用。普列汉诺夫、列宁、托洛茨基、沃罗夫斯基、卢那察尔斯基等相继发表了各自的文学艺术批评著作,对整个俄国马克思主义文学理论的兴盛,起到了巨大的引领作用。

二 俄国马克思主义文论产生的思想资源

19 世纪下半期俄国马克思主义文论的产生,不是破空而来,而是在一定的历史条件和思想基础上自然诞生的。这里,我们主要谈思想资源。俄国马克思主义文论的诞生,与三类思想资源密切相联系:一是马克思、恩格斯的哲学,即辩证唯物论和历史唯物论;二是考茨基、梅林和李卜克内西等外国社会民主党领导人的文学观点;三是俄国文学思想史上的内部思想资源,例如民粹派、革命民主主义、斯拉夫派和无产阶级文学家的文学思想观念。在这三类思想资源中,马克思、恩格斯的哲学无疑是最具有决定性作用的。

首先,马克思、恩格斯的唯物论哲学,是马克思主义文学理论的基础。著名的美学思想家 M. C. 卡冈在他的《马克思主义美学史》里说:“马克思主义美学思想是作为整个马克思列宁主义学说的组成部分形成和发展起来的,它跟马克思列宁主义学说的其他部分——哲学、政治

经济学、科学共产主义理论有着直接的联系。”^①他认为：

辩证唯物主义哲学从这些方法论原则推出一种崭新的艺术学说，它认为，艺术是一种社会意识形态，它反映社会存在并体现人对世界的“实践精神把握”（马克思语）的独特过程和结果；艺术就其内容、职能和发展来说是社会性的，它把审美价值跟审美之外的价值——道德价值、政治价值、生活实践价值——辩证地结合在一起。^②

他归纳了马克思列宁主义美学理论的历史创新性和方法论上的优越性，认为与其哲学理论基石的密切关系：

第一，马克思主义哲学所特有的彻底唯物主义的世界观使得美学科学相当接近于解决它所面临的全部问题，使它得以完全摆脱客观和主观唯心主义、实证主义和不可知论的种种残余，而这些东西是马克思主义以前的美学所没法避免的。

第二，马克思主义哲学制定的辩证方法使美学有了全面克服各种错误解释——即对人从美学角度对世界的把握、对人的艺术活动所作的片面形而上学的解释和多元论折中主义的解释——的可能，使它能够看出这些错误解释中所隐含的内在矛盾和历史动态。

第三，历史唯物主义制定了这样的社会学说，它认定：社会是存在的一种性质独特的阶段，它决定人的本质和全部人类活动——实践活动、实践精神活动与理论活动——的性质。这种学说使我们有可能判明人对现实的审美关系以及人的艺术活动的社会本性。

第四，马克思列宁主义哲学的阶级性，它的共产主义党性，它不仅要解释世界，而且还要对世界进行革命改造的明确目标，——这一切都在美学理论中得到反映，从而确定了美学理论的基本社

① M. C. 卡冈：《马克思主义美学史》，汤侠生译，北京大学出版社，1987年，第2页。

② 同上书，第5页。

会文化职能：即不仅要理论上阐明人从审美角度对现实的把握的客观规律、人的艺术活动的客观规律，而且还要促进对社会审美文化和艺术文化的共产主义改造。^①

文学理论和艺术理论作为美学理论的最重要的组成部分，毫无疑问属于以上论述范围。M. C. 卡冈所持的观点当然已经不属于他个人。这种观点已经成为马克思主义美学研究中的基本立场。对于俄国马克思主义文论而言，强调这一立场是十分必要的。俄国马克思主义文论在其发生的时间上，与马克思、恩格斯思想成熟的时间，尤其与恩格斯的晚年思想探索和思想反思恰好是契合的。众所周知，马克思主义哲学建立在唯物论基础上，在讨论意识与存在、物质与精神之间的关系时，强调意识对现实的反映、精神对物质的依赖，同时，在作用与反作用的关系中看待这个问题。在马克思、恩格斯的早年比较偏重经济基础对上层建筑的作用力，而在晚年，恩格斯反思道：“要知道在理论方面还有很多工作需要做，特别是在经济史问题方面，以及它和政治史、法律史、宗教史、文学史和一般文化史的关系这些问题方面，只有清晰的理论分析才能在错综复杂的事实中指明正确的道路。”^②在给友人的书信里，恩格斯再次提到上层建筑内部“更高地悬浮在上空”的不同因素之间的复杂关系。这意味着，在恩格斯看来，文学史与包括经济史在内的其他理论研究领域，还有很多工作可做。在这个思想背景下，俄国马克思主义者对文学理论的关注，就有更加复杂的意味。

其次，俄国马克思主义文学理论的发生，与恩格斯晚年和之后的思想格局密切关联。关于这一点，只需检索俄国马克思主义文论的创始人普列汉诺夫著作年谱以及恩格斯对他的评价，与考茨基、梅林等人的著述关系，就可以了。

那么，这个时期，对于俄国马克思主义文论产生重大思想影响的资源是哪些呢？归纳起来主要有两点：

(1) 影响最大的，首先是晚年恩格斯的思想。1893年，恩格斯在答

① M. C. 卡冈：《马克思主义美学史》，汤侠生译，第4—5页。

② 《马克思恩格斯全集》第37卷，人民出版社，1972年，第283页。

谢梅林赠送的著作《莱辛传奇》的信里写了这样一段话：

此外，被忽略的还有一点，这一点在马克思和我的著作中通常也强调得不够，在这方面我们两人都有同样的过错。这就是说，我们最初是把重点放在从作为基础的经济事实中探索出政治观念、法权观念和其他思想观念以及由这些观念所制约的行动，而当时是应当这样做的。但是我们这样做的时候是为了内容而忽略了形式方面，即这些观念是由什么样的方式和方法产生的。这就给了敌人以称心的理由来进行曲解和歪曲，保尔·巴尔特就是个明显的例子。

他紧接着写道：

意识形态是由所谓的思想家有意识地，但是以虚假的意识完成的过程。推动他的真正动力始终是他所不知道的，否则这就不是意识形态的过程了。因此，他想象出虚假的或表面的动力。因为这是思维的过程，所以它的内容和形式都是从纯粹的思维中——不是从他自己的思维中，就是从他先辈的思维中得出的。他只和思维材料打交道，他直率地认为这种材料是由思维产生的，而不去研究任何其他的、比较疏远的、不从属于思维的根源……^①

把恩格斯的这段话与他在致康·施米特的信所说的话联系起来看，就比较清楚地察觉，恩格斯晚年思想的重点：“至于那些更高地悬浮于空中的思想领域，即宗教、哲学等等，那末它们都有它们的被历史时期所发现和接受的史前内容……”^②他在这封信里又说：“每一个时代的哲学作为分工的一个特定的领域，都具有由它的先驱者传给它而它便由以出发的特定的思想资料作为前提。”^③

马克思、恩格斯在他们充满战斗的篇章里，特别有力地强调的是一切现存社会制度都不过是统治阶级的利益的表现，并维护他们的利益；

① 《马克思恩格斯选集》第4卷，人民出版社，1972年，第500—501页。

② 同上书，第484页。

③ 同上书，第485页。

政治、思想、观念、法权等并不具有其表象所显示的那样的绝对真理,而是特定的上层建筑的表现。但是,在这两封信件里,恩格斯表述的却是思维形式本身的自我意识:思维的历史性、思维材料和内容、思想资料等。换句话说,与前期偏重于经济基础与国家制度的关系而言,恩格斯更关注意识形态自身的发展历史、内在关系,以及它们与上层建筑诸环节的张力关系。这种思考重心的转移,对于他周围的思想家、哲学家和政治家,毫无疑问是影响巨大的。但是,绝不能因此简单说,俄国马克思主义者直接感受到恩格斯这种转变。同样,不能不意识到和低估这种转变对于周围每一个思想家(包括俄国思想家)的意义。

对于俄国马克思主义文论的建设来说,简单机械的经济决定论观点,一开始就与复杂的意识形态内部诸因素关系问题搅和在一起,这样,普列汉诺夫的历史唯物主义学说(例如 1892 年发表的著作《唯物主义史论丛》里)已经有所表示。在这部著作里,他这样说:“一定程度的生产力的发展;有这个程度所决定的人们在社会生产过程中的相互关系;这些人的关系所表现的一种社会形式;与这种社会形式相适应的一定的精神状态和道德状况;与这种状况所产生的那些能力、趣味和倾向相一致的宗教、哲学、文学、艺术——我们不愿意说,这个‘公式’是无所不包的——还离得很远!——,但是我们觉得它有无可争辩的优点,觉得它更好地表现了存在于不同的‘一系列环节’之间的因果关系。”^①在这里,恩格斯在 1890 年的书信里表达的思想,获得了扩大:“文学、艺术”与“宗教、哲学”并列,被纳入到与“一定的精神状态和道德状态”所产生的“能力、趣味和倾向相一致”的外延里去了。这里,我们也比较清晰地读出了恩格斯致施米特、梅林信里的思想。实际上,这个思想重心的转向一直影响了俄国马克思主义文学思想的走向,并随时在纠正简单化地对待经济基础、上层建筑、意识形态等之间的关系。

(2)影响最为直接的,是德国社会民主党的领导人,主要是考茨基、梅林、李卜克内西等人的文学思想。而其中以考茨基的思想影响更大。这样说,有两个方面的原因:一是考茨基的理论家地位。他是社会民主

^① 《普列汉诺夫哲学著作选集》第 2 卷,三联书店,1984 年,第 186—187 页。

党的理论刊物《新时代》杂志的主编。在 1885—1895 年间,恩格斯曾在这个杂志上发表了多篇文章。在德国,考茨基被认为是正统的马克思主义理论家。二是受他影响比较明显的俄国马克思主义者如普列汉诺夫、托洛茨基等都在他主持的杂志上发表了批评文章,而这些文章的立场与考茨基的观点有相似之处。

考茨基的文学思想大致可以概括为:

第一,艺术家的思想意识是阶级意识的反映。考茨基在《历史唯物主义》里说:“艺术家的个性是一定的社会环境的产物……一定阶级的广大成员对待一定问题的观点,就其本质特征说,可以认为是事先就已有的。”^①这个观点,一般而论是符合实际的,但是,它仅仅表达了真理的一个方面。另一方面是:伟大艺术家的个性并非局限在阶级、社会环境内;它具有丰富而复杂的内涵。考茨基的观点显然有机械的一面。但是,这个观点对于刚刚起步的俄国马克思主义文论家来说,却是具有指导意义的。普列汉诺夫在他的文学论文里,就运用了这个观点来分析法国绘画艺术、托尔斯泰的自然描写以及原始民族的艺术创作等现象。例如,普列汉诺夫对托尔斯泰的评价与列宁的评价,就显示出相当程度的不同。考茨基的观点显然带有偏激性。不过,为了超越这一偏激,他表示:艺术家具有克服阶级性的可能,就是完全超越阶级意识,而不是转移到另一阶级(或更先进的阶级)的立场上。从一个极端走向另一个极端了。这意味着,在考茨基的思想内部存在着难以克服的矛盾。

第二,思想内容与艺术形式二元论。与上一个观点相应,考茨基对审美形式的认识是片面的。他曾经说:“艺术家……是把思想家发现的真理拿过来,并赋予比较明显、比较诱人、能够令人震撼、令人鼓舞的形式。”^②这是明显的形式与内容二元论的观点。在这里,关键是如何看待艺术表现形式的历史性和时代性。把艺术表现的思想内容看成时代的产物,这是理解艺术的一个方面,但是,假如把这个方面与对艺术表现形式的历史理解相割裂、相对立,就会产生对艺术创作的机械论理

① 转引自 M. C. 卡冈《马克思主义美学史》,汤侠生译,第 42 页。

② 同上书,第 43 页。

解。考茨基的这个思想甚至在十月革命后对一些文学流派还发生着影响。

第三,关于无产阶级文学观点。考茨基的著名命题是:“不是从无产阶级里面,而是从无产阶级的消灭,才会产生艺术中的新时代。”^①这个观点的理论基础是:是否存在拒绝文化遗产的新时代的文学?换句话说,无产阶级文学能否在资本主义社会产生?考茨基的回答是否定的。与这个观点极为近似,托洛茨基曾经表述过“社会主义时期不可能产生无产阶级文学”的观点。他的理论基础就是考茨基的这个思想。对于刚刚启蒙的无产阶级文学来说,这个思想是有魅力的,但是,必须看到,不可能存在所谓“纯粹的”无产阶级文学;无产阶级文学必然在资产阶级文学的环境中产生,不可避免地使用资产阶级文学的资源,包括思想领域、创作经验领域等资源,这正如资产阶级文学与其前身的封建文学的关系一样。

对俄国马克思主义文论产生重大影响的另一个人物是梅林。梅林是对马克思主义文学思想的发展作出巨大贡献的理论家,德国马克思主义文艺学的产生与梅林工作密切相关。他的文学观点主要是:一、艺术活动不仅是社会发展到一定阶段的产物,而且是社会发展的手段之一。“梅林思想的全部逻辑可归结如下:承认艺术是革命斗争的有效工具,无产阶级的阶级性艺术的产生是不可避免的。”^②提及卡冈的如下观点是有启示意义的:卡冈认为,梅林“比任何一位德国社会民主党人都更早更彻底地提出了意识形态领域的阶级斗争问题。他是能够阐明从艺术上理解世界的各种方法的社会历史本性的第一批学者之一。他发现‘纯艺术’这个口号乃是为统治阶级利益服务的一种形式。同时他还经常指出,正是现实主义艺术家的艺术才对无产阶级有意义,但是,梅林往往又以特别引人注目的方式表示,他不能同意无产阶级的诗篇充满意识形态性的东西,不能容许艺术跟政治斗争有直接联系的可能

① M. C. 卡冈:《马克思主义美学史》,汤侠生译,第43页。

② 同上书,第44页。

性”^①。梅林的文学观点显然带有矛盾性。文学艺术作品具有阶级性内容,对于马克思主义哲学来说,已经成为基本共识。从这个立场上看待“纯艺术”的阶级性,能够很清楚地发现其中所蕴涵的内容。或许,梅林之反对“无产阶级的诗篇充满意识形态性的东西”,“不能容许艺术跟政治斗争有直接联系的可能性”,仅仅出于对艺术性的尊重? 1910 年,在德国社会民主党的机关理论刊物《新时代》展开了具有国际意义的关于无产阶级与艺术之间关系的辩论。梅林反对“左派”“艺术政治化”立场。他力图调和艺术创作的自由性与艺术本质上的阶级性。二、由于马克思、恩格斯关于美学和文学、艺术问题的著述和书信被长期搁置在德国社会民主党的档案库里,很多文献,直到 20 世纪 30 年代才为人所知晓。梅林为宣传马克思、恩格斯的文学思想做了大量可贵的工作。1902 年,他编辑出版了马克思、恩格斯及拉萨尔的《文学遗产》(4 卷)、1902—1918 年在《马克思传》和《德国社会民主党史》里用不少篇幅论述了马克思和恩格斯的文艺观点,对于世界马克思主义文艺思想的推广,起到了巨大的作用。三、梅林比较系统地提出并论述了文学的阶级性、倾向性,以及诗人的党性与“更为宽阔”的艺术视野的关系等问题。这些问题对今后的马克思主义文学理论建设具有重大意义。

20 世纪初期德国社会民主党左翼方面的代表李卜克内西也是 20 世纪初期国际马克思主义“左派”文艺观的代表。“在他看来,艺术不仅仅是,甚至主要不是发展人的精神潜能的手段,而是改善人的周围环境的手段。”^②他们把艺术看做阶级斗争的工具,对国际马克思主义文艺学产生了深远的影响。李卜克内西强调艺术的倾向性,强调决定艺术本质的外部社会条件,在此基础上,提出了艺术的人民性问题。

当然,作为 19—20 世纪之间的俄国马克思主义文论的思想资源,还应包括俄国本民族的文学史思想资源。关于这个问题,列宁《俄国报刊的历史》一文对俄国社会解放运动的历史划分具有启示意义。列宁把俄国社会的解放划分为几个阶段:一是贵族革命时期,从拉吉舍夫到

① M. C. 卡冈:《马克思主义美学史》,汤侠生译,第 45 页。

② 同上书,第 48 页。

赫尔岑；二是平民知识分子革命时期，从别林斯基到民粹派；三是无产阶级革命时期，从普列汉诺夫开始。不同的社会革命时期伴随着不同的文学运动，产生了各具特色的文学思想。俄国马克思主义文论从中吸取着不同的文学思想资源。其中，最值得注意的是以别林斯基为核心的民主主义文学理论。

另外，与德国马克思主义文论有比较显著区别的是，19 世纪末期方兴未艾的无产阶级文学运动，尤其是高尔基的文学创作，对于俄国马克思主义文学理论的形成，具有重大的现实意义。这正如德国古典哲学之于马克思、恩格斯的哲学思想的意义一样，俄国无产阶级文学创作实践，是俄国马克思主义文论的另一个母亲。可以说，德国古典哲学和美学传统赋予了马克思、恩格斯的文学批评以深刻的思辨特点，而俄国无产阶级文学创作活动则赋予俄国马克思主义的文学批评以生机勃勃血肉生命。

第二章 19 世纪末到 20 世纪最初十年：俄国 马克思主义文论的基本特征

俄国马克思主义文学思想的基本品格是对民族命运和社会现实的深切关怀。这个现实关怀决定了它的基本特点和基本命题。在这里面，应该注意的是，这个现实关怀具有两个向度：一是马克思主义思想的向度，一个文学思想的向度。也就是说，俄国马克思主义文学思想不是一般意义上的文学理论，它一方面具有文学理论的科学标准，另一方面更是具体的马克思主义思想在文学理论层面的体现。这种兼容性，是它对民族命运和社会现实的深切关怀的原因。然而，俄国民族命运和社会现实并非直接介入文学思想内部，并与之形成对应关系的。在这个环节里，俄国民族面对的基本难题以及对这个难题的回答方式，决定了文学思想的主题的选择，也就成为主题价值定位的标准。在这个环节中间，必须注意“中介”的重要性。

为什么这样说？我们可以把考虑的对象区分为以下几个层面：民族命运——社会现实——政治回应——思想和哲学表现——文学回应——文学理论的判断。从文学理论的判断到民族命运之间还存在着若干个中间环节，这些中间环节直接或间接地影响和制约着文学理论的生成，文学理论命题和主题的倾向。因此，当我们着手研究俄国马克思主义文学思想的基本品格的时候，就必然受制于它的现实的、历史的（在相当大的程度上它们属于同一件事情）和政治倾向的包括意识形态方面的诸种中介因素（例如政党、派别和宗教信仰）。而在其中，政治倾向是关键的一环。俄国马克思主义文学思想的基本品格，那种对民族命运和社会现实的深切关怀，是以马克思主义的基本立场和观念来看待和关怀民族命运、社会现实的，并以这个关怀来理解、要求和判断文学艺术创作的。这样，它就在相当的程度上是这种立场和观念的表现。

但是问题是，俄国人是如何理解马克思主义基本立场和观念的？

这不是一个理论问题,也不是一个静止不变的问题。它既是历史的,也是现实的;既属于理论问题,更属于实践问题。其间的关键点有:①马克思主义经典文学理论观点与俄国社会实践和文学实践之间的关系认识;②如何站在俄国文学现实和社会现实的立场上回应马克思、恩格斯学说?与之相反的态度上站在后者的立场上回应俄国。③现代文学实践与马克思主义经典文学理念的关系;④“无产阶级革命胜利后的文化和文艺建设”作为一个理论问题,与经典马克思主义文学观念的关系。

在这个思维下,俄国马克思主义文学思想的生成和特点,与“卡夫丁峡谷”问题及其回应具有密切的联系;其次,是“革命”问题;第三,是“无产阶级文化理论”的理解问题。它们制约着俄国马克思主义文学思想的基本走向和基本品格。

一 现实优先的原则:“卡夫丁峡谷”及其文学理论效应

什么是“现实优先”的原则?现实优先指的是一切理论的、思想的命题和解决这些命题的基础,应该首先建立在解决现实问题的前提下,否则,一切就失去了存在的价值。命题的成立与否,标准不在它是否合理,而在它是否“合现实”。文学思想的“合现实”,表现在它有助于解决俄国社会现实和思想现实提出来的紧迫的问题,或者,它本身就是这些现实问题的一部分。在这个意义上,19世纪70年代以降的文学思想思潮,包括马克思主义文学思想思潮、民粹派文学思想思潮、宗教文化学派的文学思想思潮,都在力求“合现实”,只不过,前两者不仅要求“合”思想的现实,而且力求“合”社会历史的现实。

俄国马克思主义文学思想是在马克思主义经典作家提出的、对俄国社会发展前途具有重大意义的经典问题的创造性思考中切入俄国社会现实和思想现实的。

这个经典命题就是“卡夫丁峡谷”问题。“卡夫丁峡谷”是马克思在给查苏里奇的那封著名的信里提出来的一个重要术语,它的基本意思来源于古代罗马历史。公元前321年,萨姆尼特人在古代罗马卡夫丁

城附近的大峡谷打败了罗马军队，强迫他们通过用长矛架成的牛轭，使之蒙受巨大的耻辱。马克思借用这个术语表示对劳动人民意味着苦难与耻辱的资本主义。“卡夫丁峡谷”问题是制约俄国马克思主义文学思想的自觉、文学思想基本主题和基本思想的重要背景。俄国马克思主义文学思想的分流派或学派，建立在对这个问题的不同理解和不同态度上。对于这个背景作出的反应，形成了文学批评实践过程中的若干种倾向。

1881 年 2 月 16 日，俄国民粹派思想家、后来的马克思主义者维·伊·查苏里奇给马克思写了一封信，陈述了在俄国内部关于农村公社的命运和在革命中的意义等问题的争论。这个争论实际上就是两个立场的对立：要么俄国能够在摆脱政府对古老的公社制度的干预，直接过渡到共产主义社会，要么俄国就必须像西方那样经历资本主义的阶段，使农民在封建主的盘剥之后再受一遍资本家的盘剥。这个问题实际上触及马克思主义历史观和社会发展理论的一个根本性问题。

马克思显然意识到，对这个问题的回答是具有重大理论价值的，同时又是具备现实意义的。而对于俄国革命运动来说，其影响将重要无比。为此，他写了三个手稿。

在给查苏里奇的复信中，马克思详细地分析了俄国跳越“卡夫丁峡谷”的条件。他说：

俄国是在全国范围内把“农业公社”保存到今天的欧洲惟一的
国家。它不像东印度那样，是外国征服者的猎获物。同时，它也不是脱离现代世界孤立生存的。一方面，土地公有制使它有可能直接地、逐步地把小土地个体耕作变为集体耕作，并且俄国农民已经在没有进行分配的草地上实行着集体耕作。俄国土地的天然地势适合于大规模地使用机器。农民习惯于劳动组合关系，有助于他们从小土地经济向合作经济过渡；最后，长久以来靠农民维持生存的俄国社会，也有义务给予农民必要的垫款，来实现这一过渡。另一方面，和控制着世界市场的西方生产同时存在，使俄国可以不通过资本主义制度的卡夫丁峡谷，而把资本主义制度的一切肯定的

成就用到公社中来。^①

马克思就是这样通过对俄国村社土地公有制及其所处的时代条件和特点的分析,得出了俄国可以跨过资本主义“卡夫丁峡谷”的设想。显然,这个思想在俄国社会运动中起到了关键性的作用,而对于马克思主义自身理论来说,他们在《共产党宣言》1882年俄文版序言里表达的思想,显然也是这个思想的直接延续:

在1848—1849年革命期间,不仅欧洲的君主,而且连欧洲的资产者,都把俄国的干涉看做是帮助他们对付刚刚开始觉醒的无产阶级的唯一救星。沙皇曾被宣布为欧洲反动势力的首领。现在,沙皇已成了革命的俘虏,被禁在加特契纳,而俄国已是欧洲革命运动的先进队伍了。

《共产主义宣言》的任务,是宣告现代资产阶级所有制必然灭亡。但是在俄国,我们看见,除了迅速盛行起来的资本主义狂热和刚刚开始发展的资产阶级土地所有制外,大半土地仍归农民公共占有。那么试问:俄国公社,这一固然已经大遭破坏的原始土地公共所有制形式,是能够直接过渡到高级的共产主义的公共所有制形式呢?或者相反,它还须先经历西方的历史发展所经历的那个瓦解过程呢?

对于这个过程,目前唯一可能的答复是:假如俄国革命将成为西方无产阶级革命的信号而双方互相补充的话,那末现今的俄国土地公共所有制便能成为共产主义发展的起点。^②

“卡夫丁峡谷”作为一个理论本身,以及马克思对查苏里奇的回信、《资本论》俄文版序言里的结论,对于俄国社会解放运动,尤其是对俄国革命运动具有重大的影响,同时,它在相当深刻的程度上决定了俄国社会思想的基本走向。

从俄国农村村社直接跨越到社会主义,而回避“资本主义制度的一

① 《马克思恩格斯全集》第19卷,人民出版社,1963年,第444页。

② 《马克思恩格斯选集》第1卷,人民出版社,1972年,第230—231页。

切肯定的成就”，那是不可能的，是斯拉夫派的幻想。换句话说，马克思对一般历史发展规律的描述是有效的，资本主义这个发展阶段是不能简单跨越的。这就为俄国的革命者提出了一个难题。应该怎样看待1861年以后的俄国社会现实的性质？正是这个问题的现实性，刺激着俄国思想家思考的使命。可以说，米哈伊洛夫斯基、普列汉诺夫、列宁和一切革命者、革命的思想家，都是站在这个立场上思考和行动着的。对这个问题的不同回答，直接体现为不同的话语种类，也表现在文学思想的取舍上。

“卡夫丁峡谷”的问题是一个现实问题，是俄国社会在面向社会主义革命过程中寻找理论基础的问题，因此，它之所以存在，乃是因为它面对的现实对于经典马克思主义理论来说，具有一定的特殊性。而绝不像宗教文化思想家如别尔嘉耶夫等人所理解的天降大任于所谓“俄国弥赛亚情结”。对这个问题作出经典回答的还是列宁。他在《关于我国的革命》（评尼·苏汉诺夫的札记）这篇“俄国革命的遗嘱”里写道：“既然建立社会主义需要有一定的文化水平（虽然谁也说不出来这个一定的‘文化水平’究竟是什么样的，因为这在各个西欧国家都是不同的），我们为什么不能首先用革命手段取得到这个一定水平的前提，然后在工农政权和苏维埃制度的基础上赶上别国人民呢？”^①列宁批评那些死抱着“俄国生产力还没有发展到可以实行社会主义的高度”这个论点的各种各样的马克思主义者，认为他们“到目前为止只看到过资本主义和资产阶级民主在西欧的发展这条固定道路。因此，他们不能想象到，这条道路只有作相应的改变，也就是说，作某些修正（从世界历史的总进程来看，这种修正是微不足道的），才能当作榜样”。^②列宁的“修正”是在考虑两个情况下作出的：一是现实局势，即与“第一次帝国主义世界大战的爆发相联系的革命”；二是理论认识深度，即“世界历史发展的一般规律，不仅丝毫不排斥个别发展阶段在发展的形式或顺序上表现出

① 《列宁选集》第4卷，人民出版社，1960年，第691页。

② 同上书，第690页。

特殊性,反而是以此为前提的。”^①对于前者,列宁认为,布尔什维克丝毫不能放弃更加不能回避帝国主义战争带来的革命浪潮这个机遇。对于后者,列宁的回答具有理论的深度:他把世界历史一般发展的规律颠倒过来理解——既然社会的发展是以生产力水平作为基础的,那么,在革命浪潮下建立起来的苏维埃政权为什么不利用生产关系的改变来加速发展生产力,以求达到社会主义所需要的(生产力水平)呢?他认为,这就是“马克思主义中有决定意义的东西,即马克思主义的革命的辩证法”。^②对马克思主义的结论的“迂腐”理解,这是整个理论界共同的毛病。列宁的理论建设,既属于马克思主义的,同时又与俄国革命传统保持了高度的一致性。

列宁对“卡夫丁峡谷”理论问题作出的答复,实际上创造性地解决了马克思主义“生产力”与“生产关系”之间辩证关系。那么,列宁解决这个问题思路对于俄国马克思主义文学思想的影响何在?在列宁的思路里面,存在着一个置于所有理论问题前面的,可以说是一切的首要位置的,是“现实优先”。必须优先解决困扰俄国社会的根本的问题,这就是沙皇专制制度的存在。实际上,无论是从“现实优先”的角度,还是从“经历资本主义的必然性”(各种马克思主义学派的基本观点)这个角度,“沙皇专制制度”的存在,都是一个最现实的问题。解决“沙皇专制制度”这个问题的关键,乃是革命。推动革命浪潮,使形势适应革命,这是列宁思想的核心。对于文学思想来说,从普列汉诺夫到列宁、托洛茨基、布哈林到斯大林,文学思想的基本立场没有离开“现实优先”这个关键。可以说,俄国马克思主义文学思想的核心和根本点,它的价值取向和基本立场,以及主宰它的审美趣味和艺术创新的关键,就是激烈的“现实优先情结”。这个情结激烈到了这样的程度,假如文学创作和欣赏规律妨碍了“现实优先”,那么,宁愿预先舍去前者。这就是普列汉诺夫的艺术社会性观点和批评标准的确立观点、列宁的文学党性原则、托洛茨基的文学革命原则、斯大林文学创作方法论和其他马克

① 《列宁选集》第4卷,人民出版社,1960年,第690页。

② 同上书,第689页。

思主义文学思想的立足点。

从卡夫丁峡谷理论的关注,过渡到对俄国现实的优先关注,给予俄国马克思主义文学确立了基本语调,决定了马克思主义文学批评的基本价值取向。它使评价和看重文学的社会思想走向成为文学批评的中心。彼得·尼古拉耶夫认为,决定 19 世纪末期出现俄国马克思主义文学思想的客观原因有两个:一个与 19—20 世纪之交的意识形态现象有关,即世界工人运动的激化和世界革命中心向俄国转移,二是开始反映现实运动的俄国艺术的新的进程、俄国文学的新经验,回应了恩格斯的论述:动摇的、半自觉的或已经觉悟的工人阶级取得自己做人的权利的尝试,已经纳入了历史进程,他们应该在现实主义中获得自己的位置。^①但是,他又紧接着补充说:“但是,在社会运动、新的艺术实践与它的理论之间,当然不会是直线的。”^②他认为,在这个问题上,列宁对工人运动从自发到自觉的过程,以及对掌握马克思主义理论的知识分子的作用的学说,具有方法论的价值。的确,在俄国马克思主义文学思想出现的现实原因这一问题的研究中,彼得·尼古拉耶夫的研究显然是权威性的。他先后撰写了《列宁以前俄国马克思主义文艺学理论问题》(1968)、《马克思主义文艺学在俄国的出现》(方法论,现实主义问题)(1970)、《马克思列宁主义文艺学》(1983)等专题著作,在他的理论视野里,俄国面临的紧迫的现实课题以及意识形态形势的激烈性是马克思主义文学思想得以出现的根本前提。

“卡夫丁峡谷”理论意味的是俄国现实的紧迫性和意识形态的激烈争议,在俄国思想界激起了不同的话语体系,这个体系的差异直接或者间接地表现为文学思想上的差异。这其中就包括普列汉诺夫代表的“正统派”(20 年代为德波林所称呼)文学思想话语体系和列宁代表的“非正统派”文学思想话语体系。前者的文学思想核心是对文学艺术的社会历史根源作唯物主义的清理,强调文学艺术的发生学,后者却强调

^① 彼得·尼古拉耶夫:《马克思主义文艺学在俄国的出现》(方法论,现实主义问题),莫斯科大学出版社,1970年,第3页。

^② 同上。

对文学艺术做认识论处理,强调文学艺术的价值评判。显然,两者之间并非完全协调。关于这一点,最集中体现在普列汉诺夫、托洛茨基与列宁围绕托尔斯泰的观点不同价值取向,以及普列汉诺夫与卢那察尔斯基之间围绕“批评标准”的争论上。

普列汉诺夫的马克思主义文学思想的性质,与他对卡夫丁峡谷理论的解释性质是一致的。他站在反映论的立场上,认为文学的意识形态性质是不容回避的,然而这也是文学艺术存在的边界,再向前走是不可能的。他所代表的马克思主义文学理论就在这里止步不前了。例如考茨基和德国马克思主义文学思想,一般就在这个边界裹足不前了。例如,德国马克思主义美学家埃哈德·约翰在《马克思列宁主义美学诸问题》里也说:“……弗兰茨·梅林、格奥尔基·瓦连廷诺维奇·普列汉诺夫、保尔·拉法格、D. 布拉戈耶夫等等。他们以马克思和恩格斯的基本思想为依据进行研究。但是,他们还没有把艺术反映的特殊对象和特殊形式的问题摆在首要位置,而是把艺术的阶级性和艺术的社会作用等问题摆在首要地位。”^①而列宁却试图把文学从这个边界再向前拉一步,使之政治化。埃哈德·约翰认为,在列宁的著作中看到了与上述马克思主义文学理论家不同的价值取向:“我们在列宁著作中看到了关于艺术反映的性质和艺术认识的重要内容的重要思想。……我们还在列宁著作中看到了对艺术的这种坚决要求:艺术不应当用单纯的老生常谈和空洞无物的语言来进行工作,而要集中到个别情况、特殊性格和类型上,在这当中不要停留在单纯的事实的真实上,而且还要注意到‘事实的等级’、即注意到事实间的联系和事实在生活中的意义,并在艺术作品中正确地再现这些事实。”^②埃哈德·约翰在这里特别强调列宁美学思想中“艺术认识内容”的分量,这的确抓住了列宁的美学思想(当然包括文艺学思想)中的一个很重要的特点,也是区别普列汉诺夫等“正统派”的立场的所在。

① 埃哈德·约翰:《马克思列宁主义美学诸问题》,朱章才译,云南教育出版社,1999年,第43页。原书出版于1976—1978年。

② 同上书,第43页。

这就是文学思想从反映论向认识论的转移。文学艺术作品是反映生活现实的，这是它的发生学基础，但是，光看见这一点是远远不够的。还更加应该看到：文学艺术作品的认识论价值。——文学艺术是把握生活现实的一种方式，通过这种特殊的方式，人们可以获得对生活的正确的认识。后者（文学认识论）较之前者（文学反映论）而言，是能动的。列宁这个思想的根源也在对“卡夫丁峡谷”理论的解释上。强调建立先进的社会制度，并通过这种社会制度（上层建筑的东西）来培育进步的生产力，从而达到共产主义所需要的水平。——列宁的这种思维模式表现在文学艺术观念上，就是不再局限在反映论上看待文学的存在本质。文学在本质上是把握世界的一种特别的方式。

俄国马克思主义者的文学思想在这个地方分为三种话语形态，他们各自使用自己的词汇来表达对文学实践的态度和期望。普列汉诺夫、布哈林坚持文学反映论，以发生学的观念考察文学艺术的存在功能；而列宁、托洛茨基、卢那察尔斯基在某种程度上保持着一致，对文学的认识论价值比较看重，列宁论高尔基、托尔斯泰，以及托洛茨基论形式主义和象征主义文学，大都保持了这种思维态势。而在 20 世纪 20 年代，巴赫金则别开蹊径，他把文学的反映论和认识论统一在“言谈—话语理论”中，建立了他所谓“彻底的社会学诗学”理论体系。

在这里，应该看到，上述马克思主义文学理论家都十分强调文学意识形态与经济基础之间的“中介因素”的作用。“文化”成为俄国马克思主义文学思想学说里面最为紧张的因素。在普列汉诺夫分析艺术的起源、托洛茨基展开对资产阶级文化的批评时，在布哈林论述到历史唯物主义的理论和巴赫金的文化诗学理念形成的理路中，文化因素始终处在紧张的张力场中。于是，出现了普列汉诺夫不自觉的文化研究、托洛茨基的文化理论和关于无产阶级文化的思想、布哈林的文化学思想，以及巴赫金的文化理论。在“文化—文学”紧密关联这个意义上，俄国马克思主义文学思想的理论建设，实际上预示了 20 世纪马克思主义

文化理论的发展方向。^①

二 文化解读：俄国马克思主义文论生成的民族文化语境

俄国思想家拉甫罗夫有个著名的理论：“文化是由批判的思想改变的。”^②关于俄国马克思主义文学思想的文化语境，尼·别尔嘉耶夫在他的一系列著作里做过系统的研究。在《俄国思想》和在《俄国共产主义的根源和意义》等著作里，他抓住了俄国民族文化的心理结构的分裂性，把现实与未来对立起来，把现实价值与永恒关怀对立起来。在他看来，俄国文学思想里的马克思主义文学思想的实现，不是一个外在的东西，不是来自西方影响，也不是简单的“马克思主义”加“俄国现实”的结果，而是俄国的民族心理结构、文化传统在 19 世纪末期这个特定时期的生成结果。这个思想具有一定的价值。尤其是他在解释马克思主义文学思想的基本命题的过程中，把引入俄国民族文化的基本心理模式，赋予其崭新的意义，给人以新的启示。他说：“这个世纪（指 19 世纪）的二元分裂使俄国的创作达到了顶峰。……从果戈理开始，俄国文学变成教诲性的，它寻找真理并教导怎样实现真理。俄国文学不是诞生于喜悦的创造力的过剩，而是产生于个人和人民命运的痛苦和苦难，产生于拯救全人类的探索中。这意味着，俄国文学的基本主题是宗教性的。俄国文学的苦难和人性为全世界所震惊。”^③“正是因为俄国作家带着特殊的敏锐着手于人类的创造性和文明的辩护问题，所以，他们陷入了文明的辩护的顾虑之中，似乎这在俄国社会思潮中具有意义。这与东正教的精神气质有关，在这些精神气质里保留了特别

① 20 世纪西方马克思主义研究中，有一种声音认为，20 世纪的马克思主义研究可以表述为文化研究。这个源头是卢卡奇尤其是葛兰西影响了英国马克思主义文化研究，随后是德国和法国以及美国的马克思主义文化研究局面。而在源头上的卢卡奇和葛兰西与俄国十月革命时期的文化争论有深刻的和实在的联系。

② 转引自《普列汉诺夫美学论文集》，曹葆华译，人民出版社，1983 年，第 695 页。

③ 别尔嘉耶夫：《俄国共产主义的根源和意义》，东方出版社，1998 年，第 77 页。

有力的禁欲主义因素和救世探索，以及对另一种更高生活的期待。”^①“俄国思想家、俄国作家，当他们具有精神重要性时，经常探讨的不是完美的文化、完美的作品，更探讨完美的生活，完美的生活中的真理。”^②他们把“艺术和美与生活利害无关”的观念，斥之为德国式的，教理式的，而俄国式的艺术与美，是低于生活本身的创造活动的，是改造生活和美化生活的手段。因此，车尔尼雪夫斯基对“美是生活”这个命题的解释，不能一般性地去解释，而应该放在“俄国思想”的根本氛围中去解释。

正是在俄国文学和俄国思想的这个“改造生活”的终极目标下，体现出服务于“改变世界”这个最终和最高目标的马克思主义文学思想介入和生成的根本基础。俄国文学和俄国思想的这个“改造生活”的终极目标，成为马克思主义文学思想生成的文化氛围。

作为一个系统的哲学和政治思想体系，马克思主义在俄国的形成与西方思想尤其是与德国思想具有血缘联系，这个观点是没有任何疑问的，问题在于，在强调这个命题的同时，必须注意到俄国传统文化自身生成的“思想同构性”。这种“思想同构性”是在拉吉舍夫、别林斯基、赫尔岑、斯坦诺维奇、车尔尼雪夫斯基、杜勃罗留波夫、皮萨列夫、民粹派、巴枯宁、特卡乔夫、拉甫罗夫到普列汉诺夫的思想历程中形成的。它的核心乃是对俄国社会现实的落后、愚昧和专制制度的非理性的强烈的改造愿望。这个对现实的改造愿望，与马克思主义对哲学的本质认识——“哲学家们只是用不同的方式解释世界，而问题在于改变世界”^③——恰好是同构的。固然，上述的知识分子在整个俄国仍然属于“少数”，但是，假如把他们仅仅看做自生自灭的现象，而不视为整个民族思想倾向的显示，那么，“思想与现实”这个命题的唯物主义立场便无从谈起。

关于马克思主义美学思想的形成和产生，卡冈这样说：“马克思主

① 别尔嘉耶夫：《俄国共产主义的根源和意义》，东方出版社，1998年，第77页。

② 同上。

③ 马克思：《关于费尔巴哈的提纲》，《马克思恩格斯选集》第1卷，1972年，第19页。

义美学理论在其每一个历史发展阶段上的状况,即它研究的问题、它的方法论的出发点、它的理论水平,则又直接接受两个因素的制约:一个因素是邻近学科的成就,美学跟这些学科逐步有了或多或少的密切联系;另一个因素是艺术实践的运动,它既表现为无产阶级社会主义艺术的发展,又表现为对古典艺术遗产的开发。马克思列宁主义美学始终面临着二重性任务:一要阐明人在从美学角度把握世界方面、在艺术活动方面、社会审美文化与艺术文化发展方面的客观规律,二要指导这种发展,积极促进和谐发展的新人的形成;这些任务实际上是一而二、二而一的。”^①因此,可以说,俄国马克思主义文学思想在其产生的文化语境下,既有以上所说的俄国民主义文化、思想和精神的同构性,同时,又不排除像 M. 巴枯宁的无政府主义思想、民粹主义思想、宗教文化思想等思想流派的相互影响、彼此作用。众所周知,马克思主义的经典著作《共产党宣言》的第一个俄文译本,是由无政府主义者 M. 巴枯宁翻译出版的;“马克思主义”这个术语是在与马克思论战过程中,由巴枯宁从贬义上首次提出来的。“马克思主义者”则被巴枯宁在争夺国际的领导权时理解为马克思主义政治上的追随者的同义词。^②在第一国际的活动中,巴枯宁与马克思的争论,在相当大的程度上影响了俄国国内的思想政治氛围。而民粹主义者对马克思《资本论》的阐释立场,以及围绕这个立场进行的各种思想派别的论争,极大地推广了马克思主义在俄国的传播。而宗教文化学派里的很多学者,例如布尔加科夫、别尔嘉耶夫等,在 19 世纪最后十年曾经被称为“正统马克思主义者”。^③

同时,俄国马克思主义文学思想生成的文化氛围,还必须联系国际共产主义思想运动,尤其是其中的思想论争来考虑。在这个方面,最著名的例子是德国社会民主党的理论刊物《新时代》。它的主编是考茨基

① M. C. 卡冈:《马克思主义美学史》,汤侠生译,北京大学出版社,1987年,第2页。

② Margarine Manale, 'L' Edification d' une doctrine Marxiste,' Cahiers de L' Institute de Mathematiques et Economiques Appliquées (vol. VIII, January-February 1978), P. 212. 转引自诺曼·莱文《辩证法内部的对话》,张翼星等译,云南人民出版社,1997年,第27页。

③ 见张百春《当代东正教神学思想》,上海三联书店,2000年,第146、332页。

(1883—1917 之间)。1885—1895 年间,恩格斯曾经多次在这个刊物上发表文章;德国马克思主义文学上的权威考茨基、梅林等,在这个刊物上发表了自己主要的文学论文。而对于俄国马克思主义文学思想产生巨大奠基作用的普列汉诺夫的文学思想,则在相当大的程度上受考茨基文学思想的影响,包括他的文学思想的基本命题、方法论和历史唯物主义美学观念。普列汉诺夫本人的许多文学论文就是在考茨基主编的杂志上发表的。围绕《新时代》,曾经发生的两次重要的文学论争(19 世纪 80—90 年代、1910 年),直接影响到俄国内部的文学思想走向。^①

因此,俄国马克思主义文学思想生成的文化氛围这一问题,绝不能仅仅归纳为俄国民族文化本身的精神和思想机制,以及归纳为作为“西方的”马克思主义思想与俄国思想的结合的产物,还应该看到在平行时间上,各个国家马克思主义文学思想建设之间的相互影响。这个影响在相当大的程度上显示出两个特征:一是论争的思想环境,二是受动影响的立场。前者不仅体现在德国马克思主义文学思想的存在特征,而且体现在俄国国内,各种形态的马克思主义思潮之间的思想交锋状态。而后者则指俄国马克思主义文学思想之发育水平,在很长的时间内(例如在 19 世纪 80 年代到 20 世纪最初几年间)处于落后于西方的水平。他们很自然地把西方主要是德国马克思主义文学理论家的成果平移到俄国国内的文学研究过程中。因此,当西方马克思主义文学理论界围绕文学的经典问题进行论争时,俄国国内的报刊上就会自然回应这种论争。这在相当程度上刺激了俄国马克思主义文学思想的理论水平的提高。正是在这里,列宁对俄国马克思主义文学思想的创造性成就得以体现出来。

^① 参见 M. C. 卡冈《马克思主义美学史》,汤侠生译,北京大学出版社,1987 年,第二章。关于普列汉诺夫对艺术起源、对文学批评的标准的观点与考茨基的关系,以及波格丹诺夫的“前进派”关于“无产阶级文化”的观点与《新时代》的论争的关系,将在后面的章节里详细论述。

三 学派与学派间对话

流派与学派问题的存在,作为一个理论问题,是刺激俄国马克思主义文学思想发展的关键点。学派是意识到的,然而并非有意识地维持着的。学派之间的差异体现在文学观念层面,而不是直接体现为政治立场。它们之间的关系可以解释为对话性的关系;它们之间可以理解为其共时性存在关系,而不是历时性彼此替代的关系。

“俄国马克思主义文学思想”是一个怎样的研究对象?对于这个问题的回答,并非局限在方法论的层面上。俄国马克思主义文学思想既表现为一个完整的理论话语,同时也表现为一个历史过程;既表现为一个本质统一的(区别于非马克思主义文学思想的)存在方式,又表现为一个内部充满不同学派对话和矛盾的活生生统一体。可以说,“历史过程”的观念与“不同学派对话和矛盾”的观念,构成了把握俄国马克思主义文学思想的基本立场,也是把握“俄国马克思主义文学思想”存在的基本特征的立场。“历史过程”与“不同学派对话和矛盾”是彼此联系的两个方面,它们共同构建了俄国马克思主义文学思想的基本特征。

首先,“俄国马克思主义文学思想”既表现为一个完整的理论话语,同时也表现为一个历史过程。

理论研究的方法,常常表现为两个形态:一种是静态研究,即把所研究的对象模型化,廓清它的基本内涵,分析它的结构形式、构成因素以及各个因素之间的关系。这个研究的方式,常常与抽象地提炼研究对象的本质并且对它进行形而上研究联系在一起。在哲学史上,康德的形而上学就属于这种研究方法。但是,这种研究是以牺牲历史发展过程为代价的。另一种研究则倾向于在历史发展的过程中把握研究对象,把研究对象置于具体的社会历史进程、政治经济关系之中来把握。在文学研究中,后者称为社会学研究方法。一般来说,社会学研究方法便于理清研究对象的来源,它的基本走向,以及它在一定时期的意义性质。但是,它也是有缺陷的,就是研究对象的自身运动过程常常被社会

历史生活中的诸种关系所掩盖,对象自身的独立性被忽略。在把握俄国马克思主义文学思想这个对象时,应该竭力把“话语自身运动过程”与“诸种历史关系”二者联系起来考虑,调和二者之间的关系,使之尽量均衡。作为一个统一的相对完整的思想运动,俄国马克思主义文学思想拥有自己的本质规定性,这就是:对文学现象解释中的历史主义美学原则、对文学创作过程中强调的党性原则、对文学作品评价过程中的价值标准,以及创作方法论上的现实主义原则。俄国《文艺学术语和概念词典》(2003 年版)里的“马克思主义文艺学”词条这样界定:“‘马克思主义文艺学’研究文学的总体性;它在社会生活中的作用、它的特征、它与世界观以及与包括马克思主义的和新马克思主义的科学思想所创造的社会意识的联系;共产主义党的思想在文学和文化方面的具体体现。”^①这个规定性是十分明确的。首先,马克思主义文学思想首先是一种总体性质的文学观念,它倾向于把文学作为一个完整的对象来把握,而不是具体地研究文学的枝节、技术和具体手段等问题;其次,马克思主义文学思想强调把文学这个总体性质贯彻到“艺术地把握”社会生活及其特征、作家世界观的体现、艺术与意识形态各个领域之间的关系等环节上;第三,马克思主义文学思想强调文学的党性原则,把文学看做改造社会和改造人的一种手段。这个理解基本上廓清了马克思主义文学思想的基本核心。实际上,俄国马克思主义文学思想的内核与这个规定性是一致的。

针对具体的马克思主义经典理论家的建树,П. С. 古列维奇写道:“马克思和恩格斯把文学看做影响人们意识的有力杠杆,同时注意到作家例如歌德和巴尔扎克身上体现出来的倾向性,并且提出了‘席勒式’(人物作为作家的思想的传声筒)和‘莎士比亚化’(作家的观点通过艺术形象体系表达)之间的区别。马克思的继承者坚持以文学与政治的联系作为支柱。拉法格提出,反对作家创作自由的观点,批评任何逃避社会斗争的尝试。与这个立场相联系,他认为在维·雨果和爱·左拉的创作中具有缺乏鲜明政治评价的自然主义色彩。弗·梅林提出反对

^① 俄国《文艺概念和术语词典》,П. С. 古列维奇作,莫斯科,2003 年,第 506 页。

文学上的悲观主义。格·维·普列汉诺夫尝试揭示艺术的起源问题,分析 17—20 世纪艺术的阶级内容。与列夫·托尔斯泰诞辰 80 周年相联系,弗·列宁写作了论文《列夫·托尔斯泰作为俄国革命的一面镜子》(1908),它与《党的组织与党的出版物》(1905)、一系列论列夫·托尔斯泰的论文(1910)、与高尔基、伊·阿尔曼特的信件一起,对于马克思主义文艺学和马克思主义美学,具有决定性意义。”^①这个整体理论的描述,基本上概括了马克思主义文学思想的面貌。其中,“文学的政治倾向性”、“席勒式”、“莎士比亚化”、“文学与政治之间的关系”、文学作品必须拥有“鲜明的政治评价”、关于“艺术起源的社会学解释”和“文学反映论”等这些命题是马克思主义文学理论的经典命题。这些命题的共同思想特征在于:它们都是从强烈的现实关怀尤其是政治关怀的立场上提出来的;在处理文学的艺术和思想关系时,都服务于“现实优先”的基本原则。换句话表述,它们都是从“文学的功利性”这个意义上提出并获得解释的。这个原则深刻地体现在俄国马克思主义文学思想的建设过程中。

俄国马克思主义文学思想这套话语的特点在于:它既是一个理论历史行程的描述,同时又是对不同时期和氛围下理论自身涵蕴扩张的描述,也即是理论自身存在状态的描述。

其次,这些不同时期和不同理论家共同建立起来的理论体系,并非处在一个和风细雨的环境,并非独白式地建立,而是处于彼此争鸣、对话和矛盾斗争的复杂关系中。由此引申出下一个关键点:这套话语自身充满着对话、矛盾,是本质统一的(区别于非马克思主义文学思想的)存在方式与内部充满不同学派对话和矛盾的活生生统一体。如何理解这个问题?

对于这个问题,一个简单的研究办法是把矛盾、争鸣和斗争的各方放在政治的维度下来考察,把他们之间的理论关系处理为替代的关系,极端的办法是把人生荣辱与文学思想观点的合理与否联系在一起,例如托洛茨基、布哈林,例如弗里奇、萨库林。由于他们在政治立场或者文

^① 俄国《文艺概念和术语词典》,П. С. 古列维奇作,莫斯科,2003 年,第 506—507 页。

学观点上与列宁或者斯大林相左而被抹杀了多年。这样,也就无法真正理解俄国马克思主义文学思想在其历史进程中的话语关系了。

显然,①文学观念或观点相左构成了俄国马克思主义文学思想体系的丰富性和复杂性,这个局面的形成恰恰是它具有生命力的象征。②文学观点或观念的差异性,并非简单地归结为政治立场和政治态度,而是可以理解为不同文学学派的存在形式。这就意味着,在俄国马克思主义文学思想这个整体之中,还包含有不同的理论学派。学派的存在,保证了这个整体的生命力和“耗散性功能”(借用比利时物理学家普里高津的概念)。③学派之间的关系不是你死我活的,而是相互对话、争鸣,这种对话和争鸣关系,有时是紧张斗争和极端对立的,有时是平心静气和风细雨的交流和商榷。④这些历史行程中的理论家及其理论观点,不是处在简单的历时替换关系中,而是处在共时的对话关系中。例如,在就列夫·托尔斯泰创作进行的研究中,普列汉诺夫和列宁各自从自己的文学思想立场出发,写了十多篇论文,他们的思想不尽一致,有时彼此矛盾;普列汉诺夫与卢那察尔斯基关于文学批评的标准争论:文学批评究竟是否需要价值评估?例如,巴赫金与主流意识形态文学观念之间的争鸣,是庸俗社会学文学批评(弗里奇和萨库林)还是科学的马克思主义文学研究(《生活话语与艺术话语》《文艺学中的形式主义方法》等)?

学派的客观性存在,以及学派之间的相互对话和争鸣,构成了俄国马克思主义文学思想的显著特征。这不是一个研究视角的问题,而是一个历史存在的问题,尽管我们在相当长的历史时期把这个问题庸俗化和政治化。

四 实践性品格:面对文学现实新问题

普列汉诺夫在论述易卜生的象征主义时,他写了如下一段话

思想要超越既定现实的界限,——因为我们总是只同当前的现实发生关系,——可以走两条道路:第一,走那引导到抽象领域

里去的象征的道路；第二，走现实本身所走的另一条道路，通过这条道路，现实——今天的现实——以自己本身的各种力量发展自己本身的内容，超越自己的界限，比自己本身存在更久，并且为将来的现实创造基础。^①

面对文艺学学科中出现的新现实问题，是俄国马克思主义文学思想的基本特点。这些新问题，一方面出现在世界文学发展的大格局中，是世界文学发展的综合现象；任何性质的文学理论都必须面临。因此，俄国马克思主义文学理论家必须与其他各种学派的理论家在论争、对话和交流之中回答这些新问题。新形式的创造性开拓如何影响到马克思主义文学思想的经典结论？形式主义的挑战，象征派、未来派等，对艺术形式的认识形成了一系列成果。显然，马克思、恩格斯时期对形式的敏感尚未成为主要问题，而 19—20 世纪之交的俄国马克思主义文学思想却必须面对这些现象，必须回答和解释它们。如何站在马克思主义的立场上给予这些成果以诗学的解释？这是俄国马克思主义文学思想的经典作家面对的核心问题。另一方面，马克思主义文学思想理论家还必须对无产阶级文学和文化建设运动本身出现的问题予以理论解释，对苏维埃制度下的文学存在方式（包括党、政府、文学团体之间的关系等）予以理论阐述。这些课题是从“内部”、从马克思主义思想运动本身派生出来的，既没有先例可以援引，也缺乏任何感性的经验，完全需要理论家的创造性勇气。而这，也就练就了俄国马克思主义文学思想的“实践性品格”。

俄国马克思主义文学思想作为一个理论体系，它诞生的时期，正好是世界文学创作和文学理论领域发生重大转折的时期。从世界文学思想发展的形势来看，19 世纪下半期，尤其是 19 世纪末期，到 20 世纪 30 年代之间，文学创作对文学思想和文学理论提出了一系列紧迫的问题。这个时期，对于西欧文学创作来说，是现代主义文学思想和思潮兴起的时期，例如象征主义、未来主义、超现实主义、意识流等，种种异于传统

^① 《普列汉诺夫美学论文集》，曹葆华译，人民出版社，1983 年，第 531 页。

或者反传统创作方法的创新逼迫文学理论作出回答。而在文学理论界和文学思想界，则相应地对这些现象作出了各种各样的解释和回应，出现了“语言学转向”、形式主义、新批评等思潮。即使是一些“传统的”作家和“传统的”文学思潮，在临近世纪末期，也发生了一些明显的变化，例如，挪威著名剧作家易卜生，在他的创作的核心，乃是立足现实的社会批判。现实主义的创作风格在他的文学创作生涯中是一个基本特征。但在他创作的后期，象征主义和非现实主义的调子却起了非常显著的作用。例如，法国著名批判现实主义作家罗曼·罗兰、自然主义作家左拉、戏剧家斯特林堡、未来主义诗人马雅可夫斯基等，他们的创作中间出现了一些与马克思、恩格斯在世时不同的艺术现象。对艺术创作新现象与时代、社会生活的发展新关系，作出科学的理论解释——关于这一点，经典作家并未对这些现象作出评价，一般意义上的文学理论也没有及时对这些现象作出科学的回应。作为时代最先进的思想体系，俄国马克思主义文学思想的理论家如何看待这种现象？它必须及时而科学地回答世界文学实践提出的现实问题。科学而及时地回答它们，既是科学理论的义务，同时又是使理论自身具有更大的兼容性的责任。在这个方面，普列汉诺夫研究易卜生的成果、卢那察尔斯基论现代派、列宁论无产阶级文学等案例，在文学理论学科里面具有积极的价值。

相对于前者，俄国马克思主义文学思想解决无产阶级文学和文化实践过程中出现的新的理论问题，则具有更大的理论和实践价值，更能够彰显它的实践性品格。马克思主义思想体系是与无产阶级自我解放、社会主义运动密切联系在一起的，从这个意义上说，无产阶级文学和文化，社会主义社会制度下的文学，与马克思主义文学思想始终就没有分离过。解释它们，阐述它们的价值和意义，对于马克思主义文学思想的理论家来说，本不应该成为问题。但是，由于对“卡夫丁峡谷”的创造性跨越，俄国马克思主义者必须面对制度超越生产力发展水平带来的一系列反映。其中，就包括资本主义制度下的无产阶级文学和文化问题，社会主义制度下的文学性质问题，文学创作的社会责任问题，党的思想在文学和文化方面的具体体现等，以及为强调后者而提出的作

家世界观与创作方法之间的关系问题。这些问题,也许放在纯粹学理层面上,并非本体意义上的,有些问题还具有相当程度上的暂时性质,然而对于俄国马克思主义文学思想来说,则具有相当重大的理论价值和思想意义。围绕这些命题所进行的对话和论争,构成了它的发生和发展历程中非常重要的组成部分。

理论面向现实生活,凸显出俄国马克思主义文学思想的实践性品格。对于这个方面,同样可以找到它的俄国思想的传统。尼·别尔嘉耶夫在强调俄国思想的超越现世性质时,片面地理解了这个特点。正确的理解应该是:对现世的超越必须建立在对它的深刻关注的前提下。俄国文学思想正是在这个关系中体现它的超越性质的,对俄国马克思主义文学思想的前驱者们,例如赫尔岑、别林斯基、车尔尼雪夫斯基、杜勃罗留波夫、皮萨列夫、尼·米哈伊洛夫斯基,以及斯拉夫派的哲学美学家谢维廖夫、斯特拉霍夫等学说里显示出来的超越性质,也应该作如是观。

俄国马克思主义文学思想的实践性品格,既是马克思主义哲学的实践性品格的文学体现,又是俄国文学思想传统的体现。它在相当深刻的程度上影响到作为一个理论体系的俄国马克思主义文学思想自身的尊严和价值。

第三章 普列汉诺夫的文学思想

普列汉诺夫(Г. Плеханов, 1856—1918)的文学思想集中地表现在他对文学批评的研究中。在这个研究领域,他提出的最显著的思想,就是:文学必须参与现实中的社会运动,这样它才可能获得生命。而文学如何介入现实中的社会运动呢?普列汉诺夫认为就是文学批评的政论性。因此,可以说,文学批评的政论性是他的文学思想旗帜上最醒目的色泽,最重要的标记。

在十月革命之前,普列汉诺夫就被(尤其是德波林派)称为马克思主义文学理论的“正统派”。这个称呼在十月革命以后的相当长的时期还继续存在着。在斯大林时期,普列汉诺夫对俄国马克思主义文学理论的贡献被低估了,更不用说他对整个马克思主义文学理论的贡献。这个倾向在50年代中期以后的学术研究中被改变。俄国著名学者彼得·尼古拉耶夫在《马克思列宁主义文艺学》中写道:“格·瓦·普列汉诺夫不仅是俄国宣传马克思主义,而且试图发展马克思主义学说关于社会及其文化的某些方面的第一人。……普列汉诺夫深刻地研究了不同意识形态取决于客观社会历史因素的问题。他对那些成为哲学、美学研究的特殊对象的形态,首先是艺术,进行了详尽而独特的阐述。这一方面的活动使人们有可能把普列汉诺夫看做是列宁主义时期以前不仅俄国的而且是整个欧洲的马克思主义美学和艺术学的最重要的代表。”^①

在多年贬低普列汉诺夫以后,苏联学术界承认他在俄国马克思列宁主义文学思想的发展过程中,起到了奠基的作用。关于这个问题,20多年来,在俄国和中国文学理论界,尤其是马克思主义文艺学

^① 彼得·尼古拉耶夫:《马克思列宁主义文艺学》,李辉凡、张捷译,安徽文艺出版社,1986年,第103—104页。

理论的众多著述中有过十分明确的论述^①。应该承认,俄国马克思主义文学理论体系的建设,是从普列汉诺夫开始的,他在自己一系列论著中创造性地展开了具有俄国特点的文学理论体系的创建工作,在方法论原则、理论体系建设和实践模式方面做出了杰出的范例。

普列汉诺夫在《别林斯基百年纪念》中写道:“文学批评是什么?这是对艺术作品的估量。”^②但是,“估量”本身是需要尺度的。纯粹从艺术存在的法则本身来估量,结论是一种模样;从艺术的社会功利性存在来估量,结论会是另外一种模样。当然,从别林斯基的文学批评传统发展而来的普列汉诺夫的文学批评思想,是把艺术存在的法则与艺术的功利性目的紧密结合起来来评价作品的。从他对别林斯基的文学观点的阐述和解释中可以看到这一点。具体而言,普列汉诺夫强调了对艺术作品的思想倾向的批评,并且把这个批评倾向与对艺术作品存在的价值联系在一起。这个思想倾向,恰恰是他的文学思想里面最有特点和最有价值的所在。一般来说,普列汉诺夫是疏于评价一部作品的纯粹艺术存在的法则的。在他评价托尔斯泰、高尔基、民粹派小说、易卜生等人的论文中可以看出这个倾向。这样,假如仅仅从学院派的文艺学观点来看他的文章,会强烈地感受到这一点——他缺乏一套学院派式的专业术语。而学科的开拓是以术语和概念为基础的。然而,普列汉诺夫的文学批评的特点也就体现在这里。他并非以学院派的标准来衡量文学批评的价值和目标。他的目标和价值观念,是与把文学批评纳入社会思想运动的整体联系在一起的。文学批评,在普列汉诺夫看来,不是单纯的技艺活动,不是智力和技巧的展示,也不是为了对一种不变的法则的实践。文学批评假如失去了它对社会思想运动的参与,假如变成了书院式的单纯的学术活动,就没有必要为之付出这么大的

^① 关于这方面的国内学者的研究著作,请参见王荫庭《普列汉诺夫哲学新论》(北京出版社,1988年)、高放和高敬增《普列汉诺夫评传》(中国人民大学出版社,1985年)、吴元迈的一系列高质量的学术论文《普列汉诺夫论艺术的内容与形式》、《普列汉诺夫论无产阶级文艺》、《普列汉诺夫论现实主义》、《普列汉诺夫与马克思主义文艺理论》等,王秀芳《美学、艺术、社会:普列汉诺夫美学思想研究》(河北人民出版社,1987年)等。

^② 《别林斯基的百年纪念》,《瞿秋白文集》第2卷,人民文学出版社,1953年,第1089—1090页。

精力了。

然而,把普列汉诺夫仅仅视为“把马克思主义哲学思想尤其是历史唯物论思想在美学领域的系统实践者”,是很不够的,当然,这个看法也抓住了他在马克思主义文学思想发展历史上的贡献的一个重要特征。普列汉诺夫的文学思想史上的位置应该在两个参照点上看:一是在一般意义上的文艺学学科发展历史上看,也就是在整个文艺学学科的话语系统里来考察;一个是在马克思主义文学思想历史上看,即在马克思主义文艺学自身的话语系统里考察。仅仅把他放在后者的话语系统上看,是远远不够的。当然,这两个话语系统彼此拥有相当的联系性。假如放在前者的话语系统上看,我们可以看到一个重要的现象,这就是:普列汉诺夫实际上以自己的巨大的理论力量完成了把学院派的文艺学转向现实生活实践进程这样一个重大的转折。这个转折是自觉完成的,更是在具体而鲜明的理论思想基础上完成的。

马克思主义文艺学思想得到系统而严密的阐发,只是在普列汉诺夫这里得到完成。当然,他的文学思想也受到恩格斯、考茨基、拉法格、李卜克内西和梅林的启发,尤其是前两位思想家的启发。因此,在相当长的历史时期内,普列汉诺夫被称为马克思主义文艺学的“正统派”不是偶然的。

普列汉诺夫文学思想相关的四个问题有:关于民粹派文学的批评、对别林斯基的文学思想的阐发倾向、艺术社会学理论和文艺反映论体系。

一 普列汉诺夫对民粹派文学的批评

普列汉诺夫在论述到易卜生的象征主义时,他写了如下一段话:

思想要超越既定现实的界限,——因为我们总是只同当前的现实发生关系,——可以走两条道路:第一,走那引导到抽象领域里去的象征的道路;第二,走现实本身所走的另一条道路,通过这条道路,现实——今天的现实——以自己本身的各种力量发展自

己本身的内容,超越自己的界限,比自己本身存在更久,并且为将来的现实创造基础。^①

在这里感受到了普列汉诺夫文学思想的出发点。

“获生的跳跃”是普列汉诺夫为传统诗学寻找到的摆脱个人主义死胡同的途径。在他看来,离开实践而谈论人的思维是否具有真理性,是个纯粹经院哲学问题。在这个问题的解决途径上,与其把它归入个人的思维的问题,倒不如视为实践性问题。“获生的跳跃”就是把文学话语从思辨拉到实践的跳跃理论。这样,思想在文学里面获取真理性的问题,就变为思想的现实性问题。个人难题变成了社会的出路的难题。然而,在这个跳跃之后,对于文艺学来说,这里就出现了一个问题:在进行这个跳跃的过程中,文艺学获得了什么?失去了什么?解决这个问题的思路同样有两个:一是学理式的批判,二是联系现实的要求来理解。“理解”和“批判”虽然不是殊途同归,但是,在回答“获得了什么”和“失去了什么”这两个问题时,主体的渴望是一致的。

普列汉诺夫的美学著作和文学批评著作的写作语境,对于理解它的性质具有重大作用。正是语境赋予了其基本意图,进而引导出它的意义。他论述民粹派文学的批评标准正是在这个具体的话语语境下呈现出自身的思想价值。

普列汉诺夫的民粹派文学论述,主要见诸三篇文章:《格·伊·乌斯宾斯基》(1888)、《斯·卡罗宁》(1890)和《尼·伊·纳乌莫夫》(1897)。此外,他批评民粹派社会学思想的《我们的意见分歧》、《再论米海伊罗夫斯基先生,再论“三段式”》、《对我们的反对者讲几句话》等文献,为民粹派文学批评加上了注解。普列汉诺夫关于民粹派文学和社会学的基本思想都包括在其中。

那么,如何看待普列汉诺夫关于民粹派文学思想的基本立场和他在文学领域批评民粹派的特征呢?

(1)把普列汉诺夫评价民粹派文学思想的基本立场,与马克思主义

^① 《普列汉诺夫美学论文集》,曹葆华译,人民出版社,1983年,第531页。

关于社会发展规律的基本思想,即历史唯物论的思想联系起来考虑。普列汉诺夫以马克思主义的历史唯物论来批评民粹派文学思想里的主观社会学思想,批评了民粹派理论家们的“俄国独特论”观点。关于民粹派的文学思想里的其他内涵,普列汉诺夫基本上不予考虑;他仅仅考虑的是关于社会发展模式。因为,这个思想与俄国的现实关怀密切相关,也就是与社会民主党当前的基本任务有关。普列汉诺夫并非“一般地”、纯粹艺术地研究文学(他一再声明,民粹派的几个大作家的作品,其内在的艺术性是很有限制的)。而以上的基本立场,也就构成了普列汉诺夫批评民粹派文学的意识形态维度。

(2)普列汉诺夫评价民粹派的文学思想,主要是从具体的创作入手的;涉及的主要研究对象是以上三个作家。他基本上没有涉及民粹派的文学理论论述。

(3)关于普列汉诺夫对民粹派的文学思想的研究特色,应该从基本的结论看起,也就是说,要“倒过来”看。先看他的结论方式或者模式,再看他的研究重点,再看他的研究方法。这样,可以获得一个基本的概括:文学研究仅仅是作为普列汉诺夫研究其他问题的一个媒介、中介:文学的结论,最终直接服务于一般意识形态论争。因为,他很明显地选取了与意识形态之争相关的问题加以研究,他的研究方法是论争式的,他的结论是非纯粹艺术性的。这个特征,是普列汉诺夫诗学的基本特征,贯穿于他的文学思想和文学批评始终。关于这个问题,可以参见他评论别林斯基的文学观点的文章。

(4)这个研究方法并非拒绝艺术性,相反,它对文学作品中的艺术直觉是非常敏锐的,显然,这种敏锐的察觉,也是服务于基本意识形态价值取向的。

(5)普列汉诺夫的文学批评风格,是对别林斯基、车尔尼雪夫斯基文学批评风格的直接继承。从他的批评风格里面可以十分明显地看见他对二者的继承。然而,与前二者不同的是,普列汉诺夫赖以进行批评的思想基础是马克思主义历史唯物论,而前二者的基础则是黑格尔(别林斯基)和费尔巴哈(车尔尼雪夫斯基)的思想。

普列汉诺夫关于民粹派文学研究,主要涉及以下几个问题:

(1)关于俄国民粹派文学的社会思想基础。普列汉诺夫是这样写的：“有教养的平民知识分子在农奴制度时代就已经存在了，可是那时候他们只是一伙人，这些人能够仿效巴扎罗夫达到抽象的否定，可是不能够想到成立什么‘党派’。那时候，除了文学的党派以外，根本不可能存在任何党派。随着农奴制度的废除，事情就起了变化。旧的经济制度的破坏大大地增加了有思想的无产阶级的数目，并且引起了他们新的希望和新的要求。这些要求大部分仍然没有得到满足。不成体统的政治制度，就其本质来说既然是跟一切没有官衔的知识分子敌对的，所以，越来越在我国有教养的无产阶级身上激起反对的精神，同时无产阶级在上等阶级和人民两者之间的地位的不确立和暧昧不明，也迫使他们思考该怎么办的问题。因此毫不足怪，正是这些平民知识分子这样急切地投身于对人民生活的各种各样的研究。在这些从事非生产的（就这个词的经济意义来说）劳动的独特的无产者当中，有一部分较为坚决的人，在人民中间为自己反对政府的和革命的倾向寻求支柱和支持；另外有一部分主张和平的人，单纯地把人民看做是这样的一种集团，他们可以在其中生活和工作，既不牺牲自己的人的尊严，也不奉承任何首长。对于这两部分人来说，认识人民是必不可少。所以我国的平民知识分子不仅急忙地从事于人民生活的研究，而且还主要地由他们写出这些研究。他们了解城市手工业者和小市民，研究农民习惯法，观察农村公社和家庭手工业，记录民间故事、民歌和谚语，同教派信徒进行神学的谈话，收集各种各样的统计资料、人民卫生状况的报道，——总之，他们探究一切，对一切都感兴趣。在我国文学中新的民粹主义的倾向产生了，并且迅速地成长起来。这种倾向的影响也表现在小说中。除了各种专门的研究，还出现了许多描写人民生活的特写、戏剧、中篇小说和短篇小说。平民知识分子给文学带来了自己的贡献，正如他们稍后给绘画带来了自己的贡献一样，不过在绘画中他们的活动没有那样引人入胜，成效显著。”^①

普列汉诺夫的论述是在社会历史学研究的方法论基础上进行的。

^① 《普列汉诺夫美学论文集》，曹葆华译，人民出版社，1983年，第1—3页。

他非常明确地把民粹派文学与农奴制度改革以后的俄国社会运动联系在一起,在这里,普列汉诺夫提出的民粹派文学的基本思想和政治倾向,极端的一个是“在人民中间为自己反对政府的和革命的倾向寻求支柱和支持”,温和的一个是“主张和平的人,单纯地把人民看作是这样的一种集团,他们可以在其中生活和工作,既不牺牲自己的人的尊严,也不奉承任何首长。对于这两部分人来说,认识人民是必不可少”。这样确定了民粹派文学在整个俄国 19 世纪下半期文学思想中的民主文学定位。这个定位对于普列汉诺夫的文学批评是很重要的,它成为对民粹派文学思想批评的前提。假如我们把他对民粹派文学的批评立场与对现代派文学的批评立场相比,就会发现普列汉诺夫把握民粹派文学的基本思想倾向。

普列汉诺夫对民粹派文学的基本内容做了一个估价,他说:“我国的平民知识分子不仅急忙地从事于人民生活的研究,而且还主要地由他们写出这些研究。他们了解城市手工业者和小市民,研究农民习惯法,观察农村公社和家庭手工业,记录民间故事、民歌和谚语,同教派信徒进行神学的谈话,收集各种各样的统计资料、人民卫生状况的报道,——总之,他们探究一切,对一切都感兴趣。在我国文学中新的民粹主义的倾向产生了,并且迅速地成长起来。这种倾向的影响也表现在小说中。除了各种专门的研究,还出现了许多描写人民生活的特写、戏剧、中篇小说和短篇小说。平民知识分子给文学带来了自己的贡献,正如他们稍后给绘画带来了自己的贡献一样,不过在绘画中他们的活动没有那样引人入胜,成效显著。”^①这个估价成为今后文学史研究的基础。不过,这里出现了一个重要的词汇“民粹主义”。“民粹派”和“民粹主义”之间是有区别的。普列汉诺夫在研究民粹派文学时,专注的其实是这个派别文学中的“民粹主义”内容,而不是这个派别全部。换句话说,“民粹主义”这个文学意识形态内容,是普列汉诺夫研究格·伊·乌斯宾斯基、斯·卡罗宁、尼·伊·纳乌莫夫、米海伊罗夫斯基的核心。“民粹主义”当然属于意识形态范畴的东西。

^① 《普列汉诺夫美学论文集》,曹葆华译,人民出版社,1983年,第2页。

关于“民粹主义”，普列汉诺夫从中看见了什么呢？普列汉诺夫说：“作家不仅是那把他提拔出来的社会环境的表达者，而且也是这种社会环境的产物；知道他把这种社会环境的同情和反感、它的世界观、习惯、思想乃至语言，都带到文学里面来，所以我们能有把握地说，我国的平民知识分子，作为艺术家，本来也就应该保持他们作为平民知识分子一般所固有的那些特点。”^①实际上，普列汉诺夫研究民粹派文学，就是在研究民粹主义；反之，他研究民粹主义，必须借助于民粹派文学。文学作品在他的手里具有材料性质，依靠它，普列汉诺夫得以进入到民粹主义这种意识形态性质的批判领域里，因为他说得很清楚：“我国的平民知识分子，作为艺术家，本来也就应该保持他们作为平民知识分子一般所固有的那些特点。”这个反映论是建构在“阶级属性—思想倾向—艺术倾向”这个结构上的。

(2)民粹派文学尤其是民粹派小说的特点在于：它们的创作者往往不是以“纯粹”的艺术家的眼光，而是带着“政论家的眼光”来面对他们的生活现象的。在评价乌斯宾斯基的小说写作时，普列汉诺夫贯彻了这个基本立场。

“乌斯宾斯基往往是作为一个政论家看待生活现象的。”^②这个观点是普列汉诺夫评价乌斯宾斯基，也是评价一般的民粹派小说家的基本立场。在《尼·伊·纳乌莫夫》里，他也这样评价：“如果一般地说我国所有民粹派小说家在作品中给予政论的成分以十分广大的地位，那么在纳乌莫夫的作品中真正的艺术成分完全服从于政论的成分。我们可以进一步说：在极大多数场合下，甚至谈到纳乌莫夫作品的艺术成分，就会是令人奇怪的，因为这种成分在他的作品里几乎是完全缺乏的；大概纳乌莫夫也极少抱定创造艺术作品的目的。”^③在他看来，作为一个政论家来看生活，与“纯粹的”艺术家看待生活，是有明显区别的。这个区别在哪里呢？普列汉诺夫写道：

① 《普列汉诺夫美学论文集》，曹葆华译，人民出版社，1983年，第2—3页。

② 同上书，第6页。

③ 同上书，第127页。

乌斯宾斯基在描绘形象的时候,总是附上自己的解释。当然,像几乎所有其他民粹派小说家一样,乌斯宾斯基的弱点就在于此。人们也许会向我们指出,把一个作家或一个流派的优点跟另一个作家或流派的弱点对立起来是令人奇怪的事。但是,民粹派小说家的这种弱点是从什么地方来的呢?它的出现恰恰是由于在民粹派作家身上社会兴趣胜过了文学兴趣。从纯粹文学和艺术的观点看来,某个短篇小说或特写,由于作家对待事物抱较客观的态度,就会博得很多好评。这一点大概作者自己也知道得很清楚。但是迫使他拿起笔来写作的,与其说是对艺术创作的需要,倒不如说是想对自己和别人说明我们社会关系的某些方面的愿望。因此,在他的作品中议论就和艺术的描绘一起进行,作者往往更多是政论家,而更少是艺术家。而且,你要注意民粹派小说家的这样一些作品,在这些作品中,艺术家占了政论家的上风,或者艺术家甚至把政论家彻底排除了;你不会在这些作品中看到这样一些描绘鲜明、刻画优美的人物性格,就像在《当代英雄》、《罗亭》、《前夜》和《父与子》等等中看到的那样。……民粹派小说给我们描绘的,既不是个人的性格,也不是个人的精神激动,而是群众的习惯、观点,主要是他们的社会生活。这种小说在人民当中寻求的不是具有自己的强烈情感和精神激动的一般的人,而是某一社会阶级的代表、某些社会理想的体现者。在民粹派小说家想象的视野前掠过的,不是鲜明突出的艺术形象,而是平淡无奇的、虽然也是迫切的国民经济问题。因此,农民对土地的关系,现在就构成他们的所谓艺术描绘的主要对象。有心理学家艺术家。我们也许可以在一定的保留条件下把民粹派小说家叫做社会学家艺术家。^①

这种政论家的眼光在一定的程度上影响了小说的艺术价值。“社会兴趣之胜过纯粹文学兴趣,也说明了在民粹派小说家作品中可以强烈感到的那种对艺术加工的草率态度。”^②像乌斯宾斯基这样优秀的小

① 《普列汉诺夫美学论文集》,曹葆华译,人民出版社,1983年,第6—7页。

② 同上书,第7页。

说家,也不能全部身心投身到小说的艺术性方面:“他(乌斯宾斯基)所追求的不是从艺术方面润色自己的作品,而是抓住他所描绘的生活现象的社会意义并且忠实地表达出来。他最后写的一些作品是和小说没有任何共同之处的。”^①这里,涉及一个问题:作家的思想倾向与他的艺术表现之间应该保持一个怎样的张力?显然,在评论民粹派小说时,普列汉诺夫并不在意这个“张力”的“度”。他的兴趣不在艺术与思想之间的适度的张力上。对于他来说,指出这个问题就已经足够了。他把主要的注意力放在“为什么民粹派小说会出现这样的创作现象”这个问题上。解决这个问题吸引了他绝大部分的精力,也构成了他评论民粹派小说家的基本特点。

显然,假如仅仅从诗意方面来看,民粹派小说是难以与莱蒙托夫、屠格涅夫、列夫·托尔斯泰等大家相比的。但是,是否可以因此而抹杀他们的创作成绩呢?应该如何看待他们的价值?在这个问题上体现了普列汉诺夫的美学立场和他的价值观念。

(3)普列汉诺夫并非像他经常所讽刺的“美学家”那样片面和机械地看待这个问题。他认为,在这种“政论家式地”看待生活现象,在俄国社会思想发展历史上具有重大的思想价值。在他看来,“俄国文学中的民粹主义表现了那在三十年期间曾经是俄国最先进阶层的社会的观点和愿望”。他说:

我国的一般的民粹派文学,特别是民粹派小说,拥有很大的优点,这些优点是和它的缺点分不开的,其实这是常有的情况。作为夸夸其谈和矫揉造作这一切作风的敌人,平民知识分子本来应当造成,而且实际上也造成了一种极其真实的文学流派。在这种场合下,他们一直是忠实于俄国文学的优秀传统的。我国的民粹派小说是完全现实主义的,而且不是现代法国样式下的现实主义,因为它的现实主义充满着感情,浸透着思想。这种差别是完全可以理解的。……俄国文学中的民粹主义表现了那在三十年期间曾经

^① 《普列汉诺夫美学论文集》,曹葆华译,人民出版社,1983年,第8页。

是俄国最先进阶层的社会阶层的观点和愿望。上述流派的主要历史功绩就在于此。俄国的社会关系在变化着(而且它们已经变化了),俄国的历史舞台上将出现一些新的更先进的阶层或阶级(这样的时间已经不远了),那时候民粹派小说,就像整个民粹派文学一样,将退到次要的地位,而让位给新的流派。但是,民粹派小说的代表们将永远有权利说,他们没有白白地写作,他们当时是善于为俄国社会发展事业服务的。

他们在描述本国人民生活的时候,就在为这个事业服务了。没有任何专门研究著作能够代替他们所描绘的人民的生活的图画。必须十分仔细地研究民粹派小说家的作品,就像研究俄国国民经济统计著作或者农民习惯法的著述一样。没有一个社会活动家,不论他属于哪一个流派,能够说,这样的研究对于他是不必要的。看来,根据这一点,可以原谅民粹派小说家所犯的许多自觉和不自觉的反对美学的过错。^①

显然,普列汉诺夫在这里看到了民粹派的“主义”与别林斯基、赫尔岑、车尔尼雪夫斯基、杜勃罗留波夫和皮萨列夫所代表的革命民主主义思想、与西欧派的进步思想具有的紧密联系。正是这个联系被普列汉诺夫赋予了极高的思想价值。他特别坚信:“要使民粹派小说家确信他们不应该关心社会问题,是不可能的;经常劝说他们这一点,是荒谬的。俄国现在正经历着这样的时刻,它的居民中的先进阶层不能不关心这类问题。因此,不管美学批评家先生们怎样大卖力气,对社会问题的关心必然要在小说中反映出来。”^②

但是,普列汉诺夫的美学批评并不局限在这样的程度上;他不是因为民粹派小说家对社会的关心而不加区别地认同他们的一切政论因素,包括政论立场。在普列汉诺夫的意识形态文学批评看来,真正的文学批评刚刚开始。他认为,应该对自己提出这样一个问题:“民粹派小说家对俄国生活的看法究竟有多少根据,他们作品的主要艺术缺点是

① 《普列汉诺夫美学论文集》,曹葆华译,人民出版社,1983年,第8—9页。

② 同上书,第9—10页。

不是多多少少也取决于这些看法的错误和狭隘，——这完全不是可笑的，相反地，而是十分恰当的。”^①这确定了他作为一个俄国马克思主义文学思想家的基本特点。普列汉诺夫的文学批评的基本出发点全在这句话体现出来的意义。他的文学批评实践的核心就在于：当面对一部文学作品时，要首先问的问题是，作家这样而不是那样表现生活，其根据是什么；这个根据是否正确。在这里，正确与否自然有一个标准。对“根据”的索隐与对“标准”的评判，对于普列汉诺夫的文学批评来说，就是文学批评的全部。

这样评价普列汉诺夫的文学批评的本质，是否局限甚至曲解？不是的。在评论高尔基的剧本《仇敌》时，普列汉诺夫说：“我之所以喜欢《仇敌》，并非因为它描写了阶级斗争，并且是描写特定环境中的一场阶级斗争……所有这一切仅仅提供了写出一部出色的剧作的可能性。问题在于，这种可能性是不是变成了现实？而这个问题的解决，大家知道，是取决于对生动的材料所进行艺术加工令人满意到什么程度。艺术家不是政论家。他不是议论，而是描绘。描写阶级斗争的艺术家，应当向我们表明，剧中人物的精神状态是怎样受阶级斗争的支配的，阶级斗争是怎样决定他们的思想和感情的。总之，这样的艺术家必须同时又是心理学家。”^②在他看来，政论家和政论性质的作家或艺术家，在处理作品里的人物性格和心理时，一个重大的任务就是处理好他的精神或心理的意识形态内容，他必须艺术地“描写阶级斗争的艺术家，应当向我们表明，剧中人物的精神状态是怎样受阶级斗争的支配的，阶级斗争是怎样决定他们的思想和感情的”。在这里，“怎样决定”是最为关键的。然而，对于普列汉诺夫来说，论证“怎样决定”这个关键性问题，不是他的主要任务；他的关键工作是考察这个精神状态具有怎样的历史社会根据，并对它进行评价。

在评论乌斯宾斯基的小说时，普列汉诺夫就是遵循这样批评原则。他首先强调乌斯宾斯基小说“就是这样解释农民生活的各个方面和农

① 《普列汉诺夫美学论文集》，曹葆华译，人民出版社，1983年，第10页。

② 同上书，第590—591页。

民思想的一切特点。他的解释是合乎逻辑地从一个基本原则产生出来的”^①。但是,这个原则是什么呢?普列汉诺夫这样归纳:“认为自然界就是农业劳动对农夫及其社会关系的整个性质的一切‘影响’的‘根源’”^②。他的小说所处理的人们的生活,就是建立在这个原则基础上的。正是把一切归结为自然界因素,所以,乌斯宾斯基就看不到其他“社会性的因素”对俄国农民生活面貌的深刻影响。“我们重说一遍,假如格·乌斯宾斯基想到农民生活的整个方式取决于农业劳动条件而力求阐明关于这些条件的概念,那么他就不会陷入这样的矛盾了。这对于他会是轻而易举的,因为人类的前进运动依赖于生产力发展的学说早已在西欧著作中探讨过了。马克思的历史思想是会把许多‘严整性’带到格·乌斯宾斯基的世界观中的。”^③普列汉诺夫在马克思的历史发展学说的理论指导下,对格·乌斯宾斯基的小说世界进行了剖析。

既然整个问题在于“自然界”,那么,改变农民生活现状、“谋求普遍的幸福”的关键就是改变人与自然的关系。现存的社会关系和社会环境(包括公社制度)就变得无关紧要。在这里,文学民粹主义与社会学民粹主义发生了矛盾。在格·乌斯宾斯基的小说里面,农民朦朦胧胧感觉到新的经济制度的临近,“他开始觉得,在遥远的什么地方,产生出某种不好的、困难的事情,必须巧妙地对付……”这种临近的新的东西迫使他产生出必须“识字”的紧迫愿望。醉心于古老的公社制度,是不能够产生这样的愿望的。在强调影响农民生活的因素仅仅是“自然界”的社会学民粹主义面前,这个自发地产生的念头太令人难堪了。普列汉诺夫在民粹派小说里面的艺术力量中,发现了作为一个理论体系的民粹主义与作为艺术实践中的民粹主义之间的“张力”,他说:“作为一种力求研究和正确解释人民生活的文学流派的民粹主义,是完全不同于作为一种指出‘普遍幸福’的道路的社会学说的民粹主义的。前者不

① 《普列汉诺夫美学论文集》,曹葆华译,人民出版社,1983年,第18页。

② 同上书,第19页。

③ 同上书,第23页。

仅是完全不同于后者,而且如我们所看到的,还和后者发生直接的矛盾。”^①“一切民粹派小说家当中最善于观察、最聪明和最有才华的小说家格·乌斯宾斯基,向我们指出了‘十分明确的’‘人民事业的实际形式’,可是完全不自觉地对民粹主义以及一切哪怕部分地与之有关的‘纲领’和实际活动计划宣判了死刑。”^②这是了不起的艺术感受力。

然而,这个感受还不是普列汉诺夫文学批评的基本目标。他必须使文学的批评转化到意识形态的批评。在评价格·乌斯宾斯基的小说的最终价值时,他说:“在想解决‘怎么办?’这个问题的意图中也就包含着民粹主义学说存在的整个意义。在这个问题上站不住脚,就表示它的完全破产;我们可以说,我国民粹派小说家作品的艺术优点成了谬误的社会学说的牺牲品。”^③这个结论具有深刻的思想价值和历史价值。我想,读者绝对不会把这个结论仅仅看做文学研究的结果。事实上,普列汉诺夫对文学创作现象研究的结论,从来就不仅仅局限在文学本身,而是具有紧迫的现实关怀的内容。在这里,他所指出的“谬误的社会学说”具体指的就是民粹主义的“主观社会学”。

“主观社会学”这个术语是普列汉诺夫的个人创造。在批评民粹派小说的社会学立场时,他引用了过世了的老资格斯拉夫派人物阿克萨科夫发表在《史学通报》的一封信。阿克萨科夫对民粹派进行了尖锐的批评,认为民粹派的主张“不过是歪曲了的、前后不一贯的斯拉夫主义。他断言道,民粹派攫取了斯拉夫主义的一切原则,而抛弃了由此产生的关于沙皇和宗教的一切结论”,“要是赞扬我国农民生活的古老基础,谁就必然要同沙皇和上帝都妥协”。^④这个变化了的斯拉夫主义思想的核心就是对已经变化的俄国社会现实的视而不见,就是毫不在意整个社会的经济关系在发生着剧烈的变化,而自顾自地美化所谓俄国的独特性质,美化那个已经发生了重要变化的村社制度,以为它可以为俄国农民提供躲避资本主义狂风暴雨的温室。而这个思想恰恰忘记

① 《普列汉诺夫美学论文集》,曹葆华译,人民出版社,1983年,第39页。

② 同上。

③ 同上。

④ 同上。

了,农村公社的政治基础就是沙皇专制制度。因此,至少从逻辑上可以这样推论:既然维护农村村社,那么,就必然连带它的政治基础都加以维护。因此,阿克萨科夫的话没有错。普列汉诺夫在这里把无视资本主义势力在俄国的迅速发展,不顾农村村社的迅速解体,专一在主观上强调俄国发展道路的独特性,这就是一种主观社会学。

“主观社会学”在民粹派文学思想上产生了较大的影响。民粹派文学理论家米哈伊罗夫斯基就是这个思想的宣传者。普列汉诺夫、列宁曾经与他进行了激烈的论战。^①在评价民粹派小说的思想趋向时,米哈依洛夫斯基强调它对资本主义的批评,对俄国古老民间风俗、生活方式和淳朴人情的赞颂,这固然是具有极大的艺术和社会历史价值的内容。但是,在思想趋向上,普列汉诺夫敏锐地察觉到它的失误:“我们今天的状况的确不好,我们不能否认这一点;但是为了摆脱今天的状况,不必把我们的过去加以理想化,而要用毅力和本领为美好的将来工作。”^②他在最优秀的作家格·乌斯宾斯基的作品里也发现了这个错误的思想导向:“格·乌斯宾斯基认为‘靠自己双手劳动’的神圣和宁静的生活就是出路。”^③这就使人很方便地联想起著名作家列夫·托尔斯泰的“主义”来。为什么会是这样呢?普列汉诺夫认为,民粹派也好,托尔斯泰主义也好,或者老派斯拉夫主义者也好,他们都抱有对俄国现实和未来的错误的观点。他们都认为,俄国的村社制度是世界上最完善的社会制度,是资本主义的天然敌人。他们把对资本主义的主观上的痛恨感情,与现实生活的客观进程相隔离,一厢情愿地认为俄国社会具有任何一个国家都不曾具备的优越性。这样,当他们看待文学的表现时,就难免一叶障目了。他们的阐释、引导和批评,都呈现出强烈的主观意愿。

① 关于俄国马克思主义者与民粹派的思想论战,参见列宁《什么是“人民之友”以及他们如何攻击社会民主主义者?》、《我们究竟拒绝什么遗产?》、《俄国资本主义的发展》和普列汉诺夫《我们的意见分歧》、《社会主义与政治斗争》、《再论米海洛夫斯基先生,再论三段论》、《多我们的反对者讲几句话》等文献。

② 《普列汉诺夫美学论文集》,曹葆华译,人民出版社,1983年,第48页。

③ 同上书,第41页。

在批评民粹主义文学的思想立场时,普列汉诺夫坚持了唯物史观,坚持用马克思主义的观点来看待俄国社会发展的问題,这样,当他评价民粹派小说时,就很快察觉到民粹派文学世界与民粹派的思想主观意图之间的深刻矛盾了。只是在这样的思想意图指导下,他们才会与斯拉夫主义者争论这个层面的问題:“几年以前,他们同斯拉夫主义者曾经进行了激烈的争论:应该怎样哭——‘同人民’一道哭,还是‘为人民’而哭。的确,他们只好哭——为政府压迫人民并使人民破产而哭,为‘文明’侵略我们而哭,为伊凡·叶尔莫拉伊维奇仍然要活‘许许多多个十年’而哭;最后,他们不得不为自己本人绝望的处境最悲伤地大哭而特哭。”^①因为缺乏一种正确和先进的思想作为文学思想的坐标,因为缺乏对当前进步和先进的阶级力量的意识,他们就只好在“哭”的方式上做文章;体现在文学上,才把文学作品里对古老乡村的热爱艺术表现仅仅看作是一种留恋而不是一种有力的抗议。

普列汉诺夫提出这样的问題:“究竟什么样的观点才能使对艺术性的要求同对社会问题的兴趣——我们的小说家中的先进部分不能而且无论如何也不应该放弃的兴趣——协调起来呢?”^②这个问題的前提是:对艺术性的要求与对社会问题的兴趣是可以协调起来的,但是,这个协调需要一个正确的观点作为基础。在普列汉诺夫看来,这个正确的观点就是:

我国的民粹派小说家只要理解我国转变时代的意义,就可以使自己的作品具有高度的社会意义和文学意义。但是要达到这一点,当然,必须善于消除民粹主义的一切偏见。^③

这个偏见在何处?在评价纳乌莫夫的小说时,普列汉诺夫写道:“他们的错误在于把我国古老的、当时已经迅速在瓦解着的经济制度轻率地加以理想化了。使这种制度永远存在下去,就必然要使人民的性格的一些特点也永远存在下去,而贝奇柯夫之流的毅力往往碰上这些

^① 《普列汉诺夫美学论文集》,曹葆华译,人民出版社,1983年,第41页。

^② 同上书,第64页。

^③ 同上书,第65页。

特点就失败了,后来民粹派的忘我精神碰上这些特点也失败了。”^①把俄国“古老的、当时已经迅速在瓦解着的经济制度轻率地加以理想化”,这个思想特征,在俄国社会运动中是具有鲜明特点的。大致说,民粹派小说的全部价值不在这个思想特点,而在于他们面向破产的俄国农村生活时表现出来的忠实现实主义和激烈批判情绪。

“理解我国转变时代的意义”这个前提是什么意思呢?就是改变民粹派的“主观社会学”(对社会发展规律的主观意志),正视俄国社会发展的客观现实,要把转型以后的俄国社会的生产方式从单一的“农业劳动”扩大到手工业、工业、工商业等多种形式,要把从1861年以来的俄国社会转变的本质理解为一个新的时代的到来,这个时代是以资产阶级和无产阶级的对立为标志的;它既是资本主义迅速发展的时代,也是无产阶级革命运动迅速兴起的时代。如此来理解“转变”,就会赋予自己的作品以“高度的社会意义和文学意义”。在这里,普列汉诺夫把“理解我国转变时代的意义”这个认识论意义上的立场看做前提,充分体现了他的文学思想的突出特点。普列汉诺夫最终这样结束自己对格·乌斯宾斯基小说的研究:“我国的有教养的平民知识分子应当加入正在开始的历史运动,站在无产阶级利益的观点上面。这样一来,他们就可以一下子解决他们处在人民和统治阶级之间的那种模棱两可的、中间的地位的全部矛盾。那时候他们将不会是平民知识分子,而是全世界无产者大家庭中的成员,民粹主义也将让位给社会主义。”^②

他认为文学研究必须借助于现实的历史运动,只有站在无产阶级利益的观点上,才能解除民粹派文学的全部矛盾。对于俄国文学思想研究来说,这个结论实际上具有以下几个方面的启示:一、马克思主义文艺学研究不是单纯的技艺研究,不是脱离社会历史运动的学院式研究,而是与社会历史运动紧密联系在一起,是这个运动的一个有机组成部分。二、马克思主义文艺学研究的基本价值观念,不是仅仅局限在研究的对象上,也不能封闭在研究对象的结构内部。考察一个文学现

① 《普列汉诺夫美学论文集》,曹葆华译,人民出版社,1983年,第139页

② 同上书,第65—66页。

象的价值,必须把它放在现实中的社会政治运动中,必须看它是如何回应这个运动的提问。三、马克思主义文学思想在理论上以马克思主义的历史唯物论观点为基础,在现实力量上以工人阶级的利益为前提。它赋予文学研究以强烈的现实倾向。可以把这个赋予看做是对俄国文学批评的传统的继承;从西欧派和斯拉夫派文学批评、革命民主主义批评,到民粹派文学批评,他们都具有扎实的现实基础,甚至具备鲜明的阶级基础。普列汉诺夫的文学思想及其批评继承了这个传统。他把文学批评的现实基础放在无产阶级身上,以无产阶级的利益作为自己文学批评的坐标。这个立场是极其鲜明的,毫不妥协的。

在这个意义上理解普列汉诺夫的文学思想以及他的批评模式,就能够为他在俄国文学思想历史进程中确立一个坐标。

普列汉诺夫认为,文学批评的关键就在于捕捉作品中潜伏着的认识生活的前提,考察这个前提,把它与现实中的社会运动相联系,来评价它,理解它。正是在这个捕捉、考察、评价和理解的过程中,他把马克思主义看待现实社会运动的思想观点纳入到文学批评的视野里来,充当这个过程的指导思想。也正是这个过程中,可以比较准确地这样来称呼普列汉诺夫的文学思想的本质:马克思主义意识形态批评。文学批评的意识形态话语就是在普列汉诺夫这里以一种鲜明的体系化的方式形成的。

对民粹派文学批评只是这种批评模式的一个尝试。这个尝试的基本特征就是使“学院式”的文学批评活动摆脱学究式的术语体系,介入到活生生的现实生活中来;使现实生活、思想运动和政治运动以问题的方式呈现在文学批评话语中。普列汉诺夫完成的这个工作可以称为“获生的跳跃”。

二 别林斯基论:“诗学的现实关怀”

普列汉诺夫论别林斯基,主要的论点是以下几个:一、普列汉诺夫强调,文学批评关怀现实的思想来源是别林斯基;二、普列汉诺夫解释,别林斯基的思想的特点是从他的社会政治学说开始的;这个视角对于

俄国文学批评具有典型意义；三、普列汉诺夫在解释别林斯基的过程中建立了文学批评的对象和批评的标准；四、普列汉诺夫的意识形态批评具有他的政治立场的影子。

还是在那篇批评格·乌斯宾斯基的文章里，普列汉诺夫这样说：“但是，什么是马克思主义，难道不是我们归功于别林斯基的那种精神运动本身的一个新阶段吗？”^①这是一句意味深长的话。个中的关键词“马克思主义”、“那种精神运动”、“新阶段”，毫无疑问是值得思想家深思的。对于研究马克思主义文学思想与俄国文学批评思想的紧密联系而言，别林斯基这个名字无疑是不能忽略的。在相当大的意义上可以说，普列汉诺夫文学思想和批评模式的建立，与这个名字密切相关。严格地说，普列汉诺夫的马克思主义文学批评理论模式是以别林斯基的文学批评实践为前导的；对别林斯基文学批评思想的清理，实际上帮助普列汉诺夫建构了文学批评的逻辑和历史视野。

关于普列汉诺夫以及他开启的俄国马克思主义文学批评与革命民主主义文学批评传统之间的关联，无论是俄国学术界还是我国学术界，都已经做过非常丰富的研究。其基本思路是，以普列汉诺夫文学批评的对象和批评的标准问题为核心，描述这个联系的内在思想，以求证“普列汉诺夫文学批评的意识形态特征的建立”这个问题。

普列汉诺夫论别林斯基的文章有十篇，可以想见别林斯基在他美学思想中的位置。普列汉诺夫研究别林斯基的文章具有内在的关联。关联的基础是之一是对俄国面临的社会关键问题（即俄国“向何处去”？）的深切关注；关联的基础之二是如何理解文学批评的使命问题。而这两个关联的基础彼此之间是紧紧相联系的。因此，虽然普列汉诺夫专门研究别林斯基的文学观念问题仅仅一篇文章，但是，每一篇文章都对理解他的文学思想具有参考作用。专门研究别林斯基文学思想的《维·格·别林斯基的文学观点》和《别林斯基的百年纪念》，非常紧凑地解决了文学批评的对象和标准问题。其他几篇均以别林斯基的政治立场、哲学思想、美学思想的基础问题进行探索。尤其是写作于 20 世

^① 《普列汉诺夫美学论文集》，曹葆华译，人民出版社，1983 年，第 68 页。

纪的两篇文章,对理解普列汉诺夫的文学观念的发展及其归属,具有重大的价值。然而,为什么普列汉诺夫在研究文学批评家别林斯基的时候却专注于他的哲学思想、政治立场,反而对他的文学思想的研究如此简略呢?理解这个现象,可以帮助我们认识普列汉诺夫所理解的文学批评的基本内涵。在普列汉诺夫看来,这涉及文学批评的对象和批评标准问题。俄国文学批评从来就不是纯粹的艺术批评,不是普列汉诺夫所讥讽的“纯粹美学批评”。它与这个国家的社会运动密切联系在一起。

可以这样说,在普列汉诺夫美学思想和文学思想的形成、发展过程中,别林斯基和对别林斯基思想的阐述,占据了非常重要的位置。对别林斯基的美学思想的理解、阐述和批评,实际上确定了普列汉诺夫作为别林斯基思想的一个后继者和发扬者的思想的基本格局。普列汉诺夫对文学批评的对象、标准的形成,与对别林斯基的文学思想,具有连续关系。因此,尽管普列汉诺夫对车尔尼雪夫斯基的研究似乎在篇幅上略多于对别林斯基,然而,就其关键性而言,别林斯基在普列汉诺夫文学思想中的重要性要高于后者。对车尔尼雪夫斯基的阐述,在普列汉诺夫的思想中,起到的作用是批评标准的建立,而对别林斯基的阐述,则既起到了标准的建立,又明确了批评的对象。对别林斯基的研究的终点就是对车尔尼雪夫斯基研究的起点。

1. 别林斯基与德国古典哲学

别林斯基的哲学思想与德国古典哲学的黑格尔传统具有复杂联系。德国古典哲学的基本命题是要理性地解释理想与现实、存在与合理性、个人与整体、个性与共同性等这些彼此对立概念之间的关系。从19世纪初期开始,德国古典哲学家的思想就对俄国思想家产生了影响。“德国哲学对我国文学批评发展的影响还在别林斯基出现之前已经开始表现出来了。”^①而在30年代,俄国的各种思想流派接受的思想

^① 《普列汉诺夫哲学著作选集》第4卷,三联书店,1974年,第571页。

资源,基本上以来自法国和德国的思想为主。其中,又以法国社会思想和德国哲学思想为基本内容。

普列汉诺夫认为,别林斯基始终是在对俄国现实的深切关注中对待他接触到的德国古典哲学思想的,从费希特到黑格尔的学说,对他之所以产生深刻的影响力,原因就在于,别林斯基试图依赖这些思想资源找到解决与现实之间关系的依据。别林斯基的一切哲学思想、美学思想和文艺学思想,都应该在这个坐标下来研究,在这个参照物下来发掘其意义和价值。普列汉诺夫阐释别林斯基文学思想的核心乃是对现实的深切关怀,也是别林斯基一切思想的基础和动力。

普列汉诺夫在《别林斯基与合理的现实》里这样写道:“依照我们的意见,别林斯基在俄国社会思想发展的全部过程中是个中心人物。他对自己,同样也对别人提出一个伟大的任务,不解决它,我们也许永久不会知道文明的人类将沿着哪条道路走向自己的幸福和走向理性对盲目的自发的必然力量的胜利;我们也许永久停留在马尼罗夫式的幻想的领域中,停留在脱离了地理和历史条件的空中楼阁的理想领域。对于这一任务比较正确的解决应当成为衡量我们的社会观念进一步发展的标准。”^①

最后,别林斯基还是抛弃了这个思想。他对黑格尔那哲学家的“尖顶帽子”失望了。黑格尔对这个俄国迫切需要解决的问题是轻蔑的,这刺痛了他的心。但是,转变不是轻而易举的,“别林斯基在向黑格尔的帽子告别以后,回到了对俄国现实的否定。但是他没有能够从理论上论证自己的否定,‘发挥它的思想’,也就是说,要在我们的社会生活自身找出在其进一步发展中必然会消灭现在社会生活中一些不成体统的事情的力量。所以别林斯基痛苦地意识到自己是毫无根据的。他在俄国没有看到能够促进进一步健康发展的一些因素,在这个意义上开始觉得俄国是‘幻影’”^②。

普列汉诺夫认为,别林斯基的这个思想在文化思想极不发达的俄

① 同上书,第503页。

② 《普列汉诺夫哲学著作选集》第4卷,三联书店,1974年,第532页。

国社会来说,依旧是可以理解的。在《当代小市民思想》一文里,普列汉诺夫写道:“但是别林斯基只能知道和观察到的那种非常不发达的俄国社会关系,却妨碍他找到解决这个极其重要任务的办法。因为不能找到解决它的办法,所以别林斯基只有在二者之中选择其一:或者为了否定空想而仍然与现实保持协调,或者为了否定现实而与空想妥协。俄国的现实过于黑暗,不能让别林斯基长久地对于选择犹豫不决。他奋起反对现实而同空想妥协了。正是他的这一步骤,在俄国读者的头脑里,通常是与关于‘狂暴的维萨里昂’对某‘哲学笨人’的某些不恭敬的所说的回忆联系在一起的!”^①他认为,“在当时的情况下,别林斯基的这一步骤又给他博得了很大的荣誉。但是在谈到这一步骤的时候,决不应该忘记:与空想的妥协——不管当时对别林斯基说来是如何不可避免——仍然标志着他的理论要求降低了;这种理论要求的降低,并不是别林斯基的功绩,而是他的巨大的不幸,这种不幸是由于不幸的‘俄国’的现实引起的”^②。虽然普列汉诺夫讨论的不是别林斯基的文学思想,而是别氏的社会思想和哲学思想,但是,他讨论的思维模式却是一致的:把所讨论的东西与现实发展的条件联系起来看待,在现实发展的历史使命面前来判断它的价值。这也是普列汉诺夫研究社会、历史和美学问题的基本思路。在他看来,不存在脱离社会、时代、环境的纯粹理论问题;一切理论问题,实际上都是社会、历史和具体环境的另一种表现方式。它们势必受到后者的制约。

别林斯基与空想的妥协,表示着他对现实的反抗,不是为了同一个现实中所包含的矛盾的增长所引起的社会的劳动部分的实际利益,而是为了抽象的原则。这样的原则在他那里就是个人的原则。当时,他在自己的一封信里说道:“在我身上有某种对个人的自由和独立的狂热的爱在发展起来”。伊凡诺夫—拉祖姆尼克先生认为,别林斯基在这里所指的就是“现实中的个人”。但是问题也就在于,当时别林斯基这样热心地起来保卫的“个人”,其本身恰

① 《普列汉诺夫美学论文集》,曹葆华译,人民出版社,1983年,第653页。

② 同上书,第653页。

恰就是抽象的原则。因此,起来保卫个人,在别林斯基那里就具有十分抽象的性质。他要求个人“从不合理的现实的卑鄙的羁绊下面、从群氓的意见和野蛮时代的传说下面”获得自由和独立。依据他当时的意见,个人的利益应该由社会在“真实和忠勇”的原则上加以改造来卫护。在这整个方面,不用说,现实的东西是很少的。在这上面所以不能有许多现实的东西,正是因为别林斯基没有能够依据现实本身所包含的矛盾来“发展否定的思想”,因此他也就不得不同空想主义订立停战协定。^①

普列汉诺夫最擅长的,就是把一个具体的概念还原到它产生的社会历史背景下——而不是抽象地——去研究。在特定的历史环境提出的特定的任务下,去发掘它的具体内涵。在讨论别林斯基的“个人”这个概念时,他走的就是这条路子。他认为,别林斯基的“个人”概念,不是一般意义上的现实性质的,而是抽象意义上的,其中的原因就是,在别林斯基的时代,并未给他一个值得卫护的现实中的“个人”概念。普列汉诺夫强调了他自从 80—90 年代一直坚持的那个思想——唯物史观。

把“个人主义”和“小市民习气”作为一般性的话题,做一般的理解,对于面临的具体时代的历史使命来说,是没有意义的。只有在具体的时代的提醒下,在历史辩证法的启示下,我们应该发现这两个概念是发展、变化的,并不是停止的不变的。甚至,在“个人主义”这个概念的历史发展过程中,曾经呈现出革命的进步的 and 激烈的内涵。这就是别林斯基时期的“个人主义”的理想性质。这说明,光是形而上学地诅咒“个人主义”或者赞颂它,都是片面的。

2. 关于文学批评的对象和标准

在普列汉诺夫看来,文学批评活动包括两个环节:一是批评的对

^① 《普列汉诺夫美学论文集》,曹葆华译,人民出版社,1983年,第654页。

象,二是批评的标准。他引用别林斯基的话来阐述自己的思想:“别林斯基说:‘人们通常援引莎士比亚,特别是歌德,作为自由的纯艺术的代表;然而这是一种很不成功的意见。莎士比亚通过诗来表达一切,可是他所表达的远不是仅仅属于诗的东西。’”^①这个“不是仅仅属于诗的东西”的内涵是值得探究的。实际上,普列汉诺夫考虑到,批评家通过评论所针对的是什么?不是诗外在的东西,不是感官可以触及的外在形式(语言、音律、声音、图像、形象、技巧,甚至结构),而是通过理性才能够触及的东西,这也是诗人通过外在的形式所表达的东西。这个“不是仅仅属于诗的东西”是诗人表现的目的,是诗歌本身所有的形式所指向的目标,也是批评家所针对的东西。批评家通过对这个“东西”的评价,判断一部艺术作品的价值。

这样就接着出现一个问题:批评家依据什么标准来评价诗人和诗歌所表达的“东西”?在《别林斯基的文学观点》这篇文章里,普列汉诺夫从别林斯基所接受的哲学思想(从费希特到黑格尔)而影响文学对现实的关系的判断,得出了这样的结论,认为,别林斯基的文学思想始终在关注文学与现实的关系;他在接受费希特的思想时,得出“理想高于现实”的结论,文学只表现崇高的理想就足以使粗糙的现实惭愧。“在他看来,生活总是有两个,一个是理想的生活,一是现实的生活;费希特说服了他,使他相信‘理想的生活正是现实的肯定的、具体的生活,而所谓现实的生活,是否定,幻想,渺小,空虚’。这样,在抽象的理想和具体的现实之间的痛苦的矛盾得到了所寻求的哲学的解决:即把对立的一方化为零。”^②

但是,作为一个“自己国家的公民”,“自己时代的儿子”,批评家不可能无视国家的苦难和时代的紧迫问题。他对费希特的观点失望了,转而面对黑格尔。黑格尔的“绝对理念”和“合理现实”的概念,对他的思想产生了很大的作用。既然一切现实的存在都是合理的,都是历史的发展的必然。那么,批评家就必须为俄国寻找出一个合理的解释,使

① 《普列汉诺夫美学论文集》,曹葆华译,人民出版社,1983年,第223—224页。

② 同上书,第463—464页。

之具有存在的合理性。他写了《波罗金诺战役漫谈》，把这个俄国与彼得大帝的事迹联系在一起。然而，这样做，就必然使他漠视千千万万的“个人”，他们的现实苦难在“绝对理念”和“历史总体”面前就没有任何意义。这个结论使他痛心疾首。“《文学的幻想》的得意洋洋的声调是一时兴奋的结果，而且完全不排斥它的作者的沉重情绪，这也就是他伤心地意识到自己等于零的结果，一面是抽象的理想和另一面是具体的俄国现实之间不能解决的矛盾的结果。”^①

普列汉诺夫描述道，在别林斯基的最后生涯里，他形成了自己的文学批评思想：“这个老黑格尔主义者早已熟悉的和很久以来就使他感到痛苦的那种把理想和生活联系起来，让辩证法来说明我们的现实的需要又在他身上出现了。”^②正是辩证法，使“别林斯基越来越深信，才能的发展完全取决于她周围社会环境的影响。因此，他自己的批评就愈来愈成为历史的批评”^③。

普列汉诺夫充分评价了别林斯基的这个转变。“早就应当从我们今天的具体的观点来看他的智慧发展和文字活动的历史。我们越是研究这个历史，也就越会深信别林斯基是我们文学中出现的一个最卓越的哲学组织。”^④他从别林斯基这里看到了真正的与“纯艺术美学批评”相区别的文学批评是什么。他说：“在反对已经腐败的制度的斗争中，这种抽象的因而也是片面的对事物的看法有时候甚至是非常有益的。但是，它妨碍对事物的全面研究。由于它的缘故，文学批评变成了政论。批评家研究的不是他分析的作品中所讲的东西，而是这个作品中可能讲的东西，假如它的作者掌握了批评家的社会观点的话。”^⑤“可能讲的东西”指的是艺术作品对现实的深刻关注所产生的思想。这个思想是具有普遍性的。因此，“对艺术作品的充分而且完全的理解，只有通过哲学的批评才有可能，而哲学批评的任务是从局部和有限当中找

① 《普列汉诺夫美学论文集》，曹葆华译，人民出版社，1983年，第463页。

② 《普列汉诺夫哲学著作选集》第4卷，三联书店，1974年，第502页。

③ 《普列汉诺夫美学论文集》，曹葆华译，人民出版社，1983年，第212页。

④ 《普列汉诺夫哲学著作选集》第4卷，三联书店，1974年，第504页。

⑤ 《普列汉诺夫美学论文集》，曹葆华译，人民出版社，1983年，第238页。

出一般和无限的表现”^①。普列汉诺夫认为别林斯基在批评法国文学批评的时候过于偏激,例如对圣博甫,他声明,“但是,我们再说一遍,圣博甫的错误不是由于他依据事实,而是由于他不完全明白事实的哲学意义”^②。

普列汉诺夫对别林斯基的这个评价,同时也可以看做是自己的文学批评思想的抒发:“在抛弃了绝对观念以后,别林斯基了解到我们所指出的规律的理解是多么的不正确,可是对于这个规律本身,就像对于他的整个美学法典一样,他一如既往地继续认为具有同样重大的意义。然而,如果说对现实的反抗很少改变别林斯基原来的美学概念,那么它却使他的社会概念发生整个的变化。因此,他对艺术在社会生活中的作用的想法,以及他对批评的任务的想法,都随之而改变,就毫不奇怪了。从前他说,诗自身就是目的。现在他驳斥所谓纯艺术的理论。他一再证明,关于脱离生活而且和生活的其他方面没有共同之处的艺术思想,是‘抽象的、虚幻的思想’,它只能产生于德国,即产生在善于思维和幻想然而与广阔的和生气勃勃的社会活动格格不入的民族里。不论任何地方和任何时候都不曾有过纯艺术。诗人是自己国家的公民,是自己时代的儿子。这个时代的精神在他身上发生的作用,不亚于在他本国同胞身上发生的作用。正因为如此,那种想分析诗人的作品,却不注意诗人所处时代的历史性质和那影响诗人创作的环境的纯美学批评,就丧失了一切威信,行不通了。”^③据此,普列汉诺夫梳理了别林斯基的文学批评思想发展的脉络,得出他的最终结论:“极端重要的是,他在自己一生的最后几年,认为批评的最高准绳已经不是绝对理念,而是社会阶级和阶级关系的历史发展。这个倾向是与他同时代的先进的德国哲学思想发展的倾向完全一样的。”^④

通过对别林斯基批评活动的清理,普列汉诺夫要对文学批评的两个方面做出回答,一个是批评的对象,一个是批评的标准。在这里,他

① 同上书,第201页。

② 同上书,第205页。

③ 同上书,第223页。

④ 《普列汉诺夫美学论文集》,曹葆华译,人民出版社,1983年,第254页。

认为别林斯基通过自己晚年的文学批评活动,已经确立了文学批评的“最高准绳已经不是绝对理念,而是社会阶级和阶级关系的历史发展”这个信念。这个信念在当代仍然是先进的,是现在的文学批评理应继续的。实际上,这也是普列汉诺夫的马克思主义文学批评信念。

3. 关于艺术的“哲学批评”

普列汉诺夫在回顾别林斯基的文学批评发展历程时,描述了他对文学批评的分类。他把旨在描述文学起源和基本面貌的基本原因的批评,称为“历史批评”;而把对文学作品做思想思考并予以评价的批评称为“哲学批评”。别林斯基认为,法国文学批评基本属于历史批评,德国文学批评基本上属于哲学批评。而别林斯基显然是推崇哲学批评的。

别林斯基在一篇评论文章里这样写道:“对法国人说来,作家的作品不是他的精神的表现,不是他的内在的生活的成果;不,这是他的生活的外在环境的产物。”^①他指责法国的历史批评“不承认美的规律和不注意作品的艺术价值。……‘他拿起一部作品,好像事先就认定它是真正的艺术作品,一开始就在它里面寻找时代的烙印,不是当做人类乃至某一民族的绝对发展的历史要素,而是当作社会和政治的要素。’‘它考察作家个人的性格、他的生活的外部环境、他的社会地位、他周围的社会生活各个方面对他的影响,并且根据这一切,力图说明他为什么这样写而不是那样写。’别林斯基说,这不是对文艺作品的批评,而是对文艺作品的注释,其所以有或多或少的价值,唯一就在于它的这种注释的作用”^②。普列汉诺夫对别林斯基的观点的转述,实际上包含了对批评家的批评。把文艺批评区分为历史的和哲学的两类,这个正如任何别的区分一样,缺乏实在的意义。关键在于,我们在“哲学批评”或者“历史批评”里能够看到什么独特的东西。

普列汉诺夫这样理解哲学批评:“哲学批评家首先应当理解一定艺

① 转引自《普列汉诺夫哲学著作选集》第5卷,三联书店,1974年,第199—200页。

② 《普列汉诺夫哲学著作选集》第5卷,三联书店,1974年,第202页。

术作品中所体现的观念,并且对它作出自己的评价。艺术作品所表现
的观念应当是具体的。具体的观念是从各个方面十分完全地把握事
物。……当哲学批评家发现了那鼓舞艺术家的观念的时候,他就应当
确信,这个观念渗透了被分析的作品各个部分。在艺术作品中没有
任何多余的东西;它的各个部分构成一个不可分割的整体,甚至那些
看来与作品的基本观念毫不相干的部分也是为了最完满地表现这个
基本观念才存在的。”^①假如我们把普列汉诺夫的这个界定与他对民粹派
小说的批评观念联系起来看的话,就会发现,实际上,他自己的批评
模式“正好”属于哲学批评。这意味着什么?在这里绝对不可以把他
对别林斯基的批评思想的研究看做是别林斯基个人的批评风格。这
是一个批评传统的阐述。

首先,在这里,很明显的一个事实是:别林斯基的这个文学批评模
式的分类是与他德国哲学的迷恋相关的。普列汉诺夫看到了这一
点。他说:“在我们转而谈到别林斯基的文学观点时,我们首先注意
到,德国哲学对这些观点,正如对他的社会观点那样,具有决定性的
影响。我国的那些发现别林斯基醉心于黑格尔对他的美学概念的
发展起了有害影响的文学史家,是非常之错误的。实际上所有这些
概念的一些优点正是完全根植于德国哲学,特别是根植于黑格
尔的哲学体系中。”^②普列汉诺夫这样说的依据是什么呢?

一般看来,别林斯基对现实的妥协,认为“现实存在是合理的”
的观念正是在接受德国哲学思想尤其是黑格尔哲学的条件下形成的。
为什么在这里普列汉诺夫表示“所有这些概念的一些优点正是完全
根植于德国哲学,特别是根植于黑格尔的哲学体系中”呢?实际上,
普列汉诺夫强调的是,别林斯基最终形成的文学批评观念是建立在
德国哲学尤其是黑格尔哲学的辩证法和发展观念的基础上的。辩证
法和发展的意识,是别林斯基最终抛弃与现实妥协意图的根本原
因,也是他走向对现实严酷无情否定的动力。在德国古典哲学看来,
把握事物,就意味着透

① 同上书,第200—201页。

② 《普列汉诺夫哲学著作选集》第4卷,三联书店,1974年,第571页。

过事物的现象、抓住事物的内在本质,把事物放在它的发展的历史过程中来评判,来预测它的未来走向。这既是历史发展论的,又是价值批判的观点。普列汉诺夫自己的思想也属于这个哲学的范畴之列。只不过,在把握事物的本质时,他更看重事物内部显示出的社会阶级和经济因素,在评判事物的价值时,他更看重事物对于无产阶级的历史使命的价值。

其次,“历史批评”与“哲学批评”这个区分,以及对“历史批评”的贬低是不尽公正的。众所周知,法国文学批评的传统是丰富而深远的。从布瓦洛开始的古典主义文艺批评,一直到19世纪的斯达尔夫人强调的社会历史批评传统,以及传记批评、审美批评、浪漫主义批评等,都表现出相当程度的合理性。别林斯基显然并非指这些批评类型的全部。

普列汉诺夫看出了别林斯基在批评法国文学批评的时候过于偏激,例如对圣博甫。他详细地研究了法国批评的基本特点,声明,“但是,我们再说一遍,圣博甫的错误不是由于他依据事实,而是由于他不明白事实的哲学意义”^①。在他看来,重要的不是是否依据事实,而在于这个批评是否“完全明白事实的哲学意义”。而关于对事物的哲学意义的发掘,显然这是德国批评的长处。在此,普列汉诺夫虽然否定了别林斯基对批评的两种区分的不以为然,但是,他对哲学批评发掘事物的内在意义的兴趣却是充分认同的。这个批评的趣味,也是他终身遵循的。例如,在评价各种文学艺术现象的过程中,例如评价高尔基、易卜生,评价民粹派小说,批评托尔斯泰的“艺术情感说”观点、提出“艺术表现思想说”时,他的出发点和归属都是文学批评必须发掘其中的哲学意义这个观点。可以这样说,别林斯基对文学批评的哲学批评界定原则,对普列汉诺夫的文学批评基本原则的建立,具有启发作用。

第三,文学的哲学批评显示出了别林斯基的文学批评的趣味,即对文学批评评价艺术作品进而干预生活本身的推崇。在这里,既包含文学批评的对象问题,还包括文学批评的标准问题。

普列汉诺夫这样解释哲学批评:“对艺术作品的充分而且完全的理

^① 《普列汉诺夫美学论文集》,曹葆华译,人民出版社,1983年,第205页。

解,只有通过哲学的批评才有可能,而哲学批评的任务是从局部和有限当中找出一般和无限的表现。”^①他对哲学批评的期望显然是很高的:“哲学批评应当毫不留情地对待那些完全没有艺术价值的作品,而且应当十分细心地对待那些只在某种程度上缺少这种价值的作品。”^②这个区分分寸是很有讲究的。“那些只在某种程度上缺少这种价值的作品”指的是席勒的某些作品,显然也包括类似民粹派小说的作品。正如在研究民粹派文学时所说的,以艺术价值来评价民粹派的小说,显然没有抓住它们的要点。一般来说,民粹派文学并不以艺术价值取胜,甚至它们拒绝艺术价值的追求。普列汉诺夫对哲学批评的这种理解毫无疑问是他自己文学批评实践的体验结果。

普列汉诺夫意识到,别林斯基的文学批评毫无疑问是倾向于哲学批评的,然而,他的哲学批评具有相当激烈的性质。他说:“评论《波罗金诺战役漫谈》的文章同评论《选集》的文章的对立,主要是在政论方面。”^③又说:“别林斯基的生气勃勃和宏伟有力的智慧不仅在文艺批评领域力求开辟新的‘道路’。他那顽强的工作也指向社会政治领域。他想要在这一领域里寻找新道路的尝试甚至比他在文学中所做的贡献还更值得注意。”^④别林斯基实际上是把哲学批评导向了“社会政治领域”,而且,在这个领域他的贡献更大,更值得重视。这个评价是有道理的。而且,普列汉诺夫本人在把哲学批评导向“社会政治领域”这个倾向上所做的工作,较之于别林斯基只会更明显、更有力,而不会稍感逊色。因此,以下可以认为是普列汉诺夫本人的心得:

在反对已经腐败的制度的斗争中,这种抽象的因而也是片面的对事物的看法有时候甚至是非常有益的。但是,它妨碍对事物的全面研究。由于它的缘故,文学批评变成了政论。批评家研究的不是他分析的作品中所讲的东西,而是这个作品中可能讲的东

① 《普列汉诺夫哲学著作选集》第5卷,三联书店,1974年,第201页。

② 同上书,第201页。

③ 同上书,第220页。

④ 《普列汉诺夫哲学著作选集》第4卷,三联书店,1974年,第522页。

西,假如它的作者掌握了批评家的社会观点的话。^①

但是,光是这样理解文学的哲学批评显然还是不够的。还存在一个如何实践哲学批评的问题,也就是说,还存在着一个标准问题。普列汉诺夫认为,在别林斯基的文学批评发展里程中,核心问题就是批评的标准的探索。例如理想与现实的关系,例如文学批评对现实的态度,例如如何看待个人与历史发展的一般规律的价值关系——这些问题的核心是以什么标准来看待文学批评的对象。当我们发掘出来艺术作品里作家艺术家的基本态度、基本立场后,必须回应他的态度和立场,必须评价它。普列汉诺夫认为,这个环节是批评家不能回避的工作。这个工作恰好显示出批评家的基本立场和基本态度。正是基于这一点,普列汉诺夫为了完成诗学从理论到现实实践的跳跃,提出了具有鲜明时代色彩的批评理论——文学的政论批评。

在《维·格·别林斯基》(1898年春天在日内瓦、苏黎世和伯尔尼的俄国人举行的别林斯基逝世五十周年纪念会上的演说)这篇文章的一条注解里,普列汉诺夫写道:“别林斯基文学批评活动的另一个方面,那就是他努力于使批评的评判和判断摆脱批评家个人的趣味和同情,并把它们放在客观的、科学的基础上。……不消说,别林斯基文学观点的历史是和他的哲学见解的历史非常密切地联系着的。”^②这个评价表现出普列汉诺夫对别林斯基哲学批评的相当程度上的偏爱。实际上,在别林斯基的文学批评活动中,许多见解是相当偏激的,这种偏激把文学的哲学批评推到极端——政论批评的地步。即便如此,在俄国这样的专制制度下,在哲学被“取消”,只有文学可以代表思想发言的条件下,文学批评履行哲学甚至政论的职能,是无可非议的,甚至是应该嘉许的。这个环境在普列汉诺夫从事批评的时代是否有了些许的改善呢?还有一个问题,什么是批评的“客观的、科学的基础”?在人文科学发展的视野内,“客观的、科学的基础”是否固定不变?这是一个问题。解释这个问题的关键,实际上不是对“科学的”和“客观的”标准的思辨

① 《普列汉诺夫美学论文集》,曹葆华译,人民出版社,1983年,第238页。

② 《普列汉诺夫哲学著作选集》第4卷,三联书店,1974年,第542页。

性追问,而是作一个十分“实践性”的回答。这就是介入社会历史的进程,就是在“发展的”眼光指导下评价文学艺术表现出来的社会生活现象,就是为民族和祖国预示一个未来的美好前景。完成这个使命,文学才可以被认为具有永恒的价值,也才具备了“客观的、科学的基础”。除此之外,无从说起。

第四,普列汉诺夫在对别林斯基的文学的哲学批评的研究过程中,渗透了自己的政治思想。他把自己对俄国社会发展的一般认识,放进了对别林斯基的文学批评思想阐释过程中。在《别林斯基与合理的现实》这篇文章里,他这样说:“但是他没有能够在理论上来论证自己的否定,‘发挥它的思想’,也就是说,要在我们的社会生活自身中找出在其进一步发展中必然会消灭现在社会生活中一些不成体统的事情的力量。所以别林斯基痛苦地意识到自己是毫无根据的。他在俄国没有看到能够促进进一步健康发展的一些因素,在这个意义上开始觉得俄国是‘幻影’。”^①普列汉诺夫认为,使别林斯基陷入悲剧境地的,是他生活的时代缺乏足够先进的社会力量实现他的社会理想。“别林斯基在周围的现实中没有看到能够促进发展(因而也能促进否定)的任何一种健康的因素,所以他甚至开始残酷无情地反对他一向热烈地同情他们的处境,并且当然也要为之流尽最后一滴血的那些人们:我所说的是农民和一般俄国人民。”^②社会历史是发展的,已经存在的旧的现实必然被新的社会力量所替代,但是,对于俄国来说,旧的、从彼得时代就存在的专制制度将会被“谁”替代呢?农民?他们本身就是这个制度的基础。但是除了农民,在俄国还有什么性质的社会力量呢?没有。当然,不能把贵族算上。这样,就注定了别林斯基的社会思想(社会主义思想)是落空的。也就决定了他的后继者车尔尼雪夫斯基的“农民社会主义”也是落空的。普列汉诺夫在论述美学问题和文学问题时,始终把社会理想、社会现实的阶级关系纳入讨论的视野,这是很值得注意的现象。这决定了他的文学批评思想的意识形态性质。

① 《普列汉诺夫哲学著作选集》第4卷,三联书店,1974年,第532页。

② 同上书,第534页。

“在我们现在所说的那个时代,黑格尔的唯心主义已经让位于费尔巴哈的唯物主义;但是这一唯物主义在说明社会—历史的过程方面是完全不中用的。在这方面,费尔巴哈的唯心主义有时比黑格尔本人更加严重得多。所以别林斯基不能依靠费尔巴哈的唯物主义来发挥自己的否定思想。他从灵魂深处痛恨当时的俄国现实,但是他不知道也不可能知道消灭这种现实的力量将从何而来,并且他因为这种无知深感痛苦;他对美好未来的信心有时也大大动摇了。”^①普列汉诺夫这里使用的是典型的意识形态方法研究诗学问题。

关于别林斯基的文学批评活动的最根本的特征,普列汉诺夫在《维萨里昂·格里哥里也维奇·别林斯基》里做了一个总结,强调了别林斯基文学批评所受的哲学影响、特征和归宿^②。但是,应该特别指出,普列汉诺夫在几篇文章里描述别林斯基的转变时,都强调了他的转向终点是发展论、辩证论。表面上看来,这个观点是与他自己所说的马克思主义思想运动连接在一起的,但是,应该区别一点:普列汉诺夫在别林斯基身上看见的转变是“一般社会学”的转变,是强调在俄国的发展必然经过资本主义阶段、必须有资产阶级这个阶级作为社会存在的发展观点。这个思想对于普列汉诺夫来说是宝贵的。^③所以,必须指出,普列汉诺夫在描述别林斯基的辩证思想时是缺乏否定之否定的思想的。因此,在这篇文章里面,具有相当程度的论战性质。不过,这个观点的性质只是在与列宁的思想相比较时才有意义。

因此,他对别林斯基的如下评价就应该认真地理解:“他(别林斯基)的脑力劳动的这个最主要的东西是对于抽象的、空想的理想的否定,是发展否定的观念的意图,而以社会生活本身合规律的发展为根据。”^④在这里,“社会生活本身合规律的发展”指的是什么意思?显然,只有理解普列汉诺夫本人对“卡夫丁峡谷”问题的解释思路,才能理

① 《普列汉诺夫哲学著作选集》第4卷,三联书店,1974年,第531页。

② 同上书,第591页。

③ 这类观点见于《普列汉诺夫哲学著作选集》第4卷,三联书店,1974年,第625、591、633页引文等,以及整篇《论别林斯基》。

④ 《普列汉诺夫哲学著作选集》第4卷,三联书店,1974年,第542页。

解它。

普列汉诺夫对别林斯基的研究具有何种理论意义呢？

第一，选择别林斯基作为研究的对象，对于普列汉诺夫的美学思想体系的建构，具有重大的理论价值。对于普列汉诺夫来说，研究文学艺术的根本规律，运用马克思主义的基本立场解释文学艺术现象，是他一生的重要兴趣。他对俄国文学几乎所有的大作家都涉猎到了，而其中对别林斯基、车尔尼雪夫斯基、列夫·托尔斯泰关注最多，写下的文章也最具有理论渗透力。

以上三位划时代的文学巨人在普列汉诺夫的文学思想体系里的位置，是以他们各自的历史特点决定的：别林斯基开拓了俄国革命民主主义文学批评的先河，使文学艺术保持对现实社会生活的强烈关注，使文学批评保持对社会生活的鲜明的批判立场。这个特点，对于普列汉诺夫影响巨大。可以说，普列汉诺夫心目中的文学批评的理想目标，就是以别林斯基为参照物的。车尔尼雪夫斯基则以对俄国社会、政治、经济、哲学唯物主义和人本主义精神、唯物主义美学和革命民主主义文学批评等多方面吸引了普列汉诺夫。托尔斯泰一方面提出了文学的宗教情感学说，另一方面以巨大的艺术创造力吸引全世界思想界的注意。这种巨大的思想影响力，迫使所有思想家面对他，必须回答这个文学现象所显示的意义。而在以上三位巨人之中，普列汉诺夫各有侧重：他关注别林斯基的哲学和美学立场，关注车尔尼雪夫斯基的社会政治学说，关注托尔斯泰创作所显示的阶级意义。

第二，虽然对别林斯基的研究遍布普列汉诺夫一生的各个时期，虽然在这各个时期里普列汉诺夫的政治立场发生了很大的变化，虽然在这过程中他的文学思想受到了来自各个领域知识的影响，但是，可以很明确地说，他对别林斯基的文学思想和哲学立场的价值判断却是始终如一的。

第三，别林斯基作为革命民主主义文学批评家和美学思想家，对于普列汉诺夫的文学批评思想和美学思想产生了重大的影响。表面上看来，普列汉诺夫是把别林斯基作为一个对象来研究的，但是实际上，别林斯基在普列汉诺夫的视野里还具有自我表达的意义。也就是说，普

列汉诺夫在对别林斯基的某些文学观点的理解和阐述中,表达了自己的文学思想。这样别林斯基就不纯粹作为一个研究的客体而存在。具体来说,在文学批评的对象把握和批评的标准方面,普列汉诺夫在别林斯基那里获益甚多。

为了说明这个论点,可以比较一下普列汉诺夫的文学艺术五段论与别林斯基的基本艺术原则。在《别林斯基的文学观点》一文里,普列汉诺夫这样归纳批评家的“美学法典”,并且认为这是“不变的”:第一个规律,也可以说基本的规律:诗人应当表明,而不应当证明;是用形象和图画来思维,而不是用三段论法和两端论法来思维。第二个规律,诗人应当按照生活本来面目来描绘生活,不要渲染它,也不要歪曲它。第三,作为艺术作品基础的观念应当是具体的观念,它所掌握的是整个事物,而不是事物的某一个方面。这个具体思想的特点应当是统一。第四,艺术作品的形式应当是和它的观念符合的,而观念也应当是和形式符合的。最后,形式的统一应当是和思想的统一相适应的。换句话说,艺术作品的各个部分应当构成一个和谐的整体。^①我把这五个观点进一步归纳为形象性、真实性、具体性、统一性。假如我们再看看普列汉诺夫在评论民粹派文学、托尔斯泰和其他文学现象时所使用的基本艺术观念,应该很清晰地看出,他的批评观念与别林斯基的思想非常相近。在文学批评对象的观念上,普列汉诺夫是别林斯基的继承者。而另一方面,普列汉诺夫显示出与别林斯基很大的差异,这就是在文学的批评标准上,普列汉诺夫依据的是马克思主义的政治意识形态批评标准。关于这个方面,我们将在以后的论述中涉及。

三 诗学的政论批评与意识形态之维度的建立

真正的诗学批评应该是政论批评。这是当下最具有真理性的批

^① 这五个观点见于普列汉诺夫《别林斯基的文学观点》一文,见《普列汉诺夫美学论文集》,曹葆华译,人民出版社,1983年,第220—221页。本文所引是摘录要点。

评。马克思主义文学批评的基本精神就体现在政论批评上。政论批评是文学批评的客观性和科学性的统一。

普列汉诺夫的文学批评观念,与他的哲学思想、政治倾向密不可分。马克思主义基本原理认为,文学属于意识形态一部分,而意识形态作为与上层建筑密切相关的特殊领域,与特定时期的经济基础具有依存关系。因此,在马克思主义者看来,文学观念与哲学、政治观点,以及与宗教、社会观点密切相关,就是十分自然的。正因为如此,普列汉诺夫认为,文学批评在其历史发展过程中出现过历史批评、哲学批评,但是,最高的文学批评终究是政论批评。尤其在“在一切过渡的社会时代,它总是充满着政论的精神。而有一部分简直就成了政论”^①。“劝导批评家说,你不应当热衷于政论,——这是徒劳无益的。……有这样一些时代,不仅批评,而且艺术创作本身,也充满着政论的精神。”^②普列汉诺夫在论述俄国 19 世纪的作家和批评家的著作时,对其中的政论性质非常关注。可以说,他对著作的艺术分析是建立在对它的政论批评研究的前提上的。这是普列汉诺夫文学批评的一个非常重要的思想,它至今仍然影响着我国的文学批评。

那么,普列汉诺夫的这个观点是怎样形成的?它的逻辑支柱在哪里?

第一,文学批评是与一定的哲学观点密切联系着的;并且,文学批评家的哲学观点和哲学立场制约着批评家的文学批评观点。

诗学的批评应该是怎样的?关于这个问题的研究,在普列汉诺夫的论文《阿·里·伏伦斯基[俄国批评家。文学概论]》里面是作为核心问题来讨论的,同时,在他研究别林斯基、车尔尼雪夫斯基、杜勃罗留波夫和皮萨列夫的文学批评时,这个问题也作为一个基本问题提出并制约着论述的方向。那么,普列汉诺夫的基本立场是怎样的呢?

在研究他的文学思想与别林斯基之间的关联的时候,引用了他所说的这样一句话:“对艺术作品的充分而且完全的理解,只有通过哲学

① 《普列汉诺夫哲学著作选集》第 5 卷,三联书店,1984 年,第 190 页。

② 同上书,第 190 页。

的批评才有可能,而哲学批评的任务是从局部和有限当中找出一般和无限的表现。”在另一个地方,他写道:“‘真正的批评’是‘哲学式的’批评,也就是唯心主义的批评。当然作为这种批评,它应当依据一种唯心主义的体系。”^①

这句话是他解释别林斯基的文学批评理念时说的,是对别林斯基的思想的延伸。但是,这个立场并没有成为普列汉诺夫本人的立场;不仅没有成为他的基本立场,甚至还是他据以反对唯心主义文学批评的出发点。的确,文学批评离不开哲学的基本立场。普列汉诺夫看到了影响别林斯基文学批评的主要哲学立场是黑格尔的唯心主义,是“理念”自身的发展历史观念;他也看到了影响并使车尔尼雪夫斯基的文学批评具有相当价值的哲学,是费尔巴哈的唯物主义哲学。他区分了这个“绝对理念”观念对别林斯基文学思想的积极和消极的影响。1912年,在他的论文《别林斯基的百年纪念》一文里,普列汉诺夫这样说:

……别林斯基的文学著作就完全是另外一种价值。他们认为这个伟大的著作家,是首先应用历史唯物论的几个主要原则去研究文学史的人之一。这是很大的功绩。

自然上面所指出来的研究文艺现象的方法,别林斯基并不是一开始就挑选着的。说得正确些:别林斯基直到自己生活的最后几年,方才完全接受这种方法。叙说他的文学观点发展的过程,必须指出这个过程是受着他的哲学上的宇宙观的发展所支配的。当他还是赞成黑格尔唯心论的时候,他把文艺现象的变更,以及人类的一切历史运动,都用绝对“绝对观念”的辩证法的运动去解释。等到他转变到了费尔巴赫的唯物论观点的时候,他开始把文学的发展去对照社会关系的发展,以及各种等级和阶级的历史变换。^②

普列汉诺夫认为,在别林斯基的文学批评思想发展的过程中,经历了一个从唯心论到唯物论的发展过程,而这个过程的结果,对于整个文

① 《普列汉诺夫哲学著作选集》第5卷,三联书店,1984年,第157页。

② 《别林斯基的百年纪念》,见《瞿秋白文集》第2卷,人民文学出版社,1953年,第1093—1094页。

学批评发展的历史来说,具有重大的意义,按照普列汉诺夫所说的,他在19世纪40年代就已经“在文学问题方面”看到了“不是思想确定实质而是实质确定思想”这个历史唯物论的基本规律,这无论如何是一个伟大的功绩。^①关于这个观点的历史性,不是我们所感兴趣的。感兴趣的是:文学批评与一定的哲学观点联系得如此紧密,以至于哲学立场决定着文学批评的基本价值。实际上,这个观念是马克思主义哲学的基本立场。在普列汉诺夫的文学批评的理论建构过程中,如何使文学作为一种意识形态参与现实中的社会运动这个问题一定处于“优先的位置”,正如在理解“卡夫丁峡谷”的意义时保持的立场。

这样,“真正的文学批评就必然是政论的批评”这个结论就获得了意义。而哲学,作为一种认识,正如黑格尔所说,“认识不仅反映世界,而且创造世界。”这个解释具有思想意义。在这里,关键的问题在于:哲学立场作用在文学批评的什么部分?假如一般意义上来说哲学立场之于文学批评的重要性,很容易陷入空谈。据普列汉诺夫说:文学批评就是对艺术作品的估价。也就是在前面所说的,文学批评实际上包括两个环节,一个是对对象的确定问题;二是对对象的估价的问题。一部艺术作品包含着丰富的内涵,其中什么内涵属于文学批评的研究对象?这个问题是批评的先导,是必须首先确定下来的。那么,一定的哲学立场对于确定文学作品的研究对象具有怎样的意义呢?在评论乌斯宾斯基小说的论文里,普列汉诺夫指出了民粹派文学批评家恰恰忽略了小说里对俄国农村中资产阶级和资本主义势力的描写。实际上,这也就告诉我们,一种思想立场会在影响对文学作品内涵的把握——内涵是客观的存在,但是,相对于一篇评论文章来说,文学作品的内涵太过广泛,因此,就会出现这样的情况:持一种哲学思想的批评家会读出这样的内涵,而持另一种哲学观点的批评家又会读出另一种内涵。普列汉诺夫认为,对于文学批评家来说,正确估价作品的内涵是应该有一个统一的准则,这个准则就是把文学作品放在产生它的具体社会历史环境中去看,在社会现实与文学发展的基本话语里去综合估价。这个思想

^① 同上书,第1096页。

非常清楚地体现在他评价民粹派小说的文章里。

但是,更深刻之处在于:普列汉诺夫在这里强调的是批评的哲学立场。例如,在评价别林斯基时他强调的是黑格尔的“唯心论”哲学立场,在评论车尔尼雪夫斯基时强调着费尔巴哈的“唯物论”,在表达自己的批评观点时,强调的是“历史唯物论”哲学立场。显然,普列汉诺夫所认同的哲学立场就显现出来了。他所理解的哲学批评,假如仅仅像在康德和黑格尔那里一样,就还不能够满足他的希望。他希望的哲学批评,必须具有别林斯基和车尔尼雪夫斯基笔下的批评那样的干预现实、介入现实社会运动这样的品性。哲学,在马克思主义者看来,具有社会实践的品格。普列汉诺夫认同的文学批评的哲学立场,就是这种社会实践品格的具体体现。

批评家的哲学立场制约着他对文学批评对象的确定,更重要的是,它还主宰着对整个文学作品的估价,主宰着批评的标准,而批评标准是文学批评活动中非常关键的问题。当确定了文学批评的对象之后,接着,就面临着一个紧迫的问题——如何评价这个对象。

第二,普列汉诺夫认为,文学批评自身具有其发展的社会历史,与文学的、哲学的发展历史一样;在其发展历史中,可以区分为历史批评、哲学批评、政论批评三种模式。

从事任何一种智力活动,都存在着一个准则。从事文学批评活动,也不能够回避准则的建立。普列汉诺夫把批评的准则问题看成文学批评活动的灵魂。同样,他毫不含糊地把文学批评的标准确定为历史唯物论,“这种批评的基础,就是那个历史唯物论的主要原则;并非思想确定实质,而是实质确定思想。文学批评必须完全接受这个原则,然后它才能够脚踏实地。可惜,现在离得这个还远呢。然而,正因为现在离得这个还远,所以愿意建立文学上的唯物论观点的人,必须时常回到别林斯基那里去”^①。在普列汉诺夫看来,在别林斯基的文学批评中,已经初步确立起与现实社会中的运动联系起来并且体现最积极进步的那部分社会力量的愿望和要求的批评标准。也是在这篇纪念别林斯基诞生

^① 《别林斯基的百年纪念》,《瞿秋白文集》第2卷,人民文学出版社,1953年,第1095页。

百年的文章里,普列汉诺夫认为,在别林斯基的晚年,已经意识到工人阶级的历史作用,已经提及工人阶级和知识分子之间的关联问题,正是这个意识,决定了别林斯基晚年文学批评的标准的性质。因而,“愿意建立文学上的唯物论观点的人,必须时常回到别林斯基那里去”。因为这个批评标准代表着先进的社会力量的要求。

因此,批评的标准就存在着是否与现实社会中的力量相适应的问题。作为一门科学,文学批评本身是一个历史运动,“直到现在我们假定,从事科学的批评的人们应当而且能够在自己的写作中始终像大理石一样冷静,和老于发号施令的书记官一样沉着。但是这样的假定实际上是多余的。如果科学的批评把艺术的历史看成是社会发展的结果,那么它本身也就是社会发展的成果。如果某一社会阶级的历史和现状必然在这个阶级中产生这些而不是其他的审美趣味和艺术爱好,那么科学的批评家也能产生他们自己一定的趣味和爱好,因为这些批评家并不是从天上掉下来的,因为他们也是历史所产生的”^①。这个相关性,在普列汉诺夫的意识中是毋庸置疑的。文学批评和文学批评家的历史性,决定着他们必然在批评实践中表达自己的价值观念,这个观念制约着批评的标准。

第三,文学批评作为一门科学,在其最客观的层面上,是科学性和政论性的统一。而这种批评只有在历史唯物论的指导下才能达成。文学批评的最高境界是政论批评与科学批评的合一。

一方面,政论批评是决定文学批评的社会价值和时代精神的重要支柱。普列汉诺夫认为:“忘记了各种社会成分和社会阶层之间的冲突和摩擦,艺术理论家们闭眼不看这个在一切意识形态的历史上能说明很多问题的异常重要的因素。他们失去了理解艺术史上的许多细节的可能性,而不理解这些细节,就无法摆脱理论上的公式主义和抽象化。……他们没有一个人怀疑艺术史是要用社会史来说明的,而有些人,例如泰纳,还非常有才能地发挥了这个思想。”^②在他看来,仅仅使用某种

① 《普列汉诺夫哲学著作选集》第5卷,三联书店,1984年,第193页。

② 《普列汉诺夫哲学著作选集》第5卷,三联书店,1984年,第179页。

技术性的方法来解释艺术作品，“就无法摆脱理论上的公式主义和抽象化”，就很难发掘艺术作品内在的实质和它的意义。而完成这个目标，就必须诉诸政论批评的视野，就必须注意“各种社会成分和社会阶层之间的冲突和摩擦”，并且在意识形态的视野下去把握这个“冲突和摩擦”。这样，文学批评就摆脱了对现实碌碌无为的状态，就积极地介入到社会历史运动之中。文学批评的时代价值就凸显出来了。

文学的政论批评在俄国文学批评史上具有牢固的基础。在回顾俄国文学批评的历史时，普列汉诺夫就皮萨列夫的文学批评这样写道：“在皮萨列夫的时代，俄国作家如果事先不用自己的头脑解决一系列基本的社会学问题，就不可能站到我们所指出的观点上来。任何人只要想寻求这些问题的答案，他就完全没有心情去从事文学批评家的活动。”“现在从事科学的文学批评是可能的了，因为社会科学的某些必要的 Prolegomena(前提)现在已经确定下来了。既然从事科学的批评是可能的，那么政论式的批评，作为同它毫不相干的单独的一种东西，将成为令人可笑的旧残余了。这就是我们想要说的一切。”^①

在这样的过渡时期，批评家不可能不是政论式的，假如他希望自己的批评具有社会价值的话。政论批评与哲学批评的关系，不是偶合的关系，而是血肉的关系，是密不可分的。普列汉诺夫是这样说的：“我们以为，真正哲学式的批评同时也就是真正政论式的批评。”^②他还说，“劝导批评家说，你不应当热衷于政论，——这是徒劳无益的。……有这样一些时代，不仅批评，而且艺术创作本身，也充满着政论的精神。”^③这个时代就是俄国 19 世纪中下期的时代。在这个时代，甚至，“文学史的研究著作，哪怕一分钟也没有停止满足科学的最严格的要求，却很容易能够甚至违反作者的意志成为政论家的激昂慷慨的檄文”^④。显然，普列汉诺夫对文学批评的政论性的强调，建立在对俄国

① 同上书，第 193 页。

② 同上书，第 188 页。

③ 《普列汉诺夫哲学著作选集》第 5 卷，三联书店，1984 年，第 190 页。

④ 同上书，第 189 页。

社会问题的深切关注之上,具有坚实的社会历史基础。

但是,另一方面,普列汉诺夫又认为,政论批评并非最终目的,它是走向科学批评的重要桥梁,是走向科学批评的必由之路。在批评的最高阶段,政论批评与科学批评是紧密地结合在一起的;批评的科学的客观性与倾向性是密不可分的。他说:“事实上我们深信,在我们目前的知识状态下,我们已经可以随使用科学的美学和批评代替旧的哲学式的批评和一般美学了。科学的美学是不给艺术任何指示的;它不会对艺术说:你应当遵守某些规则和手法。它只限于考察在各种不同的历史时代占统治地位的各种不同的规则和手法是怎样产生出来的。它不宣扬永恒的艺术规律,它努力研究那些其作用制约着艺术的历史发展的永恒规律。它不会说:‘法国古典主义悲剧很好,而浪漫主义戏剧一点都不行’。在他看来,一切在当时都是好的;它不偏爱艺术中的这些流派而漠视另一些流派;如果它有这类的偏爱,它至少不会用援引永恒的艺术规律来为它辩护。一句话,它就像物理学一样是客观的,正因为如此,它是同任何形而上学格格不入的。这种客观的批评,我们说,正是政论式的批评,同样也是真正科学的批评。”^①所谓“目前的知识状态下”指的是什么?普列汉诺夫在这里指的是历史唯物论思想已经被普遍接受的状态。正是在这个前提下,任何批评就自然是建立在马克思主义的哲学立场上,其政论性质与科学性质就结合起来。所谓“科学的批评”里的“科学”,不是一般意义上的科学,而是把握社会发展规律的科学,是社会学意义上的科学。实际上,普列汉诺夫在这里指的是马克思主义的科学立场和世界观方法论。

第四,把批评的哲学性、政论性和科学性看做统一的、密切结合于一体,以马克思主义的历史唯物论作为它的哲学基础,以无产阶级的利益作为现实导向,以马克思主义的社会发展学说作为科学性的标准,普列汉诺夫完成了俄国马克思主义文学批评的意识形态建构过程。

这个建构的显著特点是它的功利性。马克思主义文学批评毫不掩饰自己作为工人阶级审美趣味的代言人,毫不掩饰把人道主义与人性

^① 同上书,第188页。

的正常复归放在无产阶级的历史使命中,把文学理解为整个无产阶级解放运动中的一部分。这样,文学批评就超越了一般意义上的概念;它不是持对社会生活和社会运动静观的态度,不是非功利的,甚至不谋求在功利与非功利之间保持一定的张力。文学和文学批评以明显的功利性介入到火热的现实生活中,介入到社会运动中去,成为这个运动的一个有力的组成部分。

那么,在这种形式的文学批评中,有哪些因素是不可或缺的呢?换句话说,普列汉诺夫建立了一套怎样的术语来构筑马克思主义文学批评的“哲学性”、“政论性”和“科学性”的大厦呢?

一个学术体系是由一套区别于其他体系的术语构成的。普列汉诺夫的文学批评理论,其思维方式和核心术语包括:

(1)在文学研究的思维模式方面。经典马克思主义美学家设立了这样一个反映论模式:生产力——生产关系以及围绕它而运作的经济基础——上层建筑(政治体制、制度、法律设施和国家权力等)——意识形态(体现前者利益的哲学思想、历史观念、价值导向、道德理想、审美趣味、文学艺术等)。关于这个模式,恩格斯对它做了多次解释,在他晚年的书信里,特别注意补充对“意识形态”和“上层建筑”与基础之间的关系性质、特征的解释。他意识到,由于马克思和他本人在与各种非唯物论哲学的交锋中,哲学思想的阐述的重点在于强调经济基础的制约作用,强调存在的力量,而对意识形态和上层建筑本身的研究及其作用的强调,则略显欠缺。^①关于这个问题,尤其是文艺的意识形态性质命题问题,著名学者吴元迈先生做了很高水平的研究。他在批评流行的“马克思主义的文艺观点和文艺理论是‘经济决定论’”这一观念时,界定了“经济”和“经济基础”的差别,同时,明确指出:“马克思说经济基础决定上层建筑,并不意味着作为上层建筑和意识形态之一的文艺,由经济基础直接决定,只有经济基础才是文艺唯一决定性的因素。”他认为,

^① 《恩格斯致弗·梅林》,《马克思恩格斯选集》第4卷,人民出版社,1972年,第500—504页;《恩格斯致约·布洛赫》,《马克思恩格斯选集》第4卷,人民出版社,1972年,第477—479页。

在马克思的学说中,不仅强调了文艺与经济基础和上层建筑之间的依赖关系,而且还意识到了“文艺的超越时代、超越民族、超越阶级的普遍性因素的存在”,这些因素是“为意识形态的历史继承性和相对独立性原理所要求的”。^① 恩格斯本人在1890年10月27日致康·施米特的著名书信里,把“宗教、哲学等等”,称为“那些更高地悬浮于空中的思想领域”^②,实际上,作为对文艺现象进行研究的文艺学和文学批评,也在这个“思想领域”。

普列汉诺夫就是这种观点的拥护者。他多次把存在决定思想,思想依从于存在这个唯物主义基本原理作为自己立论的前提,对民粹派、资产阶级文学观念,对俄国文学批评遗产进行了阐述。不过,对于马克思主义文学思想大厦的建立,他做了更重要的工作,那就是提出了著名的“五项因素公式”学说。在1907年11—12月为纪念马克思逝世25周年而写的《马克思主义基本问题》一书里,普列汉诺夫这样说:

如果我们简短地说明一下马克思和恩格斯对于现在很有名的“基础”对同样很有名的“上层建筑”的关系的见解,那么我们就可以得到下面一些东西:

- (一) 生产力状况;
- (二) 被生产力所制约的经济关系;
- (三) 在一定的经济“基础”上生长起来的社会政治制度;
- (四) 一部分由经济直接所决定,一部分由生长在经济上的全部社会政治制度所决定的社会中的人的心理;
- (五) 反映这种心理特性的各种思想体系。^③

普列汉诺夫的这个“五项因素公式”对文学艺术及其理论的位置做了比较明确的说明。恩格斯曾经把意识形态领域里的“宗教、哲学等等”看做“更高地悬浮在空中的思想领域”,后人一般地把“文艺”也看做

① 吴元迈:《文艺与意识形态》,《外国文学评论》1990年第2期,《中国社会科学院外国文学研究所三十年文选》(1964—1994),中国工人出版社,1994年。

② 《恩格斯致康·施米特》,《马克思恩格斯选集》第4卷,人民出版社,1972年,第484页。

③ 《普列汉诺夫哲学著作选集》第3卷,三联书店,1984年,第195页。

这个思想领域的一个部分。这当然无可非议。但是,毕竟,恩格斯没有在字面上列入“文学、艺术”。这是一个客观事实。而且,“思想领域”假如明确为逻辑思维的过程和成果的话,那么,“文学、艺术”这种带有很强烈的个性情感色彩和个人际遇因素的部分,是否合适,也成为一个问题。因为,很显然,在致康·施米特的那封信里,恩格斯谈论的是一般意义上的思想体系问题,即宗教、哲学等学说的自身发展规律问题。普列汉诺夫则不然。他明确地把“文学、艺术”看成“思想体系”的一个组成部分,这的确是对马克思主义意识形态学说的一个巨大的丰富。他在列出这个著名的“五项因素公式”后,继续说:“说一切思想体系都有一个共同的根源,即某一时代的心理,这是不难理解的,任何一个即使仓促地考察一下事实的人都会相信这一点的。就拿法兰西浪漫主义来做例子吧。雨果、德拉克洛瓦和柏辽兹……”^①显然,在普列汉诺夫看来,“思想体系”本身包含有“文学艺术”在内。他上面所举的例子,雨果是作家、诗人,德拉克洛瓦是画家,柏辽兹是音乐家。因此,恩格斯本人对普列汉诺夫的美学研究工作是大为赞赏的。^②

其实,类似的思想在普列汉诺夫 1892 年发表的著作《唯物主义史论丛》里已经有所表示。在这部著作里,他说:“一定程度的生产力的发展;有这个程度所决定的人们在社会生产过程中的相互关系;这些人的关系所表现的一种社会形式;与这种社会形式相适应的一定的精神状态和道德状况;与这种状况所产生的那些能力、趣味和倾向相一致的宗教、哲学、文学、艺术——我们不愿意说,这个‘公式’是无所不包的——还离得很远!——但是我们觉得它有无可争辩的优点,觉得它更好地表现了存在于不同的‘一系列环节’之间的因果关系。”^③在这里,恩格斯在 1890 年的书信里表达的思想,获得了扩大:“文学、艺术”与“宗教、哲学”并列,被纳入到与“一定的精神状态和道德状态”所产生的“能力、

① 同上书,第 196 页。

② 恩格斯把普列汉诺夫的《黑格尔逝世六十周年》称为“卓越的著作”;1895 年 1 月 30 日他写道:“格奥尔基的书出得非常及时。”2 月 8 日,他直接写信给普列汉诺夫:“您能够使这本书在本国出版,无论如何要算是一个巨大的成功。”这本书指《论一元论历史观之发展》。

③ 《普列汉诺夫哲学著作选集》第 2 卷,三联书店,1984 年,第 186—187 页。

趣味和倾向相一致”的外延里去了。

许多研究专家都注意到,普列汉诺夫的最大的丰富是把“社会中的人的心理”、“精神状态”和“道德状况”列入“文学、艺术”与“社会形式”、“生产关系”之间的中间环节去,甚至这样说:“一切意识形态都有一个总的根源:一定时代的心理。”“法国浪漫主义的心理,只有我们把它看做一定阶级的心理时,才能为我们所理解。”^①彼得·尼古拉耶夫更是强调,“普列汉诺夫断言,社会心理乃是这个国家、这一阶级中社会意识和情感的占优势的状况。因此,实质上阶级性的范畴已纳入了‘五点论’。”^②

普列汉诺夫这个界定和彼得·尼古拉耶夫的这个结论,实际上认定了这样一个事实,即:“社会心理”的把握是与历史研究相关联的,也就意味着“阶级性”这个带倾向性的因素与历史的客观性不可分离。所以,普列汉诺夫说:“我们深信,如果我们说,在马克思看来,历史问题在某种意义上也是一个心理问题,一定有不只一位读者会真心地感到惊奇。”^③的确如此。“心理问题”是主观性的,“历史问题”则属于客观性。在这个间隙中,研究者的立场占了很大的比重。在相当的程度上,研究者的立场决定了对文学艺术现象里面包含着的“社会心理问题”的把握尺度。

(2)普列汉诺夫的文学批评实践,确立了马克思主义文学批评的一整套术语和概念。批评术语(社会心理、倾向性、作用与反作用、制约、立场)、方法论(历史唯物论、历史发展的辩证方法)、批评观念(历史批评、哲学批评、政论批评)、基本立场(马克思主义)。

一般来说,俄国马克思主义文艺学研究的对象,不是孤立的文学艺术本文(“孤立”在这里并不是价值评价,而是较之于联系而言的),而是文学艺术(作为社会意识形态的因素之一)与其他因素之间的关联、它

① 转引自《普列汉诺夫美学论文选》译后记,程代熙译,陕西人民出版社,1983年,第342—343页。

② 彼得·尼古拉耶夫:《马克思列宁主义文艺学》,李辉凡译,安徽文艺出版社,1986年,第113页。

③ 《普列汉诺夫哲学著作选集》第2卷,三联书店,1984年,第185—186页。

与建立在其上的上层建筑诸种因素的影响、制约和反作用等关系。因而,影响(反映论问题,表现论问题)、制约、作用与反作用等关系,文学艺术的党性原则,以及作家艺术家的倾向性(主要是政治倾向性)就是马克思主义文艺学中使用频率最高的术语。积淀在艺术作品中的道德理想、精神追求、审美意识的判断以及对它们进行评价,以典型形象为中心的艺术性研究。这个批评的术语和概念传统,在普列汉诺夫那里首先被确立下来。它们的内容和使用模式,虽然随着时间和情形的变化发展而有所调整,但是,这些术语和概念作为俄国马克思主义文学批评的经典范例被长期继承,是一个不可改变的现实。

(3)普列汉诺夫的马克思主义文学批评实践确立了一系列成功的案例。例如,对艺术与社会生活的关系研究、艺术起源论、艺术与社会心理关系;对文学的时代性和阶级性做的历史发展思辨研究(法国文学)、对俄国经典作家的社会心理研究(托尔斯泰、高尔基、民粹派文学)、文学批评对象和标准的清理(别林斯基、车尔尼雪夫斯基、沃伦斯基、杜勃罗留波夫等)。这些案例所包含着的思维风范,积淀下来的经验,成为文学批评的模式。

(4)普列汉诺夫的文学批评实践还确立了文学批评的政论风格。如前所说,普列汉诺夫曾经这样强调:“在一切过渡的社会时代,它总是充满着政论的精神。而有一部分简直就成了政论。”^①所谓“政论风格”,就是在对文学作品的具体评价过程中,以政治的立场和态度来评价作品的现实价值。普列汉诺夫开拓的这个风格,强调的是用无产阶级自我解放的时代要求和历史使命来评价具体的艺术作品。假如允许的话,可更加倾向于使用“党派批评”这个术语。

普列汉诺夫实际上奠定了俄国马克思主义文学批评的理论基础和实践范例。这个批评的特点,可以用几个专门的术语来概括:政论批评、历史与社会心理批评,在更大的范围内,它可以称为“意识形态诗学”。

^① 《普列汉诺夫哲学著作选集》第5卷,三联书店,1974年,第190页。

四 不自觉的“艺术文化学”研究

学术界对普列汉诺夫的《没有地址的信》(1899—1900)、《艺术与社会生活》(1912—1913)、《从社会学观点论十八世纪法国戏剧文学和法国绘画》(1905)、《无产阶级运动和资产阶级艺术》(1905)、《当代小市民的思想》(1908)等马克思主义文学艺术理论文献研究的基本意见是,这是普列汉诺夫的“艺术社会学”理论的体现。这显然是正确的。归根结底,普列汉诺夫对艺术的根源的理解是建立在社会学的基础上的。但是,这不意味着他的论述就集中在艺术的社会学研究。实际上,在更严格的意义上说,普列汉诺夫的研究是建立在艺术社会学基础上的艺术文化学或艺术心理学研究。艺术的社会学对于普列汉诺夫的研究来说,是根本,是归根结底的性质,而艺术文化学和艺术心理学是他研究的重心,是面貌,是显著特征。不过,普列汉诺夫本人对他进行艺术文化学研究,是不自觉的。而且,他对一般所说的“文化”持一种犹豫的态度。

因此,换一个立场来看待这些文艺研究著作的基本特点。这些文献充分表现了普列汉诺夫的艺术文化学研究的视野。把它们定位在“艺术文化学”上,假如可以使用一个已经被用滥了的术语的话,这个研究性质实际上等同于“艺术人类学”。

实际上,假如把研究的视野放大,扩大到普列汉诺夫的哲学研究著作中,可以发现一个重要的特征:普列汉诺夫在对马克思主义哲学的基本原理的阐述中,他援引的例证,很多属于艺术文化领域的范围。例如,《唯物主义论丛》里讨论艺术美学问题、文化习俗问题等;《马克思主义的基本原理》里讨论艺术与社会心理之间的关系问题涉及文学、音乐、绘画等领域。不仅如此,在普列汉诺夫的几乎全部文学艺术研究和历史唯物论著作里面,他研究的重心并非生产力、生产方式与文学艺术创作的直接联系,而是他们之间的中介因素如何把两者连接在一起的。这样,中介性因素就不可避免地成为研究的核心。

那么,构成“文学艺术”与“生产方式”和“生产力”之间的中介因素具体有哪些呢?我们看普列汉诺夫研究的对象:《没有地址的信》第一封研究的是艺术起源问题。涉及的对象是狩猎、渔猎、农耕、文身、习俗、民俗。具体而言,是每一种生产方式与与之相适应的文化现象之间的密切关系。后者,构成了艺术现象的直接原因。在《没有地址的信》里,他这样回答著名艺术史家威廉·留布克:“威廉·留布克说:在原始民族那里,艺术作品带有自然的必要性的印记,而在文明民族那里,它们则渗透着精神的意识。这类的对比,除了唯心主义的偏见以外,是什么东西也没有的。事实上,文明民族的艺术创作之从属于必要性,是不下于原始民族的艺术创作的。差别只在于,在文明民族那里,艺术对生产技术和生产方式的直接依赖性消失了。”^①原始民族的艺术对生产技术和生产方式的直接依赖,在文明民族这里演变成什么了呢?变成了“文化”。“自然给予人以能力,而这种能力的练习和实际运用则由他的文化的发展进程所决定。”普列汉诺夫在这里申明,他是“有意”使用“文化”这个不精确的名称的^②。为什么明明知道不精确却必须使用呢?除了“文化”这个术语,没有别的名词能够代表普列汉诺夫所想表达的思想了。不仅如此,他还使用了“文化发展”、“文化阶段”这样的术语来说明原始民族看待事物的“另外的眼光”,认为“他们处在另一个文化阶段上。这就是说,如果在一种场合下人力求使自己和下等动物相象,而在另一种场合下却力求使自己和它们相反,那么,这是决定于他的文化状况,也就是说,仍然是决定于我在上面讲过的社会条件。”^③显然,对艺术的社会学研究,越是靠近我们生活的时代,就越是必须依赖于中介性因素。诚然,普列汉诺夫在很多地方把研究的重点放在“心理”上,甚至建立了这样一个公式性的结论:“任何一个民族的艺术都是由它的心理所决定的;它的心理是由它的境况所造成的,而它的境况归根到底是

① 《普列汉诺夫哲学著作选集》第5卷,三联书店,1984年,第341—342页。

② 同上书,第343页。

③ 《普列汉诺夫哲学著作选集》第5卷,三联书店,1984年,第334—335页。

受它的生产力状况和它的生产关系制约的。”^①简单说,就是“艺术——心理——境况——生产力状况和生产关系”这个公式。人类的心理内涵绝对不是超越历史内容的人性因素,而恰恰是与人类的文化创造相关联的。文化与心理之间具有深刻而必然的联系。但是,必须注意,普列汉诺夫所说的“心理”,不是普通心理学意义上的,而是社会心理的研究。换句话说,在他的心理研究中,“心理”是具有社会性内涵的,是以精神、道德和意识等形式存在着的社会性。这个“社会性”的内涵具体表现为两个方面:一是“阶级性”,这是主要的;二是“人类本性”或者“本能”,这是次要的,但是在普列汉诺夫的论述中没有被社会学地说明的。

普列汉诺夫在《艺术与社会生活》中曾经这样说:“在某一时期、某一社会或某一社会阶级中占统治地位的美的理想,部分地是起源于人种发展的生物学条件(这些条件同时也造成了种族的特点),部分地是起源于这一社会或这一阶级的产生和存在的历史条件。”^②在《从社会学观点论十八世纪法国戏剧文学和法国绘画》里这样说:“功利是凭借理智来认识的;美是凭借直觉能力来认识的。前者的领域是打算,后者的领域是本能。同时——这一点必须记住——属于直觉能力的领域要比理智的领域广阔得不知道多少:在享受他们觉得美的对象的时候,社会的人几乎从来没有认识清楚那同他们关于这个对象的观念联系在一起的功利。”^③这两部研究著作都是普列汉诺夫思想非常成熟时期的作品。而这个对艺术理解的“非社会性”的思想,与他一贯的思想具有相当的距离。假如我们联系更早的著作,还可以读到这样的字句:“人的本性使他能够有审美的趣味和概念”^④，“人的心理本性使人能够有审美的概念”，“对节奏的敏感,正如一般的音乐能力一样,显然是人类的心理和生理本性的基本特质之一”。^⑤“人的本性(他的神经系统的生

① 同上书,第 350 页。

② 同上书,第 840 页。

③ 同上书,第 496 页。

④ 《普列汉诺夫哲学著作选集》第 5 卷,三联书店,1984 年,第 320 页。

⑤ 同上书,第 339 页。

理本性)给了他以察觉节奏的音乐性和欣赏它的能力。”^①这样,在普列汉诺夫的表述中就出现这样的现象:一方面认定,任何艺术现象归根结底为生产力因素和生产方式、生产关系所决定,另一方面又毫不含糊地说存在着决定审美能力的人的“本性”、“本能”这种因素。为什么会出现这样的矛盾?

对普列汉诺夫这个矛盾的批评,以黄药眠为代表,他认为:“普列汉诺夫常常自命为阶级论者。但不完全对。他曾经是阶级论者,但是后来他已经变成阶级论和人性论的调和者,最后索性变成为生物学的人性论。”^②相反的观点是马奇的。他认为,“普列汉诺夫并没有主张什么生物学的抽象不变的人性,而是主张社会的、具体的可变的人性的”。^③他几次使用“人的本性”这个词句,“也就是心理的生理的、神经系统的所谓本性,指的是审美活动中属于主体方面的心理——生理基础,这是主体进行审美活动的可能性,没有这种可能性,就根本谈不上美的感觉、审美能力等等”^④。显然,马奇的这个观点有些勉强。对于启蒙派的思想家做了很多研究的普列汉诺夫不会不知道“人的本性”具有什么思想含义。假如可以把它解释为“生理基础”,那么,普列汉诺夫是不会使用“人的本性”这个术语的,毕竟,这个术语在他的批判文章中含义是具体的。

的确,普列汉诺夫在这里出现了矛盾。矛盾的起点在于:他在界定“艺术是什么”的时候,拒绝了托尔斯泰的“艺术情感说”,而名之以“艺术思想说”以补充“艺术情感说”。他的初衷是认定艺术是自觉的思想行为,是具有明确目的、鲜明阶级性和功利性的理智行为。实际上,托尔斯泰的“艺术情感说”并非否定艺术的思想内涵,但是,普列汉诺夫在强调“艺术思想说”时,却恰恰没有充分关注情感的内涵。他只是附加

① 同上书,第341页。

② 黄药眠:《试评普列汉诺夫的审美感的人性论——对普列汉诺夫文艺思想中的生物学的人性论底批判之一》,《文艺理论研究》1980年第2期。

③ 马奇:《艺术的社会学解释:普列汉诺夫美学思想述评》,中国人民大学出版社,1988年,第21页。

④ 同上书,第25页。

了“形象表现”这个技术性因素。“艺术情感说”与“艺术思想说”之间存在着一个重大的差异：“情感”包含有非社会性的纯粹自然的成分，而“思想”则不然。思想是纯粹社会性的。普列汉诺夫在强调“艺术思想说”的时候，他所说的“艺术”实际上专指近代的自觉的文人艺术创作，而对于成为整个民族习俗的艺术行为例如舞蹈、巫术等，则未必考虑在内。因为，在其中的“思想”和“情感”之间界限已经非常模糊了。实际上，普列汉诺夫自己在第二封信、第四封信里，已经在具体研究这个问题了。尽管他仍旧在索隐其中的社会内涵，但是，这个性质的内涵是通过非常细腻的体会来获得的。

普列汉诺夫察觉到，在原始民族生活中的艺术活动积淀着更原始的生产活动因素，是对生产方式和生产关系的形式化。他的分析实际上是遵循着这个思路进行的。但是，问题在于，普列汉诺夫自己对已经进行的研究思路缺乏更加细致的层次意识。他仅仅看到整个民族或部落艺术行为对经济生产方式的依赖，但是，却没有察觉，一旦这个“依赖”变成全民的无意识艺术行为后，就不再仅仅包含单纯的经济依赖关系，还融入了民族或部落的其他因素和习俗了。这种依赖关系就成为整个民俗文化的一个组成部分——它成了文化现象。普列汉诺夫虽然在做艺术的文化研究，却固执地坚持他的经济社会学和政治社会学结论。当然，在整个论述过程中，在结论中，他不仅将陷入矛盾，而且还将挂失很丰富的内涵。

其实，艺术或美的“人的本性”解释，对于普列汉诺夫的整体学说来说，是非常偶然的。它在艺术社会学体系里缺乏必然性和逻辑性前提。但是，为什么它却恰恰又出现了呢？关键在于：普列汉诺夫把艺术现象中存在的相当多的文化内涵挂失在社会学之外，而后又简单地归结为“人的本性”。实际上，不是“人的本性”，而是集体的本性，借用荣格的术语，是“集体无意识”。集体无意识不是根源于“人的本性”，而是根源于人的社会心理，是民族或部落社会生活在心理层面的积淀，既属于文化现象，也属于心理现象，却恰恰不属于“人的本性”。

因此，艺术的文化化学研究与艺术的心理学研究具有密切的联系。在相当大的程度上，艺术的心理学研究必须落实到艺术文化学研究

上来。

普列汉诺夫的艺术文化学研究的基本模式是：一、艺术是一种建立在生产方式基础上的文化行为。因而它具有受生产方式制约的一般特点。二、不同时期的文化发展，体现了不同发展水平的生产方式水平。然而这不等于说，生产方式的发展水平越高，艺术的水平就越高。三、艺术作为文化之一种，具有鲜明的阶级阶层性质，还具有鲜明的时代性质。他提出了一种“矛盾论”观点，即：艺术家与他周围的社会环境之间的关系性质决定了他的艺术创作的性质。他在《艺术与社会生活》里说：“凡是在艺术家和他们周围环境之间存在着不协调的地方，就会产生为艺术而艺术的倾向。”^①他在此后发展了这个结论，认为这个“不协调的”关系是“无法解决的”。^②这个性质，在普列汉诺夫看来，与文化的阶级性质既具有同构性，又具有相当大的差异性。四、普列汉诺夫在研究的过程中，特别注重文化现象与时代心理的相关性。

特别应该注意的是，普列汉诺夫所说的“人的本性”基础以及建立在其上的批评标准受到了卢那察尔斯基的质问。这个质问，非常有理论价值。应该说，建立在马克思主义理论基础上的两位理论家，在对待具体的社会现象时，他们的研究思路和思维方式具有相当的一致性。但是，为什么在这个问题上会出现分歧呢？这个分歧，不是普列汉诺夫所说的政治立场不同导致的分歧。它的原因潜伏在理论本身，在理论内部。就是说，当你把文学艺术作为思想的表现时，就难以回避阶级性问题，你就不能否定一个阶级自有一个阶级的文学艺术这个结论。从这个意义上说，卢那察尔斯基的结论不无道理。然而，当你把艺术作为一种民族集体或部落集体共有的文化现象来研究的时候，就无法回避“文化属于整个民族，具有相当大的普遍性、共同性”这个基本的存在。因而，艺术之具有相应的共同性，就顺理成章。

卢那察尔斯基否认艺术具有超越阶级性的因素。在他看来，任何艺术和文化的东西，都是以阶级利益为基本判断标准的。他的出发点

① 《普列汉诺夫哲学著作选集》第5卷，三联书店，1984年，第822页。

② 同上书，第829页。

在于：相信一个阶级有一个阶级的文化，一个阶级有一个阶级的美和艺术，因此，无产阶级的艺术断然不可能为资产阶级所接受，所欣赏。也因此，无产阶级的文化、艺术、美等，也就不可能在非无产阶级占统治地位的时代存在，这样，为了无产阶级的政治上的胜利，就必须“创造”一种无产阶级文化、艺术和美。

普列汉诺夫不同意这个观点。他认为，一个阶级固然具有自己的文化价值、艺术和美的判断准绳。但是，艺术、文化和美等东西，还是具有相对独立存在的性质的。它是意识形态的一种，但是，它不等同于意识形态全部。文学艺术作为文化具有的独立性，正如任何文化类别有着自身的独立性质。因而，也就具有远离阶级性和意识形态的性质。在这个立场上说，普列汉诺夫认为美具有“人的本性”基础、艺术具有相当的共同性、资产阶级作家也可能在一定程度上反映属于无产阶级利益的思想——这个思想是合理的，正确的。在这里，关键是历史的变化对阶级要求和阶级地位的变化带来的影响。普列汉诺夫对历史意识非常敏感。

在这里，显然，“文化”成为艺术和美是否具有共同基础的关键。归结为一个因素，就是：是否存在一个民族共同的审美意识？进而才可以问：这个审美意识是基于怎样的基础？这是两个层次的问题。承认存在一个民族认同的审美意识，并不意味着承认这个审美意识是基于人性的；它可以从这个民族的生产方式的发生和发展变化的历史寻找原因。

普列汉诺夫很好地说明了资产阶级艺术的革命性如何与第三等级包括无产阶级的趣味一致起来，也很好说明了它们分离的过程，当然，一个民族的审美趣味如何分离为两个阶级或阶层的趣味，也就可以得到说明。这里，中介因素将会是很多的。

在19—20世纪之交的俄国思想界，普列汉诺夫的哲学思想和他对整个意识形态领域的影响是重大的。把马克思主义在文学艺术的话语权利，作一个理性的描述的话，他无疑起到了不可替代的作用。他实际上以“诗学的获生跳跃”，使文学批评离开了学院派的传统，接续了别、车、杜的传统，确立了马克思主义诗学的意识形态走向。在他的理论话

语实践中,表现出广泛的对话性。对话,成为他的理论姿态。缺乏了对话,他的很多叙述就难以理解,就难以获得充分的意义。但是,也应该看到,普列汉诺夫的对话是具有挑战性的,换句话说,他的对话的目标不是最终的共存,而是融合或者消灭一方。这个对话具有黑格尔式的传统。

然而,普列汉诺夫对后来的俄国马克思主义文学批评的传统来说,最大的意义在于他确定了马克思主义文学批评的一套话语模式。一套术语、一种风格、一种政论特征和一种意义生成的机制——这些文学批评实践不可缺的环节,在普列汉诺夫那里已经具备了。它们已经获得了实践,它们业已借助文学批评实践介入到社会生活中去了。因此,当逆向思考着俄国马克思主义文学批评如何可能时,就必然回溯到普列汉诺夫,回溯到他的那一套话语模式。

第四章 列宁的文学反映论及其意识形态视野

卢那察尔斯基在他的著名论文《列宁与文艺学》(1934)里这样写道：“马克思列宁主义是无产阶级惟一完整的观点体系。”“列宁遗产中有些宝贵的指示，揭明了我国经济史、政治史和文化史的精义，不懂得这个精义，就既不能认识文学的过去，也不能历史地了解文学的现在和未来。”^①卢氏的这个思想影响了20世纪以来研究列宁文学思想的走向。卢那察尔斯基思想的核心是：对于列宁文学思想，不能够就事论事，而应该把列宁关于文学的某个判断放在马克思主义的理论体系里联系起来研究，寻找它的理论渊源、现实指向，因此，列宁的一句话，一个思想，实际上就可能建立起一个理论体系。

在俄国马克思主义文学思想话语中，列宁最富建设性的立场和观点是什么？如何在理论的背景上统一地和完整地把握它？处理好这个问题，也就处理好了列宁文学思想的整体性和统一性，而不是把列宁阐述得最为充分的三个乃至四个文艺学基本问题彼此隔绝和彼此孤立地予以描述。列宁的文学思想必须统一在一个而不是两个或者更多的几个问题下，除此之外的其他问题，都必然由这一个命题获得引申和解释。这样，才得以真正把握“列宁文学思想的核心是什么”这个问题。在列宁文艺思想的系统性和完整这个命题下，解决了以上问题，也就为列宁文艺思想整个体系建立了逻辑的基础。

毫无疑问，列宁的文艺思想里，最具思想价值和实践意义的，也是对若干年来俄国文艺思想影响至深的，是文学反映论思想。显然，这个思想不仅属于俄国文艺学，尽管在俄国这个思想获得了长足的发展；这个思想也不仅属于马克思主义文学思想，尽管在马克思主义文艺学经典作家的著作里获得了中心位置；这个思想也不仅仅在列宁这里得到

^① 卢那察尔斯基：《论文学》，人民文学出版社，1983年，第4—5页。

了充分的重视,在其他的理论家那里也得到了深入的研究、系统的阐述。然而,更本质的一点在于,列宁在理论上和在实践形态上赋予了这个在整个西方文学思想史上的经典命题以新的内容和深刻的含义,使这个古老的命题在 20 世纪文学思想史上获得了新的生命。

列宁文学思想的根本是文学反映论。这个根本,从本身来说,是以意识把握现实的认识论哲学立场为基础的;从上连接了马克思的“文学作为意识形态之一是对现实生活的反映”这个唯物主义文学思想命题,向下连接了文学党性原则这个列宁主义的命题。

列宁的这个命题的核心是对文学反映主体的深刻研究。换言之,他把在某种程度上被马克思、恩格斯的文学思想所忽略的“反映论中的主体问题”提到了一个很重要的程度,可以说,在历史唯物主义思想的背景下,列宁充分注意到了文学反映现实的根本特征,就是具体的反映主体的特殊性。这个主体就是作家艺术家的现实性和历史性的存在,而不是偶然存在和非历史的存在(关于这个“存在”是 19—20 世纪西方文学思想所热衷讨论的问题^①)。因此,它是牢牢抓住了历史唯物主义哲学基础的。作为反映论文学思想的主体,艺术家个人是历史和现实的存在,因而主体永远是具体的,而不是抽象的,这是列宁反映论文学思想与世纪末俄国象征主义美学关于个人创作地位的论战式对话的核心观点。

艺术家个人作为反映的主体,在艺术地反映现实的过程中,并非机械地和不加选择地,不是宿命地反映,而是一种带有强烈的个人感情色彩的历史把握。个人的具体性和历史性这个关系,在列宁的反映论文学思想中,是一个核心问题。怎样既是个人具体性,又是历史性的?个人的性格、感情、际遇、修养,与历史的本质、规律、时代——这两个对立的方面如何统一在文学创作活动中?这个问题以实践形态存在于列宁的著作中,例如论赫尔岑、米海依洛夫斯基和托尔斯泰的批评实践中。

^① 参见尤里·博列夫:《列宁的反映论与围绕形象思维认识论问题的斗争》,《列宁文艺思想论集》,中国社会科学出版社,1986年,第79—109页;谢尔宾纳:《列宁的反映论与现代派的唯心主义文艺观》,《列宁文艺思想论集》,第110—141页。

同样,关于文学反映论主体的命题,延伸出了文学的党性原则的命题。文学的党性原则实质上是文学的反映论主体建构原则。既然文学反映论不能够抽象地对待,既然文学反映论涉及反映主体的立场、意识形态视野和历史的具体性,那么,强调它关涉到的主体意识形态建构,就顺理成章了。文学反映主体的意识形态建构必然依据一定的意识形态倾向——在这个思想下,文学反映的党性原则就获得了明确的解释。

一 列宁的文学反映论思想的理论起点

一般认为,列宁的文学反映论的理论起点与普列汉诺夫的文学社会学是相同的,都可以归纳为唯物主义。但是,简单地把唯物主义视为列宁文学反映论的理论前提,很容易受到这样的质疑:为什么在具体的文学批评实践中,尤其是在面对高尔基、托尔斯泰等文学大师时,他们的观点居然出现巨大差异?为什么当普列汉诺夫自信满满声称托尔斯泰的作品和他的学说是贵族阶级思想意识形态的反映时,列宁却还要写自己论题最为集中的一组文学批评文章,系统论述托尔斯泰这个世界性文学经典现象并且提出托尔斯泰与俄国革命的关系的问题?

应该看到,假如在俄国马克思主义文学思想史的背景下来考察这个问题,会察觉到,列宁的文学思想,包括文学反映论思想,具有自身独特的理论基础。他与普列汉诺夫、布哈林、托洛茨基、卢那察尔斯基等马克思主义文学思想的大家之间的观点差异,不应该仅仅看做政治观点差异的折射,或者思想成熟与否,抑或理论水平的高低、学派相异等,这个差异具有深刻的理论含义。它涉及它们之间的理论基础差异。

研究列宁文学反映论的理论起点,应该在两个坐标下进行:一是在马克思主义经典作家的理论视野下讨论,寻找列宁文学反映论思想的逻辑起点,二是在1905年革命之后以及“一战”时期马克思主义面临的现实任务和理论问题的背景下讨论。

首先,关于这个问题应该联系马克思恩格斯的文学思想特点,与列宁以及俄国文学思想的实践性特点来谈论。马克思的文学思想的基本

特点,可以归纳为把文学作为意识形态之一,强调它依赖于物质基础,并且,作为意识形态之一的文学艺术是历史的产物,而不是某个阶级或阶层的偶然产物。在文学反映论这个角度,马克思恩格斯认为,文学艺术的反映可以使读者获得与历史学家、社会学家和统计学家的数据一样准确的资料。他《政治经济学批判导言》里论述了上层建筑与经济基础之间的反映与被反映之间的关系。实际上,这个理论的最激烈的表述,可以追溯到《共产党宣言》里。恩格斯在《共产党宣言》的德文版序言里,就特别强调这个思想。他说:

《宣言》中始终贯彻的基本思想,即:每一历史时代的经济生产以及必然由此产生的社会结构,是该时代政治的和精神的的基础;因此(从原始土地公有制解体以来)全部历史都是阶级斗争的历史,即社会发展各个阶段上被剥削阶级和剥削阶级之间、被统治阶级和统治阶级之间斗争的历史;而这个斗争现在已经达到这样一个阶段,即被剥削被压迫的阶级(无产阶级),如果不同时使整个社会永远摆脱剥削、压迫和阶级斗争,就不再能使自己从剥削它压迫它的那个阶级(资产阶级)下解放出来,——这个基本思想完全是属于马克思一个人的。^①

恩格斯这个陈述,的确表达了唯物主义反映论的基本立场,这个思想用一个公式来表达就是:一切上层建筑以及建立在其上的意识形态(包括哲学、史学、文学、艺术等)都是对经济基础的反映。马克思恩格斯在自己的学术生涯中,坚持捍卫的就是这个思想。显然,这个思想是具有党性原则的:其鲜明目标就是要向世界指出,资产阶级的一切意识形态上的东西,和资本主义社会里所建立起来的这个制度,像它的历史前者一样,都是自己经济利益的反映,而不是代表全人类,同时又不可避免地走向自己的历史末路。从事这项工作的时期,面对的主要对象是哲学唯心主义和历史唯心主义,就像俄国文学理论家弗里德连杰尔所说的:

^① 马克思、恩格斯:《共产党宣言》1883年德文版序言。

每逢同“德意志意识形态”的唯心主义作斗争,并“从上”发展唯物主义时,马克思主义创始人在他们的著作中首先强调的通常不是那些区别其他意识形态的艺术所固有的专门特性和特征,而是艺术中或多或少为各种社会意识形态所共有的那些特征,尤其是它们共同的历史、物质的制约性。就美学领域来看,时代赋予马克思和恩格斯的主要使命是:说明文学艺术应去反映受社会制约的各种现象,这些现象在某一时期的发展,归根到底总是取决于社会生活的经济条件的发展,取决于阶级斗争所达到的程度。^①

正因为处于这样的具体思想条件下,马克思、恩格斯对艺术研究得出的结论就带有特殊性:

他们无懈可击地断言,社会的精神发展基于物质的发展,文艺领域的任何一种现象,无不依赖于社会生活,无不由社会生活所决定,在阶级社会中无不具有明显的阶级性。无可辩驳地证明艺术创作(其他一切社会意识形态皆是如此)的物质制约性和阶级性,这是马克思和恩格斯对社会科学所建立的一大丰功伟绩。^②

这个判断是准确的,也确实抓到了马克思恩格斯对文学艺术研究的基本特点。但是,马克思、恩格斯(包括普列汉诺夫和其他马克思主义文论家在内)的这个反映论思想旨在强调历史规律的不可抗拒,而对于反映过程中的主体与内容、各个门类的学科内部反映的特殊性,则没有做更细致的阐述。关于艺术,恩格斯在晚年致友人的信里曾经表示,包括艺术在内的一些意识形态学科领域,“更高地悬浮在空中”,不像政治制度 and 经济结构那样非常清晰和直接反映出经济基础的性质。而对于那“更高地悬浮在空中”的部分未能进行深入系统研究的原因,恩格斯表示是出于时代特殊性和面临的主要任务所致。

① 弗里德连杰尔:《列宁对马克思恩格斯美学遗产的发展》,《列宁文艺思想论集》,中国社会科学出版社,1986年,第20页。

② 同上。

显然,马克思和恩格斯对艺术反映论的阐述,其不足是对作家艺术家个人在文学反映中的主体位置未予严格和集中的论述。对于这一点,列宁有清醒的认识,他说:“马克思和恩格斯……所特别注意的是使唯物主义向上发展,也就是说,他们所特别注意的不是唯物主义认识论,而是唯物主义历史观。”^①弗里德连杰尔在他的《列宁对马克思恩格斯美学遗产的发展》中写道:“他们(按:指普列汉诺夫、梅林、卢森堡等)在反对唯心主义反动思想和捍卫马克思主义文艺学时,都把主要注意力贯注于历史唯物主义问题上,贯注于它的基本原理在文学和美学的问题的运用上。至于马克思主义辩证法和唯物主义认识论的原则对于马克思主义的艺术理论和文学批评所具有的意义,他们则谈得很少。这是列宁以前的马克思主义美学和文学批评的缺点之一。”^②这个观点很重要,也很关键。它确实抓住了列宁文学思想的根本特点和最鲜明的特色,也涉及了列宁之前马克思主义文学思想的基本状况。

在20世纪整个世界局势发生了深刻的变化,认识论成为哲学思想领域讨论的中心课题,“资产阶级哲学已经专门从事认识论的研究了,并且片面地、歪曲地接受了辩证法的若干组成部分(例如,相对主义),把主要的注意力集中于保护或恢复下半截的唯心主义,而不是集中于保护或恢复上半截的唯心主义”^③。而时代的任务要求密切关注具体社会活动,必须对所面对的社会发展作出准确的判断,在哲学上予以说明;必须回答,那些对俄国现实和历史作出的种种判断,归根结底是由于什么原因产生的差异,进而提出明确而具体的现实任务。哲学思想界的中心从本质论转向认识论。

列宁的文学反映论的主要特点正在于以辩证唯物主义认识论为理论基础。形成这个特点并非偶然,也不是完全由列宁个人的才性使然。

① 列宁:《唯物主义和经验批判主义》,《列宁论文学与艺术》,人民文学出版社,1983年,第24—25页。

② 弗里德连杰尔:《列宁对马克思恩格斯美学遗产的发展》,《列宁文艺思想论集》,第22页。

③ 列宁:《唯物主义和经验批判主义》,《列宁论文学与艺术》,第25页。

这里面既包含着俄国文学思想本身的传统和特点的原因,更包括现实层面上的思想斗争的因素。首先,从俄国文学思想发展历史的层面说,列宁最看重它的直面现实的精神。俄国革命民主主义美学对文艺的认识论功能的研究特点,无疑给了列宁看待文艺反映论一个有力的思想参照。的确,列宁接受的俄国革命民主主义美学思想最大者莫过于车尔尼雪夫斯基的思想,而车氏美学思想的最大特点在于强调文艺对现实生活的认识功能,以及在这个基础上干预现实,力求发挥改造现实的使命。他为“美”下的那个著名定义“美是生活”,强调的正是生活中的“理想”,“应当如此的”生活,是与现实中“黑暗王国”相对照的生活。他试图用文艺唤起人们对美好生活的向往,从而改造生活。列宁对车氏怀有深厚的情感。列宁看重的是革命民主主义文学和美学思想对生活的积极态度。

文学创作和文学批评的这种认识论倾向,与 19 世纪俄国启蒙思想的任务是密切联系在一起的。我们都知道,在沙皇专制制度下,文学承担了思想解放的任务,在严格的书报检查制度控制下,唯有文学能够把思想启蒙的亮光带进人民的生活中,能够照亮俄国这个黑暗的王国。因此,把文学认识生活、反映现实当做首要使命,无疑是美学和文艺学的基本特征。

其次,列宁文学反映论思想的提出,也是对 20 世纪以来思想争论的回应。仅仅局限在对文学反映论的客观性方面,不足以显示列宁的文学反映理论的价值和意义。列宁这一理论的根本特色是对文学反映论的主体地位做了深刻的论述,从而形成了关于文学反映论主体学说。人在把握现实社会的各种现象时,有一个把客观现象转化为观念概念的过程,在这个观念概念里面包含着他对客观对象的认识(立场、准则、评价、情感等),而当他要把自己的认识诉诸于众时,观念、概念的东西就具有描述的性质。世界是客观存在的,同时,它也是被人叙述的。列宁特别看重这后一个环节。

列宁文学反映论思想表达了对文学反映主体的深切关注。这只不过是问题的现象,需要提问的是:为什么列宁会在理论上自觉地意识到这个环节?多年来,布尔什维克党在处理文艺问题时,普列汉诺夫的艺

术社会学发挥了巨大的理论作用,他对艺术起源的研究,对文学艺术的阶级性和政治立场的研究,对于廓清文艺学领域的基本问题,具有指导意义,所以直到十月革命成功后的若干年里,普列汉诺夫的文学思想仍然被认为是“马克思主义文学理论的正统派”。但是,列宁却对普列汉诺夫为代表的这个理论的正统派有所不满,他写道:

1. 普列汉诺夫对康德主义(以及一般不可知论)进行批判,从庸俗唯物主义的观点出发,多于从辩证唯物主义的观点出发……
2. 马克思主义者们(在20世纪初)对康德主义者和休谟主义者进行批判,按照费尔巴哈的方式(和按照毕希纳的方式)多于按照黑格尔的方式。不钻研和不理解黑格尔的全部逻辑学,就不能完全理解马克思的《资本论》,特别是它的第一章。因此,半个世纪以来,没有一个马克思主义者是理解马克思的!!^①

这个批评的立场是值得注意的。唯物主义在马克思和恩格斯之后,机械的成分多于辩证法的成分,杜娜叶夫斯卡娅在总结这个时期列宁的思维活动时,这样说:“受到质疑的是旧唯物主义,因为它缺乏‘向对立面转化’的原则,缺乏‘真正的辩证法’。这正是列宁后来在研究黑格尔辩证法时所强调的。”^②杜娜叶夫斯卡娅认为,列宁的这个转向使他拥有了辩证法的思维,在这个立场上,列宁彻底断绝了与第二国际的庸俗唯物主义的思想继承关系,也奋起批判包括普列汉诺夫在内的俄国的马克思主义理论家们的种种著述。

与此几乎相同的是,美国哲学家诺曼·莱文也说:“在1902年的《怎么办?》中,列宁在政治的准则上清晰地概括了一种行动上的辩证法。他反对任何形式上的经济决定论,强调自觉行动的生产的性质。”^③这个思想发展到了后期,“列宁对主观能动性的认识,扩展到把哲学准则的实践也包括在内。在他成熟时期的1914—1924年,列宁确信概念自身不但产生认识,而且参与改变外部现实。早期对政治能动

① 《列宁全集》第38卷,第150—151页。

② 杜娜叶夫斯卡娅:《哲学与革命》,傅小平译,辽宁教育出版社,2000年,第87页。

③ 诺曼·莱文:《辩证法内部对话》,张翼星等译,云南人民出版社,1997年,第335页。

主义能够改变外部现实的信念,到后期生活中,就扩展为对概念自身的具有构成力量的信念。”^①

关于列宁文学反映论的理论前提,必须指出,在学术界相当长的时期内,都简单地把它归结为唯物主义和唯物主义反映论,这是不够的。列宁在文学反映论方面的创见是建立在一般唯物主义的超越(假如不说批判的话)的基础上的。因此,诺曼·莱文所使用的字眼“主观能动力”恰好表现出列宁理论上的唯物主义辩证法的本质。列宁文学反映论的理论基础就在于对以往唯物主义者漠视的主观能动力的研究,在具体的和历史的条件下,发掘出作为反映主体的个人的深厚历史和时代的含义。

二 作为列宁文学反映论之哲学基础的认识论特征

弗里德连杰尔认为,列宁文学反映论是在应对新的历史时代、新的文化和文学发展时期马克思主义美学面临的一系列问题而产生的。他说:“新的历史时代,新的文化和文学发展时期,向马克思主义的哲学和美学提出一系列亟待解决的新的理论问题和历史问题。这种种问题,只有在把马克思主义思想创造性地运用于新的历史时代的情况和任务的基础上,才有可能得到正确解决。”^②因此,“列宁除研究艺术的物质制约性、社会性、阶级性等问题外,在当时情况下他还特别关注艺术的认识论性质问题”^③。“因此,反对机会主义和哲学上的修正主义这一斗争的需要,在二十世纪初期特别尖锐地向列宁提出了这样的任务,即需要对文学艺术认识论性质作出正确的唯物主义解释,同时把唯物主义反映论原则彻底运用于文学艺术。列宁在论列夫托尔斯泰的一组

① 诺曼·莱文:《辩证法内部对话》,张翼星等译,云南人民出版社,1997年,第335页。

② 弗里德连杰尔:《列宁对马克思恩格斯美学遗产的发展》,《列宁文艺思想论集》,中国社会科学出版社,1986年,第17页。

③ 同上书,第20页。

论文中,在有关文学和美学问题的大量论述中,以其卓越非凡的理论才华完成了这一任务。”^①这个论述涉及列宁文学反映论的三个问题:一是它的适时性问题。文学反映论是在新的语境下对马克思主义思想(包括美学思想)的创造性运用。二是它与马克思主义美学经典作家的关系问题。这个关系集中体现在他们在关注的文学艺术基本问题的差异上。三是列宁文学反映论的理论重心即文艺认识的性质问题。

1. 20 世纪初期欧洲哲学关注中心的转移与列宁认识论

20 世纪欧洲哲学发生了重大的转向。有人这样归纳:“西方哲学在 20 世纪可以看到一些主流性的趋势,这大约可以归纳为三种哲学:以马克思主义为基础的社会—文化批判理论,现象学—存在主义哲学,实证—分析哲学。它们相互作用形成了西方哲学在 20 世纪的一些重要变化,这就是‘批判理论转向’和‘语言学转向’。”^②而具体到美学,则有“三个明显的转向:转向艺术,转向人的独创性,转向人类境况”^③。而实际上,从笛卡儿开始的哲学认识论并未因此削弱它的影响。19 世纪末期至 20 世纪初期,马克思主义在面对新的社会现实和思想境况时获得了新的视角,这就是后来蔚为壮观的社会批判理论。在这个理论的起点上,列宁关于认识主体的建构学说及其实践,具有重大意义。

葛兰西在《实践哲学》里表述自己的哲学思想来源时,尤其在谈到文化领导权理论的渊源时,多次承认来自列宁,他说:“领导权得到实现意味着对于一种哲学、对于它的真正辩证法的真正的批判。”^④葛兰西对于布哈林的《历史唯物主义理论》一书,作了尖锐的批判。其批判集中在唯物主义庸俗化和机械论上,尤其集中在对历史发展的认识论上。

^① 弗里德连杰尔:《列宁对马克思恩格斯美学遗产的发展》,《列宁文艺思想论集》,中国社会科学出版社,1986 年,第 22 页。

^② 周宪:《20 世纪西方美学》,南京大学出版社,1997 年,第 3 页。

^③ 李普曼编:《当代美学》,光明日报出版社,1986 年,第 51—57 页。转引自周宪《20 世纪西方美学》,南京大学出版社,1997 年,第 2 页。

^④ 葛兰西:《实践哲学》,徐崇温译,重庆出版社,1990 年,第 68 页。

杜娜叶夫斯卡娅认为：“列宁与布哈林论战时，在理论上拒绝离开辩证法这个词，拒绝离开主体与客体的关系和抽象到具体的运动。列宁以一种新的具体的普遍性——‘每一个人’，把被机械论者分开的主体与客体重新结合起来。”^①实际上，这也就是列宁在 20 世纪初期的一系列哲学论战性著作里所强调的思想。在人的具体的和社会的存在中讨论人的命运，这是学院派哲学家所不屑的，却是列宁最为看重的，因为这是马克思主义哲学的党派性的基础。在论战性质的著作《唯物主义和经验批判主义》(1908)一书里，列宁道出重视认识论的原因：“资产阶级哲学已经专门从事认识论的研究了，并且片面地、歪曲地接受了辩证法的若干组成部分(例如，相对主义)，把主要的注意力集中于保护或恢复下半截的唯心主义，而不是集中于保护或恢复上半截的唯心主义。”^②所谓“下半截的唯心主义”和“上半截的唯心主义”是什么意思呢？联系列宁此处的上下文，“下半截唯心主义”指的是认识论，“上半截唯心主义”指的是历史观。也就是说，进入 20 世纪以来，资产阶级哲学已经把注意力转向了认识论，对物质与精神、存在与意识之间的关系给予了充分的注意。列宁引用恩格斯的话来说明哲学的这一基本问题：“哲学的基本问题‘还有另一个方面’，这就是：‘我们关于我们周围世界的思想对这个世界本身的关系是怎样的？我们的思维能不能认识现实世界？我们能不能在我们关于现实世界的表象和概念中正确地反映现实？’”^③这也是认识论的基本问题。列宁阐释了“三个重要的认识论的结论：(一)物是不依赖于我们的意识、我们的感觉而在我们之外存在着的。……(二)在现象和自在物之间决没有而且也不可能有任何原则的差别。差别只存在于已经认识的东西和尚未认识的东西之间。……(三)在认识论上和科学的其他一切领域中一样，我们应该辩证地思考，也就是说，不要以为我们的认识是一成不变的，而要去分析怎样从

① 杜娜叶夫斯卡娅：《哲学与革命》，傅小平译，辽宁教育出版社，2000年，第101页。

② 列宁：《唯物主义和经验批判主义》，《列宁论文学与艺术》，人民文学出版社，1983年，第25页。

③ 同上书，第12页。

不知到知,怎样从不完全的不确切的知识到比较完全比较正确的知识。”^①在这三个结论里面,既可以看到列宁对波格丹诺夫的经验批判主义的批判,更重要的是这三个结论:“在认识论上和科学的其他一切领域中一样,我们应该辩证地思考,也就是说,不要以为我们的认识是一成不变的,而要去分析怎样从不知到知,怎样从不完全的不确切的知识到比较完全比较正确的知识。”这个结论是针对认识主体而言的。“辩证地思考”、“认识在历史活动中的变化性”——这个观念构成了列宁认识论哲学的鲜明特点。

同时,列宁在辩证唯物主义的前提下阐述了三个重要的认识论立场:第一,关于认识的历史局限性问题:“任何思想体系都是受历史条件制约的,可是,任何科学的思想体系(例如不同于宗教的思想体系)和客观真理、绝对自然相结合,这是无条件的。”^②第二,认识论的首要和基本观点是实践:“……生活、实践的观点,应该是认识论的首先的和基本的观点。”^③第三,社会意识对社会存在的反映并非完全等同于现实:“社会意识反映社会存在,这就是马克思的学说。反映可能是对被反映者的近似正确的复写,可是如果说它们是等同的,那就荒谬了。”^④“历史”、“实践”、反映与被反映物的“非等同”这三个观点,对于理解列宁的认识论学说具有重大意义,对于理解在此基础上建立起来的文学反映论,也具有关键性价值。它与20世纪哲学的两个转向以及美学的三个转向(“转向艺术,转向人的独创性,转向人类境况”)是一致的。

哲学认识论既指向历史,更指向现实的社会运动。列宁在20世纪初期的工人运动高涨时期强调认识论,实际上是在强调哲学对现实社会运动的本质的把握,具有思想启蒙性质。这种把握是建立在对人类社会运动演进的正确认识的基础上的。这种思想启蒙对于打破过往历史中既存意识形态假象,具有积极的意义。

① 列宁:《唯物主义和经验批判主义》,《列宁论文学与艺术》,人民文学出版社,1983年,第16页。

② 同上书,第20页。

③ 同上书,第21页。

④ 同上书,第22页。

2. 关注认识主体的历史和现实性

作为认识的主体,人对他所面对的对象,具有一种能动性。就是说,人在把握他面对的客观世界时,在遵循事物的客观规律和照顾自己的主观需要这两个方面保持着一定程度的张力。这就意味着,我们在考察反映在哲学、史学和文学艺术世界里的客观世界时,切不可仅仅把它看做是客观世界本身。列宁清晰地认识到这一点。他在《费尔巴哈〈宗教本质讲演录〉一书摘要》中引述了费尔巴哈的这一论断:“艺术并不要求把它的作品认作现实。”并在旁边批注了“注意”二字。这意味着,列宁对艺术中的“现实”中所具有的人的立场,有清楚的认识。

实际上,列宁认识论的精髓便在于,他充分注意到认识主体在认识行为过程中的主观色彩。他把相当大的精力放在对认识行为中的党派色彩、阶级色彩和历史色彩等的研究中。为了捍卫认识论思想中的这个辩证法,列宁与波格丹诺夫、布哈林等人进行过尖锐的辩论。根据列宁的认识论思想,“要真正地认识事物,就必须把握、研究它的一切方面,一切联系和‘中介’……这是第一。第二,辩证逻辑要求从事物的发展、‘自己的运动’(像黑格尔有时所说的)、变化中来观察事物。就像玻璃杯来说,这不能一下子就清楚地看出来,但玻璃杯也并不是一成不变的,特别是玻璃杯的用途,它的用处,它同周围世界的联系,都是常常变化的。第三,必须把人的全部实践——作为真理的标准,也作为事物同人所需要它的那一点的联系的世纪确定者——包括到事物的完满的‘定义’中去。”^①在这里,列宁指出了认识活动中的三个因素:研究事物的全部丰富性、具体性,研究事物自身的发展变化规律,研究人的实践与事物的关系。——这三个因素的强调,给予认识活动中的形式化逻辑思维以尖锐的批评。

列宁的认识论不仅为文学反映论带来了主体、客体、环境(时间和

^① 《列宁全集》第32卷,第83—84页。转引自尼古拉耶夫《马克思列宁主义文艺学》,李辉凡译,安徽文艺出版社,1986年,第208页。

空间)等三个要素,而且带来了以上三者的历史话语因素。文学反映是在主体、客体、时间和空间以及历史话语中进行的。其中,最关键之处,在于对认识的主体和对象以深刻的历史具体性关注。仅仅看到认识客体的历史具体性是一个方面,还应该看到认识主体在认识过程中历史具体性。这两个历史具体性决定了列宁的认识论的基本性质。所以,卢金认为,在研究世界古典文学作品时,列宁的认识论美学要求“不仅要看到它们对生活的本质、对国家在这一或那一阶段发展中的历史特点,以及对社会冲突和阶级冲突的反映,同时也要它们对不同社会集团代表人物的社会心理、情绪和情感的典型范例的反映”^①。假如我们把这个问题放在欧洲反映—认识论美学的背景上来看的话,那么,可以看出它的主要特点是对认识客体和认识主体的历史具体性的双重注重。这个思想,与当时盛行的机械唯物主义哲学、实证主义哲学的导向是尖锐对立的。而事实上,一般的研究者在强调列宁的这一思想时仍然片面地强调它对认识客体的客观性和真实性(就这个术语的一般意义而言),而没有强调当时的理论氛围赋予它的与认识的机械唯物论相对立的对话含义。假如我们把列宁的放在当时的理论下和放在马克思主义认识论的话语链下来考虑,那么,列宁的这个“双重看重”,其突出之处乃是一反一般唯物主义者认识论方面的机械乃至庸俗的立场,反对走在对现实的拜物教道路上,片面强调认识主体对客体的被动立场。“正如列宁指出,意识(包括艺术意识)不是消极的、僵死的、镜子般的反映现实。意识本身在创造世界,它是积极的改造力量。艺术意识在创造艺术世界,这样或那样地反映现实,并在一定方面影响现实。”^②这个陈述抓住了列宁文学反映论对认识主体重视的关键所在。

列宁的态度可以用这样的话语来表示:认识活动不仅是求真(于客体之间的关系而言)的活动,而且还是展示主体内在精神面貌的活动。

^① 卢金:《认识和审美享受的来源》,《列宁文艺思想论集》,中国社会科学出版社,1986年,第147页。

^② 博列夫:《列宁的反映论与围绕形象思维认识论问题的斗争》,《列宁文艺思想论集》,中国社会科学出版社,1986年,第99页。

换句话说,就是任何一种认识活动,既是对客体本质的接近,同时又在这个接近中体现出主体的内在精神。

但是,仅仅局限在这个意识上还没有完全把握列宁认识论思想的精髓。列宁还注意到认识过程中每一个门类自身的特点和自身的规律,强调了每个门类在认识过程中都遵循着一定的区别于他者的认识形式。他把认识—反映过程客观地存在着的因素归纳为三项:“(1)自然界;(2)人的认识=人脑(就是同一自然界的最高产物);(3)自然界在人的认识中的反映形式,这种形式就是概念、规律、范畴等等……”^①在这里,“自然界”属于认识客体,“人的认识=人脑”等于认识的主体,而“自然界在人的认识中的反映形式”则是认识形式。必须注意这个区分的理论价值。它不仅意味着人的认识活动是遵循客观事物的规律而行,而且,还意味着人的认识行为带有很明显的主观意识色彩,同时意味着人的认识活动本身并非孤立的行为,不是与世隔绝地进行,而是一方面拥有各个认识方式或认识门类自身的规律,另一方面又在历史沿袭下来的认识形式中进行。这样,“认识形式”本身就具有特殊的历史的性质。

列宁的这个思想具有很大的挑战性。那种仅仅强调认识行为必须遵循客观事物的内在规律的观点远没有看到认识过程的复杂性和丰富性。可以说,列宁认识论思想的精髓所在,不是对认识客体的内在规律的把握,对于他来说,这个把握已经毋庸置疑了;对于他来说,关键之处在于,如何把认识行为纳入历史的阶级的人的轨道中,从而在各个认识门类的特殊的认识形式中实践这一行为。理解了 this 思想,也就能够打开理解文学的“党性原则”和“托尔斯泰论”的钥匙。

3. “自然界在人的认识中的反映形式”这个命题的重大价值

马克思在《1844年经济学—哲学手稿》里面这样描述人类把握世界的方式:“人不仅在思维中,而且以全部感觉在对象世界中肯定自

^① 列宁:《哲学笔记》,人民出版社,1993年,第153页。

己。”但是，“每一种本质力量的独特性，恰恰是这种本质力量的独特本质，因而也是它的对象化之独特方式，它的对象性的、现实的、活生生的存在的方式”^①。马克思在这里谈到了人把握世界的两个问题：(1)人把握对象世界，其实质是在对象世界里肯定自身；(2)不同的本质力量在把握对象世界的时候表现为不同的把握方式。这个思想对于我们理解列宁关于“自然界在人的认识中的反映形式”这个命题，具有启发意义。

人对对象世界的认识行为，实质上就是人以自觉的意识去把握对象世界的行为。他需要在这个行为中按照人的方式去把握对象世界，从而在对象世界中肯定自己。这个行为不是一种被动行为，而是与征服世界、占有世界的自然倾向一致的主动行为。这是人类在理性指导下的实践活动。用概念把握对象世界，用形象、声响、颜色、公式、数字，以及用暴力去改变对象世界，在其性质上都是实践活动，是在理性指导下的自觉的活动。这样，人的认识在面对的对象世界时就不是奴隶般的被动状态，人的认识的全部因素(意识、认识形式和工具等)之于对象世界，就天然地保持着人的尊严。正是在对这个思想的深刻体会中，列宁抛弃了旧唯物主义对物质的盲目崇拜。实际上，在列宁的唯物主义认识论学说里，意识与存在、物质与精神之间的关系变得不那么僵化了，那个天然自在(物质、存在)的一方，转化为“为人”而存在的一方，转化为对象的世界，精神、意识凸现出了主动性，显示出勃勃的生命力。这就是辩证法。

在这个意义上，来讨论列宁所说的“自然界在人的认识中的反映形式”这个命题。作为认识的对象，自然界是以一定的形式反映在人的意识中，而不是不加改变的原初的模样(实际上不存在这样的自然界)。但是，人们在把握自然界的时候，总是从一定的角度、立场、时间和空间等出发的。这些因素决定了它们在人的认识中的“反映形式”。马克思所说的“每一种本质力量的独特性”、“本质力量的独特本质”，“因而也是它的对象化之独特方式”等，实际上指的就是赋予自然界不同形式的

^① 马克思：《1844年经济学—哲学手稿》，刘丕坤译，人民出版社，1979年，第79页。

人的本质力量的独特性。“反映形式”就是认识的不同形式,也是各种本质力量的独特性的体现。迄今为止,我们把握对象世界的方式有科学的、哲学的、艺术的等多样形式;自然界在不同的把握方式中反映为不同的形式。而每一种形式都具有内在的规定性和自身的历史沿革。人是在认识的反映形式中把握自然,由于形式的历史沿革,这种形式既有利于他去认识世界,同时又限制他只能以给予他的特定的形式去把握。

文学艺术就是一种特定的把握世界的方式,它在长期的历史沿革中形成了自己独特的反映形式。人们的文学艺术活动,必须遵循对象世界的内在规律,受制于自己阶级、时代、民族、政党等主体因素,同时还必然在特定的形式中去把握世界。这就是马克思所说的“艺术地把握世界”。列宁论托尔斯泰、论文学的党性原则等文学经典话题,正是在这个理论层面上展开的。

三 文学反映论的提出:一个指向现实使命的命题

1. 关于文学反映者的哲学思考

列宁在1895年写的一篇反击民粹派的文章里,表达了与庸俗唯物主义不一样的思维方式,强调要用发展、变化和运动的观点来看待社会,他说:“马克思和恩格斯称之为辩证方法(它与形而上学方法相反)的,不是别的,正是社会学中的科学方法,这个方法把社会看做处在经常发展中的活的机体(而不是机械地结合起来因而可以把各种社会要素随便配搭起来的一种什么东西),要研究这个机体就必须客观地分析组成该社会形态的生产关系,必须研究该社会形态的活动规律和发展

规律。”^①同年秋天,在纪念恩格斯的文章里,他再次准确无误地对马克思主义的唯物论思想做了阐述。值得注意的是,在描述马克思和恩格斯对《神圣家族》的写作动机时,列宁这样写道:“‘神圣家族’是给哲学家鲍威尔兄弟及其信徒所起的绰号。这班先生鼓吹一种批判,这种批判超越一切现实,超越政党和政治,否认一切实际活动,而只是‘批判地’静观周围现实和其中所发生的事情。……马克思和恩格斯坚决反对这个荒谬而有害的思潮。为了现实的人,即为了受统治阶级和国家践踏的工人,他们要求的不是静观态度,而是为实现美好的社会制度而斗争。”^②这个表述,很能够说明马克思主义学说的党性原则,但是,问题在于,在这里,列宁试图说明的是学说的科学性。列宁认为,马克思主义学说的科学性并非在于它试图超越周围的一切现实,尤其是超越周围具体人、具体的阶级的苦难,而恰恰在于它以这个阶级的具体利益为出发点去看待周围一切。列宁的这个认识,是他的文学反映—认识论的起点,也是核心。

众所周知,列宁的唯物主义思想的系统阐述,是在1908年与经验批判主义的交锋中写的《唯物主义与经验批判主义》中。在这部著作中,列宁直接写到认识论的三个重要结论,实际上是三个重要原则:物质不依人的主观意志客观存在;现象世界是可知的;科学的认识是辩证认识。这三个原则与1895年所写下的关于哲学学说的党性原则相比较,并没有前进一点。

然而,这一年,列宁却发表了纪念列夫·托尔斯泰的文章《列夫·托尔斯泰是俄国革命的一面镜子》(1908),写下了对文学反映论和认识论极为重要的一段话,表达了一个划时代的文学思想。这个思想就其哲学意义而言,较之于《唯物主义与经验批判主义》里所表达的,无疑要更具时代意义和理论价值,而与列宁整个思想体系而言,毫无疑问是贯穿始终的。它不仅表现在论述托尔斯泰和两种文化学说中,而且更经

^① 《什么是人民之友以及他们是如何攻击社会民主主义者?》(回答《俄国财富》杂志反对马克思主义者的论文),见《列宁论文学与艺术》,人民文学出版社,1983年,第7页。

^② 《列宁选集》第1卷,人民出版社,第90页。

由《论我国的革命》这篇晚年的遗嘱而成为全世界理解列宁思想精髓的钥匙：

把这位伟大艺术家的名字同他显然不了解的、显然避开的革命联在一起，初看起来，会觉得奇怪和勉强。分明不能正确反映现象的东西，怎么能叫做镜子呢？然而我国的革命是一个非常复杂的现象；在直接进行革命、参加革命的群众当中，有许多社会分子也显然没有了解正在发生的事情，也避开了事态进程向他们提出的真正历史的任务。如果我们看到的是一位真正伟大的艺术家，那么他就一定会在自己的作品中至少反映出革命的某些本质的方面。^①

“分明不能正确反映现象的东西，怎么能叫做镜子呢？”这个命题对于文学史和艺术史来说，具有十分重大的价值。它对文学史和艺术史上那些具有重要影响的事件给予了新的理解。一个伟大的文学家站在自己的立场上对一次世界性意义的历史事件作出了历史性描写，对于他来说，这个举措实在是太自然的一件事情了。——哪一个真正的艺术家不是站在自己的立场上面对生活中发生的一切呢？这个立场决定了艺术家的真诚程度。但是，这个艺术家以及他的反映立场，恰恰不是历史进程中最具有生命力的那个阶级的立场，不是“正确反映现象”，因而也就背离了此刻的历史叙述主题。托尔斯泰关于俄国革命的艺术叙述与无产阶级关于这个革命的叙述，恰好就呈现出这个情形。但是，列宁站在自己的文学反映—认识论的立场上仍然把托尔斯泰的叙述称为俄国革命的一面“镜子”。列宁这个表述的理论合理性何在？

列宁这个命题的思想基础就是他对认识论的辩证理解。他的直接解释是：“如果我们看到的是一位真正伟大的艺术家，那么他就一定会在自己的作品中至少反映出革命的某些本质的方面。”真正伟大的艺术家是透过丰富的生活现象、运用丰富的艺术“中介”来表现生活的历史进程的。他以艺术家的敏锐和直觉感受到这个历史进程中一些本质性

^① 《列夫·托尔斯泰是俄国革命的一面镜子》，《列宁论文学与艺术》，人民文学出版社，1983年，第201页。

的规律并把它艺术地表现出来。这一切建立在这个艺术家的“伟大”程度上。列宁认为,托尔斯泰作为一个伟大的艺术家这一点已经无须证明,那么,在他的艺术世界里所表现出来的历史进程,就必然与实际的历史进程相贴近,尽管他也许并非完全认同主宰这一进程的无产阶级的历史观点。

这里存在着一个哲学问题。就认识论的三个环节(“对象世界”、“认识主体”和“反映形式”)而言,列宁认为,认识的客体(对象世界)在本质上是一定的,而认识的主体则可能多样化,形成多种认识的视野。在《哲学笔记》里,他说:“认识是人对自然界的反映。但是,这并不是简单的、直接的、完整的反映,而是一系列的抽象过程,即概念、规律等等的构成、形成过程,这些概念和规律等等(思维、科学=‘逻辑观念’)有条件地近似地把握永恒运动着和发展着的自然界的普遍规律性。”^①这就是说,对自然界的反映有一个复杂的、中介很多多样化的过程,是“有条件地接近地把握永恒运动着和发展着的自然界的普遍规律性”,而不是一次性地、一劳永逸地把握对象的本质和普遍规律性。对自然界的认识和反映是中介很多的一个复杂的过程,这个过程的中介和环节复杂导致了认识的可变性、难于把握性,所以,列宁接着写道:“人不能完全地把握=反映=描绘整个自然界、它的‘直接的总体’,人只能通过创立抽象、概念、规律、科学的世界图景等等永远地接近于这一点。”^②在这段话里,列宁主要谈论的是人把握对象世界的中介和形式问题。而在此之前(1908—1912年间)研究托尔斯泰的六篇文章里,列宁几乎没有涉及认识过程中的“反映形式”对认识结论造成的差异,也没有讨论认识的客体的本质理解差异。他集中讨论的只是一个问题,就是认识主体的多样化立场对认识结论造成的差异性。这个中心的选择是耐人寻味的。

直接参加俄国革命的相当一部分群众的思想状况在托尔斯泰的艺术作品中得到了真实的表现。他们对革命的冲动、茫然、曲解和抵制,

① 列宁:《哲学笔记》,人民出版社,1993年,第152—153页。

② 同上书,第153页。

对革命提出的目标的不理解,正是托尔斯泰作品存在的现实基础。托尔斯泰作品所体现出来的对俄国革命的误解和某种程度的回避,恰恰是对俄国革命本身的这种状态的反映。对革命性质及其历史进程的忠实反映,像高尔基的《母亲》,固然可以称为俄国革命的一面镜子,但是,并非只有忠实揭示革命的本质的艺术作品,才是对革命的反映。那些曲解革命、避开革命提出的紧迫任务,甚至逃避革命的艺术作品,也反映出了俄国革命的某些本质性特征。

这个命题的提出,具有相当深刻的理论价值。关键的一点是,它不再把艺术画面与现实生活直接比照,而是在反映的中介和主体——反映者、作家身上做文章,把作家放在研究的中心,研究他的阶级出身、信仰、政治态度等在反映革命过程中的作用。作家是个折射点,现实生活发生的一切在他这里并通过他获得了另一种生存方式。

关于具体的处在历史和时代旋涡中间的“反映者”的研究,在马克思和恩格斯那里,集中于历史规律和阶级本质的不可违背性,例如,论巴尔扎克、歌德等人的研究,强调他们“不得不”违抗个人的爱好、情感趋向而表现历史运动、时代和阶级的本质的真实,强调他们的艺术对个人趣味的胜利。但是,在列宁这里,他在托尔斯泰个人的趣味、利益、信仰里面挖掘出了直接参与俄国革命的普通民众的复杂心理的和精神的状况,从而,表面看来属于作家托尔斯泰个人的东西,实际上成为俄国革命的复杂性的体现。

列宁对文学反映论思想进行论述的过程中,建立了坚实的哲学基础。这个基础就是对意识把握现实这个辩证关系做了深入的理解。也就是说,在列宁那里,意识不再完全属于被动的东西,不再是单纯的存在的反映物,而具有再造现实的特性。意识也不是消极地、僵死地和像镜子般地反映现实,它本身就是创造世界,它是积极的改造的力量;艺术作为意识在创造世界,这样或者那样反映现实,并在一定方面影响和再造现实。列宁曾经这样说:“艺术并不要求把它的作品当做现实。”这个思想是很有深度的。他还有一句话表达这个思想:“反映可能是对

被反映者的近似正确的复写,可是如果说它们是同一的,那就荒谬了。”^①这是从反映与反映者之间的关系而言的,意思是:作家艺术家与他们笔下的艺术世界也不可能是完全忠实的关系。总而言之,列宁在这个命题上的核心思想是:艺术中所营建的酷似现实的生活,并非现实生活本身,也不能把它与真正的生活等同来看待。它自己就是一种新的生活,作家理解和想象出来的世界。这个思想与马克思所说“哲学不仅应该解释世界,而且应该改造世界”的思想是高度一致的。他强调了意识的能动性质,也重新解释了存在与意识之间的真实关系。这源于列宁对辩证法的把握。但是,这个说法还具有更加深刻的意义。艺术现实,作为作家艺术家想象创造出来的“现实”,是被具体的个人的意识把握了的现实,是以特殊的形式再现出来的现实。这里,一是拥有了个人意识的独特性,一是拥有了特殊的形式因素。因此,这个命题严格来表述就是:艺术是以个性和形式把握的生活中那个现实。

那么,列宁在论述托尔斯泰的思想和创作时,建立了一个怎样的文学反映—认识论理论体系呢?

2. 列宁关于文学反映者的研究历史

列宁对文学活动中反映者的研究,并非肇始于关于托尔斯泰的系列论文,而是有一个相对长的理论准备。这里,应该提及列宁的理论著述活动的特点。

列宁的理论著述活动,从与民粹派思想交锋计算起,到1924年,约30年。其中,十月革命前的时期是列宁著述的高峰期。而列宁关于文学的论文,绝大部分是在革命前写成的,从1918年起开始繁忙的国务活动后,列宁基本上没有精力写专门的文学批评论文。而在革命前的时期里,列宁对文学的关注和研究,集中在1905年到1915年十年间。关于托尔斯泰的系列论文和演说,论赫尔岑、车尔尼雪夫斯基、高尔基的主要思想性论文和论文学的党性原则的思想的提出等,都是这个时

^① 《列宁选集》第2卷,人民出版社,1995年,第219页。

期的作品。

应该说,在这样一个相对集中的时间里,列宁评价文学的基本思想和立场是比较稳定的。归纳起来,他的主要关注对象是俄国 19 世纪后半期和 20 世纪初期的文学和文学思想,包括作家、作品、文学现象的思想价值等,研究方法是历史唯物主义和阶级立场的方法,主要形式的政论批评。这样归纳,并不否定列宁在哲学著作和其他类型的著作里关于文学现象的点评。在这个时期,列宁写作的代表文章有论托尔斯泰的六篇论文,《纪念赫尔岑》、《车尔尼雪夫斯基是从哪一边批判康德主义的?》、《民粹派论尼·康·米海洛夫斯基》、《俄国工人报刊的历史》、《党的组织与党的出版物》和《论〈路标〉》等。贯穿这些文章的基本观点是,评价一个历史人物和一种历史现象的价值,在于他(它)在多大程度上反映了历史本身发展的客观趋势,以及他是站在什么党性的立场上来把握历史的客观进程的。这个立场早在 1905 年发表的《党的组织与党的出版物》里就有了集中的表现。但是,它获得个案式的具体体现,则是在论托尔斯泰、赫尔岑、车尔尼雪夫斯基和论述“工人报刊的历史”这样的个案研究中。值得注意的是,列宁研究这些文学现象时用的一个重要思想,是把文学反映者与历史发展的客观规律相比照而进行的。在比照过程中,发现两者之间的差异,并且对这个差异和产生这个差异的原因进行评价。

例如,列宁对赫尔岑的评价,就是一个很好的典范。他把赫尔岑的精神发展与 1848 年欧洲的革命状况联系在一起,进而与欧洲的社会主义运动联系在一起,指出:“一八四八年以后,赫尔岑的精神破产,他的深厚的怀疑论和悲观论,是表明资产阶级的社会主义幻想的破产。赫尔岑的精神悲剧,是资产阶级民主派的革命性已在消亡(在欧洲)而社会主义无产阶级的革命性尚未成熟的那个具有世界历史意义的时代的产物和反映。这是那些用花言巧语宣扬赫尔岑的怀疑论来掩盖自己反革命性的俄国自由派空谈家中的骑士们没有了解而且也不可能了解的。”^①1848 年的欧洲革命失败,使革命历史发生了真正的历史性的转

^① 见《列宁论文学与艺术》,人民文学出版社,1983 年,第 127 页。

折。赫尔岑这个资产阶级革命的斗士,在这次革命的转折中面临着个人命运也是他所代表的那一代革命者命运的重新选择。正是因为为历史人物建立了这样的评价坐标系,所以,就获得了品评人物历史地位的依据,人物也就不再是孤悬在概念和意念中的可以随意左右的偶然现象。但是,在处理这个问题的过程中,列宁并非一味地苛求历史人物,对他们作超越自己时代的要求的评价,而是站在历史唯物主义的立场来表达对这个问题的理解:“赫尔岑既然没有了解一八四八年全部运动以及马克思以前各种社会主义的资产阶级民主实质,也就更加不能了解俄国革命的资产阶级性质。”^①“赫尔岑不能在四十年代的俄国内部看见革命的人民,这并不是他的过错,而是他的不幸。当他在六十年代看见革命的人民时,他就无畏地站到革命民主派方面来反对自由主义了。”^②从列宁的这个态度,我们可以看到马克思主义对待历史事件和历史人物的一般立场。

列宁对赫尔岑的精神世界的历史唯物主义评价,可以看做他的文学批评的一个很好的范例,也是他前托尔斯泰批评的杰出的样板。值得注意的是,列宁在运用这个批评的原则的过程中在理论上显得非常娴熟、自如,丝毫没有表现出初次涉足文学批评的稚嫩。我以为,这个原因应该到《俄国工人报刊的历史》里所建立的对19世纪俄国解放运动的历史阶段划分的原则里去寻找。在这篇文章里,列宁非常明确地把俄国19世纪的解放运动划分为三个阶段,并明确了这三个阶段的主要革命力量:

俄国解放运动经历了三个主要阶段,这是与影响过运动的俄国社会的三个主要阶级相适应的,这三个主要阶段就是:(一)贵族时期,大约从一八二五年到一八六一年;(二)平民知识分子或资产阶级民主主义时期,大致上从一八六一年到一八九五年;(三)无产阶级时期,从一八九五年到现在。^③

① 《列宁论文学与艺术》,人民文学出版社,1983年,第127页。

② 同上书,第131页。

③ 同上书,第160页。

列宁的这个划分已经得到了思想史学者认同,在不同立场的学者的学术研究中作为一个基本常识而使用。这个划分所具有的意义还应该再度发掘:一是社会运动的性质与参与这个运动的阶级性质密切联系,阶级的性质决定了社会运动的性质;二是这个划分不仅仅局限在社会政治运动范围内,而且可以指向思想运动。这个划分也顺势就可以表述为:一个时期的思想解放运动的性质,是与参与这个运动的阶级的性质联系在一起的;阶级的性质决定了思想运动的性质。这是马克思主义的意识与存在关系的唯物主义思想的表现。——阶级的物质利益直接表现在它的思想代表的思想观点上。三是这个划分实际上具有文学阐释坐标的意义。关于这一点,在文学历史的编撰中已经得到部分的阐释,但是,问题在于,仅仅平面地运用这个原理是不够的,那样就挂失了许多历史性内容,例如,对处于一定历史阶段边缘的文学,尤其是处于特定阶级的文学的对立面或者边缘的文学力量,应该做如何估价等问题,在文学理论的一般阐释中未能得到充分的注意。

毫无疑问,列宁明确的这个原则对于他自己的文学批评活动是具有根本意义的,在相当程度上,列宁把这个原则运用在对文学人物的价值和意义的评价实践中。例如,在论述尼·康·米海洛夫斯基的思想史地位时就是如此。尼·康·米海洛夫斯基是民粹派思想家、文学批评家和社会学家,也是19—20世纪之交俄国思想界最重要的社会活动家之一,在思想史和文学批评史上具有重要的位置。当社会各界对尼·康·米海洛夫斯基的美誉甚嚣尘上的时候,当社会各界把尼·康·米海洛夫斯基比喻为思想界的领袖的时候,列宁认为:

自由派和资产阶级民主派颂扬米海洛夫斯基是并不奇怪的,但是,当他们想把米海洛夫斯基说成是社会主义者,并且证明他的资产阶级哲学和社会学是可以同马克思主义相调和时,那么我们就不能不对那些肆意歪曲真理和腐蚀无产阶级阶级意识的行为表示抗议了。

米海洛夫斯基是代表十九世纪最后三十多年的俄国资产阶级民主派观点并且发扬这种观点的主要人物之一。当时,俄国具有资产阶级民主主义思想的唯一严重的和广大的(不算城市小资产

阶级)群众——农民群众,还在酣睡;他们中间的优秀人物和对他们的困苦状况寄予无限同情的人们,即所谓平民知识分子——主要是青年学生、教师及其他知识分子代表——曾努力唤醒和启发酣睡的农民群众。^①

这里面具有一条明晰的思想,就是品评一个思想家,其实质上就是品评他的思想的价值;品评一种思想的价值,其实质乃是对这个思想与现实生活中的历史运动的发展方向相比较,看看它在多大的程度上与时代的发展主流发生联系,而这个联系是建立在一个具体的评价立场上的。列宁就是在这个视野里来评价文学现象的。

在《车尔尼雪夫斯基是从哪一边批判康德主义的?》一文里,列宁写道:“但是车尔尼雪夫斯基没有上升到,更确切些说,由于俄国生活的落后,不能够上升到马克思和恩格斯的辩证唯物主义。”^②在这里,列宁使用了“由于俄国生活的落后”这个前提来说明车尔尼雪夫斯基的思想内涵。“由于俄国生活的落后”是什么意思?“俄国生活”具体指什么对象?这是一个需要严格说明的问题。我理解,“俄国生活”不是一般意义上来说的,而是特指社会发展的程度,包括生产力发展水平、政治制度和经济结构,以及在这个基础上的社会运动进步所达到的水准。这就意味着,列宁认为一个人的历史地位、他的思想的历史评价标准,是与他的思想在这个总体构架中所占的位置密切相关的。排除这个总体构架,对个人在历史中的位置和价值的的评价,就是历史唯心主义的。

综合列宁关于文学反映者的研究理路,有几个值得注意的观点:

①文学艺术对现实的反映是一个掺杂着十分复杂的个人主观意识的认识活动;文学艺术中的现实绝对不等同于生活中的那个现实本身。

②既然文学反映者的意识决定着文学反映本身,那么,对文学反映者的研究就成为文学艺术研究至关重要的环节。换一句话表述,文学艺术研究的价值评价,其关键环节在于文学反映者的立场研究。

③对于文学反映者的研究,应该在历史唯物主义的基础上进行,

① 《列宁论文学与艺术》,人民文学出版社,1983年,第155页。

② 《列宁论文学与艺术》,人民文学出版社,1983年,第143页。

就是应该把个人与他所在的历史时代的总体趋向联系起来考虑,要考察个人在多大程度上与时代发展的主流发生关系,发生了怎样的关系。

④对文学反映者的评价是在一定的立场上进行的。这个立场决定着评价的基本趋向。马克思主义文学研究的基本立场就是站在无产阶级的利益来评价文学艺术作品,就是考察具体的作品如何看待无产阶级的根本利益。这也是马克思主义文学批评贯穿始终的根本点。

3. “镜子说”——列宁文学反映论的核心体现

列宁文学反映论的核心表现是他的“镜子说”。

以往,学术界对列宁的这个学说研究很多,产生了很多著作和论文,它们的基本观点都建立在社会学的基础上,即认为,反映者的社会政治态度和倾向决定他对社会现实的表现,但是,社会现实在作为艺术事件的过程中,具有自身的存在逻辑,它在一定程度上会违背艺术家的政治态度而独立出现。这样,“镜子说”这个命题与艺术地反映现实这个马克思主义文学思想的经典命题建立了联系,从后者那里吸取了理论资源。但是,这个理解的逻辑的正确性并未保证它的全面性和丰富性。列宁“镜子说”的核心及其内在的理论发现并没有或者没有完全被阐释出来。列宁的“镜子说”的核心思想是:第一,只要作家艺术家是真诚的,直面现实提出的真实的问题,那么,他的作品就不可避免地表现现实的本质的一个方面;作家艺术家的创作是否成为现实生活的一面镜子,关键不在于他所表现出来的艺术画面与现实生活形似到什么程度,而是这种表现必须是真诚地回应现实所提出来的真正问题。因为只有把握住现实提出的真正的问题,才能真诚地回答它;只有真诚的回答,才可能在丰富的社会中占据一席之地。第二,真诚的艺术家在面对现实的过程中,他的立场就转化成一个有力的“艺术视野”,正是这个艺术视野的折射功能,帮助艺术家把握现实,也帮助读者理解他把握现实的基本立场,辨析他的艺术反映的“得”与“失”。艺术视野的存在与否,决定着艺术家的独立性,从而决定着艺术的成败。第三,列宁的“镜子

说”由于强调对作家艺术家主观世界所提供的反映现实的艺术视野的研究,因而对十月革命以后的苏联文艺政策提供了理论基础,帮助建立了一套具有俄国民族特色的马克思主义文学思想体系,具有重大的理论价值。

“镜子说”的直接提出是在列宁论托尔斯泰的第一篇论文里。列宁在标题为“列夫·托尔斯泰是俄国革命的镜子”的这篇著名的文章里这样表述自己的思想。首先,他先指出这个命题本身存在的矛盾——

把这位伟大艺术家的名字同他显然不了解的、显然避开的革命联在一起,初看起来,会觉得奇怪和勉强。分明不能正确反映现象的东西,怎么能叫做镜子呢?然而我国的革命是一个非常复杂的现象;在直接进行革命、参加革命的群众当中,有许多社会分子也显然没有了解正在发生的事情,也避开了事态进程向他们提出的真正历史的任务。如果我们看到的是一位真正伟大的艺术家,那么他就一定会在自己的作品中至少反映出革命的某些本质的方面。^①

的确,“镜子”是应该如实地表现它所观照的事物的,而这里却出现了一个问题:托尔斯泰的创作这面镜子却并非忠实地映照着工人运动高涨的现实,也没有忠实地映照形形色色的社会运动的现实,而是表现出了如下的复杂的矛盾:

托尔斯泰的作品、观点、学说、学派中的矛盾的确是显著的。一方面,是一个天才的艺术家,不仅创作了无与伦比的俄国生活的图画,而且创作了世界文学中第一流的作品;另一方面,是一个发狂地笃信基督的地主。一方面,他对社会上的撒谎和虚伪作了非常有力的、直率的、真诚的抗议;另一方面,是一个托尔斯泰主义者,即是一个颓唐的歇斯底里的可怜虫,所谓俄国的知识分子,这种人当众捶着自己的胸膛说:“我卑鄙,我下流,可是我在进行道德上的自我修养;我再也不吃肉了,我现在只吃米粉团子。”一方面,

^① 《列宁论文学与艺术》,人民文学出版社,1983年,第201页。

无情地批判了资本主义的剥削,揭露了政府的暴虐以及法庭和国家管理机关的滑稽剧,暴露了财富的增加和文明的成就同工人群众的穷困、野蛮和痛苦的加剧之间极其深刻的矛盾;另一方面,狂热地鼓吹“不用暴力抵抗邪恶”。一方面,是最清醒的现实主义,撕下了一切假面具;另一方面,鼓吹世界上最卑鄙龌龊的东西,即宗教,力求让有道德信念的僧侣代替有官职的僧侣,这就是说,培养一种最精巧的因而是特别恶劣的僧侣主义。^①

如此尖锐的矛盾,表现在列宁称之为俄国革命的一面镜子的托尔斯泰的生活和创作中。对于列宁文学反映论的“镜子”学说来说,必须正视这一矛盾,也必须正确地解释这一矛盾产生的原因,从而在理论上解决这一矛盾。列宁认为:

托尔斯泰处在这样的矛盾中,绝对不能了解工人运动和工人运动在争取社会主义的斗争中所起的作用,而且也绝对不能了解俄国的革命,这是不言而喻的。但是托尔斯泰的观点和学说中的矛盾并不是偶然的,而是十九世纪最后三十几年俄国实际生活所处的矛盾条件的表现。昨天刚从农奴制度下解放出来的宗法式的农村,简直在遭受资本和国库的洗劫。农民经济和农民生活的旧基础,那些确实保持了许多世纪的旧基础,在异常迅速地毁坏着。托尔斯泰观点中的矛盾,不应该从现代工人运动和现代社会主义的角度去评价(这样评价当然是必要的,然而是不够的),而应该从那种对正在兴起的资本主义的抗议,对群众破产和丧失土地的抗议(俄国有宗法式的农村,就一定会有一种抗议)的角度去评价。作为一个发明救世新术的先知,托尔斯泰是可笑的,所以国内外的那些偏偏想把他的学说中最弱的一面变成一种教义的“托尔斯泰主义者”是十分可怜的。作为俄国千百万农民在俄国资产阶级革命快到来的时候的思想和情绪的表现者,托尔斯泰是伟大的。托尔斯泰富于独创性,因为他的全部观点,总的说来,恰恰表现了我

^① 《列宁论文学与艺术》,人民文学出版社,1983年,第202页。

国革命是农民资产阶级革命的特点。^①

于是,列宁得出了结论是:“从这个角度来看,托尔斯泰观点中的矛盾,的确是一面反映农民在我国革命中的历史活动所处的各种矛盾状况的镜子。”“托尔斯泰的思想是我国农民起义的弱点和缺陷的一面镜子,是宗法式农村的软弱和‘善于经营的农夫’迟钝胆小的反映。”^②而“农民在我国革命中的历史活动所处的各种矛盾状况”这面镜子的本质是,

一方面,几百年来农奴制度的压迫和改革后几十年来的加速破产,积下了无数的仇恨、愤怒和拼命的决心。要求彻底铲除官办的教会,打倒地主和地主政府,消灭一切旧的土地占有形式和占有制度,扫清土地,建立一种自由平等的小农的社会生活来代替警察式的阶级国家,这种要求象一条红线贯穿着农民在我国革命中的每一个步骤,而且毫无疑问,托尔斯泰作品的思想内容,与其说符合于抽象的“基督教无政府主义”(这有时被人们看做是他的观点“体系”),不如说更符合于农民的这种愿望。^③

列宁认为,“托尔斯泰反映了强烈的仇恨、已经成熟的对美好生活的向往和摆脱过去的愿望;同时也反映了幻想的不成熟、政治素养的缺乏和革命的软弱性。”^④这两个“成熟”与“不成熟”包含了比较深刻的思想。一是在专制制度和农奴制度下长期积累下来的愤怒,表现为反抗和对美好生活的向往,这是成熟的;二是究竟追求怎样的美好生活?如何从事最彻底的反抗?这个问题在农奴制度和农村生活条件下是没有办法获得解释的。解决这个问题,唯有在现代工人阶级意识十分成熟了,马克思主义思想获得了接受——这样的现代生活条件才可能造就两个成熟。正因为前一个成熟,俄国革命热情才非常高涨,使得俄国成为19世纪末期和20世纪初期世界革命的中心;也正是因为后一个不

① 同上书,第205页。

② 《列宁论文学与艺术》,人民文学出版社,1983年,第205页。

③ 同上书,第203—204页。

④ 同上书,第205页。

成熟,俄国革命才出现若干弱点和毛病,最终导致了它的失败。

也就是说,托尔斯泰作为俄国革命的一面镜子,不是一般意义上的,而是针对俄国农民而言的。他是俄国“农民在我国革命中的历史活动所处的各种矛盾状况”的一面镜子,这面镜子的功能是把农民在这次革命中的全部矛盾状况真实地表现出来。这意味着,在列宁看来,一方面,称某一位作家为俄国革命的一面镜子,并非一个完成体的称呼,而是有限定和有范围局限的;另一方面,称一位作家为镜子,也不意味着他忠实地反映了现实生活中的整体变革,而是指他从自己的立场出发真诚地表现了现实的发展和变化,回应着现实提出来的紧迫问题。

事实上,托尔斯泰的学说和矛盾成为他反映俄国革命这面镜子的一个重要的因素——视野。列宁非常重视托尔斯泰学说与他创作相矛盾所在。在他看来,任何一个人在看待现实时,都不是没有立场的;现实不会毫不走样地体现在的意识中。也就是说,人们是在一定的意识的指导下自觉或不自觉地把现实变形地反映出来的。作为一个伟大的艺术家,托尔斯泰的学说和思想在艺术表现的过程中形成了一种具有感染力的力量,这种力量我们在托尔斯泰的任何一部作品里都可以深切感受到。这就是艺术视野。艺术视野是列宁镜子学说里的一个重要的因素。这也就是他在论述托尔斯泰的文章里重点论述他学说、思想和创作里的矛盾的根本原因。

列宁并不回避社会民主工党人与托尔斯泰的世界观的历史观点的差别。假如把世界观和政治立场的统一作为成为“镜子”与否的基本条件,那么,就无法回答托尔斯泰的主义和他的艺术在俄国社会产生的巨大反响这个现实,就无法回答他被普世称为“伟大”的根本原因;同时,列宁又不否认世界观和政治立场的错误对镜子似地表现现实所产生的巨大影响,这个错误和差异决定了托尔斯泰仅仅只能反映现实生活本质的“一个方面”而不是现实生活的历史运动的基本走向。毫无疑问,按照列宁的文学反映论的思想,真正像镜子一样忠实反映现实生活中的历史运动的基本走向,正确回答现实提出的真正问题,只有在正确的政治立场和正确的世界观的条件下才能成为可能。但是,这个观点并不排斥其他立场的反映,例如无产阶级立场的反映并不排斥农民的或

者小资产阶级式的反映。在这个意义上说,列宁与普列汉诺夫之间的区别在于,一个把作家艺术家的学说和思想作为艺术反映论的这面镜子的重要视野来看待,一个在于对这面镜子的视野作意识形态批评。两者的差异并非本质上的。但是,列宁认为,艺术反映的活动这面镜子存在着多种意识形态视野,他们都可能在一定程度上真诚地反映现实,回应现实提出的真正问题;而普列汉诺夫则认为,只有无产阶级的马克思主义思想是唯一正确的艺术视野。

“镜子”命题的提出,具有相当深刻的理论价值。关键的一点是,它不再把艺术画面与现实生活直接比照,而是在反映的中介和主体——反映者、作家身上做文章,把作家放在研究的中心,研究他的阶级出身、信仰、政治态度等在反映革命过程中的作用。作家是个折射点,现实生活发生的一切在他这里并通过他获得了另一种生存形式。

王善忠认为,“‘镜子’说的深刻内涵是:艺术反映生活、美感反映审美对象不单意味着现象的‘逼真’或‘生动的直观’(形似)——客观实在是感觉的起源;而且更重要的,它还意味着这种反映是对象的某种社会本质或规律的形象再现(神似)——客观实在同样也是理性和真理的源泉。还有,这种反映不仅是客体的如实观照,同时也有主体的融入和渗透(能动性),最终凝聚成主客体浑然天成的艺术形象。”^①这个概括基本上把握了列宁镜子说的基本思想,但是,假如还深入思考的话,列宁的“镜子说”应该包括的思想关键环节具体是:列宁希望表达这一思想:托尔斯泰的文学作品表现了俄国革命的深厚的、广阔的社会历史基础,同时还表现了作家对这一社会历史基础的看法。简而言之,托尔斯泰的艺术作品表现出来的社会历史内容及其建立起来的表现视野,成为俄国革命的一面镜子。这面镜子,一方面表现出革命必然发生的社会历史根源,同时,另一方面,又表现出革命是建立在极其不发达的思想基础上的,因而它必然失败。因此,托尔斯泰所反映的社会历史画面和赖以反映的视野,构成了俄国革命的一面镜子。

假如我们仅仅把托尔斯泰所反映的社会历史画面当做一面镜子,

^① 王善忠主编:《马克思主义美学思想史》第2卷,中央编译出版社,1999年,第38页。

那么,就只能透过这面镜子看到革命发生的必然,——农民对地主的愤怒和抗议,在托尔斯泰的作品中表现得太强烈了;假如我们仅仅看到托尔斯泰反映社会历史的视野,那么,也就不会爆发革命,因为,在托尔斯泰看来,一切愤怒和反抗在《福音书》的感召下都化解了,革命是不可能的事情了。两者必须结合起来。

所以,正确的理解是:托尔斯泰的艺术视野和透过这个视野所反映出来的俄国 19 世纪 60 年代到 1905 年之间的社会历史生活,是 1905 年革命的一面镜子,它反映出这次革命得以爆发和必然失败的根源。这就意味着,“艺术视野”不是简单的反映论的工具。视野本身包含着深厚的社会历史内容,包括鲜明的意识形态内容,也包含着深刻和复杂的心理内容。列宁在论述托尔斯泰的文章里,是把托尔斯泰反映的社会历史内容连同他赖以反映的艺术视野一起来论述的。这就把“托尔斯泰主义”和“托尔斯泰学说”放在艺术视野里来看待了。这两个因素也参与了托尔斯泰的艺术反映过程。

这是一个值得注意的研究内容。学说和主义参与到艺术反映的视野中来,构成了艺术反映视野的独特风景,也构成了艺术反映的鲜明特色。

但是艺术视野并非表现为清晰的逻辑形式,而是常常表现在艺术画面中。罗曼·罗兰在涉及列宁的这一学说的艺术视野和现实的历史逻辑之间的关系时,说:“对于文学史家来说,研究清楚下列问题是很有意思的:卢梭、狄德罗、伏尔泰、所有伟大的艺术家——革命的先驱者们,他们有什么东西是超越他们本人的,他们有什么东西属于未来,而他们并没有发觉这一点,如果他们能够预见到这个未来,他们又会抛弃它。这就是列宁以其固有的果断和洞察一切的精神开始进行的工作,并以此来评论他最心爱的作家。列宁指出,托尔斯泰是怎样天才地揭露当时存在的社会制度的虚伪和罪恶,并把批判的锋芒指向这个制度,这种批判本身就是对革命的号召。而另一方面,一旦面临由这种批判激发出来的革命行动时,托尔斯泰又惊恐万状、气急败坏地避之惟恐不及,叫道:‘不行呀!’躲进企图以否定太阳来阻止太阳运动的‘东方静止

不动’的神秘论中去。”^①作家艺术家的作品里存在着独特的艺术视野，这个艺术视野是他们自觉或不自觉地坚守着的，当它以艺术画面显现为潜在的思想时，也许他们会赞同这个思想，也许并非完全赞同，还有可能是他们完全反对的。这个思想的存在意味着什么？从反映论的角度说，首先，它意味着作家艺术家对生活的反映具有自身的特征，一是形象性大于思想性，而形象中蕴涵着的东西不是直观就能够发觉的；二是情感性强，思想、理性的东西在情感倾向的引导下带有强烈的主观色彩；三是非理性性，它并非如科学反映那样理智和逻辑清晰可见，它往往是模糊的，难以用清晰的语言描述。其次，它还意味着，当作家艺术家真诚地反映现实生活中的最鲜明现状时，他们笔下的艺术画面所蕴涵着的思想就超越了他们自身的历史和阶级局限，一方面超越时代，指向未来，另一方面超越个人局限和阶级局限，指向全人类共同的理想，从而具有一定程度上的普遍性。但是，这个超越并非作家艺术家个人所愿意接受的。这是因为作家艺术家们的反映是在一定的历史时代和阶级阶层局限的条件下进行的，他们自身的思想一方面构成了反映生活的立场，另一方面又构成了这个反映的视野，也就是局限。“立场”和“视野”对于文学反映来说，是一种历史的存在，是客观的，它们在相当的程度上制约着文学反映的本质。

罗曼·罗兰对列宁文学思想的这个论述，超越了一般的研究思路，不是在理论的话语转圈子，而是放在创作的过程中来探讨。他提出作家自身的艺术反映实践超越了自己生活的时代而不自知，而一旦察觉却会起来反对——这个创作实践中存在的问题，在列宁论托尔斯泰的文章里得到了系统的阐述。尽管他把这个问题放在“艺术和行动”这个框架下来描述，但是，对于理论研究来说，却具有不可忽略的价值。

^① 罗曼·罗兰：《列宁（艺术与行动）》，《论列宁》第1卷，莫斯科，1939年，第76页。转引自梅拉赫《列宁与俄国文学问题》，臧仲伦、张耳、李英男译，中国社会科学出版社，1982年，第312页。

四 党性原则——列宁文学反映论的最高体现

马克思尚在他的政治活动初期写道：“没有党派就没有发展，没有区分便没有进步。”“党派名称对政治性报刊来说则是一种必要的范畴。”^①党性原则问题，是列宁文学思想中的一个核心问题，也是文学反映论思想的最高理论表现。彼得·尼古拉耶夫认为：“在列宁的美学理论体系中，占中心地位的是他的关于艺术的党性学说。……这个学说是列宁卓越的理论发现之一。它概括了全世界的文学经验，并直接反映了在最近两个世纪之交文学所经历的过程，特别是俄国文学所经历的过程。”^②在相当大的程度上可以这样认为，文学反映论必然建立在鲜明的党性原则的基础上，而且又在最高意义上表现为党性原则。党性原则把文学反映论、价值论和两种文化理论融合为一个有机的整体。

党性原则的理论基础何在？党性原则是建立在文学写作、文学批评的立场和意识形态视野的前提上的，是两者的集中而鲜明表现。换句话说，党性原则建立在对创作主体的意识形态角色的认同基础上。从这个立场来看，列宁论党性原则的理论，一方面是他对文学反映论的主体关注的逻辑延伸和最鲜明表现，另一方面又启发形成了把握文学创作本质的新思路，即通过把握作家艺术家的意识形态视野来达到把握艺术作品整体精神的目的。这两个方面是彼此联系，相互支持的。

1. 列宁“党性原则”思想的提出

列宁的“党性原则”直接和系统的提出，是在1905年发表在《新生活报》的文章《党的组织与党的出版物》。由于对一个单词的翻译出现

^① 《马克思恩格斯全集》第1卷，人民出版社，1976年，第129、21页。

^② 彼得·尼古拉耶夫：《马克思列宁主义文艺学》，李辉凡译，安徽文艺出版社，1986年，第183页。

误译,这篇文章的主题长期以来在中国被理解为“党的组织与党的文学”,并且在文学艺术政策把握方面起了重要的作用,只是在1982年该文章才重新被翻译成《党的组织与党的出版物》。为此,著名的理论家胡乔木写了一篇长文予以说明^①。显然,对于理论界来说,长期以来受其标题影响而形成的思维定势是深刻的。但是,对于列宁的文学思想的整体研究看,文学艺术的党性原则并非误读。从马克思主义文学思想的整体构成来看,文学艺术的倾向性的最鲜明和最高表现——党性,具有一个比较明确的位置。关于这个问题,只要参考马克思和恩格斯关于倾向性的一般论述就够了。但是,这并不意味着列宁的党性原则仅仅局限在马克思、恩格斯关于“倾向性”的基本理论框架内。

2. 列宁关于党性原则的思想具有三个严格的限定

第一,列宁对文学反映论的主体给予深切的关注这一理论立场,和他对社会主义文学和文化的基本认识——这决定了列宁必然提出党性原则这个命题。前文已经详细论述了列宁对文学反映主体的思想,认为对文学艺术创作主体意识的深切关注,是列宁反映论的首要特色,也是文学反映论的重点所在。那么,创作中的主体是以怎样的方式存在呢?博列夫说:“在列宁看来,创作是由阶级和社会集团的社会需要决定的。因此它总是反映一定阶级的、党的立场。”“艺术认识论的、社会学的、心理学几个方面的交叉点正在于此:列宁的反映论范畴——社会实践,列宁的党性概念与心理学概念——认识过程中的‘内心定向’在这里相遇和会合。在《我们究竟拒绝什么遗产?》这篇文章中,列宁已经论述了社会实践,党性和心理定向之间的这种联系:‘没有一个活着的人能够不站到这个或那个阶级方面来(既然他懂得了它们之间的联系)……能够不对于敌视这个阶级的人、对于……妨碍其发展……的人表

^① 见《红旗》杂志1982年第22期。

示愤怒。”^①他具体引用列宁对黑格尔辩证法的研究成果说明,“意识(包括艺术意识)不是消极的、僵死的、镜子般的反映现实。意识本身在创造世界,它是积极的改造力量。艺术意识在创造艺术世界,这样或那样地反映现实,并在一定方面影响现实。”^②德国学者埃哈德·约翰在《马克思列宁主义美学诸问题》一书里谈到党性问题时,是把它与“艺术真实性”问题联系在一起谈的,这是另一个角度。同样,他把艺术真实性问题与作者的意识形态立场联系在一起。他说:“假如这个主体没有相应的生活经验、缺乏从世界观上加工处理这些生活经验,并以相应的创作性艺术经验为基础来创作艺术作品这种艺术产物的能力,我们就不可能看到令人难忘的既有艺术真实性又有艺术的党性的艺术作品。只有真理性才能作为艺术真实性而存在;只有党性才能作为艺术的党性而存在。”^③博列夫和埃哈德·约翰的观点基本上代表着理论界对这个观点的基本立场,是非常充分的。另一方面,还应该注意,列宁在论述党性原则的基础上“对抗伪装自由的、事实上同资产阶级相联系的写作”这个问题时,说:“我们社会主义者揭露这种伪善行为,揭掉这种假招牌,不是为了要有非阶级的文学和艺术(这只有在社会主义的没有阶级的社会中才有可能)……”^④这意味着列宁的理论视野里已经有了未来的“社会主义文学”的位置,尽管属于理论意义上的。而列宁的“社会主义文学”的理念,与托洛茨基的理念有相似之处。

第二,党性原则是在特殊的历史环境中提出的命题,它具有严格的现实任务的针对性。具体而言,列宁在论述俄国的合法报刊和非法报刊的基本立场时这样说:“现在出版物可以成为,甚至可以‘合法地’成为百分之九十是党的出版物。出版物应当成为党的出版物。与……相反,社会主义无产阶级应当提出党的出版物的原则,发展这个原则,并

① 博列夫:《列宁的反映论与围绕形象思维认识论问题的斗争》,见梅拉赫《列宁与俄国文学问题》,臧仲伦、张耳、李英男译,中国社会科学出版社,1982年,第99页。

② 同上。

③ 埃哈德·约翰:《马克思列宁主义美学诸问题》,朱良才译,云南教育出版社,1999年,第259页。

④ 《列宁论文学与艺术》,人民文学出版社,1983年,第71页。

且尽可能以完备和完整的形式去实现这个原则。”^①为什么是“现在”“可以成为”、“甚至可以‘合法地’成为百分之九十是党的出版物”？为什么不是理论上的必然性？这个提法本身具有自己的语境。列宁在这篇文章里说：“当存在着非法报刊和合法报刊的区别的时候，关于党的报刊和非党报刊的问题解决得非常简单又非常虚假，很不正常。一切非法的报刊都是党的报刊，它们由各个组织出版，由那些同党的实际工作者团体有某种联系的团体主办。一切合法的报刊都是非党的报刊（因为党派属性是不准许有的），但是又都‘倾向’于这个或那个政党。畸形的联合、不正常的‘同居’和虚假的掩饰是不可避免的；有些人没有成熟到具有党的观点，实质上还不是党的人，他们认识肤浅或者思想畏缩，另一些人想表达党的观点，出于无奈而吞吞吐吐，这两种情况混杂在一起。”^②显然，列宁在这篇文章里针对的是俄国报刊的合法和非法性情况下党组织与报刊等出版物之间的关系问题。1905年10月全俄罢工之后，沙皇政府对国家报刊的态度与它对政党的态度是密切联系在一起的：一切政党办的报刊都属于非法性的，而“非政党的”报刊则属于合法。列宁一针见血指出，实际上合法的报刊都“倾向”于这个或那个政党。而党办的非法的报刊，由于一些人的思想水平和认识水平的差距，他们不能很好地表达党的观点和立场。于是，就形成这样的现象：“伊索寓言式的笔调，写作上的屈从，奴隶的语言，思想上的农奴制——这个该诅咒的时代！”^③列宁认为，“我们生活在这样的时候，到处都看得到公开的、诚实的、直率的、彻底的党性和秘密的、隐蔽的、外交式的、狡诈的合法性之间的这种反常的结合。这种反常的结合也反映在我们的报纸上：不管古契柯夫先生如何嘲讽社会民主党的专横，说它禁止刊印自由派资产阶级的温和报纸，但事实终究是事实，俄国社会民主工党中央机关报《无产者报》，仍然被摒弃在警察横行的专制俄国的大门之外。”^④接着，列宁便提出了“党的出版物”这一问题。

① 同上书，第67—68页。

② 《列宁论文学与艺术》，第66—67页。

③ 同上书，第67页。

④ 同上书，第67页。

在这个具体的语境下,可以看出,列宁的党性原则是针对报刊出版物而言的,具体而言是针对具体报刊的两种现象:一是一些人没有成熟到具有党的观点,因此无法在报纸上表达党的观点,一句话,由于认识肤浅和思想畏缩,他们还不是党的人;二是一些人虽然是党的人,但是,他们在表达党的观点和立场时吞吞吐吐,不具备表达的能力。在这种情形下,列宁认为,必须“立即着手新的工作安排”。这个“新的工作”就是把现在的出版物“合法地”变成党的出版物。这里,有两个环节需要注意:一、列宁是把出版物的党性作为一项“新的工作”来安排的;二、列宁认为,把社会民主工党的非法报刊“合法化”是有可能性的,这个可能性就建立在“写作”这项活动本身的内在规律上:一切写作都是具有党性立场的。注意到这一点,就可以理解列宁对俄国合法报刊评论托尔斯泰的立场不满的根本原因了:“俄国的合法报刊满版都是祝贺托尔斯泰八十寿辰的文章、书信和简讯,可是很少注意从俄国革命的性质、革命的动力这个观点去分析他的作品。”^①“从俄国革命的性质、革命的动力这个观点去分析”托尔斯泰,就是党性原则的一种体现。理解这个环节,对于理解党性原则的所指具有重大意义。

第三,党性原则提出,其针对的并非严格意义上的文学和艺术创作,而是一般意义上的报刊写作,即出版物的写作;它的范围比文学、艺术等专门写作要宽泛得多。虽然如此,在列宁看来,文学和艺术创作与其他出版物的写作一样,也具有党性特点。俄国的报刊即发表消息、政论等文章,同时也刊载文学艺术作品。列宁认为,无论是纯粹文学艺术作品还是半文艺性质的写作,或者政论写作,在合法的报刊中表现党性都是可能的。所以,虽然列宁在这里是针对一般出版物的党性写作而言,但是,他是把文学艺术创作也纳入自己的视野来考虑的。党性原则无疑对于文学艺术写作也是一个重要的规律。虽然,“文学”也属于一般的“出版物”,但是,毕竟它较之于一般的出版物更专门,更需要考虑其内在的特点和规律。

列宁是分三个层次论述党的出版物之党性原则的:第一,正面强调

^① 《列宁论文学与艺术》,人民文学出版社,1983年,第201页。

“出版物应当成为党的出版物”。他说：“出版物应当成为党的出版物。与资产阶级的习气相反，与资产阶级企业主的即商人的报刊相反，与资产阶级写作上的名位主义和个人主义、‘老爷式的无政府主义’和惟利是图相反，社会主义无产阶级应当提出党的出版物的原则，发展这个原则，并且尽可能完备和完整的形式实现这个原则。”“这个党的出版物的原则是什么呢？这不只是说，对于社会主义无产阶级，写作事业不能是个人或集团的赚钱工具，而且根本不能是与无产阶级总的事业无关的个人事业。无党性的写作者滚开！超人的写作者滚开！写作事业应当成为无产阶级总的事业的一部分，成为由全体工人阶级的整个觉悟的先锋队所开动的巨大的社会民主主义机器的‘齿轮和螺丝钉’。写作事业应当成为社会民主党有组织的‘有计划的’统一的党的工作的一个组成部分。”^①在这里，列宁提出了“党的出版物”这个概念。显然，“党的出版物”乃是要求把党的思想作为出版物的宗旨和基本立场，乃是把这个基本思想和立场贯彻到它所刊载的每一篇文章中。在这个方面，列宁认为无产阶级与资产阶级的习气相反，它毫不掩饰自己的阶级立场，不把自己打扮成为超越阶级的庸俗的骗子。他还写道：“报纸应当成为各个党组织的机关报。写作者一定要参加到各个党组织中去。出版社和发行所、书店和阅览室、图书馆和各种书报营业所，都应该成为党的机构，向党报告工作。有组织的社会主义无产阶级，应当注视这一切工作，监督这一切工作，把生气勃勃的无产阶级事业的生气勃勃的精神，带到这一切工作中去，无一例外，从而使‘作家管写，读者管读’这个俄国古老的‘半奥勃洛摩夫式的’半商业性的原则完全没有立足之地。”^②

在这里，应当看到，列宁的“出版物”既指报纸杂志等物质形式，又包含这些载体上所发表的文章；而在这些文章里，并不排斥文学艺术创作作品，例如列宁对高尔基为《启蒙》“写篇论文或小说”就提到了文学作品^③。但是，在列宁的“党的出版物”思想中，对论文和文学作品的区

① 《列宁论文学与艺术》，人民文学出版社，1983年，第67—68页。

② 同上书，第69页。

③ 1913年5月9、10日致高尔基信，见《列宁论文学与艺术》，第291页。

别意识应该是存在的。然而,无论怎样区别,文学艺术作品必须表现与无产阶级的根本目标一致的主题,这个原则是不会妥协的。

第二,列宁论述了写作事业(包括文学写作)自身的规律和相对独立性。他说:“无可争论,写作事业最不能机械划一,强求一律,少数服从多数。无可争论,在这个事业中,绝对必须保证有个人创造性和个人爱好的广阔天地,有思想和幻想、形式和内容的广阔天地。这一切都是无可争论的,可是这一切只证明,无产阶级的党的事业中写作事业这一部分,不能同无产阶级的党的事业的其他部分刻板地等同起来。这一切决没有推翻那个在资产阶级和资产阶级民主派看来是格格不入的和奇怪的原理,即写作事业无论如何必须成为同其他部分紧密联系着的社会民主党工作的一部分。”^①在这段话里,列宁表达了三个重要的思想,一是“写作”的特殊性,强调了它“绝对必须保证有个人创造性和个人爱好的广阔天地,有思想和幻想、形式和内容的广阔天地”。在这里,列宁所说的“写作”既指政论写作,又包含着艺术写作。在他看来,无论哪种性质的写作,都与个人的创造性和个人爱好相关的,都必须在保证“思想和幻想”、“形式和内容”的艺术处理为前提。这个观点,与列宁文学反映论学说对主体的深切关注是一致的。写作首先是活生生的人的写作,是生活在现实中的艺术家的写作,只有把握人的主观性,然后才能论及其他。B. 谢尔宾纳归纳说:“按照列宁的观点,文学是认识和掌握现实的总过程的一个部分,是对周围世界的精神和实际的理解,而这种理解不能仅仅归结为消极的认识过程。它包含着积极方面:评价、态度、追求、人的情绪、感情、愿望和‘欲望’的表现。”^②写作活动既是反映性的,又是表现性的,毫无疑问,具体的艺术家把自己对生活的“评价、态度、追求、人的情绪、感情、愿望和‘欲望’”放进作品里,是一个不可取代的规律。二是写作事业不能与党的其他事业“刻板地等同起来”。这个思想在俄国马克思主义文学思想发展历史过程中具有重大的现实意

① 《列宁论文学与艺术》,第68—69页。

② B. 谢尔宾纳:《列宁的反映论与现代唯心主义文艺观》,见梅拉赫《列宁与俄国文学问题》,中国社会科学出版社,1986年,第154页。

义。从理论上说,列宁是把带有强烈主观色彩的“写作事业”与“其他事业”区别开来的。这里存在一个问题:“其他事业”指的是什么?首先是指党的具体社会组织工作;其次指思想文化宣传和建设工作;当然还包括其他的工作。但是,在这里,应该看到,这些工作与写作事业的重大区别在于:写作事业是以允许个人的思想和幻想有广阔空间,要求形式和内容的完美结合的。换句话说,就是写作必须保证个性的合理表达,而这一点在其他事业中则是不允许的。因此,在理论上写作事业即使作为党的整体事业的一个有机组成部分,它也是不能与党的其他事业刻板等同的。应当尊重写作事业自身的规律。然而,对于列宁的这个思想,在相当长的历史时期,俄国以及整个马克思主义文学思想建设、政策、组织、实施等方面有深刻的教训……三是在以上前提下,写作也必须是具有党性的,它“无论如何必须成为”党的全部事业的一部分。表面上看来,这里似乎存在着一个悖论:既然是党性的,那么如何理解“个人的”“广阔空间”?在这里,列宁的理论前提是文学反映论的主体的“意识形态视野”思想,具体来说,党性的写作同时保证个人的广阔的空间成为可能,其根据在于作家艺术家在写作活动中具备的意识形态视野。1908年2月25日,列宁在写给高尔基的一封信中说:“我认为艺术家可以在任何哲学里吸取许多对自己有益的东西。最后,我完全地、绝对地相信,在艺术创作问题上你是权威,你从自己的艺术经验里,从即使是唯心主义的哲学里吸取这种观点,你一定会作出大大有利于工人政党的结论。”^①这段话的前提绝对不是以个人信任,而是具有坚实的理论基础。一个具有无产阶级党性同时具备了意识形态视野的艺术家, he 可以把一切其他学说作为艺术创作的材料整合在意识形态视野中,使之服务于自己艺术的现实目标。巴赫金对这个问题作了理论性的阐述:“不论我们选取了什么样的情节或母题,我们总是要揭示其组成的结构、纯意识形态的因素。……任何情节本身都是在意识形态上经过折射的生活的一种公式。这种公式是由意识形态的冲突,经过意识形态折射了的物质力量确定的。”“已成了文学描写的客体的世界

^① 《列宁论文学与艺术》,第258页。

的意识形态折射性以及认识上的、伦理的、政治的、宗教的折射性,乃是情节进入文学作品结构、进入作品内容的必须的和必定的先决条件。”^①文学作品中没有孤立的事件和孤立的因素,假如我们面对的是一个伟大的作家、一部伟大的作品,那么,它的整个结构和艺术因素就一定是渗透着意识形态的折射。这也是列宁在论述托尔斯泰的创作性质和文学党性原则过程中所依据的理论前提。

第三,论述自由的写作。实际上,在这篇文章里,列宁提及了两种自由:一是所谓超越党派的自由,一种是建立在无产阶级党派下的自由。他之反对前一种自由是显而易见的,而他把后者称为真正的自由则出自自己理论的一贯立场。在他看来,作为对生活的反映的文学,必定是站在特定的立场上、以一定的意识形态视野折射进行的。所谓“超越”党派和阶级的写作自由是欺骗人的鬼话。他说:“我们社会主义者揭露这种伪善行为,揭掉这种假招牌,不是为了要有非阶级的文学和艺术(这只有在社会主义的没有阶级的社会中才有可能),而是为了要用真正自由的、公开同无耻界相联系的写作,去对抗伪装自由的、事实上同资产阶级相联系的写作。”^②而无产阶级光明正大的党派写作,将是真正意义上的自由写作:“这将是自由的写作,因为把一批又一批新生力量吸引到写作队伍中来的,不是私利贪欲,也不是名誉地位,而是社会主义思想和对劳动人民的同情。这将是自由的写作,因为它不是为饱食终日的贵妇人服务,不是为百无聊赖、胖得发愁的几万上等人服务,而是为千千万万劳动人民、为这些国家的精华、国家的力量、国家的未来服务。这将是自由的写作,它要用社会主义无产阶级的经验和生气勃勃的工作去丰富人类革命思想的最新成就,它要使过去的经验(从原始的空想的社会主义发展而成的科学社会主义)和现在的经验(工人同志们当前的斗争)之间经常发生相互作用。”^③

① 巴赫金—梅德维杰夫:《文艺学中的形式主义方法》,《巴赫金全集》第2卷,河北教育出版社,1998年,第128页。

② 《列宁论文学与艺术》,第71页。

③ 同上书,第71—72页。

列宁对党性原则的论述,与他的文学反映论原则的学说密切联系在一起,成为后者的最高和鲜明的表现——党性原则显示出文学反映论的鲜明倾向性,反映论学说成为党性原则的坚实基础。应该说,列宁的论述具有辩证性,是对过往写作(包括文学写作在内)规律的真正揭示。假如认为列宁的《党的组织与党的出版物》仅仅是对“出版物”写作的党性原则的强调而认为这个命题不存在,这不是实事求是的。党性原则是列宁一贯坚守着的,也是不断运用在自己的批评著作中的。

列宁的文学思想对俄国马克思主义文学思想的影响是巨大的。列宁去世后,经过卢那察尔斯基等学者在20—30年代的研究和发挥,列宁的文学思想,尤其是他的文学反映论学说、党性原则、历史主义立场以及两种文化学说等,对于建构完整的俄国马克思主义文艺学思想体系产生了巨大的影响。假如说,在此之前普列汉诺夫的文学思想的影响还占据主导地位的话,那么,在此以后,列宁的文学思想则完全成为俄国马克思主义文学思想的正宗和显学,并形成了“马克思列宁主义文艺学”这门学科。

具体而言,列宁的文学思想在哪些方面或哪些环节成为建构俄国马克思主义文学思想话语的重要资源呢?

最重要的资源是文学反映论学说里的党性原则,其他思想都可以整合在这个思想下。这也就是把这个思想作为本书探讨的唯一主题的原因。与列宁同时或稍后的俄国马克思主义文学理论家如托洛茨基、布哈林、沃罗夫斯基、卢那察尔斯基等,在阐述这个问题的过程中,很难再有更大的突破。虽然,普列汉诺夫在此期间也写作了相当数量的文学论文,对文学反映论的批评实践作出了典范,但是,像列宁这样集中、丰富、辩证和精辟地表达文学反映论学说的整体风貌,则难以达到。而对于以后的俄国马克思主义文学思想的走向而言,列宁的这一思想以及它的最鲜明的表现——党性原则,就成为这个整体话语结构中最重要灵魂。可以这样说:缺少了列宁的文学反映论学说和党性原则,俄国马克思主义文学思想就是不可想象的。还应该补充的是,无论是在对这一学说的整体研究、把握,还是在具体的实践活动中,世界马克思主义文学思想领域都留下了不可磨灭的令人遗憾的印记……

第五章 托洛茨基的文学思想

列夫·托洛茨基(Лев Троцкий, 1879—1940)在整个俄国马克思主义文学思想的话语结构里,尤其是在文学批评话语由普列汉诺夫的意识形态性向政治制度化过渡的进程中,处于一个相当重要的位置。显然,与卢那察尔斯基、沃罗夫斯基等理论家相比较,在著作的数量上,在论述问题的专门性上,托洛茨基处于下风。对专门的作家艺术家论述的广博和深入来说,托洛茨基也显然不及上述两人。但是,与上述两人不同的是,他的文学思想立场、所关注的问题和处理该问题的影响力,却显然比上述两人具有更大的开创性。他最鲜明地表现出对文学思想的政策性和本体性的双重关注,假如说,文学批评在普列汉诺夫表现为对文本的意识形态立场的关注,在列宁的文学批评关注的是对文学的认识论维度的深刻理解,那么,在托洛茨基这里则表现出对文学批评的政策关怀。一种制度话语的因素渗透到托洛茨基的文学批评话语中,成为其中很关键的成分。

一 托洛茨基的文学活动和他的文学思想系统中的基本问题

托洛茨基开始文学活动的时间很长。据他的自传说,在19世纪90年代,他就接触到了“托尔斯泰主义”,对这位著名作家和思想家的思想学说有所了解。值得注意的是,在托洛茨基的思想发展过程中,托尔斯泰的思想是与民粹派思想和马克思主义思想相比较、对话的过程中被淘汰的,淘汰它的根本理由就是对社会改革的激情。^①他回忆说:

^① 托洛茨基:《我的生平:托洛茨基自传》,石翁、施用勤译,国际文化出版公司,1996年,第81—82页。

“……我对车尔尼雪夫斯基的现实主义美学十分着迷。”^①革命民主主义美学思想的论战性和对社会改造的积极态度,成为他接受的根本原因。后来,他与索科洛夫斯基兄弟中的老大合作写一个剧本,表现民粹派与马克思主义者之间的矛盾冲突。1898年入狱,在监狱里,“我把民粹派的《棒歌》改编成无产阶级的《司机曲》,我还写了无产阶级的喀马林歌曲。这些诗句平平,但后来却极为流行。”^②到达乌斯季库特后不久,“就开始给《东方评论报》撰稿。……我阐述农民问题、评论俄国的经典作品、论述易卜生、豪普特曼和尼采、莫泊桑和爱思托尼、列昂尼德·安德列耶夫和高尔基。我常常通宵写作,探索需要的思想或斟酌词句,我把手稿改得乱七八糟。我成了作家”^③。没有接受过专门的文艺学训练的托洛茨基,只坚持一个立场,即社会学批评的立场。在他看来,文学艺术假如与社会现实关注的问题无关,那么,它的价值便失去了,文学批评家也就没有理由再去关注它了。这个立场与他终身相伴。他自己评价自己当时的文学基本理论立场时说:“在我那时评论文学的文章中,我几乎只分析了一个题目,即个人与社会的关系。由这些报刊文章汇编而成的文集不久前刚刚问世。如果我今天再写这些文章,写出来的当然不会与当初的一样,但我无须对它们做任何实质性的修改。”^④因为“实质性的”内容是贯穿托洛茨基本人全部文学论著始终的。

20世纪初期,托洛茨基被流放到西伯利亚,他描述自己的行李说,“我手里拿着一本格涅季奇用六音步译的荷马史诗,口袋里装着一张写着托洛茨基这个名字的护照,这个名字是我随便填的,并没有料到它会成为我终身使用的名字。……我读着荷马的史诗,幻想着国外。”^⑤1905年前,托洛茨基逃亡到了西欧,加入了列宁主持的《火星报》。这个时期,他开始逐渐系统地研究起艺术来。1905年的革命中断了这个

① 托洛茨基:《我的生平:托洛茨基自传》,第85页。

② 同上书,第99页。

③ 同上书,第109页。

④ 同上书,第110页。

⑤ 同上书,第115页。

工作,到第二次流亡西欧时重新再来。托洛茨基自谦说:“(我)欣赏和阅读,还写点什么。但是我始终没有超出业余爱好者的水平。”^①1906年,托洛茨基再次入狱。据狱友回忆,在监狱里,他的“牢房很快变成了图书馆”;他几乎一气呵成写成了《俄国与革命》;他对文学艺术的爱好就变成生活中的内容之一了,“我把阅读欧洲经典文学作品作为休息。我躺在监狱的床铺上,完全陶醉在这些名著之中,感到一种生理上的享受,其程度不亚于啜饮美酒或抽馥郁的雪茄。这是最美好的时刻。我阅读经典作家的痕迹是出现在我那个时期的所有政论文中大量出现的警句和引文……”^②当然,还有个人的文学艺术修养的提升。以后,撰写文学批评的文章,对于托洛茨基就成为经常的工作了。第一次世界大战前后,他先后写过评论德国表现主义作家魏德金德的长篇社会学批评,为《基辅思想报》撰写了系列稿件,写长篇文化政论系列文章《前夜》,对资产阶级个人主义文化思潮进行批判……革命后,写了《当代文学》(即《文学与革命》第一部分),参与了苏维埃时期各种有关文艺文件的研究、讨论、起草和决策等方面的工作;被驱逐出境后,还写了《艺术与革命》等著作。可以说,文学艺术方面的研究工作,虽然不是托洛茨基一生的主要工作内容,但是,的确是他感兴趣而且也投入了相当大的精力去做的工作。在这个方面,就其出版的著作数量、坚持始终的文学批评观点和立场言,托洛茨基毫无疑问可以称为十月革命前后俄国杰出的马克思主义文学思想家。他为十月革命时期从马克思主义文学观点和方法上处理文学艺术问题留下了值得研究的丰富遗产。

关于托洛茨基的文学思想,有学者曾经这样评价:“托洛茨基的文艺思想是一个回避不了和不容忽视的问题。实事求是地研究他的文艺思想,才能填补马克思主义文艺思想发展史上的一个空白,才能接受托洛茨基于今天有益的遗产,才能有助于克服苏联和我国文艺界长期‘左’的错误……”^③也有的学者把他的文学思想与“取消主义”这个政

① 托洛茨基:《我的生平:托洛茨基自传》,第127—128页。

② 同上书,第162页。

③ 周忠厚:《托洛茨基的文艺思想》,《求是学刊》1989年2月号。

治立场联系在一起,对它进行分析和批评。^①

在俄国马克思主义文学思想发展的视野下,以文学批评的意识形态定位对组成这个话语链条的各个环节,研究托洛茨基的文学思想具有重要意义。托洛茨基的文学思想主要表现在四类文本上:

一、题为《文学与革命》的著作。这部著作分为两部分,分别写于两个不同的历史时期。第一部分“当代文学”,完成于1923年夏天。该书对十月革命以来俄国文学中的各种现象进行研究,涉及所谓“同路人文学”、“流亡文学”、“象征主义文学”和“未来主义文学”,以及所谓“无产阶级文化”和“文学”问题。据托洛茨基自己说,这个写作工作在1921年就开始了。这个时期是俄国苏维埃政权最紧张的时期,也是托洛茨基个人的生活最辉煌的时期,在这个时期写作文学的著作,无论如何显示了这个问题的重要性。第二部分名为“前夜”,写于1907—1914年间,主题是对这个时期资产阶级文化现象和思想立场的批判。托洛茨基的批判,从风格上说,是政论性的,涉及面广泛,既包括一般意义上的文学,也包括广义上的文化主题。其基本立场是唯物主义的,方法论是社会历史学的。

二、关于文艺政策的文件。对于马克思主义文学思想发展历史来说,这是一个新课题,也是历史上不曾有过的课题。托洛茨基虽然在其《自传》里多次声称自己于文学是业余爱好,但是,却在革命前的不同时期撰写过不同的文学艺术文章,显示出比较高的艺术修养。在布尔什维克党内,虽然有卢那察尔斯基、沃罗夫斯基这样的文学理论家,甚至还有列宁这样的大师,但是,托洛茨基还是参与了对文学艺术方面文件的研究、讨论和起草工作,这实际上意味着,他对文学艺术的造诣已经被党内所认同。托洛茨基这方面的文件主要包括《党的艺术政策》(1923)、《无产阶级文化和无产阶级艺术》(1923)、《在俄共(布)的文艺政策问题讨论会上的发言》(1924)、《关于党在艺术和哲学方面的政策》(1930),以及《艺术与革命》(1930年代)等。

三、论托尔斯泰的文章。1908年,列夫·托尔斯泰诞辰80寿辰,

^① 李辉凡:《托洛茨基的取消主义文学主张》,《苏联文学》1984年第1期。

这个事情对于俄国文化思想界来说,是一次话语的激烈碰撞的事件。各个思想派别都试图在这个时期确立自己对话语的霸权地位。马克思主义者也不例外。普列汉诺夫、列宁、托洛茨基等布尔什维克领导人分别写了多篇谈论托尔斯泰的文章,其中,普列汉诺夫写了五篇论文,列宁写了六篇论文,还做了多次专题演说。托洛茨基的《托尔斯泰论》1908年9月15日发表在德国社会民主党报刊《新时代》上。该刊为考茨基主持。普列汉诺夫的许多文章曾经在这个报纸上发表。可以看出,托洛茨基的这篇文章的观点与普列汉诺夫的观点有相近的地方。

四、名为《不断革命》、《俄国革命史》等政治文件。“不断革命论”是托洛茨基的政治商标,是他的思想集中体现所在。他的“不断革命论”主要表现在两部著作上:一是早期的“论述不断革命论的基本著作”^①《回顾与展望》(1906),一是1929年他流亡到土耳其后写成的《不断革命》。其中,间或涉及对文化和文学的基本立场。《俄国革命史》完成于1939年9月,是托洛茨基最后一部重要的著作。谈论文化和文学的地方很少,但是,一般性地讨论思想现象和文化现象,还是体现了托洛茨基一贯的文学思想风格。

二 “革命的诗学”

在《自传》里,托洛茨基写了这样一句话:“我有我自己的领域,而且是一个要求严格、不允许有竞争对象的领域——革命。我花费了不少力气才逐渐熟悉了艺术。我拒绝过卢浮宫、卢森堡宫和展览会。我觉得鲁本斯过于肥胖、洋洋自得;皮维斯德夏瓦纳的作品色调低沉、清心寡欲;卡里埃的肖像的阴沉和吞吞吐吐令人不胜厌烦。雕塑和建筑的情况也是如此。”^②在托洛茨基看来,似乎“革命”与资产阶级“文学艺

① 列夫·托洛茨基:《“不断革命”论》,三联书店(内部发行),1966年,第1页。

② 托洛茨基:《我的生平:托洛茨基自传》,第127页。

术”是不能够兼容的。为此,他感觉到资产阶级的艺术是不能够满足他的精神需要的。对于托洛茨基来说,一切艺术成果都在革命的名义下被审视着;一切艺术创作,从形式到内容,从宏大主题到细小的细节、辞章、意象、修辞手段,一切都必须渗透革命的精神。一切文学艺术行为和现象,都必须成为革命意志的表现。如此,诗学便成为革命的诗学。十月革命时期的若干年,他写下了许多对文学艺术评价的文字,那个时候,显然时过境迁了,十月革命后苏维埃政权要求文学艺术家:革命还是反革命——你必须回答。

“意识形态里的文学”这个命题对于托洛茨基来说,需要解决的问题是:革命的话语如何与文学的艺术规律两者科学地契合;这个话题的另一种表述就是——如何把革命中的文学生存表达得科学而合理。在意识形态的诸种因素中,“革命”、“艺术”、“传统”等都处于同一个层面,他们是否可以和谐地相处?他们如何和谐地相处?这个问题,在托洛茨基的表述里得到了科学解释。

总的看来,托洛茨基的革命诗学话语,拥有这样几个方面的内容:

第一,社会现实层面的革命话语必然在诗学层面获得表现,这是社会学诗学的根本观点。文学艺术假装看不见这个事实,是不可能的;在诗学中否定革命,是不能容忍的。在托洛茨基看来,“革命”作为一个社会现实行为已经历史地存在了,而作为一种“意识”,它必然在社会的文化、艺术、思想甚至在方法论层面上得到表现。这就是他批评形式主义学派的基本立场:他谋求的东西(“革命”的意识形态表现)与形式主义学派相矛盾。这也是他同情未来派的地方,虽然后者在艺术表现方面是粗糙的,夸张的,但是,这批诗人却使“革命”作为一种时代意识艺术化了。形式主义学派拒绝这一点。他们力图在艺术的语言层面讨论诗学问题;而对于社会历史层面的“革命”,他们置若罔闻。这是托洛茨基不能容忍的。革命的历史社会层面被历史承认,这已经毋庸置疑。而它也必须要在艺术诗学的层面得到体现。这就是他所说的“诗人只能在其所处的社会环境中找到创作素材,并让生活中新的震动通过他的艺术意识”这一句话的具体意思。

革命在现实生活中已经发生,这是没有否定的可能;革命也必然在

意识形态领域发生,这也没有异议。问题在于,“革命”在艺术—诗学领域是否就了无痕迹?是否诗学领域就有专业借口对“革命”拒绝或者冷漠?托洛茨基认为,“假装认为艺术能绕过当今时代的各种巨变,这是可笑、荒谬、愚蠢至极的。这些由人民发起、完成并冲击他们的事件,同时也改变着人们。艺术直接或间接地反映那些制造或体验这些事件的人的生活。这是就所有艺术而言的,从最宏伟的艺术到最隐秘的艺术。如果大自然、爱情、友谊与时代的社会精神没有关联,那么抒情诗早就不存在了。只有深刻的历史转折,亦即社会阶级再划分,才能激扬起个性,确定一个抒情地处理个性化诗歌各种基本主题的新角度,并借此把艺术从无休止的老调重弹中拯救出来。但是,时代‘精神’难道是不知不觉地、独立于主观意志而起作用的吗?怎么说呢……当然,归根结底,时代‘精神’影响到所有的人。它既影响那些接受并体现它的人,也影响那些无望地抵抗它、消极地企图躲避它的人。”^①

托洛茨基在这个层面上与形式主义对话。在他看来,难办的事情是:形式主义与未来主义有着密切的关系。这种关系的内涵是:形式主义一方面作为未来主义文学在词语革新实验中的理论基础,使之在相当程度上已经在使用诗学的革命话语;另一方面,形式主义者们在诗学领域却在独立倡导艺术的形式研究而拒绝现实生活的干预,宣称“艺术的旗帜决不反映飘扬在城头上空那面旗帜的颜色”。换句话说,形式主义学派在自己的学术举动的两个方面,是彼此矛盾的,而这个矛盾在马克思主义文学思想看来是存在的,而在他们自己看来则似乎是不存在的。为什么呢?在未来主义那里影响巨大的词语革命,形式主义学派认为,仅仅具有形式革命的意义,而并没有指向现实生活中发生的革命,与这个“革命”不具有同构价值。这是托洛茨基不能容忍的。实际上,彻底的社会学诗学都不可能不对这个问题进行反驳。彻底的社会学诗学认为,一切现实层面发生的具有重大意义的事件,都必将在诗学内容和形式领域获得反应,无论这个反应是主动的还是被动的,无论这个反应是

^① 托洛茨基:《文学与革命》序,刘文飞等译,外国文学出版社,1992年,第3—4页。

赞同的还是反对的。“革命”将把一切意识形态层面的东西纳入到自己的体系内,同样,意识形态领域也把革命纳入自己的话语体系中。“革命推翻了资产阶级,这一决定性的事实也侵入了文学。以资产阶级为中心形成的文学崩溃了。精神劳动领域、尤其是文学领域中留存的多少还有些生气的一切东西,过去和现在都企图找到一个新的方向。由于资产阶级已被消灭,这一新的方向的中心便是除去了资产阶级的人民。而人民是谁?首先是农民,部分地是城市的市民群众,其次才是工人,因为可能还无法从农民的原生质中把他们区分开来。这就是所谓同路人的基本立场。……我们的文化——更确切地说是无文化——的农民基础,表现出它全部的消极力量。”^①革命希望的是一个新的体系,而不是继续革命前那种松散的相对自由的体系。在这里,选择是简明的:革命或者不革命,而后者就意味着反革命。换句话说,在这个语境里,只允许“革命”选择的话语存在,反革命和不革命的话语是禁止出声的。这是形式主义面临的选择,也是他们的命运。

因此,托洛茨基下面的声明是有思想价值的:“关于‘纯艺术’和倾向性艺术的争论发生在自由派与民粹派之间是合适的。我们不宜于参与这样的争论。唯物主义的辩证法高于这一点:对于它来说,从客观的历史进程的角度来看,艺术永远是服务于社会的,历史地功利的,因为它要为昏暗和朦胧的情绪寻找不要的语词节奏,使思想与情感接近或让两者彼此对立;它要丰富个人或集体的精神体验,使感情更加细腻,变得更加灵活,反应更灵敏、更有反响;它要扩展思想的容量,但不依赖于个人积累的经验;它要对个人、社会团体、阶级、民族进行教育。这完全不取决于艺术在这样的过程中是打着‘纯艺术’的旗号还是公开的倾向性的艺术的旗号。在我们俄国的社会发展过程中,倾向性是那些寻求与人民联系的知识分子的旗帜。”^②对于托洛茨基来说,“艺术的倾向性”是个已经解决了的旧的理论问题。这个问题之所以有价值,是因为他认为,在这个“倾向性”术语里面包含了新的内涵——“艺术永远是服

① 托洛茨基:《文学与革命》序,刘文飞等译,外国文学出版社,1992年,第2—3页。

② 托洛茨基:《文学与革命》,刘文飞等译,外国文学出版社,1992年,第155—156页。

务于社会的,历史地功利的”。这个艺术使命是不依赖于艺术家自己是否声称具有“倾向性”。

第二,文学艺术表现“革命”,是一个艰难的过程,不是表面口号、花哨的词句和形式可以简单伪装的。许多表现革命的文学艺术作品实际上是“过去的”。这就要求艺术家从内心世界观到现实生活两个方面都彻底地革命化。假如说,托洛茨基在上述问题上坚持的是反映论美学的原则的话,那么,在这个问题上,他就表现出相当程度的“内行性”了。关于这个问题,应该看到两个方面:一是主观方面的问题,即作家艺术家接近革命、表现革命的基本立场问题;二是客观方面,即艺术家表现革命的各种具体体现问题。从这两个方面来看,艺术家表现革命的问题,就呈现出相当复杂的因素,不是一句话“应该与否”、“能否反映”的问题。艺术家表现革命与他的世界观、已经形成的立场密切相关,也与对艺术技巧的把握能力相关。

在论述到革命时代产生的一代艺术家的创作性质时,托洛茨基说:

在或因唱老调子或因保持沉默而失去作用的资产阶级艺术与暂时还没有的新艺术之间,出现一种过渡的艺术,它与革命有着或多或少的有机联系,但是同时又不是革命的艺术。鲍里斯·皮里尼亚克、符谢沃洛德·伊万洛夫、尼古拉·吉洪诺夫和“谢拉皮翁兄弟”、叶赛宁和意象派小组、在某种程度上的克留耶夫,就整体而言或就个人而言,没有革命就不可能出现。他们自己也知道这一点,不否认这一点,不觉得有否认的必要。有些人甚至还十分坚决地宣布这一点。这不是那些开始点滴地“描写”革命的文学公务员。这不是路标转换派,因为路标转换派意在与过去决裂,从根本上改换阵线。上面提到的作家,多数都非常年轻,二三十岁。他们没有任何革命前不光彩的过去,如果他们非得决裂,那也是在与一些微不足道的小事决裂。他们的文学形象和整个精神面貌都是在革命中形成的,由他们所倾心的那个革命的角度所确定的;他们都接受革命,每个人以自己的方式来接受。但是,在这些个人的接受中,有一个他们所有人都具有的共同特点,这一特点将他们与共产主义严格区分开来,并使他们随时有与共产主义相对立的危险。

他们没有从整体上把握革命,对革命的共产主义目标也感到陌生。他们程度不同地倾向于越过工人的脑袋满怀希望地望着农夫。他们不是无产阶级革命的艺术家的,而是无产阶级革命的艺术同路人(这个词用在旧社会民主党使用这个词的含义上)。如果说,非十月革命的(实质上是反十月革命的)文学是地主资本家俄罗斯的垂死的文学,那么,“同路人”的文学创作则是一种新的苏维埃民粹主义,它没有旧民粹派的传统,暂时也还没有政治前途。对于同路人总要出现一个问题:走到哪一站为止?但是,这个问题现在还无法预先解答,即使是最约略的解答也无法作出。对这一问题的解答,不仅取决于这一或那一同路人的主观素质,主要地还取决于即将到来的十年里事物的客观进程。

但是,在同路人世界观的那种常引起对自己不安和怀疑的两重性中,存在着同时既是艺术的又是社会的长期危险性。^①

这是托洛茨基写得非常好的一段文字。他从根本上表述清楚了“作家——时代——革命——个性”这个环节的关系。对于他来说,这个问题是这样解决的:一个作家艺术家,在这个革命的环境中,他就必须对“革命”予以表态——赞成还是反对。这个表态不是口头言辞的,而是本质上的即在艺术家的作品中表现出来的,是让整个世界明白的。这样,在托洛茨基看来,文学艺术的个性特征,就不是一般性地对个人喜好的表现了,而是不可避免地积淀着艺术家对整个社会动向的情感、思想倾向。不再简单地局限在个人的范围,尤其不是个人可以任意处理使读者观众迷惑的东西。它是历史的、政治的、思想的,换句话说,是意识形态性质的。托洛茨基认为,在革命浪潮中,所有的艺术家都必须接受这样的提问:革命或者不革命?这就意味着,在他的视野里,艺术家绝不可能是超越这样的提问的。艺术家必须是其中的一个方面:革命或者不革命。但是无论你是革命还是不革命,在你的艺术创作中间,都必然有所表现。你无法回避革命与否这样的问题。

^① 托洛茨基:《文学与革命》,刘文飞等译,外国文学出版社,1992年,第41—43页。

托洛茨基的美学观念是具有辩证勇气的。他较少那些文人的思辨的色彩,与布哈林不同。他对诗人克留耶夫诗歌的性质的研究,表现了很高的理论功底。他说:

克留耶夫接受革命,是因为革命解放了农民,他为革命唱了许多他自己的歌。但他的革命没有政治的动力,没有历史的前景。对于克留耶夫来说,革命是一个集市,或是一次铺张的婚礼,人们从不同的地方聚集而来,陶醉于啤酒和歌声、拥抱和跳舞,然后各自回家:那里脚下躺着自己的土地,头上照着自己的太阳。革命对于别人是要建立共和国,而对于克留耶夫则是要返回到罗斯;对于别人是社会主义,而对于他则是基捷日城。^①

当克留耶夫用“隐秘的、农夫的诗”歌唱列宁时,叫人很不容易断定:这是列宁还是……反列宁?两重的思想,两重的感情,两重的语言。而这一切的基础就是农夫的两重性,穿着树皮鞋的伊阿诺斯的两重性,一个面孔对着过去,另一个面孔朝着未来。^②

克留耶夫往后的路将会怎样:走向革命还是离开革命?更有可能离开革命,因为他身上充满了过去的东西。虽然城市暂时还很衰弱,但乡村的精神封闭性和美学独立性显然在日益衰退。日益衰退的似乎也有克留耶夫。^③

这个判断毫无疑问是准确的。判断一个诗人的艺术创作所具有的性质,必然涉及他的世界观、立场、出发点,这样在面对具体的诗歌意象时,就不会被迷失,就不会为它的表现的花团锦簇所迷惑。托洛茨基紧紧抓住这个克留耶夫的农民立场,看到他在歌唱革命、歌唱列宁的时候,流露出来的“过去的东西”。这是非常精彩的。

第三,文学艺术表现革命,还必须遵循艺术规律,必须有一个使人“能够进行艺术透视的思想间距”。违背艺术规律,就不是“艺术地”表

① 托洛茨基:《文学与革命》,刘文飞等译,外国文学出版社,1992年,第49页。

② 同上书,第50—51页。

③ 同上书,第51页。

现革命了。“艺术创作的产品,首先应该用它自己的规律,亦即艺术的规律去评判它。”^①

什么是革命的文学?托洛茨基在评价“农夫化作家”时说:“如果不看到革命的整体,不注意到它的那些成为运动的领导力量之目的的客观历史任务,就无法理解革命,无法接受革命,无法反映革命,哪怕是局部地也不可能。如果没有这一点,就没有了轴心,也就没有了革命,革命会被分解为许多充满英雄主义的或可怕的事件和趣闻。”他批评这些农夫化作家“在他们和作为他们创作素材的革命之间,没有一个使人能够进行艺术透视的思想间距”^②。这个思想很重要。

为什么要有一个“能够进行艺术透视的思想间距”?“思想间距”的作用是什么?“革命是诗歌不在机枪的射击中,不在街垒战中,不在倒下者的英雄主义中,不在胜利者的欢庆中,因为所有这些因素在暴力的战斗中也有,——那里鲜血流淌,甚至流得更多,那里机枪哒哒响;有战胜者,有胜利者。革命的激情和革命的诗歌在于,新的革命阶级掌握了所有这些斗争工具,为着扩展和丰富人并改造新人的新目标,与旧世界进行斗争,前仆后继,直至胜利。革命的诗歌是综合的,它不能被兑换成小钱,以供十四行诗作者们暂时抒情之用。革命的诗歌不是便携式的,——它存在于工人阶级的艰难斗争、成长、努力、失败和再次奋起之中,存在于为得到每一寸土地所付出的极大的精力之中,存在于因斗争而不断增强的意志中、斗争的紧张性和胜利的欢庆中,同时也存在于有计划的后退、等待和攻击中,也存在于群众愤怒的自发洪流中,对各种力量的精确计算中和战略上走的每一步棋中。”^③在这里,托洛茨基几乎是“完整地”把革命中可能出现的一切都“核算”在内,他的意思就是:革命是一个完整的历史事件,千万不可以像一些作家艺术家那样把革命简单化、浪漫化、神话化和漫画化。为什么会出现以上各种情形呢?一个重要的原因就是艺术家们缺乏“使人进行艺术透视的思想间距”。

① 托洛茨基:《文学与革命》,刘文飞等译,外国文学出版社,1992年,第166页。

② 同上书,第76页。

③ 同上书,第83页。

他们没有真正地用革命的思想去把握革命的具体过程。这种现象表现在艺术中就是托洛茨基所说的“皮利尼亚克式”的表现革命：“革命的艺术完全不是看不见真实，不是为了自己，为了自己的用途而借助于想象之力将严峻的现实表现为‘创造出来的神话’的庸俗。创造出来的神话的心理是与革命对立的。”^①在托洛茨基看来，肤浅地表现革命的外表，或者神化革命，都只表明作家还不是完整地把握革命，还只是皮相的，而完整地把握革命，就必须在对革命的艺术再现中渗透进一种正确的思想立场，就必须用革命的观点来看待一切事物。

叶赛宁是具有这个思想间距的。托洛茨基认为，“叶赛宁在自己身上反映出了农村青年在革命前和革命时的精神状态，这些人因乡村生活方式被动摇而走向淘气和放纵。”^②“叶赛宁更具动态，因为他更敏感、更灵活、更能领会新事物。但是，意象主义却挡了变动的路。形象的自在意义要以牺牲整体为代价：各个部分分裂了，僵化了。有人不正确地说，似乎意象主义者过剩的形象性均源自叶赛宁个人的志趣。其实，那样的特点我们也能在克留耶夫那里找到。他的诗负载着更为封闭和静止的形象性。其基础不是个人的美学，而是农民的美学。不断重复的的生活方式，从根本上说是较少动态的，于是便在浓缩的形象中寻求出路。”^③但是这个“间距”恰恰表现了他对“革命”的距离。

表面上看来，艺术家所表现的东西，外表上可能是一样的——都是讴歌革命。但是，每个艺术家对“革命”的理解和理解的角度都是不一样的。克留耶夫和叶赛宁都有讴歌“革命”这个对象的作品，但是，他们在“革命”这个对象里看到的東西却是不一样的。这就意味着，形象符号里面蕴涵着与艺术家个人情感、修养、经历和历史相关的许多内容。托洛茨基在这里对克留耶夫和叶赛宁的分析是正确的。他看到了他们笔下形象符号里面所蕴涵的丰富的社会历史内涵——这些东西远不是个人主观努力可以轻易改变的。他说，叶赛宁的诗歌美学是农民的美

① 托洛茨基：《文学与革命》，刘文飞等译，外国文学出版社，1992年，第73—74页。

② 同上书，第52页。

③ 同上书，第53页。

学,克留耶夫的诗歌带有“农夫的两重性”,这些说法都是不错的,具有理论上的说服力。

关于这个问题,还应该看托洛茨基如何评价勃洛克和他的长诗《十二个》。

勃洛克是十月革命时期的诗人,理由是,他的《十二个》表现了这场革命爆发的高峰。按照一般的题材论者的看法,勃洛克作为革命诗人是没有什么争议的。但是,托洛茨基在论述他的时候,开篇第一句话便是对勃洛克创作的非革命性质的论断:“勃洛克完全属于十月革命前的文学。勃洛克所有的冲动,——无论是倾向于神秘主义旋风的还是倾向于革命旋风的,——都不是在真空中,而是在旧俄罗斯贵族知识分子文化那一相当稠密的氛围中产生的。”^①这个论断直接指涉诗人创作最本质的东西——艺术“冲动”,认为,即使(正是)艺术家冲动,表现了他所属的社会性内容。诗人不能离开他所属的社会团体,那滋养他的世界观点、诗性趣味和种种表现力的文化氛围。这些因素决定了他的创作冲动的核心内涵。因此,在他的诗歌里的其他因素,例如象征主义手法、神秘主义倾向、星星和风月的题材,“反映着特定的环境和时代,以及时代的结构、时代心理特征和节奏,脱离了这一时代,他的抒情诗便像一团高悬的云了”^②。

然而,如果仅仅看到这一点,仅仅依据这个唯一的立场来判断勃洛克的全部创作活动,显然就片面了。勃洛克的艺术观点里面还存在着矛盾性,这个矛盾就是:他从来不像别的象征主义者那样奢谈艺术的超越功利性。托洛茨基认为,“作为一个‘最纯粹’的抒情诗人,勃洛克从不谈论纯艺术,也从未将诗歌置于生活之上。相反,他承认‘艺术、生活和政治的不可分割性及不可融合性’。1919年勃洛克为《报应》所写的序言中也说:‘我惯于将我当时在各个生活领域里我所能见到的事实加以比较,我相信,所有这些事实总会共同创造出一个音乐般的谐

① 托洛茨基:《文学与革命》,刘文飞等译,外国文学出版社,1992年,第101页。

② 同上。

音。’”^①这个对艺术与生活的深刻联系的洞见，正是他区别于其他象征主义和神秘主义诗人的地方。出于这个思想，十月革命的发生，就不会是一件主观上首先抱以敌意的事件，而是历史进程的客观事实。艺术家必须理智地、客观地思考它的意义。

这两个方面的矛盾都体现在《十二个》中。这个作品成为神秘主义、象征主义的东西与革命的倾向交融的表现。托洛茨基借助勃洛克自己的词汇“混乱”来表达。只有混乱能够表达勃洛克此时此刻的“冲动”的内涵。神秘主义、象征主义与革命的倾向是不可能和谐地交融于一体的。它们注定是矛盾的。革命是一切神秘主义和象征主义的坟墓，而在革命的进程中，神秘主义和象征主义注定是绊脚石。托洛茨基在诗歌的结尾处出现的耶稣形象上看到了勃洛克的矛盾，看到了长诗的精神本质。不愿意堕落，不甘心沦陷，一心向往着未来，勃洛克就必须回应革命的呼唤，于是，“他就在革命的信仰中寻找帮助，来克服自己的缺乏信心，他想充实自己的力量，说服自己，——他使用尽可能极端的形象来表达对革命的接受，以便切断退路上所有的桥梁”^②。于是，托洛茨基的结论就是自然的：“《十二个》毕竟不是一部革命的长诗。这是接受革命的个人主义艺术的天鹅之歌。”^③这个结论是清醒的，也是意味深长的。勃洛克用《十二个》告别了他的象征主义和神秘主义，又用革命告别了他自己全部的创作。毕竟，在新的时代，他无法用非神秘主义和非象征主义的方式来表达自己的体验。这的确属于“天鹅之歌”。

托洛茨基对于勃洛克的评价是社会学诗学的典范。关键的地方在于，他是从诗歌创作的内在矛盾来阐述诗人的外在表现。如上所说，革命不是表面的例如题材的选择，不是词汇和外表打扮。生活和思想在过去的诗人，即使以革命为题材，他也可能是矛盾地表现革命，而不能成为真正的彻底的革命诗人。^④

① 托洛茨基：《文学与革命》，刘文飞等译，外国文学出版社，1992年，第102页。

② 同上书，第104页。

③ 同上。

④ 托洛茨基的评价受到了鲁迅先生的认同。1926年鲁迅从日文翻译了《文学与革命》第三章中关于亚历山大·勃洛克的一段，作为《未名丛书》中勃洛克的著名诗篇《十二个》的附录。

第三节 诗学的社会学批评和阶级分析

托洛茨基的诗学属于社会学诗学,这个结论不会引起太大的争议。从逻辑上看是这样,马克思主义哲学的强烈入世精神表现在诗学的价值取向方面,就自然地倾向于诗学的现实主义,而对现实主义文学艺术的理论提升,诗学的社会学似乎就应运而生了。

托洛茨基在文学观点的“自供状”中说:“我那时的评论文学的文章里,我几乎只分析了一个题目,即个人与社会的关系。”^①这是不错的。这个题目的唯一性,决定了他的文艺学思想的特点,也决定了他的局限性甚至缺陷。假如把他的文学社会学观点加以细致研究的话,那么,可以区分为以下几个方面的内涵:一、文学研究的社会学方法;二、文学研究的阶级意识;三、强烈的功利主义美学思想趋向。这三个方面,经常是联系在一起的,不可以决然分离开。

首先,托洛茨基的文学研究在方法论上最突出的表现就是文学社会学研究。托洛茨基的文学社会学研究直接源自革命民主主义美学传统,准确地说,直接来源于它的杰出代表车尔尼雪夫斯基的美学思想。他在回忆录里写道:“……我对车尔尼雪夫斯基的现实主义美学十分着迷。”从他的文学批评实践来看,车尔尼雪夫斯基美学思想的战斗性、审美功利性对托洛茨基的文学思想影响甚深。对托洛茨基文学思想影响很大的另一个来源,是普列汉诺夫,往远处说是德国社会民主党领袖之一的理论家考茨基。虽然,托洛茨基在不同的文献里对普列汉诺夫不以为然,甚至看不起他的哲学家气质,但是,普列汉诺夫文学研究中对马克思主义的精湛的阐述和准确的运用,的确是俄国马克思主义者里仅见的。普列汉诺夫之被称为马克思主义文艺学的“正统派”是有时代根源的。托洛茨基在国外编辑《火星报》时与普列汉诺夫曾经共事,了解普列汉诺夫这个时期发表的重要的文学批评著作;再则,在普列汉诺

^① 托洛茨基:《我的生平:托洛茨基自传》,第110页。

夫经常发表文章的德国社会民主党机关报《新时代》上,托洛茨基发表了《托尔斯泰论》这篇长篇论文。这个报纸是由他们共同的朋友考茨基主持的。可以看出,考茨基的某些观点(主要是艺术的阶级分析的观点)对普列汉诺夫和托洛茨基两人都产生了影响。

托洛茨基的文学社会学研究突出地表现在艺术创作和艺术现象的社会基础挖掘上。他说:“艺术家的社会基础并非总是十分鲜明地和显而易见的。……然而,尽管有阶级伪善的社会心理传动装置和传送带的整个系统,社会的本质还是能在最精确的艺术升华中得到揭示。不理解这个本质,艺术批评和艺术史都将悬在空中。”^①“艺术家的社会基础”和“社会本质”,能够“在最精确的艺术升华中得到揭示”,这可以说是托洛茨基研究艺术作品的信念。面对这个问题,会出现两个现象:一是艺术家的“社会本质”和“社会基础”得到了忠实的表现,那么,艺术分析的使命便是去揭示这个“体现”、评价这个“体现”了;二是艺术家在艺术作品中表现出超越他自己“社会基础”和“社会本质”的东西,那么,批评家的任务就变得复杂了:他必须指出哪些方面表现了艺术家的“基础”和“本质”的一面,还必须分辨那些超越“基础”和“本质”的所在是如何“阶级性地”表现的,进而对她们进行评价。

托洛茨基论述象征主义文学的社会土壤问题是他的社会学批评的精彩章节。他在评价别雷时说:“别雷关于勃洛克的回忆录——其无情节的琐碎和任意的心理拼凑让人吃惊,——能使人以十倍的清晰感觉到,在多大的程度上这是另一时代、另一个世界、过去的时代、一去不复返的世界的人。这里的问题决不在于两代人的交替,——这些人是我们的同代人,——问题在于社会气质、精神类型和历史根源。”^②“别雷虚假的运动,只是正在消失的、解体的旧生活沼泽地小草丘上的来回蹦跳和拼命挣扎。他的语言的旋转没有目的地。其中也没有思想革命性的影子。看其内心,这是一个生活上和精神上的保守者,他已失去了立

① 托洛茨基:《托尔斯泰论》,《巴金译文全集》第5卷,人民文学出版社,1997年,第46页。

② 托洛茨基:《文学与革命》,刘文飞等译,外国文学出版社,1992年,第32页。

足之地,感到绝望。……‘幻想家’别雷是立足于地主官僚传统基础之上的乡土派,只能绕着他自己绕大圈子。”^①“脱离生活轴心的个人主义者别雷,想用自己来取代整个世界,从自己出发并通过自己来建造一切,在自己身上重新发现一切,——而他的作品,尽管具有各种不同的艺术价值,却仍无疑是旧生活诗意的或唯灵论的升华。因此,在我们这个群众和速度的时代,在这个新世界的真正创造者的时代,这种顾怜自我的不能脱俗的忙碌,这种对自己精神生活中最平庸事实的神话,总归是令人讨厌的……”^②

从托洛茨基的论述中,可以看出他的基本美学倾向:文学艺术是时代生活的回应者,更准确地说,一切艺术现象都有他的社会基础乃至阶级基础。每个时代都有自己时代的精神。这个精神总是以不同的方式表现在文学艺术中间;或者像别雷那样以消极和抵触的情绪表现出来,或者像别德内依那样以积极的反应表现出来。换言之,一个艺术家的“基础”和“本质”在艺术作品中的体现是再正常不过的事了,除此之外,托洛茨基不承认还有别的内容。

其次,在托洛茨基的文学社会学研究中,最深刻的印记就是对文学艺术的阶级属性的论证。因此,几乎可以得出这样的结论:文学社会学所揭示的全部核心内容,便是文学的阶级性。文学阶级性成为文学批评的核心内容,又是评价中的核心价值。长期以来,托洛茨基为我们接受十月革命文学建立了一个完整的价值体系,这个价值体系是以阶级属性来划分的。在评论十月革命前后的文学时,他说:“我们旧的文学和文化是贵族和官僚的,是建立在农民基础上的。自信的贵族和忏悔的贵族在俄国文学最重要的一段留下了他们的印记。接着,在农民和市民的基础上崛起了平民知识分子,他们在俄国文学史中写下了自己的一章。经过民粹派的‘平民化’,平民知识分子现代化了,分化了,并且资产阶级个人主义化了。颓废派与象征主义的历史作用正在于此。从本世纪起,尤其是从1907—1908年间起,知识分子以及文学向资产

① 托洛茨基:《文学与革命》,刘文飞等译,外国文学出版社,1992年,第33页。

② 同上。

阶级的蜕化就已全速进行着。战争给了这一过程一个爱国主义的结尾。革命推翻了资产阶级,这一决定性的事实也侵入了文学。以资产阶级为中心形成的文学崩溃了。精神劳动领域、尤其是文学领域中留存的多少还有些生气的一切东西,过去和现在都企图找到一个新的方向。由于资产阶级已被消灭,这一新的方向的中心便是除去了资产阶级的人民。而人民是谁?首先是农民,部分地是城市的市民群众,其次才是工人,因为可能还无法从农民的原生质中把他们区分开来。这就是所谓同路人的基本立场。……我们的文化——更确切地说是无文化——的农民基础,表现出它全部的消极力量。”^①又说:“谈论我称之为非十月革命文学的那种文学的资产阶级性,绝不意味着诋毁那些自称服务于艺术而不服务于资产阶级的诗人们。因为,何处说过不能用艺术为资产阶级服务呢?正如地质崩陷可裸露出各种地层的沉淀一样,社会的崩陷也可暴露出艺术的阶级本性。非十月革命艺术之所以垂死无力,是因为它的全部历史与之相联的那些阶级垂死了:离开地主资产阶级的社会制度及其生活氛围,没有庄园和沙龙最巧妙的授意,这一艺术便看不到生活的意义,便会枯萎、死亡,走向乌有。”^②有学者认为:“托洛茨基的一个基本观点是,苏维埃时期建立的不是无产阶级文学,不是社会主义文学,而是‘同路人’文学,或者叫带有浓厚‘同路人’色彩的文学。”^③的确,托洛茨基认为整个十月革命时期的文学是非无产阶级的,原因之一是这些文学家、艺术家的“社会基础”和“社会本质”是非无产阶级的。在对他们和他们的作品进行社会学研究的时候,就察觉到了这一点。不过,应该看到,托洛茨基只有在评价旧文学时执有这个观点,而对于“新”文学,他还没有来得及进行研究。也许,这样表述更恰当:他对于新文学与旧文学的差异处,表现出与我们不同的认识。在他看来,新文学还属于“将来式”,还不具备现实性。

在这里,托洛茨基对托尔斯泰的研究具有典范意义。

-
- ① 托洛茨基:《文学与革命》序,刘文飞等译,外国文学出版社,1992年,第2—3页。
 ② 托洛茨基:《文学与革命》,刘文飞等译,外国文学出版社,1992年,第46页。
 ③ 李辉凡:《托洛茨基的〈文学与革命〉》,《苏联文学联刊》,1993年第3期。

《托尔斯泰论》是托尔斯泰 80 寿辰之际,托洛茨基为德国社会民主党的报纸《新时代》所写的文章,见报于 1908 年 9 月 15 日。托洛茨基的托尔斯泰研究的基本思想可以这样概括:一、在方法论上,托洛茨基的研究方法是以社会学的方法为主,但是,他的研究有自己的特点,这就是政论性的批评风格。二、批评的立足点是托尔斯泰与时代的关系,与社会主要问题之间的关系。托洛茨基认为,托尔斯泰的基本思想是代表贵族阶级的,他丝毫没有改变这个出身的烙印。然而,如何解释他的阶级论与托尔斯泰反叛贵族的特权之间的关系呢?托洛茨基采取的办法是对他的思想与革命之间的矛盾相比较,得出的结论显然是托尔斯泰是反对革命的;再把资产阶级人道主义的反对革命与无产阶级的革命意志相比较,这样,托尔斯泰主义与资产阶级在反对无产阶级革命这个问题上就是一致的了。三、托洛茨基的分析方法里面,还有一个重要的思想,就是强调历史意识在思想价值评价中的意义。他批评托尔斯泰主义的“爱、忘我和勿抗恶之最抽象的命令;他先把此等命令之历史的内容全部去掉了,从而又去掉了它们的全部内容,因此在他看来,它们便是一切时代一切民族所固有的”^①。托洛茨基在这里看到了“托尔斯泰不承认历史。这就是他全部思想的基础”^②。这就是他陷入矛盾的根本原因。

在专业的眼光看来,托洛茨基批评托尔斯泰之处,以及他的批评方法,没有什么新颖之处。有意义的是,托洛茨基对托尔斯泰的批评,与他的一贯立场和方法具有深刻的连贯关系,是不可分割的整体。他在论托尔斯泰的文章里表现出来的思想和方法,在《文学与革命》这本书里面讨论十月文学时再次表现出来了。他说:“十月革命推翻的不是克伦斯基政府,而是以资产阶级所有制为基础的整个社会制度。这一制度有自己的文化和自己的官方文学。这一制度的崩溃不可能不成为——并且已经成为——十月革命前的文学的崩溃。”^③在论述诗人克

① 李辉凡:《托洛茨基的〈文学与革命〉》,《苏联文学联刊》,1993年第3期,第498页。

② 同上书,第498—499页。

③ 托洛茨基:《文学与革命》,刘文飞等译,外国文学出版社,1992年,第3页。

留耶夫时,他写了一段很精彩的话:

正是在克留耶夫身上,我们再次看到了文学批评的社会方法的生命力。人民告诉我们,一个作家在他的个性形成时开始形成,这么说,他的创作的源泉就是其独特的灵魂,而非阶级。确实,没有个性就没有作家。但是,如果一个诗人在他的创作中只展示他的个性,那么艺术的解释还有何用?比如说,文学批评还有何用?一个艺术家,如果他是一个真正的艺术家,那么关于他的独特的个性,他自己无论如何会比他那位喋喋不休的批评家说得更好。但是问题在于,如果说个性是独特的,那么,这却完全不意味着个性是不可分解的。个性是种族、民族、阶级、时代、生活诸因素的结合,——个性正表现在这结合的独特性中,在这心理与化学的混合的比例中。批评最重要的任务之一,就是把艺术家的个性(亦即其艺术)分解成各个组成部分,并揭示出个部分间的关系。批评通过这样做使艺术家接近读者,读者也多少有他们自己的“独特的灵魂”,只是它尚未艺术地表达出来,尚未经过“选择”,但它和诗人的灵魂一样,也是那些种的和类的成分的结合。由此可见,作为灵魂与灵魂间的桥梁的,不是独特性,而是共性。独特性只有通过共性才能被认知。人的共性受制于那些形成其灵魂的最为深刻的和无可争辩的条件:教育、生存、工作和交往的社会条件。在历史上出现的人类社会中,社会的条件首先就是阶级属性的条件。这就说明,为什么阶级标准在意识形态的所有领域都很有用,在艺术中甚至更加有用,因为艺术时常反映着最深刻、最隐蔽的社会意愿。当然,社会标准并不排斥形式批评、亦即不排斥艺术的技术标准,而是与后者携手并进的。但是技术标准也是用共同的单位来度量个性的,因为若不把个性与共性结合起来,便不会有人与人之间的交往,不会有思维,不会有诗歌。^①

对于作家艺术家个性的社会学分析,托洛茨基的这段话是非常到

^① 托洛茨基:《文学与革命》,刘文飞等译,外国文学出版社,1992年,第44—45页。

位的。但是,在作家艺术家的个性中,除了社会性因素外,是否还存在着个人的空间?进一步说,在一个著名的艺术家的个性里,阶级性、时代意识、民族意识与个人性、文化平面处于什么性质的关系中?对这些因素做一元论的阐述当然是必要的,但是,有失之简单化的嫌疑。作家艺术家的创作是个复杂的过程,他们的个性的表现,也是一个复杂的现象,必须谨慎地对待。在这里,托洛茨基的方法论有黑格尔的印记。

事情决不在于因一个诗人表达了思想和感情而要去“指控”(这个词用得驴唇不对马嘴!)他。当然,一个诗人之所以成为诗人,全在于他是怎样表达思想和感觉的。但归根结底,诗人是用他所接受或所创建的那一流派的语言完成他身外的任务的。即使诗人只局限于个人的爱 and 个人的死这样狭小的抒情圈子,情形仍然如此。诗歌形式的个性色调自然与个人气质相符合,但与此同时,无论在情感领域还是在情感的表达方法中,这些个性色调也是与模仿和因循守旧同在的。从巨大的历史范围内来考察,新的艺术形式总是作为对新要求的反映而产生的。以情诗为例,可以说:在性生理学和爱情诗歌之间,有一个复杂的心理传导机制的系统,而在心理中,则有个人的、种族的和社会的因素。种族的基础,即人的性的基础,变化得很缓慢。爱情的社会形式的变化则要快一些。这些形式影响着爱情的心理上层建筑,产生出新的色调和语调、新的精神要求和新的词汇需要,并因此向诗歌提出新的要求。诗人只能在其所处的社会环境中找到创作素材,并让生活中新的震动通过他的艺术意识。因城市条件而发生了变化并变得更为复杂的语言,给了诗人以新的语言素材,并对诗人暗示出或使他易于找到新的组词方法,以便给新思想和新感情(它竭力想要穿透无意识的阴暗外壳)以诗的形式。如果没有社会环境的改变所造成的心理上的改变,就不会有艺术中的运动,人们也许会世代地满足于圣经诗歌或古希腊人的诗歌。^①

^① 托洛茨基:《文学与革命》,刘文飞等译,外国文学出版社,1992年,第154—155页。

实际上,在对“情诗”创作的心理研究中,托洛茨基几乎涉及了创作心理的“个人的、种族的和社会的因素”,但是,对于前面两个环节的发掘,不在他的批评兴趣之列。这一段话,也比较集中地体现了托洛茨基的社会学诗学观念。简单地表述,就是:艺术与社会现实的关系,是后者决定前者,而不是相反。现实社会的变化,不仅改变着诗歌的内容,而且制约着诗歌的形式变化。这个思想经过托洛茨基的表述就变得十分清楚了。由此可见,在托洛茨基之后的人们,在这一点上,没有做过什么;在托洛茨基之后一直到今天,理论的进步一直很有限。但是,问题的价值不在这里,而在于:托洛茨基的观念是否有所继承?显然,这个思想在俄国马克思主义文学思想里不是一个新鲜的话题,是一个业已成熟的论题。至少,在普列汉诺夫的论述里已经有比较成熟的案例。这样,话题就应该改变了。不是他说的与前人如何相同的地方,而是他说出了哪些与前人相异的地方。文学与社会现实的制约与反制约关系,在马克思的《巴黎手稿》里就有了十分精辟和辩证的论述。在这个方面,甚至普列汉诺夫也无法做什么理论的创见。他们所要做的,就是如何在运用过程中,在批评实践活动中把握得机智和灵活些。尤其是对于处于政治变化的复杂语境中,托洛茨基必须做到的,与其是使用现成的理论去对待新的文学现象和新的非马克思主义文学流派,倒不如说是面对新的文学现象,在交锋中促进马克思主义经典理论的更新。种种新的文学现象与其说是批评的对象,毋宁说是理论的试金石:唯有在新的文学现象的考验下,马克思主义的经典理论才可能不断用新的经验更新自己的适应面,从而更新自己的内涵。

但是,即便托洛茨基在革命的名义下对旧文学的批评集中在阶级意识、阶级性和革命等关键点上,但是,仍然不能对他的社会学诗学做简单化的描述。在托洛茨基的很多论述里,显示出他对文学艺术创作规律的深刻洞察。他表示,“在科学研究方面,马克思主义同样信心十足地寻找着‘纯艺术’和倾向性艺术的社会根源。它绝不‘指控’诗人表达的思想或感情,它为自己提出了一些意义更为深刻的问题:一部有其本身的特点的艺术作品的形式符合什么样的感情序列?这些思想与感情的社会制约性上怎样的?它们在社会、阶级的历史发展中占据什么

地位？还有，文学遗产中那些用来创造新形式的成分是什么？在哪些历史动力的作用下，思想和感情新的合成体才能穿透使它们与诗歌意识分开的那层外壳？研究可能会复杂化、细节化、个性化，但艺术在社会进程中的辅助作用，将是研究的主要中心”^①。

对于 20 世纪的俄国马克思主义文学思想来说，这个许诺是太必要，但是实在太艰难了。托洛茨基说到了文学研究的本质问题和在 19 世纪文学研究基础上的发展关键，的确，当社会历史学派、象征主义诗学、自然主义学派的研究彼此都没有解决所谓“艺术的本质”类似的“终极问题”或曰“本体论问题”之后，文艺学研究是否应该换一个思路，在同一层面的诸种因素之间的关系方面做具体的联系的研究？托洛茨基在上文提及的问题实在是文艺学研究的核心问题。可以想见，托洛茨基对文艺学问题的关注不是偶然兴趣，而是他积累已久的块垒。形式与情感的关系问题、思想与情感的社会制约问题、文学遗产中那些用来创造新形式的成分问题、思想和感情的合成体与诗歌形式的外壳关系问题，等等，这些问题相对于形式主义诗学研究的“本质”“本体”，无疑是更为现实、更为具体。

与这些问题相比较，形式主义的形式本体论，无疑显示出深刻的现实指向，但是这个“现实指向”是为托洛茨基所拒绝的。因此，他接着说：“每一个阶级都有其随时变换的艺术政策，即有其对艺术提出各种要求的体系……”^②“我们对艺术客观的社会依赖性和社会功利性的马克思主义的理解，若翻译为政治语言，则绝不意味着想借助法令或指示去指挥艺术。似乎对于我们来说，只有谈论工人的艺术才是新的艺术或革命的艺术，这是不对的；似乎我们要求诗人们必须描写工厂的烟囱或反对资产阶级的起义，这更是无稽之谈！自然，新艺术就其本性来说不能不将无产阶级的斗争置于其注意的中心。但新艺术的犁铧绝不限于翻耕全部土地，——相反，它应该从东到西、从南到北翻耕全部土地。圈子最小的个人抒情诗，在新艺术的范围内也有无可争议的生存权利。

^① 托洛茨基：《文学与革命》，刘文飞等译，外国文学出版社，1992 年，第 156—157 页。

^② 同上书，第 157 页。

而且没有新的抒情诗,新人就无法形成。但为了创造这样的抒情诗,诗人自己就必须以新的方式感知世界。”^①这个意见是直白而有见地的,也表现出执政党的意志。

四 “无产阶级文学”和“无产阶级文化” 作为一个理论问题

“无产阶级文化”和“无产阶级文学”这两个术语以及托洛茨基对它们的理解,给他带来了许多麻烦,也带来了理论的鲜明标志。的确,托洛茨基对它们的阐释,是独特的,具有明确的理论基础。然而,历史对这个口号的批评是冷酷无情的。先看看学术界对它们的两个极端的评价:其一认为,“托洛茨基的《文学与革命》是马克思主义文艺理论战胜无产阶级文化派理论的重要标志”^②。这里说到了“无产阶级文化派”,显然,这个观点更多地看重《文学与革命》里关于“无产阶级文化”和“无产阶级文学”的论述。其二认为,“《文学与革命》的基本命题之一是:无产阶级在社会主义过渡时期不可能也不必要建立无产阶级文艺。这一理论的错误乃至反动的性质,现在已经由历史作出了判定”。“他的关于无产阶级在社会主义过渡时期不能建立自己的文化的理论,实质上就是其社会主义不能在一个国家胜利及其‘不断革命论’在文化问题上的翻版。”^③两个观点都有偏颇之处。

托洛茨基关于“无产阶级文化”和“无产阶级文艺”的理论,的确对“无产阶级文化派”的观点是一个批判,不过,他的批判立场实际上建立在“存在着纯粹的无产阶级文化和文艺”这一前提上,尽管是在“数十年以后的”“未来”。因此,托洛茨基的前提和“无产阶级文化派”是一致的。这不是马克思主义的学说,与列宁批评“无产阶级文化派”的立场

① 托洛茨基:《文学与革命》,刘文飞等译,外国文学出版社,1992年,第157—158页。
② 周忠厚:《托洛茨基的文艺思想》,《求是学刊》1989年2月号。
③ 李辉凡:《托洛茨基取消主义文学主张》,《苏联文艺》1984年1月号。

是不一致的,与列宁的“两种文化学说”是相悖的。列宁在《关于民族问题的批评意见》一文里写道:“每一个现代民族中,都有两个民族。每一种民族文化中,都有两种民族文化。有普利什凯维奇、古契诶夫和司徒卢威之流的大俄罗斯文化,但是也有以车尔尼雪夫斯基和普列汉诺夫为代表的大俄罗斯文化。”“每个民族文化里面,都有一些哪怕是还不发达的民主主义和社会的文化成分,因为每个民族里面都有劳动群众和被剥削的群众,他们的生活条件必然会产生民主主义的和社会主义的思想体系。……”^①对照托洛茨基的观点,他们之间的思想差距是明显的。

托洛茨基这个理论与他的“不断革命论”是基础和结果之间的关系。托洛茨基对过渡时期的长期性和复杂性认识不足,也没有接受列宁的“两种文化学说”,但是,托洛茨基“取消”过渡时期“无产阶级文化”和“无产阶级文艺”,并不是认为它不可能存在,而是认为不可能在现阶段存在所谓“纯粹的”无产阶级文化和无产阶级文艺。他错误地把马克思主义经典作家关于无产阶级必将战胜资产阶级,并最终消灭阶级的思想简单地运用在过渡时期的文化和文学建设上。因此,它的观点的核心是,不是不存在无产阶级文化和文艺,而是最终消灭“资产阶级旧文化和旧文艺”的新文化和新文学,是无阶级的。而整个过渡时期,无产阶级必须从最基本的做起,开始建设文化和文学。这当然是错误的。因为,无产阶级文化也好,无产阶级文学也好,都不是凭空创造出来的,不能设定一个开始点而齐心协力创造出来。无产阶级文化和文学在无产阶级取得政权之前就已经存在,在俄国、德国、法国、英国等国家,无产阶级文化和文学已经是历史的事实。在这些国家,文化和文学从来不是单一的,而是各种因素混合地构成的;不是静止不变的,而是发展变化的,甚至是彼此互动的。而在无产阶级取得政权以后,建设无产阶级的文化和文学的工作,变得更加有利了。这个思想在列宁关于解决

^① 《列宁全集》第20卷,人民出版社,第15、7页。

“卡夫丁峡谷”理论的思路的著作《论我国的革命》中已经详细论述了。^①

以上对托洛茨基学说的批评,并不没有苛求的意思,只是指出在理论上,他的学说存在的矛盾。下面,具体展开阐释和评价托洛茨基关于“无产阶级文化”和“无产阶级文艺”的学说。

1. 托洛茨基的文化理论的基本观点

托洛茨基关于无产阶级文化和文学的学说,建立在他关于“一般意义上的文化”建设的理论基础上。值得注意的是,表面上看,托洛茨基论述文化和文学发展的一般规律时所持的观点,与他论述无产阶级文化和文学时所取的立场、看法,产生了明显的矛盾。但是,如果放在更深的层次上看,尤其是结合他的政治理论思想来看,两者又具有深刻的内在联系。关于后者,将在评价的部分来谈论。

先说矛盾方面。一方面,他认为,文化创造和建设是建立在对前人成果继承的前提下,缺乏这个前提,一切创造就是不可能的。另一方面,在谈到无产阶级的文化建设时,又拒绝了“继承”这个功能。例如,在他论述文化发展的一般规律时这样说:“一个新的阶级并不去从头创造整个文化,而是占有过去的文化,对它进行精选、翻改和分类,在此基础上才进一步建设。没有这种对许多世纪‘穿过的’服装的利用,历史过程中就根本不会有前进运动。”^②这个观点与列宁的“两种文化”的观点是相似的,它强调了文化建设过程中的继承和发扬关系。甚至,在对一般的意识形态不同种类的研究过程中,他也持这样的看法,例如,在论述道德问题时,他说:“新道德的形成远比旧道德的崩溃要缓慢得多,由此产生了历史上常见的现象,即当旧形式的社会基础——当时就是生产行会的社会基础——已被历史的进程摧毁后,人们仍企图保持旧

^① 列宁:《论我国的革命》,《列宁短篇哲学著作》,人民出版社,1993年,第469—472页。

^② 托洛茨基:《文学与革命》,刘文飞等译,外国文学出版社,1992年,第164页。

道德和旧规范的形式。”^①这就是说,新的社会阶段实行的道德规范,并非完全取消旧的道德,把旧道德扫进垃圾堆,而是继续了旧道德的一些东西。

具体论述到文化本身,他表现出对文化这个独特的意识形态门类自身规律的充分重视和尊重,绝对不是把意识形态与上层建筑之间的一般关系强加在文化发展的领域。他说:“实际上,文化的基本结构是在一个阶级的知识分子与这个阶级本身之间的相互关系和相互作用中形成的。”^②这个规律在一切社会历史发展时期具有共同性,不过,从托洛茨基的思想看来,他认为,这个规律仅仅适应于社会主义之前的阶级文化。

再看看他对艺术发展特殊规律的认识。他批评无产阶级文化派的“文化阶级血缘论”的观点,指出:“认为每个阶级都能够完完全全地从其内部产生出自己的艺术……这种想法是孩子气的。一般地说,历史的人的创作就是继承。”^③强调,任何种类的艺术,都不是简单地服从受制于经济基础,都不是简单地作为意识形态的一分子存在;它们拥有自身的特殊性,而这个特殊性是应该受到充分尊重的。“艺术创作的产品,首先应该用它自己的规律,亦即艺术的规律去评判它。”^④“创造新艺术的任务,要完全遵循社会主义文化建设各项基本任务的路线来进行。”^⑤

正因为艺术具有自身的特殊性,所以,它们的形成、发展、繁荣就不是简单地随着社会制度的更换而更换,就会或快或慢地表现出自身的发展速度。“问题的实质在于,艺术创作就其本质而言,往往落后于用来表达一个人、尤其是一个阶级之精神的其他方法。理解一件事情并合乎逻辑地表达出来是一回事,有机地把握这一新事物,重建自己的感觉方式,

① 同上书,第103页。

② 托洛茨基:《党的艺术政策》,见李显荣《托洛茨基评传》,中国社会科学出版社,1986年,第672页。

③ 托洛茨基:《文学与革命》,刘文飞等译,外国文学出版社,1992年,第166页。

④ 同上。

⑤ 托洛茨基:《文学与革命》序,刘文飞等译,外国文学出版社,1992年,第3页。

并使这一新的方式得到艺术的表达则是另一回事。第二种过程更有机、更缓慢、更难于接受有意识的影响,归根到底,它总是要晚一步。阶级的政论踩着高跷跑在前头,而艺术创作却拄着双拐在后面跛行。”^①

在这个意义上,托洛茨基不止一次强调,党的工作者要充分尊重艺术的规律,珍视艺术创作的性质和成果,正确处理艺术与政治、与阶级之间的关系。“应该把艺术当作艺术去对待,应该把文学当作文学去对待,也就是说,应该把它当作人类创作一个完全特殊的领域去对待。当然,我们有艺术的阶级标准,但这一阶级标准应当被艺术地折射,也就是说,我们在把我们的标准运用于创作时,必须使阶级的标准与创作的完全特殊的特点相适应。”^②“不能像对待政治那样对待艺术,——这不仅是因为艺术创作像有位同志在这里讽刺性地所说的那样是一种神圣的行为和玄学,而是因为艺术创作具有自己的手法和方法,有自己的发展规律,这首先是因为在艺术创作中,潜意识过程具有巨大的作用,这类过程较为缓慢、较为懒惰、较少服从管理和领导,——正因为它们是潜意识的。”^③托洛茨基这个观点立场,显然是有所指的。

托洛茨基是政治家,他必然站在政治家的立场上去看待文化和文艺的建设,而绝对不是单纯的艺术家的眼光。他十分清醒地认识到,胜利了的苏维埃政权的根本工作是什么,也十分清醒地意识到文化建设在苏维埃政权体系中的位置。所以,他的观点具有实践性的特点:

如果胜利了的无产阶级未曾创建自己的军队,工人阶级的国家也许早就完蛋了,我们现在也就用不着去思考经济问题,更用不着去思考思想和文化问题了。

如果专政在最近几年内不能组织好经济,让经济为民众提供出生活最必需的物质财富,无产阶级制度就不可避免地要垮台。经济现在是在所有任务中的首要任务。

① 托洛茨基:《在俄共中央 1924 年 5 月 9 日文学讨论会上的讲话》,见《文学与革命》附录,外国文学出版社,1992 年,第 537—538 页。

② 同上书,第 550—551 页。

③ 同上。

衣、食、取暖,甚至扫盲等基本问题的顺利解决,虽说是最伟大的社会成就,但是还决不意味着社会主义这一新的历史原则的完全胜利。只有科学思维在全民基础上向前运动和新艺术的发展,才可能证明:一颗历史的种子不仅伸出了茎,而且还开出了花。在这一意义上说,艺术的发展乃是对每一时代的生命力和重要性的最严格的检验。^①

总而言之,托洛茨基关于文化和艺术发展的一般思想,是建立在发展和辩证的立场上的,具有很大的理论价值。鲁迅说托洛茨基“是一个深解文艺的批评者”^②。

2. 托洛茨基的“无产阶级文化”理论

托洛茨基关于“无产阶级文化”的理论,在国际共产主义运动历史上产生了很大的反响,引起了广泛的争论,在20世纪多半时间里,是被批判的思想。现在看来,这个理论不能简单地臧否,而应该做细致的深入的辨析。尤其是把这个问题放在文化研究的背景下看,就具有更深远的意义。意大利马克思主义者葛兰西在他的《狱中札记》里提出了“文化领导权”的学说。他认为,无产阶级在夺取政治、经济领导权以前,必须获得文化领域的领导权;没有文化领域的领导权,就很难获得政治和经济领域的领导权。^③这个学说对20世纪西方马克思主义产生了巨大的影响。在这里,应该注意:葛兰西是把“文化领导权”作为无产阶级革命的前提提出来的,而托洛茨基不同。他认为,只有把政治的领导权掌握之后,经过全世界的政治革命后才可能建设无产阶级的文化,而这个文化也就是无阶级的文化,真正意义上的全人类文化。葛兰西和托洛茨基思考“文化问题”和“无产阶级文化”问题几乎是同一个时期,不同的是,一个处在激烈的现实革命斗争中,亲身体会了革命的复

① 托洛茨基:《文学与革命》序,刘文飞等译,外国文学出版社,1992年,第1页。

② 《鲁迅全集》第7卷,人民文学出版社,1981年,第301页。

③ 参见葛兰西《狱中札记》,人民出版社,1983年。

杂和残酷；一个处在监狱里，反思着十月革命的成败和经验教训。

托洛茨基关于无产阶级文化和文艺的基本观点可以用这样一句话来表述：“无产阶级文化不仅现在没有，而且将来也不会有。”^①这个观点实际上否定了十月革命时期和十月革命以后相当长的历史时期文化建设和文学创作的无产阶级性质。在那个无产阶级神化的时期，托洛茨基为什么会提出这个明显与时世向背的观点呢？仅仅是理论的勇气吗？或者还有更深刻和坚实的理论基础？

（1）理论基础

学术界认为，托洛茨基的这个思想是他的“不断革命论”在文化建设和文艺创作方面的体现：“托洛茨基认为社会主义革命是在一国基础上开始的，但它不能在这样的基础上完成。他所持的理由是：在一国范围内维持无产阶级革命只能是一种暂时状态，是不能持久的，因为在孤立的无产阶级专政条件之下，各种国内外矛盾必然增加。如果无产阶级专政继续处于孤立状态，那么，无产阶级国家最后就必然成为这些矛盾的牺牲品。摆脱这种状态的唯一出路就是先进国家的无产阶级取得胜利。所以，‘一国的革命并不是一个独立的整体；它只是国际链条中的一个环节。国际革命是一个不断的过程。’”^②

这个一国革命的时期是专政时期，按照托洛茨基的观点，“在专政时代是谈不上新文化的创造，即谈不上具有最伟大的历史规模的建设的”^③。其逻辑是非常明确的：在世界上仅仅只有俄国完成了无产阶级革命的背景下，谈论所谓“无产阶级文化”和“无产阶级文学”，是非常奢侈的，是根本不可能的。这个观点在理论是非常清晰的。

问题在于：首先，一国进行的无产阶级革命是一个相当长期的过渡时期，不是十年、几十年，甚至不是一百年。其次，这个过渡时期的文化建设固然是多种文化混合体，不可以称之为纯粹的“无产阶级文化”，但

① 托洛茨基：《无产阶级文化和无产阶级艺术》，参见李显荣《托洛茨基评传》，中国社会科学出版社，1986年，第668页。

② 李显荣：《托洛茨基评传》，中国社会科学出版社，1986年，第86页。

③ 同上书，第668页。

是,它却可以称为以无产阶级的价值观为主导的文化体系,可以称为服务于无产阶级利益的文化。而托洛茨基认定为无产阶级的文化,则很可能因其虚幻的“纯粹性”而成为“文化的乌托邦”或者“无产阶级文化”的虚拟。

在这里,托洛茨基陷入了一个理论的怪圈:以无产阶级为主体建设的文化,服务于无产阶级的根本利益和远大目标的文化价值体系,在他看来仍然不可能是“无产阶级文化”。

(2) 基本观点

关于“无产阶级文化”问题,托洛茨基的核心思想表述为“无产阶级将自己的专政设想为一个短暂的过渡时代。……应当由此作出一个总的结论:无产阶级文化不仅现在没有,而且将来也不会有;其实,并没有理由惋惜这一点,因为,无产阶级夺取政权正是为了永远结束阶级的文化,并为人类的文化铺平道路”。

关于这一点,托洛茨基提出一个“历史制约性”的观念。无产阶级文学艺术工作者在创作自己时代的作品时,面临着一个“更为深刻的历史制约性”,这使得他们无法创造出自己的文化环境。“实质上,在革命前的时代和革命初期,无产阶级诗人并未将作诗法视为一门有其自身规律的艺术,而只把它当作一种怨诉艰难命运或表达革命情绪的方式。只是在最近几年,在国内战争已不那么紧张的时候,无产阶级诗人才开始像对待艺术和技艺一样对待诗歌。这时候才发现,在艺术领域中,无产阶级还没有创造出一个文化环境。问题不在于党或党的上层人物‘帮助不够’,而在于下层没有在艺术上作好准备;艺术和科学一样,也需要做准备工作。我们的无产阶级有自己政治的文化,——其规模足以以为无产阶级专政提供保障,——而艺术的文化却没有。”^①在这个观念指导下,托洛茨基集中讨论了无产阶级为什么不可能创造自己的文化(包括文学和艺术)这个问题。他把“文化”这个概念和“文学艺术创作实践本身”这两个概念区分开来,提出:没有也不可能有所谓“无产阶级文学”和“无产阶级文化”这些个东西,但是却存在无产阶级文学创作

^① 托洛茨基:《文学与革命》,刘文飞等译,外国文学出版社,1992年,第189—190页。

实践。而后者是无产阶级向无阶级的文化——人类文化跃进过程中的必经之路,却不是一个固定的例如与资产阶级文化和文学艺术处于同一层次的历史发展阶段。托洛茨基从根本上反对把“无产阶级文化”与资产阶级文化和一切阶级文化放在一个层次上相比较。“将资产阶级文化和资产阶级艺术与无产阶级文化和无产阶级艺术对立起来,这是完全错误的。根本不会有无产阶级的文化和无产阶级的艺术,因为无产阶级制度只是暂时的、过渡的。无产阶级革命的历史意义和精神上的伟大就在于,它将为超阶级的、第一种真正人类的文化奠定基础。”^①这个立场是他对无产阶级文化研究的基本立场,也可以说是他所有观点的来源。

提及“无产阶级文学艺术”这个概念,托洛茨基是相当慎重的。他这样表述自己的理解:

当无产阶级诗人行进在共同的战斗行列中时,他们的诗,如上所述,还保持着革命文献的意义。当技艺和艺术问题出现在诗人们的面前时,他们都会自觉或不自觉的开始为自己寻找一个新的环境。这么说来,这不是简单的疏忽,而是更为深刻的历史制约性。然而,这一历史制约性决不意味着,陷入危机的工人诗人都将被无产阶级所抛弃。我们希望,至少有一些人能在这场危机中变得坚强起来。这一点仍然并不意味着,当今这些工人诗人小组已负有为新的大诗歌奠定坚实基础的使命。似乎不是这样。看样子,这将是以后的几代人的使命,他们还将经历自己的危机,因为,由于阶级在文化上不够成熟,各种思想文化小组和团体在很长时间内还会有各种偏差、摇摆和错误。

单是对文学技巧的研究,就是一个必不可少的和并不短暂的阶段。在尚未掌握技巧的人那儿,技巧显得最突出。关于许多年轻的无产阶级作家,可以有充分的理由说,不是他们掌握技巧,而是技巧掌握他们。^②

① 托洛茨基:《文学与革命》序,刘文飞等译,外国文学出版社,1992年,第5—6页。

② 托洛茨基:《文学与革命》,刘文飞等译,第189—190页。

显然,托洛茨基不是无视文化和艺术对无产阶级事业的重要意义,也并非完全否定现实生活中无产阶级作者们的工作,但是,对于这些工作的文化性质、艺术性质及其价值,他持相当保守的态度。在文学与革命中,他把艺术对无产阶级气质的帮助提到很高的水平:“无产阶级需要在艺术中表达新的精神气质,这一气质在无产阶级身上刚刚形成,艺术应当去帮助这一气质的形成。这不是国家的定货,而是历史的标准。其力量存在于它客观的历史制约性中。你无法绕开它,也无法逃脱它的控制。”^①但是,这并不意味着,在现实生活中由工人创作的作品就属于无产阶级文化和无产阶级艺术。托洛茨基从两个层面去谈这个问题:

一是从理论上谈。他认为,文化是由阶级的知识分子与现实运动的相互作用创造的,在这一点上,现阶段的无产阶级的文化工作与历史上的资产阶级文化创造,并无不同。“资产阶级是富有阶级,因而是有教养的阶级。当资产阶级在形式上掌握政权之前,已经存在资产阶级文化。”^②他们的经济地位和对政权的掌握,保证了资产阶级文化的性质。而“无产阶级文化”呢?“不能以为,从无产阶级中分化出来的知识分子自然就百分之百地是无产阶级的知识分子。无产阶级不得从自身中分化出来一个‘文化工作者’的特殊阶层,这个事实不可避免地意味着,在整个落后阶级及其派生出的知识分子之间有着或多或少的文化上隔绝。”^③这个“不得不”分化出来的知识分子阶层,在托洛茨基看来,就意味着文化的非纯粹性。它与分工带来的脑力劳动和体力劳动的差异联系在一起,而这一点,正是托洛茨基所反对的。他认为,在马克思主义看来,无产阶级的全部斗争就是为了消除劳动之间的差异。

二是从实践上谈。他对现实生活中的无产阶级的创作作了一个简明扼要的评价,把这些创作的“政治事实”和“艺术事实”区别看待:关于

① 托洛茨基:《文学与革命》,刘文飞等译,第158—159页。

② 托洛茨基:《在俄共中央文艺政策问题讨论会上的发言》。

③ 托洛茨基:《在俄共中央1924年5月9日文学讨论会上的讲话》,见《文学与革命》附录,刘文飞等译,外国文学出版社,1992年,第549页。

“革命前的工人出版物、报纸和杂志”，“所有这些诗歌合在一起是十分重要的文化历史文献。它标志着一个阶级的革命觉醒和政治成长。就这一意义而言，她们的文化历史意义并不小于全世界的莎士比亚们、莫里哀们和普希金们的作品所具有的意义。在这些平淡的诗中，有新的、更高的人类文化的保证，当觉醒的大众掌握了旧文化的基本因素后，他们将建成这种文化。但是尽管如此，《明星报》和《真理报》上的工人诗歌仍然绝不意味着新的、无产阶级的文化的出现。”^①“实际上，这些革命诗歌是一种政治事实，而不是文学事实。它们促进革命的发展，而不是促进文学的发展。”^②

托洛茨基的这个观点意味着什么呢？文学创作的“政治事实”和“文学事实”之间的差异是很明显的：托洛茨基认为，无产阶级的“出版物、报纸和杂志”等，仅仅在“政治事件”上是有价值的，无产阶级的诗歌、墙报和“罗斯塔之窗”，也仅仅具有政治价值。它们的艺术价值是可疑的。它们是建设无产阶级文化和艺术的一个阶梯，但绝对不是无产阶级文化和艺术本身。因此，他区别了“无产阶级文化协会”和“无产阶级文化”这两个概念：“无产阶级文化协会的存在，基于众所周知的理由，我将支持，但在对波格丹诺夫的无产阶级文化的抽象概念这一问题上，我是完全反对您和您的保护人布哈林的，我是完全赞成弗拉基米尔·伊里奇的。”^③因为前者是致力于无产阶级文化的“政治事实”创建的，而后者则是子虚乌有的。

3. 托洛茨基关于“无产阶级文化”和“无产阶级文艺”学说的评述

不能简单地对待托洛茨基的“文化理论”和“无产阶级文化”学说，轻率地把它打入“左倾”或反动，不是学术研究的基本规则。首先，在托

^① 托洛茨基：《在俄共中央 1924 年 5 月 9 日文学讨论会上的讲话》，见《文学与革命》附录，刘文飞等译，外国文学出版社，1992 年，第 536 页。

^② 同上书，第 537 页。

^③ 托洛茨基：《在俄共中央 1924 年 5 月 9 日文学讨论会上的讲话》，见《文学与革命》附录，刘文飞等译，外国文学出版社，1992 年，第 545 页。

洛茨基的“文化理论”和“无产阶级文化”学说里面,还存在着合理的内核,不能作简单的否定。例如,他的文化理论里面关于艺术和文化的特殊规律的论述,关于党对文化事业和文艺创作的的基本思想,关于文化和文学艺术活动客观规律的论述等,可以说,具有很大的价值。其次,托洛茨基的错误在于机械地和形而上学地理解和发挥了马克思主义关于无产阶级革命的学说,因而,在文化问题上,也就出现了简单化的倾向。卢那察尔斯基批评说:“托洛茨基陷入了自我矛盾之中……请把艺术问题和国家问题加以比较。共产主义决不是要建立全人类的国家,而是要消灭国家。马克思主义、苏维埃组织、我们的工会,这一切都同样是无产阶级文化的各个部分,而且恰恰是与过渡时期相适应的部分。怎么能说在我们这里不能产生为向共产主义艺术过渡的无产阶级艺术呢?”^①的确,托洛茨基谈了很多关于文化和艺术的特殊性,但是,在处理无产阶级文化和文艺的时候,却恰恰忘记了这个特殊性。第三,托洛茨基本人对现实工作中的无产阶级文化建设是持肯定态度的。他曾经在《真理报》上发表文章说:“无产阶级知识界最初年代的主要任务是:不是空谈目前还缺乏基础的新文化,而是进行最具体的单纯的文化工作,即系统地、有计划地,当然也是有批判地让落后群众掌握现有的文化的最基本的成分。不能背着阶级去创造阶级文化。”^②这个观点里面,关于无产阶级文化建设的基本任务部分的说法,显然是正确的;但是,“不能背着阶级去创造阶级文化”,却失之机械和形而上学。第四,托洛茨基关于文化理论和无产阶级文化的学说,作为苏维埃政权的领导者的实践体验和总结,对于20世纪马克思主义文化理论建设,具有重大的参照价值。

20世纪西方马克思主义学说的一个重要倾向就是文化研究。文化研究和实践哲学对于西方马克思主义者来说,渐次替代了唯物主义在马克思主义学说中的核心地位。这个倾向,可以说发源于两个思想

^① 卢那察尔斯基在俄共中央文艺政策问题讨论会上的发言。

^② 《真理报》1923年9月14日,转引自李辉凡《托洛茨基取消主义文学主张》,见《苏联文艺》1984年1月号。

家。一个是卢卡奇,一个是葛兰西。但是,他们开始倡导的文化研究,具有与托洛茨基完全不同的话语语境。葛兰西在十月革命爆发之后的很短的时间内,写作了《反对〈资本论〉的革命》这篇文章,看到了它的意识形态意义,认为:“布尔什维克革命所包含的,与其说是种种事件,不如说是种种意识形态。”^①俄国革命对于马克思主义学说来说,是一种理论的创新。葛兰西对俄国革命时期出现的马克思主义理论建设现象,做了深入和比较及时的反应,尽管他的观点是可以商榷的,但是,经由他,俄国马克思主义的文化理论(包括托洛茨基、布哈林的思想)介入到整个欧洲的文化研究视野中。

托洛茨基看到了文化和文艺自身存在和发展的规律,提醒党的工作者要尊重这个规律,但是他主要是在方法论的层面来谈论的,而关于这个问题,西方马克思主义却是在本体论的层面来讨论文化/意识形态的存在。这是20世纪西方马克思主义者的发现,也是托洛茨基与他们的最显著的区别。其次,在对文学艺术的属性研究中,托洛茨基强调的是作家艺术家的阶级属性、历史属性,对于文化创作、文学艺术的文本意识却没有深刻意识到,对于文体之间的细微差异,则基本不在他的研究视野之内。关于这一点,卢卡奇已经加以区别了。他把文化区分为“高雅文化”和“大众文化”两个层次,“他认为高雅文化的产品也应该被质问其阶级立场与作者的世界观。他认为艺术与文化应该因其意识形态投资(ideological investment)而得到解读”^②。在卢卡奇以后的马克思主义者的文化研究,就更为专业、细微。现代文化发展的背景使马克思主义文化研究成为发展最迅速的领域。

尽管如此,托洛茨基在政治革命之初意识到文化建设的相对独立性,提醒注意文化和文艺建设自身的规律性,并把“文化”和“无产阶级文化”概念作为整个革命的一个独立的问题提出来,我以为,在马克思主义文化研究的历史上,具有很大的思想价值。

^① 葛兰西:《反对〈资本论〉的革命》,《实践哲学》附录,徐崇温译,重庆出版社,1990年,第170页。

^② Ben Agger, *Critical social theory, An introduction*, Westview Press, 1998.

第六章 布哈林对建构马克思主义文艺理论体系的努力

列·拉柯夫斯基说：“共产主义的突出特点之一，是深信哲学在政治生活中的重要性。从一开始，即从普列汉诺夫的早期著作中，俄国的马克思主义就表现出发展成一个完整‘体系’的倾向，包罗并回答哲学、社会学和政治学方面的所有问题。”^①其实，对于体系建构的欲望，在德国哲学里同样存在。俄国马克思主义者由于跨越“卡夫丁峡谷”的缘故，对于现实的关怀，远远大于对理论体系化的关注。不过，缺乏理论指导的现实行为，对于俄国马克思主义者的历史使命来说是不能接受的，而马克思主义本质是批判的哲学。因此，建构体系的欲望也好，包罗万象的愿望也好，对于俄国马克思主义者来说，就是赋予自己的实践活动以坚实的理论基础。——他们的实践活动本质上是前无古人的。而在文学和文化的领域里建构自己的体系，也成为俄国马克思主义文学思想的一个重要特征。在这个方面，布哈林(Н. Бухалин, 1888—1938)与普列汉诺夫的建构体系的欲望是密切联系在一起的。

从大的背景上说，布哈林的文艺思想是俄国马克思主义文学思想整体上的一个环节。普列汉诺夫、列宁、卢那察尔斯基等都在相当程度上提出了新的文学艺术命题，或者结合俄国革命的实际对马克思主义文学艺术话语里面的经典问题提出新的解决方案。

布哈林的文艺思想是对普列汉诺夫文学思想的发展。他继承的传统是普列汉诺夫的学理传统而不是列宁的政论传统。诚然，普列汉诺夫的文学批评可以称为政论批评，他的文学批评主要是建立在对文学艺术作品的政治指向的批评基础上，而不是对文学艺术本身的技术问

^① 列·拉柯夫斯基：《作为哲学家的布哈林》，苏绍智等主编《布哈林思想研究》（译文集），人民出版社，1983年，第26页。

题的研究的基础上。同时,还应该看到,普列汉诺夫文学思想内部存在着很浓的学理成分,即他常常迷失在纯粹理论的信念中,而无视客观社会现实变化的实际,也常常迷失在一般和普遍的理论话语中,而无视俄国本身的具体实际。政治立场或偏见,在他的文学批评里有时变成了指导思想。对于布哈林的文艺学思想来说,他表现出来的很大特点,就是把文学和艺术放在一个固定的理论框架内来表述,因而,他的思想常常为这个框架所决定,尽管他表现出相当大的才气和灵活性,但是,后者更像是戴着镣铐跳舞而不是生动活泼的生命本身。

布哈林关于文艺方面的著作有:《历史唯物主义理论》(1921)、《无产阶级革命与文化》(1923)、《1924年5月9日在党的文艺政策会议上的发言》、《1925年2月在联共布中央文学会议上的发言》、《无产阶级与文艺政策问题》(1925)、《俄国知识分子的命运》(1925)、《论古老的传统和现代文化建设》(1927)、《辛辣的短评》(1927)、《列宁主义和文化革命问题》(1928)、《我们对高尔基希望些什么》(1928)等。

布哈林的文艺思想包括历史唯物主义视界下的文艺问题和文化战略思想两个大的方面。

一 文化中介与形式的内涵:历史唯物主义 视界下的文艺问题

首先,“历史唯物主义视界下的文艺问题”,不是一个“新”问题。在俄国马克思主义文学思想发展的历史上,普列汉诺夫、列宁都在相当的程度上做过这方面的研究工作,例如,普列汉诺夫的《没有地址的信》、《艺术与社会生活》、对民粹派文学的批评、对别林斯基文学思想的批判性继承等,列宁对托尔斯泰的研究等。其次,它又是一个可以产生新意的研究课题,因为,对于历史唯物主义内部各种层次、各种因素之间的关系,制约和反制约的关系,俄国马克思主义文学理论家还没有做过深入的探索,没有产生相应的理论成果。这为布哈林的研究提供了理论的空间,而他著作的首要成果也就体现在这些地方。

布哈林的文艺思想主要表现在他的《历史唯物主义理论》一书里。这部著作初版于1921年,是除普列汉诺夫的《论一元论历史观的发展》、《马克思主义的基本问题》以外,俄国当时最系统地阐述历史唯物主义学说的著作。这部著作甫一出版,就引起了国际学术界的重视,很快就引来了批评。对该书的批评首先来自卢卡奇,他在《新左派批评》39期上对该书做了批评;列宁在《遗嘱》里说布哈林“不懂辩证法”;葛兰西的批评见于《狱中札记》,后来被编辑进了《实践哲学》;波兰的柯瓦科夫斯基在《马克思主义的主要流派》一书中认为,布哈林的这部书是一种“极端简单化的典型”,“一部平庸之作”。^①为了回答批评者,布哈林写了一篇《关于历史唯物主义理论若干问题的提法》的文章,分11个问题集中扼要地阐述了这本著作的一些基本理论观点。

布哈林《历史唯物主义理论》在文艺的意识形态性质方面涉及以下几个方面的问题:

(1) 社会科学的阶级性问题。布哈林认为,社会科学的基础是人类的实践活动,因此,不同阶级或阶层的实践,在目的、性质和内容等各个方面是有差异的,所以就产生了不同的理解和思想立场。这就决定了社会科学的阶级性质。“科学本身是从实践中产生出来的。既然是这样,社会科学具有阶级性就是十分明显的了。每个阶级都有自己的实践,有自己的特殊任务和自己的利益,因而对事物有它自己的观点。”^②哲学社会科学更是这样:“(哲学)‘归根到底’依赖于社会的技术发展,依赖于生产力的水平。这里,我们不可避免地遇到一种非常复杂的依赖关系。这就是说,哲学不是直接地、没有中介地依赖于技术,这二者之间存在一系列中间环节。”^③

对于哲学社会科学来说,为什么这是首要问题呢?布哈林认为,我们在谈论的是一种与社会生活非常贴近的研究领域,它的对象经常还

^① 列·拉科夫斯基:《作为哲学家的布哈林》,苏绍智等主编《布哈林思想研究》,人民出版社,1983年,第26页。

^② 布哈林:《历史唯物主义理论》,何国贤、曾宪森等译,东方出版社,1988年,第3页。

^③ 同上书,第209页。

是“活着”的,运动着的,因此,与自然科学的研究对象显示出相当大的差异。它直接关系到社会中的现实运动。“我们知道,‘风俗习惯’和其他‘精神生活’,以及感情和情绪,都不是从自身内部发展起来的;我们知道,这种‘社会意识’决定于它的社会存在,也就是说,决定于社会及其各部分(阶级和集团)存在的条件。从这种存在的条件中也就产生相应的‘审美力’。由此可见,原来艺术的内容归根到底也决定于社会发展的基本规律性:它(这种内容)是社会经济的函数,它和社会经济又都是生产力的函数。”^①

这个问题是历史唯物主义的首要问题,也是核心问题,但是,对于布哈林的著作来说,它仅仅是一个立场问题。表明了这个立场,我们就具备了研究的基本立足点,就可以对下面的系列问题有了明晰的研究方向。

(2)意识形态领域的层次划分及其之间的关系问题。布哈林的“历史唯物主义理论”实际上可以替换为“意识形态理论”,这个问题是该书的核心。在“意识形态”这个术语下,布哈林分析了它的若干存在形式,例如哲学、宗教、艺术等,显然,他对这个术语下的基本形态是胸有成竹的。实际上,布哈林在这个术语下,建立了这样一个层次结构:社会意识形态——社会心理结构——艺术——各种感情和感觉——生活本身。对于其中的每一个层次,他都给予了明确的定位。这个划分使我们联想到普列汉诺夫的工作。他在19世纪末期,曾经就反映论问题,做了类似的工作。

普列汉诺夫涉及的反映论层次包括“生产力——生产关系——社会形式——精神道德状况——宗教、哲学、文学、艺术等”。可以这样总结,在强调了反映论的基本前提下,普列汉诺夫的“意识形态层次”,只涉及“精神道德状况”和“宗教、哲学、文学、艺术”这两个层面。在他看来,哲学、宗教、文学、艺术属于同一个层面。显然,在这个方面,布哈林较之更详细而具体。

^① 布哈林:《历史唯物主义理论》,何国贤、曾宪森等译,东方出版社,1988年,第226—227页。

布哈林的意识形态理论各个层次是这样界定的：

所谓社会意识形态，我们将理解为思想、感情或行为准则（规范）的体系。也就是说，这里包括科学的内容（但不包括例如望远镜或是化学实验室内部的人的组织）、艺术的内容，全部习惯或道德规范等等现象。

所谓社会心理，我们将理解为存在于一个社会、阶级、集团、职业等等中的不系统化的或不够系统化的情感、思想和情绪。^①

另一类社会现象，也就是艺术。和科学或任何物质生产成果一样，艺术同样是社会生活的成果。^②

艺术是感情在形象中的系统化。也可以理解艺术的直接作用：它是促使感情的社会化、在社会中传递和传播感情的手段。^③

这个界定虽然是作为一部教科书的性质决定的，但是，它却正好弥补了这个时期一般学术研究著作的缺陷。在历史唯物主义理论的系统化阐述方面，布哈林的这部著作具有不可替代的价值。

从话语模式上说，这个界定的基本模式是反映论的，它以反映论的基本话语结构为元素来组织，具有马克思主义唯物论的显著特征。值得注意的是，布哈林是以建立一个体系为目标的。这个“体系的欲望”，被葛兰西表述为“反对《资本论》的革命”的必然使命^④。葛兰西的理论表述具有相当的片面性，但是，他却触及了俄国马克思主义者的一个共同特点，那就是：建立便于直接把握和普及的马克思主义理论体系。

布哈林的这个理论体系，从大的方面看，可以描述为：第一个层面，是社会意识形态层面。他说：“所谓社会意识形态，我们将理解为思想、感情或行为准则（规范）的体系。也就是说，这里包括科学的内容（但不包括例如望远镜或是化学实验室内部的人的组织）、艺术的内容，全部

① 布哈林：《历史唯物主义理论》，第243页。

② 同上书，1988年，第219页。

③ 同上书，第219—220页。

④ 葛兰西：《实践哲学》，徐崇温译，重庆出版社，1990年，第170—172页。

习惯或道德规范等等现象。”^①在这里,值得注意的一点是他把“科学的内容”列入意识形态的范畴内。在科学的内容里面,自然科学和社会科学的一般发展是有区别的,在意识形态性质方面也需要更加深入的研究和区分。布哈林对此做过研究。他在另一个地方,引入恩格斯的理论来说明“意识形态性质”:恩格斯在致梅林的信里这样写道(1893年7月14日):“意识形态是由所谓思想家有意识地、但是以虚假的意识完成的过程。推动他的真正动力始终是他所不知道的,否则这就不是意识形态的过程了。因此,他想象出虚假的或表面的动力。因为这是思维的过程,所以它的内容和形式都是从纯粹的思维中——不是从他自己的思维中,就是从他的先辈的思维中得出的。他只和思维材料打交道,他直率地认为这种材料是由思维产生的,而不去研究任何其他的、比较疏远的、不从属于思维的过程;而且这在他看来是不言而喻的,因为在他看来,任何行动既然都是通过思维进行的,最终似乎都是以思维为基础的了……”^②这个理论曾经作为马克思主义意识形态理论的基本立场,被西方马克思主义者广泛地借用,对西方马克思主义学说的兴起,起到了关键作用。对于布哈林来说,“意识形态”具有真实的社会历史内容,尽管很多意识形态领域的参与者自己并未觉察到这一点:“因为思想家的主观心理是一回事,而意识形态的客观作用是另一回事;一个人对自己的工作怎样想,是一回事,而他的工作对于社会起什么作用,有什么意义,是另一回事。这是两件不同的事情,任何人都能理解。”^③也就是说,无论作家艺术家、思想家、哲学家等,他们个人是否意识到自己工作的意识形态性质,他们的工作都在参与着意识形态的建设。

第二个层面,社会心理层面。关于这个层面,在普列汉诺夫的研究中已经开创性地提出来了,在他的研究实践活动中也得到了广泛的使用。但是,应该指出,布哈林对社会心理的理论总结,是普列汉诺夫所

① 布哈林:《历史唯物主义理论》,第243页。

② 《马克思恩格斯选集》第4卷,人民出版社,1972年,第501页。

③ 布哈林:《历史唯物主义理论》,第263—264页。

没有做的。布哈林这样归纳：“所谓社会心理，我们将理解为存在于一个社会、阶级、集团、职业等等中的不系统化的或不够系统化的情感、思想和情绪。”在这个归纳里，“社会心理”的内涵是“情感、思想和情绪”，它的存在状态是“不系统化的或不够系统化的”，它的存在基础在“一个社会、阶级、集团、职业等等”里面。这个归纳是具有概括力的。它基本上表现了“社会心理”的基本特点。但是，在这个问题上，布哈林的确较之普列汉诺夫缺少辩证法。普列汉诺夫是社会心理放在具体的社会环境下、发展和变化地考虑的，因此，他很注意避免对它做纯粹理性的抽象，而经过布哈林这样的归纳和总结，固然，它显示出来与动态把握相比更多的清晰度，却未免静止、机械和僵化。从这个意义上看，批评布哈林这个著作有上述缺陷的观点不无道理。^①然而，对反映论里面的“社会心理”层面的重视，是俄国马克思主义历史唯物论的特点，也是历史唯物论美学思想的特点。布哈林对它的归纳和总结，是这个话语系统里的一个跨越。

第三个层面，艺术层面。关于这个层面，可以把它分开做两个方面来讨论，一是作为意识形态各个层面之一来讨论，一是作为具有独立规律和特点的对象来讨论，前一个方面是后一个方面的基础和前提。布哈林在谈及艺术的意识形态性质时说：“我们已经看到，科学把人们的思想系统化，加以整顿、清理，剔除矛盾，把片段的知识碎片缝成科学理论和体系的步幅。但是，社会的人不仅思维着，他还感觉着：有痛苦，有享乐，有渴望，有喜悦，有悔恨，有绝望，等等。他的感情可能无限复杂和细致，他的心境可能时而定在这个音调，时而定在那个音调。艺术也就是把这些感情系统化，用形象或言辞、音响、动作（例如舞蹈），或其他某种手段（有时是十分物质的手段，例如建筑），来表达它们。可以稍为换个说法来讲明这一点，即可以说，艺术是使感情社会化的手段，或按照托尔斯泰（《什么是艺术？》）十分正确的定义，是激动的‘感染’手段。如果您聆听比如说一部音乐作品，其中表达某种内心的情绪，而您和其他听众为这种情绪渗透，受到它的感染，那么，那原来属于一个人的情

^① 布哈林：《历史唯物主义理论》“译者的话”，1988年，第1页。

绪,就变成所有人的情绪,传给了他们,影响到他们,使他们感染了这种情绪;在这里,内心的状况、感情,便社会化了。同样类似的情况也发生在任何其他艺术领域:绘画、建筑、诗歌、雕刻等等。现在就可以理解什么是艺术了:艺术是感情在形象中的系统化。也可以理解艺术的直接作用:它是促使感情的社会化、在社会中传递和传播感情的手段。”^①应该注意到,第一,这个界定是与“社会心理”的界定相呼应的。对于“社会心理”来说,“感情”是“非系统化”的,而对于“艺术”来说则是“系统化”的。这表明,在布哈林的理论里它们具有一种层次关系。艺术比社会心理在思维活动中层次更高。第二,布哈林接受了托尔斯泰的“艺术表现情感说”,把艺术的内容固定在“情感”上,固定在“社会的人”“有痛苦,有享乐,有渴望,有喜悦,有悔恨,有绝望”这个共同特点上,这是有价值的观点。作为俄国马克思主义者队伍中的一个后辈,布哈林不会不知道普列汉诺夫对于托尔斯泰这个观点的态度,后者对于艺术表现情感的说法有一个著名的补充:艺术还表现思想。思想的状态是理智的状态,是自觉意识的状态。普列汉诺夫以这个立场来进行艺术社会学的研究,提出任何艺术行为首先是起源于功利目的,是自觉的功利目的行为的积淀。但是,布哈林在这里并未提及思想、意识、自觉等类似的词汇,而仅仅提及情感,这是有意味的。固然,我们已经知道,作为艺术表现的内容,情感内部积淀着思想,积淀着功利目的和打算。但是,在这里,必须看到,布哈林并非简单地把艺术表现的内容与意识形态其他种类(例如哲学)表现的内容相等同,而是集中在“感情”上谈论,这是一个有意义的偏向。它暗含着布哈林对艺术的特殊性的理解。在唯物论反映论看来,讨论“意识”(即自觉的思想)与“存在”的依赖关系时,比较来说,可以是非常直接的,而谈论“感情”与“存在”的依赖关系时,就不那么直接了。在“感情”与“存在”之间,有广阔的空间地带,需要大量的中介环节来说明。这意味着,在布哈林的观念里,艺术表现的内容并非直接取自生活,而是在经过了大量中介过滤以后才成为艺术内容的;这也就意味着,在布哈林看来,对艺术表现的情感内容的把握

^① 布哈林:《历史唯物主义理论》“译者的话”,第219—220页。

需要更加谨慎,更多地借助专业规律。这是布哈林在艺术上的一个重要观点的理论根源:“每一种艺术都有一些独自的特点。”^①

在关于艺术的形式理论方面,布哈林有一个值得注意的理论创建:他对艺术形式进行了细致的社会学研究,发掘了艺术形式的社会历史根源,认为,艺术形式通过“中介环节”——“文化”的联结,与社会生活密切地联系在一起:“艺术以各种方式,直接地或间接地,无中介地或通过大量中间环节,决定于(而且从不同方面决定于)经济制度和社会技术设备。”^②这个观点与恩格斯致康·施韦泽的信里所说的“更高地悬浮于空中的思想领域”^③以及它们归根结底为经济基础所决定的特点是一致的。令人感兴趣的是关于“中介”的概念。艺术通过“大量的中介环节”与“经济制度和社会技术设备”相联结,这个“中介环节”指哪些?布哈林本人并未具体阐述自己的看法。这是很遗憾的。不过,他却提出一个非常重要的术语——“文化”:“随着社会的发展和其他意识形态的出现,随着‘文化’等等的发达,艺术也就自然而然地吸取这些因素,这样一来,不再那样直接地和物质生产的生活相接触了。随着宗教的发展,音乐、舞蹈等等开始高度地适应祭祀的需要……”^④布哈林实际上在这里提出了,所谓“中介环节”指的是文化因素。对于音乐和舞蹈来说,宗教的祭祀是它们与直接的社会生活联系的中介环节,是随着社会生活的“发达”而构成的,而在宗教出现之前,音乐和舞蹈毋宁就直接表现于生活。布哈林曾经列举自己哲学上的“新东西”,其中包括“发挥社会现象物质化的理论,即社会心理和意识形态凝聚固定为具有特殊的社会存在的物的形式的文化积累的特殊过程”一个内容。^⑤这个思想具有很大的理论价值。

普列汉诺夫的社会学批评是没有自觉到的文化批评。他广泛地使

① 布哈林:《历史唯物主义理论》,第227页。

② 同上书,第227页。

③ 《马克思恩格斯选集》第4卷,1972年,第484页。

④ 布哈林:《历史唯物主义理论》,第228页。

⑤ 参见《布哈林言论》,转引自郑异凡《布哈林论稿》,中央编译出版社,1997年,第151页。

用文化研究的基本成果,却丝毫没有意识到把文化作为一个中介环节来研究。而在布哈林的研究中,虽然明确地指出了“文化”和生活的“发达”这样的术语,甚至在讨论音乐和舞蹈的时候,把文化的具体种类之一的“宗教”作为一个例证指出来,但是,同样,也没有把“文化”作为一个中介进行独立的研究,从而阐明艺术与经济基础之间的影响、制约关系。这个遗憾要在巴赫金的理论里才得到弥补。巴赫金在研究马克思主义的意识形态诗学理论时,对意识形态各个方面、各个层次做了深入的细致的研究,尤其是对“文化”诸因素在意识形态领域的功能做了深刻的阐述,是对马克思主义文学社会学批评理论的巨大贡献。

但是,布哈林在讨论艺术形式上的要素的复杂性变化时得到了具体运用:“形式上的要素的复杂化是随着生活的复杂化而来的,因为生活的复杂化不断改变人的心理—生理性质。野蛮人的粗略的辨音力,和资本主义大城市居民的细致的辨音力及其异常敏感的神经组织一样,都是社会发展的函数。由此可见,‘内在规律’就是社会发展的另一方面。又因为社会发展决定于生产力的发展,所以,内在规律归根结底也是生产力的函数。因为人在影响外部世界的同时,也在改变自己的本性。”^①不过,正是因为缺少对“文化”自觉的意识,这段论述显得比较机械和勉强,也使得“社会发展”这个术语比较空泛。假如我们把“社会发展”理解和替换为“文化”,那么,事情便好理解得多。

第四个层面,形式的理解层面。布哈林是俄国马克思主义文学思想家里面具体研究形式最集中的,也是对艺术形式进行社会学研究最为具体的理论家。他对艺术形式的基本看法是:艺术形式经由社会心理,呈现为意识形态内容。他说:“艺术作品的几乎同形式不可分割的内容(它的“主题”),显然决定于社会环境,这从艺术发展史上不难觉察到。当然,通过艺术形象表现的,正是在特定的时机和特定的时刻以某种方式激动人心的事物。不引人注目的东西不会激发创作思想。相反,社会或它的个别阶级集中关注的事物,也就在精神劳动的特殊部

^① 布哈林:《历史唯物主义理论》,第225页。

门——艺术中受到加工。”^①“形式的类型也好，风格也好，同样都决定于社会生活的进程。它是流行的心理和意识形态的体现，它是‘风行一时’的感情和思想、情绪和宗教、印象和大大小小的观念的表现。风格不仅是外在的形式，而且也是某种‘具有一切有关的明显标志的内容’；风格的历史体现着‘生活制度(der Lebenssysteme)的历史’。”^②这个观点同样有很大的理论价值。在我们讨论的这个时期的俄国马克思主义文学思想发展历史上，把“艺术形式”作为一个问题来研究是比较少的。这有两个原因：一是俄国马克思主义文学理论在自己的发展历程中，把自己的首要命题明确为强烈的“现实关怀”，在内容上的偏重是毫无疑问的。二是对艺术形式内涵的体会和研究，是需要非常专业的学识的，而普列汉诺夫专心于哲学、列宁专心于政治、托洛茨基专心于“不断革命”的理念，这使得艺术形式的研究相对缺乏。比较而言，布哈林是谈论艺术形式的合适人选。他的思路仍然坚持着艺术社会学的立场，首先，他把艺术形式与社会生活密切地联系在一起，把社会生活看做艺术形式的根源。其次，他看到了在具体的“社会生活”和“艺术形式”之间存在着“流行心理”、“意识形态”、“风行一时的感情”、“思想”、“情绪”、“宗教”等因素，艺术形式正是通过它们，与社会生活的进程联系在一起。在研究哲学时，布哈林更为细致地阐述了哲学与社会生活中的具体情感和思想的联系，这个思想对于马克思主义文学理论建设是有积极作用的。

第五个层面是感情、感觉和想象层面。在布哈林的理论体系中，感情、感觉和想象属于感性层面，是社会心理的具体内容。它们具有两个走向：一是积淀在社会心理层面，成为一种反应机制，一是固定在文艺作品中，成为系统化的意识形态的表现。从理论上来说，这个思想是对普列汉诺夫“五个因素”思想的发扬，而且是在理论建设的基础上的发扬，具有重大的价值。“社会心理”是马克思主义历史唯物主义学说的一个重要内容，在对社会意识、上层建筑和经济基础进

① 布哈林：《历史唯物主义理论》，第226页。

② 同上书，第225页。

行层次研究的时候,必须关注社会意识的系统化层面和非系统化层面,必须注意到直接地和具体地与上层建筑、经济基础相联系的系统化社会意识的各个因素,同时,也应该注意到并非直接的,而是通过中介与上层建筑、经济基础相联系的各种因素。布哈林在这里实际上是把非系统化的社会心理因素看做一个理论的对象,试图建立它与社会意识,进而与经济基础的反映论联系。他说:“社会心理是社会意识的一个储存所。可以把它比之为食盐溶液,从中渐渐沉淀出意识形态的结晶。事实上……意识形态的独特之处在于,它的各种要素即思想、感情、感觉、形象等等更具有系统性。意识形态把什么东西系统化了呢?它就是把系统化不足或完全没有系统化的东西即社会心理加以系统化。意识形态就是社会心理的凝聚物。”^①这里,布哈林明确了社会意识形态与社会心理之间的联系。社会心理与意识形态之间的联系是经常性的、连续的过程,因此,随着社会心理的变化,意识形态就必然发生相应的变化。“假定说,痛苦的感觉和渴望摆脱现状的激情,固定在某一艺术作品中。这也是意识形态。……从心理到意识形态之间并没有一块界碑上面刻着‘严禁入内’的字样。相反,实际上随时都在发生社会心理凝固和聚结为社会意识形态的连续过程。因此不难理解,随着社会心理的变化,也发生着社会意识形态的变化……社会心理本身就是随着经济关系的变化而变化的,因为在这一变化过程中社会力量不断重新配置,产生新的关系,而且是在另一生产力水平条件下。”^②

社会心理主要指什么形式的心理呢?马克思曾经说过:在其现实性上,人是社会关系的总和。在“现实性”这个层面上,人处于各种社会关系的网络中间,是这个网络的产物。更进一步追问的话,社会关系指的是什么关系?布哈林认为,除了我们必然看到的阶级关系之外,社会关系还具有更丰富的内容:“除了阶级心理这种最鲜明、突出、显著的社会心理形式外,还存在着集团心理、职业心理等等。存在决定意识。在

① 布哈林:《历史唯物主义理论》,第252页。

② 同上书,第253页。

这个意义上也可以说,人们的任何集团(哪怕是象棋爱好者小组或合唱小组)都打下某种——可能并不显著的——烙印。但是,因为任何人们的集团的存在终究是和社会的经济制度联系着的,归根到底取决于它,所以各种社会心理都是以社会生产方式、社会的经济结构为转移的因素。”^①在这段话里,最重要的思想倒不是存在决定意识这个原理及其印证,而是社会心理形式的广泛内容,例如集团心理、职业心理以及它们与社会经济制度之间的关系。固然,一切集团心理、职业心理归根到底必然归结为经济关系所制约,然而,这并非否定它们存在的独立形式,而是充分注意到它们的特殊性质。

布哈林曾经列举自己哲学上的“新东西”,其中包括“发挥社会现象物质化的理论,即社会心理和意识形态凝聚固定为具有特殊的社会存在的物的形式的文化积累的特殊过程”一个内容。这个思想包含着布哈林所理解的历史唯物主义理论中的深刻含义。假如需要做一个总的评价的话,它是对马克思主义历史唯物论学说中一个重要环节的补充,它既说明了社会意识形态,又丰富了社会意识形态与上层建筑、经济基础之间的中介地带,具有相当大的独创价值。尤其是对于说明作为意识形态之一的艺术来说,它一方面说明了艺术表现的对象问题(感情、想象、感觉等),另一方面也为艺术与社会生活之间的关系提供了有力的中介。这是布哈林作为一个马克思主义者的理论创建。

二 “无产阶级文化”,作为一个问题

布哈林关于文化和文学问题的学说,包括三个环节:一是关于无产阶级文化理论问题;二是关于革命后无产阶级文化建设策略问题,这里面包括文化领导权问题、干部培养问题和不同时期的具体任务问题;三是关于布哈林的无产阶级文化学说与列宁、托洛茨基的关系问题。从这三个环节来考察,布哈林的文化学说的核心是:在无产阶级专政过渡

^① 布哈林:《历史唯物主义理论》,第252页。

时期,必须建设与经济、政治和军事相适应的无产阶级文化。这个使命不仅是必然的,不能回避的,而且,布哈林认为,“关于工人阶级夺取政权后的文化问题,在一定的革命阶段会成为整个革命的中心问题”^①。

1. 关于“无产阶级文化”的理论问题

文化问题,在布哈林历史唯物主义理论体系中,占据着重要的位置。《历史唯物主义理论》一书的很大部分,就是在文化层面上讨论存在与意识的关系问题。可以说,早期的布尔什维克领导人很少有像布哈林这样的,把文化问题置于革命的中心位置。在这一点上,他与意大利共产党人葛兰西有相近之处^②。因此,要理解布哈林的思想整体,就无法回避文化理论,尤其是他对无产阶级文化的基本立场和态度。既然他认为“关于工人阶级夺取政权后的文化问题,在一定的革命阶段会成为整个革命的中心问题”,那么,对于这个“中心问题”的战略思考,就必然成为他的思想的基础。布哈林在相当的程度上属于一个理论家,他思考和解决问题,习惯上要在具体的理论前提上进行,那么,对于无产阶级文化问题,他确立了怎样的理论基础呢?

俄国学者 B. 纳乌莫夫认为,在布哈林写作《历史唯物主义理论》一书时期,还“没有完全摆脱波格丹诺夫的‘无产阶级文化派’的方法论的影响”,认为,这“可以在《过渡时期的经济学》和《历史唯物主义理论》里找到痕迹”。他还把列宁对布哈林的两个评价联系起来看:一是布哈林是“党的最可贵的和重要的理论家”,一是他“完全不理解辩证法”。B. 纳乌莫夫认为,假如这两个评价是统一的话,那么,布哈林的理论的马克思主义性质就可疑了。^③ 国内的学者也认为,“布哈林对波格丹诺夫

① 《布哈林文选》上册,人民出版社,1981年,第90页。

② 葛兰西对布哈林的理论著述十分关注,他曾经专门就布哈林的《历史唯物主义理论》一书写了很长的专门评论,见《实践哲学》;与布哈林相近,葛兰西也提出了文化领导权问题、资本主义时期无产阶级文化意识问题等。

③ B. 纳乌莫夫:《回归真理》,见《布哈林:人,政治家,学者》(论文集),莫斯科政治读物出版社,1990年,第23—24页。

的理论却多少有些偏爱”^①。的确,我们在布哈林关于文化的理论中可以读出很多并非马克思主义的思想,例如对阶级文化的断然分割,对过渡时期文化建设的复杂性认识过于简单化等,这都可以看出波格丹诺夫思想的印记。但是,也应该看到,他在基本思想和基本立场上所执,还是马克思主义唯物论的思想。这就需要认真研究和辨析。布哈林在文化理论研究和阐述过程中,表现出一种深刻的矛盾。这个矛盾主要体现在:一方面坚持无产阶级文化的纯粹性,声称“旧剧院必须砸烂。谁不了解这一点,他就是什么也不懂”^②。另一方面又理解过渡时期文艺的多样化存在。美国斯蒂芬·科恩在《布哈林的政治传记》里说:1925年7月1日中央委员会通过了一个决议。这个决议是由布哈林写的,体现着他的主张。他反对党对文艺进行系统的干预,赞成文艺多样化的原则,保证对非党作家的保护和鼓励。布哈林这一立场所以令人感兴趣,是因为他长期以来一直是赞成需要有独立的“无产阶级文化”的思想的,他在政治局里是唯一支持这一思想的人。虽然大家知道,他本人对文化的嗜好和兴趣是很广泛的,但是他在“无产阶级文化”问题上却采取了激进的立场,像欢迎“第一只燕子”一样渴望“无产阶级”的小说和戏剧作品的出现。^③假如从时间上看,或许会有这样一种可能,即布哈林的文化思想随着时间的变化而有所调整。但是,在同一个时间段,他在别的文章里恰恰表现的是1921年的思想立场……也许,这个矛盾并未为他所克服。

和托洛茨基一样,布哈林对文化理论问题具有浓厚的兴趣。显然随着无产阶级在政治制度上的胜利,使意识形态建设包括文化建设工作提到了议事日程上来了。布哈林对文化理论的研究较之前者更具有体系化、理论化的色彩。在《无产阶级革命与文化》一文里,他提出了文化研究的具体思路:“我把这一文化领域分成三个小问题,解决了这三个问题,整个问题的答案就有了。我提出以下这些问题:首先是文化原

① 郑异凡:《布哈林论稿》,中央编译出版社,1997年,第188页。

② 《真理报》1929年12月16日第1版。转引自斯蒂芬·科恩《布哈林政治传记》,徐葵等译,东方出版社,1988年,第297页注解1。

③ 斯蒂芬·科恩:《布哈林政治传记》,第296—297页。

则的问题,——这种文化将产生什么新事物;其次,这一新文化传播得有多远,它包括哪些人——用一个外国词来说,这就是文化的粗放性问题;第三个问题是,这一阶级文化加工得有多深,或者这一加工的集约性、这些新原则的集约性问题。我要从这三个小问题的角度来考察这一问题:在这方面,封建社会范围内的资产阶级和资本主义社会内的无产阶级的情况是怎样的。”^①简单说,就是从文化的“原则性”、“粗放性”和“集约性”三个方面来研究。布哈林所说的“原则性”实际上就是一种文化的本质和核心,是文化发展的可能性和前提。所谓“粗放性”,是借助于经济领域的一个术语,指较少投入而期望在相对宽广的地域内获得较多的效益,对于文化建设来说,是对无产阶级文化的普及性和大众化程度的期望。而“集约性”,则强调文化的精品意识,它能够产生较高水准的精品文化产品。在这三个支柱上,他研究了无产阶级文化原则问题:“从原则的角度来看,无产阶级的阶级文化比资产阶级的阶级文化高。在这一问题上,就新文化的原则来说,我认为以下的论点是反驳不了的:工人阶级即使在资本主义社会内部已经带来了比旧的资产阶级文化更高的东西。为什么?在这一方面的新事物是什么?在这一方面首先以下两个互相联系的论点是新的。……正如工人阶级有克服资本主义生产无政府状态的倾向一样,它也有克服文化和知识的生产方面的无政府状态的倾向,这就是说,它很了解,为了使一切所谓的文化价值和各种科学分支发挥更大的效果,必须把它们综合起来,产生一个共同的世界观体系;各个文化分支的结合和计划性以代替无政府状态——这是无产阶级文化的第一个原则。”^②“我们可以准确无误地总结说:资产阶级在封建社会范围内部成长起来时,它的文化力量比起无产阶级在资本主义社会范围内部的文化力量高得很多;工人阶级在文化方面比那个要被它推翻的阶级弱小许多、许多、许多倍。”^③对于苏维

① 布哈林:《无产阶级革命与文化》(1923),《布哈林文选》上册,人民出版社,1981年,第84页。

② 布哈林:《无产阶级革命与文化》(1923),《布哈林文选》上册,第84—85页。

③ 布哈林:《无产阶级革命与文化》(1923),《布哈林文选》上册,第90页。

埃时期的文化状况,他说:“我们的文化原则是更高的。我们将不会受偶像支配。”^①

不能否认布哈林对无产阶级文化的期待。但是,我们还是认为,他的观点并非真正的马克思主义的观点,带有简单化和机械化的倾向。固然,他表面上接受了列宁的两种文化的观点,拒绝了托洛茨基否认无产阶级文化村存在的观点,但是,在他的意识里,无产阶级文化仍然是“纯粹的”,与资产阶级文化是决然对立的。这个立场显然来自波格丹诺夫。他对过渡时期文化建设的乐观态度实际上也包含着这个立场。这个立场妨碍他进一步对过渡时期的文化存在状况做深入的研究,例如过渡时期文化存在的现实性和包容性,它的复杂的多元结构,它的功能和变化因素等,也妨碍他对无产阶级文化存在的状态做细致的研究,以区别其中的幼稚和小资产阶级浪漫倾向,制订有针对性的文化战略。所以,尽管他认定,“关于工人阶级夺取政权后的文化问题,在一定的革命阶段会成为整个革命的中心问题”,但是,这个“中心问题”却并未在20年代引起“党内最宝贵的理论家”充分的重视,以至于文化研究问题始终是一个问题。

问题在于,布哈林虽然在理论上强调无产阶级文化的原则性、粗放性和集约性,但是,在实际的文化指导和建设的引导工作中,却仍然保持对文化、文学和艺术实践的多元性的认同。他起草的党关于文艺政策的文献,充分体现了这个灵活性。在对布哈林的文化观点做了系统的研究后,斯蒂芬·科恩说:“尽管他对无产阶级文化寄予理论上的同情,但是布哈林坚决反对那种认为可以依靠‘机械的强制的办法’和官方的偏袒来造就新文学的主张。‘假如我们……主张文学必须由国家控制……那么……我们将毁灭无产阶级文学。’”^②但是,关键不是描述这两者的矛盾,而是必须在这两个彼此矛盾的观点之间寻找到一个理论支柱,它能够说明两者之间的统一性。关键在于布哈林对苏维埃时期的过渡性的理解上,在于他对这一时期“无产阶级文化”存在的实际

① 同上书,第87页。

② 斯蒂芬·科恩:《布哈林政治传记》,第297页。

状况的认识基础上。也就是,在新旧文化交替的过渡时期,在无产阶级文化尚且不能取得领导权的条件下,无产阶级必须容忍其他文化的存在,以保证这个时期文化的整体水准。而一旦无产阶级文化整体上获得了提升、获得了文化领域的领导权时,其他文化自然被纳入这个整体中。这样,文化的均衡才能够保持。这就是布哈林的“社会均衡理论”在文化领域的表现。

2. 关于革命后无产阶级文化建设策略问题

相对于文化研究理论,布哈林对革命胜利后无产阶级文化建设策略的研究更为深入和具体。他不仅涉及这个问题的战略层面,而且还几乎涉及这个问题的技术细节,体现出相当高的理论水平和战略眼光。

布哈林的文化建设思想首要问题是培养一批有力的文化干部队伍。他指出:“工人阶级在文化上受压迫的地位使它不能像资产阶级所做的那样从自己内部产生足够数目的领袖。但是如果工人阶级掌握了政权,如果它必须管理社会,那么它一定会从自己内部为管理和行政等等培养出一大批应有的力量。”^①工人阶级在文化上的多数“领袖”不会在资本主义社会“内部”产生,这与它在政治、经济上的受压制地位相关,因此,在革命胜利后,就必须把这个工作抓起来。但是,这个工作不是简单的“文化移植”,——因为此前不存在无产阶级文化;也不是逻辑上的“文化演绎”,——无法从马克思主义的意识形态学说演绎出无产阶级文化来。这些领袖必须在实践中学习和创建活生生的无产阶级文化来;他们是文化原则的活的实践者。“问题就在这里:需要这些文化原则的活的体现者。换句话说,需要有一定的由活人组成的干部队伍。这些新的文化原则会在他们身上扎根、积累、集合,深入到他们的血液中。”^②布哈林由此理解过渡时期的意义:“为了使夺取了国家政权的、同时忍受着贫困的工人阶级,通过使自己的成员接受文化教育,训

① 布哈林:《无产阶级革命与文化》(1923),《布哈林文选》上卷,第84页。

② 布哈林:《无产阶级革命与文化》(1923),《布哈林文选》上卷,第92页。

练出一批干部,从而使工人阶级可以用自己的强劲手腕管理整个国家,可以把自己信赖的人作为有高度技能的人派到各个岗位上。”^①他多次提及“文化干部”的培养问题,例如:“只能通过这样可能的途径:先培养一批干部,由他们再培养其他的人,以下类推。”^②“应当在广泛的战线上开展文化工作。主要的注意力要放在消灭文盲上,但不应当忘记熟练干部,必须注意培养他们,使他们成为更加熟练的干部。”^③

其次,培养文化干部的实质是“文化领导权”问题。在布哈林的文化理论建设中,非常明确地和系统地提出了“文化领导权”的问题。所谓“文化领导权”,在当下的学术界习惯上翻译为“文化霸权理论”,把它与葛兰西联系在一起。的确,葛兰西比较及时地总结了俄国革命的经验教训,提出了文化的领导权问题。他的这个思想有来自俄国马克思主义者的因素。葛兰西曾经对布哈林的《历史唯物主义理论》一书做过细致的研究,他对列宁有关文化和教育的论述也非常熟悉。布哈林的文化领导权理论假如不是更早,也是同时对葛兰西的同名理论产生了相当大的影响。

布哈林的文化领导权理论是建立在革命后的文化建设基础上的。在这个方面,同样可以看出布哈林理论的前提:在革命前“纯粹的”无产阶级文化是非常薄弱的。显然,他没有把马克思主义理论放在无产阶级文化的视野里来看待。布哈林在很明确地提出文化领域的领导权问题时说:“当我们接触到艺术、科学和其他领域时,我们扪心自问,我们是否已经成熟到可以独掌领导权了呢?我确信,还没有。既然我们还没有成熟,既然我们正处于虽已取得政权,却尚未成熟到可以掌握文化领导权这样一个时期,那么,同志们,完全清楚的是,我们应该提出取得这一领导权的任务。或者像我所说的,依靠自己的力量在文学和文化等领域争得社会领导的历史性权利。”^④他还论述了取得领导权的方

① 同上书,第95页。

② 同上书,第104页。

③ 同上书,第105页。

④ 布哈林:《无产阶级和文艺政策问题》,《布哈林文选》上卷,人民出版社,1981年,第346页。

法,说:“于是,从这里就产生了关于取得领导权的方法……等等问题。……在目前情况下,领导权问题同政治领域中的情况不同,那么,在这方面它同政治有无一定的共同点呢?我认为有。有工人阶级及其无产阶级评论家们从社会意义的角度评价文学作品的毫无争议的领导权。这是从一开始就有的。这是我一开始就能够看到的東西,尽管我不是什么专家,对艺术形式和风格问题一窍不通。从社会革命的观点,我可以看出来并说出来……”^①可以看出,布哈林的文化理论始终建立在对文化自身特点的深刻把握的基础上。他不是简单化地把文化与意识形态的其他种类等同看待,不是漠视文化领域的自身特点,而是充分认识到这个特点来讨论文化建设的工作的。这样,在他看来,被托洛茨基称为“同路人”的文学就显示出别的意思来:“现在,这里出现了‘同路人’的问题,非无产阶级作家问题。这里立即涉及两个问题。对他们的政治态度问题和同他们在文学上的联合问题,这是同一个问题,而第二个问题则是有关我们自身的自我教育问题。”^②他把同路人文学与无产阶级文学的“自我教育问题”联系起来看待,是非常正确的。

第三,布哈林对无产阶级文化的成熟、发展和壮大,提出了很重要的策略,尤其是他提出的对文学政策的偏向的警惕,具有警世的作用:“在我们的文学政策中有两大偏向:一是共产党人自大狂,一是丧失立场。”^③这个思想应该作为他的无产阶级文化的“原则性”的有力补充。我们知道,在联共(布)1925年发表的《党对文艺方面的决策》,基本上坚持着布哈林的这个思想。

对于无产阶级文化,布哈林的头脑还是清醒的。他清楚地意识到,无产阶级文化是需要首先做ABC的普及工作,首先是普及“饭前洗手”这样的常识,他也赞同列宁“大声嚷嚷不利于无产阶级的文化建设”的思想,但是,这并不妨碍他对它的远景展望。他曾经这样说:“在经济领域、群众工作领域、科学创造领域、在整个文化领域,我们已站在大规模

① 同上书,第346—347页。

② 布哈林《无产阶级和文艺政策问题》,《布哈林文选》上卷,第347页。

③ 同上书,第348页。

任务的大门口,我们已走出室内文化的小书斋,进入城市的大街广场,把文化的使者派往农村,派往穷乡僻壤。”^①这似乎与布哈林自己提出的无产阶级文化的粗放性和集约性特点相悖了。应该冷静下来,像他在另一个地方所说的:“在文化方面工人阶级只能一点点地‘成熟起来’;它不是立即‘成熟的’;它不是自己的一切阶层同时‘成熟的’;它是可以说一部分、一部分地‘成熟起来’的……提高工人的文化水平是真正改善我们国家机关的前提。”^②

3. 关于布哈林的无产阶级文化学说与列宁、托洛茨基的关系问题

研究俄国无产阶级文化问题,就不可能回避列宁、波格丹诺夫、托洛茨基和布哈林这些人的名字,也就不能回避一些尖锐的理论冲突。实际上,这个问题太大,不是这里所能够概括得了的。这里仅仅以布哈林为核心,把他与列宁、波格丹诺夫、托洛茨基的基本立场提出来作为比较,描述他们之间的根本分歧。

首先,布哈林与列宁的文化理论分歧。关于这个问题,有学者说:“列宁和布哈林的分歧究竟在哪儿,布哈林本人讲得并不清楚。最根本的一点是列宁基本上否定无产阶级文化的存在,他支持作为群众组文化织的无产阶级文化协会,但是坚决反对他们臆造无产阶级文化的企图。”^③而布哈林本人则对“无产阶级文化”这个概念情有独钟。

列宁与“无产阶级文化”的“官司”,可以从1908年算起。波格丹诺夫、卢那察尔斯基等人搞的前进派,认为每一个阶级都有自己的文化,从而倡导“无产阶级文化”,否定文化遗产的继承和发展,大搞文化的“造神”和“寻神”。这种极“左”的思想受到了列宁的激烈批评。在十月革命后,无产阶级文化派甚至在组织上与苏维埃政权闹独立。这受到了列宁的严厉批评。而布哈林在不同的场合表达过类似的思想:“在文

① 布哈林《无产阶级和文艺政策问题》,《布哈林文选》上卷,第245页。
② 同上书,第349页。
③ 郑异凡:《布哈林论稿》,中央编译出版社,1997年,第187页。

化方面是否有无产阶级独有的特点？我认为有，不过这个问题已经讨论过多次了。我要说，波格丹诺夫在这方面说的并不全是坏东西——他有一些很正确的好的想法。”^①有学者这样认为：“布哈林曾是无产阶级文化的热心支持者，十月革命后有一段时间他的观点接近于无产阶级文化派。1918年7月23日布哈林在《真理报》书评栏发表对无产阶级文化杂志的评论，表示同意它的一个基本观点：‘这些观点的基础是强调无产阶级文化和文化教育运动的必要性的思想，这种运动是同政治运动和工会运动并行的工人阶级的运动的特殊形式。’布哈林完全同意无产阶级文化协会的这一关键立场，只有一个保留：‘如果抛弃波格丹诺夫所固有的、在杂志上常常见到的某些夸大和偏向。’与此同时，他也接受无产阶级文化协会是‘纯粹的无产阶级意识形态的实验室’的提法，不过他反对‘实验室脱离政权机关的法律命令而独立的要求。’”^②所以说，“布哈林对波格丹诺夫的理论却多少有些偏爱”^③。这个结论是比较中肯的。

实际上，列宁与布哈林在锻造所谓阶级文化上的分歧是十分明显的。列宁曾经明确地表示：“不是特殊的思想，而是马克思主义。不是臆造新的无产阶级文化，而是根据马克思主义世界观和无产阶级在其专政时代的生活与斗争的条件的观点，发扬现有文化的优秀的典范、传统和成果。”^④这个思想，既表明了列宁的基本立场，同时也是对布哈林和波格丹诺夫的文化学说的批评。

其次，布哈林的文化理论与托洛茨基的关系。布哈林与托洛茨基在政治生活中的关系很复杂，但是，相对而言，布哈林与托洛茨基在文化理论上的关系，倒是可以专门论述的。

托洛茨基也曾经使用过“无产阶级文化”这个术语。关于这个术语的内涵，他是在不断革命理论的视野下来界定的。在他看来，在过渡时

① 布哈林：《无产阶级和文艺政策问题》，《布哈林文选》中卷，人民出版社，1981年，第340页。

② 郑异凡：《布哈林论稿》，中央编译出版社，1997年，第182页。

③ 同上书，第188页。

④ 《列宁全集》中文第2版，第39卷，第334页。

期,在整个世界革命之前,是不存在所谓“纯粹的”“无产阶级文化”的。在反对十月革命前后的“纯粹的”“无产阶级文化”的问题上,他与列宁的立场是一致的。但是,另一方面,托洛茨基也是反对文化遗产的继承与发展关系的。在他看来,“无产阶级文化”这个术语所表示的内容,不是一个不断渐进发展的过程,不是一个包容许多时期、不同民族和阶级文化的宽泛概念,而是一个在世界革命完成以后实现的纯粹的阶级文化概念。因此,在这个问题上,在实质上,托洛茨基与波格丹诺夫的立场是一致的。

那么,布哈林与托洛茨基文化学说的关系怎样呢?托洛茨基在《论文学和俄共的政策》(在俄共中央1924年5月9日文学讨论会上的讲话)一文里这样说:“无产阶级文化协会的存在,基于众所周知的理由,我将支持,但在对波格丹诺夫无产阶级文化的抽象概念这一问题上,我是完全反对您和您的保护人布哈林的,我是完全赞成弗拉基米尔·伊里奇的。”^①这段话明确不过地把托洛茨基与布哈林之间关于无产阶级文化的分歧表达出来了。在这里,托洛茨基区别了“无产阶级文化协会”与“无产阶级文化”这两个不同的概念,“基于众所周知的理由”,他赞同前者,而反对后者。这个区别的含义是什么呢?“无产阶级文化协会”在历史上为普及工人阶级文化、激励工人阶级文学创作,团结工人,起了很大的作用;十月革命后,它对于工人阶级文化水平的提高,做了大量的工作。托洛茨基和列宁是在这个意义上同意这个术语的。而对于抽象的“无产阶级文化”这个术语,他认为,它附带有波格丹诺夫的东西,是与马克思主义的文化遗产的继承和发展学说相违背的。虽然,布哈林在文化理论上实践的东西,与他在“无产阶级文化”这个术语下所宣传的东西,是有矛盾的。他在实际工作中,也并非追求纯粹的无产阶级文化内容。这种偏爱时常妨碍他站在马克思主义立场上清醒地判断事物。

^① 托洛茨基:《文学与革命》附录,刘文飞等译,外国文学出版社,1992年,第545页。

三 布哈林与葛兰西:现实影响与批评

葛兰西接触布哈林的著作《历史唯物主义理论》，大致时间可能是在1922—1923年间。这个时期，他作为意大利共产党在共产国际执行委员会的代表在莫斯科工作。1924年返回意大利。布哈林的《历史唯物主义理论》一书就在1921年9月完成，正是在这个时期出版并引发了学术界的讨论。这个讨论的主流是正面肯定的，然而，列宁对它的关键性定性——“不懂辩证法”，也许会影响到葛兰西的批评。然而，葛兰西对布哈林的批评，是以俄文版为依据还是以1926年由阿兰和恩温的英文版为依据，或者以1927年出版的法文版为依据，这个问题还不是太清楚。^① 葛兰西对布哈林这一著作的批评，包含在《狱中札记》里。这部著作是1929—1935年在监狱中写的。在俄文版里，这一部分未被收入。

在描述葛兰西对布哈林的批评之前，有必要先陈述他的两个基本立场：一、历史观点。“不能把哲学和哲学史分开，也不能把文化同文化史分开。不认识世界观的历史性，不设想这个世界观处于何种发展阶段，不认识这个世界观同其他世界观或其他世界观的要素相矛盾，就不能成为最直接和最完全意义的、也就是具有批评地认识的和一贯的世界观的哲学家。”^②二、批判的文化观念。“创建新的文化，并不只意味着独自去进行‘独创的’发现。它也意味着——而且这一点特别重要——批评地传布已经发现的真理，即把它们所谓‘社会化’，从而把它们变成实践活动的基础，变成人们协调一致和活动的要素，变成人们精神的和道德的结构要素。”^③葛兰西在“研究哲学和历史唯物主义绪论”里预先做了四个附注，以上是其中的两个附注的内容，另外两个，一

① 参见葛兰西《实践哲学》第二编导论，徐崇温译，重庆出版社，1990年，第66页。

② 葛兰西：《狱中札记》，葆熙译，人民出版社，1983年，第7页。

③ 同上书，第8页。

是人的社会性和集团性,一是民族语言可以表现世界文化。在这里,葛兰西表达了一种历史联系的和批判建设性相结合的辩证的价值观念——这,也是他批评布哈林《历史唯物主义理论》的基本立场。

葛兰西对布哈林的批评,主要集中在对布哈林那种“把马克思主义归结为一种把已知的事物同获得知识的那个过程分割开来的实证科学状态的学说”^①,在他看来,这是思维样式粗鲁和陈腐的“庸俗唯物主义”。这个批评的实质,是强调马克思主义哲学是“实践哲学”,是在与人类的全部精神文化紧密结合和不断创新的学说,而不是可以静止地归结的教条。总的来看,葛兰西的批评集中在三点上:

第一,布哈林的哲学批判的出发点是错误的。他“不是从批判地分析常识出发”,而是“从假定出发,即构造一种广大群众的独创的哲学,是同传统哲学的伟大体系以及牧师教士的领袖的宗教相对立的——就是说,是同知识分子和高级文化的世界观相对立的”。^②在葛兰西看来,哲学的批判,不是从系统哲学出发,而是从常识的批判出发。因为在常识里面包含着一个时代全部的哲学观念,因此,对常识的批判也就意味着对这个时代的制度、价值观念、领导权利的批判。在这个问题上,显然,布哈林回避了。他以对以往全部哲学观点的批判代替了对常识的批判,也就是抹杀了哲学的批判精神,而马克思主义哲学最鲜明的特点就是它的批判性。

第二,布哈林的著作缺乏辩证法。葛兰西说:“《教材》中没有任何类的辩证法的论述。以一种非常浅薄的方式假设了辩证法,但却没有得到阐述。……这是荒谬的。”^③关于这一点,葛兰西的观点与列宁对布哈林的批评是一致的。的确,这个批评非常中肯。《历史唯物主义理论》对马克思主义学说进行阐释的最大缺陷,就是抹杀了它的辩证法。这就是它不可避免地把对事物的认识,变成了对它的单一原因的求索,而不是在关系和运动变化中理解它、把握它。马克思主义学说的生命

① 葛兰西:《狱中札记》,葆熙译,人民出版社,1983年,第67页。

② 同上书,第110—111页。

③ 葛兰西:《狱中札记》,人民出版社,1983年,第127页。

在布哈林的学说体系里面,变成了机械的使用手册。

第三,以“庸俗进化论”的社会学代替了马克思主义的“实践哲学”。徐崇温认为:葛兰西是站在他的“另一种马克思主义观点”对布哈林进行批评的。换句话说,葛兰西对布哈林的哲学批评,是站在实践哲学的立场上进行的。他批评布哈林把马克思主义表述为社会学,因为,在他看来,“社会学的根子上是庸俗进化论,社会学不知道辩证原则以及它的从量到质的推移,但这种推移却扰乱着任何形式的进化以及庸俗进化论意义上理解的任何一致的法则”^①。也就是说,社会学不可能完成哲学指导实践的任务。而最重要的是,布哈林本人甚至没有意识到哲学这个使命。“当他(指布哈林)谈到一种否认有可能构造一种实践哲学的社会学,而认为只有通过具体的历史著作才能表述这种哲学的趋向时,对于这个极端重要的异议,作者除了空谈外,并没有加以解决。”^②而在葛兰西看来,“在哲学中,统一的中心是实践,也就是说,是人的意志(上层建筑)和经济基础之间的关系。在政治中,统一的中心是国家 and 市民社会之间的关系,也就是说,是教育教育者、一般的社会环境的国家(集中化了的意志)干预。”^③“实践哲学是绝对的‘历史主义’,是思想的绝对的世俗化和此岸性,是一种历史的绝对的人道主义。追踪新世界观的线索,人们必须沿着这条线索。”^④

的确,葛兰西抓住了布哈林这部著作的理论思维上的弱点——渴望在俄国革命的经验基础上把马克思主义的学说体系化和固定化,试图把它作为一个可供操作的模式,推广到整个世界。但是,这样做的结果就是:马克思主义学说的生命力,它的批判性和历史主义就丧失了,转而变成了僵化的教条。对于文学、文化来说,情况也是这样。可以想见,体系化的欲望是非常恐惧的。

① 葛兰西:《狱中札记》,人民出版社,1983年,第118页。

② 同上书,第119页。

③ 葛兰西:《狱中札记》,中国社会科学出版社,2000年,第316页。

④ 同上书,第383页。

第二编

20—30 年代俄国马克思主义
文论的确立和内部对话

第一章 20—30 年代马克思主义文论概述

19 世纪末 20 世纪初俄国马克思主义文论的崛起,改变了俄国文论的面貌。苏联十月革命开辟了人类历史的新纪元,随着新的历史时期的出现,俄国马克思主义文论也揭开了新的篇章。这时,马克思主义文论已经不仅仅是俄国文论中的一个流派,而是成为俄国文论的主潮,成为苏联文艺界的指导思想。这是 20 世纪俄国文论区别于西方文论最重要的特点,离开这个基本点,不承认这个基本的历史事实,就很难对 20 世纪俄国文论做出科学的阐述。当然,俄国马克思主义文论的发展从一开始就不是一帆风顺的,它同内部和外部的文论流派一直展开紧张和尖锐的论争和对话,并在这个过程中得到发展。

一 20—30 年代马克思主义文论发展的主要阶段

20—30 年代马克思主义文论的发展可以分为两个阶段:一是十月革命到 20 年代,一是 30 年代。这两个阶段既有连贯性,又有鲜明的阶段特征,需要分别加以论述。

如果说,19 世纪末 20 世纪初崛起的俄国马克思主义文论面临的是文艺与俄国革命的关系问题,那么,十月革命后的最初年代的马克思主义文论面临的则是文艺如何继承文学遗产和如何表现新的生活的问题。以波格丹诺夫为首的无产阶级文化派否定文学传统,脱离生活和背离人民,企图关起门来创造所谓纯粹的无产阶级文化,以列宁为首的马克思主义文论家同无产阶级文化派展开坚决的斗争。列宁在年轻的苏维埃社会主义共和国最困难的时期,对文化艺术建设倾注了极大的心血,他进一步发展了十月革命前所提出的艺术反映论、文学党性原则和两种文化学说,在同“左”和右的各种错误倾向的斗争中,在总结社会

主义文化艺术建设新鲜经验的基础上,提出了继承传统、面向生活、扎根人民的社会主义文化建设纲领,实践和发展了党领导文化艺术的马克思主义原理,把俄国马克思主义论推向新阶段。

20 年代联共实行新经济政策,随着经济的放开,文学生活也十分活跃,出现了文学创作和文学理论相对繁荣的局面。这个时期文学团体林立,文学流派纷呈,文学论争不断,文学理论领域也是多种主张和流派纷然并立,作为主潮的马克思主义文论正是在同各种文论流派和文论主张的论争和对话中得到发展。

这种论争和对话有一种是在文学团体之间展开,以罗多夫等人为首的“岗位派”强调文学是阶级斗争工具,主张在文学界展开不调和的斗争,他们反对“同路人”作家,认为这些作家的小资产阶级本性使他们不总是可靠的;他们否定文学遗产,认为过去的文学都渗透了剥削阶级的精神。而以沃隆斯基为首的“山隘派”则认为文艺首先是对生活的认识,是反映和认识生活的手段,不能只归结为阶级意识的产物,他们主张继承人类文化遗产,团结“同路人”作家。这场争论直到 1925 年俄共颁布《关于党在文学方面的政策》的决议才告一段落。这个决议指出新的历史条件下文学阶级性的表现形式无限多样,无产阶级的任务更为复杂。党要帮助无产阶级作家掌握领导权,要周到、细心对待“同路人”作家。党主张多种集团和流派自由竞赛,反对对文学事业的专横和行政干涉。决议体现出较高的马克思主义水平。

20 年代另一种文论的论争和对话是在文论派别之间展开的,当时马克思主义文论面对的文论流派主要是形式主义学派和庸俗社会学派。以什克洛夫斯基为代表的俄国形式主义学派在 20 世纪初出现,他们把形式和语言放在首位,强调“文学性”,体现了文艺学的学科自觉意识,被西方认为是 20 世纪文论的真正开端。然而他们把自己封闭于文本之中,脱离开文学的社会文化语境,因而不能把文学的独特性和社会历史生活之间生动的相互影响结合起来,他们的诗学是非社会学的诗学。以弗里契为代表的是庸俗社会学派,庸俗社会学是学术界把马克思主义运用于学术领域不成熟的产物,它忽视艺术的特性和规律,不考虑艺术与经济、艺术与政治之间的中间环节,直接用经济因素和政治因

素去解释文学作品的内容和形式,把文学变成社会学的形象图解,可称之为非诗学的社会学。20 年代的马克思主义文论正是在同形式主义学派和庸俗社会学派的论争和对话中得到发展,他们既反对非诗学的社会学,也反对非社会学的诗学,既重视文学本身的特性,也强调文学的社会历史文化语境。他们试图摆脱阶级论的影响,把列宁的反映论运用于文学艺术分析,认为文学艺术是反映和认识现实的特殊手段,积极探讨文学艺术发展和社会发展的关系,文学艺术历史发展的规律和发挥社会职能的规律。

30 年代是社会历史发展的重要时期。如果说 20 年代的文论以马克思主义文论为主导,出现了相对繁荣的多元格局,各种文论流派纷然并立。那么,到了 30 年代,随着 1934 年作家“一大”的召开,苏联作家协会的成立,苏联文艺界和文论界就逐渐形成大一统的局面,文论由多元格局走向一元格局。由于个人崇拜和“左”的思潮的影响,30 年代的文学创作和文学理论的发展都不如 20 年代,但应当看到马克思主义文论在艰难行进中继续得到发展。这个时期最重大的事件是马克思、恩格斯和列宁的文艺论著的发表和研究,他们的文艺论著和文艺思想为苏联的文学理论批评确立了正确的指导思想。正是在马克思列宁主义文论的正确指导下,文学界继续清理庸俗社会学的影响,在文学理论批评中针对把文艺与阶级关系简单化的做法,提出了文学反映论和人民性问题。同时,在社会主义现实主义的讨论过程中,也就艺术的真实性、浪漫主义创作方法、文学的风格流派和世界观与创作方法的关系一系列重要理论问题进行深入的探讨。

30 年代末苏联开始了肃反扩大化,斯大林宣布阶级斗争随着社会主义的发展越来越尖锐,他把生活和文学艺术中的一切冲突都看成是阶级敌人活动的结果;另一方面为了维持其统治地位,掩盖现实生活中的矛盾,又宣传所谓的“无冲突”论。30 年代末 40 年代初出现的艰难和复杂的局面,使苏联文论又走上曲折的道路,这种情况直到 50 年代中期才开始发生变化。

二 20—30 年代马克思主义文论的主要贡献

20—30 年代俄国马克思主义文论的发展的道路虽然是不平坦的,但总的来说还是有很大进展,并且在 20 世纪俄国马克思主义文论的发展中占有重要地位,对 20 世纪世界各国马克思主义文论的产生和发展也产生深远的影响。其主要贡献有以下三个方面:

1. 传播和研究马克思、恩格斯、列宁的文艺论著和文艺思想

20 年代马克思、恩格斯和列宁的文艺思想是不受重视的。当时流行一种看法,认为马克思、恩格斯的文艺思想不成体系,只有一些零星的意见,理论界只承认普列汉诺夫是马克思文艺理论的权威。

文论界传播、学习和研究马克思、恩格斯和列宁文艺论著和文艺思想是从 30 年代才真正开始的。1931—1932 年,苏联的《文学遗产》丛刊第 1、2、3 集首次发表了马克思和恩格斯就剧本《济金根》给拉萨尔的两封信和恩格斯给敏·考茨基和玛·哈克奈斯的两封信。1932 年,经苏联马克思、恩格斯、列宁研究院整理,马克思早期著作《1844 年经济学—哲学手稿》全文辑入了阿多拉茨基主编的《马克思恩格斯全集》(德文版)第 3 卷中。1933 年为纪念马克思逝世 50 周年,共产主义学院出版了由卢那察尔斯基主持并作序,由米·里弗希茨和弗·席勒尔编辑的《马克思恩格斯论艺术》,全书分为两编,上编为“艺术在社会生活中的地位”,下编为“关于文学遗产”。1938 年在上述版本的基础上,又出版了由里夫希茨编辑,A. 维果德斯基和 T. 弗里德连杰尔注释的《马克思恩格斯论艺术》,这个版本内容较为完备,结构上更为系统和合理,被认为是 30 年代整理和研究马克思恩格斯文艺思想的“总结”。理论界在整理和出版马克思恩格斯文艺论著的同时,也很重视对他们的文艺思想进行阐述和研究。1932 年,里夫希茨在为《文学百科辞典》第 6 卷所写的《马克思》辞条中,就具体阐述了马克思美学思想的形成过程,认

为美学观点是马克思整个科学世界观一个有机的组成部分。1933年,他又在《关于马克思的艺术观点问题》一书中,进一步系统地论述了马克思哲学和美学思想的形成过程,阐述了马克思美学观点同他的先驱者之间的批判继承关系,揭示了马克思关于阶级对抗社会条件下物质生产和精神生产发展不平衡的论断在美学上的重要意义。卢卡奇、席勒尔也在有关著作中论述了马克思恩格斯关于悲剧冲突、现实主义、世界观和创作方法等问题的观点,论述了恩格斯的美学观和批评观。

列宁文艺论著和文艺思想也是在30年代才引起重视的。1929—1930年出版《列宁文集》第9卷和第12卷,首次刊载了列宁的《哲学笔记》,推动文艺界对列宁反映论和辩证法同文艺关系问题的研究。1932年出版了列宁致高尔基的书信集。1938年出版了里夫希茨编选的《列宁论文化与艺术》一书,全书共分三部分:第一部分关于列宁主义的哲学基础以及列宁对现实主义和文化问题的论述;第二部关于资本主义社会的文化和艺术问题;第三部分关于工人阶级在文化领域中的任务。内容虽然不够完备,但当时对于宣传列宁文艺思想有重要意义。30年代对列宁文艺思想的深入研究当推卢那察尔斯基,他为《文学百科全书辞典》撰写词条《列宁》(1931)后又出版专著《列宁与文艺学》(1934),论述了列宁文艺思想的重要地位,揭示了反映论和两种文化学说的重大意义,并阐述了列宁文艺思想的方法论问题。论著的内容相当系统、全面,可谓列宁文艺思想研究的开山之作,为这方面的研究打下了坚实的基础。

20—30年代对马克思恩格斯和列宁文艺思想的传播和研究,是20世纪马克思主义文论发展的重大事件,也是俄国马克思主义文论发展的重大转折,它对世界和俄国的马克思主义文论的发展的影响十分深远,世界各国大都是通过苏联对马克思恩格斯列宁主义文艺思想的介绍和研究来了解马克思主义文论,并把它作为指导思想。这个时期马列文艺思想的传播和研究又是同20—30年代文艺思想斗争相联系,它是现实提出的要求。20—30年代“左”的文艺思想泛滥,文艺论争不休,除了有一定社会历史原因外,归根到底是文艺界马克思主义文艺理论水平不高,以致十分尊崇号称“列宁主义”的庸俗社会学,其中的教训十分深刻。马列文艺思想的传播和研究澄清了许多理论是非,分清真

假马克思主义,这才有可能将马克思主义文论推向前进。当然它要在文艺界真正扎下根,也不是一朝一夕的事,其间必然要经历不断的斗争,甚至是几代人的努力。

2. 总结社会主义文学实践的新鲜经验,制定马克思主义政党的文艺政策,进一步发展马克思主义文艺理论

马克思主义文论的生命力在于同实践的结合,它总是在同实践的生动结合中发展自己的理论。如果说马克思恩格斯是在总结无产阶级文艺运动的基础上创立和发展马克思主义文论,那么在十月革命后以列宁主义为代表的马克思主义者,便是在总结社会主义文学艺术新鲜经验的基础上发展了马克思主义文论。20—30 年代马克思主义文论的发展是同社会主义文化艺术建设正反面经验的总结相联系的,是同与文艺界的“左”和右的文艺思潮的斗争,与多种文论流派的紧张对话相联系,也是同党的文艺政策的制定相联系的。这个时期马克思主义文论的代表人物虽有弗里契、彼列威尔泽夫、卢卡奇、里夫希茨这样一些学院派的学者,但影响更大的是列宁、卢那察尔斯基、托洛茨基、布哈林这样一些具有很高理论修养和文学修养的党和政府的领导人。因此,同政党的联系、同政党文艺政策的联系、同政党领导人的联系,是这个时期马克思主义文论发展的一大特点。

十月革命后,面临着历史上未曾有过的建设社会主义文化艺术的课题,列宁在同无产阶级文化派的剧烈斗争中,提出了继承传统、面向生活、扎根人民的社会主义文化建设纲领,这不仅为社会主义文化艺术建设指明了方向,为党的文化艺术政策的制定奠定了理论基础,同时发展了马克思主义文论,具有重要的理论意义。历史证明,他所深刻阐发的文艺与传统的关系,文艺与生活的关系,文艺与人民的关系,正是发展社会主义文化艺术要解决的根本理论问题。这些问题的阐发和解决,后来对中国和其他社会主义国家社会主义文化艺术的建设和文艺政策的制定都产生深远的影响。

列宁逝世后,针对文艺界两派无休止的争论,联共(布)中央 1924 年 5 月 9 日—10 日召开讨论会,并于 6 月 18 日通过《党在文学方面的

政策》的决议。决议认为无产阶级夺取政权之后阶级斗争形式已经改变,应当把“和平组织工作”提到第一位。指出文学方面的领导权“整个是属于工人阶级的”,要“反对摆共产党员架子”,要“周到和细心”地对待“同路人”作家,“以容忍的态度对待中间的思想状态”。决议还指出党不能偏袒和支持某一文学派别,党主张“各种集团和流派自由竞争”。同时也强调“党应当用一切办法根除对文学事业的专横和外行的行政干涉”。这个决议针对文艺界存在的问题,正确和清醒地分析了形势,并在这个基础上深刻地阐明了党领导文学的一系列根本问题,既为年轻的苏联文学的发展指明了方向,又从理论层面上阐发了党领导文艺的基本原则,既有实践意义又有理论价值,应当说这是共产党历史上有关文艺问题最有理论水平的决议,它对各国共产党文艺政策的制定有重要影响。

3. 在一系列文学论争中推进马克思主义文论基本理论问题的 阐发和研究

文学论争不断是 20—30 年代马克思主义文论发展的一大特征,其中有十月革命后最初年代列宁和无产阶级文化派的斗争;20 年代“山隘派”和“岗位派”的论争,马克思主义文论和形式主义学派、庸俗社会学派的论争,马克思主义文论和“拉普”的斗争;30 年代关于社会主义现实主义问题的热烈争论等。20—30 年代的马克思主义文论正是在这些论争中批判和理清一些错误的文艺思想,阐发和研究了一些重要的基本理论问题,把马克思主义文论推向前进。

这个阶段的主要理论成就是在批判庸俗社会学的基础上,使文论转向列宁的反映论,承认并研究了文学的认识作用。庸俗社会学简单地理解文学和经济、政治的关系,简单地理解文学的阶级性。20—30 年代的马克思主义文论在批判庸俗社会学的错误观点时,坚持了列宁的艺术反映论,正确理解文学和生活的关系,使马克思主义文论真正建立在科学的辩证唯物主义的基础上。卢那察尔斯基在当年就以列宁的反映论为武器,针对庸俗社会学把文艺看成是“经济的审美表现形式”、“阶级的等同物”和“阶级心理的投影”,强调反映论所注意的不是作家的阶级属性,而是对于历史局势的客观代表性。同时指出运用反映论

去分析作家创作时,不能忽视作家创作主体的内心矛盾和各个历史阶段的具体特点。里夫希茨指出,“反映的真实性并不是同阶级性相矛盾的,精神现象的阶级实质不取决于它的主观色彩,而取决于它们对现实理解的深度和正确性。阶级意识主观色彩的本身就是来自客观世界”^①。与此同时,也应当看到仅仅从反映论、认识论的角度来理解文学艺术的本质,是很难深入阐明艺术把握现实时客观和主观、认识和评价的复杂关系,是很难充分重视审美特征。这种认识虽然有历史的特殊性,但也限制了这个时期马克思主义文论达到更高的成就。

这个时期另一个理论成就是对现实主义和社会主义现实主义的探索。1932年4月23日联共(布)中央通过“关于改组文学艺术团体”的决议,取消一切文学团体。1934年8月召开苏联作家一大,成立统一的苏联作家协会,确定“社会主义现实主义作为苏联文学与文学批评的基本方法”,从此形成文学界大一统的局面。社会主义现实主义的提出有其历史必然性,但一直存在争议。其中值得重视的是从1932年4月到1934年8月,展开的关于社会主义现实主义的热烈讨论,当时报刊上共发表了400多篇文章。这场讨论涉及文学理论的一些基本问题,如强调艺术首先要真实地反映生活;强调艺术风格流派的多样化,浪漫主义可以作为一种风格或一种成分加入社会主义现实主义。其中特别是关于世界观和创作方法关系问题得到了深入的探讨。讨论中普遍反对把世界观和创作方法等同起来。具体来说,一种认为二者是矛盾的,现实主义的创作方法可以违反作家的世界观。另一种意见认为二者是一致的,认为作家的世界观不等于政治观。作家创作的矛盾是作家世界观本身内部矛盾的反映。这场讨论在当时还是具有民主气氛和学术气氛的,争论虽然不能解决一切问题,但是也澄清了不少基本理论问题,对马克思主义文论的发展还是起了促进作用。同时也应当看到,把现实主义抬到至高无上的地位,把社会主义现实主义定为社会主义文学唯一的创作方法,则把马克思主义的现实主义理论庸俗化了,严重束缚了社会主义文学艺术的发展,这个教训是很值得吸取的。

^① 《文学报》1936年1月26日。

第二章 列宁对无产阶级文化派的斗争

十月革命后,俄国马克思主义论面临全新的问题,其中最重要的理论课题是崭新的社会主义文艺应当如何正确对待人类文化遗产。在这个问题上,各种观点展开剧烈的交锋,以波格丹诺夫为代表的无产阶级文化派否定文化传统,提出创造所谓纯粹的无产阶级文化;以列宁为代表的马克思主义文论家则主张要在批判地继承人类文化遗产的基础上建设社会主义新文化。在十月革命后的最初年代,俄国马克思主义文论从一开始就是努力在两种思想的斗争中回答新的时代所提出的新问题,并走上自己的发展道路。

一 波格丹诺夫和无产阶级文化派

无产阶级文化协会成立于1917年10月,它是无产阶级最广泛的群众文化组织,也是苏联无产阶级文艺运动最早的团体。在鼎盛时期,其成员曾达40万之众(其中80%是工人),直接参加所属各种工作室活动的达8万多人,大小基层组织达1831个。其领导机关是无产阶级文化协会全俄委员会中央委员会,下设戏剧艺术部、文学出版部、科学部和俱乐部等,此外还有各种活动场所,如工人文化宫、俱乐部等。它还拥有《无产阶级文化》(中央机关报)、《未来》、《汽笛》、《熔炉》等20种左右的期刊和好几个出版社。1920年8月,还成立了无产阶级文化协会国际局,在英、德、捷一些欧洲国家也成立了无产阶级文化协会。

俄国无产阶级文化协会的成立和迅速发展是有历史原因的。在十月革命前是同俄国革命的高涨所引起的俄国工人学习政治和文化的热情相联系的,十月革命后则是同广大工人群众学习文化知识的迫切愿望相联系的。协会的成立和活动对于苏联文化艺术发展起了一定的推动

作用。问题在于以波格丹诺夫为代表的原前进派分子后来把持了协会的领导权,改变了协会的方针路线。他们否定人类文化遗产,反对党和政府对协会的领导,鼓吹创造纯粹的无产阶级的阶级文化。在这里我们必须把作为群众组织的“无产阶级文化协会”和推行“无产阶级文化”错误路线的“无产阶级文化派”区分开来,把广大群众和他们的领导区分开来。

波格丹诺夫(1873—1928)是无产阶级文化派的主要理论家。他于1896年入党,曾担任过《前进》、《无产者》和《新生活》等布尔什维克报刊编辑。1905—1907年革命失败后离开布尔什维克,他在自己的著作《经验一元论》(1904—1906)中坚持马赫的唯心主义哲学,受到列宁的尖锐批评。1909年因组织反党的前进派集团被开除党籍。十月革命后参加无产阶级文化协会,并成立协会主要理论家。

波格丹诺夫早在1909年前进派活动时期就开始宣扬“无产阶级文化”的观点,认为旧文化对无产阶级“包含着危险性”。他在小册子《目前形势和党的任务》中指出:“资产阶级世界因为有自己现成文化,给现代科学、艺术、哲学都打上印记,并通过这些东西不知不觉地诱使我们走他们的路。”因此,他要求“发展无产阶级科学……创立无产阶级哲学,并根据无产阶级的愿望和经验来发展艺术”。^①同年他在意大利喀普里党校和后来在卡普洛尼亚城为工人创办的学校里,继续鼓吹“无产阶级文化”。对此,列宁在《政论家的短评》(1910)中,给予尖锐批判。他指出,“所谓‘无产阶级的哲学’其实质指的就是马赫主义”,“‘无产阶级的科学’这个提法在这里也是‘不合适和不恰当’的”,而“所有关于‘无产阶级文化’的词句,正是用来掩饰同马克思主义的斗争的”。^②十月革命后,波格丹诺夫并没有改变自己的观点,他在《无产阶级文化》杂志上发表的一系列文章,把先前的“无产阶级文化”的观点系统化,企图在社会主义条件下把他的理论运用于文化艺术建设的实践,创造所谓纯粹的无产阶级的阶级文化。

波格丹诺夫的“无产阶级文化”观点有其深刻的哲学理论基础,它

① 转引自吴元迈《苏联文学思潮》,浙江文艺出版社,1985年,第8页。

② 《列宁论文学与艺术》,人民文学出版社,1983年,第270—271页。

源于马赫主义的唯心主义哲学。在马赫主义看来,人的意识不是物质世界的反映,而是经验的反映。根据这种理论,波格丹诺夫长期致力于建立一门无所不包的所谓“普遍组织科学”,力图“把人类组织经验系统化”。他认为,世界上的一切过程都是组织过程,人类一切活动都是组织活动。所谓物质世界是“集体人类”的“社会地组织起来的经验”,所谓观念形态只是全部社会经验的组织形态,至于文化、科学、文艺则是“组织科学”的一些不同门类。对于波格丹诺夫的“普遍组织科学”理论,列宁在《唯物主义和经验批判主义》一书中进行过批判。

波格丹诺夫从“普遍组织科学”的理论出发,认为艺术“不仅在认识范围,并且也在感情和意向范围通过生动的形象组织社会经验”。^①同艺术一样,“科学也是经验的组织,是组织人们的手段”,它们的区别仅仅在于,“艺术是用生动的形象,而不是用抽象的概念去组织经验的。因此它的范围要广一些”。^②在波格丹诺夫看来,过去的文化不过是奴隶主阶级、封建地主阶级和资产阶级经验的组织。他有一句名言:两千多年前的维纳斯是“在奴隶制土地上生长出来的美丽的花朵”。因此,无产阶级不能继承过去的文化,只能创造自己的纯粹的阶级文化。

波格丹诺夫的“无产阶级文化”思想实际上是无产阶级文化派的理论纲领,无产阶级文化协会1918年9月20日通过的关于《无产阶级和艺术》的决议,就标明是“根据波格丹诺夫的建议做出的”,决议的思想就是波格丹诺夫的思想。

二 无产阶级文化派的主要错误倾向

1. 在政治上要求文化自治,反对党和政府的领导

按照1917年11月9日政府法令规定,无产阶级文化协会在国家

^① 《苏联“无产阶级文化派”论争资料》,人民出版社,1980年,第89页。

^② 同上书,第102页。

教育委员会(即后来的教育人民委员部)的思想领导和物质帮助下实行自治。但协会实际上只要教育人民委员部的物质帮助,而拒绝其思想领导。1918年,无产阶级文化协会主席列别杰夫·波梁斯基在《无产阶级文化》杂志创刊号上写道,“无产阶级文化只有无产阶级不受任何法令的约束,在充分主动的条件下才能发展”^①。1919年1月通过的《无产阶级文化协会组织大纲》也声称,“无产阶级文化协会是无产阶级文化创作的阶级组织,正如工人政党是无产阶级的政治组织,工会是无产阶级的经济组织一样”^②。

对于无产阶级文化派摆脱党和政府领导的企图,列宁多次进行原则的斗争。1920年10月8日他亲自为无产阶级文化协会全俄第一次代表大会写了决议草案《论无产阶级文化》,反对“把教育人民委员部和无产阶级文化协会的工作范围截然分开,或者在教育人民委员部机构中实行无产阶级文化协会的‘自治’”,要求“无产阶级文化协会的一切组织必须无条件地把自己看作是教育人民委员部机关系统中的辅助机构,并且在苏维埃政权(特别是教育人民委员部)和俄国共产党的总的领导下,把自己的任务当作无产阶级专政任务的一部分来完成”。^③

2. 在思想上搞虚无主义,否定人类文化遗产

在这方面最有代表性的是B.基里洛夫刊登在协会《未来》杂志上的一首诗《我们》:

我们狂热,我们好斗,
我们如狂似醉。
让人们对我们叫喊:
“你们是刽子手,你们扼杀美!”
以我们明天的名义——

① 转引自吴元迈《苏联文学思潮》,浙江文艺出版社,1985年,第18页。

② 同上书,第18页。

③ 《列宁全集》第31卷,第283页。

我们要把拉斐尔烧成灰，
把博物馆统统捣毁，
把那艺术之花踩得粉碎。

啊，唯美派诗人
诅咒伟大的暴徒吧，
去舔我们脚下的历史残片，
用泪水洗刷被砸烂的殿堂的废墟吧，
我们自由，我们大胆，我们有另一种美。
我们是一切，我们在一切中，
我们是火焰，我们闪耀着胜利的光辉。

当然，诗人喜欢夸张，不必信以为真，基里洛夫一年之后竟又大声感叹：“和我们在一起的，有光辉的普希金，还有罗蒙诺索夫，还有柯尔卓夫……”然而无产阶级文化派否定古典遗产却是无可怀疑的：在音乐方面，他们说“柴可夫斯基的音乐调子阴沉，浸透了知识分子特有的心理，表现对不幸生活的苦恼。这种音乐我们不需要”。在戏剧方面，他们预言现实主义戏剧“将被工人阶级扔到历史的垃圾箱里去”。他们要求关闭亚历山德拉剧院，认为它是“反动的艺术巢穴”。在文学方面，他们抨击普希金，说他“长年去写作《叶甫盖尼·奥涅金》，而没有把生命的任何一分钟献给矿工”。^① 无产阶级文化派否定古典遗产主要是否定无产阶级文化和古典文化遗产的继承关系，认为两者是格格不入的。他们的杂志《未来》宣称：“如果有人因为无产阶级作家没有填补把新的创作同旧的创作分隔开来的那个空白，而忐忑不安的话，我们就对他们说：这样更好些——不需要继承的联系”。又说，“吸收资产阶级文化是一种不可救药的倒退”，旧文化渗透了阶级的“臭气和毒剂”，他们不会“写出什么对共产主义有价值的和有教益的东西”，只会“毒害无产阶级的心灵”。^②

① 《列宁与无产阶级文化协会》，外国文学出版社，1980年，第113页。

② 转自吴元迈《苏联文学思潮》，浙江文艺出版社，1985年，第13页。

对于无产阶级文化派否定人类文化遗产的观点,列宁进行了尖锐的批评。他在《青年团的任务》(1920)中指出,“无产阶级文化并不是从天上掉下来的,也不是那些自命为无产阶级文化的专家的人杜撰出来的”。他认为,“无产阶级文化应当是人类在资本主义社会、地主社会和官僚社会压迫下创造出来的全部知识合乎规律的发展”。^①当然在列宁看来,真正的无产阶级文化也不是人类一切文化的兼收并蓄,“而是根据马克思主义世界观和无产阶级在其专政时代的生活和斗争条件的观点,发扬现有文化的优秀典范、传统和成果”。^②

3. 在组织上搞宗派主义,力图脱离生活、脱离农民和知识分子,在实验室里靠一些“特选的人物”来创造纯粹的无产阶级文化

协会的领导人 and 理论家卡里宁曾经说过,“无产阶级文化协会是个实验室,无产阶级应当在这个实验室里创造新文化”。照波格丹诺夫的说法,这样做就可以“脱离一切异己因素”,保证无产阶级的“文化独立性”。这种闭门造车的办法实际上是行不通的,因为新的文化离开了生活和人民必然成为无本之木、无源之水,同时一些工人出身的诗人和艺术家一旦落入这种温室,脱离了自己的阶级和人民,很容易失去抵抗力,最后往往成为资产阶级文艺的俘虏。

从上述观点出发,无产阶级文化派的理论家们特别强调,创造纯粹的“无产阶级文化”只能由工人完成,农民和知识分子不能参加,不能有任何阶级混杂。协会的第二任主席普列特涅夫宣称,“建设无产阶级文化的任务只有靠无产阶级自己的力量,靠无产阶级出身的科学家、艺术家、工程师等才能得到解决”^③,这是因为无产阶级意识“对于农民、资产者、知识分子,即与那些根据资本主义竞争原则培养出来的医生、法学家、工程师是格格不入的”^④。对此列宁批判道:“十足的杜撰。”列宁

① 《列宁论文学与艺术》,人民文学出版社,1983年,第106页。

② 同上书,第121页。

③ 《无产阶级文化派资料选编》,中国社会科学出版社,1983年,第74、71页。

④ 同上书,第74、71页。

之所以严厉批评他们,归根到底是因为他们的那一套是完全脱离了俄国的阶级关系,他们既不懂在农民占优势的国家里同农民一起建设社会主义文化的重要性,也不懂在文化落后的国家里发挥知识分子作用的重要意义。

4. 在创作上搞机器主义、集体主义,把创作引向抽象化和概念化的道路

无产阶级文化派的创作美学可称之为“机器美学”。他们认为文学创作的主要对象是机器,而不是人,把文学看成是物学而不是人学,加斯杰夫就宣称:“对新的产业无产阶级、对他们的心理和文化来说,最有代表性的是工业本身。厂房、烟囱、圆柱、桥梁、起重机、新建筑物和企业的复杂结构、频繁发生的大事故和机器的不停运转——这一切就是渗透到无产阶级日常意识中的东西。”^①他认为无产阶级艺术将要摆脱人,而“走向客观地表现物,表现机械化了了的群氓和不知亲密和抒情为何物的惊人的毫无遮盖的宏伟壮丽”^②。

无产阶级文化派这种“机器美学”是把历史唯物主义庸俗化,他们认为经济的基础是技术和工业,而作为上层建筑和意识形态的文学就必须把机器作为创作对象,而且文学创作本身也是一种排斥个人创造的生产劳动。

同这种“机器美学”、“生产艺术”理论相联系的是“集体主义”理论。按照这种理论,新文化是以无产阶级特有的集体创作意识作为基础,因此无产阶级艺术创作必须集体进行,同时无产阶级艺术也只能写“我们”,而不能写“我”,不能有个人抒情成分。普列特涅夫宣称,“我们跟资产阶级社会截然不同,资产阶级社会承认个人,我们则否认个人,否认我。这正是我们的出发点”^③。加斯杰夫说得更具体:“这种机械化集体完全没有个人的东西,是无名无姓的,要使这种合成集体接近于物质运动,这里仿佛已经没有个人面貌,有的只是整齐一律的步伐,只是

① 《苏联“无产阶级文化派”论争资料》,人民出版社,1980年,第144页。

② 同上书,第144页。

③ 转引自吴元迈《苏联文学思潮》,浙江文艺出版社,1985年,第22页。

毫无表情的面孔和毫无抒情表现的心灵,连他们的感情也不是通过呐喊或笑声来表现,而是用压力计或用计费表来衡量。”^①从这种认识出发,他们把工人描绘成没有个人特征的人,把他们变成自动化的机器。一个无产阶级文化派诗人写道,“跟金属结为亲戚,心灵和机器融为一体”。

我们当然不能说无产阶级文化协会中的工人诗歌没有好的作品。然而在上述错误理论指导下,工人诗歌抽象化、概念化的倾向十分严重。他们的诗作充满机器主义、宇宙主义,只有对机器、马达、钢铁,对星星和月亮的描写和歌颂,却看不到时代的主义——工人的生动形象和深刻的思想感情。

三 列宁和俄共中央对无产阶级文化派的斗争

对于无产阶级文化派的错误倾向,如前所述,列宁和俄共中央曾经展开坚决的原则斗争。

一次是在1920年进行的。

1920年8月列宁写便条给副教育人民委员波克罗夫斯基,询问无产阶级文化协会的法律地位、作用、领导核心和财务等情况。在收到回信后,又在加信中说“它是一个在教育人民委员部监督下工作并受该部津贴的一个自治组织”一语的“监督下”三个字下面划了三条线,在旁边批道:“怎样实现?”^②

1920年10月2日,列宁在共青团三大发表的著名演说《青年团的任务》中批评了无产阶级文化派。

1920年10月7日,无产阶级文化协会第一次全俄代表大会召开。列宁批示教育人民委员卢那察尔斯基到大会明确表态,要求协会必须接受教育人民委员部的领导,把自己看做是后者的一個机构。结果卢

① 《苏联“无产阶级文化派”论争资料》,人民出版社,1980年,第145页。

② 《列宁论文学与艺术》(二),人民文学出版社,1960年,第609页。

那察尔斯基在会上违背列宁指示,反而强调“应当保障无产阶级文化协会的特殊地位,完全自治”。10月8日列宁得悉后,亲自为大会起草决议草案《论无产阶级文化》,坚决反对“无产阶级文化”的错误观点,强调党和政府对协会的领导。

11月10日俄共中央全会通过列宁起草的决议,规定协会在科学和政治教育领域的工作同教育人民委员部合并,而在艺术领域则保持自治,同时坚持俄共领导。全会同时决定起草俄共中央《论无产阶级文化协会》的信,使中央观点同协会会员和工人群众直接见面。这是一个重要文献,它再次强调协会加入教育人民委员部,批判协会坚持“独立”的错误,批判“他们在‘无产阶级文化’的幌子下,把资产阶级的哲学观点(马赫主义)塞给工人。而在艺术领域里,则给工人培养了一种荒唐的、变态的趣味(未来主义)”^①。信还揭露了协会领导人波格丹诺夫等人的历史面目。信公布后协会领导不服,列宁对他们也不让步,不久改组了协会领导机构,主席列别杰夫—波梁斯基和主要理论家波格丹诺夫离开协会主席团,改由普列特涅夫担任协会主席。

另一次斗争是在1922年进行的。

1922年9月27日,普列特涅夫在《真理报》发表了系统阐明无产阶级文化派观点的文章《在意识形态战线上》,继续坚持一系列错误观点。列宁看完这篇文章后,立即在上面作了许多批注,打了许多问号,并于当天对《真理报》主编布哈林提出责问,指出“这是伪造历史唯物主义!玩弄历史唯物主义!”之后,《真理报》和《消息报》先后发表了克鲁普斯卡娅、斯捷潘诺夫、卢那察尔斯基等人写的十几篇批评文章,普列特涅夫也写了两篇反批评文章。其中特别值得注意的是雅可夫列夫的长篇文章《论“无产阶级文化”和无产阶级文化协会》(《真理报》1922年10月24日—25日)。这篇文章是按照列宁的意思写的,写作过程中列宁曾多次同作者谈话并审阅全文,正如卢那察尔斯基所说,“它表明的就是列宁的思想”。

通过两次斗争和辩论,无产阶级文化协会每况愈下。1925年俄共

^① 《无产阶级文化派资料选编》,中国社会科学出版社,1983年,第134页。

中央政治局决定把无产阶级文化协会划归全苏工会中央理事会管辖。1932年联共(布)中央作出《关于改组文艺团体》的决议,无产阶级文化协会被正式解散。

四 列宁同无产阶级文化派斗争的焦点和意义

十月革命后,当苏联面临经济建设和文化建设的新任务时,在文化领域一直存在马克思主义和极“左”文化思潮的斗争。以列宁为首的俄共(布)中央同无产阶级文化派进行的先后达五六年之久的斗争,构成了苏维埃国家初期马克思主义同极“左”文艺思潮斗争的一个重要方面,构成苏维埃国家早期思想文化斗争的一个重要内容。

列宁在十月革命后非常重视文化建设问题,认为应当把工作重心从军事政治转到经济建设和文化建设上来,他十分重视工人和农民的识字、扫盲工作,重视发展文化教育科学事业,他并不反对无产阶级文化,而是反对无产阶级文化派摆脱党的领导、否定人类文化遗产去搞什么纯而又纯的无产阶级的阶级文化,反对在文化建设问题上不切实际的急躁冒进的极“左”思潮。列宁同无产阶级文化派的斗争,关系到无产阶级文化建设的方向和道路问题,也涉及社会主义文化建设命运的重大理论问题。其中党的领导和正确对待文化遗产是斗争的两大焦点。

首先是党的领导问题。

从列宁同无产阶级文化派斗争中,可以看出他在党的领导问题上旗帜鲜明,态度坚决,毫不妥协。他这样做是同他对文化在无产阶级革命事业中的重要地位和特殊作用的认识分不开的。无论是十月革命前还是十月革命后,列宁一贯重视思想文化战线的工作。在俄国革命高涨的年代,他把革命文化艺术看做是革命的准备;在十月革命中,他把革命文化艺术看做是无产阶级革命事业的一个重要组成部分;在十月革命后,又把革命文化艺术建设看做是社会主义建设的重要方面。

在列宁看来,革命需要党的领导,建设更需要党的领导。建设社会

主义是一个完整的、统一的过程,它包括政治、经济、文化三个方面,文化建设作为社会主义建设的有机组成部分,必须与政治建设和经济建设联系起来,置于党的统一领导之下,这样才能保证文化建设的正确方向。

列宁在党的领导问题上同无产阶级文化派作斗争,除了采取组织手段,要求无产阶级文化派必须接受教育人民委员部的领导,把自己看做是后者的一個机构,更重要的是强调加强思想领导,通过各种方式展开对无产阶级文化派错误思想的批判,辩明是非,坚持无产阶级文化建设的正确方向。他一方面通过为党中央起草决议和信件,使中央的正确观点同广大工人群众直接见面,让他们认识无产阶级文化派的错误、消除其不良影响;另一方面在报刊上展开辩论,通过争论澄清了党在文化问题上许多重要原则。这就不仅从组织上,而且从思想上保证党对文化思想的领导,坚持思想文化工作的正确方向。

其次是如何正确对待文化遗产问题。这是列宁同无产阶级文化派斗争的另一个焦点,也是无产阶级文化建设的重要理论问题。

无产阶级文化派否定人类文化遗产,认为无产阶级文化是纯而纯的阶级文化,必须与过去的文化一刀两断。与其针锋相对,列宁认为无产阶级必须在继承人类文化的基础上建设新的无产阶级的文化。列宁的理论主张,首先是从文化建设的实际出发的,因为无产阶级和劳动大众在资本主义社会是毫无地位的,他们在经济上受剥削,在政治上受压迫,在文化上同样处于无权的地位,这就造成他们在文化方面极端落后,因此他们必仍在批判继承人类文化遗产基础上来建设自己的文化。其次,列宁的理论主张是考虑到人类文化发展的相对独立性和客观继承性,认为无产阶级文化不是从天上掉下来的,是人类历史上创造的全部文化合乎规律的发展。文化继承性的思想是列宁制定无产阶级文化政策的重要理论基础。当然,列宁也不是主张对人类一切文化兼容并蓄,而是强调必须根据无产阶级现实生活斗争的需要加以批判继承和发扬光大。

列宁同无产阶级文化派的斗争的意义是十分重大和深远的。

首先,列宁在十月革命后面临思想文化战线的复杂局面,在马克思

主义同“左”的文化思潮的第一次较量中,毫不妥协地批判错误的思潮,这就保证无产阶级文化建设免于走入歧途,而走上正确的轨道。这对于年轻的社会主义共和国的思想文化建设是至关重要的。正如布哈林在评价列宁同无产阶级文化派斗争的意义时所指出的,当时只有“列宁这样铁意识和铁的逻辑,才不至于让左的词句断送正确的革命政策的生动事业,通过极端复杂曲折的道路才把无产阶级引出巨大危险的迷宫”^①。

其次,列宁在同无产阶级文化派的斗争,不仅批判了无产阶级文化派摆脱党领导,否定人类文化遗产的错误思潮,而且从理论上阐明无产阶级文化建设和社会主义文化建设必须坚持的重要原则,这对于年轻的苏联社会主义国家的文化建设具有理论意义和实践意义。事实证明,由于列宁和俄共(布)中央在文化建设方面坚持了正确的方向和采取一系列重要的政策措施,这就使得 20 年代成为苏联文化史上一个重要的时期,带来了文化艺术的发展和繁荣。当然,在文化问题上,马克思主义同“左”的思潮的斗争,并不是一次斗争就能完结的,在同无产阶级及文化派的斗争之后很快又出现了同“拉普”的“左”的文艺思潮的斗争。事实证明,“左”的思潮是一种时代现象。特别是在革命胜利之后,“左”的思潮的代表力图同旧的文化决裂,建立新的文化,但不了解文化发展相对独立性和继承性的客观规律,也缺乏建设新文化的一种艰苦的、坚忍不拔的精神,往往采取一种极端的、超革命的态度,这实际上是政治上“左”倾幼稚病和小资产阶级革命性在文化问题上的反映。对此,列宁曾经指出,小私有者“由于在资本主义制度下经常受到压迫,生活往往急剧地、迅速地恶化,以至于破产,所以容易传向极端的革命性,而不能表现出坚韧性、组织性、纪律性和坚定性,被资本主义摧残得‘发狂’的小资产者,也和无政府主义一样,都是一切资本主义国家所固有的一种社会现象。这种革命性动摇不定,华而不实,它的特性是很快会转为俯首听命、消极颓丧、耽于幻想,甚至能为‘疯狂地’醉心于这种或

^① 《布哈林文选》中册,人民出版社,1981年,第250页。

那种资产阶级‘时髦’思想——这一切都是人所共知的”^①。列宁这段话深刻揭示“左”的文艺思潮产生的社会根源,说明了马克思主义同“左”的文艺思潮斗争的长期性和艰巨性。

^① 《列宁选集》第4卷,人民出版社,1972年,第188—189页。

第三章 列宁的社会主义文化建设纲领

列宁是在新的时代,即在帝国主义和无产阶级革命时代的历史条件下,从事革命实践活动和理论活动的。列宁的天才在于,他不仅善于在新的历史条件下坚持、捍卫并创造性地运用马克思主义,而且在总结俄国革命丰富经验的基础上进一步丰富和发展了马克思主义。

列宁社会主义文化建设纲领的提出是有历史针对性,他首先是针对十月革命后俄国落后的现状。

马克思主义认为文化发展必须以政治变革和经济发展为前提,反过来文化发展也必然反作用于政治和经济,给他们的发展予巨大的影响。在十月革命年代,列宁主张通过夺取政权,实现社会政治变革,为经济文化发展创造前提条件。十月革命后,列宁深感俄国文化的落后严重阻碍政治经济的发展。列宁在《日记摘录》(1923)中抄录了1897年和1920年俄国居民识字状况的统计表后,很有感慨地指出,“当我们高谈无产阶级文化及其与资产阶级文化的关系时,实际的数字向我们表明,就是我国资产阶级文化的情形也是很糟的,果然不出所料,我们距普遍识字还远得很,甚至和沙皇时代(1897)比,我们的进步也太慢。这是对那些一直在‘无产阶级文化’问题上想入非非的人的一个严重警告和责难。这说明我们正要进行多少顽强繁重的工作,才能达到西欧一个普通文明国家的水平。这也说明,我们现在还要进行多么巨大的工作,才能在我国无产阶级已经赢得胜利的基础上真正达到某种文化水平。”^①针对俄国这种文化落后的现状,列宁认为十月革命前,“把工作重心放在而且也应该放在政治斗争、革命、夺取政权等方面,而现在重心改变了,转到和平组织‘文化’工作上面去了……如果把国际关系撇开不谈,就只谈国内经济关系来说,那走我们现在的工作重心的确

^① 《列宁选集》第4卷,人民出版社,1972年,第676—677页。

转向文化建设了。”在他看来,俄国是政治变革和社会变革先于文化变革,现在是文化变革和文化建设提上日程的时候了,是工作重心转变的时候了,“只要实现了这个文化革命,我们的国家就能成为完全的社会主义国家了”。^①

列宁的社会主义文化建设纲领的提出,同时也是针对社会主义文化建设问题存在的种种错误思潮。

十月革命后年轻的苏维埃社会主义共和国在打退国内外敌人的进攻和恢复国民经济的同时,也面临着社会主义文化艺术建设的任务,这是人类历史上前所未有的开创性的事业。列宁在十月革命前的《党的组织和党的出版物》(1905)中明确指出,文学事业应当成为无产阶级总的事业的一部分,应当为千百万劳动人民服务,应当受党的领导和监督。这实际上已为社会主义文化艺术的发展指明了方向。然而十月革命后在社会主义文化艺术建设问题上却存在尖锐斗争,列宁的思想受到来自各方面的挑战。托洛茨基从右的方面否定无产阶级文学艺术存在的可能性。在他的影响下,沃隆斯基在一段时间内也认为:“无产阶级艺术现在没有,也不能有,暂时我们面临的任务是掌握旧文化和旧艺术。”^②而无产阶级文化派则否定过去的文化艺术传统,否定社会主义文化同人类文化的继承关系。在这种情况下,不少人虽然认为社会主义文化艺术应当是崭新的,不同于以往时代的艺术,但却不清楚社会主义文化艺术究竟新在哪里?如何进行革新?正是在这个关键问题上,列宁明确提出社会主义文化艺术建设应当继承传统,面向生活,扎根人民的主张,尖锐批判了无产阶级文化派否定传统,脱离生活,背离人民,企图关起门来创造所谓纯粹的无产阶级文化的做法。这场斗争关系到社会主义文化艺术发展的命运,列宁正是看到问题的严重性,才对无产阶级文化派的展开坚决的斗争,而且在这场斗争中,提出了社会主义文化艺术建设纲领,进一步明确了社会主义文化艺术发展的方向。

列宁的社会主义文化建设纲领内容十分丰富,通过分析总结,可以

① 《列宁选集》第4卷,人民出版社,1972年,第687—688页。

② 转引自吴元迈《苏联文学思潮》,浙江文艺出版社,1985年,第13页。

把它归纳为以下几个方面。

1. 在批判继承人类文化遗产的基础上发展文化艺术

建设新的社会主义文化艺术如何正确对待过去的文化艺术遗产，这是十月革命初期文化艺术界思想斗争的一个焦点。

人类文化艺术的发展是有继承性的，社会主义文化建设是不能割断历史的，针对未来派和无产阶级文化派否定人类文化遗产的观点，列宁在《青年团的任务》(1920)中尖锐指出：“无产阶级文化并不是从天上掉下来的，也不是那些自命为无产阶级文化专家的人杜撰出来的，如果认为是这样，那完全是胡说。无产阶级文化应当是人类在资本主义社会、地主社会和官僚社会压迫下创造出来的全部知识合乎规律的发展。”^①列宁在这里强调了社会主义文化同人类文化的继承关系，而这种继承性理论的基础是列宁的两种文化学说和反映论。根据列宁的看法，过去的文化存在民主主义和社会主义的成分，这些成分由于它客观地反映了现实生活，因此必然存在客观价值，民主主义和社会主义的成分越大客观价值就越大。相反，以波格丹诺夫为代表的无产阶级文化派认为文化艺术不是客观生活的反映，而是阶级集体经验的反映，“以往时代的文学都渗透了剥削阶级的精神”。因此，为了创造纯粹的无产阶级文化，就必须彻底否定过去的文化。可见，对待文化艺术遗产两种不同态度归根到底是源于两种截然对立的理论观点。

列宁的继承性思想又是同革新相联系的，社会主义文化不仅要继承人类文化优秀成果，而且要加以改造，他指出：“应当明确地认识到，只有确切地了解人类全部发展过程所创造的文化，只有对这种文化加以改造，才能建设无产阶级的文化。”^②这里所说的“改造”，一是指要批判继承，要用批判的态度来对待人类以往所创造的文化，分清反动的成分和民主主义、社会主义的成分，吸收一切有价值的东西；二是指要革

^① 《列宁论文学与艺术》，人民文学出版社，1983年，第106页。

^② 同上。

新创造,要在批判继承的基础上创造社会主义的新文化。列宁在《关于无产阶级文化的决议的草稿》(1920)中又进一步阐明这一思想,他深刻指出:“不是臆造新的无产阶级文化,而是根据马克思主义世界观和无产阶级在其专政时代的生活与斗争条件的观点,发扬现有文化的优秀的典范、传统和成果。”^①这就是说,列宁反对把建设社会主义文化归结为对古典作家毫无批判的模仿,他认为对过去优秀传统文化的忠实应当表现为用革新精神来创造性地丰富这些传统。究竟如何革新呢?列宁强调一要以马克思主义世界观作为指导,只有这样才能分清精华和糟粕,真正吸收到人类文化的优秀成果;二是从无产阶级现代的生活和斗争的条件和需要出发,对遗产加以改造,达到真正的创新。

列宁在反对否定文化艺术遗产的同时,也反对以标新立异姿态出现的假革新。当时有些人打着艺术革新的旗号,宣称现实主义过时了,同时又把西方各种病态的、矫揉造作的东西说成是艺术天才的最高表现,列宁对此十分反感,他说:“即使美是‘旧’的,我们也必须保留它,拿它作为一个榜样,作为一个起点。为什么只因为它‘旧’,就要抛弃真正的美,拒绝承认它,不把它当作进一步发展的出发点呢?为什么只因为那是‘新’的,就要把新的东西当作供人信奉的神一样来崇拜呢?那是荒谬的,绝对是荒谬的。”^②在他看来,真正的艺术革新不能仅从艺术形式上看,而且要从内容和形式的结合上进行全面考察。

列宁不仅从理论上说明继承文化遗产的重要性,而且采取了许多具体措施。1917年,列宁在占领冬宫后的第一个夜晚便同卢那察尔斯基谈到广泛出版发行古典作家书籍的必要性,并且立即付诸行动。从1918年5月到1919年5月,在印刷厂被破坏和纸张奇缺的极端困难条件下,教育人民委员部出版局就出版了115种古典文学作品,总印数达600万册。

① 《列宁论文学与艺术》,人民文学出版社,1983年,第121页。

② 同上书,第434页。

2. 面向新的生活,表现新的事物和新的人

十月革命使俄国社会生活发生根本变化,新的事物、新的人和新的思想层出不穷。社会主义文化艺术的革新主要就表现在用新的思想去反映新的生活和新的的人,这也是列宁对新的文化艺术的要求。列宁的这一要求是以他所提出的艺术反映论作为理论依据的,他指出“生活、实践的观点应该是认识论的首要的和基本的观点”^①,这也就是说文学艺术是客观现实生活的反映,现实生活是文学艺术的唯一源泉,新的社会主义文化艺术的建设是不能离开这一“首要的和基本的观点”的。但是应当看到,在十月革命胜利后的最初年代,要作家艺术家深入生活,表现新的生活是相当复杂和相当艰难的,这一点我们过去认识不足。当时的情况是,一部分作家跑到国外,留下的作家不少人对革命不理解,竭力想躲开生活,“艺术对许多人来说,成了沙漠中的绿洲,可爱的安静而有魅力的花园,在那里可以散散步,心里想:‘一切都是平平安安的!什么事也没有’”^②。另一方面情况是,无产阶级文化派引导工人群众脱离生活,企图把他们关在实验室里创造所谓纯粹的无产阶级文化。面对这种局面,列宁花了不少心血引导作家、艺术家多接受生活,表现新的生活和新的的人物。

1918年9月20日,列宁在《论我们报纸的性质》一文中,批评当时的报纸“老一套的政治鼓动——政治喧嚷——占的篇幅大多了,新生活建设方面种种事实的报道占的篇幅太少了”。他认为产生这一问题的原因就在于“我们很少注意工厂、农村和部队的日常生活,而这方面新鲜事物最多,最需要注意、宣扬和社会批评,最需要指责坏人坏事,号召向好人好事学习”,列宁在文章的最后号召新闻工作者,当然也包括文化艺术工作者,“少来一些政治喧嚷。少发一些知识分子议论。多接受生活。多注意工农群众怎样在日常工作中实际地建设新事物。多检查

① 《列宁选集》第2卷,人民出版社,1972年,第142页。

② 转引自梅特钦科《继往开来》,中国社科出版社,1983年,第85页。

这种新事物含有多少共产主义成分”^①。不久，列宁收到《贫农报》编辑索斯诺夫斯基送来的托多尔斯基写的《持枪扶犁的一年》，他看了十分高兴，称赞这是“一本好书”，因为“作者把一个偏僻县份的革命过程描写得非常朴素而生动”。列宁特别欣赏这种由真正生活在群众中间的实际工作者写出来的书，认为出版这种“最真实的、最实在的、最富有宝贵实际内容的优秀作品”，“对社会主义事业来说，比发表那些经常钻在故纸堆里看不见实际生活的名作家写的文章要有益得多”。^②

1919年6月28日，列宁在《伟大的创举》一文中，又一次以极大热情提出“要支持普通的、质朴的、平凡的但是活生生的真正的共产主义幼芽”。他号召“少唱些政治高调，多注意些极平凡的但是生动的、来自生活的、被生活检验过的共产主义建设事实——我们全体，我们的作家、鼓动员、宣传员、组织员等等都应该不倦地重复这个口号”^③。

值得重视的是，列宁还把接近生活看成是对作家和艺术家进行教育的途径。他认为高尔基十月革命时期犯了政治错误，其重要原因就在于受到满怀怨恨的资产阶级知识分子的包围，看不到占全国人口十分之九的工人农民生活中所产生的新事物，因此希望他到农村和工厂去，到那儿观察人们是如何建设新生活的。在列宁看来，作家艺术家只有深入生活，改变自己的世界观，才能表现新的生活和新人。

与列宁的观点相对立，当时一些艺术家常常离开现实生活，搞形式上的标新立异，列宁说他们“往往把最荒谬的矫揉造作的东西冒充为某种新东西”。在列宁看来，真正的艺术革新总是同现实生活相联系，首先是内容的创新，是内容和形式相联系的。

3. 文化艺术要扎根于人民，为群众所了解和爱好

从历史唯物主义观点出发，列宁认为“历史是由千百万人独立创造

① 《列宁论文学与艺术》，人民文学出版社，1983年，第350—352页。

② 同上书，第353页。

③ 《列宁选集》第4卷，人民出版社，1972年，第8页。

的”，千千万万劳动人民是历史的创造者，他们不仅是无产阶级革命的主力军，而且也是社会主义的建设者。在十月革命前，列宁就指出文学艺术必须为千千万万劳动人民服务。十月革命胜利后，列宁在谈到新文化建设进说：“新的文化和过去的文化不同，在过去的文化中，无产阶级是站在一边的，那时它完全是一个受资本家剥削的附属物。”^①显然，十月革命胜利后无产阶级成了文化的主人。人民群众创造了历史，也创造了文学艺术，因此文学艺术应当属于人民，为人民服务，这是列宁社会主义文化建设纲领的基石。这一基本思想的确立，不能只归之于列宁本人的民主作风，这首先是由列宁对历史发展进程和历史发展动力所作的深刻分析决定的。

从这一基本思想出发，列宁坚决反对那些远离人民，远离人民利益和需要，远离人民爱好的作品。他在同蔡特金的谈话中说：“我不能把表现派、未来派、立体派和其他各派的作品，当作艺术天才的最高表现，我不懂它们，它们不能使我感到丝毫愉快。”问题不在于列宁个人的艺术趣味，而在于艺术的最高评判者是人民。列宁说：“我们关于艺术的意见是不重要的。对于人口以百万计的广大居民来说，艺术对于其中几百人甚或几千人的贡献也是不重要的。艺术属于人民。它必须深深扎根于广大劳动群众中间。它必须为群众所了解和爱好。它必须从群众的感情、思想和愿望方面把他们团结起来并使他们得到提高。它必须唤醒群众中的艺术家并使之发展。”^②

列宁所提出的“艺术属于人民”的思想是十分丰富和深刻的，它基本上包括两个方面，一是“使艺术可以接近人民”，一是使“人民可以接近艺术”。

所谓使艺术接近人民，列宁认为首先作家艺术家心中必须有人民，“必须经常把工农放在眼前”^③，当工农大众还缺少黑面包的时候，不能只顾把精致的甜饼干送给少数人。工农大众为革命流血、牺牲，以自己

① 《列宁论文学与艺术》(二)，人民文学出版社，1960年，第519页。

② 《列宁论文学与艺术》，人民文学出版社，1983年，第434—435页。

③ 同上。

的工作支持着国家，“他们有权利享受真正的、伟大的艺术”。^①其次，艺术必须为群众所了解和爱好，作家艺术家要创作为人民群众所喜闻乐见的作品。列宁不喜欢现代派的作品，归根到底是因为这些作品的内容和形式无法为人民群众所接受。第三，艺术必须从思想感情上团结人民和提高人民，列宁肯定高尔基的《母亲》，说它是“一本非常及时的书”，就在于它表现工人阶级由自发走向自觉的过程，工人阶级读了会得到很大的益处。他在肯定别德内依诗歌鼓动作用的同时，又指出他的作品“有点粗俗。他走在读者后面。可是他应该多少走在前面些”^②。这就是说作家要站得高一些，这样才能肩负起教育人民和提高人民的任务。

所谓使人民接近艺术，列宁主要指要从工农群众中培养作家艺术家，保证千百万劳动人民不仅能够欣赏过去时代和当代的艺术珍品，而且保证他们也能创造出新的艺术珍品。十月革命后，列宁不仅重视吸收和团结知识分子参加文化建设，同时也很重视在工农群众当中培养作家、艺术家。在他看来，无论是经济建设也好，文化建设也好，“生气勃勃的创造性社会主义是由人民群众自己创立的”^③。他认为工农大众是“文化的土壤”，“在那上面，将成长起一种按照内容而规定其形式的、真正新兴的、伟大的艺术，一种共产主义的艺术”^④。

为了保证“艺术属于人民”理想的实现，为了使艺术和人民保持密切的联系，列宁认为关键是要提高人民教育和文化水平，他指出：“为了使艺术可以接近人民，人民可以接近艺术，我们就必须首先提高教育和文化的一般水平。”^⑤这是十月革命后列宁日夜思虑的问题，他在扫除大量文盲、普及教育、出版古典作品普及版、兴办图书馆博物馆等方面倾注了极大的心血，而这一切都是为了使艺术真正属于人民。

为了保证社会主义文化艺术建设纲领的实现，列宁特别强调党对

① 《列宁论文学与艺术》，人民文学出版社，1983年，第438页。

② 《列宁论文学与艺术》(二)，人民文学出版社，1960年，第886页。

③ 《列宁全集》第26卷，人民出版社，1959年，第269页。

④ 《列宁论文学与艺术》，人民文学出版社，1983年，第438页。

⑤ 同上书，第435页。

文化艺术事业的领导,在十月革命后的文化艺术建设中,他进一步发展了党领导文化艺术的马克思主义原理。

革命前列宁在《党的组织和党的出版物》一文中提出了文学党性原则,革命后在新的历史条件下始终不渝地贯彻这一原则,并且进一步发展这一原则。革命后文化艺术建设面临的形势是,一方面革新解放了艺术生产力,作家艺术家获得了创作自由;另一方面是创作思想仍然存在混乱现象,新事物还只是一些嫩苗。列宁认为历史的辩证法在于,“当新事物刚刚诞生时,旧事物在相当时期内总是比新事物强些,这在自然界或社会生活中都是常见的现象”^①。因此,他坚决驳斥考茨基和其他一些反对派关于社会主义国家“不干涉”文化艺术事业的理论。在他看来,当“旧东西的残余在革命后一定时期内必然战胜新的幼芽”的时候,不干涉政策就意味着对旧事物的支持,列宁在同蔡特金的谈话中充分发挥这一重要思想原则。他首先指出,十月革命解放了艺术生产力,“革命已使苏维埃国家成为艺术家的保护人和赞助人。每一个艺术家和每一个希望成为艺术家的人,都能够有权利按照他的理想来自由创造,不论那理想结果是好的还是坏的,这样你就碰到激动、尝试和混乱了”。他认为,“混乱地激动,狂热地寻求新的解决办法和新的口号,今天‘赞美’某些艺术和精神的倾向,明天‘把它们钉在十字架上’!——那一切是不可避免的”。当时所存在的现象虽然是必然的,不可避免的,但党不能采取放任自流的不干涉政策。列宁对此坚定地指出:“但自然是共产党人。我们决不可以无所作为,听任混乱随意扩展开来。我们还必须有意识地努力去领导这一发展,去形成和决定它的结果。”^②在这里,列宁深刻阐明了党领导社会主义文化艺术建设的原则,阐明了党的领导和作家艺术家创作自由的辩证关系。党和国家保证作家艺术家的创作自由,同时也要十分重视对作家艺术家加以引导,保证他们的创作按照正确的方向发展,产生好的结果。

在党领导社会主义文化艺术建设方面,列宁首先强调的是马克思

① 《列宁全集》第29卷,人民出版社,1956年,第387页。

② 《列宁论文学与艺术》,人民文学出版社,1983年,第433—434页。

主义思想的指导,列宁同无产阶级文化派的斗争实质上就是在文化问题上马克思主义和反马克思主义的一场斗争。无产阶级文化派的代表人物波格丹诺夫是马赫的忠实信徒,在十月革命前就因宣扬马赫的经验批判主义的反动哲学受到列宁的批判。十月革命前后在文化问题上继续宣扬马赫的一套思想,认为文化艺术不是客观现实的反映,而是“经验的组织”,过去的文化就是剥削阶级经验的组织,因此无产阶级必须同过去文化决裂,关起门来创造纯粹的无产阶级文化。列宁认为,“所有关于‘无产阶级文化’的词句,正是用来掩饰同马克思主义的斗争的”^①。在他看来,“只有马克思主义的世界观才正确地反映了革命无产阶级的利益、观点和文化”。因此,列宁十分明确地指出,社会主义文化艺术建设的指导思想“不是特殊的思想,而是马克思主义”^②。

列宁在强调马克思主义思想指导的同时,也十分强调党对社会主义文化艺术建设的组织领导。无产阶级文化派的主要错误首先就在于在政治上要求文化自治,反对党和政府的领导。

列宁在领导文化艺术建设中特别注意把党的领导同艺术创作的特性辩证结合起来。具体来说,列宁领导文化艺术建设有以下几个特点:

(1)对于艺术问题不横加干涉,不随便发表个人意见,涉及政治问题则坚持原则毫不退让。

如前所述,无产阶级文化派企图摆脱党和国家的领导,列宁对它的批评是十分尖锐的。1920年,列宁起草《论无产阶级文化》的决议草案,《俄共(布)中央全会关于无产阶级文化协会的决定草案》,明确规定协会必须服从党和国家的领导,“把无产阶级文化协会在科学教育和政治教育方面的工作并入教育人民委员部和各省国民教育厅”,同时又规定“协会在艺术(音乐、戏剧、造型艺术、文学)方面的工作仍保持自治”,教育人民委员部各机关“只是在对明显的资产阶级倾向作斗争方面保持领导作用”。^③ 列宁所起草的决议清楚表明作家艺术家在艺术创作

① 《列宁论文学与艺术》,人民文学出版社,1983年,第271页。

② 同上书,第120—121页。

③ 同上书,第122页。

上有充分的自主权,党和国家不进行行政干涉。

(2)在文艺问题上不把个人审美上的爱憎作为指导思想,而是尊重群众,尊重专家,发扬艺术民主,走群众路线。

列宁对文学艺术问题有许多独到的见解,但他从来不运用自己的权威去推行自己的观点。1918年,无产阶级文化派猛烈攻击亚历山大德拉剧院,要摧毁这个“反动艺术巢穴”。这使卢那察尔斯基极为不安,只好找到列宁求救,列宁同他谈了自己对继承文化遗产的看法。最后卢那察尔斯基把列宁看法归纳为:“可以总括一句,旧艺术中一切多少有益的东西要加以保存。艺术不是博物馆的艺术,而是有实效的艺术——戏剧、文学、音乐,所以应该用细心的态度来推动它们快速地向发展,使之符合新的需要。对新的现象要有所选择。不容许粗暴地对待艺术。要让它们有可能用实际的艺术成就来取得更加显著的地位。在这方面要尽可能地帮助它们。”列宁很赞赏这个概括,认为“这是相当精确的定义”,并且要卢那察尔斯基努力使公众领会这个道理。卢那察尔斯基趁机问列宁:“在这方面,我能不能用您的名义?”列宁立即表示不同意,他说:“这又何必?我在艺术问题上不能冒充专家。既然您是人民委员——您自己应当有足够的权威。”^①

列宁对文学艺术有很高的鉴赏力,但如同卢那察尔斯基所说,他“从来没有把个人审美上的好恶作为领导思想”^②。列宁对当时风行一时的各种新流派是很不赞同的,但作为党和国家的领导人,他并不以个人好恶作为对待某一流派或某一作品的依据。

列宁在艺术问题上所表现的民主作风,绝不仅仅是个人谦虚品质的问题,而且表明他对艺术的理解,对保证个人创造性和个人爱好的广阔天地原则的尊重,同时也是对群众的尊重,他能“时常把工人和农民放在眼前”。

(3)既爱护作家艺术家的天才,又严肃批评他们的错误。

列宁非常尊重作家,尊重作家的创作劳动,对他们十分关心和爱

① 《列宁论文学与艺术》,人民文学出版社,1983年,第431—432页。

② 同上书,第427页。

护,而这种尊重和关心是出自他对创作劳动的深切了解。

1908年2月13日,列宁给卢那察尔斯基写信,准备请高尔基负责《无产者报》上文学批评栏的工作,但又怕影响高尔基的创造,他说,“但是我害怕,而且非常害怕直接提出这一点,因为我不了解阿·马克西莫维奇的工作性质(和工作爱好)。如果一个人正在从事严肃的、巨大著述工作,如果琐碎事情,报纸工作,政治评论会危害这一工作,那末妨害和打扰他就是愚蠢和犯罪的行为!我十分了解这点并深深感觉到这一点”^①。这封信里字字句句表现出列宁对作家劳动的了解、尊重和关怀,其中关键是了解,是深深的了解,唯有了解才谈得上尊重和关怀。

列宁不仅反对干扰作家的作品,也反对对作家的缺点吹毛求疵。列宁在1913年5月底给《真理报》编辑部的信中,坚决反对只抓住诗人杰米扬·别德内依的一些个别缺点来否定他的工作。他说:“对于杰米扬·别德内依,我仍旧拥护。朋友们,不要对人的缺点吹毛求疵!天才是罕见的,当该经常地慎重地给予支持。如果你们不团结一位天才的撰稿人,不帮助他,你们将在心灵上犯下罪孽,对工人民主派犯下深重的罪孽(比各种个人的‘罪孽’大一百倍,如果有这样罪孽的话……)。冲突是小的,而问题却很严重了。请考虑!”^②列宁在这里肯定“天才是罕见的”,这说明他在艺术问题上很在行。艺术创作是高度创造性的劳动,创作需要天才,天才是罕见的,是宝贵的,正是从这种认识出发,列宁要求爱护和支持天才。当然不是说可以忽视天才的缺点,只是对他们不要吹毛求疵。十月革命后,别德内依不太乐意在苏维埃机关工作,列宁又一次支持他,列宁说:“不要去打扰他吧!如果说革命前他在担任行政工作,那只能说是他的不幸,环境迫使他这么做的,可是现在他最主要的是要用自己的笔来为苏维埃政权和党做更大的工作。瞧,他发表在《真理报》上的诗写得多么美!杰米扬·别德内依是作家,诗人,在他发挥自己创作才能的时候不要去妨碍他。”^③

① 《列宁论文学与艺术》,人民文学出版社,1983年,第251页。

② 同上书,第339—340页。

③ 《列宁论文学与艺术》第2卷,人民文学出版社,1960年,第960—961页。

列宁不仅关心和爱护作家,对作家思想上的迷误也总是表现出高度的原则性。高尔基的十月革命前就在《新生活报》上以《不合时宜的思想》为总标题,以文化与革命为主题,发表了一组政论文章,反对武装起义。十月革命后他继续发表政论《不合时宜的思想》,涉及革命运动中某些缺点、错误和阴暗现象,并指责列宁用工人的血肉进行“残酷的实验”,表现出对革命后现实的不理解。诚然,高尔基的错误是由于对革命胜利缺乏信心,而不是从根本上反对革命。因此,列宁从无产阶级立场出发,既尖锐、直率地批评他的错误,又从艺术创作劳动的特点出发,结合作家认识生活的特点深刻分析高尔基错误的原因,并指出改正错误的途径。

列宁在1919年7月31日给高尔基写了一封著名的信^①,信中坦率指出,“不论是这封信,或是您的结论,或是您的一切印象,都是完全不健康的”,“这完全是一种在满怀怨恨的资产阶级知识分子环境中变本加厉的病态心理”,“是人为地置身于无法观察新生活而受资产阶级大首都腐败印象折磨的境地的人的情绪”。列宁指出高尔基产生这种病态心理和不健康情绪有三个原因:一是受资产阶级包围;二是脱离工农兵火热的战斗生活;三是缺乏政治经验。列宁指出高尔基从事的是“一种特殊的职业”,他是靠观察,靠对生活的直接观察来认识生活的。当他受“满怀怨恨的资产阶级知识分子”包围时,必然会产生不健康的情绪,在这样一种环境中,高尔基“不能直接观察工人和农民,即俄国十分之九的居民生活中的新事物”,这样也就失去了艺术认识的首要的和基本的源泉。因此,列宁向高尔基提出,“在这里生活,应当做一个积极的政治家,如果无意干政治,那就应当作为一个艺术家,到那些不是对首都举行疯狂进攻、对各种阴谋作激烈斗争、表现出首都知识分子深仇大恨的中心所在的地方,到农村或外地的工厂(或前线),去观察人们怎样以新的方式建设生活。在那里,单靠普通的观察就很容易分辨出旧事物的腐朽和新事物的萌芽”。

认识来源于实践,列宁所指出的高尔基犯错误的原因和改正错误

^① 《列宁论文学与艺术》,人民文学出版社,1983年,第308—311页。

的途径,是符合辩证唯物主义认识论的,也是符合文学艺术创作的特性和作家认识生活的心理特点的。

从上面的分析来看,列宁的社会主义文化建设纲领的内容是相当丰富和全面的,他不仅发展了马克思恩格斯关于无产阶级文化建设的理论,而且在总结十月革命后社会主义文化建设新鲜经验的基础上,也进一步发展了自己在十月革命前所提出的艺术反映论、文学党性原则和两种文化学说等一系列关于文化艺术的重要思想。

在文艺与传统的问题上,列宁在十月革命前提出的两种文化学说中,强调无产阶级要以阶级斗争的观点来对待文化问题,他运用阶级分析的方法区分民族文化中民主和社会主义的成分和资产阶级的成分,同时也注意到对两种文化要进行历史的、具体的和辩证的分析。十月革命后,在同无产阶级文化派否定人类文化遗产的斗争中,他着重强调人类文化遗产的继承性。同时,列宁也强调社会主义文化也要对过去的文化加以改造,并根据新的生活的和斗争的需要加以革新,创造出社会主义的新文化。这样,列宁就比较辩证地阐明了社会主义文化和人类文化遗产的关系问题,为无产阶级政党制定文化政策奠定了坚实的理论基础。

在文艺与生活的问题上,列宁在十月革命前根据辩证唯物主义的观点,提出了艺术反映论,强调生活实践是艺术反映的首要观点,生活实践是检验艺术真实程度的唯一标准,反过来艺术也具有改造世界的巨大力量,同时,他也充分肯定作为反映主体的艺术家的能动作用和创造性。十月革命后,列宁针对生活中出现的新的事物和新的人,特别是现实生活中出现的“活生生的真正的共产主义幼芽”,要求文艺面向新的生活,表现新的事物和新的人。这种要求是以艺术反映论为理论依据的,同时也是体现了社会主义文化艺术的基本特征和基本要求。在列宁看来,面对社会主义建设新的现实,只有表现新的事物和新的人,才能真实地表现出现实生活的重大变化和本质方面,同时也才能达到用共产主义理想鼓舞人民的目的。

在艺术和人民关系问题上,列宁在十月革命前根据历史唯物主义的基本原理,根据劳动人民在无产阶级事业中的地位和作用,提出无产

阶级文艺要为千千万万劳动人民服务,因为归根到底无产阶级同千千万万劳动人民的根本利益是完全一致的,无产阶级文艺为无产阶级事业服务同为千千万万劳动人民服务,也是完全一致的。在阶级社会、文艺同人民的关系是相当复杂的,但无产阶级同劳动人民是不存在矛盾的。列宁这一思想从根本上解决了文艺与人民的关系问题。尽管如此,在十月革命前劳动人民不仅在政治上经济上受压迫,在文化上也没有地位。十月革命后,情况有了根本变化,人民成了社会的主人,这时列宁提出了“艺术属于人民”的思想,这一思想是对艺术和人民关系理论重大发展,它指出在社会主义社会,不仅艺术要为人民服务,更重要的是人民不仅是被服务的对象,人民要成为艺术事业的主体,要成为创造艺术的主人。艺术和人民的关系问题是社会主义文化艺术的根本性质问题,列宁“艺术属于人民”思想的提出,指明了社会主义文化艺术的发展方向。

在党领导文艺问题上,列宁在十月革命前提出文学事业应当成为党的事业的一部分,同时也特别强调文学是无产阶级事业中特殊的一部分,指出要注意艺术的特殊性,尊重艺术家个人的创造性。十月革命后,面对社会主义文化建设的新形势,为了保证社会主义文化建设纲领的实现,列宁进一步发展了党领导文化艺术的原则。他一方面没有忽视思想文化领域斗争的尖锐性,同影响社会主义文化建设的错误思潮展开坚决的、毫不妥协的斗争;另一方面,又特别强调要注意文化艺术事业本身的特点,按照文化艺术事业本身的规律领导文化艺术事业。他在《新经济政策和政治教育局的任务》一文中说:“文化任务不能象政治任务 and 军事任务解决得那样迅速……在危机尖锐化时期,几个星期就可以取得政治上的胜利,在战争中几个月就可以取得胜利,但在这样短的时期要取得文化上的胜利是不可能的。”他说“这需要一个较长的时期”,而且应当具有“坚忍不拔,不屈不挠,始终如一的精神”。^① 根据对文化事业特点的认识,他强调在文化艺术事业上要发扬民主,尊重专家和群众的意见,正确对待旧社会遗留的知识分子,实行内行领导。列

^① 《列宁全集》第33卷,人民出版社,1985年,第60页。

宁这些关于党领导文艺的重要思想,后来成为俄共(布)中共 1925 年 6 月 18 日通过的《关于党在文学方面的政策》决议的理论基础。根据列宁的思想,决议指出文艺发展面临的新形势:群众文化需求迅速增长,文艺阶级性的表现形式也无限地多种多样。这就要求党对文艺的领导应当是既坚定又灵活,要“周到地和细心地对待‘同路人’作家,展开各种集团和流派的自由竞赛”。为了达到这些目的,“党应当用一切办法根除对文学事业的专横和外行的行政干涉”。^①

列宁的社会主义文化建设纲领的提出,对于马克思主义文论的发展具有重要的理论意义。十月革命后的社会主义文化建设是一项开创性的事业,马克思和恩格斯没能领导社会主义文化建设,列宁亲自领导社会主义文化建设,并且从社会主义文化建设的实践中总结出党领导社会主义文化建设的方针,提出社会主义文化建设的纲领,从理论上阐明了文艺与传统、文艺与生活、文艺与人民的关系,这就为社会主义文化艺术的发展指明了方向。列宁的社会主义文化建设纲领虽然是在十月革命后特殊的历史条件下提出的,但它所阐述的基本理论原则对于各国社会文化建设具有普遍的意义,至今仍然闪耀着不灭的理论光芒。卢那察尔斯基在《列宁与文艺学》(1932)中指出,除了认识列宁论证过的哲学原则对于文艺学自有奠基意义外,还必须认识到“列宁关于文化、关于过去文化和无产阶级文化的相互关系,以及我国无产阶级的文化任务的学说更是具有特别的意义”^②。

① 《苏联文学艺术问题》,人民文学出版社,1959年,第7—12页。

② 《卢那察尔斯基论文学》,人民文学出版社,1978年,第4—5页。

第四章 马克思主义文艺社会学 和俄国形式主义

—

俄国形式主义是崛起于 20 世纪初的一个俄国文艺学流派。它有两个发祥地：一个是彼得堡的“诗歌语言研究会”（Общество по изучению поэтического языка，简称“奥波亚兹”）和莫斯科的“莫斯科语言学小组”（Московский лингвистический кружок）。这一流派是在世界文艺学界发生“语言学转向”的大背景下产生的。其宗旨是试图建立不依附于其他人文学科的文艺学本身，树立文艺学自身的主体地位。俄国形式主义是整个 20 世纪西方文艺学所发生的所有变迁的起源。

1920 年代中期以后，俄国形式主义（奥波亚兹）者们发现自己面临来自马克思主义社会学批评的严峻挑战，发现摆在自己面前的是一个严酷的两难抉择：不是认真回应马克思主义社会学的严峻挑战，就是在铺天盖地而来的批判炮火下灭亡。

时代向俄国形式主义者提出的问题是十分严峻和无法规避的。而恰在此时，什克洛夫斯基因故流亡国外，奥波亚兹由于他的缺席而失去了一个权威发言人。在此情况下，艾亨鲍姆不得不代替什克洛夫斯基出场，充当奥波亚兹发言人，以回应文坛各派代表人物铺天盖地而来的抨击和批判。

从某种意义上说，20 年代仍然不失为俄国文化发展史上最好的时期之一。这也正是我们今天所说的“白银时代”（1890—1930）的末期，是俄国文化史上的“文艺复兴”时期或文化爆炸时期。各种文化势力高度密集地聚集于旧俄的两大京城，形成一触即发，一发不可收拾的局

面。政治、经济、文化、社会危机已经达到千钧一发之际,旧俄好像一座满装炸药的弹药库,偶有不慎,便会引发一场突如其来的大爆炸。正是在这样的时代氛围之下,1917年10月爆发了十月革命,对我们的叙事而言,这一伟大事件标志着一个伟大转折开始的契机:如果说,在此之前,文化领域是一片混沌,是一次爆炸的话,那么,在此之后,无序开始有序化,混沌开始整一化,爆炸之后的余波已然成形,此前的无规律正在被此后的有规律所逐渐取代。

20年代中期就正是这样一个时期。文坛要到20年代末期才会发生一系列根本性标志性变化:1929年托洛茨基被流放国外;人民委员会教育委员卢纳察尔斯基(被称为布尔什维克党内唯一一个同情俄国现代派的高官、党内的唯美主义者)被免职继而死于赴任路上;1930年,俄国未来派领军人物马雅可夫斯基自杀。这一系列事件标志着一个轰轰烈烈的白银时代的接近终结。拉普批评家正雄踞文坛霸主之位,他们指点江山,不可一世。而在20年代中期,受到号称马克思主义批评家严厉讨伐的奥波亚兹和前未来派,尚可以针对批评进行自我辩解,甚至进行反批评。由于什克洛夫斯基亡命国外,艾亨鲍姆遂不得不代表奥波亚兹(甚至也代表俄国未来派——由于此派与之关系密切而缺乏自己的代言人)对自己的立场进行辩解和说明。

早在20年代初,文化领域便受到来自马克思主义社会学的巨大社会和政治压力。众所周知,新生的苏维埃政权建立以来,首先加强了对高等学校的意识形态改造。学校被迫取消神学课而开设马克思主义历史唯物主义。这一举措遭到国内科研机构 and 高校知识分子的集体抵制。双方斗争的结果是导致1922年“教授船”事件的发生:将近200名国内学术界名流和知识分子精英,被武装驱逐出境,并被告知有生之年不得回归国门。对于俄国自由派知识分子而言,这是一个“黑云压城城欲摧”、“满城风雨近重阳”的关头,每位知识分子都能切身感受到国内知识界的“低气压”。

这里应该指出的是:当时被拉普等极“左”分子挂在口头上的马克思主义,其实并不是真正的马克思主义。20世纪人文和社会科学发展的历史告诉我们:人们对现实生活的认识很大程度上受到主观因素的

制约。拉普口头上常挂的所谓的马克思主义,其实是一种深深浸淫了他们的主观意识的马克思主义,究其实,乃是一种庸俗社会学的马克思主义。他们所说的马克思主义,其实和马克思本人并无多少干系,正如马克思所一再声明的:他自己并不是一个“马克思主义者”一样。

针对拉普派的批评,艾亨鲍姆采取了战略上认输,战术上予以辩解的战术。他并不否认马克思主义作为根本方法论对于科学研究的根本指导作用,但他认为马克思主义可以指导各门具体学科的科学研究的,但却不能代替这些学科本身。指导不等于代替。马克思主义作为指导科学研究的最根本的方法论,乃是为一切科学研究确定方向的根本指导方针,但它却无法越俎代庖,代替各门具体学科。

在文坛风气呈现“一边倒”之势的当时,艾亨鲍姆敢于“顶风”为奥波亚兹科学美学趋向做辩护,敢于起而与正在蓬勃兴起的马克思主义社会学相抗衡,敢于张扬一种与时代风气不同的声音,这种理论争辩的勇气是值得予以充分肯定的。

俄国文化的深层结构以具有一种二元对立系统为特征,俄国文化的所有范畴,无不具有一种深刻的二重性,二重性深深渗透在俄国文化的历史基因里。我们常说俄国文化中存在着一个隐秘的十字架,东方与西方、上层与下层,便是构成这一十字架纵横向的两个坐标和两极。俄国文化中的一切,都无不渗透着这种深层的二元对立特征。俄国所处的历史困境以及俄国文化中的深层矛盾,决定俄国人的文化纲领,必然是也只能是建立在双重性结构基础之上的极端主义和最高纲领主义。在俄国中庸之道(золотая середина)是当然遭到摒除的。俄国人的信条直接取法于新约:“谁不跟我们在一起,谁就是我们的敌人!”中间道路、亦此亦彼,在俄国是行不通的。明乎此,我们也就不难理解,以艾亨鲍姆为发言人的奥波亚兹所置身于其中的文化环境究竟如何了。

艾亨鲍姆对于来自马克思主义文艺社会学的批判、抨击的应答和反批评,诚然不乏合理之处,但也同样具有机械论的弊端。他说马克思主义文艺社会学由于其自身固有的“外在论”的架构,注定无法揭示文艺现象的“内在规律”,无疑也不无偏颇之处。他断言马克思主义与形式主义根本无结合之可能,也难以为我们所苟同。他写道:“辩证唯物

主义兴许在社会学领域里是极有成效的概念,但由于它那外在论非本质的构架,它对文艺学所能提供的益处极为有限。”^①

马克思主义文艺学与形式主义应该而且能够统一到一起来。我们知道形式主义文论究其本源,大率出不了围绕作品本身进行研究的域限,这一研究范围,对于解释文学之作为人类活动之一的研究来说,是远远不够的,只有同马克思主义文艺社会学观点结合起来,才能有望揭示文学活动全过程的本质规律,才能在内、外统一中,在运动和发展中,揭示文学运动的全过程和本质。作家——作品——读者——世界,这四个环节缺一不可,才能构成马克思主义文艺学的整体构架。而奥波亚兹充其量只是提供了探讨作品本身的构成,距离一种整体、有机、统一的艺术哲学,尚相距甚远。而要达到这一目标,除了与马克思主义文艺学联姻外,还要吸收其他各个流派的丰富成果,才有可能窥一斑于全豹。形式主义与马克思主义并不是截然对立、互不相容的:前者是人文学科,是文艺学内部的一个流派;后者是一种历史哲学,它以探讨社会变革机制为旨归;而形式主义则主要从事文学形式及其变革问题研究。

问题在于,马克思主义虽然主要是“外在论”的,但同样也未尝不可以走向“内部”,从而成为一种“内外结合”的理论。马克思主义文艺社会学也处于发展之中,外在论的说法只适合于它发展过程中的某个阶段,因此只具有阶段性特征。事实上,和俄国形式主义可以走向外部一样,马克思主义文艺社会学也可以走向内部。早在20年代末,就有人提出把这两种高度歧异的文艺学流派统一起来的意向。这在什克洛夫斯基、巴赫金等人写于20年代末30年代初的著作中,得到了鲜明的体现。

^① 艾亨鲍姆:《论文学·历年论著选》,莫斯科,苏联作家出版社,1987年俄文版,第123页。

二

回顾半个世纪以前——1920 年代,即俄国形式主义从“狂飙突进”到被迫沉默的过程中,在文艺理论史上第一个以作品本体论为核心的文艺流派,和当时的马克思主义批评家——托洛茨基、布哈林、卢那察尔斯基等人——之间所展开的一场对话,无疑会给我们无穷的启示。从中引出的经验和教训,对于真正的马克思主义文艺学应当具有什么样的品格,马克思主义文艺学与俄国形式主义这样一种本体论文艺学之间,是否有“调和”或“互补”之可能,以及怎样进行“调和”和“互补”等,都会给我们有益的教益。值得注意的是,当代西方马克思主义代表人物弗·詹姆逊曾在其著作的一个脚注中表示:他绝对不认为在无论是俄国还是捷克的形式主义和马克思主义之间是绝对不可“调和”的,相反,二者之间完全有彻底调和之可能。^①

在此,我们认为有必要提醒的是:首先,在苏联 20 年代文坛活动的马克思主义文艺批评家,并非都能理由充足地被认为是真正的马克思主义的代表。这里有两个原因:其一是马克思主义关于文学和艺术的观点,是否能构成一个体系,这在马克思主义文艺理论的各个阐释者之间,一直是有争议的。弗里契是主张有体系的学者之一。他力求通过西欧文学史研究确立经济基础与上层建筑、生产力与生产关系之间的对应关系。时至今日,有关这一问题的争议似乎已渐渐平息,一般都认为马克思主义文艺理论是有其体系的,但它停留在文学的外部,更多地是从文学与生活的关系入手,并把社会生活当做文学的源泉,把文学当做是对生活的反映,这一点获得了东西方各国的普遍认同。马克思主义社会学与俄国形式主义之间争论的焦点,就在于文艺与社会生活的关系问题。

^① 参见弗·詹姆逊《语言的牢笼·马克思主义与形式》,百花洲文艺出版社,1995 年,第 347 页。

艺术无疑是对社会生活方式的一种反映。但这却不是一般的反映,而是一种艺术把握生活的特殊方式。研究艺术思维方式的特殊性问题,仍是马克思主义文艺学亟待解决的问题。马克思主义文艺学是一个发展开放的体系,理应对人类历史上一切文化成果敞开自己的胸怀,吸取其精华,清除其糟粕,以发展和丰富自己,这同样也是当今文艺学界所取得的共识。

那么,从这种观点出发回顾苏联 20 年代文坛那些对俄国形式主义进行口诛笔伐的马克思主义文艺批评,就不能不使我们产生这样一个疑问:即他们都是马克思主义吗?他们是否有资格代表马克思主义的精髓?

国内战争和新经济政策时期,苏联文学界流派林立,团体蜂拥,仅举其中牟牟大者,就有未来派和意象主义者、构成主义者中心、熔铁炉、无产阶级文化派、在岗位上等。至于小到一两个人的“无所谓派”就不值一提了。此类团体对于无产阶级文学的乌托邦偏执多是自发产生的。一段时期中对于经典马克思主义和列宁主义,人们还有一定的阐释之自由。在马克思主义尚未成为一种僵死教条以前,如俄国形式主义和未来派这种流派,还享有一定的生存空间。一个不容否认的事实是:当时,在文艺学界占支配地位的,对马克思主义文艺理论的权威解释,是普列汉诺夫的艺术社会学。它迄今仍是对于马克思主义有关文艺理论问题的极有价值的解读。但在当时,普列汉诺夫的理论却被后来的庸俗社会学者们给大大地曲解了,他们片面地发展了普列汉诺夫的某些观点,将其推至极端和荒谬的地步。庸俗社会学以革命的功利主义为特征,将文学视为阶级斗争的武器和组织阶级心理的手段。这种理论的主要错误在于用经济基础简单比附意识形态,片面强调前者对后者的制约性,否认艺术有其相对独立性。他们大抵认为生产关系和生产方式的变革,会自发地产生新的亦即无产阶级艺术,把艺术对现实的反映当做一种消极的记录,试图把文学现象当做阶级心理和一般政治经济学范畴来认识。把它同其他意识形态,诸如宗教、政治包括宣传等同起来,把艺术降格为一种简单的宣传手段,否认新艺术与艺术传统之间有机的继承性联系。

在这样的一般理论背景之上,20年代开始了马克思主义与形式主义的一场对话。它可以分为前、后两个时期。前期可称之为“众声喧哗”,即众多文学流派和文艺团体,竞相通过各种各样的艺术纲领和文学宣言,争相标榜自己是无产阶级文化的真正创造者和体现者,是马列主义的美学定论。在这场争论中,正处于上升期的俄国形式主义基本站在一种超然于各类纷争之上的立场之上,而与无鲜明党派色彩的“谢拉皮翁兄弟”有着密切的关系。什克洛夫斯基、艾亨鲍姆、扎米亚京等人曾在这个以研究文学翻译和文学创作为主旨的班上受聘讲学。在此期间,什克洛夫斯基还应邀参加了《艺术生活报》工作。以此报为讲坛,什克洛夫斯基从理论和实践两方面,和庸俗社会学倾向进行了应有的斗争。

什克洛夫斯基指出:上述诸团体都有其错误,其主要错误就在于“在社会主义革命和具有革命形式的艺术之间划了等号”^①。新的生活方式并不能自发地产生新的艺术。那种认为只要把生活事实和数字相加,艺术便会像数的对数那样增值的观点,是极端错误的。艺术有其特殊的规律和法则。艺术形式的发展不能脱离艺术传统,新事物是按照旧事物的法则发展的。在这个问题上,受形式主义直接影响的“谢拉皮翁兄弟”和间接影响的阿克梅派,是高度一致的。前者主张向前辈作家学习文学创作的方法,后者主张不能摒弃世界文学的优秀传统而应该向传统学习学习再学习。用阿克梅派领军人物之一的诗人曼德尔施塔姆的表述:作家和诗人都应该患有“世界文化的怀乡病”。由此可见,在这个问题上,什克洛夫斯基并不是孤立的。

和文坛上的稳健派一样,什克洛夫斯基反对摒弃古典作家艺术经验的作法,惊呼:“可如今的经典作家仅仅是其解释者们所引用的例证而已。”^②新艺术也必须具备艺术所固有的特征。他强调,对于艺术,应当通过集体或协会方式进行研究,应当探索和奠定科学诗学的原理和基础。他对艺术中陈陈相因,毫无新意的现状深表不满。对于将艺术

① 什克洛夫斯基:《马步》,绿鸟(格力康)出版社,1921年,第35页。

② 同上书,第46页。

等同于宣传的做法也十分反感。他说艺术和宣传本质上是两码事,虽然艺术有时可以被用做宣传的工具和手段。当时,甚至有人将音乐也强行划分为资产阶级和无产阶级两种,什克洛夫斯基对此十分反感。他说音乐是一种纯形式的艺术,根本就不会有什么意识形态音乐。他号召“为了宣传,从艺术中摒弃宣传”。^① 值得注意的是,受到马克思主义文艺思想影响的鲁迅,对于当时无产阶级文化派夸大文艺社会作用并把文学等同于宣传的做法,也做出严厉的批判。他指出那种把文学说成是“阶级意欲和经验的组织”,是“宣传工具”的观点,是“踏了”“文学是宣传的梯子爬进唯心主义的城堡里去了”。^② “但我以为一切文艺固是宣传,而一切宣传却并非全是文艺,这正如一切花皆有色(我将白也算作色),而凡颜色未必都是花一样。革命之所以于口号、标语、布告、电报,教科书……之外,要用文艺者,就因为它是文艺。”^③

在什克洛夫斯基写作这些文章的当时,国内战争正处于十分严峻的时刻。国内一切力量都被动员起来以反对外国武装势力的干涉。处于生死存亡关头的艺术,也必然会带上强烈的功利主义的色彩。革命和新生的苏维埃政权,成为一切的一切所围绕旋转的中心,其余的一切,都不能不被迫处于边缘或退居背景中去。对此,什克洛夫斯基是有所认识的。但他要求我们在把文艺当做宣传的同时,还必须清醒地意识到:把文艺当宣传只是一种权宜之计,并非文艺的主要或根本功能。

什克洛夫斯基反对用行政命令手段来干涉艺术,主张给艺术以更大自由,反对人为干涉艺术的发展进程。他对各个文艺团体为争夺文艺领导权而进行的混战,采取了超然物外的态度,指出觊觎无产阶级革命历史中的地位,“对我们来说,并不比涅瓦大街上一幢三居室带浴室的向阳套房更急需”。实际上,什克洛夫斯基认为文艺有文艺的内部规律,要想领导文艺就必须懂得文艺的规律。针对以上所说的那种争夺文艺领导权的现象,他曾一针见血地指出:“我们时代的最大不幸,是我

① 什克洛夫斯基:《马步》,绿鸟(格力康)出版社,1921年,第25页。
 ② 鲁迅:《鲁迅全集》第10卷,人民文学出版社,1981年,第280页。
 ③ 鲁迅:《鲁迅全集》第4卷,人民文学出版社1981年,第84页。

们为艺术制订法则却不知道艺术是什么。”^①什克洛夫斯基在此的言论实际上是实有所指：在当时的语境下，出现了好多违背艺术法则和规律的做法，例如举办创作学习班，鼓励工人集体创作等。艺术实践告诉我们，文艺创作是个体劳动。民间口头文学的产生方式是不可以违背科学法则地在创作实践中予以贯彻实行的。

当时，为数众多的艺术团体和流派，都认为艺术是阶级斗争的手段和武器。这种观点的逻辑前提是内容首位论，以为有了革命的内容，就必然会有革命的形式。或是以为在一次伟大的社会革命之后，人们的意识自然便会随着时代的变迁进入一个崭新的时代，从而意识的内容也会自动得以更新。在这种思潮的影响下，文学形式问题受到一定程度的忽略，多数作品在艺术上还显得相当幼稚。奥波亚兹在当时，与“谢拉皮翁兄弟”的观点比较接近，实际上后者的观点很大程度上是在他们的直接影响下形成的。“谢拉皮翁兄弟”是把奥波亚兹视为自己导师的。下述观点，可以说既是奥波亚兹，也是“谢拉皮翁”的立场：

我们之所以采用“谢拉皮翁兄弟”这个名称，是因为我们不愿意让艺术单一化。我们中的每一个人都有一面自己的鼓……我们不需要任何实用主义。我们不是为了宣传而写作的……艺术如生活本身一样，应当是真诚的，而且它和生活本身一样，没有什么神秘的目的是意义；它的存在是因为它不能不存在。

在革命的年代里，在政治斗争高度紧张的年代里，我们集合到一起来了。从左从右都有人对我们说——谁不跟我们在一起，谁就是反对我们。那么，你们同谁在一起呢，谢拉皮翁兄弟？是跟共产党员，还是反对共产党员？是跟革命还是反对革命？——我们跟谢拉皮翁隐士在一起。

这就是说——不跟任何人？理性的唯美主义者？没有意识形态，没有信念？不。我们中的每个人，都有自己的意识形态，每个人都用自己的色彩涂刷自己的棚子。我们所有人，无论如何，我们所有兄弟们，都只要求一点：不要发出一点虚假的声音……以使我

① 什克洛夫斯基：《汉堡帐单》，第76页。

们能够相信作品,无论它涂着怎样的色彩。(列夫·伦茨、伊里亚·格鲁兹杰夫)。

这段话在当时的马克思主义美学家看来,可以说是“大逆不道”。在一个泛政治化甚嚣尘上的时代,这段话不但带有强烈的“非政治化”色彩,而且,甚至还有鼓吹艺术独立性之嫌。然而,如果我们从历史文化语境的观点出发看待历史上出现的唯艺术论,我们便会得出这样一个结论:即凡是在社会对艺术提出不切实际的要求,或是对其施加不堪忍受的压力之时,往往也是艺术独立论开始出台之时。“谢拉皮翁兄弟”的上述表述便是如此。实际上,这里所说的,不是要求艺术高于或独立于政治,而是主张不能把艺术纳入政治的狭隘模式里去,并按党派的尺度衡量艺术。这在业已摒除了时代的过分压力的今天看来,当然有其合理的一面。文学史上评价一位作家应当从其作品出发,而不应当从他的阶级忠诚感出发;应当从其艺术表现的真实性和完整性出发,而不应从其所写题材是否“适时”或其“信息”是否正统出发。对于以研究人为主旨的文学而言,人性美乃是比阶级性更具历史时效的、永恒的主题。古往今来的文学已经证实并且还将继续证实这一点。此外,这段话并未否认文学作品可以起到一定的社会作用,而只是强调不能单纯从其社会用途着眼来证实文学作品的存在。文学作品既履行社会职能,又超越于社会职能之上。文学作品既是时代的产物而具有时代性,又是超时代的产物而具有超时代性。真正优秀的文学作品无一不是既充分反映那个时代同时又兼顾所有时代和全人类的精神产物。文学存在的根本理由在于她是否表现了人性,而阶级性只是人类进化历程中阶段性的产物。

文学作品不能不是社会意识的反映,但又不单单是社会意识的产物或时代精神的传声筒。文学是时代性和超时代性、阶级性和全人类性的统一。在它被接受的过程中,它所固有的多种用途必然会经由欣赏而发挥其作用。其中当然也有阶级意识、教育及社会功能的因素。但是,所有这些功能,只能经由审美功能来发挥作用。离开审美,作品便无从实现自身而成为完结的,也就无法对象化。奥波亚兹所强调的,恰恰正是文学的一定程度的自主性和自律性。而强调这一点在某种意

义上是十分必要和重要的。

然而,正是在艺术与生活关系问题上,奥波亚兹和马克思主义社会学文艺批评发生了激烈的斗争和冲突。站在今天的立场上重新回顾这一争论,对于我们无疑有着很重要的丰富的启示。

三

早期什克洛夫斯基等人明确主张艺术独立于生活说,公然声称艺术与生活无关。在什克洛夫斯基等人看来,与人们一般的见解相反,不是生活决定艺术,艺术反映生活,生活是第一位而艺术是第二位的,而是相反,艺术决定生活,艺术能创造新的生活。什克洛夫斯基曾决绝断言:“艺术从来都是独立于生活的,它从不反映城堡上空旗帜的色彩。”^①这句话成为俄国形式主义者们的口头禅和身份证。在后来的研究著作中,这句话一再被人们所引用,成为奥波亚兹成员最易被人所抨击和讨伐的“软肋”。

其实,对这句话的“言过其实”,说话人自己也是意识到了的。什克洛夫斯基本人有一次在跟雅各布逊的私下谈话中曾透露:他那句关于“旗帜颜色”(按即上面所引的那句话)的话,的确夸张得有些过分。但他强调“矫枉”就必须“过正”,而且只有“过正”才能“矫枉”。他承认他的这种说法其实是一种好的策略。他半开玩笑地说:“言过其实没坏处,因为一个人无论如何永远也‘得不到他想’要的东西。”^②

实际上早期什克洛夫斯基等人诸如此类的说法,有许多是为了提高其“市场价值”而故作惊人之语,含有夸张和宣传的成分,不值得严肃对待。这和他们在文坛上的同道——未来派的行为方式也如出一辙。

① 维·什克洛夫斯基:《汉堡帐单》俄文版,莫斯科,苏联作家出版社,1990年,第79页。

② 维·厄里希:《俄国形式主义:历史与学说》英文版,默顿出版社,海牙、巴黎、纽约,1955年第4版,第77页注47。

在“商业行为”占主导地位的地方,真理必然会被有所遮蔽。如果我们把它们与学术论文等量齐观,也“就意味着蔑视历史”^①。

按照什克洛夫斯基等人的艺术观,生活和艺术是两种各个不同的经验系列。生活是前审美材料,它有待于艺术的升华和提炼。总之,什克洛夫斯基并不否认生活的存在,只是认为生活和艺术一样,是另外一个经验系列。艺术不是在真空中产生的。它把生活当做自己的原材料,以之为基础构造精美的艺术大厦。只有经由艺术的“点金术”,生活才能变成艺术。但艺术中的生活并非生活本身,而是生活的升华形式。什克洛夫斯基写道:“生活一旦进入诗,便已不复是生活本身了。”^②

由此可见:艺术有其不为生活所左右的内在规律和法则。一方面,艺术要接受生活的规范,她必须忠实于生活的趋势和真实;另一方面,艺术自身也有其自身的法则,不尊重这些法则,也就等于不承认艺术有其相对独立性。什克洛夫斯基等人的主张无疑有其合理的一面。艺术与生活相比,具有相对的独立性。艺术一方面要反映现实生活,要忠于时代精神服从社会指令,因而其价值在于它的反映现实性和指涉客体性。另一方面,艺术中艺术性的大小,和作品的题材无关,题材的大小并不能决定作品艺术性的大小和有无。

艺术作品中所表现的生活是经过作家心理折射过的生活,因此,已经不可与原生态的生活同日而语。既然是经过作家心理洗礼后的产物,其样态必然带有作家心理的扭曲。针对这一点,艾亨鲍姆在《论文学》中指出:“以语言形式出现的,对精神生活的任何定形,都已是精神生活本身,其内容与直接体验有着显著差别。在此,精神生活已经被置于有关其表现形式的若干一般观念之下了,而这些观念必须服从某种经常与传统形式相关的构思,以此而必然采取一种假定性的、与其外语言的真实的直接内容不符的形态。所记录下来仅仅是在自我观察过程中被意识到被分化出来的某些方面,其结果必然使精神生活受到歪

① 鲍·艾亨鲍姆:《论文学:历年论著选》俄文版,莫斯科,苏联作家出版社,1987年,第132页。

② 维·什克洛夫斯基:《汉堡帐单》俄文版,莫斯科,作家出版社,1990年,第143页。

曲和风格化。这就是为什么对对于书信和日记这类文件进行纯心理分析来说,需要采用特殊方法的原因。这种特殊方法应能穿透自我观察,而在语言形式之外,在永远是假定性的风格外壳之外,来观察精神现象本身。”^①

书信和日记尚且如此,那么,作家关于自己的自传,按理说应该是“信史”了吧?非也。即使是作家自传,其实也不可以作为严格的科学材料来加以引用。这是因为对精神生活的任何回顾或反思,都是在业已“流动过的”精神生活的某一阶段对前此某另一阶段的回顾。而由于这种回顾是在“今天”的心境直接支配下进行的,所以,无论作家本人愿意承认与否,这种回顾都必然会在一定程度上“歪曲”精神生活在彼时彼地的本来形态。这一点也已为文艺学的现代发展所证实。

雅各布逊从现代语言学角度,在《最新俄国诗歌》中指出:“指控诗人有某种思想,某种感觉,这种行为法之荒谬,恰如中世纪的公众狠揍扮演犹大的演员一样;这种行为之愚蠢,恰如指控普希金杀死了连斯基一样。”^②他认为:在欣赏艺术作品时,要时时记住:“我们在艺术中大多采用的不是思想,而是语言事实。”雅各布逊甚至认为,就连他自己的个人生活,也是外在于他的著作的。对于反映他的人生本质来说,作品本身远较外在生活更具有实质性的意义。雅各布逊的这一立场可以代表整个奥波亚兹的观点。奥波亚兹在其活动的早期,即以反对 19 世纪以前的传记主义相号召,因为这种方法的前提是肯定在“现实”或“粗陋的事实”与思想精神之间,有一种直接对应关系和直接因果关系。奥波亚兹在其前期决绝地把传记作为不适当视角摒弃于研究视野之外,只是到了后来,即 1930 年,雅各布逊才提出了带有修正意味的,较为完整的诗人传记观:他认为在诗人的真实生活中,外在现实和创造构成为一个完整的整体,即诗人自己的神话学。诗人的真实生活只有在他的诗作中才能找到。诗人的作品既然参与了未来的创造,因此,它属于未来。

^① 鲍·艾亨鲍姆:《论文学:历年论著选》,莫斯科,苏联作家出版社,1987 年俄文版,第 132 页。

^② 《罗曼·雅各布逊诗学论著选》俄文版,莫斯科,科学出版社,1987 年,第 275 页。

就创造性而言,一个诗人和一个富于创造性的学者是一样的,因此,研究一位学者(包括雅各布逊自己)的最好的材料,是他的著作,因为诗人或学者的可信的一生,只有在其作品中方能找到,而雅各布逊本人的外在生平事实与其作品之间更是水乳交融难分彼此。

与关于诗人传记学问题的观点的新变化同时发生的,是奥波亚兹对现实生活与艺术的关系问题的看法,后期也有了新的转变。雅各布逊在布拉格时期,开始强调在探讨文学内部规律的同时,不应忽视文学外部因素的影响。“艺术领域及其与社会结构其它部门的关系始终是辩证的,我们所强调的并非某种艺术的独立主义,而是审美功能的自主性。”^①这等于承认作为一种人类活动方式的艺术,与其他经验系列不是漠不相关,而是紧密相联。

与此相应,在诗(亦即艺术)与生活的关系问题上,雅各布逊的立场也有了显著转变。诗歌中的任何一种现象,都在一定程度上对所陈述的事件进行着修饰和限定。修饰和限定取决于作者的意图、读者、规避审查甚至作家的词汇储藏等多种因素。在所有这些因素的作用下,诗中所陈述的实际体验,可以被表现得与作者的意图完全相反。一方面,经由惯例滤过的生活事实,在诗中可能会被改变得面目全非。另一方面,诗歌也可能太贴近生活,以致产生一种危险。当诗人信誓旦旦向我们保证,这一次他要跟我们讲真话时,切勿相信。反之,当诗人声称他的故事纯属虚构时,也未可轻信。因为我们本不指望诗人只说真话,因为诗人在诗中的面目,仅仅是个面具。因此,在文学中,对作家的内在审查机制,大可以松弛一下。

托马舍夫斯基则指出:“诗歌作品与心理现实之间的关系,并非单通道的因果制约关系。”诗往往遵循一时代的流行惯例来神化诗人的生活,而每一文学流派都有他们自己的关于诗人的理想化了的形象。自传体诗所写的,往往不是实际发生的事,而是应该发生的事。自传体诗尽管不实,但也可能转变为生活事实。“面具”也可能作为理想的实现

^① “马克思主义文艺理论研究”编辑部编选:《美学文艺学方法论》下卷,文化艺术出版社,1985年,第530页。

而强加于人。在文学想象和个人之间,并不存在着点对点的对应关系。文学是超个人的,甚至与作者个人也没有关系。“抒情诗不宜作为传记研究的材料。作为材料它们是不可信的。”^①

在对待文学所反映的生活方面,也同样如此。民间文学永远不是对生活方式的直接反映。什克洛夫斯基指出:切勿将古希腊通俗小说中的抢婚情节误认为是当时的日常生活现象。“当习俗已经不再成其为习俗时,才能成为构成动机的基础。”^②众所周知,塞万提斯写作《堂吉珂德》时,骑士制度和骑士风俗早已成为明日黄花,风光不再了。这种制度和风俗在作家笔下本来是备受嘲弄的对象,但却不期然而然使这部作品成为为骑士制度举行葬礼的加冕之作。

因此,如果人物行为和情节要素是为统一的审美结构所必需的,那么,试图寻求人物行为、情节要素的解释和根据便是无益的。因为“文学作品中所表现的情感……乃是情感的观念”。在尚未对文学作品的结构作审慎考察之前,便从作品中引出社会学或心理学的结论,是极不适当的。因为从作品表层所见到的现实表现,可能实际上仅仅是附加于现实之上的审美公式。因为艺术中所表现的任何生活片断,都已经过“惯例”或“标准”的扭曲。文学批评家的首要任务,仅仅在于确定这种扭曲的角度。

由此可见,审美功能的自主性存在于想象性文学和文学创作的各种类型和级次中。俄国形式主义的文艺自主性观点,经历了从个别诗歌用语与其他客体的对应,转入了整个文学作品与现实——主观现实(创作者)与客观现实(社会环境)——的对应。同时,也只有在这样的基点上,确立文学相对于社会生活的独立性,以及文学与社会的复杂关系才有可能。

特伦斯·霍克斯指出:正是这种将文学视为自我调节、自我证明的结构观点,是“形式主义批评最有活力的地方。而在结构自身内部,

① 维·厄里希:《俄国形式主义:历史与学说》英文版,莫顿出版社,海牙、巴黎,纽约,1980年第4版,第204页。

② 维·什克洛夫斯基:《小说论》俄文版,莫斯科,苏联作家出版社,1983年,第32页。

一种结构原则的实施，“是文学艺术永葆青春的原则”。“象棋中的马应该如何走动，这和棋赛之外的‘现实’无关，而是和具体棋赛有关”。

由此可见，奥波亚兹所主张的艺术独立生活说是相对的，而非绝对的；是有条件的，而非无条件的。然而，在整个 20 年代，苏联社会缺乏理解奥波亚兹艺术学本体论和美学立场的现实根据和社会基础。

四

当新生的苏维埃政权和布尔什维克党在忙于对付外国武装干涉势力和国内经济所面临的严重困难时，分身过问文化建设问题的可能性的确不大。对于苏联的领导人来说，20 年代早期新生的苏维埃政权的当务之急，是如何保卫新生的苏联政权并建设和完善国民经济体系。这样一来就在 20 年代前期形成了一个小小的“间隙期”，奥波亚兹在此期间得到了长足的进展，其影响在彼得格勒和莫斯科两地大学生中尤为显著，甚至也波及了外省比较偏远的地方。这种情形一直持续到 20 年代中后期。而到后期，俄国形式主义和马克思主义之间的一场“对话”，愈益成为势不可免的了。两派争论的焦点集中在艺术与生活的关系问题上。如前所述，奥波亚兹主张艺术对于生活的相对独立性，他们更多乐于使用审美功能的独立性这样的表述以突出其相对性。然而，对于当时正在崛起中的马克思主义社会学代表人物来说，似乎没时间理会奥波亚兹艺术独立生活说主张的细微差别，也似乎没时间理会他们各个代表人物之间的细微差别，而笼统地把他们归为一类。武断地以为他们全都无一例外地属于纯艺术流派。此时，马克思主义的“历史唯物主义”被宣布为研究文学唯一正确的方法，俄国形式主义这样一种“异端邪说”，自然难免要受到马克思主义的拷问。

在这场对话中，代表马克思主义批评发言的，主要是列夫·托洛茨基、尼·布哈林和卢那察尔斯基，而以托洛茨基最重要。

在如今我们习惯所称的白银时代，托洛茨基以其在苏联党内所处的地位，必然或迟或早要与当时造成很大影响的俄国形式主义这种与

其尖锐对立的学派进行对话的。在这个时期,马克思主义文艺学方法已经在俄国语境下产生,但人们对马克思主义的理解却各有不同。托洛茨基的美学立场是革命的功利主义,而这是可以理解的。在托洛茨基从事文学批评的时代,对于新生的百废待兴的苏维埃政权来说,压倒一切的中心任务,是生存问题。革命利益就是一代革命者的最高利益。

革命的利益是最高利益,一切都必须服从革命利益的需要,都必须为革命让道。文化建设必须符合社会主义文化的方向,必须纳入社会主义的轨道,这是作为革命领导人之一的托洛茨基非常明确的认识。

在文化建设问题上我们必须考虑托洛茨基这些理论著作产生的背景和语境,要知道,那是在一个旧时代的废墟上建设新文化,所以不能不具有强烈的功利主义意识。在俄国,实用主义和功利主义美学有着深厚的基础,托洛茨基并非其始作俑者。在某种意义上,托洛茨基秉承了以别林斯基、车尔尼雪夫斯基等人为代表的革命民主主义美学思想传统。对于他们来说,只要作品在革命和政治上有益,那就是艺术的和道德的。

理解了这一点,我们也就不难理解,为什么在托洛茨基眼中,奥波亚兹所搞的那一套“形式主义”把戏,无疑是一种奢侈之举。当国内一切力量都被动员起来反对白军和外国武装势力的干涉时,苏联人哪还有时间来讨论与国民经济了无干系的艺术形式问题呢?在包括托洛茨基在内的马克思主义批评家看来,俄国形式主义是他们不屑一顾的文学现象。奥波亚兹们“是一批幼稚而可怜的专家”,他们“与时代可悲地断绝了联系”(施佩特)。其理论探讨则不过是一种智性风尚或一帮空谈学究用以消磨时间的无害游戏而已(卡冈)^①。他们认为奥波亚兹的研究没有任何益处,也不欣赏形式主义对诗语的高度技巧性分析,认为迷恋文学技巧是一种病理现象,“是不懂得趣味的唯美美食家”的症状。^②

① 维·厄里希:《俄国形式主义:历史与学说》英文第4版,莫顿出版社,海牙、巴黎、伦敦,1982年,第100页。

② 同上书,第105页。

在托洛茨基的观念中,革命的最高利益就等于诗。革命最高利益决定了艺术的内容首位原则,也就是说,对于艺术来说,内容重于形式,实质重于表达。评价一部作品首先要看它是否具有革命的内容,决定一部作品是否是诗的是内容,而非形式。这样一来,在托洛茨基那里,实际上也就是用革命的内容观取代了革命的形式观,在内容与形式并重和统一走向了偏重内容一端。托洛茨基丝毫不愿意或根本也不想掩盖他的立场,而是公然宣扬他的革命的功利主义美学和批评立场。在他眼里,革命是朝着某个既定的宏伟目标的一次英勇的进军,与这一未来的宏伟目标相比,我们所做出的一切牺牲、付出的一切代价、承受的一切苦难,从历史目的论角度看都是合理的,都是应该的和值得的。在革命的利益至高无上的年代,应该承受的牺牲岂止艺术本体论一端?

托洛茨基明确指出:“如果不算革命前各种思想体系的微弱回声,那么,形式主义的艺术理论大概是这些年来在苏维埃的土壤上与马克思主义相对立的唯一理论。”^①

所以,尽管形式主义和未来主义同出一源,彼此之间交融无间,但托洛茨基还是将二者明确区分开来加以论述。托洛茨基最反感的,是形式主义那种鼓吹艺术独立性的“貌似”中立的立场。这一点事实上早在此之前,就已经进入托洛茨基的精神视野里了。在对“谢拉皮翁兄弟”的批评中,托洛茨基指出该派的最大毛病是“无原则性”:他们中的一些人“有一种内在要求,想摆脱革命,保障其创作自由不受革命的社会要求的干扰”。^② 在托洛茨基看来,在国内战争分外紧张人民生活尚存在很多困难的年代里,鼓吹艺术的独立性就等于是拒绝为社会主义建设服务,所以,这不啻是大逆不道。所以,尽管“未来主义是历史上第一种自觉的艺术,形式主义学派则是艺术的第一个学术派别”,但后者的艺术理论是“肤浅”和“反动的”。^③ 对于托洛茨基来说,形式主义的要害在于他们错误地主张艺术的独立性,而摒弃了艺术在革命时期所

① 托洛茨基:《文学与革命》,外国文学出版社,1992年,第150页。

② 同上书,第55页。

③ 同上书,第150—151页。

应担负起的重大社会和历史责任。

托洛茨基在其名著《文学与革命》中,针对俄国形式主义的偏颇和谬误,特意着重强调了“艺术客观的社会依赖性和社会功利性”,强调艺术要服务于人民,因为“没有人民,知识分子就无法立足和巩固自己的地位,并赢得发挥历史作用的权利”^①。

托洛茨基认为语言艺术不能完全以语言本身为极限。但也许他更想说的意思是尽管艺术在某种条件下可以被当做是纯艺术,但此时此刻我们无暇顾及纯艺术问题。“艺术形式在一定的和非常广泛的范围内是独立的”^②。应当指出的是,奥波亚兹和未来派的确有把艺术孤立起来进行研究的倾向,在这种倾向的支配下,他们力求割裂艺术与其他文化领域的相互关联,以为只有在一种“纯净”的环境里才能找到艺术的本质所在。对于托洛茨基来说,语言是思想和感情的载体,因此语言艺术作品应当首先是意识形态的载体和文化的载体。总之,对于托洛茨基来说,评价艺术的正确途径,永远应当以内容为主,以形式为辅,而决不能反其道而行之。

当然,一个诗人之所以成为诗人,全在于他是怎样表达思想和感觉的。但归根结底,诗人是用他所接受或所创建的那一流派的语言完成他身外的任务的。即使诗人只局限于个人的爱 and 个人的死这样狭小的抒情圈子,情形仍然如此。诗歌形式的个性色调自然与个人气质相符合,但与此同时,无论在情感领域还是在情感的表达的方法中,这些个性色调也是与模仿和因循守旧同在的。^③

由此可见,在主张内容与形式的统一论的前提下,托洛茨基又认为内容与形式是不可分割的统一体。值得注意的是,托洛茨基肯定艺术有其传统,进而也就等于承认艺术有其规律。托洛茨基反对当时庸俗社会学把艺术传统当做资产阶级的这种做法,他说:把艺术传统当做资产阶级的而反对打倒,也就意味着不要艺术。只不过在托洛茨基看来,

① 托洛茨基:《文学与革命》,外国文学出版社,1992年,第157页。

② 同上书,第158页。

③ 同上书,第154页。

决定情感和思想表达方式的不光是文坛的范型和艺术的传统,而且更重要的还有特定时代人们生活的内容。生活是第一位的,艺术是第二位的,尽管艺术内部也有其传统和规律。文艺一方面无法摆脱其所固有的意识形态性,另一方面,一个时代文学的范型则是文艺学家首先应予把握的,因为它是创新的起点。

按照托洛茨基的看法,促使艺术形式发生变化的原因在社会生活,而非首先是文学的一种自律运动。文学变化首先是因为内容变化了才会推动形式的变革。这也是马克思主义文艺学的首要原则,同时也是无可否认和辩驳的第一原理。奥波亚兹对于这一原则也是赞同的,但他们的要害在于他们在实际操作中往往是把形式与内容彻底割裂开来进行的,因而他们所说的形式,不是托洛茨基所说的包含了内容的形式,而是一种摒除了任何内容的纯形式。按照形式主义者们的观点,艺术形式变化的原因首先在于创作个体在创作中,对材料实施的“陌生化”手法。为了弄清这种手法产生效应的机制,就首先必须弄清什么是旧什么是新,什么有效应什么已经丧失了其效应。总之,形式变化的原因在形式主义者看来,完全是文学内部的,而和外部现实没有或即使有联系,也不在他们考察的范围。

针对形式主义的这种看法,托洛茨基写道:

作为这一形式创造者的艺术家和欣赏这一形式的观众,并不是用来创造形式和接受形式的空洞的机器,而是具有固定的心理的活生生的人,这种心理是某种整体,虽说这一整体并不总是和谐的。他们的这一心理是受社会制约的。艺术形式的创造和接受是这一心理的功能之一。无论形式主义者如何故弄玄虚,他们的整个简单的观念的基础,仍是对进行创造和使用创造出来的东西的那个社会的人的心理统一体的忽视。^①

这里值得指出的是,形式主义在其发展的过程中,曾经竭力想要规避“心理主义”这一术语,但正如托洛茨基所一再指出的那样,形式主义

① 托洛茨基:《文学与革命》,外国文学出版社,1992年,第158—159页。

实际上是无法规避“心理主义的”，因此他一再要求他们面对心理学、面对文艺心理学的审问。这是很深刻的。事实上，即使要使形式主义那些具有价值的假说能够具有价值，就也必须让这些假说接受心理学的检验。就必须把它放在文艺心理学、接受心理学的视阈里加以检验。这是毫无疑问的。事实上，如果离开了读者和作者以及文本之间构成的关系，所谓“陌生化”云云也就根本无从谈起了。而且，托洛茨基对于形式的看法，似乎比什克洛夫斯基们更多一些辩证法。

这一团主观的创作思想在寻求艺术实现时，会得到来自未知形式一方的新的刺激和推动，有时会被完全推上一条起初不曾预见的路。这仅仅意味着，语言的形式不是先入为主的艺术思想消极的反映，而是能影响构思本身的积极因素。然而，我们知道，这种积极的相互关系，——形式影响内容，有时会根本改变内容，——在社会生活和生物界的各个领域里都是存在的。^①

从这一点可以看出：托洛茨基对于文本及其特点的熟稔，其实并不亚于什克洛夫斯基们。有过写作经验的人都知道，一方面一定的文本格律会给人以限制，但这种限制有时反而能成为刺激灵感的一个必要要素而成为文本的激发者。所谓在限制中显身手，“戴着镣铐跳舞”就是这种意思。可见，我们单从某种文学范型的意义上讨论创作是不够的。值得注意的是，在当时奥波亚兹成员笔下，很少能见到如此清晰明确的表述：他们在热衷于寻找一种文体的范型和原型的同时，对于作家创作心理却缺乏深入的研究和认识。事实上文学史上几乎所有成功的作家，都既是特定文体风格的继承者和发扬者，同时也是其背叛者和反叛者。没有继承就会丧失一种“元语言”或范型，而没有反叛便没有发展。几乎所有的成功的作家都是特定文本的“不法之徒”。其次，不仅内容形成形式，而且有时形式也会反过来形成内容。这就好像作家在创作过程中思维所遇到的障碍，反而促使艺术思维走向一条出乎意外的“柳暗花明又一村”。

^① 托洛茨基：《文学与革命》，外国文学出版社，1992年，第160页。

总的说来,虽然在对马克思主义文艺思想的具体阐释上存在某种简单化和片面性的偏差,但马克思主义文艺理论的几位主要发言人对形式主义的态度是严肃认真的。他们都对俄国形式主义作了一分为二的分析和批判,既肯定了其积极的一面,也指出其致命的要害。托洛茨基写道:“形式主义的艺术理论尽管肤浅和反动,但形式主义者的一相当一部分探索工作是完全有益的”^①，“形式主义的那些运用于合理范围内的方法论手法,有助于阐释形式的艺术心理特点(形式的精炼性、迅速性、对比性、夸张性等)”。与托洛茨基相同,另一位马克思主义批评家布哈林同样认为形式主义对于诗歌技巧的研究,具有一定的优点和长处,值得予以有限度的肯定。

卢那察尔斯基写道:我承认在个别情况下,在具体细节下,我们“也可以向形式主义艺术家借鉴”,承认“形式的工作为一切艺术所固有;在某些情形下,艺术可能安全归结为形式的工作”。但对于奥波亚兹的全部理论,他明显持批判态度。针对奥波亚兹成员之一的艾亨鲍姆的“语言游戏说”(《“外套”是如何做成的?》),这位第一任人民教育委员讽刺地写道:“他把任何文学作品都归结为文字游戏,把一切作家都看成是要弄词汇、逗人开心的人,他们一心只考虑如何制作《外套》,从他们的作品中只能寻找诸如蹭脚后跟之类的直接满足。”^②他从马克思主义辩证唯物主义和托尔斯泰艺术论相结合,艺术是感情而非认识方式的观点出发,提出一种“观念形态艺术”的主张。真正的艺术永远都是意识形态性的。卢那察尔斯基认为检验艺术伟大与否的最后标准,是情感的强烈程度和自发性的的大小,从这种观点看形式主义所谓的手法,则毋宁说它们是精神和道德贫乏的标志。他把佩列维尔泽夫的《论果戈理的创作》(按此著6年后被苏联批评家斥为“庸俗社会学”的典范之作^③)与艾亨鲍姆的《果戈理的“外套”是如何写成的》作了一番对比,指

① 托洛茨基:《文学与革命》,外国文学出版社,1992年,第151—152页。

② 卢那察尔斯基:《艺术及其最新形式》,百花文艺出版社,1998年,第305页,第323页。

③ 维·厄里希:《俄国形式主义:历史与学说》英文第4版,莫顿出版社,海牙、巴黎、纽约,1982年,第106页。

出后者是“缺乏灵魂”的分析样板。它把一个撕心裂肺的故事变成仅仅是一个风格练习了。在卢那察尔斯基看来,奥波亚兹的理论不但错误,而且反动,是旧俄时代统治阶级“逃避主义”(escapism)的一种形式,是一种颓废派的产物,是一种旧俄遗留下来的文化残余,是知识分子借以偷窥资本主义欧洲的最后“避难所”。^①

从今天的观点看,奥波亚兹的确有“犬儒主义”倾向:即他们甘愿只作一个鞋匠而不愿当一个引路人;甘愿只见树木而不见森林。由于缺乏并且也不愿具有一定的哲学穿透力,致使他们对于艺术的观察更多地停留在一些微不足道的细节上,而缺乏对于艺术的宏观视角的把握。这一缺点是几乎所有代表马克思主义文艺学发言的理论家都指出过的。例如,在托洛茨基看来,俄国形式主义的使命,不过是“对诗歌作品的词汇和句法特性的分析(实质上是描述性的,半统计性的分析)”,是“对重复出现的元音和辅音/音节/修饰语的计数”,因此,这种工作只能是“局部的、初步的、辅助性的和准备性的”。同样,布哈林也认为俄国形式主义的全部工作,仅仅在于开列一份或收集整理出个别诗歌手法的‘总目录’。总的说来,这种分解工作作为一种低级劳动是可以接受的,它对于以后的批评综合是一种预备性的阶段”。但“它远远称不上是一种富于创造性的新生学科”。^②

鉴于俄国形式主义的琐碎性,卢那察尔斯基提出自己的以托尔斯泰精神和形式主义激情结合起来的学说,以试图取代极端的形式主义文论。应该充分注意到的是,这的确是把马克思主义与形式主义结合起来的最好尝试之一,这一点在今天尤其应当得到应有的肯定。卢那察尔斯基指出:“在这里,艺术已经完全属于意识形态领域了。它已经不是以赏物为目的的人类工业的一部分,而是影响整个人类的意识,影响人的‘精神的’真正的强大的工具,是力量很大的教育和宣传手段。”“总括起来:一切艺术都是意识形态性的,它来源于强烈的感受,它使艺

① 维·厄里希:《俄国形式主义:历史与学说》英文第4版,莫顿出版社,海牙、巴黎、纽约,1982年,第106—107页。

② 同上书,第249页。

术家仿佛情不自禁地伸展开来,抓住别人的心灵,扩大自己对这些心灵的控制。”^①对于卢那察尔斯基来说,强烈的思想和感情是第一位的,它们的存在要求予以表达,形式就是思想感情自然抒发过程中自然形成起来的,而并没有一种可以离开特定内容而独立的“纯粹形式”。诗的形式值得加以研究,那是由诗歌本身的特点所决定的,因为诗歌首先必须能够感人,所以,“诗的语言一方面讲生动优美的表现力,另一方面讲究音乐的感染力。语言本身希望为自己创造出鲜明的、仿佛看得见摸得着的插图,同时也希望借助节奏、声调、音色的力量,时而上升到旋律的地步,以影响神经系统”。“艺术性取决于感受的力量和渴望找到尽可能圆满地将这种感受传递到他人身上的方法”。^②

如前所述,对于马克思主义的批评,奥波亚兹成员并没有“置若罔闻”,而是努力吸取了的。到20年代后期和30年代初期,文坛风气已经与早期大不相同了。经由“拉普”的活动,到20年代后期,文坛已经呈现出渐渐趋于稳定和统一的趋势。在1934年苏联第一次作家代表大会召开前后,文坛各派势力已经被统一的作家协会所取代,与此同时,文坛上的众声喧哗、多声合唱似的局面,渐渐被独白和独唱所取代。混沌走向整一,喧哗走向静寂。在这样的大形势下,前奥波亚兹成员们在认真反思之后,也相继开始转变方向。其中,努力把马克思主义社会学与形式主义固有理论结合起来,就是一个值得注意的很重要的方面。

什克洛夫斯基本人在30年代中写作的文章,也大都体现了这一趋势。他于此期出版的《散文论》(通译名,但实际应译为“小说论”)、《关于小说的小说》等,都表现出想要把马克思主义社会学与叙事学结合起来的意向,但不客气地说,二者的结合在什克洛夫斯基笔下并不成功,在许多情况下,它们犹如两张皮,彼此之间缺乏有机的关联。

一个今天的人们常常忽略了的事实是:当时尝试把这两种高度歧异的流派自觉地统一和结合起来已经形成了一个自发的趋势。1928

^① 卢那察尔斯基:《艺术的最新形式》,百花文艺出版社,1998年,第306页,第309—310页。

^② 同上书,第307—308页。

年“奥波亚兹”三巨头之一的迪尼亚诺夫去德国柏林治病,与也去柏林访学的罗曼·雅各布逊邂逅。一个是后期奥波亚兹的三巨头之一,另一个则系俄国形式主义运动另外一个发祥地“莫斯科语言学小组”的前主席,这两个志同道合者自然是相互倾慕已久。经过一番热烈地讨论和交流,两人发现彼此之间有许多共识,并决定以联名发表文章的方式来向外界表明自己的立场。这就是今天我们所能见到的《论文学和语言学研究问题》。此文表明:他们此时的立场和先前相比,已经有了很大不同。从前他们固守着纯文学的疆域,而现在开始把文学研究与文化研究的其他领域打通进行。这等于说他们正式承认文学研究和其他文化领域里的研究有着密不可分的关系。此文实际上只是一个提交给世界语言学大会的论文提纲,由于一些不可抗力因素,此次大会未能如期召开,但此文却以“九大命题”为名在俄国形式主义研究史上享有很大名气。这一文件表明俄国形式主义者们在后期已经开始发生马克思主义者们所期望中的转变。

1928年事实上老奥波亚兹的活动已经中止了,不然的话迪尼亚诺夫和雅各布逊也不会秘密商议要重新恢复其组织的活动,并建议起名为“新奥波亚兹”,他们不但为此而与时在列宁格勒的什克洛夫斯基频繁书信来往,并私下拟议由什克洛夫斯基担任未来的新奥波亚兹的主席。^① 1928年是一个值得铭记的一年,因为也是在那一年前后,另一位以前名不见经传的、处于形式主义外围的叫巴赫金的人,出版了他的著作《文艺学中的形式主义方法》(公开署名是:梅德维杰夫,1928)。翌年,此人另有两部著作出版,即《陀思妥耶夫斯基诗学问题》和《马克思主义与语言哲学》(此书公开署名为:沃洛希诺夫)。这里,关于其中两部非直接署名为巴赫金的著作的著作权争议问题,关于这三部著作的学术内涵问题,限于篇幅,我们不想进一步深入涉及。这里我们只想指出一点,即这三部巴赫金的著作,体现了自觉地把马克思主义社会学与形式主义的有机理论结合贯通的努力。例如,巴赫金似乎站在“社会学诗学”的立场上试图调和这两种尖锐对立的学派,他指出:“再重复一

^① 参见张冰《白银悲歌》,中国电影出版社,1998年,第135页。

下,每一种文学现象(如同任何意识形态现象一样)同时既是从外部也是从内部被决定的。从内部——由文学本身决定;从外部——由社会生活的其它领域所决定。不过,文学作品被从内部决定的同时,也被从外部决定,因为决定它的文学本身整个地是由外部决定的。而从被外部决定的同时,它又被从内部决定,因为外在的因素正是把它作为具有独特性和同整个文学情况发生联系(而不是在联系之外)的文学作品来决定的。这样,内在的东西原来是外在的,反之亦然。”^①这显然是一种辩证思维,是当时的奥波亚兹们所不具备的,同时又是当时的马克思主义批评家们尚未顾及的。

五

20年代初期,在马克思主义批评和形式主义这两种高度对立歧异的理论之间,由于时代环境的特殊性,文坛还可以允许此二者之间有对话,甚至是富于成效的对话,这对于澄清双方各自的立场,促进相互理解起到了不小的作用。事实上,后来的形式主义者纷纷改弦易辙,毅然走上尝试把马克思主义社会学与形式主义结合的大路,和这次对话不无关系。在此,托洛茨基所起的作用是不可小视的,在某种意义上可以说他在其中起着决定性作用。

上文中我们对于这两大阵营之间的对话,通过艾亨鲍姆的评论,做过一些介绍,但这远远不够,事实上,以今天的观点看,在托洛茨基和什克洛夫斯基之间发生的对话,似乎能够给人以更多更重要的启示。针对托洛茨基的批评,什克洛夫斯基在《马步》一书中,提出了五点反驳意见,其一有关“迁移情节”问题。所谓“迁移情节”(кочевой сюжет)是指一定情节模式在口头和书面语文学作品中,在不同国度和不同历史时期的复现现象。此类现象在民间口头文学和书面文献中都屡见不鲜。这个问题的提出具有历史的语境。值得注意的是实际上托洛茨

^① 巴赫金:《文艺学中的形式主义方法》,漓江出版社,1989年,第38页。

基的观点和立场与俄国 19 世纪末学院派文艺学代表人物、俄国历史诗学的奠基人维谢洛夫斯基的观点是高度吻合的。也就是说,他们认为是非常相似的社会生活条件导致在不同地域和不同时代文化中产生了大致相仿的情节母题。总之,托洛茨基更关注的是特定情节模式的起源问题,而什克洛夫斯基则更关注特定情节模式作为一种艺术范型的迁徙问题。前者恰好体现了马克思主义社会学的特点,而后者则体现了形式主义对于结构问题的优势关注。在什克洛夫斯基看来,迁移情节作为一种范式,是没有根基而可以到处漂流和迁徙的。什克洛夫斯基写道:“如果日常生活和生产关系能影响艺术,那么,情节不是也要被固定在它与这种关系相适应的地方吗?须知,情节是无家可归的。”^①

在 21 世纪的今天,情节作为一种范型可以漂流迁徙这一点已经不是什么秘密了。叙事学和比较文学中充斥着此类的例证。所有这一切似乎是在为什克洛夫斯基辩护的,但也不尽如此。也许,这两个人的观点都有道理,并在一定范围内都有其合理性。这绝不是调和和折中,而是因为托洛茨基和什克洛夫斯基一个着眼于外部原因一个着眼于内部原因,因而两个有相互结合的可能性。显然,托洛茨基的视野要比什克洛夫斯基更广阔更宏观。在每个领域里人类都希求最大限度地“节省气力”,和“利用另一阶级的物质遗产和精神遗产”,但在人类做同一件事的不同方式上,可以见出文化的时代的和地域的差异来。托洛茨基的这一立场当然无可置疑的是正确的。因为一位叶卡婕琳娜宠臣奥尔罗夫的轿式马车和农夫的大车当然具有截然不同的文化意蕴。^②托洛茨基反驳道:尽管不同民族和同一民族的不同阶级都利用同一些情节,但其使用“同一情节”时的意识内涵却是不同的。这里面往往表现了一种“文化的冲突”和“意识的对立”,这一点同样也是深刻有力的反驳。值得指出的一点是:什克洛夫斯基在其后所写的文章(如《小说

^① 维·什克洛夫斯基:《马步》俄文版,莫斯科、柏林,绿鸟(格尔康)出版社,1923年,第47页。

^② 托洛茨基:《文学与革命》,外国文学出版社,1992年,第162页。

论》、《关于小说的小说》等)中,接受了托洛茨基的这一意见,开始注重情节所表现的社会意识和社会心理内涵了,并且提出了文学的永恒主题是表现“不在其位的人”的哲理命题,成为晚期俄国形式主义最值得关注的学术发展。

什克洛夫斯基的提问在今天的文化人类学和比较文学中也是个合理的追问,事实上也是比较文学赖以成立的一个“真正的科学的问题”。因为几乎法国学派的比较文学大多建基在此类问题之上。一种文学范型一旦形成,便开始了其在不同民族和文化中间的迁移(这个问题和上一问题有相近之处)。而托洛茨基的主张同样也在20世纪文化人类学中有学理的支撑,那就是主张同一文学范型可以在不同文化民族背景下产生的可能性。^①

什克洛夫斯基所提最后两个问题的理论依据实在有些幼稚。问题在于,即使“大俄罗斯关于贵族的故事与关于神父的故事相同”,也无助于说明艺术中沉积着等级和阶级的特征。正如托洛茨基所指出的那样:我们这位形式主义者“在形式逻辑方面”做得也不大好^②。所以,尽管后来什克洛夫斯基一再为此而辩解,但他的缺乏说服力是显而易见的。

接下来,托洛茨基的另一命题也同样是切中肯綮的:“如果说,很难断定某些故事是写于埃及,写于印度还是写于波斯,这也是不足为奇的。因为这几个国家的社会环境有很多共同之处”。但这仅仅是问题的一个方面。文学上的“同一情节”的相似性还可能是由于文化交流或文学影响和文学借用形成的。这一观点颇有见地。这里牵涉到人类学或比较文学中两种非常重要的观点:一是以安德烈·朗(Andrew Lang)为代表的相似人种学现象“自生性”观,和本菲(Ben fey)有关民间文学母题“弥散性”理论。这两种理论均能有效解释和说明同一题材或母题在不同民族和时代文化中的复现现象。但在这一点上,什克洛夫斯基的观点也自有其一定道理。他强调的是不同时代的民族和不同

① 托洛茨基:《文学与革命》,外国文学出版社,1992年,第162页。

② 同上书,第164页。

民族,对于同一题材态度上的惊人的一致性。它表现在对个别母题的安排和措置上,表现在事件接续的顺序上,或简言之,表现在情节构造上。这一惊人的一致性难道不恰恰暗示了一定审美程式的方向性,暗示了叙事类作品的内在规律,暗示了这些规律和法则能够而且事实上也跨越了国家的界限吗?因此,在对待文艺学或诗学问题上,仅仅采用社会学方法是不够的。一种科学的诗学理应揭示出包含在这类现象中的艺术的内在法则。其实,托洛茨基自己也已接近于达到这同一个结论了。他写道:“不同民族和同一民族的不同阶级都利用同一些情节,这个事实只表明人类想象的局限性,只表明人力图在包括艺术创作在内的各种创作中节省气力。”这种说法不难使我们一下子想到斯宾塞的“智能节省说”。但问题的焦点不在这里。在此值得我们注意的,是这段话表明,这种事实是受到内在论决定的,也即他承认人类的想象在本质运作方面是有其共同规律的。而且,这一规律对于创作过程有着特定的影响。这一点使得托洛茨基卓然超出于他同时代其他马克思主义批评家之上。在其他人看来,文学是生活的镜子,是记录社会现象的媒介,而托洛茨基则不但承认这一点,而且还更进一步,承认艺术创作是“是根据艺术的特殊规律产生的现实的折射、变态和变形”。当然,其素材来源于,也只能来源于现实生活。托洛茨基写道:“对艺术的需求并非由经济条件所产生——这一点是无可争议的。但是,对食物的需求也不是由经济所产生的。相反,是对温饱的需求创造了经济学。永远不能只凭马克思主义的原则去评判,去否定或是接受艺术作品,这一点是完全正确的。艺术创作的产品,首先应该用它自己的规律,亦即艺术的规律去评判它。”历史唯物主义并未给评价艺术现象提供标准:马克思主义的所长不在于审美判断,而在于因果解释。在这方面,一个娴熟的辩证学者是无与匹敌的。“但是,只有马克思才能解释,某一时代的某一艺术流派为何出现和自何处而来,亦即是谁和为何对这一类,而不是对哪一类艺术形式提出了要求。”^①

但托洛茨基并不认为俄国形式主义文论,就是他心目中按“艺术的

^① 托洛茨基:《文学与革命》,外国文学出版社,1992年,第162、165、166页。

规律”评价艺术作品的文艺批评流派。同样,我们也不这样认为。但是,我们必须承认:虽然历史上有过各种各样的唯美主义批评,但就其观点的自成体系而言,就其力求确立文艺学主体地位这一追求而言,俄国形式主义无疑都是创立一种审美批评的第一个尝试者。他们之所以未能克尽全功,主要是客观原因导致的,但也与他们自己的谬误有着很大关系。实际上在20年代中期,即使没有马克思主义社会学的挑战,形式主义自己也深深陷足于自己在方法论上的死胡同里无法自拔,因为他们把自己牢牢锁死在“语言的牢笼”里了。

托洛茨基认为:尽管形式主义者尽量摆脱哲学上的先入之见,但在他们的实践背后,并非没有一个确定的哲学观念体系作前提或基础。而这前提或基础就是唯心主义或新康德主义。其典型特征是将观念形态的构造物当做独立自足的实体本身,并且他们抓住的不是“发展的动态过程,而是发展的横断面”。^①

托洛茨基的这一论断同样很准确。俄国形式主义的确如他所说,是一个注重“横断面”甚于“发展的动态过程”的流派。嗣后,从这一流派中分化出塔尔图—莫斯科符号学和布拉格学派、法国结构主义等重视共时态研究的学派,便丝毫不令人感到奇怪了。但是,注重“历史主义”却是俄国文化贯穿始终的特点,无论是19世纪的学院派还是20世纪的符号学,都以重视历史主义而见重于国际学术界。由于俄国形式主义自称要摒弃一切来自哲学的成见和偏见,因此,我们只能承认他们在方法论上受到来自国外某些哲学思潮的影响,但却没有自己自觉追求的哲学方法论。既然如此,那么,谈论他们究竟是新实证主义还是新康德主义特色更突出,也就没有多大意义了。

^① 托洛茨基:《文学与革命》,外国文学出版社,1992年,第169页。

第五章 马克思主义和庸俗社会学的对话

—

社会学的文艺批评理论在俄国的兴盛不是偶然的,20世纪初期特定的历史现实,使得整个社会对文学艺术有过高的期待,由此也导致了简化的以哲学反映论来阐释文学艺术的理论倾向,进而在文学艺术理论领域产生了庸俗社会学学说。

马克思主义并不否认文学艺术的现实反映功能,但与此同时,我们也应明确,文学艺术是一种特殊的文化现象,它必然有其自身的发生、发展与实现的规律,它并不必然地与经济现实、政治现实发生同构的关系。反过来,如果放弃了文学艺术的审美特性,而将其等同于社会经济生活的直接产物,并要求其成为特定阶级的工具,便会使我们对文学艺术的理解滑入庸俗化的轨道。

在俄国批评史上,庸俗化倾向由来已久。英国批评家伯林在论及俄国19世纪40年代的知识分子时认为,那时的文学批评主要是以社会批评为主的,并且这种批评方法是由别林斯基所开创,他说:“这种批评,对生活与艺术的界线故意不予过分清楚画出;对艺术形式与人物角色、对作者的个人特质与小说内容,评者自由抒发其褒贬、爱恨、钦佩与鄙薄;以上种种态度所动用的标准,无论为有意的或含蓄的动用,都与判断或描述日常生活里活生生人类的标准相同。”^①从这一时期开始,平民知识分子的反主流思想占据了批评的主导话语地位,而在这一阶层中,政治改革的内容是其关注的焦点,因此,夺取政治权力的需要使

^① 伯林:《俄国思想家》,彭淮栋译,译林出版社,2001年,第143页。

文学的审美特性离场,而文学的政治倾向、社会干预作用被提升到首要地位。如皮萨列夫的批评就是那一时期的代表。作为一个坚定的唯物主义者,皮萨列夫没有接受马克思主义的辩证唯物主义,却对当时德国的庸俗唯物主义者摩莱肖特的理论发生了浓厚的兴趣,写了《摩莱肖特的生物学草图》、《生命的过程》、《生物学状况》等文章论述其理论主张,并在这一过程中建立起自己的哲学立场,即把复杂的社会现象等同于生物学现象,将人的精神现象与生理现象等同起来。由此,在皮萨列夫的文艺批评中,艺术与现实的关系往往被做了简单对等的处理,艺术被视为直接的改造社会的工具,并且这也成为衡量艺术的一个绝对标准,如果一种艺术形式只能供人消遣娱乐,则它的存在就是无意义的,而只有能够给人类带来智力与道德完善的艺术类型才应当保留,文学当然可以位列其中,但它必须摒弃对所谓“美”的追求,因为审美原则与现实原则是对立的,而文学的功用只是反映与干预现实。

与皮萨列夫类似的文艺批评观在民粹派的批评家那里也同样存在,因为民粹派更为激进的政治主张,导致他们对文学艺术的理解也更为简单化。可以说,文学的功利化学说在他们那里得到了本体论意义上的肯定。尽管他们对艺术形式的问题并非不加关注,但他们的文学批评的一个主要任务就是否定“纯艺术”论。受19世纪中期西方象征主义和唯美主义思潮的影响,俄国文坛也出现了所谓“唯美派”理论,以德鲁日宁、安年斯基、鲍特金等人为代表的唯美派批评家提出了“政治是艺术的坟墓”的口号,而这在民粹派批评家的眼中,无疑是首先要加以破除的思想。在反击唯美派理论主张的过程中,民粹派的批评不免矫枉过正。如拉甫罗夫则宣称:“美学力量本身根本不是一种精神力量。”^①而民粹派中成就最高的米哈依洛夫斯基也是以文学的思想性和现实性为唯一标准对大量当时的文学现象进行批评的。

除了民粹派批评家,社会学批评家叶·索洛维约夫(1863—1905, Соловьев, Евгений Андреевич)和舒利亚季科夫(1872—1912, Шулятиков, Владимир Михайлович)的理论可称20世纪庸俗学批评

^① 拉甫罗夫:《历史信札》,《俄国民粹派文选》,人民出版社,1983年,第72页。

的先声。前者的批评思想受普列汉诺夫影响,对文学艺术的社会功能给予高度重视,然而,他强烈的阶级意识制约了其对艺术的理解。如他在其《十九世纪俄国文学史概论》中宣称:“我们的文学始终是一种道德解放的进程,就此一般来说,我对研究对象不做审美评价。……任何一种艺术形式,都像钟表的指针一样,它们所标示的只是社会机体内在力量的转换和重构;没有社会的变革,也就不会有文学的变革。”^①从这一立场出发,他将整个俄国的文学发展史视为阶级间的斗争、贵族的冷漠向平民知识分子的激愤转换,以及无产阶级胜利的预言等现象,从而将文学艺术与其他社会意识形态一般性地等同起来,使艺术批评变为一般意义上的社会批评,而没有了审美的分析,文学艺术批评的独特性便告退场,这种批评也就无法揭示艺术发展的规律,而只是用艺术的例证去说明社会发展的一般规律。而舒利亚季科夫的社会理论及文学批评则更明显地表现出庸俗化倾向,他把所有社会的意识形态现象都解释为经济因素的直接结果,而无视包括文学艺术等现象在内的所有意识形态内容都具有上层建筑的特性,他承认文学是再现生活的,但他所看到的只是文学艺术中的“社会阶级等价物”以及各阶级利益的表征。他在《重建被破坏了的美学》一文中说:“每一个文学流派的真正价值首先要通过社会起源的分析加以阐明。社会起源的分析,这是一盏唯一的明灯,在它射向艺术意识形态王国的各个阴暗角落的时候,透过艺术形象和艺术思想复杂的、有时是光怪陆离的变幻看清物质追求和物质利益的冲突。”^②舒利亚季科夫的理论的极端性受到了包括列宁在内的许多马克思主义理论家的批评,列宁在对其《西欧哲学(从笛卡尔到恩·马赫)对资本主义的辩护》一书进行批注时写道:“整个这本书就是把唯物主义肆无忌惮地庸俗化的榜样。它对各个时代在、社会形态、思想体系不作具体的分析,只讲关于‘组织者’的空话,只做牵强附会、荒唐可

① 叶·索洛维约夫:《十九世纪俄国文学史概论》,圣彼得堡,1902年,第16页。

② 舒利亚季科夫:《文学批评论文选》,莫斯科—列宁格勒,1923年,第27—28页。参见《回顾与反思——二、三十年代苏联美学思想》,盛同等译,中国人民大学出版社,1988年,第157页。

笑的对比。丑化历史上的唯物主义。”^①

尽管在 19 世纪后期到 20 世纪初期这段时间,俄国本土的这些理论主张表现出纷纭复杂的景象,但却为文学批评领域中庸俗社会学理论的出现提供了良好的土壤。当十月革命后的俄国社会一旦出现对艺术的过高需求时,这种理论就逐渐有了更大的市场。十月革命后,现实生活的失序和政治控制的低效,导致社会普遍存在对艺术功能的高度政治性要求,从而使文学批评倾向于以是否符合特定阶级利益为主要评价标准,甚至将其与具体经济行为结合起来加以评价。此外,尽管社会学批评与形式主义批评在价值取向上完全不同,但在建立一种“科学的文艺学”的意图上却有着相通之处。

形式主义思潮最初出现的时候有一个明确的目的,即寻找文学的特性,并由此建立起真正具有普适性的文艺学理论体系。但在语言学发展的基础上建立起来的形式主义文艺学有着天然的缺陷,因为它彻底忽略了文学艺术作为一种社会文化现象、作为一种特殊的意识形态的内容,因此,它受到来自各方的诘难就是自然而然的事了。但不管怎样,形式主义的说明着在当时的理论界存在着强烈的建立起一种完整的文艺理论体系的愿望。形式主义的失败,社会学的批评借着马克思主义政治经济学及文化批判理论成为有普遍影响的理论方法。然而,正如形式主义批评过于强调文学的语言手法一样,社会学批评则大多忽视艺术发展的自身特质,仅把文学艺术作为现实从属物来看待。正如有论者指出的那样:“同形式主义派一样,‘社会学派’在对待艺术形式方面也有很大的弱点。他们忽视艺术特性,不懂得内容和形式之间的相互作用,反复唠叨必须‘使形式革命化’。这一类思想曾经被例如无产阶级文化派的某些活动家积极宣传过,他们认为,旧的艺术不论就其内容还是就其形式来说都已经过时了,它不能再为现代服务了。”^②

① 《列宁全集》第 38 卷,人民出版社,1959 年,第 564 页。

② 马申斯基:《苏联批评界和文艺学界反对形式和庸俗社会学的斗争》,《回顾与反思——二三十年代苏联美学思想》,第 165 页。

但我们应当明确,不论是形式主义还是庸俗社会学理论,都试图从自己的立场上寻找文学艺术的根本性规律,并且都在自己的本体论与方法论基础上做出了重要的解说。因此,认真辨析这些理论在马克思主义文艺理论的建设过程中所起的历史作用,在今天看来也是有重要意义的。

二

在苏联时期,以社会学文艺批评方法著称的理论家中,产生影响最早的一个是瓦·彼列韦尔泽夫(Переверзев, Валельян Федорович, 1882—1968)。彼列韦尔泽夫曾是一个坚定的革命者,在沙皇时期曾被捕入狱,遭到流放,在流放地,他写成了后来深有影响的著作《陀思妥耶夫斯基的创作》,革命后任职于莫斯科大学及一些科研机构,在这期间他以自己的批评著作影响了一批文学青年,由他组织编写的《文艺学》文集,聚集了一批有才华的文学理论工作者,并由此形成了“彼列韦尔泽夫学派”。最初的彼列韦尔泽夫进行文学批评的思路与形式主义有异曲同工之处,即致力于寻找文学的特异性。在他看来,文学不是一种逻辑体系,而应当是一种形象体系,文学史家所要研究的不是那一时代的哲学,而只是作为形象体系的艺术,他说:“形象是艺术作品的一个基本结构成分。小说的内容是由各种生动的形象罗织而成的。文学分析的任务就在于认识形象的本质和形象罗织的规律。”所以说,只有形象创作范围才是文学科学研究的唯一对象。^①在彼列韦尔泽夫早期思想中,把艺术创作的基本规律绝对化了,由形象创作这一概念出发,他将艺术与其他意识形态形式进行了分离处理,这固然强调了文学艺术的特性,但却同时也否定了文学艺术与其他社会文化现象之间的必然联系和相互作用,从而难以真正找到艺术生产的内在规律。其实,彼列韦

^① 马申斯基:《苏联批评界和文艺学界反对形式和庸俗社会学的斗争》,《回顾与反思——二三十年代苏联美学思想》,第174页。

尔泽夫的研究思路与形式主义者是不同的,尽管他认为艺术与其他意识形态类型之间不存在相互关系,但他却提出,艺术的生产过程与其形象特性之间存在着决定性因果关系。这一观点来源于他的庸俗经济学思想,在他看来,全部社会生活不过是一种生产过程,经济的需要决定着全部的社会现象,“生产过程”一元论代替了马克思主义的历史唯物主义观。从这一思想出发,彼列韦尔泽夫将艺术形象体系的本质归结为一般性经济生产。这种文学理解的结果是将文学的思想剔除出艺术理论考察的范围,使得文学的研究成为一种“纯粹的”现象研究,即文学研究不去揭示思想,而只是其生产过程或存在方式。正如他在《陀思妥耶夫斯基的创作》中所说的:“我并不打算在陀思妥耶夫斯基的作品探索他的政治观点或宗教观点,因为要在一个艺术家那里探索这一些就像请示馅饼师傅给做一双靴子一样。艺术家创造的是生活,而不是体系;他既不发表议论也不作出论证,而是生活着……艺术家创造的是各种生动的人物、性格,而不是思想体系,因此对艺术作品进行分析,应该是分析那些生动的形象,而不是去探索观点和思想。”^①

彼列韦尔泽夫的文学研究在看似寻求文学特性的轨道上滑入了“存在决定论”的庸俗社会学理论,因为艺术特性的规定性不在于思想,而在于决定其形成的“存在”,而“存在”不过是决定着人进行形象创造的社会经济过程。——这样,彼列韦尔泽夫进入了一个没有价值判断的循环。

三

以建立马克思主义文艺学为初衷而出现庸俗社会学偏颇的重要理论家是弗·弗里契(Фриче, Владимир Максимович, 1870—1929)。弗里契与彼列韦尔泽夫一样,也曾任教于莫斯科大学,主讲文艺学及欧洲

^① 彼列韦尔泽夫:《陀思妥耶夫斯基的创作》,莫斯科,1922年,第65页。《回顾与反思——二三十年代苏联美学思想》,第178页。

文学,而其研究活动主要围绕建立马克思主义文艺学理论展开,他致力于建立一种科学的文艺社会学理论,并取得了重大成就,虽然他的理论体系中不乏庸俗社会学倾向,但总的看来,由于其坚持了马克思主义的社会学基本原理及历史唯物主义方法,使得其研究均建立在科学的研究基础之上,所得出的结论也往往是自成一说的。

与那一时期的大多数社会学批评家一样,弗里契也是普列汉诺夫理论坚定不移的信奉者,但是,弗里契在接受普列汉诺夫思想的同时,却扩大了后者思想中的庸俗社会学倾向。在普列汉诺夫的批评中,存在着将社会现象与艺术内容等同视之的观念,由此,忽视了艺术发展的内在规律。弗里契理论的核心便是将艺术生产与一般性物质生产相联系,如他在其重要著作《艺术社会学》中所说:

艺术作品之生产,隶属于那和物质价值之生产同样的法则。所以社会发展之各阶段上的支配的经济制度,也必然地规定艺术家之生产劳动(同样也规定艺术家之社会地位)。物质价值之生产,或为闭关经济之个人需要,或由委托(即所谓“定货”),不然,就是为市场;恰恰和这同样,在艺术作品制作方面上,生产之形式也互相交替:封建社会之艺术家,在王侯贵族之世袭(领地、采邑)经济范围内创作;在以手工业组织的社会上的艺术家,依委托而制作;资本主义社会艺术家,不得不为市场而活动。封建的闭关经济内的艺术家,是奴隶或家臣组织的社会中的艺术家,是工匠;资本主义制度下的艺术家,是服从供求法则的商品生产者。^①

在这里,弗里契将艺术生产在不同时代的形式进行了解析,从其自身而言看上去是有道理的,但这一分析并没有揭示艺术生产之区别于其他物质生产的特性究竟如何。他有时把马克思的物质生产理论直接用于了艺术生产过程的分析,从而造成一种假象,即,他的分析是建立在马克思主义理论之上,然而却在暗中偷换了论述对象。如他引用了《资本论》中的一段话来说明艺术品的生产过程:“一方面大量资本集中

^① 佛理采:《艺术社会学》,胡秋原译,神州国光社,1931年,第143页。

在单个资本家手里,另一方面,除了单个资本家,又有联合的资本家(股份公司),同时信用制度也发展了,资本主义建筑业主只是在例外的情况下才为个别私人定造房屋。他的职业是为市场建筑整排的房屋或市区。”^①显然,建筑企业的生产与艺术品的生产并不完全遵从于一种规律,因为艺术生产必然地带有创作者个人对整个世界的艺术感受和冲动,订单式生产固然是某些艺术品产生的动机,但却不是艺术生产的必然规律。

在《艺术社会学》中,弗里契论述了艺术发展的几个阶段:一、在狩猎时代,原始人出于征服自然的目的,而将艺术与巫术紧密结合,“艺术无非是魔法似的符咒作用”,如人类早期的岩画中的动物,其创作之初不过是人类通过将动物形象化而获得制服之的心理感受,而在祈雨中产生的舞蹈,当然也是同样的道理,因此,这一时期的艺术便是“艺术—巫术”。二、到了封建时代,人类进入农业社会,教权组织成为社会的主要政治形式,因而早期的巫术行为就变成了宗教仪式的行为,这样,“艺术—巫术”就变为了“艺术—宗教”。前者是人类出于影响大自然的目的,直接使自然现象屈服于人类的想象,而后者则通过宗教仪式,期望影响于神——大自然和人类的支配者;前者是命令,后者是祈祷,但两者在结局上都是以人类的物质幸福为根本目标。三、进入资本主义社会后,农业文明向都市文明转换,宗教影响力衰退,而科学—哲学昌盛,于是艺术再变为具有社会教育功能的形态,即,“新兴资产阶级社会的艺术,在贵族与资产阶级之斗争期及其阶级组织期,与前代之社会的时期同样,完全用于实用的——‘功利的’目的,即用来传授其历史使命于新资产阶级集团之各员。于是,艺术—巫术与艺术—宗教,变为市民之道德的教育学了。”四、在资产阶级取得政权后,物质生产水平空前提高,享乐成为艺术的基本追求,艺术的教育功能渐渐消退,于是,我们看到,艺术离开了宗教的一道德的一市民的观念,而开始更多地表现人生享乐的观念,艺术中的技术形式成分成为艺术生产的专门课题,于是艺术—

^① 佛理采:《艺术社会学》,胡秋原译,神州国光社,1931年,第157页。译文见马克思《资本论》第2卷,人民出版社,1975年,第260页。

巫术、艺术—宗教、艺术—教育,最终就变为“纯粹艺术”。^①

我们看,弗里契的论述有着严整的内在逻辑,颇具说服力,并且在论述过程中使用大量例证来加以说明,言之有据。但这一论述又显然是一种僵化的社会决定论。我们从中固然看到了艺术发展的几个清晰的阶段,而且从总体上看,也符合艺术发展的总体趋势,然而艺术自身的发展规律在这一论述中被遮蔽了。艺术的发展成了社会制度转变的晴雨表,艺术形态的变换直接受制于社会文明形态的变换。那么,艺术之区别于其他人类文化现象的特性在哪里呢?弗里契回避了这个问题,而这个问题是建立一种艺术理论——不论它是社会学的,还是形式主义的——必须要回答的问题。比如,一种造型艺术是如何随着社会形态的变化,而由巫术功能转变为宗教仪式的功能,再转变为教育功能的,以及它最终又是如何变为“纯粹艺术”的?这其实仅仅根据社会形态的变化而赋予历史上的艺术作品以概念的转换是不够的,因为这两者之间其实并不存在对等的关系。如马克思所说:“关于艺术,大家知道,它的一定的繁荣时期决不是同社会的一般发展成比例的,因而也决不是同仿佛是社会组织的骨骼的物质基础的一般发展成比例的。……在艺术本身的领域内,某些有重大意义的艺术形式只有在艺术发展的不发达阶段上才是可能的。如果说在艺术本身的领域内部的不同艺术种类的关系中有这种情形,那么,在整个艺术领域同社会一般发展的关系上有这种情形,就不足为奇了。困难只在于对这些矛盾作一般的表述。一旦它们的特殊性被确定了,它们也就被解释明白了。”^②

四

弗里契的艺术理论除了在其代表作《艺术社会学》中有总体论述之外,还在其《欧洲文学发展史》、《艺术概论》、《艺术史概论》等著述中有

① 佛理采:《艺术社会学》,胡秋原译,神州国光社,1931年,第117—127页。

② 马克思:《〈政治经济学批判〉导言》,《马克思恩格斯选集》第2卷,人民出版社,1972年,第112—113页。

更为具体和系统的阐发。

例如在艺术起源问题上,弗里契提出了独特的生存目的论,即“艺术决不是‘无用之物’,它是执行当时最实际的生活使命的社会机能”。他从两个阶段来考察这一问题,即文明初级阶段和阶级社会。在前一阶段,也就是艺术发生的,艺术是作为一种“生存斗争的手段”而出现的。比如岩画中的动物形象,在弗里契看来,它是狩猎者通过这种方式作为征服狩猎对象的手段,或以此对即将加入狩猎队伍的年青一代进行教育的手段。而舞蹈或歌唱——诗歌的原初形式,则是为了达到两个目的而产生的:减轻劳动强度和使劳动更加秩序化。弗里契的结论就是:“诗歌的本源无非是支持社会集团的手段,以及减轻或组织某些劳动的手段。”而到了第二阶段,即阶级社会中,则艺术变为阶级统治的手段,艺术不过是一种“意识”,与其他“上层建筑”——法律、哲学、科学等——没有区别,如果说有差异,也仅只是文学艺术采用了不同的表现方法而已,哲学或科学借助抽象思维来拓展人的智慧,而艺术不过是通过形象思维在人类情感层面发生作用,但“无论用的是哪一种方法唤起作用,一切意识都是为了追求一个共同的目的,这个目的便是支配阶级位置的确保”。^①

在这一问题上,弗里契的说法是富有启发性的。他的基本思路基于恩格斯对人类创造能力发生原理的阐述。后者在《劳动在从猿到人转变过程中的作用》一文中认为,人的一切创造能力,包括艺术的创造能力,都源于劳动,“劳动本身一代一代地变得更加不同、更加完善和更加多方面。除打猎和畜牧外,又有了农业,农业以后又有了纺纱、织布、冶金、制陶器和航行。同商业和手工业一起,最后出现了艺术和科学”^②。遵循这个思路,弗里契提出艺术起源于提高劳动效率的辅助活动,以及对劳动运作的模仿——“变化为游戏的劳动”。弗里契的论述建立在对考古发现和对现存未开化族群的考察材料之上,应当说是一

① 胡里契:《艺术的社会意义》,刘百余译,上海万叶书店,1952年,第7—9页。

② 恩格斯:《劳动在从猿到人转变过程中的作用》,见《马克思恩格斯选集》第3卷,人民出版社,1972年,第515页。

种颇有见地的观点。弗里契的艺术起源说与其经济决定艺术的主张是一脉相承的。其论述的缺陷在于,一方面,他把恩格斯的理论做了他一贯的机械化处理——这种处理也是许多中国的理论家常犯的错误,即把恩格斯的人类学思想解释为艺术起源的“劳动说”。其实,恩格斯是说人的创造能力,包括艺术创造力,是在劳动中形成的,有了这种创造力,艺术等社会文化现象才被创造出来,而没有说艺术直接起源于劳动过程,或把劳动作为艺术发生的唯一条件。也就是说,艺术的发生是基于由劳动过程形成的创造能力,但艺术生成还必须具备其他相应的条件,最主要的就是精神需求。马克思提出,人类的生产活动分为物质与精神的两个方面,显然,文学艺术隶属于后者,而它与为满足生存基本需求的物质劳动分属不同范畴,精神生产是人类的“自由王国”,“自由王国只是在由必需和外在规定要做的劳动终止的地方才开始;因而按照事物的本质来说,它存在于真正物质生产领域的彼岸”。^① 在早期人类的活动中,非劳动性的成分,除了为劳动目的服务的辅助行为之外,其他如宗教、游戏(非对劳动动作的模仿)等,也一定与艺术的产生有密切联系。因此,把劳动需求作为艺术发生的唯一条件,无疑又落入了机械唯物主义的窠臼,并限制了我们对艺术丰富性的理解。

文学的阶级性是弗里契思想的重要组成部分,它提示了艺术在阶级社会中的存在本质。因此,艺术作为一种“意识形态”的论断是正确的。弗里契通过对艺术史现象的考察发现,无论在古代的埃及,还是中世纪的欧洲,只要是在阶级社会中,它就代表着一定阶级的精神气质,并成为巩固政治秩序、维护上层阶级道德的工具。^② 从这一观点出发,弗里契对所有文学现象都从阶级定位的角度加以阐释。比如莎士比亚,弗里契将其定位于“贵族阶级集团”,原因就在于,在他的创作中,处处体现着对贵族精神、生活方式、语言等的理想形态的描摹,而对下层阶级的人物,则常常表现为与庄严的贵族世界相对立的滑稽可笑;即使

① 马克思:《资本论》第3卷,人民出版社,1975年,第926页。

② 胡里契:《艺术的社会意义》,刘百余译,上海万叶书店,1952年,第7—9页。

如哈姆莱特这样的人物,也属于封建贵族阶级崩溃后转化为知识阶级的那一部分,他们把服务于国王的职业转变为知识劳动,他们的批判性思维正是在这转型过程中所经验的“精神分裂和挫折”。^①而法国的莫里哀则属于与贵族阶级相对立的集团,尽管他在许多作品中都赞美了开明君主,但在这种表象之下,是对贵族特权阶级所做的全面否定,因为他的笔下没有一个正面的贵族人物形象。从弗里契的论述可以看出,他的结论都是从作家创作的整体阐释中生发出来的,以此为作家定性,因而具有很强的说服力。再如对英国启蒙时期的作家笛福的评价,弗里契一反欧洲人将鲁滨孙视为资产阶级英雄的立场,揭示出其殖民主义本质。在他看来,以《鲁滨孙漂流记》为代表的这类小说,描写的都是资产阶级野心家,为达到目的不择手段,内在地渗透着商业资产阶级的殖民意图,宣扬的是以攫取财富为根本目标的商业资本主义精神。我们说,弗里契在整整一个世纪之前的论述,在今天的后殖民语境下,仍然具有重要的启示意义。这也从一个方面证明,艺术的阶级分析是揭示艺术本质的一个重要途径。

经济决定论在弗里契的文学史和艺术史的论述中也是其主要的指导思想。首先,经济形态及其发展水平影响着文学艺术的倾向与风格。比如他对中世纪文学的分析,就认为,中世纪诗歌的神秘主义倾向,对于空想、梦幻、彼岸世界的追求等特征,除了有教会引导的因素之外,究其根本,乃是“自然经济”的原因。在自然经济形态中,生产物不为交换而生产,原始的农业是经济的支配形式,它的水平几乎完全依赖于自然条件的优劣,人则处在“孤立无援”的情感状态,于是他们只有把目光祈求地投向上天,期待着神的救助,于是酿成了其精神的宗教性,并通过文学艺术反映出来。^②而到了现代社会,随着繁盛的工商都市的大规模出现,崭新的经济生活进入了文学表达,巨大的经济建设的可能性导致诗歌失掉了对神的企望,它所描写的世界充斥着物的繁华与欲望,“巴黎的圣母院”被“工场的圣母院”所替代,“在这些新寺院中所响着

① 弗里契:《欧洲文学发展史》,沈起予译,新文艺出版社,1954年,第52页。

② 同上书,第1—2页。

的,已不是向着天国或大天使的赞歌,而乃是激昂和饥饿的声音,熔矿炉和机轮的轰响。火和烟代替了焚香,物质代替了灵魂,人在此同时便是神”。^① 弗里契的论述基于对文本的细致解读,体现着一个艺术家的严肃态度,从而成为将经济社会因素与文学表现有机结合的出色例证。但如前所述,弗里契的分析往往带有机械唯物论色彩,在肯定阶级、经济、社会等决定性因素的同时,却忽略掉其他对艺术发展产生重大影响的文化因素,因而一面提供给我们启发,一面却也向人们遮蔽了接近艺术本质的更多可能性。

五

弗里契的艺术理论中存在着诸多矛盾:如科学的艺术观与阶级的艺术观的矛盾,一方面试图建立科学的艺术理论,一方面强调阶级利益在艺术生成中的决定性作用;再如对艺术的“普遍规律”的寻找和对艺术发展历时性强调间的矛盾,他始终在试图寻找到一种超越时间的艺术发展的“一般公律”,一方面又强调具体社会心理对艺术的影响。因此,弗里契的整体思想表现出深刻的复杂性,因此我们应以历史的观点给予重新评价。

弗里契的艺术观带明显的与辩证唯物主义相对立的形而上学色彩,他把文学视为社会经济生活的直接反映,忽略了文学生成与发展的内在审美机制。他的思想主体虽然建立在普列汉诺夫的社会学理论之上,但他却修改了普列汉诺夫对艺术生成的解释(生产力——经济关系——政治体制——社会心理——意识形态或艺术),提出“经济——阶级——阶级心理——艺术”的公式,这显然是一种本体论谬误。艺术的阶级内容不是艺术生成的必要条件,而只是艺术的附属功能,尽管在阶级社会中这种功能决定着艺术的价值评判;经济发展程度当然也不是决定艺术成就高低的前提。因此,在艺术生成的本体论上,庸俗社会

^① 弗里契:《欧洲文学发展史》,沈起予译,新文艺出版社,1954年,第300页。

学理论是对马克思辩证唯物主义的背弃。比如在艺术不同形态的分析上,他虽然划分了不同社会制度下的艺术类型,但同时提出,所有的艺术形态的机能都是对创造者本阶级的服务:

在低文化水准的狩猎团体上,艺术是遣野兽的业务,使自然直接屈服于人间(狩猎者)的巫术(魔术)。其次在农业—封建—社会,艺术是对于菩萨而用的宗教仪式,有为人类(首先是“高贵”之人)之幸福而求神的目的。其次与封建制度斗争而勃兴的资产阶级,将艺术变为统一的资产阶级社会之各员之道德—教育手段了。最后,有统治权,物质保障更多的平安的资产阶级,使艺术脱离一切思想——不仅宗教思想,而且政治的道德的思想——极力使它为生活的享乐手段,服务于资产阶级了。但是,巫术魔术之要素,是社会发之一切阶段上的艺术都固有的。在狩猎集团中,艺术行动是狩猎家以为能够直接地强制关系密切的自然的朴素巫术。封建—教权的—社会—艺术,是不仅对于自然,即对于神们(上帝,菩萨)也有强制力的巫术了。新兴资产阶级社会—艺术,依然是巫术,不过在这里,不是对于自然和神的巫术,而是对于社会人之巫术。为什么呢,因为它教育为社会集团有益的一份子之人类,同时依然强制地来影响于人类之心理。而艺术在保守的资产阶级社会,即令脱离宗教—政治—道德的一切思想,成为“纯粹艺术”之时,巫术的要素还是作艺术本质的要素而存留着。为什么呢,因为在这形态上的艺术,勉强人相信像生活的现实中所没有的东西是现实的某物之故。^①

弗里契这里忽略了艺术家的个性因素,简化了艺术家创作倾向的复杂性,其实,作家的阶级意识并不一定就决定着他创作的主旨,他未必能把自己的阶级意识贯穿到其创作之中,艺术家的个性在整个创作过程中的作用也具有复杂的作用,甚至在艺术史上往往艺术家正是自己阶级的反叛者。

^① 佛理采:《艺术社会学》,胡秋原译,神州国光社,1931年,第133—134页。

尽管如此,弗里契的理论在今天看来也并非没有意义。作为当时俄国最优秀的艺术理论家之一,他的学说在许多方面仍具有其合理性价值。如前面所谈到的时代、阶级、经济等因素相对于文学的本体论意义等。此外,弗里契也在这些论述的过程中显示出他对艺术形式的出色把握,细致的文本分析,准确的艺术归纳,以及一些富有创见的提示。比如“式样”说,他认为,每一个时代的艺术都有一个与当时社会意义相适应的基调,即“式样”,它“通常指在历史上支配着的艺术手法的总和。这个艺术手法的各部和细部,有机地互相补足,严密地互相适应,造成一件完整的,不可分离的艺术作品。如想变动其中任何一个部分,一个细节,而无损于全体,殆不可能。在这意味上,所谓‘式样’,主要是形式的现象”^①。然而,“式样”又不是纯粹的形式,而是一切社会生活、社会心理“式样”的反映,因此,艺术式样就是一个浓缩了丰富社会内容的镜像结构,通过它我们可以更完整地理解该式样存在的那个时代与社会的本质。我们说,这种认识正是马克思主义文化诗学的基本原则,即在艺术文本结构与社会文化结构之间建立阐释关联,从而确立文学在整个人类文化建构中的功能与意义。

尤其值得强调的是,在后殖民理论发展到不仅关注殖民话语霸权、也要关注解殖后阶级控制问题的今天,弗里契对文学的阶级分析,适足以提醒我们关注艺术内容中的权力运作规律。艺术在发展过程中不可避免地渗透进阶级的意识形态控制,从而隶属于特定话语权力,这正是艺术批判所要揭示的根本内容。马克思主义的艺术理论在批判的层面上,也正是要揭示其他社会文化现象及意识形态对文学艺术的渗透,而其中的一项内容就是利益权力的作用对艺术的影响。并且从经济之维进行艺术批判也是一种有效的阐释立场,尽管经济的发展程度不能决定艺术自身的审美价值,但放弃这一维度就等于放弃对艺术的更丰富的阐释范畴。如果说弗里契没有在这一问题上做出足够的实践,那么也是对艺术解释的一种有益的启示。从这一角度来说,弗里契对资产阶级艺术话语的分析是正确的,他说,资产阶级“把自己的艺术,创造出

^① 胡里契:《艺术的社会意义》,刘百余译,上海万叶书店,1952年,第18—19页。

表白本阶级的社会精神本质的特别手段,创造出确立本阶级意识的特别手段,由‘自己的’艺术做阶梯,进而征服其他各个阶级,这样使本阶级的支配得以巩固”^①。也就是说,“在有阶级的社会里只有阶级的艺术”,在某种意义上说其实是一种真理,只是如马克思所说的,关键在于我们如何去表述这其中包含的复杂矛盾。

^① 胡里契:《艺术的社会意义》,刘百余译,上海万叶书店,1952年,第16页。

第六章 1925 年文艺政策及社会主义现实主义创作方法

—

鉴于 1920 年代初期文艺界论争的无序化状态,俄共(布)中央于 1925 年颁布了一项决议——《关于党在文学方面的政策》。这一决议的颁布可以视为苏维埃政权建立以来的一次重要转向,即在国内战争平息、新经济政策推行之后,政府对建设文化事业的关注。也就是说,当新的政权基本稳固之后,在文化上建立一种能够确保这一政权长久存在的体系,便成为政权的当务之急。而在文学领域,则首先面临的任务是“夺取阵地”,因为在“决议”中已委婉地承认,这一阵地过去是由资产阶级、或“知识分子”所占领的。

由于这一基本背景,决议的首要原则是坚持文学的阶级性。决议在讨论群众文化问题时,提出“无产阶级和农民的文学”的概念。也就是说,文学的阶级性成为评价文学的一个标准,并且是一个最基本的标准。决议称:“正如我国总的阶级斗争没有停止一样,文学战线上的阶级斗争也没有停止。在阶级社会中没有而且也不可能有中立的艺术,虽然一般艺术的阶级性,尤其是文学的阶级性,其表现形式较之——比方说——在政治方面是更加无限地多种多样。”^①但是,强调文学的阶级性并不意味着,要用阶级性这一标准作为衡量文学的唯一标准。决议认为,时代的“文化转向”标志着政治领域阶级斗争的告一段落,因

^① 《关于党在文学方面的政策——俄共(布)中央一九二五年六月十八日的决议》,曹葆华译,《苏联文学艺术问题》,人民文学出版社,1959 年,第 8 页。

此,斗争的方式不应从政治领域转入文化领域。因为,“无产阶级和农民的文学”虽然出现了,但仍在成长过程之中,过去被压迫的阶层还未能立刻获得创造新文化的能力,尤其是还无法“创造自己的文学、自己的特别艺术形式、自己的风格。虽然无产阶级手中现在已经有了衡量任何文学作品的社会政治内容的正确标准,但是它对于艺术形式的一切问题却还没有同样确定的回答”。^①因此,这里透露出的信息是,无产阶级也要努力建设自己的艺术,而这是需要一个过程的。

坚持文学的阶级性,要明确建设一个由工人阶级领导的文学队伍,它应当包括三个层面:无产阶级作家、农民作家和“同路人”群体。在这个队伍结构中,领导权应当属于工人阶级,党应当全力帮助工人阶级作家掌握这一权力;而农民作家应当受到友好的对待和无条件地支持,既不能使他们失掉其农民创作特色,同时也要使他们的创作转到无产阶级的思想轨道上来;而对“同路人”则要区别对待,在与其新资产阶级思想体系进行斗争的同时,应当以容忍的态度对待其中间思想形态,并努力使其与共产主义的各种文化力量相融合的过程中彻底转化。这一原则的提出显然是针对当时极“左”的文学团体,后者自封为马克思主义的唯一诠释者,他们提出的口号是:“没有同路人,不是同盟者就是敌人。”而这种作派对当时无产阶级新文学的建设是有害无益的。因为正是在“同路人”中间,有着许多“文学技术熟练的专家”,促使他们向无产阶级队伍的转换将有助于无产阶级文学新形式的尽快完善。

决议重申了在文学批评中要坚持文学阶级性、坚守共产主义立场的问题,但其实是借此强调,不能以“命令”的语气来进行文学的批评,“马克思主义批评应当从自己中间坚决根除一切狂妄的、一知半解的和神气十足的共产党员架子。马克思主义批评应当给自己提出‘学习’这个口号,并且应当反击自己中间的一切废话和胡说”。所谓“学习”,就是不以自己的批评立场为唯一根据,而是应当对“一切可能而且一定会

^① 《关于党在文学方面的政策——俄共(布)中央一九二五年六月十八日的决议》,曹葆华译,《苏联文学艺术问题》,人民文学出版社,1959年,第9页。

同无产阶级一起前进的文学集团表示最大的周到、慎重和忍耐”。^①显然,这一政策有利于不同流派的文学组织开展相对自由的文学活动。

除此之外,决议对创作倾向和文学形式的问题也提出了多元化的主张。党不能以其政治权力去偏袒某一流派,同时也不能以这样的方式来对待某一文学形式,应当鼓励创作者去进行自由竞赛,要相信无产阶级的与时代相适应的文学风格和形式一定会创造出来,并且这种创造“将以其他各种方法创造出来”。

《关于党在文学方面的政策》决议的出台,标志着当时苏维埃政权成熟的文艺政策的形成,它为马克思主义正确的文艺批评和创作做出了强制性规定,厘清了诸多打着无产阶级旗号的极端主张。但是,这一政策的出台并非一劳永逸地解决了文艺批评与创作的问题,以阶级意识来划分艺术类型的思想因为“拉普”的存在而始终占据着文艺批评的重要位置。

1932年4月3日,联共(布)中央通过了《关于改组文学艺术社团》的决议,决定把各文学团体统一起来,取消“伏阿普”、“拉普”等“无产阶级作家团体”,“把一切拥护苏维埃政权纲领和渴望参加社会主义建设的作家团结起来,成为一个其中有共产党党团的单一的苏联作家协会”。^②在这一决议出台的同时,斯大林在与文艺界人士的一次谈话时提出,应当将整个苏联文学的创作统一于一种创作理论,这就是后来提出的“社会主义现实主义”。应当说,如果抽象地来看社会主义现实主义方法的内涵,不能说它是背离文学的创作规律的。但问题在于,这一方法的提出有着斯大林主义的历史背景,因此,在它推行的过程中,却背离了马克思主义的艺术创作原则。从中也可以看出,苏联政府及作协对它的强调,比较1925年决议,其文学政策和指导倾向发生了重大的转变。

苏联当局的行为虽然解决了“拉普”的问题,但把文学活动通过集

^① 《关于党在文学方面的政策——俄共(布)中央一九二五年六月十八日的决议》,曹葆华译,《苏联文学艺术问题》,人民文学出版社,1959年,第11页。

^② 《关于改组文学艺术团体——联共(布)中央一九三二年四月二十三日的决议》,曹葆华译,《苏联文学艺术问题》,人民文学出版社,1959年,第14页。

权形式来进行,则明显与1925年决议相比出现了重大的转变。或者说,虽然“拉普”不存在了,但整个苏联文学界却在斯大林主义的意识形态作用下,纳入了统一的“拉普”思维。

二

批判现实主义是俄国文学自普希金以来的主导倾向,这一倾向在20世纪初期受到来自多方面的争论。随着西方文学影响的增大及俄国本土宗教哲学的兴盛,以象征主义为代表的现代主义倾向占据了一定市场。与西方不同,俄国的象征主义继承了俄国宗教救赎的精神衣钵,体现着更为明确的意义品格。它极力主张建立一种新的理念,以成为俄国社会出路的起点,如梅列日科夫斯基说:“为了使精神高尚与自由的三种始基能结合起来对抗精神奴役与卑贱的三种始基,需要一种能将知识分子、教会和人民联合起来的统一思想;而这种统一思想出现的条件只能是宗教复兴与社会复兴并举。既不是缺少社会性的宗教,也不是缺少宗教的社会性,而只能是宗教的社会性才能拯救俄罗斯。”^①而他把象征主义文学直接视为这一拯救行为的手段之一,他在作为象征主义美学纲领的《论现代俄国文学衰落的原因及新流派》一文中对当代人失去信仰的状态表示了极大的忧虑,在他看来,他所处的时代既“是最极端的唯物主义的时代,又是精神上对理想迸发出最强烈要求的时代。我们面临着两种人生观、两种截然相反的宇宙观的伟大而重要的斗争。宗教感情的最新要求与从经验中产生的知识的最新结论互相冲突”,而这一冲突必然反映在文学之中,那么文学如何反映呢?还是要像歌德所说的,“诗歌作品应该有象征性”,因为象征性可以显示隐秘的美和人们尚未发现的天地。^②梅列日科夫斯基是将文学的本质

^① 梅列日科夫斯基:《未来的贱民》,《病态的俄国》,列宁格勒,1991年,第43—44页。

^② 梅列日科夫斯基:《论现代俄国文学衰落的原因及新流派》,李廉恕译,《十月革命前后苏联文学流派》上编,上海译文出版社,1998年,第2—7页。

与人生观、宇宙观及人类未来的发展前景联系起来。它虽然不主张文学的现实摹写,但却包含了深刻的现实关怀。正如流亡批评家格列勃·司徒卢威在谈到这一问题时说的:“俄国象征主义的重要特点是它不仅是一个文学流派。它不仅意味着文学技巧的根本变化,而且意味着整个美学和精神观念的根本变化;它同个人主义和宗教唯心主义的兴起相联系;它是对俄国知识分子传统价值观的全面重新评价的一部分,包括不可知论乃至无神论、对公民义务的狂热信仰以及对艺术的社会意义的重视。……象征派内部产生了一股反作用力,反对勃留索夫深奥唯美主义所表现的冷漠的孤傲和伊万诺夫的玄奥朦胧,它的口号是‘返回现实’和‘返回人世’。”^①

从象征主义的理论主张可以看出,曾为俄国文学带来巨大荣耀的“自然派”创作宗旨在那一时期发生了认同危机。它不仅在被称为“同路人”及“敌人”的文学阵营中被舍弃,在与新政权保持意识形态同步的“左派”阵营中也遭到否定。因为在他们看来,历史条件发生了质的变化,文学的颠覆性使命业已完成,接下来的任务是建设,是迎接新的生活。如苏联时期的理论家苏奇科夫所说,“从承认社会变革的必然性向承认在现代社会中社会主义必然取代资本主义生活方式”,这是一种历史必然性的转折,“这种转化引起了现实主义艺术创作方法的根本变化。创作方法的这种变化是理所当然的,不可避免的,因为变化扎根于创作方法的本质之中,标志着它的发展能力”。^②可见,当新政权渡过了最初的政治与经济危机之后,需要一种文化力量来维护它的意识形态统一性,这种文化力量在政治言路独白化的体制下,文学是最好的手段。

早在20年代初期,“拉普”就提出过文学创作的转向问题,在他们举行的第一次莫斯科无产阶级作家代表会议上通过的报告中就规定:“评价文学流派或文学现象的基本标准,只能看它们的社会意义。在现

^① 格·司徒卢威:《列宁和斯大林时期的俄国文学:1917—1953》,周荣鑫译,《欧美学者论苏联文学》,社科文献出版社,1996年,第24—25页。

^② 苏奇科夫:《现实主义的历史命运》,傅仲选等译,外国文学出版社,1988年,第389页。

时代,对社会有益的文学只能是这样的文学,即把读者,首先是无产阶级读者的心理和意识组织起来使之适应于作为共产主义社会建设者的无产阶级的最终任务的文学,也就是无产阶级文学。”^①此后,他们又相继提出过“无产阶级的现实主义”、“宏伟的、英雄、浪漫的现实主义”以及“辩证唯物主义创作方法”等概念。尽管这些提法不断引起争议,但建立一种新型的、适应当时社会、历史的,尤其是政治条件的文学创作方法的思路却得到了广泛的认同。

三

当时,作为带有官方色彩的批评家,卢那察尔斯基对文学艺术创作中的各种倾向都给予了充分的关注,并对不同创作方法同样做出肯定性评价。在这个基础上,他提出了艺术反映现实的“动态观”,即艺术对世界的把握应当有两种类型,浪漫主义和现实主义,在坚持现实主义的同时,要有革命的浪漫主义表现。其实早在十月革命前,他就提出过“无产阶级的现实主义”的说法,但未做理论上的系统阐述。从20年代后期开始,围绕着新时期创作方法的问题苏联文学界展开了热烈的讨论,卢那察尔斯基也先后有过“社会的现实主义”和“无产阶级辩证的现实主义”的说法,最终他同意了“社会主义现实主义”这一概念,于是在《社会主义现实主义》(1933)等重要论文中,阐述了这一创作方法的一系列重要特点,成为苏联文艺界最早对社会主义现实主义做出权威性阐释的理论家之一。

卢那察尔斯基是通过同旧的现实主义的比较分析来确定社会主义现实主义的基本特点的。在他看来,前者是用“静止的眼光”看待现实和描写现实,而后者则是把现实看做是一个发展过程,要求从革命发展中描写现实。他说,社会主义现实主义“也是一种现实主义,是忠于现

^① 《第一次莫斯科无产阶级作家代表会议文件》,雷光译,《“拉普”资料汇编》(上),中国社会科学出版社,1981年,第6页。

实的”，但是它认为“真实在飞跃，其实就是发展，真实就是冲突，真实就是斗争，真实就是明天”，因此，“社会主义现实主义者把现实理解为一种发展，一种在对立物的不断斗争中行进的运动……它确定自己一方面是历史过程的表现，另一方面又是能够决定过程的进展情况的积极力量”。在他看来，社会主义现实同以往现实主义的深刻区别就在于“社会主义现实主义者本人的态度是积极的。他不是单纯地认识世界，而是在努力改造世界”^①。

卢那察尔斯基在谈到社会主义现实主义时，也多次强调它不应当局限于“狭窄的现实主义”的框框之中，而应当发扬世界艺术的全部优良传统——现实主义和浪漫主义的全部优良传统。他认为既然社会主义现实主义不是简单地按照事物本来的面目描写现实，是现实主义加上热情，现实主义加上战斗精神，那么“我们的浪漫主义是社会主义现实主义的一个部分，从某种意义上说，没有浪漫主义的参与的社会主义现实主义是不可思议的”^②。

卢那察尔斯基在阐明社会主义现实主义的基本特点时，特别反对把社会主义现实主义看成教条，狭隘地理解它的含义，他特别强调“社会主义现实主义是一个广泛的纲领”。这里指的是社会主义现实主义文学内容、题材、方法、风格、形式和手法的多样化，指的是它可以包容不同等差的作家。尽管卢那察尔斯基有着官方身份，但他对社会主义现实主义的论述是按照艺术发展的规律来展开的，因而在今天看来仍具有启发性意义。它所体现的正是马克思主义历史地、辩证地理解艺术的思想。

在文学创作的内容上，卢那察尔斯基认为社会主义现实主义文学的题材应当是广阔的，不能只限于描写工人题材和革命题材。针对“左”的文学团体只强调写机器和工厂，不写人、不要抒情的错误，他提出全面反映生活的口号，主张作家应当描写生活和自然界存在的一切。

① 卢那察尔斯基：《论社会主义现实主义》，《艺术及其最新形式》，郭家申译，百花文艺出版社，1998年，第592页。

② 同上书，第593页。

我们提倡描写正面人物和英雄人物,同时也要求辩证地对待生活中的矛盾,既要反映正面现象,也要揭露反面现象。从这种观点出发,社会主义现实主义也要给讽刺幽默作品一席之地。

其次,社会主义现实主义文学的方法和风格应当是多样化的,“它包括许多不同的方法;这些方法有的我们已经有了,有的我们还正在掌握”^①。在谈到无产阶级文学的风格时,他指出:“党在处理无产阶级文学问题时,从不站出来规定什么是无产阶级文学的风格,甚至也不会预言某种风格将来一定成为绝无仅有的一种。”“我们应当在风格探索方面为我们的剧作家(包括作家)提供最大限度的自由。”^②总之,“如果在社会主义现实主义的范围内能够用不同的方法,因而确定几种创作风格,创作出上乘佳作来,那我们只能为此感到高兴。”^③卢那察尔斯基在此坚持了他几十年来的一贯主张,强调社会主义现实主义应当包括“浪漫精神”或“浪漫因素”。他甚至还这样说,“实际上还可以有一种社会主义浪漫主义,不过它同资产阶级浪漫主义截然不同。由于我们拥有巨大的动能,社会主义现实主义使幻想、虚拟和描写现实时的各种自由发挥在其中起着很大作用的那些领域活跃起来了”。同时,这种创作方法不应当拒绝西方艺术中“有价值的东西”,有人由于“革新派”想从西方寻求什么而表现不满,是“完全没有道理的”。^④

在形式体裁上,卢那察尔斯基认为社会主义现实主义同样不能“用体裁的隔板把自己束缚起来”,在《社会主义现实主义》这个针对戏剧创作所做的报告中,他强调,正剧、喜剧和悲剧都可以写,社会主义悲剧“不仅能够,而且应该存在”,其原因在于,“就是我们今天,悲剧因素也还没有绝迹”,“牺牲不仅仍有可能,而且少不了”。^⑤

从创作主体方面看,卢那察尔斯基认为“在社会主义现实主义文学的内部,可能存在着很大的程度差异”,应当包容各种各样的作家。仅

① 卢那察尔斯基:《社会主义现实主义》,《艺术及其最新形式》,第557页。

② 同上书,第584页。

③ 同上书,第585页。

④ 同上书,第585页。

⑤ 同上书,第562—563页。

以哲学素养为例,掌握了社会主义现实主义方法的作家,“即使没有彻底弄懂辩证唯物主义”,但他参加了革命实践,对斗争性质有清楚的理解,于是他就有可能“本能地揭示我们现实的许多非常重要的特点”。^①

可以这样认为,在社会主义现实主义还没有被规定为苏联作协的基本创作方法时,卢那察尔斯基已经对其进行了系统的理论阐述。他在看到社会主义现实主义同旧的现实主义的区别的基础上,努力用一种宽阔的、开放的观点来看待社会主义现实主义,一方面强调社会主义现实主义同以往创作的内在联系,一方面强调其对不同作家和不同艺术风格、手法的包容性和开放性。因此,对卢那察尔斯基的社会主义现实主义思想的理解,应当与在这种方法确立之后的政治行为区别开来,也只有从这样的立场上,我们才能将这种创作思想从本源上揭示其历史意义。

四

在社会主义现实主义理论生成的过程中,高尔基的论述也具有重要的意义。

1920 年代末,高尔基从国外返回,立刻介入对社会主义艺术方法的讨论。在他看来,社会主义的新艺术最重要的是要有新生活的主题,创造新的主人公形象,也就是社会主义建设者的形象。苏维埃现实的宏伟性要求艺术有宏大的规模、史诗的广度、振奋人心的激情,或者说,要把现实主义和浪漫主义在创作过程中有机统一起来。他在 1928 年给一个文学小组的信中说:“作家把集体劳动加以诗化,而集体劳动的目的就是创造新的生活方式,这些生活方式完全排除人对人的统治以及对人的力量的无理剥削。……作家力求以一切方法提高读者对生活的积极态度,使读者对自己的力量抱有信心,对自己能够克服心里和身外一切阻碍人们了解和感到生活的伟大意义和劳动的最大意义与欢乐

^① 卢那察尔斯基:《社会主义现实主义》,《艺术及其最新形式》,第 560—561 页。

的东西抱有信心。”^①在这些谈话中,我们可以看出,其中已经包含了后来被确定为社会主义现实主义方法的基本内容:教育人民和描写光明的新生活。

此后,当社会主义现实主义这一概念被确定之后,高尔基的一系列论述也使得这一概念所体现的内涵更为丰富。

首先,社会主义现实主义就是革命的浪漫主义。从高尔基本人的早期创作中我们看到,他对苦难生活中潜存的人性之善表示了极大的信念,并由此创造了与19世纪自然派文学迥然不同的文学形态。他也因而被指责“把流浪汉浪漫化了”,把毫无根据和没有意义的希望寄托在了流氓无产阶级身上。但这其实正是高尔基诗学的基本原则。他对旧现实主义的不满之处就在于,它给人的不是鼓舞,不是光明,而与时代相适应的新的文学表现方式,一定要展示更为美好的未来远景,给人类走出苦难以希望和力量。因此,他说:“革命的浪漫主义实际上就是社会主义现实主义的别名,它的使命不仅在于批判地描写现在当中的过去,而且主要是在于帮助巩固现在所取得的革命成果,并阐明社会主义未来的崇高目的。”^②我们说,高尔基对现实主义的浪漫主义理解不是出于对当时政权的屈从,而是基于他对文学表现的一贯主张。

所谓浪漫主义,作为一种创作方法,就是将非实存而有可能成为现实的东西在文学中展现出来,使人能够看到提升人类生存品质的可能性,从而摆脱现实的苦难与悖谬,在精神的家园中找到归宿。在高尔基看来,新的社会条件的确立,为这种创作方式提供了存在的合理性。文学应当适应新的生活的出现,它应当以新的形态承担起建设性的使命。所以,他认为:“‘现实主义’在观察处在‘转变’过程——即由古老、庸俗和野蛮的个人主义进到社会主义的过程——中的个人时如果能够不仅把人描写成现有的模样,而且描写成将来所就有和必然会有 的模样,那

^① 高尔基:《论无产阶级的作家》,《论文学》(续集),冰夷等译,人民文学出版社,1983年,第226页。

^② 《高尔基政论杂文集》,孟昌译,三联书店,1982年,第680页。

么,‘现实主义’就一定能够担当起这一困难的任务。”^①

但社会主义现实主义毕竟仍是一种现实主义,它不能因为具有浪漫主义的性质而彻底变为一种与现实主义基本原则相违背的东西,变成一种宗教的预言。“人恐怕不可能为文学落后于现实而感到由衷的悲伤,因为文学不是跟着生活走的,它‘确证事实’,用艺术手法来概括事实,作出综合的结论,而且从来没有人要求文学家说:你要做一个先知,预言未来!我们今天提出了艺术必须和现实更密切地结合的问题,文学应该积极地深入当代生活的问题,而当代的主要内容便是社会革命。”^②也就是说,社会主义现实主义的创作方法仍必须以对现实的深入理解为基础,尤其是对社会主义的现实,对当今火热的生活有亲身的体验。因此,作家必须到建筑工地、集体农庄、工厂和科学实验室去,以全部热情投入于社会主义的建设实践中去。对生活,尤其是“混乱”的生活,保持密切的接触,是高尔基一贯的创作理念,他反复强调介入生活、观察生活、理解生活本质的重要性,这都表明他对表现“未来”的一种忧虑,即不能把文学写成漫无边际的臆想,进而失去其改造社会和鼓舞人民的功能。

社会主义现实主义承担的是揭示新生活意义的重任,这并不意味着它可以没有出色的表现形式。在这一问题上,高尔基给予了足够的关注。他在1933年发表《论社会主义现实主义》的文章,其开篇则强调文学语言的重要性:“文学创作的技巧,首先是在于研究语言,因为语言是一切著作,特别是文学作品的基本材料。……我所理解的‘美’,是各种材料——也就是声调、色彩和语言的一种结合体,它赋予艺人的创作——制品——以一种能影响情感和理智的形式,而这种形式就是一种力量,能唤起人对自己的创造才能感到惊奇、自豪和快乐。”^③在高尔基有关创作问题的论述中,对技巧的重视占据着

① 高尔基:《谈技艺》,《论文学》续集,冰夷等译,人民文学出版社,1983年,第299—300页。

② 高尔基:《论文学及其它》,见《文学论文选》,孟昌、曹葆华译,人民文学出版社,1958年,第106页。

③ 高尔基:《论文学》,孟昌等译,人民文学出版社,1978年,第321页。

重要位置。这也为后来社会主义现实主义方法的内容提供了理论基础。

总之,不论卢那察尔斯基,还是高尔基,他们作为当时在苏联文坛举足轻重的人物,一个代表着主流评论的一方,一个代表着主流创作的一方,其对社会主义现实主义方法的多方面阐释,为在新的时代创造新的文学理念与方法起到了奠基性的作用。这一点,我们无须去刻意回避,也不能仅从“社会主义现实主义”这一概念不是他们的首倡来评价他们的文学价值高低。而应历史地,从他们的理论内蕴中发现其与社会主义现实主义之间的必然联系。

五

1934年,在苏联作家第一次代表大会上正式将“社会主义现实主义”定为苏联文学的创作方法。在这次会议上通过的《苏联作家协会章程》规定:“社会主义的现实主义,作为苏联文学与苏联文学批评的基本方法,要求艺术家从现实的革命发展中真实地、历史具体地去描写现实。同时艺术描写的真实性和历史具体性必须与用社会主义精神从思想上改造和教育劳动人民的任务结合起来。社会主义的现实主义保证艺术创作有特殊的可能性去表现创造的主动性,选择各种各样的形式、风格和体裁。”^①

我们看,在这一规定中,作为苏联文学和文学批评的基本方法的社会主义现实主义的主要内容包括如下几个方面:

第一,要求文学真实地、历史具体地描写现实。根据波斯彼洛夫的理解,“在这个定义中,艺术地再现生活的‘真实性’和‘历史具体性’是两个不同的概念。文学作品的客观的历史真实性——这是作品的思想感情的倾向性的优点,而在再现性格的历史具体性则是反映性格的优

^① 《苏联作家协会章程》,见《苏联文学艺术问题》,人民文学出版社,1958年,第25页。

点,这是作品的现实主义,它增强了作品的真实性”^①。在俄语中,真实性是一个带有倾向性的概念,更类似于现代汉语中的正确性;而俄语中的正确性则与汉语中的真实性类似,传达的是一种客观性的原则。波沙列夫斯基说:“写出真实就是说,首先反映生活中最本质、最典型、最根本的东西,反映我们现实中最先进、日益成长、壮大的东西。”^②这就表明社会主义现实主义的“写实”是建立在主体对于社会现实的“正确”把握之上的。

斯大林在1932年10月26日谈到社会主义现实主义创作方法时指出:“(如果艺术家)真实地表现我们的生活,那末他在生活中就不能不看到,不能不表现使生活走向社会主义的东西。这就是社会主义的艺术。这就是社会主义现实主义。”^③这就从现实要求的方面表明社会主义现实主义的时代必然性,“使生活走向社会主义的东西”是内在于现实生活表象的价值性特质,因此,表现它需要以“正确的”方式。

第二,要求艺术家从现实的革命发展中去描写现实。如前所述,卢那察尔斯基和高尔基等艺术家都对这一内容做过不同角度的阐释,其基本原则就是将浪漫主义纳入现实主义的描写形式中来,并将两者有机结合。日丹诺夫在这次苏联作家代表大会上归纳道:“要作人类灵魂的工程师,就是要两脚踏在现实生活的基地上。而这又要和旧型的浪漫主义断绝联系,因为这种浪漫主义是描写不存在的生活和不存在的人物,而把读者从生活的矛盾和压迫引到那不可能实现的世界、乌托邦世界里去。我们的两脚踏在坚实的唯物主义基础上的文学是不能和浪漫主义绝缘的,但这是新型的浪漫主义,是革命的浪漫主义。”^④浪漫主义张扬的是理想,社会主义现实主义理论主张现实主义和浪漫主义的结合的实质就在于它要求艺术家从现实的革命发展中动态地描写现

① 波斯彼洛夫:《文学原理》,王忠琪等译,三联书店,1985年,第432页。

② 波沙列夫斯基:《斯大林社会主义现实主义原则是艺术科学的最高成就》,《文艺理论学习小译丛》第三辑合订本,新文艺出版社,1954,第215页。

③ 转引自陈辽《马克思主义文艺思想史稿》,四川文艺出版社,1986年,第670页。

④ 日丹诺夫:《在第一次全苏作家代表大会上的讲演》,戈宝权译,《苏联文学艺术问题》,人民文学出版社,1959年,第21页。

实,既描写现实的昨天和今天,也要描绘现实发展的明天。

第三,要求艺术必须肩负起用社会主义精神从思想上改造和教育劳动人民的任务。卢那察尔斯基在《论社会主义现实主义》一文中说:“社会主义现实主义和资产阶级现实主义有着深刻的区别。问题的关键在于:社会主义现实主义者本人的态度是积极的。他不是单纯地认识世界,而是在努力改造世界。他认识世界就是为了进行各种改造,所以,在他的所有的画面上有一种诸位一下子就能感觉到的独特的烙印。他知道自然和社会的关系是辩证的,它们总是通过矛盾而发展,因此他能首先感觉到这种脉搏,这种时代的飞奔。况且,他的目标非常明确,他知道哪儿是善,哪儿是恶,知道哪些是阻碍运动发展的力量。……因此,社会主义现实主义有它自己的特殊的题材,因为对于它来说,重要的恰恰是跟我们生活的中心过程——用社会主义精神进行全面改造的斗争——或多或少有直接关系的东西。”^①卢那察尔斯基所说的“全面改造”并未明确提出要“改造人民”。而在章程中它被定义为对“人民”的教育和改造,意在说明,社会主义精神在当时仍未贯彻到民众中去,因此文学要承担起本应由政治来承担的这一任务。或者说,以文学的方式完成“用社会主义精神从思想上改造和教育劳动人民的任务”成为“全面改造的斗争”的根本途径。

第四,社会主义现实主义的文学也同样需要注重艺术形式,承认文学是一种特殊的文化现象,因此,它的存在有其自身的条件要求,应当允许有不同的表现形式。

在今天看来,我们应当从两个方面来认识关于“社会主义现实主义”问题,一是从文学自身的本体论、认识论来看,一是从历史语境出发,将其作为一种历史现象来看。

如果我们把它仅作为一种文学理论来看,应当说,社会主义现实主义所指称的内容是符合文学发展的基本规律的,并且与马克思主义的艺术理解并无根本差异。

首先,关于真实性问题,社会主义现实主义的理解是正确的。对历

^① 卢那察尔斯基:《论社会主义现实主义》,《艺术及其最新形式》,第592页。

史具体性的把握应建基于“正确的”观念,作家应当能够体味人类,尤其是身处于悖谬与苦难中的人类的普遍情感,从而才能使作品达到艺术的真实性。恩格斯说:“如果一部具有社会主义倾向的小说通过对现实关系的真实描写,来打破关于这些关系的流行的传统幻想,动摇资产阶级世界的乐观主义,不可避免地引起对于现存事物的永世长存的怀疑,那末,即使作者没有直接提出解决办法,甚至作者不时并没有明确地表明自己的立场,但我认为这部小说也完全完成了自己的使命。”^①也就是说,正确性是建基于倾向性之上的。当然对于倾向性的理解可以有差异,但基本理论原则是相同的。另外,真实性的历史内涵是其典型性,而关于典型的理论是恩格斯多次强调过的,所谓典型性也就是把握历史的规律,恩格斯推崇黑格尔的“这个”特定的个体,正是如此,历史是从每一个个体的对立统一中联系起来的,因此,只有在一个具体的现象中展示了“历史的”具体性,才符合艺术的真实性原则。

其次,所谓从“发展中”描写,正是文学艺术的基本功能。文学不是对现实的刻板描摹,所有艺术表现形式,都是对现实的反叛形式。如同当时的法兰克福学派所主张的,艺术是通过其单纯的此在来批判社会,它的模仿是对“自在者”的模仿,即对本应存在而尚未存在的事物的模仿。或者说,艺术是通过现存之物的对立面去表现现实,它从实存的经验现实中获得表现基础,并将这种经验置于新的表现结构,从而达到始于现实而超于现实的艺术效果。从这一意义上说,“社会主义现实主义”对“革命浪漫主义”的强调是符合艺术表现规律的。

复次,教育功能同样是文学艺术的基本功能。贺拉斯时代就已提出“寓教于乐”的说法,并非虚妄。因为文学是承载人类道德、展现人类精神可能性的工具,它必须具有提升人类精神品格的性质。从文学本体论上来看也是如此。文学艺术应当是本能欲望升华了的社会形式,如果没有升华的处理就不是文学艺术,只能说是借助于符号的欲望宣泄。所谓升华就是要使艺术的表现参与到人类文化的创造过程,其终

^① 恩格斯:《致敏·考茨基》,《马克思恩格斯选集》第4卷,人民出版社,1972年,第454页。

极目标是提升人类的生存质量,但它所承担的必须是使人摆脱物的奴役的使命。从这一意义上说,艺术家首先应当是一个“道德家”。在具体的语境之中,他应当是那一时代大多数人的利益集团的代言人。这也就是马克思恩格斯所说的,无产阶级应当有自己的艺术家,而他们首先要无条件地掌握无产阶级世界观。因为只有这样,艺术家所创造的艺术作品才能够成为传达无产阶级理念的工具。因此也可以说,文学的教育功能是由其强烈的意识形态性或阶级性所决定的,所谓纯粹的文学并不存在。

如果将社会主义现实主义的产生置于历史语境中来考察的话,我们也需要认识到它的“历史具体性”内容。

首先,这一概念的提出与讨论有着其历史的必然性。如前所述,在俄国,旧的现实主义的表现力在19世纪末20世纪初逐渐衰落,寻找新的社会出路的理论思想空前活跃,它历史地标志着文学的表现也必然走向一个转折点。象征主义等现代主义流派的出现就是一个佐证。如果客观地看那一时期的文学变异,社会主义现实主义手法与其他现代主义手法的出现具有同样的历史条件和相似的表现倾向,如对现存者的超离、对未来的展现等。所以,当时也有评论者认为这二者之间存在着有机联系。

其次,当这一概念被固化于《苏联作家协会章程》之中后,它便逐渐成为一种“教条”,成为推行极权政治的同谋。社会主义现实主义在斯大林实行高压政策时期,成为控制文学创作的一种工具,所有不符合官方政治意图的文学作品在那一时期都被冠以违背社会主义现实主义方法的罪名而受到限制,有相当数量的作家因此而受到各种形式的不公正待遇。而定义中“保证艺术创作有特殊的可能性去表现创造的主动性,选择各种各样的形式、风格和体裁”的内容则被忽略。因此,这一方法的存在客观上限制了苏联文学的发展。但与此同时,我们也不能把那一时期所出现的不正常现象完全归罪于“社会主义现实主义”,应当理解到,政治行为是借助于这一概念来推行自己的控制意图。

复次,如果我们从作协章程中的定义中来推断其表述的含义,仍然

能够发现,它还是存在着较为明显的政治“图谋”。这一点集中体现在“用社会主义精神从思想上改造和教育劳动人民”这一表述上。“改造和教育人民”的提法显然与当时的苏联宪法存在着某种矛盾。因为宪法规定苏联为“工农社会主义国家”,其政治基础是“劳动者苏维埃”。如果把作家视为能够改造和教育构成国家政治基础的主体的“人民”,那么就等于说作家是超越于人民之上的一个特殊群体,而这个特殊群体就是被要求对人民进行改造和教育,因此,在作家之上还存在一个更高的事物——当然是政权;因此,这样的结构与任何非社会主义的政治结构没有任何区别,所谓“人民”仍然是被统治的对象。事实上也是如此,斯大林时期的政权对文学艺术创作的控制也在说明着,“人民”虽然是国家政治的主体,但实际上却是被改造和教育的对象。从这一点来看,“社会主义现实主义”的定义本身,最起码上述提法不是学术的,或符合于文学理论的表述,而是具有鲜明政治色彩的叙事方式,它为政权利利用其进行文学控制提供了书面依据。这与马克思恩格斯“工人阶级的解放应当是工人阶级自己的事情”的思想也是相违背的。

六

斯大林时代结束之后,苏联文学界开始了它的“解冻”时期,与此同时,对“社会主义现实主义”这一指导思想也开始了重新思考。

1954年,苏联作家协会第二次代表大会举行,在会上,时任作协副总书记的西蒙诺夫提出修改社会主义现实主义的定义,应当删除“改造和教育人民”的提法,但并未得到统一认识。不过此后对这一问题的讨论却成为苏联文学理论界的主要议题。1957年,苏联科学院世界文学研究所举行“世界文学中的现实主义问题”讨论会,首次对“社会主义现实主义”进行了多方面的审视和反思。

但学界对这一问题认真而系统的讨论发生在60年代中期。1966年,《文学问题》编辑部召开了“社会主义现实主义迫切问题”讨论会,从而掀起了一次热潮。其中有代表性的观点是世界文学研究所的高尔基

研究专家奥夫恰连科为“纯粹浪漫主义”所做的辩护,他认为,社会主义现实主义应当与浪漫主义并行不悖,他说:“把苏联文学中的浪漫主义现象划分出来,把浪漫主义不仅是作为社会主义现实主义的组成部分而且是作为独立的美学现象来认识的倾向是十分明显的。除了构成作为方法的社会主义现实主义的组成部分的浪漫主义精神之外,在社会主义文学中,至少在其发展的早期,也存在作为艺术方法的浪漫主义。”^①奥夫恰连科试图通过这样的方式在社会主义现实主义的板块中打开一个缺口,让更多的艺术表现方法拥有存在的合理性。这种观点的出现实际上已经预示着“社会主义现实主义”一统天下的局面的结束。另一种代表观点是著名理论家赫拉普钦科的“方法”论,他强调“社会主义现实主义”应当是一种创作方法,而不应被理解为一种“原则”,如果是这样的话,则社会主义现实主义只是“社会主义艺术内部的一种流派”。此外,他还提出:“应该清除某些评论家塞入这个概念的教条和偏见。迄今还受到积极支持的教条之一,是承认社会主义现实主义原则的规范化性质。但是众所周知,社会主义现实主义并不是什么僵化的、一成不变的东西,它是一种经常发展的现象。正因为如此,不能把社会主义现实主义在其历史上某个时期所展现的原则,原封不动地作为作家的规范,作为那些形成社会主义现实主义新的特点和素质的艺术发现的准则。”^②如果社会主义现实主义只是一种创作方法,则方法是多种多样的,因此,赫拉普钦科的文章实际上也对“社会主义现实主义”作为苏联文学总体原则的现实提出了质疑。

与之相对,也有人反对“方法”论的观点,他们认为社会主义现实主义本身已经包容了多种创作风格,比如浪漫主义的、批判现实主义的风格等,它们都在社会主义现实主义的框架中存在。尽管社会主义现实主义也是一种创作方法,但它应当是苏联文学统一的创作方法。这一

^① 奥夫恰连科:《苏联文学中的浪漫主义》,程正民译,见《苏联现实主义问题讨论集》,外国文学出版社,1981年,第187页。

^② 赫拉普钦科:《文学理论和创作过程》,程正民译,见《苏联现实主义问题讨论集》,外国文学出版社,1981年,第258页。

观点促成了后来社会主义现实主义开放体系理论的出现。

70年代,苏联科学院通讯院士苏奇科夫和马尔科夫分别提出社会主义现实主义“开放范畴”和“开放体系”之说,将关于这个问题的讨论再度推向热点。1972年,马尔科夫在《论社会主义现实主义艺术概括的形式》一文中提出“开放体系”的理论。这一理论的前提是要维护社会主义现实主义存在的合理性,因为它本身具有“最丰富的可能性”,可以在新的创作经验和新的文学理论发展的基础上拥有无限的生命力。“新的艺术以过去整个进步艺术的经验为依据。因为过去只有现实主义带来了最大的成就,它理所当然地成为新艺术的中心,并保留着它的名称。但这已经是新的现实主义了,它在自己的疆界里容纳了各种善于表现生活真实的不同的艺术概括形式。社会主义现实主义作为原则上新的美学结构,与真实艺术的一般属性溶为一体,在内容上与其具有同等意义。换句话说,过去对于现实主义的理解已经不符合新的本质了,这一新的本质代表着由统一世界观组成的,不同艺术形式的许多分支体系。”在这一理解的基础上,他提出:“社会主义现实主义是原则上新的艺术意识的类型,是表现手段的历史地开放的体系。”^①这种“开放体系”最重要的特点,就是“认识世界实际无限可能性、艺术真实性的广阔观点和独特地、形象地体现生活现象的广阔的、实际同样是无限的可能性”,因此,不能把社会主义现实主义只理解为“按生活本身的形式去描写生活”,从而将其作狭隘化的理解,它的丰富性就是把虚构、假设等艺术表现形式也算作是社会主义现实主义认识和概括现实的形式之一,而在那些所谓现代主义手法,如意识流、讽喻、怪诞等,也应包括在社会主义现实主义的美学体系中,因为无论用什么样的手法,它们都将依赖于社会主义现实主义的“真实性原则”,那就是:“真实性在其一切表现形式里不是某种抽象和静止的东西,同现实主义和人道主义概念的变化和发展一样,我们是从历史的发展中来研究艺术的真实性的。社会主义现实主义的真实性的真实性依赖于新的世界

^① 马尔科夫:《论社会主义现实主义艺术概括的形式》,辉凡译,见《七十年代社会主义现实主义问题》,中国社会科学出版社,1979年,第17页,第24页。

观,依赖于社会主义人道主义的原则和自觉的历史主义的本质上新
的特点。”^①

社会主义现实主义“开放体系”的创构,显然有利于克服将社会主义现实主义看做是一些硬性规定的公式的狭隘的庸俗化观点;另一方面,也是马尔科夫所力图克服的,即那种打着反对“狭隘性”、争取“广阔性”的旗号,对社会主义现实主义的马克思列宁主义的哲学基础进行瓦解的倾向。这也是马尔科夫把社会主义现实主义“开放体系”的核心或哲学基础规定为“对世界和人的马克思列宁主义的理解;社会主义思想、社会主义人道主义、列宁的艺术党性原则”的原因所在。^② 马尔科夫的“开放体系”强调马克思列宁主义是社会主义现实主义的原则基础,在这个基础上才得以实现文学艺术真实地表现生活的无限可能性;同时,它也强调社会主义现实主义在对待艺术真实性时不能狭隘封闭,要看到艺术真实性的广阔标准,艺术可以有多种方式来实现在这种“真实性”;另外,它还强调社会主义现实主义是一个灵活变化的体系,要在文学的运动发展中不断充实自身,它并不局限在某种单一的方法或手段上,要广泛汲取各家各派之长来形象地独特地表现生活。这些论述在理论上,是符合马克思主义基本原则的。

然而,“开放体系”论在当时特定的语境下仍然存在着重大缺陷,这也导致它成为为社会主义现实主义辩护的最后辩辞。其问题在于:其一,单向度地认为哲学基础的不可撼动性,忽视了形式对于内容,甚至对于哲学基础的强大的反作用,忽视了形式有时对于内容的决定作用——形式的无限度开放,不可能不对内容发生深刻影响。其二,对于文学认识和反映的“无限性”的过度强调,任何一种认识都有其自身的限度和边界,任何确定的观念都有其自身的以“有限性”为基本特征的规定性。所以这样的带有“无限性”特征的“开放体系”,是

^① 马尔科夫:《现阶段的社会主义现实主义理论——论它的成就和新问题》,冀元璋译,《七十年代社会主义现实主义问题》,第311页,第313—314页。

^② 马尔科夫:《真实表现生活的历史地开放的体系》,刘宁译,《苏联现实主义问题讨论集》,外国文学出版社,1981年,第392页,第401页。

带有着自己的先天的弱点的。因此,列·雅基缅科和格·波斯彼洛夫也都对这一开放体系表示了怀疑和否定的态度。雅基缅科指出,“这个公式也可以被解释成这样:似乎社会主义现实主义把艺术中其他创作流派和方法所开创的形式都兼收并蓄了”。波斯彼洛夫则认为应该区分“社会主义现实主义”和“社会主义文学”这两个概念,“开放体系”的提法会使苏联文学无法抵御敌对思想和美学的影响与侵蚀。^①其三,它与苏联的政权控制仍然存在同谋关系,这一点在后来的评述中被认为是它致使的缺陷。如科夫斯基就认为:“马尔科夫和苏奇科夫当年提出的‘开放体系’构想,毫无疑问具有反对教条主义的性质。但荒谬的是它仍旧维护社会主义现实主义在艺术中惟我独尊的地位,原则上反对创作方法多元论的思想。”^②

80年代后期,随时苏联意识形态的转变,关于社会主义现实主义的讨论再度兴起,其主要议题已变为“存废”之争。1988年,争论的发起者《文学报》一面向社会发放问卷调查,征求对“社会主义现实主义”的看法,一面组织专家讨论。在他们组织的专家讨论会所提出的议题本身就具有倾向性:我们是否摒弃社会主义现实主义。显然,这一有倾向的议题必然会引起对立的说法,对于许多在社会主义现实主义这一理论框架和创作实践中成长起来的文学工作者来说,要抛弃它并非易事。

当然,占据主导地位的观点是认同“社会主义现实主义”已失去现实意义。原因是显而易见的,可以说,自“解冻”之后,社会主义现实主义已经失去了作为苏联文学创作指导原则的地位,尽管理论家们仍在继续讨论其存在的可能性,但随着文学艺术的表现形式日益多元化以及触及人类文化层面的丰富性的拓展,它的历史使命已经完成。在这次讨论的翌年(1989),《苏联作家协会章程》进行了修改,最终取消了

^① 参见北京师范大学苏联文学研究所《苏联现实主义问题讨论集·后记》,外国文学出版社,1981年,第438页。

^② 《文学报》,1988年9月7日。见李毓榛《苏联改革浪潮中的社会主义现实主义理论》,彭克巽主编《苏联文艺学学派》,北京大学出版社,1999年,第380页。

“社会主义现实主义”的表述,标志着“社会主义现实主义”最终成为一个历史名词。1992 年《文学问题》曾开辟专栏讨论苏联时期的文化现象,发表了一系列国内国外学者的文章,其中涉及“社会主义现实主义”的议题早已不是存废问题,而是转而评价其历史功过了。而这,也正是我们的立场,应当说,社会主义现实主义创作理论和实践给 20 世纪的世界文学增添了一种独特的内容,在它的精神中,对普通民众社会价值的肯定,对人类灵魂道德维度的张扬,以及对人类美好未来的建构,都使得苏联时期的红色经典具有与西方现代主义文学不同的独特品格。如果我们剔除了它的具体语境因素,则可以看到,它的思想在所谓后现代文化盛行的今天,仍然具有启示意义。至于其“历史具体性”因素给我们带来的经验教训,则可在马克思主义的理论框架中,成为我们指导文学实践和研究的前车之鉴。

第七章 卢那察尔斯基的文艺批评

安那托里·瓦西里耶维奇·卢那察尔斯基(1875—1933)是俄国第一代无产阶级革命家,苏联党和国家著名的政治活动家,科学院院士,文艺理论家,文艺批评家,政治家和戏剧家。他的一生从事革命活动,十月革命后由列宁提名担任苏维埃政府第一任教育人民委员(文化教育部长)。卢那察尔斯基一生著述范围非常广泛,涉及哲学、历史、教育、科学、外交、宗教、建筑、戏剧、美术、音乐和文学各个领域。

卢那察尔斯基是不脱离革命实践和文化建设实践的理论家和批评家。真正的党性、丰富的天赋、渊博的学识,以及长期领导社会主义文化建设的经验,使得他能为马克思主义文艺理论批评作出重要贡献,成为杰出的马克思主义文艺理论家、文艺批评家和社会主义文化活动的家。

从19—20世纪马克思主义文艺理论发展来看,在马克思和恩格斯之后,俄国马克思主义文艺理论的发展占有特别重要的地位,它开创了马克思主义文艺理论发展的列宁阶段。在这个阶段,卢那察尔斯基是一位重要的代表人物。在俄国三大马克思主义文艺理论批评家当中,普列汉诺夫在十月革命前逝世,沃罗夫斯基革命后基本上停止理论批评活动,唯有卢那察尔斯基亲身参加和领导了社会主义文化建设,参加十月革命后的文艺理论批评实践和文学创作实践,捍卫和发展了马克思主义理论和文艺批评,有条件面对新的实践作出新的理论概括。因此,在20世纪马克思主义文艺理论批评发展中,卢那察尔斯基自然成为一个需要特别加以关注的重要人物,他的理论批评遗产也就特别值得加以珍视。

一 卢那察尔斯基的历史贡献

卢那察尔斯基把自己的一生贡献给俄国的无产阶级革命事业和社会主义文化建设事业,作为社会主义文化建设的领导人和杰出的马克思主义文艺理论家和批评家,他的历史贡献有以下三个方面。

1. 领导了第一个社会主义国家的文化建设

十月革命后年轻的苏维埃社会主义共和国在打退国内外敌人的进攻和恢复国民经济的同时也面临着社会主义文化建设的任务,这是人类历史上前所未有的开创性事业。完成这项任务所面临的困难是后人难以想象的,在当时既要面对战争的创伤和物质条件的匮乏,更重要的是还要面对思想文化领域复杂尖锐的斗争,面对来自右的和“左”的挑战。列宁非常关注社会主义文化建设,他尖锐地批判了种种错误倾向,明确提出社会主义文化建设应当继承传统、面向生活、扎根人民的主张。在这个问题上,卢那察尔斯基站到了列宁一边,作为教育人民委员,在第一条线领导了第一个社会主义国家的文化建设。在苏维埃政权建立的最初年代,卢那察尔斯基具体领导了扫除文盲、组建国民教育体系、改组科学研究机构的工作,在领导文学、艺术、戏剧、电影事业以及出版和博物馆事业方面也做了大量的艰苦的工作。卢那察尔斯基不仅是以一个社会主义文化建设的组织者出现的,同时对社会主义文化建设的理论也做了深入的研究,他深入阐述了列宁社会主义文化建设理论的一系列现实问题,其中诸如革命和文化的关系,社会主义建设中文化的作用,文化的继承性,文化和知识分子,文化和个人等问题。他对社会主义文化建设的理论认识是有相当深度,例如他提出要区分文化建设近期的任务和长远的任务,近期的任务是扫除文盲,提高人民的文化水平,形成科学的世界观,而长远的、更为根本的任务则在于造就全面发展的和谐的个性。他认为革命本身过去和将来都不是目的,革命

的目的是“创造和谐的文化”，是“使人的力量和美无限增长”，是“人的完善”。^①从某种意义上讲，卢那察尔斯基既是社会主义文化建设卓越的组织者，也是社会主义文化建设杰出的理论家。

2. 捍卫和发展了马克思主义文艺理论

俄国马克思主义文艺理论是普列汉诺夫开创的，其代表则是列宁，列宁提出了艺术反映论、文学党性说原则和两种文化学说，把马克思主义文艺理论推到了一个崭新阶段。卢那察尔斯基对马克思文艺理论的贡献主要体现在以下两个方面。

第一，坚决捍卫和全面阐发了列宁文艺思想。

普列汉诺夫为马克思主义文艺理论的发展作出了重大的贡献，但他的文艺思想是有局限性的，可是在 20 年代，普列汉诺夫却被树为文艺理论的权威，德波林等人提出“为普列汉诺夫的正统而斗争”，而列宁文艺思想却没有引起足够的重视。到了 30 年代，随着文艺界批判庸俗社会学的文艺观点和片面抬高普列汉诺夫的做法，情况才有了变化。其中起重要作用的首推卢那察尔斯基，他的专著《列宁与文艺学》（1932）首次系统阐发了列宁的文艺思想，不仅高度评价列宁文艺思想的重大意义，称之为“当代文学实践和无产阶级文艺理论的指路明灯”，而且对列宁的艺术反映论、两种文化学说等一系列重要理论问题作深入的阐述。卢那察尔斯基的专著可谓列宁文艺思想研究的开山之作，为列宁文艺思想研究打下坚实的基础，对马克思主义文艺理论的发展产生了深远的影响。

第二，针对错误的文艺思潮，面对现实找出的新问题，对一系列重大的文艺理论问题做了新的阐述。

十月革命后，文艺界面临着前人未曾碰过的建设社会主义文学艺术的新问题，虽然列宁在革命前的《党的组织和党的出版物》（1905）中已为社会主义文艺的发展指明了方向，但革命后的文艺界仍然出现了

^① 《卢那察尔斯基文集》第 7 卷，莫斯科，1963—1967 年，第 140 页。

种种错误的文艺思潮,如无产阶级文化派否定人类文化遗产,庸俗社会学派把文艺与经济、文艺与政治、文艺与生活简单地等同起来,形式主义者片面强调艺术形式的重要性等。针对这些思潮,卢那察尔斯基在列宁文艺思想的光照下,对文艺和革命的关系问题、文艺与传统的关系问题,以及社会主义现实主义创作方法问题做了马克思主义的阐释,他既坚持了无产阶级文艺和社会主义文艺固有的特性,又十分重视艺术的审美特性,既坚持了马克思主义的原则性,又不把复杂的问题简单化,充分体现出一种科学的宽阔的文艺观,这在当时一些左的、狭窄的文艺思想影响很大的文艺界是十分不容易的。联系到20—30年代苏联文艺学界的复杂局面,我们就会加倍珍惜卢那察尔斯基对马克思主义文艺理论的贡献。

3. 发展了马克思主义文艺批评

卢那察尔斯基是马克思主义文艺理论家,从某种意义上讲,他更是一位马克思主义文艺批评家,他对于马克思主义文艺批评的贡献要大于对马克思主义文艺理论的贡献。这样讲不仅仅是因为他的文艺批评文章的数量在马克思主义文艺批评家中数量是最大的,也不仅仅因为在《卢那察尔斯基文集》八卷集中,文艺批评的文章比起文艺理论文章占绝对优势,主要还在于卢那察尔斯基对马克思主义文艺批评理论的系统阐述,在于他的批评实践为马克思主义文艺批评提供了新范例。

卢那察尔斯基一生主要的文学活动是文学批评,作为杰出的马克思主义文艺批评家,他不仅有丰富的文艺批评实践,而且对马克思主义文艺批评理论有深入的独到的研究。他曾经专门研究过俄国的文艺批评,以及普列汉诺夫、沃罗夫斯基、奥尔明斯基等人的马克思主义文艺批评,同时写出了《马克思主义批评任务提纲》(1928)这篇重要的论文。卢那察尔斯基在这篇论文中系统地阐述了马克思主义文艺批评的性质和特点,社会批评和美学批评的关系,评价作品内容和形式的标准,批评文章科学性和艺术性的关系,批评家和作家的关系等一系列重要批评理论问题。这样广泛而深入地论述马克思主义文艺批评的理论问

题,在马克思主义文艺论著中是很少见的,难怪鲁迅给予极大的重视,并亲自把它翻译介绍给中国的文艺界。卢那察尔斯基的文艺批评在20—30年代的苏联文艺界是独树一帜的,它既不是把文学等同于政治的庸俗社会学的文艺批评,也不是把文学封闭于文本之中,封闭形式和语言之中的形式主义的和唯美主义的文艺批评,而是通过他的大量的、独特的文艺批评为马克思主义文艺批评提供一种新的范例,让人觉得马克思主义文艺批评既是科学的,又是可亲近的,它的特点一是历史分析和美学分析的紧密结合,而不是两者的分裂;二是非常富有个性特征,而不是千篇一律的,它充满着批评家的独到见识、饱含着批评家的情感。从某种意义上说,卢那察尔斯基的文艺批评还马克思主义文艺批评本来的面目,又发展了马克思主义的文艺批评。

二 卢那察尔斯基文艺思想的特征

十月革命以后,在列宁的正确指引下,面对崭新的社会主义文化艺术的建设和文艺界尖锐复杂的斗争,卢那察尔斯基的文艺思想有了很大发展,逐步走向成熟,也形成鲜明的个性特征。卢那察尔斯基个人的学识才华,深厚的艺术素养和独特的眼光,使他得以在尖锐复杂的文艺实践和文艺论争中,有时是在十分狂热的艺术思潮面前,保持一份清醒和理智,同时也使他常常陷入矛盾和困惑,甚至被斥之为“自由主义”。从这个角度上看,卢那察尔斯基文艺思想的一些特点是马克思主义文艺思想本身固有的,是马克思主义文艺思想在新的历史条件下的发展本身固有的,也是属于卢那察尔斯基个人的。

下面谈谈卢那察尔斯基文艺思想的一些主要特点。

1. 坚持审美的立场

十月革命后虽有列宁文艺思想的指引,但马克思主义文艺理论受到各种思潮严重的挑战。一种新的美学原则的形成必然经历十分艰难

的过程。先是“未来派”和“无产阶级文化派”狂热地鼓吹否定人类文化遗产,幻想建立与传统彻底决裂的“新文艺”“新文化”,后来是“拉普”和庸俗社会学派把文艺等同于经济和政治,把文艺看成是阶级斗争的工具,是形式主义脱离社会历史文化语境片面强调艺术的形式,把艺术封闭于文本之中。应当说,这些思潮的出现是十月革命后崭新的社会主义文化艺术形成过程中的必然产物,十月革命后马克思主义文艺理论发展中必然的产物。

卢那察尔斯基十月革命后面面对的就是苏联文艺界和文论界尖锐复杂的斗争,就是各种思潮的严重挑战。作为文化战线的主要领导人,作为马克思主义文艺理论家和批评家,尽管在对待未来派和无产阶级文化派问题上有过失误,受过列宁的批评,但总的来说,面对复杂的局面和严重的挑战,卢那察尔斯基始终坚持马克思主义文艺理论革命性和科学性相结合的原则。他同列宁站在一起,坚持文学的党性原则,同各种错误的文艺思潮展开斗争,十分难的是在这个过程中,他始终坚持对艺术特性和艺术规律的重视,坚持艺术的审美原则,在当时十分狂热和十分强大的“左”的文艺思潮面前,他的清醒和理性显得格外突出。

在文艺与传统关系问题上,面对“未来派”和“无产阶级文化派”狂热鼓吹否定人类文化遗产,卢那察尔斯基从文化和文学发展的内在规律出发,从文化和文学的内在继承性出发,指出各时代、各民族、各阶级的文艺虽然有明显的不同,但艺术是全人类的,“历代和民族作品中最珍贵的东西都是全人类宝库中不可分割的内容”,因此,无产阶级作为一个历史的阶级,“应该在同一切过去的联系中不断前进”,社会主义文化艺术的创造应该“在较宽广的范围内进行”。^①

在文艺与政治关系问题上,面对“拉普”强调“文学是阶级斗争强有力的工具”,主张“从纯政治的角度看待文艺问题”,面对庸俗社会学派提出作家的创作直接依从经济关系和作家的阶级属性,卢那察尔斯基坚持艺术创作的特殊性,坚持重视作家的创作个性。他认为提出“从纯政治的角度看待文艺问题”是错误的,因为“纯粹的政治领域是狭窄

^① 卢那察尔斯基:《艺术及其最新形式》,百花文艺出版社,1998年,第198页。

的”，因为各个部门，各个领域都有自己的特殊性。党在制定文艺政策的决策“不考虑艺术的特殊规律”，最后终将葬送艺术。由此，他提出要重视艺术家的个性特征，指出“不要忘记艺术家是特殊类型的人，我们决不能要求艺术家的多数同时成为政治家。在很多情况下，艺术家当中有一些人不倾向于极为敏感的思考或一定的意志的行动。马克思理解这一点，所以能够非常细致而友好地对待象歌德或海涅这样的文学现象”。^①

在文学批评问题上，卢那察尔斯基既反对把文学批评当成阶级斗争的工具，也反对把文学批评混同学术批评，“把它当作解剖完的尸体，割得七零八碎，再把它发一通枯燥的议论”。^② 他认为应当充分重视文学批评的特性，要看到它“既是一项科学工作，同时又是一项独具特色的艺术工作”。从文学的特性出发，针对文学批评中美学批评最薄弱的现状，他指出马克思主义文学批评应当把社会批评和美学批评结合起来，社会批评和美学批评是“彼此一致，互相补充的”。^③ 他认为真正的文学批评家应当是“特殊的艺术家”，而他的批评文章“应该变成独特的艺术作品”。^④ 在庸俗社会学盛行的年代，在文艺界和批评界大讲政治和阶级斗争，大讲社会分析的年代，卢那察尔斯基提出要重视艺术特征，重视美学批评，是振聋发聩的，也是要有胆识和勇气的。他的见解对于还马克思主义文学批评本来的面目，对于克服文学批评中的庸俗社会学倾向，在当年是有警示作用的。

2. 坚持开放的原则

社会主义文艺是一种崭新的文艺，但它不是从天上掉下来的，也不是孤立于世界的，因此如何正确对待社会主义文艺和其他艺术的关系，

① 《“拉普”资料汇编》(上)，中国社会科学出版社，1981年，第163页。

② 卢那察尔斯基：《论俄罗斯古典作家》，人民文学出版社，1958年，第21页。

③ 同上书，第17页。

④ 同上书，第22页。

就是一个重要的问题,它关系到社会主义文艺能否得到健康的发展。在这个问题上存在两种对立的观点,一种是封闭的、狭窄的观点,主张社会主义文艺同其他文艺决裂或隔绝;一种是开放的,宽阔的观点,主张社会主义文艺向其他文艺开放,从中汲取有益的成分。卢那察尔斯基采取的是后一种立场,他的文艺思想体现出一种开阔的眼光,一种开放的立场。

卢那察尔斯基在十月革命前反对颓废主义的文学,坚持现实主义的创作原则,但他并不排斥其他创作方法,他一直十分重视高尔基创作中的浪漫主义。十月革命后,他仍然认为不应当局限于狭窄的现实主义的框框之中,社会主义文艺而要发扬世界艺术的全部优良传统,其中包括现实主义和浪漫主义的优良传统。他不是关起门来建设社会主义的文学和艺术,而是始终关注欧洲文学艺术出现的新潮流,具有一种世界眼光。1923年12月2日在国立莫斯科大学的报告中,他以《艺术及其最新形式》为题,对当时欧洲出现的种种所谓最新的现代主义艺术流派作十分中肯和深刻的分析。不同于当时的“左派”理论家和艺术家对现代艺术一概骂倒的态度,卢那察尔斯基以丰厚的艺术素养和敏锐的艺术眼光,分析了产生这些流派的社会思想基础,指出各种流派之间迅速交替的变化,源于现代社会的不稳定,指出这些流派的共同特点是内容空虚、缺乏情感和追求形式。但是这些看法不影响他对各种艺术流派艺术上独到之处的肯定。

3. 坚持创新精神

马克思主义不是凝固的、一成不变的,它随着社会生活的发展,随着科学技术的发展不断得到发展。卢那察尔斯基在研究文学问题不仅坚持开放的原则,而且坚持发展的原则、创新的原则,他不满足于现有的结论,总想根据生活和科学的发展对文艺问题做出新的阐发,体现一种可贵的探索精神和创新精神,尽管这种探索和创新有时不够成熟,甚至出现失误。卢那察尔斯基在十月革命前的《实证主义美学原理》(1904)中,就总结试图从生物学的观点来探讨美学问题,特别是美感的

生理基础。尽管这次尝试并不十分成功,十月革命后卢那察尔斯基始终不改初衷。1923年《实证主义美学原理》再一次出版,卢那察尔斯基把它送给列宁。

在专著《列宁和文艺学》(1932)最后一章《列宁与现代马克思主义文艺学》中,卢那察尔斯基又回到老问题上来。他指出列宁曾经尖锐批评把生物学规律运用到社会关系领域的企图,马克思主义社会学“扬弃”生物学,生物学因素不再是人的社会生活的主导因素,“但这并不是说可以完全无视人的机体,包括大脑、疾病等的结构和功能了。所有这一切都获得了新的性质,所有这一切都被新的社会力量深深改头换面了,但所有这一切并没有消失”。^①因此,卢那察尔斯基认为一个文艺学家不应该是狭隘的研究者,不应该无视文学艺术领域“尚未进行研究的丰富宝藏”。他批评当时文艺学界庸俗社会学者别列韦尔泽夫等人的观点,他们认为马克思列宁主义文艺学只能依靠社会科学本身,对于把生物学、心理学、语言学吸收到文艺学研究中来抱非常怀疑的态度。卢那察尔斯基指出“列宁要求任何研究都要具体化,即要求对真正的客观材料作真正的研究,然后就应该运用辩证唯物主义的方法对这些材料作出阐释和说明,同时,他认为一切研究,自然也包括文艺学研究,都必须置于广泛的科学基础之上”^②。他谈到列宁曾指示在研究“一般认识历史”时必须吸收生理学、心理学和语言学作为辅助学科,他认为文艺学的研究也应当把这些学科作为辅助学科。

1929年10月,卢那察尔斯基在共产主义学院文学、艺术、语言部就艺术中的社会因素和生物学因素问题做了专题报告,报告在1930年以《艺术史上的社会因素和病态因素》为题发表。在这项研究中以德国著名的浪漫主义诗人、精神病患者弗德里希·荷尔德林(1770—1843)的生平和创作为个案,力求从理论上阐明艺术现象中社会学因素和生物学因素的关系。文中卢那察尔斯基列举了世界文学和俄国文学的大量现象,指出“不能认为我们常见的卓越作家天才和心理变态乃至精神

① 卢那察尔斯基:《艺术及其最新形式》,第535页。

② 同上书,第534页。

病的结合,是一种偶然现象”,认为这必须从作家心理和心理结构的特点出发加以说明,因为作家艺术家具有强烈的感受力,有高度的敏感性,他们特别容易冲动、容易在客观影响下失去心理平衡,造成精神疾病。问题的关键在于如何运用马克思主义观正确阐明作家艺术家产生精神疾病的社会学因素和生物学因素的关系。卢那察尔斯基认为应当反对两种提法:一种把它完全归于遗传或解剖生理学上的蜕变,一种是把它归之为社会环境的产物。而这两种提法都是简单化。他认为“这里有某种双重制约性,而社会的制约明显占主导地位……我们不能忽视病理学,不过,正如我所说过的,应当把它溶化在社会因素中”^①。也就是说,应当承认病理学因素的存在影响,但必须看到这种情况的产生正是社会因素造成的,社会因素归根到底是占主导的。他说:“如果承认精神病(也许是大部分精神病)常常是正常机体对不正常环境条件的反应,这样马克思主义就能从非马克思主义的精神学家那里夺回四分之三(也许更多)的地盘。因为这等于承认了这样的结论,那个人的不正常是由不正常的环境条件所引起的,而这则是马克思主义的结论。”^②在这里,卢那察尔斯基认为眼下的困难在于如何掌握大量的可资研究的材料,说明社会关系和个人关系的全部复杂性。他认为从社会历史角度看,个人因素可以淡然处之,但决不能置之脑后。产生艺术作品的生命变异状态一定得是社会的,但这些社会变异状态的感受是各不相同的,但这些社会变异状态的感受是各不相同的。因此,他说:“文学史家的任务不是要抛弃作者主体的独特性,将其一笔勾销,而是要说明这种独特性的社会渊源及其特殊的社会影响,把个人因素置于规律性的社会网络之中,而个人因素则是这种网络独特的纽带。”^③

从十月革命前的《实证主义美学原理》(1904)到十月革命后的《艺术史上的社会因素和病态因素》(1930),卢那察尔斯基对于艺术中生物学因素的探索非常执著,力求在文艺学研究上有创新。他的这种探索

① 卢那察尔斯基:《艺术及其最新形式》,第351页。

② 同上书,第356页。

③ 同上书,第362页。

也可以说在克服自身的不足中不断前进的。如果说十月革命前他只关注美学感受的生物学因素,忽视生物学因素和社会学因素之间的关系,那么在十月革命后他就更为充分更为辩证地说明艺术现象中社会学因素和生物学因素之间,社会学因素和个人因素之间的复杂关系。这说明他的文艺思想不断走向成熟。

卢那察尔斯基文艺思想中所体现和所坚持的审美原则、开放原则和创新原则,在十月革命后“左”的文艺思潮一度占重要地位的特殊语境中,显得十分刺眼,时常也招来一些非议,其中固然有其自身的不足,但更多的是同“左”的、庸俗社会学文艺学观念的深刻分歧。也正因为如此,卢那察尔斯基才得以在十月革命后众多文艺学家中以其鲜明的特色占有独特的地位。

三 论马克思主义文艺批评

卢那察尔斯基对批评的研究主要侧重于马克思主义文艺批评,在普列汉诺夫之后,他是对马克思主义文学批评作了最系统、最明确阐述的马克思主义文学批评家。在上述的有关文艺批评的一系重要论文中,卢那察尔斯基针对苏联二三十年代文艺批评存在的种种问题,对马克思主义文艺批评的任务、性质,标准和马克思主义文艺批评家的素养作了相当深入、相当精彩和很有针对性的阐述,给人一种面目一新、振聋发聩的感觉。

1. 马克思主义文艺批评的任务

卢那察尔斯基是根据当时苏联社会生活和文学艺术所处的形势来确定马克思主义文艺批评的任务的。他指出当时全国都在建设新的生活,“文学正处于自身发展的关键时刻”,一方面是全国都在建设社会主义的新生活,一方面是新旧之间的斗争在继续进行,而且斗争的形式比以往更加巧妙和更加深刻。这一切都对文艺和文艺批评提出更高的

要求。

卢那察尔斯基从分析当时的形势出发,十分强调文艺批评的意义。他认为面临着建设新生活和新旧事物的斗争,社会主义文学正处于“决定性关头”,马克思主义文艺批评也处于“极其崇高的地位”。在他看来,马克思主义批评“目前的使命就是同文学一道紧张地,精力充沛地投身于新人、新生活形成过程中”,成为建设新生活和新文学的一支重要力量。^①

卢那察尔斯基认为尽管时代向马克思主义批评提出的要求是迫切和崇高的,但眼下马克思主义文艺批评却不太令人满意,而且短时间内不会得到改善。他尖锐地说批评有些人利用文艺批评随便给人扣上种种政治罪名,加以恶意攻击,指出文艺批评主要是确定作品在建设中的客观价值,而不是用来进行斗争的工具。

2. 马克思主义文艺批评的性质和特点

卢那察尔斯基认为马克思主义文艺批评同其他批评不同之处首先在于它是以马克思主义作为指导的。在他看来,马克思主义文艺批评就是要把辩证唯物主义和历史唯物主义运用到文艺批评领域,但这种运用又不能简单化和机械化,他特别强调文艺作品并不是直接依附于社会的生产形式,而是要通过其他的环节为媒介,如社会心理、阶级心理。

卢那察尔斯基指出马克思文艺批评包括两个重要的方法:一方面是要揭示文学艺术现象产生的社会根源,指出它出现的带规律性的原因,他引用普列汉诺夫的意见说:“马克思主义者跟——比如‘启蒙运动者’的不同之处,就在于‘启蒙运动者’向文学提出的是人所共知的目标和要求,‘启蒙运动者’评论文学时是从众所周知的理想的观点出发,而马克思主义者则是在阐明这部或那作品出现的带规律性的原因。”^②另

^① 《艺术及其最新形式》,第326页。

^② 《艺术及其最新形式》,第330页。

一方面还要说出对文学作品的判断,“必须指出该作品的意义、照作者的本意它应该起什么作用,它在作者生活的时代和以后各个时代确实起过什么作用”,特别具有头等意义的是要指明作品对我们今天“可能有什么损益”。^① 他在这里说的就是马克思主义文艺批评科学性和革命性的统一,它不仅要客观揭示作品产生的规律,还要对社会变革产生积极的作用,不仅要说明世界,还要改造世界。他深刻地指出:“马克思主义批评家不是文学上的天文学家——向我们解释大小小文学星斗运动的必然规律。马克思批评既是战士,又是建设者。从这个意义上说,评价因素在当代马克思主义批评中应该提到特别的高度。”^②

卢那察尔斯基特别强调马克思主义文艺批评应当是社会批评和美学批评的结合。他谈到普希金十分重视美学批评,认为“批评是发现艺术作品中美和缺点的一门科学”,而美指的就是作品艺术感染力。而别林斯基“不管来自审查机关和政府方面的危险多大,总是情不自禁地要把他的美学标准和社会标准结合起来”。^③ 面对苏联当时文学批评,卢那察尔斯基认为“最薄弱的一点恰恰是美学评价”,其表现一是只把文艺批评当做阶级斗争的工具,只说明作者追求什么阶级目的,作品达到什么有利于阶级的结果,二是“扼杀了文学,把它当作解剖室的尸体,割得七零八碎,再对它发一通枯燥的议论”。卢那察尔斯基认为“真正的、名副其实的批评”一定要包含社会批评和美学批评这两个因素,“美学批评和社会批评实际上是一个东西,至少是一个东西的两面”。^④ 因此,“一般批评达到某个完善境界,在它发展到某个高级阶段的时候,美学批评和社会批评是彼此一致,相互补充的”^⑤。

卢那察尔斯基对马克思主义文艺评论的写作提出很高的要求,他认为批评论著“既是科学著作,同时又是具有独特艺术性的著作”,真正的批评家是“特殊的艺术家”,他不仅要對文学作品做出正确的理解和

① 《论俄罗斯古典作家》,第15页。

② 《艺术及其最新形式》,第330页。

③ 同上书,第14页。

④ 《论俄罗斯古典作家》,第14页。

⑤ 同上书,第17页。

评价,而且要善于把它传达给别人。因此,批评家“应该善于从独特的开方下药的艺术家变为独特的创造的艺术”,他的批评文章也应该变为“独特的艺术作品”。卢那察尔斯基虽然不赞成在评论中使用“过于美丽的词藻”,但又指出如果因此“把准确性、鲜明性、热情和激动一律摒弃于批评文章以外,那可就太遗憾了”^①。

3. 马克思主义文艺批评的标准

卢那察尔斯基认为马克思主义文艺批评在评论一部作品时应当坚持的标准是内容和形式的统一,首先要关注内容,其次要考察形式适合于内容的程度。他认为文学作为语言的艺术、作为接近思想的艺术,同其他艺术形式相比,内容比形式的意义更重大。在文学中,整个作品的关键在于它的艺术内容。然而,内容本身趋向于一定的形式,任何一个具体的内容仿佛只有一个最相宜的形式。作家只有找到最相宜的形式,他的思想感情才能得到最生动和最鲜明的表现,读者才能得到最强烈的感染。因此,他指出:“马克思主义批评家首先要把作品的内容,把作品中所体现的社会本质作为自己的研究客体。他确定作品同这些或那些社会集团的联系,确定作品中可能包涵的感染力对社会生活所发生的影响,然后才转到形式上,首先从说明这种形式与其基本目的适应情况着眼,即说明形式是为最大限度的表现力服务,是为使作品内容最能感染读者服务。”^②难能可贵的是,卢那察尔斯基肯定作品内容意义重大的同时,又十分重视形式的意义,重视形式本身的相对独立性。他说,“不能否定研究形式的独特任务,马克思主义者不应该对形式不闻不问”。在形式研究方面,他提出两个新鲜的观点:第一,认为“一部作品的形式不仅取决于它的内容,而且还取决于某些其他因素”,诸如思维和言语的习惯,生活方式,社会的物质文化水平,昔日的惰性和对更新的渴望,这一切都可能对形式产生影响,“都是决定形式的补充因

^① 《论俄罗斯古典作家》,第22—23页。

^② 同上书,第14页。

素”。第二,认为“形式有时会脱离内容,带上独特的、不切合实际的特点”。例如有的作品要表现一些阶级的倾向,而这些阶级又缺乏内容、害怕面对现实,于是便使用空洞的形式、夸张的言词。在他看来,这些形式因素决不是无缘无故脱离社会生活的,马克思主义对此不能不作出分析。^①

卢那察尔斯基同时还深入探讨了评价文学作品内容和形式的具体标准。从作品的内容看,他认为“凡是有助于无产阶级事业发展和胜利的都是好的,凡是有害于这一事业的都是糟的”。当然评价一部作品的内容也不是那么简单,批评家应当善于抓住作品的基本倾向做出总的评价。在评价作品内容问题时,卢那察尔斯基针对当时文艺批评存在的种种问题,存在“左”的倾向,提出了不少很有针对性的大胆见解。第一,他认为马克思主义批评家不能只认为提出紧迫的问题才是富有社会意义的作品,应当反对题材决定论。他说:“在不否定提出紧迫问题的特殊重要性的同时,决不可否定提出另一些问题的作品的重大意义,这些问题看上去显得好像很一般,或者很遥远,但实际上仔细一研究,它们对社会生活还是有影响的。”^②第二,评价表现纯当前问题的作品不能看它如何表现我们的纲领,而要看它在生活上有什么新的发现。他说:“用自己的作品图解我们纲领的既定原则的艺术家,是蹩脚的艺术家;艺术家可贵之处正在于他能够倡导新生事物,能够凭自己的直觉洞察一般统计学和逻辑学难能插足的领域。”^③第三,对待同我们格格不入的,甚至是敌对的文学现象不能挥手了事,要从中了解敌人的情绪,引证我们圈子以外的材料,丰富我们生活知识的宝库,从中获得效益。他说:“不看作品的来源和倾向。只看其在我们建设中的作用如何,进行这样的再评价,是马克思主义批评家的直接任务。”^④

从评价内容转到评价形式,卢那察尔斯基认为这对于马克思主义

① 《论俄罗斯古典作家》,第14页。

② 《艺术及其最新形式》,第331页。

③ 同上书,第332页。

④ 同上书。

批评来说就更加复杂和更加困难了。对于形式的评价,总的来说,他认为“形式应该最大限度地与自己的内容相一致,应该给内容以最大的表现力,保证它能够对读者产生最强烈的影响。”^①具体来说,他认为评价形式的标准有以下三个方面。

首先是形象性。他赞同普列汉诺夫的意见,认为“文学是形象的艺术,任何赤裸裸的思想、赤裸的宣传对它的干预,对于一部作品来说,必然意味着失败”^②。固然,形象鲜明的政论是宣传和文学的好形式,但文艺小说加进纯政论,哪怕是精彩的政论,都会让读者感到乏味。因此,他认为“如果艺术作品内容不是通过形象的出以冶炼,浇铸而得,而只是冷冰冰地矗立在流动的钢水之中”^③,那么批评家完全有权指出作者对作品艺术加工不够。

其次是独特性。他认为作品独特性表现在“作品的形体同作品的构思、内容融成一个不可分割的整体”。一部真正的艺术作品,内容应当是新颖的,应当表现前人所没有表现过的东西。同时,“作品的新内容也要求作品具有新的形式”。他指出妨碍作品独特性是三大弊病是:第一,新的内容装进了旧的形式,新酒装进了旧皮囊。第二,形式很差,艺术家有新的见地,但缺乏一定的形式储备。第三,追求形式上的标新立异,用肤浅的装饰来掩盖内容的空虚,用五花八门的小玩艺断送了创作。^④

最后是通俗性。他指出要像托尔斯泰那样坚持作品为所有人的所接受,创造一种替群众着想、为群众服务的文学,反对任何孤芳自赏、只为少数唯美主义着想的形式。同时,他认为通俗性并不等于降低作品的水平,把作品拉齐到文化水平不高的广大工农水平上。马克思主义批评应当表扬这样的作家,“他们能够以艺术上的浑厚有力的朴实风格表现复杂和有价值的社会内容,激动千百万人的心”^⑤。同时,马克思

① 《艺术及其最新形式》,第 333 页。

② 同上。

③ 同上。

④ 同上书,第 334 页。

⑤ 《艺术及其最新形式》,第 335 页。

主义批评也应当肯定这样的作家,他们作品的内容虽然比较简单,比较初级,但他们却善于打动千百万群众的心。对这样的作家要给予高度的评价,也要特别加以精心的关照。总之,“对工农群众有好处的作品,只要写得成功,富有才气,我们就应该给予高度评价”^①。

卢那察尔斯基对艺术形式所提出的三条标准既体现了人类艺术的共同标准,也体现了无产阶级艺术的特殊要求。

4. 马克思主义文艺批评家的素养

卢那察尔斯基对批评家的素养也发表了不少精辟的见解,他认为批评家应当是作家和读者的“向导”和“良师”,“在不敏感的人发现不了美的地方,他发现了美,在经验较少的眼睛看不出缺点或者也许还预料有优点的地方,他揭露了缺点”。为了做到这点,他认为马克思主义批评家“应是极其坚定的马克思主义者,具有特殊鉴赏力的人,学识渊博的人”。^②

首先,他认为马克思主义批评家作为坚定的马克思主义者,“一定要有纯理论经验的深厚的功底”。作家们常常是非常敏感的,但缺乏抽象的科学思维,在这方面需要批评家的帮助。作为批评家,特别是马克思主义批评家,他也必须善于向读者说明作品的社会根源,它在社会中的地位,以及它与有关时代的社会关系的联系。同时要说明作品对当前现实的利弊得失。他说:“在批评中,一个真正的马克思主义理论家应当态度严谨、科学、客观,同时,他又应该是一位真正热情洋溢的战士,就像一个名副其实的马克思主义者应该身体力行的那样。”^③

其次,要有特殊的美的鉴赏力。卢那察尔斯基认为有才华的艺术家必须具备三个本质要素:“敏锐的观察力;对观察所得进行情感加工的雄厚实力;最后,对自己的内容一定要有令人心悦诚服、清澈见底、出

① 同上书,第335页。

② 同上书,第336页。

③ 同上书,第224页。

神入化的表现能力(形式)。”^①对于批评家来说,他认为“必须先具有敏锐的鉴别力”^②,也就是说先要对作品准确而深刻的感受。他批评当时的一些所谓的马克思主义批评家只是依据“某些原则”来立论的人,只能勉强地说明作家追求什么阶级目的,他们评论作品不是从感受出发,而是从“原则”出发,其结果是当批评转入美学评价时就开始混乱了。他认为真正的批评家应当是特殊的艺术家,是最有审美鉴别力的读者,“他应该善于向别人传达艺术作品在他的神经中引起的战栗,在他的意识中引起的震动,传达经过他再创造的艺术形象,这个形象融合了他的社会出身、他的社会职能、以及他对该艺术作品究竟为什么能令人陶醉这一问题的理解”^③。

复次,要有渊博的学识。卢那察尔斯基认为马克思主义的作家批评家都应当是学识渊博的人。他指出那种认为文化会妨碍马克思主义作家,认为研究文学理论、文学史和文学技巧是妨碍创作,一听说作家学识太渊博就直接摇头,是十分可笑的。而马克思主义批评家不仅应当掌握马克思主义,还应当掌握人类所创造的全部知识,研究文学史、文学理论和文学技巧的问题。在他看来,一个真正的批评家应当是杰出的艺术家,出色的思想家,又是学识渊博的人,这种人“博览了全欧的书籍,又不把自己锁闭在一个阶级的僵硬的小框子里”^④。

卢那察尔斯基在谈到批评家的素养时,特别强调马克思主义文艺批评眼下还不太令人满意,同时批评家需要努力地、坚定不移地学习,不要把自己看得高人一头。他既是作家的良师,有责任向作家,特别是向青年作家指出他们的缺点,帮助他们提高对社会生活的认识。同时也要向作家学习,“那种能以热情、赞赏的态度对待作家的人,至少能够预先对作家就抱有友好情谊的人,才是最优秀的批评家”。在他看来,批评家和作家不要互相指责,而要互相学习,一齐努力,共同促进文学艺术事业的繁荣。他说:“实际上,历来的情况是:恰恰由于著名作家和

① 《艺术及其最新形式》,第245页。

② 《论俄罗斯古典作家》,第18页。

③ 同上书,第22页。

④ 同上书,第18页。

文学批评跟卓有才华者的通力合作,过去曾经产生过,今后还将产生真正的伟大的文学。”^①

综前所述,卢那察尔斯基的文艺批评理论是相当丰富的、系统的和深刻的,也是有很强的时代针对性。在苏联二三十年代“左”的文艺思潮,庸俗社会学和教条主义甚嚣尘上,文艺界把文艺批评完全当成阶级斗争和政治斗争的工具,根本谈不上美学批评。在这种情况下,卢那察尔斯基坚持了马克思恩格斯所提出的文艺批评美学的和历史的原则,在强调马克思主义文艺批评社会学性质的基础上,坚持了文艺批评科学性和革命性的统一,坚持社会批评和美学批评的统一,坚持了批评家政治思想素养和艺术素养的统一。他的这些见解在当时文坛上是独树一帜的,给文艺界吹来一股清新的空气,同时也表现出一个真正的马克思主义文艺批评家的学识和勇气。

四 卢那察尔斯基文艺批评的社会 历史维度和美学维度

卢那察尔斯基对俄国文学、苏联文学以及欧洲文学都有深入的研究,发表了不少精彩的作家作品评论。据统计,他所写的文学艺术批评文章达 2000 多种,其中论托尔斯泰、高尔基和罗曼·罗兰的文章就各达 30 多篇。卢那察尔斯基一生写下的文学批评文章数量之多和涉及作家之广,在马克思主义文学批评家中是少见的。同时,他的文学批评文章无论在思想分析方面还是在艺术分析方面,都有独到的见解和鲜明的特色。

在许多人看来,马克思主义文艺批评是一种政论批评,有很强的政治意识和政治倾向性,再加上苏联二三十年代的文艺批评有很强的政治意识,一些人把文艺批评当成阶级斗争和政治斗争的工具,这种看法就更加牢固。其实马克思恩格斯倡导的是文学批评的美学观点和历史

^① 《艺术及其最新形式》,第 337 页。

观点。卢那察尔斯基继承的正是这种文艺批评的传统,当“左”派文艺家强化文艺批评的政治意识时,他强化的是历史意识和美学意识,当“左”派文艺家把文艺批评当做阶级斗争和政治斗争的工具时,他强调文艺批评应当是社会批评和美学的批评的结合。当然,他的文艺批评依然坚持马克思主义文艺批评的倾向性,不过他认为倾向性应当同对作品的社会历史分析相结合,同作品的美学分析相结合,也就是说他坚持马克思主义文艺批评的倾向性和科学性相结合。他的这种批评观念贯穿于他的批评文章之中,使得他的文艺批评文章在纷繁复杂的二三十年代文艺批评中显得格外突出。

1. 卢那察尔斯基文艺批评的社会历史维度

社会历史分析是马克思主义文艺批评的主要特色,卢那察尔斯基的文艺批评一贯坚持对文学现象进行社会历史分析,具体阐明社会历史因素对文学的制约作用。更为难得的是,他以大量的文学批评实践丰富和发展马克思主义文艺批评的社会历史分析。具体来说,在进行社会历史分析时他强调要重视阶级分析,但又不把阶级分析简单化,主张要坚持艺术反映论的观点,反对只看作家阶级出身,不看重作家对历史发展的客观代表性;他既重视从起源学和发生学的角度,深入揭示文学作品生成的社会历史根源,将作家置于具体的时代环境中加以考察,又强调要从功能学的角度对文学作品作出价值判断,指出作品在当时的社会意义,特别是在当代的现实意义;他不仅分析作家作品同社会历史的关系,而且特别重视分析创作主体的个性特征,作家个性的内在矛盾,重视作家如何以自己特有的个性对社会历史作出反映,甚至对时代作出对抗和超越。卢那察尔斯基对文学现象的社会历史分析是独树一帜的,他对马克思主义文艺批评的社会历史分析的新发展是值得认真探索和总结的。

(1) 阶级分析和反映论

卢那察尔斯基的社会历史批评有两块重要的基石,一是阶级斗争的观点,一是艺术反映论。他在《列宁与文艺学》中谈到列宁关于资本

主义发展两条道路的理论,认为它对于理解俄国的历史和文学起很大的作用。所谓两条道路就是革命的道路和改良的道路,两条道路的矛盾就是以俄国革命民主主义者为代表的主张自下而上的彻底解放农奴的革命派,同以贵族自由主义者为代表的主张自上而下解放农奴的改良派的斗争。卢那察尔斯基认为“文艺学家应该从两条道路的理论中做出的结论,是非常重要的”^①,列宁两条道路理论对于文学研究和文艺批评的意义就在于要用阶级斗争的观点来看待俄国的文学现象,把作家作品放在这两条道路、两种派别的斗争的大背景中加考察。具体来说,俄国文学中有过主张农奴制的作家兼思想家,他们的作品美化地主和农民间的封建关系,赞成反动的农奴制,否定任何资本主义发展道路。而影响更大的是同一阵营的自由派,其中包括资产阶级化的贵族作家和资产阶级代表。他们反对走革命的道路,主张走自上而下的解放农奴的改良道路。最后,同自由主义改良派相对立的,则是主张用革命手段彻底消灭农奴制的革命作家,其中包括别林斯基、赫尔岑、车尔尼雪夫斯基和民粹派作家。他认为列宁对他们的评论虽然简短,“但它们同列宁整个历史观结合起来,无疑勾出了维护农民的斗争的各个基本阶段,这些阶段也应该成为俄国文学史上的路标”^②。

特别值得注意的是,卢那察尔斯基在指出进行社会历史分析要重视阶级分析的同时,又十分强调不能把阶级分析简单化。他说:“把‘两条道路’的观点运用于文学的时候,不能不注意到列宁对待历史过程现象的态度中占有如此重要地位的反映论。反映论所注意的,与其说是作家隶属的家系,不如说是他对社会变动的反映,与其说是作家主观上的依附性和同某个社会环境的联系,不如说是他对于这种或那种历史局势的客观代表性。”^③也就是马克思主义文艺批评的社会历史分析,不能仅仅看作家的阶级出身如何,而要看他客观上代表了什么历史发展的趋势,批评家看重的是他的作品同时代的联系。正是在这一点上,

① 《卢那察尔斯基论文学》,第13页。

② 同上书,第14页。

③ 同上书,第6页。

卢那察尔斯基的社会历史批评同苏联二三十年代庸俗社会学的文艺批评划清了界限,显示出马克思主义文艺批评的科学性和它的无穷魅力。

卢那察尔斯基以列宁论托尔斯泰创作为例,深刻说明马克思主义文艺批评的社会历史分析如何把阶级分析和艺术反映论统一起来。他认为列宁论托尔斯泰的文章是运用反映论分析作家创作的“一个突出的范例”,他说:“列宁论托尔斯泰的几篇文章需要加以特别仔细的探讨:它在一切重要方面透彻地阐明了托尔斯创作这样伟大的文学现象和社会现象,它们是把列宁的方法运用于文艺学的光辉典范”^①，“列宁对托尔斯的看法对于今后整个文艺学的道路有巨大的意义”^②。在卢那察尔斯基看来,列宁对托尔斯泰的评论在方法论上的原则意义就在于从反映论的角度出发,把这位显然不理解俄国革命的伟大的作家的思想和创作看做是“俄国革命的镜子”。列宁反对从阶级出身出发把托尔斯泰看成贵族阶级的代表,也不同意把托尔斯泰的思想矛盾看成是个人思想的矛盾。卢那察尔斯基认为列宁不是着眼于托尔斯泰的阶级出身或托尔斯泰的说教,而是“一开始就对托尔斯泰创作本身的构成作了天才的分析,揭示了他的创作的基本性质和基本矛盾,然后由此出发,去考察这一结果所由产生(而且不能不产生)的社会条件”^③。列宁认为托尔斯泰思想和创作矛盾,他的作品所体现出的革命性和软弱性是1861年至1905年以前俄国实际生活所处的矛盾条件的表现,是这一时期俄国千百万农民思想情绪的反映。卢那察尔斯基在谈到列宁论托尔斯泰对马克思主义文艺批评的启示时指出,“在这里,在处理一个真正巨大的、具有重要社会意义的文学现象的方法上,他教导我们要确定发生这一现象的活生生的社会年代,也就是确定作为研究对象的历史基础的、各社会现象之间的联系。其次还必须抓住这些错综复杂的事件的基本环节,发现这些主要环节究竟如何反映在所研究的作品的

① 《卢那察尔斯基论文学》,第43页。

② 同上书,第33页。

③ 同上书,第36页。

主要思想特点中,从而当然也反映在作品的形式中。”^①分析作家作品不能只看作家出身或者只看作家主观宣言,而要分析作品客观上反映了什么,要把作品所反映的客观结果同一定时代的现实生活作比较,从而确定作家及其作品同一定时代的社会生活和阶级矛盾的客观联系,这是马克思主义文艺批评对作家作品进行社会历史分析的重要原则。

在运用反映论来分析作家作品同一定历史时代社会生活的客观联系时,卢那察尔斯基又十分强调要重视把握历史的具体性和阶段性。他说,“列宁的反映论从来不是意味着同历史脱节,它从来不是用同一把钥匙去开启一切历史局势的抽象公式”,具体来说,“别林斯基、赫尔岑、民粹派、托尔斯泰反映着各个不同的斗争阶段,列宁从未忽视其中每个人的内心矛盾或这些阶段的特点”。^②在《亚历山大·塞尔盖耶维奇·普希金》一文中,卢那察尔斯基具体分析了普希金和托尔斯泰如何对自己的时代做出具体的反映,如何反映出历史的阶段性。在他看来,普希金和托尔斯泰同属于俄国农奴制崩溃和资本主义兴起的大时代,同属于贵族作家,同属于“探索的、惶恐不安的贵族文学”。但具体来说,他们又分属于这个大时代的不同历史阶段。他们同本阶级的对立又处于不同的情况,因此他们的作品所反映的社会生活就具有鲜明的时代特色和历史阶段性,不能笼而论之加以对待。具体来说,普希金处于那个时代的开头,处于19世纪的头三十年,农奴制的崩溃和资本主义的兴起刚刚开始,处于比较缓慢的时期,社会矛盾还没有那么触目惊心,他本人并没有彻底背弃贵族立场,而处摇摆不定的地位,因此他的作品的情绪不如托尔斯泰那么愤怒,批判也不如托尔斯泰那么强烈。而托尔斯泰是处于那个时代的结尾,处于19世纪的最后三十年,这时农奴制的崩溃和资本主义的兴趣非常迅速,社会矛盾异常尖锐,他本人已经彻底背叛贵族立场站到家长制农民一边来,因此他的作品充满愤怒的情绪和强烈的批判精神,鲜明地体现出时代的特色和历史的具体内容。

① 《卢那察尔斯基论文学》,第36页。

② 同上书,第7页。

(2) 起源学和功能学

卢那察尔斯基认为社会历史分析不仅要重视从起源学的角度,从发生学的角度揭示文学作品产生的社会历史根源,而且要从功能学的角度对文学作品作出判断,重视它在每个时代所起的作用,特别是它同当代生活的联系,它的现实意义。

在这个问题上,卢那察尔斯基同普列汉诺夫是有分歧的。他不同意普列汉诺夫把文学批评分成两个步骤,即首先必须从起源上研究社会根源,然后从美学上进行分析,但反对对作品进行论断和评价,“不哭也不笑,而是理解”。他指出:“批评必须先说出对作品的论断。照普列汉诺夫的说法,结果常常是这样:根据科学原则的‘真正的’批评家、马克思主义批评家不应该对作品有所论断。显而易见,他是过于偏颇了;普列汉诺夫的思想体系中有这个错误,是因为他当时太热衷于论战,才用了这种粗糙的‘客观态度’去对抗主观派社会学家的真正谬论。”^①

在卢那察尔斯基看来,研究某个艺术作品的社会根源固然重要,但根据马克思主义文学批评的精神,“必须提出该作品的意义,照作者的本意它应该起什么作用,它在作者生活的时代和以后各个时代确实起什么作用”,特别是具有重要意义的必须的回答该作品对我们今天的现实生活“可能有什么损益”。^② 文学批评的功能分析归根到底是由马克思主义文学批评的性质决定的,是马克思主义文学批评的重要特点,它体现了马克思主义文学批评科学性和革命性的统一,因为它不仅要客观揭示文学现象的客观规律,同时还要对社会变更起积极作用,不仅要说明世界,还要改造世界。

卢那察尔斯基认为列宁论托尔斯泰的论文正是既从起源学的角度,又从功能学的角度对托尔斯泰的创作进行社会历史分析的,为马克思主义文学批评树立了榜样。他说:“《列·尼·托尔斯泰和他的时代》一文既从起源学方面(即是从产生托尔斯泰的作品的各种力量的角度),又从功能的角度(即是就托尔斯泰作品在存在的各个时代所能起

^① 《论俄罗斯古典作家》,1958年,第15页。

^② 同上书,第15页。

的作用来说),对托尔斯泰作了明确的概括和总的评价。”^①所谓起源学的角度,就是列宁指出托尔斯泰创作和学说的矛盾是19世纪最后三十七年俄国实际生活所处的矛盾的表现,是那个时代俄国家长制农民的力量和弱点的表现。所谓功能学的分析,就是列宁深刻分析了托尔斯泰的创作遗产的意义和作用,以及它们如何随着历史条件的变化而变化。

列宁充分肯定托尔斯泰遗产的价值,他说:“托尔斯泰去世了,革命前的俄国也成为过去——但在他的遗产里,却有着没有成为过去而属于未来的东西,俄国无产阶级要接受这份遗产,再研究这份遗产。”^②这时列宁一是强调托尔斯泰遗产的重要性,认为它并没有成为过去;二是强调对托尔斯泰遗产必须分析研究,认真区分其中属于过去的成分和属于未来的成分。

托尔斯泰遗产中属于过去的成分是托尔斯泰创作和学说中消极的部分,是作家所宣扬的道德自我完善和不以暴力抗恶,这些成分对人民是有害的。列宁认为对这部分也需要研究,“俄国工人阶级研究列夫·托尔斯泰的艺术品,会更清楚认识自己的敌人;而全体人民分析托尔斯泰的学说,一定会了解他们本身的弱点在什么地方,由于这些弱点他们不能把自己的解放事业进行到底。为了前进应该了解这一点”^③。

列宁认为托尔斯泰遗产中属于未来的成分是对封建农奴制和资本主义批判,是作家作品永恒的艺术魅力。列宁认为:“俄国无产阶级要向劳动群众和被剥削群众阐明托尔斯泰对资本主义的批判”,其目的是为了“去推翻资本主义,去创造一个人民不再贫困、没有人剥人的现象的新社会”。^④此外,列宁还着重阐明托尔斯泰艺术作品具有永恒的艺术魅力,认为托尔斯泰“创造了可供群众在推翻了地主和资本家的压迫

① 《卢那察尔斯基论文学》,第36页。

② 《列宁论文学与艺术》,第214页。

③ 同上书,第220—221页。

④ 《列宁论文学与艺术》,第220—221页。

而为自己建立人的生活条件的时候永远珍视和阅读的艺术作品”^①。

值得注意的是,列宁并没有把托尔斯泰的遗产的意义和作用看成是凝固的、停滞的,而认为它将随着历史条件的变化而变化。列宁一方面指出:“托尔斯泰的空想学说正像许多空想学派一样,是具有批判成分的”;同时又指出:“不要忘记马克思的深刻指示:空想社会主义的批判成分的意义‘恰与历史进程成分反比例’。”如果说此前托尔斯泰主义尽管有空想和反动的特点,但托尔斯泰学说的批判成分有时还能给某些居民带来好处。那么,随着历史的发展,随着无产阶级已经走上历史舞台,随着东方静止不动状态的结束,托尔斯泰的道德自我完善和不以暴力抗恶的说教,“都会造成最直接和最严重的危害”^②。

(3) 社会历史和创作主体

一个时期以来马克思主义文学批评的社会历史分析只关注作品所反映的社会历史现实,不重视创作主体如何从自己的创作个性出发对社会历史作出独特的反映,更不重视社会和创作主体之间复杂关系的辩证分析。而卢那察尔斯基在这方面作了独特的贡献,为我们提供了宝贵的启示。

卢那察尔斯基的社会历史批评既不同于20年代至30年代中期流行的庸俗社会学,也不同于庸俗社会学基本被肃清之后出现的以超时空的抽象概念代替阶级分析的另一种极端。他在分析文学现象时,总是把它放在一定的社会历史环境中加以考察,并且把阶级斗争当做一条贯穿的主线。通过他对一系列俄国作家作品的分析,我们可以清晰地看到俄国封建农奴制的衰落、俄国资本主义的发展和俄国工人阶级的成长这条历史发展的主线。然而他又不是把文学作品简单看做是历史的图解,而是力求分析不同类型的作家如何从各自的阶级地位和创作个性出发,对历史的大变动和历史的发展作出独特的形象的反映。同时是对农奴制和资本主义制度的批判,卢那察尔斯基认为普希金和托尔斯泰各不相同。普希金是从先进贵族,“探索的惶恐不安”的贵族

① 同上书,第210页。

② 同上书,第210页。

的立场来展开批判的。“他没有彻底背弃贵族的立场,而处于摇摆不定的地位”。因此,他的批判还是有所保留的,不彻底的。而托尔斯泰则是完成了“从绅士立场到农民立场的”^①,因此他的批判是无情的、彻底的,是体现了农民的愤怒和心理,他心里充满着农民情绪的强大力量。

卢那察尔斯基在关注创作主体如何从自己创作个性出发对社会历史作出独特反映时,特别善于揭示作家创作个性的内在矛盾,并把这种内在矛盾看成是某个时代现实社会矛盾的反映。他非常欣赏列宁关于托尔斯泰创作和学说内在矛盾及其社会历史根源的分析,非常欣赏列宁认为赫尔岑精神悲剧“是资产阶级民主派的革命性已在消亡(在欧洲)而社会主义无产阶级革命性尚未成熟的那个具有世界历史意义的时代的产物和反映”^②的分析,而他自己关于马雅可夫斯基双重人格的分析也相当精彩。^③他在分析马雅可夫斯基诗歌时敏锐地发现,在存在“金属的”马雅可夫斯基、革命家的马雅可夫斯基的同时,还存在一个容貌跟他相同的化身,一个柔弱的小市民、一个感伤的抒情诗人。“在这副反映出整个世界的金属铠里面跳动的那颗心不仅热烈,不仅温柔,而且也脆弱和容易受伤。”正是这种双重人格的存在,使得他的诗歌除了雄壮豪迈的主旋律之外还存在柔弱感伤的音调,并且最终导致他悲剧性自杀。同时,他还指出马雅可夫斯基这种双重人格是苏联过渡时期的产物,具有极大代表性。尽管如此,卢那察尔斯基仍然认为马雅可夫斯基是不朽的,他说:“然而存在一个不朽的马雅可夫斯基。这个不朽的马雅可夫斯基不怕同貌人。同貌人则不能不腐朽衰亡,因为他多半是为了个人。即使人们有时会对同貌人所写的比较好的作品感兴趣,那也只不过是历史的兴趣罢了;而‘金属的’马雅可夫斯基、革命家的马雅可夫斯基所写的东西,却标志出人类历史的一个最伟大的时代。”

卢那察尔斯基对创作个性和社会时代关系的认识是相当辩证的,

① 《卢那察尔斯基论文学》,第 105 页。

② 《卢那察尔斯基文集》,第 16 页。

③ 同上书,第 389—411 页。

他不仅研究创作个性是在什么社会历史环境中生成的,是如何以独特的方式反映历史现实,同时也关注创作个性,特别是强大的创作个性对抗时代,甚至超越时代的可能性。他在谈到普希金的创作时,指出普希金的创作反映的不只是贵族的统治地位、财富和文化教养,还反映了古老贵族的破落、“惨重失败的感觉”和设法战胜屈辱保全尊严的欲望,以致“对这即将到来的阶级灭亡的恐惧”,这一切使“他的心都破碎了”,但他又力图保持意识的统一。他认为“正是这一点,使普希金的作品充满着那样的多样性和光辉,具有那样招人喜爱的深度,以至能高出他的时代,成为流传知古的、不仅属于我国而且属于全人类的瑰宝”。^①

2. 卢那察尔斯基文艺批评的美学维度

卢那察尔斯基认为马克思主义的文艺批评应该是包括社会历史批评和美学批评,两者缺一不可,而且是彼此融合的。在他看来,文学作品的风格问题、技巧问题、形式问题、艺术感染力问题,都应当给予高度重视,只有进入美学批评这扇门,“才能成为真正的、完美的马克思主义文学批评家”。^② 针对当时文学批评以政治代替文学,把文学问题极端简单化,不成体统地走向纯政治的极端,他把艺术形式提到重要的地位,认为应当理解艺术形式的重要性,“没有艺术形式作品就根本不再成为任何美学上有价值的东西”。卢那察尔斯基特别强调在对文学作品进行美学批评时,批评家一定要有细腻的文学观和艺术分寸观,他说:“我们反正不能拒绝‘应当’,拒绝计划性,拒绝政治。可是我们应当把这种细腻的文学观和艺术分寸观包括进这一切之中,没有这种细腻的文学观和艺术分寸观就谈不上艺术。否则我们就要干出许多倒霉的事情来。艺术,虽然是群众性的艺术,虽然从一开始它就是合乎目的作品,虽然它强调地‘带有’一定的倾向性,毕竟是高度细腻的事物。这毕

^① 《卢那察尔斯基文集》,第112页。

^② 《艺术的对话》,三联书店,1991年,第370页。

竟是‘瓷器’，而在碗店里决不能象在小五金铺的那样乱闯。”^①

有别于二三十年代那些在碗店里的乱闯的“左”派批评家，卢那察尔斯基具有十分敏锐的艺术感受力和十分细腻的艺术感受，他总是能在别人发现不了美的地方发现美，并且作出符合作品实际的细腻的和有分寸的分析，让读者同他一起感受到作家心灵的颤动，一起受到强烈的艺术感染。他的美学批评的重要特点就是善于抓住作家创作的艺术特色，抓住艺术作品的独特性，并且做出细腻的、有分寸的和精到的艺术分析，同时又力求把这种艺术分析同思想分析紧紧结合在一起，把社会历史批评和美学批评紧紧结合在一起。

文学创作贵在独创，真正伟大的作家是对生活和艺术有独到理解的作家，都是具有独特创作个性的作家，出色的文学评论也就要用敏锐的艺术眼光抓住作品特色。卢那察尔斯基非常欣赏列宁关于“托尔斯泰富于独创性”的论述。列宁指出“托尔斯泰的批评并不是新的”，这说的是以往的贵族作家和资产阶级作家都批判过农奴制和资本主义制度。但他强调托尔斯泰不是站在贵族立场和资产阶级立场，也不是站在工人阶级立场，而是站在家长制农民立场来展开批判的，正是农民的立场和心理给他的批判带来独创性、带来鲜明的思想艺术特色。卢那察尔斯基认为托尔斯泰“如此忠实”地反映了他所代表的阶级的情绪，虽然“忠实”不好，因为农民的情绪是抗议和绝望交织在一起的。可是这“忠实”却赋予托尔斯泰以充沛的感情、热情、说服力、锐气、诚恳、大无限精神。他说：“如果托尔斯泰表述他的批判时没有这份热情的力量，他那虽不算‘新’但是异常重要的‘批判’，才成为‘全人类艺术发展中向前跨进的一步’。列宁这个论断的重大意义，读者是不会忽略过去。”^②卢那察尔斯基在这里提醒我们注意的既有托尔斯泰批判精神的阶级内容问题，更有艺术独创性的问题，也就是说托尔斯泰的批判如果没有独创性，没有给人类文化增添什么新东西，他就不能成为“全人类艺术发展中向前跨进的一步”。

① 《艺术的对话》，第409页。

② 《卢那察尔斯基论文学》，第43页。

卢那察尔斯基对文学作品精到的艺术分析突出表现在他善于从比较中抓住作家的艺术特色。在《符·加·柯罗连科》一文中,他为了比较准确地把握柯罗连科文笔的特色,竟然一连对比了托尔斯泰、陀思妥耶夫斯基、契诃夫、屠格涅夫、福楼拜等一系列作家的语言特色。让我们看看他是怎样拿柯罗连科同其他作家作比较的。^①

他首先指出,柯罗连科的小说是用另一种笔法表达了美好的人道主义理论的。他身处沙皇俄国这座监狱,但居然保持平静态度,但这不等于说他冷淡,他满怀激荡人心的真正的爱,强烈的恻隐之心。可是他保持外貌和心灵十分和谐的开朗,保持一种非凡的和谐的文笔,一种富于音乐性的、水晶似的奇妙文体。

接着,卢那察尔斯基比较了其他作家文体的特点。

托尔斯泰不注意雕章琢句,他的目的是给人造成一种无法抗拒的错觉,认为他的叙述是真实的。陀思妥耶夫斯基类似托尔斯泰,但他的文体不像透明的空气一样,使对象历历可见,他创造的气氛是火热的,由于温度的变化而闪烁不定,常常明显地歪曲了来到你面前的事实和对象。因此,他不可能注意文辞的优美和精确。契诃夫在文笔上力求达到最大限度的朴素,但他比托尔斯泰更重视语言的艺术表现力,他力图迅速抓住成为要害的一切,因此产生词句非凡的内在精炼。屠格涅夫是爱美者,他想通过非凡的文学美来解决自己的忧愁和问题,他十分注意每个形象和总的结构的明朗和精雅、言词的节奏、每个句子富于音乐性的构造。福楼拜也是最大的语言崇拜者,但他的语言比屠格涅夫更能抓住人,更有力、泼辣,屠格涅夫的语言则更优美、华丽、铿锵。

最后,卢那察尔斯基指出,柯罗连科在他达到的文笔的高度优美方面正是屠格涅夫的效仿者,这种美使他的作品几乎完全成了散文诗,使他的作品成为摆脱那横在明暗现实同他的光明理想之间的矛盾的一条出路。

看了这些精到的艺术分析,我们不能不惊叹卢那察尔斯基丰厚的艺术修养和敏锐的艺术感受力。他对每个作家都有相当透彻的理解,

^① 同上书,第230—232页。

因此才能十分准确地把握住他们每个人的特点,并且通过生动形象的文字把它表达出来。

卢那察尔斯基美学批评的另一个特点是内容分析和形式分析的结合,思想分析和艺术分析结合。他不像普列汉诺夫那样,简单地否定思想家的托尔斯泰,而肯定艺术家的托尔斯泰,把思想和艺术、内容和形式截然分开。列宁在谈到托尔斯泰的作品主要是描写 1861 年后仍然停滞在半农奴制度下的俄国时,曾经说过这样一段著名的话:“在描写这一阶段的俄国历史生活时,托尔斯泰在自己的作品能以提出这么多重大的问题,能达到这样大的艺术力量,使他的作品在世界文学中占了一个第一流的位子。由于托尔斯泰的天才描述,一个被农奴主压迫的国家的革命准备时期,竟成为全人类艺术发展中向前跨进的一步了。”^①卢那察尔斯基对列宁这段话给予高度的评价,认为“这段评语中包含着一个论点,在方法论上具有很大的价值”^②。这种价值何在呢?在他看来,就是马克思主义文艺批评应当把内容和形式,思想和艺术紧紧结合起来,而不是割裂开来。卢那察尔斯基认为列宁肯定托尔斯创作是“全人类艺术发展向前跨进的一步”是两个因素造成的结果。基本因素是强烈要求得到艺术表现的重大素材,即“一个被农奴主压迫的国家的革命准备时期”。俄国 1905 年革命是农民资产阶级革命,这样一个泱泱大国的封建农奴制度的崩溃不仅打击了沙皇统治,而且震撼了静止不动的东方。这场革命本身就具有普遍的世界意义。世界上一切从事民主革命的国家的人们,都可以从托尔斯泰对俄国国家制度、宗教制度、经济制度和社会制度的批判中,从托尔斯泰所鼓吹的道德自我完善和不以暴抗恶中,认识俄国革命,并从中吸取经验教训。从这个意义上讲,托尔斯泰所表现的艺术素材是具有全人类意义的。第二个因素是“托尔斯泰的天才描述”,也就是托尔斯泰独特的艺术创造和艺术发现。正是托尔斯泰在长期艺术实践中形成的“撕下一切假面具”的“最清醒的现实主义”的创作原则,才有可能使具有全人类意义的重大素材

① 《列宁论文学与艺术》,第 40 页。

② 《卢那察尔斯基论文学》,第 40 页。

在作品中获得高度的艺术表现。在卢那察尔斯基看来,重大的艺术素材和天才的艺术描绘是不可分割的。如果只有托尔斯基的天才和禀赋,没有伟大的社会素材,“那么人类艺术就不会向前跨进一步。我们最多也只不过能得到一个灵巧的形式巨匠,他只会重复人所共知的某些东西,或者因为缺乏内容而追求形式的精美”。而在光明的革命时代,特别是在革命的时期,一定会有特别众多的人才脱颖而出,从时代本身获取丰富的创造力。^① 总之,卢那察尔斯基认为是重大艺术素材和天才的艺术描绘的完全结合,才使得托尔斯泰的创作成为“全人类艺术发展中向前跨进的一步”,才使得托尔斯泰成为具有世界声誉的伟大作家。

3. 卢那察尔斯基文学批评理论结构的内在矛盾和文化根源

作为马克思主义文艺批评家,卢那察尔斯基同普列汉诺夫在批评理论方面都坚持历史的和美学的观点,主张对文学现象进行历史分析和美学分析。但是如前所述,卢那察尔斯基认为马克思主义文艺批评不仅要分析产生文学现象的社会历史根源,而且要从“应当”的角度对文学现象做出价值判断,说明它的社会作用。而普列汉诺夫认为马克思主义批评家不应当对作品有所论断。正是在这个问题上,他们两人存在深刻的分歧。普列汉诺夫从科学的态度出发,从反对政论批评的主观主义和唯美派的印象主义出发,坚持文学批评的客观态度,坚持对文学现象进行客观的社会历史分析。而卢那察尔斯基从马克思主义文艺批评的要求出发,从党对文学艺术的要求出发,坚持对文学现象做出价值判断,对作家艺术家提出社会要求,坚持对文学的“功利”态度。他说:“在我们现时对于当前的文学采取消极的一发生学的态度,难道可能吧?对于过去的东西在某种程度上还能容许,可就是在那里我们也要寻找能够帮助我们今天建设的有价值的东西。而对于现代的东西,真正的马克思主义的批评,应当成为作家的助手,在某种关系上甚至在

^① 《卢那察尔斯基论文学》,第40—41页。

应当成为作家的教师,向作家说明与革命一起产生的,并且反映着苏联巨大的建设努力的伟大的社会要求。”^①正是从这种观点出发,卢那察尔斯基认为普列汉诺夫批评结构本身是存在缺点的,是有片面性的,他没有把马克思主义文艺批评历史的、审美的和政论的观点有机统一起来。他指出:“克服普列汉诺夫的某种片面性,确立所有三种观点的有机联系(发生学的、政论上评价的和审美上评价的观点的有机联系,为此显然需要标准,而对于第一种观点则不需要标准),是我们时代在掌握和真正利用普列汉诺夫观点问题上的任务。”^②

卢那察尔斯基在同普列汉诺夫的论战中,提出了马克思主义文艺批评的一个重要问题,这就是在马克思主义文艺批评中政论的、历史的和美学的观点三者之间是什么关系,它们如何有机统一起来。在马克思主义文艺批评史上这不仅是个理论的问题,也是个实践问题。许多文艺批评方面的争论和失误也正源于没有正确认识和处理这三者之间的关系。马克思恩格斯倡导文艺批评的美学观点和历史观点,因此我们常说马克思主义文艺批评是社会历史批评和美学批评的结合。然而我们也不能否认马克思主义文艺批评是有倾向性的,它要对文学现象做出价值判断,发挥文学艺术的社会作用,因此人们往往也把它看成具有强烈的功利性的政论批评,但它也决不能等同于苏联 20—30 年代“左”的文艺批评。

不能否认马克思主义文艺批评总是要通过对文学作品分析、评价表达某种价值观念和理想,从而达到影响社会和改造社会的目的。它作为一种特殊的意识形态话语,总是要通过对作品的社会历史分析和美学分析来影响社会价值观念,发挥其社会作用。马克思恩格斯对巴尔扎克、莎士比亚的批评是如此,列宁对列夫·托尔斯泰的批评也是如此。与“左”的文艺批评不同之处在于马克思主义文艺批评社会功能的实现是通过社会历史分析和美学分析达到,而不是把文学作品看成是自己政治的观念的图解。

① 《关于艺术的对话》,三联书店,1991年,第331页。

② 同上书,第310页。

在当年十分复杂的政治文化斗争环境中,从批评理论和批评实践来看,卢那察尔斯基的文艺批评是坚持了马克思主义文艺批评的原则和精神的,他既反对普列汉诺夫文学批评的客观主义倾向,也反对“左”派文学批评的非艺术倾向,他非常重视文艺批评的社会功能,又强调应当通过社会历史分析和美学分析来实现文艺批评的社会功能,很注意文艺批评中政论的、历史的和美学的观点的有机统一。联系到苏联20—30年代“左”的文艺思潮的猖獗,以及他受到的种种压力,卢那察尔斯基的文艺批评和文艺批评实践从今天来看都是十分难得和十分突出的。由于当年政治文化环境的影响和历史的局限,卢那察尔斯基的文艺批评理论和实践也存在难以避免的内在矛盾,其主要表现如下:

一是对文艺批评社会功能的理解有时过于简单和狭隘。他强调文学批评要从“应当”的角度对文学提出要求,要求把评价因素提到特别的高度,要坚持车尔尼雪夫斯基、杜勃罗留波夫对待文学的“功利”态度。这都是正确的。问题是不能把这一切归结为政治。他虽然也说过“一个作家为社会服务的事当然决不能仅仅归结为政治”^①,但也要求批评对现实担负起“众所周知的政治影响”^②,要求把文学看成是“党的极其重要的(教育的)武器”,并且指责说:“有批评家说对于马克思主义者来说从应当怎样的方面来对待文学是罪恶,这样的批评家就象是怪诞的孟什维克,要是不是更坏的话。”^③从这个角度出发,卢那察尔斯基在评论古典作家时,在文章的结尾总是毫无例外地指出这位作家对当代有什么意义,有什么用处,而这种分析有时显得过于机械和简单。在《安·巴·契诃夫在我们今天》一文中,卢那察尔斯基虽然指出契诃夫是个对政治淡泊的作家,“不能认为契诃夫给予了我国知识分子在左派或者甚至于中间派什么认识教育”,但他还指出契诃夫“不但作为一个大作家,并且正是作为一名战士而活着”,认为他的印象主义和对庸俗习气的批判仍有用,甚至认为可以改造他的调和主义,把“他的微笑变

① 《卢那察尔斯基论文学》,第236页。

② 《艺术及其最新形式》,第325页。

③ 《关于艺术的对话》,第310—311页。

成了讽刺的纵声大笑,他的悲伤变成勃然大怒”。^①后一种说法对古典作家当代意义的理解就显得牵强了。

二是对作家的评论总要把政治放在突出的地位。卢那察尔斯基有很高的艺术修养和艺术鉴赏力,但由于生活在阶级斗争剧烈的年代,他首先要从政治上来考虑问题,要用政治标准来衡量作家作品。这样一来,就有可能使他的文艺批评变成政治批评,也就是说借助文艺批评来表明他的政治观点。在《赫·乔·威尔斯》一文中,由于作家的长篇小说对资产阶级制度的否定和批判,以及丰富的幻想,卢那察尔斯基给威尔斯很高的评价,认为“在今天欧洲文学的背景上,赫伯特·威尔斯是个极有开辟和异常光辉的人物”。随后他又否定了这个结论,认为他的一项“实质性的缺点”妨碍了他成为一位“意义重大的作家”。所谓的“缺点”,就是威尔斯反对列宁的暴力革命,主张进化革命。为此,卢那察尔斯基展开对威尔斯的政治批判,说他“连孟什维克也说不上,只好把他归入在我国不那么出名、可是同样不容易消灭的一类人,即所谓的费边社会主义者”。^②同意暴力革命,就可以成为“意义重大的作家”,不同意暴力革命,“就不可能成为真正的、名副其实的革命者”,就不可能成为“意义重大的作家”。在这里卢那察尔斯基进行的完全是政治批评,而不是艺术批评。在另一种情况下,卢那察尔斯基是在政治批评和美学批评之间游移。在《符·加·柯罗连科》一文中,一方面,从美学的角度肯定“他的全部中短篇小说经常写一个基本主题:对人的爱,对人的恻隐心,对那些作践人的势力的憎恨。总之,他的小说用另一种笔法表达了美好的人道主义思想”^③。并且认为伟大的思想家和作家可能高于本集团的利益,创造出具有全人类意义的珍品。而从政治的角度看,他又认为在剧烈的阶级搏斗中,“美妙的辞句、温情和人道主义,都可能变成敌人的工具,对我们是很有害的”,因此,柯罗连科虽然不是必须查禁或抨击的作家,对他也“应该有较大的保留和强烈的批判精

① 《卢那察尔斯基论文学》,第238—239页。

② 同上书,第469—472页。

③ 《卢那察尔斯基论文学》,第230页。

神”。^①

从文学批评理论和文学批评实践来看,卢那察尔斯基虽然努力同“左”的倾向作斗争,坚持历史分析与美学分析相结合的马克思主义文艺批评原则,但仍然可以看出他的文学批评有很强的政治意识和政论色彩,在他的文学批评中政论的、历史的、美学的因素有时依然不能很好融为一体,并且存在内在的矛盾。这种情况的出现首先是时代的原因,在把文学和文学批评当做阶级斗争工具的年代,作为文化思想领域的领导,他不能不从政治的角度来评价作家作品和一切文学现象,或者借助文学批评来阐明他的政治观点,也就是我们常说的把政治标准放在第一位。

当然,卢那察尔斯基文学批评内在矛盾的产生还有深刻的历史文化根源。马克思主义文论和文学批评作为一种全球性的思潮在一个国家传播和扎根除了需要一定社会政治经济条件,也需要一定思想文化条件。一个国家的先进人物在接受外来先进思潮时,总是以本民族进步的文化作为思想文化基础,并且是同本民族先进文化相结合的。正因为各民族文化的多样性,所以才形成马克思主义文论和文学批评的多种形态。俄国马克思主义文论和文学批评是以俄国革命民主主义美学和文学批评作为基础,作为桥梁,来接受马克思主义的,是离不开俄国整体的文化语境的。因此,我们对卢那察尔斯基的文学批评及其矛盾要有深入的理解和把握,就必须深入了解俄国文化和俄国文论。以别林斯基、车尔尼雪夫斯基和杜勃罗留波夫为代表的俄国革命民主主义美学和文学批评,特别强调文学和现实生活的紧密联系,文学改造生活的社会功能,他们的文学批评具有强烈的政论色彩,他们常常通过文学批评来抨击黑暗的现实,表明和宣传自己的政治观点和政治主张。他们的文学批评虽然不乏敏锐的美学鉴赏力,但主要形成一种富有论战性的社会政论批评。而这些特点的形成必须从俄国现实和文化语境得到解释。俄国处于农奴专制制度,人民没有任何自由,文学成了反映人民自由思想的唯一论坛,社会思想在这个领域表现得最为自由最为

^① 同上书,第234页。

充分,作家、批评家成了人民的代言人、人民的良心。赫尔岑曾经这样说过:“凡是失去政治自由的人民,文学是唯一的论坛,可以从这个讲坛上向民众倾诉自己愤怒的呐喊和良心的呼声。”^①卢那察尔斯基在谈到别林斯基为什么从事文学批评时,也指出了俄国当时批评同俄国社会斗争的密切联系。他说:“别林斯基几乎完全献身于文学批评这一点,与当时文艺在俄国所起的巨大作用有直接的联系,当然,这并不是因为这一代在艺术方面有特别的天赋。文学所以起杰出的作用,是因为这是可以稍微自由讲话的唯一论坛……艺术在这样的时期总会努力追求思想,追求审美需要和思想需要的结合。所有一切社会激情都通过这个气门直冲出来。”^②韦勒克在也认为俄国批评是不同于西方文学批评的,他指出别林斯基“具有一种令人瞩目的博大格局,献身于本国文学和社会进步事业的激情,这在西方是难于比肩的”^③。从这个角度看,我们就不难理解卢那察尔斯基的文学批评为什么具有很强的政论色彩。其实这一特点也是普列汉诺夫和列宁这样一些俄国马克思主义文学批评家所固有的,他们不乏敏锐的艺术感受力和鉴赏力,不乏对社会历史的深入洞察,但他们更关心的是现实的政治斗争。

如何处理好文学批评中美学的、历史的和政论的关系,是马克思主义文学批评理论和实践需要解决的重要问题。在这方面,卢那察尔斯基为我们提供了有关的经验,也留下了历史的遗憾。

① 《赫尔岑文集》第7卷,科学出版社,莫斯科,1956年,第198页。

② 《关于艺术的对话》,三联书店,1991年,第63页。

③ 韦勒克:《近代文学批评史》第3卷,上海译文出版社,1991年,第317页。

第八章 高尔基的美学思想和文学批评

阿·马·高尔基(1868—1936),是伟大的无产阶级作家,社会主义现实主义文学的奠基人,同时也是杰出的马克思主义文学批评家。作为作家兼批评家,他对美学问题和文学批评问题都有艺术家式的见解,有来自创作实践的真知灼见。他对俄国马克思主义文学理论批评的发展,对苏联文学理论批评的发展,都作出了重要的贡献。

一 早期的美学思想和文学批评

高尔基早期的美学思想是随着现实生活的发展,随着他的世界观的形成和发展而发展的。

高尔基是在 1880 年代末 1890 年代初开始文学活动的。这时沙皇政府加强反动统治,文艺界出现了颓废主义思潮。1890 年代的高尔基继承了俄国革命民主主义美学传统,在同反动文艺思潮斗争中逐步形成自己的美学思想。他在短篇小说《关于一个诗人》^①(1894)中,最早表明自己对艺术的看法。小说主人公是个诗人,他向引诱他的三个诗神展开论战,反对他们宣扬艺术只是“为美效劳”,对生活应“采取客观态度”;艺术是“给人以温存”,使人坠入幻想,忘掉现实;艺术要“像雪一样冷,石头一样无情”。他认为艺术家应当对人民有高度的责任心,他的诗句应当“像警钟一样响亮,能惊动一切,震撼一切,推动人们前进”,他的作品应当是“简洁、朴实、真诚,像火一样炽热”。在短篇小说《读者》^②(1898)中,高尔基又以作家和读者对话的形式表现自己对作家职

① 《高尔基文集》第 1 卷,人民文学出版社,1981 年,第 290 页。

② 《高尔基文集》第 2 卷,人民文学出版社,1981 年,第 286 页。

责的深沉思考。他对作家提出很高的要求,认为作家应当是“生活的教师”,应当肩负起教育读者的任务。他指出,“文学的目的,是帮助人了解自己本身,提高他的自信心,激发他对真理的企求”。高尔基除了在小说中表述自己的美学观点,还写了不少论文同反动文艺思潮展开斗争,虽然此时他还没能够看清俄国革命的道路,也不具有明确的社会理想,但他已经意识到新的生活和新的时代正在来临,因此他认为艺术应当对生活采取积极的态度,应当激发人们对旧制度的憎恨和对光明未来的追求,他的美学思想是积极的,富有战斗性的。

进入20世纪后,随着俄国革命运动的高涨,高尔基积极投入革命运动,同时认真研读列宁的著作,逐步树立无产阶级世界观,这一切有力地促进了他的美学思想的发展。他开始思考文学表现新的主人公和文艺与革命事业关系的问题。他在短篇小说《关于自高自大的作家》^①(1901)中,把当时社会上的读者分为两大类:一类只是从书中寻求“消遣解闷”的小市民,文学在他们心中“既唤不起爱,也引不起恨”,他们不是真正的读者;另一类是劳动人民,他们要文学作品回答:“哪里有真理,哪里有正义”,他们才是真正的读者。高尔基称他们为“新读者”、“优秀的读者”,认为他们的出现是一种伟大的现象。他在1904年给作家叶林斯基的信中明确指出:“您是为谁和为什么写作呢!您必须好好考虑一下这个问题。您必须了解,我们今天最优秀、最珍贵、同时也是最细心、最严格的读者,就是识字的工人,识字的抱有民主主义思想的农民。”^②与此同时,高尔基也提出文学必须表现新人——工农群众的问题,开始感到旧的现实主义已经无法表现新的人物和新的现实。在1905年革命高涨的年代,高尔基更迫切感到文学应当激发人们用革命态度改造生活。他在《谈谈小市民习气》(1905)一文中,进一步提出这个问题。他在论文中首先揭露小市民的丑恶本质,指出小市民在两大阶级的搏斗中千方百计逃避斗争,宣扬阶级调和。他认为这种思想在文学中的反映就是鼓吹忍耐的陀思妥耶夫斯基主义和鼓吹不以暴力抗

① 《高尔基文集》第4卷,人民文学出版社,1982年,第441页。

② 《高尔基文学书简》(上),人民文学出版社,1962年,第196页。

恶的托尔斯泰主义。他指出用暴力压迫人民的反动统治是丑恶的,鼓吹忍耐和不以暴力抗恶的小市民哲学同样也是丑恶的。同小市民哲学对立,高尔基提出革命哲学,提出自己的审美理想。他认为人民为了自由和解放,必须进行斗争,进行革命,而美就是在这种斗争中产生的。他热情地宣称:“为自由与正义的胜利而斗争吧,这胜利中有美。愿你们的生活变成一首英雄的史诗。”^①这里高尔基提出美源于现实斗争的思想,思考了文学和人民解放斗争关系这一重大问题,这篇论文在当时发表具有很强的战争意义,列宁给予很高的评价。处于俄国革命高涨年代的高尔基认识到文学不仅要否定旧的现实,而且要表现新的现实,表现革命斗争中形成的新人,要同无产阶级革命斗争相结合,这是他美学思想的重要发展。

1905年革命失败后,俄国进入斯托雷平反动统治时期,这时大批知识分子变节、堕落,革命队伍内部也出现“召回派”、“造神派”。高尔基这一时期受其影响也宣扬“造神说”,写出宣扬造神说的小说《忏悔》(1908)。他在《再论“卡拉马佐夫气质”》(1913)中说:“你们那里没有神,你们还没有把它创造出来,不要寻找神,要创造神;不要虚构生活,要创造生活。”后来经过列宁严肃的批评和帮助,高尔基逐渐改正了错误。在列宁的鼓励下,他在1907年至1917这十年间仍然写出了一系列政论和文学评论,提出当代社会生活和文学生活中的迫切问题,同颓废派进行斗争,其中最重要的是《个人的毁灭》(1909)。他在文中阐明了艺术和人民的关系,揭示了资产阶级文学艺术发展和腐朽的过程,并特别揭露了俄国颓废派背叛人民和道德堕落的丑恶嘴脸。高尔基这个时期主要的文学理论批评成果是1909年在意大利卡普里岛写的《俄国文学史》。这部专著从知识分子和人民的关系的角度考察了文学发展的规律,它集中了高尔基对一系列俄国重要作家和整个俄国文学的评论,体现了高尔基十月革命前的美学观点,它不仅有文学史和文学批评的价值,而且具有文学理论批评和方法论的意义。在这个时期,高尔基还从新的现实出发,思考和探索了无产阶级文学的创作方法,提出了现

^① 高尔基:《论文学》(续集),人民文学出版社,1983年,第51页。

实主义和浪漫主义相结合的观点。

高尔基早期美学思想虽然经历曲折的发展过程,但它始终是同人民解放斗争紧密相连的。从提出文学要对生活采取积极进取的态度,到提出文学要表现新的人物和新的现实,到思考和探索新的创作方法,高尔基早期美学思想的中心就是对文学和人民解放事业关系的思考。

高尔基早期的文学批评是同他早期的美学思想相联系的,主要包括对颓废派文学的批判和对俄国文学史的研究两个方面。正是在对现代资产阶级文艺思潮进行彻底批判和对以往文学历史经验进行深刻总结的基础上,高尔基开展了对未来新型文学的思考。

1. 对颓废派文学的批判

高尔基从步入文坛起就主张文学要促进人们对生活采取积极的态度,后来更明确提出文学要促使革命的“新的火花”燃起熊熊的大火。这种革命的文学主张是同颓废派文学根本对立的,因此高尔基从一开始就旗帜鲜明地同颓废派文学论战,把批判颓废派文学当做自己文学批评的一个重要方面。这方面的文章主要有《保尔·魏尔伦和颓废派》(1896)、《匆促的札记》(1896)、《谈谈小市民习气》(1905)、《个人的毁灭》(1909)、《论“卡拉马佐夫气质”》(1913)、《再论“卡拉马佐夫气质”》(1913)等。高尔基对颓废派文学的批评主要包括以下几个方面的观点。

高尔基首先指出颓废派是一种有害的、反社会的现象。他在《保尔·魏尔伦和颓废派》中说,颓废派“傲慢不逊地卖弄他们自己的病态的稀奇古怪的玩意儿,这些玩意儿使他们变成:从平常眼光来看,是一些自命不凡的可笑的人;从精神病医生的眼光来看,是一些有精神病的人;从社会学家的眼光来看,是一些不仅艺术上的而且道德上的无政府主义者;从所有这三种眼光来看,颓废主义者和颓废派是一种有害的、反社会的现象,是一种必须与之斗争的现象”^①。

高尔基接着深入分析了产生颓废派的社会根源。他指出:“最早的

^① 高尔基:《论文学》(续集),人民文学出版社,1983年,第3页。

一批颓废派作家是七十年代末期在法国出现的。”^①这就把颓废派在欧洲最早的出现,同由于巴黎公社的失败而产生的社会意气消沉的现象联系起来。他认为作家们在“实利主义、唯利是图和道德沦亡的气氛里窒息得透不过气来”,企图“在这个恶浊的资产阶级社会里”寻找出路,他们“不满现状,可是又找不到出路”,结果“毁了自己”。^②在他看来,颓废派是一种疾病,社会“培育了这种疾病,现在又把它精美的、有害的毒素接种在社会的身上”^③。

高尔基还深刻指出颓废派堕落的思想根源在于脱离人民。他认为人民是物质财富和精神财富的创造者,艺术家只有同人民相联系才能创造出优秀的作品。例如文艺复兴时代,“艺术是人民的事业,而且是为人民而存在,人民培养艺术,以自己的心血和脑汁来浸润它,把自己的不朽的、伟大的、天真烂漫的心灵献给它”^④。反之,作家一旦脱离了人民,个人主义和市侩主义得到发展,他的精神就不断贫困、萎缩,艺术创造力必然衰退。他以颓废派的“厌世诗”加以说明,指出这种诗人“以自己的心来推想生气勃勃的大千世界,就不免把自己觉得人生毫无意义的感想推及整个世界,于是夸耀着自己的孤独,像蚊虻一样烦扰别人,要求别人去倾听他孤苦灵魂的呻吟”^⑤。他认为这种个人主义发展到顶点就导致“个人的毁灭”,产生了颓废文学。

高尔基同时还无情揭露了俄国颓废派的人生哲学的实质,即背叛进步社会理想,崇尚利己主义的市侩哲学。他指出:“俄国知识分子的悲剧就是‘个人的毁灭’最鲜明的实例。”他们的个人主义发展带有病态性质,使个人的社会道德要求一落千丈。他们信奉的是小市民的市侩哲学,宣扬“生是死的养料”,“善与恶是等价的”,于是使文学走向堕落。他拿进步的俄国文学同颓废派文学对比,认为前者关心“祖国的前途,人民的命运”,后者宣扬“自由的、客观的艺术,高于祖国的命运、高于政

① 高尔基:《论文学》(续集),人民文学出版社,1983年,第3页。

② 同上书,第5—6页。

③ 同上书,第16页。

④ 同上书,第65页。

⑤ 同上书,第67页。

治和党,同一天一年一个时代的利益无关的艺术”;^①前者“自由地反映出整个俄国民主派的心曲、感情和思想”,而后者“则恭顺地屈从市侩小集团的怂恿”,投合小市民的胃口;^②前者“一般都具有广阔的构思、和谐的世界观、强烈的生活感,整个辽阔无垠的世界尽在他们的视野里”,后者“已经不是世界的一面镜子,而是破镜的一块碎片”。^③在高尔基看来,俄国文坛“不久前还是一片沃土,不久前还开满千红万紫的鲜花,如今则是轻率无知的杂草丛生,彩色纸片狼藉满园”^④。

2. 对俄国文学史的研究

高尔基对俄国文学史的研究集中体现在 1909 年写的《俄国文学史》(1939 年由苏联科学院整理出版)这部专著中。1905 年俄国第一次革命失败,高尔基更关注俄国文学界的思想斗争,更关注俄国文化和俄国民族的历史命运。他在卡普里岛给俄国工人党校开设俄国文学史课程,第一次试图用历史唯物主义观点,从俄国知识分子与人民的关系的角度来探讨俄国文学的历史发展脉络,总结俄国文化思潮和文学思想斗争的历史经验教训,以促进文学与人民、文学与人民解放事业的密切结合。他在这部专著中,不仅评述了俄国文学一系列重要作家,评述了 18—19 世纪俄国文学发展的历史,力图探寻俄国文学和发展文化发展的规律和趋势,更重要的是提出了不少文学史研究的方法论问题,在俄国革命民主主义者和学院派之后,为俄国文学史的研究开辟了新的天地。高尔基在文学史研究和俄国作家评论方面的开拓和方法论的启示主要有以下几个方面。

第一,阐明文学与社会思潮、阶级意识之间的联系,试图把阶级斗争的观点运用到文学史研究中去。

高尔基在文学史的“序言”中开宗明义指出:“文学是社会诸阶级和

① 高尔基:《论文学》(续集),人民文学出版社 1983 年,第 97 页。

② 同上书,第 102 页。

③ 同上书,第 105 页。

④ 同上书,第 106 页。

集团底意识形态——感情、意见、企图和希望——之形象化的表现。它是阶级关系底最敏感的最忠实的反映。”^①从列宁的反映论来看,这个定义是不够准确的,它过于强调了文学的“阶级性”、“意识形态的表现”的一面,而忽视了文学是社会生活的客观反映的性质。但是,高尔基力求运用社会存在决定社会意识的历史唯物主义观点,详细分析了俄国政治的演变,经济的发展,社会集团的分化,社会思想的变化,并且在这些巨大变革的历史背景中来研究各种文学思潮和派别,以及各种作家创作和思想的变化,从而揭示出这些思潮、派别的社会历史的、阶级的根源。例如在《农民运动和文学》一章中,高尔基指出 19 世纪 20 年代至 60 年代每年有几十次、上百次农民暴动,可是贵族文学并不加以反映,在一些贵族作家笔下,农民总是温顺和忍耐的。

可贵的是,高尔基还试图运用阶级斗争的观点来分析俄国文学发展的历史线索。他在文学史的“前言”中指出:“我们的文学可以适当地分为两条路线——一是因社会的必然性而宣传民主主义的贵族文学,一是也因社会的必然性而宣传社会主义的平民知识分子的民主文学。”他接着说:“无论是这条或那条路线,对于我们都是同样有历史价值的,因为它给予我们最丰富的历史材料,借以判断俄国思想底道路、种种社会集团底任务,而且,主要的一点,它使得我们相信:任何一个集团,倘若没有广大民主主义群众的参加,便显得完全无力,完全不能解决它本身的问题。”^②高尔基较早地指出了俄国文学发展中贵族知识分子与平民知识分子这两代作家之间的思想继承关系,认为他们在俄国文化思想斗争史上的地位与作用主要取决于他们各自对人民群众的态度。

第二,阐明文学和人民的关系,把人民是一切物质、文化财富的创造者的观点运用到文学史研究中去。

艺术和人民的关系是高尔基美学思想的重要内容。如前所述,他在《个人的毁灭》一文中开宗明义就提出:“人民不仅是创造一切物质价

① 高尔基:《俄国文学史》,新文艺出版社,1956年,第1页。

② 同上书,第7页。

价值的力量,人民也是精神价值的唯一的永不涸竭的源泉。”^①《俄国文学史》同样贯彻这一思想。他在准备写这部文学史的时候就说过,要把它写成一部“人民文学史”,并说明他的任务是研究“俄国文学和俄国知识分子对人民的关系”。^②可以说,文学和人民的关系是贯穿这部文学史的一根红线。高尔基所说的“俄国文学和俄国知识分子对人民的关系”包含两层意思:一是文学如何反映劳动人民的生活、思想、感情和理想;一是知识分子在思想上和感情上如何对待人民。

高尔基在书中明确以作家反映人民生活、思想和感情的正确性、深度和广度为标准,来评价 18—19 世纪俄国文学。例如 19 世纪末 20 世纪初颓废派的文学批评根据普希金在《诗人与群俗》一诗中使用“群俗”和“俗众”等字眼就断定他是蔑视人民的。高尔基以有力的证据指出普希金用这两个词是指贵族社会。他认定普希金的伟大正是在于他接近人民。高尔基说,“他是第一个注意到民间创作并把它介绍到文学里来的俄国作家”^③,“在他看来,诗人乃是人民底一切感情和理智的表达者”^④。他认为“这样的一个人是不会用‘群俗’这名词暗指人民的——他颂赞人民而且敏感地体会到人民的力量”。^⑤

关于俄国知识分子同人民的关系,高尔基主要研究俄国知识分子在思想上和感情上同人民联系的程度,他在书中为我们历史地、具体地描绘了俄国两个世纪知识分子可歌可泣的精神悲剧,认为中心是对待农奴制和农民命运的问题。改革前贵族青年反农奴制,遭到流放,乃至被处绞刑,这在文学上焕发出浪漫主义的光彩。十二月党人失败后,他们痛感自己的软弱无力,同人民的疏远,于是自我否定,渴求新生,这种贵族的“自我批评”是批判现实主义的有力表现。另一方面,为了唤起社会对农民悲惨命运的注意,他们便开始描写农民,“农民文学”成为时尚,这种文学虽然不能正确表现人民的生活和思想感情,但把民主运动

① 高尔基:《论文学》(续集),人民文学出版社,1983年,第54页。

② 高尔基:《俄国文学史》,新文艺出版社,1956年,第3、8页。

③ 同上书,第169页。

④ 同上书,第154页。

⑤ 同上书,第173页。

推进一步。改革后他们到民间去,然而由于阶级思想感情的隔阂,遭到人民冷淡,于是悲观失望,自贬为“聪明的废物”。三四十年代平民知识分子的崛起推动了民主运动和现实主义文学的发展,但是也有一些人脱离人民,成为社会上的“多余的人”。然而整个俄国进步文学始终是同人民解放运动息息相关,始终充满人道主义和民主主义的精神。高尔基指出,正是贵族和平民知识分子“对自己的社会脆弱性的感觉,激发了俄国作家注意到人民,激发他以必须唤起人民的潜在力量并把这力量化为夺取政权的积极武器这一思想”^①。

第三,区分两种类型的浪漫主义。

20世纪初的现代主义文学批评认为现实主义已经过时,如今是象征主义的浪漫主义和超现实主义的时代,并且认为高尔基正是浪漫主义的典型代表。其实高尔基向来是现实主义的捍卫者,他在文学史中竭力阐明从18世纪到19世纪俄国现实主义发展的基本路线。然而为了驳斥他们的谬论,矫正人们对浪漫主义的误解,高尔基在这部文学史中提出了区分两种类型浪漫主义的理论。

高尔基认为文学史上不可能只有一种浪漫主义,浪漫主义的历史也不是一种统一思潮的演变,而是有其内部的分化和矛盾斗争的。他把浪漫主义区分为个人主义的浪漫主义和社会性的浪漫主义,或者是集体主义的浪漫主义。他说:

个人主义的浪漫主义是这样发生的:一个人感到自己在世界上孑然一身,便竭力使自己相信一己的力量,相信自己可以不依存历史,相信单靠个人也能指导生活。

社会性的浪漫主义之所以发生,却是因为个人意识到自己与世界的关系,意识到那最根本的思想乃是不朽的思想。^②

高尔基指出这两种类型的浪漫主义的分野在于个人对集体、对社会的态度,前者是个人脱离集体和社会,个人至上,主观至上;后者是个

① 高尔基:《俄国文学史》,新文艺出版社,1956年,第7页。

② 同上书,第115页。

人源于集体和社会,同集体和社会息息相关。高尔基认为,无产阶级固然是现实主义者,但不妨碍他同时又是浪漫主义者,他说:“不要因为我
把浪漫主义这名词应用到无产阶级底心理上,而感到困惑;我使用这个
名词——因为没有别的名词好使用——仅仅限于指无产者底崇高战
斗情绪而已,这种情绪是由无产者意识到自己的力量,也由于无产者日
益能够采取把自己看作世界主人公和人类解放者这种观点而发生的。”^①

高尔基把一切浪漫主义都笼统划分为消极与积极两种类型固然有些简单、片面,有把艺术方法混同于政治思想倾向之嫌,但对艺术方法类型学的研究还是能给人有益启示的。

第四,对作家作品采取历史的具体分析态度,力求深入揭示作家创作和世界观的复杂关系。

高尔基以作家的经验和敏锐在文学史中指出了作家创作和世界观存在的矛盾,认为艺术创作是一种创造性的形象思维,而形象大于思想。因此,作家可以凭借生活经验和现实主义的力量而超越自己的阶级偏见。他说:“一个作家越坚决地摈斥自己的个性,他就越容易抛弃细微渺小的东西,他越能够把周围世界一切重要的和客观性的东西体会得更广、更深。”同时,“一个经验丰富的作家总是自相矛盾的,因为经验充实,则要求广大的、有组织力的思想,而这些思想是同集团和阶级底狭隘的目的对立的。所以在每个俄国作家的作品里,你都可以发现那些超出他的倾向范围而且本质上与之相矛盾的过剩题材和多余思想”^②。高尔基运用这一观点评价俄国作家,这使得他对普希金和托尔斯泰的创作作出了新的评价。

高尔基没有把普希金理想化,他明确指出普希金的贵族偏见,然而他认为普希金是超出贵族出身的民族诗人,“他感觉到:全民族利益,是高于贵族阶级利益的……他个人的经验比贵族阶级的经验更

① 高尔基:《俄国文学史》,新文艺出版社,1956年,第115页。

② 同上书,第5—6页。

广、更深”^①。诗人“因为生活知识丰富,即所谓经验盈溢,所以就能够在他的艺术概括上走出阶级心理的局限,超出阶级倾向之上,于是对我们客观地描写出他自己的阶级来”^②。高尔基正是从这里看到“高度现实主义”的巨大力量。他认为正是诗人生活经验的丰富和现实主义的力量,使普希金能够摈弃个人主观的成分,冲出阶级的偏见,“以最大的正确性,以高度的现实主义”来反映俄国现实生活重要方面。

高尔基在评价托尔斯泰时,明确指出必须把托尔斯泰的说教同他的创作区分开来。他说:“我们不应该固守托尔斯泰的结论、他的草率倾向的无抵抗主义的说教;我们知道,这种说教就其最后结论来说乃是极其反动的……然而——除了所有这一切之外,却剩下来一幅题材甚广、生动而鲜明的描写俄国一切阶层生活的画面,剩下来深入地体会、惊人地朴素、正确地描写的人道生活和精神感受。”^③同时,“他的一切长篇小说和中篇小说——基本上就否定了他的宗教哲学,所以他对于我们更是可珍贵的”^④。高尔基认为托尔斯泰之所以能违背自己的阶级偏见写出俄国现实的真实图画,乃是作家生活经验的丰富和现实主义的力量。他说:“他的使命,是替贵族寻找在生活中应有的地位。这位作家便不能不顺带触及生活的一切方面,不能不陷入在我们看来是明显的而且具有教育意义的、但同他的基本观念相抵触的这一矛盾中,不能不好几次破坏了他的思想底完整性,最后,他,消极的人生态度的宣传者,也不得不在《复活》中承认,而且几乎证明了积极斗争的正确性。”^⑤高尔基对托尔斯泰的评价在许多方面是同列宁接近的,然而他没有达到列宁运用辩证唯物主义反映论评论托尔斯泰的思想高度。虽然他也谈到“托尔斯泰的思想始终是朝着农民大众的利益这条路线

① 高尔基:《俄国文学史》,新文艺出版社,1956年,第179页。

② 同上书,第177页。

③ 同上书,第503页。

④ 同上书,第504页。

⑤ 同上书,第6页。

的”^①，可是他仍然把托尔斯泰的思想矛盾看成“老爷”和“农民”之间的矛盾。

总之，高尔基在《俄国文学史》中，对俄国文学和俄国作家作了不少很有见地的评述，特别是对一些人们过去不够重视的作家，如波米亚洛夫斯基、乌斯宾斯基、斯列普佐夫、列维托夫和列斯科夫等，高尔基都给予足够的重视和高度的评价。同时也应当看到，高尔基对俄国作家的评论也存在一些矛盾和偏颇。高尔基批判“卡拉马佐夫气质”是正确的，然而他对陀思妥耶夫斯基创作总的评价却是片面的：“这些病态的思想——称之为感觉比称之为思想更真实些——构成陀思妥耶夫斯基作品的主要内容……他觉得自己仿佛是某种黑暗的与人为敌的力量底喉舌。”^②可是在另一处他又肯定陀思妥耶夫斯基创作的积极意义：“应该有这样的人出现了：他在灵魂深处体现着人民对一切苦难的追忆，而且把这可怕的追忆反映出来——这个人就是陀思妥耶夫斯基。”^③高尔基对果戈理的评论同样是片面的，甚至把果戈理和陀思妥耶夫斯基看做颓废派文学的鼻祖。他只肯定果戈理的《钦差大臣》和《死魂灵》，认为后者对当时有“巨大意义”，也是“历史文献和文学技巧的典范”，但他把果戈理绝大部分作品都排斥在现实主义之外，认为果戈理“是一个个人主义的浪漫主义者”，“自童年起便对神秘派养成病态的爱慕”，只是“在普希金指导之下曾偶然一度踏上正确的道路”。^④

3. 对新型社会主义文学创作原则的探讨

随着俄国革命运动的高涨，高尔基不仅在《母亲》中首次表现了工人阶级自觉的斗争，塑造了有觉悟的工人阶级新人形象，而且在理论批评中一再探讨文学表现新的现实和新的人物，表现英雄主义和浪漫主义的问题。

① 高尔基：《俄国文学史》，新文艺出版社，1956年，第486页

② 同上书，第429页。

③ 同上书，第217页。

④ 同上书，第232页。

高尔基感到新的时代要求文学创新,而新时代的突出征兆就是新人的出现。他在1901年1月给皮亚特尼茨基的信中把具有新的精神面貌的人看成新世纪的特征。他说:“我在一大群精力充沛、身体健康、精力旺盛的人们中间愉快地迎来新的世纪。新的世纪将真正是精神更新的世纪,这些人就是可靠的保证。”^①他在1901年10月给皮亚特尼茨基信中谈到要表现城市“无产阶级”,“有理想的人物”,表现农村“追求新生活愿望的火花”。^②他在1909年12月给尼基福罗娃的信中谈到:“时代的任务是把新的火花煽成熊熊巨火。”他说,文艺要表现“新的俄国人”,他们是“生活中新事物的真正建设者”。^③

高尔基看到,一方面是新时代和新人的出现,另一方面文学仍然以黯淡的色调描绘生活,以旧的眼光观察生活,于是他对用旧的现实主义创作方法表现新的现实和新的人物产生疑问,开始探索表现新的现实和新人的新的创作方法。他在1900年1月5日给契诃夫的信中谈到《带小狗的女人》时说:“你的《女人》我已读过了。您知道,您在干什么?您在杀害现实主义,你会很快地杀害它——一命呜呼!永不超生,这种形式已经落后于自己的时代——这是事实!……您是会把现实主义弄死的。我感到非常高兴。够了,让它见鬼去吧!真的,需要英雄人物的时代已经到来了:大家都盼望有令人鼓舞的东西、开朗明快的东西,您知道,希望有不是酷似生活,而是比生活更高、更好、更美的东西,一定要使当代文学多少开始美化生活,只要它一开始这样做,生活也就会美化起来,就是说,人们就会生活得更轻快、更开朗。”^④1910年,高尔基在给吉洪诺夫的信中首次提出:“新文学,如果它要成为真正的新文学的话”,就必须实现“现实主义和浪漫主义的结合”。^⑤他在1912年11月给阿努钦的信中再次提出现实主义与浪漫主义相结合的创作方法问题。他说:“关于社会主义的艺术——尤其是文学——我将单独给您写

① 《论高尔基》,作家出版社,1958年,第23页。

② 《高尔基文学书简》(上),人民文学出版社,1962年,第113页。

③ 同上书,第325—326页。

④ 同上书,第65—65页。

⑤ 《高尔基文献资料》,转引自《俄国批评史》第2卷,科学院出版社,1958年,第676页。

一封信。这既不是现实主义,也不是浪漫主义,而是两者的一种综合,这个思想我觉得是可以接受的。是的,很可能就是如此。”^①高尔基还多次谈到这种两结合的创作方法也是对俄国和世界文学优秀传统的批判地继承,因为“在伟大的艺术家们身上,现实主义和浪漫主义好像永远是结合在一起的”^②。

显然,高尔基看到了新的时代要求新的文学和新的创作方法,看到了旧的现实主义已经不能完全适应新的时代的要求,并开始在批判地继承古典文学的优秀传统和总结包括自己创作在内的无产阶级革命文学的新经验的基础上,探讨适应新时代的新的创作方法问题。但是,他对新的创作方法的认识还是模糊的,还只是一种构想,他片面强调了“美化生活”的浪漫主义要求,但还没有在革命现实的发展中找到理想和现实相结合的基础,无产阶级文学本身还刚刚起步,缺乏丰富的创作经验,这个问题的解决只有留待现实生活的发展和作家、批评家认识的深化。

这一时期高尔基的文学批评已显示出它的独特性。他不是像普列汉诺夫、沃罗夫斯基等早期马克思主义批评家那样把评论的重点放在揭示文学现象的社会历史根源和认识作用上,不是一般地谈论文学在社会斗争中的作用,而是把对人的关注放在首位,把改造人的精神面貌和生活态度、呼唤英雄主义、培养新人看做文学的根本任务。他在为自己的《一九〇五——一九一六年论文集》所写的序言中说,对人的积极生活态度和创造潜力的殷切期望就是自己全部文学活动的出发点:“我认为,我的二十五年的工作的意义可以归结为一个殷切的期望:唤醒人们对生活的积极态度。”^③

这一时期高尔基尽管在理论观点上和具体作家的评论上都存在片面性,他的一些美学见解还不够成熟和系统、严谨,然而他在十月革命

① 《高尔基文学书简》(上),人民文学出版社,1962年,第448页。

② 高尔基:《论文学》,人民文学出版社,1983年,第163页。

③ 转引自沃尔科夫:《二十世纪的俄国文学》,教育书籍出版社,莫斯科,1960年,第88页。

前的美学遗产和文艺批评遗产,对俄国马克思主义文艺理论批评的形成和发展来说都是十分珍贵的。

二 十月革命后的美学思想和文学批评

十月革命后,特别是列宁逝世后,高尔基和卢那察尔斯基同是苏联文学理论批评方面最具有权威的人物。不论是在 20 年代,还是 30 年代,高尔基作为苏联社会主义文学的组织者和领导者,不仅在团结和组织文学队伍方面做了很多工作,同时对苏联文学创作和文学理论批评作出了重要的贡献。苏联作家队伍的团结和发展,苏联文学思想美学原则的形成,是同高尔基的名字分不开的。

十月革命后高尔基对马克思列宁主义有进一步的理解,他的革命斗争经验、生活经验和创作经验也更加丰富,这就使得他的文学理论批评有了新的进展。无论在国外还是在国内,高尔基始终非常关心新的社会主义文学的发展,关心苏联文学新的思想美学原则的形成。他在一系列论文、报告和通信中,结合作家的创作实际和文艺批评的问题,对许多重要的文学理论批评问题发表了精辟的见解,直接推动苏联文学创作和文学理论批评的发展。

1. 正确评价文学遗产

十月革命后,无产阶级文化派等“左”的文学团体对人类文化遗产采取彻底否定的态度,他们妄图建立纯粹的无产阶级文化。高尔基站在列宁一边,一贯拒绝同他们合作,他在革命后一直为保护艺术珍品和文物古迹而斗争,为保卫古典文化遗产而斗争。他认为,“过去所创造的一切东西、对社会可珍贵的东西,都与今天保持有机的联系;文化价值之高是难于计量的,这些东西是科学、艺术、技术底宝库,它对于我们今后创造工人阶级底国家、创造为着亿万大众的文化、创造扫清人种、

民族和阶级的界限而建立全人类的人的文化的斗争,是必要的武器”^①。

高尔基对待文化遗产采取批判态度。他一方面反对否定文化遗产,指出“‘左翼艺术阵线派’劝导青年不要向古典作家学习,这是完全不对的。正是必须向托尔斯泰、果戈理、列斯科夫、屠格涅夫(我再添上蒲宁、契诃夫和普里希文)学习文学技巧和语言。害怕思想意识的感染,就是不相信阶级自觉的力量”^②。另一方面,他也反对不加分析地加以模仿,他说:“学习并不就是模仿,而是要精通技术的方法。掌握工作方法,决不是说要一辈子墨守成规……如果学习只在于模仿,那么我们就不会有科学,也不会有技术,而文学也就不会达到青年作家所必需达到的那种完美境界。”^③

究竟如何用马克思主义观点对待文学遗产?高尔基对19世纪资产阶级批判现实主义文学做了具体、深入的分析。他指出:“在资产阶级文化的遗产里,蜜糖和毒药是紧紧混合在一起的。”^④这种比喻虽然不够准确,但它说明了资产阶级文化遗产具有双重性,既有精华,又有糟粕,既不能全盘否定,也不能不加批判。

高尔基指出批判现实主义文学是资产阶级“浪子”文学,“他们都是本阶级的叛逆,‘浪子’,被资产阶级毁灭了贵族,或者是从本阶级窒息人的氛围里突破出来的小资产阶级子弟。这一派欧洲文学家的著作对于我们有着双重的、无可争辩的价值:第一,在技巧上是典范的文学作品;第二,是说明资产阶级的发展和瓦解的文献”^⑤。

高尔基所说的“浪子”文学,形象而深刻地揭示了批判现实主义文学的阶级实质。这些作家是没落的贵族,而更多是身受大资产阶级压迫的中小资产阶级子弟。由于他们处境艰难,就更能敏锐洞察社会的矛盾,暴露和批判社会的罪恶。对这种批判精神,高尔基给予很高的评

① 高尔基:《论儿童文学》,中国青年出版社,1956年,第37页。

② 高尔基:《文学论文选》,人民文学出版社,1959年,第41页。

③ 高尔基:《论文学》,人民文学出版社,1983年,第29页。

④ 高尔基:《高尔基政论集》,时代出版社,1951年,第514页。

⑤ 高尔基:《论文学》,人民文学出版社,1983年,第111页。

价：“这是十九世纪一个主要的，而且是最壮阔、最有益的文学流派，后来又传到二十世纪，这个流派的特征是它那锋利的唯理主义和批判精神。”“资产阶级的‘浪子’文学，由于对现实抱批判的态度，具有很高的价值。”^①这种价值表现为在当时曾经使人们对旧秩序产生怀疑，起着动摇旧制度的作用，在今天仍是我们认识资本主义的文献。恩格斯对巴尔扎克的评论和列宁对托尔斯泰的评论，对此都做了深刻的分析。

高尔基在肯定批判现实主义的批判精神的同时，也尖锐地指出它的局限：“批判的现实主义揭发了社会的恶习，描写了个人在家庭传统、宗教教条和法规压制下的‘生活和冒险’，却不能够给人指出一条出路。”^②而这种局限性在高尔基看来，归根到底是由以资产阶级人道主义和资产阶级个人主义为基础的资产阶级世界观决定的。他认为资产阶级人道主义者“想在压迫者和受难者之间调解”^③，他们的思想体系对工人阶级来说“在各方面都是完全格格不入的”^④。资产阶级个人主义在反对封建斗争虽然起过进步作用，但同无产阶级思想也是完全针锋相对的，批判现实主义文学“过去并不曾现在也不能培养社会主义的个性”^⑤。

高尔基对批判现实主义文学的艺术技巧十分赞叹，认为批判现实主义“在技巧上是典范的文学作品”，我们首先要利用他们的技巧。但他又反对模仿，主张根据表现新的现实和新的人物的要求来创新技巧和方法。

2. 探讨苏联文学新的特征和新的创作原则

早在20世纪初，高尔基就意识到批判现实主义无法满足表现新时代和新的人物要求，就开始探讨新的创作方法。十月革命后，他根

① 高尔基：《论文学》，人民文学出版社，1983年，第335—336页。

② 同上书，第337—338页。

③ 高尔基：《论文学》（续集），人民文学出版社，1983年，第52页。

④ 同上书，第9页。

⑤ 同上书，第134页。

据苏联新的现实生活和新的文学创作所提供的新鲜经验,深入探讨社会主义文学的特征和新的创作方法。在 20 年代末 30 年代初苏联文艺界关于创作方法的大讨论中,高尔基在一系列文章中结合苏联文学创作的实际,对社会主义文学的特征和社会主义方法的特征做了深刻的理论概括,为奠定社会主义现实主义方法的理论基础作出独特的贡献。

首先,高尔基认为真实反映社会主义的现实是社会主义现实主义方法的基础。

十月革命后,特别是二三十年代,苏联现实发生日新月异的变化,这一切都在苏联文学中得到反映。高尔基仔细地 and 敏锐地观察新的生活和新的文学的发展,他认为应当“用更鲜明的色彩来描写英雄的现代生活,并用更崇高的更适当的语调来谈论它”^①。在他看来,新的苏联文学的主要任务是表现新的世界的形成,表现革命引起人民生活上和心理上的巨大变化。早在 20 年代,他就在一些作家身上发现新的生活给新的文学带来的新的特征。他指出革拉特珂夫给文学带来新的东西,就在于作家的小说《水泥》最早涉及劳动的主题,表现了劳动英雄主义。他同时也注意到了富曼诺夫的《恰巴耶夫》和列昂诺夫的《獾》在国内战争题材和农村题材中所体现出的新文学的新特征。因此,高尔基特别强调社会主义现实主义是社会主义现实的真实反映,他说:“社会主义现实主义当然只有以社会主义所经历的事实作基础才能创立起来。”^②

其次,高尔基认为从未来目标的高度来观察和描写现实是社会主义现实主义的标志。

到了 20 年代末,苏联社会主义改造和社会主义建设已取得巨大成就,新人性格已经形成,但当时的文学却过多注意生活的负面现象,过多描写旧人。到了 1929 年,高尔基明确提出文学落后于生活,强调作家不仅要批判旧事物,而且要表现新事物,要透过二者的斗争表现新事

① 高尔基:《论文学》,人民文学出版社,1983 年,第 38 页。

② 同上书,第 329 页。

物。他说：“我国作家底事业是困难而复杂的。它不是仅以批判旧现实，暴露其罪恶底传染性为满足。他底任务是研究、描写新现实，赋予它以形式，并由此认识新现实。青年作家们必须学习从旧事物所发出的窒息的腐臭和烟雾中，发见未来底微弱火苗怎样到处燃烧起来，并正在猛烈地燃烧着。”^①

为了正确表现过去和现在，正确区分新生事物和腐朽事物，高尔基认为关键是从未来的目标来观察过去和现在。他说：“我们的作家在生活方面和创作方面都必须高瞻远瞩，从高处——而且只有从高处——才能看清资本主义的一切齷齪的罪恶行为、它的各种血腥意图的全部卑鄙性，才能看清专政的无产阶级的一切英雄般的工作的伟大。”^②高尔基这种看法是十分正确的。他道出了社会主义现实主义的根本特征。然而高尔基由此又引出“三种现实”的理论，即文学要了解 and 表现“过去的现实”、“现在的现实”和“未来的现实”。^③ 这种看法就值得研究了，因为在现实生活中过去、现在和未来这三种因素交融在一起，无法割裂。新生与腐朽、美与恶是对立的统一，是相比较而存在的，是相斗争而发展的。至于表现未来，更是无法脱离现实。

第三，高尔基认为对现实的积极态度是社会主义现实主义的重要特征。

他认为，批判现实主义“只是批判，毫无肯定”，而社会主义现实主义“认定存在是行动，是创造”。^④ 在他看来，在社会主义现实主义文学中对旧事物的批判和对新事物的肯定不能处于同等地位。他说：“社会主义现实主义的目的，是为了与‘旧世界’的残余及其有害影响进行斗争，是为了根除这些影响。但是它的主要任务是激发社会主义的、革命的世界观。”^⑤

① 高尔基：《高尔基论儿童文学》，中国青年出版社，1956年，第38页。

② 高尔基：《论文学》，人民文学出版社，1983年，第84页。

③ 高尔基：《论文学》（续集），人民文学出版社，1983年，第508页。

④ 同上书，第134页。

⑤ 高尔基：《给青年作者》，中国青年出版社，1955年，第121—123页。

3. 为提高苏联文学的艺术质量而斗争

作为作家的批评家,高尔基在他的文学评论和给青年作家信中,从总结自己和他人的创作经验出发,对一系列创作理论和艺术技巧问题展开精辟的论述,高度重视艺术表现形式问题,始终为提高苏联文艺的艺术质量进行不懈的努力,这是高尔基文学理论批评遗产中独放异彩的部分。

在十月革命后最初年代,在 20 年代,高尔基清醒地看到新的文学在艺术上还很不完善,但他十分重视新文学在表现新的生活和新的性格方面的重大社会意义。他认为不能仅从艺术上来衡量苏联文学,他在 1925 年 5 月给卢托欣的信中写道:“我认为仅仅从美学方面评价青年作家是不公正的,也是没有意义的。”^①但是他丝毫也没有放松艺术上的要求,他具体地向青年作家指出艺术表现上的缺点和疏忽。

随着苏联文学的发展,到了 20 年代末 30 年代初,高尔基针对“拉普”、“列夫”等“左”的批评家只讲作品社会意义不讲艺术表现的错误倾向,尖锐提出苏联文学的迫切任务在于提高文学质量,提高作家的文化素养,关心作家的专业学习。其中他在文学批评文章中提得最尖锐的是艺术典型化问题和艺术语言问题。

艺术典型化问题在高尔基文学批评中占有很重要的地位,这是因为他认为典型化是艺术的核心问题,不解决这个问题就无法提高艺术质量,同时还由于当时“列夫”等“左”的批评家反对艺术典型,宣扬“事实文学”。高尔基认为典型性是现实主义艺术的基础,“艺术总是力求发现典型,塑造典型”^②,典型化原则能使我们从根本区分自然主义和现实主义,区分批判现实主义和社会主义现实主义。具体来讲,他认为典型化有两种方法:

第一种方法是对一再出现的现象加以概括,从中提炼出有普遍意

① 《高尔基与苏联文学》,广西人民出版社,1986 年,第 208 页。

② 同上书,第 322 页。

义的东西。例如，“从 20 个到 50 个，以至几百个小店铺老板、官吏、工人中每个人的身上，把他们最有代表性的阶级特点、习惯、嗜好、姿势、信仰和谈吐等等抽取出来，再把它们综合在一个小店铺老板、官吏、工人的身上”^①。高尔基的《福玛·高尔杰耶夫》就是这样写的，他说：“为了写《福玛·高尔杰耶夫》，我同样不得不观察几十个对自己的父亲的生活与工作感到不满的商人的儿子。”^②

第二种方法是对生活中刚刚出现的还不普遍的但必定要发展壮大的现象加以概括，提高，塑造成典型。他指出，文学“光描写现存的事物还不够，还必须记住我们所希望的和可能产生的事物。必须使现象典型化。应该把微小而有代表性的事物写成重大的和典型的事物——这就是文学的任务”^③。高尔基的《母亲》就是按照这种典型化的方法创造出来的。

针对 20—30 年代文学创作存在的问题，高尔基在艺术典型化问题特别提出以下两个问题。

第一，他反对将人物的阶级特点和个人特点加以割裂，反对把阶级特征从外面贴到一个人的脸上去。他说：“阶级特征不是黑痣，而是一种非常内在的、深入神经和脑髓的、生物学的东西。”他认为作家在塑造艺术典型时，“在每个被描写的人物身上，除了一般的阶级特点之外，还必须找出对他最有代表性、而且最后决定他在社会上的行为的个人特点”^④。

第二，他强调夸张是典型化重要手段。针对当时苏联文学中不少人物“写得比他们实际样子还要渺小，作者满足于粗糙的自然主义，而没有采用夸张的权利”^⑤，高尔基指出：“真正的艺术有权进行夸张，赫尔库勒斯、普罗米修斯、堂·吉珂德、浮士德——都不是‘幻想的结果’，

① 高尔基：《论文学》，人民文学出版社，1983 年，第 160 页。

② 同上书，第 194 页。

③ 同上书，第 62 页。

④ 同上书，第 345 页。

⑤ 高尔基：《文学书简》（下），第 398 页。

而且对现实中的事实完全合乎规律的、必要的、诗意的夸张。”^①

高尔基为提高苏联文学质量而提到另一个重要问题——艺术语言问题，他对艺术语言的重视和为纯洁文学语言所耗费的心血，是任何一个苏联作家和批评家都难于比拟的。

高尔基把语言提高到首要地位，他指出“文学的第一个要素是语言”^②，“文学创作的技巧，首先是在于研究语言，因为语言是一切著作、特别是文学作品的基本材料”^③。为了提高语言技巧，高尔基顶住“列夫”称他是维护僵死语言的保守分子的压力，号召作家要向古典作家学习锤炼语言的功夫；^④同时也号召作家要根据现实生活的变化，向人民语言学习，不断丰富自己的语言，提高艺术表现力。他说：“我们的文学家自己必须致力于创造新的词汇的工作。创造文学语言——这是我们义不容辞的事业。现实本身要求这个。”^⑤为了纯洁语言，高尔基坚决反对形式主义地玩弄辞藻和自然主义地对待语言，反对文学作品滥用方言、土语和俚语。他在寄给他的手稿和书籍中写下许多内容丰富的评语，他严肃批评有些作家使用语言不准确和马虎的现象，要求“语言必须是朴素、明晰、精确，然后语言才优美和明白易懂”^⑥，同时向青年作家具体指出多种多样锤炼语言的方法。

4. 对发展健康的文学批评的要求

作为作家的批评家，高尔基对文学批评一直非常重视，并且提出很高的要求，他认为，“评论是不可避免的……文学家的评论应该像火星一样放出光芒，燃起思想的熊熊巨火”^⑦。然而在 20—30 年代，由于“拉普”“左”批评，庸俗社会学的批评盛行，高尔基对文学批评一直非常

① 《高尔基与苏联文学》，广西人民出版社，1986 年，第 336 页。

② 高尔基：《论文学》，人民文学出版社，1983 年，第 332 页。

③ 同上书，第 321 页。

④ 高尔基：《文学论文选》，人民文学出版社，1959 年，第 41 页。

⑤ 《高尔基与苏联文学》，广西人民出版社，1986 年，第 373 页。

⑥ 高尔基：《文学书简》（上），人民文学出版社，1962 年，第 196 页。

⑦ 高尔基：《论文学》（续集），人民文学出版社，1983 年，第 463 页。

不满,他对所谓的“批评界”从来不感兴趣,他告诫青年作家“要向大师们,向托尔斯泰、福楼拜等人学习”,而不必听取列日涅夫、法托夫、列列维奇等“拉普”批评家的意见。^① 总之,高尔基认为,“在我国文学的发展过程中,批评还没有成为主要的和主导的力量”^②。

为了克服当时苏联文学批评存在的种种问题,发展健康的、马克思主义的文学批评,高尔基对文学批评提出一系列重要的原则和要求。

第一,要从现实生活出发。

高尔基认为,“评论既要精采,又要简短。事实应当用事实来评论”^③。而当时平庸的、烦琐的批评最大的毛病就是对瞬息万变的现实生活了解不够,只会搬用马列词句。高尔基尖锐指出,批评界“总是反复使用引自马克思、恩格斯、列宁的同样一些词句,因而几乎未根据那由直接观察澎湃的生活进程而得到的事实去评价主题、性格和人们的相互关系。在我们的国家以及我们的工作中间,存在着许多为马克思和恩格斯当然不能预见到的东西。批评家对作家说:‘这作得不对,因为我们的导师关于这点是如此这般说的。’但是他们不能说:‘这是不对的,因为现实中的事实是跟作者的叙述相矛盾的。’”^④在这里,高尔基要求文学批评不要从马列词句出发,而要从现实生活出发,同时不要把马列当做教条,而要当做行动的指南。

第二,要多注意整个文学。

高尔基并不排斥评论个别作品的必要性,但他要求批评家多多注意整个文学,而“不要多注意它的个别现象”^⑤,这是因为“批评家把某一部作品从整个文学中割裂和截断的时候,他就会对作者孤立地进行批评,并把主题——这个作者和许多别的作者共同的主题缩小了”^⑥。例如当时已出现了不止十部国内战争题材的作品,而批评界并没有从

① 高尔基:《高尔基文集》第29卷,第471—472页。

② 高尔基:《论文学》(续集),人民文学出版社,1983年,第26页。

③ 同上书,第463页。

④ 同上书,第130页。

⑤ 高尔基:《论文学》,人民文学出版社,1983年,第29页。

⑥ 同上书,第19页。

整体上加以评论,没有阐明这一主题一年年的变化,高尔基认为这是“我们批评的失败”。为此,他建议“应该每年就文学在主题方面的发展写出概括的评述来”。^①这种概观有助于观察当代文学某些主题和人物变化,对于作家和读者都是有益的。

第三,要评论作品内容,也要评论作品的形式。

高尔基指出批评家的任务是“说明一部文学作品的社会意义”,同时也很重视对作品艺术表现形式的分析。20—30年代文学批评一个重要缺点就是忽视对作品艺术表现形式的分析,批评界常常只问作品是否及时反映了当代生活,却不管是否反映得深刻,是否有艺术表现力。对此高尔基批评道:“我们每天都谈到和写到小说和戏剧的阶级内容。我们所谈所写的很多,然而一点也没有提到用怎样的技巧和手法,才可能而且必须把我国宏伟的现实哪怕是片断——局部的综合——写进今天的文学里。”^②在另一处他又指出:“批评界很少注意或者几乎不注意语言,没有给我们指出句子的构造正确或不正确,没有指出作品的结构、材料的合理安排等等。”^③

第四,要有主要方针的一致,要反对小集团和相互攻击。

20年代,乃至30年代,苏联文学界团体林立,不同团体和派别之间常常相互攻击,无限上纲,耗费作家和批评家很多精力和时间,严重影响健康的批评和创作的发展,高尔基对比深恶痛绝。他批评道:“批评家们分成小集团,猛烈地互相争论、攻击,同时许多明显的偏私、傲慢、私情、嫌恶,归根到底,把个人主义带到这个未必有成果的工作中来。”^④在高尔基看来,文学批评界的不团结,根源在于小集团的利益,在于个人主义,在于“缺乏同志的感情和对一致的主要方针的认识”^⑤。因此他提出不应当把文学批评看成是小集团的工具,而应当看成是“文

① 高尔基:《论文学》,人民文学出版社,1983年,第29页。

② 同上书,第38页。

③ 高尔基:《论文学》(续集),人民文学出版社,1983年,第503页。

④ 高尔基:《论文学》,人民文学出版社,1983年,第26页。

⑤ 同上书,第27页。

化革命工作的一部分”。^①

第五,要建设有修养的批评。

高尔基认为苏联文学批评存在的种种问题,究其原因在于批评家的素养不高。他指出:“批评家要有权引起作家的注意,就必须比作家更有才华;他对于本国的历史和生活比作家知道得多,总之,他在智力方面要高于作家。”^②为此,他提出“批评界必须学习”,他说:“如果我们不坚持建立有修养的批评,不坚持编写我们的文学史,那么,我们就不会产生有修养的批评。我们需要文学史,但是我们没有。同样,我们也需要批评,但是它还没有成熟,因为它不大懂文学史,而且‘不了解’它所负担的重大责任。”^③同时,高尔基还指出,“批评家本身也应该扩大自己的生活经验,这当然要经过学习才能够做到”^④。

以上几个方面既是高尔基对苏联文学批评界的要求,也是作家对自己文学批评界的要求,他在自己的文学批评实践中是身体力行的。身为作家的批评家,高尔基的文学批评实践有独特光彩:他的文学批评是同当时“左”的、庸俗社会学的批评势不两立的,他不是从教条出发,而是从生活出发,从创作实践出发来进行批评的;他的批评不是指责而是谆谆教导,哪怕是严厉的批评也蕴含着对文学事业、对作家温厚的爱。正因为如此,高尔基受到几代作家的爱戴,他的文学批评也就能对苏联文学的发展产生巨大影响。

① 高尔基:《论文学》,人民文学出版社,1983年,第37页。

② 高尔基:《文学书简》(上),人民文学出版社,1962年,第400页。

③ 高尔基:《论文学》(续集),人民文学出版社,1983年,第504、506页。

④ 同上书,第504、506页。

第三编

50—60 年代俄国马克思主义
文论的反思和拓展

第一章 50—60 年代俄国马克思主义文论概述

50—60 年代,苏联社会发生巨大、深刻的变化,文艺界和文化界也引起剧烈的争论和紧张的探索。在 20 世纪俄国马克思主义文化发展进程中,这是一个十分复杂和独特的时期,一个充满矛盾、争论和探索的时期,一个新旧交替的转折时期,这个时期文学理论批评一方面充满争论,十分活跃,同时又是各执一端,往往相当混乱;一方面出于重新评价过去的愿望,对一些理论问题进行紧张的有益的探求,同时又往往走向片面和极端。50—60 年代的马克思主义文论是在艰难中行进,尽管不乏理论建设,但拨乱反正式的争论多于富有成果的理论建树。

1. 50—60 年马克思主义文论发展的主要阶段

这个时期大致可以分为两个阶段:50 年代初期为一段,50 年代中期到 60 年代中期为一段,前一段只是苏联文学和文化变动的开端,是所谓“解冻”,是变动期,后一段才是苏联文学和文论的真正转折,是峰回路转,是转折期。

首先是 50 年代初的变动期。

谈到变动,先得从战后文学和文论的状况说起。这个时候文学和文论发展的主要障碍是“无冲突论”。这种理论早在战前就出现,1936 年苏联宣布消灭阶级和建成社会主义之后,理论界就宣传社会主义社会不存在矛盾,在政治上是高度一致的。这种看法也影响了创作和理论,有的作家指出,“在我们这里开始形成一种无冲突的特殊理论,把生活看得象吸气一样轻松,如同遗迹一般,害怕描写反面的、有害的和犯

罪的东西”^①。战后随着和平时期到来,“无冲突论”又得到发展,文学家似乎只能写好和更好的矛盾和冲突,不能涉及现实的矛盾、困难和阴暗面。特别是在冷战背景下,1946年到1949年联共(布)中央发布关于《星》和《列宁格勒》杂志,关于戏剧、电影、音乐等一系列文艺问题的决议,对一些作家艺术家和他们的作品的缺点无限上纲,扣上了恶毒攻击现实的反苏主义,反人民的形式主义,反爱国主义的世界主义等吓人的帽子。从此,作家们只能歌颂不能暴露,只能写正面的英雄的人物,不能写反面的平凡的人物,粉饰生活的作品充斥文坛,“无冲突论”越发严重。与“无冲突论”相联系的是所谓的“新典型论”,认为苏联社会中典型只能正面的事物,反面的事物只是个别现象,不能成为典型。在1952年苏共十九大的总结报告中,更是提出典型是“与一定社会的历史现象的本质相一致”的,是“党性在现实主义艺术中表现的基本范围”,“典型问题任何时候都是一个政治性的问题”。这种看法完全抹杀了艺术反映现实的特点,把艺术问题完全等同于政治问题。其结果是大大助长了创作中的公式化和概念化的正倾向。从1952年起,《真理报》相继发表《克服戏剧创作中的落后现象》(1952年4月7日),《克服文艺学的落后现象》(1953年6月9日),《进一步提高苏联戏剧的水平》(1953年11月3日)等系列社论,在批判“无冲突论”,反对粉饰生活,要求“写真实”,正确反映现实生活的矛盾和冲突,“积极干预生活”以后,文学界出现了一批大胆描写生活的矛盾和阴暗面,大胆干预生活的作品,奥维奇金的《区里的日常生活》(1952)、爱伦堡的《解冻》(1954—1956)等。

在批判“无冲突论”,要求“写真实”和“积极干预生活”的同时,文艺界和文论界也批判创作中的无个性化和公式化、概念化,要求重视作家的个性,表现人的丰富的内心世界,呼吁作家的真诚。如诗人别尔戈丽茨在《谈谈抒情诗》(《文学报》1953年4月16日)中,指出许多诗人的作品“没有抒情主人公”,“没有人”,因此缺乏艺术感染力,她要求诗人表现自我,提出了“自我表现”的口号。作家爱伦堡在《谈作家工作》

^① 《文学报》1941年2月4日。

(《旗》1953 年第 12 期)中,指出“描绘世界不能仅仅用黑白两种颜色”,文学要写“活生生的人”,“揭示隐藏在人的内心深处的光明与黑暗的斗争,帮助人们“更充发地认识人的内心世界”。波梅朗采夫在《文学的真诚》(《新世界》1953 年第 12 期)中,认为文学界粉饰生活和公式化、概念化种种问题的根子在于作家“缺乏真诚”,他提出“评价作品的首要标准应该是真诚的程度”。

其次是 50 年代中期至 60 年代中期的转折期。

如果说 50 年代初期斯大林逝世引发的文论的变动,只涉及反对“无冲突论”,反对个性化和公式化、概念化,要求“写真实”,要求表现作家的个性,只涉及文学创作存在的种种现象,那么从 50 年代中期开始,文论界开始从理论上探讨产生这些问题的深层次的原因,开始涉及理论上更为根本性的问题,这就是对现实主义理论和人道主义理论的深入思考,对文学艺术审美本质的深入思考,这就形成了文论的历史性转折。而这一切变化又是同 1956 年苏共二十大公开批判个人崇拜,1962 年苏共二十二大提出了“一切为了人、一切为了人的幸福”的苏共新纲领所引发的社会生活和社会思潮的重大变动分不开的。

从 1956 年苏共二十大批判斯大林个人崇拜及其严重后果开始,文艺界和文论界变得更加活跃,同时也更加复杂了。50 年代初期由于反对“无冲突论”,反对粉饰生活,“写真实”的口号被提出来了。到了 50 年代中期,随着对个人崇拜的批判,随着现实生活中批判因素的增强,不少人认为“写真实”就是一切,文艺的任务就是揭露和批判。这样一来,在恢复现实主义传统的同时,就提出了什么是现实主义传统的问题,社会主义现实主义和批判现实主义关系问题,以及文学史上所谓现实主义和反现实主义的问题。于是,现实主义问题在理论界被突出提出来了,成了大家最关心的问题之一。1957 年和 1959 年,相继召开了“世界文学中的现实主义问题”和“社会主义现实主义问题”学术讨论会,对现实主义的理论问题进行深入探讨,指出不能把写真实和现实主义等同起来,不能把社会主义现实主义和批判现实主义等同起来,不能用现实主义和反现实主义的公式来阐明文学史。

50 年代中期文论界在关注现实主义问题的同时,针对长期存在的

庸俗社会学倾向和文艺创作中长期存在的公式化、概念化倾向,也开始关注文艺的特点问题。长期以来,文论界认为文艺的特点只体现在表现生活的手段,而不体现在所表现的内容。对此,1956年,布罗夫在他的论文《美学应该是美学》和专著《艺术的审美本质》中,大胆提出挑战,认为艺术的特点不仅表现在形式也表现在对象和内容,艺术应该有特殊的对象和内容,艺术的特殊对象是“活生生的人的性格”,人的性格和内心活动的艺术真实,就是艺术的特殊本质,就是艺术的特点。这一看法触及庸俗社会学和公式化概念化的病根,动摇了艺术“意识形态本质论”和“艺术认识本质论”,“艺术审美本质论”从此进入文论和美学。

人道主义是这个时期文论关注的另一个重要理论问题。随着社会生活的深刻变化,人道主义逐渐成为文学的主要潮流。1952年苏共二十二大的召开,“一切为了人,一切为了人的幸福”的口号的提出,从理论上探讨文学人道主义问题就显得更加突出。1962年,苏联作协和苏联科学院世界文学研究所联合召开了“人道主义和现代文学讨论会”。文论界把人道主义看成是“时代问题”,并且认为文艺的发展始终是同人道主义思想的发展相联系的,强调“艺术的人道主义是艺术美学本质的表现和艺术的内在规律”。在艺术创作中,反对不关心人,把人看成是“螺丝钉”和“历史的燃料”,要求赞美平凡的人,“小人物”,把他们的命运置于艺术描写的中心、展现人的美和全部价值。

现实主义和人道主义两大文学传统和文论传统的恢复,文学观念上从“社会意识形态本质论”,“认识本质论”逐渐向“艺术审美本质论”转化,这标志着50—60年代文论的根本转折。

2. 50—60 年代马克思主义文论的主要贡献

50—60年代由于社会和文学的重大变化和震荡,许多重要的文学问题需要从理论上做出阐释和回答,不少新旧交替时期出现的片面的文学观念也需要从理论上加以澄清和纠正,这就为马克思主义文论的发展提供了机会。50—60年代马克思主义文论就是在十分复杂的条件下得到发展的,它对20世纪马克思主义文论的贡献主要体现在以下

三个方面。

(1) 马克思、恩格斯和列宁文艺论著和文艺思想的阐发和研究

50—60年代马克思、恩格斯和列宁文艺遗产的研究,比起30年代又有新的发展和新的提高。

首先,出版了更为完备的马克思、恩格斯、列宁论文艺的新版本。在1933年初版和1938年增订本的基础上,里夫希茨在1957年又重新编辑了《马克思恩格斯论艺术》一书(两卷本,1960年的中译本分为四册出版)。继1938年里夫希茨编辑的《列宁论文化和艺术》,1941年谢尔宾纳编选并作序的《列宁论文学》之后,1956年出版了由克鲁季科娃编选和梅拉赫作序的《列宁论文化与艺术》,1957年出版了由克鲁季科娃编选和留里科夫作序的经过增订的《列宁论文学与艺术》(1960年的中译本是根据这个版本翻译的),这些马克思恩格斯论文艺和列宁论文艺的新版本后来又不断出版,并在世界多地流传,对于传播和研究马克思列宁主义文艺理论产生很大影响。

其次,出版了一批高水平的研究专著。马克思、恩格斯方面,有叶祖伊托夫的《马克思恩格斯美学中的现实主义问题》(1957),弗里德连杰尔的《马克思恩格斯和文学问题》(1962、1968),后者比较完整和清晰地阐明了马恩文艺思想的来源、形成发展史、基本内容和特征、科学的理论基础和方法,被誉为每个文艺学者“案头必备的参考书”。列宁方面,有梅拉赫的《列宁和19世纪末20世纪初的俄国文学问题》(1947—1970年共出四版,1980年的中译本改为《列宁和俄国文学问题》),谢尔宾纳的《列宁和文学问题》(1961),特罗菲莫夫的《列宁的党性和艺术中的现实主义》(1966),其他还有几本论文集。其中梅拉赫的专著材料丰富,翔实,联系列宁文艺言论发表的具体历史背景,深入揭示列宁文艺思想具体的、历史的和方法论的内容,获得了文论界高度的评价,被誉为“充满着已经成熟的历史观点的感觉,历史具体性和艺术具体性的感觉”。

再次,出版了马克思列宁主义文论史和美学史的专著和教科书,马克思主义文论进入课堂。这方面的专著有特罗菲莫夫的《马克思主义美学史概论》(1963),教科书有济斯《马克思列宁主义美学教程》

(1956—1960),以及《马克思列宁主义美学原理》(1960)、《马克思列宁主义美学概要》(1960)、《马克思列宁主义美学》(1966)等。

应当看到,50—60年代尽管文艺界各种观念和思潮十分活跃甚至是混乱,马克思恩格斯列宁文艺遗产的研究依然受到高度重视,文论界马克思列宁主义文论还是占主导地位,无论是对庸俗社会学和教条主义文艺观点的清算,对新出现的矫枉过正的文艺观点的批评,还是对新的理论问题的探讨和建树,都是在马克思列宁主义文艺观点指导下进行的,马克思主义文论也正是在这个过程中得到进一步发展。而这一切成绩的取得,都源于对马克思主义文论经典遗产、经典原著的整理出版,对马克思列宁主义文论基本理论观点的正确阐发和深入研究。许多学者在这方面长期所做的扎实、认真的基础理论建设,是值得高度评价的。

(2)现实主义和人道主义的研究

现实主义和人道主义是俄国文学的两大传统,俄国文学所取得的伟大成就是同它们相关连的。然而在一个时期这两大传统遭到破坏,50年代初文学的“解冻”就是从恢复这两大传统开始的。为恢复现实主义传统,文学反对“无冲突论”和粉饰生活,提出“写真实”的号;为恢复人道主义传统,文学界反对对人的不关心和蔑视,要求重视人的价值,关心小人物和普遍人。在文学界恢复这两大传统的同时,也从创作实践和理论争论中提出不少问题,需要运用马克思主义观点从理论上加以阐明,这就大大促进了现实主义和人道主义问题的理论研究。

在现实主义问题的研究中涉及三个问题。

一是现实主义和“写真实”关系问题。文论界同意作家应当真诚地写作,真实是艺术的生命,但又指出不能把现实主义和真诚、“写真实”、真实性完全等同起来,因为真诚并不能完全保证艺术描写的真实性,而一个家写什么和怎么写是同他的世界观和审美理想相联系的。

二是现实主义和社会主义现实主义问题。以往的观点普遍以为社会主义现实主义是现实主义的崭新阶段,社会主义现实主义和批判现实主义有本质区别。50年代起开始引起争论,最早是西蒙诺夫在1954年作家“二大”提出删去作协章程中社会主义现实主义定义的

下半段：“同时艺术描写的真实性和历史的具体性必须与用社会主义精神从思想上改造和教育劳动人民的任务结合起来”，认为这种表述影响真实反映生活。后来又有人进而提出要求“拆除批判现实主义和社会主义之间的铁幕”，认为社会主义现实主义失败了。在1957年和1959年召开的现实主义和社会主义现实主义全国学术讨论会上，文论界一方面坚持社会主义现实主义和批判现实主义有本质不同，是两个不同的美学体系，具有不同世界观，同时也提出要总结苏联文学的新鲜经验，反对僵化地理解社会主义现实主义，开始重视和提出作家的创作个性问题，社会主义现实主义文学艺术形式和艺术风格的多样性问题。

三是现实主义和反现实主义问题。苏联文论传统观点一贯是抬高现实主义，贬低浪漫主义，法捷耶夫在“拉普”时期就把现实主义等同于唯物主义，浪漫主义等同于唯心主义。直到50年代，涅多希文的《艺术概论》和其他论著仍然认为“文学史是现实主义和反现实主义的历史”，用这种公式去剪裁文学史就把丰富多彩的文学史简单化了，否定了浪漫主义等有价值的文学流派。这种状况50年代中期才得到纠正。艾里斯别格在1956年5月10日的《文学报》发表文章《现实主义和所谓反现实主义》，指出这一公式的“庸俗性质和反科学性”，从此浪漫主义和其他流派的在文学史上的地位和作用才得到肯定。这个问题的正确阐述对于文学史研究和文学批评有重要理论意义。

在人道主义问题的研究中也涉及三个问题：一是探寻马克思恩格斯著作中的人道主义理论遗产，把它作为人道主义研究的理论根据和指导思想。50年代中期以前，很少涉及这方面的问题。1957年出版的《马克思恩格斯论艺术》一书，开始大量摘录马克思《1844年经济学—哲学手稿》中及其他著作中有关人道主义的言论，理论界认为马克思恩格斯有关人道主义的论述对于研究文学艺术和美学中的人道主义问题有重要意义，这方面的论文和专著开始出现。其中，有人开始提出社会主义条件下特别是个人崇拜条件下人的异化问题，认为这种现象也应当引起文学创作和文学理论的重视。二是研究文学艺术同人道主义的

内在联系。文论界从文学表现对人的关心,对人的价值的重视,进而从理论上探讨文学同人道主义的联系。他们指出文学艺术的发展始终是同人道主义思想的发展相联系,俄国文学就充满了人道主义思想。文学是人学,文学的特殊表现对象和基本内容是人和人的命运。从这个意义讲,人道主义是崇高先进的文学艺术的生命源泉,有人甚至提出“艺术的人道主义是艺术美学本质的表现和艺术的内在规律”,把人道主义同文学艺术的本质联系在一起,这是从未有过的理论阐述。三是区分不同形式的人道主义。针对有些人宣扬统一的抽象的人道主义,文论界认为这种统一的抽象的人道主义是不存在的。历史上和现实中只存在不同形式的人道主义,文学中的人道主义的表现形式也是多种多样的。资产阶级的人道主义历史上具有进步意义,同时也有其阶级局限性,它不可能把人的解放同消灭私有制联系在一起,而社会主义人道主义是把人的解放同消灭私有制,同革命解放运动相联系的,是同培养具有新的世界观和新的理想的人相联系的。

(3)文学特点和艺术审美本质的研究

苏联文学理论批评长期存在庸俗社会学的倾向,并由此导致文学创作的公式化概念化,其中重要的原因是不重视文学艺术特点规律的研究,常常把文艺同政治、经济直接挂钩,总是把文艺同其他意识形态混淆起来。这个问题应当说是马克思主义文论长期得不到长足发展的重要障碍。50年代中期马克思主义文论有了新的发展,其中的重要标志就是文论界在文学特点和艺术审美本质的研究方面有了新的突破,并由此挖到了庸俗社会学的老根。

长期以来文论界总是认为文艺与科学的认识对象都是现实生活,只不过表现的手段不同而已。文艺究竟有没有自己特殊反映对象?这是长期困惑文论界的问题。普列汉诺夫就曾对传统的看法提出挑战,他认为“不是任何思想都可以用生动的形象表现出来”,他一再强调“艺术的主要对象是人”。

1956年布罗夫在论文《美学应该是美学》和专著《艺术的审美实质》中,继续进行艺术特点和艺术特殊审美对象的思考。他第一次明确指出文艺具有自己独特的对象和独特的内容。他指出,艺术的特殊对

象就是“活生生的人的性格”，或者说，“艺术的特殊客体是人的生活，更确切些说，是处在社会和个人有机统一中的社会的人，这种统一是人按其客观的实质来说所固有的。这个对象就是艺术认识的对象”。^① 人的性格和内心活动的艺术真实，这就是“艺术内容的核心，是艺术内容特征的实质，从而也就是整个艺术的特征”^②。与布罗夫持同样见解的还有斯托洛维奇的论文《艺术的审美本质的几个问题》(1955)。他们提出的“艺术的审美本质”理论之后，很快在文论界和美学界形成很有影响的“审美学派”。尽管在一些问题上还有不同看法的争论，但多数人都肯定“审美学派”的理论价值和意义。

M. C. 卡冈主编的《马克思主义美学史》认为，1950、1960年代苏联的马克思主义美学理论，尤其是在方法论基础方面取得了突出的进展和成就，主要体现于两个方面：其一，是以认识论为依据的方面，即把“主要侧重点放在艺术应有认识、有理解地反映现实现象这一点上”，“与艺术家的认识活动有关的问题被提到首位”，研究“这种活动的特点以及进行这种活动时所取的方式”。^③ 卡冈指出，这方面的成果“揭明了列宁反映论的方法论意义，表明了艺术家创作活动的复杂性与多面性，确定了作为艺术形象——即艺术思维的独特表现形式——之标记的一系列重要特点与征状”^④。其二，是“不仅以认识论为依据，而且以马克思列宁主义哲学的其他部分为依据，去更加广泛、更加全面地把握问题”的方面。这一方面的研究“渴望更充分地利用马克思列宁主义哲学的方法论潜力，更深入地钻研那些决定美学科学之发展的理论原理”。^⑤ 这两个方面，可以说，是对那个时期美学家和文艺理论家们拓展与深化马克思主义文艺理论所取得的成就的准确把握和概括。

值得注意的是卡冈所说的“马克思列宁主义哲学的其他部分”，在这里其实主要是指马克思的《1844年经济学—哲学手稿》(以下简称

① 布罗夫：《艺术审美实质》，上海译文出版社，1985年，第145页。

② 同上书，第146—147页。

③ M. C. 卡冈：《马克思主义美学史》，北京大学出版社，1987年，第143页。

④ 同上书，第144页。

⑤ 同上。

《手稿》)。在1950年代中期以前,苏联理论界普遍认为这部著作是马克思思想的不成熟时期的著作,对之讳莫如深。1950年代中期以后,主要是在德国和法国学者的影响下,苏联理论界对《手稿》的看法开始改变。包括《手稿》在内的《马克思恩格斯早期著作》一书于1956年在苏联首次出版。这引起了马克思主义文艺理论家们的强烈兴趣,其中的人道主义、人化自然等思想深刻地影响了文学理论家们对文艺理论问题的反思和认知,从而揭开了马克思主义文艺理论发展新的一页。

第二章 布罗夫的艺术审美本质论

亚历山大·伊凡诺维奇·布罗夫^①(1900—1986)是苏联始于1950年代中期持续了十年之久的艺术审美本质问题大讨论的发起者,属于大讨论中的“社会派”,审美学派理论的重要代表人物之一。其主要的理论贡献是在马克思主义认识论的框架内确立起了艺术的审美本质,从而开始了以马克思主义认识论阐释审美,以审美丰富、拓展马克思主义认识论阐释空间和范围的理论模式。

要确立艺术的审美本质,是因为当时苏联多数文艺理论家不把审美当做艺术的本质,从而使文学失去了其相对的独立性。而人们之所以不把审美当做艺术的本质,是由于他们从包括文学艺术在内的社会意识形态形式的共同性出发,认为艺术首先是一种对现实的认识,其内容是认识的,而审美只是形式因素,是没有内容、没有认识的。把文艺的审美性只看做是形式的、次要的因素。这样所导致的后果是一方面把审美排除到认识论之外,另一方面则又将内容排除到审美之外。在布罗夫看来,没有认识论解释参与的审美形式论是肤浅的,文学艺术失掉了内容的审美性不仅把本应作为文艺本质的审美边缘化了,而且也使文学艺术的内容丧失了相对于其他意识形态内容的独特性。

由对这种流行观念的批评出发,布罗夫致力于探寻“规定了艺术的特质的特殊性”并“从而规定了艺术在与其他意识形态并列时的相对独立性”的“使艺术区别于其他一切社会意识形态的特征”。^②在其代表作《艺术的审美实质》(1956)一书中,布罗夫由艺术的对象和内容、艺术思

^① 布罗夫的著作有《艺术的审美实质》(1956)和《美学:问题和争论》(1975)两种,主要论文有《论艺术概括的认识论本质》(1951)、《论艺术的内容和形式的特征》(1953)、《美学应该是美学》(1956)、《作为美学教育理论基础的马克思列宁主义美学》(1970)等。

^② 布罗夫:《艺术的审美实质》,高叔眉、冯申译,上海译文出版社,1985年,第2页。

维等方面论述了艺术的特征,并在此基础上集中阐发了艺术审美实质的思想。

布罗夫区分了艺术的对象和描写的客体,认为“艺术的特殊对象不是描写的客体,而是认识的对象”^①，“要正确地确定艺术的对象,就必须把艺术的对象确定为认识的对象”^②。在布罗夫看来,否认艺术的本质跟艺术的认识对象的联系的就是对艺术是一种认识的否定,这也就不是在文学本质观念上坚持真正的、彻底的唯物主义。从艺术的认识的对象来寻找艺术的本质,使人们对艺术的本质的理解由单纯的形式层面深入到了艺术的思想内容层面,也使艺术的本质得以在认识论的哲学高度被认知和理解。那么,艺术的特殊对象是什么呢?布罗夫指出:艺术的“认识对象是通过对艺术提供出来的概括的分析、通过对艺术的特殊思想内容的分析揭示出来的。艺术所揭示出来的、构成艺术的思想内容的一切本质,乃是人的本质,即首先是社会的本质”^③。在真正的艺术中,在任何情况下,不是给我们揭示出性格和它们的关系的真实,就是给我们揭示出感受的真实”^④。在这里,布罗夫通过把艺术的特殊的认识对象规定为“人的本质”,正确地反驳了那种认为“艺术的对象是整个世界”和“科学和艺术具有同一个对象”的看法,批评了把艺术的实质仅仅归结为“形式上审美的再现”^⑤的流行观念。

由艺术的思维特性去把握艺术的本质,往往会导致对作为内容的艺术本质的忽视或无视,布罗夫对此有着清楚的认识和警惕。他对于艺术思维特征进行论述的意义更多的是在方法论方面,这也正如他本人所说的,这是为了“指出阐明艺术思维的特点的正确道路”^⑥。布罗夫针对当时人们直接把形象思维,把想象和感情性作为艺术的根本特

① 布罗夫:《艺术的审美实质》,高叔眉、冯申译,上海译文出版社,1985年,第60页。

② 同上书,第83页。

③ 虽然不仅是社会本质,因为社会的人也有人类学的本质,而且没有这种本质就不能存在。——原注。见布罗夫《艺术的审美实质》,第60页。

④ 布罗夫:《艺术的审美实质》,第60页。

⑤ 同上书,第84页。

⑥ 同上书,第188页。

征的观点,指出这些特征本身是受到制约的,还要求加以阐明。“决不能认为艺术的本质根源就在于艺术思维过程的特点,就在于艺术思维的范畴的特征,而忽视艺术的特殊的现实根源,忽视艺术认识的对象。”^①布罗夫指出了“艺术是寓于形象的思维”、是“形象思维”这类观念的缺失,认为这样的观念往往会导致人们只从特殊的思维中去看艺术的实质,因而忽视了艺术认识的对象,而艺术家不认识自己的对象,不认识生活,不理解生活,其艺术想象^②就是不可思议的了。并且,把思维划分为逻辑思维和形象思维两种,严格说来是不正确的,因为形象思维必然包含着逻辑思维,而逻辑思维也不可能没有形象性的因素,“想象的能力是以表象的存在为前提的,它是任何思维所固有的,也是任何创作所必需的。这种能力建立在逻辑的基础上,因为它再现客体及其关系和倾向等等的逻辑。没有完整的抽象思维,就不可能有完整的创作想象”^③。

在阐明了艺术的本质特征之后,布罗夫指出,从性质上来说,艺术本质的和形式的特征,就是审美的特征。他通过强调审美同真理的联系,来解释艺术的认识实质和审美实质的内在联系。他认为审美本身即具有认识和评价的性质,从而具有发现真理和谬误的意义。在布罗夫看来,审美的认识性质,原则上要在解决审美中的主客观辩证法问题时才能得到阐明;首先必须把客观上的美理解为客观真理,在布罗夫那里真理和美是同类的现象,两者具有同样的性质——美首先就是特殊性质的真理,在意识中反映着现实本身的特殊性质的客观规律性,这样就明确地规定了美的客观根源。

在探讨审美本质的时候,除了客体的性质,布罗夫也考虑到的了意识本身的性质,即主体的性质。由此,他认为,美的概念必须包含审美

① 布罗夫:《艺术的审美实质》,第189页。

② 布罗夫指出:“艺术家的想象的特殊性质就是:善于根据生活的经验和知识来构想人的生活的逼真图景,鲜明地表现与具体生活环境相适应的虚构人物的性格、关系、感受。”(见《艺术的审美实质》,第171页。)可见,与强调艺术想象的形式不同,布罗夫强调的是艺术想象的内容方面。

③ 布罗夫:《艺术的审美实质》,第189页。

理想的概念。即,审美理想的基础是关于应当如此的人的生活的观念,对一切现实现象的审美评价都是由这一理想的观点产生的,所以在对对象进行审美评价时,就必然把它们加以“人化”,人的生活也因而具有绝对的审美对象的意义。显然,人的审美理想是在人的(社会的)范围内决定的,审美理想的实质是社会的。人由此理想的角度来判断其他一切的现实现象的审美性质,同时似乎要把自己人的属性“扩展到”其他现象上去。以此为理论基础,在探讨艺术作品的审美意义时,布罗夫认为,作品不仅应该在形式方面是美的,在内容方面也应该是美的;艺术作品的内容不能归结为客体,其本身还包含着主体的判断和评价。然而,布罗夫所考虑到的这种主观性是有着自觉的限度的,他说:“理想本身不应该被看成某种内在的理想原则(即‘从上面’赋予人的),而是应该被看作是现实本身的某些特性和规律性的反映,现实乃是审美评价的客观基础。……审美理想在原则上是能够具有客观真理的意义的。”^①由此,布罗夫避免了“主客观统一派”所强调的主体的创造能动性,而坚守了客观反映的基本原则。

马克思在《1844年经济学—哲学手稿》中指出:“劳动的对象是人的类生活的对象化:人不仅象在意识中那样理智地复现自己,而且能动地、现实地复现自己,从而在他所创造的世界中直观自身。”^②布罗夫认为马克思的这一论断是认识美的实质的钥匙,他说:“可以肯定地说,在人的任何实践活动中,只是因为人通过对象认识了自己和自己的创造能力以及自己的丰富的人的本质,所以对象才是美的。实现对象的完美本身(形式和它的实用目的一致)是人的创造能力的完美的表现,也就是说,是他丰富的人的本质的表现。”^③这也就意味着美的本质在于人的本质,对于对象来说,审美判断也不是局部的逻辑定义,而是一种综合性、整体性的感受与评价。布罗夫在论及艺术的审美的实质时,大量引用了马克思在《1844年经济学—哲学手稿》中的相关论述,在有力

① 布罗夫:《艺术的审美实质》,第256页。

② 《马克思恩格斯全集》第42卷,人民出版社,1979年,第97页。

③ 布罗夫:《艺术的审美实质》,第238页。

地支撑了自己的观点的同时,也使人们对传统马克思主义美学的理解有了一个“新”的视角或层面。

艺术的本质,审美本质,与艺术的形式相比较,更重要的是在于艺术的特殊的内容。从以社会人的生活为核心的内容出发是布罗夫在论述艺术或审美问题时的主要出发点,这在他对于艺术的特殊职能的论述中,也没有例外。布罗夫认为:“形式上的审美的职能、装饰的职能,是一切具有充分的艺术内容、能产生充分的艺术影响的作品所固有的,但是,装饰的职能(即使同一般教育的或纪念性的职能结合起来),并不是主要的职能,因此,它本身不能充分说明艺术的特殊职能。”^①他指出应该从艺术对象本身得出艺术职能即审美职能的特征,审美对象是活生生的整体,而审美感是综合性的感受,是“人的全部力量和才能的协同动作”,审美的目的、职能,也就在于培养整个人或整体的人——他的智慧、活动、感情、趣味、理想、道德观念、内心感受、外貌等。从这一职能上来看艺术的话,艺术“就是为培养符合于具体历史的审美理想的美好的、有充分价值的、和谐的人以及真正的人的关系所作的斗争”^②。

对于《艺术的审美实质》一书中一些观点的缺陷与不足^③,布罗夫在其出版于1975年的另一部著作《美学:问题和争论》中进行了反思与修正,这部著作与《艺术的审美实质》相较显示了其作者思想的不断演进。布罗夫在该著中指出了他以前观点的两个重要缺陷:其一,是他把人或人的生活作为“绝对的审美对象”,虽然他也提出了审美中的主观和客观的关系问题,但由于其审美主体和审美客体在“绝对对象”中融为一体,就必然导致对审美关系的取消。其二,在于布罗夫把艺术与对现实的理论认识相类比来考察艺术,从而把艺术和科学相提并论,把美和真归为同类的现象,认为美就是特殊性质的真理。这显然是以认识

① 布罗夫:《艺术的审美实质》,第266页。

② 同上书,第299页。

③ 1970年代斯托洛维奇在《审美价值的本质》一书中认为布罗夫该著的重要缺陷是以纯认识论的观点来看待审美本质。他说,布罗夫“虽然把艺术的实质叫做审美实质,然而没有超越认识论一步。因为他甚至把美同真相提并论,这样,就把美看作认识论的范畴”。(见《审美价值的本质》,凌继尧译,中国社会科学出版社,1984年,第16页。)

论原则掩盖或遮蔽了美学自身的发展。布罗夫在著作中引用了恩格斯在《自然辩证法》中的话来说明自己在这方面的认识:唯物主义不能填补科学的缺乏。^① 恩格斯以此强调了科学本身的发展,而布罗夫则是以之强调美学自身的发展。

为了纠正上面的这两个缺陷,布罗夫调整了自己思考艺术的审美本质问题的路向:立足于人的自然性和社会性相统一的哲学基础之上,“特别注意作为掌握审美对象的方式的审美关系”^②,从而“‘调和’审美本质问题上的自然派观点和社会派观点”^③,并且这样也就化解了把审美对象绝对化的做法。布罗夫分析了审美关系的结构,揭示了对象和主体对于审美的意义。他批评那种因为把美看做关系,而认为“美如同效用一样,不是对象的性质,而是对对象的评价”^④的观点,指出如果没有审美对象,审美关系就不会存在,因此,审美对象的存在是审美关系存在的必要条件。同时,从审美关系的本质出发,布罗夫也强调了审美主体的问题,认为,不确定主体的审美知觉,就不可能确定审美关系,并阐明它的结构——使主体成为审美的主体也是审美关系得以建立的必要前提。在这部著作的最后,布罗夫说:“结论是这样的:我们把注意力集中在人对现实的审美关系时,不应当否定审美对象和审美现象的客观存在。审美对象和审美现象是审美关系的客观基础。这里的辩证法在于,自然中不存在‘纯粹的’审美客体。客体,这还不是对象。任何客体表现为对象都只是人在其中寻求和发现的结果。”^⑤这显然体现了布罗夫在马克思主义认识论的前提下,对于美学的自身发展进行阐明的努力,也体现了审美本质研究由纯粹的哲学层面向具体的实证层面的演进。

① 《马克思恩格斯全集》第20卷,人民出版社,1971年,第542页。

② 布罗夫:《美学:问题和争论》,张捷译,上海译文出版社,1987年,第11页。

③ 同上书,第208页。

④ 论文集《审美》,莫斯科1964年,第304页。——原注,见布罗夫《美学:问题和争论》,张捷译,上海译文出版社1987年,第57页注释②。

⑤ 布罗夫:《美学:问题和争论》,张捷译,上海译文出版社,1987年,第209页。

第三章 斯托洛维奇的艺术审美价值论

列昂尼德·纳乌莫维奇·斯托洛维奇^①是兴起于1950年代中期的审美学派的重要代表人物,是审美本质问题大讨论中的“社会派”,苏联时期著名的文艺理论家、美学家。斯托洛维奇的马克思主义文艺理论的成就主要体现为以马克思《手稿》中的美学观念为依托,从声名狼藉的唯心主义泥淖中拯救出了艺术的审美属性和审美价值观念,并对它们做出了历史唯物主义的解释和阐发。

在苏联时代,唯心主义者往往更加坚持和强调艺术的审美属性,对于艺术的审美属性的强调和坚持的理论家也往往会对艺术做出唯心主义的解释,这也是当时人们大多回避或弱化涉及文艺审美属性的重要原因。这种状况在1950年代中期以后发生了巨大改变,以斯托洛维奇的文艺理论为代表的社会派美学的主张是推动这种改变的主要力量。

斯托洛维奇非常重视马克思在《手稿》中的关于人的感觉(当然包括美感在内)的形成的论述,把马克思的相关论述作为自己理论的坚实基础,从而开拓出在马克思主义传统中观照和理解审美属性的一个新视阈。马克思在《手稿》中指出:“只是由于人的本质的客观地展开的丰富性,主体的、人的感性的丰富性,如有音乐感的耳朵、能感受形式美的眼睛,总之,那些能成为人的享受的感觉,即确证自己是人的本质力量的感觉,才一部分发展起来,一部分产生出来。因为,不仅五官感觉,而

^① 斯托洛维奇1929年7月21日生于列宁格勒,1952年于列宁格勒大学哲学系毕业,所修专业为哲学。1953年起一直在塔尔图大学执教美学课程,并于1965年在列宁格勒大学获得哲学博士学位。其主要论著有:《论艺术审美本质的若干问题》(副博士论文,1955年通过答辩)、《论现实的审美特性》(论文,1956)、《现实中和艺术中的审美》(专著,1959)、《美学的对象》(专著,1961)、《美的问题和社会理想》(博士论文,1965年通过答辩)、《美的范畴和社会理想》(专著,1969)、《审美价值的本质》(专著,1972)、《美的哲学》(专著,1978)、《生活、创作、人——艺术活动的功能》(专著,1985)等。

且所谓精神感觉、实践感觉(意志、爱等等),一句话,人的感觉,感觉的人性,都只是由于它的对象的存在,由于人化的自然界,才产生出来的。”^①斯托洛维奇以此为据建立起了自己的以人为主体的审美属性客观性理论,并以之鲜明地区分于自然派美学家的以自然界为主体的审美属性客观性理论。

斯托洛维奇的上述这些主张集中体现于其出版于1959年的专著《现实中和艺术中的审美》^②中,该著首先提出了审美属性的客观性的主张,他认为:“审美属性是审美知觉和审美体验的对象。这个对象是客观的。它不产生于审美知觉和审美体验的一瞬间,而是按客观规律形成的,不依赖于在某种程度上正确地反映它的审美知觉和艺术意识而存在。审美属性是客观的,首先,因为它们在形式上是客观世界的对象和现象的属性,客观世界存在于人的意识之外;其次,审美属性具有客观性是因为它们的内容由客观存在并按照社会生活客观规律而发展的社会关系所决定。”^③他不仅指出了自然界的客观性,而且更重要的是指出了不以人的意识和意志为转移的社会生活现象以及人的社会关系的客观性,而审美属性是自然物质形式和社会人的内容的辩证统一,这样就把长期被唯心主义所把持的审美属性解放了出来,纳入到了马克思主义唯物主义的美学理论之中。

在斯托洛维奇看来,现实本身的审美属性只是人对现实的审美关系的客观基础,为了揭示人对现实的审美关系的本质,还必须说明这种关系的主观方面——人的审美知觉和审美体验的特征。他认为,人对现实的审美关系是社会关系,因而,只有在唯物主义的社会发展观的基础上,才可能深刻地、科学地揭示审美关系的本质和特征。基于这样的认识,斯托洛维奇指出:“审美关系具有的不是生物性、生理性,而是社会性。它不仅仅局限于知觉对象和现象的具体可感的形式,而且必须

① 《马克思恩格斯全集》第42卷,人民出版社,1979年,第126页。

② 波斯别洛夫认为在这部著作中,新“审美”学派的基本观点得到了“最彻底的系统化”,该著在审美问题的新提法和新研究上,“都是得风气之先的”。见波斯别洛夫《论美和艺术》,上海译文出版社,1981年,第23页。

③ 斯托洛维奇:《现实中和艺术中的审美》,第58页。

以对对象和现象的社会历史内容的一定关系为前提。”^①而要把握对象和现象的社会历史内容并与之建立联系,审美关系就应该“不仅是感情关系、情感关系,而且是思想关系,这种思想关系要求理智发展的一定水平”^②。审美关系中的主体特征是以对现实的审美属性的把握为前提条件而确立起来的,感情只有处在反映某种审美属性的对世界的审美关系的系统中才能够成为审美感情。对现实的审美关系是对客观审美属性的主观反映,在这种反映中,人的思维、感情和意志通过具体可感的形象结合在一起,具体可感的形象也引起一定的情感色调(主要是视觉和听觉的情感色调)。斯托洛维奇认为,审美关系最直接地表现在审美知觉和审美体验中,审美关系中主体的审美知觉和审美体验不是对现实对象和现象的审美属性的被动反映,而是以以往的审美经验和审美知觉为基础的能动的反映。

可以说,斯托洛维奇在《现实中和艺术中的审美》中对于审美关系的认识,是在认识论的框架内,积极汲取了马克思早期著作中“人化自然”的观念,是以“人化自然”观念对审美关系研究中马克思主义认识论意义的丰富和补充。因为处于审美关系中的自然是人化的,所以其审美属性就跟社会生活现象的审美属性一样必然具有社会历史的以及人的内容。斯托洛维奇无论是对审美属性的客观性、社会性的阐明,还是对审美关系中主体意义的分析,都是以这样的理论观念作为基础或背景的。

作为以人为主体的审美属性客观性理论的合理发展^③,1972年,斯托洛维奇出版了《审美价值的本质》一书,对审美价值进行了在当时可谓深刻而独到的论述。19世纪下半叶,资产阶级哲学中出现了价值论哲学,这种价值论哲学对“价值”概念作了唯心主义的解释,使之同真和

① 斯托洛维奇:《现实中和艺术中的审美》,第101—102页。

② 同上书,第108页。

③ 斯托洛维奇在《审美价值的本质》一书中指出:“实际上,我们以前关于审美本质的讨论不是别的,主要就是解释审美价值的讨论。”(见《审美价值的本质》,凌继尧译,中国社会科学出版社,1984年,第9页。)这表明在斯托洛维奇看来,对审美本质的研究与对审美价值的探讨是一致的,也显示了他由审美属性研究转向审美价值研究的内在相关性和连续性。

现实相对立,并从而同对世界的科学认识相对立。现代唯心主义美学也利用被唯心主义改造过的“价值”概念,他们把美看做价值,把艺术看做价值的表现,同时把价值本身解释为主观唯心主义的纯主观现实或者客观唯心主义的某种神秘的实质,从而使美和艺术都得到了唯心主义的解释和说明。另外,当时的一些马克思主义学者也大多认为“马克思主义哲学承认社会生活现象的经济决定论,就否定了个性自由,从而不给某些精神价值其中包括审美价值留下一席之地”^①。这样,“价值”就成了与马克思主义哲学不相容且相敌对的概念。对此,斯托洛维奇指出:“类似的结论或者基于对马克思主义哲学的无知,或者基于对马克思主义哲学的蓄意伪造。马克思主义哲学不仅不否定人类价值的作用,而且有可能科学地理解这些价值。”^②早在19世纪40年代中期和50年代后期,马克思在深入研究经济范畴时,就对美学问题多有关注。在《1844年经济学—哲学手稿》、《1857—1859年经济学手稿》和《政治经济学批判》中,关于“美的规律”、金银的审美属性、钻石的审美功用以及艺术发展规律等均有较为直接的论述。通过对这样的审美价值问题的研究,一方面,使马克思主义创始人有可能认识到使用价值和交换价值的一系列重要规律,比如价值中自然性和社会性的相互关系、价值的客观性等;另一方面,这些结论对于研究价值本身的实质,也具有普遍的方法论意义。斯托洛维奇认为,列宁关于人的意识反映的本质、社会历史实践的实质的观点以及对经验批判主义的批判,对于理解一般价值(包括审美价值)的实质,也同样具有原则意义。他称道列宁这样的观点,即唯物史观有可能确定评价人类行为和行动的客观标准,并引用列宁在批判民粹派主观主义者的社会学时说过的一段话:“决定论思想确定人类行为的必然性,推翻所谓意志自由的荒唐神话,但丝毫不消灭人的理性、人的良心以及对人的行为的评价。恰巧相反,只有根据决定论的观点,才能做出严格正确的评价,而不至于把一切都任意推到自由

① 斯托洛维奇:《审美价值的本质》,凌继尧译,中国社会科学出版社,1984年,第5页。

② 同上书,第5页。

意志的身上。”^①显然,在马克思主义的经典著作中,对唯心主义价值论的批判态度,绝不意味着要抛弃价值概念本身,而是要求必须对之作出辩证唯物主义的理解,从而在方法论上为科学地认识人同世界的价值关系(包括审美关系)奠定了基础,并开创了新的可能性。

斯托洛维奇反对以纯认识论态度来研究审美和艺术,但他并不怀疑美学中认识论态度的重要性和必要性,因为在他看来反认识论将会导致对审美意识的唯心主义解释,导致否定现实在审美意识中的反映。他主张把认识论作为一种理论背景或立场,在这样的背景和立场中突出审美现象研究的价值论法则,因为,在斯托洛维奇那里,“人的审美关系历来是价值关系,没有价值论的态度,要认识它原则上是不可能的”^②。总之,斯托洛维奇的价值论是以唯物史观为依据的价值论,是同辩证唯物主义反映论有机相联、把认识论态度与价值论态度结合起来的价值论——也正是由于基于辩证唯物主义和历史唯物主义来理解价值关系,才形成了斯托洛维奇独具特色的审美价值论。

价值论的中心问题之一,是价值(包括审美价值)形成过程中客体和主体的相互关系问题。在马克思主义哲学中,主、客体关系首先被看做对象—实践的关系,在此基础上产生认识个体和认识对象的认识论关系,据此,斯托洛维奇认为,应该在对象—实践的意义上来理解主、客体的关系,并由此来理解价值的客观性。他引用列宁的话说:“必须把人的全部实践——作为真理的标准,也作为事物同人所需要它的那一点的联系的实际确定者——包括到事物的完满的‘定义’中去。”^③价值正好跟“人所需要它的那一点”相关,而实践是它的“确定者”,这显然意味着实践对价值关系起着决定性或支配性的作用和影响。与唯心主义者把实践解释成主观的不同,斯托洛维奇把实践解释为客观的,他认为

^① 见斯托洛维奇《审美价值的本质》,第6页。又见《列宁全集》第27卷,人民出版社,1958年,第239页(译文略有不同)。

^② 斯托洛维奇:《审美价值的本质》,第20页。

^③ 《列宁全集》第32卷,人民出版社,1958年,第84页。

实践是一个客观的过程^①。从而,把包括审美价值在内的价值关系确定为客观的,他认为审美价值之所以是客观的取决于两个方面:其一,审美价值含有有现实现象的、不取决于人而存在的自然性质;其二,审美价值本身客观地、不以人的意识和意志而转移地存在着现实现象同人和社会的相互关系——在社会历史实践过程中所形成的相互关系。

与审美价值的客观性相联,斯托洛维奇把审美价值的标准或尺度建基于“社会的人”上——这既是对马克思主义美学理论的揭示,也是对其美学理论的马克思主义性质的维护和马克思主义立场的坚持。斯托洛维奇认为:作为根据社会观点对美、丑、崇高、悲、喜等进行评价的“客观确定者”的“标准”,只有个体实践本身作为社会实践的表现、组成部分和浓缩,其社会意义才可能存在。马克思在《1844年经济学—哲学手稿》中强调人的个性和社会性在个体本身中的辩证关系,强调个体实践形成社会实践,他说:“首先应当避免重新把‘社会’作为抽象物同个人对立起来。个人是社会的存在物。因此,他的生活表现——即使它不直接采取集体的、同其他人共同完成的生活表现这种形式——是社会生活的表现和确证。”^②斯托洛维奇正是在此基础上确立了他的“社会的人”的审美价值尺度,他看到了在艺术创作过程中所创造的审美价值中个体实践和社会实践的辩证法得到了很好的揭示。由此,使审美价值的客观性进一步得到确证:“审美价值是客观的。这种客观性归根到底产生于这一点:审美价值受到社会历史实践的制约,在审美价值中个体实践和社会实践由于后者的某种作用而辩证地融为一体。”^③对审美价值中的“社会的人”的强调是斯托洛维奇美学思想的一个重要特征,也是他在理解美的过程中对于马克思主义唯物主义立场的捍卫,并因而与形形色色的唯心主义美学观进行了抗争。斯托洛维奇认为,审美价值的结构既包括天然—自然的“成分”,又包括社会—人的“成分”。对象的审美属性所包蕴的除了作为物质的对象以外,还有某种另

① 列宁在其《哲学笔记》中也曾指出:“人的有目的的活动”像自然界一样,是“客观过程”的形式。见《列宁全集》第38卷,人民出版社,1959年,第420页。

② 马克思:《1844年经济学—哲学手稿》,人民出版社,1979年,第76页。

③ 斯托洛维奇:《审美价值的本质》,第58页。

外的东西。唯心主义美学家常常把这个另外的东西说成是“美的理式”、上帝、绝对理念、主观意识等,这样,审美价值的外在于自然的成分就被歪曲了;而在马克思主义者看来,审美中外在于自然的成分不是别的,而是审美的社会方面——“对象对社会、对社会的人的客观意义”^①。与此相承接,斯托洛维奇在谈及艺术价值的时候也指出,虽然艺术价值是在具有独创性的个人活动中实现的,但是,艺术价值并非只是主观意志的产物,“艺术价值的产生和存在是以审美关系的客观规律为依据的,而且有时候并不符合作者本人的愿望”^②。

从价值客观性入手,斯托洛维奇不同意那种认为价值是由意识产生的,因而是评价的结果的看法(这种看法在实际上是把价值等同于评价了),他区分了价值关系和评价关系的不同。评价关系在斯托洛维奇那里是这样一种关系,即在主、客体关系中主体感知客体时优先从自己的需要出发,在从这些需要出发时,它评定客体本身。因而,可以说,评价是主观的。而价值则是在社会历史实践过程中形成的,它作为实践关系的产物是客观的。然而,纯粹出于主观的评价不仅是不可能的,而且由于它毫不促进对客体的认知而失去现实意义。所以,斯托洛维奇指出,审美评价愈是表现个体心理和社会心理的统一,它就愈有意义。“否定评价判断的认识意义和关于它们的真实性问题的提法本身,在逻辑上是否定价值客观性的结果,或者是以不为人类意识所理解的价值存在为前提的。”^③确乎如此,在斯托洛维奇那里,价值是一种客观存在,如果把价值与评价相等同,认为价值意识——评价就等于价值存在,那么就必然会取消特定评价是否符合实存的真实性问题,也就必然会导致评价标准的缺位,任何评价就都成为合理的了。另外,同一对象在不同的评价主体那里会产生不同的评价,如果认定评价产生价值,那就不可能有客观价值存在了,从而导致价值客观性迷失,评价本身的真伪问题也就无从分辨了。斯托洛维奇认为,评价是作为物和人的实践

① 斯托洛维奇:《审美价值的本质》,第81页。

② 同上书,第165页。

③ 同上书,第191—192页。

的相互关系(这种相互关系是客观的)的价值的反映,这样,他就把“认识”和“评价”这两个维度有机地统一到“价值”概念或范畴之中了,从而既强化了认识论中主体意识的因素及地位,又强化了价值论中的唯物主义基础。也正是在这个意义上,斯托洛维奇断言:认识因素和评价因素在艺术中是统一的。这在当时文艺理论界对于马克思主义认识论上的一些庸俗或歪曲的看法而言,无疑起到了一种纠偏的效果。

一方面,从“物”拯救出作为主体的“人”,另一方面,又把作为主体的“人”视为客观性的因素——“人”又是为“物”所制约的,这就是斯托洛维奇在考察和研究审美关系时以认识论结合价值论的主要手法。在这一手法的主导下,他对马克思在《1844年经济学—哲学手稿》中谈到的“美的规律”的命题进行了重新解读。马克思是在谈“人的生产”和“动物的生产”的区别时提及“美的规律”的,他说:“动物只是按照它所属的那个种的尺度和需要来建造,而人懂得按照任何一个种的尺度来进行生产,并且懂得处处都把内在的尺度运用到对象上去;因此,人也按照美的规律来建造。”^①当时的不少研究者认为,“美的规律”是指尺度的规律,美的基础和实质就在于对象的尺度的那种“正常的、最适宜于这个种的状态”,自然界远在人类出现之前,就“创造过并且现在还在创造着这样的美的状态”^②。斯托洛维奇则认为,“人也按照美的规律来建造”是在同动物活动的对比中,对人类实践活动的评定所作出的总结,这一论断所要表明的是“正是在改造对象世界中,人才真正地证明自己是类存在物”^③,因此,“美的规律”在马克思这里不是指尺度的规律,而是指人的创造活动的规律——如此,作为主体的“人”就被拯救出来了。然而,斯托洛维奇并没有止于此,并没有就此抛弃尺度的规律,他接着指出:“审美体验不仅同自然规律被感知这一点有关,而且在起源上受到人类实践中、首先是劳动活动中对这些规律的掌握的制

① 《马克思恩格斯全集》第42卷,人民出版社,1979年,第97页。

② T.索洛维约夫:《按照美的规律》,郭家中、楚荧译,载《现代文艺理论译丛》第3辑,人民文学出版社,1962年,第40页。

③ 《马克思恩格斯全集》第42卷,人民出版社,1979年,第97页。

约。”^①他认为,由于通过规律人在现实中确证了自己,由于自然规律成为按照“美的规律”去创造的参与者,所以正是在认识和利用自然规律的基础上实现的劳动使规律具有审美意义。也正是在这个意义上,斯托洛维奇指出,“按照美的规律”的创造是依赖于自然尺度的规律的人类创造——在此,“人”的因素就又成为客观的了,主体为客体的尺度所制约。

这样,斯托洛维奇就把审美从认识论视野的阐释,拓展到由价值论视野进行阐释。值得注意的是,斯托洛维奇并非是以价值论置换了马克思主义认识论,而是以马克思主义的唯物史观对价值论进行了扬弃,把价值论的因子纳入到马克思主义认识论视阈,从而发现、扩大或者说丰富了以马克思主义认识论解释文艺与审美的新的层面或角度。

^① 斯托洛维奇:《审美价值的本质》,第67页。

第四章 波斯别洛夫的艺术意识形态本性论

根纳季·尼古拉耶维奇·波斯别洛夫^①(1899—1992)是苏联著名文学理论家,“自然派”美学理论的主要代表人物。他把文艺学研究的主要任务限定在研究文学作为一种意识形态的特征和阐明其历史发展的规律性两个方面。而其在马克思主义文艺理论上的贡献也主要体现在他对于艺术意识形态本性论的阐发以及以艺术意识形态本性论为基础对文学理论体系的建构。

波斯别洛夫对于艺术的核心观点是文学艺术是一种特殊的意识形态,意识形态性是文学艺术的本质属性,对于文学艺术现象的解释必须首先立足于其意识形态本性。由此出发,波斯别洛夫认为艺术是人类认识生活的一种高级形式,是人类社会发展到一定历史阶段按其规律性必然会发生的一种特殊意识形态,是社会意识的一种“内在形式”(即“现象的内部组织原则”)。波斯别洛夫强烈反对斯托洛维奇等“社会派”美学家所认为的艺术的本质在于艺术的审美价值的观点,并与之进行了激烈的论辩。波斯别洛夫之所以把意识形态而非审美视为艺术的本质属性,这也与他的自然派美学观有着直接的因果关系。他认为:“在现实的一切领域里,任何单独的物质存在和任何对象的审美属性,不是它的本质性属性,不是它的本质本身的属性,而是对象在其全部完

^① 波斯别洛夫(又译波斯彼洛夫),1899年生于科斯特罗马城,从1921年至1929年,在莫斯科大学修完大学与研究生课程,毕业留校任教,曾长期担任该校语文系文学理论教研室主任职务。1938年晋升为教授,1945年获博士学位。其主要著作有:《文学理论》(1940)、《18—19世纪俄国文学史略(论“风格”、“方法”、“流派”等概念的区别)》(博士论文,1945年通过答辩)、《果戈理的创作》(1953)、《论艺术的本质》(1960)、《19世纪俄国文学史》(第2卷第1部,1962)、《论美和艺术》(1965)、《文学风格问题》(1970)、《文学的历史发展问题》(1972)、《抒情诗》(1976)、《文艺学引论》(主编,1976)、《文学原理》(1978)、《文学进程》(主编,1981)、《方法论和诗学问题》(1983)、《艺术和美学》(1984)、《欧洲文学的分阶段发展》(1988)、《艺术文学》(1997)等。

整性中和全部被直接感知的具体性中的外在表现。同样清楚的是,对象的审美属性的特性从来都是由它的本质的特性决定的。”^①无生命物质的美,比如螺旋状的银河、光滑的卵石、黄昏时刻布满白雪的林中旷地,这些都是属于物理性本质的现象;动植物的美,比如开花时节的丁香树、跳跃着的松鼠、家养牧羊犬,本质都是生物性的;人的美,比如专注于劳作的工人、沉思着的学者、从容不迫的演说家,本质都是社会性的。所以这些现象的美,并不表明美是他们(或它们)的本质,而是表明他们(或它们)的本质得到了最优越的展现。由此,波斯别洛夫断言:“现象的审美价值——这从来都仅仅是现象的本质的优越的整体表现,而不是现象的本质本身的价值,世上没有一种生活现象是就其本质来说是审美的,相反,生活现象的所有那些属于它们的本质本身的属性,都不是它们的审美属性。”^②当然,在波斯别洛夫看来,这些情况并非说明生活现象的本质与审美属性的产生无关,相反,它对于审美属性的产生还是具有决定性意义的。“现象的审美属性的产生总是以现象的本质为其基础的,其一般特点也是由本质规定的。不过本质给予现象的,仅只是某些审美的可能性,每一现象是靠自己个体的力量以这种或那种方式使这种可能性变为现实的。”^③由此,既然生活中任何现象的本质都不是审美的,那么艺术当然也不例外,其本质本身也绝不是审美的。

波斯别洛夫认为,艺术创作是艺术家对于生活的本质性特点从感情上加以领会之后对于生活的一种再现。为了表现这种内容,从而也就产生了相应的、其各种因素具有表现力的形式。艺术作品内容的特点不是由艺术家随心所欲地确定的,不是由他的偶然的和主观的意图,而是由艺术家生活和活动于其中的社会和这个社会所处的那个历史发展阶段的利益和需要决定的。艺术以其特有的方式把人们关于生活的思维加以系统化和专门化,它的内容与社会意义在于:“在对生活进行

① 波斯别洛夫:《论美和艺术》,刘宾雁译,上海译文出版社,1981年,第137页。

② 同上书,第138页。

③ 同上书,第138—139页。

意识形态性的认识与评价中把生活反映出来,再现出来。”^①因此,艺术“基本上是意识形态的一个特殊部门……它的历史发展规律,也就是其他各种意识形态发展中表现出来的那些规律”^②。波斯别洛夫对意识形态的意义进行了阐明,这对于理解艺术的意识形态本质特性来说无疑是一个基础。他指出,意识形态观点或意识形态同其他知识一样,都是对生活的认识的概括,其特殊意义在于,“它的内容中包括对于某个发展阶段上的一定社会制度从思想上加以肯定——对于一定的经济关系制度以及产生于其上的社会—政治关系和法律关系制度从思想上加以肯定和论证;而对于在某一民族生活中妨碍这种制度存在、对它起破坏作用的一切,从思想上加以否定,即对一切与这种制度为敌的东西加以否定”^③。这样,意识形态的内容就会带有积极的社会倾向性,对于它所认识的社会生活现象持有某种力图积极施加作用的态度和评价。因此,“它始终占有人们社会意识的广阔领域——他们的感情、意向与内心活动的领域”^④。

为了给艺术的意识形态本质纳入马克思主义唯物主义的轨道并为之开辟理论空间,波斯别洛夫从两个方面对当时一些人们对意识形态的理解做了批评、分析和补正。一方面,当时的理论家们大多把意识形态理解为以理论形式固定下来的社会观点的总和(即政治、法律、伦理、哲学等),因此,他们也就认为作为意识形态之一的艺术就是以其特有的手段表现艺术家的这类社会观点和理想以及与此有关的艺术家的感情和意向,艺术家是为了表现他的思想感情而再现现实生活的。由于这种理解,便导致了人们倾向于把艺术作品的思想倾向性看做是作品内容的主要的和决定性的方面,这样一来,人们也就往往会把思想倾向性同它与艺术家所反映的生活特点的具体联系割裂开来,作品所反映的现实本身的规律性对于作品思想倾向性的影响就会很容易被忽略掉。波斯别洛夫认为,这种情况在很大程度上是由于对艺术发展史采

① 波斯别洛夫:《论美和艺术》,刘宾雁译,上海译文出版社,1981年,第163页。

② 同上。

③ 同上书,第153页。

④ 同上书,第153页。

取了“庸俗社会学”观点而造成的。另一方面,由于意识形态常常被人们看做是关于生活的理论思维,意识形态本性被认为是理论的、概念的。而艺术的本性则是非理论性和概念性的,它是对生活的“直观”的思维、“形象”的再现。这样二者就成为对立的了,从而,也就形成了对艺术与意识形态之关系的两种迥然不同的认知:一种认为艺术是一种意识形态形式,它在实质上跟意识形态一样是靠概念思维创造的,只是在外形上、在表现手段上是形象的;另一种认为从实质上看艺术不是一种意识形态形式,艺术应是与意识形态相对立的。波斯别洛夫认为这两种认知都是不确切的,他指出:“不能把意识形态归结为理论思维,它还包含着另一方面,而这一方面乃是艺术内容的来源。”^①那么,这意识形态的“另一方面”是什么呢?他根据杜勃罗留波夫的观点把艺术家的意识分为两个方面,即“对世界的感受”和“理论思考”,他认为:“杜勃罗留波夫所说的艺术家‘对世界的感受’,乃是对于现实的单个现象在其总的本质性特点中进行的认识,这种认识是在对社会利害有所关切、感情上有所爱憎的情况下进行的,从而也就具有意识形态的意义,虽然并未作理论上的抽象。”“人们的意识形态观点确实不仅仅存在于理论形式之中。这些意识形态观点在获得理论上的系统化和在某种意识形态中获得理论根据之前,它们就直接产生于人们的社会实践过程之中,并且以关于某些人的本质性社会特点的概括性表象与看法的形式存在于人们的个人的实际意识之中。”^②这样,他把杜勃罗留波夫的“对世界的感受”修改为“在意识形态上对生活的直接的认识”或“在意识形态上‘对世界的感受’”,从而,把艺术纳入到意识形态之中。波斯别洛夫断言:“在意识形态上对世界的感受,在意识形态上对生活的直接的认识,是艺术内容的来源。”^③他认为,与其他社会意识不同,“只有艺术,是在意识形态上直接认识生活的直接表现和这种认识的进一步发展。只有在艺术中,从意识形态上直接理解的‘内在形式’——对于生活的社会

① 波斯别洛夫:《论美和艺术》,刘宾雁译,上海译文出版社,1981年,第172页。

② 同上书,第175—176页。

③ 同上书,第192页。

特性的评价性的、带有感情色彩的认识,才完整无缺地保留下来。正是在这个意义上,人们从意识形态上对生活的直接认识、从意识形态上‘对世界的感受’是艺术内容的来源。”^①于此,艺术作为意识形态之一的独特性也得以凸显出来。

由意识形态本性论出发,波斯别洛夫反对社会派美学观念,他责备斯托洛维奇的思维“不是按着《没有地址的信》在原始社会的圈子中活动,就是按着马克思的早期手稿在未来共产主义社会的范围内活动”。认为斯托洛维奇“十分明显地忽视了‘审美属性’的‘内容’中所包含的意识形态因素”,忘记了“在阶级社会条件下的同一种社会关系体系里,同一种实物从来都会引起不同的联想,并被不同的思想—感情的内容(照新理论的说法就是‘审美’内容)所‘填充’。而这又不仅取决于被感受的实物在现有社会关系中所占的‘地位’,而是首先取决于这个实物的感受者在社会关系中所处的地位”^②。在这种论战和批判中,波斯别洛夫确立起了意识形态本性论的现实性法则及其理论发生的必然性。

以其艺术的意识形态本性论为基础,波斯别洛夫在其代表作之一的《文学原理》中对文学艺术的特征进行了多方面的阐述,可以将该著视为波斯别洛夫在文学理论领域对于马克思主义艺术理论的重要贡献,或者说他是把马克思主义艺术理论在文学理论领域进行了独特的建构。他在《文学原理》中给语言艺术(即文学)所下的定义是:“艺术,首先是语言艺术,是对人类的外部生活和内心生活的社会历史特征及与其相关的大自然生活的创造性的典型化。艺术家实行典型化是为了通过塑造虚构的、在细节上富有表现力的、建立在夸张甚至幻想基础上的形象化的个性,来表达他对社会历史生活特征感情评价的认识。”^③其中“表达他对社会历史生活特征感情评价的认识”,就蕴涵了文学作为意识形态本质特性的基本内容。波斯别洛夫在《文学原理》中主要从本体、功能、起源三个层面或角度阐明了文学艺术的意识形态本质。第

① 波斯别洛夫:《论美和艺术》,刘宾雁译,上海译文出版社,1981年,第193—194页。
 ② 同上书,第35页。
 ③ 波斯别洛夫:《文学原理》,王忠琪等译,三联书店,1985年,第69页。

一,从本体的角度,他把文学艺术规定为人类社会意识的一种“内在形式”,即它以一种社会意识的形式而存在——“必须首先把艺术看作是社会意识的存在和发展的一种高级形式,同时又把它看作是所有单个艺术作品的‘内在形式’,看作是它们的规律”^①。这里的“形式”是从哲学意义上所理解的形式,即如黑格尔所言:“形式就是内容,并且按照其发展了的规定性来说,形式就是现象的规律。”^②这样的“形式”于此无疑具有本体的意义,从文学艺术的本体出发所确立起来的社会意识的本质特性是最具有核心意义的,也是最为彻底的。把社会意识视为文学艺术本体就从根本上奠定了意识形态作为文学本质特性的地位。第二,从功能的角度,波斯别洛夫认为艺术是认识生活的一种形式。在他看来,语言艺术(即文学)是以生活本身的形式来再现生活的,它具有独特的认识意义或功能,其认识意义的独特性在于它有着特殊的认识对象。波斯别洛夫认为艺术认识的主要对象是现实的一个方面,即“人类生活的社会历史特殊性”^③,语言艺术在认识生活的社会历史特殊性以后,就把它在作品中再现出来。他说:“凡是有特性的东西,都是鲜明而积极地体现生活本质的个别的事物,而个别的事物不可能在一般的抽象概念中再现,而只能再现于形象之中。这就是说,对特征的认识,作为艺术内容的独特的基础,它决定了艺术作品的‘外在’形式,即它的形象性。”^④这样,形象性相对于艺术认识的对象来说成了明显次要的,它于此不再作为艺术的本质特征。波斯别洛夫认为,语言艺术的内容还有一个重要方面或功能,即作家要对所描写的生活“下判断”^⑤,作家要对体现于人物个性中的生活本质表示自己的感情态度并作出自己的评价,作家往往通过人物形象的细节来表现这种评价。文学艺术的对于生活的认识与评价功能,凸显了其意识形态特性。第三,从起源的角

① 波斯别洛夫:《文学原理》,王忠琪等译,三联书店,1985年,第53页。

② 黑格尔:《小逻辑》,贺麟译,商务印书馆,1980年,第278页。

③ 波斯别洛夫:《文学原理》,王忠琪等译,三联书店,1985年,第58页。

④ 同上书,第58页。

⑤ 这是车尔尼雪夫斯基所论述的艺术的三大任务或三大作用之一,波斯别洛夫对此观点表示赞同。参看波斯别洛夫《文学原理》,第62页。

度看,波斯别洛夫指出,原始人的意识是一种以神话、巫术形式呈现的混合性意识,他们的艺术是真正的艺术出现以前的“前艺术”,这种“前艺术”不具有思想倾向性。真正“作为一种特殊的、专门的社会意识发展形式的艺术,是在人类社会第一次出现了阶级国家制度之后,在其深刻的社会矛盾所形成的新的思想内容的基础上产生的”^①。当作者创作的作品之当代的思想感情倾向性通过富有表现力的、生动的形象表现出来时,当接受者把艺术作品当做某种符合他们迫切的社会利益的“另一种现实”来接受时,作为一种真正艺术的文学就产生了。显然,这也就是说当其成为真正意义上的社会意识形态时,或者当其真正具有意识形态的本质时,它才开始成为真正意义上的文学艺术。

与文学艺术的意识形态本质相应,波斯别洛夫对恩格斯论现实主义的经典文本——1888年4月致玛·哈克奈斯的信进行了重新解读。恩格斯致哈克奈斯的信的俄文译文最初刊登于1932年在莫斯科出版的《文学遗产》(第2卷)中,其中关于现实主义的定义的译文是:“……现实主义除了指细节的真实性外,就是指传达典型环境中的典型性格的正确性。”^②这一译法一直延续到1938年。到1940年苏联出版了第一部《马克思和恩格斯文集》,恩格斯致玛·哈克奈斯的信被收入第28卷,现实主义定义的译法有了改变,“传达……的正确性”变更为“再现……的真实性”^③。由于该版本的权威性,这个译法一直保留下来。波斯别洛夫认为第一种译法比较切合恩格斯所表述的原本含义,在恩格斯看来,“典型性格”不单是个别的个性,而是那些能够在自己的特征中,明确而有力地体现出社会生活的某些本质特点的个性;“典型环境”也不是人物的日常生活条件和他们的个人关系,而是这些人物的生活和活动所处的时代和国家的社会关系。用“正确性”概念可以比“真实

① 波斯别洛夫:《文学原理》,王忠琪等译,三联书店,1985年,第94页。

② 《文学遗产》第2卷,莫斯科,1932年,第1页。——原注。见波斯别洛夫《文学原理》,第376页注②。

③ 《马克思和恩格斯文集》第28卷,莫斯科,1940年,第27页。(后半句话的原文是:《Верность передачи》была заменена《правдивостью воспроевведения》。——译者)——原注,见波斯别洛夫《文学原理》,第376页注④。

性”更恰当地说明现实主义文学艺术作品反映生活的这种长处,非现实主义的作品,虽然不能达到“正确性”,但在其倾向性上却也可能是真实的。在对“细节的正确性”的理解方面,波斯别洛夫认为,文学作品中细节的正确性体现为,无论是人物的具体的生活详情的描写,还是人物外貌、心情和行动的夸张的、幻想的描绘,在本质上他们都是根据典型环境所造成的自己的社会性格的内在规律来行事。他强调,不能把细节的“正确性”理解为“外表的逼真”,即理解为细节与生活外貌的相符,以“外表的逼真”来理解的“正确性”不是现实主义的必备特征。显而易见,波斯别洛夫这里所强调的细节“正确性”正是其文学艺术意识形态本质观对于文学艺术的内在诉求之一。

文学艺术意识形态本质观念在波斯别洛夫的文艺理论体系中具有明显的一贯性,这一观念是他论述文学艺术理论其他各个方面的核心和基础,是支撑其理论大厦的柱石。即便是他在解释“个人创作范围内的风格相似现象”时,他也这样分析道:“个人创作范围内的风格相似现象,不是由作家艺术才能的不可重复的个性特征造成的,而是由他作品中历史地产生的、有规律的思想内容特征所造成的,而这种思想内容特征源于他的意识形态观点的特征。”^①显然,波斯别洛夫在揭示了文学艺术的意识形态本性的同时,也或多或少地以这一视角掩盖了文学现象的其他方面。这也表明对于文学艺术这一复杂的人类意识的特殊形式的阐释,任何单一性视角或层面都是难免缺憾的。同样,对于马克思主义文艺理论的发展来说,任何单一向度理论的强化,都一方面使对该向度的理解更为深刻,另一方面,也无可逃避地使该向度的理论建构带有某种程度上的局限性。

^① 转引自彭克巽主编《苏联文艺学学派》,北京大学出版社,1999年,第102页。原注(波斯别洛夫,《文学风格问题》,第111页)见该著第109页注41。

第四编

70—80 年代俄国马克思主义
文论发展的新趋势

第一章 70—80 年代俄国马克思主义文论概述

1. 70—80 年代马克思主义文论发展主要特点

到了 70—80 年代,苏联文学创作和文学理论开始进入比较稳定和成熟的时期。创作上提出反对两个极端:既反对抹黑,又反对粉饰。理论上也反对走极端,开始比较全面看待一些理论问题。正如文学理论家库兹涅佐夫所描述的:“当代文学越来越清楚地显示了不同于前十年的某些特点,正像 50—60 年代文学不同于战后十年文学那样,今天的社会形势和文学形势也不同于 50 年代和 60 年代初;当文学上的慷慨陈词和争论,思想上的不平静状态和苦楚已远远成为过去的时候,极端现象消失了,文学生活中较为求实和建设性的氛围形成了,时代已变得不再那么喧嚣和那么紧张,我们给文学气质的某些部分甚至可能带来一些损失,但文学的进程却变得丰富多彩和复杂化了。”^①

这个时期文艺学发展有以下几个特点:

第一,注重全面总结历史经验,加强理论建设。

这个时期虽然仍有理论之争,但是已经不像 50—60 年代那样唇枪舌剑,好走极端,而是比较注重全面总结历史经验教训,力求在综合当代文学创作丰富经验的基础上,对一些主要理论问题做出比较全面的理论概括,因此在文艺学各个领域都出现不少有分量的专著。除了马克思列宁主义文艺思想研究专著外,还编辑出版了 5 卷本的《美学史:世界美学思想文献》(1962—1970)。批评史和文学史方面有《俄国文艺

^① 库兹涅佐夫:《时代的人道主义本质》,《真理之路和人道主义之路》,莫斯科,文学出版社,1978 年。

学史》(1980)、《俄国批评史》(1978)、10 卷本《各民族文学史》、9 卷本《世界文学史》等。基本理论除有关社会主义现实主义的专著外,还有 4 卷本的《文学风格理论》(1976—1982),以及有关方法论研究的大量著作。像赫拉普钦科的《作家的创作个性和文学的发展》(1972)、苏奇科夫《现实主义的历史命运》(1967、1973),分别荣获列宁奖金和国家奖金(1974、1975),也是过去少见的。

第二,拓展研究领域,更新研究方法。

随着研究的深入和科学技术的发展,文艺学研究开拓了不少新的研究方法,研究方法上得到更新。原有的研究方向有了新的发展,例如社会主义现实主义理论研究提出了开放体系问题,开展了社会主义现实主义类型学研究。同时理论界开拓新的方向,梅拉赫提出艺术综合研究问题,赫拉普钦科提出“历史诗学”研究问题。

第三,革新不离开传统,开放又不机械搬用。

从 60 年代起,随着西方文艺思潮进入苏联,随着创作不断发展,苏联文艺界也开始提出新的观念,开始引进新的科学研究方法,不过他们很注意传统,不照搬西方。理论界在创新的同时,十分强调坚持马克思列宁主义文艺学的基本原则,继承俄国革命民主主义美学的优良传统。苏联作协第一书记马尔科夫 1981 年在苏联作家七大指出:“必须强调别林斯基、车尔尼雪夫斯基、赫尔岑,所有革命民主主义者同我们血肉相连,我们共产党人是他们唯一的后代和继承者,忘记了这一事实就等于忘记了自己的家谱,就是抛弃自己的至亲。爱护和珍惜革命民主主义的传统,就意味着发展列宁文学党性和人民性原则,经常保持革命创作思想的纯洁性。”

2. 70—80 年代马克思主义文论的主要贡献

(1) 马克思、恩格斯、列宁文艺论著和文艺思想的阐发和研究进入新的阶段

与此前的研究相比,这个时期的研究更加系统和深入,出现了一批有分量的理论著作。这些著作对于阐明文论的一些重要理论问

题,对于随着科技发展而兴起的文艺学方法论研究,都有积极的影响。

首先是马克思恩格斯文艺论著和文艺思想的研究。这方面的主要研究成果有以下一些论著:

里夫希茨《卡尔·马克思:艺术和社会理想》(1972年版,1979年第2版)。作者在30年代就编辑了第一本《马克思恩格斯论艺术》,后来又不断修订出版,他的大半生时间和精力都用来宣传和研究马克思主义文论。这本专著收集了作者1927—1967年四十年间研究关于马克思恩格斯(主要是马克思)文艺思想和美学思想的论文,相当全面地介绍了马克思恩格斯的文艺思想和美学思想,代表了苏联马克思恩格斯文艺思想和美学思想研究的新的水平。

奥夫相尼科夫《美学史:世界美学思想文献》(第5卷,1970),《美学思想史》(1978)。前者是作者主编的规模宏大的世界美学思想史文献资料,其中第5卷是马克思主义美学思想文献,内容除了马克思、恩格斯、列宁美学思想文献外,还包括欧洲和俄国重要的马克思主义文论家的文献资料,内容相当丰富。后者虽是美学思想史,其中也有专章《马克思主义美学的产生》。此外,作者还有一本专著《马克思恩格斯和列宁的美学理论》(1974)

卡冈《马克思列宁主义美学讲义》(1971)、《美学史讲义》(第4册,1980年)。前者从审美价值的辩证法、对世界的艺术掌握的辩证法、艺术交往的辩证法和艺术发展的辩证法四个方面阐明马克思主义美学的基本内容。作者强调审美是一种价值范畴,是客体和主体相互作用产生的效果,并且充分利用系统方法阐明美学问题。后者论述了马克思主义美学产生、形成和发展的过程,以及苏联、东欧、欧美各国马克思主义美学研究的现状,全书线索清晰、材料丰富。前此很少有人对马克思主义美学发展史作了这样系统的论述。

尼古拉耶夫《俄国马克思主义文艺学的产生》(1970)、《马克思主义文艺学》(1983)。后者既是一本教科书,也是一本专著,基本上是一部马克思主义文艺学的发展史,从马克思、恩格斯、列宁、俄国文艺学的产生,一直讲到当代苏联文艺学。作者也很重视马克思主义文

艺学同其他文艺学的关系,如列宁美学思想同俄国革命民主主义美学的关系,同时也突出了马克思主义文艺学的当代发展,设专章介绍当代苏联文艺学新的理论探索以及文艺学研究方法论的革新。

此外,还有论文集《恩格斯与文学问题》(1978)。

从文献材料的掌握,发展史的系统研究,到基本理论问题的深入研究,可以看出70—80年代马克思主义文论的研究,是大大向前推进了。

70—80年代列宁文艺思想研究也进入一个新阶段,这个新阶段显然是同1970年列宁诞生100周年纪念活动相联系的。随着《列宁全集》第5版和《文学遗产》第80卷的问世,列宁文艺思想的研究大大深化了。由于大量论著的出现,研究往广度和深度发展,列宁文艺思想研究被看成是一门专门的学科。代表这个时期列宁文艺思想研究新水平的集体论著是苏联科学院高尔基世界文学研究所和俄国文学研究所为纪念列宁诞生100周年而编写的论文集。

高尔基世界文学研究所的《列宁遗产与20世纪文学》(米亚斯尼科夫和艾里斯别格主编,1969年,莫斯科),重点论述列宁文艺思想与20世纪美学迫切问题和20世纪思想艺术斗争的联系。其中主要论文有:米亚斯尼科夫《〈党的组织和党的出版物〉与20世纪美学思想》,谢尔宾纳《生活的观点》,鲍列夫《列宁的反映论和围绕形象思维认识论问题的斗争》,盖伊《列宁和高尔基的俄国(科学和艺术思维类型)》,库尔吉扬《列宁的〈帝国主义是资本主义发展的最高阶段〉与20世纪西方现实主义问题》,诺维科夫《为社会主义文化而斗争的反映》,艾里斯别格《列宁的文学风格和特点和我们时代》。

俄国文学研究所的《列宁遗产与文学科学》(布什明主编,1969年,列宁格勒)重点是论述列宁对马克思主义文艺学的发展和列宁文学研究的方法论原则。其中的主要论文有:布什明《列宁的〈唯物主义和经验批判主义〉一书中的科学分析原则》,弗里德连杰尔《从马克思恩格斯到列宁的马克思主义美学思想的发展》,叶祖伊托夫《列宁和俄国革命民主主义者》,库普列诺娃《列宁辩证法和文学史进程的概念》,梅拉赫《列宁的历史方法论的几个问题和19世纪俄国文学研

究》，普鲁茨科夫《列宁对“革命准备时期”的理解和文学史科学》，安德列耶夫《从列宁反映论看社会主义现实主义形成的几个问题》。

除了上述两部重要的集体论著外，这个时期研究列宁文艺思想的主要论著还有：《列宁美学遗产和艺术问题》（1971），戈尔布诺夫《列宁与社会主义文化》（1972），洛米泽《列宁主义和各民族文化的命运》（1972），卢金《列宁和社会主义艺术理论》（1973），戈尔布诺夫《列宁和无产阶级文化派》（1974），谢尔宾纳《列宁与文学》（1974），杰缅季耶夫《列宁和苏联文学》（1927），鲁金《列宁和苏联文学思想美学原则的形成》（1977），克鲁克《文学的列宁主义党性原则和创作自由》（1978），巴巴依和恰可夫斯基《作为研究艺术特性的方法的列宁主义反映论》（1978），叶祖伊托夫《列宁和现实主义》（1980），马泽帕《列宁的美学遗产和文艺文化的当代问题》（1980），鲁基扬诺夫《列宁与文艺批评》（1982）等。

这个时期列宁文学思想研究的主要特点是研究资料的整理更为全面系统，研究专著明显增多，研究范围不断扩大，研究内容逐渐深入，同时研究工作同当代文学艺术的发展进程结合得也更为紧密，同西方美学文艺学各种流派的论争也明显加强。

从列宁文艺思想对70—80年代文艺学进程的影响来看，主要表现在对文艺学基本理论研究的指导和对文艺学方法论研究的指导这两个方面。

拿艺术反映论来说，以往的研究主要是强调列宁的反映论是辩证唯物主义的反映论，它既反对唯心主义，也反对机械唯物主义。这个时期的反映论以列宁文艺思想为指导，着重阐明艺术反映的特征和艺术反映与艺术创造的关系。他们认为艺术反映不仅有特殊的对象，而且艺术的反映过程和创作过程也有明显的特征，个人直接感受和情感在其中起重要作用，它是感性的、情感的认识和形象思维的统一，生动的直观和抽象思维的统一。同时，他们认为反映和创造不应当是对立的和矛盾的，而应当是有机统一的，不能把艺术仅仅归结为反映，也不能认为创造与反映无关。他们同样认为列宁所坚持的艺术反映论和历史主义等一系列文艺理论批评原则对当代文艺学方法

论的研究仍有指导意义。文艺心理学研究在克服忽视创作个性的同时,也要反对把艺术创作看成纯粹是艺术家的“自我表现”,要以艺术反映论为指导,把艺术家的心理看成是处于现实状态的大脑的功能。同时,列宁所指出的人类社会历史发展过程的统一性和规律性,正是各国社会历史现象和文学现象之所以具有重复性和常规性的客观根据,只有坚持唯物史观,才能使文学的历史比较研究方法有正确的方向。

除了马克思、恩格斯和列宁文艺思想的研究,这个时期其他马克思主义文论经典作家的研究也有了很大的进展。其中主要有戈尔巴涅夫《20世纪初文学斗争中的普列汉诺夫》(1972)、《俄国马克思主义批评史概论。普列汉诺夫80—90年代的文学斗争》(1981);车尔诺乌昌《沃罗夫斯基的美学和文学批评》(1981);列别杰夫《卢那察尔斯基的美学观点》(1970年,第2版),特里丰诺夫《卢那察尔斯基与苏联文学》(1974)、布加延科《卢那察尔斯基与苏联文学批评》(1972)等。

(2) 文学观念的变化和研究方法的更新

文学观念的变化首先集中体现在对文学的本质和功能看法方面。50年代中期以前,文艺界大都认为文学是以形象形式反映生活的特殊的社会意识形态,它同科学和其他社会意识形态的区别不在于内容,而在于形式,它的作用主要是思想认识作用,而不是审美作用。1956年,布罗夫在《艺术的审美本质》一书中,首次提出艺术是有特殊对象的,它的本质是审美。布罗夫所提出的艺术具有特殊对象和特殊内容的观点,被认为是文艺界、美学界冲破教条主义和庸俗社会学的束缚,由着重研究艺术与其他意识形态的共同性和共同规律转向研究艺术的特殊性和特殊规律的“先驱”。^①到了70年代,鲍列夫在《美学》(1975)一书中,更进一步指出,“艺术是包罗万象的,同时又是独特的。不仅它的形式,还有它的内容、方法、职能和对象,都

^① 卡冈:《论研究艺术的特征》,《美学问题》论文集第3辑,艺术出版社,1960年。

是特殊的”^①。

理论家关于文学本质和功能的新观念也在作家的创作思想中体现出来。社会的急剧变化,特别是科技革命的发展和社会物质生活的变化所带来的社会道德问题的尖锐化,都迫使作家认真思考文学的使命和作用,它们的文学观念也发生了比较大的变化:他们努力摆脱以往存在的“无冲突论”,图解政治和粉饰现实等创作思想的束缚,不是一般化地表现生活的事件,而是力求深入揭示现实生活的矛盾和冲突,表现当代人的道德心理冲突,表现他们活生生的性格和内心世界的变化,并且特别注重发挥文学的审美作用。作家文学观念的变化使当代文学出现了崭新的面貌。

文学观念另一个重要变化是强调创作主体的积极性和创造性,重视作家的创作个性。这涉及对列宁反映论的理解问题。列宁辩证唯物主义反映论是解决文学和生活关系问题的理论基础,它科学地阐明了创作主体和创作客体的辩证关系。然而在这个问题上一直存在争论。文艺界对反映论的理解一直存在片面性,有些人认为文艺作品是反映客观世界的,忽视了反映主体的积极性和创造性。到了70—80年代,许多学者在列宁反映论的研究中开始注意到列宁说的“人的意识不仅反映客观世界,并且创造客观世界”^②这句话的重要意义,开始重视反映和创造的辩证关系。梅特钦科在《继往开来》(1975)一书中指出:“列宁的反映论把实际的现实生活这个艺术基础归还了艺术,加强了它的威信。这样,它就同反动的唯心主义的艺术创作概念交上火。同时,反映论也反对机械地解说艺术和生活的相互关系。反映论为客观地再现现实生活开辟了无限广阔的天地,强调了认识的积极作用。”^③

正是从重视反映主体的积极性和创造性出发,文艺理论界加强了作家创作个性的研究和文学创作心理学的研究。赫拉普钦科在

① 《外国理论家作家论形象思维》,中国社会科学出版社,1979年,第593页。

② 《列宁论文学与艺术》,人民文学出版社,1983年,第46页。

③ 梅特钦科:《继往开来》,中国社会科学出版社,1983年,第26页。

《作家的创作个性和文学的发展》(1972)中,尖锐地批评了贬低作家创作个性的倾向,他说,“作家不久前还曾被许多批评家和理论家看作、直到现在还往往被描述为主要是多种多样事件、生活的某些变化、生活的个别特征和特点的勤恳奋勉的记录员和仔细认真的发报机。作家什么东西也不能发现,而只是‘显示’,什么东西也不能以自己的名义掺杂进去,而只是把观察到的东西加以复制,力图更广泛地‘包罗生活’;他是十足客观,同时又是显得完全无个性的。”^①他认为艺术的发展是同创作个性鲜明表现分不开的。一方面,作家“对生活创造性看法所具有的独特性,就其本身来说,跟反映现实现象中本质的典型的的东西这一点是完全不矛盾的”,“作家眼光越敏锐,他就越是深刻地渗透进事物的本质里去,他的艺术概括,他的创作上的发现,就越是显得范围广阔”。另一方面,“作家所加进艺术宝藏中的新东西,也就决定着作家的创作面貌的特点,决定着他在文学中的意义和地位”。^②

文学观念再一个重要变化是强调文学的多样性,这种多样性观念的基础实际上就是对创作主体积极性和主动性的重视,是对作家创作个性的重视,同时也是同冲破个人崇拜给文学发展带来的种种束缚分不开的。所谓文学的多样性既包括内容的多样性,也包括形式的多样性,这种多样化的观念在创作方法问题上表现得相当突出。社会主义现实主义创作方法在50年代中期以前基本上是二十年一贯制,到了50—60年代开始受到挑战,进入70年代就形成三种不同观点。

第一种观点以莫斯科大学教授奥弗恰连科为代表,主张文学创作方法的多样化。他认为社会主义现实主义是苏联文学的基本的创作方法,但不是唯一的创作方法,苏联文学至少存在三种创作方法:社会主义现实主义、社会主义浪漫主义、初期的批判现实主义。

^① 赫拉普钦科:《作家的创作个性和文学的发展》,上海译文出版社,1977年,第66页。

^② 同上书,第69页。

第二种观点以苏共中央社会科学院彼得罗夫博士为代表,主张在社会主义现实主义统一创作方法基础上的风格多样化,就是方法的统一性和风格的多样性。他认为社会主义现实主义可以包括直接的现实主义、浪漫主义和假设联想的风格流派。

第三种观点以苏联科学院通讯院士德·马尔科夫为代表,主张社会主义现实主义是真实地描写生活的历史地开放的体系。所谓开放性实际上也就是多样性。马尔科夫主张“真实性的广阔标准”,认为社会主义现实主义表现生活真实并不局限于“用生活本身的形式反映生活”这样一种表现形式。同时,它表现生活真实的手法还是多样性的,可以“把过去和现代的其他各种艺术流派在表现手法方面所取得成果融合成为一个整体”。^①

以上三种观点虽有分歧,然而都鲜明地体现出要求文学多样化的文学观念,都认为社会主义现实主义文学在内容、题材、体裁、风格、形式和表现手法等方面应该多样化,应该向一切进步的、有价值的东西开放,应该在新的历史条件下不断发展。

对文学本质和功能重新认识,强调创作主体的积极性和创造性,以及文学多样性的强烈要求,这是文学观念变化的几个重要方面。这种变化有深刻的社会历史原因和文学本身发展的原因,既是一种不可阻挡的历史要求,又是符合文学本身的发展规律的。

方法和观念是密切相关的,文学观念的变化必然会带来研究方法的革新。

从60年代中期以来,特别70年代以来,由于科学技术革命的迅猛发展,自然科学和社会科学的相互渗透,文学理论和文学创作的不断发展和文学观念的更新,文艺界日益重视文学研究方法问题,在这方面展开了热烈的讨论,出版了不少专著,同时形成不少方法论的研究中心。文艺学方法论研究处于十分活跃的阶段,总的趋势可以概括为革新、多样和综合。他们在坚持和发展以历史唯物主义为总原则的传统的社会历史分析方法的基础上,不仅恢复了一些曾经被批

^① 《苏联现实主义问题讨论集》,外国文学出版社,1981年,第422页。

评过的研究方法,如比较研究方法,而且还开拓了不少新的研究方法。在革新和多样的基础上,有的学者又提出要把多种研究方法综合加以运用,例如有人提出要把作品结构研究、历史根源和历史职能研究三者结合起来。看来这是一种很有眼光的见解,它指出了文学方法论研究的重要趋势。

下面分为三种情况加以介绍:

第一,坚持和发展传统的研究方法。

有人把传统的文艺社会学研究方法同庸俗社会学等同起来,把它看成是一成不变的方法,并认为这种方法已经过时了。其实这是不符合实际的。以辩证唯物主义和历史唯物主义为基础的文艺社会学的研究方法是文艺学的基本研究方法,它同庸俗社会学是根本对立的,而且是在斗争中不断得到发展的,70—80 年代以来,苏联的文艺社会学研究方法就有很大发展。^①

首先,苏联学者认为对影响作家和文学进程的社会历史现实这一概念不应作狭义的而应作广义的理解,社会历史现实从两个方面影响作家的创作和整个文学的进程:一是一个时期的重大政治历史事件,例如 1812—1825 年间俄国发生的重大历史事件对普希金的意识和心理发生的巨大影响,俄国革命准备时期的社会矛盾对托尔斯泰创作的影响;二是过去时代沉积下来的历史特点,在民族发展长河中形成的美学观,在艺术作品中巩固下来的民族传统,包括民族风俗、习惯、心理和语言。以上两方面因素的融合,对艺术家的个性心理构成产生双重影响,既影响作家的美学意识,也影响他的整个世界观。这就是说,社会历史对作家创作和文学进程的影响不单是政治,而是多层次的。

其次,苏联学者认为不仅要研究文学的社会历史根源(创作社会学研究),而且要研究社会如何制约文学(社会动力学研究),文学如何发挥社会作用(社会功能研究)。就以社会动力学来说,他们认为

^① 以下内容参见尼格玛杜琳娜主编《十九世纪末期(后三分一)的俄国文学(系统综合分析文学过程的几个角度)》第一章、第四章,苏联喀山大学出版社,1980 年。

社会影响文学的方式和渠道是多层次的：

一是社会沟通层次。这一链条的基本环节是：作家的社会分类；作为完整体系的文学进程；读者的社会分类。一方面可以看到，社会政治因素的变化影响到作家社会类型的变化，作家社会类型的变化又影响文学的变化。例如19世纪末期的政治经济因素明显影响俄国作家社会类型的变化，1870年代至1890年代平民知识分子作用得到加深，出现了平民作家。平民作家的出现给文学带来新的问题、新的形象和对世界新的看法，也带来了艺术结构和文学体裁的新类型。“文学兴趣的中心从地主庄园和跳舞厅转到小市民的只有一个小窗口的小屋、酒馆、农民的小木屋”。文献性政论性的文章大量涌现，提到首位的体裁是抛弃了传统爱情冲突的社会性长篇小说和半文艺半政论性的特写。同时，还可以看到，社会政治经济因素变化影响到读者社会类型的变化，读者社会类型的变化又影响到文学进程的变化。例如俄国农奴制改革后资本主义的发展，造成了一大批新的学者，识字扩展到工农和下层市民。读者社会结构变化影响到文学作品结构的变化，形成60年代作家和民粹派作家创作的本质特点：提出广泛的问题，塑造新型主人公与表达公民激情。贵族作家还开始同新读者对话：屠格涅夫描写平民知识分子，托尔斯泰写通俗读物。

一个是社会调节层次，它包括正式的（部、局、出版事业委员会）和非正式的（杂志文学批评、文学协会等）。这些影响可能以直接的方式（通令、审查、社会褒贬），也可能以间接形式，即经过其他系统（权力、财政、司法）的沟通环节来实现。俄国正式监察机构控制文学的典型方式是逮捕、流放、警察监视和搜查。非正式调节权力的杠杆是文学杂志和文学批评。前者是社会情绪和期待影响文学的主要手段，它能产生巨大作用的原因是能够影响作家批评家的美学立场，能最显明地表现新倾向和首先标识出新的思潮和流派，有经常的读者群，是文学影响社会舆论，社会舆论影响文学的有效渠道。后者是文学过程的理论自觉，是文学和社会的中介人，能实现社会调节的特殊功能。

第二，恢复和发展曾受过批判的研究方法。

这方面有历史比较研究和文艺心理学研究等。

文学的历史比较研究在苏联走过曲折的道路。十月革命前,“俄国比较文学之父”维谢洛夫斯基就在彼得堡大学开设总体文学讲座(1870),并从类型学角度对各国诗体形式的演变进行比较研究。十月革命后什克洛夫斯基、艾亨巴乌姆、蒂尼扬诺夫等学者组成“诗歌语言理论研究会”,对各国文学中的诗歌语言、文体流派、情节结构的演变进行比较研究,但方法论上陷入形式主义,忽视文学作品的社会制约性,忽视形式和内容的关系,受到批评。到了40年代,在批判世界主义时比较文学研究被视为异端,成为禁区。60年代以来逐步恢复比较文学研究,称之为各民族文学相互联系和相互影响的研究。当代的比较文学研究坚持以马克思主义的唯物史观为基础,肯定各民族文学的比较研究的基本前提是人类社会的普遍历史发展过程的统一性和规律性。在比较研究各个时期文学思潮、流派和风格形式的异同时,强调从内容和形式的结合上进行历史具体的考察,反对脱离具体历史条件和文学思想内容孤立地、唯心地考察某些形式因素。

文艺心理学的研究同样也走过曲折的道路。^①早在十月革命前就有B.波捷勃尼亚和他的学生奥夫相尼科·库里科夫斯基为代表的俄国文艺心理学派。前者主要通过研究语言和思维的关系揭示文学和社会心理的关系,创作心理和艺术欣赏的关系。他认为文艺创作的奥秘在于作家的个性,文艺规律体现在创作过程之中。后者从心理学出发把艺术思维和科学思维加以比较,区分艺术创作的两种类型:观察型和实验型。同时他提出社会心理类型的概念,把文学史的过程作为社会变动和多种社会心理类型的更替的演变的过程加以考察。十月革命后由于很少顾及文艺特性和规律的研究,加上庸俗社会学盛行,文艺心理学研究没能提到日程上来。直到30年代才出现用反映论研究文艺创作心理的著作。60年代以后,随着对艺术特征、创作规律和作家创作个性问题的重视,文艺心理学研究才又逐渐活跃起来。到了70年代,文艺心理学研究进入系统分析和综合研究的新阶段。苏联学者已不满足于把创作过程同一化,按栏目(灵感、直觉等)研究创作过程,而要求

^① 参见程正民《苏联的文艺创作心理学研究》,《文艺报》1985年第6期。

在社会科学和自然科学最新成就基础上重新理解和研究艺术思维的心理,研究由于艺术方法不同而形成的不同类型的艺术思维心理。

第三,引进和创造一系列新的研究方法。

其中包括系统分析方法、类型学研究方法、结构符号分析、历史职能研究等,这方面已有专文介绍^①,下面只谈谈苏联文艺学研究的一个方向和重要趋向——艺术的综合研究。

艺术综合研究提出的现实基础是科学技术的迅猛发展以及它所带来的自然科学和社会科学相互渗透。苏联学术界认为自然科学和社会科学的相互渗透密切了文艺与科学的联系。这种联系表现为两方面:一方面是科学技术闯进文学创作和文学研究的世界;另一方面是科学不断扩大自己的范围,艺术创作本身成了科学本身的研究对象。

苏联的艺术综合研究始于1963年,当年在列宁格勒召开全苏综合研究艺术创作学术讨论会,会上提出运用社会科学和自然科学的不同学科的手段研究“创作实验室”的大纲。1968年正式成立属于苏联科学院世界文化史科学委员会的艺术创作综合委员会,主席是列宁格勒大学教授梅拉赫,科学院给委员会确定的基本任务是:组织和协调艺术创作问题的研究;探讨综合研究艺术创作问题的方法;组织和安排文学艺术作品的感受过程的研究。具体研究课题有:科学思维和世界思维的相互关系;科学和艺术中的创作过程,科学技术革命和艺术创作;不同艺术种类(文学、戏剧、音乐、绘画等)的相互作用和它们的系统问题;艺术文化发展的一般过程等。

自委员会成立起,吸收了近两百名文艺学家、哲学家、美学家、历史学家、社会学家、心理学家、生理学家、物理学家、数学家、控制论学家以及作家和各种艺术活动家,共同研究艺术创作问题。当然,这种研究并不要求每个参加综合研究的专家都必须是无所不晓的博学家,而是要求他们从不同学科的角度来研究艺术创作问题,从而丰富对艺术创作规律的认识;同时,这种综合研究的结果也不是各门学科观点的总和,

^① 参见吴元迈《苏联的文艺研究方法的新趋向》,《文学评论》1983年第4期。刘宁:《当代苏联美学和文艺学方法论问题》,《文艺研究》1984年第2期。

而是力求达到完整的系统性。委员会成立十几年来召开了十几次有关艺术创作问题的全苏学术讨论会,编辑出版了 15 本研究文集。其中有《科学的合作和创作的奥秘》(1968)、《艺术感受》(1971)、《艺术和科学的创作》(1972)、《文学和艺术中的节奏、时间和空间》(1974)、《创作过程和艺术感受问题》(1978)、《艺术创作心理学》(1980)、《艺术创作(综合研究问题)》(1982、1983)等。

70—80 年代文艺学研究方法的革新,生动地体现了苏联 70—80 年代马克思主义文论的发展。苏联学者不仅坚持和发展了以历史唯物主义指导的传统的文艺社会学研究方法,而且在恢复和发展受过批判的研究方法和引进与创造新的研究方法时,也都坚持以历史唯物主义为指导,把历史主义当做文艺学研究方法的中心概念,在考察任何一种文学现象时,十分重视分析它同现实的复杂的、辩证的审美关系,它的社会历史文化制约性。例如文艺心理学研究重视作家个性心理和社会文化心理的关系,结构符号研究重视文本和文化语境的关系,比较文学研究重视人类历史发展过程的统一性和普遍性。这个重要特点,使苏联 70—80 年代文艺学的研究独树一帜,并且在 20 世纪马克思主义文论的发展中占有重要的独特的地位。

(3) 文论发展的新趋势:历史研究和结构研究的结合

从世界范围来看,20 世纪文论从一开始就从社会历史转向作品文本,其间经历了形式主义、结构主义、新批评,经历了所谓“语言学转向”。到 20 世纪后期,非常有意思的是西方文论又回到了历史文化研究,新历史主义,文化批判又成了时髦,这就是我们所说的文论研究又从内部研究回到了外部研究。

到了 20 世纪中期,特别是到了 70—80 年代,俄国文论界出现了文学作品文本研究和文化语境研究相结合,形式结构研究同历史文化研究相结合的趋向。以洛特曼为代表的结构符号研究,在继承俄国文艺学形式研究、结构类型研究的基础上,又吸收了西方结构主义学派和符号学学派的成果,形成了富有俄国特色的结构符号研究。他非常重视艺术文本的语言和结构,重视艺术文本结构的整体观,同时又反对封闭性的结构形式研究,反对专注于自主性的符号研究,主张将语言结构的

研究同文化语境的研究相结合,主张艺术作品是艺术本文和非本文结构的统一体。以赫拉普钦科为代表的历史诗学研究也体现了相同的研究趋势。他继承了俄国文艺学家维谢洛夫斯基历史诗学研究的传统,鲜明地提出要建立马克思主义历史诗学的主张。维谢洛夫斯基 19 世纪的历史诗学研究,着重艺术形式和艺术手段历史演变的研究,取得很大的成就,但存在孤立地研究艺术形式和艺术手段的自律性倾向。赫拉普钦科认为历史诗学研究不应当是局限于研究艺术形式和艺术手段的历史演变,而应当在更广阔的思想文化和美学视野中去研究形象地把握世界的艺术形式和艺术手段的历史演变。他曾说:“在我看来,如果把文学的历史起源研究和历史职能研究有机结合起来,再加上深入到作品内部的诗学研究,那将是真正具有发展前途的文艺科学。”^①

苏联文艺学这种结构主义和历史主义相融合的趋势在巴赫金身上得到更集中、更自觉和更突出的体现。20 世纪 20 年代,当巴赫金在文论界出场时,面对的是形式主义和庸俗社会学两大思潮,他把前者称之为“非社会学的诗学”,把后者称之为“非诗学的社会学”,认为他们把文学的形式研究和文学的社会历史研究割裂开了。正是在同这两种思潮的对话中,他开始了诗学研究的思考。到了 70 年代,巴赫金对诗学研究的思考就更为深入。他肯定形式主义的积极意义(艺术的新问题和新侧面),又批评形式主义对内容的轻视而导致“材料美学”,把创作变成制作,不理解历史性和更替。他“高度评价结构主义”,又反对结构主义“封闭于文本之中”,“一贯始终的形式化和非人格化”。^②也就是说,形式主义和结构主义在重视形式和结构的同时,丢掉了人,失去了俄国文艺学固有的历史主义传统和人文精神。面对苏联文艺学存在的种种问题,70 年代初,巴赫金在《答〈新世界〉编辑部问》中,指出文学是一种极其复杂和多面的现象,而应当采用各种不同的方法进行研究,不能拘泥于单一的方法。苏联文艺学的问题是缺乏理论勇气和广阔的视野,

① 刘宁:《当代苏联文艺的发展趋势——访苏联文艺世家米·鲍·赫拉普钦科院士》,《文艺研究》1987 年第 1 期。

② 《巴赫金全集》第 4 卷,河北教育出版社,1998 年,第 391 页。

长期以来特别关注文学特性是必须的和有益的,但存在狭猛的专业化,由于迷恋于专业化而忽视了文学与文化的深刻联系,忽视真正决定作家创作强大而深刻的文化潮流,于是难于深入到伟大作品的底蕴。因此,他提出“文艺学应当与文化史建立更紧密的联系”,力求在一个时代整个文化有区分的统一体中来理解文学现象。^①他认为文学是一种社会审美文化现象,既“不能把诗学同社会历史的分析割裂开来,但又不可将诗学溶化在这样的分析之中”^②。在《陀思妥耶夫斯基诗学问题》一书中,巴赫金实践了文艺学与文化史、诗学与社会历史分析相结合的理论主张。他首先分析从体裁切入,分析作为小说体裁的复调小说的形式,结构和语言的审美特征,接着又分析复调小说同民间狂欢文化的深刻内在联系,最后又阐明狂欢体小说作为一种小说体裁的历史形成过程。在他那里,体裁诗学、文化诗学和历史诗学得到有机的融合,最后形成一种结构主义和历史主义相融合、“内部研究”和“外部研究”相贯通,内容研究和形式研究相结合的整体诗学研究格局,为文艺学研究开拓了全新的理论空间。这可以说是俄国文论对 20 世纪马克思主义文论的重要贡献。

① 《巴赫金全集》第 4 卷,河北教育出版社,1998 年,第 364—365 页。

② 《陀思妥耶夫斯基诗学问题》,三联书店,1988 年,第 70 页。

第二章 梅拉赫的文艺心理学

苏联的文艺心理学研究源远流长,它源于俄国的文艺心理学研究,源于俄国文艺学经院学派中的文艺心理学派,同时又自觉以马克思列宁主义为指导,同通常称之为社会历史文化学派的苏联心理学有密切联系。

苏联文艺心理学研究在十月革命以后走过曲折的道路,到了 70—80 年代有了很大的发展,其代表人物就是梅拉赫,他的研究体现了苏联文艺心理学研究的新水平。

要了解梅拉赫的文艺心理学研究,先要了解苏联的社会文化历史心理学派,了解苏联文艺心理学走过的道路。

一 苏联的社会文化历史心理学派

社会文化历史学派一般指的是心理学中的苏联学派,这一学派继承了俄国心理学的传统,同时又自觉以马克思列宁主义为指导。这一学派认为人的心理是受人的社会实践制约的,是在一定的社会文化历史环境中形成的,它力求把心理学建立在历史唯物主义和辩证唯物主义的基础上。社会文化历史学派的形成也不是一帆风顺,它是在同唯心主义和机械唯物论的对话中不断得到发展,在 20 世纪的世界心理学中逐渐形成的别具一格的学派。这一学派的代表人物有以下三人: C. 维戈茨基(1896—1934),主要著作有《高级心理机能发展》(1931)、《思维与语言》(1934)、《艺术心理学》(1925)等; A. H. 列昂节夫(1903—1979),主要著作有《心理发展的问题》(1959)、《活动·意识·个性》(1975)等; A. P. 鲁利亚(1902—1977),主要著作有《人的脑和心理过程》(1963)、《神经心理学基础》(1972)等。

一个多世纪以来,西方各种心理学派有着各自的特色和优势,取得公认的成就,但也存在各自的不足,如行为主义心理学把人的心理活动简单归之为“刺激—反应”的模式,忽视主体的能动作用和主客体之间的相互作用;如精神分析心理学夸大了无意识的成分和作用,忽视意识和无意识的相互调节和转化,忽视意识的社会文化历史内容。总之,一些心理学派不是把人的心理现象仅仅归结为生理现象,归结为人脑的物质化学变化,就是把人的心理活动看成是一种抽象的、孤立的个体活动。这些现象的存在,归根到底是他们不理解人的本质是“一切社会关系的总和”,“人实际上是属于一定的社会形式的”。^①苏联社会文化历史学派,正是针对以往心理学研究中的各种不足,自觉以马克思列宁主义思想作为指导,来建设科学的心理学。这个学派虽然也有其不足,但它是力图用历史唯物主义和辩证唯物主义观点来阐明人的心理现象。关于人的心理、意识的社会文化历史本质的学说,强调社会文化历史对人的心理、意识的形成和发展的制约性的学说,是这个学派的理论基础。

除了维戈茨基曾经研究过文艺心理学外,苏联社会文化历史学派的代表人物并没有专门研究过文艺心理学,不过他们一系列重要的理论观点对文艺心理学的研究有重要的启示。

一是决定论的原则。

人的心理和意识是属于个人的,是有个体性的,同时,又是受社会生活所制约的。在社会文化历史学派看来,心理决定于生活方式,并且随着生活方式的变化而变化,它总是积淀着一定的社会文化历史内容。正如列昂节夫所指出的,人的许多心理机能是从祖先遗传下来的种种特性,但是,“问题在于从分析个别人的活动和心理特点跟先辈人们与社会发展的成就的相互关系入手去解释这些特点”^②。社会文化历史学派从社会存在决定社会意识这个历史唯物主义的原理出发,他们所

^① 《马克思恩格斯选集》第1卷,人民出版社,1995年,第56页。

^② 列昂节夫:《人类心理研究中的历史观》,《苏联心理科学》第1卷,科学出版社,1962年,第9页。

得出的重要结论就是人的心理和人的意识是具有社会历史性的,是受社会文化历史所制约的。就拿作家和艺术家来讲,尽管他们的心理都具有强烈的个性色彩,但他们毕竟都是社会的人,历史的人,他们的个性心理总要反映出一定的社会历史,积淀一定的社会文化,折射出一定的社会心理。社会的人的心理区别于动物的心理的根本特点,就在于人的心理的社会性。马克思说:“社会的人的感觉不同于非社会的人的感觉。”“五官感觉的形成是以往全部世界历史的产物。”^①显然,把作家、艺术家的个性心理同社会历史文化,同社会心理完全割裂开,是无法探寻作家、艺术家个性心理的全部奥秘的。

二是意识和活动统一的原则。

社会文化历史学派突出的贡献就是对心理和活动相互关系的理论探讨,强调意识和活动统一的原则。列昂节夫说:“研究社会意识形成,就是要分析社会存在、社会固有的生产方式和社会关系体系;研究个体的心理,就是要分析个体在其身临的这种社会条件和具体情况下的活动。”^②针对西方一些心理学派割裂意识和活动关系的理论,他们认为活动是人对周围现实的能动关系的最重要的形式。正是在活动中,实现着对客观现实的心理反映,被反映的东西化为主观映象、转化为观念的东西,同时,也正是在活动中,观念的东西转化为活动的客观产物,转化为物质的东西。他们认为人的活动有外部的、实践的活动,也有内部的心理的活动,而且二者是统一的。鲁宾斯坦指出:“活动和意识,不是指向于不同方向的两个方面,它们形成有机的整体——不是等同,而是统一。”“每一最简单的人动作不可避免地同时也就是某种心理动作,它或多或少地都要浸透着、表现着动作者对其他人、对周围事物的关系的体验。”^③心理和活动的统一,意味着每一个心理过程通常都是在某种活动中进行的,它依从于活动以及活动的目的、动机和完成形式。实际情况就是人的心理在活动中形成,在活动中得到表现,通过活动被认

① 《马克思恩格斯全集》第42卷,人民出版社,1979年,第126页。

② 列昂节夫:《活动·意识·个性》,上海译文出版社,1980年,第5页。

③ 《苏联心理科学的发展和现状》,人民教育出版社,1984年,第427页。

识。内部的心理活动是外部活动的内化,内部活动又通过外部活动得到外化。根据心理和活动统一的原则,这一学派反对行为主义心理学派把心理活动简单归纳为“刺激—反应”的模式,认为人的心理映象,主体的心理和意识是主客体双方相互作用的结果,也就是说不能离开完整的活动系统来了解人的心理映象。社会文化历史学派所强调的心理、意识和活动统一的原则,对于我们认识创作心理和社会实践活动的关系,认识创作过程中主客体的相互作用,在理论上是至关重要的。

三是心理在活动中发展的原则。

社会文化历史学派认为人的心理有相对的稳定性,然而又不是静止的、一成不变的,而是不断变化和发展的。他们认为心理、意识是在活动中得到发展的,只有把心理看做发展的产物和活动的结果,它才能得到正确的解释。心理发展的辩证唯物主义观点确定了心理发展对活动、教学和游戏的依赖关系。捷普洛夫在研究能力这一重要心理品质时就指出,能力只有在发展中存在,因为发展正是在活动的过程中实现的,所以“能力就不能离开相应的具体活动而产生”^①。他在强调外部条件对心理发展主要影响的同时,也指出外部因素和环境不能直接决定发展,外部影响始终是通过人的个性心理特征来折射的,是以人的个性心理特征的内部条件为中介的。总之,人的心理发展的基础不在于内部条件(个性心理),也不在于外部条件(外来的影响),而只能是人和周围现实的相互作用。人在这种相互作用中显示出自己的能动性,在这种相互作用中外部影响具有主导作用,但外部影响又总是通过内部条件而折射出来。总之,外部原因通过内部条件而起作用,其中内部条件是中介。社会文化历史学派关于心理在活动中发展的原则,对于我们认识作家、艺术家个性心理发展的规律,同样也具有启示意义。

社会文化历史学派自觉以马克思列宁主义作为指导来研究心理现象,既重视人的心理活动的生理机制,又强调人的心理活动的社会制约性,既关注个体心理,也重视社会心理,其中又特别地突出活动在心理形成和发展中的作用。他们所提出的理论、观点,从一个重要的角度纠

^① 彼得罗夫斯基主编:《普通心理学》,人民教育出版社,1991年,第51页。

正了西方心理学派的种种偏颇,对文艺心理学研究有着重要的指导意义。这个学派的代表人物很少有从事文艺心理学研究的,但苏联的文艺心理学研究几十年来是在这个学派的理论观点影响下进行的,其中上半世纪的维戈茨基和下半世纪的梅拉赫是两位有代表性的人物。

二 维戈茨基的文艺心理学研究

列夫·谢苗诺维奇·维戈茨基(1896—1934)是苏联早期杰出的心理学家,是在十月革命后头一个十年从事文艺心理学研究的。十月革命后,苏联文艺学把主要注意力集中于思想宣传任务和批判唯心主义和形式主义,重点是阐述辩证唯物主义和历史唯物主义艺术观的基本原理,很少顾及艺术特性和艺术规律的研究。同时,文艺界“左”的思潮泛滥,庸俗社会学盛行,他们把研究文艺心理学的人往往不分青红皂白统统斥之为唯心主义者,文艺心理学研究被视为雷区。卢那察尔斯基曾在一次报告中谈到这种情况:“不久前我们这里还有各种评论家写文章说,无产阶级作家不应该研究心理学,——说是既然我们根本否定了灵魂,还讲什么心理学?”^①

这种观点今天听来荒唐可笑,然而却道出了当时严峻的现实。在这种情况下,如何以马克思列宁主义为指导研究文艺心理学的问题一直没有提到日程上来。20年代也出现了为数不多的文艺心理学著作,这些著作虽然力求在客观材料的基础上把文艺心理学作为一门独立的学科加以研究,但由于受到西方心理学的明显影响,方法论基本上是唯心主义的,例如 H. 叶尔马科夫在《普希金创作心理研究》(1923)和《果戈理创作分析概述》(年代不详)中,就企图运用弗洛伊德的观点来分析普希金和果戈理的创作。C. O. 格鲁津别尔格的《创作心理学》(1923)和《天才与创作》(1924)坚持病态心理学的观点,他把创作看做是克服死亡恐惧的结果,是由于悲观情绪和道德的匮乏而产生的。同时,也存

^① 卢那察尔斯基:《论文学》,人民文学出版社,1978年,第286页。

在把创作看做是反映作家意识折射的客观现实的见解。例如 A. 别列茨基在《在语言艺术家的工作实验室里》(1923)中就明确指出:“文学活动不是某种神经病的结果,它同其他类型的脑力活动一样,是一种理智的和合理的活动……关于创作是完全本能的思想,如同关于诗的创作带即兴性质的思想,应当大大加以限制。”^①

这个时期值得特别重视的文艺心理学研究专著是 C. 维戈茨基的《艺术心理学》(1925)^②。维戈茨基在 1915—1925 年期间,大约用了十年时间才完成这部专著。当年他是个不到 30 岁的青年学者,而他的专著《艺术心理学》却在 20 年代的多种文艺学、文艺心理学论著中异军突起。他既批评唯心主义和形式主义,又批评教条主义和庸俗社会学,力图建立客观的艺术心理学理论体系。维戈茨基是面对文艺界十分复杂的局面而步入文艺心理学领域的。从方法论讲,他坚持的客观分析的方法,也就是客观现实决定心理和意识,客观现实决定艺术创作心理的辩证唯物主义原则,他力求从社会生活和作为社会历史存在的人的生活去理解艺术的功能。为了依据这一原则展开对艺术创作心理的论述,他首先用了不少篇幅清理和批判了各种错误观点:既批判了把艺术仅仅理解为纯认识功能的片面认识,也批判了把艺术理解为手法的形式主义观点,以及心理分析学派把人的一切心理活动统统归之为性欲,因而抹杀意识的唯心主义实质。正如梅拉赫所指出的,“这本专著充满主观唯心主义的创作心理学同客观主义理论相对照的热情”^③，“它在艺术心理学史上的意义是公认的”^④。更为可贵的是维戈茨基没有简单对待形式主义和心理分析学派。尽管他从方法论上指出它们的唯心主义实质,但同时也看到了其中的有益成分,并把它融化到自己的理论体系之中。例如,他指出心理分析学说有“积极方面”,有“十分可贵的论点”,“提出了无意识,既扩大了研究的范围,指出了艺术中无意识如

① 梅拉赫:《艺术创作心理学:研究对象和方法》,《艺术创作过程心理学》,列宁格勒,1980年,第5页。

② 维戈茨基:《艺术心理学》,上海文艺出版社,1985年。

③ 梅拉赫:《文学创作心理学》,《苏联简明文学百科》第6卷,莫斯科,1971年,第69页。

④ 梅拉赫:《艺术创作心理学:研究对象和方法》,《艺术创作过程心理学》,第6页。

何成为社会性的东西”。在这里我们看到,当年这位青年学者既表现出敢于触雷的科学勇气和批判精神,也显示出实事求是的科学态度和恢宏气度。

维戈茨基试图在《艺术心理学》中建立一种独具一格的、以文学作品为自身研究对象的客观艺术心理学理论体系。因此他没有在著作中全面、系统地介绍艺术心理学的基本知识,而是不厌其烦地通过对艺术作品的分析和解剖来验证自己的理论观点。作者力图通过对作品的分析把文艺学和心理学有机地结合起来。用他的话说,就是“从艺术作品的形式出发,通过对形式的要素和结构的功能分析,说明审美反应和它的一般规律”。这里关键是通过分析艺术作品结构的内在矛盾来揭示美感反应的心理机制。他认为只有抓住这个关键才能理解艺术的特性,洞察伟大艺术作品之所以不朽的奥秘。在专著中,作者利用大量篇幅,通过对克雷洛夫寓言、布宁短篇小说和莎士比亚的悲剧这三种一个比一个高级的艺术形式的详尽分析,从理论和实践的结合上来阐明自己的理论,读来令人觉得具体、生动,韵味无穷。在他看来,分析作品的结构主要是分析结构的内在矛盾,从心理基础来讲就是所谓“逆向感情”的运动。正是这种运动造成艺术的感染力,产生艺术的特殊功能。他认为,“逆向感情”就是构成作品内容的情绪和激情沿着两个相反而又趋向同一终点的方向发展。在终点上仿佛发生“短路”似的,排除了激情,感情得到改造和净化,也就是痛苦的和不愉快的激情得到一定的舒泄,转化为相反的激情。他指出:“审美反应本身实质上就可以被归结为这种净化。”正是从这个意义上讲,他认为脱离心理学就无法解释文学,心理学对于理解艺术作品的结构和艺术的特殊功能有举足轻重的意义。以莎士比亚的悲剧《哈姆雷特》为例,维戈茨基认为悲剧的内容和悲剧的材料是讲哈姆雷特如何杀死国王以报杀父之仇,而悲剧的情节讲的却是他如何不杀国王,而当他杀死国王的时候也并非由于报杀父之仇。这个剧的基础就是这种情节的两重性,而这种结构的内在矛盾的心理基础就是“逆向感情”的运动;悲剧仿佛始终在戏弄观众的感情,向我们许诺一开始就呈现在我们面前的目标,可又总使我们离开这个目标。我们原以为两条路线是走着相反的方向,可是最后却在国

王被杀这场戏上相遇。导致杀死国王的因素就是始终推迟杀死国王的因素,这样两股道上的“电流短路”了。观众的感情并不因为国王被杀而感到满足和轻松。国王被杀后,观众的注意力马上闪电似的转到哈姆雷特的死亡身上,从新的死亡中感受到和体验到观看悲剧时始终折磨他的意识的种种令人痛苦的矛盾。观众的感情也就在这个过程中得到“净化”。

维戈茨基通过对作品形式和结构的分析来阐明审美反应的规律的确有独到之处,令人耳目一新。然而,从方法论角度看,这种只通过分析文艺作品来研究艺术心理学的方法是有其局限性的。但总的看来它还是一部经受了时间考验的有学术价值的专著。作者当年面临的矛盾,所提出的问题,以及对新的理论体系和研究方法的探求,对于今天我们建设马克思主义文艺学和马克思主义心理学仍然有深刻的启示。

三 60—70年代文艺心理学的复兴和发展

60年代以后,苏联文艺心理学研究出现了新的转机。随着文艺特征、创作规律和作家创作个性问题日益受到苏联文艺界的重视,沉寂多年的文艺心理学研究又开始活跃起来了。这个时期出现的一批著作虽然写作宗旨各异,水平高低不一,但都力图运用马列主义观点研究文艺心理学,批判唯心主义观点。其中有 A. 科瓦廖夫《文学创作心理学》(1960),雅科勃松《情感心理学》(1—2卷,1958—1961)、《艺术感受》(1965),A. 切伊特林《作家的劳动》(1962、1969),维戈茨基《艺术心理学》(写于1925年,1965年初版,1968年二版),列诺勃里《作家和他的工作》(1966),梅拉赫《作为创作过程的普希金艺术思维》(1962、1971)和《作家的天才和创作过程》(1971)等,这些著作涉及建设文艺心理学的一系列重要理论问题。

首先是研究对象问题。文艺心理学是一门边缘学科,它同美学、文艺学等相邻学科都有密切联系,都是研究文艺创作的,然而又有特殊的研究对象。梅拉赫指出,文艺心理学“研究作家对现实印象进行创造性

加工的心理特点,作为创造者的作者的个性心理,处于动态(从构思产生到完成)的艺术作品创作过程的普遍的局部的规律”^①。科瓦廖夫认为,“文学创作心理学既研究作为反映现实的特殊形式的艺术创作过程本身的规律性,又研究读者和听众感受和理解艺术作品的规律性”^②。在他们看来,文艺心理学是以创作过程作为研究对象的,它研究创作过程的心理机制。但创作过程是离不开作家个性的,因此它又必须研究作家个性心理,包括作家的气质、感觉特点、才能、情感意志特点和兴趣爱好等。同时,他们又把创作的的心理过程看成是作者和读者双向交流和协同活动的过程,因此又强调文艺心理学既要研究艺术创作过程的心理机制,又要研究艺术接受过程的心理机制。

苏联学者还阐明了研究文艺心理学的重要意义。从理论上讲,文艺心理学揭示创作过程的特点和规律,这对于研究艺术的本质、艺术创作的规律和艺术思维的特点至关重要。从实践上讲,文艺心理学可以帮助作家提高专业素养和技巧,帮助他们认识“创作战略”,同时也可以帮助高等艺术院校选拔艺术人才。

其次是理论基础问题。苏联学者强调文艺心理学研究必须建立在科学的理论基础之上,他们指出,“依靠作为哲学基础的马克思列宁主义反映论,依靠作为自己科学基础的巴甫洛夫高级神经活动学说,我们就能比较充分地描绘和理解文学艺术创作的现象”^③。依据马克思列宁主义的反映论原理,心理是处于现实状态的大脑的功能。现实是创作的源泉,然而文艺创作又不是现实的机械反映,它是一种创造性的反映现实的活动,它是离不开作家的创作个性的。艺术创作过程的全部复杂性归根到底是由反映现实的全部复杂性决定的。因此,只有依靠辩证唯物主义反映论,才能揭示作家艺术家复杂的隐秘的创作过程。而巴甫洛夫的高级神经活动学说则是从自然科学角度,用生命的状况来解释心理活动的根源,它为揭示创作活动物质的、生理的基础提供了

① 梅拉赫:《文学创作心理学》,《苏联简明文学百科》第6卷,莫斯科,1971年,第69页。
② 科瓦廖夫:《文学创作心理学》,福建人民出版社,1983年,第1—2页。
③ 同上书,第6页。

理论根据。梅拉赫认为,巴甫洛夫学说从生理学角度阐明了一般思维的机制,有助于揭示艺术思维的生理心理基础。他的第一信号系统和第二信号系统交互作用的原理有助于揭示想象、幻想、记忆在艺术思维中的特殊作用。^①科瓦廖夫认为,巴甫洛夫的第一信号和第二信号相互作用的原理“从生理上论证了创作过程形象思维和抽象思维的统一”,“其中,人的高级神经活动的特殊类型学说,在研究文艺创作心理学方面有特殊意义,因为它恰好揭示了艺术反映现实的特殊性以及它同科学反映的区别”。^②巴甫洛夫根据两种信号系统把人分成思想型、艺术型和中间型三种类型。他认为艺术型的特点是感受的完整性、丰富性和生动性;高于抽象思维的想象力;高度的激情。但他往往把艺术型和思想型尖锐对立起来,认为艺术型是第一信号系统占优势,思想型是第二信号系统占优势,艺术家是不好的思想家,思想家是不好的艺术家。科瓦廖夫指出,事实并非如此,他说:“艺术型和思想型的本质区别在于,艺术家在自己的活动中更多依靠第一信号系统,而科学家更多依靠第二信号系统,第二信号系统在两种类型人那里都起最高调节作用。”^③当然,苏联学者的研究尚待进一步深入,然而必须把文艺心理学建立在科学理论的基础上则是毫无疑问的。

最后是方法论问题。对一门学科的发展来说,方法论至关重要。苏联文艺心理学研究也十分重视方法论问题。他们认为:“文学艺术创作是非常复杂的、隐秘的,也是潜藏的过程,心理学研究家很难深入到作家的意识中,去跟踪形象的运动和变化,所以直接认识创作活动的现象是不可能的,为此心理学家选择了迂回的道路,也就是间接地研究创作过程的道路。”^④所谓间接研究方法,可以包括以下几个方面:客观地、偶然地观察作家在创作时的行动和活动,主要借助亲友的观察材料、回忆录;分析作家以口头形式或书面形式谈创作的材料,其中系统

① 梅拉赫:《作为创作过程的普希金艺术思维》,莫斯科·列宁格勒,1962年,第28页。

② 科瓦廖夫:《文学创作心理学》,第6页。

③ 同上书,第48页。

④ 同上书,第20页。

整理的理论性意见尤为重要；分析创作活动的产品——文学艺术作品，不仅要研究最后定稿本，还要研究最新的草稿，以便通过比较不同文本研究作家艺术思维的过程；研究作家的日记、札记和笔记等。为了促进文艺心理学研究的深入，苏联学者向来重视整理积累有关创作过程的第一手材料，力求从大量材料的研究中寻找文艺心理学的规律。其中，关于世界文学经典作家和俄苏作家“创作实验室”的书籍在文艺心理学研究的文献中占有特殊地位。早在 30 年代，就有以“我们是如何写作”为题在作家中间进行调查的尝试（见文集《我们是如何写作》，1930 年），高尔基、阿·托尔斯泰、费定等人的回复都包含创作心理学的珍贵材料。50 年代，苏联作家的自我分析也反映在《作家的劳动》（1955）、《论戏剧家的劳动》（1957）等书籍中。其中在文艺心理学研究文献中占有特殊地位的是 4 卷本的皇皇巨著《俄国作家论创作劳动》（18—19 世纪）（梅拉赫编，1954—1956）。再以列夫·托尔斯泰为例，有关的文献就有《托尔斯泰论文学》、《托尔斯泰文学日记和书信》、《托尔斯泰夫人的日记》、《同时代人回忆托尔斯泰》，以及《〈复活〉创作过程》、《〈安娜·卡列尼娜〉创作过程》、《〈战争与和平〉创作过程》、《托尔斯泰是怎样写作的》等专著和书籍。

当然，随着现代科学技术的发展，文艺心理学研究就已经不能满足于传统的方法，人们还采用实验方法，甚至主要运用控制论、人工智能研究方面的成就作为研究的辅助手段。

到了 70—80 年代，苏联的文艺心理学研究进入了新的阶段。苏联学者在总结 60 年代文艺心理学研究状况时，一方面充分肯定这个时期确定了在辩证唯物主义和历史唯物主义基础上研究文艺创作过程的可能性，积累了大量的、尚待进行深入分析的事实材料，为文艺心理学研究创造了前提条件。另一方面又尖锐指出这门学科没有能够得到进一步发展的主要原因在于方法论的研究比较薄弱。从以唯心主义为指导转到以辩证唯物主义的反映论为指导，这当然是方法论的一大进步，但不等于这门学科不存在方法问题了。这种研究方法的产生和运用虽有其历史条件所限，也有其意义所在，然而已不适应文艺心理学发展的要求。梅拉赫指出：“苏联创作心理学研究者面临的首要任务是在哲学、

心理学、文艺学和其他人文科学以及自然科学最新成就的基础上重新理解先前的问题:灵感、想象、创作动机、直觉和天赋等等。研究艺术思维的心理和由于艺术方法不同而形成的不同类型的艺术思维的心理,具有最重要的意义。”^①这里提出了对文艺心理学发展具有重要意义的两个方法论问题。一是要运用综合研究方法研究文艺心理学。这是因为文艺心理学的研究客体——文艺创作是特别复杂的,要深入揭示它的奥秘,是哪门学科都无法单独完成的。因此必须进行综合研究,需要吸收社会科学和自然科学的各种专家以及作家和各种艺术活动家共同研究。二是要充分重视创作个性。针对以往文艺心理学研究中忽视创作个性,把创作过程心理机制同一化的缺点,提出要重视艺术思维特点和艺术思维类型的研究,这是因为作家的创作个性是同作家艺术思维的特点相联系的,而采用不同的创作方法,也是与不同的艺术类型相联系的。这个方法论问题的提出为苏联当代文艺心理学研究开辟了新的前景,是文艺心理学研究的一个重要突破。

70—80年代以来,苏联文艺心理学研究除了方法论的革新外,研究范围也得到扩展。“意识——无意识”体系中的无意识问题开始引起重视。1979年9月29日—10月5日曾经在梯比里斯召开了无意识心理活动问题国际会议。为了迎接这次国际讨论会,1979年出版了由A. C. 普兰吉什维里、A. E. 谢罗季雅,Ф. B. 巴辛编辑的3卷本专著《无意识——本质、功能、研究方法》。以这样的规模和力量来研究苏联学术界过去曾经加以否定的无意识问题,在这这是少见的。

专著提出了研究无意识活动的基本方法论原则。^②其中包括:要在由生理心理过程的低水平直到人的精神生活的最高水平的基础上研究无意识表现的必然性;在对待任何一个有关无意识活动的问题时,都要考虑到体验的“意义”要素的重大作用;在研究无意识问题时不仅应注意到对立意象,而且更应注意到其间不可消弭地存在着的协同性意

① 梅拉赫:《文学创作心理学》。

② 关于专著内容的介绍均据斯维勃洛娃的文章《艺术中无意识问题研究进展》,见《艺术创作综合研究问题,1982》,列宁格勒,1982年。

象等。

四 苏联当代文艺心理学的代表——梅拉赫

梅拉赫(1909—1987)是苏联著名的文艺学家、语文科学博士、列宁格勒大学教授,全苏艺术创作综合研究委员会主席。梅拉赫长期从事俄国文学史和文艺学的研究,他著有一系列研究普希金的专著,对苏联普希金学的发展作出了重要的贡献;他的文艺学专著《列宁和19世纪末20世纪初俄国文学问题》(中译本题为《列宁和俄国文学问题》)对苏联现代文艺学发展有着方法论意义,曾获苏联国家奖金。梅拉赫还非常重视文艺心理学的研究并作出重大贡献。如果说苏联文艺学存在学派的话,梅拉赫就是苏联文艺心理学派的代表。早在50年代,他就主编了4卷本的皇皇巨著《俄国作家论文学创作》(1954—1956),收集了18—19世纪俄国作家论文学创作的丰富的第一手材料。后来又写出了很有影响的专著《作为创作过程的普希金艺术思维》。60年代以来,他开创和领导了苏联艺术创作综合研究这一新的科学方向,把苏联文艺心理学的研究推到一个新的阶段,近20多年来这一新的科学方向取得了一系列引人注目的成果,得到国内外学术界的广泛承认。梅拉赫本人在70—80年代主编过《艺术和科学创作》(1972)、《艺术创作过程心理学》(1980)、《艺术创作:综合研究问题》(1982、1983)等论文集,著有《在科学和艺术的交接点上》(1971)、《作家的天才和创作过程》(1971)、《创作过程和艺术接受》(1985)等专著。

《创作过程和艺术接受》^①一书是作者多年从事文艺心理学研究和艺术创作综合研究带总结性的成果,也体现了苏联80年代艺术创作综合研究和文艺心理学研究的新水平。这本专著的内容十分丰富,主要包括三个部分:一是“猜透‘创作奥秘’的综合方法”,这部分论述艺术创作综合研究的方法和原则,是全书方法论的基础;二是“从构思到作品

^① 梅拉赫:《创作过程和艺术接受》,黄河文艺出版社,1989年。

的完成”，这部分论述创作过程和艺术思维问题；三是“艺术接受：任务和经验”，这部分论述读者、观众和听众的艺术接受问题。这部专著的鲜明特点是对文艺心理学研究的方法论十分重视，作者为此特地给专著标上副标题“综合方法：经验、探索和远景”。作者力求从综合分析的角度，从不同学科相互影响和相互作用的角度来研究创作过程和艺术接受问题。同时，理论的研究又同分析创作实践相结合。

梅拉赫文艺心理学研究的内容是十分丰富的，这里只是重点谈谈梅拉赫的文艺心理学研究方法及其给我们的启示。

一是综合研究方法。

艺术创作综合研究是梅拉赫所倡导的文艺心理学研究方法，它为苏联文艺学研究揭示了新的前景。所谓艺术创作综合研究，就是吸收社会科学和自然科学的各种专家以及作家和各种艺术家共同研究艺术创作问题，它的课题相当广泛，其核心问题是文艺心理学所研究的两个相互关联的问题——艺术创作过程的心理机制和艺术接受过程的心理机制问题。

艺术创作综合研究的产生，有深刻的社会历史原因，同时又同文艺心理学研究客体的特点密切相关。分析清楚这个问题我们就能够从更广阔的背景上和更高的层次上来认识和研究文艺心理学。

艺术创作综合研究的产生首先是时代的要求。在原子、宇宙、控制论的时代，科学和艺术相互关系的争论几乎成了全球性的问题。西方有人认为，人文主义文化和科学技术文化日益尖锐的对立是不可避免的，他们甚至预言科学技术革命胜利的时代将是艺术灭亡的时代。苏联在 60 年代也曾经爆发这一场“物理学家和抒情诗人”的争论。最后正是艺术创作综合研究把这场国际性的争论引导到正确的轨道上：不是进行抽象的无休止的争论，而是深入探讨作为人类创造活动的科学创造和艺术创造的共同规律和各自的特点。其结果不是科学和艺术的对立，而是科学和艺术的密切联系；不是人文科学和自然科学的矛盾，而是人文科学和自然科学的相互渗透和共同发展。

艺术创作综合研究的产生同时也是同文艺心理学的研究客体的特点密切相关的。综合方法往往是在研究特别复杂的客体和对对象时产生

的。文艺心理学的研究对象是艺术创作过程和艺术欣赏过程的心理活动,而它的研究客体则是艺术创作,从广义上讲是人,是人的精神生活,是人类最复杂的精神活动的规律。要充分认识和揭示这样一个具有复杂性、多面性、动态性和隐秘性的客体,是哪一门学科也无法单独完成的,因此迫切需要综合研究,需要跨学科的研究,需要社会科学家和自然科学家的密切合作。

梅拉赫在总结前人经验和教训的基础上,指出吸收各学科进行艺术创作综合研究要有共同的终极目标;要有共同的研究大纲,要明确各个学科在综合研究中的可能性和界限;而最重要的原则则是要充分考虑艺术创作的特性,考虑艺术的审美本质,不能偷换学科的对象。如果背离了这条重要的原则,研究就会走上机械套用、简单类比的庸俗社会学老路,其结果将会葬送整个艺术创作综合研究。

在研究艺术创作和文艺心理学方面,各门相关学科所提供的可能性并不是等价的,因此必须仔细说明某一学科同研究客体有什么关系,可以运用于艺术创作研究的哪个方面,从而确定它在艺术创作综合研究中的地位和作用。具体说,辩证唯物主义和历史唯物主义哲学是艺术创作综合研究的哲学基础,它切入综合研究的基本问题不是一般的文艺学和哲学的关系,而是研究艺术地把握世界的认识论基础,如艺术审美认识的本质,艺术创作主客体的关系等。美学、文艺学、艺术学是艺术创作综合研究的主导学科,这三门学科又是相互作用的,其中美学像是指示器,它要保证艺术创作综合研究整个过程始终不离开美学标准。在其他学科中最为接近研究客体——艺术创作的是社会学、历史学、心理学、语言学、民族志学等“邻近科学”。例如社会学同艺术学、文艺学相结合研究艺术的社会功能,研究读者、听众或观众的艺术需要和艺术接受,艺术接受的层次和类型,以及他们对作家的艺术家的反作用。史学和艺术学、文艺学相接近的基础是研究社会过程的历史主义,通过它们的相互结合研究艺术的认识和思维同历史的认识和思维的各自特点和相互联系,研究历史形象和艺术形象的对比关系。语言学和艺术学、文艺学相结合研究语言和艺术思维的关系。其中值得特别注意的是心理学。心理学同艺术学、文艺学相结合能够极大地推动艺术

创作的研究。作家创作个性的研究,创作过程和艺术接受的研究,离开心理学是无法完成的。然而如果不能注意到艺术的特点,只局限于用心理学手段和方法研究艺术创作,也会导致片面性。至于自然科学在艺术创作综合研究中的地位和可能性就更为复杂了。梅拉赫认为在艺术创作综合研究中运用自然科学的任务虽然是艰巨的、长期的,但方向是肯定的,基础也已奠定。例如在创作过程研究中,已经广泛利用心理学家和生理学家·H. 乌兹纳泽的“定势”概念,生理学家 A. B. 乌赫托姆斯基的优性学说。其他把生理学和艺术创作综合研究联系在一起的问题有:依据大脑功能系统分析艺术形象形成的机制,用高级神经中心兴奋和抑制过程说明联想联系产生的机制,以及情感生理学等。当然也要看到艺术创作心理生理机制研究的成果是有限的。在艺术创作综合研究中,自然科学的另一个领域——控制论的运用也从怀疑到肯定。首先是作为哲学理论层次的控制论概念(系统、功能、结构)在艺术创作研究中的运用,同时电子计算机也成为研究艺术创作的辅助手段,这是潜在的有效方法。

二是系统分析方法。

梅拉赫指出苏联文艺心理研究存在的主要问题是将创作过程和艺术思维同一化。表现为:多半是按照通常的栏目(灵感、情感、想象、直觉等)孤立地研究创作过程的心理机制。这种研究存在明显的弊病:一是割裂了艺术思维诸种心理因素的内在联系和相互作用;二是忽视创作过程各个阶段和各个环节的特点和联系,没有把创作过程看做是包含着相互联系的许多阶段和环节的动态过程;三是脱离了属于不同时代、不同流派、不同创作方法、不同艺术体裁、不同创作个性的作家的创作过程和艺术思维所具有的特点。例如为了举例说明创作过程中某种心理因素,常常不加区分地引用分属不同时代、不同流派、不同创作方法、不同艺术体裁、不同创作个性的作家的材料,结果只能造成同一化、简单化,只能是例子的堆砌。这些弊病的存在使文艺心理学研究只停留在例证的引用和分析上,停留在创作心理现象的表层,很难深入分析和把握艺术创作过程和艺术思维的规律。正是针对这些问题,梅拉赫强调文艺心理学研究要打破旧的框框,采用系统分析方法。他认为系

统分析方法是无所不包的,它处于当代所有科学探索的中心,运用这种方法对于文艺心理学研究有重要意义。

第一,系统方法的运用揭示了在文艺心理学研究中再现创作过程完整图景的可能性和从不同等级的层次上研究创作过程的可能性。梅拉赫认为,根据系统分析方法,可以把创作过程分为三个等级层次。

第一级层次是研究某个作品的创作过程,揭示创作过程同作家创作目的的关系。

第二级层次是研究某个作家的作品的创作过程,揭示一定作家创作过程的总特点。

第三级层次是按照一定的特征比较分析不同作家的创作过程,从中找出创作过程的共同特点和一般规律。

梅拉赫在《创作过程和艺术接受》一书中,就具体分析了普希金、陀思妥耶夫斯基、契诃夫三个俄国作家创作过程的各自特点,同时指出这三个作家的创作过程都明显地表现出以下几个阶段:一定的问题情势,思想的产生,计划的选择,探索和挑选最佳的创作方案。在他们的创作过程中占主导地位的是奠定作品基础的思想,作家通过思想把一切美的、表达的和描写的因素结合在一个完整的艺术结构之中。

第二,系统方法可以运用于研究创作过程的艺术思维。梅拉赫指出,每个作家的创作意识中存在不同的思维因素:概念的和形象的因素,直觉和幻想的因素,语言逻辑的、视觉的和情感记忆的因素等。这些因素在不同作家那里按照不同的方式联结起来,形成独特的联系,并且具有系统性。正是这种独特的系统性决定了每个作家创作过程独特的个性特征,并且体现在创作过程之中。他认为,可以根据作家艺术家的艺术思维中是理性逻辑思维占优势还是具体感性思维占优势,将艺术思维划为三种类型:理性型,理性逻辑思维较之具体感性思维占相对优势,具有思想压倒形象的特点;主观表达型,描写的感情和激情色彩浓重,分析和概括的倾向相对薄弱一些;艺术分析型,创作具体感情因素和分析因素相结合,思想和形象相结合。当然这种分类不是十分严格的,仅仅是指占优势的倾向而言,而不是对它质的特点的完整说明,同时还存在中间型和过渡型。从文学艺术发展的历史来看,每种艺术

思维类型的发展都有历史的制约性,历史上有过这种或那种艺术思维类型占优势的时代。例如理性型在古典主义时期占优势,主观表达型在浪漫主义时期占优势,艺术分析型在现实主义时期占优势。然而这种优势的存在并不意味着作家创作个性的泯灭,在任何一个时期都可能出现这样一些作家,他们在自己的创作中同时表现出不同艺术思维类型的各种因素。总之,艺术思维体现着作家世界观的综合特征,理解周围世界和大自然的独特方式,对现实印象进行独特加工和概括的特点,是有一定规律的,因此分析艺术思维是阐明作家创作个性的重要途径。

第三,系统方法的运用使得我们有可能按照新的方式来阐明幻想、直觉、下意识、联想和其他一些艺术思维因素,也就是不把艺术思维的各种因素同一化、简单化,而是通过系统分析的方法指出不同作家在不同创作方法、流派、体裁和创作个性作用下所产生的独特表现形式。拿联想来说,在艺术分析型的艺术思维中,就有可能促进艺术描写的丰富性,有助于多方面地、现实主义地揭示形象和情节运动的因果关系。然而在现代主义的某些作品中,联想就不是以描绘事物本质的形式出现,而是由一些概念杂乱无章、七拼八凑堆砌起来的意象,这种联想就丧失了用来沟通思想的性质,建立在联想基础上的隐喻在这些作品中也就丧失了自己的审美认识功能,失去了客观基础和说服力,隐喻的堆积结果变成了毫无目的的游戏。

三是理论和实践相结合的方法。

除综合研究和系统分析外,梅拉赫文艺心理学研究方法另一个值得重视的特点就是理论和实践的密切结合,也就是抽象理论层次和具体描写文学创作过程的经验层次的结合。他认为这两个过程如果是彼此孤立进行,那是无法深入揭示艺术创作心理的规律的。因为文艺心理学研究中任何理论概括都来自作家的创作实践,为了达到理论和实践的紧密结合,需要十分重视掌握材料,特别是掌握系统的材料。如果我们所掌握的材料是不充分的、零散的、片面的,就无法深入揭示艺术创作心理的特点和规律,就会表现出表面性和片面性的毛病。

梅拉赫在理论和实践相结合方法,在系统掌握第一手材料方面是

下了很大工夫的。早在 1954—1956 年,他就主编了《俄国作家论创作劳动》,其中收集了 18—20 世纪 40 名俄国著名作家论述创作劳动的第一手材料,内容相当系统,十分丰富。1962 年,他又充分发挥自己研究普希金创作的优势,通过大量手稿对普希金的艺术思维进行系统深入的研究,写出了著名专著《作为创作过程的普希金艺术思维》。而梅拉赫在新著《创作过程和艺术接受》(1985)中,对普希金、陀思妥耶夫斯基和契诃夫艺术思维的系统分析,可以说是文艺心理学研究中少见的理论和实践相结合的范例。艺术思维的研究长期以来是久攻不下的难题,一直没有取得较大的突破和进展,不少人只得放弃这方面的研究。梅拉赫在艺术思维的研究方面却是知难而进,独辟蹊径,别开生面地运用系统方法研究艺术思维,提出进行创作过程类型学研究,艺术思维类型学研究,为艺术思维的研究开辟了新的前景。值得称道的是,他的这种研究不仅是建立在抽象思辨的基础上,而且是建立在对俄国著名作家艺术思维类型研究的基础上。在对三大作家艺术思维进行分析时,他先是依据作家不同文本的手稿、书信、日记、言论和作家同时代人的回忆录,把作家本人论述创作的意见同他的创作过程结合起来,对他们的创作过程进行系统细致的分析。由于这种分析具有比较完整的系统性,因此能够比较深刻地揭示出作家艺术思维体系中各自的特点和同类作家的共同特点。他的这种分析具体讲有以下几个比较明显的特点。

首先,善于从总体上把握作家艺术家艺术思维的特征。梅拉赫不是从个别作品、个别材料出发,而是通过比较系统地掌握作家创作过程的材料,紧紧抓住作家艺术思维的主要特征。作者认为普希金的创作具有“灵感的真诚”、“明晰的思想”和“感情真实”的特点,他的艺术思维体系是有别于古典主义的一种开放体系,它不囿于条条框框,而是向生活开放的。他称普希金为诗哲,认为在他的独特的艺术思维中思想家和诗人融为一体。普希金作为真正的诗人特别强调真正的诗歌必须具有诗意的情感和丰富的想象力,同时他身上非凡的想象力是同创作过程明确的目的性并行不悖的,想象是服从于创作思想的,诗人善于克服想象的“无拘无束”使其符合思想的方向。这突出表现在他对创作提纲

的重视。而在创作过程中,内在的“立意”又始终没有囿于理性主义,没有产生通过诗歌语言复述抽象真理的现象。在他的艺术思维中,概念和形象的因素,深刻的思想和生动的形象是和谐统一的。如果说普希金的艺术思维是明晰的、和谐的,那么陀思妥耶夫斯基的艺术思维体系则是矛盾复杂的。然而梅拉赫依然能够透过作家十分复杂和充满矛盾的艺术思维体系,看出作家艺术思维的基本特征是“认识—分析”的趋向。作家常常发表必须寻找一定“规则”和“指导线索”的议论,对创作过程的认识分析任务怀着浓厚兴趣。他认为艺术家的任务就在于抓住最尖锐、最折磨人的问题,揭示当代最隐秘的现象,看到普通人发现不了的东西。他十分重视周密思考提纲,重视作品的“主要思想”。他的创作构思总是贯穿统一的意向,力求搞清在充满“分裂”和“二重性”的土壤上形成的性格。在创作中,他力求将理性逻辑的因素同浓烈的情感因素、生动的形象因素结合起来。至于契诃夫,梅拉赫是通过同陀思妥耶夫斯基相比较来揭示作家艺术思维的特点。陀思妥耶夫斯基认为自己的创作任务是说明社会的“杂乱无章”、“混乱不堪”,面临新时代的契诃夫则提出了要分析生活的“迷魂阵”结构,他给自己规定的艺术创作总课题是对人类灵魂的“无形世界”进行艺术分析。他对艺术与科学,艺术思维和科学思维相互关系问题经常感兴趣。在他身上具有分析家和艺术家的天赋。在他的创作过程中,总是把严整的逻辑和对世界的诗意感受结合起来,总是把构思的“纲领性”同充分客观描写的要求、细腻的表现手法结合起来。在具体分析三个作家艺术思维的各自特点之后,梅拉赫又在这个基础上归纳出他们的共同特点。他最后得出结论说:“普希金、陀思妥耶夫斯基、契诃夫的艺术思维——在保持他们的差别的同时,以综合性为其主要特色,在这类思维中分析性和情感表达性的因素有机地结合在一起。”

其次,善于从矛盾和斗争的角度把握作家艺术思维的特征,而不是把艺术思维看成是绝对统一、无比和谐的体系。这方面最精彩的例子是对陀思妥耶夫斯基艺术思维特征的分析。西方评论界对陀思妥耶夫斯基创作的看法各执一端,有人说他是直觉主义,有人说他是理性主义,各抓住一点大做文章,总想把作家复杂的艺术思维纳入自己设计的

框框里。梅拉赫认为他们这些看法并没有真正抓住陀思妥耶夫斯基艺术思维的真正特征。他认为作家艺术思维的基本特征是认识—分析的趋向,然而作家的艺术思维体系是一个复杂的、不平衡的、不稳定的而又特别活跃的体系,在这个体系中各种因素的对比关系不断变化。总之,这是一个充满矛盾而又充满活力的艺术思维体系。陀思妥耶夫斯基的世界观存在强的一面和弱的一面,他对当代生活“骇人听闻的混乱”的批判是天才的,而他所提出的解决矛盾的办法,所谓对未来的“省悟”却是神秘的和反动的。这种矛盾也体现在他的艺术思维中。当作家从现实生活出发,当他的艺术思维中形象情感因素占优势,逻辑理性因素被形象情感因素所掩盖时,作品就充满艺术力量。例如在《卡拉马佐夫兄弟》中,当哥哥伊凡向苦修道士阿辽沙弟弟讲述将军如何当着母亲的面放出一群猎犬把小孩撕成碎片时,笃信宗教的阿辽沙竟然违背他所敬重的新约说了一句“枪毙他!”在这里起作用的是现实生活的力量,形象情感的力量,而不是宗教理性逻辑的力量。相反,当作家艺术思维中脱离现实的理性逻辑因素占优势时,具体形象情感的因素只能作为一种点缀,这时作品必然丧失艺术力量。同样是在《卡拉马佐夫兄弟》中,当作家企图塑出抢救世界的教士的“光辉”形象时,艺术思维中脱离现实生活的逻辑理性因素完全挤掉了形象情感的因素,结果作品的描写千篇一律,空洞无物,完全丧失艺术的力量。事实证明,在创作中如果背离艺术思维的法则,连陀思妥耶夫斯基这样的大作家也逃脱不了受惩罚的命运。但是总的看来,陀思妥耶夫斯基的艺术思维体系是现实主义的,它比作家任何脱离现实生活的偏执理论更有力量,作家创作不朽的力量概源于此。

第三,善于从发展中把握作家艺术思维的特征。梅拉赫没有把作家的艺术思维看成是静止的,而看成是不断发展变化的,因此特别注意分析艺术思维不同发展阶段上的特征。这方面突出的例证是分析普希金艺术思维的发展变化。普希金的创作经历了从浪漫主义到现实主义的发展过程,他的艺术思维也经历了前后变化的过程,这表现在他对待创作提纲态度的变化和创作提纲本身的变化上。在浪漫主义时期,他的注意力集中在所描写的事物的质的规定性和主要特征上,在激情的

表达上,而不是集中在对产生人物性格和激情的根源,对制约人物性格的环境进行深入的分析上。这时,他对创作提纲也没有给予更多的重视。例如在浪漫主义时期的作品《高加索的俘虏》中,他着重表现一种性格,表现19世纪青年的典型特征——“对生活的淡漠”,尽管在草稿中有揭示主人公体验的现实具体材料:他被俘了,他对家乡的怀念,他的痛苦,然而这一切后来都被删去了,最后只留下抽象的浪漫主义的“无形体形象”：“他拥抱了高傲的痛苦。”而在现实主义时期,作家越来越重视创作提纲,大大加强了对人物行为动机、性格和激情根源的探索,以及对事件的因果关系,人物和环境关系的细致分析。他在创作《鲍里斯·戈都诺夫》时期曾在一封信中写道：“我边学边思索。”创作中这种分析倾向十分明显地表现在《鲍里斯·戈都诺夫》、《叶甫盖尼·奥涅金》、《波尔塔瓦》和《青铜骑士》的创作提纲中。例如《鲍里斯·戈都诺夫》的创作提纲是作家在仔细研究了沙皇鲍里斯的朝代史以后写成的,提纲很注意构想性,不仅指出了事件的连贯性、安排历史人物,以及用以揭示人物性格的情节,而且出现了情节的人民背景,多次提到“广场”,突出“市民会议”,出现百姓活动。人民背景的出现是俄国戏剧的全新现象,也是作品的重要支撑点,它表现了人民是影响皇位更替的重要力量。总之,剧本中深刻的思想和历史的内容、历史真实和艺术真实、思想和形象达到和谐统一,它比较好地实现普希金的艺术理想,同时也集中体现了普希金现实主义艺术思维的特点。

梅拉赫所提出和实践的文艺心理学研究方法,特别是艺术思维类型学的研究,是富有启示性的,它为文艺心理学研究开辟了新的前景。然而方法并不能代替一切,在研究实践中要创造性地运用这些方法还需要付出艰苦的努力。正如梅拉赫所说：“把艺术创作的痛苦同创作奥秘和创作之谜的研究者所遇到的困难直接比较未必恰当”,然而“为了深入到艺术家非常隐秘的、旁人看不到的内心世界,深入到他的创作实验室,确实需要顽强的毅力和繁重的劳动,需要真正的情感和灵感”。

第三章 马克思主义文艺社会学 与洛特曼的结构符号学

—

在长达 74 年的苏联时期,作为苏联意识形态核心基础的马克思主义,其与洛特曼结构符号学之间几乎不可能不发生关联:一方面,洛特曼结构符号学是在苏联这样一个高度重视马克思主义的民族国家内发育和生成的,一切哲学社会科学研究在当时都不可能脱离马克思主义作为根本方法论的指导;另一方面,从 30 年代初以来,在马克思主义文艺社会学的拷问之下,当年的俄国形式主义者便开始探索把马克思主义文艺社会学与形式主义理论结合,而巴赫金的理论就曾被人当做是把二者有机结合起来的较好范例。这些都是早年师从形式主义大师的洛特曼由以出发的起点。

以洛特曼为代表的塔尔图—莫斯科学派崛起于 20 世纪 60 年代。如果说促使俄国形式主义产生的是白银时代的话,那么,以洛特曼为代表的塔尔图—莫斯科学派则与苏联 50 年代中期到 60 年代初的解冻思潮有着密切关联。从某种意义上可以说,以洛特曼为代表的塔尔图—莫斯科学派整个就是解冻思潮在语境置换后的产物。

尤里·米哈伊洛维奇·洛特曼(Юрий Михайлович Лотман, 1922—1993)是 20 世纪俄国塔尔图—莫斯科学派的领军人物,一生著作等身。他的主要代表作早年是《结构诗学讲义》、《艺术本文的结构》,晚年则有《符号域》(内含《文化与爆炸》)、《在思维的世界里》等著作。关于洛特曼符号学美学文艺学的崛起,传记作者 Б. Ф. 叶戈罗夫这样写道:“在促使洛特曼转向掌握一门全新的科学领域的过程中,60 年代

初期他与一些同样也转向混合领域里的莫斯科语言学家的相识,起着决定性的作用。那些没有受到马尔学说(冒充马克思主义)模式影响的本国的语言学家们,在50年代末到60年代初体验到一场真正的信息和创造力的爆炸性冲击。50年代中期赫鲁晓夫的解冻把‘铁幕’轻轻地撬开了一道缝,人们刚开始有可能与国外建立科研联系,参与国际会议,得到或交换有关科研信息的材料。控制论、信息论、符号学、结构主义、数理语言学的成功已经成为知识界的财富。正如在任何新道路得以展现的紧张激烈的开端时一样,人们对前人的兴趣也空前激增。”^①

“解冻”时期后期,赫鲁晓夫已经开始在文化领域实施收缩政策,但在此时,一个在整个20世纪后半叶俄国人文社科领域具有世界级影响的文艺学流派,开始在主流苏联文化的边缘地带——爱沙尼亚的首府塔尔图——逐渐崛起。从1964年到1992年,以洛特曼为代表的塔尔图学派以塔尔图大学学报为依托,共出版《符号系统论丛》25卷。该派举办的夏季学校(即不拘形式的学术讨论会,1964—1973,共五届),所出《学术报告论题集》及其他论文集7部。该派的参加者几乎囊括当时人文社会学科及自然科学各个领域,汇集了来自莫斯科、列宁格勒、塔尔图、维尔纽斯等地从事各种专业的学者。该派每个代表人物都著作等身,其中又以洛特曼为最。仅洛特曼个人发表的科研论文就多达1000多篇^②,重要论著十多部。圣彼得堡艺术出版社所出版的《洛特曼文集》(已出版8卷,共9卷)还在继续不断编撰陆续出版中。我国第一届“洛特曼学术讨论会”(2005年,北京)所出论文集《集思文丛:洛特曼学术思想研究》(黑龙江人民出版社,2006年)汇集了国内学者学习介绍洛特曼学术思想的初步成果。

那么,在洛特曼的理论著述中,马克思主义的立场、观点与方法究竟是怎么得到具体体现的呢?马克思主义唯物辩证法和历史唯物主义与洛特曼的理论建树之间,究竟有着什么样的关系呢?

① 鲍·费·叶戈罗夫:《洛特曼的生平与创作》俄文版,莫斯科,新文学评论出版社,1999年,第93页。

② 据洛特曼学术思想国际研讨会(2005年)统计资料。

二

佛克马和易布思在其所著《二十世纪文学理论》中针对洛特曼想要把文学的内部研究和文学的外部研究结合起来的探索意向评论道：如果这一探索终究得以成功的话，便会弥补在这两个批评流派之间日趋明显的鸿沟，从而成为一次其意义不亚于“哥白尼式的革命”。^① 而这里所说的两大批评流派，即指马克思主义文艺社会学与形式主义/结构主义流派。众所周知，试图把二者结合起来的，在俄苏语境下，洛特曼并非始作俑者，在他之前，先有什克洛夫斯基，后有巴赫金，洛特曼作为前者的学术传人，继承这一既定传统自是题中应有之义。

以洛特曼为代表的苏联结构符号学和文化符号学是在与西方同类思潮的学术应答中形成的，因而与之有同有异，其最根本的差异就在于，前者以共时态、结构为主，而后者在重视此类因素的同时，还给予历时态及过程以足够的关注。产生这一特点的原因固然很大程度上是俄国学术传统的特点使然，另一方面，也是马克思主义文艺社会学的必然要求所决定的。洛特曼在《作为日常生活空间的艺术结构》一文中指出：“对于当代人来说，对待艺术的历史主义方法的意义远比仅仅作为科学思维的工具的意义要大得多，历史主义方法已经成为审美体验的条件。”^② 在《文化类型学论文集》的导言中，洛特曼进一步指出：“符号学研究并不否定历史主义研究，而是与历史主义研究肩并肩而行，并以其资料为支撑，而从自己方面说，它也同时为自己开辟着前进的道路。”^③

从研究范式而论，可以说洛特曼的结构符号学和文化历史符号学

① 佛克马、易布思：《二十世纪文学理论》，三联书店，1988年，第50页。

② 米·尤·洛特曼：《论艺术》俄文版，圣彼得堡，圣彼得堡“艺术”出版社，1998年，第575页。

③ 同上书，第393页。

是一种科学主义和历史主义结合的视角。和西方同类思潮的发展趋向不同的一点在于:西方由于把文本当做一种纯粹结构范畴,因而似乎注定只能循着结构主义——后结构主义——解构主义的路径前行,而洛特曼的文化符号学和历史符号学,则由于始终注重把文本的共时结构和历时沿革结合起来,在与西方新历史主义等思潮的应答中走上更加广阔的发展路向。

雅各布逊在讨论结构诗学如何处理共时态和历时态结合的问题时指出:和人们的一般见解相反,共时态研究其实是离不开历时态视角的。常人以为的共时态问题,往往只是某个问题在历史绵延过程中某个时段的特征,在一维的时间链中,它们只是构成一个统一过程中的一个环节而已。^①

洛特曼不但主张在包括结构诗学在内的文化和历史符号研究中贯彻历史主义原则,而且,他甚至还是历史符号学的倡导者。在晚年著作《符号域》的《历史规律与文本结构》一文中,洛特曼指出:我们有必要像“新历史主义”那样,把“心态”和“心性”当做历史研究的对象。因为“历史就是在思维主体的不断干预下进行的一种过程。在两歧交点之处产生作用的不光有偶然性机制,而且也有自觉选择的机制,后者成为历史进程中最重要的客观因素。这一观点从新的方面表明历史符号学的必要性,其宗旨是分析面临着选择的个体的人是如何表象这个世界的。”^②文化历史符号学和传统历史研究的显著不同在于:第一,它把以往不被当做历史研究合法对象的东西(如社会心理、语言、心性等)纳为对象,从而拓宽了历史研究的视野;第二,它摒除了以往历史研究中的这样一个悖论:即究竟是人民还是英雄人物是推动历史前进的主体,而认为任何人都同时既是历史的客体也是其主体,从而把历史的偶然性和规律性重新纳入理性的轨道。因此,文化历史符号学研究是富有前景的研究路向。

① 《罗曼·雅各布逊诗学论著选》俄文版,莫斯科,科学出版社,1987年,第478页。

② 米·尤·洛特曼:《俄罗斯文化史及文化类型学》俄文版,圣彼得堡,圣彼得堡“艺术”出版社,2002年,第350页。

由于对于本文的共时态研究不可能脱离对其历时态的考察,所以,这种立足于共时态的研究范式,实际上并未彻底排除历史视角,相反,了解一系统的过去状态乃是认识的必要条件。所以,和一般人们的看法相反,“结构主义并不是历史主义的敌人”^①。

读洛特曼给人以最深印象的,是他那种广阔的历史感。这位杰出的研究者并未把自己的话语锁定在共时结构的神话中把一切问题文本化,而是深入历史的隧道探察历史后面深藏的理性。需要再次强调指出的是,洛特曼的这种研究旨趣不是个人兴趣所使然,而是他属于俄国文化传统的一个最醒目的证明。无论其话语中渗透多少新名词,历史主义都是洛特曼研究中不变的主题和灵魂。这是俄国文化在洛特曼身上打下的烙印,也是洛特曼属于俄国的身份证。

三

把语言和文本当出发点表明洛特曼的新实证主义立场(与传统所谓“唯物主义”语义相近),而把辩证法当做自己最核心的方法这表明洛特曼是马克思主义精神的真正继承者。和巴赫金公然否定辩证法不同,洛特曼从始至终都自觉地以辩证论者自居。这使得他的结构符号学和文化历史符号学既带有现代品性,又具有传统典范。

在本文解析领域,洛特曼观念中所谓本文的结构,究其实,也是一种辩证的、各种要素处于相互关联状态和紧密联系中的结构。所以,本文分析其实也就是一种辩证法分析。洛特曼指出:“结构主义的方法论基础是辩证法。”在《文艺学应当成为一门科学》中洛特曼更进一步明确指出:“辩证法是结构主义的方法论基础。”^②

^① 米·尤·洛特曼:《论俄罗斯文学》俄文版,圣彼得堡,圣彼得堡“艺术”出版社,1997年,第759页。

^② 同上书,第759页。

文学作品是一种发挥功能的体系和系统。研究者的任务是寻找到特定结构的结构关联模式。每种文本都有其固有的文本结构方式或原则。这种原则作为主导要素在很大程度上决定着一种文本的特质。但对于掌握洛特曼文本观的核心而言,更重要的是要把握其文本观中动态的和有机构成的特点,只有掌握了这一点才算真正跨进了洛特曼的堂奥,才算真正领悟了洛特曼结构、文化和历史符号学的精髓。

辩证文本观要求把文本当做是各种要素组成的特定结构,该结构的功能取决于各种要素在这一特定结构中所占据的地位。这是一个动态的结构,它意味着组成文本的各个要素之间的地位并不是平等的,而是处于动态的平衡状态。文本犹如一个话语场,它把各类要素以对话的方式组合在一起,从而在动态中维持着一种特殊的平衡。文本和谐的秘密在于它时时需要不和谐以为和谐做铺垫。简言之,正因为文本一般都由两类及两类以上要素组合而成,所以,要素在文本中往往呈现为二元式对立状态。构成二元对立的要素可谓多多,诸凡语音的、语法的、表达的、文本内和文本外的、家园与异乡、此岸与彼岸……大千世界、鸟兽虫鱼,都可以成为构成文本的文本要素和超文本要素。

文本使得其各类要素处于动态的、辩证的关系之中。文本类型尽管多样而复杂,但动态和辩证关联是其不变的特征。正因为此,所有相关概念也具有相对性。文本中大多数构成因素都被组合在一种二元对立结构中。文本经由不和谐才能最终达到和谐。所以,文本犹如音乐一样,它运行的动力更多来自自身要素的对立、冲突和斗争。

洛特曼的结构诗学的另外一个特点是具有开放性,也就是说,在他那里,一个结构诗学问题往往能很轻易地转化为历史诗学或文化诗学、文化符号学问题;二者之间并没有把它们隔离开来的楚河汉界。这样一来,洛特曼如何处理文学内外立场转换的问题就成为我们关心的一个主要问题之一了。在这个问题上,同样需要具有一种辩证法的精神。

四

洛特曼的结构诗学以探讨艺术(诗歌)本文的深层结构(структура архитектоника)为主旨,这一点和英美新批评以及法国符号学的取向是高度一致的。但在对本文的深层解读过程中,洛特曼又表现出一些与西方同类思潮截然不同的研究旨趣和意向,从而在许多方面,构成了对西方那种纯本文研究指向的一种超越,得以把超本文要素和广阔的历史主义视角纳入研究过程中来,使对本文的解读具有广阔的历史深邃感。按照洛特曼的观点,本文外要素和本文自身要素一样,也是构成本文的合法的分析工具,实际上也参与了本文的构成。洛特曼在正式转向结构主义符号学轨道以前,一直致力于 18 世纪俄国文化研究,他在这一领域里积淀的深厚学养,是他得以超越纯本文分析的西方式旨趣的一个有力支点。

英美新批评崛起以后使艺术学的面貌发生了巨大的改变,这一变化最为显著的一点是:研究重心从作者(19 世纪)转移到了本文,因而,对他们而言,本文诞生了,而作者却消亡了。探讨作者的意图被作为不适当的问题(意图谬误)被摒除了,研究者所面对的,除了本文还是本文。一切都归结于本文究竟是否妥当,这是一个值得争议的问题。事实上文学研究者要想在对本文的解读中取得合法地位,要想使艺术学真正成为一门科学,是不能把作者的意图作为与本文无关的要素予以摒除的。在探讨历史符号学的《符号域》中,洛特曼针对历史符号学这样写道:历史符号学不把研究者从其论著中排除出去,而是充分意识到“作者”的存在,充分意识到他对历史的描写只能带有他本人的个性色彩。^①

在洛特曼的结构诗学研究中,作者问题是进入本文的一个先决条件。他有关结构诗学的许多文章,都以探讨作者问题为主旨,例如:《谁

^① 米·尤·洛特曼:《符号域》俄文版,圣彼得堡“艺术”出版社,2004 年,第 388 页。

是“往昔”这首诗的作者?》、《谁是“卡·帕·契尔诺夫之死”一诗的作者?》、《作为诗人的阿·费·梅尔兹里亚科夫》、《勃洛克与城市里的民间文化》、《丘特切夫与但丁·问题的提出》、《莱蒙托夫·“哈姆雷特”中的两个场景》等。在《论罗蒙诺索夫的“从约伯记选摘的颂歌”》一文中,洛特曼开门见山地指出:对这首诗的研究还存在许多没有解决的问题,不但此诗中所署的创作日期不清楚,而且,更重要的是,促使作家写作这首诗的原因(动机)也不甚了了。因此,作家创作此诗的意图也就无从索解。^①

艺术本文的创作及其功能的发挥,是在一定的社会文化语境中进行的,因此,对本文的解读,无论是从艺术本文的生产(创作)还是艺术本文的接受(欣赏),都是不能脱离社会文化语境进行的。在这方面,不仅艺术本文的创作受作家特定的创作意图的支配,而且,艺术本文的接受也呈现出超越本文自身的语域,而有语义无穷增值的可能性。后者被洛特曼称之为“意识放大器”现象,即艺术本文的接受意义,在某种情况下,可以大于甚至超越本文自身内涵的本义。由此可见,洛特曼的结构诗学远不是像西方新批评那样,把研究者的视野,牢牢锁定在本文自身那么狭隘。

同样,在艺术(诗歌亦然)本文的内部研究方面,洛特曼同样也不是将自己的分析和解读,牢牢锁定在本文内部,做艺术本文的纯语言学解读。按照洛特曼结构诗学的视野,本文外要素通常也会经由某种方式,参与到本文的建构中来,从而成为本文自身的结构要素之一。艺术(诗歌)本文的建构过程,按照巴赫金的理论,是在一种对话式语境中产生的,因此,本文自身的构建,总是在与本文外的对话和应答中完成的。这样一来,本文要素和本文外或非本文要素就是这样,通过一种对话式的生存体验,参与到特定本文的建构和生成中来。因此,本文分析便须像巴赫金的话语分析那样,深入到对构成本文的各类要素的细致考察和“身份鉴别”层面。“今天对文学来说是外在的东西,是文学外的现实

^① 米·尤·洛特曼:《论诗和诗人》俄文版,圣彼得堡“艺术”出版社,1996年,第266页。

的东西,明天可能作为内在的结构因素进入文学。而今天是文学的东西,明天可能成为文学之外的现实。”^①

和西方同类思潮代表人物(如英伽登等人)一样,本文在结构主义符号学学者的洛特曼眼中,也是可以分成各个不同的层次和等级的。在这方面,洛特曼和他们并无二致。但在这个问题上,俄国结构诗学的代表人物与西方同类思潮代表人物相比,有其独特的建树,值得我们予以关注。使俄国结构主义者得以在某些方面比西方同类更高明的一点,在于对本文的建构方式的理论学说。众所周知,俄国结构主义符号学的前驱是活跃于20年代初期的俄国形式主义。实际上,早在20世纪初,带有结构主义印记的俄国形式主义者,便把寻求“散文”(按即“小说”)的结构原则作为其理论活动所追求的目标。也就是说,吸引俄国形式主义者们的一个核心问题,不是构成特定艺术本文的构成要素究竟是什么,有哪些,而更多的是把这些构成要素统一起来的原则是什么?俄国形式主义者们在探索之初,之所以会把“散文”(即小说)与诗歌的区分性特征是什么,当做自己探索的目标,原因即在于此。也就是说,艺术本文或艺术话语,不仅作为特定的艺术本文而存在,而召唤人们去研究和解读,而且,作为艺术本文或艺术话语,它们自身还担负着“元语言”功能,而这,也就是我们今天所说的艺术本文建构的根本方式问题。

“散文”与诗歌的区别,更多地应在支配它们的不同原则中寻找,也就是说,它们是按照不同的“元语言”建构和编码而成的。在这个问题上,雅各布逊在《语言的两极》中提出的“聚合轴”和“组合轴”两极学说,无疑给洛特曼以深刻的启发,是他的分析理论由以出发的一个理论原创点。

^① 巴赫金:《巴赫金文集》第2卷,河北教育出版社,1998年,石家庄,第314页。

五

洛特曼结构诗学诗学分析的要旨,和西方结构主义符号学一致之处在于,它们都以解析诗歌本文的潜在深层结构为对象。

洛特曼结构符号学的核心要旨是辩证的文本观,也就是说,在洛特曼眼中,文本中的一切要素都时时处于变动不居状态,而且和其他要素无时不处于相互关联之中。洛特曼指出:“结构主义方法来自于另外一些——辩证——观念:不变与可变是相关的,而且其中任何一种要素脱离另一种也都将不复存在。”^①他进一步指出:“结构主义者在有关艺术的科学中属于‘不满足’派:他们深信,人文学科还远远未达到卡尔·马克思所说的那样一种完善状态。他们因此倾向于不是遵守而是寻找和探索。他们比他们的反对者们都更明白自己所从事的探索的不完善性及其初始和试探性,但他们始终不变地坚持一点:科学进展必须处于不断的运动之中。”“结构主义的方法论基础是辩证法”。文学作品不是特征的集合,而是一个功能系统,一个结构。

系统功能研究的下一个阶段是对结构系统的共时态描述。这里的困难在于我们必须了解此系统的先前状态,因为这是成功进行模拟化的前提条件。“由此可见,结构主义和历史主义并不敌对”^②。

任何特定的诗歌本文都是在文学创作的长河的某一个时段产生的,也就是说,诗歌本文的创作是在内外要素的结合域中,通过文学史发展的内外在规律共同作用下产生的。诗歌本文存在纵聚合轴和横组合轴,横组合指系统各个成分之间按照邻接关系顺序排列组合,纵聚合指这一横组合段中任何一个成分的存在于背景中可以取代它的其他成分。以诗为例,横组合是指诗行在时间中的运行,而选字、炼字乃是纵聚合。诗歌文本这两轴既是诗歌本文内部构造的法则,也是诗歌本文

① 米·尤·洛特曼著:《论俄罗斯文学》俄文版,第758页。

② 同上书,第759页。

的构造(互文、对话)的外部法则。这一分析原则常常能引导分析者在本文内外自由穿越和出入,从而深化对诗歌本文的解析深度。

巴赫金指出:“不过,文学作品被从内部决定的同时,也被从外部决定,因为决定它的文学本身整个地是由外部决定的。而从被外部决定的同时,它也被从内部决定,因为外在的因素正是把它作为具有独特性和同整个文学情况发生联系(而不是在联系之外)的文学作品来决定的。这样,内在的东西原来是外在的,反之亦然。”^①

为全面深入介绍洛特曼结构诗学诗歌本文分析的主旨,下面,我们以洛特曼的《亚·谢·普希金(诗歌分析)》为个例,对洛特曼的分析步骤作个介绍。

1. К Чадаеву

Любви, надежды, тихой славы

Недолго нежил нас обман,

Исчезли юные забавы,

Как сон, как утренний туман...

(查良铮译:《致恰达耶夫》:爱情、希望、平静的荣誉/都曾骗过我们一阵痴情,/去了,去了,啊,青春的欢愉,/象梦,象朝霞似的无影无踪……)^②;))

本文不是孤立自在的,而是永远都与文学史上既有的本文形成某种潜对话关系。诗歌本文的分析者犹如一个“理想的读者”,在对特定诗歌本文的分析中,本文会以潜在的方式进入读者的意识之中,并与之形成一种潜在的对话。在这里,洛特曼要我们注意的,是“славы”这个语词。我们都知道,对18世纪俄国文化有精湛研究的洛特曼,在分析18世纪俄国贵族精神价值问题时,对“славы”作为一种贵族精神向度有过深入探讨(与“честь”对举,见《米·尤·洛特曼论俄国文化卷》)。但在这里,洛特曼要求我们关注的,是修饰“славы”这个词的不同寻常

① 巴赫金:《文艺学中的形式主义方法》,漓江出版社,1989年,第38页。

② 译文采用查良铮译:《普希金抒情诗集》,江苏人民出版社,1982年,第288—289页。

的修饰语——“тихой”。“тихой”在普希金的这一本文中，具有“平静的”、“宁谧的”和“田园诗一般的”等义，而在普希金的其他诗歌本文中，“славы”一词却常与“грозной”（“雷鸣般的”）和“боевой”（“战斗的”）组合搭配。

洛特曼的这一指示，使我们的注意力一下子被引导去关注这一诗歌本文的纵聚合与横组合关系。“тихой слава”属于横组合关系，而“тихой”与“грозной”，“боевой”则属于纵聚合关系。在这里，“слава”与“грозной”，“боевой”的组合属于诗歌本文的已知组合方式，而“тихой”与“слава”的组合却多少令我们（理想的读者）感到有些意外。

语词（本文的意义）等于语词的用法，这意味着：语词的语义常常不是与其词典意义等同，而是与不同的语境结合而产生新义。语境的制约导致语词的本义发生变异，其极端情形在于它能从根本上扭曲语词的本义，使其具有其所根本不具有的意义。例如，汉语中我们常说“阴谋”，但根据“阴谋”一词而杜撰的“阳谋”一词，由于有“阴谋”的存在，似乎也具有合法存在的权利（“一阴一阳谓之道”）。艺术（或诗歌）本文中词的用法就是这样根据特定的本文规律而发生变异的，甚至也根据同样的原理创造新词的。

在普希金笔下，“слава”一词通常都和英雄主义、战斗和危险性相关联。与“тихий”有关的名词“тишина”（“寂静”）早在罗蒙诺索夫笔下就被用于“мир”（“安宁”、“和平”）之意。在普希金词典里，“тихий”最常用的语义是“лишенный тревог, спокойный, безмятежный”（“无忧无虑”、“心绪宁帖”、“不慌不忙”）之义。在这首四行诗中，第一行诗句描绘了一个宁静祥和、田园诗般的生活理想。但在第二句中，头一句所表现的理想却被忽然打破。头一句中所表现的理想被第二句斥为“обман”（“骗局”、“一场欺骗”）和“сон”（“虚幻的梦想”）。而把“сон”（“梦”）释为“призрак, неверное видение, обман”（“幽灵”、“不忠实的幻影”、“骗局”）这种用法，则和同一时期法国诗歌中的等值词同义（例从略）。同此一理，第三、四句中的“утренний туман”同样也表现一种不忠实的、带有欺骗性的幻想的意向。第一句肯定一种理想，第二、三、四句却对这一理想做了否定。这样一来，问题就出来了。这一语义矛盾

如何解决呢？

2. Но в нас горит ещё желанье,
 Под гнетом власти роковой,
 Нетерпеливою душою
 Отчизны внемлем призыванье.

(译文：然而，我们还有一个意愿/在心里燃烧：专制的迫害/正笼罩着头顶，我们都在/迫切地倾听祖国的呼唤。)

在此诗的第二节中，洛特曼提请我们关注“горит желанье”（“愿望在燃烧”或“燃烧着愿望”）这一词组。该词组来自法语，是对法语情诗中既定表达方式的一种逐字逐句的硬译。为了证明自己的这一说法，洛特曼援引了普希金另外一首写于皇村中学时期的小诗为证：

Ты мне велишь пылать душою:
 Отдай же мне протекши дни.
 (你要我心灵燃烧：请把那过去的岁月还给我。)

虽系一种译语，但在俄语中，“Пылать душою”、“горит ещё желанье”（“心灵在燃烧”、“燃烧着愿望”）的表情色彩，因为都与“огни”（燃烧的火）相关，而成为比之更鲜明的意象，表达了一种非常强烈的、炽热的感情。但在接下来的第二句中，“像火一样燃烧的愿望”却受到了压制（请注意这里的前置词“Под”，意为“在……下面”、“受……压制”）和迫害，表明对“火”的压制来自上面（“власть”——“政权”、“统治”），而且这种“власть”是“致命的”（“роковой”）。按照普希金的词典，由“рок”（“命运”）而来的形容词（“роковой”）意为：“Такой, которого нельзя бежать, неотвратимый, неодолимый”（“命中注定无可逃避、无从挽回和不可克服的宿命”）。这样一来，诗句中出现的“гнет”（“压迫”）便与抒情主人公内心燃烧的愿望和祖国的召唤形成了尖锐的矛盾。这里值得注意的，还是普希金对语词的选择。诗中的“Отчизна”、“внемлем”和“призыванье”（“召唤”）都属于俄语诗语中的崇高语体（与雷列耶夫的诗作形成呼应）。第二诗节以此以庄严的语句结尾。

3.

Мы ждём с томленьем упованья

Минуты вольности святой,

Как ждет любовник молодой

Минуты верного свиданья”

(译文:我们不安地为希望所折磨,/切盼着神圣的自由的来临,/就象是一个年轻的恋人/等待他的真情约会的一刻。/)

第三诗节中值得注意的是“томленье упованья”这一词组。这是一个成语词组,与“надежда”(“希望”)同义,但比前者的感情色彩更浓烈。普希金在此的用法似在表明“压迫越重,愿望越强烈”之意。

普希金为什么称“вольность”(“自由”)是“святой”(“神圣的”)呢?在第一诗节中,诗人把“爱”与“希望”(любовь надежда)对举,这是因为,在普希金时代,人们习惯于认为基督教美德包含三个要素,即“信仰”、“希望”和“爱”。人们在日常交往中常并称此三者,例如,以此三者命名的姑娘们,常常在旧式俄历的九月十七日同一天同时庆祝生日(即命名日)。普希金列举了其中的两个(“爱”和“希望”)意在通过“тихой славы”(“平静的荣誉”)的暗示,使读者能够意会得到第三者——Вера(“信仰”)在潜本文中的互文式存在。为此,诗人在第三诗节中凝聚了一系列来自“信仰”(вера)的语词——верный 和 святая(“神圣的”)。这样一来,свобода(“自由”)便被赋予了一种崇高的道德价值,从而体现了俄国文化的道德优先原则。

4.

Пока свободою горим,

Пока сердца для чести живы,

Мой друг, отчизне посвятим

Души прекрасные порывы!

(译文:朋友啊!趁我们为自由沸腾,/趁这颗正直的心还在蓬勃,/让我们倾注这整个心灵,/以它美丽的火焰献给祖国!)

这一诗节中值得注意的是“честь”“诚实”这一语词。普希金另一

首早期诗是这样写的：

Другой, рожденный быть вельможей,
 Не честь, а почести любя,
 У плута знатного в прихожей
 Покорным плутом зрит себя...

(《Товарищам》，1817)(译文：另外一个天生的达官显贵，/不喜欢名誉而喜欢虚荣，/他在另一位显赫的骗子门庭，/却煞像个恭顺的仆人。)

“Честь”和“почести”发音相似，但语义截然不同。

在普希金时代的先进贵族青年中，“честь”(名誉)感非常强烈，这是一种相信人的尊严，充满自豪的感情。一个有名誉感的人往往会对自己提出更高的要求，它们远远高于法律、国务纪律或长官的要求等。名誉是一个人对自己所承担的道德义务或责任。所有撒谎者、出尔反尔者和胆怯者，都是丧失名誉者。普希金时代的先进贵族青年大都坚定信仰，把名誉看得胜于生命。一个人如果失去名誉，那他就会失去生存权。在十二月党人社团(幸福同盟)的章程中写道：“第四条。谁若是具有不名誉者的名誉而又完全不予辩白，谁就无法被幸福同盟所接纳。”由此引述可知，“сердца для чести живы”这种说法对当时人来说无疑具有政治上的含义。

5.
 Товарищ, верь: взайдёт она,
 Звезда пленительного счастья,
 Россия вспрянет ото сна,
 И на обломках самовластья
 Напишут наши имена!

(同志啊，相信吧：幸福的星，/就要升起，放射迷人的光芒，/俄罗斯会从睡梦中跃起，/而在专制政体的废墟上/我们的名字将被人铭记！)

在普希金时代“Товарищ”和今日学生口头所说的同一个词具有不

同的语义色彩,表示的意思与“братья”(“弟兄们”)相近,也指思想上志同道合的伙伴们之义。上一诗节中称恰达耶夫为“朋友”,此节中又称其为“同志”,从而加重表示志同道合者的这一语义。此节中值得注意的是“самовластье”(“专制暴政”)这个词。它与“самодержавие”同义,但后者多出现于官方文件中,表示俄国的政治制度(中性),而前者则指一种建立在暴力和无法无天之上的政权制度,因而带有贬义。

六

洛特曼晚年学术成果主要体现在他的文化符号学(семиотика культуры)的理论建树上。在这一领域里,洛特曼的历史主义原则和辩证法思维方式,相得益彰,并得到了鲜明的体现。文化是整个塔尔图学派非常重要的研究对象,而考察语言(文化本身也同样以语言的方式运作)在一般文化语境中如何发挥功能的问题,便成为文化符号学研究的主要对象。

符号学是研究方法(即把文化视为一种元语言机制),而文化则是研究对象。文化符号学研究不同文化中符号的起源和形成。文化的基础由一种符号学机制构成,它所具有的主要功能,一是保存符号和本文,二是调节和改造符号本身;三是促使新符号或新信息的产生。

在把各类有关文化学的定义粗略梳理一番之后,我们比较倾向于把文化学理解为一种“文化哲学”,也就是说,与作为一种文化成果的文明(цивилизация)相比,我们更加注重文化作为一种创造机制的作用。在俄语中,“культура”本身兼具“作物”、“谷物”之意,而由其派生出来的动词“культивировать”便相应带有“培育”、“培植”、“教化”、“生成”等意义。因此,文化是一种创造和生成机制,而由文化一词延伸而来的“文化学”自然带有研究文化内外部因素相互作用机制问题的意义。也就是说,我们所理解的“文化学”,应当是探讨一民族文化的创造性机制及其相关问题的学问。在这个意义上,洛特曼晚年独辟蹊径构建的文化符号学和历史符号学,可谓戛戛独造,能给我们的文化研究以丰富

启示。

文化的创造主体是人,而人则是一种符号动物,人的生存离不开符号,离开符号便没有也不可能有人生存。人既是意识的主体,也是行为的主体,而人的意识和行为都离不开符号化活动。人通过符号进行认识,通过符号进行交流,文化作为人的创造活动机制,它的每一环节都离不开符号的机制。文化(认识亦然)的本质在于符号,符号学是方法,而文化才是它的研究对象。

从文化符号学观点出发,文化的任何一种功能,都可以被当做本文。本文都建基于语言机制之上,它是本文可予以解释(解码)的主要理据。任何本文都大于语言,但任何本文都可以从语言的功能角度予以解释(解码、转换、生成等)。正如在语言中语词的意义大都等同于它的用法(语境)一样,语境和语用是判别本文之功能的充足必要条件。脱离语境和语用,本文(语词亦然)的意义便会无从索解。洛特曼指出:

语境即共同本文(со—текст,即 контекст),它不可能先于本文而存在,同样,在相等程度上,本文取决于语境,而语境也取决于本文。交际活动就是一种翻译活动,也是一种转换活动:本文转换语言,转换信息发出者——它在信息发出者和信息接受者之间确立一种关系——还转换信息发出者本身。不但如此,本文自己本身也被转换,从而不再与其自身等同。^①

从文化符号学视角看,世间一切事物都无不可以被当做本文,就连“生活”也是一种自我展开的本文^②。

辩证法的普遍真理性在于它存在于事物本身的发展过程之中,从而为我们认识事物提供了一个可贵的范式。洛特曼不但公然声称他是辩证法的信徒,而且还自觉把辩证法观点应用到自己的研究中去,并取得了丰硕的成果。通过辩证法,洛特曼完成了从经典马克思主义到后

^① 米·尤·洛特曼:《论俄罗斯文化史和文化类型学》俄文版,第16页。

^② 同上书,第19页。

马克思主义文化研究的历史关联,从而成为联系二者之间的一座桥梁。

辩证法的核心要旨告诉我们,事物发展的根本原因,在于事物内部各种矛盾相互对立和相互斗争,事物发展乃是事物内部各种要素相互斗争的一种结果,外部因素虽然也在其中起着重大作用,但它充其量只是起到了“历史发展的助产婆”的作用,归根结底,促使事物发展的根本原因在于事物内部,是事物内部各种相互对立的矛盾力量斗争和冲突的结果。

辩证法是事物(自然亦然)的灵魂。马克思主义辩证唯物主义和历史唯物主义和现代新三论(信息论、控制论、系统论)的结合,是使洛特曼文化符号学在解读俄国文化(文化学)方面取得骄人成就的一个根本原因。除此之外,20世纪西方新历史主义的崛起,使得洛特曼从事理论著述的语境与经典马克思主义有所不同,因而使其成为经典马克思主义在俄国文化研究领域里,对现实和历史问题的一种挑战性应答。

按照洛特曼的历史观,俄国文化与西方文化具有本质的不同,在长期的历史发展过程中,俄国与西方有过接近、融合,也有过分离和背反,一方面,俄国文化起源于西方的“母腹”;另一方面,俄国文化又经历了太多的历史的曲折发展,以至在它的发展过程中,东方因素也逐渐渗透进来,使其成为一个与西方截然有别的“他者”。俄国文化有其特殊的发展道路和特殊的品质,而在后来的发展过程中,恰恰是当她表现出截然不同于西方的特点时,俄国文化才受到西方的尊重,反之,每当俄国跟在西方后面亦步亦趋之时,往往也是她备受西方歧视的历史关头。俄国文化在其漫长的发展过程中,始终与西方和东方处于一种特殊的对话关系中,对她的任何一种解释,都不能孤立的进行,而必须把她与她的“他者”的对话关系,纳入视野,我们才能对俄国文化发展的道路和过程,有一个历史主义的真切了解。

按照洛特曼结构类型学和文化类型学的观点,如果说西方文化是建立在契约(договор)和契约精神之上的话,那么,俄国文化的核心精神(或理念)则是“献身”原则(вручения себя),这是这两种文化不同的历史发展道路所决定的。西方文化原型是“契约”及其精神原则,而俄国文化原型则是“献身”及其精神原则。和西方文化一样,俄国文化也

是一种宗教文化,而宗教文化的一个共同特点在于,它们都强调无条件地把自己交付给某种权利。但在这里二者也表现出了不同:西方文化中契约精神无处不在,而俄国文化则倡导个人为了集体、种族、上帝等名义而无偿地献身。在这方面,俄国文化同样经历了一个漫长的发展过程。

俄国文化作为一种特殊类型的文化,一个非常重要的特征在于:它是一种三元和二元系统,而更多地表现为一种二元系统或结构。在俄国,不仅其信仰系统带有二重性,而且,这种二元对立模式充斥于俄国文化的深层,构成其几乎不可克服的根本矛盾。我们常说俄国文化存在着一个隐性的十字架,而上层和下层、东方与西方便是构成这一十字架的四个维度便是一个著例。俄国文化始终摆不脱由此四维构成的神秘引力场,并且始终徘徊于这个神秘的“十字路口”^①。每逢历史的转折关头,这一文化深层次中的矛盾便会浮现出表面,暴露得更加明显、更加醒目。

这种深层次矛盾的存在及其结构,决定着俄国文化的发展方式。当三元系统居主导地位时,文化的发展呈现出循序渐进式;而当二元系统居主导地位时,文化的发展便呈现出爆炸的形式;前者是有序的和渐进的;后者则是无序的和混沌的。但爆炸并非纯然是破坏性的,而是创造性与破坏性并存。前者是可预知的,有定向的;而后者却充满了变数、不可预知、充满意外,不可逆料。由于历史发展道路的特殊性决定,在整个俄国文化发展史上,居主导地位的是二元系统,而非代表和谐和渐进的三元系统。在俄国文化史上,代表和谐理念的普希金现象,多少是一种例外。^②

二元系统的特点在于它甚至都不承认构成矛盾统一体的二元具有相对平等地位。居于主导地位的一方,甚至都不承认与之对立的另一方在政治、宗教、科学、艺术等文化领域里也拥有存在权和真理权。二元对立主义最不能容忍的就是宽容理念,而把对方视为异端、无原则、

① 尤·米·洛特曼:《论俄罗斯文化史和文化类型学》俄文版,第35页。

② 同上书,第36页。

非信仰或反对派。它只承认毫不妥协的绝对胜利的原则。俄国式的最高纲领主义的根源,就产生于这种二元结构。

二元对立的一个显著特征,是最高纲领主义。无论在哪儿发生的冲突,都开始带有善恶斗争的性质。此类系统基础本身存在的本质矛盾即在于此。一方面,爆炸被当做是从罪孽和失误王国走向真理王国的重要关头。确立人间天堂的理念成为二元结构最突出的特征,把世间权利神话作为一种足以完成这一改造工程的力量这种典型做法,即源出于此。在这种情况下,这种权利究竟出之以宗教布道者、君主还是恐怖主义分子这一点,反倒显得无足轻重。(对俄罗斯来说)重要的乃是终极化改造世间秩序这种理念本身。^①

由此派生出俄国文化的第二个突出特征。俄国人无时不在祈求把恶的王国改造成为“神在世间的千年王国”,但这一根本转折却不能依靠量变和渐进,而是必须采用具有拯救力量的爆炸的形式,以便在一个瞬间、一下子、毫不迟疑地、一劳永逸地、彻底完成这一改造整个世界的巨大工程。按照马克思主义的观点,事物的发展无不遵循量变和质变的这两种方式,但只有在量变累积到一定程度之后,才能发生爆炸性的革命和巨变。但俄国人不然,它们只承认在爆炸发生之前,应该有一个为起跳做准备的“预跑”阶段。犹如黎明前的黑暗一般,理想的彻底实现乃是未来的远景和历史向前运行的遥远的目标地,但在这之前,现实生活的状况反而会变得更糟糕。基督的人间王国必须先之于一个反基督的王国。这也就是俄国的千禧年王国说及其相关形态——末世论学说。

根植于二元结构中最高纲领主义的末世论学说,在俄国与《新约》中的末世论有着深刻的内在联系,同时,这也是俄国式的信仰不同于西方式信仰的一个特点。《新约》末世论中关于“新地新天”的学说,在俄国有着广泛的基础。通过恶走向善(通向善的道路必然经由恶)成为俄

^① 尤·米·洛特曼:《论俄国文化史和文化类型学》俄文版,第36页。

国一代又一代革命者的基本信仰。社会革命党的口号是：“从失败走向胜利。”革命者们把恶的到来，当做取得终极胜利必须要付出的代价。在这一语境下，《国际歌》中“这是最后的斗争”在俄国具有特殊的语义色彩，也是在这一意义上，俄国知识分子普遍倡导为信念而牺牲、受难、献身的理念，并且颂扬牺牲所包含的无穷诗意。十二月党人诗人亚历山大·奥陀耶夫斯基在走向参议院广场时高喊道：“弟兄们，让我们英勇就义吧！啊，为正义而死，死而无憾！”^①

二元结构与爆炸观念有着有机的关联。爆炸理应带有全球性以及无所不包的特点。过去的一切都应当予以消灭，而在过去的废墟之上所创造的东西，却并非过去的继续，而是对所有过往的一切的否定。这一过程的出乎意料性、不可预见性以及灾难的性质丝毫也不会令它们的参加者们恐惧；令他们感到恐惧的只有一点：破坏是否真的具有全球性特征。^②

爆炸有点儿类似于革命，即彻底斩断与过去的关联。与此相关的末世论意识表明爆炸虽然是破坏，但也不乏建设之义。在终极目标实现之前的一切付出，都是历史为其潜在目的的实现所必须付出的代价。所以，为了使千百万人享受幸福的千禧年王国，哪怕让一部分人头落地也是值得的。爆炸往往会彻底破坏社会结构体系的结果。反映在社会心理学中的二元结构意识，是习惯于从政治上把所有政治势力划分为敌人和朋友、善与恶两个阵营。所以，人们往往会提出这样的口号：“谁不和我们在一起，谁就是我们的敌人”。“敌人不投降，就叫他灭亡”。即使是在没有敌人的情况下，这种思维模式也要求设定一个假想敌。

但爆炸和革命也有区别。按照洛特曼的解释，革命以具有三元结构为特点，而混乱的结构则是二元式的。人们之所以习惯于称革命是历史的助产士，是因为在诞生之际婴儿实际上已经在母腹中成型了。

^① 尤·米·洛特曼：《论俄罗斯文化史和文化类型学》俄文版，第37页。

^② 同上书，第39页。

三元结构在爆炸之际往往会把已经酝酿成型的東西呈现在表面。而二元结构却表明在“新”与“旧”之间不存在妥协或共存的可能,而只有一个结果,即不是你死就是我活。绝没有第三条道路可供选择。在整个俄罗斯帝国存在期间,实际上混乱时期屡屡出现:16世纪末至17世纪初,17世纪末至18世纪初,18世纪末到19世纪初,19世纪末到20世纪初,20世纪末21世纪初。所有这些时期人们的社会心理都具有一个共同的特点,那就是:人们普遍认为当前他们所经历的危机乃是“历史的终点”和“新时代的开端”,在此之后就該确立理想的社会制度了,而俄国未来的道路会根本不同于一般欧洲的历史发展道路。所以,俄国政治史其实就是一连串的爆炸所构成。^①

在俄国历史上,许多历史时期都属于洛特曼所说的爆炸时期,如“混乱时期”(从伊万雷帝到阿列克塞·米哈伊洛维奇之间达到高潮)。但实际上混乱时期在俄国非仅此而已,而是一种周期性出现的现象。

二元对立结构所固有的最高纲领主义在思辨模式(思维方式)、理论体系建构和艺术想象领域里有其滋生的土壤。和西方清教徒文化的崇拜常识、讲究适度 and 理性不同,在最高纲领主义支配下的俄国,对“平庸的中庸之道”的否定,从艺术意识领域转移到了实际生活行为方面。洛特曼通过援引其笔下人物之一表达了这样一种社会情绪:

我永远把自己投身于那新的感情。
 于是我的心灵像婴儿一样清新,
 于是我烧掉从前礼拜过的一切偶像,
 把曾经崇拜过的偶像,全都付之灰烬。^②

文化是非获得性集体记忆。就集体而言,文化永远都是一种价值体系。文化史当然也是一部文化的自我意识史。文化的实质在于过去在其中并不消失。文化是一种再生机制。俄国文化根本上所具有的两极性特征导致其所具有的双重性本质。所以,在俄国历史上,一个沙皇

① 尤·米·洛特曼:《论俄罗斯文化史和文化类型学》俄文版,第44页。

② 同上书,第46页。

取代另一个沙皇,后者权利的转移,往往都是表现了后人对前人的绝对否定,而不会出现妥协或中庸。

按照洛特曼的解释,十月革命便是俄国历史上的一次爆炸。他写道:“马克思主义理论家写道,从资本主义过渡到社会主义必然具有爆炸的性质。其理由和根据在于其他生产方式都是在先前那些阶段的框架内产生的,而社会主义却完全是一个新的历史时期,它的产生只能是在一个废墟上才有可能,而非在先前历史的怀抱里。”^①

洛特曼越到晚年学术越臻化境,思想越是活跃。进入古稀之年的老人仍手不释卷,著作浩繁,不仅阅读人文社会科学著作,而且广泛涉猎自然科学,并且注重吸取新观念新方法新视野以充实自己的符号学体系。他所涉猎的领域多得令人咋舌:结构诗学、历史诗学、文化诗学、文化符号学、历史符号学、文化人类学、历史类型学、18 世纪俄国文化、卡拉姆津研究、《叶甫盖尼·奥涅金》研究等,不胜枚举。然而,只要抓住构成其宏大体系的纲要,则解开这一理论迷宫的阿里阿德涅线也就不难为我们所掌握。我们认为这条主线就是马克思主义的历史唯物主义和辩证唯物主义精神。

洛特曼现象的宏大不仅表现在其理论体系自身的宏大,而且也体现在这一理论形成过程中与社会、与历史始终处于互动过程中所构成的现象本身的宏大。研究这个理论迷宫本身就是一件繁重的任务,而研究这一宏大现象所以产生的社会历史原因,同样也是马克思主义文艺社会学的合宜主题之一。

^① 米·尤·洛特曼:《符号域》俄文版,第 147 页。

第四章 巴赫金的文化诗学

巴赫金(1895—1975)是20世纪俄国乃至世界最重要的思想家之一,是享有世界声誉的俄国文艺理论家。他的研究涉及哲学、伦理学、文化学、人类学、民俗学、文艺学、语言学、符号学各个领域,其中他的文艺学研究、诗学研究,在20世纪文艺学、诗学发展中占有举足轻重的地位。他的代表作1963年在苏联出版时,被认为是“苏联和世界文学研究中的一个重大事件”,并说这部专著“为巴赫金作为20世纪罕见的伟大学者和思想家之一的世界声望奠定了基础”。法国著名文艺理论家托多洛夫指出,“在20世纪中叶的欧洲文化中,米哈依尔·巴赫金是一位非常迷人而又神秘的人物。这诱惑力不难理解:他那丰富且独具特色的作品,是苏联人文科学方面任何成果所无法媲美的。”^①

《陀思妥耶夫斯基诗学问题》是巴赫金最重要的文艺理论著作,它讲的是陀思妥耶夫斯基的复调小说问题。在我们看来,这部专著与其说是陀思妥耶夫斯基的诗学,不如说是巴赫金的诗学,巴赫金是通过对陀思妥耶夫斯基复调小说的分析来阐明自己的诗学观点。巴赫金的诗学研究是多方面的,他在自己著作中提到的诗学就有社会学诗学、体裁诗学和历史诗学,当然还应当包括文化诗学。巴赫金的诗学研究是整体性的诗学研究,他不是孤立地研究单一的诗学,而是在各种诗学的相互联系中对诗学进行综合的、整体的研究。尽管如此,在巴赫金的诗学研究中,文化诗学研究占有最重要和最突出的地位。他对文化诗学研究下的工夫最多,影响也最大。他的两部专著《陀思妥耶夫斯基诗学问题》和《拉伯雷的创作和中世纪与文艺复兴时期的民间文化》,特别是后一部,完全称得上是20世纪文化诗学的名著。

^① 托多洛夫:《批评的批评》,三联书店,1985年,第7页。

一 巴赫金为什么关注文化诗学

作为 20 世纪的文论大家,巴赫金对文化诗学的关注既有对文学本质的理论思考,也有对文艺学发展的历史反思。在他看来,文学现象是复杂的和多侧面的,而文艺学的研究本身却存在极大的片面性。在 20 世纪文艺学的发展中,各种研究方法,各种研究角度,都曾经大显身手,都充分显示了自己的优势,但历史的经验告诉我们,单一的研究方法无法深入地阐释复杂的文学现象,也不可能揭示出一切文学大师的艺术创新。

要弄清楚巴赫金为什么关注文化诗学研究,必须回到 20 世纪初苏联的文论语境。俄国的文论有着深厚的传统和昔日的辉煌,19 世纪末 20 世纪初马克思主义传入俄国后,马克思主义文论开始崛起。十月革命后,马克思主义文论在官方倡导下逐渐取得主流的地位,但各种文艺思潮,各种文论主张依然十分活跃,文艺界和文论界充满活力,马克思主义文论在发展的过程中不断受到挑战。20 年代,当巴赫金在文论界出场时,他面对的是庸俗社会学和形式主义两种重要的思潮,正是在同他们的对话中,巴赫金开始了文化诗学的思考。

巴赫金首先面对的是庸俗社会学。庸俗社会学作为一种理论体系,是学术界把马克思主义运用于学术领域的不成熟阶段的产物。它在学术研究中把马克思主义关于存在决定意识、经济基础和上层建筑的关系,以及意识形态的阶级性等根本问题作了简单化和庸俗化的阐述。庸俗社会学文论的主要问题就是直接寻找文艺与经济的关系,不考虑中间环节。巴赫金正是在同庸俗社会学的对话中,提出了要在一个时代的整体文化语境中来理解文学现象,把文化看做是文学艺术和社会经济政治产生联系的中介环节,从而避免了庸俗社会学文论的失误。

巴赫金当年面对的另一思潮是形式主义。在十月革命前夕出现的形式主义是 20 年代巴赫金走上文坛时重要的、有影响的文学理论流

派。形式主义文论对文学有整套系统的看法,它力图从文学自身的形式结构因素来理解文学,尖锐地提出文学的自主性问题。形式主义从方法论角度来看有其片面性和偏激之处,但它富有独创性地提出新问题,它针对以往文艺学的弊病,试图以语言为基础,以文本形式为依据,建立本体论的文艺学。形式主义的出现标志着文论研究从社会历史转向作品文本,它对20世纪文论的发展产生了重大影响。

那么巴赫金是如何看待形式主义并同它展开对话的?形式主义当年在文坛出现时便遭到猛烈的毁灭性的批判,从此在苏联文艺界形式主义成了骂人的名词。而巴赫金却采取相反的态度,他通过《文艺学中的形式主义方法》(1928)一书,也通过《陀思妥耶夫斯基的创作问题》(1929)一书,同形式主义展开积极的对话。他认为,形式主义总的来说起过有益的作用,它把文学科学的极其重要的问题提上日程,而且提得十分尖锐,以至于现在无法回避和忽视它们,马克思主义不应当“从背后打击形式主义”,而要同它“正面交锋”,展开对话。^①巴赫金认为形式主义的根本弱点在于:“他们把特点、独特性设想为对一切别的事物的保守的和敌视的力量,也就是说,他们不是辩证地理解独特性的,因而不能把独特性与社会历史生活的具体统一体中的生动的相互影响结合起来。”他指出形式主义坚持的是“艺术结构本身的非社会性”,他们企图建立的是“彻底的非社会学的诗学”。^②

通过同庸俗社会学和形式主义的对话,巴赫金对诗学研究进行深入的思考。他坚持文学的社会性,又不同意庸俗社会学直接用社会经济政治来解释文学现象,认为那是非诗学的社会学,他力求寻求两者之间的中介,把文化提到重要地位。他肯定形式主义对艺术内在形式和结构的关注,又不同意形式主义坚持艺术形式和艺术结构的非社会性,认为那是非社会学的诗学。正是在这种对话中,巴赫金提出了他的文化诗学见解,认为文学是一种社会审美文化现象,主张诗学研究应当从文学内部结构入手,从文学的形式和体裁切入,但不能脱离社会历史语

① 《文艺学中的形式主义方法》,漓江出版社,1989年,第234页。

② 同上书,第48—49页。

境和文化语境,也就是要把结构和形式的研究同社会历史文化的研究完全融为一体。

下面我们历史地考察一下巴赫金的文化诗学的思想是如何形成和深化的。

巴赫金对文学与文化关系的探讨,对文化诗学的关注,是同他对文艺学建设的思考紧密相连的。他始终认为文艺学和诗学的一大不足是没有同文化史的研究紧密联系起来,没有“力求在一个时代整个文化的有区分的统一体中来理解文学现象”,也就是没有充分注意到文化,特别是民间文化对文学的重大影响。因此,传统和当代的文艺学就有很大的局限性,只根据官方化了的上层文学得出的理论概括,是无法深刻阐明像拉伯雷和陀思妥耶夫斯基这样一些渗透了民间狂欢文化的作家的创作本质的。

巴赫金对文学和文化的思考,对文艺学和文化史的理论思考,是从他的关于陀思妥耶夫斯基和拉伯雷的两部专著开始的,从20年代、40年代,到他的晚年——70年代——一直没有中断,而且不断深化,最后终于提出了关于文学和文化关系、文艺学和文化史关系的系统理论见解,完成了他的文化诗学思考。

巴赫金在《陀思妥耶夫斯基诗学问题》中,敏锐指出以往的文艺学没有能够揭示出陀氏创作的本质,其原因就在于没有看到作家创造了复调小说这种全新的艺术形式,体现了全新的艺术思维类型,而这种全新的艺术形式和艺术思维又源于民间狂欢文化。在《拉伯雷的创作与中世纪和文艺复兴时期的民间文化》中,巴赫金也指出以往的文艺学没有能够猜透拉伯雷创作之谜,原因就在于没有能够看出拉伯雷小说的怪诞的现实主义同民间笑文化的内在联系,而企图将拉伯雷的创作置于官方文化的框架里。这两部专著的特色和贡献,就在于力图在民间文化潮流中理解拉伯雷和陀思妥耶夫斯基的创作。同时,巴赫金也通过对这两位作家创作和民间文化关系的研究,引发出对文艺学不足的反思。

在《〈拉伯雷〉的补充与修改》(1944)一文中,巴赫金更是尖锐地批评“欧洲的文学理论(诗学),是在很狭窄、很有限的文学材料上产生和

发展起来的”^①。在巴赫金看来,欧洲文学理论(诗学)的偏窄主要在于只反映社会稳定时期的官方化了的上层文学现象,没有能反映社会变革和转折时期的渗透了民间文化的文学现象。巴赫金这种见解是十分尖锐和深刻的,它是对欧洲传统文艺学(诗学)的大胆挑战,它对于文艺学研究和欧洲文化研究都有重大理论价值。

到了晚年,巴赫金对文学和文化的关系,文艺学和文化史研究的关系,作了更深入和更系统的思考,提出了带总结性的看法。1970年,巴赫金应《新世界》编辑部的邀请,对当代文艺学的现状及其面临的任务谈了自己的看法,后来以《答〈新世界〉编辑部问》^②为题发表。他首先肯定俄国的文学理论有高水平的学术传统,有一大批严肃认真又才华出众的文艺学家,它的发展具有巨大的潜力。但又指出当代文艺学未能充分发挥这些潜力,并没有达到应有的要求,主要原因是缺乏流派的斗争和大胆的开拓,“不敢大胆提出基本问题,在广阔的文学世界中没有开拓出新的领域或发现一些重大的问题”,因此必然导致陈陈相因和千篇一律。巴赫金认为“文艺学实际上还是一门年轻的科学,它不具备自然科学那种多次实验检验过的方法”,而文学又是一种“极其复杂和多面的现象”,因此文艺学的研究不存在什么类似灵丹妙药的方法,对文艺学的研究只能“采取各种不同的方法”,只有这样做,才能深化对文学现象的理解,揭示出文学现象的新东西。

巴赫金正是从文学现象的复杂性和多面性的观点出发,从文艺学研究方法的多样性的观点出发,强调要在文艺学研究领域大胆开拓,勇于探索,强调要从文化的角度来研究文学,提出“文艺学应与文化史建立更紧密的联系”的重要理论观点,实际上也就是他的文化诗学的观点。在文学与文化的关系问题上,在文艺学与文化史的关系问题上,巴赫金对《新世界》编辑部发表了一系列具有理论创见和理论价值的观点,归纳起来有以下三个方面。

第一,文学是文化不可分割的一部分,研究文学不能脱离一个时

① 《巴赫金全集》第6卷,河北教育出版社,1998年,第578—579页。

② 同上书,第363—366页。

代整个文化的完整语境。在这一点上,巴赫金反对两种倾向,一是反对过分强调文学特性,“把文学同其余的文化割裂开来”。他认为在一个相当时期文论界特别关注文学特性问题,这是必须的和有益的,但文学科学狭隘的专业化是不利于文学研究的,也是同俄国文艺学优秀的学术传统格格不入的,俄国著名的文艺学家的著作都是广阔的文化视野的。二是反对“越过文化把文学直接与社会经济因素联系起来”。在他看来,文化是社会经济因素影响文学的中介,他认为社会经济因素作用于整个文化,“只是通过文化并与文化一起作用于文学”,在文学和社会经济之间,以往的文论家都在寻找中介,有政治中介说,有社会心理中介说,巴赫金提出文化中介说,这对于我们理解文学的复杂性和多面性是具有理论意义的。

第二,各种文化之间是相互联系,相互依赖和相互作用的。不仅文学与文化之间没有绝对的界限,各种文化领导之间也没有绝对的界限,它们之间的界限在不同时代也有着不同的划分。在巴赫金看来,一个时代的各种文化之间的关系不是毫不相干的、对立的、封闭的,而是相互联系的、对话的、开放的。各种文化的对话和交融,各种文化之间的相互联系和相互作用,正是一个时代文化本身发展的动力。他特别指出“文化所经历的最紧张、最富有成效的生活,恰恰出现在这些文化领域的交界处,而不是在这些文化领域的封闭的特性中”。

第三,要“在一个时代整个文化有区分的统一体中来理解文学现象”,深入揭示“那些真正决定作家创作的强大而深刻的文化潮流(特别是底层的民间潮流)”。在巴赫金看来,一个时代的文化是一个相互联系和相互作用的统一的整体。同时,一个时代的文化又是区分的、多元的、多层面的,有上层文化,有下层文化,有官方文化,有民间文化,有雅文化,有俗文化。因此在分析一个时代的文学现象时,就需要把握一个时代既有区别又有统一的文化现象,如果只从单一的文化现象出发,或者不从整体文化现象出发,都无法深入阐明时代文学的本质。同时,他又进一步指出在时代文化潮流对文学的影响中又要特别重视底层的民间文化潮流对文学进程的重大影响。巴赫金关于拉伯雷和陀思妥耶夫斯基小说同民间文化关系的研究,就为这方面的研究提供了范例。他

谈到许多研究者恰恰对强大而深刻的民间文化一无所知,在这种情况下,他们的文学分析就难以深入到伟大作品的底蕴,文学就让人觉得是一种委琐的而不是严肃的事。在巴赫金看来,文学研究者只有广阔的文化视野才可能有深刻的文学分析。

从以上三方面来看,巴赫金对文学和文化关系的理解,对文艺学和文化史关系的理解是相当深刻和系统的。他倡导的一种多元、互动和整体的文化观,认为不仅要重视文化对文学的影响,而且要重视文化作为“有区分的统一体”对文学的影响,其中特别要重视民间文化对文学的影响。他的这些观点构成了巴赫金文化诗学的理论基础,而且在 20 世纪世界文化诗学研究中是独树一帜的。

二 巴赫金文化诗学的实证分析

巴赫金的文化诗学研究不是一种纯理论的研究,而是通过作家研究进行的,他的文化诗学研究具体体现在对陀思妥耶夫斯基和拉伯雷这两位作家小说研究中。他在自己的两部专著中,是根据自己对文学和文化,特别是文学和民间文化的深刻理解,深入揭示这两位作家的小说同民间文化,同民间狂欢化文化和民间笑文化的内在联系。

1. 陀思妥耶夫斯基的复调小说和民间狂欢化文化

在《陀思妥耶夫斯基诗学问题》中,巴赫金认为以往关于这位作家的浩繁的著述只关注他的作品的思想,而忽视了作家“艺术创新的根本所在”以及这种艺术创新同民间文化的联系,所以无法真正揭示作家创作的本质。巴赫金认为陀思妥耶夫斯基原则性的艺术创新就在于他创造了有别于传统独白小说的复调小说。他说:“有着众多的各自独自而不相融合的声音和意识,具有充分价值的不同声音组成的真正的复调——这确实是陀思妥耶夫斯基长篇小说的基本特点。在他的作品里,不是众多性格和命运构成一个统一的客观世界,在作者统一的意识

支配下层层展开;这里恰是众多的地位平等的意识连同它们各自的世界,结合在某个统一的事件之中,而互相间不发生融合。”^①这种复调小说的基本特点是主体性、对话性和未完成性,它强调主人公独立的自我意识以及建立在这一基础上的人物之间和作者与人物的平等对话。复调小说所体现的这种对话,不仅体现在人物的对话之中,而且体现在情节结构和语言之中。在他看来,复调小说是一种新的艺术形式、新的小说类型,也是一种新的艺术视觉,新的艺术思维。

从文化诗学的角度来看,巴赫金的贡献不仅在于发现复调小说这种小说体裁,还在于阐明复调小说的历史源头,揭示复调小说同民间狂欢文化的深刻内在联系。他认为小说体裁有三个基本来源:史诗、雄辩术和狂欢节,由此形成了欧洲小说发展的三条线索:叙事、雄辩和狂欢体。陀思妥耶夫斯基对话型的复调小说正是属于狂欢体这条线索,是狂欢体的一种变体。从历史上看,对狂欢体的形成起决定作用的是古代希腊罗马的庄谐体体裁,其中包括苏格底对话和梅尼普体。作为庄谐体,有三个共同特点:十分尖锐的时代性;形象是建立在经验和自由虚构的基础上;拒绝单一和统一,充分体现杂体性和多声部。苏格拉底对话,特别是梅尼普体,作为一种庄谐体的体裁,巴赫金指出它的深刻根源是民间狂欢化文化。他认为狂欢式是阶级社会有异常生命力和不衰魅力的文化现象,并且对文学发展产生重大影响。狂欢式有一系列的范畴,如人们之间随便而又亲昵的接触、插科打诨、俯就、粗鄙,也有笑谑地给狂欢国王加冕和随后脱冕的仪式。透过这些范畴和形式,体现出一种狂欢式的世界感受,一种平等对话的精神和交替变更的精神。在巴赫金看来,这就是民间狂欢化文化核心,它不仅决定作品的内容,而且决定作品体裁的基础,具有构成新文体的力量,换句话说,欧洲文学传统中的狂欢化体裁是同千百年来人民群众的狂欢节的世界感受紧密相连的。这种狂欢式的体裁传统深刻影响了古代希腊罗马的庄谐体文学、中世纪诙谐文学和讽刺摹拟文学,到了文艺复兴时期达到了高峰,它的代表便是拉伯雷和塞万提斯创作所体现的狂欢化体裁传统。

^① 《陀思妥耶夫斯基诗学问题》,三联书店,1988年,第29页。

巴赫金认为陀思妥耶夫斯基非常熟悉欧洲文学狂欢化的几个基本来源,其中包括在希腊罗马时期的狂欢化文学、中世纪时期的狂欢化文学、文艺复兴时期的狂欢化文学,以及体现在18、19世纪作家身上的狂欢化文学传统。陀思妥耶夫斯基的复调小说正是受到这一传统的深刻影响,是这一文学体裁传统的继承和变体。

2. 拉伯雷的小说和民间笑文化

在《拉伯雷创作与中世纪和文艺复兴的民间文化》中,巴赫金指出拉伯雷是最具独特魅力的伟大作家,又是最不被理解的作家,始终没有得到正确的、应有的评价,其原因在于拉伯雷笔下的形象既有特殊的“非文学性”,它们不符合自16世纪末至今的占统治地位的文学性标准和规范,有某种特殊“非官方性”,它们同一切教条主义、专横性和片面严肃性完全不相融。在他看来,拉伯雷创作的源头在民间,要解开拉伯雷创作之谜,就必须弄清楚拉伯雷创作同民间诙谐文化,同狂欢式的笑的内在联系。

巴赫金在书中首先从拉伯雷小说中的广场语言入手,探讨了民间节日形式和形象,以及与此相关的筵席形象、诞人体形象、物质—肉体下部形象,研究了拉伯雷笔下的形象与他的那个时代现实的关系。巴赫金认为拉伯雷的创作是“一部完整的民间文化的百科全书”,拉伯雷的现实主义是一种“怪诞的现实主义”。这种“怪诞的现实主义”主要特点是降格,是贬低化、世俗化和肉体化,“即把一切高级的、精神性的、理想性的和抽象的东西移到整个不可分割的物质—肉体层面、大地和身体层面”。^①然而这种“怪诞的现实主义”对崇高事物的降格和贬谪又绝不只有形式上的、相对的性质。贬低化、世俗化,既是埋葬又是播种,它指的下部是指向孕育和诞生新生命的下部,因此这种贬低化不具有纯否定的性质,而且有双重性。巴赫金认为拉伯雷的这种“怪诞的现实主义”所固有的特点,正是民间诙谐文化、狂欢式的笑文化所固有的特点的体现。

巴赫金在书中对民间诙谐文化作了认真的研究,他指出民间诙谐

^① 《巴赫金全集》第6卷,河北教育出版社,1998年,第24页。

文化有三种主要表现形式:各种仪式—演出形式(狂欢节类型的节庆活动、广场诙谐表演);各种诙谐的语言作品;各种形式和体裁的广场言语(骂语、咒语、誓语)。在这些形式中,最能体现民间诙谐文化实质的是狂欢式的笑。长期以来,民间诙谐文化或者被认为是否定性和讽刺性的,或者被认为是娱乐性的,而巴赫金却对它作出全新的理解。狂欢式的笑的本性是复杂的,它是全民的(大家都笑,大众的笑),包罗万象的(针对一切事和人,包括狂欢节参加者),同时又是具有双重性的(既否定又肯定)。巴赫金主认为民间狂欢式的笑的精髓在于两个方面:第一,是在于“与自由不可分割的和本质的联系”^①,狂欢式的笑摆脱官方和教会的一切等级、禁令和束缚,显示了人们从种种压抑中获得解放和自由的渴望,“人回归到自身,并且在人们之中感觉到自己是人。人类关系的这种真正的人性,不只是想象或抽象思考的对象,而是为现实所实现,并在活生生的感性物质的接触中体验到的”。^② 第二,是在于它具有深刻的双重性。狂欢式的笑既是欢乐又是讽刺,既是否定又是肯定,“它洋溢着交替和更新的激情,充溢着对占统治地位的真理和权力的可笑的对立性意识”。这种狂欢式的笑弘扬交替和更新,反对凝固和僵化,因此具有巨大的生命力量和创造力量。

巴赫金的专著虽然不是直接研究民间诙谐文化的,但它深刻揭示了拉伯雷的“怪诞的现实主义”同民间诙谐文化的内在联系,使我们真正感觉到“只有从民间文化角度来看,才能够揭示真正的拉伯雷,即通过拉伯雷来表现拉伯雷”。^③

三 巴赫金文化诗学研究的理论蕴含

巴赫金文化诗学研究的意义不仅在于它揭示了陀思妥耶夫斯基和

① 《巴赫金全集》第6卷,河北教育出版社,1998年,第103页。

② 同上书,第13页。

③ 同上书,第69页。

拉伯雷这两位伟大作家的创作同民间文化深刻的内在联系,同时还在于通过这种文化诗学实证分析所显示出的哲学层面、文化层面和文艺学层面的理论蕴含和理论价值,而这一切充分体现出一位诗学大师的理论激情和理论震撼力。

从哲学层面来看,巴赫金认为民间狂欢化是有别于现实生活的“第二种生活”,也是一种世界观,它体现了“几千年来全体民众的一种伟大的世界感受”^①。这种感受,一是提倡平等对话精神,使世界接近人,使人接近人,这是同一切等级、专制相对抗的;二是为更替和演变而欢呼,为一切变得相对而愉快,这又是同一切循规蹈矩的官腔,同一切仇视新生和更替的教条,同一切把生活现状和社会制度现状绝对化的企图相对抗。有别于西方有些人对狂欢化的片面理解,巴赫金认为通过狂欢化所体现的民众的世界感受不是属于个人的而是属于大众的,它不仅是对专制和教条的颠覆和解构,而且是一种创造、一种建构,它体现了全体民众的一种乌托邦理想,洋溢着一种快乐的哲学。在这个基础上,巴赫金还进一步提出应当把狂欢化所体现的世界观转移到精神和理智的领域中,他说:“狂欢化提供了可能性,使人们可以把人与人在社会上的相互作用,转移到精神和理智的高级领域中去;而精神和理智的高级领域,向来主要就是某个统一的和唯一的独白意识所拥有的领域,是某个统一而不可分割的自身内向发展的精神所拥有的领域(如在浪漫主义中)。”^②显然,巴赫金认为民间狂欢化文化对高级的思想精神领域应当有巨大的冲击力,在思想精神领域应当反对教条、封闭和僵化,反对思想的独白,应当弘扬对话、开放、创新,提倡思想的对话。在他看来,生活的本质是对话,思想的本质也是对话,只有对话的思想才能给思想带来生命和活力,而独白的思想只能使思想僵化和枯萎。提倡生活的对话,特别是思想的对话,这是巴赫金文化诗学最高层面的追求,也是他毕生为之付出沉重代价的苦苦追求。

从文化层面来看,巴赫金的文化诗学体现出一种整体的文化观,一

① 《陀思妥耶夫斯基诗学问题》,三联书店,1988年,第223页。

② 同上书,第247页。

种多元和互动的文化观。首先他认为一个时代的文化不是一元的而是多元,其根本原因在于同一个时代人们过着不同的生活,有着不同的思维体系,于是便有不同的文化意识和不同的文化。他以中世纪为例,指出“中世纪的人似乎过着两种生活:一种是常规的,十分严肃而紧蹙眉头的生活,服从于严格的等级秩序的生活,充满恐惧、教条、崇敬、虔诚的生活;另一种是狂欢广场式的自由自在的生活,充满了两重性的笑,充满对一切神圣物的亵渎和歪曲,充满不敬和猥亵,充满了同一切人一切事的随意不拘的交往”^①。他认为如果不了解这两种生活和两种思维以及它们之间的互相更替和排斥,就无法了解中世纪的文化现象和文学现象。其次,他认为一个时代文学的深厚根源在于民间文化的强大潮流。民间文化体现了人民大众的世界感受和审美感受,是最富有生命力和创造力的,它以新的思想、新的思维方式、新的艺术形式和语言形式,向官方文化、上层文化提出挑战,发起冲击,有力地动摇了单一文化的垄断地位。其结果是使官方文化和民间文化、上层文化和下层文化、雅文化和俗文化之间的对立逐渐模糊,同时使它们在相互碰撞中又相互渗透。第三,上层文化和下层文化、雅文化和俗文化之间的影响不是单方面的,它们之间的关系是一种相互对话、相互渗透、相互作用的互动关系。以文艺复兴时期为例,巴赫金认为一方面民间诙谐文化“从民间深处带着民众的(‘粗俗的’)语言闯入正宗文学和高级意识形态领域,在创作诸如卜伽丘的《十日谈》、拉伯雷的小说、塞万提斯的小说、莎士比亚的正剧和喜剧等世界名著的过程中起着重要的作用”^②。另一方面诙谐文化由于同时代最先进的人文主义和高超的艺术技巧的结合,本身也获得新的创作力和新的变化,“它的全民性、激进性、自由不羁、清醒和物质性已从自身近于自发的存在阶段转向艺术自觉和具有坚定的目的性状态”^③。巴赫金这种整体、多元和互动的文化观是符合文化发展的实际的,对于我们正确认识和对待当代多元的文

① 《陀思妥耶夫斯基诗学问题》,三联书店,1988年,第184页。

② 《巴赫金全集》第6卷,河北教育出版社,1998年,第83—84页。

③ 同上书,第84—85页。

化现象也极富启示意义。事实证明,一个时代不同的文化和文学正是在对话之中得到激活和发展的。

从文艺学层面看,巴赫金认为民间文化、民间狂欢文化对文学发展有重大影响,而这种影响又是多方面的,既有内容方面又有形式方面,其中最有理论价值的是狂欢化对作家艺术思维形式的影响和狂欢化对体裁形成的影响。

首先,巴赫金认为狂欢文化“对文学艺术思维产生异常巨大的影响”^①,民间诙谐文化“对整个文学、对人类的形象思维产生强大的影响”,而这种影响“几乎完全未得以揭示”。^②他把民间狂欢化文化既看成是民众的一种生活存在和生活方式,称之为“第二种生活”,更重要的是还把它看成是一种思维方式,他特别把它称之为“狂欢式的思维”。^③在他看来,这种狂欢式的思维是同由官方文化所形成的思维方式相对立的。民间的狂欢式的思维不是一种抽象的观念,而是以生活形式加以体验的具体感性、活泼生动的思维体系,它暗示一种现存生活、现存秩序和现存真理是可以变更的信念。而官方文化所形成的思维方式则是一种抽象的思维体系,他在谈到中世纪的官方文化时说:“中世纪官方文化以其全部形式、形象及其抽象的思维体系,暗示着一种相反的信念,即现存世界秩序和现存真理是不可动摇和不可改变的信念,总之,整个现存世界是永恒的、不可改变的。”^④巴赫金认为由民间狂欢化文化所形成的狂欢式思维对作家的艺术思维、艺术视觉有重要的影响,它能够帮助作家去发现、揭示和表现生活中至今未认识的新事物。他指出:“狂欢化——这不是附着于现成内容上的外表的静止的公式,这是艺术视觉的一种异常灵活的形式,是帮助人发现迄今未识的新鲜事物的某种启发式的原则。”^⑤狂欢化把世界颠倒来看,正反面一起看,把一切表面上稳定的、成型的事物给相对化了,体现出一种交替和变化的精神,

① 《陀思妥耶夫斯基诗学问题》,三联书店,1988年,第179页。

② 《巴赫金全集》第6卷,河北教育出版社,1998年,第64页。

③ 《陀思妥耶夫斯基诗学问题》,三联书店,1988年,第180页。

④ 《巴赫金全集》第6卷,河北教育出版社,1998年,第319页。

⑤ 《陀思妥耶夫斯基诗学问题》,三联书店,1988年,第233页。

一种除旧布新的精神,它能帮助作家深入揭示现实生活和人物性格深层的东西。在这种狂欢式思维的影响下,巴赫金认为陀思妥耶夫斯基就惊人地有效地揭示了资本主义的关系,揭示了急剧变动的资本主义社会生活的复杂性,深入到人的内心深处和表现人的性格和思想的双重性。他指出,在民间狂欢化文化,在狂欢式思维影响下所形成的陀思妥耶夫斯基的复调小说,创立了一种“全新的艺术思维类型”,他称之为“复调艺术思维”,并认为,它在人类艺术思维总的发展中,是一个巨大的进步,因为“这种思维能够研究独白立场的艺术把握所无法企及的人的一切方面,首先是思考着的意识,和人们生活中的对话领域”。^①以往,我们在研究艺术思维时,比较关注艺术思维和原始思维、神话思维的关系,其实,艺术思维和民间文化思维的关系也是一个有相当大难度又有重要理论价值的课题。

其次,巴赫金认为,民间狂欢化对文学体裁的形成有重要影响。民间狂欢化具有构成新的文学体裁的力量,狂欢体已经成为文学体裁的一种传统。他说:“狂欢化具有构筑体裁的作用,并不仅决定着作品的内容,还决定着作品的体裁基础。”^②从宏观角度看,民间狂欢化影响了欧洲文学狂欢体文学传统的形成,最早是古希腊罗马的庄谐体(苏格拉底对话、梅尼普体),之后是中世纪的诙谐文学、讽刺文学、文艺复兴时期的拉伯雷小说、塞万提斯小说,直至陀思妥耶夫斯基的复调小说,从这些文学中都可以看到狂欢化的影响,听到它的历史回声。就文学体裁本身而言,巴赫金认为小说是最具有狂欢性的体裁,它同民间狂欢化有深刻的内在联系。从传统的眼光来看,史诗是高贵的体裁,小说是低俗的体裁。在这两种体裁当中,巴赫金特别看重小说体裁,其根本原因就在于他看重小说体裁的时代性、反规范性和杂语性,看重小说体裁中民间文化所带来的生命活力,它的生生不息的创造力量。

① 《陀思妥耶夫斯基诗学问题》,三联书店,1988年,第363页。

② 同上书,第186页。

四 巴赫金文化诗学研究的特点

就世界范围的文化诗学研究而言,巴赫金的文化诗学研究有鲜明的个性特色,这种特色既是源于巴赫金的学术个性和学术追求,也源于俄国诗学研究的伟大传统,它构成了巴赫金文化诗学研究独特的学术价值和学术魅力。这种特色主要有以下两点:

1. 强烈的民众意识

巴赫金的文化诗学深深扎根于民间土壤,具有强烈的民众意识。文化诗学是从文化的角度研究诗学,有别于西方的文化诗学研究,巴赫金的文化诗学研究最重要的特色就是侧重从民间文化的角度研究文学,深入揭示民间文化同上层文学的深刻的内在联系。作为俄国知识分子,他同俄国人民同甘苦共患难,一生虽然历经磨难,但始终热爱俄国的土地。作为俄国思想文化界的精英,但他并不脱离底层的人民,而是从人民大众之中吸取思想和力量。他热爱俄国人民,关注民间文化,深入挖掘民间文化所渗透和所体现的千百年来民众的世界感受、生活理想和思维方式,并揭示它们对上层作家创作的深刻影响。正是有了这样一种独特的学术立场和学术视角,当浩繁的研究陀思妥耶夫斯基的著作作为作家复杂的思想争论不休时,他才能独辟蹊径,从民间狂欢化的角度指出作家复调小说的艺术特征和艺术创新。也正是有了这种独特的学术视角和学术立场,当无数评论对拉伯雷的创作感到困惑不解时,他才能独具匠心地从民间笑文化的角度,揭示拉伯雷怪诞现实主义的美学特征及其同民间笑文化的内在联系,揭示出拉伯雷创作的奥秘。可以说,民间文化是巴赫金打开两位作家创作的宝库和揭示两位作家创作奥秘的一把金钥匙。从这个意义上讲,巴赫金的文化诗学研究不是贵族式的、经院式的,而是贴近人民,立足于民间根基的,他是带着千百年积淀起来的非官方的民间文化闯入诗

学研究的领域。他的文化诗学研究在世界诗学研究中是独树一帜的。

一个时代文化和文学的变革,归根到底并不是由几个文化精英决定的,而是由民间文化推动的。对此,巴赫金有清醒的认识,他反对把一个时代的文学过程的分析“归结为文学诸流派表面的斗争”,“归结于报刊的喧闹”,他认为这些对时代的真正的宏伟文学并没有重大的影响。他指出,真正决定作家创作的是强大而深刻的文化潮流,特别是底层的民间文化的潮流。^①

2. 整体诗学研究的追求

作为 20 世纪的文论大家,巴赫金的文化诗学研究有一种广阔的视野和恢宏的气度,他既不是就作家论作家,也不单是就文化论文学。巴赫金的文化诗学研究是建立在整体诗学研究的基础上,是同其他诗学的研究联系的,他追求的是一种整体的诗学研究。在他的两部有关文化诗学的专著中,我们发现他的文化诗学研究不是孤立进行的,而是同体裁诗学研究、历史诗学研究、社会学诗学研究紧密联系的,是在各种诗学的联系中进行诗学的综合的、整体的研究。

巴赫金文化诗学的核心问题是民间狂欢文化、民间诙谐文化同陀思妥夫斯基的创作(复调小说)和拉伯雷的创作(怪诞现实主义)的内在联系,狂欢化是文化诗学的问题,可是他在谈到狂欢化问题时,又非常明确非常耐人寻味地指出,“我们认为,文学狂欢化问题,是历史诗学,主要是体裁诗学的非常重要的课题之一”^②。这段话明确告诉我们,他认为文化诗学是同体裁诗学、历史诗学密不可分的。

巴赫金指出文学狂欢化主要是体裁诗学问题,是同他对诗学研究的看法相联系的,他认为诗学研究应当深入到文学的内部,离开文学内容结构的研究,离开体裁和形式的研究,就算不上诗学研究。在

① 《巴赫金全集》第 4 卷,河北教育出版社,1998 年,第 365 页。

② 《陀思妥耶夫斯基诗学问题》,三联书店,1988 年,第 157 页。

同形式主义的对话中,巴赫金指出形式主义者对体裁没有给予足够的重视,把体裁仅仅看成是手法的组合。巴赫金对体裁给予高度的重视,他认为“诗学恰恰应从体裁出发”,这是因为:第一,体裁是作品的存在形式,他说:“体裁是整个作品、整个言谈的典型形式。作品只有在具有一定体裁形式时才实际存在。每个成分的结构意义只有与体裁联系起来才能理解。”第二,体裁是已完成的整体,“体裁是艺术言谈的一个典型的整体,而且是一个重要的整体,是已经完成的和完备的整体”^①。对于文学艺术之外的意识形态创作来讲,并不存在本义上完成,而在文学中全部问题正好是在于这种“本质的、实物的、主题的完成”。而艺术分为各种体裁,“在很大程度上正是由于整个作品完成的样式不同而产生的”。^②正是根据对诗学研究的这种理解,这种诗学研究应当从体裁出发的思想,巴赫金在诗学研究中,在文化诗学研究中紧紧抓住体裁问题,把文化诗学的研究同体裁诗学的研究紧密结合起来。在《陀思妥耶夫斯基诗学问题》中,巴赫金认为只从思想入手是无法真正了解作家创作本质的,只有抓住作家在艺术形式上的创新,在小说艺术体裁上的创新,才能真正把握作家创作的本质。在他看来,陀思妥耶夫斯基最大的贡献就在于创造了复调小说这一新的小说体裁,新艺术形式,而作家对复调小说的创造是同对生活对话本质的发现相联系的,作家是通过新小说体裁来表现他对生活的新的发现。

那么,复调小说这种新的体裁是突然冒出来的吗?不是的。巴赫金认为它是源于民间狂欢节,源于通过狂欢节所表现出来的狂欢式的世界感受。于是,巴赫金又对民间的狂欢节、民间狂欢文化做了深入的研究,这样就把小说体裁诗学的研究同狂欢化问题、文化诗学紧紧结合起来。问题到这里尚未完结,巴赫金认为民间狂欢化文化对文学的影响并不是从陀思妥耶夫斯基的复调小说开始的,复调小说只是狂欢体小说的一种变体。从古代希腊罗马开始,在狂欢文化的影响下,就形成

① 《文艺学中的形式主义方法》,漓江出版社,1989年,第174页。

② 同上书,第175页。

了狂欢体的文学体裁——庄谐体。这种狂欢体历经中世纪、文艺复兴，后来得到不断发展。研究狂欢体的历史发展过程，研究陀思妥耶夫斯基复调小说同狂欢体的内在联系，这样，巴赫金的诗学研究自然又把体裁诗学的研究、文化诗学的研究同历史诗学的研究融为一体。所谓历史诗学的研究就是研究艺术体裁、艺术形式的历史演变。巴赫金在阐明了陀思妥耶夫斯基复调小说的体裁特点和情节布局特点之后，明确指出，“现在我们该是从体裁发展史的角度来阐述这一问题，也就是把问题转到历史诗学方面来”^①。他这样做是为了更深入地把握复调小说的本质和特征，如果说体裁诗学是从共时的角度来研究文学的体裁和形式，历史诗学就是从历时的角度研究文学的体裁和形式是如何形成和发展的，后者应当说比前者有更大的难度。巴赫金在谈到他从事历史诗学研究的目的是明确指出，“我们所作的历时性分析，印证了共时性分析的结果。确切地说，两种结果相互检验，也相互印证”^②。

巴赫金多次强调文学是复杂和多元的现象，文艺学研究没有“灵丹妙药”，必须采取多种不同方法，从各种不同角度进行研究。而实际上我们的文艺学研究所采用的各种研究方法又都是分别孤立进行的，互相之间缺乏必要的联系，往往把一种方法，一种角度看成是“灵丹妙药”，看成是唯一的最好的方法，这样就很难深入文学现象的本质，得出科学的、令人信服的结论。巴赫金把文化诗学研究、体裁诗学研究、历史诗学研究紧紧结合起来，追求一种整体的诗学研究，这对于我们的文艺学建设是有重要的启示意义的。有别于其他艺术家的研究，巴赫金不是孤立地研究单一的诗学，而是在各种诗学的相互联系和相互作用中对诗学进行一种综合的、整体的研究。他的诗学研究的基本格局和特色是：以体裁诗学为切入点，以文化诗学为中心，同时十分重视历史诗学的研究，最终形成一种文学内容研究和文学形式研究相融合，“外部研究”和“内部研究”相贯通，共时研究和历史研究相结合的整体

① 《陀思妥耶夫斯基诗学问题》，三联书店，1988年，第155页。

② 同上书，第248页。

诗学研究。巴赫金这种整体诗学研究不仅具有理论价值,也有重要的实践意义,它很有可能为解决长期存在的内容研究和形式研究的割裂、外部研究和内部研究的分离找到一条出路,为文艺学研究开拓新的理论空间。

第五章 赫拉普钦科的“历史诗学”理论

在 20 世纪俄国诗学理论话语中,历史诗学(историческая поэтика)的影响一直存在着,并且得到了相当程度上的丰富和发展。在这个方面,最有理论成就的,应该是赫拉普钦科(М. Храпченко, 1904—1986)。赫拉普钦科的文学研究几乎贯穿了 20 世纪俄国文学理论全部,从 20 年代到 80 年代,他经历了形式主义诗学、斯大林时代的文艺禁锢、战后的解冻和 50—60 年代文学研究短暂开放……可以说,苏联时期大部分文学思潮都能够在他的著述中得到反映。

赫拉普钦科的文学研究领域非常宽广,他对几乎所有 19 世纪伟大的俄国作家,例如果戈理、列夫·托尔斯泰、普希金等,他都做过个案研究。他撰写的《果戈理的现实主义》(1934)、《果戈理创作中的幽默和讽刺》(1936)、《果戈理创作中的人民性》(1937)、《论果戈理的〈死魂灵〉》(1952)等,是学术界对果戈理研究的重要成果;他对托尔斯泰研究的成果,例如《艺术家托尔斯泰》(1963),汇集了他从 50 年代出版的著作,提出了托尔斯泰小说艺术里表现了个人复活到整个人民的复活的完整画面。70 年代,他出版了《作家的创作个性和文学的发展》(1970)把作家的创作个性置于自己研究的中心,对于创作中的世界观与创作关系这个经典命题做了深入细致和别开生面的研究,是苏联文艺学领域的重大成果之一。晚年,他又出版《艺术创作、现实、人》(1976)、《艺术形象的地平线》(1980)两部著作,对文艺学领域的方法论问题、当代美学和文艺学走向等,做了宏观研究。

赫拉普钦科对于文艺学问题的研究,主要包括三个方面:一是作家的创作个性与世界观问题。这个问题不仅体现在他 70 年代以后的理论研究中,更是他对作家艺术家个人创作研究的指导原则。二是文艺学研究的一般方法论问题;例如类型学研究问题。他对波斯彼洛夫的世界观划分的方式提出批评,认为这个方式忽略了文学研究自身的规

律；他对结构主义（雅各布森、凯泽尔等）局限于文本内部研究的划分法也提出了批评，认为它忽略了文学创作主体的存在和创作历史社会环境的存在意义；他认为，文学类型学研究应该充分注意到以上两个方面的问题，以社会结构原则和文学类型学研究方法相结合。他论述了类型学研究的几个基本点，例如，冲突、结构、流派等。三是历史诗学问题。历史诗学理论是赫拉普钦科整体诗学研究的一个重要部分。在这个研究领域，他有效地整合了俄国文学研究的遗产，使之具有新的生命力。

一 赫拉普钦科历史诗学研究的基础

“历史诗学”是俄国文艺学理论的传统命题，也是具有民族特色和创新性的命题。

俄国历史诗学的创始人是著名文学理论家维谢洛夫斯基。1893年5月俄国《国民教育部杂志》上，维谢洛夫斯基在题为《历史诗学导论（问题与答案）》的论文里这样写道：“关于文学史的最受青睐的见解之一，也许可以归结为大致如下的定义：体现于形象—诗意体验及其表现形式之中的社会思想史。思想史是一个比较宽泛的概念，文学只是它的局部表现；要使文学分化出来，就必须对于什么是诗歌，什么是诗意意识及其形式的演变具有明确的理解，否则我们就无从谈论历史。”^①1899年，他又发表《历史诗学三章》，依据民间文学、民俗学、人类文化学以及考古学方面的积累和发现的大量史料，系统研究了文学诸种样式的起源问题。“历史诗学”这个思想，以及它以诗歌“本身”的研究替代诗歌的社会“功能”研究、以“实证”研究替换“主义”研究，与盛行于19纪上半期乃至中期的文论启蒙的思想旨趣，有比较大的区别。不仅在思想的取向上，而且在方法论上，两者的区别成为这个时期俄国文论不同的话语的标志。

^① 维谢洛夫斯基：《历史诗学》，刘宁译，百花文艺出版社，2003年，第30页。

维谢洛夫斯基奠定了“历史诗学”这个研究学派的基本理路,他的学说经过日尔蒙斯基、巴赫金的阐释,在赫拉普钦科的理论中得到了一个宏观式的理论把握。

从维谢洛夫斯基的学术理念来说,他的基本思想是:当代诗歌(也包括一切叙事文体、抒情文体和表演性文体的文学创作)的一切形式方面的因素,都具有深刻的而悠远的历史原因。这个历史原因远不止步于我们现在所知晓的古代经典;严格说,被称为古代经典的作品只是这个历史视野中的结果而不是原因。维谢洛夫斯基把研究的视野推进到“荷马史诗”之前,更不用说希腊戏剧之前了。他认为,在荷马之前的诗歌存在状态具有一个鲜明的特征——混合性,即“有节奏的舞蹈动作同歌曲音乐和语言因素的结合”^①。而这个混合性诗歌的特征之一,“是它的占主导地位的表演方法:它曾经是,现在也还是由许多人、由合唱队来演唱的;这种合唱艺术的痕迹在比较晚期的、民间的和艺术的歌曲的文体和手法中保留了下来”^②。换句话说,古希腊史诗、诗歌和戏剧的一切经典形式在它之前的民间集体创作活动中就已广泛存在,是“在群众的无意识的合作中,在许多人的协助下形成的”^③。目前所看到的艺术的多样性特征,在古代民间文学艺术中是紧密地混合在一体的。不过,在这种创作形态中,由于缺乏张扬的个性和自我意识,它们还不能称为诗歌艺术,而只是艺术的“史前史”。维谢洛夫斯基认为,历史诗学的任务就是说明,诗歌自它成为个人创作以来,就没有离开过历史(文化史和各个民族的风俗文化史),“在我看来,历史诗学的任务——在于确定传统在个人创作过程中的作用与界限”^④。“……这种诗学能够排除它的思辨体系,为的是从诗歌的历史中阐明它的本质。”^⑤维谢洛夫斯基用以下的规律说明诗歌形式因素的历史继承性:“在人民的记忆中铭刻着一些形象、情节和类型,它们在某个时候曾经

① 维谢洛夫斯基:《历史诗学》,刘宁译,百花文艺出版社,2003年,第264页。

② 同上书,第265页。

③ 同上书,第265页。

④ 同上书,第587页。

⑤ 同上书,第30页。

是栩栩如生的,是由于某个人物的活动,某一事件,某一引起兴趣、充满情感和幻想的奇闻逸事所激发的。这些情节和类型被普遍化了,关于人物和事实的表象可能黯然失色,只剩下了一般的公式和轮廓。它们潜藏在我们意识的某个隐秘阴暗之处,就像许多经历和体验过的事似乎被遗忘了,却蓦然使我们震惊。这恰似某种不可理喻的启示,某种既新鲜又古老的体悟一样,我们无法认清它们,因为往往不能确定那种出乎意料地重新唤起我们古老记忆的心理活动的本质。在民间的和艺术自觉的文学生活中也是如此:一旦对于旧的形象,对于形象的余波产生了民间诗歌的需求,形成时代的要求,那么它就会突然出现。”^①这个描述,在相当大的程度上道出了诗歌发展的形式因素出现的基本规律。正是由于对民间诗歌存在状态的研究,使维谢洛夫斯基坚信:“任何理论上的考虑都不能妨碍我们把民间传说的这种重复性列入自觉的文艺现象。”^②

维谢洛夫斯基把民间创作作为文艺学研究的前提和基础,在他的文学研究视野中,文学(无论内容和形式因素)从来都是随着时代和风俗文化的变更而发生着变化,而形式方面的任何变化,以及因此产生的新的因素,都可以在古代民间混合型存在状态中寻找它的雏形。形式方面的多种因素,是古代群众智慧创作的结晶,它们不会轻易消失,合适的时代到来,那些已经淡出个人创作多年的形式因素又会重新出现,并起着重要的作用。“无论在文化领域,还是在更特殊一些的艺术领域,我们都被传说所束缚,并在其中得到扩展,我们没有创造新的形式,而是对它们采取了新的态度。”^③巴赫金的下述话显然与维谢洛夫斯基的思想密切相关:“涵义现象可能以隐蔽的方式潜藏着,只是在随后时代里有利的文化内涵语境中才能得以揭示。莎士比亚融入作品中的宝贵涵义,是若干世纪乃至上千年间的创造和积淀起来的。这些宝贵的涵义隐藏在语言之中,不仅是标准语,还有在莎士比亚之前没能进

① 维谢洛夫斯基:《历史诗学》,刘宁译,百花文艺出版社,2003年,第54页。

② 同上书,第50页。

③ 同上书,第20页。

入文学的民间语言成分；也隐藏在言语交际的多种体裁和形式之中，在数千年形成的强大的民间文化形式里（主要在狂欢化形式里），在戏剧表演的体裁里（神秘剧、讽刺喜剧），在渊源于史前远古时代的故事情节里，最后还在思维的形式里。莎士比亚也像任何艺术家一样，构筑自己的作品，不是利用僵死的成分，不是利用砖瓦，而是用充满沉甸甸涵义的形式。”^①雅各布森在为托多洛夫所编的《俄国形式主义文论集》写的序言中说：“研究内容从句法原则扩大到分析完整的叙述及其对话交流，最后达到俄国诗学中最重要的一个发现，即发现决定民间创作材料布局的规律（普罗普、斯卡夫迪莫夫），或是文学作品材料布局的规律（巴赫金）。”^②俄国诗学对民间创作材料布局规律的发现，在维谢洛夫斯基和巴赫金，甚至形式主义学派看来，乃是对整个文学基础的求索，而不仅局限在形式因内。

虽然维谢洛夫斯基的主要兴趣是形式的历史积淀，虽然对于他说，这个发掘就是诗学研究的主题，但是，他的研究毫无疑问具有意识形态倾向。他的研究对象——诗学，是与另外两个层面的对象相联系的：在更高的目标是思想史，再上则接续到一般历史的建构。可以这样表述维谢洛夫斯基的立场：作为思想史的一个部分，文艺学研究假如没有从根本上解决自己从何处来的问题，就遑论历史视野，它也就无法参与历史的建构。

格·斯杰潘诺夫、彼·尼古拉耶夫认为，维谢洛夫斯基的历史诗学基本上处于理论建议阶段，只是部分得到了实现；而在历史诗学建设过程中，是赫拉普钦科的理论活动，“他以充分的根据提出了建立‘马克思主义历史诗学’的思想”^③。

① 《巴赫金全集》第4卷，河北教育出版社，1998年，第367页。

② 罗曼·雅各布森：《序言：诗学科学的探索》，托多洛夫编选《俄苏形式主义文论选》，蔡鸿宾译，中国社会科学出版社，1989年，第3页。

③ 《赫拉普钦科科学论文集》编辑说明，张捷、刘逢祺译，人民出版社，1997年，第4页。

二 巴赫金历史诗学的理论创新

巴赫金在把握“历史诗学”这个范畴的时候,是把它与“时空体”(хронотоп; chronotope)这个范畴联系在一起的,同时,他在阐释历史诗学的价值倾向的过程中,特别强调它的意识形态取向。

巴赫金在题为《小说的时间形式和时空体形式:历史诗学概述》这个长篇论文里写道:“在文学中的艺术时空体里,空间和时间标志融合在一个被认识了的具体整体中。时间在这里浓缩、凝聚,变成艺术上可见的东西;空间则趋向紧张,被卷入时间、情节、历史的运动之中。时间的标志要展现在空间里,而空间则要通过时间来理解和衡量。这种不同系列的交叉和不同标志的融合,正是艺术时空体的特征所在。”“时空体在文学中有着重大的体裁意义。可以直截了当地说,体裁和体裁类别恰是由时空体决定的;而在文学中,时空体里的主导因素是时间。作为形式兼内容的范畴,时空体还决定着(在颇大的程度上)文学中人的形象。这个人的形象,总是在很大的程度上时空化了。”“文学对现实的历史的时空体的把握,经历了复杂和断续的过程:人们学会着掌握了在当时历史条件下力所能及的时空体的某些特定方面,为艺术地反映现实的时空体仅仅创造出了某些特定的形式。这些开初颇为积极的体裁形式为传统肯定下来,在后来的发展中尽管已经完全丧失了自己的积极意义,丧失了原来的意义,却仍顽强地存在。”^①他表示,在这篇历史诗学的概述论文中,正是要以欧洲小说各种不同体裁的发展为素材,努力揭示文学历史发展过程的秘密。他是试图研究欧洲小说这个体裁来探讨时空体问题,而“小说”体裁在他看来是浸透着历史发展中的艺术文化的。因此,研究小说体裁的时空体的过程,也就是发掘这一体裁内在的艺术文化积累的过程。这个理路,按照维谢洛夫斯基的理

^① 巴赫金:《小说的时间形式和时空体形式:历史诗学概述》,《巴赫金全集》第3卷,河北教育出版社,1998年,第274—275页。

论,这就是历史诗学的基本内容。维谢洛夫斯基也正是在这个理路上研究诗歌的艺术发展历史的。

巴赫金在不同的著作里明确了维谢洛夫斯基的历史诗学理念。在他非常著名的著作《陀思妥耶夫斯基诗学问题》一书里,在阐述体裁发展历史这一问题时,巴赫金说:“现在我们该是从体裁发展史的角度来阐述这一问题了,也就是说把问题转到历史诗学方面来。”他接下来写道:

文学体裁就其本质来说,反映着较为稳定的、“经久不衰”的文学发展倾向。一种体裁中,总是保留有已在消亡的陈旧的因素。自然,这种陈旧的东西所以能保存下来,就是靠不断地更新它,或者叫现代化。一种体裁总是既如此又非如此,总是同时既老又新。那个体裁在每个文学发展阶段上,在这一体裁的每部具体作品中,都得到重生和更新。体裁的生命就在这里。因此,体裁中保留的陈旧成分,并非是僵死的而是永远鲜活的;换言之,陈旧成分善于更新。体裁过着现今的生活,但总在记着自己的过去,自己的开端。在文学发展过程中,体裁是创造性记忆的代表。正因为如此,体裁才可能保证文学发展的统一性和连续性。^①

“体裁过着现今的生活,但总在记着自己的过去,自己的开端”,巴赫金的这个思想,可以看做是维谢洛夫斯基历史诗学思想的更新和翻版。而这个思想在他的不同文章里,获得了几乎相似的表述,例如,在《答[新世界]编辑部》、《人文科学方法论》里等。假如我们进一步注意到,巴赫金对陀思妥耶夫斯基和拉伯雷的研究,以及计划中的对果戈理的研究,不约而同地从“体裁”的文化含义和思想内蕴解剖入手,那么,我们就可以更加深刻地理解巴赫金与维谢洛夫斯基历史诗学的紧密联系。

巴赫金的这个思想早在20年代就已经成熟。1928年发表的《文

^① 巴赫金:《陀思妥耶夫斯基诗学问题》,《巴赫金全集》第5卷,河北教育出版社,1998年,第139、140页。

艺术学中的形式主义方法》这部论著里,巴赫金这样写道:“历史诗学的作用被归结为:在一系列研究某一体裁、甚至某一结构成分的专著,例如A. H. 维谢洛夫斯基的《修辞语简史》中,为社会学诗学的概括性和综合性的定义准备了历史远景。”^①他在区别社会学诗学与历史诗学的过程中,说:

社会学诗学本身为了不致成为教条,也应当了解文学史。在这两门学科之间应当有不间断的相互作用。诗学为文学史鉴定所研究的材料指出主导方向和提供其形式和类型的基本定义。文学史则给诗学定义作出修正,使它们变得更灵活、更生动,并完全符合于历史材料的丰富多样性。

在这个意义上可以说明作为理论社会学诗学与文学史之间的中间环节的特殊历史诗学的必要性。

不过,理论诗学和历史诗学的划分,与其说具有方法论性质,不如说具有技术性质。理论诗学也应当是历史诗学。^②

可以说,巴赫金的历史诗学理念是对维谢洛夫斯基学说的发展,尤其是对其体裁历史研究理念的发展。在维谢洛夫斯基历史诗学的影响下,巴赫金建立起了更加强调诗性体裁的文化维度,更加强调历史诗学的民间文化意识。这种意识的强调,对于巴赫金研究陀思妥耶夫斯基和拉伯雷,乃至计划中的对果戈理的研究大纲,对于其中的民间立场的强调,具有鲜明的指导价值。

三 赫拉普钦科的历史诗学建树

要谈他对历史诗学问题的研究立场和研究观点,必须先涉及他的一般诗学观念。

^① 巴赫金(署名梅德维杰夫):《文艺学中的形式主义方法》,见《巴赫金全集》第2卷,河北教育出版社,1998年,第148页。

^② 同上书,第147页。

什么是诗学？赫拉普钦科在论述的过程中借助于对日尔蒙斯基、维诺格拉多夫的“诗学”界定的辨析。日尔蒙斯基认为：“诗学是研究作为艺术的诗歌的学科。”“普通诗学、或者说理论诗学的任务是诗学手段的系统的研究、这些手段的比较性的描述和分类……由于语言是诗歌的材料，因此，语言学给我们提供的语言实例的分类，应当成为诗学的系统结构的基础。这些实例当中每一个服从于艺术任务的实例，都成为诗学手法。”^①而维诺格拉多夫则认为：诗学是“研究语言艺术作品的形式、种类、组织手段和方法，研究文学作品的类型和体裁”的学科，它“不仅包括诗歌语言现象，而且包括文学作品和民间口头文学的结构的各个不同方面”。^②

赫拉普钦科认为，他们没有把诗学与风格学区分开来，他下的定义是：“诗学，可以确定为研究艺术的再现生活，形象地揭示生活的手段和方式的科学部门。如果可以这样理解诗学的对象，那么形象地把握世界的各个方面和各种特性都可以容纳在它所研究的主要现象的范围之内。一般地说来，这里也包括风格研究。”^③在他的定义里，有几个重要的成分：一是“手段和方式”问题；二是“形象地把握世界”问题。第一个问题是手段和方式问题，严格说，是“艺术的再现生活，形象地揭示生活的手段和方式”。在这个界定中，他的诗学研究与维谢洛夫斯基的诗学界定是一致的。第二个问题是形象地把握世界的问题。这个问题来源于马克思人类把握世界的两种方式的观点。马克思认为，人类把握世界的方式有两种：一种是实践的方式，即物质地改造世界的方式；一种是理论的方式，即通过概念、逻辑的方式来把握世界。后来，一些马克思主义者认为，还存在着第三种方式，即艺术地把握世界的方式。赫拉普钦科所持的观点是第三种方式，他认为，文学就是形象地把握世界。对于这个观点，他有时表述为“审美地”把握世界、“艺术地”把握世界，在这里他表述为“形象地”把握世界。

① 《文学理论，诗学，风格学》，列宁格勒，科学出版社，1977年，第15，28页。
 ② 《诗歌语言理论，诗学》，莫斯科，苏联科学院出版社，1963年，第184页。
 ③ 《艺术创作，现实，人》，莫斯科，苏联作家出版社，1982年，第399页。

通过这个界定,可以看出,赫拉普钦科是试图调和关于诗学的界定上的分歧。严格说,亚里士多德对于“诗学”的定义是相对于历史和哲学而言的。他认为,只要是研究虚构的想象性的写作,就可以称为“诗学”。诗学等同于文学理论。这一概念是宽泛的。比较狭窄的定义就是把诗学仅仅看成对文学作品的结构、技巧、形式、手段等的特别研究。这个界定是20世纪的,从形式主义、新批评、结构主义以来,对于诗学的基本定义基本如此。这个定义显然保留着“内容与形式”的二元对应关系的痕迹。它更强调形式研究。

但是,赫拉普钦科对于这个定义的狭窄性显然是不满的。他试图以“形象地把握世界的各个方面和各种特性”作为诗学研究的内容,认为:诗学研究不仅仅表述为形式、技巧、结构等方面的内容,还应该把“再现生活、形象地揭示生活”这个动机性内容放进去。正是在这个意义上,他力求使历史诗学超越形式与内容的二元对立的思维格局。

赫拉普钦科关于“历史诗学”的定义是:

根据现代文艺学的经验,历史诗学的内容和对象可以规定为:研究形象地掌握世界的方法和手段的演变,这些方法和手段的社会审美功能的发挥,研究各种艺术发现的命运。历史诗学不能不包括文学创作的不断变化的原则研究,这些原则在文学发展的一定阶段作为艺术方法而出现。正是这些原则,使得不同历史时期作家们所使用的各种不同的诗学手段具有统一性和系统性的品格。忽视艺术创作的原则,不可避免地会使诗学手段的分析变成对这些手段的孤立的、零散的描述而脱离任何创作的和历史的背景。在这种情况下,分析常常被归结为对个别文学手法和形式的相当简单的分类,这自然不能使人们揭示出诗学表现的方法和手段的发展和完善的真正的过程。^①

在这个定义里,有以下几个要点:

(1)对“艺术创作的原则”的强调,是赫拉普钦科历史诗学研究目标

^① 《赫拉普钦科科学论文集》,张捷、刘逢祺译,人民文学出版社,1997年,第405页。

设定的一个重要特征。这是对诗学研究超越手段和方法的延续。

(2)对研究对象(手段和方法)的语义和审美方面的强调。他说：“历史诗学就其不是博物馆陈列的、而是活生生的面貌来说，是对形象地认识世界的方法和手段的社会审美功能的生动说明。”“为了使历史诗学不变成配有实例的目录或文学的标本，第一，必须从精神的和审美的广阔前景中，根据艺术文化发展的主要倾向及其重要成果来研究诗学体现的方法和手段。诗学在这里与文学发生了紧密的联系。第二，需要经常考虑和说明诗学手段的意义的‘意向’和语义功能。”^①在这里，体现出对“精神和和审美的”、“意向和语义的功能”的强调。这种强调，乃是对非单纯的手段和方法作为研究对象的强调。

(3)价值问题。他认为，“诗学表达的方法和手段的功能，是与艺术价值的产生紧密地联系着的，这些价值在每一个历史时期都有其特有的特点”^②。

赫拉普钦科认为，历史诗学的“主要方向包括以下四个方面的研究工作：第一个方面是建立普通诗学；第二个方面是研究各种民族文学的诗学；第三个方面是研究优秀语言艺术家的诗学，研究他们对民族文学和世界文学的诗学的发展所做的贡献；第四个方面是研究艺术表现的各个种类和手段以及诗学领域的各种发现(例如心理分析、对现实的非直接描写等)的命运演变。”^③首先，在这里，“普通历史诗学研究的是艺术方法和手段的各个不同的发展阶段”^④。即维谢洛夫斯基所研究过的诗歌的“前文学的”、“民间口头创作的时期”。赫拉普钦科强调，“无论如何不能忽视各种体裁的形成和演变，因为体裁在古代世界的某些文学中，例如在古希腊和罗马的文学中，是表现得相当清楚的”^⑤。其次，诗学手段发展过程中的继承性联系问题的强调：“揭示各个不同历史时期以及各种不同文学流派和体裁的艺术表现方法和手段之间的

① 《赫拉普钦科科学论文集》，张捷、刘逢祺译，人民文学出版社，1997年，第405页。

② 同上书，第406页。

③ 同上书，第407页。

④ 同上书，第409页。

⑤ 同上书，第409页。

继承性,是一个十分重要的问题。世界文学的发展不只是审美观点、原则、形象地理解世界的方法的更替,而且更是作出伟大的发现、进行不朽的艺术概括、经常不断地充实艺术宝库的过程。伟大的大师们正是在有明确目的地利用这一宝库的情况下作出他们的出色的艺术概括的。”^①第三,强调历史诗学研究的多层次性:“一代人,一个时代所创造的一切,并不能成为以后各个时代的财富。但是人类智慧和才能所取得的许多成就能流传几百年几千年。在文学的每一个历史时期,都有诗学方面属于不同时代的成果在发挥作用。它们与新发现的艺术手段和形式发生复杂的联系和相互关系,形成某种多层次性,这种多层次性通常不带有折中的性质,而带有浑然一体的性质。”^②第四,正确处理好新发现与过去的成果之间的联系。第五,在历史的发展中研究民族文学。只有从世界文学发展的高度着眼,才能更清楚地认清民族的文学现状。他说:“民族文学的诗学既应从它与普通历史诗学的对比中进行研究,也应该从民族文学本身的成长和完善的前景中、从它们相互作用和相互交流的前景中来研究。”^③

从赫拉普钦科的历史诗学理论来看,他对自维谢洛夫斯基开创的这个诗学研究传统是自觉地继承的、发扬的,是有新的发展的。一是强调研究对象不局限于艺术形式和艺术手法,要扩大到诗学意识、创作心态和创作方法,指出历史诗学应当研究“诗学意识及其形式的演变过程”。二是强调要在广阔的思想文化视野和美学视野中进行历史诗学的研究。有学者这样说:“赫拉普钦科提出建立马克思主义历史诗学的课题,填补了马克思主义文艺学的一个空白。”^④这个见解是有眼光的。

“历史诗学”伴随着新历史主义的若干观念,成为目前文艺学研究界逐渐加以关注的一个术语。这个术语不仅在英美(主要是美国新历史主义)文论语境下使用,在俄国文论语境下也具有将近百年的建设历

① 《赫拉普钦科科学论文集》,张捷、刘逢祺译,人民文学出版社,1997年,第411页。

② 同上。

③ 同上书,第413页。

④ 见彭克巽主编:《苏联文艺学学派》,北京大学出版社,1999年,第142页。

史。由于新历史主义的学说在大陆学术界的渐次升温,作为它的附属之一的“历史诗学”概念也逐渐引起学术界的注意。有人总结说存在着三种形态的“历史诗学”。^①但是,这三种形态的“历史诗学”却并非作为古典意义上的“诗学”而存在。我把它们归纳为两套理路,即俄罗斯学派(维谢洛夫斯基、巴赫金、赫拉普钦科)的历史主义与新历史主义的反历史主义。正是因为“历史诗学”在俄国和英美文艺理论领域的彼此矛盾的使用方式,才更强烈地凸现出它所包含着的意识形态色彩。在这个理论背景下,赫拉普钦科的历史诗学思想具有很大的理论价值。它所表现出来的历史主义精神,对于 20 世纪历史诗学理论的建设,具有重大的价值。

^① 张进:《新历史主义与历史诗学》,中国社会科学出版社,2004年,第二章。

重要参考文献

中文部分

《马克思恩格斯选集》，人民出版社，1976年。

《马克思恩格斯论文学与艺术》，人民文学出版社，1982年。

《列宁选集》，人民出版社，1976年。

《列宁论文学与艺术》，人民文学出版社，1983年。

П. 尼古拉耶夫：《马克思列宁主义文艺学》，李辉凡译，安徽文艺出版社，1986年。

M. 卡冈《马克思主义美学史》，杨侠生译，北京大学出版社，1987年。

П. 尼古拉耶夫等：《俄国文艺学史》，刘保端译，三联书店，1987年。

M. 奥夫相尼科夫：《俄罗斯美学思想史》，张凡琪等译，中国人民大学出版社，1990年。

A. 梅特钦科：《继往开来——苏联文学发展中的若干问题》，石田、白堤译，中国社会科学出版社，1983年。

《苏联文学艺术问题》，曹葆华等译，人民文学出版社，1959年。

《回顾与反思——二、三十年代苏联美学思想》，盛同等译，中国人民大学出版社，1988年。

斯·舍舒科夫：《苏联二十年文学斗争史实》，冯玉律译，上海译文出版社，1994年。

翟厚隆、张捷编选：《十月革命前后苏联文学流派》（上、下），上海译文出版社，1998年。

白嗣宏编选：《无产阶级文化派资料选编》，中国社会科学出版社，1983年。

郑异凡编：《苏联“无产阶级文化派”论争资料》，人民出版社，

1980 年。

张秋华等编选：《“拉普”资料汇编》（上），中国社会科学出版社，1981 年。

中国科学院文学研究所苏联文学组编：《世界文学中的现实主义问题》，1958 年。

中国科学院文学研究所苏联文学组编：《苏联作家论社会主义现实主义》，1960 年。

中国科学院外国文学研究所编译：《七十年代社会主义现实主义问题——苏联关于“开放体系”理论的讨论》，中国社会科学出版社，1979 年。

北京师范大学苏联文学研究所编译：《苏联现实主义讨论集》，外国文学出版社，1981 年。

苏奇科夫：《现实主义的命运——创作方法探讨》，傅仲选等译，外国文学出版社，1988 年。

《人道主义与现代文学》（上、下集），《现代文艺理论译丛》增刊，作家出版社，1964 年。

尼·盖依等：《当代苏联文学中的人道主义问题》，李辉凡主编，安徽文艺出版社，1987 年。

吴元迈：《苏联文学思潮》，浙江出版社，1985 年。

刘宁、程正民：《俄苏文学批评史》，北京师范大学出版社，1992 年。

李辉凡：《二十世纪初苏联文学思潮》，社会科学文献出版社，1993 年。

叶水夫主编：《苏联文学史》（1—3 卷），中国社会科学出版社，1994 年。

李辉凡、张捷：《20 世纪俄国文学史》，青岛出版社，1998 年。

彭克巽主编：《苏联文艺学学派》，北京大学出版社，1999 年。

刘宁主编：《俄国文学批评史》，上海译文出版社，1999 年。

张杰、汪介之：《20 世纪俄国文学批评史》，译林出版社，2000 年。

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。

《普列汉诺夫哲学著作选集》(第4卷),汝信、王若水等译,三联书店,1974年。

《普列汉诺夫美学论文集》(两卷本),曹葆华译,人民出版社,1983年。

《普列汉诺夫美学论文集》,程代熙译,陕西人民出版社,1983年。

吴元迈:《探索集》,外国文学出版社,1986年。

王秀芳:《美学·艺术·社会——普列汉诺夫美学思想研究》,河北人民出版社,1987年。

马奇:《艺术的社会学解释:普列汉诺夫美学思想述评》,中国人民大学出版社,1988年。

楼昔勇:《普列汉诺夫美学思想研究》,上海人民出版社,1990年。

《列宁论文学与艺术》,人民文学出版社,1983年。

戈尔布诺夫:《列宁与无产阶级文化协会》,申强、王平译,外国文学出版社,1980年。

梅拉赫:《列宁与俄国文学问题》,臧仲论等译,中国社会科学出版社,1982年。

董立武、张耳编选:《列宁文学思想论集》,中国社会科学出版社,1986年。

连铤、周忠厚:《列宁文艺思想与实践》(1917—1924),文化艺术出版社,1988年。

程正民:《列宁文艺思想与当代》,北京师范大学出版社,1997年。

沃罗夫斯基:《论文学》,程代熙等译,人民文学出版社,1981年。

卢那察尔斯基:《论俄国古典作家》,蒋路译,人民文学出版社,1958年。

卢那察尔斯基:《在音乐世界中》,井勤荪译,上海文艺出版社,1984年。

卢那察尔斯基:《关于艺术的对话》,吴谷鹰译,三联书店,1991年。

卢那察尔斯基:《艺术及其最新形式》,郭家申译,百花文艺出版社,1998年。

帕夫洛夫斯基:《卢那察尔斯基》,陈日山、李钟铭译,黑龙江人民出

版社,1984年。

程正民、王志耕、邱运华:《卢那察尔斯基文艺理论批评的现代阐释》,北京大学出版社,2000年。

高尔基:《文学书简》(上、下),曹葆华、渠建明译,人民文学出版社,1962年、1965年。

高尔基:《论文学》,孟昌等译,人民文学出版社,1978年。

高尔基:《论文学》(续),冰夷等译,人民文学出版社,1979年。

高尔基:《俄国文学史》,缪灵珠译,人民文学出版社,1979年。

陈寿朋:《高尔基美学思想论稿》,陕西人民出版社,1982年。

李辉凡:《文学·人学——高尔基的创作及其文艺思想论集》,重庆出版社,1993年。

托洛茨基:《文学与革命》,刘文飞等译,外国文学出版社,1992年。

《我的生平:托洛茨基自传》,石翁、施用勤译,国际文化出版公司,1996年。

《布哈林文选》(三卷本),人民出版社,1981—1983年。

布哈林:《历史唯物主义理论》,何国贤等译,东方出版社,1988年。

苏绍智等主编:《布哈林思想研究》(译文集),人民出版社,1983年。

郑非凡:《布哈林论稿》,中央编译出版社,1997年。

托多罗夫编选:《俄苏形式主义文论选》,蔡鸿宾译,中国社会科学出版社,1989年。

《俄国形式主义文论选》,方珊译,三联书店,1989年。

什克洛夫斯基:《散文理论》,刘宗次译,百花洲文艺出版社,1994年。

扎娜·明茨编:《俄国形式主义文论选》,王薇生译,郑州大学出版社,2005年。

方珊:《形式主义文论》,山东教育出版社,1999年。

张冰:《陌生化诗学——俄国形式主义研究》,北京师范大学出版社,2000年。

弗里契:《艺术社会学》,天行(刘呐鸥)译,水沫书店,1930年,作家

书屋,1947年。

弗里奇:《艺术社会学》,胡秋原译,神州国光社,1930年。

弗里契:《欧洲文学发展史》,沈起予译,群益出版社,1940年,新文艺出版社,1954年。

佩列维尔泽夫:《形象诗学原理(文艺学导论)》,宁琦等译,中国青年出版社,2004年。

《巴赫金全集》(六卷本),钱中文主编,河北教育出版社,1998年。

克拉克·霍奎斯特:《米哈伊尔·巴赫金》,语冰译,中国人民大学出版社,1992年。

孔金·孔金娜:《巴赫金传》,张杰、万海松译,东方出版社,2000年。

托多罗夫:《巴赫金、对话理论及其他》,蒋子军、张萍译,百花文艺出版社,2001年。

张杰:《复调小说理论研究》,漓江出版社,1992年。

董晓英:《再登巴比伦塔——巴赫金与对话理论》,三联书店,1994年。

刘康:《对话的喧声——巴赫金的文化转型理论》,中国人民大学出版社,1995年。

夏忠宪:《巴赫金狂欢化诗学》,北京师范大学出版社,2000年。

程正民:《巴赫金的文化诗学》,北京师范大学出版社,2001年。

曾军:《接受的复调——中国巴赫金接受史研究》,广西师范大学出版社,2004年。

凌建侯:《巴赫金哲学思想与文本分析法》,北京大学出版社,2007年。

布罗夫:《艺术的审美本质》,高叔眉、冯申译,上海译文出版社,1985年。

布罗夫:《美学:问题与争论》,凌继尧译,上海译文出版社,1987年。

斯托洛维奇:《审美价值的本质》,凌继尧译,中国社会科学出版社,1984年。

斯托洛维奇:《现实中和艺术中的审美》,凌继尧、金亚娜译,三联书店,1985年。

斯托洛维奇:《生活、创作、人》,凌继尧译,中国人民大学出版社,1993年。

波斯别洛夫:《论美与艺术》,刘宾雁译,上海译文出版社,1981年。

波斯别洛夫:《文学原理》,王忠琪等译,三联书店,1985年。

波斯别洛夫:《文艺学引论》,邱榆若译,湖南文艺出版社,1987年。

利哈乔夫:《解读俄国》,吴晓都等译,北京大学出版社,2003年。

梅拉赫:《创作过程与艺术接受》,程正民等译,黄河文艺出版社,1989年。

洛特曼:《艺术本文的结构》,王坤译,中山大学出版社,2003年。

乌斯宾斯基:《艺术文本的结构形式的类型学》,彭甄译,中国青年出版社,2004年。

王立业主编:《洛特曼学术思想研究》,黑龙江人民出版社,2006年。

赫拉普钦科:《作家的创作个性和文学的发展》,满涛、宋麟、扬骅译,上海译文出版社,1982年。

赫拉普钦科:《艺术家托尔斯泰》,刘逢祺、张捷译,上海译文出版社,1987年。

赫拉普钦科:《文学论文集》,张捷、刘逢祺译,人民文学出版社,1997年。

赫拉普钦科:《艺术创作,现实,人》,刘逢祺、张捷译,上海译文出版社,1999年。

俄文部分:

В. И. Кулешов : История русской критики (XVIII-начала XX веков), М., 1984.

库列绍夫:《俄国批评史(18世纪—20世纪初)》,莫斯科,1984年。

А. Г. Соколов, М. В. Михайлов : Русская литературная критика конца XIX-начала XX веков(хрестоматия), М., 1982.

索科洛夫、米哈伊诺夫：《19世纪末20世纪初俄国批评（文选）》，莫斯科，1982年。

：Литературно-эстетические концепции в России конца X IX-начала X X веков ；, М. ,1975.

《19世纪末20世纪初俄国文学美学观》，莫斯科，1975年。

：Русская наука о литературе в конца X IX-начала X X веков ；, М. ,1982.

《19世纪末20世纪初俄国文学科学》，莫斯科，1982年。

П. А. Николаев ； Возникновение марксистского литературоведения в России ；, М. ,1970.

尼古拉耶夫：《俄国马克思主义文艺学的产生》，莫斯科，1970年。

О. В. Семеновский ； В борьбе за реализм. Из истории марксистской литературной критики предоктябрьского периода ；, Кишинев, 1976.

谢缅诺夫斯基：《捍卫现实主义的斗争：十月革命前马克思主义文学批评史》，基希涅夫，1981年。

：Советское литературоведение за пятьдесят лет ；, М. ,1967.

《苏联文艺学五十年》，莫斯科，1967年。

：Советское литературоведение за пятьдесят лет ；, Л. ,1968.

《苏联文艺学五十年》，列宁格勒，1968年。

：Русская советская литературная критика, 1917-1934 ； (Хрестоматия), М. ,1981.

《俄苏文学批评, 1917—1934》(文选)，莫斯科，1981年。

：Русская советская литературная критика, 1935-1955 ； (Хрестоматия), М. ,1983.

《俄苏文学批评, 1935—1955》(文选)，莫斯科，1983年。

：Из истории советской эстетической мысли ；, М. ,1967.

《苏联美学思想史》，莫斯科，1967年。

：Из истории советского искусствоведения и эстетической мысли 1930-х годов ；, М. ,1977.

《苏联艺术学和30年代美学思想史》，莫斯科，1977年。

：Из истории советской эстетической мысли 1917-1932 》，М.，1980.

《苏联美学思想史(1917—1932)》，莫斯科，1980 年。

П. А. Николаев ； Эстетика и литературные теории Г. В. Плеханова 》，М.，1968.

尼古拉耶夫：《普列汉诺夫的美学和文学理论》，莫斯科，1968 年。

Н. А. Горбанев ； Плеханов в литературной борьбе начала ХХ века 》，Махачкала，1972.

戈尔班涅夫：《二十世纪初文学斗争中的普列汉诺夫》，马哈契卡拉，1972 年。

Н. А. Горбанев ； Из истории русской марксистской критики. Плеханов и литературная борьба 80-90гг. 》，Махачкала，1981.

戈尔班涅夫：《俄国马克思主义批评史。普列汉诺夫和 80—90 年代的文学斗争》，马哈契卡拉，1981 年。

М. А. Лифшиц ； А. В. Плеханов. Очерк общественной деятельности и эстетических взглядов 》，М.，1983.

里夫希茨：《普列汉诺夫。社会活动和美学观点概述》，莫斯科，1983 年。

； Наследие Ленина и наука о литературе ； под ред. А. С. Бушмина. Л.，1969.

《列宁与文学科学》，布什明编，列宁格勒，1969 年。

； Ленинское наследие и литература ХХ века ； под ред. А. С. Мясникова и Я. Е. Эльсбера，М.，1969.

《列宁遗产和二十世纪文学》，米亚斯尼科夫和艾里斯别格编，莫斯科，1969 年。

В. Р. Щербина ； Проблемы литературоведения в свете наследия В. И. Ленина 》，М.，1971.

谢尔宾纳：《从列宁遗产看文艺学问题》，莫斯科，1971 年。

А. Н. Иезуитов ； В. И. Ленин и вопросы реализма 》，Л.，1980.

伊耶祖伊托夫：《列宁与现实主义问题》，列宁格勒，1980 年。

М. Г. Зельдович ； Историзм и творчество. Ленинское наследие и

проблемы русской литературы и критики », Харьков, 1980.

泽里多维奇:《历史主义与创作。列宁遗产与俄国文学和批评问题》,哈尔科夫,1980年。

Б. Г. Лукьянов : В. И. Ленин и художественная критика », М. , 1982.

鲁基扬诺夫:《列宁与文学批评》,莫斯科,1982年。

О. В. Семеновский : В. В. Воровский—литературный критик », Кишинев, 1963.

谢缅诺夫斯基:《沃罗夫斯基——文学批评家》,基希涅夫,1963年。

И. С. Черноуцан : Эстетика и литературная Воровского », М. , 1981.

切尔诺乌昌:《沃罗夫斯基的美学和文学批评》,莫斯科,1981年。

: А. В. Луначарский собрание сочинении в восьми томах », М. , 1963-1967.

《卢那察尔斯基选集》(8卷本),莫斯科,1963—1967年。

А. А. Лебедев : Эстетика взгляд А. В. Луначарского », 2-е изд. М. , 1970.

列别杰夫:《卢那察尔斯基的美学观点》(第2版),莫斯科,1970年。

Н. А. Трифонов : А. В. Луначарский и советская литература », М. , 1974.

特里丰诺夫:《卢那察尔斯基与苏联文学》,莫斯科,1974年。

П. А. Бугаенко : А. В. Луначарский и советская литературная критика », Саратов, 1972.

布加延科:《卢那察尔斯基和苏联文学批评》,萨拉托夫,1972年。

И. П. Кохно : А. В. Луначарский и формирование марксистской литературной критики, Минск, 1979.

科赫诺:《卢那察尔斯基和马克思主义文学批评的形成》,明斯克,1979年。

Б. А. Бялик : М. Горький—литературный критик », М. 1960.

比亚里克:《高尔基——文学批评家》,莫斯科,1960年。

М. М. Бахтин : Эстетика словесного творчества :, 2-е изд. М. ,1986.

巴赫金:《文学创作的美学》(第2版),莫斯科,1986年。

М. М. Бахтин : Вопросы литературы и эстетики :, М. ,1975.

巴赫金:《文学与美学问题》,莫斯科,1975年。

В. С. Библиер : М. М. Бахтин или поэтика культуры :, М. ,1991.

彼勃列尔:《巴赫金或文化诗学》,莫斯科,1991年。

А. П. Панков : Разглядка М. Бахтина :, М. ,1994.

班科夫:《巴赫金猜想》,莫斯科,1994年。

Ю. М. Лотман : Лекции по структуральной поэтике :, Тарту,1964.

洛特曼:《结构诗学讲义》,塔尔图,1964年。

Ю. М. Лотман : Структура художественного текста :, М. ,1970.

洛特曼:《艺术本文的结构》,莫斯科,1970年。

Ю. М. Лотман : Анализ поэтического текста. Структура стиха :, Л. ,1972.

洛特曼:《诗歌本文的分析。诗的结构》,列宁格勒,1972年。

Ю. М. Лотман : Семосфа :, СПб,2000.

洛特曼:《符号域》,圣彼得堡,2000年。

Б. Ф. Егоров : Жизнь и творчество Ю. М. Лотман :, М. ,1999.

叶戈罗夫:《洛特曼的生平与创作》,莫斯科,1999年。

后 记

从马克思主义文论发展的角度来研究 20 世纪俄国文论,这是一次新的重要的尝试。马克思主义文论是 20 世纪俄国文论的主潮,它的发展过程既有引人注目的成就,也有挫折和失误。它不仅同外部文论也在自己内部展开紧张的斗争和对话。本书作者力求在掌握第一手资料的基础上,特别关注以往被忽视的重要人物和文学现象,努力再现 20 世纪俄国马克思主义文论产生的历史文化语境,展示其固有的特色和复杂的发展过程,有益的经验教训。但由于水平所限和掌握的材料有限,书中肯定存在不少缺点和错误,恳请读者批评指正。

本书是集体合作的成果,具体分工如下:

程正民 总论,第二编第一、二、三、七、八章,第三编第一章,第四编第一、二、四章,重要参考文献。

邱运华 第一编第一、二、三、四、五、六章,第四编第五章。

王志耕 第二编第五、六章,第三编第二、三、四章。

张冰 第二编第四章,第四编第三章。