

学校编码: 10384
学 号: 9901006

分类号_____密级_____
UDC_____

学 位 论 文

现实主义再阐释

——从创作方法到创作原则

王 梅

指导教师姓名: 俞兆平 教授
申请学位级别: 硕 士
专 业: 文 艺 学
论文提交日期: 2002年6月
论文答辩日期: 2002年7月
学位授予单位: 厦 门 大 学
学位授予日期: 2002年 月 日

答辩委员会主席_____

评 阅 人_____

2002年6月

内 容 提 要

“五四”时期，西方现实主义概念被引入中国，并成为现代中国文论体系的一个重要构成部分。由此，关于它的形形色色的阐释，也形成中国文论界一种独特的现象。自“太阳社”等把“现实主义创作方法”的理念从苏联介绍到我国之后，“创作方法”已经习惯性地被视为“现实主义”的前提规定，成为众多文论家阐释现实主义的基点。

笔者认为，任何概念的背后都蕴含着一定的思维模式。所以，本文的第一部分，首先梳理了“创作方法”一词在苏联的生发，以及在我国在接受过程。而后剖析了“创作方法”概念所具有的依附性及可操作性的内质。因之，把现实主义限定为一种创作方法，其实质是立于哲学认识论基点上的“文学反映论”和立于政治功用性基点上的“文学工具论”的表现，它抹杀了文学的独立地位及审美特性，并进一步造成对传统现实主义理解的偏离。因此，应以“创作原则”这一相对严谨的概念来取代“创作方法”。由此，也引发了现实主义再阐释的必要性。

本文的第二部分，首先确立了现实主义再阐释的可能性，即文学回到自立自律的前提。这样，现实主义作为一种具有审美内质和价值追求的创作原则，它围绕“时间”、“真实”和“人道主义”三个核心内涵展现自身。首先，现实主义是“现代性”的产物，现代的历史时间观进入文学叙事，这是现实主义实现自身特征的重要前提。以经验世界为依托并强调规律性、整体性的历史时间，是现实主义文学中人物刻画和典型塑造的基点之一。其次，关于现实主义的“真实”问题，以往的文学理论，一般从认识论的角度进行考察，关注作品与外部世界的关系，往往造成人们对文学虚构特质的忽视，而把真实的审判权交于外部现实。这就容易导致一种脱离文学文本的真实观，从而使文学审美特性弱化。所以，除了把握以往文学理论提及的生活真实与艺术真实等概念外，我们还应该从语言角度入手，通过解析语言强大的形式功能，真切体会“真实”所追求的审美意蕴。最后，现实主义是通过人道主义实现自己的价值批判。作为“现代性”产物的现实主义，同时也担负着“现代性”反思之重任。异于其他文学类型的是，它把人置于这个异化的社会，通过真切的自我体验，展现出对现世世界的忧思、关怀和不懈的追问，从而实现人的本质力量的确证和文学自身的价值追求。

关键词：现实主义创作方法 创作原则 时间 真实 人道主义



5332

目 录

引 言	(1)
第一部分 现实主义“创作方法”质疑	(5)
第一节 “创作方法”概念的生成及意义构成	(5)
一、“创作方法”概念在苏联的形成	(5)
二、“创作方法”概念在我国的接受	(8)
第二节 “创作方法”的内涵及其范畴中的现实主义	(12)
一、“创作方法”的内涵	(12)
二、作为“创作方法”的现实主义	(14)
第二部分 现实主义再阐释	(19)
第一节 现实主义再阐释的背景和角度	(19)
一、现实主义再阐释的背景	(19)
二、现实主义再阐释的角度	(21)
第二节 现实主义再阐释	(24)
一、“时间”溶入现实主义的文学叙事	(24)
二、“真实”作为现实主义的美学追求	(30)
三、人道主义实践现实主义的价值批判	(36)
结 语	(45)
参考书目	(46)

引言

“现实主义是现实的堕落”，(Realism is a corruption of reality, by Wallace .stevens)这句话居然显赫地写在 Damian.Grant 的 *Realism* 一书的扉页上。在西方，现实主义的确已成了一个相当尴尬的概念，从 *Realism* 一书的导论中，我们还可以看到这样一些引文：“‘Realism’ is a notoriously treacherous concept” (现实主义是一个既危险又臭名昭著的概念)，“I do not want to get bogged down in definitions of the word realism” (我再也不想陷在探究现实主义这一概念的泥潭之中)，“all question of realism or fantasy, naturalism or artifice becomes irrelevant, and indeed completely meaningless” (所有关于现实主义与虚幻、自然主义与技巧的问题都不着边际，且毫无意义)，这致使一些批评家在使用这个词时只得 “in quotation marks to render it suspect” (加上引号以示质疑) (1)。韦勒克在《文学研究中现实主义的概念》一文中，可以说对现实主义作了极为有力的阐释，但他结语的那句“现实主义的理论是极为拙劣的美学”，更是令人触目惊心。但是如果换个角度看，以上种种对现实主义的特殊“关注”，同时也说明他们并没有遗忘这个词，或者说，只是通过对其精神的不断置疑而表现出的另一种重视。

在中国，自现实主义作为一种进步的文学理念在“五四”时期被引入以来，它不仅取得了 20 世纪中国文学最辉煌的成就（此点得到了国内以及西方的如普实克、夏志清等学者的一致认同），而且成为一种已经成熟的文学规范。现实主义所拥有的一套完整的技巧与叙述方式，曾经而且仍然控制着我国作者和读者的创作和阅读经验。如 90 年代“新写实小说”的红极一时，以及其后现实主义“三套马车”的驰骋文坛等。但这一概念更频繁的出现，还是在文学理论中。多年以来，它可以说是一直处在我国文学理论界的前沿地位，且被较为轻易地应用于各种理论场合。

纵向考察，现实主义文学理论在我国的发展主要经历了三个阶段：写实主

义、新写实主义、社会主义的现实主义。

写实主义是 Realism 传入我国的第一个译名，它也透露出当时对这一概念的理解程度。五四时期，写实主义内涵之一翼为科学精神，即通过客观观察和如实描写，以实现“真”的追求，茅盾对自然主义的倡导即为其证。其另一翼则为个人主义的人道主义，胡适之“易卜生主义”、周作人之“个人主义”、文学研究会“为人生”之口号均位此列。

新写实主义是苏联“拉普”理论在中国的一个变体，它的形成借助于日本理论家藏原唯人的中介作用。它以唯物辩证法为创造方法论，强调文学对世界的正确认识 and 客观反映，尤其是对现实和社会本质的正确反映。但也跨出了以文学创作的现实主义代替文学本质的现实主义的第一步。它反对建立在自然科学之上的客观写实，又以无产阶级的阶级性代替个人主义的人性。藏氏的理论主要是由太阳社译介、阐释而传播开来的，其会员蒋光慈、钱杏邨等通过对“五四”主要现实主义作家的批判，树立了自己重视党性、阶级性，即文学的内容，而忽视文学形式的新写实主义理论。

社会主义的现实主义是随着瞿秋白对马克思恩格斯经典文艺美学作品的译介，并在苏联社会主义的现实主义的直接影响下逐步发展起来的。它延续了把现实主义限定为一种创作方法的思路，强调正确世界观的基础地位，但也予文学自身以一定的位置（特别是胡风对现实主义创造方法本身价值及其独立性的重视）。但随着建国后对胡风的批判，意识形态的声音更为响亮，最终形成了革命浪漫主义和革命现实主义“两结合”的文学观。

总之，通过系统的理论架构，社会主义的现实主义整合了“五四”以来的现实主义，并确立了其文学主流的地位。同时它在现实主义仅是一种创作方法的思维范式下，进一步扩展了现实主义概念的意识形态内涵，如周扬所说：“对于现实主义，我们应当有一种比以前更广更深的看法。它不是作为一种样式，一种风格，而是作为一种对现实的态度，一种倾向。”（2）

新时期的现实主义理论，仍然没有放弃现实主义作为一种创作方法的思路。1979年出版的朱光潜的《西方美学史》把现实主义与浪漫主义并提，认

为作为两种创作方法，它们的区别和联系“牵涉到美的本质和艺术的典型化问题，所以在美学上是一个基本问题”。当然，他同时也提到现实主义还“作为一定历史时期的文艺流派运动”，属于“文艺史的问题”。作为创作方法和作为文艺运动的现实主义之间的意义既有区别，又有联系。作为创作方法的现实主义和浪漫主义也是“客观性和主观性的分别。这个区别是普遍存在的，……就西方来说，在荷马史诗之中，《伊利亚特》较多地倾向于现实主义，《奥德赛》则较多地倾向于浪漫主义。就中国古典来说，屈原，阮籍和李白较多地倾向于浪漫主义，陶潜，杜甫和白居易则较多地倾向于现实主义。”他随之又补充说，更重要之处是二者的“区别并不是绝对的。”并引高尔基之言曰：“在伟大的艺术家们的身上，现实主义和浪漫主义时常好象是结合在一起的。”而“历史上伟大文艺作品所体现的浪漫主义与现实主义的统一正足以证实美学中主观与客观的统一”，在此意义上“浪漫主义和现实主义是艺术在本质上都不可缺少的因素”（3）。

朱光潜的这一理念，成了此后我国文学理论界谈论现实主义的圭臬。从1979年蔡仪的《文学理论》至今，大多数的文学理论著作都把现实主义列入文学创作方法一章，如1985年的《文学理论基础》，1988年陆学明的《文学理论新编》，1995年凌珑的《文学原理》；或是把创作方法与文学思潮揉在一起，如在1987年鲁枢元、王振铎合著的《新编文学概论》中，它被列入创作方法与文学潮流；1989年王元骧的《文学原理》中，则把它列入文学的创作方法与文学的流派。这样的书目还可开得更长。而在对作为创作方法的现实主义的具体阐释中，主要围绕两点：真实性和典型性。真实性主要通过对几组概念之关系的阐释而得以呈现，如生活真实和艺术真实、现象真实和本质真实、细节真实和整体真实等；典型性则牵涉到对如何选择细节、如何处理细节间的关系，以及典型环境中典型人物等问题的讨论。

现实主义作为一种文学思潮是具体的文学史现象，它具有无可争辩地实在性，故不在本文的讨论之列。但在美学上把现实主义限定为一种创作方法，却存在可商榷之处。因为，“方法”一词的意义主要“指关于解决思想、说话、

行动等问题的门路、程序等，偏重于具体操作的层面。”（4）而无论是浪漫主义还是现实主义，实质上是指人和世界相遇时所产生的—种特定的美学观念。它是人通过文学艺术而表达、展现的他在世界中的一种立场、态度和精神倾向，具有哲学的形而上层面的意义。这一意义指向与文学的本质紧密相连，决不应该简单归结于具体的“方法”这一操作层面上。所以，把现实主义仅纳入“方法”范畴，不但在学理上是不伦不类的，而且在整体上也背离了传统现实主义的真正内涵。因此，应以相对严谨的“创作原则”概念取代之。

如果我们沿着“创作方法”概念的演变路线进入深层考察，就会发现这一转化已不仅是单纯的概念问题，而是一种意识形态话语和哲学立场的问题，因为概念自身即包含着它的思维模式。本文第一部分对此问题厘清之后，也就同时拓展了现实主义再阐释的空间，这也是本文得以酝酿的基点。所以本文的第二部分即通过审美品性和价值导引两个层面，从时间、真实和人道主义三个纬度，探寻对现实主义的重新解读。

注 释：

（1）Damian.Grant Realism London Methuen 1970, P2

（2）《周扬文集》第1卷，人民文学出版社1984年版，第227页

（3）《西方美学史》，人民文学出版社1987年版，第720—744页

（4）杨春时、俞兆平、黄鸣奋《文学概论》，人民文学出版社2002年版，第284页

第一部分 现实主义“创作方法”质疑

第一节 “创作方法”概念的生发及意义构成

一、“创作方法”概念在苏联的形成

“现实主义”这一术语很早以来就存在于哲学与美学中，席勒和施莱格尔首先把它应用到文学上来。在法国，频繁使用于文学和艺术的“现实主义”，终于发展为19世纪声势浩大的现实主义思潮，并迅速向世界各地蔓延。现实主义作家和理论家通过各自的方式，为我们阐释了现实主义的内涵。但把现实主义当作一种“创作方法”，却是苏联文艺界的独创。虽然此前歌德也曾用过“创作方法”一词，以表达他与席勒创作出发点之差异：即自己从客观出发进行创作，席勒则从主观出发，故二者采用了不同的创作方法。很明显，这里的“创作方法”只是从属于具体创作的概念，它既未经过严格的界定，也不具有文艺学概念范畴的深刻内涵。真正作为文艺学范畴的“创作方法”，出现于20年代末的苏联，它的提出者是当时声势浩大的“拉普”派。

“拉普”（全称为俄罗斯无产阶级作家联合会）的存在，是二十年代至三十年代初苏联文学界最重要的文学现象，它是当时取得统治地位的无产阶级要求建立自己的文化及文学的产物。但问题的复杂性在于，无产阶级自身的文化程度和文学修养不足，因此，要在什么基础上建立自己的文化与文学，就成了一个最直接的问题。于是在文学领域内展开了一系列命题的讨论：如无产阶级文学的性质，及其与文学遗产、非无产阶级作家作品之间的关系等。“拉普”派的活动便围绕着这些问题展开，并呈现出一个明显的倾向，即极强的宗派观念。

这种宗派观念首先表现在它对文学控制权的争夺上。在完成对一些派别的瓦解后，他们即向苏联共产党提出要求，力争把无产阶级文学置于统治阶级文学这一特权地位上。他们还“请求党引导文学，就像引导其他意识形态和社会

生活领域一样。”(1)

与对最高权力追求相关的表现，是“拉普”派对“同路人”作家（即非无产阶级作家）所采取的粗暴无情的打击。二十年代末，它曾提出了一个极端的口号：“没有同路人，只有同盟者或者敌人。”这样“同路人”的大多数成了敌人，必须进行“最坚决的斗争”，致使很多著名的作家遭受到污蔑和打击。这直接导致了此后的派系斗争和思想混乱，所以遭到各方的反攻也是必然的。高尔基就致信当时的国家出版社负责人：“小团体主义，分成各种派别，互相抹黑，动摇和摇摆。我认为这是文学战线上的灾难。……似乎早就应该制定一条共同的行动路线了……党很少关心文学战线，这不好。党（通过中央）乃是全苏的教育者。我认为，中央应该采取措施制止过分的有害的吵闹。”(2) 卢纳察尔斯基也认为，把作家分为无产阶级和资产阶级的提法的“害处是十分明显的”，这一切致使联共中央 1932 公布了取消“拉普”的《关于改组文学艺术团体》的决议。然而，这一过程也进一步拉近了文学与政治的关系，即把文学完全置于党的领导之下。

这种宗派特色也在一定程度上决定了拉普的文学观念，即政治考虑优先于文学嗜好的文学观。因为在“拉普”派那里，首先是党员，其次才是作家。主体的世界观决定了文学的成败，所以“只要无产阶级文学从唯一能对世界提供真实知识的哲学——辩证唯物论的观点出发描写现实，就可以创造出伟大的作品。”这实际上也是从哲学的角度来界定文学，他们进而认为“现实主义是唯物主义所固有的”，“现实主义被当作最适于表现辩证唯物论实质的一种方法”。这里我们已经可以看到“辩证唯物主义创作方法”这一概念生发的端倪。而它的首次亮相，则是在全苏第一次无产阶级作家代表大会的决议《文化革命和当代文学》中，该决议宣称，“只有受辩证唯物主义方法指导的无产阶级作家能够创造一个具有特殊风格的无产阶级文学流派”。此后，法捷耶夫在著名的《打倒席勒》一文中，“把现实主义与唯物主义、浪漫主义与理想等同起来。”席勒也就成了“粉饰并且歪曲现实、伪英雄主义和保护剥削阶级”的浪漫主义的代表人物。而现实主义则成了唯一正确的、能够揭露现实本质的创作方法。

也就是说，现实主义通过创作方法的中介与唯物论联姻，从而成为盘踞领导地位的文学形式。(3)

极具宗派特色和教条主义的“拉普”派很快迎了解散的命运，但“创作方法”这一概念和提法却并未随之消失，而是被“社会主义的现实主义”所沿用。它主要被阐释为以下两点：

(一) 关于“写真实”问题。写真实主要是指“真实地反映我们的生活”，但“不了解发展过程的人永远看不到真实，因为真实并不象它的本身，它不是停在原地不动的，真实在飞跃，真实就是发展，真实就是冲突，真实就是斗争，真实就是明天，我们正是要这样看真实”。这里“真实”应该说已远离了客观观察和仔细描绘，而是具有一种价值判断和历史趋向性的概念。此点在吉尔波丁对典型的论述中体现的更为清晰，他谈到：“社会主义现实主义是在文学的典型形象和典型环境中，忠实地表现现实的本质方面及其主导的历史倾向和社会主义的胜利的原则”(4)。

(二) 社会主义的现实主义与浪漫主义及批判原则的关系问题。当时一致的认识是，排斥浪漫主义会使社会主义的现实主义艺术贫乏化。但这里的“浪漫主义”既不是一种文学思潮，也不能被认为是一种完全意义上的创作方法，而更接近于一种理想和激情，正如拉夫列尼约夫所说：“革命浪漫激情是社会主义现实主义这一我们的主要创作方法的有机的和不可分割的组成部分。”在这种“革命浪漫激情”的影响下，批判的只能是“经济方面或是意识里的资本主义残余”，重要的则是“肯定新的社会主义现实和新的人物”(5)。

1934年，召开了第一次苏联作家代表大会，正式确立了“社会主义的现实主义”作为统一的创作方法。会议通过了《苏联作家协会章程》对以上观点作了总结：“社会主义的现实主义，作为苏联文学与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。”(6) 在这一界定中，我们既可看到传统现实主义所要求的“真实地、历史具体地去描写现实”，又不得不重视它的两个前提：“从现实的

革命发展中”和“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”，这就为传统的现实主义加上了历史目的论和文学功利性的双重前提。这样“创作方法不仅具有哲学方法论的意义，还具有了意识形态的意义”

(7)。其实质是立于哲学认识论基点上的“文学反映论”，和立于政治功用性基点上的“文学工具论”，在文学艺术创作上的要求与表现。这也使“创作方法”的概念获得意识形态上的权威性。

二、“创作方法”概念在我国的接受

在中国，五四时期的科学主义语境，促成了中国文学界对西方现实主义的接纳，西方 19 世纪的现实主义思潮逐渐成为中国文坛的主流。但当时的科学主义却呈现出极剧膨胀之势，特别在“科玄论战”之后，科学主义僭越了哲学的位置而走向极致。它与本来相对立的意识形态合体，“成为绝对性的价值信仰之际，意识形态的话语霸权有可能使真正的科学精神窒息”。(8) 所以深受科学主义影响的写实主义，也就同时存在政治意识形态化的可能。

“科玄论战”的另一不期之果为唯物论的生发。陈独秀在《科学与人生观·序》中认为，科学派并不曾得着胜利，因为还有更具威力的武器可以击破对方最后的堡垒：“我们相信只有客观的物质原因可以变动社会，可以解释历史，可以支配人生观，这便是唯物的历史观。”(9) 也正是这一唯物史观，作为科学的世界观、科学的方法论，在此后经过大范围的传播，日益被广大民众所接受，从而取得了中国意识形态的主流地位，这也是现实主义创作方法概念为中国文学界所接受的重要的前提和背景。

太阳社是最早提出创作方法问题并进行系统探讨的。他们倡导的“无产阶级写实主义”（即“新写实主义”）来源于日本的藏原惟人。藏原惟人的无产阶级写实主义，综合了“拉普”派提出的“唯物辩证法的创作方法”，同时又兼顾到文学的艺术特征；在文艺思想上，它一方面强调阶级意识，另一方面却也比较注意文艺的特点。他反对将内容与形式割裂，将政治价值与艺术价值分离。藏氏的理论事实上是以“拉普”派的“组织生活”观念（即艺术被看作生活的手段，肯定宣传鼓动为艺术的本质）为出发点，又溶入了沃隆斯基一派的“艺

术是对生活的认识”的观点，从而形成了两个彼此分离又相互制约的理论内核：组织生活与认识生活、宣传鼓动与客观写实。

但藏氏的新写实主义与唯物辩证法是一致的，它也与苏联文坛关于创作方法讨论的这一趋势相呼应。而这一切正是太阳社创作方法理论的根据。他们对藏氏的理论侧重于其中的一个命题，即“用无产阶级前卫的眼光看世界”，也就是把艺术问题完全局限于作家的世界观的范围内来讨论。在此基点上，他们展开了对五四作家的全面批判：如茅盾的《幻灭》属于“反积极性”的世界，它代表的就“只是小布尔乔亚的幻灭”，而“茅盾的作品不是革命的，只是消极的对革命的反动”；（10）叶绍钧、冰心、郁达夫等作家属于市侩派写实主义；鲁迅的作品则是“根据所谓自由主义的文学的规例所写成的文学创作，不是一种伟大的创造的有永久性的，而是滥废的无意义的类似消遣的依附于资产阶级的滥废的文学”（11）。这样，新旧写实主义的对立，就通过创作方法的对立而转化为文艺性质、文学基本原理意义上的对立。

太阳社的理论正如苏联“拉普”派一样遭到扬弃，而“左联”在其中的作用和苏联的“作协”也颇为相似。对钱杏邨最有力的批驳来自瞿秋白，他清醒地指出：“钱杏邨的错误并不在于他提出了文艺的政治化，而在于他实际上取消了文艺，放弃了文艺的特殊工具”（12）。但在这一批驳中，我们同时也可看出瞿秋白并未放弃文艺的工具性，所以他也不会放弃“拉普”的创作方法概念，不同之处，只是把它与马克思恩格斯关于现实主义的相关论述结合起来进行阐释。

在《马克思恩格斯和文学上的现实主义》一文中，瞿秋白指出无产阶级的创作方法，是继承了巴尔扎克现实主义传统的“唯物辩证法的创作方法”。这里他首先对巴尔扎克现实主义的艺术特点作了精当的概括，引出了恩格斯提到的现实主义的内部范畴“典型环境与典型性格”的问题，肯定了巴尔扎克的现实主义是充分的现实主义，“无产阶级作家应当采取巴尔扎克等资产阶级的伟大的现实主义艺术家的创作方法的精神，但是，主要的还要能够超越这种资产阶级的现实主义，而把握住辩证法唯物论的方法。……辩证法唯物论的文学创作方法，也比资产阶级现实主义的创作方法，要高出一个阶段。”（13）这里，瞿秋白既反对对新旧现实主义进行的人为对立，又没有摆脱“拉普”强调的资

产阶级的现实主义是有局限的观点。这也使他忽视了恩格斯从巴尔扎克身上所看到的作家的世界观与其文学创作之间的矛盾关系，从而未能深入地开掘下去，以发现创作方法这一概念在逻辑上存在的问题。所以在瞿秋白那里，“唯物辩证法的创作方法”也就是无产阶级所运用的现实主义。这也可见于他的《拉法格和他的文学批评》一文中的论述：“拉法格能够指出辩证唯物论的方法对于艺术创作的意义，这是艺术家可以深入现象的实质而正确的反映现实的唯一方法”。（14）

与创作方法极为相关的另一概念就是“社会主义的现实主义”。1933年，周扬把“社会主义的现实主义”从苏联介绍到中国，成为左翼文学的创作主张。1942年，毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》中也明确表示，“我们是主张社会主义的现实主义的”。（15）但这一概念却并未被当时的中国文学界广泛使用，代替它的是另一概念：“革命的现实主义”。50年代初，它开始频繁地出现于文学理论和一些批评文章中，我们可以看到这样一些表述：“革命艺术的新方法——社会主义的现实主义应当成为我们创作方法的最高准绳”；“苏联文学的强大力量就在于：它是站在共产主义思想的立场上来观察和表现生活，善于把今天的生活和明天的理想结合起来，换句话说，它的力量就在于社会主义现实主义的方法。”这里创作方法概念的前提是“文艺就是进行社会主义教育的一种强有力的工具，提出社会主义现实主义就是从这个意义上来看的。”（16）这就强调了文学艺术作为政治工具的位置。

在1953年召开的第二次全国文艺工作者代表大会上，“社会主义的现实主义”被明确规定为今后创作和批评的最高准则。这一创作方法的内涵直接来自苏联1934年作协章程中的表述，对其的理解也与之一脉相承。

其一、强调世界观的先决因素，即强调文学的党性原则。他们对马、恩著作进行了另一种解释。史笃在批评阿垅时谈到：“恩格斯以巴尔扎克为例指出了现实主义能够违反反动的世界观而获得胜利，却不是说明现实主义甚至能够违反革命的、无产阶级的世界观而获得胜利……把现实主义描写成一种可以离开世界观而独来独往的超时代超阶级的法宝，把世界观的重要性降低到可有可无的地位，实际否定了阶级立场与世界观的重大作用，也就取消了作为马克思

主义文艺理论灵魂的党性原则。”(17)这样,恩格斯对文学与世界观矛盾关系的论述,就被转换为文学必须依附于进步世界观的论断。从这一角度看,“社会主义现实主义”认识的重点就不可能是“现实主义”而只能是“社会主义”。

其二、关于“典型化”问题。典型问题曾是1935—1936年间周扬与胡风论争的焦点所在,二者的差异主要体现在对普遍性与特殊性关系的认识上。胡风把理论重点置于普遍性,那么典型就是把群体特征进行个性化处理;周扬的理论根基为特殊性,据此典型具有的个性特征就被列于首位。但在社会主义的现实主义创作方法的语境中,“典型”已经主要不是文学问题,而是“党性问题”,它是“表现社会力量的本质,与社会本质力量相适应,也就是说典型是代表一个社会阶层,一个阶级一个集团,表现他最本质的东西……所以要看先进的东西,真正看到阶级的本质,这是不容易的事,真正看到本质以后,作家就是一个社会主义现实主义者了。”(18)这时的周扬已完全放弃了他的“个性特征”,而在典型与本质之间划上等号。

至于如何看到本质、表现本质,也即如何实现“典型”,周扬认为主要通过夸张,他说:“现实主义者都应该把他看到的東西加以夸张,因此我想夸张也是一种党性的问题”(19)。冯雪峰也表达了相近的意思,他认为,“典型化的方法之一,就是所谓的扩张;扩张就是放大,放大的意思,就是把小的东西放大,使人容易看见,或者隐微的东西变成显露,以引起人们注意的意思”(20)。这里“夸张”“扩张”和现实主义中“细节的真实”、“这一个”的个性化原则是不相融合的,那么它只能到浪漫主义那里寻找合理性,由此现实主义与浪漫主义就具有了结合的可能。这种可能随之上升为一种必需,因为“当浪漫主义不和现实主义结合的时候,则浪漫主义固然也可以进行自己的典型化,可是那往往是架空的、失去真实性的,因为它不是依照现实的依据和沿着现实的发展规律的路线去进行的”;而现实主义则变成“没有理想的、在地上爬行的现实主义”。(21)沿此思路而下的,就是根据毛泽东文艺思想而确立的“革命现实主义与革命浪漫主义相结合”的创作方法的确立。这一具有中国特色的“两结合”使文学的功利性达到更高的层次,也使文学更据“方法”的特征。

第二节 “创作方法”的内涵及其范畴中的现实主义

一、“创作方法”的内涵

在第一节中我们大致梳理了中国和苏联的“辩证唯物主义创作方法”与“社会主义的现实主义创作方法”的发生过程和意义构成。事实上，二者的区别只在具体的口号或方针上，思维范式却是一致的：即文学创作只是一种“方法”。

作为“方法”，它的第一个内涵为“依附性”，也就是说文学自身没有独立的价值和意义，它背后要有一种更高的价值形态作为它的指导和支撑力量。

其实质就是建立在马克思《费尔巴哈论纲》中所批评的“旧唯物主义”基点上的文学反映论的思维模式。文学反映论的哲学基础是传统的认识论。认识论的奠基当属笛卡尔的第一原理“我思故我在”，这里的“我是一个实体，这个实体的全部本质或本性就是思维”（22），从而确立了“我思”的主体地位，这样与之相应的客体也就自然地划分出来。在这种二元对立的思维格局里，认识论的思路就是从认识关系出发理解、考察对象，也就是从思维和存在的关系中进行考察，认识关系就是思维对存在的反映关系。认识论作为人对世界的一种勾画，它自然地会给予文学理念和文学创作以影响，比如现实主义文学中的“真实”概念就包涵着明显的主客关系，现实主义文学所具有的认识功能也是不能否认的。

但作为一种哲学范畴，“构成认识论的思维形式的细胞是概念、范畴，是一些最普遍、最抽象的概念范畴”（23），它与文学存在着极大的不同。瓦特在《小说的兴起》一书中也说：“现实主义认识论的与众不同的宗旨，以及与之相关的争论，在很大程度上由于其性质的过于专门化，因此与文学并无密切的关联”（他这里的“现实主义”是在哲学意义上使用的）。（24）也就是说，我们承认文学具有认识功能，但文学并不能等于认识；我们承认哲学对文学和文艺理论有深层影响，但对哲学决定或代替文学与文艺理论却持保留态度。

“创作方法”概念正是哲学认识论的思路完全控制文艺学的思维方式并走向极致的产物。俄国文艺理论自别林斯基起，就具有浓郁的认识论倾向。他有

一段著名的论述：“人们看到，艺术和科学不是同一件东西，却没有看到，它们之间的差别根本不在内容，而在处理特定内容时所用的方法。哲学家用三段论说话，诗人则用形象和图画说话，然而他们说的都是同一件事。……一个是证明，另一个是显示，他们都在说服人，所不同的只是一个用逻辑结论，另一个用描绘而已。”（25）这里，黑格尔的影响是明显的，即无论科学、文学、哲学，它们都是唯一的“绝对理念”在不同运动阶段外化的产物，它们只有形式上的变异，而无内容上的差别，也就是它们的区别只是认识的方式不同，文艺存在的依据只在于，它是通过形象的方式来传达的特殊认识。这一混同的最要害之处，是抹杀了文学美学特质存在的独立性，而把文学降低到附庸的地位。因为在认识范畴中，首要的问题是认识的对象和认识的本质，即认识的内容。这样文艺形象方式的特殊性只能是第二位的，也就是说特殊性是在普遍性背景下的特殊性，它“特殊”的程度是靠普遍性对其决定的松紧而定。以往文艺学体系中对文艺反映的能动性的强调，只能是在反映论认识论的既定框架中，做“西西弗斯式”的挣扎。而在一些特定的历史时刻，这种“挣扎”则呈现出浓郁的悲剧特色，如五十年代的胡风。

作为“方法”，其内涵之二，即可操作性。因为文艺认识的内容和本质已经确立，即哲学问题已经解决。唯物辩证法或社会主义的价值取向一旦固定，文学就只能沦落为一种可操作性的方法。

具体看来，这种操作性又主要表现在两个方面：其一、艺术作品若可以操作，艺术就不再是一种创造，而成为一种生产。生产也就意味着它具有先在的标准。如此，一个作家的成功就不在于其艺术的创造性，而在于如何接近这一生产标准。如50年代我国文艺界为文学制定了详细全面的标准，从题材要选择反映阶级斗争的内容，到人物要重点塑造受到革命意识影响的新型工农大众，都作了具体的限定。所以建国初期许多作家都面临着这一思维范式的转换，他们要迫使自己进入这样一种创造状态中去，因为一种思维范式不仅决定作家对生活的选择及题材问题，更重要的是，它还决定了作家对生活的把握和表现方式，也就是从根本上控制了作家的艺术创造与艺术想象。一些作家，如沈从

Degree papers are in the "[Xiamen University Electronic Theses and Dissertations Database](#)". Full texts are available in the following ways:

1. If your library is a CALIS member libraries, please log on <http://etd.calis.edu.cn/> and submit requests online, or consult the interlibrary loan department in your library.
2. For users of non-CALIS member libraries, please mail to etd@xmu.edu.cn for delivery details.

廈門大學博碩士論文摘要庫