

# 社会主义文艺建设的困境与突围

## ——对东欧“保卫社会主义现实主义”论争的再思考

郭芳丽

**内容提要** 在20世纪50年代末东欧的“保卫社会主义现实主义”论争中,质疑者着重批判了文学创作的“神话化”倾向,而保卫者则是强化了理论的理想层面。论争不仅使与社会主义现实主义本身相关的问题得到凸显,社会主义文艺建设中的矛盾和困境亦得以呈现。双方均是在社会主义“功能文学”的前提下讨论问题,对“形式”的忽视是此次论争对文学缺乏实际效用的原因。论争中有人提出“社会主义现实主义”只是“社会主义文艺”的代称,其重心在于“社会主义”,因此在形式层面甚至是技术层面有所突破,真正创造出与人民性、功能性相适应的文学是社会主义文艺应该解决的问题。

**关键词** 东欧 “保卫社会主义现实主义” 社会主义文艺 功能文学

1956年,文艺领域对文艺的教条主义倾向进行了批判,突出标志即是将“社会主义现实主义”树立为反思对象。但随着批判的深入,出现了否定社会主义现实主义的观点。鉴于社会主义现实主义与社会主义文艺、社会主义文化乃至社会主义本身的密切关联,对批判的再批判——“保卫社会主义现实主义”声音随即出现。这一过程不仅出现在苏联国内,也出现在社会主义阵营其他国家。在1956—1957年间,东欧各国以“社会主义现实主义”为中心议题展开了一系列讨论,如民主德国作家协会会议、波兰文化艺术委员会第十九次会议、匈牙利事变之后的文艺讨论、保加利亚作家协会会议、捷克斯洛伐克第二次作家代表大会,以及罗马尼亚的作家会议等。上述论争不仅使与社会主义现实主义本身相关的问题得到凸显,也使社会主义文艺建设中

的矛盾和困境得以呈现。

## 一、现实危机：文学的“神话化”

社会主义现实主义在当时社会主义国家的“反对文学上的教条主义”运动中成为重点批判对象与当时文艺创作的“神话化”现实不无关系。这一情形在对社会主义现实主义持质疑态度者的文章中得到了充分呈现。杨·科特在《神话和真理》中，细致描述了何谓文学的“神话化”。他认为苏联文学自 30 年代“日丹诺夫主义”和社会主义现实主义神话得到官方推崇开始之后，艺术蜕化成了歌功颂德、插科打诨、粉饰太平的大艺术。他同时也对波兰的文艺现状表示了担忧，认为它只是一种对远离生活真相的公式的描绘，“描写生活的粗暴虚假，智慧与勇敢绝迹，怯懦与谄媚出现，神话代替了马克思主义”。<sup>①</sup> 可见，神话化的文学指的是远离真实、粉饰太平的文学。而匈牙利的卢卡契，则用“远景问题”概括当时社会主义现实主义中神话化的倾向。卢卡契认为，在当时的文学创作中，不同于托尔斯泰或肖洛霍夫对远景的呈现——从具体人物的发展倾向中去呈现未来，“很多作家在远景塑造方面选择了第二条道路”，“把我们现实的远景当作已经实现了的现实表现了出来，那么现实就超过了已完成的社会主义的抽象远景了”。<sup>②</sup> 在当时社会主义现实主义文学中，“现实”恰恰不是现实，而是神话。

质疑者们进而从社会主义现实主义理论本身去寻找文学神话化的原因。他们首先提出的问题是“社会主义现实主义”为何会被提出。在波兰学者托埃普里茨看来，社会主义现实主义登上历史舞台的原因更多不在于文学本身，而是政治需要。对于这一点，托埃普里茨在《预言家们的厄运》中有相对集中的论述。他回顾了高尔基在 1934 年第一次苏联作家代表大会上所作的报告，指出高尔基在报告中并没有提

<sup>①</sup> 杨·科特：《神话和真理》，译文社编：《保卫社会主义现实主义》第二辑，作家出版社 1958 年版，第 329 页。

<sup>②</sup> 卢卡契：《关于文学中的远景问题》，《卢卡契文学论文集（一）》，中国社会科学出版社 1980 年版，第 458 页。

起列宁时期的革命文学,也没有提及马雅可夫斯基或苏联任何一个革命艺术家,而对民间文学、民谣大谈特谈。因此,大会产生的指导路线造成的后果是,苏联文学偏离了列宁主义的文艺路线。托埃普里茨将列宁主义路线总结为理性态度和民主精神,他充满深情地对之进行了回忆:“对于那个生气勃勃、富有教育意义、能促进社会主义国家的繁荣又能丰富人们关于社会改造途径的讨论的文学,列宁本人以及卢那恰尔斯基有过多么巨大的贡献。”<sup>①</sup>同时,他还特别强调了列宁时期对待工人和农民的文化需求并不是一味地迎合,而是注重对其引导和提高。高尔基的报告则忽略了这一点,认为人民的创作只是存在于简单的、原始的民谣中。因此,社会主义现实主义与其说是一种文学创作方法,不如说是一个被利用的有效工具,使艺术变为专制的奴仆和支柱。社会主义现实主义是“革命文化中两条路线的斗争”的产物。托埃普里茨的观点其实不无偏激,比如,俄苏对朴素审美的推崇其实从普列汉诺夫就开始了。普列汉诺夫不是把对艺术的“朴素观点”“仅仅看作是他自己的审美表达,而是把它当成马克思主义社会理论不可避免的逻辑结果,因此当成‘科学’的表述,从这个观点出发,他的著作的影响是可叹的,这一影响实质上确立了苏联审美的标准”。<sup>②</sup>

相对于杨·科特、托埃普里茨对社会主义现实主义鲜明的质疑乃至否定的态度,南斯拉夫维德马尔在对现实主义理论问题相对冷静客观的分析中,表达了对社会主义现实主义的批判与反思。在后来被保卫者们不断批判的《日记片断》中,他依托列宁评价托尔斯泰的五篇文章,着力探讨了文艺创作中艺术性和作家个性的问题。维德马尔在文章中首先表明的是他基本的文学观,“文学作品的艺术价值是不以它的思想倾向为转移的。因为思想按其内容来说在艺术中只居次要地位”<sup>③</sup>。他以但丁和莎士比亚的诗句为例说明了诗的伟大在于“光辉的语言”和“人类的永恒的感情”,诗的任务不是理性的,而是感性的。随后他转入对列宁的名言“列夫·托尔斯泰是俄国革命的一面镜子”的

① 托埃普里茨:《预言家们的厄运》,译文社编:《保卫社会主义现实主义》第二辑,第349页。

② 莱泽克·科拉科夫斯基:《马克思主义的主要流派》第2卷,唐少杰等译,黑龙江大学出版社2015年版,第329页。

③ 维德马尔:《日记片断》,译文社编:《保卫社会主义现实主义》第二辑,第74页。

分析。维德马尔的观点是，“每个艺术家都是他自己的时代的表现或者反映。即使是在一定的程度上”<sup>①</sup>。因为在托尔斯泰的时代，既然革命具有本质的意义，那么他作为一个伟大的艺术家，就应该把革命的本质方面表现出来。列宁的论断在他看来不仅仅是提出了艺术家与时代的关系问题或是艺术家是不是时代的反映的问题，即文学应该历史地加以阐明的的问题，而且还包含了如何认定文学作品的价值问题。对于后者，维德马尔的回答是：托尔斯泰的重要价值并不在于反映了时代，而在于他以艺术的方式反映了时代。托尔斯泰的意义并不在于他对时代的反映，而在于他个人才华的体现。历史只是艺术的一个层面。维德马尔最终将文章落脚点放在了对作家个性的重视上，他再次表明：“作家应该是艺术家；作为艺术家，他得按照自己的禀赋或才能，用这一种或者那一种方法来反映和表现自己的时代。”<sup>②</sup>这样一种主张的提出和当时文学的马克思主义庸俗化实践不无关系，“这种实践把人物只是缩变成社会力量的讽喻，把‘典型’人物只是转化为阶级的象征，诸如小资产阶级、反革命、土地乡绅、空想社会主义知识分子等”，这些范畴“本身是唯心主义的”，<sup>③</sup>其历史和具体的展开离不开作家的独特呈现。对作家个性的尊重也为卢卡契所强调，“对文学这种职业来说，个人经验是绝对地不可少的，纵然有许多善意的令人信服的决议，他们也永远不能越过自己的体验”<sup>④</sup>。维德马尔等人在客观的理论分析背后的现实指向是十分明确的，是对当时社会主义现实主义创作方法过分强调思想（准确地说是政策）传达、取消作家独立思考的公式化写作的批判。

概而言之，社会主义现实主义的质疑者们认为它只是将文学当成宣传工具，以底层民众最容易接受的“现实主义”的直白形式传达虚幻的政治远景，缺乏艺术性，压抑了艺术家的创作性和主体性，生产了低劣的文艺作品。对于“神话”一词，高尔基给出的定义是：“神话是一种虚构。虚构就是从既定的现实的总体中抽出它的基本意义而且用形

① 维德马尔：《日记片断》，译文社编：《保卫社会主义现实主义》第二辑，第 76 页。

② 同上，第 82 页。

③ 弗雷德里克·詹姆逊：《语言的牢笼：马克思主义与形式》，钱佼汝、李自修译，百花洲文艺出版社 2010 年版，第 175 页。

④ 卢卡契：《社会主义社会中的批判现实主义》，《卢卡契文学论文集（二）》，中国社会科学出版社 1980 年版，第 119 页。

象体现出来——这样我们就有了现实主义。”<sup>①</sup>在高尔基看来，“神话”是对现实主义特点的一种概括，与后来虚假的“神话化”迥然不同。当时文学的“神话化”固然与“现实主义”的批判性相悖，但根据社会主义现实主义的定义，“作为苏联文学和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、历史地和具体地描写现实，同时艺术地描写的真实性和历史具体性必须同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”<sup>②</sup>，“功能文学”恰恰是社会主义文学的特殊性所在。同时，“神话”对于民众国家认同的形成作用也是不可忽视的，据詹姆斯·罗伯特的理解，神话是人们生活世界的组成部分，包含着信仰和信念，借助于神话，可以“使得这一民族的成员有可能克服现实所形成的各种障碍以及各种紧张关系”。<sup>③</sup>所以，当时文艺低迷的原因不在于神话，而在于专制的文艺政策对神话内容的篡改和限制，如莫拉夫斯基所言：“一小部分人被授予特权，可以决定什么是社会主义现实主义，什么是好艺术，什么是坏艺术。这个小圈子赋予了它代表整个民族审美观点的权力。”<sup>④</sup>

## 二、指向未来的理论辩护

相较于社会主义现实主义质疑者立足于 20 世纪 30 年代以来文学创作现实的批判，“保卫者”们表达了不同意见。他们运用马列主义的基本原理，从社会主义文艺的特殊性出发对“人民性”问题、创作个性问题等一系列问题进行了论述，肯定了社会主义现实主义的理论合法性。

“人民性”是列宁文艺思想的核心概念，“艺术的党性就是达到高

① 高尔基：《苏联的文学——一九三四年八月十七日在第一次全苏作家代表大会上的报告》，《文学论文选》，孟昌、曹葆华译，人民文学出版社 1959 年版，第 337 页。

② 令狐郁文：《苏联关于社会主义现实主义的论争简述》，《文谭》1983 年第 8 期。

③ 詹姆士·罗伯特：《美国神话 美国现实》，贾秀东等译，中国社会科学出版社 1990 年版，第 3 页。

④ Stefan Morawski, *Inquiries into the Fundamentals of Aesthetics*, Mass: The MIT Press, 1978, pp. 266.

度历史成熟性的人民性”<sup>①</sup>。捷克斯洛伐克学者多斯达尔在《保卫社会主义现实主义》一文中，从“人民性”的角度肯定了其存在的价值和意义。首先，多斯达尔从回顾社会主义艺术实践入手，肯定了社会主义现实主义的出现符合艺术发展本身的逻辑，并不是斯大林、日丹诺夫、高尔基的臆造。虽然他认为对于“什么是社会主义现实主义”还没有现成的定义。但这个没有现成的定义却正表明了它具有发展的活力，处在酝酿、顽强探索的初级阶段。他列举了高尔基、马雅可夫斯基、肖洛霍夫、沃尔克尔、诺依曼、哈谢克、尼克索、贝希尔、巴比塞、亚马多等作家以证明社会主义现实主义在创作上的实绩，并总结其繁荣的原因在于“社会主义现实主义把自己的命运和工人阶级为更人道的共产主义社会而进行斗争联结起来了”<sup>②</sup>。据此，他总结出社会主义现实主义的重心在于塑造无产阶级的新人形象。而这一点正是莫斯科第二次全苏作家代表大会上明确提出的要求：社会主义现实主义要创造社会主义新人的真实形象，包括反对剥削制度的战士和新社会的建设者。多斯达尔在此强调了“本时代和本阶级人的形象”对于艺术发展的转变和更换的决定性意义。其次，多斯达尔分析了社会主义现实主义“人民性”追求的社会历史必然性。文学上社会主义新人的出现源于 20 世纪的历史创造了社会主义新人。艺术的发展决定于社会历史的活动。无产阶级建立了战斗先锋队，也产生了社会主义现实主义的可能性，产生了新的社会感情、丰富的新人的性格。总之，社会主义现实主义的出现与社会主义成为客观事实密不可分。最后，社会主义现实主义形式上的追求也源于人民性。不同于不注意艺术作品的群众性的现代派，社会主义现实主义避开了贵族式的，或者知识分子的孤芳自赏，真正同无产阶级讲话。在形式上有了不同于现代派的追求，它以一种高超的、工农群众易于接受的形式去表现新的现实，给予新的英雄以活生生的面貌、丰富的性格和真实的生活环境。从多斯达尔的论述逻辑可以发现，社会主义现实主义的产生的必然性首先是“社会主义”，然后才是“现实主义”。而“现实主义”被“征用”的原因即在于其通俗易懂，易于文化程度不高的无产阶级接受。多斯达尔引用了

① M. C. 卡冈主编：《马克思主义美学史》，汤侠生译，北京大学出版社 1987 年版，第 70 页。

② 多斯达尔：《保卫社会主义现实主义》，译文社编：《保卫社会主义现实主义》第二辑，第 496 页。

诺依曼在谈到捷克斯洛伐克 20 世纪 20 年代诗歌时对新的无产阶级艺术的界定,“新的无产阶级艺术不是从无产阶级来的艺术(即无产阶级所创造),也不是关于无产阶级的艺术(即使显然是资产阶级的艺术家也在描写工人),而是为无产阶级的艺术,它向着无产阶级的全世界的目标而努力,它增强无产阶级的战斗素质”<sup>①</sup>。他试图表明,“人民性”的核心在于“为”无产阶级,所以在内容上,要反映无产阶级新人的形象;在形式上,新的社会主义艺术应让无产阶级“明白易懂”。多斯达尔高度肯定了古典传统于社会主义现实主义创作的意义,原因不仅在于它是便于学习的范例,更在于它的“人民性”,为人民所理解,是通向人民群众的道路。多斯达尔不是一般地谈文艺或是现实主义,而是强调了社会主义文艺的特殊性——它是面向新的社会现实的文艺。“社会主义现实主义并非预先炮制的诗学而是对现实独特态度。”<sup>②</sup>

对于论争中的另一个焦点问题“作家的个性”,保加利亚的巴甫洛夫在《论社会主义现实主义的几个问题》中从理论上阐释了社会主义文艺创作中的“个性”问题,鲜明地提出了“创作个性不等于个人主义”的命题。卡冈将巴甫洛夫理论的特点总结为,“他把社会主义现实主义的特点跟社会主义现实主义的对象的特殊性联系起来;这个对象就是新的社会现实及其特有的全部特点”<sup>③</sup>。在这篇文章中,巴甫洛夫论证的起点是马克思的论断“人是社会关系的总和”。他在人的个性和共性的辩证关系中把握人的个性,进而提出他对创作个性的理解。他认为,个人并不是抽象的存在,人的丰富性来自个人所代表的社会的特别是进步社会的关系的总和。个人代表的社会关系越丰富,则人的个性就越丰富、越有力,同时也更有意义。在他看来,高尔基、马雅可夫斯基、斯米尔宁斯基、瓦普查罗夫、萨波托斯基和伏契克之所以创作出伟大的作品,源自他们具有真正丰富的、伟大的个性,而他们的个性是因为他们本身“最深刻地代表了各自的社会和党性的阶级、民族和

① 多斯达尔:《保卫社会主义现实主义》,译文社编:《保卫社会主义现实主义》第二辑,第 498 页。

② 高树博:《斯特凡·莫拉夫斯基美学思想引论》,《中外文化与文论》第 33 辑,四川大学出版社 2016 年版,第 168 页。

③ M. C. 卡冈主编:《马克思主义美学史》,汤侠生译,第 200 页。

全人类的关系的总和”<sup>①</sup>。在文章中,巴甫洛夫反复强调的是,作家的个性不是个人主义,对于社会主义现实主义艺术家而言,更应该意识到自身的个性究竟是什么,它是社会关系的总和,或者更准确地说是无产阶级的和党的关系的总和、民族关系的总和,更是全人类的、社会主义人道主义的、战斗的和创作的关系的总和。总之,对社会主义现实主义艺术家而言,党、阶级、人民、进步人类的命运就是他自己的命运,也是他深刻的个人的天性,进而成为他的真正的创作个性。巴甫洛夫之所以强调艺术家的代表性是和社会主义文艺的功用密切相关的,是因为它不是抽象个人情绪的表达,也不仅仅是真实地、科学地和艺术地“说明”世界,而是要革命地改变世界。

与巴甫洛夫对作家个性的社会性理解一致,德国学者阿布施在《作家与政治》中,从作家社会责任的角度对当时社会主义现实主义文学中将远景现实化的创作倾向做了说明。首先,他认为远景是对社会现实本质的把握。第二次世界大战以后,德国在具有世界历史意义的斗争中,成长为一个在政治上、道德上崭新的国家。阿布施认为作家应该认识到这一基本的历史趋势,认识现象中的本质,透过暂时的表面现象把握新的现实,而且通过自身的文学活动为实现这即将来临的现实而努力。作家的任务不是去描写细小的日常生活真实,因为如果书写这些与远景相悖琐屑的日常,将之夸大,那么这些细小的生活真实就会有变成不真实的危险。因此,德国社会主义作家的勇气在于他能够通过真实的人物形象和作品语言的巨大力量去表现真理。如果作家全身渗透了伟大的真理,那么他就能大胆正视和批评那些细小的生活真实,促进社会现实中尚存的腐朽、丑陋事物的死亡,作家应该通过对远景的描绘激励人民去改变现实,实现远景。“在艺术家独立的创造性劳动中,真理是认识和意志的统一。”<sup>②</sup>“真理”不仅是客观认识,也是主观意志意愿。也就是科赫所说的“党性”问题,“在描写一定事物和现象时尽可能表明作品所描写的一切内容成分的这种内在逻辑,这种一贯性……现实主义方法必然要求一定的历史觉悟水平,或者就叫作党性”<sup>③</sup>。其次,远景是作家的社会主义热情的体现,是对国

① 巴甫洛夫:《论社会主义现实主义的几个问题》,译文社编:《保卫社会主义现实主义》第二辑,第 597 页。

② 阿布施:《作家与政治》,译文社编:《保卫社会主义现实主义》第二辑,第 97 页。

③ 汉斯·科赫:《马克思主义和美学》,佟景韩译,漓江出版社 1985 年版,第 595 页。

家的责任担当。从这个角度,阿布施再次表明了远景书写的必要性。他指出,社会主义建设确实存在诸多的困难,但这些困难不应该成为阻碍理想实现的绊脚石,而应当激起作家克服它们的勇气和热情。“通过认识这些困难,他就能分辨是非,同时也能掌握正在发展中的社会主义生活的整个真理。”<sup>①</sup>作家应该为着能够投身于改变人类命运的斗争中而充满热情。作家应密切关心社会主义建设这个最根本的生活要素,关心以苏联为中心的社会主义世界体系的伟大历史成就,从而“成为真正的社会主义作家”。阿布施侧重于从远景书写的现实激励和教育功能证明其合理性。

多斯达尔、巴甫洛夫、阿布施论述的基础是社会主义文艺的独特性,即“建筑在对‘希望’这一真谛”的新的理解上的独特性<sup>②</sup>,注重文学的现实功能,塑造无产阶级主体,服务于无产阶级革命。对无产阶级的重视是社会主义国家对文学的共识,其价值如毛泽东所说,把“由老爷太太少爷小姐们统治着舞台”的历史颠倒过来,“恢复了历史的本来面目”。<sup>③</sup>社会主义文学承担了“塑造承担着历史命运的主体”的功能,这一传统可以说源自马克思。《共产党宣言》的写作意图即是“在共产党人的领导下通过政治教育,培育出可以实现未来社会的主体……真正实现从资本主义社会向共产主义社会的过渡”<sup>④</sup>。不同于资产阶级文学观对文学独立性的强调,无产阶级的文艺观强调的是其“作为无产阶级事业一部分”的价值和意义,对未来、理想、希望蓝图的描绘是其发挥功用的重要方法。如捷克斯洛伐克的社会主义现实主义的奠基人施陶尔所言,“诗性梦想和真正的人类渴望的易爆混合物所迸发出的激进而现实的人文主义火花,是社会主义现实主义文化的必然标志和属性”<sup>⑤</sup>。社会主义现实主义的文艺作品,是鼓舞人民把梦想变成现实的重要力量。基于这样一种文艺观,他们更多地在理论层面论述

① 阿布施:《作家与政治》,译文社编:《保卫社会主义现实主义》第二辑,第109页。

② 考莱拉:《事实驳倒了神话》,译文社编:《保卫社会主义现实主义》第二辑,第417页。

③ 毛泽东:《给杨绍萱、齐燕铭的信》,《毛泽东文集》第三卷,人民出版社1996年版,第88页。

④ 蓝江:《〈共产党宣言〉与共产党人的历史使命——21世纪对〈共产党宣言〉的再解读》,《学术交流》2018年第5期。

⑤ Ladislav Štoll, *Face to Face with Reality*, trans. by Stephen Jolly, Prague: Orbis, 1949, p. 30.

了作家的公共性及代表性,以及注重教育功能的社会主义现实主义文学存在的合法性,而对于具体文学实践中存在的公式化、教条化问题并没有更多涉及。

### 三、文学与政治的辩证法

在这场论争中,质疑者和保卫者其实是在不同的层面谈社会主义现实主义,质疑者批判的是文学创作的现实层面,而保卫者则是强化了理论的理想层面。可以说,双方并没有正面交锋。虽然前者也谈理论,但他们是从创作现实出发质疑了社会主义现实主义的理论定位和理论缺陷。后者也谈创作,但更多谈到的还是高尔基、马雅可夫斯基等早已经典化了的作家,而对当时正在创作的作家鲜有涉及。因此双方从不同的方面提出了社会主义现实主义存在的基本问题,即波兰的托埃普里茨在《预言家们的厄运》中概括的“社会主义现实主义理论落后于实践”。托埃普里茨指出,根据社会主义现实主义的理论,社会主义现实主义文学应该是真正的、进步人类一切优秀的文化和最高成就的继承者,而实践并没有证实理论的预言,却证明了相反的东西。相对于丰富的文艺现实,社会主义现实主义过分强调了文艺的思想性。托埃普里茨认为,思想上是社会主义的艺术与风格上的现实主义并没有必然联系。社会主义现实主义的提法本身显得内涵含混,如果艺术追求的重心是在高度的思想性的时候,关于名称的全部争论,充其量不过是毫无益处的口舌之争。当以这个理论去要求创作的时候,结果往往不尽如人意。面对所谓“理论与实践的脱节”的困境,理论只能以如下的方法来证明自身的正确:一是适应那些实现了社会主义现实主义理论原理却不出色的作品,即“放低了过去被牢牢掌握着、认为不可更改的那些标准”;二是将其标准泛化为“极其一般的、概念颇不明确的创作方法,这种方法能够包括各种各样的作品”,将“勃莱希特、艾吕雅,此外还有马雅可夫斯基的许多诗篇,墨西哥派的雕塑和爱森斯坦的电影等”请入“社会主义现实主义的万神庙”。<sup>①</sup>托埃普里茨试图

---

<sup>①</sup> 托埃普里茨:《预言家们的厄运》,译文社编:《保卫社会主义现实主义》第二辑,第342页。

表明：当理论在创作实践中无法证实自身、实现自身时，这样一种“自我调适”本身即表明了理论的可疑乃至无效。所以，当保卫者越是论证社会主义现实主义在理论设想中的理想状态的合理性时，越表明了它的无效和它与创作之间的距离。

进而言之，在论争中，质疑者谈的是“现实主义”，而保卫者谈的是“社会主义”。但有意思的是，前者认为文学的神话化源于政治的神话化，其论述由现实主义走向了政治；而后者认为社会主义文艺的危机是美学的危机，其论述由社会主义又回到了美学。如苏联马尔科夫所言，“社会主义现实主义在原则上是一种新的艺术意识和新的美学体系”，“它的哲学基础是对世界和人的马克思列宁主义的理解；它的最根本的共同原则是社会主义思想、社会主义人道主义和共产主义党性”。<sup>①</sup> 因此，论争中政治与美学之间的转化与社会主义现实主义本身的特性不无关系。

先看保卫者。“社会主义现实主义”的命名不仅是质疑者觉得怪异，就是提出“保卫社会主义现实主义”的多斯达尔也对之表示了怀疑，“但是从什么地方我们还能得出这结论：除了现实主义的创作方法，还有一个新的社会主义现实主义的创作方法，它们是共同存在的，一个尽着批判的责任而另一个尽着社会主义的责任呢？”<sup>②</sup> 在多斯达尔看来，如果社会主义现实主义理论侧重于社会主义的思想，那么准确地来说，它就是一种艺术认识方法。但艺术认识方法与艺术创作方法并不是一回事。艺术认识方法对所有的社会主义艺术家来说可能是共同的，但在具体创作中对认识的再现则是个人化的，即不可能采用相同的创作方法。也就是说，多斯达尔并不认为有一种“社会主义现实主义”的创作方法。虽然他也承认社会主义现实主义艺术不容否认地存在着，但对于如何创作社会主义现实主义的作品，现有理论并没有给出回答。在他看来，社会主义现实主义创作方法只是一种工作上的“假设”，还不能科学地加以论证。如果说创作方法的话，他认为只有“现实主义”的创作方法。而何谓现实主义？多斯达尔引用了诺依曼的观点。诺依曼认为，现实主义应该永远重在它的内容与效果，而

<sup>①</sup> 吴元迈：《当代苏联现实主义思潮》，《文艺研究》1983年第6期。

<sup>②</sup> 多斯达尔：《保卫社会主义现实主义》，译文社编：《保卫社会主义现实主义》第二辑，第520—521页。

不是形式。艺术家与客观现实的关系是社会主义现实主义与一切现实主义作品的基本衡量标准。在社会主义现实主义艺术中,作家与现实的关系简言之即是从现实的革命发展中真实地反映现实。社会主义现实主义决定于社会主义社会的人如何体验、理解和评价世界,而不是某种特定的形式。可见,多斯达尔虽然看似将重心移到了现实主义,但他所强调的依然是社会主义。但多斯达尔也不是单纯地谈政治,他在评价巴甫洛夫的美学思想时,认为在美学现实性、思想性与美学范围这三个艺术因素中,美学范围是唯一的真正特殊的因素,表明了“保卫按照美的原则创作出来的有价值的成熟的社会主义艺术”<sup>①</sup>的立场。他由保卫社会主义走向了保卫美学和艺术。至于如何在美学和艺术上突破社会主义现实主义的困境,他并没有展开论述。

与多斯达尔的“文学”归旨不同,波兰学者杨·科特的《神话和真理》在行文伊始就表明了他谈文学的“政治”意图:“文化和艺术同政治有着紧密的联系”,“如果要谈到目前艺术和文化的情况,我们实质上就不能撇开重大的政治争论和重大的道德论争”。<sup>②</sup>他对当时历史的总体认识——对历史发展的马克思主义的评价越来越让位于实用主义的评价——成为他论述文学的起点。他认为,当时的政治用一个词来概括即是“神话化”,强迫民众接受以下观点:革命和社会主义国家的建设永远是前进性的,党的领导和代表这个领导的人是永远不会犯错误的神的象征。不仅领袖神化,而且思想斗争、假想敌人或真正敌人也被神话化。正是整个社会的神话化才造成了神话化过程在文学和艺术中的出现。在文学上就表现为“可以随便改变社会的真实”,认为道德和主观的要求可以改变真实。虽然他同多斯达尔持一样的现实主义观念,即重要的是对待现实的态度,而不是具体的写法,但他最后却表达了对“真理”和“真实”的渴望:“文学的现实主义尺度是在矛盾和发展中了解历史过程,是关于根据历史法则创造历史的人的真实,是道德的真实和心理的真实。”<sup>③</sup>他由文学的现实主义的真实走向了政治的真实。卢卡奇也是如此,虽然他指出了社会主义现实主义的诸多问题,“却无论如何都从不放弃社会主义现实主义是从‘根本上’和‘历史上’高于它的前

① 多斯达尔:《保卫社会主义现实主义》,译文社编:《保卫社会主义现实主义》第二辑,第514页。

② 杨·科特:《神话和真理》,译文社编:《保卫社会主义现实主义》第二辑,第318页。

③ 杨·科特:《神话和真理》,译文社编:《保卫社会主义现实主义》第二辑,第322页。

辈的更高的艺术形式这一观点,他也从不修正为社会主义现实主义规定的准则,即它与‘整体’、乐观主义、‘党性论’(Parteilichkeit)、马克思主义正统性的关系,以及它等同于革命的力量”<sup>①</sup>。在论述批判现实主义在社会主义社会中的意义时,他也认为其价值主要在于“指出社会主义发展在非社会主义觉悟中的反映,借此表达新生活的丰富性,它的改变人的力量,在它的主观与客观影响中人们所走道路的曲折性”<sup>②</sup>。可见,“政治功用”也是卢卡契论述现实主义价值的基点。

在这次论争中,文学与政治的辩证法得到了充分的呈现。文学即政治,政治即文学,文学问题和政治问题相互关联、相互转化。在政党/国家的社会主义“一体化”管理模式下,如列宁所要求的,文学成为“无产阶级总的事业的一部分”<sup>③</sup>。论争双方都在此前提下展开论争,都具有明确的社会介入意图,只是质疑者以批判立场去发现问题,而保卫者以建设的姿态去完善理论。

## 结 语

20世纪50年代末东欧有关社会主义现实主义的论争充分表明了社会主义文艺的政治性特征。此处的政治不是微观政治,而是大政治——阶级斗争、社会治理。在两极化世界格局中,双方理论家的立论基础其实是一致的,他们共同坚持了不同于“纯文学”的“功能文学”的文学观。功能文学本身并没有问题,但问题是,“社会主义”思想或立场缺乏卓有成效的“现实主义”文学实绩的支持,使社会主义现实主义陷入危机。“东欧现实主义理论具有唯物主义哲学的合法性、阶级党性的坚定性、社会现实的针对性和文学阐释的民族性,特别是在对审美主义形式主义、结构主义的质疑与内部的自我批判过程中颇为重视艺术形式与创作的自由,这在一定程度上摆脱了其理论话语的僵化。”<sup>④</sup>但在此次论争中,由于当时紧张的政治形势,双方的真正焦点是

① 莱泽克·科拉科夫斯基:《马克思主义的主要流派》第3卷,第281—282页。

② 卢卡契:《社会主义社会中的批判现实主义》,《卢卡契文学论文集(二)》,第123页。

③ 列宁:《党的组织和党的出版物》,《红旗》1932年第22期。

④ 傅其林:《东欧马克思主义美学的理论形态及其启示》,《文学评论》2018年第1期。

社会主义,是政治,而对于“现实主义”的“形式”层面均存而不论,即使是强调文学艺术性的维德马尔也是如此。

对“形式”的忽视在某种程度上正是此次论争对文学实际效用有限的原因,也是社会主义文艺的困境所在。其后社会主义现实主义文学的式微也证明了这一点。强调具象的现实主义并不是契合社会主义文艺抽象化的政治和美学要求的最佳表达方式,“高度抽象化的美学要求背后正是进一步的高度政治化”,现实主义的“‘具象’已经无法容纳新的也是抽象的政治和美学要求,由此造成的实际正是‘抽象’和‘具象’的美学冲突”。<sup>①</sup> 如何突围? 在莫拉夫斯基看来,“社会主义现实主义不是假定一些整齐划一的艺术表达方式的运动”<sup>②</sup>,有必要“区分社会主义框架下的批判现实主义(索尔仁尼琴无疑是这一趋势的典范)和完整的社会主义现实主义,后者仍在等待着一场现代复兴,与早先巴别尔和马亚科夫斯基的例子不相上下”<sup>③</sup>。论争已表明“社会主义现实主义”只是“社会主义文艺”的代称,其重心在“社会主义”。既然如此,那么突破现实主义的限制就显得十分必要。论战双方虽然对马雅可夫斯基的文学是不是现实主义存在分歧,却对其作为社会主义文艺的代表和典范表示认同。马雅可夫斯基创造了独特的社会主义文艺形式。因此,社会主义文艺困境的突围不在于继续在理论上重申自身的先进性或现实主义的陈规,而在于如何让新的马雅可夫斯基们出场。在形式层面甚至是技术层面有所突破,真正创造出与其人民性、功能性相适应的文学是当时,也是现在社会主义文艺应该解决的问题。

(作者单位:长江师范学院)

学术编辑:张冰

① 蔡翔:《革命/叙述》,北京大学出版社 2018 年版,第 27 页。

② Max Rieser, “Contemporary Aesthetics in Poland”, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 20, No. 4, Summer, 1962, p. 421.

③ Stefan Morawski, *Inquiries into the Fundamentals of Aesthetics*, Mass: The MIT Press, 1978, pp. 285-286.