

文学研究

再论赫拉普钦科的文论思想

中国社会科学院 吴晓都

提要:赫拉普钦科的学术创造力旺盛,马克思主义立场坚定,学术视野极为宽广,既坚守俄罗斯文学思想的优良传统,又与20世纪的世界文学进程和文艺学发展保持同步,对创作个性、形象思维等传统学术问题不懈探索求新,与时俱进,直面艺术符号学、结构主义、对话主义等新问题,阐发新结论。他的文论思想值得我们在文论研究的新常态下进一步重新开掘和深入研究。

关键词:赫拉普钦科、创作个性、形象思维、艺术进步、巴赫金

[中图分类号] H35

[文献标识码] A

[文章编号] 1002-5510(2016)02-0001-07

俄苏文学理论在20世纪的中国文艺理论界经历了大起大落的命运,先是受到现代左翼艺术家的追捧,尔后又被当作修正主义文艺思潮遭到批判,再后来,当英美文论西风东渐时,除了俄国形式文论学派外,俄苏原来的主流文论几乎又被当作庸俗社会学文论的代表被抛弃和嘲弄。其实,这些偏颇的非客观的态度都是由于没有全面系统地了解与研究俄苏文论原典所致。有许多有价值的文艺思想并没有被中国文论界广泛涉猎,深入挖掘,即便有些文论家的著作被译介出来,也没有得到更加全面的细致研究。苏联著名文艺理论家米哈伊尔·赫拉普钦科(М. Б. Храпченко)的文论思想就是其中之一。

20世纪中叶,赫拉普钦科在中国文坛逐渐为人所知。早在20世纪50年代他的文学研究著作《果戈理及其讽刺艺术》就翻译成中文出版了,而他更著名的文艺理论著作《作家的创作个性和文学的发展》还在改革开放的前夕就已经作为“批判资料”由上海人民出版社出版发行,新时期以来在中国文学创作界和批评界及文论界广为流行。尤其需要指出的是,可能,中国大多数文论研究者正是通过1977年出版的赫拉普钦科这部苏联文艺理论专著,第一次见识了在80—90年代才广为人知的俄罗斯著名文论家巴赫金的大名及其文艺思想。可遗憾的是,无论是对巴赫金的文论,还是对赫拉普钦科的相关评论,都没有引起应有的重视。赫拉普钦科在这部专著中介绍

并高度评价了巴赫金的拉伯雷研究成果与观点(赫拉普钦科 1977:114)。赫拉普钦科的学术创造力旺盛,学术视野极为宽宏,坚守俄罗斯文学思想的优良传统,又与20世纪的世界文学进程和文艺学发展保持同进,马克思主义立场坚定,又与时俱进,直面新问题,阐发新思想,他的文论思想值得我们在文论研究的新常态下进一步重新开掘和深入研究。

米哈伊尔·鲍里索维奇·赫拉普钦科生于沙俄时代的1904年,卒于苏联“改革”时代的1986年,作为苏联的社会活动家和文化名人,几乎是整个20世纪文学及文艺学发展进程的见证人,更是苏联文学思想建立和发展的主要参与者之一。他生前担任苏联艺术委员会主席,苏联科学院院士、语文学部的主任,在长达半个多世纪的文学及文论研究中,这位苏联文艺大家在文艺学方法论问题、艺术风格特点、俄罗斯19世纪经典作家世界观和创作方法、诗学问题、文学类型学研究、文艺符号学、文学作品的功能研究等等领域都有相当多的建树。他的主要论著有:专著《Мертвые души Н. В. Гоголя》(1952)/《果戈理的〈死魂灵〉》(1952)、《Творчество Гоголя》(1953)/《果戈理的创作》(1953)、《Лев Толстой как художник》(1963)/《艺术家列夫·托尔斯泰》(1963)、《Николай Гоголь. Литературный путь. Величие писателя》(1980)/《尼古拉·果戈理:文学道路,作家的伟大》(1980)、《Творческая индивидуальность писателя и

развитие литературы»(1970)《作家的创作个性和文学的发展》(1970)、《Художественная литература, действительность, человек》《文学、现实、人》(1970)、《Горизонты художественного образа》(1986)《艺术形象的视野》(1986)、Собрание сочинений(т. 1-4, 1980—1982)/文集四卷(1980—1982)。赫拉普钦科的专著《作家的创作个性和文学的发展》和《艺术创作、现实、人》先后1974年和1980年荣获苏联文学的最高国家大奖“列宁文学奖”。

赫拉普钦科作为苏联时代的坚定的马克思主义文艺思想家,善于运用历史唯物主义和辩证唯物论的方法论解读与探析世界文学发展历程,特别是俄罗斯古典文学及文艺学的典型创作现象及重大理论问题,充分肯定经典作家的文艺探索,也敢于揭示作家世界观和创作方法论方面的不足与缺憾。他生活在20世纪风云变幻的时代,即俄罗斯的艺术进程大起大落的不断转型时代,从沙俄晚期的资本主义时代到新型的苏俄社会主义时代,超级大国的冷战时代向缓和过渡的时代。这个时代各种文学观念和现象层出不穷,文学的新方法、新流派,诸如文学中现实主义、现代主义、后现代主义,文论中的形式主义、结构主义、符号学、系统美学、接受美学、比较文学,这些重要的观念和现象都吸引了赫拉普钦科的学术注意力。但是,他从来不被令人眼花缭乱且光怪陆离的文艺现象蒙蔽理智的双眼,而是始终凭借马克思主义赋予他的理论利器,用心辨析,据理争鸣,澄清是非,追求科学的结论。本文将就赫拉普钦科的创作个性论、世界观与创作方法、现代诗学的探索方向、形象思维论、艺术进步观、与巴赫金的争论、传统研究方法论与新方法论的关系等方面的文学理论观念做一个概要的再评价。

一、创作个性:作家的审美胎记

苏联的文学批评和文学理论脱胎于俄国革命民主主义文学批评和美学。俄国19世纪的批评家别林斯基指出:“每一部艺术作品一定要在对时代、对历史的现代关系中,在艺术家对社会的关系中得到考察”(别林斯基1979:595)。又说,“确定一部作品美学优点的程度应该是批评的第一要务。当一部作品经受不住美学的批评时,它就已经不值得加以历史地批评了”(同上)。这就是后来被俄国另一位批评

家车尔尼雪夫斯所概括的“理论与历史的统一”的文学批评和研究的重要的方法论。这两位俄国文艺学先驱在“历史与理论”的统一中发现了文艺科学的研究规律。当然,这一方法论是批评家们经过长期的探索后总结而成的。19世纪后期,恩格斯关于“历史批评和美学批评”的观点提出使这一方法更充满了科学的内涵,使它升华至一个更高的层次。赫拉普钦科在其整个学术生涯中自始至终且灵活地运用了这一科学的方法论,是这一辩证的思想美学原则成功的实践者。

赫拉普钦科最初的文艺理论研究是从执教俄国文学史开始的。在长期的文学史教研过程中,尤其是在对果戈理研究中,他逐步把自己锻炼成一个文学理论家。早在20世纪20年代末,他就发表了《论风格问题》和《风格的代换》两篇文章。30年代初,同当时多数文艺理论家一样,他把理论研究的重心放在创作方法上,撰写了《无产阶级的创作方法》一文。在这一系列文论中,他渐进地确定了自己的研究方向——探索文学自身的理论问题。对现实文艺问题争论的参与是赫拉普钦科文论的一个特色。在理论研究活动的早期,他就注意到作家的世界观和创作方法的相互关系这一极为复杂的理论课题。30年代的苏联果戈理学中存在两种截然对立的观点:一种是形式主义派别的,另一种是社会遗传学派别的。俄国形式主义学派认为,果戈理的创作是一个自在自为的,非历史可以阐释的审美现象;而社会遗传学派却认为,果戈理的心态不过是该社会共同心理的体现,果戈理的创作方法和风格是他的世界观的具体体现。赫拉普钦科认为这两种学术观点都缺乏具体的历史主义,这两者都没有把复杂的文艺现象放置于具体的历史环境中作科学的考析。特别是社会遗传学论者还把世界观与艺术方法混为一谈。赫拉普钦科在《H. B. 果戈理》一书中首次提出了一个美学观点:“世界观同现实、思想和创作的构思同艺术概括的复杂关系,不能归结为一个简单而方便的公式。真正的创作实践和世界文学史的经验表明,世界观、艺术方法和创作的相互作用是多种多样的”(赫拉普钦科1977:64)。这显然是恩格斯关于作家倾向性与现实主义方法论之间矛盾观点的继续与传承。后来,他将自己的观点进一步系统化了。赫拉普钦科在早期的苏联文坛教条主义盛行、庸俗社会学泛滥的历史条件下,能够洞悉世界观与艺术观、思想意识与审美方式的复杂关系,提出自己的独立的

审美原则是难能可贵的,这在苏联文艺学史上具有重大的意义。

赫拉普钦科一方面深刻地揭示世界观与艺术创作的复杂关系,另一方面,又认真探索了艺术创作的个性问题。在他看来,形式主义的观点和社会遗传学的观点使果戈理的创作失去了创作个性。而只有揭示了作家独特的个人天赋、世界观与社会发展及文学现状的辩证关系,才能正确认识作家。的确,每一位伟大的作家既是历史的产儿,又是独特的、不可重复的个性。因而,在历史的环境中考察作家的创作个性就显得极为重要。赫拉普钦科对创作个性研究倾注了大量的心血。他的专著《作家的创作个性和文学的发展》在其学术生涯中乃至在整个苏联文艺学史上,均占有非常重要的位置。这部专著的完成,标志着他早期萌生的关于创作个性的观念更加完整了,更加系统化了。赫拉普钦科从世界文艺学的格局中考察了创作个性这个理论范畴。这位文艺学家发现,现代西方文论界存在着不同形式的忽视或贬低创作个性的倾向。美国文艺学家R. C. 艾略特在谈到美国和法国的结构主义和后结构主义时承认,这些流派的文艺学家大都力求摆脱“个性”(自我 the self)的概念,回避作为意识主体的“自我”。他们认为,即使作者的“我”在文本中确实存在,也不过是一个虚构。个性只是结构的一个组成部分(艾略特1982:11—12)。结构主义者布里克则直截了当地宣称,在诗歌中,作为个人的“我”是毫无价值的。另有一些持数学或统计学方法的文论家则认为,作家的创作个性只是一个证实社会趋向的审美偏差:不具有独立的价值。“集体无意识论”者荣格也把艺术家看作是没有个性的,艺术作品就是传达整个集体所固有的非理性的心理现象。艺术家的“自我”是一个“集体的人”,他表达和塑造人类无意识的心理生活。赫拉普钦科对此引起抹杀创作个性的观点持坚决反对的态度,指出上述论点都缺乏现实的根据。在他看来,那些论者忘了一个普通的真理,与一切艺术一样,文学也在创作,作家不是电子计算机,作家的职能也不是按既定程序操作,作家是一个具有独立思考能力的鲜明个性的人,每一个作家都是带着各自的个性特点走进文学殿堂的。

赫拉普钦科在维护文学创作个性的同时,也注意到曲解创作个性的另一种理论偏差;把创作中的“自我”推向极端。弗洛伊德就是这样解释文学创作

的。弗洛伊德认为,文学的功能不是在描绘社会生活,而只是在阐明“自我”。这位精神分析大师关注的只是作家“自我”与社会的争执。显然,他把作家的个性与社会绝对地对立起来了。在弗洛伊德看来,愈是远离社会生活,愈是“拒绝模仿生活”,就愈能表现人的内心世界。仿佛艺术的深刻与社会生活格格不入,赫拉普钦科在其创作个性论中断然否定了弗洛伊德的谬误。赫拉普钦科指出,虽然,作家的创作个性是独特的,不可重复的,但它同时又反映了客观世界的一般本质,包括了人们的社会心理。每一时代的主要的社会心理都必然从杰出的作家的创作中得到自然的体现。赫拉普钦科反对把作家的世界观内部矛盾状况绝对化,认为这种绝对化正是没有足够地认识到个性与共性在创作活动中的相互联系。若要恢复这种联系,就必须把社会生活纳入影响创作的主要因素中。因此,赫拉普钦科得出结论:表现自我与体现时代精神绝不是对立的。伟大的文学家的“自我表现”常常具有公民性。确实,人们可以从俄国文艺史上可以看到,普希金、莱蒙托夫、涅克拉索夫的创作就充分显示了这一点。要使文艺作品中的“自我”体现出时代和社会的印记,那么,这个“自我”必须来自现实,来自生活,而不是神秘的。这个“自我”既带有主观色彩,又包含着客观因素;它既来自作者,又不能完全等同于作者。从赫氏对创作个性的辨析中我们可以体会到,作品中,创作中的“个性”一方面是思想的审美的个人特点;另一方面是透过作家(创作主体)以特有的方式表达出来的社会的共同心理及时代精神。例如,对新时代的呼唤,在普希金那里,多是明朗的乐观的声调,而在莱蒙托夫那里总是带有忧郁愤懑的色彩。但同时,也还应该注意,作家的创作个性与他的生活个性并不总是一致的。因此,赫拉普钦科认为以往文学史的纯“生平研究法”(即从生平论创作的方法)不很科学。笔者认为,赫氏的这一观点体现了“具体问题具体分析”的辩证思维,表明了文艺学家对“创作逻辑”的遵循。赫拉普钦科对此问题有更深刻的看法,他认为,艺术家描绘的世界与他所具有的个性是不可分割的。但是,同时,倘若不认为这是一个极其主观的作家的话,那么,作品中的一切就不能仅仅归结为作家纯个人的感受的集合。笔者认为,赫拉普钦科关于创作个性的见解对深入探讨作家的本体和创作主体与作品的关系提供了新的思路。

二、坚守文艺形象思维论

在俄苏文论界的传统观念中,文学形象是文学艺术的基本元素。从古希腊至21世纪的今天,关于形象,在文论界有多种界说,但时至今日,文论家们对文学形象的本质,功能以及它在文艺学中的地位,仍在进行着无休无止的争论。形象无疑是文艺学诸多概念中最复杂的概念之一。文学形象的本质、功能、边界究竟是什么?对于把一生都献给文艺学研究的赫拉普钦科而言,这些文论的核心命题是非答不可的。他的长篇专论《艺术形象的范围》(一译《艺术形象的视野》1986)就是他晚年尽心尽力完成的一部探索艺术形象本质的力作。赫氏首先反思了黑格尔的形象观。他指出,由于世界文艺的发展,特别是20世纪文学的光辉成就,黑格尔的所谓“个性和共性相统一”的形象概念对于今天的整个文艺创作已经不适用了。其实,即使在过去也未必完全适用,例如,在建筑和音乐中是难以区分个别和一般的。这两种艺术类型都不直接描绘现实的过程,而是表现人的精神世界。精神世界的表现原则是极为复杂的。即便在文学创作中,在那些趋于非理性的超感觉的“隐喻”流派的作品中,也难于发现具体的、个别的东西,因此,必须更新“形象”的概念,让它跟上文学前进的步伐。赫拉普钦科主张积极而审慎地革新文艺学的传统观念。在人物的刻画上,他赞同深化人物的心理描写,对丰富人物形象新的叙事方式、结构形式都持欢迎的态度。但是他反对把“内心独白”推向极端而演变成“意识流”的叙事方式。他认为,乔伊斯等人的这种创新是从19世纪艺术方法上的倒退,破坏了完整的人物形象。赫氏断言,形象在文学作品中的消失必然导致文学艺术走进死胡同。针对某些信息论美学的偏激观点,赫拉普钦科指出,忽视艺术形象,把艺术作品看作是简单的信息的载体,只会使艺术文化趋于贫乏(赫拉普钦科 1986:10)。西方文艺理论中忽略形象,甚至企图从根本上取消艺术形象的倾向使赫拉普钦科忧心忡忡。

的确,在20世纪的许多先锋文艺理论中,形象的概念消失了,它更多地被艺术符号、审美信息、艺术代码等新术语所取代。赫氏在《符号学和艺术创作》《审美符号的本质》等文论中着重辨析和阐明了形象与符号(艺术形象与审美符号)之异同,重申了形象在文艺学中的应有地位。对于审美符号问题,在文

论界存在着代表不同哲学倾向的两种对立的观点:一种是根本否定文艺中的符号现象,另一种认为,文学作品的本质就是符号。显而易见,它们都使符号问题陷入极端之境。赫拉普钦科认为两者均不可取。他依据马克思主义的反映论,承认符号在人类社会生活、生产和科学技术中的重要作用,承认符号是人们认识世界的必要的手段之一。世界文艺史上存在着大量的符号,是不容置疑的事实。它们有自己的形式和演化的过程,具有独特的文化价值。有的审美符号原来也是艺术形象,后来演化为固定的公认的审美符号。在一些作品中,艺术符号和艺术形象是并存的。赫氏认为:审美符号在文学艺术中也是反映现实和表现人的精神世界的方式之一,但不是唯一的方式。他把审美符号界定为艺术表现的一种特例,仅仅是一种独特的艺术手段,而不是艺术的全部内容。这位理论家还极为细致地比较了审美符号和综合的艺术形象的本质、职能和活动范围。他指出,审美符号和综合的艺术形象之区别首先在乎前者代替现实现象,把人的观念和思想意志人格化。而综合的艺术形象却是反映世界上发生的过程和人们的生活。他认为,要正确地理解这一区别必须考虑到,无论是审美代号代替现实,还是以综合的艺术形象反映生活,它们的形式是多种多样的。综合的艺术形象的本质不在于纪录现象的外表特征,而在于揭示这些现象深刻的内在实质,人类和社会发展的本质方面通过形象的本身得到阐明。因此,综合的艺术形象并不总是具有造型的特征。赫拉普钦科通过深入的研究发现了审美符号和艺术形象最重要的分水岭,这就是:审美符号总具有公约性质(赫拉普钦科 1978:270),而综合的艺术形象却要求创新。成功的艺术形象必然是对历史生活和现实生活新的发现,新的发展,新的概括,它对生活的广博而深刻的概括力远非符号所能及。形象的活动范围是极广大的。在赫拉普钦科看来,艺术形象的边界及其活动范围就是无限丰富多样的社会生活,人类的历史,现实和未来的远景为艺术形象提供了宽广无垠的天地。赫氏的形象新论给我们提供了如下的启示:对传统文艺学概念的扬弃一定要从文学的历史和现状出发。新概念、新术语的创立应当符合文学艺术的自身逻辑和规律。理论思维的辩证法可以避免以偏概全。

三、与文艺新论对话

20世纪中期以后,一些新的方法论在传统的文艺学领域引起了阵阵冲击波。具有现代意识的赫拉普钦科对已经涌现的新观念、新方法和新流派表现出浓厚的兴趣,以冷静而宽容的态度对它们做出了客观的辨析。他发现,对语言采取共时性研究和历时性研究这两者之间的分裂是结构主义方法论的薄弱环节之一。结构主义者由于脱离语言艺术的社会职能去考析文学现象,其结果就只能停留在那种纯形式的范围里。这些形式既不能使读者理解文学现象的实际结构,也不可能让人们了解文学现象在社会中所起的作用(赫拉普钦科 1986:198)。针对结构主义的非历史社会化、缺乏社会历史内容等弱点,他提出了“社会—结构”的研究方法。赫氏主张从多种不同的角度去分析文艺作品的结构。作品的结构可以从创作方法上,也可以从作品的体裁上,还可以从作品的风格上来加以研究。不仅要分析作品本身的结构,而且还应该分析文学思潮的结构。“文学思潮的结构”在赫氏的结构问题研究中占有十分重要的地位。他注重从宏观上去把握文学的结构。他敏锐地感到,必须在更为广泛的文学远景中去考察结构的对比关系。在这一点上与巴赫金在“长远时间”里考察文学经典的形成有异曲同工之妙。因为,阐明结构关系也就是意味着揭示文学发展的主导倾向。纵观赫氏的结构观念,我们可以得到几点启发:1.文学思潮中的诸种流派,构成了文学思潮的结构显著特征。因而要注意梳理和比较文学思潮内部各流派的特点及相互关系。2.文学思潮内各流派作家的个人风格也是构成文学思潮的因素之一。因而分析思潮风格可以从个人的风格入手。3.文学思潮的结构是发展变化的。它反映了作家对现实的认识和概括方式的变化。因而,对同一文学思潮的分析必须是历时性和共时性的辩证结合。

赫拉普钦科也承认现代符号学文论,注重审美符号的功能和意义。但是他反对将审美符号的功能与艺术作品的其他功能割裂开来研究。“没有疑问,交际功能属于审美符号的基本特征之一,……但是,艺术符号的交际功能绝不是与艺术的其他功能相脱离的,这种功能处在与其他功能的联系中”(赫拉普钦科 1978:270)。在事物现象的联系中考察事物现象正是辩证方法论的基本要求。无论时代怎样变化,人文学科任何发展,作为马克思主义的文论家,

赫拉普钦科始终没有忘记马克思主义方法论的基本原则。

艺术接受问题是当代美学和文艺学的重大课题。赫拉普钦科把作品的接受分为现时的参与和历时的参与。关于现实的参与,他指出,从创作主体来说,艺术家创作他的作品时他所注意的不是抽象的东西,而首先是他所生活的那个社会里的人,作家本人也处在当代的思想、情感和愿望的巨大影响下。从接受主体来讲,这些思想、情感和愿望包含着同时代人所深刻地理解的杰出艺术家的作品的源泉;另一方面,还必须考虑到在艺术家的创作发现同读者(观众和听众)对这引起发现的“领会”之间的复杂关系。关于历时的参与,他认为各个时代的接受者对作品的参与是一种矛盾多样的现象。要考察艺术现象的生命力,就不能不注意到各个时代的各种接受者。艺术创作与艺术接受者发生联系的结果和产生的相互作用是一种不断的、发展的现象。这种相互作用是文学运动的源泉之一。艺术作品要求不断的理解。赫拉普钦科注重艺术接受者的作用,但却不把它与艺术作品本身的地位本末倒置。他反对艺术作品纯主观主义的解释。因为这种解释贬低了艺术创作的作用,否定了“诗情概括的客观性”,否定了艺术作品与现实生活关系的客观性(赫拉普钦科 1977:276)。原有的艺术作品的改编和移植在文艺领域里是经常的现象。赫氏认为,对名著的改编和再创作,要符合生活逻辑与历史逻辑。再创作者往往要在原有的人物和冲突中选择一个新的重心。这是艺术思维的内在要求。赫氏也不否认文艺再创作的这种要求,但是他特别提醒改编者(即原有作品的接受者)注意:重要的是这种重心的转换必须在尊重原著的艺术价值的前提下达到新的美学统一。

二次大战以来,现代科学技术突飞猛进,对20世纪中后期的文艺创作和文艺理论产生了重大的影响。在文艺学界积极引进一些自然科学研究方法的同时,也产生了一些模糊的认识。有的理论家认为,在科技革命时代,艺术形象的内在可能性完结了或正趋于完结,由此产生了现代艺术向往利用科学方法的趋势,出现了把科学与艺术整齐划一的过程模式,似乎艺术已抛弃自身的家园而奔向科学的领地。在文艺学中也出现了一种非人文化的倾向,传统的文艺学的术语被抛弃,代之以大量的自然科学的名词术语,仿佛只要引进数学、信息论等学科的方法就可以立刻解决千百年不曾解决的文艺学难题。

要不要保留艺术自身的特点?怎样区分艺术方法和科学的方法?赫拉普钦科对此具有清醒的意识。他指出,现代科学的许多新概念无疑给予过并正在给予艺术大师们以重大影响,这些概念这样或那样地反映在他们的作品里。但是,这并不意味着他们用科学的方法代替了艺术的方法。因为,迄今为止,尚不存在证明科学取代艺术的事实。在创作中必须遵循艺术本身的特点和规律,在文艺研究中也必须考虑艺术的特征。任何忽视或背离艺术特点和规律的做法只会导致艺术的消亡。

四、维护艺术进步观

历史唯物主义者对人类的发展历程充满信心。作为启蒙时代文化发展的继承者,特别是具有唯物史观的文论者始终相信人类文化是从初级向高级发展的并深信这个趋势。自然,作为马克思主义的文艺理论家,赫拉普钦科对艺术的进步也十分重视,深信不疑。如何看待艺术的进步?它的标志是什么?它受何种因素制约?对待这些问题,赫氏有自己独特的见解。他把艺术的进步看作是不以人的意志为转移的客观事实。他之所以指出这个问题,是因为西方有些艺术家和理论家在艺术发展进步的问题上采取虚无主义的态度,主观臆断地否定艺术的进步。在他看来,法国电影艺术家戈达尔声称的艺术中没有进步而只有变化的观点,英国文艺学家科林伍德的那种艺术没有发展的历史的观点,以及苏联作家爱伦堡所谓用艺术进步或退步来解释各种不同的艺术现象往往会妨碍正确地认识杰作的观点都是荒谬的。这些艺术家不承认艺术的进步的观念导致了“艺术创作不可比较”的荒谬结论。然而没有比较就不可能有鉴别。赫氏恰恰从这点上指出了“否定论者”的缺陷。他认为,没有比较就很难甚至不可能充分地理解任何一个艺术家的独创性和独特性。由此可见,赫氏的“艺术进步观”的特点在于从创作个性方面去阐明艺术的发展和进步。他指出,需要解决的主要问题在于“艺术中的无个性的”、超乎个人之外的进步是不是可能的。在赫氏看来艺术向前发展,在很大程度上是由才华卓越的艺术师们所完成的那些创作发现所决定的。即便是在艺术文化发展的早期也是这样。决不能贬低创作个性在世界艺术历史很长时期内所起的主要作用。应当指出,赫拉

普钦科的这些观点充分体现了对人类精神个性的重视。值得一提的是,赫氏在考察创作个性在艺术进步中的作用时,并未忽视影响艺术进步的其他重要方面。尽管,艺术的进步与历史的进程并非总是同步。但是社会的进步无疑对文学艺术家以巨大的推动作用。赫氏对这一点有深刻的认识。在他看来,才能卓越的艺术师与历史和时代联系,不仅不会阻碍艺术向前发展,而且构成了艺术发展的必要条件,后者往往是新的形象,新的创作方法的源泉。艺术的进步虽然很难规定一个尽善尽美的标准,但可以肯定的是,进步的文艺总是同社会主义、人道主义相联系的。艺术进步往往表现为把人类文明的成果继承下来并加以创新。赫拉普钦科关于艺术进步论述最为可贵的一点还在于他的“民族特色论”。每一民族艺术的进步与否,不应该以“西方文明中心论”为判断标准,这是他的正确主张。他认为,艺术的发展不一定非采纳西方模式不可。他断定下列论调是极为荒谬的。任何一种民族的艺术,如果不重复西方当前时髦的样式,就应该划入未发达之列。他赞成这样的思想:每一个民族的历史都为该民族的艺术师奠定了一条特殊的道路。笔者认为,艺术创作贵在创新学习和借鉴是必要的,他山之石,可以攻玉。但是艺术的长进决不可跟在他人之后亦步亦趋,失去独特的个性,失去民族的特点,也就难以立于世界艺术之林。由此可见,赫拉普钦科的“民族特色论”对于建构有中国特色的社会主义文艺学体系也有借鉴价值。

五、与巴赫金的对话与争论

赫拉普钦科对几乎同时代的学界著名学者同行巴赫金在俄罗斯古典作家的研究中的学术成就,总体上是高度评价的,但这并不意味着他盲目地一味的赞同,而是根据作家文学创作的具体实践而做出具体的学术思想判断。在《艺术家托尔斯泰》这部论著中,赫拉普钦科称赞巴赫金“正确而令人信服地分析了陀思妥耶夫斯基小说的复调性,这种复调性与此有着紧密的联系”等艺术新论(赫拉普钦科 1987: 563)。不过,作为坚守俄罗斯人文传统的理论家,赫拉普钦科更执着于传承俄罗斯文艺学坚持现实主义和人道主义倾向性的传统,在评价陀思妥耶夫斯基和列夫·托尔斯泰思想遗产中也与巴赫金争论,在肯

定巴赫金思想探索意义的同时,也坚持认为陀氏在平等展现小说各个角色的观点,揭示人内心世界矛盾的时候并没有隐藏作者的立场与倾向;但是,赫拉普钦科对于巴赫金关于陀思妥耶夫斯基的基本范畴不是形成的而是共存和相互影响的观点并不完全赞同。赫拉普钦科认为:“然而,陀思妥耶夫斯基不仅描述个人的世界的共存,而且也描述了这些世界之间的尖锐矛盾”(赫拉普钦科 1987:563)。赫拉普钦科结合列夫·托尔斯泰的创作对巴赫金的泛对话原则提出了质疑。

文学艺术的语言问题是文艺学的中心问题之一。文学语言与普通语言的关系构成了文艺学研究的一个重点。赫拉普钦科与M·巴赫金在此问题上还有过一次争论。巴赫金认为,只有在诗歌中语言(普通的)才能发掘自己的全部的潜能,因为在诗歌中对语言的需求是最大的,语言的一切方面都被扩张到极点,达到了自身的极限。诗歌从语言中榨取一切养分,因而,语言在这里超越了自身,然而,他却认为,语言在语言学上的定义上是不进入审美客体内部的,它外在于诗歌。因此,在他看来,只存在由普通语言向诗歌语言的单方面的转换。对此,赫拉普钦科有不同的看法,他认为,巴赫金关于“榨取一切养分”的观点模糊不清。因为,在不同的历史时代,存在着不同的文学流派,存在着不同创作个性的语言大师,他们每个人在其创作中这样或那样地依据普通语言,从中各取所需,但是无论是个别的杰出的语言大师,还是文学流派,都不可能穷尽语言的潜能。同时,文学史和语言也都证明,艺术语言在吸收普通语言的丰富养料时,也对普通语言以巨大而有效的影响。很显然,赫拉普钦科的论述是符合文学和语言的发展实际的。因为,他注重文学语言与普通语言之间存在着相互影响的双向流动。

赫拉普钦科文论对于今天文论建设的几点启示

赫拉普钦科作为一个具有个性的著名文艺学家,他长达50余年的文艺理论探索给予今天文论研究以下的启迪:

第一,我们在建设有中国特色的社会主义文艺学体系过程中,仍需坚持历史的和辩证的方法论。这就是坚持马克思主义的基本原则,又与时代同步。文学理论新观念和新范畴的建立应同传统理论

中合理的因素有机相联系,新理论的创立应是扬弃中发展,历史唯物主义的原则能够避免理论阐释的空泛和浮浅。与历史的联系,与时代的关联,也就是与生活的联系,同社会现实的对接,否则,就会出现理论构建的空中楼阁。而注重历史唯物主义和辩证思维将有效地防止把问题和结论推向极端的做法,克服在创新理论时的片面性和绝对化的弊端,也避免僵化思维。

第二,赫拉普钦科文论著述甚丰,与时俱进可以看作是他文论探索的主要品格。文艺理论之树若要长青,就必须植根于活生生的文艺实践之中,别林斯基曾有文艺批评是运动中的美学的著名论断,文艺理论也同样如此,文艺学只有跟文艺实践同步发展,才会有无穷的生命力。离开了当代文艺实践,文艺理论就无法获得自身的完善。

第三,文艺学在积极地汲取其他学科(包括现代自然科学)的成果的同时,还必须考虑到自身传统的固有特点,注重保持文艺学的人文学科的特色。在与社会学科的其他种类进行碰撞时,尤其要注重文艺学科研究对象的人文本质,尤其是它的审美特征及诗学品质。

参考文献

- [1] М.М.Бахтин Эстетика словесного творчества[M]. М., издательство Искусство,1975.
- [2] М. Б. Храпченко, Художественная литература, действительность, человек[M]. М., Советский писатель, 1978.
- [3] М. Б. Храпченко, Горизонты художественного образа[M]. М., Художественная литература, 1986.
- [4]《别林斯基选集》[M],第2卷,满涛译,上海,上海译文出版社,1979年.
- [5] 赫拉普钦科,《赫拉普钦科文学论文集》[M],张捷译,北京,人民文学出版社,1997年.
- [6] 赫拉普钦科,《艺术家托尔斯泰》[M],张捷等译,上海,上海译文出版社,1987年.
- [7] 赫拉普钦科,《作家的个性和文学的发展》[M],满涛译,上海,上海人民出版社,1977年.

收稿日期:2015—12—11;

本刊修订稿,2016—03—18

通讯地址:100732 中国社会科学院外国文学研究所

(责任编辑 张冰)