

文藝創作概論

華蒂編述

文藝創作概論

上海天馬書店印行

文藝創作概論

中華民國二十二年七月初版  
中華民國二十二年七月發行

實價大洋五角  
(外埠另加郵匯費)

版權所有

編述者

華蒂

發行者

天馬書店

不准翻印

印刷者

天馬書店

總發行所  
分發行所

上海老靶子路  
二四九號  
天馬書店  
各省特約所  
各大書坊

本 版 新 書

創作的經驗……	魯迅等著	八角
魯迅自選集……	魯迅著	一元二角
達夫自選集……	郁達夫著	一元二角
茅盾自選集……	茅盾著	一元
知堂文集……	周作人著	一元
懣餘集……	郁達夫著	七角
戀愛日記三種……	吳曙天著	六角
蘇聯短篇小說集……	適夷譯	五角
小小的心……	魯彥著	四角五分
茅盾散文集……	茅盾著	九角
文藝創作概論……	華蒂編述	五角

# 文藝創作概論目次

第一章	文學發展之歷史的途徑·····	一——八
第二章	文學創作的本問題·····	九——二六
一	文學的創作與社會的實踐·····	九
二	文學的創作與文學遺產的攝取·····	一三
三	文學與組織·····	一八

第三章 文學底本質與特性……………二七——四六

一 文學底本質……………二七

二 文學底藝術性，傾向性和黨派性……………三七

第四章 創作方法論……………四七——八〇

一 題材，主題和方法……………四七

二 創作方法上的二種基本方向……………五五

三 現階段的創作方法……………七一

第五章 事實的記錄與藝術的概括……………八一——九六

一	事實的記錄底方法	八一
二	藝術的概括底意義	八四
三	藝術的概括底基本課題	八七
四	具體的分析	九〇
第六章	文藝作品的新樣式	九七——一一四
一	大形與小形	九七
二	小小說，牆頭小說和報告文學	一〇五
三	小形作品的效果	一一〇
第七章	文藝批評的幾個問題	一一五——一五〇

文藝創作概論目次

四

一 文藝批評的任務與態度……………一一五

二 文藝作品的價值……………一二八

三 錯誤的批評方法……………一四二

後記……………一五一



## 第一章 文學發展之歷史的途徑

文學是社會現象底一種，是上層的意識形態的一種表現。我們考察文學發展的過程，必須根據整個的社會構造底變遷，決不能把文學當做一種脫離基本社會構造的超越的獨特的東西。已往社會的發展，依據社會生產方法的不同，可以劃分做古代社會，封建社會和近代資本主義社會。文學的發展，也可依據社會的發展階段，同樣分做古代社會的文學，封建社會的文學和資本主義社會的文學。

不過在一種社會裏，並不是只有一種文學存在。譬如在封建社會裏，並非只有代表王侯貴族的封建文學，另一方面，也有代表着廣泛的市民羣衆的文學，這就是所謂市民階級的文學。在封建社會裏，這一種文學正是與封建文學

不能相容的對立的東西。但是存在同一個社會裏的，代表兩個階級的文學，在歷史上並不是具有同等權利的。因為同一個社會裏，某一個特定的階級必有牠自身的特定的歷史使命，同樣，代表某一個階級的文學也有牠自身的歷史的使命。在同一個社會裏，代表兩個不同的階級的文學，因為所負的歷史使命不同，所以在那個社會裏的地位和權利，當然也完全兩樣。

譬如封建社會裏，當王侯貴族負擔着社會上的進步的積極的任務時，代表王侯貴族的文學也能完成牠底進步的積極的任務。正因為牠能完成這積極的任務，所以這種文學能成爲統治的支配的文學。等到政治方面，經濟方面，封建的王侯貴族都已經盡了他們的歷史使命，而成爲阻礙社會發展的階級，那末代表他們這階級的文學也必然失去歷史上的積極的意義，而漸漸沒落，萎謝下去。因爲已經盡了牠自己的歷史使命，所以除了轉向反進步的道路之外，沒有

別的路可走。另一方面，一個負有新的歷史使命的，能夠推動生產力底進一步的發展的階級，却在封建社會的胎內孕育起來，這就是「市民階級」。牠在文學上，也負擔一個新的歷史使命，執行反對和打擊沒落的封建文學的任務。一直到市民階級獲得了政權之後，於是這一階級的文學就代替了舊的封建文學，在新社會——資本主義社會上做了統治的支配的文學。

資本主義社會建立以後，資產階級更加成長起來，資產階級的文學也隨着大大地發展。近代文學史上有名的人物，如德國的哥德，席勒；法國的巴爾利克，福洛倍爾，莫柏桑，左拉；俄國的普希金，哥哥里，托爾斯泰；英國的笛更斯等等，這一些都是資產階級在完成進步的歷史任務時，代表着新興資產階級的作家。

中國是國際帝國主義宰割下的半殖民地，民族資本在帝國主義的束縛之

下，沒有充分發展的可能，所以反對封建統治的「辛亥革命」雖然推翻了清朝皇族專制的政治組織，但並不能建立純粹資產階級的政權，反而立刻與殘餘的封建勢力妥協，形成軍閥割據的狀態。一直到「五四」時代，反帝國主義反封建軍閥的資產階級革命運動勃興起來，代表資產階級的文學革命也隨着發動。但是在帝國主義孵育下成長起來的嫩弱的民族資產階級當然不能完成這資產階級革命的任務，反而立刻掉轉身來勾結了封建勢力，投降了帝國主義，始終不能建立起純粹的民族資產階級的政權來。所以代表資產階級的文學革命運動也只能半途而廢，並不能澈底地完成牠的任務。在中國不能產生像歐洲諸國一般的偉大資產階級作家，資產階級的文學運動只能發展到這樣微弱的程度，其最大原因就在這裏。

總之，新興的資產階級文學是較封建文學更進一步的發展，必然能夠負擔

更積極，更高度的文學任務。

但是資本主義社會由自由主義的階段進入帝國主義的階段，資本家的獨佔發展到極高度，資本主義社會內的矛盾激烈起來，於是資產階級的文學也隨着漸漸趨於頹廢，萎靡，消滅了原有的客觀的真實性，而加上了虛偽，欺騙，隱瞞的作用。直到最近四五年來，資本主義社會發生了根本的動搖——經濟之空前的恐慌，物價低落，失業羣衆猛增，窮困飢餓的大衆充塞了各資本主義國的街道——內部的矛盾對立發展到了極點，於是資產階級的文學也不能不完全喪失其活躍的生命，成了統治階級欺騙，粉飾，造謠，侮蔑的妙品，壓迫，破壞，緩和，抑制廣大羣衆底反抗運動的工具。這樣，文學上的主人公的任務，自然不能不讓資本主義社會裏廣大的被壓迫階級來負擔。

這一階級的文學，是建立在一個新的物質基礎上。牠負擔着肅清資產階級

文學的矛盾和頹廢，而建立一種有新生命的文學的任務。而且這一個階級與以前歷史上的諸階級都不相同，牠不是解放了自己，實現了自己的利益就完事的，牠更進一步，要在澈底的自己解放中解放全人類，由澈底實現自己的階級利益而提高全人類的利益。這是牠的特殊的歷史的使命。

這階級的文學當然也和已往諸階級的文學不同，具有牠特殊的歷史的地位和使命。牠並不是僅僅反對資產階級的文學，而是要吸收已往一切階級的文學底遺產，經過淘汰溶解，而建立起新時代的新文學來，根本終結「階級文學」的壽命。這就是這一新文學較其他一切階級文學的歷史的優越性。

不過所謂「終結階級文學的壽命」並不是隱蔽自己的階級性。反之，正要澈底地貫徹牠自己的階級性，然後過渡到全人類的文學。這過渡時期雖不很長，但却是一定存在的。

這一種新的文學既是產生在資本主義社會的胎內，而且是反對資產階級文學，要肅清資產階級文學的殘渣的，那末資產階級文學當然不會讓開路來，實行「無抵抗」。相反的，牠爲着掙扎牠自己的支配地位底永遠化，必然用盡一切方法來抵抗這新興的文學，正像資產階級文學新興起來的時候，封建文學用盡一切方法來抵抗牠一樣。不過這種新文學的興起，是適應當時代的物質基礎的，所以無論那在沒落途中掙扎的資產階級文學用怎樣的方法來破壞和抵抗，勝利也必然是屬於這新興的文學。

總之，這新興的文學由歷史的條件決定了牠底特殊的地位與權利。牠具有勝過資產階級文學及一切階級文學的優越性，而負擔着牠自己底特殊的歷史使命。

這就是歷史的條件，決定文學發展底必然的路徑。

原书空白



## 第二章 文學創作的根本問題

### 一 文學的創作與社會的實踐

文學不是一種浮泛在社會活動底圈外的泡沫，也不是「不出門的秀才」所創造得出的珍奇，牠完全是在社會生活的實踐中形成和發展的。新時代的新文學必然是在新羣衆底社會的實踐中——實際的社會生活中產生。牠既不能從天而降，也不是幾個自稱專門家的人底腦中所想得出來的。

沒落的舊文學者，爲着要逃避客觀的現實，遮蔽客觀的真理，當然要拿「藝術是至高無上，超乎一切」的藝術至上主義的鬼話，來麻醉愛好文學的青年大衆，把他們引到隔離現實社會的「象牙塔」裏面去。用這樣的手段來服務

他們崩潰中的主人，延長垂死的舊社會的壽命。

不過除此之外，在新興的文學運動底陣營中，有時也會使文學運動和社會的實踐離開，而形成「文學獨特化」的錯誤傾向。這就是把文學運動當做專門家的工作，把文學團體當做專門家的組織；因此把構成分子底藝術的水準提得很高，必須每一個人都有專門的文學技術的素養。這樣一來，就無形中把構成分子的範圍縮小到極度，只有富有文學上的專門技術的智識分子纔能參加，完全把那般被壓迫的勞苦大眾摒絕在圈子之外；因為在目前的社會情勢之下，勞苦大眾都在重重的剝削和榨取之下，生活尙且不能解決，那里還有享受文學上的教養的餘暇？那末他們底文學上的專門技術當然遠不及智識分子。所以無條件地提高文學運動的參加者底藝術水準，實在無異在「文學運動」的周圍築起了一座高牆，把被壓迫的勞苦大眾隔離在牆外，而把「文學運動」作為智識分子

所獨有的「世外桃源」。也就是使文學的創造完全脫離社會的實踐——脫離勞苦大眾的實際生活，而成爲一種獨特的文字的遊戲。

關於這點，我們可以舉出一個很有趣的例，這就是以波格達諾夫爲領袖的俄國「前進派」，在一九〇九年的時候，邀集了二十幾個工人，住到隔絕實際社會的意大利底加布利島，在那里組織起一個學校來。很熱鬧地講馬克司主義和文學史給那些工人聽。起初，工人們因爲閒着沒有事做，還勉強好奇地聽着他們的講義。但是工人到底耐不住這樣的生活，在一個月亮很好的晚上，他們裏面的大部都悄悄地逃出了那島，跑到當時正領導着革命行動的列寧身邊去了。

但是這種滑稽的試驗的失敗，還不能使波格達諾夫等的夢醒轉來；到十月革命後，他們又組織了一個叫做「無產階級教育」的機關，脫離了國家底負有

實踐任務的教育政策，要想從自己的頭腦中製造出無產階級文化來，使文化運動受他們的指導。

這樣的嘗試當然不能獲得一點真正的成績，始終只是一種脫離實踐的空喊。而且這樣的嘗試，不單是實際上不會有一點成果，反之，在實踐的文化運動上還有絕大的壞影響。實際上，新的文化絕對不能從「暖房」的設施中產生出來，用暖房的設施來培養新文化的苗芽，是一種極危險的思想；波格達諾夫的文化策略，就是這樣的暖房主義。因為革命文化（包括文學）在革命政權的條件內，自然會在普通文字教育的土壤上發生出來。在革命的政權存在的條件下，會有幾千幾萬的革命文化運動者產生出來，那時才會產生新形式的文化和文學。問題的中心，是在革命政權的條件內，使舊文化的優良果實成爲廣大羣衆的東西。從這樣的基礎上，建立新的革命文化。

從這歷史上的名例看來，我們更可以明確地認識：文學的創造必須從社會的實踐中出發。脫離了大眾的生活與實踐，而由幾個文學「專家」在特設的機關裏，從腦子中製造文學，那實是空虛的夢想。

## 一一 文學的創作與文學遺產的攝取

上面已經說明，新的文學必須從新羣衆底實踐的生活中產生。不過根據這個結論，有許多人一定會發生一種錯誤的見解，就是：新的文學既是一種具有實踐任務的文學，那末當然和已往的文學都完全不同，牠只有強烈的「政治性」而沒有藝術上的「創造性」；因之對於過去的文學的遺產也不去一顧。所以，僅僅排列了許多政治口號，構成一篇富有宣傳作用的文章，他們就可以認爲是「貨真價實」的新文學。新文學是革命的進軍號，所以正應當如此。

其實是完全不然的。他們沒有了解：正因為文學是從社會的實踐中產生，負有社會的實踐的任務，所以文學必須發展牠獨自的機能，發揮牠本身的創造性。文學若離開了這基本的特殊任務，那就根本談不到負擔社會的實踐的任務。

武器有各種的機能，有各樣的使用法，軍艦有軍艦的用場，戰車有戰車的效果；若是把軍艦放在陸上，把戰車沉在水裏，那末兩者都變成無用的東西，完全失去了機能。

文學也是同樣的。若是以為文學既負有實踐的任務，就可以不顧牠原有的特殊機能，而使牠去負擔與宣傳文或政治文同樣的任務，那末結果必定成爲既非文學亦非政論的非驢非馬的東西，以致任何的目的也不能達到，任何的任務也不能完成。

文學必須與實踐的生活聯在一起，但這意思決不是抹殺文學固有的創造性，反之，是更進一層地加強其創造性。

同時，所謂加強文學的創造性，這意思也決不是說：新文學的一切方面，都必須重新開始，過去一切時代的文學遺產都不值一顧。

因為人類所創造的無論那種文學，都不是與過去一切文學無關係地產生的。後一時代的文學常常是前一時代的文學底「合法的發展」。若是新文學與過去一切文學毫無關係，只是從「零」的狀態中出發，那末文學就不會有「歷史的發展」，因此人類也會永遠停止在一個初步的文學階段上。我們只要稍稍知道一點文學發展的歷史，就會明白這是不對的。

從資本主義社會中抬起頭來的新階級，當然不是野蠻人或半開化人，而是歷史上最前進的，負有最高任務的階級。所以這階級的文學當然較過去一切文

學更進一步，而成爲最高度的文學。

不過由低度的發展到高度，並不是機械地由後者推翻前者，而是要從前者當中承繼其積極的成分，攝取其優秀的分子，而使牠發展起來。只有這樣，文學的發展纔是可能的。

所謂「文學的歷史」決不是一部失敗的記錄，也不是無機的堆積，乃是客觀的現實反映在文學上的過程。當然因時代與階級底不同而有種種差別。

若是現時代的新文學只是機械地否定過去的一切文學，而不攝取牠裏面有價值的成分，以使牠發展起來，那末當然不能發展爲較舊有的文學更高度的文學；更談不到建築將來的全人類文學的基礎。所以，不攝取舊文學的遺產，就不能產生新文學。——這決不是過分的誇張。

不過，所謂「攝取舊文學的遺產」，這意思決不是無批判地拿過去的文學



遺產來吻喻吞。相反的，必須以正確的批判的態度，選擇過去文學遺產中的精華，而把牠們攝取過來。在攝取過去的文學遺產時，若是失去了批判的態度，而盲目地抄襲，那末不單不能建設新文學，反而會屈服于舊文學而成爲牠的俘虜。

但是，我們應當選擇那一類「遺產」來做「攝取」的資料呢？有些人常說：新時代的新作家只要研究過去的「寫實主義」就夠了，「浪漫主義」等沒有研究的必要。這雖然有一部分的理由，但却不是絕對的定論。因爲站在正確的立場上來看，文學不必如已往一般，分做各種「主義」，只要根據作家對於現實社會的基本態度——唯心的或唯物的——來區分就夠了。

根據這樣的區分，那末過去的「唯物論」的文學果然有研究的必要，而「唯心論」的文學也不是沒有研究的必要而可以放棄的。因爲新時代的文學雖

然是「唯物論」的，根本與「唯心論」的文學不能相容，但是在歷史上，真正優秀的「唯心論」文學者也有許多優點，所以也決不是無研究底必要而可以放棄的。

因此，新文學應當攝取的文學遺產，並不是限于某一種文學——某時代或某階級的文學，乃是人類所創造的文學之全部。不過無論對那種舊文學，都不是照原來的樣子搬過來就算，必須要以非常精密的批判的態度，毫無遺漏地選擇過去文學的遺產，而把牠們吸收過來，以鞏固新時代的新文學底基礎。

## 二二 文學與組織

有許多文學家常常說文學是「個性的創造」，「自我的表現」，所以文學上的工作，必須絕對尊重個人的自由，不容許任何的束縛。團體的組織必然是

以「集團」的力量來束縛「個人」的，文學的創造既不容許任何的束縛，那末「文學」與「組織」當然是不能相容的，「組織」中絕對產生不出作家來。

其實，這完全是「個人主義」的唯心論（觀念論）者所歡喜說的單純化的理論。實際上，「文學」和「組織」並不是不能相容的，反之，組織的力量正可以擴大文學的影響，鞏固文學的基礎。因為所謂「文學的組織」，決不是一筆抹殺文學上個人的效果，不過特別着重個人所構成的集團的力量，而把個人的力量歸結在集團的力量中。即在舊的文學運動上，也常常看到集團的組織。對於新時代的被壓迫大眾的文學，集團的組織當然是絕對必要的。

不過我們應當明瞭：文學團體並不是一種嚴格的政黨的組織，應當是一種廣闊的羣衆集團。譬如政黨必須有嚴格的紀律來約束黨員，文學組織却不可把這些紀律機械地搬過來。文學的組織，只要在文學上，有比較正確的基礎認識

而且有前進的決心的人們，都可以參加。因為文學團體，本質上應當是一個非政黨的大眾的組織。

但是所謂「非政黨」的組織却絕對不是「超政黨」的組織，就是政治上決不是中立的游離體。文學團體當然不能把思想信仰完全不同的各黨各派的人包括在一起；她也必須有她自身的綱領和規則，否則文學運動就不能有一個廣大的正確的發展。不過她的綱領和規則不應當如政黨一般嚴格，應當有比較自由的伸縮性，盡可能地包容廣泛的大眾。

在資本主義社會崩潰的期間，被壓迫階級的文學團體之中堅分子，應當是工人，讓工人在文學團體中佔最重要的地位。當然不是說工人都是健全的，也不是說除工人階級之外，都是動搖混亂的分子，不過工人階級出身的分子，大體上較小資產階級和農民出身的分子要堅決一些。

因此，文學團體中，工人的比率是必須提高的。資本主義的條件下，工人階級的文化程度當然較智識分子低許多；若是工人加入文學團體的條件與智識分子相同，那就無異排除一切工人的參加，所以工人參加文學團體的文化水準必須降低，智識分子即使需要高度的文學技術，工人却只要能寫一點短篇作品，就都可使他們參加。

當然，工人階級的文學組織，並不是純粹的工人作家的團體，除工人作家之外，還包括廣泛的進步的羣衆，例如進步的小資產階級分子和農民，以及民族革命者。這些分子，都可以接近工人階級的文學，而成爲工人階級文學的伴侶。不過在這廣泛的文學組織中，領導權却常常在工人階級的手裏；工人階級的作家和批評家，亦往抓住這領導權，來領導其他的分子，使他們進一步，轉變爲工人作家。

前面已經說過，文學的組織必須在廣大的羣衆面前開門，把他們吸收進來，做文學組織的構成分子。不過文學組織，有牠特殊的工作和任務，這是誰也不能否認的事實。因此，文學組織無論怎樣開門，也不是隨處可以無限度地獲得新分子的。要能夠吸收廣大的文學運動的新分子，必須找出一個特定的目標，當做產生新作家的園地，然後纔能從那裏獲得許多新分子。工農通信員和革命的小資產階級作家，可說是產生新的革命文學作家底最主要的園地。

小資產階級是一個中間的過渡的社會層，牠所包括的人數非常衆多，如知識分子，俸給生活者，以及小商人，小手工業者等，都包括在裏面。在資本主義社會裏，牠本身不是統治的階級，也不是直接被壓迫的勞苦羣衆；在階級區分上，完全是一個中間層。但是在階級對立很厲害的社會裏，他們當然也不能真正中立，不是隸屬於統治階級，就是爲被壓迫階級的利益而努力。所以他們常

常在動搖和分化。

以前，我們不是常常看到許多標榜着「純文學」的小資產階級作家嗎？但是到了現在，在這樣的社會環境之下，受着各方面的吸引和壓迫，中立的「純文學」的立場一天天地動搖起來，無論他們怎樣用盡心機，努力去維持這個中立的立場，也是不能阻止這「純文學」的崩壞。結果，這般自命「中間作家」的純文學擁護者，也必然地分化到一方面去——左或右。在所謂「中間作家」裏面，我們能看到意識地做法西斯底忠臣的一羣，也能看到掛革命的招牌而販賣革命的騙子；同時更能看到真正認清楚了文學發展的前途，斷然拋開一切舊的牽累，而站到一個新的革命的立場上去的作家。

這一般看出舊文學的絕路，發見新文學的途徑，而開始轉變的革命的小資產階級作家，在全體小資產階級作家裏面，是最優秀的部分。他們經過生活上

的艱苦的鍛鍊，完全和工農作家融合在一起，那末他們在整個新文學運動上的功績，必定是很偉大的。並不是僅僅以同情者的資格站在旁邊幫助一點，實際上能將自己跑到內部去發生巨大的作用。所以革命的小資產階級作家也是新文學運動裏面的一種很大的力量。

除了革命的小資產階級作家之外，還有一個更重要的新作家的策源地，這就是「工農通信員」。前面已經說過，文學決不可脫離勞苦大眾的實際生活，那末從勞苦大眾中出來的作家，當然是新文學運動中的最主要的力量。工農通信員，就是能夠用通信的方式來表達他們自己所經驗的實際生活的工農；而且爲着表達得真實而扼要，就必定要努力學習理解事物，把握事物和表現事物底正確的方法。這也就是新文學的初步的基本的條件。所以從工農通信員裏面可以培養出最有力的新作家，這是無可懷疑的。最近各國的新文學運動底實際，都



證明了這件事。譬如蘇聯近年來新文學底偉大的發展，就從工農通信員運動上獲得了無限的創造力量。德國近年來新的革命文學飛躍地發展起來，主要的完全是靠許多工人通信員出身的作家。

所以，工農通信員無疑地是工農作家底策源地；同時，工農通信或工廠新聞本身也就是新文學的一種形式，工農通信員和工廠新聞的作者都是新文學底最有力的繼承者。

從工農通信員裏面提拔出來的新作家，當然不可以因為做了作家，就離開他本來的工廠或農村；若是自己孤立起來，把「作家」當做職業，那是極大的錯誤。因為新的文學家必須不斷地在大眾的生活環境中活動，若是離開大眾的生活來做專門的作家！那末他們創造新文學的才能也會慢慢地失去。

整個的新文學運動，必須用遠大的眼光來看：眼前產生了幾個前進的作

家，當然也是很好的收獲，但這不過是微小的完成，決不能把牠當做最終的目標。若是把幾個前進的作家都專門化起來，那實在無異阻止着新文學運動底更進一步的發展。

## 第三章 文學底本質與特性

### 一 文學底本質

「什麼叫做文學？」這是一個最常聽到而又最沒有定論的問題。很久以前，已經在各國引起許多人底討論，但是總是各人有各人的主張，一時有一時的論調，始終沒有得到一個終結的解決。現在，我們當然不能把自古以來許多理論家所下的文學的定義重述出來，因為定義太多了，單以比較有名的來講，也在一百個以上，當然不能也不必列舉出來。這裡，只能作一個概括的說明。

著名的馬克斯主義藝術理論家蒲列哈諾夫這樣地解釋藝術底本質：——藝

術是表現人類底感情與思想的。不過這種表現並不是抽象的表現，而是用活生生的形象來表現的。這就是藝術底主要的特質。人們受到周圍的現實環境底影響，而在自己底內部重新喚起他所經驗的感情與思想，然後用一定的形象把這種感情與思想表現出來，這就是藝術。

蒲列哈諾夫這個解釋，當然包含許多正確的成分，所以在一般新文學家裏面，差不多當做了一種公理或常識來應用。但是若把牠當做一個「藝術的定義」來看，那可還有許多不充分的地方。若是把這些不充分處也無條件地接受，那是會形成很大的錯誤的。

首先，「藝術是表現人類底感情與思想的。」這句話雖然有一部分的正确性，但是所謂「人類底思想與感情」，若是認為可以離開客觀的現實，而在人底頭腦裏獨立起來，那就無可諱言地是犯了觀念論的錯誤。

因爲宇宙間的一切事象都是建築在「物質」（客觀的現實）的基礎上，感覺，意識，思維及一切精神作用都不過是物質底特性或狀態的表現，換句話說，就是物質底更高度的發展底產物。自然科學證明：人類和一切生物還沒有存在或不能存在時，地球已經存在。有機物都是一直以後的現象，是地球長期間不斷地發展的結果。所以物質可以離開精神而獨立存在，精神離開了物質却不能存在。

客觀的現實——物質借着人類感覺器官底幫助，在人類腦子裏反映出近似的印象來。譬如山河花草這一些物質的現象，是離開我們底主觀（意識）而客觀地存在的。不過我們通過了視覺，聽覺或其他的感覺器官，把這客觀的現實反映出來，這樣就在我們頭腦裏產生山河花草等底映象。雖然，我們所認識的東西與客觀的存在並不能完全一致，但是無論如何，前者總是後者底反映，決

不是與客觀的存在無關的另一種東西。

所以，文學，藝術所表現的思想與感情，只是離我們底意識而獨立存在的客觀現實底反映。這反映與現實的近似度雖然各有不同，但文學，藝術總是以某種方法反映現實的。這是正確地理解文學藝術的一個基本的關鍵。我們若是沒有這樣的理解，那末對於文學藝術的見解必然會陷入觀念論的泥沼中去。

我們和舊的文學者底理論對立而討論文學的時候，常常只是着重觀念形態底階級性，力說新階級的觀念形態底優越性，而對於這觀念形態怎樣反映現實，却不大關心。就是祇看見文學底觀念形態的性質，而忽視文學是現實底反映的關鍵。這樣，以觀念形態為基本的前提，結果，會陷入觀念形態產生文學藝術的錯誤觀念中去。譬如有些文學理論者認為文學是觀念形態底「形象化」，這就完全是觀念論的因果倒置的論式。這類理論底結果，必然會促成新文學底

硬化，停滯和絕路。

所以，「文學是現實底反映。」這是一個最基本的規定，一切的理論都必須從這里出發。不過，「現實底反映」並不是文學獨有的特徵，哲學，科學的認識也都是如此。所以決定文學底特質的關鍵還不在「現實底反映」這一點，而是在用怎樣的方法來反映現實。哲學科學的認識是用抽象的概念來說明，而文學藝術的認識則用具體的形象來表現。因此，用活的具體的形象來表現那「現實底反映」，這是文學藝術底最重要的特質。

不過，所謂科學是抽象的，藝術是具體的，却不是一種機械的對立的關係，若是把這兩者底差別認做絕對的對立關係——就是文學藝術只需要具體的形象而用不着抽象的概念——那也是完全錯誤的。無論科學或文學，認識底出發點都是通過映象或直觀而看到的直接的具體物。馬克斯說：「具體物是現實

的出發點，因而也是直觀和映象底出發點。」不過，這樣獲得的直接映像或感覺的經驗不過是現實世界底混沌的映象而已。因為直接的感覺的認識只是表面的現象，事物底內的聯絡及其本質的規律性還是不能明瞭。

我們要正確地把握和認識事物底規律性，必須由現象進到本質，由淺的本質進到深的本質，從現象底諸方面中區別出必然和偶然，內的和外的，這樣闡明一切的矛盾，一切的聯絡和一切的關係。這樣的感性的經驗底論理的處置，就叫做「抽象」。

這樣，根據較精密的規定加以分析，慢慢地成爲單純的概念。由映象的具體物進到抽象物，再進到最單純的規律。完全的映象被蒸發之後，留下的就是抽象的諸規律，這是由具體到抽象的向下的方法。

其次，再由抽象的規律還元到原來的具體物。不過這次的「具體物」已經



不是現實世界底混沌的現象，乃是由許多規律與關係而成的一個豐富的全體性。這是由抽象到具體的向上的方法，就是由抽象的諸規律出發，而達到思維底過程上的具體物之再生產的道路。這樣得到的「具體」纔是真實的具體。

文學藝術要適當地反映客觀的現實，若是只停留在事物底表面（直接的現象）上，而不去究明事物底本質，那是絕對不可能的。

當然，文學家底創作過程是從直接的活的現象上出發，這是毫無疑義的。文學家底工作基礎，就建築在這類直接現象底有意識或無意識的堆積上。若是忽視了這一點，當然是文學底觀念論的錯誤之第一步。但是，文學家底注意却不能只限定在現實底直接的現象上，因為若是這樣，那末文學家一定只能表現出事物底混沌的表面，而觸不到現象底本質。眼前有怎樣的事實，就怎樣記錄下來，這完全和照相一樣。如果文學可以如此，那末已經不需要文學，只要照

相好了。文學作品決不是單純的照片。

這一點，幾個前進的舊作家也很明瞭，例如世界著名的短篇小說家莫柏桑在「論小說」一篇論文裏就表明了這意思。近代的大小說家巴爾利克（Honoré de Balzac）也曾借着作品裏的人物底話說：

「藝術底使命並不是模仿自然，是表現自然！你不是卑賤的文奴，而是詩人！……（我們一定要抓住事物底精神，靈魂和特徵。感覺！感覺！這些不過是生命底附帶品，不是生命本身。……」（註一）

總之，根據正確的認識，「抽象」與「具體」是不能機械地對立的。若是以為科學是純粹的抽象，文學是簡單的具體，那完全是不得當的。「抽象的真理是不存在的，真理常常是具體的。」這是許多正確的科學家所堅持的名言。在這一點上，科學和文學沒有什麼差異。我們從直接的現象推到現象底本質的

規律性（決定對象底特殊性與發展的）之論理的認識，抽象的方法是必不可少。這一點，科學和文學完全一樣。

那末，科學和文學之間就沒有一點不同了嗎？當然不是這樣的，差異是確實存在的。不過科學和文學（藝術）底差異點並不在於牠所表現的真理底抽象性或具體性——就是並不在於真理底內容不同，而是在於表現底形式不同。所謂「科學的真理是具體的」這意思並不是說牠底姿態完全存在現實的世界中，不過是說牠適合於現實底本質罷了。僅僅適合於現實底本質，雖然是科學的真理，但却不能算藝術的真理。藝術的真理必須把本質存在現實中的直接的姿態拿來再現出來。這是科學的真理與藝術的真理底差異，也是科學與藝術（文學）底基本的不同。譬如以人類和階級來做對象，科學並不研究牠在現實上的各種各樣的形態，只探討牠底具體的本質底形態；藝術則以現實上的直接的形

態來把握人類或階級，而在不失去牠底直接性的限度上，加以概括。

總括一句，文學藝術是由直接的存在底形象的指示和表現，來闡明事物底規律性和必然性。由個別的現象來說明普遍的現象，由部分的東西來解釋整個的東西，這就是文學藝術底任務和特質。

文學藝術若不以存在底直接的形態來再現現實，那末無論牠包含多少科學的真理，牠自身也還是沒有藝術性的，不能算是文學或藝術的作品。反之，文學藝術若沒有從本質上解明現實，沒有正確地再現現實，那末無論牠有怎樣多的藝術的具象性，也是很少價值的文學或藝術。而真正能夠正確地認識現實，正確地再現現實，那只有站在歷史上最前進的階級底立場上，以他們的世界觀來分析現實的世界。

(註一) 見巴爾利克著「無名的傑作」。

## 一一 文學底藝術性，傾向性和黨派性

一般人討論到文學底性質的時候，常常會發生一些不易解決的論爭。最顯著的就是文學底「藝術性」和「傾向性」，或「純粹文學」和「傾向文學」的論爭。這樣的論爭發生得極早，七八十年前已經開始，直到現在，不知反復了多少次，但是始終沒有得到一個恰當的解決。

新時代的革命文學興起以來，文學底藝術性和傾向性，更成了一個很主要的論爭的題目。一般舊文學家常常說：文學應當充分地富有藝術性，應當保持「純粹文學」的尊嚴；那些採取革命立場或染帶革命意識的作品，都是「傾向文學」，完全是缺乏藝術性的「非藝術品」，牠可以是宣傳煽動的好文章，但却不能是靈動感人的好文學。他們所說的「傾向性」，就是指反對舊社會制度

的傾向而言，所以那些新興的富有革命性的文學，他們認為是「傾向文學」，而他們自己擁護舊社會制度的「傾向」却不是傾向了。他們所謂的「純粹文學」，結果成了無內容的非現實的東西，而用各種方式擁護舊社會制度的傾向，却有意識或無意識地更加增強起來。所以，實際上，文學底傾向性是不能避免的。新興的革命文學自然也不以「傾向性」為恥辱，相反的，更要始終一貫地努力加強自己底傾向性。

但是，文學底傾向性與藝術性到底有怎樣的關係呢？這也是很早以前就爭論得很厲害的問題。例如一九一〇年到一九一二年，德國社會民主黨的機關刊物「前進」和理論刊物「新時代」上，就很廣泛地討論這問題；當時有梅林格（F. Mehring）等十餘個著名批評家參加了這個爭論。我國，幾年前，在新月派的梁實秋等和左翼文壇的論爭中，也涉及了這個問題。關於文學底藝術性與傾

向性，雖然有各種各樣不同的意見，但是最主要的，可以歸納做三種不同的主張：

第一種的意見，就是像前面提到過的一樣，認為「傾向性」與「藝術性」完全不能相容，文學作品若是帶上了「傾向」，那就一定會損害了牠底藝術性，而成爲「非藝術品」；即使牠有充分的「政治價值」，但「藝術價值」却是非常微小的，甚至於會完全沒有。所以，要文學作品富有「藝術價值」，成爲優秀的藝術品，那就一定要排除「傾向性」。這完全是不能理解文學上的「政治價值」與「藝術價值」之統一性，不明瞭文學底社會的機能的藝術至上主義者底高調，實質上，不過是維護惡毒的舊社會制度的巧妙的策略而已。

另一種的意見，認爲文學在社會鬥爭中有着偉大的社會的機能，所以我們應當以這類社會鬥爭做文學底內容，而發揮文學底社會的機能；文學作品只要

在社會鬥爭中有偉大的作用，——有強烈的傾向性——那就是優秀的作品，什麼「形式的完成」，「藝術的價值」，都是藝術至上主義者底夢囈，因為所謂「藝術性」本身就是陳腐的觀念論，美學底觀念，根本是必須排斥的。這是純粹的「傾向文學」論者底意見，根據這意見，那末文學作品已經和傳單標語差不多，完全失去了文學底特質。這也是犯了機械的唯物論底錯誤的。

此外，還有一種折衷的意見，就是要把傾向性和藝術性融合起來的調和論者。他們一方面緊緊地記住文學底社會的使命，另一方面又固執着文學必須是優秀的藝術。所以無論如何，總要設法把文學底「傾向性和藝術性」兩者融合起來，但是這樣的融合，並不能從文學底本質上來說明，只是機械地把兩者結合在一起罷了。這種主張的代表者，可以舉出德國著名的藝術理論家梅林格來。他當然不是一個「純粹文學」的擁護者，但同時也不是「傾向文學」底完



全的擁護者。他承認文學上的傾向性之必要，同時又討厭牠底非藝術的性質。他曾說：「傾向一經運用了非藝術的手段，立刻就破壞最高貴的藝術。」結果，他就提出所謂「藝術的傾向性」，但是「藝術的傾向性」在理論上和實踐上，到底是怎樣的東西，他却一點也沒有說明，而且事實上也不能明確地說明，他陷入這樣混亂的狀態中的原因，就在他把康德底主觀的觀念論的美學——「無目的的合目的性」底美學——當做科學的美學底基礎，他底藝術理論就從這里出發。因為無條件承認康德底美學的原則，所以結果就感到應當承認藝術底「無傾向性」，「超時代性」和「形式性」：但是一方面又努力避免這樣的論理的歸結（對於產生這歸結的前提當然沒有什麼批判），而另一方面更努力要引出正確的階級的結論。這樣，梅林格底政治的立場和藝術的見解就陷入不可解決的矛盾中了；他的結論就是認為理想的藝術是「無傾向性」的，不

過目前爲着階級鬥爭底尖銳，所以只好強制藝術有「傾向」。這樣說法，其實也無異沒有肯定的結論。

關於文學底傾向性與藝術性的問題，弄得這樣地矛盾和混亂，而始終得不出一個正確的結論，到底是什麼原因呢？這完全是由於對「傾向」這概念的理解底錯誤。一般的理解，都是把「傾向性」和「藝術性」對立起來，認文學上的「傾向」爲主觀的「意欲」和「意向」，或是「道德的理想」和「政治的目的」，總之，傾向不是從文學本身出發，而是由外部侵入的某種「絕對的命令」。因爲這樣理解，所以「傾向」成了非現實的意欲的活動，不能適用藝術的形象化，結果，是「傾向」歪曲了現實，損害了藝術。

這對於一般沒落中的舊社會層的作家，是不能不這樣理解的，因爲他們不能理解社會發展的原動力。實際上，創造歷史的是人類本身，而推動人類底活

動的則是同一社會中相對立的階層間底衝突和抗爭。但是舊社會層的作家們都完全給虛偽的意識蒙蔽住了。他們中間，有的從行爲底直接的動機上來判斷和說明一切，以觀念的衝動力爲一切歷史現象底最終的原因，完全不注意到觀念底後面有什麼東西存在。有的雖然注意到推動人類的原動力，但是並不從歷史本身上去探求牠，而從「觀念」或「理想」上去探求，從外部拿到歷史中來。這樣的結果，就是把歷史上人類底活動認做沒有任何自動意義的東西；或者反對地，把牠當做可以脫離社會關係的，有完全的獨立性的東西，除了這兩種理解之外，沒有第三種方法。

有時，幾個優秀的舊作家比較能夠明瞭歷史發展底方向，認識客觀現實的原動力，那時他會陷入違反自己底意識與企圖的結果中。他們雖然仍舊在舊階級的方面，但是因爲能夠無隱藏地描寫當時社會的狀態，所以不能不違反自己之

階級的同情與政治的成見而行動。幾個名貴的舊作家，如托爾斯泰，巴爾剎克等都是屬於這一類的。

因爲上述的理由，所以在舊作家方面，他底傾向與作品底藝術性是互相矛盾的。他底作品愈有「傾向性」，就愈是「非藝術的」（非現實的，觀念的）。因爲他們底階級的主觀與歷史底客觀行程不一致，所以主觀的傾向必然歪曲客觀的現實，而形成「非藝術性」的結果。但是對新社會層中的作家却不是如此，他們底階級的主觀與歷史底客觀行程完全一致，客觀的現實底敘述，同時就是主觀的意識底要求，政治道德，哲學，美學及其他一切意識形態的觀念或理想，完全沒有從外部拿進文學去的餘地，所以新的文學是「傾向文學」（從歷史的發展傾向底認識上出發），同時也是完全無傾向的文學（完全反映客觀的現實）。新作家所代表的要求是現實的自己運動底有機部分，牠是這自己連

動底結果，同時是前提；是前提，同時也是結果。

這裏所說新文學廢棄傾向性，却與所謂文學上的「中立性」或「絕對的自由」完全相反。許多舊文學家都認為文學應當排斥一切外來的社會的影響，只應當服從文學本身的利益，依據文學發展底內的論理，完全從作家底自由的創造活動中產生；文學的周圍若是有了「階級」或「黨派」的束縛，那未必定使文學成了千篇一律的東西，而阻礙着文學本身的發展；所以文學需要「純粹性」，需要「絕對的自由」，需要公正無私和非政治性的「中立」。

但是，文學發展底歷史證明：文學底「純粹性」或「中立性」，完全是空虛的神話，實際上完全不存在。最近國際文學底形勢，也明顯地證明：一切的文學，都有意識或無意識地帶有「黨派」的性質。就連那般鼓吹「文學無黨派性」的人們，也並不是真正地中立「無黨派」，實際上正是統治的「黨派」底

消極或積極的擁護者。

所以，在這時代中，一切文學都具有「黨派性」，已是無可否認的事實，不過「黨派性」底明確的程度各有不同罷了。

## 第四章 創作方法論

### 一 題材，主題和方法

上面已經說明，「文學是現實的反映」。不過文學底「反映現實」，當然不是鏡子映出物象一般的機械作用，而是一種人類底心的作用。心的作用無論如何，也不能如機械一般，不帶一點主觀地反映事物，牠必定選擇一定的事物，抓住一定的瞬間，把握一定的角度。這纔是文學上的「反映」。

所以，創作一篇作品的時候，「選擇什麼？」「怎樣看法？」「怎樣描寫？」這是必不可少的幾個重要問題，也就是文學藝術創作上不可分離的「題材」，「主題」和「方法」的幾個問題。

什麼叫做「題材」呢？所謂「題材」就是文學的材料。宇宙間一切的事件——客觀的現實，都可以做文學的材料，這些材料就叫做「題材」。所以「題材」一語就是指客觀的現實而說的。這些「客觀的現實」，完全沒有作者底觀點或看法在發生作用，換句話說，就是「題材」是完全離開作者底主觀而獨立存在的。譬如拿「一二八」事件來做例，有許多作者拿牠當做作品底題材；但是「一二八」這事件底發生，却是一個獨立的存在，作家知不知道牠，或者拿不拿牠寫進作品裏去，與事件本身完全沒有關係。

但是，倘若作家把牠收來寫進作品裏面去，那就不是單純的材料了。因為作家選取某一事件，而進行到描寫的步驟，那就一定有作家底觀點和看法在發生作用。譬如「一二八」事件，有的可以當做中日兵士偶然衝突起來的「事變」來描寫，有的可以當做一個強國征服一個弱國的戰爭來描寫，有的可以當



做國際帝國主義瓜分殖民地和殖民地大眾反對帝國主義的戰爭來描寫；無論那個作家來寫，都一定有他底主觀的觀點和思想在發生作用，若要完全沒有主觀的成分地描寫「一二八」，那是不可能的事。

這樣，客觀的現實（題材）反映在作家腦子裏面，由他底一定的觀點來採擇，整理和統一，而決定為描寫的中心問題，這就叫做「主題」（Tema）。

客觀的現實——題材，實際上是各種各樣的；譬如一個貴婦人底失戀，是一種題材；一羣工人底罷工，也是一種題材；「失戀」對於某一些作家可以當做很好的「主題」來描寫；「罷工」對於某一些作家也可以當做很有革命性的「主題」來描寫。假使叫描寫「罷工」的作家來描寫「失戀」，雖然也不是絕對不可能，但是要把「失戀」寫得像「罷工」一樣地有革命性，那却是不能的。所以，有的「題材」由某種觀點去看，可以成為某種性質的「主題」；

某種「題材」，雖然由同樣的觀點去看，却不可以成爲同樣性質的「主題」。這就證明了「題材」與「主題」之間有密切的關係。

那末，到底有怎樣的必然的關係呢？這可說是「未認識事物」和「已認識事物」間的關係。譬如海水裏原來是有鹽份的，但在人類沒有發明燒鹽或晒鹽的方法以前，却不知道能從海水裏提出鹽來。所以，海水裏的鹽雖然一向存在，但原來却是「未認識的事物」，等到發明了製鹽法之後，鹽纔是「已認識的事物」。由海水到鹽，可說是由「未認識的事物」轉化到「已認識的事物」。但是假使海水裏原來就沒有鹽份，那末即使人類用盡一切的方法，也還是不能從海水裏提出鹽來。

「題材」和「主題」的關係也正是如此。題材是原來存在而未經作者認識的東西；若是題材給作者認識了，而由某種觀點加以整理，那就成爲某種性質

的主題了。不過假使題材裏面原來就沒有某種性質，那末作者即用某種觀點去整理，也不能整理成某種性質的主題。

再拿前面的例來看，「工人罷工」的題材裏面，原是有革命性的，所以作家從革命的觀點去整理，可以轉化為富有革命性的主題；「貴婦人失戀」的題材，原來就沒有一絲一毫的革命性，所以作家從革命的觀點去整理，即使用盡力量，也不能轉化為富有革命性的主題。

所以，「題材」和「主題」雖然不是完全同一的東西，同時也不是根本不同的東西，而是兩者之間有着不可分離的必然的關係的。

有些人說：無論怎樣的題材，作家都可以採取，只要他底方法正確就好了。這樣，把題材和主題機械地分離，當然是完全錯誤的，根據上面的說明已可明瞭。不過，同樣的題材，因為作家的方法不同，也會發生出不同的結果

來。譬如前面舉過的「一二八」的題材，因為作家底看法不同，就可產出各種各樣性質不同的作品來。總之，「寫什麼」的問題（題材）是不能和「怎樣寫」（方法）的問題離開的，必須兩者結合起來，提出一個統一的「主題」問題。

文學作家當然可以描寫他歡喜寫而且能夠寫的一切題材，題材底範圍是需要廣汎一些的。不過負有社會任務的新作家，當然不能毫無目標地抓住題材就寫，他必須從複雜繁多的現實中，選擇最富時代意義的題材，提出最富時代意義的主題，以發揮主題底積極性。

總括起來說：「主題」底問題是與「方法」底問題密切地聯繫的；「方法」底問題也不能離開「主題」而討論。只有把方法底問題和主題底問題嚴密聯繫，把主題底問題和方法底問題同時並提，這樣纔能正確地解決新文學底任務的問題。

然則，文學上的「創作方法」，到底是指什麼說的呢？有的人說：所謂「創作方法」就是「小說作法」，「詩歌作法」，「戲曲作法」等的總稱。也有人說：「創作方法」就是指小說或詩歌的「描寫法」和「表現法」而說的。其實這兩種意見都是不正確的；當然，並不是說「小說作法」，「詩歌作法」，乃至「描寫法」，「表現法」等，都不屬於「創作方法」的範圍，不過「創作方法」裏面，除了這些之外，還包含着更基本更嚴重的問題，這就是文學作家對於事物，對於社會現象（可以做文學作品底題材的一切材料）的「觀察法」，換句話說，就是作家的世界觀。

事實上，文學上的描寫法與表現法和作家對於事物的看法原不是完全相同的；所謂「描寫法」和「表現法」，就是作家把自己所看到所感到的事象寫出來，傳達給別人，使別人知道的方法。但是作家對於一般的社會現象怎樣去

「看」，怎樣去「感」呢？這是文學上的「描寫法」或「表現法」所以有種種不同，分爲種種派別的關鍵。同一個社會事象，由兩個作家去描寫和表現，因爲他們對這事象的「看法」和「感法」不相同，在他們的描寫和表現上也一定會採取完全異樣的路徑，因此，他們所傳達出來的意義也就完全不同。但是作家的「看法」和「感法」是怎樣決定的呢？這就是完全根據他的世界觀——他對社會的基本態度，對社會現象的「觀察法」來決定的。當然，這對於社會的基本態度和「觀察法」，又是依據他底生活環境，他所屬的社會層——換句話說，就是他的階級關係——來決定；不過關於此點，在這裡不能作較詳細的說明。

所以作家對社會的態度和觀察法，與他底描寫法和表現法雖不是完全相同，但却有着密切的關係。作家底世界觀是一個基本的前題，描寫法和表現法

都以世界觀爲條件。作家對於事物沒有一定的看法，一定的態度，就不能描寫或表現那事物；作家對於事物的看法和態度不正確，那末他的描寫法和表現法也一定不會正確。

反之，若是作家的世界觀是正確的，是有堅定的立場的，但是爲着某種關係，要用另一種的表現法；那樣，無論他主觀上怎樣努力去鞏固他的世界觀，穩定他的立場，實際上也會無意識中被與表現法相連結的那種世界觀所牽累，而使作者的立場朦朧起來。

總之，作家的主觀的世界觀與表現的主觀性是不能對立的，是同一系統的事情；文學上的創作方法就是總括作家的世界觀與表現法而說的。

## 一一 創作方法上的一一種基本方向

作家的世界觀既是創作方法上的基本要素，那末我們要區別創作方法的種類，當然必須根據作家的世界觀之基本方向。一個作家，他的世界觀——對事物的基本態度和看法，如果是純粹主觀的，並不根據客觀的現實，而純然以他腦子裏的空洞的原則為基礎；這樣去解釋事物，說明事物，就是主觀的觀念的態度。從這樣的世界觀出發的創作方法，叫做「唯心主義」的創作方法。反之，作家的世界觀如果是純粹客觀的，完全從具體的現實中去認識事物，並不憑主觀的推斷，而純然以實際的事象為根據。這樣去解釋事物，說明事物，就是客觀的唯物論的態度。從這樣的世界觀出發的創作方法叫做「寫實主義」的創作方法。

在文學史上，我們能發見許許多多的「主義」。如同「古典主義」，「浪漫主義」，「自然主義」，「象徵主義」乃至最近的「表現主義」，「未來



主義」，「構成主義」，「超現實主義」，「新心理主義」等等，真是五光十色，使初學文藝的人摸不着頭腦。但是假使從創作方法——從作家的世界觀——來考察這一切「主義」，那就不難歸納在兩種方向中，這就是觀念論的「唯心主義」與唯物論的「寫實主義」。

無論那一種主義，都必定屬於兩者之一。這是文學的創作方法上的兩種基本的方向。

文學上的，「唯心主義」與「寫實主義」在歷史上以各種不同的形態表現出來；近代，就呈現了「浪漫主義」與「自然主義」的對立形態。「浪漫主義」與「自然主義」的對立，可說是文學上的「唯心主義」與「寫實主義」的對立發展到了最高峯，也是最明確的表現形態。

浪漫主義文學是發生在十八世紀末至十九世紀初的歐洲，這時代的特色，

是一方面，舊的封建社會崩潰下來，另一方面，新興資產階級的勢力蓬勃發展，新的資本主義社會秩序漸漸形成。勃興起來的市民羣衆（資產階級）與沒落下去的貴族地主正活躍地在鬥爭；在這樣的情勢之下，整個的社會都在大動搖中。浪漫主義的文學就產生在這樣的混亂與矛盾中。

浪漫主義的文學純粹是主觀的，常常以個人爲中心，從空想的夢幻，理想的憧憬，超現實的神秘怪誕中，表現憂鬱，悲哀，欣悅，憤激等感情。

現在舉一二個例在下面：

「啊啊！我倦了！我厭了。這漫漫的長晝，從早起來，便把這溷俗的世  
界開示給我，他們隨處都叫我是瘋子，瘋子。他們要把我這美潔的蓮佩扯  
去，要把我這高豈的危冠折毀，要投些糞土來攻擊我。我所以從早起來，  
我的腦子便成了一個灶頭：我的眼耳口鼻就好像一些煙筒底出口，都在冒

起煙霧，飛起火星來，我的耳孔裏烘烘地只聽着火在叫；灶下掛着一個土瓶——我的心臟——裏面的血水沸騰着好像乾了的一般，只迸得我的土瓶不住地跳跳。哦，太陽往那兒去了？我好容易才盼到，我才望見他出山，我便盼不得他早早落土，盼不得我慈悲的黑夜早來把這濁世遮開，把這外來的光明和外來的口舌通同掩去。哦，來了，悲哀的黑夜漸漸走來了。我看見她，她的頭髮就好像一天的烏雲，她有時還帶着一頭的珠玉，那却有些多事了；她的衣裳是黑絹做成的，和我的一樣；她帶着一身不知名的無形的香衣，把我的魂魄都香透了。她一來便緊緊地擁抱着我，我便到了一個極好的境地。哦，好麼廓的境地呀！」（註一）

「……………」

創作方法上的二種基本方向

六〇

她說是：我到了西湖，

她真真覺着

幸福，

她願我能在西湖長住。

假使是我能長住

伴你讀書，

我願意死在西湖。

……………』(註二)

「前幾年有位姑娘

興來時到靈峯去過；  
靈峯上開滿了梅花，  
她摘了花兒五朵。

她把花穿在針上，  
寄給了一位詩人，  
那詩人真是癡心，  
吞了花便丟了性命。

自從那詩人死後，  
經過了幾度春秋，

他屍骸葬在靈峯，  
又送成一座梅藪。

那姑娘到了春來，  
來到他墓前弔掃，  
梅上已綴着花苞，  
墓上還未生春草。

那姑娘在墓前，  
把提琴彈了幾聲，  
剛好彈了幾聲，

梅花兒都已破綻。

清香在樹上飄颺，  
琴絃在樹上鏗鏘，  
忽然間一陣狂風，  
不見了彈琴的姑娘。

風過後一片殘紅，  
把孤坟化成了花塚，  
不見了彈琴的姑娘，  
琴却在塚中彈弄。」（註三）

這兩個例裏，都明確地表現着：不羈的個性，夢想的憧憬，強烈的感傷，熱狂的戀情等等。根據這幾段，已可看出浪漫派作家底宇宙觀和人生觀，及浪漫主義作品底內容和形式之一斑了。

浪漫主義的文學有兩種不同的傾向；一種是代表沒落的頹廢化的，貴族地主階級意識的東西。這些作家不敢從正面去看現實的新的社會生活，常常是絕望的感傷，極力逃避眼前的現實，或者就在空虛的夢想中去求安慰。這樣的浪漫主義文學已經完全沒有進取的向上性，純然是沒落的封建性的東西。如同英國的斯各脫 (W. Scott)，華慈華斯 (W. Wordsworth) 法國的維耐 (A. Vigny)，繆塞 (Musset)，以及德國的休萊盍爾 (Schlegel) 等作家都屬此類。

另一種是代表勃興的「市民階級」(資產階級底前身)意識的作品，這叫



做「革命的浪漫主義」。這些作家已意識到現實社會的矛盾底存在，而且熱望改革，不過不能從現實上着手，只是以一種性急的社會理想來代替。如同英國的拜倫 (Byron)，雪萊 (Shelly)，法國的雨果 (Hugo)，孫德 (G. Sand)，德國的海涅 (A. Heine) 等都屬此類。

以上所述，是浪漫主義文學底大概，其次，再看「自然主義」的文學。

自然主義的文學起源於十九世紀中葉；十九世紀末至二十世紀初是牠底全盛期，二十世紀以來，牠底全盛期已漸漸過去，而進入衰頹時期了。

自然主義底全盛期正是資產階級政權確立的時代。那時，因為大規模的資本主義經濟底發展，自然科學飛躍地發達起來，文學自然也受到許多影響。最著名的自然主義作家兼批評家左拉 (Emile Zola) 解釋自然主義文學說：

「自然主義是復歸於自然。發起這運動的是科學者。……文學上的自然主

義也同樣是自然與人類底復歸。就是直接的觀察，正確的解剖，實有物底承認和描寫。無論作家，無論學者，當做的工作是同樣的。諸作品裏面，抽象的人物，虛妄的事情和絕對的事物完全絕跡，而以實在的人物和關於各人底真實的日常生活的话來代替。……作家們要盡量地多收集已往論理的順序所啓示的人類記錄，而根本重造其建築。這就是自然主義。」（註四）

所以，自然主義是科學精神底論理的歸結，牠底根本特色就在科學的態度，正像生物學者在顯微鏡下檢查微菌一般，完全以客觀的態度來記載事物底真相，沒有一點增減變更。其實，自然主義文學底最大特色也就在於這無批判的客觀主義。

自然主義排斥悲喜，好惡，美醜等一切主觀色彩。他們認為：「我這樣想」或「我這樣覺得」，對於作家完全沒有意義；因為個人底思感各不相同，

沒有一點客觀性。作家應當不帶一點抒情，詠嘆或其他的心情，努力如實地描寫現實。浪漫主義者是自己先哭先笑，以引誘讀者底眼淚或笑臉，自然主義却不是這樣，哭或笑完全隨便讀者，作者不管，作者只要把現實呈露在讀者面前就夠了。換句話說，就是在自然主義底作品裏，作者本人是不出現的。與左拉齊名的自然主義作家福洛倍爾這樣說：——

「自然與歷史是我們眼前的模型。我們某一天的意見，並不是改變這模型之過去，現在與未來底形態的。所以我們必須運用一切的藝術手段，努力寫出牠底真實形態。自然底模仿應當是藝術底目的。而服從這模型，就是藝術上底手段。藝術家底個性在他所創造的真實之中消滅，這可說是藝術底勝利。」  
(註五)

很明白的，這里所要求的是藝術底純粹的客觀性。作品底客觀性，非個

性，無感動性等，就是福洛倍爾的藝術論底根本思想，同時也是一切自然主義作家底基本特色。

其次，排斥一切的價值判斷，把事物看做無價值，也是自然主義底特色。事物底高下，輕重，善惡，正邪，美醜等對於自然主義者是不注意的，只要是描寫「真實」就是了。所以無論是殺人犯，慈善家，姦淫者或道德家，對於自然主義作家都是一樣看待的。無論怎樣醜惡的場面，他們也平靜地描寫；無論怎樣平凡的事件，他們也與國家大事同樣描寫。

此外，不講結構而描寫精密，也是自然主義作品底特色之一。以前的小說或戲曲，都有一個指定的主人公，和故事底一貫的系統，首尾呼應，人物事件都有一個結束。自然主義作品却與此相反，差不多沒有結構或組織，也常常沒有固定的主人公。如莫柏桑，佛洛倍爾，左拉等作家，他們底作品都是結構非

常簡單的。因為自然主義作家很嫌惡「造作」，只把人生底一斷面暴露在讀者面前而已。描寫底精密和繁雜，也是自然主義作家所共有的。他們底描寫都非常精細，一般人注意不到的細密點，他們都寫了下來。且把左拉的「磨坊之役」底一段描寫舉出來做一個例：

「梅列歐伯伯的磨坊是一個非常可愛的地方，磨坊正在黑克魯斯村的中心，大路就在這裏轉彎。村裏只有一條街道，沿街的兩旁排着白色矮小的茅屋，但在大路轉彎處却伸開廣大的草場和高大的樹木。這些樹木沿着馬雷爾河流域，蓋了一層極可愛的濃蔭。通勞蘭省沒有比這更柔美的風景了。左右兩旁都是幾百年的密茂的森林，從山坡上起直到地平線成一片蒼翠之海。向南又展開一片極豐茂的草原。許多天然的籬笆把牠劃做無數小方。但是使黑克魯斯村最負光榮的乃是七八月最熱的時候，這蒼翠的僻村

底涼爽的天氣。馬雷爾河從剛奈大森林流來，一路叢葉下收集了各種清鮮之氣，帶下潺潺的流聲和涼爽莊嚴的樹蔭。小溪流都在小樹叢中歌應着。行人到處可以遇着噴急的泉水，猶如地下就是一個大湖，湖水努力從極小的樹根或石縫裏迸出清澈的榮光來。溪水的流聲，猶如跑進了一個迷園，小瀑布在四面流響一樣。」（註六）

從這一個例裏，已可看出自然主義作家在描寫上的精密繁雜情形底一斑了。

總括起來說：浪漫主義是文學上的「主觀主義」，自然主義是文學上的「客觀主義」，這是過去創作方法底兩種基本方向。

（註一） 郭沫若著「累湘」

（註二） 郭沫若著長詩「瓶」第十首

(註三) 同上第十六首

(註四) 左拉著「自然主義」

(註五) 佛洛倍爾書信

(註六) 左拉著「磨坊之役」，鮑文蔚譯

「法國名家小說集」(北新版) 上冊一八九至一九〇頁

## 二一 現階段的創作方法

上面已經說明：已往創作方法上的兩種基本方向，但是現階段的文學，應當採取那一種創作方法呢？現階段的創作方法，不是浪漫主義般的單純的主觀主義，也不是自然主義般的單純的客觀主義，而是能夠克服這兩者，勝過這兩者的方法。

前面已經說過，浪漫主義的創作方法，是忽視客觀現實反映到主觀上這一點，而在自己底頭腦裏面設一些任意的理想，要以空想來改造現實的，極端主觀主義的方法。這在一切的浪漫主義都是共通的。運用這樣的方法，只能歪曲和粉飾現實，遮蔽住現實底本質，決不能表達出「文學的真實」來。這決不是到達文學上的「真實」的道路，反之，倒是轉化到文學上的「虛偽」的道路。

現階段的新文學當然不能採用這樣的主觀主義。但是實際上，新的文學也常常染上各種形態的主觀主義的傾向，那是逃避正確地反映現實的困難，而踏上空想化，理想化，公式化的坦途。新的文學爲着前途底發展，是必須澈底肅清這類主觀主義，觀念主義底傾向的。

不過，新的文學果然不能採用單純的主觀主義，同時也不能採用單純的客觀主義。



「寫實主義」的方法是文學上的客觀主義。雖然「寫實主義」這名稱不是單指某一時代底某一種藝術傾向而說的；古代，近代和現在都有「寫實主義」存在，而且一個時代有一個時代的特殊形態，但是牠底本質——客觀主義，却是各時代的「寫實主義」所共通的。而這種特色——客觀主義——表現得最明瞭的，尤其是近代的寫實主義——即自然主義。

自然主義最大限度地發揮了「寫實主義」底特色，同時也最明顯地暴露了牠底缺陷。客觀主義的方法底最重要的缺陷，就是只在「客體」或「觀照」的形態之下處理對象，換句話說：就是對於現實只取受動的觀照的態度，只指示某種過程底必然性，不可避免性就完了。社會中所展開的各種悲喜劇，在自然主義者看來，只要與自然現象同樣，記述牠怎樣發生就夠了。認定牠是必然的，不可避免的。

這樣的見解，自然會生出對於社會現狀，對於社會諸矛盾的肯定的態度。

這在資本主義社會進入沒落期以來，實際上已經表現出來了。

雖然，自然主義底偉大作家如福洛倍爾，左拉等，把資本主義社會內一切罪惡，一切醜陋，一切虛偽，一切悲慘，一切不合理，都毫不容情地暴露無遺。但是他們只做到「暴露」罷了：這些矛盾要「誰來解決」，「怎樣解決」等問題，却毫無指示。

根據以上的說明，我們可以得出一個結論，就是純粹的客觀主義是必致於陷入妥協的，不澈底的，宿命論的泥沼中去的。單純的客觀主義與單純的主觀主義同樣，都是片面的。根本克服主觀主義和客觀主義的唯一道路，就是站在能夠體現歷史傾向的進步的階級底立場上。能夠貫澈真正的客觀主義的只有進步的階級的觀點，因為只有他們的觀點才有說明現實的歷史傾向的可能。也只

有站在這樣的立場上，才能確立藝術底最高形態。

文學上的「真實」底問題，並不在於作家底才能，手腕，力量或技術等，根本的是在作家自己底立場。舊文學底沒落的前途和深刻的危機，舊文學家自己也是明白的；不過這危機發生底原因和克服底方法，他們却茫然不知。他們只能徘徊於手法，形式，技術等表面問題之間，這樣有意無意地遮掩深刻的危機底本質。其實舊文學底危機，並不在於某幾個作家或某幾點缺陷，而是舊文學全體底整個的問題。就是他們底社會的立場——觀點限定了他們，使他們不能正確地反映客觀的現實，負擔這艱難的任務。這才是舊文學沒落底根本原因。

新的文學底創作方法，不是被動地旁觀地處置對象——現實，而是自動地主體地處理對象，把牠當做感性的人類活動——實踐來看，這是和過去一切寫

實主義根本對立的。這是新的創作方法底最大的特質。也就是較過去一切寫實主義更澈底，更深刻，而且更完全地貫徹自己底客觀主義的理由。

認識底主體的人，不是單單生物學的人，而是社會的人。他不是脫離社會關係而孤立的個體，而是在一定的社會關係中活動的社會層底一員。人（認識底主體）底本質不是單純的物質的實體或肉體，而是社會底總和。

所以，認識底主體決不是一成不變的東西，而是在歷史中變化發展的。反映現實的認識是具有歷史性的。現實變化發展，於是人底認識也變化發展起來。這樣，現實和認識，客體和主體，是在社會實踐底歷史的發展中統一的。人類底社會的實踐是認識過程中最重要的本質的關鍵。

許多機械論的唯物論者往往不能理解認識中的實踐底意義。他們把主觀客觀底統一放在實踐的過程之外去解決。費爾巴哈和蒲列哈諾夫都是如此的。在

他們看來，認識主體與認識客體都是固定的不發展的東西，「人底認識」不過是固定的自然底固定的反映罷了。社會實踐中主體和客體底統一，他們從沒有想到。主客觀底統一，在蒲列哈諾夫看來，只是與社會的實踐活動無關係的帶有觀照性的東西。

只有認識底主體與客體在社會的實踐中統一，人底認識才有牠自身底主動的性質。實際上，人類底認識並且能夠在社會生產和社會行動中發生主動的作用的。若是認識不能夠發生這樣的作用，那就不是真正的正確的認識，只是跟隨在現象之後的尾巴而已。若是人類底認識正確地反映了現實底過程，那就一定能夠指示推進現實的道路，人類底認識必須是這樣的。

所以，現階段的創作方法不僅是解釋世界，同時要推動世界底發展；不僅是指示一定的發展過程，同時要決定這過程底發展法則；不僅反映已存在對象

中的東西，同時要反映牠將來底根本的輪廓和方向。牠既不是照相機般被動地反映現實，也不是錯覺地歪曲地反映現實，而是站在客觀過程底最正確的反映底基礎上，指示變革現實的具體的道路，引導出實踐的批判的方針。

單純的客觀主義或者客觀主義與主觀主義底折衷的混合，只能夠被動地旁觀地處理對象，不能夠主動地把對象當做感性的人類活動（實踐）來看。因此，有時失去認識底主動的性質，形成單純的觀照的客觀主義；有時陷入抽象的觀念論，不能如實地認識現實的感性的活動，形成客觀主義和主觀主義的「道德正義觀」之機械的接合。兩者都是不能抓住實踐的批判活動底意義的。

新的文學必須能指示變革現實的具體道路，所以無論客觀主義或主觀主義都不濟於事，必須運用新的創作方法——唯物辯證法的創作方法來把握對象。

現階段的創作方法要克服單純的「唯心主義」底方法，同時也根本克服單

純的「寫實主義」底方法。牠不脫離客觀的現實，不脫離社會的實踐；同時又不拘泥於現實，而能夠主動地推進現實世界底發展。這是現階段的創作方法底基本的特徵。

原书空白



## 第五章 事實的記錄與藝術的概括

### 一 事實的記錄底方法

新的文學底最重要的特點就是「現實的」，舊文學充滿了觀念性，空想性，虛構性和歪曲性，而新文學則與此相反，著重在現實性，正確性，簡易性和明快性。

事實的記錄底文學——記錄文學或報告文學是最容易表現出上述的特性，所以在新文學上佔着很重要的地位，國際間成了一種很有勢力的傾向。無論是德國，日本，美國及蘇聯，都產生了許多「事實的記錄」的文學，在各國的新文學運動上，成了重要的主流之一。

事實的記錄的文學成爲新文學運動上的重要主流的原因，最主要的是下列兩項：

第一，事實的記錄的文學完全以事實爲記錄的對象，不參雜一點空想或虛構，這樣能夠使文學底主題多面化，廣汎化，而避去公式化的危機，同時能夠防止舊文學的觀念論傾向底抬頭，以及侵入新文學底領域而切實地鞏固新文學底現實性。

第二，許多參加在產業部門裏的大衆，都要求一種自己的文學，而且願意自己參加文學的工作；記錄的文學就是最能吸引勞働大衆底興趣的東西，同時也是從勞働大衆裏面提拔新的文學人才底最實際的方法。

因爲上述的兩種理由，所以「事實的記錄」的文學很迅速地發展起來，而且成了新文學運動上的主流之一，實在是當然，也是必然的。

資本主義社會轉入沒落期以來，一般的舊文學都失去了社會的進步的作  
用，完全脫離了現實，而陷入頹廢化，欺騙化的泥沼；舊的作家完全放棄了初  
期的進步的批判的任務，而表明對於社會現實底忽視的態度，另一方面是開始  
維護舊社會的秩序。社會的主題完全形消影絕，拿個人的運命，感情，心理以  
及無聊的身邊瑣事之披露，代替了時代底廣汎的客觀的把握。處理底方法，完  
全是施弄一切的誇張，欺騙，歪曲和捏造，而沒有一點實際的考察。接近現實  
社會的新作家，對於舊文學底頹廢化的傾向完全採取反對的態度，而要盡可能  
地根據正確的事實，如實地記錄出來。這就是「事實的記錄」的文學底緣起和  
方法。

不過新文學運動底參加者當然不能停止在記錄文學和報告文學的階段上，  
這是不充分和不澈底的；因為從新文學底全體的任務上看來，「事實的記錄」

的文學還有很重要的方法上的缺陷。

### 一一 藝術的概括底意義

「事實的記錄」的文學，方法上的缺陷到底在什麼地方呢？我們首先須明白的，就是報告文學（或記錄文學）裏的事實是個別的部分的事實，就是經驗的現實底再現。這里所最注意的就是個別的人物或個別的事件底正確的切實的記錄，但是這樣的具體物不能說是現實的「真」底正確的反映；因為只是把現象當一個現象寫出來，而沒有寫出現象底本質。這樣，至多只能加強我們底印象（現象底印象）而已。實際上，一分也不矯改事實，忠實地詳細地把牠寫下來，這不能說是最現實的。要充分地寫出個別的事件底現實性，並不在於一分也不矯改事實，乃在於正確地，明瞭地，典型地在個別事件中描寫出全體底過

程。藝術家僅僅一毫不變地寫出現象底實態是不夠的。他還必須從現象裏除去特殊的偶然的部份，而表出牠底普遍性和必然性，就是從個別的現象之中提示出牠底本質。這是由實際的「事實」到藝術的「真實」底過程，藝術底真正的現實性要從這裏纔能發現。這就是從「事實的記錄」到「藝術的概括」底意義。

藝術的概括底必要，已經明瞭；這裏特別要說明的，就是所謂「藝術的概括」，決不是千篇一律的老套，決不是拿事實去湊作家腦子裏鑄定的模型。

藝術的創造，決不是如許多舊作家所說：純粹是頭腦底創造，一切都從「個性的力」出發。對於新的作家，空虛的捏造是絕對不容許的，脚跟必須緊踏在現實上，一切都從現實出發。新的作家決不能由「個性的力」製造現實所無的東西，只能正確地把現實再現出來。

若是把藝術的概括掉做理論的概括，拿定型的理論去湊現實上的各種階級的人類，那樣是會完全失去藝術的概括底原意的；結果，只有使作品裏的人物完全失去生命，變成穿了作家製定的衣服の木偶。當然，理論的分析和概括是一切認識底基礎；作家要正確地明瞭現實，必須依據理論，否則決不能看透事物底本質，像電流失去了導線一般。理論的概括與藝術的概括雖然都是從現實出發，但是兩者底概括的方法是各不相同的，不能以此代彼。理論的概括底結果，留下的不是活的形象，而只是穿上形象底衣裳の木偶罷了，這在文學上是絕不容許的。這是類似的藝術的概括，而不是真正的藝術的概括。

文學底任務是在把握現實上的人物或事件底直接形態，在不失去「直接性」的限度內概括，這樣纔是藝術的概括而不是理論的概括。

這當然不是容易的工作，必須深刻地了解各種各樣的現實。而要真正地明

瞭現實，單單採取旁觀的態度是不夠的，必須實踐地活動，從實踐中體驗真正的現實。這樣，纔能正確地運用藝術的概括的手腕。

## 二一 藝術的概括底基本課題

但是，文學可以概括的是什麼呢？那雖是各種各樣，不能列舉的，不過最基本的却可說是人物與事件底「歷史的」或「階級的」概括。歷史的概括與階級的概括兩者是不能分離的。譬如資產階級者，在封建社會中出世，漸漸地抬起頭來，推翻封建的統治之後，就成了資本主義社會裏的重要人物。這樣看來，牠在資本主義社會成立以前已經存在，所以可說是「歷史的人物」；同時又是資本主義生產關係裏叫做「階級」的一定的社會集團底一員，所以也同時是「階級的人物」。概括這樣的人物，必然是歷史的同時是階級的概括。因此歷

史的概括與階級的概括，表面上好像是個別的不相關聯的，其實兩者在本質上是共同的。

文學底藝術的概括，也並不是一切的地方都是可以應用的。人物事件中，有宜於概括的，有可以概括的，也有不能概括的和不可概括的。作家應當分析許多事件底特質，捉住其間底本質的異點與本質的共通點，以此為基礎，作成一定的藝術的類型。事件的概括是如此，人物的概括也是如此。

人物底社會關係是非常複雜的，個人底性質，行動，思想，感情等也是各不相同的；但是這並不是說明人物不能概括。大體上在同一個階級裏生長，在同一個境遇裏工作的人物，是能夠概括的，不過在概括的時候，要注意到各種具體的差別罷了。

概括人物的時候，作家最須注意的就是各人底階級基礎。人物除了表面的



差異之外，在同一種社會關係，同一種階級關係裏的人物，總有許多基本的共通點。

不過，新的作家對社會上存在的一切人類，不應當費同等的力量。應當從社會底歷史的發展的觀點上，區別重要的與次要的或不重要的。作家應當運用全力去把握重要的人物典型，次要的可作為陪襯的背景，而最不重要的簡直可以丟開不管。

新的作家果然不能如舊作家一般，專講究人物底枝節的性格（所謂個性），同時也不能忽視個人的特性，而把「活的人物」從作品裏面驅逐開去。這兩種都是錯誤的偏向。新的作家不能忽視「集團」，也不能忽視「個人」，應當描寫隸屬於集團或階級的個人。不僅不忽視歷史中的個人底活動和功績，而且要特別加以精密的注意，描寫優秀的階級的人物底性格，描寫典型的環境中的典

型人物。

#### 四 具體的分析

「藝術的概括」絕對不能使作品成爲固定的老套或刻板的公式。這在前面已經說過了。但是作品底公式化，類型化，往往是新文學上最易發現的病徵。要克服這樣的病徵，應當注意那些地方呢？

最須注意的一點就是「分析」。沒有分析的概括，一定會變成固定的老套或刻板的公式。因爲沒有經過精密的分析，就隨隨便便地概括，結果一定不能認識和把握住現實底多樣性與複雜性，而成爲呆滯的定型。要有正確的概括，一定先要有精密的分析。

這里所說的分析，當然不是機械的分析，而應當是歷史的階級的分析，這

是一切分析底基礎。實際上，沒有正確的階級的（同時是歷史的）分析，就決不能正確地認識社會的現實。

階級的分析當然不能是抽象的，而必須是具體的分析。文學上的分析，若是運用了形式論理學的抽象的分析，那就一定會使活躍的生命變成靜止的觀念——枯燥單調而無內容的普遍性；消滅了一切自然的，個別的，特殊的特質，失去了現實底複雜豐富的多樣性。

前面說過，新作家不能毫無差別地搜集個別的人物或事件，毫不整理地記錄附帶的偶然的非本質的東西，應當站在正確的觀點上區別必要的與不必要的，除去偶然的成分，提出本質的特點，這樣地創造人物或事件底藝術的典型。這是對的，否則作家會成爲無思想的攝影師。但是，同時必須注意的：就是現實之中，單純的本質或單純的必然性是不存在的：我們在認識現實的過程中，本

質的與非本質的，必然的與偶然的，都是互相結合而出現在現象底表面上的。所以，我們認識現實的時候，若是忽視現象，而僅僅提出單純的本質，那末這時的本質一定轉化為死的硬化的抽象的公式。我們要矯正這樣的弊病，就必須運用具體的分析，判明本質與現象之間底差異及關聯，認清本質與現象，普遍與特殊，必然與偶然等等底正確的關係。這對於新文學作家是特別重要的，因為文學上的真理，僅僅適應於現實底本質是不夠的，文學的真理一定要以本質存在於現實上的直接的形態，把牠再現出來。

譬如必然性與偶然性底問題，新的作家在一切的過程中，都必須找出事物底必然性，把牠描寫出來。若是僅僅根據偶然來做作品，那是非常不正確的態度。因為那是沒有普遍性的非本質的。例如有一個廠主救濟了一個工人，這在事實上也許是會有的，但是無疑地是很偶然的事情。若是根據這材料來寫作

品，那是很不正確的態度；因為這樣無異告訴讀者說：資本家是慈善的，是愛護工人的；其實就等於欺騙讀者。所以作家應當特別注意到事件底必然性，僅僅根據偶然是不夠的。

但是，因此就排除一切的偶然性，只承認絕對的必然，那也是不正確的。偶然性底全部否定和絕對的必然性之承認，結果一定會陷入宿命論的泥沼。

偶然性底機械的否定，結果不外是絕對的必然性底承認。實際上，偶然性必須從必然性來說明，不能相反的，把必然性降下為偶然性底產物。偶然性無論如何不是高於必然性的，不能把必然性降落在偶然性底水準之下。

作家描寫一個人物底變動，應當把他底出身，年齡，工作，家庭狀況，教育程度，歷史時期，及周圍的人或團體給他的影響和他自己所感受的程度等等，作具體的分析，然後描寫出來。在偶然性的事件中，表明必然性底線路，

這是非常必要的。

以托爾斯泰底「復活」來做例，這篇作品是暴露帝俄時代底審判制度和當時底典型人物的；從必然性和偶然性上講來，一個貴族誘惑了一個使女，使她墮落到賣淫的境地，而且犯了殺人罪；而審判她的時候，那貴族恰巧是列席的陪審員：這原是很偶然的事。但是托爾斯泰却不使這偶然滅殺作品底效果，而在全體底構成中，使偶然性連結在必然性的過程中。

托爾斯泰一面描寫設定的典型人物底命運，同時展開當時的一些決定的社會問題。他描寫這些活的人物間底具體的相互關係和他們所生活着的社會。

這樣，具體地解明偶然與必然底活的關聯及其難於解決的矛盾，這時偶然性已經不是偶然的，已在牠裏面表現出必然性來了。同時，必然性也已經不是必然的，而是由偶然性而獲得動因的了。

偶然性與必然性底關係是這樣的，普遍性與特殊性，本質與非本質底關係也是同樣。總之，新的作家必須運用具體的分析，正確地抓住現實中的一切關係。

原书空白



## 第六章 文藝作品的新樣式

### 一 大形與小形

關於文藝作品的樣式，在最近國際文學運動上，有兩個新的術語：「大形」與「小形」，作為兩種基本的類別。

例如一九三〇年十一月在烏克蘭首都哈爾珂夫舉行的第二次國際革命作家會議，在採用的關於文學之政治及創造問題的決議案上；又如德意志文學批評家奧安·皮赫的論文「德國普羅文學」中，均採用同樣的分類法。

像這樣的分類，自然不是十分完美的，不過是表面上便利上的分別；但既為一般通用的文學樣式的區別，同時在新的藝術學上，關於樣式的問題，還沒

有明確解決，我們就在這裏襲用這兩個術語。

大形與小形的區別，亦和過去文學上的長篇與短篇的區別同樣，都是從作品之大小長短等量的差異上作分類的基礎的；不過分類的基礎雖然是在分量的差異上，但是也不能一定規定所差異的僅僅是量，這是稍稍一加思考就可以明白的。

譬如我們在過去所稱的長篇和短篇，也並不是把短篇拉長一點，就可以變成長篇的，同樣的，也不能把長篇在分量上縮短一點，就可稱做短篇的；長篇有長篇的特質，同樣，短篇也有短篇的特質。例如被稱為近代短篇小說的始祖的美國愛倫·波，曾以印象的統一，單一的效果，故事的結構，為短篇的特徵，而區別於長篇（註一）。由此觀之，可見長篇與短篇的區別，並不是單純的分量的問題，很明顯的，同時也有着質的問題。

現在我們所說的大形與小形的區別，也和這一樣。作品的大小或長短，雖爲其基本的條件，但僅僅這一點，還有不能完全說明的：那麼，我們將怎樣的去理解呢？

先談大形：

所謂大形的文藝作品，大體是廣泛地把握了一時代或一社會的現實，指出社會發展的一般的基本的方向；或是把發展過程中最主要的任務，作爲目標而提出的作品；因之，有許多時候，必然提起歷史的經驗，分析過去行動的勝利及失敗的經驗，把這裏所得的教訓，作藝術的概括，以作用於新行動之勝利。

這種形式的文藝作品，最發達的國家便是蘇聯；在蘇聯，已經有了很多很多的，這一類的優秀的作品。例如描寫國內戰爭時代的經驗的；法捷耶夫的

「毀滅」，綏拉斐摩維支的「鐵流」，夫爾瑪諾夫的「青年親衛隊」，旭羅霍夫的「靜靜的頓河」等；描寫建設時期的鬥爭的：格拉托珂夫的「士敏土」，潘菲洛夫的「佈羅斯基」，邱孟特林的「拉勃萊工場」等。在德國，如葛蓮倍格的「焚燒的魯爾」，馬希威支的「霧森的暴風」，謝爾拉的「沒有祖國的朋友」等；在匈牙利，如易烈希的「鐵火的洗鍊」等，也都可列爲大形的小說。

在中國，如魯迅的「阿Q正傳」，以及最近出版的茅盾的「子夜」等，雖然前者在分量上並不巨大，但在廣泛地把握一時代的現實，加以藝術的概括這一點上，一樣可稱爲大形的小說。

大形的作品，既如上所述，是取材於大的社會主題的，因之必然地要取長篇的形式；其準備與執筆，勢必致需要較長的時間，故這類形式的作品，自然不能很迅速地，直接反映及作用於日常的行爲。

但如果以這理由，便認這類作品爲沒有切實性與重要性的，那却是極大的錯誤。大形的作品，雖不能直接作用於日常行動，但它却有着與此不同的其他的任務。譬如「資本論」或「唯物論」與「經驗批判論」，對於一場罷工，一次示威，有沒有直接的作用呢？當然是「沒有」的；但我們能不能說它是無價值的呢？當然是「不能」的。如果有人會反對這個意見，這一定是一個狂人；同樣的，對於大形小說的意見，也可以這樣的說。

第一，所謂當面，切實，所謂適應時宜，並不是時間上的問題，而由其題材之採取，與主題的指示之如何而定的。描寫十年前情勢的作品，有時較之描寫昨日今日之情勢的作品，可以更切實際，更適應時宜；這是我們所不能忘掉的。

其次是小形的問題。

所謂小形的作品，是反映時事問題與日常事件，與之作直接的結合的簡單的作品。例如組織某一行動，在組織者本身方面發表出綱領標語，指示出行動的方法，把這種綱領標語反映到文學作品之中，立刻發表在報章雜誌上，或是印成小冊子散佈。例如反日運動，文學團體與反日團體互相提攜，製作報告文學，暴露帝國主義的橫暴，漢奸及反動派的陰謀壓迫，擁護反日羣衆的要求，報導運動鬥爭的經過，把各種準備佈置的經驗，運動中所發生的故事逸話加以傳述，拿來做援助反日運動的宣傳工作；像這類文學作品，我們就稱做小形的作品。

小形作品最發達的國家，大概可推德國，蘇聯在五年計劃建設進行的近幾年來，所謂「突擊隊文學」和「集體農場文學」等的報告文學，更有廣大的發展。在德國，這一類的作家活動，顯得異常的活躍，可以說已經收穫了許多寶

貴的成果；我們祇要看皮赫的如下的報告，就可以明白了：他在「德國普羅文學」一文中說：「這（小形作品）是我們的文學中的最靈活最有用的武器，在德國表現了極大的鬥爭價值，而且也是我們在文學戰線中所完成的最偉大的功績之一」。（註二）

在作家活動與日常行動的直接連繫還沒有十分密切的中國，大部分的作家，還祇以為憑着自己的創作衝動，書寫自己想寫的作品就好了，因為這一種錯誤的觀念，所以小形的作品，還不能十分的發達。

現在這一種觀念雖在漸被清算，至少在一般的宣傳組織活動方面，已與全面的社會情勢有着比較密切的連繫，但是創作的活動，依然在非常落後的狀態中，對於時時刻刻的當面的事件的政治的文學之反映，比較得薄弱，比較得

缺乏敏感；其中雖有相當程度的反映，但是對於這種工作之重要性的意識，還很少有傾注全力的精神，祇把這當作第二義的，副次的事業，換句話說，祇當它作文學的副業。也許在主觀上並不這樣的意識，至少在客觀上，在創作實踐上恐是表現着這樣的情形。

大形的作品，其本身既在社會發展上有着極大的意義與任務，所以加以否定是極大的錯誤。但是僅僅注重大形，而忽畧小形，這錯誤也並不比前者小些。小形的作品，是有着非大形作品所能擔負的，重大而寶貴的使命的。新的作家，一定須擔當起這個使命。大形與小形，在作家的文學實踐中，是不能互相移易的兩個重要的座席。

但是大形作品與小形作品之間，也因為兩者的戰術上的任務不同，其間確實產生了多少的差異。

我們在上面幾章中，已經概括地攷察了創作方法上的本質的問題，因此在



關於大形上，已沒有在這裏再加述說的必要，但關於小形，却必須多少加以申述。

(註一) 見愛倫·波的創作的哲理

(註二) 見皮赫「德國普羅文學」，現代文化一卷二號中，有韓起的譯文。

## 一一 小小說，牆頭小說和報告文學

文藝作品的樣式，大別之爲大形與小形，既如上述；但這兩者之間，還可以作更詳細的分類，對於這些門類，我們不必在這兒逐一申述，祇提出其中最必要和特殊的幾種，也就足夠了。

屬於小形樣式的作品，有短篇故事，小小說，牆頭小說，報告文學，及宣傳劇團的脚本等等。

短篇故事，也可稱做短篇，或是小品，都沒有多大的關係；這一類和宣傳劇團的脚本，均沒有在這裏說明的必要。在這兒，我們主要地說一說小小說，牆頭小說，報告文學等。

所謂小小說，牆頭小說，報告文學，其名稱雖有種種，但這一種區別，不過由於提供這些作品時的時時刻刻的任務或機能上的差異，在其本身之間，作品的本質，是完全沒有什麼不同的。

簡單的說，用小說作宣傳鼓動的時候，書寫了小形的小說，印成傳單或小冊子的形式，散布給特定的讀者羣衆，這種作品，我們便稱做「小小說」——「傳單小說」或「小冊子小說」。又如在某一街區，某一工場 或某一農村營舍間，提取成爲當面問題的事件爲主題，製作簡單的小說，發表在壁報上，或單獨的貼揭在牆頭上，這種作品我們就稱之爲「牆頭小說」。這種小小說，牆

頭小說，都和在下面所說的一樣，必須具體地反映直接的事實，必須以報導事實爲主要的任務，所以同時，也就是「報告文學」。

在這裏，我們可以特別談一談牆頭小說。

牆頭小說這一種樣式，也可說這一種名稱，它的發生是很最近的事。大概是在一九三〇年的冬間，由日本戰旗雜誌的編輯局發起，使作家以時事的問題爲題材，書寫極短的小說，發表於雜誌上，其篇幅大體自一千五百至二千字數，適合兩頁雜誌的地位。

這一種嘗試，正爲了意識到小形小說的重要性；其後又有許多人，對牆頭小說的問題發抒了意見，而牆頭小說的名稱，遂亦確定。

但同時對於小形的問題沒有充分的探究，以爲凡是小形的小說——不管是小小說，是報告文學，或是發表於報章雜誌上取材時事主題的短篇，就都可以

用牆頭小說一個名稱來代表，因之便發生了混亂，發生了各人各樣的不統一的意見。

不以一特定的場所為目標的「牆頭小說」，貿然地刊載在通行全國的雜誌報章上，實際上已失却了本意。如果把這種作品剪下來，黏貼在無論什麼地方的牆頭上，這畢竟還有什麼效果可言呢？

這種作品，雖稱做「牆頭小說」，其實不過是取材時事的小形作品。真正的牆頭小說，必須以特定的場所為目標，可以在壁報上揭載，或單獨黏貼在牆頭上的作品。

更其次是報告文學的問題。

報告文學，也稱做「記錄文學」，或「通訊文學」。

在上面已經約略提及，凡是反映直接的事實的，如小小說，牆頭小說之

類，都一樣可以加入報告文學範圍內的；所以報告文學的一概念，是非常廣泛的。以忠實地報告事實為基礎的文學——就是報告文學。

但是當我們討論到報告文學的時候，必須從兩方面來看，第一，是當作作家豫備軍的文學修業手段，文藝創作的初步階段的報告文學；其次，是作為文學之一樣式的報告文學。報告文學的這兩面，從來沒有清晰的攷量，使發展的道路，受了相當的阻礙。

第一面報告文學的意義，已經在前章說過了。

第二面的報告文學，便是作為一種文學之新樣式的報告文學，是在今後創作活動的實踐上，必須加以發展的：這是有文學素養者的新的任務。

這一種文藝作品，便是文學作家所寫的「紀行文」，「印象記」，「見聞錄」，「鬥爭記」之類。如胡愈之的「莫斯科印象記」……等，都是報告文學

的最好的實例。在外國的作品，如鐵流的作者綏拉斐摩維支所作的「頓河的曠野」，伊林的「五年計劃的故事」，及德國報告文學家基煦的作品，其中有一篇曾見譯文的「從莫斯科到上海」等都是好例。

## 二二 小形作品的效果

小小說，牆頭小說，及其他直接用作宣傳鼓動的作品，首先的問題便是在特定場所內所收穫的效果。由於作品在特定場所內所收的效果之如何，便可以決定這作品的價值。但是在這場合，鼓動宣傳的效果，和文學的效果，並不是互相對立的兩物，而是互相協助的統一體；這是我們所不能遺忘的。

關於這一點，奧安·皮赫的意見是值得注意的：

「評價這一種文學的尺度，是直接鬥爭價值，但鬥爭價值是受制約於藝

術價值的發展的。我可以舉一實例；據我們所得的經驗，大部德國有意識的勞動者，每逢鼓動宣傳劇團上演的機會，都很樂意出席，無疑的——這理由不僅因為這個劇團，常常很具體地展開政治的課題，同時也因為它的藝術方法（特別是在有幾個劇團），也是很優美而有力的，例如在柏林的紅號筒劇團，甚至常被採用於大公演。」

一般的以為既是鼓動宣傳的作品，便胡亂喊一些口號標語，使用一些與日常生活日常行動不相連繫的抽象的文句，這是決不能收穫所期的效果的。拿這種作品去送給勞動者，他們是會不屑一顧的。

第一，所謂鼓動者，絕不是像那些幼稚病者所想那麼的，祇要向敵人頭上潑一些糞汁，罵咒一些激烈的文句，「這樣！」「那樣！」「一定！」「應該」等等，就完事的。鼓動的必需條件，首先便是拿出事實來比較對照。

例如在同一失業的問題上，一個鼓動者必與宣傳家相反地，舉出更痛烈的例子，更爲聽衆所熟悉的例子；比方某家人家，因失業而自殺了；街上的乞丐大量增加了；利用了這些淺近的爲聽衆所完全熟知的例，然後給大衆以一種思想，把財富的增加與悲慘的增加這一事實來加以對照的思想，引起大家對於這不公平的怪狀的憤怒和仇恨。

當我們書寫小小說，牆頭小說的時候，也決不能忘却這樣的方法，就是特定的場所中，特定的讀者羣衆日常所見所聞的具體的事實，他們正在懷抱着而企待傾吐的不平不滿，生活痛苦的實例，不把這一切作如實的描寫，就不會有作品的效果。所以這樣的文學的意義與鼓動的意義是完全同一的。

總之，如實地描寫具體的事實，這是鼓舞讀者的基本的條件，而同時，這也就是文學的基本的條件。自然這所謂具體的事實，並不是限定於讀者已經知



道的，借助於別處的經驗和教訓，也是必要的。而且我們更不能忘記，拿作品去參加某一戰陣的時候，必須與作戰主體的指揮者，有互相呼應的連繫。在政治的經濟的戰鬥中，文學活動僅不過是協助的活動而已。

原书空白

## 第七章 文藝批評的幾個問題

### 一 文藝批評的任務與態度

「一人一心」，「各有各說」，我們可以常常聽到這一類的俗諺。正如這類俗諺所說，對於一種事物的評價，每每是因人而異的。

例如喫酒，有人喜歡猛烈的高粱，有人喜歡濃醇的葡萄酒，也有人既不愛高粱的猛烈，又不喜葡萄酒的濃醇，而喜歡清淡的紹興酒。又如對於婦女美醜的評品，有人說：那種圓盤臉的女人真沒有看相，鵝蛋臉的就美得多了。可是另外的一個人却說：鵝蛋臉完全是舊式的，現代的美人，就應該是圓面孔的。

同樣的情形，也表現在藝術批判上。

比方在這裏有一幅達文契 (Leonardo Da Vinci) 的聖處女像，一個人說：這神祕的微笑真有無限的價值，我從來沒有看見過這樣的好畫！同時別的一個却也許會這樣說：這幅畫一點也沒有好處，這幅笑不像笑的臉孔，表現得多麼傲然，明明是有階級的心理反映，我真不喜歡這樣的畫。

現在再舉一個演劇的例；有人喜歡聽歌劇，又有人喜歡看愛美新劇，喜歡歌劇的人說說白對話，現代服裝，毫無韻味；而喜歡新劇的人便會指摘西皮二簧的濫調，與脫離現實。

在文藝作品的鑑賞上，也絕不是例外；有人愛讀魯迅，有人喜歡讀張資平，又有人熱中郭沫若的作品。同時對於同一作家的作品，也有不同的愛好，有人以為張恨水的「啼笑姻緣」，是近年稀見的傑作，但又有人却以為這是鴛

鴛蝴蝶，才子佳人的惡俗作品，甚至不屑一顧。

對於一件事物的評價，大體都是這樣的情形，千差萬別，而不能一致。

但是其中有一件東西却是共同的；這便是，人們把來當作問題的，這一事物的價值。怎樣來估定這一價值呢，於是就產生了種種色色的批評。所以批評的差異，就在於價值估量的如何。

這樣，我們至少可以斷定如下的定義：文藝批評的中心任務，是在於估量及決定文藝作品的價值。

於是，對文藝作品的價值的觀念之不同——這是在作品中所固有的，還是非固有的？是客觀的，還是主觀的？如果是客觀的，則是絕對的，還是相對的？——從這些問題的不同回答，便產生了種種樣樣的批評的原理，與批評的態度。

因爲文藝批評畢竟是常常和作品行動互相提攜着，依戀着的，所以文藝批評的原理或態度的不同，也常常和作品行動上的主義流派相互呼應着的。古典主義的文學有古典主義的批評，浪漫主義的文學，就有浪漫主義的批評。

從前的，即在近代批評產生以前的批評，可以概括地稱爲古典主義的批評；這批評的方法，便是必須這樣，應該這樣，設定一定的尺度，一定的規範，用這尺度和規範決定作品價值的優劣。

例如中國舊詩歌中五言七言的絕詩律詩，都限制着一定的字數，平仄，音韻，對仗……等等的規律，能夠守着規律的，便算好詩；否則，無論意境多麼好，也要受人輕蔑的。

在外國，古典的戲劇上有所謂「三一律」的規律，規定一個戲劇，必須有時間的一致，場所的一致，和事件的一致；因此像莎士比亞（W. Shakespeare）

那樣的大戲劇家，爲了破壞了這「三一律」，就被法國古典派批評家，認爲野蠻的作品。在詩歌的規律上，必須每一句切斷意義，忽視這規律的雨果（Vic. for Hugo）的歐那呢（這作品是法國浪漫派的第一把烽火），便受了古典派的批評家的輕蔑與痛罵。

如上所述，已可知古典派的批評，是先行設定了一個標準再估定作品的價值的；從這標準所產生的批評，自然在相當程度上，是有一定的；這篇好，那篇壞，分得相當清楚，好作品和壞作品的界限很明白。

但這種標準的設定，是完全觀念的，機械的，往往是絕對不變的。這大體是偏狹陳腐的，而且大部份祇是形式上的規律。因之在許多地方，就不免是用同一尺度，衡量一切事物似的，所謂呆板式的批評了。雖然它所估出的計算也許能夠一致，但這計算的本身，是否能表出文學真正的價值，却是疑問。事

實上這弊病，就在墮於墨守繩範的「保守主義」，結果便妨害了一切文學的進步。

近代批評的興起，便是對這種古典批評的反抗運動與革新運動；這便是一般所謂印象批評，鑑賞批評。雖然在這兩者之間，不無差異，但在其精神上和本質上，大體可視為沒有多大的不同。

這個批評界的革新運動，就破壞了舊批評的標準。近代批評所着眼的，是儘可能的率直接受文藝作品，再以所受的感覺，即所謂作品的印象，無裝作地加以闡明，以之來論述作品價值的優劣。用了這看來好似非科學的，個人的方法，却企圖着達到真實的作品評價。

在我國新文學運動初興的時期，一般所用的批評方法，大致與此近似。例如周作人的批評，就在印象批評的流派上，結合了個人的趣味和嗜好，所謂觀



照的鑑賞的批評。

印象批評或鑑賞批評，以爲文藝作品的價值是純粹主觀的。把評價的規準記在批評家的心中，不設定何種外的標準，價值的規準祇存在於主觀之中。這種批評標準，一時破壞了舊的批評標準，起而代之，開拓了一個文學批評的新分野。

但是照印象批評或鑑賞批評的原理，文藝作品本身是沒有獨自價值的，祇有在對於讀者的效果上，才有它的價值：因之這所謂批評就不能不陷入於非常的相對主義的。如果周作人說這作品好，這作品壞，那祇是他，有着特殊的個人藝術境的人，照着他自己的立場，褒貶而已，而且這種褒貶，也祇有在他的見解共鳴的人們之間，才是適當的。

事實上，同一作品，其對於讀者的效果與印象，已如上所述，有着千差萬

別的。時報大晚報之類的社會新聞記者的手筆，對於公館裏的太太小姐或理髮匠之流，或有絕大的興味。托爾斯泰，巴爾利克的作品，有些人却說不定會覺得無聊而讀不下去；這樣，不是成了無論什麼作品，都是對某些人有價值，對某些人沒有價值的了麼？如果文藝批評真不過是這樣，那就不外於把章首所引的「一人一心」，「各人各說」的話，照樣適用於文學之中了。就是批評家所一致公認的作品的價值，也完全不過是偶然的產物了。

把文藝批評從這種偶然性的支配底下拯救出來，換句話說，建立科學的批評，便是最近直到現在的批評的中心問題。

爲着解決這任務而盡了力的許多批評家或藝術學家之中，最先驅的，做了創時代的工作的，便是大家所知道的法蘭西藝術學家泰納（Hippolyte Taine）（在他以前，並非沒有盡力於這任務的人，如比利時的彌海里斯；但泰納的功

績，却是最顯著的）。他把科學的方法應用於藝術研究，企圖建立科學的美學。他的美學的特點，可以拿他自己所說的話來說明：

「我們的美學，是近代的，在它不是傳統的獨斷的這一點上，也即是它不是強制教訓，而是檢證法則的這一點上，是與古昔完全相異的。古昔的美學，首先第一是下定義，例如說：美者，道德理想之表現也；或是說：美者，不可見之物之表現也；又如說：美者，人類熱情之表現也；接着便把這當法律條文似地，從這定義出發，加以嘉許、貶罰、儆戒、指導。我不替這種偉大的任務工作，是很大的幸福……我的唯一的義務，祇是向讀者闡明事實，提示這些事實是爲什麼發生的。我所想遵守的近代方法，而且現在已經爲一切精神科學所採用的近代方法，不外是把人類的手所造成的，特別是藝術作品，與事實或生產物相並，闡明其特質，探究其原因的方法而已，決不是以外的什麼。這樣一

解釋，便可知所謂近代的美學，不是禁止嘉許的東西，而是檢證說明的……這美學，是用着跟植物學研究橘樹，月桂樹，或樅樹，樺樹一樣的興味，而一樣的去研究的。這美學的本身，便是植物學，不過研究的不是植物，而是人類的作物。」（註一）

泰納所主張的科學的美學方法，由蒲烈哈諾夫引用到馬克斯主義的文藝理論中。蒲烈哈諾夫、弗理契、盧那卡爾斯基等馬克斯主義藝術理論家，至少在他們的理論根基裏，是吸收了關於科學的美學的泰納的基本概念的。例如蒲烈哈諾夫在俄國批評界的運命一文中，就這樣地說到科學的批評問題：

「科學的美學，不對藝術頒發什麼命令，它沒對藝術說：你應該依照這樣或那樣那樣的規律與手法。它祇是觀察，在各個歷史時代上成爲權威的各種規律與手法，是怎樣地發生的。它沒有宣言藝術的永遠的法則，它祇是研究

了從那些作用制約了藝術之歷史發達的那些永遠的法則……總之，這是跟物理學一樣客觀的。而且也正因為這個緣故，它是和一切的形而上學無緣的。」

（註二）

從上面的引用就可以明白，泰納，蒲烈哈諾夫所主張的科學的美學或科學的批評，是在於把文藝作品作社會學的分析，記述而且說明存在於其間的法則。

當然，在對於社會認識的深淺上，蒲烈哈諾夫，弗理契等，是遠超於泰納及彌海里斯的，但問題的中心，則在於照彌海里斯爲「是否一切的藝術，都必須適應於人類社會發展的各個時期？」，照弗理契則爲「一方面設立一定的社會形態與一定的藝術型之間的法則上的關聯，同時在別一方面，究明反復類似的社會形態存在時的，一定的藝術型之法則的反復。」（註三）這一點上，相互之間，似乎並沒有本質的差異，這一切，正是霍善斯坦所說的「藝術社會學」，

並無所上下的。在這兒，批評之中心任務的評價的機紐，是完全被放棄了。

這樣地說，也許是有語病，因為泰納、蒲烈哈諾夫、盧那卡爾斯基，不僅確是認識着批評的必要性，而且也更進而舉出價值批判的規準。但這待下面再說吧；因為對作品價值的正確的認識既已提出，則關於評價的科學性，也就不成問題了。即分析的說明，與價值批判的兩方面，是被並列於兩個的原則上，一方面是科學的，另一方面，是非科學的。

最銳利地指摘追究這缺陷與這矛盾的，便是日本的平林初之輔。

「所謂科學的批評，在它記述乃至說明藝術的如何發生，在怎樣的社會狀態之下如何變遷而來這一方面，雖比之別方面的科學還有損色，畢竟已經完成了不少的工作了，至少已充分地表現了它將來會有科學的體系（如泰納，蒲烈哈諾夫，弗理契等的業績）；但是現在在評價藝術作品的方面，不僅沒有表現

值得稱爲科學的業績，甚至幾乎也沒有將來能有可能的希望。因此至少是在現在（恐怕將來也一樣），在這一方面，科學的體系是不會成立的。正因為是科學的批評，所以它祇能嚴密地限制於記述說明的範圍。」（註四）

當他指出在可以作批評規準的文藝作品的價值之問題沒解決，不能說科學的批評時，他的話確是對的：但是從這兒，立刻到達了「不能不把批評當作前半是科學，後半是神祕主義那樣希臘神話中的半人半獸的存在」，或「所謂科學的批評，如果是可能的——實際可能還是疑問——這其間，也還有着界限；在作品評價上，嚴密的科學評價，現在是絕對沒有的，作品評價最後的決定者，是主觀。當然不希望有這種情形，但是沒有辦法」這一種極度的悲觀主義的結論的時候，他就跟蒲烈哈諾夫一樣，曝露了觀照的客觀主義的整個弱點。

科學的批評，果真是不可能的麼？在這兒果真有不可逾越的界限麼？價值的規準，果真是客觀的麼？

爲着解答這些問題，我們就來談談文藝批評的中心問題——文藝作品的價值。

(註一) 泰納的「藝術哲學」第一篇第一章。

(註二) 蒲烈哈諾夫的「俄國批評的運命」(陳寺立譯「藝術總論」)

(註三) 弗理契的「藝術社會學的任務及諸問題」(雪峯譯大江文藝理論小叢書之一)

(註四) 平林初之輔的「關於科學的批評的範圍答大森氏」。

## 一一 文藝作品的價值

不久以前，中國文壇發生了一次關於文藝自由的論爭，牽涉到政治的價值



與藝術的價值這個問題，各方面都發表了很多的意見（註一）。這其間最值得我們注意的，是一種對於文學作品價值的功利主義的相對主義的見解。

自來在新的文藝運動者方面，對於文藝作品的價值，是怎樣被理解的呢：

第一，以為文藝作品的價值，是由其作品對於某一社會，某一階級，起了怎樣的作用而受規定的。即不以價值存在於文學作品的本身，而是在於作品對一個人，一集團，一階級，一社會，總之是對於評價者方面，作為一種效用而存在的。

第二，是第一個見解的必然的歸結，以為現在最正確，最「科學」的價值規準，不外是盧那卡爾斯基所說的：「幫助無產階級事業的發達，勝利的，便是好作品，妨害的便是壞作品。」

這一種理解是正確的麼？完全是不正確的。這裏明明地是混亂了兩個問題

——便是文學作品所包含的客觀價值的問題，與對文學作品的人類之認識的相對性的問題。

人類對於文藝作品的評價，當然是不能絕對的；這不僅是爲了評價者的趣味與教養之不同，最根本地，是歷史條件與階級條件對於人類之認識的制約。在這意義上說，人類對於文藝作品的評價，確實是相對的。

但是就因此想否定文藝作品的客觀價值的人，却是相對論者，而不是辯證論者。

如果文藝作品的價值，一般地是一切事物的價值，常常是預想着評價的人的，則所謂價值者，就不外是人類意識的一形態。如果所謂價值者，真不過是人類意識的一形態，則不依存於主體——評價的人，就不會有價值；以之，客觀的價值，也就是不存在的了。

但是這樣的否定客觀價值，是不可知論，是主觀主義。這種否定是錯誤的，就可以用下面的一例來說明。

例如在這兒有一本托爾斯泰的「復活」假定A君因為從來沒有讀過這作品，所以他完全不知道這作品的價值。但有一天，他拿起來讀了，想知道這作品有怎樣的價值。如果這時候，A君讀完了這作品，對於它的價值還不很明白；可是有一天，有人把這作品的價值說給他聽了，A君才理解了它的價值。在起初，對於A君，可以認這作品是沒價值的，到後來他才認識了。那末，當A君在起初還不知道這作品的價值時，可以說這作品在那時候是沒有價值的麼？當然不可以的！這不過是A君還沒有認識而已。

也許有人會說：這僅僅以個人來作問題，是不對的。當然，以A君這一特定的個人，不明白一個作品的價值，不能就說一般也都沒有價值的，因為價值

的客觀基礎，不在於個人而在於社會；文藝作品的價值，是社會的價值。價值的客觀性質，價值不僅在對於A君個人，而是對社會全體存在的。

好，如果這話是對的，那末，在這時候將怎樣呢？其實在本質上是沒有什麼變化的，但爲詳明起見，不妨舉一實例：

大家都知道，古代希臘藝術的真價，在中世紀社會是沒有被承認的，從五世紀約至十五六世紀之間，是希臘古教與愚魯統治的時代，因之一般以「黑暗時代」作中世紀的代名詞的。但是到了十五六世紀的時候，發生了以意大利爲中心的「文藝復興運動」，同時也明白了從來被忽視的古希臘藝術，正有着多麼優美的價值。這是歷史上著名的事實。

那末，如果因爲古希臘的藝術價值，在中世紀沒有被人認識，在文藝復興時代才被人認識，就可以說希臘藝術的價值，在中世紀時是不存在的了麼？

當然是不能說的。古希臘藝術的價值，在中世紀的時候，客觀的也是存在着的，祇不過當時的人們，當時的社會，沒有認識它吧了。如果古希臘藝術是並沒有其本身的價值的，那末，就是到了文藝復興時代，到了現在，也不會被人認識的，就是再過幾多年，也還不會被認識的。

同樣，對於社會內特定階級的場合，也可以這樣的說。關於不依存於主體的客觀價值的存在，不管其主體是個人、是階級，在這兒，是不存在什麼原理上的差別的。

從現代文學來講，也不是例外，並不是某一文藝作品，因為幫助了大眾之事業的發達與勝利，所以作品產生了價值；恰巧相反，正因為這作品有着一種特定的價值，所以它能夠幫助大眾之事業的發達與勝利，這不是修辭上的玄妙或詭辯，這兒是解釋到了非常重要的本質的問題。我們加入哪一方面，便成爲

站在觀念論的立場，還是唯物論的立場——站在「信其有則有」的觀念論的立場呢？還是在站在戰鬥的唯物論的立場？

概括地說，否定作品價值的客觀存在，便是站在觀念論，主觀論的立場，而且在評價上是陷入了無限的相對主義。因此，我們必須堅決認識作品價值之客觀的存在。如果我們明白了客觀價值是什麼，便更會明白這意義。

那末，現在我們要明白的，所謂文藝作品的價值，是什麼呢？

我們已經在上章講過——文學，藝術，不僅是人類思想與感情，即階級人類的意識形態的反映，更本質地說，它是以某一種方式，反映着客觀的現實（自然及人類的生活）的。這一點，我們必須在這兒記起。

如果這話是對的，那末，文學，藝術的價值，便在於這作品把客觀現實作藝術反映，正確到了怎樣的程度。客觀現實的藝術反映愈是正確愈是充分，這作

品也便愈好，價值也便愈大；相反，客觀現實的藝術反映愈是錯誤，愈是稀少，這作品也便愈壞，價值也便愈小。總之，在作品中的客觀現實的藝術反映的程度——祇有這，才是決定藝術作品的客觀價值的。這是不管評價者的如何情形的；換句話說，這是作為一種客觀的東西的，藝術作品所包含的價值。

所謂客觀的現實，不消說並不是固然的。現實是歷史地推移着的，所以這兒的客觀現實，也就是各個時代，各個社會的現實。還有，所謂現實之藝術反映，不消說這也不是超階級的，普遍人類的反映。現實的藝術反映，是以作家，藝術家的各自的歷史的及階級的制約性為條件的。所以這兒的藝術反映，同時也是以作家，藝術家的歷史的及階級的制約性為條件的反映。但是，雖然如此，藝術作品的價值，還是這樣的抱着客觀的性質。

這樣理解的藝術作品的價值，既不單是意識形態的價值，也不單是技巧的

或形式的價值；而是統一了這一切的單一的價值。

所以有些人（例如蘇汶）（註二），以為馬克斯主義者評價文藝作品的規準，完全是政治的，教育的規準，但作家藝術家評價文藝作品的規準，却是藝術的規準。或如對於馬克斯主義批評家，作品評價的規準，純然是政治的規準。一切作家批評必須先認定這個規準，無論怎樣優秀的批評家或作家，祇要他一拒絕這個根本的規準，他就不是馬克斯主義的了。像這樣的見解，不能不說是絕對錯誤的。

作品評價的基本的尺度，規準，已經說得很明白，既不是在於這作品對讀者的興味感動力等等所謂「藝術的」效用，也不是在於這作品對某一社會階級的利益的作用等等所謂「社會的」或「政治的」效用；這都是不對的。祇有這作品所包含的客觀價值之中，才存在着作品評價的根本規準。



在這兒，我們再來想一想，那些過去的優秀的作品，爲什麼直到了現在，還能使讀者感動呢？這問題，是作品價值上的一個重要的構成要素；如果解答錯誤了，甚至會產生設定一個超時代或超階級的「藝術價值」的結果。

這問題已由馬克斯以這樣的形式提出過了：

「困難並不在於理解希臘的藝術史詩，結合着一定的社會發展形態，困難是在於這些東西，也能適切我們的藝術享樂，有時，還作爲一種規範，作爲一種不能到達的模範而通用。」（註三）

這是一個不能用含糊的話來混瞞過去的問題，因爲希臘的藝術：以及一般時代不同，階級不同的藝術，確實直到現在還對我們有着某種感動力，這是無疑的事實。

一般地說，有着適應於讀者或觀者的氣氛的藝術作品，對讀者觀者是有着

感動力的，這是我們常常聽到的話。現在我們也借這話來解釋，這便是在社會階級的對應關係，各個時代都有着相似的把握各個時代的觀點的。例如資產階級初興期的藝術，對於現在的新興階級是有着感動力的；頹廢期的，却沒有了，頹廢的人們，就喜歡頹廢期階級的藝術，便是這個緣故。德國梅林格的文學批評，大抵都站在這種見解的基礎上。

這不消說是對的；但這樣說還不夠，爲着補充這個不足，就常常發生了許多越時代超階級的「藝術價值」論。例如稱這謂「永遠的人性」，說是在普遍的人類感情中存在着的。

這種見解却完全是錯誤的。藝術作品中的「永久的東西」總是依存於某程度地客觀現實的藝術反映，而且這程度，是決定我們對過去藝術的感動力的程度的。

彌海里斯關於古希臘藝術，說了這樣的事實。

當伯推農大理石初裝到英國時，這浮雕中的牛，很受了英國養牛家的讚賞。教馬術的教師，對學生講「怎樣騎馬」的講義，還是把這浮雕中的人，怎樣巧妙地騎裸馬的樣子給他們看，更有用些。還有一個畫家，却驚嘆了同一浮雕中，戰士腋下，在一剎間所現露的筋肉的動，表現得多麼巧緻。

這是證明什麼呢？這正是證明了，這一種現實的真正的反映，是我們對希臘藝術之感動力的源泉。

尤其是在這兒把動物人物的個體來作問題，是我們所不能忽略的。關於這物體的相互間的關係，特別是社會關係，則古希臘藝術就不一定能夠這樣感動我們了。因為古希臘藝術中的社會關係的真實的反映，往往由他們的神話的宗教的意識形態，作了很多的歪曲了。

同樣的話，也可以說到文藝復興時代的繪畫，在這些繪畫中，現實的真，往往祇反映於個體之中，全體地看，那構成是非常不合理的。其中表示某程度的例外的，就祇有達文契。

以上所說，也可適用於文學，但文學比之其他的藝術，更多意識形態的要素。在過去的文學上，現實之真的反映更被歪曲，是很明白的事實。（不管以上所說的一切，同一作品是否對一切人都是同樣的感動力，是另一個問題；第一是階級的問題，第二是——真實意味的——教養的問題。）

總之，根據以上所說的一切，文學，藝術的價值是什麼，應該怎樣理解，大概已經可以明白了。其次，我們就說到客觀價值的認識，即評價之科學性的問題。

但這問題，在某種意義上，是並不十分難解的問題。這問題可以從辯證法

唯物論的認識論，很容易地解決；因之在這兒，祇很簡單的說一說。

人類的思維，可以在本質上認識文藝作品的客觀價值；祇有不可知論者，主觀論者才會否認這句話。但是這個評價，正如前所述，不能是絕對的，不變的，無論如何，它總是可變的，相對的。

但這並不是說，一切的批評都是相對的，真正的科學批評是不能有的。在其他一切的場合一樣，在這兒也祇有站在革命大眾的觀點，特別是從其中前衛的黨派的觀點所出發的批評，是比其他立場的批評，更客觀更科學的，而且更能夠把文藝作品的客觀價值，最正確最完全地評價的；因此，在目前，除了馬克斯主義的批評，不能有其他的什麼科學批評。

不消說馬克斯主義的文學批評，現在還有許多問題是未曾解決的，還不會到達完全的領域，但是祇有照這樣一條路走去，才能漸漸的接近客觀的真理

……走其他一切的路，除了得到些混亂與虛偽，不會有別的什麼的。

(註一) 見蘇汶編「文藝自由論叢集」

(註二) 同上

(註三) 「經濟學批判序說」

(註四) 「美術考古學發見史」

## 二二 錯誤的批評方法

以上所述，關於文藝批評的中心題目，大概已可明瞭。接着，我們來講一講幾個附帶的問題。這並不是想提出什麼新問題來，不過把從來使用的那些批評方法，站在上述的作品價值論的基礎上，來作直捷的糾正。

第一，關於偏重意識形態的「政論式」的批評。我們常常聽到這樣的批

評：「那些作品的意識形態，是資產階級的，但這些作品的意識形態，却是無產階級的；所以前者的價值是次於後者的。」或是說：「因為這作品中的意識形態堅強，所以這作品好。」等等的話。

這一種批評，完全是從主體的現實反映的機紐中，單獨地提出意識形態的機紐，而加以觀念地把握的方法。

在文藝作品之中，階級的意識形態，當然是重要的機紐，但這並不是唯一的機紐；而且僅僅就意識形態「本身」說，對於文藝是並不說明着什麼的。文藝中之重視意識形態，是因當一個作家把握某一現實而反映於作品中的時候，必然地受着其本階級意識形態的約束；所以問題是藝術地反映的現實是否正確，也因此，所以階級的意識形態成爲問題。

總之，批評並不是以意識形態本身爲問題。而應該以在階級意識形態的約

束下的，現實之藝術反映的方法爲問題，換句話說，便是應該以藝術的方法爲問題。僅僅提出了作品中的意識形態的要素，而作爲問題的，還不能算是文藝批評。

這種批評方法的矛盾，尤其是在把過去的文學作問題的時候，更加明顯的暴露出來。

如果照這樣批評，便可以說：「巴爾利克的作品，並沒有無產階級的意識形態，而辛克萊的作品，却是有無產階級意識形態的，所以巴爾利克的作品，就不及辛克萊了。」

但是巴爾利克的不知無產者意識，却不是巴爾利克自身的錯誤。如果說是錯誤，那就祇好怪他的父母生得太早了。

把過去作家與現代作家的優劣，作這樣的比較，當然是不可能的。



如果我們說，巴爾利克，普希金，歌德，托爾斯泰，是比現代的普洛作家更偉大，這是因為他能夠不顧他們所屬的時代與階級的約束，比現代普洛作家更正確，而且更多的反映了現實（社會人類的生活）的真。

所以，排斥一切過去的文學為無價值，單純地認文學的歷史為一部「失敗史」，「錯誤史」，完全是錯誤的。我們決不能忽視，在過去的文學上，也有相當程度的客觀的真實底反映。

當然，文學底歷史並不是常常只有前進的，人類底認識不是一直線的，是一個個的螺旋無限地密接成的曲線。所以文學的認識中，前進與後退常常是緊相接踵的。但是完全看不到過去文學中客觀的真實底反映，那是一點也沒有了解文學底歷史。因此，文學史應當規定為客觀的真實之藝術的反映底發展史。

已往，認為文學史家與文學批評家底任務是相對立的：對於文學史家，某作品底社會根據，社會的構成中的地位，對於社會生活的影響等底分析和解釋的記述，是必要的；而對於批評家，則從作品底形式的價值和缺點及社會的價值和缺點上，決定作品底價值的判斷，是必要的。其實，這樣的理解是應當排除的，因為客觀的真實底藝術的反映之程度——文學作品底價值問題，在文學史家文學批評家底任務之間，沒有什麼本質的差別。

其次，還有一種政論式的批評底變形，就是把作品加上一個階級的稱號就滿足的批評，例如「貴族作品」，「資產階級作品」，「小資產階級作品」，「社會民主主義作品」，「法西斯蒂作品」等；這只能說是新聞記者底工作，並不是批評家應作的事情。若是對於資產階級作家的作品，只說因為你的作品是資產階級的，所以不行，這是不成爲批評的。

我們一定要指示「稱號」底中心意義和階級性底內容。我們一定要這樣批評：你底作品在某一點上，對於現實底把握是錯誤的，你底描寫這樣地歪曲了現實，因此你底作品產生了這樣的文學的缺陷。這就是追究到藝術的方法——作家底世界觀而批評文學作品的方法。

蒲烈哈諾夫關於批評家底任務這樣說：

「文藝批評着手于某一藝術作品底評價，第一，必須指明：這作品中的社會的（或階級的）意識上表現了怎樣的的方向……批評家底第一項任務在於：把某一藝術作品底思想從藝術的話翻譯到社會學的話，以此發見某一文學現象底社會的評價。」（註一）

「藝術作品底思想之評價後面，必須繼之以藝術的價值之分析……當然，忠實的唯物論的批評底第二段行動——那是如批評家，觀念論者的一樣——必

須是正在審查的那作品底美學的價值之評價。」（註二）

蒲列哈諾夫這意見，往往給那般把「藝術的價值」與「政治的價值」當做不能相容的二種對立物來分裂地處理的批評家們，引為有力的根據，其實，蒲列哈諾夫的意見完全是錯誤的。

他把社會的分析與藝術的分析機械地割離開來，「意識形態」歸「意識形態」，「美學的價值」歸「美學的價值」地，視為各別的問題。但是，如上面所說，對於我們，意識形態本身或美學的價值本身不是問題，兩者互相聯結起來的「藝術方法」纔是問題。

不僅如此，這種主張而且包含着「一種內容與形式的分離論底錯誤——以「意識形態」為內容，以「美學的價值」為形式。這種內容與形式底分離論，以前屢屢發生，直到現在也還相當地殘存着。至少，在批評的實踐上常常發

現，是不能否定的事實。

例如：「形式雖好，但內容很壞」；「內容雖是無產階級的，但形式還是小資產階級的」；或者「我們已經把握着無產階級的意識形態，我們底世界觀高過一切作家底世界觀；不過在形式這一點上還不夠，應當從許多偉大的作家那里學習好的形式」等等的說法，都不脫內容與形式分離的見解。

這樣的見解和批評，很明顯的，只是無機的囁語。試問，我們拿一篇作品來看，能明確地指出那一部分是內容，那一部分是形式嗎？實際上，當然是不能夠的。因為內容離開了形式，就不能存在；同時形式離開了內容，也就不成其為形式。只有內容與形式結合在一起，方纔是文學作品，方纔可以批評；決沒有獨立的內容，也沒有獨立的形式。所以在文學批評上，把文學作品底內容與形式分裂為個別的問題，那是文學批評上的嚴重的錯誤。只有把作品底內容

和形式統一起來，從統一的觀點上來批評，纔可以估定文學作品底正確的評價。

以上所述，都是完全錯誤的批評法；我們要建立正確的文學批評，只有運用唯物辯證法的方法；除此之外，沒有其他的輕便的路徑。

(註一) 蒲列哈諾夫著「二十年間」第三版序。

(註二) 蒲烈哈諾夫著「二十年間」。

## 後記

「文學創作方法」的問題，在國際間，已經不知引起了多少的討論。但在中國，除了很少的一點零星的介紹之外，比較有系統的解釋文章，到現在還是沒有看到過。因此，使得國內許多愛好文學的青年們（除了懂得外國文的），都沒有機會能夠明瞭現階段的「文學創作方法」底國際的路向。這對於前進的文學青年們，是怎樣大的一種不滿足呵！

本書底編著，最主要的目標，就在滿足青年們底這一種欲求。敘述底中心，完全在「文學創作方法」這一個問題上。用歷史的眼光，把這個問題，作一個比較有系統的簡單的說明。尤其着重在到現在為止的國際最前進的理論——唯物辯證法的創作方法論——底解釋。最後一章，「文藝批評的幾個問

題」，本來不是「文藝創作概論」底範圍內的，但因為「批評」與「創作」有着密切的不可分離的關係，所以也把牠列入。

到現在為止，唯物辯證法的創作方法論，確是國際水準底最前進的理論。不過，最近蘇聯的文學理論家，却提出了一個新的口號——「社會主義的寫實主義和革命的浪漫主義」——，要用牠來代替「唯物辯證法的創作方法」。這還是剛剛提起的一個問題，尙未成爲系統的定論，正確與否，還須等待今後的討論；所以：本書底敘述，當然還不能以牠爲根據。但是，在這里，也不妨把這種提議底內容，作一個簡單的介紹。

這問題底提起，是在「全蘇聯作家聯盟」組織委員會第一次總會裏，組織委員會委員長古浪斯基和祕書長基爾波欽兩人都提到了這個問題。現在且把他們兩人底演辭擇要節譯在下面：——



## 古浪基斯底演說

「『拉普』（全俄作家聯盟）底同志們要求作家用辯證法的唯物論底方法來寫作。但是根據辯證法的唯物論底方法寫作，是什麼意思呢？『拉普』底同志們對於這個質問不能有率直明瞭的答覆。……我們希望我們底作家們實際地把握住辯證法的唯物論底方法。但是我們却不能提出『要作家們根據辯證法的唯物論底方法寫作』的要求。

我們現在，作為問題的，是社會主義的寫實主義。是幫助我們對大眾說明：關於社會主義社會的一切真實，向沒有階級的社會前進的一切真實的『寫實主義』。根據社會主義的寫實主義底方法寫作，是怎樣寫的呢？對於這質問，我們回答說：『描寫真實』。但是，我們主張社會主義的寫實

主義，却也不拒絕革命的浪漫主義。牠是爲着我們底未來的鬥爭，武裝人們，示明未來的浪漫主義。把那些完全爲社會主義，爲未來社會的英雄鬥爭的人們理想化起來，是容許的嗎？是容許的，是必要的，是不可不如此。我們主張社會主義的，革命的浪漫主義。主張：對我們開闢道路，對我們示明運動底目的，而且給大衆以預示的浪漫主義。以宣言或文學的黨派來代替藝術作品的時代已過去了。我們評價作家底活動不是根據宣言或聲明，而是根據藝術的作品。……」

### 基爾波欽底報告

「『唯物辯證法的創作方法』這個口號，是把文學單純化了的口號。爲什麼呢？……藝術家在他底作品裏，愈深刻，愈正確地把現實及其動向

底預見與其發展底目標之本質的正面具體化，則他底作品裏愈多辯證法與唯物論底要素。事實上，已往也很多這樣的例，如同哥德與莎士比亞，我們可以從他們底作品裏面引出許多自然地表示出辯證的方法的實例，這決不是毫無根據的事情。藝術家立脚于自己底世界觀；但是那決不是一個人底世界觀，而是一定的歷史條件下的集團或階級底世界觀。我們是藝術上的唯物辯證法底擁護者；然而『唯物辯證法的創作方法』這口號却是不正確的口號。那是把問題單純化了的。牠使藝術的創造與意識形態的企圖底關聯，及前者依存于後者的關係，以及藝術家依存于自己底階級底世界觀的複雜的關係，轉化到自動地公式地行動的法則。

換句話說：藝術家常常在他底藝術上違反自己底世界觀，與自己底世界觀交戰，而達到正確的教訓的結論。這，對於藝術自身是負(Burden)的。

但是有這樣的事情存在却是不能忘記，也是不可抹殺的。

.....

在肯定的與否定的樞紐上，隨着那發展的社會主義的根源，把生活底豐富與複雜描寫出來的方法，我們可以叫做『社會主義的寫實主義』。

我們認為：『社會主義的寫實主義』對於我們蘇維埃文學底發展，是最豐富的道路。我們不把牠公式地規定，用公式的手段規定的任何東西，都是不能到達社會主義的寫實主義底確立的。但是，我們以為：在意識的社會主義的寫實主義底基礎上，總是蘇維埃文學完成其最大的成果的道路。我們認為：依這條路進行，蘇維埃文學一定會完成而且更加發展起來。

.....

藝術的創造是複雜的，多面的。不能把社會主義的寫實主義變成公式

的方單。各藝術家走各不相同的道路，這樣是能夠到達社會主義的寫實主義的。各藝術家接近牠的程度是各異的。各作家底與牠對立的傾向之克服的程度，是各異的。

.....

我們提出社會主義的寫實主義的問題，但是，這意思不是與革命的浪漫主義相矛盾衝突的；不，倒是相反的。……英雄主義，大事業，革命底無限的卓越性，我們底真實的夢想底實現——這一切，是現代底非常特徵的本質的特點。藝術家注重這些特點，是必要而有益的工作。……革命的浪漫主義是正當的有益的要素，牠表明：生活底正確的描寫底要求——社會主義的寫實主義底要求，對於多種多樣的發現供獻了怎樣廣大的場面。但是，我們提起革命的浪漫主義的時候，也有形式底完成的問題與技巧底

問題擺在我們面前。

我們說到社會主義的寫實主義時，會想到客觀的世界底藝術的描寫；但是那不是僅以表面的圖式或其本質的圖式描寫出客觀的世界；乃是借本質的典型的特徵之助，描寫出牠底本質的狀態。我們會想到生活底正確的描寫，但是那生活是綜合否定面與肯定面的，而且必定是有着得到社會主義革命之勝利的要素的。……我們拿社會主義的寫實主義來反對：觀念論，主觀主義，幻想主義，及一切以某種形式侵入到文學裏來的不正確的，歪曲現實的描寫。我們拿社會主義的寫實主義來反對：現實反動的敵對的描寫，對於過去的同情，及對於資產階級的個人主義底投降。……」

根據以上的兩段演辭，我們可以看出這種新意見底梗概，至于到底正確與否，只有等待今後國際間底討論，現在還不能下批評。

最後，應當聲明的，就是本書大體根據日本川口浩著的「新興文學概論」（一九三三年二月出版）編成的。

一九三三，六，一〇。