



青年自學叢書

# 文學基礎知識

以羣著



生活書店發行

810  
965

贈送

書叢學自年青

識知礎基底學文

著羣以

山西省圖書館  
藏書



行發店書活生

月五年六十三國民華中

31481

25829

42.2  
29/2



目次

一	文學底本質	(一)
二	文學底藝術性和社會性	(一四)
三	文學和現實	(二六)
四	題材和主題	(三六)
五	文學底創作方法	(五〇)
六	浪漫主義	(六一)
七	現實主義	(九七)
八	新現實主義	(一三〇)
九	文學底概括性	(一六六)
一〇	文學底語言	(一五〇)

二 文學底形式·····	(一五七)
三 文學底遺產·····	(一六九)

## 一 文學底本質

夏日底黃昏，太陽剛沉落到山後，蒸人的暑熱在晚風中漸漸地消散，而留給人以振奮精神的涼爽。這種時候，孩子們往往愛圍着他們底老年的長輩，坐在屋外的曠場上，聽他們講述他們早年所遭遇的危險或苦難底故事。

或是在冬日底夜晚，門牆將寒冷的風雪隔在外面，而從燃紅了的火盆裏則昇騰起溫暖的熱氣。這種時候，孩子們也最愛圍坐在暗淡的油燈底光影下，靜悄悄地聽他們底祖父或是祖母敘述他們自己所不曾經歷過的可怕或是可喜的事蹟。

這樣的講述往往會激動孩子們底稚弱的心，在他們底心裏留下永遠不會忘記的痛苦或是甜蜜的記憶；直到他們成年的時候，回想起過去了的時日所聽見的那些故事或傳說，也還會感動得滲出眼淚。

這樣的故事或傳說，就是最原始的未成形的文學。

我們底父親或年長的哥哥，在幼年的時候，曾經聽見過關於「太平天國」（所謂「長毛」）時代底飢饉、逃亡、搶劫、屠殺、圍攻、反抗……的故事。我們自己在幼年的時候，曾經聽見過關於「辛亥革命」（所謂「光復」）時代底抗爭、戰鬥、英雄底獻身、國賊底刺殺、末代皇族底潰敗、人民大眾底革新（剪辮子，放腳）……的傳說。而在今天，我們則對我們底後一代講述着：日本帝國主義軍隊底野蠻的進攻、屠殺、放火、姦淫，我們底戰士底英勇的戰鬥、悲壯的犧牲、堅決勇敢所換來的勝利，我們底民衆底被轟炸、被殺戮、被蹂躪的慘苦，以及從苦難中鍛鍊起來的堅忍、頑強、大胆、機敏、和精神底健康……像我們前輩底敘述在我們底心裏刻下了永恆的印象一樣，我們今天底講述也會在我們底孩子們底心裏留下不滅的記憶。

然而，我們底祖代，父代和我們自己對於孩子們的講述，却給了完全不同的內容。這是什麼緣故呢？這是由于各代的講述者經歷了完全不同的生活，遭逢了

完全歧異的現實，因此，他們講給孩子們聽的故事底內容也就完全不一樣了。

文學也如我們底講述一樣，這個時代底文學和前一時代底文學不同，這個時期底文學又和前一時期底文學不同，這正是反映了各時代、各時期底生活現實之差異。

這里，正說明了文學底一種基本的性質，就是文學是生活現實底反映。生活現實是一種客觀的獨立的存在，例如，勞動、戰爭、革命、戀愛……這一切人類的現實生活，並不是爲着文學或爲着作家底寫作才存在的，它有它自己底獨立的存在意義。而文學則以反映這現實生活底客觀的存在爲特質。

假如文學是一面鏡子，則生活現實就是鏡子外面的一切事物；這一切事物原是與鏡子無關的獨立的存在，只有鏡子去反映它們底形象，於是它們才和鏡子發生關係，它們被反映在鏡子裏面，形成鏡子裏的形象，那就是文學作品。鏡子裏的形象雖類似于原物底形象，然而却已不是原物，因爲它已是經過反映底過程

的。列寧稱萊甫·托爾斯泰爲「俄國革命之鏡」，就是這個意思。

但是，托爾斯泰反映俄國革命，並不是真像鏡子一樣，毫無選擇地將存在於十九世紀末葉俄國社會中的現象像照相一樣地照下來，他是經過了他底主觀的選擇的。當時俄國底社會現象是錯雜紛紜，不容易看出端緒的；只有經過了托爾斯泰底明鏡的眼光底抉擇，反映在他底作品裏，才能使人明白地看出存在於那錯雜紛紜的現象中的革命底因素，才能看出未來的俄國革命底遠景。所以，托爾斯泰底反映，已經不是客觀現象底機械的再現，而是經過了主觀的抉擇和整理的現實底表現。

高爾基說：

「事實本身不一定就是真實，那祇是「種素材而已。我們應該將這素材瞭解，而從其中抽出現實的真正的真實來。不要把雞毛和雞肉一同炒。對於事實的偏愛，不外是把偶然的、非本質的東西與根本的、典型的東西相混在一處。我們

應該學習清除那些事實上的非本質的雜毛，即應當從事實上抽取出意義來。」  
(見「關於一個論爭」)

這是文學底基本特質之一面的說明。

生活現實通過了作家底主觀，經過了作家主觀底熔解和過濾，那已經不是原來的單純的現實，而滲透了作家底感情和思想。作家選擇了這一些，而淘汰了另一些；強調了這一些，而輕忽了另一些；熱愛了這一些，而憎惡了另一些；頌揚了這一些，而冷淡了另一些——這里，無一處不表示着作家底主觀的感情和思想。

蒲烈哈諾夫規定了「文學是人類底感情和思想之表現」。他解釋着：人們受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和思想，然後用一定的形象把這種感情和思想表現出來，這就是文學(藝術)。

他這個解釋曾經被許多人當做文學(藝術)底定義來應用。然而這個定義底立

腳的基點却應該在「客觀現實底反映」上。因為離開了客觀的現實，作家底感情和思想根本無從產生，感情和思想本身，正是作家和現實結合之後所發生的一種感應。所以，感情和思想底產生，不外是作家反映現實存在底一過程或一步驟。

如果將思想和感情脫離現實底存在而孤立起來，說文學是人類思想感情底表現，那無異說文學是純粹的「觀念」底產物；這就是過去一切觀念論的文學論者底說法。

唯物論的文學論者底看法是必須與此相反的，他不忽視作家思想和感情底存在，然而却不將思想和感情當做孤立的存在，而應該以客觀的現實的存在為前提；作家底思想感情本身也是現實底反映，是產生在客觀存在底基礎上的。

因此，「文學是現實底反映」，這是一個基本的規定，一切的理論都必須從這里出發。然而，所謂「現實底反映」並不是文學獨有的特徵，哲學和科學的認識也都是「現實底反映」。因而，決定文學底特質的關鍵，還不僅在於「現實底

反映」，而且在于以怎樣的方法來反映現實。

那末，文學和科學或哲學底基本區別是什麼呢？通常的說法是：——哲學和科學以抽象的概念來說明真理，文學藝術則以具體的形象來表現真理。

然而，所謂「哲學科學是抽象的」，「文學藝術是具體的」，却不是一種絕對的機械的對立關係；如果把這種差別認做兩者底絕對的對立關係，那就會得出「文學只需要具體的形象，而用不着抽象的概念」的結論，而這却顯然是錯誤的。

因為無論哲學科學或文學藝術，認識底出發點都是通過印象或直覺而看到的直接的具體的事物。馬克斯說：「具體的事物是現實底出發點，因而也是直覺和印象底出發點。」然而，由具體的事物所得的直接的印象或直覺的經驗却只是現實世界底混沌的印象而已。因為直接的感覺所認識的只是表面的現象，並非事物底內在關係及其本質的規律性。

人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，從現象底當中，區別出必然的和偶然的，內在的和外在的成分，由此闡明一切的矛盾和一切的關係。這樣的感性的經驗之論理的處置，叫做「抽象」。然後，根據較精密的規定加以分析，就可逐漸提出單純的概念。

由印象的具體事物進到抽象，再進到最單純的規律；於是，完全的印象被蒸發掉了，留下的就是抽象的諸規律。這是由具體到抽象的向下的過程。

然後，再由抽象的規律還元到原來的具體物，則所得的具體物已經不是現實世界底混沌的現象，而是由許多規律與關係而構成的豐富的全體性。這由抽象到具體的向上的方法，就是由抽象的諸規律出發，而達到思維過程上的具體事物之再生產的路。由此獲得的「具體」才是真實的具體物，也就是高爾基所說的「真正的真實」。文學（藝術）底要求正是表現「真正的真實」（事物底本質），而不能以停留在事物底表面（直接的現象）上為滿足。

作家底創作過程雖然從直接的活的現象上出發，作家底工作基礎雖然建築在直接的印象之有意或無意的積蓄上；然而作家底注意如果只局限在現實底直接的現象上，那末作家一定只能表現出事物底混沌的表面，而觸不到現實底本質。那樣的作品只是事實底記錄，只是照相，而不是本義的文學。

巴爾扎克曾經借作品裏的人物說：

「藝術底使命並不是模仿自然，而是表現自然。你不是卑賤的文匠，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，而不是生命本身。……」（註）

從這意義上說，文學（藝術）當然不能以單純的「具體」為滿足，因為從直接的現象推移到現實底本質的規律性（決定對象底特性和發展的因素）之論理的認識，是非經過「抽象」不可的。所以，在這一點上，文學藝術和哲學科學是一樣

（註）見巴爾扎克（Honore de Balzac）底短篇名作「末知名的傑作」。

的。

然則，文學藝術和哲學科學底基本的差別在什麼地方呢？是在于真理底表現形式。

高爾基說：

「思維和認識，不外是我們底生活印象或體驗經由技術及各種的手法——觀察、比較、研究，藉哲學而完成或形態化為思想，藉科學而完成或形態化為假說和理論；藉藝術而完成或形態化為形象的技术及手法。」（「論創作技術」）

由此，可以了解：文學藝術和哲學科學之間底基本的區別，在于它（文學藝術）底形象的技术及手法。因為文學藝術底真理是必須以本質存在于現實中的直接的姿態再現出來。

「文學底任務是反映事物及描寫勞動的生活，將真理體現于形象——人物性格和典型之中。」（高爾基「和青年作家的談話」）這個界說不僅說明了文學底

本質和特性，同時也標示了文學和哲學科學底區別。

所以，在文學上，形象化的手段——描寫的技術，是有着決定的意義的。如果作家沒有優越的描寫技術，即不能將真理體現于形象之中，那末縱使他底作品包含着多少珍貴的真理，也是不能成爲優秀的文學作品的。

文學藝術必須由直接的存在底形象的表現，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，由部分的存在來解釋整個的存在。

所以，高爾基說：

「我們認爲天才的文學者，就是那具備着優秀的觀察和比較的能力，指出特徵的階層底特異的手法，以及將這類特異性包括于一個人物中而描寫出來的技術等三個條件，并且能創造文學的形象和社會的典型的作家。而描寫則是創造形象的文學技術底一種最基本的手法。」（「論創作技術」）

問題：

- (一)文學和現實有什麼關係？
- (二)事實和真實；現象和本質有什麼區別？
- (三)作家底感情，思想和他底作品有怎樣的關係？
- (四)文學和哲學、科學的基本區別是什麼？
- (五)什麼叫做「形象化」？
- (六)描寫技術在文學上佔怎樣的地位？
- (七)優秀的作家應該具備幾個條件？
- (八)試擬一個簡明的文學定義。

參考書目：——

「高爾基文學論集」(楊伍編，「天馬書店」出版)。

「新文學教程」(維諾格拉多夫著，以羣譯，「讀書生活社」出版)——第一

篇第一章。

「藝術論」(蒲烈哈諾夫著，魯迅譯，「魯迅全集」之一)。

「文學底本質」(奴西諾夫著，以羣譯，「中蘇文化」四卷一、二期)。

## 二 文學底藝術性和社會性

在近百年來的文學論爭中，常常會發見一個爭持不決的問題，就是文學底「藝術性」和「社會性」（或「傾向性」）底調和或矛盾，或是「純粹文學」和「社會文學」（傾向文學）底調和或矛盾的問題。這個問題差不多是隨着文學理論底階層鬥爭底開始而開始，也隨着文學理論底階層鬥爭底展開而展開的。直到現在，還沒有看見真正的終結底徵象。

這個問題雖然經過了歷次反覆的論爭；然而在各次的論爭中，隨着發言人所代表的階層地位底不同，隨着同一階層所處的時代底不同，那論爭也帶了種種不同的性質。在這里，我們沒有餘裕來分析各次論爭底特質——那是沒有必要的——只能從新的藝術論底觀點上來說明這種論爭底本質的意義。前進的新藝術論所業經到達的成就，已足夠解決這個問題而有餘了。

以一九一〇年到一九二二年德國社會民主黨底機關刊物「前進」和社會科學理論刊物「新時代」底論爭爲例，可以歸納出三種主要的意見，這也可以說是代表了近三十年來關於這論爭的各派意見的。

第一種意見認爲：——「藝術性」和「社會性」（傾向性）是絕對不能相容的，文學作品應當具有充分的藝術性，保持着「純粹文學」的尊嚴；文學作品若是帶了「社會性」或「傾向性」，就必定會損害了它底藝術的優美而成爲「非藝術品」。近代的採取革命立場，染帶革命意識的作品，都是缺乏藝術性的「傾向文學」，是「非藝術品」；它們可以是政治宣傳的好文章，却不是生動感人的好文學；可以具有充足的「政治價值」，却沒有足夠的「藝術價值」。因此，他們底結論是：要使文學作品富有「藝術價值」，成爲優秀的藝術品，必須排除文學底「社會性」或「傾向性」，以保持着它底「純粹藝術」的完整。這里，應該加上註解的，是他們所說的「社會性」或「傾向性」就是指新興的勞動階層底反對

資本主義社會的革命性而言。而他們本身是資本主義社會統治階層底代言人，是顯然的。

第二種意見認為：——文學應該在社會鬥爭中發生巨大的效用；所以，作家應該以社會的鬥爭為文學底內容，而以文學為社會鬥爭底武器；如此，才能充分發揮文學底社會的效用。文學作品只要在社會鬥爭中有巨大的作用，直接的效果，就是優秀的作品；所謂「形式的完成」，「藝術的價值」等等，都是藝術至上主義者底空虛的夢囈，而「藝術性」本身就是陳舊的觀念論美學底觀念，應該為新興的革命文學所排斥。這是純粹的「武器文學」論或「傾向文學」論者底意見。依這樣的見解，則文學作品和一般的政治宣傳品或通俗教育讀物之間是可以沒有什麼區別的。

此外，還有一種折衷的調和論，企圖將文學底「藝術性」和「社會性」融合起來的主張，他們一方面牢記住文學底社會使命，另一方面又固執着文學必須是優

秀的藝術，因而勉強地拉攏文學底「藝術性」和「社會性」。在當時底德國，這種主張底代表者是著名的藝術理論家梅林格（F. Meininge）。他一方面不是「純粹文學」底擁護者，另一方面又不是「傾向文學」底完全的贊成者。他一方面承認文學底社會性或傾向性之必要，另一方面又憎惡文學底非藝術的性質。他曾經說：「傾向一經運用了非藝術的手段，立刻就破壞了最高貴的藝術。」

因此，他提出所謂「藝術的傾向性」。然而，所謂「藝術的傾向性」在理論上和實踐上，到底是怎樣的東西呢？他却不能明確地說明。他所以陷入這樣的混亂狀態中的原因，是由于他把康德底觀念論的美學——所謂「無目的的合目的性」的美學——當做科學的美學底基礎，而他底藝術理論就以此為出發點。因為無條件地承認了康德美學底原則，則作為當然的歸結就是承認藝術底「無傾向性」，「超時代性」及「形式性」；但是另一方面，他又努力避免這樣的歸結，而企圖引出正確的科學的結論。于是，他底藝術理論就陷入了不可解的矛盾中。結局，

他只能導出這樣的結論：——理想的藝術是無傾向性的，但在這階層鬥爭尖銳的時代，却不能不強制藝術帶有「傾向性」。這顯然是暴露了他底藝術理論底破綻的。

在我國過去十幾年的文學論爭中，除了第三種意見（梅林格）沒有完全相似的之外，前兩種意見，都是曾經過幾度底反覆的。十年前以梁實秋爲代表的「新月派」底「純粹文學」的主張，「一二八」以後「第三種人」底「創作自由」的意見，抗戰前沈從文底「反差不多論」，抗戰後梁實秋底「無關抗戰的文學」論，在本質上都是上述第一種意見底反覆。而一九二八至一九三〇年之間，以錢杏邨爲代表的「革命文學論」，後來一部分單純的「主題積極性」論，以及抗戰初期底以「通俗」「宣傳」代替文學的理論，本質上也都是第二種意見底重犯。

爲什麼這一個問題會爭持幾十年而不決呢？這並不是說明這問題本身底難于解決，而只是說明在這論爭中表現了文學上的階層鬥爭底烙印。像人類底歷史是

一部階層鬥爭底歷史一樣，文學底歷史也是一部（文學上的）階層矛盾底歷史。文學底興衰，永遠是在社會階層底遞變中表現出來的。

例如在封建社會初期，當王候貴族負着推進社會發展的積極任務時，代表王候貴族的文學也能發揮推進社會發展的作用。也正因為它能完成這積極的任務，所以這種文學才能成爲一時代底統治的支配的文學。等到經濟方面，政治方面，封建貴族已經盡了他們底歷史使命，轉而成爲阻礙社會發展的退步的階層的時候，於是代表這階層的文學也就不失去它底歷史的光輝，而趨于沒落和凋謝。

而在這時候，另一個負着新的歷史使命的，能夠推動社會進一步地發展的階層却在封建社會底胎內孕育起來，這就是「市民階層」。它底文學所擔負的使命就是反對封建社會，打擊封建制度，而歌頌市民階層底光輝和少壯。等到「市民階層」獲得了政權，於是這一階層的文學就代替了舊的封建文學，而在新社

會——資本主義社會中佔了統治的支配的文學地位。

資本主義社會建立以後，市民階層——有產階層的文學隨着廣大地發展起來，近代文學底巨匠——如德國底哥德，席勒；法國底巴爾扎克，福洛倍爾，莫柏桑，左拉；俄國底普式庚，果戈里，托爾斯泰；英國底笛更斯等，這些都是有產階層在完成進步的歷史任務時，代表着新興有產階層的作家。

然而，資本主義社會由自由主義的階段進入帝國主義的階段，資本家底獨佔發展到極高度，以第一次世界大戰為契機，資本主義社會內的矛盾急亟地激化起來，於是，有產階層的文學也隨着漸趨于萎靡，頹敗，消失了原有的客觀的真實性和主觀的戰鬥性，而盡了社會的偽飾、欺騙和隱瞞的作用。特別是近十年來，對照着蘇聯社會主義建設底飛速的進展，資本主義社會發生了根本的動搖——金融資本底高度的發達，社會經濟底空前的恐慌，工資低落，失業羣衆猛增，掠奪殖民地的侵略底加緊，二次世界大戰底爆發，窮困，飢餓，流離顛沛的大衆充塞了

各帝國主義國底街頭——內部的矛盾發展到了極點，於是帝國主義國家內的有產階層文學更不能不喪失其原有的生命，成了欺瞞大眾，粉飾昇平，壓制國內進步運動，歌頌戰爭，驅使人民踏上死亡線的工具。於是，世界文學的主人公底地位不能不讓給代表全世界廣大的被壓迫階層的利益的作家了。

上列的簡單的敘述說明了什麼呢？是說明了關於文學底「藝術性」和「社會性」的論爭底基因和本質。當一個階層——例如有產階層在它底成長期和上昇期中，代表它的文學會暴露舊社會（封建社會）底陰暗，宣說舊制度（封建制度）底敗壞，而歌頌本階層底廣大的前途和新社會（資本主義社會）底光明的遠景，是當然的事；然而他們底暴露、宣說和歌頌的文學，在當時沒落階層（封建貴族）底眼裏，自然都成爲帶「傾向性」或「社會性」的「非藝術性」的文學了。他們所希望的是什麼呢？是將人們誘離現實，引入幻想的謳歌「永恆的美」的文學。而那種文學底真實的用意就在叫人閉起眼睛。

近幾十年來的情形，也不過是過去了的原樣底反覆，祇是階層底地位改變過了。原來站在革命的、前進的地位，讚美着革命，歌頌着戰鬥的有產階層，現在是退到了過去封建貴族底原位，指摘別人底表現「真實」的文學為「非藝術性」的「傾向文學」，而要求別人陪他謳歌「永恆的美」。它自己底地位不能不讓給了新起的階層。

由這角度觀察，那末，關於文學底「藝術性」和「社會性」的論爭底意義是顯明的。

從新藝術論底觀點看來，雖然不同意將文學和政治的宣傳視為一律的偏激的說法（上述第二種意見），然而却肯定地承認文學底「社會性」或「傾向性」為文學底內在的本然的性質。

新藝術論者不將文學底「藝術性」和「傾向性」看做對立的性質，看做作家底主觀的「意欲」或「意向」乃至「道德的理想」或「政治的目的」底具現，看

做由外部侵入的與文學本身無關的某種因素；而是將它看做從文學本身出發的一種性質——所謂社會的「傾向」就是作家對於現實所表示的一種態度，對於現實動態所表現的一種反應。因而，文學底社會的傾向不會歪曲了現實，損害了藝術，而是和藝術的真實性相一致的。

代表沒落階層的作家爲什麼不能理解這點呢？因爲他們已經遭逢了自己底階層的主觀和現實底客觀行程之分歧；客觀的現實是在新興的上升的階層底推動之下，依着必然的規律向前發展，而他們底階層的主觀則在向後回顧，企圖止住現實底進展着的車輪，甚或將它拉回歷史底舊道。如果要在文學作品裏表現他們底主觀的意欲，表現社會的「傾向」，那末這傾向必然是背馳於現實底行程，而歪曲了現實底存在的；所以，他們底主觀的傾向（階層的願望）不可避免地會破壞了藝術底真實，而造成作品底「非藝術性」的結果。

在文學底歷史中，我們也曾發見幾個異常稀罕的作家，爲着忠實于藝術，洞



察了現實，竟能違背了他們所出身的階層的主觀底願望，認識了客觀的現實底行程，而創造了巨大的真實的藝術——時代底史詩。當作著名的例子，就是法國底巴爾扎克（註一）和俄國底托爾斯泰（註二）。他們都是隸屬於貴族，主觀上擁護王權底統治，同情王黨底政制的，然而在他們底作品（巴爾扎克底「人間喜劇」，托爾斯泰底「戰爭與和平」及其他）裏，却無情地暴露了封建制度底惡毒和貴族階層底腐敗，預示了新興資產階層底必然的勝利，而完成了藝術創造上的不朽的巨構。然而，這樣的條件之下的成就畢竟是罕有的。在文學底創造上，作家底藝術的良心（對於客觀現實的忠實）和他所隸屬的階層的願望之分歧，只會產生相

註（一）巴爾扎克（Honore de Balzac）——一七九九至一八五〇年，「人間喜劇」是他底全部作品底

總稱，真實地表現着極廣泛的法國社會生活。因此恩格斯稱他為「社會科學的博士」。

（二）托爾斯泰（Leon - Tolstoy）——一八二八年至一九一〇年，俄國底大作家，重要作品有「戰爭與和

平」，「安娜·卡列尼娜」等。

殺相消的結果。假定巴爾扎克，托爾斯泰底主觀不是代表貴族階層，而是完全同情于新興資產階層的，那末他們底藝術上的成就一定會更巨大。

在現代，作家底階層的主觀的意向與現實底客觀的行程能完全一致的，只有代表新興的產業勞動階層的作家才有可能。在他們，客觀的現實底敘述，同時就是主觀的意識的要求；因為他們底要求本身就是現實進展底有機的部分——現實底進展決定他們底要求，而他們底意欲又加遽現實底進展。因此，只有他們是不怕文學底「社會性」或「傾向性」的，他們底主觀的要求也正是現實底客觀的方  
向，兩者是完全合拍的。他們底作品，是純然無傾向的文學（客觀地反映現實的），也是純粹的傾向文學（表現着加速現實演進的主觀），因此，他們底作品之「藝術價值」和「社會價值」是統一的。

「作家是階層底眼睛，耳朵和聲音。作家也有不認識這一點，而對此加以否定的。但是，他永遠是階層底感覺器官，這是不可避免的。他從自己底階層

和集團來接受、來形象化、來表現氣分、慾望、情熱、利害、惡跡和功勞等。在自己底成長過程上，他自己也爲這一切所限制。他既不是「內在地自由的」人，也不是「一般的人」，那是不可能的。」（高爾基「論現實」）

有一些作家口頭雖然常常喊着：「文學不要社會性！不要傾向性！」「我們需要無階層偏見的純粹文學！不要差不多的革命文學！」然而，他們底作品真是無社會性、無傾向性、無階層偏見的所謂「純粹文學」嗎？不是的，正是懷着更深的偏見、更濃的傾向的文學。那種偏見就是：前進的都壞；倒退的都好。那種傾向就是：欺騙大眾，拉現實。那種呼喊，只是表明他們看着現實飛快地前進時的絕望的恐慌！只是表明垂死之前的掙扎、求救和怨嘆！

問題：

（一）關於文學底「藝術性」和「傾向性」的論爭，其基本意義是什麼？

(二) 試分析中國幾次關於文學底「藝術性」和「社會性」的論爭底性質。

(三) 文學底「社會性」和「藝術性」要怎樣才能統一？

(四) 代表沒落階層的作家底主觀的願望和現實底客觀的行程之間，有什麼矛

盾？

(五) 巴爾扎克和托爾斯泰爲什麼會產生優秀的藝術？

(六) 世界上有真正的無社會傾向，無階層偏見的作家嗎？試舉一個例！

(七) 試解釋「作家是階層底眼睛，耳朵和聲音」這句話底含義。

(八) 試從事實上研究中國有沒有真正的中立作家？

參考書目：——

「近二十年來中國文藝思潮論」(李何林編，「生活書店」出版)。

### 三 文學和現實

當人家問高爾基爲什麼寫小說的時候，他答覆說：

『因爲向我身上壓下來的殘酷的貧困生活底壓力，和我有着許許許許多的印象，使我耐不住不寫。』

于是，接着他敘述他最初嘗試寫作的情形說：

『到了二十歲左右，我開始了解關於我底見聞和體驗，應該拿些什麼去告訴人。我覺得自己有一種和他人完全不同的認識及感覺事物的方法；因爲這個緣故，我非常窘，變得很不安，很喜歡多嘴。……』

『因爲我想一口氣講盡使我苦惱、使我歡喜的一切事情的這種欲望，我變成了多嘴，變成了言語粗鹵了。因爲要卸下肩頭的重荷，我只想傾筐倒籬地說個痛快，有的時候覺得非常痛苦緊張；那時，我像一個歇斯笛里患者一般，骨

鏗在喉，只想大聲地喧嚷。講述玻璃工人亞那托里——是我底一個朋友，極有才能的青年——如果不去救他，就會死了；賣淫婦黛麗莎是個好人，可是買她的學生們却沒有注意到她底好處，實在太不公平；這是像大家都不注意討飯的老婆馬契查比年輕聰明的接生婦亞珂美萊華更聰明一樣。我偷偷地用詩句描寫了黛麗莎和亞那托里，連我最好的朋友——學生谷里、普列托奈夫都不讓他知道。」（「我底文學修養」）

高爾基這一段敘述說明了什麼呢？說明了現實生活底印象和體驗催逼作家寫作品；離開了現實生活，就不會有文學。

他在四十幾年的文學生活中，就從來沒有離開過自己底生活的體驗而寫作。他永遠是寫着「自傳的材料」，將自己置于事變底見證人的地位，敘述着自己所經驗的生活——所接觸的人和事。依他自己底自白，在他一生中，除了兩次的例外（中篇小說「懺悔」和「夏天」）之外，都是以直接的生活印象為寫作底根據（

見高爾基答覆「列甫格勒作家出版部」關於創作經驗問題的答覆。

因此，在有些空頭批評家喊着：「文學掉在現實之後了！」的時候，他嚴厲地說：

「沒有人能夠嚴重地惋惜文學掉在現實之後的事實。文學一直是追隨在生活之後，一直是在記錄事實，將它們概括化，將它們綜合起來的。從來沒有人會要求一位作家成爲先知，成爲未來的預言者。」（「論文學及其他」）

一個作家是不能雙腳凌空，騰雲駕霧，逍遙于雲天之外，而敘述着對於未來人間的幻想的。他，永遠只能腳踏在現實底基礎上，手接觸着人間底生活，吸收現實的人間生活底精華，以構成他底藝術創造底胚胎、骨梗和血肉。如果作家是農夫，那末現實生活就是豐饒的土地，離開了這土地，他是培植不出文學底收獲的。

然而，高爾基所說的「追隨在生活之後」，「記錄事實」，是否將文學底任務局

限于事實底敘述，像鏡子反映實物一樣呢？不是的。他在給一位青年作家的信裏說：

「這缺點（指人物處理底粗糙而乾燥無味）是由你對於事實的偏愛而來的。你在信裏說對「事實底文學」感到興趣，可是這「事實底文學」却完全是自然主義底最粗率，最不幸的偏向。……………」

「藝術文學並不是從屬於現實底部分的事實的，而是比現實底部分的事實更高級的。……………文學的真實——是從同類的許多事實中提出來的精華。這是典型化了的。而且，只有正確地將現實中反覆的全現象反映在一個現象上的時候，才能產生真實的藝術作品。」（「給初學寫作者」）

他說「追隨在生活之後」底主要意思只是「不使人脫離現實」（「論戲劇」）。他一方面堅持文學不脫離現實，同時主張「文學站在現實之上，多少從上而下地俯瞰現實；因為文學底任務不僅僅在於現實底反映，同時還必須不是一味描寫現

存的事物，而是聯想希望的事物和可能的事物。必須把現象典型化。採取細小而特徵的事物，創造巨大的典型的事物——這是文學底任務。」（和青年作家的談話）

然而，所謂「聯想希望的事物和可能的事物」，是否說作家可以憑着他自己底幻想，飛翔於無際的天空，飛翔於地球之外，飛翔於時代之外，作他底不羈的夢的空想呢？不是的。那是脫離現實，而脫離現實正是他所不容許的。他所說的「站在現實之上」是爲着更清楚，更遠大地認識現實，看清現實底未來的發展，而不爲眼前的事實所拘，止於「正確地」表現現實底細節。

作家要正確地看出未來的有希望的事物和可能的事物——即看出現實底必然的發展，必須從「目前成長中的，我們自身所參加的舊世界底變革和新世界底創造的偉大過程」中去鑒別現實，分析現實，辨別現實中的諸現象是「舊世界底破片」，抑是「新世界底嫩芽」。只有從這現實底活的發展過程中，才能認識現實

底真實的動態——看出希望，看出可能，而不致將現象看成靜止的，孤立的，定型的存在。

作家假使不將現實看得太單純化，看得太公式化，而努力於全面的考察和研究，他就會發見在人類生活現實之中，永遠存在着兩種對立的現實。這兩種現實用高爾基底話說來，就是——「一種是支配者底現實——那是將反抗者無容赦地廣泛地加以摧殘的、幼年時代在家庭中，成年時代在學校和教會中，專門在別人身上強化自己底權力的階層——權力所有者底現實。……另一種是隸屬者，被征服者，服從者底現實——是不斷的艱辛的勞動和處在使肉體頹敗的赤貧中的、被快樂拋棄了的生活。」（「論現實」）而作家只有從這兩種現實底犬牙交錯的糾葛中，去認識新事物底萌芽、生長、蛻化、上昇和舊事物底頹敗、衰落、分崩、滅絕，才能在作品中表現出現實底真實。

作家不能是現實底冷淡的旁觀者，文學不能是生活底靜止的反映。作家愈深

入地突進現實生活底叢林，愈熱情地參與現實生活底搏鬥，他就愈能抉剔出特徵的、代表的、生動明瞭的形象，以表現現實生活諸過程底真實的動態和動向，并由這具體的個別的形象以說明概括的一般的真理。這才是真實的藝術。

「生活底脈搏一定要在文學中被感覺到」（高爾基「和工人作家的談話」），作家必須用熾烈的情熱去生活，同時將這強烈的熱情輸入我們底文學。那樣的文學才是有生命、有血肉、能跳躍的活文學。

以下，我們且舉出一個具體的實例，來說明作家怎樣戰勝現實、征服現實、使現實中的素材合于自己底創造的工作吧！一九〇六——一九〇七年，高爾基寫了那部著名的長篇小說「母親」。這小說底事實的根據是一九〇一——一九〇二年蘇爾莫伏（離尼茲尼諾夫哥洛特鎮不遠的工人區，現為工業都市）底工人運動，蘇爾莫伏工人底「五一」示威運動也做了小說裏的場面；而「母親」底男主人公伯惠爾大體就以在法庭裏激烈地公證抗辯的蘇爾莫伏工人領袖彼得·莎洛莫夫為

模型。

但是，這些活的模型到了高爾基底筆下，却已經不是「事實」底復錄，而是經過了概括的過程，創造了那社會層底高級的典型的人物；因為事實上，高爾基執筆寫「母親」的一九〇六年至一九〇七年底俄國社會情勢，已不同于一九〇一至一九〇二年。其間經過了一九〇五年底革命，勞動階層底解放運動已經發展到了更高的階段。

例如在法庭裏的伯惠爾底演說就和蘇爾莫伏工人彼得、莎洛莫夫當時在法庭裏的辯辭——發表于「伊斯庫拉」（火花）報——有着很大的區別。

莎洛莫夫底演說着重當時工人生活底特質，詳細而具體地敘述了許多個別的工人生活底狀態；政治上，他只提出有產階層民主主義革命的口號，反對專制政治，要求資本主義制度範圍內的政治自由。他說：——

「爲着獲得更文明的生活條件，工人必須有組織工會的權利、有自由集會、

自由討論自己底要求及自由出版的權利，并且必須使自己所選的代表參加議會。因爲工人對於企業家的一切勝利，只有合法化之後才能鞏固起來。」

而在高爾基底「母親」裏的工人領袖伯惠爾怎樣說呢？他在法庭裏宣告：

「……在我們的見解，沙皇專制政治不是束縛人民的唯一鎖鏈，而祇是我們民衆最初應該打倒的一種枷拷……。」（下略五百六十字）

很明白的，在高爾基底作品裏的工人領袖，已經不以集會，結社，出版的自由爲滿足，已經不要求自己底代表參加議會，因爲他們已經根本不承認這種制度，而以這種制度底「敵人」自居。他們要求「自由」，要求「一切生產和權力交給民衆」，要求重新建立世界的秩序。這已經預言了一九一七年的「十月革命」底要求。所以，高爾基是概括了一九〇五年以前的現實，而將那現實提高了的。

總之，文學必須以現實爲根據，以現實爲出發點；同時，還必須征服現實，

戰勝現實，站在現實之上，看出現實底前途，而給以概括的表現。

問題：——

(一)「文學一直是追隨在生活之後」和「文學應該站在現實之上」這兩句話是否相矛盾的？

(二)什麼叫做「文學的真實」？

(三)作家應該怎樣「聯想希望的事物和可能的事物」？

(四)試解釋「兩種對立的現實」底意義！

(五)作家是否應該做一個現實底冷淡的旁觀者？

(六)高爾基底小說「母親」裏的人物伯惠爾底演說爲什麼不完全依照工人沙洛莫夫底演說？兩者之間有什麼大差別？高爾基爲什麼要加上這樣的改

變？

參考書目：——

- 「我的文學修養」(高爾基著，林逸夫譯，「天馬書店」出版)。  
「高爾基文學論集」(楊伍編，「天馬書店」出版)。  
「母親」(高爾基著，沈端先譯，「開明書店」出版)。  
「高爾基給初學寫作者」(以羣譯，「讀書生活出版社」出版)。

#### 四 題材和主題

現實世界無異一幅彩色斑斕的圖畫——新事物底萌芽、生長、蛻化、上昇，舊事物底頹敗、衰落、分崩、滅絕；少數人底鑽營、盤剝、荒淫、無恥，多數人底貧困、飢餓、辛勤、勞役；人與人底對立，鬥爭，人與人底團結，扶助；人對人的尊敬、愛慕、親密、提攜，人對人的輕蔑、憎惡、迫害、踐踏；人們底哭泣、號叫、慘呼、怒吼，人們底嘻笑、歡呼、狂喊、暴叫；人們底忠誠、善良，人們底卑鄙、惡毒……這一切錯綜複雜的人間糾葛組成了現實世界底光輝的圖繪。

作家所要寫的是什麼呢？就是這一切人間現實底存在。這一切底存在都是文學底素材。文學理論上的專門的名稱就叫做「題材」。題材是客觀現實底獨立的存在，沒有和作家底主觀發生關涉。

題材一經作家底選取和採擇，則那客觀的現實的存在就變了質，它不復是脫離作家底主觀的獨立的存在，而是經過了作家底主觀的取捨選擇和分析整理的、創作上的問題，這叫做文學底「主題」(Thema)。

題材是未經過作家底主觀的認識過程的事物，主題則是經過了作家底主觀的認識過程的事物。題材底內部原來也包含着意義，但那意義是未成形的，未被發掘出來的，潛在的東西。題材一經被作家選為主題，則它底意義已經是被發掘出來的，經過製作的，成形的東西了。所以，這兩者之間，當然有着必然的關聯。

過去曾經流行過一種關於題材選擇的理論，那種理論是由強調「主題底積極性」一點而發揮出來的。他們認為題材和主題之間有着極固定的關係，某種主題只能存在于某種題材之中，而從某種題材中只能提出某種主題。例如說工人底罷工運動是一種富有革命性的題材，作家可以從這當中提出富有革命性的主題；而上層婦女底戀愛則是完全沒有革命性的題材，所以從這當中當然提不出有革命

性的主題。由此推論所發展出來的結果是，要寫革命就必須取材于工人底鬥爭；要寫戰爭，就必須取材于士兵底戰鬥。

將主題和題材看成這樣的機械的凝固的關係，顯然是完全錯誤的。它底結果是縮小了作家底視野，狹隘化了作家取材底範圍，而造成了文學作品底「千篇一律」和「公式化」。

其實，即使是從上層婦女底戀愛事件中，又何嘗不能取出有積極意義的主題？假如你對那種生活熟悉的話。譬如，由于她底狂妄的放蕩可以造成家庭底更無度的揮霍，而這種不合理的消耗，結果不是轉嫁到工人身上就是轉嫁于貧窮的民衆；或者由她底永遠的不安，不滿和荒淫，加速了她家庭底崩落；不是從一個側面說明了她所屬的階層底必然的沒落過程嗎？

因此，說一個時代只有一種題材是有意義的，這樣的狹隘的理解是非常有害的。作家應該盡量地擴大視野，擴充選取題材的範圍，造成文學題材底廣泛化

和豐富化。

然則，這樣說，是否說明一切的題材都有同等的意義，作家可以毫無選擇呢？當然不是。例如一個破落的士大夫底終日品茗閒談，發抒牢騷的生活，無論經過作家怎樣的處理，也必不能與民族解放戰爭中的一個戰士底終日苦鬥的生活具有同等的意義。前面我們已經指明：題材和主題之間，是有着必然的關聯的；只是那種關聯並非那樣凝固，那樣機械的。

那末，作家應該從怎樣的觀點去區別題材底輕重呢？應該從高爾基所說的『舊世界底變革，新世界底創造的偉大過程』中去區別和權衡題材底輕重。因為現實世界永遠是在新事物底生長和舊事物底滅亡的交替過程中發展着的，也只有在這發展過程中才能看出何者有前途，何者無出路；何者向光明，何者面黑暗；何者趨于發揚，何者轉于衰滅。而作家呢？就是選擇在這變革和創造的過程中佔重要地位的事物為文學底題材。

今天，在這抗戰過程中，作家底選材範圍不是僅限于前線，僅限于戰場，僅限于士兵，因為那並不是這一個變革和創造的過程底全體。抗日戰爭是這整個變革過程底中軸，一切底變動都環繞着這中軸在發展，由它促成，由它推進；但是，單是戰爭本身却代表不了也說明不了這全過程。作家底眼光要看到前線，也要看到後方；要看到戰鬥，也要看到生產；要看到建設，也要看到破壞；要看到團結，也要看到分裂；要看到進步，也要看到倒退；要看到飢餓和死亡，也要看到荒淫和飽暖；要看到英勇的獻身，也要看到卑鄙的貪婪；要看到直立于苦難中的英雄，也要看到屈膝于利慾中的羣醜。他應該從整個的變革和創造的過程中去選取他所熟悉的一切。他所應該忽視的是些什麼呢？一個富翁因血汗過多，中風致死；一個襁褓少年因爭風被殺；一個摩登少女因失戀自殺；一個「要人」因游泳喪生；一個軍官因酒醉墮河……這一切與整個發展過程無必然關聯的偶然事件，是不值得作家們去空費心神的。

作家們從現實生活中積蓄了經驗，結晶為思想，這種思想就是主題底骨幹。主題就是經過了作家頭腦底提煉和淨化而凸出了思想意義的題材。

在文學底歷史上，如「愛」，「死」，「犧牲」，「復仇」……之類的主題，我們曾發見過千萬次，看見過千百種不同的處理方法，因此被人稱做「永久的主題」。然而，隨着時代底推移，隨着現實底發展，這些所謂「永久的主題」也漸漸在文學底創造中失去了原來的光彩——一部分趨于死滅，另一部分則改變了它底意義。而同時，却有另一些新的光輝燦爛的主題繼之產生。那是出發自新現實的帶着新的思想內容的主題。

現代，文學底主題是在向着怎樣的方向演變呢？它底基本的方向是由以「個人」，「個性」為中心轉向於以「集團」，「階層」，「社會」為本位。過去的「永久的」主題「死」，「愛」，今天已經不再被進步的作家們當做個人底玄虛的、美幻的問題來處理。一個人底「死」底意義，不在於一個「個性」底消滅，

而在於個人對自己底集團、階層或民族的獻身，或是對敵對的集團、階層或民族的決鬥。「愛」底意義已經不是自然的個性底發揮，而成了一種階層的社會的行動。「犧牲」，「復仇」，已經不是一個自我摧殘或自我發揚的問題，而成了個人對集團或階層的盡責、盡義，成是集團、階層本身爲自己底生存、利益而爭勝的問題。

在我們底民族革命的抗日戰爭中，一切舊的主題都在這戰爭底強烈的光照之下，改換了新面目，輸入了新內容；而同時，都有無數的新主題在戰爭底進程中相繼產生。

在戰前，我們底未成年的兒童，大都停留在他們底學校或家庭裏，進行他們私人底學習或工作；而今天，千百萬的未成年者隨着他們家鄉底淪陷，隨着他們家庭底破毀，不能不遠離親屬，戰勝異常的艱苦，奔波萬里，加入戰鬥的行列，遠超過他們底自然能力所能勝任的限度，而担负起了爲民族獻身的任務。他們在

戰鬥中，在苦難中，完全改變了舊時的面目，鍛鍊成了堅強的新性格，以未來的新中國底主人底姿態，無畏地屹然站立在全世界的人民大眾之前。

過去，還跨不出閨閣、跨不出廚房、跨不出家庭、跨不出學校底門檻的婦女們，在戰爭波浪底激動下，在敵人凶暴底威脅下，她們一個一個、一羣一羣地跳出了她們原有的圍欄，卸去了她們底女性的裝束，解除了她們底精神上的桎梏，像男子一樣地穿上戎裝，穿上工服，執起槍，執起筆，活動着口舌，往來于民族解放的戰場上。在熱狂的工作底磨鍊中，她們底臉色變黑了，她們底身體變強了，她們底意志變堅了。她們逐漸洗去了女性底恥辱的烙印，而開始從人羣中直起腰來，和最堅強的男性並肩前進。

一向愛着土地，愛着莊園，愛着糧食，愛着牲畜，到昨天還是以貪慾、自私、胆怯爲標幟的農民們，今天，在敵人闖進了他們底村莊，踏進了他們底土地的時候，他們却以憤怒驅逐了自私，以勇敢代替了胆怯，有的決然拋棄了祖傳的

土地，親手燃燒了自己底家園，毅然投入了抗戰的軍隊；有的則組織了自己底鄉土的武裝，將經過自己耕耘的田地當作殲敵的戰場，發揮着民族底驚人的威力。

這一切新的事實——舊人物底改進，新人物底成長，給文學提供了嶄新的主題，值得作家們以之創造表揚時代精神的作品。

同時，在後方，在前線，我們隨時會發見許多幾乎使人不能相信的奇蹟：——從各地流亡來的手工業工人或手藝人，集合在一處，組織成了工業合作社，選擇一個窖洞，一間土屋，作為他們底工場，以新的組織統馭舊的技術，開始了他們從來不曾夢想過的大規模的生產事業；他們以那事業為自己底所有，而使自己做了那事業底主人；在那事業底集團的建樹中，逐漸洗刷了過去的生活底沈澱——貪慾、自私、被動的根性，而以可驚的速度培養起了主動的、自覺的、獨立的精神。

在敵人最先占領的河北廣大的平原上，幾百萬曾經受過敵人底凌辱的人民大

衆，在新的政治力量底激動之下，以集團的巨力戰勝了天然，改造了自古皆然的不可更易的地形，切斷了敵人底交通，阻礙了敵人底活動，完成了令人難于置信的、比「移山」更艱鉅的工程，將敵人封鎖在幾個死的據點裏；而他們則在那由自己底力量改造成的變換了面目的土地上，開始了物質和精神的偉大的建設。

這一切在將來會成爲「傳奇」的歷史底奇蹟，還不值得作家們當作新的主題，以創造記錄歷史道程的巨作嗎？

在中國，今天是一個永遠值得紀念的非常的時代，它改變了舊現實，創造了新現實，「奇異地教育了人——不是破壞了他，就使他回復了少壯」（高爾基）。

在這一個非常時代，作家底視野可以異乎尋常地擴大，從多變的現實底各面，攝取創作底素材，豐富文學底思想，充分地發揚題材底廣泛性和主題底多樣性。

問題：——

(一)「題材」和「主題」有什麼區別？試舉例說明！

(二)「題材」和「主題」有什麼關係？試舉例說明！

(三)文學作品底公式化和選取題材有什麼關係？試從新文學運動史上舉例說明！

(四)文學寫作者應該怎樣選取題材？

(五)文學主題演變底基本方向是怎樣的？

(六)今日中國底作家怎樣才能發揚題材底廣泛性和主題底多樣性？

(七)抗日戰爭中，產生了什麼新主題？試舉幾個例！

(八)抗日戰爭中，有些什麼舊主題改變了它底意義？試舉幾個例！

參考書目：——

「高爾基文學論集」

「新文學教程」——第二篇第一章

## 五 文學底創作方法

一九三〇年前後的幾年間，在德國出現了幾部轟動全世界的以世界大戰前後底德國社會爲背景的小說——雷馬克（Erich Remarque）底「西線無戰事」和「戰後」，格萊塞（Ernst Glaeser）底「一九〇二級」及「和平」卽是一例。這兩位德國作家都是以世界大戰前後德國底社會動亂爲題材，但是，他們所給予讀者的却是完全不同的東西。

雷馬克將戰爭寫成恐怖的獸性的衝動，失去了理性的原始的本能；參加戰爭的人們原來都是一樣的善良的少年，而在戰爭中却逐漸變成無人性的野獸；德國兵和法國兵原來無怨無仇，而在戰場中相見，則彼此都要求奪去對方底生命，只有極少有的機會才能發見人類底憐憫心；他們只是在泯滅人性的盲目中殘酷地互相慘殺，而從來不想或問一問這慘殺是「爲什麼」？或「爲着誰」？他們將掌

握自己底生命的權能交付給「命運」，而不去追究操縱自己底命運的是什麼人；他們犧牲而不知爲誰，他們要求生存而不知爲什麼；他們都是橫暴的野獸，也都是無知的可憐蟲。

而在戰爭以後，當大家歡呼着和平的時候，他們回到了故鄉，而他們所看到、所感到的是些什麼呢？昔年的同學——戰場上的戰友底悲慘的死亡和殘廢，故鄉和家庭底衰敗和破落；經過了戰爭底沖洗的人們完全改變了原來的面目，使自己都對自己感到陌生；……

然而，是誰主使了這戰爭？在這戰爭中犧牲的是誰？而獲利的又是誰？在戰後，那些人得到了悲慘和貧困？那些人得到了光榮和富足？這一切的問題，在雷馬克底著作中是沒有說明的。

可是，另一方面，格萊塞底作品告訴了我們什麼呢？在「一九〇二級」裏，他暴露了帝國主義戰爭危機底發展，在這發展中社會各階層底動態，以及戰事發

生後德國內的動亂。而在「和平」裏，他則明白地寫出了戰後德國革命勢力底成長，資產階層底反動，及小資產階層底偽裝的革命，勞動階層底代表要求革命和麵包，宣言着「革命的新興階級要權力……反對和有產階層自由主義的機會主義政黨講求一切妥協……」。而偽裝的工人政府，社會民主黨底代表者呢？則以機關槍答覆勞動大眾底要求，以屠殺和放火來摧殘革命勢力，以欺騙和造謠來侮蔑革命的大眾。於是，結局是以勞動大眾底下獄和死亡換得了有產階層和「社會民主黨」所要求的「和平」與「秩序」底實現。

請看，同樣是以世界大戰前後的德國底現實為對象，同樣以戰前和戰後的德國底動亂為題材，為什麼雷馬克和格拉塞所給予讀者的，會那樣地不同呢？這是因為雷馬克和格拉塞底世界觀完全不同的緣故。雷馬克站在小有產階層底人道主義的立場上看事物，所以，除了對殘酷、恐怖的現實表示感傷和悲嘆之外，不能對社會前途有所指示。而格拉塞則站在前進的勞動階層底立場上，代表着革命的

勢力說話，他不難看出社會底真實，也不怕揭穿社會底真實，因此，他能指出戰爭底真實的原因及勞動大衆底真正的出路。兩種不同的世界觀——階層立場，決定了這兩位德國作家對於同樣現實的兩種不同的選材法、觀察法和表現法。

其次，我們再來看另一個事例吧！

近幾十年來的中國，差不多無間斷地在水旱災荒，兵燹匪患底磨難中；古舊的農村飛快地瀕于破產，無數的農民被驅逐到了飢餓和死亡底線上。而造成這一切現象的總的原因，則是帝國主義底加緊的侵略和劫奪及與帝國主義相勾結的殘餘封建勢力底加重的搶掠和剝削。在這當中，遭遇着貧困、飢荒、顛沛、流亡及不合理的慘死底命運的，是千百萬農村和都市底下層大衆；而藉機發財和騰達的，則只有極少數的買辦、資本家、地主、豪紳及軍閥。

二十幾年來的進步的新文學作品，差不多全都是取材于這困苦、災難和變革的幾十年間的中國底現實的。這些作品怎樣地反映了辛亥革命以來的中國社會底

各側面，大家都是看到了的。雖然，我們還深感到新文學對於這幾十年來的中國現實的反映之不充分，然而，它們已經部分地反映了中國社會底真實，却是誰也不能否認的。

另一方面，我們還看到許多國際的進步作家，以各種的形式真實地表現了現代中國底現實，例如蘇聯愛德堡底「中國底再生」，德國基希底「祕密的中國」，意大利愛滋密勒底「上海——冒險家的樂園」，美國史沫特萊底「大地的女兒」，「二萬五千里」，以及法國馬洛爾關於一九二五——二七年大革命的小說「征服者」和「人的命運」等。

可是，同時，我們卻發見了一些奇蹟，這裏，我想舉出一個美國人底作品來做例。有一位叫做養珍珠 (Pearl S. Buck) 的美國女士，從小生活於中國底一個縣城 (清江) 中；一九三一年她發表了一部描寫中國農民生活的小說「大地」，以中國接連的災害、兵燹、匪禍為背景。它底中心的故事是敘述一個貧苦的農民

王龍底一生——他在鄉間遇到酷烈的旱災，不能再生活下去，於是帶着全家，跟着許多災民，逃往南邊的城市裏去謀生；在城裏靠着乞討和拉車過活；不久，革命波及了這城市，城裏的窮苦羣衆爆發了搶劫富戶的暴動，乘着「暴徒們」闖進富人之家的時候，王龍偶然從一個富人身上搶得了許多「金洋」，於是他就帶着金洋和家人回到故鄉去。在鄉間用金洋買了好的耕牛，從新耕起荒蕪了的田地。恰巧，他底老婆又在鄉間富戶家底牆縫裏發見了一包窖藏着的珠寶，於是王龍發財了。他拿珠寶到破落的地主家去買了田地，雇了長工。後來，「幾次三番，人們從本地逃開了，又回到本地來，然而王龍現在却一心一意將他的家業經營得這樣穩固。逢到荒年，他就靠得豐年的收穫，一直過活到明年，用不着再離他的本地了。他一心一意地經營，而且神們幫助他，七年間便年年有收成，每年王龍和他手下的人們所打的穀麥，吃過了還剩得很多。他每年爲的田畝添雇佃工，直至有了六個人，於是他在他的老屋後面建造了一所新屋……」（中譯本一六一頁）從

此以後，他就開始過起了富戶底享福的生活——討小老婆，拊小丫頭等等。

這部動人的「傳奇」（我只好稱它爲「傳奇」！）曾哄動了美國出版界，被推選爲「傑作」，而且得到了一九三一年度的普利澤文學獎金——這些，我們倒不覺稀奇，因爲美國人是把它當做「海外奇譚」看的。最奇怪的是竟然有「中國人」搶着翻譯，而且稱作者「不但熟悉了中國人的風俗習慣，還體會了中國勞苦大眾和家庭婦女的內心的苦痛」，「作者所抓住的簡直是中國目前最嚴重的幾個問題。主人公王龍可以算得佔着中國人口的最大多數的農民的典型」，「偏以都市貧民的暴動作爲王龍一生的轉換點，這正是作者的偉大的所在」（均見譯序）。特別值得注意的是這篇序文寫于「九一八」、「一二八」之後的一九三三年七月！

爲什麼正在帝國主義加緊對中國的劫奪，許多中國的前進作家及國際的進步作家（如愛德堡，基希，愛遜密勒，史沫特萊，馬洛爾等）寫着帝國主義底陰謀和橫暴及中國勞苦大眾底災難與鬥爭的時候，賽珍珠會寫出這樣一部光怪離奇的作

品，并且有中國人讚美呢？因為賽珍珠是以「外國人的丟角子是出于慈悲心」（見「大地」譯本一〇七頁）的一個觀念去觀察現實，貫串作品的，自然只看得見「外國人」底「慈悲」（給中國叫化子兩毛錢！），而看不見帝國主義底劫奪之殘酷（每年從中國榨取去幾千百萬金元！）；只看得見中國大衆底卑賤，自私和無能，而看不見他們底艱苦的勞作和英勇的鬥爭。而讚美她底作品的中國人呢？則正是受了帝國主義底麻醉或站在她底同一立場上的帝國主義底幫閒者。

這些事實說明了什麼呢？說明即使是同一的題材，經兩個世界觀完全不同的作家底處理，會產生出完全不同的意義。因為他們對於事物的觀察法、感覺法既完全不同，自然會由同一的題材取出完全不同的主題。

由作家底世界觀所決定的對於事物的觀察法和感覺法，在文學上就叫做「創作方法」。而由題材到主題，則必須經過「方法」底橋樑。題材經過了方法，兩者結合起來，才會產生主題。

文學底主題之產生，不能離開創作方法；創作方法又決定于作家底世界觀；而作家底世界觀則依從于作家底社會的立場。因此，文學上的一切問題——由題材、方法以至主題，離開了作家底社會立場和階層關係，是無從解決的。上舉的作家，由同一的題材產生了不同的主題，直接由于創作方法底殊異，間接則在于社會立場底不同；作家底社會立場就是決定創作方法的前提。

通常所謂「創作方法」，都是統括作家底世界觀（對於事物的觀察法和感覺法）和表現法（對於事物的傳達法）而說的。世界觀是作家底內的問題，由此決定作家對現實（題材）的關係；表現法則是作家底外的問題，由此結合作品和讀者的關係。不通過作家底表現手法，文學底內容是無法傳達給讀者的。

爲什麼表現手法必須和世界觀相聯繫呢？因爲作家所要表現給讀者看的，正是自己對於現實的認識和理解，而認識和理解則由對於現實的觀察和感覺而產生。所以，不同的觀察法和感覺法會產生不同的認識和理解；而要傳達這認識和

理解，就必須採取適應于這種認識和理解的表現手法。

因此，文學上的表現手法是以作家底世界觀爲先決的條件——作家對於事物沒有正確的態度，正確的看法，就不能正確地表現那事物。

以上，是世界觀與表現法底常規的關係。可是，在某種特殊情形之下，也會發生另一種不正常的關係。即作家爲着某種因由，而故意採取與他底世界觀不相調和的表現法，則無論他怎樣努力去鞏固他自己底世界觀，也會無意間被與那表現法相連結的世界觀牽累，一方面模糊了自己底立場，另一方面削弱了那種表現法底效果。因爲這兩者本質上是不能調和的。

假使要拿眼前的事例來說明，那末，最適合的就是目前流行的所謂「利用舊形式」的寫作。現代的中國作家，遷取現代的題材，傳達現代的觀念，而偏偏採用（所謂「利用」）前代封建社會遺留下來的表現手法（例如京劇底表現法），那結果是混亂了自己底觀念，也毀壞了那種表現法——這類事實是我們隨時可以看到的。

由此，可以證明作家底主觀的世界觀和表現法底主觀性，是不能分離，不能對立的，兩者必須統一于創作方法同一的系列內。

然則，作家底世界觀是怎樣確定的呢？是否決定于他所出生的階層？——即是否出生于貴族之家的一定是代表貴族，出生于資本家底家庭的就一定代表資本家呢？不是的。在世界革命底歷史上，我們已見過不少背叛了自己所出生的階層而為另一階層底利益而鬥爭的革命者。作家也沒有例外。例如英國底雪萊（註一）和拜倫（註二）都是繼承着貴族底血統的人物，然而他們却是新興資產階層底

註·（一）雪萊（P. B. Shelley）——英國底浪漫主義大詩人。一七九二年生于貴族底家庭裏；而在未滿三十歲的那年，他底名字便刻在羅馬新教徒底墓地裏的一塊碑石上了。他是一個反對傳統、反對因襲、反對宗教，而歌頌自由的前進的、代表新興資產階級的革命詩人。

（二）拜倫（Lord Byron）——英國底浪漫主義大詩人。一七八八年生于貴族底家庭裏，他是一個反抗傳統、渴望自由、謳歌人性底解放的最勇敢的戰士，曾經遭受守舊的英國和意大利底放逐，親身參加了希臘底爭取自由與解放的戰爭。一八二四年死于希臘。

「自由」和「解放」的最勇敢的歌手。

這些事實說明了作家底世界觀並非決定於他所出生的家庭，而是決定於他所投身的社會。社會的實踐才是真正的決定作家底世界觀的條件。

例如一個作家假使和工農大衆生活在一起——和他們一同操作，一同休息，一同娛樂，一同鬥爭，那末，他是必然以他們底立場爲立場，以他們底世界觀爲世界觀，像他們一樣地觀察事物和感覺事物的。

雖然，我們也看見過以觀念底改造爲改造世界觀底開始的作家。然而，假使觀念底改造沒有和生活底實踐取得一致，那末，那樣的觀念底改造終究是無基礎的，站不住腳的。結果是造成高爾基所說的「世界觀」與「世界感覺」底分裂，也就是「思想」和「感情」底矛盾。

例如，有些小有產階層的作家，在觀念上雖然同情勞動階層，而且極力要和他們一致，但是，生活底實踐却沒有和他們取得聯繫；以致自己心裏常常帶着崇

敬的觀念想着勞動階層，可是一旦遇到真實的勞動者，却覺得感情上不能和他協調，甚至憎惡他，害怕他，或輕蔑他。因為他觀念中的勞動階層和現實的勞動階層是不一致的。蘇聯一部分的「同路人」(註三)作家在革命勝利之後，終于逐漸動搖，游離，背棄了勞動階層，反叛了革命，主要的原因即在於此。

因此，離開了生活底實踐的觀念之改造，是玄虛的「空中樓閣」；世界觀是決不能脫離生活實踐而孤立地確立的。

(三)「同路人」作家——蘇聯十月革命之後，有一部分小有產階層出身的作家，同情革命，擁護蘇維埃政權，被稱為「革命的同路人作家」，簡稱「同路人作家」。如「鐵甲列車一四六九號」作者伊凡諾夫，「腐植土」作者賽甫琳娜，「騎兵團」作者巴倍里，「穴熊」作者萊奧諾夫，「都市與年」作者費金，「一週間」作者里白丁斯基等是代表的人物。

(二)兩個不同的作家對於同一的題材，爲什麼會表現出兩種不同的意義？試從

中國新文學作品中舉例證明！

(二)基希、愛遜密勒、愛特堡、馬洛爾、史沫特萊和賽珍珠同是外國人，他們

底作品同樣取材于中國，爲什麼所表現的內容那樣不同呢？

(三)什麼叫做「創作方法」？

(四)題材、方法和主題之間，有怎樣的關係？

(五)世界觀和表現法之間，有怎樣的關係？

(六)決定作家底世界觀的主要條件是什麼？

(七)「思想」和「感情」之間發生矛盾的主要原因是什麼？

(八)改造觀念(思想)的先決條件是什麼？

參考書目：——

「新文學教程」——第三篇第二章。

「祕密的中國」(基希著，立波譯，「天馬書店」出版)。

「上海」——冒險家的樂園」(愛遜密勒著，阿雪譯，「生活書店」出版)。

「大地」(賽珍珠著，胡仲持譯，「開明書店」出版)。

## 六 浪漫主義

「文學上有兩種基本的潮流或傾向，便是現實主義和浪漫主義。」（高爾基「我的文學修養」）

這是歷來文學創作方法底兩個不同的方向。在過去的文學史上，創作方法雖然經過了種種的變遷，曾被標上種種「主義」之名，然而從它們底本質上區分，則不外兩個基本的方向——「浪漫主義」和「現實主義」。

依據歷史發展底順序，我們先來考察浪漫主義底性質吧！「浪漫主義底定義雖然一向就有好幾個，但是一切文學史家都承認的正確完全的定義，却不會有過，現在也還沒有。」（高爾基）

因此，我們要了解「浪漫主義」底內容，列舉定義是沒有必要的。這里，我想從歷史底考察開始。浪漫主義的文學產生于十八世紀末至十九世紀初的歐洲。

這時期的歐洲底主要的政治變動，就是在法國大革命之後，繼之而起的民主政治底失敗，拿破崙底專政，宗教的權威底復興，拿破崙底遠征以及各被征服國底反抗等。

歐洲的浪漫主義文學最初發達于德國。當時的德國是在喊着「鐵」與「血」的政治家俾士麥底統治之下，他統一了德意志，以尚武的皇權併吞了許多小聯邦，破壞了封建的牧歌的社會，而普魯士則變成了它底屬國。至一八一三年，終于爆發了反抗拿破崙的獨立戰爭。德國底浪漫主義就是在這樣的政治情形之下發達起來的。

要了解德國底浪漫主義文學，不能不追溯到歌德和席勒（註一），他們本身雖

（註一）歌德 (Johan Wolfgang von Goethe) —— 一七四九至一八三一年，德國底大詩人。

席勒 (Friedrich Schiller) —— 一七五九至一八〇五年，德國底大詩人兼戲劇家。

兩人同樣被稱為德國浪漫主義底先驅。

然不是浪漫主義者，然而却做了浪漫主義底開路人。歌德和席勒底青年期的作品，都是受了德國人底所謂感情底「不羈的奔放」及對於自由的要求和叛逆的衝動所感印，而表現着對於傳統的反抗精神。席勒底名作「強盜」是一篇反抗舊社會的宣言書，他底強盜不是草莽英雄，而是革命者；他們並不搶奪，而是在懲罰，在對社會的不合理復仇。在席勒底初期詩歌裏也個人性地表現着反抗底情緒。歌德則積極地要求自由的抑制的人性底發揚，情慾底權利。

他們對於藝術的要求是：——第一，超越在現實之上；第二，和物質、自然保持着相當的距離。他們提倡人性的崇拜，提倡人類理想主義；反對依附着現實，反對抄錄現實？

歌德頑強地主張：藝術家最重要的不是對於自然的真實，而是對於藝術的真實。他推重理想的奇辯主義。

席勒底戲劇雖然預言了未來的事件，但是，對於歷史的無興趣，對於現實的

相當隔離——即主觀主義和理想主義，却始終是當代文學底一致的特點。後來的浪漫主義者底對於傳統、對於現實的厭惡，在席勒和歌德底作品中，已經明白地看到了。

承繼了席勒和歌德底傳統，正式地結成了德國底「浪漫派」，而代表着當時德國文學底主流的，是些什麼人物呢？「一個害肺病的肉慾的、懷着肺病的神祕的渴望的、世界大同派的信徒——諾伐麗斯。一個屈伏于幻覺與加特力教的病的傾向之諷嘲的憂鬱病者——蒂克。一個無強力創造，而却又有着天才的叛逆的傾向，可是因為急迫的虛弱便屈伏于外部的權威的天才——施萊蓋爾。一個具有鴉片烟鬼的半狂人的幻想的、放蕩的空想家——霍甫曼。」（註二）（見勃蘭兌斯

（註二）諾伐麗斯(Novalis)——德國浪漫派作家，原名哈典貝爾格(Friedrich von Hardenberg)，諾伐麗斯是他底筆名。一七七二年生于舊貴族的家庭中，死于一八〇一年，長詩「奧夫塔丁根」(Hilf mirchen von Otterdingen)是他底主要作品。

蒂克 (Ludwig Tieck) —— 德國浪漫派作家，一七七三年生于柏林，是一個製繩者底兒子。重要作品有「威廉·羅威爾」等小說。

F. 施萊蓋爾 (Friedrich Schlegel) 霍甫曼 (Theodor Hoffmann) 都是與諾伐歷斯，蒂克同時代的德國浪漫派作家，前者以一七九九年出版的『路新德』為代表作；後者以『惡魔的藥』、『分身』、『狗貝爾岡扎最近的冒險』等為主要作品。

### 著「十九世紀文學之主潮」第二冊

這些浪漫主義者認為：自我的藝術的高能與詩人的放恣是不能服從任何法則的。那種浪漫主義的冷嘲及自我的戲謔和幻像的播弄，就是從這種思想中萌芽出來的。

因此，他們底藝術和生活底原理是一種純精神力底產物；浪漫主義是帶着極端的精神的性質。他們底作品都是離開現實的自我的複製，活動在超現實的幻想的世界裏。

他們所欲傳達給讀者的，不是事物底本身，而是事物底暗示或幻影。他們往往使我們在微明中，在神祕的月光下，在夢裏看到浪漫主義底姿態。

他們以放縱的不安的幻想底表現代替了真實的人類性格底描繪。不論是諾伐、屬斯、蒂克、施萊蓋爾、霍甫曼底作品，都有一個共通點，即輕蔑一切法則的自我擁護或絕對的個人主義的擁護，這是由反對傳統的自由要求出發的。但是他們所要求的自由，却不是社會的或政治的權利（這是他們所不關心的），而是個人主義的自我享樂，他們底主張是：「我們應當歡喜有些人服從于規則，爾藉此可以把其餘的我們從苦役中解放出來。」于是，這樣的限于「我們」的自由，結果變成「了無目的的怠惰！」怠惰，無法則，享樂！這是遍長在浪漫主義者的野地裏的三葉的金菜花。」（勃蘭兌斯）因此，對於他們，「無目的」就是浪漫的天才底別稱，無目的的就是怠惰，而怠惰就成了「優越者」底表徵和特權了！

由此，我們可以看到：由席勒和歌德開了路的德國浪漫主義，到了正式的

「浪漫派」手裏，已經發生了質的變化。在席勒底詩劇裏，我們曾聽到這樣的呼聲——

「不，暴君的權力也有一個界限，

到了被壓迫者無處可以伸冤的時候，

到了負擔不可忍耐的時候——

他鼓着勇氣上求于天，

取下他的永遠的權利，

那高高的懸着的不可分割的，

顛撲不破的，像是星辰一般的權利。

自然的原始狀態再次回來，

人和人平等對立着。

假如甚麼都不生効力，

就有劍給他做最後的手段了。」

——見席勒最後的劇作「威廉·推爾」——

而到了「浪漫派」底作品裏，這樣健康的聲音絕跡了；而代之以暗淡的、灰色的、病態的憂鬱和幻想。對於傳統的反抗，對於社會的自由的要求，到了他們手裏，都變成放縱的個人的享樂了。

這種傾向表現在政治上，就是盲目的祖國愛（反對法國底革命精神）和對於過往的追懷。而反對因襲也轉化成了對於「復古」的想望。

A. 施來蓋爾曾經崇拜過「自由思想」，稱民主政治為「唯一的政府的合理的形式」，可是，後來却改宗于「加特力教」，變成神祕派與教會的忠實奴隸；在作品中提倡反動的專制主義。諾伐麗斯曾經是一個汎神論者，一個反專制的共和國之渴望者，而後來却將國王讚美為地上之神，反對宗教革命，擁護法王的政治權力，渴望封建制度底復興了。

這是德國浪漫主義者底普遍的行徑。因為他們都是封建貴族底代言人，最初雖然有過一時的追隨新興市民層底民主政治的企圖，但是一到新興的勢力撼動了他們自己底生活基礎的時候，他們立刻就轉向于封建王權底擁護方面去了。他們所要求的原來只是讓大多數人服從規則，而將他們自己從苦役中解放出來，過無目的的享樂生活！

其次，我們再轉眼到英國底浪漫主義。十九世紀初年，英國底最大的事件是對法國拿破崙的戰爭。這戰爭是在反動的王黨政府底指揮下進行的。隨着戰爭底開始，英國王黨政府宣佈了「人身保護法」底中止，擴張了愛德華三世舊法令中的叛逆罪底範圍，廢止了集會結社，請願，出版的自由。在擊敗拿破崙的滑鐵盧底戰烟中，一切腐朽的王座都重新被建立起來，用作壓迫國民底自由的堡壘。在全國三千萬居民中，保有選舉權的只有一百萬人。富人壓迫窮人，貴族壓迫平民，是當時英國底普遍現象。

因此，當時英國文學底社會背景是異常黑暗的。而在這黑暗的背景中發達起來的英國浪漫主義文學却不像德國那樣單純，而發展為兩種傾向：一方面是熄滅了曾在他們胸中閃灼的向自由的微火，而變成王黨專制政治的擁護者的貴族的詩人（這一羣人像德國底浪漫派一樣）；另一方面則是反抗傳統的專制政治，而呼喚自由，歌頌解放的民衆的戰士。前一派底代表者是華慈華斯和斯歌德（註三）；他們成了英國皇家底貴賓；後一派底代表者是雪萊和拜倫，（註四）他們則遭了本國

註（三）華慈華斯（William Wordsworth）——英國底湖畔派田園詩人，生于一七七〇年，死于一八五〇年。是一個君主主義者。

斯歌德（Walker Scott）——英國保守的浪漫主義詩人，一七七一年出生于貴族家庭，「瑪米安」，「米德羅西安的心臟」是他底最主要的作品。

之放逐。

華慈華斯，斯歌德雖然也歌唱着「自由」，但是，在他們底理解中，「自由」是一種限定的東西，是英國特有而其他國家所未有的權利，即受自己支配而不受外國專制君主底暴壓的國家權利。因此，華慈華斯底「給自由的獻詩」所歌頌的是各國對於拿破崙的反抗，而斯歌德也稱拿破崙爲「坐在火焰的王座上的惡魔」。

他們一方面對代表新興市民層的拿破崙挑戰，另一方面則渴望代表沒落的封建勢力的布爾蓬王朝底復興。甚至將對於拿破崙的嫉恨轉變爲對於法蘭西的憎惡。他們將全部的精神，全部的愛，都寄託在「英國」身上（華慈華斯關於英國寫着：「全世界的希望都在你一身」）。

他們頌讚英國底憲法，認那憲法本身就是「自由」。而且稱君主立憲的英國爲模範的國家，得大多數人民底愛戴，爲國民底理想的目標。在他們看來，即使是壓制，但出現在英國就不算壓制了；即使是暴政，但施行在「君主立憲國」之下，

便不是暴政了。

而雪萊和拜倫則將民衆引向尙未達到的理想去。他們底「自由」不是已實現在一個國家或一種憲法裏的，而是一種未完成的理想。他們強烈地感覺到：在英國底自由的憲法之下，是不會有真正的政治的、宗教的和社會的自由。他們無意頌讚祖國，因為他們感覺到在這土地上的可怕的壓迫——沒有思想的自由，著作的自由，行動的自由。他們看到：這國土裏統治的貴族是僞詐，掠奪，榨取，強制的。

雪萊對自由歌唱着：——

「你的凝視比雷電的閃光還銳利，

你的脚步比地震的足音還迅速；

你使大海的怒號無聲；你的熱視

使火山熄滅；太陽的明亮的燈火

對於你如潮溼的燐火。」

這種自由是人類精神的永恆的叫喊，是國民大眾底永無休止的要求——在各時代，它以各種不同的名稱和姿態而出現。

拜倫則對號稱「自由」的英國寫着：——

「我 有很大的理由來愛世上那塊地方，

它具有本來可以成爲最高貴的國家的資格；

.....

啊 只要她能夠真實地、充分地睜得

她的偉大的名字現在是怎樣普遍地爲人所憎惡；

全世界是怎樣地在渴望着

刀劍擊穿了她的胸；

一切的國家是怎樣把她看成他們的最惡的敵人，

比最惡的敵人還更可惡，這個一度受人崇拜的虛偽朋友，她曾經打着人類的自由的旗號，可是，現在甚至要枷鎖住他們的心了；——

只是奴隸頭兒的她還要驕傲

自己是自由之身麼？許多國家

是在囚牢中，——但那獄吏，他是誰呢？

也不過是楹杆與門門的犧牲者而已。

對着囚徒們搖幌着獄鎖的那可憐的特權，

就算是自由麼？他也同樣地不能夠

享受曠朗的大地與新鮮的空氣，

他看守着那鎖鍊，是和那些被鎖住的人們一樣。』

拜倫以超越「祖國」底觀念的熱情，攻擊專制的王黨政治，揭穿她底「自由」的偽裝。

雪萊和拜倫所要求的是真實的大衆的自由——雖然他們還沒有具體地把握到實際的要點——和華慈華斯，斯歌德等底限定的「自由」是完全不同的。

當雪萊被人控告犯「無神論」罪，而判決剝奪了他對於子女的監護權，將他兩個親生的孩子搶去，交給教會的牧師管理的時候，他寫了一篇沉痛的詩給他底僅存的小兒子：——

「他們取走了我的親愛的哥哥和姊姊，

他們把他們養成與你不相合的人；

他們使微笑消滅而且使眼淚枯乾

那對於我必定是聖潔的。

他們把他們在年青的時候就縛在  
一種惡害的信仰與一種犯罪的道路上；  
而且他們將詛咒我的名字與你，  
因為我們是無懼怕而自由的。

不要怕那暴君將會永久地統治，  
或是怕那有惡害的信仰的僧侶；  
他們是站在氾濫的河流的邊緣上，  
他們曾用死染紅了河的波浪。

那河流是從無數的峽谷的深處湧出的，  
它湧着泡沫，涵湧着，膨脹着在他們的周圍；  
我看見他們的刀劍與皇笏漂浮着

像沉船的破片似的，在永恆的波濤上。」

這無異雪萊對於封建政權的挑戰底宣告，對於王黨統治底命運的預言。雪萊底「自由」底概念，戰鬥底目標，在這里是更加明確化了。

雪萊在他底浩壯的名詩「西風歌」底末節裏寫着：——

「啊！像波濤，樹葉或雲彩似地舉起了我來呀！

我落在生命底荆棘上！我流血！

時間的重荷鎖住了壓服了一種

與你太相似的不馴順的、迅速的、高傲的東西。

把我作成你的豎琴，如森林那樣地：

縱使我的樹葉像森林的樹葉似地枯落算什麼呢？

你的巨大的諧和的聲音

將從雙方取出一種深沉的秋天的音調，  
雖然悲哀却是甜蜜。你，兇猛的精神，

成爲我的精神吧！你，慍悍者呀，成爲我吧！

驅逐我的死的思想散及於宇宙，

像驅逐那促起一種新生的枯葉，

而且，把這篇詩變成了像咒文似地，

像從永不熄滅的火爐裏吹起灰與火花，

散開了我的語言在人類間！

把我的唇給這個未覺醒的世界

作成一個預言的喇叭吧！啊，風呀，

如果冬天來了，春天能夠遠遠落在後邊嗎？」

「不馴」、「迅速」、「高傲」、「兇猛」、「慍悍」——這是雪萊底精

神，他要以這樣的精神將他底語言傳播到人間，作爲一個預言者，喚起這個未覺醒的世界，來迎接那即將到來的「春天」。

雪萊從少年時代開始，就以一個自由思想的戰士底姿態而登場，他底最初的作品就反抗着國王和僧侶，反抗着那「使世界上住着惡魔，地獄住着人，天國住着奴隸」的宗教，反抗着政府底斜惡和司法者底卑鄙，反抗強制結婚，反抗壓迫婦女；而當一八一九年曼柴斯忒發生騷動，騎兵隊受命虐殺徒手羣衆的時候，雪萊就毫不躊躇地站在大衆方面。他懷着「一種改造世界的熱情」，企圖以他底詩篇激起國民底光明的衝動和對於自由的熱望，而走向比現狀更優良的真實的黃金時代去。

拜倫和雪萊一樣，也是個勇敢的「爲自由」的戰士。關於法國革命底挫敗，他寫着——

「可是，自由！你的旗幟雖是破碎的，但像是與風相抗的暴風雨的流注似地

飛舞着；

你的喇叭的聲音，雖然一刻斷續了，一刻熄滅了，

那暴風雨仍然留下了最高的聲音；

你的樹散落了他的花朵，而且那樹皮，

爲斧子所鑿，看着是粗糙而無價值，

但是樹的汁液存續着——而且我們看見那種子，

就在北方的民族的胸懷裏都深深地種植着；

所以將有一個更好的春天產生出更甘美的果實。」

——「柴爾德·哈羅德」第一篇——

當自由底旗幟受了摧殘的時候，拜倫却看見了自由底種子一直播散到北方的民族底胸懷裏，並且預言着「將有一個更好的春天產生出更甘美的果實」，這是證明他「爲自由」的戰鬥底堅決和對於「自由底勝利」的確信。

對於希望着別國援助的被征服的希臘人民，拜倫喊着：——

「世襲的奴隸們呀！你們不曉得——」

誰要解放自己便得着手進攻嗎？

必要用他們的右手獲得勝利嗎？

加利亞人或莫斯科人會來援救你們嗎？不會的？

真的，他們可以壓服你們的驕傲的掠奪者，但自由的祭壇並不會爲你們而燃起燈火。」

——同上——

這是拜倫對於希臘的民族解放鬥爭的忠實的箴言，也是對於一切被壓迫民族的大胆的激勵。而且，他不僅止於詩底歌唱，而且以自己底行動作了他底歌唱底保證，他親身參加了希臘底獨立戰爭，而且在那里終結了他底生命。

他反抗一切橫暴的壓迫，而使自己成了全世界的受難者底代言人。他底血液

爲着美國底奴隸，爲着愛爾蘭底被虐待者而沸騰。他讚嘆法蘭西底革命，鞭擊英國底攝政王（他說：「雖然愛爾蘭是在飢饉，偉大的喬治却重有二十斯通」），成了全歐洲的革命者底代言人，各國的亡命者，放逐者，被壓迫者，謀叛者都張開眼睛注視着他。

雪萊和拜倫所有這一切的特點，在德國底浪漫派作家中是完全找不到的。拿那被稱爲「靈魂的詩人」的諾伐麗斯來做例吧！他雖然也歌唱「自由」，但是，他底「自由」的理想是什麼呢？是情慾的享樂。他寫着：——

「我向着那方法，

在那里一切的痛苦，

將是歡快的戰慄。

不久我將自由，

爲狂喜所陶醉，

臥在愛的懷抱裏。」

他以「精神的」爲標榜，珍視「無顧忌的情感」底熾熱，追尋着內慾的自我享樂。

他愛「神祕的夜」甚於光耀的白日。他寫了一首「夜之讚歌」：——

「我轉向你來，神聖的，不可言傳的，神祕的夜！

「遠遠地橫臥着那個世界，就好像它沉落在深邃的墳墓裏；周圍是荒涼而寂寞的。我的心弦哀愁地動蕩着……

「那白日像是多麼可憐，多麼幼稚，它的離別是多麼歡喜，多麼幸福！……

「我的親愛的夜之甜蜜的太陽！現在我醒了，因爲我是你的，也是我的。

「你會對我宣傳那給與生命的夜之福音，把我作成了一個人。」

「用精靈的灼熱的火焰將我燒化吧！使我更靈妙地而更親密地和你合體，而且使那新婚的夜成爲永恆的。」

在夜之頌讚中，也看得見他底火熱的情慾。

他愛「死」，稱死爲「結婚的夜」？在他看來，死者是半活的，而活人則是半死的。

他也歌詠「自然」，但是自然在他底筆下，也變成了迷幻的夢境。在「月光歌」裏他唱着：——

「在湖的那方有閃爍的火焰，

山頂上蓋着一片金黃；

灌木莊嚴地瑟瑟着且屈着頭，

把他們閃光的綠色的頭顱集在一處。

波濤哟，你是給我們滾出

月亮的可親的圓臉的反射麼？

樹木認識它，對着它那迷幻的光，

歡快地伸展開它們的樹枝。

精靈開始在波濤上跳舞，

夜之花發出諧調的聲調展開它們的花瓣，

在那樹葉叢密的地方，

夜鶯醒了，述說着它的夢境，

它的聲調像明澈燦然的光線流動，

迎着那山邊上的回聲。」

以這來和雪萊對於自然的描繪相比較，是怎樣鮮明的對照呀！雪萊這樣地寫

看海灣底風景：——

「太陽是溫暖的，天空是澄清的，

海波迅速而光明地舞蹈着；

青色的島與雪白的山帶着

紫色的白晝透明的力。」

一個是光明，溫暖的陽光下的景色；一個則是幽凄、陰冷的月夜裏的幻影。

諾伐麗斯並非沒有理想，他曾經以神祕的語言預言了神聖的王國底出現：——

「新世界出現了，

黯淡了那最光明的日光，

在叢苔的廢址中，

看奇異的未來的光輝，

從前看爲通常的事，

現在像是神奇了。

愛之王國來臨了，

童話開始構成它的故事。

.....

世界變成了夢，我們的夢變成了世界，

我們相信爲許久以前所有的事，

現在我們看見從遙遠處漸漸來近了；

幻想必要有自由的戲弄，

必要隨其所欲地織成它的網，

這里隱蔽着，那裏展開着，而最後

把一切溶解成幻的烟霧。

憂愁與歡快，死與生命

在這裏以最內在的同情織成一個：

那會享受過最高的愛情的人

將永不能治癒他的傷痛。」

他底理想是「黯淡了那最光明的日光」，是「世界變成了夢，我們的夢變成了世界」，是「幻的烟霧」。總之，他底「新世界」是建設在自己底內部的，神祕的世界，而與外部的現實的世界沒有關聯，因此，他不會對實際的自由懷有熱情。所以，他說：「國王是一個被舉到世上之神地位的人」，「上帝確實如我們似地是個人的、人性的。」

這和雪萊底反對專制政治，頌讚希臘底獨立戰爭，說：「沒有上帝！……：世界一切的宗教都排斥理智的研究。對人要求信神的是權威，而這個神只是基于若于的權威者的主張的，……：」是一個很好的對照。

對於諾伐麗斯，真理是參與迷幻，對於雪萊，真理是自由；對於諾伐麗斯，

真理是已經確固樹立了的強有力的教會，對於雪萊真理是鬥爭的被壓迫的異端；諾伐麗斯底真理是皇帝與法王，雪萊底真理則是被輕蔑而無權力的大衆。

這是諾伐麗斯和雪萊底對比，也是一切保守的浪漫主義者（由華慈華斯，斯哥德，以至F.施萊蓋爾，蒂克，霍甫曼等）和激進的浪漫主義者（如拜倫等）底對比。

高爾基說：「在浪漫主義中，我們必須分別兩個完全不同的傾向：一個是被動的浪漫主義——粉飾現實，努力使人與現實相妥協，或使人逃開現實，在自己的內心世界中作無益的躲藏，使人沉溺于「人命運之謎」，「愛」，「死」等思想中，使人牽涉到不能用思辯、直觀所能解決，而必須由科學來解決的謎之中。積極的浪漫主義則企圖鞏固人們對生活的意志，在人們的心中，喚醒對現實之一切壓迫的反抗心。」（「我的文學修養」）

前者是沒落的封建貴族底辯護者，後者則是新興的市民階級底代表人。因為

十八世紀末至十九世紀初的歐洲底情勢，一方面是新興的市民階級勢力底勃興，另一方面是保守的封建貴族勢力底急落，當時全歐洲底一切政治，社會，宗教的事變都可以這兩個社會層底犬牙交錯的鬥爭來說明。因此，在浪漫主義的文學中，也產生了這兩個完全不同的傾向。不區別這兩個傾向，是無法真正地瞭解浪漫主義底文學，也不能理會浪漫主義的創作方法。

根據上面的歷史事實底敘述，我們可以了解浪漫主義的創作方法底一般的特點，是不以客觀的現實，而以主觀的理想為出發點；反對傳統的桎梏，主張人性的解放，尊重個性底發揚。

然而，這一般的特點表現在兩種不同傾向的浪漫主義上，却成了完全不同的性質：

在消極的浪漫主義方面，這些特點表現為純粹的個人底放縱，情慾的不羈的事業；而以對於過往的追懷，對於自然的憧憬，以及神祕的渴望，夢幻的玄想，

作爲對現實的抗議。因此，他們對於現實的關係是隱遁、脫逃、退避，實質上成爲對現狀的妥協或保守。

而在積極的浪漫主義方面，這些特點則表現爲反專制、反王政、反宗教、反暴壓的改造世界的熱情；而以對於未來的希望，對於自然的熱愛，以及自由的理想，解放的要求，作爲對現實的宣戰。因此，他們對於現實的關係是進取、挑戰、鬥爭、爲受難的大衆呼籲，爲被壓迫的民族聲援，實質上成爲對現狀的戰鬥或改造。

這兩種浪漫主義是同胎的兄弟，雖然產生在同一的時代底胎胞中，然而却各有着完全不同的獨特的性格。他們所走的路，所給予現實的影響，也是完全不同的。前者是拉住現實，而後者則是推進現實。

問題：——

(一) 德國浪漫主義文學底特點是什麼？

(二)英國浪漫主義文學底特點是什麼？

(三)雪萊和拜倫是代表那一階層底意識的？

(四)諾伐麗斯是代表那一階層底意識的？

(五)浪漫主義底一般的特徵是什麼？

(六)被動的浪漫主義和積極的浪漫主義有什麼區別？試舉例說明！

參考書目：——

「十九世紀文學之主潮」第二、第四冊（丹麥勃蘭兌斯著，侍桁譯，「商務

印書館」出版）。

「我的文學修養」（高爾基著，林逸夫譯，「天馬書店」出版）。

「新文學教程」——第三篇第二章。

## 七 現實主義

現實主義的文學創始于十九世紀初，而以十九世紀末爲它底全盛期。它底發達，是以有產階層底勃興爲發端，而以有產階層政權底確立爲頂點。而進入二十世紀，隨着資本主義社會基礎底動搖，現實主義也轉趨于衰落，而發生了質的變化。所以，現實主義底全行程是不能離開有產階層底歷史命運而獨立的，它是有產階層文學底基本潮流。

現實主義始創于法國底斯丹達（註一）和巴爾扎克。但是，斯丹達雖然採用素朴的純粹寫實的手法，却象長于精細的心理解剖；巴爾扎克雖然專注于現實的社會生活場面的素描，却免不了有一些放縱的虛想和主觀的誇張。如前所及，巴爾扎克自己也說過：「藝術底使命並不是模仿自然，而是表現自然。」這和福洛貝爾

註（一）斯丹達（Stendhal）——一七八三至一八四二年，法國大小說家，「紅與黑」是他底著名的傑作。

(註二)以後的現實主義者之間，是有着很大的距離的。因此，高爾基說：「我們談到巴爾扎克，……却不能完全正確地說他們到底是浪漫主義者，還是現實主義者。」（「我的文學修養」）

現實主義底真正的創始者，應該推福洛貝爾。左拉（註二）論到福洛貝爾底「波華荔夫人」說：

「現代小說底公式，散佈在巴爾扎克廣大的著作裏面的，找到了自己底明確的表現，在一本四百頁的書裏。新的藝術底法典就寫在那上邊。」

我們如果換一個說法，說：「現實主義底法典就寫在那上邊」，也是完全恰

註(一)福洛貝爾(G. Flaubert)一八二一至一八八〇年，近代現實主義底開山祖，法國大小說家；「波華荔夫人」是他底代表作。

註(二)左拉(E. Zola)一八四〇至一九〇二年，法國作家，自然主義底大師，他底傑作有「小酒店」等。

當的。這確實是現實主義文學底第一部完成的作品，也是典型的作品。

關於藝術，福洛貝爾曾經說：

「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，努力寫出它底真實形態。自然底模仿應該是藝術底目的。而服從這模型，就是藝術底手段。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。」

〔福洛貝爾書信集〕

很明白的，福洛貝爾所要求的，是藝術家底純然旁觀的態度和藝術作品底純粹的客觀性。冷靜地模仿自然，在自然（現實）底模仿之中，隱蔽了自己底個性，自己底主觀的感情，這就是作家底任務。

譬如波華蒞夫人之死的場面，福洛貝爾是這樣地描寫着的：——

「艾瑪坐了起來，彷彿就是那被人用電氣驅使的屍身一樣，髮散、眼呆、

神情惶駭。……一陣抽掣的動作將艾瑪推倒在被褥上了。大眾都近前來，她從此不在了。」

「本來在一個人死後，總有一種自然而來的驚惶，這種無中生有的突然變幻，是難于了解，難于相信的。沙爾瞧見艾瑪沉寂無聲地僵臥，便撲到她身邊喊着：

「上帝臨汝！上帝臨汝！」」（李青崖譯本五六二至五六四頁）

在這一段描寫裏，是完全看不見作者對於主人公的感情的。他既不憂傷，也不悲嘆，只像新聞記者記錄新聞一樣，冷談地寫着主人公底神態、活動。他對於主人公們，似乎完全是無情的——沒有愛，也沒有憎；對於主人公們底變動，似乎毫無感動的——沒有同情，也沒有反感。他完全是一個冷靜的旁觀者。

我們再拿巴爾扎克在「從妹貝德」裏，關於男爵夫人之死的描寫，來比較一下吧：——

「三天之後，在前一天晚上受了最終的祕蹟的男爵夫人，就瀕了死境，而歐見全家人垂着淚環繞在她的周圍。在臨嚙氣之前的瞬間，她執着她的丈夫的手，緊握着。而附耳向他說：

「我的朋友，我能給你的，是只有我這條命了：轉瞬之間，你就可以自由了，而你可以再娶一個愚妻男爵夫人。」

於是，他們歐見了一件會成爲很稀奇的事體，一些淚從一個死者的眼中流出來了。惡的兇暴，把一位天使的忍耐給打倒了，而使她在永劫的彼岸邊上，流盪出來她一輩子裏所給人聽見的那唯一的非難的言詞。」（穆木天譯本六二五頁）

在這裏，是誰都看得出作者在爲誰激動，作者底同情是屬於那一邊的。

由此，我們可以看出從巴爾扎克到福洛貝爾，在創作方法上發生了一些什麼變異，而福洛貝爾才是開始奠定了現實主義底基礎的第一人。後來的自然主義（

客觀的現實主義底極端者——左拉等都是以福洛貝爾爲師範，爲楷模的。因此，我們如果說在福洛貝爾底藝術作品中，可以看到現實主義底規範，而在福洛貝爾底藝術理論中，可以看到現實主義底綱領，是並不過言的。

後來的左拉，發展福洛貝爾底理論，解釋自然主義底性質說：——

「自然主義是復歸于自然。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，在作品裏，抽象的人物，虛妄的事件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故事來代替。……作家要盡量地多收集已往論理的順序所啓示的人類記錄，而根本重新構造，這就是自然主義。」（左拉「論自然主義」）

這里，更具體地說明了現實主義的創作方法底幾個特點：

第一，「直接的觀察」，「正確的解剖」，「實有物底承認和描寫」——他

們是主張像觀察自然現象一樣地觀察社會現象，把社會的人還元爲自然的人，當做一種自然物來觀察。他們着重科學的態度，主張作家要像生物學者在顯微鏡下檢查微生物一樣地觀察人，客觀地記錄人物底狀貌和活動。這無批判的客觀主義是現實主義的創作方法底一個基本特點，它是與有產階層底純客觀的科學精神血脈相承的。

第二，「抽象的人物、虛妄的事件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故事來代替。」——這在文學方面，是浪漫主義底一反動，而在社會方面，則反映着有產階層底熱狂的爭取政權的時期已經過去，現在是到達了冷靜的鞏固政權的時期。他們排斥出發自作家底（也是階層底）主觀願望的虛構的人物和事件——絕對好的或絕對壞的——而要求實存的人物和生活底真實的記錄。這種冷靜的旁觀態度，是反映着有產階層底改造世界的熱情之消失，而開始發覺了自己底社會（資本主義社會）內部的缺陷。

他們排斥虛構底真實的動機，是拒絕美化人類的幻想和改造世界的願欲；他們是主張對社會事物不加以價值判斷，而平等地看待的，換句話說，就是不要避忌醜惡，而要面對醜惡，只要那醜惡是真實地存在的。

左拉批評巴爾扎克說：

「他底幻想，那不規律的幻想，不曾知道抑制，而且想要在怎樣一種普遍的基礎上改造全世界，這所刺激我的，多于給我的誘惑。假如我們底小說家祇有這一種幻想，那末他只能將病態的現象、奇物，存在於我們底文學歷史裏。」

因此，他是崇拜福洛貝爾遠勝於巴爾扎克的。他比較福洛貝爾和巴爾扎克底小說手法說：——

福洛貝爾底「小說底構成僅只結合在一些幕景底選擇和它們底發展底若干諧調的佈置上面。幕景完全是日常的……所有越軌的虛想都在驅除之列……他

底小說公開着、宣告着每天每天發生的種種事件，沒有把任何意外的東西拿到自己手裏。……巴爾扎克也給自己底大部的小說以這樣的日常生活底現實主義的插繪，但是當走向這種關於寫作底正確的特別顧慮之前，他先消費了很多的光陰在放縱的虛想上，在妄誕的悲劇和偉大底探索上。」

「小說家必須要殺死那個英雄，如果他祇想接受日常生活底一般的行爲。英雄，我這里解釋作出格地擴大的人性，解釋作吹過了比例的橡皮人形……巴爾扎克底一些小說，就負傷在他底吹大自己底英雄們底那種傾向上。他總以爲他們在他底下出現得還不夠十足高大。」

他是強調着：小說裏拒絕「藝術家底狂熱」，而主張以「平均的水準衡量一切」的，於是，福洛貝爾成了他底典範，而巴爾扎克就不能使他滿意了。

爲着更明確地了解福洛貝爾和巴爾扎克之間的差異，我們來對照一下他們介紹他們底主人公底手法吧！

福洛貝爾在「波華荔夫人」中，這樣地介紹他底主人公艾瑪（未來的波華荔夫人）出場：——

「一位身穿鑲着三道花邊的藍呢裙的青年女子，立在住宅簷前迎迓波華荔醫生，隨後，她引他走入廚房，其中燒了一大爐的火。早飯的食品，都盛在大小不等的鐵罐子之內，圍着火爐沸騰。許多洗過而未乾的衣衫，都懸在爐子的煙筒後面，煤鏟火鉗和吹火的手風箱，都是很偉壯的，件件都磨擦得和刷亮的鋼板一般。兩邊牆上，掛滿了許多映着爐火發光的廚用器具，這時爐火的光彩，已經和那些從玻璃窗子所透入的朝曦相接觸了。」

「……這時一個女僕將一幅絨布撕開作為綳帶，而艾瑪小姐也着手縫一些墊布。因為她尋找針包的時間過久，她父親很有點不大耐煩；她却甚麼話也不回答；但是縫紉的時候，不免將自己的指頭刺破了好幾處地方而將指頭攔在口中吮唾。」

「沙爾瞧見她指甲的光潔，頗爲詫異。這些指甲是鮮潤的，尖尖地削得和杏仁相似，大概第艾泊縣的象牙物品，也沒有那樣打磨得好。她的手並不美，顏色是白中帶青，指骨很像帶點乾瘦的樣子；並且也過于長了，而周圍的界線也不甚曲折。她的美麗的地方，就是那一雙眼睛；雖然顏色是黃黑色的，但是因爲有了睫毛的陪襯，就像是黑漆漆的，並且那眼波誠實地射到您身邊，總帶着天真浪漫的勇氣。」

「廳子中的空氣不大和暖，她一面吃飯，一面發抖，這個可以從她那腴潤的嘴唇上看出來，她在緘默無言的時候，本來有一個咬嘴唇的習慣。」

「她的項頸從一條雪白的折領中伸出。她的頭髮從頭頂中央分開，依着頂骨的起伏，露出很細巧的界線，每邊捲成一個蓋住耳環而隨着太陽穴微微波動

的漆黑髮髻，但是在腦袋後部，這髮髻却混合而成一個很縝密而爲這鄉下醫生在他有生第一次所看見的大髮髻。她的兩頰彷彿兩片薔薇花的瓣兒。在她的衣

紐之間，也和男子一樣掛着一幅玳瑁眼鏡。」（李青崖譯本二三頁至二六頁）  
福洛貝爾是在極平淡的日常瑣碎底夾敘中，描寫着主人公艾瑪底肖像，而且極力將她寫得平凡，不完整，在寫着她底美點的時候，也不掩蔽她底缺陷。

我們再來看巴爾扎克在「從妹貝德」裏對於他底女主人公（美的歐爾斯丹和醜的貝德）的描繪吧：——

「歐爾斯丹很像她的母親，但是，她具有着自然地成爲波狀而且豐富得驚人的金絲髮。她的色艷是像真珠貝母的光澤似的。人們從她身上很清楚地看出來是一個真正的結婚的果實，一個絕端地崇高而純潔的愛情的果實。一種在容色上的情熱的激動，一種在臉面上的歡愉，一種青春的活潑，一種生命的鮮艷，一種健康的豐滿，振蕩在她的外週，而產生出一些電光來。歐爾斯丹是引人注目的。當她那對紺青色的眼睛，泳在那種被天眞所注入了的液體裏，停落在一個行路人的身上的時候，那個人就要不由地渾身顫慄了。並且，使那些金

髮美人們的乳白的臉面上成爲白璧之瑕的點點的雀斑，連一個都沒有長在她的面孔上，因使之保有着原來的色艷。高大的個兒，豐滿而並不肥胖，有一條同她的母親的身軀一樣高雅的苗條的身軀，她是值得在古代作家中隨便濫用的那個女神的稱號的。而且，無論誰，若是在馬路上看見了歐爾斯丹，都會禁不住叫喊說：「我的天呀！好漂亮的姑娘呀！」她是真正地天真爛漫的，所以，她進到家裏來，總是說：「可是，真怪啦，媽媽，你同我在一道，他們爲什麼都喊：漂亮的姑娘呢？你不是比我更漂亮麼？」……」（穆木天譯本五三——五四頁）

「比愚妻夫人小五歲，然而爲費謝爾老大的女兒的里斯貝德·費謝爾，是太沒有她堂姊那樣漂亮了；因此，她是非常地嫉妬阿德琳的。嫉妬是作成了那個充滿着各種 *Eccentricity* 的性情的基礎。 *Eccentricity* 這個用語，是英國所發明的，所指示的，並不是小人物的，而是大人物的奇癖。伏支的十足的莊家姑

娘，瘦瘦的，焦燒的顏色，黝黑耀目的頭髮，厚厚的捻成一串的眉毛，很有氣力的大長的胳膊，在她那副長長的猿猴樣的面孔上長着些疙瘩，這就是那個處女的簡單精確的肖像畫。」（同上五四——五五頁）

這兩個人物——歐爾斯丹和里斯貝德底對比，在巴爾扎克底筆下，差不多是安琪兒和惡魔底對比。一個使人看見她底美麗而顫慄，一個則使人接觸着她底醜陋而害怕。顯然，這裡是表現着作家底主觀的「放縱的虛想」或「狂熱」的；他不是以「平均的水準衡量一切」。

如果說巴爾扎克的是詩的描繪，那末福洛貝爾的就是散文的敘寫。這裡，表現着從巴爾扎克到福洛貝爾的現實主義底轉換，也表現着福洛貝爾——左拉的現實主義底特點。

因為他們以「平均的水準衡量一切」，所以在作品中很少擴大的精警的場面，而總是以「平鋪直敘」的方法，按照事實底順序，將各個日常生活的平凡的場面

連接起來。而對於每一個場面，都給以同等的細密的敘述。他們是極力保持着那「孤獨的觀察者」底旁觀的態度，而不願加入自己底主觀的判斷的。

譬如「波華荔夫人」底敘寫，不以沙爾和艾瑪底會見爲起點，而從沙爾底童年敘起；最後，也不以艾瑪之死爲終結，而一直寫到沙爾之死，以及波華荔小姐，勞伍爾先生和霍邁底着落。這是充分地表現着福洛貝爾——左拉的現實主義底「平鋪直敘」的手法。

他們對於個別場景的敘述底細密，幾乎到了使讀者不耐的程度。且拿「波華荔夫人」中關於「農業展覽會」底場景的敘述來做例吧！

「農業展覽會開會的時期居然到了！開會的這一天，自從一大早，所有的農民都站在門口佈置他們的預備：大衆拿許多花草樹葉結在「村政公所」的大門上面；門前的草地上搭了一座大帳棚，預備擺設筵席，普拉司對着教堂前面的中央部分，擺下一座小砲，預備在州長和受獎的農業家到場時燃放。布熙村

的民團——因為庸威村並沒有這種隊伍，也開到庸威，和畢類所統帶的本村救火團聯合。這天他戴了比往日所用還高一些的領子；滿身戎裝，越顯出他身上的剛健不撓的豐采；彷彿他全身的主要部分，都由他那一雙按着節奏而挺直地運動的腿子托住。因為在收稅員和民團的司令官兩人中間，發生一種競爭的意味，因此各人爲着表示自己的本事，便各將自己所統率的人員各自分開操演。我們間歇地看見許多紅色的肩章和黑色的皮甲來了又去，去了又來！這是不待完結而又重新起頭的現象。我們從來沒有看見這樣從縱隊化爲橫隊的救火隊！幾家土財主從頭一天就將房子的牆壁洗刷；三色的國旗在半開半掩的窗口飄蕩；所有的咖啡館和酒店都是滿的；在這天的晴朗天氣中，許多漿得挺硬的布帽，五顏六色的圍巾和金的十字架，一齊炫着日光；彷彿比雪還清潔一點，並且彷彿將禮服和戎裝的單調顏色的味兒加了一些煊染。附近和田莊的婦女從馬上走了下來，便將她們那些鈕住以免弄髒的裙袍上的鈕針拔去；而她們的男

子，却依然將蓋住帽頂的手帕的角用牙齒咬着。

『成羣的人從村子兩頭的口上進了大街，他們隨後又分別鑽入小巷和屋子去了；並且有時，居民從那些帶着麻紗手套而出門赴會的小土財主們的背後，發見叩門的聲音。居民最欣賞的東西，就是村政公所門前的行政官給懸台上所擺的兩盞高架大燈；門口的四根大柱跟前插了四根掛着綠色而盤了金字的小旗的桿子。大眾瞧見有一面是盤的「提倡商業」，第二面是「提倡農業」，第三面是「提倡工業」，第四面是「提倡美術」。』（李青崖譯本二二〇——二二二頁）

作者底企圖原是以「農業展覽會」為背景，而敘述波華荔夫人和洛朵爾夫之間的曖昧關係底發展，然而，寫到展覽會的時候，他却連旗子上所繡的字都不肯忽略一個。

特別明顯地表明這類「平衡的細密」的特點的，是在如下的一些地方：——

當寫到波華荔夫人和洛朵爾夫正在談着表明愛情底進展的密話的時候，作者

竟夾進了這樣的一段冗長的敘述：

「但是，因為有一個搬運一大堆椅子的人走到他們的後面，所以他們祇得暫行分離。這個人搬的東西很多，以致旁人祇見他兩隻木鞋的尖子和兩隻伸得挺直的胳膊，這就是開金井的工人雷第善度，他向着熱鬧的人堆中搬了教堂的許多椅子過去。對於和他利益相關的事，他很有許多理想，他這回找了一個利用展覽會的方法，現在居然達了目的，所以他竟應接不暇。在場的人因為天氣頗熱，便爭論這些帶檀香味兒的坐位，於是動了一番尊敬的心，將他們笨而厚的脊梁靠着這些被臘燭殘油污壞的椅子靠背。」（同上二三二頁）

他們底作品以事件底平舖的敘述為主體，因此，他們是非常注意於事實底直接的觀察或採集的。左拉曾經說到寫小說的過程：——

「自然主義的小說家要寫一本戲院的小說，他從這普通的意念出發，還沒有獲得任何一種概念或任何一種事實之前，他底第一件工作就在這方面——他

要去搜集所有的、一切能夠探詢到的關於他決定要寫的那個世界底東西。他認識某一個演員，他就能看見某一種演劇……其次，他必須和最熟悉這一類事情的人們談話，去搜集各種的告白，逸事，圖片。然而，這不是全部工作。他還必須讀一切書面的文件。最後，他須親身到那類地方去，在任何戲院裏消磨幾天光陰，以便鑽研戲院的狀態底頂細微的節目，他須消磨一兩個夜晚在任何女演員底休息室裏，努力去儘可能的感覺戲院的氛圍氣。當所有這類材料一齊包圍住他的時候，他底小說自然而然寫成了。

小說家底權限僅僅在合理地分配事實……

現在，興趣已經不是集中在故事底魅力上；反之，故事越平凡和普通，却越有特色。」

我們再拿一件事實來說明左拉怎樣實踐他底理論吧！一八九五年，他爲着寫作一部長篇小說「羅馬」，跑到意大利底羅馬去收集材料。當時協助他工作的意

大利作家A渥哲狄記載着他工作底情形說：

「左拉有着他的工作程序單，擬就的問題，完全準備好了只待填寫的紙片等，正像到闇黑的亞非利加去的、有着隨手可以取到的測量地質和人體的器械及第一號箱、第二號箱等等小木牌的自重的探險家一樣。首先，他想要認識羅馬，地形和建築物：三天；隨後，羅馬居民各階級的風習：四天；隨後，教廷內部和教皇萊昂十三世個人：三天；隨後，羅馬經濟和社會的狀況，尤其是勞工的狀況：僅僅兩天。……以下類推。」

由此，我們可以看出左拉是完全以事實底敘述作為作品底主體的。也正因為他們忠實於事實底蒐集和記載，所以在作品裏，無情地指摘出了資本主義社會裏一切的罪惡，黑暗和不合理，實際上盡了批判資本主義社會的任務。

高爾基說：

「這種潮流（現實主義）的特質便是它的銳利的合理主義和批判主義。這現

實主義的創造者，是知識上超越自己的環境，很明白地在自己階層的粗野的肉體力後面，看見其社會創造的無力的人。這班人可以稱做布爾喬亞的「浪子」。

……布爾喬亞的浪子們的文學，在其對現實的批判態度上，頗有價值；但是那些短篇長篇的作家們，當然不能夠指出那些腦滿腸肥的小市民所造成的骯髒的無政府狀態的出路。只有少數的，而且特別是第二流的作家，才追隨着通俗的哲學和有力的批評的指示，去把不能妥協的矛盾勉強妥協，以圖肯定布爾喬亞社會制度的欲求，武斷地隱蔽明瞭的可厭的虛偽的那些明白的真理。」

「布爾喬亞的浪子們的現實主義是批判的現實主義。批判的現實主義，雖然揭發了社會罪惡，描寫了被家庭習慣，宗教誠條，法律規進等所束縛了的個性底生活和事件，但是不能對人們指出逃開這個束縛的出路。」（「和青年們的談話」）

這是近代現實主義底本質。

近代的現實主義者底最大部分，都違背了自己底階層利益，暴露了資本主義社會底黑暗，具備着對自己底階層和社會的批判的勇氣，然而，他們底社會地位却限制着他們底發展，使他們止於暴露，止於批判，而不能看到它底前途，指出它底出路。

問題：——

- (一) 巴爾扎克和福洛貝爾之間，有什麼差別？
- (二) 福洛貝爾和左拉的現實主義底特點是什麼？
- (三) 福洛貝爾和左拉底藝術理論之基本原則是什麼？
- (四) 現實主義的創作方法底社會背景是怎樣的？
- (五) 現實主義的創作方法底優點是什麼？
- (六) 現實主義的創作方法底缺點是什麼？

(七)試從「波華荔夫人」一書來研究現實主義的創作方法底一般的特點？

參考書目：——

「高爾基文學論集」。

「新文學教程」——第三篇第二章。

「外國作家研究」(「生活書店」出版)。

「波華荔夫人」(福洛貝爾著，李青崖譯，「商務」出版)。

「從妹貝德」(巴爾扎克著，穆木天譯，「商務」出版)。

## 八 新現實主義

浪漫主義的創作方法底特徵，是不根據于客觀的現實，而出發自主觀的理想，并企圖以這理想來反抗傳統，改造世界；因此，這是一種極端的主觀主義的方法。運用這樣的方法，在消極方面，是粉飾現實，歪曲現實，掩護現實底本質，消泯現實底鬥爭；而在積極方面，亦不過渴望未來，幻想美善，反抗傳統的束縛，爭取個性的解放。它以空想爲出發，也以空想爲依歸，雖然有時也能傳達出時代底精神，然而却往往不能表現出現實底真實。

現實主義的創作方法底特徵，是拘泥于客觀的存在，排除主觀的判斷，以旁觀的態度觀察現實，處理現實；因此，它只能暴露既存的「事實」，而不能預示現實發展底前途；它雖然批判了社會底現狀，却不能改造社會底現狀。

新現實主義的創作方法，一方面要克服脫離現實的純主觀的浪漫主義，另一方

面要克服拘于現實的純客觀的現實主義，而在向上的新進階層底社會的實踐中，尋求主觀和客觀底統一。因為只有為時代底中軸的新進階層底主觀的願望是社會現實底客觀的行程相一致的，他們底主觀的要求，也正是現實底客觀的方向。

新現實主義的創作方法，就是以這新進的階層底立場為基點，由此貫徹作家底主觀和社會底客觀，以把握現實底真實。

代表沒落階層的文學者為什麼不能挽救他們文學底危機，而克服他們文學底缺陷呢？並不是他們不能了解他們的文學底真正危機和缺陷在什麼地方，而是他們底階層立場限定了他們，使他們不能正確地反映客觀的現實，并指出現實底前途，因而也就不能克服他們的文學底根本的缺陷。因為如果正確地反映客觀的現實，并指出現實底前途：那就無異宣告自己的階層之滅亡——這，除了巴爾扎克、托爾斯泰等幾個特殊勇敢的違反了自己底階層主觀，洞見了現實底行程的優秀作家之外，是一般作家所不能做到的。

文學上的「真實」底問題，不是個別作家底才能、技術或手法的問題，而是階層立場底問題。新現實主義的創作方法，首先是以階層立場來區別于前此的創作方法，它底一切其他的特點，都是以此為出發的。

高爾基解釋新現實主義說：——

「作家必須理解着：他……不是以靜止的姿態，像風景畫似地描寫人，而是在不斷的運動和行動中，在他們間底無限的矛盾中，在階層和集團和個人底鬥爭中來描寫人們。」（「論社會主義的現實主義」）

新現實主義的創作方法——不是旁觀地處理現實，而是主動地觀察現實；不是把現實當做靜止的自然現象，而是當做發展的人類活動（實踐）來看。這是它和舊現實主義根本不同的地方，也正是它較舊現實主義更徹底，更深刻，更完全地貫徹它底客觀主義的理由。

只有在運動和發展中觀察人底活動，才能真正地理解現實底真實。因為「人」

並不是單純的生物學的（所謂「自然人」），而是社會的。他，不是隔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階層底一員。

社會現實是在不停的發展和變化之中，而永無靜止的時刻；作為社會底一員的人，也永遠是在現實底發展中變動着的，昨天的貴族，軍官，今天可以變成流氓，小偷，殺人犯；昨天的高等貴婦人，今天可以變成墮落的賣淫婦。這一切的變動從單純的個性上是尋找不出正確的解答的；只有從社會底演變和階層底興衰（例如一次革命運動）中，才能得到正確的理解。

一個人底性格不是單純地代表着他自己，而是代表着一個階層；一個人底變動，不是單純地由他個人決定，而是由他所屬的社會層決定；因此，代表前進的新興階層的作家必須從錯綜複雜的階層關係底糾葛中，去分析個人底性格，把握個人底性格。只有從階層關係中去了解「人物」，才能將他表現得單純明確。

然而，所謂將人表現得「單純明確」，却不是將人物單純化的意思。單純化

只會使人物變成無血無肉的公式。新現實主義是必須堅決地和片面化的公式主義作鬥爭的。

高爾基說：

『我們不能把現在的一般人物單純化，我們必須明確地提示：他底內部的混亂與分散，他那一切的「感情和理性的矛盾」。』（「論戲曲」）

因此，他提出：『在所要表現的各個人之中，於階層的共通的特性之外，還必須看出在他是最特徵的、而結局則是決定他底社會行爲的個人的特性。』（全上）

然則，高爾基所提出的人物底「個人的特性」是否與上述的「階層的特性」相對立的呢？不是的。他只是提起人注意：不要把「階層牌子」從外部貼到人底身上，而要求作家深入人性底內部，從內部去了解人。

因爲「人是多方面的，有的人是饒舌的，有的人是沉默的；有的人是執拗而

利己的，有的人是胸無成竹的。文學者恰如生活在客番漢，俗物，熱狂者，空想家，快活人，勤奮者，怠惰者，善良人，毒者以及對一切無所關心的人們底環舞的圈中。』（論戲曲）

一般的階層的特性通過個人而表現出來，就不再是「一般的」，而成了特殊的（個性化）了。例如木羅式加和圖販夫（註一）同樣是鑛工，但是他們底性格除了某一些共同的特點之外，還有許多不同的地方；而里斯貝德和阿德琳（註二）同是屬於貴族的婦女，却表現出那樣相反的對照。因為除了他們同屬於一個階層這共通點之外，還有他們各自底不同的歷史和環境，這不同的歷史和環境就決定了他們底各個人的特點。

但是，這各人底不同的歷史和環境却是不能超出整個的階層底歷史和環境之

註（一）木羅式加和圖販夫——都是蘇聯法捷耶夫底名作「毀滅」中的人物。

註（二）里斯貝德和阿德琳——都是巴爾扎克底名作「從妹貝德」中的人物。

外的，猶如楊子江底巨流雖然在中途分爲無數的支流和細流，然而却沒有一條支流或細流能脫離主流而獨立存在一樣。而所謂「個人的特性」也只是階層的通性底內部的分支，而不是超越階層的通性之外的獨特的存在。因此，華理亞（註三）底放蕩不同於艾瑪（註四）底放蕩；歐貞尼（註五）底癡情不同於安娜·卡列尼哪（註六）底癡情；而奧倫斯基（註七）底負心又不同於洛朵爾夫（註八）或查里·葛朗台（註九）底負心。

註（三）華理亞——「毀滅」裏的人物。

註（四）艾瑪——福洛貝爾底名作「波華茲夫人」裏的人物。

註（五）歐貞尼——巴爾扎克底「歐貞尼·葛朗台」裏的女主人公。

註（六）安娜·卡列尼哪——托爾斯泰底名作「安娜·卡列尼哪」底女主人公。

註（七）奧倫斯基——安娜·卡列尼哪「裏」的人物。

註（八）洛朵爾夫——「波華茲夫人」裏的人物。

註（九）查里·葛朗台——「歐貞尼·葛朗台」裏的人物。

作家要創造活生生的真實的性格，不能離開人物底階層的屬性；而同時却也不能僅以賦與「階層的通性」爲滿足。他必須把握住人物底個人的特性，深入而擴大之，使它尖銳化，明確化，并且通過這種個人的特性，使一般的階層的通性具體化，形象化，這才是藝術地完成的性格底創造（參看下節「文學底概括性」）。

新現實主義的創作方法，並不是只要求作家寫「今天」，寫眼前的現實；它也容許作家寫「昨日」，寫「過去」。然而，新現實主義底寫過去却不是像消極的浪漫主義那樣，讚美過去，誘起讀者對於過去的懷念。反之，它是要強固讀者對於社會改造的信心，而引起讀者對於過去的憎惡。高爾基批評蘇聯的青年作家「還沒有足以使讀者誘起對於過去的憎惡心的那種能力。因爲……他們與其說是在使讀者遠離過去，寧是在不斷地使讀者想起過去，在讀者底記憶中把過去加以強化，加以固定化，使其凝集起來。」（「論社會主義的現實主義」）

然則，新現實主義者應該怎樣描寫過去呢？他如果「要使過去之毒害的、罪惡的醜污更被照明出來，更容易使人理解的話——必須在自身中發展那種從現在所達到的高處及從未來之偉大目標的高處去觀察過去的醜惡的能力。」（高爾基「論社會主義的現實主義」）

新現實主義底描寫過去，不是單純地記錄過去，也不是懷舊地追溯過去，而是以現在和未來為準繩，來批判過去底腐敗和罪惡，銘記着歷史底進步的里程，而強固人們對於未來的信心。

然而，新現實主義的作家們底事業，却「不僅是在于批判舊現實，或者暴露舊現實底惡德底傳染性。他們底任務是研究，具象化，表現，并由這些手法來肯定新現實的。青年作家們必須學習觀察在陳舊的腐敗物底冒烟中，怎樣燃起、怎樣發旺着未來的火焰。」高爾基「論現實」

新現實主義者必須在現實底變革過程中看出新事物底成長，肯定這種新事

物，并且預示出這種新事物底明日的行程。

新現實主義者是不僅要回顧昨天，明辨今天，并且要瞻望明天，鼓起讀者底爲尙未實現的未來事物之實現而不屈地鬥爭的熱情和勇氣，使可能的事物轉化爲現實的事物，使個別的現象轉化爲普遍的現象。

高爾基強調着：

「我們的藝術必須立足于比現實更高的地方，不使人類脫離現實，而使人類高于現實之上。這可說是浪漫主義的說教嗎，要是這句話是指的社會主義的英雄主義，是指的在今日我國所習見的生活之新的諸條件下的創造力底文化革命的熱情，那末就說它是浪漫主義也可以；但這決不許與席勒 雨果及象徵主義者所稱道的漫浪主義相混同。」（「論戲劇」）

這樣的漫浪主義底成分，並不是從外面加進于新現實主義之中，而是原來存在于新現實主義底內部的，是新現實主義底本體之一部分。爲着區別于舊的浪漫

主義，我們稱它爲「革命的浪漫主義」。

高爾基曾經指出：革命的浪漫主義基本的特性，首先是在於對現實的積極的和遠矚的態度，它尖銳地和記錄事實或照相式的表現方法相對立。革命的浪漫主義要求從現實底一切矛盾鬥爭中看出新事物底誕生和長成，以及妨礙這新事物底成長的舊事物底掙扎和潰滅，而明確地、誇張地強調着新事物底勝利，寄與這未來的勝利以狂烈的熱情，激起人們對於新事物底前途的熱誠的期望和堅固的信心。

革命的浪漫主義要求作家以全部的熱情來擁護新生的力量和打擊陳腐的力量，創造最鮮明的，尖銳的，浮彫性的對立的形象。這種鮮明化的形象，雖然帶着作家底主觀的強調，然而，却仍是出發自現實，以現實爲基礎，而不是出發自空想，以空想爲起點的。這也正是根本不同于舊浪漫主義的地方。

革命的浪漫主義要求以誇張的浮彫的形象來指明現實底尖銳的對立和鬥爭，

不僅是表明作家對於事物的熱愛或厭憎，同時也發揮着對於讀者大衆的巨大的教育作用。因爲只有那樣誇張的對立的形象，才能給予讀者以最強烈的印象，激動他們底沸騰的熱情，使他們愛護新世界底創造者，憎惡舊世界底支持者，而以自己底英雄的行動，來做這種熱情底實際的保證。

上述的革命的浪漫主義底特性，也就是新現實主義底本質的一面。新現實主義實際是綜合着現實主義和浪漫主義底雙重特性的。

高爾基曾經說：

「我們說到巴爾扎克，屠格涅夫，托爾斯泰，果戈里，萊斯珂夫，契訶夫那班著名作家，却不能完全正確地說他們到底是浪漫主義者，還是現實主義者。優秀的藝術家中，現實主義和浪漫主義是常常結合在一起的。」（「我的文

學修養」）

而在另一個地方，他又說：

「我們底現實是永垂萬世的，牠底價值值得以偉大的繪畫來紀念，值得以形象來概括。……難道我們不應該設法將現實主義與浪漫主義融合起來成爲一種第三形態，能夠以更顯著的色彩，更高尙和更能知真價的情調來描繪那偉大壯烈的現實嗎？」（論文學及其他）

新現實主義就是高爾基所期望的這種第三形態。它是承繼着巴爾扎克，屠格涅夫，托爾斯泰等優秀作家底優良的遺產，而以新進的階層底世界觀的光輝來照透它，發揚它，強化它，使它更呈現出燦爛發烈的光彩，以照透今天底壯偉的現實。

高爾基自己就是它底第一個實踐者，因而也是創始者。他在文學生活底初期，就寫過帶着強烈的革命的浪漫主義色彩的「瑪加爾·周達」，「鷹之歌」，「暴风雨中的海燕」等，以及「折爾卡士」，「二十六男和一女」，「奧羅夫夫婦」等現實主義的作品。而在他後來的一切作品中，一直是不將現存的事物和期望的事物，

今日和明日，現實和空想割離開來，而是將它們統一在自己底創作方法中，那就是包括着革命的浪漫主義的新現實主義的創作方法。

高爾基不斷地強調着思想、預見和想像在藝術上的效用，而反對單純地將藝術看做具體的感性（感覺和感情）的東西。在新現實主義的創作方法中，思想和感情，想像和印象，豫見和直感，是完全地統一着的。新現實主義者決不忽視文學上的思想底作用，也不過分地強調文學上的思想底作用。忽視思想底作用，結果是使文學成爲單純的事實底記錄（法國自然主義作家岡果爾兄弟（註一〇）就是顯著的例子）；過分地強調思想底作用，則結果是使文學成爲單純的概念底宣傳。而在作品中看不見有血有肉有生命的活生生的人物，則是這兩種偏向底共同的缺點。

註（一〇）岡果爾兄弟（Euvord de Ganceurik, Jules de Ganceurik）——十九世紀後期的法國自然主義作家，以文學作爲「生活底記錄」，他們底作品都是記錄事實的瑣瑣門風俗誌。

新現實主義就是堅決地反對這兩種偏向，而要求活生生的真實的人物底出現的。

新現實主義，在不同的國家，在不同的時代，可以有種種不同的稱呼。例如在今日底蘇聯，是被稱做「社會主義的現實主義」，那末在別的國家是否也可以用這同一的稱呼呢？不是的。高爾基將這問題解釋得非常明白。

他說：

「最近有一位文學者，發表了有趣的發見，說果戈里是「社會主義的現實主義」者。……文學上的現實主義，是處理人類生活活動的真實事件的。在「巡按」，「死魂靈」的時代，俄羅斯有社會主義性的事實，是什麼地方都沒有，而且誰也不會見到的。這是誰都知道的事。因為這重要的理由，文學家果戈里是不能把那種事實反映在富萊斯泰可夫（註十二），乞乞可夫，梭巴開維支，諾士特

註（一一）富萊斯泰可夫——果戈里底「巡按」裏的人物。

留夫，潑留希金（註十二）及其他典型人物底社會的活動中。說果戈里是社會主義的現實主義者，是胡說。……文學上的社會主義的現實主義，只有作爲由勞動實踐所提出的社會主義創造的一切事實底反映，才有出現底可能。」（「和青年們的談話」）

在今天底別的國家，雖然也像當日底俄國一樣，還沒有由勞動實踐所提出的社會主義創造的事實，然而在新進階層底勢力普遍地擴大的今日，社會主義的現實主義底原則却是可以普遍地適用於各國的。

今天中國底現實，是舉國一致（不分階層，不分黨派地團結一致）實行抗日的民族革命戰爭，爭取澈底反帝反封建的民主政治底實現。反映這樣的現實的新現實主義，我們可以稱它爲「抗日的現實主義」。

然而，不論是稱做「社會主義的現實主義」或「抗日的現實主義」乃至其他，它

註（十二）是果戈里底「死魂靈」裏的人物。

底本質(新現實主義的創作方法底原則)還是不變的。

問題：——

- (一)新現實主義的創作方法底基本特點是什麼？
- (二)代表沒落階層的文學者爲什麼不能挽救他們的文學底危機？
- (三)新現實主義和舊現實主義底根本區別在那里？
- (四)人物底「階層的通性」和「個人的特性」有怎樣的關係？
- (五)新現實主義怎樣處理「過去」和「未來」？
- (六)革命的浪漫主義底特性是什麼？
- (七)革命的浪漫主義和舊浪漫主義底根本區別在那里？
- (八)新現實主義和革命的浪漫主義之間，有怎樣的關係？
- (九)在新現實主義的作品中，思想、預見和想像發生怎樣的作用？

參考書目：——

「高爾基文學論集」

「新文學教程」——第二篇第三章。

「毀滅」〔法捷耶夫著，魯迅譯，「魯迅全集」之一〕。

「從妹貝德」〔巴爾扎克著，穆木天譯，「商務」出版〕。

「波華荔夫人」

「歐貞尼·葛朗台」〔巴爾扎克著，穆木天譯，「商務」出版〕。

「安娜·卡列尼娜」〔托爾斯泰著，周覓譯，「生活」出版〕。

「死魂靈」〔果戈里著，魯迅譯，「文化生活社」出版，「魯迅全集」之一〕。

## 九 文學底概括性

在過去的現實主義者之中，曾經有人提倡過記錄事實的文學，例如岡果爾兄弟就是一個例。這里所說的記錄事實，就是指個別的部分的事實底複寫，直接的經驗底再現。然而，個別的人物或個別的事件底正確的記錄，却不能說是現實底「真實」之正確的反映；因為個別的事實是一種現象，記錄現象並不能寫出現實底本質；至多只能加強讀者對於現象的印象而已。

作家忠實地詳密地記錄了事實底細節，絲毫不加修改，那並不能說是寫出了現實底真實。因為「事實本身不一定就是真實。那祇不過是一種素材而已。」（高爾基「關於一個論爭」）

作家如果能夠從幾百種同類事件中抽出它們底共同的特點——「不，十件也好，只要熟察精慮了那十件事而統一做一體，那末你所創造的事實，也許能有嚴

肅而非非常深刻的藝術的和社會教育的意義。」（「高爾基給初學寫作者」）

要充分地寫出個別的事件底真實性，並不在於絲毫不修改事實，而在於正確，明瞭地在個別的事件中寫出全體底過程。作家底任務並不在於絲毫地寫出現象底實態，縱使將一切的現象底細節，或將所有的人們底細小的特徵毫無遺漏地寫出來，也不能算是真實而明確地表現了生活。文學底任務是在於「把真理體現於形象——人物性格和典型之中。」（高爾基「和青年們的談話」）

因此，作家必須從現象裏除去特殊的偶然的部份，而着重它底普遍性和必然性，從個別的現象中提出它底本質。這是由實際的「事實」到藝術的「真實」的過程，文學底「真實性」，只有從這里才能發現。

這就叫做「文學底概括性」。

然而所謂「文學底概括」却不是以作家底頭腦為出發，拿事實去湊他頭腦裏鑄定的模型，而是以現實為根據，一切都出發自現實。新現實主義者只能正確地

再現現實，而不容許製造遠離現實的事物。

如果作家以論理的概括去代替文學的概括，拿定型的理論來決定各階層的人物底性質，那只有使作品裏的人物完全失去生命，變成穿上作家製定的衣服，說着作家製定的語言的木偶，而完全失去文學的概括底原意。

雖然，論理的概括和文學的概括同是以現實為根據；並且論理的概括和分析是一切認識底基礎，作家正確地了解現實，非借助於論理的終結不可。然而，兩者底概括的方法却是完全不同的，不能以此代彼。論理的概括底結果，留下的不是具體的形象，而是抽象的原則。這，表現在文學上，就是人物底木偶化和事件底公式化，而不是真正的文學的概括。

文學底概括必須把握住現實中的人物或事件底直接形態，在不失去「直接性」的限度內概括。

在這里，們可以想起高爾基底名言：

「作家如果能從二十個——五十個，不，幾百個商人、官吏、工人之中，抽出其最本質的階層的特徵、習性、趣味、身姿、信仰、動作、言語等等——將它們綜合再現在一個商人、官吏、工人身上，則作家就可由此創造出典型來。——而這才是真正的藝術。」（「我的文學修養」）也只有這樣，才是真正的藝術的概括。

這當然不是容易的工作，作家必須深刻地了解各種各樣的現實，才能夠愉快地着手這樣的工作。「觀察底廣博，生活經驗底豐富，常常給予克服藝術家對於事物的個人態度及主觀主義的力量，以武裝藝術家。」（同上）

然則，文學底概括，應該以什麼為重點呢？最基本的是人物底歷史關係和階層關係。離開了歷史和階層就不能了解人，也不能說明人；而歷史的關係和階層的關係又是互相聯繫而不能分離的。例如有產階層在封建社會中出世，漸漸地抬起頭來，推翻封建貴族的統治之後，就成了資本主義社會裏的主人。因此，他們

是在資本主義社會建立以前已經存在，可以說是歷史的人物，而同時，又是資本主義生產關係中叫做「階層」的一定的社會集團底成員，所以也是階層的人物。對於這樣的人物的概括，必須是歷史的同時也是階層的。因此，歷史關係和階層關係，表面上似乎是不相關聯的，而在本質上却是共同的。

作家應該從歷史的和階層的雙重關係中，去分析人物底特質，捉住其間的本質的差異點和本質的共通點，以此為基礎，創造成一定的藝術的典型。

人底關係是非常複雜的，因而各人底性質、行動、思想、感情等也各不相同，這種個人的特性是不會因為階層關係底共同而消失的（上節已經說到過這一點）；然而，這却不是說明人物底不能概括。大體上，在同一階層裏生長，在同一的環境中生活和工作的人物，是必然有許多共通點的，這就是「階層的特徵」。

然而，當作家對人物作階層的概括，提出他底階層的特徵的時候，却也不能忽視各人底個別的具體的差異。抹殺人物底個人的特性無異把「活的人物」從作

品裏驅逐出去，而留下「階層的人物」底概念。這叫做文學底「類型」。

新現實主義者不能忽視「階層」（集團），也不能忽視「個人」，而是描寫隸屬於階層，為階層底一分子的個人。不僅不忽視歷史中的個人底活動，而且要特別精密地注意個人底某些特性在階層和歷史底整體中發生怎樣的作用。

藝術上的個別的事物和一般的事物，具體的事物與典型的事物，形成着一種複雜的關係。「藝術家愈將具體的素材，即愈將鬥爭着、動搖着、苦惱着或歡喜着的人們底各種具體的形象，作深刻的、熱情的研究，把握、理解、感覺，又藝術家愈真摯地突進生活底真實的密林，而將那能給與我們以現實諸過程及其方向等底真實表現的人物、現象、事件、特徵等，細心地從這密林中選擇出來，則這藝術家底典型的藝術的概括，也就愈為光輝燦爛。」（約翰·亞里托曼「論文學上的真實」）

作家概括着具體的事物，而使人們了解一般的事物；解開着個別的現象，而

使人們明瞭普遍的現象。這就是藝術的概括底作用。

恩格斯說：

「現實主義並不是僅僅着重瑣細的事物底正確的描寫，而是着重在正確地表現出典型的環境中的典型的性格。」（給馬格里特、哈克涅斯的信）

新現實主義者不是像舊現實主義者（特別是自然主義）一般，以平衡的一律的態度，去看現實上所存在的一切人物和事件；因而，他底概括也不能普遍地及於一切階層的一切人物，而必須選擇最特徵的環境中的最特徵的人物，加以概括，而創造出典型的性格。

藝術的概括不能使作品成爲凝固的刻板的抽象的公式，已如前述。然而，要怎樣的概括才能避免凝固的刻板的公式呢？首先是應該經過對於現實的精密的分析。沒有分析的分析，是很難避免公式化的。

歷史的關係和階層的關係，就是對於現實的分析底基礎。從歷史的和階層的

關係中作精密的分析，然後才能把握住現實底複雜的多樣性。

作家要分析現實的人物，從其中區別出必然的和偶然的成分，本質的和非本質的性質，除去那些偶然的和非本質的因素，而將抽出來的必然的本質的特徵，加以具體化，而概括於一個人物身上，這就是創造典型的過程。

然而，在現實之中，一目瞭然的單純的本質的或必然的東西是不存在的。在我們底認識現實的過程中，本質的和非本質的，必然的和偶然的，普遍的和特殊的，並非明白地區分，而是互相結合着存在於現實底內面。在我們認識現實的時候，如果忽視外表的現象，而僅僅提出單純的本質，則本質一定轉化爲抽象的公式。作家要避免這樣的結果，必須精密而具體地分析現實，判明本質和現象之間底差異和關聯，認清本質和現象，必然和偶然，普遍和例外等底正確的關係。因爲文學的真實並非僅以適應於現實底本質爲滿足，而必須以本質存在於現實中的直接形態再現出來。這才是文學的具體的真實。

必然和偶然、普遍和例外底關係也是同樣的。例如在抗日的戰線上，一般的中國士兵都是堅決抗戰，而一般的日本士兵都是厭戰，反戰的。從抗日戰爭底階層的和歷史的關係上看，這是普遍的現象，也是必然的發展。然而在實際的事態中，我們也往往會發見個別的相反的現象。但從全體上講，那是偶然的，特殊的（例外）存在。假使作家將這偶然的，特殊的存在當做必然的，普遍的存在來描寫，那就是掩蔽真實，欺騙讀者大眾。因此，作家必須明白地區別必然和偶然，普遍和特殊，而不能把偶然的例外當做必然的全體。

然而，假使作家更進一步去分析現實，而明白了：每一個偶然的特殊的現象底構成因素，那末偶然的特殊的現象，已經不是偶然的，不是特殊的，而成了必然的和普遍的事象了。

因此，偶然的事物和特殊的事物底機械的否定，也和全部的承認一樣，是錯誤的。作家必須從偶然的事物中探尋它底必然性，特殊的事物中搜索出普遍性；

以必然來說明偶然，普遍來說明特殊，具體地解明必然和偶然，普遍和特殊底活的關聯——矛盾和統一，那才能獲得正確的藝術的概括，表現出具體的文學的真實。

作家認識人物，應該具體地分析他們底階層出身、家庭狀況、教育環境、歷史經歷、工作性質、年齡、籍貫以及周圍的人物給與他們的影響和他們自己底感受程度等，然後加以綜合的概括。

這樣才能在特殊的事物中提取出普遍的規律，在偶然的事物中表明必然的線索。

例如托爾斯泰底「復活」，描寫一個貴族誘惑了一個使女，使她開始墮落，後來竟做了賣淫婦，而且犯了殺人罪；而當她被拘，開庭審判的時候，那第一次使她墮落的貴族恰巧是列席的陪審官。這法庭底機遇，原是偶然的事件，然而托爾斯泰却在全體底構成中，使偶然性連串在必然性底過程中，而不使它滅殺了作

品底真實性。他一方面描寫那設定的典型人物底命運，同時展開當時的一些既成的社會風習和決定的社會問題。

他由描寫這些活的人物間底具體關係和他們生活着的社會環境，而具體地解明偶然性和必然性底活的關聯。這樣，在偶然性裏面已經探索出了必然的動因，偶然已不復再是偶然的了。

偶然性和必然性底關係是這樣的；普遍性和特殊性，本質和非本質的關係也是同樣的。總之，作家只有由對於現實的精密和具體的分析，才能解明現實中的內部和外部關係底矛盾和統一。

問題：——

(一) 什麼叫做文學底概括性？

(二) 論理的概括和藝術的概括有什麼分別？

(三)應該怎樣作藝術的概括？

(四)藝術上的個別事物和一般事物，有着怎樣的關係？

(五)作家應該怎樣創造典型的性格？

(六)本質和非本質、必然和偶然、普遍和特殊之間，有着怎樣的關係？

(七)怎樣才能解明現實中的內部和外部關係底矛盾和統一？

參考書目：——

「高爾基文學論集」

「高爾基給初學寫作者」

「新文學教程」——第二篇第三章。

「復活」(托爾斯泰著，耿濟之譯，「商務」出版)。

## 一〇 文學底語言

「文學底基本材料是語言（文字）——給一切印象、感情、思想等以形態的語言。文學是藉語言來雕塑描寫的藝術。」（高爾基「論散文」）

這是說明語言對於文學的重要性，同時也是規定文學底特性之一面。

一切藝術作品，都以反映現實、表現生活，傳達人類底思想感情爲目的。這是一切部門的藝術底共通點。然而，這一切的內容，要通過怎樣的手段——材料，才能具體地表現爲形態，而使讀者以感覺器官去接受呢？這種手段——材料，就是各部門的藝術用以區分的根據。

繪畫藉色彩而表現，音樂藉音響而表現，舞蹈藉姿態和動作而表現，而文學則藉語言（文字）而表現。離開了語言就不能有文學，恰如離開了色彩不能有繪畫，離開了音響不能有音樂，離開了姿態和動作不能有舞蹈一樣。因此，可以

說：語言是文學底第一要素，也是它用以區別於其他部門底藝術的特性。

我們要了解文學，就必須研究文學的語言。

然則，什麼才叫「文學的語言」呢？

過去曾經流行過一種論調，認為文學的語言應該和民衆的口頭語言完全一致。現在也還有一部份人堅持着這樣的主張。但是，文學的語言，是否真的可以完全和民衆的口頭語言一致呢？

關於這個問題，高爾基說得非常明白。他說：

「我們把語言分做文學的語言和國民的語言，意思是說語言中有未加工的語言和由巨匠加工過的語言。對這點了解得最明白的是普式庚（註一）。他是告

註（一）普式庚（Alexander Sergeyevich Pushkin）——一七九九至一八三七年，被稱為「俄國第一個民族大詩人」。他底最大的功績是吸收了歐洲文學語言底精神，改造了俄國民間文學底語言，而經過了溶解消化的過程，創造了純粹的俄羅斯的文學語言。由于他底偉大的創造，一方面矯正了模仿性的盲目歐化的偏向；另一方面，擊潰了保守性的絕對排斥歐化的國粹主義底成見。

訴了我們民衆所說的語言材料應該怎樣利用，怎樣加工的第一個人。」（我的文學修養）

「將隱藏在事實中的社會意義，在它底一切重要性，完全性和明瞭性上描寫出來，以此爲目的的藝術作品，必須有明白正確的語言，經過慎重選擇的語言。古典作家們用這樣的語言寫作，幾百年來，使它日臻完善。像這樣的語言，才是真正的文學的語言。這種語言是從勤勞大衆口頭上採取來的，和它最初的來源，已變換了面目，因爲這是作爲藝術的描寫，從口頭語底原素中，捨棄了一切偶然的、一時的、不確實的、紊亂的、發音學上歪曲了的、因種種的原因而和……一般民族語言構造不一致的部分。」（「和青年們的談話」）這裏說明了文學的語言不是日常的口頭語言底抄襲，而是經過了作家底選擇、改造、洗鍊的最正確、恰當、精緻的語言。前代的作家爲着文學語言底創造，已經作過許多艱苦的鬥爭。今日的文學者一方面是承繼着他們已獲得的經

驗，而加以發揚；另一方面，更要從現實的大衆底口頭語言中揀選扶剔，吸收它底新鮮、優美的語彙和語法，以豐富我們底文學的語言。

那末，單純的現代的口頭語言，在文學中是否完全摒絕不用呢？不是的。

「不消說，口頭的語言在文學者描寫人物的對話中，還依然保留着；但那只是爲着使所描寫的人物更形象化、浮雕化，表明特徵，使人物顯得更靈活才有需要，而且僅保留着極少的數量而已。」（同上）

例如，我們描寫一個農民底對話，必須用目前農民所習用的語言，描寫工人底對話，必須用目前工人所習用的語言。這樣，才能使人物顯得生動、活潑和逼真。——有時，甚至連地方性的土語都不妨採用。在這樣的場合，如果用一般的文學的語言來代替農民或工人底口頭語言，結果是使農民和工人底談吐都像文學家，而失去了人物底真實性。

「文學作品，爲值得藝術之銘，須賦與作品以完全的語言底形式。」（高

## 爾基「論創作技術」

沒有完全的語言形式的文學作品，縱使具有充實的內容，也是殘缺不全的畸形物。而且那種殘缺，並非僅是外表的形式底殘缺，而是全體的殘缺。因為語言底不健全，它底影響並非僅及於形式。

「作家——藝術家必須有那無限豐富的語彙底寶庫，而具備着從中選擇最正確、最明晰的強有力的語言的能力；只有由辭句間的語言底正確化——適合語言底意義——適度地配置、調和、綴合，才能完成作者思想底形象化，賦與鮮明的情景，使作者所描寫的人物以他所眼見的人物底活的姿態，浮現在讀者之前。」（「論社會主義的現實主義」）

沒有健全的語言，就不能正確地表現作者底思想；沒有鮮明的語言，就不能生動地傳達出作者所創造的形象。因此，語言底問題，並非僅僅是外表的、形式的問題，同時也是本質的，內容的問題。

我們要求文學語言底豐富化，却反對文學語言底蕪雜化。高爾基曾不斷地勸告青年文學者運用「不加粉飾的、正確的、明澈的、簡約的語言」；他希望青年文學者細心地甄別語言底品質，選擇優秀的語言，廓清文學中的語言底蕪雜或草芥。

他說：

「誠實的文學者底任務，是從渾沌之中選擇，甄別最精確的、最富容量的、音響最好的語言，而不應該使無意義的語言底渾沌擴大。」（「關於一個論爭」）

只有以最精確的、最富容量的、音響最好的語言，才能創造優秀的文學作品。因此，爲着文學語言底精鍊的鬥爭，同時也是爲着文學底質的提高的鬥爭。

問題：——

- (一) 什麼叫做「文學的語言」？
- (二) 試解釋語言對於文學的重要性！
- (三) 文學的語言和民衆的語言有什麼區別？
- (四) 文學上是否需要保留民衆底口頭語言？
- (五) 語言對於文學，爲什麼不僅是形式的問題，同時也是內容的問題？
- (六) 應該怎樣豐富文學的語言？

參考書目：——

「高爾基文學論集」

「柏林斯基文學批評集」(王凡西譯，「生活」出版)。

## 一一 文學底形式

文學是藉語言而表現的。語言底適度的結構、配置或排列，則構成文學底形式。所以，文學形式底目的，是在於使作家底思想（文學底內容）具體化，得以傳達給讀者。讀者要了解作家所企圖表現的內容，非通過作家所採用的形式不可。

因此，形式是內容具體化的必需的手段。離開了形式，文學底內容即不能接觸讀者底感覺器官，而離開了內容，則文學底形式根本失去了它底存在的根據。內容和形式，同樣是文學底不可輕忽的要素。只有內容和形式底適切的配合和渾然的統一，才能出現優秀的文學作品。

豐富的深刻的文學內容，要求着明確的突出的文學形式。文學形式則適應着內容底要求而產生。有了充實的內容，然後才會有健全的形式。這是內容決定形式的基本的原則。

然而，同時，形式却也直接地作用于內容底表現。因為離開了健全的形式，縱使有充實的內容，也必不能完滿地表現出來。不完全的形式只能傳達殘缺的內容；而直接地接觸着讀者感官的，却是形式。

因此，離開了內容來論形式，固然是形式主義的夢囈；而離開了形式來論內容，也只是非藝術的「概念」底舞弄。實際上，一切文學作品底內容和形式，都是渾然統一而不能分割的。歷史上的文學巨匠，不論是莎士比亞、歌德、席勒，或是巴爾扎克、托爾斯泰，福洛貝爾，沒有一個不是具有着精深的豐富的思想，而同時也具備着高超的技術的修練的。我們從來不曾發見過一個思想空虛的作者，在文學底形式上會獲得優秀的成就；也從來不會發見一個技術拙劣的作者，在作品中能表現着豐富的思想內容。

但是，事實上，我們也常常會碰見各式各樣的內容和形式底分離論者。

例如，形式主義者就是專講究形式而忽視內容的一個極端的例子，他們只強

圖形式的「美」——詞藻底富麗和巧緻。然則，形式主義底本質是什麼呢？借高爾基底話說來就是「用來掩蔽精神底簡單和貧乏」。

他說：

「形式主義底被採用，往往在於作者面臨簡單和明顯的現實而發生畏懼的時候。……有些作者使用形式主義，是把它看做一種裝飾思想的工具，使人不能立刻明瞭他對真實所隱藏着的敵視。」（「論形式主義」）

所以，這種專重形式的理論，實際是一種迴避現實，隱瞞真實的騙計；誠如高爾基所說：「這已不是語言的藝術，而是隱瞞的藝術」。

內容和形式的分離論底另一個極端的例子，就是專強調作品底政治意義而忽視作品底形式的主張。這種主張底結果，是殺滅了文學底藝術性，而以「政論」或「宣傳」代替了文學（參看第二節）。

由這類內容和形式的分離論出發，是決不會產生真實的藝術作品的。

新現實主義者是適應着內容（現實）底性質而探求着最能適切地表現這種內容的形式。他們反對輕視內容底真實性而專事形式底鋪張的形式主義；同時也反對輕視形式底浮彫性而專重內容底「政治意義」的主張。他們是要兼在內容和形式底統一中，創造適切地表現「真實」的真正的藝術。

他們努力于形式底提高和完成；但是，這種努力不是爲着形式本身，而是爲着更完全、更確切地表現現實底真實。

因此，新現實主義者對於形式的努力底方向，不是富麗或巧緻，而是單純和明瞭。但是，這種形式底單純和明瞭，却不是由文學底質的降低所能達到，反之，祇有由真正的技術熟練的結果才能夠達到的（高爾基「兒童文學底主題論」）。因爲這裏所說的「單純」和「明瞭」底意義，並不是技術底粗劣或草率，而是對於內容的表現底確切和逼真（所謂「浮彫似的表現」）。

單純和明瞭是我們底文學形式底內的特質。依着形式底外的特徵，則又可

以分爲種種的體裁。但這一切的體裁都爲那種形式底內的特質貫串着，因而，那種特質——單純和明瞭普遍地表現在各種的體裁上，成爲它們底共同的特色。拿一個戲劇底演員來作比喻，則他底輪廓、身段、體態底特點是形式底內的特質（也可以叫做內的形式），而他底化裝、服飾底特點，則是形式底外的特徵（也可以叫做外的形式）。他底外表的形式特徵（化裝、服飾）在某種限度內，可以作種種的改變（他可以扮一個富人，也可以扮一個窮人），但是他底內的形式特質却是在他底各式各樣的裝扮上，都同樣地表現着的。

今日的新文學底體裁，概略地區別起來，可以有下例的幾種：——

（一）小說：小說是以簡單明確的語言敘述現實生活底一面的作品。其中又可分爲：

1. 短篇小說——短篇小說是截取人生底一個斷片或一個場面，作爲主體，將作者底思想和感情集中在這個中心上，作量經濟、最壓縮的描

寫的作品。例如契可夫底「套子裏的人」，高爾基底「瑪爾伐」，魯迅底「孔乙己」等就是最模範的例子。

2. 長篇小說——長篇小說就是以一個人底一生或一個事件底始末（即幾個人底生活糾葛）為主體，多面地、廣泛地把握社會生活底各面，而概括地敘述一個時代或一個階層的生活底特點的大規模的作品。例如巴爾扎克底「從妹貝德」，福洛貝爾底「波華勃夫人」，高爾基底「母親」，茅盾底「子夜」等都是代表的例子。

3. 中篇小說——中篇小說可以是短篇小說底擴大，即連串幾個人生底斷片或場面，組成一篇作品；也可以是長篇小說底壓縮，即簡括地敘述一種生活或一種事件底幾個主要的部分，而構成一篇作品。例如高爾基底「奧羅夫夫婦」，魯迅底「阿Q正傳」就是好例。

(二) 詩歌：詩歌是以最洗鍊、最精彩的語言（大多用韻語），發抒作者（詩人）

對於某種現實生活的思想、感情和意欲的作品。大體又可區分爲：

1. 敘事詩——敘述現實生活中的某種事件（卽人物底行爲）底演變，并以此爲中心，發抒詩人底愛憎、好惡，和願望的詩篇。例如普式庚底長詩「奧涅庚」，艾青底「火把」等卽是例子。

2. 抒情詩——發抒詩人對於時代、對於生活的某種情緒，并將此種情緒加以擴大和發揚，而結晶爲明白的形象的詩篇。例如普式庚底「哀歌」，艾青底「向太陽」等。

3. 史詩——概括一個時代底歷史，表揚一個時代底精神，而附以詩人底主觀的頌讚或貶責的巨大的詩篇。例如荷馬底「奧特賽」卽是一個典型的例子。

(三) 戲曲：戲曲是以人物底對話敘寫一個以上的人物間底糾葛——矛盾或鬥爭，藉此解析現實或諷嘲現實，而以舞台底演出爲目的的作品。大體

又可區分為：

1. 獨幕劇——獨幕劇是擇定一個時間一個場面，表現一個人生底斷片，以最壓縮的手法解決人間底矛盾或鬥爭的劇作。這和小說裏的短篇相當。例如葛里戈里底「月亮上昇」等。

2. 多幕劇——多幕劇是以幾個場面來表現一種現實鬥爭底發展的劇作，結構上大抵區分發端，高潮和結局等三個部分。這和小說裏的長篇相當。例如莎士比亞底「哈姆雷特」，奧斯托洛夫斯基底「雷雨」，曹禺底「日出」等即是。

(四)報告文學：報告文學是以簡明的語言，形象地敘述眼前所發生的實際事件，並表明作者底批評的意見的作品。這種作品着重於事實底迅速的反映，及作者對那事實的意見底發揮。由此使它對現實發生直接的批判的作用。例如愛倫堡底「在西班牙前線」，基希底「祕密的中國」，愛迪

密勒底「上海——冒險家的樂園」，東平底「第七連」等都是實例。

以上，是今日的文學體裁底大體的分類。新現實主義的文學形式底外的特徵雖然可以有這種種的不同，但是它底內的特質却是共同的。即、單純和明瞭是貫串這一切體裁的共通的性質。

問題：——

(一)文學底內容和文學底形式兩者間，有着怎樣的關係？

(二)形式主義底本質是什麼？

(三)新現實主義者對形式採取怎樣的態度？

(四)現實主義的文學形式底特質是怎樣的？

(五)文學形式底內的特質和外的特徵有什麼區別？兩者之間有着怎樣的關係？

(六)長篇小說，短篇小說，中篇小說底特點是什麼？試從實際的作品作說明！

(七)敘事詩，抒情詩底特點是什麼？試從實際的作品作說明！

(八)獨幕劇，多幕劇底特點是什麼？試從實際的作品作說明！

(九)報告文學底特點是什麼？試從實際的作品作說明！

參考書目：——

「高爾基文學論集」。

「文學底本質」(奴西可夫作，以羣譯)。

「新文學教程」——第 篇第四章至第七章。

「套子裏的人」(契可夫作，黎璐譯，載「文學月報」第三期)。

「俄羅斯短篇小說集」(「世界文庫」之一，「生活」出版)——「瑪

爾伐」(高爾基作，陳節譯)，「奧羅夫夫婦」(高爾基作，周覓譯)。

「從妹貝德」(巴爾扎克作，穆木天譯)。

「波華荔夫人」(福洛貝爾作)。

「母親」(高爾基作)。

「子夜」(茅盾作，「開明」出版)。

「徬徨」(魯迅作，「魯迅全集」之一)——「阿Q正傳」，「孔乙乙」。

「普式庚研究」(「光明」出版)——「奧涅庚」第一、二篇。

「火把」(艾青作，載「中蘇文化」一九四〇年六月號「中蘇文藝專號」)。

「普式庚逝世百年紀念冊」(「商務」出版)——「哀歌」(孟十遠譯)。

「向太陽」(艾青作，「海燕社」出版)。

「奧特賽」(荷馬作，傅東華譯，「商務」出版)。

「月亮上昇」(葛里戈里作，黃藥眠譯)。

「哈姆雷特」(莎士比亞作，梁實秋譯，「商務」出版)。

「雷雨」(奧斯托洛夫斯基作，耿濟之譯，「商務」出版)。

「在西班牙前線」(愛倫堡等作)。

「祕密的中國」(基希作，立波譯，「天馬」出版)。

「上海——冒險家的樂園」(愛遜密勒作，阿雪譯，「生活」出版)。

「第七連」(東平作，「聯華」出版)。

## 一一一 文學底遺產

一切時代的新文學底產生，都不是與過去時代的文學毫無關係的。後一時代的文學往往是前一時代的文學底「合法則的發展」。如果一個時代的新文學都與過去一切的文學毫無關係，只從「零」底狀態出發，則文學就不會有「歷史的發展」，而永遠只能停留在幼年時代。正因為文學底遞變是歷史底有機的發展，所以以後一時代的文學才會比前一時代的文學更進步，更優秀。

新現實主義的文學是代表最前進的新興階層的文學。它是現代文學底最高度的發展，在各方面都表現着優於前代的文學的特點。然而由低度向高度的發展，並不是籠統地由後者推翻前者，而是由前代的文學中承繼它底優秀的成分，吸收它底精粹的因素，而作為自己底營養，以豐富自己。只有如此，新的文學才會有廣大的發展底前途。

文學底歷史決不是一部失敗底記錄，就像人類歷史並不是一部錯誤底記錄一樣。固然，新的時代有反對前一時代的革命，新的階層有對抗舊階層的鬥爭；然而，這種革命，這種鬥爭，却是人類歷史發展底必經過程，並非是錯誤底復演。

文學底歷史是現實的歷史反映在文學上的發展過程。因此，雖然因時代和階層底不同而有種種性質的文學，但是，這種文學底演變歷史，決不是無機的遞變，而是有機的發展。

如果現實主義的文學籠統地否定了過去一切文學底成績，不吸收它們底優秀的成分，以作為自身底發展的營養，則它就沒有發展為較舊有文學更高度的文學底可能。就像一個嬰兒不吸母親底乳汁即不能發育一樣。因此，新現實主義的文學為着自身底發達，必須吸收舊文學底遺產。

然則，新現實主義的文學應該吸收那一類的文學遺產呢？有人說：新現實主義的文學只要承繼舊現實主義文學底遺產，不必注意浪漫主義的文學。依據第六

節底敘述，我們已經了解在浪漫主義文學中，並不缺少上進的優秀的作家和作品，值得新現實主義者底研究和學習。也有人說：新現實主義的文學只需吸收有產階層的文學底遺產，不必注意貴族階層的文學。然而，在代表貴族階層的作家中，不是也產生了許多文學底巨匠，創造了許多優秀的作品嗎？例如莎士比亞不是貴族階層的作家？此外，還有人說：中國的新文學只需要承繼中國歷代文學底遺產，不必注意外國的文學。然而，誰都知道，現代的任何國家都不能閉關自守，排斥外國的影響。一個國家——特別是像中國這樣落後的國家，不吸收國際文學底遺產，即不能使自己底文學踏上國際的水準。

因此，今日的新現實主義的文學，不僅要接受現實主義文學底遺產，也要接受浪漫主義文學底遺產；不僅要接受有產階層文學底遺產，也要接受貴族階層文學底遺產；不僅要接受本國文學底遺產，也要接受國際文學底遺產。

只是，所謂「接受舊文學底遺產」，決不是模仿舊文學，也不是無條件地學

習舊文學底特點；而是經過自己底主觀的批判，吸收它底精華，作爲自己底養料，而排除它底渣滓。就像人們吃進食物，經過自己底消化作用，而吸收它底精華，排除它底渣滓一樣。不經過消化作用的接受文學遺產，結果只是被動地模仿舊文學，成爲舊文學底俘虜。

新現實主義的文學是必須穩定自己底主觀的特徵，以自己底主觀的批判態度，從世界文學底歷史的遺產中，篩除渣滓，提取精華，經過消化作用，使它化爲營養自己的血液，以豐富自己，并開拓自己底發展前途。

問題：

(一) 什麼叫做「文學遺產」？

(二) 新文學爲什麼必須接受舊文學底遺產？

(三) 新現實主義的文學可以接受怎樣的文學遺產？



(四)新現實主義的文學應該怎樣接受舊文學底遺產？

參考書目：

「文學底本質」(奴西可夫作，以羣譯)。

一九四〇年八月畢于南泉。

---

## 世界學術名著譯叢

由於我國學術的落後於世界水準，介紹歐美各國的有價值的著作是一件迫切需要，而異常繁重的工作，我們發行這部「世界學術名著譯叢」，想在這方面盡點棉薄的力量，譯叢範圍包括哲學，歷史，政治，經濟，教育，自然科學各部門，不以一種學派或一家學說為限，譯者則均請各科專家担任。

社會科學的基本問題

普列哈諾夫著

張仲實譯

家族私有財產及國家的起源 恩格斯著 張仲實譯

法蘭西內戰

馬克思著

吳黎平等譯

僱傭勞動與資本

馬克思著

沈志遠譯

價值價格與利潤

馬克思著

王學文等譯

社會主義從空想到科學的發展

恩格斯著  
吳黎平譯

種的起源(上)

達爾文著

周建人譯

反杜林論

恩格斯著

吳黎平譯

---

生活書店發行

---



## 青年自學叢書

現代哲學的基本問題  
思想方法論  
新人生觀講話  
社會發展史綱(增訂本)  
先秦諸子思想  
中國怎樣降到半殖民地  
怎樣研究政治經濟學  
實用經濟學大綱  
產業革命講話  
到農村去  
民主·憲法·人權  
中國文字的演變  
寫作方法入門  
文學底基礎知識  
怎樣閱讀文藝作品  
創作的準備

沈志遠著  
艾思奇著  
沈志遠著  
華崗著  
杜守素著  
錢亦石著  
柳湜著  
彭迪先著  
錢亦石著  
吳紹荃著  
費孝通著  
曹伯韓著  
孫起孟著  
以羣著  
沈起予著  
茅盾著

生活書店發行

36, 8, 16

書叢學自年育

識知礎基底學文

印翻准不有所權版

特約經售處	發行所	編譯者	著者
-------	-----	-----	----

重慶·漢口·成都	聯營書店	重慶·新加坡	生活書店	上海重慶南路六號	徐伯璜	以羣
----------	------	--------	------	----------	-----	----

角伍圓肆價定本基  
·費運郵加酌準外

版一第後刊勝月三年五卅國民  
版三第後刊勝月五年六卅國民

[21] S. 3001—5000

\$10,800-

清生



基本定價

\$ 4.50