

書叢論理藝文



法方作創與觀界世

譯克孟 著爾達森羅

文藝理論叢書

世界觀與創作方法

羅森達爾著
孟克譯

二 十 六 年 四 月

中華民國廿六年四月十五日付印
中華民國廿六年四月二十日發行

【世界觀與創作方法】
實價國幣二角

版權所有
不准復印

文藝理論叢書第四種

原著者 羅森遠爾

譯述者 孟克

出版者 質文社

東京淀橋諏訪町五二

總經理 光明書局

上海福州路二八五號
電話九二一三九

前記

在中國，自從被叫作「新典」的文學物典以後，就很使許多文人學士們愁眉鑄眼。以爲又是什麼「洪水」來了。不過那「氾濫」，也誠如有些人們之所說，未免近乎「獨佔」或「把持」。雖然在上面，時有慘酷的高壓，在周圍，又常遇到從暗地裏飛來的箭標，但是，它依然存在，不但存在，而且還正在發展，更加擴大。——關於這事情，說下去是又要觸着「社會」之類的麻煩問題的，那麼，在這裏就暫且不談它。

不過這情勢一發展，同時也出現了一種現象，那就是使得有許多作家，使滿肚子都是風花雪月的，也動筆總要「怒吼」，總要「呼號」，似乎不

如此即不足以顯其「前進」。——人，當然是不願意落伍的。於是大家這樣的獲得「意識」了。再「前進」下去，那便是各買一副科學儀器，在三角板，米達尺，兩脚規底下畫出一些「農民暴動」呀，「工人罷工呀」——之類的「意識」圖樣來。那結局，是這圖樣也終於大同小異，跌進了「千篇一律」的泥塘。——於是「看險者」也據此作爲口實，十分嘮叨了。自然，這「危機」其實也用不着悲觀的，怎麼的一看起來，它正是一種必然的現象，叫作「階段」，屬諸「過程」，緊要的是在不要忘記「進步」。人們，近來也在喊着「藝術修養」，「文學遺產」了，並且還漸漸的討論到典型，世界觀與方法等等問題上來。這個關心是可感激的。但又自然，中國的文人們，依據向來的習慣，則倘一遇到什麼問題，就大抵要弄到彼此罵一頓娘散場，不會有好結果的。只是，在我們又不能看得這麼消極，依我想來，則有時也還有一個缺乏軍權的原因。——毫無參考，單憑主觀，那確實更難獲得清

楚。生起氣來，只好罵娘了。我們這文壇也真荒涼得很，例如像上海這樣「四通八達」的地方，在書肆裏也難尋到一點新鮮的材料。記得彷彿曾有人提出一個「翻譯年」的口號來，這倒是一種可喜的現象。

這裏譯出了一篇羅森達爾的論文，那用意也就在或者可以作為人們一點什麼參考之類。作者似乎並非「作家」，行文也不免於枯燥，再加以這譯筆的生澀，對於讀者是大抵要頭痛的吧。不過幸而此文內容也並不怎麼複雜，那主要處，就只在說明世界觀與創作方法之間的矛盾的可能性。在當時，蘇聯是有過辯論的，譯者在這裏却不能對羅氏的議論有所批評，只是以為那個主要的命題的提出，對於我們也委實值得細心去研究，特別是對於那些「千篇一律」的作家們，至少可作為一個即使要獲得意識，也不能單靠機器，還須張開眼睛的警告的。

譯文係據日本昭和九年的四月和五月號文學評論裏的廣島定吉的譯文重

譯，並參看了去年在東京出版的蘇聯文學全集裏的譯本。只是兩者也有出入，反使譯起來很遲疑，含糊之處在所不免，如承指出錯誤，當待到再版時——假如幸而可能的話——改正。

譯者 一月一日

世界觀與藝術方法的互相關係的問題，那非常之重要的地方，就是因為這問題接觸着藝術創作的最尖銳的諸問題的緣故。世界觀所給與現實的描寫方法的影響如何？藝術家的世界觀與創作方法是同一的嗎？能夠認為創作方法要絕對的被左右於世界觀，藝術底形象要絕對的依存於思想嗎？……：凡這些，從表面看去彷彿是抽象的，但在實際上，都有着直接的實踐底意義；我們由於如何去解決這些問題，便能辨識文學史上的現象，正確的評價各個藝術家的創作，並且對於蘇聯文學運動的限本諸問題，——那首先第一，如何才使蘇聯的作家們站在卡爾主義底世界觀的立場上的問題，還能給與以正

確的方向。拉普派的所謂作家再教育的啓蒙底學校式的方法，結合了非卡爾主義的——那關於作家的世界觀與他的藝術創作的互相關係的錯誤的見解，並不偶然；並且拉普派把非卡爾主義的——那作為論據的普列哈諾夫的所謂「錯誤的思想」的理論，更加卑俗化，在許多場合，對於被批判的作品，不加以具體的處理，專從事於抽象底議論，不能把作家的作品，作為一定的具體底、歷史底條件的產物來看，也並不偶然。

缺乏對於這問題的深刻和複雜的理解，以及流俗地單純化了的事，是拉普派的處理上的特徵。這些理論家們，從非卡爾主義的——那所謂藝術家的世界觀與創作方法是同一的命題出發，而把兩者作為一個東西來混同了，方法，就是「實際的世界觀」——亞維巴哈寫着（見「文學叢刊」一九三三年·第二十五號·五頁）。在本質上，這規定就是說世界觀等於方法的。對於這問題，我想，實有稍微加以論述的必要，因為所謂世界觀與方法是同一的理論，直到

今日，也還在作爲絕對底真理盤桓着的緣故。

在關於世界觀與創作方法的問題的許多文章和演說中，有些人們，一面從卡爾主義的——那創作方法要依存於世界觀的前提出發，一面又往往達到所謂在一般上，這兩者之間無任何差別，它們是同一的結論。在最近，作家司拉因也似乎依據着這種理論，發表了要否定那藝術方法的問題，作爲業經獨立的問題的提議。

「當作家向着寫字台工作的時候，我想那爭辯着用什麼方法去寫的議論，對於作家是毫無益處的。通過生產諸關係來描寫人類，與通過人類來描寫生產諸關係，究竟那一方面正確呢？——的這種思案是有害的，這只不過是把事物像「達洛它」（譯註——猶太教的法典）那樣弄得乾燥無味而已。作家應該有一般的發展——哲學底、科學底、經濟底發展。並且問題的解決，是應該從一般的發展中產生，並非由於那對於事件的痙攣的考慮而完成的。」

〔文藝批評家〕·一九三三年·第二號·一五三頁〕在這里，當然，問題並不在那一對

於事件的變化的考慮」之點上，而是在那對於藝術家的主人公們或諸典型人物，是從幾百萬的人類之中，嚴密的選擇的結果而產生的，並且是從其他多數的人們之中，選擇了主人公的一定的行爲、活動和判斷，普遍化了主人公的一定的特徵的發展結果——這一些事沒有理解之點上。就是可拉因自身的那有着甚深的興味的歷史小說繼承人的主人公們：依凡洛夫·可塔馬基·克巴列索夫和托列賈可夫他們的行爲或思想，也單是從作家的一般的發展中產生，而並非依從着選擇和普遍化的這偉大的工作的結果的嗎！

在這場合上，我們對於托爾斯泰那樣的作家，有着更大的信任的吧。托爾斯泰對於這一點，有充分的理解，他曾反復地，如次的敘述着：

「關於我要深深地耕耘那些必須散播種子的田地的豫備勞動，對於我是怎樣困難的呢？這在諸君恐怕連想像也沒有做到。我對於那將要開始寫作

的，非常大規模的作品之中的一切人物身上所起的一切事情的思考，以及爲了要從這些事情中間，選取許多的部分，而考慮着無數的可能的結合之類的
工作，實在是很困難的。」

所謂世界觀與創作方法是同一的見地，單從表面看去，也很像是卡爾主義的見地，但在實際上，却與卡爾主義有着甚遠的距離的。我想，這只要把這見地與兩個歷史的事實比較研究，就證明它是虛妄的，不堪生活的檢討的吧。例如：諸君試去證明黑格爾的世界觀與他的方法是同一的，兩者之間沒有矛盾的存在；而對於巴爾扎克也是這樣（不過這個問題，對於哲學者和藝術家的關係是相異的，解決的方法也不同），那麼，就要落入教會學的迷宮里去了。

主張世界觀與方法是同一的人們，一面立脚在那方法不是思維的技術底原則的總和，它是客觀底現實的反映；而世界觀也不外是對於世界的見解的

體系的正確的命題上，一面又從那里得出所謂在本質上，世界觀與方法是同一的結論，——抹殺了兩者的一切不同的結論。

卡爾·伊里奇主義底理論，是從那方法完全不是思維的技術底原則的總和，它是客觀底世界的法則及「規定」的反映之點出發的。

在這一點上，就是卡爾主義與康德一流的觀念論之原則上的，根本不同的所在。依照康德的說法，則方法和論理學的原理，是與世界本身的原理不同的。康德到底變化到那在客觀底世界全體中，不能把捉的觀念論底本體，不能認識的「物自體」的世界去了。那些方法和論理學的原理，完全是主觀的產物。假如事物被當作不能認識的東西，則方法就不能從事這些事物的分析，它不過成了主觀底概念的，常識上無矛盾那樣的結合。因此，認識就成爲了與現實本身的内容無關係地發展的，純然的形式主義；方法的問題就移向思維的領域，言語的分析及其文章的結合的領域，文章的分析及其一切文飾

(例如三段論法)的結合的領域。

「人智的一切的寶物」——某一個觀念論的論理學者寫着——「都被保存在言語之中。在我們還不理解我們的概念，沒有洞察言語的真正的意義的時候，這些寶物，也不會到我們的手裏來吧。」（辛陀）其他的康德主義的論理學者，也率直的認為：「方法，並非保證物質的真實的必然性，它不過保證手法的形式的正確而已。」（鄂古瓦託）作家和批評家們，在這話語之中，能夠聽到那當作形式主義底藝術的理論底基礎的，非常相熟的形式主義的本音。康德的美學，完全是形式主義，並且像瓦浪斯基也會說過的那樣：把藝術化為走向「安息日」的，無罪的形式遊戲。在這個安息日里，人類離開一切煩雜和無秩序來休息，用那種把世界的一切的美妙，都向着空虛的感動的眼睛來公平地觀察。又同樣在普列哈諾夫的藝術的諸勞作中，也包含着許多形式主義的要素，是不偶然的。在普列哈諾夫的場合，那些形式主義的要

素，是結合了如伊里奇所指出的：認識論與論理學之間的分裂，客觀底現實的法則與這些認識的形式之間的分裂。

和那種把世界切離為事物的世界與概念的世界的觀念論哲學成為對比，辨證法底唯物論告示了存在的法則與思維的法則的統一。思維的法則，只不過是生活的客觀底合法則性的反映而已。因此，把對象正確的放在方法論上來評價，是從卡爾主義的觀點去正確的理解對象本身。換言之，則方法的科學，是關於客觀底世界的科學，不是關於思維的外底形式的科學。

但是，從這種命題出發，決不能生出所謂藝術家的世界觀與方法是同一的結論。在世界觀之中，固定着對於現實的諸階級的關係和理解的一定的體系。假如把它更廣泛的來看，則在那里，表現了從階級底利害所生出的階級的行動的全綱領。然而方法，是一面立脚在世界觀的基礎上，在它的性質上，也和世界觀相同地是階級的，而一面它又去完成那對於現實的態度的原

則，現象和對象的反映和認識的法則，以及在研究的場合上，作為方法論的，指導的重要原則和法則等。

從這種見地出發，則藝術方法上的科學的對象，就並非世界觀的一般底問題，而是一面把藝術創作的根本問題，導置於研究的中心，一面以世界觀作為基礎，去完成現實的描寫和特殊的藝術底認識的原則。

但是，那主要地給與了我們以興味的：是所謂藝術家的世界觀與方法是同一的那種從不正確的前提所產生的結論。

這些結論，就是存在在那還沒有把握着正確的世界觀，因此也沒有把握着方法的蘇聯的作家，不能給與我們以反映了我們的現象的有價值的，並且有益處的藝術作品的事情上。

跟隨着這個結論而來的，還有一個結論，那就是作家要首先改變他的世界觀，然後才去創作的主張。

「因此，爲了要去處理改造期的主題，就被要求着世界觀的更高的水準，藝術家的思想的深刻，對於社會底現實的作家的知覺的廣泛：那在實際上，把握不了唯物辯證法就達不到的廣泛。」——亞維巴哈寫着。（爲普羅文學的優位〔Heseromne〕七四頁）〔註1〕

在這裏，不能忽略這問題所具有的原則上，和實踐上的甚深的意義。這問題的本質，並不在那爲了要去更深刻的，更正確的反映我們的現實，蘇聯的作家就必須有普羅底世界觀嗎？——之點上（對於這事還抱着懷疑的，那就只有對於卡爾主義的謬問題，一點也沒有理解的人），而是在第一：那些雖然還沒有立在辯證法底唯物論的觀點，却想要積極參加社會主義建設的蘇聯作家，假如攔住了什麼主要的，根本的環子，就能夠給我們以反映普羅的鬥爭的藝術作品嗎？因此又能夠加入社會主義的積極底鬥士之列嗎？〔註二〕第二：那使作家克服自身的舊世界觀，而變成普羅底、卡爾·伊里奇主

義底世界觀的真正的方法是甚麼呢？——之點上。

舊拉普派的理論之有害和謬誤，就是在它的理論對於右之決定的問題，不教給作家以正確的方向，在實際上，用那永遠的辯證法底唯物論的，學校式的集納主義來強迫作家，——說是倘不豫先通過它，就作不出有價值的藝術作品；並且把作家的世界觀，化成某種魔法的輪子，——說是作家之能夠逃出這輪子，並非靠着自己的藝術底實踐，只是學校式的去把握新的世界觀，即：那變革作家的世界觀的真正的道路，就在那靠了所謂再教育的啓蒙的方法而被更換了的地方。

關於這問題，拉普的理論家們的根本謬誤之處在那里呢？

這種謬誤，就是在非卡爾主義的——那對於世界觀與方法的問題本身的不正確的解釋，和觀念論的——那關於藝術創作的正確的見解之中。關於藝術創作的這些理論家們的一切文章的特徵，就是他們想把藝術創作，幾乎

只作為在意識的範圍內所起的思辯底過程來理解，從對於這過程的他們的理解出發，則實踐，——那對於現實的藝術家的特殊的實踐底關係，就脫落了。

那給與藝術家的創作的世界觀的影響，被作為給與藝術家所創造的形象或典型的，經過組織的思想體系的端正而直接的作用以呈示出來。藝術家的世界觀的信念，被機械地，何等「移植」也沒有的移向藝術底形象。客觀底現實本身，所給與藝術家的創作的作用和影響，都被消失，向背後押退完了。

那結果，藝術家的活動，藝術家所創造的形象，因通過作家的意識而被屈折，並不作為現實的一定的說明、傳達、向着現實的藝術形式的言語的移植，只是被作為有着純粹思辨的、唯物論的、無形的存在的觀念和概念的反映以表現出來。

我想，這種藝術創作的不理解藝術家與現實的互相關係的實踐底過程之處，就有着在世界觀與方法的問題上的舊拉普派的謬誤的根源。

原书空白

二

卡爾·伊里奇主義是從那關於藝術創作的本質的完全不同的解釋，來判明創作上的藝術家的世界觀的任務，以及藝術方法與世界觀的互相關係的任務的。

藝術家以現實作為對手來觀察，在自己的作品中，反映並說明現實的各方面。因此，藝術家的意識，並非什麼抽象的意識的「自體」，它是和學者，以及其他一切人們的意識相同的客觀底現實的反映形式。從這種觀點來看，則這樣的同志們的意見是正確的——即：反對那把形象作為觀念的感覺底形式上的反映，——在本質上，是不正確的，觀念論的規定。這種規定的不正

確，是因爲給與了一種把作家的世界觀，作爲與客觀底現實本身，以及它對於藝術家所發生的作用，毫無關係地向藝術底形象「移植」的機械底過程，而
來觀察藝術創作的理由。

世界觀的本身，也並非什麼抽象的，思辨的觀念的圖式。從卡爾主義的見地來看，則一切的世界觀，都是現實的一定的反映和說明，而其反映，包含着各種社會底基礎。例如伊里奇，就說那種全思辨的，與現實毫無關係的觀念論底世界觀的見解，是粗雜的形而上學。

「從粗雜的，單純的，形而上學的唯物論的見地來看，則哲學底觀念論，不過是無稽之談（*Vorsatz*）。但從辯證法底唯物論的見地來看，則哲學底觀念論，是認識的諸界限。諸特徵的一面，完全地，誇張地，過度地向那從物質或自然切離，偶像化了的絕對發展的東西。」（辯證法問題）

因此，藝術底形象，是現實的反映。但是，現實並非直接的被再現於形

象之中，而是在藝術家的意識之中，並且當然是在一定的社會底、階級底傾向之中，通過那現實加工的媒介底過程而被再現的。決不能忘記一切藝術底形象的這一方面，不然，那就要陷入形象的無思想性的見地里去了。藝術底形象，是通過作家的意特沃羅基的稜鏡（Prism）（不是機械的、直線的、直接的）的現實反映的特殊形式。現實正唯並非「端正」的被受容，而是在意識之中被加工的緣故，所以就有了世界觀的問題，和世界觀所給與藝術家的創作的影響的問題。

卡爾·伊里奇主義對於那要在它存在的一切領域，肯定各個意特沃羅基底形式的，特別是藝術的無思想性和超階級性的主張，一定施以嚴厲的論駁的。「人類在他那任意的道德底、宗教底、政治底、社會底文句和宣言等背後，不去學習發現各個階級的利害之中，就做了政治上的欺瞞，和自騙目的愚蠢的犧牲者，此後也是如此的吧。」（伊里奇著作集·第一版·第十二卷·第三節。

文藝家，作家的活動，一點也不能在這命題的例外。先前那對於倍勒爾哲夫主義的鬥爭，就是卡爾·伊里奇主義的這個原則的擁護。因此，凡對於這原理加以輕視或過少評價，而以某種形式把它曖昧了的同志們，就都是犯了最重大的謬誤。

例如哥列洛夫在其論文「藝術方法的問題」(雜誌——「文藝的時代人」第四號·一九三三年)之中，就一面正確的反對那把世界觀與方法作爲同一的流俗者的理論，而一面又給與了我們以那種彷彿要肯定藝術底形象的無思想性似的形象的定義。「藝術底形象，並非感覺底形式上的作者的思想，它是現實本身的感觉性的反映，——在它的自身之中，思想的多樣性之中(這是甚麼意思呢，——解釋這層)，一面反映這種現實的真實，一面融解了作者自身的無疑問的思想。」(一二六頁)其實，這種公式，只不過推出了一個命題，即：形象

是現實的反映。因為在這里，所謂思想（「思想的多樣性」），是被理解為藝術家把他自身所含的無疑問的一切思想，到自己的形象之中去體現的東西。把藝術的形象，作為現實的反映是正確的，但單肯定這一點，却成為謬誤的。記得倍勒爾哲夫和他的追從者們，也好像下了和這相同的定義，把這理解為所有的藝術家，都是機械的去再現現實，於是作家自身的思想或世界觀，與他所創造的形象就無何等關係。

反覆言之，則作為並不在意識之中，在參加反映現實的形象創造的一定階級的社會底意識之中，把現實加工，而只是去攝影現實的無生命的鏡子似的行為來解明藝術上的反映，是不能夠的。從這裏，那所謂「錯誤的思想」給與了作家的創作以絕對的影響，和所謂世界觀與方法是同一的理論却決不會生出來。因為作家的思想底原理，與其創作方法之間的矛盾的可能性，並非由於形象的無思想性，而是世界觀與方法之間缺乏了機械的關聯，

——這是想要首先提示的。

達馬勤科的「論藝術性的規準」(「列寧格勒」第一號·一三三二年)的論文，對於這種世界觀的任務和影響，也是過少評價的。這筆者，把那藝術性的規準的問題(新鮮而且興味錯然地)提起了。所不幸的，是必須指出這論文，從來就沒有在我們的批評底文獻之中，受過任何的反響。我這篇文章，因為並沒有對於達馬勤科所提起的藝術性的規準的問題，作論爭的目的，所以也不能檢討到這些，不過却打算指出在這問題的提出之中，那僅僅顯示了對於藝術創作上的世界觀的任務的不充分的理解之點。

達馬勤科從那對於「錯誤的思想」的學說，作為並不正確，不能給與文學的諸問題以正確的方向的見地出發，以為「錯誤的思想」，持有歷史的真實的內容，「明白的去解決這內容反映了階級鬥爭的如何的階段，在對於這關係上，反映了如何的階級或社會底組織的問題，便是分析藝術創作的關

鍵。」

能夠反對這命題嗎？把藝術家的思想抽象的，非歷史的來處理，——從某種絕對的規準的見地來處理，是完全錯誤的。因此，這筆者以伊里奇的托爾斯泰的分析為基礎，正確的指出了托爾斯泰的思想，並非「單純的錯誤的思想」，它「正確的反映了我國革命上的農民階級的活動」。在實際上，無論是蒙着「錯誤的思想」的藝術作品也好，只要它多少正確的反映了現實的本質方面，那就能夠成為高級的藝術作品，有時在實際上，也是這樣的吧。」（八一頁）——他這麼寫着。特別是這筆者還以為「這些作家們的作品藝術性的各個階段，也結合着一定的階級和現實的關係的正確的反映。」他並且還說「對於階級的現實的關係，是客觀底事實，因而這關係的反映，是現實的本質的一方面的反映。」（八頁）

因此，對於階級的現實的關係，是客觀底現實本身，更正確言之，則它

因為是這現實的一部分（作爲它自體，這是正確的），所以藝術家的所有作品，就是被貫着「錯誤的思想」，也只要它正確的反映了對於這藝術家所代表的階級的現實的關係，就能夠成爲高級的藝術作品，——這說法是達馬勤科所到達的結論。

因爲真的正確而深刻的反映了對於現實的各個階級的關係的藝術作品，就能夠成爲高級的藝術作品，所以達馬勤科的意見是正確的。——讀者恐怕這樣想吧。但是，這筆者，在這命題之中，所含的完全別樣的意義，却是一個問題。

這筆者所作爲對於階級的，例如小布爾喬亞的現實的關係的正確反映來理解的，並非是深入，而且確切的把握了藝術家的那個社會層的矛盾和其二重性，而提示出對於現實的那個被限制了的理解，却是立在藝術家自身，主觀地在其作品上，對於和小布爾喬亞相同的現實的理解和關係的見地，不

去看現實的階級底矛盾，不理解各個社會現象的社會底裏面的這一回事。因此，根據這筆者的意見來看，則藝術家是靠了自己的作品，表明着對於現實的階級的關係，而同時再現了現實的若干的本質底方面。——並非是我們對於這筆者，加以不當的非難這事，只要看了他對於斐琴的創作的態度，就很容易相信的。

「在小說都市與年之中，——他寫着——缺乏大戰前和大戰中的德意志的階級鬥爭和階級底矛盾，沒有暴露並表示帝國主義的社會底、經濟底約制性，——這只要這小說去反映對於帝國主義時代的現實的小布爾喬亞知識階級的一定的組織的關係，就是完全合則的。斐琴唯有正確的去反映對於現實的這種關係，都市與年就是高尚的藝術底作品」（優點——羅森達爾）。

這筆者假如必須地去批判了德意志的「真正社會主義」的詩人或批評家，那麼，就相信了這些詩人或批評家們在正確的傳播着對於現實的德意志的小

布爾喬亞的俗物底關係吧，這是依從着自己的理論的規則，只得毫無辦法地作出關於他們的作品的高尚的藝術底水準，和在這些之中，被顯現出來的現實的若干本質底方面的反映的結論吧。在一方面，恩格斯評價着這些作家們的創作，寫道：「在他們一切的人們中，無論散文或詩歌，那語手的才能是不夠的，不過這和他們的世界觀不明澈有關係。」（慘點——羅森達爾）

依據達馬勒科的圖式來看，則顯明的能反映藝術家的世界觀的一切影響，已在脫落着的作品，和對於現實的態度的深奧等等的作家的世界觀上的弱點，就不怎麼重要了，因為這些弱點，是存在在藝術家反映對於現實的那關係的階級上，而對於現實的階級的關係的正確的反映，就總是現實的本質的一面的反映。

要證明世界觀所給與作家的創作，和那對於他的現實的態度的深奧，以及他的形象的體系等等的影響，是非常困難的嗎？我就單在世界觀與藝術形

式的互相關係的問題上，提示兩三個注意吧。

首先，無疑的，對於形式的揆擇，這種影響是存在的。那爲了要解決這個命題，而根本地，正確的提起並解決這問題的兩三個嘗試，已經在做着的（羅格爾：「文藝批評家」第二號·一九三三年）。在黑格爾的美學之中，則依據黑格爾，去找出那顯示了世界觀或觀念，與藝術形式的互相關係的非常詳明的正確的圖式，是能夠的。從黑格爾那里來看，則那個時代上的支配的，一定的觀念，就付與了適合於觀念的內容的，特殊藝術形式以條件。他就依據這個，把藝術的全歷史，分爲有着不同的支配底觀念，和藝術形式的三個基本時代。即是：象徵主義時代，古典主義時代，浪漫主義時代。象徵主義底藝術，是古代東洋——印度、埃及、猶太的世界觀的藝術底體現；古典主義底藝術，是古代社會，主要的表現希臘的世界觀；最後，浪漫主義，是反映最新的時代的，諸民族的世界感覺的十全的形式。

無論我們對於這圖式取着怎樣的態度，無論把它作為說明這種現象的觀念論底原理來批判，總之，在這圖式之中，有着我們卡爾主義者必須去充分的檢討的，深刻的合理的一環。在我們所見到的上面，這合理的一環，存在在第一：把藝術形式作為與世界觀的性質無關係的問題的原則的提起的本身之中；第二：對於這問題的態度的歷史性之中。當然，正跟在其他的一切問題上一樣，在這問題上，也須得去批判黑格爾的。黑格爾把藝術的一個形式，變革或移向另外的形式的過程，依據那正從低的階段，進化到高的階段的觀念，已經生出了包含着那個觀念的藝術形式和矛盾，要求着自己的更適當的形式底表現這事來說明了。古代希臘的明朗的，透明的平穩，或與亞底世界觀、與適合於古代東洋的，還很漠然的動物的，汎神論的世界觀的象徵主義底藝術形式，是沒有能夠和解的。在古代希臘，人類成為中心底主人公，美的形式本身人類化了。當然，這是一切觀念論的囑語，但是，在

其結論上，黑格爾也沒有犯這樣的錯誤的。希臘的藝術形式人類化了，即：人類作為藝術的中心人物，一切的現象都人類化了（例如希臘的神）——這事是正確的，但是，這件事，靠了極深的物質底、意特沃羅基礎原因，即：商業資本主義的發展，希臘的政治底體制的民主主義底形態（五世紀），意特沃羅基礎形態的適應發展等而被說明了。明顯的，關於這一點，在黑格爾不大有問題。但是，藝術形式作為與世界觀無關係，——並且是與歷史地被規定了的世界觀（在我們看來，是階級底世界觀）無關係的那原理本身，是非常重要的，那正確性，已由於歷史底事實被確證了。

例如梅特林克 (*Maurice Maeterlinck*) 和其他的象徵主義者們，把自己的思想包含在象徵 (*Symbol*) 和隱象 (*Allegory*) 等等的藝術形式中，是偶然的嗎？或者印象主義者和表現主義者們的藝術形式，是偶然的嗎？還是我蘇聯的兩三個作家們，在形而上學性上，感着極端的偏愛呢？當然，沒有

這等事。對於這種現象的解答，首先應該在這些流派和藝術形式的追從者們的世界觀之中去尋求。那有着均衡的被適用，而且在一定的，被約制了的範圍內被適用的力的象徵、諷喻和隱喻等，在一方面，成爲根本底藝術形式，而同時又證明着第一：世界觀的墮落；第二：作品的曖昧的審美性。當黑格爾說象徵、諷喻和隱喻是比較的形式，而並非體現着作品的思想的，直接的形像之時，是正確的。這些形式，不給與直接的表現，在本質上，不能給與問題。這些，是跟客體的外部的比較形式，沒有它自體的何等意義。換言之，這些並非從那被描寫了的客體本身產生出來的，作爲形式的這些東西，跟客體本身的關係是純粹偶然的依存在藝術底主體之中。但是，要反復言之的，是藝術家在這樣的形式中感着偏愛，却決不偶然。

就是把梅特林克或其他的象徵主義者們的神祕思想，不用象徵或諷喻的形式，而以客體的反映形式的，端正的藝術形象來表現，恐怕也甚麼都不能

產生出來吧。

這些思想或世界觀的本性，就是它們的代表者或藝術家們，不能在現實本身之中，找出藝術底形象這回事。這些思想是肉和靈，人類和難於捉摸的命運的鬥爭。但是，就是藝術家把所要表現這些思想的形式或形象，到多少現實本身之中去尋求，也未必找得出來的。沒有粹純的肉之類，這和沒有純粹的靈，一般的純粹的人類，或難於捉摸的命運相同。於此，則藝術家因為動搖了表現形式的要求，在人生本身之中，找不出它們來的緣故，所以就毫無辦法的，只好以那病的想像的產物——外面底比較，或費過了一番工夫的形象為滿足。假如藝術家知道了無所謂一般的人類等等，只有階級和階級鬥爭，各方面的人們，都是各個階級的一員，「命運」——社會底合則性，是在階級鬥爭上被形成的話，則藝術家，就沒有為着去表現這些思想，而訴諸形而上學底領域的必要，只要深刻的去研究，並知道了生活和其形式就充

分了。

當然，以爲象徵主義者們的世界觀的墮落，只是屬於「理解」或「無理解」的範圍，是很滑稽，很天真的吧。一切的世界觀，都是階級底世界觀。因此，世界觀本身，以及適合於世界觀的美底形式的墮落，必須在那窮極之處，求之於藝術家的階級底，黨派底立場之中，卽：他的階級底歸依之中。

爲象徵主義者們所說的話，就是在印象主義者，或表現主義者們（唯程度上有差別），我們的作家們——「比較底」藝術形式的歸依者們方面也可以說得的。

還有，關於言語那樣的藝術創作的最重要的武器與世界觀的關係，也簡單的來檢討一下吧，在我國，關於藝術底言語，已三翻四覆地議論過了，但在作爲很大的世界觀的問題上，却幾乎還沒有實行檢討。

象徵主義者，好像不能從人生之中，找出那適應於他的思想的形式一

樣，他也不能爲着自己的無形的，超自然的主人公們，而從日常的，有生命的言語之中，提取言語。異常的人類，也要求異常的言語。

在這里，有着梅特林克的主人公們的言語的難型。(自陪勒艾斯和梅列贊陀)

陪勒艾斯：趕快從這邊逃走……因爲我在這里等他，……因爲我在這里

攔住他……。

梅列贊陀：不行，不行，不行？……

陪勒艾斯：走！走！他都看見了……他不是要殺我們麼！……

梅列贊陀：倒反而很好！倒反而很好！被他殺掉倒反而很好！

陪勒艾斯：來了！來了！閉嘴，閉你的嘴！……(譯註：「閉嘴」句原文似不合

文法)

梅列贊陀：喔請吧，喔請吧！喔請吧……

這種相同的話的頻煩地反復，文法的無連絡等，就把他的主人公們，好

像是被把捉在夢遊病中似的印象，給與了我們，並且這種事情，對於象徵主義，還是非常的特質。孩子的多嘴一般地故意玩弄小細工，表現了這些無形的人類的直觀底純粹。

「我的最高的思想，——梅特林克寫着——並不勝於愛我的幼兒，爲着自己的銀指環，真珠頸飾，硝子的片塊，而多嘴的那三個話語的生命，或是比愛還重的斤兩。」

試取安德烈·陪勒的人物的言語來看，則那言語的幻想的創造，和已經在我們的雜誌上指出了的一樣，正合式的調和着那不能完全捉住現象的所有關係的他的細分意識。當然，這並不是從象徵主義者或印象主義者之流那里，就不能找出優秀的藝術底形象，或言語之類來的意思。

我們因爲是就佔有着他們創作上的特質的優位的特徵來說的，所以這些都是由於他們的世界觀而被約制着。

但是，假如要證明世界觀所給與藝術家的創作的影響很困難，則要提示作家的世界觀或思想底信念，在作家所創造的形象中，怎樣出現的呢？這些在藝術家的方法上，給與着如何的影響呢？這些中間的關係，是如何的呢？——的事情還更困難得遠的。爲了要答復這些問題，就覺得非先從藝術創作的本質和特殊性的檢討開始不可。伊里奇把托爾斯泰作爲動機，而加以這樣的批評：「假如在我們看來，是真正的偉大的藝術家（優點——羅森德爾），則他總應該是在其諸作品中，反映了革命的若干的本質方面。」——這不是偶然的。在這裡，伊里奇於階級底特殊性之外，還考慮到了作家的藝術底才能，或藝術家的特殊性。因爲依其社會底見解，則托爾斯泰可就「明顯的沒有理解革命」，「明顯的逃避了它」。

如所指出，則把藝術創作作爲藝術家在「穿迴」着自己的思想，而在這之中，去把握藝術形式的純粹思辨的活動的那見解，是非常錯誤的。可以去

聽聽作家的關於自己的創作的告白，那麼，諸君大約就會覺悟那所謂作家也者——至少是大部分，他們並非是採取思想本身，而是處理現實本身；那常作為自己的課題的，乃是去藝術地體現自己所把握了的，強感了的現實的某方面。「我沒有用想像去創作過。……我只有從現實中取出的，才是優秀的東西」——果戈理這麼寫着。持着與這相同的意見的其他作家們也有。當然，有許多作家對於在自己的不論怎樣的構圖上，也一般的去否定思想的存在（例如哥德、屠格涅夫及其他），——在這一點上，我們是不相信他們的。藝術家，並非單以一定傾向的階級意識，而且還持有着要錶了藝術底形象，而努力去表示的一定的思想，來處理現象和其描寫的。但是，雖然如此，藝術家作為對手的，却並非思想或概念，而是活生生的現實，他從這現實，來處理自己的形象。——這顯明的是正確的。因此，藝術家的世界觀和思想底原理，並非鑑正的直接被適用，而是通過事物或現象的觀察和研究，個人的

感動和體驗等的實踐，而被屈折了的。換言之，則世界觀的影響，是靠了藝術家的經驗，而被媒介了的。

在創作過程中，兩個影響，即：藝術家的世界觀或社會意識的影響，與生活自體，對象自體，以及客觀底現實的現象等等的影響在衝突着，交錯着。（請特別注意：在這里所說的，也是和一切場合相同的那種與現實或現實的客觀底傾向相矛盾，相背反的世界觀【並非普羅底世界觀】）在描寫現實的場合上，那迴旋於藝術家的作品中的世界觀，是與所謂現實，和其過程，以及川流都依從着藝術家的世界觀，而這麼出現的說法，完全不相同的。

——這由於事實，可以使藝術家覺悟。從藝術創作的這種解釋前進——在我們以為藝術創作的本質，就是這樣——則世界觀與方法的缺乏直線底關係，兩者之間有着矛盾，是很明顯的吧。

藝術家，因為是把客觀底世界的對象或現象，直接的作為問題，而來處

理的緣故，所以凡是深刻的去研究並觀察實在的客體的作家，就要與自己的世界觀衝突的吧。生活本身，把那種方法——那種與依據被限制的世界觀來命令作家的東西，完全不同的方法，告訴了作家。這種現象，在一面研究着實在的對象，一面却陷在非正確的反映現實的自己的世界觀與矛盾里的學者中也有的，——這事情，有考慮的必要。例如：我們可以想起自然科學領域上的自然發生底唯物論者們來吧。但是，把這問題放在藝術創作上來看的時候，則藝術底認識的特殊性的問題，就出現了。這特殊性，就是在這問題的解決上，送來了或種的特性。比起學者來，則作家是並非處理那概括（普遍化）諸種現象的，一般的抽象底法則，而是以單一（個體）的對象或現象作為問題。藝術家所給與的最典型的東西，是形象底、感覺底形式，即：那從生活中直接被取出的形式，那由於作家而被捕捉，被給與了的東西。

無論學者藝術家，都實行着普遍化，但藝術家的普遍化的程度，比起論

理底、科學底認識的場合來，却要少（低）得多。但是，這兩種認識之間的根本底差異，主要的是普遍化的性質和典型的不同。學者也和藝術家相同，都處理着客觀底現實的現象，又無非是普遍化這些現象。但是，學者所實行的普遍化的性質，與藝術家是完全不同的。在學者的場合，普遍化的結果或形式，是論理底範疇、概念、或科學底形式。在藝術家的場合，則是現象的形象底、感性底反映，——在這反映之中，出現了本質的，典型的東西。藝術家，表現自己的撰擇或普遍化的工作的結果於感性底形式上，並無藝術創作不普遍化的意思。本質或典型的東西，並非存在在它自己身上，是不可忘記的。

黑格爾也曾經嘲笑過那一屢次把本質的範疇抽象的利用，而當考察事物時，把其本質作為與其現象的一定的內容無關係，——是在它自己身上存在的「來固定」的人們，「因此，普通這樣說：在人類，重要的是他們的**本質**，並

非他們的行動或行爲。」（小論理學一九四頁）——即：黑格爾申述了人類的行動，或行爲之外，沒有人類的本質這單純的思想。——在現象的本身中，都包含了本質或其發現形式。或如黑格爾哲學地所述：「現象包含着法則和其以上的東西——自身運動的形式之契機（Moment）。」

藝術家在現象之中，找出了典型的東西，把這典型的東西，作為典型的現象而提出。

這種藝術底普遍化的特殊性，比起科學的場合來，是把藝術家擺在和客觀底現實本身，更直接的密切關係上，使他更多的受到這現實的影響。物理學者或化學者，特別是哲學者，則處理着那客觀底現實的諸現象的普遍化的諸結果，所體現的科學底公式和論理底範疇。在科學底普遍化的性質本身之中，有着與現實絕緣，把論理學底範疇絕對化，並變成自立底、現念論底本體的可能性。——假如完全忘記了這些科學的概念，都是現實本身的普遍化

的結果，則研究者就陷入觀念論的泥沼里去了吧。論理底認識的這種方面，伊里奇盡全力如次的反覆地指出了：「現念論（宗教）的可能性，已經在最初步的抽象之中，就被給與了（「家」一般與各個的家）。」「因為在最單純的普遍化，最初步的一般底觀念（「机」一般）之中，也有着幻想的或一片。」

（伊里奇遺集·第十二卷·三三九頁）

這樣地，思想飛入幻想之中，在論理底抽象上，生出觀念論底結論，是因為在論理底普遍化，科學底概念，或數學底公式等上，客觀底現實失去了它的直接性和它的外部的生存的形式。所謂概念，是人類底認識的最高的階段；並非單一的現象——是認識其本質或法則的人類思維的積極任務的證明。比較起急速地變化，或消滅的個別（單一）底現象來，則法則概念，就好像更安定了的，「結實的坐着」那樣的或種東西。各個的人類或事物要滅亡，只有人類的一般，或事物的一般存在着。這事情，與所謂論理底概念或

數學公式，是第一次的或種東西，而客觀底現實的現象，則是依存在觀念或概念中的第二次的東西的結論，並沒有多少距離的。觀念或概念獲得了自立的，獨立的存在，到得結局，放在觀念論者的手上，就被轉化為一切存在的東西的基礎。在一般上，各種觀念論的認識論底根源，都是這樣的東西。例如十九世紀的末期，關聯着自然科學的危機，而顯現了的「物理學底」觀念論的流派，就是這種「向着幻想飛翔」的明瞭的範例。深刻的暴露了自然科學的危機原因的伊里奇，關於這種動機寫道：「這反動的意向，由於科學的進步本身而產生。自然科學的偉大的成功，和它的運動法則之向着那容受數學底加工的，物質的同種的單純要素的接近，使數學者忘記了物質。『物質消失』僅僅殘存着方程式。」（著作集·第十卷第一版·三五九頁）在完全是真實事物的最抽象的，非常物理的表現的微分學上，都失掉了物質的一切的痕跡。觀念論者、哲學者，就從這兒下了「物質消滅」的結論。

當然，藝術家、作家也和學者一樣，他的思想並沒有不「向幻想飛翔」的道理。但是，那給與作家的創作的真實現實的影響或作用，比起給與數學者或哲學者之類的創造的影響或作用來，却更為直接，——這乃是藝術底普遍化的性質或形式。

藝術家，所描寫的典型的，本質的，一般的東西，因為這些都是被表現的個別（單一）的感性感、形象底形式，所以比起學者的場合來，那一向幻想飛翔」的程度，就要少得多。因此，在以深刻的研究現實，再現世界的真實景狀為課題的藝術家那里，則現實就持着非常的力，向作家的創作中突入，而一受到這種壓迫，那作家的世界觀上的設定，就被削弱，往往不堪其打擊了。

藝術家與學者不同，直接處理活生生的現象的這事實，以及使藝術家很容易受到現實本身的影響的那藝術家的認識的特殊性，是不難說明作家以抽

象底形象所表現的思想或信念，與現實的活生生的諸現象衝突之後，在藝術底形象之中，用完全不同的形來出現的那看去好像是奇妙的狀態的。（例如：在果戈理，或托爾斯泰及其他的場合上。）

因此，若是從以上所述之中，引出結論來，就可以肯定如次的事了。

「方法即實際的世界觀」的公式之荒唐無稽，是因為這公式，除掉了為藝術家所研究的客觀底對象所給與作家的創作的的作用，而豫想着作家必須把這些對象，依從自己的世界觀，而單純地去配置的緣故。對於這問題的卡爾主義的解決，是在那世界觀，通過客觀底世界的實踐底觀察，而在作家的創作上，發生作用；並且那客觀底世界的綿密的研究，別特別是對於在這方面非常優秀的作家，給與了看見現實的若干的本質底方面，而不拘其世界觀和思想底信念如何，也去描寫這些的可能性之點上。

在事實上，以上所說，不過是對於我們有興味的問題的最一般的解決；

不過指示了作家的世界觀（現實的不正確的說明）與方法之間的矛盾的可能性，——這矛盾使作家反映了現實的各個本質底方面。但是，在這里要立定什麼法則，主張這可能性在一切的藝術家的場合上，都哲學地被表現，而同時向着現實轉化——是可笑的。這可能性的實現，依存在許多條件之中。那在作品上，被局限了的世界觀的烙印殘留着，因為這種世界觀，而不能暴露現實的各個重要方面的作家，還多得很。就是在這些作家的場合上，也跟其他的作家相同，並沒有除去矛盾的可能性的。與這同時，那創造了在其藝術創作上，越過自己的世界觀上的偏見，深刻的描出現實的優秀作品的作家，也並不少。爲了要一一的說明這些場合，那就有在各個場合上，對於作家的作品，他的藝術底才能，他的創作的社會底條件，他的社會的地位或階級底任務等，加以具體的，周密的分析的必要。

在上面，我主要的從認識論的方面，從藝術底認識的特殊性的方面，考

察了這個問題。但是，不待言，問題並不能單限在這上面。伊里奇在考察觀念論的認識論的根源，和考察包含着「向空想飛翔」的可能性的一般底概念的性質之時，他就對於認識論底根源，強調了那爲着一定的階級，而使之固定這飛翔和觀念論的階級底根源。階級社會的文學底現實，是階級鬥爭的一形態。因此，離開了社會底發展的傾向和社會底條件的那個結合，階級鬥爭，以及作家自身的階級、黨派底立場，就不能夠理解各個作家的作品。

關於這，使讀者想起作爲這種具體分析的雛型的——關於法蘭西作家悠然徐(Eugen Sue)的卡爾的意見，是有興味的事。(譯註——悠然徐在一八四〇年生於巴黎，以作巴黎之秘密而有名的一個通俗作家。)

卡爾一而具體的解剖着這作家的小說巴黎之秘密(Mystères de Paris)的形象，一面指示了那在開初的部分，正確的被捕捉着，而到得後來，因爲作家課於自己的社會底任務，而被歪曲，被觀念化了的兩三個形象。一到這時

爲止，——卡爾寫着——我們看見了那沒有受批判的，本來之姿的浮洛爾。它·馬利（小說中的一人物——羅森達爾）。悠然徐立在他那被限定的世界觀的水平線以上了。他給與了布爾喬亞的偏見以打擊。不過，現在他自悔自己的傲慢和大膽，爲了求得一切的老太爺老太婆、巴黎的警察、流行的宗教、「批判底批判」等等的喝采，就把浮洛爾·它·馬利委諸主人公落朵爾夫之手。」

（卡爾·恩斯特著作集，第三卷·第八章）因此，那對於作家和其創作的具體的態度，就保證了分析和批判底結論之正確。

可以毫無謬誤之慮，有着確信地斷定如次的事情。即：藝術家，只要有天分和才能的，他就是靠了那更多的起於現實的本質的知識，把自己的形象，從活生生的生活中吸取出來的。那被深刻的觀察了的，從社會的世界中，被捕捉了的活生生的人類、活生生的事件、以及寫實的，正確的揮着完全有價值的生活的一切色彩的形象，即：那只有真正的藝術家才能看見的一

切的東西，是多大的無力（削弱）了錯誤的世界觀的影響；而且是不拘其世界觀的錯誤如何，也把深刻的去反映現實的若干本質方面的可能性，給與了藝術家（作為最重要的條件之一）。相反的，藝術家，只要是很少去研究現實，沒有活生生的經驗和觀察，則在他所創造的形象之中，那被限定的世界觀就增強的顯現出來。我們特別是從恩格斯的巴爾札克論中來看，覺得應該下這種結論的。

最近，在我們之間，關於巴爾札克有着各種的言論和寫作，但對於那在恩格斯的巴爾札克論中，為解決世界觀與方法的問題，而有者的一切理論底、實踐底意義，則不少的批評家們，還陷在一種沒有充分的理解或歪曲的狀態里。

恩格斯關於巴爾札克的不拘其有着那樣的世界觀，也因為那種寫實的方法，而能夠深刻的把布爾喬亞社會描寫出來的這事，實在已明白而端正的指

出過了。因為誰也暗記着的緣故，就不必在這里引用文句來證明了吧。具卡
有些批評家們，就只以為卡爾主義的學說的意義上，有着方法絕對的依
存於世界觀之點，而不理解對於這問題的卡爾主義的處理方面的深刻，於是
要使巴爾札克的方法與世界觀，成為「一致」。

就是巴爾札克自身，也屢次的離開了藝術底敘法，講述着自己的思想底
原理。試取他的小說農民來看，則那實在一切形象，被描寫的事件等等上面
的這作品的思想，——是利己主義的布爾喬亞的原理的毒害，即：所謂「各
以己之所欲而為之」的家族底利己主義的原理的毒害，布爾喬亞民主主義的
毒害。

依據巴爾札克，則貴族階級的消滅，是由於不理解自己們的利害的共
存。「布爾喬亞底貴族階級」，也不理解這個。「各以己之所欲而為之」——

這家族的利己主義的原理，打殺着在今日的社會，是那樣必要的寡頭政治的利己主義……」在其他的場所，這麼寫着，「君主政體和帝國的國家制度，

——把這破壞實在是不合理的。這制度，設定了各種抵抗力，而本質地削弱了個狹處之利害的有害的影響。把這種抵抗力稱為特權，真太背理了。所謂特權，在一切人們把權力的掠奪品挑上肩之時，就已經不存在的。那一般公知的特權，難道不比違反着公有財產似的合法的原則，以欺騙和狡猾來建立的特權增長得高嗎？那順從母國的高貴的暴君，就只因爲製造利己主義者——「小暴君」而被傾覆嗎？」

在這里，他的階級底同感，很明白的被表現出來，而誰也不能把它否定。試翻開巴爾扎克的作品來看，那麼，諸君就確信是辛辣的嘲笑了爬上歷史舞台的小商人，買空賣空者，股票經手人，布爾喬亞辯護士，醫生，官吏，和哥陪薰，列古，卡米桌，落莫郎古，馬格紐斯，紐散加等人物的吧。

但是，依照恩格斯的表現來看，則「雖然如此，但他的諷刺，當使其他所深表同情的貴族和男女活動時，就並不是銳利的了。」（例如農民中的僧正蒲洛隨托，蒙科列將軍和其妻）

但是，雖然如此，巴爾扎克却深刻的窺見了「布爾喬亞制度的生理學」的內部，給與了我們以布爾喬亞制度所產生的，發展了的客觀的正確寫實的（當然是制度地寫實）景狀，並且還能夠看見在這以上——那封建主義的沒落，和資本主義的抬頭的必然性。但是，不待說，在總體上，他的寫實主義是被限制了。

當然，巴爾扎克的創作的分析（即是說明其矛盾的原因吧），首先必須從藝術家那從事創作的社會底、經濟底諸條件的分析開始。

巴爾扎克生活着的時代本身，充滿着他所固執的概念的構造與歷史所開拓的新的道路之間的甚深的矛盾。這種矛盾，實際在生活上，却已為布爾喬

亞所解決，布爾喬亞從社會的一切孔穴爬出，靠了工業、商業、貨幣、武器之力，從地球表面，把貴族底秩序掃清了。假如對於那包含着世界觀上的信念與方法之間的矛盾的巴爾札克的持有着固有（個有）的一切特殊性的他之創作，除掉了養育這藝術家的作品的那充滿了矛盾的現實的右之客觀底基礎來想像，是做不到的。不特此也，並且對於那所謂使巴爾札克取着批判的態度，去解明布爾喬亞的社會的，乃是他的貴族的立場的若干批評家們的意見，也不能同意的。不過這也還沒有給與問題以解決，因為巴爾札克在其結論上，把正統派底信念陷入在矛盾里。在這種場合，使他批判了這些信念的是甚麼呢？「我所想到的實現主義，是不拘作者的見解如何，也能夠表現出來的東西。」——當恩格斯這麼寫着的時候，他所要說的，就是那對於生活的作家的深刻的知識，對於現實的綿密的研究，不拘作者的見解如何，都能教給在正確（不過也如我們所敘述過的：限制地正確）的現實描寫之中所表現

出來的寫實方法。

「巴爾札克之只得違反他自身的階級的同情，和政治的偏見，……我想就是寫實主義的最大勝利之一。」——這就是恩格斯從巴爾札克的創作里，所引出來的教訓。

由於巴爾札克證明了那立腳在對於生活的豐富的知識上的寫實的，正確的現實描寫之力；證明了那在對於生活的他的實踐底關係的過程上教給了這藝術家，並且創造了作品的最偉大的價值的方法之力，——這歷史底例也是有着價值的。

原书空白

三

作家的世界觀與創作方法的矛盾的問題，並不成為「永久的問題」，這問題是完全只有一時的性質，結合着一定的歷史底界限，——這事是很容易理解的。這問題的最廣泛的基礎，是一定的諸階級（以及和其階級結合的藝術家們）的利害，因而——世界觀與現實的客觀底諸傾向之間的矛盾或不一致。××地引導着普羅的那歷史底發展，帶來了科學和藝術的發展的新的合法則性，而唯有這普羅的世界觀，因為着這階級的特殊的社会性，在客觀底現實，以及其諸傾向上，是沒有矛盾的。對於站在卡爾主義底，普羅底立場上的藝術家，世界觀與方法的矛盾的問題，要消滅是自明的事。在這種藝術

上，對於歷史底發展的他的主觀底理解，（不單是理解，他的社會底傾向亦然）與社會發展的客觀底過程之間，沒有不一致的存在（不過這並無一切普羅的藝術家，都把握着社會主義底寫實主義的方法，在他們之前，沒有藝術底方法的問題的意思。我們不過是指出，在這里所論的問題的原則底方面）。因為普羅一面負着自己的歷史底使命，一面開拓着那爲了藝術的發展的最廣泛的無限的領野。不過，在爲社會主義而戰的普羅的戰列中，並不只有普羅作家，非普羅的作家也有，勞動者階級，把他們向自己的方面吸引過來，而他們也持着假如還沒有把自己的世界觀變成普羅的世界觀，就非有世界觀與方法的矛盾的問題嗎？——的最實際的意義。

對於蘇聯作家，這問題的意義在那里呢？這就在指示改造作家的世界觀的真正的道路之點上。這問題，以及從那和它有着關係的歷史底經驗的檢討，而產生了教訓的最大重要性，就是在那藝術創作的寫實方法，並非單是

正確的描寫現實的根本底條件，同時是完成正確的世界觀的方法之點上。對於那還有非普羅底世界觀的偏見的蘇聯作家，成爲中心底問題的，是把自已的世界觀改造爲普羅的世界觀的課題，——這事我們是很明白的。那結合了偉大的思想的，世界觀的深奧和最高的，豐富的藝術底形式者，是未來的藝術。——卡爾主義的創始者們這麼寫着。蘇聯作家們，必須努力於把握普羅的世界觀。因爲只有這世界觀，才能夠在他的創作上，給與必要的思想底深奧。那確實的普羅的××底世界觀的力，就在這世界觀給與一方向決定的力，和理解周圍事件的內部底關係的力——（約瑟夫）之點上——！因此，假如在身上纏着卡爾·伊里奇主義的理解，則這真正的藝術家，就持有怎樣強力的武器呢？比起過去的藝術來，登上了如何的高處呢？這是用不着說的了。

在我們看來，這乃是一個公理。那主要的，問題却在蘇聯作家，走上普羅的世界觀的道路，是怎樣的呢？——這上面。我們看見了拉普派的那不正

確的理論底前提，在這問題上，把他們導入最有害的實踐的結論去。

靠着學校式的把握新的世界觀這事，而來製作高尚的藝術作品——這是拉普派的理論家們的基本論綱 (Lapin)。

社會主義底寫實主義的口號 (Slogan)，是與這論綱根本不同的。這口號的根本底意義，是在它一面立腳在對於那作為反映現實的特殊底形式的藝術創作的本質的卡爾·伊里奇主義底理解上，一面教給以根本主要的東西——即：精密的，深刻的現實的研究和寫實的，正確的現實反映之點上。

在社會主義底寫實主義的這種根本底意義之中，要看見普羅底世界觀的原則上的新歷史底內容的現出，並不困難。普羅以前的無論甚麼階級，甚至在其最上界的時期，要把那以綿密的研究並正確的反映現實這事，作為根本底意義的方法的口號給與藝術家是沒有能夠的。這不可能的事，正如卡爾很明白的敘述着的一樣，就是因為布爾喬亞的學者和藝術家，由於那一假如從

××的見地來看，就難免要突然生出無趣味的結果」的恐怖，把通過到對於現實的深刻的，最徹底的認識和說明之道，阻塞了。

社會主義底寫實主義的口號，並不向着作家說：首先學習把握卡爾·伊里奇主義底世界觀，否則，就不能在自己的形象之中，反映現實的本質底方面之類。

對於還沒有克服自己的非普羅底世界觀的偏見的蘇聯作家們，這口號的意義，是在那克服它的根本之道，乃創作實踐，乃把現實的深奧，教給藝術家和作家，乃把社會主義建設的諸事實，良心地去研究，乃把這些正確的，真實的描寫出來（在與卡爾·伊里奇主義底理論的結合上）之點上。

在這里，作家所持有的非普羅底世界觀的偏見，是一個大的缺點（*defect*）——批評家對於這些思想底偏見，要在其社會主義底現實的說明之中顯現的事，由於作品的具體的例子，必然表示出來之類，沒有加以證明的必

要。作家從批評家那里，受到完全的支持，同時必須去戰取普羅底世界觀。現實的寫實的描寫，社會主義底建設的諸事實的良心的描寫，——這就是基本的一環，唯有把它捉住，蘇聯作家就不單能夠爲着社會主義底建設，而給與有用的作品，並且在這工作上，還能夠改造自己的本身，把自己的世界觀溶解爲普羅底世界觀。

主要的，由於那自己的特殊的社會活動形式上的爲社會主義的積極底鬥爭，各人就能夠改造自己的社會底存在，——實有把這伊里奇的指示強調的必要。這就是走上普羅底世界觀去的蘇聯作家的根本底道路。

這篇論文，不過是問題的一般底、理論底提起。在這里被提出的諸命題，要求着在具體的藝術底資料上的證明。但是，這已經是特別的論文的對象了。

【註一】但是，最有興味的：是在拉普派的理論家的場合，那所謂世界觀與方法是同一的意見，非常確實的混了合流兩者的真正的分離，這是一切折衷主義底理論的特質。「辯證法底藝術方法」的理論，在作家的實踐上，把這「方法」的歸依者們感覺的理論化，使之從生活分離，使之把方法從世界觀分離。

這就是關於辯證法底方法的見解，被還元到定立，反定立，綜合的這種平坦的辯證法觀的水池的緣故，並且把這些「狡猾」體現在藝術形式之中的作品，還被聲明為藝術領域上的普羅底世界觀及方法論的最大的成果。例如：赫米洛夫當時關於英雄的誕生就這麼寫着：列塔斯基的新作小說「那有興味，值得注目的就是因為在其中，普羅作家在若干的唯物辯證法思想上冠着藝術底形式」。其實這作品的根本缺點就在與生活無關係，使從著名的「三段法」而被露骨的理想化了這點上。

【註二】在這裏，沒有去證明這問題的極大的實踐意義的必要。我們是特別把這種作家當作問題，由於捉住這，而把那能夠通向更深刻，更正確的描寫我們的現實之道的根本主要的一環指示給他，便是任務。