

活 的 文 学

林 煥 平 著



香港 海燕出版社 出版

57470 ②

學 文 的 活

平 煥 林

1 9 . 4 0

謹將斯書獻給

所有培育我及救濟我于病難的親友們

序

名教育家陶行知，吳涵真二先生，爲收容失學失業青年，在九龍創辦中華業餘學校，內分政治，經濟，文學，戲劇，外國語，實用科學等科，敦聘各科專門人材担任講授。我亦冒昧應吳先生之聘，及茅盾先生之督促，入該校與茅盾，適夷二先生分授文學課程。本書卽爲從去年十二月起，至本年二月底之間，在該校講授的講義。

本書內容，除第四章「世界觀與創作方法」，爲去年四月，在廣州廣東文學會文學講座之演講稿外，其他各章，都是新寫。

編著斯書時，我祇是牢牢抓住自己對於藝術科學的根本認識，而引徵諸先哲先輩的意見，以闡揚自己的認識而已，自己未敢稍發議論。因爲自己是年青學徒，自

愧對於藝術理論還無若何新發見。倘斯書之出，能幫助青年讀者對於文學的認識，並蒙四海賢明，誠懇指教，則榮幸焉。

謹謝葉淺予先生給我繪的封面畫。

作者 七月十五日，一九三九年於香港

目次

一，什麼是文學？……………九

一，文學的本質

二，文學與科學

三，文學的起源

四，文學的發展

二，文學與社會生活……………三七

一，文學是社會生活的反映

二，文學與人及政治

三，下層建築與意識形態

三，內容與形式……………五七

一，理想主義者對內容與形式的見解

367538

二，社會的進化與形式的發展

三，內容決定形式

四，世界觀與創作方法

八三

一，藝術上的傾向與哲學上的傾向

二，什麼是世界觀

三，世界觀是怎麼形成的

四，什麼是創作方法

五，世界觀與創作方法的互相滲透

六，現實主義與理想主義

五，社會主義的現實主義

一二三

一，文學遺產

二，錯誤理論的批判

三，現實·典型·技術

第一章 什麼是文學

第一節 文學的本質

因為受着社會發展的客觀條件的制約，因為階層社會的生活之各異，從來的人，對於文學就有着各種各樣的不同見解。從文學享受上說，有人認為文學是茶餘酒後的消遣；從文學創造上說，有人認為是任何人都可能的紙張上的點綴；從文學內容上說，有人認為文學不過是身邊瑣事，閒情逸致，或哥兒小姐們的棉花一樣的戀情而已。



這所有的見解，我們都認爲是不充分，不正確。

我們敢承認自己是藝術文學上的功利主義者。因爲一問到什麼是文學的時候，我們就會想到文學的內容及其對於人類社會的影響。

托爾斯泰說：

「藝術（文學被包含在內——筆者）是結合人與人的手段之一……」

「傳達人的思想與經驗的言語，是結合人與人的手段。藝術也有同樣的作用。

語言的結合手段與藝術的結合手段之不同，只是在乎人藉語言以傳達自己的思想於他人，與人藉藝術以相互傳達自己的感情而已。」

「藝術活動在傳染他人的感情的人底能力之上有其基礎。」

「喚起自己曾經經驗過的感情，及用運動，線，色彩，音響，語言去表現出來的形象，藉這些，去傳達這個感情，使他人也很像經驗過這個感情一樣。這裏，存在着藝術活動。藝術是一種人的活動，它是一個人意識地用某特定的外的記號，藉

它以把自己經驗過的感情，傳達於他人，他人也由這感情的傳染而經驗到。這就是藝術活動。」（見托翁著：「藝術論」第五章。）

布哈林在他著的「唯物史觀」第六章第三八節裏也說過這樣的話：

「社會的人，不僅有思想，他還有感情。他煩悶，快樂，希望，歡喜，悲哀，絕望。藝術或藉語言（文學），或藉音響（音樂），或藉運動（跳舞）等手段，以表現這些感情，使其系統化。就是說，藝術是『感情社會化』的手段。」

這些是不是完全對呢？我們認為這還是不全對，它只是說明了問題的半面。

蒲力汗諾夫給他們修正。他認為：藝術給讀者，觀客，聽衆傳達的，決不僅是感情，它也傳達思想。這是以以表現自己的思想的語言爲基本的文學最爲顯著。所以他說：藝術是感情與思想的社會化的手段，它同時又藉此以組織生活。

從這些人的理論裏，我們已經理解了問題的大前提：即是，藝術文學絕不是消極的，毫無社會意義的東西。相反的，它是積極的，有重大的社會意義，和社會息

息相關的東西。因為「文藝作品是反映着產生它的階層實踐，反映着客觀的現實。同時，文藝作品又是階層的意德沃羅基，藉此以擁護自己的利害，顯示為一定的經濟的，政治的利益而與敵人戰鬥着的階層之對於現實的態度。文藝作品是階層意識的形態，同時又是行動的形態。與一切意德沃羅基同樣，文藝作品不僅是反映，它也組織，它積極地作用於享受文藝作品的人。」（蘇聯文藝百科全書「文藝的本質」）

以上所說，還是偏重於藝術文學的本質之一般的理論，未曾深入到具體地說明文學到底是什麼東西。以下，就是向這方面去解剖。

文學是語言的藝術。

世界文學的大師高爾基這樣地給我們說。他在「文學的世界性」一文裏更透闢地給我們指示文學的本質與機能究竟是什麼。他說：

「文學的偉大功效是：加深我們的意識，拓大我們人生的理解，具體表現我們

的感情，而好像用了一種聲音對我們說：一切思想和行動，以及整個的精神世界都是從人類的血和腦中創造出來的。」

「好的文學把一切數不清的類同點和無窮無盡的差別點，明明白白地告訴我們，使我們無法不信不服。——文學乃人生之活鏡，它用了悄悄的悽哀或者用了憤怒，用了一個狄更斯的仁慈的笑臉，或陀斯妥也夫斯基的怕人的兇相反映着：我們精神生活的種種複雜相，我們整個的欲望層，庸俗和蠢愚的無底的死池，我們朝着運命的英雄和懦弱性，愛之勇敢和恨之力量，我們偽善的種種不堪和謊話的多得可恥，我們頭腦的可厭的停滯和我們無底無休的苦惱，我們心跳的希望和神聖的夢想——一切世界賴以生活的，一切在人心顫動的。用一個敏感的朋友的眼睛，或者用一個法官的固執的看法來看人，同情他，笑他，羨慕他的勇敢，咒罵他的無用——文學高出於人生之上，並連同了科學，為人們照亮了那些到達他們目的，發展他們優善之點的路途。」

「文學的和形象的藝術並不特別表現人類的錯誤；藝術的熱望要把人提高於生存的外狀之上，把他從墮落的現實的桎梏解放了，叫他明白他自己不是奴隸，而是境遇的主宰者，人生的自由創造者，所以在這意義上，文學總是革命的。」

「文學是我們祖先的功績和錯誤，卓越和失敗的活潑的，形像的歷史，它有偉大之力，去影響思想的組織，精鍊粗劣的本能，教育浮滑的意志，所以它最後必須盡它世界的使命——這使命便是使各種民族，意識到他們的苦難和熱望，意識到一個共同目的，去追求一種美和自由的生活中的幸福，更從這種意識上，能夠最最堅強最最親密地聯繫他們在一起。」

「文學創作的領域是精神的國際，而在今日，各種人民皆是兄弟的觀念已是顯而易見地變為事實，變為必要，我們為了義務所在，不得不竭盡一絲一毫的努力，來使人皆兄弟這種有益觀念的同化作用，能以最高速率繼續存在，並且灌入大衆的頭腦和意志的深淵。」

世界文學的導師高爾基的這些透闢的偉論，是很確切的說明了人類社會發展到二十世紀三十年代的現階段，文學的本質的意義和機能究竟是什麼了。

那麼，文學用怎樣的具體的形態，去達成以上所論的目的呢？

文學首先要注重形象性，典型性，藝術性和思想的內容。

文學是用語言的手段，描寫活的藝術的形象，描寫現實的情景，由這些描寫的特質，生動明瞭地表現：自己對被描寫的東西的態度及自己的感興，昂奮，同情，悲哀，憤怒等。這在高爾基的理論裏，亦已道及。

文學需要典型的描寫。什麼叫做「典型的描寫」，恩格斯和高爾基都有過確切的說明，這留在以後再詳論。簡言之，是現實的概括，將人的一切集團的特質之特徵，統一於某一個人的形象中。這種典型，能夠加深我們對於生活中的人的知識，幫助我們分析生活，因為作家是用自己階層的慧眼，觀察人生及其進行，而抽象其特質，概括於形象性的典型中的。這種藝術的概括，不但需要深刻，更需要個別的

特寫，場面，人物等的形象的生動，說服性和明瞭性。因為正如伊里奇所說：「藝術是屬於民衆的。它必須在廣泛的勤勞大衆中間種它最深的根。它不能不是爲這些大衆所理解，所愛好。它必須結合這些大衆的感情，思想和意志，並提高它們。」世界文學史證明伊里奇這句話的絕對正確性。因爲歷史上各個時代的文學，一旦離開了民衆時，它便失却了影響人類生活向前發展的積極作用，終至墮落，幻滅，被從文學史踢出去了。

第二節 文學與科學

從上節的申論，我們不難得到一個概念：文學也是認識客觀真理的工具之一。科學，也是認識客觀真理的手段，這是我們早就知道的。那麼文學與科學，有什麼分別呢？

它們是有很清楚的共同性和差別性，我們不能把它們混同的。

十九世紀，俄國最偉大的批評家倍林斯基氏，曾用最確切的話，規定科學和藝術的特殊性如下：

「政治經濟學以統計上的數字武裝，影響讀者的智性，而證明社會中的階層狀態是由如此如此的原因而變成非常好或非常壞。

詩人由現實底明瞭的活生生的描寫武裝，影響讀者的想像，而借切實的情景表

明社會中的階層狀態由如此如此的原因而變成真正好或真正壞。

一個是證明，另一個是表現，兩者都是說服的。」

這說得非常明快，非常中肯。

在另一個地方，他更深入地申論說：

「現實自身是美的；但是它的美，是在本質上，在其諸要素上，在其內容上，不是在其形式上。在這種意義上，現實很像是在還沒有提煉的礦石和土塊裏的純金一樣。——科學和藝術就是提煉這現實的金，給它賦予美麗的形式。因此，科學和藝術，不是思考出新的、不會有過的現實，而是從曾經有的、現在也有的、將來也有的東西裏，取其既成的材料，既存的要素，一言以蔽之，取其現成的內容，給予以適當的形式。正因為如此，所以科學和藝術上的現實，是比現實上所見的更似於現實；也正因為如此，所以以創作為根基的藝術作品，是比一切生活更高一等的東西。」（「論萊蒙托夫的詩」）

倍林斯基這些理論完全是正確的。以後許多文藝理論家都是在他的理論根基上把科學與藝術文學的特殊性發揚光大起來。

如蘇聯文學初期的批評家，機械主義者瓦浪斯基，也如次的說：

「藝術第一就是生活的認識。……藝術與科學同樣地，認識生活。——藝術與科學有同一的對象——即生活——現實。只是科學是分析的，藝術是綜合的。科學是抽象的，藝術是具象的。科學訴諸人的理知，藝術訴諸人的感性。科學是借概念之助以認識生活，藝術是借形象之助，在活生生的感情的直覺的形式裏，認識生活。」（「藝術與生活」）

關於這個問題，蘇聯的蒲力汗諾夫和高爾基，也曾發表過精警的意見。日本的甘粕石介也說：

「……科學把握現實的多樣時，抽象現實底個別的事象，把它一般化；藝術是相反，不抽象現實底個別的事象，毋寧是把它當為更個別的東西去把握。由於這種

把握方法的不同，就能區別藝術和科學。」（拙著「藝術科學的根本問題」四三—四四頁）

日本的新進理論家高沖陽造氏在他著的「藝術學」裏也說過：

「如果說科學的本質的內容是把握客觀的世界的真理，則藝術的本質的目的也同樣地是在乎現實世界的真理之形象化。在這意義上，兩者同是人間本性上固有的世界認識的方法，若把它們的特殊性放在問題外，則其認識價值是一樣的；但在認識過程上，科學是藉論理的思維把感性的直觀提高到概念，藝術則雖受論理概念所制約，也把感性的直觀創造為形象的典型。這是它們中間的差異。這再認識互相關係，其差異也不過是程度上的差異，把它們截然地機械地分離是不可能的。」

又說：

「真正價值很高的藝術作品，是通過形象而積極地能動地給這現象世界以正確的解釋的藝術作品。在科學上，這能動的主體的活動，表現為法則概念（公式）。

法則概念是思維的最高階段，是概括和統一各種生長消滅的混沌的個物現象，抽象了潛在於其內面的普遍的，乃至一般的東西而得出來的。在藝術上，形象的典型的創造是美的認識之最高階段，是綜合地普遍化、典型化、特徵的與個別的東西而完成的。……」（均見「自由」創刊號拙譯「藝術的本質」）。

總之，「科學是借概念的力認識世界，認識包含思想與感情的人；藝術是借形象的力，認識世界，人，及其思想感情。」（蘇聯文藝百科全書納斯諾夫著「文藝的本質」）

第三節 文學的起源

要想理解文學的起源，必須先理解藝術的起源。因為一旦明瞭了藝術的起源，文學的起源也自然會明瞭了。

關於藝術的起源，過去的藝術學者發表過很多的意見。如遊戲本能 (Play-impulse) 說，認為藝術衝動是一種遊戲本能；模倣本能 (imitative-impulse) 說，認為藝術衝動是一種模倣本能；吸引本能 (instinct to attract by pleasing) 說，以此為給與快樂而想吸引別種的本能；及自己表現本能 (self-exhibiting impulse) 說，以為藝術祇是表現自己的本能。等等。

在這幾種學說中，遊戲本能說，最為從來藝術學者所熱心唱導。如德國的康德 (Kant, 1724—1804)，英國的斯賓塞 (Spencer, 1820—1902) 等，即為其最著名

主倡者。他們認爲藝術發生的動機是遊戲本能，而這所謂遊戲本能，乃是「精力過剩」(surplus of energy)的一個變形。要是這麼說來，則藝術與實生活，藝術與我們實際生活的功利的目的，不是沒有絲毫關係了嗎？這顯然是不對的。我們現在且不必去詳論它們。

關於藝術的起源，我們必須從社會學的見地去研究。在現代藝術學者中，以這種方法去研究藝術的，當推法國的居友 (Guyau, 1854—1888)，芬蘭的希倫 (Hirn, 1870——)，德國的格羅塞 (Grosse, 1862——)，蘇聯的霍善斯坦 (Hau-sentien)，蒲力汗諾夫 (Plechanoff)，盧那卡爾斯基 (Lunacharsky) 弗理契 (Friche) 等人。居友的「從社會學所見的藝術」，格羅塞的「藝術的起源」，蒲力汗諾夫的「藝術論」，「藝術與社會生活」，盧那卡爾斯基的「藝術論」、
「文藝與批評」，弗理契的「藝術社會學」，均有中文譯本，大家都可以參閱。

大體說來，藝術的起源，與原始民族的勞動有直接的關係。藝術是有功利的目

的，根基於原始民族的實生活。希倫說：

「仔細研究那原始時代某種族的裝飾品，可以明白雖然在今日的我們單看做像裝飾的東西，其實於當時那個種族，也都具有極實際的非審美底的意義。例如武器、家具等的彫刻，編物的模樣等，世人都以為大概總是純粹非審美底的藝術衝動的產物，現在却被說明為像含有所謂為着宗教的象徵，為着所有主的符號等的實際底意義的東西了。」

他又說：

「不單是裝飾品，即在原始底的文學，戲曲等的研究，關於此點，也達到同樣的結論。我們以為最原始底，單是藝術底的目的以外不具有別種目的的戲曲的野蠻人的舞蹈，如北美印第安人及黑奴等的舞蹈等，實在也並非單純的藝術底所產；他們是依了這作為射擊日常狩獵的鳥獸的練習，那舞蹈的動作，便是他們所狩獵的鳥獸的動作。所以他們的舞蹈，實在含有最實際底的意義。總之，行於原始人間的所

謂藝術，沒有一種不是從非審美底的目的而成立的。」

格羅塞則以爲原始民族的藝術，並不是基於藝術本能或遊戲本能那樣的人類永遠的獨立機能的沒有目的，沒有什麼社會意義的單純的遊戲，而是有社會的意義，實際的意義。例如器具的裝飾，要求技術的熟練，而技術的熟練，很有實用於實際生活的必要。又如身體裝飾，就是爲着吸引異性和交際手段。他尤其主張跳舞與詩是原始藝術中最重要東西。跳舞有團結社會的力量。他說「狩獵民族的跳舞，大概是集團跳舞。一般都是那種族的人們，或各種族的全員，聯合實演。那個時候，全個集團都服從着一個法則，在一個拍子上運動。記述原始跳舞的人們，都異口同聲，再三言及這運動的齊一。實際上，那許多參加者是因跳舞的熱力而共同溶解，恰有爲一個感情所感激，所動作的個體之觀。在跳舞中，他們完全在於社會的統一狀態中。跳舞者羣，是感覺如一個有機體而活動。原始跳舞的社會意義，正是存在於社會統一的效果。卽跳舞是將那些不規則的不確定的生活狀態下，各抱有種種不

同的需要及慾望的，不規則地散在的人們，誘導到一個目的，以一個感情，在一個衝動之下活動。這樣，它將原始民族的無結合的、動搖不定的生活，有時會導入於秩序和聯絡。」（拙著「藝術科學的根本問題」頁三二——三三）

巴察爾（Bücher）則強調勞動是藝術的根源。他認為「勞動是藝術家底語言形成，及其後的自然的民族詩的源泉，支柱。」他認為「勞動，音樂及詩在其發展的原初階段上，是融合為一的。」

浦力汗諾夫在「再論原始民族的藝術」裏面說：

「倘若在事實上，遊戲比勞動古，又倘若在事實上，藝術比有用的對象的生產古，則歷史的唯物論底解釋，至少在「資本論」的作者所給與的那形式上，該將禁不起事實的批判，我的一切論議，因此也就非下文似的改正不可，就是，我應該不講藝術依附於經濟，而講經濟依附於藝術了。」（「魯迅全集」十七卷頁一二八）

「野蠻人在自己們的跳舞中，往往再現各種動物的運動。……所以狩獵者發生

慾望，要再來經驗狩獵中由力的行使所得的滿足的時候，則重複模倣動物的態度，於是遂創造了自己的獨創底的狩獵人的跳舞，是不足為異的。然而當此之際，跳舞，即遊戲的性質，是被什麼所規定的呢？是被認真的勤勞，即狩獵的性質所規定的。遊戲是勞動的孩子，後者時間底地一定不得不較前者先行。」（同上書一三二頁）

「跳舞這事本身，乃是勞動者的動作的單純的再現的事罷」（同上書一三五頁）
最後，在這本書的末尾，他還說：

「……倘若我們不將如次的思想，即勞動古於藝術的事，以及人類大抵先從功利底的觀點，來觀察對象和現象，此後才在自己對它們的關係上，站在美的觀點的事，將這思想據為已有，則我們在原始藝術的歷史上，恐怕什麼也全然不會懂得的。」（同上書一六二頁）

蒲力汗諾夫這些意見是很顯然的：勞動先行於藝術，勞動是藝術的根源。

盧那卡爾斯基在「文藝與批評」裏的「藝術是怎樣發生的？」一章中，也說：

「有機體是極其微妙的機械，那全部或一部，停止了活動，或者那活動緩慢了的時候，便不得受障害，而連別的部分，也非忽然蒙其影響不可的。和這相反，倘若全機關完全地在活動，而且那活動又是適宜的分量，則給我們以爽朗的歡喜。人類是在尋求着這樣的歡喜，一面使自己的₂生活更潑刺，將那內容更加深造的。單調，不活潑的生存，令人類無聊，給與和生病一樣的苦惱。還有，人類爲着使自己的生活更有意義，使這更其高尚，使那官能更加豐富，使環境成爲美麗，做着種種的努力。這個人類的行爲，就是藝術的行爲。」（「魯迅全集」十七卷二五二頁）

「人類，是知道聲音之中，含有或種意義的。而且比什麼都在先，人類自己就知道着這一事。他於不知不識之間，不絕地在發音，並且藉此以表現自己的思想和感情。從人類所造的音之中，又生出有着綴音的言語。這些言語則正確地表現或種的內容，於是涉及詩歌範圍的完成品。」（同上書二五四頁）

「……人有了餘暇，想用什麼來消遣，而又並無一定要做的事的時候，便想自由地表現自己的感情，試去從新傳給別人，而且盡其所能，要強有力地高妙地，並且很有興趣地令人聽受。他在這時候，便選擇口所能發的一切的音，即純粹的調音，一面尋求着這些音的自然地給與最大快感的旋律和諧調，一面施行着這些音的組合——於是在這些音上，加以表白悲哀，喜悅等，人類所願意講述，作深刻的回想的一切感情的抑揚。想別人的感情，為這所動。由這樣而發生的，是『歌唱』。倘若角力，打獵，勞動之類的動底的事，是以快樂為目的的自由的东西，則從這樣的事所發生者，是舞蹈和演劇。一切藝術，是形式化了的，換了話來說，便是人類化了的復現底現象。是依照知覺機關和動作，以及人類的知覺作用的構成的要求，因而形成了的現象。」

盧氏這些話，很清楚的，是說明了人類的藝術行為的動機，及歌唱，舞蹈和演劇的起源。

高爾基在「藝術本質的地是爲戰爭或反戰爭」一文裏，劈頭兩段就說：

「語言的藝術在遠古時代便自人民的勞動過程上成長，這是誰都承認的事。說明這藝術的外貌底理由，一定得由人類迫切地要使人，在勞動上的經驗組成爲言辭上的，能夠容易地恆久地保留在記憶中的那些形式裏去尋求，那就是，一定得由對句，諺語，格言等形式，這些遠古時代的勞動的吶喊聲裏去探究。

「語言的藝術在勞動的發展之後立即來臨，在語言裏的這藝術是和科學的開端結合着的——人對自然和這對他的勞作的活動懷有敵意的逆境的鬥爭底開始並進的。無疑的，語言的藝術在世紀的出現的時間比所有原始的物神崇拜還要早十世紀。這是由事實來證明了的，上古的人民由君臨於野獸的反動的魔力和自然現象的歸納而成就了語言文字。」

在高爾基這兩段話裏，非但說明了藝術起源於勞動，更進而說明了語言及語言文字的產生了。

此外，麥更西（A.S. Mackenzie）在他的近著「文學的進化」（The Evolution of Literature）裏，認為「在原始時代，言語及文字的特徵是口頭底（Oral）模擬底（Mimetic），而未開化時代的文學，却常帶有更多的詩底感情」。他在「詩的起源」一文裏又說：

「一般所謂感情這東西，在他的性質是旋律底（rhythmic）的。在有種狀態裏的種種感情，爲了自己助長快感，減縮苦感，或用了種種衝動底的肉體底運動及種種的呼聲，作爲表白他們自己的東西。這種種衝動底的運動及呼聲，作爲喚起身體及聲音的自發底的種種動作的準備。所以這種種的動作被旋律（rhythm）支配時，舞蹈及音樂的基礎便在這裏成立了。

「像在不論那裏，原始底的舞蹈常是合唱底的樣子，原始底的常是取音樂底形式的。詩是有限定那依了舞蹈與音樂所表白的種種情緒的傾向的。詩因了增進情緒的活潑和變化而加高舞蹈的快樂，這樣使生活成爲更有價值的東西。

「從某種意味說，詩的發生要早於明晰的語言。我們可以想像到有一個時代人類或者沒有言語而生活着；但是不用肉體底及聲音底種種姿勢和呼聲以互相傳達感情時代，却不是我們所能想像的。言語在思索及創意都含有進步了。恐怕最初的聲音，大底不是明晰而且合理底。略略遲一點，人底聲音纔成爲合理底；不久，更成爲合理底而且明晰的狀態。於是所謂真的語言才離開了肉體底的諸動作及姿勢而獨立。」

這一番話，也說明了舞蹈，音樂，詩及語言的發展過程。

到這裏，我們可以作一個結論：

一、藝術的起源，它的基礎完全是直接放在人類勞動的物質生產上，它不僅被物質的生活方法所決定，而且也是適合於爲着使生活更爲容易的實際目的而產生。

二、在原始時代，勞動是一切文化現象的基礎，是人類活動的根源的本性。因此，從這本性所發生的律動，不僅是勞動的減輕，也是藝術感情的源泉。由這律動

齊一着調子以進行的勞動，是向着變更外界事物的場所及變化形式與內容而進展，主體對這客觀外界的活動，是朴素的認識之實踐化，同時又是通過實踐的體驗之更深的認識。因此，勞動行爲又是科學的認識之基本的源泉。在原始的勞動中，藝術和科學的萌芽互相融合而存在着。這樣，原始人的勞動，是當時人類的精神的肉體的活動之綜合，是它的原始的統一。

三、原始人類在求食與求生的功利目的下，模擬自然的和動物的姿態，聲音，同時又爲着使其生活更有興趣，更有價值，遂逐漸發生舞蹈，歌唱，音樂，以至於詩，到以後，合理的明晰的語言發生了，更以後，文字也發生了，遂成語言文字的藝術。

四、生產力的發展與技術的發達之交互關係，使人類的認識及創造能力發展，分化及專門化，同時，藝術的直接素材的社會環境之複雜化文明化，又使藝術的內容及形式成爲複雜的高級的東西。

第四節 文學的發展

正如上節結論第四項所說：

「生產力的發展與技術的發達之交互關係，使人類的認識及創造能力發展，分化及專門化，同時，藝術的直接素材的社會環境之複雜化文明化，又使藝術的內容及形式成爲複雜的高級的東西。」

實在，文學是沿着這個根本法則發展，進化的。物質的生產力愈發展，必然促進技術的提高，社會的發展。而社會的進化，又足以促進生產力的愈趨發展。作爲意德沃羅基之一的藝術文學，也跟着這社會的進化而發展了。

在社會進化史上，我們可從物質生產方法的演變，去劃分人類社會的歷史爲：

一、原始共產制社會

二、古代社會

三、封建社會

四、資本主義社會

五、社會主義社會

等五個階段。藝術文學的發展，也常照應着社會的發展。譬如希臘的神話，荷馬的史詩，其價值到如今還是不朽，還是值得人去尋味的。但那樣的文學，却斷斷不能產生在今日資本主義的社會。同樣地，資本主義的代表文學形式——小說，也只有資本主義社會才能產生，絕不是在原始社會或古代社會所能產生。同時，在一個階段的社會裏，有的也可以分開幾個階段去研究。譬如十七八世紀的古典主義，十九世紀上半期的浪漫主義，十九世紀下半期的寫實主義，自然主義，都與資本主義各個時期的發展有密切的關係。所以我們對於文學的進化的研究，也可以依據社會進化史，劃分為五個階段去研究。其中各個階段的每一個時期的特徵，反映

到文學上去，究竟如何，則又可在該階段去分期研究。但這一切，統等到第三章「內容與形式」中第二節「社會進化與形式發展」裏去研究，這裏不多贅述。

第二章 文學與社會生活

第一節 文學是社會生活的反映

在第一章第一節裏，我們會引用過托爾斯泰的藝術定義。他說：藝術是感情的社會化。跟着我們就引用蒲力汗諾夫和高爾基的理論，去給它以補充和批判。因爲對於托爾斯泰的見解，我們首先要問：

被表現在藝術文學作品裏的內容，是不是單純的感情呢？

我們的答案是一個否字。

不錯，我們並不否認藝術文學作品裏的感情的因素，感情的因素構成了藝術文學作品感動讀者的重要原因，這是事實。然而，

第一，感情不是從天掉下來的，不是從風吹來的，它的存在，是寄寓於真實的內容，是從藝術家，作家所認識，所把握的現實中奔湧出來的。

第二，然則這所謂內容，是什麼呢？所謂現實，又是什麼呢？這些，在第五章裏將有詳盡的說明，但在這裏不能不扼要的說：那就是社會生活，是在矛盾鬥爭，變動發展中的社會生活。它是藝術家，作家的烟斯披里純（*inspiration*）的源泉，是藝術文學作品裏的感情的源泉。

藝術文學作品裏所表現的是社會生活，換句話說，藝術文學是社會生活的反映，這是鐵一樣的事實，也是鐵一樣的真理。

試以文學上的傾向和作品來說明之。

文學上的傾向，普通一般地，我們是把它分爲現實主義和理想主義。關於這，

也將在第四章裏作詳盡說明，如今在這裏扼要的說，就是：

站在客觀的立場去理解和把握現實，從而表現之的，是現實主義；

用主觀的觀點去裁斷現實，從而把它幻想化，以表現之的，是理想主義。

從這簡單的說明裏，我們立刻可以瞭解：

現實主義和社會生活的距離必近，而且它愈近愈好的；

理想主義和社會生活的距離必遠，而且它愈遠愈覺得神化而有味的。

現實主義的作品，必是直接的表現社會現實。而且它所表現的社會現實愈深刻，愈真實，它的價值愈高。譬如魯迅先生的「阿Q正傳」，創造了一個落後的中國人的典型阿Q，通過了這一典型人物，又表現了二千年來被封建制度束縛着不能向前發展的落後的中國社會。又譬如矛盾先生的「子夜」，創造了急想向上爬的中國民族資產階級的典型性格吳荪甫和代表帝國主義的金融勢力在我國金融市場操縱橫行的「買辦階級」的典型性格趙伯韜，再通過這兩個對立的性格，反映出中國社會

經濟性質及一九二五——二七大革命後至一九三〇年間中國社會的動態。因此，這兩個作品，都博得很高的評價。

在相反方面的傾向，理想主義的傾向，我們也可以舉出例子來。譬如新月派的詩就是。那是粉飾現實，逃避現實，躲在象牙塔裏的詩人所創造的作品。對於這，我只想引用蒲力汗諾夫幾句話在這裏給大家參考。他說：「統治階級愈加向滅亡而成熟着，則該階級的意識形態就愈加失去它的內面的價值，由那體驗而創造成的藝術也愈加墮落着了。」（「藝術與社會生活」頁六七）

「……這虛偽的思想放在藝術作品的根底裏的時候，它（思想）就在那作品之中帶來內面的矛盾，並且那作品的美學的價值也必定因此而受傷害的。」（同上書頁六八）

光是這樣說，還是不充分，我們必得補充：「為『藝術而藝術』，在我們的時代是和說『爲了富而富』，『爲科學而科學』等等，同樣奇怪的思想。人類一切的

事業，要使它不變成空虛的無用的東西，就非服務於人類的利益不可。就是，富是爲了人們要使用它而存在的，科學是爲了做人民的指南針而存在的。藝術也不是爲了無用的滿足而存在，它非爲了某種本質的利益而服務不可。」

這是車勒芮綏夫司基（Chernyshevsky）在他最初的一篇評論文章裏說的。他在「藝術對於現實的美學的關係」這篇有名的學位論文裏也說：「藝術不僅是再現生活，並說明生活。那作品是常常『有着關於生活現象的判決的意義』的」。

藝術史，文學史證明了這樁很清楚的事實：就是，人類社會自從由原始共產制度發展到階級關係分明的古代社會之後，藝術文學便離開了民衆，被榨取階級獨佔了去，利用作服務於本身階級的利益了。這種狀態，到現在還沒有改變。所以，在現階段的社會下，不管那一國的藝術家，作家，不管屬於那一個階層的藝術家，作家，他的作品，總是有意無意地爲他所屬的階層利益而服務的。蘇聯的作家，爲着他們的社會主義的祖國而戰鬥；中國的作家，爲着爭取民族的自由解放而反抗日本

法西斯軍閥的侵略；西班牙的作家，世界各國的進步作家，都到西班牙去參加，爲保衛他們的民主的共和而鬥爭；希特勒爲着保衛本身階級的利益，而驅逐了世界著名的大作家托瑪斯·曼，亨利曼等出德國去，甚至還開除了托瑪斯·曼及其夫人兒子的國籍；日本軍閥驅使法西斯作家到中國戰場上來讚揚他們的「聖戰」：這不是很明顯的事實嗎？

社會是在正與負的因素之矛盾鬥爭中變動着，發展着的。藝術家，作家是社會的人。他天天面對着這種矛盾，鬥爭，他天天在這種矛盾鬥爭中生活着，或者積極地，或者消極地參加着這種鬥爭，不管是站在正的方面，或負的方面。

如果是站在正的方面，則正如福克斯（Ralph Fox）所說：「真正偉大的作家，不問他自己的政治見解如何，必定是經常地處在一個猛烈而且革命的和現實的鬥爭中。因爲他必得想法改變現實，所以他是革命的。」（「小說與民衆」頁三一）。

如果是站在負的方面，則正如蒲力汗諾夫所說：

「沒有思想的內容，藝術的作品是不能存在的。但倘若藝術家看不見那時代的最重要的社會的潮流，則那時候，由他們在那作品中表現出來的思想的性質，在那內面的價值上，就顯著地低下了。而且因此，那作品也必定蒙害了。」（「藝術與社會生活」頁六二——六三）

社會是在正與負的矛盾鬥爭中；藝術家，作家，是參與着這鬥爭的實踐。藝術家，作家，擺脫不掉社會階層的關係；擺脫不掉政治的關係。政治，是社會階層鬥爭的最尖銳的表現形態。藝術文學，是表現在這激烈的政治鬥爭中的人與人的關係，人與社會環境，及與社會生活密切地聯繫着的自然。

在抗戰期間，我們的藝術家，作家，要養成正如巴爾札克的「拿破崙用劍幹不了的事業，讓我用筆去完成它」的氣魄，而正如海涅一樣，「爲了歌唱戰爭之歌，把七弦琴給我吧」；「把花來，把花來，要決死的戰爭的我，想把頭用花環來裝飾

「；」假如我戰死了，請不要給做墓碑銘，請給我一把劍放在墓前！」這樣英勇地
去戰鬥！

第二節 文學與人及政治

藝術作品所表現的內容，簡言之，無非是人，人與社會的關係，和人與自然的關係而已。然而，人不是簡單的純粹的個人，而是複雜的社會的個人；社會也不是孤立的靜的社會，而是複雜的，發展的，鬥爭的社會；自然也同樣地不是孤立的，靜止的東西，而是發展的，變化的東西。而且，人與社會，人與自然，社會與自然的關係，也不是直線的，而是曲線的；不是單純的，而是複雜的。

人本身是自然的一因素，然而人是感情的動物，又是善思維，能思想，有意志的「萬物之靈」。人的感情，思維，思想，意志，又都不是單純地由自己個人的心靈和頭腦產生出來，而是和社會生活，和他那生活着的時代的經濟機構有不可分的關係。福克斯說：

「人在變革自然和創造經濟力的過程中，也改造了自己；因為物質勢力可以改變人，而改變物質勢力的又原是人，故在改變物質勢力的過程中，人也改變了自己。」（「小說與民衆」頁二一）

恩格斯解釋個人在歷史中所起的作用和所佔的地位，是如此：

「歷史事件的最後結局，往往是從許多個人意志之間的衝突中產生出來，而在這些不同的個人意志之中，每種意志又是由一些特別的生活條件所形成。因此是無數交叉的力量，是很多平行的力量產生一種結果——歷史事件。這歷史事件的本身，又可把它看成一種大概是不自覺地和被強迫着的力量的產物。個人意志間的互相衝突是爲了什麼，什麼會得突然的發生，這些都是人所不能預料的。因此過去的歷史，是和自然發展一樣的進展着，主要也是受制於自然法則一樣的運動規律。個人意志中的任何一種意志，都希望達到被他自己的體質和外界的——最主要是經濟的環境（不論是他自己個人的環境或者是一般的社會環境）所驅使底目標，但終於不

能如願，却交融於一個集團的中性，交融入一種普遍的結果。可是我們却不能貿然下結論說個人意志的價值等於零。相反地，每一種個人意志對於這個共同的結果，却有它的一份貢獻，而且在這種程度上說它是被包含在這個共同的結果之中。」

在這一段文字中，很深刻的解釋明白了人與社會之間，及其彼此相互作用的微妙關係。

人的意志，欲望，和熱情的矛盾，無論如何不是一個抽象的人性的衝突，因為正如恩格斯所很留心強調過一樣，人的欲望和行動是被決於他的體質和最重要的經濟環境，不論是他個人的環境或者一般的社會環境。在人的社會歷史中，最後的決定因素，始終還是他所屬的階級，那階級的階級心理，以及那階級的各種矛盾和衝突。因此每個人，都有雙重的歷史，他既是一個典型——一個有社會歷史的人，同時又是一個個人——一個有個人歷史的人。這二者雖則也許是在極端矛盾的狀態中，却自然也是一體，也是一個統一體，因為後者是被前者所最後底地決定的。

這樣說來，我們的感性的自身，是在社會的實踐的歷史中成長起來，這是很清楚的。馬克思也說過：「普通不只是五官，所謂精神的感情，實際的感情（意志，愛情等等）總括一句話——人的感情，官感的人間性，是依靠那些的對象底存在，依靠那被人間化了的自然而發生的。五感的形成是先於他的全歷史的作業。」而且，又正如他所說的一樣，爲「粗雜的實際的欲求所拘束的感情（Sinn），只能把握被制限了的意味（Sinn）。在飢餓了的人，食物底人間的形式是不存在。只有作爲那個食物的抽象的存在」。『一切時代的藝術，雖然是站在把『人間的本質對象化』底生活的餘裕上面，但同時也是站在藝術家們所屬的社會階級的生活的必要和興味上面的。若果從一切的藝術裏，藝術家把她對象化，但在藝術的特有性上表現着的自己底社會的，政治的實踐，把他底現實的生活過程，把生活上的必要和興味，卽是把他自身底現實的性質，抽象的去處理，那只有成爲無內容的，『美』底抽象概念，乃是當然的事了。』（森山啓著「文學論」頁三四，據廖蔭光氏譯文）

「藝術常是在一定的社會的，政治的制約之下，由社會諸階級底政治的勢力而被影響，被制約，或被導引的。有些場合，藝術雖得為政治的勢力底有力的一部分，但那不是單由於藝術家底本來的『氣質』和能力而發生的，其活動力的自身，是由他們所屬的，或他們所受影響的階級勢力之如何及由那藝術政策的指導能力如何而規定的。所以，文學和政治的關係，只在文學作品底性質的問題上，是不能得到根元的。」（同上書頁四〇）

說到這裏，我們大概已經明白：藝術文學作品的創造，是由人，社會環境和政治所影響，所制約。藝術文學作品是直接地表現人的個性的典型，社會生活和階層實踐的政治鬥爭。但是我們仍有一點須附加說明，請大家注意：就是，藝術文學作品不是政論，不是抽象的直接的評論社會生活和政治鬥爭，而是借具體的形象，表現典型環境中的典型的人物性格，通過這性格描寫，去反映客觀的現實，客觀的真理，而達到其政治的任務。

第二節 下層建築與意識形態

我們已經屢次指出過，藝術文學，一般地也和科學，哲學，宗教，政治，法律，道德等底精神的生產物及其諸形態同樣，是創作它的作家們在社會裏的生活方法及其現實生活過程的反映，是產生它的社會之現實的經濟構造上所開出的花朵，它是立腳於經濟基礎上的。

關於這一點，馬克思在「經濟學批判」的序文中，很正確地給我們指示出來了。這就是那有名的唯物史觀的公式。他說道：

「人類在為他們生活而行社會的生產時，結一定之必然的，與自己意識獨立的關係，即與那社會的物質生產力之一定發展階段相適應的生產關係。這生產關係之總和，構成社會之經濟的構造，這成爲現實的基礎，在其上建設起法律的，及政治

的上層構造，又發生適應於這基礎的一定之社會意識形態。物質生產的方式，決定整個社會的，以及文化生活的進展。並不是人的意識決定他們的存在，却剛剛相反，是他們的社會存在決定他們的意識。在他們發展上的一定階段，社會上的物質生產力，和已經存在着的生產關係，或者——這不過是和已存的生產關係同樣東西的法律上的名稱——和那牠們會在其中顯過作用的財產關係發生了衝突。這些關係原是推進生產力的形式，這時都轉入了束縛牠們的桎梏。於是社會革命起來了。跟着經濟基礎的變化，整個龐大的上層構造也或多或少地或緩或速地變化。在考察這些變革的時候，對於可以用自然科學的準確性斷定的生產的經濟條件的物質變革和那促使人類意識到這種矛盾而且爲了解決這種矛盾而戰的法律，政治，宗教，美術，或者哲學——總之是意識形態——之間的區別，是應注意的。」

然而，我們絕不要誤解，以爲上層建築——意識形態，是絕對地由經濟基礎所決定，而上層建築就絲毫不能影響，不能作用於經濟基礎，不是這樣的。這是機械

論者的看法。辯證法唯物論的天才創造者的馬克思，絕不作這樣機械的看法。他和恩格斯都是一樣地，認為上層構造的意識形態（意德沃羅基），也是起反作用於下層建築的。

恩格斯在他寫給勃洛克的信中（一八九〇），對於這點曾經特別強調的說明。「依照唯物史觀」，他寫道：「決定歷史的根本因素，是現實生活中的生產和再生產。我和馬克斯都從不會有超過這個限度的理論。因此如果有人把這意義曲解為經濟是決定歷史變化的唯一因素，那末他是把它變成一個毫無意義的，抽象的，可笑的成語了。經濟環境是基礎，可是上層構造的各種因素——階級鬥爭的政治形態和它的結果，勝利的階級在凱旋以後所建立的憲法等等的法律的形態，甚至這些實際的鬥爭在戰士們頭腦中的反映：政治的，法律的，哲學的理論，宗教的觀念和他們更進一步發展的教條系統，也影響到歷史鬥爭的過程，而且在許多情形之下，這些上層構造在決定歷史鬥爭的形式上，還是佔着優勢的。所有這些因素中都存在着

一種相互的作用，在這相互作用的無數的偶然事件（所謂偶然事件就是指那些內在關係是那樣的間接和無從證明，我們簡直可以把它看成沒有而且把它忽略過去的事物）中，經濟變動最後還是必需的條件。否則，如果隨心所欲的把這原理應用到任何一個歷史階段去，那真比解答一個簡單的一次方程還要容易。」

我們不是常常說文藝之於社會的意義嗎？甚至在此社會鬥爭尖銳的大時代裏，文藝的政治性，黨派性，武器論，或如辛克萊之所說，文藝就是宣傳，都常常被我們討論着，主張着，強調着。換句話說，我們承認藝術文學是社會現實生活之反映，也有推進社會進步發展的機能。我們這種主張正是從上述馬克思和恩格斯的理論中引伸出來的。假如我們機械地理解，把下層建築決定上層建築絕對化，那就是等於否定意識形態（包含藝術文學）的作用和意義了。

還有一點，我們須要注意。即是，物質生產的一再改革，使人類社會非常地迅速的進化。跟着社會的進化，人類的文化也一天比一天的發達起來了。特別是到近

代布爾喬亞社會，這種進化與發展特別的迅速與明顯。作爲文化的一分野，作爲意識形態的一分野的藝術文學，在這近代社會裏跟着商品生產的國際化，它的發展也特別的複雜，迅速與明顯起來。日本新進理論家森山啓氏在其所著「文學論」中曾說過：

「文學也和哲學，科學同樣，根本上是由經濟的基礎底發達而規定，同時文學自身在現實上，也由已表現着的以前底發達水準及其國家底特殊性，與夫偶然的個人的存在而必然的被其影響，且一國的文學的發達水準，在今日已不可避免的對他的文學也能給予影響。」

這是很正確的。我們舉最顯著的近代文學做例子看吧：美國文學受英國文學的影響；明治維新以後的日本自然主義文學，完全是受歐洲自然主義文學的影響；我國五四以後的新文學運動，也完全是受西洋文學的影響。

高爾基在他的論文「文學的世界性」裏，對這個問題，也有過非常透闢的見解

。馬克思和恩格斯在那永世不朽的重大文獻中，也給過最正確的原則的指示。現在引用他們那一段話在下面，來作這一節的結束：

「生產的一再改革，所有社會情況的不斷變動，永遠繼續的不安和擾亂，這些都是區別布爾喬亞時代以前所有時代的標記。所有固定的牢牢地凝固着的關係，連它們那些古老而且神聖的成見和偏見一道，都給一掃而光了。凡是新式的東西，老是沒有化骨就已變成了古董。堅固的變成柔軟，神聖的受着污辱，人們也終於被逼着用着清醒的意識，去正視他的生活的真實狀態，去認識他和他的同類的關係。

「爲着銷售生產品，不斷地擴大市場的需要，使得布爾喬亞走遍了整個世界。它必需在任何地方棲息，在任何地方居留，在任何地方建立關係。

「布爾喬亞，通過世界市場的剝削，已把國際性賦與任何國家的生產和消費，它已從實業的基礎上，抽去了民族的性質，這對於一般的守舊派，是個大大的煩惱。所有舊式的民族工業都已被摧毀或正在天地被摧毀。他們被新興的工業的輸入

，對於所有文明國家是個生死存亡的關頭，它們不再依賴土產的原料，却從老遠的地方運進原料來，它們的生產品不但消費在國內，而且也消費在世界各處。本來可以用本國生產品滿足的舊的需要，我們發現已被必須以遠方的生產品來滿足的新的需要所代替。代替以前那種地方民族的閉關自守和自給自足的，我們已有各方面的交通，已有民族相互間的廣泛的依賴。這不但在物質生產上如此，即在知識的生產上也是一樣。每個民族的文化創造，已成了公共財產。民族的偏頗性和狹窄性，愈來愈不可能了，所以在雜色的民族地方文學中，終於產生了世界文學。一

第三章 內容與形式

第一節 理想主義者對內容與形式的見解

「也不是爲了生活的騷擾，

也不是爲了利慾與鬥爭，

我們是爲了靈感，

爲了甜美的辭句與祈禱而活着的！」

——普式庚的初期的詩——

一切理想主義者，都是把形式絕對化，他們對於藝術的觀察，只看到形式，完全抹煞了內容。他們之所以不重內容，是因為他們只知道自己的個人的存在，不知道社會的存在。他們認為：「在我們之外，沒有什麼現實的東西，我們並不懷疑在我們的外的感覺上活動着的物象的存在，但只有依據對於由牠們在我們的智覺中所喚起的那形象的關係，纔有理智的確信之可能。」（A. Gleises et J. Metzinger 著：立體派 *Du Cubisme*）

他們以爲：

「我底外部的感覺，統制物質界；我底內部的心，統制精神界。一切都屈服於我底放縱。我可以從心所欲的命令一切的現象，一切的行爲。生物界以及無生物界，都屬於爲我底精神所左右的鎖上。我底全生涯，只是南柯一夢，現在那夢中底各種各樣的形象，是依從我底意志之如何而決定的。我自身就是整個自然中底唯一的法則。一切都服從於這個法則。」（「十九世紀文學主潮史」中所引青年詩人提

克的話)

「一切存在的，就是爲我們的；一切爲我們的，只有從我們發生；一切存在的，自然的與超自然的，都是存在在自我的活動中。」(同上書)

他們以爲：

「我們的道義，我們的宗教，我們的國民的感情，是全都被破壞了，我們不能從這些裏面尋求生活的標準。於是，在期待我們的教師們爲了我們建立足以信賴的真理的時候的中間，我們除出依據唯一的現實的東西——我們的自我以外，就沒有別的了。」(巴雷斯 Maurice Barres)

他們是純粹的個人主義者。他們所用以觀察客觀的社會現實的，是主觀的觀念論。因此，他們只看到自我，只看到主觀的理念，客觀的一切，都是由主觀的理念去安排，去決定。在某一個階段，在某一種社會環境之下，他們的主觀思想有些少改變了，他們對於自我的見解也就有多少的變更。這種變更，就構成新的理想主義

的藝術流派之產生。這種現象，看近代布爾喬亞藝術文學史，特別是看第一次世界大戰當時及大戰後的藝術思潮之演變，最爲明顯。舉印象派的繪畫來說吧，這一派的畫家們已經對於作品的思想的內容表示了完全的無關心了。其中的一人，曾巧妙地表示他們特有的確信，這樣說道：

「光是繪畫上的主人公。但是，光的感覺不過只是感覺，換言之，就是它還不是感情，還不是思想。將自己的注意限定在感覺領域內的藝術家，對於感情和思想就無關心起來了。他能描寫好的風景。而且實際上，印象派畫家們是描寫了許多優秀的風景的。然而，風景還不是繪畫的全部。」

我們看，光是繪畫的主人公！這是什麼話！繪畫的生命是在光嗎？如果把這種理論翻譯到文學上來，那必然就是形式的怪異性，是文學的主人公，而把文學的真正生命——社會現實的描寫抹煞了。因之，他們便產生了這樣的詩：

「我的路是不連續的，

它導我到死裏去，

但我把自己像神一般地愛着，

愛將救了我的靈魂吧。」

——黑比絲夫人 (N. Hippus) 的詩——

「唉唉，我想在瘋狂的悲哀裏死去，

我想死去，

我走去——向我不知道的東西的那方，

我不知道的東西……

這希望從何處來的，我不知道，

從何處來的，

但心是希求着奇跡，

奇跡，

呵呵，使不存在的東西存在起來呵，

那不會存在的東西！

褪爲蒼色的天空對我約着奇跡，

它約着奇跡，

但我泣着，淚也沒有，在不確定的約束裏，

不確定的約束裏，

我欲求不是這世上所有的東西，

不是這世上所有的東西。」

——黑比絲夫人的「歌」——

這種創作，是實踐着她的理論。她說：

「……形式是隨各人的才能與傾向而定。一般地說詩歌，部分地說韻文，是言語的音樂；這只是在我們的靈魂之中，祈禱所採的形式之一而已。」

因為他們所欲求的，並非是這世上所有的東西，是完全超現實的東西，他們的藝術的目的，任務，當然是：

「堅持藝術的絕對的自動性，不許詩能夠有自己本身以外的目的，不許在讀者的靈魂之中喚起在絕對的意義上的美的東西的感覺以外還能夠有別的任務」了。

（高落葉 T. Gautier）

「人一到以為唯一的『現實』是他自己的『自我』這樣的時候，他就不能允許在這個『自我』與圍繞着它的那外界之間，有客觀的『理智』的，換言之，就是合理的聯絡之存在。」（蒲力汗諾夫）

在他們看來，外界是非現實的東西，甚至是不存在的東西，「自我」是創造外界的主。

這一切，都是非常錯誤的理論，我們在以下再慢慢批判，先引瑪克辛·仲干

（Maxime Ducamp）的兩句詩結束本節：

「形式是美的，不錯！在根底裏有思想的時候！
沒有腦髓的美的臉是什麼呀？」

第二節 社會的進化與形式的發展

我們在第一章「什麼是文學」第四節「文學的發展」中，已經確切的指出，文學的發展，必須從社會史的角度，考察社會進化的歷史，從而考察相應於各個社會史的階段的藝術文學。同時並指出社會進化史的五個階段：

- 一、原始共產社會
- 二、古代社會
- 三、封建社會
- 四、資本主義社會
- 五、社會主義社會

離開了社會史，便不能理解文學發展的歷史。因為文學的產生不是偶然的，而

是必然的。社會發展的某一個階段的現實，構成了那個階段的文學的內容；由這內容，決定了能夠適應於表現它的形式。原始社會的藝術，是原始民族的實際生活的反映，這一點，我們已在第一章第三節「文學的起源」中詳細論述過。其後的社會發展階段及與其相應的文學形式，大概分爲：

敘事詩——希臘幼年期的藝術形式

宗教的抒情詩——中世紀的藝術形式

騎士故事——封建時代的藝術形式

小說——資本主義社會的藝術形式

敘事詩，最顯著的例子，是荷馬（Homer）的史詩——「伊里亞特」（Iliad）和「奧迭賽」（Odyssey）。

敘事詩的時代，是原始的獨立的時代，是「英雄們」的時代。荷馬之所以能夠將那種族的，氏族的，社會的鬥爭那樣活潑地描寫出來，是因為在這些鬥爭的根底

裏，還有個人與社會之粗野的，原始的統一。他的詩的性格，是由來於社會的分裂，是相對地未發達。馬克思說那個時代是人類的「幼年」時代，而荷馬的時代，恰恰是「正常的」幼年時代。而荷馬的史詩之所以到「現在尚能給我們以藝術的享樂，且在某一點上可以作為規範」，正是因為：「……希臘人是當時的好孩子。他們底藝術在我們之間的魔力，和使她生長的未發達的社會階段是不矛盾的。魔力寧可說是後者的結果，未成熟的社會的諸條件——那種藝術即成立在它的下面，只在它的下面才能成立的——和不能第二次復歸的事情，牢固地聯結着。」（馬克思）

宗教的抒情詩，是中世紀宗教的封建的黑暗時代所產生的藝術形式。它在封建的教權的社會組織上，有宗教的儀式的意義，是和宗教與禮拜有密切的關係的。即如在現在，祇要我們到禮拜堂去聽聽那些教徒們在禮拜時所唱的抒情的讚美詩，就大概可以體味到宗教的抒情詩究竟是怎樣一種東西。

由於物質生產力的發展，商業貿易非但已經存在，而且已經一天天發達，中世

紀黑暗時代的生產關係，已經成爲它的發展的桎梏，封建社會發展到更高度的形態去了。這前後，在政治上，發生了宗教改革運動；在文化上，發生了文藝復興。

文藝復興，是開始發生於十四世紀末葉，至十六世紀末葉，始告終止。這個時期，在歐洲來說，是封建社會從繁昌到沒落的時期了。與這個階段相應的藝術形式，便是封建騎士的故事，這，一般地可以舉賽萬提斯的堂吉訶德(Don Quixote)爲例。

小說(Romance)是資本主義時代的最代表的形式。資本主義社會是最複雜多端，變化最速的社會，故近世資本主義社會雖以小說爲其典型的藝術形式，但因各個階段的社會性質演變之不同，在藝術文學上產生了許多流派。從這種流派去觀察，概言之，可分爲四個時期：

第一期 十八世紀的古典主義

第二期 十九世紀前半期的浪漫主義

第三期 十九世紀後半期的現實主義

第四期 二十世紀以來的新主觀主義與新興藝術。

如果根據蘇聯權威的文藝學者盧加齊的理論——他是根據相應於客觀社會發展的創作方法之本質的演變來區分的——則分爲五個階段：

一、布爾喬亞社會勃興期的空想的現實主義。這個時期的最偉大的小說家們（如拉布萊 Rabelais，賽萬提斯等）的鬥爭，是對於人的中世紀的墮落。

二、平凡的現實之征服——最初的積蓄的時代——其決定的發展，首先在於英國。作家如狄福（Defoe），費爾丁（Fielding），史謨萊脫（Smollett）等。這個時期，企圖支配自己的生活形式的布爾喬亞的鬥爭，在文學上，產生了爲解放人的感情，爲着主觀主義，對於死滅着的封建的習慣的鬥爭的小說。（如李却生，盧梭等。）

三、精神的動物的王國之詩——這是布爾喬亞社會的矛盾完全地展開了的時

代，但又先行於普羅階級的自立的進步的時代。這時期，產生了作為顯著的國際潮流的浪漫主義。它——浪漫主義，一方面從已變成了過去的東西的社會形式的角度，對資本主義做鬥爭；他方面，大部分是無意識的，移行到資本主義的地盤去。因為這種矛盾，所以對於偉大的作家們——對巴爾扎克，對福勞貝爾，都莫不如是——主觀上，同情於「積極的」的主人公的鬥爭尖銳起來，但對於資本主義矛盾的認識的增大，及在極端的形式上的這些矛盾之深入的描寫，却反乎作家的意志，破壞着所有的「積極性」。

四、新的現實主義與小說的形式的破壞——這是布爾喬亞意德沃羅基的沒落，與意德沃羅基的一切領域上繼續增大的辯護的時代。這時代，作家們意識地或無意識地，都避免提起這時代的中心問題，同時，描寫現實的方法也不能不在適合周圍環境的方向上變化了。

五、社會主義的現實主義的將來——在歷史發展過程中，普羅階層已成爲新歷

史，新社會的創造者。對於資本主義社會的諸矛盾，他們採取了不同的態度。在藝術文學上，他們創造積極的批判的形象，克服布爾喬亞意德沃羅基的影響。他們的理想是解放一切被壓迫的大眾，建設自由幸福的新社會。這一切特性，使他們用最深刻的方法去變更形態，使根本從布爾喬亞遺產中借用來的小說的形式接近敘事詩。然而，這種小說中的敘事詩的要素之新的發展，並不是古敘事詩（神話等）的形式的，或內容的諸要素之人工的復興，而是從社會的發展的本質，從無階層存在的社會的形式中，必然地產生出來的。

現在再回頭來說明：然則小說為什麼是近世資本主義社會的最代表的形式呢？這是很明白的：「小說是描寫個人的。它是個人和社會以及自然鬥爭的史詩。因此祇有在個人和社會之間的平衡已經喪失，個人和他的同類以及自然鬥爭着的社會中，它才能發展。這樣的一個社會，就是資本主義社會。」（福克斯）。換言之，近世資本主義社會是社會分業到最細微複雜的社會，是個人與社會極端矛盾對立的

社會，因此，它所必然發生的思想，感情，也是極端渾沌複雜與矛盾，絕不能以韻文那樣的受拘束的形式去表現它，必是自由而毫無拘束的散文的形式，才可以充分表現。這便是小說成爲近代社會的最代表的文學形式的基本原因。

第三節 內容決定形式

在未說明內容與形式的相互關係之前，有稍為說一說近來藝術科學上所常用的，又常為初學文藝者所模糊弄不清的幾個術語之必要。那幾個術語是什麼呢？除內容而外，是形式，樣式，作品（Genre，或譯品類）。

所謂內容，當然是指題材，主題，思想等之總和。

什麼是形式（Form）呢？

「藝術的形式是內容在形象中表現的手段，具體地說來，它是題材，處理（構圖，韻律，階調，均齊等）及表現的材料（如言語，色彩，音響等）之總和」（藏原惟人著：「藝術與無產階級」）

什麼是樣式（Style，又譯作風，風格，體裁）呢？

「樣式是人格，是個性底的，作家必須攝取過去偉大的樣式，使它成爲自己的東西，同時，藉此以創造自己的樣式。吉爾波丁所謂社會主義的現實主義，是一切樣式的綜合，正是這個意思。」（高冲陽造著：「藝術學」）

「藝術之表現樣式，作家之手法與人生觀，形成種種作風（此處樣式與作風爲同義，其實二語對調使用，意義更爲適切——著者註），如戈諦克式（又譯高盧式），古典主義式，浪漫主義式，寫實主義式，象徵主義式等——但這些可歸於兩個根本作風——觀念主義的與現實主義的。」（見胡秋原譯：「藝術社會學」譯序）

然則形式與樣式的關係如何呢？

「樣式是形式一般之特殊的東西，形式包含種種樣式。又樣式常與現實的認識有關係，故一般地不能與創作方法無關係。毋寧是特殊地可以視爲是屬於手法的技術部門。因爲創作方法是藝術一般的創造方法，樣式僅是形式的一部分。」

（高冲陽造著：「藝術學」）

什麼是品類呢？

「品類之『超時間的』，『普遍的』的特徵，不是品類的肉體，是在那力學上接受本質的變化，而且在適當的社會的，歷史的環境下成爲有血有肉的骨格。（契特林著：「文藝的品類」）

●「品類的諸特徵，在樣式之中，在表現着適合的社會集團的志向之詩的成分之有機的統一中，在完全的詩的構造之中，形成構造上的統一。」（同上書）

「作家用某種品類表現他的內容。但是這品類不是創造作品內容的自體。由於作家之適用某種品類，它即變成最能適合於那作家的內容的形態而出現，這個時候的品類，在那作品的文學機能的發揮上，變成了作用最大的東西。即是，品類作爲這樣的文學機能的遂行者，由作家所血肉化。」（本間唯一著：「文藝學」）

那麼，樣式與品類的關係又如何呢？

「樣式通過品類而現實地被表現。在文學過程上的樣式，是類概念；品類是種概念。各種樣式，在樣式是由典型的品類給以特徵；但這些品類的生成過程，根本上又是與樣式的生成過程同樣，由社會的階層的重要因素所決定。但是這些重要因素，是在那樣式的內部。」（奴西諾夫著：「文藝的本質」）

總之，形式是每一件藝術作品所必具有的外衣，它包含着樣式。樣式則是特定作品的具體的表現形態，如屬於古典主義的，或浪漫主義的等等。品類呢，則又是某種特定樣式的全體中之一部分，如小說——長篇，短篇；詩——敘事詩，抒情詩；劇——悲劇，喜劇等。

對於這三個術語，的確是很容易弄亂。而且它們又是藝術科學上較新的用語，我國的翻譯家譯語又不統一，譬如 Genre 一語，原為法文，有風俗畫及品類二義，但每有翻譯家把它譯做形式或樣式，故略化篇幅，把它們說明如上。

★

★

★

★

現在開始來說明內容與形式的關係。

我們這一節的小標題，是不嫌機械地採用「內容決定形式」一語，我的用意不外是使初學文藝者讀了以後，得到一個「看重內容」的意念。我自然不是把這一點絕對化。如果把它絕對化了，那真是變成機械主義者，抹煞形式在藝術機能與藝術價值上的重要作用了。我們是辯證法唯物論者，對問題不會那麼看的。

看重內容，不是抹煞形式。我們說內容決定形式，並不是說，在藝術作品上，內容就是一切。如果這樣說，必是容易陷於錯誤的。我們認為：在藝術上，內容與形式都是重要的要素，其間是難於分出它的高低的。因為藝術是內容與形式的不可分的統一。

然而，這又絕不是說：形式對內容有決定的作用。它們是在辯證法的統一之中。

在藝術創造過程中，藝術家依從自己的社會意識的意向，選取怎麼樣的題材

呢？選取怎麼樣的主題呢？選取什麼階層的什麼事象及人物做主人公呢？由此，形式也一般地被規定着。譬如，藝術家以身邊瑣事或心理狀態來做主題，則他所創造的藝術形式，必是適合於盛裝這種內容的東西。藝術家的世界觀與思惟，在藝術內容上起很重要的作用，它同時又一般地影響着，規定着形式。

在這一個場合上，內容規定形式，同時，形式又不斷地給內容以反響。即是，藝術的價值，常以內容的高尚為決定因素，然而，完美的形式，又足以使它的價值提高。

這是第一個命題。

深藏在內容與形式中的靈魂，是思想。所以蒲力汗諾夫說：「剝去思想的內容，便不會有藝術作品」（藝術與社會生活）。內容的精華或龐雜，形式的適合或不適合，常常以作家的思想的尺度可以衡量得出來。因為藝術的內容是社會生活，而社會生活則是人與人，階層與階層的矛盾，鬥爭之總和。對於這種事象的認識，

對於其本質的把握，只有依靠藝術家的思想——世界觀。然而，藝術是藝術，不是政論。不是露骨的表現思想。「藝術作品之形式當然必與其觀念適合，同樣觀念亦必與其形式適合。」（倍林斯基）。「二者是不可缺一的整體。以爲可以『爲思想』而犧牲形式者，如果其人以前是藝術家，則亦將不復是藝術家了。」（佛羅貝爾）

然而，這裏又須特別反複指明：

「專門特別顧慮形式，是因爲對於社會政治的淡漠而起。專門尊重形式的作家的作品，常表現他們對於他們的社會環境之絕望的否定關係。」（蒲力汗諾夫著：藝術與社會生活）

主張世界觀對於創作方法的優位性的我們，非但是看重內容，尤其看重內容的思想性。因此，我們雖反對蒲力汗諾夫的生物學主義，但對於他如次的理論，却是無法反對的：

「藝術若對於其時代最重要的社會潮流盲目之時，他在他作品中所表現的思想性質，其內面價值（質方面）就要大為低下了。」

「虛偽不正確的思想橫於藝術作品之根底時，則思想在作品中引起內面的矛盾，因此作品底美學價值必受傷害。」

「藝術上的思想自然是其所表現的思想沒有卑俗的印象的時候才是好的。」

「所以有才能的藝術家其靈感為謬誤思想所激發時，他即傷害了他自己的作品。」

因之，「藝術作品之價值，結局是依其內容的比重而決定的。」（自然，如有美的形式，可以使其價值愈高——著者）（以上見「藝術與社會生活」）

而「真正美的作品，常表現『偉大的靈魂之現實主義』。」（「無產者運動與有產者藝術」）

這是第二個命題。

還有第三個命題須得我們深刻理解：

我們在上面已經反復指明，藝術文學的內容，是客觀的社會現實的反映；形式也每每被這被反映的被形象化了的內容所規定；因此，形式也在社會現實之中有其自己的根據。

社會現實却不是死的，靜止的，孤立的。它是活的，發展的，彼此互有聯繫的。我們在第一章第四節「文學的發展」與本章第二節「社會的進化與形式的發展」中，已經說過，原始社會的生活，和奴隸社會的生活不同；奴隸社會的生活和中世紀教權時代的生活不同；中世紀的生活和封建繁昌時代的生活不同；封建時代的生活和資本主義社會的生活又不同；資本主義社會和現在蘇聯的生活更不同。因此，產生了相應於各時代的最代表的形式：原始藝術，古代敘事詩，中世紀宗教的抒情詩，封建期的騎士故事，資本主義期的小說，及現在繼續成長着的新興文學。

從這種藝術史文學史的考察中，我們可以領悟到一個原則：

某一種特定的內容要求某一種特定的形式。內容是跟着社會生活的變化而變化，不斷地變成新的內容；這新的內容，舊的形式就再不能最適切地表現它了；因之，他要求新的形式。反之，新的形式產生出來了，她又不能若合乎節地表現舊的內容。所以，內容與形式，都是在社會現實裏有它們的根據。它們是辯證地統一的。

第四章 世界觀與創作方法

第一節 藝術上的傾向與哲學上的傾向

「豐富的知識使我成神。

名譽，勳業，古老的傳說，恐怖的事變，叛亂，

威嚴，苦悶，崇高的呼聲，

創造和破壞，一下子，

傾入我的廣闊的腦海，

使我神聖化，像甘列的美酒，
或者像我曾經飲過的無雙而且發亮的長命液，
因此我成了不朽。」

——濟慈 (Keats) ——

有許多人以為藝術文學是藝術文學，和其他一切科學智識，絲毫沒有關係，這是非常錯誤的見解。事實上，藝術家文學家所藉以認識客觀的社會現實的，就是科學的智識，特別是哲學。一個創作家如果不懂得哲學，他將難於理解社會，歷史，政治，經濟；他將不能理解「真理是從一種現象的所有形態的總括和它們相互間的關聯中產生出來」，「知識是不斷的，無限的，思維對於客體的接近。自然在人類思維中的表現，千萬不能被理解為『死的』，『抽象的』，不動的，沒有矛盾的，却應看成一個在不斷地運動着的，不斷地有矛盾發生和解決的過程。」（伊里奇）言重知識的本質，從而把他的創作的內容偏狹到最小的限度，所以，福克斯說：

「真的，寫小說是一種哲學事業。世界上的偉大小說，例如：「吉訶德先生」，「葛庚段和潘脫格魯爾」(Gargantua and Pantagruel)，「魯濱遜漂流記」，「瓊納遜懷特」(Jonathan Wild)，「紅與黑」，「戰爭與和平」，「感傷的教育」，「衆生之路」(The Way of all Flesh)等等，其所以偉大，的確是因為它們隱藏着這種思想的性質，如果你高興，你可以說是因為它們都是想像很高的，很動人的，生活的註解。區別第一流和第二流小說的就是這種性質。當然有些哲學家試寫小說，結果都很可憐地遭到失敗，可是沒有一個小說家能夠創作，如果他不具備概括人物的才能，而這種才能，却從對於生活的哲學態度中產生出來。」

又說：

「十七世紀沒有產生什麼偉大的小說，但它却產生了一些哲學家，這才使得下一世紀的勝利成爲可能。我總覺得十八世紀所以在英國小說史中始終是個最輝煌的時期，就是因爲它剛巧是在英國哲學最盛期之後。」(「小說與民衆」)

日本的森山啓氏，在他所著「藝術上的現實主義與唯物論哲學」（此論文又收在「文學論」中）裏也說過這樣的話：

「優秀的作家，縱令落在懷疑的場合，都多少總有過哲學的努力的。如果沒有哲學的努力，作家怎麼能夠在羅森萬象的洪濤中，作爲一個作家而存在呢？在說『作家對於什麼世界觀，哲學等等無足輕重』的人們，不過顯示他自己底世界觀之淺薄罷了。」

「這樣，我們便有看一看藝術創作方法上底根本二傾向（現實主義和唯心主義）和哲學上根本對立的二方向（唯物論和觀念論）之密切關係的必要。物理學，化學，自然科學，藝術學等底具體諸科學上的我們底知識，如果不以確當的普羅列塔利亞特底世界觀（辯證法的唯物論）爲基礎，會被布爾喬亞的世界觀底白浪所衝擊；同樣地，藝術家底創作方法，如果不以確固的世界觀爲基礎，則全世界所有領域的事象底真實的把握，也不能說可以保證。藝術底唯物辯證法底問題被提起的理

由，卽在於此。」

藏原惟人在「再論普羅列塔利亞現實主義」（這是新興文學運動初期的創作方法的口號——著者）一論文中，對於新興文學的創作方法與辯證法唯物論的密切關係，又作過這樣的闡明：

「普羅列塔利亞現實主義是有着觀察現實的方法。那種方法便是唯物辯證法。唯物辯證法可以教我們認識這個社會向着怎樣的方向而前進，認識這個社會中什麼是本質，什麼是偶然。普羅列塔利亞現實主義依據這方法，從這個複雜至極的社會現象中，取出本質的東西，而且從其必然地向前發展的那個方向底觀點，而將其描寫。換言之，普羅列塔利亞現實主義，不外是把這個社會，在動的方面把握，把那必然向着普羅列塔利亞革命而前進的事情藝術底地，卽是，用形象的語言描寫出來罷了。」

這樣的理論，一九三二年以後，蘇聯的理論家們，作家們對於新提出的創作口

號——社會主義的現實主義的討論，探究上，在作家大會的報告與討論上，都有過非常透澈的闡揚，這些論文，都已經被翻譯成中文了，這裏可以不必再徵引。總之，從以上的引論中，我們已可以肯定第一個命題：藝術家文學家的創作方法，創作傾向，和哲學上的唯物論與唯心論是有非常密切的關係。

然則，哲學上的唯物論與唯心論的分水嶺又如何呢？

對於這個問題，恩格斯給與這樣的明確的定義：

「跟着回答精神和自然那一方面才是本源的問題，哲學家遂分裂為兩大陣營了。主張自然之精神的本源，因而結果承認有某種類之宇宙創造底人們，便構成了觀念論（唯心論）的陣營（而且在哲學的場合底宇宙創造，譬如像黑格爾一樣，往往比基督教更荒唐無稽的）。反之。以自然看做本源的東西底人們，便屬於唯物論的種種的流派。

「所謂唯物論及觀念論的兩個言辭，原來就沒有出乎這種意義之外的。」（「費

爾巴哈論」)

伊里奇也發揮過和這差不多的意見。他說：

「是否應該把自然，物質，物理的東西，外的世界，看做第一次的東西——把意識，精神，感覺（——現在普通的術語上的「經驗」），心理的東西等等，看做第二次的東西呢？這，事實上是把哲學者分為兩大陣營的根本問題。」（「唯物論與經驗批判論」）

對於世界的認識之這樣的分歧，和在哲學家中間同樣，在藝術家文學家中間，也是一樣的。把自然——物質看做宇宙之本源的藝術家，其創作傾向必是現實主義的。把精神看做宇宙之本源的藝術家，其創作傾向必是理想主義（唯心主義）的。這不是由作家的主觀所可決定，每每是由作家所屬的社會的，階層的生活和實踐所決定。

但是，藝術家文學家和哲學家還有多少不同之處，即是：哲學家之為唯物，唯

心，每每是很容易分辨得出來的。藝術家文學家却不然。現代新興階層的作家，藝術家，不用說是站在非常明確的唯物辯證法的哲學立場；政治上的意識和立場，也是非常的明確。但是過去無數作家，偉大作家也莫不如此，他們的哲學思想很模糊，有時是似帶唯物論色彩，有時却又完全像唯心論者，這正是從來的偉大作家，一方面是現實主義着，他方面又每每帶有理想主義的因素的原因。

同時，即使某一個藝術家或作家，他在哲學上完全是個觀念論者吧，只要他的創作態度是描寫客觀的社會生活，就無形中帶上唯物論的色彩，而可以成爲一個現實主義者。這一點，就是所謂創作方法對於世界觀的威力，在以下當詳細討論，此地不絮贅。

最後，本章所討論的「世界觀與創作方法」的問題，是藝術理論上較新，又是最深奧，最微妙，最困難的問題。從前一般人論藝術文學，都是從人生觀，道德的角度去衡量。到晚近，科學的藝術理論體系建立起來了，才用世界觀這個術語。

世界觀與創作方法這問題，如果學院式的講起來恐怕不很容易明白。這裏，特
稍爲勉強一點，把它們分開來去說明。

第二節 什麼是世界觀

我們先從什麼是世界觀來入手。

所謂藝術上的世界觀，就是爲社會所規定的特定藝術家對於自然，社會及人類的包括的理論的見解。因此，它包含了自然觀，社會觀，同時包含了人生觀，道德觀，政治觀。藝術家選擇一定的題材，理解，分析這一定的題材，決定它在全體上的位置和價值，就是靠這世界觀的。譬如，我們選擇傷兵來做題材吧。我們常常聽到人家說：傷兵在前線作戰時是非常英勇的，他們忘記了自我，忘記了溫暖的家庭，只知道國家，只知道痛快地殺敵。他們受了傷了，在被運回後方去治療的途上，還是很和善，可是一到了後方醫院或者治療得痊癒了，出去市面，就或者隨便辱罵人，或者買東西不給錢，所以給人家一個印象，就是傷兵很野蠻。又常聽到人說，

慰勞傷兵時，譬如有八百個傷兵，你帶麵包去慰勞他們，如果你的麵包不夠八百個，他們就先則互相搶奪，終至彼此用武，而甚至連及到你自己。對於這種現象，我們要表現它的時候，自然不能夠就是這樣，將事實無因無果的敘述出來。凡事必有因果關係，凡事必有那被現象包圍着的本質存在。藝術是要表現這本質。否則，就是流於膚淺，流於形式，不能深刻，不能感動人，更不能有高度的教育意義。那麼，怎麼樣才能把握得住它的本質呢？就是全靠世界觀。所以我們常常堅決地提倡世界觀在藝術創作上的優越性。譬如我們分析上舉傷兵一例吧，何以傷兵在前線英勇良善，回到後方就變壞呢？主要的，就是因為他們在前線過的生活是太過緊張了，太過恐怖了，而回到後方來一看，耽於酒色的仍舊耽於酒色，坐汽車的仍舊坐汽車，一切都是令他們不堪回首，令他們不知不覺的意識到：你們在後方享樂，彷彿沒有對敵人流血抗戰這回事，而我們是被騙着上前線去犧牲性命。那是說，後方的動員工作做得不夠，後方的救亡工作不緊張，使他們起這種心理的變化。我們在瞭解

這種本質的意義之後，就不會怪責傷兵野蠻，而是側重在如何開展後方的民衆動員工作，救亡工作。也只有這樣，才能算是深刻的把這件事象表現出來，而有高度的教育意義。

再舉一個例子。去年九月敵機開始來轟炸廣州時，一般市民，做學生的棄掉了學業逃亡了，做教員的棄掉了教職逃亡了，做生意的棄掉了生意逃亡了，甚至做公務人員的都有許多棄掉了職位逃亡了，致使廣州會一時商店全部不做生意，學校全部不上課，政府機關工作也很鬆懈。那些逃亡者，除了少數資產家逃往香港，澳門外，大多數都是逃回鄉下。後來敵機猛烈地轟炸鄉下，甚至幾處縣分有敵人的陸戰隊上岸搔擾，於是他們又紛紛逃回廣州來了。這是充分表現他們對於炸彈威力的無知。但是現在，市民見敵機不但不怕，反而蜂擁爭看。這種轉變，存在着兩個過程。第一是對於炸彈的威力，市民是由「無知」，轉變到「有知」；第二是對於敵人的侵略，市民從冷淡而同仇敵愾。藝術家要表現這題材時，必須把握到這種質的轉

變之意義，同時切實的指出，逃亡絕不是生路，敵人的炸彈什麼地方都會掉的，如果國家亡了，逃到國外也是一樣的做法亡國奴，只有團結起來，動員起來，積極的做防空禦侮的抗敵工作，才能保障生命財產的安全。這樣，才能表現主題的積極性，才能深刻動人，才有高度的教育意義。我們明知道創作方法，創作技術在藝術創造上的重要性，還是強調世界觀的優越性，就是這個原故。所以我們說，決定藝術的客觀的相對的價值之本質的東西是世界觀，也就是這個緣故。

我們在這裏更反覆深進一層：為什麼藝術家的世界觀是其作品的價值之本質的決定者呢？這理由很簡單，而且在上舉的實例中也已說明了八九。那就是因為：越是正確的世界觀，越能使藝術家反映更多的客觀的真理。世界觀不一定是正確的，不正確的世界觀，倒有使藝術家歪曲現實，曲解真理的危險。這種不正確的世界觀，當然是：非但不是藝術的客觀的相對的價值之本質的決定者，反而是妨礙藝術家反映客觀真理，從而削弱了那藝術作品的價值。所以在從來人類歷史上的世界

觀，常是使人類認識客觀真理的道具，又是同時常使人類不能正確地認識客觀真理的有色眼鏡。譬如對於抗戰的觀察，如果中了敵人的宣傳毒計，立即就變成了漢奸理論；如果被親日派，唯武器論者，民族失敗主義者的理論所蒙蔽，就會走上對抗戰最後勝利失了信心的末路。由此，就足以證明世界觀的重要性（優越性）和複雜性。世界觀是常常變動的，進步的。它是有時間的固定性與社會的一面性，而對歷史現實的進行，成爲難堪的桎梏。新的現實衝破它，創造新的更能反映更多的真實的世界觀。這新的世界觀的主體，必然地基本是批判的社會階層。這新的世界觀，是由於批判的實踐所形成的。由於批判的實踐而獲得批判的世界觀的藝術家，他的作品不僅是有批判的性格這種相對的價值，而且因爲它反映着更多的真實，而有客觀的藝術價值。

從以上的解說，我們大概已經明白世界觀是什麼了。那麼，我們跟着就說明世界觀是怎麼形成的吧。

第三節 世界觀是怎麼形成的

從第二節的說明，我們總可以理解到：世界觀絕不是偶然或突然從天掉下來給藝術家的，而是經過一個長期間薰陶感染，鍛鍊而成的。它的形成，我們可以分開三方面去解說：

第一，藝術家的世界觀，本質地是由藝術家的生活所規定的。是由於他屬於什麼社會階層，過着什麼生活實踐去決定的。它是決定世界觀的基本方向和界限的本質。祇要它不變更，世界觀也是基本地不會變更。譬如說：俄國革命在工農大眾看來，是革命，是對自己有利，所以擁護它；在貴族看來，是反動，是對自己有害，所以反對它。又如日本侵略我國，在日本的軍閥財閥看來，是對他們本身有利益的，所以他們主張，而且實行；但在一般工農大眾看來，這種侵略戰爭，徒然使軍事

費膨脹，增加他們的負擔，同時又使物價騰貴，使他們的生活陷於絕境；非但這樣，而且直接驅使他們上戰場，無代價的替軍閥財閥當炮灰，所以他們厭戰，反戰，同情我國抗戰，期望我國勝利。又如我國有許多從前是很落後，不知國家民族是什麼的作家，抗戰爆發了，他們參加了救亡工作的實踐，而完全改變了他們從前對現實觀察的態度。這就是他屬於什麼社會階層，過着什麼生活實踐，決定他的世界觀的基本方向和界限的具體鐵證。

第二，藝術家對於科學的研究，也可以深化，發展和完成他的世界觀。藝術家的知識愈豐富，愈幫助他反映客觀真理。但是知識也有優劣之差。譬如對於哲學的研究，他始終是沈醉在柏格森等主觀觀念主義的哲學思想裏，則不但不能幫助他的世界觀發展，反會使他的世界觀沉淪。反之，他若虛心努力研究哲學發展最高峯的辯證法唯物論，就會漸漸改變以至於完成他的世界觀，使他能正確地認識真理。在這個場合，我們要特別認清科學與非科學這個觀念。僅從實際生活和創作實踐得來

的世界觀，是自然發生的，現代的藝術家不能不以科學來武裝自己的世界觀。它愈是科學的愈好，它要不是真正科學的，則他就不能在正確的全體關聯上去處理現代複雜的社會現象。但是，在這裏有一件事大家必須注意，就是：藝術家科學地完成自己的世界觀，並不就是把它在藝術的形態上去表現，世界觀本身不是藝術創作方法，藝術家研究世界觀，是以直感去一一實證，去體會爲最善。要不然，藝術家很容易陷於因爲科學地研究世界觀而創作意慾減低乃至於不能創作，或者寫出來的作品完全是露骨地表現「思想」。這種毛病，也就是構成標語口號文學的原因之一。藝術家在創作時所表現的，不是世界觀，而是由世界觀所觀察，所提煉出來的生活真實，忘記這一點，是不行的。

第三，剛才也已經說到，藝術家的創作實踐，也可以完成或變更他的世界觀的。這就聯繫到創作方法與世界觀的互相滲透，創作方法與世界觀的一致或矛盾等問題去了，所以等到下面再詳細解說。

第四節 什麼是創作方法

現在說到這個問題了。

所謂創作方法，就是藝術創造的方法。就是對於現實的認識方法和表現方法的統一。在藝術創造上，現實的認識方法和現實之藝術的形象的表現方法，是有不可分離的關係而相互作用着。由此，我們可以知道：創作方法的內容，就是關於應該怎樣創作這個問題的根本知識。這種知識，不是創作的規範，是在創作上能夠誘導藝術家的能力和社會鬥爭的原則的知識。它也不是從天掉下來的，它是從社會現實，從藝術史的遺產之批判的具體的檢討去充實和豐富起來。同時又必須和藝術的實踐結合起來，否則，它就失却了意義。

譬如一個小說家想用閩北八百壯士孤守四行倉庫這個故事做題材，寫篇小說，

他必須先搜集了關於這事件的一切材料，分析它，研究它，理解它在全面抗戰中，對於士氣，對於民氣，對於國際對我的同情上，有怎樣重大意義，怎樣剪裁材料，按排材料，才最能表現事件的鬥爭性與真實性；用怎樣的人物，要多少個人物，才能表現那些民族英雄的典型性格；用短篇，中篇，或長篇的形式，才能把它恰當地表現出來；在描寫過程中，應該用怎樣細緻的技術去刻劃，才能深刻地表現出來。這個藝術概括過程的綜合，就是創作方法。

在這裏，讀者一定馬上會想起一件事情。那就是：描寫八百壯士的作品很多了，爲什麼沒有一篇相同的呢？對了，創作方法也不是一個，在其根本傾向上，是有現實主義與理想主義之分，而又因爲藝術家的社會生活不同，才能資質，技術不同，而有程度和性質的不同呀。譬如徐志摩先生和郭沫若先生，他們所屬的社會層不同，他們所過的社會生活不同，他們的才能資質不同，因此產生了兩人不同的藝術傾向和技術。這是只要我們讀一讀這兩位詩人的詩，就可以完全明白。我們試

舉出志摩先生的「猛虎集」內的「俘虜頌」及沫若先生的後期詩集「恢復」中的「戰取」來做例吧！

俘虜頌

我說朋友，你見了沒有，那俘虜：

拚了命也不知爲誰，

提着殺人的凶器，

帶着殺人的惡計，

趁天沒有亮，堵着嘴，

望長江的濃霧裏悄悄的飛渡；

趁太陽還在崇明島外打盹，

滿江心祇是一片陰，

破着襤褸的江水，

不提防冤死的鬼，

爬在時間背上討命，

挨着這一船船替死來的接吻；

他們摸着了岸就此到了天堂，

顧不得險，顧不得潮，

一聳身就落了地

（夢裏的青蛙驚起，）

踏爛了六朝的青草，

燕子磯的嶙峋都變成了康莊！

幹什麼來了，這（大無畏）的精神？

算是好男子不怕死？

爲一個人的荒唐，

爲幾元錢的獎賞，

闖進了魔鬼圈子，

供獻了身體，在烏龍山變囊？

看他們今兒個做俘虜的光榮！

身上臉上全掛着彩，

眉眼糊成了玫瑰，

口鼻裂成了山水，

腦袋頂着朱大牡丹，
在夫子廟前，在秦淮河邊尋夢！

戰 取

朋友，你以為目前過於沉悶嗎？

這是暴風雨快來時的先兆。

朋友，你以為目前過於混沌嗎？

這是新社會快要誕生的前宵。

陣痛已經漸漸地達到了高潮，
母體已經不能支持，橫陳着了。
我已準備下一杯鮮紅的毒酒，

但這決不是萊因河畔的葡萄。

我已準備下一杯鮮紅的壽酒，

朋友，這是我的熱血充滿心頭。

釀出一片血雨腥風在這夜間，

戰取那新的太陽和新的宇宙！

志摩先生的詩描寫社會事件的很少，偶然找出了這首社會詩，和沫若先生的「戰取」一比較，其方法，其態度，是顯然的完全不同。他如意大利的法西斯詩人鄧南遮歌頌慕沙里尼侵略阿比西尼亞的勇武，我國的田漢先生却寫反對慕氏的侵略暴行的「阿比西尼亞的母親」；意德的法西斯文藝家稱揚援助西班牙弗朗哥叛軍作戰的英勇，法國作家馬爾洛和蘇聯作家愛倫堡等，却投身西班牙政府軍，為保衛西班牙的共和制而戰鬥，而寫下了許多優秀的報告文學作品；羅曼羅蘭發表宣言抗

議日本強盜侵略我國，日本的法西斯作家如吉川英治等却作侵略皇軍的隨軍記者，鼓吹侵華戰爭。這些都是緣由於藝術家所屬的社會層不同，所過的生活不同，乃至資質，才能，修養不同，形成了不同的創作態度和方法。我們在研究這個問題時，不能不要細心。我剛才說過，創作方法與世界觀，是藝術理論上最深奧，最困難的問題，就是這個緣故。

第五節 世界觀與創作方法的互相滲透

上邊我們已經說過，世界觀是決定藝術創作的本質的契機，是客觀的相對的藝術價值之本質的決定者；同時又說到藝術家的創作實踐可以幫助他完成自己的世界觀。這一節就是解答這個問題。

在藝術創造中，怎樣地去處理題材呢？從怎樣的見地去描寫他？這是一個最重要的關鍵。而這個關鍵，只有世界觀才能解決。正因為這個緣故，所以才產生世界觀對於創作方法的優越性。正因為這個緣故，所以我們才說世界觀是藝術價值的決定契機，而強調藝術家不能不以科學的世界觀武裝自己的頭腦。然而，這絕不是說，把創作方法還元為世界觀。因為世界觀雖然是藝術的本質的內容，本質的方法，但它同時也是哲學，道德，宗教等的內容和方法，決不是藝術所特有的。作為

一定社會的一切文化的共通內容的世界觀，只有在藝術家之中，藝術地被形象化而存在。只有不是作為哲學的方法，而是作為藝術的方法而具體化於作品時，才成爲「藝術上的世界觀」。如果把創作方法還元爲世界觀，那麼創造出來的作品就不是藝術品，而是科學論文了。

用世界觀去武裝自己的創作方法；具體的創作實踐又可以發展自己的世界觀，這個問題可以這樣深入去分析：

藝術家站在保守的世界觀，而且是使用以自己的主觀觀念去裁斷客觀世界的理想主義的創作方法時，則他的創作實踐，不能把他的保守的世界觀轉向到進步的方向，這是第一。

不管藝術家站在怎樣保守的，觀念的世界觀上，祇要他是現實主義者，則他的創作實踐，可以突破他的落伍的世界觀的桎梏，這是第二。

不管藝術家是站在怎樣正確的世界觀上，如果他是用理想主義的方法去創作，

則他的世界觀不會藉創作實踐去深化起來，豐富起來，這是第三。

如果藝術家是站在正確的世界觀上，又使用現實主義的創作方法從事創作，則他的創作實踐必將使他的世界觀和創作方法更一天天的正確化，健康化，堅實化，這是第四。

在這裏需要舉例才能說得清楚。

在我國「鏡花緣」，「啼笑姻緣」那樣的作品的作者，和與他們同一傾向的許多作家，就可以歸到第一類。他們持保守的世界觀，又用理想主義的方法，祇注重文字雕琢，而不知他們表現的內容為何物，所以他們的創作實踐不能促進其世界觀轉到進步的方向。

幾年前，許多標榜為普羅作家的人（外國也有這種現象，這是歷史過程中的必然現象吧。）世界觀每每是很正確的，但他們的方法都是理想主義的要素很濃厚，所以他們的創作實踐每每不能使他們的世界觀更豐富堅實起來。這是屬於第三類。

以上兩類，對於我們都不算是最重要的。最重要，最值得我們注意的，倒是第二和第四類。

關於第二類，以古典作家做例最適宜。我們就以資本主義藝術的最高峯的巴爾扎克和托爾斯泰爲例罷。

巴爾扎克是王朝主義者，主張王朝復古，反對共和制的。即是說他的世界觀是保守的，反歷史的。所以他對當時沒落着的貴族，非常同情，而對當時急速地抬頭的資產階級，非常憎惡。他就是以這種態度和立場去寫小說。然而，他是一個徹頭徹尾的「比一切過去，現在，未來的左拉遙爲偉大的現實主義者」，這現實主義的威力，衝破了他的保守的世界觀的束縛，而給整個法國社會留下了不可磨滅的紀念碑。以個別作品來說，無妨拿「從妹貝德」爲例。他在這本代表傑作裏表現了兩對代表不同階級的典型人物——代表貴族的佑羅男爵夫婦及代表資產階級的克爾維爾和馬爾涅甫夫人。在他的立場——在他的文章裏流露出來也是一樣——是極端同

情佑羅男爵夫婦，把封建貴族婦人的典型——佑羅男爵夫人讚美爲像聖母一樣的聖潔與偉大。佑羅男爵是壞蛋透頂的好色漢，但作者同情他，盡情暴露他的罪惡，希望他變好，挽救貴族階級的垂死命運。但他却始終是不可救藥。作者很憎惡馬爾涅甫夫人，硬把她當做最淫蕩，最毒辣的娼婦看待。也很憎惡克爾維爾，把他當做不夠朋友的陰謀商人。但佑羅男爵和克爾維爾爭奪馬爾涅甫夫人，結果是克氏佔勝，卽是資產階級與資產階級結合——資產階級勝利。在這裏，作者的現實主義衝破了他的世界觀，使他最深刻地表現了社會真實。使他到達世界文學的最高峯而不朽的，也就是這。（請參閱拙著「藝術科學的根本問題」中「巴爾扎克『從妹貝德』讀後雜感」一文）

托爾斯泰也是一樣，他本來是一個貴族。他的世界觀也是保守的，基督教主義的。但他也是一個徹頭徹尾的批判的現實主義者，使他產生了一「戰爭與和平」一「復活」等不朽巨著，剝奪了一切假面，暴露了沙皇專制下的俄國社會之悲慘，而成爲

「俄國革命之鏡」。

到這裏，我們又可以得一個結論：藝術家愈偉大，愈能從現實性之綿密的研究和觀察出發，直接地處理活的社會現象，而容易為現實性所影響。「因為在深刻地研究現實性，努力於再現世界的真實姿態的藝術家，現實性是以非常的偉力浸入他們的創作，使他們的世界觀的立場，受此現實性之浸入而削弱，甚至常達難堪之度的緣故」（羅森達爾）。不用說，這種現實主義與世界觀的矛盾是因為他們的世界觀有缺陷而起的。所以不管他們是怎麼樣的現實主義者，他們的世界觀還是常會妨礙他們對現實性之正確的把握。「只有取進步的新興階層的世界觀之立場的藝術家，世界觀與創作方法的矛盾，才不會發生。」

創作方法要是現實主義的，它是相反地能作用於世界觀的。現實主義的創作態度之在藝術家，正如科學者的實驗一樣，能改正從來的世界觀之錯誤，能實證單是概念地得來的論點，使世界觀到達更新之唯一有力手段。也只有在這一個範圍內，

創作方法才是藝術家底世界觀之主體的契機，而對世界觀有優越性。這是現實主義的威力，也是「現實主義的勝利」。

至於第四類，世界觀與創作方法的統一，當然是以高爾基爲最典型的代表。不過我們今天可以舉我國的作家來做例。我們大概都看過茅盾先生的「子夜」。茅盾先生在這本書裏刻畫了代表中國各社會層的典型人物，而最重要的是以帝國主義的金融勢力做後台的趙伯韜和代表民族資產階級的吳荪甫。而結局，吳荪甫失敗了，趙伯韜得了勝利。茅盾先生以此爲經，刻畫出我國的工人罷工、農民動亂、軍閥混戰等整個社會動態的圖畫，而得到吳荪甫失敗的結論，絕不是偶然，而是除了茅盾先生的現實主義的方法外，還有那正確的科學的世界觀，看透了中國社會的性質，使他必然的到達這個結論。我們不但可以把「子夜」當藝術品讀，也可以把它當社會史，當中國社會性質的研究的參考。

同時，我們又想起我國新起的傑出作家曹禺先生。他的世界觀是比較地不健

全的，所以使他的傑作「雷雨」陷於宿命論的泥沼。然而他的方法是健康的現實主義，所以能衝破了他的世界觀的束縛，表現了中國民族資產階級開始成長期的社會真實，而這現實主義的方法，幫助他以後在「日出」裏的世界觀的成長。

世界觀與創作方法是在於辯證法的關係之中，世界觀愈是現實的，科學的，愈能使創作方法趨向於現實主義。現實主義的創作態度，又能揚棄世界觀的非現實主義的要素。

只有獲得科學的正確的世界觀，才能避免創作方法與世界觀矛盾的悲劇，而創作更進步，更偉大的作品。担任新的歷史使命的新興社會階層的藝術家，這種可能性最大。

第六節 現實主義與理想主義

在前一節裏，對於世界觀與創作方法的本質的關係，已經說得很明白了。在這一節裏，再簡單地說說創作方法的兩種基本傾向——現實主義與理想主義。

所謂藝術上的現實主義，就是藝術家依據現實，追求其客觀的真實的藝術表現的創作上之態度和方法。

所謂藝術上的理想主義，就是藝術家從自己的觀念出發，把客觀的現實，作主觀的幻想化的藝術表現的創作上之態度、方法。

這兩個基本傾向，與藝術家對於現實的態度有不可分離的關係。如果是現實主義者，即使他不是一個唯物論者，如巴爾扎克，如托爾斯泰一樣，也是被現實的威力迫着他在無意之中站在現實的立場暴露社會真實。如果是理想主義者，則即使他

的頭腦是受過唯物論的渲染，也是被他那逃避現實的幻想性所作弄，使他對現實作虛偽的粉飾與歪曲的描寫。

在這裏，以抗戰藝術來做討論的重點：

抗戰要求我們的藝術家毫不粉飾的暴露敵人侵略我國領土，屠殺我國民衆，姦淫我國婦女，擄掠我國兒童及財物，燬滅我國文化等一切野蠻暴行；抗戰要求我們的藝術家毫不粉飾地歌頌千千萬萬前線將士前仆後繼，爲國家民族的獨立自由而犧牲的英勇與壯烈；表現全國上下，不分黨派階層，精誠團結，有錢出錢，有力出力，爲國效命的精神；激發全國民衆的愛國情緒，抗戰熱情，灌輸民族意識，使一般最落後的民衆，都理解日本帝國主義的侵略是怎麼一回事；像朝鮮，台灣人一樣，做亡國奴，是怎樣悲慘與不自由；做獨立國的自由的國民，又是怎樣快樂與幸福，使他們覺悟起來，武裝起來，齊一步伐，抵抗敵人；抗戰要求我們的藝術家無情地暴露一切賣國漢奸的無恥，舊軍閥官僚的腐敗無能，新興人物的堅決能幹，貪

官污吏的藉口愛國，榨取民脂民膏，以及各階層民衆在抗戰過程中的意識成長，生活變動，心理轉變等等……。

因此，抗戰藝術必然的是現實主義的藝術。爲了抗戰，爲了民族利益，我們不能不要堅決的強調現實主義，對於理想主義，及以理想主義爲基底的虛無主義，心理主義等傾向，都應時時刻刻給與嚴正的指摘和批判。

然而，在這裏，我們必須更深入的了解現實主義的本質，才有幫助我們的創作實踐。

所謂現實主義，並不是創作上的什麼法典或公式，藝術家學會了他就可以寫很好的作品，不是這樣容易的。藝術上的現實主義，不是固定的方式，是通過藝術史而成長發展，而形成的一種創作傾向。這一個傾向，在藝術史上的各個階段，都有其獨特的歷史本質，各個藝術家所展示出來的現實主義的具體性質，是由於歷史的社會的條件所規定，正如沙士比亞與巴爾扎克，巴爾扎克與托爾斯泰，高爾基等的

現實主義，都各有獨異的性格一樣。就是我們看文學上的現實主義的主張，也常有出入參差，如左拉等的自然主義作家與現代新興階層作家的現實主義，就各有距離。即使同是現代新興階層的作家，如高爾基與梭拉菲莫維支，梳羅霍夫與潘非洛夫，巴比塞與羅曼羅蘭，小林多喜二與德永直，魯迅與郭沫若茅盾之間，因為他們的生活，性格，世界觀的程度等不同，而各以不同的程度和形態具體化於他們的作品。所以，我們可以這樣說：藝術上的現實主義，是各時代的藝術家的社會的（階層的）生活，由此生活所形成的世界觀，及他們的個人的資質，而給它（現實主義）以歷史的現實的性質，它是帶着這樣的特性和性格。

在抗戰期中，我們所主張，所強調的現實主義，在一般性質上，它是要求藝術家表現抗戰的真實；在發生，發展與沒落的過程中，在對立物的矛盾鬥爭中，在一切正與負，困難與勝利中，在衝破一切當前現實的困難而看出最後勝利的光明中，去表現抗戰的本質的歷史過程。

在其獨有的歷史的特殊性上，它應該是：

第一，抗戰藝術家必須結合着全民持久抗戰的實踐，藝術家的創作意慾的源泉，不是「實在世界」一般，不是藝術家的什麼觀念，感覺，心理，也不是世界觀或天才，而是他們的實際生活，藝術家為創作抗戰藝術作品，不能不參加抗戰實踐。然而，並不是參加了抗戰實踐，就不創作；創作是藝術家的生活的重要部分，他們是有生活才能創作，為創作而生活。對於目前許多人說因為參加抗戰工作而不能寫作的言論，我們應該從這個原則去理解，去糾正。

第二，抗戰藝術的現實主義，應該站在進步的科學的世界觀的立場，用革命的三民主義做它的特有的新鮮內容。抗戰藝術家必須站在全民持久抗戰的立場，在抗戰高於一切，一切服從抗戰的原則下，為打倒當前唯一的民族敵人——日本帝國主義，收復一切失地，徹底解放中華民族，建立獨立自由幸福的新中國而奮鬥，而創作。

第三，在藝術表現上，在形式，技巧，創作技術上，抗戰藝術有自己的特殊的具體主張，但那不是固定的規律，用以束縛作家，而是應該着重藝術家的獨創性。技巧，創作技術，是藝術家的資質問題，修養問題，創作經驗的蓄積問題。形式問題，如文學上的報告文學，短小說，街頭劇，羣衆詩，新小調等，美術上的漫畫，木刻，炭畫等，音樂上的救亡歌曲之創作與歌詠實踐，我們都應該提倡，發揚光大。未來的抗戰藝術的紀念碑，當是在這種藝術創作的實踐之基礎上建築起來的。

同時，有幾點原則我們不能不注意，那就是：形式內容的大衆性，鬥爭性與藝術語言或意象的單純性，明快性。

第五章 社會主義的現實主義

第一節 文學遺產

在十年乃至十五年以前，曾經有過一個時期，在中國——在國外也是一樣——有許多人對於新的知識，新的思想，對於辯證法唯物論，對於新興階層的革命運動和對於理想社會的建設，不十分了解，有時簡直是機械地誤解，因之，弄成一套離奇古怪的理論，他們認為，革命是把一切都革除掉了，自己另外去創造新的。把這套理論應用到藝術文學上來，便認為世界文學發展到資本主義這一階段為止的一切

作品，都是落後，都是反動，都是要不得，都應該通通把它們革除（剷除）掉了，另外自己去創造一種新的文學。這樣說起來實在非常可笑。難道他們連最淺顯的常識都沒有？例如說，我們種一棵玫瑰花和一棵菊花吧，往往是到了它們凋謝的季節，就將枝葉通通剪掉了，剩下一個枝頭，留在花盆裏，或泥地裏，天天照常的灌溉它們，施肥它們，等到來年適合它們開花的時節了，它們的枝頭已長得比去年肥壯幾倍了，開起來的嫩芽嫩枝比去年的也要壯幾倍了，因之，它們將來含苞開花時，那開起來的花朵，也必然比去年壯旺美麗得幾倍。

思想文化和藝術文學的發展，也和這個差不多。可是，那些主張一切都革掉了的先生們，就不懂得這一點。他們只懂得「肯定」與「否定」，不懂得「否定」之外，還有「否定之否定」，更不懂得這「肯定」，「否定」，「否定之否定」本身，就是一個發展的過程。既然從這樣的機械觀點出發，則他們之不懂得歷史，不是當然的嗎？

所以，在那個時期，他們固然把一切過去的作品，認爲是反動的，絲毫沒有用處的東西，甚之把現存的落後作家，也認爲他們是什麼什麼的，而鄙棄他們了。

這是一種非常危險的現象。雖然這種現象也許多少有其歷史的根源的。

因之，在一九三二年的前後，現代新興文學的太陽的高爾基，就特別嚴重地指出這種現象之危險性了。這一指示，喚起了各方面的人們的注意，蘇聯文學運動的真正指導者們，也感覺到這個問題的嚴重，同時照應着第一次五年計劃四年完成，都市與農村，精神與肉體勞動的對立之相對的消除的客觀現實形勢，而正式決議變更文藝政策，指令解散「拉普」（普羅作家同盟），重新組織網羅各共和國的黨員非黨員及各同路人作家的單一的，統一的「全蘇聯作家同盟」。在創作方法上，也以社會主義的現實主義代替了唯物辯證法的創作方法的口號，而把蘇聯的文藝政策，文藝運動，推進了一步。同時，在新組成的「全蘇聯作家同盟規約」中鄭重規定批判地攝取過去的文學遺產，以避免和防止過去之否定一切文學遺產的錯誤的規

條。

因此，文學遺產之批判的攝取與社會主義的現實主義的創作口號之提起，是不可分離的。

事實上也是這樣：新的文化，不能是脫離舊的文化，從天而降地去創造的；新的文學，不能是脫離舊的文學從天而降地去創造的。伊里奇曾確切地給我們指示過：新興階層的文化，是過去一切人類文化的總匯，是攝取過去人類文化的精華，而在其基礎之上建立起來的。同樣地，新興階層的文學，是過去一切世界文學的總匯，是攝取過去一切世界文學的精華，而在其基礎上建立起來的。在文化思想上，如馬克思，恩格斯的唯物史觀，剩餘價值學說及政治學說，都是以人類的文化思想的歷史做根底；特別是與黑格爾的辯證法，費爾巴哈的唯物論，李嘉圖等的經濟學說，及盧梭等的政治思想有關係。在藝術文學上，我們以作家的成長過程做例子去研究吧：

高爾基在「我的文學修養」一文中愷切地告訴我們，同時又是勸告我們：

「我的外祖父，性情極殘刻，吝嗇。但是我却在讀了巴爾扎克的「歐桀尼·古蘭台」之後，才能開始充分了解他觀察他。歐桀尼的父親古蘭台老頭兒，性情也殘刻而吝嗇，大體和我的外祖父相像，但是他比我的外祖父更愚蠢，沒有外祖父那麼有趣。比了這位法蘭西人，我這個討厭的俄羅斯老頭子，便得了勝利而成長了。這事情雖然沒有更變我對外祖父的態度，但這是一個大的發見：便是書籍有一種力量，向我指示我在人們中所沒注意到沒知道的事物。」

「使作家的我，受到真正深刻的教育影響的是史丹達爾，巴爾扎克，福洛貝爾的法蘭西大文學家，我願意勸『初學的作家』，請他們讀讀這些作家。他們是真正的人才藝術家，形式的最大的巨匠。俄羅斯文學並沒有這種藝術家。我讀的是俄文譯本，但這並沒有妨礙我感到法蘭西人言語藝術的力量。讀了許多『通俗』小說，馬因·李特，庫貝爾，居司太夫·愛馬爾，彭孫·台·德拉猶等以後，這班大藝術

家的小說，給了我奇蹟一般的印象。

「我在巴爾扎克的小說「鮫皮」中，讀到描寫銀行家的宴會的地方，完全駭住了。差不多有二十個人，鬧轟轟的嘈雜着，同時說話；我好像聽見各色各樣的聲音，而且最重要的一點是巴爾扎克並沒有描寫一個聚集在銀行家中的客人的面影和姿態，可是我却覺得不但實際在耳朵中聽見誰怎樣地說話，而且那些人們的眼波，笑影，以至於一舉一動，都好像歷歷在目。」

「一般地我對於巴爾扎克，法蘭西作家們用言語描寫人物的技術，把人物的對話描寫得活靈活現好似耳朵聽見一般的技術，對話上最高的完成的技術總是忍不住不驚嘆的。巴爾扎克的作品，好像是用油畫繪成的，當我第一次見到魯賓史的繪畫時，我完全想起了巴爾扎克。當我讀了陀思妥以夫斯基的沒頭沒腦的小說，不能不想到陀思妥以夫斯基，得益於這偉大的小說家處實在不少。我歡喜像鋼筆畫一般剛勁明快的龔古爾兄弟的作品，我也喜歡用黯淡的色彩所描寫的陰沉的左拉的繪畫。

對於雨果的小說，我可不感甚大的興味，連「九十三年」都是很冷靜地唸了的。爲什麼我能夠這樣冷靜呢？這個理由，等我知道了安那托·法郎士的小說「神們的乾渴」才開始了解，我讀史丹達爾的小說，是在學習憎惡各種東西之後，而他那穩重的對話，與懷疑的冷笑，更使我的憎惡成爲極有理由。」

「從上面的話，我不能不說，我的寫作是從法蘭西人學的。這雖是偶然的，但我想並不是壞的。所以我勸青年作家學法蘭西文，以便從原文中讀這些偉大的巨匠，學習他們的言語的技術。」

「我之讀『大』俄羅斯文學——果戈理，托爾斯泰，屠格涅夫，龔察洛夫，陀思妥以夫斯基，萊斯珂夫，是直到後來的事。萊斯珂夫的驚人的知識，和言詞的豐富，給我很明顯的影響。在大體上說來，這位作家極有才能，熟識俄羅斯生活，可是從他在俄國文學上的功蹟之巨大看來，我們對於他的推崇還是不足夠的。契訶夫自己說從萊斯珂夫得益甚多；萊米左夫好像也說過這話。」

「我指出這些相互的關係和影響，這是因為我要鄭重地說，作家必須通曉外國文學和俄國文學的發達的歷史。」

以上所引這一大段話，是高爾基自白其如何批判地接受文學遺產的經過，也是所以教我們應該如何去批判地接受文學遺產。

蘇聯的較年青一代的作家，如蕭洛霍夫之受托爾斯泰的絕大影響，李奧諾夫之受陀思妥以夫斯基的影響，是非常顯著的事。日本的新起中堅作家島木健作，完全受陀思妥以夫斯基的影響，更是大家公認的事實。即如我國五四新文學運動以後的作家，如當年語絲的魯迅先生，創造社的郭沫若，郁達夫等先生，及文學研究會的茅盾，葉聖陶等先生，他們的作品，固然已衝破了中國舊文學的桎梏，但他們都有舊文學的根底，而受西洋文學的影響之深，更是有目共見的事實。

更年輕一代的作家，則無論那一國，幾無一不受高爾基之影響。若以我國而言，則除高爾基外，青年作家之受魯迅，茅盾等先生的影響者，在在皆是，雖然其

所受影響程度之深淺，容或各有不同。

非但現代作家這樣，過去各時代的作家，亦莫不皆然。馬克思批評希臘藝術，說它們非但可以使我們感動，而且到某程度，足為我們的模範。這幾句話，不是把批判地攝取文學遺產的問題，再澈底沒有地說明白了嗎？再加以他在寫「資本論」時，從莎士比亞，巴爾扎克，歌德的作品中所取旁證博引之多，尤足證明他對文學遺產的重視了。忽視了，抹煞了文學遺產之批判的攝取，是非常嚴重的錯誤。青年作家，非異常虛心地向過去一切偉大作家學習不可！

第二節 錯誤理論的批判

在這一節裏，我試來解決一個許多人懷疑的問題。

一九三四——三五年間，在蘇聯提出了新的創作方法——社會主義的現實主義。不久的時候，在不少國度的進步理論家中間，引起了一個劇烈的論爭，論爭的焦點是在於：一方面認為社會主義的現實主義是蘇聯特有的創作方法，只適用於蘇聯；他方面認為社會主義的現實主義絕不是蘇聯特有的創作方法，它是作為藝術文學之一般的創作方法，而適用於一切國家。

主張前者的理由，約而言之，是認為社會主義的現實主義，是以社會主義的現實為基礎，沒有社會主義經濟體系的存在，即沒有它存在的根據，故它只能適用於蘇聯。

主張後者的理由，要而言之，是認爲它的產生，不僅是蘇聯歷史發展的一表現，也不僅是蘇聯文學發展的新階段的表現，它是作爲世界文學發展的更高階段的反映，它不僅是以蘇聯的社會主義的現實爲基礎，它同時也是以全世界被壓迫階層的革命運動，和全世界被壓迫民族的解放運動爲背景，它更同時是以全世界藝術文學發展的歷史，它的精萃的遺產爲根底，因此，它，社會主義的現實主義，是藝術文學底一般的創作方法，不是蘇聯獨有的特殊的創作方法。

主張前種意見的人，認爲這種意見不對。全世界被壓迫階層的革命運動，與蘇聯的社會主義的現實並不是同一的，它自有不同的藝術文學的創作方法，換言之，它可有反資本主義的現實主義或普洛現實主義，甚至也可有「殖民地的現實主義」；或以爲社會主義的蘇聯是肯定的，資本主義的世界是否定的，故這世界裏的藝術文學創作方法，可名之爲否定的現實主義。

這樣的見解，顯然是陷於機械的，形式主義的，頹廢哲學的泥沼了。他們是離

開了歷史，離開了現實，把蘇聯文學與世界文學對立起來去考察了。

雖然，我們並不否認，社會主義的現實主義是以社會主義生產關係為本質的基礎，在資本主義及殖民地半殖民地的國度，是沒有這一個特質。可是，蘇聯的社會主義經濟體系與資本主義的經濟體系雖然是對立的，但它不是孤立的，與各方毫無關係的。蘇聯的文藝政策，是使文藝為社會主義建設而鬥爭，同時，為反法西斯，為全世界被壓迫大眾的解放而鬥爭。高爾基曾不止一次地強調過這一點。伊里奇更是堅決地主張：爭取一國社會主義的勝利，即是幫助和促進世界被壓迫大眾的解放。蘇聯現在就堅決地執行着這一個政策，而且迅速地成功了。

蘇聯的文學與資本主義國度裏的被壓迫階層的革命文學，決不是對立的。

同時，蘇聯文學本身也不是偶然從天而降的。它是歷史地成長的，它是批判地吸取了世界文學發展到今日的精華，特別是十九世紀的俄國文學的精華，在它們的基礎之上建立起來，經過普洛列塔利亞·現實主義，唯物辯證法的創作法的階段，

吸收了這兩個階段的正確的豐富的知識與經驗，揚棄了這兩個階段的錯誤的因素，而發展到今日的社會主義的現實主義這個更高階段。正如羅森達爾所說：「過去各時代所積蓄的各種知識，原理，觀念，熟練，及藝術的諸形式，是某特定時代的哲學及藝術之直接的基礎。他們從這裏出發，又完全把這真實的基礎作為意德沃羅基之史的發展的出發點。」因此，社會主義的現實主義是作為全人類文學史之概括，總計，結論而研究所得的結果。

非但此也，在現代新興階層革命運動過程中所產生的革命文學，已具社會主義的性質。恩格斯在「從空想到科學的社會主義」一書中就這樣說過：「生產力與生產方法的矛盾，如人類的原始罪惡與神的正義一樣，不是產生於人類的頭腦之中，是在全然客觀的，在我們外部的，從製造出它的人們底意志與行動獨立的事實之中，儼然地存在着的。實際上，近世社會主義不外是這樣的事實之矛盾的反映，首先就是直接受苦於這樣的矛盾的階層——勞動階層頭腦中的觀念的反映。」

同樣的意思，恩格斯在給盧薩爾的，討論莎士比亞的與席勒的創作方法的信中，也本質地闡明着。所以，資本主義國家中的普羅列塔利亞，現實主義之社會主義的性質，是由資產社會底現實的矛盾反映到文學意德沃羅基去而產生。它是在這樣的社會底經濟的事實的矛盾中有現實的根據。

「爲着使沒落的階層之加速投進坟墓，爲着被壓迫階層之迅速的得到解放，爲着社會主義建設之成功，作家底意識的努力，使作家能夠在讀者之前在那一切的多樣性上展開現實之真實的繪卷，只有被壓迫的大衆才對現實抱真實的關心。因此，只有普洛文學及陸續走到新興階層這方面來的作家所創造的文學，才能在藝術的形象之中，把現實在那一切真實性上，在那矛盾上，在那發展的方向上，在新興階層解放鬥爭及在成長過程中的社會主義之歷史的透視中，具體化出來。在這裏面，就已包含着社會主義的現實主義這一口號的意義。」（吉爾波丁）

「如果文學能借自己底藝術的形象，把成長中的社會主義及世界被壓迫階層的

解放鬥爭之客觀的現實底本質的內容，真實地具體化出來，則它已經是社會主義的現實主義底的作品了。」（吉爾波丁）

「社會主義的現實主義不是以描寫蘇聯現實而開始成立，亦是描寫歷史底過去的題旨。」（吉爾波丁），是「人類底全歷史的經驗，使新人類騷動之一切問題的代表」，是「社會主義與資本主義之全世界史的鬥爭中底千百萬人民生活與鬥爭之一切的多樣性之表現。」（法捷也夫）

因此，「剝奪一切假面的口號，事實上是結合着社會主義的現實主義，是從屬於它的重要口號。剝奪一切假面的命題，是作為對全體的一部分而從屬於社會主義的現實主義的口號。」（吉爾波丁）

因此，新興階層作家，對於在歷史的必然道上之充溢着歡喜的建設過程，對於在歷史的沒落道中之其他階層底充滿着醜惡的生活過程，都是同樣地以一個藝術態度去描寫它。把只有社會主義的新興階層才敢說的關於現實世界的真實，在高度

的藝術的「真」上去表現的態度，才是社會主義的現實主義者底藝術態度。正因為這樣，所以吉爾波丁，拉金等人，把高爾基認為是社會主義的現實主義的創始者；把高爾基從初期到「薩姆金的生涯」為止的作品，評價為社會主義的現實主義的創始的作品。

陷於波格達諾夫，德波林的哲學之泥沼而不可自拔的阿惠爾巴哈之流，把現代文化截然地分為布爾喬亞文化——普羅列塔利亞文化——社會主義文化，而不知道它們彼此之間的關聯性，顯然是錯誤的。

把蘇聯文學與資本主義國家內的革命文學截然地分離，而不知道它們彼此之間的關聯性，也顯然是錯誤的。

第三節 現實·典型·技術

一 現實

高爾基在「論現實」一文裏，很清楚地規定了當世社會有兩種現實——權力的支配者的現實與無權力的被支配者的現實；而蘇聯，在創造與成功途程中的蘇聯的一切，則認為是第三種現實，而慫恿作家，尤其是青年作家去體驗，研究和表現這三種的現實。

高爾基的意見是很對的。

不過有一點我們須得特別注意：卽是高爾基所指的，是資本主義世界的一般的現實，沒有談到某特定階段——譬如以李昂·勃魯姆爲內閣總理的法國人民陣綫時

代——底特殊現實與作家底特殊任務。同時，有些國家，特別是殖民地半殖民地的國家底特殊現實，也是沒有談到的。故高爾基的意見，只是一般的原則，我們面對着現實時，應該從現實本身去着眼，不能硬將一般的原則去套用。

譬如抗戰過程中的我國，就有特殊性存在。

高爾基所指出的兩種現實，在現在的我國，不用說也還是存在着的。然而我們底作家却不能不深切地注意到：從前尖銳地對立在我國的這兩種現實，現在已經降為次要的地位，而且它們也由尖銳的對立變為相對的融和了；而另由一種明顯的對立變為主要的現實。這明顯的對立是什麼呢？是全中國的人民大眾——站在抗戰陣綫上的全體人民大眾，與進行着大規模的武裝的政治的經濟的文化的侵略戰爭的日本帝國主義及為其盡鷹犬任務的漢奸托匪汪精衛，王克敏，梁鴻志之流，作着最艱苦的無情的鬥爭。這就是目前我國的最主要的現實。

我們經常地有兩百萬到三百萬的正規軍與游擊隊，用劣勢的武器或原始式的武

器，用自己的生命，去和現代化的頑敵戰鬥，在緊要的關頭，他們每每戰鬥到只剩一個人，一支槍和一夥子彈，都堅強地把自己的崗位。無數人掉了自己的土地、的家園，向千里流亡，終於在現實的教訓中——天下無安全的土地的現實教訓中，起了只有打回老家去才是活路的覺醒，而非但是青年中年男女，即使是七老八十的白頭翁和臉孔縐紋如山溝的纏足老婦，都奔向了抗日戰鬥的火線。無數村鎮紳士，無數官僚政客地痞流氓乃至從前的小軍閥，到了這不是生存就是滅亡的危險線上，也走上了那光明的抗戰大道。幾十年流盡了多少戰士的血都不能和平統一的老大國家，在抗日高於一切的大前提下統一起來了；平常幾十年都無法進行的事業，如西南公路，叙昆鐵路，滇緬鐵路及其他各省無數大建設，都在官民合作的姿態下，以飛機式的速率奇蹟地完成了。整個國家，整個中華民族，在光明的朝氣的霧圍中前進着。另一方面，是日本帝國主義的飛機，炸彈，坦克車，大砲，燬滅了我們底美麗的家園，蹂躪了我們底廣袤的土地，消滅了我們底崇高的文化，殘殺了我

們底無數的生命，把遠東導入於直接的烽烟砲火之中，把世界導入於動盪不安之中。我國底舊時代的殘渣——一切墮落的官僚政客悲觀主義者失敗主義者如王克敏，湯爾和，梁鴻志，溫宗堯，汪精衛之流，都先後投進了敵人的懷抱，幫助敵人來企圖折斷中華民族的復興前途。

這就是目前我國最典型的現實。我們底作家必須深刻的觀察，體驗，研究這現實的本質，了解它底發展的規律性，透視它底過去的成長過程，現在的進行狀態和未來的發展前途，用具體的形象把這現實中底各種各樣的典型具體化出來。筆就是槍，寫文章就是戰鬥，祇有這樣，才能完成我們底作家在抗戰中底戰鬥的任務。

一一 典型

典型是什麼？典型就是文學作品裏的人物，他不是普通的個人，每個讀者讀了這個作品，感覺到自己彷彿常常看到過像作品裏那樣的人物，但是，他究竟是誰，

却又無法說得出來。因為事實上他（或她）也不是一個誰，而是許多人的集合體，正因為這樣，讀者才感覺到對他（或她）很熟面。假如是一個人的話，天下這麼多的人，讀者那裏會認識的那麼多的人呢？像這樣的人物，在藝術學上，就叫典型人物，即典型性格。舉例來說，如堂吉訶德，哈孟萊特，浮士德，葛蘭台（巴爾扎克）；「烏珍妮，葛蘭台」中之人物，卡拉泰葉夫（「戰爭與和平」中人物），卡拉馬佐夫（陀思妥以夫斯基）；「卡拉馬佐夫」中主人公，奧浦摩洛夫（龔察洛夫）；「奧浦摩洛夫」主人公，高爾基的「薩姆金的一生」中的薩姆金，我國魯迅先生的「阿Q正傳」裏的阿Q，茅盾先生的「子夜」裏的吳孫甫，趙伯韜，乃至抗戰文藝裏的華威先生，差半車麥稽等等，就是。

那麼，文學家是怎樣地創造這樣的典型人物呢？高爾基在「我的文學修養」一文中，有過透關的論述。他說：

「言語創造的藝術，創造性格與『典型』的藝術，要求有想像，推測和『考

案』。文學家描寫他所知道的商人，官吏，工人，縱使能夠多少成功地造成某個人物的寫真，也不過是一張失掉社會教育意義的寫真而已。這樣的寫真，對於拓大及加深我們對人及生活之認識上，是沒有一點用處的。」

「但作家如果從二十個——五十個，不，幾百個商人，官吏，工人的每人之中，抽出最本質的特徵，習慣，趣味，動作，信仰，談風等等——把來綜合於一個的商人，官吏，工人之中，則便可以用這樣的手法，創造出『典型』來。——而且這才叫做藝術。」

「……把許多主人公底本質的特點抽象了，分離了，然後再把那特徵『具體化』，概括於一個主人公的姿影。分離了各個商人，貴族，農民中的最自然的特徵，概括於一個的商人，貴族，農民之中，這樣地，便產生了『文學的典型』。」

茅盾先生也在有名的小論文「公式主義的克服」裏，最精警地論述了這個問題。他說：

「我們從生活經驗中——就是從我們的工作中接觸到的各式各樣的人以及各式各樣的人所做的種種事情裏頭——感得了有可恨的，可笑的，可歌可泣的，而且這感染力很強，以至隔了多時，我們還能喚起活生生的回憶，我們閉了眼，還恍如那些『人物』即在跟前，但當然不復是原來的單純的一個甲，乙亦不復是原來的單純的那個乙，而是甲之中有乙，乙之中也有甲，成爲非甲非乙但又似甲似乙之另一個丙丁，於是我們試來意識的地分析這一個丙的性格，並從這一個丙的行動（就是以甲乙等人爲中心的曾經發生過的事情）試來分析那些事件的意義，結果是發見了A或B了，這A或B或者是指出了光明的萌芽，或者是指出了失敗的教訓；這時候，我們便打算以A或B作爲主題來寫一篇東西，我們寫成了，心理暢快得很，好像把要傾吐的東西傾吐出來了，這樣產生的作品，就是所謂瓜熟蒂落，因而也不會是公式主義的。」

高爾基和茅盾先生這一番話是老作家的經驗之談。我們的作家在創作時，要深

深地體會這一個創造過程，細心地落筆，庶幾創造出來的作品，才不會成爲失敗之作。

三 技術

文學是語言的藝術，是以活的語言描寫具體的形象，以表現生活，表現人物性格。因此，正如高爾基所強調說，語言是文學的重要因素之一。

語言的描寫技術，表現技術不好，是沒有法子能創造出好的作品的。

語言的描寫技術，是屬於形式的範圍。

有人以爲藝術的價值在於內容的充實與不充實。這是偏面的理解。

注重內容，不能抹煞形式。

有人以爲藝術的價值在於形式的美與不美。這也是偏面的理解。

過重形式，就變成抹煞內容的形式至上主義。

明顯申言之：有充實的內容，而形式不美，沒有藝術價值。

有了美的形式，而內容空虛，同樣是沒有藝術價值。

藝術價值是在內容與形式的統一之中。

這些，已在第三章「內容與形式」裏詳細討論過了。不過，所值得我們注意者，爲「形式是藝術底本質的方面。同一思想內容的兩個藝術作品，其藝術形式較完全者，其教育效果必較大。」（吉爾波丁：「新階段的蘇聯文學」）這就是我們之所以注重創作技術的原因。

創作技術，即是語言的描寫技術，是完全靠學習而熟練的。從世界文學的豐富的遺產中，學習古典巨匠們的創作方法，創作技術，和豐富的潑刺的語彙。文學的語言，是被洗鍊過的大衆的語言。也只有大衆的語言，才是活的語言。作家不能不向大衆去學習語言，以豐富自己底語彙。作家不能不從現實生活中，從生活印象與生活經驗中，觀察，比較，研究，剪裁，提煉藝術的形象，然後以文學技術底最本

質的手法的描寫，去具體表現它。文學的材料，是複雜的，多樣的，矛盾的，變動的，作家必須站在自己底的堅牢的政治立場，去理解它，分析它，課與它以思想的靈魂，而後融合成形象。所以「優秀的觀察和比較的能力，摘出具有特徵的階層的特異性的手法，及把這些特異性包括於一個人格中而描寫的技倆」是作家必具的三種能力。（高爾基）

同時，在描寫過程中，作家是跟住自己底故事，是跟住故事的情緒而跳躍的。故事的情緒緊張，自己的情緒也會緊張；故事的情緒低落，自己的情緒也會低落。非但此也，「文學者在描寫吝嗇漢的時候，便不可不以自己為吝嗇漢；在描寫貧慾的時候，又不可不以自己為貧慾；在描寫意志薄弱者的時候，又不可不以堅強的意志去描寫另一個人。」（高爾基）祇有這樣，才能幫助自己創造文學典型，而且使自己所創造的典型人物越加逼真。

這還不夠，作家對於自己底作品不能不加以最細心的刪削與修飾，把那些枝節

的，粗澀的，非本質的東西，掃除出去，使其本質的東西更得昇華起來。巴爾扎克屢屢將自己的作品印了再燬，燬掉再印，弄到收到的稿費，每每還不夠印刷費。托爾斯泰也是常常將自己的作品改削至十次八次，才拿出去付印。他們之所以成爲這樣的不可朽匠，這種苦工夫，未始不是重要因素之一。這是值得我們學習的。又加里寧在一篇對通訊員談話中說，將一篇通訊抄過十遍以後，就會變成另外一篇東西了。這是一句意義非常深長的名言，尤其值得我們細味。

總之，「文學的作品，爲值得藝術之名——須賦與作品以完全的言語底形式。賦與這種形式於故事或小說的東西，就是不加粉飾的，正確的，明徹的，簡約的言語。並且，藝術的作品，爲要成真正說服的東西，便有使主人公要儘可能地多多行動，儘可能地少少說話的必要。」

「要學習觀察，比較，在革命家與普羅列塔利亞中，或在保守主義者與小市民中，摘出階級上是典型的人物。要學習在概念裏面，分別舊東西底毒素與新東西底

良質。要學習文學的勞作底手法與技術。」

這是高爾基在「關於創作技術」一文中所說的話，我就以此作爲此篇的結束。

（一九三九年二月二十日寫成於香港）

密雲期風習小紀

胡風著

香港 海燕出版社出版新書

胡風先生的第一論文集「文藝筆談」出版後，教育了無數的青年文藝工作者。現在我們又能讀到他的第二本批評論文集「密雲期風習小紀」了。

在這一集裏面，共分七輯，收批評論文二十餘篇，有哀念高爾基和魯迅的悲壯的悼文，有對於中外作家的批評，有震驚一時的典型論，有掀起了大論戰的民族戰爭文學的倡導。……

讀這一冊，中國文壇的性格和文藝運動的去向，就展開在我們的前面了。（實價七角）

到明天 左明著

三角五分

這個集子裏，有四個獨幕劇，雖然都帶點羅曼蒂克的情節，但舞台的佈置與出場的人物倒還簡單，用起來，是頗適宜的。

裏面有兩個劇本，適合於在民間出演；另兩個劇本若是用作學校內的脚本，由大、中、小學生自己來演出，尤為適宜。因為作者文筆熟練，能使劇本情趣明快而緊張，加以舞台佈置簡單，出場人物又很適宜於在學校內選出，而劇情則更容易為學生感受的緣故。

黎明（獨幕劇集）

李輝英著 實價六角

在北線（報告文集）

碧野著 三角五分

夏夜血戰記（報告文及其他）

魏晉著 四角五分

抗戰文藝評論集

本書作者其他譯著

本書為新進文藝評論家林煥平氏近著，選編抗戰後所寫理論批評論文而成，全書分「抗戰文藝的基本問題」，「抗戰文藝的實際問題」，「一九三八年我國文壇」，「一九三八年日本文壇」，「書報述評」等五輯，凡十五萬言，對於抗戰文藝的創作方法，內容與形式，批評基準，及抗戰文藝的實際問題如大眾化，中國化，利用舊形式，街頭劇，抗戰詩，心理描寫等，均有詳密的分析，正確的論述，第三第四兩輯，對於論述七七事變後中日兩國文壇動態，尤為翔實。第五輯書評，對於抗戰後作品之介紹，尤足參考。誠為抗戰後第一部文藝評論集。

實價國幣七角 港幣四角五分

記征遠北西

本書為作者于今年初夏漫遊華北時之通訊與旅行記，編為民族革命通訊社叢書之一，作者在「後記」中說：「不到過西北，不能真正認識中國；不到過華北，不能真正認識抗戰」。由此可知華北西北之重要性。而華北西北抗戰之動態，人民風俗等，作者在本書中切用純熟的文藝家手筆作極具體之描寫，此外如四川，雲南，安南的現狀，亦有深刻表現，凡欲明瞭上述各地動態者不可不讀。

實價國幣四角 港幣二角五分

揚子江之秋

本書為林煥平氏近譯，內容包含蘇聯朴里杯著「英雄崇拜」日本尾崎士尾著「揚子江之秋」，「廢墟與砲烟」，笠上幸治郎著「東孤嶺血戰記」，英國易守吳著「漢口前線」，及日本山本實彥著歷史小說「文天祥之死」等篇。「英雄崇拜」是蘇聯名著「日本海海戰」之新章，「文天祥之死」為抗戰期間值得極端推崇之優秀歷史小說，其他各篇，均為外國作家描寫中日抗戰之優秀報告文學，欲明瞭外國作家如何觀察中日戰爭者，不可不讀。

實價國幣四角五分 港幣二角八分

活 的 文 學

★每冊實價六角★

著 作 者 林 煥 平

出 版 者 香 港 海 燕 出 版 社

通 訊 處：香 港 擺 花 街 33 號 三 樓

★版權所有·不准翻印★

民 國 二 十 九 年 三 月 十 日 出 版

#57
449991

81

44 1971

\$0.60