

稿

學論

下冊

文

新文藝出版社

著

人

巴

文 学 論 稿

下 册

巴 人 著

*

新 文 藝 出 版 社 出 版

(上 海 康 平 路 155 号)

上海市书刊出版业营业许可证出 011 号

上海市印刷五厂印刷 新华书店上海发行所总经售

*

書号 1268

开本 850×1168 毫米 1/32 印张 11 3/8 字数 253,000

1954 年 6 月第 1 版

(上下两册共印 44,080 部)

1957 年 2 月第 2 版

1957 年 2 月第 1 次印刷

印数 1—45,000 定价(7) 1.20 元

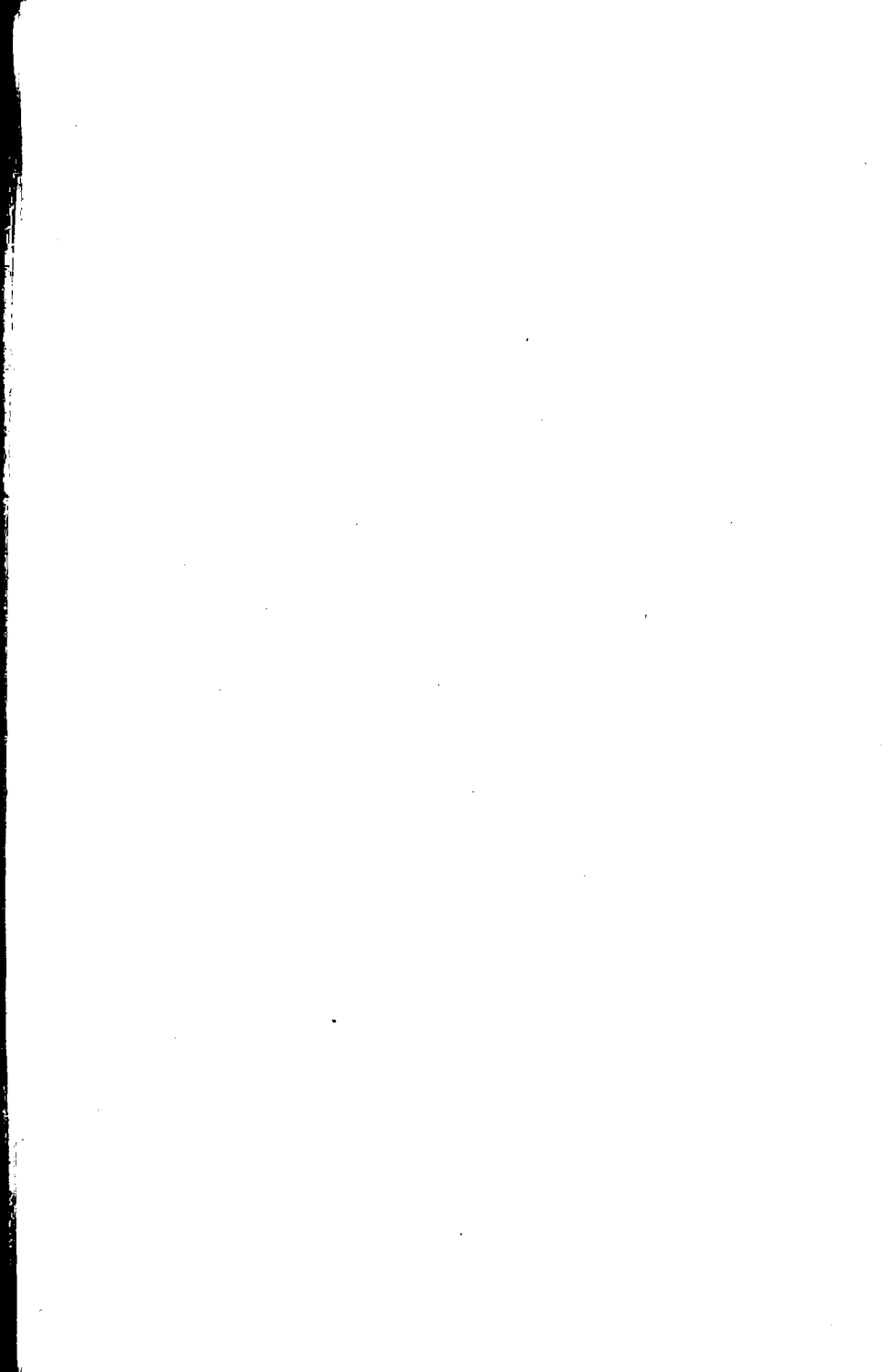
目 次

第三篇 文学的創造	369
第一章 創作的實踐	371
一 巨大的劳动	371
二 主题与題材	379
甲 主题是組織題材的中心力量	383
乙 主题思想与政策观点	387
三 組織題材	392
甲 研究矛盾	393
乙 通过人,还是通过事件	398
丙 “謀篇”的方法	405
四 創造人物	420
甲 从古典作品考察人物的產生	421
乙 “模特兒”与“真人真事”	424
丙 創造人物的一般要点	429
丁 描寫人物的手法	438
五 概念化、公式化与类型化	449
甲 概念化的实例	451
乙 公式化的表現	457
丙 創作方法上的缺点	459
丁 类型化种种	467

六	積極的典型与新英雄	471
甲	創造新英雄形象要和群众生活在一起	473
乙	創造新英雄人物的实例	478
七	形象的对立、对照与补充	485
甲	兩段論証	485
乙	略論对现实矛盾的掌握	492
丙	一个对照形象的实例	502
八	肖像与环境的描寫	505
甲	肖像的描寫	506
乙	环境的描寫	512
九	故事与結構	522
甲	寫作计划的必要	523
乙	寫作时应注意相互矛盾的要求	527
丙	結構中的發端、开展与結局	537
第四篇	文学的形态	551
第一章	文学的种类及其形式	553
一	文学的一般形态	557
二	民族形式	586
三	中國文学的民族形式及其發展	599
甲	初期封建社会的文学形式	601
乙	專制封建國家之确立与衰落时期的文学形式	606
丙	地主階級經濟复兴与城市經濟兴盛时期的文学形式	617
丁	專制封建主义日趋崩潰时期的文学形式	632
第二章	文学的風格及其流派	645
一	文学的風格	649

甲 語言的風格	649
乙 作品的風格	656
1.形式與內容的結合關係	658
2.一時代的作品風格	662
丙 新風格的創造	671
二 文學的流派及其方法	681
甲 古典主義	683
乙 浪漫主義	688
丙 批判的現實主義與自然主義	693
丁 印象主義	701
戊 無產階級革命時代的現實主義	705
三 社會主義現實主義的特質	708
修訂後記	724

第三篇 文学的創造



第一章 創作的實踐

一 巨大的勞動

文學的創造是一種巨大的勞動，是一種極端嚴肅的工作。這勞動和工作的過程不僅限於一個作家自執筆寫作至作品完成為止這一段，而是包括一個作家整個的生活和戰鬥的過程的。沒有戰鬥的生活便也不會有戰鬥的作品，沒有共產主義的世界觀為指導，便也不會產生真正有利於人民大眾的作品。魯迅先生說：“我以為根本問題是在作者可是一個‘革命人’，倘是的，則無論寫的是什麼事件，用的是什麼材料，即都是‘革命文學’。從噴泉里出來的都是水，從血管里出來的都是血。”^①就是這個意思。

但一個革命者當他拿起筆來寫作時，他還必須記住自己的工作，依然是實際生活和實際戰鬥的“再現”或“繼續”。文藝創作同樣是一場嚴重的戰鬥任務，嚴肅的革命生活，即使它不會比實際生活需要更嚴肅，比實際戰鬥任務來的更嚴重，但決不會更減少些嚴肅性和嚴重性。

法捷耶夫在和高爾基文學研究所學員們的談話中，論到作家的勞動時說：

“談到作家的藝術技巧時，要永遠記住三個基本的要素。

“第一，要記住，當你拿起筆來寫作時，應當熟悉生活，應當與現代步調一致，做一個名符其實的現代人，也就是說，應當站

在当代先進的思想水准上面,并且与人民过着共同的生活。

“第二,应当明确地看見你为之而寫作并且你的作品的構思所服从的那个目标。

“第三,最后必須懂得,藝術創作——这是一种人类的劳动,是一种特別的劳动,但仍然是劳动之一种。这就是說,作家也像在其他一切範圍內劳动的人們一样,必須經常坚持學習本行的技巧,从技術学的基本原理(文学的技巧也像其他任何的技巧一样,是有它的技術学的)直到形式上的各种最复雜的問題。”这就是說,一个作家必須:第一,熟悉生活,第二,明确寫作的目的,第三,精煉藝術技巧。而这三者是相互貫徹,不可分割的。因为,熟悉生活不僅是熟悉过去的生活,而且更重要的是熟悉当前的生活,也只有熟悉了过去的生活(包括歷史知識)和当前的生活(不僅是个人周圍的生活,而是廣闊的社会生活)才能預見未來的生活,而在未來的生活的預見中,不僅顯示了作家的自己的識見和思想力量,而且可以借此預見,照映出当前的生活的顯明的色澤,这因为“感覺到了的东西,我們不能立刻理解它,只有理解了的东西才更深刻地感覺它。”但为要把理解了的和更深刻地感覺到的东西,用鮮明的形象表現出來,那就非有精煉的藝術技巧不可了。所以,法捷耶夫还接着說:“熟悉生活,不管什么时候对于文学家都是必需的。对于我們时代的藝術家更是如此,因为在迅速發展着的苏維埃现实的条件下,在新与旧緊張的斗争中,如果不深刻懂得生活,如果不是完全自覺地跟随生活,根本就無法下筆。从前常常有作家这样說:‘我只要独自生活并且同人們來往就够了。我用不着費什么專門的努力去認識生活。我

① 見魯迅全集人民文学出版社版第三卷第408頁。

生活，我思考生活——于是我就寫出來了。’但是請你想一想我們現在的現實吧，你就会看見，它是这样多样性發展得这样迅速，單憑‘思考’，而沒有持久而經常的研究繁复的生活現象，那已經是完全不够的了。……

“然而，一个藝術家除了具备現實生活的知識外，在他面前还擺着一个任务，一个更复雜的任务：他的使命是要預見許多事物——在萌芽的新事物中就能够看出这新事物就將要取得勝利的事物。

“我國巨大的新建設，甚至在初步的几个計劃中，其規模已經是如此龐大，不論我們現在是怎样讀報紙，彼此之間怎样談論，我們都無法在腦海里構成一个完全的概念來想像这些計劃的實現会使我們的生活發生如何的变革，这个变革不僅是指新的生產力的發展，同时也是指在我們意識中必然要發生的那些巨大的轉變。文学家如果現在不赶快認識这新的材料，現在还不开始研究这材料的各个細節(同时他不开始學習，不發展自己的思想意識，不擴大自己的知識範圍，就不能学会向前看，就不能概括、預見許多事物)，——这样的文学家就不可避免地要落后，关于这些建設他以后什么也寫不出。一个作家只有經常向生活求教，學習列寧斯大林关于社會發展的科學，依据大量的各方面的實際知識，那他才能不僅与生活步調一致，而且才能走在它前頭，預見許多事物。

“當我們現在說‘革新藝術家’的時候，我們所給予这个复合詞的意義当然不是，或者正确地說不僅是旧時这个詞的含義了。那時的理解是：革新的作家就是發現新的手法和新的形式的人。这些發現無疑是必要的。若無这些發現，藝術的進步是不可想像的。但現在我們看來，革新是具有大得無比的意義的。我們

所說的革新家，首先是在生活中發現新的事物的人，他發現了而且從它的發展上、從它的遠景上藝術地表現了這個新的事物。

“努力促使新的事物勝利——所謂新的事物，用一总的概念來概括，就是共產主義，——是蘇維埃藝術家的創作所服從的目標。

“但是如不了解藝術家勞動的性質，這個目標是不能達到的。真正散文作品只有在短篇、中篇、長篇小說上付出了巨大的、堅持不懈的、不僅是智力同時也是體力的勞動，才能創造出來。一部完整的散文作品如不經過至少三遍改寫，是很難設想的，至於改寫時是用手抄還是打字，那全是表面的技術問題了。一個作家對於自己的作品即使經過十分周到的醞釀和深思熟慮，那他也只有在極稀有的情形下才能全部實現工作剛開頭所預定的計劃。從前是這樣，現在也是這樣：一個作家一定要有計劃。計劃可以寫在紙上或者記在心裏——這要看個人的習慣而定了。但人物和形象一旦明確起來，那時人物和形象本身就會給最初的計劃以修正。形象在典型環境中發展的邏輯是時常會有變化的，甚至往往破壞了事先的構思。在寫作過程中有時不得不拋棄某些舊的觀念，重新構造某些新的東西。

“例如在毀滅中，按照我最初的構思，美諦克的結局本應該是自殺。但後來他辦不到這件事，卻落一個不是自殺而是叛變的下場。美迭里札起初本是小說中的次要又次要的角色，但在寫作過程中忽然明確起來：他在小說的發展中應占很重要的地位。當有了這種情形，在你沒有懂得：‘這是主人公改正了我’之前，起先你會覺得奇怪，甚至想抵抗它。”^①

① 法捷耶夫：論作家的勞動。見論寫作第161—164頁。

誠如所說：所謂熟悉生活，就是熟悉同時代的人和時代的先進思想，那才能達到作品所要表現的目的。然而，如果一個作家不深刻地了解藝術的創造是一種勞動而且是嚴肅的、巨大的勞動，那麼，他依然是不可能表現其熟悉的生活、人和思想的；因之，也不可能達到希望達到的作品的戰鬥任務的。

因之，文藝工作者必須很好地掌握藝術的表現技巧和語言藝術，善于在廣泛的生活基礎上，選擇和提煉題材，凝思結想，創造出一個統一的藝術整體。從情節、場面到人物，都充滿了生活的气息和鮮明的性格；使讀者深切地感到這些一切好像都在生活中看到過的，但比生活中所看到的，更為真實，更有意義，這就有了藝術作品的生命。固然人民的生活永遠是文學藝術的唯一源泉。但源泉，哪怕是長江、大河，不加改造，不予導引，便不能利用它成為發電的水力。所謂電力，固然有賴於水力——（源泉），但水力畢竟不是電力。藝術產生於生活，但藝術不就等於生活。藝術作品是人民的生活形態的更有組織的，更集中的，更典型，更理想更帶普遍性的表現，因之也有更高的真實性。而藝術的真實，產生於作家對生活事實的感受與判斷中，有的以直覺的敏感把握到這真實，有的則是經過研究，分析而把握到的，或者先由直覺的敏感捉住了它，再經過研究分析而深化了它。這由於作家的生活知識，藝術修養不同而有所不同。但都是在作家的親自的生活實踐中才有這種可能的。可是因此，作家須從生活中提煉出來的藝術的真實，已不等於生活中的事實了。我們只要看一看法捷耶夫的毀滅就可了解這作品是描寫十月革命時期蘇聯人民在西伯利亞的游擊戰爭的生活的。他們對日本的干涉軍和高爾察克展開戰鬥。按照當時的戰鬥規模，應該有更多的戰爭場面，也應該有更多的階級鬥爭的場面的。但作品只寫游擊隊一

个小支隊的活动，而且主要是寫隊長萊奮生以下的几个战斗員的生活和不多的战争活动。作者主要是通过人物的性格刻划，來反映那游击战争的气氛，他們之中有的战死了，而有的逃走了，但有的还坚持前進。使人感到在这隊伍的坚苦斗争中，为保卫苏維埃政权的崇高精神，直至臨到潰滅的境地，依然抱着必然胜利的希望。它是在無限丰富与廣闊的生活中提煉出來的“精華”，这精華，也就是藝術的真实，不同于生活的事实。正同茶素已不同于茶，酒精已不同于酒一样。所以我們所謂藝術是反映生活的，不是照抄生活，或把生活的事实原样翻板過來就尽了責任。不是的。作家是要以廣泛的丰富的生活知識(过去的和当前的)为基础，來選擇和研究你所要描寫的生活題材，并从其中“去粗取精，去伪存真”提煉出“精”与“真”，然后推廣，想像，結構出“自行存在”的藝術世界，用高度的藝術技巧和適當而确切的語言，表現出來，并經反复修改，以臻于足够表現出所構思的完整面貌为止，——那就是創作的实践。

在十多年前，法捷耶夫曾叙述他的寫作过程的經驗。大体上說，應該是所有作家應該經過的寫作过程，我們引述在后面，可以作为青年文藝工作者的参考：

“我觉得任何藝術工作的过程都可以假想地分为三个时期：(一)積聚素材时期，(二)構思或者‘醞釀’作品时期以及(三)寫作时期。

“第一个时期可以称为‘原始藝術積聚’时期。这一时期的特点是：作家一部分是自覺地一部分是無意識地積聚着现实的素材，常常自己都不知道，从这里会得出些什么东西：对他說來作品的思想、主题、情節起初都是模糊的。

“我的作品毀滅和烏兌格末裔是根据內战的素材寫成的，我

自己就是通过了內战的試煉——特別是游击斗争的試煉的。那时我没有想到我会成为一个作家，可是一切發生的和經歷过的事情的印象却貯存在我的意識里。顯然，在我参加的那次斗争中，有一种东西特別使我驚嘆不止，那次斗争某些地方引起我特別的注意，有許多东西我已經不自覺地拋棄掉，忘記掉。如果当时我想到我要成为一个作家，我大概会趁記憶犹新的时候把許多东西記錄下來。不过即使这样，我事先也可能不知道怎样來利用記錄下來的一切。

“顯然，在‘原始藝術積聚’亦即现实形象原始積聚时期，藝術家腦中所貯有的也是那种特別打动他（作为某一社会階層或階級的代表）的意識和心理的对于现实的印象；換句話說，甚至在創作的最初期，藝術家也不是作为与社会条件‘無关的’个人出現的。藝術家本人就是一定的社会階層或階級的代表，他有他自己的世界觀（往往还不明确的世界觀），现实中的事情并不是每一件都同样使他震撼，也不是都同样使他發生兴趣和激动。毋庸爭辯，个人的品質：如作家的才力、修养、智力發展的趋向、氣質、意志以及其他的个人特征，在选择材料的时候都起着重大的作用。

“在最难說明的原始藝術工作时期，藝術家的意識中的形象非常混乱，沒有整理出來；藝術家的意識中还没有完整的、完备的藝術形象，有的只是现实材料；最能打动他的人物的面貌、性格、事件、个别的情况、大自然的景色等等。在这个工作时期，藝術家自己还没有明确地知道，他对生活的观察和研究会得到什么結果。要說明材料是怎样从这一大堆素材里形成和提煉出來，主題和情節的最初草圖是怎样分划出來，是很困难的。这件事我办不到。我只知道，全部積聚起來的材料在一定的時候会和一些主要的思想与概念起一种有机化合，而这些主要的思想与

概念是藝術家作為任何一個思想看、鬥爭看、有愛、有歡欣也有痛苦的活生生的人在自己的意識里原來就有着的。要經過一個相當時期，現實的零碎形象才開始形成一個整體，雖然是遠非完善的整體；作品的一些主要的路標才開始在藝術家的意識中形成，——那時才到了可以寫下作品的某些片斷、章節、大綱等等的時期。這時你就要開始做一件非常緊張的意識工作，即從意識中存在着的大量印象與形象中挑選最有價值的材料，你選出一切需要的、拋掉多餘的，在那樣一個方向上濃縮事實和印象，以便儘可能全面地和清晰地表現在意識中愈來愈定形的作品的主要思想。這樣就經過了寫作的第二個時期。

“我構思毀滅的主題，比我着手來寫要早得多。這個主題的基本大綱早在一九二一到一九二二年間就在我的意識中出現，可是到一九二五年我才動手寫毀滅。毀滅和烏兌格末裔這兩個長篇的主題在那個時期（一九二一——一九二二年）還非常熾烈地交織在我的想像中：我那時沒有想到，這將是兩部作品，我只想寫一個長篇。在挑選材料的過程中，我才明白這是兩部作品，所以就自覺地開始在兩個方向工作，竭力要形成每一部的主要意思和思想，竭力要找到在藝術上把它們表達出來的方法。

“在發現毀滅和烏兌格末裔兩個長篇的主題方面，我那時正經歷着創作的第二時期，那時主題本身，甚至是個別的情節綫索都已經具體地在我們想像中形成。我開始有意識地考慮，用怎樣的藝術方法來把它們表達出來。

“在這個時期，你對情節會考慮得很多，那就是說，考慮用什麼方法，通過哪一些事件，通過這些事件的怎樣一種交替，才能傳達出作為作品基礎的那些思想。

“不消說，當一個藝術家進入寫作的第三個時期並開始寫作

的时候，他从前想过的东西有許多都消失了，有許多都在寫作过程中更有力地、更明晰地顯露出來；他原來的計劃也或多或少地起了变化，但是經過深思熟慮的作品的^{基本}骨干却几乎总是保留着。由此就出現了作家圈子里都知道的術語——‘作品的醞釀’。从事文学工作的同志們都說，应当在作品的主要思想完全清楚、作品的基本主题与情節已經相当明朗化的时候再來動筆。如果作品經過醞釀并且經過深刻思考，那么在寫作过程中的变动就不会怎么大。沒有經過充分醞釀的作品必然是松懈的，它的思想也常常为讀者所不了解，因为作者本人对它大概也不够清楚和了解。……”^①

我以为，任何一个作家，当他進行藝術的創造时，总是大体上經過这样的三个时期。但如果那作家是个现实生活或实际战斗的指導者，他在生活實踐中已掌握了生活和战斗的規律，那么，他在寫作时的作品基本核心就会容易把握得多了。他最艰巨的工作則是給予作品基本核心以丰富的形象；因为时过境迁，感性的認識已提升为理性的認識，具体的形象在作家腦子里有时就会淡漠下去，分散开去，非有巨大的努力是难于集中起來，“再現”出來的。但在这里，正如法捷耶夫所說的作品的^{基本}核心，即主题思想，是起着非常重大的作用的。它發展想像，喚回印象，集結生活知識，選擇典型創造形象；在創作的整个过程中起着杠杆的作用。为此，我們進而論述一下主题与題材的关系。

二 主题与題材

構成一篇作品的材料(或者叫素材)，那就是題材。对于一个文藝工作者說來，題材的对象就是现实，就是社会生活。这有

如一个木匠，作为木匠的工藝的对象是木材，总不能是石头和磚瓦，而石头与磚瓦的使用，是属于石匠、泥水匠的事，不是木匠的事。

从现实，从社会生活中找題材，找什么样的題材，那却决定于作者的立場。一个資產階級的作家，总爱找他自己所屬的階級的題材，这不但为他的階級的利益所决定，也为他一生的生活、習慣、嗜好与兴趣所决定。一个作家找什么样的題材就表現出一个作家取什么样的立場。固然，也有貴族出身的作家來寫農民的題材，也有資產階級出身的作家來寫工人的題材，前者如俄國的托尔斯泰，后者如法國的左拉；但这样的事，却多少是在作者一定的主觀的企圖之下進行的。托尔斯泰是在感到俄國貴族階級处在沒落和崩潰的情况下，發現農奴制虽已廢除，但農民的困苦並沒有絲毫減輕，因之企圖傳達農民的願望，來改良这一个封建主义的俄國社会，他顯然不在于煽动農民起來革命，从根本上来推翻貴族地主統治的。托尔斯泰在他作品中所表現出來的宗教思想、宗教感情和不抵抗主义的說教，就是从这种主觀企圖下產生的。左拉也感到資產階級社会中無產階級与資產階級的矛盾日趋尖銳，他來描寫工人生活，一方面把工人寫成是僅僅希望滿足物質要求的动物；胃的飢餓和性的飢餓激烈地燃燒着的动物本能的担当者；另一方面，他却倡導着改良主义的社会思想，把工人的命运与資產階級的命运綫在一条繩索上，他要求資本家应適當照顧工人的生活，而工人則应当照顧生產事業的發展。所以不論是托尔斯泰，不論是左拉，如从他們这种主觀思想來說不僅不能挽救農民和工人免于被剝削的悲慘命运，而且是

① 法捷耶夫：和初学寫作者談談我的文学經驗。見論寫作第175—178頁。