

文藝學方法論

蘇聯蔡特金著 任白濤譯



北新書局發行

人民文學叢刊

中國人民文學史

蔣祖怡著

九元半

文藝學方法論

蘇特林著
任白濤譯

六元

高爾基的新研究

趙景深編譯

印刷中

飢餓

西蒙諾夫著
張采真譯

印刷中

豐饒的城

涅維洛夫著
穆木天譯

印刷中

一九五〇年十月初版

文藝學方法論

基價六元

編著者

蘇聯·蘇特林著
任白濤譯

發行人

李 小 峯

發行者

北 上海林森路
新 書 局
四 明里六號

印刷者

大 上海四廠北路
新 印刷廠

分發行處

北京
開封
北新書局

譯者序言

——關於志在文藝者類「當個宣言」的再宣言——

一

在一九五〇年開頭的寒冷的期間，很用了一番腦筋和心力，算把蘇聯 A. G. 蔡特林（註）著的文藝學方法論譯完了。作為附錄的文藝學者小評傳還沒有交稿，正文却已經全部排出。這自然是北新的主持者特別重視即十分了解此書的重要性的緣故；並且很明顯地也是出版者與維護它過去在中國出版界的光榮歷史同時，要跟着由於大解放——中華人民共和國的穩固的建立——這一翻天覆地的中國歷史的大轉變而轉變的緣故。

（註）共產主義學院文學部研究員，在蘇聯文藝百科辭典上擔任文藝學方法論、蘇聯文學、文學學這三大項的工作。

就從事研究的學術對象來說，譯者同著者頗有相似之處。他是以文藝學著作者而兼新聞學著作者，我是以新聞學著作者而兼文藝學介紹及翻譯者。就新聞學著作來看，他是世紀初的新聞業、二十年代和三十年代的新聞業、四十年代和五十年代的新聞業等書的著者，都是屬於新聞業之史的方面的著作，似乎沒有包括理論的專書（註一）而我主著的應用新聞學、綜合新聞學諸書，有如其名，都是包括理論和實際的專書，其它小冊和散篇不計，所以拿雙方的新聞學著作內容實質來對比，我也許可以望到蔡特林的項背，沒有拜讀過他的新聞業專書，不敢妄斷；但就文藝學著作來說，他除了這部文藝學方法論之外，另有文藝學、十九世紀前半期的俄國文學（註二）和列作本書參考文獻的現代文藝學的諸問題，那篇雜誌文稿，我則除給志在文藝者，還有以十九世紀下半爲主體的西洋文學史，而從烏武郎全集中精選出來的有烏武郎論文集，大部分是講文藝思想的，雖然在量上我也可同蔡特林氏相比，但在質上和工作方法——一個是著作，一個是翻譯——上我是不能望他項背的；單就這部文藝學方法論所參考的俄、德、法、英諸國的典籍來說，他的文藝學識的廣博而精深，就夠令人吃驚了，所以對於文藝學的研究，我同他相比，恐怕是小學生和大先生之比，不過在馬克思主義的世界觀和文藝觀上，早在二十年前我已經通過過烏武郎全集而受了些薰陶；但是像這樣具體的、系統的文藝學方法論，我確實是第一次碰着的，第一次所做的翻

譯的工作，十分地感覺着它的立場即觀點，是在今世無其匹敵的。所以這樣說來，假若讓我譯述蔡特林的關於新聞業的著作，我敢保證能一字不差地把它變成中國的現代語文，甚至於我還可以把這種翻譯的工作完全做到成了著者化身的程度；但對於這部文藝學方法論，我不敢說這樣大話了。

爲什麼要譯這種難譯的書？有個朋友這樣問我。如果我是像本書中所指摘的蘇聯一般形式主義者那樣的寫作動機——「商業」化的目的——那我決不選擇這種「難譯」的書。所以要選擇這種「難譯」的書，除了是依照我做翻譯工作一向所持的「避輕就重」這一方針之外，主要的動機是爲着要拿它做量度我過去所做的著譯的標尺。講到「難」上，我以為無論對於何種事情，都要遭逢着它，但同時我又會經驗過，一經用力把這「難」擊破，「難」便不復存在。翻譯工作也何嘗不能適用這個處事哲學的原則？「難」一書譯過，其餘就不會再感覺到「難」了。即如這本文藝學方法論，我誠然感到不少的「難」，但相信經過這番的「難」以後，遇着同類的書，或者是更「難譯」一點的書，自然就不覺其「難」了吧。但是，如果它不是一種合乎現代思想最高水準的書，即不是能夠作爲一種量度所有文藝學、文學史等的標尺的書，這便不符合我的翻譯的期望和目的，我是不來作這種無謂之「難」的。

要拿這本文藝學方法論來做我的什麼著譯的標尺呢？這就有關文藝學的方面來說，是一部給志在文藝者（1928）一部近代的西洋文學史（1934）一部有島武郎論文集（1933）就新聞學的方面來說，是一部應用新聞學（1922）和一部綜合新聞學（1941）。給志在文藝者可說是我做的初步即第一階段的文章研究的書，同時也是對我自己的文藝理論的啓蒙書，此書出世後，曾得到不少的讀者。西洋文學史出版後我連一本也沒有弄到手，那書局（民智）不久就關門大吉了！面有島武郎論文集，在勝利後回上海時，書局（神州）只剩數冊，但它竟不重版。除了西洋文學史失去踪影和有島武郎論文集的停版我無辦法之外，關於給志在文藝者的重版問題，我在日帝投降後沒多時，就從重慶致函亞東協商戰後改版的事，因為單就平時來說，書屆重版，著作者便須重新審查其內容，估定其價值，是否應該改訂增刪，更不要說逢着一個歷史轉換的時期了。但是不能同出版者成立協議，所以我決定不讓舊版重印了。不過就實際上說，在蔣匪幫統治區域，要想認真來做這種文藝理論書的改訂工作，也是很少可能的事，更不必說出版者的業務不振的境況了。在另一方面我沒有獲得適當的標尺——這種標尺就等於查驗是金是銅的試金石。

爲了這個標尺問題，時常到舊書肆尋覓，偶然覓到了這部文藝學方法論的熊澤復六的譯本想先把它公之於世，但是有如上述，在蔣匪幫統治的上海出版界，是萬難給它找到出路的，因之只

好把它珍藏起來，直到解放後的一九五〇年的開頭，才同北新接洽成功。交稿後，我曾向主持北新編務的趙景深先生率真地說是咱們的一種必須摸索一番的文藝理論書的確，拿我個人方面來說，做這種書的翻譯工作，算是我做的關於文藝學理論的第二階段的啓蒙——啓自己的蒙兼啓他人的蒙——的書，即對我是一種重要而必須摸索一番的書。

對於重印至第六版（1981）的應用新聞學，我與對於給志在文藝者同樣，在未改版以前不再讓它出第七版了。也許有人要問我：新聞學的價值估定工作，也需要文藝學方法論做標尺嗎？是需要的。新聞學與文藝學的研究，依照分工合作的原則是應該分開來的，但就兩者的本質上說，是不開來的。這主要是政治思想的關係，換句話說是有階級做其樞軸的。即資產階級文藝學與資產階級新聞學分不開來，同樣，無產階級新聞學與無產階級文藝學分不開來；反之，資產階級新聞學與無產階級文藝學，或是資產階級文藝學與無產階級新聞學對比起來，那便如同冰炭之不能相容了。我們當然要排斥資產階級文藝學，同時要排斥資產階級新聞學，但必須有原則、有方向、有條件，這個原則、方向、條件便是科學的文藝學與科學的新聞學的本質。在這種本質的研究上，科學的文藝學與科學的新聞學是絕對不能兩分的。所以就這點說，文藝學的方法便是新聞學的方法；新聞學的方法便是文藝學的方法。在扎斯拉夫斯基主編的新聞學研究提綱中列舉有「高爾基——

「政論家和新聞業者」這一提綱（頁一七），在參考書中列舉俄國文學史一類的書，而前述的本書著者蔡特林的十九世紀前半期的俄國文學一書，也是提綱中參考書之一種；又在斯維特拉耶夫主編的俄國文學研究提綱書末「文學教程作品目錄」（頁五六）的第一項「馬克思·列寧的著作」中的第四種，便是列寧著的摘自過去俄國工人報紙，在第二項「聯共（布）中央關於文學與藝術問題的決定」（頁五七）中的主要事項是關於星和列寧格勒這兩雜誌的編輯取材問題。又在一九四六年「聯共（布）中央關於劇場上演節目及其改進方法的決定」第五條：「承認批評在戲劇藝術發展上的重要作用，責成真理報、消息報、共產主義青年團真理報、勞動報、蘇聯藝術報與文學報編輯部吸收政治成熟的、技巧熟練的戲劇和文學批評家從事報紙上的工作，有系統地發表關於新劇本與演出的文章，與戲劇批評之漠視政治和沒有思想進行決戰」（註三）「責成各共和國報紙、各邊區報紙及各州報紙編輯部有系統地登載關於當地劇場新劇演出的文章和評論。」這裏且不必扯到這種蘇聯有數的、代表的報紙，還要受這種實在用不着說的報紙當然任務的「責成」是多麼可驚的事，單說這一類的事實，都是文學、藝術之於新聞學——文學的問題與新聞學的問題——在這個人民世紀絕對分不開來的明證。

又，爲本書第二章檢討對象之一的克爾道雅拉所著的文學史的方法緒論的首段和末段，曾

特別說到『文學史的觀點』與『新聞學的觀點』的差異，意思是說前者屬於『主觀性的範疇』，後者屬於『客觀性的範疇』（註四），但把方法分作客觀與主觀，是歪曲現實的說法，爲辯證法的唯物論所不許，此層已經由蔡特林氏明白地指摘出來（見頁九——一〇）。即一切學問的觀點，沒有純『主觀性的範疇』，也沒有純『客觀性的範疇』，而是如次項所引用的毛主席的文藝講話：都是『客觀決定主觀』；換句話說，『主觀』完全是從『客觀』中產生的。因此，克爾道雅拉之說，當然是含混的說法。這不歸此處所敘述的範圍，且不必表，單說蔡特林在糾正克爾道雅拉時，沒有涉及他在文學史方法論上提示的『新聞學的觀點』也許他認爲克爾道雅拉所說的『新聞學的觀點』是不能否定的。

正因爲如此，譯者要拿這部文藝學方法論做我過去所譯的幾種啓蒙性的文藝理論、文學史類書內容價值的標尺同時，要憑它來做主著的兩部體系的新聞學內容價值的標尺，特別如在蔣匪幫統治時期的上海，同出版者（商務）解約的上百萬字的綜合新聞學，一直到解放後的今日，還沒有正式向任何出版者接洽出版事宜，正是爲了沒有獲得適當的——就像這部文藝學方法論——可做量度內容價值的標尺的緣故。

那末，這部文藝學方法論是一種文藝學研究工具書嗎？是的，因爲它的母體既然是一種龐大

的綜合的文藝學研究工具書，由母體生出來的它，必然又是一種工具書了，這是應請讀者首先了解的。地方。即本書既如上項所註，原是現世紀最高權威蘇聯文藝百科辭典之一項目，並且是現世紀對於文學的批判最初的體系的書。蘇聯文藝百科辭典一共十二卷，是從一九三〇年起刊行，於希特勒匪幫侵略發動前才完成的。雖然因為第一卷的刊行已在十多年前，並且是動員了所有傾向的學者，所以難免沒有多少的缺陷和不充分，但畢竟是由國家的計劃來做的學術工程，因此，在它的科學性、統一性上，同類書中是無可比擬的。日本著名的俄國文學翻譯家熊澤復六氏，接續着在三笠書房刊行的蘇聯文學全集（註五），於一九三七年又給清和書店計劃刊行一套「文藝百科全書」，便是以蘇聯文藝百科辭典為根據來翻譯的。這部文藝學方法論是按照刊行順序列作「文藝百科全書」第五種，是一九三七年四月出版的。它的第一種是小說的本質，第二種是文藝的本質，第三種是文藝的風格，第四種是寫實主義，第二種即上項註中的文藝學的日譯名，可惜沒得碰面。又在此五種既刊書以下預計出版的，還有小說的種類、內容與形式、浪漫主義、悲劇與喜劇、藝術遺產、創作方法、文學理論、風格的本質、戲曲的本質、美學的本質、詩歌的本質、德國文學史、法國文學史、英美文學史、俄國文學史、日本文學史等種。但是，不久，七七事變發生，跟着發生八・一三事變，先前達到最高峯的日本出版界，從這時期起，開始走下坡路，所以究竟作為蘇聯文藝百科辭典

的一個化身的日文『文藝百科全書』出了幾種，果否出齊，是不得而知的。這也有如歐陽凡海編譯的馬恩科學的文學論『後記』中所說：在抗戰的大後方，『不說買外國書難如上青天，就是到外埠去買中國書……也不的確收得到，所以要想再搜集一些馬恩底關於文藝的遺墨……是不可能的。』據說復員早返上海的，還能夠買到多少有用的日文的文藝理論書，我返上海較遲，就只能覓到前述的幾冊了。又，在本書的熊澤譯本的譯者的話首段說：『作為研究文藝的科學的文藝學，在此國最近也成了問題，却是當然的事，但對於過去文藝學的方法，只要正當地加以批判，加以取捨，今後是能夠得到文藝學的正當發展的，在這種意思上，相信本書在今日是具有重要意義的。』可見不僅我們視這種文藝科學為稀罕的學問，就連在翻譯事業非常發達的日本學術界，也認作新奇的東西，然而筆桿一時抵不過槍桿，正值日本的出版文化放開了無數美麗的花朵，日本的讀者大眾的胃腑正在起着滋味新鮮的精神食糧的消化作用時，他們瘋狂的法西斯軍閥竟繼續着滿洲偽國的製造陰謀，發動了大規模的侵略戰，因而使他們的出版文化所開的美麗花朵，受了暴風雨的摧殘，終於又使他們的讀者大眾胃腑已經攝取進去的精神食糧，多連同他們的肉體化作炮灰，化作塵烟，所以在日帝宣告投降之後，不要說在中國抗戰的前後各方，即使跑到日本要想獲得三笠和清和諸家的書，恐怕也須很費一番尋覓功夫，或許還不可能尋覓到——版多被焚

燬了。再看這種文化花朵的原產地的蘇聯，經過了希特勒匪幫的侵略，也難保沒有嚴重的損害吧。更回想當時我們出版文化界的情況：在抗戰以前建立着文藝界的統一戰線，形成了中國出版文化的一個重心的上海，到那時候，竟成了反動派的勢力圈，同他們有關的書局、報館沆瀣一氣地互相勾結，阻礙前進的文化，危害前進的作家。因此，像蘇聯文藝一類的書，除了蘇聯人自開的書店，誰也不敢翻譯、出版，甚至誰也不敢上出那種書的店鋪，否則走出街頭就有「失蹤」之虞；而自己屋裏藏有這類書的人，也多半怕被檢查或「訪問」，把它們付之一炬。總之，從日帝投降到上海解放的上海出版文化界所遭受的災情，這篇譯序是不能擔負詳敘之責的。我初返上海買到的幾冊三笠、清和的書，雖然倖得保存，但也可說是碩果僅存啊。

東京三笠及清和版的蘇聯文藝書，在上海解放前，當然沒得來；解放後，連別種書籍也不能來了，因為被美帝封鎖了。這本是美帝有意獨佔日本並阻礙中日兩國文化交流的最狠毒、最惡辣、最陰險的策略，所以我保存的這幾冊三笠及清和出的文藝思想書就覺得益足珍視了，但一般遭受了多年災害的上海出版界，臨到這個天地突然翻轉的時期，多是處於無目標、無方向、無原則的狀態，所以在接洽翻譯和出版的過程，還頗費一番腿腳和唇舌，才算遇着了受主，譯了這本「難譯」的書。

（註一）詳見扎斯拉夫斯基的新聞學研究，蘇凡譯本，頁二〇。——蘇凡先生及負責校譯的曹保華先生對於著者的原名，僅譯出他的姓氏而且爲「崔特林」，沒有標明他的本名和父名，但顯然就是 A·G·蔡特林，因爲在談話過去到現在，除了另一個 A·M·蔡特林是一位「左派的馬克思主義者」之外，搞文藝學兼新聞學的，只有這位 A·G·蔡特林。爲了這一人名的查考，爲了熊澤復六氏的日譯本上未曾加註原名，我同趙東漢先生各別地向好幾位在上海的進步的俄文翻譯家請教，都無效果，後來趙先生告我，說我在胡風先生著的論民族形式問題（七月文叢之一）一書上（第三個項目）「關於「新質發生於舊質的胎內」，「移植形式」——一個文學史的法則問題」，發見了一個 A·G·柴伊特林，我便去叩問胡風先生，他立即從他所有的一套日本文藝大辭典中查出上述的兩個蔡特林來，但那一條目，非常簡單，便如上項所註。胡風先生說他早年曾經看過熊澤復六氏譯的文藝學方法論和其他同類的譯本，而這些書都在抗戰時期失掉了。至關於蔡特林氏，他除了那部日本文藝大辭典所述，另外不能多說什麼，僅知道他現時仍在活動，可是不知道他的出生年月。我返寓後，再細讀論民族形式問題第三項所引用的 A·G·柴伊特林著作的內容，在引用文下邊，雖沒有註明出處，但顯明地是文藝學的熊澤譯本——文藝的本質，同時也就是我所有的三豎版「唯物論全書」中本間雅一氏所著的文藝學上隨處引用的蔡特林氏的文藝的本質，——本間氏在一處曾特別註明即「文藝學的本質」。它和這部文藝學方法論可說是有着密切同等的關係，著者在本書——這「蘇聯文藝百科辭典」的大項目——的開頭第一頁中，原已加註有「（見「文藝學」項）」的字樣，只是我最初翻譯時，還沒有明白這個加註的重要性，竟把它刪去了，如今版早打好，補入費事，特在此處附帶提示出來。又，在新聞學研究提綱和胡風本間兩氏的著作之外，我再沒有看見第四個人的著作中有過關於蔡特林氏著作的介紹或引用了，這一點就中國來說，在過去反動軍閥作亂肆虐，對於有關蘇聯的介紹成了禁物的時期，也是無足怪的。因此，作爲本書的初譯者之我應該做的，關於著者的一段具體、詳明的介紹，只好俟諸異日了。而經過了這一番的麻煩，使我不能不鄭重地要求今後我

們的翻譯家，在引用外國——特別是蘇聯——的著作時，不管是直接，是間接，請都把譯名和版本註出，免得讀者有所迷惑（間接翻譯，並非不可對人言的隱事，可是我們的翻譯家，多有根據日譯本頂譯俄，俄譯典性著作爲不美而回轉根據原書的，更有不肯留稱根據原書，但將日譯者掩沒不說的，這種翻譯態度是應該排斥的。）我更要求現今的俄文翻譯家們，對於不常有見或初次介紹到中國來的蘇聯人名，務必譯出他的全名，或是另附譯註。我並且希望我們國家的出版機構儘可能把蘇聯文藝百科辭典全部翻譯過來，這樣，可以免除不懂俄文的翻譯工作者和一般讀者的種種困難，同時也是大有助於不真老練的俄文翻譯家們的。再就魏特林這一人名的中譯來說，在發音上胡風譯似乎是較爲正確的，因爲既如上述，拙譯已經打好紙型，不便加字，更因爲見到那個「魏特林」這一譯名時，轉譯就上了版面，且那時不能作出如上述的判定，所以就用最最初的譯名了。清算我們的翻譯界又有了一個人名被種譯法的實例。這問題只有等候將來國定譯名公表後再解決吧。

（註二）在日本文藝大辭典上略稱「前期俄國文學」這裏是採用新開學研究提綱（頁二〇）的譯名。

（註三）蘇聯文藝問題頁一七，曹保華校譯。

（註四）據陸一遠中譯本（文學史方法論）頁一及一六，樂澤版。

（註五）參看歐陽凡海編譯的馬恩科學的文學論的「後記」。

三

在清和對本書的說明文中說：「本書爲文藝學說史，同時就歷史上，體系上，科學上明快地解釋從來所有文藝學思潮的方法，對於明日文藝學的方法給與了積極的解答……」這必然是能

澤氏草擬的，便是本書價值的重點。譯者再補充兩句，即它是作為一種標尺來量度、清算、檢討過去曾經名馳世界的西歐和俄羅斯的貴族的資產階級的文藝學的方法，因而顯明地反映出人民大眾的文藝學的方法。這個標準的尺度完全是依據馬克思主義來制定的，因為「只有用馬克思主義的方法才能創造出關於社會的科學和關於文學的科學。」（註一）

為幫助讀者的了解，特在這裏引用郁文哉先生譯的蘇聯文藝科學卷首的幾段：

「俄語 *Literaturovedeniye*」字，蘇聯小百科全書譯為「關於文學的科學」；若和「自然科學」、「社會科學」並稱，可簡譯為「文藝科學」（*Literary Science*）；英譯有作 *The Study of Literature*，譯作「文學研究」；日譯則為「文藝學」。

這門科學可分三部分：（一）方法論；（二）詩論；（三）文學史。但在文學理論（方法論和詩論）和文學史間的關係是不斷分割的，這祇是一體兩面而已。

文藝科學的興起，約在十九世紀的上半世紀。彼時，直承十八世紀下半世紀德國思想家赫達（*Vol. Herder, 1744-1803*）之後，文學史被視為用藝術形像反映「民族精神」的歷史。其後，由於自然科學的急劇成長，法國批評家聖伯夫（*1804-1860*）試將文學研究方法和自然科學研究方法相結合，用研究作家生活和人格（傳記的方法），按照作家氣質要點而把作家加以分類的方法來創作人類精神的自然科學史。同時，在十九世紀最後二十五年間，達爾文的物種進化論成功的時候，法國批評家布輪浪耳（*1839-1890*）在文學的物種史（進化論的方法）形式中，把達爾文的理論應用到文學科學上。還在布輪浪耳以前，站在同一的自然主義立場的法國批評家泰納（*1828-1883*）已經在詩作中看到了三種要

素：「種族」（先天的、遺傳的傾向）、「環境」（在藝術家週圍的自然界和人）、「契機」（時代理想的影響）的活動之果。同時把文學史和文化史（文化——歷史的方法）相結合。到了二十世紀初，在俄國受了文藝科學派的發展，把創作心理學和藝術形式兩個問題提到了特別重要的地位（波却布尼耶夫 1881—1882 魏塞維夫斯基 1888—1908 弟子們）。後來，形式主義者集中注意於「形式」的研究，成立了「詩的語言研究會」，以希克羅夫斯基（1888）和耶罕勃致（1889）為首，他們把工藝學的研究引進文藝科學（所謂「藝術即手法」）。凡以上所述的及其它的（其中有折衷主義派如形式和社會學派）文藝科學方面的派別，都不能把問題提到適當的科學基礎上。

科學的文藝學的任務，祇有研究乃至應用馬克思主義方法的文獻才能解決，馬克思主義方法的基本原則指出了真正的方法去研究許多累積的文學事實。馬克思主義的文藝科學認為藝術是受社會限制的，它把文學以及若干其它的「上層建築」形態都歸於社會生活的思想意識。正確地說，文學是形像的思想意識，更明確地說，是用語言來表達形像的思想意識。文學在生活中的地位既已如此規定，那末與它有平行關係的文藝科學在一般的科學體系中終於獲得了自己的特殊地位」（註二）

這是可作為本書——尤其是作為正文重心的第三章諸節——之輪廓的說明的。

因為本書的目標是批判過去對於文藝學上的種種不正確的曲解，指示出新的科學的見解來，所以著者首先闡明當做創作過程中最重要問題的世界觀與方法。這不僅是文藝學上的最重要問題，並且是所有的「學」上的最重要問題，就是作家為着做藝術的工作，必須首先正確地去認識現實，於是生出作家的世界觀與方法之問題。世界觀是指作家對於現實的立場的；方法是指

藝術的形像的全部過程的。即世界觀雖是教給作家對於現實的看法，不是教給他方法的，但不會正確地去看現實，便不會把握住正確的創作方法。世界觀與方法看起來是兩種東西，而且特別是世界觀為主體，方法為從屬或者是對立，其實，這種區分是不妥當的，因為兩者並立而存在的——是一而二，二而一的東西。無論是文藝學者、是藝術作家，都必須先行把這個問題搞清楚。這便是本書著者把它列作開宗明義第一章的主要理由。

在毛澤東同志在延安文藝座談會上的講話（註三）一文的結論第四項的開首，這樣說：

「文藝界的主要鬥爭方法之一，就是文藝批評。文藝批評應該發展，過去這方面工作做得不夠，同志們指出這一點是對的，文藝批評是一個複雜的問題，需要許多專門的研究，我這裏只說一個基本的批評標準問題，此外對於有些同志所提出的一些零星問題或一些不正確的觀點，也來略為說一說我的意見。

文藝批評有兩個標準，一個是政治標準，一個是藝術標準。按照政治標準來說，一切利於抗戰團結的，鼓勵羣衆同心同德的，反對倒退、促成進步的東西，都是好的或較好的；而一切不利於抗戰團結的，鼓勵羣衆離心離德的，反對進步、拉攏人們倒退的東西，都是壞的或較壞的。這裏所說的好壞，究竟是看動機（主觀願望）還是看效果（社會實踐）呢？唯心論者是強調動機，否認效果的，機械唯物論者是強調效果，否認動機的，我們與這兩者相反，我們是辯證唯物主義的動機與效果的統一論者。爲大衆的動機與被大衆歡迎的效果，是分不開的，必須使二者統一起來。爲個人的動機與狹隘集羣的動機是不好的，爲大衆的動機但無被大衆歡迎、對大衆有益的效果，也是不好的。檢驗一個作家的主觀願望，則其動機是否正確，是否善良，不是看他的宣言，而是看他的行為（作品）在社會大衆中產生的效果。社會實踐是檢驗主觀願望的標準，效果是檢