

談有关文学特性的几个問題

以 群

上海文艺出版社



談有关文学特性的几个問題

以 群 著

上海文艺出版社

• 1958 •

談有关文学特性的几个問題

以 群 著

*

上海文艺出版社出版

(上海康平路155号)

上海市书刊出版业营业许可証出094号

上海中和印刷厂印刷 新华书店上海发行所总經售

*

書号 0014

开本 787×1092 耗 1/32 印張 2 1/4 字数 40,000

1958年10月第1版

1958年10月第1次印刷

印数 1—15,000 定价(7) 0.22元

目 次

文学的形象性和真实性.....	1
文学的典型性.....	14
世界观和文学创作.....	27
文学的语言.....	41
文学的风格和流派.....	54

文学的形象性和真实性

—

一年以前，曾經有不少文艺界的資產階級右派分子和修正主义者借着“文艺的特性”的名义，来攻击党对文艺事业的领导，攻击馬克思主义的文艺理論和文艺批評。他們，有的把“文艺的特性”說成別人不能理解的神秘的东西；有的翻来复去，只是播弄着“文艺的特性”这句空話，說不出任何具体的內容；有的則强不知以为知，堆砌起一些空洞的名詞术语——如“生活”、“真实”、“概念”、“图解”等等，除了“装腔作势、借以吓人”之外，沒有任何符合实际的道理。这些強調所謂“文艺的特性”的議論，拆穿来看，只有一个內容，那就是借着“文艺的特性”的名义来爭取資產階級的“創作自由”，反对党对文艺事业的领导，反对馬克思主义的文艺理論和文艺批評的原則。

例如，对文学历史和文艺理論都淺薄无知的青年右派分子刘紹棠，居然也大談什么文学艺术“不同于其他的社会科学”的道理。他在“现实主义在社会主义时代的发展”一文中曾經这样說：

其他的社会科学从社会的政治制度和經濟制度的分析和研究上，用概念的說理証明社会主义的优越性。而文学艺术，則必須基于当前的生活真实。因此，它不仅要真实地、突出地反映生活中的优越面，也还必须真实地、恰当地揭示生活中的落后面。

教条主义理論，却把文学艺术視同其他的社会科学一样，稍有不同的只是将概念說理加以图解。这就使文学創作远离生活真实，而只服从和服务于概念。

从这一段話里就明显地暴露了刘紹棠既不了解社会的特性，也不了解文学艺术的特性，他說这一段話的目的只是为了“突出地”提出：文学艺术“必須揭示生活中的落后面”，而用“将概念加以图解”的說法来誣蔑一切服膺馬克思主义的文艺創作。

事实上，沒有一种社会科学可以不“基于”“生活的真实”而作有关政治制度和經濟制度的“分析”和“研究”，政治制度和經濟制度本身就是不能离开人們的生活和斗争而独立存在的。在有阶级的社会里，某些制度正是被压迫阶级经过艰苦的斗争之后而赢得的胜利果实；某些制度由于社会形势的发展——特别是生产力的发展，而成为阻碍人类繼續前进的桎梏，于是又引起先进阶级的反对，发展为对既成的旧制度的斗争。过去，一切社会科学所分析和研究的主要問題，就是人类社会的阶级斗争和阶级关系。离开了

这样的生活的真实，离开了这样的生活知識，就没有什么抽象的“政治制度”和“經濟制度”可供科学家作分析和研究的对象。

在这一点上，文学艺术恰恰与社会科学同样，它所表现的也是阶级斗争和社会关系中的生活真实。思想上倾向于先进的阶级的文学艺术家必然以文艺为武器来表现生活的真实——歌颂新生的和向上的先进事物，批判腐朽的和保守的落后事物。

这个道理，早在一百余年前，俄国的革命民主主义批评家别林斯基已经说得非常清楚，他曾说：“哲家用三段論法来講話，詩人以形象和图景来講話，而他們两者所講的都是一个东西。政治經濟学家用統計数字来影响讀者或听众，証明某个阶级在社会中的地位，由于什么样、什么样的原因而改善了多少或恶化了多少。詩人用对现实的生动鮮明的描写影响自己讀者的想象，通过真实的图景表明某个阶级在社会中的地位，由于什么样、什么样的原因而改善了多少或恶化了多少。”所以，在别林斯基看来，不論是哲学家、政治經濟学家或文学艺术家，他們所要講的都是“一个东西”，那就是社会现实生活中的真实——阶级斗争和阶级关系。社会科学和文学艺术所不同的，只是說明这种生活真实的手段和方法。

后来——十九世紀末，普列汉諾夫按照馬克思主义的原則，更明确地說明了文学艺术的特性，他批駁了托尔斯泰的“艺术只表現人們的感情”的說法，而指出：艺术“也表現

他們的感情，也表現他們的思想，然而并非抽象底地，却借了灵活的形像而表現。”^① 他的論点明白地批駁了那种文学艺术不需要表現思想內容的資產階級艺术观点——虛偽的“为艺术而艺术”的理論。不論是別林斯基还是普列汉諾夫，都肯定了文艺的階級性，強調文艺作品必然有帶階級性的思想內容；文艺的特性就在借形像來表現这种从现实生活中來的思想內容。所以，在他們看来，文艺固然必須具备形象性，但它的形像却是为表达有社会性的思想內容服务的；更具体地說，就是它必然是为一定的階級服务的。

那个时代还流行着“美的概念”是超时代、超社会、超階級的沒落期資產階級的反动美学論，而普列汉諾夫却引証了达尔文从生物学和人种学的角度所得出的关于“美的概念”的唯物主义見解，加以引申和发展，来反对那种用生物学观点探討美感的主張，而指出：“美的概念……在种种的人类种族中，很有种种，連在同一人种的各国民里，也会不同。”^② 由此引导出历史唯物主义的美学論，認為美感是和社会地位、階級利害不能分离的，在人的心目中沒有脱离社会、脱离階級的美的概念。

这些材料都說明：馬克思主义艺术論的基本原則——文艺的階級性和美的概念的階級性，在五十年前已經奠定了基础。在过去一、二年間，那些資產階級右派分子和修正主义者所高唱的脱离階級基础的文艺特性論和美学論，其

①② 見魯迅譯、普列汉諾夫：“艺术論”。

实并不是什么新鮮的“独立思考”，只是資產階級藝術論的旧調重彈。例如，一向以馬克思主義批評家自居的陈涌从一九五六年以來就“大力”宣傳資產階級美學觀的老調，反復強調“在人們的精神上發生深遠、持久的影響的美感教育的作用”，以及給人們一種“真實健康的美的感受”，拿這些作為“文學藝術的特性”，而反對將“宣傳教育”的要求加給文學藝術^①。實際上，如果離開了階級立場、階級觀點而空談“美的感受”、“美感教育”，以及“美的理想”、“藝術境界”、“藝術享受”之類，就必然失去具體的內容，失去科學的和歷史的標準，實質上會完全成為普列漢諾夫所駁斥的資產階級唯心主義藝術論的翻版。魯迅在二十餘年前也曾明確地解答了這個問題，他說：“文學有普遍性，但有界限；也有較為永久的，但因讀者的社會體驗而生變化。……一有變化，即非永久，說文學獨有仙骨，是做夢的人們的夢話。”^②

實際上，文學藝術和社會科學的基本區別，既不在於前者表現人類的感情，後者表現人類的思想；也不在於前者表現生活真實，後者則脫離生活的真實而研究抽象的“制度”。它們所反映的都是社會現實，它們也都必然表現着人們的思想意識；恰如高爾基所說：“無論是科學還是文學藝術，其中起主要作用的，是觀察，是比較和研究；無論是藝術家還

① 見陈涌：“关于文学艺术特征的一些問題”，“文艺报”一九五六年第九期。

② 見魯迅：“看書瑣記”（一），“花邊文學”。

是科学家，都必須具有想象和推测——直观。”^①只是文学艺术通过具体的形象来認識现实生活，并借形象来表現现实生活。而社会科学則用邏輯的論述来解釋人們对現實的認識。这就是別林斯基所說的：科学是“証明”，文艺是“表現”，“两者都是說服，所不同的只是一个(科学)用邏輯的論据，另一个(文艺)用图景。”也就是普列汉諾夫所說的：艺术的主要特質是借“一定的形象”来表現作者在現實的影响之下所产生的“感情和思想”。简单地說来，就是文艺的特性在于借形象以表現现实。这就是文艺所必不可少的形象性的特点。

例如，在我們的历史著作里，論到辛亥革命的时候，可以得出这样的結論：辛亥革命“失敗的根本原因，由于中国資產阶级的軟弱性。它没有一个彻底的反对帝国主义和封建主义的綱領，因而它在革命中不能真正把最深厚的民主力量——农民——組織起来进行斗争。民主革命的基本問題是土地問題，可是孙中山领导的一九一一年的革命并没有解决这个問題，这个革命也就沒有坚固的基础。……資產阶级在中国是不能领导革命获得胜利的。”^②这是科学的論述、邏輯的論据。这里沒有具体的形象——沒有人物，沒有生活图景，然而却簡要地說明了一个历史上的革命斗争的真理。鲁迅的小說“阿Q正傳”所表現的也恰恰是这个真

① 見高尔基：“我怎样学习写作”，戈宝权譯。

② 見何干之：“中国現代革命史講义”。

理。魯迅並沒有作這樣簡要的論述，也沒有引証城乡的統計資料，來作當時的革命力量的階級分析，但是，他卻通過形象化的描寫，使我們看到阿Q、小D、王鬍和趙太爺、錢太爺、錢洋鬼子等人物，以及這些人物的生活經歷和生活圖景。而讀者細心地讀過這篇作品，經過思索之後，就不僅會對這些人物的行徑發生同情或反感、愛或恨，在心裡引起激動，留下深刻的印象；而且會從這一段現實生活歷史的描繪中認識這個革命的實質。這就是文藝借形象來表現對現實的認識的特性。

茅盾在“子夜是怎樣寫成的”一文中說：“一九三〇年……正是中國革命轉向新的階段……（一）民族工業在帝國主義經濟侵略的壓迫下，在世界經濟恐慌的影響下，在農村破產的環境下，為要自保，使用更加殘酷的手段加緊對工人階級的剝削；（二）因此引起了工人階級的經濟的政治的鬥爭；（三）當時的南北大戰，農村經濟破產以及農民暴動又加深了民族工業的恐慌。這三者是互為因果的……中國並沒有走向資本主義發展的道路，中國在帝國主義壓迫下，是更加殖民地化了。……在這樣的基礎上產生了中國民族資產階級的動搖性。當時，他們的出路是兩條：（一）投降帝國主義，走向買辦化；（二）與封建勢力妥協。”這是茅盾對當時的社會情勢的科學分析，也許就是他寫“子夜”時擬定的主題大綱。可是，當我們讀小說“子夜”的時候，卻並不是一眼就能看清作者所要說的這個道理，而是首先被吳蘓甫的形象和他的惊心动魄的遭遇所吸引，作者把我們帶到吳蘓

甫的生活環境和生活鬥爭中去，並使我們歷歷如繪地看到他周圍的人物——趙伯韜、屠維嶽、朱吟秋、周仲偉、馮雲卿、曾滄海、林佩瑤、林佩珊、吳惠芳等等的狀貌、性格，聽到他們的聲音、語言……根本沒有見過抗日戰爭以前的工業資本家和金融資本家的讀者，讀過“子夜”之後，也會覺得似乎熟悉了這些人；並在讀完全書，經過思索之後，很清楚地懂得了茅盾後來所說明的那個關於當時歷史情況的科學分析。這就是借生動的形象來表現對現實的認識的文藝的特點。

二

從茅盾創作“子夜”的經驗可以看出：一個作家在醞釀創作，進行形象的提煉的過程中，同時也進行了邏輯的論證——科學的認識。這種邏輯的論證並沒有妨礙他的形象化的創造，反之，還使他的形象的表現更加鮮明，更加合乎生活的規律。在我們的文藝評論中，不知從什麼時候開始，有了一種非常奇突的、脫離實際的說法，就是把藝術的思維（所謂“形象思維”）和邏輯的思維作分裂的乃至對立的理解。按照這種理論，似乎文藝家是不需要理性認識，甚至是需要排斥理性認識的。而假借文藝的特性之名來反對文藝的階級內容的修正主義者就特別歡迎這種理論，把它當作否定文藝的思想性的根據。事實上，每一個優秀作家的實際經驗都可以證明：在藝術的思維過程中是並不排斥理性認識的，而且往往是感性認識和理性認識交錯着進行的，正

确的理性認識又往往足以使感性的認識提升，使他所創造的形象具有更高的典型性和鮮明性。許多优秀作家的創作手記或創作經驗談都能够証实这个道理。

这种孤立地片面地強調作家的“个人經驗”和“个人感受”的重要性，強調作家要“忠实于客观真实”、“表現客观真实”，而忽視理性認識的作用，忽視作家的思想武装的重要性，反对文艺應該發揮宣傳教育的作用的論点，它的真实目的就在把文艺的政治性和艺术性分裂开来或对立起来。这类論点决不是什么新鮮的“独立思考”，而只是重彈修正主义的艺术論的旧調而已。远在十九世紀九十年代（一八九二年前后），恩格斯还活着的时候，在德国社会民主党内有一些右傾机会主义者就主張：文艺只是生活事实的反映，不應該有什么任务和目的，文艺是“为着叫人家享乐”、“艺术家应当給我們快乐”，而不應該灌輸“一定的社会观点”。恩格斯逝世之后，这种理論就成了第二国际的修正主义文艺理論的基础①。

普列汉諾夫堕落成为孟什維克（一九〇三年）之后，也放弃了原来的馬克思主义者的立場，在哲学思想和文艺思想方面都走向了右傾机会主义，違反了他过去坚决与修正主义作斗争、強調文艺的社会意义和阶级傾向性、強調文艺的思想性的主張，而将形象的思維和邏輯的思維对立起来，宣傳“在艺术家，即以用形象的言語來說話为主的人，那宣

① 参看“瞿秋白文集”第四卷：“恩格斯和文学上的机械論”。

傳家，即以用論理的言語來說話為主的人”^①。按照他這種理論，高尔基的小說“母親”可以“證明”：高尔基“作為馬克思主義思想的宣傳者的腳色，全不相宜”。為什麼呢？因為“母親”宣傳了馬克思主義。這和列寧對“母親”的估價是完全相反的。從這件事也足以證明：這種將藝術的思維和邏輯的思維對立起來的說法，是經不起實際檢驗的；它在實質上只是一種否定文藝的思想性，否定作家的世界觀對文藝創作的作用的說法。

其實，藝術的思維和邏輯的思維，是不能分割，更不能對立的。科學的思想——在今天就是馬克思主義，固然不能代替藝術的創作，但它却是可以包括藝術創作的。文學藝術家的認識規律的特點就在於從原始的形象的攝取到最後的藝術形象的表現，都是一個形象的概括和提煉的過程。他不是從一個科學的假設或結論出發，而是從生活實踐出發，從對具體的生活現象的親身體驗和親身觀察出發，然後對那些原始的生活印象加以鑑別和揀選，提煉成為更集中的、有概括性的形象——這就是通常所說的典型形象——然後再以藝術的手法（描繪）將它表現出來，以影響讀者和教育讀者。但是，在那提煉形象——也就是典型化的整個過程中，卻既不能脫離既達的理性認識和邏輯論證（科學的結論）的檢驗，也不能離開自己的理性的探索，最後，自然還不能忽視將自己的理性認識去經受生活實踐的檢驗。將文藝

^① 見魯迅譯，普列漢諾夫：“藝術論”：“論文集‘二十年間’第三版序”。

家的認識規律機械地歸結為幾個階段——例如，從具體的印象到抽象的概念，最後又將概念還原到具體的形象——的說法固然過於機械；但是，將感性認識和理性認識兩者割裂開來或對立起來，而將文艺家的認識單純歸屬於感性認識的說法却更加有害。這種說法發展起來，輕的就成為忽視文艺的思想性的主張，嚴重的就成為排斥作家的世界觀在文艺創作中的作用的理論。這種理論從十九世紀九十年代起，就成了修正主義文艺思想的主要組成部分。

過去一、二年來，借着“真實性”的名義來排斥文艺的思想性的傾向已經不止於表現在一兩個人身上。這種將文艺的真實性和思想性、藝術真實和思想內容對立起來的說法不僅根本違反馬克思主義文艺論的主要原則，而且也違背他們似乎尊重的革命民主主義者別林斯基的看法。現實生活之中固然存在着真實，蘊藏着真理，可是，作家能否抓住這種真實，能否反映出這種真理，却是另一個問題。這個問題就是作家的主觀認識是否能和客觀現實一致、是否經得住實踐的考驗的問題，也就是作家的世界觀的改變和思想改造——馬克思主義思想規律的掌握的問題。文艺的真實性和思想性的聯繫關鍵就在這裡。

毛主席曾經說：“馬克思列寧主義認為：認識過程中兩個階段的特性，在低級階段，認識表現為感性的，在高級階段，認識表現為論理的，但任何階段，都是統一的認識過程中的階段。感性和理性二者的性質不同，但又不是互相分離的，它們在實踐的基礎上統一起來了。我們的實踐證明：

感觉到了的东西，我們不能立刻理解它，只有理解了的东西才更深刻地感觉它。感觉只解决現象問題，理論才解决本質問題。”^①

文艺的認識，也完全符合这个規律。我們决不能以为文艺的認識只需要感性認識，將艺术的思維等同于感性認識，以为文艺家可以停留在这个“低級阶段”。一篇作品的創造——从酝酿到完成，都必須經過这个統一的認識过程。沒有一种艺术創作是可以完全排斥理性認識的。这就是历来偉大的艺术家往往同时是先进的思想家的道理。我們在历史上，就不可能发现一个偉大的文艺家是沒有自己的哲学思想和社会思想的。即使馬克思主义学說誕生以前的偉大的现实主义作家，尽管他們在思想上和創作傾向上存在着种种不能解决的矛盾（这是时代和階級所給与他們的局限），但是，在一定的历史阶段和一定的階級之中，他們也依然是站在最先进的行列。

今天，已經是馬克思主义的普遍真理經過高度发揚，得到實踐的广泛証明的时代，每一个文艺家都已經处身在社会主义革命的高潮之中。在这个史无前例的偉大的时代，先进的文艺家就必須同时是一个先进的思想家、是一个属于先进階級的思想战士；否則，他就不可能成为一个走在时代前列的作家。借着“文艺的特性”或是“形象的思維”的名义，使自己安居于政治落后、思想落后的地位，甚至使自己

^① 見“毛澤东选集”第一卷，“實踐論”。

成为先进阶级的科学思想的对立物，是决不可能成为一个优秀的文艺家的。