

學劍集

方 紀 著



天津人民出版社

學制集

方 紀 著

天津人民出版社

內 容 提 要

这是一本文学論文集。收集了作者1950——1955年間关于文学作品、文藝問題的短論、隨筆、論文和講稿等等。这些作品作者自称是学习的心得，所以叫做“学劍集”；实际上，也是作者对当时的文学創作和文学批評情况有感而發的。特别是从展开批判资产阶级唯心主义和反对胡風集团以來，作者的論辯性的文字和一些講稿，也都收在这里。通过对于文学作品的分析，作者表現了自己对于文学創作和批評的觀點；同时，这些不像一般論文的，帶有作者情感的散文式的文字，讀起來也不很枯燥。

学 劍 集

方 紀 著

★

天津人民出版社出版

(天津錦州道六号)

天津市書刊出版業營業許可證津出字第001号

天津市第一印刷厂印刷 新華書店天津分店發行

★

开本 787×1092 1/32 印張 5 11/16 字數 120,000

一九五七年五月第一版

一九五七年五月第一次印刷

印數1——21,110

統一書号 10072·144

定价(7)0.50元

目 錄

生活指示着它的未來（代序）	1
小說、戲劇和詩	4
學習普希金的單純和明了性	11
普希金作品的風格	15
讀“戰爭與和平”札記斷片	19
托爾斯泰及其“安娜·卡列尼娜”	25
高爾基的“母親”	73
關於“拖拉機站站長和總農藝師”	80
關於“紅樓夢研究”批判	95
評胡風的“現實主義”底哲學根據	125
掀掉胡風集團在天津的地堡	156
阿壠的嘴臉	162
後記	176

生活指示着它的未來

(代 序)

高尔基小說里的人物是坚强的,美的。

这些都是生活在苦难里的人物——流浪漢、妓女、偷兒、殘廢者……然而他們却并不向生活低头,示弱,屈服于自己苦难的命运。他們对于生活的执着,頑强,是足以使同类的弱者奋起的。

以“秋夜”为例——

被欺騙,摺弃,而且在臉上打了三塊青伤的妓女娜坦霞,在秋夜的雨中挖着海边一家面包店的牆壁,当她被一个像她一样餓着的流浪青年喚住的时候,她回答的第一句話便是:

“我看你也餓了……那末,也來挖一下……。”

她所想到的是生活,斗争。

他們躲避在秋雨和波浪冲击着的破船上,她以自己身体的温暖——这包括着心灵的温暖——去温暖自己的同伴,虽然她說着:

“这是一种狗的生活……”

“这样子,不会得死去的……”

然而,这不是一种痛苦,”高尔基寫道。“在她的這句話里面,說是含着痛苦,那是大不然的。完全只是一个人思索了,創造了某种理論,于是高声地發表出來罢了。”

是这样的人物，这样的性格。

再以“大灾星”为例：为着孩子生活的母親且不說，單只那孩子——十二歲的列尼卡——一个多么动人，多么可爱的孩子！

母親的生活使他一出世就是殘廢——兩只腿不能动，在地下室的小窗子前坐了十二年，玩着各种各样的小虫子，听着地下室上面的喇叭，夢想着到清爽的田野里去。……

这也是一种人的生活，向往着美丽的理想的生活。

那些“飽食終日，無所用心”的市僧的生活能与这相比么！

这正是高尔基的偉大处：他从这些生活在苦难里的人們当中發掘出生活的真实意义。这能使他（她）們的同类受到鼓舞，生活下去；使別一些人們看到社会的罪惡，而使那些制造罪惡的人們战栗。

有人說这是不真实的：这些人物的不該像哲学家似的思索着，發着議論；有人說他們不会講出那样有教养的話，这不现实，是浪漫主义。……

也許，就算是浪漫主义吧，为什么不可以呢？正是这些生活在苦难里的人們才真正懂得生活的意义，用生活教养出來的真实的語言述說他們的思想。

“苦难教人禱告，但更重要的是教人思想和行动。”——这是恩格斯的話，这是歷史生活的现实。革命的導師把这总結为行动的指南，革命的藝術家把这概括为教育人的形象。在概括当中，包括着作家的真实的理想——不是空洞的幻想，是革命的浪漫主义的理想。

我們常常有一種錯覺：把現實主義局限為自然主義，把浪漫主義說成空想。

新的現實主義不能缺少在概括現實中指出未來行動的途徑，這正是它與舊現實主義和自然主義的區別，與革命浪漫主義的相通處。

生活自身指示着它的未來。

不應該反對理想，不應該反對對於美的生活的嚮往，因為被壓迫的人民大眾的生活中是包含着理想的，也因此他們才有鬥爭和前進的力量。

把工農兵以及被壓迫的人民看做沒有理想的生活和沒有美的生活，是貴族文藝的偏見。高爾基的創作實踐已証明了這一偏見的荒謬。這是為什麼他的作品里的人物，——各種受難的人們渴望理解自己的命運，並進行改变自己命運的堅強美麗的人物的原因。

小說、戲劇和詩

——讀書札記

在聞一多先生全集里，有一篇題名“文學的歷史動向”的文章。他說中國、印度、希臘、以色列四個古老的民族，在二千多年前“同時迸出歌聲，開始了自己民族的文化”，“預告了他以後數千年文學發展的路綫”。并說：“但那歌的性質并非一致的。印度、希臘，是在歌中講故事，他們那歌是比較近乎小說戲劇性質的，而且篇幅都很長，而中國、以色列則都唱着以人生與宗教為主題的較短的抒情詩。”從這個命題出發，聞先生分析了中國二千年來文學發展的道路，“從西周到宋，我們這大半部文學史，實質上只是一部詩史。但是詩的發展到北宋也就完了。……中國文學史的路綫南宋起便轉了向，從此以後是小說戲劇的時代”；“待寫的一頁文學史，必然又是一段小說戲劇史，而且較向前的一段，更為闊熱，更為充實。”

聞先生關於中國文學史的这个見解，恐怕除了魯迅先生的“中國小說史略”實際上是把南宋以來的小說當作中國文學史的后半部來寫之外，似乎還沒有另外的人像這樣談起過。这个論斷大約將有助於澄清許多關於中國文學史上的模糊觀念。過去讀中國文學史，总觉得從唐詩以後便味如嚼蠟，但也找不出其中的原因。現在看來，大約不少文學史家還是把唐宋以後的中國文學，硬嵌進一個詩和散文的框子裏來加以陳列，而

忽視了宋元以來小說和戲劇的發展，或者至少是不把小說和戲劇當做文學“正統”，輕描淡寫過去。而由此，便造成了人們近來流行着的一種觀念，以為近代小說和戲劇完全是西洋的“舶來形式”，甚至誇大起來，說“五四”以來的文學形式割斷了中國的文學傳統，現在要想找尋中國文學的民族形式，只有活在民間的口頭文學了。

關於中國文學的民族形式究竟在哪里，人們摸索了這些年，似乎還沒有一致的意見。現代小說和話劇的確是“舶來形式”，但把人生故事化和戲劇化的形式，舶來並不自“五四”始，起碼也在漢朝佛經輸入的時候。從那以後，到晉唐，中國便有了帶宗教性質的人生故事和變文體的小說。據燉煌千佛洞所發現者，如“多佛經”，“唐太宗入冥記”，“孝子董永傳”，“秋胡小說”，“伍員入吳故事”等都是，甚至唐時張文成的韻文小說“游仙窟”，在形式也很像是受了佛經變文的影響。但在這以前，中國小說無論在內容和形式上，都還只是從神話脫胎出來的“傳奇”和“志怪”，與現實生活關係不大，只到佛經故事的通俗形式與中國人民的生活相結合，相滲透，才產生了南宋以後的小說和戲劇形式。

詩在北宋衰落，小說自南宋興起，恐怕還不僅是因為“自己的歌唱到無可再唱了”（聞先生語），主要的，還是由於當時社會生活的急劇變化所使。我們知道，宋以來是外族侵略最頻繁也最凶猛的時候，也是中國的封建階級統治力量逐漸削弱，小市民階級開始形成的時候；加以宋南遷以後，人民流離失所的痛苦，悲歡离合的生活，也體嘗得最多，最深刻。但

是，当时已成为士大夫階級所專有的詩和詞，并不能表現人民底这些思想和情感，于是各种真实的和幻想的故事便在人民中間流傳起來，給文学开辟了一条新的道路，造成了小說和戲劇形式得以廣为流布的社会基礎。

这以后，就成了小說和戲劇的时代。“南宋的詞已是强弩之末。就詩本身說，連尤、楊、范、陸和稍后的元遺山似乎都是多余的，重复的，以后的更不必提了，我們只覺得明清兩代关于詩的那許多运动和爭論，都是無味的掙扎。每一度掙扎的失敗，無非重新証实一遍那掙扎的徒勞無益而已。”聞先生这一段話徹底拆穿了唐詩以后士大夫階級关于詩底复古运动的末路。但是还有一面，即詩本身已为自己尋求着另外的生路了。从詩到詞，从詞到戲文，詩便冲出了士大夫階級为它造成的樊籠，与廣大人民結合起來。做为詩的独立形式存在的，便是宋元以來的彈詞，那时的情况是：以故事为基础（多半是民間的，也有創造的），用文字寫出來，成为小說；小說又靠戲劇流傳，詩，便在戲劇中尽着唱詞的責任，直接唱給人民听（推想那情形大約与現在的新詩与秧歌劇的結合相似），彈詞則是介乎小說戲劇之間的演唱故事的形式。这种情形，以元代特別明顯，几乎成了一种定律。

中國小說成为独立的、成熟的文学形式，为方便計，可以从“水滸”算起。它以前的短篇，还多半帶有“原始”的神話性質，而且無論其內容与形式上，都与近代小說关系較淺。宋的小說开始于“話本”，当时为了給人說講，同时也为了原本故事，就是在民間口头流傳着的（从民間流傳到藝人說講已經过了

一番加工),小說便采取了章回形式。于是这种形式便逐漸固定下來,成为一种独立的文学形式。这种形式成長、發展,在人民中發生影响,有了力量,使得士大夫階級吃驚了,于是承認、接受,并且加以利用,反轉來用他們的意識影响人民。最明顯的例子是“西游記”之于“水滸”,“兒女英雄傳”之于“紅樓夢”。“水滸”寫了封建社会里的農民暴动,“西游記”却企圖創造出一个会使“金箍咒”的唐僧,來制服做为農民領袖的孙悟空。(但作家的现实主义到底超越了作家的主觀願望:孙悟空仍然是真实生动的,令人喜爱的形象;唐僧在这里却顯得十分可憐了。)“紅樓夢”寫了封建秩序的罪惡与沒落,“兒女英雄傳”便出來对这种秩序加以維護。但流傳下來的是“紅樓夢”,“兒女英雄傳”早已被人遺忘了。

記得茅盾先生在一篇“談水滸”的文章里說過:“中國藝術是生于民間死于庙廊”的(大意),当小說和戲劇發生在民間的時候,是用以反对封建階級的有力工具,但一旦为封建階級所占有,便不但用以反对人民,而且这种活潑生动的形式,也就逐漸枯死。这原因,首先是因为它从內容上离开了人民,只剩下一些什么公案劍俠之类,來宣傳它的封建秩序。另外,它也逐漸失掉了人民自己底語言,最后只剩下一个章回的軀殼、于是僵死了,只有民間故事还在人民的口头上流傳。戲劇也如此,从地方戲劇到昆曲,从昆曲到皮簧,走入宮庭,提高固然提高了,但也僵了,离开人民越來越远,只有各地的地方戲仍然存在、發展,并且繼續为人民所欢迎,但在那时,却没有能够提高。詩呢,早已处在不死不活的狀態中,成了士大夫階級的古

董，人民还只能唱着自己的歌謠。

封建統治階級固然保存了中國藝術中的一小部分精華，但却阻塞了中國藝術健康發展的道路。

到後來，蘇聯十月革命成功了，全世界殖民地的人民覺醒起來，“五四”運動來了，於是新思想，新文化，新藝術，也來了。在這種情況下，中國文藝也開始了新的道路。

任何一個民族都不是孤立生活的，各民族之間文化的交流也是必有和應有的現象。只是“五四”以來接受新文藝的僅限於一群先進的小資產階級知識分子。在當時，它成爲一種新的武器，反對了封建思想，發生了重大的啓蒙作用；但新文藝也存在着一個極大的弱點：沒有和廣大的勞動人民相結合，沒有對活在勞動人民口頭上的文藝給以足夠的重視和提高；對爲人民所喜愛的民族文藝的傳統，也有一種否定的傾向。因此“五四”以來的新文藝，一面對封建文藝，殖民地文藝進行了猛烈的戰鬥，但卻沒有在廣大勞動人民中扎下根。當然，這又與中國人民在政治上的徹底解放分不開。

一九四二年五月，中國文藝開始了一個新的時代，毛澤東同志在延安文藝座談會上的講話給中國文藝指出了一個新的方向。

此後，是一部分進步的文藝工作者與工農兵羣衆相結合，開始改變了“五四”以來的某些偏向，也開始了提高羣衆固有的民間文藝的工作。

這是中國文學史上一個偉大的歷史變化，是中國文藝的新的歷史動向。

这个变化的結果，使我們有了“李有才板話”，有了“白毛女”，也有了“王貴与李香香”。小說、戲劇和詩，都以一种嶄新的面貌出現。

試把这三个作品加以分析，內容不說，只在形式上，大致可以看出如下的共同特点：一、有故事，二、語言活潑，三、表現真实。这三个特点，正与南宋以來的中國文学傳統相吻合，也与“五四”以來接受西洋文学的表現方法分不开。而这些特点，正是它們受到群众欢迎，成为中國文藝新形式的基本因素。故事，是人民的生活；語言，是生活的灵魂；表現方法，是现实主义的。

现在回到本題：我很同意聞一多先生“从此以后是小說戲劇的时代”，但这只能解釋为更具体和更形象地表現这个偉大时代的偉大人民生活 and 斗争的意思。小說和戲劇，在这方面确是有它的方便。至于詩，聞一多先生說：“旧詩的生命誠然早已結束，但新詩——这几乎是完全重新再做起（我想：應該說主要是在詩的形式上）的新詩，也沒有生命嗎？对了，除非它真能放弃傳統意識（問題就在于傳統意識），完全洗心革面，重新做起。但那差不多等于說，要把詩作得不像詩了。也对。說得更明确点，不像詩，而像小說和戲劇，至少讓它多像点小說戲劇，少像点詩。太多‘詩’的詩，和所謂‘純詩’者，將來恐怕只能以一种类似解嘲与抱歉的姿态，为極少数人存在着。”这一段話虽然把詩貶得未免过分，似乎除了表現人民生活 and 斗争的詩以外，还有另外一种超现实的“純詩”。但总的意思是明白的，那就是：离开人民生活 and 斗争的詩是“沒有生

命”的。要把詩寫得“不像詩，而像小說和戲劇”，我想這也只能解釋為更具体和更形象地表現這個偉大時代的偉大人民生活和鬥爭的意思，並不是不要詩。在這方面，“伊利亞特”，“奧特賽”，和我們的“孔雀東南飛”，“長恨歌”，“琵琶行”，都已是史有先例的。

近些年來關於詩的民族形式的討論，我想，首先也只能從內容上着眼，從詩人的飽滿的生活，凝煉的思想和熟悉自己人民的語言上，尋找道路。

歷史証明：任何一種文藝形式，無論小說，戲劇和詩，離開了人民生活，必然衰落和死亡，反之，則得到生存和發展。同時，再說一句，任何民族的生活和文化都不是孤立存在的，相互交流，相互補充，取長補短，是必有和應有的現象，不必看做誰割斷了誰的傳統，問題是如何把傳統的與外來的形式，批判地接受，與自己的民族生活相結合，以自己民族的當代的生活做基礎，用科學的（也許是外來的）態度和方法，吸取並提煉人民的語言，概括並表現人民的生活，寫出此時此地於人民有益的作品來，無論它的形式是小說、戲劇和詩。

（1949、天津）

學習普希金的單純和明了性

普希金的名字，對於中國的讀者是熟識而親切的。前不久，我在新華書店看見一個年輕的女孩子，伏在書櫃上專心地抄普希金的詩。這雖然是一個小到非常小的事，但卻給了我很大的感動——我為我們的青年能讀到普希金的詩而感到幸福；為我們的青年熱愛普希金的詩而感到高興。

普希金——這是人類歷史上一個巨大的文化現象；他不僅把俄國文學提到民族事業的高度，創造了俄國文學的語言，而且給世界文學帶來了永遠清新的形式。我們知道，當普希金寫出俄國的第一部偉大現實主義作品“叶甫根尼·奧涅金”的時候，正是資產階級的浪漫主義風靡世界的時代；普希金在自己民族歷史的文學傳統中开辟了新的文學道路。

由於普希金熟悉自己民族的歷史，由於普希金受着十八世紀優秀俄國文學的影響，更由於普希金受着一八一二年俄國人民反對拿破侖侵略的愛國戰爭的感召，他深深体会到了俄國民族的偉大和重要。雖然普希金的政治觀點，在當時還沒有進到理解農民的地步，但他已完全感覺到了沙皇制度的殘暴與農民生活的悲慘是當時俄國最主要的不幸。這種觀點，使他不僅同情當時開明貴族的十二月黨人的革命暴動，而且遠遠超過了他們，成為沙皇制度所不能容納的一種巨大的對立思想。

普希金，就是帶着這樣的思想，高深的文化素養，和非凡

的天才進入了文學創造領域。因此，他就不能不是，在自己的文學創造中，把這些最深刻的思想和對於時代的敏銳的感覺，壓縮在最精煉的語言里面。這就產生了普希金的形式——單純，明了。

普希金的傳記作者魏列薩耶夫，寫到L·托爾斯泰的一段回憶說：

普希金開始講故事的時候，就會把讀者領到事情的 中心。普希金的一卷散文集偶然落到了托爾斯泰手里，他機械地打開了它，讀開頭的一篇小說的一段“客人們乘車去避暑了”。他讀了起初的幾行便不由自主地接下去讀。

“這是多么美妙！”托爾斯泰贊嘆道。“這就是我們應該寫作的方法。普希金單刀直入地就著手了事情本身。換了第二個人，就會開始描寫客人，房屋，而他立刻就進入故事。”

就在同一個夜晚，“安娜·卡列尼娜”就這樣開始了：“一切幸福的家庭都是相似的，每一個不幸的家庭都各有各的不幸。奧布郎斯基家中的一切都混亂了。妻子打聽出來丈夫和以前在他家裡的法國女家庭教師有了關係。……”

這一段紀錄非常有意義。它不僅使我們知道了托爾斯泰偉大的作品之一——“安娜·卡列尼娜”是在普希金的直接影響下開始的；而且告訴我們：普希金作品的主要特點，就是單純和明了。

普希金在文學上所創造的單純和明了性，首先是結合着他深邃的思想而來的。一個作家，只有當他明白地知道他所寫的是什麼的時候，他才有可能用最單純明了的形式表現出自己的思想來。我們試讀一讀普希金最重要的作品之一“甲

必丹之女”吧！他是多么明白地寫出了关于俄國人民命运的故事。他帶着那么多的同情描繪了俄國農民暴动領袖普加乔夫的形象；就是讓他的敌对階級的人看了，也不能不承認这个形象帶有那么强烈的感染性。他不用很多的描寫，他也不用挖空心思去形容这个人的声音外貌，只消几个动作，几句對話，便使我們看到了这个十八世紀俄國農民領袖的生动形象——他是那么平易近人，親切可愛；而胸怀寬暢，拥有高尚的事業理想和偉大的行动魄力！

再看一看他的短篇“驛站長”吧——一个被压迫的受尽屈辱的俄國十四等官，普希金是用多么單純明了的故事，表現了沙皇俄國下層人民的悲慘命运！

普希金在文学上所創造的單純与明了性，是結合着他的精密質朴的語言而來的。我們虽然不懂俄國話，但我們讀着普希金作品的中譯本时，也会清楚地感到他和其他作品語言的區別。这是沒有堆砌的形容，沒有艰澀的叙述，他用像行云流水般的明朗輕快的調子向讀者說故事，親切地敲打着讀者的心弦，而引起轟然共鳴。

我們都知道：普希金之所以有这样的語言，是因为他曾經不疲倦地吸收和提煉了俄國人民語言的緣故。他从小就听慣了他的褓姆阿林娜·洛吉昂諾夫娜所講的民間故事。他被囚在米哈伊洛夫斯克村的时候，“有时穿上俄國式的紅襯衫，腰里扎一条皮帶，到鄰近的聖山教堂的集市上去，和盲眼的乞丐們坐在一起，听他們唱关于拉撒路式是聖者亞歷克賽的歌，并把它們記錄下來。”（見傳記）在他被囚于沙皇宮庭的时候，他研究了彼得大帝的歷史；他从文献档案的歷史材料中吸收了