

文藝學概論論文專輯參考資料

典型問題

文學理論教研組編

華中師範學院中國語言文學系資料室印

人昭然「直解」，興感怡悅，以致勇猛發揚，「更力自就于圓滿」。這是魯迅最早的文藝思想，也是最正確的文藝思想，即高度的現實主義的思想。

在魯迅的這段話里，雖然沒有典型的字眼，然而不难看出，其中就包涵着精辟非常的典型的理論。因為既然認為文藝有如「直示」具體感性的實物以反映現實的本質，啓示人生的真理，這就是要文藝必須創造典型，且不得不創造典型。也正因为文藝的創造典型，所以文藝有比科學更真切而深刻的教育意義，有比科學更有力而顯著的涵養人的神思，改變人的精神的作用。這是徹底的革命民主主義者魯迅的高度的現實主義精神，也是他創造光輝的藝術典型的思想根源。只有了解了這種文藝思想，我們才能理解他的有關典型的言論的重要意義。

二

蘇聯「共產黨人」專論批判一時風行的、把典型歸結為一定社會歷史現象的本質的公式，是非常之正確而及時的。我們文藝界原來不自覺的就有這種傾向，而蘇聯的這種公式的流行，就給予了我們文藝界這種不良傾向以理論根據。然而批判典型是一定社會力量的本質的表現之說，主要是指出這一公式對典型所作的片面規定，抹煞了典型創造的基本條件的個性化，取消了藝術反映社會生活的豐富性和複雜性的力量。卻不是否認典型必須通過個別性以表現一般性，必須通過具體感性的形象以表現一定社會力量的本質。

魯迅所創造的阿Q這個人物是光輝燦爛的藝術典型，有非常生動而鮮明的個別性，而又有廣泛的一定社會人羣的一般性：也可以說，阿Q之所以是這樣的典型，就在於他們通過獨特的個性表現了一定的社會力量的本質。如果用魯迅自己的話來說，「阿Q正傳」是要寫出「一個現代的我們國人的魂靈」^①，那麼阿Q這個人物，就是魯迅所要創造的「一個現代的我們國人的魂靈」的體現者。他是「一個」現代的我們國人的魂靈的體現者，卻又是一個「現代的我們國人的魂靈」的體現者。雖然他說：「我也只得依了自己的察覺，孤寂地姑且將這些寫出，作為在我的眼裡所經過的中國的人生」。然而確是寫出了「一個現代的我們國人的魂靈」，並且通過他寫出了一定的「中國的人生」。

自然，阿Q這個人物有他的獨特的個性，就是在生活細節上也表現得很顯然。當「阿Q正傳」被改編為戲劇時，魯迅曾有關於阿Q這個人物的補充說明。他說：「我的意見，以為阿Q該是三十歲左右，樣子平平常常，有農民式的質樸、愚蠢，但也沾了些遊手之徒的狡猾，在上海，從洋車夫和小車夫裡面，恐怕可以找出他的影子來的，不過沒有流氓樣，也不象廬三樣。只要頭上戴上一頂瓜皮小帽，就失去了阿Q，我記得，我給他戴的是氈帽。」^②這說明在魯迅的心目中，同樣，在「阿Q正傳」這部作品中，阿Q是有非常鮮明而具體的獨特個性的，他的言談和行動固然只是他自己的，就是戴的一頂帽子，也是合乎阿Q個性的，也是表現阿Q個性的，否則「就失去了阿Q」，就不是阿Q的性格。

當「阿Q正傳」陸續發表的時候，「有許多人都慄慄危懼，恐怕以後要駕到他的頭上」^③也有不少的人以為阿Q就是寫他自己，阿Q的形狀就是寫的他自己的「陰私」。這樣叫許多人都覺得是寫的他自己，就可以看出事實上阿Q這個人物有廣泛的一般性。至於魯迅為什麼要通過阿Q這一個別人物寫出「現代的我們國人的魂靈」，表現這樣的廣泛人羣的一般性，魯迅自己就曾說過有關的話，可以看作是很好的回答。他說：「我的方法是在使讀者摸不着在寫自己以外的誰，

① 「集外集」八五頁。

② 「且介亭雜文」一四四頁。

③ 「華蓋集續編」一九三頁。

一下子就推諉掉，變成旁觀者，而疑心到象是寫自己又象是寫一切人，由此開出反省的道路。」^①這是魯迅要以文藝改變人們的精神這種思想的最好說明，也是魯迅深刻地認識了文藝創造典型的規律、文藝典型的特殊教育作用的最好說明。如果文藝作品中的人物只有個別性，沒有一般性，不是通過個別性以表現一般性，就是忽視了文藝創造典型的規律，也就不可能有改變人們精神的特殊教育作用。

文藝典型既是在個別性之中體現一般性，而一般性則是通過個別性表現出來的。既然一般性必須通過個別性來表現，那麼沒有一個別性也就沒有一般性。在文藝中，正如在客觀現實中，原不能有不通過個別性而表現的赤裸裸的一般性。所以典型是一定社會力量的本質的表現這公式的錯誤，如果說在於它的結論會是「一個階級只有一個典型」，或「一個社會力量只有一個典型」，還是不夠的，也是不妥的；實際上這種公式，不過把典型作為抽象的概念的圖解罷了，根本不是什麼典型。這就是說，「一個典型」也沒有。

在了解典型的意義之後，也就比較容易了解典型的創造。創造典型的要着就在於通過具體的、感性的、活生生的個別形象表現一定的社會人羣的一般性，一定的現實生活的本質。至於創造典型的方法，有如「共產黨人」專論所說，「是多種多樣無窮無盡的」；單以取材來說，也難作某種規定。只是較為普遍而有效的一種方式，「共產黨人」專論就曾提到：「大家都知道，藝術家在創造典型形象的時候，要選擇和概括現實的最本質的現象」。高爾基也曾說過：「藝術家應該具有把現實中常見的現象加以概括——即典型化的能力」。因此一般的說，創造典型要概括現實中的本質的現象；而要概括現實中本質的現象，就要以眾多的現實中的現象為對象。

在我們這次討論中，由於批判那種流行的公式而強調寫人物的個別性；如果所強調的是寫典型必須有個性，這自然是对的。但是如果認為只要寫出了個性就是寫出了典型，那就可能走到另一個極端，如上所說，就會忽視藝術形象的一般性，而忽視藝術形象的一般性，雖然寫出了個性，却未必就是典型。在「文藝報」上發表的王愚同志的「論藝術形象的個性化」一文的論點，就有這種傾向。他說：「家作的職責是要在千百萬人中間，象淘金一樣，挑選出鮮明的、體現生活本質的活生生的完整的個性，這個個性表現得越深刻、越豐滿，作品的思想性越高。象那種綜合各別事實，找出共同特征的構成形象的方法，也不能說它的形象就沒有特色，但無論怎樣是會激動讀者的。在作家中間至少也不過造成匠人習氣而已」。^②這裡作者的強調寫個性，以至於主張只要以一個人物為模特兒。雖說要挑選的這個個別人物是體現生活本質的，然而這樣創造典型的方法，就對象來說，體現生活的本質固有其限制性，而就作者說，發揮主觀的創造性就有更大的限制性。自然這也可以說是一種方法，就是從來就有的寫真人真事的方法；但是把它絕對化認為是唯一的方法，而且反對創造典型要概括現實中本質的現象，認為這種方法是「匠人氣習」，認為這樣創造的形象不會激動讀者，這就是片面的，不合乎事實的。

魯迅認為文藝典型的創造要用模特兒，如果不用模特兒，藝術創造實際上是困難的。而他在「我怎樣做起小說來」一文里卻說：

所寫的事實，大抵有一點是見過或聽到過的緣由，但決不全用這事實，只是採取一端，加以改造或生發開去，到幾乎可以完全發表我的意見為止。人物模特兒也一樣，沒有專用過一個人，往往嘴在浙江，臉在北京，衣服在山西，是一個拼湊起來的腳色。^③

這裡魯迅的所謂「拼湊起來的腳色」，就是一般所謂概括某一人羣的本質的特征而構成的典

① 「且介亭雜文」一四〇頁。

② 本年「文藝報」第十期二九頁。

③ 「南腔北調集」（光華版）七三頁。

型形象。这种方法如鲁迅自己所說，就不是「專用一个人」，而是「雜取种种人」。例如阿Q这个典型，由周乔峯同志的記載等看來，我們可以相信它的模特儿，就不是「專用一个人」而是「雜取种种人」。然而鲁迅所創造的这个典型，不僅能激动讀者，而且能深刻地激动讀者，不僅是典型，而且是世界文学史上光輝燦爛的典型。这是事实，不容否定的。

三

「共產党人」專論所批判的流行一时的公式，認為創造典型形象必須有意識的誇張，这是把誇張的手法無条件地絕對化的說法，是文藝創作上粉飾现实或歪曲现实的理論根据。但是也不否認誇張是創造典型形象的手法之一，特別是在諷刺性的藝術作品中，則是常用的手法。

藝術的創造典型形象是要描寫现实的真实，一切創造典型形象的手法就是为了要描寫现实的真实。所謂现实的真实，不僅僅是表面現象的，同时也是內在本質的。描寫现实的真实，也就不僅僅是描寫表面現象的，同时也是描寫內在本質的。創造典型形象的手法既然都是为了要描寫现实真实，也就凡是能描寫现实真实的手法都是可用的。只是由于对象的性質不同，也由于作者的觀察它的态度不同，所以描寫它的手法也就有所不同。某种手法适用于某种場合，却未必适用于一切場合，誇張就是如此。

鲁迅認為誇張的手法是創造典型的一种手法，却不是把誇張的手法認為無条件地适用于一切場合。关于这点，他在一篇漫画的文章里就談得很清楚。

漫画要使人一目了然。所以那最普遍的方法是「誇張」，但又不是胡鬧。無緣無故將所攻击或暴露的对象当作一头驢，恰如拍馬家將所拍的对象做成一个神一样，是毫無效果的，假如那对象其实并無驢气息或神气息。然而如果真有驢气息，那就糟了，从此以后，越看越象，比讀一本做得很厚的傳記还明白。关于事件的漫画也是一样的。所以漫画虽然有誇張，却还是要誠实。「燕山雪花大如席」，是誇張，但燕山究竟有雪花，就含有一点誠实在里面，使我們知道燕山原來有怎么冷。如果說「广州雪花大如席」，那就变成笑話了。●

很顯然的，他認為漫画虽有誇張，却要真实，不僅漫画，詩也如此，而漫画或某些詩的誇張，并不妨碍它的描寫真实。

也許以为藝術形象原是「生活本身的形式」，描寫形象就要和「事物的自然的面貌」一样，而誇張究竟是把对象的某些現象夸大了，就不能不改变「事物的自然面貌」，于是形象不能是「生活本身的形式」，因此誇張妨碍藝術形象的逼真，妨碍藝術描寫现实的真实。然而这个說法，如果僅僅指出必須注意誇張不要妨碍描寫现实的真实，这自然是对的，如果認為誇張定会妨碍描寫现实的真实，这就是否認誇張是創造典型形象的一种手法。藝術形象是「生活本身的形式」，或者說，描寫形象要和「事物的自然的面貌」一样，从根本上或主要之点來說，这本是对的；然而認為誇張就是改变「事物的自然的面貌」，所以誇張就不能描寫现实的真实，这就未必对了。

如上所說，描寫现实的真实，不僅僅是表面現象的，同时也是內在本質的，固然本質必須通过現象來表現，但是并不是一切現象都充分地表現着本質。而「事物的自然的面貌」也不是簡單的、固定的，而是复雜的、变化的。因此突出地描寫了更充分地表現本質的現象，所描寫的形象也許和「事物的自然的面貌」的某些場合，某些方面不同，却不能說这种形象決不是「事物的自然面貌」而是现实真实的歪曲，相反的，正确的誇張未必是改变「事物的自然的面貌」，从根本上或主要之点來說，則不是改变「事物的自然的面貌」，而是描寫得更真实。鲁迅說：「傳神的寫意圖，并不細画須眉，并不寫上名字，不过寥寥几筆，而神情畢肖，只要見過被画者的人，

● 「且介亭雜文二集」二三頁。

一看就知道這是誰；誇張了這人的特長——不論優點或弱點，却更知道這是誰」。●所以正確的運用誇張的手法，不是歪曲現實，而是逼近真實。

「共產黨人」專論說誇張的手法「經常是用在諷刺作品里」，魯迅也認為諷刺作品縱然誇張，也是真實。他說：

諷刺的生命是真實；不必是曾有的實事，但必須是會有的實情。所以它不是「捏造」，也不是「誣蔑」；既不是「揭發陰私」，又不是專記駭人听闻的所謂「奇聞」或「怪現狀」。它所寫的事情是公然的，也是常見的，平時是誰都不以為奇的，而且自然是誰都毫不注意的。不過這事情在那時已經不合理，可笑，可鄙，甚而至於可惡。但這麼行下來了，習慣了，雖在大庭廣眾之間，誰也不覺得奇怪；現在給它特別一提就動人。譬如罷，洋服青年拜佛，現在是平常事，道學先生發怒，更是平常事，……有意的偏要提出這等事，而且加以精鍊，甚至於誇張，却確是「諷刺」的本領。同一事件，在拉維的非藝術的記錄中，是不成諷刺，誰也不大會受感動的①

洋服青年的洋氣是自然的，拜佛似乎是不自然的，道學先生的道貌是自然的，發怒似乎是不自然的；然而魯迅就看到了當時洋服青年多是舊頭腦，道學先生實是假面目，而拜佛和發怒既是他們的平常事，更是他們的本質的一種表現。所以「提出」他們的拜佛和發怒的形象來，一般人也許覺得是不自然的，實際上是比洋氣和道貌更真實的。縱然反映的是同一事件，藝術的「諷刺」與「非藝術的記錄」的所以不同，就魯迅在這裡所說的來看，就有「精鍊」和「誇張」，所以諷刺文學的誇張，正可以使形象「神情畢肖」，而不是歪曲現實的。

認為誇張就是歪曲「事物的自然的面貌」而不好，這種說法固不對；反之，認為誇張縱然歪曲「事物的自然的面貌」却也好，這種說法也未必對。有人認為「事物的自然的面貌」，「根本不能用文學作品完全表現出來」，②這種表現的「完全」或不完全的說法，就是近乎煩瑣的論調，因為本來沒有人說要表現得如何「完全」，也沒有人斷言怎樣才是表現得「完全」，而由於所謂不能「完全表現」就否認文學能夠表現「事物的自然的面貌」，又未免是抹煞事實。因為事實上不是有許多優秀的文學作品的形象都表現了「事物的自然的面貌」嗎？至於認為藝術的描寫形象，不是要按照「事物的自然的面貌」，而是要按照「感覺的規律」；或者認為藝術形象「外表面貌」的「自然性」，不是用「生活的外表面貌」來衡量，而是用「感覺的忠實性和自然性」來衡量，這就是說，藝術形象是以作家的主觀感覺為標準，是由它的主觀感覺決定的。這種說法，就為形式主義敞開了大門，實際上正是印象主義及後期印象主義等的老調。縱然這種說法的本意是為了要肯定誇張，但是這樣肯定誇張而反對描寫形象要和「事物的自然的面貌」一樣，認為誇張不能描寫「事物的自然的面貌」，這等於說誇張不能描寫現實的真實，這就是否定誇張是創造典型的一種手法。

誇張不是「胡鬧」，就在於要有一定的客觀根據，也就是魯迅所說，不必是曾有的實事，也要是會有的實情。自然，如果完全根據確定的實事，就不是所謂誇張，而毫無會有的實情，又未必是反映真實的誇張。關於「阿Q正傳」，魯迅就曾說：「先前，我覺得我很有寫得太過的地方」。③這就是說他覺得有些過于夸大了。然而接著又說：「近來却不是這樣想了」，因為現實生活中就有比他所寫的更為厲害的事實。又如阿Q被捕時，小說里寫著在土谷祠前架上機關槍，有人認為太過火了，魯迅卻說，以實際生活情形看來，就是說架上過山炮也不見得是「言過其實」

● 「且介亭雜文二集」一六三頁。

● 「且介亭雜文二集」一〇——一一〇頁。

● 本年五月號「譯文」一八六頁。

③ 「華蓋集續編」一九六頁。

的。❶

誇張要是毫無客觀根據就成為「胡鬧」，而「胡鬧」就是歪曲現實。左翼文藝運動時期的描寫工人，就流行過一種「胡鬧」式的誇張，魯迅曾幾次提出過反對的意見。關於繪畫，他說：「我以為畫普羅列塔利亞應該是寫實的，照工人原來的面貌，並不須畫得拳頭比腦袋還要大。」❷又關於文學，他說：「現在有些作品，往往並非必要而偏在對話里寫上許多罵語去，好像以為非此便不是無產者作品，罵詈愈多，就愈是無產者作品似的。其實好的工農之中，並不隨口罵人的多得很，作者不應該將上海流氓行為，塗在他們身上的。」❸這樣的誇張，就是歪曲現實真實。

四

典型問題，其實就是現實主義問題。正如恩格斯的定義所說，「現實主義，除了細節的真實之外，還要正確地表現出典型環境的典型性格」。而能夠真正創造典型性格的，也只有現實主義。雖然「反動的美學提出了形形色色的典型化的理論表現一系列的藝朮派別中，從反動的浪漫主義起到自然主義和其它各種頹廢派止」。但是它們的作品不能創造典型則是很顯然的。所以季摩菲耶夫所謂「每種文學方法每種文學潮流都有其各自的典型化的方式」❹，如果這句話的意思是說，各種文學創作方法都有各自的典型化的方式，各種創作方法的文學也就都有它的典型，不用說，這樣的說法是錯誤的，是違反歷史事實的。事實是「從反動的浪漫主義起到自然主義和其它各種頹廢派止」，沒有創造文學的典型，也不能創造什麼文學的典型。「共產黨人」專論就說，「典型是對生活作現實主義的反映的基本條件」，如果能夠創造典型，從基本上說，正是現實主義的文學了。

現實主義的本質在於描寫現實真實，同樣，典型創造的要義也就在於描寫真實。因此又如「共產黨人」專論所說：「脫離現實生活」，「就不能解決典型問題」。脫離現實生活既不能理解藝朮典型，脫離現實生活更不能創造藝朮典型。

魯迅的關於典型的言論，根本上就是表現着他的現實主義精神，表現着他前期作為革命民主主義者、後期作為馬克思主義者的高度的現實主義精神。魯迅說：「說到『為什麼』做小說罷，我仍然抱着十多年前的「啓蒙主義」以為必須是『為人生』，而且要改良這人生。」❺正因為文藝要「為人生」，「而且要改良這人生」，就要揭出人生真相，啓示人生真理，作者也就要大膽地正視人生，真誠地看取人生，深入地寫出人生的血和肉來，所以他說：

中國人向來因為不敢正視人生，只好瞞和騙；因此也生出瞞和騙的文藝來，由這文藝，更令中國人更深地陷入瞞和騙的大澤中，甚而至於已經自己覺得。世界日日改變，我們的作家取下假面，真誠地、深入地、大膽地看取人生並且寫出它的血和肉來的時候早到了；早就應該有一片嶄新的文場，早就應該有幾個兇猛的鬪將！❻

這段話是說得多深刻又多么沉痛啊！自然，這是魯迅早期文章里的話，他所指責的當時文藝界的情況，和後來的情況已是不同，和我們今日則是本質上不同，那麼，他在这里所批判的未必完全適合於我們，但是他所提倡的「敢於正視人生」，「真誠地、深入地、大膽地看取人生並且寫出它的血和肉來」這種現實主義精神，定有助於我們掌握現實主義，有助於我們理解藝朮典型

❶ 「華蓋集」六六——六七頁。

❷ 「二心身」一〇七頁。

❸ 「南腔北調集」（光華版）二四頁。

❹ 季摩菲耶夫「文學概論」四五頁。

❺ 「南腔北調集」（光華版）七二頁。

❻ 「墳」二二〇頁。

及創造藝術典型。無論理解藝術典型或創造藝術典型，都必須從現實生活出發。

恩格斯對哈克納斯的「城市姑娘」的批評，認為她沒有創造「典型環境的典型性格」，就是由於她所描寫的「工人階級顯得是消極的羣眾，不能夠幫助自己，甚至不企圖幫助自己」^①，這從工人階級已有五十年光榮的鬥爭歷史，而且一直被「解放工人階級應當是工人階級本身的事業」這個原則指導着的這種情勢看來，那種性格不能夠說是典型的；而從「最不積極反抗的」「最消極服從命運的」倫敦東頭的工人這點看來，那種性格還是典型的。這就是說，當時工人運動的情勢，許多地區的工人都有革命的自覺，有的早已表現為極大的政治力量（如法國巴黎公社）；這個作品里所描寫的是倫敦東頭的工人那樣的「消極羣眾」，就不是「典型環境的典型性格」。不過當時倫敦東頭工人的具體情況，確是工人階級中消極的、落後的，這個作品中所描寫的這種性格，對他們來說，就是典型的。

不难看出，恩格斯評論作品中的典型，是怎樣嚴格的從現實生活出發！他不是只根據一般的所謂階級本質，而是按照所寫的人物的時間、地點和條件，按照社會的總的情勢和集體環境來論它是典型或不是典型，是怎樣的典型或不是怎樣的典型。只有嚴格地從現實生活出發，密切地聯繫社會的總的情勢和具體環境來看，批評家才能理解作家所創造的典型，同樣，作家才能創造典型。

魯迅的創造典型，從他自己偶然論及的話看來，可知就是如此。在「孔乙己」最初發表的時候，魯迅在篇末附注說：「這篇很拙的小說，還是去年冬天做成的。那時的意思，單在描寫社會上的或一種生活，請讀者看看……」^②這裡說的是：「描寫社會上的或一種生活」，可見「孔乙己」這個人物的創造，是從現實生活出發的。關於「阿Q正傳」，如上所引他的話說，是「只依了自己的察覺」寫出「在我的眼裡所經過的中國的人生」，又可見阿Q這個典型的創造，是嚴格地從現實生活出發的。所謂嚴格地從現實生活出發，用魯迅自己的話說就是，「我以為文藝大概由於現在生活的感受，親身所感到的，便影印到文藝中去」。^③「因為我們需要的，不是作品後面添上去的口號和矯作的尾巴，而是全部作品中的真實的生活，生龍活虎的戰鬥，跳動著的脈搏、思想和熱情等等。」^④自然這並不是說完全排除想象的虛構，只是說虛構也要有客觀基礎。

魯迅論別人的作品的典型時，也是密切地聯繫所寫的人物的當時社會的實際情況的。如對於柔石的「二月」里所寫的主人公，魯迅曾評論說道：

濁浪在拍岸，站在山崗上者和飛沫不相干，弄潮兒則于濤頭且不在意，惟有衣履尚整，徘徊海濱的人，一濺水花，便覺得有所沾濕，狼狽起來。……但我們書中的青年蕭君，便正落在這種境遇里。他極想有所為，懷着熱愛，而有所顧惜，過於矜持，終於連安住幾年之處，也不可得。他其實並不能成為一小齒輪，跟着大齒輪轉動，他僅是外來的一粒石子，所以輾了几下，發幾聲響，便被擠到女佛山——上海去了。他幸而還堅硬，沒有變成潤澤齒輪的油。……我從作者用了工妙的技巧所寫成的草稿上，看見了近代青年中這樣的一種典型^⑤。

他寫這文章的當時，還是反動的蔣政權的極殘酷的統治時期，這裡就多有由於不敢明言而托為比喻的詞句，雖然如此，我們還是可以看到具體的社會情勢的影子。很顯然的。他說的是大革

① 「馬克思、恩格斯、列寧、斯大林論文藝」二二——二五頁。

② 「魯迅全集補遺續編」二〇三頁。

③ 「且介亭雜文專論」一三一頁。

④ 「集外集」一一二頁。

⑤ 「三閑集」一五〇——一五一頁。

命运动到来前夕，新旧势力激盪的洪潮波及到各方面，知識分子青年的蕭君，虽有理想却缺乏实行的勇气，想改革而又不能真正对旧势力斗争，看見的是自己及个别的人，看不見广大的社会羣众，也就看不見光明，反而对龐大而深沈的黑暗怀着憂郁、畏葸的心理，于是而顧惜、矜持、犹疑、彷徨，終于逃避的那种性格，正是当时青年的一种典型。

魯迅对于这一青年形象的說明，虽然簡單，且多比喻詞句，但是依然叫我們容易明白这一典型是有怎样的现实生活的根源，也容易明白魯迅是怎样从具体的现实生活出發來論藝朮典型的。

五

正因为魯迅坚持从现实生活出發，要「敢于正視人生」，「真誠地、深入地、大胆地看取人生并且寫出他的血和肉來」，所以他又坚决地反对从观念出發，反对閉着眼睛而「以意为之」的「欺和騙的文学」。

早在「摩羅詩力說」里他就指責过一种說法，这种說法認為詩的生命在「观念之誠（按『誠』即『真』——蔡）」，而「观念之誠」就是「詩人之思想感情与人类普遍观念之一致」；詩「以反普遍观念故，必不得观念之誠，观念之誠失，某詩宜亡」^①。对于这种說法，魯迅就借拜倫罵湖畔詩人苏塞的話，拟之「詩商」的論調。在这里前后文的意思，也反对「詩与道德合」的見解，而根本上是反对文学的不从现实出發，而从观念出發。

从观念出發，不从现实生活出發的文学，决不能創造典型。魯迅批評楊振声的「玉君」，就是很好的說明。

他（按即楊振声——蔡）要「忠实于主觀」，要人工來制造理想的人物。而且憑借自己的理想还不够，又請教过几个朋友，刪改了几回，这才完成一本中篇小說「玉君」……他先决定了「想把天然藝朮化」，惟一的方法是「說假話」，「說假話才是小說家」，于是依照了这定律，并且博采众議，將「玉君」創造出來了。然而这是一定的：不过是一个傀儡，她的降生也就是死亡。^②

「要人工來制造理想的人物」，「想把天然藝朮化」，「并且博采众議」，將作品中的人物創造出來，你觉得可笑嗎？然而这是事实，也許还不僅是过去的事实，也許还不僅是个别的事实。然而这样的人物的降生也就是死亡，不是活人，当然不是典型。

今日我們的文藝界，沒有人公然主張脫离现实生活或不从现实生活出發的了，大家都是說要深入生活，要描寫现实真实。但是在說深入生活、描寫现实真实的同时，我們也說要站在生活前头，表現生活理想。站在生活前头，表現生活理想，这难道不是很好的嗎？自然，如果「站在生活前头」，說的是在文藝反映现实生活时，作者的思想要高出一般羣众的水平，作者的眼光要看出现实的发展前途，这自然是好的。如果「表現生活理想」，說的是在文藝反映现实生活时，作者对现实生活要作一定的評價，也就是要表現生活理想，这也是对的。然而如果是說，文藝要描寫比现实生活走得更前面的作者心目中的生活理想，那么，这就是脱离了现实生活，也就不能描寫现实的真实。这就恰好是「人工來制造理想的人物」，「把天然藝朮化」，这样創造的人物也就不可能是典型，他的降生也就是死亡。

当「革命文学」提倡之初，曾有过比现实生活走得更前面的「超时代」的論調，对于这点，魯迅批評說：「超时代其实就是逃避，倘自己没有正視现实的勇气，又要挂革命的招牌，便自覺

① 「墳」六五頁。

② 「且介亭雜文集」三〇頁。

地或不自觉地必然要走那一条路的。」^①当然革命文学派是为革命而文藝的，有生活理想的，这是很好的；而其間有人提出要比现实生活走得更前面的「超时代」的論調，或描寫生活理想的論調，这就有問題。因为这其实不过是「以意为之」的、或「要用人工来制造理想的人物」，依然是个傀儡，不是什么典型。

鲁迅在关于題材問題的通訊中答复青年作者說：

現在有許多人，以为應該表現國民的艰苦，國民的战斗，这自然并不错的。但如自己并不在这漩渦中，实在無法表現，假使以意为之，那就不能真切、深刻，也就不成为藝術。所以我的意見，以为一个藝術家，只表現他所經驗的就好了。当然，書齋外面是應該走出來的，倘不在什麼漩渦中，那么，只表現些所見的平常的社會狀態也好。^②

不过选材要嚴，开掘要深，不可將一点瑣屑的沒有意思的事故，便填成一篇，以創作丰富自乐。^③

这里說得很明白，他認為熟悉革命生活，能寫革命生活，自然很好；而要寫革命生活，就要熟悉革命生活，就要走出書齋外，站在漩渦中。这是一方面。另一方面呢？如果不能寫革命生活，就寫所見的平常生活中「有意思的事故」，也是可以的。因为「生活状态，当随时代而变更，后来的作者也許不及看見，随时記載下來，至少也可以作这一时代的記錄」。^④也不要「添上去的口号和矯作的尾巴」，因为「寫出实情，「即于中國有益，是非曲直，昭然具在，揭其障蔽，便是公道耳」。^⑤这不是非常之正确嗎？但是当时的革命文学派之中，有的作家就不能是既不能走出書齋外、站在革命漩渦中；又不愿寫自己所熟悉的平常生活中「有意思的事故」，于是在作品中就只有「添上去的口号和矯作的尾巴」，这就是鲁迅所極力反对的从观念出發的、「以意为之」的东西。

自然鲁迅这些話的意思，說起來，并非我們不知道的。我們也正是要先熟悉生活、體驗生活然后从事創作。但是究竟是不是如鲁迅所說的那樣，「有取人生非且寫出它的血和肉來了呢」？在最近「文藝報」上就有一位戲劇作者談到他的某一劇作的情思过程，可以作为一个具体例子來看。

当这位作者在一个工区里體驗生活时，为那里的教導員所感動而引起了描寫他的欲望之后，作者自然而然地考慮的却是：这劇作的主题思想如何？教育意义如何？矛盾冲突如何？提出問題和解決問題如何等等；作者就都一一給以考量，終于把劇的架子基本上搭成了。但是他說「我忽然發現一件事情，这个还未动筆的小劇，好象曾經在那里見過，实在是面熟得很，而特別使我吃驚的是，这个教導員变成了一个我相当生疏的人……，在生活中感動我，推动我要描寫他的那些东西，在这个已構思成功的小劇中，基本上是不存在了；与那些东西同时存在的雄偉的、动人的生活圖景，也基本上不見了。」^⑥对于这样的創作情思，作者認為这就是从概念出發，而不是从生活出發，是使創作成为公式主义的一个原因。

为什么相当熟悉生活（如作者所說那樣的），而在創作時还不能从生活出發，却从概念出發呢？这次討論中曾提出的：对于典型理解的片面，对于藝術特征的認識的不夠，可能是它的原因，但我以为还有主要的一点，就是缺乏现实主义精神。现实主义精神，如鲁迅所說的「敢于正

① 「三閑集」八六頁。

② 「鲁迅書簡」九〇二頁。

③ 「二心集」一八六頁。

④ 「二心集」一八六頁。

⑤ 「鲁迅書簡」四二二頁。

⑥ 本年「文藝報」五六期合訂本一〇三頁。

觀人生」，「真誠地、深入地、大胆地看取人生並且寫出它的血和肉來」，雖不是它的全面說明，却指出了它的重要特點。現實主義的藝術創作，「共產黨人」專論就說，是要對現實「去進行藝術的發現」，這是非常之正確的。藝術創作的要對現實「去進行藝術的發現」，正和科學研究要對現實去進行科學的發現一樣。只有這樣才是真正的科學研究，也只有這樣才是真正的藝術創造。阿Q性格是魯迅的藝術創造，同時也就是魯迅對現實的「藝術的發現」。對現實「去進行藝術的發現」才是藝術創作的所以是創造，是現實主義藝術的最可寶貴的地方，也是從來的偉大的現實主義藝術家最可尊敬的地方。奧斯特洛夫斯基在「大雷雨」中創造的卡杰林娜這個典型，就是在「黑暗王國」里發現的「一綫光明」。這一「藝術的發現」，不僅為當時革命民主主義者所十分重視，而且至今還為全世界廣泛的進步讀者所衷心感激的。

然而我們今日有的作者根本缺乏這種現實主義精神，不是「真誠地、深入地、大胆地看取人生並且寫出它的血和肉來」，而是以現實生活的現象為已有的社會科學概念作歸解，或者說，是為已知的政策條文在現實生活中取得印証，這就不是從生活出發，而是從觀念出發，這種藝術創作就不是創造性的工作，而是真正的「匠人氣習」。就是對社會科學及政策來說，也不是使它豐富化，而往往是使它庸俗化。

自然這不是說，作者不要社會科學的知識和對政策的理解，不是的，作者是要社會科學的知識和對政策的理解，以為他觀察現實、了解生活的思想基礎，但是作者的所以要有社會科學的知識和對政策的理解，正是為了很好地觀察現實，了解生活。而從根本上說，作者還是要有「敢於正視人生」。「真誠地、深入地、大胆地看取人生並且寫出它的血和肉來」的現實主義精神。只有作者具有這種現實主義精神，才有可能在藝術作品中創造豐富多彩的典型形象，才有可能在藝術作品中反映現實生活的豐富多彩的現象。如果缺乏這種精神，即算理解藝術典型必須以個性化為基本條件，即算是認識藝術的特徵在於具體感性的形象化，卻不能對現實去進行「藝術的發現」，於是表面上人物縱然是個性化了的形象，也反映了現實生活的現象，可是這樣的創作，雖說擺脫了公式主義，却走向了自然主義，或者骨子裡依然是公式主義，而表面上又是自然主義。

公式主義和自然主義在我們文藝創作中的同時出現，並不是誰有所愛於它們，只是因為它們是缺乏現實主義精神必然產生的孿生兄弟。

六

「典型問題是馬克思列寧主義美學中的一個中心問題」，就必然要關係到藝術美的問題。「共產黨人」專論就說：「藝術中生活現象典型化的複雜過程的要義就在於：不是用公式、而是用鮮明的、具體感性的、給人以美感的形象來再現現實生活的本質方面，正因為如此，這些形象不僅影響人的理智，而且還影響人的感情。典型化是藝術所特有的，用個別化的、具體感性的、喚起美感的形式來概括生活現象的方法」。這裡就顯然說明藝術的能夠給人以美感，藝術的美，關係於藝術創造的典型化，關係於藝術的典型形象。

在我們的討論中也曾論到藝術的美，藝術的給人以美感的問題。陳涌同志在「關於文學藝術特徵的一些問題」一文里，並就魯迅的有關言論，作了相當的發揮，認為魯迅重視藝術的美感教育作用和美的理想的問題，認為魯迅論唐代傳奇的「意想」就是說的美的理想，而有「意想」就是唐代傳奇的特點。●

魯迅是重視文藝的美感教育作用的。如上所說，他最初的由學醫轉到提倡新文學運動，認為變人們的精神的「當然首推文學」，就是肯定而且重視文學的美感教育作用，文學對人們的靈

● 本年「文藝報」九期三大頁。

魂陶冶作用。

文学艺术的美感教育作用是不是由于作者的美的理想呢？一般的說，文学艺术的創造总要表現作者的思想感情，也就要表現作者的美的理想。但是作者的美的理想是因作者的社会生活，作者在社会关系中所处的地位而不同的，甚至是相反的。而同是表現作者的美的理想的文艺作品，就未必都是美的。可見艺术虽然都表現作者的美的理想，然而艺术的美不美，并不在于表現作者的美的理想，艺术的美不美是尚有其他的根源的。

鲁迅对于唐代傳奇是从它的「文采」和「意想」兩方面來談的，所謂「意想」也和作者的「美的理想」相关，或者可以作为「美的理想」来看吧，但是作品虽有「意想」或「美的理想」未必就是美的，而唐代傳奇的所以美则不在于它有「意想」或表現了作者的「美的理想」譬如鲁迅在論沈既济的「枕中記」时說：「如是意想，在歛慕功名之唐代，虽能幻动人，而亦非出于独创，干宝『搜神記』有焦湖庙祝以玉枕使楊林入夢事，大旨悉同，即既此篇所本。」^①这里說的「枕中記」的「意想」并非出于独创，实有本于唐以前人，就这点來看，唐代傳奇「枕中記」的美或「枕中記」的所以異于前人的特点，頗難說是由于它有此「意想」或「美的理想」。

自然这不是說作品沒有「意想」或「美的理想」才可以是美的，不是的，只是說，作品虽有「意想」或表現了作者的「美的理想」，却未必就是美的。例如在論元稹的「鶯鶯傳」时，鲁迅就說：「元稹張生自寓，述其親歷之鏡，虽文章奇非上乘，而时有情致，固亦可觀，惟篇末文过飾非，逢迎惡趣」。^②这里虽然没有說到「意想」的字眼，但是鲁迅也不会認為「鶯鶯傳」是沒有「意想」的吧。它的「意想」是什么呢？当然包括「固亦可觀」的「情致」，却也包括「文过飾非」的「惡趣」。作品的「意想」中这种「惡趣」，虽然也是作者的美的理想的一种内容，却决不是作品的所以美的根源。

鲁迅評論文学作品，往往主要的是从「文采」与「意想」，或「文辞」与「意象」的兩方面來談的。如論「金瓶梅」时說：「就文辞与意象以觀『金瓶梅』，則不外描寫世情，尽其情为，又緣衰世，万事不綱，爰發苦言，每極酸急，然亦时涉隱曲，猥褻者多。后或略其他文，專注此点，因于惡謔，謂之『淫書』；而在当时，实亦时尚。」^③这里的「意象」，相同于上述的「意想」，当然包括「世情」的「情偽」，也包括「隱曲」的「猥褻」，这种意象虽說表現作者「美的理想」，但如「隱曲」的「猥褻」，当然不是「金瓶梅」的艺术美之所在。鲁迅还說：「惟『肉蒲团』意想頗似李漁，較為出类而已」。^④「肉蒲团」虽有「意想」，而其「意想」也出乎摹倣「金瓶梅」的惡作之类，但这不是什么美的艺术作品，大約是不成問題的吧。

那么鲁迅認為艺术为什么有美感教育作用呢？認為艺术为什么是美的呢？我以为要了解这点，还要看鲁迅的文艺思想的根本观点，要看鲁迅的高度的现实主义思想。上文所引「摩罗詩力說」中那段話里就有关于这点的說明：「惟文章亦然，虽縷判条分，理密不如学术，而人生誠理，直籠其辞句中，使聞其声者，灵府朗然，与人生即会。如热带人既見冰后，握之竭研究思索而弗能喻者，今宛在矣」。「此其效力，有教示意；既为教示，漸益人生；而其教复非常教，自觉勇猛發揚精進，彼实示之」。这又是如上所說，他認為艺术的暗示人生真理，「直語」舉例法則，有如「直示」以具体感性的实物，使人昭然「直解」，「与人生会」，于是論者覺得「灵府朗然」或「兴感怡悅」，遂生「自觉勇猛，發揚精進」或「更力自就于圓滿」的精神。所謂「灵

① 「中國小說史略」七九——八〇頁。

② 「中國小說史略」八七頁。

③ 「中國小說史略」一九二頁。

④ 「中國小說史略」一九二頁。

府朗然」或「兴感怡悦」，就是說的美感心理状态，所謂「自觉勇猛發揚精進」或「更力自就于圓滿」的精神，就是說的美感教育作用的效果。文藝的这种美感教育作用，因为不是科学那样的「纒判条分」的「理密」，却能叫人昭然「直解」，不是科学那样只訴之于理智，而且訴之于感情，更适合于教育广泛的羣众，具有更为深刻而真切的教育作用，也就是中國傳統美学思想中所謂「陶情冶性」的作用。「共產党人」專論所說的藝術的典型形象給人以美感的論点，就和魯迅这种思想是一样的。

陈涌同志說：「藝術的美，藝術的發生的美感教育作用，是和藝術上的真实分不开的，越是能够真实地反映生活的作品，便越有可能充分發揮它的美感教育的作用。」这是很对的。藝術的美，藝術的美感教育作用，根本上就在于以具体感性的个别形象反映现实的真实。而不能以具体感性的个别形象反映现实真实的藝術，虽然也表現作者的「意想」或「美的理想」，却未必是美的。这就是說，现实主义的，能够真正創造藝術典型的作品就是美的；反之，「从反动的浪漫主义起以至自然主义和其他頹廢派止」，不能真正創造藝術典型的作品并不是美的，这是藝術史的事实所証明了的。

藝術的典型形象是作者創造的，藝術的美如果在于典型形象，也可以說是由于作者的創造。但是作者創造藝術典型的根源是什么呢？藝術美的根源是什么呢？有人以为藝術的典型既是作者的創造，藝術典型的根源也就在于作者的意識，不在于客觀现实。如韓侍桁就說，藝術典型的創造，不是根据社会生活中存在的事物，只是根据社会生活中有它存在的可能性，这就是說，藝術典型的根源不在于客觀现实。同样，有人以为藝術美的根源也是在于作者的美的理想或美感經驗，不在于客觀现实，如朱光潛曾說，物只有創造美的可能性，而美却不在于物，^①也就是說，藝術美的根源不在于现实生活。

对于韓侍桁的說法，魯迅曾反駁說：

他（按即韓侍桁——蔡）說，沙寧在实际上是沒有的，其实俄國確曾有，即中國也何嘗沒有，不过他叫沙寧。文学与社会的关系，先是他敏感的描寫社会，倘有力，便一轉而影响社会，使有变更。这正如芝麻油原从芝麻打出，取以浸芝麻，就使它更油一样。倘如韓先生所說，則小說上的典型人物，本無其人，乃是作者按照他在社会上有存在之可能，憑空造出，于是而社会上就發生了这种人物。他之不以唯心論者自居，蓋在「存在之可能」（二字妙極）句，以为这是他顧及社会条件之处。其实这正是囈語。莫非大作家動筆，一定故意只看社会不看人（不涉及人，社会上又看什么），舍已有的典型而寫可有的典型的嗎？倘其如是，那真是上帝，上帝創造，即如宗教家說，亦有一定的范围，必以有存在的可能为限，故火中無魚，泥中無鳥也。所以韓先生实是龍辯……^②

关于文藝与社会的关系如芝麻油与芝麻的关系，魯迅不只說过一次，这确是很形象地說明了现实生活是文学藝術的源泉这一现实主义的基本論点。很顯然的，魯迅認為藝術、藝術典型的根源在于客觀现实，不在于作者的意識，就譬如芝麻油原在于芝麻，不在于榨油工人的意想一样。关于藝術美的根源，魯迅虽沒有直接說明的話，但是他既然認為藝術的能給人以美感，在于藝術反映现实真实的典型形象，又認為藝術典型的根源，在于现实生活；那么，根据这一論点，就不能不認為藝術美的根源也在于现实生活。

認為藝術美的根源在于现实生活，和现实生活是文学藝術的源泉这一基本論点是完全一致

① 「談美」六〇——六一頁。

② 「魯迅書簡」六〇四——六〇五頁。

的。毛澤東同志說：

人類的生活是文學藝術的唯一源泉，是較之後者有不可比擬的生動豐富的内容，但是人民還是不滿足於前者而要求後者。這是為什麼呢？因為雖然兩者都是美，但是文藝作品中反映出來的生活却可以而且應該比普通的實際生活更高，更強烈，更有集中性，更典型，更理想，因此就更帶普遍性。●

很顯然的，這里就是明白肯定現實生活本身有美，不是認為現實生活只有創造美的可能；而且既然認為現實生活是文學藝術的唯一源泉，那麼藝術美的根源就不得不在於現實生活。如果認為藝術的美的根源不在現實生活，這不僅否認客觀現實本身的美，而且否認現實生活是文學藝術的唯一的源泉。所以朱光潛所謂客觀現實只有創造美的可能，而美則是「心靈的創造」，就是認為藝術美的根源不在於現實生活，也就是否認現實生活是文學藝術的唯一的源泉；他所謂物有創造美的可能性，也就是唯心論的謊辯。

魯迅的關於藝術典型，藝術的美；藝術的美感教育作用的言論，深刻地表現着他的高度的現實主義思想。他所闡述的藝術典型的個別性與一般性的關係，典型創造與誇張手法的運用；他所提出的「敢于正視人生」而「寫出它的血和肉來」，並反對「忠實於主觀」而「用人人來製造理想的人物」；特別是認為藝術的美或藝術的美感教育作用，在於描寫現實真實，在於創造典型，這些論點，對於我們理解藝術典型、理解現實主義、理解唯物主義美學的基本原則，都是有莫大的意義的。雖然我在這里所談的只是自己在學習過程中的初步體會，是非常粗淺的，可能是不完全的，但是魯迅的這些言論是值得我們更進一步認真地、仔細地、深刻地研究，則是毫無問題的。

一九五六年九月二十日

藝術典型與社會本質

張光年

典型問題是文學藝術創作中的根本問題。毛主席在延安文藝座談會講話中要求文學家藝術家把人民生活中普遍存在的現象集中起來，把生活中的矛盾和鬥爭典型化，根據實際生活創造出各種典型人物，幫助羣眾推動歷史前進。毛主席一向要求作家根據生活中自然形態的東西，進行藝術的集中、概括和加工，也就是要求作家進行典型化的創造。可惜的是，毛主席這個正確的指示，沒有得到文學藝術界普遍的重視。在文學創作中通過藝術典型來反映生活的真理，這一點我們過去注意得很不夠。這幾年，文藝界對典型問題很少研究和討論，這也是創作中公式化與自然主義現象長期未能克服的重要原因之一。典型問題的混亂，使許多青年作家放棄了文學藝術創作特有的職責，放棄和放鬆了創造藝術典型的努力，甚至把創造藝術典型僅僅看成是古代藝術大師們的事情；對於我們，只要在事實的報道中附帶描寫幾個比較生動的人物，似乎也可以了；這就大大減低了作品的思想意義和藝術價值。實際上，作家既然要反映生活，就不能不寫人；既然要寫人，就不能不寫出典型的人，而且是有生命、有個性的人。作家特有的職責，就是經過他對生活的廣泛與深刻的觀察，經過典型化，在筆下誕生出新的生命，創造出有血有肉有個性的典型人

● 「毛澤東選集」第三卷八八三頁。

物。可見深刻地研究典型問題，對於克服創作中的公式化和自然主義的傾向是極其重要的。

文學批評中的簡單化庸俗化傾向，很大一部分原因，也是由於我們這些做批評工作的人在評價一個作品的時候，常常離開了馬克思主義美學的根本要求，不去着重分析作品中人物形象的典型意義，典型概括的深度和廣度，典型創造上的成就和缺點，由此來判斷作品的社會價值和藝術成就；而是僅僅根據關於社會本質的粗淺的概念，籠統地分析一下作品的主題；或者把作品中描寫的情節，和生活中自然形態的原形，生硬地加以對照，由此判斷作品描寫的內容是否符合生活真實；批評文章在抽象的議論之後，只是附帶地談到作品中人物創造的優點和缺點。也許，某些作品以事實的羅列而不以人物的活動為主體；某些作品側重於概念的圖解，給批評者帶來了困難；可是，離開了藝術典型的深刻分析，就不能算做認真的文藝批評，這種批評只會把創作帶到公式化和自然主義的歧路上去。深刻地重解典型問題，對提高理論批評的水平，克服理論批評中的庸俗化傾向，無疑地將會收到對症下藥的功效。

正是因為這樣，蘇聯「共產黨人」雜誌關於典型問題的專論在我國報刊上發表以後，引起了我國文藝界普遍的重視。「專論」針對著近幾年來風行一時的關於典型問題的錯誤見解，提出了尖銳的批評。同時對藝術典型如何反映社會本質的問題，典型與黨性的關係問題，典型創造中的藝術誇張問題，提出了重要的意見。由於我國文藝界理論研究工作非常薄弱，我們在理論批評中也經常表現出教條主義傾向。我們的公式化和庸俗化傾向，當然不是直接受到「專論」所批評的錯誤理論的影響之後才產生的。在我們的文藝界，流行著一些大同小異的更加簡單化的公式。問題是「專論」批評的典型問題的錯誤公式，使我們文學藝術中的公式化、庸俗化現象找到了理論上的根據，展開關於典型問題的研究和討論，對我們的文學藝術一定會帶來極大的好處。

這裡，試就藝術典型與社會本質的問題，說一說個人的初步體會。

作家筆下的藝術典型，當然要反映生活的本質。如果作家描寫的是工業戰綫上的先進人物，却不能從這個主人公的全部活動中，從這個方面或那個方面表現出工人階級這個先進的社會力量的本質。這個階級的高度覺悟性，對人民的利益、對社會主義、共產主義事業的無限忠誠，集體主義的革命精神和對消極現象的不妥協精神，那麼，就不能說這位作家已經完滿地反映了生活的真實。如果作家描寫的是農業合作化的題材，作家就不能不從這個角度或那個角度反映出農業合作化這個社會現象的本質，例如，通過典型人物的活動，反映出農村中生產關係的根本變化，廣大農民突破小農經濟的束縛，在工人階級領導下走上社會主義道路這個基本事實。藝術典型的概括性越廣，越是反映了生活中最本質的事物，它的真實性就越強，教育意義就越大。所以「專論」說：「藝術家在創造典型形象的時候，要選擇和概括現實的最本質的現象。這首先關聯到典型形象的思想意義，而思想意義是評價典型形象的極重要的標準。」「專論」反復地強調了這一點。離開了生活本質，僅僅強調細節的真實性，一定會走上自然主義的邪路。

但是，同樣是反映生活本質，作家藝術家用的却是和歷史學家、經濟學家、哲學家們完全不同的方法，即典型化的方法，這種方法，正如「專論」所說：「不是用公式，而是用鮮明的、具體感性的、給人以美感的形象來再現生活的本質方面，正因為如此，這些形象不僅影響人的理智，而且还影響人的感情。典型化是藝術所特有的用個別化的、具體感性的、喚起美感的形式來概括生活現象的方法。」因此，理論家在替藝術典型下科學定義的時候，一定要估計到文學藝術的這個特點。恩格斯的定義，正是充分估計到這一點的。如果把藝術典型僅僅規定為與一定社會力量的本質相一致，與一定社會歷史現象的本質相一致，這就僅僅抓住了文學藝術和社會科學共同性的方面（兩者都必須反映生活的本質），而混淆了兩者的根本區別，並且恰恰忽略了典型化這個藝術反映生活的特有的方法。因此，這個定義是片面的，不完全的，不能說明典型化的特

点。这个片面化的定义既然放弃了对艺术典型的个性化的要求，就会鼓励公式化和千篇一律的描寫，就会使庸俗化的批評找到理論根据，就会对文学艺术的发展产生不良的影响。因为，公式化和千篇一律的描寫，恰恰是簡單地把某种本質的东西形象化，替某种共同的公式、规律、工作过程、工作经验做出形象化的圖解，恰恰是放弃了个性化的描寫和美感的追求，在作品中寫政治論文而不是政治詩，只打算影响人的理智而不能影响人的感情：庸俗社会学的批評又恰恰是簡單化地抓住社会本質的教条，把社会科学的公式生硬地套用在文学作品的评价上。可見，上述片面化的典型理論正好迎合了公式化的創作和庸俗化的批評，不能引導藝術与政治达到正确地結合。

說是典型应当与一定社会本質相一致，这就是說，藝術家創造典型人物时，应当進行階級分析，应当反映出階級、階層的社会本質的特征；描寫各种社会集团的人物，应当有一定的概括性，这当然是不錯的。但是，僅僅根据人物的社会本質、階級本質的理解，还不能解决創造典型的問題。例如，只考慮到人物的階級本質，不是嚴格地从生活出發來創造人物，这就使作品中的中農、資產階級、小資產階級知識分子的描寫出現了千篇一律的公式。中農这个社会力量，在我國过渡时期，往往经过十字路口的徘徊，最后在党的教育下和事实教育下走上社会主义道路。在社会主义改造过程中，中農这个社会階層内部，甚至在同一个中農家庭里，發生新旧思想的斗争，这也是难于避免的。这是现实中的真理，是和一定的社会本質相一致的。但是，僅僅強調表現中農的社会本質，而不同时要求作家从千差万别的丰富现实出發，通过个别表現一般，通过个性表現共性，就一定会走上公式化簡單化的道路。我們看到，很多描寫中農参加合作社的剧本和小说，大体上都逃不出这个公式。

單單抓住人物的社会本質，放弃了典型的个性化的要求，就会引導作者从概念出發，創造出不真实的、沒有生命的人物。在創造正面英雄人物的时候，这种現象是經常存在的。剧本中的党委書記，往往因此丧失了生命和性格。这是因为作者在描寫党委書記的时候，單是考慮到如何表現这类人物的社会本質，單是考慮到党委書記应当具有一个共產黨員領導干部应有的各种优良品質，却放弃了个别化的要求，放弃了通过鮮明的个性來表現某种共同的本質或品質的努力。品質并不等于个别的性格，某种共同的品質在各种先進人物身上，可以有各种不同的表現。只抓住共同的本質和品質，就是要求作品中的党委書記整齊划一，变成某种統計的平均數。有些作者和演員，在創造党委書記形象的时候，往往从党委書記應該如何如何的主觀概念出發，把概念翻譯为形象，把本質的东西形象化。他們喜欢的是抽象的党委書記的概念，不喜欢生活中的有生命有热情的真正的人，反而觉得生活中实际存在的党委書記身上，沒有甚么可取的东西。他們用社会本質的公式，排斥了生活中丰富生动的东西，把正面人物弄成沒有生命的了。

对作品中典型人物的评价，批評者机械地从社会本質的公式出發，鬧出了种种笑話。苏一平同志的剧本「如兄如弟」，描寫了一个主观主义的、大漢族主义的軍分区司令員的形象，作者通过对这个人物的批評，揭露了生活中的矛盾冲突；尽管剧本还存在不少缺点，但剧本描寫的内容是当地羣众感到親切的，能够引起观众共鳴的，因此在西北上演时受到羣众的欢迎。但是这个剧本在西安上演的时候，曾經受到某些同志的嚴厉的指責，批評者的主要論据是人民解放軍的本質問題，說这个人物完全歪曲了人民解放軍的形象。經過激烈爭論，大家認為这种批評是錯誤的、非馬克思主义的。剧本「战綫南移」中的曹科長，也曾受到类似的指責。有人看到剧本中許多志願軍英雄人物中間，忽然出現了这个被批判的曹科長，就断言作者歪曲了中國人民志願軍的本質。在最近的話剧会演中，剧本「瓦斯問題」里寫了一个工人隊伍中的蜕化分子李金年，虽然作者在剧本中正当地批判并懲罰了这个人，但是批評者看到李金年居然曾經混進黨內，成为干部，就一口咬定作者污蔑了党和工人階級，要質問作者用意何在！这类批評，实在使人感到奇

怪。当然，这并不是說，在评价艺术典型时不需要考虑到人物的社会本质问题，如果批评者在评论「如兄如弟」的主人公的时候，认真地分析这个人物是否和某种主观主义者大汉族主义者的本质相一致，在评论曹科长、李金年这类人物的时候，着重分析这类人物是否与革命队伍中某种蜕化分子的本质相一致，那么，这种分析对作者对观众都将是有益处的。

对事物的本质必须进行历史的辩证的分析；而且，本质的东西往往通过复杂的现象曲折地表现出来；本质和现象，正象内容和形式的关系一样，是矛盾的而又统一的。如果不这样看，只是机械地、简单地抓住某种人的某几条，以不变应万变，把社会本质作了孤立的、死板的解释，生活中很多现象便无法理解。有这样的例子：过渡时期的少数贫农也曾徘徊在十字路口，这样的题材可不可以写？一般地说，贫农是坚决愿意走社会主义道路的；但也有这样的贫农，他们脑筋一时想不开，拒绝入社，有的受人利用，甚至反对合作化。这种现象，不是可不可以写的问题，「被开垦的处女地」、「磨刀石农庄」都化了很多笔墨描写了这样的贫农，写得有声有色。还有，在我国过渡时期，资产阶级能够服从社会主义改造的现象，也使得死板的教条主义者感到瞠目结舌，使公式主义者感到无法下笔！要是我们把事物的本质孤立起来，一味地抓住死板的教条或公式，在丰富多彩的现实面前闭上眼睛，这就会达到「一个阶级只有一个典型」的荒谬理解，走到反现实、反艺术的绝路。前面列举的许多公式化的描写和简单的批评，实际上运用的是「一个阶级只有一个典型」、「一个社会力量只有一个典型」的错误公式。大家看到，这个公式和生活、和艺术是完全格格不入的。

在文学史上，古代艺术大师们对封建地主阶级的人物、资产阶级的人物、小资产阶级知识分子的人物，曾经创造出各种各样的难以数计的典型性格。今天，我们新社会中的先进人物，在火热斗争中，在不同的经历下和不同的岗位上，锻炼出何等丰富的性格和个性！如果作品中出现的正面英雄人物，表现出千篇一律的模糊的精神面貌，这是无论如何也说不过去的。「专论」强调地指出：「不把一般再现在个别和特殊之中，就不可能有艺术的、具体感性的形象。典型的事物一旦被描绘成某种抽象的东西，艺术形象就会失去它的可感性而变成公式。可惜，在我们的作家和其他艺术工作者的作品中，还有许多形象有这样的缺陷。也还有不少这样的长篇小说和短篇小说，其中活动的不是带有自己个性的特点的活生生的人，而是一些专爱空谈议论的人体模型，他们隐没在某些生产过程的描写背后，几乎很难被人察觉，而这些生产过程是作者强迫自己的人物参加的。」这种公式化的现象在我们的作品中不是表现得还要明显得多吗？

文学作品应当通过典型性格的创造，揭示一定的社会历史现象的规律性。强调描写社会的本质，要求作家在创作典型的时候，通过典型人物的活动表现出某种社会现象的发展规律，这无疑是正确的。但是只强调描写社会现象共同的规律性，不强调从生活出发，通过精心选择的个别现象，从各个方面各个角度表现生活的真理，这也会鼓励公式化的描写。就我们的某些公式化的作品看来，有些描写农业合作化和描写工业题材的剧本形成了千篇一律的格式，形成了难以突破的框子，不就和作者只注意共性，不注意生活特性的描写有密切关系吗？

就我们创作中的公式和批评中的庸俗化说来，这和作者、批评者的马克思主义修养、马克思主义美学修养非常不够是有密切关系的，这就很容易把政治庸俗化，把马克思主义庸俗化。同时，从「专论」批评的关于典型问题的错误解释，还可以得到另外一条经验教训：理论家不管有怎样高的天才，怎样高的理论水平，如果不是时时注意理论与实际的结合，在下科学定义的时候，如果不充分估计到丰富的生活实际，文学艺术创作的生动实际，而单憑逻辑推理来解决问题，那是很容易发生错误的。大家知道，「专论」所批评的关于典型的新公式，是为了反对把艺术典型变成平均数，为了反对文学艺术千篇一律的灰色现象而提出的；但是，关于社会本质的片面性的提