

中國現代文學研究叢刊

3

北 京 出 版 社

中国现代文学研究丛刊

一九八〇年 第三辑

高校中国现代文学研究会 合编
北 京 出 版 社

*

北 京 出 版 社 出 版
(北京崇文门外东兴隆街 51 号)

新华书店北京发行所发行

北 京 印 刷 三 厂 印 刷

*

850×1168 毫米 32 开本 10.625 印张 245,000 字

1980 年 10 月第 1 版 1980 年 10 月第 1 次印刷

印数 1—10,000

书号: 10071·292 定价: 0.90 元

中国现代文学研究丛刊·一九八〇年·

目

录

争鸣园地

“艺术首先必须是艺术”

——创造社前期文艺思想重评……………李旦初（1）

关于“现代评论派”……………陈金淦（24）

作家作品研究

略论诗人殷夫的创作

——纪念“左联”成立五十周年……………丁景唐 陈长歌（48）

他依然年青

——谈艾青和他的诗……………谢冕（79）

沙汀“左联”时期对现实主义的探索……………黄曼君（100）

评《爱情的三部曲》……………陈丹晨（122）

沈从文小说的倾向性和艺术特色……………凌宇（141）

略论许地山的创作……………王文英 朱立元（169）

现代文学史研究

《中国现代散文史》绪论……………林非（190）

第三辑(总第四辑)

作家访问记

在两位未谋一面的历史伟人之间

——记冯雪峰关于鲁迅与毛泽东关系的一次

谈话……………陈琼芝 (203)

札记·随笔

鲁迅书信部分人物事件考释……………王景山 (210)

现代诗人及流派琐谈

——《新青年》之群……………向 远 钱光培 (231)

巴金研究的回顾……………李存光 (255)

无须提前“搞臭”

——李大钊、鲁迅和胡适之间的关系札记 ……王锦泉 (274)

资 料

老舍传记资料及其作品简介

……………〔波兰〕日比格涅夫·斯乌普什基著 (282)

尹慧珉译

战斗和友谊的明证

——瞿秋白书赠鲁迅的二首诗……………周红兴 (294)

关于“现代评论派”的一些情况……………陈漱渝 (300)

中国诗歌会及其机关刊物《新诗歌》……………蔡清富 (309)

有关《肖红自集诗稿》的一些情况……………吕福堂 (319)

附：肖红自集诗稿……………北京鲁迅博物馆
鲁迅研究室整理供稿 (324)

日本人关于鲁迅旧式结婚问题的探讨……………程广林 (332)



“艺术首先必须是艺术”

——创造社前期文艺思想重评

李旦初

—

五四时代作为“异军突起”的创造社，曾被人们看成提倡“艺术至上主义”的“艺术派”。创造社的作家们对这顶帽子颇为反感，并曾多次申辩，但始终没有得到应有的同情和支持。建国以来出版的一些新文学史著作，虽然不再认为创造社是“艺术至上派”，但在论述创造社前期文艺思想时，仍然不适当地夸大了它所受的“唯艺术论”的影响，以至把它的一些合理内核统统当作“唯艺术论”而加以摈弃。就连一九七九年人民文学出版社出版、唐弢同志主编的《中国现代文学史(一)》也不例外。

《中国现代文学史(一)》第一章第三节讲到创造社前期文艺思想时写道：

强调文学必须忠实地表现自己“内心的要求”，这正是初期创造社文艺思想的核心……与此有关，他们崇“天才”，重“神会”，讲求文学的“全”与“美”，宣传过艺术“无目的”论，这些自然表明他们确曾受过“艺术至上”思潮的影响。(第54页)

第三章第一节论述郭沫若的早期文艺思想时，又写道：

在诗歌理论上，他强调直觉、灵感的作用，主张“自我表现”和感情的“自然流泄”，这些也都是出于个性主义和浪漫主义对于诗歌创作的要求，在当时历史条件下具有反对封建传统和封建载道文学的积极作用；但另一方面，把诗歌看成纯粹的自我表现的手段，忽略了它的社会意义，则可以明显地看出纯艺术论思想的影响。（第137—138页）

接着，在介绍了郭沫若一九二四年“稍有系统地接触和认识了马克思主义”之后，又写道：

在政治思想较快发展的同时，郭沫若这个时期的文艺思想则仍然表现了相当程度的复杂性……他一时又未能摆脱资产阶级纯艺术论思想的影响，在阐述诗歌的特征和浪漫主义创作要求的时候，往往夹杂着文艺无目的论和非功利主义的主张。（第140页）

可以看出，编著者力图对以郭沫若为代表的创造社前期文艺思想作出一分为二的评价，既肯定其积极因素，又指出其消极因素，因而采取了“一方面如何如何，但另一方面又怎样怎样”的论述方式，得出了这样的结论：创造社前期的“这些理论主张自然是含混而且充满着矛盾的”（第55页）。

诚然，创造社前期的文艺思想是复杂而矛盾的。这种矛盾，概括起来说就是：他们既强调文艺要为改造社会服务，又认为创作无目的、无功用。比如，创造社的主将郭沫若，一方面确认“任何艺术没有不和人生发生关系的事”，肯定“艺术家要把他的艺术来宣传革命”^①；另一方面又鼓吹“艺术的本身上无所谓目的”，认为“文艺本身也如春日之花草，乃艺术家内心之智慧的表现。诗人写出一篇诗，音乐家谱出一个曲，画家绘成一幅画，都是他们天才的自然流露：如一阵春风吹过池面所生的微波，应该

① 《艺术家与革命》，《沫若文集》10卷76页。

说没有所谓目的。”^①创造社的核心成员、主要从事理论批评的成仿吾，在他一九二三年五月写的《新文学之使命》这篇文章里，一方面十分强调文学“对于时代的使命”，鼓动文学家“把住时代，有意识地将它表现出来”，主张对旧社会“要不惜加以猛烈的炮火”；另一方面却又声言“文学上的创作，本来只要是出自内心的要求，原不必有什么预定的目的”，提倡“除去一切功利的打算，专求文学的全 Perfection 与美 Beauty”。创造社另一个核心成员、小说方面的代表作家郁达夫，一方面主张以文艺“来促进改革这不合理的目下的社会的组成”；另一方面又提倡“以唯真唯美的精神来创作文学和介绍文学”^②。如此等等。同时，也无可讳言，创造社前期的确受过“唯艺术论”的影响，而这种影响正是他们的文艺思想之所以存在矛盾的原因之一。问题是我们如何解释这种复杂而矛盾的现象。如果不从当时的历史条件出发，对它的实际内容进行具体的分析，而只是简单地、笼统地用所谓“唯艺术论的影响”来加以说明，那么，有许多问题就无法得到解答。比如，创造社这一群受“五四”新思潮洗礼而具有特别强烈的爱国思想和反抗精神的小资产阶级革命民主主义作家，何以竟会竭力鼓吹艺术无目的、无功用的观点？他们既然主张“艺术无目的”，为什么写出来的作品却又具有那么鲜明的目的性？难道说文艺思想和文艺创作是可以截然分开的吗？又如，在他们的文艺论文中，那种自相矛盾的说法何以竟然表现得那么明显，甚至在同一篇文章中既强调文艺的时代使命和社会作用，又认为创作本身无目的、无功用？难道他们的思维逻辑果真混乱到这般地步吗？如果说根据创造社的文艺论文中说过一些关于艺术“无目的”之类的话就可

① 《文艺之社会的使命》，《沫若文集》10卷83—84页。

② 《创造日宣言》，1923年7月21日创造日。

以断定他们主张“为艺术而艺术”，那么，为什么郭沫若在明确提出了“我们的文艺只能是革命的文艺”的主张之后，仍然竭力宣扬“艺术本身无所谓目的”？为什么他在初步接受了马克思主义之后，“在政治思想较快发展的同时”，在文艺思想方面却仍然“未能摆脱资产阶级纯艺术论思想的影响”？难道一个作家的文艺思想可以不受他的政治思想的制约吗？

正是这一系列问题，驱使我创造社主要成员的政治思想、文艺思想和文艺创作进行了一番较为细致的探讨，从而感到历来对创造社前期文艺思想的评价不仅是不公允的，而且是很有害的。鲁迅说过：“倘要论文，最好是顾及全篇，并且顾及作者的全人，以及他所处的社会状态，这才较为确凿。要不然，是很容易近乎说梦的。”按照鲁迅所提倡的这种科学态度，对创造社前期文艺思想进行重新评价，很有必要。

二

前期创造社究竟是不是主张“为艺术而艺术”的艺术派？这是我们首先要回答的问题。

大家知道，“唯艺术论”是十九世纪末流行于欧洲的一种资产阶级文艺思潮。它的根本特征是颠倒艺术与生活的关系，并否定文艺的社会作用。王尔德就曾荒谬地提出：“不是艺术反映生活，而是生活模仿艺术。”他们竭力要摆脱当时的社会矛盾和社会斗争，从事所谓纯艺术的创作。在创作方面，他们的作品大都以宣扬唯美主义的享乐思想和纵情肉欲生活为基本主题，充满颓废没落情调，内容十分空虚，形式却相当华丽。如佩特的小说《伊壁鸠鲁信徒马利乌斯》，以精雕细刻的手法和煞费苦心的推敲，展示了他的审美生活的理想和对于那种所谓“极文雅的美”的崇拜和

追求。这类作品只能起到引诱人们逃离现实的消极作用。尽管“唯艺术论”者也憎恨资产者的腐化、无聊和庸俗生活，他们的一些作品也在一定程度上揶揄挖苦了上流社会，具有一定价值；但他们并不反对资产阶级的社会制度，因此便沉醉于“艺术之宫”，高唱“艺术至上”，借以找到一个避难所。随着资产阶级的日趋堕落和反动，所谓“为艺术而艺术”的口号，就被他们用来反对无产阶级革命的文学，并掩盖他们的文学为他们的反动政治服务了。

“唯艺术论”思潮在我国“五四”新文学运动中曾经产生过很大的影响。比如，作为资产阶级文学流派的“新月社”曾经鼓吹：“艺术虽不是为人生的，人生却正是为艺术的”。以胡山源为代表的“弥洒社”在《弥洒》扉页上也曾标出“无目的、无艺术观、不讨论、不批评而只发表顺灵感所创造的文艺作品”的宗旨；周作人则大力提倡过所谓“独抒灵性”的闲适文学或趣味文学。无疑，这些都是“唯艺术论”在中国的翻版。

不可否认，创造社前期也受过“唯艺术论”的一定影响。他们推崇过王尔德的作品，他们的文艺论文中有些说法也同唯艺术论者颇为类似。但是，这种影响在他们整个文艺思想中所占的比重毕竟是极其微小的，因为对他们影响最大的还是歌德、海涅、拜伦、雪莱、济慈、雨果、特别是惠特曼等积极浪漫主义作家。而且他们对于“唯艺术论”的思想和创作，并没有采取生吞活剥、机械搬运的作法，而是有所扬弃、有所改造的。因此，无论从政治思想或者从文艺思想、文艺创作来看，创造社的主要成员都同西欧的“唯艺术论”者有着本质的区别。

从政治思想来看，创造社主要成员都是怀有“报国济民”抱负的爱国主义者和坚决反帝反封建的革命民主主义者，或是同情革命的民主主义者。而且由于他们长期身居异国，对帝国主义的压

迫更有切深感受，因而他们的爱国热情和叛逆精神较之同时代一些进步小资产阶级作家显得更为强烈。他们结为社团，尽管自称“没有划一的主义”，但实际上也并非没有一个共同的思想基础。这个共同的思想基础，除了在创作方面的“本着我们内心的要求，从事于文艺活动”之外，更重要的还是在政治方面的“搞文艺是想鼓动起热情来改造社会”。因此，他们的政治态度同唯艺术论者不仅毫无共同之处，而且恰恰相反：不是逃避现实，而是正视现实；不是害怕革命，而是日益趋向革命。他们不是时代的落伍者，而是跟着时代前进的战斗者。他们在“五四”运动前夕就开始探索救国救民真理；在“五四”浪潮的激荡下和十月革命光芒的照耀下，投入了汹涌澎湃的革命洪流；在“五卅”前后的革命风暴中经受了新的考验，始终站在无产阶级和劳苦大众一边。尽管他们在追求中有过失望，探索中有过彷徨，前进中有过苦闷，甚至流露过某些颓唐伤感情绪，但这也是由于他们急切要求改变现实却又暂时找不到出路所引起的，反映着小资产阶级知识分子思想改造的痛苦历程，与没落阶级的病态心理是完全不同的两码事。正因为这样，所以创造社核心成员郭沫若、成仿吾等，较早地接受了马克思主义，接受了共产党的领导，并参加了实际革命工作，经过大革命炉火的锻炼，终于成为我国最早的无产阶级文化战士。即使象郁达夫那样思想矛盾复杂、悒郁情绪浓重的作家，也始终保持了“五四”知识分子的特色，“他始终忠于‘五四’，没有背叛过‘五四’”^①，仍然不愧为一个忠诚的爱国主义者和同情革命的民主主义者。至于创造社中出过张资平、王独清之类的堕落人物，那也是随着革命斗争的深入而必然产生分化的一种历史现象，正如《新

① 胡愈之：《郁达夫的流亡和失踪》，见《新文学史资料》1978年第1辑。

青年》社中出过胡适、文学研究会中出过周作人、语丝社中出过林语堂一样，都是不足为怪的。

从文艺思想来看，前期创造社肯定文艺是现实的反映这一根本原理，并且充分肯定文艺的社会作用，十分注意文艺的社会效果，正是在这些根本问题上，使得它与西欧的唯艺术论划清了界限，也与国内受唯艺术论明显影响的文学流派泾渭分明。郭沫若曾经明确指出：

艺术是从内部的自然的发生。它的受精是内部与外部的结合，是灵魂与自然的结合。它的营养是仰诸外界，但是它不是外界原样的素材。^①

这里所说的“仰诸外界”，显然是指文艺来源于客观存在的自然和社会现实；所谓“内部与外部的结合”，则是说文艺作品是现实生活反映到作家头脑中、经过作家感受和加工以后的产物。既然艺术创作要仰诸社会，它就“势必发生影响于全社会”^②。因此，郭沫若在一九二一年五月写的《女神·序诗》中毫不隐讳地宣称：

《女神》哟！

你去，去寻那与我的振动数相同的人；

你去，去寻那与我的燃烧点相等的人。

你去，去在我可爱的青年的兄弟姐妹胸中，

把他们的心弦拨动，

把他们的智光点燃吧！

这是对文艺的社会作用的充分肯定。诗人自觉地把诗歌当作战斗武器，强调以他的诗去引起读者共鸣，唤起青年觉醒。

成仿吾在《新文学之使命》中也明确指出：

^{①②} 《文艺之社会的使命》。

我们是时代潮流中的一泡，我们所创造出来的东西，自然免不了要有它的时代的彩色。然而我们不当止于无意识地时代排演。我们要进而把住时代，有意识地将它表现出来。我们的时代，它的生活，它的思想，我们要用强有力的方法表现出来，使一般的人对于自己的生活有一种回想的机会与评判的可能。所以我们第一对于时代负有一种重大的使命。

这对于文艺与时代、文艺与生活的关系以及文艺的社会作用等问题，都阐述得十分清楚了。

事实上，前期创造社对于文艺社会作用的认识，较之当时其它任何进步文学社团都更加自觉、更加明确，强调得也更加激烈。郭沫若在一九二三年就说过：“一切志在改革社会的热诚的艺术家也便是纯真的革命家。”他还大声疾呼：“我们反抗资本主义的毒龙”，“我们的目的要以生命的炸弹来打破这毒龙的魔宫”。一九二四年他又明确提出了“我们是革命途上的人，我们的文艺只能是革命的文艺”的主张，强调文艺要“促进社会革命之实现”。正是由于他们对文艺的社会作用有明确的认识，自觉地用文艺为革命服务，所以他们才那么积极提倡无产阶级革命文学，正如周恩来同志所正确指出的那样，“初期创造社才能为革命文学开辟了一条新的道路”^①。

从总的创作倾向来看，创造社诸作家的作品是以反帝反封建和追求美好的社会理想为基本主题，而不是以追求超脱尘世的虚幻之美为基本主题；其基调是积极向上、乐观进取的，而不是消极悲观、颓废没落的；它们激励人们去战斗、去创造，而不是引诱人们逃避现实。这正如郑伯奇所据理申辩过的那样：

^① 周恩来：《我要说的话》，原载 1941 年 11 月 16 日重庆《新华日报》。

真正的艺术至上主义者是忘却了一切时代的社会的关心而笼居在“象牙之塔”里面，从事艺术生活的人们。创造社的作家，谁都没有这样的倾向。郭沫若的诗，郁达夫的小说，成仿吾批评，以及其他诸人的作品都显示出他们对于时代和社会的热切的关心。所谓“象牙之塔”一点也没有给他们准备着。他们依然是在社会的桎梏之下呻吟着的“时代儿”。①

这个申辩不是没有道理的。应该说，从主流方面来看创造社前期的创作倾向，这样的论断是合乎实际的。特别是郭沫若的诗歌，更是集中地、强烈地反映了“五四”时代“狂飙突进”的时代精神，以其猛烈抨击黑暗现实和彻底毁坏旧世界的激昂情调，创造新的美好的社会和向往社会主义的崇高理想，以及浓烈的革命浪漫主义激情和自由奔放、瑰丽新奇的艺术形式，开一代诗风，为我国新诗奠定了不朽的基础。郭沫若写诗，目的性是那么明确，倾向性是那么鲜明。比如他说过：“我的那篇《凤凰涅槃》便是象征着中国的再生。‘眷念祖国的情绪’的《炉中煤》便是我对于她的恋歌。《晨安》和《匪徒颂》都是我对于她的颂词。”而写《女神之再生》更是为了建设一个“美的中国”。在他的创作中怎么能看出“唯艺术论”的明显倾向呢？又怎么能说他“把诗歌看成纯粹的自我表现，忽略了它的社会意义”呢？

以上几个方面都说明：创造社决不是“艺术至上派”，在它的文艺思想中也并不存在明显的“唯艺术论”倾向。如果我们不适当地夸大了“唯艺术论”对创造社的影响，那就势必要把它文艺理论中的合理内核统统当作“唯艺术论”而加以扬弃。

① 《中国新文学大系·小说三集导言》。

三

如果上述论点能够成立的话，那么，前面提出的创造社前期文艺理论中的“矛盾”又应该如何解释？

创造社前期文艺理论中关于艺术无目的、无功用的说法以及注重自我表现和感情自然流露、强调直觉和灵感、鼓吹文学的全和美等一系列主张，究竟是提倡“艺术至上”、鼓吹“唯美主义”呢，还是重视文艺特征、探索艺术规律？对于这个问题，我们首先应该联系新文学运动发展的历史状况进行具体分析。

在中国几千年的封建社会中，封建正统文人竭力鼓吹“文以载道”，以载道的诗文为文学之正宗，真正的文学并没有赢得它应有的地位；特别是小说、戏剧，更被视为不登大雅之堂的“旁门左道”而受到轻视和排斥。由于封建正统文人重道轻文，根本抹煞了文学自身的特点，加以文学和哲学、政治、历史及其它学术著作之间又长期没有清楚的界限，因而纯文学的观念在我国历来是十分淡薄的。“五四”文学革命的发动，大大提高了文学的地位和价值。但是在其最初阶段，仍然没有专门的文学团体和纯文艺性的刊物，创作还没有大量发展起来，新文学还没有形成独立队伍。文学革命的先驱者李大钊、陈独秀、胡适等人，都是“以批判者的立场发表他们对文学的议论，他们的文学理论的出发点是‘新旧思想的冲突’”^①。他们还没有、也不可能对文艺本身的特点进行深入探讨，发表具体见解，因为历史还没有充分提供这种条件。

一九二一年文学研究会、创造社相继成立，标志着文学革命发展到了一个新的阶段。这个阶段的主要特点是：由初期侧重于

^① 茅盾：《中国新文学大系·小说一集导言》。

旧文学的破坏转到致力于新文学的建设，由初期的以理论倡导为主转到以发展创作为主；新文学社团和纯文艺性刊物如雨后春笋，竞相问世，创作数量激增，质量也有提高；新文学从一般革新运动中分离出来而开始形成独立队伍，并孕育出不同的流派。在这种新的形势下，各个社团的作家们一方面致力于文学创作，另一方面从自己的创作实践中总结经验，从不同角度对文艺的特点和创作规律进行多方面的探索。在这个方面，被称为“异军突起”的创作社表现得更加积极、更加突出，正如郭沫若在《文学革命之回顾》中所说：“前一期的陈、胡、刘、钱、周主要在向旧文学的进攻，这一期的郭、郁、成、张却主要在向新文学的建设，他们以‘创造’为标语，便可以知道他们的运动的精神”。创造社的这一群作家，都是对文学抱有特殊兴趣而有志于新文学建设的，他们筹办创造社的最初动机就是为了弥补《新青年》等综合性刊物的不足，适应当时社会的需要而创办一个“纯粹的文学杂志”。这样，为了建设新文学，创作出大量不仅在思想内容方面而且在艺术形式方面都足以压倒和取代旧文学的新文学作品，他们在发表自己对文艺问题的见解时特别注重文艺本身的特点，就是非常自然的了。

此外，随着新文学创作的蓬勃发展，固然在小说、诗歌、戏剧、散文等方面都出现了不少好的作品，但同时也出现了粗制滥造的现象。一些不懂得文学特点的青年作者，把创作看成极容易的事情，矫揉造作，无病呻吟者有之，脱离生活、空喊口号者有之。对于这种情况，创造社（当然不仅是创造社）的作家们是深为不满的。为了提高创作质量，他们要求对文艺采取严肃的态度。郑伯奇在谈到人们对成仿吾《新文学之使命》一文的误解时指出，成仿吾的一些提法“好象是倾向于艺术至上主义的表示，其实，不

过是不满于‘粗制滥造’而发出的一种高调。他们排斥模仿，鄙视不努力，要求对于艺术的严肃态度，不料旁人却给他们戴上‘艺术派’的帽子了。”他的这个说明也很值得我们注意。

一九二二至一九二六年间，早期共产党人对于革命文学的倡导，播下了初步的马克思主义文艺理论的种子，当然在新文学史上有着不可磨灭的历史功绩，但同时也存在过“左”的偏颇。特别是有一些文章严重地忽视甚至抹煞了文艺的特征，曾经产生过不良的影响。比如蒋光慈在《现代中国社会与革命文学》中就对革命文学下过这样的定义：“谁个能够将现社会的缺点，罪恶，黑暗……痛痛快快地写将出来，谁个能够高喊着人们向这些缺点，罪恶，黑暗……奋斗，则他就是革命的文学家，他的作品就是革命文学。”根据这个只有“高喊”“奋斗”的作品才是革命文学的定义，他对当时一些进步的小资产阶级作家持全盘否定的态度，认为叶绍钧是“市侩派的小说家之代表”，冰心是“贵族式”的“小姐的代表”等等。这种理论无疑会助长创作中的公式化、概念化、标语口号化的不良倾向。为了防止克服这种不良倾向，创造社的作家们即使在提出了“革命文学”的口号之后，也仍然强调他们那一套关于艺术的纯真、美感、感情自然流露等主张，也就是仍然十分注重文艺的特征。

上述情况表明，创造社那一套关于艺术无目的等等的说法，并不是对唯艺术论的鼓吹，而是对艺术特征的探讨。只有这样认识，我们才能合理地解释存在于前期创造社、也存在于文学研究会等文学社团的文艺理论中的矛盾，才能看出这种奇怪的矛盾也还有它赖以统一的基础，这个基础就是：既重视文学的社会作用，又强调文艺本身的特点。

四

这样的论断是不是毫无根据地“拔高”了创造社前期的文艺思想，以至把其中的糟粕当成精华、谬误当成真理了呢？恰恰相反，这样的论断正是用历史唯物主义的原则来评价创造社前期文艺思想，防止把其中有益的成分当成谬误的东西而加以摒弃。且让我们对创造社的那些历来被认为是提倡“艺术至上”的观点，逐一加以剖析。

第一，创造社文艺理论中关于创作本身“无目的”、“无功用”的说法，并不是否认文艺的社会作用，而是企图说明：创作必须从生活和形象出发，不能从概念出发。

这种说法并不是创造社的发明，而是十九世纪俄国的一些民主主义批评家和作家早已阐述过的见解。比如，别林斯基就说过：

创作是无目的而又有目的，不自觉而又自觉，不依存而又依存的；这便是它的基本法则。^①

诗人用形象来思考：他不证明真理，却显示真理。可是诗歌在自身以外不立意发挥某种观念，从来不给自己设定课题：他的形象，不由他作主地发生在他的想象之中。^②

显然，别林斯基决不是否认文艺的社会作用，决不是鼓吹“唯艺术论”，而是力图探索文艺的特殊规律。这位毕生都为文学的高度真实性和高度思想性而斗争的批评家，第一次提出了“艺术是寓于形象的思维”这个著名的定义，正确地阐明了文艺区别于

① 《对于果戈里长诗〈死魂灵〉而引起的解释的解释》。

② 《智慧与痛苦》。