

\_\_\_\_\_

## 目 錄

|                     |    |
|---------------------|----|
| 現實主義論.....          | 一  |
| 魯迅與尼采.....          | 二四 |
| 民族的健康與文學的病態.....    | 四九 |
| 論掩蔽、彎彎曲曲直、截地戳刺..... | 五八 |
| 閒閑文學與幫忙文學.....      | 六六 |
| 關於金批水滸傳的辨正.....     | 七四 |
| 曹禺的「家」.....         | 八九 |
| 關於阿Q.....           | 九六 |
| 克利斯多夫.....          | 九九 |

## 現實主義論

現實主義的特質——理想主義——真實性問題

現實主義的發生及發展——原始社會的藝術——現實主義的退縮與沒落時代

三 藝術與現實——象形論與反映論

四 「廣現實主義」的批判——是現實主義的擴大呢？——還是現實主義的取消呢？

五 新現實主義的兩個基本契機——典型性的創造——「升騰在現實之上」與藝術的具體感

### 一

現實主義的藝術家在接近客觀世界的時候，一方面與「由自己的內部走向現象世界」的理想主義的作風對立着，一方面從現實中吸取自己的創作的材料，而把理想作為次要的東西。恩格斯依據認識的原則來區別精神和物質「什麼視為第一位的及什麼視為第二位的」基本命題，雖然在一些人眼中，不免要被當作「簡單的反復」的笑話，但是我們在解決什麼是現實主義的特質的問題上面却不能離開

它。

現實主義者往往從客觀世界出發，並且把它放在自己觀念的前面。巴爾扎克在人間喜劇的序言裏曾經說人是社會的產物，而且他還從自然環境中來觀察他們。他說，他那想科學的研究人類的慾望，和自然科學家研究動物世界時所發出的一樣。由於這種緣故，巴爾扎克不能夠不違背他自己的階級同情和政治成見，他將正確的傳達現實的真實的面目——這種神聖的任務看作比自己的觀念更爲重要，他並不企圖用『我』來吞併整個的外界，而想表現『我』以外的東西；因此，我們才可以明白，爲什麼恩格斯說在他的著作里『知道了更多的經濟上的詳細情節……甚至於比一切職業歷史家、經濟學家、統計學家，在這時期裏的著作合攏起來的材料還要多些。』同時，另一位現實主義的巨匠果戈理，也會經宣道：『只有從現實中取出來的才是優秀的東西。』

這裏我們很清楚的看到，現實主義的藝術家是從研究外界現實出發，而不是把『觀念』看作第一位的東西，這種把現實抬高到觀念之上的態度，決定了他們創作方法的基本原則。

文藝的對象是現實中人類社會的各種關係，每個藝術家總不外是透過了自己的階級意識來反映現實。文藝史上所有偉大的藝術家，全都反映了現實中一部份的真實。從『自我』出發，同時又把觀念放在現實上面的理想主義，當它代表向上的階級的意識形態的時候，與現實主義同樣表現了現實中的真實性。雖然如此，但它決不是與現實主義採取同一方法的作風。因爲倘這樣推論下去，不但不能得到取消了理想主義的相對的進步性的結論，（以爲理想主義絕對不能達到真實性），同時還混亂了這

兩大潮流在認識、方法論上的基本差異。然而廣現實主義的提倡者李南泉先生這樣說：

「基於一種人類的天性，總願意把自己所愛好的聯在一起，於是發現這些地方都有一個共同點——就是他們的真實性。所以如果要我以少數的字眼來概括一部文藝史的話，那我的答案……只須一個字就行了，這個字就是「現實主義」——可是這裏所說的「現實主義」究竟不與傳統所說的完全相同。可以說是廣義得多了，她的容積擴大多了。」

這個「廣現實主義」我在以後還要講到。現在我想從一個已經成為非常普遍而又非常錯誤的見解來說明我的不同意見，這就是有些人把「真實性」與「現實主義」混為同一意義的理論。如果以為現實主義和理想主義可以同樣達到真實性的表現，就不必分什麼「主義的門限」了，那麼這就同認為「觀念論與唯物論都可能包含了辯證法的因素，所以它們是同一的」一樣歪曲。馬赫主義者勉強的抬出了一個「第三實體」，想要用來消滅恩格斯區別唯物論和觀念論的「簡單公式」，但到底這兩種不同的哲學仍舊客觀存在著，這是任何人都知道的事實。

理想主義能够接近真實性的原因，是由於作家辯證思維的結果。黑格爾雖然是觀念論者，但是他却展開了辯證法的法則。宣言着「要使宇宙為自己充塞」的哥德並不是現實主義的作家，同時我們從鐵騎手稿這部作品來看，可以發現誘動哥德的不是歷史的原型，而是公道的擁護者格茲的力量與自存的意識。但是基於從辯證的認識出發，使得理想主義的哥德成為一個文學上的黑格爾。

在哥德與黑格爾之間存在著一種非常巧妙的聯系，這位偉大詩人的著作，差不多成為黑格爾解釋

他的哲學體系的唯一的文學材料。表面看來這似乎是時代的偶合，但是我們在他們之間卻可以發現必然的連鎖，這就是對於辯證法的同樣的態度。哥德在一節詩裏這樣說過：

在行動的暴風雨里，在「存在」的浪潮上，

我上升，

我下降……

死和生……

是永久的海洋；

生活和運動——

在這永久的大空。

同時歌德在他的片斷的散文中，對於「自然」這樣解釋着：「它永久在創造新的形式，以前所不會有過的，凡是有過的不會再來，一切是新的，同時又是舊的……它裏面是永久的生活，形成和活動……它永久在變動着，一會兒也不會站住的，它不知道靜止，它咀咒停滯。」在運動過程中，個別的和全體的，偶然與必然，發生和滅亡……都在互相影響流動着。

這種辯證的觀點，哥德在另一首詩裏同樣流露出來，其中有這樣一節：

過去的不會變成「無」，

將來的預先就在招呼，

而一瞬之中就充塞着永久。

在這些字句中，我們不得不想起了黑格爾和他的辯證法。

理想主義者凡是接近辯證法的多半都是偉大的藝術家，然而這並沒有掩蓋住他們強調觀念的意識。同時，接近真實的可能性也絲毫沒有消滅了他們與現實主義的基本差異。

## 二

我們要理解什麼是現實主義，不但應該從它與理想主義不同的特質上去觀察，並且還必須去分析它是如何發生的，和它表現在各個不同的歷史階段上，成為怎樣許多不同的樣式。假使我們不能理解現實主義的發生，也就不能理解它以後的整個命運。

現實主義的作風在有史以前的藝術品裏就已經出現了。比農業社會更早的原始共產主義時代的藝術品，是現實主義的。當時人類向自然鬥爭，物質勞動和精神勞動還沒有實行嚴格的分工，階級制度還沒有確立起來，人類的意識形態被征服自然的慾念支配着，並且朴素的唯物論成為當時的人們的世界觀。弗理采在他的巨著藝術社會學中證明了古石滄時代遺留到今天的繪畫（洞壁上、武器上、工具上的繪畫）是「可驚程度的明白的現實主義作風」。那上面的動物：野牛、馴鹿、馬等表現着各種正確的真實姿態，有的疾馳，有的遙望，有的以後是佇立，有的瀕於死亡狀態……等。同時，薩格所記載的澳洲狩獵民族中的類似啞劇的舞蹈，全是模倣動物的各種動作，有的幾乎與真的動物一樣。

現實主義的起原是與原始人在生活上實際的目的結合在一起的。蒲力漢諾夫曾說明愛斯基摩人在捉捕海豹之前的舞蹈裏作出海豹的各種姿態，這種舞蹈是他們狩獵行為的準備，它含有教育自己使自已適應生活的使命。因此現實主義的作風不但是被原始生活所規定，並且它還給與生活一定的影響，所以成了他們生活中不可缺少的部份。同時原始的繪畫也是『爲實際目的之對象而生的。』（斯坦甫）

原始社會的藝術爲什麼是現實主義的呢？因爲決定當時人類意識形態的經濟基礎是建立在與自然鬥爭上面。人爲了征服自然就得仔細研究自然。朴素的唯物論和朴素的現實主義作風幾乎同時產生在原始社會裏面，這決不是偶然的。這證明在原始社會裏，現實主義和唯物論是密切接合在一起，成爲不可分的聯系。

人類生產關係把狩獵生活推移到農業生活的時候，促成了文化史上的一大演進，這使得人類的藝術活動由動物裝飾藝術推移到植物裝飾藝術。但同時在人類意識形態上表現了一個劃時代的轉變，從這時開始，人類的勞動分成了物質勞動和精神勞動兩個不同的範疇。卡爾說：『從這時起，它（即指意識——與註）才能脫離世界而形成「純理論」，這樣它便獲得對人統治的幻想的形式。』這種觀念形態獨立發展的幻想形式消滅了藝術與生產關係間的直接聯系，因爲精神勞動者不但在物質上佔有統治權，並且在精神上也同樣是佔有統治權的。我們從農業社會的藝術作品上開始發現了理想主義的作風，而理想主義的流派又往往和宗教的世界觀結合著的。理想主義者放棄了正確的表現外界的事物的企圖，替代它的是以「表現事物的觀念與事物的「靈魂」」爲中心任務。

關於現實主義與理想主義的區別，弗理采曾經企圖從宗教的關係上來說明。他以為，理想主義是建築在宗教世界觀上，而現實主義則在它的沒落階段上發生，並且更與科學結合在一起。然而停留在宗教關係的解釋上，却不能理解為什麼許多信仰上帝的作家會寫出偉大的現實主義的作品，這正如不能理解披着神學外衣的史實諸沙為什麼是唯物論者一樣。

原始社會的現實主義不但是在藝術的領域內與唯物論平行着，而且它還根生在這種傾向的哲學基礎上。但是，由於私有財產制度的產生，現實主義開始與唯物論脫離了直接的聯系，甚至有時會傾向於觀念論。不問現實主義在它發展的歷史階段上呈現了何種不同的樣式，有一點始終是共同的，就是它保持着給現實以真實描寫的基本態度，仍舊從現實出發來研究外界，並且把它放在「第一位」。

現實主義的流派與理想主義的流派不能機械的截然分離，同時在這兩大潮流中間，還徘徊著許多二元論者。我們常常可以發現一方面企圖正確表現外界，一方面又以觀念論為依歸的藝術家，這些被恩格斯叫做「害羞的唯物論」——不可知論者。

現實主義在資本主義社會得到很大的發展機會，它「完全是響應了散文時代之科學的與唯物論的訊問。」（柯根）然而當它剛剛站在支配地位的時候，馬上就開始沒落了。十九世紀的現實主義作家們，雖然是從現實出發，但他們並不都是堅決的站在唯物論的立場，有的不但迷戀於「害羞的唯物論」，甚至還傾倒在客觀觀念論的懷抱中間，這決定了他們不僅單單是感受了極大的痛苦，而且還把自己混亂在世界觀與創作方法的矛盾上面。

這些以二元論為基礎的現實主義作家們，表現了對生活的無力支持，他們完全失掉了前輩們的幸運，一方面憎恨着布爾喬亞的腐爛的社會制度，一方面把工人——唯一否定這社會的階級，當作「愚民」與尚未發現的「海外珍奇」的新大陸。

用「布爾喬亞的憎恨者」作為自己署名的福樓貝爾以及龔枯爾兄弟們，不但看不出資本主義的出路，却反把富有生命力量的工人階級看作橫暴的破壞的象徵，他們其中有一個這樣說：

「總而言之，也許在這事物變化的偉大法則中，跟我們多年以前所說的一樣，工人們是扮演了古代社會的蠻夷的角色，盡了激烈的毀滅和崩潰的代表任務。」

龔枯爾並不是用這話故意來譏蔑工人階級，其實這正是被他的世界觀蒙蔽了自己眼睛的結果，他還沒有接近工人一步就沉溺了自己。同時，當他們的同輩左拉，比較接近不可理解的工人生活時候，他恍惚發現了一線光明，他用全力把自己的巨大篇幅獻給了他們，可是他失敗了。異倒左拉的不是他前輩的錯誤理論，而是他這種二元論的世界觀。然而左拉在他們之中，還算是光榮失敗的一個。

這批站在一個就要崩潰的社會制度上的現實主義作家們，對於藝術的態度也是非常有趣味的。福樓貝爾宣言藝術家要「為葉子本身而觀察葉子，要了解自然，就得和自然一樣鎮靜。」但是在他寫給自己的妻子的信裏卻說：

「我願意做的事情，是一本描寫虛無的書，一本和外界毫無關係的書。這本書將以它自身的風格的內在的力量支持自己，好像不須扶持也能獨立在空中的世界一樣。它會得幾乎完全沒有題目，或者

如果可能的話，在它裏面的題目會得幾乎看不見。最美麗的書應是那些最少觸到事實的書。表現愈接近幻想，文字也就愈能表現，而且會消滅得無影無蹤，這樣也就是更其美麗的。」

『宣言要鎮靜的觀察客觀自然的福樓貝爾，却以遠離外界生活，追求虛無作為自己美麗的理想，這難道不是一個矛盾麼？但對於我們，正是這個矛盾才能說明這位藝術家的氣質。福樓貝爾理解作家應當尊重客觀的存在，但是在現實中他只能發現醜惡，美的東西是超現實的東西，因此現實的本質和它發展的過程在他眼中成為一個不可知的深淵。福樓貝爾在資本主義走向了死亡的道路，完全迷失了前面的方向。他宣言了虛無的美，但他的良心並沒有使他完全沉醉在幻想中間，他仍舊要鎮靜的觀察，可是他的觀察只能命定的停留在許多紛亂的現象上面。他那試寫世界真實的努力雖是偉大的，但結果他不過是把自己從現實中所感受到的浮面的印象表現出來而已。』

從他們幾個人的身上，我們可以看出這時代的整個的命運。這些陷於二元論中又為痛苦所包圍的現實主義者們，一方面傾心於康德、休謨和笛卡兒的研究，一方面把注意集中在史賓諾沙和迪得羅的身上。這兩派哲學家在他們的內心引起了極大的矛盾的衝動。假如我們用高爾基分析現實的話來觀察他們，就可以發現一個有趣味的發現：他們雖然在「現在」中知道了什麼將成為「過去」，但却又不能理解「未來」的是什麼。他們察覺了要被否定的社會，但是又不明白否定它的是誰。從他們中間想找取唯物論的痕跡已經成為非常困難的事。人是不能永久被埋葬在骸骨的現實裏的，他們有的或者還向現實掙扎，但大多數的結果，却不得不放棄了現實主義的道路。

現實主義的作風，尤其是在十九世紀的末葉，不但爲唯物論者所佔有，而且常常被二元論者所使入。

馬、恩曾經說資本主義使得「每個民族的文化創造，已成了公共財產。民族的偏頗性和狹窄性，越來越不可能了，所以在雜色的民族地方文學中，終於產生了世界文學。」但是阻礙這個世界文學生長的是什麼呢？不就是這個資本主義的社會制度麼？十九世紀末葉，理想主義與現實主義幾乎同時踏上了崩潰的道路，這些浪漫詩人開始以抗議，但是却結束在逃避的呻吟聲中。

只有新現實主義才可以把這崩潰的世界文學解放出來，它將運用創造人類新史詩的武器——辯證唯物論，來揚棄舊的現實主義作風與舊的理想主義作風。新現實主義澈底的解決了文藝史上一直遺留到現在還未解決的許多矛盾——世界觀與創作方法的矛盾，理想和現實的矛盾等等——而成爲現實主義與理想主義更高一級的發展。

### 三

上面我們從文藝史方面考察了現實主義在幾個重要的歷史階段上所表現的各種特殊的形態，關於它的一般特徵，我想引用喬治·桑對巴爾扎克說的話作爲前面的結束：

「你把你像對你眼睛所表現的那樣去把握他，而我自覺有把他像我想着的那樣子去描寫他的使命。」

用喬治·桑的話來區別現實主義作家與理想主義作家對現實的不同的態度是非常清楚的。無論現實主義表現在那個歷史階段上，都有一個共同點：從現實出發來研究外界。

然而，僅僅從「縱」的方面去檢討現實主義發展狀態，還不能完全滿足我們研究的目的。這裏，我預備把問題轉移到另一個方向去，就是關於現實主義的基本特徵的討論，這樣不但可以使問題更加具體，並且還可以使它和我們目前急待解決的各種問題接近起來。作為解決這個問題的先決條件，我們必須首先去探求藝術和現實的關係，也就是藝術家在認識上的基本命題。

站在唯物史觀的立場來解釋藝術的理論，明顯的存在着兩種不同的見解。我想應用算學上的反證方法，預備先提出一種錯誤的理論，然後再把一種正確的理論由反面引證出來。

代表前一種立場的是蒲力漢諾夫，他在那篇著名的論藝術裏這裏說：

「我想，藝術是始於人將圍繞着他的現實的影響之下，他所經驗了的感情和思想，再在自己的內部喚起，而對於這些給以一定的形象的表現。」

藝術果真只是表現人們所經驗了的感情和思想嗎？人們的經驗同現實的關係又是怎樣的？這不但成為研究藝術本質的基本問題，而且其中還包含了使得蒲力漢諾夫離開唯物論立場的重要關鍵。把藝術看作表現人類所經驗了的感情和思想這種見解，是和他哲學認識論上的見解有着血緣關係的。蒲力漢諾夫說：

「我們的感覺是將現實中所發生的東西帶到我們知識中的象形文字。象形文字，不像由這象形文

字所傳達的事件。……」

藝術理論家的蒲力漢諾夫並沒有擺脫掉他在哲學上的象形論。

對於象形論，伊里奇曾經像下面這樣說：

「依據這個象形論，人類的感覺和表象不是現實物和自然過程的複寫，不是它們的模像，只是它們的單單的習慣的記號和象徵。……恩格斯沒有說及象徵，也沒有說及象形，只說及物的複寫、肖像、映像、反映。巴沙諾夫不指出蒲力漢諾夫離背恩格斯的唯物論的正式謬誤。」

伊里奇用反映論來和蒲力漢諾夫的象形論對立着，這並不是無意義的，也不是像德波林所說的「問題只是用語，不是本質。」這表示兩種基本不同的認識論，以及對於思惟與現實關係的不同的看法，並且用它還可以作為對於唯物論是否有堅決信仰的試金石。蒲力漢諾夫後來雖然把「象形論」的名詞放棄，但是並沒有放棄原來的觀點。他仍舊堅持事物不能完全反映在意識裏面，人類的意識形態所能達到的只是一些事物的標記和符號而已。從這裏出發，蒲力漢諾夫在藝術領域裏得到另一個結論，他借用羅斯金的比喻（少女失掉愛情而歌可以使人感動，守財奴失掉金錢而歌就不會令人感動了。）來證明「藝術價值是在其感情的高下。」這已經脫離現實主義的立場了。因為現實主義來估計藝術價值不是根據「感情」的高下，而是根據反映的「現實」是否正確。這是一切現實主義者共同遵守的最高的原則。

對於已經十分明顯的事實，一切強辯都是無用的。唯物史觀藝術論的作者胡秋原堅持德波林的意

見，認為這兩種根本不同的見解只在用語的差異。而同時他又恐怕中國的『今日公說公有理，明日婆說婆有理的理論家』來胡鬧，事先把蒲力漢諾夫後來『修正』（注意已是修正了的！）的『印象論』說出來，以爲它和反映論有什麼兩樣。然而可惜他仍舊無法證明蒲力漢諾夫這個修正了的『用語』（印象論）和他以前的『用語』（象形論）究竟有什麼『本質』上的不同，其實這才真正『不是本質』的差異，而是『用語』的不同啊！

爲了使問題更清楚起見，只要仔細讀讀唯物論與經驗批判論就會明白：反映論和象形論（或印象論）在本質上是根本不同的。伊里奇很早就指出蒲力漢諾夫對於經驗論者批判的不徹底，不堅定；同時還指出他滿足以『經驗爲認識對象』的錯誤。

反映論者須清除認識上各種明顯的或隱藏的經驗論的殘餘，公開的說明，人的認識是客觀實在性在人意識上的反映。人類的觀念形態，不外是『移植到人類頭腦裏的而加工製造過的物質的東西。』文藝上的現實主義是以這種反映論爲基礎的。文藝不是什麼經驗了的感情和思想的再現，而是現實的反映。假設沒有堅決肯定這種結論的勇氣，就必然會和不可知論擁抱在一起了。

但是如果這樣說，胡秋原先生會出來反對，他以爲『文藝是現實的反映』不過是一句空話，『結局等於什麼也沒有說』。即使是『空』罷，而能不『錯』總是好的，何況這與『存在決定思維』一樣是一個最高的原則呢。自然，概念包含的原則越高越大則越抽象，但是對於一些想用深奧的理論來歪曲反映論的人却有很大的用處。因爲可以從它裏面照出各種暗藏的嘴臉來。

卡爾在德國的觀念形態裏認為當時德意志哲學家研究的出發點，不應當是人們的幻象的概念，也不是抽象的觀念，而是「真實的人，他們的行動和他們的物質生活條件——現成的和靠人們自己的活動創造出來的各種物質條件。」

這雖然是對哲學家們說的話，但也是一個文藝家所必須具備的精神。

不正確的藝術觀已經蒲力漢諾夫走到危險的邊崖。李南桌先生更把這種「舊見解」應用到「新條件」中間，在廣現實主義一文裏他這樣說：

「現在即使是一個失敗主義的作家如將他的悲觀實感變成藝術，那也應該歡迎的。因為他實在無形之中寫下了他及同伴的病症，把他心裏隱藏着的病「表」(借用國醫語)出來了。」

李南桌先生同樣把藝術當作感情的表現，而不是現實的反映，從這裏出發於是陷入一個更荒謬的境地，就是認為失敗主義作家的「實感」的作品，也應該歡迎的。這不但根本放棄了反映論的立場，並且還抹殺了作家認識現實的階級性，他完全不管作家是否正確的表現了現實，只追求在作家的「實感」上面。這結果自然忽視了反動階級認識上的主觀性和客觀實在性的矛盾。這樣說來，即使是歪曲現實的「實感」，(有些人的「實感」是不能正確反映現實的)李南桌先生也會歡迎的罷。蒲力漢諾夫在「實感」中還要分高下，這還沒有完全離開現實主義的立場，因為有高尙「情操」的作家有時是可以反映現實中某些正確東西的。蒲力漢諾夫這種理論倘使加以誇大的發展下去，就可能得出李南桌先生上面這種結論。同時，李南桌先生舉出阿Q正傳的例子，作為他的理論的證據，也是極不適當的。

因爲阿Q正傳不但與他的「實感」論無關，而且還正表明了作家反映現實的態度。放棄了反映論的理論家是產生了多麼可悲的論調啊！不但要把自己投進觀念論的懷抱，並且還根本脫離了現實主義。

新現實主義的理論，「是在其把藝術的意識看作社會存在之反映這一點上……。在作品的意義之規定上，新現實主義的理論之根本的問題，是所與的藝術家反映現實的怎樣的側面的問題。規定藝術的現實描寫上的藝術的真實程度。」

「恩格斯說巴爾扎克的人間喜劇是『一部最好的法國「社會」的歷史』。這就是說，巴爾扎克在作品中反映了當時社會的各種真實的狀態。同時，伊里奇在他的列甫·托爾斯太像一面俄國革命的鏡子中間，也是採取了與恩格斯的同一的方法。他們都是從反映現實的深度來測量作家們的藝術地位。」

#### 四

担負起正確反映現實的任務，如果依靠漸趨崩潰的舊現實主義的作家已不可能了，只有否定它的新現實主義的作家才能執行這種神聖的工作。今日的中國，新現實主義已經獲得了無數藝術家，青年學徒以及讀者大眾們的熱烈的擁護，他們正爲着達到這個方向而努力。

然而，李南桌先生再三叫人放棄主義的門限。他的用意雖然是想把現實主義推「廣」，可是剛剛相反，結果只是取消了新現實主義。

他說：