

《東華漢學》第 19 期；373-428 頁
東華大學中國語文學系 華文文學系
2014 年 6 月

馬森之擬寫實主義觀析論^{*}

胡馨丹^{**}

【摘要】

馬森於中國現代文學史書寫上有兩個重要的理論貢獻，其一是「兩度西潮」的觀念，另一個是「擬寫實主義」的論點。然而這兩個理論自提出以來，前者為大陸學者所接納，承其論者大有人在；後者則或被漠視、或被誤解，遭到彼岸排拒、駁斥的命運。基於此，「兩度西潮」自不必論，而「擬寫實主義」則有進一步釐析、闡釋以泯除誤解而獲得正視的必要。

面對彼岸至今仍持守中國現代文學史上有一「現實主義」傳統的觀念，本文針對馬森所提出的「擬寫實主義」論點進行論述。在闡述其說的過程中，首先，藉助外延的討論，釐清「寫實主義」與「模仿」傳統

* 本文主要改寫自本人的博士論文《中國現代戲劇的「寫實」與「擬寫實」問題研究——以 20 至 49 年間的劇作為研究對象》，重新排比整理並補充書寫而成。此博士論文乃奠基於馬森的「擬寫實主義」觀所進行的研究。本文完成後，曾宣讀於「閱讀馬森 II——2012 馬森學術研討會」（國立成功大學文學院主辦，2012 年 10 月 13 日）。論文定稿過程承蒙研討會評論人廖淑芳教授及期刊匿名審查委員惠賜寶貴意見，在此申謝。

** 慈濟大學東方語文學系副教授

的關係，然後藉由馬森的論點進一步歸納西方寫實主義流派的文論主張，講明寫實主義的實質；其次，通過馬森對中國接受寫實主義歷程、心態的基本認識，徵引文獻論述中國寫實主義倡導者理解上的偏離；最後，舉馬森討論過的幾個作品加以詳論，總結出其「擬寫實主義」觀念之切中彼岸現代文學史書寫之要害，以及其在重寫現代文學史上的重要性。

關鍵詞：馬森、寫實主義、現實主義、擬寫實主義、偽寫實主義

一、前言

馬森是台灣一位知名的作家，其創作遍及小說、戲劇及散文等文類。馬森也是一位學者，在學術方面，他於中國現代文學史書寫上有兩個重要的理論貢獻，其一是「兩度西潮」的觀念，另一個是「擬寫實主義」（pseudorealism）的論點。更精確的講，「擬寫實主義」論是含納在其「兩度西潮」觀之下形成的一個論點，所論者乃第一度西潮下傾慕西方寫實主義而形成的創作現象。然而這兩個理論自提出以來，前者為大陸學者所接納，承其論者大有人在；後者則或被漠視、或被誤解，遭到彼岸排拒、駁斥的命運。¹比如在馬森出版《中國現代戲劇的兩度西潮》之後，大陸知名戲劇學者董健曾為文肯定馬森的「兩度西潮」說「為論

¹ 大陸學者對馬森「擬寫實主義」觀點的態度，主要表現為一種因為不理解或誤解而產生的「漠視」的排拒。偶一見之的駁斥意見，則筆者未曾見馬森正面回應。根據筆者目前所見，直接訴諸文字提出異議的，僅下文論及的董健〈論中國現代戲劇“兩度西潮”的同與異〉一文，然而這並不表示大陸大多學者同意馬森的觀點。在2002年10月19日，於佛光人文社會學院文學研究所為慶賀馬森七十大壽舉辦的「馬森作品學術研討會」中，當馬森的學生陳素雲提出馬森的「擬寫實主義」觀點時，即遭到兩位在場的大陸學者強烈駁斥。會中，作為被討論對象的馬森未置一詞。根據當時兩位大陸學者駁斥的內容，即知他們以為大陸所謂的「現實主義」就是馬森所論的「寫實主義」。大陸的「現實主義」一詞雖然跟「寫實主義」一樣都是realism的對譯詞，但這個從三〇年代以來因左翼文學影響，加上五〇年代以降發展到文革以至今，受政治左右而形成的語彙，其內涵早已離寫實主義甚遠，本文第二節談到社會主義現實主義的內涵以及第四節討論「寫實主義」與「現實主義」兩個語詞的發展關係時，將會論及這個議題。不少大陸學者長期在所謂「現實主義」觀的「正統薰陶」下，幾已無能辨析realism作為流派術語的客觀意涵，此實為彼岸學者無能理解，進一步導致誤解，以致漠視馬森「擬寫實主義」之主因。筆者認為，大陸學者對馬森的意見所採取的這種不直接批判的「漠視」的排拒態度，主要是因為無法客觀、邏輯的直視其所謂的「現實主義」之不寫實。自馬森1985年提出「擬寫實主義」觀點至今，近三十年來，大陸學者通常以他們的「現實主義」觀自行表述，此中主要表現在現代戲劇史、文學史的書寫。因為馬森與大陸學者之間少見直接交鋒，故本文以文學概念史的脈絡來處理並回應此一問題。

述本世紀以來中國現代戲劇的演變找到了一個獨特的視角」，指出馬森以此說統攝中國現代戲劇的歷史，「使原先的『死材料』獲得了新生命，使歷史獲得了當代意義」；²然而在同一篇文章中，則認為馬森將中國大陸學者公認為「現實主義」³的作家及作品——如曹禺、夏衍等劇作家之作——多指為「擬寫實主義」或「偽寫實主義」，有「以西匡中」、「以西看中」的偏頗。⁴基於此，「兩度西潮」自不必論，而「擬寫實主義」則有進一步釐析、闡釋以泯除誤解而獲得正視的必要。

「擬寫實主義」一詞乃馬森率先提出。馬森於一九八五年發表的〈中國現代小說與戲劇中的擬寫實主義〉一文，及後來完成的《中國現代戲劇的兩度西潮》一書均指出，由五四時期開始逐漸形成的寫實主義思潮，經過二〇年代的模擬階段，到了三〇年代，終於產生了「寫實的企圖心很強的作品」，然而這些一般逕稱之為「寫實主義」的作品，在外貌的形似上是盡力寫實的，但在情節的展佈、意欲傳達的意旨以及整體的精神上「是否完成了寫實的要求，就值得我們來做進一步的分析研究了」。⁵也就是說，是否能從流派的意義上去斷定其為寫實主義的作品，⁶是一個值得探究的問題。

² 「兩度西潮」的觀念乃馬森一九九一年於《中國現代戲劇的兩度西潮》一書出版時首先於學界提出，以一部完整、清晰的學術著作演繹中國現代戲劇所歷經的「兩度西潮」進程。董健〈論中國現代戲劇“兩度西潮”的同與異〉一文踵馬森之後，於一九九四年發表，主要是認同馬森此一論著「兩度西潮觀」的另文書寫。二〇〇九年張仲年主編《中國實驗戲劇》一書，書前張仲年執筆的〈導論〉提及此一觀念，只一句話將馬森輕輕帶過，而且沒有註解說明馬森一說的出處，卻花費了一整段的篇幅據引董健一文的意見。見張仲年主編，《中國實驗戲劇》（上海：上海人民出版社，2009），頁2-3。此雖為本文之題外話，然此等做法未免啟人疑竇，避免發生誤解的可能性，特此記上一筆。

³ 大陸學者現多採用「現實主義」一詞作為“realism”的對譯詞。故以下相關文章的引文以及對大陸“realism”一詞對譯的指稱，「寫實主義」、「現實主義」兩種譯法均有出現的可能。

⁴ 董健，〈論中國現代戲劇“兩度西潮”的同與異〉，《戲劇藝術》1994年第2期，頁9。

⁵ 馬森，《中國現代戲劇的兩度西潮》（臺北：聯合文學出版社有限公司，2006），頁124。

⁶ 這裡所謂流派意義上的寫實主義，是指十九世紀，科學研究主導著思想知

「寫實主義」作為一個外來的文學思潮，於中國現代文學發展史上，長期被大陸學者認定是「中國現代文學的主要的甚至是唯一的傳統」，⁷這個思潮的流變史則被視為「一部中國現當代的文學史」。⁸一部由大陸學者完成，既在彼岸也在台灣出版面市的《二十世紀中國文學史》，清楚的寫明寫實主義「發展成主流」。⁹特別是從西方傳來的話劇做為中國現代文學的一環，於發展過程中，寫實主義最終亦成為影響最巨大的一個流派，中國現代戲劇因而被認為逐漸形成了一個所謂的「現實主義的傳統」。¹⁰研究曹禺及其劇作的大陸學者田本相，在二〇一〇年曹禺誕辰一百週年的學術研討會上，也仍持守其「詩化現實主義」¹¹的主張。「現實主義」在一九四九年以後長期被彼岸學者奉為圭臬，甚至在特定時期被視之為評價文學作品高下的唯一方法，乃服膺左翼文論以「現實主義」為真正偉大藝術的觀點，這當然與政治脫離不了關係。儘管錢理群、黃子平、陳平原從一九八五年就開始思索並提倡文學史的重

識界，加之以孔德「實證主義」哲學、達爾文《物種起源》進化論學說出現，影響及於文藝創作而產生的寫實主義文藝運動。

⁷ 曠新年，《中國 20 世紀文藝學學術史（第二部·下卷）》（上海：上海文藝出版社，2001），頁 180。

⁸ 俞兆平，《寫實與浪漫》（上海：上海三聯書店，2001），頁 57。

⁹ 朱棟霖等，《二十世紀中國文學史·上冊》（臺北：文史哲出版社，2000），頁 40。

¹⁰ 孫慶升，《中國現代戲劇思潮史》（北京：北京大學出版社，1994），頁 194。

¹¹ 田本相，〈論中國現代話劇的現實主義及其流變〉，《文學評論》1993 年第 2 期，頁 8。田本相研究曹禺劇作，採浪漫主義所謂「詩意的真實」一語來形容曹禺劇作的美學特徵。見田本相著，《曹禺劇作論》（北京：中國戲劇出版社，1981），頁 133。如果他把這個詞限於浪漫主義的範疇，不要撈過界與寫實主義扯上關係，那是可以的。然而他創造「詩化現實主義」一詞來指稱曹禺劇作，撇開詩的形式不談，詩在內容上最大的特性是富於想像力。詩的想像可以天馬行空，並不拘於寫實主義及自然主義者對「想像」一詞的限制（關於寫實主義及自然主義對「想像」一詞的界說，請參見本文「一、馬森對「寫實主義」的理解」中，論及馬森「寫實主義的第二個信條」部分的相關論述）。倘若將「詩化」冠於「寫實主義」之上，不免使「寫實主義」一詞與「無邊的想像」的概念聯繫在一起，而產生誤解。

寫，¹²「向一般的社會政治發展史要求文學史的相對獨立性」，也就是說文學史重寫的出發點「必須是作為文學的文學發展史」，¹³大陸學界也有諸多學者起而呼應，然而「現實主義」作為一長期與政治發展糾纏不清的文學現象，畢竟如死而不僵的百足之蟲，仍是現代文學史書寫上一存在的具體問題。基於此，馬森對寫實主義這個流派術語本身的認識，以及對中國現代文學中諸相關作品的論述，之於中國現代文學史的重新書寫，至今仍具有一定的理論價值和意義。意即面對彼岸時至今日仍有不少學者持守中國現代文學史上有一「現實主義傳統」的觀念，針對馬森所提出的「擬寫實主義」論點進行進一步的論述就成為必要。

如前所述，馬森「擬寫實主義」所論的，是第一度西潮下傾慕西方寫實主義而形成的創作現象，也就是一九四九年以前的現代作品。¹⁴依筆者所見，馬森「擬寫實主義」論點的提出，主要奠基在他對以下三方面的認識：其一，對西方寫實主義的正確理解；其二，對中國一九四九年以前接受寫實主義的過程、心態、內涵的深入認識；其三，對此一時期中國大量模擬或學習西方寫實主義之作的精確剖析。因此本文在闡述

¹² 錢理群、黃子平、陳平原三人一九八五年於《文學評論》第5期發表了〈論“二十世紀中國文學”〉一文，文中有這麼一段話：「19世紀俄羅斯革命民主主義者的文學理論與批評，在20世紀的中國，則是社會政治問題的激烈討論和實踐。政治壓倒了一切，掩蓋了一切，沖淡了一切。文學始終是圍繞著這一中心環節而展開的，經常服務於它，服從於它，自身的個性並未得到很好的實現。」因此他們於文末明確呼籲「“二十世紀中國文學”這一概念首先意味著文學史從社會政治史的簡單比附中獨立出來」，然後以強烈的「整體意識」——縱向和中國古典文學傳統的斷裂關係，橫向和西方文化的互相撞擊和交流關係——這一宏觀的時空尺度，來展開中國二十世紀文學史的新描述。見錢理群、黃子平、陳平原著，〈論“二十世紀中國文學”〉，《二十世紀中國文學三人談·漫說文化》（北京：北京大學出版社，2004），頁17、29-30。

¹³ 蕭思，〈有關“二十世紀中國文學”種種反響的綜述〉，《二十世紀中國文學三人談·漫說文化》，頁128、126。

¹⁴ 大陸一九四九年以後的作品已完全受政治箝制，站在寫實主義的立場，無值得特別論述者。對外開放以後，寫實主義在一九八〇年代初期曇花一現，現代主義的影響即快速並深入的擴展開來，實無形成「傳統」之可能性可言，故亦無須討論。

其說的過程中，首先，藉助外延的討論，釐清「寫實主義」與「模仿」傳統的關係，然後藉由馬森的論點進一步歸納西方寫實主義流派的文論主張，講明寫實主義的實質；其次，通過馬森對中國接受寫實主義歷程、心態的基本認識，徵引文獻論述中國寫實主義倡導者理解上的偏離；最後，舉馬森討論過的幾個作品加以詳論，總結出其「擬寫實主義」觀念之切中彼岸現代文學史書寫之要害，以及其在未來重寫現代文學史上的重要性。

二、馬森對「寫實主義」的理解

馬森在「擬寫實主義」論述中指謂的「寫實主義」是十九世紀形成於法國而後流播發展於西方的寫實主義思潮，而非古希臘模仿傳統以降的一種寫作態度、風格或手法。這個釐清是重要的，因為「寫實主義」（realism）是一個極易使人產生誤解的字眼，這個詞容易讓人聯想到「真實」（reality）、「真實的」（real），造成人們自以為雖不瞭解其精確意義，至少也明白它所涉及的範疇。¹⁵事實上，「寫實主義」一詞同時表示模仿現實、關注世界的長期傳統，以及寫實主義文學運動兩者。¹⁶對“realism”一詞進行語意溯源，可上溯至中世紀哲學上的「唯實論」。此一語彙之進入文學領域，咸認自席勒（Johann Christoph Friedrich Schiller, 1759-1805）開始，¹⁷自此一直含有「泛指有關再現現實的任何

¹⁵ 猶記博士論文寫作過程中，某日途遇一師，詢問我博士論文研究主題，我答之以：「研究中國現代戲劇創作中是否有寫實主義戲劇之作。」不料得到的回應是：「這樣的題目有什麼好寫，從古至今，有什麼作品跟真實的人生沒有關係？當然都是寫實主義的嘛！」此即是將「寫實主義」理解成模仿傳統以降的一種寫作態度、風格或手法，非奠基於馬森「擬寫實主義」觀進行研究的十九世紀「寫實主義」流派之謂。

¹⁶ 法·讓·貝西埃（J. Bessiere）等著，史忠義譯，《詩學史·下冊》（天津：百花文藝出版社，2002），頁537。

¹⁷ 雷納·韋勒克（Rene Wellek）提出，在文學領域中最早使用「寫實主義」一詞來標明一種文學或創作方法的，是十八世紀德國的席勒（Johann Christoph

藝術」¹⁸的含意在內。我們在此將它稱為「廣義的寫實主義」，以別於十九世紀五〇年代以後形成文學運動的「寫實主義」。

「廣義的寫實主義」指涉的是一種廣義的創作方法，是自亞里士多德（Aristotle, 384 B.C.-322 B.C.）的「模仿說」問世以來就存在的。亞氏有關模仿的觀念不單是指忠實的描寫自然，其中包容了神話的題材，還指出詩人可以「照著人們應係如此來描寫」，¹⁹對生活素材進行「理想化」。²⁰此「理想化的真實觀」，影響下及十八世紀啟蒙運動，並及於今日。這種模仿說包羅的範疇之廣，在文學方面，奧爾巴哈（Erich Auerbach, 1892-1957）《模擬——西洋文學中現實的呈現》（*Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*）一書的無所不包為我們作

Friedrich Schiller, 1759-1805），後人也多持此說。見美·韋勒克著，劉象愚選編，《文學思潮和文學運動的概念》（北京：中國社會科學出版社，1989），頁 218。席勒在其〈素樸的詩與感傷的詩〉一文中，將寫實主義與浪漫主義看做是詩的天才進行藝術創作時所使用的兩種基本方法，並且將寫實主義的特點歸結為素樸的、有限的和感覺的。但是席勒這篇論文中對寫實主義一語的使用是在廣義的創作方法的意涵上，而不是在流派或文學思潮的意義上。見德·席勒，〈論素樸的詩與感傷的詩〉，載伍蠡甫、胡經之主編，《西方文藝理論名著選編·上卷》（北京：北京大學出版社，1996），頁 473-496。

¹⁸ 美·韋勒克著，楊豈深、楊自伍譯，《近代文學批評史（1750-1950）·第4卷·十九世紀後期》（上海：上海譯文出版社，1997），頁 19。

¹⁹ 古希臘·亞里士多德（Aristotle）著，姚一葦譯註，《詩學箋註》（臺北：台灣中華書局股份有限公司，1993），頁 198。

²⁰ 所謂「應係如此」（as they ought to be）即「含有理想之成份」。《詩學》第二十五章中有一段話最能說明亞氏模仿說所含之「理想成份」：「像宙吉斯所描畫的人物係不可能者，然可辯稱人們應該像這樣美好，蓋藝術家應該改良他們的模特兒。」見古希臘·亞里士多德著，姚一葦譯註，《詩學箋註》，頁 200。文藝復興時期的人文主義藝術家，如達文西（Leonardo Da Vinci, 1452-1519）等人，延續並發展了亞氏模仿說的觀點。達文西所謂藝術家的心要「像一面鏡子真實地反映面前的一切」的說法，乃指要「運用組成每一事物的類型的那些優美的部分」對生活素材進行「理想化」。見義·達文西，〈筆記〉，載伍蠡甫等編，《西方文論選·上卷》（上海：上海譯文出版社，1986），頁 183。達文西據此理念創作了許多與聖經故事相關的畫作。

了最佳示範。²¹鑑此，法國的羅杰·加洛蒂（Roger Garaudy, 1913-2012）於一九六三年發表了《論無邊的現實主義》（*D'un réalisme sans rivages: Picasso, Saint-John Perse, Kafka*）一書，大力提倡「無邊的現實主義」，就一點也不足為奇了。加洛蒂倡議開放和擴大現實主義的定義，賦予現實主義以新的尺度，把卡夫卡（Franz Kafka, 1883-1924）、聖瓊·佩斯（Saint-John Perse, 1887-1975）或者畢加索（Pablo Ruiz Picasso, 1881-1973）的作品容納進寫實主義中。²²依加洛蒂的見解，其「尺度」如此之大，無所不包，則「寫實主義」一詞變得寬泛無邊，所有的藝術作品（包括文學作品在內），無一不是「寫實主義」的，反致使「寫實主義」一詞失去意義。

因此，在進入馬森的「擬寫實主義」說之始，我們必須認識到：模仿現實，作為文學創作的一種態度和方法，很早就出現了；「寫實主義」做為一種文藝運動、成為一個流派術語則發生得很晚，直至十九世紀五〇年代才發生在法國。寫實作為一種現象，既非侷限在十九世紀後半期，那麼在十九世紀「寫實主義」成為一個流派術語後，不免因這個詞背負長遠的歷史「包袱」，而致使後人對這個術語意義的瞭解甚為含混。我們有必要將此二者清楚的區分開來，以免陷入泥沼。馬森判斷寫實或不寫實，是以十九世紀流派意義上的「寫實主義」作為標準，而非以模仿傳統這一「廣義的寫實主義」作為標準。

²¹ 在德·奧爾巴哈（Auerbach）此書中，上自荷馬（Homer）《奧德賽》（*Odyssey*）、聖經創世紀的故事、蒙田（Michel de Montaigne, 1533-1592）《散文集》（*Les Essais*）、莎士比亞（William Shakespeare, 1564-1616）的劇作、塞萬提斯（Miguel de Cervantes Saavedra, 1547-1626）《堂吉訶德》（*Don Quijote*）、莫里哀（Moliere / Jean-Baptiste Poquelin, 1622-1673）《偽君子》（*Tartuffe*）、席勒《路易賽·米勒》（*Luise Millerin*），下及近代維吉尼亞·吳爾夫（Virginia Woolf, 1882-1941）的小說《燈塔行》（*To The Lighthouse*），無不包含在內。

²² 見法·羅杰·加洛蒂（Roger Garaudy, 1913-2012）著，吳岳添譯，《論無邊的現實主義》（天津：百花文藝出版社，1998）。加洛蒂乃法國著名的理論家、文藝批評家，一九三三年加入法國共產黨。同所有馬克思主義文論的支持者一樣，加洛蒂亦受「真正偉大的藝術乃寫實主義的藝術」思想的桎梏，故承認當代作品價值的「唯一」方法，就是「擴大寫實主義」的定義，然後將它們納入「寫實主義」的旗下。

十九世紀五〇年代寫實主義運動主要源於對浪漫主義的反動，儘管與模仿傳統有著綿延的關係，然而它已獨自發展，形成了某些特定的文學信條，代表著某一特定時期的文學規範。馬森在《中國現代戲劇的兩度西潮》一書中指出，十九世紀西方文學上的寫實主義大將乃「有意地實現文學的生活再現」，他們的創作方法是：

奠基在一套「認知的真實論」(realistic theory of knowledge)的基礎上，首先確定外在世界對觀察者而言是客觀的存在體，其次認為事物的現象乃通過觀察者的感覺器官攝取而來。其間不存有主觀的臆造。對無法觀察到的事物，則經過邏輯的推理而得知，排除了猜測的幻想成分。²³

馬森所言寫實主義這一套「認知的真實論」是如何產生的呢？就其社會根源而論，主因工業革命的產生。工業革命導致資本主義興起，經濟利益成為最實際也最緊要的問題，人類的理想與態度逐漸轉變，人們日益關注人生和社會的物質層面。其結果無疑改變了人類的價值標準，見得著的價值以及摸得著的物質成果成為崇拜的對象。在這種社會背景下，從思想文化層面說，由內省轉為務實，由關注精神世界轉為觀察分析外在的世界，漸成風氣。然而促使「認知的真實論」產生，最直接、最根本的原因還是科學的發達。十九世紀科學的發展日新月異，其中最驚人及影響思想文學最深者，莫過於生物學科。達爾文(Charles Darwin, 1809-1882)的《物種源始》(*Origin of Species by means of Natural Selection*)於一八五九年問世，其「物競天擇，適者生存」的學說，以及在達爾文理論的影響下廣為傳播的遺傳論，與人類之宗教教誨背道而馳，人類被迫對自我作人類史上最徹底的檢討。生物進化論在法國廣泛傳播，科學精神逐步代替推崇宗教和神秘的浪漫主義，「生理的人」取代了「形而上的人」。科學的方法一如科學的理論，迅速的被寫實主義作家所採用。科學的方法強調對觀察所得的資料作理性的分析，法國哲

²³ 馬森，《中國現代戲劇的兩度西潮》，頁125。

學家奧古斯特·孔德 (Auguste Comte, 1798-1857) 創立的實證哲學體系，在這時期逐漸成為一種佔主導地位的哲學思想。²⁴ 應用科學方法於人類行為的探討，人變成了純中性的物體，可被任意的觀察描述及分析。人的行為一如機器的運轉，可加以理解，然也如同機器，不能予以任何道德批判，因為人的行為被諸如遺傳、環境、時代等外在因素所決定——這就是所謂「非道德」的觀念。所以應用在文學上，作家亦應效法科學家，作客觀無我、不動感情的觀察和紀錄。

在這一套認知之下，馬森指出寫實主義作家的三個信條：

寫實主義作家的第一個信條是作者必須具有客觀的態度，寫作的目的在呈現客觀之真象，而不在批評，更不能以己意任意扭曲所觀察到的真實，也就是讓事件自我呈露 (letting the facts speak for themselves)。第二個信條是務必呈現事件或人物的全面及細節，使讀者有身歷其境的感受。第三個信條是任何階層的人物都可以做為書中的英雄，並不像古典主義和浪漫主義的作品只瞄準了帝王將相或出類拔萃的人物。²⁵

以下，我們將採十九世紀下半葉被公認為寫實主義代表作家的幾位大將對寫實主義的相關論述，對馬森的「三個信條」進行進一步的闡析。²⁶

²⁴ 實證哲學企圖以科學的方法探討哲學，奧古斯特·孔德 (Auguste Comte, 1798-1857) 認為「實證哲學的基本性質，就是把一切現象看成服從一些不變的自然規律」。見法·奧古斯特·孔德，〈實證哲學教程〉，載朱雯等編選，《文學中的自然主義》（上海：上海文藝出版社，1992），頁 8。

²⁵ 馬森，《中國現代戲劇的兩度西潮》，頁 125。

²⁶ 在進入寫實主義理論的相關論述之前，要對寫實主義與自然主義 (naturalism) 的關係先進行一個釐清。法國自然主義文學理論幾乎全由左拉 (Emile Zola, 1840-1902) 個人一手締造，左拉原為寫實主義陣營的一位大將，在其長篇小說《黛蕾絲·拉甘》 (Therese Raquin) 第二版序言中，將「自然主義」一詞帶入文學批評的領域中。在他以後的文學批評中，左拉並不嘗試在「寫實主義」與「自然主義」之間劃清界限，而把這兩個名詞當作同義語隨意使用。後來許多批評家，無論其著述是關於寫實主義還是關於自然主義，幾乎都習慣將這兩個詞擺在一起同時加以討論，或者視它們為同義語、近義詞，或者把自然主義包括在寫實主義之中，視自然主義為寫實主義的後繼者、合乎邏輯的意料之中的結果。雖說左拉締造的自

第一個信條中所謂「客觀的態度」，用法國道地的寫實主義者福樓拜（Gustave Flaubert, 1821-1880）的話來說，即是作家應維持「無我性」和「中立性」。「無我性」指的是作者不可在作品裡露面，不可對筆下人物說長道短。²⁷「中立性」即反對具有思想傾向、別具用意的作品。福樓拜認為創作不當執有宗教、政治或社會的任一種立場，他甚至鄙視任何涉入。²⁸基於這種客觀性的追求，福樓拜宣稱「幻覺產生於作者的無我境界」，²⁹意即寫實作品之所以使讀者產生身歷其境的幻覺，條件之一乃在於作者個人情感、道德、思想各方面的不介入。寫實主義主張作家對作品永遠不加干涉，故而對作品中的道德抱與個人無關的態度，成為一件至關重要的事。當福樓拜秉持作者隱蔽這種超然立場從事創

然主義理論乃只是寫實主義的更進一步，基本上仍涵蓋在客觀寫實的範圍內，但我們所不能忽略的是，在寫實主義超然中立的態度之上，由於左拉過度的倚重於遺傳和環境因素，其自然主義的創作及理論加上了一套特殊的人類觀。左拉認為自然主義小說是對人進行的一種實驗，既然作家「應該像化學家和物理學家對無生命物體所做的那樣，或者像生理學家對有生命物體所做的那樣，對性格、情感、人類以及社會的事實進行分析」，因此，「決定論統治著一切」。見法·左拉著，〈實驗小說論〉，載朱雯等編選，《文學中的自然主義》，頁131。左拉認為支配著人的精神現象的：一是遺傳；二是社會環境。如此說來，自然主義小說不只是一般的運用科學的實驗方法以代替純粹出於想像的小說，而且也將依據生理學的觀點，揭示在生理遺傳和社會環境影響下的人的精神現象。這可以說是自然主義特出於以往寫實主義小說的另一基本特徵。過份注重遺傳及生理因素，使左拉某些時候脫離了超然客觀的寫實立場。在此對寫實主義與自然主義的關係與異同做一說明，以下關於左拉的引文，都是在寫實主義相關範疇內進行的徵引。

²⁷ 法·福樓拜（Gustave Flaubert, 1821-1880）說：「說到我對於藝術的理想，我以為就不該暴露自己，藝術家不該在他的作品裡面露面，就像上帝不該在自然裡面露面一樣。」見法·喬治·桑（George Sand, 1804-1876）、福樓拜，〈書信〉，載伍蠡甫等編，《西方文論選·下卷》（上海：上海譯文出版社，1986），頁210。

²⁸ 福樓拜說：「今天我甚至相信有頭腦的人（沒有三副頭腦還成什麼藝術家？）既不該有信仰，也不該有祖國甚或社會信念。」見美·韋勒克著，楊豈深、楊自伍譯，《近代文學批評史（1750-1950）·第4卷·十九世紀後期》，頁9。

²⁹ 美·韋勒克著，楊豈深、楊自伍譯，《近代文學批評史（1750-1950）·第4卷·十九世紀後期》，頁10。

作，其著作《包法利夫人》（*Madame Bovary*）因不披露作者個人褒貶而被評為不道德，被告上法庭引起軒然大波之時，福樓拜仍堅持作家無論如何都沒有權力洩漏自己的思想和感情。³⁰承寫實主義而進一步締造自然主義流派的左拉（Emile Zola, 1840-1902）則反過來指控理想主義者為了合於「道德」，就在作品中撒謊，他認為再沒有什麼比羅曼蒂克的幻想家更危險的了。左拉堅決表明不加以理想化的寫實立場，不插手對現實進行增刪，也不服從一個事先構思好的觀念來架構作品，斷言道：「脫離了真實就不會有道德可言。」³¹

第二個信條中所謂事件或人物全面及細節的呈現，務「使讀者有身歷其境的感受」，重點即在「真實感」。何謂「真實」？福樓拜心目中的「真」乃指生活的真實，他曾告訴左拉：「生活以外別無藝術，而生活只在我們所觀察到的真實範圍內，愈接近生活，則愈真。」³²福樓拜教導他的弟子莫泊桑（Guy de Maupassant, 1850-1893），求真的方法在對生活做如實的觀察和精確的記敘，³³唯有如此，方能達至他們所追求

³⁰ 當時浪漫主義名家喬治·桑奉勸他不要把自己創造人物的意見隱藏起來，當表明作者的價值思想及道德觀念，以便於讀者明瞭與接受他的作品。福樓拜強烈的回應道：「至於洩漏我本人對我所創造的人物的意見：不，不，一千個不！我不承認我有這種權力。一本書應當具有品德，假如讀者看不出來的話，若非讀者愚蠢，便是從精確的觀點來看，這本書是錯誤的。」見法·喬治·桑、福樓拜，〈書信〉，頁 212-215、215-216。福樓拜認為好作品本身自會呈現真相，作者不應加進個人主觀的見解去指導讀者。

³¹ 法·左拉，〈戲劇中的自然主義〉，載朱雯等編選，《文學中的自然主義》，頁 180。

³² 李思孝，《從古典主義到現代主義——歐洲近代文藝思潮論》（北京：首都師範大學，1997），頁 264。

³³ 福樓拜對莫泊桑（Guy de Maupassant, 1850-1893）說：「當你走過一位坐在他門口的雜貨商的面前，一位吸著煙斗的守門人的面前，一個馬車站的面前的時候，請你給我畫出這雜貨商和這守門人的姿態，用形象化的手法描繪出他們的包藏著道德本性的身體外貌，要使得我不會把他們和其他雜貨商其他守門人混同起來，還請你只用一句話就讓我知道馬車站有一匹馬，和牠前前後後五十來匹是不一樣的。」見法·莫泊桑著，〈小說〉，載伍蠡甫、胡經之主編，《西方文藝理論名著選編·中卷》（北京：北京大學出版社，1996），頁 271。福樓拜以真為美，力求在貼近生活的觀察後，以寥寥數語準確刻畫出所見對象的性格和特點。

的真實性。寫實主義的代表作家龔古爾兄弟（Edmond de Goncourt, 1822-1896 & Jules de Goncourt, 1830-1870）主張「現代小說」要根據耳聞目睹的實物資料寫成，³⁴而且得講究細節，他們認為「一個時代若不借助細節，不借助具體而微小的細節，就無法描繪出來」，「如果連那時代一件袍子，一張菜單都沒看到，就寫不生動」。³⁵左拉也說：「真實感就是如實的感受自然和再現自然……你要描繪生活，首先請如實地觀察它，再傳達出對它的準確印象。」³⁶在寫實主義者看來，浪漫派的作品充斥著空洞的頌揚和虛假的滿懷豪情，不合乎人類的情感和邏輯的語言，左拉明確的指出「觀察的才能要比創造的才能更不同尋常」。³⁷寫實主義排除了浪漫主義作家那種憑空的想像，由於憎惡複雜和虛假的情節而變得越來越簡單，趨向於對日常生活的平凡描寫上，換句話說，即作品情節愈來愈趨向於淡化。福樓拜表明他的作品「特意迴避偶然性和戲劇性」，³⁸而左拉進一步指出，情節對寫實主義作家來說再也無關緊要了，有時作品敘述的甚至還不是有頭有尾的整個生活，而僅僅是吸引一位作家去記述的生活的一個片斷。³⁹有人嘲笑寫實主義的作品缺乏虛構和想像，然而寫實主義者認為藝術虛構離不開日常生活，左拉曾說：「作家的一切努力要致力於把想像出的事物隱藏在真實之下。」⁴⁰「想像」不再如浪漫主義是投向狂亂怪想的荒誕創作，相反的，寫實主義作家認為，擷取自己周圍觀察到的真實事實，按邏輯順序加以分類，使人

³⁴ 愛德蒙·德·龔古爾在〈《臧加諾兄弟》序〉中說道：「這些男男女女，甚至他們在其中生活的環境，只有靠無邊的觀察的儲存，以夾鼻眼鏡獲得的無數筆記，大量驚人的材料的搜集才能還原出來。」見法·愛德蒙·德·龔古爾（Edmond de Goncourt），〈《臧加諾兄弟》序〉，載朱雯等編選，《文學中的自然主義》，頁300。

³⁵ 李思孝，《從古典主義到現代主義——歐洲近代文藝思潮論》，頁265。

³⁶ 法·左拉，〈論小說〉，頁207-208。

³⁷ 同前註，頁209。

³⁸ 法·喬治·桑、福樓拜，〈書信〉，頁211。

³⁹ 法·左拉，〈論小說〉，頁230-231。

⁴⁰ 同前註，頁206。

的材料具有適於某種環境的生活氣息，以獲得奇異的效果，這樣，作家就會在最高層次上運用他的想像力。⁴¹

第三個信條中所謂「任何階層的人物都可以做為書中的英雄」，乃基於寫實主義作家主張藝術來自於生活，故文學中的人物即從生活中來。針對古典主義，寫實主義者對歷史題材、古典神話不感興趣，主張創造時代的藝術，直接刻畫當代風貌及各階層人物。寫實主義文學中的人物根植於真實的土壤，因而福樓拜堅稱他的作品「不要妖怪，不要英雄」，⁴²不再像古典主義和浪漫主義作品專門描寫帝王將相及神話英雄人物。工業革命以後伴隨物質進步而來的乃是社會的騷亂不安，這個財富與安逸的生活似乎唾手可得的時代，卻也是人力被拼命剝削的時代，勞苦大眾因生活貧困，發生工人的暴動、結社。寫實主義旨在描寫時代的現實，工業革命的這些面貌遂都呈現在寫實主義作家的作品中。於是題材擴展，不再限於神話傳說、王公貴族，而下及於資產階級、平民百姓，處理更多的人、更多的問題。

從馬森對「認知的真實論」的認識，以及基於「認知的真實論」而來的寫實主義作家的三個信條的宣明，我們可說，馬森對產生於法國十九世紀下半葉的寫實主義流派有著精確的理解。就是在這清楚的認知下，中國現代文學學習西方寫實主義而創作的作品之所以為「擬」或「偽」，方有一個清晰的對照向度。

三、馬森對中國「接受」寫實主義的認識

在五四前後新文學萌芽之始，西方各種文學流派一股腦傳進中國，在中國現代文學的歷史進程裡，對寫實主義的接受情形是怎樣的呢？馬森指出：「不管小說也好，舞台劇也好，在那時候都有一個共同的傾向，

⁴¹ 法·左拉，〈論小說〉，頁 243-244。

⁴² 法·喬治·桑、福樓拜，〈書信〉，頁 211。

就是承受了西方十九世紀文學與戲劇的『寫實主義』(realism)的影響，新興的作家無不以寫實為尚。」⁴³而「寫實主義為什麼會具有如此大的震撼力呢？」⁴⁴馬森自問。他在檢討戲劇方面時，認為最主要因為五四一代心懷救國熱情的知識份子面對中國的積弱不振，反思檢討後無不希望師法歐西，而「暴露社會的陰暗從而取得批判的成效，寫實戲劇確實是遠優於任何其他流派，因此當日不滿傳統戲劇形式的知識份子一旦接觸到西方的寫實主義戲劇，無不立刻驚服於其所具有的巨大力量，……幾乎是不可抗拒地傾倒在寫實主義戲劇的腳下」。⁴⁵戲劇方面如此，小說方面亦如是。

然而，五四以降對寫實主義這樣的傾心、擁戴，結果卻沒有產生幾部馬森認為合格的真正寫實主義的創作，反倒是引發了「擬寫實主義」作品的氾濫，這又是何以故呢？依馬森之見，造成「擬寫實主義」作品產生的因素大抵有以下二端：

一部份是因為作者不認識寫實的原則、態度與方法，另一部份則是因為作者政治的參與和思想上的執著，有意的背棄了寫實主義的理論。⁴⁶

此二端，前者容易理解，而後者表面上這種泛政治傾向的影響，如果深一層看，可說是「作者靈魂中復活了的『文以載道』的傳統教化思想」的促使。文以載道的思想正是泛政治主義的促生激素，二者互為表裡。⁴⁷馬森之說其來有自，以下將徵引相關資料以進一步闡明馬森見解之為是。

在我國古典文藝理論與批評體系中，本來不僅沒有「寫實主義」這樣的術語，而且連「主義」這樣的概念也並不存在。「寫實」這個概念首次引入漢語，於今文獻可稽考者，乃梁啟超發表於一九〇二年的〈論

⁴³ 馬森，〈中國現代小說與戲劇中的擬寫實主義〉，《東方戲劇·西方戲劇》（臺南：文化生活新知出版社，1992），頁68。

⁴⁴ 同前註，頁69。

⁴⁵ 馬森，《中國現代戲劇的兩度西潮》，頁123。

⁴⁶ 馬森，〈中國現代小說與戲劇中的擬寫實主義〉，頁72。

⁴⁷ 同前註，頁87。

小說與群治之關係〉。此文最早從日語譯詞中借用了流派意義上的「寫實派」的概念，將小說分為「理想派」與「寫實派」兩類，⁴⁸並都加以推崇。依梁文之說，則「寫實派」不僅寫人「所經歷之境界」，還寫其「所懷抱之想像」；不僅書「其然」，還書「其所以然」。這與西方的寫實主義顯然有很大的差距。⁴⁹事實上，梁啟超作此文的重點並不在文學概念的引入上，而在論證小說的社會作用。不論「理想派」或「寫實派」小說，梁啟超認為它們均具「薰、浸、刺、提」四種力，「有不可思議之力支配人道」，故「欲改良群治，必自小說界革命始；欲新民，必自新小說始」。⁵⁰梁啟超對小說的概念，主要是它的功利性這一點。他的意見，很快的被其他具有改良思想的知識份子所接納。⁵¹

一九一五年，陳獨秀於《新青年》上發表〈現代歐洲文藝史譚〉一文，此文描述相當簡略，對寫實主義的瞭解實尚處於相當粗淺階段，對寫實主義的代表作家亦因其對西方文學流派的認識不足而造成混淆。⁵²

⁴⁸ 梁啟超乃援用日本批評家坪內逍遙的說法，將小說分為「寫實派」與「理想派」。這樣一種區分，支配中國後來許多相關的討論，只是「理想」一詞經常為「浪漫」所替換。

⁴⁹ 西方寫實流派雖不排除虛構與想像，然而其藝術虛構與想像不脫離日常生活，是以展現「客觀真實」為前提的，不是個人「所懷抱之想像」。此外，作家應停留在觀察到的事實上，僅陳述其所見，而不是更進一步的去揭示「其所以然」。

⁵⁰ 梁啟超，〈論小說與群治之關係〉，載郭紹虞、羅根澤主編，《中國近代文論選》（臺北：木鐸出版社，1988），頁157-161。

⁵¹ 譬如，王無生為文道：「吾國民所最缺乏者，公德心耳。惟小說則能使極無公德之人，而有愛國心、有合群心、有保種心……今日誠欲救國，不可不自小說始，不可不自改良小說始。」見王無生，〈論小說與改良社會之關係〉，載郭紹虞、羅根澤主編，《中國近代文論選》，頁224。而狄平子則重申了梁啟超對小說的見解，將之當作文學的最上乘，稱其為「社會之X光線也」，具有「支配人道」的特殊力量。見狄平子，〈論文學上小說之位置〉，載郭紹虞、羅根澤主編，《中國近代文論選》，頁236、234。

⁵² 文中陳獨秀將寫實的易卜生（Henrik Ibsen, 1828-1906）、屠格涅夫（Ivan Sergeyevich Turgenev, 1818-1883）和唯美派的王爾德（Oscar Wilde, 1854-1900）、象徵主義的梅特靈克（Maurice Maeterlinck, 1862-1949）同列為自然主義的四大代表作家。見陳獨秀著，〈現代歐洲文藝史譚〉，《新青年》第一卷第三號（1915.11），頁2。

儘管陳獨秀對寫實主義的認識不足，他後來在一九一五年答張永言問的〈通信〉、一九一七年的〈文學革命論〉裡面，對寫實主義照樣十分推崇。陳獨秀將達爾文的進化觀念運用於文學，按歐洲文藝思想之變遷——經歷古典、浪漫再到寫實的發展，說明寫實主義的進化優勢，並將歐洲文學思潮與中國文壇加以比附：「吾國文藝，猶在古典主義理想主義時代，今後當趨向寫實主義……庶足挽今日浮華頹敗之惡風。」⁵³陳獨秀不僅將「寫實主義」視為一種文學類型，同時還視「寫實」一詞為衝擊腐朽文化的代表，他對寫實主義的鼓吹成為衝破中國傳統文化束縛的戰役之延伸。在〈文學革命論〉之中，陳獨秀明白的將提倡寫實主義的意義確定在功利層面上，文中提出文學革命的「三大主義」，「寫實」作為「文學」前面的修飾語，與「國民」、「社會」並駕齊驅，⁵⁴毫不諱言其政治目的：「今欲革新政治，勢不得不革新盤踞於運用此政治者精神界之文學。」⁵⁵

最先支持陳獨秀關於中國的文學應當是寫實主義的觀點的是胡適。胡適的〈文學改良雜議〉亦採進化論觀點，文中提出文學改良的「八事」，其主導傾向是接近寫實主義的。⁵⁶之後，於一九一八年，胡適在《新青年》「易卜生專號」上發表了〈易卜生主義〉一文，倡議易卜生式的寫

⁵³ 陳獨秀，〈通信：答張永言〉，《新青年》第一卷第四號（1915.12），頁2。

⁵⁴ 陳獨秀〈文學革命論〉一文中道：「吾革命軍三大主義：曰，推倒雕琢的阿諛的貴族文學，建設平易的抒情的國民文學；曰，推倒陳腐的鋪張的古典文學，建設新鮮的立誠的寫實文學；曰，推倒迂晦的艱澀的山林文學，建設明瞭的通俗的社會文學。」見陳獨秀，〈文學革命論〉，《中國新文學大系（1917-1927）：建設理論集》（臺北：業強出版社，1990），頁44。

⁵⁵ 同前註，頁46。

⁵⁶ 胡適的文學改良八事：一曰，須言之有物；二曰，不模仿古人；三曰，須講求文法；四曰，不做無病之呻吟；五曰，務去濫調套語；六曰，不用典；七曰，不講對仗；八曰，不避俗字俗語。他認為「惟實寫今日社會之情狀，故能成真正文學」，主張「人人以其耳目所親見親聞所親身閱歷之事物，一一自己鑄詞以形容描寫之」，文學創作之工夫在「求其不失真」，「求能達其狀物寫意之目的」。見胡適，〈文學改良雜議〉，《中國新文學大系（1917-1927）：建設理論集》，頁34-43。

實主義：「易卜生的文學，易卜生的人生觀，只是一個寫實主義。」⁵⁷然而全文中並未觸及寫實主義的創作觀念及方法。〈易卜生主義〉可說是一篇探討寫實主義的「實效」的文章，通篇在說明、稱頌易卜生問題劇對社會問題的鞭撻及其對社會改良進步的貢獻：「易卜生的長處，只在他肯說老實話，只在他能把社會種種腐敗齷齪的實在情形寫出來叫大家仔細看。」⁵⁸胡適在思想上是實用主義的信奉者，後來更明確的表達了當時他鼓吹易卜生的意圖，他說：「我們的宗旨在於借戲劇輸入這些戲劇裡的思想。足下試看我們那本《易卜生號》便知道我們注意的易卜生並不是藝術家的易卜生，乃是社會改革家的易卜生。」⁵⁹

清末至五四運動以前，關於「寫實主義」的認識可說是十分膚淺，有的認知甚至是錯誤的。他們以非文學的熱情煽起文學改良運動，其倡議寫實主義的重點不在文學性，而是被寫實作品在西方社會產生的影響深深觸動，想在思想文藝上替中國政治建立一個革新的基礎。自梁啟超以至《新青年》為核心的文學運動倡導者，如陳獨秀、胡適等人，他們一身兼二任，既是文學鼓吹者，又是有所為的革命家或思想啟蒙者，基於對時代政治、社會的關注，彼等對寫實主義的理解與倡導遂向文學的功利效果偏離。

五四運動以前，中國的知識份子許多還抱著「中學為體，西學為用」的主張，五四運動以後，掀起了批評並棄絕傳統的風氣，西方的民主與科學成為追求的目標，中國完全面向西方，開放的接受各種西方的新事物。在這種環境下，西方文學各種思潮，包括寫實主義思潮的理論與作品，才有了更多的翻譯與介紹。一九二〇年，胡愈之、鄭振鐸、茅盾（沈雁冰）、⁶⁰陳望道（後來都是文學研究會的重要成員）發表了幾篇以當

⁵⁷ 胡適，〈易卜生主義〉，《新青年》第四卷第六期（1918.6），頁490。

⁵⁸ 同前註。

⁵⁹ 胡適，〈答 T·F·C〈論譯戲劇〉〉，《新青年》第六卷第三期（1919.3），頁333。

⁶⁰ 茅盾原名沈德鴻，字雁冰，早期文章署名沈雁冰，一九二八年後方以茅盾做為主要筆名。此時他雖未以茅盾為名，然因其文章後來集結成冊者均署

時而論算是相當有份量的文章。⁶¹其中胡愈之的〈近代文學上的寫實主義〉一文，是我國第一篇比較有系統介紹西方寫實主義文藝思潮的文章。此文最後作者下結論道，雖然西方的「寫實文學到了現在，差不多已近末途了」，但是我國「舊文藝的最大病根，是太空洞，太不切人生」，故「今後最要緊的，便是翻譯近代寫實主義的代表著作；因為新興的象徵主義神秘主義，和我國文藝思想，隔離尚遠；唯有寫實文學，可以救正從前形式文學，空想文學，『非人』的文學的弊病」。⁶²此文在這一點上，可說上承胡適〈易卜生主義〉對社會問題的突出，下啟文學研究會「為人生的藝術」與寫實主義相結合的藝術主張。

二〇年代，文學研究會「為人生的文學」的提倡，導致寫實主義影響漸盛。一九一八年底，周作人發表〈人的文學〉，主張新文學應以「人道主義為本，對於人生諸問題，加以記錄研究」。⁶³基本上「人的文學」口號較為寬泛，不單純適用於寫實主義文學，⁶⁴不過在文學研究會成立

名茅盾，並且後人之相關研究論文亦多以茅盾稱呼，為求引用上的統一，故本文逕稱茅盾。

⁶¹ 胡愈之、茅盾之文下將論及；鄭振鐸發表〈俄羅斯文學底特質與其史略〉（《新學報》第二期（1920.6））、〈《俄羅斯名家短篇小說集》序〉（載耿濟之等譯，《俄羅斯短篇小說集》（新中國雜誌社，1920））、〈寫實主義時代之俄羅斯文學〉（《新中國》，第二卷第七、八期（1920.7、8））等文，共同的主旨在借鑒俄羅斯「寫實主義」文學的經驗，以真實的反映社會生活來建設「人的文學」、「平民的文學」；陳望道翻譯的〈文學上的各種主義〉（日·加藤朝島作，刊於《國民日報·覺悟》，1920年10月28日）一文指出，寫實主義文學是通過作者眼睛的透鏡，將客觀現實生活毫無存心的反射到作品上去的文學。鄭振鐸於文學界有其一定的影響力，至於陳望道之文，據說其時「曾引起文壇廣泛注意，所講知識被當時多數人所接受」。見張大明著，《中國現代文學思潮史（上）》（北京：北京十月文藝出版社，1995），頁150。

⁶² 胡愈之，〈近代文學上的寫實主義〉，《東方雜誌》第十七卷第一號（1920.1），頁71、73-74。

⁶³ 周作人，〈人的文學〉，《中國新文學大系（1917-1927）：建設理論集》，頁196。

⁶⁴ 周作人將人的文學又分做兩項：一是正面的寫「理想生活，或人間上達的可能性」；二是側面的寫「人的平常生活，或非人的生活」，他並未將這二者特別與任一文學流派相聯繫。見周作人著，〈人的文學〉，頁196。

以後，這口號演變成「為人生」的寫作目標，標誌著傾向寫實主義的「為人生的藝術」一派的形成。這一口號的中心意思，是「確立文學與人生社會的密切關係，以及文學所主動承擔的批判社會的使命」，⁶⁵表現出對文學功利性的迫切追求。文學研究會成立後，已經發行了十幾年的《小說月報》在其支持下，完全革新，改由茅盾主編，成為文學研究會最重要的一個機關雜誌。茅盾在《小說月報》上提倡寫實主義的文學，與鄭振鐸主編的《文學旬刊》互相呼應，鄭振鐸後來說：「這兩個刊物都是鼓吹著為人生的藝術，標示著寫實主義的文學的……比《新青年》派⁶⁶更進一步的揭起了寫實主義的文學革命的旗幟。」⁶⁷那麼，他們對「寫實主義」的理解又是怎麼樣的呢？

主編《小說月報》的茅盾被公認是文學研究會中推廣西方寫實主義功勞最大者。綜觀茅盾此一時期的相關書寫，可以發現他一來受文學進化論的影響，張文學救國之旗鼓；二來站在文學為人生的立場，視文學為傳播政治社會思想的工具；三來在俄國文學的指引下，強調文學教化民眾、補救時弊的作用。可以說「功利的文學觀一直左右著茅盾對寫實主義的認識與書寫」。⁶⁸基於茅盾對寫實主義進行瞭解、鼓吹過程中這樣的一種生成語境，茅盾首篇正面且大篇幅論述寫實主義的文章〈文學上的古典主義、浪漫主義和寫實主義〉一文，雖明確指出在藝術方面，寫實主義是「客觀——觀察——的藝術」，但在思想方面，就認為寫實

⁶⁵ 陳思和，〈中國新文學發展中的現實主義〉，《陳思和自選集》（桂林：廣西師範大學出版社，1997），頁 59。

⁶⁶ 這裡的《新青年》派是指陳獨秀、胡適等人。陳獨秀是《新青年》主編，胡適的〈易卜生主義〉則是發表於《新青年》上。

⁶⁷ 鄭振鐸，〈中國新文學大系（1917-1927）：文學論爭集·導言〉，《中國新文學大系（1917-1927）：文學論爭集》（臺北：業強出版社，1990），頁 8。除了鄭振鐸的自道，後來的文論家亦多視文學研究會為提倡寫實主義的大本營，李何林於三〇年代主編的《近二十年中國文藝思潮論》即逕稱「自然主義寫實主義的文學研究會」。見李何林，《近二十年中國文藝思潮論》（上海：上海書店出版社，1945），頁 76。

⁶⁸ 胡馨丹，〈茅盾的「寫實主義」觀〉，《慈濟大學人文社會科學學刊》第七期（2008.6），頁 222。

主義過重客觀、醜惡的描寫，因而不見前途。他認為描寫人生的文學中應當見理想，為讀者指出一條明路。⁶⁹然而，選擇形式而棄絕內容，如何可能？〈文學上的古典主義、浪漫主義和寫實主義〉文中對寫實主義所可能產生之負面效應的疑慮，使茅盾對寫實主義的提倡陷入兩難狀態。不過茅盾在寫實主義的接受、詮解這條矛盾的辯證發展上，於一長時期的兩難搖擺中，我們基本上可以看到一個總的前進方向，就是在「文學進化論」的基礎上，逐漸朝「為人生」、朝俄國文學的「啟示」方向前進。

一九二九年底——經過近十年的搖擺時間——茅盾寫就的《西洋文學通論》一書出版，讓我們認識到茅盾對西方傳來的寫實主義已經嚴重偏離，而這樣的偏離絕對是一種有意的選擇。書中茅盾對起源於法國的寫實主義已有了相當程度的正確理解，然而在這理解的基礎上，卻又對它不甚滿意、頗有微詞。結果茅盾刻意有心的將他認為「過重客觀」、「醜惡描寫」、「不見前途」的十九世紀寫實主義作品全標以「自然主義」一詞，然後筆鋒一轉，將自高爾基（Maksim Gorky, 1868-1936）以降那些具「革命觀念」、「未來希望」、「光明理想」的作品另立一章（第十章），標以「寫實主義」的名號。茅盾的《西洋文學通論》清楚的表明這樣一個觀念：自然主義專從人間尋覓獸性、消極悲觀態度的文風是不足為法的；自然主義以後的「神秘主義」、「象徵主義」、「未來主義」、「表現主義」等「重主觀」的文學，為了矯正自然主義之弊，就連寫實的手法也摒棄了，成為一種「幻術」的藝術，「失卻了社會的意義」；高爾基以後的俄國文學才是具健康心態的「寫實主義」，⁷⁰尤

⁶⁹ 茅盾，〈文學上的古典主義、浪漫主義與寫實主義〉，《茅盾全集·第32卷·外國文論四集》（北京：人民文學出版社，2001），頁200。

⁷⁰ 事實上，蘇聯十月革命之後，許多作家逐漸被蘇聯所描述的未來前景征服了。在造成許多作家狂熱向左轉的思想文化界，茅盾亦為其中一員。如同李今在《三四十年代蘇俄漢譯文學論》一書中引馮雪峰之言加以分析指出，「這個時期一個最突出的特點就是『社會批評分解成為道義控訴、文化反抗以及天啟式幻想的方式』。未來的光芒掩蓋了一切困難和現實的缺點」，整個關注的焦點不是文學性，而是文字「所能傳達的前所未有的蘇聯社會

其是二〇年代以後俄國文壇出現的一批不描寫個人，而是「描寫到『集團』如何創造了『新的人』，又創造了新的社會」，其英雄是「勇敢的有組織的、服從紀律的新英雄」，「透示著未來的確信和光明」的作品，乃是「新寫實主義」，它們不同於以前晦暗病態的自然主義諸作，而「將來的世界文壇多半是要由這個受難過的新面目的寫實主義來發揚光大」。⁷¹

茅盾的寫實主義觀念到《西洋文學通論》出版時已完成了文學功利性選擇的偏離，而關於寫實主義態度上曾產生過的諸種矛盾，到了三〇年代以後完全不復存在。三〇年代茅盾已清楚明確的要求作家在描寫現實時必須指示出「未來的途徑」，對現實問題「給予一個正確解答」，⁷²更加的功利化與政治化，完全是對寫實主義的另一種「新詮」。抱持著這樣的見解，茅盾後來便比較容易與蘇共傳來的社會主義現實主義接軌。由於五四時期文學研究會這一影響廣大的文學社團對「為人生的藝術」的鼓吹，標榜「寫實主義」文學，而茅盾是此社團提倡「寫實主義」的魁首，又主編著社團中最重要的機關刊物《小說月報》，貫穿整個二〇年代，因此茅盾對寫實主義的探索不僅代表茅盾個人，也算是代表了中國這一時期對寫實主義的理解、選擇與偏離。⁷³

主義革命與建設的信息」。見李今，《三四十年代蘇俄漢譯文學論》（北京：人民文學出版社，2006），頁 11、12。在中國寫實主義的發展，因為紅色時期左翼文人的努力，而發展出更接近蘇聯的社會主義現實主義的特性。大量蘇聯時期書寫的理論、作品翻譯逐漸追趕上來，在對日抗戰國共合作國民黨開禁時期，竟達舊俄作家翻譯數量的三倍以上之譜，也達法國作品翻譯數量的兩倍以上。見李今著，《三四十年代蘇俄漢譯文學論》，頁 3-5。五四時期俄羅斯文學熱中受到矚目的托爾斯泰（Count Leo Nikolayevich Tolstoy, 1828-1910）、杜斯妥也夫斯基（Fedore M. Dostoyevsky, 1821-1881）、屠格涅夫、果戈里（Nicolai Vasilevich Gogol, 1809-1852）、契訶夫（Anton Pavlovich Chekhov, 1860-1904）等人，從二〇年代末開始，經過紅色的三〇年代之後，最終讓位給了高爾基等無產階級革命作家。

⁷¹ 茅盾，〈西洋文學通論〉，《茅盾全集·第 29 卷·外國文論一集》（北京：人民文學出版社，2001），頁 374、398-399、402。茅盾後來逐漸左傾，這裡的結論顯然受蘇聯「新寫實主義」文學理論的影響。

⁷² 茅盾，〈我們所必須創造的文藝作品〉，《茅盾文藝雜論集·上冊》（上海：上海文藝出版社，1981），頁 330。

⁷³ 以上關於茅盾對寫實主義的理解歷程，請參見胡馨丹，〈茅盾的「寫實主

從梁啟超、陳獨秀、胡適以至茅盾，對「寫實主義」的提倡都關聯著現實的某種目的性，這種現象凸顯了一個意味深長的問題：何以寫實主義到了中國即背負了改良群治、政治革新、社會改革、指導人生等使命？一些歐洲的寫實主義作家就算揭露社會問題，主要在表達社會的實況，讓讀者更加認識所處的社會，而不是直接為了推動社會進步的某一既定目標而寫作的。像福樓拜、莫泊桑等人就是有名的「為藝術而藝術」的寫實主義作家。而就算是易卜生的社會問題劇，中國人自己對他的認識也是「只開脈案，只說病狀，卻不肯下藥」。⁷⁴反觀中國新文學的提倡者，在引進西方的寫實主義理論與作品時，卻普遍的都具有強烈的使命感。這使人不禁想到中國士大夫「文以載道」傳統的陰魂不散，仍舊統御著新時代的知識份子。儘管如茅盾曾為文力倡「寫實主義」以去傳統「文以載道」文學觀念之毒，⁷⁵但事實上他卻未能翻出其外，只是在寫實主義的煙幕下，以另一種較不易為人察覺的方式呈現出來。這意味著中國新文學的倡導者「從未將西方的觀念當作游離於現實之外的知識來把玩，而是將其當作一項解決嚴峻現實課題的方案」。⁷⁶對於西方的寫實主義者來說，寫實主義最重要的是要在語言中捕獲真實世界，然而在中國，語言的再現性問題比起文學的效用問題卻明顯的受到冷落。

一九三〇年，各路左翼文人會聚一堂，成立了左翼作家聯盟，在隨後的數年裡，這個組織成為中國激進的文學觀念的主要論壇。三〇年代以後，直至對日抗戰爆發以前，關於「寫實主義」的討論主要受當時國際無產階級文學運動及其理論的左右。一九三三年底，蘇聯「社會主義現實主義」口號傳入，一直到抗日戰爭爆發以前，大凡革命作家所寫的關於「寫實主義」的文章，就都與社會主義現實主義有關。⁷⁷「社會主

義」觀〉，頁 221-248。

⁷⁴ 胡適，〈易卜生主義〉，《新青年》第四卷第六期（1918.6），頁 506。

⁷⁵ 茅盾，〈自然主義與中國現代小說〉，《茅盾文藝雜論集·上冊》，頁 83。

⁷⁶ 美·安敏成（Marston Anderson）著，姜濤譯，《現實主義的限制：革命時代的中國小說》（南京：江蘇人民出版社，2001），頁 39。

⁷⁷ 第一位真正比較認真系統的介紹「社會主義現實主義」理論的是周揚，其

義現實主義」的主要理論大體都是由一些對立概念交織而成，其命名本身就預示著它不是一種純粹屬於文學藝術意義上的寫實主義。其特徵或原則大致可分為兩個方面：一方面是藝術性的或美學的；一方面是政治性的。前者由「現實主義」一詞所派生，後者從社會主義這種意識型態對文學的要求而產生。「社會主義現實主義」的非寫實特徵已經在其命名中露出端倪。社會主義本身就是一種富浪漫色彩的人類理想社會的構想，而這種浪漫色彩主要表現為樂觀向前的世界觀和建立新人新事物的目的，其中帶有強烈的主觀性和想像特質。因為與社會主義這個憧憬人類美好將來的意識型態相關連，「社會主義現實主義」把「革命浪漫主義」⁷⁸納為創作方法的組成部分，將「現在」和「將來」結合起來，也就是將現實的鬥爭與勝利的遠景結合起來，而典型人物——尤其是英雄人物——的創造，是達到這一結合的主要方法。⁷⁹可以說，社會主義現

〈關於“社會主義的現實主義與革命的浪漫主義”——“唯物辯證法的創作方法”之否定〉一文，幾乎給後來幾年寫實主義思潮的命運定下了調子，而他後來的〈現實主義試論〉全文在「社會主義現實主義」理論的論述上則更為周詳。

⁷⁸ 這裡「革命的浪漫主義」並不同於西方十九世紀上半葉所盛行的浪漫主義。周揚引用高爾基的觀點，將浪漫主義區分為「消極的浪漫主義」和「積極的浪漫主義」兩種——前者「徒沈潛於自己個人內面的世界，而且引人回到過去」；後者則「努力於強化人的意志，喚起對於現實及其一切壓抑的強烈的反抗心」——而「後一種浪漫主義正是我們目前所需要的」。以這種「積極的浪漫主義」去創造社會主義的革命英雄，乃周揚所謂「革命的浪漫主義」。見周揚，〈現實主義試論〉，《中國新文學大系（1927-1937）：文學理論集一》（上海：上海文藝出版社，1987），頁96。

⁷⁹ 關於「典型」概念的歷史，韋勒克曾為文追溯。概略來說，德國的謝林（Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling, 1775-1854）用它表示神話傳統中具有普遍性的偉大人物；「典型」這一意義後來被引進法國，被浪漫派作家雨果（Victor Hugo, 1802-1885）為文廣泛使用，此外，並發展出「社會典型」的意思。喬治·桑曾說「典型」就是一種值得在生活中模仿的社會楷模。以上見美·韋勒克著，張金言譯，《批評的概念》（杭州：中國美術學院出版社，1999），頁233-234。「典型」這一概念的存在，就已暗含某種社會目的、宣傳意圖或說教傾向，它與後來寫實主義流派發展出來具有個體意義的「人物」實不相同。如果我們將典型論納入寫實主義之中，它將會與寫實主義要求客觀的主張產生衝突。比如韋勒克就將典型論納入寫實主義的理論當中，無怪乎他說寫實主義「已經暗含說教的傾向」，認

實主義的浪漫主義色彩，主要來自「社會主義」這個非文學的因素。從美學的角度來看，寫實主義所要求的「客觀的、真實的、具體的」描寫現實，與革命浪漫主義所崇尚的「主觀的、理想的、幻想的」描寫對未來的嚮往之間，實在充滿了矛盾。強將它們「幸福」的結合起來，遂致使寫實主義的客觀性為作家的主觀意識形態所消融，真實性叫社會主義的理想性所替代，而具體的描寫則被革命英雄不自私的獻身精神與教育廣大人民的「任務」所破壞。⁸⁰

「社會主義現實主義」能與五四「為人生」的「寫實主義」接軌，可以說「社會主義現實主義的人民性原則與『五四』『為人生』現實主義傳統中的『為』找到了契合點」。換句話說，就是為中國傳統載道文學的目的找到了一個現代的定義：首先，用社會主義精神從思想上改造和教育人民，只是「載」的是社會主義的「道」，「為」的是思想改造或教育，而服務的對象「人生」則從廣泛意義上社會的「人」變為集體意義的「人民」；⁸¹其次，是「社會主義現實主義」「突破」了寫實主義呈現的悲觀晦暗甚至污穢病態，給未來帶來「光明」和「希望」。

一九三七年七七事變引爆長達八年的對日抗戰，許多作家直接參加抗日救亡宣傳。由於當時急於救亡圖存昂揚激憤的社會心理，文藝不再被視為少數人和文化人自賞的東西，「為藝術而藝術」之作自無立足之

為「現實主義在理論上的困難，或者說它的矛盾性顯然正在於此」（美·韋勒克著，劉象愚選編，《文學思潮和文學運動的概念》，頁236）。發展到社會主義文學理論下的「典型」理論，筆下的人物更是作家願望的產物，高於實在人物，而且除了人物講典型，故事也講典型，這實在離按照本來面目來描繪整個社會的寫實主義信條甚遠。

⁸⁰ 「社會主義現實主義」本身即存在無法消融、無法解決的內在矛盾，所以「社會主義現實主義」之作往往流於公式化，其根源事實上就出在「黨性原則」上。在文學服務於政治的前提之下，正如韋勒克所說：「『社會主義現實主義』中，這種矛盾是完全公開的：作家應該按社會現在的狀態描寫它，但他又必須按照它應該有或將要有的狀態來描寫它。」見美·韋勒克著，劉象愚選編，《文學思潮和文學運動的概念》，頁236。

⁸¹ 陳順馨，《社會主義現實主義理論在中國的接受與轉換》（合肥：安徽教育出版社，2000），頁403。

處。茅盾在抗戰初期提出「時代的客觀的需要是寫實主義」，⁸²呼籲「我們目前的文藝大路，就是現實主義」，⁸³然而這個「寫實主義」是被改裝換面過了的，它要「有一定的政治立場」，要「包含有理想」，追求「民族的自由解放和民眾的自由解放」。⁸⁴冷靜客觀的寫實主義顯然不被容納。

綜合以上，我們可以說，自寫實主義被介紹進中國，到一九四九年為止，在理論的認識方面經歷了一個個「變形」的歷程，造成這種種變化的因素，不在文學內部，而在文學的效用問題上。社會性、政治性成為強勢的外力，嚴重的影響著中國對寫實主義的認識與接受，就是茅盾之輩對起源於法國的寫實主義比較有清晰認識的人，也因為「文以載道」觀念的作崇及政治勢力的干預導致思想上的轉變，最終有意的背棄寫實主義的主張，在選擇與重釋之中，已遠遠的偏離了西方十九世紀下半葉發展起來的寫實主義。中國對現代文學的追尋，其實有著明顯的務實精神，在務實的面對現實之餘，自然情不自禁的介入現實，期望文學能指導人生，流露出對美好的未來的嚮往。這其實推翻了寫實主義中最明確的「客觀」前提，我們實無法在作為客觀學術術語的流派意義上，指稱中國那偏離而變形後的觀念為「寫實主義」的。一九四九年以後的中國，在中共治下，更是遵循著一九四二年以來毛澤東《在延安文藝座談會上的講話》的權威理論，與三〇年代周揚至蘇聯取經回中國提出的社會主義現實主義理論兩兩互相呼應，直至文革時期，文學為政治服務達到最鼎盛高峰，其遠離寫實主義實不必再論。

⁸² 茅盾，〈浪漫的與寫實的〉，《茅盾文藝雜論集·下冊》（上海：上海文藝出版社，1981），頁 714。

⁸³ 茅盾，〈還是現實主義〉，《茅盾文藝雜論集·下冊》，頁 682。

⁸⁴ 茅盾，〈浪漫的與寫實的〉，頁 713-714。

四、馬森對「擬寫實主義」作品的剖析

基於對西方寫實主義的精確理解，以及對中國接受寫實主義歷程的清醒認知，馬森對一大批中國現代文學中被視為寫實主義的小說和劇作，重新加以審視，提出其「擬寫實主義」的論點。何謂「擬寫實主義」？他在〈中國現代小說與戲劇中的擬寫實主義〉一文中道：

「擬寫實主義」就是在外貌上形似於寫實主義的作品，但在創作方法上全不遵守「寫實主義」所要求於作者的方法與態度，事實上多半出之於浪漫主義的創作方法加上理想主義的思想內容。等而下之者，則是以寫實的美名來掩飾作品中藝術的粗糙和態度的虛偽。⁸⁵

其專書《中國現代戲劇的兩度西潮》中亦說道：

現代話劇發生以來，我國的劇作家一心嚮往西方的寫實主義劇作，也奮力起而仿效，但由於對西方寫實主義的精神不盡瞭然，以及改革社會、拯救國家的心理過於急迫，以致沒有寫出幾本及格的寫實作品，大多數的劇作都不過襲取了寫實主義的外貌，精神上卻是出之於浪漫主義的抒情方式加上理想主義的思想內容。對這樣的劇作，我稱之為「擬寫實主義」或「偽寫實主義」（pseudorealism）的作品。⁸⁶

在馬森的標準下，符合寫實主義的作品少之又少，不符合的則佔絕大多數。在〈中國現代小說與戲劇中的擬寫實主義〉一文中，馬森認為就他個人閱讀的範圍內而論，短篇小說中比較寫實的有魯迅、王魯彥、吳祖緝、茅盾、郁達夫、葉聖陶、老舍、沈從文、張天翼等人的部分作品；長篇小說中「真正達到寫實主義水準的」只有李劫人的《大波》和

⁸⁵ 馬森，〈中國現代小說與戲劇中的擬寫實主義〉，頁 72。

⁸⁶ 馬森，《中國現代戲劇的兩度西潮》，頁 134。

老舍的《駱駝祥子》，「超出於『擬寫實主義』之上的」則舉出巴金的《寒夜》、錢鍾書的《圍城》和蕭紅的《呼蘭河傳》。至於戲劇作品，馬森以為曹禺的《雷雨》「可以歸入寫實主義之中」，⁸⁷然在其後來出版的《中國現代戲劇的兩度西潮》中，即加以否決，此在本文後面將加以論述。

「比較寫實的」當意指接近寫實而又不完全寫實的作品。關於「比較寫實的」短篇小說，除了茅盾的〈春蠶〉以外，馬森並未明指其他作家的作品中何者為是，而對於〈春蠶〉的寫實性也未進行相關闡明。不過馬森在〈中國現代小說與戲劇中的擬寫實主義〉一文發表的兩年後，1997年出版的《燦爛的星空——現當代小說的主潮》中，對幾位作家的作品進行了整體論述，他稱沈從文為「唯美作家」，⁸⁸認為魯迅刻畫人物多用誇張、扭曲的筆法，其手法「並不十分寫實」，⁸⁹而郁達夫「毋寧更接近剖露人生困境的現代主義作者」，⁹⁰這幾位作家看似與寫實有距離了。到底這些作家的哪些作品在兩年前被他視為「比較寫實的」，則未嘗見隻字片語。

「比較寫實的」意思容易理解，然所謂「超出於『擬寫實主義』之上的」是什麼意思呢？按馬森在同文中的說明，《寒夜》雖格局小、人物簡單，「卻是一部細膩而真切的作品，遠超過他那些膾炙人口的《家》、《春》、《秋》之上」；《圍城》「雖出之於譏諷的文筆，卻有相當高的寫實性」；《呼蘭河傳》「以寫實主義的標準來衡量，也遠遠超過魯迅及史諾（Edger Snow）所欣賞的蕭軍的《八月的鄉村》之上」。⁹¹審

⁸⁷ 以上對眾小說作家諸作品的論述，見馬森，〈中國現代小說與戲劇中的擬寫實主義〉，頁 72、84-85、80。

⁸⁸ 馬森，〈小說中的田園風光——唯美作家沈從文〉，《燦爛的星空——現當代小說的主潮》（臺北：聯合文學出版社有限公司，1997），頁 71。

⁸⁹ 馬森，〈中國現代小說的啟蒙——魯迅的小說〉，《燦爛的星空——現當代小說的主潮》，頁 48。

⁹⁰ 馬森，〈從寫實主義到現代主義——郁達夫的內視與自制〉，《燦爛的星空——現當代小說的主潮》，頁 62。

⁹¹ 馬森，〈中國現代小說與戲劇中的擬寫實主義〉，頁 84-85。

其文意，「超出於『擬寫實主義』之上的」作品，當指雖不全然符合他所認識的寫實主義的信條，然較之於「擬寫實主義」則寫實得多的作品，這顯然與「比較寫實的」意思相近。同文中，關於這些作品之所以為「超出於『擬寫實主義』之上的」理由並未加以闡明，在馬森其它的文章中筆者亦找不到相關的討論。不過關於「真正達到寫實主義水準的」《大波》和《駱駝祥子》，於另文中則有進一步說明。

馬森曾為文指出李劫人「善用方言以增進人物的可信性與生動性」，在這樣的語言前提下，寫一九一一年四川省臨時獨立歷史事件的《大波》，是一本根據歷史史實寫成的小說，作者不跳脫歷史史實，既「對歷史社會有細膩的觀察」，又「不為任何主義、任何思想服務」，盡量作客觀書寫，「不為意識形態所繫」。⁹²論及《駱駝祥子》的成功，馬森認為「乃在於書中人物及社會環境的寫實刻畫」，老舍以北京口語寫作，書中塑造的北京人力車夫祥子，「他的生理的與心理的活動與他客觀的物質環境若合符節」，老舍沒有以觀念來統領現實，沒有摻入與真實相違的自我願望，祥子的悲劇命運是他所處的那種社會中的自然發展。⁹³根據這樣的文字，可見馬森所謂「真正達到寫實主義水準的」《大波》、《駱駝祥子》，是指它們達到「寫實主義作家的三個信條」，意即具客觀的態度、人物來自現實生活，而且人物及細節的描寫具真實感。

馬森關於擬寫實主義的書寫中，相對於前面蜻蜓點水式點名提到的作品而言，曾以較長的篇幅論述了茅盾的長篇小說《子夜》，以及曹禺的《雷雨》、《日出》、《北京人》和夏衍的《上海屋檐下》等戲劇作品。由於論文篇幅的限制，以下僅就茅盾的《子夜》及曹禺的幾部劇作，

⁹² 馬森，〈中國的大河小說——李劫人的三部曲〉，《燦爛的星空——現當代小說的主潮》，頁129、131。

⁹³ 馬森，〈幽默與寫實——老舍的小說〉，《燦爛的星空——現當代小說的主潮》，頁100、104。

緊扣馬森的見解加以進一步的析論，以較清楚的釐清這幾部被彼岸學者譽為寫實之作之所以為「擬」的原因。

（一）茅盾《子夜》

被點名批評的茅盾的《子夜》，這部在大陸現代文學史上長期被視為寫實主義佳作的長篇小說，是馬森視為比較成熟、有討論必要的作品。茅盾在《子夜》中，以其上窮碧落下黃泉的精神所蒐集來的有關資料，對中國的政治經濟形勢詳加報導，至令其產生一個形似於寫實主義的外貌。然而馬森指出，「茅盾既想從社會經濟的立場來寫小說，卻並沒有社會學或人類學的知識，也沒有經濟學的理论基礎或從事經濟運作的實際經驗，他對這方面的常識充其量只達到一個新聞記者的程度，因此他所依仗的只是一個外行人所蒐集到的表象的零碎資料，全不能由此看出當日中國社會與經濟發展的內在原因及脈絡」。⁹⁴夏志清認為，由於茅盾無能運用有創造性的想像力組合所蒐集來的資料，致使一切為了寫小說所蒐集來的資料，成為無用的、死的材料，「這種種每每反而使得讀者不耐和厭煩」。⁹⁵茅盾的努力雖是失敗的，但是他這「失敗的努力」，畢竟創造了一個看似寫實的外觀。而恐怕就是因為茅盾在外觀形似上的用力，致使夏志清在批評茅盾材料運用上「不具創造性的想像力」的同時，又有「《子夜》太偏重於自然主義的法則」之論。⁹⁶

整體說來，《子夜》實在稱不上是自然主義或者說寫實主義的著作，它既違反左拉〈實驗小說論〉所提出的實驗方法，也未曾遵守寫實主義「作者隱蔽」的主張。馬森同意夏志清的看法，指出活動在《子夜》詳加描繪的政經史實中的，是一群「扭曲誇大到漫畫的地步」的人物，⁹⁷拿夏志清的話來說，《子夜》寫的是「注定了要受馬克思主義者詆毀的那

⁹⁴ 馬森，〈中國現代小說與戲劇中的擬寫實主義〉，頁 75。

⁹⁵ 夏志清，《中國現代小說史》（臺北：傳記文學出版社，1979），頁 176。

⁹⁶ 同前註，頁 181。在夏志清的著作中，並未講明這裡他所謂的「自然主義的法則」的內涵，也未說明其與寫實主義的關係。

⁹⁷ 馬森，〈中國現代小說與戲劇中的擬寫實主義〉，頁 76。

種醜化人物」，矛盾「僅是按照馬克思主義的觀點給上海畫張社會百態圖而已」，作者安排書中主要人物如吳荪甫最後的一敗塗地，主因他「從未留意過馬克思主義的啟示」。⁹⁸此正是馬森所認為的「註定《子夜》失敗的致命傷」：「偽冒寫實之名而實際上服膺一種特定的觀點與思想的虛偽態度」。⁹⁹綜觀矛盾在二、三〇年代的文論，他對西方的寫實主義並非毫無認識，但是由於走上左傾路線，致使其《子夜》從左翼的政經觀點出發，背離了寫實主義中立、無我的客觀精神。

我們如能注意到矛盾的做法與福樓拜之間的對比，即能更清楚的說明「擬寫實主義」與「寫實主義」之間的區別，及「擬寫實主義」作品之所以稱為「擬」的意義。福樓拜的寫實主義作品乃不偏不倚、就事論事、隱藏作者個性的最佳代表。奧爾巴哈在《模擬——西洋文學中現實的呈現》書中，曾引福樓拜《包法利夫人》第一卷第九章一段包法利夫人與其夫一起吃飯的描寫，¹⁰⁰說明福樓拜創作所堅持的態度——「客觀的嚴肅」（objective seriousness）¹⁰¹：

我們聽到作者（按：指福樓拜）說話；但是他未表示其看法，亦未發表評論。他的角色僅限於選擇情節並將之轉變成文字；他深信每個情節如能得到純粹和完全的表達，即能對自身和牽涉於其中的人物做甚佳和完全的闡釋，其效果有高於附屬於期間之任何意見和評判所能達到者。這個信念——亦即對於負責、坦承和仔細使用文字之真的極深信念——便是福祿貝爾（按：即福樓拜）的藝術表現的基礎。¹⁰²

⁹⁸ 夏志清，《中國現代小說史》，頁 181、178。

⁹⁹ 馬森，〈中國現代小說與戲劇中的擬寫實主義〉，頁 76。

¹⁰⁰ 這一段引文及奧爾巴哈據其所引發的述評，見德·奧爾巴哈著，張平男譯，《模擬——西洋文學中現實的呈現》（臺北：幼獅文化公司，1980），頁 621-632。

¹⁰¹ 同前註，頁 630。

¹⁰² 德·奧爾巴哈著，張平男譯，《模擬——西洋文學中現實的呈現》，頁 625。

在福樓拜的作品中，從未透露他對人或事的看法，其筆下人物所說的話，從來就不是作者所發表的意見，而作者也從來不令讀者以為他想要讀者與書中人物的意見一致。這種態度的目的，乃在作品中的人物進入一個人生的激情與困境的處境中時，作家本人卻不激動，或至少不表露出自己的激動。福樓拜希望以這種態度，迫使文字表達他觀察得到的題材的真面目。而這種面目之真所達致的效果，福樓拜認為要更高於作者介入所可能提供與讀者的。

福樓拜通過客觀嚴肅的語言風格讓事物自己說話。從福樓拜的作品中，我們理解到他深信對人物和環境的闡釋就包含在人物和環境自身的描述之中，語言的精確表達自身即是一種觀察事物的絕對方式。福樓拜的真實信念建立於一種語言的真實觀，即充分相信語言可被負責、可靠、細緻的運用，語言的表達本身能夠表現事件的真實性。這是寫實主義之所以能寫客觀之實所依據的根本信念。¹⁰³茅盾的《子夜》與之相較，顯然就缺乏這種「語言的真實觀」的基礎，或者明白的說，茅盾創作時根本沒有將他的眼光聚焦在「語言的真實再現」此一認知之上。隨其觀察所得，茅盾站在特定的立場投之以愛憎，使《子夜》這部號稱剖析資本主義面貌的「寫實」小說，失去了福樓拜「客觀的嚴肅」態度下那種「精確語言」的依傍，因此無能寫客觀之實，完成的文字是主觀扭曲後的投影，這部小說遂成為作者個人好惡的犧牲品。

¹⁰³ 關於寫實主義認為精確的語言能夠再現實存世界的信念，在結構主義及其之後已遭到質疑。結構主義受索緒爾（Ferdinand de Saussure, 1857-1913）語言學的影響，認為文學作品是一個自成天地的結構，語言建構起來表示的僅僅是其自身，語言是連貫的並擁有使用價值，但是並不與現實相對應。結構主義之後，再也不可能把現實簡單的看做「在那裡」的某事物或一個固定的事物秩序，而語言僅僅是在反映它了。今日我們已不再簡單的認同早期寫實主義那種「語言的真實觀」的素樸觀點。但這是寫實主義之後，對「語言再現」觀念的超越認知，而非「擬寫實主義」者在從事寫實作品的創造中，有意或無意對「語言的真實觀」的扭曲。

(二) 曹禺《雷雨》、《日出》、《北京人》

曹禺被譽為「三十年代中期出現在中國劇壇上的一位繼往開來赫然眩目的劇作家」，¹⁰⁴而根據大陸方面研究曹禺的權威學者田本相的說法，「曹禺是作為一位傑出的現實主義劇作家，出現在中國現代文學史和中國現代戲劇史上的」。¹⁰⁵馬森最初論及《雷雨》時，認為《雷雨》的創作態度是比較客觀寫實的，基於「曹禺在《雷雨》中沒有自己站出來橫加干預人物的關係和劇情的發展」，是以將之歸入寫實作品之中。¹⁰⁶但是幾年後他有了修正，指出《雷雨》情節的安排太過依賴巧合，而在結構上更接近法國早期的「佳構劇」，因而「遠離了寫實劇所追求的自然」。¹⁰⁷馬森這個修正是有道理的。曹禺乃舊式家庭出身，對那環境的人情有深刻的瞭解，創作《雷雨》時，對劇中人物自然的懷有深刻悲憫之情，而不施以主觀的批判，這恐怕是《雷雨》裡的人物之所以被認為「真實」的主要原因。然而作者對其筆下人物採取同情、不批判的態度所達至的這一點真實效果，並不能做為評判此劇為寫實主義劇作的依據，《雷雨》中人物「矛盾」和性格「極端」的基調仍然是太過戲劇性了。此外，《雷雨》劇情纏繞糾葛、迭宕起伏，為緊緊抓住觀眾的心，戲劇手法集中緊湊，全劇集「巧合」、「懸念」、「衝突」、「發現」、「突轉」等編劇技巧於一身，從劇情和結構上講實在是非常不寫實。

事實上，曹禺在寫作《雷雨》之初，恐怕就未曾自覺的將之視為寫實戲劇來進行創作，他曾很清楚的表明他創作的《雷雨》是「一首詩，一首敘事詩」，而非一齣「社會問題劇」。首先，在這部劇作當中，他應用了個人的幻想，其中有諸多戲劇巧合、希臘悲劇的命運觀；其次，

¹⁰⁴ 田本相、焦尚志，《中國話劇史研究概述》（天津：天津古籍出版社，1993），頁 195。

¹⁰⁵ 田本相，〈論曹禺的現實主義〉，《曹禺戲劇研究論文集》（北京：中國戲劇出版社，1997），頁 58。

¹⁰⁶ 馬森，〈中國現代小說與戲劇中的擬寫實主義〉，頁 79-80。

¹⁰⁷ 馬森，《中國現代戲劇的兩度西潮》，頁 128。

為了讓觀眾接受他失真的幻想，並使觀眾看戲時不要受到過度的刺激，他用《序幕》和《尾聲》，把一件錯綜複雜、充滿「狂肆的幻想」的罪惡，追溯到時間上非常遼遠的時候，以使「實際的觀眾」將《雷雨》「當一個故事看」，而接受這樣離奇而且殘酷的故事。¹⁰⁸顯然的，曹禺之所以稱《雷雨》為一首「詩」，是因為他認為《雷雨》的情節及其所傳達出來的觀念並不完全真實客觀，其中充滿了作者個人的「幻想」。其所謂「詩」，意味著超越現實之外的想像之意。

《雷雨》劇情的一縱一放，意在製造懸宕緊張的氣氛，以吸引觀眾的注意力，或可說作者意不在寫實。但是過了兩年，待曹禺創作《日出》之時，卻感覺到這種戲劇路線的缺陷，這次他想學習俄國寫實主義大師契訶夫的《三姊妹》，以「平鋪直敘」的手法，來創作一部新的作品。曹禺這裡對契訶夫《三姊妹》的體會，主要是在戲劇結構上面，可分兩個方面來講：一在劇情方面，契訶夫不追求「張牙舞爪的穿插」，不講究「驚心動魄的場面」；二在人物方面，契訶夫的人物不是「張牙舞爪」和「驚心動魄」情節下的「戲劇性」產物，而是「有靈魂的活人」。¹⁰⁹基於這樣的認識，曹禺《日出》一劇，決定一改《雷雨》的手法，而採用他所謂「橫斷面的描寫」。¹¹⁰以結構而論，《日出》採片段穿插的方式，將多線的情節散放在四幕戲中，隨各色人物的出沒而發生。此劇確如作者所言，沒有中心意義的角色和動作。然而，以這樣的結構手法造就的《日出》，在人物塑造及主題展現上又是怎樣的一種形貌？

就人物塑造而言，馬森說《日出》中的人物「都似乎機械地代表了作者某些批判的意圖」，「透露出作者當時已有意無意地接受了馬克斯階級對立的政治觀念」，以及因此階級意識而來的一種「三反」意識形

¹⁰⁸ 曹禺，〈《雷雨》的寫作〉，《曹禺全集·第五卷》（河北：花山文藝出版社，1996），頁9-10。

¹⁰⁹ 曹禺，〈《日出》跋〉，《曹禺全集·第一卷》（河北：花山文藝出版社，1996），頁387。

¹¹⁰ 同前註，頁388。

態。¹¹¹《日出》中一切被迫害者都有著善良和可同情的性格，相對的，劇中擁有財富和權勢的人物，都被曹禺用嘲諷的筆描寫成可恨可鄙的滑稽形象，馬森謂其達成的不是寫實的效果，而是一種「哈哈鏡式的喜劇成就」。¹¹²至於主題的展現上，「人之道，損不足以奉有餘」是曹禺在《日出》一劇裡面所欲表達的主題，¹¹³是作者創作《日出》之時早已主觀秉持的概念，全劇情節、人物的設計，全在為這一觀念服務。在《日出》裡面，作者正面的以其激情和觀念操縱人物：被壓迫的「好人」下場不幸，旨在傳達「損不足以奉有餘」的主題；有財有勢的「惡人」遭遇毀滅，意在對罪惡施予懲罰。至於不能說是善、也不能說是惡的陳白露之死，則在表明：如果不走出黑暗，迎向光明的太陽，終將被黑暗吞噬。這真是充滿了教化意味。曹禺自道他要將日出前黑暗的一切完全埋葬，然後「日出」了，「又看見一片新天新地」。¹¹⁴

《日出》預示了一個光明的未來，曹禺以窗外一群高唱著夯歌的打夯工人作為新世界光明和生機的象徵。顯然的，光明在窗外，在這群迎著太陽勤懇工作的勞動者身上。曹禺在〈跋〉中稱這些窗外砸夯的小工為「我們的主角」，¹¹⁵雖然他們從未出現在舞台上，然而劇名《日出》是為他們而設的。將世界簡單二分為黑暗與光明，並在結尾以砸夯小工作為光明世界的象徵，呈現了作者過於簡單的理想性思維。馬森在〈哈哈鏡中的映象〉一文裡面，評論《日出》一劇的寫實性時曾說：「寫實

¹¹¹ 所謂「三反」，即「反封建」、「反帝國主義」和「反買辦資產階級」。見馬森，《中國現代戲劇的兩度西潮》，頁129。

¹¹² 馬森，〈哈哈鏡中的映象——三十年代中國話劇的擬寫實與不寫實——以曹禺的《日出》為例〉，《中國現代文學國際研討會論文集》（臺北：中央研究院中國文哲研究所，1995），頁279-281。

¹¹³ 曹禺，〈《日出》跋〉，頁388。曹禺在《日出》劇本前面引了一段老子《道德經》的原文：「天之道其猶張弓與？高者抑之，下者舉之，有餘者損之，不足者補之。天之道損有餘而補不足，人之道則不然——損不足以奉有餘。」曹禺在這劇中試圖展現的是一幅「損不足以奉有餘」的社會畫卷。

¹¹⁴ 出自《日出》劇本前面出自聖經的一段引文。見曹禺著，《日出》，《曹禺全集·第一卷》，頁195。

¹¹⁵ 曹禺，〈《日出》跋〉，頁386。

主義的作品並非全無主題，而是主題必須蘊含在『人生橫斷面』之中，是後來的，是由讀者或觀眾自己體會出來的一番道理。」然而《日出》的作者依一個先入為主的觀念來圖解社會，自然無法達到讓事件「自行呈露」的目的。¹¹⁶曹禺據以寫作《日出》的所謂「橫斷面的描寫」，並不是寫實主義對人生客觀的下刀橫切，而是以恍若寫實主義那種描寫「片段人生」的結構方式，來表現他個人對他所痛恨的巧取豪奪的社會的嚴厲譴責。我們可以說，契訶夫《三姊妹》中由平淡以見深邃艱深的寫實主義藝術，曹禺因個人主觀意識的強力介入而沒有能成功達至。

對日抗戰時期，曹禺寫了一齣「與抗戰無關」的戲劇《北京人》。在《雷雨》發表後，經過多年，曹禺終於又回到他所熟習的人物，寫北京一個正在走向衰敗的中國舊式士大夫家庭。馬森曾說：「《北京人》的人物和氣氛是最接近契訶夫劇作的作品。」¹¹⁷比起《日出》，《北京人》在結構上運用契訶夫戲劇的原則是比較成功的，對劇中人物的塑造以及舊社會的描繪，也獲得了相當的成就。但是這個劇本在現實描繪上的成功，只表現在曾家這一條線上面，而且也並不全然，愨方這個人物就因為肩負著「寓意價值」——劉紹銘稱之為西方文學史上「基督教美德的綜合象徵」¹¹⁸——而顯得過於理想性。此外，袁氏父女和北京人這一條線完全來自於曹禺個人虛幻的想像世界，其誇張突兀實在是令人覺得匪夷所思。尤其他用一個體型和面相類似北京猿人的人物，來扛負「人類日後無窮的希望」的象徵，並且作為「引路人」，在全劇最後帶領瑞貞與愨方衝出曾家那窒人的牢籠，走向光明的可能未來，在象徵的使用上可以說未免過於明顯了，馬森明指其「失去了隱喻的意涵，而且破壞了寫實的氣氛」。¹¹⁹

¹¹⁶ 馬森，〈哈哈鏡中的映象——三十年代中國話劇的擬寫實與不寫實——以曹禺的《日出》為例〉，頁 275。

¹¹⁷ 馬森，《中國現代戲劇的兩度西潮》，頁 132。

¹¹⁸ 劉紹銘，〈廢人行：論曹禺的《北京人》和柴霍甫的《依凡諾夫》〉，《小說與戲劇》（臺北：洪範書店有限公司，1980），頁 207。

¹¹⁹ 馬森，《中國現代戲劇的兩度西潮》，頁 133。

《北京人》劇中最為人詬病的就是象徵符號使用過當的問題。除了採用一個貌似猿人的「機械工匠」做為原始「北京人」的象徵實在太過顯露以外，曹禺還不斷的利用其他諸多象徵符號來強勢侵入讀者和觀眾的覺受領域，馬森對此評論道：「在《北京人》中出現的象徵符號過於頻繁，例如代表死亡的棺材、代表自由的鴿子、代表不能掙脫家累的風箏、代表破落的耗子等等，無不在作者有意的安排下，企圖強加於觀眾一種象徵式的啟發。」¹²⁰就說單單「耗子」一詞，據筆者初步估計，劇中就出現十七次之多。「鴿子」更是多次出現，曹禺還特別透過下面的台詞來「講明」鴿子的象徵意義：

曾文清 愴方！

愴方 （不覺又痛苦地望著籠裡的鴿子）

曾文清 （沒有話說，淒涼地）這，這只鴿子還在家裡。

愴方 （點頭，沈痛地）嗯，因為它已經不會飛了！¹²¹

這些過度的象徵使人感到匠心太重，和「北京人」一樣破壞了寫實的氣氛。契訶夫的《海鷗》、《櫻桃園》劇名雖然也具有象徵意涵，但是在表現上相當自然。比起契訶夫，曹禺的藝術手法確實拙劣許多，叫人覺得他心目中的觀眾也實在太過「普通」，彷彿不這麼意象鮮明，觀眾就無法清楚明白。

《雷雨》、《日出》、《北京人》確實不是寫實主義的劇本。曹禺創作時，真是充滿「狂肆的幻想」，《雷雨》中不可思議的情節，《北京人》裡面誇張不實的袁博士父女和「北京人」，就是其「幻想」下的產物。曹禺還往往因主觀情感介入太深，無法保持不干預的態度，而且又太過重視觀眾通俗的審美趣味，因此不是在劇情的的迭宕起伏上下功夫（比如《雷雨》），就是做起審判官（比如《日出》、《北京人》）。¹²²

¹²⁰ 馬森，《中國現代戲劇的兩度西潮》，頁133。

¹²¹ 曹禺，《北京人》，《曹禺全集·第二卷》（河北：花山文藝出版社，1996），頁526。

¹²² 《日出》一劇充滿教化意味的結局上面已做討論。至於《北京人》，曹禺曾說：「我說《北京人》是喜劇，因為劇中人物該死的都死了，不該死的

《雷雨》之後，曹禺雖曾以契訶夫戲劇做為仿效的對象，但是他顯然忽略了契訶夫劇作最重要的「客觀態度」，《日出》和《北京人》兩劇因此帶上不真實的光明結局。作者在劇中所描寫的樂觀和光明，只是他主觀的希冀，不是人生的真實。

根據以上的分析，我們可以說，無論是矛盾的《子夜》或是曹禺的劇作，都不是寫實主義的作品。自清末民初西方的文學東傳以來，寫實主義是中國現代文學發展最大的影響源。然而，這卻並不表示在此影響下發展起來的中國現代文學就是寫實主義的文學。寫實主義理論傳入中國後經歷了「變形」的歷程，這種「變形」必然影響到中國文學對西方寫實主義文學的認識。由於創作者主體意識的強烈介入，西方的寫實主義文學進入中國後遂被自覺或不自覺的加以改造。創作者是從生活中取材，然而擷取的生活圖景卻缺乏作家「如實的觀察」以及「精確的記敘」；而在當時內憂外患的時局中，無法抱持福樓拜所謂「既不該有信仰，也不該有祖國甚或社會信念」的寫實主義信念，時不時的披露作者個人的立場及褒貶，甚至直接作理念的宣揚，既不「中立」，更談不上「無我」。這些作品側重從人生的、社會的、政治的角度去理解生活、去確立文學的使命，要求文學成為變革人生、改造社會、宣揚政治的藝術工具，雖然在外貌上形似「寫實」，恰恰是偏離了寫實主義真正的內涵與精神。因而，稱之以「寫實主義」是不甚恰當的，馬森以「擬寫實主義」或「偽寫實主義」一詞來統稱之。

繼續活下去，並找到了出路，這難道不是喜劇嗎？」見曹禺著，〈和劇作家們談讀書和寫作〉，《曹禺全集·第五卷》，頁 383。可見曹禺《北京人》一劇也頗有「審判」的意味。

五、「寫實主義」與「現實主義」

以上析論，目的在闡明馬森指謂中國那些「襲取了寫實主義的外貌，精神上卻是出之於浪漫主義的抒情方式加上理想主義的思想內容」的文學作品之所以為「擬」的根由。中國文學進程中，曾傾倒於寫實主義是事實，對西方寫實主義的理解產生偏離是事實，創作上產生一大批不能服膺寫實主義信條的作品亦是事實，彼岸學者對所謂「現實主義的傳統」實應重新商榷。或者我們可以從兩個方面來看待這個問題。一方面，五四前後及五四以降，受歐西寫實主義影響而創作的作品，以馬森寫實主義三信條來加以衡量討論，符合寫實主義之作實少之又少。另一方面，一九二〇年代末受馬克斯文藝理論影響，特別是進入三〇年代以後受蘇聯社會主義文藝理論及創作影響，而更接近蘇聯社會主義現實主義傳統的一批作品，已遠離馬森所謂的寫實主義三信條，則不當再冠之以寫實主義一詞。不過，這當然也無法截然劃分，因為當時除了絕對政治掛帥的少數知識份子及文青以外，大部分創作者所汲取的養分是多方面的，而諸如茅盾、曹禺等長期以來浸淫於外國文學創作或文論影響的作家，儘管過程中逐漸左傾，仍明顯可見歐西寫實主義之影響。

寫實主義一開始發生於法國，主要的理論建設也產生於法國，法國寫實主義外傳後，歐美其他各國在理論方面並無多大的建樹。¹²³而發生

¹²³ 英國作家自始至終，忠於本國的寫實主義傳統，這一傳統充滿菲爾丁謂之「滑稽」的幽默色彩，對於法國批判的、嚴肅的寫實主義理論和作品頗具敵意，只有蕭伯納從事艱苦的奮戰，然而不久蕭氏即揚棄了寫實主義的作風；美國寫實主義文學並未形成一種嚴格意義所指的運動，它沒有正式團體的成立，沒有共同的目標，也沒有發表宣言；德國在十九世紀八〇年代末至整個九〇年代，寫實主義文論及創作至為蓬勃，主要以「自然主義」為名，據 Lilian R. Furst 和 Peter N. Skrine 在 *Naturalism* 一書中的說法，其理論不斷調整變更，致令研究者眼花撩亂，無所適從，其作品則繼承「狂飆運動」的精神，充滿愛國熱誠，與法國寫實主義者所要求的冷靜客觀很不一致。德國寫實主義文論中比較值得一提的是霍爾茲（Arno Holz）的理

在蘇聯的社會主義現實主義並非延續法國寫實主義流派以進行發展的理論，它與法國寫實主義三信條完全背道而馳。¹²⁴研究者必須認清，社會主義現實主義的發展語境，已完全不同於西方寫實主義發展及流播的語境。將一批受中國左翼文論影響，而與寫實主義流派內涵相去甚遠的作品，冠以寫實主義之名，實乃張冠李戴，明顯錯位。論者或謂寫實主義並非鐵板一塊，從理論旅行、文化翻譯的角度，在中國發展起來的「現實主義」，於當時社會政治混亂的狀況下，因為知識份子真誠的、急迫的自我啟蒙，受蘇聯文論及創作介入影響，已有其特殊的內涵，並不同於十九世紀下半葉在法國發展起來的寫實主義流派，不當以中西對立觀點拿西方的流派理論來論述中國的「現實主義」問題。然而這裡要強調的是，我們對中國作家在當時的文化、社會、政治語境中所做的歷史選擇儘管能夠進行同情的瞭解，但是作為一個流派術語，寫實主義自有屬於它的規範、標準或慣例，¹²⁵不符合標準的，大可以不要用此流派術語去稱呼它。

論與創作。霍氏將其理論簡化為一個公式：「藝術=自然-X」，「X」代表藝術家模仿自然時不屬於自然的人為因素，或可說是在技巧上的任何缺失。在這個公式中，藝術成了自然的原封不動的翻版。霍氏斷然不允許想像力在文學創作上扮演任何角色，主張藝術盡可能精確地仿製人類在其環境中的行為，提出了「分秒不漏的描寫」和「照相錄音手法」之類的表現方法，認為依此理想創造出來的才是徹頭徹尾的寫實作品。根據他的理論，小說的語言要用方言來表達（以方言或地方土話寫作確實更為真實，但是這樣的作品將遭遇流佈上的困境。相關問題探討參見馬森《中國現代戲劇的兩度西潮》，頁 181-189），對白必須精密細緻的紀錄人物說話過程中的每一細節，諸如支吾、重複、咳嗽、清喉嚨或停下來吐一口煙等。這種毫不遺漏的紀錄，稱為「每秒體」。見 Lilian R. Furst and Peter N. Skrine. *Naturalism*. London: Methuen, 1971. pp.39-40，以及李思孝，《從古典主義到現代主義——歐洲近代文藝思潮論》，頁 272-273。此種荒謬絕倫的模擬，作為一種藝術形式並不足觀，不過霍氏對語言仿真的重視，卻影響了後來霍普特曼（Gerhart Hauptmann, 1862-1946）的戲劇創作。

¹²⁴ 見本文「二、馬森對中國「接受」寫實主義的認識」中對社會主義現實主義的相關闡述。

¹²⁵ 陸貴山引韋勒克在《文學思潮和文學運動的概念》書中提出「文學規範體系」的概念，將「文學思潮」定義為：「特定歷史時期，受某種文學規範體系所支配的作家之群體性思想趨向。」見陸貴山，《中國當代文藝思潮》

瞿秋白〈馬克斯、恩格斯和文學上的現實主義〉一文，據稱是中國現代文學理論界第一次系統的介紹、論述馬克思、恩格斯關於「現實主義」文學理論的經典之作。在原作篇首，作者特地加了一條註釋：「現實主義realism中國向來一般的譯做『寫實主義』。」¹²⁶這一註解規範了「寫實主義」與「現實主義」兩個譯詞之間內涵的一致性與延續性。大陸學者張大明據其所掌握的資料指出，realism一直譯為「寫實主義」，譯作「現實主義」最早僅在胡愈之一九二一年所寫的〈近代法國文學概觀〉一文中出現過一次，其後十餘年的文章中俱不見「現實主義」的蹤影。至一九三三年周揚發表〈文學的真實性〉，文中說「一切偉大的思想家都是這種現實主義文學的愛好者」，才又出現「現實主義」一詞，文壇才普遍採用「現實主義」的譯法。¹²⁷而筆者認為一九三三年底由蘇聯傳來譯作「社會主義現實主義」口號的傳播，才是文壇逐漸出現「現實主義」用法的主因，而且此後文壇並未很快的「普遍採用」「現實主義」一詞，仍有許多文章採「寫實主義」的譯法。而依王琢的說法，三〇年代「現實主義」一詞出現後，「至1942年毛澤東的『文藝講話』，『現實主義』漸漸取代了『寫實主義』，成為西語realism的唯一對譯詞」。¹²⁸

然而為什麼要做這種改譯呢？考察一九三三年，周揚採用「現實主義」一詞，似乎就有嘗試與西方「寫實主義」一詞區分開來的意思。根據瞿秋白的說法，「寫實」這個詞容易使人「望文生義」的以為，「這彷彿只要把現實的事情寫下來，或者『純粹客觀地』分析事實的原因結

（北京：中國人民大學出版社，2002），頁20。徐志平、黃錦珠《文學概論》書中同意此說，引以作為「文學思潮」的定義。見徐志平、黃錦珠，《文學概論》（臺北：洪葉文化事業有限公司，2011），頁151-152。

¹²⁶ 瞿秋白，〈馬克斯、恩格斯和文學上的現實主義〉，《中國新文學大系（1927-1939）第一集：文學理論集一》，頁3。此文作者標為靜華，乃瞿秋白筆名。

¹²⁷ 張大明，《中國現代文學思潮史·上冊》，頁154。

¹²⁸ 王琢，〈中國文學的現實主義情結——中日近現代文學主潮比較〉，《中日比較文學研究資料匯編》（杭州：中國美術學院出版社，2002），頁229。

果，——就夠了」，¹²⁹言下之意是「現實主義」一詞包含了與「純粹客觀」不同的內涵。證諸「現實主義」一詞往後在中國的發展，它確實包含了跟「寫實主義」的客觀精神和創作方法相矛盾的諸多「特點」，諸如「與革命的浪漫主義相結合」、「無產階級的世界觀」、「塑造典型環境中的典型人物」等等。

既然大陸學者所指稱的「現實主義」已不同於原來「寫實主義」的內涵，或許我們應該呼喚第三種可能的出現，即重新的定義「現實主義」一詞，將它與「寫實主義」(realism)嚴格區分開來，不要再混淆使用，讓「現實主義」撈過界去作為十九世紀西方realism一詞的中文譯文。然而，這又衍生出一個難以處理的狀況，那就是如何將「現實主義」一詞西譯的問題。它既不是neorealism，稱之為pseudorealism又似乎「冒瀆」了它，何況「寫實主義」之「偽」者，不只中國式的「現實主義」一端，讓「現實主義」獨霸pseudorealism的翻譯權，當然是不當的作法。或者大陸學界應當採用一個與realism完全無關的字，甚或創造一個新字來指稱「現實主義」，然而這又似乎是一個不可思議的辦法。上說似為戲論，事實上是本論文處理到最後，面對大陸學界所提出的一個嚴肅論題。這是一個高難度的論題，但是如果大陸學界不願接受「擬寫實主義」一詞的稱謂，堅持那些不符合寫實主義信條的作品為「現實主義」，是在中國才能產生、獨具中國特色的奇花異卉，那麼這就是彼岸相關學者不得不面對的艱難課題。

「寫實主義」有它的客觀標準，不符其標準的，再怎麼像真，都只能稱為擬作。然本文意在為中國現代文學寫實與否的問題作一判析，並不在標舉「寫實主義」為創作上所能服膺的唯一方法，或說是最好、最完善的一種方法。尤其今日重新審視十九世紀的寫實主義，其「客觀忠實再現」的觀念早已遭到質疑與破壞。針對戲劇的舞台演出，早在一九二一年《六個尋找作者的劇中人》首演之初，義大利劇作家皮藍德婁就

¹²⁹ 瞿秋白，〈高爾基論文選集·寫在前面〉，《海上述林·上卷》（成都：四川人民出版社，1983），頁244。

以此劇質疑寫實主義戲劇究竟能否真正存活於舞台之上，他的質疑不啻為對寫實主義舞台的一記重擊。而敏於意識形態背景的批評也已經破壞了寫實主義所謂「客觀性」的奢望，所有的作品都向我們展示出它是作者意識形態的產物，其差別只在自覺或不自覺。馬森曾經說，寫實主義在經過其後諸文學流派及批評理論的洗禮後，「我們可能會覺得作家根本不可能有所謂絕對的客觀，寫實作品中所精心營造的『人生橫斷面』，仍不過是一種『假象』（illusion）」。¹³⁰不過話雖如此，馬森又進一步說明，今日這種省思後的觀點，與以自知的政治觀點、思想傾向，或者主題先行所成就的那種「寫實主義」，可說是截然不同的兩回事，「前者是超越寫實主義之後的悟解，後者只是對寫實主義的扭曲」。¹³⁰中國現代文學中許多號稱「寫實主義」的作品，不能說是超越寫實主義後的悟解之作，而是偏離或扭曲寫實主義而產生的作品，此所以稱之為「擬」，論者實不可不察。

六、結語

本文旨在闡明馬森的「擬寫實主義」觀，通過釐清作為術語的「寫實主義」一詞於流派上的意義、論述中國寫實主義倡導者理解上的偏離、釐析被視為「寫實主義」的代表作品，說明了中國現代文學創作中堪稱「寫實主義」的作品可謂鳳毛麟角，就是被大陸學界公認為寫實主義的成熟之作，如茅盾的《子夜》、曹禺的《雷雨》、《日出》、《北京人》，都無法進入寫實主義的殿堂，只能歸入「擬寫實主義」作品的行列。當然，如前所論，寫實主義絕對不是創作的最高指導原則，馬森在他〈中國現代小說與戲劇中的擬寫實主義〉一文最後總結道：

¹³⁰ 馬森，〈哈哈鏡中的映象——三十年代中國話劇的擬寫實與不寫實——以曹禺的《日出》為例〉，頁279。

寫實主義有它的歷史因緣和社會動因，也有它的客觀標準，但卻絕不是文學創作上唯一的方法，也不能說是文學創作上最好的方法。具有獨創能力的作家也絕不會捨棄一己的當下感受，先驗地自宥於某一種文學理論之中。然而一個作家，如果自以為服膺於寫實主義的理論，就該誠心誠意地以「寫實主義」所要求的原則和標準來進行創作，卻不應借著「寫實主義」在群眾中所建立的美好形象，來販賣自己虛構的假象。¹³¹

這是馬森學術中立立場的最佳說明，「擬寫實主義」的提出絕非因為馬森有一個寫實主義的立場，亦絕對不是像彼岸學者董健所言為「以西匡中」、「以西看中」下的偏頗立論。反倒是強調「現實主義」主流的大陸學界，在過去近四十年「政治標準第一，文學標準第二」的官方指導原則下，長時期以來將「現實主義」作為文學最高指導原則，而且在開放三十幾年後的今日似乎仍然有其支配力量。

據曹順慶、唐小林〈寫實主義的維度——略談馬森文學批評中的價值觀〉一文，在馬森提出「擬寫實主義」之說的八〇年代，大陸方面儘管於開放之聲中開始對文學史進行反思與重寫，但是，「由於主流意識形態對文學的箝制力量依然強大，無形的權力的運作繼續支配著有形的文學史的寫作，對一批曾經居於權力中心，兼有官員、黨員身份、與民主革命『與時俱進』的作家的歷史評價，尚在小翼翼地試探中，未能取得突破性的進展」。¹³²文中指出，就在一九八五年馬森發表〈中國現代小說與戲劇中的擬寫實主義〉一文，把《子夜》命名為擬寫實主義小說的同時，大陸方面被稱為新一代「啟蒙知識份子」的錢理群等人，撰寫了《中國現代文學三十年》——一部被大陸學界「公認為當時最大膽、最激進、最富創新精神的中國文學史」——仍然「認為《子夜》是『革

¹³¹ 馬森，〈中國現代小說與戲劇中的擬寫實主義〉，頁 88-89。

¹³² 曹順慶、唐小林，〈寫實主義的維度——略談馬森文學批評中的價值觀〉，載龔鵬程編，《閱讀馬森——馬森作品學術研討會論文集》（臺北：聯合文學出版社有限公司，2003），頁 14-15。

命現實主義小說的藝術高峰』，¹³³從主題與題材、人物形象與結構方面，予以現實主義的經典化、神聖化」。¹³⁴錢理群是一九八五年呼籲「重寫文學史」的代表人物之一，在其一九八七年出版的《中國現代文學三十年》卻仍跳脫不出官方主流意識形態的箝制。曹、唐謂諸如錢理群等人的此種論調，直到二〇〇二年他們發表〈寫實主義的維度——略談馬森文學批評中的價值觀〉這篇論文之時，仍有相當市場。難怪曹、唐對馬森給予高度評價，認為馬森當年能提出「擬寫實主義」的觀點，適足以見出其「理論銳氣與遠視卓見」。¹³⁵距離曹、唐一文發表，十年又過去了，相較於主流意識形態陰魂不散影響下的大陸學界，馬森的「擬寫實主義」觀到今天依然是極具開創性的見地。

¹³³ 「革命現實主義小說的藝術高峰」在曹、唐文中被加上了上下引號，然而並非錢理群的原文，而是曹順慶、唐小林根據《中國現代文學三十年》書中兩頁文字要旨撮意而成，加上下引號當是強調而非意指引文的意思。此引號中的文字，雖非錢書之原文，然不失其旨。原文過長，此不徵引。見錢理群等著，《中國現代文學三十年》，頁 242-243。

¹³⁴ 曹順慶、唐小林，〈寫實主義的維度——略談馬森文學批評中的價值觀〉，頁 15。

¹³⁵ 同前註。

主要徵引書目與參考文獻

一、專書

- 〔古希臘〕亞里士多德（Aristotle）著，姚一葦譯註，《詩學箋註》。
臺北：台灣中華書局股份有限公司，1993。
- 〔法〕羅杰·加洛蒂（Roger Garaudy）著，吳岳添譯，《論無邊的現實主義》。天津：百花文藝出版社，1998。
- 〔法〕讓·貝西埃（J. Bessiere）等著，史忠義譯，《詩學史·下冊》。
天津：百花文藝出版社，2002。
- 〔美〕安敏成（Marston Anderson）著，姜濤譯，《現實主義的限制：革命時代的中國小說》。南京：江蘇人民出版社，2001。
- 〔美〕韋勒克（Rene Wellek）、華倫（Austin Warren）著，王夢鷗、許國銜譯，《文學論——文學研究方法論》。臺北：志文出版社，1985。
- 〔美〕韋勒克著，張金言譯，《批評的概念》。杭州：中國美術學院出版社，1999。
- 〔美〕韋勒克著，楊豈深、楊自伍譯，《近代文學批評史（1750-1950）·第4卷·十九世紀後期》。上海：上海譯文出版社，1997。
- 〔美〕韋勒克著，劉象愚選編，《文學思潮和文學運動的概念》。北京：中國社會科學出版社，1989。
- 〔德〕奧爾巴哈（Auerbach）著，張平男譯，《模擬——西洋文學中現實的呈現》。臺北：幼獅文化公司，1980。
- 田本相，《曹禺劇作論》。北京：中國戲劇出版社，1981。
- 田本相、焦尚志，《中國話劇史研究概述》。天津：天津古籍出版社，1993。
- 朱棟霖等，《二十世紀中國文學史·上冊》。臺北：文史哲出版社，2000。
- 李今，《三四十年代蘇俄漢譯文學論》。北京：人民文學出版社，2006。

- 李何林，《近二十年中國文藝思潮論》。上海：上海書店出版社，1945。
- 李思孝，《從古典主義到現代主義——歐洲近代文藝思潮論》。北京：首都師範大學，1997。
- 俞兆平，《寫實與浪漫》。上海：上海三聯書店，2001。
- 夏志清，《中國現代小說史》。臺北：傳記文學出版社，1979。
- 孫慶升，《中國現代戲劇思潮史》。北京：北京大學出版社，1994。
- 徐志平、黃錦珠，《文學概論》。臺北：洪葉文化事業有限公司，2011。
- 馬森，《中國現代戲劇的兩度西潮》。臺北：聯合文學出版社有限公司，2006。
- ，《燦爛的星空——現當代小說的主潮》。臺北：聯合文學出版社有限公司，1997。
- 張大明，《中國現代文學思潮史·上冊》。北京：北京十月文藝出版社，1995。
- 張仲年主編，《中國實驗戲劇》。上海：上海人民出版社，2009。
- 陳順馨，《社會主義現實主義理論在中國的接受與轉換》。合肥：安徽教育出版社，2000。
- 陸貴山，《中國當代文藝思潮》。北京：中國人民大學出版社，2002。
- 錢理群等，《中國現代文學三十年》。上海：上海文藝出版社，1987。
- 曠新年，《中國20世紀文藝學學術史（第二部·下卷）》。上海：上海文藝出版社，2001。
- Lilian R. Furst and Peter N. Skrine. *Naturalism*. London: Methuen, 1971.

二、單篇論文

- 〔法〕左拉（Emile Zola），〈實驗小說論〉，載朱雯等編選，《文學中的自然主義》。上海：上海文藝出版社，1992，頁126-164。
- ，〈論小說〉，載朱雯等編選，《文學中的自然主義》，頁205-262。

- ，〈戲劇中的自然主義〉，載朱雯等編選，《文學中的自然主義》，頁165-204。
- 〔法〕莫泊桑（Guy de Maupassant），〈小說〉，載伍蠡甫、胡經之主編，《西方文藝理論名著選編·中卷》。北京：北京大學出版社，1996，頁260-273。
- 〔法〕喬治·桑（George Sand）、福樓拜（Gustave Flaubert），〈書信〉，載伍蠡甫等編，《西方文論選·下卷》。上海：上海譯文出版社，1986，頁209-217。
- 〔法〕奧古斯特·孔德（Auguste Comte），〈實證哲學教程〉，載朱雯等編選，《文學中的自然主義》，頁3-11。
- 〔法〕愛德蒙·德·龔古爾（Edmond de Goncourt），〈《臧加諾兄弟》序〉，載朱雯等編選，《文學中的自然主義》，頁299-301。
- 〔義〕達文西（Leonardo Da Vinci），〈筆記〉，載伍蠡甫等編，《西方文論選·上卷》。上海：上海譯文出版社，1986，頁180-183。
- 〔德〕席勒（Johann Christoph Friedrich Schiller），〈論素樸的詩與感傷的詩〉，載伍蠡甫、胡經之主編，《西方文藝理論名著選編·上卷》。北京：北京大學出版社，1996，頁473-496。
- 王無生，〈論小說與改良社會之關係〉，載郭紹虞、羅根澤主編，《中國近代文論選》。臺北：木鐸出版社，1988，頁223-225。
- 王琢，〈中國文學的現實主義情結——中日近現代文學主潮比較〉，《中日比較文學研究資料匯編》。杭州：中國美術學院出版社，2002，頁226-243。
- 田本相，〈論中國現代話劇的現實主義及其流變〉，《文學評論》1993年第2期，頁5-15。
- ，〈論曹禺的現實主義〉，《曹禺戲劇研究論文集》。北京：中國戲劇出版社，1997，頁58-73。
- 狄平子，〈論文學上小說之位置〉，載郭紹虞、羅根澤主編，《中國近代文論選》，頁234-237。

- 周作人，〈人的文學〉，載胡適編選，趙家璧主編，《中國新文學大系（1917-1927）：建設理論集》。臺北：業強出版社，1990，頁193-199。
- 周揚，〈現實主義試論〉，載上海文藝出版社編，《中國新文學大系（1927-1937）：文學理論集一》。上海：上海文藝出版社，1987，頁86-96。
- 胡愈之，〈近代文學上的寫實主義〉，《東方雜誌》第十七卷第一號（1920.1），頁64-75。
- 胡適，〈文學改良芻議〉，載胡適編選，趙家璧主編，《中國新文學大系（1917-1927）：建設理論集》，頁34-43。
- ____，〈易卜生主義〉，《新青年》第四卷第六期（1918.6），頁489-507。
- ____，〈答T·F·C〈論譯戲劇〉〉，《新青年》第六卷第三期（1919.3），頁333-334。
- 胡馨丹，〈茅盾的「寫實主義」觀〉，《慈濟大學人文社會科學學刊》第七期（2008.6），頁221-248。
- 茅盾，〈文學上的古典主義、浪漫主義與寫實主義〉，《茅盾全集·第32卷·外國文論四集》。北京：人民文學出版社，2001，頁183-220。
- ____，〈自然主義與中國現代小說〉，《茅盾文藝雜論集·上冊》。上海：上海文藝出版社，1981，頁83-99。
- ____，〈西洋文學通論〉，《茅盾全集·第29卷·外國文論一集》。北京：人民文學出版社，2001，頁175-404。
- ____，〈我們所必須創造的文藝作品〉，《茅盾文藝雜論集·上冊》，頁330-332。
- ____，〈浪漫的與寫實的〉，《茅盾文藝雜論集·下冊》。上海：上海文藝出版社，1981，頁713-714。
- ____，〈還是現實主義〉，《茅盾文藝雜論集·下冊》，頁681-683。
- 馬森，〈小說中的田園風光——唯美作家沈從文〉，《燦爛的星空——現當代小說的主潮》。臺北：聯合文學出版社有限公司，1997，頁71-79。

- ____，〈中國的大河小說——李劫人的三部曲〉，《燦爛的星空——現當代小說的主潮》，頁127-133。
- ____，〈中國現代小說的啟蒙——魯迅的小說〉，《燦爛的星空——現當代小說的主潮》，頁42-51。
- ____，〈中國現代小說與戲劇中的擬寫實主義〉，《東方戲劇·西方戲劇》。臺南：文化生活新知出版社，1992，頁67-92。
- ____，〈哈哈鏡中的映象——三十年代中國話劇的擬寫實與不寫實——以曹禺的《日出》為例〉，《中國現代文學國際研討會論文集》。臺北：中央研究院中國文哲研究所，1995，頁263-281。
- ____，〈幽默與寫實——老舍的小說〉，《燦爛的星空——現當代小說的主潮》，頁80-120。
- ____，〈從寫實主義到現代主義——郁達夫的內視與自制〉，《燦爛的星空——現當代小說的主潮》，頁52-65。
- 曹禺，〈《日出》跋〉，《曹禺全集·第一卷》。河北：花山文藝出版社，1996，頁380-397。
- ____，〈《雷雨》的寫作〉，《曹禺全集·第五卷》。河北：花山文藝出版社，1996，頁9-11。
- ____，〈和劇作家們談讀書和寫作〉，《曹禺全集·第五卷》，頁369-393。
- 曹順慶、唐小林，〈寫實主義的維度——略談馬森文學批評中的價值觀〉，載龔鵬程編，《閱讀馬森——馬森作品學術研討會論文集》。臺北：聯合文學出版社有限公司，2003，頁13-30。
- 梁啟超，〈論小說與群治之關係〉，載郭紹虞、羅根澤主編，《中國近代文論選》，頁157-161。
- 陳思和，〈中國新文學發展中的現實主義〉，《陳思和自選集》。桂林：廣西師範大學出版社，1997，頁55-82。
- 陳獨秀，〈文學革命論〉，載胡適編選，趙家璧主編，《中國新文學大系（1917-1927）：建設理論集》，頁44-47。

_____，〈現代歐洲文藝史譚〉，《新青年》第一卷第三號（1915.11），頁1-2。

_____，〈通信：答張永言〉，《新青年》第一卷第四號（1915.12），頁2。

董健，〈論中國現代戲劇“兩度西潮”的同與異〉，《戲劇藝術》1994年第2期，頁8-15。

劉紹銘，〈廢人行：論曹禺的《北京人》和柴霍甫的《依凡諾夫》〉，《小說與戲劇》。臺北：洪範書店有限公司，1980，頁201-233。

鄭振鐸，〈中國新文學大系（1917-1927）：文學論爭集·導言〉，載鄭振鐸編選，趙家璧主編，《中國新文學大系（1917-1927）：文學論爭集》。台北：業強出版社，1990，頁1-22。

蕭思，〈有關“二十世紀中國文學”種種反響的綜述〉，《二十世紀中國文學三人談·漫說文化》。北京：北京大學出版社，2004，頁122-135。

錢理群、黃子平、陳平原，〈論“二十世紀中國文學”〉，《二十世紀中國文學三人談·漫說文化》，頁11-30。

瞿秋白，〈馬克斯、恩格斯和文學上的現實主義〉，載上海文藝出版社編，《中國新文學大系（1927-1939）第一集：文學理論集一》。

_____，〈高爾基論文選集·寫在前面〉，《海上述林·上卷》。成都：四川人民出版社，1983。

三、學位論文

胡馨丹，《中國現代戲劇的「寫實」與「擬寫實」問題研究——以20至49年間的劇作為研究對象》。國立成功大學中國文學研究所博士論文，2004。

四、文藝創作

茅盾，《子夜》。臺北：里仁書局，2001。

曹禺，〈日出〉，《曹禺全集·第一卷》，頁191-377。

____，〈北京人〉，《曹禺全集·第二卷》。河北：花山文藝出版社，1996，頁361-539。

____，〈雷雨〉，《曹禺全集·第一卷》，1996，頁16-188。

Selected Bibliography

- Cao, Shun-Qing & Tang, Xiao-Lin. "Xieshi Zhuyi de Weidu: Luetan Ma Sen Wenxie Piping zhong de Jiazhi guang (Dimensions to Realism: Briefly on Ma Sen's Value System in Literary Criticism)," *Read Ma Sen: Ma Sen's Works Symposium Proceedings*. Taipei: Unitas Publishing Co., Ltd., 2003, pp.13-30.
- Cao, Yu. *Caoyu Quanji (The Complete Works of Cao Yu)*. Hebei: Huashan Literature and Art Publishing House, 1996.
- Chen, Si-He. "Zhongguo Xinwenxie Fazhanzhong de Xianshi Zhuyi (Realism in the Development of Chinese New Literature)," *Chen Si-He's Self-selected Works*. Guilin: Guangxi Normal University Publishing House, 1997, pp.55-82.
- Dong, Jian. "Lun Zhongguo Xiandai Xiju 'Liangdu Xichao' de Tong yu Yi (On the Identity and Difference in 'Twice Influx of the Western Influence' on Chinese Modern Theatre)," *Theatre Arts*, 2, 1994, pp. 8-15
- Hu, Xin Dan. "Zhongguo Xiandai Xiju de 'Xieshi' yu 'Nixieshi' Wenti Yanjiu: yi 20-49 Nianjian de Juquo Wei Yanjiu Duixiang (Research on the Problem of 'Realism' and 'Pseudorealism' in Chinese Modern Theatre: Theatre Works in the Research Domain, 1920-1949)." Diss. Chinese Literature Department in National Cheng Kung University, 2004. Print.
- Ma, Sen. "Hahajing zhong de Yingxiang: Sanshi Niandai Zhongguo Huaju de Nixieshi yu Buxieshi--yi Caoyu de *Richu* Weili (Reflections in the Distorting Mirror: Pseudorealism and Non-realism in Chinese Modern Theatre of the 1930s--Cao Yu's *Sunrise*)," *Proceedings of International Symposium on Chinese Modern Literature*. Taipei: Institute of Chinese Literature and Philosophy, 1995, pp.263-281.
- Ma, Sen. "Zhongguo Xiandai Xiaoshuo yu Xijuzhong de Nixieshi Zhuyi (Pseudorealism in Chinese Modern Novel and Theatre)," *Oriental*

-
- Theatre-Western Theatre*. Tainan: Wenhua Shenghuo Xinzhi Publishing House, Ltd., 1992, pp.67-92.
- Ma, Sen. *Canlan de Xingkong: Xiandangdai Xiaoshuo de Zhuchao (Starry Night: Main Trends in the Contemporary Modern Novel)*. Taipei: Unitas Publishing Co., Ltd., 1997.
- Ma, Sen. *Zhongguo Xiandai Xiju de Liangdu Xichao (Twice Influx of the Western Influence on Chinese Modern Theatre)*. Taipei: Unitas Publishing Co., Ltd., 2006.
- Tian, Ben-Xiang. “Lun Zhongguo Xiandai Huaju de Xianshi Zhuyi jiqi Liubian (On the the Origin and Change in Chinese Modern Theatre),” *Literary Review*, 2, 1993, pp.5-15.

On Ma Sen's Theory of Pseudorealism

Xin-Dan Hu *

Abstract

The term “Pseudorealism,” firstly proposed by Ma Sen, was an antithesis to the idea that has insisted a “tradition of realism” in the modern history of literature in China. However, this important contribution of the theory has been ignored or misunderstood since it was constructed, which makes Ma’s theory confront the fate of rejection and objection in China. This paper aims to analyze and explicate Ma Sen’s theory of “Pseudorealism” in order to resolve the long-term misunderstandings since it was constructed. To reveal the importance of Ma’s theory in the reconstruction of modern history of Chinese literature, this paper concludes that Ma’s theory hits the mark of modern history of literary writings in China.

Keywords: Ma Sen, realism, pseudorealism, semi-realism, quasi-realism

* Associate Professor, Department of Oriental Literature, Tzu Chi University.