

周揚文集

周揚文集



人民文学出版社

一九八四年·北京



20996983

996983

出版说明

从三十年代初到现在的半个多世纪以来，作为革命家和文艺理论家，作为革命文艺运动和党的文艺工作领导人之一的周扬同志，在宣传马克思列宁主义、毛泽东思想，贯彻党的文艺方针政策，以及在理论建设等方面，作出了卓越的贡献。他的很多论著产生了广泛而深远的影响。为了总结革命文学发展的历史经验，促进社会主义文艺事业的繁荣和发展，编辑出版《周扬文集》是十分必要而又具有迫切意义的。

选入本文集的文章，编排以年代为序，共分五卷：一九四九年以前的为第一卷；一九五〇年到一九六六年的为第二、三、四卷；一九七八年以后的为第五卷。

本文集所收文章，为保留历史原貌，原则上不作改动。凡出过集子或单行本的，文字以集子和单行本为准；凡发表过而未收集子的，文字以发表时的为准；凡未公开发表过的，文字以内部文件为准，或由当时的记录稿整理而成。

有些文章，在今天看来，存在政治性或政策性的问题，由作者在文后加附记，说明文章产生的历史背景和现在的看法，借以总结经验教训。这种附记，有的加之于单篇文章，有的置诸同类型文章的首篇。凡学术性的论争，则不加说明。

一九七八年以后发表的个别文章，作者根据党的十一届三中全会和十二大精神，作了适当的改动。

编辑过程中，除对文字的错漏繁衍，加以订正外，对文章的引文，一般不校不改。

文中的外国人名、地名、书刊名的翻译，均保留原貌。凡不合通行译法、不注释便会影晌理解文意，甚至容易发生误会的，则简要注明通译名。凡没有翻译的外文，在注释中注出译文。

参加本文集编选注释小组的有：马良春、张大明、李葆琰、罗君策、郝怀明、谭小邢（以姓氏笔划为序）。文集编选过程中，文学研究所和外国文学研究所的一些同志曾给予热情的支持和帮助。我们特在此对上述同志表示衷心的感谢。

一九八四年三月

DID = 8/17

目 次

一九二九年

辛克来的杰作：《林莽》 1

一九三一年

巴西文学概观 9

绥拉菲莫维奇 23

——《铁流》的作者

一九三二年

关于文学大众化 26

到底是谁不要真理，不要文艺？ 31

——读《关于〈文新〉与胡秋原的文艺论辩》

自由人文学理论检讨 41

一九三三年

夏里宾与高尔基 54

文学的真实性 58

十五年来的苏联文学 74

关于“社会主义的现实主义与革命的浪漫主义”…………… 101

——“唯物辩证法的创作方法”之否定

一九三四年

高尔基论文学用语…………… 115

“国防文学”…………… 118

从比兰台罗说到文学上的悲观主义…………… 121

现实的与浪漫的…………… 124

忧郁的文学…………… 128

一九三五年

高尔基的浪漫主义…………… 131

俗物主义…………… 140

果戈理的《死灵魂》…………… 143

一九三六年

现实主义试论…………… 152

典型与个性…………… 163

关于国防文学…………… 170

——略评徐行先生的国防文学反对论

现阶段的文学…………… 178

与茅盾先生论国防文学的口号…………… 186

一九三七年

艺术与人生…………… 192

——车尔茜雪夫斯基的《艺术与现实之美学的关系》

论《雷雨》和《日出》·····	198
——并对黄芝冈先生的批评的批评	
我们需要新的美学·····	210
——对于梁实秋和朱光潜两先生关于“文学的美”的论 辩的一个看法和感想	
现实主义和民主主义·····	226

一九三八年

我所希望于《战地》的·····	230
抗战时期的文学·····	233
略谈爱国主义·····	243
新的现实与文学上的新的任务·····	245

一九三九年

我们的态度·····	258
从民族解放运动中来看新文学的发展·····	266
一个伟大的民主主义现实主义者的路·····	280
——纪念鲁迅逝世二周年	

一九四〇年

对旧形式利用在文学上的一个看法·····	293
关于文协的工作(并老舍来信)·····	305
关于“五四”文学革命的二三零感·····	316

一九四一年

鲁艺订艺术工作公约·····	324
----------------	-----

文学与生活漫谈	325
精神界之战士	338
——论鲁迅初期的思想和文学观，为纪念他诞生六十周年而作	
郭沫若和他的《女神》.....	350

一九四二年

关于车尔尼雪夫斯基和他的美学.....	359
王实味的文艺观与我们的文艺观.....	380
艺术教育的改造问题.....	406
——鲁艺学风总结报告之理论部分：对鲁艺教育的一个检讨与自我批评	
略谈孔厥的小说	424

一九四三年

中苏英美文化交流.....	429
一位不识字劳动诗人——孙万福.....	432

一九四四年

表现新的群众的时代.....	437
——看了春节秧歌以后	
《马克思主义与文艺》序言	454
《把眼光放远一点》序言	470

一九四五年

关于政策与艺术	475
---------------	-----

——《同志，你走错了路》序言

一九四六年

- “五四”文学革命杂记..... 479
论赵树理的创作..... 486

一九四七年

- 谈文艺问题..... 499

一九四八年

- 反对“客里空”作风，建立革命的实事求是的
新闻作风..... 507

一九四九年

- 新的人民的文艺..... 512

一九二九年

辛克来的杰作：《林莽》*

建立在现实生活的深邃的根柢上的近代的文艺，在那一方面，是纯然的文明批评。这样的倾向的第一个是伊孛生①。由他所发起的所谓问题剧不消说，便是称为倾向小说和社会小说之类的许多作品，也都是直接或间接地拿近代生活的难问题来做题材。其最甚者，竟至简直跨出了纯艺术的境界。有几个作家，竟使人觉得已经化了一种宣传者(Propagandist)，向群众中往回，而大声疾呼着，这是足够惊杀那些在今日还以文学为和文酒之宴一样的风流韵事的人们的。

——厨川白村

辛克来便是一位旗帜鲜明的 Propagandist。他说过：“一切的艺术是宣传，普遍地不可避免地是宣传；有时是无意的，而大底是故意的宣传。”我们在他的《林莽》中，便可看出这种艺术的伟大意义，便可看出他显然地是一个大声疾呼的 Muck-raker②，是一个社会主义的 Propagandist。

《林莽》(The Jungle)是一部轰动了全世界的名著。这本书

* 本文原载一九二九年二月一日《北新》半月刊第三卷第三号，署名起应。《林莽》，通译《屠宰场》；三十年代，易坎人(郭沫若)又译为《屠场》。

① 通译易卜生。

② 意即专门报道社会丑事的人。

是在一九〇六年写的。劳动者家庭的苦况，和资产阶级的恶毒的阴谋及联合阵内的丑态，都活活地给这本书暴露无余了。所以这书一出版，便弄得芝加哥屠宰公司大起恐慌，连当时的总统罗斯佛^①也惊骇了。在短期间内译成了十七国文字，编成了戏剧和电影。贾克伦敦^②说这是一部“工银奴隶制度的黑奴吁天录”。我们知道《黑奴吁天录》^③的著者斯托伊夫人^④是被称为引起放奴战争的小贵妇的；这本书对于将来社会革命的功绩，也就不难想见了。现在我把这书的梗概，介绍在下面：

立陶宛的少年工人岳非斯和他的恋人阿娜怀着满肚子的希望到美国来。他们一共是十二个人——岳非斯，他的父亲，阿娜，她的后母，她的兄弟七人，和她的表姊玛丽霞。他们一路来，化了不少的钱，上了不少的当，几天的实际经验，就把他们对于美国的迷梦惊醒了；但是血气方刚的岳非斯，却并不因此灰心。人家告诉他一些关于芝加哥屠宰工人的悲惨的故事——一些令人毛发悚然的故事，而岳非斯仅一笑付之。他是一条又强壮又勤劳的汉子，自然很相信自己的力量；其实象他这样一架有力的活机器，公司的工头们也决不会把他轻轻放过呢。所以他马上就找了工作，他胜利了，他欢喜了。不久，约拉司（阿娜的兄弟），玛丽霞，阿娜，和他的父亲也都找着了工作；于是他们便买了一个屋子，安家立业起来。这时候岳非斯和阿娜热烈地恋爱着，终于结了婚。结婚的结果，花费了不少的钱，一家子都急得无所措手足；而岳非斯却大胆地担当了一切，他为了他的爱人，他大胆地

① 通译罗斯福。

② 通译杰克·伦敦。

③ 原作为《汤姆叔叔的小屋》。

④ 通译斯托夫人。

担当了一切。他相信他自己的力量，苦苦地做工；他连屠宰工人救济会也不肯加入咧。一直到他的老父死了，爱妻病了，他才渐渐地察觉了公司的黑幕：

厂主们把他们的窗子贴满了种种的欺骗来诱惑你：就是那道旁的墙垣，那灯柱，那电线柱都贴着欺骗。雇用你的那大公司欺骗你，而且欺骗全国——从头上至底下，这只是一个巨大的欺骗罢了。（P.78 Jungle, Vanguard Press①）

从前岳非斯听了工友们的“为他们的权利而战”的话，总是莫名其妙；因为那时候他的“权利”观念，只是“去找工作，找了工听人家叫怎样做就怎样做”。但是他现在懂得为权利而战的道理了，而且觉得自己也在战起来了。所以屠宰工人救济会的代表第二次来的时候，他的态度全然变了。不到一月全家的人都有了会证。他有了新的宗教，成了一个热心的会员。

但是，在重重的剥削之下，任凭岳非斯如何勤苦，总归是免不了饥饿的恐慌。

除了所有他们的身体的劳苦以外，他们的心灵上，还有一种不断的紧张。他们整天而且差不多整夜为忧愁与恐怖所困恼。这种生活实在说不上生活，连生存都有些说不上呢。（P.102）

这种连生存都有些说不上上的生活，已经够岳非斯痛苦了；再想一想，他的脚受了伤，病倒在床上，眼睁睁望着自己的家庭的苦况，爱莫能助，更是多么的痛苦啊。这种痛苦，就是他病中的饮食。这时候，他的唯一的安慰，就是抚弄着他那刚能说话的小孩，聊以自遣。

① 范加德出版社。

约拉司突然失踪，家庭的收入，大受影响。岳非斯看了这种情形，便把脚包起，出去找工作。但是他现在不似从前那样的强壮了，工头们也不需要他了。他形容消瘦，衣衫褴褛，象他这样的失业者，不知道有多少；然而他们都找不到工作，堕落到酒里去了。但是岳非斯为着他的爱人，决不肯就这样地堕落下去。他拼命地与失望战，寻找他的工作。失业的苦痛，使他深深的猛省。

当初，他是年少力强，头一天就找了工作；但是而今呢，可以说他是一件用旧了损坏了的货物，他们不要他了。（P. 127）

后来他在公司里找了一件极下等的工作；同时阿娜的后母也被迫做起工来了。他们的生活，机械化得可怜。

她（阿娜的后母）成了她所招扶的那机器的一部分；而且各种官能，凡是那机器所不需要的，都被压轧得不再存在了。在这种残酷的劳苦之下，只有一件幸事——那就是，它给了她“麻木”这种赠品。渐渐地她沉于一种麻木不仁的状态——她静默了。晚上她会着岳非斯和阿娜，三人一同走回家，往往一声也不做。同样阿娜也沉于一种静默的状态了——阿娜曾经走来走去，象鸟儿一般地歌唱的。她是有病而且多愁，所以往往一走回家，她的气力就通通完了。他们吃了必须吃的东西以后，因为除了悲惨的情况以外，再没有什么可谈，索性爬到床上，昏昏沉沉地躺着，一直到起来的时候才动；烛光下穿起衣衫，回到机器那里去。现在他们是这样的麻木，连饥饿的痛苦都不大感觉了；在食物缺乏的时候，只有小孩子们不住地骚动罢了。（P.138）

但是，阿娜的灵魂却还没有死——他们之中，没有一个人的灵魂是死了的，不过是睡着罢了；而且有时灵魂还是会醒来，醒来的时候，是最悲惨的时候。记忆之门会转开着——昔日的欢乐会伸臂向着他们，昔日的希望与梦想会喊着他们，而他们会压在他们的上面的重负之下弹动着，并且感觉到一种永久的极大的压力。他们在这种压

力之下，连叫也不能叫一声；但是巨大的痛苦会占有他们，比死的痛苦还要可怕。（P.139）

这幅工人生活的写真，多么地动人啊。在这种生活下的岳非斯，发现了饮酒的可贵。因为饮酒可以忘记痛苦，可以摆脱负担，可以使他的死去了的自我复活起来。但是，他一看着家庭的苦况，计算着他饮酒所花的钱，眼泪便从他的眼中掉下来。他不饮了，他振作了。

霹雳一声，岳非斯发现了他的阿娜被一个工头诱奸了两次。阿娜把她怎样被工头威胁不得已的苦衷，向他泣诉；他一听之下，自然是怒不可遏，便不管三七二十一，发狂似地跑到公司里把那工头痛打一顿，这一打便把自己打入牢狱了。

猛烈刺激后的牢狱生活，是多么的悲惨啊。这是一个耶稣圣诞夜，礼拜堂的钟声，悠悠地传入他的耳鼓。然而，这是太残酷了。

他的妻也许在奄奄一息，他的儿也许在嗷嗷待哺，他的一家人也许会活活地冻死——而他们却在把圣诞节的钟儿鸣着！（P.163）

他们把他放在一个雪不能打入，寒不能侵袭的地方；他们给他饮食——啊，天啊，如果他们定要处罚他，他们为什么不把他的家中人关在牢狱里，而让他抛在外面呢——他们为什么要让三个无力的妇人，七个无力的小子受着饥寒，不能找个比这更好的法子来处罚他呢？（P.163）

“这就是他们的法律，这就是他们的公道！”岳非斯愤怒起来了。他只知道愤怒，却并不知道这社会罪恶的来源，就是那叫做“制度”的东西，那些商人，他的主人们。

迨他出狱时，他那用汗和泪甚至是用心血换来的屋子，已经

归了别姓。这时候他的一家子已穷得讨米了。迨他找着了的家庭，阿娜已经是奄奄一息了。到夜里她就难产而死。他受了这个猛烈的刺激，便发了疯似地跑出去狂饮。但是他为了他那可爱的小宝贝，还是不肯自暴自弃，又忍痛地振作起来。他找着了工，但是不幸又伤了手。刚刚病好复工，有了新的理想的时候，他的唯一的小孩淹死了。两次的“死”的打击以后，他的幻想再难恢复了。他再也不能不离弃他的家庭了。

他昏昏沉沉地跑到乡间去了。在三年的都会生活之中，他连一棵树也没有看见过；现在他陶醉在大自然的怀里了。他恢复了健康和失去了的少年锐气，他追怀着他的爱妻爱子；有时他梦见阿娜，伸臂去抱她，醒来时他的眼泪把地都滴湿了。

这时候他一面游荡，一面又找了些零工，赚了几个钱。他喝起酒来了，甚至嫖起来了。野兽在他的心中咆哮着，好象它在“林莽”中咆哮一样。

岳非斯堕落了！

然而他还是不能忘情于他的妻儿。有天他在一个农家借宿，偶然看见一个小孩子，触景伤情，他的眼泪不住地掉下来；他忍不住了，他冒雨跑到黑林里去哭了一夜。

秋季里他又到芝加哥来了。他在隧道里做工；但是不幸折断了一臂，他残废了，他成了失业者。在失业期内，他又因为一件小小的事故，被捕入狱。在狱中他遇到了一位相熟的朋友；这位朋友是他上次在狱中认识的，他的职业是“贼盗”。

他出狱后，一钱莫名；于是便跟这位贼朋友干了一次拦路打劫的勾当，分了几十块钱的红利。这时候他与芝加哥的高等罪恶世界渐渐地接触了；同时他的生活，也一天天地好了。一月前他几乎做了街头的饿殍；现在呢，好象突然得着了一把魔术钥

匙；跨进了那多金的世界。他结识了有声势的朋友，他当了芝加哥屠宰场的政治领袖斯卡力的下等走狗。他被斯卡力收买了，他办理选举事业，破坏罢工。这么一来，他便有数百金的储蓄了。同时他的生活也堕落得不堪了；酒楼妓寓，常常有他的踪迹。有一晚他偶然遇着那个诱奸他的妻子倾覆他的家庭损害他的生命的那个万恶不赦的工头，他的怒火又燃烧起来了，于是不管一切，便作第二次的痛打；打的结果，自然是同上次一样地享受铁窗风味。

这工头是斯卡力亲信的人，岳非斯哪能与他作敌呢。所以出狱的时候，他又是一钱莫名的无业游民了。

一晚，他在大雨滂沱之下，饥寒交迫地在街头徘徊着；他突然遇着一位相识的妇人。从这位妇人嘴里，他知道了玛丽霞的住所；他马上就去访她。玛丽霞为了生活的逼迫和不忍看着阿娜的后母与小孩子们活活地饿死，已经堕入青楼了。这个可怕的发现——玛丽霞成了娼妇，使得岳非斯非常伤心。从前他纵觉得这世界是恶浊的，然而他的可爱的家庭不恶浊；现在呢，一切都完了。

他现在也不愿去见阿娜的后母了，他决定找了工作再说；他在林立的工厂中间徘徊了一会，便走入一个人山人海的公共厅里；他本来是打算躲在这里过夜的，偶然听着一个人在台上声嘶力竭地演讲着，一篇慷慨激昂的社会主义者的演说辞，深深地打动了岳非斯的破碎的心。岳非斯是一个灵魂受了伤害的可怜人，他是没有勇气再希望再挣扎了——他已经同堕落与绝望妥协了；而现在呢，如拨云雾见青天，他明白了一切黑暗而可怕的事实，他兴奋了。他不由自主地去见那位演说者，演说者便介绍他见一位社会主义者的同志。这位同志邀着岳非斯到他家里去

睡，并且把公司的黑幕和社会主义的意义详细地解剖给他听。岳非斯恍然大悟了：从前他只听见人家说社会主义者是美国制度的敌人，现在他知道社会主义是工人的救星了。

他躺着，喜不自禁地梦想着将来的胜利。

一九三一年

巴西文学概观*

巴西文学,和其他南美各国之继承西班牙的文学一样,在最初二三世纪间完全是继承着母国葡萄牙的文学。巴西自从被葡萄牙人发见以来到现在还不过四百六十年,独立以来仅仅一百年,成为共和政治以来亦只短短的四十年的岁月而已。巴西的历史可以划分为三个时期:(1)殖民地,(2)独立国,(3)共和国。从十六世纪初叶至一八二二年,巴西只是葡萄牙的一个领土。因此,巴西的最初的文学,好象它的政治和经济一样,是完全附属于葡萄牙的。幸而在母国的葡萄牙有一位伟大的诗人卡摩尔斯(Camoëns)^①,他给与了巴西文学以不少的影响。至十九世纪初,伴着政治的独立,文学的独立的新的观念开始被构成了,浪漫主义的勃兴赋与了巴西的文坛以新的生命。但是浪漫主义终于被自然主义所否定,而继之以高蹈主义,象征主义等等。本质上,这只是循着法国文学的进化的历程,法国对于巴西文学的发展是给与了很大的影响的。罗沫诺(Romero)^②把巴西的文学分做四个时期:(1)预备的时期(Formative Period), 1500——

* 本文原载一九三一年八月一日《现代文学评论》第二卷第一、二期合刊,署名周起应。系根据外文材料编写。

① 通译卡蒙斯。

② 通译罗梅罗。

1750; (2) 自主的时期 (Autonomous Period), 1750——1830; (3) 浪漫主义的时期 (Romantic Period), 1830——1870; (4) 自由的时期 (Eclectic Period), 1870到现在。在(1) (2) 两个时期中, 巴西的文坛真是荒凉满目; 直到浪漫主义的运动崛起的时候, 巴西的文学才呈万花齐放之观。现在我们且依照罗沫诺氏的分类作一个巴西文学的鸟瞰罢。

一 预备的时期

在十六世纪, 巴西的文学是非常之贫乏的。除了牧师安契达 (Padre José de Anchieta)^① 和诗人宾杜 (Bento Teixeira Pinto)^② 而外再也没有甚么特出的作家了。安契达是巴西的最早的作家, 他的能力极其丰富, 但缺乏创造的想象力。他著有文法, 辞书, 戏剧和赞美诗。他精通数国语言, 用葡萄牙文, 西班牙文, 拉丁文等著作。他是在巴西的最早的耶稣会员之一, 他们在巴伊阿 (Bahia)^③ 设立学校, 教人以读书, 写字, 算术, 拉丁文法, 基督教义, 以至修辞学和经院哲学。这便是在最初一世纪的巴西的全部的文化, 巴西的文学便萌芽于此。

宾杜是巴西的最早的诗人。《关于巴西的伟大的对话》(«Dialogue Concerning the Grandeurs of Brazil») 和《佐盖·得·阿布魁克·珂罗的遇险谈》(«Relation of the Shipwreck Suffered by Jorge de Albuquerque Coelho»)^④ 两书是否出

① 通译安西埃塔神父。

② 通译平托。

③ 通译巴伊亚。

④ 通译《若热·德·阿尔布格尔格·科埃略》。

自他的手笔至今成为疑问。但是《Prosopopèa》^①一书却无疑地是他作的。借他之力，卡摩尔斯的影响才伸到了巴西文学的领域。

苏差 (Gabreil Soares de Sousa)^②也是那个世纪的一个值得我们注意的作家。他著有《一五八七年的巴西详述》(《Descriptive Treatise of Brazil in 1587》)一书，他的观察的深刻是无与伦比的。

在十七世纪，有两个诗人我们应该提及；第一位是奥利维纳 (Manoel Botelho de Oliveira)^③，他是第一个出版诗集的巴西诗人，他的诗是用葡萄牙文，西班牙文，意大利文，拉丁文写成的，但是在四种文字中却找不出一点儿诗的气息。第二位是盖拉 (Gregorio de Mattos Guerra)^④，他是当时的一位出类拔萃的人物。他的态度，他的文字，他的新世界的意识，他的种族的特性的混合，使他成为了一个有力的前驱者。

十八世纪前半叶，同十七世纪末一样，仅仅产生了两个深湛注目的作家：比塔 (Sebastião da Rocha Pitta)^⑤和西尔瓦 (Antonio José da Silva)。比塔，虽在许多散文和诗歌的作者，是以他的《葡属亚美利加史》(《History of Portuguese America》)^⑥一书而垂名后世。这本书上的有名的一段差不多是每个巴西的小学生所必须知道的。“无论在甚么地方”，作者写道，“天空不会更清朗，曙光不会更美丽地照射着；无论在哪个半球，太阳不会炫耀着象这样的金黄的光芒，也不会夸示着象这样的灿烂的

① 《拟声》。

② 通译索萨。

③ 通译奥里维拉。

④ 通译格拉。

⑤ 通译皮塔。

⑥ 通译《葡萄牙美洲史》。

夜色；这里的星星是最慈祥和喜悦；日所出没的地平线是无论何时皆不为云所遮蔽；水，不管是饮自野外的深泉或城中的沟渠，总是清洁无比；总而言之，巴西是一个最后被发见的地上的乐园，有许多最巨大的河流发源于此。”实际上，除了亚马孙河（Amazon）而外，巴西并没有甚么巨大的河流，由此可见他对于巴西的赞美是怎样的一种修辞学的夸张了。

西尔瓦实际上并不能列入巴西文学史之内。他生于巴西，父母为犹太人；他死于葡萄牙的宗教裁判官之手。他在八岁的时候就回母国去了，他的作品通通是在葡萄牙写成的。他所写的戏剧是和我们现在的所谓滑稽歌剧的性质差不多，所以有人说如果不是因为他殉道而死，他的戏剧是决不会在十九世纪和二十世纪引起人们的注意的。但是萨西（Southey）却认为他是一个“最好的剧作家”。巴西人，和葡萄牙人一样，竭力想使他成为他们自国的作家；最奇怪的就是哥林（Gorin）的《犹太演剧史》（《History of the Yiddish Theatre》）认他是犹太的作家呢。

综观十六七八世纪的巴西文学，我们可以得一结论：在所谓“预备的时期”的巴西文学是没有甚么可观的。学院（Academies）统治了这个时期的巴西文学，耶稣会的根据地巴伊阿成为了当时的文学活动的中心，文坛笼罩在“模仿”的空气里，毫无创造的精神可言。但是在对于巴西国土的强烈的爱好里却隐伏了知识阶级的自主的萌芽。从此巴西文学便转入第二个时期了。

二 自主的时期

在这个时期中，巴西文学已经从前一个时期的不独立的徬徨中大踏步地向前进了一步。反叛的精神不仅在被压迫的下层

阶级而且在理想主义者的胸中燃烧起来了，所谓“反叛团”(Inconfidencia group)便是这种精神的表现。文学家已经摆脱了学院的传统的精神，文学活动的中心已经从巴伊阿移到米赖宅赖斯(Minas Gerais)^①了。在这个时期的主要的作家中值得我们注意的有两个史诗的作者和四个抒情诗人：《Uruguay》^②的作者盖玛(Basilio da Gama)^③和《Caramuru》^④的作者杜拉奥(Santa Rita Durão)^⑤、科斯塔(Claudio Manoel da Costa)^⑥，龚察盖(Tomás António Gonzaga)^⑦，比克索杜(José de Alvarenga Peixoto)^⑧，和亚瓦伦加(Manoel Ignacio de Silva Alvarenga)^⑨。

盖玛的《Uruguay》和杜拉奥的《Caramuru》是两首浪漫的史诗，但是前一首比后一首更优美。它是用的活泼的自由体，而不是呆板的八行体。它的文字也不是学院派的那种浮夸的词藻。不过，单就故事而言，《Caramuru》是更有趣味一点，它是以一个半传奇的人物为题材的。盖玛和杜拉奥把印第安人输入诗歌里面来了，但是他们只是把他当作一种“诗歌的手段”(Poetic Artifice)，而并没有，象狄亚斯(Gonçalves Dias)^⑩——十九世纪的浪漫主义的代表诗人——一样把他当作诗歌中的主题和

① 通译米纳斯吉拉斯(州名)。

② 《乌拉圭》。

③ 通译加马。

④ 《卡拉穆鲁》。

⑤ 通译杜赖。

⑥ 通译科斯塔。

⑦ 通译朱扎加。

⑧ 通译佩肖托。

⑨ 通译阿尔瓦兰加。

⑩ 通译迪亚斯。

对象。

象咏史诗人一样，抒情诗人也预示了浪漫主义的到来；前一个时期的诗坛弥漫着一种学院的风气，这个时期的诗人却代表一种田园主义了。

科斯塔是一位优秀的田园诗人，巴西的田园主义的主要的代表。他翻译了亚丹斯密司^①的《原富》(«Wealth of Nation»)^②，虽然这不是一个有诗意的作品。

龚察盖是这群诗人中的最伟大的一个。他的《玛丽丽亚》(«Marilia»)^③一诗成为了巴西的诗歌的诗歌 (Brazilian Song of Songs)。除了卡摩尔斯的《Os Lusíadas》^④而外，《玛丽丽亚》算是葡萄牙的古典文学中的一本版数最多的书了。它已经译成了好几国文字。每个田园诗人，象佩脱拉克(Petrarca)^⑤一样，一定有他的绿娜(Laura)^⑥，但是龚察盖的绿娜——玛丽丽亚——却在他的诗中成为了一个活生生的人物。虽然穿着佩脱拉克的传统的衣裳，她并不纯粹是诗人的幻想的产物。他的书分成两部；第一部是在他的流放(因为他是“反叛团”的团员)以前写的，第二部是在以后。前者是美丽，恋爱与欢乐的青春期，后者是更深刻，更真实，充满了流放的痛苦与热望，光明的希望是他的开场；阴郁的怀疑是他的结尾。“一切事物的命运都是变幻无常的。难道只有我的就不应该变吗？”维立西摩 (Verissimo)^⑦说

① 通译亚当·斯密。

② 通译《国民财富的性质和原因的研究》，简称《国富论》。

③ 通译《玛丽莉亚》。

④ 《卢济塔尼亚人之歌》。

⑤ 通译彼特拉克。

⑥ 通译劳拉。

⑦ 通译维里西莫。

龚察盖的诗是“自黎卑罗(Bernardim Ribeiro)^①和卡摩尔斯的十四行诗以来用葡萄牙文写成的最高贵的，最纯洁的，最深刻的，最美丽的恋歌。”这固然是很大的赞赏，但这并非过誉。龚察盖可以算是一个真正的巴西作家，因为他，虽是生于葡萄牙，由他的诗歌的来源和他的个人的抒情主义而成为巴西的了，犹之西尔瓦，虽是生于巴西，在修养和风格上是全然葡萄牙的。

比克索杜和亚瓦伦加的诗歌同龚察盖的比较起来则未免相形见绌了。比克索杜的诗歌中包含了一种巴西主义，而亚瓦伦加的诗歌染上了一种“亚美利加的色彩”(Cor Americana)^②。他比其他的抒情诗人更充分地表现了浪漫主义的抬头。但是他的《格劳拉》(«Glaura»)^③却不及龚察盖的《玛丽丽亚》有趣。在历史上讲来，他可以说是十七世纪的科斯达的田园主义和十九世纪的狄亚斯的主观主义之间的一个过渡的人物。

恰如政体正在渐渐地由君主趋向共和，巴西文学也徘徊于濒死的古典主义和方兴的浪漫主义之间了。至十八世纪末，从来只向母国葡萄牙的船艘开放的巴西的海港现在向全世界开放了，同样巴西的文化也向欧洲各国的思想潮流取着开放主义了。于是法国代葡萄牙而成为了巴西的知识与文化的指导者，浪漫主义成为了十九世纪的巴西文学的主潮。

三 浪漫主义的时期

浪漫主义的时期是巴西文学史上的一个最灿烂的时期。在

① 通译里贝罗。

② 通译美洲色彩。

③ 通译《格拉乌拉》。

这个时期中产生了四个代表的诗人：马盖雷斯 (Gorçalves de Magalhães)① 代表巴西的浪漫主义的宗教面；他是被称为这个时期的开创者的。狄亚斯 (Gonçalves Dias)，全巴西的最民众的作家，代表自然的诗歌；亚兹维陀 (Alvares de Azevedo)② 是一个怀疑诗人；亚尔夫斯 (Castro Alves)③ 是一个淑世主义的诗人。

马盖雷斯自从在 1833 年到欧洲去了一次以后便深深地醉心于法国的浪漫主义了。他的《诗人的叹息与恋慕》(«Poetic Sighs and Longings»)④ 一书的题名已经表明了一个新的方向转换的到来，他声言过一个新的“缪斯”给与了他的诗歌以灵感，而他正在为了对于自然和自然的创造主的崇拜而抛弃异教的情绪。他的诗歌的三大要素便是自然，祖国和上帝。从形式的观点看来，他的诗是非常自由的，而且他力图在韵律的变更中反映出思想的变更。他的未完成的史诗《The Confederation of the Tamoyos》⑤ 融合了作者的爱国与宗教的情调。他的以殉道者西尔瓦为题材的《诗人与宗教裁判》(«The Poet and the Inquisition») 一剧为近代的巴西戏剧之始。

狄亚斯是一个最民众的抒情诗人。他是巴西的各个种族的生理的和心理的混合，而每一种族都具体地表现于他的作品中了。在史诗《Os Tymbiras》⑥ 中，你可以看见印第安人，在《A

① 通译马加利亚斯。

② 通译阿泽维多。

③ 通译阿尔维斯。

④ 应为《诗人的叹息与忧愁》。

⑤ 《塔莫约人的联盟》。

⑥ 《廷比拉人》。

Escrava》(《奴隶》)①中，你可以看见非洲人；在《Sextilhas de Frei Antão》②中，你可以看见葡萄牙人。但是狄亚斯却完全是以描写印第安人而获得了巴西人的敬爱，狄亚斯这个名字差不多成为巴西诗歌中的“印第安主义”的一个象征了。自从巴西宣布独立以后，巴西人对于母国的反感便达到了这样的程度，许多人家废弃了他们的葡萄牙的姓名而采用起土著的姓名来了！为了要强调葡萄牙帝国与巴西的分裂，他们便不能不找一个甚么东西来作为这个分裂的一个明确的表征。于是巴西人便把目光转向印第安人，因为印第安人是巴西的土著，是在葡萄牙人侵入以前就居住在巴西的。于是印第安人被当作一个葡萄牙的侵略的反对者而理想化了。把他理想化，他们实际上是在把他们自己理想化。狄亚斯之所以能成其伟大者也就是因为他能够把那个时代的社会意识表现出来。维立西摩说得好，“我们的浪漫主义的历史会认识这个精神的运动的力量不仅是由于它的主要的作家的天才而亦是由于他们与环境的接触，由于他们在环境里面所得到的同情。”狄亚斯的《流放之歌》(《Song of Exile》)便抓住了巴西人的心，因为在他那虽单纯而不流于粗劣，虽情感丰富而不溺于感伤的诗句里，流露了一种爱国的情热。

亚兹维陀是一个主要的巴西的拜伦主义者。他用拜伦，缪塞(Musset)和雷奥帕第(Leopardi)的主题弹出他个人的情绪。他二十岁就死了。他是一个卓越的巴西的病的孩子，他是害的世纪病。他的诗歌充满了怀疑和恶魔主义。

亚尔夫斯是一个受教育比较少的诗人——他仅仅活了二十四岁——他的知识的缺乏却为他的敏感和想象力所填补了。他

① 应为《女奴隶》。

② 《安唐修士的六行诗》。

的诗充满着热情，好象从火山滚下的熔岩一样地奔流着。他时而歌颂书籍与教育的伟大，时而怒骂林肯的暗杀者，时而赞美叛徒，时而以生花妙笔描写奴隶的惨状。

除了上述的四大代表诗人而外还有许多其他的诗人。其中值得我们注目的则有以即兴的漂泊诗人出名而被称为最后的 Troubadour^① 的拉贝罗 (Laurindo Rabello)^②，以流离和孤独为主题的浪漫的民众诗人亚布纽 (Casimiro de Abreu)^③ 和被称为从浪漫主义到高蹈主义的过渡的诗人的瓦列拉 (Fagundes Varela)^④。

巴西的小说是浪漫主义的运动的产物。自然，也有先驱者，如骚遮 (Teixeira de Souza)^⑤ 和锡尔瓦 (Joaquim Noberto de Souza Silva)^⑥ 便是。但是小说的真正的开始是在马西多 (Joaquim Manoel de Macedo)^⑦ 和亚伦卡 (José de Alencar)^⑧。

马西多不是一个深刻的小说家。他是描写唐彼得罗二世 (Dom Pedro II) 时代的轻浮的社会而投合了一般人的好尚，他的小说多半是以女人为对象，所以他有“描写巴西妇女的首屈一指的小说家”之称。出版他的《Moreninha》(《黑色女郎》)^⑨ 以后，他的名声便建立起来了；他的另一部小说《O Moco Louro》(《白

-
- ① 行吟诗人。
 - ② 通译拉贝洛。
 - ③ 通译阿布列乌。
 - ④ 通译瓦雷利亚。
 - ⑤ 通译索札。
 - ⑥ 通译西尔瓦。
 - ⑦ 通译马塞多。
 - ⑧ 通译阿伦卡尔。
 - ⑨ 通译《浅黑女人》。

面少年》^①)也是会永远吸引着读者的心的。

亚伦卡是一个巨大的作家，以他《Guarany》^②和《Iracema》^③两书著名。前一书编成了一个风行于歌剧界的剧本；后一书由卡摩尔斯的史诗《The Lusíadas》^④的译者伯尔顿(Sir Francis Burton)^⑤译成了英文。亚伦卡之在小说界犹如狄亚斯之在诗坛一样，是“印第安主义者”的代表，亚伦卡是一个用散文为工具的诗人，他的《Guarany》便是一首用散文写成的美丽的恋歌呢。他所受的外国作家的影响是以谢多勃良(Chateaubriand)^⑥，委尼(Vigny)，巴尔扎克，大仲马和屠俄^⑦的最大。他的模范是谢多勃良；但是他的主人却是“自然”。所以他说他的著作的材料都是从“自然”这本巨大的，永久的书里取来的。

此外还有许多其他的不大重要的作家；其中值得提及的则有塔尼(Escragnoille Taunay)^⑧，他的《Innocencio》^⑨是巴西的最独创的小说之一，它有两种法文译本，而且译成了英文，意大利文，德文，丹麦文，甚至日本文。亚米达(Manoel Antonia de Almeida)^⑩，他在他的《Memorias de Um Sargento de Milicias》^⑪一书中过早地介绍了写实主义的小说；丕拉(Luis Carlos

① 通译《金发少年》。

② 《瓜拉尼》。

③ 《伊拉塞玛》。

④ 《卢济塔尼亚人之歌》。

⑤ 通译布尔坦。

⑥ 通译夏都布里昂。

⑦ 通译雨果。

⑧ 通译陶奈子爵(笔名)。

⑨ 《因诺森西娅》。

⑩ 通译阿尔梅伊达。

⑪ 《一个中士的回忆》。

Marlins Pena)①, 他的喜剧代表了这个时期的演剧的唯一的贡献。

四 自由的时期

巴西的文坛经过浪漫主义的洗礼以后弥漫着一种自由的空气了。这虽然是一种为对于欧洲的精神上的忠顺, 为徘徊, 为踌躇所压制了的暗中摸索的自由, 但是从这种自由里文学的独立的精神正在渐渐地长成着。在最近五十年间巴西的文学, 在法国文学的影响之下, 曾经从浪漫主义的自我崇拜转向到高蹈主义的非个人的倾向。情绪的奔放被冷静的自制代替了。高蹈主义者爬进了他们的象牙之塔, 远离了狂乱之群。他们退伍了, 象征主义的颓废主义者立即步了他们的后尘。巴西文学的最近的发展是不属于任何“isms”②了, 嚣张的个人主义杜绝了一切文学上的既成的派别。

高蹈主义的最初的代表是基玛拉斯(Luis Guimarães)③和早年的亚西斯(Machado de Assis)④。基玛拉斯是一个过渡的人物, 他的作品的内容还是浪漫主义的; 亚西斯本是一个散文作家, 在诗歌方面, 他是不大重要的; 他的思想支配着他的感情。真正的高蹈主义的领袖当推帝亚斯(Theophilo Dias)⑤, 高丽亚(Raymundo Correa)⑥, 奥利维拉(Alberto de Oliveira)和毕

① 通译佩拉。

② 主义。

③ 通译吉马朗埃斯。

④ 通译阿西斯。

⑤ 通译迪亚斯。

⑥ 通译科雷亚。

拉克(Olavo Bilac)。后二人是巴西诗人中的魁首,他们予了巴西的诗界以显著的影响。奥利维拉把自然的幻影,天空的美丽,森林的苍郁和江河的雄伟加以诗化而吹入巴西国民的精神中了。毕拉克的作品虽然很少,但篇篇都是很美丽的,狂热的欲情充溢于行间字里,他是巴西的色情的化身。

至于象征主义的颓废派的诗歌,象法国式的那种精妙是非巴西的诗人所能望其肩背的。这派的主要代表是素查(Cruz E Souza),但他的诗歌是毫无可观,在最近的诗人中,美利兹斯(Emilio de Menezes)^①以他的神秘主义著名;彼德利拉斯(Mario Pederneiras)是一个优秀的自由诗的作者(Verslibriste)。美利兹斯翻译了爱伦坡的《乌鸦》(The Raven),他的诗是以《玛丽亚的三盼》(Os Tres Olhares de Maria)为最有名。

在小说方面,也如法国一样,是自然主义代替了浪漫主义。巴西的自然主义的小说集中于四个人——亚西斯(Machado de Assis),亚兹委多(Aluizio de Azevedo)^②,利培罗(Julio Ribeiro)^③和蒲比亚(Raul Pompeia)^④。亚西斯是其中的最有名的一个。他是一个以精密的分析和简朴而讽刺的文章描写忧郁的人生幻影和巴西的社会特征的小说大家。他是独特的(Sui generis)。他是一个优秀的诗人,一个属于芮农(Renan)^⑤和法朗士之类的显著的散文家,巴西文学史上的一颗巨星。

在现在的巴西的小说界中有两位大家,亚拉纳(Graça A-

① 通译梅内泽斯。

② 通译阿泽维多。

③ 通译里贝罗。

④ 通译庞佩亚。

⑤ 通译雷南。

ranha)①和涅杜(Enrique Maximiliano Coelho Netto)②。亚拉纳是一个社会小说家。他的杰作《Chanaan》是把在天府之国的巴西的一切种类的混血人和西欧移民的对于肥沃丰饶的土地的互相竞争的情态活跃地表现了出来，这个怨长而深刻的斗争形成了全卷的戏曲的兴味。这本书的美点便是在对于热带的描写的逼真。涅杜是现代文士中的一个多产的作家，他的著作，如喜剧，悲剧，诗歌，批评，历史等，一共有八十余卷之多。他是现在巴西文学会的会长。

至于巴西的文学批评家则有罗沫诺(Romero)和维立西摩(Verissimo)，维氏学问渊博而观察亦极深刻。

综上所述，对于巴西的文学大概可有一个简要的概念了罢？至于一些不十分重要的作家，因为篇幅有限的缘故，这里不能详述

① 通译阿拉尼亚。

② 通译内托。

绥拉菲莫维奇*

——《铁流》的作者

在“十月革命”以前，不为沙皇的宪兵和警察的追逐所恐惧而著作了很多反对沙皇制度的革命斗争的作品，至“十月革命”到来的时候，依旧是设法和革命连结在一起，甚至不顾一切的参加革命，而将自己编入普洛作家的队伍的，在俄国的老作家里面，除了高尔基以外，便只有《铁流》的作者绥拉菲莫维奇了。

绥拉菲莫维奇(Serafimovich)于一八六三年生在南俄顿河地方，父母为哥萨克人。中学毕业后，他入了圣彼得堡大学，认识了列宁的哥哥，开始以一个革命的 intelligentsia 而行动起来，因此获罪于统治阶级，被流放到北俄的阿汗盖斯(Arkhangelsk)地方，他的文学活动便于此时开始。他的处女作《在冰原》便是一篇以流放为中心而描写北俄的贫农和富农的对立斗争的作品。后来，他接连地发表了他的初期的作品，如《生活吧》，《牢狱断》，《崖之旁》，《夕阳》，《送丧进行曲》，《在泼来斯罗》等等，在这些作品里面反映了当时工人斗争的声响。

一九〇二年，正当他三十岁的时候，他被赦了。他便住在莫斯科，作某杂志的记者，出版了他的短篇集第一卷。在一九〇五年的革命的时候，他作了一篇煽动农民的《赤天》。在其后的反

* 本文原载一九三一年十月十二日《文艺新闻》第三十一号，署名起应。绥拉菲莫维奇，通译绥拉菲摩维支。

动的黑暗时代，他又作了一篇诉于劳动的《街和旷野》。其后，帝国主义战争在欧洲勃发，他以通讯员的资格亲赴前线，但是他的 Realistic^① 的战争的报告，在检阅局禁止之前，已遭编者先生的拒绝而不能发表。

一九一七年，十月革命爆发。许多革命以前的自由主义的急进主义的作家，如阿志巴绥夫^②，库伯林^③，蒲宁之流，都害怕起革命的威严的容貌来了，而终于在决定的瞬间，合流在反动势力的里面。只有绥拉菲莫维奇，只有他一个，默默地从开始这一天就参加了十月革命，而且，因为十月革命的到来，他才毫无遗憾地展开了他的天才，获得了普洛文学的第一线的位置。他从蒲宁，安特列夫，契利考夫等人的礼拜三脱退出来，不顾他们的诽谤与恶骂，主宰莫斯科苏维埃的机关报《新闻报》的文学部。不久，被任为教育部人民委员会文学局长。后来因为国立艺术科学院的事情与卢那察尔斯基、柯根意见冲突，而辞去了文学局长之职。

在一九一九年，二十年的反革命的暴乱的时代，他以新闻记者的资格，亲赴南俄，高加索各地的战线，不怠地把贵重而正确的报告送给《真理报》和《新闻报》。《铁流》便是从这血的体验之中产生出来的——这是一部描写从塔玛半岛出发，在难以克服的重围里面，通过了九百里的荒原，而终于和布尔什维克军队结合了一个军团的英雄的记录。柯根教授说：“在这篇作品的面前，希腊军队的光荣的退却，也会失了颜色。”在这篇小说里，绥拉菲莫维奇的确很精彩地表现了群众的光荣的斗争生活。书中

① 反映真实情况的。

② 通译阿尔志跋绥夫。

③ 通译库普林。

的英雄也只是这群众的集团的希望和意志的表现者而已。

绥拉菲莫维奇，这位将近七十的老人，这位在普洛文学建设途上筑了世界史的纪念碑的伟大的作家，我在写完这篇短短的介绍之后，默默地为他祝福。

一九三二年

关于文学大众化*

文学大众化这个工作，在目前，问题已经不在应不应该做，而在怎样去做了。

文学大众化首先就是要创造大众看得懂的作品。在这里，“文字”就成了先决问题。“之乎也者”的文言，“五四式”的白话，都不是劳苦大众所看得懂的，因为前者是封建的残骸，后者是民族资产阶级的专利。在国际革命作家第二次国际会议的关于殖民地的普罗革命文学的决议上，有这样的话：“在有些国家内必须创造革命文学的新的武器——新的文字，因为旧的文字不能成为广大的全国的群众的所有物，它一向成了统治阶级以及服务于统治阶级的知识分子和牧师的专利品。”所以创造新的文字是目前的迫切的任务。但是怎样创造呢？这不是凭着 Inspiration^① 创造得出来的。只有从大众生活的锻冶场里才能锻冶出大众所理解的文字；只有从斗争生活里才能使文字无限地丰富起来。和文字有着密切关系的，是形式问题。大众文学应该采取怎样的形式呢？在这里，小的形式(Small forms)，如Sketches^②，简短的报告，政治诗，群众朗读剧等，是非常有用的。它们

* 本文原载一九三二年七月《北斗》第二卷第三、四期合刊，署名起应。

① 灵感。

② 速写。

是单纯的,明快的,朴素的,Dynamic①的,Heroic②的。它们可以很迅速地,直接地反映出每个瞬间的革命的普罗列塔利亚特③的斗争生活。它们是鼓动宣传(Agit-prop)的最好的武器。描写普罗列塔利亚特的阶级经验的长篇小说虽然也是不可少的,但在目前,一天要做十二小时甚至十四十五小时肉体劳动的工人是没有工夫和能力来读长篇作品的。这里,我们虽然可以一时地,批评地采用旧式大众文学的体裁,如小调,唱本,说书等,但是我们不要忽略了形式的国际性质的重要,我们要尽量地采用国际普罗文学的新的形式,如上面所举的报告文学,群众朗读剧等。同时我们还要记住:形式是由内容决定的。我们不象没有内容的布尔乔亚作家一样专在形式上去推敲,也不象形式主义者一样以形式为主眼,我们要在实际斗争的生活中创造出许多新的形式。所以在这里,最要紧的是内容。那末,大众文学的内容应该是什么呢?不管题材的复杂性,我们的主要任务应该是描写革命的普罗列塔利亚特的斗争生活。这个任务不是带着超阶级,超党派的态度,从十字街头的象牙塔里,客观地(?)观察着一切生活(虽然也包括着工人生活),然后把所得的印象在作品中表现出来的那种作家所能够完成的。这需要着完全新的典型的革命作家:他不是旁观者,而是实际斗争的积极参加者,他不是隔离大众,关起门来写作品,而是一面参加着大众的革命斗争,一面创造着给大众服务的作品(苏俄作家,有名的«Brusski»④的作者潘费洛夫⑤,就是参加集体农场的生产活动,一面

① 有生气。

② 堂皇,英雄。

③ 无产阶级,英文 Proletariat 的音译。

④ 《布洛斯基》。

⑤ 通译潘菲洛夫。

写作品的),他的立场是阶级的,党派的,因为他懂得“对一面于现实的深刻的客观的认识是在正确的党的评价的基础上找出它的艺术的表现,这就是伊里奇^①的所谓‘阶级斗争的客观主义’。”只有这样,他才能产生真正革命的大众作品,他才能在他的作品中表现出“活人”(Livingman),而不至陷于概念主义(Schematism)。中国的革命文学作品到现在还是充满着“革命”的词藻的生硬的堆砌,“突变式”的英雄的纯粹概念的描写,对于被压迫者(很少是真正的无产者)的肤浅的人道主义的同情,对于没落的小资产阶级的含泪的讽刺。要肃清这些残余的要素,只有到大众中去,从大众去学习,产生健全的大众作品。所以文学大众化不仅不是降低文学,而且是提高文学,即提高文学的斗争性,阶级性的。

文学大众化的主要任务,自然是在提高大众的文化水准,组织大众,鼓动大众。直到现在为止,多数的劳苦大众完全浸在反动的封建的大众文艺里,我们一方面要对这些封建的毒害斗争,另一方面必须暂时利用这种大众文学的旧形式,来创造革命的大众文学。不过我们不要忘记劳苦大众是应该享受比小调,唱本,说书,文明戏等等,更好的文艺生活的。伊里奇也说过:“许多人老老实实地相信现在的困难和危险是可以由‘面包和马戏’去克服的。面包——当然是要的!马戏——也是不错的!但是我们不要忘记马戏不是一种伟大的,真正的艺术,而只是一种低级的娱乐。……我们的工人和农人应得享受比马戏更好的东西。他们有权享受真正的,伟大的艺术。”但是在这里,我们应当注意,如果不顾目前中国劳苦大众的一般文化水准的低下,而一味

^① 即列宁。这是在为通过当时反动当局的新闻审查而改用的译名之一,以下文章,亦有类似情况。

地高谈什么应当提高大众的程度来鉴赏真正的，伟大的艺术，那实际上就是拒绝对于大众的服务，就是一种取消主义！所以我们要暂时利用根深蒂固的盘据在大众文艺生活里的小调，唱本，说书等等的旧形式，来迅速地组织和鼓动大众，同时要提高教育和文化的一般水准，使劳苦大众一步一步地接近真正的，伟大的艺术。

文学大众化不仅是要创造为大众所理解所爱好的作品，而且，最要紧的，是要在大众中发展新的作家。关于这个，工农通信运动是当前的迫切的任务。在苏俄，工人突击队加入了文学的队伍，他们的作品会象潮水一样地流入普罗文学中来，“同路人”作家的作品会被这狂潮淹没。在德国，工人通信运动产生了许多伟大的普罗作家，在这里，我们可以举出马尔琪维查(Hans Marchwitza)，格鲁堡格(Griinberg)，布列得尔(Bredel)，托列克(Turek)，等等名字来。工农通信员的活动是和重大的政治的任务相联系的。这些任务不一定带着文学的性质，但是普罗列塔利亚特的创造力，经过工农通信这个练习时期之后，是会达到文学的领域的。这是很自然的过程，因为政治通信可以使工人发展他的潜伏的文学才能。适应着种种的客观条件，工农通信员必须运用各种小的形式，如简短的报告，Sketches^①，煽动诗，墙头小说等；但是这些小的形式决不是普罗文学的唯一的表现。许多从工人通信员出身的作家已经创造了描写阶级经验的长篇作品，关于这个，我们可以举出马尔琪维查的轰动一时的小说《向埃森的射击》(Sturm auf Essen)。在中国，工人的文化水准虽是特别低，但是工人通信运动的萌芽是已经有了。我们要经过

① 短剧。

工农通信的路线从劳苦大众中提拔出新的作家——普罗文学的新干部。这样，工农通信员将要成为普罗文学的生力军，他们所搜集的材料（即他们自身的日常的斗争经验）将要成为我们的普罗文学的主要的题材。这样，革命的小资产阶级的文学将要退到最后的地位，真正的工人阶级的作品将要登上文学的殿堂。

到底是谁不要真理，不要文艺？*

——读《关于〈文新〉与胡秋原的文艺论辩》

在《现代》第三期上登载有苏汶先生的一篇论文：《关于〈文新〉与胡秋原的文艺论辩》。在这篇“煌煌大文”里，苏汶先生措辞是极其婉转曲折的。一看好象他是在骂胡秋原“既不懂列宁主义又不懂马克思主义”，而恭维“左翼文坛”“既懂列宁主义又懂马克思主义”；可是实际上他是在欢迎胡秋原的自由主义的创作理论，而且非常巧妙地帮着胡秋原来攻击“左翼文坛”。

措辞尽管婉转曲折，然而苏汶先生的意思是很明白的。他的意思是说，你们“左翼文坛”是“马克思列宁主义者”，你们的“一切主张都无非是行动”，你们是“不会再要真理，再要文艺”的。

马克思列宁主义者真是不要真理，不要文艺吗？

请先看看苏汶先生所下的马克思列宁主义的定义吧：据苏汶先生的意见，马克思主义者和马克思列宁主义者是有分别的，这分别就是在于后者“现在没工夫来讨论甚么真理不真理，他们只看目前的需要。是一种目前主义。我们与其把他们的主张当作学者式的讨论，却还不如把它当作政治家式的策略，当作行动；而且这策略，这行动实际上也就是理论。”这是对于马克思列

* 本文原载一九三二年十月一日《现代》第一卷第六期，署名周起应。

宁主义的何等恶意的歪曲呵。他把列宁主义仅仅当作“行动的马克思主义”，把列宁主义仅仅还原到政治的实践。他不愿在列宁主义之中看到理论，而且不愿承认马克思主义学说由列宁提高到了新的阶段。既然马克思列宁主义者的“一切主张都无非是行动”，那末，胡秋原的话即使每一句都“一百二十分地合乎马克思主义的”，但“因为他妨碍行动”，“左翼文坛必然地还要攻击他”。这样说来，“左翼文坛”是只要行动，不要真理，而胡秋原是很好的马克思主义理论家，“目前”虽被“非难”，也许将来的大学里会有“胡秋原学院”了！

实际上，一个真正的马克思主义者决不会先研究理论然后再去行动，同时也决不会只要行动，不要理论。在这里，行动和理论是不能分开的。“在实践之外去谈甚么能不能够认识客观的真理的问题，那是烦琐哲学”（马克思）。假使真是一个“热衷于真理的马克思主义者”，他就一定会努力从行动中去学习，象马克思向“巴黎公社”学习一样，而决不会“把自己去关在图书馆里”。只有实践才能辨别真理和谬误，只有实践才是真理的决定的规准。可是马克思列宁主义的实践观决不是苏汶先生所说“目前主义的功利论”。我们承认客观真理的存在，但我们反对超党派的客观主义。无产阶级的阶级性，党派性不但不妨碍无产阶级对于客观真理的认识，而且可以加强它对于客观真理的认识的可能性。因为无产阶级是站在历史的发展的最前线，它的主观的利益和历史的发展的客观的行程是一致的。所以，我们对于现实愈取无产阶级的，党派的态度，则我们愈近于客观的真理。

“你假使真是一个前进的战士”，你就一定要站在无产阶级的立场，百分之百地发挥阶级性，党派性，这样，你不但会接近真

理,而且只有你才是真理的唯一的体现者。说“一个前进的战士不会再要真理”,那恐怕是指的资产阶级的真理,或是苏汶先生所说的小资产阶级的“亭子间里的真理吧”!老实讲,只有正在没落的阶级才惧怕真理,不要真理,因为每个客观的真理对于他们都是不利的。譬如说,文学是有阶级性的,这,就是苏汶先生也不能不承认是“事实”吧,但是在他听到这事实的时候,也“似乎就有点意外了”!为甚么“有点意外”呢?因为公开地讲甚么“阶级性”“党派性”这些话对于正在没落的阶级是不利的。他们愈公开地取着阶级的,党派的态度,就愈表现出他们是在逆着历史的发展开倒车,换句话说,就是愈暴露他们的反动性。因此,他们就用甚么“自由主义”啦,“艺术至上”啦这些话来遮掩他们的本来面目,以欺骗群众。从这里,就产生了受“第三种人”的“作者”欢迎的“自由主义的创作理论”。

自由主义的创作理论的本质是甚么呢?就是不主张“某一种文学把持文坛”,干脆一句话,就是要文学脱离无产阶级而自由。但是真正“自由”了吗?当然没有!“资产阶级个人主义者诸君!我们得告诉你们,你们所讲的甚么绝对的自由,简直是骗人的话。在建筑于金钱势力之上的社会里,在劳动大众非常地贫困而少数富人做着寄生虫的社会里,不会有真正的实在的‘自由’”(列宁)。那末,他们的自由是甚么呢?那就是“戴着假面具去受钱袋的支配,去受人家的收买,去受人家的豢养”。把自己裹在“自由主义”的外套里面,戴着艺术至上的王冠,资产阶级的作家们是怎样巧妙地而又拙劣地隐藏着他们对于他们自己的阶级的服务。

资产阶级一面主张“艺术至上主义”,一面却老实实在地在利用反动的大众文艺来麻醉群众。苏汶先生之类的“摩登少爷”

自然可以高谈“艺术的价值”，鉴赏甚么表现主义，未来主义，超现实主义和一切 isms^① 的作品，但是在剥削制度之下，受着帝国主义和封建势力的重重压迫的中国劳苦群众是完全浸在没有“艺术的价值”的反动的，封建的大众文艺的毒液里。因此，他们对于生活的认识，对于社会现象的观察，总之，他们的世界观，差不多大部分是从这种反动的大众文艺里得来的。这些反动的封建的毒害可以阻碍劳苦群众的革命意识的生长。所以，我们要用文学这个武器在群众中向反动意识开火，揭穿一切假面具，肃清对于现实的错误的观念，以获得对于现实的正确认识，而在这个认识的基础上去革命地改变现实。无产阶级文学是无产阶级斗争中的有力的武器。无产阶级作家就是用这个武器来服务于革命的目的的战士。为甚么“一个前进的战士”会不要武器呢？苏汶先生说“左翼文坛有一点不爽快，不肯干脆说一声文学现在是不需要”，他的意思是很明白的，就是说，你们“左翼文坛”如果“干脆说一声文学现在是不需要”，那末，我就不怕你们再用文学这个武器去帮助革命了。革命没有武器，这对于资产阶级的确是最“爽快”没有的事了！苏汶先生的目的就是要使文学脱离无产阶级而自由，换句话说，就是要在意识形态上解除无产阶级的武装。

为了这个目的，苏汶先生很巧妙地用种种的话来攻击“左翼文坛”，甚么“左翼文坛”没有“自己的理论”啦，“向俄罗斯人批发些来倒不至于闹大笑话”啦，甚么“霸占文学”啦，“文学不再是文学了，变成连环图画之类”啦。等等，等等。

中国无产阶级文学，无论在理论上或创作上，都还很幼稚，

① 主义。

这是事实。然而也正就是因为幼稚，所以我们要向已经有了伟大的无产阶级的文学的欧美各国，特别是苏俄去学习。我们要非常活泼地运用国际的无产阶级文学理论，决不是甚么“只用四角方方的文字一写，便俨然成为中国人自己的理论”。苏汶先生的这种讥笑是无伤于我们的呵！

再说“连环图画”吧：在“创造大众能理解的作品”的任务的面前，为了在大众中和反动思想斗争，为了最容易送进革命的政治口号于大众以组织他们的斗争，我们应当利用大众文艺的旧形式，如连环图画和唱本，以创造革命的大众文艺。但是“死抱住文学不肯放手”的苏汶先生自然是反对这个的。“这样低级的形式还产生得出好的作品吗？”他愤慨地说。我倒要问，所谓“低级”是拿甚么做标准的呢？苏汶先生显然是拿欧化文学的形式来做文学程度的标准。即使说“连环图画里是产生不出托尔斯泰，产生不出弗罗培尔^①来的”，可是，“死抱住文学不肯放手”的“作者之群”中就产生出了托尔斯泰和弗罗培尔吗？何况连环图画和唱本并不是大众文学的唯一的，固定的形式。我们决不是一味地长久地袭用这种旧的形式。我们用这种旧的形式也不仅是为了对大众的思想斗争和政治宣传的利益，同时也为了引进大众到新的文艺生活，从旧的大众文艺形式中不断地创造出新的大众文艺形式。苏汶先生不去理解这个发展的过程，而死死地抓住这个过程中的某一点，把它固定化，于是愤愤地说“这样低级的形式产生得出好的作品吗？”恰恰相反，只有从苏汶先生的所谓“低级”的形式中才能产生得出好的作品，即使它自身还不是好的作品，它至少是好的作品的胚胎。

① 通译福楼拜。

苏汶先生不但说“左翼文坛”里没有自己的理论，没有文学，而且说“左翼文坛”里没有作家，因为“作者不再是作者了，变为了煽动家之类”。在政治斗争非常尖锐的阶段，每个无产阶级作家都应该是煽动家，他应该把文学当作 Agit-Prop^① 的武器。但做了煽动家并不见得就不是文学家了，而且越是好的文学越有 Agit-Prop 的效果。所以，我们不但没有忽视“艺术的价值”，而且要在斗争的实践中去提高“艺术的价值”。于是，“斤斤乎艺术的价值”的苏汶先生就觉得“有一点不爽快了”，他觉得你们“左翼文坛”要革命就革命，可不要“霸占文学”。但是，前面说过，苏汶先生措辞是极其婉转曲折的，所以他并不“干脆说一声”你们“不该这样霸占文学”。他只说你们如果又要革命，又要文学，那“反把作者弄得手足无措了。为文学呢，为革命？”苏汶先生故意把文学和革命机械地对立起来。好象文学和革命是势不两立的。好象为革命就不能为文学，为文学就不能为革命。这样，“左翼文坛”不革命则已，要革命就不能再要文学了！

不幸的是，革命不但不妨碍文学，而且提高了文学。只有革命的阶级才能推进今后世界的文学，把文学提高到空前的水准。中国无产阶级文学虽然还没有产生伟大的作品，可以使苏汶先生心服；但是就是苏汶先生也不能不承认它是“已经明显地立定了脚跟”。国际无产阶级文学无论在理论上或创作上都已经有了丰富的经验，压倒资产阶级的文学了。这个，译过《一周间》的苏汶先生当然也知道，用不着我多说。至于资产阶级的文学呢，它是已经没有未来了；它所有的唯一的東西就是它自身的过去的历史。它再也产生不出“托尔斯泰”，产生不出“弗罗培尔”了。

① 宣传鼓动。

它顶多只能产生出分析一个妇人的微笑竟费了六页的篇幅的那样的资产阶级文学的“手淫大家”马塞尔普鲁斯德(Marcel Proust)！所以，如果不断然地和资产阶级决别，把自己和革命联系在一起，而只“死抱住文学”，“斤斤于艺术的价值”，甚至还想“一举成名天下知”，那你不但创造不出好的文学，而且简直是使文学堕落！那末，到底谁不要文学呢？还是使文学堕落的人不要文学呢，还是在新兴阶级的斗争中提高文学的人不要文学呢？

苏汶先生假使真想替文学“留着一线残存的生机”，他就应该明白，只有在无产阶级的手中，文学才能毫无障碍地，蓬勃地生长，只有投身在无产阶级的斗争里面，一个作家才能毫无遗憾地展开他的天才。但是，苏汶先生是一个艺术至上主义者，他只“死抱住文学”，“叫人不要碰”。叫谁不要碰呢？自然不是叫资产阶级不要碰，因为他所“死抱住”的就是资产阶级的文学。他事实上是叫无产阶级不要碰，其实无产阶级也并不不要碰苏汶先生所“死抱住”的那种文学。你尽管死死地抱住吧，无产阶级正在它的阶级斗争中创造出它自己的文学。这对于资产阶级作家倒是一个大的威胁。也就难怪苏汶先生要感到“难乎其为作家”，而“好多大大小小的作者”都搁起笔了！

在下面，我引了高尔基的一段文章，来作为这些搁了笔的“大大小小的作者”的写照，

我听过一个这样的故事，说是曾经有个小孩坐在栏石上叫喊着。有人问他：

“你为甚么叫喊着呢？失了父亲和母亲吗？”

“不是。”

“甚么地方痛吗？”

“不是。”

“肚子饿吗？”

“不是。”

“那末，你到底要甚么呢？”

“我要叫喊。”

当我在不久以前出席一个作家和批评家的喧闹的会议的时候，我想起了这个故事。在那里，大家也同样地叫喊着。我留神地听，但是听不出“诗人和评论家”究竟在嚷些甚么！兴奋达到了这样的顶点，它只得在下面这样的诡辩中表现出来：

“无产阶级在社会的创造上已经超过我们作家了，所以我们再也没有甚么事情好做了。”

“再也没有甚么事情好做了”，这些“大大小小的作者”就只好搁笔。“然而你说他们舍得放手吗？”当然舍不得！那末，怎么办呢？转变到无产阶级的阵营里来吗？“要是要的，可是规矩很严，要你做另外一种人”。确实是“另外一种人”——剥去了一切小资产阶级的偏见和根性的真正的无产阶级作家！苏汶先生自己不愿做这“另外一种人”，于是就拚命地来攻击这“另外一种人”的文学运动，这样，苏汶先生即使没有做“那一阶级的狗”，至少帮了“那一阶级的狗”来咬“左翼文坛”。苏汶先生假使真不愿做“那一阶级的狗”的话，那末，就做这“另外一种人”吧。当苏汶先生做了这“另外一种人”的时候，他大约便可得救了！

作者附记：本文与下面的《自由人文学理论检讨》和《文学的真实性》两篇文章，俱为三十年代参与左联同“自由人”和“第三种人”的论争面写。

这场论争发生在一九三二至一九三三年，正是左联遭到国民党的一再围剿，处境十分困难的时候。一九三一年底，与胡秋

原有关的刊物《文化评论》创刊，刊登该刊社评《真理之微》，胡秋原连发三篇文章（《阿狗文艺论》、《勿侵略文艺》、《钱杏邨理论之清算与民族文学理论之批判——马克思主义文艺理论之拥护》），说什么“文学与艺术，至死也是自由的，民主的”，“将艺术堕落到一种政治的留声机，那是艺术的叛徒”，“以不三不四的理论，来强奸文艺，是对于艺术尊严不可恕的冒渎”，向受到压迫、遭到围剿、没有任何自由的左翼文坛要自由，要民主。左联外围报纸《文艺新闻》很快作出反映，发表瞿秋白执笔的《“自由人”的文化运动》和冯雪峰化名洛扬的《致〈文艺新闻〉的一封信》予以回击，揭露胡秋原的别有用心。

当胡秋原的论点受到批驳时，苏汶（杜衡）以国民党的民族主义文艺和共产党领导的左翼文艺之间的“第三种人”自居，先后发表《关于〈文新〉与胡秋原的文艺论辩》、《“第三种人”的出路》、《论文学上的干涉主义》援救胡秋原，诬蔑马克思主义者不要真理，左翼文坛不要文艺；且挑拨地说，左翼作家“霸占”文坛，致使他们那些“死抱住文学不放的作者们是终于只能放手了”。针对这些论调，瞿秋白写了《文艺的自由和文学家的不自由》（发表时署名易嘉），鲁迅写了《论“第三种人”》和《又论“第三种人”》，冯雪峰写了《关于“第三种文学”的倾向与理论》（发表时署名何丹仁），我写了收入本书的三篇文章，逐一驳斥苏汶和胡秋原。

这次论争涉及文学和政治的关系，革命文艺在无产阶级事业中的地位和作用，文学的阶级性、真实性和倾向性之间的关系，文学创作的自由和作家世界观的制约作用。论争范围较广，理论色彩浓厚。通过论争，捍卫了列宁的无产阶级文学的党性原则，扩大了马列主义文艺理论的影响，消除了新文艺统一战线

内部一些小资产阶级作家的糊涂观念，提高了文艺为革命服务的自觉性。

在当时的具体历史条件下，“自由人”与“第三种人”的理论和所作所为是有害的，我们对他们的批判是及时的，完全应该的，有意义的。自然，由于当时环境的特殊，总的历史条件的限制，在今天看来，这三篇文章中的某些话有不尽确切之处。

一九八二年十二月末

自由人文学理论检讨*

……在指挥刀的保护之下，挂着“左翼”的招牌，在马克思主义里发见了文艺自由论……

——鲁迅

跟着目前中国革命危机的深入，和政治上的社会民主党，取消派相应，文学领域内的社会法西斯蒂也穿起“自由人”的衣裳，高揭“马克思主义文学理论之拥护”的旗帜，昂然阔步地登上中国的文坛了。

这里我们可以举出《读书杂志》的重要论客，自由主义的马克思主义文学理论家胡秋原来。

这位理论家是以口头上拥护马克思主义甚至列宁主义，来曲解，强奸，阉割马克思列宁主义，以口头上同情中国普洛革命文学，来巧妙地破坏中国普洛革命文学的。如果不认清这种社会法西斯蒂的政策和把戏的多方面的形式之具体的实质，我们是没有什么方法认识这位“阿狗文艺论者”的“丑脸谱”的。

只有从国际的，国内的普洛列塔利亚运动的实践的新的阶段的见地，从哲学上的列宁的阶段的见地，我们才能够彻底地暴露这位“阿狗文艺论者”的复杂的反动的姿态，我们才能够正确地指出：从朴列汗诺夫^①出发的胡秋原的理论，是怎样陷在资产

* 本文原载一九三二年十二月《文学月报》第一卷第五、六号合刊，署名绮影。

① 通译普列汉诺夫。

阶级的自由主义的泥沼里面，把朴列汗诺夫的孟塞维克的特色发展到 Caricature^①的程度；在对于文学的根本认识上，他是怎样抹杀文学的阶级性，党派性，抹杀文学的积极作用，和对于文学的政治的优位性；对于普洛文学，一般地普洛文化，他是怎样取着否定的态度。然后，我们才可以进一步地指出，在这自由主义的孟塞维克的理论系统之下，他是怎样作了进攻中国普洛革命文学的比民族主义者还要恶毒的但是同样徒然的企图。

先说胡秋原对于文学的根本认识罢。

“文学与艺术至死是自由的，民主的。”（《阿狗文艺论》，《文化评论》创刊号）这就是胡秋原对于文艺的根本见解。这种见解不但和马克思主义毫无共同之点，而且这正是百分之百的资产阶级的见解。这是只要看看列宁的《党的组织与党的文学》就可以明白的。列宁很正确地指摘出所谓绝对的自由只是一种资产阶级的或无政府主义的言辞，只是资产阶级作家对于钱袋，收买，豢养的带着假面的从属。社会主义者是要暴露这种作伪，揭穿这种虚伪的招牌的。胡秋原就是在自由主义这个虚伪的招牌底下，很巧妙地来拒绝列宁的原则之在文学上的应用的。

请先听他的关于自由主义的“妙论”罢：

真正的自由主义，不仅是我们不必害怕，而正是我们所追求的东西。自由主义是革命期的资产阶级反抗封建独裁的武器，然而社会主义者亦不必拒绝它作反对资产阶级独裁的武器，恩格斯也说向自由王国之飞跃。（《浪费的论争》，《现代》二卷二期）

这可飞跃得太远了！不错，恩格斯称社会主义革命为从必

① 拙劣的模仿。

然的王国向自由的王国的飞跃。可是革命自身还不是自由的王国。正相反，它发展“必然”的特色到最高度。社会主义将消灭阶级的对立，也消灭阶级，而革命却把阶级斗争紧张到最高度。如果社会主义者，真象胡秋原所说的一样；用自由主义来作反对资产阶级独裁的武器，那末，这样的“社会主义者”，对于资产阶级自然是再好没有了！

自由是必然的认识。从必然性的盲目到必然性的认识的推移是到自由的唯一的道路。能够最深刻地认识目前切迫的阶级战和普洛列塔利亚特的胜利的必然性的，无疑地，只有站在历史的最前线的普洛列塔利亚的党，所以，普洛列塔利亚的党派性是最大的自由，而站在这个党派性上面的艺术家也就是世界上最自由的艺术家。胡秋原如果真是爱自由的话，他就至少不应该反对这到自由的唯一之路的党派性。列宁就是一面执拗地强调着文学的党派性，一面指示出真正的自由的文学的。但是，问题在于：胡秋原所主张的文学的自由正是和列宁的党派性对立的。请听他说吧：

首先，伊里支^①就说过，文学应该是党的文学，也强调过哲学之党派性。不过，一个革命领袖这么说，文学者没有反对的必要。“不属于党的文学家滚开罢”（伊里支），滚就是了。然而既谈文学，仅仅这样说是不能使人心服的。（《浪费的论争》）

在这里，胡秋原不但把革命领袖的列宁和文学批评家的列宁分开，而且认为列宁是不懂得文学的，所以对于他的话，文学者没有反对的必要。自然，为了要保持他的假面，胡秋原是不愿

^① 通译伊里奇，即列宁。

公开地反对列宁的。但是他对于列宁主义的党派性是取了怎样轻蔑的态度，他对于列宁的“不属于党的文学家滚开罢”这句话投来了怎样可怜的阿Q式的嘲笑，这是谁都可以看得出来的。

从胡秋原对于党派性的这种轻蔑和嘲笑的态度中，我们可以看出：一方面他是怎样以抛弃马克思主义的最大的而且最有价值的传统——马克思主义哲学的党派性，来贬低马克思主义的革命的本质。他的这种“无党派性”的主张，当然也并不是新奇的，这正是他们西欧的祖宗考茨基，伯恩斯坦因^①等人的机会主义的社会民主主义理论的可耻的最大的特质。另一方面他是怎样用“我是自由人……无党无派；”这些话，来掩饰他自己的社会法西斯蒂的党派性。所以他一听见人家讲“党”“派”两个字，就好象人家揭发了他的隐私似的，破口大骂，连“甚么屁党鸟派，不是怎么使人人都消魂荡魄的”（《浪费的论争》）这种“村妇式”的话都会骂出来了。

现在让我们来看看，对党派性取了这样的否定的态度的胡秋原，是怎样处理着文学的阶级性的问题，文学与政治之关系的问题罢。

胡秋原自然口头上也承认文学是有阶级性的，而且他还说了一大套甚么“阶级斗争”和“阶级同化”，“阶级的忠臣”，“阶级的逆子”的话来证明文学的阶级性之“复杂”和“曲折”，“动摇”和“朦胧”。固然，阶级性不是那么简单的。列宁在《作为俄国革命之镜的托尔斯泰》^②一文中，就曾以指摘托尔斯泰中的种种内面的矛盾，来阐明他的阶级性。但胡秋原是用“复杂”和“曲折”，“动摇”和“朦胧”，这些字眼来模糊文学的阶级性，来回避对于文

① 通译伯恩斯坦。

② 通译《列夫·托尔斯泰是俄国革命的镜子》。

学作品之阶级的分析的。“事实胜于雄辩”。且让我们先来检查一下，在胡秋原的一切关于文艺的文字中，是不是抹杀了阶级性？

除了“文艺至死是自由的，民主的”这个根本的定义外，胡秋原所下的艺术的定义，还多得很，甚么“艺术是用形象去思索”哪，甚么“艺术只有一个目的，那就是生活的表现，认识和批评”哪，甚么“伟大的艺术，都具有伟大的情思”哪，甚么“没有高尚的情思的文艺，根本伤于思想之虚伪的文艺，是很少存在的价值的”哪，等等。在这些定义里面，除了“伟大”，“高尚”，“虚伪”这些抽象的字眼以外，我们再也看不见甚么。就是在他的其他关于文艺的文字中，他也没有一次肯定过文学的阶级性。所以，在胡秋原，“阶级性”成了一个抽象的名词，只是口头上说说的一句话罢了。譬如，他说，“艺术者，是思想感情之形象的表现，而艺术之价值，则视其所含蓄的思想感情之高下而定。”这里，如果你问，这所谓高下是用什么阶级的标准去定呢？他就会干脆不过地引用朴列汗诺夫所引用的罗斯金的话，“艺术价值之高下，决定于其所表现的情操之高下，而那情操之高下则决定其足以作人与人间精神结合手段的范围的广狭与程度之深浅”，来回答你，虽然《世界革命文学》编辑部很严厉地批评过这一点，说这个情操之高下的标准是一个抽象的标准，这抹杀了文学作品的阶级性。但胡秋原是否否认苏俄文学理论家对于朴列汗诺夫的一切批判，从而否认列宁阶段的苏俄文学理论的。他说：“这些理论家们只是反复所谓‘孟塞维克’的罪状，而自己，又很吝啬，不肯拿出比这‘孟塞维克’更好的东西……噫嘻，成则为王，败则为寇，我们谈甚么理论呢？”（《浪费的论争》）这不是对于苏俄文学理论家的十足的Don Quixote^①式的嘲笑吗？

^① 堂·吉珂德。

固然，我们应该摄取朴列汗诺夫的宝贵的遗产，但同时我们更应该从列宁的观点去批判朴列汗诺夫的文学理论中的孟塞维克的特质。本来，在他的文学理论中，已经包含了抹杀阶级性的成份。例如，在他那规定着“基础”和“上层建筑”之间的关系的有名的“五段论”中，就恰好忘掉了阶级斗争，而且忽视了当作阶级斗争的一种形式的意识形态的积极的任务，和意识形态的上层建筑对于社会经济基础的反作用。这里我们可以看出朴列汗诺夫的客观主义的理解。胡秋原却把这个客观主义发展到最高度。例如，他批评杏邨的时候，他便大谈朴列汗诺夫的“科学的批评”，用“艺术家写出他所感的，批评家指出他何以如此感。”（《钱杏邨理论之清算与民族文学理论之批评》，《读书杂志》二卷一期）的话来教训杏邨。其实杏邨的主要的错误正是在于他没有很稳固地站在一个阶级的立场，但他到底还在摸索着这个立场。而胡秋原则根本认为批评家只要说明作品是怎样发生的就够了，至于那作品的好坏，以及它的实践的意义，批评家正不必站在甚么立场去评价，因为反正“认之为庄严者不妨认之为庄严，认之为丑者不妨认之为丑”（同上），这里，是用不着一定的阶级的标准的。这究竟是甚么样的马克思主义的批评！后来易嘉^①指摘了他的这种虚伪的客观主义，他就大引柏林斯基^②——朴列汗诺夫的“科学的美学之任务，不在解决艺术应该怎么样，而在解决艺术是怎样的东西”的话，来挑战似的说，“这当然又是虚伪的客观主义！客观主义是虚伪的；那只有主观主义才是真实的了！这又是甚么马克思主义！”（《浪费的论争》）这真是甚么马克思主义！他不理解关于“阶级斗争的客观主义”的列宁的

① 即程秋白的笔名。

② 通译别林斯基。

说教，而把关于“科学的批评”的朴列汗诺夫的孟塞维克的客观主义的见解奉为正统的马克思主义。他把“科学的批评”的可能的范围只限于文艺作品的发展学的说明一方面，而全然抹杀了文艺批评上的科学的基准之现实的把握，也就是取消了文艺批评的阶级的实践的任务。“文学应该是党的文学”这铁则是文学批评的现实的基准。作为这个批评的基准的普洛列塔利亚特的党派性，和认识评价的客观性是并不矛盾的。因为普洛列塔利亚特是站在历史的发展的最前线，它的主观利益和历史的发展的客观行程是一致的。所以，只有站在党派的立场的批评，才能发挥比朴列汗诺夫，弗理契的，死板的客观主义更彻底，更深刻，更完全的客观主义。至于胡秋原的那种“无党无派”的客观主义却毫无疑问地是“虚伪的客观主义”！

在对于艺术的机能的问题上，胡秋原批评文艺创造生活的理论之不通，当然是对的；但是他说，“艺术只有一个目的，那就是生活的表现，认识，和批评”，并且说，“马克思曾说哲学家不仅要说明世界，而且要变革世界。但是就效颦说艺术家不仅要表现世界，还要变革世界就不通了”（《钱杏邨理论之清算与民族文学理论之批评》），却完全陷于客观主义的文艺消极论的泥沼了。在这里，完全暴露了他对于认识与实践的辩证法的统一之绝对的无知。他不理解认识过程中的最重要的契机就是人间的社会的实践，而文学的认识，其中也一樣地包含着能动的实践的契机。从认识的马克思主义的理论及其方法论的见地看来，哲学和艺术之间，并不象胡秋原所说的那样，存在着本质的差别。国际革命作家同盟第二次国际大会的决议上就分明地写着：“他（指普洛艺术家）是阶级斗争的战士和参加者。他的艺术是彻头彻尾地能动的，活动的。普洛艺术作家必须对于现实有客观的深

刻的认识，而且必须影响现实以促进革命的变革。”照胡秋原看来，这自然是“不通”之论了！

胡秋原的这种文艺消极论，实际上，是否定文学的积极的，实践的任务——即文学的政治的意义，换言之，就是取消文学的武器作用。所以，他认为“文学能作很有力量的革命工具”，“文艺能帮助革命”，是“奇迹”（《浪费的论争》）。但在上面所举的决议上，却又明明说着：“文学是阶级斗争的武器”的话。为甚么国际作家也深信不疑于这“奇迹”呢？其实，这并非“奇迹”。这是由文艺的历史所证明了的一个铁一样的事实。本来，在阶级社会里面，艺术现象自身就是一种阶级斗争的现象。马克思认为，阶级斗争为一切的发展的根底和原动力。列宁常常把政治，哲学，文学看做阶级斗争的形式。但是胡秋原之抹杀文学的阶级性，文学的积极作用，其目的也正就是在取消文学上的阶级斗争。他不是引了安特列夫的话，说“文学之最高目的，即在消灭人类间一切的阶级隔阂”吗？他想用这种人道主义式的幻想，来遮掩文学的斗争阶级的实践，想用“文学之最高目的”这冠冕堂皇的字面来暗示以艺术作阶级斗争（政治斗争）的武器不过是“艺术之堕落”罢了。

在对于文学和政治之关系的见解上，胡秋原的反动的本质更露骨地表现出来。第一，他把文学和政治（即社会的实践）分开，甚至对立起来；第二，他Hysterical^①地反对一切利用文艺的政治手段。他说，“我并不否认文学和政治意识之结合……但是那种政治主张不可主观地过剩，破坏了艺术之形式；因为艺术不是宣传，描写不是议论。”（《勿侵略文艺》，《文化评论》第四期）

① 歇斯底里。

这见解自然是从朴列汗诺夫那里来的。朴列汗诺夫的孟塞维克的见解，在他对于高尔基的《母亲》的批评中，很明显地表现出来。朴列汗诺夫劝高尔基要知道艺术家，即主要地以形象的言语来说话的人，是如何不适于宣传家，即主要地以论理的言语来说话的人的任务。在这里，朴列汗诺夫把政论的文学从艺术作品分开，而且把艺术之政论的斗争性当作某种多余的东西，某种只是从外部打入艺术里面来的东西。所以他把“艺术性”这东西完全抽象地，非历史地去理解了。把这种孟塞维克的见解当作“尊贵的忠告”的胡秋原自然唯恐“政治主张破坏了艺术的形式”。他根本不去理解，文艺和政治是由阶级斗争的实践所辩证地统一了的，而文艺本身就是政治的一定的形式。

所以，胡秋原把对于文艺的估价，也分成艺术的和政治的两种观点。例如，在批评民族主义文艺的时候，他就说：“我并不从政治的立场赞否民族文艺与普罗文艺，因为我是一个于政治外行的人。”（《勿侵略文艺》）他只骂民族主义文艺者“利用文艺”，“污损文学家的人格”，“侮辱艺术之高尚，玷辱文艺之尊严”。在这里，我们很明显地可以看出：第一，他没有指出民族文艺之所以是反动的，是因为他们所代表的阶级之需要和现阶段历史之必然相反的缘故。他没有指出，民族文艺和地主资产阶级的统治不是分开了的个别的东西，而是有机的形态；对民族文艺的斗争就是对地主资产阶级统治的斗争。在“为了艺术家之人格，为了艺术之尊严”的口号之下，他巧妙地转移了群众的斗争目标，把对地主资产阶级统治的斗争变成艺术之宫殿的防御战了。第二，他主张着文学的“纯粹性”，“非政治性”，反对一切政治利用文艺。他说，“艺术虽然不是‘至上’，然而决不是‘至下’的东西。将艺术堕落到一种政治的留声机，那是艺术的叛徒……”

是对于艺术尊严不可恕的冒渎。”(《阿狗文艺论》)于是他高叫着“Hands off art”^①！这是一个多么滑稽的社会法西斯蒂的艺术至上主义者啊！这些话虽然是对民族文艺而发的，但他是怎样存心想在反对法西斯蒂主义文艺的烟幕之下来反对普洛文艺，却是极其明白的事。譬如，他说：

……在资产阶级颓废，阶级斗争尖锐的时代，急进的社会主义者与极端反动主义者都要求功利的艺术。这只要看看苏俄的无产者文学与意大利棒喝主义文学就可以明白了。(《阿狗文艺论》)

在这里，如谷非^②所指摘的一样，我们要注意几点：“第一，他把苏俄和意大利并立起来，是和政治上说意大利是莫索里尼独裁，苏俄是斯大林独裁的武断宣传相一致的。第二，他用极端的反动主义者这字面来陪衬急进的社会主义这名词的含意，暗示社会主义还有更康庄的大道。第三，他想用‘功利的艺术’这俗学的说法做理由来否认普洛文学的存在。”所以，他把钱杏邨和民族主义相提并论，把普洛作家称为“普洛的狗”，以与“布尔的狗”一同看待，决不是偶然的。

胡秋原在对于艺术的本质的认识上，如上面所指摘，已经很明显地表现了他的反普洛文学的见解。这见解也是有他的普洛文化否定论作理论基础的。

普洛文化否定论本来是托洛兹基^③的有名的理论。但胡秋原却是根据卢波尔在他的《列宁与哲学》一书中对于文化问题的全然错误的一面的见解，来歪曲列宁对于普洛文化的真正的意

① “勿侵略文艺”。

② 即胡风的笔名。

③ 通译托洛茨基。

见的。

他说：“列宁对于所谓‘普洛文化’‘普洛科学’的标语，是极其反对，而认为‘有害’‘可怜’而不适当的……因此，列宁绝不认为在社会革命过程上有建设一个什么特殊普罗文化的必要。”（《为反帝文化而斗争》，《文化杂志》创刊号）

不错，列宁是反对所谓“普洛文化”的，但这里，所谓“普洛文化”，是指从普洛列塔利亚国家独立出来，并且脱离普洛列塔利亚的阶级斗争的波格达洛夫^①的似是而非的“普洛文化”。所以，列宁决不单单写作普洛文化，而必加以括弧，写成“普洛文化”，以表明这是波格达洛夫的，Prolet-Cult^②的概念，而和真正的普洛文化严密地区别出来。对于真正的普洛文化，列宁是绝不反对的。这只要看看列宁自己是怎样说过关于普洛文化的话，就可以明白的。胡秋原只是存心歪曲对于普洛文化的列宁的见解，来否定普洛文化，普洛文学的存在罢了。他在另一篇文章里说：“一切伟大叛逆者，如马克思，恩格斯，朴列汗诺夫，梅林，柴特金^③，列宁乃至托洛兹基，都是古典文学爱好者，荷马，莎士比亚，哥德^④的爱好者。”这里，很显然地，他是暗示着，一切伟大的革命家都是不承认有普洛文学这回事的。可是，列宁在一九一〇年在他的《政论家的觉书》中就说了“高尔基是普洛文学之无条件地最大的代表者”的话，他却忘记了。

分明对普洛文化（文学自然也包含在内）取着否定的态度，他还说他是“决不反对普洛文学的存在及特权的。”那末，就让我

① 通译波格丹诺夫。

② 普罗崇拜。

③ 通译蔡特金。

④ 通译歌德。

们来看看他究竟是怎样承认普洛文学的存在及特权罢。

首先，“他顽强”地说：“……补助革命的艺术，不限定是真正值得称为艺术的东西。我所要求保留的就是这一点。如果易嘉先生能够有这一点宽容，而且，因为它已奉仕于革命了，就对它牺牲一个‘艺术’的称呼，也没有什么不可能。倘能如此，则这时候，我相信任何作家也都可不必多嘴的。如果易嘉先生能够让步一点，那么，一切的论争都可停止了。”（《浪费的论争》）这本来是他反对一切利用艺术的政治的手段的一贯的见解，只是在这里，他反对得更加巧妙罢了。他是说，为革命牺牲艺术，我并不反对，但你们为革命而牺牲一个艺术的称呼，也没有什么不可。可是这里问题并不在反不反对为革命，而在承不承认革命普洛艺术。如果“左翼”真“能够有这一点宽容”，而毫不在乎地牺牲“一个艺术的称呼”的话，那末，问题就很简单，所谓“补助革命的艺术”，只是“标语”“传单”的别名罢了，还谈得到什么普洛革命艺术，更还谈得到什么“普洛艺术的存在与特权”呢？这样，胡秋原的取消普洛革命文学的目的就可达到，自然，“一切的论争都可停止了”。

胡秋原虽然口头上承认普洛文学的存在，但实际上是等于不承认的。譬如，他说，“我承认普洛文学存在的权利，独占也行的，如果有莎士比亚哥德托尔斯泰等那样的作品。”“我决不否认普洛文学的存在及特权的，只要作得好”，“我只觉得大众化是可以的，而且必要的，但问题还是要写得好。”（《浪费的论争》）在这里，很显然地，他是用没有莎士比亚，哥德，托尔斯泰，作得不好，写作不好等作理由来否认普洛文学的存在的。自然，我们也承认中国的普洛文学还是很幼稚，为艺术的质的向上而斗争是当前的切迫的任务。苏联的普洛作家就曾以这个当作他们的一个

基本的口号。但这是一个发展的过程，作得好，写得好的普洛文学不是一天两天就可以有的。如果象胡秋原那样，带着资产阶级作家的妒意，劈头就问普洛作家要莎士比亚，要哥德，要托尔斯泰，那实际上只是取消普洛文学罢了。

最后，可以说一说胡秋原的想破坏“左翼”和同路人的关系的企图。他说：“……我是深知一面有理论家之‘战线’，一面有作家之‘群’，这矛盾是早存在的。”（《浪费的论争》）他想在左翼理论家和第三种人的作家之间建筑起一道万里长城，一面适应中间分子的动摇意识，来阻碍他们的前进，一面使“左翼”和群众隔离，陷于孤立的地位。“左翼”固然要招致革命的同路人到自己的队伍里来，把他们当作有可能性的将来的战友，但同时也要在真的革命的同路人与假的革命的同路人之间划出一根明确的境界线。在过去，在对同路人的态度上，固然有过不好的地方，但不把胡秋原当作同路人，而只当作敌人来攻击，到现在为止，是并没有错误的。至于胡秋原的甚么“将一切小资产阶级都坑去，火其书罢”的话，不过是恶意的 demogogy 罢了。

总括起来说：以一面在艺术的根本认识上，抹杀艺术的阶级性，党派性，抹杀艺术的积极作用和对于艺术的政治的优位性，来破坏普洛文学的能动性，革命性，一面以普洛文化否定论作理论基础，来根本否认普洛文学的存在，在意识形态领域的文学上解除普洛列塔利亚特的武装，这就是胡秋原，这位自由主义的马克思主义文学理论家的任务。

一九三三年

夏里宾与高尔基*

前天读了施蛰存先生的《革命时代的夏里宾》，不禁有一点小小的感想。

施先生似乎很替夏里宾担忧，假如是为了恐怕由这世界闻名的俄国歌人主演的《魔侠吉诃德》，将不为上海的观众所理解，所欢迎，那倒是值得担忧的。这部影片不是只在南京大戏院公映了四天，而且听说还不如继这影片而开映的《新女性》卖座之多吗？

但施先生所担忧的，是关于夏里宾这个人，好象很容易被误解，因为有人在批评这个影片的时候，就说过夏里宾是曾经在俄国贵族剧院中很负盛名的这样的话。而这句话的意思，施先生觉得，很容易暗示读者，使他们相信夏里宾是一个侍奉贵族的歌伶。

夏里宾究竟是不是这样的一个歌伶呢？施先生说不是，因为夏里宾，用施先生的话来说，是一个“不单是为了贵族，也不单是为了平民”，而“应该说是为了人类”的艺术家。

恰巧，我曾在一个杂志上看到一篇也是讲夏里宾的文章，题

* 本文原载一九三三年二月二十二日《申报·自由谈》，署名企影。

目叫做《Chaliapin, Mask and Man》^①；而这篇文章的论旨，恰恰和施先生的相反，主要地就是暴露夏里宾这个人是怎样一个卑鄙，贪婪，欺骗的，侍奉贵族的歌伶。

其实，拥着百万的财富，和圣彼得堡的贵族与牧师一道，住在富丽的巴黎别墅里，逍遥自在的夏里宾的现在的生活，不就是夏里宾是不是侍奉贵族的歌伶之最雄辩的说明吗？

不错，夏里宾，也和高尔基一样，是经过了穷苦的，被压迫的流浪生活的，他也同情过贫困的青年学生，并且在十月革命之后，还在他的祖国住了些时，在工人剧场表演过，但这些却并不妨碍夏里宾是一个 His Majesty Tsarist^②，一个侍奉贵族的歌伶，因为他的真正同情是在沙皇贵族一方面，他对于沙皇，皇子，将军，甚至剧场监督捧给了他的最大的谄媚，他领受过沙皇所赐的金表，有一次甚至在舞台上公开地向亲临观剧的沙皇下跪，虽然他自己只承认跪了一个膝头，这事还引起了他的一些朋友的愤慨，或甚至与之绝交。普列哈诺夫就为了这事把夏里宾所赠与他的照片退还，并在上面写着：“因为无用，所以退还了。”就是那位比较驯顺的艺术家Serov也写信给他：“多可惜呀，连你也终究匍匐在地下了，也应该害羞呀！”为了要向他的朋友表示一点歉意，夏里宾曾经有一次假意地拒绝了罗曼诺夫王朝三百年纪念的盛宴的参加。

革命后，夏里宾之所以肯和工人们来往，甚至不惜赞美新兴势力者，也不过是为了自己生活的保障和安全。工人们却老实地相信夏里宾是他们的艺术家，宁肯节衣省食，来供给这位艺术家的不能满足的需要。但他们是受骗了。夏里宾终于想出

① 《夏里宾：面具和人》。

② 拥护沙皇陛下的人。

了一个巧妙的口实，一溜烟地离开了他的祖国，永远回到他所侍奉的贵族的怀抱中去了。

虽然这样，这侍奉贵族的一代歌伶夏里宾与伟大的文学家高尔基之间却有过一段深深的友谊。夏里宾到现在还是极口称赞高尔基，感谢高尔基所给予他的帮助和高尚的文艺的影响。至于他们两人最初的认识，以及他们幼年时代的交情，施先生有了简单的介绍，我不在这里多赘了。我只说一说这两个同样出身的大艺术家怎样走了各不相同的道路，他们的交谊怎样呈现了不可避免的裂痕。

一九〇五年一月九日，圣彼得堡的街上堆满着死尸，泛滥着人血的时候，这两个艺术家对于这次事变的反应怎样，只要看看夏里宾于一九三二年在巴黎出版的《假面与人》一书里所说的下面的话，就可了然：

他(指高尔基)脸色苍白，弄得很激昂了。

“他们在屠杀无辜的人们，那些恶徒！”

虽然我那天晚上还在一个贵族的宴会上唱歌，但我感到真理是在高尔基这一边。

真理是在高尔基这一边，但这并没有使得他不在贵族的宴会上歌唱——而且也许还唱得很好呢！

“真理”终于被证实了“是在高尔基这一边”后，夏里宾却反而跑到了外国，这可使高尔基生气了。他曾写过一封信给夏里宾，劝他回去。关于这事，夏里宾在同书里这样地写着：

“后来，到罗马去的时候，阿列克赛·马克西莫维支(高尔基的名字)又对我说，叫我必须回到我的祖国去。又一次而且更坚决地，我拒绝了，告诉他我不愿意到那里去……当我后来因为不

肯回去而采取合理的步骤的时候，这就使得我们的友谊大大地破裂了……我不愿掩饰，我非常激动地说出来，损失了高尔基，在我是顶难过，顶痛苦的。”

其实，夏里宾也不必难过和痛苦。高尔基的友谊对于他是早已不必要了。他早已不能从高尔基那里获得教益了。……

文学的真实性*

读了《现代》第二卷第五期上苏汶先生的《批评之理论与实践》，我感到，对于当作这次论争的中心问题之一的文学的真实性问题，还有讨论的必要。

凡是读过苏汶先生的关于文艺的文章的人，大概都会注意到，在他的文章中，他常常提到文学的真实性的问题，而且他之不主张阶级的，党派的文学，反对政治干涉文学，都是为了恐怕“阶级”，“党派”，“政治”这些东西会“损坏文学的真实”的缘故。苏汶先生对于文学真实性的看重，这一点，我们是非常赞同的。但是，在文学的真实性到底是甚么——它是否可以超阶级，超党派，是否可以和政治的“正确”对立；以及怎样才能获得最大限度 (maximum) 的真实性，换句话说，就是从怎样的立场，用怎样的方法，才能获得对于客观真实之最正确的反映和认识，这些问题上，我们和苏汶先生却有原则上不同的意见。在这里，我想对这个问题作一个全面的，原则的讨论。至于同样地是“讨论，不是攻击”，而且同样地是“为着更进步的文学理论，更健全的文学批评之建设”，那是不消说得的。

文学，和科学，哲学一样，是客观现实的反映和认识，所不同的，只是文学是通过具体的形象去达到客观的真实的。文学的

* 本文原载一九三三年五月一日《现代》第三卷第一期，署名周起应。

真实,就不外是存在于现实中的客观的真实之表现,借苏汶先生的话来说,即它“表现了社会的真实,没有粉饰的真实”。和那以对于现实的歪曲,粉饰,对于超现实的憧憬,幻想为一般特色的文学上的主观主义的理想化的方法相反,对于社会的现实取着客观的,唯物主义的态度,大胆地,赤裸裸地暴露社会发展的内在矛盾,揭穿所有的假面,这就是到文学的真实之路。从文学的方法上讲,这是现实主义的方法。一切伟大的思想家都是这种现实主义文学的爱好者。这只要看看马克思^①怎样反对“释勒化”^②,而主张“莎士比亚化”,恩格斯怎样认巴尔扎克为比过去的,现在的,将来的一切左拉都要伟大得多的现实主义的艺术家的,以及列宁怎样称托尔斯泰的严峻的现实主义为“所有一切假面的剥夺”,就可了然。所以,苏汶先生所认为有害的那些“掩藏现实”“粉饰太平”的作品,也正就是我们所极端排斥的。而我们所需要的,也正就是苏汶先生所说的那种“表现了社会的真实,没有粉饰的真实”的文学。

苏汶先生虽然正确地主张了文学的真实性,但他对于文学真实性的理解,却是极其模糊的,混乱的,不正确的。

首先,必须指摘出来的,是苏汶先生把文学的真实性和文学的阶级性分开这一个事实。这是苏汶先生的一切错误的根源。

苏汶先生说过下面似的话:

所谓反映(指文学的反映——引用者),即如镜子反映人形,不过把这种生活照出来,如此而已。美的照出来是美,丑的照出来是丑,不掩饰丑,同时也不抹杀美,此之谓反映。这是与赞助某一阶级的斗争

① 通译马克思。

② 通译“席勒化”。

毫无关系的。

苏汶先生的这种镜子反映论，完全否定了认识的主体（作家）是社会的，阶级的人这个自明的事实，因而把认识的内容（作品）看成一种“与赞助某一阶级的斗争毫无关系”的东西，一种超阶级的镜子的反映。实际上，作为认识的主体的人，不但不是象镜子一样地不变的，固定的东西，而且也不单是生物学的存在，而是社会的，阶级的存在。他不是离社会关系而独立的个人，相反地，他是在特定的社会关系之内活动着的社会的，阶级的一员，阶级斗争的参加者。正如马克思所说，“人的本质是社会关系的总和。”所以，人不单是一个与认识的客体（现实）立于相对地位的认识的主体；而他同时也是一个随现实而变化，发展，而且为现实所决定的客体。现实和认识，客体和主体，是在社会的实践的发展过程中找出它的辩证法的统一的。

在阶级社会中，认识的主体，既如上面所说，是社会的，阶级的存在，则他对于社会现实的认识，不管他有多么锐利的眼光，就不能不受着他的阶级条件的限制。同样，文学的认识也是为作家的阶级条件所限制的认识。每个作家都是戴着他自己的阶级的眼镜去看现实的。这样，文学作品之反映现实就决不能象“镜子反映人形”一样准确。例如，辛克莱的《石炭王》中所反映的矿工，和左拉的《萌芽》中所反映的不同；而玛希维查的《埃森的袭击》中的矿工，又和《石炭王》中的不同。即同是反映俄国革命时代的游击战争的作品，法捷耶夫的《溃灭》^①和伊凡诺夫的《装甲列车》就截然两样。很显然地，客观现实之文学的反映，是因作家的历史的，阶级的条件而异的。即使是最伟大的天才的作家，如歌德和托尔斯泰，也不能不受他们自己的阶级条件的限制，而

^① 通译《毁灭》。

在他们的作品中表现出种种不可调和的内在的矛盾。“在歌德中——恩格斯说——在厌恶他的环境的丑恶的天才诗人，和不能不和他的环境妥协，使自己适应环境的弗兰克府的市会议员的小心翼翼的儿子，即维尔玛的大臣之间，有着不断的斗争。这样，歌德有时候是伟大的，而有时候是渺小的；有时候是傲慢的，侮蔑世俗的天才，而有时候是细心的，自满的，狭量的俗物。”同样，托尔斯泰，如列宁所批评的一样，“一方面信奉最严峻的现实主义，揭穿一切种种的假面；而另一方面宣传世界上最丑恶的东西——宗教的说教。”由此可见，大艺术家是怎样比谁都要深刻地认识了他们自己的制度的榨取和丑恶（客观的真实），而同时又怎样因为他们自身是那个制度的产物，是支配阶级的思想的表现者的缘故，而终于不能正确地理解榨取的罪恶，正确地指出废除这种制度的道路来。

所以，文学的“真实”问题，决不单是作家的才能，手腕，力量，技术的问题，也不单是苏汶先生所说的“艺术家的良心”“诚恳的态度”等等的问题，而根本上是与作家自身的阶级立场有着重大关系的问题，是明明白白的了。

文学的反映，虽如上面所指摘的一样，不是超阶级的镜子的反映，而是为作家的历史的，阶级的条件所限制的反映；但这决不是说，文学的真实，只带着主观的（阶级的）性质，而没有客观的性质。培列维尔宰夫（V. P. Pereverzev）就是抱着这种见解的。他以为，一个作家既然无论甚么时候都是代表着他自己的阶级，而且不知道任何别的阶级，则他就决不能够认识社会现实的全体。一个作家不可避免地给他的主人公以他自己的阶级所特有的形象。如果杜思退益夫斯基^①，照培列维尔宰夫说，是“一个

^① 通译陀思妥耶夫斯基。

有教养的小资产阶级”的话，那末，他的所有的主人公都是“有教养的小资产阶级”。这种见解，不待说，是机械的，孟塞维克的。这样机械地去理解阶级的存在之在文学上的反映，实际是把阶级的存在看做和社会的存在的全体(totality)分离开来的东西。在现实中，阶级是常常互相交通的，或是通过斗争，或是通过联合(如在无产阶级独裁的情形之下工人和贫农中农的联合)。同时，阶级是分化的。“在阶级斗争将近终局的时候，统治阶级内，实际是旧社会全部内的解体的过程达到这样一种非常强烈的程度，统治阶级的一小部分竟脱离自己的阶级，而加入革命阶级，即有着未来的阶级中来”(马克思)。因此，阶级性，并不象培列维尔宰夫所说的一样，是那么个笼统的，抽象的东西。我们必须分析阶级性的具体的内容，从充满了种种内在矛盾的阶级的主观中，指出它对于社会现实全体的客观的反映的成分。同时，阶级性也并不是固定的，不变的东西。出身于和历史的客观相矛盾的阶级的作家，如果他认清了历史的运动的全行程的时候，他可以而且必然要转变到和历史的客观相一致的阶级，即革命阶级的方面来，这样，他就不致被自己的阶级的主观蒙住了眼睛，而可以大胆地张开眼睛，去看现实了。普列汗诺夫也说：“凡是有相当才能的艺术家，假如他为我们现代的伟大的解放思想所灌注的话，是一定会大大地增加他的能力的。”这是不容易的。因为“这些思想必须渗入他的心血中，他必须完全以一个艺术家来表现它们。”(普列汗诺夫)可以算是无产阶级的斗士的巴比塞，在他的作品(如《锁链》)中不能完全脱去他的小资产阶级的思想；始终是无产阶级的忠实的同盟者的辛克莱却保持着基督教的社会主义的偏见(如在《波斯顿》中)，即其显例。但这转变却是完全可能的。象培赫尔和约翰里特那样的无产阶级的作家的发展的

道路，就证明了革命作家是怎样可以克服他的小资产阶级的偏见，而转变成成为真正的无产阶级作家。（国际革命作家同盟第二次大会的决议）

从上面的说明，我们看到，虽然受着历史的，阶级的条件的限制，一个作家，在某种特定的客观条件之下，是可以获得对于全体的社会现实的若干程度的正确的认识的。这样，他的作品，就不但反映着某个特定的阶级的意识形态，而同时也反映着全体的客观的真实。至于他反映客观的真实，正确到甚么程度，这就要和他的时代的历史的限制，及他的阶级的发生，发展，没落的过程联系起来说明了。这个客观的真实之文学的反映的程度，就是文学的真实性的程度。文学的真实性之客观的标准，即在于此。所以，只有在对于文学作品的阶级性的具体分析中，看出它所包含的客观的真实之反映的若干要素，这才是对于文学的真实性之正确的理解。

不从“现实”与“认识”，“客体”与“主体”，“客观的真实”与“阶级的主观”之间的极其复杂的辩证法的关系中，去看取文学的真实性，苏汶先生竟这么 Naively^①地相信文学作品之反映现实可以象“镜子反映人形一样，美的照出来是美，丑的照出来是丑”，而且可以“与赞助某一阶级的斗争毫无关系”。这实在是一种朴素的现实主义(Naive Realism)的见解，一种观念论的看法。

由于对文学的阶级性之不理解，苏汶先生对于阶级的，党派的（包含着无产阶级的）文学，就一律取着否定的，至少是不满的态度。这是当然的。因为他不了解：第一，只有站在历史发展的

① 天真的。

最前线的阶级，才能最大限度地反映和认识客观的真理，换句话说，就是才能最大限度地发挥文学的真实性。勃兴期的资产阶级就是一个这样的阶级。它以“自然科学的”世界观作基础，打破了封建文学的“宗教的”偏见，更进一步地接近了客观的真实，给予了全人类的文学的发展以很多的东西。但是，每个阶级有它的发生，发展，繁荣，同时也有它的没落，灭亡。现在，资产阶级是“处在一种所谓前进就是下降的状态中了”（普列汗诺夫）。和资本主义制度同样，资产阶级文学也日濒于灭亡了。它逐渐地离开了客观的真理，充满了对于现实的主观的歪曲，粉饰，虚伪，而正在急速地陷入文学的破裂的深渊。“回避现实”，成为了现代颓废的资产阶级文学的最大特色。因为资产阶级一面对着现实，就非预言自己的灭亡不可。所以，在现在，能够最真实地反映现实，把握住客观的真理的，就只有无产阶级。

第二，无产阶级是一个将根本消灭阶级对立，并消灭阶级本身的阶级，是一个如马尼柯夫斯基所说，“在自己的前进运动中集中社会全体的历史的前进运动，在自己的‘主观的’阶级的利害中表现运动全体的利害，在自己的‘主观的’认识中表现客观的真理”的阶级。这里，就有无产阶级的特殊地位和历史使命的特质在，同时也就有无产阶级文学历史地优于过去一切文学的地方在。这样，无产阶级之建立自己的阶级的文化（文学自然也包含在内），就并非“和过去的各阶级如出一轨”。因为，无产阶级文化不单是资产阶级文化的对立者，而是继承包含着资产阶级文化的过去一切文化的遗产，并根本消灭阶级文化这个东西的文化。无阶级的文化，只有通过资产阶级文化之无产阶级的否定，即，无产阶级的阶级的文化之建立，才能长成。这是文化发展的辩证法。所以，苏俄的无产阶级之建立着从阶级立场出发的

新文化系统，并不如苏汶先生所说，是“同样地在造着文化上的万里长城”。至于苏汶先生所说的“尽可不必替这历史的一环节造一个独特的文化系统，以无形地拖延了这一环节自身的抛弃”等等的話，实在是和托洛兹基如出一口的。

无产阶级文化不是象“万里长城”一样固定的东西，而是随现实社会的发展而变化的东西。因此，随着社会中阶级的消灭，无产阶级文化将要逐渐地失去它的阶级的性质，而消解在社会主义文化之中。但是，在阶级未消灭之前，无产阶级文化是要继续存在的。而且，到了某个一定的时期，文化之无产阶级的色彩不但不会变弱，反而会加强起来。

所以，作为无产阶级文化之一部分的无产阶级文学，并不是以隐蔽自己的阶级性，而是相反地，以彻底地贯彻自己的阶级性，党派性，去过渡到全人类的（无阶级的）文学去的。这样，则愈是贯彻着无产阶级的阶级性，党派性的文学，就愈是有客观的真实性的文学。因为，如前面所说，无产阶级的主观是和历史的客观行程相一致的。这虽是一些由我们说得烂熟了的话，然而这是真理！但苏汶先生却以为作这样主张的人，若不是“根本不懂政治”，便是故意“打官话”。这就可见苏汶先生对于“党派性”，是有着极深的误解的。

首先，请苏汶先生注意“党派性”这个名词的意义，不要把它和狭义的宗派性混同。“党派性”云者，实际就是“阶级性”的更发展了的，更深化了的思想与实践。列宁对于文学的党派性的规定，可以说是对于文学的阶级性的更完全的认识，也可以说是关于阶级社会中意识形态的阶级的性质的马克思，恩格斯的命题之更进一步的发展和具体化。这样，“无党派性”结果是超阶级性，是资产阶级的“中立性”“纯粹性”的幻想，就不待言了。其

次，请苏汶先生不要把党派的文学误解成为“因着政治的目的而牺牲真实”的，只“可以替代一张标语或一张传单”而毫无“艺术价值”的文学。我们认为政治的正确和文学的真实并不是对立的，而是统一的，如果这政治真算得上正确的话。我们也并不否认一张标语或一张传单的宣传鼓动的作用，但我们需要更大的艺术的效果。所以，在我们，党派的文学，就非同时是真实的，艺术的文学不可。

由于把文学的真实性和文学的阶级性，党派性分开的结果，苏汶先生把文学的“真实”和政治的“正确”对立起来。虽然苏汶先生自己，在谷非批评了这点之后，满口不承认他有把“真实”和“正确”对立的意思，而且郑重声明，他所说的那句“凡一切正确的都不是现实的”的话，也是在上文加了个条件的。但是，事实是不是这样呢？我想，凡是读过苏汶先生的《文学上的干涉主义》的人都会回答：不是！在那篇文章中，除了“凡一切正确的都不是现实的”那句话之外，苏汶先生还说了“构成优秀的艺术品的条件是作者和作品的整个融合，而不是作者和政治的融合”，“……从政治立场来指导文学，是未必能帮助文学对真实的把握的”，“艺术家是宁愿为着真实而牺牲正确的；政治家却反之”（傍点原文）等等的话。对于这些话，苏汶先生又将怎样解释呢？即使苏汶先生主观上并不想把“真实”和“正确”对立，但苏汶先生对于文学和政治之辩证法的结合，以及根本对于政治本身的认识不足，却是无可讳言的。

苏汶先生对于政治先就有着不正确的概念。他以为政治只是目前主义的，功利主义的，换句话说，就是只顾于目前有利，而无暇讨论甚么真理不真理的。其实，革命的政治决不是如此。

相反地，它是一种从现实出发，适应现实，并革命地转变现实的，建筑在科学的基础之上的政策。列宁说：“只顾目前的利益而忘记主要的观点，只为暂时的成功而斗争，毫不想到将来的后果，放弃将来而注重现在——这一切是……最危险的机会主义。”约瑟夫也说，“无论何时，革命者是不惧怕真理的。”从这些话看来，则革命的政治家是怎样反对目前主义，功利主义，而爱好真理，就不言而喻了。

文学的真理和政治的真理是一个，其差别，只是前者是通过形象去反映真理的。所以，政治的正确就是文学的正确。不能代表政治的正确的作品，也就不会有完全的文学的真实。在广泛的意义上讲，文学自身就是政治的一定形式，关于政治和文学的二元论的看法是不能够存在的。我们要在无产阶级的阶级斗争的实践中看出文学和政治之辩证法的统一，并在这统一中看出差别，和现阶段的政治的指导地位。恩格斯在《德国农民战争》中指示了无产阶级的阶级斗争的三个形态——经济的，政治的，理论的形态。而成为这三个形态之中心，之枢轴的，是政治斗争。所以，作为理论斗争之一部的文学斗争，就非从属于政治斗争的目的，服务于政治斗争的任务之解决不可。同时，要真实地反映客观的现实，即阶级斗争的客观的进行，也有彻底地把握无产阶级的政治的观点的必要。对于文学之政治的指导地位，就在于此。

但是，所谓政治的指导地位，并不是叫作家创作些苏汶先生所说的“奉天承运，皇帝诏曰”式的文学，去“替政治势力粉饰太平”。作家虽不是，如佛莱里希拉特（Freiligrath）所说的一样，“站在比政党之塔更高的塔上”；但是他，如果不是一个单单的政治斗争的旁观者，而是一个积极的参加者，而且是一个能够看见

现实的微细的变动，连那微细的否定的部分都能够感到的作家的话，那末，他就可以大胆地，批判地把政治斗争的客观的行程反映在他自己的艺术里面。他是决不会“战战兢兢地不敢越雷池一步”的。其次，也不是叫作家无条件地把政治论文抄进作品里去，或是没头没脑地在每篇作品后面硬扎一个“革命的尾巴”上去。文学作品之公式化，概念化，罪过不在它“有政治目的”，也不在“官方批评家们好用正确不正确这论点来评衡作品”，而在作家自身的消化不良症，换句话说，就是在于作家把政治的概念囫圇吞下去，而不能给它们以具体的，艺术的表现。

苏汶先生不了解文学和政治的统一中政治的指导的地位，而以为文学一和政治结合就会损坏它的真实性，或至少它的艺术性。因为文学，据苏汶先生说，是自有它的“永久的，绝对的，决不能用旁的东西来替代的任务的”。

……供给时代以一面镜子的任务，固然由社会思想家们用他们的锐利的解剖和批判来担任了，但我们知道，单单有这种根据纯理智的批判和解剖是不够的，我们还得感觉地来体验这些矛盾。

在这里，作为时代的里程碑的文学，便可以来完成从切身的感觉方面指示出社会的矛盾，以期间接或直接帮助其改善的那种任务。它有时候给予社会思想家们的理论以解释，有时候可以供给实际的例证，有时候甚至会钻到连社会思想家们都未及批判或解剖的琐碎地方去。文学的永久的，绝对的，决不能用旁的东西来替代的任务，盖在于此。

就这样，苏汶先生给了文学的任务以非常之特权的，神秘的色彩。这里，苏汶先生有着过度地重视文学的认识中的感觉的

经验的要素，而抹杀理智的或思想的要素的倾向。这倾向，在苏汶先生是一贯的。例如，他在另一篇文章里，就曾把中国目前何以不能产生无产阶级文学的那“主观方面”的原因，归咎于“非无产阶级出身的人，他固然可以学到用无产阶级的理解去理解人生，但是他不能学到用无产阶级的感觉去感受人生”这个事实。其实，第一，不和某种程度的理智结合的纯粹的感觉是不存在的；第二，构成无产阶级文学的主要条件正是在于用无产阶级的理解，即马克思列宁主义的理解去理解人生。自然，要把握住无产阶级前卫的理解，要把这种理解艺术地融化在作品里面，这决不是单靠读马克思列宁主义的书籍所能成功的，这只有在和大众的日常的革命的实践的紧密的关联中才能成功。但是，不和一定的革命的世界观结合，而只感觉地去体验人生，则决不能达到对于人生的正确的认识。很显然地，一个落后的工人所感觉到的人生就一定和一个革命的工人所感觉的截然不同。而前者所写出来的作品就断然不能称为无产阶级文学。例如，英国作家柯立（Joe Corrie）是苏格兰的矿工出身，他自然懂得用无产阶级的感觉去感受人生，但他的作品之和无产阶级文学不相干，正如“劳动宰相”麦唐纳之和马克思列宁主义不相干一样。所以，抹杀或轻视文学认识中的理智的思想的要素，实际是否定文学中的“目的意识”“政治目的”，换句话说，就是使文学和政治绝缘的张本。

苏汶先生的这种倾向，可以说是一种经验主义（Empiricism）的倾向。这，在苏汶先生的如下的话中更明确地表现出来：

……作者只要不受传统偏见的束缚，尽量从生活体验中供给出一些不骗人的东西来，他也是可以而且必然和客观的利害合拍的。

其实，作者如果只是不受偏见的束缚，而并没有多少把握到革命阶级的观点——辩证法的唯物论的方法的话，则他从生活体验中所得到的东西就将只是一堆既无顺序，也无联络的，杂乱的事实。他决不能够在这堆杂乱的事实中分辨出必然的本质的东西。这样，作者不陷于只抚摸着现实的表面的“事实的经验主义”(Factual empiricism)，就会陷于钻入“潜意识”的深处的“心理的经验主义”(Psychological empiricism)。他是决不能获得对于客观现实之正确的认识，完成文学的真实的任务的。

这里就需要说到苏汶先生在《批评之理论与实践》中所极其错误地理解了“现实”与“现象”，“必然”与“偶然”的问题了。

在“现实”与“现象”的问题上，苏汶先生完全误解了谷非的那段文章的意思。譬如，谷非说：“在一个特定的历史阶段上，作为社会存在底内容的对立面，必然地一方面是代表阻碍历史发展的属于过去的力量，一方面是代表推动历史前进的拥有未来的力量。前者我们可以叫做消极的或反动的侧面，后者我们可以叫做积极的进步的侧面。”他的意思真是明显而又明显的，就是说，在分裂为阶级的社会里，必然地有两个阶级，一个是进步的，一个是反动的。但苏汶先生却以为积极的或进步的，即推动历史前进的，是指的现实；而消极的或反动的，即阻碍历史发展的，是指的现象，于是，替谷非得出一个“要写现实，不要写现象！”的可笑的结论来。这实在是误解得太厉害了！这且不提。我们再看看苏汶先生自己是怎样理解“现实”与“现象”这个问题的吧。

我们研究，观察，社会现象，应当把全般的现象放在眼线之内，不应当只把主导的认为现实，而把从属的摒弃于现实之外，给予了一个

不必注意。文艺作品，它也应当把社会全般现象来描写，来分析……

我们研究，观察，社会现象，固然应当把全般的现象放在视线之内；但，第一，我们不能把现象单单当作现象看，而必须看出隐在这现象里面的本质；第二，我们不能毫无分别地“把全般现象来描写，来分析。

我先抄引一段黑格尔对于“本质”问题的见解吧。黑格尔是这样说的：

我们，例如观察雷鸣和电光，这是我们熟识的现象，我们就常常从知觉来认识它的。然而人，单只认识现象，单只认识感觉的现象，是不满足的。——他要知道隐在这现象的背地里的东西，他要知道那东西是甚么样子，要研究它。因此，我们就努力着要用思维来知道那作为自身的，和现象不同的某物，即原因；努力着要知道和单单的外在的东西不同的那内在的本质。

在这里，黑格尔告诉我们，要我们在常常从知觉来认识的现象中找出“隐在这现象的背地里的东西”，即，“和单单的外在的东西不同的那内在的本质”。在现实的多样性，复杂性中，如果只看见浮在认识的表面的现象，看不见隐在这现象里面的本质，就决不能获得对于现实的正确认识。相反地，如果忽视现象，只单单去找“纯粹的本质”，则这时候，本质就会转化成死的，僵化了的抽象的公式。因为“现象的世界和本质的法则的世界，并不是甚么一个烦琐学派的范畴，而是同一内容的两面，同一客观存在的两面。”（法捷耶夫）所以，我们是只有通过现象的世界，才能透彻到本质的世界之中，也就是谷非所说的“透过现象，认识现实。”

但是现象的世界是一个“万花缭乱”的世界，即“森罗万象”

者是。这“森罗万象”自然都可以作文学的题材。但作家，为历史的，阶级的条件所限制，决不能够“把全般社会现象来描写，来分析。”他只描写了他所愿意，所能够描写的现象。而且作家之所以成其伟大，也并不在于他“把全般社会现象来描写”，而是在于他描写了含有积极的或进步的 moment^① 的题材。如果是一个无产阶级作家的话，则他就非选择和无产阶级及其革命的必要有关的题材不可。这就是无产阶级文学的主题的积极性。如果以为不管取甚么题材，只要“唯物辩证法地”去描写就行了，那这种说法自身就已经是非唯物辩证法的了。

和“本质”与“现象”的问题相关联的，是“必然”与“偶然”的问题。

苏汶先生说：“社会现象而有必然与偶然之分，实在是观念论的说法。……因为凡懂得一点唯物论的初步的人都知道：一切社会现象都是必然的。”（傍点原文）这实在是苏汶先生自己犯了“初步的”理论的错误。

对于偶然性的否定，这是机械论者的见解。机械论者断言世界上所谓偶然这个东西是不存在的。据他们说，“偶然是没有被认识的必然。”而苏汶先生所说的甚么“只要是一种现象，那我们便必然可以给这现实以合理的解释，而看出它的必然性来。假如看不出，那只能怪自己理解得不够，万不能以‘这是偶然的’一句轻描淡写的话来潦革了事”云云，就恰正是“偶然是没有被认识的必然”这句话的最好的注脚。不幸的是，这种机械论者的见解在苏联，不，在全世界，是早已被辩证法论者驳得体无完肤了。辩证法论者承认世界上是有偶然的東西的。“对于某一体

^① 重大的。

系(或过程)是非本质的东西,对于这个体系就是偶然。”例如说,当作一九一四年的战争的根据的那在撒那热坞所发生的奥皇太子之被暗杀,这事实本身固然是有原因的(辩证法论者只区别偶然性与必然性,并不区别偶然性与因果性),但这事实对于帝国主义战争却只是一个偶然,即是说,它对于帝国主义战争的发生的过程,并不是本质的东西。它虽然给了帝国主义战争的发生一个动机,但帝国主义战争的基本的原因却并不在此。帝国主义战争并不是由这个偶然而发生的,即使没有这个偶然,也必然要发生的。

作家必须在一切过程之中看出它的必然性来。但这决不是叫作家把这给与过程以一定的影响的偶然抹杀,不要说起。相反地,所谓偶然事件(Accident)在文学作品中是常见的。重要的,是在“作家必须把这个偶然当作必然的过程的一个动机来看,来描写。”(藏原惟人)如果单只看见现象中的偶然,看不出隐在这偶然的现象里面的必然的,本质的东西的话,则不但不能获得对于现实的正确认识,而且会走到歪曲现实的路上,文学的虚伪的路上去的。

只有站在革命阶级的立场,把握住唯物辩证法的方法,从万花缭乱的现象中,找出必然的,本质的东西,即运动的根本法则,才是到现实的最正确的认识之路,到文学的真实性的最高峰之路。

十五年来的苏联文学*

十月革命向昏迷的俄国文坛投了一颗炸弹，震撼了执当时文坛之牛耳的作家。属于当时文学的自由主义的急进主义的人们，如蒲宁，库布林^①，安特列夫^②等，都忍受不住革命的火一般的锻炼，害怕着革命的威严的容貌，而终于在决定的瞬间，逃避革命，诽谤革命，甚至全然忘掉了他们的人道主义的传统，要求用“铁和血”去对付那些造反的“下等人”。

这是并不奇怪的。由于沙皇时代的经济的落后，政治的黑暗，文化的缺乏，俄国文学曾以表现被压迫者的痛苦和反抗，宣扬人类的最高贵的理想，而在世界文坛放了光辉绚烂的异彩。托尔斯泰在他的作品里面表现了那些受着现代制度的压迫的广大群众的情绪，描写了他们的状况，表示了他们的自发的抗议和忿恨的情感，而博得了“俄国革命之镜”的称号。屠格涅夫，俄国作家中之“最欧化的”，最耽美的，也在他的作品里面毫无容赦地抨击了农奴制度的罪恶和榨取。但是，俄国文学的这种光荣的传统却足以掩饰那表现在文学中的不同的阶级的利益。一般的读者竟将俄国文学看成一种戴着革命的帽章，自然是穿着

* 本文原载一九三三年九月一日《文学》第一卷第三号，署名起应。

① 通译库普林。

② 通译安德烈耶夫。

托尔斯泰式的衬衣，拖着杜斯退益夫斯基^①式的囚人的锁链的被压迫者的东西了。实际上，俄国文学是代表着互相对立的不可调和的阶级力量的。

十月革命首先就将关于俄国文学的统一性的幻想打得粉碎。阶级战争的壁垒巍然耸立于俄国作家之间了。当革命势力扫荡了拉斯蒲丁^②和尼古拉二世，而步步进逼着资本家的工厂和大地主的土地的时候，文学的自由主义者的虚伪矫饰的“革命主义”便好象肥皂泡一样地破裂了。他们的棉花一般的小资产阶级的根性赤裸裸地被暴露出来。有的亡命国外，如库布林和查伊兹夫(Zaytsev)^③；有的则留在国内，向着革命的脸投以怨恨的冷箭。

这是最初的可怕的年头。战云弥漫着。人类的新时代在痛苦中产生。机器停止。衣食缺乏。但是无产阶级革命的火焰在历史的熔炉里面燃烧；这是劳动者的公平无私的英雄主义的火焰。这时候，没有余暇顾及文学了。但为了要替文学留一线残存的生机，胜利的无产阶级给了作家们以住宅和食粮，生活和工作。

在一九一八——一九二〇年，那些未及逃亡的十月前的作家的残余还潜伏在国内。黑普斯(Hippius)^④和梅赖裘考夫斯基(Merezbkovsky)^⑤，在无力的愤怒中写着：

……我们要一声不响地绞死他们……

① 通译陀思妥耶夫斯基。

② 通译拉斯普庭。

③ 通译查斯采夫。

④ 通译希普斯。

⑤ 通译梅列日科夫斯基。

在莫斯科，蒲宁把绥拉菲莫维支从作家协会开除，因为绥拉菲莫维支“跑到布尔雪维克那边去了”的缘故。有的在背后咒骂着，有的逃到哥萨克那里去，参加阴谋。正统派的哲学家培兑耶夫(Berdiaev)不断地骂着不信上帝的人们。

旧的终于在最后的挣扎中死去。许多卓越的艺术都随着他们的时代而灭亡了。但是马雅珂夫斯基和叶塞宁以及象征派诗人勃留索夫(Bryusov)，布洛克和白莱意(Bely)却带着欢喜迎接了革命。

让资产阶级遭殃吧，
我们要把全世界燃烧得火焰冲天！

象征派的骁将布洛克在他的有名的叙事诗《十二个》中这样地写着。

俄国的象征主义本来是工场手工业资本利益的产物。将乡野的俄国，将颓败的莫斯科的客厅和商人的别墅的俄国引入梅特林克和鲍特莱尔的神秘，引入西欧工业文化的精巧和精神的锻炼，这就是俄国的象征主义的根本的意义。这可以说是俄国的一种精神上的“欧化”。但是象这样“欧化的”资产阶级的知识分子，观念论的哲学和唯美的贵族主义的信徒，怎么会毅然地离开他们的知识阶级的商人的别墅，而跑到街头，跑到穿着泥污的靴子，背着来福枪和革命旗帜的革命的兵士中间来呢？这现象，一看似乎很奇怪，实际是由俄国资本主义发展的特征所造成的。在二十世纪初叶，和它的“繁荣”一道，在历史上很落后的俄国资本主义带来了它自身的没落和解体。而作为一种文学现象的象征主义在它自身中就包藏了颓废和进取，西欧的情调和斯拉夫的灵魂的矛盾的本质。这些在主观上接受了革命的象征主义者，是

将革命当作一种大的补偿，当作把俄国超升为“新的美国”的洗礼而接受的。

这自然和十月革命的真正的内容不相吻合。燃烧着革命的狂热的布洛克，叶塞宁和马雅珂夫斯基对于革命的真义并不理解。虚无主义的覆布遮盖了在这变革一切生活基础的无产阶级的革命面前的小资产阶级的恐怖。在他们的内心，这些小资产阶级的知识分子是在追求着梦想，诗意和热情。

作家们集合在“文学者之家”，发表了他们自己的新的作品。在刊物《艺术之家》上，登载了查米耶丁 (Zamyatin)①的一篇论文，叫做《我害怕》。“我害怕，”他说，“我们将要没有真正的文学了。”

自然，拥护自己的阶级利益的“真正的”资产阶级文学在无产阶级独裁的国家里面是再也不能够存在了。它的歌已经唱过了。但是从这被蹂躏了的旧资产阶级文学的废墟里却生长出了新的文学的萌芽。

十月后的头两三年是十月前的文学的没落期。在这几年的一个短期内，以马雅珂夫斯基为首的未来派把持了文坛。俄国的未来主义采取了和意大利的未来主义截然不同的方向。俄国未来派合同的处女出版物《打公众趣味的嘴巴》②是有社会的动机的；这是对于资产阶级和它的偏狭的世界的一种反叛。未来派用他的颂歌和进行曲欢迎了十月革命。他们涌到街头去，散布着他们的标语和诗歌。他们的诗是奇离古怪的，显露出一种épater le bourgeois(惊倒资产阶级)的不可一世的气概。虽然未来主义自身就是一种小资产阶级意识形态的表现，但是，马雅珂

① 通译扎米雅金。

② 通译《给社会趣味一记耳光》。

夫斯基的巨人的姿态，他的雷似的叫喊，在当时是引起了不少的反响的。

从未来主义里面，发出了印象主义(Imaginism)的一派；站在这一派的先头的是塞尔塞涅维奇(Shershenevich)^①和马林霍夫(Marienhof)^②。叶塞宁曾经有一时参加过这个流派。但是这个流派不久就和盛极一时的“咖啡店时代”一同宣告终结了。

在最初的五年间，无产阶级文学的第一声也被听见了。“库兹尼札”(铁工厂)^③开始响起来了。后来从这个团体产生了《水门汀》^④的作者革拉特考夫^⑤，《熔炉》的作者利耶西珂(Lyashko)^⑥，《灯下》和《女人》的作者尼基佛洛夫(Nikiforov)，《马尔丁的犯罪》的作者巴赫梅底夫(Bakhmetiev)^⑦，《妇人之道》的作者倍列曹夫斯基(Berezovsky)^⑧等等。这些作家大部分是康冈尼斯特，在作风上是自然主义者。其中只有革拉特考夫一人的作风染着强烈的浪漫主义的色调。“库兹尼札”一派的最初的作品，特别是诗人基利洛夫(Kirillov)^⑨和盖拉西莫夫(Gerassimov)的作品的特色，是在抽象地以Cosmos的大规模，讴歌着革命的世界的意义，和解放的热情。但是这个宇宙主义(Cosmi-

① 通译塞尔申涅维奇。

② 通译马里扬霍夫。

③ 俄文Кузница的汉译，通译“锻冶场”。

④ 通译《土敏土》，又译为《水泥》。

⑤ 通译革拉特科夫。

⑥ 通译利雅什柯。

⑦ 通译巴赫梅吉夫。

⑧ 通译别列佐夫斯基。

⑨ 通译基里洛夫。

sm) 的时期不久就让位于为无产阶级文学的阶级的内容的斗争了。

我们可以把一九二一年看做苏维埃文学的曙光期。在这一年,最初的苏维埃文学杂志开始出现:《赤新地》^①和《出版与革命》。

青年们从前线归来了;战时共产主义时期已经终结。俄国踏进了新经济政策时代。这是苏俄社会生活上的一大转换。因而,在文坛上也起了一大变化。这时,一群受过旧的文化的教养,但也赞成革命的年青的文人一跃而在苏俄文坛占了支配的地位。这就是所谓“同路人”(Poputchiks),即在思想上同情革命但没有完全和无产阶级的阶级立场相一致的人们。

这一群作家在《赤新地》找着了支援。他们在列宁格勒组织了一个文学团体,叫做“赛拉比恩兄弟”(Serapion Brothers)^②。这个名称是从德国的奇幻的作家霍夫曼(Hoffmann)的一篇小说的题名而来的。他们以那感激隐士赛拉比恩的洞观的天禀而立誓服从他的创作规则的德国青年诗人自比。但实际上,赛拉比恩在这里的任务只是在作家的书案旁边做守护者。他保护这些知识分子的灵魂不受革命的“损害”。当革命顽强地质问着:“你到底站在哪一边?”的时候,同路人就这么推诿地回答:“我站在隐士赛拉比恩这一边。”

单说是爱好文学而并没有明确的意识形态的徽帜,这“赛拉比恩兄弟”,不久也就失掉作为团体的存在的意义了。这本来只是身历了革命的铁火的试炼的作家们的一种最初的结合。但从

① 通译《红色处女地》。

② 通译“谢拉皮翁兄弟”。

这里却产生了菲丁(Fedin)^①, 退洪诺夫(Tikhonov)^②, 斯洛宁斯基(Slonimsky)^③, 曹西钦珂(Zoshtshenko)^④, 尼启丁(Nikitin)^⑤和其他许多作家。在莫斯科, 文学运动渐次地活跃起来。从一九二二年到二三年, 许多新的名字出现于文坛了——莱奥洛夫(Leonov)^⑥, 伊凡诺夫(Ivanov), 巴培尔(Babel)^⑦。不到几年, 这些作家就成了苏维埃文坛的重镇。在这几年间, 刊物象雨后春笋般地出现。“库兹尼札”一派出版了他们的《工人日报》, 由未来派同人结成的“左翼战线”发行了它的机关杂志《列夫》, 作家团体“倍列华尔派”(Pereval)^⑧成立起来了。同时, 无产阶级文学的部队也开始动员起来, 杂志《那巴斯图》(《在哨岗》)^⑨的理论的炮击响声震天了。

《那巴斯图》的炮火卷起了苏俄文坛上巨大的论战。当时论战中的一个基本问题, 就是关于那些同情无产阶级的小资产阶级知识分子的意识的问题, 即同路人的问题。

过去十五年间, 在苏俄文学史上演了很重要的角色的“同路人”究竟是一种甚么样的人呢? 自然, 同路人是随着社会主义革命的进展而异其性质的。但一般地说起来, 同路人代表了在无产阶级革命中农民和过渡期的小资产阶级的利益。在新经济政

① 通译费定。

② 通译吉洪诺夫。

③ 通译斯洛尼姆斯基。

④ 通译佐琴科。

⑤ 通译尼基丁。

⑥ 通译列昂诺夫。

⑦ 通译巴别尔。

⑧ 通译“山隘派”。

⑨ 俄文На посту 的汉译, 通译《在岗位上》。

策的初年，同路人还是象布洛克一样把革命看成一种“暴风雨似的”东西。十月革命之表面的混乱的偶然的现象遮蔽了它的合理的基础，它的真正的动因。在这一点上，当时的一个最有特色的人物就是《赤裸裸的年头》的作者波立斯·皮里涅克^①。

大风雪，斯丹加拉辛^②，强盗，又是大风雪，饥饿和性欲，新的苏维埃字眼“Gviugviu”的叫喊（这是连结当时的一种组织名号的头字而合成的，意思是陆军工程总办事处）。这是一方面。另一方面，是穿着皮短衫的铁的男子（皮里涅克），纯粹的康闵尼斯特（爱莲堡）^③。俄国革命的矛盾，西齐亚人（Scythians）和二十世纪，农村的落后和社会主义，这首先就引起了半资产阶级的同路人的注意。世界在他们看来是分裂开了。“机器和狼”，皮里涅克替他的一篇作品，取了一个这样的题名。

一部分的同路人，特别是皮里涅克，立刻受了资产阶级意识形态的影响，努力把十月革命描写成一种特殊的俄国的现象。皮里涅克的作品弥漫了强烈的俄国的香气。在这里面，我们看到了伊凡和玛丽，大风雪和强盗，胡子染着污泥的农民，长着神秘的眼睛的女郎，流血，腐烂，革命，Chekists，贵族，一切俄国所特有的“异国情调”。皮里涅克所描写的俄国革命不是对于无产阶级意识形态的理论实现的努力，也不是被组织化了的合目的的运动，而是农民暴动，叛乱，原始的自然力的跳梁。盲目狂暴的野兽的本能的爆发和狂奔，黑暗的混沌的涡流——这就是捉住了皮里涅克的心主要的东西。

对于革命的这样的描写自然是歪曲了革命的主要意义和精

① 通译鲍里斯·皮里尼亚克。

② 通译斯捷潘·拉辛。

③ 通译爱伦堡。

神。这也就难怪要遭到无产阶级作家们的攻击，而成为绝大喧扰的争论的对象了。这时候，《那巴斯图》便向同路人开火，大骂皮里涅克和爱莲堡一类的作家是反革命。《那巴斯图》认为“只有向着无产阶级的最后目的的方向，去组织读者，特别是无产阶级读者的精神和意识的那样的文学——即无产阶级文学，从我们现在的社会的观点看来，才是有用的”。的确，在当时，新的十月后的读者，那些参加过内战而现在正在斯惠特罗夫^①大学或其他甚么地方读书的青年工人，在读了一篇小说或一首诗歌之后，一定要问作者写这作品对于苏维埃社会尽了多少责任。说创作是个人的无政府主义的（“我高兴写甚么就写甚么”）那种资产阶级的说法，已经成了很大的疑问。革命闯入文学的领域了。

可是，在“库兹尼札”里面，形成了一个劳动青年的新的核心，诗人倍兹敏斯基(Bezymensky)^②，小说家里别丁斯基(Libedinsky)^③等等。这些青年分子一方面不满足于“库兹尼札”的抽象的宇宙主义，另一方面又不满足于它的褪色的自然主义。他们组织了一个新团体，叫做“十月”。这就是后来无产阶级作家联盟的胚胎。在这里集合了一群政论家和作家。《那巴斯图》就是他们的理论的机关杂志。“十月”一派的理论家都在这个杂志上一齐执笔，作了耀目的理论斗争。

十月后十五年间的文学生活的最显著的特色就是它的意识形态方面的重要和严厉。直到现在为止，在西欧文学中，关于写甚么和怎么写的问题从没有象这样热烈而严厉地讨论过；社会的要求也从没有象这样深刻地侵到作品里面来过。《那巴斯图》

① 通译斯维尔德洛夫。

② 通译别济缅斯基。

③ 通译李别进斯基。

一派就是这种紧迫的需要之极端的表现。

在“出版之家”的阁楼上，在纸烟的烟雾中，却拍耶夫^① 师团的委员，小说《却拍耶夫》的作者富尔玛诺夫(Furmanov)^②，“普罗文化协会”的主席普列特涅夫(Pletniov)，诗人倍兹敏斯基，军装和工人服在热烈而放肆的论战中彼此冲突。无名的青年挑战地大胆地攻击着文坛的宿将。

“我们要和那些保守主义者斗争，”《那巴斯图》这样写着，“他们始终带着一种崇拜的态度倾倒于旧资产阶级贵族文学的花岗石碑之前，从不敢对它加以充分批判的检讨，也不想替工人们解除了这种压迫的意识形态的重负。”

《那巴斯图》派的主要的论旨就是激烈地反对过去，否定一切传统，而主张在全无一物的地上开始建设。这不待说是在革命初年组织起来的所谓“普罗文化协会”的主张之极端的发展。高揭着这种极端的主张，《那巴斯图》不仅对于过去的遗产而且对于同时代的文学也取了敌对的态度。他们同声非难同路人，又对“库兹尼札”及《列夫》加以激烈的攻击。这时候，他们高唱着要用政治的手段来克服这些派别，要使无产阶级的意识形态握着文学上的领导权。这种论调，在同路人和其他文学团体中间引起了强烈的反感。这也就是《那巴斯图》一派和杂志《赤新地》编辑瓦浪斯基^③之间的关于无产阶级文学问题的不可调和的争论的主因。

《那巴斯图》所卷起的这个论争的激烈，使苏俄当局注意到文艺界来了。结果，为要决定党对文艺的政策，就于一九二四年

① 通译恰巴耶夫。

② 通译富尔曼诺夫。

③ 通译沃隆斯基。

五月九日，由中央委员会出版部召集了一个讨论会，各个对立的团体的代表，以及中央委员会的许多分子都参加了这个特别会议。这个会议本身形成了一件历史上划时期的事件。

在这个会议上所讨论的一个中心问题就是关于无产阶级文学的性质问题。托洛兹基，瓦浪斯基和其他一班的批评家们认为无产阶级文学是不能存在的。以布哈林为首的另一部分人则以为无产阶级文学是可以打出一条路来的——不是用《那巴斯图》的策略，而是由一切对立的团体之间的自由竞争。

苏俄当局反驳了托洛兹基的无产阶级文学否定论，同时对于布哈林一派的意见也没有完全接受。布尔塞维克的文艺政策的本质在一九二五年党中央委员会的那有名的决议案中表现出来。压服反革命，再教育同路人，在观念上领导农民文学，用所有的方法帮助无产阶级社会主义文学的发展；这就是这文艺政策的要点。这政策，成了一切苏维埃文学的发展的基础，使文坛生出新的气运来了。

在一九二二——二五年，里别丁斯基的《一周间》和《委员》，达拉梭夫·罗蒂洛夫(Tarassov-Rodionov)^①的《巧克力》，富尔玛诺夫的《却拍耶夫》和革拉特考夫的《水门汀》陆续出版。《水门汀》是描写不在军事战线而在经济战线的无产阶级的最初的小说。布尔塞维克格莱勃·邱玛罗夫和他的妻达莎，执行委员会的主席巴丁，便是在建设的灰尘和垃圾中间，卷起袖子，发出了革命的激情和建设的精力的最初的新的男女。

我们可以把一九二五年看做苏维埃文学发展的转向点。在这一年，无产阶级文学和同路人文学两方面，都有极丰富的收

^① 通译塔拉索夫·罗其昂洛夫。

获。这就是莱奥洛夫的《穴熊》^①，赛甫琳娜^②的《维里尼亚》，菲丁(Fedin)，雅各武莱夫(Yakovlev)^③，马雅珂夫斯基，亚绥夫(Aseev)诸人的作品；以及赛尔文斯基(Selvinsky)^④的叙事诗(Ulalaevshtshina)。

由于一九二五年“党的文艺政策”的公布，无产阶级文学尤其兴起了新的方向。旧的《那巴斯图》死亡，俄国无产阶级作家联盟(简称“拉普”)发行了新的杂志《那立特巴斯图》(《在文学的哨岗》)。^⑤加了“文学的”三个字，是大有意义的。这杂志提出了“学习，创作，自我批判”的口号。旧编辑者说：“只要是自己的作品，坏一点也不妨。”而新编辑者却说：“拿出自己的，但也不是坏的。”一般地讲，属于各个派别和团体的苏维埃作家都接受了党的这种意见；就是，他们不要用强制的手段去获得领导权，而必须努力于文学技术的向上，用他们的作品的价值去争取优越的地位。

从此，新的作品就渐渐地产生出来。在一九二六年，法兑耶夫^⑥出版了他的《毁灭》，立刻获得了国际的荣誉。无产阶级文学的地位大大地提高了。不过它的意识形态的领导权一时还不能确立；当时的文坛是弥漫了和无产阶级文学敌对的，或是于无产阶级文学有害的倾向的。

在这里，首先应该举出来的，就是从“普罗文化协会”到《那巴斯图》派的一贯的哲学上的错误。他们把艺术作品机械地分

① 通译《熊》。

② 通译绥芙琳娜。

③ 通译雅各夫列夫。

④ 通译谢尔文斯基。

⑤ 通译《在文学岗位上》。

⑥ 通译法捷耶夫。

成形式和内容，观念和艺术的形象。在他们，重要的是观念，是意识形态的百分之百，而其他一切都可以不管。但实际上这是取消艺术。这样的观点正是小资产阶级性质的肤浅的革命主义之具体的表现。

结成“左翼战线”的未来派的喧嚣的活动也是根据这同样的哲学的立场出发的。这个集团包括马雅珂夫斯基，亚绥夫，屈列铁珂夫(Tretykov)^①，库西纳(Kushner)，勃利克(Brik)，基尔沙诺夫(Kirsanov)，褚沙克(Chujak)^②，亚尔瓦多夫(Arvatov)^③。和他们接近的则有西克洛夫斯基(Shklovsky)^④和诗人巴斯特那克(Pasternak)^⑤。但是《列夫》的夸张的革命的辞句和后者的性质是不相合的。《列夫》用最激烈的形式表示了对于艺术的破坏的态度。“现在没有工夫弄艺术了，”勃利克这样写着。“现在的托尔斯泰，”屈列铁珂夫重复着说，“就是报纸。”马雅珂夫斯基劝告诗人们不要再写诗了。

《列夫》的这种小资产阶级的革命主义，后来在“拉普”内的左翼反对派“文学战线”中表现出来。《列夫》的继承者的“文学战线”派，对于无产阶级艺术也取了一种取消的态度。他们也主张用事实的纪录，报纸和政论式的文章，去代替文艺。在过去十五年间，苏俄文学中就充满了这一类的“极左的”的倾向，虽然它们是穿着各种各样的服装出现的。

在另一方面，无产阶级文学不能不暴露和打击旧世界的势

① 通译特列基科夫。

② 通译楚雅克。

③ 通译阿尔瓦托夫。

④ 通译什克洛夫斯基。

⑤ 通译帕斯捷尔纳克。

力，那种使作家和革命分离的新经济政策的风气的影响。耽溺于青年团员的“自由恋爱”问题的小说，如玛拉什金（Malashkin）^①的《右边的月亮》；对于苏维埃现实的敌意的嘲笑，如布尔嘉可夫（Bulgakov）^②的作品；堕落的小资产阶级的气氛——这一切都遭了《那立特巴斯图》一派的痛烈的批评。生活对立的尖锐，过去的世界的压力，是非常之难堪的。诗人叶塞宁就这样在一九二五年十二月自杀了。他的晚年被酒精和内心的烦恼所毒害着。关于他的死，马雅珂夫斯基有这样意思的两句诗：

在这种生活中，死并不是一件难事，
最难的，是去把这生活重新建起。

建立生活自然是不容易的。但是在五年计划的初年加入无产阶级的队伍的大部分的作家都坚定地站在革命的方面。自然，同路人在社会的和政治的构成上是并不一样的。在他们中间，也还有对于革命的同情只是带着纯粹文学的和主观的性质的，如克里契珂夫（Klychov）^③，布尔嘉可夫之类的作家。他们对于革命的看法是和资产阶级富农相差不远的。

在另一方面，则有不用狡猾手段，也不用“赛拉比恩”派的意识形态上的策略，面用坦白的胸襟，接受了革命的非无产阶级的作家。退洪诺夫就是这样的一个人。他的诗集《勃拉嘉》（«Braga»）^④带着浪漫的热情歌颂着世界的改造的艰苦卓绝的日子，歌颂着“刈割了不朽的树叶”的“黑色的断了的刀子”，歌颂着“比铁钉还

① 通译玛拉什金。

② 通译布尔加科夫。

③ 通译克里契科夫。

④ 通译《家酿啤酒》。

要强硬”的革命的男子。就这样，退洪诺夫始终保持了他在左翼的地位。

一方面和正在死灭的阶级有关系，而另一方面又和无产阶级接近的一个最有天分的最有特色的作家，是莱奥洛夫。在这个时候，莱奥洛夫获得了盛名。他继承着《外套》和《穷人》的系统，在他的作品中表示了对于无名的市井的平凡人的兴味。被革命的伟大的车轮压碎了的“小人物”的悲剧，这就是他的作品的重要的主题。所以，他的作品里面的主要人物都是一些被接弃者，孤独者，有时是怪人，有时是打着自己的胸口在革命的“青天白日”之下寻找安身之所的小有产者。在他的短篇《科维埃金的手记》和《平凡人之死》中，可以找到这个；在被高尔基所推赏的他的长篇《贼》中，也可以找到这个；就是在以革命中的农村和都市的冲突为主题的他的最初的长篇《穴熊》里面，我们也遇到了一幕农民家庭的分裂的悲剧。

和莱奥洛夫同时成熟的另一个作家乌赛伏洛特·伊凡诺夫^①的作品，也表现了对于“永远的人类”的这种同样的兴味，对于隐藏在人间的心理奥处的黑暗混沌的神秘的探求。这在他的《蓝色的沙地》，《彩色的风》，《铁甲车》，《秘密中的秘密》里面，是很明显地可以看出来的。

莱奥洛夫替弱小的卑微的人们担忧，伊凡诺夫关心于“人类的”要素，即隐藏在每个人里面的兽性。这些倾向的社会意义是甚么呢？它们的意义就在反映了革命中无数小资产阶级的内心的不安，每个人都用他自己的方式在这新时代的边境守着夜哨。这些人是没有集团的阶级的目的的。他们不愿意为革命而改变

^① 通译符谢伏洛特·伊凡诺夫。

他们的生活，反倒要求革命解决他们的问题。社会风气的盛衰，阶级斗争的进展，国内的阶级力量的相对的状态，往往在这些作家的作品中找着了可惊地准确的反映。

但是在最近五年间，苏俄文学有了更大的发展了。假如说头五年是资产阶级十月前文学的解体和苏维埃文学的诞生的年代，则第二个五年便是力量的集中，苏维埃文学的加强和分化的时期，而最近的五年便是以文学中的激烈的阶级斗争，更尖锐的分化，以及文学的知识阶级的最优秀的代表者的意识的重新转换，无产阶级社会主义文学的胜利和巩固为其特色了。

最近五年来苏联的情形是全世界所共晓的。Pyatileka（五年计划）这个字挂在每个人的嘴唇上。有的人恶狠狠地说着这个字，有的人却带着希望和欢喜。在这里，这个字，不但是表示着勇往直前的建设的进军，新的工厂和集体农场的蓬勃发展，无数万农民所有地的集体化，而且也表示着从半游牧部落的茅棚，从偏僻的农民的小屋，一直到科学家的实验室，到科学理论的基础的所有一切生活的变化。这一切变化的意识形态的内容可以用一句话表示出来——那就是革命的马克思列宁主义。是的，那就是由马克思所确立，由列宁所发展，补充和实践了的那些革命的思想之具体的表现。

“打倒资本主义！”这么叫着，无产阶级在一切经济的和文化的领域动员他们的力量。社会主义的进攻征服了阶级敌人的最顽强的反抗。一切古旧的“火坑”都动摇起来了。农村变成了集体农场。知识阶级的生活不能不跟着社会主义建设一同前进；文学中的阶级斗争带着公然的不可调和的性质了。

这就是这个时期中苏俄文学的主要的特征。在这个时期中，文学团体和各个作家的阶级性便好象打架的时候血涌到面

孔上来一样地显露出来。在一九二六——二八年，苏俄的文坛呈现了万花缭乱之观。重要的文学团体就有七八个左右。其中最大的一个，是以阿卫巴哈(Averbach)①，法兑耶夫，基尔洵(Kirshon)②，倍兹敏斯基，里别丁斯基，潘菲洛夫(Panferov)，绥立瓦诺夫斯基(Selivanovsky)③，爱弥洛夫(Ermilov)④诸人为首的“拉普”(俄国无产阶级作家联盟)；其次是以小说《破烂的靴子》的作者查莫依斯基(Zamoysky)，《大石》的作者独洛郭依青考(Dorogoichenko)⑤，和一群有天才的青年农民作家，如西伯利亚的倍尔米丁(Permitin)⑥，柯琴(Kochin)，体霍夫(Shukbov)⑦等为首的 Vopkp (全俄农民作家同盟，后改为无产阶级集体农场作家同盟)；再其次是以莱奥洛夫，理定(Lidin)⑧，伊凡诺夫，巴夫伦科(Pavlenko)⑨，和雅各武莱夫为首的全俄苏维埃作家协会。这个团体包括着许许多多的旧的作家：从白莱意(Bely)到谢景琳(Shaginyan)⑩，从惠莱沙哀夫(Veressaev)⑪到巴斯特那克。它并且联合了所有的新的同路人作家，甚至一部分无产阶级作家。此外则还有《列夫》。还有由瓦浪斯基，伊凡加泰

① 通译阿维尔巴赫。

② 通译迦尔洵。

③ 通译绥里文诺夫斯基。

④ 通译艾尔米洛夫。

⑤ 通译特洛高依钦科。

⑥ 通译彼尔米丁。

⑦ 通译舒霍夫。

⑧ 通译李定。

⑨ 通译巴甫连科。

⑩ 通译莎吉娘。

⑪ 通译维列沙耶夫。

耶夫(Ivan Kataev)①, 查卢定(Zarudin)②, 戈尔波夫(Gorbov), 列斐纳夫(Lezhnev)③, 古倍尔(Guber)④ 诸人所组织的“倍列华尔派”。再还有构成主义者的一群: 赛尔文斯基⑤, 则林斯基(C.Zelinsky)⑥, 英培尔(Vera Inber), 巴格立兹基(Begritsky)⑦, 卢戈夫斯科伊(Lugovskoy)等。

一切这些团体都参加着“苏维埃作家总联合”。这自然只是联合而不是合同,所以各个团体不但都还留着原来的样子,而且彼此之间还是冲突得很厉害。新的和旧的猛烈地斗争着。“倍列华尔”一派,在无情的批评的打击之下,声望扫地,而再也不能在文坛上演着重要角色了。《列夫》和构成主义者也破碎支离了。这时候,“拉普”的领导权,不但已经确立,而且日益稳定了。可是“拉普”自身内就发生了不满意于法兑耶夫,里别丁斯基及其他指导者的小派别(潘菲洛夫派和倍兹敏斯基派)。总而言之,一九二七——三〇年,是文学斗争特别尖锐的年头,这反映了弥漫于全国的社会主义的斗争。

社会主义的进攻,农业的改造,富农的消灭,这一切给了文学的知识阶级,即同路人,一种比较健康的氛围气。他们中间的大部分都转变到社会主义建设的方面来。在他们面前,就横着一个“改造”的问题了。

这是甚么意思呢?一般地说,这就是从一个阶级(资产阶级

① 通译伊凡·卡达耶夫。

② 通译查卢定。

③ 通译列兹纳夫。

④ 通译古别尔。

⑤ 通译谢尔文斯基。

⑥ 通译捷林斯基。

⑦ 通译巴格里茨基。

或小资产阶级)的立场到另一个阶级(无产阶级)的立场的意识形态的转变;这是一种在他们的作品里面具体地表现出来的转变。自然这种转变在革命后就开始了的,但是在现在被向社会主义突飞猛进的全国的运动所刺激,作家们如果不甘落后的话,就有改造自己,把自己的作品提高到这个运动的水准的必要了。

这并不是说所有的作家都能够这样做,一些右翼的作家不是完全销声匿迹,便是始终和革命无缘,如塞尔吉夫·成斯基(Sergeev-Tsensky)^①和克里契珂夫。有的作家(皮里涅克,罗曼诺夫)则还是和以前一样对于革命给与歪曲的反映。有的则将革命“异国情调化”,强调着它的有趣的,可笑的“俄国的”方面,如曹西钦珂和《盗用公款的人们》的作者卡泰耶夫(V.Kataev)^②。

但是大部分的作家都投身于无产阶级的队伍了。假使我们看一看最近十年来最卓越的苏俄作家的作品,我们就可以在苏俄文学中得出一根向上的曲线来。就以莱奥洛夫为例吧。他从小人物的心理的泥沼开始,在《农民的奇怪的故事》中描写着这些农民的粗糙的迷信是怎样地和他们的可笑而又可怜的生活冲突。后来,他写了内乱的叙事诗《穴熊》,在这里面,布尔雪维兹姆已经出现,不只是当作一种“解围的神力”(deus ex machina),而是当作一种从生活自身中产生出来的力量,对于它那纯粹兽性的方面的否定。

在新经济政策的年代和五年计划的头两年的社会的风暴里,莱奥洛夫,和许多同路人一道,又一次陷入疑惑的深渊了;他写了《贼》和戏曲《温迪洛夫斯克》(Untilovsk)。此后,他又写了以土耳其美尼斯坦的布尔塞维克的斗争为题材的《萨拉契基》(Sa-

① 通译谢尔盖耶夫·青斯基。

② 通译卡达耶夫。

rachuki)和长篇《索特》(Sot——河名)①。在这个长篇里,我们还是可以看到莱奥洛夫的从前的作风:草原上的河流,古旧的寺院,多产的农民,一句话,古旧的俄罗斯的一角。但是和这一切对立着,我们看到了新的建设者,布尔塞维克的姿态。和索特河上的造纸工厂一道,布尔塞维克的新的力量打入这个世界来了,而莱奥洛夫使读者不但接受它而且也爱着它。

同样的过程,虽然经过许多的动摇,在另一个天才作家伊凡诺夫的作品中也可以看到。巴别尔,从《赤骑兵》,一幅国内战争的浪漫的怪诞的图画,转向于集体农场的主题,《白色的盆子》(White Pot)了。《静静的顿河》的作者梭罗诃夫(Sholokhov)②使他的哥萨克的英雄跳下马来,而正在写着一篇以集体化为题材的小说。在这里,我们不但看到主题变更了,梭罗诃夫选择了新的更有积极性主题,而且看到作者对于他的主人公的态度也变更了,社会主义的不可抵抗的胜利指示了他一种对于生活的不同的解释。

这种改进的过程,在那些起先和新社会隔离得很远,后来才从旧的文化跑到新社会这边来的作家中,特别明显地可以看出。在这种场合,对照就更尖锐,戏剧式的冲突就完全闯入作家的生活了。例如说谢景琳吧。她起先是属于象征派的。她是他们的“玛达”(Martha)和小妹妹。她从神秘主义开始,而在观念论的圆屋顶之下生长起来。革命把她从象征派的高渺的天空投到罪恶的地上来了。谢景琳接受了生活的真理,而且走到任何象征主义的前面去了。一九三二年,她发表了《中央水力发电所》③,

① 通译《契河》。

② 通译梭洛霍夫。

③ 通译《中央水电站》。

一篇以社会主义建设为主题的最优秀的苏维埃小说。总有一天，会有人说起这些旧知识分子是怎样排着万难向这新的世纪前进，谢景琳是怎样在亚美尼亚的左那盖特河畔的工房里面和工人们一道住了四年，为了要理解这伟大建设的人类的动机，亲自在中央水力发电所当作一个普通工人一样地工作着。

这些意识形态的变更和改造的过程是社会主义斗争时期的显著的特色。西欧的知识阶级的最优秀的代表者都正在经历着从衰老的时代到青年时代这个伟大的然而却是艰难的转变。罗曼罗兰就说过这样的话：要将近代的一切价值重新估定，抛弃他从前所依靠着的那些精神上的指南，在他是很不容易的。

马雅珂夫斯基，这“革命的鼓手”之死（一九三〇年四月），在苏联是一个非常痛心的损失。他在死之前所写的悲痛的诗句（“恋爱的船在生活上面破碎了”），隐隐地反映了这位杰出的诗人，这位过去十五年间的^最光辉灿烂的人物的内心的悲剧。他是被他所深恶痛绝的旧世界的势力压倒^了。但是马雅珂夫斯基是好象一个在战场上“挣扎着前进”的兵士一般地死了。在他死之前的几个月，他脱离了《列夫》，加入了“拉普”的队伍，他又展开了革命的旗帜，在死前不久写的一首叫做《我极声叫喊》的诗里，向他的“继承的同志”这样地告别：

为了健康的活泼泼的你们，
诗人吹干了有肺病的口水
用喊着口号的粗糙的舌头。

马雅珂夫斯基不能把自己完全改造，就这样从社会主义建设的高架上堕下来了。但是，跨过他的尸体，大部分的同路人作家都向着那火焰一般燃烧着的建设地带前进，而和无产阶级共

其创作的命运了。在最近几年间，无产阶级文学有了惊人的发展。它已经有权利被称为文学了。在一九三〇年夏天，《麦》和《轨道在叫》的作者，剧作家基尔洵，从举行着布尔塞维克的第十一次大会的大剧场的讲坛上，宣读了可以代表无产阶级文学的作品的目录（一共有六十多篇）。在这里，有借兹敏斯基的以第聂伯洛水电厂为题材的叙事诗《悲剧之夜》，有献给集体农场和集体农场工人的潘菲洛夫的长篇小说《布鲁斯基》，有法兑耶夫的小说《从乌克兰来的最后者》^①，有唆罗河夫，伊斯巴哈(Isbach)^②，伊林考夫(Ilyenkov)^③，科罗索夫(Kolossov)，里别定斯基，邱孟特林(Chamandin)，亚菲诺盖诺夫(Afinogenov)^④，施达夫斯基(Stavsky)^⑤，查罗夫(Zharov)，亚尔达森(Althausen)^⑥，绥拉菲莫维奇诸人的作品。

《车站》和《跑》的作者施达夫斯基是以通信记者开始，而成为一个优秀的作家的。《布鲁斯基》的作者潘菲洛夫是乡苏维埃的主席。邱孟特林是一个工人。和社会主义建设以及大众的文化运动的密切的联系，是无产阶级文学运动的特征；它的阶级的活动就是它的真正的基础。现在已经有人提出这样的主张，就是说，新的典型的无产阶级作家必须亲自去参加建设社会主义的实际的工作，而将自己的作品，交给其他的作家去集体地批评。以集体农场为题材的短篇集《挑战》的作者塞尔吉·屈列铁珂夫(Sergei Tretykov)就很成功地作了这样的实验。

① 通译《最后一个乌克兰人》。

② 通译伊斯巴赫。

③ 通译伊里英科夫。

④ 通译阿菲诺盖诺夫。

⑤ 通译斯达夫斯基。

⑥ 通译阿尔塔森。

无产阶级文学的发展是一定要经过斗争，和许多原则上的激烈的争论的。自然，关于无产阶级文学能否存在的问题的争论（托洛兹基和在文学批评上的他的信徒），是早已成为过去而又过去的事情了。诗歌小说已经产生，文学已经长成了。但是生活，社会主义的进展超过了文学，反过来说，就是文学落后于社会主义建设的实践了。因此，文学和革命之间的悬隔就往往成为了争论的中心。创作问题就从这里发生了。

在这里，我们看到了无产阶级文学阵营内的两个互相斗争着的创作的方向。一是由法兑耶夫，里别定斯基，邱孟特林等“拉普”指导者所代表；一是由“拉普”内部的小派别（如倍兹敏斯基派和潘菲洛夫派）所代表。“拉普”的艺术理论的主要的论旨就是主张对生活加以现实主义的处理，甚么也不粉饰，把生活中的一切客观的力量表现出来。他们对倍兹敏斯基等的主观主义和机械的主智主义作了无容赦的斗争。倍兹敏斯基的诗剧《射击》，一时就成了联盟内部的自我批评的标的。他们以为对于人间的心理也必须从对于生活的现实主义的解释的基础上去理解。这种理论是根据于列宁对托尔斯泰的那句“他揭破了现实的假面”的评语的。法兑耶夫，青年无产阶级作家中最有力量的一个，就是彻底实行了这主张的。甚至在他的风格上，托尔斯泰的影响也显然可见。他的《毁灭》是一篇描写在西伯利亚被白军打败了的赤色游击队的小说。作者给了我们一幅赤色游击队的忠实的图画，在这里，我们可以看到革命者的力量和弱点，好的和坏的性质。学着托尔斯泰，法兑耶夫用水晶似的明了描写了心理的生活。他表现出了布尔雪维克怎样克服他们的弱点，将各种混杂的分子结合成一个战斗的单位，失败怎样不能抑制他们的胜利的意志。虽然描写的是现实的事实，赤色游击队的失败，但作者

却使我们充满了对于最后胜利的信心，而且给了我们革命的最后胜利的展望。法兑耶夫的近作《从乌兑盖来的最后者》描写了远东的半家长制的部落，乌兑盖人，地方资产阶级，半农民性质的赤色游击队。这些，一目了然，和社会主义建设的主题是离得很远的。因此，就引起了“拉普”反对派的猛烈的攻击。法兑耶夫的，尤其是以发表小说《英雄的诞生》而引起了苏联文化战线上全线的批判的里别丁斯基的心理的现实主义，被拿来和倍兹敏斯基，查罗夫，潘菲洛夫的作品较量着。倍兹敏斯基自然给了苏俄文坛不少的贡献。他好象吸取了这年青的一代的一切的冒险心和政治的敏感性一般。创作的敏捷，对于一切政治事变的迅速的反应，使倍兹敏斯基的诗歌获得了多数读者的拥护。另外一群作家又把潘菲洛夫的《布鲁斯基》，这最初的集体农场的小说，奉为无产阶级文学的经典。

对于这些争论，苏俄当局取了怎样的态度呢？在苏维埃体制内和革命的基础上，就让这些意见在他们中间冲突，而艺术的真理就会产生吧。丰富的作品，书籍，这就是苏俄当局和民众所要求于无产阶级作家的。

随着劳动阶级的显著的长成，广泛的工农大众的文化水准的可惊的向上，整千整万的民众开始从事于科学，技术，文学，艺术的工作了。剧场和电影院挤满了观众。书籍的销行没有比这几年再迅速的了。小说和诗集的第一版起码是一万，两万或五万部，而且不到几天工夫就卖完了，报纸的销路也大大地增加了。造纸工厂已经供不应求了。

工厂里面的无数的突击队工人要描写他们是怎样建设着社会主义，他们是怎样完成着英雄的事业，要把他们自己的社会主义的斗争经验传达给他们的千百万的工友，同样的社会主义的

建设者了。在一九三〇年九月由全联邦劳动组合中央评议和“拉普”共同发起的“召集工人突击队到文学队伍里面来”的运动，就是适应着这种客观的形势的。这个召集突击队的运动现在已经收了可惊的效果，从工厂和集体农场不断地产生出了新的工人作家。一切报纸和杂志上载满了由他们笔下写出来的报告文学。他们一面从事于五年计划英雄的艺术的表现，一面从事于工厂，集体农场的历史的制作和“市民战争”的历史的制作。突击队工人大众文学已经产生。（这是由劳动组合出版的。）“这些作品，”高尔基强调着它们的社会的历史的意义，说，“是生气勃勃的。”这些真正的工人阶级的作品将在无产阶级文学史上展开新的一页吧。

就这样，苏联的无产阶级文学发展成一种复杂的而又组织得很好的系统了。“在下面，”是大众的文化发展的蓬勃的萌芽；“在上面，”巍然屹立着象台明·白德内衣(Domyan Bedny)^①和高尔基那样伟大的艺术家。白德内衣这个名字，在内战时期几乎成了一句当作诗歌怎样可以变成战争的武器的例证的口头禅了。他的赤旗的勋章不是白得的，这位无产阶级的拉·封登(La Fontaine)正可以此自豪。高尔基，在这过去十五年间，总是站在社会主义斗争的最前线，站在无产阶级文化革命的领导者的前哨。他的巨著《克里姆萨姆金》不但是他的作品中的最有力的，而且也是世界文学中的最有力量的作品。在这里面，他对社会的“哈孟雷特主义”给与了艺术的探讨，对那些在我们现代的历史中演着有毒的任务的人们的性质加了一番心理的和历史的分析。

^① 通译杰米扬·别德内依。

在第一次五年计划完成之年，第二次五年计划的前夜，苏维埃无产阶级文学已经发展到不能不冲破它的母胎了。在过去巩固了无产阶级文学的地盘并推动了无产阶级文学的发展的“拉普”，在现在就因为它的小团体的关门主义（如“拉普”的指导者阿卫巴哈提出“没有同路人。不是同盟者，就是敌人”那样错误的口号，将应该是思想的教育组织的“拉普”变成了官僚的，衙门式的机关，因而放弃了对同路人的改造和再教育的任务，等等），而成为文艺创造的大量发展之障碍了。

因此，苏联中央委员会于一九三二年四月二十三日发表了解散“拉普”和成立统一一切同情于苏维埃制度的作家的总的协会的决议。这决议，和一九二五年《党的文艺政策》的决议一样，是苏俄文学运动史上的划时期的事件。

为了执行这决议，以高尔基为名誉主席的全苏维埃作家同盟组织委员会扩大会议就于去年十月间举行了。在这个会议上，作了关于“拉普”的功绩和谬误的深刻的讨论。前“拉普”指导者如法兑耶夫，里别定斯基等都带着自我批判的热情，清算了过去的错误。还有一件值得注目的事情，就是在格罗斯基（Gronsky）^①和吉尔波丁（Kirpotin）的报告演说里，指摘了从来“唯物辩证法的创作方法”这个口号的不正确，提出了苏维埃文学的新的口号“社会主义的现实主义，和红色革命的浪漫主义”，在文学的方法论上展开了一个新的阶段。

这个组织委员会是包含全苏维埃作家的广泛层的统一体的最初的结成。这是从旧知识分子，象征主义的神秘主义的作家白菜意到青年工人作家邱孟特林的，苏维埃文学的真正的统一

① 通译格隆斯基。

战线。在这个委员会的扩大会议上，白莱意说他愿意把他的圆熟的技巧，他的悠长的文学经验“社会主义化”。从前世纪就开始了文学生活的普立西文(M.Prishvin)^① 宣言着在全世界没有一个国家曾给予作家以这么多的注意和社会的同情，象在苏联一样。属于同路人右翼的罗曼诺夫也宣言着他是和那些在必要时知道怎样为苏维埃权力而死的人们站在一起的。就是过去用种种方法把艺术和政治分开的皮里涅克，在他的近著《一篇美国的小说》(Okey)中，也遭了象白璧德(Babbitt)刘易士(S. Lewis)之类的非政治主义者的嫉视了。至于在那些优秀的同路人作家，如莱奥洛夫和谢景琳的最近的创作里面，我们简直看不出有甚么在原则上和无产阶级作家的作品不同的地方了。

但这并不是说斗争已经完结。不，前面还有着战斗。当作一种社会的和经济的制度的资本主义，在全世界还没有消灭，并且它还没有从苏维埃作家的意识中完全肃清。对人们意识中的资本主义的残余斗争：这将成为第二次五年计划中苏维埃文学的主要的课题吧。

(这篇文章是根据今年的 Voks^② 上面的 C. 则林斯基的论文的)

① 通译普利什文。

② “苏联对外文化协会”的缩写。

关于“社会主义的现实主义 与革命的浪漫主义”*

——“唯物辩证法的创作方法”之否定

在去年十月二十九日至十一月三日在莫斯科举行的全苏联作家同盟组织委员会第一次大会上，跟清算“拉普”（以前的普罗作家同盟）的功绩和错误一同，重新展开了关于创作方法问题的讨论，批判了从来“唯物辩证法的创作方法”的不正确，提出了“社会主义的现实主义”这个新的口号来代替它。在这大会上，古浪斯基（J. M. Gronsky）先在开会辞中触到这个问题，接着，委员会的书记长，也是苏联最优秀的理论家之一的吉尔波丁（V. Kirpotin）作了接连几个钟头的，题名《苏联文学之十五年》的报告，主要地是提起这问题的。

截到现在为止，这个问题虽然还是一个未被解决的问题，但这个新的口号的提出无疑地对于创作方法的发展有着划期的意义，它已经在全苏联的，不，全世界的进步的艺术批评家之间卷起了一大 Sensation^①。在苏联，如名剧作家基尔洵（Kirshon）^②所说，“没有一次演说不重复着社会主义的现实主义这句话。辩士们口里讲着社会主义的现实主义，批评家们笔下写着社

* 本文原载一九三三年十一月一日《现代》第四卷第一期，署名周起应。

① 轰动。

② 通译迦尔洵。

会主义的现实主义，评论家们站在社会主义的现实主义的基础上活动着。社会主义的现实主义已经成了咒文。”在日本，对于这个问题，也给予了极大的注意，进步的文学刊物上都登载了关于社会主义的现实主义的论文，由外村史郎编译的《社会主义的现实主义的问题》一书听说也在最近出版了。第一次把这个问题介绍到中国来的，是数月以前揭载在《艺术新闻》上的一篇题为《苏联文学的新口号》(?)的短文，那篇文章是根据上田进的论文做的，不但极不充分，而且包含了不正确的理解。但从那时以后，也并没有看到对于这个问题的多大反响，或更详细的，更正确的介绍。直到最近，《国际每日文选》上才又一连揭载了华西里珂夫斯基和吉尔波丁著的，两篇都题名为《关于社会主义的现实主义》的论文。

但是，自从这个问题提出来以后，即在苏联，也还是不见得都能正确地理解社会主义的现实主义这个口号的真正意义；在日本左翼文学的阵营内，对这问题，更是表露了种种皮相的理解（如上田进等）和机会主义的，甚至取消主义的歪曲（如德永直）。新的口号在中国是尤其容易被误解和歪曲的。特别是，这个口号是当作“唯物辩证法的创作方法”的否定而提出来的，假如我们不从全体去看这个苏联文学的新的^{发展}，而单单从“唯物辩证法的创作方法是错误的”这个命题出发的话，那就不但会给那些一向虽不明言但心里是反对唯物辩证法的文学者们一个公然反对唯物辩证法的有利的根据，给那些嘲笑我们“今日唱新写实主义，明日又否定……”的自由主义的人们一个再嘲笑的机会，而且会把问题的中心歪曲到不知什么地方去，会不自觉地成为文学上的种种资产阶级影响的俘虏。

首先，我们有在这里强调这个新的提倡的现实的根据之必要。只有这样，我们方才能够明了这个问题的全貌吧。

我们知道，第一次把社会主义的现实主义的理论有系统地提出来，是在全苏联作家同盟组织委员会的第一次大会上。这不是偶然的。这个新的提倡是和全苏联作家同盟的结成有密切关联的；这个同盟的结成的基本的要因，就是旧知识阶级各层（包含着艺术家）的压倒的多数向社会主义建设方面的决定的转变和从工厂与集体农场出身的优秀的新作家，批评家的长成。“拉普”，在过去虽曾巩固了无产阶级文学的地盘并推动了无产阶级文学的发展，但在这个新的情势之下，就因为它的小集团的关门主义，和现代政治任务的脱离，和许多同情于社会主义建设的作家和艺术家的隔绝，而成为文艺创造的大量发展之障碍了。“拉普”的指导者们不但在组织上犯了宗派主义，关门主义的错误（如“没有同路人。不是同盟者，就是敌人。”这个口号，即其显例）；而且在创作批评问题上也犯了这个同样的错误。“唯物辩证法的创作方法”这个口号便是“拉普”组织上的宗派性之在批评活动上的反映。“拉普”的批评家们常常用“唯物辩证法的创作方法”这个抽象的烦琐哲学的公式去绳一切作家的作品。他们对于一个作品的评价并不根据于那作品的客观的真实性，现实主义和感动力量之多寡，而只根据于作者的主观态度如何，即：作者的世界观（方法）是否和他们的相合。他们所提出的艺术的方法简直就是关于创作问题的指令，宪法。结果，为唯物辩证法的创作方法的斗争就变成了唯物辩证法的歪曲，和创作实践的脱离，对于作家的创造性和幻想的拘束，压迫。从这里，就发生了“拉普”和许多作家之间的隔阂乃至不和。他们对付这些作家，是不惜采取组织的处罚，叱咤，命令的手段的。这种批评上

的宗派主义，官僚主义，古浪斯基曾在开会辞中痛切地指摘出来：

“拉普”的批评常常是宗派的和不宽容的。一个作家标错了一个逗点，就会马上被看成一个阶级敌人，甚至会从文学界被驱逐出去。“我们要把你赶出文学界”这句话已经成了口头禅。我们不要跟真正的阶级敌人多费口舌，我们对于阶级敌人是毫不容情的，但也正因为这个缘故，我们对于“阶级敌人”这个用语就非慎重一点不可。

批评应该是彻底的。和我们联合的旧作家必须克服内在的矛盾。批评应该帮助他们跟着我们的路走。批评应该用同志的态度，它应该帮助作家去克服困难，它必须为艺术家宽容。坚忍地去建立新的布尔什维克的批评，也正是我们的责任。

为了要对正在转变的旧作家和从大众中生长出来的新作家，给予有力的指导和援助，使他们向着社会主义发展的事实之真实的艺术的表现这个共同的目标走，新的批评的建立就成为十分必要了。反映“拉普”组织上的宗派性的从来“唯物辩证法的创作方法”的口号已经不但不能适应而且障碍这个新的情势的发展，而非和“拉普”这个组织本身一同改变不可了。吉尔波丁等所提倡的“社会主义的现实主义”的理论就是从适应这个情势的运动的必然产生出来的。

但在这里，我们必须注意，这决不说文学理论上的辩证法的唯物论可以抛弃，不要。相反地，为了要用具体的批评去指导许多的作家，抛弃了“唯物辩证法的创作方法”这个口号的批评家，今后是非把自己的唯物辩证法更加强化不可的。

“难道说我们组织委员会是反对辩证法的唯物论的吗？”吉尔波丁就这样说过，“当然不，因为只有由辩证法唯物论的方法所指导的，而且，象我们的一切社会科学一样，是马克思主义的

列宁主义的那样的批评，才是有益的。我们从来就反对而且今后还要继续不断地反对对于这个原则的任何修正。……虽然我们赞成艺术上的辩证法的唯物论，但我们却认为这个口号是一个错误的口号，因为它太简单，它把艺术的创造和意识形态的意义之间的细密的关联，艺术的创造对于意识形态的意义的依存，艺术家对于他的阶级的世界观的复杂的依存，转化为呆板的，机械作用的法则了。”

固然，艺术家是依存于他自身的阶级的世界观的，但这个依存关系，因为各人达到这个世界观的道路和过程的多样性以及客观的情势之不同，而成为非常复杂和曲折。艺术家的世界观又是通过艺术创造过程的复杂性和特殊性而表现出来的。艺术的特殊性——就是“借形象的思维”；若没有形象，艺术就不能存在。单是政治的成熟的程度，理论的成熟的程度，是不能创造出艺术来的。因为艺术作品并不是任何已经做好了，在许久以前就被认识了的真理的记述，而必须是客观的现实的认识。艺术家是从现实中，从生活中汲取自己的形象的。所以，决定艺术家的创作方向的，并不完全是艺术家的哲学的观点（世界观），而是形成并发展他的哲学，艺术观，艺术家的资质等的，在一定时代的他的社会的（阶级的）实践。艺术家在创作的实践中观察现实，研究现实的结果，即他的艺术的创造的结果，甚至可以达到和他的世界观相反的方向。吉尔波丁就说过这样的话：“艺术家有时是违反他的世界观，通过对他的世界观的斗争，达到艺术上的正确而有益的结论的。”这并不是吉尔波丁的创见，恩格斯在写给英国女作家赫克纳思^①的信中，就早已这样说过：“我意

^① 通译哈克奈斯。

想中的现实主义是甚至会显得和作者的意见相反的”(圈点是我加的,以下仿此),并且以巴尔扎克做例子,说:“巴尔扎克不能够不违背自己的阶级同情和政治成见,他见到了自己所心爱的贵族不可避免的没落,而描写了他们的不会有更好的命运,他见到了当时所仅仅能够找得着的真正的将来人物,——这些,我认为正是现实主义的最大胜利之一,老巴尔扎克的最大特殊性之一。”但是,这种作家的世界观和他的艺术的创造的结果的背驰,如吉尔波丁所指示的一样,对于艺术自身并不是“正”(Plus),而是“负”(Minus),是常常破坏作品的艺术的组织的一个缺点。巴尔扎克之所以不能达到现实之全面的真实的反映,也就是因为他的世界观的界限性和缺陷的缘故。

虽然艺术的创造是和作家的世界观不能分开的,但假如忽视了艺术的特殊性,把艺术对于政治,对于意识形态的复杂而曲折的依存关系看成直线的,单纯的,换句话说,就是把创作方法的问题直线地还原为全部世界观的问题,却是一个决定的错误。“唯物辩证法的创作方法”就是这样一个错误的口号。这个口号实际上就是哲学上的德波林主义之在文学方面的反映。德波林派的特征是把特殊和一般分离,把感性和论理分离。这反映在文学方面,就是把辩证法的一般的命题绝对化,而忽视文学的特殊性质。“拉普”在文学上的行政的手段就是根据这个来的。

艺术的特殊性使批评家负了这样的义务,就是:他不但要发见作家的创作的阶级的和思想的意义,而且也非发见他的艺术的价值,他的才能的程度不可。因为“文学必须当作文学来处理,我们一面要发现它的社会的意义和意识形态的内容,一面也要注意它的艺术的性质,它的构成,形式的技巧等等”(吉尔波

丁)这就复杂得多丁,但这却是十分必要的。我们从恩格斯的文学的述作中就可看出这位科学的社会主义的创始者对于文学的技巧是给予了怎样的注意。恩格斯尖锐地批评了“青年德意志”派的“文学的技巧之不足”,他称赞维尔特(Weert),说他的创作“从独创性,机智以及特别是感情的力量看来”是优于佛策里希拉特的。他对于赫克纳思的“艺术家的勇气”也加以称赞。作家的形式的水准主要地是依存于他的艺术的才能的。但才能并不是凝固的东西,它是长成着,变化着的。所以,为创作的实践,文学的技术的获得的斗争就有着至大的意义。高尔基对于文学技术问题的看重,并不是偶然的。“必要的——高尔基常常强调着说,——是知道创作的技术。”把创作的复杂的过程简单化了的“唯物辩证法的创作方法”,对于形式技巧等等的问题,不待说,是没有给予必要的注意的。

作家为获得高度的表现技术,即,为达到更完全的形象化的努力,是正当的,必要的努力。但是真正使大众感动的,却还不是美丽的,洗练的形式,而是被描写的深刻的,活生生的现实。要在形象的形式中,描画出现实的完全的真实的光景,作家就有通过现实的社会实践去和劳动阶级结合,把劳动阶级的世界观变成自己的世界观的必要。古浪斯基说:“我们要我们的作家充分地了解马克思,列宁主义,精通历史,经济学和哲学,把辩证法的唯物论的方法变成自己的东西。但是我们却不能要求作家‘依据辩证法唯物论的方法来写作’。”这话是并不矛盾的,因为作家要怎样才能完成自己的马克思主义的世界观这个问题是必须紧紧地脚踏实地地去解决的。但“拉普”的批评家们却把它顶在头顶上,开口“从辩证法出发”,闭口“照辩证法写”,一若作家只要背熟了唯物辩证法的命题,就可认识现实,反映现实似的。

但是，实际上，“唯物辩证法并不是魔术的公式；只要背熟了它，就可毫不费力地获得对于自然界一切秘义，对于从外科学到造靴术的一切专门技能的关键。”（斯铁兹基：《辩证法的卑俗化》）成熟的前卫的马克思列宁主义的世界观，不用说，对于作家，是十分必要的，但作家若不在那具体性上了解生活，就决不能够把那生活在他的作品里面如实地具体化。就是要懂得辩证法，也非浸入辩证法地发展的现实自身中不可；仅仅是在书斋中研究了辩证法的命题，就断不能算是真正懂得辩证法了。辩证法的智慧是从活生生的现实中汲取来的。吉尔波丁说：“一个作家把现实的本质的方面，它的趋势的目标和展望，愈深刻，愈真实地吸进他的作品中来，则他的作品中所包含的辩证法的和唯物论的要素就愈多。常常有这样的情形：从哥德和莎士比亚的作品里面，我们可以引出丰富的例证，以说明辩证法的方法是甚么。”这话是全然正确的。

向社会主义建设转变的旧作家也并不是因为研究了“唯物辩证法”的命题而转变的，而是由于看到了现实这个东西的不可掩蔽的发展——资本主义国家的激烈的经济恐慌，五年计划的完成，集体农场化的胜利的发展，等等——而渐渐地接近无产阶级的世界观的。他们虽还没有获得“百分之百的马克思主义的世界观”，但他们却愿意正确地看取现实，并有艺术的地表现这个现实的专门能力。但是，“拉普”的批评家们却并不向这些作家要求社会主义发展的事实之真实的艺术的表现，而只向他们要求“百分之百的马克思主义的世界观”，好象不先有完备的世界观就决不能产生好的作品似的。其实，世界观这个东西是在作家的努力及其社会的全实践中发展的。他们没有率先强调他们的作品的真实的部分，而单单为了辩证法的唯物论没有彻底，

就一笔抹杀那作品的全部的价值。因此，“唯物辩证法的创作方法”这个口号，对于虽没有获得高度的无产阶级的世界观，却极力想要接近无产阶级的，有才能的旧知识分子的作家，是不但无益，而且有害的。对于从工厂和集体农场出身的新作家，在他们文学的表现力还未成熟的时候，如果不给予适当的技术上的指导，而只临以“唯物辩证法的创作方法”的命题的空洞的说教，也是同样地有害的。

从上面所说的看来，我们对于“唯物辩证法的创作方法”这个口号的不正确，大概可以明了了吧。现在再移到“社会主义的现实主义”这个问题上面来。

在进到关于“社会主义的现实主义”的理论的讨论之前，我们必先注意两点，就是：

第一，如吉尔波丁所指示的一样，“社会主义的现实主义——不是凭空想出来的。它是已经存在着的苏联文学的Style”^①。吉尔波丁在他的报告和论文中陈述了苏联文学中的种种事实，从优秀的苏联作家的作品中引出了许多表明“社会主义的现实主义”的实例，证明了，苏联的作家，虽然走各不相同的道路，却都在朝着社会主义的现实主义这个共同的方向走。苏联文学是一定要依着这个方向而进步，而发展的。

第二，虽然这样，但社会主义的现实主义却不能当作“一般的应用的万应药”。“社会主义的现实主义——不是凝固的圣典，不是空想出来的死规矩。社会主义的现实主义——是已在诞生着发展着的文学的Style，它——是过程。社会主义的现实

① 文体，风格，样式。

主义，是由种种的作家，在技巧的种种程度上，在其所领会到的种种程度上去实现的。它是由个人的特殊的方法，在不同的创作方法和倾向的竞争中去实现的。”（吉尔波丁）这就是“社会主义的现实主义”和“唯物辩证法的创作方法”根本不同之所在；明乎此，方可以谈“社会主义的现实主义”的理论。

“社会主义的现实主义”，借它的提倡者吉尔波丁的话说来，就是“在肯定和否定的契机中生活的丰富和复杂，及其发展之胜利的社会主义的根源之真实的描写。”真实性——是一切大艺术作品所不能缺少的前提。真实使文学变成了反对资本主义拥护社会主义的武器。正因为这个缘故，那必须说谎，必须掩饰现实的资产阶级，就再不能创造出活生生的大艺术作品来；也正因为这个缘故，“只有无产阶级文学和正转向到劳动阶级方面来的作家所制作的文学，才能在艺术形象之中，在其一切的真实上，在其矛盾上，在其发展的方向上，在无产阶级党和正建设着的社会主义的历史的展望上，体现着现实。正在这中间，就最包含着‘社会主义的现实主义’的这个口号的意义。”（吉尔波丁）

社会主义的现实主义是动力的（Dynamis），换句话说，就是社会主义的现实主义是在发展中，运动中去认识和反映现实的。这是社会主义的现实主义和资产阶级的静的（Static）现实主义的最大的分歧点，这也是社会主义的现实主义的最大的特征。关于这一点，卢纳察尔斯基在全苏联作家同盟组织委员会第二次大会的演说中的一段话，是可以引用在这里的：

看不见发展的过程的人是决不会看见真实的；因为真实并不是不变化的，它并不是停顿的；真实是飞跃的，真实是发展的，真实是有冲突的，真实是包含斗争的，真实是明日的现实，而且它是正应该从这一方面去看的；因此，象资产阶级一样地去看它的人就一定会变成

悲观主义者，忧郁家，而且常常会变成欺骗的伪造者，而且无论如何会变成有意的或无意的反革命者和破坏者。也许，他自己不会意识到这个，而且常常地，当共产主义者要求他“说出真实来”的时候，他会这样地说：“我是在说着真实的话呀！”也许他对我们并无反革命的恶意；也许他还自以为说出了这个可悲的真实是大有贡献于我们的，但实际上这是虚伪，这并没在发展中去分析现实，所以这是和社会主义的现实主义毫不相干的。

只有不在表面的琐事(Details)中，而在本质的，典型的姿态中，去描写客观的现实，一面描写出种种否定的肯定的要素，一面阐明其中一贯的社会主义革命的胜利的本质，把为人类的更好的将来而斗争的精神，灌输给读者，这才是社会主义的现实主义的道路。对革命的不完全接受，对非本质的琐事的爱好，表面性，空虚的辞藻，公式化——这些，不但妨碍社会主义的现实主义的完成，而且会成为对革命的虚伪。拉金在《社会主义的现实主义》中说：“社会主义的真实——不是事实的总和，而是许多事实的综合，从那里面选择了典型的东西和性格的东西”。在这里，我们只要想起恩格斯在写给赫克纳思的信中所说的这句话：“我以为现实主义是要在细目的真实性之外正确地传达典型的环境中的典型的性格”，就可知道，典型的环境中的典型的性格之正确的传达，对于社会主义的现实主义，是有怎样重大的意义了。作为社会主义的现实主义的创始者的高尔基，就是在他的作品里面创造了典型的人物和典型的环境的。

社会主义的现实主义还有一个重要的特征，就是，它的大众性，单纯性。吉尔波丁说：“这种文学(指社会主义的现实主义的文学)，是为大众的文学。它必须为大众所理解。”这自然是和苏联的文化的巨大的跃进有着不可分离的关系的。因为大众的文

化的要求提高了，作品，若要对几百万的大众读者的精神，心理，意识给予强力的教育的影响，就非具有易为大众所理解的明确性和单纯性不可。高尔基，富玛诺夫，绥拉非摩维支的作品在大众中间的“成功的秘密”，——拉金说，——就包含在他们的言语的极度的单纯性里面，他们的形象之结晶的明确的透明性里面，他们的故事的特殊的而又接近大众的表现性里面，他们没有故意的饶舌和文句的不分明的“游戏”这个事实里面。但是，艺术的这种单纯性和大众性是和一切通俗化，单纯化的企图截然相反的。假如把社会主义的现实主义的文学变成迎合工人农民的低级的文学，那是绝对错误的。

和“社会主义的现实主义”一同，吉尔波丁提出了“革命的浪漫主义”的口号。

现实主义和浪漫主义，从来是被看成两个绝对不能相容的要素的。文学史家——甚至进步的文学史家往往将现实主义看成文学上的唯物论，浪漫主义看成文学上的观念论。但是，这种分法是独断的。因为文学上的现实主义和浪漫主义并不是和哲学上的唯物论和观念论一致的。如托尔斯泰是严峻的现实主义者，但他却是贯彻着观念论的说教的，即其明例。而且，在文学的现实中，没有一般的现实主义这个东西，也没有一般的浪漫主义这个东西；这两个倾向，在种种的时期和时代，具有种种的艺术的和社会的内容。在同一个浪漫主义的屋顶之下，竟住着这么相反的作家，如夏陀勃立安^①，席勒，器俄，海涅，初期的高尔基和伊凡诺夫；在同一个现实主义的屋顶之下，也住着象巴尔扎

^① 通译夏多布里安。

克，左拉，蒲宁和法克耶夫那样全然相反的作家。还有，在同一个作家的创作之中可以有现实主义的要素和浪漫主义的要素（如郭歌尔^①，海涅，席勒）。所以，把浪漫主义和现实主义当作主观的观念论的创作方法和客观的现实主义的创作方法而对立起来，显然是错误的。

但是，在这里，我们也不能把“社会主义的现实主义和革命的浪漫主义”看成两个并立的东西，虽然在吉尔波丁的报告中，这两个名词是联在一起的。但我们如果注意到古浪斯基和吉尔波丁在最初提出“革命的浪漫主义”这个口号来的时候，是用了下面这样的语气说的：“我们主张社会主义的现实主义，但也不拒绝革命的浪漫主义”，“我们提出社会主义的现实主义的问题，但这意思并不是和革命的浪漫主义相矛盾冲突的”，就可明白：作为苏联文学的主要口号的，还是“社会主义的现实主义”，“革命的浪漫主义”只是当作和“社会主义的现实主义”并不矛盾的，而且是可以包含在“社会主义的现实主义”里面的一个要素提出来的。

社会主义建设的时代是一个英雄主义的时代。英雄主义，伟业，对革命的不自私的献身精神，现实的梦想的实现——这一切正是这个时代的非常特征的本质的特点。社会主义的现实主义是要求作家描写真实的；革命的浪漫主义不就包含在这个生活的真实里面吗？所以，吉尔波丁说：“在社会主义的现实主义，社会主义建设的浪漫司和一般地无产阶级的阶级斗争的浪漫司的传达的倾向，是特征的。……革命的浪漫司的性质是社会主义的现实主义所固有的，只是在不同的艺术家有不同的程度。”

^① 通译果戈里。

社会主义的现实主义，无论怎样，也不是古典的资产阶级的现实主义之简单的反复。在它的创作上，可以有擅长革命的浪漫谛克的方面的描写的艺术家。”

从上面这些话看来，则“革命的浪漫主义”不是和“社会主义的现实主义”对立的，也不是和“社会主义的现实主义”并立的，而是一个可以包括在“社会主义的现实主义”里面的，使“社会主义的现实主义”更加丰富和发展的正当的，必要的要素，就可完全明白了吧。正就是这一点上，“革命的浪漫主义”才有它的至大的意义；也正就是在这点上，“革命的浪漫主义”是和古典的资产阶级的浪漫主义乃至“揭起革命的小资产阶级文学的旗帜”的所谓“革命的浪漫谛克”没有任何共同之点的。

我算是把吉尔波丁所提倡的“社会主义的现实主义”的理论，作了一个简单的介绍了。这个提倡无疑地是文学理论向更高的阶段的发展，我们应该从这里面学习许多新的东西。但这个口号是有现在苏联的种种条件做基础，以苏联的政治——文化的任务为内容的。假使把这个口号生吞活剥地应用到中国来，那是有极大的危险性的。

一九三四年

高尔基论文学用语*

最近苏俄文坛上发生了一个大事件，就是高尔基和绥拉菲莫维奇关于潘菲洛夫的《布鲁斯基》的论战。这论战是以文艺作品中的言语问题为中心。高尔基反对绥拉菲莫维奇无条件地称赞潘菲洛夫，那主要的理由就是因为《布鲁斯基》中的言语非常粗杂。由此可知高尔基对于文学用语的问题是给予了极大的注意的。在最近一篇《与青年作家的谈话》中，高尔基更明确地指示了文学用语的重要。他说：

文学的第一个要素是言语，它是文学的基本要具，并且——和各种事实，各种生活现象一道——是文学的材料。……言语是一切事实，一切思想的外衣。但在事实的背后隐藏着那社会的意义，在各各思想的背后隐藏着原因。

这里指出了言语在文学领域内的重要，而且说明了言语是反映人类的社会关系的。所以：

艺术的作品，既是以在那一切的重要性和完璧和明晰中去描出隐在各种事实里面的社会生活的意义为目的，就必须有正确的言语，仔细挑选出来的言语。“古典作家们”就正是用这样的言语，经过了

* 本文原载一九三四年八月二十八日《申报》副刊《自由谈》，署名企扬。

几世纪，一面渐次地将它完成，一面写作的。这就是真正的文学语。自然它是从勤劳大众的口语汲取来的。它之所以迥异于自己的起源者，就是在描写的时候它从口语的自然性之中把一切偶然的，一时的和不确实的，轻浮的，不合于音声学的，由于种种原因以致与基本的“精神”（一般语族言语的构造）不一致的，通通抛弃。口头的言语残留在文学者所描写的人物的口语中，是不待说的。然而那也不过是为了要给被描写的人物以更造型的，浮雕的特征，以更大的泼辣，而极少量地残留着。

这是对于大众的口语与文学用语之间的关系和差别的极正确的理解。高尔基并没有把文学语从大众语分离，或是与之对立。他明白地指出了文学语是从大众的口语汲取来的。言语既由民众所创造，则艺术的言语，用高尔基的话来说，就不外是这民众的言语（毛坯的言语）由艺术家加了一番工而已（见《我的文学修养》）。所以问题并不在艺术作品应不应该用大众语来写，而在作家怎样去学取大众语，然后对它加以选择和洗炼，使它成为真正的艺术的语言。高尔基劝作家要接近民间的传说，俚谚，歌谣，就是因为在这些最能表现人民大众的思想的东西里面可以找到使艺术丰富的材料。他举普希金作例子，说这位俄国的伟大诗人就是对“莫斯科的烤圣饼的女人”的言语给了很高的评价，跟自己的奶妈安丽娜·洛几奥罗夫娜去学习过来的。但同时，高尔基并没有忘记指出：“恭顺的奶妈，车夫，渔夫，农村的猎师以及其他艰苦的生活的人们虽一般地对文学语的发达给予了决定的影响，但文学者们却是从活的口头语的自然力的奔流之中选择了最正确、最妥当而又最有意义的言语。”

高尔基一面强调了在文学领域内的言语的选择的重要，一面又警告我们新的文学的言语必须从活生生的大众的口头语中

去获得，决不是在“温室”里创造得出来的。他说他少年时候就曾作过这样幼稚的努力，想由自己创造出新的言语来。“造成这个幼稚的努力的原因的，”他告诉我们说，“就是法律家一律师，检事的雄辩。我看见‘善’与‘恶’都穿着同样美丽的言语的衣裳，人们的告发者和辩护者都以同等的巧妙使用着同一的语汇，而觉得奇怪起来。于是我很滑稽地拼命去创造‘自己的言语’，就这样写完了好几本簿子。这也是一种‘小儿病’。”少年高尔基的这种“小儿病”对于我们的青年作家却是有极大的教训意义的。

语汇的丰富，文句的流利和华美都必须从汲取不尽的大众的言语中去选择和洗炼，这样才能为大众所了解，所爱好。和大众离开，专供少爷小姐们去消遣的一切唯美的烦琐的文字游戏是应该排斥的。所以高尔基在和突击队员的谈话中说：“你们是在为几百万的大众而写作，这就使你们负了认真的工作，对言语的正直的态度、明确、明朗的义务。”他不止一次地强调了言语的单纯和明了之重要。他在给绥拉菲莫维奇的公开信中就说了应该为言语的单纯和明晰而奋斗的话。“不要把大地方给言语，把宽座位给思想吧。”这是文学用语的最好的标准。

高尔基对文学用语的见解是和他的创作的实践完全一致的。拉金说：“高尔基，富玛诺夫，绥拉菲莫维奇的作品在大众之间的‘成功的秘诀’，就在于他们用语之极度的单纯性，形象之结晶的明确的透明性，故事之特殊的接近大众的表现，以及排除故意的噜嗦和文句不明的‘游戏’等。”就是证明。

“国防文学”

一位可尊敬的友人曾经和我谈起黄海之战，说那是一个很好的历史题材，当时清廷官吏的昏庸腐败，对于东邻小国的轻视心理，都值得去描写和暴露。我因此想到了 A·Novikov-Priboy^① 的写日本海海战的《对马》(Tsushima)。作者是亲自参加过日俄之战的，故写来特别真实生动，又因为作者现在是一个前进的作家，所以对于反映在海军上的沙皇俄国的腐败与矛盾能作尖刻的分析。《对马》如实描写了 Roxhdesvensky^② 舰队的情形：可笑的检阅和操练，在道格海岸对渔船的惊惶的射击，舰队的巡视各地，海军大将、官吏和水兵以及他们的情绪。它记叙了他们的生活故事，他们的相互关系，冲突和阶级利益。在这书中所展开的不只是 Roxhdesvensky 舰队在対马附近的沉没，而且是整个沙皇帝国的崩溃的开端。所以 D·Zaslavsky^③ 说：“《对马》是一首史诗——一首战争和革命的诗。”

这种作品，在苏联是属于“国防文学”(Literatnre of Defense)一类的。国防文学，如 D·Mirsky^④ 所说，并不是资本主

* 本文原载一九三四年十月二十七日《大晚报·火炬》，署名企。

① 诺维科夫—普里鲍依。

② 罗赫得斯文斯基。

③ D·扎斯拉夫斯基。

④ D·米尔斯基。

义国家的市民们所熟知的那种狂妄的“爱国文学”，它和大战后的和平主义的文学也不相同。它的任务是在于防卫社会主义国家，保卫世界和平。它揭露帝国主义怎样图谋发动战争，怎样以科学为战争的武器。这样题材的作品，最有名的是 N.Tikhonov^① 的《战争》。《战争》对帝国主义战争，新战争准备的重要的方面作了浮雕的描写。它灌输了读者以对于帝国主义的憎恶，而且展示了战争之革命的解决的前途。

除了《对马》和《战争》以外，属于“国防文学”的作品自然还有许多。从前还有过海陆军文学同盟（洛卡夫）的组织，出版过一个杂志，叫做《洛卡夫》，就是专登这类的作品的。在这刊物上所发表的单是名作家的作品就有：Tarasov-Rodionov^② 的《男爵之死》《第五号弹药筒》，V·Stavsky^③ 的《友情》，N·Zalka^④ 的短篇，Naluiskn^⑤ 的《塞凡斯塔波尔》，Ivanov^⑥ 的《纳伊普汉的讲和》等。

但是看看我们中国吧：不要说黄海之战那样的历史题材没有人写，就是关于“一二八”战事和东北义勇军的游击战争的作品，不也还是稀少得很吗？在战争危机和民族危机直迫在眼前，将立刻决定中国民族的生死存亡的今日，“国防文学”的作品在中国是怎样地需要呀。

这种作品是和宣扬吃人肉喝人血的蒙古人精神或是凭吊帝国主义炮火下的大都会的毁灭的作品绝然对立的。它将暴露帝

① N·吉洪诺夫。

② 塔拉索夫·罗迪奥诺夫。

③ V·斯塔夫斯基。

④ N·扎尔卡

⑤ 纳路易斯基。

⑥ 伊万诺夫。

国主义的侵略战争的狰狞面目，描写各种各式的民族革命战争的英勇事实，并且指示出只有扩大发展民族革命战争才能把中国从帝国主义瓜分下救出，使它成为真正独立的国家。

这样意义的“国防文学”就是目前中国所最需要的！

从比兰台罗说到文学上的悲观主义*

本年的诺贝尔文学奖给予了意大利的戏剧家并小说家比兰台罗，想必大家都知道了。关于这个作家，敬之先生曾在本刊上作了简单扼要的介绍，并特别说明了他是怎样一个悲观色彩浓厚的作家。

比兰台罗的悲观厌世是作为他的一种哲学，而横在他的戏剧创作的根底上的。他认为人生根本是苦海，是虚无。在某一个人看来是真实的东西，在另外一个人看来往往是虚假的，在他笑的时候，另外一个人却在哭。人生就是这样，而比兰台罗却没有给予解决。他以为只有两个办法：死或是装死，要不然就沉溺在幻想里面。比兰台罗的许多喜剧虽把笑显示给观众看，但那种笑和幽默都是以绝望的人生做背景，是赍来苦恼的“Humorism”^①，是苦笑。

比兰台罗的作品正是大战之后社会的绝望昏闇的精神状态的反映。虽则一方面意大利的未来主义者们正在“追求乐观主义”。马利涅利曾经宣言过：“对于怀疑悲观的决定论，我们要用创造的直观，自由的灵感和人为的乐观主义来对置。”不过，所谓“人为的乐观主义”云者，不也正是对于可悲的现实之强颜为

* 本文原载一九三四年十一月十九日《申报》副刊《自由谈》。署名企。比兰台罗，通译皮蓝德娄。

① 幽默。

笑吗？

悲观主义浸透了近代的文学，这是周知的事实。这悲观在比兰台罗并不是新奇的。从十九世纪以来，欧洲的文学就几乎不断地和悲观主义联结在一起。文学的基本主题就是关于社会存在不安定的个人悲观的意识。莫泊三^①和柴霍夫^②的作品就渲染了悲观阴郁的色调。哈提^③的命运观厌世观在他的作品里表现得最透彻。对人生悲观绝望以至于“恐怖和疯狂”的安特列夫^④曾在读书界风靡过一时。

文学中的这种悲观主义，由于现社会的空前的不安和混乱，而日益深化，以至达到自己否定的地步。一方面是从叔本华式的悲观进到尼采的“强权哲学”，用上面所说的“人为乐观主义”的美丽外衣来掩饰现实的破烂的本质。另一方面是少数忠实的作家从怀疑、苦恼、深思的极致达到了对于可以给予文学以欢乐愉快的性质的那真正健全的社会认识。纪德便是最近的例子。

要把悲观主义的锈霉从文学中彻底扫清，只有在真正健全的社会才可能。健全的文学将用乐观的，科学的观点去解决世界文学中一切悲剧的问题。死的问题在过去文学中是不知引起过多少哀悼悲观的感叹，对于人生的怀疑绝望的。死自然是死者的不幸，生者的深刻悲哀的来源。但是在健全的文学中，连死也并不是那么可悲观的。吉尔波丁说得好：“奋斗中的死——在促进全人类幸福的事业中的有理智的死——在新文学中已经成了人

① 通译莫泊桑。

② 通译契诃夫。

③ 通译哈代。

④ 通译安德列夫。

生的确定的象征，要想完成人生的最善的组织化的努力的增多的象征。”

我们需要的就是这种健全的乐观主义的文学。我们不需要比兰台罗的悲观主义。

现实的与浪漫的*

不管文学史家如何把文学潮流划分为现实主义与浪漫主义两大类，但在文学实践中这两种倾向却在种种不同的历史条件之下各自有种种不同的艺术的社会的内容，而且常互相综错，不能机械地分开来。同一个作家的创作里可以包含现实的和浪漫的两种要素。就是最优秀的现实主义的作家有时也会把幻想的成份渗进现实里，这在文学史上，是屡见不鲜的。

在莎士比亚的戏曲里我们看见了哈孟雷特^①的父亲之亡灵的出现，可怕的妖怪巡逡于舞台之上，以及现实被夸张得非常可怕的地方。巴尔扎克的《鲛皮》是被称为比一切科学研究更能给人以关于当时法国社会的明确概念的，但《鲛皮》却是一篇Fantastic^②的故事。郭歌里^③的小杰作《外套》里出现了在夜间剥取行人外套的鬼怪。《鼻子》的主人公会看见自己失落的鼻子坐着马车在街上跑，还自称五等校官。《维依》(«Viy»)更是一篇读之令人毛发悚然的神怪故事。然而这种浪漫的幻想和现实的描写之可惊的结合却并没有妨碍这些作家是文学史上最伟大的现实主义者。

* 本文原载一九三四年十一月二十七日《申报》副刊《自由谈》，署名企。

① 通译哈姆雷特。

② 奇异的，怪诞的。

③ 通译果戈里。

对现实主义和浪漫主义的旧式的区分法是不可靠的。狄纳莫夫(Dinamov)在一篇关于莎士比亚的文章里指示了对现实主义的正确的看法,是值得我们参考的。现在且把狄纳莫夫的话引用如下:“对于莎士比亚的评价并不是依据于他的现实主义的外表(External Aspects),重要的是在莎士比亚没有用观念论的观点去看现实,他在意图上,内容上,他的作品性质上是现实主义的,他利用各种各样的文学戏剧的形式和体裁,从喜剧到悲剧,从悲剧到轻松的故事,从没有把客观现实当成简单的‘精神’的反映,他的基础根本是周围世界,现成的而非杜撰的。”

从这段话里我们可以看出现实主义的标准来。一个作家,如果他对现实的根本认识不是从抽象的主观的观念而是从现实及其本身的客观定律出发的话,则他的作品即使有把现实幻想化的地方,仍然是现实主义的作品。反之,浪漫主义的文学却是以彻头彻尾的主观的观念论的态度去对付现实的。幻想,对幻想的渴望是浪漫主义的根源。在浪漫主义者看来,幻想就是现实。用浪漫的幻想来代替灰色的现实,这实际上不过是对于现实的一种逃避罢了。浪漫主义作为一种趋势(Trend)正是这样的东西。

进步的文学应该继承现实主义的精神,把两脚坚牢地立在现实上,这是毫无疑问的。不过它同时必须踏过旧现实主义的界限,把浪漫主义当作它的艺术创作的必然的一面。在这里,浪漫主义只是现实主义的一个构成部分,而并不是作为一种趋势和现实主义对立的。浪漫的要素,呈现在真实的人生中。如果我们对人生的积极面作深刻透视的时候,我们一定可以发现许多使人难于相信的英雄的(Heroic)的题材吧。

旧现实主义的文学却是非英雄的。它以对于人生的黑暗而

的偏爱为特色。它所写的需是社会的丑恶，腐败与虚伪。这些作家们写不出“高尚与美丽的事物”，他们笔下的人物大都是不会有光明的思想与良好的行为的俗物们（Philistines）。所以他们的作品愈是现实的，就愈渲染了阴郁暗淡的色调，而缺少可以令人欢欣鼓舞的浪漫的英雄的气氛。这种气氛在进步的现实主义的作品里却充分地表现出来。因为只有进步的作家才能深入人生的积极面，从那里找出可歌可泣英勇壮烈的事实来。

“现实主义云者就是除开仔细真实外还要正确地传达典型的环境中的典型的性格”，这是至理名言。所以作家必须具有把生活现象典型化普遍化的能力，他所要表现的与其说是生活自身，毋宁说是关于生活的真理。典型的东西并不是现成的，可以随拾即得的，而是由作者在许多东西中把那典型的，特质的，共通的抽来，结合而成的。唐吉诃德或哈孟雷特并不真有其人，而是莎士比亚，西万提斯^①从许许多多人中取出最典型的特质，习惯，趣味，希望，信仰，语法等等，将它们统一在这两个人物身上，因此大家都觉得自己的血管里有些唐吉诃德或哈孟雷特的成分在内。这种概括的典型，即便被夸张到非常浪漫的程度，也还是具有艺术的真实性的。

艺术的概括有时简直是一种“预见”。作者由现实摄取隐秘的未发展的或在胎芽中的一片段，在人们还没有觉察出来的时候，就用夸张的形式指给他们看，于是那一片段的本质就更典型，更明显了。当“虚无主义”还没有成为俄国社会的一大潮流，而屠格涅夫便把一个虚无主义者典型的人物描写在《父与子》里的时候，当时的批评家们是把那看成作者空想出来的东西的。他

^① 通译塞万提斯。

们不知道那正是现实之艺术的概括。

艺术的概括不是事实之单纯的表现，如果没有创造的想象力或幻想，是不能把现实的素材改制为艺术品的。浪漫主义者们用以逃避现实，神驰于虚无飘渺之境的那种幻想，在进步的现实主义的作品中，绝不能占有位置，自不待言。但幻想本身并不是坏事，不能幻想的人毋宁说是愚蠢的。进步的作家要在历史的运动中去看见现实，从现实中找出在时代的发展上具有积极意义的方面，而且要把那方面的未来的轮廓表现出来。他不但要描写现实中已经存在的东西，而且他要描写现实中可能存在的东西。这就有赖于丰富的幻想。然而这样的幻想并不是和现实的进行相矛盾，而正是可以鼓舞人们去努力实现它的。文学作品渗进了这种幻想的要素的时候很可能带有浪漫主义的色彩。而这种浪漫性是在现实中生着根，具有照耀现实，充实现实的作用的。

要踏过现实表面的界限，深入现实综合现实，达到现实之本质的真实的反映，这不但要有正确的世界观，而且还要有对于现实的深刻洞察和想象之广大的自由才行的。

忧郁的文学*

萨尔蒂柯夫·锡且特林 (Saltikoy-Shchedrin)① 在一篇叫做《我县的一日》的Sketch② 里说：

写什么呢？讴歌什么伟业呢？没有伟业——那地方只有忧郁的平凡，没有英雄——他们的地方被那些为恐怖而颤栗的人们所占住了——我怎么办呢？很明白地，我只好和诸君一同悲恸，做一个叹息的年代记作者……但这是怎样困难呀！……世界是悲惨惨的，我和它一同悲叹，世界叹息——我也和它一同叹息，而且我还要请读者来和我一同悲叹。

这寥寥数语道破了旧俄文学的最大的特点。在沙皇统治的阴郁条件之下，俄国生活的创伤的记述成了文学作品的主要内容。不管是哥果尔③，柴霍夫④ 的讽刺与幽默，或屠格涅夫的抒情的调子和朵斯退益夫斯基⑤ 的细察毫毛的心理的解剖，都带着阴暗忧郁的影子和沉重的哀伤的感觉。

布兰克斯 (George Brandes)⑥ 在一篇评论屠格涅夫的文

* 本文原载一九三四年十二月二十八日《申报》副刊《自由谈》，署名企。

① 通译萨尔蒂科夫·谢德林。

② 特写，随笔。

③ 通译果戈里。

④ 通译契诃夫。

⑤ 通译陀思妥耶夫斯基。

⑥ 通译乔治·勃兰克斯。

章里说：“屠格涅夫的忧郁实质上是在缺陷和悲剧面的斯拉夫人种的忧郁，是斯拉夫民谣的忧郁的正统后裔。……哥果尔的忧郁是由绝望而来的。当朵斯退益夫斯基表现同样忧郁的时候，是因为他的心对那些被践踏的人们和大罪人表同情。托尔斯泰的忧郁是以他的宗教命运论为基础。”

我们读了这些作家的作品的时候，就常为它们的忧郁的气氛所感染。这忧郁并不是“怀春悲秋”式的愉悦的感伤，而是一种被周围的混沌和阴暗所压倒那样的苦重的心境，作者有时用笑对待你，但那种笑却并不是轻松的，而是一种凄惨的笑。所谓 Tears through Laughter^① 便是哥果尔和柴霍夫的艺术的特色。哥果尔在《伊凡·伊凡诺维支怎样和伊凡·尼契复罗维支相骂起来的》里，对地主官僚的丑态尽了讥诮之能事，使你看了无论怎样也忍不住要笑的。这故事开头完全是一篇笑剧(Merry Farce)，但到末尾却也笼罩了忧郁的空气，而用了下面这样特征的句子结束：“这世界上阴郁得很呢，先生们。”倍林斯基(Belinsky)^② 说哥果尔的作品“永远透出忧伤抑郁的情感”，是并非过言的。

柴霍夫的忧郁也曾经一时地风靡了俄国的文坛。不知多少的读者传染了“柴霍夫式的情绪”。他的《阴惨的故事》中的主人公对于自己，对于灰色的现实生活，对于周围的那些庸俗卑微的人们的失望悲观，正是“柴霍夫式的情绪”的反映，他的戏剧，如有名的《樱桃园》《万尼亚舅舅》等，都同样地洋溢着阴忧，颓丧，消沉的情绪。

俄国的作家虽然被周围世界的黑暗和丑恶所窒息，在他们

① 含泪而笑。

② 通译别林斯基。

的脸上起了忧郁的痉挛，但是对未来光明的渴望和追求，却象不灭的火一样，永远在他们心里燃烧，这就是俄国文学的最伟大的地方。就在柴霍夫的阴忧的作品中，也可以看出对辉煌的未来生活的曙光的憧憬。《三姊妹》里的威尔希说出了下面这样的话：“再过两三百年，这人世的生活大概会成为耀目地美丽和灿烂吧。”

但是比柴霍夫所预期的还要快十倍以上，不到二三十年，柴霍夫所梦想的“美丽和灿烂”的生活已经在地上实现了。在今日俄国的文学里所反映出来的，自然也不再是“忧郁的平凡”，而是真正的“英雄”和“伟业”了。

一九三五年

高尔基的浪漫主义*

进步的浪漫主义是甚么呢?这首先第一是作家的热烈的创作的感动。这是作者集中于主人公身上的爱情和憎恶。在这些主人公里面,作者所感到的不是抽象的影子,而是自己的社会层和其他的社会层的具体的活生生的人。不被浪漫蒂克的感动的热血所温暖的现实主义,不过是生活之外面的类似物罢了。那外表也许是冠冕堂皇的,但那里面却没有心脏的鼓动。——Lavrenev①

这是周知的事实,高尔基是以一个浪漫蒂克走进文学世界的。他编织了吉卜西的传说的故事,描绘了豪爽豁达的褴褛的浮浪人的典型,歌颂了向天空飞翔的鹰和欢迎暴风雨的海燕。他初期的作品几乎全是浪漫主义的东西。但他的浪漫主义却不是对幻想世界的憧憬,而是要求自由的呼声,对现实生活的奴隶状态的燃烧一般的抗议。九十年代是俄国社会生活最阴暗的时期。支配当时文坛的,是把奴隶的锁链神圣化的朵斯退益夫斯基②的思想,托尔斯泰的“勿抗恶”的说教,柴霍夫的忧郁和哀愁。高尔基的出现对于俄国文学界真好象是一声春雷。

* 本文原载一九三五年一月一日《文学》第四卷第一期。

① 拉甫列涅夫。

② 通译陀思妥耶夫斯基。

高尔基大踏步地跨过那摸不着现实发展的方向，看不见未来的真正的胚芽，而和现实妥协的旧现实主义的圈子，对阴暗郁暗的现实给与了有力的反驳。他从空想，传说的世界，浮浪人，“无家者”的世界，选拔了勇敢的人物，来和贪婪卑怯的俗物对立。他并不掩饰他对于主人公的爱情和憎恶。他用热心和感激对他的主人公，把他们的爱自由的方面当作积极的特质着重地表现出来。人物和周围世界都被用夸大的线，浓烈的色彩描绘着。这里有着文章的华美和庄重的谐调。这种浪漫蒂克的文学的形态比现实的形态更能唤起强烈的情绪。

初期高尔基的这种浪漫主义，在本质上，是和过去一般的浪漫主义迥然不同的。浪漫主义是常常和颓废的反社会的气氛，逃避现实，宗教的神秘的见解等等相关连的。当时流行的颓废派和象征派便是拿浪漫蒂克的覆被，来遮掩现实的矛盾，而把自己的眼光向着高邈的天空，神秘的幻境。高尔基对于这种颓废的倾向和神秘主义早就发出了反抗之声。他说：“人生要求光和明了。无限遥远的朦胧的绘画，神经病的诗等等，对真正的艺术，是完全不必要的。”所以他的浪漫主义带着明了地表现出来的积极的，战斗的性质。关于勇敢的旦珂的伊塞吉尔的故事，鹰的姿容，佐跋儿的歌，都是作为对于战斗，对于英雄的行为的象征的鼓吹而鸣响着。他所表现的东西是搏动着生命，并且永远活跃着的。读者在这些作品里真可以感到“心脏的鼓动”。高尔基的初期作品之所以能够立刻抓住当时那班 Chekhov-fed^① 的读者们的心，大概也是由于这进步的浪漫主义的力量吧。

进步的浪漫主义是不但和现实的进行并不矛盾，而且是具

① 契诃夫培养的。

有充实现实，照耀现实的作用的。在高尔基的浪漫蒂克的作品中，我们看到了真正现实的描写和画面。这些作品中的许多人物（例如《杰尔卡西》^①中的格甫立罗）都是非常现实的，典型的。现实的精神和浪漫的灵感在初期的高尔基中融合为一了。克鲁泡特金在他的《俄国文学的理想与现实》一书里说：“高尔基终于找着了俄国民众小说家寻求了那许多年载的现实主义与理想主义之圆满的结合(happy combination),”并不是没有理由的。

高尔基初期作品的基本主题就是强壮，勇敢，爱自由的人和卑怯，贪婪，有奴隶根性的狭隘的私欲者的对立。在他的第一篇小说《马加尔周达》(«Makar Chudra»)里，^②他就借一个吉卜西老人的嘴，说了一个关于一对爱自由的大胆的男女——音乐师洛伊可·佐拔儿和美女娜达的爱和死的故事。这位说故事的老人也被描写成一个自由的热烈的爱好者，他瞧不起勤劳的奴隶。他嘲笑种田的人。“他们永久不歇地工作。为甚么？为的谁？”“难道他生下来就是为了这个吗？——为了在土地上挖来挖去，甚至于连自己的坟墓也来不及预备就死去的这样一回事吗？他懂得自由吗？他知道草原的广阔吗？他会听见海洋的喁喁私语，而感到欣喜吗？哼！他生下来便是一个奴隶，他一辈子都是一个奴隶，如此而已！”这是对奴隶劳动的本能的反感。这是怎样的一种海天辽阔的精神。

在《伊塞吉尔老太婆》(«The Old Woman Izergil») ^③里，我们又遇见了象一只鹰那样地自由的拉拿，和把人们从潮湿黑暗的森林，领到自由和光明的天地的勇敢的旦珂。

① 通译《契尔卡什》。

② 通译《马卡尔·楚德拉》。

③ 通译《伊则吉尔老婆子》。

《马加尔周达》和《伊塞吉尔老太婆》都是以传说的故事做中心的。假使说贵族浪漫主义者们(如华尔特·司各特等)喜欢向中世纪找寻题材,为的是要从现代逃到过去,而以骑士美人的传说来粉饰封建废墟的话,那末,高尔基就卓然不同,他不过是借精神意志强健的传说的人物来跟在作者周围的蠕动着的一群可怜的,奴隶般服从的人物对立而已。

这种对立在使作者一跃成名的不朽的杰作《杰尔卡西》(«Chelkash»)里表现得最明白了。主人公杰尔卡西是一个浮浪汉,盗贼和酒徒,但他却具有人类最可夸耀的精神的特质——果敢,矜持,爱自由,对金钱的蔑视,强烈的情感等等。和他成为一个分明的对照的,是一个胆小卑怯,为了钱可以卖朋友的青年农夫格甫立罗。这位农夫的理想不出安家立业,蓄积资产的范围。但在杰尔卡西,人生最可宝贵的是自由。当他听到格甫立罗也谈自由的时候,他就非常生气了。他觉得格甫立罗一类的人是不配谈自由的。他们只是金钱的奴隶。所以当他把钞票投到格甫立罗身上的当儿,他愤慨地骂道:“你为了钱这样吃苦!蠢货!贪得的饿鬼!他们忘了自己——为了五个铜板卖身,是不是?”他同时意识到自己“虽是一个贼,一个没有骨肉之亲的流浪人,却不愿这样贪婪,这样卑贱,也不愿忘却自己,”而充满了独立和慷慨的感觉。杰尔卡西的典型在《玛尔伐》(«Malva»)①里又找着了它的表现。玛尔伐是一个不愿作任何人的奴隶的自由的女性。——“我不受任何人的拘束,我自由得象海鸥一样!那儿合我的意我就飞向那儿,没有一个人能阻止我,也没有一个人能干涉我。”

高尔基虽然对这些杰尔卡西,玛尔伐们感到兴味,感激他们

① 通译《马尔华》。

的行为，但他却并没有把这些人物完全理想化，美化。他表现他们的特殊的反抗性，强调他们的爱自由的特点，同时也并没有忘记指出他们的行为的不正当、他们的缺点和犯罪。后来，高尔基由于他的世界观的成长更明白地看出了这些浮浪者是被生活压碎了的可怜的人们，他们不能成为改革生活的起点（《夜店》^①便是作者和浮浪人诀别的作品）。初期的高尔基不过是借他们来表示对当时社会现实的抗议。这个抗议是个人主义的无政府主义的。

因此，许多批评家都说初期的高尔基是个人主义的诗人，蔑视一切的，傲慢孤独的诗人，是有“超人”倾向的尼采主义者。这自然是一种错误的看法。克鲁泡特金早就说过：“高尔基的叛逆的浮浪者并不是尼采，他并不除了自己的狭隘的利己主义以外甚么都不理，也不把自己看成了不起的人。”《伊塞吉尔老太婆》的第一篇故事——拉掌的故事便是一篇“痛惩尼采的超人，非难专为自己的满足而滥用自由和权力之不人道的小说。”（吉尔波丁）旦珂和佐跋儿都不是自私自利的个人主义者。佐跋儿被描写成这样一个人：“他没有一件东西是不可以拿来和别人分享的，便是你向他讨他的心，他也可以把它从胸膛里挖出来给你，只求讨你的欢喜。”旦珂更是实行了佐跋儿所做得出来的事。他为了救人们，牺牲了自己的性命。他挖出了自己的充满了爱的心，把它象燃烧着的火炬一样高高地举起，照耀着从黑暗到光明的道路。就是被认为最尼采式的杰尔卡西也决不是冷酷无情的个人主义的。当杰尔卡西把几乎所有的钱都给了那个为了钱想要谋害他的格甫立罗，而格甫立罗诚恳地求他饶恕的时候，他这

^① 通译《底层》。

样地说：“我的兄弟！饶恕甚么？没有甚么要饶恕。今天你帮助我，明天我帮忙你。”从这些简朴的话里我们不是可以感到一种最大的人情的温暖吗？

高尔基没有把他的初期的人物写成个人主义者，写成英雄，但这些人物的确被赋予了极强烈的独特的个性，在数十年后的今日还是和在他们的创造之初一样地新鲜，泼刺，魅人。人物的形象愈奇特，愈有个性，就愈好，这是浪漫主义一般的原则。雨果的又聋又驼背，而又盲了一眼的钟楼怪人夸西莫德，和那天生一副丑脸，在愤激，悲痛，发怒的时候，看来也是在笑一样的君卜郎，便是明显的例证。高尔基也给了自己的人物以一般人所没有的特点，用粗大的笔触，浓郁的色彩，夸张的比较，激情的形容，表现出来。他描写杰尔卡西和“数百个象他一样的衣服褴褛，奇形怪状的流氓”不同，用“荒野中的一只猫头鹰”来形容他。他写佐跋儿“眼睛象明星似地闪耀着，微笑简直象太阳一样，”“他的眼光一旦看入你的眼睛里面，他就会捉住了你的灵魂。”他说娜达的美世间没有言语可以形容。“我们也许可以用提琴来比喻她的可爱，然而事实上只有那个懂得提琴象懂得他自己的灵魂那样的人，只有他才能够奏出那种调子来比喻她的可爱。”这说故事的吉卜西老人，马加尔周达自己也被描写成一个有“毛蓬蓬的黄铜色的胸膛”，和“自由强壮而美丽的脸”的人物——“他这个好象是一株老橡树，虽然受了雷电的打击，依旧巍然立着，带着凛然不可侵犯的气概。”高尔基对于人物的这样的描写很明白地表现了作者对他们的关系。他为了要使这些人物和流俗社会的对立成为明锐，不但使他们在社会地位上属于 Lumpen^①，流浪者，

① 游民。

而且赋予了他们以一种肉体的力和美，他们的反抗的气质就是寓于这种丰满健壮的肉体里面的。

高尔基初期的作品常用寓言(Allegory)的体裁。有名的《鹰之歌》(Song of Falcon)便是一篇寓言。在这篇作品里，同样地可以看出高尔基式的对立。一面是勇敢的鹰，“向自由，向光明”高翔，和敌人挑战的斗士，另一面是胆怯的，自己满足的俗物，满足于阴暗洞穴中的生活的蛇。鹰虽然战死了，却是光荣的。在波浪的歌声里，作者对鹰这样地说：“光荣呵，勇士的愚行！……时候要到了，你的一滴滴的血，火花一样热的，会在人生的黑暗里迸发了火焰，来烧旺许多坚强的心里对自由对光明的渴望！”和《鹰之歌》同样体裁的另一篇作品，是作者第二首世界有名的歌《海燕之歌》(Song of Petrel)。这里也是勇敢的海燕和胆怯的小海鸟的对立。海燕欢迎暴风雨，但是海上的小鸟们却惧怕暴风雨。他们飞向水藻里，想把“柔嫩的身体躲藏在岩石中。”这一首歌的末尾一句是特别有力量的：“让暴风雨更有力地吹打吧！”

在《海燕之歌》里，作者还运用了好些从自然界的生活取来的讽喻的形象来表现社会层的力量配置。暴风雨象征大变革。海的怒吼摹状赴战的光景。“云渐渐低暗地笼罩在海上”是隐喻黑暗势力的加重。但是“云没有把太阳遮隐”却暗示了光明之必然到来。在象征主义者们，象征(Symbol)是对于另一“永远的”世界的一种暗示一般的东西。高尔基却用象征来预报社会的变革。所以他的作品里没有一点朦胧和神秘的气氛，有的只是“对暴风雨的渴望，愤怒的力，热情的火焰，胜利的确信。”

讴歌自然，描写风景，是浪漫主义者的一个最大的特色。高尔基便是最善于描写自然风景的。他初期的作品几乎每一篇里都可以看见平静的海，威胁的浪波，或无尽的日光照耀的大草

原。他描绘自然有时用丰富无比的语类，有时却用简练的文句。《玛尔伐》的第一句“海笑着”，便是有名的例子。他并且常常用比喻来表现自然。他不写“海是平静的”，而写“海也象一个日间工作疲劳了的人一样熟睡着了。”（《杰尔卡西》）这类的表现法在高尔基是并不稀奇的。例如，《玛尔伐》里就有这样的句子：“落日浓厚的色彩已渲染着海水，而且经过它光线魔术的点触之后，绿波已换上了紫色的，娇柔的玫瑰红的袍子。”确如卢纳察尔斯基所说，“不看天空，不看那具有星辰和容易变幻的魔术的天空的穹窿的难言的调色板等在作甚么时，高尔基几乎是不能够与人接近，不能够开始写一个短篇或长篇的一章的。”所以称高尔基为一个“虽有屠格涅夫也不能与他比较”的“伟大的风景画家”，是并不过分的。

高尔基所描写的自然是常常和人物的行为与心理交织着的。两者之间常常存在着一种美妙的和谐。杰尔卡西的忧郁的回想伴着沉闷的小雨声。格甫立罗心里所起的贪财的欲望被海里汹涌澎湃的波涛所强调。格甫立罗的杀人计划和最后的场面是在海峡的雨中进行。海咆哮着。波涛也象在愤慨人世间所做的事一样，暴怒地冲击着海岸。作者能够在这种人物的心理和自然的呼应的描写中，把作品的个个部分统一起来，用伟大的艺术力表现自己的观念，于此可见作为一个大艺术家之笔力。

作品中的人物，也和高尔基一样，是自然的热爱者。海岬在玛尔伐比爱人还要重要。她最喜欢的是寂静，是海和天，是没有卑劣的人类的地方。杰尔卡西也爱海，他了解自然之美。“他那热烈神经的铭感深刻的天性，使他始终不倦于凝视那广漠无际，自由而且有力的深严的大海。……在海面上，他心中常起一种温暖的感情，控制了他的全心，暂时忘却了世间的丑恶。”这种对

自然的爱决不只是Ecstasy^①的陶醉，主要地还是对“卑劣的人类”“丑恶的世间”的一种抗议，对自由的热烈之追求。

高尔基虽以浪漫蒂克的姿态出现于文坛，但他四十年创作的主要方向却是现实主义。在一八九七年左右，现实主义就差不多已经代替浪漫主义来支配他的作品了。一九〇一年的《海燕之歌》便是一篇标示高尔基的浪漫蒂克时代终结，新时代开始的有力之作，其后，经过带有几分浪漫气氛的《母亲》到《克里姆沙姆金》^②，再到最近的《蒲雷曹夫》，作者的现实主义便达到了最圆熟的地步了。

一个追记：

这篇文章与其说是一篇完整的论文，还不如说是一篇读书札记。内容大部分是根据塞维林和特立福罗夫所著《新文学概论》中关于高尔基一章的前半，作品的引用也尽可能地依照手头有的中译，不敢掠美，特在这里声明。

① 狂喜，忘形。

② 通译《克里姆·萨姆金的一生》。

俗物主义*

高尔基有一篇有名的作品,叫做《鹰之歌》,写一只鹰带着对自由,对光明的热望,飞向天上去,在半空中落下来,恰恰落在一条草蛇躺着的地方。胸膛戳破了,羽毛沾着血,但勇敢的鹰却一点也不懊悔,他懂得“战斗的光荣”。对潮潮的,暖暖的穴中生活完全满足的草蛇是不会了解鹰的勇敢的行为的。他嘲笑鹰的胡闹。既而他又想道:“鹰那么想上天,一定天空的生活是快活的。”于是他打算亲自飞上天去看个明白,忘却了“凡是天生着用肚子爬的东西是不能飞的”。他把身子向空中一射,便跌到石岩上;他却以为自己已经飞上过天,看见过天空了。他大笑着说:“原来飞上天去的滋味就是你得跌下来的意思。”于是他愈加觉得那些拼命想飞上天去的鸟的“可笑”,他们的“欲望的痴狂”,他们的“不适于实际生活”,而得意洋洋地把自己的身子盘在石岩上。

这条“聪明的”蛇真是俗物主义(Philistinism)的最好标本。安于自己的“潮潮的,暖暖的”生活,而嘲笑那些为自由和光明而死的人们为“可笑”,为“痴狂”;或是自己还没有正式参与过战斗,便声言“脱离战壕”,仍旧回到自己的“潮潮的,暖暖的”老巢去——这些便是俗物们的行径。他们是天生着用肚子爬的东西,

* 本文原载一九三五年一月九日《申报》副刊《自由谈》,署名企。

在他们身上找不出飞跃的精神。高尔基说俗物主义代表着寄生者层，他们是不事生产而专门消费的。他们宣传最小抵抗的个人成长的哲学，在两种力量之间寻求多少安定的均衡。羡慕，贪欲，俗恶的 Gossip^①，互相诽谤……这些便都是俗物主义的表现。

高尔基本人的伟大就在他是俗物主义的最彻底的反对者。他初期作品中的爱自由的勇敢的浮浪人，无家者，都是作为和灰色的俗物恰相对立的存在，而放射永远不减的光芒。凡是优秀的作家对于市民层的微温，小气，卑鄙，庸俗，几乎都是抱着无限的轻蔑与憎恶的。“对市民层的憎恶是道德的第一步”，保守的福祿贝尔也不能不这样说。戈蒂叶曾以幻想的服装和长发来和市民的庸俗对抗，骂市民层“仅拜倒于五法郎的金币，除保存自己的皮衣以外无其他理想”。普希金恼于社会上层的流俗苟且，而写下了下面这样的激怒的诗句：

以爱为羞耻，把思想抛掉，
却自献身买卖，
叩头于偶像之前，
希冀黄金和锁。

但是作家自身虽然痛恨自己阶层的庸俗，却不能同意于俗物主义的根源之断绝，结果自己也“同乎流俗”了。戈蒂叶不用说，就是普希金后来也不能不和自己所鄙视的俗物们妥协，把“自由意志的抒情诗的短剑”放回了“金黄色的剑鞘”，刺到了俗物主义的心脏，无论怎样也不肯住手的，在文学史上，仅高尔基一人而已。

① 流言蜚语、搬弄是非。

伟大如哥德也不能免于“狭量的俗物”之讥。哥德在《浮士德》里表现了对环境的不满，对伟大事业的追求，想要改变生活的努力。但他有时却变成非常保守。他曾对爱克曼(Eckermann)说：

现在关于贵族政治和民主政治谈得太多了；但这个问题在我们年青时是非常简单的，那时我们既没看财产，也不能珍重它们的价值，所以我们是民主主义者。但是假如我们在长期的生活中抓取了一些财产的时候，那我们就必须使它安全，不只是为了我们自己，而且也为了我们的子孙，他们是将要继承我们的财产的。所以到了老年我们都变成了贵族主义者，不管我们青年时抱有怎样的见解。

读了这段话，我们几乎不能相信这是出于一个“傲慢的，侮蔑世俗的天才”之口——为什么哥德也是这样一个俗物呢？这除了在他是弗兰克府市会议员的规规矩矩的大少爷，而自己又是淮玛尔的大臣，这个事实上面寻求解释以外，再找不出旁的原由来了。

果戈理的《死灵魂》*

一八三五年十月七日，果戈理写信给普式庚说：

“我已经开始写《死灵魂》了。这主题扩大成一篇很长的小说，我想它一定会很有趣味，但现在我还只写到第三章……我要至少从一侧面来显露全俄罗斯。”

《死灵魂》的写成是在一八三六——一八四一年，正是三十年代的后半，果戈理的创作活动达到最高潮的时候，果戈理是在三十年代初就开始了创作的。他描写了乌克兰的魅惑的庄严的夜，美丽的大草原，不可制的哥萨克的勇敢，创造了诗和幻想的世界；同时也摄取了“小俄罗斯生活”的断片，如实地绘出了小地主官僚的丑脸。但是融合抒情的和讽刺的要素，把封建制度下的俄国的全景(Panorama)摄了出来的，却是《死灵魂》。果戈理的艺术，在这篇小说里，可以说是达到最高的境地了。

这不能不感谢普式庚，因为是他把《死灵魂》的题材给了果戈理的。这位俄国最初的“艺术家的诗人”是果戈理的文学上的良师和至友，他对他的帮助和鼓励非常之大。果戈理自己说过他写《死灵魂》最初几章的每一行都要想及普式庚会怎样评判，甚么地方他会哭，甚么地方他会赞赏。当他把《死灵魂》的原稿朗诵给普式庚听的时候，喜欢笑的普式庚竟渐渐地面色阴郁起

* 本文原载一九三五年四月一日《文学》第四卷第四号。《死灵魂》现通译《死魂灵》。

来，终于叫道，“呵呵！俄罗斯是怎样一个忧郁的国家呵！”后来他又补充着说，“果戈理并没有捏造甚么，这是单纯的真实，可怕的真实。”

果戈理把原稿送到莫斯科的检查局的时候，检查官看了《死灵魂》这个题名便很生气地说，“《死灵魂》这样个题名就荒谬得很，灵魂是不灭的，怎会有死的灵魂呢？莫非这个作者是反对灵魂不灭的吗？”解释了“死灵魂”是指“死的农奴”之后，问题就转到农奴制度上来了。果戈理看见在莫斯科通过无望，便将原稿撤回，改送到彼得堡的检查局去，这一回算是通过了，只是删去了这小说中的插话，“珂培伊金大尉的故事”和其他许多地方。于是果戈理把那段插话全部改作，将书名也换成《戚戚珂夫的游历——或死灵魂》，付印出版。这已是《死灵魂》动笔后的第八年，果戈理三十四岁的时候了。

《死灵魂》是写一个叫做戚戚珂夫的投机家投买死灵魂（死的农奴）的故事。原来在俄国的农奴制度的时代，一个人的地位是常常由他所领有的“灵魂”的数目来判断的。国家抽田税带着征收农奴税，农奴都是附于田地的，一亩田必定附有若干“灵魂”。国家每十年调查农奴数一次，在这十年之内，农奴虽死，而地主却仍旧要纳税。但同时也有一个好处，就是地主同样地可以拿死了的“灵魂”作抵押，向银行借钱。主人公戚戚珂夫的计划就是到各地去收买死农奴；地主可以免除纳税的义务，自然乐于廉价地卖给他，而他却可以拿这些其实是不存在的农奴的名籍到银行去抵押一笔大款。用这笔款子，他就可以买一块田产和多少真正的活的农奴，这样，他就可以致富了。

怀着这个秘密的计划，戚戚珂夫装成一个退隐的绅士，以游

历为名,突然出现在一个市镇上。他遍访当地的官僚地主,和他们结识,一面暗中进行他的买卖。后来他的秘密终于泄露,人们对于他的来历发生了各种奇怪的风说和猜疑,有的说他是珂培伊金大尉,有的甚至猜他是从圣赫勒纳逃出,乔装游历的拿破仑。威威珂夫见计划败露,自己也不能安身,便乘了马车,匆匆地逃出了那市镇,《死灵魂》的第一部就在那里结束了。

故事很简单,几乎没有甚么情节可言。各各不相关联的生活的图画由威威珂夫的游历的主线连结起来,县长的宴会上或地主的府第里的各种场面都是可笑的,同时也是可怕的。果戈理所嘲笑的一切都变成阴惨的了。地主的贪婪,吝啬和顽固,他们对于农奴的疾苦的漠不关心,官僚生活的腐败堕落,以及上流社会一般的懒惰和无能——这一切都在主人公的交际和买卖中给赤裸裸地曝露了出来。

主人公威威珂夫是怎样的一个人物呢?他“不十分胖,也不十分瘦;不十分老,也不十分年青,”正是一个精力饱满,阅历充足的中年男子。他的举止和谈吐都极有礼貌,总之,“无论从哪方面看,都是一位极体面的人。”但在这个“体面人”的心的深处却埋藏着一个丑恶的思想——金钱的欲望。他的礼貌不过是他达到金钱目的的一种手段。他逢迎,阿谀,说谎,欺诈,为了钱,甚么卑躬屈节的事情都做得出来。他对金钱的追求简直成了一种狂热。他的收买死灵魂的计划就是由于这种狂热所驱使。

这在威威珂夫并不是偶然的。他是生在一个破落的贵族家庭里。当他开始进学校的时候,他的父亲给了他下面这样的教训——

最要紧的，是储蓄每文钱，储钱是人生最重要的事。朋友和同伴也许会舍弃你，在困难中第一个把你抛掉；但是钱决不会舍弃你，无论你在怎样的窘境之中。只要有钱，世界上没有甚么事情做不到。

这个教训深入了小戚戚珂夫的灵魂，成为他终身的生活信条了。他梦想着富裕的生活——马车，华美的房子和珍奇的食物。每逢富人乘在壮丽的马车里从他身边驰过的时候，他总是停下步来，好象沉在深思里，于是自言自语起来，象一个如梦初醒的人一样：“那位绅士一定是一个财政家，他额上头发多么少。”

黄金的渴望使他成了恶汉，骗子，但同时也使他成了积极的活动者。他从少年时候起就过着十分刻苦努力的，自然也是卑贱无耻的生活，即在遭了失败的时候，也从不曾灰过心。“悲叹自己的不幸并不能帮助我，只有行动才是对的。”虽是做了金钱的奴隶，但这种不倦的活动的精神，和他周围的地主们的阿勃罗摩夫式的生活比较起来，却显出了它的耀目的特色。

这个戚戚珂夫在当时俄国文学中是一个完全新的典型。这是初期资本主义的企业家的典型。资本主义在侵入俄国之前，早已在西欧发展。所以戚戚珂夫这个人物，借克鲁泡特金的话来说是一个“不朽的典型的典型”。他“可以收买死灵魂，或铁路股票，也可以为慈善机关募集基金，或在银行里谋一位置。”菲尔卜斯教授(W. L. Phelps)也持着同样的见解，他说到美国走一遭定可遇见许多的戚戚珂夫。

果戈理以戚戚珂夫为线索给我们看了各种地主——多感的玛尼洛夫，古董女人科洛伯契卡，冷酷而狡狴的沙巴喀维奇，乱暴的诺紫特列夫，守财奴普留式金。这些都是衰落期封建地主

贵族的各种典型。他们已经从社会发展的过程脱落下来，现实的重要问题已和他们没有关系。他们关闭在各自的村庄里，在狭小的天地中生活。

女地主科洛伯契卡除了卖家制的大麻，羽毛，猪油以外再不会想到旁的甚么。普留式金，拥有一千个农奴的大地主，身上穿的衣服竟破烂肮脏到不能形容的程度，他每天的工作就是亲自检点家中一切极不重要的东西，件件都收藏起来，生怕仆人偷了去。熊一样的沙巴喀维奇是一个常常踏了别人脚后跟的莽汉，他每餐吃得最多，骂起人来也最刻毒，但“他的身体却缺少了一个灵魂”。他为了几个钱可以装出几副面孔，和你纠缠个不清。诺紫特列夫是一个赌起钱来，把甚么都输掉也不要紧的家伙。撒弥天大谎，寻人挑衅，打架，就是他生活的全部。

这些地主中最体面的玛尼洛夫又是怎样地生活着呢？他常在思想着；但是天知道他想些甚么。他甚么事也不管，从不曾到他的田庄巡视过。他口里老是衔着烟斗，他书斋里摆着一本书永远翻开在第十四页，这本书他是已经读了两年了。他和他的妻结婚了八年，但在他们的生日却总是互相送礼，并肩坐着，他会突然放下烟斗，和她接那么一个长长的缠绵的吻，在那时间内你可以抽完一根小烟卷。这位玛尼洛夫的文雅很使我们容易想起果戈理的另一篇杰作《两个伊凡吵架的故事》里的伊凡·伊凡诺维奇来。

这些地主们虽各有特点，但在本质上却都是无能的“多余的人”，无气力的懒惰者。他们吮吃了农奴们的血汗，让农奴们象苍蝇一样地死去。实际上，他们自己也成为“死了的灵魂”，再没有精神的创造的能力了。

和这些地主配合着，果戈理还描写了一群封建的官僚。工

于刺绣的县知事，在酒坊和鱼市场巡逻着的警察长，听了关于威威珂夫的谣言，怕灾难落在自己头上，吓得病死了的检事，和和蔼可亲的裁判所长，说话荒唐的邮政局长——他们都是当时封建官僚制度下产生的丑恶的无能的存在。在这里，果戈理痛烈地暴露了小市镇社交界的可笑的奢华，闲谈的卑微烦琐，一般中小官吏的愚鲁和无知。新总督到任的消息，在他们心中引起的恐惧和惊慌，不正是另一个《巡按》的场面吗？

在许多人物中间，威威珂夫的马车夫塞立番和听差彼特卢希卡是不容易被忘记的。塞立番是一个俄国式的山屈邦查(Sancho panza)^①，他对着马的独白，对主人的回话，都带着十分滑稽的语调和神情。彼特卢希卡也是个可笑的人物，他身上总带有一股独特的气味，他一走进甚么房间，那房间，即使没有住过人，也会立刻充满一种好象有人在这里住过十年那样的气味。他还有一个癖性，就是喜欢读书，不管是英雄传说或化学书，他都同样的兴趣去读。他其实并不是在读书，而只是以读为消遣。

果戈理的嘲笑的才能在《死灵魂》里大大地发挥了。他的讽刺是这样锐利，好象他把封建社会的滑稽的丑恶的东西通通拖了出来，剥去了他们的外衣，将他们的真相显露给读者看。《死灵魂》的第一部真是封建俄罗斯的化身的展览会。

果戈理的创作的发展是和封建贵族的衰落的过程相关联的。果戈理成长，活动的十九世纪的初叶，即从一八三〇年代到四〇年代，正是俄国封建贵族制度解体的时期，在西欧已经非常发达的资本主义侵入了俄国，影响了封建地主经济，招致了封建

^① 《堂吉珂德》中的吉珂德之仆。

贵族的危机。中小地主贵族在资本主义的压力下不能不渐趋衰落。果戈理正属于负有这个衰落的命运的社会层。他明白地看到了这个命运，而且也看到了不值得有比这更好的命运的社会层的丑恶和无能。所以，封建贵族的崩坏，衰落，成了他的艺术的中心主题，不是偶然的。贵族地主成了他的讽刺批判的对象，也不是偶然的。被黑暗的现实所压迫，果戈理表明了他不能写幻想，只能写事实，不能写英雄，只能写平凡的人物。他想用对现实黑暗面的暴露，来挽救他自己的社会层的灭亡。

果戈理在《死灵魂》第一部第二版的序文里说：“在摆在你们面前，也许你们读过它的第一版的这本书里，描写了一个人，那是从我们俄罗斯帝国选出来的典型。这个人在俄国各地旅行，遇见了各种身分的人物——从贵族到下贱的劳苦者。我以他作为典型与其说是为了显示俄国人的所长和美德，毋宁说是显示俄国人的罪恶和缺点；而环绕他周围的人物也是挑来显示我们国民的弱点和短处的。”果戈理把这些弱点和短处曝露出来，为的是要警醒人们，促起他们的反省。他在《死灵魂》第一部的最后一章便这样地请求读者扪心自问：“我没有甚么地方象威威珂夫吗？”

没落贵族出身，且做过小官吏的果戈理能够把地主官僚的丑恶的姿态那么鲜明和辛辣地表现出来，完全是由于他的批判的现实主义的力量。这力量使得他触到了社会罪恶的根源。关于威威珂夫这个人，他曾这样说明：“他是甚么人呢？卑劣汉吗？我们作甚么要叫他卑劣汉呢？我们作甚么要对一个同胞那么严酷呢？最好还是叫他获得者。爱获得，爱积蓄，是一个共同的罪恶，造成了许许多多普通叫做‘不大名誉’的事情。”

果戈理自然没有了解俄国资本主义的必然发展，也没有认

识农奴制本身的罪恶。但是《死灵魂》却是对农奴制的有力的告发。果戈理自己虽从没有表示过这样的企图，但他所描绘出来的地主对农奴的关系的可怖的图画，却尽了打击农奴制的作用。因此当时俄国的进步的分子对于《死灵魂》给了欢迎的拍手。他们看到由于果戈理描写了真实，对于旧的社会下了致命的批判，而废弃那阻碍俄国今后发展的农奴制度已成为当务之急了。

这是果戈理引起的当时进步的读者的意见，却并不是果戈理自己的意见。他本人并不属于任何进步的团体，并不是意识地从进步的见地来批判农奴制的现实的。相反地，他全身燃烧着企图挽救自己所属的阶层的徒然的空想。他嘲笑地主官僚，然而他的笑却洋溢着眼泪。他痛心这个社会群的腐败和无能，他要和这些贵族层的罪人苦斗，他的讽刺批判的出发点正是封建主义的辩护和维持。这就难怪在守旧批评家的猛烈攻击之下，果戈理看了自己作品中所曝露出来的不可救的“可怕的现实”，要感到恐怖的战栗了。果戈理的小地主贵族的世界观和他的艺术创作的现实倾向之间发生了乖离，矛盾。这个矛盾不但没有因《死灵魂》第二部而解决，反而更加深刻，增大了。

果戈理在《死灵魂》第一部的序文里表明了他将在第二部描写比较好的男女。本来，照作者原定的计划，《死灵魂》第一部不过是由积极人物构成的广泛的道德教训的长篇作的序曲。这个计划始终没有实现，而《死灵魂》的第二部也作为一个失败的教训而遗留下来。

出现在第二部里的威威珂夫依旧乘在塞立番驾着的马车里，带了听差彼特卢希卡，周游各个贵族地主的府邸，继续进行他那曾经一度失败的收买死灵魂的计划。后来他的阴谋又被揭

露，还坐了几天牢。他虽在苦难中吐露了忏悔之意，但他对金钱的热爱却仍旧炽烈地在心里燃烧。这已经成为不能医治的痼疾了。

但是第二卷里的贵族地主却换了面目。就是属于懒惰无能者一类的添退特尼科夫，对生活感对 ennui 的普拉顿，比起玛尼洛夫，沙巴喀维奇，普留式金等来，也显得可爱一些了。这里还出现了封建贵族的肯定的要素：励精图治的地主珂斯塔佐格罗，年高德厚的百万富翁玛拉佐夫，和惩罚了威威珂夫的廉洁的王子。果戈理把这些理想的人物描写出来，和滑稽的丑恶的现实对抗，好象是在说，这些人才是贵族层的佼佼者，才是能够挽救这个阶层的人，要学他们的榜样呀！

这样，果戈理已经由艺术家变成宣传封建制度的救济的说教教师了。《死灵魂》第二部在艺术的真实上就远不及第一部了。这，现实主义者的果戈理是感到了的，而且痛切地感到了的。他晚年完全陷在极端的精神的痛苦里，甚至在基督教的谦卑的假而下，诋毁起一切文学来，连自己的作品也包含在内。他把《死灵魂》第二部的原稿烧毁了一大部分，所以至今残缺不全。这是一个现实主义者的悲剧。然而这也正是现实主义的胜利，这烧毁昭示了现实主义是不能容易说谎的。

果戈理虽然终身抱着小地主贵族的世界观，晚年且堕入最俗恶的虚伪的思想，但这依然不妨碍我们把《死灵魂》，特别是第一部，当作优秀的现实主义的艺术而予以极高的评价。由于《死灵魂》，果戈理对确立俄国的批判的现实主义所贡献的功绩，是非常巨大的。

一九三六年

现实主义试论*

—

纪德在不久以前他的一篇演讲里，说到文学和现实的联系之重要，曾借希腊神话中巨人安迪奥斯(Antaeus)的故事作了一个有趣的比喻。大地之子的安迪奥斯只要两脚不离开母亲大地，他的力量总是不断地增加，但当海邱理斯(Hercules)把他举在半空的时候，他就变得象小猫一样软弱了。这比喻是意味深长的。从来文学上的巨人都是两脚坚实地踏在现实的土壤上的，文学和现实的紧紧的粘合是文学力量的源泉。

过去作家和现实接近的努力把世界文学的最优秀的传统——现实主义——遗留给了我们。我们在给现实主义以最高评价之际，必须对现实主义的根源和发展，从各时代的文学的历史社会的特殊性中具体地加以分析。现实主义的发展，它的繁荣和衰落，必须和作家所处的各个时代的历史的限制性，各个社会层的变迁和升降的过程，以及作家的创作方法和世界观，才能和稟质等等联系起来去说明。现实主义的内容是取了非常复杂

* 本文原载一九三六年一月一日《文学》第六卷第一号。

的形态而出现的。

作为样式乃至流派的“现实主义”，紧随着浪漫主义之后支配了十九世纪后半的欧洲文坛。但是现实主义样式的端绪的形态早在浪漫主义运动以前十八世纪中叶的欧洲文学中就表现出来了。十八世纪是市民勃兴的时代，现实的土壤正宜于他们的发育和滋长。笛德罗高唱了“接近真实的现实”的口号，卢梭，李却德孙(Richardson)，费尔丁(Fielding)等以新兴市民的家庭生活，风俗，道德为主题，创造了所谓“感伤的现实主义”(Sentimental realism)的作品。

假使对于现实主义作更广泛更深刻的把握，我们就可以看出现实主义的要素是充溢在过去一切伟大作家的作品里。歌德的创作“探出了当时社会现实的最广泛的方面，分析了无数的特征的典型，在莫大的尺度上描写了市民的社会层的实践”(S. 席列尔)。莎士比亚是更不用说了，他描画了资本主义和封建势力抗争的巨大的光景，绘出了文艺复兴时代的英国的道德和习俗的灿烂无比的画卷。从这两位大诗人的作品里我们不就可以找出丰富的现实主义的要素，或甚至如吉尔波丁所说辩证的和唯物论的要素吗？

现实主义在文学史上一般是被了解为浪漫主义的反对物，这种区分法是机械的和不确定当的。实际上这两种倾向常常互相错综，渗透，和融合。勃兰兑斯称法国浪漫主义为稀薄地被遮掩着的自然主义，浪漫派巨匠巴尔扎克和司汤达尔就是现实主义的伟大的导师。俄国的现实主义，虽到果戈理才奠定了不可动摇的基础，但放下最初的基石的却是抒情诗人普式庚^①和莱芒

^① 通译普希金。

托夫①。《奥涅根》(Evgeni Onegin)②和《当代英雄》对俄国的现实主义给与了莫大的影响。同一作家的创作里可以包含现实的和浪漫的两种要素，更是文学史上数见不鲜的。高尔基甚至说，在大艺术家，浪漫主义和现实主义似乎总是浑然融合的。作为例子，举出巴尔扎克和果戈理就足够了。巴尔扎克的现实主义的作品不少是 Hoffmann③式的奇幻的故事，写《狄康卡近郊夜话》④，《泰赖斯波尔巴》⑤的果戈理正是出色的浪漫主义者。

这样，我们用甚么标准去鉴别现实主义呢？狄纳莫夫论莎士比亚的一段话是深堪玩味的：

对于莎士比亚的评价并不是依据于现实主义的外表，重要的是在莎士比亚没有用观念论的观点去看现实，他在意图上，内容上，他的作品性质上是现实主义者，他利用各种各样的文学戏剧的形式和体裁，从喜剧到悲剧，从悲剧到轻松的故事，从来没有把客观现实当成简单的“精神”的反映，他的基础根本是周围世界，现成的而非杜撰的。

现实主义的标准在这里取得了较为明确的规定，对于现实主义的认识必须从这个新的再估价的观点出发。

二

现实主义的文学随着十九世纪市民支配权的确立而开拓了

① 通译莱蒙托夫。

② 通译《叶甫盖尼·奥涅金》。

③ 霍夫曼。

④ 通译《狄康卡近乡夜话》。

⑤ 通译《塔拉斯·布尔巴》。

自己的广大的地盘。优秀的现实主义作家，大部分是市民的“不肖子”，被暴富者压碎了的破落户，或是从窒息的氛围气里跳出来的小市民的儿子，他们对于市民社会的现实并不觉得芬芳可爱，他们以其艺术的才能和天才的透彻力，再加上他们所熏染的市民时代固有的科学精神，大胆地描写了社会的缺陷和矛盾，达到了现实的丑恶之暴露的最高峰。英国的惯语把现实主义和对于人生丑恶面的偏爱连结在一起这已由旧现实主义的历史所证实。

现实主义者攻击了社会的丑恶，暴露了缺点，但是他们止于批评，并没有丝毫积极的建树，他们天生的游离性使他们不能提出自己的纲领。在这种受动性，观照性中就包藏着由时代历史所限制的旧现实主义的基本的缺点。

十九世纪以来，现实主义就不断地和悲观主义联系着。作家从他们所揭发出来了的可憎的不幸的社会状况中发现不出怎样的出路。所以他们常常诉之于温暖的人道主义的同情（如迭根斯）或是求助于宗教的慰安的手段（如托尔斯泰，杜斯退益夫斯基）。就是最伟大的现实主义如巴尔扎克，他对于现实的思维和感觉也还是停留在传统的形而上学的领域内，对于人生抱着直观的唯物论的态度。

高尔基非常正当地指出了十九世纪的现实主义是“批判的现实主义”。它的最大功绩就在批判地照明了市民层的生活习惯，传统和行为，但是由于作家的世界观的桎梏和缺陷，它并没有达到生活的真实之全面的反映。

现在，培植旧现实主义的现实的土壤已受着崩离的威胁。现实主义倾向的作家就只剩了两条实在的出路：或者是和息息变化的时代隔绝，缩小观察现实的范围，自我陶醉地沉溺于“显微

镜的现实主义”的精细里；或者是完全打开旧世界的牢笼，以全部的率直和诚恳的希望来改造自己，走到现实的将来所属的那一边去。

三

艺术的真实只有在作家的主观和客观现实的发展行程相一致的条件之下才有可能。主观的诚实固然是现实主义艺术创作不可缺少的前提，但是十九世纪文学的主要潮流是现实主义，而现代的颓废的文学却以逃避现实为主要特色，这就不能单单由作家的诚实不诚实去说明，而必须在颓废期市民社会的基础上去寻求解释。再以个别的作家而论，蒲宁在主观上也不能说是不诚实的，但是自从他离开了故国的土地以后，就不但是没有写出反映客观现实的作品，而且早已陷于创作的绝路（Creative impasse）了。

苏汶先生主张客观的真实即存在于主观的真实中，而且认为主观和客观是自然结合的，无须乎作家去关心，这简直是陈腐不堪的观念论的梦呓。这种梦呓最危险的地方就是无形中鼓励作家安于卑俗的现实，而放弃执拗地接近客观真实的努力。

客观世界是离我们的主观而独立存在，发展的。主观和客观结合，即，人认识周围世界必须经过实践的过程。一切客观现象表面看来似乎是凌乱庞杂，难以捉摸的，只有透过现象的表皮，深入到客观现实的底里，我们的主观才能被磨炼，被充实，才能获得把握客观法则性的能力。文学的认识是通过感性的形象的，艺术家必须从现实，从生活的本身中汲取活生生的形象。所以文学和现实之间的关联就格外直接和紧密。

现实正以飞跃的速率向前发展。旧现实主义早成了无力的东西，消极的浪漫主义也已被现实的波澜所卷没。作家如果不拘守于所谓“艺术家的灵魂”而沾沾自喜，不误认自己所生息的狭小的社会圈子为客观世界的全部，那末如何在实践中与发展着的现实取得有机的关联，使自己的主观和客观的潮流相汇合，这正就是作家第一应当关心的问题。

继承文学史上现实主义的路线，依据于现代最正确的世界观，对现实作新的接近，在运动和发展中去反映现实，这个艰难而巨大的创作的任务，已摆在每个作家的面前。这是不能在作家意识上的锻炼和对现实的深刻研究与渗透之外去完成的。

四

新的现实主义的方法必须以现代正确的世界观为基础。正确的世界观可以保证对于社会发展法则的真正认识，和人类心理与观念的认识，把艺术创作的思想的力量大大地提高。

这里就不能不触到创作方法与世界观这个经过不少辩论的问题了。忽视艺术创作的特殊性，把方法问题完全还原为单纯的世界观的问题，这错误是早已正当地受到了批判。历史上伟大的现实主义的作家在实践中观察，研究，分析现实的结果，往往违反了他们固有的世界观，达到了艺术上正确而有益的结论。巴尔扎克和果戈理的例子已被评论家们反复引用，为我们所最熟知的了。但是被这种现实主义的“奇迹”所眩惑，我们就很容易忽视世界观在艺术创作上的重要作用，对它给予过低的估价。

孟式钧先生在《杂文》上他的一篇关于现实主义的文章里就

说了下面这样的话：

实践的研究是认识上最重要的契机，所以对现实作着严密的观察，现实性自会将你的既成的世界观消弱，压溃而教给你和你的意见不同的东西。

辛人先生在同一杂志上说：

只要一个作家有才能，有生活的经验，他的作品便常常是紧紧地固贴着现实，反映现实的发展的。

这里，孟式钧先生把主观对客观的关系看成了完全被动的，对客观的盲目的力量给予了过份的夸大，他只看到了现实主义的方法所引起的作家的世界观的分裂，而没有看到这个世界观的分裂是如何在作品中留下了痕迹，撕裂了艺术的经纬，引到了现实主义中的矛盾。（请想起巴尔扎克许多渗透了对于贵族的同情的小说，和果戈理的《死魂灵》第二部来吧。）辛人先生更是完全忽视了作家的主观意识的作用。实际上，要达到现实的真实的反映，单凭才能和经验是断断乎不够的。就以巴尔扎克来说，假使他没有如一位伟大的思想家所赞赏的那种“对于现实关系的深刻的理解”，他是没有可能描写出从封建主义衰落到七月王朝终结的时间内法国社会的全景来的吧。

作家的世界观和创作方法的矛盾是他所属的社会层的主观的利害和现实性的客观倾向之间的矛盾的反应。这矛盾并不是永久的，它将在历史的发展中得到解决。事实上我们已经达到了一个比古典的现实主义者的世界观更高，而且在性质上迥然不同的世界观。在过去的作家，世界观的一部分可以和别的一部分相矛盾，这情形，不但是巴尔扎克，果戈理如此，法兰西唯物

论者对于历史的解释是唯心的，严峻的现实主义者的托尔斯泰贯彻着观念论的说教，这些都是大家所熟悉的例证。但是我们所达到的世界观却是一个完整的，各部一致的，没有内在矛盾的世界观。假如说以前的现实主义者艺术家违反了自己的世界观，达到了现实之正确的表现，那末我们的现实主义是借我们的世界观之助给与现实更正确的表现的。

对于现实的绵密的观察和研究自然可以领作家走向正确的世界观去，但是正确的世界观却是观察和研究现实的指针。作家，因为他们社会地位和教养的不同，对于人生抱着各自的想法，成见和偏爱，如果他没有较为正确的世界观，即使接触了现实，也很可能会迷失在事实和事象的混乱里，把握不住现实的本质的方面，它的趋势的目标和展望。而科学的世界观的力量就在它能给与“看定方向的能力，理解周围事件的内在联系的能力。”自然，对作家强要把习得正确的世界观当作创作前提的条件，是不正当的要求，但是确保和阐扬这个世界观却是诱导作家走向正确的方向去的最大的保证。

中国目前的现实正呈现出动荡和混乱的姿态。知识分子由于他们游离的根性和敏感，在这大时代中经历了未曾有的动摇，苦闷，和摸索。民族的灾难却使大家只剩下了一条共同的出路。正确的世界观就是照耀他们前进的明灯。批评家应当把世界观放在第一等重要的位置上。苏汶先生主张作家主观的绝对自由，而认为有统一的世界观就等于丧失了艺术家自己的灵魂，这正是在替各色各样的卑俗的小市民的人生观或宇宙观辩护。辛人先生等正当地指出了苏汶先生的错误，但是由于他们自身对于世界观的轻视，并不能给论敌的理论基础以根本的打击。因为苏汶先生在理论上也并不反对表现客观的真实，而且曾以人

生的现实主义者称呼过自己。

没有对现实的研究和渗透,单是世界观的成熟的程度,是不能够创造出艺术来的,这是自明的事。作品的公式化和概念化会破坏现实主义的艺术。世界观必须是“借形象而具体化了的”作品之本质的本身”(虞丁)。如伟大的思想家们所预示,未来的艺术就是把广大的思想上的世界观和最高度的丰富的艺术形式结合起来的东西。

五

现实主义者艺术家必须努力于现实之最真实的典型的表现。“现实主义是要在细目的真实性之外正确地传达典型环境中的典型的性格。”这句古典的名言不但说明了现实主义的本质,而且指出了过去一切伟大作品的力量的根源。艺术作品不是事实的盲目的罗列,而是在杂多的人生事实之中选出共同的,特征的,典型的东西来,由这些东西使人可以明确地窥见人生的全体。这种概括化典型化的能力就正是艺术的力量。

过去伟大的艺术家成功地写出了活生生的典型人物。哈孟雷特和吉珂德是挂在每人嘴上的名字。典型的创造是由某一社会群里面抽出最性格的特征,习惯,趣味,欲望,行动,语言等,将这些抽出来的体现在一个人物身上,使这个人物并不丧失独有的性格。所以典型具有某一特定的时代,某一特定的社会群所共有的特性,同时又具有异于他所代表的社会群的个别的风貌。借一位思想家的说法,就是:“每个人物都是典型,而同时又是全然独特的个性——这个人(This one),如老赫格尔所说的那样。”

胡风先生在他的一篇文章里关于典型的普遍性和特殊性作了下面这样的解释：

所谓普遍的，是对于那人物所属的社会群里的各个个体而说的；所谓特殊的，是对于别的社会群或别的社会群的各个个体而说的。就辛亥前后以及现在的少数落后地方的农民说，阿Q这个人物的性格是普遍的；对于商人群地主群工人群或各个商人各个地主各个工人以及现在的在不同的社会关系里的农民而说，那他底性格就是特殊的了。

这解释是应该加以修正的。阿Q的性格就辛亥前后以及现在落后的农民而言是普遍的，但是他的特殊却并不在于他所代表的农民以外的人群而言，而是就在他所代表的农民中，他也是一个特殊的存在，他有他自己独特的经历，独特的生活样式，自己特殊的心理的容貌，习惯，姿势，语调等，一句话，阿Q真是一个阿Q，即所谓“*This one*”了。如果阿Q的性格单单是不同于商人或地主，那末他就不会以这么活跃生动的姿态而深印在人们的脑里吧。因为即使是在一个最拙劣的艺术家的笔下，农民也总不致于被描写成和商人或地主相同的。

典型不是模特儿的摹绘，不是空想的影子，而是作者用丰富的想象力把实际上已经存在或正在萌芽的某一社会群共同的性格，综合，夸大，给与最具体真实的表现的东西。高尔基说得好：“真正的艺术有扩大夸张的法则，赫拉克里斯，普洛米修士，吉诃德，浮士德——并不是单单的‘空想的产物’，而是客观事实之完全合则的必然的诗的夸张。”

六

现实的素材经过创造的想象力和幻想的熔炉才能改制成艺术品。这当然不是苏汶先生的所谓“修改”客观，而是“站得比现实更高，并不是把人从现实割开，而是将他提高到现实以上”（高尔基）。在这种意义上，新的现实主义不但不拒绝，而且需要以浪漫主义为它的本质的一面。

抛开关于浪漫主义的从来机械的一面的理解，我们从高尔基可以获得对于浪漫主义的明确透彻的认识。他指出了浪漫主义自身所包含的两种相异的倾向：消极的浪漫主义是直观的，徒沉潜于自己个人内而的世界，而且引人回到过去去；积极的浪漫主义却是努力于强化人的意志，唤起对于现实及其一切压抑的、强烈的反抗心。

后一种浪漫主义正是我们目前所需要的。现实窒息了我们的呼吸。黑黢黢的周围容易使我们的眼睛失掉窥视前而的能力。在一个“被损害与被侮辱的”民族中，另一方面却正也充满了令人感激的 Heroism 和 Pathos 的事实。这里不就有宜于浪漫主义的生长的肥沃的土壤吗？

典型与个性*

我在《现实主义试论》一文里关于典型问题曾作了如下的解说：

典型的创造是由某一社会群里面抽出最性格的特征，习惯，趣味，欲望，行动，言语等，将这些抽出来的东西体现在一个人物身上，同时，使这个人物并不丧失自己独有的性格。

并对胡风先生的意见略加批评。因此，引起了他对我的“修正”的“修正”。

他的反驳的主要论点就是针对我上面的那一段话。他说，典型既具有某一社会群共有的特性，就决不能有自己的东西，假如有，那就会成为一个神话里的脚色，绝对不会成为典型了。他因此说，我一面主张社会的群体性，一面又主张独特的个性，以致顾此失彼，陷进了无法收拾的混乱里面。

可惜得很，陷进混乱里面的是胡风先生自己。我不是形式逻辑主义者，共同的和独特的两个概念我不觉得是不能同时并存的。作为文艺表现之对象的人原就是非常复杂的包含了矛盾的东西。在“人的本质是社会关系的总和”^①这个意义之下，人总是群体的人，各个人具有群体的共同性，但是在同一个群体的

* 本文原载一九三六年四月一日《文学》第六卷第四号。

界限里面，各个人对于现实的各方面有各种各样的接近和体验，因此虽同是群体的利害的表现者，但是各个人的性格却是沿着不同的独特的方向面发展的。在我们面前有着各色各样的人。正如高尔基所说，有的人是饶舌的，有的人是寡言的，有的人是非常执拗而又自负，有的人却是腆胸而无自信的。这种个人的多样性并不和社会的共同性相排斥，社会的共同性正通过各个个体而显现出来。一个典型应当同时是一个活生生的个体。从来文学上的典型人物都是“描写得很生动，各具特色，各具不同的个性征候的人。”（苏联文学顾问委员会：《给初学写作者的一封信》）

不错，高尔基常常提到典型是由某一群体里的本质的共同特征造成的，但是胡风先生却似乎不应忘了高尔基同时也说过下面这样的话：“在要表现的各个人里面，除了社会群共同的特性之外，还必须发见他的最特征的，而且在究极上决定他的社会行动的那个人的特性。”在给青年作家的一封信里，高尔基把这个意见说得更具体而明确：“作家应当把他的主人公当作活生生的人去观察。作家在他们中间的各个人物里面探究和指摘出说话的神情，举止，姿态，容貌，微笑，眼睛的转动等等的性格的独创的特殊性，而把它强调的时候，他的主人公才是活生生的。这样，作家才能使他自已表现出来的东西很鲜明地印入读者的耳目。完全相同的人物是不会有。人无论外表内面都各有其特异的的东西。”照胡风先生的观点判断起来，高尔基主张在“社会群的

① 原注：胡风先生屡次引用这句话为“人是社会关系的总和”，其实应当是“人的本质是社会关系的总和”，没有“本质”（essence）两个字，那意义就会变得非常暧昧而且不可解。这是一句被千万遍引用的名言，参看《Thesis on Feuerbach》就知。

共同的特性”之外还要发见甚么“个人的特性”“独创的特殊性”“特异的東西”等等，那岂不是等于否认“典型”，诱导青年作家去创造“神话里的脚色”吗？或者是高尔基竟也陷进了“无法收拾的混乱”里面吗？然而这样的判断，高尔基却不能接受。

文学典型的实例就明示了群体的意义和个别的个人的可惊叹的融合。我们试考察一下过去文学里面各个社会群，如地主，贵族，资产者的典型吧。在人生中看不见任何目的，给自己找不到任何职务，因而对人生感到倦怠，无所事事地度着日子，这，我们知道是充溢于俄国文学中的所谓“多余人”的共同的特性。奥涅金，皮喀林，罗丁，奥勃罗摩夫都属于这个灰色的“多余人”的范畴，但他们却各以其灿烂多采的独特的才华和智力投进在寄生的生活使他们不能不成为多余的存在的那贵族群的共同的命运里。果戈理笔下的地主的Variety是常使我们发出惊叹来的。虽然都具有以吮吸“灵魂”们的血为生的地主的共同的本质，玛尼罗夫在感情，气质等等方面和梭巴克维奇之类有着不小的距离。两个伊凡在保守，顽固，贪欲之点上并无二致，但两人的个性是可惊地相反，一个文雅到肉麻的程度，另一个却粗暴不堪。两种个性的强烈的对照却并没有抹杀他们那种地主的共同的特性，反而使那些特性更加明显和凸出起来。

罗森达尔在《生活与文学中的“典型的诸性格”》一文里很敏锐地指出了资产者群的典型是以对利润的追求和私有为最本质的特性。在资产者世界里，实质上简直可以说只有一种“性格”，一种“典型”。因为私有财产，个人幸福的利害支配了人们的一切思想和感情，而使他们的个人性消失，把他们铸成了一个模型。巴尔扎克在《人间喜剧》里描写了几十个不同的典型人物，都贯彻着利欲这一个感情，这一个情热，这一个思想。借勃兰兑斯的

正确的表现，货币是“巴尔扎克作品中没有姓名无分男女的主人公”。但是典型的一样的性并不妨碍事件和人物中的个人的、特殊的东西。“各个资产者都有某种的个人的特殊性”（罗森达尔）。事实上，我们在巴尔扎克的小说里遇见了非常多的强有力的性格，各个人物都具有各自的情热，感情，气质，虽然个人的感情和情热都集中在金钱的利害里，而物质的利害和感情之间又常常起着不和，矛盾和分裂。

胡风先生对于典型的一面的机械的解释，不但使我们对于过去的文学典型穷于说明，而更有害的地方是因为缺乏对于各个人物的特殊性的具体的分析，无由把典型的社会群的意义掘发出来。在象哈孟雷特那样非常复杂的性格上面是决不能贴一个某某社会层的签条就完事的。对于创作者，更不应在他们还没有获得深刻地观察和解剖个个具体的活生生的人的能力之前，就叫他们去做概括群体的不成熟的努力，那样，结果不独创造不出典型来，反而有使“个性消解在原则里面”去的危险。

我并不抹煞胡风先生也承认典型是应当有个性的，但他的“个性”却有另外不同的解释。“作为典型的作品里的个性是代表许多个体的个性。是包含了某一社会群的普遍性的个性。”这实际上是否认了文学中具体的，个人的东西，把个人的多样性一笔勾销了。典型之所以能够成为活生生的个人，就在作家所处理的是“实际生活上的人”，即“混淆的，非常复杂的，充满了矛盾的人物”（高尔基）。艺术家以自己最熟悉的某一个人做创造典型的样本，如屠格涅夫之写巴扎洛夫，那样的例子，在文学史上是不少的。车尔尼雪夫斯基^①也说：“在诗人‘创造’人物的想象之

① 通译车尔尼雪夫斯基。

前常浮现出某个实在的人的形象，而无意有意地他就把这个人‘再现’在他的典型人物身上了。”车氏并指出许多的作品，其中的主要人物都是作者自己的多少真实的自画像，如浮士德，堂·卡洛斯，拜伦的诗里的主人公，乔治·桑特^①的男女主人公，奥涅金，皮喀林等等。由这，我们可以知道这些艺术家对自己或自己最接近的人的个性观察和认识得最深刻，因此，他们就能够把那个性表现得最生动和具体，而在那具体生动的个性上体现出时代的社会群的意义来，这时，他们所表现出来的已经不是单个人的肖像画，而是普遍化的典型，概括的典型了。

胡风先生说“我既认阿Q有独特的地方，那阿Q就不能代表农民，为甚么阿Q有独特的地方就不能代表农民，这意见实在奇怪得很。我们知道，历史上的伟人是最“不同于众”的特异的人物，但他们却常常是“众”的利害的最大的代表者。阿Q虽不是历史上的伟人，但关于他我们可以说同样的话。旁的不讲，成为阿Q性格之一大特点的那种浮浪人性在农民中就并不能说是普遍的。记得作者在甚么地方说过这样的话，如果当做纯粹农民的话，他一定要把阿Q描写得更老实一些。但是阿Q的这些特殊性并不妨碍他做辛亥革命前后的农民的代表，并不必“农民们写一纸请愿书或甚么揣在他怀里派他到甚么地方去”，因为在他的个人的特殊的性格和风貌上浮彫一般地刻出了一般中国农民的无力和弱点。

《于夜》里面的吴荪甫是一个具有刚毅果敢的性格的人物，这个人，在那以软弱，无能，屈服为共同特色的中国民族资产者群里不能不说是特殊的，但在他的性格的发展，矛盾，和最后的

^① 通译乔治·桑。

悲剧里，我们却读出了中国民族资产者的共同的命运。

具体的个性的描写对于典型的创造实有着非常重要的意义，文学是必须“通过各个个性的行动和特征，表现出社会关系的本质和运动来”（吉尔波丁）的。

最后我必须指出：典型问题的提起应当和中国目前文学的主要任务配合。国防文学由于民族危机和民众反帝运动而被推到了第一等重要的地位。文学者应当描写民族解放斗争的事件和人物，努力于创造民族英雄和卖国者的正负的典型。在现代中国历史舞台上展开着的，就正是这两类人的生死的决斗的壮烈的光景。胡风先生既以现实的文学形势作立论根据，对于文学的这个最神圣的任务竟没有一字提及，这样，所谓典型的创造云云，就成为和现实的历史的运动没有关系了。不但如此，胡风先生的关于典型的理论是还有取消文学的武器作用的危险的。他说：

较进步的见解也不过以为文学家应该描写可歌可泣的事实。写“事实”而忘记了人，于是来了“标语口号”。

这里，我们如果考虑了中国社会的急遽猛烈的发展，以及文学的一般的落后和技术的低下等等具体情形，那末我们就不会把创造典型的希望放得太近太高。（连世界上最前进的国家不都在叹着艺术概括力的贫弱吗？）目前重要的是要克服文学落在现实的后面，作家和实践隔离的那可悲的状态。要使文学成为民族解放的武器之一。因此，反映这个解放运动的事实的小形式的文学作品不应当得到低的评价。事实上，这类文学和世界革命文学的发展曾结了很深的姻缘。济希的报告文学，白得内

伊^①的政治讽刺诗,这些,我们能说是“标语口号”吗?把描写了各种典型和性格的现实主义的艺术评价得最高的大思想家也并不因此就轻视时事政治诗和一般的关于时事问题的小形式的文学,不但不轻视,而且非常看重。他们并不曾象胡风先生那样担心于“标语口号”。

胡风先生主张群体的典型,而抹杀作为典型之重要的一侧面的个人的个性,把典型的创造的意义和目前中国文学的战斗的任务分离开来,而对于在迅速地反映社会事变一点上有非常积极的意义的小形式的文学又取着一种多少是轻视的观点,这样,胡风先生的理论将把读者,作家引导到甚么地方去呢?

① 通译别德内衣。

关于国防文学*

——略评徐行先生的国防文学反对论

徐行先生接连地在《礼拜六》《新东方》等刊物上发表了他的反对国防文学的意见，这意见是应当加以驳斥的。因为，第一，他攻击目前所提倡的民族革命统一战线的主张，认为这样的主张是“胡言”，是“梦呓”，这是一个非常严重的基本认识的问题。第二，他的意见正代表着一部分“左”的宗派主义者，他们对于国防文学虽然到现在还是保持着超然的沉默的态度，但是他们的宗派主义对于文艺上的统一战线或多或少地发生了阻碍的力量。第三，他在他的文章里播弄“左”的辞句，而且抄引先哲的遗言，来装饰他错误的论点，这很可以迷乱一部分读者的视听。

首先我们应当指出徐行先生的错误的根源，就是他对于统一战线的理论和中国目前形势之完全的无理解。他根本否认，或者是简直不知道，反帝联合战线是现阶段殖民地或半殖民地国家的民族革命的主要策略，同时也不了解远东帝国主义并吞中国的行动是怎样在全中国范围内卷起了民族革命的新的 高潮。千千万万勤劳大众起来为自己的民族的生存抗争，广大的小资产者和知识分子也转入革命。就是一部分民族资产者，许多乡村富农和小地主，对于这个新的民族运动，也都可能采取同情中

* 本文原载一九三六年六月五日《文学界》创刊号。

立或甚至参加。民族革命的统一战线的现实基础非徐行先生一人所能抹杀，民族革命的统一战线的主张正是从现实出发，依据最前进的理论和策略的一种现实变革的主张。

徐行先生援用一八七一年巴黎事件和关于这事件的先哲的遗训来作为他反对一切政治上文化上国防阵线的理论根据，这就恰恰证明了他完全不了解目前的新的形势，不懂得把正确的理论原则活泼地运用于特殊的具体的环境。徐行先生劝批评家在动手写文章之前参考一点史料，这诚然是一个可贵的劝告，但在参考史料之际，我以为如果没有正确方法的灵活的运用，史料这个东西就不但不能帮助你了解现在，反而会使你害着消化不良症。对于一个机械的方法论者，我希望他牢记下面的箴言：“唯物论的方法如果不当作历史的探究的指导路线，而当作伸张和分割历史事实的现成的模板使用的时候，就会转化为它的反对物。”

徐行先生因为没有正确的方法论的指引，缺乏对于现实运动的深刻的认识，所以他把握不住时代的飞跃的进展和各个社会层的相互之间的关系的急速的变换。在这个巨大的社会变化中，最敏感的艺术知识阶级的杂多的层，虽还是各自抱着不同的人生观艺术观，但在对于垂危的自己民族的运命的关心和民族解放的要求上却多少是一致的。而且五四以来的优秀的作家大部分都带着反帝反封建的精神。国防文学就是一方面继承这个过去文学的革命传统，一方面立足于民族革命高潮的现实上，把文学上的反帝反封建的任务推进到一个新的阶段的文学。自然，没有谁能够否认一九二七年以后我们在文化上的新的作用和成功，没有谁能够否认站在勤劳大众立场上的革命文学是最彻底的反帝反封建的文学，是新文学运动的中坚力量。正因为有这

样的力量，所以我们不但要保持这种作用和成功，而且要使之更加扩大。我们要承认在革命文学之外还有广大的中间文学的存在，他们拥有着大多数的读者。他们并不如徐行先生所说，尽是些“被历史车轮轧碎了的废物”。要知道历史的车轮可以轧碎人，也可以推动人前进。许多的事实证明了这一点。在统一的民族阵线上，我们在中间的或甚至落后的文学者中可以找着不少的同盟者，文学上的各种救亡的力量需要有一个新的配置。革命文学应当是救亡文艺中的主力，它不是基尔特文学，而是广大勤劳大众的文学，在民族解放的意义上，又是全中国民族的文学。国防的主题应当提供到每个革命作家以及一切汉奸以外的作家的创作实践的日程上。国防文学运动就是一个最大限度地动员文艺上的一切救亡力量的运动。要完成这个文艺上最广大的动员，我们不能不驳斥徐行先生的下面似的“左”的论调：

我们只知真正彻底反帝的社会层是中国出卖劳力的大众，只有他们是先锋，也只有站在这观点上的文学才是挽救中国的文学。

以为只有勤劳大众的文学才是挽救中国的文学，这样的说法无异于缩小目前救亡文学的基础和范围，把革命文学从它的友军拉开，使它陷于绝对孤立的地位。我们应当认清，一切中间层的文学，只要是抗敌救国的，只要是多少反映了民族运动的某些方面的，虽不是取着勤劳大众的立场，对于中国民族的解放依然有着益处。我们对于这类文学中的反帝的要素应当给以应有的评价，同时自然也要具体地指出这些作品中所表现的小有产的观点和世界观怎样妨碍了对于民族革命之本质的认识和正确的艺术的反映。只有这样，国防文学才能广泛地展开和深入。

国防文学不是狭义的爱国主义的文学，但如果没有强烈的

民族的感情浸透着,就会减少它对于读者的艺术的申诉的力量。徐行先生深恶痛绝于“爱国的情热”,骂国防文学的主张者降陷入“爱国主义的污池”。他又引用了一位先哲的名言,说爱国主义是这样一种情感,它与小的私有者经济条件刚巧相联。可是他“刚巧”忘记了这位先哲自己就曾经夸耀过大俄罗斯民族,一点儿也没有轻视过民族的感情。民族的感情正可以激起我们对于自己民族的奴役状态的火一般的憎恨,正可以鼓励我们为民族的自由解放而斗争。在最近的一篇叫做《没有祖国的孩子》的小说里,我们被小主人公对于祖国旗的热烈的怀恋之情所感动,但这里却不是一种褊狭的爱国主义的感情,而是和国际主义的精神很自然地调和着。无条件地藐视民族的感情,如果不是出于一种汉奸意识,就至少有帮助汉奸,在心理上叫大家准备去做亡国奴的危险。

然而徐行先生最害怕的是“爱国主义的浊气”会污损了文坛,破坏了文学的纯洁。他说:

文学中最主要的是思想,用艺术手段表现的思想应该是纯洁的,而不是不问派别,阶层,团体,个人,宗教,信仰的混血儿。

这是观念论的滥调。所谓“纯洁”是一个抽象的标准,如果用这个标准去衡量艺术作品的价值,那我们对于果戈理,托尔斯泰,巴尔扎克这些作家的伟大就无从说明,因为他们的思想都并不是怎样纯洁的思想呵,他们的作品之所以不朽是在反映了一个时代客观的现实,它的发展和矛盾。思想的内容,对于艺术作品固然有着决定的作用,但是如吉尔波丁所指示,艺术之丰富的思想的内容不是抽象的超历史的思想的丰富,而是和现实的本质方面之具体的艺术的描写紧相结合的。

艺术创造的主体原是非常复杂；包含了各种不同的社会成份的。问题并不在缩小主体——即局限于徐行先生所认为“纯洁”的一部分，而倒在如何诱导各色各样的成份都参加到民族解放运动里面去。假使在我们面前的，是一个有才能的作者又忠于现实的话，那末，不管他所属的阶层，所抱的信仰，以及他对于民族革命之真义的理解的程度，他一定能够在他的作品里面反映出这个革命的某些重要的方面来。我们丝毫不看轻进步的世界观的烛照的作用，但现实本身的教育的意义，却也是不能忽视的。

国防文学运动就是要号召各种阶层，各种派别的作家都站在民族的统一战线上，为制作与民族革命有关的艺术作品而共同努力。国防的主题应当成为汉奸以外的一切作家的作品之最中心的主题。这不但没有缩小作家的创作的视野，反而使它扩大了。现在和过去的现实中所包含的一切有国防意义的主题必须具体地广泛地去发现。为民族生存的抗争存在于政治的，经济的，文化的，日常生活的——一切场面。主题的问题是和方法的问题不可分离的，国防文学的创作必需采取进步的现实主义的方法。徐行先生却把这两者描写成对立的東西。

进步的现实主义的方法就是在现实的革命发展中真实地具体地历史地去描写现实，以图在社会主义的精神上去教育勤劳大众。在发展中去认识和反映现实，这是一个重要的方法论的原则，因为看不见发展的人决不会把握真实。没有对“明日”的展望，“今日”就没有前途，同样，没有“今日”，“明日”就成了空虚的妄想。国防文学不是乌托邦文学，它首先要反映现在中国人民为自己民族解放的实际的抗争，它的各个方面和目标。没有现在的这个抗争，徐行先生所梦想的“明日的新社会”也就无从

实现。“保全领土”在徐行先生看来，也许是一种“非常狭小”的“爱国的情热”吧，然而这正是千千万万失去了土地的人民以及全中国不愿做亡国奴的人民的共同的要求，正是达到“明日的社会”的必经阶段。给这种广大人民的民族解放的要求以艺术的表现，就正是国防文学的基本任务。它应当把这和以社会主义的精神去提高读者对于民族革命的本质之认识的任务结合起来，向读者昭示：“社会主义革命就是民族的救星，而且替它开辟蒸蒸日上的道路。”（地米特罗夫^①）

向国防文学要求最进步的现实主义的作品，是正当的，但国防文学的制作者却并不限于能运用高级的创作方法的作家，就是思想观点比较落后的作者，也应当使之国防创作而努力。在这里国防文艺批评就应演着极重要的角色。国防文学运动是一个文学上的民族统一战线的运动，为着这运动的广大的开展，对于象徐行先生那样的“左”的宗派的观点，有时加以纠正和指摘的必要。最后就让我引用吉尔波丁的下面的话：“一切宗派主义不可避免地会招致和现时的政治任务的隔离”来结束这篇不充实的短文。

作者附记：本文和下面的《现阶段的文学》及《与茅盾先生论国防文学的口号》，是我在一九三六年“两个口号”论争中写的文章。早在一九三四年我就在《大晚报》发表过一篇短文《“国防文学”》，介绍了苏联倡导的“国防文学”口号，不过，那篇文章和这次论争没有关系。

一九三五年华北事变以后，民族危机十分严重，全国人民的

^① 通译季米特洛夫。

抗日热情空前高涨。由于一些同志的被捕，上海文艺界党组织和党中央失去联系，我们的处境也极其危险。虽然联系断了，但革命还要继续。我们通过多种途径寻找党的关系，寻求党的指示。年底，得到左联驻原国际革命作家联盟的代表萧三从莫斯科的来信，稍前又从外文报纸上见到季米特洛夫和王明在共产国际第七次代表大会上的报告，还读到党中央在长征路上发表的《八一宣言》，这样我们才知道由于形势的发展，党的斗争策略要变化。要停止内战，建立抗日民族统一战线，一致对外。于是，在一九三六年春，我们解散了左联，其它左翼文艺文化组织也相继解散，开始筹组文艺界统一战线组织。与此同时，文艺界提出了包含抗日内容的各式各样的口号，如：“民族自卫文学”、“救亡文学”、“国难文学”、“国防文学”，等等。以后，逐渐统一于“国防文学”口号；各艺术部门亦相继提出“国防戏剧”、“国防音乐”、“国防电影”的口号。

四月底，冯雪峰以中央特派员的身份来上海，他向鲁迅传达了中央的精神，并和鲁迅、胡风等商议，提出民族革命战争的大众文学口号。鲁迅的这个口号首先是由胡风的文章《人民大众向文学要求什么？》披露的，当时我们不知道这个口号提出的背景，认为是胡风的个人意见，直到鲁迅发表了《答托洛斯基派的信》、《论现在我们的文学运动》和《答徐懋庸并关于抗日统一战线问题》，我们才知道了鲁迅的全部观点，以后我和其他同志也就没有再写文章。

“两个口号”论争是在革命转折关头、党的斗争策略发生巨大变化、在革命文艺界内部展开的争论。在大转变的时候，认识不一致，争论是不可避免的。争论双方在坚持抗日，拥护统一战线政策这些方面是没有分歧的；但在如何建立统一战线，无产阶

级在统一战线组织中的地位和作用，提什么口号更合适、更科学，对抗日文学的理解和创作等方面，意见又是有分歧的。又因当时白色恐怖严重，文艺界的人彼此之间不易来往，不可能充分交换意见，统一意志，只能凭着各自的理解，凭着自己对革命的认识各谈各的主张。因此，即便是赞成、拥护同一口号的人，其主张和说法也都千差万别。在论争中，由于当时我对鲁迅的伟大缺乏认识，对他的有些意见尊重不够，又多少带有宗派主义情绪，我作为临时文委的负责人，在这些方面，是有责任的。

一九八二年十二月末

现阶段的文学*

新文学诞生了还不到二十年，在这个并不算长的生命历史中，它经历了量和质两方面的巨大的成长。沿着中国社会解放运动的基本的道路，反帝反封建的道路而前进，作为历史现实之真实反映的文学，也就是一系列的反帝反封建斗争的充满生气色彩丰富的图画。

自从鸦片战争以后，中华民族不断地遭受了帝国主义的经济，政治，文化种种侵略，这构成了中国人民大众的苦难的源泉，引起了他们的要求民族解放的无止境的运动。但是在半殖民的中国，民众的压迫者和剥削者一方面是帝国主义，另一方面也就是封建势力。为了压迫和榨取勤苦大众更为便利的缘故，帝国主义和它的一切财政上军事上的力量就在中国维持并且推动封建残余以及他们全部军阀官僚的上层建筑。封建势力就这样结托于帝国主义，比帝国主义更直接地来压榨勤劳大众，使得中国民众的反帝的斗争必然地要和反封建的斗争相联系。“五四”时代的作家一开始就带着极端深刻的对于封建势力的痛恨，当时最初发表的一篇鲁迅的《狂人日记》，就充满着痛恨吃人礼教的辛辣激烈的思想。

封建势力和帝国主义在中国保有不可分离互相依附的关

* 本文原载一九三六年六月二十五日《光明》半月刊第一卷第二号。

系，因此，反封建的文学常常包含了反帝的意义。而且一九三〇年前后，以勤劳大众思想和情绪为主要内容的革命文学更是明确地发扬着“五卅”反帝传统的精神。但是反帝文学的高潮却发生在“九一八”“一二八”以后。巨大的社会事变不能不在文学上找出它的反映。不管高踞当时文坛的所谓“民族主义文学家”怎样闭合了他们的“血盆大口”，变成了“寒蝉”，革命作家们大部份都亲身地参加了反帝运动，并且在作品上有力地回答了敌人的炮火。以沈阳事变，上海战争中士兵工农和小市民的生活和斗争为题材，当时辈出的新人，如张天翼，沙汀，艾芜，李辉英，耶林，葛琴等都送出了他们有意义的新鲜的作品。具有浓厚煽动剧性质的田汉、适夷的抗敌剧本，在当时反帝的实际运动上也曾发生了非常巨大的作用。

华北事变以后，中国的形势起了一个新的基本的变化。远东帝国主义并吞了整个华北，又在准备并吞全中国，亡国的危惧把一切不愿做亡国奴和卖国贼的中国人逼上了一条唯一的道路，就是一致向侵略者展开神圣的民族革命战争。全民族救亡的统一战线正以巨大的规模伸展到一切的领域内去，文学艺术的领域自然也不能例外。

国防文学就是配合目前这个形势而提出的一个文学上的口号。它要号召一切站在民族战线上的作家，不问他们所属的阶层，他们的思想和流派，都来创造抗敌救国的艺术作品，把文学上反帝反封建的运动集中到抗敌反汉奸的总流。

对于国防文学抱着怀疑的人大都是不同意于国防文学的这个全民族的性质。他们看不见在民族危难中各社会层的相互之间的关系急速的转换，也不了解小资产阶级知识分子是民族革命中可靠的同盟者。他们以为只有工农大众文学才是民族革

命的文学，而忘记了如现代一位伟大革命家所指出的：“中国的一切反帝斗争将明白地带有民族的和真正人民的性质。”因此，凡是站在民族的和真正人民观点上的文学在现在都有它充分的积极的意义。宗派的自满对于我们是毫无姻缘的。我们要承认革命文学之外的广大的中间层文学还拥有着大多数读者这个事实。所以要完成文学上抗敌救亡的任务，我们不但要创造自己最尖锐的革命作品，同时也要联合那些在思想和艺术上原和我们有着不小的距离，但由于一种民族共同的利害而和我们日益接近，愿和我们站在一起反对我们民族的最凶恶的敌人的作家，和他们取得密切的合作，通过他们的媒介，把民族革命的影响扩大到革命文学还没有侵入的读者层去。

国防文学的反对论者的错误的中心就是不了解民族革命统一战线的重要意义。徐行先生的“胡言”，“梦呓”，且不去说它，这里我要指出的是胡风先生在他的《人民大众向文学要求什么》里面对于民族革命的形势的估计不够。他认为民族革命战争只在“失去了的土地”上“存在”和“奋起”，而忘记了民族革命战争的主力在全国范围内不平衡的发展和它的巨人般的存在。他也没有认识促进全民族革命战争之实现的是人民救亡阵线的实际活动，而决不只是象他所说那样的空空洞洞的“热情”“希望”等等，他抹杀了目前弥漫全国的救亡统一战线的铁的事实，所以对于“统一战线”，“国防文学”一字不提，在理论家的胡风先生，如果不是一种有意的抹杀，就不能不说是一个严重的基本认识的错误。

实际，文学上的统一战线的形成，已经不只是一种可能，面是一种存在。许多有着不同的艺术好尚和人民信仰的作家，在笔端和口上，由宣言和行动，都一致地表现了为民族的自由解

放而努力的共同决心。文艺界已有了新的大团结。这是中国新文学运动史上值得大书特笔的事件。这个团结不一定马上能够收到国防作品的成效，但无论如何，使国防文学的创作实践有了更广大的动员基础。在这里，不妨把国防文学创作的标准放低一些，重要的是动员大家都去写。李健吾的《老王和他的同志们》和靳以的《离散》，不管它们意识上和技巧上的缺点，应当以那主题的意义而得到较高的评价。

这并不是说这一切作家之间已经有了意识形态上的完全一致，为最前进的立场和思想的斗争从此可以终熄了。不，斗争并未终熄，只是斗争的形态改变了，它必需适合于民族革命的总的斗争，同时也要顾到各阶层的作家的政治认识 and 意识成熟的程度上的差异。这就使得最前进的作家在这文学战线上的作用成了多方面的，广泛的而且困难的。《夜莺》上的一位作家（恕我忘记了他的名字）所说的“八九年用血染出来的我们这‘主体’所由来的正确而光辉的那个巨人的人格”，也只有在斗争中才能达到更光辉的发展，如果固守着自己的“纯洁”，怕沾染了“多元的混乱场面”，那才真是“自己取消”！

国防文学的号召，在今天有着它的特殊意义，就是革命文学已经有了不少优秀的反帝作品。革命作家大都和反帝的主题结有很深的姻缘。“九一八”以后，他们作品的大部份在某种程度上都可以称为“国防文学”。以描写东北失地和民族革命战争而在最近文坛上卷起了很大注意的《八月的乡村》，《生死场》以及旁的同类性质的题材的短篇，都是国防文学的提出之作为现实的基础和根据。

由《八月的乡村》和《生死场》，我们第一次在艺术作品中看出了东北民众抗战的英雄的光景，人民的力量，“理智的战术”。

两位作者都是生长在失去了的土地上，他们亲身地经历了亡国的痛苦，所以他们的作品表现出在过去一切反帝作品中从不曾这么强烈地表现过的民族的感情，而这种感情又并非狭义的爱国主义的，而是和勤苦大众为救亡求生的日常斗争密切地联系着。这两篇作品的出现，恰恰是华北事变以后，民族革命战争的新的全国规模的高潮中，民众抗敌的情绪分外昂扬的时候，它们的很快获得了广大读者的拥护，正说明了目前中国大众所需要的是甚么样的作品。

失去了的土地，没有祖国的人们，这种种的主题在目前有着特别重要的意义。最近露面的新进作家舒群，就是以他的健康而又朴素的风格，描写了很少被人注意的亡国孩子的故事，和正在被侵略中的为我们所遗忘了的蒙古同胞的生活和挣扎，而收到了成功的新鲜的效果，成为了我们的一个重要的期待。

在救亡运动广泛地开展，民族革命战争火花一样地到处爆发的时候，现实的发展是这样地急剧猛烈，作家们不能从容地把这大时代的事件和人物熔铸到他的艺术形象和典型里。而民族革命的斗争又比甚么时候都更迫切地要求文学上的表现。于是能够很敏捷地直接地反映社会事变、日常生活和斗争的小型作品，如速写，报告文学等，在文学的民族战线上演了它“轻骑兵”的角色。我们已经看见了一二既成作家以抗敌救国为题材的优秀的速记，和许多新人的关于学生运动，上海示威游行等等救国行动的报告文学和通信。后者虽然大部分都是在艺术上不成熟的东西，但是由于他们所反映的生活自身的迫力，他们对于读者群众发生了很大的鼓动和教育的效果。在这里，美学主义的饶舌是没有用处的。在这火热的民族革命战争中，都够成为美学者，那不过是高尔基所说的“冷淡的犬儒”罢了。

但是对于一个进步的优秀的作家，我们应当非常看重，我们有向他们预约国防作品的权利，却不能以这样那样的题材强求他们。我们要了解创作过程的几微和复杂，以及每个作家的特殊的生活经验，特殊的作风，而且要考虑到作家对于现实运动，从抽象的把握到用卓越的形象去具体表现，还须得有相当的过程。同时，国防文学的范围应当放得更广大一点。一看好象和国防主题无关的作品，仔细一检讨，也往往可以在那里面掘出国防的意义来。因为国防问题在全中国民众已是一个实生活的问题。以沙汀那样的作家来说吧，他选的主题虽不是在国防前线，他虽没有描写大众抗敌反汉奸的斗争，但是他的作品却告诉了我们帝国主义封建势力压迫下的大众是在过着怎样黑暗和惨苦的生活，更由于他世界观把握的明确，艺术技巧的熟练，使读者在落后的事件和人物上获得了明确的时代的概念和展望。这样的作品，在前进的运动中不会失去它的重要性，它在国防文学中自有它的地位。只有傻子和疯汉才会因为作者的主题还停留在民族战争的侧面的壕沟里，就认为他的作品是属于“汉奸”的文学。当然，我们也并不是以他的这样的作品为完全满足，相反地，我们希望他采取积极的国防的主题，因为我们确信这样的主题被一个不轻于选取新的主题的作家描写出来的时候一定会有更辉煌的成就。但是这只在作家对于民族革命斗争的实践的实际的参加和他的艺术的创造结合起来了的时候才有可能。

把一切作家引到国防的主题，有的人就要怀疑，这不是将要使文学的题材单调化了吗？不，相反地，这不但没有缩小主题的范围，反而使之扩大了。在这个主题里面无限多样地包藏了革命文学的其他一切主题。在社会发展的主流上把握广大现象和复杂情形，不局限于民族革命战争的激化的场面，而触及在帝国

主义汉奸压迫下的一切民众的日常生活和斗争，这就是国防文学的内容的境界。在这普遍全国的民族革命的高潮之中，人民的无际限的多角形的生活现实将要和国防主题趋于一致。一个小小的劳资争论，一个小小的农民纠纷，一个学生的行动，和甚至一种个人的悲剧，都可能带着民族革命的意义，因为民族革命的斗争已经伸入了全中国人民的一切生活领域。

而且同一个主题可以从多种多样的角度去接近。恩格斯^①曾经指出，以一个西铿金（拉萨尔戏曲中的人物）为主题可以写成几十篇不同的戏曲，而伊里奇^②也曾分析，托尔斯泰所表现的并不是甚么新的东西，而是十九世纪农民俄罗斯知识分子共同反复说过的事情。所以我们不要惧怕题材的单调，重要的倒是在学习怎样处理一切有意义的主题。

历史的主题大部分都还在未经掘发的状况里。鸦片战争以来，中国民族有多少胜利的和失败的英雄事件，有多少从不曾被人描写的民族英雄。这些丰富的过去的题材使国防文学的主题有了一种历史的阔度。民族革命不但有它的现在，将来，同时也有它的过去，我们要从过去的再评价里引出于民族革命有益的教训。《赛金花》作者夏衍在这一方面的继续的努力给国防剧作开辟了一个新的园地。

从现实的主流出发的国防文学无疑地是最现实主义的文学。现实提供了我们以各种各样的材料，但要表现现实的真实，就决不能无差别地描写一切生活现象，而必须把握时代的中心内容，社会发展的主要目标和方向。国防文学不但要描绘民族革命斗争的现状，同时也要画出民族进展的前面的远景。有一位

① 即恩格斯。

② 即列宁。

古典作家说，眼睛看不到鼻端以外的现实主义比最疯狂的幻想还要坏，因为它是盲目的。国防文学就同时应当以浪漫主义为它的创作方法的一面。

和最广泛的内容相照应的是形式风格的最大的自由。从长篇叙事诗到短的速写，以及报告文学，等等都是国防文学的形式。各种倾向的艺术家的多样的手法，在他奉仕民族解放的条件之下，不但应当被容许，而且应当保证它们的广泛的运用。只有这样，才能使国防文学的内容和形式都丰富起来。

与茅盾先生论国防文学的口号*

《文学界》编者把茅盾先生的《关于引起纠纷的两个口号》的原稿给我看，征求着我的意见。关于“国防文学”的问题，茅盾先生和我都曾说过一些话，我们之间原没有甚么主张上的分歧。但是在这篇文章里，茅盾先生修正了他的意见，而且批评到我，对于茅盾先生的修正以后的意见我不能同意。这关系目前一个最重要的文学问题，而茅盾先生的言论又最为读者所重视，所以我就觉得我应当趁这机会把这问题提出来和茅盾先生作一商讨。

茅盾先生并没有放弃“国防文学”的主张，只是作了两点的修正：第一、“国防文学”是作家关系间的标帜，而不能作为创作的口号；第二、“民族革命战争的大众文学”可以是创作的口号，却不是文艺创作的一般口号，而只是适应于左翼作家的。

先说第一点。

“国防文学”是作家关系间的标帜，茅盾先生所引用的郭沫若先生的这句话，我完全同意，而且认为这是极精当的见解。本来，“国防文学”的提出并不只是依据于抗敌救亡的现实，而同时也是依据于急速变化的整个社会关系和力量的对比。绝大多数作家的倾向于民族解放的斗争，使一切作家间的关系起了一个大的变动，原来因为思想派别不同而互相离异的作家，现在都可

* 本文原载一九三六年八月十日《文学界》第一卷第三号。

能团结在一个共同的目标之下了。这就需要有一个重新排列 (Re-alignment), 需要有一个统一的文学上的口号。“国防文学”首先就是在这个意义之下提出来的。因为“规定口号的意义的不是那口号的作者的企图, 而是国家的一切社会层的相互关系” (伊里奇)。从这样的关系上去解释“国防文学”的口号无疑地是正当的。

但是茅盾先生以为“国防文学”只是作家间的标帜, 而不能作为创作的口号, 这我就不能同意了。我以为“国防文学”的口号应当是创作活动的指标, 它要号召一切作家都来写国防的作品。一个文学的口号如果和艺术的创造活动不生关系, 那它就要成为毫无意义的东西。文艺上的国防阵线不运用它自己特殊的艺术的武器, 就决不能发挥它应有的力量。这是明明白白的事情。

茅盾先生说我要求作家写国防作品是关门主义宗派主义, 是要把不写“国防”主题的作家关在国防运动之外去的。对这批评, 我只觉得茅盾先生是滥用了“关门主义”等等的名词。首先我要说, 我从不曾主张过作家必须写了“国防”的主题才能参加国防运动, 也不曾主张过作家参加了国防运动就必须写“国防”的主题。在《现阶段的文学》里, 关于文艺界的团结问题, 我就曾这样说过: “这个团结不一定马上能够收到国防作品的成效, 但无论如何, 使国防文学的创作实践有了更广大的动员基础。”这就很明白, “国防文学”的口号对于一般的作家只是一种期待, 一种希望, 并没有强求的意思, 而且, 我觉得文艺界的联合战线既不是甚么文艺“纱笼”, 而是全民族革命战争中的一个重要的阵列, 在参加这个战线的每个作家的身上是课了抗敌救国的义务的, 那末希望他们写国防的作品就不能算是过高的要求。固然, 一个

作家可以用宣言，用行动来服务于民族解放的事业，这些也都是可宝贵的，但是作为一个文艺家，他的有力的武器不能不是艺术的作品，而一个作家的社会活动也决不能和他的作品活动分开。民族革命的斗争成为了一切生活的主流，不被这主流所激荡的作家是没有的吧。除非他和现实之间完全失去了联系。所以把生活的民族革命的真实反映在自己的艺术里，对于一般的作家并不是没有可能的事，虽然他们将会从各种不同的角度去看这个，而且可能把它写在一面歪斜的镜子上。以为只有勤劳大众的文学才是民族革命的文学，这不用说是有害的宗派主义和关门主义，但是如果认为要求一般作家写有国防意义的作品就会把他们关在国防运动之外去，那就有趋于另一极端的危险。我们不要忘记这是一个文艺上的国防阵线呵！

茅盾先生说“国防文学”是束缚人的，而艺术创作却需要更大的自由。这也是不然的。“国防”的主题包含了现实生活的主导的方向和它的各方面，也容许作家的各种不同思想和立场的存在，以及他们的创作手法和表现形式的多样的运用，它的范围决没有窄狭到束缚人的地步。而且并非除了“国防”的主题以外，旁的任何主题都应当摒弃不写。我说“国防的主题应当成为汉奸以外的一切作家的作品之最中心的主题”，所谓“最中心的”自然就不是“唯一的”的意思。为了把一切力量都集中在抗敌除奸的任务上面，为了使文学和现实的潮流相汇合，创作活动应当有一个切合于一切人民的要求的中心，这难道也是宗派主义关门主义吗？茅盾先生自己就曾以《需要一个中心点》为标题写过一篇短论，那里面就有这样的话：“种种的题材都必有一中心思想，即提高民众对于‘国防’的认识（使民众了解最高意义的国防），促进民众的抗战的决心，完成普遍一致的武力抵抗侵略的行动。

这是历史所赋予的我们的作家们在现阶段不可逃避的使命。”这使命不应当由全体中国的作家来完成吗？

创作的自由不是没有限度的，绝对的创作自由的说法是有害的幻想。高尔基很正确地指出了二十世纪欧洲文学之所以陷于创作的无力，就是由于竭力张扬艺术的自由，创作思想的任意，无形中使许多文学者缩小了观察现实的范围，放弃了对现实作广泛的各方面的研究。所以，主张作家可以任意创作，写国防和写纯恋爱都是一样，这就不但会削弱或甚至消解文艺创作的国防的作用，就单单站在创作的本身上来说，也不是贤明的见解。

文艺上的统一战线必须团结最广大的作家，对于用纯恋爱为主题的作家，当然也应招致到这个战线里面来。但是一个作家参加了这个战线，决不是没有义务的，他必需做于民族解放有益的工作。恋爱的琐屑的艺术是只会使读者和伟大的民族解放斗争的现实离开的。要求他写更有意思一点的作品，就不只是为了要加强国防的意义，同时也是为了要使作者自己从创作的琐屑的低劣中解脱出来。统一战线是应当含有教育的作用的。

“国防文学”是文学上的统一战线的口号，我同意郭沫若先生的说法：“它应该包含着各种各样的文艺作品，由纯粹社会主义的以至于狭义爱国主义的。”照这样，我说的“国防文学的创作必需采取进步的现实主义的方法”那句话，如果截断了上下文，就的确应当受指摘了。大家总还记得当国防文学提出时第一个挺身起来反对的那位徐行先生吧。他竟把国防文学和进步的现实主义的方法描写成对立的東西，我就不得不辨明两者的应有的关系，然而同时就在那篇文章里，我也并没有忘记指出：“向国防文学要求最进步的现实主义的方法是正当的，但国防文学的

制作者，却并不限于能运用高级的创作方法的作家，就是思想观点比较落后的作者，也应当使之为之国防创作而努力。”

其次，就要说到“民族革命战争大众文学的口号”的问题了。

“国防文学”提出来以后，为广大文艺者所接受，所实践，形成了普遍全国的一个文学的中心的潮流，这是连“国防文学”的反对者们也不想加以掩饰的事实，要提出一个新口号来代替它，那就至少必须先对它下一番批判的工夫，而新提的口号又的确是更能表现现阶段的意义。这是第一点。第二，在“国防文学”的口号之外，不是不能容许别的同类性质的口号的辅助的存在，只要那口号不妨碍文学上统一战线的运动。“民族革命战争的大众文学”就恰恰是在相反的情形之下提出来的。它立刻招惹了批评和责难是全然应该的事情。这个口号引起的纠纷，只有从理论的说服上才能解决。

鲁迅先生说“民族革命战争的大众文学”是无产革命文学在现在的一个发展，茅盾先生也说“民族革命战争的大众文学”是一个只对左翼作家讲的创作口号，那它不能成为现阶段文学上统一战线的口号，是自明的了，“左”的宗派主义者的大言壮语也应该可以敛迹了。问题向着解决之途前进了一大步。

但是作为革命文学者创作口号，“民族革命战争的大众文学”是不是恰当的，也还是值得讨论。我觉得有两点可以提出来商榷一下，第一，“大众”既如茅盾先生所提示是广泛地指“人民大众”，那这口号就并没有表现出我们多少年斗争过来的那革命文学的基本的立场。固然在抗敌救国一点上革命文学者和一切不愿做汉奸亡国奴的作家的立场是一致的，但是也仅仅在这一点上是一致的，同时正因为有这个一致，所以我们不必在“国防文学”的口号之外另提别的口号，自外于文学上的统一战线的运

动。第二，“民族革命战争的大众文学”也并不能作为创作方法的口号，它并没有标明作家对于现实的一定的态度。我们应当执拗地为获取进步的现实主义的方法而努力。

以上就是我读了茅盾先生的文章以后的一点感想。

一九三七年

艺术与人生*

——车尔芮雪夫斯基①的《艺术与现实之美学的关系》

人生高于艺术，艺术家的任务是不粉饰，不歪曲，如实地描写人生，这是十九世纪俄国的启蒙主义者的美学法典的基本法则。柏林斯基②、车尔芮雪夫斯基、朵布洛留波夫③的美学都是在这个为人生的艺术的旗帜之下发展过来的。

站在哲学的唯物论的观点上，将为人生的艺术的理论作了很精辟透彻的发挥的，车尔芮雪夫斯基的学位论文《艺术与现实之美学的关系》是一本最有光辉的著作。

车尔芮雪夫斯基不只是一个卓越的文学批评家，而且也是天才的思想家，哲学家，经济学者，革命家，他的足迹遍历了哲学、文学、政治、经济的一切的领域。普列哈诺夫说：“如果柏林斯基是我们启蒙者的元祖，那么，车尔芮雪夫斯基是其最大的代表者。”正如柏林斯基是四十年代的中心人物一样，车尔芮雪夫

* 本文原载一九三七年三月十日《希望》创刊号，一九三七年四月《月报》第一卷第四期转载。

① 通译车尔尼雪夫斯基。

② 通译别林斯基。

③ 通译杜勃罗留勃夫。

斯基是六十年代的中心人物。其后七八十年代的俄国的革命者，社会民主主义者受益于他的著作不浅，他给与普列哈诺夫的影响尤其巨大。同时代的马克思对于这位俄国的大思想家也极为倾倒，说车尔芮雪夫斯基的劳作是俄罗斯的名誉。伊里奇更是非常尊重车尔芮雪夫斯基，称他为“革命的民主主义者”，为“唯一真正伟大的俄国作家”。

关于《艺术与现实之美学的关系》一书，伊里奇在他的《唯物论与经验批评论》^①里就曾这样地提及：

在一八八八年，在他的《艺术与现实之美学的关系》的将出的新的第三版的序言里，车尔芮雪夫斯基企图直接提到费尔巴哈，但是一八八八年的检查制度连提一提费尔巴哈都不准许。这序言一直到一九〇六年才见天日。

在序言里，车尔芮雪夫斯基明白表示了他是费尔巴哈的思想的信奉者，他作这本书的企图就是要应用费尔巴哈的思想来解释美学的基本问题。但是由于当时检查制度的严厉，费尔巴哈的名字在书中竟一次也不曾提到，这对于我们倒是一件颇堪寻味的事情。

柏林斯基主张艺术是现实的再现，现实比艺术高，“艺术不过是生活的无数显现之一”，这些思想被车尔芮雪夫斯基在《艺术与现实之美学的关系》里承袭而且发展了。他说：

人生和自然高于艺术……艺术作品所唤起的印象比人生所唤起的印象要微弱得多，这是毋须怎样证明的事。

^① 通译《唯物主义与经验批判主义》。

观念论者以为艺术超于现实，在艺术作品中可以找到在现实中所找不到的美，对于这样的见解，车尔芮雪夫斯基断然地反驳道：“如果谁对于人生和自然中的美感到不满的话，他对于艺术所创造的美是会更感到不满的。”

这样说，艺术的功用究竟在甚么地方呢？照车尔芮雪夫斯基的意见，艺术的第一个功用就是再现现实，作为现实的替代物。

听车尔芮雪夫斯基说吧：

海是美丽的。当我们眺望着它的时候，我们不觉得它在美的意义上有叫人不满的地方。但是并非每个人都住在海滨。许多人终生没有瞥见海的机会。他们也很想欣赏欣赏海，因此海的图画在他们看来是很有趣的。自然看海本身比看画好——可是没有最好的时候，次好的也行——人得不到原物的时候，就只好以替代物为满足。就是那些有可能欣赏海本身的人也不能够随时都看到它——因此他们就把它唤回到他们的想象里来。但是想象是脆弱的，它需要支持，需要激励——于是为了要唤起他们的海的记忆，在他们的想象里更明白地看到它，他们就凝视着海的图画。这就是许许多多（实际上大多数的艺术作品的）唯一的目的是价值：使那些没有机会直接欣赏的人们对于现实中的美的东西也可能有一点概念刺激记忆，唤起并且加强对于见到过的现实的美的回忆，那是人乐于回忆的。

“单是艺术是现实的再现”这个命题，车尔芮雪夫斯基并没有在美学史上添加新的甚么，他的功绩是在对于这个正确的命题给予了辉煌的解释，而且使它大大地发展了。车尔芮雪夫斯基的所谓“再现现实”并不同于十七八世纪的伪古典派的“自然摹仿论”。盲目地摹仿自然，抚摩人生的外表，那是无谓的空虚的游戏，是车尔芮雪夫斯基所反对的。他要求艺术家抓住现实的

本质,描写有用的主题。

任何摹拟,如果要真实的话,必须传达出原物的本质的特征。没有把面部的主要的最富于表情的特征再现出来的画像不是好的画像。但是当面部的一切琐屑的细处都被明确地描出了的时候,画像上的面部看去却象是残缺的,死的——这会招惹轻视,难道还有甚么奇怪吗?人常常听到反对现实之照相式的摹拟——但是摹拟,象人类的其他一切活动一样,也需要才能,需要辨别本质和非本质的才能,单这样说,不是更好吗?“死的摹拟”成了一句熟语。可是如果死的机构不被活的思想所指点,人是不能够描摹得好的。

车尔芮雪夫斯基不同意“艺术的主题是美”这个说法,认为这样的说法弄窄了艺术的范围。因为艺术的领域并不限于美和它的所谓要素,在实生活中所发生的,引起兴味的一切事物都是艺术的主题的内容,美不过是艺术的形式而已。

作为思想与形象之统一的美,在美的意义上并不是艺术的特有的特性。“思想与形象之统一”只规定了艺术的形式的一面,和它的主题无关。它说的是怎样表现,而不是表现甚么。但是我们已经注意到这句话中的重要之处是“形象”这个字眼——它告诉我们艺术不是那抽象的而是在活生生的个别的事实中去表现思想的。当我们说艺术是“人生和自然”的再现的时候,我们说的正是同一件事情——因为在人生和自然中没有抽象的东西。在那里,一切都是具体的。再现就应当尽可能近似地传达那被再现的事物的本质。所以,艺术的创作应当最不抽象,尽量在活跃的光景和独特的形象中具体表现。

在这里,车尔芮雪夫斯基指明了艺术的形象是现实的反映,同时也有它的思想性,这是关于艺术的本质的最正确的见解。对于八十多年前这位大思想家所发表的卓见,我们唯有惊叹。

艺术是再现我们在现实中所感到兴味的事物,这是车尔芮

雪夫斯基的美学的一个重要的思想。但是他所说的兴味决不是“个人的趣味”之类，而是深刻的时代的关心。艺术家对于自己所关心的问题不能不表示他的一定的意见。

有的人，他们对于人生现象的见解几乎完全表现在偏执现实的某些方面，避免其它的方面。这些是精神活动微弱的人。当这样的人做了诗人或是艺术家的时候，他的作品除了再现他自己所最喜爱的事物以外，就再没有别的意义了。可是当一个人，他的精神活动被由于观察人生得来的问题所强烈地激起，而又赋有艺术才能的时候，他的作品就有意或无意地表现出一种，想要对他所感到兴味的事物给以活生生的判断的企图（他所感到兴味的事也是他的同时代人所感到兴味的——因为有思想的人是不会对别人所不感兴味的事发生兴味的）。在他的绘画，小说，诗歌或是戏曲里，萦回于有思想的人心中的人生问题就会被提出或是解答。他的作品可以说是在人生所提出主题上构成。

这是对于我们的艺术家的一个极尊贵的指示。艺术家应当和历史的发展倾向脉息相关，在他的作品里来处理并且解答时代所提出的问题。只有这样，“艺术家才能成为思想家，艺术作品才有科学的意义。”

和柏林斯基相比，车尔芮雪夫斯基是更前进了一步。他认为艺术不但是“再现人生”，而且还要“说明被再现的现象”，给以判断。这样，所谓“艺术是再现人生，说明人生”，就并没有降低艺术的身份，而正是阐发了它的伟大的功用。

人生比任何科学和诗歌的作品都更完全，更真实，更是伟大的教师，甚至更艺术。不过人生并不来说明它的事实。也并不去演绎原理；这是艺术和科学做的事。不错，比之人生，这演绎并不完全，思想也偏于一面——但是它们是天才的人们所产生的，没有他们的帮助，

我们的演绎会更偏于一面，更加贫弱。艺术(诗歌)和科学是研究人生的指南。他们的目的是教我们去读原本，然后随时供参考之用。

让艺术以顶替现实的缺，作人生的教科书这个高尚优美的使命为满足吧！

车尔芮雪夫斯基达到了现实之教育的意义和作为“人生教科书”的艺术之教育的意义的理解，这构成了社会主义现实主义的一个重要的理论的源泉。固然，启蒙主义者的车尔芮雪夫斯基的唯物论还是费尔巴哈式的，并没有达到马、昂^①唯物辩证法的水准，这我们不能苛责他，伊里奇也只把他的这个缺陷归因于当时“俄国生活的落后”。在我们，重要的是继承这份宝贵的理论遗产，在民主革命的阶段的中国，从这位“战斗的民主主义者”，我们可以学习到也许比从现代批评家更多的东西。

^① 马指马克思，昂指恩格斯。

论《雷雨》和《日出》*

——并对黄芝冈先生的批评的批评

我读过《雷雨》和《日出》，也看过《雷雨》的上演，对这两个剧本，在我的心中一直保持着相当高的评价。所以当读到了黄芝冈先生的《从〈雷雨〉到〈日出〉》的时候，我感到了不平，觉得这批评实在太不公允。细想起来，这还不只是公不公允的问题，而也是一个批评上危险倾向的问题。这倾向，也可叫它公式主义吧，主要地是表现在对于作家的态度的粗率上，对于艺术的特殊性，以及文学和现实之关系的朴素而不正确的理解上。黄芝冈先生的批评的态度，他对于文学的见解，都表现出了这样的倾向。为保证文学批评的健全的发展和信用，这种似是而非的文艺批评，我们不应当让它毫不受到指摘地在读者中间走过。因为它是建立真的文艺批评的一个重大的障碍。

批评的目的与其说是揭露作品中的缺点，更毋宁说是阐发作品之积极的意义。批评应当只在很少的时候是攻击。卢纳察尔斯基说：“批评家无论当怎样的时际，都不应当以为某一作家或某一作品，例如，是代表着小市民的现象的，结果便将那作品一脚踢开。往往虽然如此，也应该由它引出大的利益来。”

《雷雨》和《日出》无论是在形式技巧上，在主题内容上，都是

* 本文原载一九三七年三月二十五日《光明》半月刊第二卷第八号。

优秀的作品，它们具有反封建反资本主义的意义。用一脚踢开的态度对待这样的作品，无疑地是一个错误。黄芝冈先生站在前进的立场，把这两个剧本说得一钱不值，这使我们不得不抗议。自然，对于曹禺这样一个正受人赞赏的作家，捧场，是不但无益，而且有害的。但是批评也不是作翻案文章，它需要的是说直话。黄芝冈先生的文章却除了吹毛求疵再没有别的甚么，而他的目的就无非是要判定这两个剧本是在宣传“正式结婚至上主义”。这样的评语算得公允吗？这，如果不是由于色盲，就是出于“毒舌”！真实和诚恳，在这里是不存在的。诚实——对于批评家是和对于作家一样地重要。在写出精良坚实的批评文章之前，我要求我们的批评家先要有诚恳的态度。

黄芝冈先生非难作者，说他的人物为甚么那样鬼气森森，他们为甚么不起来反抗旧势力，为新生活而奋斗，骤听起来，这也“言之成理”，但是黄先生忘记了：他是在写文艺批评，成为他的批评之直接对象的不是社会现象，而是社会现象之艺术的反映。读黄先生的文章，如果没有看《从〈雷雨〉到〈日出〉》这个题目，我真要疑心他写的是一篇社会批评：仿佛他从报纸上读到了两则关于家庭惨案和交际花服毒自杀的新闻，于是拿起笔来，他对这两个社会事件大加抨击，说这都是家庭的不良，社会的罪恶，说青年人“即算做了错事，也要有力量克服那些错误”，不要“抱定些小的过失，轻视伟大的前途”，要“突破一种生活再开始新的生活”。当作社会批评，这些话句句我们都能同意，但是文艺批评就不能这么简单了。如果把文艺比做一面镜子，那末，人不能因为照出了丑恶的东西，便把过错推在镜子上。要作家只写光明，不写黑暗，只写前进，不写落后，这种公式主义的批评现在早已过去。黄先生不应该再来重复这样的错误。

批评家没有理由反对作家描写社会中的黑暗的消极的现象，他所要检阅的只是被描写的现象反映了现实的哪些侧面，反映得真实到什么程度，如果还不够真实，那就要指出是怎样主观的偏见妨碍了作者——这才是批评的主要的任务。

一个作家，如果真实地反映了现实，那末他对于现实的否定的侧面就一定会给以批判。我们并不反对作品中有倾向性，而只主张倾向性应该“从情势和事件中自行流衍出来”（恩格斯语），作者所要表现的思想不要带着主观说教的性质。黄芝冈先生说缺失既属于社会制度自身，作者就应当对青年高呼着：“缺失是属于社会制度的，青年人是没有罪的。”我不知道黄先生的意思是不是一定要叫作者亲自出来说话？如果不是，那末，我想，当看到象周冲、四凤这样无辜的生命横遭摧折的时候，有心的观众一定会叫出“缺失是社会制度的，不是青年人的”吧。自然，这也可以在观众心中引起全然别样的印象，那就是作者的多少是宿命论的观点会无形地移入观众的脑子，他们会把一切不幸都归因于命运。但是这缺陷是在作者的观点，而不在他的方法，而且要完全克服这个缺陷，也唯有把客观的现实主义的方法，即是，和黄芝冈先生所主张的正相反的方法，贯彻到底。曹禺的成功，不管它的大小，正是现实主义的成功。

在民族解放斗争急切要求文学上的表现的时候，迅速地反映这个斗争的作品，不论是一篇速写，一篇通信，一首政治诗，一篇尖锐的政论，都是很好的国防文学，是我们所需要的。但是如果有一个作家，他和实际斗争保持着距离，却有他的巨大的才能，卓拔的技巧，对于现实也并没有逃避，他用自己的方式去接近了它，把握了它，在他对现实的忠实的描写中，达到了有利于革命的结论。这样的作家，我们难道不应当拍手欢迎吗？

对于《雷雨》和《日出》的成功，我们应当庆幸，我们应当指出作者现实主义的长处和弱点，以及横在他面前的困难。

我同意张庚先生的说法：《雷雨》的最成功的一面是人物。作者对于自己的人物非常熟悉，非常亲切（他说他算不清亲眼看见过了多少繁漪）。他带着爱和感激描写他们，他同情于他们的遭际，他觉得这世界太“冷酷”，太“残忍”。对人物的悲悯的感情化成了对于周围世界的按捺不住的愤懑。这种愤懑正是对于人类一切苦难的根源斗争的发条。一个有理智的人总不能够长久地坚牢地相信，苦难的制造者是神秘的命运。所以“本来没有意识着要匡正，讽刺或攻击些甚么”的他，写到末了，也不得不“毁谤着中国的家庭和社会的罪恶”。

对人物描写的忠实，使作者不愿为他们所负不起的过失而贬谪他们。他仅仅把他们安放在一个阴森森的家庭环境里，那环境好象铁箍一样箍住他们，使他们在里面盲目地行动着，煎熬着，挣扎着，一直到死亡。他也赋予了他们以“美丽的心灵”，“火炽的情热”，他们也曾想冲破一切桎梏，但是结果是徒劳。黄先生说作者让有人性的人就这样毁灭，好象太不公平，但这不公平我们不能怪作者。在宗法礼教的家庭里，有人性的人很不容易活下去，这原是很自然的事，而且在剧情上讲，他们的死亡，和整个悲剧的阴郁的氛围也正十分调和。

要作品中的人物起来反抗，当然是很好的事，但先要看看他们有没有这样的力量，先要看看这些人物是怎样的性格，“环绕他们，使他们行动”的是怎样的环境。

周萍，据作者说是属于和周朴园相反的性格，但我的看法，却以为他的血管里正流着他父亲的血统，他的性格里也有封建

的性质。他对于父亲,对于家庭的虔敬的态度,从他和他的后母
繁漪的下面一段激情的对话中可以看出来:

萍: 我认为你用的这些字眼,简直可怕,这种字句不是在父亲这样
——这样体面的家庭里说的。

繁: 父亲,父亲,你撇开你的父亲吧! 体面?你也说体面?我在这样的
体面家庭已经十八年啦。周家家庭里所出的罪恶,我听过,我见
过,我做过。我始终不是你们周家的人。我做的事,我自己负责
任。不象你的祖父,叔祖,同你们的好父亲,偷偷做出许多可怕
的事情,祸移在别人身上,外面还是一副道德面孔,慈善家,社
会上的好人物。

萍: 繁漪,大家庭自然免不了不良份子,不过我们这一支,除了
我,……

繁: 都一样,你父亲是第一个伪君子,他从前就引诱过一个良家的姑
娘。

萍: 你不要乱说话。

……

繁: 你既然知道这家庭可以闷死人,你怎么肯一个人走,把我放在家
里?

萍: 你没有权利说这种话,你是冲弟弟的母亲。

繁: 我不是! 我不是! 自从我把我的性命,名誉,交给你,我什么都
不顾了。我不是他的母亲,我也不是周朴园的妻子。

萍: 如果你以为你不是父亲的妻子,我自己还承认,我是我父亲的儿
子。

……

繁: 怎么说,你到底是你父亲的儿子。父亲的儿子? 父亲的儿子! 哼,
都是些没有用,胆小怕事,不值得人为他牺牲的东西! 我恨着我
早没有知道你!

繁漪在《雷雨》中是一个最有斗争性的——即作者所谓最“雷雨的”——性格，人应当把较多的同情给与她的。但她究竟还是一个中国的“旧式女人”，有她的纤弱的一面。只要有周萍的爱，这“闷死人”的屋子也会使她留恋，她会安于虚伪和欺骗的不自然的关系里。她的儿子周冲还是一个小孩，还没有和社会接触，他是最纯洁的，也是最脆弱的，他禁不起现实的一点打击。

作者是谨慎的，他没有把缺失加在他的人物身上，同时，他们所不能有的力量，他也一分都没有付与他们。他知道“反封建的大旗”不是他们的手所能举起来的。他们虽然有“美丽的心灵”，有“火炽的情热”，但是单靠这些，还不能够和封建势力相抗。这里需要自觉的，经过深思熟虑的，有明确纲领的斗争。

无论是繁漪，是周萍，是周冲，都没有这样的斗争的力量。他们都是在封建家庭生长，养育出来的。他们本身就是封建家庭的构成部分。所以他们的死亡一方面暴露了封建家庭制度的残酷和罪恶，同时也正呈现了这个制度自身的破绽和危机。在这里我不知道黄芝冈先生从甚么地方看出来旧势力的绝对稳固？代表旧势力的周朴园在第四幕所说的一段话是很有意义的：

有些事简直是想不到的。天意很——有点古怪：今天一天叫我忽然悟到为人太——太冒险，太——太荒唐；我累得很。今天大概是过去了。我想以后——不该，再有什么风波。不，不该！

一个老人在雷雨的深夜里感到了自己所认为“最圆满，最有秩序”的家庭发生了天大的裂痕的时候，不论是一个怎样敢作敢为的人，也一定会感到衰老寂寞吧。这种感情正是对于自己的危机的预感。

作者看出了大家庭的罪恶和危机，对家庭中的封建势力提

出了抗议，一个沉痛的，有良心的，但却是消极的抗议。在这个对现实的反抗中，他看不出实践的出口。他觉得宇宙“如同一口残酷的井，落在里面，怎样呼号也难逃这黑暗的坑”。他的现实主义在这里停了步，没有贯彻下去。正由于这个现实主义的不彻底，不充分，所以他的宿命论的倾向没有能够被击碎。如果说反封建制度是这剧本的主题，那末宿命论就成了它的 Sub-Text（潜在主题），对于一般观众的原和命定思想有些血缘的朴素的头脑会发生极有害的影响，这大大地降低了《雷雨》这个剧本的思想的意义。

从五四以来的反封建家庭的主题，到现在还是一个新的主题，那就是因为封建势力到现在还在中国占着优势。帝国主义扶植它，使它欧化，又使它守旧。只有千千万万下层人民的革命，才能够最终地把它和它的支持者帝国主义一同推翻。

周朴园在家庭里是一个顽迷专制的家长，在生产关系上又是一个懂得榨取，压迫，和欺骗工人的方法的，口里衔着雪茄烟的资本家。他的社会基础一天不动摇，他在家庭的地位也一天不会改变。能够动摇这个基础，彻底毁坏封建势力，把人性解放出来的就只有下层人民。这里作者也描写了劳资的争执，引进了大海这样一个现代工人。可惜在这个人物上作者是完全失败了，他把他写成那么粗暴，横蛮，那么不近人情，使他成了一个极不真实的，僵冷的形象。这样说，我并不是主张把大海写成一个英雄，把周朴园一下子打倒。他在这里是不能够完成这样的任务的。我的意思只是，第一，作者应当把他描写成不单在名义上，而也在性格甚至血统上都是工人的代表。第二，他和周朴园的矛盾应当在社会层的冲突上去发展，而不应当象作者所做的那样，把兴味完全集中在奇妙的亲子的关系上。这里应当是两

种社会势力的相搏，而不是血统上的纠缠。假如作者没有把大海描成这么一个完全不象工人，而且和工人脱离的人物，没有把罢工写成这么容易解决，而把家庭的破裂在社会斗争（罢工）的背景下开展，把两种矛盾交集在周朴园身上，假如这样，这个老人对于自己的危机的预感就会来得更加明显，更加尖锐，而他的悲剧就会带着更加深刻的社会的性质吧。这样，作者就不至把观众引入古代的命运去，而会向他们展示出—一个旧势力的必然的崩溃的历史的远景。

作者没有能够这样做。他只把观众移到另一种境界去，他要使观众看着《雷雨》好象小孩们听“Once upon a time”^①的甚么神怪离奇的故事，所以他用“序幕”和“尾声”把《雷雨》的时间搬到了十年以前。在“序幕”和“尾声”里出现的少年男女，用好奇的不理解的眼睛凝视着老年的一代，和他们的命运。这一方面固然证明了青年人死完的担忧是一种过虑，但是另一方面老年的周朴园却也还是健在，我不是说肉体的，而是作为社会层的存在。鲁大海没有下落了，矿山上大概还是平静无事。罪恶的根源并没有消灭，同样的罪恶还会在其他的许多周朴园们的家庭里重演。与其把这件罪恶推到时间上非常辽远的处所，将观众的情绪引入一种宽弛的平静的境界，不如让观众被就在眼前的这件罪恶所惊吓，而不由自主地叫出：“来一次震撼一切的雷雨吧！”

如果说在《雷雨》中作者对于现实还抱着宿命论的观点，那末到写《日出》时，作者对于客观社会已有了进一步的认识。他认清了“损不足以奉有余”的社会形态——人剥削人的制度。他已开始意识地“诅咒四周的不公平”，对荒淫无耻的人们泄着愤懑，把希望寄托在象征光明的人们身上，而不再有对于隐秘不可知

^① “有一次”。

的事物的憧憬和恐惧，那种悲天悯人的思想了。他的创作的视线已从家庭伸展到了社会。他企图把一个半殖民地金融资本主义制度下的脓疮社会描绘在他的画布上。所以《日出》无论是在作者的企图上，在题材的范围上，都是一个进步。这进步决不如黄芝冈先生所说，只是比《雷雨》少了许多偶然的方面。

自然，从现实的认识到的艺术的表现，这里需要一个过程。一个作家，他的认识扩大了，发展了，而新的困难也跟着来了，就是：对于他所新接近的现实他还要获得把它组织成高度的艺术形式的充分的能力。我们在对作品的评价之际，就不但只要分析作者的企图，而且还要看那企图是怎样地被实现着。如果和作者的企图相比，《日出》的成功是还不能使我们十分满足的。

在《雷雨》中所表现的对人物描写的独特的手法，在《日出》里也保持着。这里的人物是更多样的，复杂的，每个人物有他们各自不同的独特的容貌。但除了方达生在外，他们都有一个共同点：他们都是沦落在都市腐烂生活的旋涡里的人，这种生活使他们堕落，使他们污恶，使他们服服帖帖做金钱的奴隶。较之主人公的陈白露和方达生，给了我更难忘的印象的是李石清，顾八奶奶，胡四，王福升，这几个人物的形象。尤其是李石清，他是一个在金钱的社会里拚死不顾往上爬的典型人物。他的话语说出了关于有钱人所支配的世界的赤裸的真实：

你难道看不出我自己总觉得我是一个穷汉子吗？我恨，我恨我自己为什么没有一个好父亲，生来就有钱，叫我少低头，少受气吗？我不比他们坏，这帮东西，你是知道的，并不比我好，没有脑筋，没有胆量，没有一点心肝，他们跟我不同的地方是他们生来有钱，有地位，我生来没钱没地位就是了。我告诉你，这个社会没有公理，没有平等。什么道德，服务，那是他们骗人。你按部就班地干，做到老也是穷死。

只有大胆地破釜沉舟地跟他们拚，也许有翻身的那一天！

《日出》里的人物几乎全都是这个金钱社会里的附属物或是渣滓。以陈白露做线索，把一些可能附着在她身边的人物牵引在一起，他们是散漫的零乱的一群，可以把他们拉在一起，也可以把他们分开来。他们没有被某一主题的事件或一个主题的线所紧密地联系着。他们在金钱支配的世界里，七零八落，互相冲突，各自经营着各自的生活。作者并没有照出着社会层的斗争地去描写他们。如果作者的兴味不只是“一两段情节，几个人物”，而要企图描写一个整个的社会形态的话，那他的这个企图不能不说是并没有很好地完成。他关于这个社会形态，并没有给与一幅统一的图画，只绘成了一些鲜明的斑点。这点，作者自己也意识到了，他把这比做“一种用色点点成光影明暗的后期印象派图画”。他认为这是他在创作上试探一次新路，并且这样地解释着说：

我决心舍弃《雷雨》中所用的结构，不再集中于几个人身上。我想用片段的方法写起，《日出》用多少人生的零碎来阐明一个观念。如若中间有一点我们所谓的“结构”，那“结构”的联系正是那个基本的观念，即第一段引文内“人之道损不足以奉有余”。所谓“结构统一”也就藏在这一句话里。

我疑心这是一条新路。作者不满意自己在《雷雨》中所用的“太象戏”的结构，这点我也有同感；但是我总觉得，《雷雨》是以家庭为题材，它的人物又是作者所极熟悉的，所以他处理起来比较容易，在《日出》就不同了，这是写一个整个社会，包罗了多样的人物和事件，对于它们，作者还有些隔膜，所以在处理它们的时候他还不能够操纵自如。作者说，他为《日出》全部材料的收

集,受了不少的苦难。这努力是值得尊重的。但是我恐怕他还只是收集了这些材料,整理了,剪接了它们,还没有能够把它们综合,构成一个有机的整体。所以他现在还只能用片段的方法,人生的零碎去阐明一个观念,而这个方法决不是艺术的大路。艺术作品的主题是人物和事件的综合,如果这个综合是偶然的或者勉强的,如果艺术作品分裂成了各各单独的插话,如果里面没有一种浑然一致,那艺术作品的价值就会遭到损失。因为真正的精炼的艺术总是有明确的主题的。

要把结构的统一藏在“损不足以奉有余”那个基本的观念里,作者就必须使观众觉得出那个观念,要达到这个目的,对于那个观念,作者自己就不但要觉出过,而且还要仔细思索过,研究过,有艺术地去处理它的能力。这不只是“写一篇长序”,或“在戏里卖弄自己独到的见地”而已。

历史舞台上互相冲突的两种主要的力量在《日出》里面没有登场。代表可怕的黑暗势力的金八,作者故意叫他不露面,令他无影无踪,却时时操纵场面上的人物;至于那些劳作的人们,那拥有光明和生机的,作者告诉我们是因为环境上的不允许,只好忍痛将他们硬塞在背后,当做陪衬。因此作者给我们的就只是幕外打地基的小工们的“哼哼”声,和为补救这缺陷而附在前面的八段引文。

对于隐在幕后的这两种社会势力,作者的理解和表现它们的能力,还没有到使人相信的程度。金八留在我们脑里的只是一个淡淡的影子,我们看不出他的作为操纵市场的金融资本家的特色,而且他的后面似乎还缺少一件东西——帝国主义。对于劳作的人们,作者虽然把希望放在他们身上,但当我听到方达生听了外面小工唱歌时,说:“他们真快活!你看他们满脸的汗,

唱的那么高兴”的时候，我真担心这也是作者自己的态度。

这两种隐在幕后的力量，相互之间没有关系。金八还在幕后操纵剧中人物；至于那些小工们，就和旅馆中人毫无关系。他们只被当作一种陪衬，一种背景。在旅馆内是：互相倾轧，互相残杀，腐烂和死亡。外面是：“大生命浩浩荡荡向前推进，洋洋溢溢地充塞了宇宙”的声音。两者中间没有有机的关联，没有新陈代谢的辩证法。这可以在观众心中引起一种错误的幻想：腐烂的自会腐烂，光明自会到来。实际上，当作一个社会群的腐烂的人们，不管腐烂到怎样程度，假如不遭到外力的打击，是永远不会自己死亡。一个潘经理走掉了，一个白露自杀了，第二个潘经理、第二个白露，就会来占住他们所空下来的房间，如我们在《大饭店》中所看到的一样。同时，象征光明的人们，现在还在黑暗中，不经过对黑暗的艰难的斗争，光明便永远也不能实现。要正确地表现这“损不足以奉有余”的社会形态，对于这社会中的两种主要力量的冲突之历史的解决，至少也要有一个不致使观众模糊的明确的暗示。这里并不需要褴褛的小工跑到这富丽的旅馆。孟实先生说作者应当把方达生的性格写得比较聪明活泼些，比较伟大些，他对福升所鄙弃的提夯杵唱夯歌的劳动阶级不仅只有一种书生的同情，应该还有一种有组织有计划的关联，这就是一个很可宝贵的意见。

《日出》的结尾，虽是乐观的，但却是一个廉价的乐观。他关于“损不足以奉有余”的社会，只说出了部分的真实，他向黑暗势力叫出了：“你们的末日到了！”而对于象征光明的人们的希望也还只是一种漠然的希望，他还没有充分地把握；只有站在历史法则上而经过革命，这个“损不足以奉有余”的社会才能根本改变。

我们需要新的美学*

——对于梁实秋和朱光潜两先生关于“文学的美”的论辩的一个看法和感想

梁实秋先生在一篇叫做《文学的美》的文章里，提出了一个很值得注意的问题，就是，美学的原则是否可以应用在文学上？文学是艺术的一种，美学正是探讨艺术的一般法则的学问，美学的原则可以应用于文学，应当是不成问题的。但是梁先生的意思却认为美学的原则不能应用于文学，至少不能完全应用。他在那篇文章里说：

美学的原则往往可以应用到图画音乐，偏偏不能应用到文学上去；即使能应用到文学上去，所讨论的也只是文学上最不重要的一部分——美。

他的理由是：文学的美只能从文字上着眼，文字的美不外它所含的音乐美和图画美，而这两种美在文学上都有限度；文学里面重要的成分是思想和感情，文字的伟大效用就在将作者的情感经验，道德意识，乃至人生社会现象传达给读者，以发挥文学之道德的任务，那是与美无关的。

对于梁先生的这意见，朱光潜先生站在为美学辩护的立场

* 本文原载一九三七年六月十五日《认识月刊》创刊号。

上表示了异议。虽然同意文学与道德有关，朱先生却认为美学的原则不能应用于文学的说法是不正确的。他主张美在文学中的重要不亚于在其他的艺术，道德性在文学中可以成为美感观照的对象。

争论的根由似乎是在双方对于美的看法的不同，而朱先生所谓美，涵义较梁先生所理解的广，赅括文学的形式和内容两方面，那似乎是无可非难的见解。但是问题不能单从表面上去看，我们应当更深入地去观察一下，探寻出问题发生的根源和它的客观的意义；我们分析双方所持的论点，要从产生那些论点的整个的理论体系出发，要指出那体系根本上是不是正确的。

梁先生拒绝美学的原则之在文学上的应用，我以为那并不完全是在于他把美看得太狭隘了，而主要地还是在于美学本身的缺陷。美学几乎从来不曾和观念论分过手。观念论的美学，尤其是最近的心理主义的美学，用内在的心理法则来说明艺术的本质。创造和欣赏过程中的“直觉”“美感”等等心理要素的钻研成了它的内容的全部。把艺术当作客观的存在来研究，具体地探讨艺术的主题，内容，思想和它的社会机能，这好象已经不是美学的事了。美学实际上成了与现实的作品和批评极端分离的抽象的东西。梁先生看出了这种美学的褊狭和谬误，他有一段话说得非常地痛快：

这种学说（指唯心论的美学）是极度的浪漫，在逻辑上当然能自圆其说，然而和其他唯心论哲学的部门一般，不免是搬弄一套名词，架空立说，不切实际。……把艺术看做一刹那的稍纵即逝的一种心理活动，这只是一种浪漫的玄谈而已。

梁先生对于过去美学的这么痛烈的抨击是全然正当的。人

只要承认艺术是复杂的人生社会的反映，对于把艺术活动拘囿在狭小孤立的美的世界里的那种美学，就不能不表示不满。梁先生在他的文章里所表现的文学的见解接近了现实主义。他明白指出了文学和人生有密切的关系，文学应该取材于实际人生；逃避现实，离开实际人生，便不能有文学。他说：

文学与人生既有这样密切的关系，批评文学的人就不能专门躲在美学的象牙之塔里，就需要自己先尽量认识人生，然后才有资格批评文学。批评文学不仅是说音节如何美，意境如何妙，是还要判断作者的意识是否正确，态度是否健全，描写是否真切。

这是现实主义的文学见解。正是这种见解，这才使梁先生反对了美学的。俄国批评家皮沙列文(Pisarev)说：“美学和现实主义是势不两立的。”我们尽可不同意于皮氏的“美学之破坏”的思想，但对于观念论的美学，这句话却含有真理。而梁先生文章里而最不容我们忽视的有价值的地方也就在这里。

可惜的是，梁先生虽不满于美学之唯心主义的色彩，却并没有对那唯心主义进行根本的批判。他的批判可以说是非常不彻底的。他说美学当作哲学的一部门起来得很晚，现在还没有达到十分成熟的阶段，这又近乎在替旧美学辩解了。实际上，美学思想可以远溯到亚里士多德的《诗学》以前，从鲍加尔德(Baumgarten)把美的哲学作为一种独立的感性的学问，而给与了“美学”(Aesthetik)的名称以来，也已有近两百年的历史。从康德，释勒，黑格尔，一直到格罗齐(Croce)，观念论的美学无论如何不能说还没有成熟。现代美学的主观化，形式化，神秘化，和那完全失去了进步性的资产者层的文化全体的没落和颓废相照应，显示了它已不能再往前发展。新美学的建立，只有在新的现实

和旧美学的彻底批判的基础之上才有可能。梁先生却没有这样主张着。他没有把从来美学的原则和实际的文艺作品的分离看成可以而且必须克服的现象，倒把这个分离合理化了。他在两者之间划出距离，使文学不完全受美学的管辖，把文学分为美的和道德的两方面，让伦理学和美学平分文学的天下。因为他视道德重于美，道德是内容，美不过是形式，所以在他看来，在对文学的关系上，美学还不及伦理学重要。

把文学的内容和形式分割开来，把美完全局限于形式的一面，而且为了强调文学的道德性，甚至不承认文学纯粹是艺术，这是梁先生的理论的最重要的也是最弱的一面。观念论美学者将艺术看做直观的东西，因而专门注意于艺术的形式，而漠视它的意识内容，我们要批判他们，就正要指明：美并不只是在形式上；离开艺术作品的现实的内容，一切关于美的议论都是空谈。美不能形式主义地去理解，道德也不能看成抽象的概念，艺术作品的思想内容是借形象而具体化了的内容。文字是文学的基本材料，文学没有文字就没有形象，正如音乐没有音调，图画没有线条一样。艺术和科学不同，就在它认识和反映现实不是用冰冷的论理的概念，而是通过感情的情绪的形象。所以作为艺术的表现形式的文字并不如在科学中所使用的一样，它的选择，安排，和运用，都需要更大的仔细和匠心。它必须适于形象化地传达作者的思想，给与鲜明的情景，刻划人物的活生生的姿态，一句话，它必须变成可感的可视的形象，梁先生所谓的文字的画面美和音乐美就应当包含在里面。梁先生在回答朱先生的文章中解释他所谓“图画”是广义的，含有 image 的意思，这解释是重要的，因为 image（形象）已不只是一种形式，而也含有作者的主观了。借用苏联一位批评家罗森达尔（Rosenthal）的表现，“艺术

的形象是通过作家的意识形态的三棱镜的现实反映的一种特殊形式”。它本身就是和思想观念不能分离的。形象在艺术可说是最本质的东西。没有优秀的形象化，就不能有真正的艺术。所以对艺术作品的评价，就不但要取决于作者反映了怎样的现实，而且还得取决于那现实的描写是否完全被表现在形象中，作品的形式是否和那思想融合。对于作品之社会的分析和美学的分析是应当统一的。梁先生忽视了形象的思想的侧面，把艺术的形象和观念割截开来，这在对于文艺的本质的理解上不能不说是一个重大的缺陷。这一点恐怕梁先生自己也一定感觉到了，否则，在朱先生从另一角度批评了他这点之后，他是不会把他所主张的“人生社会现象和道德意识都与美无关”中的“与美无关”四字修改成“与美不是完全无关”的。

梁先生的不承认文学纯粹是艺术，就是把艺术性和思想性不正当地分开甚至对立的结果。假如说作品有思想和情感，就不是纯粹的艺术，那末，梁先生真能够相信世界上有“纯粹的艺术”吗？梁先生说音乐和图画是因为它们只给人以美感经验，牵涉不到思想和情感。于是他便把这一部分艺术完全划给美学去。这办法的不妥，举出一点来说，就够了；艺术（包含音乐和图画）的起源并不具有审美的目的，而是发生于实际的要求，原始艺术的研究所达到的这结论，就正和观念论的美学相违反。

凡是艺术作品都有着一定的意识内容。文学如此，音乐和图画也如此。有明确思想的作品不用说，即远离思想，陶醉于形式的艺术流派，自身也是一种思想，一种内容，借梁先生的话，一种“堕落的趋向”。但是伟大的艺术却总是拥有非常丰富的思想和情感，贝多芬(Beethoven)的乐曲和达文奇(Leonardo-Da-Vinci)的绘画就是最好的例子。

在这里，我想起了普列哈诺夫的关于印象派绘画的一段话。印象派画家对于他们作品的意识内容漠不关心，他们认为光就是绘画中的主人公。对于这倾向，普列哈诺夫提出达文奇的《最后的晚餐》来，问道：这幅名画的主人公是光吗？普氏回答说：假使达文奇的艺术的兴味不集中在基督和他的门徒的灵魂的状态，而集中在光线效果的话，那我们看到的将会不是一幕感动的灵魂的戏剧，而只是一些描绘出色的光点，这样，画所唤起的印象就会不可比拟地贫弱，而达文奇的作品价值就会大大地降低。由这，也就可见梁先生所说的鉴赏图画只会得到美感经验，牵涉不到思想和情感的话，是不确切的。

梁先生对于艺术中的美和道德性的二元的看法，是他的理论上的最大的缺陷和弱点。这个缺陷是由于他一方面正确地主张了文学的现实性和功利性，另一方面却又没有能够完全克服旧的美的观点面来的。所以那进步性不能因为不彻底而被抹杀。朱先生虽然抓住了梁先生的弱点，给与了批判，但是从观念论美学之辩护出发的他的批判，和问题的正当的解决可以说是走的相反的道路。梁先生至少还看出了观念论美学的缺点，虽然他没有找出克服它们的正当方法，朱先生却把那些缺点掩盖了，粉饰了。美学与现实的作品和批评的分离是一个客观的事实，不承认是没有用的。要改变这情形，非把美学从根改造，使它成为一种堪称为科学的文艺学不可。梁先生所提出的作品的艺术性和思想性，内容和形式，文学和一般艺术的关系，文艺学和文艺批评的关系等等的问题，也只有在科学的艺术理论的基础上，才能得到解决。对观念论美学的批判是一件于新艺术理论的建立十分重要的工作。

全部美学史几乎都是观念论的美学史。从最初起，柏拉图和普洛太奴斯(Plotinus)在寻求“美”的定义中就排除了特殊艺术作品的实质和意义，而在神圣的理念中发觉了美。观念论美学的大师，也可说是开山祖的康德认为美是从没有概念的地方产生的，是纯直观的东西，是对客观对象无所为而为地观赏所获得的一种快感。继他之后的重要的观念论美学家有释勒，黑格尔，叔本华，尼采。其中黑格尔最伟大。绝对观念论者的他，虽把美定义为理念的感性的显示，但在他的精深广博的艺术见解中却留下了不少关于艺术和现实之关系的宝贵的启示。意大利哲学家克罗齐在现代观念论美学者中是最重要了，他主张美是直感认识的最高的形式，所以美的事实除了形式再没有别的甚么东西。现代美学的极端主观化，形式化，神秘化，这，如我在前面所指出，是和现在资产者社会及其文化全体的没落和颓废相照应的。观念论美学是已经不能再有康德，黑格尔那样伟大的人物了。

朱光潜先生在美学上主张“形相的直觉”，这正是克罗齐的思想的继承。虽则朱先生说他不完全赞同克罗齐，但是这仍然不妨碍他的美学是观念论的美学。朱先生在关于“文学的美”的论辩中维护了这种美学，但他的文章偏重于对梁先生的指摘，正面的意见说得很少，我们要较深入地去探讨他的美学的见解，就不能不稍稍涉及他的那本主要著作：《文艺心理学》。

第一个要接触的就是美的问题。以人类先天的美的感情为对象，将艺术当作非社会的，心理的现象来处理，是主观的观念论的美学的共同的趋向，也是朱先生的《文艺心理学》的基本的观点。美感是一种直观的感性的活动，是属于生理学心理学的范围，所以在这个问题上，就是艺术社会学者也往往被迷惑而失去

正当的方向。卢纳察尔斯基在《实证美学的基础》里陷入了生物学主义的泥沼，普列哈诺夫也认为某一时代某一社会所流行的美的理想一半是被社会历史的条件，另一半是被生物学的条件所决定的，把两种条件同等看待，而对于文学倾向的发展和变迁，用人间性的永久不变的心理法则（对照的法则，模仿的法则）的作用去解释。

我们承认美的感情，美的欲望的事实（没有它们，艺术活动便不存在），却不承认它们是先于社会的发展，生物学地内在的。无论是客观的艺术品，或是主观的审美力，都不是本来有的，而是从人类的实践的过程中所产生。这就是我们和一切观念论美学者分别的基点。

马克思在《神圣家族》的手稿中说：

只有音乐才唤起人的音乐的感，在非音乐的耳朵的人，最优美的音乐也没有意义，因为在他，这不成其为对象。社会人的感情和非社会人的感情不同。只有借着人的本质的被对象地展开了的丰富，主观的人的感性的丰富才会发生，音乐的耳朵，辨察形式之美的眼睛才会发生，一句话，人的要求享乐的感情才会一部分新生，一部分发达起来。

在《政治经济学序论》里，也说：

艺术品——其他生产品也是一样——制造出一种有艺术头脑和审美能力的公众。所以生产不仅为主体产生出对象，而且为对象也产生出主体。

美的感情是历史的产物，它的发生和发展被决定于具体的历史的条件，这是颠扑不破的法则。永远不变的绝对的美的规

范决不存在。各个时代各种社会层的美的概念是极其不同的，甚至于常常相反。那不同，在最后的分析上，是由不同的社会经济条件而来；但是美的概念对于经济的依存关系往往不是直接的，而是通过复杂的思想意识的媒介。美的概念总是伴着一定的思想观念，并且为它们所影响。美和善的观念是常常结合在一起。普列哈诺夫在《艺术论》里引证了达尔文所说的，在文明人，美的感觉是和复杂的观念思想相连结的话，认为这是一个重要的指示，他并且更进一步地证明，美的感觉，在野蛮人那里，也不但和复杂的观念相联合，有时还正发生于这样的观念的影响之下。朱先生认为情感经验，道德意识都与美有关，这是比梁先生透彻的见解，但是他，梁先生也一样，对于道德情感的看法是抽象的，形而上学的，他没有指出使道德意识和美的概念一同变化的那历史的条件。

美的概念的可变性的主张，并不是艺术作品的客观价值的否定。美国批评家卡尔佛顿 (Calverton) 在《美的价值的可变性》(Impermanency of Esthetic Values) 里，主张着在封建时代所产生的作品，如果它的价值在那个时代有九十分，到资本主义时代，新的思想和艺术的类型发生了的时候，就只能有六十分了。这是庸俗的观念论的相对主义，和科学的艺术理论是无缘的。马克思在《政治经济学序论》里关于希腊艺术就曾经说过：困难不在把握希腊艺术和史诗与某种一定的社会发展相联系这个事实，而在理解为甚么它们至今还成为我们的美的享乐的源泉，而且在某些方面当作不可企及的标准和范本而通行着。这并不是证明抽象的美的永久性，希腊艺术的魅力是在它反映了人类的最宝贵的时期——童年时期。古代希腊人与自然和社会之间，没有隔着商品拜物教的屏障，他们对于自然，对于社会保

持着直接的关系,个人和社会之间有一种相对的和谐,所以他们对于客观世界的反映也就最逼真和贴切。作品的客观的价值就是由作品中所表现的这种客观的真实性来测定的。愈把客观现实的真实的本质完全地表现在形象里,那作品,在美学的意味上就愈美愈真。离开作品的真实性,我不知道可还有甚么永远的抽象的美的基准能做测量艺术作品的价值的尺度?

朱先生用“形相的直觉”来说明艺术创作的本质,这和我们所主张的艺术的反映论是正相反对的。所谓形相的直觉,是不用抽象的思想,不起意志和欲念,完全凭直觉来观赏事物的形相,不去问事物的效用和意义。他说:

形相并非固定的。同一事物对于千万人即现出千万种形相物的意蕴深浅以观赏者的性分深浅为准。直觉就是凭着自己情趣性格突然间在事物中见出形相,其实就是创作;形相是情趣性格的返照,其实就是艺术。

这就是说:形相不是客观地存在的,而只是一种主观的返照,所以艺术家不必去观察和研究现实,只须陶冶性分就行了。在我们,形象是现实通过作者意识的反映,所以对于艺术重要的是客观现实的反映的忠实;在朱先生,直觉是作者情趣性格在事物上的返照,所以重要的是主观的性分的深浅。这是对于创作的两种不同的态度,这两种态度是根本对立的。

自然,直觉在创作活动中的作用是不能抹杀的。但是如果对这作用作一面的夸张,那就会消解创作中的思想的决定的作用。在实际上,直觉决不能够和思维,概念分割开来。纯粹的直觉是不存在的。比方,我们看见玫瑰的场合,我们不必到判断“玫瑰是木本花”,就在判断“这是玫瑰”的那一瞬间,已经应用了

科学的抽象的方法，已经不是纯粹的直觉了。克罗齐说达文奇画《最后的晚餐》时曾接连几天不落笔，只站在那里凝视，在克罗齐看，这自然是最高最大的直观。但是如果不理解文艺复兴期的社会关系，那时期的科学艺术的状态，以及画家对科学艺术的修养的程度，对达文奇的作品就决不能获得真正的理解。艺术学者霍森司泰因(Hausenstein)说达文奇的好些画都是“精密的数学的计算机的结果，曲线理论的热心的熟虑的结果”。创作是一个感情和思想都参与的意识过程。感官所提供的材料必须经过理智的加工。古往今来真正的艺术作品都是这样产生的。单单是朱先生所说的“心里的灵光一闪烁”，是不会有艺术作品出来的。

在这里，朱先生一定要说，他虽主张“形相的直觉”，却不赞成它赅括艺术活动的全体，他是认为文学与道德和实际生活有关的。但是问题不在承认艺术和人生的关系，（艺术至上主义者也并不否认艺术和人生的关系呵！）而在对于这个关系是怎样个看法。

天上的一片云或是园中的一朵花，在我们无所为而为地观赏时，便自成一世界，既不能教忠教孝，也不能海奸海淫，凡是艺术作品所表现的意象都是如此，它和实际人生是隔着一个距离的。艺术的任务是忠实地表现人生，不在对人生加以评价。

朱先生主张艺术和人生的关系就是“无所为而为的观赏”(Disinterested Contemplation)。一片云，一朵花，只要你无所为而为地去观赏，便自成一个世界。所谓“万物静观皆自得”，你不必到鼻端以外去寻求人生，人生是无往而不在。问题是在你要懂得欣赏，就是，你要在你所欣赏的生活和你的实际生活中间保

有一种距离，你要能够不为忧患休戚的念头所扰，一味用客观的态度去欣赏。它这就是布洛(Bullough)的所谓“心理距离”。要保持这种距离，这才能够对于人生抱着无所为而为的观赏的态度。这是美的境界，同时也是最高的善的境界。假如说在梁先生那里，美和道德被不正当地分离了，在朱先生，两者是被统一了，却是在康德主义的基础上。

对于朱先生的这种创作观，梁先生有一段批评却很恳切，沉痛：

譬如说：有一个女人投水自杀，旁观者未尝不可保持“心理距离”而把它当做一幅“孤立绝缘”的图画看，欣赏她的身体的姿势之美，因而产生“形相的直觉”，因而有“美感经验”。但是这样的旁观者究竟很少，我想一般的旁观者（连有修养的文学家在内）恐怕要把这件事当做严重的社会问题看待，就是退而为文作诗以纪其事，也必将以悲悯感伤之态度出之，并且要直接的或间接的表示一些意见或同情。这期间用不着“直觉”，更无所谓“形相”。这期间只有一段坚硬的事实摆在目前；要我们用思想，要我们动情感。

然而朱先生所主张的美感态度正是要不用思想，不动感情，对于人生一切现象，不在那发展和关联上去研究，去把握，而只当一个孤立绝缘的意象去观赏。任怎么严重的社会问题，在艺术家眼中也不过如同一片云，一朵花一般。这样的人生表现，结果恐怕只是艺术和人生的本质之游离吧了。自然，我们并不主张艺术要像照相似地模仿人生。艺术家应当透过人生的外表，看取它的本质，在外表之下看取内在的矛盾，然而这不是造出和人生的距离，而正是在更深的本质的意义上达到和人生的接近。所以，艺术家应当深入人生，和现实生活所得深深的融合；他不应当旁观，不能够超脱；他必须和同时代的多数民众一同喜怒哀

乐和历史的发展的趋向息息相关。只有这样的艺术家，才是真正伟大的。

“无所为而为的观赏”的主张必然会引到放弃接近生活的真实的努力，而沉潜于个人的内心世界的结果。朱先生不主张“为艺术而艺术”，也不主张为人生而艺术，却主张英国小说家劳伦司(Lawrence)说的“为我自己而艺术”(Art for my own sake)；就不是偶然的。他说真正大艺术家都是赞同劳伦司的。我不知道朱先生所谓真正大艺术家是不是专指劳伦司，或是普鲁司特(Proust)，或詹姆士·朱伊士(James Joyce)？是不是器俄^①，巴尔扎克，左拉，狄更司，托尔斯泰，高尔基，罗曼罗兰都不算真正大艺术家？将现实拘囿在“自我”的界限内，把一切事物安放在心理基础上，这正表明了为抓住主体的社会本质所必需的创造力之缺乏。这种思想自然也不是朱先生个人的。西欧的一位文艺学者盖尔塔甫·霍克(Gustav R. Hocke)早说了“客观地描写周围环境的时代已经过去”，现在必需移向于内部的世界，体验的世界，而在普鲁司特，詹姆士·朱伊士的作品中看到了“新的欧洲小说的 Classic^②”。这不是怎样健全的思想。我们不希望这种思想传到中国来。

把创作和欣赏看做单纯的美感的活动，朱先生认为艺术的目的就是美，和美所唤起的快感。欣赏是以纯粹美感的态度对付作品，不掺杂一丝利害和理念，作品的成功与否就看能不能引起这种纯粹的美感。可是实际上，我们对于现实的艺术的作品决不能毫无一切现实的关心，而无所为而为地去观赏它，我们对着艺术作品时，它愈有价值，便愈觉得不断地涌上丰富的联想。

① 通译雨果。

② 古典派。

它扩大我们的眼界，灌输我们人生的知识，提高我们对于人生的认识，在我们心中唤起改善人生的要求。假如恐怕实际生活的联想扰乱了美感，那就只有使艺术完全和现实离开。所以朱先生以为艺术的目的正是要使你摆脱繁复错杂的现实世界，而“替人生造出一个避风息凉的处所”。这也就是为甚么朱先生要反对文学为“为大众”，“为革命”，“为阶级意识”，甚至“为国防”（见《文学杂志》创刊号发刊词）。

我们把艺术看做现实的反映，并在那里面看出对于人类的作用的一个重要的要因。我完全同意于梁先生所说：“文学应当鼓励读者思想，激励读者感动，引人类向上，有意无意的使人类向幸福去迈进”的话。文学有它自身以外的目的，这是一个铁的事实，不管那目的是“为大众”，还是“为自己”。有的人要掩饰这个事实，我们却不但不掩饰，并且要明白地主张文学的教育的目的。就是教训主义也不是可以一概抹杀的，也还得要辨别那具体的内容如何。杜勃洛略薄夫(Dobrolubov)有一段话说得最好：“两种教训主义有加以区别的的必要：一种是抽象的观念的教训主义，一种是成为生活，成为诗人的性质，成为本质的感情——对于生活比之单单某种自然的或不拘束的美的享乐赋与了更多的生命和精力和诗的那种感情——的教训主义。”

在主张文学的现实性和功利性一点，我们和梁实秋先生的意见大致是相同的，我以为这是一种健全的文学主张，站在这样的主张上，对于朱先生的康德式的“无所为而为的观赏”主义，自我中心主义，心理主义，不能不给以批判。批判的最终的目标应当放在观念论美学体系的本身上面。

关于“文学的美”的争辩暴露了美学的弱点。要彻底克服旧

的美学，我们必须努力于新的美学理论的建立，使我们已有了基础的科学艺术理论更深入，更扩大和更发展。

科学艺术学者在艺术的起源和发展的社会的研究上留下了辉煌的成绩，但是关于美的问题所遗下的意见却是很少，而且往往含有错误，虽普列哈诺夫也不免。新的美学应当根据已有的理论成果全面地从根底上批判旧的美学，不但要否定它的观念论的内容，连那名称也该改变。因为“Aesthetics”这个字原含着感性学或直观学的意义，确如甘柑石介所说，是一个适合于观念论美学者的名称。所以新的美学的正当的名称应当是“艺术学”。

新的美学首先要克服美学和现实的分离，表示自己和现实之不可分离的联系。现实的历史的运动和斗争是新的美学的基础。文学“为大众”，“为革命”，对于这种美学并不是外来的思想。倍斯巴洛夫(Bespalov)说得好：“对于社会主义的美学，美学的领域是不能从实践切离的，因为实际是美学的对象。”

两脚立在现实上，新美学理论并不把自己和过去一切美学，一切艺术理论切离，它要继承那遗产的正当的部分，把使它们往前发展的责任放在自己肩上。从亚里士多德，莱辛(Lessing)，到康德，释勒，黑格尔，乃至实证艺术学者的泰纳(Taine)，格洛塞(Grosse)，都是我们研究探讨的对象。在唯物论美学方面，我们有梅林格(Mehring)的《美学的散步》，和车尔芮雪夫斯基(Che-
rnishevsky)的《艺术与现实之美学的关系》。前者企图在史的唯物论的基础上建设科学的美学，虽则这个企图并没有十分达到，因为作者没有完全从康德释勒的影响下解放出来。后者是一本最早用唯物论思想(费尔巴哈的)来解释美学的基础问题的著作，他在那书里的有名的的命题：人生即美，至今还为我们所

采取。对科学和艺术理论的建设贡献最多，在我国影响也最大的普列哈诺夫，霍森司泰因，卢纳察尔斯基，佛里契，玛察等人的著作，我们更应当重新批判地来研讨。因为它们是新美学理论的直接的基础。马克思和恩格斯的美学见解，虽是断片的，甚至片言只语，都有决定的重大的意义。科学的美学只有沿着唯物论的线索，才能坚实地成长起来。

新的美学已不是研究抽象的美的学问，它应当指出美的要求不是艺术作品的最后根源，它本身，就和艺术作品一样，是历史的社会的产品，这是新美学和旧美学的根本不同，也就是前者和后者诀别的起点。新美学要从客观的现实的的作品出发，来具体研究艺术的发生和发展的社会的根源，它的本质和特性，它和其他意识形态的关系。与创作批评和实际活动保持最密切的关系，协助文学艺术的实践，是新的美学的最大的特色。所以新的美学和批评不但不分离，而且要紧紧结合。借用一个人家用过的譬喻，就是：批评是前卫部队，文艺学是参谋本部。我们所需要的就是这样踏踏实实的美学。

现实主义和民主主义*

中国的新文学运动一开始就是一个现实主义的文学运动。文学革命的首倡者之一的胡适，他的有名的八不主义决不能只看做单单的形式的改革；他主张文学须实写今日社会之情状方能成真正文学。而尊施耐庵，曹雪芹，吴趼人为文学正宗，这就是鲜明的，虽然同时也是朴素的现实主义的见解。陈仲甫更是积极地提倡“新鲜的，立诚的写实文学”，虽则他对于这种文学同样地没有给与精确明晰的解释。鲁迅的作品的出现才给了新文学一个有力的开始，替真正意义上的现实主义在中国放下了第一块基石。

现实主义给“五四”以来的文学造出了一个新的传统，形成了中国文学主导的方向。过去虽曾有过浪漫主义的提倡（如创造社），但是那并没有逃避现实，离弃时代，而正是对于现代社会的不公的组织 and 因袭的罪恶的一种抗议，它的精神是积极的，进取的，和现实的发展倾向正是脉息相通，所以，这一派人后来成了革命文学的最初的主张者就并不是偶然的事。

在作品的实践上，差不多所有“五四”以后的优秀的作品都是现实主义的，反帝反封建的主题在它们里面贯穿着。两个先后流行的农村和国防的题材正是中国社会的两个主要问题——

* 本文原载一九三七年七月二十日《中华公论》创刊号。

土地改革和民族解放的问题在文学上的反映。文学上的“差不多”的现象并不在于作家反映了同一的现实，而在对于这同一的现实，他们没有更热情、更深刻、更多方面地去接近、观察和研究，因而对于那现实的反映就非常表面和不够。作品中所显出的单调和枯窘决不是现实本身的单调和枯窘，现实是无限地丰富的。没有对于生活的真挚的努力，单单是探求文字技巧的新奇和花样，那顶多不过是造成文学上的一种极端贫乏的繁华而已。何况目前中国现实的条件根本不容许这样的“繁华”。

目前的文学将要而且一定要顺着现实主义的主流前进，这是中国新文学之发展的康庄大道。对于现实主义，我们应当有一种比以前更广更深的看法。它不是作为一种样式，一种风格，而作为一种对现实的态度，一种倾向。一个作家，只要他的目光没有闪避现实，对于人生不是抱着消极的悲观的思想，那末，不管是受不住周围黑暗的压抑而流露出多少的忧郁和感伤，和一种个人主义的无原则的反抗也好，或者是缺乏对人生社会的冷静的分析，单凭一颗追求光明的赤心来激励读者的向上的意志也好，或者是为民族的感情所激荡，没有经过多少艺术思考地迅速地记录下民族的受难和抗争的每个事实，寄托了作者满腔的爱国之情也好，他们的作品都可以总汇在现实主义的主流里面。因为这些虽不是严格的现实主义，但是在和历史的前进运动面一致这一点上是现实的。

对现实的忠实并不是对现实的跪拜，作家有想象和幻想的最大权利。立足于现实的作家应当尽量发挥他们的创作的个性，对各种新的形式和手法作大胆的尝试和探求。现实主义必须和自然主义严密地区别开来。

要使目前的文学顺利地发展，首先要解除文学一切外来的

束缚。现实主义的文学是说直话的文学，对人生社会的批评是现实主义的不能少的要素。批评并不一定是破坏，然而却往往因此遭遇了嫉视和摧折。在历来被禁的书籍里面，文学书籍竟占了不小的比例。于是，许多优越的题材就因为对于这种可悲命运的顾虑而存留在作者的脑子里，即使偶尔写成了作品也仍然得不到见天日的机会。这在新文学的发展上说是一个损失。所以争取文学思想的自由应当成为目前整个民主运动的一部分。一切爱自由的，有艺术良心的作家都应当负起这个责任来。

现实主义的文学运动是和民主主义的任务不能分离的。我们要反对特权阶级的欺骗麻醉的文学，充分地发挥文学的民主性，大众性，使文学成为教育大众的工具。新文学如果不能把落后的读者从封建毒害中解放出来，那末，我们的新文学运动还不能说是有了彻底的成功。在这点上，通俗文学的提倡有迫切的必要。

在作家的相互关系上，尤需要有民主主义的精神。我们不容许文坛上的命令主义，独断主义，我们要养成一种自由竞赛的风气。用思想的卓越性和作品的质来取得在读者中间的威信，这是最公平的办法。以政治思想的前进来弥补艺术技巧的缺陷，对于其他作家的一切严肃真挚的努力取着一种轻视的态度，这是要不得的。因为前进的思想决不是宗派的东西。

文学上的现实主义、民主主义的运动是和政治上的救亡运动、宪政运动相配合的。我们并不主张文学成为政治的附庸，但是两者的关系是不可否认的事实。在社会情势急激变化的时期，这种关系尤其明显，汤姆士曼总算是一个最不问政治的作家了，但是现在他痛烈抨击了祖国的政制，对流血抗战的西班牙民众发出了同情的呼喊。中国是在生死存亡的关头，每个有民族

良心的作家都不能对于政治采取超然的态度。我们要用文学的力量来帮助民族的解放，国防文学的提倡是有极重大的意义的。我们主张文学上的自由，正是为了要扩大于民族有益的文学的活动的地盘。

只有在民族阵线上，在民主的旗帜下，作家间的统一才有可能。在这个政治上的共同行动中，各种文学的主张才可以慢慢地接近，现实主义的文学也只有和这个现实运动密切地结合，才能产出丰茂的果实来了。

一九三八年

我所希望于《战地》的*

舒群从前线回到延安,告诉我他将要和丁玲合编一个刊物,名字就叫做《战地》。

《战地》,我爱这名字,我希望它能够名副其实,希望它的编者能够把战地的活生生的材料,战地的气息,随着这刊物,带给我们,带给广大的读者。这应是一个以战地为中心的刊物,战地通信和速写应占它的主要的篇幅。战地是千万人憧憬向往的目标,关于它,就是最片断的消息也能引起人们最大的兴奋和关心。

目前有两种读物最被欢迎:一是抗战的指导理论,一是战争情况的真实报导。前者告诉大家抗战应该怎样进行,后者告诉他们抗战正在怎样进行。通信、报告、速写属于后者,又包含有前者的意义。因为它们并不同于普通的新闻记事,它所要报导的不是战争的表面上的胜败的事实,而应该是更深刻的东西。它要告诉大家:抗战怎样在改变着这东方古老的民族,怎样在发挥出它内部蕴藏着的力量,怎样在产生着新的民族英雄的典型。这里没有空议论,没有对于战事的徒然的赞叹,也没有根据于道听

* 本文原载一九三八年三月二十日《战地》半月刊创刊号。

途说的无谓的批评。这里是事实的忠实描写，是用事实去解释事实，作者的解释应当象一颗灿烂的光星那样去燃起思想的火焰。它是简单明了的，没有词句苦心的雕琢和铺张，它们可能是非常经济的艺术作品，也可能还不是艺术作品，还只是艺术作品的材料。但是，无论如何，这些东西是读者所爱好，所渴望的，我们今天需要它们，它们是将来的伟大艺术的真正萌芽和核心。《战地》应该尽量多登这一类的作品，不要怕它的技巧上的幼稚和不成熟。

《战地》必须建立一个广大的通信网，在东战场，北战场，西战场，都要有它的通信员。一面先约定几位在战地上的熟识的朋友经常写稿，一面再作公开的广泛的征求。要使他们成为《战地》的最可靠的撰稿人，要使陌生的名字经常不断地大量地在《战地》上出现。这样，《战地》就不怕没有前途。

我提议组织一个“战地社”，把战时的文艺青年组织起来，发动一些青年作家到战地去。到战地去应当成为目前作家中间的一个运动，《战地》做这个运动的推动者。利用两位编者的战地经验和关系，它定能给与要去战地的作家们以种种的帮助和方便。

我们的作家曾经诉怨过周围生活的暗淡和平凡，而且把这当作了不能产生伟大作品的原因。现在我们是处在一种不平凡的剧烈的生活面前了，前所未有的英勇悲壮的民族自卫的战争在我们的周围进行着。可是如果作家不积极地参加到这个生活中去，最轰轰烈烈的事变也终会在他身边无声无臭地过去。中华民族解放的过去，许多光荣事迹并不曾在艺术上留下纪念碑，这值得我们今天警惕。有人说全国抗战已经进行半年了，为甚么还没有在文艺上见出有力的反映。我以为今天的问题还不在这

里。今天的问题不是向作家要求作品，而是向作家要求生活。生活是第一义，没有生活的深切的实践，不会有伟大的艺术产生，在艺术见解上，我最服膺 Chernishevski ① 的理论。当他说“生活比艺术伟大”时，他一点也没有降贬艺术的重要。《战地》一定要负起这样的责任：就是要鼓励和帮助青年作家到战地生活中去试炼。苏联现在的许多名作家差不多都是在战争的烈火中锻炼出来的，他们中间做过通信记者的也不少，《战地》如果办得好，而且长久的话，一定会成为许多未来的优秀作家的发迹之地吧。

《战地》不但要把作家送到战地去，而且还要从战地选拔和培养出一些作家来。应当设法在战区或近后方成立《战地》分社，在军队中间，特别是在军队里的政治工作人员中间发展通信员。对于中国为甚么没有伟大作品产生这个问题，有一个回答是很省事的，就是：伟大作品还在现在正参加着伟大事业的人的脑子里。一个文学运动者决不容许文学的发展带有自发的性质，他要有计划地培养新起作家，有计划地扩大文学方面的工作干部。我相信，在战地，现在还有不少青年想做而且能够做文艺工作的，问题是在如何去发见他们，而且在写作上帮助他们。训练新作家，是《战地》的一个重大的任务。

对于《战地》，我只说了这一点点，而且都很浅薄，我抱着说不尽的希望等着它的出版。

① 车尔尼雪夫斯基。

抗战时期的文学*

一 抗战后文艺界的情况

要论抗战时期的文学，先要问：在抗战发动以后，文艺界发生了一些甚么新的现象？

首先我们看到了文艺活动的相当的沉滞。由于战事的影响，出版界陷入了暗淡的状态，不但文艺的，就是一般的书籍的印行都成了非常困难的事体。大型刊物是无法继续出版了，小刊物和小册子是打破出版界沉寂的唯一的東西。有比较悠久历史的《文学》，后起之秀的《文丛》，拥有广大读者的《光明》和《中流》都一齐停刊，虽然没有多久，这些刊物的战时特刊都先后与它们的读者相见，但已经是小小的薄薄的本子了。战事对于出版的影响，同时使作家在生活上失了保障，他们不能不纷纷离散，有的跑回自己的故乡，有的投奔到前线去。作家没有了从容写作的余裕和心情，抗战以外的题材的精心结构的作品，在这时候也不容易唤起读者的共鸣。这个事变对于作家虽是这样巨大，这样刺激，这样兴奋人，但是没有对于这个事变的亲身参加和深刻体验，一个谨慎的作家是不甘愿把这样伟大的题材写成空泛浅薄的作品的，对于这个全国性的全民族的抗战，他们也并

* 本文原载一九三八年四月一日《自由中国》创刊号。

没有袖手旁观。他们写的抗敌救亡的政论来代替作品，做一般的救国的工作来代替文艺的活动。在上海在西北，以及其他各地，都组织了文艺界战时或战地的服务团。他们进行了募捐筹款救济难民，慰劳伤兵，发动组织城市和乡村的民众等等一般的工作。为了救国，应该利用一切可能的手段。文艺是许多手段中的一种，文艺家首先应当使用自己所最长于使用的工具，这是当然的，不过文艺并不是甚么时候都被需要着，作家也并不是除了文艺以外再没有别的救国的门路。凡是一个普通国民所应做所能做的工作，文艺家都没有权利把自己除外。先是国民，然后才是文艺家，先有生活，然后才有文艺。所以一部分作家放下了笔去做救国工作虽形成了文艺活动沉滞的一个主观上的原因，但这并不是可指责的现象。应当知道，作家丰富的生活经验的积蓄正是新文学的更伟大的将来的保证和基础。

另一方面，我们也不能说在抗战期间文艺活动必然要停止。“在战争中，缪司沉默”的说法是我们所不能同意的。事实上，抗战以来文艺活动并没有停止，而是采取了一种比较以前不同的方式。以抗战救亡的事实为题材的小形式的作品取得了最优越的几乎是独霸的地位。这是抗战期文艺的一个重要特点。假如说华北事变以后，反日的文艺有了大量的发展，那末，目前的作品就差不多全部集中于反日的主题，短篇小说是中国新文学的最主要的类型，目前所采取的就是比短篇小说更小的形式，散见在各报章刊物上的尽是战时随笔，前线通讯，报告文学，墙头小说，街头剧等等。这些作品都是急就章，没有经过多少艺术上的斟酌和推敲，都具有一种宣传鼓动的性质。它们能够很迅速地反映抗战救亡运动中的每个事件，而且极有效地把民族革命的精神和思想广播在读者大众的脑中。虽然，到今天，我们还没有

看到很多材料充实，情绪饱满，艺术的感染力和煽动效果同时具备的作品，但是这类作品的形式为目前文学的潮流所趋，为抗战环境之所需要，为抗战期文学的正当发展的方向，却是毫无疑问的事情。

和小形式作品的流行同时，是通俗文艺的特别的活跃。在许多报纸和刊物上登载了不少讨论通俗文艺问题的文章。在那些文章里面，通俗文艺实际是大众文艺的同义语，而且这个名辞也只有这样地去了解才是正确的。大众文艺的问题不是今天才提出来的，革命文学是在文艺大众化的旗帜底下斗争过来的，现在也还是继续斗争着。在这一方面，特别是在旧形式的批判地采用一方面，我们已经有了显然的进步。在“一二八”时候，反日的小调，如《时调大观》，《救国歌曲》，《时新小曲》，《中日交战景致》等，出版了七十六种之多（见阿英作的《上海事变与大众歌曲》）。当时和这些有毒的东西对抗的，仅仅有秋白写的几首小调，如《东洋人出兵》等等。五年后的今天，情形就两样了。在上海抗战发动后两个月中间，封建小调的产量还不及“一二八”时一个月中的产量的三分之一，而从革命的作家诗人方面，却产出了不少的通俗故事，歌曲，以至小调，鼓词。包天笑赵景深等先生也都努力于进步性的通俗读物的提倡和制作。赵景深先生作了好几首大鼓词，其中的一首《平型关》就是歌颂八路军的胜利的。

这些就是抗战以来文艺界的大致的情况，文艺和抗战密切结合，这是新文学发展的一条正路。要使这个结合不成为机械的，浮面的，就只有通过作家的对于现实更深的理解和实践。不用掩饰，目前的文艺还是落在抗战的现实后面，以抗日救亡为题材的作品在量和质两方面都还不能使人完全满意。现在摆在我们面前的任务就是要使文学和抗战的实际更接近，把文学在抗

战中的作用最大限度地发挥。

二 在抗战时期我们的新任务

第一，文学必须成为在抗战中教育群众的武器，就是她必须反映民族自卫战争的现实，把民族革命的精神灌输给广大的读者。中国的新文学是沿着现实主义的主流发展来的。现实主义和文学的功利性常常连结在一起。为艺术而艺术的思想在中国新文学史上不曾占有过地位。新文化运动的创始者诸人，就都是文学上现实主义的主张者。他们反对雕琢虚伪的文学，反对把文学当作装饰品，而主张文学的实用性，主张文学应当于群众之大多数有所裨益，应当成为革新政治的一种工具，作为新文学创作上最初也是最不朽的收获的鲁迅的作品便是现实主义的东西，他写小说正抱有功利的目的，就是要“将旧社会的病根暴露出来，催人留心，设法加以治疗”（见《鲁迅自选集》序）。在中国新文学运动史上虽曾有过浪漫主义与写实主义的论争，但是浪漫主义者的一派并没有逃避现实，而一味地沉于空想，相反地，他们对于丑恶的社会燃爆着憎恶，而抱着改革社会的无限的热情。他们也主张艺术应关心于社会问题，应成为对于人类之教育的最有力的手段。这一派后来成了革命文学之最初的提倡者，并不是偶然的，一九二七年以后抬头的革命文学，经历了她的幼稚的初期，在十年的苦斗中间，发展成了现代中国文学的主力。她明确地提出了文学上反帝反封建残余的问题，公开指明了文学的民族和阶级立场的相互关系和政治作用。从《狂人日记》以来，反封建残余的主题有力地支配着新文学。到“九一八”和华北事变之后，反帝，特别是反日的作品才渐渐占着优势，在

那些作品里面反映了亡国灭种的危险，和一种新颖的，动人的爱国主义，形成了革命文学的新的内容，一九三六年几乎成了一个国防文学年，这就是我们的新文学所走过来的路程。在今天，全国的抗战已遭受了暂时的部分的失败，只有坚持抗战，中华民族才能生存下去的这样一个时候，文学的最大使命就是在各方面来反映和鼓吹这个抗战，影响并教育群众来参加这个神圣的战争，要达到这目的就需要把文学和民族自卫战争更密切地结合起来。文学和民族革命的实践的关系愈密切，文学在大众教育的事业和民族解放的事业上就愈有用，它的价值也就愈高，以前有人嘲笑我们，说我们主张文学为革命，为国防，是新载道派，我们应当回答他们说：文学上的现实主义，功利主义的主张，正是五四以来新文学的优秀的传统，我们今天主张文学应成为抗战中教育和推动群众的武器，就正是把这个传统在新的现实基础上发扬。

我们说文学应当反映民族革命的现实，那并不是把文学题材的范围限制在抗日战争的范围的场面，我们的抗战是有持久性，全国性的，要保证这个抗战的胜利，必须有全体民众的参加，要动员全体民众参加，就必须给予人民以民主权利，改善人民的生活。这里，民族民权民生的问题是不能分开来解决的。文学既是现实生活的全面的反映，这三个问题就都可以成为它艺术地来处理的对象。不过目前这三个问题中，民族的问题是首要的问题。描写守土卫国的民族英雄，他们的英勇壮烈的事迹，如姚营的殉宝山，罗团的殉南口，这应是作家的最神圣的责任。但是艺术的创造有赖于实生活的经验，没有经验而向壁虚构，艺术上一定会带来失败。写你所熟悉的题材，这无论何时对于作家都是可贵的忠告。这样说我们就没有有意义的题材可写了吗？

抗战正在全国范围内进行着，没有一个角落，一个人民不受它的影响，只要有细心的观察和有机的理解，有意义的题材是不愁没有的。人民对战争的态度，和兵士的关系，他们的生活状况，他们的被唤起到参加斗争，这些都和抗战有不可分离的关系，这些题材不都是我们应当去描写的吗？

更广泛地说，从目前全民族的抗战，回溯到一九二五到二九年大革命，一直到辛亥革命，太平天国，每个史实都可以写成中华民族解放的伟大的叙事诗。假如有谁能够在现在写出这样一部大的艺术作品来，我们一定用热烈的拍手来欢迎它，因为这不但不于新文学的发展，就是于抗战，也有益处。但是在现在的抗战的环境之下，顾虑到出版的不易，作家创作的艰难，读者的无暇欣赏长篇这等等的条件，对于大艺术作品的期望恐怕也许要放在稍远的将来，目前的问题是如何迅速而有效地使文学服务于抗战，服务于大众。因此通俗的小形式的作品成了当前的急需。要完成在抗战中教育群众的任务，小册子的作用是很大的。福祿特尔就是一个最重视小册子(Pamphlet)用处的人，他利用它对法国革命给与了非常宝贵的贡献。为了抗战，我们应当大量地制作这样的作品：它形式短小，内容通俗，而富于煽动性。中国的新文学创作差不多都是欧化的，近几年来抗术的水准的确是大大提高了，但是同时我们不能否认这些在技术上优秀的作品的基本读者，还只限于狭小的知识分子学生的阶层。欧化的文字技巧在作者和落后的读者中间筑起了一道障壁。在今天，急需要把民族革命的思想普遍到最广泛的群众中间去的时候，这个障壁，就应当用种种方法来打破，我们主张利用旧的形式，从小调，大鼓，皮簧，到评书，演义等等，就是因为这些形式是一般大众所熟悉，所亲近的，通过他们，可以顺利地把民族的革命的思想输送

入他们的脑里。一般群众正在以宣传宿命论，因果报应说的封建思想的读物，来满足他们反日的精神上的要求，在内地，在抗战的直接影响尚未达到的地方，《七侠五义》之类的书籍还保有着它的广大的读者，要争取抗战的胜利，不把大多数落后的群众都动员起来是不成的，通俗文艺就是教育和动员这些群众的一种武器。自然，通俗文艺并不完全采取旧的形式，凡是适合于大众的新的形式，我们都要作大胆的探求。通俗文艺一时一刻都不能和艺术的质的提高，文学中正确思想的指导地位离开，通俗文艺和所谓纯文艺的界限应当尽可能使之逐渐消泯，愈是艺术的作品，文字愈应简洁和流畅，这一面是可以发挥文学在抗战中教育群众的功用，一面也是为了新文学本身的正当的发展。

第二，作家间需要有新的巩固的团结和集体的活动。我们的民族正发生着伟大的事变，我们要做配参加这个事变的人。在大的变动面前，要能够不张皇失措，不凌乱涣散。统一文艺界的步调，结合文艺界的力量，是完成文学上抗战的任务的一个重要的条件。从华北事变以后，随着国内阶级关系的急速变化，作家间的关系也变化了，绝大多数的作家，都转向抗日。以抗敌救国为目标的，包含百余作家的统一的文学团体也组织起来了。可惜这个团体在她存在的期间没有作出能预想的成绩，主要的原因就是：作家间还存在着非原则的对立，无谓的磨擦，彼此之间还没有很好的相互的了解，因而没有能够达到如所预期的力量的统一，但是文学上全民族统一的战线第一次在组织上的形成，给文艺界今后更紧的团结打下了一个基础。所以在抗战发动以后，作家能够保持了团结，而且把团结的范围更加扩大了。

文学上统一战线的团体不但应当规定抗战时期文学活动的共同目标，而且还应当规定达到这个目标的具体步骤，并动员文

艺界所有的力量来完成他们。一个团体没有具体的实际的活动是不能坚实地存在的。在战时文艺家的一切活动中，集体创作的活动应当占一个地位。创作只能是个人的，不能是集团的，这种陈腐的传统观念是应当抛弃了。创作的集体的方式和个人的独创性不是互相排斥而是互相补充的。要迅速地反映当前不断发生的许多事变，尤有赖于集体的力量，在这方面我们是已经有了一些初步的尝试。由剧作家夏衍等集体创作的《保卫芦沟桥》一剧在舞台上收到了成功；由小说家张天翼、艾芜、沙汀等共同执笔的《芦沟桥演义》也在上海抗战的前后完成了，虽然因为战争的影响而没有能够印行。集体创作并不一定要用专门的作家，而可以由许多非作家的作家来写，已出版的《中国的一日》便是例子。抗战中巨大的多方面的经验需要大批有这些经验的人们集体地来记录。即使这些人不都是专门的作家，写出来的都是片鳞半爪，在艺术上不完整的粗糙的东西，也将会比对于这些经验生疏的作家所写的含有更多的生活的真实和意义。

第三，作家应当到前线去，到内地去。抗战发动以后，集中在一个文化地带的作家开始向各地移动，有的是抱有积极的计划，有的多少带着被动的逃难的性质。我们欢迎作家分散到各地去，但要有组织，有计划，相互间有联络地去。在这一点上，救亡演剧队的活动足为我们的模范，虽则戏剧本身的性质原是比较文字更民主，更多带集体性一些，在移动中间，作家所起的作用远不如戏剧家是事实，但是作家到前方和内地去，将来也一定可以收到很大的成果。离开了出版活动的中心，暂时没有了，至少减少了发表文章的机会，这个表面上的损失将由实际上的更大的好处来弥补。那首先就是使作家出了书斋，走进了真正的人群，接触了活生生的实际的生活。不管是前线阵地，或是穷乡

僻壤，都可给作家提供不少新奇有味的生活材料。作家可以不必再在编辑和书店老板之门奔走了，那种奔走是只会使一个作家才思枯竭的。有人说二三朋友的往返和几部翻译的小说就是我们的作家的修养的全部，这虽是一个近于恶意的讥笑，但我们也不怕承认作家生活空虚的现象是存在的，是一个必须克服的缺点。到前线去，到内地去，就是克服这个缺点的最实际的办法。很短的时间内也许还不能产生出大的优秀的作品，要把当前民族的伟大的事变加以艺术的概括，这是不能太性急的事。但是在今天在这些作家身上已担了一个重大的责任。写前方通讯，写内地通讯，是他们必须做的工作。这些通讯偏重于事实的报道，夹杂着个人情感的抒写，是抗战文学的一个最重要的范畴。

最后，要建立抗战时期的文艺批评。在作家力量的配置和动员上，在抗战期文艺运动的推进上，批评负了很大的重负。它应当在团结一切作家抗日救国的总目标之下对各种不正确的文学思想进行严正的批判。它对于当前文学上的一些具体的问题，如通俗文艺，旧形式的利用，集体创作等等，应当在作品的实践的联系统系之下加以更深的检讨和研究。对于文学上可能表现出来的任何悲观失望的情绪，它不应放松它的斗争，另一方面，创作上的公式主义也应该反对。

《光明》编者沈起予先生在一篇题名《悲哀的文学》的短文里，说他所见的外面投来的稿子大都是“四万万五千万人如何如何”，末了是“最后胜利属于我们”的一套，对于公式主义的这种指摘是完全合时的，正确的，但是我有一点和起予不同意的，就是我们反对公式主义并不需要悲哀的文学。不错，我们的民族正经受着大的灾难，只要想想在华北，在东南，一点钟有多少

在前线的战士死亡或残废，有多少难民在敌人的炸弹或枪口下完结他们的生命，有多少屋宇建筑化为灰烬，谁能够说我们所处的不是一个大悲剧的时代？这些悲惨的事实应当反映在艺术作品里，不过假使作者是一个革命的作家，那末任何悲惨的事实他都不会写成悲哀的文学，因为他能够用革命的眼光去看的缘故。《毁灭》写一队游击队牺牲到只剩下十九个人，那结尾是悲哀的，《夏伯阳》写到夏伯阳的最后，那结尾也是悲哀的，但是这两部作品都无论如何不是悲哀的文学，因为它们灌输读者以胜利的信念，并且教育读者怎样去继续斗争，这是战斗的文学，我们目前需要的，就正是这样的作品。批评应当把作品活动引导到正当的方向，它应当成为抗战时期文学运动的引路者，只有健全的批评的建立，才能把文学上抗敌救亡的任务很好地完成。

略谈爱国主义*

爱国主义应发展成为目前文化的一个主要内容，这已是无可置疑的事实。本来，对于中国新文化，爱国主义并不是新奇的东西。两者有着密切的关联。“五四”文化运动正是发动在日本乘欧战的机会向中国进攻用武力占领青岛的这个时期的前后，它推动了反日的斗争，演出了火焚赵家楼的壮烈的一幕。在这个意义上说，新文化运动一开始就是和反日的运动血肉相连的。日本的侵略激起了当时知识分子的爱国的思想。正如当时代表的刊物《新青年》上的一篇文章中所说：“居青岛而不动爱国之思者，其人必寡廉而鲜耻。”在同一刊物上，刘复介绍了爱尔兰的爱国烈士的诗歌，翻译了拜伦的《哀希腊》，和法国的《马赛曲》。在更早的时候，鲁迅兄弟介绍了被压迫民族中的作者的作品。我们承认新文化中反封建的内容占着特别显著的地位，但是封建势力本身原是被帝国主义所勾结，所扶植的，中国进步的知识分子从来都是进步的反帝的民族主义者。“五四”，“五卅”，“一二九”，这些不能遗忘的日子就表现了小资产阶级知识分子推动民族革命的伟大的作用。“九一八”以后，文化上反帝的潮流高涨起来，一种崭新的爱国主义跟着产生了。在萧红的《生死场》里面，作者借老农民赵三的口叫出了：

* 本文原载一九三八年五月十日《自由中国》第二号。

等着我埋在坟里……也要把中国旗子插在坟顶，我是中国人……我要中国旗子。我不当亡国奴，生是中国人，死是中国鬼……不……不是……亡国奴……

这种爱国主义是自然的，真实的，一个东北作家的笔下反映出来显得格外地生动和动人。这是现实的一个忠实的反映。文化是生根于现实，而且有推进现实的作用。在抗战高于一切，一切都要服从抗战的目前，文化应尽它唤醒民众，推动民众自觉地积极地参加到抗战中去的职责。要达到这个目的，就必须如张申府先生在他最近的一篇文章中所说，“普遍地提高人的民族意识，民族觉悟，民族认识，民族气节。”现在文化的最中心的任务就是这个。只有叶青之流才会说我的宣传爱国主义就是背叛社会主义，把我们现在的民族自卫战争比拟为一九一四年德法等帝国主义的战争。不过，这种丧尽羞耻的理论居然还能够在光天白日下出现，这个事实本身，也就正足以证明我们今天实在有大大地提倡“民族气节”的必要。

新的现实与文学上的新的任务*

一 摆在作家面前的新的问题

旧的生活已经破坏 新的还没有完全建立起来

记得一位伟大的思想家说过，社会剧烈变革时期的每一月，那内容的丰富，可以比上平时的一年；这句话可以应用于正在抗战中的目前的中国。空前规模的大抗战坚持了十个月了，在这十个月当中，中国民族在变化着，前进着。旧的在被血所洗涤，新的正在向刚健的形成的过程中，一切的人们都被民族革命的暴风所冲击震荡，而被冲击震荡得特别厉害的是一群特别的人——作家，艺术家。我这并不是指由于文化中心城市的陷落，作家失去了出版上的依靠，因而生活上发生了恐慌的等等事实而言，这些对于作家固然有重大的影响，但是其他职业部门的人也都同样或甚至更厉害地遭受了战争的打击，我的意思是指精神上说的。

我称作家为特别的人，是有两重的意义。第一，作家是敏感的知识分子中的最敏感的，他对于时代的脉搏的每一跳动都能够强烈地感觉着；第二，作家是借形象的手段去表现客观真理的，而形象又是必须从现实中，从生活中去汲取。没有实际生活

* 本文原载一九三八年六月八日《解放周刊》第四十二期。

的经验就决写不出真正的艺术作品。作家必须到实际生活中去体验。过去，我们的作家曾经因为自己创作力的不旺盛而诉怨过周围生活的沉滞和平凡。现在，我们的国家里正发生了轰轰烈烈的事变，全国的生活都在绕着战争的轴心旋转，这种生活正是作家所渴望了许久的。他们带着很大的激动和喜悦欢迎了它，但是要立刻把自己卷入这个生活的漩涡的中心，那就还得克服横在他们而前的一些困难和阻力。

旧的环境虽是不值得留恋的，但那究竟使作家有生活上的安定和从容写作的余裕和心情，现在这些都失去了。一种生活，习惯了之后，就不容易改变，作家的生活尤其如此。我们的大部分作家，都并不在企图建立适合于抗战环境的新的生活，而只是努力在把过去那种作家式的生活在可能的条件之下恢复起来。这只要看一看许多作家都集中在武汉以及最近出版物之逐渐增多而趋于千篇一律，就可知道了。这里我并不要抹杀有的作家已经从书斋走到了战地，然而这只是一小部分人的个别的行动，还没有在作家，至少青年作家中间形成一个广泛的运动。同时我也并不主张所有的作家都丢下笔拿起枪上战场去，那不但是不可能，而且是不必要的；相反，作家应当随时随地运用他所熟悉的现成的武器——笔来服务于抗战，写关于抗战的作品，无论是报告，通讯或甚至简单的煽动的宣传品。有一个要求是无条件的：作家的生活应和抗战的实际紧密地联系着。我们要反对那种不愿与大众为伍，不屑做抗敌救亡的日常工作，而自鸣清高，孤芳自赏，以文学为至上的观点。不幸的，这样的观点竟反映在一二进步作家的身上。他们对于开会，募捐，慰劳，教育难民，作军队里政治指导员，写钢板，作壁报等等的工作表示了极大的憎厌，他们大声疾叫这些工作是应该别人做的，文学家不

应该做这些事。

这些事不是我做的。让一般的知识分子去做吧，我忙得很，我正在埋头于一个伟大作品的创作。

说这话的，是一位很优秀的青年作家，听说他并没有实践他自己的话，就是说，他并没有埋头于“伟大作品的创作”，而仍然是在军队里跑动，不时地写着报告，通讯一类的小型作品。这自然是可庆幸的事，但是他的疾叫却表现了一种倾向，在新生活的巨大的吸引力面前徒然抗拒的倾向。

作家被两种力所牵引着：抗战引导作家走向更紧张的生活去，旧的生活习惯却总是绊着他的脚。因此，作家虽对自己的生活感到了动摇和不满，然而还不能够立刻建立一种新的生活来代替它。这也就是为甚么他们“成天飘来飘去”且不能不以这种“飘来飘去”为痛苦。这种抗战生活中的“感觉”，“心境”，正是战时知识分子无着落的生活的反映，正是作家的生活的苦恼，同时也就是他们正在用各种各样的方式去力图解决的一个问题。深入生活的核心，就是解决这个问题的主要的关键。

新主题 的 困难

假如没有生活经验也能写出好的作品，那末作家生活的问题就不会这么严重吧。要作家参加抗战，服务于抗战，这不只是一种政治上的要求，而同时也是创作本身的要求。因为抗战不但改变了作家的生活，同时也改变了一切中国人的生活。生活变化了，为着叙述生活的真实，就有要不落后地跟生活合着步调一同前进的必要。假如，作家让战争的风暴在四周围吹打，自己却紧紧地闭上窗子，把表现抗战的主题所必需的时间和精力，花

在个人琐屑的主题和题材上面，化在故事的巧妙的安排，文字的雕琢，技巧的卖弄上面，那就只是心血的浪费，不但引不起读者的共鸣，也不会成为伟大的作品。或者是，并不深入生活的底层，也并不肯多研究一点具体的生活的材料，而单单凭据几篇政治论文，剪接新闻上的一些消息，就写成抗战主题的作品，那也只会产生出空洞概念，标语口号的东西。

了解抗战的情势和每一新的发展以及它对于全国人民的意义，对于作家固然是重要的，但那只能作成政治的报告，要把它们变成艺术的言语，那就还需要下一点功夫。作家必须在那具体性上去了解生活。而作为文艺作品之基本材料的是活生生的人。要描写抗战，首先就要描写在抗战的具体环境下行动着的一个个的中国人。而这是怎样一个变化万端令人惊异的环境呵！在这个环境之下，人又是变化得怎样地迅速呵！昨天还是落后的，今天变成了进步的；昨天还是愚蒙的，今后变成了觉醒的；昨天还是消极的，今天变成了积极的。革命时期必然地伴以人类心灵上的深刻剧烈的变化，只适合于社会停滞期的艺术家的那种静的看法现在是完全不适用了。我们的现实中正涌现着新的人，新的抗日英雄的典型。我们不能把他写成平时的人一样，因为抗战的不平凡的环境已经使他变质；同时我们也不能把他描成理想的化身，因为在他身上还负有过去历史的负担。假如说表现抗日英雄的典型是我们作家的一个最光荣的任务，那末，不能不说这也是一个最艰难的任务。

中国新文学中可以称为不朽的典型的，只有鲁迅的阿Q。在这个可笑又可悯的人物身上，反映出了中国农民的软弱的黑暗的一面，因为中国的农民性和落后性，他又被视为中国国民性的代表者。现在，阿Q们抬起头来了。关于觉醒了的阿Q，值得写

一部更大的作品。然而在今日的文坛上，有谁能够了解中国人民象鲁迅那样的深刻呢？我们的作家已经开始作了创造抗战中人物典型的企图，但是那企图并没有能够圆满地实现，欧阳山，东平等集体创作的《给予者》便是一个例子，作者不知是故意还是不自觉地，把知识分子所特有的细致精微的感觉，思想，和哲理深奥的言语加在普通工农士兵的身上，一个一字不识的士兵的嘴里竟会说出甚么“灵魂的纵深地带”，“强烈的内在的活动”等等字眼，那听来实在叫人难于相信。我们的作家应当学一学鲁迅对于人物的性格的描写，以及成为那描写的重要一部分的人物的对话。如象阿Q，如象孔乙己，如象九斤老太那些人物的那种活生生的对话。当恩格斯说现实主义是“典型环境中的典型性格之正确的传达”时，他并没有忽视作为文艺上的现实主义之一特点的“详细情形的真实性”。

详细情形的不真实正表示了作家对于自己所采取的主题的生疏。抗战对于我们的作家是一个生疏的主题。作家对于抗战的各个方面和复杂过程还不熟悉，即使在理论上能了解，也还不见得就能用艺术的言语表现出来。比如，对于抗战，我们每个人都应该抱着最后胜利的信心，但同时也要知道，我们的敌人是一个强大的帝国主义国家，而我国本身又存在着许多弱点，所以要最后战胜日本，还需要相当的时日，这中间还要经历许多的弯曲和种种可能的挫折与失利。这理论，我们的作家也未尝不懂得，然而在他们的作品中却常常把这个最后胜利容易化简单化了，总是所谓“中国四万万五千万人如何如何”，末了是“最后胜利属于我们的”一套。我们反对民族悲观主义，然也不赞成廉价的乐观主义。作品要灌输群众以胜利信心，那决不是凭一时的兴奋的作用，而必须靠深长的教育的效果。它应当告诉读者：抗战中

遇到了些甚么困难和缺点，它们怎样障碍着抗战的发展，而抗战的发展又怎样在一步一步克服它们。要表现出这些来，那就非十分熟悉抗战各方面的具体情形不可。

然而我们的作家大部分都没有参加过战争，甚至也没有到战场上去看一看，连战争的基本常识都常常是缺乏的。在某一次的绘画展览会上，有一幅画画着一个火线上的抗日军人，一只手举起望远镜，另一只手把手枪瞄准着前面。这自然是一幅抗战的图画，但是一位有军事知识的人立刻看出了这画的破绽，因为用望远镜照的时候一定是还和敌人保有相当的距离，远非手枪的射程所能达到的。这不过是一个小例子。作品中关于战争的某些细节的描写使读者或观众失笑的事是常有的。这就可见：写自己所不熟悉的题材是一件多么危险的事。我们的作家在创造典型的时候不要忘了“详细情形的真实性”是和典型的正确的传达分不开的。

今天的抗战是一个不但对于作家是新奇的，就在中国的历史上也是前所未见的主题。作家现在还不能够十分把握它，那有甚么奇怪呢？现在向作家要求关于抗战的伟大的作品，不但为时尚早，且足以招致和现实的脱离或不成熟的早产的有害结果。作家现在和全国人民同处在与最顽强的敌人艰苦作战的状态中，他应当在这个战斗的实践中储蓄为表现时代的历史的主题所必需的精力，准备将来伟大的作品。

小形式的问题

产生以抗战为主题的大作品，无论从作家写这种作品所必需的时间和精力上说，或是从出版的条件和一般读者的需要上说，都是困难的。事实上，抗战以来，长篇形式已经退到了最后

的地位，在战时的文坛上演了最活跃的角色，是报告通讯一类的小型作品。报告文学差不多成为一个非常流行的运动。在广州，由几位青年作家组织了一个文艺通讯站，有计划地来推动这一个运动，此外还有朗诵诗歌，活报等新形式的提倡和时调，鼓词甚至皮簧戏等旧形式的改良与采用。这些形式最适合于战争的情势和需要，是抗战期文艺的主要的形式。但是就在这一方面，我们也不是没有困难的。

报告文学的制作者大都是第一次把名字印在纸上的青年作家。许多既成作家因为没有实生活，所以写不出报告文学，而报告文学者却常常给技巧的不足损坏了自己的作品。他们有生活经验，有丰富感情，但他们还不熟练于驱使题材，驾驭字句，也不善于运用想象，控制情感，所以，他们的作品常常弄成了贫弱无力的，不是近乎枯燥的新闻记事，就是流于空洞的主观叫喊。虽然这样，这批抗战中的文艺新军的出现，对于中国新文艺的发展，仍然是有极大的意义的。

关于文艺的通俗化，大众化问题的讨论，在抗战以后特别地热烈，而在创作实践上利用旧形式的尝试也日见增多，但是这一方面的努力比起客观的需要来，却还是非常不够。原因是：我们的作家大都习惯于欧化的知识分子的文字，一向以少数的所谓高级读者为满足，从没有把教育广大落后群众当作自己的责任，似乎也并不屑于和张恨水争夺读者，因此从没有认真地研究过中国文学旧有的东西，尤其是民间的东西，那在群众中间根深蒂固的东西。过去的这种修养就一直妨碍了作家向大众化的方向迈进。抗战虽使作家对大众化又接近了一步，但是文艺大众化的方针能不能在抗战期中贯彻到底，那就要看作家的诚意与努力的程度如何了。

在对于旧形式的已有的尝试里面，我们也看到了一些缺点。我们的作家常常学取了民间文艺中庸俗的，低级趣味的东西，而没有汲取它那明朗健康的真正大众的要素。有时他们把旧形式和新内容作了极不调和的勉强的结合，逗引起人的滑稽之感。比如，在轻松的形式如《小放牛》那样的小调里，装进了那种形式所不能装载的过分严重的内容和老百姓所决听不懂的专门的术语。另一方面，旧形式中常用的含有封建毒素的用语和表现法，却又毫无批判地被照旧采用。利用旧的形式是一个非常值得研究的题目，我们的作家应当一面研究旧的，一面探寻新的，使小形式在抗战中成长发展到可能的完成的极限。我们现在所要求于作家的就是用这种大众化的小型作品敏速地去反映当前息息变化的实际情况，而不是离开实际，关起门来去创造甚么“伟大的作品”。

如何改变旧的生活方式，真正的深入到现实中，到群众中去，实地去接触那赤血淋漓的生活现实，并用适合的形式去表现它们，这就是抗战提供于作家面前的问题，都需要他们去解决的。

二 建立作家间的新的关系

团结的必要

摆在作家面前的另一个重大问题，就是作家间的团结的问题。要加强全国抗战的力量，作家必须团结，因为他们是全国抗日力量的一部分；要应付抗战以后他们本身所发生的生活上的和创作上的问题，作家也必须团结，因为那些问题是大家所共同

而又非单独一人所能解决的；要完成中国新文学的一些基本任务，作家也必须团结，这个团结并不只限于抗战期间，而可以更长久。

中国新文学是一直和民族解放运动不可分离的。文学上的民族主义的内容，不是空洞狭隘的爱国思想，而是采取了一种反对一切压迫和黑暗的，广大的民主主义的现实主义的规模。反帝反封建的主题贯串了从《狂人日记》以来的一切优秀的作品。国防文艺，抗战文艺是这个传统的正当的继承。要完成文学上的这个民主主义的任务并不只是少数最进步的作家的事，而应当由所有爱好自由和进步的作家来共同完成。这是第一。第二，五四运动虽传给了我们战斗的民主主义的传统，但是由于它先天不足后天亏损的原故，它并没有丰厚的文学遗产遗留给我们。在创作上不用说，就在翻译介绍上，也都是很贫弱的。这一方面固然给了后来革命文学以顺利发展的优势，但同时却也造成了中国新文学的一般的贫乏，使革命文学一时真成了如鲁迅所说的“荒野中的萌芽”。在这一点上我们大家都需要反省和努力。翻译世界名著，介绍世界文艺思想，这就是一个需要在较长的时间内（要在抗战胜利以后）由较多文艺研究者协力来做的工作。第三，新文学的势力还没有深入普遍到民众中间去，一般落后读者的选择还不是在徐志摩、沈从文与鲁迅、茅盾之间，而是在《七侠五义》，才子佳人小说与新文学作品之间。把读者吸引到新文学方面来，培养他们正当的文艺的趣味，这是每个新文学者的责任。文艺大众化并不只是把文学去迁就大众，同时也是要把大众提高到文学的水平。

在共同的事业——完成文学上的抗战与民主的任务这个事业中，各种思想派别的作家应当紧紧地团结在一起亲密地合作。

这个合作并不妨碍各个作家思想倾向于不同的色彩，也不妨碍他们争相拿各自的主张（汉奸托派的主张当然除外）去向读者申诉，用自己思想上和艺术上的卓越性去争取读者。

互相尊重 互相探讨

但是在这里我们必须具备有这样一种精神，就是，对于彼此的努力要能够互相尊重。过去作家因为阶级，集团，世界观，创作方法等等的不同而互相对立，对立的尖锐的状态生了宗派主义，独断主义等等的有害产物。抗战的情势虽没有消灭这个对立的社会根源，却把作家互相间的关系建立在这个新的基础上面了。我们对于一切都要有一个更正确的新的估价。过去骂革命文学为标语口号或视之为洪水猛兽的人，现在应当改变他的观点；自以为是革命作家，以此为骄傲，而轻视别人一切真挚严肃的努力的那种自大的态度，也应彻底纠正过来。“向非党的作家学习”，斯大林同志的这句话应当成为我们的革命作家的座右铭。

互相尊重并不是一种绅士式的虚伪的态度，而必须是非常地坦白和诚恳，一切都是公平的。既不抹杀别人也不菲薄自己；既不牺牲自己的立场去迁就别人，也不强迫别人服从自己的意见。思想独立的尊严是最值得重视的，真理比甚么都更为可贵。正因为如此，在真理的探求上必须严肃认真，一丝不苟。虽然“条条道路通罗马”，然而要研究出哪一条是捷径，我们不妨切实地来互相商讨，这对于彼此都有益处。在抗日的共同原则下不容许有越出这个原则的对立，以及一切不必要的琐屑的争论，但是自己与别人的思想上的些微色调的不同，也必须严格区别，不能把它弄成模糊。曾经有一二进步理论家，因为强调文化运动

上的统一而竟抹杀思想上的“左”“右”的差别；还有，以为在统一战线下提倡辩证法的唯物论，都有妨碍统一的危险。这种种见解都是我们所不能同意的，在一个大的变动的时代，要把握它的方向，不致在任何惊涛骇浪中被淹卷了去，理论的学习和研究，比平时更重要百倍。要求作家先获得正确的世界观然后再去创作，这固然不对，但希望作家学习政治，研究理论来帮助他创作的实践，却是完全必要的。保持思想立场的独立性，创作上的独特风格的自由和批评的权利，假如说作家在抗日的共同目标下的联合也需要条件的话，那末这些就是条件了。

共同的切实工作

作家的团体不只是在形式上把作家联合起来，而且要明确规定作家当前的共同的任务和共同的工作，并动员一切力量来实行。一个文艺团体如果没有它切实的具体工作，那结果就会成为一种报销主义。

全国文艺界抗敌协会成立起来，这是值得庆祝的事。它发表了表明宗旨的宣言，并且定出了自己工作的计划，如象组织全国文艺通信网，发动通俗文艺问题的讨论，创作给士兵阅读的读物等等，这些都是切合时宜而且十分重要的。

全国文艺界抗敌协会是全国文艺运动的最高领导机关，它的负责工作人员应当用最大的努力来完成已经定下的工作计划，开展更多的工作，真正担负起它所担负的时代的使命。一切会员或非会员的作家，文艺爱好者都应积极地从旁来推动它的工作，对于这个团体的一切现象大家都要负一分责任。站在团体外边说风凉话，好象这个团体的好坏都与他个人无关的那种不负责任的态度，是应当永远成为过去的。

三 中国新文学应走的道路

从上面的简单的叙述，中国新文学今后应走的路向大致上是已经可以明白地窥看出来。目前的情况是：作家已经不能再继续过去的“作家式的生活”，部分的作家已经开始深入到生活中，深入到大众中去，但是对于新的现实的游离或抗拒的倾向依然存在；作家已开始贯注全力于新的主题，把注意渐渐转向于大众化的通俗的形式，但是要把中华民族解放的这个伟大壮烈的主题，用千百万人都能感动那样单纯有力的形式表现出来，那除了作家的修养与才能之外，就还需要有对于生活的更深的实践和与大众的更紧密的联系。

因此，目前的任务就是要加强和推动现实所造就的形势，改变作家的生活，发动他们到战场上去，到游击区域去，到一切内地城市乡村中去。一面把既成作家送进生活中去，使他们受到现实的教育，一面要培养从实际生活中不断地产生出来的新的作家，给他们写作技术上的帮助。我们不赞成自己关起门来去写伟大的作品的那种作家主义，也不同意于说伟大的作品自会在将来的新人中产生的那种自发论的观点。旧的作家和新的作家都应当和现实一同前进。为了适应在抗战时期特别增高起来的大众对文化艺术的要求，文学方面的干部更有大大地扩充的必要。我们不能容许文学的发展带有自发的性质。我们要有计划地大量地制作为大众阅读的作品，就是对于将来伟大的作品，每个文学工作者也都负有艰辛的孕育与小心翼翼的催生的责任。

保存过去新文学的一切优良成果，继承它一贯下来的现实主义的传统精神，把这些成果和传统在新的现实中发扬光大；继

续文艺大众化的路线，学习大众的活生生的言语，研究民间艺术的形式，摄取其中的长处和精华，把大众化的路线贯彻到底，中国新艺术就在这个为更深入于现实，更深入于大众而斗争的旗帜下迈步前进，展开在中国新文学面前的将是一片无限辽阔的新天地。

一九三九年

我们的态度*

《文艺战线》在战争的烽火中诞生了。正如它的名字所表示出的，它是一个战线，整个抗日民族统一战线的一部分，民族自卫战争的意识形态上的一个战斗的分野。

《文艺战线》本身就是一个统一的战线。它是所有站在民族立场上的作家的共同地盘，他们互相联系，互通声气的精神的桥梁。抗战愈持久，全中国人将愈团结。文艺家也不能例外。事实上，战争的飓风已把许多过去因为思想、倾向、修养、甚至所在地域的不同而成为非常疏隔的作家吹拢到一起了，生活和工作联系了他们，共同的目标使他们的思想也渐渐趋于接近。全国的和地方的文艺界的统一战线的组织已经次第成立。作家开始进入了一个新的关系。作家间的旧的标帜已经完全过时。现在已无所谓“京派”与“海派”之分了，且不论这两个名词本身的不科学，被视为双方根据地的北平与上海是早已先后沦陷在敌人的铁蹄底下，暂时地变成了黑暗落后的地区。革命作家与中间作家之间的界线现在也已成为不必要了，在全民族战争中不容许有中间的地位，而在民族革命斗争的意义上，但凡用自己的笔服役于抗战的作家都有权利被冠以革命的称号。既成作家与新

* 本文原载一九三九年二月十六日《文艺战线》月刊创刊号。

进作家也比以前任何时候都更能够而且需要互相提携了。抗战的实践把他们打成了一片。由于名望和地位所筑成，又被编辑和书店老板所砌高起来的那横亘在他们之间的墙，现在已到了拆去的时候。

凡忠实于中华民族，对文艺事业肯作真挚的努力者，《文艺战线》将对他永远地开放。因此，很明显地，《文艺战线》不是同人杂志。我们不能以少数人的狭小的活动为满足，而诚心诚意地恳求全国文艺工作者对我们的合作。假如开头的几期还不能以更多的不同的作家作品来光辉它的篇幅，那也只是由地域、交通、战争等等条件所造成的一个缺陷，我们希望这刊物的继续刊行会把这个缺陷逐渐地弥缝。我们也并非要借许多的名字做幌子来号召。那是不需要的。我们的愿望是：在战争的紧急情况下，集合大家的力量，在文艺的领域内来做一点切切实实于民族有益的工作。

在共同的工作中，我们首先要培植民主主义的风气。这种风气的养成，不但于作家的团结，而且于今后文艺的发展，都有极大的关系。传统的“文人相轻”，文坛上的捧与骂，文艺上的独断、宗派，这些都是曾妨碍了文艺之正当的发展。以后作家间需要建立完全新的关系，彼此养成一种互相尊重，互相切磋的精神。中国新文艺历史还很短，它的成就也不算大，抗战期间和以后的文艺上的建设，正需要大家长期的协同的努力。

由于立场和修养的各异，对于文艺上的许多问题难免有意见的分歧。对于不同的意见和思想，我们要非常耐烦地，细心地去了解，去分析，不要以专挑对方理论上的罅隙为能事，而应以从别人大堆不正确的意见中发现出极小部分的正确，当作自己的喜悦。以摩拳擦掌来对付不同的意见，是极愚劣的办法。当

然，为了真理的究明，论辩是不可免的，必要的；但是论辩的目的应当在绝大多数的场合是匡正，而只在对真正民族叛徒的时候才是打击。

过去文坛上曾经有过许多论战，论战的双方往往并非绝不相容的两极，因而论争也不免于浪费的部分，但是论战者的不惮于在重重的压制下张扬自己的立场，为一时受到迫害的历史的真理辩护，那意义与重要是不能够轻轻抹杀的。我们今天所急需反省与改正的是在论战中所表现的那种仿佛不容人商讨的非民主的态度，与唯有自己正确的那种高慢的宗派观点。这些曾在一部分作家的心目中造成了横暴的幻影，这个幻影的最后一丝都必须消除。宗派主义是在一定的政治条件与工作环境中长成，必须在新的不同的政治条件与工作环境中被清算。杜绝一切宗派思想的复萌，促进作家间的更进一步的团结，以增厚文艺在抗战中的力量，这就是我们首先所要努力的方向。

我们对创作上的主张是以现实主义为依归。说出关于抗战的各方面的真实，这就是我们对于作家的要求。现实的各方面是多种多样的。作者是多种多样的。读者也是多种多样的。不同的作者可以用各自不同的方式去接近和体察现实，用各自的艺术的言语去向不同的读者申诉。创作上不需要有定于一尊的公式，这样的公式对于作家反而是一种桎梏。在对创作的见解，作品的取材、表现方法、风格，用语等等方面，作家可以有较大的自由。给与作家的，不是命令和叱咤，而是一般方向的指出与工作上的实际援助。要求于作家的，也不是墨守成法，而是创造性的高度发挥。因此，我们所主张的现实主义侧重在引导作家到抗战的方向去这个意义，它并不拘拘于外表的写实的手法，而同时也可以包含浪漫的描写。对自己民族各方面的冷静的观察与

火一般的民族解放的热情，战争中的苦难的经历与最后胜利的信念，现实的真实与英雄主义和诗的成分之结合——这就是表现抗战的现实主义所能有的生动的内容。

抗战以来文艺对现实的关系是消极的批判揭露多于积极的发扬。许多民族英雄的新的典型，无数可歌可泣英勇壮烈的事迹，都还没有在文艺上得到应有的反映。抉摘抗战的前进运动中存在着的丑恶与缺点，虽然有它重要的意义，但是发扬民族的积极精神的作品却更能表现出现实的主导的方向，更能尽激发读者的自尊心与自信心的教育的作用。这类作品的可怜的稀少并不能归因于作家对伟大题材的冷淡，而是由于作家的生活的限制性的结果。到今天为止，一部分作家的生活都还没有和战争结合。闭门造车，向壁虚构，又是创作所深忌的。为补救这个弱点，必须在各方面来发动和组织作家到前线去的运动。尤其是年轻的作家，更应把自己的位置放在前线上。

对于前线主义的非难似乎是多余的。因为，第一，所谓前线并非是战壕的同义语，作家上前线也并不是放下笔去拿枪，我们的前线包括广大的敌人的后方，我们的根据地和游击区，在那里，作家可以有从事于各种工作（也包含文艺工作）的余裕。第二，战争变化了中国，而变化得最迅激且最巨大的是邻近战争的地区。那里有无数兵士兄弟们为卫国守土的流血的战斗，有广大民众武装起来保卫家乡的誓死的斗争，有抗日政权的巨人般的出现，而尤其值得在文学上反映的，是敌人的野蛮残暴在中国人民的心灵上所激起的剧烈的变化，他们从落后的，散漫的，屈从的转变到前进的，有组织的，抗争的这个伟大的觉醒的过程。于此可以展示出中国现实的积极面，中华民族力量的储藏量，独立自由幸福的新中国的雏形。这是大有益于坚定读者的胜利信

心的。第三，和前线不同；后方，特别是远后方的社会比较地显得停滞和沉闷，凝聚了较多的保守和顽固的要素。作者大都生长于旧社会，对于那些要素了解较深，因而对他们的解剖也格外锋利，往往不自禁地刺到他们的心理的黑暗的底层。这解剖的结果，如果缺乏对于日渐增长的民族抗战力量的透视，是很可能使一个有心的作者不免流于民族的悲观，而于无意中把这不健康的气氛传染给读者的。

因此，我们虽然非常尊重在后方的许多作家的艰苦的努力，但却期盼着更多的作家到前线去。那里有吸取不尽的丰富材料正待艺术专门家的发掘。我们愿提供一切愿去前方的作家以种种可能的方便，同时并愿和已在前方工作的作家和有志于文艺者取得密切的关系。我们希望能建立一个全国性的战地文艺通讯网。

除了生活的实践外，对于作家另一个重要的问题就是修养的问题，我们要承认我们大家的修养都是不够，要获取表现这个伟大时代的充分的能力，我们有加紧用功的必要。要求作家先获得正确的世界观，然后才去写作，这诚然是不妥的，但是这并不减低作家的正确世界观的获得的重要。作家除了生活的锻炼外，还需要有思想上的锻炼。应当以研读有关抗战的政治方面的书籍，和人类所有的伟大思想家的著作，当作日常生活的一部分，这是对于创作也将给与极大的帮助的。

在文艺修养方面，我们的作家几乎全是受西洋文学的熏陶。一个落后的国家接受先进国家的文化的影响，是非常自然而且必要的；我们过去的错失是在因此而完全漠视了自己民族固有的文化。在文艺大众化，旧形式利用的问题上所碰到的主观的困难就是从对中国旧有文化的那一贯冷淡和不屑去研究的态度

而来的。这个态度必须改变。我们要在对世界文化的关心中养成对自己民族文化的特别亲切的关心和爱好，要在自己民族历史文化的基础上去吸取世界文化的精华。国际主义也必须通过民族化的形式来表现。不深通自己民族文化的人，在文化问题上决不会成为真正的国际主义者，因为他不能发扬自己民族的文化来丰富国际文化的内容，他对于国际文化将是一个寄生者，而无所贡献。

文艺大众化，旧形式利用的问题已成了抗战期文艺上的重要问题。战争不但使文艺更深入了现实，同时也使它和大家更靠拢了。我们不赞成大众化的形式只是为了宣传的那种见解。我们相信从它们里而可以产生出真正艺术的作品，艺术和大众将在抗战中开始进一步的结合。另一方面，我们也不同意于不为大众所理解的作品在今天就没有存在的权利的那种偏激的说法。我们要考虑到中国一般民众的文化水平的低下和新文艺所已达到的技术的高度，这文艺所拥有的知识分子的读者虽在全中国人口中只占着少数，但是他们在社会上和抗战中却起着极大的作用。我们要承认艺术和大众之完全的结合是我们一个长期努力的目标，而不是立刻能够实现的。目前把艺术和大众结合的一个最可靠的办法是利用旧形式。但是对于旧形式的利用的意义，需要有一个正当的理解。我们一方面要认识旧形式为大众所接近的这个特点，以及它所含有且能发展的艺术的成分，另一方面也要估量它的能被利用的限度，在利用它的时候一刻也不要忘了用批判的态度来审察和考验它，把它加以改造。我们不要使新内容为旧形式所束缚，而要以新内容来发展旧形式，从旧形式中不断地创造新的形式出来。与其将新内容装载在不适宜于表现它的旧形式里，不如把旧形式原有的内容注入以新

的生命。形式的问题，不能离开内容来处理。努力于文艺的普及，同时也要注意它的提高。

由于战争环境的限制，和读者迫切的需要，抗战十六个月来在文艺上所收获的，主要是报告、通信、速写一类较小形式的作品。这些作品以其迅速敏捷，短小精悍，而值得人们的珍视，但我们却也不能因此而以为除了它们以外，就不能而且不应有分量较重一点的作品产生。感谢抗日战争的长期性和广大性，作家在自己所参加了一个时期的战争生活中储蓄了相当丰富的经验之后，暂时地离开战争，或摆脱一下自己在战争中所担负的别的工作，去找一个多少可以从容写作的时间和地点，把已获得的经验用正常的文艺形式艺术地组织起来，并不是完全不可能的事。自然，我们要估计到长期抗战中所将要遭遇的更多的物质上的困难许会剥夺文艺作品的印刷刊行的最小限度的可能。而且对于伟大作品的过早的催生也将是一种有害的急躁；但是我们却深信文艺在抗战期收获的多寡与迟早实系于主观努力的程度如何，而利用一切可能，组织文艺在抗战期间的更大更多的成果，使我们所成就的达到客观所能允许的极限，是每个文艺工作者应有的职责。将来伟大作品的产生，是与这个成果的多少有不可分离的关系的。

作品落后于现实，理论批评又落后于作品，这种情况在抗战以后尤为明显。后者形成了战时文艺活动的最弱的一环。我们需要有计划有系统地来开始一个理论的运动。不但当前文艺上的许多工作需要周详地去商讨和计议，就是对于新文艺的过去也必须在新的光照下去重新给以评价。而尤其重要的，是对过去文艺理论上的弱点要加以克服。在许多弱点中，特别应当指出来的，是文艺理论工作者文化修养的一般的不足，与对中国

社会的特别缺乏理解。由前者产生了满足于二三原则或公式之无意思的反复，使原已灰色的理论成为更其灰色的现象；由后者产生了对于现代世界思潮之忙碌的追逐，在接受外来思想的时候，完全不顾中国的民族的和社会的特点，而变成毫无抉择和批判。一个时代的文化思想一面渊源于先行时代的文化，一面伸根于当时特定的历史环境。然而在这两方面，我们却恰恰忽视了。要纠正这个弱点，只有从加深修养开始。修养的问题在今天对于理论家比对于作家更为重要。批评家在修养上应当比一个作家更高。因为批评家不但要能够虚心地向作家学习，同时还要做某种意义上的作家的教师。战时文艺理论批评的工作的建立是十分重要的。它不只限于应付当前迫切的问题，而且要考虑新文艺的较永久的建设。这需要一个长期努力的过程，我们愿意在这个过程中放进自己的一点微小的力量。

上面就是我们的愿望。我们自知，这个愿望是大过于我们的能力所能完成的。但是《文艺战线》不是同人杂志，它一定能够得到大家的支持与援助的这个确信，使我们不以我们的愿望为妄想。

从民族解放运动中来看 新文学的发展*

中国新文学从开始就和民族解放运动密切地联系着，这个联系贯彻了新文学的全部历史。一个国家的文学的特点是不能离开那个国家的民族的和社会的特点而表现的。中国的半殖民地半封建国家的地位，以及为要脱出这个不幸的地位而进行的不断的斗争，不能不在文学上打下了印记。

新文学在它的不过二十几年的短促的生命过程中经历了三个不同的发展阶段，三次划时代意义的运动可做这三个阶段的界标。第一次是文学革命运动，这是新文学的开始。反对文言，宣告“古文”为死文学，提倡白话，鼓吹国民的写实的文学，是这个运动的基本内容。这第一个阶段包括从“五四”前一两年到“五卅”前后的将近十年的时间。第二次是革命文学运动。革命文学的最早的呼声在“五卅”前后已经开始听到，而形成—个显著的运动却在一九二七年大革命以后。成仿吾的《从文学革命到革命文学》，就传报了新文学运动的这个伟大的方向转换的正式的消息。这是新文学的一个大的前进。它给“五四”以来文学上反帝反封建的任务的完成，找到了新的有力的依靠，克服了“五四”的不彻底性与软弱性。赋与文学的已经不是关于—般

* 本文原载一九三九年三月十六日《文艺战线》月刊第二期。

“国民的”抽象的概念，而是工农劳苦大众的鲜明的立场了。这个文学在艰难的条件之下生长、发展，一直到华北事变，经了恰恰十年的时光的磨炼，成为了新文学的主潮。华北事变以后文学上统一战线的运动就是以革命文学为其骨干的，这是新文学第三次的运动。这个运动的目标，是在团结一切不同思想派别的作家于抗日民族统一战线的旗帜下，来共同从事于文学上的救亡的工作，把文学上反帝反封建的运动集中到反日反汉奸的总流。要团结最广泛的文学上的力量，首先就不能不清算过去革命文学所犯的偏狭与高慢的宗派主义错误，因而给中国新文学开辟出一个最广大的发展的地盘。这就造成了今天中国文学的新的局面。

文学上的每次运动都否定了前一次的运动，而又继续前一次的运动往前发展。每一发展阶段的特点被规定于在每个具体的历史情势下中国社会内部各阶级力量相互关系的变化。假如说新文学运动初期白话与文言之争是市民层与封建势力斗争在文学上的反映，那么革命文学的异军突起正又是反映了新文学运动内部的分化，警报了新的社会力量的登上政治舞台。而文学上统一战线的形成却表现着在空前的民族危机而前民族内部各阶层之空前的大结合。

在中国存在着两类的矛盾：一是整个中国社会与帝国主义的矛盾，一是中国社会内部的矛盾，主要的是半封建制度与人民大众的矛盾。这两类根本矛盾的存在决定了中国新文学的一贯的反帝反封建的性质。但是这两类矛盾的发展常常表现出不平衡的状态。虽然，基本上说，在半殖民地的中国，第一类的矛盾占着最主要的地位，但是依据于不同的具体历史条件，斗争的直接对象有时是帝国主义，有时却是依附于帝国主义的封建势力

及其他反革命力量。这两类矛盾的不平衡发展的状况就决定了中国新文学在三个阶段的不同的特点。因此，从工农大众的革命的文学到民族统一战线的国防的文学，从文学上的尖锐斗争到合作团结，这并不是运动的后退，或历史的开玩笑，而正是两类矛盾不平衡发展的结果。

但是正因为中国与帝国主义的矛盾是最主要的矛盾，所以中国一切解放运动终极上都和反帝国主义的民族斗争有不可分离的关系，就是反封建制度的人民革命也是以打倒帝国主义为最终的目标。这就决定了中国新文学与民族解放运动的内在的深切的联系，而每次文学上的运动都与民族解放斗争呼应。“五四”文学运动是整个爱国运动的一个组成部分。回顾“五四”文学时，人不能忘记火烧赵家楼的英勇壮烈的一幕。革命文学是在五卅事件的直接刺激之下发生起来的，由此产生了文学与反帝斗争之意识的结合。文学上的统一战线运动更是配合着整个抗日民族统一战线而提出的，是文学上空前未有的旗帜鲜明的民族阵线。文学上三次运动都和反帝民族斗争相配合，这决不是一个偶然的巧遇，而正是由中国社会的半殖民地的特点所决定的。中国民族与侵略的异民族之间的矛盾一天不解除，文学中的民族思想的实质便一天存在，不论这种思想是带上狭隘的爱国主义的色彩，抑或是采取反对压迫的一般的民主主义的内容，再或是进步到站在工农大众立场上的反帝国主义的意识。

民族思想在新文学以前就在文学中找出了它的表现。可称为新文学的前驱的谭嗣同、黄遵宪、梁启超诸人，都留下了浓烈的爱国主义的作品。在那些作品中，他们或者梦想着中国的雄飞宇内，假异国的建国英雄寄托着复兴祖国的希望，或则痛心于

满清官吏的丧权辱国，倾泄着无限深沉悲痛之情。这些作品大都是旧的形式，内容也常不免夹杂着尊王攘夷式的思想，虽然它们的作者曾以提倡“诗界革命”“小说界革命”替后来的新文学准备了道路。

中国新文学运动是以西洋文学的输入而开始的。最初介绍西洋近世思想与近世文学的功臣，不能不首推严复与林纾。严氏的翻译思想名著，是为的要叫大众不徒以西洋的皮毛为满足，而必须了解西洋的精神，要撷取别国之所长，来补救己国之所短，也就是如他所说的：“讨论国闻，审敌自镜，”这正是一种自强图存的思想。林氏亦曾在所译《不如归》序言上表现了他译书的爱国精神：“纾年已老，报国无日，故曰为叫旦之鸡，冀我同胞惊醒，恒于小说序中摅其胸臆。”继严林之后，首先介绍西洋诗歌的是马君武和苏曼殊。他们两人都翻译了拜伦的《哀希腊》，这诗后来又被胡适刘半农所复译。这诗很早就能有四种之多的翻译，为中国读者所传诵一时，就正因为它是一篇最能激起被欺凌的民族的自尊心奋发心的作品。爱尔兰民族烈士的慷慨激昂的诗篇，法国的《马赛曲》，美国的国歌，这些作品陆续的移译，虽较少文学的价值，却都有它特殊的意义。鲁迅对于新文学的最初的贡献，就在和他的兄弟一道介绍了被压迫民族的作家和最富于反抗性的俄国作家的作品，给了新文学以健康的养料，这是一种不同于林纾的芜杂翻译的真正切合国情的介绍的工作。

鲁迅以一个民族战士走上文学界。他的从事于创作，就是出于要以文艺来救治病弱的中国的动机。终他的一生，贯串他全部的作品，民族解放的思想从没有离开过他，正是一种对于民族的酷爱，使他终生毫不知疲倦地揭露了自己民族的病根和症结。“五四”时代的其他作家，如虽然晚节不终，但在当时确曾和

恶势力搏斗过的周作人就相当时期地怀抱了民族主义的思想。又如诗人康白情也叹咏了鸭绿江以东的非复殷家旧土，空漠地期望着少年中国的诞生。“五四”稍后的作家如郭沫若，他的最初一篇小说《牧羊哀歌》就是借一个老妪的口叙述着一个朝鲜女儿的悲惨的遭遇，使人惊心动魄于亡国的痛苦；再如象郁达夫的《沉沦》那种颓废的作品，那结尾处也可以听到对于祖国的无助的呼喊。“五卅”以后，文学中的反帝国主义的思想开始形成。这个流血事件不但激起了优秀作家的愤怒和抗议，而且推动了一部分作家走向反帝国主义的立场。郭沫若首先提出了文学上的反帝国主义的任务。以革命诗人走上文坛的蒋光慈，他的诗集《哀中国》，就溶合着民族爱与反帝国主义的意识。他的最为人所知的《鸭绿江上》就是写一个朝鲜革命青年的故事，交织着被压迫民族的民族革命思想的作品。从“五卅”到大革命的这个期间，实际运动的关心与参加把一部分前进的作家暂时地从创作拉开了，因此并没有产生出多少出色的作品。大革命失败以后，由于社会内部斗争的一种特殊尖锐化的状态，作家创作的视线大都专注于人民大众反封建斗争的一方面。描写反帝国主义斗争的作品，即使是从侧面去描写的也是比较稀少。这一方面比较卓越的作品，我们可以举出茅盾的《虹》和叶绍钧的《倪焕之》，两篇作品的共同点就在都是反映着在民族的和社会的解放运动中小资产阶级知识分子人物的遭际，在这些运动中，他们常常总是站在最前列，有如倪焕之，他们有一颗赤热的“爱民族，愿为民族而牺牲的心”，正是这颗心，容易赢得人们的同情和感激，虽然他们固有的弱点使他们经受不起打击，而往往终于在解放的浪潮中淹没。但无论如何，小资产阶级知识分子的人物在中国民族解放斗争中所起的作用是不能否认的，因此记录他们精神的

奋斗和失败的历史的作品在新文学中应有它的地位。

“九一八”，“一二八”以后反帝国主义的文学无论在量或质的方面都大大的前进了。许多作家不但写了以这两个事件为题材的作品，而且把目光转到了群众的方面，个别的作家且亲身地参加了群众反日的实际斗争。在那时所产生的许多有反帝意义的作品中，我们不能遗漏了以空前宏大的规模把在帝国主义与封建势力双层压迫下的整个中国社会和人民的斗争作了艺术的概括的《子夜》。这是中国新文学一个重要的收获。从“九一八”“一二八”到华北事变，反帝作品虽较前有增加，但仍只占总的作品产量的少部分。华北事变以后，反日的文艺作品才以压倒一切之势席卷了文坛。《八月的乡村》与《生死场》的成为轰动，以及一切的抗敌救亡的题材的作品的流行，正表明了民族革命高潮中新文学必然的趋势。抗战以后的文学就是顺着这个趋势而更往前发展了，文艺与民族解放运动的联系达到了从来不曾有过的显著的密切的程度。

但是把新文学的全部发展过程放在考虑以内，我们就不能把文学中的民族解放思想只限于作品的单纯的民族革命的倾向性或明显的反帝国主义的主题，因为这种思想往往不是直接表现出来的，而是采取一种反对压迫的一般的民主主义的内容。中国新文艺运动无可否认地是一个民主主义现实主义的文艺运动。整个“五四”文化运动的任务，就是鼓吹民主、科学、人的解放、反对旧礼教、旧伦理。当时的提倡易卜生主义，提倡“人的文学”，就正是主张革除一切束缚人的因袭和礼法，而解放人的个性，建立合理的人的生活。把“五四”称为人的发现的运动，而比之于欧洲的文艺复兴，这个比拟，在两者同属资产阶级文化的开花期这一点上，是正确的。但是从文艺复兴到十九世纪末，西欧

资产阶级的文化有近五百年的繁荣的历史，因此各方面都达到了辉煌的成就，树立了深广坚实的基础。中国的民主主义文化运动则爆发于欧战之际，西方帝国主义无暇东顾，中国民族资本得以一时地蓬勃发展这样一个历史的机缘，而当欧战结束，帝国主义势力卷土重来的时候，这个民主主义的文化运动就不能不显出停滞而退后之势。所以中国民主主义的文化不但没有树立下根基，连运动开始时的那股“浮躁凌厉之气”也很快地消失，曾经绚烂于一时的“五四”运动不久就成为历史的陈迹了。

但是另一方面，中国民主主义的文化正发生在西欧的资本主义文化向下没落的时期，在那里资产阶级民主主义已经褪色，社会主义正风靡一时，在世界上，民族解放运动和社会主义革命运动正结合起来，这个时代的特点，反映在新思潮运动上，就产生了中国民族民主思想与社会主义思想的接近，对于劳工的同情，对于十月革命的赞美。胡适、刘半农、周作人等都写了虽然肤浅，但却纯朴的歌颂劳工的诗句。对于十月革命，胡适首先表示了热忱的欢迎，徐志摩也称俄国革命为“人类史里最伟大的一个时期”。这正表现了中国资产阶级民主思想的积极的一面。

中国民主文化的这些特点，一方面是由于时代关系的影响，另一方面被决定于中国社会的性质。中国的半殖民地的地位使民主主义的文化不能得到顺利的正常的发展，同时也正是这个地位，使这种文化不能不带上反帝国主义的特色。帝国主义是被压迫民族的一切锁枷的锁枷。要取得民主自由，必须要使民族从帝国主义的桎梏下解放出来。这就是半殖民地国家的民主主义和独立国家的民主主义的主要分别的所在。不了解这一点，我们就将不懂得中国民主主义的弱点在什么地方，力量又在

什么地方。

试举两个诗人为例吧。徐志摩的盼望“馨香的婴儿出现”，郭沫若的歌颂“凤凰的再生”，诗人笔下的“婴儿”与“凤凰”都可视为新中国的诗的象征；两个诗人都是民主革命的热烈的期望者，但是前者空想着英美式的民主，而忘记了中国所处的时代和地位，他不赞成反对帝国主义，认为打倒帝国主义是“分裂猜忌的现象”，而后者则认清了中国只有打倒帝国主义才有出路；对帝国主义的两种不同的态度就决定了两个诗人的不同的发展：一个在怀疑悲观颓唐中终结了自己的生命，一个投入了大众的革命的运动，在那运动中获取了新的勇气和力量。

要完成民主革命，必须凭借千百万群众的力量。工农大众是这个革命的有力的依靠，当其他阶级背离了这个革命的时候，他们也还是能把它实行到底。当这样的的时候，最忠实的民主思想家就必然地要走向工农大众方面来，工农大众就会在文化思想上表现它的力量，倾向于工农大众的文艺就会要发生出来。这样的文学，按它的性质来讲，仍然是民主主义的，因为它的内容并没有越出反帝反封建的范围。但是由于这种文学是在国内斗争特别尖锐化的情况之下，作为恰在那时旺盛起来的国际无产阶级文学运动的一部分而产生的，作家在主观上和新兴阶级的急性的结合，以及社会主义或资本主义国家所特有的“无产阶级文学”这个概念的多少近于机械的搬运，无形中就有时或多或少地把半殖民地国家的革命文学必然要有的民主主义的性质给忽略了。同时中国革命文学一直遭受着极端恐怖的迫害与压制，它的第一章就是用先驱者的血所写成。运动的地下的秘密的方式，以及由这种方式所养成的非民主的作风，又使文学的民主主义的性质蒙上了一层遮布。但是，不拘这一切，革命文学实际上

最彻底地执行了民主主义的使命，虽则或提出得不明确和某些疏忽，但并没有妨碍“九一八”以后大量的反帝作品都产生在革命作家一方面。

中国新文学是沿反帝反封建的路线面发展过来的，这一点已无置疑的余地。但是在“九一八”以前，文学中的反帝的主题远不如反封建的多，能不能因此面反证新文学和民族解放运动的联系的薄弱？这是一个值得解答的问题。对于这现象，我们有具体地分析一下那原因的必要。

第一，中国新文学运动是因为接受西洋的学术思想而起来的，新文学的倡始者们几乎都受过西欧文化的熏陶。他们主张欧化，反对国粹，要以民主和科学来救治中国，那时候最迫切需要的似乎并不是去反对帝国主义国家在文化上的侵略，而倒是如何急起直追地去从这些先进国家的文化中吸收滋养，因此，虽然那时西欧的资本主义文化已开始腐烂，在贪婪地咀嚼异域的文化果实时常不免同时吸进了世纪末的毒汁，但是新的毒汁也仍较胜于中国几千年的发霉了的老例祖传。用鲁迅的直截了当的表现：“与其崇拜孔丘关羽，还不如崇拜达尔文易卜生，与其牺牲于瘟将军五道神，还不如牺牲于 Apollo^①”。这种欧化的激烈的主张，虽是为了要振兴民族的精神，在根底上仍是出于一种民族解放的深沉思想，但都缺少一种反帝国主义的鲜明色调。这是新文学初期的作家的一个可以说是共同的态度。

第二，中国是一个落后的农业国，绝大多数的作家都和土地与农民保持着密切的联系。帝国主义的势力虽已深入了农村，但它压榨农民的血汗却总是采取间接的方式。直接压迫和剥削农

① 阿波罗。

民的是地主豪绅，商业高利贷资本，以及军阀官僚的集团。农民的生活是极不幸的。内战和天灾加深了他们的不幸；几千年的愚民政策以及由它制成的愚昧无知把他们束缚在这个不幸的状况里。作家目击了农村中的封建剥削的关系，农民所受的肉体上和精神上的迫害；精神上的迫害更是作家自己所痛感的，被新思潮所激荡了的他们，首先写了自己从封建压迫下解放出来的斗争和命运，自由恋爱的主题在初期新文学作品中占了最优势的地位，并不是完全没有理由的。视野较广，不以个人主题为满足，而力求捉住有社会意义的题材的作家，就描写了一般农民的生活和痛苦。虽然在幕后站着支持而且扶植封建势力的帝国主义，它是造成农民不幸的一切原因的原因，但因为是在幕后，那作用就不容易很清楚地看出来。要写象《春蚕》那样的作品，人得对于帝国主义的如何扼制中国农村中经济的命脉有一个比较明晰的认识。自然，帝国主义也直接地剥削中国人民，他们挟着在中国的特权和优越的资本与技术，在中国开辟工厂和矿山，对廉价劳动力的中国工人进行了高度的剥削，这就是为什么中国工人运动带有民族解放斗争的性质。但是由于中国工人数量的稀少，年龄的幼稚，作家和工厂接触的不多，虽然前进的作家对于这个新的社会力量极其憧憬，在思想上力图接近，但是要把这些新的人物描上艺术的画布，对于他们的面目，还不够充分地熟悉。这就造成了描写工人作品的缺少，形成了中国新文学，特别是反帝国主义文学的一个重要的弱点。

第三，自从一八四二年鸦片战争欧罗巴之旗第一次飘扬在中国的国土以后，接着是英法联军，中日战争，八国联军，这个四五十年中间，是资本主义宰割中国的流血时期，也是“九一八”以前中国人在历史上遭受最大痛苦与侮辱的时期。外国侵略者经

过这些武力行动从中国得到了许多特权之后，便开始在中国划定势力范围，进行与中国统治者的勾结，暂时地不用战争侵略，而用政治经济文化的形式施行比较温和的侵略；不直接行动，而秘密援助中国统治者去压迫中国人民，这种情况就形成了中国社会内部矛盾的特别尖锐化。中国新文学正是在这样的社会情况之下生长起来的，新文学初期的作家也没有身历这最早的国难，八国联军或中日战争也许只是幼年时代的记忆。他们的民族思想虽在最后的分析上是由列强的侵略所刺激起来的，但却往往采取排满的内容，光复与复辟时恐怖的压迫特别刺激了这个民族的思想。帝国主义在政治经济文化各方面的侵略虽在人民生活上发生了巨大影响，但是那影响总不如战争侵略那么剧烈，那么破坏，那么致命，因此在文学上要求表现也不如那么迫切。从“九一八”以后反帝作品的发达，就可窥见在那以前它的稀少的理由了。

在一定历史条件下反帝主题的稀少并不能视为民族解放思想的淡薄。没有写过一篇反帝题材的作品，无碍于鲁迅是一个伟大的民族解放的战士。我们要从整个的精神去了解一个作家和作品。对自己民族的病症下有力的针砭，企图借科学来启迪愚蒙，以民主来解放思想，使中国人能够随世界的潮流而进步，不致从世界人中被挤出去，中国得以在世界上立足，这正是一种极深刻的民族解放的思想。

要解脱几千年来人民生活和意识中的封建束缚，一面固有赖于西欧资本主义国家的文化思想的吸收，另一方面却又不能不反对加强了这个束缚的帝国主义的统治。帝国主义不但没有摧毁封建势力，反而支持了巩固了它。帝国主义使封建阶级一面守旧，一面欧化，就这样增加了它束缚人的力量。正如鲁迅所意

味深长地说的：“我总觉得周围有长城围绕。这长城的构成材料，是旧的古砖和补添的新砖。两种东西联成一气造成了城壁，将人们包围。”要推倒这个城壁，必须将古砖和新砖一同踏碎，这也正可以说明文化思想上反帝反封建这两个任务的不可分离。

虽然由于客观历史条件和作家个人生活两方面的限制，“九一八”以前反帝主题的作品只占了一个极少数的数目，但是“九一八”，特别是华北事变以后，反帝文学的作品就大大地发展起来，那数量之多，不但足以补偿以前的短少，而且对整个新文学作了一个极大的加号。这是新的民族革命高潮在文学中的反映，同时也是文学上的民主主义的传统在新的现实基础上的继承与发扬。

华北事变以后，文学上开始了一个新的局面。这不单是表现在反帝作品的数量的激增上，而且也表现在这些作品内容的新的特征上。在新的特征中，首先可以指出的，是反帝的主题集中于反日的主题这个事实。自从“九一八”，日本帝国主义暴露了它是中国民族最凶狠的敌人以后，它就成了全中国人民反对的最主要的目标。这就是反日主题盛行的社会的根源。虽然也产生了一般的反帝的作品，如象艾芜，就描写了英帝国主义的如何蹂躏南国同胞，在那热带的土地上染下斑澜的血痕；同时由于民族革命新的高潮的刺激，作家创作的视野伸展到了民族解放斗争的过去，一部分作家写了含有反帝意义的历史的作品；但是中心的主题却是反日。沦丧的国土上人民的苦难和挣扎，日寇对中国人民所施行的兽性的残暴，全国人民的觉醒和奋起，少数汉奸败类的无耻跳梁，这些主题形成一个广泛的潮流，横溢在文学作品之上。多谢抗战，使这些主题的内容更加扩大而丰富了，完全证明了反日主题的强调会缩小作家创作的范围的那种担心为

过虑。虽然现在还有人在主张写抗战以外的题材的作品，但是在现实正经历着急遽的变化的时候，凡是闪避现实的不论是意识的或无意识的企图，都会被冲荡一切的现实的洪流所捲毁。我们并不赞成作品的单调，但却认为作品的多样化也只有在和现实的主流更深的渗透中才能正确地达到。

华北事变以后反帝作品的另一个特征是爱国主义与国际主义的结合。我们第一次在新文学中看到了一种从来不曾见过那样热烈的民族感情，一种对于祖国的无限忠诚和爱戴。这种情感首先表现在东北作家的作品中，是并不足怪的，因为他们最先尝到了亡国的屈辱和痛楚，他们懂得一个人看见自己祖国的国旗被扯下时的那种难以舍割的心情，当作品中的人物发出“生为中国人，死为中国鬼”的誓言时，他们的心是在和他们的人物一同跳动。这是一种落后的情感吗？不，这种情感正是崇高的，没有它，我们就将失去民族的自尊心和自信心。被压迫民族的自尊心与侵略国家的民族优越感是两个对头，前者引向自卫，后者引向侵略；前者是革命的，后者是野蛮的。因此，很明显地，我们所主张的爱国主义不但不和国际主义相抵触，两者正是相辅相成的。文学中所表现出来的爱国的感情和国际主义的精神很调匀地溶合着，反对帝国主义法西斯蒂的民族自卫的战争，从来没有被描写为两个民族之间的仇恨。

反日的文学的再一个特征，是工农大众的阶级立场与民族立场的一致。在日本帝国主义的侵略威胁到整个中华民族的生存的危险面前，反对日本帝国主义是全民族各阶级的共同任务，先进的阶级应当是执行这个任务最坚决最彻底的，他把自己阶级的立场统一在民族的立场下面。这就是文学上的统一战线的形成的社会的根据。当文学上的统一战线最初提出来的时候，

少数宗派主义者曾认为是从多年奋斗的立场的退却，但事实证明这不是退却，而正是前进。在民族的巨大的事变面前，只有最坚定地把定民族的立场，最高度地发挥民族精神的文学，才能成为伟大的文学。

这就是华北事变以后反帝文学的新的发展特征。这些特征表示了新文学和民族解放运动之更深的结合。抗战以后，这个结合的程度就达到它的最高点了。离开民族抗战的现实，新文学的存在就不能想象，更不用说伟大作品的产生了。表现神圣的抗战的各方面的真实，用民族民主革命的精神去教育读者，提高他们民族的自信心和自尊心，涤清一切民族失败主义悲观主义的毒菌，揭露一切阻碍民族觉悟与民主解放的愚顽保守的黑暗的要素，以最后地完成文学上的民族民主革命的任务，这就是落在每个忠实的文艺工作者肩上的无可逃避的责任，和努力的目标。

一个伟大的民主主义 现实主义者的路*

——纪念鲁迅逝世二周年

鲁迅逝世两周年了。这两年没有白白地过去。神圣的抗战坚持了一年以上的的时间。中国正在遭受铁和火的试炼，鲁迅生前所那么热爱且正因为热爱而那么痛烈地鞭挞过来的这古老民族，将在这烧毁一切的火焰里获取它的新生。身历了许多大事变的鲁迅，竟没有活到能目见这最伟大的一次事变。可是虽然死了，但他的精神却长存着，却象那永远不熄的火炬，照耀中国人民走向独立、自由、幸福的道路。

对鲁迅一生事业的完全而又准确的评价，不是这篇短文所能完成的任务。下面只能算作追忆这位民族巨人时的一些感想。

一 鲁迅的一生是和中华民族解放不能分开的

鲁迅生长在十九世纪到二十世纪的两个世纪之间，一个正从中古式的封建社会转化到半殖民地半封建社会的国家里。这是一个狂风暴雨的历史时期。这个时期里充满了许多巨大的事

* 本文原载一九三九年四月五日《时论丛刊》第一辑。

变：甲午之战、戊戌变法、庚子事件、辛亥革命、五四运动、一九二五——二七年大革命、“九一八”、“一二八”、“一二九”运动。鲁迅就是在这个历史时期里生活着、工作着的。他发表第一篇创作《狂人日记》，就正是在五四运动的前一年。他的最初的创作活动和群众的爱国运动的合流，并不是偶然的吻合。在他还没有开始文艺活动的时候，他就已经是一个热烈的爱国主义者了，或者不如更正确地说，他的从事文艺，正是出于要以文艺来感化社会振兴民族精神的动机。就正是这个爱国的动机，使他拿起了创作的笔，写下了中国新文艺的光芒万丈的第一页。

早在一九〇三年当他还只二十三岁的时候，他曾写过一篇叫作《斯巴达之魂》的作品，那主题，就是要借异国士女的义勇来唤起中华垂死的国魂。但那还不是新文艺创作，他最初的文艺活动主要是在翻译介绍方面。就在这一方面，他也没有离开民族的立场。他首先介绍了被压迫民族中的作者的作品（介绍拜伦和裴兑飞^①，他也是中国最早的一人），因为，正如他后来所说，“那时正盛行着排满论，有些青年，都引那叫喊和反抗的作者为同调的。”当时排满的民族思想自然还没有反帝国主义的内容，但是这种思想，首先是由列强的侵略所刺激出来，而主要地是以避免外国侵略者的瓜分鲸吞为出发点，在这一点上，正有它反帝国主义的意义。

后来随着新的社会条件的形成和新的社会力量的崛起，鲁迅的民族思想就发展到明确的反帝国主义的思想，他成了一个反帝国主义的勇猛的战斗。“九一八”以后，他猛烈地抨击了中华民族最凶狠的敌人日本帝国主义，赞扬了中华民族最忠实的

^① 通译裴多菲。

朋友苏联,当中国共产党提出抗日民族统一战线的政策的时候,他表示了“无条件”的拥护与加入,打击了破坏这个战线的“有背于中国人现在为人道德”的托派奸细,这个时候鲁迅已经是一个彻底的国际主义的民族主义者了。

但是,鲁迅的民族思想却从来不曾是狭隘的种族观念,对于中国的固有文明所谓“国粹”的攻击,“五四”以来,再没有谁比他更坚决,最持久不变的了。和“五四”当时许多其他的启蒙主义一样,他主张只有科学才能救治这“儿至国亡种灭”的中国,救中国是第一义。“保存我们,的确是第一义。只要问它有无保存我们的力量,不管他是否国粹。”然而所谓中国的固有文明如何呢?正如鲁迅很沉痛地说的,它“不过是安排给阔人享用的人肉的筵宴,所谓中国者,其实不过是安排这人肉的筵宴的厨房”,这筵宴曾经献于北魏,献于金,献于元,现在又要献于西洋人了,鲁迅当时也许没有预料到今天我们的近邻日本强盗竟动手来独占这“厨房”,在这厨房里安排“王道”的筵席。现在正是全中国人民起来“掀掉这筵席,毁坏这厨房”的时候了。自然,所谓“毁坏”是含有积极改造的意思的。鲁迅早已警告过我们:“古国的灭亡,就因为大部分的组织被太多的古习惯教养得硬化了,不再能够转移,来适应新环境。”改造中国大部分的硬化了的组织,使之适应于今天抗战的环境,这正是争取抗战最后胜利的一个重要的关键。

要挽救中国,必须改造中国,改变中国国民的思想。这是一个民主改革的问题。充满在鲁迅每一篇创作、每一篇杂感里的,是对于中华民族的弱点和黑暗面的无情的剥露,说是冷酷,然而却是热中的冷,正如他评朵斯退益夫斯基时所说那样的“热得发冷”的热情”。不是对自己的民族抱着极深的爱者,是不会有那样

的热情的。同时，他对于中华民族的观察的深刻，对于中国民众的生活、习惯、言语的熟悉，是没有一个中国作家能够和他比肩的。有人说他的作品满熏着中国的土气，这也正显示了作为一个真正民族作家的他的特色，在这一点上，在中国是没有谁比他更配称为民族作家的了。

二 他是一个伟大的民主主义的现实主义者

列宁在《论民族自决》一文里说：“每个被压迫民族的资产阶级民族主义，都含有反对压迫的一般民主主义内容，而我们无条件支持的正是这种内容。”鲁迅的民族思想就是反对压迫的民主主义的内容，而且是多么广大、丰富和深刻的内容啊！中国在帝国主义的侵入以前是一个封建国家，它经过了几千年封建的统治。帝国主义的侵入不但没有摧毁封建势力，而且扶植了它。这个统治的恐怖，还不只是在于它的政治上的极端专横残暴，同时更也在于它的思想上的极端黑暗野蛮。几千年吃人的礼教，无数的“祖传”、“老例”，这些支配活人头脑的死人的力量，它们阻碍着民众的觉醒，使他们陷于愚昧、迷信、自欺、奴隶的驯服的状况里而不能自拔，这种精神上的镣铐，再加上由于灾荒、苛捐、兵匪、官绅所造成的生活的重担，这就把一般农民小有产者的群众压成完全麻木了。中国成了一个黑魇魇的死气沉沉的国家。鲁迅目击了这个周围生活的可怕的真实，用了他的一切力量仇恨着这统治了中国人的生活和意识的几千年来的黑暗。他大胆地说出了中国是“四千年来时吃人的地方”。他高声地叫了：

我诅咒吃人的人。（《狂人日记》）

两部创作,《呐喊》和《彷徨》,就是反对“人吃人”的公诉状。为被吃者感受痛苦,对吃人的人提出火焰似的抗议——这就是几乎他的全部创作的基调。虽然他毫不顾恤地暴露了农民小私有者群众的弱点和黑暗的一方面,他们的无知、保守、自私,但他知道造成他们的弱点和黑暗一方面的是几千年来封建的制度和思想,因此他对于自己的卑微弱小的人物的可悲的命运常流露出同情和痛苦。读了《明天》、《祝福》那样的作品,有谁能不为那主人公的身世感动的吗?就是对于“阿Q”、“孔乙己”那样的人物,作者也没有吝嗇他的同情。他的真正的愤怒是对着“吃人的人”,那些“赵太爷”、“七大人”之类的家伙。他们是在农村中根深蒂固的封建势力,民主改革的障碍。

在鲁迅的创作中,我们看到了另一种和黑暗的统治对立的,追求光明和自由的民主主义知识分子的人物,对于他们,作者倾注了更多的热情,但也并没有因为偏爱而误信他们的力量。他记述了他们对于封建势力反抗的失败史,我们仿佛听到了他们“象一匹受伤的狼,当深夜在旷野中嗥叫,惨伤里夹杂着愤怒和悲哀”的号哭,这些是精神的孤独的战士,他们并不能成为摧毁封建统治的独立的力量。要彻底扫荡农村中的封建势力,必须要有千百万有组织的农民,和站在他们前头的无产阶级。然而当时农民群众还只有自发的不自觉的反抗斗争,城市的工人阶级还没有成为巨大的自觉的力量。虽然鲁迅创作的几年正是中国工人阶级由“自在的阶级”的斗争转到“自为的阶级”的斗争的时候,但因为鲁迅在生活上一向和农民有密切的联系,和这个新的力量较为疏远,那时他还只能用“不胜辽远”似的眼光,眺望这个新的阶级。由于这种时代的限制和他个人生活的特殊性的结果,现实主义者的鲁迅没有能够创造出积极的形象,正是很自

然的事情。

鲁迅一生最大的战绩，是在他是中国第一个站在最坚决的民主主义的立场，反对人吃人，主张人的权利的。这个立场正是他的批判的现实主义的基本，他后来走向能彻底废除人吃人的制度的那个阶级的思想的根源。主张人的权利，必先唤起人的自觉，人的自尊心和自信心。愚民主义就首先应被打倒。鲁迅在一篇杂感里说了十分意味深长的话：

暴君的专制使人们变成冷嘲；愚民的专制使人们变成死相。……世上如果还有真要活下去的人们，就先该敢说，敢笑，敢哭，敢怒，敢骂，敢打，在这可诅咒的地方击退了可诅咒的时代！（《华盖集》：《忽然想到》之五）

这里，很明显地，鲁迅特别诅咒着“愚民的专制”。因为那是一种肉体的奴役加上精神上的奴役。他使被吃的人不知道自己是被吃，而被吃的人同时无意中也在吃人，这就是最可怕的地方。鲁迅的反对人吃人，主要是反对“愚民的专制”。他的主张“国民性的改造”，就是要打破这“愚民的专制”。只有在这个意义上，鲁迅的表彰尼采精神，翻译阿尔志巴绥夫的作品，介绍厨川白村的学说，才能得到正当的评价。这些异域来的精神食粮诚然是有毒素的，但是在扫荡因袭一点上却多少起了一点积极的作用，我们这一代的革命青年，在成为马克思主义者以前，大概有不少受过这类书籍的影响的。

鲁迅的反因袭的精神，使他和一切“卫道”、“存古”的主张者不能两立。那些主张“卫道”“存古”的“正人君子”们，有的还披了欧化的衣服哩，实际是在助长和维护封建势力，帮助延长和巩固“愚民的专制”的统治。对于这些人，鲁迅是“打到底”的。他唾弃了“中庸之道”和“费厄泼赖”，愤怒地毫无容赦地揭穿了他

们的假面。这里也正显示了一个战斗的民主主义者的风貌。

虽然作为一个启蒙主义者，鲁迅常把火力集中在攻击思想上的愚蒙、独断、谎骗等等上面，而以“国民性的改造”，“思想革命”为斗争的旗帜，但他却从来不曾有过丝毫不问政治，或甚至轻视政治的态度。他是民主政治的激烈的主张者。他痛心于民主革命的没有完成，民族先烈们的鲜血被后人践踏。在《头发的故事》里就透露了作者的这种沉痛的心情。他在一九二五年作的杂感里，更是非常悲愤地说了这样的话：“我觉得仿佛久没有所谓中华民国。”“我觉得许多民国国民而是民国的敌人。”“我希望有人好好地做一部民国的建国史给少年看，因为我觉得民国的来源，实在已经失传了，虽然还只有十四年！”

悲愤是无益的，他大声地号召：“什么都要从新做起”。这正表现了一个不屈不挠的民主主义者的精神，反映了全中国民众的要求和需要。因为如果没有民主主义的改革，中国民众就不能得到自由，中华民族也就永远不得解放。这个客观的历史要求爆发了一九二五——二七的大革命，但是这次革命的结果仍然没有把辛亥所未完成的任务完成。……从此以后，鲁迅的思想便转入一个新的更高的方向。

三 彻底的民主主义，严峻的现实主义，加上对于人民的深挚的爱，使他走向了无产阶级

鲁迅在《自选集》的序里关于他自己说了这样的话：“见过辛亥革命，见过二次革命，见过袁世凯称帝，张勋复辟，看来看去，就看得怀疑起来，于是失望，颓唐得很了。”这不过是一种感慨之辞，而并非完全的真话。那个忠实的民主主义者，目睹中国人民的

民主自由屡次地横遭蹂躏，确曾有过怀疑失望的时候，但那是并不长久的，而且每次的打击之后总是愈增加了他的勇气和力量，在他的认识里面添进了一些新的东西。“三一八”——他是把那日子看成“民国以来最黑暗的一天”的——以后，他更看清了统治者的阴狠凶残的面目，认识了要改造中国社会，和平请愿已经不行了，需要有“别种方法的战斗”：那就是革命。但是一九二七的大革命的结果却给他带来了更大的打击。他“被血吓得目瞪口呆”，经验了“从来没有经验过”的“恐怖”。但就在他感受这种恐怖的同时，他的思想开始改变，一种向积极方向的改变。

一九二七年对中国的思想界是一个试炼的年头。从前反对革命的学者，现在“到青天白日旗下来革命”了。从前对于革命抱过期待，现在也还有一点良心和正义感的，则大都感受到了“太平人的寂寞与悲哀”，变为“消沉”了。自然，另一方面，思想界的新的力量也在这时形成。这时候鲁迅寻找了他自己应走的道路，他继续了斗争。当《新青年》团体解散的时候他曾感到自己“依然在沙漠中走来走去”的孤独，他找不到“新的战友”。现在他不孤独了，新的战友正在浩浩荡荡的进军。中国的工农大众和他们的领导者中国共产党继续了大革命未竟的事业，高举起了反帝反封建的大旗，把民主革命往更深处发展，列宁早告诉过我们：要使民主革命贯彻到底，不因一部分人的离开而中途夭折，那就必须凭藉工农大众的力量。无产阶级是能实行民主革命到底的。大革命失败后，摆在鲁迅面前的就只有两条路：或者是把民主主义更向前发展，或者从民主主义退却。鲁迅采取了第一条路。彻底的民主主义者的他是要实行这个革命到底的。这就产生了他和无产阶级之自然的结合。

把鲁迅和无产阶级结合起来的另一个东西，就是贯彻于他

的全部作品的那现实主义。“真的猛士，敢于直面惨淡的人生，敢于正视淋漓的鲜血。”这可以说是这个现实主义者的自己写照，他正是这样的一个“猛士”。所以他的作品虽然痛烈地批判了现实，但他的现实主义的这种批判的性质，并不如十九世纪西欧的批判的现实主义一样，和悲观主义相联系。周作人说在现代文人中象鲁迅那样对于民族抱着那样一片黑暗的悲观的，难得有第二个人，这说法是不正确的。（恐怕倒是向日寇屈膝的周作人自己才是对中华民族抱着最黑暗的悲观的！）诚然，鲁迅暴露了中国现实的黑暗面，掘入了民众心理的最黑暗的底层，甚至对某些“同胞”感到了失望，但是这一切都并不曾动摇他对于现实的可惊的坚定，对于人类前途的坚决的信仰。他说：

即使所发见的并无所谓同胞，也可以从头创造的；即使所发见的不过完全黑暗，也可以和黑暗战斗的。（《华盖集》，《忽然想到》之十一）

“和黑暗战斗”的勇气是从对未来光明的信心来的。鲁迅并不是什么悲观主义者，他是属于“永远前进，永远有希望”的一类人的。我们再引用他的一段话吧：

希望是附丽于存在的，有存在，便有希望，有希望，便是光明。……黑暗只能附丽于渐就灭亡的事物，一灭亡，黑暗也就一同灭亡了，它不永久。然而将来是永远要有的，并且总要光明起来。（一九二六年在女师大讲演）

所以鲁迅写作品并不以暴露黑暗为满足，正如他所自白的，他的呐喊是要为战士助威，增加他们前驱的勇气。他在暴露旧社会的病根之际没有忘记“删削些黑暗，装点些欢容，使作品比较的显出若干亮色。”他会平空在一个青年革命烈士的墓上添上

一个花环。这是逃避现实，粉饰现实吗？不，这种对于人生的美化是有非常之积极的意义的。高尔基说过：“人类在许多地方还是野兽，同时在文化上还没有成年。美化人，赞美人，是极有益的。它可以提高自尊心，帮助对自己创造力的信心之发达。”关于受难的人类，关于真实，关于人类生活的美化的关心，正是这两个伟大的现实主义者的共同的特色。他们两人的和无产阶级的结合，也是可以于此找出一个共同的根源来的。

对于大众的爱，也是两人所共同的。克鲁布斯卡雅说：列宁深深地爱着民众。深深地爱民众是一切背弃自己本阶级而走向新兴阶级的思想家必然具备的德性。鲁迅的敌人在鲁迅身上只看见了冷嘲、谩骂、刻毒、学匪、绍兴师爷等等，这是当然的，因为对于这些人，鲁迅的爱的是非常之吝啬的，然而他对他们也并不冷淡，他以热烈的憎对他们。“在现在这‘可怜’的时代，能杀才能生，能憎才能爱，能生能爱，才能文。”这正表明了鲁迅自己写作和做人的态度。他知道他应当爱什么人。他的爱要给与大众，他说过“革命的爱在大众”的话。对于劳苦大众的爱和尊敬在他很早的作品里，就已经表现出来。在《一件小事》里，他表明了永远不能忘记一个黄包车夫的扶助弱者自我牺牲的行为。这不是胡适、刘半农式的黄包车夫文学。这里没有老爷式的俯视的怜悯。有的是向大众谦虚学习的态度。他从这劳苦者的行为增长了自己的勇气 and 希望。在另一篇小说《故乡》里，他为农民的辛苦麻木的生活而痛苦，他希望将来的一代能过一种为我们所未经生活过的新生活。

鲁迅走向无产阶级，不是偶然的。他的表示自己 and 这个阶级的命运共利害，把自己的光芒溶合在工人阶级的鲜明的烽火里，是正在这个阶级和它的先锋在中国受着极端的诬蔑和压迫

的时候。就在这个时候他改变了自己一贯的进化论的观点，开始取得了无产阶级的阶级的学说。他没有成为共产党员，但他参加了共产党所领导的左翼作家联盟，抛弃了由于最初革命文学者对他的过火的态度所引起的成见，帮助改正了革命文学初期所必不可免的理论上和政策上的错误，介绍了马克思主义的文艺理论和国际的革命作品，斥驳了反对革命文学的论客，培植了青年的新的作家——以他过去的威望和这些功绩，他成了中国的革命的文学运动的旗帜，成了中国革命的文学之开辟者、导师和领袖。

然而鲁迅的活动并不限于文艺的范围。他晚年的文字是常带着浓厚的政论色彩的，他以非凡的注意和锐利的眼光关心了时事的问题。他抨击了不抵抗主义、“攘外必先安内”的政策、对学生救国运动的诬蔑和压制，赞扬了苏联，辩护了中国共产党的活动，尤其是在死前不久，他所给与托派的那道德的致命的一击，和对于抗日民族统一战线的热忱的拥护这一切，表明了他一直到死忠实于中国人民的民族解放和社会解放的事业，忠实于人类的解放的事业。他是中华民族的千古不朽的伟人，全中国人民的一个光荣的模范。

四 我们要继承鲁迅的遗产

在鲁迅纪念之际，我们要着重指出继承鲁迅遗产的意义。这份遗产，对于我们，是特别地宝贵的。因为：

第一，他的全部著作贯彻着为民族解放而奋斗的精神，那将提高读者的民族觉悟，坚定他们对于抗战最后胜利的信心。不但如此，他的作品是他一生的战斗的经验的总结，那是作为横亘

在他的时代的中国人民的民族的和社会的斗争的结果而来的，我们从这些经验里正可以取得于抗战有益的教训。虽然在他的作品的几乎每一页，都可看出对中国固有文明的反叛，但他却是对中国旧有文化修养最为深广的一人，他吸收了中国过去文明中一切优良的东西，再加上取自西欧进步的资产阶级的民主主义的传统，和现代工人阶级的集体主义的精神，这就使他的著作成了中华民族所有的一切遗产中的最优秀的遗产。

第二，他的著作是“五四”以来中国民主主义的最战斗的传统。五四运动在这一方面所遗留给我们的东西，实在太少得可怜了。没有深厚的民主传统，是中国思想界贫弱的一个重大原因。这也正造成了今天中国还普遍地存在着愚蒙、武断、保守、顽固等等的要素，这些要素，是争取抗战胜利的障碍物，鲁迅的书告诉了我们扫荡它们的战斗方法。列宁非常尊重俄国民主主义者倍林斯基、车尔尼绥夫斯基、杜簿洛略波夫的遗产，称他们的著作为俄国马克思主义的先驱；在中国的民主主义者中，那知识的广博，战斗性的坚韧，文笔的辛辣，足以与俄国的三位启蒙主义者比肩的，恐怕只有鲁迅一人。这样我们就更应如何加倍尊重他的遗产。

第三，鲁迅的作品是中国新文艺最初的也是最丰富的收获，是中国新文艺上的现实主义的第一块坚固的基石。他反映了中国的黑暗现实，激发了读者对于这个现实的反抗心，和为未来的光明斗争的勇气。我们要从他的作品中去学习创作的方法，尤其要遵照他所再三指示的，和实际斗争去接近，在抗战的实践中把文艺和现实拉得更靠紧，使鲁迅所开辟出来的这片“崭新的文场”能够放出更多的异彩。

研究鲁迅的著作，学习他的战斗精神，继承他的遗产，是抗

战文化中的一个重要部门。这就是我们纪念鲁迅所不能忽视的真正的工作。

一九四〇年

对旧形式利用在文学上的一个看法*

旧形式利用问题，成了抗战以来文艺界讨论最多的一个题目。意见颇不一致，在估定旧形式利用对艺术创作的意义与价值一点上，尤显示了分歧。因为旧形式之为抗战政治宣传的一种必要而又有力的武器，这已是无可置疑，没有争辩的余地了。问题一涉及艺术本身，就变成十分的复杂，那就不但关系于艺术的内容与形式，艺术性与大众性，接受自己民族固有遗产与外来影响等等文学上一般原则的问题，而且关系于旧形式问题所由发生的中国社会的特殊性的问题。旧形式所以成为问题，是有其社会的根据的。这一点是往往为论者们所忽略，而我们所必须首先注意的。旧形式具有悠久历史，在人民中间曾经，现在也仍然是占有势力，这是中国封建社会长期停滞及半封建的旧经济旧政治尚在中国占优势的反映。但同时中国已早有了资本主义，基于这个新的物质基础就发生了新的民主主义的意识形态，但这个新的意识形态的形成，是曾经大大感受了西洋文化思想的刺激与帮助，并吸收了适合于中国民族要求的東西，因此作为这新的意识形态之一种形式的新艺术，就如此深刻地蒙上了西洋文学的影响，以致显得和中国旧有艺术形式仿佛已没有了多

* 本文原载一九四〇年二月十五日《中国文化》创刊号。

少血脉相承的关系。经济政治发展的不平衡就造成了新旧形式并存的局面，它们各有其不同的活动范围，领有各自不同的读者与观众；但是因为旧经济旧政治尚占优势，所以旧形式在人民中间的坚固地位并没有被新形式所取而代之。不但在新文艺足迹尚极少见的农村，就是新文艺过去的根据地，过去文化中心的大都市，旧形式也并不示弱。没有一本新文艺创作的销路，在小市民层中能和章回小说相匹敌。全国各大都市竟没有一处话剧场，旧戏院则数不胜数，这是一个严重的现象。要说明人民的旧的爱好的，不能以作品之旧内容正投合人们的旧的感情、心理、意识这个事实为唯一理由，旧形式为他们所熟悉、所感到亲切，因而容易为他们所接受，这一点有很大关系。旧形式的偏爱，在旧社会没有完全改造以前，是不会轻易改变的。甚至到了新的社会人民意识中，旧的趣味与欣赏习惯，由于一种惰性，还可以延续很长一个时候。

新文艺，是作为一个打倒少数人的贵族的文学建立多数人的平民的文学的运动而兴起的，是一直在为文艺与大众的结合的旗帜下发展起来的，它不能坐视自己与广大民众直到现在还隔膜的状态，不能等待社会改造了，人民在文化上提高了，因而趣味也提高了，然后自动来领受它的沐浴，在改造社会，提高人民文化与趣味上，它就应当起它的作用，那作用不但要及于它已领有的知识分子读者，而且要尽可能达到它尚未获得的广大民众。这就发生了与旧形式争夺读者的问题，这个争夺战应当有两面武器，一面是大众化的新形式，一而是新内容的旧形式。因为旧形式有广大社会基础，所以利用旧形式就有特别的必要。但是新文艺并不因此而放弃原来的新形式，不但不放弃而且仍要以发展新形式为主。利用旧形式不但与发展新形式相辅相成，

且正是为实现后者的目的的。把民族的、民间的旧有艺术形式中的优良成分吸收到新艺术中来，给新艺术以清新刚健营养，使新艺术更加民族化、大众化，更为坚实与丰富，这对于思想性艺术性较高，但还只限于知识分子读者的从来的新艺术形式，也有很大的提高的作用。为要将新形式逐渐输入到大众中去，还需要创造一些更适合大众体裁的，如象街头剧、活报一类的大众化的新形式，要相信大众能够逐渐消化新的东西，问题是这些新的东西要和他们的生活有联系。利用旧形式也并不是停止于旧形式，保存旧形式的整体，而正是在艺术上思想上加以改造，在批判地利用和改造旧形式中创造出新形式，所以利用旧形式不但不是从新形式后退，而正是帮助新形式前进。所以利用旧形式，就并不只是新艺术对于社会，今天说对于抗战的一种责任，而同时也正是为自己的普及与提高，也就是为自己的更大发展。因此，以为旧形式利用，只有抗战宣传上的效用，对于新艺术并无积极的意义与价值，这种意见之不正确，就毋待反驳了。现在需要深入一点地展开的问题，就是：一、以发展新形式为主的问题；二、新形式之大众的改造的问题，即新形式如何从旧形式吸收营养的问题；三、旧形式之艺术上思想上的改造的问题，即旧形式如何配合新形式前进的问题。

在涉入这些问题之前，为避免用语上的含混不清，必须先加以说明者：所谓旧形式一般地是指旧形式的民间形式，如旧白话小说、唱本、民歌、民谣以至地方戏，连环画等等，而不是指旧形式的统治阶级的形式，即早已僵化了的死文学，虽然民间形式有时到后来转化为统治阶级的形式，而且常常脱不出统治阶级的羁绊。所谓新形式，又是指民族新形式，而不是指国外新形式，虽然一个民族的文艺常常要受先进民族或与自己民族在社会经

济范畴上相类似的民族的文艺的影响。

现在进到本题吧。第一个问题：为什么发展新形式是主？回答是：形式是由内容决定的，形式既由内容决定，新艺术的内容是民主主义的，最适宜于表现这种内容的，就不能不是新形式。艺术上的新内容新形式是新经济政治的反映和产物，中国如果没有出现资本主义，没有发生民主政治的要求，就不能产生“五四”那样的文学革命。当时的新形式与旧形式的斗争，具体表现为文言与白话之争，新派与旧派之争，实质就是一个民主主义对封建主义的斗争。要完全地恰当地表现民主主义的新内容，那适合于表现封建主义旧内容的形式就成了新内容的桎梏，那形式本身就是最不民主的。新的生活，新的事物，支配人心的新观念，新道德，新的情绪与感觉，这一切构成了新的内容，要求新的形式来表现它。民间旧有的形式，一则因为它也是反映旧生活的，即反映建立在个体的、半自足的经济之上的比较单纯比较闲静的生活的，二则因为在它里面仍然包含有封建的毒素，所以它并不能够在那一切复杂性上，在那完全的意义上表现中国现代人的生活。从旧民间形式中找出了白话小说，把它放在文学正宗的地位，这只是“五四”文学革命的工作的一部分；另一部分工作是相当大量地吸收了适合中国生活之需要的外国字汇和语法到白话中来，使它变为了更完全更丰富的现代中国语，把章回小说改造成了更自由更经济的现代小说体裁，从旧白话诗词蜕化出了自由诗。在“五四”初期的白话小说白话诗里面就保留有旧小说诗词的写法与调子的鲜明痕迹，但那已经不是旧形式，而是新形式了。不能否认，由于新文学历史的短暂，由于中国文学与语言的长期分离，文艺之民族新形式还没有最高完成，语言形式的缺点还严重存在。但是新形式比之旧形式，无论如

何是进步的，这一点却毫无疑义。字汇更丰富了，语法更精密了，体裁更自由活泼了，那就是准确地去表现现实的那种力量，即对于现实的表现力更提高了。新文学如要以正确地完全地反映现实为自己的任务，就不能不采取新形式，以发展新形式为主。

这里就听到了一种意见：我赞成发展民族新形式，但是“五四”以来的新文艺却是脱离大众的、欧化的、非民族的，民族新形式必须从头由旧形式发展出来。要判断这个意见正确或不正确，就只要看他对于新文艺的这种评语是不是公正的、科学的。历史的事实毋须粉饰，也不应抹杀。如果不是我的偏见，新文艺无论在其发生上，在其发展的基本趋势上，我以为都不但不是与大众相远离，而正是与之相接近的。“五四”的否定传统旧形式，正是肯定民间旧形式；当时正是以民间旧形式作为白话文学之先行的资料和基础。就是当时新文学之最激烈最顽固的反对者的梅光迪，也不能不承认“文学革命自当从民间文学着手”。虽然当时关于“民间”“平民”的概念带有很大的限制性，但总是向民众接近了一大步。为文学与民众接近的斗争，是“五四”的一个光荣战斗传统，应当由我们来继续和发扬的。“五四”以来旧文艺阵营中，虽也有过名流教授，“正人君子”的一派，有过用外国文写作品，以专供外人和高等华人欣赏的外国化的中国作家，有过写连知识分子读者都摇头的“象征派”“印象派”的诗的诗人，但成为新文学的主流的是不是他们，而正是他们的敌人鲁迅所代表的站在大众一边的文学。这种文学虽仍不免于“不大众化”的缺点，但近十年来，除开文艺大众化之不断的理论上的倡导不说，表现在创作上的文字的日趋口语化，地方色彩的加浓，方言土语的大胆采用，都显示了新文艺与大众一步步接近的趋向。

不错，新文艺是接受了欧化的影响的，但欧化与民族化并不是两个绝不相容的概念。当时的所谓“欧化”，在基本精神上就是接受西欧资产阶级民主革命时的思想，即“人的自觉”，这个“人的自觉”是正符合于当时中国的“人民的自觉”与民族自觉的要求的。外国的东西只有在被中国社会实际需要的时候才能吸收过来。新的字汇与语法，新的技巧与体裁之输入，并不是“欧化主义”的多事，而正是中国实际生活中的需要。由于实际需要而从外国输入的东西，在中国特殊环境中具体地运用了之后，也就不复是外国的原样，而成为中国民族自己的血和肉之一个有机构成部分了。不适于中国的土壤与气候的异域花卉，不论是怎样美丽的吧，决不能在本国繁茂生长，这就是为什么在欧战以后曾风行一时的未来主义，表现主义等等最新奇形式，没有在正是同时的“五四”时候流传到中国来；这就是为什么对中国新文艺影响最大的恰恰是弱小民族的，俄国的以及后来苏联的作品；这就是为什么受果戈理影响最深的鲁迅，他笔下所刻划出来的人物、世态与风习不是俄国式的，而是十足地中国的，他的描写的笔调是十足的中国式的笔调。《狂人日记》以及其他短篇的形式虽为中国文学史上所从来未有过的，却正是民族的形式，民族的新形式。完全的民族新形式之建立，是应当以这为起点，从这里出发的。

现在就进到第二个问题吧，新文艺之大众的改造的问题。我在上面主张了新形式，为后来的新文艺作了辩护，但丝毫不是以为新文艺没有缺点，它已经是完全的民族形式。相反地，新文艺和广大民众的隔膜状态，一面固然归因于大众文化水平低下，一面却要由新文艺本身的缺点负责。补救前者，除利用旧形式之外，更治本的办法是普及教育，消灭文盲，改革文字，而实现这一

切的最基本条件就是民主政治的彻底实行。补救后者，却完全是新文学自己的责任。缺点有两种性质的：一种是单纯不大众化的缺点，例如长篇的体裁，复杂性格心理的描写，琐细情节的描绘，这些不容易为大众所接受，但在艺术上却不成为缺点，且往往是构成大艺术作品所必需的。这缺陷就只有用形式短小、内容简单一些的大众化的新形式来填补。另一种性质的缺点是不大众化，而又有损于艺术性的缺点，这是新文艺所急需要克服的。

这第二种性质的缺点，借两句最通俗的话（我们常常听到人们对新文艺这样批评的）来说，就是：第一、写得不象；第二、看起来难懂。写得不象，意思就是说不象中国人。看起来难懂，就是句子太欧化。因此对新文艺的责难往往就完全落在所谓“欧化”身上。然而问题的实质并不在欧化，而是在作家对现实的认识和表现的力量不够。

我承认这两种现象确实是和欧化有关系的。一个有趣味的事实：初期的木刻，因为向外国学习的结果，就把中国人都刻成了和外国人一样的面貌。有些新文学作品中的人物，相貌服装虽还是中国的，但行动总显得有一点矫作，谈吐也不很自然，他和我们仿佛总有一点疏隔，他不是我们的亲兄弟，亲骨肉，在他身上总好象缺少一点什么。原来他少了一个中国人的灵魂！我们的作家太纠缠于知识分子的圈子，太沉溺于外国作品的世界了。他接触老百姓太少了，看自己的中国看得太少了。向外国作家学习，只能学取其方法与技巧，材料还是要我们自己的；什么质地的材料，剪裁成什么样子，这就是具体内容与具体形式，这是一点也不能够照样抄袭的。对于语言，我们的有些作者也于无形中误以晦涩难懂为欧化句子的特色，且以此自炫高深，而

遮掩其思想内容之实际贫乏。其实西洋文句是以其组织的精密见长，正宜于文字之清楚与明确。而且，不为反映中国实际生活所必需，以及完全不合中国语文习惯的字汇与语法，亦不应盲目地猎取。

但是问题的根源既是在作家对现实的认识和表现的力量不够，所以即便对欧化采取正确态度，也还是不能完全克服上述的缺点。要匡正这缺点，有两个问题值得非常的注意：一是如何认识自己民族自己国家的问题，一是如何努力于文字形式的简洁明确的问题。

战争给予新文艺的重要影响之一，是使进步的文艺和落后的农村进一步地接触了，文艺人和广大民众，特别是农民进一步地接触了。抗战给新文艺换了一个环境，新文艺的老巢，随大都市的失去而失去了，广大农村与无数小市镇几乎成了新文艺的现在唯一的环境。这个环境虽然是比较生疏的、困难的，但除它以外也找不到别的处所，它包围了你，逼着你和它接近，要求你来改造它。过去的文化中心既已暂时变成了黑暗区域，现在的问题就是把原来落后的区域变成文化中心，这是抗战现实情势所加于新文艺的一种责任。新文艺在改造环境中将会更多地改造了自己。在它眼前的人民，他们的生活，他们的相互之间的关系，他们的观念、见解、风习、语言、趣味、信仰，这些在过去都是与它比较疏隔的，都正是它所要去认识、去反映、去改造的对象。现在旧的东西正在随抗战的风暴向新的方向激遽转变，同时也正因为是在激遽转变，它很费力去理解与把握它们。因此新文艺作者所遭遇的问题，并不只是如何去争取落后读者提高落后读者的问题，而也是如何进一步去反映新旧交错的现实的问题。在这个问题上，他会感到惊异的，就将不只是他的技巧程度与读

者欣赏水平之间的可怕距离，而也是他过去所熟悉的狭小安静世界与现在所接触的广大变动世界之间的可怕距离；就将不只是自己读者范围的狭小，而也是创作视线的窄狭。于是作家就不能不发出认识自己民族自己国家的呼喊，他们就不能不重新去探究“到底内地的老中国人和旧社会，未被宣传鼓动以前，是不是潜藏有抗战的伟大力量，流行于民间的信仰、风俗、制度到底那些是对抗战有益，那些又有妨害的，又目前一般农民最痛苦以及最需要的是什么东西”（艾芜：《湖南杂记》的序言——《认识老中国》）。这正是作家向现实更深入的表示，新文艺向大众方面改造的表示。现在的中国社会是一个新旧交错的社会，但一般地说旧的因素依然占优势，于是浸染于现代都市生活与现代世界文学修养的作家，在这里不能不有一点儿困惑了，除了直接向现实生活去找原料之外，就不能不同时向作为旧生活之反映的旧形式作品去寻求援助。在旧小说中可以窥见老中国人和旧社会的真实面貌，从民歌、民谣、传说、故事可以听出民间的信仰、风俗和制度。整个旧形式，作为时代现实之完全表现的手段，虽然已经不行，但这并不妨碍我们以之为反映现实之一种借镜，以之为可以发展的民族固有艺术要素，以之为可以再加精制的一部分半制品。要向旧形式学习。对旧形式的轻视态度应当完全改变。必须把学习和研究旧形式当作认识中国，表现中国的工作之一个重要部分，把吸收旧形式中的优良成果当作新文艺上的现实主义的一个必要源泉。

要达到现实之准确恰当的表现，思想之明确的表现，没有简洁明确的文字形式是不成的。曾经有人骂过白话为“新文言”，判定过它的死罪，也提倡过大众语，新文字，却还很少有人对现存白话，也即是新文艺现在所用的一种新的民族形式作过慎重

选择和抉剔清洗的工作，使他更臻完善，更能成为文学的语言。新艺术作品的文字上的缺点，如空洞词藻的生硬，堆砌，词意语气的故意忸怩作态，完全不顾文法与口语习惯的滥造新词，这一切都没有受到应有的指摘。新艺术作品“读起来难懂”这个舆论，使我们警惕和反省。我们以后应当以把文字写简洁明确作为自己的责任。这不只是为艺术的大众化，同时也是为艺术性的更提高，应当纠正“最难懂的就是最高深的”这个完全错误的观念，更深切认识：艺术的单纯性正是最高艺术的标帜之一。作家储蓄语言以愈多愈好，但他要储蓄的不是死的语言，而是活生生的语言。这样，他直接地就必需从民间去获得，间接地就必需从民间文艺去获得。旧形式正是以那文字的简单明白而能深入了广大读者的心的，过去虽有人对民间文艺作过一些整理，搜集与研究的工作，但这工作还没有得到普遍的重视，民间艺术的宝藏还没有深入地去发掘。对这工作也还没有完全正确的态度，还没有把吸收民间文艺养料看作新艺术生存的问题。

用简洁明了的文字形式，在活生生的真实性上写出中国人来，这自然就会是“中国作风与中国气派”，就会是真正民族的形式。

最后，我就要说到旧形式之艺术上思想上的改造的问题。如果旧形式只作为一种专供新艺术吸收营养的资料，那问题就会停止于旧形式的研究与学习，而不会发生利用的问题。反之，如果旧形式原来是比新形式要好，要更能表现新内容，只是过去错误地把它丢掉了，那末现在就只要回返到旧形式，既不算利用，也更毋需改造了。麻烦的是：抗战政治宣传与大众启蒙教育需要大量的旧形式，但是由于它带有时代所加于它的缺点和限制性，所以对它就不能不采用批判地利用的态度加以改造，而且这

改造比新形式的改造，那意义还更不同，因为这是以最后否定旧形式本身为目的。如何改造旧形式，这是一个需要专门研究、丰富材料与例证的题目，只能留待以后的机会，这里我只企图说明旧形式经过艺术上思想上的改造，可以发展为较高艺术，但由于现在主观上和客观上的原因，它现在一般地还只能是较低的艺术；它能够使艺术与大众大步地接近，但并不能就是艺术与大众之最高结合。

一定的旧形式是适应于一定的旧内容，产生于旧的社会结构，根基于旧的世界观，具有其旧的一套形象。去掉那带封建色彩的世界观，把封建式的形象变形，这一方面固然是提高了那思想性与艺术性，然而同时对于它原来那思想与形象之浑然完整，却不能不带来破绽，这个破绽就是由进步的内容与落后的形式相矛盾相斗争面来的。正是这个破绽，有时竟会在悲剧的场面逗出了有经验的读者或观客的笑声的。但是利用旧形式并不是单纯作为一种艺术形式的实验或探求，而毋宁更是应客观情势的要求，战斗的需要，作为一种大众宣传教育之艺术武器而起来的。大量地需要旧形式的理由是在这里。向旧形式要求它所不能有的那样的高度的艺术性，是一种绅士式的恶意的态度。以旧形式能博得大众的拍掌就认为是最高艺术，这也是不必要的，这太近乎一种廉价乐观与自我陶醉。因为艺术与大众之间的隔离是几千年社会历史所造成的，是精神劳动与肉体劳动长期分家的结果。这个隔离的完全消除，只有在现存社会的历史矛盾解决之后才有可能。这并不是说大众现在就不应当享受高一点的艺术，而目前还只限有知识分子学生的新艺术就可以向一般文化水平较低的大众关门。正相反，我以为正常的态度是：一面尽可能利用旧形式，使之与大众化的新形式平行，在多少迁就大

众的欣赏水平中逐渐提高作品之艺术的质量，把他们的欣赏能力也跟着逐渐提高，一直到能鉴赏高级的艺术；另一方面所谓高级的现在的新文艺应切实大众化，一直到能为一般大众所接受。

由于社会基础的不同，读者对象的各异，目前新文艺创作可以有一方面是专为一般大众写的，即通俗化的，以旧形式为主，一方面是以知识分子学生为主要对象，但同时并不放弃争取广大群众的从来的新文艺。这两个方面不但不互相排斥，正互相补充，互相渗透，互相发展，一直到艺术与大众之最后的完全的结合。因为目标是一致的，路线是一致的。为文艺与现实之更接近，与大众之更接近，以达到更高更完全的民主主义内容，民族形式的新中国文艺之建立，这就是我们的路线，我们的目标。

所以，利用旧形式就应当而且只能，看成是为达到上面的目标之一个必要的手段，必要的努力。因为民族新形式之建立，并不能单纯依靠于旧形式，而主要地还是依靠对于自己民族现在生活的各方面的缜密认真的研究，对人民的语言、风习、信仰、趣味等等的深刻了解，而尤其是对目前民族抗日战争的实际生活的艰苦的实践。离开现实主义的方针，一切关于形式的论辩，都将会成为烦琐主义与空谈。

关于文协的工作(并老舍来信)*

老舍先生：

读到你九月十六日的信，我非常的高兴。可惜你第二次路过延安，适我因事不在，致失去了与你再度晤谈的机会，很觉怅然！

关于文协的工作，我们过去从报章杂志上也略知道一些，但总是片鳞半爪的居多，这回感谢我们的会面，和你的这封信，我们才得到了一个较为完全的概念。毫不阿谀的，我应当说：一年半来，文协做出了不少成绩，在团结全国文艺家上，在推进战时文艺，尤其是通俗文艺的运动上，在扩大国际宣传上。

说起来很惭愧，文协分会在这里成立还不过半年光景，和总会一直没有建立起很好的联系。实在我们和外间的关系，太不够密切了。就比方说《文艺战线》吧，我们极渴望能得到各地朋友的经常帮助与指示，尤其是作家的源源惠稿，但结果几乎全是靠了此间二三热心朋友与几位初露面的年青作者勉强支持了一卷的局面。这自然不是说外间的朋友对我们丝毫不热心，不帮助，恰恰相反，对于我们的工作，他们是给予了极大的关心与鼓励的。彼此间联系不好，重要的原因之一是交通上的阻碍。我告诉你一事实：《文艺战线》已出到了第五期，但我却直到现在

* 本文原载一九四〇年二月十六日《文艺战线》第一卷第六期。

还只看到了第一二期，据书店来信说每期寄了五十份来，但到我手的却只有一份，而且还不是这五十份之内的。绥德的书肆上还偶然可以买到，这里却连订也订不来。由这你可以想见我们的情形了。

虽然如此，但可告慰你的，是这里文艺界的朋友虽不多，却都很热心，却都做了一些工作，如组织战地文艺工作团，组织各学校文艺团体，工厂文艺小组，刊行文艺刊物，创作旧形式等等。这些，分会已向总会有报告，不必我多赘述了。总之，这里对于文艺活动，虽然有经济物质各方面困难的条件，但同时也有一个可以说是属于政治上的优良条件，就是：文艺家最低限度的生活和创作思想上的自由是完全被保证着的。

由于你这次的来，我们以后一定能建立起一个良好的工作上的关系，在这第一次的通信中，我且先叙述说一点我个人对于总会的希望。

文协是在抗战后产生的文艺界统一战线的组织。文艺家能这么长久的和衷共济的团结在一起的事，过去还不曾有过。的确象你所说的，文协在团结作家一点上有很大的功劳。今后的任务就在如何扩大它，巩固它。这里我们必须着眼到：这不仅是为一部分抗战力量的集合，同时也是为整个新文学的前进。抗日目标下文艺界的团结应当同时是文学事业上的真诚合作，包含着对文学工作的集体领导与具体分工，各种不同文学见解的互相商讨与纠正，各种不同派别的不同风格的艺术制作的交互竞赛与观摩。这就首先需要大大的培植文艺界的民主作风。我希望文协做这种风气的最有力的传播者。要为民主政治斗争，要为文艺界的民主斗争。这是两位一体的任务。没有民主政治的环境，民主的风气是不能单独的在文艺的国度里养成的。要

更普遍的动员艺术界的各种力量，要使文艺的影响能更深入到大众中间，要使艺术家本身言论出版种种自由能有更多保障，都有赖于民主政治的更进一步的开展。这是中国新文艺发展的一个重要的政治上的前提。我们应当努力来争取这个前提，因此对任何限制思想自由的企图，我们都不能采取沉默的态度。自然我们同时应当加强文艺界自身的民主的团结，高度地发扬自由讨论自由批评的精神。抗战以来，由于团结，作家间许多无谓的意气之争是消除了，大大澄清了文艺界的空气，这是值得庆幸的事。但有一点令人感到不足的，是还不见有活泼泼的热闹的，富于诚意，具有原则性的讨论与辩论来活跃文艺的空气。意见分歧是不足怕的；分歧的意见是不同社会阶层的存在与各自利益的反映，不能强同，也不应强同。真理是愈辩而愈明白，只要争辩不逾越民族最高利益的界限。抗战提出了各种新的问题，以及搁置了很久的旧的问题要求解决，但解决的办法不是预先想好了的，也不是一下就能找到的，正需要大家共同来讨论来研究。尤其是文艺是一切意识形态中最复杂，最微妙的，在有关文艺的一切问题上，不但要反对独断，因袭见解，粗暴的文盲式的态度，而且也不需要做过早的不成熟的结论。重要的是深入的讨论，自由论辩！这就是我所要说的第一点。

其次在战时推进新文艺的问题，我以为就是如何使文艺和战争结合的问题。具体的方针就是把作家引导到战争的方向。作家到前线去已经成了一个运动，这是极有意义的。虽然有人以为作家为找材料去前线是可笑的事，虽然也有作家到前方去跑了一下子之后，只看见了砂，土，灰尘，毫无所得而归，但我却仍然是作家上前线去的主张者。我朴素地以为作家肯去前线已经是值得赞扬的，至于他是抱什么动机而去，将会得什么结果而

归，还是第二步的问题。首先我们要对作家说：作家应当了解生活，在今天应当了解战争。你到前线去看一看呀！自然我们不要忘记向他们提醒：你不要抱着探险猎奇的心理，采访新闻一般的态度去接近战争，要把创作实践和战争生活的实践有机的结合，那需要一个较长期的艰难的奋斗过程。然而我们却不能要求作家一定先要有付较长期代价的决心然后才可以去前线。就是去看一看，我以为也是有益的，到了前线空手而归的人，那只能说是连找材料所应付的代价他都没有付的关系。根据过去已有的经验，作家在前线呆的时间太短，自不容易得到大的收获。因为战争是一个巨大的变化，要把捉，理解和表现这个变化在人心上所生的影响，本来不是一件容易的事。总会所组织由新近逝世的王礼锡先生所领导的作家战地访问团，和我们这里所组织的战地文艺工作团，或者都不免于时间太短促的缺点。但就是这样，这个工作已有了很大的意义，收了相当的成果。近的例子，《文艺战线》上的不少创作，都是由参加了工作团的同志供给的。这个工作值得继续去做，更多方面去开展。除了访问团工作团这种方式之外，作家与战争还可以有更固定一点的联系的方式。一方面派遣作家到前线较长期的去实际工作，另一方面在前方的实际工作人员特别如政治工作人员中间发现作家，以他们为通信员建立起一个广大的战地通信网，文协就是这个通信总站。和他们建立一定的经常的正式关系，他们定期的供给通信，稿件，后方给他们一切出版上物质上的便利；对于可信赖的作家，可以实行特约的办法，甚至由出版机关，预付一定的稿费给他，限定他一定时期交稿，有计划有组织地去规划战时作品的活动，这是一个重要的工作，我希望文协负担起这个责任来。

上面说的在实际工作人员中发现作家，这个工作也是极重

要的。战争孕育着新的作家，他们正在丰富的实际生活中贮藏着丰富的艺术形象。他们在创作上也许还没有成熟，或者成熟了没有机会露面。一般的，他们具有往往为既成作家所缺少的新的生活经验，年青的热情，强烈的创作欲，而且缺点是技术上不够熟练。对待他们的正确态度，不是使他们脱离原来的生活，成为作家，在一二篇较为成功的作品之后，就变成贫乏的作者了。而是在使他们保持和实际的密切联系，给与他们技术上写作上的帮助和鼓励。你提出的设立函授学校的办法，我非常之赞成。这里也曾成立了文学顾问会，就是专为此地各机关学校中的文学青年而设的。文协处在首都，和各地青年联络较易，可负指导之责的作家又较多，他能够而且也应该负起培养文艺上的新军这个重大的任务。可发现的人材一定很多。就以我们这里来说，鲁艺的文学系，先后不过几十个同学，从他们里面，就已经出现了具有才能和相当熟练的作者，我介绍你下面一些名字：野蕻，天蓝，鹰潭，孔厥，梁彦，魏伯，黄钢，康濯，其中只有一两位是以前发表过作品的。这样的青年作者，在前方，在大后方，一定都有。希望文协能找出一切方法来和他们互通声气，给与他们种种具体的帮助和鼓励。

最后，我要说的是关于作家生活的问题。中国的作家不多，靠写作生活的职业作家尤少，大部分都是以写作为副业，甚至有以文学为进身之阶的。造成这种现象的原因之一，是单靠写作不能够生活。世界各国作家的生活，怕没有比中国更苦的了。抗战以后就连一点生活上的依靠都失去了，作家的生活就变得更加困难了。这实在是一个严重的问题。文协已经在抗日的旗帜下团结了全国的文艺家，这个政治上的结合，同时成为一个职业性的团体。文协可以说是文艺劳动者的总工会。保障文艺人

本身的利益应列为文协章程中的重要一条。有两件事是可以做，必须做的：一、成立一笔相当数目的互济金，以作特别困难的作家或其家属之用；二、切实保障作家版权利益，不使受到侵害。虽然文协的经费是极端困难的，在这工作上要尽量争取政府和社会人士的更多援助，但主要的却仍然是要靠艺术家本身团结一致与利害相共的精神。

噜噜咪咪说了许多了，就此带住吧。总括我的意思：文协在抗战中已起了它应有的作用，打下了自己的基础；在这基础之上，如何更进一步的去争取新文学自由发展的更好条件，加强文学与抗战的更密切的联系，培养文艺上的新军，保障文艺人本身的生活，一句话，如何在使文艺服务于抗战的当中，谋新文艺的更大发展，这就是文协当前的任务，也就是我对它的希望。文协只有把自己和抗日战争，新文艺事业，作家生活这三件事情通通联系起来，它才能更长久更坚固的站着它的脚，让我祝它更健壮的成长！

给作家访问团的电已打去。礼锡先生的死，此间朋友都极为悲惜，对陆晶清女士的今后生活，大家都很关心。见到陆女士或访问团的同志的时候尚烦代我们再致慰问之意。匆复，顺问近好

周 扬 十月九日

〔附〕

老舍来信

周扬先生：

在延安见到先生与艾思奇，李初梨，萧三诸先生，实在给我莫大的欣慰！可惜，因为急于北去，未能见到了玲，何其芳，沙汀三先生，和其他的文艺工作同志们，深感歉歉！希望你肯代向他们致意，并希望我在折返西安的时候，再在延安停留一半天，有机会和大家见面！

在咱们会面的时节，我顺口答应的把文协总会的情形略为报告几句，当然是彼此都感到时短言长，不能尽意；所以我愿再写给你一些我以为值得说一说的，你自己看过之后，或者还教延安的友人们都能看到，就更好了。

文协已成立了一年半。在这过去的一年半中，老实说，我们并没有多少了不起的表现。不过，假若有人一定要问，到底文协也有一半桩值得夸口的事没有，我可以毫不迟疑的回答：有！我们团结了，我们团结得好！我常这样设喻：文协好比英国的王，虽然他没有多少实权，可是在维系全英国的团结上，他还有很大的作用。自然，文协不完全是一面招牌，它的确有它的工作。可是从它的人力财力上来看，它所表现的或者还跟不上一个分会，假如那个分会有比总会更大的力量的话。总会分会的力量不同，所以工作的成绩也就或多或少。可是，因为总会没有闹过笑话，分会在各处才得到信任，才能发展；因为总会团结得好，分会才在精神上有所归依，才感觉到在一个地方努力工作，正是为全国的文艺界友人们争取光荣；这个，我说，就是总会最大的成功。假若，我们能一面分途努力，一面能把团结的精神保持住，象过去的一年半中那样，文协的前途是有无限光明的。

因此，目前的问题，我想应该是：总会应更努力于实际工作，不当只在高处喊团结，以至慢慢的变成了一座金字塔，外面很大，里面却只埋了一具棺材。总会已得到了全国文艺工作者的

承认与拥护，它就该再以实际工作去感召，去启示。分会呢，因为地区的关系，一定有就地设计的切实办法，绝不至象总会那样因努力创建“全国性”的组织而消耗了许多精力。那么，分会必须就地推展工作，培养文艺界的新军；同时，了解总会在“全国性”的组织上所费的心血并非是浪费。简单的来说，就是总会与分会应在工作上竞争；而竞争的目的在于尽力于抗战，是在我们互相策励，是在一同取得全国文艺界在抗战中所应得到的光荣。

假若上面的话有可取之处，我觉得我们马上应作到：（一）前方后方的作品应多多的交换。文协不愿多喊口号，因为抗战建国的大策既是全国人民所拥护的，我们文艺工作者的天职便是在抗战建国上去尽我们宣传的责任。因此，前方英勇的战绩必须传达给后方，后方的生产与建设必须使前方知道；这是我们的最要紧的工作，而且必期使之成功。以前，因交通邮电的不便，使我们的联络实在不够，因而我们也就没能使作品对流；现在，我们应去克服这个困难。（二）前方得不到后方的书籍与刊物，总会应马上成立一个什么委员会，专管供给各分会书报的事。同时，分会所办的刊物与能得到的书籍也随时寄给总会。我们不要再等着别人帮忙，应当自己下手实行这以货易货的土办法。（三）上面已经说过了，我们的联络得不够，从今以后，我们应彼此至少每月通两次信，互相报告消息及讨论问题。函信不要寄交个人，须交给会里；团体比个人大概少一点流动性。（四）抗战文艺在国际上的宣传，还差得太远——或者应说完全被忽略了。现在，文协香港分会创办了英文版的《抗战文艺》，销往欧美与南洋；以后，还打算另印法文版。这个外文的会刊的支持是由香港分会与总会双方出人出钱，可是力量还不够，希望各分会及各分会所能通知的朋友们都注意这件事，设法多供给稿子。只要有稿

子，印制与经费的困难便容易克服了。（五）为了宣传抗战，我们不但要求写作的“质”高，也还要求印刷的“量”广——多散播出一张宣传文字，便增多一分抗战力量。我们的宣传工作还不够，不够！总会与分会自然需设法取得密切的联络，就是分会与分会之间也当互相往来，把我们认为最有效的宣传文字——不管是那里写出来的各处翻印，普遍的散播，或者可以收到事半功倍的效果。

以上这几个粗浅的办法都是沿着说讲团结而联想到的，虽然是犯了由报告而窜入建议的毛病，可是假若它们有一点半点的可取处，也就大可以不管文章的好坏，与起承转合的是否得法了。

接续着报告吧：关于文协总务部的工作，你知道，总务不过是义务工友，说起来未免麻烦，所以顶好三言两语交待过去：我们花钱仔细，用人极少。经费少，所以每一个钱都需花得有响声。人少，所以大家都需动手办事，谁也不许多偷懒。这一点，虽然无关宏旨，可是与文协之所以能得到各方面的敬重与爱护，正自大有关系。

出版部到如今应有四个刊物，可是事实上只有三个，因为印刷太困难，不能多印出来。三个刊物是《抗战文艺》，《前线增刊》，和《英文会刊》。《抗战文艺》因印刷困难，近来难免脱期。《前线增刊》已与成都分会合作，双方出人出钱办理。《英文会刊》是香港分会主办，总会帮人力财力。郁达夫先生亲在南洋，已着手为总会募款，将来或者以募款所得全作维持《英文会刊》之用。《抗战诗歌》是四个刊物中的流产的那一个，稿已集全，但是无法印出。会中经费每月一共有一千元左右，维持这几个刊物已须花费七八百元，所以连校对和跑印刷所都须编辑人亲自出马。刊物

而外，已出版的书有抗战艺术的世界语译本，都送到国外去了。新近编有《通俗文艺讲话》，稿已交出，何时印出，尚无确息。从老早，我们就想编印文艺丛书和较大的文艺刊物，都因人力财力的限制未能实现。不要往多说了，假若我们每月有一万元的收入……

研究部有四个经常的座谈会，集会时分头讨论文艺专题。讨论的结果，分头汇为小册子，如抗战小说，抗战诗歌，抗战戏剧与抗战报告文学。这四本小册子当交与国际宣传处，译成几国的文字，作为抗战艺术的介绍。去年，研究部办过通俗文艺讲习会，并派人到各学校去讲演。今年，因重庆疏散人口，讲习会就不容易再举办了。讲习会既不能办，顶好是办文艺函授学校，为爱好艺术的青年朋友们改正试作。可是到如今还找不到专款来办，作家们的生活极苦，一天到晚苦干还混不上饭吃，实在无法为别人改文章！假若每月能有几百元钱，请几位作家作函授教师，我想，一定有不少人愿意作这培养文艺新部队的工作。研究部有个小小的图书馆，哼，据闻文协会所上月遭了轰炸，也许那些图书已都变成灰烬了！

组织部的成绩相当的好，现在香港，成都，桂林，延安，襄樊，已都有了分会；长沙，内江，宜昌等处都有了通信处。在最近的将来，也许还能多设几个通信处。我们久已注意而想不出办法的是怎样在敌后方设立通信处。我想为解决这问题，还须总会与分会合作，去共同设法的。

好了，我想你或者已看得头痛了，即不写下去。

给作家访问团去电了吗？礼锡先生的死是文协极大的损失。陆品清女士将来的生活问题是我们大家应注意的。我们团结，我们彼此关切；真挚的友谊能使我们永远携手前进啊！匆

匆，祝
吉！

延安分会诸友都能代候！

老 舍 九月十六日榆林

关于“五四”文学革命的二三零感*

一 对陈独秀在文学革命上的功绩 之一个估价

历史有时会使一个平凡的人变成英雄。陈独秀在二十年前的思想界享有大名，他的名字，和胡适的一道，成了当时广大知识青年景仰崇拜的对象。在他早期的活动中，最为人所知的，是他和胡适一道发动了文学革命，开辟了白话的局面。这岂不是巨大的历史功勋吗？这个功勋，如若要不违背于历史的真实，就应当说是属于消极的一面居多。请看事实：

最初提出文学革命，是在一九一六年胡适写给陈独秀的一封信里。这封信是责难陈氏的，因为曾提倡写实文学的他竟在自己主编的《新青年》上刊登谢无量所作《寄会稽山人八十四韵》的长律，且大加激赏，誉为“子云相如而后”的“希世之音”，这就不能不引起那位正有志于文学革命事业的留美学生的责问。

他的这种自相矛盾是偶然的吗？

陈独秀在文学主张上的自相矛盾与不彻底正是一贯的。他一方面主张文学应写实，应有实用性，另一方面则又不赞成胡适的“言之有物”，不赞成文学有它自身以外的目的。他给胡适的信中说：

* 本文原载一九四〇年五月二十五日《中国文化》第一卷第三期。

若专求“言之有物”，其流弊将毋同于文以载道之说，以文学为手段，为器械，必附他物以生存，窃以为文学之作品，与应用文字作用不同，其美感与技俩，所谓文学美术自身独立之价值，是否可以轻轻抹杀，岂无研究之余地？

在给曾毅的信中，他更明白而肯定地说文学应仅限于“状物达意”，“描写美妙动人”，此外不应再有其他目的。他盛称“自然派文学家，其目光在实写自然现象，绝无美丑善恶邪正惩劝之念存乎胸中”，因而以为“自然主义视写实主义更进一步”。

错误是显然的。自然主义，纠缠于事实之琐屑的表面的描摹，而不去从事于现实的本质之深刻掘入，把人不当作社会的而当作生物的处理，它不但不是现实主义的更进一步，而正是从现实主义的偏歪与后退。陈独秀的理论就是一种自然主义再加上一点唯美主义的半生不熟的杂凑。“五四”以来的新文学，虽曾深染过自然主义的影响，也沾上过唯美主义的流毒，但却是在克服两者的当中前进的。“五四”初期文学作品的主要价值就在于它们的显明倾向性，它们的启蒙的教育的作用，那是完全符合于当时的新思潮的。当时的作者不再以小说为闲书，而把它当做改革社会的器械，正是在这一点上值得我们尊重，虽然几乎仅仅只有在鲁迅的作品里面，思想的要素和现实的要素才达到了那样有机的高度的和谐。

主张作家不要对自己所描写的世界持一定的态度，结果只是招致艺术作品中思想价值之降低、现实主义力量之削弱而已。然而陈独秀却是以一个新思想运动的领袖、现实主义的热烈主张者登场的。在他文学主张上的这个自相矛盾中，我们不是就可以看出了和他哲学见解上的二元论，和他后来政治上的动摇与变节的一脉相通的地方吗？

二 “人的文学”与“非人的文学”

在文学革命早期理论中，有一篇文章最使人不能忘记，这就是周作人的《人的文学》。确如胡适所说，这是当时关于改革文学内容的一篇最重要宣言。他开篇就说：

我们现在应该提倡的新文学，简单的说一句，是“人的文学”，应该排斥的，便是反对的非人的文学。

在这篇文章中，作者猛烈地抨击了一切束缚个人、戕害人性的风教、习俗、道德，把神仙、妖怪、奴隶、强盗、色情、迷信、才子佳人等类作品一律归入“非人的文学”的范畴，而加以无情的排斥，他大声疾呼着要求文学来“养成人的道德，实现人的生活”。

这是一个何等样的历史的作弄呵！二十年前“人的文学”的倡导者如今竟成了“非人的文学”的“帮闲”。他所托庇的强盗们正在中国的土地上养成奴隶道德，实现非人的生活，他们以搬弄各色各样中世纪式的封建古董，以散播春宫图与色情文学，来毒害中国人的心灵。而周作人，这位“五四”时代的叛逆者，却俯首帖耳于这个强盗统治之下，没有做一句声，他安之若素。他曾自白他长期地怀抱过民族主义思想，他的这个民族思想又是何其脆弱！

“五四”新文化运动本身有它脆弱的一面。当时的领导人物在新文化历史舞台上大都还没有演完他们的角色就很快地宣告退场。当年白话的健将，后来“不但不再为白话战斗，并且将它踏在脚下，拿出古字来嘲笑后进的青年了”（鲁迅语）。青年期的“暴躁凌厉之气”让位给了老年式的恬淡幽闲。但是文化革命是

必须继续下去的，于是角色就必须有另外的人来接替。文化上涌出了新的力量，工农大众的力量。

新文化还没有战胜封建旧文化就孕育了产生了自身内部的分裂。一方面，是西洋物质文明破产的绝叫，东方文明的复归，柏格森、欧堡、詹姆士，一点一滴改良主义、好人政府主义、风花雪月文学、袁中郎、语录体；这就是从民主主义向自由主义、保守主义退却，对封建主义投降。另一方面是科学的信仰、民主的坚持、马克思、恩格斯、列宁、普列哈诺夫、唯物辩证法、科学社会主义、革命文学、文学大众化；这就是新民主主义的深入贯彻，向社会主义文化的前进。这是文化上两个主要历史趋势。鲁迅是后一个趋势的最显明的彻底的代表者，而他的兄弟周作人却是属于前者的。他所走的原是一条向下的道路。“五四”以来，从急行的历史车子上翻滚下来的，不只是他一个，但他却滚得最陡峭，跌得也最凶。他墮落到了“非人的生活”，“非人的道德”。

在《人的文学》里面，他说过这样的话：

……世上生了人，便同时生了人道，无奈世人无知，偏不肯体人类的意志，走这正路，却迷入兽道鬼道里去，徬徨了多年，才得出来，正如人在白昼时候，闭着眼乱闯，末后睁开眼睛，才晓得世上有这样好阳光，其实太阳照临，早已如此，已有了无量数年了。

中国在苦难中前进。抗战是要胜利的。中国人民一定要得到解放。新中国的光明已经在闪耀了。你“迷入兽道鬼道”的人呀，你应该“睁开眼睛”，看看“世上有这样好的阳光”！

三 文学革命与大众化

文学革命是在谋文学和大众结合的目标之下实行的。第一

是提倡了白话,宣布了文言为“死文学”,相当地吸收了民间话语和方言,使文学与大众之间的距离缩短了一大步;第二是创作的视野伸展到了平民的世界,对于下层民众的生活和命运给予了某种程度的关心;第三是“五四”以来新文学最优秀的代表者向大众立场的移行。

所以不能够因为白话文学主要地还拘囿于知识分子读者的圈子,还没有普及深入到广大群众中间去,就认为文学革命和大众没有发生多少的关系;知识分子常常是大众与新思潮新文化接触所必通过的桥梁。新文学在其基本趋势上是向着大众的。

不用说,在这一方面存在有很大的不够和限制。

首先,在文字上,白话离“可读、可听、可歌、可讲、可记的言语”的标准还有相当地远。它还没有能够成为真正大众的语言。在白话文学语言的传统上,我们又没有更好的可资凭借的根基,除了几本章回体小说。因此白话诗开始的时候摆脱不了五言七言的格式,真正只能算是“洗刷过的文言诗”(胡适语),而初期的白话小说也就不能不留着旧章回小说的痕迹。既来不及吸取民间活的语言,又少文学语言的现存传统,所以虽然打破了“美文不能用白话”的迷信(这是一个大功绩),却并没有把白话提炼到大众文学语言的水平。

在内容上提倡平民文学,主张致力于下层社会实况的描写,这是当时积极的进步的方面。但必须指出:平民这个概念实际是等于市民这个概念,正相当于西欧资产阶级抬头期涌现在文学中的所谓“中等阶级”的人物。借用周作人的说明,“平民文学应以普通的文体,记普通的思想与事实,我们不必记英雄豪杰的事业,才子佳人的幸福,只应记载世界普通男女的悲欢成败……”(《平民文学》)。这里所谓普通男女无疑是由市民或小

市民来代表的，而刀锋很明显地只是对向着封建主义和封建主义的文学。这可以从“五四”文学作品中最常见的主题和人物上得到印证。

自然有时也流露了对于真正平民、下层民众的同情。主要地是对于苦力、学徒、小手艺者一类的人，而那同情又是十分肤浅，甚至是叫人恶心的，那常常是一种站在大众之上来怜悯大众的、有类于“猫哭老鼠”的态度。

“革命的或不革命的或反革命的青年之最后分界，要看其是否愿意并且实行同工农民众相结合”。毛泽东同志鉴别青年的这确定不易的标准可以同样应用于知识分子作家。那些在“五四”当时曾对大众施与过同情的作家，因为实际并没有和大众相结合，所以一当大众起来的时候，他们就立刻表示出他们的反对大众的态度。“五四”的老人中，只有一个作家，用他自己特有的方式，经过了他自己特殊的道路，达到了和大众的真正拥抱。这个作家就是鲁迅。

新文学在向大众方向的前进中，许要踢着不少绊脚石，要绕一些弯子，但却没有什么东西能够改变这个历史注定了的行程。在鲁迅身上，我们就看出了它的前进的旗帜！

四 文学革命与“欧化”问题

每个时代的文学都以它以前时代的文学作为它的资料、它的条件。新文学却不是单纯直接地从中国封建社会的文学自然发生出来的。被资本主义的大炮轰破了万里长城的中国社会，在文学上也如同在经济上一样没有方法再保持它的闭关自守的状态。它不能不受西洋思想文化的影响，或者毋宁说，它不

能不吸收西洋的思想文化作为营养。如其说欧洲的文艺复兴利用了古代希腊文化，那末中国“五四”文化运动是利用了西欧资产阶级民主革命时代的文化的。这个利用是必要的。科学与民主正合于现代中国生活之需要。主张科学、民主，就不能不反对旧的封建主义的艺术文学。新文艺的各部门，不论是诗歌、小说、戏剧，就都不能不从翻译开始。介绍弱小民族作家、俄国文学、易卜生主义、现实主义，在建设新文学上起了非常巨大的作用。

然而，因此能够说新文学是完全从西洋输入，与中国旧有文学脱节了吗？这样的认识显然是不正确的。因为文学革命正是继承了旧有文学中的优良部分、民间的白话文学，胡适就总是把文学革命看成为历史白话文学之继承与发展。尊施耐庵、曹雪芹、吴趼人等为文学正宗，给予《红楼梦》、《水浒》、《儒林外史》等书以新的评价，是当时的一个不可否认的功绩。

自然，在关于文学的外来影响与固有传统的问题上，个别地不是没有偏激甚至错误的意见的。例如钱玄同主张“中国今日以前的小说，都该退居到历史的地位”，“中国文字只有进博物院的价值”，以及傅斯年的提倡所谓“欧化文学主义”，就是例子。这近乎一种全盘西化的倾向。

新文化运动开始的时候，因为它本身就是出于感染西方民主主义的思想而发生的，对于西洋文化的完全倾倒，以及相应的对于自己本国固有文化的痛烈抨击和极端否定，或许是不可避免、并且进步的现象。但是，在新文化运动已有二十年以上的历史的今天，对于文化上外来影响与本国固有文化的问题，就需要有一个新的、不同的态度。一方面，对外国文化的吸取，要能有所抉择，有所取舍，也就是如列宁所说，“要善于用批评的态度来

考察它，而且要独立地审查它”。外来的文化必须要完全融化到自己民族的文化里面，成为它的血肉的有机的部分。另一方面，应该站在世界文化的高度上，以已经获得的进步的方法来整理、改造和创造自己民族的文化，使它成为国际文化的一部分。我们不但要接受，并且要给予。欧化应当成为一个过去的名词，代替的是文化的交流。

一九四一年

鲁艺订艺术工作公约*

- (一)不违反新民主主义现实主义的方向。
- (二)不违反民族的、大众的立场。
- (三)不违反艺术上抗日民族统一战线的原则。
- (四)不对黑暗宽容；对于新社会之弱点，须加积极批评与匡正。
- (五)不流于轻浮作风、低级趣味。
- (六)不间断创作与研究的工作。
- (七)不轻视艺术的组织工作。
- (八)不满足自己的即使是最大的成功；不轻视别人的即使是最小的努力。
- (九)不抱宗派之见；不作无原则的意气之争。
- (十)不放松对艺术中一切不良倾向的批判。

* 本公约原载一九四一年五月二十四日《解放日报》。

文学与生活漫谈*

一

有一天，一位同志来考鲁艺美术系，我和他是早就认识的，且知道他爱好文学，我便顺口问他：

“你是很喜欢文学的？”

他许是误解了我的意思，以为我是在暗示着他考文学系更适合一些，于是他便半带解释半带自炫地说：

“文学是不需要怎么去学的。哪里有生活，哪里就有文学哩。”

我被这个朴素的见解惊骇了。以同样的朴素，一个最恰当的反驳是：

“哪里有生活，并不一定哪里就有文学哩。”

然而我没有这样说出来。有自信，见解大胆，爱好警句，青年们所常具有的这些德性，我并不以为是坏事情。而且，关于文学与生活两者的关系，我总是把后者看得高于前者的。在美学上，我是车尔尼雪夫斯基的忠实信奉者。他的“美即生活”的有名公式包含着深刻的真理。

“哪里有生活，哪里就有文学”这句话自然也说了一部分的

* 本文原载一九四一年七月十七日——十九日《解放日报》。

真实,这就是,文学从生活中产生,离了生活,就不能有文学。然而文学和生活到底是两个东西:在创作过程上讲,还是互相矛盾互相斗争的两极。创作就是一个作家与生活格斗的过程。形象要在生活里面去找,它虽充塞在生活里面,却不是可以容易把捉的东西。借用巴尔扎克的譬喻,形象是比传说里的浦累求斯^①还难捉得很,还蜿蜒得幻变厉害的一个浦累求斯。文学家就是要和这样千变万化的海神斗法的术士,而除了语言文字他又再没有别的法宝。

你不会常有这样的感觉吗?我天天在过着生活,而且是有意义的生活,却看不到一点可以变成文学的东西。说生活本身太散文式了吗?但在生活的平凡中看出诗来,正是艺术家的本领。有时你也好象确实看到了一些什么,你有一种冲动要把它写出来,形象在你脑中骚动,但是,可诅咒的笔呀,在这样的紧急关头,它竟不听你的提调,你无法指使它把你脑中的东西移到纸面上来。

所以问题并不如所想象的那么简单。有了生活,还要会“看”,看了还要会“写”。这是艺术上的认识与表现的问题,生活实践与创作实践的统一的问题。生活对于一个作家只是一种材料;如何取材,如何加工,这才是作家的工作;这需要有专门的技术,专门的知识;一句话,这是需要好好地去学,苦苦地去学的。以为有了生活,就有了文学,文学是不需要怎么去学的,这实在是不高明的见解。

大家常喜欢提高尔基,说他是没有进过大学的,却成了世界上最伟大的作家。学高尔基,自然是好的,但是不要忘了,高尔

^① 通译普洛透斯。

基虽没有机会住沙皇时代的大学，却是在苏联最初创议开办专门文艺学校的；他是自学出身，曾在文学上用过苦功的，他总是主张文学青年不但应当多读本国和外国作品，而且还必须通晓本国和外国文学历史；在创作上他又是一个深历了“语言的痛苦”的人。我们学高尔基，与其向往于他那段色彩绚烂的漂泊流浪生活，我以为倒不如踏踏实实学取他那在任何环境中都能埋头苦读的坚忍精神为有益。

口里嚷着：生活呀，生活呀，既没有生活，又放松了学习，这是最不值得的事情。

有了生活，不一定就能写出作品；作品中写了生活，也还不一定是好的作品。因为文学的任务，不只是在如实地描写生活，而且是在说出关于生活的真理。关于作家与生活的关系，王国维在他的《人间词话》里有一段话是最透辟的了，他说：

诗人对宇宙人生，须入乎其内，又须出乎其外。入乎其内，故能写之；出乎其外，故能观之。入乎其内，故有生气，出乎其外，故有高致。

艺术和生活的关系就是如此。要能“入”，又要能“出”，这正是一个微妙的辩证的关系。深入到生活里面去，而又能超越于生活之上，这两者是不可分的，后者只能是前者的结果，或者说极致。但如若潜没于生活的事实的海里，不能从一定的思想的高度窥取人生全貌，探其真髓，这就是所谓“只见树木，不见森林”，在哲学上是狭隘经验主义，在文学上是自然主义，都为我们所不取的。

艺术，用简单的定义，就是体现思想于形象。有形象，才能够写，才有生气；有思想，才能观察，才有高致。恩格斯为艺术悬

下了一个理想的标的，就是：巨大的思想深度，历史内容与莎士比亚式的行动的泼辣和丰富之完美的混合。这不就正是艺术上的生气与高致结合之最好的说明，最高的标准吗？

高致，在作家主观上说，是一种澄清如水，洞澈万物的心境。这是超然物外，一丝不染吗？是康德式的“无关心”吗？是对生活缺少热情吗？都不是。这正是深味了人生的结果，热情被控制的形式。大思想家大文学家都是能够保持一种心境的平静的。他们用血肉和生活搏斗过来，辨识了生活的每根纤维，直探了它的核心，掌握了生活全部的规律，所以在任何变化面前都能从容自如。只有他们，才真懂得幽默。

席勒在他的有名的《论朴素的与感伤的诗》里，关于荷马和莎士比亚，这两位现实主义的大诗人，曾说过这样意思的话：他们写到最凄恻悲痛的地方，也好像叙说一件日常事情一样，他们简直就好像没有心肠。他们真是没有心肠吗？完全不然。他们的心深入到了他们的对象中去，和对象全然融合为一了。正如席勒所称赞莎士比亚的：“他的心脏并不如普通金属一样就浮在表面，而是如同金子一样必须向深处探寻。”他将莎士比亚的创造作品比同上帝的创造世界。上帝与世界同在。“他就是作品，作品就是他。”他就是生活本身，生活的精髓，他是不哭，也不笑，而是引人哭，引人笑。这就是为什么大艺术家，看来是那样冷静，却用熊熊烈火燃烧了我们的灵魂。

我们常常自以为体验过生活来了，写出来的都是生活，然而读者竟一点不感动。作品中总是缺少了一些什么，我们就说是缺少一点“诗的”东西吧；或是说缺少一点“思想的”东西吧。总之，这不是有生命的作品。这原因在哪里呢？这就是因为：对于生活，没有深入，因而也不能高出。你在实生活中对生活所处的

距离太远，(你是一个旁观家!)而在创作上又太近，你不懂得从一定的高度来俯瞰生活；你在生活中热情用得太多，你对于许多问题都感不到兴味，对于人缺乏热爱，而在作品中却又表露出过剩的热情。文学是最老实的东西，只有一分的，它不能说成两分。作品如同人一样。人愈是生活丰富的，愈能取一定的距离来看生活；愈是情绪饱满的，情绪愈不外露。真正出色的作家，他不是随意抓到一件什么事物就来写，一有感触就发泄无余，他要搜集无数生活的事实，从它们里面提炼出精粹来，他把自己的全部精神贯注在它们上面，一直到自己的主观和客观完全融合为止。记得有个什么作家关于创作过程仿佛曾有过类似这样的比喻：一大堆潮湿的干草垒在那里，里面有火在潜燃着，却烧不出来，尽是在冒烟，这样酝酿又酝酿，于是突然一下子，完全出你意外地，火从里面着出来了，火舌伸吐着，照得漫天通红。这个火就是融化了客观的主观，突入了对象的热情。借用王国维式的表现法，叫做“意境两忘，物我一体”。这是创作的最高境界。

这个境界不是容易能够达到的，但每个有志于文学者都必须向这努力。

我的结论：就是做一个作家，首先当然是要有生活，然而却决不可以为一有了生活，便万事大吉了。更重要的，是要有认识生活，表现生活的能力，一种思想的和技术的武装；而要获取这，就必须付出长期地专一地刻苦地学习的代价。文学上的票友或才子派是必须打倒的。

二

我是主张作家多体验实际生活的，不论是去前线，或去农

村都好。因为这，我曾被讥为“前线主义者”，但我却至今不以我的主张为错误。

然而问题是多的。在许多问题中，最重要的是如何使自己同新的生活打成一片，如何从那生活里面去搜寻材料。

人进入到一种未知的生活，开头总是感觉得新奇的；但几经接触之后，实际便渐渐露出它本来面目，被你借幻想所渲染上的辉煌色彩很快地褪去，一切都显得平淡，甚至厌烦了。你看见了你不愿看的东西。战争中有血，有死亡，有残酷。肮脏、愚昧、黑暗仍然在农村中占有势力。于是你感到了痛苦，但是这种生活原是你曾认为有意义，而努力追求过来的，你又不能且不愿马上脱离它。你努力克制自己，使自己慢慢适应于这种生活。

然而适应不是一下子能够做到的。这需要生活一个相当时期。走马观花地到处游一下，自然很容易，却不能有所收获。必须参加一点实际工作，而要这样做，你就得不怕麻烦。写钢板，来；做发行，也来；不论是教部队中的小鬼，或在乡政府上跑腿都好。安于工作，热心地活动，不妄想在这里求得创作的环境和时间。和周围的人们打成一片，向他们学习，请教他们。不怨他们不理解自己，倒是自己必须理解他们。尝味各种生活，努力去理解各种样式的人，这就是为创作必须储蓄的资本。然而要经过多少的，甚至还意想不到的麻烦呵。

我多次地接到过在前方的文艺工作者们的来信。大部分都是开始不习惯，不安心，后来才慢慢变好，积极起来的。就是一些曾写信给我诉说过自己在前方的失望和苦恼表示十分消极的同志，听说现在也都工作得很起劲了。自然也有一两位到底忍耐不住，开了小差。这正是大时代给与我们一个试炼。

马克思曾引用过车尔尼雪夫斯基的一句话：“制造历史的人

是不怕弄脏了自己的手的。”我们，一个大时代的艺术家，空前的巨大事变的目击者，记录者，自己不弄脏了手，至少也应当有看弄脏了的手的勇气。我们必须正视生活。一切无益的幻想都抛弃了吧。

西方许多自由主义的文学家，报馆访员，为搜集写作材料，采访新闻，是不怕忍受一切困难，冒最大危险的。而他们仅只是为了写作的和职业的目的！我们是在参加着民族解放战争，参加着新的社会的建设。即使不为写作，我们也应当使自己适应于我们所过的生活的。应当有这样的决心：不要让生活迁就我，让我来迁就生活。

凡这些，就是我们实际去体验生活的精神的准备。

第二步的问题就是如何搜集材料了。到过前方的同志都异口同声地说那里有多少多少可歌可泣的事迹，令人难于置信的超人间的英勇故事。写不完，写不尽的呵！于是你不由得被这些故事完全吸引了。你的兴味集中在它们上面了。你把这些听来的故事，用你独特的方式编制出来，尽量地使情节新奇，再添上一些枝枝叶叶，使它显得丰茂一点，这样你就以为你写出文学作品来了，其实，容我直说，常常离真正意义上的作品还很远呢。

所以就不能不惹起读者们的责难了：我读了这些，简直不感动。要讲到故事吧，我知道的还多呢。讲那么一点故事，为什么要兜那许多圈子？这些责难我想并不是完全没有理由的。你说了自己并不熟悉的故事，自己却扮装做故事里面的人。你注意写故事，却没有注意写人；你的人物是没有血肉的。你传达给读者的往往是你自己的情感，却不能借生活本身来打动读者。你有描写，有时甚至是过多的，但却不是你作品的有机部分，而是为了点缀，硬加上去的。一切这些就都是由于我们没有在那具

体性上去了解生活的缘故。

文学作品到底不只是说书，讲故事；它必须写人，写性格，写个性。它写任何一件细小事物，都必须忠实，具体。文学可说是最需要精细准确而深忌粗枝大叶的。所以我们到实际生活中去，就先不要多听，还是多看的好。听来的故事只能供作一种参考；就是要写，我以为也是老老实实就用听来的形式写反而来得自然和亲切一些。但是这些材料都可以间接得来。对于创作有决定作用的还是自己直接从生活中体验得来的东西。信任自己的眼睛，用它来看周围的一切。细心地看，反复地看，比较地看。要象佛罗贝尔^①所教导莫泊三^②的：“为着描写一道正在燃烧着的火和一棵生在平原上的树，我们便得一直面对着这火和这树，待到它们在我们眼中同任何旁的树和任何旁的火显得不同才止。”

朋友们，你们专为到实际生活中去体验的，可曾用过这样的功夫吗？大家都看见了八路军，看见了边区的农民了，然而关于他们，十分出色的作品不是还很少吗？实际上，又有几个文艺工作者真个和他们较长久地生活在一起，同他们打通了心，了解了他们的一切生活习惯，他们极细微的心理？我们和他们的接触是不经常的，常常是不自然的，我们总是喜欢挑选他们中间有特异生活经历的，探问他的身世，想从他身上立刻找到大宗材料，不，简直是想发现奇迹。人是太爱取巧，太爱贪便宜了。但是世界上便宜的事是没有的。你把他简单地当材料来对待，他就会机警地将自己的心向你关上。

一个创作者必须更广泛地，多方面地，而且更深入地，即是

① 通译福楼拜。

② 通译莫泊桑。

在一种日常生活上去和人接触，你得要和他们做朋友，谈家常话，心坎上的话，做到彼此心理上不再有一点戒备或隔膜。他们的心将会完全袒露出来任凭你看。这时候你就可以看到真正的民众，你所了解的就将不是民众的抽象概念，而是具体的有血有肉的个人了。带一本笔记簿在身上，不只为了记人物的行状，写他的阶级身分说明书，而更重要的是随时记下你所瞥见的每个不同的个性所闪露出来的特有的动作言语和姿势。材料这个东西，不是现成的，俯拾即是，而是必须你去发见，一点一滴的去积累的。在人中间，你不要专挑特异的，你要更多接触平凡的人；不要只看一个两个人，而应多看几个。关于一个人，不要满足于只知道他一点两点，而必须知道他许多点。你的眼睛不要向上，而要向下，不要单看大处，更要看小处。这就不但需要有很大的工作的耐心和细心，而且需要有对于人的深挚的热爱。

毛泽东同志在《农村调查》中所显示的工作方法和精神，是值得每个文艺家深刻学习的。那不是普通社会学者的枯燥无味的统计调查，而是浸润了一个伟大革命家对于民众的伟大的爱的，那种爱也应当在我们胸中燃烧。

怀抱那样的爱，和科学精神，我们深入到生活中去，民众中去罢。不用预先想好主题，拟就大纲，编造情节，让生活自身以它自己的逻辑来说它动人的故事。

三

在延安，有些弄创作的同志感觉到写不出东西来了。我们过的原是一种新的有意义的生活，而创作在这里又是自由的，为什么会写不出来或写得很少呢？莫非在新的生活面前创作才情

反而会枯竭了吗？当然不是。于是我们听到了各种各样的甚至有趣的解释：有的说一位大思想家（好象是恩格斯罢）讲过人类文明是靠吃肉类来的，而我们肉吃得太少了，或者说因为我们的食物缺少维他命 C，营养太不够。又有的说大家都拿津贴，生活虽苦，却不愁衣食，毋需乎卖稿子。再有的说延安文艺刊物太缺乏了，不能刺激大家。诸如此类。

这些“唯物的”解释虽或不无它的理由，却不能使我们满足。作家既然被称为“灵魂的工程师”，我们还是于精神的方面来寻求原因罢。

一个作家在精神上与周围环境发生了矛盾，是可能有两种绝然相反的原因的。一种是周围生活本身是压迫人，窒息人的，是一片黑暗，作家怀抱着对于光明的热望不能和那环境两立，他拼命反对它。另一种是他处身在自己所追求的生活中了，他看到了光明，然而太阳中也有黑点，新的生活不是没有缺陷，有时甚至很多；但它到底是在前进，飞快地前进。作家走着 he 特有的艺术知识分子的步伐，和那生活的步调就不一定合得很齐。有时他觉得生活还远落在他理想后面呢，他停下来，微微觉得失望；有时生活却又实在跑过他前头去了，有一种什么旧的意识或者习惯的力量绊住了他，他感到了某种程度上的和生活的不能协调。

我想起了玛耶阔夫斯基^①。这个布尔塞维克的诗人，这个被斯大林同志称为“苏维埃最优秀的诗人”的诗人，他是深深理解一个大时代的知识分子的苦闷的。悼念叶赛宁的死，他曾写了这样的两句诗：

^① 道译马雅可夫斯基。

在这种生活中，死不是难事，
最难的是去把生活重新建起。

而他自己，在同样的结束自己生命之前，也留下了这样凄悲的诗句：“爱的船在生活上撞破了。”

比起他们，我们是更年青了的一代，我们当然要健康得多。正如同所有别人一样，作家在延安是感到精神上痛快的，他们都把这里当作了自己的家。然而却不是一点没有问题。我们不是有时听到这样的一些话语吗，我感觉生活有些单调，狭窄呵；大的方面很痛快，小的事情却常弄得人不舒服呢；上面的同志很好，下面许多同志可实在机械呢，等等，等等。这些好象都是小的地方，但却是日常的，厌烦人的，非常之影响心情的。

我们不能说这些都是作家自己的敏感和偏见。不错，作家常为自己设下一个圈子，不容易叫人打破。然而延安也自有它一个圈子，它的一套。都穿同样的制服，拿相差不多的津贴，都同样工作，同样开会，你在路上走，会从前后左右到处听得见挂在人们嘴上的老一套的革命术语。多么的千篇一律，丝毫没有变化啊！然而眼前的又分明是新的东西，蕴藏着无限丰富的内容，充满了生命。你待要赞美它吧，却又有好些地方使你刺目。你不能不加入到这个圈子里面去，因为除了它再没有别的美好的生活，然而又总感觉到它太狭窄，太呆板，好象容不下自己。假使作家能够株守在自己的圈子里，故步自封，不求和新的生活打成一片，那也没有问题。反过来，延安也决不能满足于自己已有的一套，而必须力求改进，使自己成为更广阔，更包罗万象。如果有一个作家在这里感到了苦闷，是必须首先努力祛除那引起苦闷的生活上的原因的。所以作家和延安的生活，即使有些许

扞格不入的地方，因为基本方向是一致的，而又两方都在力求进步，是终会完满地互相拥抱起来的。现在正是毛泽东同志所特别称呼的“在山上的”和“在亭子间的”两股洪流汇合的过程。

延安被称为“圣地”，然而，我们却不是教徒，而是马克思主义者；我们不排斥异己，热望批评。我们是依靠自我批评而进步的。所以不要因为哪个作家说了一两句延安不好的话（而且并不是说整个延安），就以为是他在反对着我们了。这时候，只有反省和正当的解释是必要的。小小的意见分歧，习惯不相同，一时的个人心情不好或感情冲动，这些都不应当提到原则的问题上去。而且在延安的作家几乎都和革命结有血缘的，他们可以说都是革命的亲骨肉。这里大概不会出纪德，也更不至有布宁^①吧。

我不赞成作家把自己看得比别人特殊，那实在是很要不得的心理，但延安却必须成为这样一个地方，在这里作家特别地被理解，被尊重着。它真正是一块能够结出丰盛的文化艺术果实的沃土。

作家在这里写不出东西，生活和心情自然并不是唯一的，甚至也不是最重要的原因；有关创作本身的一个问题，写什么的问题，我想有很大的关系。

这不是延安单独的问题。抗战以后，许多作家都碰着了这样一个难关：写抗战吧，不熟悉；写过去的事情，又觉得现在不是时候。而到了延安，我们更觉得应当写一些新的，有意义的题材。

对于延安，我们已经唱了我们的赞歌了，但却还没有能实写出它的各方而来。住在窑洞里，和外界几乎没有接触，来往的仍

^① 通译蒲宁。

然是外面来的知识分子的朋友，对于延安当然难得有深刻的了解，更不用说对于边区一般农村的情形了。然而正在这些农村里，充满了新鲜的生活的故事，斗争的故事。值得在艺术上来加以反映。如其你感觉现在没有东西可写，就让强烈的生活的欲望来代替创作的冲动吧。走出窑洞，到老百姓中间去跑一趟，去生活一下，是一定会有益处的。

自然，过去的题材也是可以而且应该写的。一定要选取反映边区八路军或至少有关抗战的题材，这虽是一种可尊重的责任感，却可以反转成一种对于创作的限制的。在题材、样式、手法等等上必须容许最广泛的范围。在延安，创作自由的口号应当变成一种实际。

写，大胆地写，写不出书来要呼吸一点新鲜空气的时候，就去生活。一切心情的不安都扫除净尽吧。

精神界之战士*

——论鲁迅初期的思想和文学观，
为纪念他诞生六十周年而作

鲁迅在一九〇七年写的有名的《摩罗诗力说》中，曾这样地呼吁着：

今索诸中国，为精神界之战士者安在？有作至诚之声，致吾人于善美刚健者乎？有作温煦之声，援吾人出于荒寒者乎？

这个期待中的“精神界之战士”，正是鲁迅自己。那时他虽还不为人所知，还没有开始用鲁迅这个笔名，却已开始了文学活动。他曾计划办刊物，企图以文艺来改变中国人的精神，这样来挽救中国。他之从学医转到学文学，就是为的要从文学身上去寻求医学所无能为力的对于自己民族的精神麻木症的药方。

医治精神麻木，不是容易的事。鲁迅所开始活动的时候，中国已经历了二十年的维新，那是曾在他少年时代的智慧生活上烙下了深深印迹的。然而维新的一般结果如何呢？随着旧的封建社会的解体，封建意识形态固已不可避免地开始崩溃，但是这个崩溃的过程却并不是迅速顺利的。在中国以孔子为代表的封建意识形态，曾统治了二千多年，深经锤炼，系统严整，条文周

* 本文原载一九四一年八月十二日—十四日《解放日报》。

密，它具有比西欧中世纪思想更大得多的一种历史惰力来箝制正被迪启的人心，对于外来的新文化新思潮发生消极的排拒作用。民主主义新思想只是在一种歪曲或割裂的形式下被了解与接受。新与旧之间还不是十分界线分明的。维新二十年，在中国启蒙思想史上一方面说是一个新旧斗争的时期，另一方面也可以说是一个新旧混杂的时期。新的气象还太少了。一切仍然很萧条。在这样的精神的氛围气中，鲁迅不能不感觉到如在沙漠中似的寂寞。作为“精神界之战士”，他又无法使自己宁静。他号召反抗，要求“雄声”，预言了“第二维新之声亦将再举”，他觉得需要再有一次更新的文化运动，这正是旧民主主义新文化向新民主主义新文化转进的先声，“五四”新文化运动的预示。他发出的是真正“不同凡响”的“先觉之声”。

鲁迅初期的思想主要表现在同一年发表的《文化偏至论》与《摩罗诗力说》这两篇文章中，他那思想的基本内容，就是如他在前一篇中所说的：“掙物质而张灵明，任个人而排众数”，或者更简单些说，就是“非物质，重个人”。你如果拘泥在字面上，以为初期的鲁迅是反对唯物，反对大众的，那就会陷入不可容许的错误，而这恰又不幸地构成了某些鲁迅研究者的理论的结论。这种错误就是由于不了解：鲁迅的中心思想是反对市侩，主张个性，这在当时已经是最激进的革命的观点，这个观点在他整个的生活和艺术中演了重要的作用，对于我们今天也仍不失它巨大思想教育的意义。

鲁迅自己已说得很明白：“非物质主义者，犹个人主义然，亦兴起于抗俗”。反抗凡庸，反抗流俗，这就是他社会批评，文化批评的基本，他作为文学战士的最初姿态。他处在经过了洋务运动维新运动之后的中国，他当时所能看见的新兴势力，资产阶

级，在谱系上来自地主买办的血统，是先天地亏损虚弱的，不是真能挽救中国于危亡的强健的，纯正的，有生的力量。所以鲁迅一方面痛诋了较开明的贵族地主官僚的所谓“洋务派”的船坚炮利的政策，他骂那些“竟言武事”，“谓钩爪锯牙，为国家首事”的是“轻才小慧之徒”，另一方面也不赞成维新派的“制造商估，立宪国会”的学说，他对于自由派买办资产阶级及其政治上思想上的代表者，也同样地不但没有丝毫希冀或幻想，且充满了不信任和憎恶。他已明若观火地烛照了他们的面目和心肝。那些人将是“愚屯之富人”，“善垄断之市侩”，他们但求“广有资金，大能温饱”，就是将来中国亡了，他们变成犹太人，也还是能“温饱如故”的，他们没有一丝民族观念。那将是些口里讲民主，实际上专制起来比暴君还厉害（“托言众治，压制乃尤烈于暴君”）的流氓野心家，一些“无赖之尤”，真正的民主的敌人。民国以来的中国政治史全部证实了他这些预见的可惊叹的正确。

这就是鲁迅所反对的物质主义，所反对的“民主”。由于中国生活的落后，他当时还没有可能看到那在中国能够发展新物质力量，实现民主的真正的阶级；启蒙主义者的他，只执着了一面，说是要救中国，必先反对愚昧，盲从，独断，启发民智，他决然地说：“黄金黑铁，断不足以兴国家”，这也正是他的卓识。所以对于物质主义的反对并不能就视为唯物论的摈弃。他从来都是热烈信仰科学的，在《科学史教篇》（一九〇七年）中就曾说：“科学者，神圣之光，照世界者也”，可见他对于科学的推崇，这种科学的信念在他的一生中始终贯彻着。那末在他的思想，特别是初期思想中就没有观念论存在吗？有，而且相当浓厚呢。他因为重视个性，重视思想，便把这些看作了改造社会的原动力，这固然显示了一个启蒙主义者的本色，然也正由此使他陷入观念

论的见地了。也正是在这维护个性的一点上，他对一般的民主政治，或是毋宁说对已露出百孔千疮的西方资产阶级的民主政治，都表示了深刻的不满。他觉得那种社会是泯灭个性，杀害天才的。他反复申说着“思想之自由”“个性之尊严”“人类之价值”。这个政治上的所谓“民主”的反对者，正是一个坚决勇敢的斗争的民主主义者的思想战士。

鲁迅对于西方资本主义社会的批判，自然并没有能够站在时代最先进的理论水平上，他那时还没有机会接受马克思主义。在当时日本风行一时的西方资产阶级反动期的哲学，尤其是小资产阶级的无政府主义的个人主义思想，是深深牵引了他的兴味的东西。他介绍了斯契纳尔^①，叔本华，尼采，契开迦尔，易卜生。他憧憬于他们所描写，所讴歌的极端发达的个性的世界。易卜生尤为他所喜爱，后来对于中国的影响也特别大；虽不能逾越小资产阶级的界限，易卜生作品中的人物，正如恩格斯所说，到底“还具有自己的性格，有创造能力，能够独立行动”，比之市侩，他们倒还是“真正的人”，的确值得我们取法。所以个人主义的思想体系，不管横在那根柢上的有害的观念论，不管张扬个人到尼采式的超人地步，鲁迅仍然能够从那里面吸取了适合于他的启蒙目的的精华，虽然同时也吞入了不少的观念论的糟粕。

摆在他的作为启蒙主要的活动的日程上的，首先是，而且主要地是思想改造，国民性改造的工作。从他早年的朋友，许寿裳的一篇关于他的回忆，我们知道他从年青时代起就热心于中国国民性的研究。他曾探索怎样才是理想的人性，中国国民性中最缺乏的是什么，它的病根何在。在《摩罗诗力说》里，他对中国国民

① 通译斯蒂纳。

性的弱点,作了一次精明的诊断。他说:“中国之治,理想在不撻”。“不撻”是不触犯的意思,换句普通的话说,就是安分守己。安分守己的结果必然是“宁蜷伏堕落而恶进取”,“无上征,无希望,无努力”。这就构成了不长进的民族的普遍国民心理的基础。鲁迅知道这种国民心理不是生来具有的,而是长期封建阶级统治的恶果。老百姓安分,对于统治者自然是再好没有的事,这样他可以高枕无忧;所以一发见有不安分的分子,统治者就会竭尽全力去消灭他。那时鲁迅看不见真正的不安分的力量是革命的群众,他只是把耸动人心扭转世界的希望寄托在天才身上。安分守己的消极心理的形成,清静无为的老子的思想也负有责任,虽然这种哲学体系和统治阶级的愚民政策在意图上是并非一致甚至相反的。正因为这点,鲁迅始终是老子主义,一种中国式的虚无主义的反对者,这在他晚年作的《〈出关〉的“关”》一文里表现得尤为明白。在现代的实利的世界里,安分守己既不是也不可能是一种古朴民风的自然表现,于是就成为了苟且偷生的一个变相名词。这就是如鲁迅所说的:“卑懦俭嗇,退让畏葸,无古民之朴野,有末世之浇漓”那样一种卑劣的俗恶的市侩主义。最可怕的是这种市侩主义曾伸根于几千年的封建社会中,又更将在新物质基础上茁长。鲁迅之所以那样反对物质者,主要意义也就在这里。

不撻之治,也许在闭关自守的时代,或者还有可能,现在却只足以招致中国的迅速殒灭。自己的民族,自己的同胞的千钧一发的命运,这就是鲁迅所苦恼,所最关怀的问题。信奉着进化论,他从生存竞争优胜劣败的公例来预测了中国可能的最坏的前途:灭亡。世界历史中并不乏苓落古国的先例。所以他虽十分尊重自己国家的历史,却非常反对满足于已往的光荣。他很

明白中国今天在世界历史舞台上所演的角色。他慨叹着：“所谓古文明国者，悲凉之语耳，嘲讽之辞耳！”他警醒大家，不要只回顾过去，眼睛要向前看；不要安于和平，要起来斗争。他有一段非常警辟的话语：

平和为物，不见于人间。其强调之平和者，不过战事方已或未始之时，外状若宁，暗流仍伏，时劫一会，动作始矣。故观之天然，则和风拂林，甘雨润物，似无不以降福祉于人世，然烈火在下，出为地窟，一旦愤兴，万有同坏。其风雨时作，特暂伏之见象，非能永劫安易，如亚当之故家也。

鲁迅的进化论在这里逼近了辩证法的观点。虽然朴素，但他已认识出了自然界和人类社会的进化都不是和平渐进的，而是要通过斗争和突变；并且认识出了斗争是绝对的，平和只是暂时的，相对的现象。这实在是一种可惊的天才的灼见，在这个上面，他为他的主张奋斗的思想安放了一个可靠的哲学的根基。他因此得出了这样一个惊心动魄的结论：“不争之民，其遭遇战事，常较好争之民多，而畏死之民，其零落殒亡，亦视强项敢死之民众。”不抵抗主义所给与中国的教训，一种血的教训，完全证实了三十年前鲁迅之所见为丝毫不爽。

鲁迅的号召斗争，号召反抗，当然偏重在思想精神的一方面。他的《摩罗诗力说》，就是表彰战斗诗人的光芒千古的言行。摩罗是梵文，欧洲人叫撒但，就是恶魔的意思。“举一切诗人中凡立意在反抗，指归在动作，而为世所不甚愉悦者悉入之。”这样的诗人，第一个而且也是最伟大的一个就是拜伦。拜伦虽身为贵胄却做了革命者，他的名字变成了革命行动的象征，反抗的象征。拜伦主义，这是一个响亮的名词。他对于世界文学的影响是无比地巨大的。鲁迅在他的文章中所列举的其他摩罗诗人，

除与拜伦为良朋，被马克思称为“彻头彻尾的革命家，始终是社会主义的先驱”的雪莱以外，余如俄国的普式庚^①，莱孟托夫^②，波兰的密克威支^③，斯洛伐支奇^④，匈牙利的裴多飞^⑤都深深浸透了拜伦精神，可以称为拜伦宗的。

鲁迅之尊重拜伦，主要就因为他是一个革命者，行动家。他在意大利公开同情过那里的烧炭党，参加了他们的运动，后来他援助了希腊的独立，并且在这个独立战争中最后支付了自己的生命；后一件事是非常之有名的，而且正由于这，使他和被压迫民族的我们结成了特别亲切的血肉般的关系。他成了被中国认识而且热爱的第一个外国诗人，他的《哀希腊》曾经过四次的翻译。颂扬拜伦，颂扬爱国诗人裴多飞，以及介绍弱小民族作品，正表现了鲁迅一贯的热烈的爱民族的立场。然而他却决不是一个狭义的爱国主义者。他心向往之的是作为一个为人类的自由的战士的拜伦的更广博的精神。他关于这伟大诗人的性格，曾作了这样的描写：

索诗人一生之内鬯，则所遇常抗，所向必动，贵力而尚强，尊己而好战，其战复不如野兽，为独立自由人道也，……故其平生，如狂涛如厉风，举一切伪饰陋习，悉与荡涤，瞻顾前后，素所不知；精神郁勃，莫可抑制，力战而忘，亦必自救其精神；不克厥敌，战则不止。

自尊心（“尊己”），顽强反抗性（“所遇常抗”），绝不妥协的精

① 通译普希金。

② 通译莱蒙托夫。

③ 通译密茨凯维支。

④ 通译斯洛伐茨基。

⑤ 通译裴多菲。

神(“不克厥敌,战则不止”),这就是鲁迅所终生服膺而又身体力行了的拜伦主义的基本特点,也是一切摩罗诗人的共同品质。诗人对于世俗,投以傲慢的轻蔑,但却并不如中国所曾有的那种隐逸高蹈之士一样超脱尘埃,置人群于不顾,而正是抱着改造世界拯救人类的火山般的热情;这热情化作了行动。鲁迅是行动的极端赞美者。他说那些摩罗诗人好象角剑的人,拿着兵器,流着血,在群众的眼前辗转。他们的好斗,当然不是同野兽一样,而是有原则立场的,就是:为独立自由人道而战。诗人在作品中所歌颂,一生所实践的就是如此。他们的力量如象怒涛一般,直激荡了旧社会的台基。能不能和旧社会战斗到底,这成了鲁迅估价诗人的主要标准。他所以对于普式庚微有不满,而将更大的崇敬倾注莱孟托夫者,就是因为前者曾一个时期和沙皇妥协过,而后者则是奋战力拒,不稍转退的。在极微小之点上,不都可以看出鲁迅的“明确的是非,热烈的好恶”来吗?

鲁迅的推崇拜伦,还不只是因为他能反抗,且也因为他能同情。他这样地述说着拜伦性格的两方面:“自尊而怜人之为奴,制人而援人之独立,无惧于狂涛而大傲于乘马,好战崇力,遇敌无所宽假,而于累囚之苦,有同情焉。”“既喜拿破仑之毁世界,亦爱华盛顿之争自由,既心仪海贼之横行,亦孤援希腊之独立,压制反抗,兼以一人矣。”这是对于拜伦精神的卓越的理解呵。的确,拜伦的诗篇是强有力者的呐喊,也是创痛者的申诉。正如柏林斯基所说的:“拜伦的诗是一种痛苦的呼声,一种哀哭,但却是这样一个骄傲的人的哀哭,他与其领受宁愿给予,与其祈求宁愿垂顾”。这悲哀是深沉的,它扩展成为了对人类一切的痛苦与不幸的同情,个人的自我的硬壳破裂了,从那里面迸出了热爱自由的爱,人道的爱。这在鲁迅,一个被压迫民族的思想代表者的心

上就不能不引起了最高度的共鸣。鲁迅成了一个拜伦主义者，他和尼采主义不能不站在了相反的立场。

人们常夸大了鲁迅思想上的尼采影响。譬如欧阳凡海先生在一篇论鲁迅初期思想的文章（这是他正从事的关于鲁迅的一个有意义的长篇专著的一部分）里就说鲁迅接受了尼采学说，并且说，“他之能取得尼采主义，就证明他是一个进入一步的有国际眼光的人”，这实在是谬误已极的见解。不错，鲁迅在文章中曾多次地引证了尼采，后来且翻译了他的有名的《扎拉图斯忒如是说》的序说。但鲁迅不是一个尼采主义者（即使在初期），正如早期的高尔基不是一样。巧合的是，这两位伟大的作家都同样蒙受了这样的误解。两人都是以反叛者战士走上文学界的，在他们还没有能够在革命群众中觅见自己的同盟者的时候，就只能在强有力的常常是孤独的个人身上去寻找大胆的不顾一切反抗世俗的力量，这大概就是误解的来由。

要强可以有两种完全相反的目的。鲁迅关于尼采主义和拜伦主义曾作了一个原则性的明确的区别：“尼佉欲自强，而并颂强者；此（指拜伦）则亦欲自强，而力抗强者，好恶至不同，特图强则一而已”，这是两个路线的根本分歧；前者是主张强凌弱，主张压迫人，是便利于法西斯主义窃取的思想源流；后者是主张锄强扶弱，主张解放人，是真正人道主义的思想，和共产主义正一脉相通。鲁迅和高尔基都是属于后者的。他们歌颂强有力的孤独的个人，不是出于对强者的崇拜。而正是为要反抗强暴，援助弱者；个人的孤独，也不是和群众脱离，而只是在一个先觉者的声音还没有十分传入群众耳鼓或者说个人反抗的光芒还没有溶合在革命群众斗争的鲜明烽火里之前的一种状况；那孤独不是永远的。所以两人以后都成为了共产主义者，就不是一件偶然的

事情。

为例示两位作家在对尼采思想的态度上的可惊的吻合，请容许我不惮烦地再进一步地引证罢：

鲁迅在后来“五四”的时候写给钱玄同的一封信里曾说：“耶稣说，见车要翻了，扶他一下。尼采说，见车翻了，推他一下。我自然是赞成耶稣的话；但以为倘若不愿你扶，便不必硬扶，听他罢了。此后能够不翻，固然很好，倘若终于翻倒，然后再来切切实实的帮他抬。”

高尔基也谈到了耶稣与尼采。他在他的《谈技巧》一文中，曾叙述正当他精神成熟的时期，他遇到了两种不同的相敌对的意识形态：这就是尼采的“主人道德”与基督的“奴隶道德”。他说他因为涉猎了一点马克思主义理论，所以“主人道德”在他看来，是和“奴隶道德”一样地讨厌。他想出了一个第三道德：帮助人反抗。

这不但表示了他们两人和尼采的大相径庭，而且提出了一个共同的新道德的尺度，这就是帮助人反抗的高尔基所谓的“第三道德”。

帮助人反抗，第一自然需要帮助者有高度的自觉：正直、忠诚、勇敢、不怕任何磨难与牺牲，一种普洛美修士的气魄，这就是鲁迅所理想所渴求的伟大的个性。然而单是这还是不够的。第二步你还得唤起被帮助者的自觉。使他们都乐于接受你的帮助，而且大家团结得象铁一样。落后的被压迫民族的中国人民，他们反抗的火焰是同时向着两个方向在燃烧：一是对着坚固地盘踞着的几千年的封建主义的僵尸，一是对着来势凶猛的外国侵略者的巨爪。这就更需有广大人民的普遍觉醒，一种全民族的觉醒，和全民族的团结。个人的自觉和民族的自觉是联结而不

可分离的。鲁迅正看取了这一点，他说：“国人之自觉至，个性张，沙聚之邦，由是转为人国。人国既建，乃始雄厉无前，屹然独见于天下。”他虽过高地估衡了个性解放的力量，但由这也正可以见出一个伟大民族民主革命思想家的赤热的内心。

所以鲁迅初期思想中的个性主义，虽然从西方资产阶级反动期的哲学吸取了营养，却完全不是那种病态的萎缩的狭隘的个人中心思想；因为立脚在被压迫民族的苦难历史现实上面，和被重重剥削的农民大众又保有血肉关联，他的为人类之尊严的辩护就决不只是带着个人的主观的性质，面正是为自己的每个同胞，自己的整个民族的人类之尊严的辩护。这是真正的人权主义，深广的人道主义，民族自尊心的高尚的表现。这就是鲁迅初期思想的真实的内容，它的真髓。

最后且略为述说一下鲁迅初期的文学观吧。那作为他整个初期思想的有机的一部分，是不能不要求着战斗的文学的。他之那样激赏摩罗诗，就是因为它们含有“刚健抗拒破坏挑战之声”。而这声音在中国历来的文学里，几乎是不能听到的。有的只是歌吟花月，感旧怀古的作品，下焉的就是卑劣虚伪的歌功颂德的文章。鲁迅鄙薄了这一切传统。就是对于中国旧的文学中最杰出的《楚辞》，他也因为那里面“多芳菲凄惻之音”，少有“反抗挑战”，而觉得那感动人的力量不强。

正是这一种炽烈的战斗要求，使鲁迅亲近了文学上的浪漫主义，这自然是属于高尔基所谓的积极的革命的浪漫主义。那些摩罗诗人都是浪漫派，也就都是社会的被摈弃者、叛逆者。他们诅咒社会；他们哀哭、痛苦，同时又扬言，他们的眼泪、痛苦才是世界上最可宝贵的，他们哀哭、痛苦，就正因为是他们伟大，而世人都渺小。社会在他们看来是完全由养驯了的“被阉割的市

侏们”组成的，强有力的个人只有在他们的圈子之外才能找到。还看不见现实的革命力量，他们常常从神话传说的空想的世界里吸取了否定精神的崇高宏大的形象，这些都是完美的人间个性的楷模。在这些个性身上，正如他们的创造者一样，鲁迅寄托了他的改造人类社会的无限的热望。

鲁迅当时对于浪漫主义的偏爱，是从改造社会的热望出发，而又有他自己现实主义理论的基础的。在《摩罗诗力说》中，他曾这样说过：

世界大文，无不能启人生之闷机，而直语其事实法则，……所谓闷机，即人生之诚理是已。……故人若读鄂谟（即荷马）以降大文，则不徒近诗，且自与人生会，历历见其优胜缺陷之所存，更力自就于圆满。

这就是说文学应当探究人生的本质，窥寻它的规律，换言之，就是阐明人生的真理，要这样文学对于人生才有益处。他是同时主张文学表现人生而又作人生教科书的。这是完全的现实主义的观点。所以一方面颂扬摩罗诗人，另一方面介绍东北欧写实作品；一方面写《斯巴达之魂》那样的传奇，另一方面又写了卓越的现实主义之作的《怀旧》，这在鲁迅是那么巧妙而又合适地调和。他初期的浪漫主义正燃烧了改革现实的热情，而他后来的现实主义也充满了对现实未来的眺望，只是后来他在思想和艺术上更成熟，他的现实主义便发展到了最高度，为中国新民主主义文学奠下了坚牢而不可摇动的基石。

郭沫若和他的《女神》*

郭沫若在中国新文学史上是第一个可以称得起伟大的诗人。他是伟大的“五四”启蒙时代的诗歌方面的代表者，新中国的预言诗人。他的《女神》称得起第一部伟大新诗集。它是号角，是战鼓，它警醒我们，给我们勇气，引导我们去斗争。

在“五四”的老人中，郭沫若先生还是比较后起的。不用说第一个尝试白话诗的胡适，就是周作人、沈尹默、刘半农、康白情、俞平伯几个，在诗坛上都似乎比他露面得要早一些。然而，他却后来居上了！他的诗比谁都出色地表现了“五四”精神，那常用“暴躁凌厉之气”来概说的“五四”战斗的精神。在内容上，表现自我，张扬个性，完成所谓“人的自觉”，在形式上，摆脱旧诗格律的镣铐而趋向自由诗，这就是当时所要求于新诗的。这就是“五四”精神在文学上的爆发。初期的诗人们大抵都是循着这个道路走的。郭沫若自然也是走的同样的道路。然而，你看，他是走得何等地与众不同呵。在诗的魄力和独创性上讲，他简直是卓然独步的。

同是一个歌唱自我的诗人，却迥异于当时一般作者，他的自我以特别凸出的姿态在他的诗句中喧嚣着。从它，发出音调，生出色彩，涌出新鲜的形象。这个自我占据了宇宙的中心，不，简

* 本文原载一九四一年十一月十六日《解放日报》。

直就是宇宙，宇宙的真宰。它不但包含我，也包含你，也包含他。这是“与天地并生，与万物为一”的我。这个我应当用最大号的字来书写，最高的声音来歌唱。我们且听吧：

我是一条天狗呀！
我把日来吞了，
我把月来吞了，
我把一切的星球来吞了，
我把全宇宙来吞了。
我便是我了！

——《天狗》

全诗二十九行，每一行都是以我字开头，正如在有名的《凤凰涅槃》中，

火便是你！
火便是我！
火便是他！
火便是火！
翱翔，翱翔！
欢唱，欢唱！

这六句竟反复至十三遍之多（在《郭沫若诗集》中，已由作者大大删削了）。这便会使一个普通读者感到单调和厌烦，觉得作者好象是在念符咒，弄虚玄一般的重句。但它是表现着一个中心思想，自我解放的思想。是一种哲学的调子吗？是的，作者曾醉心过泛神论，他的诗句中闪烁了鲜耀的思想的火花。然而他的泛神论究竟如何呢？泛神主义，用简易的说法，就是一种“本

体即神，神即自然”的思想。这个神在他就是自我。听他唱“我赞美我自己，我赞美这自我表现的全宇宙的本体”，我们就可探知他的泛神主义的究竟了。那是自我表现主义的极致，个性主义之诗的夸张。这里我们不能不想到那位曾给他深刻影响的美国民主诗人惠特曼了。他也是泛神主义者，而又那么喜欢歌唱自我的诗人。所不同的是他所歌唱的自我是代表向上的充满信心的美国资产阶级的典型，肉体的健壮，胸怀广阔，满意一切，包涵一切；而郭沫若则歌唱了觉醒的中国小资产阶级的自我，精神激动的，热情澎湃的，想破坏一切，创造一切。在反封建的斗争中，个性解放是一个革命要求，这也正是“五四”留下的光辉业绩。郭沫若是最有光芒的，好多的作者都在他面前为之减色。在他们，那辗转在封建重压之下要求解放的个性，不过是比作被堰拦住，只是徒然地在堰前乱滚的“小河”的水，到他，这水便一下子泛成了提起全身力量来要把地球推倒的无限的太平洋的滚滚怒涛。他曾在《湘累》中，借了屈原的口那么自负地反问过：“我的力量只能汇成个小小的洞庭，我的力量便不能汇成个无边的大海吗？”那正是“夫子自道”。

为他的诗，他觅取了适当的形式。惠特曼对他的影响，是有益的，在他面前，展开一条自由诗的坦坦大道。不同于“五四”许多诗人的都留有旧诗词的调子，他和旧传统作了最大的决裂，也没有象后来的所谓格律诗派一样自造新镣铐给自己套上。他是那样地厌恶形式，主张在形式上绝对自由，他与其艺术地矫作，是宁可自然而粗糙。正如他所曾自比的，他的创作冲动来时就如同一匹奔马，没有什么东西可以驾驭得他。他的诗正是那样奔放，这里也就正有着形式与内容的自然和谐。你不用惋惜你在他诗中不免要遇到的粗率和单调，他在掌握内在旋律，内在音

节上所显示出来的天才将会弥补你一切。

《女神》就是诗人所加于中国诗歌宝库的最初贡献，也是他诗的创作所达到的最高峰。他唱出了自己最好的，也是我们民族最好的歌。

《女神》中一首最长也最重要的诗是《凤凰涅槃》。采集香木，唱着悲切的挽歌把自己烧死，再又从那冷静了的灰里更生过来的凤凰，是诗人自己新生，也是中国新生的象征。诗人是和自己的国家一样受过苦难来的，特别是精神上的苦难。他渴望着新生。没有象鲁迅那样，对自己民族的现实作深刻的认识，锐利的批评，无情地抉发那一切黑暗丑恶的方面，他只是对自己民族的前途燃烧着一种纵然有些空漠，却是无比地热烈的信念，普泛地颂扬着现实中一切创造的和进步的东西。这就是一位浪漫主义者和严峻的现实主义者的分歧。与其去一点一滴了解实际，诗人是宁可那么热心地来探索宇宙的问题。在《凤凰涅槃》中就曾发问过：

宇宙呀，宇宙，
你是为什么在？
你是从那儿来？
你坐在那儿在？

他终于抓住了作为宇宙之奔腾的动的精神。在《笔立山头展望》一诗里，他唱出了：

大都会的脉搏呀！
生的鼓动呀！
打着在，吹着在，叫着在，……
喷着在，飞着在，跳着在，……

四面的天郊烟幕蒙笼了！
我的心脏呀，快要跳出口来了！
哦哦，山岳的波涛，瓦屋的波涛，
涌着在，涌着在，涌着在，涌着在呀！
万籁共鸣的 Symphony^①，
自然与人生的婚礼呀！
弯弯的海岸好象 Cupid^② 的弓弩呀！
人的生命便是箭，正在海上放射呀！

他的这个动的宇宙观是由歌德所启示的吧，然而在中国文化的传统精神中他也找出了它的渊源。“天行健，君子以自强不息。”“苟日新，日日新，又日新。”不就是吗？他演绎成了现代的语言：“不断的毁坏，不断的创造，不断的努力。”这就成了他生活中的信条，行动的纲领。这就是他的自我新生，中国新生的最后保证，他的乐观主义之所由而来。他在一种泛神主义的外衣之下歌颂了自己所要歌颂的一切。他赞美自然，也欣赏机械，正如在惠特曼诗中轮船火车和森林草原杂然并陈一样。他高歌力，礼赞太阳。他觉得：

到处都是生命的光波，
到处都是新鲜的情调，
到处都是诗，
到处都是笑……

——《光海》

这是何等样明朗，何等样的健康呵。这是光明的歌，希望的

① 交响乐，交响曲。

② 丘比特。

歌,未来的歌。但是作为一个被压迫民族的诗人,他不能尽是唱着民族的颂词。咀嚼了自己民族的深重苦难,自会发出悲愤激越的声音来。纵然是在留学时代,又住在十里松原的博多湾,眺望着一片青翠的松海,海湾中波涛汹涌,海鸥上下飞扬,是最足以陶冶诗情的吧,然而就是这博多湾便留有引发诗人故国之思的古迹;日本的方正炽烈的侵略欲又要激起了他的敌忾心。他生起了眷念祖国的情绪(《炉中煤》),在《电火光中》,描出了一个令人难忘的苏武的凄恻的形象。但是诗人是不屑于低诉的。他要大声叫喊,《晨安》和《匪徒颂》这两首奇拔的诗,便是诗人用热血燃烧起的民族反抗的熊熊烈火。他有如一个巨人,脚踏在喜马拉雅山,身披白云,沐着晨风,俯瞰着江河海洋,长城旷野,呼唤着年青的中国,先驱的俄罗斯,东方的各民族,呼唤着大西洋畔的新大陆和它的开国者,呼唤着为民族解放的诗人战士。他赞美古今中外一切真正的匪徒,也就是叛逆者,他自己也应属于他们的一类。他为一个爱尔兰志士的死曾写了热泪凝成的诗句(《胜利的死》),他原是和拜伦、康沫尔在精神上同种的人。他是一个尊崇自我,热爱自由的诗人,而个人反抗在他是与民族反抗分不开的,他是一个真正的爱国诗人。

然而身在异域的诗人,对于自己的祖国自然是心向往之,比实际的接触要多。他深切地关怀她的命运,痛心于她所遭受的无休止的军阀混战的厄难;诗人出生的蜀地就是一个受难最深的地方。他要写出这个来;他要控诉。浪漫主义者的他,于是就向中国的历史和传统寻求了救助。他创造了《女神三部曲》。在《女神之再生》里,他借共工颉项之战来象征了当时中国的南北战争,想假炼石补天之手来建设一个新中国,一个统一的、和平的、幸福的中国。

这中国究竟是什么性质,又如何产生,诗人并没有明确的概念。只是一个朦胧的幻象罢了。然而这个幻象老是在他眼前摇晃,虽有些捉摸不定,却又是那样的确实,而且那样地魅惑人,使他无论怎样也离不开它。一种不可抑止的强烈的欲望在他胸中鼓荡,他要如创造一个新的我一样创造一个新的中国出来。在《女神之再生》的末尾,作者不是已经向我们透露了一个可喜然而也颇渺茫的消息,说是诗人已逃到海外去创造新的光明和新的热力去了吗?然而这是容易的事吗?不比破坏这可以是个人的无政府式的,建设必须有所凭借,经过一定程序,要经久,诗人的热情和幻想需得有社会地实际的力量支撑。在外国的几年生活,已使他对资本主义不存一点幻想,它不能给中国光明。列宁虽曾在他诗中现身,向他指点了一条新的道路,但是,这路到底怎么走,也还是非常茫然。因此当他正适“五四”的退潮时期回到中国,和实际生活接触了之后,他不能不感到了一阵幻灭的悲哀。新中国,他曾那么渴望,那么歌颂了的,在哪里呢?他尝味着人生的苦杯,开始唱着带着几分悲郁的调子了。他的诗的天才似乎也从此走向了下坡的道路。他已很少再写出《女神》时代那样的东西,虽然在这很少的里面,“洪水时代”“创造者”仍是做诗人的魄力和天才并没有衰减的确证。但是,有一点是绝对确实的,他没有悲哀下去,他的民族信念,在他的心中还是一样坚牢,革命热情燃烧得只有更炽烈。这热情,不久就转入了行动。他投入了那比诗的创作更伟大的创造的事业。他参加了大革命。诗人对自己诗中提出的问题,用自己实际的行动来回答了。

从写《女神》的时代起,那不但鼓舞了,且也最后支撑了诗人的热情和幻想的社会地实际力量,就是中国人民大众的力量,无产阶级的力量。不是偶然的,列宁的名字和形象在他诗中出现。

不是偶然的，他总是以那么虔敬的态度，提到工人和农民；他称农民是全人类的褴褛，工人是全人类的普洛美修士^①。不是偶然的，他自拟于英雄诗人，普洛诗人，纵然是在这名称的暧昧的意义上。“五四”当时的诗人中，是再没有比他更为急进的了。这位急进的小资产阶级的革命诗人，不同时也正可以称为中国无产阶级的最初的号手吗？

自我的歌颂，民族的歌颂，大众的歌颂，这三者融合为一，构成了他的诗的内容。他的浪漫主义是属于高尔基所说的积极的革命的一种。他没有将我们引到过去的遐想，而是把未来的耀目远景展示在我们眼前。他没有向我们遥指飘渺的天空，倒是告诉了我们地的意义。他的《地球！我的母亲！》一诗，正表白了他的这个现实的态度。当我们听着，

地球！我的母亲！
你是我实有性的证人，

或者，

地球！我的母亲！
我的灵魂便是你的灵魂，

的时候，我们会想起浮士德对地神所说的“我和你，觉得是这么相近！”那句意味深长的话来。脚不离地，这是安梯乌斯^②的力量的无尽源泉，也是一切艺术家、思想家、事业家的力量的无尽源泉。郭沫若是脚站得很牢的，没有什么东西可以推倒他。他曾离开过诗，文艺，却没有离开过斗争。他与其做诗人，宁做战士。

^① 通译普罗米修斯。

^② 通译安泰。

当他后来唱着：

别了，否定的精神！
别了，纤巧的花针！
我要左手拿着《可兰经》，
右手拿着剑刀一柄！

——《力的追求者》

他是真的做了一番轰轰烈烈的事业。他现在还是在继续奋斗着，为着民族的大众的生。他的精力将是无穷尽的。

一九四二年

关于车尔尼雪夫斯基和他的美学*

车尔尼雪夫斯基是人类历史上所曾产生的伟大人物之一，他是十九世纪六十年代俄国革命运动的公认领袖；他是一个具有社会主义精神的革命民主主义者。就他所涉及的知识领域而论，他一身而兼作家、文学批评家、哲学家、社会科学家、经济学家，而且在每一个领域，他都有独特的成就。论修养与品质，他具有博大的胸襟、百科全书般的知识，溶合着真正革命家的精力和热情。他的一生充满了斗争和磨难；普列汉诺夫曾比拟他为“普罗米修斯”。是的，他不只是文学上的“普罗米修斯”，而且也是俄国革命中的“普罗米修斯”。只要想起他在牢狱、苦役、流放中所度过的二十一年的悠长岁月，再回头看——看他在艺术、科学、哲学各方面留下的丰富而宝贵的遗产，我们真不能不为他的革命毅力和才能而惊叹不止！

* 本文原载一九四二年四月十六日《解放日报》，原题名《唯物主义的美学——介绍车尔尼雪夫斯基的美学》。一九五七年，人民文学出版社重新出版作者所译的车尔尼雪夫斯基的《生活与美学》（即《艺术与现实的美学关系》）时，此文作为译后记附于书后，在内容和文字上作了一些修改，并改为现在这个题目。

马克思在热心的阅读了他的著作之后，称许他为“伟大的俄国学者和批评家”，说他的作品是“俄国的光荣”。当听到他被放逐的消息的时候，马克思曾慨然地说那不仅是俄国学术界而且是整个欧洲学术界的损失。

列宁对于他，如克鲁普斯卡雅所说，更是感到一种密切关系。在几次的思想斗争中，不论是反民粹派也好，反马赫主义者也好，列宁都非常正当地援引了他的这位先师的话语来驳难他的论敌。没有一个俄国作家，在列宁心目中，曾占有如此崇高的地位。他称呼他为“唯一真正伟大的俄国作家”。

马克思、列宁对于车尔尼雪夫斯基的这种评价一点都不过分。伟大的人物值得伟大的赞美。

二

尼古拉·加夫里洛维奇·车尔尼雪夫斯基于一八二八年七月二十四日生于伏尔加河畔的萨拉托夫城的一个牧师家庭里。他幼年时代的教育是在家庭受的，他父亲是一个受过好的教育的人，有相当多的藏书。到了十四岁他才进神学校。他从小非常好学，攻读了各种历史书籍以及俄国和国外的文学作品。他学会了许多国家的文字，英、法、德文不用说，就是希腊、拉丁文以至希伯来文、波斯文都学过。在学校中他的知识之广博、记忆力之强是曾令朋辈惊倒的。神学校毕业出来之后，他父亲原希望他做牧师，因此怂恿他进神学院。但是这位十八岁的青年却进了彼得堡大学，专攻历史和语言学。

这时正是尼古拉一世统治时期。人民呻吟在专制政治和农奴制度的压迫之下。在镇压了十二月党人的暴动之后，又被一

八四八年欧洲革命浪潮所震惊，沙皇采取了绞杀一切自由思想的政策。科学、哲学、艺术都被看成危险物而受到迫害；有一个时候，在大学里甚至禁止讲授哲学。但是在人民中，革命的思想正象火花一样爆发开来。车尔尼雪夫斯基最忠实地表达了千百万农民的革命情绪，维护了他们的利益。他在西欧空想社会主义的教义和费尔巴哈的唯物主义哲学的熏陶下，形成了自己的革命的世界观。他梦想一个自由的俄国，而且决心为实现这个目的而奋斗。他在大学里成为了无神论者、共和主义者和革命家。

一八四八年欧洲大陆的革命，在车尔尼雪夫斯基的政治见解的形成上发生了重大影响。他在那年九月他的日记上曾经记着：他是一个“红色的共和主义者”。他拥护共和国，努力想要消灭君主政体。“灭亡吧，而且愈快愈好，”他在日记里这样写着。车尔尼雪夫斯基认为新的政权应当交给最下层而又人数最多的阶级的手里——农民、雇工和工人的手里。他说只有这种政府才能维护劳动人民的利益。

读完了大学，车尔尼雪夫斯基于一八五一年回到萨拉托夫，在故乡当了一个短时期的教员。一八五三年，他重返彼得堡，不久，他就在《现代人》上开始他的文学活动。《现代人》这个刊物是普希金创办的，当时的主编是有名的民主诗人涅克拉索夫，他叫车尔尼雪夫斯基担任刊物的政治和文学批评栏的编辑。和涅克拉索夫、杜勃罗留波夫一道，车尔尼雪夫斯基使这个刊物成了民主革命思想的讲坛、进步文学的堡垒。

这是车尔尼雪夫斯基写作最多的一个时期，他不但写得多，而且他写的每一种作品都是出色的，思想丰富而深刻，有独创之见，充满了战斗精神。《艺术与现实的美学关系》、《俄国文学中的果戈理时期概论》、《莱辛，其时代、生平及活动》三书几乎包括

了他整个美学的和文艺批评的学说。《穆勒政治经济学原理批注》指出了资产阶级政治经济学的矛盾，正是这点博得了马克思的极端赞赏；《哲学中的人类学原理》是一个从科学观点来论证唯物主义哲学的卓越的尝试。所有这些著作给了统治阶级的反动思想以粉碎性的打击，揭露了唯心主义和僧侣主义，宣传了改造现实的革命观点，以民主主义的精神教育了群众。

思想斗争也在《现代人》内部进行着。围绕着《现代人》，有两派互相对立。一边是老的撰稿人，如象屠格涅夫那样负有声誉的、自由主义的贵族气味的作家；一边是杜勃罗留波夫和车尔尼雪夫斯基、新进作家、平民知识分子、民主主义者。双方有着年龄、气质和阶级的隔膜。屠格涅夫和《现代人》的决裂是一个富有意义的事件。先是车尔尼雪夫斯基发表了一篇对《阿霞》的评论，屠格涅夫已不高兴他的语气。杜勃罗留波夫在论《前夜》的文章中的开头几段又对唯美主义批评有所指摘，当屠格涅夫看到这文章校样的时候，就更生气了，他要求把那几段删去。但是文章却一字未改地登出来了。接着是一篇未署名的对美国作家霍桑的《奇异的书》（“Wonder book”）的俄译本的评论，其中又有暗射《罗亭》的地方，这可使屠格涅夫不能忍受了。他要求退出《现代人》。但是安年科夫没有把他的信转交，为的是希望和解。这时争论已成为众所周知的事，于是车尔尼雪夫斯基就公开声言这个分裂是由于政治社会见解不同。这一来，一切都无可挽回了，从此屠格涅夫的名字不再在《现代人》上出现。损失自然是在屠格涅夫一边。他不但失去了他的老友，主编涅克拉索夫的深厚友谊，也损失了他作为作家在年青一代中间的威望。但是后来车尔尼雪夫斯基被放逐，杜勃罗留波夫早夭，屠格涅夫就自然地消释了对他们的不满，而作为卓越的现实主义者的他反

而在这两位批评家身上看出了新时代的典型人物的征候。

车尔尼雪夫斯基并不只是一个评论家、理论家。他投身在剧烈的政治斗争中，和非法的革命组织发生关系，起草秘密宣言，号召农民起来为他们自身的解放而战斗。车尔尼雪夫斯基是六十年代蓬勃发展的农民运动所产生的最伟大的思想代表。车尔尼雪夫斯基由于他的思想中有空想社会主义的成分，对农民公社的作用作了错误的估计，他梦想经过旧的半封建的农民公社过渡到社会主义。这样，他成了革命的民粹派运动的创始者。但是车尔尼雪夫斯基却比后来的民粹派高出万倍，他看得比他们远。他看出了一八六一年的农民改革并无好处，而认为要真正解放农民，没有农民革命是不成功的。在他的学说中，社会主义和革命民主主义的思想浑然融合着。

车尔尼雪夫斯基的活动引起了沙皇政府的很大不安。他们害怕车尔尼雪夫斯基，害怕他的火焰一般的革命言论。终于，在一八六二年秋天，《现代人》被禁止；车尔尼雪夫斯基被逮捕，幽囚在彼得保罗要塞；他受了将近两年的独身监禁。正是在这里，他写出了他的有名的小说《怎么办？》。

《怎么办？》是一本被六十年代俄国进步知识分子奉为福音的书。书中的人物罗普霍夫、薇拉·巴夫洛芙娜、吉尔沙诺夫和革命家拉赫美托夫都是完全新的典型；和俄国文学中常见的人物，那种不能行动、被怀疑的讥讽和反省所腐蚀的哈姆雷特型的人物，即高尔基所谓的“多余的人”的典型相反，车尔尼雪夫斯基描写了具有乐观主义和不屈不挠的意志的人，对人民事业无限忠诚的、高尚的、自我牺牲的人，象车尔尼雪夫斯基自己一样的人。正如这小说的副标题所表示的，这是真正的“新人的故事”。三角恋爱的陈旧主题被给与了不同流俗的新的处理和解决。当

罗普霍夫发现自己心爱的妻子爱上了他的朋友吉尔沙诺夫的时候，他就在假装自杀的掩盖之下毅然出走，成全了互相爱恋者的关系。这丝毫不是什么伪善或矫情，而是把人民的事业看得高于恋爱，把共同的利益看得高于个人的利益，是对女性的真正尊重，是真正体现男女平等的思想，是感情与理智的和谐的溶合。作者当然不只写了恋爱故事，重要的是他在这书中展开了对封建俄国的社会关系和生活的深刻批评，描绘了建筑在集体劳动与高度技术的合理组织上的未来社会主义社会的图画。这本书概括了作者的社会政治的、哲学的和道德的观点。书中的先进人物的光辉形象影响和教育了同时代和后代的无数青年男女。普列汉诺夫说自从印刷机输入俄国以来，没有一本书曾享有象《怎么办？》这样的成功。克鲁泡特金在他的《俄国文学史》中 also 说：“不论是屠格涅夫的小说、托尔斯泰或其他作家的作品，都没有对俄国青年发生象车尔尼雪夫斯基这本小说一样广大而深刻的影响。”列宁喜爱《怎么办？》，连它极小的细节也都记得。季米特洛夫在一篇关于文学的演讲里曾说这样的话：

在我幼年时代的脑海里，文学产生了怎样一种特别强烈的印象呢？由于什么东西的影响，形成了我现在的作为一个战士的性格呢？我可以坦白地告诉你们：那就是车尔尼雪夫斯基的《怎么办？》。我投身于保加利亚工人运动的那种坚定性，以及支持来比锡审问直到结束的那种坚决、镇定和顽强，——这个，我敢相信在某些方面是和我幼年时所读的车尔尼雪夫斯基的作品有关系的。

正当《怎么办？》在出版后卷起空前反响的时候，它的作者，已入狱两年的车尔尼雪夫斯基却被政府以莫须有的罪名判决褫夺一切公民权，并放逐到西伯利亚矿山服十四年苦役。这是沙

皇无数罪恶中的一件最重大的罪恶。而尤其可耻的，是在流放之前还执行了一次虚假的死刑。

一八六四年五月的一天。一个阴沉的早晨。下着细雨。彼得堡的一处广场上特别竖起了一个蒙着黑布的绞台，周围布满了骑着马的宪兵，阻挡住涌向前来的群众，其中主要是学生。绞台后面安了一道栅栏，成群的工人和平民齐集在那里。许多暗探混藏在群众中间。一辆黑色马车驶到了绞台近旁，宪兵开车门，一个灰色头发的中年人走下车来。这就是车尔尼雪夫斯基。他被带上绞台，一个执行人在他胸前挂上一块黑牌，上面写着“国事犯”。一个政府官吏开始宣读判决。判决宣读完毕，执行人便将车尔尼雪夫斯基拉到竖枷前，把他的两手套进链圈里。就这样，车尔尼雪夫斯基被缚在竖枷上约莫有一刻钟之久。最后，执行人松开链子，把他拉到绞台中央，粗鲁地取下他的帽子，强迫他跪下，于是拿起一把刀在他的头顶上折断。一个姑娘将一束花掷到绞台上去。她立刻被捕了。车尔尼雪夫斯基被拉上马车，重又载回彼得保罗要塞去了。

这场屈辱的刑罚曾激起了赫尔岑的无可压抑的愤怒。他在一八六四年他所主编的刊物《警钟》上写道：“没有一个俄国画家来描绘缚在竖枷上的车尔尼雪夫斯基的画像吗？这控诉的画面将足供后代瞻仰，使那戕害人类思想的愚蠢恶棍的无赖行为永垂不朽，以与十字架争相辉映。”

车尔尼雪夫斯基最后被放逐到西伯利亚一个非常偏僻的地方——维留依斯克。他的朋友，俄国革命家们曾两次企图设法使他逃跑。第一次是葛尔曼·洛巴丁，第二次是伊波立特·梅希金。但两次都失败了。梅希金的一次特别富于戏剧味，而结局是悲惨的。他化装宪兵军官来到维留依斯克，要求引渡车尔

尼雪夫斯基，但是他的计谋终于被识破了，他被逮捕，死于监狱中。从此以后，车尔尼雪夫斯基就写了一封公开信，劝告那些好心的朋友不要再企图来解救他。这封信曾发表在七十年代的外国报纸上。

也曾有人向他提议请求沙皇饶赦，对于这种提议，他是断然地拒绝了。他说：“谢谢，但是我为什么应该请求赦免呢？在我看来，我之被流放仅仅是因为我的脑袋和宪兵长官雪瓦罗夫的脑袋的构造各不相同，难道因为这个就要请求赦免吗？”他的心灵是如此高尚和坚定，就是在他给他妻子的信中也从没有说过一句诉怨的话。相反，他极力把他的可怕的处境描写成十分有条理的、几乎是安适的生活。

在流放中，不顾西伯利亚的寒冷和一切困难条件，他仍是和以前一样孜孜不倦地工作。但是由于没有参考书的缘故，他无法从事于学术性的著作，而只能写些文学作品。在这些作品中最值得注意的是他的小说《序幕》。这是一部十分尖锐的政治小说，在那里面充满了对沙皇统治和农奴制度的憎恨，和对那些赞扬一八六一年农民改革的自由主义空谈家的嘲笑。列宁在《什么是“人民之友”》中着重引用了《序幕》主人公伏尔庚的话（实际上也就是车尔尼雪夫斯基自己的话）之后，曾不胜赞叹地说：“一定要有车尔尼雪夫斯基的天才，才能正当实行农民改革的时候（而且是这改革甚至在西方也还没有被充分了解的时候），就如此清楚地了解这个改革的基本的资产阶级的性质。”

车尔尼雪夫斯基留在西伯利亚一直到一八八三年，即当他被捕之后二十一年，才被允许离开维留依斯克回到俄罗斯，居留在阿斯特拉罕，仍受着警察的监视。长期的折磨已经使车尔尼雪夫斯基骨瘦如柴了。但他仍然不屈服于沙皇，他还是充满了

工作热情和勇气。但是精力到底已经衰竭了。生命正在消逝着。死前不久，他才被允许回到萨拉托夫。一八八九年十月二十九日车尔尼雪夫斯基溘然长逝。一代巨人就这样终结了他的生命。

车尔尼雪夫斯基坚信革命就要到来，社会主义终将实现。虽然由于当时俄国社会经济的落后，他没有能够上升到科学社会主义的水平，但是他的见解却远远超出了西欧空想社会主义者，他肯定推翻剥削者的人民群众的阶级斗争，信奉唯物主义的思想。他的全部著作，不论是关于经济的或文学的，关于历史的和现实政治的，都表现了唯物主义的观点，都是对于革命，对于为自由而战的热烈的号召。

三

车尔尼雪夫斯基的著名学位论文《艺术与现实的美学关系》和他的其他哲学著作一样，表现了革命的和唯物主义的倾向。他把唯物主义的结论应用到艺术的特殊领域。这是一本具有尖锐的、战斗的、论辩的特色的著作，它是对唯心主义美学的一个大胆挑战，是建立唯物主义美学的第一个光辉的贡献。

唯心主义美学，特别是黑格尔及其流派的美学在学术界曾占有统治的地位。车尔尼雪夫斯基，一位二十七岁的青年学者，原先也是黑格尔信徒，现在是费尔巴哈唯物主义哲学的信奉者，对当时流行的美学体系进行了尖锐的、不可调和的批判。唯心主义美学认为美是绝对观念的显现的一种形式，把艺术中的美置于现实中的美之上。既然美是观念在个别对象上的体现，那就必然会归结到：“在现实中美只是我们的想象所加于现实的一

种幻象”，“现实中没有真正的美”，艺术就是填补这个空隙的，因此艺术中的美也就要高于现实中的美。车尔尼雪夫斯基坚决地反对了这种观点。如《艺术与现实的美学关系》这个题名所表示的，他把美从天上拉到了地下，给它安放了适当的位置；他对艺术和现实的关系作了一个正确的解决。他的全部理论的出发点是“尊重现实生活，不信先验的假设”。

“美是生活”，这就是车尔尼雪夫斯基在美学上的有名公式。根据这个命题，他逐条反驳着那种认为艺术的美高于生活的美的错误观点，而肯定在现实之外没有真正的美，人对于美的渴望只有在现实中才能得到满足。生活的美总是高于艺术的美，艺术不过是现实的一种苍白的、不完全的、甚至多少是片面的再现而已。他将两者在一切点上来加以衡量和比较，把被颠倒了的价值翻正过来。他为我们打了一个有趣的比喻：生活的美如同金条没有戳记，许多人都不肯使用它；艺术作品原不过是钞票，人使用它久了，竟忘了它的全部价值都是由于它代表一定分量的金子而来的。“现实中不完全美的一切——是坏的；艺术中勉强可以的一切——是最好的。”他说这就是支配人们判断的一条规律。车尔尼雪夫斯基竭力使人们认识生活本来的价值。他说健康的人会常常在生活中找到满足；只有对于平淡无味的人，生活才是空虚而平淡的。

车尔尼雪夫斯基以他的论辩的逻辑使人们在二者之中必择其一：或者承认美是生活，这样艺术就只有在对生活的忠实的反映中才能获取美，在这以外，追求任何别的美的目的，都将是徒劳的；或者，承认生活在美的方面是欠缺的，纵令是极小的欠缺也罢，那末，就在这欠缺上，艺术可以找到一个回避实际生活、逃入别一个美的世界去的借口。车尔尼雪夫斯基不要给唯心主义

美学以任何可乘的间隙，他堵塞了艺术走向非现实去的一切的道路。车尔尼雪夫斯基使艺术和生活紧密地结合起来，引导人热爱生活，并为美好的生活而奋斗。

关于“美是生活”这个公式，车尔尼雪夫斯基作了如下的说明：

美的事物在人心中所唤起的感受，是类似我们当着亲爱的人面前时洋溢于我们心中的那种愉悦。我们无私地爱美，我们欣赏它，喜欢它，如同喜欢我们亲爱的人一样。由此可知，美包含着一种可爱的、为我的心所宝贵的东西。但是这个“东西”一定是一个无所不包、能够采取最多种多样的形式、最富于一般性的东西；因为只有最多种多样的对象，彼此毫不相似的事物，我们才会觉得是美的。

在人觉得可爱的一切东西中最有一般性的，他觉得世界上最可爱的，就是生活；首先是他所愿意过、他所喜欢的那种生活；其次是任何一种生活，因为活着到底比不活好；但凡活的东西在本性上就恐惧死亡，恐惧不存在，而爱生活。所以，这样一个定义，“美是生活”，“任何事物，我们在那里看得见依照我们的理解应当如此的生活，那就是美的；任何东西，凡是显示出生活或使我们想起生活的，那就是美的，”——这个定义，似乎可以圆满地说明在我们内心唤起美的情感的一切事例。

根据“美是生活”这个公式，车尔尼雪夫斯基肯定了美及其他美的范畴的客观性。他把美安放在广阔的生活基础上，揭去了美的神秘的帷幕。他正确地指出了美不是什么永远不变的、绝对的东西。他说：

每一代的美都是而且也应该是为那一代而存在；它毫不破坏和谐，毫不违反那一代的美的要求；当美与那一代一同消逝的时候，再下一代就将会有它自己的美、新的美，谁也不会有所抱怨的。……今

天能有多少美的享受，今天就给多少；明天是新的一天，有新的要求，只有新的美才能满足它们。

“绝对”、“完美”这些观念受到了车尔尼雪夫斯基的科学的检查。他认为“完美”只是近似的完美，“绝对”是没有的。他举了一个日常的例子来证明：“我们希望饮清洁的水，但也不是绝对清洁的水；绝对清洁的水（蒸馏水）甚至是不可口的。”他说，人人都认为美的海，倘若你用数学式的严格的眼光去看的话，就会发现它有许多缺点，第一个缺点就是海面不平，向上凸起。任何一副美丽的面孔，用显微镜一照，就会看出满脸的汗渍。一棵美好的树，它的叶子上总不免有小虫所蛀的痕迹。然而这一切都无碍于现实是美的。如果要在艺术作品中来找这样的缺点，那机会就更多了。

车尔尼雪夫斯基的天才卓见，不只是在于他看出了美的观念来源于生活，而且还在于他看到了美的观念随人类生活的物质条件而变化。各个阶级，由于在社会生产中所处的地位不同，各有其不同的美的理想。他比较了贵族美人和农村少女的两种不同的美。农家女因为要劳动，所以旺盛的健康和均衡的体格就成了她们美的标志。反之，贵族美人，因为她们历代祖先都是不用手劳动而生活过来的，她们自己又终日无所事事，就自然地长成了纤细的手足，而且以此为美了。她们又因为无所事事和没有物质的忧虑，而反倒感到了生活空虚，于是就寻求刺激和热情，借以消磨自己，因此美人的慵倦和苍白就被当作了她“生活了很多”的证明，而偏头痛也成为有趣味的疾病了。在这里，车尔尼雪夫斯基对于贵族的生活和他们的美的标准给与了多么辛辣的讽刺啊！他要求一种合理的生活，他说“真正的生活是思想和心灵的生活”，美应当体现在这种生活上面。

当车尔尼雪夫斯基说“美是生活”的时候，他关于生活的概念常常是他所谓的“应当如此”的生活。他说：“任何东西，凡是我们在其中看见我们所理解和希望的、我们所欢喜的那种生活的，便是美。”他特别强调了“我们”这两个字。

照车尔尼雪夫斯基看来，生活这个概念不仅包含现存的事物，而且也包含我们所希望的事物、可能的事物；这样，艺术作品就不只是要表现生活是什么，而且要指出生活应当如何。车尔尼雪夫斯基认为艺术不但是再现现实，而且要说明生活和批判生活。他的小说《怎么办？》就是他的这种理论的一个实践。正是在这个意义上，艺术才能完成车尔尼雪夫斯基所说的充当“生活教科书”的任务。

但是，车尔尼雪夫斯基由于他的美学观点中带有费尔巴哈哲学的直观的特点，常常把艺术看成只是消极地再现现实，而忽视艺术改造社会的积极作用，特别是因为要反驳唯心主义美学认为艺术高于生活的那种概念；车尔尼雪夫斯基常常片面地强调生活而过分地贬低艺术的价值，这样，在车尔尼雪夫斯基的美学体系中就发生了一些矛盾。很显然，艺术既然象车尔尼雪夫斯基所说那样，不过是现实的简单的复制品，那末，复本如何能够说明原本，更如何能够批判原本呢？艺术既然比之生活是苍白、贫弱而又无力的，它又如何能够做“生活教科书”呢？承认艺术是“生活教科书”，就是承认它的积极改造生活的作用。假如说车尔尼雪夫斯基的美学观点中多少带有消极的直观的性质，那末在他的最后结论上却克服了那种性质。

车尔尼雪夫斯基说：“科学和艺术（诗）是开始研究生活的人的‘教科书’，其作用是准备我们去读原始材料，然后偶尔供查考之用。”书籍应当引导人走向生活，走向斗争，这里就表现出了作

为战斗的革命民主主义者的车尔尼雪夫斯基的特色。他又说：“人的任何一件重要的事情都需要他去和自然或别人作严重的斗争。”车尔尼雪夫斯基看出了人们实践活动的基本内容就是物质生产和阶级斗争。车尔尼雪夫斯基重视人以及人的劳动。他甚至仅仅因为艺术是人类的产物、人的心智所惨淡经营得来的结果而容许了我们对于艺术的偏爱。

车尔尼雪夫斯基虽然在他的美学论文中有意识地竭力贬低艺术的价值，但从他对过去作家和作品的论述中，却可以看出他对于文学艺术给与了何等高的评价。他在《俄国文学中的果戈理时期》概论中，说莎士比亚作品的艺术的完美与心理的深刻，曾给了艺术的命运以巨大的、有益的影响，而且通过这个，又间接影响了人类的发展；他认为拜伦在人类史上比拿破仑更重要。他慨叹似地说：“不论我们如何高地评价文学的重要，我们总还是评价得不够高。”

的确，假如没有人类艺术全部成果的累积，人类的生活在美的方面将是不可想象的。且不说人类所有的生产品都是由原始的粗糙进到了艺术的精美的阶段，一切真正的艺术作品不但丰富了人的审美能力，而且丰富了人的整个内心生活，启发了高尚的思想和情感、梦想和希望，而这些，就是照车尔尼雪夫斯基说，也是属于实际生活的一部分，而且还应该说是很重要的一部分。

马克思对美的对象和有审美力的主体之间的关系，作了真正辩证的解决。他指明了：第一，两者都是历史的产物，从人类的物质与精神生产活动过程中成长起来的，第二，美的对象产生了有审美力的主体，有审美力的主体又产生出美的对象。马克思在《政治经济学批判》导言里曾说过：

艺术对象——任何其他生产物也一样——创造着具有艺术感觉和审美能力的群众。因此生产不仅为主体产生出对象，而且也对象产生出主体。

车尔尼雪夫斯基看到了美的对象是客观的，却没有看到，有审美力的主体也是由美的对象（客观）所产生，而又产生美的对象。在这里，主体和客体是互相联系、互相约制的。

车尔尼雪夫斯基在关于农村少女与贵族美人的例子上，说出了美的理想的社会的阶级的根源，在提到小说的时候，指出了小说是描写“某一时代某一民族的生活或该民族的某些阶级的生活”的，但是他对于美和艺术的这种历史唯物主义的见解却没有能够得到充分的发展。例如他解释作家在选择和处理主题上的偏好，仅仅委之于心理的原因（“人情之常”或“智力活动微弱”），而没有能够作更深的分析。又如在悲剧问题上，他揭露了唯心主义的神秘的命运观念，指出了生活和艺术中的悲剧的事物并不是由于不可逃避的命运，而是由于条件，特别是由于社会的不公正所产生的，而把任何形式的命运的概念都一律当作半野蛮人怪诞的狂想，在这里显示了他的坚定的唯物主义的态度；但是和命运的必然性的概念一道，他把一切事物的必然性都抛弃了，却让偶然性统治着；他虽然提到了人类生活中斗争的不可避免和重要，但他却不在这个斗争中去寻求悲剧的根源，因而就没有能够深入探究到悲剧的真实的历史原因中去。

这里我们可以比较地看一看马克思、恩格斯在给拉萨尔的信上所发表的对于悲剧的见解。这封信是批评拉萨尔的历史剧《佛朗茨·封·西金根》的。西金根是十五、六世纪德国的一个暴动失败的骑士，他的失败的主要原因是没有得到群众的帮助。拉萨尔将这个人物理想化了，把他的失败描写成只是由于他的

“外交错误”，即他个人的所谓“悲剧的罪过”。马克思和恩格斯指出了这并不是由于什么个人的“悲剧的罪过”，而只是西金根的客观的阶级地位的必然结果。西金根的灭亡是因为“他作为一个骑士，作为一个垂死阶级的代表起而反对现存制度，或者更确切些说，反对现存制度的新形式。”（马克思）他的悲剧就在：他要反抗封建领主，而他自己的骑士阶级的地位又不让他去联合城市和农民，特别是农民，而如果没有和农民联合，这个斗争是不可能成功的。这就构成了“历史必然的要求与这个要求实际上不可能实现之间的悲剧的冲突。”（恩格斯）拉萨尔本人因为忽视农民，所以看不出西金根命运中真正悲剧的因素，这就是他的剧本思想内容上的重大的缺陷。很显然，马克思和恩格斯废弃了悲剧上的命运的主宰，却没有将悲剧引入偶然性的混乱，而是揭示了历史发展的必然性的规律，那是如同命运一样地不可抗拒，但却是能够认识和预知的。这是车尔尼雪夫斯基没有能够达到的理解。

车尔尼雪夫斯基在美学上的巨大功绩，是在他奠定了唯物主义美学的基础；他继承和发展了别林斯基关于艺术应当忠实地反映现实，并且应当在现实生活中起积极作用的原则。和别林斯基一样，车尔尼雪夫斯基也把艺术定义为“现实的再现”。他使艺术家面向现实，为艺术的主题打开了一片广阔的天地，使它的范围越出了旧美学所规定的美、崇高、滑稽等等的限制，而扩充到了全部的生活和自然。他说：“艺术的范围并不限于美和所谓美的因素，而是包括现实（自然和生活）中一切能使人——不是作为科学家，而只是作为一个人——发生兴趣的事物；生活中普遍引人兴趣的事物就是艺术的内容。”车尔尼雪夫斯基总是引导艺术家去注意现实生活的一切方面，注意广大人民所关心的

问题。他说在观察生活中的全部现象的时候，诗人的观点是应当和思想家的观点一样多方面的。正是在这个意义上，他大大嘲笑了那些专写恋爱的文学家：

……老是描写恋爱的习惯，使得诗人忘记了生活还有更使一般人发生兴趣的其他的方面；一切的诗和它所描写的生活都带着一种感伤的、玫瑰色的调子；许多艺术作品不去严肃地描绘人生，却表现着一种过分年青（避免用更恰当的形容词）的人生观，而诗人通常都是年青的、非常年青的人，他的故事只是在那些有着同样心情或年龄的人看来才有兴趣。于是，对于那些过了幸福的青春时代的人，艺术就失去它的价值了，他们觉得艺术是一种使成人腻烦、对青年也并非全无害处的消遣品。我们丝毫没有意思要禁止诗人写恋爱；不过美学应当要求诗人只在需要写恋爱的时候才写它；当问题实际上完全与恋爱无关，而在生活的其他方面的时候，为什么把恋爱摆在首要地位？……难道恋爱是社会的主要事业，是他所描写的那一时代的各种事件的主要动力吗？

车尔尼雪夫斯基十分强调艺术作品的思想性的重要。他说只有值得有思想的人注意的主题才能使作品不致成为无聊的消遣品。所谓艺术应当再现普遍引人兴趣的事物，那意思就是，艺术家不应当低徊于“个人趣味”、“身边琐事”，而应当在自己作品中深刻地反映时代所提出的问题，并且给以回答。他的心要与时代的脉搏一同跳动，他应当和同时代人共呼吸。一个有思想的人，正如车尔尼雪夫斯基所指出的，决不会对同时代人不感兴趣的事情发生兴趣。那种和广大人民没有任何精神联系的艺术家的，车尔尼雪夫斯基很正当地叫他们做“智力活动微弱的人”。但是这样的“智力活动微弱的人”在我们的文艺界又何尝少呢！一个艺术家缺乏对于生活的敏感和热情，对生活不发生兴趣，他就

不会去观察它、体验它，这样，他就决不能够对生活说出什么真正有价值的意见。艺术家的思想是表现在对于他所描写的事物的判断上，而如果他并不熟悉他所描写的，他又如何能下判断呢？“高度的智慧是从观察生活得来的”，这就是车尔尼雪夫斯基告诉我们的一条真理。车尔尼雪夫斯基说：

如果一个人的智力活动被那些由于观察生活而产生的问题所强烈地激发，而他又赋有艺术才能的话，他的作品就会有意识或无意识地表现出一种企图，想要对他感到兴趣的现象作出生动的判断（他感到兴趣的也就是他的同时代人感到兴趣的，因为一个有思想的人决不会去思考那种除了他自己以外谁都不感兴趣的无聊的问题），就会为有思想的人提出或解决生活中所产生的问题；他的作品可以说是描写生活所提出的主题的著作。

说明生活，对它下判断，这就是车尔尼雪夫斯基对于艺术再现生活这条定义的一个重要补充和发展。既然艺术只是再现现实，那末，再现决不会比原物好，那又何必要艺术呢？车尔尼雪夫斯基列举出了好些理由来说明这种再现的作用。比方说，原物——假定是美丽的海吧——不是每个人都能看到；看到它当然最好，没有最好的次好的也行；我们就来看海的图画。就这样，艺术做了现实的代替物。再说，就是看过海的人也不是随时都能看到它，他要想象它，只有靠图画来唤起和加强回忆。艺术的力量往往是回忆的力量。在这种理由中，他的最后也是最主要的一条理由，就是艺术能够说明生活。尽管生活有一切好处，就如象车尔尼雪夫斯基所警辟地说的“生活比任何科学家和诗人的作品都更完全、更真实，甚至更艺术。”车尔尼雪夫斯基也不能不找出生活的一个弱点，就是不能说明自己。说明它，就是艺术和科学的事了。

车尔尼雪夫斯基很看重艺术说明生活的这个作用。他认为只有这样，艺术家才能成为思想家，艺术作品才能取得科学的意义。

重视艺术的思想性是俄国文学中从普希金以来的一个最可宝贵的传统。普希金严厉地批评了那些“注意语言外表甚于注意作为他们的真正生命的思想”的作家。他曾慨叹地说：“思想，这是一个伟大的字眼！假若不是靠思想，哪里还有什么人的庄严呢！”别林斯基说过，“艺术没有思想就如同一个人没有灵魂，——不过是一具死尸罢了。”托尔斯泰和屠格涅夫，尽管他们不同意车尔尼雪夫斯基的民主主义的美学观点，但是他们，而且不只他们，都在自己的创作中实践了车尔尼雪夫斯基的思想，使他们的作品成为了“生活教科书”。大家都知道，托尔斯泰自己就是热烈主张艺术必须宣传一定思想的。他认为“一篇文学作品中对于读者最重要、最有价值而且最有说服力的，是作者本人对于生活的态度以及基于这个态度的作品所包含的全部内容。”

但是我们决不能因此就认为车尔尼雪夫斯基对于艺术创作只评价艺术家的思想的倾向。决不是的。车尔尼雪夫斯基对于艺术的形象的特点和典型化的意义具有极深刻的理解。当他提到形象的问题的时候，他说：“艺术是自然和生活的再现”这个定义，就恰好说明了“艺术不是用抽象的概念而是用活生生的个别的事实去表现思想”，“因为在自然和生活中没有任何抽象地存在的东西；那里的一切都是具体的；再现应当尽可能保存被再现的事物的本质；因此艺术的创造应当尽可能减少抽象的东西，尽可能在生动的图画和个别的形象中具体地表现一切。”他因为形象这一点把艺术说明生活的作用评价得比科学还高。

车尔尼雪夫斯基关于典型人物的创造问题，说了一段非常

有意义的话：

人们通常说：“诗人观察了许多活生生的个人；他们中间没有一个可以作为完全的典型；但是他注意到他们中间每一个人身上都有某些一般的、典型的东西；把一切个别的东西抛弃，把分散在各式各样的人身上的特征结合成为一个艺术整体，这样一来，就创造出了一个可以称为现实性格的精华的人物。”假定这一切是完全正确的，而且总是如此的吧；但是事物的精华通常并不象事物的本身；茶素不是茶，酒精不是酒；那些“杜撰家”确实就是照上面所说的法则来写作的，他们给我们写出的不是活生生的人，而是以缺德的怪物和石头般的英雄姿态出现的、英勇与邪恶的精华。

在这里，车尔尼雪夫斯基明确指出了，刻划典型事物并不是简单地把许多相似的特征加在一起。艺术创作上的各种公式主义就常常是和这种对于创造典型的简单化的理解相联系的。

另一方面，车尔尼雪夫斯基又反对了自然主义地描写现实的方法。他强调指出了他所主张的“再现现实”是与所谓“摹拟自然”迥然不同的。他认为无意思地去摹拟不值得注意的事物，或者描写毫无内容的空虚的外表，是空洞无谓的游戏，这是为车尔尼雪夫斯基所十分反对的。他是多么尖刻地嘲笑了人学鸟叫的事情，嘲笑了那些纤微毕肖的画像。他要求艺术家掘发现实的主要特征，写出有一股性典型性的东西来。他说：“任何摹拟，要求其真实，就必须传达原物的主要特征；……摹拟也象人类的一切其他工作一样需要理解，需要辨别主要的和非主要的特征的能力，……假如死的机械不被活的思想所指导，人是不能摹拟得真确的。”

艺术既然要强调事物的主要的特征，就不能包罗太多的细节，必然要省略许多，使我们的注意集中在留下的特征上。车尔

尼雪夫斯基提出了一个值得遵守的标准，当细节损坏整个艺术作品的完整的时候就必须割弃。细节之所以必要，是为了赋予作品以血肉而不是为了肢解它。车尔尼雪夫斯基说：

细节的精致的修饰依然在艺术作品中流行，其目的并不是要使细节和整个的精神调和，而只是使每个细节本身更有趣或更美丽，这差不多总是有损于作品的总的印象，有损于它的真实和自然的；琐细地在个别字眼、个别词句和整个插曲上追求效果，给人物和事件着上不十分自然的但是强烈的颜色，这也很流行。

这种现象在我们的文艺界不也存在吗？摈弃一切矫揉造作，使作品首先达到“真实和自然”的标准，这也正是我们努力的目标。

车尔尼雪夫斯基抨击了艺术中的矫饰的倾向，那种空洞的修辞的铺张的倾向。他把朴素看成衡量艺术作品价值的重要标准之一。他举出了普希金、莱蒙托夫和果戈理的散文的一个共同特点——叙事简洁明快。说莎士比亚值得赞美，也因为他在他的最出色的场景中舍弃了一切缚说繁词。在这一点上，我们在我国古典小说和鲁迅的创作中也有着我们自己民族的可贵的传统。

坚持艺术必须和现实密切地结合，艺术必须为人民的利益服务，这就是车尔尼雪夫斯基美学的最高原则。车尔尼雪夫斯基的美学是人类文化的优秀遗产之一，让我们很好地来学习它吧。

一九四二年

王实味的文艺观与我们的文艺观*

一 王实味提出的问题

反王实味的思想斗争,对于我们文艺工作者,有特殊的重要的意义。王实味本算不了什么文艺家,但他发表了对文艺的意见,非常有害的意见,不容我们漠视。他写了《野百合花》,又写了《政治家,艺术家》。他的文艺观点有它托洛斯基主义的渊源,又和当前文艺上的一些问题极有联系;对他的观点加以揭发、驳斥,是十分必要的事情。反对王实味的思想,在文学领域内,就是要反对他在这领域上的托洛斯基主义,就是要为马列主义的文学理论斗争。在自我教育的意义上来说,这提供了文艺上的整顿三风一个好的材料。

托洛斯基在文学上曾有过他自己的路线,他有过他自己的一套文学理论。他是无产阶级文学否定论之有名的倡导者。他的主张是:没有无产阶级文化,将来也决不会有,而且不应当有。他认为无产阶级在资产阶级社会内是一个一无所有的阶级,因此不可能创造自己的文化。而社会革命时代,阶级斗争又最剧烈,破坏要比建设占的地位多,无产阶级也还是谈不到建设新文化,无产阶级的专政是暂时的、过渡的;它之获取政权正是为

* 本文原载一九四二年七月二十八日、二十九日《解放日报》。

要永远消灭阶级，为人类文化开辟道路，所以更不必创造甚么无产阶级文化了。托洛斯基的这种文化观是和他的不断革命论相一致的，这是他的文艺理论与文艺政策之基础和出发点。

托洛斯基这种理论的反动性是很明显的。照他的做法，无产阶级在文化上就只有两条路好走：或者是干脆不要文化，回到野蛮主义，或者是全盘承受资产阶级的文化。托洛斯基采取了后者，而且公然地这样主张。自然，联共党自始就没有照托洛斯基所主张那样地去做。一九二五年颁布的党的文艺政策明白表示了尽力支持无产阶级文艺的党的方针，就是在实际上批驳了托洛斯基的文艺观点。二十五年来苏联文学艺术之巨大发展的事实，早已将托洛斯基的无产阶级文学否定论扔进历史的垃圾堆里去了。而托洛斯基本人随着他后来在政治上的完全反动，他由理论上否定无产阶级文学一直发展到了谋害高尔基这无产阶级文学之最伟大的代表者这样的血腥的行为。托洛斯基的名字早已和革命文学不能两立。全世界全中国一切知道了这种情形的善良的人们，革命的青年，革命的文学家艺术家，也都把托洛斯基及托派看成自己的仇敌了。

然而，暗藏的托派却仍有欺骗的能力，这是由于尚有很多的人不知道托派及托派思想的底细；在文艺界也是这样。许多人还不知道文艺上的托洛斯基主义是代表着一种小资产阶级的似是而非的“革命文学”的理论，一种貌似革命的实则完全反动的文学思想。托洛斯基以“人类文化”的名义来消解阶级的文化艺术，用明天的幻想来代替今天的实际需要，以堂皇的革命词句来遮掩其反动的内容。托洛斯基的这些空谈主义的特色，正是反映了一种小资产阶级的幻想的。

我们曾看见了不止这样的人；他们谈文学，也谈革命，只是

不愿意把两者在实际上结合起来。他们甚至也赞成文学服务于革命，但是假如你说，为了这个服务，一个作者应当站在一定的严格的阶级立场，完全听从革命的命令，那他就立刻现出为难的脸色，期期然以为不可了。他们总是死抱住文学的自由，在他们心目中，文学实在比革命高出得多呢。十年以前出现的胡秋原苏汶就是这类小资产阶级中的极端分子的代表者，他们在反对左翼文学的时候也正是借用了托洛斯基的文学观点做自己理论的武器的。

十年过去了。现在又出了一个王实味，一个化装了的托派，他的文学见解正和他的老祖宗托洛斯基一模一样。但值得我们注意的，是他在《政治家，艺术家》里很狡黠地捕捉了当前文艺上如下的几个问题：

- 一 文艺与政治的关系问题；
- 二 文艺是反映阶级斗争，还是表现所谓人性的问题；
- 三 今天的文艺作品应写光明，抑应写黑暗的问题。

这些问题都是文艺上的根本问题，在今天的中国，尤其是在今天的延安有着迫切的意义；它们由当前现实中发生出来，却还没有获得正当的明确的解决。文艺工作者中间许多同志在理论上还存在着一些混乱和苦闷。就是这种时候，王实味看取了这个空隙，他扮装成一个艺术家之深切的理解者，真挚的同情者，出来“仗义执言”了，他是一个托派，他当然不是想要正确地来解决什么问题，而只是想将问题引到错误解决的途径上去，引到托洛斯基主义的方向去。但他是一个暗藏的托派，他是化装出现的，这就很可以欺骗许多不知托派思想的底细和不知王实味底细的人们。王实味的这个阴谋是彻底破产了，但这是由于中央研究院及延安许多同志揭破了他的假面，向他作了坚决而且

有力的斗争的缘故。为了使这个斗争展开与深入起见，我现在就王实味在他的文艺论文中所提出的问题加以较详的解析，以助同志们的研讨。本来有些问题，我早有一点意见想说的，一则自己也还在研究，二则又为整顿三风忙着，因循没有执笔。现在就在这一篇里一并说出，所以本文不但是批判王实味的，而且也是研究当前文艺上的具体问题的；文章长一点，还请读者原谅。

二 文艺与政治

王实味提出的第一个问题是，艺术与政治之间的关系问题。

让我们先看一看托洛斯基在这个问题上曾抱着如何的见解。托洛斯基既然否定无产阶级文学，那实际上就是把文学和政治分开。在《文学与革命》一书中他就明明白白地说了：

我们的无产阶级有它的政治的文化，在足够保持它的专政的限度内，但是它没有艺术的文化。

再往下看：

艺术必须开辟自己的道路，并且用自己的方法。马克思的方法不是和艺术的方法相同的。党领导无产阶级，但并不领导历史的进程。有些领域，党在其中直接地命令地领导。有些领域，党在其中仅只合作。最后还有些领域，党在其中只规定自己的方向就是了。艺术领域不是要党去命令的领域。党能够而且必须去保护并帮助艺术，但是党仅只是间接地领导它。

这就是说，无产阶级只有政治，没有艺术。

这就是说，马克思主义方法对艺术不适用。

这就是说，党在艺术领域内应采取自由放任的方针。

对照可以使黑白分明。我们再看一看列宁在这些问题上是如何主张的罢。

“文学应该成为党的文学”，“文学事业应该成为总的无产阶级事业的一部分”，这就是文学上列宁主义的最高原则，和托洛斯基主义是正相对立的。

托洛斯基说马克思的方法不是艺术的方法，列宁却说：“只有马克思主义的世界观才是革命的无产阶级的利益、观点、与文化之正确的表现。”（见《论无产阶级的文化》）

难道说列宁不懂得文化、艺术的特点？我们知道，列宁在这一方面也是溶合了最敏锐的感觉与最准确的判断能力的。他在《党的组织与党的文学》一文里就指出了“文学事业最少能忍受机械平均，水准化，少数服从多数”，指出了“在这个事业上，无条件地必须保证个人创造性，个人倾向的广大自由，思想与幻想，形式与内容的自由”。因此，他说：“无产阶级的党的事业的文学部分不能与无产阶级的党的事业的其他部分一模一样地等同起来”。然而列宁是最坚决地最明确地指出了这样一个不可推翻的原则，就是：“文学事业应该确定地和必定地成为与其他部分不可分割地联结着的党的工作的一部分。”由前者说明了文学活动应与其他种种革命活动相区别，它有它自己的特殊性；由后者说明了文学活动应与其他种种革命活动相联结，尤其应当服从党的领导，不能闹无原则的独立性。党的领导就是一方面保证个人创作倾向的自由，一方面对党员实行党的监督，党又通过革命的政府执行整个国民的文艺政策。党对整个文学艺术发展都有领导的责任。列宁对蔡特金说过：

每个艺术家，一切自己认为是艺术家的人，有权利自由创作，符合着他的理想，不管其他一切。但是，很清楚的，我们共产主义者，我

们不能袖手旁观，随便让混乱的情形发展下去。我们应该有计划地领导这过程，并形成它的结果。

这就是列宁主义的文艺政策的原則精神，政治领导艺术的严格观点。

请同志们原谅我在上面一连串的冗长的引用。为了要找出王实味的思想根源，我们不得不翻搅托洛斯基主义的垃圾。同时列宁主义对于托洛斯基主义是一种最有效的抗毒素，在这种重大的问题上，我们重温列宁的遗言，实在有很大的益处。

现在回过来看王实味罢。他在艺术与政治之关系的问题上，他是站在列宁的观点呢，还是站在托洛斯基的观点？完完全全地，他是站在托洛斯基的观点。他把艺术与政治分开而且对立起来。他不但丝毫没有艺术服从政治的观念，而且给了政治应受艺术指导的相反的暗示。

王实味为政治家和艺术家规定了分工：政治家的任务是改造社会制度，指挥革命的物质力量；艺术家则是改造人的灵魂，激发革命的精神力量；由于任务的不同，前者对事看重，后者对人求全。这个机械的分工论之不能成立，已有好几个同志驳斥过了，我不必再多说；我只是想代王实味表白一下，他为了要分割艺术和政治两者的关系，倒是很费了一点心机。

在阶级社会里，任何意识形态（包括艺术在内）都有一定的阶级性，和一定阶级的政治利害相依靠，这已是一条颠扑不破的规律。只是这个依靠关系，在过去，常常是被掩盖的，不自觉的，无政府状态的。马克思主义主张艺术服从政治，就是把这个被掩盖的，不自觉的，无政府状态的关系变成公开的，自觉的，有计划性的关系，把艺术从剥削者压迫者的支配影响下解放出来，与被剥削者被压迫者的利害相结合，以便有力地 and 剥削者压迫

者的艺术相对抗。所以要求艺术服从政治，就是要求艺术表现无产阶级的政治方向和利害，要求艺术表现党性。在组织关系上说，就是要求革命艺术家服从革命的组织。王实味却把艺术与政治的这种必须的与正确的原则关系，简单地描写为艺术家个人服从政治家个人的无原则的关系。

王实味为了使艺术家与政治家对立，他一方面巧妙地贬损了政治家，一方面故意把艺术家捧到天上。王实味企图以此拉了艺术家跟了他走，好去反对他所憎恨的政治家——“大头子”“小头子”们。

对于马列主义的政治家，有一种由来已久的，常常听到的说法，就是说他们是实行家。实行家！这里面就包含轻蔑的意思。托洛斯基就是只把列宁看作行动家，而完全不承认作为思想家的列宁的光辉的地位的。王实味说政治家是“战略策略家”，他们“熟谙人情世故，精通手段方法，善能纵横捭阖”。他实际上是已经把马列主义的政治家降低到列宁斯大林所深恶痛绝的政治上的庸人的地位了。称马列主义的政治家为单单的行动家，那真实的用意，已在多年以前由第三种人现在成了汉奸的苏汶不胜委婉哀怨地透露出来了。他是这样说的：你们马列主义者只讲行动，只讲策略，可以昨天还骂托尔斯泰，今天就捧托尔斯泰，你们就是会变卦，变卦就是辩证法，你们为革命，为阶级，这样做都对，只是你们为什么要霸占真理，霸占文艺呢？他的意思很明白，真理，文艺是在我这一方面，你们不要来干涉罢。比起苏汶的这种消极态度，王实味的态度可是积极得多了。他不只是要保护艺术不受政治的干涉，而且要诱致艺术反过来去指导政治。他说政治家善于“进行实际斗争去反对肮脏和黑暗，实现纯洁和光明”，艺术家则善于“揭破肮脏和黑暗，指示纯洁和光

明”，照他的意思，艺术家“指示”，政治家照了实行，这就是两者的关系。

王实味真是把艺术家看得这样高吗？不，他的真实的意思还不在这里。不是艺术家“指示”政治家，而是他，王实味，在“指示”艺术家呢。你听他向艺术家发出的最后的“呼声”：

更好地担负起改造灵魂的伟大任务罢！首先针对着自己和我们的阵营进行工作。

可惜的是，他的这个呼声不是指示人到“纯洁和光明”，而是指示人到“肮脏和黑暗”去！他要求艺术家向政治家，向那些他在《野百合花》里所直率地称呼为“主观主义宗派主义的大师”的、“异类”的人们瞄准，实践他所主张的枪口对内论。鼓动艺术界的力量，青年的力量来反对党，反对无产阶级，反对革命，这就是浸透在王实味的每篇文章、每句话、每个字里的精神与实质。

所以我们当然是用不着和王实味这个人来讨论甚么艺术与政治的关系问题的，因为他并不想要理解这个；他是“醉翁之意不在酒”。然而这个问题在我们自己中间，却有重新提出来加以研究的必要。因为这个问题在我们许多同志中不论在理论上或实际上都并没有完全恰当地解决过。这就是说，理论上还存在些模糊观念，实际上还有艺术和政治脱节的情形。

一般理论的原则，我们是早有了的，比方，艺术应当服从政治，表现党性，无产阶级的党性和客观真实性一致等等。我们过去和胡秋原苏汶，那些自称为自由人第三种人的，所争论的中心问题就是这些问题，我们坚持了上面的原则。但是在对艺术与政治之关系的具体理解上，因而特别是在文艺政策的运用上，我们也曾有过自己的错误的历史。我们还没有能够很好地掌握文

艺术上的马列主义的原则。艺术和政治结合必得通过艺术自身的特殊性，特殊法则；这个特殊性，就是一个最麻烦的问题。过分强调特殊性，会引向脱离政治；一笔抹杀特殊性，结果只是取消艺术而已，对于政治也仍然没有好处。革命文学初期，一股革命狂热，使我们患了后一种毛病。一位诗人曾经号召过：

诗人们，
制做你们的诗歌，
一如写我们的口号。

文学上这个标语口号时期不久就过去了。后来输入了现实主义理论，对艺术创作的理解大进了一步。只是过分强调艺术特殊性的倾向也跟着发生了。苏联对“唯物辩证法创作方法”的清算，实际是对创作方法上的教条主义的清算，给了我们教益，但也在许多作者中间造成了误解：似乎从此可以不必学习辩证法；世界观，政治见解在我们的创作上是并非起决定作用的了。这种影响相当地深，现在还残留着。

我这样说，并不是以为我们对艺术的特殊性已经认识得足够了，注意得太多了。不，我们应当把这些问题研究得更清楚，更深刻，来正确地解决文艺与政治的关系的问题。

文艺服从于政治，就是服从于政治的目的；这个目的，在今天就是“驱逐日本帝国主义，建立自由平等的新中国。”但文艺是以自己的特殊姿态去服从政治的。它有它特殊的一套：特殊的手段，特殊的方法，特殊的过程。这就是：形象的手段，一定的观察和描写生活的方法，组织经验的一定过程。而形象是最基本的东西，艺术家观察和描写生活，组织自己的经验，都依靠形象。因为这个形象的特点，所以，第一，艺术的语言不能同于政治的

语言，因为表现的形式各有不同；第二，艺术也不是单纯地把政治原则形象化就行了；它必须直接描写生活，写自己的经验；政治倾向性必须从作品中所描写的活生生的事实本身中表现出来。文艺服从政治的复杂性就在这里。

文艺的特殊性又决定了作家艺术家的特殊性。他们的特殊性自然不是王实味所讲的什么“热情”、“敏感”、“小处落墨”等等，而是在：他们在创作上往往走着各自不同的道路，按照各人不同的生活经验、艺术思想和情绪才能。文艺职业家中的很多人，大概很难希望他们同时作政治职业家。就在文艺本身的范围内，写小说的不一定能写诗。同是小说家，有的偏好某些题材，有的则偏好另外的，有时甚至连自己也不能作主。写同一题材，也有手法的不同，有的这样写，有的那样写。正如列宁说的：“文学事业最少能忍受机械平均，水准化，少数服从多数”，这就是对文艺特殊性的一个深刻的理解。

然而文艺的特殊性并不能作为文艺可以离开政治任务，艺术家可以和政治乃至政治家疏远的一种遁辞，正相反，这要求艺术家更大的努力，更多地负起责任，要求艺术家参加实际工作，参加斗争，一方面用艺术创造服务于当前的斗争，一方面更深入更细心地研究实际。我现在深深地感觉，不把自己的创作活动与群众的实际斗争密切联系起来，使之服从这个斗争的需要，是不可能艺术之真正的结合的。当着人们指摘艺术和政治之间还存在脱节的现象时，是有事实根据的。以我自己在艺术教育和文艺理论上的工作来说，我就是应当受到指摘的一个。

这个脱节是从甚么地方发生出来的呢？难道说我们没有理解艺术应当服务政治这条道理吗？难道说革命文学不是一直站在共产党所领导的人民大众反帝反封建的立场吗？这都是没有

错的，但是我们没有认识一个非常重大的事实，就是抗日民主根据地的存在，以及革命的大众的文艺运动必须依靠这个根据地来开展。这不但在中国政治史上，而且在文化史上，都已揭开新的一页；文艺与政治的关系在这个新的现实条件下不能不遭受到剧烈的尖锐的变化。革命文学运动是在十年内战中反动统治底下发展起来的，它不但没有机会和人民的政权、人民的军队直接地结合，就是和工农的接触也是在极端限制的情况下。现在新民主主义的政权屹立在我们眼前了。工农兵，我们曾叫做亲兄弟的，是在我们一起了。老革命干部，我们曾称他们为英雄的，也在一起了。这就不但是适应新环境，完成新任务，不是容易的事情，而且首先是意识这种新环境与新任务，也不是容易的事情。旧意识旧习惯的根株是很深的，它重重地拖累着我们。我们是比较习惯了揭发黑暗的，现在却需要来学习描写光明了。我们对于新的政治，新的政权建设，还只有一个大概的了解和观念。我们也想努力了解工农兵，也想通过自己的艺术创造去被他们了解。然而是一群怎样的读者、观众、听众呵！他们热烈地送来大批定货单，也不管你这工厂只有哪一些出品，交货日期需要多长。他们又热烈地来看货色了，你说他们外行吗，他们的眼光总是尖利而且准确得胜过我们许多人。他们，特别是军队，已表现了他们自己的不可轻侮的文艺创造力。在这样的空气中，很容易把专门做文化工作的我们弄得手忙足乱。我们在精神上没有足够的准备；我们在工作上没有很好的贡献。然而我们也有我们自己的定心丸。我们讲着全国性。办艺术学校，是为了培养全国性的人材；办刊物，发表作品，是给全国的读者看。我们经常讲提高。这自然很好。但是我们的艺术真正担负起了历史所给我们的任务吗？我们的艺术真正提高了吗？事实上我们

的艺术教育，文艺运动如果没有和新民主主义政权，和人民的军队，和工农大众密切而且直接地联系，艺术服务政治，就是一句空话。艺术的提高也是不可能的，没有基础的。就说全国罢，也好象将来的全国还是内战十年中的上海，或抗战五年的重庆，而不是崭新的民主共和国，民主政权在全国的实现。我们没有懂得我们在文化上，从抗战第一天起，就已进入一个新的历史的时代；没有懂得在抗日根据地文化运动应当有新的一套，新的方针，新的任务，新的内容，新的形态，而这新的一套将有一天普及于全国；没有懂得毛泽东同志早在《论持久战》一书中所已指示了我们的：“敌人已将我们过去的文化中心变成文化落后区域，而我们则要将过去文化落后区域变为文化中心。”这里说的将过去文化落后区域变为文化中心，并不是将过去大城市中的一套文化原封不动地搬到乡村来，而正是要把过去比较地只适于大城市，拘限于小资产阶级圈子的文化变为能适合于广大乡村与广大战争，以工农兵为主要对象的文化。他在《新民主主义论》中更是明白地告诉了我们：“大众文化，实质上就是提高农民文化”。我们没有懂得这一切。我们的眼睛不是向现在与将来看的，而只是紧盯了过去。我们因袭多于创造。我们没有好好研究周围的情况，客观的变化。我们是身在延安，而心仍然留在上海的亭子间。这就是我们以为我们的艺术和政治结合了，而其实并没有结合得好的来由。这种情形，当然也有些同志是例外的，特别是华北华中各根据地的文艺工作者，由于战争环境的直接经历，是已经正确地把握了方向，改变了工作作风。但是延安的许多同志，包括我在内，在整顿三风和文艺座谈会以前，确是在某些根本点上还没有变化的，这是应有的一个起码的自我批评。

不错，我们在艺术上作过很多的努力。现在的问题是，我们必须使这种努力适合于时代所向我们提出的迫切要求，广大读者观众听众的要求，这样，努力才不是白费。鲁迅再三地指出过，一个作者如果不为现在斗争，失掉了现在，也就没有了将来。将来是现在的将来，于现在有意义，才于将来有意义。作为革命文学家，革命的社会批评家与文化批评家的鲁迅与高尔基，他们两人的斗争生活与斗争方法正是我们的模范。他们总是与当前的具体环境密切联系着的；他们没有空谈，没有脱离群众，没有放过每一个重要的具体斗争目标。

把艺术和政治结合得更直接，更紧密，这是摆在每一个革命的作家艺术家面前的任务。当然完成这个结合需要一个长期努力的过程。性急是没有用的。但是一切妨碍这个结合的东西却必须一个一个认真地清除掉。

自然，王实味和他那一套反革命的托派观点，和我们的同志以及我们在这里的自我批评，是要加以严格区别的，绝对不能混同。一切王实味的反动思想都在坚决扫荡之列。但是王实味也正是乘着我们尚未填好的空隙来进攻的。他看中了我们中间尚有许多人在艺术与政治，普及与提高的问题上尚有脱节的毛病，以为还有他可供利用的群众，他就放肆地下手了。我们的整顿三风，我们的自我批判，我们正确地解决艺术与政治，普及与提高等问题，就是致命地打击王实味及其托派思想与活动最好的办法。

三 艺术上的人性论

对艺术的看法，大概可以分为两种，一种认为艺术是反映阶

级斗争的(在阶级社会中),另一种认为文艺是表现一般人性的,这就是文艺与文艺批评上马克思主义方法与非马克思主义方法的分水岭。托洛斯基是公开宣言马克思主义的方法不能应用于艺术的,我在前面已经说过了。他有一个根本观点,就是认为马克思主义现在还只能限于做政治斗争的武器,而不能成为“科学创造的方法,精神文化的最重要的工具和因素”。因此他认为辩证法唯物论不只对于艺术,而且对于科学,都还不能适用。他相信佛洛伊特心理分析学说可以和马克思主义相调和。托洛斯基从前还在革命的时候就是这么样子的一个“马克思主义者”。他自然不会赞成文艺描写客观实际、阶级斗争,而且正是主张文艺应当表现超阶级的人性,即抽象的人性,而实则叫人服从资产阶级的人性。他在《革命与文学》中曾说过:“劳动者要从莎士比亚、歌德、普希金与陀斯妥也夫斯基作品中去取来的,是对于人类的人格,及其热情与情感的更复杂的观念,和对于它的心理的势力,及下意识的任务的更深澈的理解。”这就是说无产阶级应向资产阶级文学学习的,就是理解并吸取资产阶级的人性。历来的文艺,不是描写这一阶级的人性,就是描写那一阶级的人性,从来也没有描写所谓超阶级人性的文艺。除开到了阶级社会消灭以后才有这种文艺。因为自有阶级社会以来,世界上并没有什么超阶级的人性,或一般的人性,这种人性是抽象的,虚构的,不存在的。具体的人性,不是属于这一阶级,就是属于那一阶级。这一问题,鲁迅在驳斥梁实秋时,已说得明明白白了。

超阶级人性论在中国新文学中有它自己的历史。它正是作为阶级文学论之虚伪的反对者而发生出来的。梁实秋就是这种人性论在中国之公开的提倡者。他说:“文学一概都以人性为

主，绝无阶级的分别。”他的这个人性论遭受了鲁迅的致命的一击，从此再没有抬起头来。后来却又出现了胡秋原的自由文艺论，主张文学必须有它的所谓“高尚情思”，“艺术的最高目的就在消灭人类间一切阶级的隔阂”，这仍不外是文学上的超阶级人性论的一种表现。人性论者有各式各样，但是他们有一个共同的特色，就是要求文艺表现他们觉得“高尚”“纯洁”的思想感情，那些思想感情是被他们剥去了具体的时代内容与阶级性质的。王实味就是这样。他反复申说：艺术家的任务是改造人的灵魂，即是清洗人灵魂中的肮脏黑暗，将它改造成纯洁光明，翻成更简单的说法，文艺应当表现完美的人性，他只说一个抽象的“人”，而不把人分成阶级的类别。他所讲的人性，他所常挂在嘴上的甚么爱呀热呀那一套东西，都是有意提倡托洛斯基的，也是一般资产阶级历来用以骗人的捕风捉影的抽象观念，借以搅混我们同志的思想，好去上他的圈套。

王实味企图利用斯大林的“作家是人类灵魂的工程师”的名言，来作他的护身符。这是办不到的。斯大林所讲的“人类灵魂工程师”，自然与王实味所讲的完全是另外一回事。艺术家应当真实地描写客观实际的斗争，以革命精神教育群众，这就是“人类灵魂工程师”的全部职责，再没有甚么别的神秘的玄妙的使命了。斯大林之称作家为“人类灵魂工程师”，道出了文艺的特点与作用。文艺作品反映客观实际主要依靠描写人，描写人的性格、思想，以及他的整个复杂的心理；它就是凭借这些具体的感情的形象去诉之于读者的情感、思想、意志，因而最易激动他们的心灵；文艺是一个时代、一个民族、一个阶级的精神状态标记。斯大林给予了文艺在社会生活上的作用以重大意义，把作家放到了一个光荣的负责的地位。然而这正是因为斯大林认

为社会思想、理论、观点、政治制度等一切意识形态的东西在社会生活社会历史上都有重大作用和意义，而并非以为只有文艺才具有改造人的灵魂的魅力。

王实味为艺术规定的任务，是“揭破肮脏黑暗，指示纯洁光明”。假若你问：所谓“肮脏黑暗”、“纯洁光明”，到底是根据什么标准？他会在好笑你，因为他已经说了一个标准了。他说：“‘愈到东方则社会愈黑暗’。旧中国是一个包脓裹血的充满了肮脏黑暗的社会，在这个社会里生长的中国人，必然要沾染上它们，……革命战士也是从旧中国产生出来，灵魂不能免地要带着肮脏和黑暗。”中国肮脏黑暗，革命者肮脏黑暗，这就是王实味的标准。艺术既然是应当揭破一切肮脏黑暗的，所以革命艺术家就首先应当揭破革命者自己的肮脏黑暗。这样一来，王实味的目的就达到了。

我们的标准却相反。那也并不是说我们不承认旧中国有黑暗，不承认革命阵营中也有混来的肮脏东西，不认为肮脏黑暗的东西应当揭破，不是那样。王实味本身的存在，就说明了我们不应当作那样太过乐观的估计。所谓标准和王实味不同者，只是他从超阶级的人性论出发，我们却从阶级论出发而已。

共产主义者不鄙薄自己的民族，而且，相反，抱着高度的民族自尊心，这种列宁告诉我们的真理，就并不是出于甚么狭隘的种族成见，狭隘的爱国情感，而是由于构成自己民族人口绝大多数的是劳苦人民，由他们的劳动创造了自己民族的语言文化，用他们的血写成了为民族的自由繁荣幸福的斗争历史；这些都是值得我们骄傲的与歌颂的东西。对自己民族抱一片黑暗悲观的人，就是眼中看不见民众，或者对于民众不抱信任的人。反之，相信民众力量的人，就一定是民族乐观主义者。当我们夸耀自

己民族的“光明与纯洁”的时候，主要地，就是应当指占全民族绝大多数的劳动人民和他们的斗争。在任何黑暗统治的时代，民众总是存在着，斗争也总是存在着；所以“光明与纯洁”也从不曾从地球上绝灭过，这里说主要地，是因为就是剥削者压迫者阶级，当他们还演着历史上进步的角色的时候，他们也还能够带有“光明与纯洁”的成分。被压迫者被剥削者身上当然也有“肮脏与黑暗”，但却不是他们所固有的，而是压迫者剥削者在长期统治中给予他们的。革命者与革命艺术家灵魂上的“光明与纯洁”也不是从娘胎里带来的，而正是因为他们受着民族的阶级的压迫，因而取得了人类革命思想，投入在大众的斗争里，站在历史前头的缘故。这就是我们对于“纯洁与光明”、“肮脏与黑暗”的标准，一个历史的、阶级的标准，在阶级社会中不可变易的标准。

虽然这些都是已成常识的真理，然而人性论者却有他们另外的一套说法。他们宣扬普遍的爱，以为文学应当以这种爱为出发点，而不懂得在划分阶级的社会里，所谓普遍的爱是不可能的，提倡这种观点，只是自欺欺人。文学不是空空洞洞地教人爱，而是要在敌人的压迫下教人团结，教人斗争，教人同心同德反抗当前的敌人，为废绝一切妨碍人与人相爱的条件，实现人类最高的爱而奋斗。爱与憎这两个概念的名称可以永远不变，但其内容是各个历史阶段不相同，各个阶级不相同的。它们是意识形态，但是具体历史条件规定的意识形态。爱与憎是有物质基础的，不是单纯地主观的。例如鲁迅说的“革命的爱在大众”，从我们这些还没有与工农大众密切结合的人们说来，就还只是一种理性上的抽象的认识，还没有变为日常生活的感情、习惯，还没有变为真正的大众的爱。我们的情感常常是倾向过去，纠

缠于个人与小资产阶级的东西。所以空空洞洞地讲爱，不但不能鼓舞人斗争，去实际地消灭“肮脏黑暗”，而且可以将人拖回到小资产阶级的个人的情感的世界，那就并非是一个“纯洁光明”的世界。人性论者又常常以个性之热烈辩护者而登场。解放个性曾是五四新文学的一个中心主题，起了它在反封建的思想革命上的巨大功用，但是现在却早已经不是易卜生主义的时代了。在现在这个新的时代，解放个性的斗争，应当从属于解放民族，解放社会的斗争，不废除摧毁个性戕杀个性的条件，个性之最后解放与完美发展是不可能的。尤其在我们共产主义者说来，个性应当从属于集体，最好的个性是应当集体性表现得最强的。好些同志在整顿三风中觉悟到了这一点，我也努力要做其中的一个。时代要求新的个性，文学艺术应当有意识地帮助形成这种个性。我们的文艺作品中描绘了个性正被革命锤炼的过程中的痛苦，但对旧个性的被改造有时作者不免于一种惋惜之情，因而消解了文艺对新个性催生的作用。人性论者关于个性的观念却正是旧的个性，即是和集体性对立的个性的观念。

文艺是表现阶级性，还是表现超阶级的人性；文艺创作应当从客观实际出发呢，还是从主观愿望出发；艺术家应当面向广大群众的世界呢，还是徘徊于个人内心的世界。这就是我们的和一般资产阶级的文艺理论的分别，文艺上的现实主义和人性主义的分别，也就是我们和王实味的分别。

四 写光明呢，还是写黑暗？

正是由于在政治立场、文艺方法上的基本观点不同，对于当前文艺创作的主张，我们和王实味便也是相反的。这可以归结

在写光明与黑暗的这个问题上。这个问题的中心并不在应写何种题材，以及两者之中何者应多写，而在作者对于现实所取的根本态度：他对于现实，对于革命，是从积极方面去描写的呢，还是从消极方面。在这个问题上，王实味也有他的托洛斯基的传统。

托洛斯基是“同路人”文学之支持者。苏联那时的“同路人”对于政治采取着超然的中立的态度；他们不反对布尔什维克的革命，但却也不大了解这个革命，常对它做了歪曲的反映。他们本质上都是个人主义的艺术家，他们在文坛上的活跃是正当新经济政策初期资产阶级意识的影响大大增长的时候。托洛斯基一味无原则地拥护他们，而放弃了在思想上对他们作严正的诚恳的批判。好象他是很看高“同路人”的，其实也正是看低他们。因为托洛斯基认为“同路人”作家是站在农民的世界观上面的，根据他对农民阶级在革命中的作用的一贯的错误估计，他自然会要得出这样的结论：同路人到了一定发展阶段，就不可避免地要脱离革命。所以他认为“同路人”要跟革命走多远，是很难说的。马雅柯夫斯基的自杀就很使他高兴了一场，他以为这正证实了他的理论。这不用说，是对这位苏维埃优秀诗人的一种污辱。而且，事实是，社会主义建设的成功，使绝大多数从前的所谓“同路人”作家都更和苏维埃政权靠拢了。托洛斯基从他的反革命的观点出发，他就不能不以对于革命之消极的、冷淡的描写为当然，为合理，而感到满足了。他本人就曾特别提倡他所谓的“苏维埃式的喜剧”，要求艺术来揭露新的阶级新的生活中的“新的丑恶，新的愚蠢”，因为在舞台上见不到这个，他说他在看戏的时候，总是小心地忍住自己的呵欠。这就是托洛斯基的欣赏趣味！

中国目前所处的是一个伟大的时代，然而也是一个最艰难

的时代。我们党在前方支撑着空前所未有的残酷的战争，在根据地上不顾一切困难地建设着新的生活。新的时代，新的生活要求着新的歌唱，然而日常工作日常生活的艰苦，革命现实的散文方面，在我们的心灵上投射了暗淡的影子。我们许多人心里原来窝藏着的小资产阶级的本性，在遇到困难时，就渐渐凸露了出来。在这种时候，我们会极端地感到寂寞，甚至觉得有些空虚。在这种时候，每一件不如意的事情，都容易叫我们激怒，我们把眼睛放得更尖利地去搜索生活中的缺点。这一种心情，不能不在文艺创作上打下了它的烙印。于是就出现了多少是消极地，因而也就多少是不真实地描写了革命的作品。

拿这一类的作品来说，它们写了些甚么呢？写得最多的，是小资产阶级知识分子的人物，这些人物正是和作者同一精神血缘的人们。这些人物忍受着生活和斗争的磨练，感到了自己和周围现实的精神裂痕，即便是些微的裂痕也罢。他们喜爱幻想，追求温暖，不耐寂寞，他们总觉得自己对，而且要强，却又意识到了自己的无力。作者描写这些人物的时候，或也原是企图轻轻鞭挞一下他们的，但由于自己和他们精神血缘的关系，以及因而唤起的一种心理上的共鸣，就不禁对他们倾泻了无限的同情，姑息了他们的短处，不知不觉反将责任推到新生活环境与革命的集体身上了。也有写工农干部的作品。这里，一位农民出身的厂长，埋葬在琐碎的事务里，一天的公事还没有办完，倒先被一只猪纠缠住了。那里，一个医院的负责人整天躺在睡椅上，计算会议的日程，遇到一个小的实际问题也都束手无策。这不用说对于“事务主义者”“会议主义者”的一点小讽刺，既不是“影射”甚么人，更非诽谤革命。然而没有写出新时代的人物的真实是确实的。在边区，一个农民出身的厂长，没有文化上必要的程

度，又没有受过工厂管理的训练，然而他竟能管理数百工人，还和技术知识分子周旋得很好，他把工厂办下去了，产量且不断地增加。这类事实除了苏联，是全世界都罕见的。这是一种甚么力量推动了他？他身上到底有些甚么新的东西？关于这些，还没有多少作家用形象来告诉我们。还有关于八路军，这负有世界荣誉的，英勇善战的人民的军队，我们至今也没有见到相应的有力的反映。我们却读到了一个游击队长追求女人的故事。作者是怎样描写的呀！他随他的女主人公一道大大奚落了我们的游击队长在恋爱上的拙劣老实，并且代她申诉了她在精神上的受压抑，传出了一种秋天似的心境。另一些作者写了八路军中的下层士兵，然而他们又往往不能摆脱过去文学写孤独者小人物的传统，与这种文学所易于在小资产者心中孕育的“人道”的同情，在应当表现群众的集体的战斗意志和行动的时候，却不能自己地留连在小人物的悲剧中了。

这些作品的共同缺点，就是在于不但没有写出革命的主要方面，而且从消极方面描写了它。作者的小资产阶级知识分子的个人主义意识大大妨碍了对现实的真实的反映，妨碍了作者对工农的亲切了解与知识分子自己的批判。但是，不管这些思想与艺术上的缺点如何重大（特别是对于共产党员的作家），这些作品都还不能说是暴露黑暗的作品，至少离王实味所要求的还有很大的距离哩。这有甚么办法呢，一个游击队长追求女人是并不能算做黑暗的，他的恋爱方式诚然是有点鲁莽拙劣，然而又何等诚实，何等专一呵，比起我们知识分子的恋爱故事来，真不算光明纯洁得多了。我这样说，并不是认为这些作品中的缺点、甚至错误不关重要，可以不受到批评。这些专写生活中消极现象的作品，一个时候，几乎变成了风气，正因为这原故，发生了

写光明与写黑暗的问题。这个问题给王实味抓住了，他第一个用明确的方式解答了它。他在描述了一通革命阵营如何黑暗肮脏之后，便接着说：

艺术家改造灵魂的工作，因而就更重要，更艰苦，更迫切。大胆地但适当地揭破一切肮脏和黑暗，清洗它们，这与歌颂光明同样重要，甚至更重要。

他的意思很明白，就是写黑暗比写光明更重要。如前面所指出的，这正是他的全部理论的目的。“大胆地”，这是策略的一方面，不大胆，有所顾忌，是不能达到王实味的目的的。“适当地”，这是策略的又一方面，不适当，乱来一顿，就会容易引起人们的注意，也不能达到王实味的目的。王实味，这个托派是很讲策略的呵！但我要确定而且坚决地说：写光明比写黑暗重要，一般地就全国范围来说，是如此，特殊地就先进阵营内来说，尤其如此。但我必须预先声明一点的是，我所谓写光明，就是主张写现实的积极的方面，成长的方面，有将来的方面。与剥削者的帮闲们对于他们的主人所做的所谓歌功颂德的文艺没有丝毫相同之点。不错，我们也是主张歌功颂德的，但这是歌群众之功，颂群众之德，而这种歌颂，是完全正当的，必须的。

要正确地解决写光明写黑暗的问题，有三个问题必须先弄清楚：第一是革命现实主义的作品与旧的现实主义的作品不同的问题，即文艺创作方法的问题；第二是抗战中的中国与过去的中国，反法西斯战争中的世界与过去的世界不同的问题，即现实中光明与黑暗力量对比变化的问题；第三是文艺上的批评与自我批评的问题，即批判的态度的问题。

革命的现实主义，以马克思主义世界观为它的基础，和过去

一切现实主义有一个根本区别，就是：过去的旧的现实主义虽然批判了，揭发了现有社会制度的缺陷和罪恶，却没有能够对人们指出一条出路，它是甚么东西都否定了，剩下的就只是一种人生无趣的空漠的感觉而已，更坏的结果，就会仍旧将人们引回到它所已经否定了的东西去。革命的现实主义，却完全不是这么一种消极的性质。它在否定旧的东西中，肯定了新的；否定过去的东西中，肯定了现在；否定既有的东西中，肯定了将来。历史发展的形势于它总是有利的，它自然也总是有勇气瞻望将来。同时，能够肯定，所以否定也更坚决，更彻底。在这意义上说，革命的艺术作品，不论它的题材内容是甚么，它的基本精神却应当是永远向人们启示光明的。我们一方面必须向过去的一切优秀的古典的现实主义作家学习，然而另一方面却必须在根本精神上和他们区别。我们必须摆脱他们那只注意写消极现象，否定多于肯定的传统。

再看我们所处的时代吧。这是一个光明与黑暗大搏斗的时代，一个趋向于永久消灭黑暗的时代。虽然不论在世界，在中国，法西斯主义的力量在目前还是居于攻势，民主势力还是受着严重威胁。然而这不过是黎明之前的黑暗。你也许要说这只是一个关于时代的抽象的概念，对于一个创作者并无直接帮助，我们所需要的是具体的知识。对的。但是，第一，时代的正确概念对于我们是非常重要的。抗战后的中国和抗战前的中国有了根本上的不同。在光明与黑暗搏斗的世界舞台上，整个中国是属于光明的一边。不错，中国内部还存在着黑暗和光明的互相对峙，互相消长。然而也不能笼统地说只有抗日民主根据地是光明的，其他地区就是一片黑暗。公式应当这样来设定：有民众的地方就有光明，民众愈起来，文明愈扩展，民众愈有权，光明愈巩

固。第二，光明不是一个抽象观念，而是具体的实际的存在。我们要求一个作家写光明，就是要求他写现实中已有或将生的新的东西。毛泽东同志在他的《反对党八股》一文中，引用了斯大林一句话：“有一部分同志，对于新鲜事物失去了感觉”，这对于我们作家和批评家，都是一个最好的警惕。旧的东西都是凝固了，沉淀了，成形了的，写起来比较容易，新的东西常常是在萌芽的，成长的，因而不固定的状态，这就需要而且值得我们更大更多地注意。常常地，新的东西的征候，看起来很微小，然而里面却包含了极大的价值，只有观察力最敏锐的作家才能捕捉住它。生活的日常性和琐碎，很容易把我们对新鲜事物的感觉弄迟钝。所以，要求作家写光明，不但要求他对于时代的大的关心，而且也是要求他对于日常现实最细微的感觉。

自然，当社会制度的不合理，即是人剥削人的现象没有消灭的一天，揭露黑暗的作品也一天存在，而且必须存在。但是在人民已经是生活的主人的地方，这个生活是由我们自己的手和脑创造出来的，它的一切缺点正如它的成就一样和我们血肉相连，因此对于它们的批评，就必须是一种自我批评的态度，因此，这样的作品不但不同于揭露黑暗的作品，而且也 and 一般的批判的作品有区别。

革命是世界上顶光明的事业，它有权利要求艺术家真实地反映它。时代的声音可以淹没一切。王实味大声疾呼要求艺术家写革命的肮脏黑暗，他是白费了他的嗓子了！和别的问题一样，任何革命作家或批评家对于这个创作方法问题的某种模糊或不了解，甚至错误，都不能看做和王实味等同，因为我们是革命的，而王实味则是实际上为反革命服务的。王实味也在纸上写了“描写光明”的几个字，但这不是别的，只是为了便于达到“描写黑暗

更重要”的目的。在延安这个地方，如果提出只有黑暗可描写，那是“描写”不下去的。照王实味的说法，不也说只有“大头子，小头子”是“黑暗”，是“异类”，而青年却是“纯洁”的吗，还有一个王实味当然也算“纯洁”的，所以他主张要描写一番。但是“更重要”的却是“黑暗”呢！只要我们没有这样的主张，我们就和王实味区别开来了。

五 结 论

我们和王实味在文艺问题上的一切分歧，都可以归结为一个问题，即艺术应不应当为大众。这就是问题的中心。托洛斯基王实味都不主张艺术为无产阶级大众与人民大众服务，都主张艺术是为抽象的人类服务，是表现抽象的人性的，而其实则是真真实实地为了剥削阶级与黑暗势力服务。他们根本不信任大众在文化艺术上的创造能力。对于大众，他们完全是一种贵族式的轻蔑的态度。他们之把艺术和政治分离，实质上就是把艺术和大众分离了的原故。我们要遵守文学上的列宁主义的原则：“文学应当成为党的文学”，把这个原则和列宁的下面的意见溶合起来：“艺术是属于民众的，它应当深深植根于劳动群众中间。它应当为这些群众所了解，所爱好。”毛泽东同志也在文艺座谈会上已经号召了我们：文艺应当为大众。这就是我们在文学艺术上的根本立场、观点和方针。

王实味并不是甚么值得多提的东西，但和王实味的思想作斗争，却是我们自我教育的好材料，所以中央研究院和延安许多同志都郑重地考察了王实味，我也就以研究所得说了许多。其中涉及的许多文艺上的具体问题，如果有说得不对的，希望读者

予以指正。

作者附记：一九四二年三月，王实味的《野百合花》^①和《政治家，艺术家》^②发表以后，在延安引起许多同志的反对。从四月起，《解放日报》上面连续登载了一些文章，批评王实味的错误观点。从五月底起，王实味所在的中央研究院连续召开座谈会批评王实味的错误思想，领导同志多次找王实味谈话，希望他认识错误。王实味不接受批评帮助，拒不参加会议，甚至向组织提出退党声明，激起中央研究院和文艺界的愤慨，进一步对其错误的立场观点进行批判、驳斥。中央研究院根据王实味一九二九年曾参预托派活动，以及直到一九三六年还与托派分子通信的事实，认为“他是个托洛斯基分子”^③。六月十五日至十八日，延安文艺界举行座谈会，作出批判王实味的决议，并建议开除王实味的边区文协的会籍。

我写这篇文章，着重从文艺理论方面分析批判王实味的错误观点。

① 见一九四二年三月十三日至二十三日《解放日报·文艺》第一〇二期至一〇六期。

② 见一九四二年三月十五日《谷雨》第一卷第四期。

③ 见一九四二年六月二十九日《解放日报》，范文澜：《在中央研究院六月十一日座谈会上的发言》。

艺术教育的改造问题*

——鲁艺学风总结报告之理论部分：对鲁艺教育的一个检讨与自我批评

一 怎样才叫做“从客观实际出发”

由于整顿三风和文艺座谈会，特别是毛泽东同志亲临鲁艺的一次讲演，改造鲁艺的问题提到了我们的议事日程上。这对于我们大家是一个很大的兴奋。说一句实在话，在这以前，我们中间的大多数同志都没有充分认识在艺术教育中主观主义教条主义的严重的毛病，因为这些毛病在艺术学习上所表现的症状是和在一概马列主义理论的学习上所表现的不同的缘故。所以有同志说，我们艺术工作者读马列主义书籍太少，还远谈不上教条主义，因此也就处之泰然。更多的同志心里想，技术这个东西，同教条主义有甚么相干呢，放心地学吧，加紧地学吧，因此就在整风学习已经开始的头一些日子里，好些同志都暗自惋惜着被剥夺去了学习艺术、特别是技术的时间。到我们把根据文件精神、特别是毛泽东同志的指示和中央关于延安干部学校的决定来审查鲁艺的教育方针与实施情况，作为学风学习的主要任务，提到大家面前的时候，学习文件的情绪就大大地为之振奋，于是有学风结

* 本文原载一九四二年九月九日《解放日报》。

束时四天的大讨论，关于教育方针与实施中一些具体问题的空前热烈的争辩。正如一篇通讯所标题的：“平静已经过去了”。这个“平静”，我想主要地应当是指思想上的“平静”。大家都用了自己的脑筋来认真地思考自己所参预，而又每人都负有一分责任的整个鲁艺的教育工作，而且开始尝试着以新的观点、新的标准来研究分析一切，衡量一切。不但在每人思想方法的学习和运用上是一个收获，在为鲁艺的改造之思想的准备上，也是一个收获。

大家都用了这样一个标准来衡量鲁艺：它的教育方针是否“从客观实际出发”的，实施中做到了理论与实际联系没有。虽然关于“客观实际”是甚么，怎样才是“从客观实际出发”，不少的同志都还缺乏明确的观念，但是把握了实践是测量理论之正确与否的唯一可信的准绳，这就是整风学习给我们的益处。正因为是以实践做准绳，所以开始分歧的意见接触了具体的实际问题之后就渐趋一致，先后不同地、各种程度地接近了一个共同的结论：鲁艺的教育和实际脱节的现象是很严重的，这现象并不是个别的，偶然的，而是贯串于从教育方针到每一具体实施的全部教学的过程中，这是根本方针上的错误。“关门提高”四个字出色地概括了方针错误的全部内容。我是同意大家的这个结论的，理由待后面慢慢地来说。自然也还有极少一部分同志仍然坚持着方针正确的意见。他们或则是不问实施情形如何，单从字面上来辩护方针的正确性；或则是对于方针抱有不同的看法。他们中间有的说，我们的教育方针就是新民主主义的方针，难道说新民主主义也有错误吗？不错，我们实施的是新民主主义的艺术教育，但是今天成为问题的并不是我们应实行新民主主义艺术教育呢，还是实行社会主义的艺术教育。这是不成为问题的。新民

主义规定了“五四”以来新文化的性质，现在的新文化还没有超出这个新民主主义的阶段。问题是，为要有效地实行新民主主义艺术教育，鲁艺这样一个具体学校，它应如何按照着它本身的性质，在此时此地的条件下，定出自己的具体方针。方针的意义就在这个地方。又有的同志说中央不久以前明文规定了鲁艺是培养艺术专门人材的，可见我们过去提高的方针没有错。我们有了成绩。即使提高做法上有毛病，提高的方针总是对的。这么一说，倒恰好接触到问题的焦点了。鲁艺既是以提高为自己的中心任务，那末他的方针就正应建立在提高的目标与做法上。向甚么目标提高，如何提高法，提高与普及的关系应当如何，这是鲁艺教育方针必须包含的内容。假如我们从教育方针，且不说具体实施情形如何，单在条文字句上也找不着对于这些问题的正确回答，那末这样方针也就不能算是一个正确的方针。

正确的方针的订立必须是“从客观实际出发”的，这一点大家都看得对；但到底甚么是鲁艺方针所应从之出发的“客观实际”，这就有各种不同意见，也有并不十分妥当的意见了。有的同志把工作上的某些主客观条件当作了全部客观实际，如以战争环境，物质困难，教学设备太差，教学质量低等等条件来证实提高之几乎没有可能，不过是一种主观愿望罢了。照这样说法，并不是提高的做法有错误，应当改变做法，而只是因为提高没有条件，所以不应提高。照这样说法，如果将来一旦有了条件，就可以这样放手提高了。再有的同志说，前方和根据地那么迫切需要干部，所以鲁艺今天的任务就是培养大批干部去做普及工作，根本用不到甚么提高。又有的同志把客观实际笼统的了解为一般的生活，从实际出发就是大家都到实际生活中去。这个方向是对的，意思也是很好的。但是照这些同志的逻辑，似乎既

有了大鲁艺（毛泽东同志对于生活之极巧妙地比喻的说法），小鲁艺也就用不着，至少是没有多大用处的了。上面这些，自然只是部分同志的看法，也还有很多同志是看得更准确的。

鲁艺方针所应从之出发的“客观实际”到底是什么呢？这个问题，我们过去的确考虑得太少，这是我们应受大家批评的地方。我现在想，这个客观实际应当是：抗日战争与抗日民主根据地，以及在战争中和民主政权下迅速而广泛地展开的大众的革命文化的工作。这就是我们所处的时代、环境，我们面前所摆着的任务。这三者，都是我们以前所从没有遇到过的。它们要求今天的艺术运动艺术教育有适应于它们的新的方针和一套新的办法。艺术应当如何与广大战争、广大农村、广大民众结合，成了一个重大问题。大众对于文化的要求从来没有这样迫切，而又这样不容易满足，他们也从来没有机会在文化上表现出自己如此可惊的创造力。艺术工作必须和军队工作、政权工作、文化教育工作配合起来。现在八路军的政治宣传部门里面，文艺工作占了一个相当的地位。部队里有不少规模相当大的剧团，有各种广泛群众性的文艺组织，如文学小组、音乐小组、美术小组、戏剧小组，进行了举行座谈会，出版文艺墙报，作业余演出等等文艺的活动。地方文艺工作也是蓬勃开展着的，许多地区设立了地方性的文艺领导机关，农村剧团成立了不少。这些都是文艺上的普及工作，做这工作的同志大都是从民众本身和实际工作者中间应着需要自然涌现出来的；他们渴望着有大批的在艺术上比较高明的同志去直接参加和指导他们的工作；他们中间，有一部分已在艺术创造上闪烁了自己的才能，预约了一个向艺术发展的前途的，又需要给以深造的机会。此外，各根据地中级的艺术学校，和一般中等学校，需要有相当数量的文艺教员，他

们反过来又正为鲁艺准备了学生对象。报纸和文艺刊物的编辑、记者、通讯员需要大大扩展、补充和加强。这些就是鲁艺所要培养的干部的主要出路和来源。如果全国政治情况变得更好一些，从大后方来的文艺青年当然也是一个很大来源，但我们无法依靠这个来源。根据统计，鲁艺出去的同志分配在我们部队和根据地工作的占全数百分之八十，而现在学生中，过去曾做过实际工作的，也占了全数百分之四十九。战争和根据地在文化上的需要是很大的。我们过去对于这个需要的供给多少是被动的，无计划的。我们教育方针没有规定我们培养干部的具体目的，并不是一个偶然的疏忽。

这样说，是不是我们的教育只要顾目前，顾根据地，可以不管将来，不顾到全国？这是好些同志心里的一个疑团。我们过去正是也多少被“全国性”这个观念弄糊涂了的。这个问题，我在《王实味的文艺观与我们的文艺观》里已经说到过，不必在此多赘了。总之一句话，将来的全国，战后新中国，必然是个民主普遍实现的国家，一个人民和艺术更密切地结合起来的国家，那时候，人民对于艺术的要求只会比今天更大，更高。

从新艺术的历史来看，新艺术虽是从“五四”以来一直向着大众的，但和大众结合的程度却仍然是非常之微弱。除开许多别的原因，新艺术本身有一个致命的缺点，它缺乏着“老百姓所喜闻乐见的，新鲜活泼的中国作风，中国气派”，这个主观原因是很关重要的。中国资产阶级在文化上没有，也不可能有何等的创造能力，因此没有能够为后来者的我们打下自己民族的民主文化的深厚根基；他们硬搬外国的毛病倒传给了我们；教条主义、宗派主义与洋八股的毛病，我们是害得很深的，我自己现在就痛切地感觉着。“五四”以来的新艺术，特别是左翼十年中的革

命文艺的历史传统，我们必须继承，离开它，我们便失掉了立脚点。但这个传统中也混杂了那些不好的东西，我们却必须抛弃。我们没有革命艺术教育的传统，教育机关历来都是被统治者所支配的。我们又必须向资产阶级的艺术学校学习，在技术上向他们学习，因而在思想上也容易受到他们的影响。这些就大大地妨碍了我们的艺术和大众的结合。新文艺能不能取得更大前途，完全决定于它能不能和大众有更进一步的结合。艺术和大众相互的关系应当是这样：艺术从意识上去改造和提高大众，同时又在大众的方向和基础上来改造和提高自己。毛泽东同志指示我们，文艺应为大众，这就是新文艺运动的根本方针。在战争和农村，以及国内政治环境的种种限制之下要坚持这个方针；在战后和平建国回到大都市的新环境之下仍然要，而且更要坚持这个方针。所以我们今天在根据地所实行的，基本上就是明天要在全国实行的。为今天的根据地，就正是为明天的全国。

所以“从客观实际出发”的意义不是消极的、被动的，而是积极的、主动的；不是只看到部分，而是看到全体；不是只顾现在，而是也顾到将来。这就是我们对于“从客观实际出发”的一个应有的理解。

二 我们的“糊涂观念”及其所造成的偏向

没有“从客观实际出发”，鲁艺的教育，从方针到实施，贯串了主观主义和教条主义。理论与实际、所学与所用的脱节，在这里主要表现在提高与普及、艺术性与革命性的分离上。鲁艺是一个培养专门人材的学校，要提高是对的，但我们却把提高和普及机械地分裂开来，成了提高普及二元论，造出了关门提高的错

误。鲁艺是一个艺术专门学校，注重技术学习也是对的，但鲁艺是一个革命的艺术专门学校，艺术性与革命性必须紧紧结合。艺术性与革命性结合必须通过现实主义的创作方法。我们标榜现实主义是对的，但我们对于现实主义的理解却多少是一种非历史主义的、片面的、因而不正确的理解，由此招致了技术学习上的偏向。这些便是方针错误的理论根源，我应当负主要责任的。

对于提高与普及的二元论的看法，就在认为两者的分工可以是绝对的。做提高工作的人，只管向古典名作和大师去埋头学习，埋头提高；普及工作，他固然可以不做，就是指导普及的工作在他也是一种外加的负担，一种责任；而做普及工作的人呢，他如果想要提高，就只有向我们这些专做提高工作的人来学习。他们原也带了一点东西来学习的，他们在做普及工作中积蓄了不少经验，也碰到过不少钉子；这些经验，他们自己又往往没有时间和精力来整理。他们到这里来请教，但是一看，呵哟不得了，这里是史坦尼^①体系，那里是托尔斯泰、柴霍夫^②，真是堂皇得很，自己显得十分寒酸，再也不敢开口。而我们也是看不起他们，并没有主动地去探问他们的情形，帮助他们来研究他们的一些经验，解决他们所曾遇到过的一些问题。于是一方面提高工作对于普及工作在实际指导上显出了自己的漠不关心与无力，而另一方面普及工作对于提高工作也成了在艺术意义上丝毫不足轻重，可有可无了。这就是为甚么鲁艺和前方始终没有建立应有的联系，前方的同志感到了很大的不满；这就是为什么在校的同志大多数都轻视普及工作，看不起民间艺术，不愿做供应工作、突击性的工作，认为这些工作只是“完成政治任务”，没

① 即斯坦尼斯拉夫斯基。

② 通译契诃夫。

有一点艺术创造的意义和价值。这不能怪同志们，责任是在领导方面。全部课程里面，研究现状，研究普及运动，研究民间艺术的课程，就几乎不占甚么地位，技术课压倒了一切。这就是我们的责任。

我们也曾想过把提高和普及联系起来，有的同志也多少做了一些普及性的工作，但这个联系却总是勉强的，不经常的，不坚固的。这是什么道理呢？我想，主要的原因是没有认识清楚：一、就整个文化工作来看，普及是第一位的工作，二、就提高工作本身来看，提高必须有普及做基础。而提高必须有普及做基础，又具有两方面的意义：普及提高了老百姓的文化程度、欣赏能力和趣味，使他们能够逐渐接受较高级的艺术，这是一方面的意义；还有另一方面的，对艺术本身来说甚至更重要的意义，是普及能够使原是以知识分子为主的艺术在工农大众的方向和基础上来逐渐改造和提高。对于我们，除了为工农的艺术，除了向工农大众去普及这种艺术与根据这种普及的基础而加以提高，还有什么第二个方向、第二个任务没有呢？再也没有了。如果说有，那就是错误的方向。所谓鲁艺过去方针上的错误，就是由于对这点缺乏理解。所以普及不只是关涉新文化艺术的量的问题，也是质的问题，不只为新文艺提高对象，也是为它提高主体。

我们很容易不正确地在提高工作与普及工作，职业性的文艺工作者的活动与民众业余性的文艺活动，高级形态的，即公认为艺术的作品与低级形态的民间文艺作品之间划下一道似乎不可逾越的鸿沟。实际上，从发生根源说，一切文艺都是从民间来的，高级的东西也正是由低级的东西生长起来的；从内容来说，凡有价值的艺术作品，都应当是反映民众生活的；从对象来说，民间文艺是自然地直接诉之于民众自己的，革命文艺也应当是

诉之于民众的，即使目前常常是间接地，但必须有意识地努力来求得与民众直接的结合。所谓高级艺术与低级艺术，“本是同根生”，它们的分别仅仅是艺术性的程度的分别。最高的艺术语言是由民间语言的精萃部分，即生动而准确的部分中提炼出来的。好些伟大的古典作品的题材都取自民间生活中长久流传的故事和传说。经过技术加工的东西，和民众原来的东西不用说是已经两样，但如果没有可以加工的半成品，则任何技术都是无用的。提高应有普及做基础，主要的意思就应当是在这里。从事提高工作的人，即有较多技术能力的人，在今天都必须研究普及工作的经验，吸收这种经验，而且通过各种机会和方式，在一定时期内直接去参加和指导普及的工作，这样他才能懂得民众在文化上需要的是甚么，喜欢的是甚么，懂得他们的理解力、欣赏习惯、趣味、感情心理等等，这些知识对于一个革命的艺术家是必不可少的。毛泽东同志为提高与普及的关系所规定的一个公式：“在提高指导下的普及，在普及基础上的提高”，最正确地说明了两者内在的联系。我是这样理解的：提高建立在普及基础上，而又反过去指导普及。因此只有普及基础上的提高，才能指导普及，反之，能指导普及的提高才是有基础的提高。

把提高和普及两者机械地分开了，认为后者仅仅是一种宣传启蒙性质的工作，对于艺术创造本身，即使不是消极的，也没有更多的意义，这就是为什么好多同志都不愿做普及工作，而对提高工作又竟那么自信的原因。

我们提倡“专门化”与“正规化”，就是为了执行这个错误的提高方针。教学制度的正规化，结束了早期鲁艺教育行政和教学程序总是被不断举行的晚会所支配所紊乱的那种不正常的状态，在这一点上，应当算是一个进步吧，但是我现在痛感到，为克

服抗战初期延安学校的游击作风，我们不知不觉地反而把那个时期由于受战争风暴的第一阵冲击，理论与实际密切结合的精神也给克服掉了。那时候的教育，不管有多少游击作风，在其基本精神与方法上是新教育的雏形。正规化的开端伴随了教育上主观主义教条主义的兴旺，不是偶然的巧合。我们的正规化是建立在“学习第一”上面的，而不是建立在理论与实际、所学与所用的联系上。这就给了资产阶级思想的影响在我们教育上增长的机会。对于专门化，我们着重的也仅只是技巧上的成就，和书本知识的累积。我们没有把共产主义观念 and 实际工作能力当作专门人材必备的条件，而且坚决地向这个方向来培养人材。

所以也并不是偶然的，技术教学上形成了严重的偏向。由于中国固有的艺术各部门技术传统的薄弱，我们不能不被迫在极端限制的条件下伸手向着西洋遗产。我们有一个朴素观念，多吸收一点总是好的，多一分有一分好处。这倒并不完全是为了想同资产阶级竞赛。中国资产阶级在艺术技巧、特别是艺术思想的创造上是贫乏得很。我们是继承“五四”传统的。我们只知道五四新文艺形式是从西洋移植过来的，却忽略了当时也是在自己民族的基础上移植过来的，而且尤其重要的是，这些艺术新形式如果不能进一步被中国民众当作好象自己生活所不可缺少的东西来吸取，成为好象是他们中间生长出来的东西，而还是带着人工移植的性质，仅在知识分子中间传播的话，它们就不会立下坚牢不拔的根基，真正自己民族的新形式就不可能建立。我们对于西洋技巧，几乎历来抱着教条主义的学习态度。这些技巧较之中国固有的旧的技巧，当然是更进步，更科学得多的。学习它们，是完全必要的。但是借它们来表现我们今天中国人民的生活，曾有些甚么限制的地方；它们所包含的思想哪些地方对

于我们有害处；它们的表现形式哪些地方不适合我们；我们如何按着反映生活的需要，来吸收它们中好的、适合的部分，抛弃其中不好的、不适合的部分，乃至进而创造自己新的技巧。这些问题，大家从来都是很少考虑的。许多同志完全沉潜于西洋古典作品的世界，由这培养了一种所谓“高级的”欣赏趣味。他们看不起当代中国的作品，民间的文艺更不消说，对于延安报纸刊物发表的作品，甚至采取了一律不看的态度，并且有同志还称这为抵制坏作品的最好的“精神封锁”的政策呢！这虽是极端的例子，但是这种情形确实在一个时期相当普遍地形成了鲁艺的风气。

学习古典本身并不是一件错误的事情。但我们是如何对待古典作品的呢？一般地说，是欣赏多于批判，思想的检阅是松懈了的。去年下学期，名著选读一课，所选定的六个长篇中，只有一部是法捷耶夫的《毁灭》，算是革命的，其余的都是古典作品，而且包含如象歌德的《浮士德》那样精深博大，不容易被深刻地理解的作品的。苏联的艺术文学，就单从与我们阶级的血缘一点讲，原也应当赢得我们最大的重视的，但我们有的同志有时却反而对它投射了轻蔑的一瞥。你说我们完全是沿着现实主义的线索去探访这古典世界的吗？然而有同志在绘画的主张上却又热烈地爱上了马蒂斯。技巧被看做可以和思想无关。实际上，任何艺术作品都表现了一定思想的，而且这些思想，就是属于过去伟大的现实主义者的也罢，总是和我们有很大距离，而且多少还包含了一些毒素。比方，就拿十九世纪的资产阶级现实主义文学来说，它们常见的主题是个人与社会对立，社会对于个人是一个牢笼，想要突破吧，他又找不着道路，他思想多于行动，缺少意志力。这类人物最容易唤起小资产阶级知识分子于读者心理上的共鸣，因而助长他的个人主义的情感和意识。

技术学习上的教条主义，主要地就是表现在不从反映当前生活和斗争的需要，不从应用去学习技术，归根是为了学习技术而学习技术。离开反映当前生活和斗争，离开应用，于是轻视小形式，一心想写长篇中篇，写大合唱，演大戏的现象发生了，于是自由创作与“完成政治任务”之间矛盾的现象发生了，于是既离开了实际生活，对技术学习又感觉渺茫，为技术焦灼的现象发生了。史坦尼体系的学习就发生了基本训练与实习表演分离的苦闷。

一方面技术与思想、生活脱离，一方面又不断被鼓励着在技术上向前突进，结果造成了艺术活动上的个人苦闷和个人突出，与思想意识上的个人主义的大大抬头，是很自然的事。我们天天喊着加强思想意识教育，也是徒然的了。

如果以为我们只着眼于技术，那倒也不然。我们曾屡次反对了匠人倾向。我们标榜着现实主义，但我们对它的了解却是有错误的。关于现实主义，我们常常抱着一个多少有些朴素的观点，就是写自己熟悉的生活，真实的情感。在这个观点下，我们摒弃了公式主义和概念化，但是由一个极端走到了另一个极端：写身边琐事，过去生活回忆的作品出现了。所谓写自己熟悉的生活，结果是让自己流连在狭隘的个人生活的圈子里，松弛了向新的生活，向工农兵的生活的突进，而真实的情感结果也只是小资产阶级知识分子的感情罢了。当然，也有个别同志被送到了部队农村或工厂中，他们描绘了一些人民的生活的图画。而这些作品以及其他一般创作的表现技术，也都保持了一定水平。艺术大众化的工作也很少地做了一点。但这一些离客观现实所要求于我们的是差得很远很远的。在理论上谁也不反对艺术为大众服务，应当表现党性，但在创作实践上，却又是另外一回事

了。我们对实际政治问题的关心与反应是十分不够的。艺术活动之为一种革命的社会事业，以及它对大众所应负的教育责任，我们是没有什么感觉，至少是没有深刻地感觉到。

这一切都是由于我们对现实主义的理解的错误，我们没有从新的观点，即从与旧的现实主义即资产阶级的现实主义根本不同的观点来规定新的革命的现实主义。这种现实主义应当具有两个最显著的特点：一个是它是从马克思主义的世界观为基础，这个世界观并不是单纯从书本上所能获得的，首先要求作家艺术家直接地去参加群众的实际斗争；再一个是它应当是以大众，即工农兵为主要的对象。

对于革命的现实主义的这种理解，当然不是甚么新发现。苏联关于社会主义现实主义之理论的规定，是早就包含了这样的内容的。我们看一看一九三四年《苏联作家同盟规约》上关于社会主义现实主义所作的说明，那集现实主义之大成的辉煌的理论吧：

在无产阶级专政的这些年间，苏维埃文学和苏维埃文学批评，与工人阶级齐步前进，而且由共产党所领导，已经作出了它们自己的新的创作原则。这些原则，一方面作为过去的文学遗产的批判的摄取之结果，另一方面，根据社会主义的胜利建设和社会主义文化的成长之研究，在社会主义现实主义的原则中找出了它们的主要的表现。

社会主义现实主义，作为苏维埃文学及苏维埃文学批评之基本方法，要求作家对于现实在其革命的发展上，真实地、历史地、具体地去描写。同时艺术的描写的真实性和历史的具体性必须与那以社会主义的精神在思想上去改造和教育大众的任务结合起来。

不用说，我们今天的艺术不是社会主义的，也不是苏维埃

的,但是上面的两段说明却完全烛照出了我们理论的错误,简明而且正确地在原则上解决了艺术与政治,艺术性与革命性,提高与普及等等的问题。现实主义应当是艺术真实性与教育性结合,也就是艺术性与革命性结合。现实主义应当以大众文化的研究为基础,这就是提高与普及应当结合。说起来,介绍苏联社会主义现实主义我算是比较最早的一人,但是直到今天,整风学习和反省自己在鲁艺的工作以后,才比较完全地深切地理解了苏联社会主义现实主义之巨大的思想意义。可见正确的理论,也只有经过实践,才能深刻地理解。对现实主义的非历史主义的,片面的理解就是我们理论的主要错误的所在。

三 今后改进的方案

现在要说到鲁艺今后如何改造的问题了。好些同志提出了整风后到实际生活中去的要求。这是一个好的现象。参加实际生活和斗争才能产生出真正的艺术,而这又是知识分子的改造的必由之路。那末是不是大家都到实际生活中去,鲁艺暂时关它一个时候门再说呢?当然不是这样。鲁艺自身需要一个改造。如何把鲁艺整个艺术教学活动建立在与客观实际的直接而密切的联系上,这就是改造鲁艺的首要的、中心的问题。鲁迅在一九二九年^①《关于左翼作家联盟的意见》里,着重指出了左翼作家必须接触实际的社会斗争,明白革命的情形,这对于今天鲁艺也仍是一个正确的指示,而且被赋予了新的特别的意义。我们必须养成一种注意实际的风气,并且定出研究与参加实际工作的

^① 应为一九三〇年。

具体的办法。现在我想到了下面的几点：

一 研究当前艺术文学运动，其中特别是地方与部队的文艺运动的现状、经验与特殊的问题，这些研究必须列入课程的一定地位，为着这个目的，应当有计划有组织地进行搜集材料与通信联络的工作。

二 与在延安及各根据地的兄弟艺术团体及个人建立亲密的关系，取得工作上的互相配合，经验的互相交换，在为大众的公共目标下克服宗派的门户的观点。

三 与在延安及各根据地的工作有关部门（如部队政治部，地方文化机关，报馆，学校等）建立工作上的关系，改变过去互相隔膜的不正常的状态。

四 剧团及各研究室仍改为带工作性质的团体，并明确规定自己的工作任务，这样可以更主动地有计划地服务于当前的实际政治的斗争，并和延安的读者观众听众的社会作更多的接触。

五 继续定期地出外实习，实习工作必须成为联络提高与普及的一种重要手段，改变过去那种错误看法和做法，以为实习仅为了收集材料，锻炼意识，以及派不能完成任务的技术初学者去实习工作。各部门按照自己特殊的技术性质在实习方式上可以互相不同，而且应该不同。

六 按照规定的教育目的，毕业同学都必须毫无例外地去做实际工作，主要是文化艺术教育的工作；放在职业的作家，艺术家的位置，至少也须在做过一些实际工作之后。

七 作家的教员，助教与行政负责者，按照工作上的实际情形与本人需要，应当给以参加实际工作的一定的机会；适当地采用轮流教学，轮流工作的制度。

八 改变理论研究的方法，应当一、研究现状和历史为主，二、必须一定时期地参加实际的工作。

这些当然还是想得不完全的，而且实行起来还需采用一些更具体的办法。最重要的是大家都必须把研究实际参加实际这件事看做是自己个人以及整个鲁艺的根本方针改变的问题，用大力来做。

自然，除了研究当前实际以外，还有一个接受过去艺术遗产的工作，这个工作是我们要继续做的。但是我们必须反对对遗产的无批判地接受的态度。一视同仁的看待，或无原则的偏爱，都是不对的。以为只要是批判地则甚么遗产都可以接受，这句话本身就包含了一个矛盾。既然是站在批判的立场，那就必然会要甄别哪些遗产是我们不应当，至少今天不应当接受的，又哪些是我们所必需接受的，而不是甚么都可以拿来的了。就是对待那些我们应当接受的遗产，也不能教条式的搬运，还必须甄别其中哪些部分是我们用得着的，哪些是用不着的。我们摄取遗产，不是让死人压伏活人，过去统治现在，而只是一方面为了要从它们去了解过去，以便懂得如何与过去旧人物旧思想残余斗争，另一方面从它们学习如何反映与描写生活的方法。所以，摄取过去文艺遗产，现实主义与革命浪漫主义应是一条主导的线索。但是任何过去的遗产，即使是最优秀最伟大或最接近于我们的，也不能为我们解决表达我们时代的思想，反映中国今天的现实的问题；它只能起一种供我们借鉴的作用。所以根本问题还是多方面地深刻地研究今天的实际。在艺术上需要勇气，需要创造的精神。

在中外遗产中，我们今天应当特别强调研究中国固有的遗产，民间艺术之重要，研究中国艺术文学史，尤其是“五四”以后

的历史之重要。对自己民族文化遗产之鄙薄的态度必须改变。整理与研究遗产的工作必须和创造民族形式的任务紧紧地联系起来。自然，西洋的艺术遗产还是应当在正确的态度下大量吸收。过去这个工作也是做得不够的。社会主义国家苏联的艺术成就尤为我们所应取法。鲁迅在整理中国旧文学艺术与介绍西洋文学艺术上所做的工作，他对民间文艺，苏联作品所表示的十分尊重的态度，是我们的最好的模范。

正确地解决了研究实际，接受遗产的问题，也就在基本上正确地解决了技术学习的问题，前两者是基础，基础弄正了，技术学习的偏向也就不容易发生。技术作为一种科学的方法有它自己的历史，有它相当独立的性质，而且要经过传授，这些也当然都是必须看重的。我们应当在技术上向专门家学习，应当尊重专门家，轻视技术的态度是必须反对的。

最后一个有重大意义的问题是马列主义的学习的问题。反对教条主义地学习马列主义，不但不是反对学习马列主义，而正是为了更好地、正确地学习它，这是大家都知道，不用多说的了。我们艺术工作者也不应该是为学习马列主义而学习马列主义；我们学习马列主义有两方面的任务：一是为了学习如何研究实际，即如何认识与反映生活的方法，这对于革命的作家是不可少的；一是为了建立马列主义的艺术科学，包括艺术政策，艺术理论，艺术史三者，建立这种艺术科学的目的也正是为了解决当前艺术运动的实际问题，以及历史问题的。这是一个巨大的工作，我们还刚在开始。只有克服教条主义的学习方法，以研究客观实际为出发点，这个工作才能有收获（不管大小）的希望。

我的报告就到此为止。一切都说得很不充分，希望得到同志们的指正。如果大体上还没有错，将来的教育方案和实施计

划就将参照这些意见来重新加以改订，送请中央文委最后审查。一时的方针错了，并不是一切都错；否定这一时的方针也不是把过去一切都给否定了。在既有的基础上纠正其偏向而继续其发展，这就是摆在我们大家面前的共同任务。循此前进，我们的前途是无限的。

略谈孔厥的小说*

我读到的孔厥的第一篇小说是《过来人》。大概还是一篇处女作吧，然而就已经显出了作者的写实的和讽刺的手腕，呈在我们眼前的是一幅一个自称老革命、吹牛皮、苛求而又小气的知识分子的栩栩如生的画像。这样的人物在革命队伍里面是找得出不少的。作者选取了一个好对象，他的讽刺没有用错，而且很有斤两。但是也许为了要对自己的人物保持一点公平，他在已经引得读者对这人物反感到不可忍受的时候，却忽而笔锋一转，描出了这可厌的人的可怜的面相：他的为五块钱深夜不眠，他那在黑暗中被炉火的光紫魑魑地照着瘦削的脸，和发绿的眼睛，他那几乎哭出来一般的诉怨，用这一切情景来收束了故事，在读者的心灵里最后地留下了一个同情的余地。我们也许可以这样来为作者辩解：主人公不管有多少缺点，他既然参加了革命，而且在为革命受着“磨折”，就应当以宽大来对待他。

作者对待自己的人物是严肃的，他没有油腔滑调，没有开玩笑过火的地方。他是那样地熟悉俗物们的心理，他掌握得住它，因此也能冷静地谛视它，甚至对它采取了一种观照的态度。从精神年龄看，我们而前的已经不是一个年青的作者。但正是这种对于人生的客观的观照的态度，使我当时读了这篇小说之后

* 本文原载一九四二年十一月十四日《解放日报》。

感到了一点不满，虽然对于作者的写实的讽刺的手腕，我是能够叹赏的。

从作者的另一篇叫做《追求者》的小说，我也感受到了同样的印象。这里是一群在抗战初期的救亡知识青年的展览。比之《过来人》，他们自然要更年青一些，更有朝气一些，但也是华而不实，轻浮，怯懦，软弱。作者仍然没有改变他对自己人物的态度，但是这回作主人公的却是一个肯定的人物了。

后来孔厥转向写农民的题材了。他是和葛洛、洪流等几位青年作者一道被派到边区农村去实习的，现在还在做着乡政府的工作。作为这个实习的一种初步成果，他陆续地写了《郝二虎》、《苦人儿》、《父子俩》，后两篇尤其博得了不少读者的注意和欢喜。

由写知识分子(而且是偏于消极方面的)到写新的，进步的农民，旁观的调子让位给了热情的描写，这在作者创作道路上是一个重要的进展。口语的大胆采用更形成了这些作品的一个耀目的特色。

以已经扫除了地主剥削的农村做背景，展开了农民生活和意识中的新的因素(农民的革命信仰，为公的精神，妇女解放)和旧的因素(农民的保守，自私，不合理的婚姻制度)之间的斗争，这些斗争，与边区经济政治的构成，农村中阶级成份的变化密切相关着，是微妙而复杂的，他们构成了农村生活中的生动的插曲，悲剧和喜剧。

《苦人儿》是一个为婚姻所苦恼的女性的悲怆的故事。作者的企图是要告诉人们：即使是在新社会长大，本来可以幸福地过活的年青人也不能不非常无辜地吃着旧社会所遗下的恶果，他想这样来引起人们对于过去的憎恶。他写出了一颗被新生活新

教育所唤醒了的女性的活跃的纯真的心。然而女主人公的陷于不幸，却并非是由于觉醒了的心与旧家庭环境不能调协，如农村中一般的情形一样；而是那将要做她丈夫的男子的身体上的缺陷在她心上投下了太可怕的阴影。他比她大十七岁，她在三岁上就许配给了他的，是个“丑相儿”，“半辈子”，残废了的人。可是这个男子又是何等地对她忠心，何等地疼爱她呵，他在她身旁守候了十三年之久，把和她的结合当做了自己一生的最大的理想。她也曾几次地下过决心：“我就拼一世和他过光景吧”，但终于压抑不住对他的肉体的嫌恶，而和他最后地决裂了。这就是这个悲剧的梗概。造成这悲剧的与其说是作为社会原因的婚姻制度的不合理，而更毋宁说是作为生理原因的男主人公偶然的残废。作者虽曾点明了这残废也正是过去地主剥削制度的赐与，追寻了一切社会的不幸和罪恶的最后的根源，但是这个根源对于这个悲剧不但不是直接的原因，而且也并没有必然的联系。于是呈现在读者眼前的便是一个生理的悲剧，命运的悲剧了。我们的心在应当向往于新人物的生长的时候却先被对于小人物的命运的同情所牵引住了。作者在这里所流露的一种多少带些伤感，带些怜悯的感情也就不是没有来由的了。但也正因为这，削弱了这作品之思想的教育的意义。

比起《苦人儿》的阴郁的气氛，《父子俩》的明朗的调子形成了一个鲜明的对照。这里出现的是一个真正积极的人物。反“自私主义”的斗争，在父子俩中间展开着。儿子是一个年轻的共产党员，他够得上“对人公道，对己模范”的标准。但是作者却把这个物理想化了，如果要数他的缺点的话，那就只能说他和父亲斗得太过火了。他是那样坚决地反对父亲的“自私主义”，他内心中竟没有一点矛盾，一点迟疑。这种情形在农民中间恐

怕是很少有的吧。他对于自然风景的那种喜悦陶醉的心情我以为也是不真实的。作者也许是为了要赋予自己的人物一种和农民的自私，保守，褊狭明锐地相反的心理特征的缘故吧，他为我们描画出一个多少和农民性格不很相称的那么胸襟阔达，自由潇洒的人物的姿态了。这就是为什么从儿子口中叙述的父亲的形象，我们反而能够得到了比从儿子的形象自身所得到的更深的印象和感动。

然而，不论怎样，作者写出了农村中的新的人物，新的事情。如我前面所已提到的，他在口语的运用上，尤其获得了卓越的成功。作为例子，让我们引用一两处来看看吧。

关于自己的婚姻问题，《苦人儿》这样地述说着她父亲和母亲两人之间的争论：

妈对大实在不服气了，说：“挂根儿还得挂个长的哩，伴伴儿总也要伴个强的呀！小姑娘家……他这样人儿……”我大说：“要没旧根儿关系，自然好哇！”“旧根儿！”妈说，“话说过，风吹过了！”大说：“白纸黑字写下的！”妈说：“乡长不是跟你讲过的？那种屁文书，在新社会不作用了！”大说：“不作用！你们看他吧！”……

《父子俩》中，作为主人公的儿子这样地述说着在响应政府号召帮助遭受水灾的人家去“揭地”的问题上他和父亲的争辩：

晚上，我恨恨地向他说：“大，你捣什么蛋！”他却拉着我悄悄地说：“三儿，你别昏了，你老是给人家穿着鼻子跟着走，自己庄稼可就误了！”我推开他说：“别拉拉扯扯的！误误误！就是三个工！”他说：“三个牛工加六个人工得多少钱！又是跟小姨子养娃娃，养下娃娃不叫大！”我说：“人家遭灾受难，你是有良心人哩！”他说：“你看你就不睁眼！川而上人家可还有苦的？两脚踏住平川路，落得受用哩，推掉些些儿庄稼，犍牛身上一根毛！”……

这些语言是新鲜活泼的，没有空洞概念，也没有故意修辞，从它们，活生生地表达出了农民的真实心理，反映出了新旧思想的对立。但是作者也许正因为要充分发挥他语言的能力吧，他的这两篇小说，通体采取了对白的，实际是独白的形式，这在写农民的作品上是一个新的尝试，给我们带来了新鲜的气息。但是我又怀疑这种形式对于作品中的故事和人物心理的展开上是不是可能成为一种障碍？口语固然增添了人物的真实性，但是一长串的，雄辩而又有条理的叙述，既不很适合农民的身份，又容易混入知识分子的口吻和语气，是不是有时反而可以削弱人物的真实性？比方，《父子俩》中，儿子的说话好几次一连讲了三个“就这样”，这就不但非常不象农民的口气，而且近乎演说式，显出矫揉造作的痕迹了。

作者写了新的主题，运用了新的言语，而且还在农村中工作着，他一定会能够给我们更多的更好的作品。我们期待着吧。

一九四三年

中苏英美文化交流*

庆祝中美中英间废除不平等条约，对于我们文艺界是一件有特别意义的事情。党中央关于庆祝废约的决定中指出中国近百年的历史，是中国逐步丧失独立沦为殖民地半殖民地的历史，同时也是中国人民为民族独立解放而英勇奋斗的历史。而中国新文艺的历史，就恰是一部中国民族斗争社会斗争反映的历史，文学服务于民族的大众的解放事业的历史。这个历史，和中国人民的思想觉醒，反抗，和庄严斗争的整个过程，是不可分离的；“五四”以来新文学运动的实际证明了这一点，鲁迅的业迹就是一个光辉的范例；即在“五四”以前，启蒙主义者康有为、梁启超、谭嗣同、黄遵宪等人的思想文艺活动里面，也充满了一种力图中国富强的炽烈的爱国主义精神；而这些活动对于“五四”运动正是在思想上尽了先驱的作用的。一个独立自由民主的新中国，这就是新文艺运动一直奋斗的目标，这运动里的旗手或战士，无论对他的祖国歌颂或暴露、鞭挞或赞美，都为的是民族的独立，人民大众的解放，除此没有其他目的。所以今天庆祝中美中英间不平等条约的废除，在我们文艺界，是应该分享着巨大的快乐

* 本文原载一九四三年二月六日《解放日报》。

的。

我们不能忘记百年来中国在政治、经济、军事、文化上受尽了列强的束缚与压迫；但今天回顾中国新文化历史，我们也不能忘记那些先进国家的民主主义文化思想给我们的进步影响。介绍西洋主要是英美两国的文化思想和艺术作品之最早的功臣，我们不得不数严复和林琴南。严译的英国大科学家赫胥黎的《天演论》，第一次向中国人指出了一条“生存竞争、优胜劣败”的可怕的进化规律，在他们心中灌输了“尊民叛君，尊今叛古”的思想，唤醒了“自强保种”的热切的企望。英国大诗人拜伦的《哀希腊》早在中国便可以找到它的译本，这就正因为这是一首歌颂民族抗争的诗篇。美国女作家斯托夫人作的《黑人吁天录》（亦译《黑奴魂》）曾成为中国最早的话剧的一个流行节目。这些著述和作品，不但教育了当时中国青年以科学方法，民主思想，而且大大鼓舞了他们为民族解放的热忱。

自然，我们也清楚知道，给我们新文艺成长最重要的影响还是从俄国文学及一些弱小民族文学，特别是后来苏联的文学来的，鲁迅在这方面的建树我们永不能忘记。但同时鲁迅对于英、美文学也是非常尊重的。英国当代大作家萧伯纳在三三年的来上海及与鲁迅的一席会晤，是中英文学史上的一件盛事。鲁迅特别自费出版了一本《萧伯纳在上海》；他对于萧是尊敬的。郭沫若介绍过来的美国革命作家辛克莱的巨量作品，给我们展开了资本主义国中无产阶级生活的大幅的图画，教导了我们许多新的斗争知识。与辛克莱一同介绍过来的，还有杰克伦敦的粗犷有力的作品。这些便成了中国革命文学所能得到的最初的刺激与养料。辛克莱的“一切艺术都是宣传”的名言，虽然朴素，却在艺术服从政治这一个正确意义上帮助我们建立了革命文学理

论之初步基础。抗战后英美的人民及进步作家对于我们是同情的、赞助的。在今天庆祝中美中英废约的日子，面向着那同我们好久以来就手携着手的英美人民和进步作家，我们就更有着交换这愉快的回顾的必要。

然而我们用哪些具体工作来庆祝废约呢？在伟大的民族解放斗争中，我们的文学运动是继续着“五四”以来的道路：我们是要创造独立的、作为世界文学光荣的一部分的中国自己的民族文学的。新文艺从来就是接受着先进的思想领导并忠实的为民族解放而服务的，今天更应为坚持抗战胜利争取独立自由民主的新中国之早日实现而加倍努力。我们在陕甘宁边区的文艺工作者，应当响应西北局提出的生产与教育两大号召，响应拥军拥政爱民的号召，参加到实际运动中去，将八路军艰苦坚持抗战及边区建设的实际，真实正确的反映到艺术形式中，这就是我们最伟大艰巨的任务。我们党的领袖毛泽东同志在文艺座谈会上提出的“面向工农兵”的口号，指示了我们唯一正确的方向和目标。

自然，中国新文艺为了更好完成它自己的历史任务，今天还必须更好的继续向世界文学学习，向英美文学学习，而且将永远学习下去……。向莎士比亚、拜伦、雪莱，向惠特曼，向一切伟大的作家。

一位不识字的劳动诗人——孙万福*

孙万福是曲子县的一位劳动英雄，我是从《解放日报》第一次知道他的名字。报上载着，在毛主席接见十七位劳动英雄的一个座谈会上，一位老英雄从椅子上站起来走近毛主席，用两只手紧紧地抱住毛主席的肩膀，他沾着口沫的胡须，因兴奋而有些颤动，他说：“大翻身哪！有了吃有了穿，账也还了，地也赎了，牛羊也有了，这都是你给的，没有你，我们这些穷汉爬在地下一辈子也站不起来。”这位老英雄就是孙万福。他的热情的动作，他的简单而又热情的言语，道出了千千万万人民的对于旧社会的仇恨，和对于自己的领袖的无比的爱和拥护。这是一个多么动人的场面，一首多美的诗！这件事情本身是如此地富有典型意义，一幅人民和自己领袖的关系的正确的图画，我并没有十分注意孙万福这个人。后来，一位我所十分尊敬的同志偶然和我谈到孙万福，他告诉我这个老头是一个很有诗意的人，他的讲话就象诗一样，简直是很出色的朗诵呵，比某些职业的朗诵诗人还高明呢。我接着读到了报上发表的《孙万福讲农作法》，我就不但被这位务了四十年庄稼的老农的丰富知识和经验所震惊，而且也被那虽经别人笔述但仍可以见出原来情调和风格的他的语言的魅力所吸引了。我更加相信了那位同志的话。我非常想见

* 本文原载一九四三年十二月二十六日《解放日报》。

一见这个老头。

在延安欢迎劳动英雄的会上，我这才亲眼看到他，亲耳听到他的讲话了，这使得我好欢喜和兴奋！和别的劳动英雄并没有两样，他的讲话是简单明白的，句句充满了对于劳动的喜悦，集体的关心，对旧社会的仇恨，对革命，对自己的领袖的信念和忠诚，这些正是所有劳动英雄的共同的思想，情绪，共同的语言。孙万福的与众不同的地方，是在他更善于把这些思想和情绪化为生动活泼的，带有丰富色彩的语言，不但个别的句子带有诗意，而且通篇带有诗的结构和风格的语言。他没有念过书，也不认识一个字，完全凭着他的好记性，他时常在话里使用着一些成语，形象和比喻，而且有时使用得那样恰当，使旧的成语获得了新的内容和生命。这些成语很多是原来有韵的，同时他又加进一些他自己创作的押韵的句子，但是不管有韵没有韵，他讲出来都纯然是自然的节奏，没有一点矫揉造作的痕迹。他和吴满有^①两个都是健谈家。两个都是上了年纪的人（孙万福已经六十多了），而且都是在旧社会里受过深重的苦难和折磨来的，但他们两人都显得一样年青，朝气蓬勃的，全身心沉浸在乐观里。在他们身上体现出了中国农民的坚忍的生活意志和革命乐观主义的精神。吴满有以他的诙谐使我们感到轻松愉快；孙万福却把他的热情传染了我们，给了我们一种鼓舞。假如把吴满有比做一个美妙的散文家，孙万福就可真算得是一个优秀的诗人了。

在会后，我得到了和孙万福谈话的充分机会，我想探索一下他的诗的世界，我就对他说：“你的讲话有好些句简直就象诗一样，你一定会做诗，你现在就做几首诗给我们听听好吗？”他很高

^① 吴满有：当时的边区劳动英雄。

兴地答应了我，他说我念你们写吧，一口气就做了几首诗，我现在一字不改地照抄在下面：

一

咱们劳动英雄来开会，
看了生产展览品，
延安的头一景。
咱们毛主席号召——
蟠龙卧虎高山顶；
高楼万丈从地起。
咱们劳动英雄回家
个个心里喜。

二

咱们毛主席比如一个太阳。
比如东海上来一盆花，
照到咱们边区人民是一家。
比如空中过来一块金，
边区人民瞅到一条心。

三

劳动英雄积草囤粮，
朱总司令贺司令统军养马。
先运粮，后行兵，
各个军队都是二十几岁的小英雄。
背枪上马，才是人强马壮，才能作战，

打日本鬼子，打顽固分子，才能打胜仗。

四

半辈子福——务树木，
眼前的福——压粪土。
七十二行，庄稼为强；
一籽归地，万籽归仓。
劳动英雄，秋夏二令
做的大大地乐他一场。
打下来先完这一点儿救国公粮，
剩下的余粮吃起来比人家都香。

五

他×××比如一个妖蛇，
他入乌江，
乌江岸上放毫光。
他的死水怕杓来舀，
江静水干他自己亡。

读者呵，请你细读，这些是一个不识字的诗人做下的诗，真正老百姓的诗！这里面有对于人民领袖的歌颂，和对于人民压迫者的咒骂，有劳动的赞扬，战斗的号召。他的歌颂和赞扬，不是抽象的，空洞的。他用太阳来比喻毛主席，又拿花和金子来形容刚升起的太阳的可爱，你不能因为他把花和东海，金子和空中连在一起，就根据修辞学的迂腐观点来责备他的隐喻的混乱，这些譬喻的形象正是很好地传达了人民对于自己领袖的亲切的

爱，“它照到咱们边区人民是一家”“边区人民瞅到一条心”这个他诗中的重要意思我们不能看漏了。他又用了“蟠龙卧虎高山顶”这样的句子来歌颂领袖，但却紧接了一句“高楼万丈从地起”就更明确地表示出了革命的领袖与群众的关系，描出了无产阶级领袖的特点。“劳动英雄积草囤粮”，说出了生产与战斗的任务的不可分开。“打下来先完这一点儿救国公粮，剩下的余粮吃起来比人家都香”，表现了老百姓与自己政府的关系，以及他们对于政府的拥护的热忱。孙万福唱出来的就是这样的战斗的政治的诗歌，你看他每一句都歌唱得多么正确，他的是道道地地的人民的观点。但是孙万福是一个劳动英雄，一个庄稼汉，对于他，劳动比诗歌不知要紧多少倍。我的简短的介绍也就在此停住吧，让我为他祝福，祝福他健康，祝福他明年的更好的收成，第一是在粮食上，第二，如果他愿意，也在诗上。

一九四四年

表现新的群众的时代*

——看了春节秧歌以后

延安春节秧歌把新年变成群众的艺术节了，真是闹得“热火朝天”！出动的秧歌队有二十七队之多，这些秧歌队是由延安的群众，工厂，部队，机关，学校组织起来的，绝大部分不是职业的戏剧团体，都带着业余的性质；职业的剧团都在去年年底下乡去了。这些业余的秧歌队，不但那数量之多、规模之大，大大地盖过了职业的剧团，就在节目内容和演出效果上也显示了它们的并无逊色。他们创造了一百五十种以上的节目，从秧歌剧，秧歌舞到花鼓，旱船，小车，高跷，高台等，各色齐全。这些节目都是新的内容，反映了边区的实际生活，反映了生产和战斗，劳动的主题取得了它在新艺术中应有的地位。我统计了五十六篇秧歌剧的主题：

写生产劳动（包括变工，劳动英雄，二流子转变，部队生产，工厂生产等）的有二十六篇；

军民关系（包括归队，优抗，劳军，爱民）的有十七篇；

自卫防奸的十篇；

* 本文原载一九四四年三月二十一日《解放日报》。

敌后斗争的两篇；

减租减息的一篇。

写生产的最多，也最受群众欢迎，军法处秧歌队的《钟万财起家》，枣庄秧歌队的《动员起来》，南区秧歌队的《女状元》、《变工好》，西北党校秧歌队的《刘生海转变》，中央党校秧歌队的《一朵红花》，杨家岭秧歌队的《组织起来》，都是写老百姓生产的，都获得了成功或比较地成功的效果，写部队生产的只有留政宣传第二队的一个《张治国》，也是比较成功的。延安市民秧歌队的《模范纺织》，行政学院秧歌队的《好庄稼》，延安县秧歌队的《雷老汉种棉花》，以及西北党校秧歌队的《孙老汉拾粪》，则是用高跷或快板的形式来表现生产过程，宣传生产知识的，它们虽不如秧歌剧有故事，却得到了不下于秧歌剧的效果。

群众欢迎新的秧歌，不是没有理由的。这些秧歌演的都是他们切身的和他们关心的事情，剧中很多人物就是他们自己。钟万财供给了《钟万财起家》一剧以完全的材料，他看了这个剧的预演，而且当这个剧在他们的乡里演出的时候，他几乎是每场必到的观客。其余群众都以羡慕的眼光看着他，他们都愿在剧中看到自己，实际上他们是已经看到了，不过姓名不同罢了。当演到钟万财从二流子转变的过程的时候，观众中的二流子就被人用指头刺着背说：“看人家，你怎办？”象这样观众与剧中人物浑然融合的例子，是还可以举出许多的。

这些秧歌并不是那一个个人创造的，而是一种完全的集体创作。参加创作的不仅有诗人、作家，戏剧音乐工作者，行政工作者，知识分子，学生，这一回特别值得注意的是工人，农民，士兵，店员参加了。延安市民秧歌队以他们的规模，音乐，和样式的丰富轰动了观众，他们的节目大都是店员们自编自演的，《二

流子改造》且出自铁匠工人的手笔。化学工厂工人们创作的《工厂是咱们的家》传达出了他们自己工厂的生活的愉快的气氛。延属分区秧歌队演出的《浪子回头金不换》一剧，是由两位战士口述记录下来的，剧中的角色由他们扮演，他们熟练地运用了陕北老百姓的语言。留政秧歌队的《刘连长开荒》也是由工农出身的战士演出的，演技都熟练。有的秧歌队是由机关学校部队与老百姓联合组成的，例如西区军民联合秧歌队就是，老百姓不但演出了，而且也自己编写了新内容的戏目。工农群众在这次秧歌创作过程中，做了积极的参加者；他们表现了他们的创作能力和勇气，他们没有受到专门的艺术训练，但是凭着他们的本色和聪明，完成了自己份内的艺术创造的任务。

艺术工作者及一般学生知识分子在这次秧歌活动中也表现了他们非常有成效的努力，他们尽了骨干的和指导的作用，同时也向群众学得了东西。个别的同志在开始的时候对于秧歌是采取了比较消极，甚至不去做的态度的；但当自己扮演的角色，他摹拟工农的语言和动作，在工农的观众中引起了热烈的效果的时候，群众的热情就以一种特别的力量感染了他，他的工作态度也就变得更认真，更严肃了，他自觉到了他是在做着一件非常崇高的，有意义的事，他在实际中体验了知识分子与工农兵结合、文艺为工农兵的方针的正确。这次春节的秧歌成了既为工农兵所欣赏而又为他们所参加创造的真正群众的艺术行动，创作者、剧中人和观众三者从来没有象在秧歌中结合得这么密切。这就是秧歌的群众性的特点，它的力量就在这里。

秧歌本来是农民固有的一种艺术，农村条件之下的产物。新的秧歌从形式上看是旧的秧歌的继续和发展，但在实际上已是和旧的秧歌完全不同的东西了。现在的秧歌虽仍然是农民的艺术

术，仍然是农村条件下的产物，但却是解放了的，而且开始集体化了的新的农民的艺术，是已经消灭了或至少削弱了封建剥削的新农村条件之下的产物；我们要保持农民的特色，但却是新的农民的特色。新的秧歌必须表现“新的群众的时代”。群众对于新的秧歌已经有了他们自己的看法。他们已不只把它当作单单的娱乐来接受，而且当作一种自己的生活和斗争的表现，一种自我教育的手段来接受了，群众有了下面似的反映：

“这些戏都是劝人好，劝人好好生产，多打粮食，光景就过得美啦！”

“你们能根据实在的事情演，老百姓能看懂，又是新的，老百姓喜欢看，旧的秧歌老是一套，都不要看。”

“你们的秧歌好，都是新事，乡里闹的都是古时的。”

“你们的秧歌有故事，一满是讲生产，年青人都爱看，旧秧歌没意思！”

“旧秧歌脏死了，我看都不看，你们的秧歌，我直站着看。不想走。”

——《南区秧歌队》

这些反映说明什么呢？说明了群众的理解力欣赏力，说明了他们的实际精神，他们的斗争观点。他们的欣赏趣味并没有停滞在旧的事物上面。他们的生活是在前进着的；他们渴望着在艺术上看到他们新的生活的反映，找到对于他们生活中发生的新的问题的解答。在他们，欣赏和判断，娱乐和教育是不可分的。他们以他们的阶级本能，和政治觉悟能够辨别出什么是他们自己的东西，什么是反对他们阶级的东西，他们的是非爱憎是分明而又热烈的。所以过分夸大老百姓的旧的欣赏趣味，是不恰当的。老百姓说旧秧歌是“溜勾子”的秧歌，因为过去的秧歌要骚

情地主,这就可见老百姓的正确判断眼光,他们给新的秧歌取了一个名字叫“斗争秧歌”。“斗争秧歌”,你看这是新的秧歌的一个多么正确的名称。新的秧歌取消了丑角的脸谱,除去了调情的舞姿,全场化为一群工农兵,打伞改用为镰刀斧头,创造了五角星的舞形,这些不都是斗争秧歌的鲜明的标志吗?这种改革虽则是由知识者开始的,现在却已经变成群众的了。老百姓的秧歌现在不再用伞的了。这种变化是有重大社会的教育的意义的,它反映了新社会人们的相互关系,以及人们与自然的关系的变化。

恋爱是旧的秧歌最普遍的主题,调情几乎是它本质的特色。恋爱的鼓吹,色情的露骨的描写,在爱情得不到正当满足的封建社会里,往往达到对于封建秩序,封建道德的猛烈的抗议和破坏。在民间戏剧中,这方面产生了非常优美的文学,我看过一篇旧秧歌剧,叫做《杨二舍化缘》,那里面对于爱情的描写的细腻和大胆,简直可以与莎士比亚的《罗密欧与朱丽叶》媲美,使人不得不惊叹于中国民间艺术的伟大和丰富。但是旧民间戏剧中恋爱的主题,一方面仍带着浓厚的建封色彩,另一方面是比较静止比较单调的农村生活的反映。在新的农村条件下,封建的基础已被摧毁,人民的生活充满了斗争的内容。恋爱退到了生活中极不重要的地位,新的秧歌是有比恋爱千百倍重要,千百倍有意义的主题的。主题变了,人物也变了,比方在旧秧歌里丑角是一个显著的角色,在新秧歌里,就失去了他的这种地位了。在森严的封建社会秩序和等级面前,丑角是唯一可以自由行动,自由说话的人物,他或则嘻笑怒骂,或则旁敲侧击,他貌似糊涂,实则清醒,他的戏谑和反话常常是对于上层人物和现存秩序的一种隐讳而尖刻的批评,在西洋的,比如莎士比亚的戏剧里就有这一种

的角色，他们是可爱的。但是，在新的社会条件下，小丑的身份已经完全改变了。边区及各根据地，是处在工农兵和人民大众当权的时代；人民是主人公，是皇帝，不再是小丑了，如果说在我们的秧歌剧中还用得着小丑的话，那只能用来去表现新社会的破坏者，蠢虫，但他们已是完全否定的人物，没有丝毫积极的作用了。所以有同志主张大秧歌舞中应该一律是工农兵和人民大众的形象，不能渗入小丑和反派的角色，节目中的反派角色，或者不参加大舞，或者到演出时再化装，这个主张，我觉得是对的。大秧歌应当是人民的集体舞，人民的大合唱。它必须热闹，如老百姓所喜欢的那样。它要表现集体的力量，它要在各式各样的形象和色彩当中显出它的美妙的和谐。

新秧歌是不但在内容上，而且在形式上都是新的了。不错，它是以旧秧歌形式做基础的，它不能够也不应当离开这个基础，但并不是说它是原封不动的原来形式，倒不如说，它和原来的形式已大不相同了。因为在这个基础上面，加进了五四以来新文艺形式的要素，没有它们，新秧歌的创造是不可能想象的。现在的秧歌剧是一种熔戏剧、音乐、舞蹈于一炉的综合的艺术形式，它是一种新型的广场歌舞剧。秧歌剧是一种群众的戏剧，它必须以广场为主，就是说在广场中央演出，如同一座圆形的舞台，四面向着观众，演出的简便，和观众的接触又是最直接最密切的。自然，广场剧和舞台剧之间并没有截然的界线，秧歌剧同样可以搬上舞台，定县的秧歌就是有棚有台的，而且与“秦腔”，“梆子”，“二簧”等戏相颌颡；这在今年延安的秧歌演出中，也有过类似的经验。秧歌剧又必须主要的是歌舞剧。它可以收白话剧的手法 and 长处，而且必须吸收；实际上这次秧歌，有的就采取了很多白话成分，对白多于唱歌，歌剧的意味已经很少了。甚至完全

用话剧形式也未尝不可。但是从秧歌剧本身的特点，及其艺术的效果来看，我以为不要轻易放弃歌与舞的因素，歌与舞是必要的。对白过多，有时甚至是一种缺点，秧歌剧是秧歌的中心节目，甚至是唯一节目，但它总是整个秧歌的一个有机部分，它必须和大秧歌舞或其他节目（如果有的话，为了吸引群众，最好是有）有很调和的配合。大秧歌舞本身是一种独立的艺术，同时又可以作秧歌的一种开台，或是说前奏，以及它的尾声，同时按着剧情的需要，还可以做剧中的伴唱，它的用处是很大的，保安处大秧歌队的大秧歌舞有了一些新的创造，是值得大家学习的。它没有改变秧歌的扭法，但是在扭步和歌唱外，依照词的内容加以表情；这样使得歌和舞完全协调，舞变得更有内容，更活泼生动，更富于色彩，和秧歌剧也更相配合。我们应当创造表现生产和战斗的集团舞蹈，军法处秧歌和留政宣传第二队在这方面作了尝试，但是这种创造无论如何不能离开本来的秧歌舞的基础，要保持民间舞蹈的健康、明朗、有力的特色，要拒绝都市小市民歌舞的庸俗作风的影响，否则不但老百姓不会欢迎，就是在艺术上说，也是没有价值的，无意义的，低级的。

秧歌剧作为广场舞剧，自然只是戏剧种类之一，与文学中有诗歌、小说、报告、通讯相同。它与话剧、平剧、秦腔等各有自己的传统和特点，各有长处和限制，它们不是互相排斥，而是互相补充，互相发展的，话剧是最现代的进步的戏剧形式，但它是从西洋输入，并且作为中国旧剧的彻底否定而兴起来的（这个否定在五四当时是有革命作用的），而且又完全是在都市生长起来的，它在内容上和小市民血缘极深，它的形式是欧化的，始终没有完全摆脱洋教条的束缚，所以我以为话剧到群众中去必须经过一番改造，而这一点过去几乎很少人注意过。这个改造，我想

并不是要它旧剧化，而是要它工农化，就是说，要把它改造到能适合于表现工农兵的情感和思想。平剧是需要改造的，这大家都没有意见，不同意见是关于如何改造，也没有人根本怀疑它能否改造。党校演出的《逼上梁山》在平剧改造工作上作了一个重要的贡献，它划出了平剧改造的正确方向。民众剧团在秦腔方面的努力是一贯的，也是有成绩的，《血泪仇》是一个杰出的秦腔本，表现了作者不凡的艺术魄力。这些，和一年来的秧歌，就都是实践了毛主席的文艺方针的初步成果。戏剧上各种形式应该让它同时并存，同时发展。任何艺术形式，只要它能够反映人民大众的现实生活和斗争与历史的革命内容的，都应该让其存在，促其发展。艺术上各种形式的同时并存，或互相交替，决定于社会条件，群众的需要；最后的判断者是群众，是历史。我们的任务，只是将各种艺术形式引用到一个共同正确的方向，而同时使之互相配合，各尽其长。

比较起来，秧歌剧是一种小形式的戏剧，它所能处理的主题的范围和深度是有限制的，虽然这次春节秧歌的实践，证实了它能够处理相当多方面的主题，而且是较复杂、较严肃的主题，如保安处秧歌队演出的《冯光琪防奸》，留政宣传第二队的《张治国》，党校秧歌队的《朱永贵挂彩》，这三个剧本就于一般的生产题材之外各自成功地反映了群众防奸，部队生产，敌后斗争。秧歌剧的长处是在它是群众性。它能够迅速、简单、明了地反映群众的日常生活和斗争，它容易为群众所接受，成为群众自己的东西。它是群众艺术的最主要的形式。秧歌剧是以行动迅速和简单为特点的，而这同时也可以成为高度艺术性的标记。从秧歌剧，一定能产生出有高度艺术性的作品来的，在千百篇秧歌剧创作之中，总会有好多篇能够得到永久的流传，而在大型民族新歌剧

新话剧的建立上它又将是一个重要的基础和重要的推动力量。

秧歌的前途是无可怀疑的，它已经成了广泛而热烈的群众的艺术运动，已经在群众当中站定脚跟了。完全证明了毛主席在文艺座谈会讲话中所指示的文艺新方向的绝对正确。秧歌是向这方向的一个努力，但也还只是一个方面的，而且是初步的努力。新的秧歌正在成长的过程中，它的而前还存在有许多的问题，许多的工作。

首先一个问题，是新的秧歌是否已经大众化了呢？是没有完全做到的，甚至还有相当的距离呢。我这不仅是指它的普及的范围来说，而主要的是指秧歌今天所达到的思想内容和表现形式来说的。就是说，秧歌中的群众观点，群众语言，群众感情，群众作风还不够。

我们的秧歌写了老百姓，写了他们的生活和斗争，老百姓取得了艺术作品中的主人公的地位。我们的秧歌写共产党，八路军，歌颂了他们的英雄事迹，他们的爱国爱民，歌颂了我们群众斗争的领袖。这些都做了，而且做得很对，正是凭着这些，获得了广大群众的拥护。那末为什么还说群众观点不够呢？不够表现在哪一些方面呢？我有这样一种感觉，一方面，我们的秧歌反映八路军太少了，太不够了。八路军不但在军事战线上而且在生产战线上所完成的英雄事迹比文艺作品中所已反映的，要千百倍丰富，千百倍伟大，值得我们大大的歌颂；另一方面，在军民关系上，特别是拥政爱民运动以来，也有许多值得反映的可歌颂的事情，秧歌比较多地反映了这一方面，但是有些剧作者却作出了关于军民关系，或者一般地关于群众先锋队和广大群众关系的不完全正确的描写。他们把共产党八路军表现为一种超乎群众之上的力量，他从上而下的来爱护着群众，他所给与群众的常较

群众所与他的为多，在秧歌中我们常常听到类似这样的句子：

水有源，树有根，八路军叫咱不能忘了。

或者是：

共产党是咱们的命根，他是咱的亲爹娘。

这种说法不对吗？完全对的，也应当这样说的，它表达出了老百姓与共产党八路军的血肉相联，他们对于共产党八路军的衷心的爱和感激。这是真实的。但是作为党与群众的全部正确关系的表示来看就不对了。全部真理是首先对于共产党、八路军，那末，老百姓是源、是根、是命根、是亲爹娘，然后，再反过来，对于老百姓，那末，共产党、八路军又给予以伟大的指导与保护的力量。为什么我们的秧歌不着重表现前一个真理呢？我在报上看到，在去年的拥政爱民的运动中，有一个八路军的班长在拥政爱民的会上说：“我们是边区人民的子弟兵，就象是人民的儿子一样，我们不好，老百姓当然不高兴，我们要做个好子弟兵，做个孝顺儿子，老百姓就会喜欢我们了。”他的话被老百姓听到了，拍手称赞。这是真正的群众观点。近的例子，当西北党校秧歌队在一个剧目中演到有关军民关系的地方的时候，观众中一个老乡说：“军队离不开老百姓，老百姓也离不开军队，两个谁也离不开革命”。这是老百姓的心里话，是关于军民关系的全部正确的观点。我们的秧歌为什么不着重去表现这种观点呢？我们某些秧歌，对军民关系又是怎么表现的呢？在军与民的对照上，老百姓常是被描写得落后一些，甚至拿老百姓的某些缺点来衬托军队的十全齐全，《刘连长开荒》一剧就多少犯了这样的毛病。为了要写八路军连长帮老百姓开荒，不吃老百姓饭，并且开的比老

百姓自己还快（我知道它写的实在的事实），作者硬叫一个得过革命好处的老汉为了担心八路军帮他开荒要吃他的饭而弄到一夜未眠，将一个青年好劳动的农民刻划成了近似二流子的脸相，自然老汉的担心落空了，青年农民也被鼓动竞赛掏地出了一身大汗，连长最后的溜走，使这两个善良人物的心上留下了惋惜和歉疚，作者这样有意地作弄了他们，也许不过是为了戏剧的效果，但同时却将老百姓作了不真实的描画了。我们的秧歌剧，写了老百姓的落后和缺点的，并不少（这也是要的），但是我没有看过一个秧歌剧批评我们机关部队自己的，我们“公家人”既然比老百姓前进一些，为什么反而不要自我批评呢？难道我们在工作上和思想上真是没有可批评的地方吗？毛主席教导我们时时批评自己的缺点，好象为了清洁，为了去掉灰尘，天天要洗脸，要扫地一样。文艺就应当成为自我批评的武器之一。

新的秧歌运用群众语言，表现群众感情，群众作用，也是不够的，因此它对群众生活的反映还是比较单调的，有些公式化的，甚至使人有千篇一律的感觉。这次春节秧歌剧，只有少数是根据了向老百姓直接作调查得来的材料写成的，一般的都是从报纸上找材料，虽则剧作者或者在创作的时候，请教了本地干部或熟悉本地情况的干部，或者在演出的过程中随时吸收群众的反映，随时将剧本内容修正和补充。西北党校秧歌队采取组织效果小组到群众中去收集群众反映的办法是很好的。但是不论直接作了调查也好，从报纸搜集材料也好，剧作者一般都是知识份子，他们平常对于老百姓的生活是比较隔膜，比较生疏的，所以他们的反映就不能不发生困难。

更大的困难是语言。秧歌剧都是写的老百姓的事，而又是以方言演出的，语言成了一个首先需要解决的问题。采用方言

是绝对必要的，我以为以边区老百姓生活为题材的秧歌队必须用方言写和演，同样题材的话剧也必须如此。方言剧是值得提倡的，青年剧院演出的话剧《抓壮丁》，一个写得很成功的讽刺剧，就是用四川方言写和演的，收到了很好的演出上的效果。我们的秧歌虽是一般地企图采用了陕北老百姓的语言，但因为剧作者对老百姓语言的不够熟悉，他们所用老百姓的语言还不够丰富、不够洗炼的，本来，群众语言只有加以博采又经过提炼才能成为艺术语言。现在的缺点是既少而又不精。语言中渗入了两种杂质的东西，一种是旧戏式的唱白，这虽是老百姓比较习惯，有的可以听得懂，但却不是老百姓现实的语言。还有一种是知识份子的语言，用毛主席的话来说，就是“学生腔”。他们虽是借老百姓的口述说老百姓的事，甚至竭力讲了方言，满口的“尔格”“一满”，但听去总是空洞而又蹩扭的，不象是老百姓的口吻和声调，听不出真实的情感。语言是一般化的，不能表示出人物的性格和个性，张三口里唱的歌词或讲的话，移到李二口里去唱，去讲也可以。

在秧歌歌剧中还没有创造出很成功的角色，如果就演员的唱工好，做工好来说，有我们已经有博得观众喝采的演员了，这种演员是应当十分宝贵的。我所谓成功的角色，是指剧本中所创造的带典型性而有个性特征的人物，他有自己的语言，他有真实的情感，他经过演员的创造，生动地出现在观众面前，使人看了永不能忘记。有些演员还不能很好表达老百姓的情感，他们虽想尽量表现得细腻，但因为并没有探到老百姓真实情感的深处，以致弄到近乎做作，反而使老百姓的形象走样了。

如何取得老百姓的语言，老百姓的感情，这除了向老百姓学习以外，再没有别的办法，报纸上的材料，加上主观的想象，已经

是不济事的了，但学习也不是容易的事，需要长期的耐心，还需要正确的立场，正确的方法。过去地主阶级、资产阶级的作家，特别是他们中间的优秀的部分，也学过老百姓的语言，但是他们都是从他们的立场来学的。语言是表达一定思想的，因此他们的学习就不能彻底，他们不会在根本上接受群众的思想，他们甚至只是拿群众的语言来作他们作品的装饰。我们学习群众的语言，却正是为了学习群众对于事物的看法，文艺工作者并且在文艺中来表现这种看法。学习群众的情感，也是如此。在这里，作为消极的例子，我可以介绍一点鲁艺文工团在乡下工作的经验，他们在寄回来的报告上写着：

有些同志认为向群众学习，只是学习群众的动作、语言、表情，而学习了这些东西，单纯地是为了演戏，而忘了学习群众来改造自己思想这个任务。甚至个别本地生长的同志认为已经学到了这些东西，于是无东西可学了，便发生了自满的情绪，闲着没有事做，躺在床上睡觉……

有些同志学习群众的情感，把群众的情感认为象小资产阶级一样，那种虚无飘渺，很难捉摸的东西，当凭主观去猜想群众情感，看到一个老乡坐在炕上就去想他现在是什么情感，他的心里想什么，而结果是一无所获，结果是感到学习群众情感是很困难的。

真是很有意义的例子，这告诉了我们，如果不把思想搞通，是什么都学不到的。

这一次春节秧歌，工农兵群众参加了创作，这就发生了不但文艺工作者如何表现工农兵，而且工农兵如何参加文艺创作的问题，因而也发生了文艺工作者如何帮助和指导工农创作的问题。帮助是极不够的，指导上也遇着了一些困难。工农出身的，

半知识分子的，本地的演员以至剧作者，由于他们本身是工农分子，或和群众比较接近，所以他们表现工农兵是自然的，不加修饰的，比较逼真的。西北党校秧歌队演出的《刘生海转变》中的角色，以及其他秧歌队的剧目中的本地演员都有这样的特色，工农演员，更不消说。他们需要的是更艺术些。他们中间，有些根本不懂什么是艺术上的规矩，他们是真正自由自在地在创作，但当那些规矩套上他身上的时候，他们有时反而给束缚手足了，唱也唱不好了，动作也乱了。这是什么原因呢？难道只怪那些同志修养水准低吗？不是的，因为我们的艺术指导本身还存在着缺点。我们还没有能够完全按照表现群众生活的需要，从群众艺术创作实践过程中，去运用已有的技术，并发展新的技术，然后拿这些技术去指导他们。

我们的秧歌虽然一般地都是采用了老百姓所熟识爱好的郿鄠、快板的形式，但因为加进了新的思想和新的艺术的因素，比起老百姓原来的秧歌来，一方面固然是面目一新，另一方面却也因此面丧失了一些老百姓的作风了。我以为旧的秧歌的形式，还有许多地方值得我们学习的，如老百姓秧歌队的吹喇叭和打腰鼓，就是很好的，我们的秧歌队还没有采用和学会。现在秧歌用的郿鄠调，我统计了一下，一共不过二十来种，面用得最流行的不过几种，如象“岗调”，“戏秋千”，“紧符调”等，所以大家感到有点听腻了，其实有许多好的郿鄠调还没有采用，据吕骥同志说，郿鄠调有一百种以上，吕骥同志搜集了西北民歌小调近一千种，而新的秧歌中所用的小调不过十来种，道情就用得更少了，民间艺术的矿藏是丰富得很的，我们必须认真地加以开发，提炼。创作，在某种意义上说就是这种提炼的工作。老百姓是欢喜道情郿鄠的。因为这是他们熟悉的形式，他们看得出你甚么地方音

没有唱准，甚么地方乐器打错了。旧的民间曲调自然还不够表现边区人民新的生活的战斗的快乐的的气氛，需要适当的改造，但这个改造的工作必须是慎重的，对于民间音乐经过热心的认真的研究的。这个改造绝不能是硬搬洋教条，和表现自己小资产阶级的感情，而必须是表现老百姓的新的感情和思想，而又能适合于老百姓的欣赏习惯。有些同志就是唱鄙陋，唱小调，那声音听上去几乎一点老百姓的味道都没有。实在说，在新文艺工作者的脑筋里，洋教条不是太少而是太多，民间艺术不是太多而是太少，这就可知我们的工作的重心应该放在什么上面了。要学习民间艺术，必须向民间艺术家学习。这种艺术家在老百姓中间是很多的，他们是我们很好的师父。

有些同志感觉得现在秧歌群众性是有了，但艺术性却不够，他们要求更多一些艺术性。这种要求是正当的。但问题是什么是我们要求的艺术性呢？它从何而来呢？如果艺术性不是指技艺，那末，艺术性，就是真实地，具体地，生动地反映了生活。艺术性和形象性是差不多的意思；愈形象化，艺术性就愈高。而形象是只能从生活中得来的。所以艺术性不是可以从什么地方中取来加到作品中去的调料，而只能从作品中生活的描写本身发生出来。

要不要故事，容不容许“噱头”，“趣味”，这些好象是纯粹技术上的问题，实际仍是和生活之真实描写分不开的。我是主张秧歌有故事的。故事可以是实事，也可以是虚构。艺术并不反对虚构，而只反对凭空虚构。它们要有幻想，有夸张，只要这些没有离开现实基础，不是引导人逃避现实，而是引导人改造现实。我是甚至主张大团圆的结局的。五四时代反对过旧小说的戏剧中的团圆主义，那是正确的，因为旧小说戏剧中的团圆不过

是解脱不合理的，建立在封建制度和秩序之上的社会的一个幻想的出路，它是粉饰现实的。在新的社会制度下，团圆就是实际和可能的事情了，它是生活中的矛盾的合理圆满的解决，保安处秧歌队演出《冯光琪防奸》的最后给锄奸英雄送匾一场，配以喇叭的吹奏，是很有艺术的效果的，据说老百姓都很欢迎，但也许是为要避免团圆主义吧，在机关演出时却给删掉了，我以为很可惜。秧歌中可不可以加进去“噱头”呢？那会不会破坏被描写的工农兵群众的生活和斗争的严肃气氛呢？我想也是不成问题的。在实生活中引人发笑的事少吗？群众是最懂得幽默的；新的人物也决不是一天到晚板着面孔。“噱头”是由生活中的矛盾之突然或意外的解决所引起的，而这个解决在生活事实的整个发展过程中虽是带偶然性的，但同时却是这个生活事实发展过程的一个自然结果，人物性格的一种适合的着色。“硬滑稽”那是要不得的，损害艺术的真实的。

秧歌的群众性和艺术性是必须统一的，这个统一只有经过现实主义的道路才能达到。这是就，必须文艺工作者与工农兵结合，工农兵与文艺结合，新文艺与民间形式结合。有了这三方面的结合，新文艺运动就有了坚实的基础和广大发展的前途，秧歌已经成为新文艺运动的一支生力军了。为了要使它前进得更好，更顺利，我们必须解决与它有关的许多思想上艺术上的问题。我上面所提出的一些意见，是就个人所见到的说的，希望能引起同志们、特别是文艺界同志们的研讨。关于秧歌目前所应做的工作，我提议下列这些：

一、经常派职业剧团下乡，同时在各分区建立自己的剧团，将秧歌普及到农村中的每个角落中去。去年下乡的剧团快回来了，他们一定会带回来很多的很好的经验，必须将那些经验总结

起来,作为今后工作的根据。

二、大量地发动秧歌剧作,并选集优秀的作品,加以出版。这次春节秧歌剧中数十篇是写得相当好的,不日就可印出来。剧作是剧运工作的中心环节,我们必须有大力来提倡。

三、大量地吸收工农兵参加秧歌写作和演出,认真地,慎重地,耐心地给与他们技术上的指导,发展和鼓励他们的创作。

四、有计划地有系统地搜集和研究民间艺术,将已经搜集的材料加以整理并付印出来。罗致民间艺人,各职业文艺团体应与民间艺人和民间艺术团体取得密切的联系,互相学习,交换经验。

五、发动批评,对于已发表或演出的秧歌剧本,应加以介绍和批评。这种批评必须不是教条主义,形式主义的。必须通过各种方式吸收老百姓观众的反映,群众的意见是最可靠的批评。

我现在所想到的就是这些。新的秧歌现在已经成为了广大群众性的运动,让我们从理论,实践各方面来推进它吧,每个文艺工作者都应当为表现“新的群众的时代”而努力!

《马克思主义与文艺》序言*

毛泽东同志的《在延安文艺座谈会上的讲话》给革命文艺指示了新方向，这个讲话是中国革命文学史、思想史上的一个划时代的文献，是马克思主义文艺科学与文艺政策的最通俗化、具体化的一个概括，因此又是马克思主义文艺科学与文艺政策的最好的课本。本书就是企图根据这个讲话的精神来编纂的。这个讲话构成了本书的重要内容，也是它的指导的线索。从本书当中，我们可以看到毛泽东同志的这个讲话一方面很好地说明了马克思、恩格斯、列宁等人的文艺思想，另一方面，他们的文艺思想又恰好证实了毛泽东同志文艺理论的正确。

本书选辑了马克思、恩格斯、普列汉诺夫、列宁、斯大林、高尔基、鲁迅及毛泽东同志的有关文艺的评论和意见，按照他们的内容，分为五辑：一、意识形态的文艺；二、文艺的特质；三、文艺与阶级；四、无产阶级文艺；五、作家，批评家。他们的意见虽是在不同的历史情况之下，针对不同的具体问题面发的，但是在它们中间却贯串着立场方法上的完全一致：最科学的历史观点与

* 本文原载一九四四年四月十一日《解放日报》。作者所编《马克思主义与文艺》初版于一九四四年，这本书比较系统地介绍了马克思主义文艺理论的基本原理。这次由作者对“序言”作了个别文字上的修改。“序言”所引马克思、恩格斯、列宁和高尔基的文字，则一律改为现在通行的译文，并注明出处。

无产阶级的革命精神之结合。

贯彻全书的一个中心思想是，文艺从群众中来，必须到群众中去。这同时也就是毛泽东同志讲话的中心思想，而他的更大贡献是在最正确最完全地解决了文艺如何到群众中去的问题。

文艺为什么是从群众中来的呢？马克思主义者回答：人类的一切文化，包括艺术与文学，都是群众的劳动所创造的。手本是劳动的器官，恩格斯却证明了它同时是劳动的产物。正是由于劳动，由于适应日益复杂的新的工作，人的手才达到了这种熟练的程度，以致它仿佛凭着魔力似地产生了拉斐尔的绘画，托尔瓦德森的雕刻以及帕格尼尼的音乐。普列汉诺夫根据他对于原始艺术的精深研究，证实了劳动先行于艺术。鲁迅在《门外文谈》里浅显地、科学地解说了文学的产生于劳动：

我们的祖先的原始人，原是连话也不会说的，为了共同劳作，必需发表意见，才渐渐的练出复杂的声音来，假如那时大家抬木头，都觉得吃力了，却想不到发表，其中有一个叫道“杭育杭育”，那么，这就是创作；大家也要佩服，应用的，这就等于出版；倘若用什么记号留存了下来，这就是文学；他当然就是作家，也就是文学家，是“杭育杭育派”。①

高尔基在苏联作家大会的报告中，开宗明义就是说劳动创造文化：

劳动过程把直立的动物变成了人，并且创造了文化的始基；这种劳动过程的作用，从未得到应有的全面而深刻的研究。这是自然的，因为这种研究对于劳动剥削者是无利可图的，劳动剥削者是要把群众的精力当作一种原料变成货币，在这种情况下，当然不能提高原料

① 《鲁迅全集》，一九五九年版，第六卷第七五页。

的价值。^①

真是一针见血之言！劳动的剥削者当然不会正确地评价劳动的作用。高尔基认为一切思想，就连这种降贬了劳动的决定意义的思想在内，都是在劳动的基础上创造出来的。但是在人类社会文化发展过程中，思想长期地与劳动分离，用高尔基的话说，就是头脑脱离了两手。高尔基说：

只有在双手教导头脑，随后聪明一些的头脑教导双手，而聪明的双手又再度更有力地促进头脑发展的时候，人类的社会文化发展过程才能正常地发展起来。劳动人民文化发展的这种正常的过程，在古代就由于你们所知道的一些原因而中断了。头脑脱离了双手，思想脱离了土地。在大批行动的人们中间出现了一些袖手旁观者，他们抽象地解释世界和思想的发展，离开了那依照人们的利益和目的来改变世界的劳动过程。^②

这就是脑力劳动与体力劳动的分离。统治阶级内部有一部分人离开了劳动过程，“把编造这一阶级关于自身的幻想当作谋生的主要泉源”^③，他们把科学、艺术及其他一切属于智力范围的事业通通据为己有。人类社会文化的发展走了一个之字路。首先是两手和头脑结合，以后是分离，再以后又重新结合。两手与头脑，体力劳动与脑力劳动之最后的完全的结合，是只有在共产主义的条件之下才能实现的。那是一种最高形态的结合。这就是马克思主义的文化观，同时也是文化革命的最终目的。

劳动分工是社会发展的必经之路，造成了社会物质生产力的伟大进步，它大大发展了人类的文化，但却是以牺牲广大劳动

① 高尔基：《论文学》，一九七八年版，第九六页。

② 高尔基：《论文学》，一九七八年版，第一〇三页。

群众的精神生活为代价的。这是一笔很高昂的代价。分工所加于劳动群众的生命力与创造力的损害是不可计量的。马克思说：“由于分工，艺术天才完全集中在个别人身上，因而广大群众的艺术天才受到压抑。”^④他预言到了共产主义社会，每个人都将摆脱职业上的限制和对于分工的依赖，那时“没有单纯的画家，只有把绘画作为自己多种活动中的一项活动的人们”^⑤。这样，艺术活动就将不是特殊阶级的特殊领域，而成为全体人类所共有的了。

所以马克思从资本主义生产的特点找出了一条规律：“资本主义生产就同某些精神生产部门如艺术和诗歌相敌对。”^⑥高尔基也说，从来对于资产阶级在文化创造上特别是文学创造上的作用是过于夸大了的。自然，资产阶级在它还没有完全取得统治地位，还是革命的阶级，它的利益还和全体劳动人民的利益相一致的时候，它曾产生了自己伟大的文学家、艺术家。文艺复兴时代和启蒙主义时代就是这样。恩格斯称文艺复兴为“人类从来没有经历过的最伟大的、进步的变革”^⑦，那个时代的活动家是创立了近代资产阶级的统治，但却没有为资产阶级所限制的人们。他们热情澎湃，富于思想，而又多才多艺，他们还没有成为象后来所发生的那样的分工的奴隶。他们生活在当时的一切利害冲突中，公开站在这个或那个党派里面参加实际的斗争。但是到资产阶级完全取得统治地位，变成反动阶级的时候，它就再也不能产生象这样的艺术家了。

资产阶级社会的最伟大的文艺只能由资产阶级的“浪子”所

③④⑤ 《马恩列斯论文艺》，一九八〇年版，第二八页。

⑥ 《马克思恩格斯全集》，第二六卷第一册，第二九六页。

⑦ 《马克思恩格斯选集》，第三卷第四四五页。

创造，这就是批判的现实主义的文艺。高尔基指出：这种现实主义由于它对现存社会的批判态度而有很大的价值，它在文学描写艺术上的形式的成就也值得我们高度的重视，但是这种现实主义是作者作为“多余的人”的个人创作而产生的，这些人不能为生活而斗争，感到自己在社会里是多余的，他既反对资产阶级，也不赞成无产阶级，至少是不能理解无产阶级，他常常自觉处在资本的铁锤与劳动人民的铁砧之间，因此，这种现实主义虽然有力地批判了社会，却找不到逃出这个不合理社会的出路，它只是否定，而不能肯定，甚至更坏，转而肯定它曾经否定了的东西。至于资产阶级中赞扬和辩护本阶级的文艺家，那就只有灵巧和庸俗，更是一无足道了。在其他艺术部门，例如绘画，艺术家则几乎是完全为市场而制造商品的。资产阶级就始终是雇主、立法者。

文学与艺术就这样在资产阶级社会里处于一个可怜的地位，而且随着资本主义的没落，它已再不能在资产阶级的基础和方向上前进一步，它已临到创造的绝境了。法西斯主义更是给文学与艺术带来了毁灭。文艺需要得到解放，得到解救。文艺本是从群众中来的，必须到群众中去。这反过来对于群众也是一个大的解放，他们多少年代被束缚和压抑了的精神生活的解放。这个解放是只有革命才能给予的。

列宁在一九〇五年写的《党的组织与党的文学》一文里指出了真正自由的文学“不是为饱食终日的贵妇人服务，不是为百无聊赖、胖得发愁的‘几万上等人’服务，而是为千千万万劳动人民，为这些国家的精华、国家的力量、国家的未来服务”。^①在十

^① 《马恩列斯论文艺》，一九八〇年版，第一六五至一六六页。

月革命以后，他在和蔡特金的谈话中，更是十分明确地发挥了他的这个思想：

艺术是属于人民的。它必须在广大劳动群众的底层有其最深厚的根基。它必须为这些群众所了解和爱好。它必须结合这些群众的感情、思想和意志，并提高他们。它必须在群众中间唤起艺术家，并使他们得到发展。①

列宁提出了并且解决了革命所提出的问题。他把艺术应当直接服务于劳动群众当作艺术运动的全部方针提出来了。马克思、恩格斯的时代是还不能这样提出问题的，因为那时候还没有进入无产阶级革命的时代，无产阶级还没有取得政权。但是马克思恩格斯却已经提出了文艺作品应表现群众和群众斗争的问题。马克思、恩格斯在与拉萨尔的通信中，他们批评拉萨尔的《济金根》，一篇描写骑士暴动的剧本的一个根本缺点，就是没有着重地写农民运动。恩格斯在给哈克奈斯的信中对于哈克奈斯的《城市姑娘》的唯一批评，就是说在这篇小说里把工人阶级描写成不能自救的消极的群众，恩格斯认为这样的描写在当时已经不是真实的，不是典型的了。因为当时工人阶级已经参加了五十年光景的战斗，“解放工人阶级应当是工人阶级本身的事业”，已成为了指导的原则，虽然伦敦东头的工人是最不积极反抗，最消极服从，最消沉的。恩格斯指出了工人阶级的革命斗争已是“属于历史，因而也应当在现实主义领域内占有自己的地位”。②

十月革命以后，工人阶级的革命斗争已经是属于历史的主

① 《列宁论文学与艺术》，第二册第九一二页。

② 《马恩列斯论文艺》，一九八〇年版，第一三五页。

导部分，在现实主义的领域中已经取得主导的地位了。列宁关于艺术与群众的关系的原则成为了全世界革命文艺的总方针。中国的革命文艺运动也是在列宁的原则的指导之下进行的。革命文艺运动一开始的时候就提出了大众化的口号。文艺大众化运动从一九二九至一九三〇年左右一直到抗战，经过了将近十年的时间，中间卷起过论争，也作了一些实验的努力，是有收获的，但却始终没有得到应有的成绩。要完全彻底地解决大众化问题，在当时是不可能的，因为当时缺乏这样解决的政治条件。但是我们之所以不能做得更好，主观指导上也有错误的。我们有过错误的经验，错误的思想。

毛泽东同志《在延安文艺座谈会上的讲话》最正确、最深刻、最完全地从根本上解决了文艺为群众与如何为群众的问题。他把列宁的原则具体化了，丰富了它的内容，使它得到了辉煌的发展。他解决了中国革命文艺运动的许多根本问题，首先是明确地全面地解决了革命作家人生观的问题，并且把这问题作为全部文艺问题的出发点，同时这个问题的提出和解决，恰是纠正了过去革命作家对于这个问题的疏忽和不理解。我不准备在这里对毛泽东同志这个讲话中的各种问题一一加以说明，我现在只想说明下面的三个根本问题：

一、什么叫做“大众化”？

二、提高与普及的关系。

三、如何表现新的群众的时代。

这三个问题我们过去从没有解决过，至少没有完全解决过，有的甚至从没有提出来过。这三个问题解决了，就解决了革命文艺的基本原则，基本方针。

“大众化”。我们过去是怎样认识的呢？我们把“大众化”简

单地看做就是创造大众能懂的作品，以为只是一个语言文字的形式问题，而不知道同时甚至更重要、更根本地是思想情绪的内容的问题。初期的革命文学者是自以为已经“获得无产阶级的意识”（“无产阶级意识”当时也叫普罗列塔利亚意特渥洛奇，是很时髦的）。那时所理解的“大众化”就是将这“无产阶级意识”用大众容易接受的形式灌输给大众，为的是去改造大众的意识。我们常常讲改造大众的意识，甚至提出过和大众的无知斗争，和大众的封建的、资产阶级的、小资产阶级的意识斗争的口号；却没有或至少很少提过改造自己的意识。我们没有或至少很少想到过向大众学习。虽也曾提出过“作家的无产阶级化”的口号，但什么是无产阶级化呢，既然我们已经“获得无产阶级的意识”了？所以“无产阶级化”结果被了解为只限于一些表面的形式，而且连这个自然也并没有做到。只有鲁迅对这个口号作了正确的解释：“无产阶级化”是要使革命作家“和革命共同着生命，或深切地感受着革命的脉搏”^①。

中国革命文学运动是在大革命失败之后旺盛起来的，这个运动在中国文学史上是破天荒的伟大运动，对革命事业有它一定的贡献，这是谁也不能否认的。但是这个运动也有它的严重的缺点。革命文学的许多作者都是“被从实际工作排出”的青年，在他们身上，对于实际斗争的疲惫情绪和革命的狂热幻想结合在一起，他们没有放弃斗争，却离开了群众斗争的漩涡的中心，而在文学事业上找着了他们的斗争的门路。他们各方面都表现出小资产阶级的思想情感，但却错误地把这些思想情感认做了无产阶级的思想情感。因此文艺工作者的思想意识的改造就没

^① 《鲁迅全集》，一九八一年版，第四卷第三〇〇页。

有提到日程上。这就形成了革命文艺运动的最大的最根本的缺点。

鲁迅懂得在中国最容易希望出现的是反叛的小资产阶级的作家，同时他也懂得小资产阶级作家最容易翻筋斗的。鲁迅暴露了某些小资产阶级作者的可耻的卑劣的心理：他们脚踏两只船，一只是“革命”，一只是“文学”，当环境较好的时候，他就在革命的船上踏得重一点，分明是革命者，待到革命一被压迫，则在文学的船上踏得重一点，他变了不过是文学家了。这自然是消极的现象，但这样的现象难道少吗？

高尔基也是最猛烈地反对小市民在文学上的影响，反对市侩主义的各色各样的表现的。市侩们有他们共同的哲学：就是总想沿着“抵抗最小的路线”工作，来求个人发展，在两个力量之间来寻找某种稳定的平衡，实际也就是脚踏两边船。这种情形假如在苏联社会主义的条件下还存在的话，那末在中国就更要严重了。自然，中国小资产阶级的艺术家是表现了很大的进步性，革命性的，但是就在革命的文艺家里面，也不能说已经摆脱了这种市侩主义的影响。

所以一方面，在文艺界统一战线的各种力量里面，小资产阶级文学家在中国是一个重要的进步的力量，这是毛泽东同志指出了的；另一方面，在革命文艺阵营内部，小资产阶级的思想对于无产阶级思想来说却又是有害的东西。文艺界需要整风的运动。毛泽东同志恰当其时地警惕了我们：“小资产阶级出身的人们总是经过种种方法，也经过文学艺术的方法，顽强地表现他们自己，宣传他们自己的主张，要求人们按照小资产阶级知识分子的面貌来改造党，改造世界。”^①毛泽东同志有力地指摘了革命

^① 《毛泽东选集》，第三卷第八三二页。

文艺工作者的小资产阶级思想和作品的缺点，这一切缺点都只有在文艺工作者真正做到了和工农兵大众结合才能克服。毛泽东同志作了关于“大众化”的完全新的定义：大众化“就是我们的文艺工作者的思想感情和工农兵大众的思想感情打成一片”。^①这个定义是最正确的。

对于从事语言艺术的文艺工作者，要与群众打成一片，首先要学习群众的语言。毛泽东同志在《反对党八股》的讲话里就反复申述了革命工作者学习人民语言的重要。他说：“人民的语汇是很丰富的，生动活泼的，表现实际生活的。”^②所以他指出在学习人民的、外国的、古人的三种语言中要特别学习人民的语言，在学习人民的语言中又要特别学习工农兵的语言。过去文艺大众化的运动虽是把语言当作中心问题的，且曾有过大众语的运动，我们曾拿“读出来可以懂得”做语文标准，这是不错的。但问题是，如何达到这个标准呢？如果我们先不懂得群众的语言，又如何能达到这个标准呢？而且大众化不单纯地为了读出来可以听懂，这当然是首要的条件，同时也为了使文艺语言本身更丰富、更生动活泼，更富于表现力。这样学习群众语言就是革命文艺工作者的一个最中心最根本的任务，但是我们却没有把这任务这样提出来过。我们介绍过高尔基的语言理论：文学语言是从劳动群众口头上采取来的，但却经过了文学者们的加工，他们从日常语言的自然奔流中，严选了最正确、恰当、适切的语言。但我们先就强调了加工的一面，而没有着重原料的采集。没有原料，又何从加工呢？我们的文艺作家一般地都只在描写人物的对话中，采用了民间口语（这比初期革命文学者写工农兵，都是满口

① 《毛泽东选集》，第三卷第八〇八页。

② 同上书，第七九四页。

知识分子话，是一个很大的进步)，但却没有学会在作叙述描写时也运用群众语言，自然是经过提炼了的群众语言；或者甚至没有感觉到这样做的必要。于是人物对话中的土语方言在大堆的欧化语的叙述描写中，成了不过一个耀目的点缀罢了。文艺作品中“欧化”的毛病，并没有因为大众化的提倡而得到适当的改正。因为既看轻了群众的语言在艺术创造上的重要性，又看轻了群众摄取新词汇新语法的消化力，于是就不去以群众的语言为基础，而逐渐地加进新的字眼和语法，这样来创造真正自己民族的、新的文艺语言；反而形成了一方面是所谓“高级”的实际是“欧化”的革命文艺，另一方面是“大众化”的主要是“旧形式利用”的革命文艺，两个高低不同的领域，提高与普及完全分离。结果是低的被高的挤到了极不重要的地位。或者在理论上空谈艺术性与大众性的统一，而实践却恰得其反。鲁迅关于大众语文的理论却是正确的，他提倡大众语，主张采用方言土语，也主张采用外国语和文言，和毛泽东同志在《反对党八股》中所主张的是大体相同的。但毛泽东同志却更明确地强调地提出了学习人民语言特别是工农兵语言的任务。

毛泽东同志把感情的变化看做由一个阶级变到另一个阶级的重要标志。这种感情的变化对于文艺工作者是特别重要的。高尔基说文学是阶级的感觉器官，文学以血和肉饱和着思想。鲁迅也说文人的是非要格外分明，爱憎格外热烈。一篇文艺作品如果不是情绪饱满的，就必然成为不是矫揉造作的词藻主义，就是瘦骨嶙嶙的公式主义，或者二者兼而有之。文艺工作者是富于感情的，问题是革命的文艺工作者必须有革命的无产阶级的感情。但是我们文艺工作者差不多都是知识分子出身的。他们大部分对于革命，对于无产阶级的认识是抽象的，他们多少保留

了个人知识分子的情感。他们有过自己特殊的趣味、爱好，他们有过自己的狭小的感情世界。他们没有体验过什么大的群众斗争的紧张和欢喜。个人情感常常成为一种太大的负担。高尔基说过：“人们受到历史上的两种力量——小市民阶层的过去和社会主义的将来——的吸引，他们显然犹豫着：情感的因素倾向于过去，理智的因素倾向于未来。”^①这并不是主张感情和理智可以分开，如有些同志所常为自己辩护的那样，而正是说明了情感的情力之大，立场的彻底转变不容易。这是一种危险的动摇状态。经过整风，我们文艺工作者的感情是大大改变面貌了，毛泽东同志所说的“小资产阶级的王国”受到了空前的冲击。我们要在生活和工作实践中来进一步地更彻底地改变我们的情感，使得我们的思想情感真正地做到与工农兵大众的思想感情打成一片，这样才能完成文艺大众化的任务。

现在移到普及与提高的问题来吧。这是一个跟着立场而来的方法的问题。我们过去的错误是把普及和提高机械地分开，而把提高放在第一位。毛泽东同志则把普及和提高有机地联结起来，而把普及放在第一位。在毛泽东同志，一切问题的中心就是一个为群众的问题。他正是从工农兵出发解决了普及和提高的关系，他说：

我们的文艺，既然基本上是为工农兵，那末所谓普及，也就是向工农兵普及，所谓提高，也就是从工农兵提高。^②

他规定表示普及与提高的正确关系的有名的公式：

我们的提高，是在普及基础上的提高；我们的普及，是在提高指

① 高尔基：《论文学》，一九七八年版第三二八页。

② 《毛泽东选集》，第三卷第八一六页。

导下的普及。^①

我们过去为什么错误了呢？列宁在论艺术应当属于人民的那篇谈话中曾说过一句话：“我们应该经常把工人和农民放在眼前”，^②我们就没有这样做。这是一切错误的根源。列宁说到了新的伟大的共产主义的艺术只有在最广大的人民的文化基础上才能真实地生长出来，而在这个路途上，“知识分子”要解决许多最重要和崇高的任务。这就是说真正的提高必须是在普及基础上的，列宁把“知识分子”在这个工作过程中所要解决的任务看成是“最重要和崇高”的。

我们过去的轻视普及同我们的轻视民间文艺是有关系的。一切伟大艺术都在民间艺术中有他们的渊源，这个真理我们没有很好地认识。高尔基对于劳动人民的口头文艺是评价很高的。他说：

最深刻、最鲜明、在艺术上十分完美的英雄典型是民间创作、劳动人民的口头创作所创造的。^③

如果不知道人民的口头创作，那就不可能知道劳动人民的真正历史，人民的口头创作对于这样一些伟大的书本文学作品的创造有着不断的和明显的影响。^④

鲁迅也是极端重视民间文学的。他认为民间文学虽不及士大夫文学的细致，但却刚健清新，它能给旧文学一种新的力量，旧文学衰颓时往往因为摄取了民间文学或外来文学而起一种新

① 《毛泽东选集》，第三卷第八一九页。

② 《列宁论文学与艺术》，第二册第九一二页。

③ 高尔基，《论文学》，一九七八年版第一〇四页。

④ 同上书，第一一二页。

的变化。他曾辩护了连环图画是艺术，而且主张了从唱本说书里可以产生托尔斯泰、福楼拜。他在《论“旧形式的采用”》一文中说过一段有名的话：

旧形式是采取，必有所删除，既有删除，必有所增益，这结果是新形式的出现，也就是变革。^①

鲁迅的这些意见，很正确地说明了：民间形式在文学历史上是有决定作用的，从它们里面可以产生伟大作家，能够蜕变出新的形式。但这些意见并没有得到大家普遍的注意和正确的理解。

但是不论是高尔基，或鲁迅，都没有把普及与提高的相互关系从理论上最有系统地全面地加以解决；对于这个问题的解决，毛泽东同志是有很大功劳的。他关于普及与提高问题的解决是马克思主义方法论在文艺理论上的最杰出的应用。

毛泽东同志《在延安文艺座谈会上的讲话》的结尾，指出了文艺工作者必须与新的群众的时代相结合。假如说关于大众化及普及与提高的关系解决了方法问题，那末，这里就提出了革命文艺的当前任务了。毛泽东同志指出了根据地与非根据地的区别，不但是两种地区，而且是两个时代。到了根据地，就是到了中国历史几千年来空前未有的工农兵和人民大众当权的时代。因此根据地的作家必须描写新的人物，新的世界。这个问题，在整风和毛泽东同志这个讲话以前，我们很多作家也是没有清楚认识的。在延安有过写光明与写黑暗的争论，有过“杂文时代”、“鲁迅笔法”的不适当的提倡。这段经验，我们是不应当忘记的。

^① 《鲁迅全集》，第六卷第二〇页。

还是毛泽东同志出来纠正了文艺工作者中间存在的这些糊涂观念。他断然地解决了歌颂与暴露的问题。他说：

一切危害人民群众的黑暗势力必须暴露之，一切人民群众的革命斗争必须歌颂之，这就是革命艺术家的基本任务。^①

他这样尖锐地把问题提在每个文艺工作者前面：

你是资产阶级艺术家，你就不歌颂无产阶级而歌颂资产阶级；你是无产阶级艺术家，你就不歌颂资产阶级而歌颂无产阶级和劳动人民，二者必居其一。^②

无产阶级艺术家应当歌颂无产阶级和劳动人民。这是一个伟大然而困难的任务。我们文艺工作者一方面没有和群众紧密结合，他不懂得、不熟悉群众，另一方面又没有完全摆脱过去文学的陈旧传统，他们比较地习惯擅长于揭露旧现实的缺陷，而还不善于歌颂新时代的光明。苏联似乎也有过和我们相仿佛的经验。高尔基在一九二九年写的《年轻的文学及其任务》一文里指摘了当时苏联的文学对于苏联的国家和人民的复兴过程还反映得很微弱，而他认为这个微弱的主要原因就在：“文学的注意力主要是放在正在死亡的东西上”，“它消极地屈服于揭发和否定现实这一旧传统，没有充分鲜明地反映出第二现实，在描写陈旧的真理当中没有指出新的真理，没有指出在崩溃的古老事物的混乱中间人的内心中那种新的东西，那种已经诞生出来而且将要永远生存下去、不会消灭、只会变得更好的东西。”^③

苏联文艺界现在当然不同了。他们已经产生了反映社会主

①② 《毛泽东选集》，第三卷第八二八、八二九页。

③ 高尔基：《论文学续集》第二五八、二五九页。

义的伟大时代的艺术作品，而且为目前的爱国自卫战争作了有效的光荣的服务。他们已无愧于斯大林所给与他们的“灵魂工程师”的称号。比起人家来，我们是惭愧的。新民主主义的伟大时代也应当产生它的伟大的作品，而且我相信，只要有了正确的方向和坚持的努力，一定会产生伟大的作品，我们急起直追吧，毛泽东同志的《在延安文艺座谈会上的讲话》就是对于我们的一个有力的鞭策和号召！

我就在这个希望中结束我的序言。至于本书，它在选材、体例、译文各方面都还有许多缺点和很不足的，这就只有等待同志们的指正和以后再版时的增订和修改。对在校阅和翻译上曾为本书出力的乔木等同志，我致此一并致谢。

《把眼光放远一点》序言*

《把眼光放远一点》是敌后所创造的一个剧本，一个反映敌后人民生活和斗争的独幕剧。当它由从前方回来的西战团第一次在延安演出的时候，它立刻得到了它的观众，取得了大家的好评。这是一个好剧本。以它所描写的内容的新鲜和它的艺术的力量，以及它的大众性和艺术性的结合程度来说，它在抗战以来所产生的剧本中，算得是最特出的，非常优秀的一个。

这样的评价太高了吗？我想是不高的。

那末，这个剧本到底显示了一些什么给我们看，给与了我们一些什么东西呢？

它把我们带到了敌后的世界。地点安置在冀中区，这敌后斗争最频繁、最紧张的地区，时间又是在一九四二年“五一扫荡”后，正当敌人进攻最残酷，我们在敌后遭受挫折的时期。但作者却没有给我们看一回八路军或者民兵的战斗，他们的可歌可泣的英雄主义，和另一方面敌人的野兽般的残暴。它只是给我们看了这个世界的一个小小角落：一个简单的农民两兄弟的家庭在一天当中所发生的事情。但是没有一件事情不是与民众对敌斗争联系着。随着事件展开的，是敌后人民的心灵的跃动的一幅何等深刻的图画呵。在这个剧本里没有出现流血的斗争，但

* 本文原载一九四四年九月五日《解放日报》。

是不流血的斗争却以同样紧张的程度和非常巧妙的形式进行着。敌人两次的搜查没有出问题,这只是一种侥幸;谁都知道流血的事情随时可以发生在这一家人身上,正如可以发生在敌占区的每一个人身上一样。他们一家人是已经临到了灾难的边缘了。在有敌人的地方就莫想有太平的日子好过。当一开幕:

“鬼子下炮楼喽!鬼子下炮楼喽!”

“各家都准备呵,鬼子要下来啦!”

一片嚷声,一种恐怖的空气立刻笼罩了一切。敌占区的人民就是在这样一种恐怖的空气下提心吊胆地过日子。

“这日子该怎么过呀?”

由老大妻子的口里叫出来了,这是敌占区每个人心里都要发生的问题。特别是因为这地方过去八路军在过,才不久被敌人占了去的,这里的人民曾经过了斗争的锻炼,他们得到过革命的好处,和共产党八路军有了血肉的关联,他们自然会更尖锐地感觉着“这日子该怎么过呀”这个问题。人总得过日子,有两条道路摆在你的面前,听凭你来选择。一条是继续斗争,采取各种方式,隐蔽的和公开的,非法的和合法的,另一条就是屈服,做顺民。老大与老二两兄弟之间,以及从而妯娌之间的戏剧性的纠葛就是这两条道路的斗争的反映。

老大是一个坚定、忠实、舍己为人的人。凭着他的坚定和智慧,他很巧妙地对付了敌人,坚持着斗争。在我们广大的敌后根据地,正是从这种人民的坚定和智慧里面,这才创造出了多少制服敌人的斗争方法和斗争技术,多少出奇制胜的战术呵!然而人不都是一式一样的,人民里面也有脆弱的部分,不是每个人都

经得起考验的。“环境变了，人也变了。”老二就是这样一个不坚定的人的典型。他也曾“革命”过，抗过日，但当敌人来了的时候，他就动摇了。老大骂得他顶痛快：

革命闹得热闹的时候，你也装得可进步呢！那时候你也愿意出头，也愿意露面。等环境变了，你就缩头缩脑，光看眼前一点利，什么落后的事情你都干得出来了。

是的，好多的落后事情！他正和他妻子偷偷地在商量如何去坚壁，你听吧：

“坚壁什么呀！”

“哎，衣裳，粮食，铺的盖的，大大小小，碗碗盆盆，什么不要坚壁呀！还有——”

“还有什么呀！”

“走吧，快坚壁吧，一会儿你就知道啦！”

“哎哟，这来得及吗？”

“来得及，坚壁一点是一点。”

“坚壁一点是一点。”坚壁得愈多当然愈好。怪不得老二抱了那么一大堆包袱跑到大门口，头碰到门上了；妻子呢，提了两个罐子出来，罐子里面装满了钱，又是边区票，又是准备票。他们生怕坚壁少了一点东西，又担心着怕给睡在隔壁的老大听见了。他们真是忙坏了。老二弄得满头大汗，一身是土。当他们正盼望着的儿子从八路军开小差回来的时候，他们夫妻两个这一下子可高兴了。是他们写信叫儿子回来的，他们立定了主意，叫儿子到敌人岗楼去领个居住证，好长待在家里过安生日子。他们商量着将儿子如何暂时隐蔽起来。他们打算把他藏到炕头洞里边去，但立刻记起了那个洞口已经填上。这怎么办呀？只得去再挖

开。“那还来得及吗？”“挖一点是一点。”又是弄得满头大汗，一身的土。

在这里，农民的自私与眼光短小被给与了热辣辣的讽刺。坚壁的那个场面和对话是讽刺文学的优美的标本。但是这种讽刺不是对敌人的，而是对人民自己的。笑里没有包藏杀意，却满含温情。这是一种善意的讽喻。同自私和眼光短小一道，我们也看见了农民的善良和纯朴的本质。老二夫妻俩个都不是什么坏人。他们只是舍不得钱财，舍不得儿女罢了。你听老二的女人说的多么在理：“谁没有儿子？谁的孩子，谁不心疼？”自私产生出了一切愚蠢。他们忘记了这是“抗日的年月”，忘记了“不打走鬼子，哪儿有安生日子过”。

老大的儿子大刚在劝他的兄弟二傻重归队伍的时候，说了一段义正词严的话：

想回家过安生日子，安生日子在那儿啦？你不把日本鬼子赶走，就有安生日子给你过啦？你也不打日本，我也不打日本，全中国都象你，那日本能打出去啦？你好好的想想吧，把眼光放远点，赶走鬼子再回家，到那时候才会有安生的日子哪。

这是老大的儿子大刚对老二的儿子二傻说的，也可看做是老大对老二说的，这就是全剧的主旨。

但是不论是大刚说的也罢，老大说的也罢，正在错误道路上走着的老二不是单单一席话所能够说得回转头来的。需要有实际的教训，革命的力量才能把他从错误引到正确的道路上来。现在环境虽然变了，但斗争并没有终熄，革命的潜势力正旺盛得很。敌人的搜查显示了我们的秘密的非法的斗争与公开的合法的斗争之巧妙的结合，显示了争取伪军与伪政府人员的重大的

作用, 不仅如伪军自己所说的: “到了反攻的时候, 咱们也是一份抗日的力量”, 他们就在现在已经对革命有所帮助。正是这一切革命潜在力量包围了, 支持了老二, 使他最后还是站到了革命的方面。

这个剧本充分地表现了它的现实主义的特色。它用轻松的喜剧形式传达了严肃的斗争的故事, 通过一个农民兄弟的家庭反映出了敌后人民的精神的世界, 他们必然要走的斗争的道路。各种矛盾集中着, 而一切矛盾都用斗争来解决。这里行动盖过了一切, 没有长篇大论, 语言是精炼的。性格从行动中显示出来。

自然, 这个剧本所反映的只是我们在敌后遭受挫折的一个时期中的现象, 并且是带些消极因素的现象, 虽则作者正是从这一个侧面来反映了革命力量的根深蒂固, 它的强大和不可摧毁。从去年到现在, 我们在敌后是又大大发展了, 多少惊天动地的斗争的故事, 英雄的事迹等待着艺术上的反映呵。比起现实的丰富和飞跃进展来, 这个剧本是不能完全满足我们的要求的。它是一件艺术品, 但还只是一件小小的艺术品。它在它所选择的题材范围内是已经尽了艺术表现的能事; 作者的风格和才华已经显露出来, 不能不叫我们惊叹。作者以及其他正在前方或新从前方回来的戏剧工作者们, 我们有理由希望你们能给我们更多更好的东西啊, 甚至那称得起“伟大作品”的东西!

一九四五年

关于政策与艺术*

——《同志，你走错了路》序言

《同志，你走错了路》，是一个优秀的，具有深刻教育意义的政治剧本。它的价值是在：第一，从内容上说，它第一次在艺术作品中反映了我们党和八路军的内部生活及其思想斗争，处理了党内反倾向斗争的严重主题，反对了阶级投降主义，也即是反对了民族投降主义，表扬了阶级气节，也即是表扬了民族气节，它有歌颂，也有自我批评。正是这些内容，使得这个剧本虽有它的缺点，却获得了惊心动魄的效果。其次，从形式上说，它突破了从来舞台语言、动作的某些旧形式，相当地克服了过去话剧所常犯的洋八股与学生腔的毛病，而代之以虽然比较单纯甚至粗糙，但却生动活泼的工农干部本色的语言与形象。在这一点上，工农干部的演员同志的努力起了特别重大的作用。这些就是这个作品的主要价值，它的成就。若问这个成就是怎样得来的呢？我想这主要是由于艺术工作者与实际工作者、工农干部在艺术行动上的合作，由于艺术与政治思想政策思想的结合。

自“文艺座谈会”以后，艺术创作活动上的一个显著特点是它与当前各种革命实际政策的开始结合，这是文艺新方向的重

* 本文原载一九四五年六月二日《解放日报》。

要标志之一。艺术反映政治，在解放区来说，具体地就是反映各种政策在人民中实行的过程与结果。一切革命路线、政策都是集中人民大众的要求与经验而产生的，一经产生之后，它便要在群众斗争的实践中经过考验，而凡是真正适合于他们的利益的，就会立刻在他们中间生根，成为他们实际生活的血肉部分。在新社会制度下，现实的运动已不再是一个盲目的、无法控制的、不知所终的运动，而变成了一个有意识有目的有计划的工作过程。要反映新时代的人民的生活，就必须懂得当前各种革命的实际的政策，因为正是这些政策改变了这个时代的面貌，改变了人民的相互关系、生活地位、思想、感情、心理、习惯等等，总之一句话，改变了他们的命运。如果不具体地懂得对敌斗争的各种政策，就无法表现敌后战场的壮丽奇观；如果不具体地懂得生产运动，减租减息，就无法表现解放区农民的翻身；如果不具体地懂得整风运动，就无法表现知识分子所经历的前所未有的巨大的精神变化。

艺术作品的教育作用，对于解放区的人民，特别是干部来说，已不再能只用一般的革命的精神去感染与鼓励他们，如许多作品对一般青年知识分子在过去所曾极有价值地起过、今天在大后方还在起着的那种作用，而是要在具体的政治思想、政策思想上去帮助他们。他们本人就是一切革命政策的实行者、创造者，他们不但希望他们的生活和事迹在艺术中得到反映，而且要求艺术作品帮助解答他们在工作中所碰到的问题。他们期望从艺术作品学习到一些斗争的知识。他们的要求是很高的，甚至是苛刻的。这表明了我们的新的读者、观众的一种比任何时候都高了的水平，它要求一切革命的艺术作品来适应这个水平。这成了目前许多文艺工作者常常感到困惑的一个问题；然而无论

如何困难，他们必须努力去适应这个水平，因为第一，这种要求是正当的，第二，如果不能满足这种要求的话，新文艺便要在这些可敬爱的新的读者、观众前面显得无力，因而就不能赢得他们所推许给新文艺的崇高的地位。这就首先要求文艺工作者自己获得与掌握政策思想，要求艺术创造与政策思想的更密切的结合。

然而这并不是要求艺术作品变成政治论文式的，简单地用艺术语言来解说政策，那样，就会剥夺了艺术创造的生命，剩下的只有抽象的概念，加上艺术外衣了。这就是创作上的公式主义，标语口号主义。艺术无论甚么时候都必须是生活之真实的描写。离开形象就没有艺术。一切公式主义都是要不得的。文艺工作者对于政策决不能只是一种概念上的、甚至条文式的了解，他们必须熟悉人民的实际生活情况，政策本身就是从实际生活出发，并给实际生活以决定影响的；必须熟悉各种不同阶层、不同性格的人们对于这些政策的种种心理反应，懂得政策的成功在哪里，执行中的困难、缺点又在那里，文艺工作者本人最好就是这些政策之实际执行者。这样，政策思想才会通过他的亲身经验而具体化，丰富化，变成有血有肉的东西。

《同志，你走错了路！》的作者姚仲明同志就是这剧本中所描写的事变之参加者，剧中的几个人物都曾在他的实际生活中有过模特儿。我以为这正是这个剧本获得成功的主要原因。这种成功之所以特别值得指出者（即使这种成功还小），是因为表现象这剧中那样英勇正直的共产党员的积极的人物是一件极不容易的事，在中国新文艺中，又几乎是初步尝试的缘故。在过去文艺作品中表现新型的积极人物，通常是十有八九失败的。

《同志，你走错了路！》的主题是集中的，明确的。人物一般

地是真实的。但在某些人物性格描写上也还是有概念化的痕迹。对于教条主义者的讽刺，表面夸张多，深入刻画少，最后改正本虽已有了修改，也只是调子温和了一些，内容并没有更深刻。在人物中，表现得最成功也最使人感到亲切的是警卫连长，其次是李司令。政治部主任，虽然是正确路线之最完全的代表者，却不是描写得最成功的。可不可以这样说，作者在作品中表现得最出色的地方，也就是他生活中最熟悉的地方呢？我想可以这样说的。如果姚仲明同志没有实际工作经验，这样巨大路线斗争的主题的剧本是写不出来的。

最后我要稍微说一说艺术工作者与实际工作者、工农干部在艺术上的合作问题。没有这个合作，这个戏的成功也是不可能的。陈波儿同志在这个工作中有了很好的贡献，且又表现了十分虚心的态度；她在《集体导演的经验》一文中所提供的经验是宝贵的。这种合作方式既是集体创作，又是集体学习。对于艺术工作者与实际工作者、工农干部都是学习；对于前者，学习的意义更大。这给了一个很好的机会学习工农与工农干部的语言与情感。文艺工作者表现新的、工农的人物，一个最麻烦的问题，就是常常自觉或不自觉地用小资产阶级知识分子的语言情感去表现工农。要在艺术作品中完全摆脱“学生腔”、“洋八股”，并不是那么容易的事。这除了要求文艺工作者深入群众生活，向工农群众直接学习以外，与工农干部在艺术工作中合作，从这合作中向他们学习，是一个比较易行，而又有效的方法。《同志，你走错了路！》的集体创作的主要意义就在这里。它应当成为目前重要的创作方式之一，自然不是唯一的方式。

姚仲明同志和陈波儿同志现在又在创作另一部政治思想主题的剧本，我希望他们得到更大的成功。

一九四六年

“五四”文学革命杂记*

一 “五四”文学运动与现实主义

“五四”文学革命是一个文学上的现实主义的运动。胡适的《文学改良刍议》与陈独秀的《文学革命论》，可以看作是文学革命的两篇正式宣言，同时也是中国新文学现实主义理论的最初文献。他们反对了旧文学，提倡了白话，主张了文学须“言之有物”，须“实写今日社会之情状”，揭发了“国民文学”“写实文学”“社会文学”的口号。文学应为人生，表现人生，改良人生，这种思想已成为当时新艺术界的共同信念。所以“五四”初期的作者没有一个以文学为闲书，而都把它当作改革社会的工具。“五四”初期作品的主要价值也就在这里，它们的鲜明思想色彩，它们的启蒙教育作用，正符合了当时反帝反封建的斗争，特别是反封建的文化斗争的要求与需要。

但是，由于历史条件与知识水平的限制，新文学初期对于现实主义的理解还是粗浅的，不彻底的，甚至前后矛盾的。

陈独秀就是例子。他一面提倡写实文学，一面在自己主编

* 本文原载一九四六年五月四日《人民文艺》第五期。

的《新青年》上刊登了谢无量的《寄会稽山人八十四韵》的长律，且大加激赏，誉为“子云相如而后”的“希世之音”，这件事想不到竟引起了一位正有志于文学革命事业的留美学生的严重的责问，这位留美学生就是后来鼎鼎大名的胡适。就在这封一九一六年写的责问信里，胡适第一次向社会告白了他的文学革命的主张。

陈独秀虽是主张文学应当写实，对胡适的“言之有物”却表示了怀疑。他答胡适的信中这样写道：

若专求“言之有物”，其流弊将毋同于“文以载道”之说，以文学为手段，为器械，必附他物以生存。

他在给曾毅的信中，更明白而肯定地说文学应仅限于“状物达意”“描写美妙动人”，此外不应再有其他目的。他称赞“自然派文学家，其目光在实写自然现象，绝无美丑善恶邪正惩劝之念存乎胸中”，因而认为“自然主义视写实主义更进一步”。

这些见解的混乱与错误是显而易见的。如果作家不对自己所描写的世界保持一定的态度，如果文学没有它自身以外的目的，结果只是降低艺术作品的思想价值与削弱其实际效果而已，至于自然主义，它纠缠于事实之琐碎的表面的描写，而不从事深刻地掘入现实的本质，把人不当作社会的而当作生物的存在来处理，它不但不是现实主义的“更进一步”，而正是现实主义的退化。

胡适的介绍易卜生主义有其进步的作用。他认为“易卜生的文学，易卜生的人生观，只是一个现实主义”，但是他却特别表扬了易卜生的“只开脉案，只说病状，却不肯下药”的创作态度。而这恰是现实主义的消极的一方面。

不管现实主义理论上的这些缺陷，“五四”新文学的现实主义在鲁迅的作品中获得了灿烂的成就。他的《狂人日记》为中国新文学铺下了第一块最可宝贵的最坚固最精良的基石。《狂人日记》与相继发表的《孔乙己》《药》都是严峻的现实主义的作品，对于几千年来的封建制度，封建道德提出了有力的火焰一般的控诉。在《狂人日记》中，作者借主人公的口叫出了：

我翻开历史一查，这历史没有年月，歪歪斜斜，每页上都写着“仁义道德”几个字。我横竖睡不着，仔细看了半夜，才从字缝里看出来，满本都写着两个字“吃人”。

这是一个多么可怕的历史的真理！但鲁迅却没有在这真理面前悲观，他的现实主义从来不是消极的，他充满了战斗气氛与光明信心。《狂人日记》的主人公不但经历了心理上的苦难，而且对苦难抗议了，在苦难面前他没呜咽，而是大笑，一种洋溢着“义勇和正气”的笑。他向一个有形或无形，直接或间接地吃人的人们，呼吁着：“你们可以改了，从真心做起！要晓得将来容不得吃人的人活在世上”，呼吁着“真的人”，呼吁着“救救孩子”。在另一篇同样阴冷的作品《药》里，作者又特意在一个被牺牲的青年革命者的坟上平空添上一个花圈，给人增加为更好的未来而奋斗的勇气。鲁迅敢于正视血淋淋的现实，也善于指点未来的光明。现实的成分与浪漫的（理想的）成分在鲁迅的作品中达到了非常和谐的融合，这就是他所昭示我们的现实主义的正确道路。

二 “人的自觉”与“人的文学”

“五四”运动的文化革命是一个彻底的反对封建的运动。是

把人的头脑从几千年来封建思想束缚中解放出来的运动，是一个“人的自觉”的运动。人必须有自己独立的人格，个性，能够独立地思想；能够打破一切“天经地义，自古皆然”的成见，而用清明的理智与科学的眼光来检验，批判，和重新评价一切事物。这就是“五四”所要求的“人的自觉”，而这同时也正是当时民族自觉的一种反映。新文学就是要来表现这“人的自觉”的精神的。

在封建社会里，不论是中世纪黑暗时代的欧洲，或是专制主义支配下的中国，都只看见有帝王贵族官僚武士，却没有“人”的存在，没有“人”的权利。而文学艺术也就总是用来表彰封建贵族的寄生生活。到了资本主义社会，才有所谓“人”的发现。资产阶级提出了“自由”“平等”“博爱”的口号。不用说，在资产阶级社会里，“人”依然是得不到解放的，但比封建社会却还是进了一步。“五四”的“人的自觉”的运动自然还不只是由于受了西洋“自由”“平等”学说的影响，这种影响经过康梁的新学与孙中山的革命早已传播到中国了，而主要地更直接地是由于十月革命的新刺激，正是这个“世界上空前第一次大革命”“唤醒了东方被压迫民族劳动群众的迷梦，而引起他们与帝国主义斗争”。

但是“五四”许多人们的鼓吹“人的自觉”“个性解放”“思想自由”等等，在主观认识上却常常是唯心的（即是忽略了这些精神要求的社会物质基础），孤立的（即是从群众的实际斗争脱离开的）。所以这些思想的鼓吹就有它积极与消极两方面的意义：积极方面，是彻底反对封建，消极方面是个人和群众脱离。在当时两者比较起来，自然还是积极方面的意义要大得多。易卜生主义对于中国知识界所起的作用，也就只有从这个角度方能给与正当的评价。我们不能不承认，易卜生的主张充分发展个性，反对对于个人独立精神的任何压制，他作品中的那些有个

性，有理想，有作为的人物，确实投合了当时正在觉醒的知识分子的脾胃，对于他们是莫大的精神上的鞭策和鼓舞。

“五四”有人把新文学就叫做“人的文学”。周作人写过一篇文章，叫做《人的文学》，曾被胡适称誉为改革文学内容的最重要宣言。他开篇就说：

我们现在应该提倡的新文学，简单的说一句，是“人的文学”，应该排斥的，便是反对的非人的文学。

在这篇文章中，作者猛烈地抨击了一切束缚个人，戕害人性的风教、习俗、道德，把神仙、妖怪、奴隶、强盗、色情、迷信、才子佳人等类作品一律归入“非人的文学”的范畴，而加以无情的排斥。他大声疾呼着要求文学来“养成人的道德”，“实现人的生活”。

历史真是多么的无情呵！这位从前的“人的文学”的倡导者，后来竟成了“非人的文学”的帮闲，一直堕落到“非人的道德”“非人的生活”，而以汉奸终场。

可悲的是，“人的文学”现在还用得着，因为“非人的文学”还是存在；旧的没有被清除，新的又在被制造。但是历史正在急速地排除一切障碍地前进；一切“非人的文学”，不论新旧，都将扫清，而“人的自觉”“人的文学”的旧口号也将全部被“人民的自觉”“人民的文学”的新口号所代替。

三 “五四”白话与大众化

“五四”文学革命从一开始就是一个推倒少数人的贵族的文学，建立多数人的平民的文学运动。这个文学革命首先就是文

的形式的解放——语言文字以至文体的解放。一个最大的功绩就在：宣布了二千多年的文言为死文字，而奉白话为正宗，主张用白话来作一切文学的工具。

胡适提出了“国语的文学，文学的国语”的口号，这就是主张只有用白话这种活的语言作成的文学才能算“国语的文学”，而反过来，国语也只有成为文学语言后才能算是标准的国语。

在国语文学的建设中方言文学的重要性被注意了。胡适认为：“方言的文学越多国语文学越有取材的资料，越有浓富的内容和活泼的生命”（见胡适答黄觉僧书）。在文学体裁上，首先进行了诗体解放的运动。借助英美自由诗，打破旧诗格律，把中国诗第一次引入了一个新的境地，在这里，可以不拘格律，不拘平仄，不拘长短，而以自然音节为依归。这一切文的形式解放，从语言文字到体裁，都是为了表现新思想的需要，同时也就在这个解放之中使文学和大众大大接近一步了。

白话的胜利不是容易取得的，它经过了对文言的长期的激烈的斗争，从林琴南到“学衡”派、“甲寅”派都是坚决反对白话的，他们举出各种理由来反对白话，譬如说白话车夫走卒都能为，文言的文非学士大夫不能为，白话太繁秽，不如文言简洁，文言是统一中国的利器，换了白话，各地都会用它本地的话，中国就会分裂等等。这些理由本来不能成立，现在早已被事实推翻得干干净净了，但由此倒也可以看出他们当时那副卫道的面孔！

就是当年提倡白话的人们，也有的到后来不但不再为白话战斗，“并且将它踏在脚下，拿出古字来嘲笑后进的青年了”（鲁迅语）。鲁迅却始终坚决地为白话辩护，他知道：白话的胜利还没有巩固，同时白话本身也还带着缺点，尚在一个成长的过程中。

我们对于“五四”白话，首先必须肯定它是我们民族文学新语言，这种语言是中国文学史上从来没有过的，它继承了中国固有的白话文学，即是民间的或接近于民间的文学的语言，加进了从西洋学来的许多新的字汇和语法，并大大地采取了民众的口语。自然，这个白话离“可读，可听，可歌，可讲，可记的语言”的标准还有相当距离，它还没有能够成为真正大众的语言。在“五四”初期的时候，白话诗摆脱不了五言七言的格式，实际上只能算一种“洗刷过的文言诗”（胡适语），而白话小说也留着旧章回小说的痕迹，但在后来的发展中，这个白话却又害了另一极端的过分“欧化”的毛病。

我们今天需要真正大众的又是严密地科学的文学语言。对于现存的白话必须进行一番改造的工作。这不是推翻白话，而是在白话基础上加以改造。这不是一件书斋的或实验室的工作，也不是可一蹴即就的事情，这需要作家们，文化工作者们从体念，观察，研究群众实际的生活与斗争中去努力学习掌握群众的语言，然后经过自己的创作去提高群众的语言。而是一个只有从这样长期奋斗过程中，真正的文学，真正的文学语言，才能产生出来。

论赵树理的创作*

在被解放了的广大农村中，经历了而且正经历着巨大的变化。农民与地主之间进行了微妙而剧烈的斗争。农民为实行减租减息，为满足民生民主的正当要求而斗争，这个斗争在抗战期间大大地改善了农民的生活地位，因而组织了中国人民抗敌的雄厚力量。抗战胜利以后，减租减息与反奸、复仇、清算的斗争结合起来，斗争正在继续深入发展。这个斗争将摧毁农村封建残余势力，引导农民走上彻底翻身的道路。经过八年抗战，农民已经空前地觉悟和团结起来了。他们认识了他们贫穷的真正原因，他们决心为根本消灭这个原因斗争。他们把斗争会，清算会很正确地叫做“挖穷根”，这就是说，要把贫穷的根子挖出来，将它斩断。农民的革命精力正在被充分地发挥，这个力量是没有甚么东西能够抗拒的，是无穷无尽的。它正在改变农村的面貌，改变中国的面貌，同时也改变农民自己的面貌。这是现阶段中国社会的最大最深刻的变化，一种由旧中国到新中国的变化。

这个农村中的伟大的变革过程，要求在艺术作品上取得反映。赵树理同志的作品就在一定的程度上满足了这个要求。

赵树理，他是一个新人，但是一个在创作、思想、生活各方面都有准备的作者，一位在成名之前已经相当成熟了的作家，一位

* 本文原载一九四六年八月二十六日《解放日报》。

具有新颖独创的大众风格的人民艺术家。他第一篇为人所知的短篇小说《小二黑结婚》，在一九四三年发表之后，立刻在群众中获得了大量读者，仅在太行一个区就销行达三四万册，群众并自动地将这故事改编成剧本，搬上舞台。接着发表了中篇《李有才板话》，这是一篇非常真实地，非常生动地描写农民斗争的作品，简直可以说是一个杰作。不久以前，又发表了同样主题的长篇《李家庄的变迁》。

我们面前是三幅农村中发生的伟大变革的庄严美妙的图画。

《小二黑结婚》写的是一个农村中恋爱的故事。故事很简单，小二黑，一个特等射手，年青漂亮的农民，和一位美丽的农家姑娘小芹相好。但是小二黑的父亲二孔明和小芹的母亲三仙姑，这村子里的两位“神仙”，却反对他们的结合。二孔明为他儿子收了一个八九岁的小姑娘作童养媳，但是小二黑不认账，他对父亲说：“你愿意养你就养着，反正我不要。”小芹也不认母亲为她定下的婚事，把婚礼扔在一地，对母亲说：“我不管！谁收了人家的东西谁跟人家走！”你看，他们回绝得多么干脆，多么坚决！当村里的恶霸金旺兄弟将这对情人双双拿住，企图诬告他们的时候，小二黑一点没有畏怯，他是理直气壮的，因为他“打听过去区上的同志，人家说只要男女本人愿童，就能到区上登记，别人谁也作不了主”，结果，自然是小二黑胜利了。作者是在这里讴歌自由恋爱的胜利吗？不是的！他是在讴歌新社会的胜利（只有在这种社会里，农民才能享受自由恋爱的正当权利），讴歌农民的胜利（他们开始掌握自己的命运，懂得为更好的命运斗争），讴歌农民中开明、进步的因素对愚昧、落后、迷信等等因素的胜利，最后也最关重要，讴歌农民对封建恶霸势力的胜利。作者对二孔明

与“三仙姑”的描写，算得是够讽刺的了，但当我们看到这两位“神仙”为自己儿女的事情弄得那么狼狈不堪的时候，我们真有点可怜起他们来，待到后来看到他们的转变，简直要喜欢起他们来了。原来作者攻击的对象，并不是他们，而是金旺兄弟，那些横行乡里的恶霸们。

在《李有才板话》中，便正面展开了农民与地主之间的斗争。斗争围绕在改选村政权与减租两个问题上。老户主阎恒元，作者在这个人物身上描出了地主的老奸巨猾的性格，他把持了村政权，操纵了农救会。关于他，李有才曾经编过一段快板：

村长阎恒元，一手遮住天，
自从有村长，一当十几年。
年年要投票，嘴说是改选，
选来又选去，还是阎恒元。
不如弄块板，刻个大名片，
每逢该投票，大家按一按，
人人省得写，年年不用换，
用他百把年，管保用不烂。

李有才，这位农民的天才歌手，用他的快板反映了村子里的事件和人物，表达了农民对于这些事件和人物的情绪的反应。这些快板是多么真实，多么畅快，多么锋利呀！正因为这些快板戳穿了阎恒元们的假面，李有才被他们撵出了村子。农民中的积极分子被打击，分化，收买。年青，热情，但是没有经验，犯了主观主义、官僚主义的章工作员被愚弄着，完全蒙在鼓里，他还说阎恒元是“开明绅士”呢，并且还把阎家山奖为“模范村”呢。然而农民们的眼睛是明亮的，他们唱道：

模范不模范，从西往东看；
西头吃烙饼，东头喝稀饭。

他们继续斗争着。一个小元变坏了，其他许多“小字号的人物”还是积极的。有才老叔撵走了，还是有人编歌子；他们的嘴是封不住的。当县农会主席老杨同志，这位从群众中生长起来，熟悉群众要求，有群众作风的人物来到村子里的时候，那一伙年青积极的农民便好象给吸铁石所吸引一样都团结到他的周围了。他们重新组织起农教会，发动了斗争，改组了村政权，实行了减租法令，斗争胜利了。作者在这里正确地处理了农村斗争的主题，写出了斗争的曲折与复杂性，写出了农村中的各种人物：地主；农民，包含积极的，中间的，与落后的；两种类型的工作干部。他没有把人物与行动简单化；没有只写胜利，不写困难，只写光明的一面，不写阴暗一面。他的笔是那样轻松，那样充满幽默，同时又是那样严肃，那样热情。光明的，新生的东西始终是他作品中的支配一切的因素。

《李家庄的变迁》的主题，同样是写的农民与豪绅地主之间的斗争，而且这个斗争范围更广，过程更长，因而也更激烈，更残酷。前两篇作品所特有的幽默的调子在这里被一种沉重的空气所笼罩。农民主人公铁锁的性格也比那些“小字号的人物”更深沉，他有比他们更多的经历，他的活动更带自觉的性质。全书的故事就是以他作中心来展开的。他是李家庄的一个外来户，受尽了当地豪绅地主的剥削压迫，跑到哪里也逃不出他们的魔掌。只有在太原和一个叫做小常的青年共产党员的偶然相识，才第一次在他的生活史上投射了一线光明。这个小常几乎成了他以及后来他的全村的偶像。抗战开始，小常恰好被派到他们县上

来工作，他亲自到了他们的村子里，在这里轰轰烈烈地开展了牺盟会的工作。铁锁和农民中其他积极分子冷元白狗都活跃起来了。豪绅地主李如珍一伙也在加紧活动；他们抵抗减租减息，他们想教牺盟会不起作用。中央军、日本人来了，他们便得志起来，对农民实行了血的报复。小常被活埋了。铁锁冷元投到了八路军。而当八路军第二次解放这村子的时候，村里剩下的人，连从前的一半都不到了。斗争是残酷的，而且长期的。作者在故事结尾处写到了庆祝抗战胜利大会本来就可以住笔了的罢，然而他却不能不加写一场为自卫战争欢送参战人员的大会，向读者强烈地暗示了：斗争还在前面！他灌输了读者以胜利信心和斗争勇气。

《李家庄的变迁》虽只写的一个村子的事情，但却衬托了十多年来山西政治的背景，涉及了抗战期间山西发生的许多重要事件，包含了历史的和现实的政治的内容；可以看出作者在这里有很大的企图。和作者的企图相比，这篇作品就还没有达到它所应有的完成的程度，还不及《小二黑结婚》与《李有才板话》在它们各自范围之内所完成的。它们似乎是更完整，更精练。但是就作品的规模和包含的内容来说，《李家庄的变迁》自有它的为别的两篇作品所不可及的地方。

在巡视了赵树理同志的这三篇小说之后，我想说一说在他的创作中有些甚么地方，甚么独创的地方，特别值得研究，值得学习呢？我打算说两点：一、是他的人物的创造；二、是他的语言的创造。

作者在人物创造上，第一个特点就是：他总是将他的人物安置在一定斗争的环境中，放在这斗争中的一定地位上，这样来展开人物的性格和发展。每个人物的心理变化都决定于他在斗争

中所处的地位的变化，以及他与其他人们相互之间的关系的
变化。他没有在静止的状态上消极地来描写他的人物。

首先，他写了农民中的积极分子和工作干部。他们是站在斗争的最前线。创造积极人物的典型，是我们文学创作上的一个伟大而困难的任务。原因是，一，作为我们遗产的过去优秀的作品几乎都只写了农民消极的落后的方面；二，现实中新的人物，新的个性也还在形成、生长之中。作者虽还没有创造出高度集中的典型，象阿Q那样的，但他无论如何写出了新的人物的真实面貌，那些“小字号的人物”们可以看作新的农民的集体的形象。而且，是多么生动的、可爱的形象呵！但是作者也并没有将他们理想化。这些都不过是普通的农民；他们年青，热情，有时甚至冒失；他们所身受的豪绅地主的剥削压迫，迫使他们不能不走向革命。他们在苦难与斗争中渐渐成长起来，他们渐渐学会了斗争的方法和策略；他们敢说敢干，且又富于机智和幽默。每个人都在斗争中显示出各自的本领与才能，正如《李有才板话》中的老杨同志所说的，“老槐树底有能人”。群众的斗争——这就是决定一切的力量。斗争教育了农民，培养出了他们中间的积极分子。赵树理同志的创作就反映了农民的智慧、力量和革命乐观主义。在老杨同志这个人物身上，他创造了一个杰出的农民干部的成功形象。

作者同样出色地描写了地主恶霸和他们的“狗腿”。他的重点也是放在他们和农民对立，和新政权对立的关系上。他们对于农民的要求减租与组织农会，改组村政权等等活动，进行了顽强的坚决的抵抗；这种抵抗在不能使用公开暴力的时候就凭借狡猾的手腕；他们“一肚子的肮脏计”。他们充分地利用了农民的自私、落后，和工作干部的没有经验，主观主义，官僚主义。《李有

才板话》中“丈地”一章，便提供了关于这一方面的非常特出的描写。

农民与地主之间的界线是划分得十分清楚的。农民凭着他们的阶级本能和经验，对于这个分界一点也不含糊。我们只要看看，当小元还是积极分子的时候，那些“小字号的人物”对他多么亲，而一当小元做了武委会主任，受地主同化之后，他们对他就疏了。他们前后态度是完全不同的，他们从心底发出了两种不同的情感。两个农民在被指派给小元锄地的时候有段对话是妙极了，我只引其中的两句：

小福道：“头一遍是咱给他锄，第二遍还教咱给他锄！”小顺道：“那可不一样！头一遍是人家把他送走了，咱们大家情愿帮忙，第二遍是人家升了官，不能锄地了，派咱给人家当差。早知道落这个结果，帮忙？省点气力不能睡觉？”

作者也写了农民中的落后分子，如象《李有才板话》中的老秦：他“吃亏，怕事，受一辈子穷，可瞧不起穷人”，但他也有个好处，“只要年轻人一发脾气，他就不说话了”，他到底还是善良的。落后的人物在斗争的环境中也不能不起变化。不只这个老秦，还有《小二黑结婚》中的那两位“神仙”，到后来都有些变了。你也许觉得他们的变化太小，而且近乎消极罢，但作者是现实主义的，他不能把一个人物写成一个晚上就完全变了样子，象有些作者写人物转变那样；他只是着重写了环境的力量，他虽没有告诉你他的人物转变得怎样，但却叫你不能不相信他们的转变。

作者在描写他的人物上，其次一个特点就是：他总是通过人物自己的行动和语言来显示他们的性格，表现他们的思想情绪。关于人物，他很少做长篇大论的叙述，很少以作者身份出面来介

绍他们，也没有作多少添枝加叶的描写。他还每个人物以本来面目。他写的人物没有“衣服是工农兵，面貌却是小资产阶级”；他写农民就象农民。动作是农民的动作，语言是农民的语言。一切都是自然的，简单明了的，没有一点矫揉造作，装腔作势的地方。而且，只消几个动作，几句语言，就将农民的真实的情绪的面貌勾画出来了。让我再从《李有才板话》中引用一段，这是写农民们在听到他们村长撤职的消息时的反映：

一进门，小元喊道：“大事情！大事情！”有才忙道：“什么？什么？”小明答道：“老哥！喜富的村长撤差了！”小顺从炕上往地下一跳道：“真的？再唱三天戏！”小福道：“我也算数！”有才道：“还有今天？我当他这饭碗是铁箍箍住了！谁说的？”小元道：“真的！章工作员来了，带着公事！”小福的表兄问小福道：“你村里跟喜富的仇气就这么大？”

就这么短短的对话，听来是那样轻松，那样愉快；然而又是多么有力地表示了农民对于地主恶霸的仇恨心理。这种仇恨在《李家庄的变迁》中就成了爆发式的；农民们在龙王庙将汉奸地主李如珍活活打死的那个血淋淋的场面，也许会有人感觉到农民的报复太残忍了罢；但是请听一听农民怎么说的：

这还算血淋淋的？人家杀我们那时候，庙里的血都跟水道流出去了！

还有比这更正当，更公平的辩白吗？这些农民都是积极的活动的人物，所以他们的语言和行动是紧紧结合的。语言表现行动，而又凝成于行动之中；所以总是简练的，生动的。斗争的语言和日常生活的语言完全融合起来了。农民的机智和幽默在斗争的火焰中磨练得光芒四射。他们把讽刺的话叫做“开心

话”，叫做“扔砖头话”；这就是对豪绅地主，官僚、恶霸、“狗腿”们“扔砖头”，这是斗争的语言。就这样，作者从这些行动和语言中，将新的人物的性格显示出来了。

最后，作者在处理人物上，还有一个特点，就是明确地表示了作者自己和他的人物的一定的关系。他没有站在斗争之外，而是站在斗争之中，站在斗争的一方面，农民的方面，他们是他们中间的一个。他没有以旁观者的态度，或高高在上的态度来观察与描写农民。农民的主人公的地位不只表现在通常文学的意义上，而是代表了作品的整个精神，整个思想。因为农民是主体，所以在描写人物，叙述事件的时候，都是以农民直接的感觉、印象和判断为基础的。他没有写超出农民生活或想象之外的事物；没有写他们所不感兴趣的问题。（当然写别的主题的作品，又是另外一回事）。他把每个人物或事件在群众中的反映及所引起的效果，当作他观察与描写这个人物或事件的主要角度。农村的事情，还有谁比农民了解得更深切，更透澈的吗？对于地主，有谁比农民更熟悉，更清楚底细的吗？就是对于农村中干部们工作的好坏，农民也是最正确的批判者。因为群众的意见总是正确的。在《李有才板话》中，李有才的那些真实反映了群众意见的快板，如果单从形式上看，也许会被看作是中国旧小说所特有的“有诗为证”的一个变体，但我却以为它表现了赵树理同志创作上的一个重要精神。这是他创作上的群众观点。有了这个观点，人民大众的立场和现实主义的方法才能真正结合起来。

若有人怀疑，赵树理岂不只是一个农民作家吗？他的创作的和思想的水平不是降低到了“农民意识”吗？回答当然不是。他不但歌颂了农民的积极的前进的方面，而且批判了农民的消

极的落后的方面。他写了好的工作干部，这在农村中实现无产阶级领导的骨干，没有这骨干，农民的翻身是不可能的；同时也批判了坏的工作干部。这好与坏的一个主要区别的标准，就是能不能和农民打成一片，替他们解决问题。老杨同志和章工作员的区别就在这里。两个人物的对照的描写充满了现实的教育意义。

关于赵树理同志在人物创造上的基本特点，我所看到的就是如此。现在我就来说一说他在语言上的创造的工作。

他在他的作品中那么熟练地丰富地运用了群众的语言，显示了他的口语化的卓越的能力；不但在人物对话上，而且在一般叙述的描写上，都是口语化的。在他的作品上，我们可以看出和中国固有小说传统的深刻联系；他在表现方法上，特别是语言形式上吸取了中国旧小说的许多长处。但是他所创造出来的决不是旧形式，而是真正的新形式，民族新形式。他的语言是群众的话的语言。他在文学创作上，不是墨守成规者，而是革新家，创造家。

“文艺座谈会”讲话以后，学习民间语言，民间形式的努力产生了很多的优秀的结果。就在小说创作方面，也有成绩。但有些作者却往往只在方言、土话、歇后语的采用与旧形式的表面的模仿上下功夫。赵树理同志却不是那样。他执行了他自己作品的创造的任务。

在他的作品中，他几乎很少用方言、土话、歇后语这些；他决不为了炫耀自己语言的知识，或为了装饰自己的作品来滥用它们。他尽量用普通的，平常的话语，但求每句话都能适合每个人物的特殊身份、状态和心理。有时一句平常的话在一定的场合从一定的人物口中说出来可以产生不平常的效果。同时他又采用

了许多从群众的生活和斗争中不断产生出来的新的语言。他的人物的对话是生动的，漂亮的；话一到了他的人物的嘴上就活了，有了生命，发出光辉。

他在作叙述描写时也同样是用的群众的语言，这一点我以为特别重要。写人物的对话应当用口语，应当忠实于人物的身份，这现在是再没有谁作另外主张的了；唯独关于叙述的描写，即如何写景写人等等，却好象是作者自由驰骋的世界，他可以写月亮，写灵魂，用所谓美丽的词藻，深刻的句子；全不管这些与他所描写的人物与事件，是否相称以及有无关系。要创造工农兵文艺，这片世界有打扫一番的必要。人物与环境必须相称。如果环境中的甚么事物，在一个人物的心中是不存在的，即是他对这事物不感兴趣，这事物与他的生活毫无关系，那末，作者为甚么要耗费气力去写它呢，仅仅为了自己个人的爱好？我们来看一看赵树理同志怎样描写环境：

阎家山这地方有点古怪，村西头是砖楼房，中间是平房，东头的老槐树下是一排二三十孔土窑，地势看来也还平，可是从房顶上看起来，从西到东却是一道斜坡。（《李有才板话》）

这里，风景画是没有的。然而从西到东一道斜坡不正是农村中阶级的明显的区分吗？

再看一看他如何描写李有才的窑洞：

李有才住的一孔土窑，说也好笑，三面看来有三变：门朝南开，靠西墙正中有个炕，炕的两头还都留着五尺长短的地面。前边靠门这一头，盘了个小灶，还摆着些水缸、菜瓮、锅、匙、碗、碟；靠后墙摆着些筐子，箩头，里面装的是人家送给他的核桃、柿子（因为他是看庄稼的，大家才给他送这些）；正炕后墙上，就炕那么高，打了个半截套窑，

可以铺半条席子，因此你要一进门看正面，好象个小山果店；扭转头看西边，好象石菩萨的神龛；回头来看窗下，又好象小村子里的小饭铺。

这岂只是在写窑洞呵？他把李有才的身份和个性写出来了。

作者在描写人物的时候所使用的方法和语言也是非常特出的。他往往不从正面来写，而从人物的举止行动在别人身上所发生的效果反衬出来。

他这样描写着小二黑的漂亮：

小二黑是二诸葛的二小子，有一次反扫荡打死过两个敌人，曾得到特等射手的奖励。说到他的漂亮，那不只在刘家峻有名，每年正月扮故事，不论去到那一村，妇女们的眼睛都跟着他转。

写小芹，也用了同样的方法：

小芹今年十八了，村里的轻薄人说，比她娘年轻时候好得多。青年小伙子们，有事没事，总想跟小芹说句话。小芹去洗衣服，马上青年们也都去洗，小芹上山采野菜，马上青年们也都去采。

最精彩的是写小芹的娘三仙姑到区上去的那一幕：

刚才跑出去那个小闺女，跑到外边一宣传，说有个打官司的老婆，四十五了，擦着粉，穿着花鞋，邻近的女人们都跑来看，挤了半院，唧唧喳喳说：“看看，四十五了！”“看那裤腿！”“看那鞋！”三仙姑半辈子没有脸红过，偏这会撑不住气了，一道道热汗在脸上流，交通员领着 小芹来了，故意说：“看什么？人家也是个人吧，没有见过？闪开路！”一伙女人们哈哈大笑。

把小芹叫来了，区长说：“你问问你闺女愿意不愿意！”三仙姑只听

见院里人说“四十五”“穿花鞋”，羞得只顾擦汗，再也开不得口。院里的人们忽然又转了话头，都说“那是人家的闺女”“闺女不如娘会打扮”。也有人说“听说还会下神”，偏又有个知道底细的断断续续讲“米烂了”的故事，这时三仙姑恨不得一头碰死。

从上面的引用，我们可以看出作者在作任何叙述描写时都是用群众的语言，而这些语言是充满了何等的魅力呵！这种魅力是只有从生活中，从群众中才能取得的。

不用说，作者在语言上是用过很大功夫的。据赵树理同志自己写给我的自传材料，及杨献珍同志所告诉我的，他一贯努力于通俗化的工作；他在写这三篇作品之前作过许多文字的活动。他竭力使自己的作品写得为大众所懂得。他不满意于新文艺和群众脱离的状态。他在创作上有自己的路线和主张。同时他对于群众的生活是熟悉的。因此他的成功并不是偶然的。这正是他实践了毛泽东同志的文艺方向的结果。他意识地将他的这些作品通叫做“通俗故事”；当然，这些决不是普通的通俗故事，而是真正的艺术品，它们把艺术性和大众性相当高度地结合起来。

我的文章写到这里该停笔了罢。关于赵树理同志的创作，我还有甚么要说的呢？你或者说，我只说了他的好处，而缺点几乎一点也没有讲。是的。我与其说是在批评甚么，不如说是在拥护甚么。“文艺座谈会”以后，艺术各部门都达到了重要的收获，开创了新的局面，赵树理同志的作品是文学创作上的一个重要收获，是毛泽东文艺思想在创作上实践的一个胜利。我欢迎这个胜利，拥护这个胜利！

一九四七年

谈文艺问题*

这次座谈会开得很好,交换文艺工作的经验,讨论了当前文艺运动的问题,提出了今后工作的意见。根据大家讨论的结果,中央局作了关于开展文艺创作、乡村文艺运动、部队文艺工作的三个决定,这是这次会议的重大收获。在这次会上,听了同志们的发言,我也学习了许多东西。现在就大家所提出和讨论的问题,发表一点意见,同时也是对上述决定作一些解释,供同志们参考。

这些决定的总的精神是什么呢?

就是要:进一步发动与组织艺术界的力量,反映伟大爱国自卫战争,反映有空前历史意义的土地改革,反映大生产运动,表扬群众的新英雄主义,使文艺无愧于这个新的群众的时代。

就是要:进一步发动与帮助工农兵积极参加文艺的创造,自己反映自己的生活 and 斗争,使新生的工农兵文艺得到丰满茂盛的发展。

总之,就是要:文艺更好地为工农兵服务,文艺工作者与工农兵更好地结合,进一步贯彻毛主席的文艺方针。

* 这是作者在晋察冀边区文艺座谈会上的一个发言,原载一九四七年五月十日《晋察冀日报》增刊。

边区文艺工作者，抗战后就在敌后艰苦斗争环境中做了许多的工作，有不少的贡献。特别是毛主席主持的“文艺座谈会”以后，由于文艺工作者的人生观艺术观得到改造，实践了文艺与工农兵结合的方针，产生了不少优秀作品，同时由于在群众文艺运动中正确地提出与执行了《穷人乐》方向，乡村文艺活动有极大的开展，边区文艺进入了一个新的阶段。但是比起九年来边区丰富的斗争历史与当前丰富生动的实际，文艺创造上的反映仍然是显得薄弱的。进一步开展文艺创作就有十分的必要。

文艺工作的中心问题就是创作问题。

“文艺座谈会”以后，文艺创作的各个部门，不论戏剧、音乐、小说、诗歌、木刻、绘画，都出现了新型的作品。它们在内容上反映了工农兵的生活和斗争，形式上采取了工农兵熟悉喜爱的形式。这种作品的产生是经过了一个相当时候的酝酿过程的。这就是文艺工作者的思想情感与工农兵群众的思想情感逐渐溶合的过程。这种作品是产生得还不够多的，简直可以说，还太少了。干部与群众要求文艺忠实地反映他们的事情，表现他们的思想情感。这种要求是迫切的，正当的。文艺工作者能及时地胜任愉快地满足他们的要求吗？在他们的要求前面，能够逃避责任或敷衍了事吗？文艺工作者在整风后对自己作品要求更高了，对人民的责任感更加强了，因此在创作上也就更加慎重了。同时不少文艺工作者做了行政的工作。另一方面，对创作鼓励不够，出版文艺作品较少，也是创作活动不够旺盛的原因。

这次会上，许多同志认为今天应当从各方面来鼓励创作，要来一个创作运动，这是很需要的。有的同志甚至尖锐地说一个作者创作上有些毛病不一定算是错误，只有搁笔不写才是错误的，我想这种精神是很好的。文艺工作者已经并且正在继续经

过各种努力与群众实际斗争结合，这给我们的创作提供了有力的保证。积极的写吧！时代太伟大了，我们需要写！群众斗争中的英勇事迹太多了，我们需要写！一个新的人民文艺的时代正待我们创造，我们需要写！

中央局关于开展文艺创作的决定，就给大家出了题目，号召大家写！

主题是确定的，文艺工作者应当而且只能写与工农兵群众的斗争有关的主题。文艺工作者所熟悉、所感到兴味的事物必须与工农兵群众所熟悉、所感到兴味的事物相一致。文艺工作者必须真实地反映群众的要求和情绪，而且站在一定的政策思想水平上回答群众从实际斗争中提出的问题。文艺反映政治，服务政治，主要就是把群众在斗争中及执行政策中的丰富经验加以吸收、消化，生动地描写出来，使这些经验反过来再普及到群众当中去，并且借文艺之力，潜移默化，深入人心。所谓“主题是从作家经验而产生的思想”，这就是说作品不能从概念出发，而对于一个革命作家来说，他的经验又必须同时是群众的经验。如果要没有经验过群众所经验的，就必须到群众的生活和斗争中去学习与了解他们的经验。作者愈深入到群众的生活和斗争中去，他对主题的选择与处理也就愈自由且自然而然合乎政策，不致捉襟见肘，显出勉强和拘束的状态。文艺工作者观察生活、批判生活的能力也只有在群众实际斗争中才能正确的养成和发展。

郑红羽同志所谈抗敌剧社的入伍经验是很好的。他提供了文艺工作者思想情感改造的生动例证。部队文艺工作者与战士一起生活一起战斗中，自然产生了爱兵的思想。爱兵，也就能爱兵之所爱，恨兵之所恨。从战斗中更体验了战士的伟大，感到自

已渺小。这种思想情感的变化是很重要的；这正是深入连队的一个具体结果。

文艺工作者深入工农兵群众的生活与斗争，在今天仍有头等重要的意义。

写真人真事，是“文艺座谈会”以后文艺创作上的一个新现象，是文艺工作者走向工农兵，工农兵走向文艺的良好捷径。群众创作相当大一部分是写真人真事的。《穷人乐》以及许多作品都是如此。真人真事、有模特儿，比较容易表现。而且本地的人物事件，大家熟悉，感到亲切，因而也易于收到教育的效果。文艺工作者写真人真事的作品，较早的，如《一个女人翻身的故事》，是为大家所称道的，英模会上文艺工作者写的英雄传，其中也有不少佳作。边区的《李国瑞》在写真人真事的作品中应当占有一个最突出的地位。它反映了真正士兵的生活和情感，又写了部队领导思想作风的问题，语言又是很成功的，这称得上是一个优秀的剧本。

也许有人要问：写真人真事，即便写得再象，岂不也只象高尔基所说的“一幅失掉社会教育意义的照像”吗？文艺上创造典型的任务能够放弃吗？创作缺少想象，那还成吗？这些问题，我想是不成问题的。我们写的真人真事大半是群众中的英雄模范人物和英雄模范事迹，他们本身就是新社会中的典型，就带有教育的意义。当然，写了英雄模范，也不等于就创造了文艺上的典型。大家都知道，要创造一个新人物的典型，作者必须熟悉许多新的人物，把他们最本质的特点概括在一个人物身上。文艺工作者一般地与工农兵群众还不过是开始结合，他们创造典型还比较困难。而写群众中实在的人物正可作他创造典型的准备。写真人真事，不能有想象吗？事实并不是如此，是容许而且需要

想象的。作品中想象的贫乏基本上是由作者生活的贫乏而来的。一个文艺工作者，当他还不熟悉工农兵群众的生活和斗争，他的思想情感还没有与工农兵的思想情感打成一片的时候，那就不管他写什么，是真人真事也罢，不是也罢，他的想象的翅膀总是飞不起来的，要飞就会飞回到小资产阶级的空想去，结果除了迷失方向以外，再不会有别的。我的意思，并不是特别着重写真人真事，而只是一般地着重写新的人物和事实。文艺工作者必须学会描写新的人物。

新的内容要求新的形式来表现；而技术就是赋予内容以一定形式求得内容与形式和谐的一套方法、一套手段。内容决定形式、思想指导技术，这是确定的、没有问题的，但是形式对于内容也发生一定的影响，我们不能轻视形式、轻视技术。“文艺座谈会”以后创作活动上的主要特点，就是内容为工农兵，形式向民间学习。我们在民间形式的学习上是有很大收获的。现在已经不再是简单的“利用旧形式”了，而是对民间形式表示真正的尊重，认真的学习，并且开始对它加以科学的改造，从这基础上创造新的民族形式出来。文艺上的民族新形式正在生长与发展的伟大过程中。今天各种形式，新旧交错，杂然并陈，有的是新生的，有的是过渡的，新生的有的已经成熟或接近成熟，但许多还是幼芽，其中也有不一定能成长的。我们面前是一片新生气象。所有这些形式，只要是群众所喜欢所能够接受的，都应让他们有自由发展的机会。让群众去选择吧！群众一定会挑选出最适合于他们的，因而也是最应合于我们民族的东西，而一切不适合的东西，最后必然要受到淘汰。文艺工作者的任务就是以十分注意的态度去寻找与发现群众所熟悉所喜欢的形式，细心去研究，加以分析综合，提高一步。在这里，技术就作为科学方法

被使用。学习技术是需要的。我们所反对的：一是那种单纯技术观点，认为技术无须受思想指导，有了技术，可以解决一切问题；二是技术上的保守主义，把技术固定化、神秘化，不敢突破一步，没有创造精神。学习民间形式，也不是单纯着眼于形式，主要还是学习群众表现他们的生活、思想、情感的方法。同时学习民间形式，是为了改造与提高民间形式。学习民间形式中，学习民间语言是特别重要的。

主题、题材、语言、形式等等问题解决了，创作的问题也就解决了。而这一切问题都不是在书斋中能够解决的，只有积极参加群众的斗争，同时积极反映他们的斗争，实践、创作，再实践、再创作，这样再三反复，才能解决。

文艺工作者除了自己的创作的任务外，另一个主要的任务就是帮助工农兵自己的文艺活动，与他们合作，向他们学习。边区的群众文艺运动，它的规模与深度都是惊人的。中央局关于开展乡艺、部艺的决定中已作了正确的估计。根据去年底的统计，冀晋村剧团就有一千三百八十一个；冀中村剧团也是很活跃的，数字没有统计，据估计也在一千以上。在村剧团中出现了象柴庄那样模范的剧团。它的创作道路与密切联系群众的作风，特别值得学习。群众创作，冀晋出版的已有十二种（这当然只是从群众创作中挑选出来的极小极小一部分）。在土地改革中，涌现了象安国护持寺那样的翻身剧团；群众创作了许多翻身民歌，我看过一些，非常之好，应当加以搜集、介绍、出版。说新书的也有不少，陕甘宁有个韩起祥，我们这里也有个王尊三，他的作品是很多的。今春美术工作者与武强民间画匠合作创作了十一种年画，销售达四十万份以上，这可以说是美术运动上的创举。边区乡村文艺运动所以有这样大的发展，固然是由于群众在

政治上、经济上、文化上翻了身，但同时也是由于领导上提出并贯彻了《穷人乐》方向得来的。正如乡艺决定中所说的：“《穷人乐》的方向是毛主席文艺方针在群众文艺运动上的具体实践”。劳动群众在文艺上表现了他们丰富的创造性，《穷人乐》的方向就是积极地肯定与充分发扬这个创造性。连队文艺活动也是活跃的，战士们把自己的生活和斗争反映在墙报、歌咏、快板、绘画、戏剧上。《穷人乐》的方向应在连队中也得到贯彻。工厂文艺活动较少，工友们都希望文艺工作者去帮助他们，他们说文艺为工农兵，把一个“工”字丢掉了，应当引起我们的注意。

边区文艺工作者在乡艺部艺工作上已有很多宝贵的经验，值得我们大家研究，我在这里仅谈谈以下两个问题，一是在文艺创作上向群众学习的问题，一是从群众的需要与自愿出发的问题。《穷人乐》的成功就是虚心向群众学习得来的。群众有卓越的创造才能。我们必须信任他们的才能。群众有自己的文艺传统，又受过新文艺的影响，自己多少有一些文艺的经验，我们必须尊重他们的经验。特别是群众固有的文艺形式，我们必须特别予以重视。边区民间形式的储藏听说是丰富得很的。这是人民的财产呀，民间艺人常常就是这些财产的不被注意的所有者、保存者。为了学习和创造，我们访民间艺人做师傅吧！为了建立乡村文艺工作上的统一战线，团结民间艺人为新社会服务，并改造他们，我们也需要与他们很好合作呀！只有当群众学生，才能当群众的先生，这句话在这里不是一样适用吗？对民间艺人，采取排斥或轻视的态度，是不对的。当然，在文艺创作上向群众学习，不只学习他们旧的经验，同时要学习他们的新的经验。而且旧的民间艺人经过改造之后也就变成新的民间艺人了，赵玉山就是一个典型。群众的创作虽还是萌芽状态的，却正充满了

生命力，必须十分爱护培植它们，在修改与润色它们的时候，必须注意，保存与发挥它们原有的农民艺术的特色。文艺工作者应该多多的从它们吸收健康的养料，而不是以知识分子或小市民的所谓情调去渲染它们，结果将它们糟蹋，学习民间艺术对新艺术建设有极重要的作用。

在群众文艺活动上，我们又必须坚持“群众的需要与自愿”的原则。一切应从群众的需要与自愿出发，而不应以文艺工作者的主观愿望、热情、兴趣出发。应当充分顾及我们今天的环境与条件：一是大规模战争，二是农村分散，三是文艺活动是业余性质，不脱离生产。这三点就规定了：乡艺活动一般应有季节性，以本村活动为主，创作上多采用小形式，村剧团消费由自己生产解决。村剧团开销大小，常常可以左右群众对剧团的态度。村剧团是为群众服务的，不应加重群众负担。一切铺张浪费脱离群众的作风气习都必须克服。这些问题，在乡艺的决定中，已规定得很明确，我不必多说了。总之，边区群众文艺运动已经有了广大的基础，不管条件如何困难，它一定能够坚持与发展的。我们必须以更艰苦的努力来进行工作。文化工作特别需要耐心、毅力与持久精神。

我们正处在全国性革命斗争的大风暴的前夜，让我们更深入在战争中、到群众实际斗争中去吧！用我们的笔，并且也用群众自己的笔和口，把这个伟大的时代从各方面，用各种形式反映出来吧！

一九四八年

反对“客里空”作风，建立 革命的实事求是的新闻作风*

我们的报纸，从土地会议后，有了进步。它的作风改变了。它有了实际内容，有了指导思想，并且努力采取了群众化的形式。

这以前，我们的报纸是令人很不满意的。它登过好些不真实的以及没有立场的新闻，它染上了“客里空”的作风。这种作风现在是在努力克服着，但它并没有肃清，随时随地都有侵蚀我们报纸的危险。反对“客里空”，还是今天新闻工作中一项要紧的任务。

大家知道，“客里空”是苏联剧本《前线》中一个信口开河的记者。他代表了新闻报导工作中的一种最恶劣的倾向，一种讲假话、吹牛拍马，无是非、无原则的倾向。有客里空的地方，就没有真实，就谈不到批评和自我批评。

目前党内不纯，“客里空”的危险性就更大了。它时常和地主富农思想搅在一起。客里空捧戈尔洛夫，戈尔洛夫不管怎么样总还是革命的。现在我们的有些“客里空”，却曾经替地主富农

* 本文原载一九四八年一月二十八日《晋察冀日报》。

涂脂抹粉，歌颂地主“开明”，甚至把地主富农分子、流氓分子描写成“英雄”、“模范”。过去我们的土地改革明明搞的不彻底，可是这些“客里空”们却曾经大吹特吹什么“全县土地改革胜利完成”哪，“全部贫农上升中农”哪，“赤贫绝迹”哪。这一类“客里空”，已经不是普通一般的“客里空”，而是地主富农思想的实际的代表。他们之所以要夸大和捏造土改的成绩，实际就是自觉的或不自觉的代表着地主富农的利益和观点来麻痹我们。报纸上有了这一类“客里空”的地位，就使党的报纸在某种程度上不自觉地充作了宣传地主富农思想的讲台。

“客里空”当然不只反映地主富农思想，而主要地还是反映小资产阶级在政治上和思想作风上的投机性、迎合性。他们不是依照群众中的实际情况来报导，而是专看某些领导者要什么就给什么。他们不是有一分讲一分，而是有一分讲成十分；没有的也可以讲成有。他也可以把十分讲成一分，或者讲得没有。他们的天性是善于迎合；扯谎是他们的本领。领导上有官僚主义，他就天天给你假报告，迎合你的官僚主义。你要他讲真理，他就把真理夸张成这样的程度，使它变成真理的反面。他一切都从表现个人出发，他对党对人民毫无责任的感觉。这种“客里空”，新闻工作的队伍里面有；其它一切工作部门里面也有。这是一种毫无党性，毫无阶级立场因而也没有人民立场的人，是一种品质很坏的人。

“客里空”作风和我们许多同志在观察问题、反映问题上的粗枝大叶、道听途说、捕风捉影，从想象出发等等不踏实的毛病也有很大的关系。这些同志的动机倒不一定是坏的，就是思想方法，工作方法不对头。不要看“客里空”是个坏名字，我们细细地检查一下，我们自己平常讲话、写信、作文章、编报，不也常常有意

无意、或多或少地犯了“客里空”的毛病吗？我们还很缺乏实际进行调查的习惯，还很不善于精密地思想、观察和分析，因而往往不能准确地叙述和论证一件事情。冷静头脑和革命热情还没有很好地结合。片面性还是大得很。讲好就一切都好；讲坏就一切都坏。我们凭耳朵的时候比凭眼睛的时候要多。许多新闻报导是单纯从干部谈话或汇报听来的，而很少是记者亲自深入到群众中去，亲自用眼睛去看，直接向群众作调查得来的。因此常常把计划中的事情当成已经完成的事情，把估计当成事实。当编辑的因为常年坐在房子里，往往缺乏判断一个稿件是否真实的充分能力，有的还由于在改稿时不细心、不负责、甚至自作聪明，以致使本来还真实的新闻变成不真实，本来不真实的新闻就更不真实了。许多不真实的新闻来源于没有调查或调查不确实，这些新闻的供给者主观上不一定是“客里空”，但客观上起了“客里空”的作用。

“客里空”是一种有害的东西，它欺骗党、欺骗人民，使领导和群众脱离，阻塞批评和自我批评，助长领导上的主观主义、官僚主义、万事大吉的自满情绪，减低党报在人民眼中的威信，减低人民对党的信任。

所以我们的报纸一定不能有“客里空”的作风；一定要建立一种党报、人民的报纸所应有的革命的、实事求是的作风。这后一种作风应当是什么样子呢？列宁在论《我们报纸的性质》那篇文章里面有段话是说得最好的了，他说：

少登载些政治的空谈。少登些知识分子的议论。多接近些生活。多多注意工农群众在事实上在其日常工作中怎样在建设新的东西。多多检查这种新东西有多少是共产主义的。

这就是说，第一、要真实地反映工农群众的实际生活，特别要注意他们生活和工作的日常的方面，列宁和毛主席总是叫我们注意日常的东西，因为日常的东西是最具体的，同时也是最带大量性、普遍性的。第二、要留心去发现生活中的新的东西，同时还要加以分析，要检查其中有哪些是有发展前途的，即是合乎历史要求的；有哪些是并不好的，因为并不是一切新的都是好的。当然新东西的一切萌芽都需要十分加以注意，好的则加以爱护和培养，这是列宁常说的。斯大林、毛主席也说过要有新鲜事物的感觉。因此，一个党的新闻工作者必须具有明确的阶级立场和观点及一定的政治敏感和远见。党的报纸不但要叫人们看到眼前的事情，并且要看得比眼前更远一点；它必须启发人们思想，引导人们前进。上面这两点，是新闻工作的基本方法，也是一切革命工作的基本方法。“客里空”的作风是正相反的。他既不去真实地反映群众的生活，更看不到生活中任何新的前进的东西。“客里空”本身就是一种腐朽透顶的作风。

那末，如何来展开反“客里空”运动呢？首先，新闻队伍必须切实整顿。每个新闻工作者都应严格地检查自己的思想、立场、作风。必须认识自己作为党的喉舌、人民的喉舌的责任之重大。“客里空”就是对党对人民不负责、不忠实；就是没有党性，没有无产阶级起码的道德。必须在新闻工作者中间展开批评和自我批评，揭发“客里空”及其他坏倾向。编辑记者应经常学习讨论党的政策和毛主席的著作，提高自己的阶级觉悟与政治水平，应经常地轮流下乡，以增进对实际的了解。同时应加强报纸与工农群众和干部的经常的联系，不仅用报纸来教育群众，并且把报纸放在真正群众的监督之下，依靠群众来揭发“客里空”，而且也只有依靠群众，才能揭发。不但要揭发不真实的新闻，而且还要揭发

来自任何工作部门的一切假报告。要在党内党外造成舆论，使客里空到处没有容身之所。此外，必须以雇贫农中的积极分子及与他们有联系的干部为基础，重新建立通讯网，多多登载工农的稿件。过去培养工农通讯员的工作是做得很差的。有些工农干部说，我们报纸只看得起知识分子的稿子，看不起工农的稿子。并且说，知识分子写东西总喜欢多讲点；工农分子写东西，讲漏的时候多，讲多了的时候少，这些话很值得我们注意。当然，工农分子中也有“客里空”，但是比较起来，工农分子是踏踏实实的多。必须用各种方法来鼓励和帮助工农写作；知识分子一方面帮助他们，一方面向他们学习。当知识分子学习了工农朴素的作风之后，客里空的作风自然而然地就会少了。

一九四九年

新的人民的文艺*

伟大的开始

要把毛主席一九四二年在延安文艺座谈会讲话以来，最近七八年间解放区文艺的全部发展过程及其在各方面的成就和经验，作一简要而又概括的叙述，实在不是一件容易的事。这个文艺是如此年轻，充满了强烈无比的生命力，它又在广大群众的考验中积累了如此丰富的经验，以至我们还没有来得及将这些经验加以全面的研究、总结和提高。但有一点是肯定的，文艺座谈会以后，在解放区，文艺的面貌，文艺工作者的面貌，有了根本的改变。这是真正新的人民的文艺。文艺与广大群众的关系也根本改变了。文艺已成为教育群众、教育干部的有效工具之一，文艺工作已成为一个对人民十分负责的工作。

“五四”以来，以鲁迅为首的一切进步的革命的文艺工作者，为文艺与现实结合，与广大群众结合，曾作了不少苦心的探索和努力。在解放区，由于得到毛泽东同志正确的直接的指导，由于

* 本文是一九四九年七月在中华全国文学艺术工作者代表大会上关于解放区文艺运动的报告，原载于《中华全国文学艺术工作者代表大会纪念文集》。

人民军队与人民政权的扶植，以及新民主主义政治、经济、文化各方面改革的配合，革命文艺已开始真正与广大工农兵群众相结合。先驱者们的理想开始实现了。自然现在还仅仅是开始，但却是一个伟大的开始。

毛主席的《在延安文艺座谈会上的讲话》规定了新中国的文艺的方向，解放区文艺工作者自觉地坚决地实践了这个方向，并以自己的全部经验证明了这个方向的完全正确，深信除此之外再没有第二个方向了，如果有，那就是错误的方向。

解放区的文艺是真正新的人民的文艺，这可以从以下几个方面来观察和说明。

新的主题，新的人物，新的语言、形式

新的主题、新的人物象潮水一般地涌进了各种各样的文艺创作中。我就《中国人民文艺丛书》所选入的一七七篇作品（包括歌剧、话剧、小说、报告、叙事诗等）的主题，作了一个粗略的统计：

写抗日战争、人民解放战争（包括群众的各种形式的对敌斗争）与人民军队（军队作风、军民关系等）的，一〇一篇。

写农村土地斗争及其他各种反封建斗争（包括减租、复仇清算、土地改革，以及反对封建迷信、文盲、不卫生、婚姻不自由等）的，四一篇。

写工业农业生产的，一六篇。

写历史题材（主要是陕北土地革命时期故事）的，七篇。

其他（如写干部作风等），一二篇。

由以上统计，可以看出解放区文艺面貌的轮廓，也可以看出

中国人民解放斗争的大略轮廓与各个侧面。民族的、阶级的斗争与劳动生产成为了作品中压倒一切的主题，工农兵群众在作品中如在社会中一样取得了真正主人公的地位。知识分子一般地是作为整个人民解放事业中各方面的工作干部、作为与体力劳动者相结合的脑力劳动者被描写着。知识分子离开人民的斗争，沉溺于自己小圈子内的生活及个人情感的世界，这样的主题就显得渺小与没有意义了，在解放区的文艺作品中，就没有了地位。“五四”以来，描写觉醒的知识分子，描写他们对光明的追求、渴望，以至当先驱者的理想与广大群众的行动还没有结合时孤独的寂寞的心境的作品，无疑地是曾经起过一定的启蒙作用的。但现在，当中国人民已经在中国共产党领导之下，奋斗了二十多年，他们在政治上已有了高度的觉悟性、组织性，正在从事于决定中国命运的伟大行动的时候，如果我们不尽一切努力去接近他们，描写他们，而仍停留在知识分子所习惯的比较狭小的圈子，那么，我们就将不但严重地脱离群众，而且也将严重地违背历史的真实，违背现实主义的原则。

解放区文艺工作者为与广大工农兵群众相结合，曾作了极大的努力。在火线上、在农村、工厂中，都有他们的足迹。他们积极地参加了战争，参加了土地改革、生产运动。他们经过了不断的磨练。在此特别值得表扬的是，许多部队文艺工作者直接参加战斗，与战士们完全打成一片，在火线上进行了战壕鼓动演唱，有的就在战场上流了最后一滴血，他们值得我们崇高的尊敬和永久的纪念。

解放区文艺工作者学习了马列主义、毛泽东思想，参加了各种群众斗争和实际工作，并从斗争和工作中开始熟悉了、体验了中国共产党、中国人民解放军与人民政府的各项政策，这就是解

放区文艺所以获得健康成长的最根本的原因。所以，很自然地，我们的作品充满了火热的战斗的气氛。我们已经有了若干反映抗日战争、人民解放战争与人民军队，反映农村各种斗争，反映劳动生产的比较成功的作品。中国人民解放军（抗战时期的八路军、新四军）所进行的战争，是中国历史上前所未有的真正人民的战争，它取得了人民的全力支援和他们在各方面斗争的配合。这个战争的群众性质，在我们的许多作品中反映出来。马烽、西戎的《吕梁英雄传》，赵树理的《李家庄的变迁》，袁静、孔厥的《新儿女英雄传》，邵子南的《地雷阵》（以上小说），胡丹沸的《把眼光放远点》（话剧），马健翎的《血泪仇》、《穷人恨》（新秦腔），柯仲平的《无敌民兵》（歌剧），晋冀鲁豫文工团的《王克勤班》（歌剧），战斗剧社的《女英雄刘胡兰》（歌剧），洪林的《一支运粮队》（小说），记录了农民在反对日本侵略者、反对国民党反动派的武装斗争以及其他各种形式的斗争中的英雄事迹。刘白羽的《无敌三勇士》、《政治委员》，华山的《英雄的十月》，李文波的《袄袖上的血》，韩希梁的《飞兵在沂蒙山上》（以上小说、报告），战斗剧社的《九股山的英雄》（话剧），直接反映了人民解放军战士的无比的英雄气概和对革命事业的无限忠心。反映农村斗争的最杰出的作品，也是解放区文艺的代表之作，是赵树理的《李有才板话》。其次，王力的《晴天》，王希坚的《地覆天翻记》，丁玲的《太阳照在桑干河上》，立波的《暴风骤雨》，马加的《江山村十日》（以上小说），李之华的《反翻把斗争》（话剧），都在一定规模和深度上反映了农村减租减息和土地改革的运动。贺敬之等的《白毛女》（歌剧），阮章竞的《赤叶河》（歌剧）及长诗《圈套》，赵树理的《小二黑结婚》，菡子的《纠纷》，孔厥的《一个女人翻身的故事》，洪林的《李秀兰》，康濯的《我的两家房东》（以上小说），则是

以封建社会中受压迫最深的妇女为主人公，展开了农村反封建斗争的惨烈场面，同时描绘了解放后农村男女新生活的愉快光景。以劳动生产为主题的作品，可以举出曾流行一时的小秧歌剧《兄妹开荒》、《动员起来》，傅铎的《王秀鸾》（歌剧），欧阳山的《高乾大》，柳青的《种谷记》，草明的《原动力》（以上小说），陈其通的《炮弹是怎样造成的》（话剧），鲁煤等的《红旗歌》（话剧）及电影剧本《桥》。历史题材方面，有描写陕北土地革命故事的有名长诗《王贵与李香香》（李季），歌剧《周子山》及高朗亭的《雷老婆》等短篇。

所有以上作品反映了中国人民如何在反对民族压迫与封建压迫的各式各样的斗争中，克服了困难，改造了自己，产生了各种英雄模范人物。我们的许多作品写了真人真事，例如《一个女人翻身的故事》、《李国瑞》、《女英雄刘胡兰》等等。这种情况正表现了新的人民时代的特点。我们是处在这样一个充满了斗争和行动的时代，我们亲眼看见了人民中的各种英雄模范人物，他们是如此平凡，而又如此伟大，他们正凭着自己的血和汗英勇地勤恳地创造着历史的奇迹。对于他们，这些世界历史的真正主人，我们除了以全副的热情去歌颂去表扬之外，还能有什么别的表示呢？即使我们仅仅描画了他们的轮廓，甚至不完全的轮廓，也将比让他们湮没无闻，不留片鳞半爪，要少受历史的责备。因此写真人真事是不应当笼统地去反对的。应当肯定：写真人真事是艺术创造的方法之一，只要选择的对象是适当的，而又经过一定艺术上的加工，是可以产生不但有教育意义而且有艺术价值的作品的。苏联的《夏伯阳》不就是很好的现成的例子吗？

英雄从来不是天生的，而是在斗争中锻炼出来的。人民在改造历史的过程中，同时也改造了自己。工农兵群众不是没有

缺点的，他们身上往往不可避免地带有旧社会所遗留的坏思想和坏习惯。但是在共产党的领导和教育以及群众的批评帮助下，许多有缺点的人把缺点克服了，本来是落后分子的，终于克服了自己的落后意识，成为一个新的英雄人物。我们的许多作品描写了群众如何在斗争中获得改造的艰苦的过程。在斗争中，也只有在斗争中，人的精神品质，我们民族的勤劳勇敢的优良性格，才能得到充分的发展。以描写妇女的作品来说，从《白毛女》、《赤叶河》中的女主人公到《一个女人翻身的故事》中的折聚英，《王秀鸾》一直到《女英雄刘胡兰》，在精神上不知经历了多少世纪呵！在这么一个长距离中，不知流了多少眼泪，多少血！描写部队中落后战士转变的作品，是特别具有教育意义的。它们反映了我们的部队所进行的阶级教育、民主教育的卓越成效，同时反过来又推动了部队的教育。杜烽的《李国瑞》（话剧），鲁易的《团结立功》（话剧），白桦的《杨勇立功》（歌剧），刘白羽的《无敌三勇士》，都是在这一方面获得成功的作品。描写农村中二流子转变的，有马健翎的《大家欢喜》（歌剧）及其他许多同样题材的短剧。《红旗歌》则反映了在生产竞赛中工人的两种不同的劳动态度及工厂管理人员两种不同的工作作风，落后的工人终于在代表正确作风的管理人员的耐心教育与关心之下，改变了自己的旧的劳动态度，而成为生产中的新的积极分子。

中国新文化运动的最伟大的启蒙主义者鲁迅曾经痛切地鞭撻了我们民族的所谓“国民性”，这种“国民性”正是帝国主义、封建主义在中国长期统治在人民身上所造成的一种落后精神状态。他批判地描写了中国人民性格的这个消极的、阴暗的、悲惨的方面，期望一种新的国民性的诞生。现在中国人民经过了三十年的斗争，已经开始挣脱了帝国主义、封建主义所加在我们身

上的精神枷锁，发展了中国民族固有的勤劳勇敢及其他一切的优良品性，新的国民性正在形成之中。我们的作品就反映着与推进着新的国民性的成长的过程。对人民的缺点，我们是有批评的，但我们是抱着如毛主席所指示的“保护人民，教育人民”的热情态度去批评的。我们不应当夸大人民的缺点，比起他们在战争与生产中的伟大贡献来，他们的缺点甚至是不算什么的，我们应当更多地人民身上看到新的光明。这是我们所处的这个新的群众的时代不同于过去一切时代的特点，也是新的人民的文艺不同于过去一切文艺的特点。

解放区文艺的内容是新的，而且也正因为内容是新的，在形式方面也自然和它相适应地有许多新的创造。这首先表现在语言方面。“五四”以来，进步的革命的文艺工作者不止一次地提出过与讨论过“大众化”、“民族形式”等等的问题，但始终没有得到实际的彻底的解决。直到文艺座谈会以后，由于文艺工作者努力与工农群众相结合，努力学习工农群众的语言，学习他们的萌芽状态的文艺，“大众化”、“民族形式”的问题就自然而然地得到了解决，至少找到了解决的正确途径。解放区文艺作品的重要特色之一是它的语言做到了相当大众化的程度。语言是文艺作品的第一个因素，也是民族形式的第一个标志。赵树理的特出的成功，一方面固然是得力于他对于农村的深刻了解，他了解农村的阶级关系、阶级斗争的复杂微妙，以及这些关系和斗争如何反映在干部身上，这就使他的作品具有了高度的思想价值，另一方面也是得力于他的语言，他的语言是真正从群众中来的，面又是经过加工、洗炼的，那么平易自然，没有一点矫揉造作的痕迹。在他的作品中艺术性和思想性取得了较高的结合。除了赵树理以外，许多文艺工作者，特别是做过群众工作的文艺工作

者，都在语言上有不少的创造。

解放区文艺的另一个重要特点之一，就是和自己民族的、特别是民间的文艺传统保持了密切的血肉关系。小说方面，《李有才板话》；诗歌方面，《王贵与李香香》；戏剧方面，《白毛女》、《血泪仇》。这些在群众中比较最流行的作品都是如此。《白毛女》、《血泪仇》，为什么能够突破从来新剧的纪录，流行如此之广，影响如此之深呢？其主要原因就在：它们在抗日民族战争时期尖锐地提出了阶级斗争的主题，赋与了这个主题以强烈的浪漫的色彩，同时选择了群众所熟习的所容易接受的形式。《白毛女》是在秧歌基础上，创造新型歌剧的一个最初的尝试。文艺座谈会以来，文艺工作者在搜集研究与改造各种民间形式上，都做了不少的工作。其中最主要的收获是秧歌，我们在农村旧秧歌的基础上创造出了新的人民的秧歌，它的影响现在已遍及全中国。此外，绘画方面，解放区的木刻、年画、连环画等，都带有浓厚的中国作风与中国气派，如大家熟知的古元、彦涵、力群等人的木刻，华君武、蔡若虹的漫画。音乐方面，也产生了许多在群众中广泛流行的民歌风的歌曲。我们对待旧形式，已不再是简单的“旧瓶装新酒”，而是“推陈出新”，这是完全符合一个民族的文艺发展的正常规律的。鲁迅曾经说过：“旧形式是采取，必有所删除，既有删除，必有所增益，这结果是新形式的出现，也就是变革。”鲁迅的这个预言在解放区是已经初步实现了。现在没有人会说《李有才板话》、《王贵与李香香》是旧形式，秧歌是旧形式，相反地，它们正是我们所追求所探索的新形式。过去我们把封建阶级的文艺看成旧形式，是对的，但把资产阶级的文艺看成新形式，却错了。后一种看法是来源于盲目崇拜西方的心理，而又反过来助长了这种心理；说得不客气，这是一种半殖民地思想的

反映。对于人民的文艺来说，封建文艺的形式也好，资产阶级文艺的形式也好，都是旧形式。对于两者我们都不拒绝利用，但都要加以改造。在民族的、科学的、大众的基础上，将它们改造成为人民服务的文艺，这就是我们对一切旧形式的根本态度。对民间形式，也是如此。

解放区文艺从民间形式学习了许多东西，今后还要继续学习，这是没有疑问的。但这并不等于说除了民间形式以外，一切外来的形式都不要了，或者不重视了。不，完全不是这样。我们十分重视而且虚心接受中外遗产中一切优良的有用的传统，特别是苏联社会主义文学艺术的经验。我们采用民间形式是不断地加以改造和发展的，例如，秧歌舞从模仿工农兵的新的动作而发展出“生产舞”、“进军舞”一类的新式舞蹈。任何外来的艺术形式，一经用来表现中国人民的生活和斗争，而且为群众所接受，那末，它们必然逐渐变形为自己民族的人民的艺术。工农兵群众和干部接受新东西的能力是很快、很大的。郭沫若的《屈原》，茅盾的《清明前后》、《腐蚀》，以及国统区许多优秀的有思想的作品，都在解放区获得了广大的读者，对他们起了教育的作用。

解放区的文艺，由于反映了工农兵群众的斗争，又采取了群众熟习的形式，对群众和干部产生了最大的动员作用与教育作用。农民和战士看了《白毛女》、《血泪仇》、《刘胡兰》之后激起了阶级敌忾，燃起了复仇火焰，他们愤怒地叫出“为喜儿报仇”、“为王仁厚报仇”、“为刘胡兰报仇”的响亮口号，有的部队还组织了“刘胡兰复仇小组”。文艺与人民、与政治的关系是达到了如此密切地步，解放区文艺工作者不能不充分地考虑与重视观众读者的要求和反映，并且把全心全意为他们服务，当作自己光荣的

愉快的任务。

工农兵群众的文艺活动

解放区的文艺，除了专业文艺工作者的创作活动以外，还有工农兵自己业余的文艺活动，解放区人民由于政治、经济上的翻身，文化上也开始翻身，因而广大的工农兵群众积极地参加了文艺活动，并表现出了惊人的创造能力。

在人民解放军部队里面，继承着红军时代的优良传统，文艺成为政治工作的有力武器，无论练兵、整训、行军、作战，战士们自己搞俱乐部、鼓动棚、墙报、火线传单、阵地画报和战壕演出等，反映他们自己的生活 and 斗争，这些在战士当中已形成了广泛的群众性的运动。这里只随便举几个例子：在东北锦西阻击战中，四野某纵队从战士们创作的枪杆诗、火线传单、快板等等里面选印了七十一种，二万五千多份，战士们在战壕里抢着阅读，并且根据这些内容进行检讨、挑战、比赛，又随时根据情况，创作更多新的快板诗歌来教育大家和鼓励斗志。二野某部队在淮海战役中，枪杆诗、战场传单也创作很多，仅他们选印出版的就有二十九首，近两万字，他们的诗传单并且经常与画结合，传单画成为战士们最心爱的东西，他们二十八团有个战士看了表扬英雄的画，便下决心：“我也要争取上小画报。”另一个战士在战场上中了敌人的燃烧弹，想起小画报上的画，马上滚在地下，果然火熄了，他说：“小画报救了我的命。”此外，在华北、华东、西北，战士诗和战士画同样活跃，作品数成千上万。陕甘宁出版的《战士诗选》就包括一百多首较好的诗歌。在战士创作的枪杆诗中，是有很多优秀的作品的，比如《打仗要打新一军》：

砍树要砍根，
打仗要打新一军。
兵对兵，
将对将，
翻身的好汉，
那有打不过抓来的兵？

打垮新一军，
杜聿明门牙去一根。
三气周瑜周瑜死，
三气杜聿明放悲声。

生铁百炼成钢，
军队百战无敌挡。
敲掉蒋介石的老本钱，
我军主力更坚强。

这是何等的英雄气概，何等的充满信心！这样的军队怎么能够不打胜仗？下面再引两首：

八二炮，你的年龄真不小，
可是威信很低高。
这次进攻的机会到，
不能再落后了！

——《不能再落后了》

我的七九枪，

擦的亮堂堂，
这次去反攻，
拼命打老蒋。

——《我的七九枪》

前一首诗中所说的八二炮，据说后来经过包括该诗作者在内的全班战士的精心耐苦研究，果然提高了效力，后一首诗的作者在战场上真的喊着“我的七九亮堂堂”，勇敢无比地向敌人冲去。艺术和战争是如此密切地联系起来。

连队的戏剧歌咏运动，一般地采取小型演唱的形式，效果也是很大的。兵演兵，本连人演本连事，演完戏就拿戏上的事联系检讨自己，“就象拿镜子照自己的脸，有了灰就赶快洗掉，再查自己的思想，生了毛就赶快在大队里晒晒”（东北某部战士语）。就是这样，广大的连队文艺运动，在部队的文艺工作团与宣传队的帮助指导之下，随着人民解放军走遍广大的战场，表现了战士们丰富的创造性，产生了很多优秀的作品和无名的作家。

在农村，农民的文艺运动，具有更广大的规模和影响。在老解放区，农村剧团是非常之普遍的，有的地方，甚至村村都有。他们的活动一般带有季节性，新年就是他们的艺术节。他们自编自演，他们写的大都是他们本村的事情，而且紧密配合着当前的中心工作，主人公就是他们自己。这些作品虽然大都以民间旧形式为基础，但都或多或少地经过了改造，成为多样的群众文艺的新形式。这是真正农民自己创造的戏剧，他们所产生的节目是数以千百计的。各地所已出版的农村剧团的剧本，只不过是挑选出来的极少一部分；有很多且是没有文字记录的。这些作品对发动农民斗争，推动农村生产，教育与改造农民自己，发生了直接的立即的效果。农民把新秧歌叫“斗争秧歌”，在土改运动中，

把很多戏叫作“翻身戏”，这实在是很正确的称号！秧歌舞秧歌剧已成为群众生活中不可缺少的部分。自然，农民不仅在戏剧，而且也在其他艺术形式上，都表现出他们的丰富创造力。特别是在土地改革中，农民创作了无数的翻身诗歌，其中包含了不少的民间艺术的珍品。例如：

集镇观(道士庙)，
好地方，
松柏树长在石板上。
揭开石板看，
长在穷人脊背上。

——《揭开石板看》

这是一首多么含意深长充满力量的诗！

进了地主门，
饭汤一大盆，
勺子搅三搅，
浪头打死人。
窝窝长了翅，
饼子生了鳞，
使的碗不刷，
筷子拉嘴唇。
支钱不支给，
说话吹打人，
这样的日子没法混！

——《进了地主门》

为人莫借印子钱，
一年借，
十年还，
剩个尾巴算不算？
“不算！不算！”
过上几年脸一变，
又算你三万二万！

——《印子钱》

这对地主高利贷者的讽刺又是多么痛快淋漓！

我们不但搜集与发现了农民诗歌，并且也发现与培养了民间艺人，如说新书的，陕甘宁有韩起祥，华北有王尊三，他们都是说书的能手。各解放区都做了许多改造民间艺术与民间艺人的工作，例如华北冀鲁豫地区，训练了七百一十多个艺人，组织了各种研究会，到最近为止，两年来创作唱词、剧本、年画等六七十种。

工人业余的文艺活动，由于过去我们没有大的城市，现在才开始不久，但也已经取得了一定的成绩和经验。现在工人秧歌队已遍及各城市、工厂、铁路、矿山。天津解放不过半年，已有了四十左右的工厂文娱组织，多数厂有壁报，有不少的职工通讯员、职工画家，据统计直接参加文艺活动的约五千人左右。工人在创作上已开始显露了他们的才能。由于工人文化水平较高，政治觉悟较快，今后工人的文艺活动必将获得迅速的更大的开展。

广大工农兵群众的参加文艺活动，给解放区文艺灌注了新的血液，新的生命。解放区文艺是由专业艺术工作者的活动与工农兵群众业余的文艺活动两个方面构成的。工农兵群众不但接受了新文艺，而且直接参加了新文艺创造的事业。工农群众蕴

藏的革命精力，一经发挥出来，是吸之不尽、用之不竭的，同样地，他们在艺术创造上也能发挥出无穷的精力和才能。发动群众创作的积极性，就成为了普及工作的最重要的条件。专业文艺工作者一方面指导群众创作，一方面又从群众创作中吸取营养，以丰富和提高自己的创作。对群众创作采取轻视或不关心的态度是错误的，这种态度在文艺座谈会以后有了基本的改变。但是另一方面，在指导群众文艺活动的时候，必须注意群众文艺活动的业余的特点，以不妨碍工农群众的生产（部队则是战斗）为第一条原则。我们的文艺既然是为政治服务，具体地说，就是为战争、为生产服务的，那末，文艺就应当推动战斗、生产，而决不应妨碍战斗、生产。因此，在农村必须注意季节性而不要过分地强调“经常性”，在工厂注意生产的集中性、纪律性，在部队注意战斗的环境和特点。有的农村、工厂剧团提出“演戏不误生产”作为团规的第一条，这是很对的。在文艺活动方式上，必须采取小型活动方式，而克服与防止铺张浪费演大戏的偏向。一时一刻不能忘记，开展群众文艺运动，主要是为了教育工农兵群众，提高他们的政治觉悟、战斗意志和生产热情，决不是为群众文艺而群众文艺。文艺脱离了当前的政治任务与群众的需要，是既不能普及又不能提高的。

旧剧的改革

要发展新的人民的文艺，必须肃清为帝国主义、封建主义、官僚资本主义服务的文艺及其在新文艺中的影响，采取适当步骤和方法改造尚在民间流行的封建旧文艺。经过文艺座谈会以后，文艺上的“洋教条”是吃不开了，但是以旧戏为主的封建艺

术,虽然经过了若干改革的努力,仍然有它很大的市场。旧剧是中国民族艺术重要遗产之一,和广大群众有密切联系,为群众所熟悉所爱好,同时旧剧一般地又是旧的反动的统治阶级用以欺骗麻醉劳动群众的一种阶级斗争的工具,因此改造旧剧是一个非常重要的任务,也是一个非常复杂的思想斗争。我们对于旧剧采取了从思想到形式逐步加以改革的方针。一方面,我们反对将旧剧看成单纯娱乐的工具,盲目地无批判地鼓吹旧剧,或者对旧剧的技术盲目崇拜,在“掌握旧技术”的口号下,实际拒绝对旧剧的改革;另一方面,也不主张对旧剧采取行政手段加以取缔,因为群众喜欢旧剧,是一个思想问题,而凡是关涉群众思想的问题是决不能依靠行政命令的办法所能解决的,同时也应看到,群众觉悟提高了,旧剧的市场自然而然地就会缩小。改革必须从实际出发。首先对于旧剧目,应以是否符合人民利益为标准全部加以审定。对人民有害的剧本,必须加以限制,应向群众揭露它的反动内容,使旧戏班自动不演,群众自动不看。对人民有益的剧本,例如表现反抗封建压迫、反抗贪官污吏、歌颂民族气节、歌颂急公好义等等,这些都是旧剧遗产中的合理部分,必须加以发扬。旧剧把中国民族的历史通俗化了,但它是通过封建统治阶级的意识将历史歪曲了,颠倒了,我们的任务就是要恢复历史的本来面目,用历史唯物主义的观点来创作新的历史剧,使群众从旧剧中得来的一堆杂乱无章的历史知识,得到新的科学的照耀。几年来,我们创作了《逼上梁山》、《三打祝家庄》等剧本,它们的价值,主要就在标示了京剧向新的历史剧发展的方向。

当然,旧剧,特别是京剧以外的各种地方戏,经过改造之后,也一样能够表现现代的生活,而且应当向着这个方向发展。新

秦腔、新越剧、新评戏都证明了这一点，并且表现了可观的成就。

要改革旧剧，必须团结与改造旧艺人。在新的人民政权下，旧艺人的社会地位是大大提高了，他们中间的大部分都愿意改造自己，愿意取得新观点、新方法，从思想上艺术上提高自己。在毛泽东文艺思想指导下，新旧艺人不但结成了统一战线，而且这个新旧的界线将逐渐消除。

**为提高作品的思想性、艺术性而奋斗，
创造无愧于伟大的中国人民革命时代的作品！**

以上我把文艺座谈会以来解放区文艺的面貌作了一个轮廓式的叙述。必须承认，解放区的文艺工作是有成绩的。但能不能因此就自满起来呢？我们是丝毫没有可以自满的理由的，我们的文艺工作还远落后于革命形势的发展与革命任务的需要。文艺战线比起军事战线所达到的水平来是相差很远很远的。

现在全国革命已取得基本胜利，中国正迈入一个广泛地从事经济建设、政治建设、国防建设和文化建设的新历史时期。我们的文艺工作者必须继续深入群众、深入实际，积极参加人民解放斗争和新民主主义各方面的建设，并通过各种艺术形式更多地更好地来反映这个斗争和建设。国家建设的过程基本上就是一个变农业国为工业国的过程。过去因为我们工作重心在农村，我们的作品反映农村斗争、生产的，就占了最大的比重；反映工业生产和工人阶级的作品非常之少，到现在为止，较好的还只有《原动力》、《红旗歌》几篇。工人阶级、农民阶级和革命知识分子是人民民主专政的领导力量和基础力量，我们的作品必须着

重地来反映这三个力量。解放区知识分子，经过整风和长期实际工作的锻炼，在思想、情感、作风各方面都有了根本的改变，他们已经相当地工农化了，我们的作品中应当反映他们的新的面貌。自然，文艺可以描写一切阶级、一切人物的活动，工农兵的生活和斗争也只有在与其它阶级的一定关系上才能被完全地表现出来。但是重点必须放在工农兵身上，这是没有问题的，因为工农兵群众是解放战争与国家建设的主体的缘故。

工农业生产建设的主题将获得新的重大的意义。但是建设也决不会和和平平地进行的，建设本身就是斗争。一方面，武装的敌人虽然打败了，但暗藏的敌人还在时时企图破坏我们，特别破坏我们的工业建设，我们必须加倍警惕；另一方面，工人阶级与资产阶级虽然在“公私兼顾、劳资两利、发展生产、繁荣经济”的总目标上是大体一致的，但他们之间存在不可调和的矛盾，却也是不可否认的事实，而文艺作品则必须揭发社会中一切的主要矛盾和主要斗争。

革命战争快要结束，反映人民解放战争，甚至反映抗日战争，是否已成为过去，不再需要了呢？不，时代的步子走得太快了，它已远远走在我们前头了，我们必须追上去。假如说在全国战争正在剧烈进行的时候，有资格记录这个伟大战争场面的作者，今天也许还在火线上战斗，他还顾不上写，那末，现在正是时候了，全中国人民迫切地希望看到描写这个战争的第一部、第二部以至许多部的伟大作品！它们将要不但写出指战员的勇敢，而且要写出他们的智慧、他们的战术思想，要写出毛主席的军事思想如何在人民军队中贯彻，这将成为中国人民解放斗争历史的最有价值的艺术的记载。

我们的作品是有思想内容的，因为它们反映了人民的斗争，

人民的思想、意志、情绪，但思想性还不够，必须提高一步。一切前进的文艺工作者必须站在象黑格尔所说的时代思想水平上；今天具体地说，就是站在马列主义毛泽东思想的水平上。只有如此，才能获得独立地观察、分析与综合各种生活现象的能力，也就是，艺术上概括的能力。只有如此，才能将多方面地、深刻地反映生活与明确地、坚持地宣传政策，两者统一起来，不致于为了宣传某一具体政策而歪曲了生活中的基本事实，或者为了生活的局部的细节的真实，而模糊了基本政策思想。只有如此，才能更有力地表现积极人物，表现群众中的英雄模范；克服过去写积极人物（或称正面人物）总不如写消极人物（或称反面人物）写得好的那种缺点。只有如此，才能不但反映群众中的情况和问题，而且反映领导上的情况和问题。反映与批评领导思想作风的，如象苏联《前线》那样的作品，我们是十分需要的。而要能够写出这种作品，就必须自己有较高思想水平，同时又熟悉各种领导干部（包括高级干部在内）的作风、思想、性格。文艺座谈会以后，文艺工作者深入到了工农群众中去，开始学会了描写工农群众，这是很大的收获，现在又还必须学会描写工农兵干部，特别是领导干部。一切问题要从群众与领导两方面的角度去观察，这样我们就会看得更全面，因而作品的思想水平就必然会更高。

为了创造富有思想性的作品，文艺工作者首先必须学习政治，学习马列主义毛泽东思想与当前的各种基本政策。不懂得城市政策、农村政策，便无法正确地表现城乡人民的生活和斗争。政策是根据各阶级在一定历史阶段中所处的不同地位，规定对于他们的不同待遇，适应广大人民需要，指导人民行动的东西。每个个人的命运，都被他所属阶级的地位，以及对待这一阶级的基本政策所左右的，同时也是被各个具体政策本身或执行

的好坏所影响的。在人民民主专政的新社会中，人民已成为自己命运的主人，他们的行动不再是自发的、散漫的、盲目的，而是有意识的、有组织的、按照一定目标进行的；这就是说，他们的行动是被政策所指导的，人民通过根据他们的利益所制定的各种政策来主宰着自己的命运。这就是新的人民时代不同于过去一切旧时代的根本规律。因此，离开了政策观点，便不可能懂得新时代的人民生活中的根本规律。一个文艺工作者，只有站在正确的政策观点上，才能从反映各个人物的相互关系、他们的生活行为和思想动态、他们的命运中，反映出整个社会各阶级的关系和斗争、各个阶级的生活行为和思想动态、各个阶级的命运。作品的高度思想性主要就表现在对于社会各阶级的相互关系和斗争的深刻的揭露。一个文艺工作者，也只有站在正确的政策观点上，才能使自己避免单从偶然的感想、印象或者个人的趣味来摄取生活中的某些片断，自觉或不自觉地对生活作歪曲的描写。“以感想代政策”，对文艺创作来说，也是有害的。

当然，文艺作品对政策的宣传，必须从实际出发，而不是从政策条文出发，必须着重反映各地各部门领导干部执行政策的各种不同的情况，各阶层群众对于政策的各种不同反映，群众接受我们党和政府的政策变为他们自己的政策的整个曲折复杂过程，只有这样，文艺才能真实地反映情况、发现问题。因此文艺工作者学习政策，一方面是将政策作为他观察与描写生活的立场、方法和观点，但同时他又必须直接深入生活、深入群众，具体考察与亲自体验政策执行的情形，否则，不但不可能产生真正的艺术创作，而且也不可能对政策有真正的理解。同时，文艺工作者还必须学习马列主义基本理论与中国革命的总路线、总政策，只有这样，才能对各个时期各个地区的各种不同的具体政策作

连贯起来的思索和理解，不致在宣传某一具体政策时发生偏差，而损害或降低艺术作品的思想性。

作品的艺术水平也必须提高。必须承认现在解放区的作品还远没有达到形式上完成的程度，我们必须学习技术。但我们又必须反对与防止一切技术至上主义（例如技术与思想分开，盲目崇拜西洋技巧等等）、形式主义，必须确立人民文艺的新的美学的标准：凡是“新鲜活泼的、为老百姓所喜闻乐见的中国作风与中国气派”的形式，就是美的，反之就是丑的。

现在摆在一切文艺工作者面前的主要任务就是创造无愧于这个伟大的人民革命时代的有思想的美的作品。

仍然普及第一，不要忘记农村

今天文艺工作，是提高为主呢？还是普及为主呢？这个问题必须明确地加以回答：就整个文艺运动来说，仍然是普及第一。这不只是因为全国胜利，新解放区扩大了，对那些地区的群众必须首先做普及工作，例如工厂文艺工作就必须用大力去进行；而且也因为老解放区普及工作的基础还不巩固，普及的面也还不够广大。现在我们整个工作的重心已由乡村移到城市，如果我们进了城市，就忘了农村，那原来打下的那点基础都可能垮台的。近两年来，农村旧剧的风行已是足够我们警惕的一种威胁。毛主席在《新民主主义论》中早就说过：“大众文化，实质上就是提高农民文化。”在最近发表的《论人民民主专政》中又说了：“严重的问题是教育农民。”因此，我们必须利用有了现代城市和交通的一切优越条件，采用各种方法，继续对农民进行普及的工作。继续深入地开展农村剧团及其他文艺的活动。老解放区农

村戏剧运动是有较良好的基础的，必须对原有农村剧团加以整顿和充实，对旧子弟班加以改造。此外并应组织与改进说书。组织与发动群众创作，同时从上而下地供给他们以足够的可用的剧本和歌词。各地方剧团应建立与农村剧团的经常联系，采取典型培养、示范演出、定期轮训等方法帮助他们，把帮助与指导农村剧团作为自己的主要任务之一。除了农村原有艺术活动以外，还应将各种新形式的艺术推广到农村去，例如我们的电影，在条件许可下就应在农村大量放映。

在城市，我们必须开展工厂文艺的活动。我们进入城市的时候，向工人介绍了在农民艺术形式基础上发展起来的新秧歌，向工人宣传了农民如何受地主剥削，他们如何起来进行斗争，农民在抗日战争与人民解放战争中作了多么重大的贡献，使工人阶级认识农民这个永久同盟军的重要。我们还要告诉工人，城市必须用一切方法帮助农民，不但供给他们工业日用品，而且还应供给他们精神食粮。我们在农村工作的同志，自然同时也必须向农民宣传工人阶级如何为恢复和发展工业生产而流汗奋斗，要如何依靠工人阶级，使中国从农业国变为工业国，以及工人阶级为什么是中国人民革命的领导阶级。我们必须用事实证明给农民看，城市是在帮助他们，设法满足他们物质与精神的需要。这样才可以促进与巩固工农的联盟，使城乡不但在经济上互相合作，而且在文化上也互相交流，并且通过农村合作社及一切其他方法继续帮助农民在文化上翻身，以最后打垮封建文化的阵地，这也就是新民主主义文化革命、文艺革命的最终目标。

一切文艺工作者，包括专家在内，必须时时将眼光放在工农兵群众的文艺活动上，注意研究群众文艺活动的情况与问题，把指导普及作为一切文艺工作者无可推脱的共同的职责。这个指

导工作不能是零零星星的、附带的、可有可无的，而必须是有计划、有系统的、用全力去做的，这样，才能满足普及的需要，也才能达到提高的目的。

有计划有步骤地改革旧剧及一切封建旧文艺

旧剧(包括京剧及其他地方戏)不但在新解放城市中而且在老解放区的农村中，还有极大的势力，这是开展普及工作所不能忽视的。一切封建艺术，从旧剧到小人书，都必须改造。京津两地的经验证明，群众是欢迎演新内容的京剧与地方戏的，旧剧人也愿意而且正在积极排演新的节目。现在的问题是新剧本太少，因此，改革旧剧的中心关键就是供给足够的可用的新的剧本。为此，必须组织广大旧艺人和新的文学戏剧工作者亲自动手创作或修改剧本，人民政府和文艺领导机关，则对他们加以指导和必要的协助。

在改革旧剧上，一方面要防止急躁态度，另一方面则必须反对不适当地强调旧剧(主要是京剧)艺术上的“完整性”，强调掌握技术的困难，因而不敢大胆突破旧剧形式的那种错误的保守观点。

在毛泽东文艺思想的指导之下，发动与依靠旧艺人的协同努力，旧剧改造的工作一定可以收到新的成果。

建立科学的文艺批评， 加强文艺工作的具体领导

需要批评，已成为大家一致的呼声。现在的情况是十分缺

少批评，特别是切实的、具体的、有思想的批评。文艺工作中批评的空气太稀薄了。广大读者由于缺乏正确批评的引导，对作品的选择就成为了自流的状态。许多年青作者由于缺乏正确批评的帮助，在写作上只好自己摸索，有时就要走一些本来可以避免的弯路。文艺界的团结也由于缺乏必要的批评，有时就成为无原则的团结。我们必须在广泛的文艺界统一战线中进行必要的思想斗争。必须经常指出，在文艺上什么是我们所要提倡的，什么是我们所要反对的。批评必须是毛泽东文艺思想之具体应用，必须集中地表现广大工农群众及其干部的意见，必须经过批评来推动文艺工作者相互间的自我批评，必须通过批评来提高作品的思想性和艺术性。批评是实现文艺工作的思想领导的重要方法。

为有效地推进解放区文艺工作，除了思想领导之外，还必须加强对文艺工作的组织领导，适当地解决文艺工作者在他们的工作中所碰到的许多实际困难和问题。这次大会后将成立全国文学艺术界的统一机构，这对广泛团结全国各方面的文艺工作者共同致力于新中国文艺的建设事业，将起重大的作用。我们相信，这次大会以后，新中国的人民的文艺必将有更大的开展，在中国文学史上将放出万丈光芒来。