

1945—1999

# 中国当代文学史·史料选

[上]

洪子诚 主编

ZHONGGUO  
DANGDAI  
WENXUESHI  
SHILIAOXUAN

长江文艺出版社

1945 - 1999

# 中国当代文学史·史料选

[下]

洪子诚 主编

ZHONGGUO  
DANGDAI  
WENXUESHI  
SHILIAOXUAN

长江文艺出版社

ZHONGGUO  
DANGDAI  
WENXUESHI  
SHILIAOXUAN

责任编辑：阳继波  
钱文亮  
封面设计：贺 凯

ISBN 7-5354-2361-2



9 787535 423610 >

I·1822 定价：50.00元(上、下)

1945-1999

# 中国当代文学史·史料选

[上]

洪子诚 主编

ZHONGGUO DANGDAI WENXUESHI SHILIAOXUAN

1945-1999

# 中国当代文学史·史料选

[下]

洪子诚 主编

ZHONGGUO DANGDAI WENXUESHI SHILIAOXUAN

(鄂)新登字 05 号

图书在版编目(CIP)数据

中国当代文学史·史料选:1945—1999(上、下)/洪子诚 主编

武汉:长江文艺出版社,2002.7

ISBN 7-5354-2361-2

I.中…

II.洪…

III.当代文学—文学史—史料—中国—1945—1999

IV.I 209.7

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2002)第 035496 号

责任编辑:阳继波 责任校对:陈 琪 常桥英  
钱文亮

封面设计:贺 凯 责任印制:周铁衡

---

出版:长江文艺出版社(电话:85443721 传真:85443901)

(武汉市解放大道新育村 33 号 邮编:430022)

发行:长江文艺出版社(电话:85443821 85443717)

<http://www.cjlap.com>

E-mail: [cjlap@public.wh.hb.cn](mailto:cjlap@public.wh.hb.cn) 传真:85443862

印刷:十堰日报印刷厂

---

开本:850×1168 毫米 1/32 印张:29.875 插页:2

版次:2002 年 7 月第 1 版 2002 年 7 月第 1 次印刷

字数:90 千字 印数:1—5000(套)

---

I·1822 定价:50.00 元(上、下)

---

版权所有,盗版必究(举报电话:85443721 85443843)

本社常年法律顾问:中国版权保护中心法律部

(图书出现印装问题,本社负责调换)

## 编选说明

一、本史料选是为配合《中国当代文学史》（洪子诚著，北京大学出版社1999年出版）在教学上的使用而编选的。本书也可以供中国现当代文学研究者，和一般的文学爱好者阅读使用。

二、入选史料按时间先后编排。根据《中国当代文学史》著者对“中国当代文学”“发生”的观点，本书收录的史料，始于抗战结束后的40年代后半期。由于对近年来的文学现象和文学问题尚缺乏深入的考察和清理，收入史料的年代下限确定为90年代初。

三、入选的史料，包括论文、报告讲话、书评、有关文学问题的文件和政策法规、书刊的广告和编者的说明等。收录的材料，主要考虑与当时的文学状况（文学思潮、文学运动和创作趋向）有重要关连的那些方面。由于篇幅的限制，重要的作家、作品评论，以及这一时期围绕创作的理论问题（如题材问题，典型问题，文类演化问题，形象思维等文学特征问题，等等）的材料，不在收录的范围内。

四、在史料的处理上，对部分篇幅太长的文章做了删节。文章、材料的标题、署名和正文，都保留最初发表时的原貌。选入的材料不另加注，注释都是原有的。每篇题下由编者撰写的“题解”，主要是指明入选材料的出处，也交代一些与该材料有关的背景情况。

五、钱文亮、赵锦丽负责本书的编选工作。

编者

2002年1月于北京大学

2002/1/25/01

# 目 录

## 上卷

### 1945 年

胡 风

置身在为民主的斗争里面..... 1

舒 芜

论主观（节选）..... 6

恨 水

武侠小说在下层社会..... 25

### 1946 年

郑振铎 李健吾

《文艺复兴》发刊词..... 28

雪 峰

现实主义在今天的问题..... 31

萧 乾

中国文艺往哪里走..... 40

周 扬

论赵树理的创作..... 44



## 1947 年

袁可嘉

新诗现代化 ..... 54

荒 煤

向赵树理方向迈进 ..... 60

## 1948 年

邵荃麟 冯乃超

方言文学问题论争总结 ..... 64

《文艺先锋》编辑部

文学再革命纲领 ..... 71

朱光潜

现代中国文学 ..... 75

中央局宣传部

晋冀鲁豫统一出版条例 ..... 80

茅 盾

杂谈“方言文学” ..... 82

邵荃麟

对于当前文艺运动的意见（节选） ..... 86

郭沫若

斥反动文艺 ..... 96

《诗创造》编辑部

“新的起点” ..... 101

朱自清

新诗的进步 ..... 103

无 咎

读《围城》 ..... 105

朱光潜	
自由主义与文艺 .....	112
胡 风	
论现实主义的路（节选） .....	115
沈从文等	
今日文学的方向 .....	143

## 1949 年

周 扬	
新的人民的文艺 .....	150
茅 盾	
在反动派压迫下斗争和发展的革命文艺（节选） .....	162
郭沫若	
为建设新中国的人民文艺而奋斗 .....	172
杨犁整理	
争取小市民层的读者 .....	179
丛书编辑部	
《中国人民文艺丛书》编辑方针 .....	184

## 1950 年

丁 玲	
跨到新的时代来 .....	188

## 1951 年

《人民日报》社论	
应当重视电影《武训传》的讨论 .....	195
《文艺报》编辑部	
关于高等学校文艺教学中的偏向问题 .....	199

## 1952 年

舒 芜

致路翎的公开信 ..... 201

周 扬

社会主义现实主义 ..... 220

## 1954 年

《文艺学习》编辑部

文艺工作者学习政治理论和古典文学的参考书目 ..... 228

毛泽东

关于红楼梦研究问题的信 ..... 235

袁水拍

质问《文艺报》编者 ..... 237

胡 风

在全国文联、中国作协主席团联席扩大会议上的发言 ..... 241

胡 风

关于解放以来的文艺实践情况报告（节选） ..... 249

## 1955 年

郭沫若

反社会主义的胡风纲领 ..... 271

中国文学艺术界联合会主席团、中国作家协会主席团联席会议决议 ..... 279

国务院关于处理反动的、淫秽的、荒诞的书刊图画的指示 ... 280

## 1956 年

朱光潜

我的文艺思想的反动性 ..... 285

何 直

现实主义——广阔的道路 ..... 306

钟惦棐

电影的锣鼓 ..... 328

## 1957 年

毛泽东

关于诗的一封信 ..... 333

陈其通 陈亚丁 马寒冰 鲁勒

我们对目前文艺工作的几点意见 ..... 334

巴 人

论人情 ..... 337

钱谷融

论“文学是人学” ..... 341

刘绍棠

我对当前文艺问题的一些浅见 ..... 376

秋 耘

刺在哪里? ..... 384

吴祖光

谈戏剧工作的领导问题 ..... 391

## 1958 年

茅 盾

夜读偶记（节选） ..... 398

荃 麟

修正主义文艺思想一例 ..... 415

《文艺报》编辑部

“再批判”编者按语 ..... 430

周 扬

文艺战线上的一场大辩论 ..... 432

周 扬

新民歌开拓了诗歌的新道路 ..... 459

1959 年

人民文学出版社

“建国十年来优秀创作”目录 ..... 468

# 目 录

## 下卷

### 1960 年

李何林

十年来文学理论和批评上的一个小问题 ..... 471

### 1961 年

《文艺报》编辑部

题材问题 ..... 478

严家炎

谈《创业史》中梁三老汉的形象 ..... 486

### 1962 年

周 扬

为最广大的人民群众服务 ..... 494

邵荃麟

在大连“农村题材短篇小说创作座谈会”上的讲话 ..... 501

### 1963 年

毛泽东

毛泽东对文学艺术的批示 ..... 512

## 1964 年

毛泽东

毛泽东对文学艺术的批示 ..... 513

江 青

谈京剧革命 ..... 514

## 1966 年

林 彪

林彪同志给中央军委常委的信 ..... 518

林彪同志委托江青同志召开的部队文艺工作座谈会纪要 ..... 519

郭沫若

向工农兵群众学习，为工农兵群众服务 ..... 529

## 1967 年

姚文元

评反革命两面派周扬 ..... 532

《人民日报》社论

革命文艺的优秀样板 ..... 561

## 1974 年

初 澜

京剧革命十年 ..... 563

## 1978 年

中国文联第三届全委会第三次扩大会议决议 ..... 571

《今天》编辑部

致读者 ..... 573

## 1979 年

### 《上海文学》评论员

为文艺正名 ..... 575

### 周 扬

三次伟大的思想解放运动 ..... 584

### 上海文艺出版社

《重放的鲜花》出版前言 ..... 599

### 李 剑

“歌德”与“缺德” ..... 601

## 1980 年

### 李希凡

“倘若真有所谓天国……” ..... 604

### 公 刘

新的课题 ..... 611

### 章明 晓鸣

令人气闷的“朦胧” ..... 617

### 谢 冕

在新的崛起面前 ..... 623

### 赵 丹

管得太具体，文艺没希望 ..... 626

### 赵祖武

一个不容回避的历史事实 ..... 629

## 1981 年

### 孙绍振

新的美学原则在崛起 ..... 638

### 《解放军报》特约评论员

四项基本原则不容违反 ..... 645



## 1982 年

徐 迟

现代化与现代派 ..... 654

敏 泽

道德的追求和历史的道德化 ..... 658

易 言

评《波动》及其他 ..... 665

文艺工作者公约 ..... 672

冯骥才 李陀 刘心武

关于“现代派”的通信 ..... 673

中共中央编译局

《党的组织和党的出版物》的中译本为什么需要修改 ..... 686

## 1983 年

徐敬亚

崛起的诗群 ..... 692

周 扬

马克思主义与人道主义的关系（节选） ..... 721

《人民日报》评论员

高举社会主义文艺旗帜 坚决防止和清除精神污染 ..... 726

郑伯农

在“崛起”的声浪面前 ..... 729

## 1984 年

胡乔木

关于人道主义和异化问题 ..... 738

人民文学出版社

出版说明 ..... 777

## 1985 年

韩少功

文学的“根” ..... 779

翟永明

黑夜的意识 ..... 784

阿 城

文化制约着人类 ..... 787

刘再复

论文学的主体性 ..... 791

## 1986 年

王晓明

所罗门的瓶子 ..... 839

鲁枢元

论新时期文学的“向内转” ..... 854

徐敬亚

中国诗坛 1986 年现代诗群体大展 ..... 859

## 1987 年

吴 亮

马原的叙述圈套 ..... 862

## 1988 年

李洁非 张陵

“再现真实”：一个结构语言学的反诘 ..... 873

阳 雨

文学：失却轰动效应之后 ..... 884

唐晓渡

朦胧诗之后：二次变构和第三代诗 ..... 891

## 1989 年

《钟山》编辑部

“新写实小说大联展”卷首语 ..... 897

陈思和 王晓明

关于重写文学史专栏的对话 ..... 899

## 1992 年

祁述裕

世纪之交的展望 ..... 910

## 1993 年

《文艺报》编辑部

突出主旋律 发展多样化 ..... 913

李庆西

百无聊赖的“后批评” ..... 916

王 蒙

躲避崇高 ..... 919

王晓明等

旷野上的废墟 ..... 926

长江文艺出版社  
最近出版新书

书 名	作 者	定 价
远去的驿站	张一弓	20.00元
银城故事	李 锐	14.00元
西郊别墅	殷慧芬	16.00元
长江刑警	张青野	25.00元
铃儿响叮当	戴漓力	20.00元
别坐在我对面	村 人	15.00元
克隆天下	阿 益	14.00元
往事依依	杨孝柏译	8.00元
别让阳光照到我	王 锐	16.00元
抵抗者	何 顿	18.00元
小街故事	刘心明	19.00元
寂寞欢爱	李伯勇	18.00元
大法庭	杨名夏	19.80元
纸厦	野 莽	28.00元
明镜高悬	张 楠	20.00元
欲望之门	李 良	20.00元
仗义执言	赵冬苓	23.00元
最终判决	吴心刚	18.00元
	胡三香	
八品乡官	刘心明	18.00元
绝对陷阱——烂尾楼背后的故事	晓剑、阿廖	18.00元

长江文艺出版社  
最近出版新书

书 名	作 者	定 价
太阳落山	宣 儿	10. 00 元
乌鸦	九 丹	18. 00 元
漂泊女人	九 丹	16. 00 元
英格堡的冬天	阿 伯	20. 00 元
新加坡情人	九 丹	20. 00 元
红枕	吴 虹	15. 00 元
落红	方英文	14. 00 元
爱情伊妹儿	麦 琪	18. 00 元
盛开的裙子	宣 儿	15. 00 元
男色	陈玉春	18. 00 元
世纪末的情人	赵 玫	18. 00 元
和陌生人跳舞	殷慧芬	13. 00 元
漫步中国	费兰控	15. 00 元
上官婉儿	赵 玫	28. 00 元
坚硬如水	阎连科	16. 80 元
痛失	刘醒龙	18. 00 元
香草山	余 杰	24. 00 元
压伤的芦苇	余 杰	18. 00 元
李白	周冕章	28. 00 元
我在慈禧太后身边的日子	德龄公主	12. 00 元
决战朝鲜	李 峰	25. 00 元



## 长江文艺出版社 最近出版新书

书 名	作 者	定 价
新鲜人	毛毛雨	14.00 元
网姐日记	水 果	12.00 元
2001 年北大最佳讲座	北大在线	18.00 元
网博一笑	石华林	15.00 元
白桦林微型小说 (4 本)		
亲吻生命	邱飞廉	9.80 元
品味人生	邱飞廉	9.80 元
人心如面	邱飞廉	9.80 元
刻录初吻	胡 珂	9.80 元
2001 年中国精短美文 100 篇	王剑冰主编	18.00 元
开心辞典 (第一辑)	郑蔚等	15.00 元
开心辞典 (第二辑)		18.00 元
问题男女	马尚龙 南 妮	15.00 元
最新流行小笑话 (3 本)		
家庭哈哈镜	张良武、盛 典	16.00 元
校园滑滑梯	张良武、盛 典	16.00 元
社会碰碰车	张良武、盛 典	16.00 元
大话西游之月光宝盒 (漫画)	薛 峰	23.00 元
中国重大文史公案	夏日新、易学金	50.00 元
甲骨文百年解谜	罗 琨	14.00 元
海德格尔传	夏汉苹	10.00 元

## 十年来文学理论和批评上的一个小问题

《文艺报》编者按：李何林同志这篇文章，题目上标出的是“一个小问题”，实际上提出了一个大问题，一个根本性质的问题，就是文艺与政治、文艺批评的政治标准与艺术标准的关系问题。我们不同意这篇文章的观点，但是认为作者所提出的问题是值得讨论的。最近《河北日报》发表了这篇文章，正在进行讨论。我们同时把它刊载出来，希望大家就这个问题发表意见。

有人把文学作品分成三类：一、思想性和艺术性都高或都低的作品；二、思想性较高艺术性较低的作品；三、思想性较低艺术性较高的作品。换句话说就是：有思想性和艺术性相一致的作品，也有不相一致的作品。那么，究竟有没有思想性和艺术性不相一致的作品呢？

要解决这个问题，首先要解决什么是思想性和艺术性的问题。有人把思想性解释作“具有进步的思想”才算有思想性，有反动落后思想的作品不算有思想性，我想这是不大合适的；反动落后的思想也是一种思想，具有这种思想的作品，应该也是有思想性的。思想性不但有高低强弱之分，同时也有进步与落后，革命与反动之别。至于艺术性，有人说是：“反映生活的真实性”；反映生活越真实，艺术性就越高。又有人把艺术性理解为描写的技巧，有技巧就是有艺术性。我以为艺术性主要是反映生活的真实性，但也包括描写的技巧；要真实地反映生活也需要描写的技巧。毛主席说：“有些政治上根本反动的东西，也可能有某种艺术性。内容愈反动的作品又愈带艺术性，就愈能毒害人民，就愈应该排斥。”这里所说的“某种艺术性”，据我的体会，就是那些反动作品的某些描写的技巧：譬如

---

**[题解]** 本文原载1960年1月8日《河北日报》。《文艺报》1960年第1期转载，并加“编者按”。本文选自《文艺报》。

结构相当完整；语言文字明白通顺，甚至漂亮华丽；故事情节安排得当，引人入胜……等等。但是这种作品最缺乏的还是“生活的本质真实”的反映。虽然它可能有生活的某些细节真实的描写。凡是缺乏生活的本质的真实反映的作品，虽然有某些描写技巧，带有“某种艺术性”，严格地说都不能算是“艺术性较高”的作品。因为它们没有反映生活的本质真实。这也就是毛主席在上面两句话的下面所说的“处于没落时期的一切剥削阶级的文艺的共同特点，就是其反动的政治内容和其艺术形式之间所存在的矛盾”。这些歪曲现实粉饰现实、具有“反动的政治内容”的文艺，当然没有“反映生活的本质真实”，也就不可能有完美的“艺术的形式”，不可能有较高的“艺术性”。这是反动文艺的内容和形式的矛盾，内容不真实，也就是思想性不高。艺术性也不会高。内容不真实，它的思想的感染人说服人的力量也不会强，所以内容反动的作品，它的思想性和艺术性都不高，二者是一致的；譬如过去中国法西斯的所谓“民族主义”文艺就是如此。

那么，内容不反动而有一定程度进步或相当进步的作品，它们的思想性和艺术性是否会有时一致有时不一致呢？我认为也都一致，没有不一致的作品。例如蒋光慈的小说，乍看起来似乎它的艺术性比较低，思想性比较高：它的叙述语言里面表现了作者的进步的政治态度和一些进步的政治观点或政治概念；又每每通过人物的口说出了一些进步的政治思想或表达了一些进步的政治概念。但是它的形象和典型大多数都是没有个性的类型，不是有血有肉的，概念化的倾向是相当严重的，因而反映生活的深度和真实性都不够，对读者的教育作用和说服力量也不强，也就是思想性不高。只是概念化地表现一些正确的政治观点，并不等于思想性就高。毛主席说：“缺乏艺术性的艺术品，无论政治上怎样进步，也是没有力量的。因此，我们既反对政治观点错误的作品，也反对只有正确的政治观点而没有艺术力量的所谓‘标语口号式’的倾向。”蒋光慈的小说就是近乎“只有正确的政治观点而没有艺术力量的”这一类，当然它多少还有一些艺术力量。它的艺术力量和它的思想性不高是相一致的。它的艺术性方面的“粗糙”和它的思想性方面的“粗糙”是相一致的。至于中国现代革命文学的初期，应该经过“粗糙”的阶段，蒋光慈小说在初期革命文学中所应该占有的重要地位，那是另一个问题。“粗糙”是任何新生事物必不可免的阶段，蒋光慈的小说就是这种新生事物。



又例如：五四时代和第一次国内革命战争时期的冰心的小说，是不是思想性低和艺术性高的作品呢？我看也不是的，它们二者也还是一致的：这时期冰心的小说，思想是落后的，有一些甚至是反动的；譬如在《超人》中宣传“世界上的母亲和母亲都是好朋友，世界上的儿子也都是好朋友，都是互相牵连，不是互相遗弃的”。这是抹煞阶级区别和阶级斗争的骗人的话。又如，在《斯人独憔悴》中，表现五四时代屈服于封建大官僚父亲压迫之下的两个青年，在当时也是不够典型的；一方面表现作者对于这两个青年有极微弱的同情，一面也表现作者和这篇作品的反封建思想都是极微弱的，反映了当时统一战线中“资产阶级右翼”的思想。《超人》的思想是反动的，这种反动思想的思想性也是不高的，因为她把她的人物以至全篇作品当作宣传她的没有阶级性的“人类之爱”的传声筒，实际上是一篇反现实主义的概念化的作品，艺术性也是很低的。人物和故事都给读者以不真实之感，思想性和艺术性倒是相一致的，都不高。《斯人独憔悴》的人物，上面我们已经说过是不够典型的，也就是：不是五四时代的“典型环境中的典型人物”，不是五四时代英勇不屈地反封建反帝的青年的典型，像恩格斯所批评的哈克纳斯的小说《城市姑娘》的缺点一样：人物远远落后于现实了。不过《斯人独憔悴》中的两个青年虽然不是“典型环境中的典型性格”，在当时也可能还会有的，所以还有一定的真实性，相应的也有一定的艺术性。在思想性和艺术性方面，较之《超人》都要好一些；但是二者仍然是一致的。并不是一篇思想性高艺术性低，另一篇艺术性高思想性低。二者都不高。

所以我认为没有思想性和艺术性不相一致的作品。这个问题是值得讨论，并且把它弄清楚的。常常有人说：古典文学和现代文学中，都有思想性高艺术性低，或思想性低艺术性高的作品。好像李后主、李清照、李商隐、杜牧……以至徐志摩、冰心、戴望舒等等，都是艺术性高思想性低的作家；好像有一些歌谣和现实主义的古典诗歌、小说和戏曲以至有一些现代革命的文学作品，都是思想性高艺术性低的作品。有没有这样的作品呢？我们所说的“思想性”和“艺术性”究竟应该怎样解释呢？都需要讨论。

与思想性艺术性问题有些关系的问题是“政治标准第一，艺术标准第二”的问题。有人以为既然“政治标准第一，艺术标准第二”，可见思想性重要，艺术性不重要；并由此推论出：只要思想性高（革命的思想性），艺术性低也不要紧，也就是认为有思想性高艺术性低的作品了。其实这是

一种误解：作品的思想性艺术性的高低问题，是否一致的问题，是一篇作品的自身内部问题；而政治标准第一和艺术标准第二，则是我们评价作品的标准；我们不管它们的思想性或艺术性都高或者都低，首先看它们所表现的政治态度和政治思想是进步或落后，革命或反动，来评价它们的好坏。这就是“政治标准第一”。毛主席说：“任何阶级社会中的任何阶级，总是以政治标准放在第一位，以艺术标准放在第二位的。”这是一个客观的历史存在。我们对于蒋光慈和冰心的小说，虽然认为它们的思想性艺术性都不高而且都是一致的，但当我们评价它们的好坏时，我们要说蒋光慈要比冰心的好一些（虽然1931年以后冰心的小说在思想和艺术方面都有所提高和进步）。这就是我们的“政治标准第一”。这是我们对于思想性和艺术性都不高的作品的评价标准。对于思想性和艺术性都高的作品，我看也是这样评价；譬如要问《水浒》和《红楼梦》究竟那一种“比较”好时，我同意“《水浒》比较好”的意见，这由于几百年来《水浒》的社会政治作用或影响比《红楼梦》好。如果《红楼梦》和《金瓶梅》比时，当然是《红楼梦》比较好了。在比较两篇作品的好坏时，我们的评价标准是这样，在就一篇作品来评价时也是这样。都是“政治标准第一”。毛主席说：“资产阶级对于无产阶级的文学艺术作品，不管其艺术成就怎样高，总是排斥的。无产阶级对于过去时代的文学艺术作品，也必须首先检查它们对待人民的态度如何，在历史上有无进步意义，而分别采取不同态度。”任何阶级首先从政治上来评价作品，这是一个历史上的客观存在。但跟着而来的是“艺术标准第二”。也仅仅是“第二”，是评价时“次要”的标准，并不等于不重要，甚至是不必要了，这就是由于思想性的高低和艺术性有密切的联系，像我们上面举例说明的。所以我们的“政治标准第一”里面，已经包含有“艺术标准”在内，不过我们不把艺术标准放在第一；事实上历史上的任何阶级也没有把“艺术标准”放在第一。

总之，我认为，思想性和艺术性是一致的，思想性的高低决定于作品“反映生活的真实与否”；而“反映生活真实与否”也就是它的艺术性的高低；艺术性不等于描写的技巧，虽然真实地反映生活需要描写的技巧。至于“政治标准第一，艺术标准第二”，是任何阶级评价作品的标准，这是另一个问题，不能把它与思想性和艺术性的关系问题混淆起来，尤其不能得出一个结论：既然“政治标准第一，艺术标准第二”，可见政治性（思想性）和艺术性是不一致的，甚至只要政治性不要艺术性了。

(本文所引毛主席的话，均见《在延安文艺座谈会上的讲话》)

## 作者附记

这是我去年9月写的一篇短文，《新港》编辑部认为有问题，没有发表。我当时觉得没有什么问题；把题目改为《有没有思想性和艺术性不一致的作品？》，寄给了《文艺报》。过了几天，又去信说“不要发表，还须修改”，就退回来了。以后得到几位同志的批评和帮助，我才认识到这篇文章的错误，我愿意把它发表出来当作反面教材，来参加反对资产阶级和修正主义的文艺思想的斗争，在斗争中我希望而且相信能够得到改造和进步，和资产阶级、修正主义文艺思想划清界限。

我为什么写这篇短文呢？我的学生有时反映说，老师分析作品往往只有干巴巴的思想性（就是思想性也不一定讲得好或讲得对，包括我自己在内），等讲到艺术性时就话不多了；也没有把二者讲成血肉的关系，某种思想性是必须通过某种艺术性才能表现的。我想：怎样才能把作品分析得有血有肉，讲思想性时同时就讲出它的艺术性呢？因为我觉得二者是一致的，统一的：某种思想性一定要有与它相适应的某种艺术性来表现。同时，又曾听见有人说：“分析作品要作到思想性和艺术性的统一。”（大意）不也是说二者是一致的么？但是又看见有人说：编写中国文学史，除了重点论述思想性和艺术性都高，以及思想性较高艺术性较低的作家作品以外，也要选一些思想性较低艺术性较高的作家作品。（大意）这样，思想性和艺术性又是不一致的了。我平常也认为有思想性较高艺术性较低的作品，例如蒋光慈的小说；有艺术性较高思想性较低的作品，例如李煜、李清照的词和齐白石的画等。但是，我又想：究竟什么是思想性和艺术性呢？作品中有进步思想算有思想性（这是通行的用法），有反动落后的思想，是否也可以说它有思想性？（政治性、阶级性这两个词，不都包括两方面么？）它的反动落后思想和它的艺术性是否一致呢？所说的“艺术性”，除表现技巧以外，还有别的没有？这三个字的具体内容是什么？我都不能解决。但我也勉强提出了我对于思想性和艺术性的看法，根据这种看法，得

出与我自己原来看法也不相同的错误结论：“没有思想性和艺术性不一致的作品。”来表示我有一种与众不同的见解。由于《新港》编辑同志几次催稿遂匆忙地把这个问题写成了这篇短文，提出了问题和看法，希望能够得到讨论。

文章的题目上原来没有“小”字，写好以后，觉得十年来值得研究的大问题很多，思想性和艺术性的关系问题只是一个小问题，所以就在原稿上加上一个“小”字。哪知道经过几位同志的分析和帮助，才知道这不是一个小问题，而是涉及到艺术和政治的关系的大问题，是我们和资产阶级文艺思想的根本分歧所在。这是出于我的意料之外的，然而也是并不奇怪的：我的资产阶级的思想立场和世界观没有得到好好的改造，随时就会暴露出来，要违反马克思主义和毛主席文艺思想的。早点暴露出来，可以早点得到批评和帮助，早点得到纠正和改造，坏事会变成好事的。

经过几位同志的分析和帮助，我初步认识到以下四个主要错误：

一、说“没有思想性和艺术性不一致的作品”，是不符合文学史现象的实际情况的，实际情况是有“不一致”的作品。也不符合毛主席在《讲话》中所说的“我们的要求则是政治和艺术的统一，内容和形式的统一，革命的政治内容和尽可能完美的艺术形式的统一。”既然是“我们的要求”，可见还有三个不“统一”的作品。我原来把这三个不统一，理解为与“思想性和艺术性不一致”是两件事：我理解内容和形式的关系不等于思想性和艺术性的关系，因为艺术性包括形象和典型，已经涉及到内容了。同是用无产阶级的世界观表现“革命的政治内容”的作品，例如歌颂党和社会主义的民歌的思想性的高低强弱也不一样，所以“革命的政治内容”并不等于思想性。我这些理解是错误的，毛主席所说的这三个不“统一”，就是指的思想和艺术性的不一致。我从概念上来钻牛角尖，而且拿毛主席的话来附会我的“一致论”。这种错误的理解虽然没有表现在我的这篇短文中，但我是这样理解的，这也暴露我对毛主席著作的学习是如何的不够和错误的理解。

二、说“艺术性主要是反映生活的真实性（说“本质的真实”也好不了多少），也包括描写的技巧”；这“反映生活的真实性”是没有无产阶级立场或世界观的，究竟是用什么阶级立场或世界观去反映生

活的本质真实？资产阶级反动作家不也可以说他们反映了生活的本质真实么？我原以为要反映生活的本质真实，当然要有无产阶级的世界观，但原提法的本身是没有无产阶级的世界观或立场的。

三、说“思想性的高低决定于作品反映生活的真实与否；而反映生活真实与否，也就是它的艺术性的高低”。这样，思想性和艺术性都决定于所谓“真实性”，错误仍然在于这种“真实性”没有阶级性，看不出作家用什么阶级立场或世界观写的“真实”。而且思想性既然等于艺术性，有了艺术性也就有了思想性，有了艺术也就有了政治，不是“艺术即政治”的思想是什么呢？

四、把思想性、艺术性、真实性三者等同起来，实际是把思想性和艺术性等同起来，思想性和艺术性也就没有什么区别了；这样，不是取消了思想性，就是取消了艺术性。因而不是取消了政治标准第一，就是取消了艺术标准第二；二者等同起来了，还有什么第一第二呢？用一个标准去评价就可以了。所以，只有说：“我们的政治标准第一里面，已经包含有艺术标准在内，不过我们不把艺术标准放在第一。”那么，既然思想性和艺术性一致，说艺术标准第一里面包括有政治标准在内，不也可以么？不是修正主义是什么？所以，就这篇文章说，我有修正主义文艺思想。但我的原意是想为我们的“政治标准第一”辩护的：我们的政治标准里面已经有艺术标准，我们并不是只要政治，不要艺术；只要思想性，不要艺术性。哪知我的阶级的思想立场和世界观使结果适得其反了。我的根本问题在于我的资产阶级的思想、立场和世界观的继续加紧改造。

以上四点初步认识是很不深刻的，有一些也可能是错误的，就一并作为同志们批评的对象吧。

至于这篇短文章其他方面的错误（如对蒋光慈、冰心的评价问题，是否轻视描写技巧问题……等等）还有它的危害性，在这匆促的时间内和短短的“附记”里都不可能讲了。思想检查也是在更多的听取同志们的意见后才做，要好一些。敬请同志们给以批评和帮助吧！

李何林

1960年1月4日

## 题材问题

工农兵方向下的百花齐放，要求创作的题材、体裁、风格的多样化。要完满地回答这个要求，就要正确地对待题材问题。题材的多样化，大有助于体裁、风格的多样化；而题材问题上的清规戒律，不但限制了体裁、风格的多样发展，对文艺创作的全面繁荣也会带来不利的影响；那是同百花齐放的要求相抵触的。

在实践百花齐放的过程中，文艺界不少同志认为，文艺创作的题材，有进一步扩大之必要；题材问题上的清规戒律，有彻底破除之必要。这个意见很值得重视。

生活是不可分割的整体，体现着各种社会关系、阶级关系、人与人的关系的矛盾统一。作家面向生活整体，从个别表现一般。他从生活的汪洋大海中间，选取他充分熟悉、透彻理解、他认为有价值、有意义的东西，作为自己加工提炼的对象，这就是题材。可见，题材是作家在观察、体验生活的过程中形成的，是开始进入创作过程的产物。但是，通常却把题材这一概念做了更广泛的解释，指的可以作为写作材料的社会生活、社会现象的某些方面，如像革命斗争题材、工业题材、农业题材等等。为了说话方便，本文也采取这一广义的解释。

历史上各个时代的各个阶级，都要求文学艺术服从自己的阶级利益，表现自己的精神面貌。生活条件的不同，立场观点的差异，对于创作题材的选取和处理，也发生了深刻的影响。封建时代文学艺术所表现的社会内容，不能不受到当时社会生活条件的重大限制。到了资本主义社会，人们的视野扩大了。资产阶级作家歌颂了城市平民的崛起，描写了资产阶级和知识分子的形象，以同情的笔墨刻画了社会上受人践踏的小人物。单从题

---

**【题解】**本文为《文艺报》的“专论”，原载《文艺报》1961年第3期，为当时的《文艺报》主编张光年执笔。

材范围来说，这也曾经是一大进步。无产阶级的社会主义的文学艺术，在创作题材上，更是开辟了前人未曾开辟过的新天地。社会主义的文艺，描写了工农群众翻天覆地的革命斗争，刻画了劳动人民建设新世界的英勇身手，表现了世界人民反对帝国主义的革命怒潮，歌颂了新人类征服宇宙的伟大壮举……无产阶级的文学艺术，自然要着重表现无产阶级和劳动人民的精神面貌。不这样做，是不可想象的。但是，无产阶级在表现自己的同时，还要以革命的眼光来观察世界，以批判的态度来描写历史，以领导者的地位来关心社会上各个阶级、各种人物的动态与心理，以主人公的心情来欣赏自然界一切美好的事物。不但前人未曾见过的新时代的一切新鲜事物，都可以是今天艺术加工的对象；就是前人曾经写过的旧社会的许多题材，只要符合今天的需要，也都可以进入社会主义文学艺术的领域。在毛泽东时代，很多历史故事和神话传说，在戏曲舞台上焕发出新的光彩；甚至历代画家画了千百年的山水花卉鸟兽虫鱼，在今天的画幅上也获得了新的生命。

同过去的文学艺术比较，我们的题材范围不知道已经扩大了多少倍。可是按照社会主义文艺百花齐放的要求，创作的题材还有继续扩大之必要。

我们提倡描写重大题材，同时提倡题材多样化。

描写重大题材，指的是艺术地表现工农兵群众在革命斗争中和社会主义建设中变革旧世界、创造新生活的丰功伟绩。时代和群众向文艺提出了这个要求。社会主义文艺应当回答这个要求。恩格斯曾经渴望作家描写叱咤风云的革命英雄，建议作家表现工人生活的积极方面。列宁认为，凡是真正伟大的艺术家，至少应当反映出革命的某些本质的方面。毛泽东同志号召我国艺术家深入工农兵群众，反映群众的火热斗争，写出新的人物、新的世界。这也是提倡描写具有重大社会意义的题材。提倡描写重大题材，就是提倡作家艺术家面向群众斗争，更有力地反映伟大的时代。今天的作家艺术家能够取得一切便利条件，参加劳动人民改造世界的种种伟大创举。通过他们熟悉和理解的这些具有重大意义的题材，有利于表现出生活的主流，时代的脉搏，革命和建设的壮丽图景。这类优秀作品，有很大的认识作用和鼓舞作用，对当代和后代的读者都是宝贵的贡献。值得高兴的是，我国不少作家艺术家已经这样做和正在这样做，产生了一批一批的好作品。他们从自己的切身经验，体会到响应党的号召、深入火热斗争的

深刻意义。

提倡描写重大题材，正是要从根本上大大地扩展和充实文艺创作的题材内容；而重大题材本身又是多样化的。革命斗争和社会主义建设，包含着无限丰富的内容，为文学艺术提供了多种多样的题材；而处理这些重大题材，也要按照作家的不同个性，通过多种途径、多种手法、多种形式、风格来表现。单调的东西是乏味的，它首先同这些题材内容的无限丰富性相抵触。尽管是这样，我们也不可以把重大题材强调到绝对化的程度。必须看到，采取这种题材或那种题材，这不但是作家的充分自由，也根据于作家的不同情况，不能强求一律。也要看到，旧时代的作家，大部分没有生活在阶级斗争漩涡的中心，写作的材料受到很大限制，可是通过他们熟悉的题材，有些杰出的作家也能够表现出那个时代的某些本质的东西。今天的时代不同了，但是并不排除有些作家通过社会生活的某些侧面正确地反映时代精神的可能性。还要看到，某些作家艺术家的独特风格，是同选取题材、处理题材上的特点相联系的。某些具有显著特色的文艺体裁、形式或样式，例如文学中的童话和寓言，曲艺中的相声，绘画中的漫画、风景画、花鸟画，某些轻音乐和抒情歌曲，某些讽刺剧和抒情喜剧，以及艺术表演中的某些流派，在题材的选择和处理上也都有自己的特点。取消了它们选取题材、处理题材上的特点，就是取消了这些风格、体裁、形式和流派的特点，也就是取消了它们的存在。所以，题材的多样化是必要的。作家艺术家完全可以按照自己的不同情况，自由地选择与处理他所擅长、他所喜爱的任何题材；只要对人民有益，都会受到人民群众的欢迎。群众精神生活上多种多样的需要，以及为满足群众多样化的需要而进行的一切有益的尝试，不但不应当受到忽视，反而应当受到充分的尊重。

这些年来，围绕着题材问题，文艺界也曾进行过两条战线的斗争。反革命的胡风集团和右派分子，为了达到他们不可告人的目的，曾经把反对描写工农兵群众革命斗争的重大题材，作为他们反社会主义纲领的一个重要内容，这当然是不能容忍的。同时，文艺界也不只一次地反对了我们自己队伍中间某些好心好意的同志在题材问题上的片面性的主张；这些同志把描写工农兵同题材的广泛性对立起来，把表现重大主题同家庭生活、爱情生活的描写（所谓“家务事、儿女情”）对立起来，把现代题材同历史题材对立起来，看成是互不相容的东西。个别同志甚至错误地认为某一个时候只能写某一种题材，例如大炼钢铁的时候只能写炼钢，大办农业的时



候只能写农业，这对创作的发展自然是非常不利的。

今后任何时候，我们对于资产阶级诱使文艺工作者脱离群众斗争、反对描写群众斗争的反动论调，都必须坚决驳斥。对于近来一个时候表现在题材问题上的片面化、狭隘化观点的新的滋长，我们也不能采取熟视无睹的态度。

大跃进以来，广大群众意气风发，文艺界革命情绪高涨，“歌颂大跃进，回忆革命史”成为文艺上的新风气，当前工农业建设的重大题材，受到文艺界更大的重视，许多文艺工作者及时地反映了大跃进中的新人新事，书刊上、画幅上、舞台上、银幕上的时代气氛显著地增强了。这是令人振奋的好现象。但是，有些同志在正确地、热情地支持了这些革命风气的同时，却把文艺创作的题材理解得片面化、狭隘化了；似乎无产阶级的文艺只能表现当前的重大题材；似乎重大题材只能是今天群众运动中的新人新事；而群众运动只能是当时当地的中心工作；新人新事只能是现成的模范人物、模范事例。个别同志甚至把重大题材和新闻报道中的重大事件等同起来，指望作者按照新闻报道的内容来结构情节，把真人真事原封不动地搬上舞台；为要抢新闻，抢时间，还往往采取临时搜集材料、短期突击编写的方式。这种情形，在一个时期的话剧创作中，表现得较为突出。固然有的作者，对于所要处理的题材内容比较熟悉，也比较理解，终于克服了困难，取得了较好甚至很好的成绩；但是有些作者，接连不断地忙碌于把新闻报道形象化、把重大事件舞台化的竞赛中，反而牺牲了深入火热斗争的大好机会。影响所及，使得一个时期的现代题材的上演剧目，给人以不够充实、不够丰富的感觉。

题材问题上的片面化、狭隘化的理解，必然会形成一些清规戒律。如果把描写重大题材强调到绝对化的程度，某些看来不那么重大、但是比较有意义的题材，某些侧面描写、因小及大的尝试，就会受到冷淡。如果把描写正面人物、描写新人新事强调到不适当的程度，处理喜剧性、讽刺性的题材、描写反面人物、落后人物的作品就会受到压抑；而描写旧社会生活、甚至描写抗日战争、解放战争、土地改革、抗美援朝，也会被认为旧人旧事而受到忽视了。如果把重大题材同新闻报道中的重大事件、群众运动中的真人真事等同起来，鼓吹为文艺创作的方向，不但使创作内容受到更大限制，而且助长了抢新闻、抢题材、抢时间的华而不实的作风，这就完全违反了提倡重大题材的本意了。当然，这些清规戒律很少见诸文字，

它们不可能是文艺界普遍存在的现象；但是不能不看到，它们确实造成了某种束缚。固然真正有才能、有识见的作家，不会受到这些清规戒律的限制，但是有些修养不足的作者，下笔时却产生了种种顾虑。

应当指出，有一些文艺评论文章，也曾散播了或者助长了题材问题上的简单化倾向。近几年的文艺评论，热情地支持作家艺术家面向群众斗争、歌颂新人新事、刻画工农业战线上的英雄人物、表现群众中间的共产主义风格，这是完全正当的，必要的。可是有些评论文章，却以是否处理了重大题材作为衡量作品价值的首要的或主要的标准。有的时候，一个作品仅仅因为写的是重大题材，就受到过分的称誉，尽管作者并没有完成自己的任务。有的作品，对现实的发掘比较深刻，却因为写的不是尖锐的题材，就可能得不到恰当的评价。有的文章，把过多的篇幅花费在作品选取的题材如何重要的分析上，而对于作者通过人物刻画所表现出来的思想深度和艺术特色，反而轻轻滑过。我们的评论，对于扶持艺术题材、体裁、形式、手法和风格的多样化的发展，没有做出经常的努力。我们的刊物，对于题材问题上的片面性的宣传，时常采取自由主义的态度。这说明我们的编辑工作和评论工作在执行党的百花齐放、百家争鸣的方针上，是不够坚决的。

为了促进社会主义的文艺百花齐放，必须破除题材问题上的清规戒律。

题材是重要的。古往今来许多伟大作家，都不只是描写他个人感到兴趣的事物，而同时注意于千百万读者感到兴趣的事物。今天的社会主义文学，作品的思想内容和生活内容，更有着密切的关联。尽管是这样，题材本身，并不是判断一部作品价值的主要的和决定性的条件，更不是唯一的条件。在政治标准第一的前提下，高度思想性和艺术性的统一，革命的政治内容和尽可能完美的艺术形式的统一，这才是我们所要争取的目标。因为题材并不等于主题。同样题材可以表现为各种不同的主题。同样题材在不同的作家的手下，可以得出完全不同甚至完全相反的思想效果。革命的作家，有时通过不那么重大的题材，也可能表达出比较深刻的思想。“从喷泉里出来的都是水，从血管里出来的都是血。”鲁迅认为“革命人”才是产生革命文学的根本条件，是很有道理的。可见，所谓“尖端题材”、“非尖端题材”的说法，是不妥当的；所谓“只要题材抓对了，作品就成功了一半”的说法，是没有根据的。作家艺术家在选择题材上，完全有充

分的自由，可以不受任何限制。毛主席《在延安文艺座谈会上的讲话》中，当号召作家艺术家面向工农兵、深入群众斗争的同时，指出艺术家“要研究社会上的各个阶级，研究它们的相互关系和各自的状况，研究它们的面貌和它们的心理”，使得我们的文艺“有丰富的内容和正确的方向”；指出艺术家要“观察、体验、研究、分析一切人，一切阶级，一切群众，一切生动的生活形式和斗争形式，一切文学和艺术的原生材料”，使成为进入创作过程时候的艺术劳动的对象。这些话，指明了创作对象包含着无限广阔的内容。为了破除题材问题上的清规戒律，重温一下陆定一同志一九五六年五月论《百花齐放、百家争鸣》一文中的下一段话，也很有必要：

……题材问题，党从未加以限制。只许写工农兵题材，只许写新社会，只许写新人物等等，这种限制是不对的。文艺既然要为工农兵服务，当然要歌颂新社会和正面人物，同时也要批评旧社会和反面人物，要歌颂进步，同时要批评落后，所以，文艺题材应该非常宽广。在文艺作品里出现的，不但可以有世界上存在着的和历史上存在过的东西，也可以有天上的仙人、会说话的禽兽等等世界上所没有的东西。文艺作品可以写正面人物和新社会，也可以写反面人物和旧社会，而且，没有旧社会就难以衬托出新社会，没有反面人物也难以衬托出正面人物。因此，关于题材问题的清规戒律，只会把文艺工作室息，使公式主义和低级趣味发展起来，是有害无益的。

提倡重大题材，这仍然是重要的和必要的。要产生高度历史概括、深刻反映时代的作品，更不能忽视这个问题。但是，既然强调重大题材，强调重大主题，那就要强调学习马克思列宁主义，学习社会生活，就要强调长期深入群众，改造思想感情，这些，对青年作家尤为重要。政治生活、社会生活中间，并不是一切重大事件，都可以不加选择地、立即地进入文学艺术的领域。作家写什么，怎样写，要服从革命的利益和革命文学的利益，取决于作家的政治修养和生活修养。越是重大题材，越是需要一个熟悉和理解的过程。只有真正熟悉、真正理解的东西，写起来才胜任愉快。作家的思想感情改变了，他选取题材的角度自然不同。他参加了群众斗争，就更乐于表现群众斗争。他写起来，较之平时很少熟悉、临时搜集材

料的，自然要深切得多。可见，鼓励作者学习马克思列宁主义，参加火热斗争，是吸引作家描写重大题材的最好办法。与此相反，那种不适当地强调所谓“尖端题材”、“尖端主题”，同时不适当地鼓吹短期突击、临渴掘井的写作方法，那种先有题材、后有生活、先有主题、后有形象的方法，不但颠倒了正常的创作过程，单就提倡重大题材来说，也是本末倒置的，对创作的新生力量的成长也是不利的。

必须用一切办法广开文路，促进创作题材的多样化的发展。创作题材多样化，有利于反映世界的多样性，反映无限丰富的伟大现实；有利于满足人民群众精神上的多方面的需要，用无限丰富的现实图画帮助读者认识生活的真理。同时，这样也更有利于社会主义文学艺术本身的发展。因为我们的文艺，体现着政治方向一致性和艺术形式多样性的统一，在为工农兵服务的共同方向下，正如列宁所说，“在这个事业中，绝对必须保证有个人创造性和个人爱好的广阔天地，有思想和幻想、形式和内容的广阔天地。”社会主义文艺道路是最广阔的道路，不容许把它狭隘化。创作题材、体裁、风格的多样化，使得愿意为人民服务的一切才能、一切专长都能得到发挥，不使任何有志之士、有用之才受到冷淡或压抑，这就更有利于调动一切积极因素，加强文艺界的团结，鼓起艺术家的干劲，多快好省地建设社会主义的新文艺。

题材问题上的狭隘化的理解，是因为有些同志把文艺和政治的关系，理解得过于狭隘了。文艺服从政治，为政治服务，这是不可动摇的原则。文艺服从政治，在今天来说，就是服从革命斗争和社会主义建设的根本利益。文艺作品通过活生生的人物性格、心理和人与人的关系的描绘，帮助人们认识世界的多样性，历史的规律性和生活的复杂性；帮助培养人们的良好品质，鼓起人们的革命意志和进取精神，同时使人们得到健康的文化休息和美的享受。文艺作品的共产主义教育作用，体现在无产阶级的智育、德育、美育的高度结合，真、善、美的高度统一，由此帮助培养出具有先进思想、广阔胸怀和高尚情操的共产主义新人。这就是文艺为政治服务、为社会主义建设服务的根本途径。所以，不仅是许多直接描写当前的群众斗争和生产建设题材的优秀作品，及时地配合当前政治任务的优秀作品，在群众中间发生了很大的教育作用；而且像《红旗谱》《青春之歌》《红日》这一类的小说，《林则徐》《董存瑞》《聂耳》这一类的电影，《万水千山》《战斗里成长》《关汉卿》这一类的话剧及许多具有深刻内容的历

史题材的作品，在鼓舞群众为三面红旗而奋斗的工作上，也起了很大作用。当然，利用报告文学和比较轻便的文艺形式，迅速地反映生产战线上的新人新事，为配合当时当地的中心工作，迅速地产生一些宣传鼓动性的作品，这也是重要的，值得提倡的，从中也能产生好作品。但是，如果把这当成了文艺工作的主要方向，或者更进一步，把推广生产经验、描写技术过程、图解政策条文、追赶新闻报道当成了文艺创作的主要功能，那反而削弱了文艺的教育作用，堵塞了文艺为政治服务的广阔道路。政治的领域是十分广阔的，文艺为政治服务，也应当通过十分广阔的途径。路子走窄了，这首先不利于政治。把一切文艺武器掌握起来，把一切积极因素调动起来，把一切可能性利用起来，使汇合到为人民服务、为社会主义建设服务的共同目的上，这才是最大的政治利益所在。

不可以把文艺与政治的关系简单化。工农兵方向下的百花齐放、百家争鸣，是正确处理人民内部矛盾的最好的政策，也是正确处理文艺与政治的关系的最好的政策，最好的方法。党的政策是党的生命。党的文艺政策是党的文艺事业的生命。一切真正关心政治、关心党的利益的人，必须为贯彻执行这个最坚定的阶级政策而奋斗！

## 谈《创业史》中梁三老汉的形象

五亿农民走上社会主义道路，从资本主义后备军变成社会主义的可靠同盟军，这在历史上是了不起的大事。艺术地生动地反映这个伟大事件，乃是我国文学的光荣任务。《创业史》之引人注目，就因为它在反映这个伟大事件的深度和完整性上，比同类题材的作品有了很大的进展。尽管作品第一部还只写了互助组阶段的农村的情形，却已经相当明晰和深刻地揭示出了当时整个农村的阶级关系和生活动向。处于土改和合作化运动这两个高潮之间的农村生活，表面看来似乎是波平浪静的。但是，作家却透过表面上平静细微的波纹，生动地表现了生活河流底部那种潜在的阶级斗争的激流。不仅如此，作家更以异常精细的手笔，成功地描画了潜在于广大农民心灵深处的激流——他们从资本主义后备军向社会主义可靠同盟军转变中的精神状态及其变化过程。《创业史》在这方面的成就，最突出地表现在梁三老汉形象的塑造上。

单独提出梁三老汉形象来谈，并不意味着认为其他人物都写得不好。《创业史》中绝大多数人物的艺术塑造都可以说是在水平线以上的，并且，跟其他同类题材的作品相比，在革命农民形象的塑造方面有它独特的成就。但是，我不能同意这样一种流行的说法：《创业史》的最大成就在于塑造了梁生宝这个崭新的青年农民英雄形象。一年来关于梁生宝的评论已经很多，而且在个别文章中，这一形象被推崇到了过分的、与作品实际不完全相符的程度；相对地，梁三老汉的形象则被注意得这样少，这恐怕不能认为是文艺批评上的公正的现象。梁生宝在作品中诚然思想上最先进。但是，作品里的思想上最先进的人物，并不一定就是最成功的艺术形象。作为艺术形象，《创业史》里最成功的不是别个，而是梁三老汉。这样说，我以为并不是降低了《创业史》的成就，而正是为了正确地肯定它的成

---

【题解】本文原载《文学评论》1961年第3期。

就。梁三老汉虽然不属于正面英雄形象之列，但却具有巨大的社会意义和特有的艺术价值。作品对土改后农村阶级斗争和生活面貌揭示的广度和深度，在很大程度上有赖于这个形象的完成。而从艺术上来说，梁三老汉也正是第一部中充分地完成了的、具有完整独立意义的形象。

梁三老汉在作品中处于怎样的位置，这是值得特别注意的。我们知道，《创业史》里的人物，在土改后新的阶级斗争风浪中，结成了两个队伍。一个是以富农姚士杰、富裕中农郭世富为首，其中也包括了互助组的“挂名组员”梁大老汉和生禄父子俩。另一个则是梁生宝、高增福、冯有万、欢喜、任老四等革命农民。他们之间的斗争暂时虽然还没有发展到剑拔弩张的地步，但双方都在暗中使着劲，正像拔河比赛一样，每个方面都用力拉引着，想叫对方服输。然而，这两队人暂时都还只占农村人口的少数。双方都在争夺群众，而不少的贫农和下中农还在那里看着。因此，梁三老汉的形象，就有了很大的意义。梁三老汉在互相合作初期所表现的那种精神状态，在一定程度上是具有这种代表性的。从许多单干农民，到郭锁这样的互助组员，一直到任老四这样的积极分子身上，我们都可以程度不同地发表不少本质上相同于梁三老汉思想的因素。梁三老汉这样的农民走向哪一方面，被哪一种力量拉引过去，就会影响着两条道路斗争的胜负。当然，梁三老汉最终走向哪一方面，以及在这一过程中会经历怎样的曲折，这些都不是由谁的主观愿望所能决定的，它归根到底取决于老汉本身的经济地位，取决于党对农民的领导 and 党的政策的贯彻。柳青同志塑造梁三老汉形象的成功之处，就在于一方面按照生活实有的样子，充分写出了他作为个体农民在互助合作事业发展过程中曾经有过怎样的苦恼、怀疑、摇摆，有时甚至是自发的反对；另一方面，又从环境对人物的制约关系中充分发掘和表现了梁三老汉那种由生活地位和历史条件所决定的终于要走新道路的必然性，从而相当深刻和全面地揭示了生活发展的辩证法。

农业互助合作运动，即使在斗争还不十分尖锐的初期，也是一场比土地改革远为复杂、深刻得多的革命。它之所以复杂、深刻，根本的原因在于它会遇到几千年旧制度旧传统所形成的习惯势力的抵制。而尤其困难之处，在于这种阻力大量地来自政治上作为党的基本群众的广大农民方面。梁三老汉，当土地证往墙上一钉的时候，立即跪下给毛主席像磕头；在处理女儿和抗美援朝战争中受伤的女婿的婚姻关系上，他也表现得“贤明、不迟疑、识大体”，有强烈的爱国感情；可是对党领导的互助组，却在—

个时期内自发地表示了反对。儿子的热心互助合作事业，竟使他一时变得心灰意懒，不吃饭也不觉得饥饿，躺在麦地里半天不想动弹，以致老鹰们竟误以为他是可以啄食的东西。为了阻止生宝借钱给互助组作进山的资金，老汉不惜对家人有意“寻衅”，竟然宣布要索钱“下馆子”、“买汗褂”，而且还要把五个母鸡下的蛋“早起冲得喝，晌午炒得吃，黑间煮得吃”。这些行为，读来诚然令人失笑，但同时也隐隐显示了事态发展的严重性和老汉身上旧习惯力量的顽固性。这种顽固性，特别由于得到了农民祖辈相传的那种“发家”理想的支撑，而更其显得严重。老汉自己对生宝所发的牢骚：“我不吃做啥？还想发家吗？发不成家啰！我也帮着你踢蹬吧！”便道破了他跟生宝这样认真赌气的全部秘密。

人们常说：农民最讲究实际。这自然是完全正确的。但如果就此以为可以忽视或低估理想在庄稼人生活中的重要作用，那恐怕就是对农民的很大误解。每个阶级都有自己的实际和自己的理想，所不同的，只是他们各自在特有的生活天地中按照特有的方式来驰骋自己的理想罢了。梁三老汉不仅有理想，而且已经热烈到了“梦寐以求”的地步：他梦见自己当了“三合头瓦房院的长者”，“穿着很厚实的棉衣裳”（按老汉想，这是儿子和媳妇“出于一片孝心”特意为他老人家做的！），满院子是“猪、鸡、鸭、马、牛”，“加上孩子们的吵闹声”，……简直是一幅极乐图！从社会主义和共产主义思想高度来看，这理想是微不足道的，然而对于个体农民，它却是极为迷人的。正是这个理想，给了梁三老汉以力量，支持着他十年、二十年、三十年如一日地苦熬着，不吃盐，不点灯，死命干，死了两回牛也不消极，落个气喘病、罗锅腰也不抱怨。他失败了，连父亲留下的三间瓦房也没有保住，但却始终不曾放弃这个理想。土地改革，对于梁三老汉来说，正好给他加了油，使他这个快要熄灭了的“发家”理想重又燃烧起来。他以郭世富为榜样，相信共产党的到来为他实现理想开辟了道路。在这里，我们就看到了小农理想的反动性（就终极意义来讲）。如果农民“务实”的一面使党有可能通过实际生活的教育引导他们走上集体道路；那么，农民热衷于发家理想的一面就只能阻碍他们接受无产阶级的领导，使他们易于接受剥削阶级的影响，跟社会主义背道而驰。曾经表示“不赞成残酷剥削”的梁三老汉，就在作了这个诚恳声明之后的第二天，竟又怂恿生宝去“取他们（任老四等）几个利息”，这就是一个极好的明证。

帮助梁三老汉彻底打破“发家”理想，在这里是特别重要的。但要做



到这一点，也恰恰是最困难的。梁三老汉眼里的现实和梦想，恰好都是颠倒过来的。他那种“发家”的空想，尽管在旧社会里已经令他碰得头破血流，在新社会里也早已被根本堵塞了通路，却还是被他顽固地看成为可行的现实；反过来，生宝所宣传的集体富足的新道路，却被老汉讥笑为“不着边际的空谈”。土改中，他把分得土地的现实当做梦，“老是觉着不是真的”；土改后，又把个体劳动发家致富的梦当成现实，仿佛自己真的成为“三合头瓦房院的长者”了。现实和梦想被如此颠倒，是很可笑的，带有很大的喜剧成分。然而在喜剧背后，又隐藏着很深的悲剧内容：农民本身提不出也看不到新的社会制度和历史道路，他们的挣扎带有极大的盲目性，因而不可避免地遭致悲惨的命运。柳青同志正是通过梁三老汉形象的塑造，对旧社会里农民的悲惨命运寄予深厚同情，并且站在共产主义思想的高度，含着微笑批评了他们的弱点，指出他们在新社会中坚持这种空想的危险的后果。梁三老汉的这些表现，形象地揭示了“严重的问题是教育农民”这一著名论断的深刻意义。如果连梁三老汉这样贫苦、勤劳的“党的基本群众”，也会在土改后如此自发地热切向往资本主义道路，不就有力地证明了党把革命由民主主义阶段不停顿地推向社会主义阶段的必要么！

但是到这里，梁三老汉的形象还仅仅完成了一半，而且是许多作品都曾不同程度地表现过的那一半。《创业史》塑造梁三老汉之不同凡响的地方，在于作家精细地看到了并准确地表现了另一面：由阶级地位所决定的跟党跟社会主义有着潜在的感情联系的一面。这是更重要的一面。梁三老汉想走资本主义道路，毕竟是不自觉的；当他意识到取利息本身就是“剥削”这一点时，甚至自己也感到“吃惊”。梁三老汉决不像有的评论文章所判断的那样，属于“批判形象”之列<sup>①</sup>。

如前所述，梁三老汉有热切的“发家”幻想，这种幻想在终极意义上带有反动的性质。但是，任何人都必须生活在现实中，不能只是生活在幻想中。而现实生活，常常铁面无情地击碎人们的幻想，把他们从云端里拉到地面上来，逼着他们走比较现实的道路。梁三老汉在自己的幻想中是个受人尊敬的“三合头瓦房院的长者”，但在现实生活中却是草棚院里贫困的屈辱者。他和他爹两辈子创业的历史，是一部充满了血泪、辛酸的历史。

---

<sup>①</sup> 黄展人：《评〈创业史〉第一部》，《上海文学》一九六〇年九月号。

史；“实在说，那不算创业史，那是劳苦史、饥饿史和耻辱史！”一翻开作品就见到的那幅惨苦的流民图，正是梁三老汉和他千千万万农民兄弟旧生活的缩影。老汉活了五十多岁，却连本来的名字也不被世人所知（人们只称他为梁三，至于“梁永清”这个“官名”，如果没有那张他和宝娃妈结婚时的“婚书”，谁也无从得知）。随着贫困而来的，更有屈辱。尽管在年龄和辈分上，老汉高出许多人，但他仍不免受人欺负。孙水嘴当众嘲弄他，有个中年人拨动他头上戴着的旧毡帽来侮辱他，甚至连自己的侄儿梁生禄都能凭富裕中农的地位气势汹汹地教训他。贫富悬殊，就使一切都颠倒过来：仿佛生禄等人成了长者，而老汉倒是他们的晚辈。这一切，作品都揭示得极为深刻。正是这一切，使他有可能清楚地知道“他自己在精神上和王书记、卢支书、生宝他们挨近着哩！”也使他在保留对环境压迫逆来顺受的习性的同时，产生了对富农姚士杰的憎恶和戒备，又“用很讨厌的眼光，盯着梁生禄家”。严酷的生活，逼得梁三老汉非变不可！而当他在媳妇坟上“想起过去的凄惶日子”流泪时，这里面就包孕了一种转变的契机。

困难的是小生产地位限制了他的眼光，使他一时看不清社会主义新道路的光明前途，对新生活缺乏必要的信赖，常常为生宝的“不稳当”而感到“寒心”，甚至“看不惯”生宝的行动。这自然是梁三老汉作为个体农民的一种根本弱点。但是，这个弱点并不可怕。连任老四这样的积极农民，当互助组搞水稻密植时，也还流露了小农的怕经风险的动摇情绪，经过了很大一阵斗争。在这里，重要的倒不是这种一时的动摇情绪，重要的是他们最终所得到的可喜的进步。像梁三老汉这种“对于历史的一切变革都要战战兢兢”的农民，在一定时期内对新生活将信将疑，疑信参半，应该说是一种正常的现象。他们前进得确实不快，有时甚至趑趄不前，但他们跨一步是一步，每步都很落实。正像生宝所说，“我爹他一天吃饭、干活、咄呐，三样事。咄呐是咄呐，心眼可正。今年他和咱们不一心，明年他就是咱们里头的人了。”人物的实际发展状况正是这样。梁三老汉最初是对旧道路坚信而对新道路根本怀疑的，他跟家人吵闹不休，即使听信了郭二老汉的劝说，声明“咱啥啥也不管”之后，也还会时而憋不住气，发泄自己的不满。但随着互助组活动的进展，老汉身上便逐渐发生了一种微妙的变化：由对旧道路的自信到失去自信。“从前，梁三老汉只是在村人面前感到自卑，现在他在生宝面前也感到自卑了”。跟卢支书谈话后，他

形成了一种想法：“只要给我吃上、穿上，你生宝看怎弄怎弄去！世事是你的世事！”从对旧道路失去自信到承认“世事是你的世事”，这里又进了一步：开始有了信赖新生力量的因素。到了最后，“梁三老汉，经过了买稻种的事实，进山割扫帚的事实，面对着两户退组而不动摇的事实，他对儿子服气了。”这样写是令人信服的。虽然我们知道老汉要真正克服小生产地位所赋予的弱点，还须得有一个漫长的过程，他的思想发展还会有波折（吸收白占魁入组一事，就超出了他的想象力）；但到小说第一部结束的时候，梁三老汉“最替儿子担心害怕的时期已经过去了”，就是说，他终究已经看到了社会主义新事物的巨大生命力，并且对它有了相当的信赖。

然而，对于社会主义，梁三老汉决不只限于消极的适应和转变。在他身上有一种更可贵、更带积极意义的东西，这就是一种以曲折方式表现出来的对社会主义的热忱。还当梁三老汉采取观望态度的时候，他对生宝互助组的命运也远非漠不关心；或者更确切地说，他的关心并不亚于组内那些实心实意的组员。跟“阴阳人”梁生禄等那种“身在曹营心在汉”的情况相反，梁三老汉尽管在一个时期里跟生宝及互助组行动上采取不合作态度，但他的大半颗心却在组内。他注视着组员们的一切，看出了组内潜伏着矛盾，为互助组的成败担心，因而主动向卢支书反映情况：“贫农也有不实心的，我注意看他们的容颜举动哩。”生宝进山后，农技员韩培生几次发现老汉偷偷去看互助组的“扁蒲秧”，生宝妈告诉农技员说：“土改的时候，对分得的土地，也是这神气！”此后，梁生禄和王瞎子两户退出了互助组。在这个事件的考验面前，梁三老汉也有可喜的进展：对互助组表示了更大的同情（虽然同时也保留了某些疑虑），“对梁大老汉和王瞎子没有好感”。他以默默的劳动，证明了进一步靠拢互助合作事业。如果说，梁三老汉对生宝互助组这些关心出于父子感情的话，那么它确是纯朴的真正劳动人民的父子感情。但这一切显然不能只用父子感情所解释和包括得了的。它实际上是老农身上社会主义积极性的另一种比较特殊的表现形态。所以说“特殊”，是因为老汉对社会主义事业的这种关切，常常跟他对新生事物因缺乏足够信赖而产生的过分担忧联结在一起的。而且，即使在这种对集体事业的关切中，也还打有小私有者的思想烙印。他总怕儿子“太傻”，“看不透人的心思”，而他自己所用的正是一种小私有者的逻辑。老汉的关切又常常是和赌气相伴随的。他一方面认真地生儿子的气：“你

小子不喜愿对我说嘛，我也不喜愿问你！”另一方面又情不自禁地替互助组做了许多谁也没有要他做的事。所有这些，都使老汉的举动蒙上一层很重的喜剧色彩（顺便说说，梁三老汉身上的喜剧色彩，在前半部中大致可以看作是作家对人物的善意讽刺，后半部中则主要成为对人物的进步所作的颇带风趣的赞扬）。透过这层喜剧色彩，他那种摆脱穷困生活的强烈要求和背负的沉重精神包袱，以及他特有的那种忠厚、天真、脾气倔强的个性，都得到了极为传神、极为准确的表现。

在有些反映互助合作运动的作品中，老一代贫农形象常常只被强调了保守、顽固的一面，仿佛连他们最后走上合作化道路都没有丝毫的内在要求，而完全是消极地迫于客观形势似的。这便难免会模糊了农村社会主义革命到来的历史必然性。而《创业史》则在正面表现“群众中蕴藏了一种极大的社会主义的积极性”<sup>①</sup>这个主题方面，有了很大进展。它不仅写了年轻农民中成批的社会主义闯将，同时也写了老一代跟党走合作化道路的农民。在老一代农民中，又不止于从任老四身上发掘表现了穷庄稼人对互助合作如饥似渴的要求，而且还探索了肉体上和精神上都有一块“死肉疙瘩”的梁三老汉，毫不放松地抓住他潜藏的哪怕是些微的社会主义积极性，准确地加以表现。这样，作品不仅令人信服地描述了当时互助组的巩固和发展过程，而且向读者清楚有力地预示了未来合作化运动的磅礴气势。

《创业史》第一部只写到互助组转为初级合作社时就结束了，书中的人物形象和故事内容，都有待于以后几部来进一步发展。但在第一部中，梁三老汉的形象却肯定是已经独立地完成了的。虽然整个农村距离高级合作化尚有一段过程，但梁三老汉却可以说已经基本上走完了一个历史阶段（当然不是说以后可以不再继续发展了）。从“题叙”到“结局”，梁三老汉作为老一代贫苦农民的代表，经历了恰好成为鲜明对照的两个时代、两种生活的巨大变化。这是新旧两个世界——不仅是客观世界，也包括主观世界——的巨大变化！只要回想一下作品开头两章中所写到的老汉那种生活贫困、地位屈辱、情绪抵触的状况，再对比一下结尾时老汉穿起整套新棉衣，在黄堡集上受人尊敬地、以“生活主人的神气”“庄严地走过庄稼人群”这种情景，谁能不为之深深激动。社会主义跟我国农民的那种鱼水

<sup>①</sup> 《这个乡两年就合作化了》按语，《中国农村的社会主义高潮》中册，第587页。

不可分的命运，在这里得到了多么有力的证明！也许从作家的主观上说，梁三老汉并不是他所最要着力刻画的人物。但在实际上，由于这一形象凝聚了作家丰富的农村生活经验，熔铸了作家的幽默和谐趣，表现了作家对农民的深切理解和诚挚感情，因而它不仅深刻，而且浑厚，不仅丰满，而且坚实，成为全书中一个最有深度的、概括了相当深广的社会历史内容的人物。

一九六一年二月未完稿

## 为最广大的人民群众服务

——纪念毛泽东同志《在延安文艺座谈会上的讲话》发表二十周年

二十年前，毛泽东同志在延安文艺座谈会上，发表了对于我国革命文艺具有重大意义的讲话。在这篇讲话中，毛泽东同志创造性地运用马克思列宁主义的原则，总结了我国革命文艺运动的经验，针对当时的实际，解决了我国革命文艺工作中长期存在的一系列重大问题；最根本的是提出了文艺为工农兵、为广大的人民群众服务的方向，并且指明了文艺为群众服务的途径。党和毛泽东同志提出的文艺为工农兵、为广大的人民群众服务的方向，以及后来提出的百花齐放、百家争鸣和推陈出新的方针，经过文艺界的实践，已经形成了一条马克思列宁主义的文艺路线。这是发展我国社会主义文艺的最富于战斗性的正确路线。

二十年来，我国革命文艺工作者在党和毛泽东同志的领导下，深入工农兵群众，参加群众的革命斗争和生产劳动；同时以毛泽东思想武装自己的头脑，同各种反动的资产阶级思想和错误的倾向进行了严肃的斗争和批判。文艺工作者在实际斗争和思想斗争中受到锻炼，思想感情发生了根本变化，形成了一支坚强的劳动人民的文艺队伍，产生了许多为广大人民群众所喜爱的优秀作品。这二十年，是文艺和文艺工作者同群众的结合日益加深的二十年，是文艺界在思想斗争中和自我改造中不断取得新的胜利的二十年，也是文艺工作者在思想上和艺术上不断成长和成熟的二十年。经过二十年的斗争和实践，我国广大文艺工作者更加明确地认识了自己前进

---

**[题解]** 本文为《人民日报》社论，原载1962年5月23日《人民日报》，《文艺报》同年第5、6期合刊转载。收入《周扬文集》（第4卷）（人民文学出版社1991年版）。《周扬文集》中本文题下注释说：“这是作者为《人民日报》1962年5月23日所写的社论。”

的方向，确立了共同奋斗的目标和路线，这是最可宝贵的收获。

革命文艺是团结人民、教育人民的有力武器。文艺作品以艺术形象的说服力和感染力，沟通和结合人民群众的思想感情，提高人民的觉悟，加强人民的革命团结，鼓舞人民同心同德地和敌人作斗争，同心同德地为革命事业服务。我们的革命文艺，过去四十年来，特别是近二十年来，同人民一起经历了革命斗争的惊涛骇浪，在历次斗争中起了团结人民、战胜敌人的积极作用；今后应当更充分地发挥这种作用。

二十年前，毛泽东同志指出，我们的革命文艺，要站在无产阶级的立场上，为工农兵以及城市小资产阶级劳动群众和知识分子服务。这在今天也是完全正确的。今天的情况同二十年前不同的是，我国人民已经胜利地完成了新民主主义革命和社会主义革命，建立了中华人民共和国，正在进行社会主义建设。现在，各民族的工人、农民、知识分子及其他劳动人民，各民主党派和民主人士，爱国的民族资产阶级分子，爱国侨胞和其他一切爱国人士，在中国共产党的领导下，结成了人民民主统一战线，积极地参加和支持建设社会主义的伟大事业。因此，这个人民民主统一战线内的以工农兵为主体的全体人民都应当是我们的文艺服务的对象和工作的对象。我们的文艺应当用工人阶级的先进思想影响尽可能广泛的社会阶层，不断地加强各族人民的团结，使全国人民的心连成一条心，把全国人民的力量动员到共同的伟大目标上去。今天文艺联系的群众，比过去任何时候都广泛得多了。各种艺术形式和各种优秀作品，日益深入到新社会的各个阶层，为更多的人所接受。因此，文学艺术也有了更大的可能去影响更多的群众，促进人民群众更广泛、更坚强的团结。

文艺为工农兵服务，为全国最大多数的人民群众服务，就是为工人阶级和广大人民群众的需要和利益服务。我国人民经过长期的艰苦奋斗，取得了民主革命和社会主义革命的伟大胜利。但是，我们还没有摆脱历史上遗留下来的贫穷落后的状况。帝国主义还在地球上横行霸道，给世界人民制造祸害和灾难。最凶恶的美帝国主义还霸占着我们的领土台湾。团结全国人民建设先进的富强的社会主义祖国，团结全世界人民进行反对帝国主义、争取世界持久和平和人类解放的斗争，这就是我国工人阶级和广大人民群众的根本需要和根本利益，也就是我国文艺工作当前最根本的政治任务。我们的文艺一定要充分发挥自己的战斗作用，鼓励全国人民发奋图强，努力建设社会主义新生活。我们的文艺要用社会主义、共产主义精神

教育人民，帮助消除人民生活中资本主义和封建主义的影响，帮助人民摆脱各种落后思想和习惯势力，提高人民的思想觉悟和道德品质，树立新的社会风尚。我们的文艺还应当帮助人民提高对于世界反动势力的警惕性，巩固和扩大全世界人民的革命团结，鼓舞世界人民反对帝国主义、反对殖民主义、争取民族解放和世界和平的斗争。现代修正主义者作为帝国主义的奴仆，正在利用他们的文艺来破坏革命人民的团结，涣散革命人民的斗志，丑化社会主义制度，美化帝国主义和反动派。我们的文艺必须同帝国主义文艺、修正主义文艺和一切为帝国主义、为旧世界效劳的反动意识形态进行不调和的斗争，揭露它们对社会主义国家和各国革命人民进行精神颠覆和思想腐蚀的阴险目的。文学艺术的任务是繁重的。我们的作家、艺术家一定能够深切地认识到自己的时代使命和战斗任务，满怀热情地把这项光荣任务担负起来。

我国人民要在经济贫穷和文化落后的基础上，争取在不太长的时期内，把我国建设成为一个强盛的社会主义国家，这是一项十分艰巨的工作。在前进的道路上，必然会遇到各种各样的困难和障碍。但是，只要全国人民团结一致，发奋图强，任何困难和障碍都不能阻止我们前进。我国人民不但在革命战争时期发挥了英雄主义的精神，而且在建设时期也发挥了英雄主义的精神；不但在顺利时候表现出移山倒海的雄心壮志，而且在困难时候也表现出坚忍不拔的英雄气概。我们的文艺应当努力反映伟大的社会主义时代，表现人民在社会主义建设各个战线上的劳动热忱和克服困难的毅力，增强人民建设新生活的勇气和信心。

文学艺术在培养共产主义新人、用高度的爱国主义和国际主义精神教育青年一代的工作上，负有特别重要的使命。我们现在的青年一代是在和平的、比较顺利的环境中长大的，他们很容易把生活理解得简单化。可是，他们是建设新社会的接班人，需要肩负艰巨的复杂的任务，需要他们不断地去克服新的困难。社会主义文艺应当通过对于社会主义现实的真实描写，帮助青年提高共产主义觉悟，帮助他们认识生活的多样性、复杂性，认识新事物战胜旧事物的艰苦过程，培养他们在战略上藐视困难、战术上重视困难的革命精神和求实精神，使他们对于当前的时代有正确的认识，对于未来的任务有充分的精神准备。为了同样的目的，还要通过文学艺术向青年们进行革命传统的教育和民族传统的教育，让他们具体地了解我国人民革命的战斗历程和英雄事迹，了解我国各民族历代祖先艰苦创



业、英勇奋斗的历史；同时，还要帮助青年们了解世界各国人民的斗争，使他们更深刻地认识全世界人民在斗争中的团结合作、相互支持的伟大意义。

广大人民对于文学艺术的需要是多种多样的。我们的文艺既要担负着用社会主义、共产主义精神教育人民的任务，又要通过各种方式多方面地满足人民文化生活中的广泛需要。在人民取得政权以前，文学艺术主要是鼓舞人民进行推翻反动统治的斗争；今天，人民已经成为国家的主人，正在社会主义建设的各个战线上紧张地劳动着，他们除了需要从文艺继续得到革命的教育和战斗的鼓励之外，同时又需要多种多样的文艺作品和艺术活动来丰富他们的精神生活，满足他们的艺术欣赏的要求。我们的文艺工作者决不可以忽视人民群众的这种日益增长的需要。群众需要的多样性，生活本身的多样性，决定了文学艺术的多样性。社会主义文艺的百花齐放、百家争鸣，正是符合人民群众的广泛需要，促进文艺事业发展和繁荣的最有效的途径。

随着人民群众政治觉悟和文化水平的日益提高，他们对于文艺作品的思想艺术质量的要求也日益提高了。文艺创作进一步提高水平的关键，首先是加强作家、艺术家同人民群众的联系，坚持深入群众生活，参加群众创造新生活的斗争。近几年来，不少作家、艺术家以各种方式保持着同人民群众的密切联系，他们写出了比较扎实的作品；可是，也有些同志同群众生活的联系比较薄弱了。必须看到，今天生活的海洋更加宽广了，那里充满着复杂的变化和斗争。新事物战胜旧事物的过程，人民内部矛盾及其解决的过程，人民群众新的精神品质的成长过程，是复杂多样的，需要深入地观察、研究才能辨认清楚。我们的作家、艺术家，如果放松了同群众生活的联系，就不可能高度真实地反映社会主义的新时代；如果不了解群众思想和情绪，就无法充当社会主义时代人民群众的忠实代言人。我们的作家、艺术家，特别是年轻的作家、艺术家，应当下定决心，根据自己的业务特点和需要，采取适当的方式，坚持深入群众生活，和人民同呼吸、共命运，熟悉群众中间各种人物，熟悉他们的语言和心理，以便创作出深刻地反映时代的好作品。文艺工作者还要坚持不懈地学习马克思列宁主义和毛泽东著作，还要丰富自己的历史知识，以正确态度学习我国和外国文学艺术遗产，吸收前人的经验，学习兄弟国家和世界各国进步文艺的长处，不断地提高自己的政治思想水平，磨练自己的艺术技巧，力求使

自己的作品达到思想性和艺术性的高度结合。毛泽东同志说：“我们既反对政治观点错误的艺术品，也反对只有正确的政治观点而没有艺术力量的所谓‘标语口号式’的倾向。我们应该进行文艺问题上的两条战线斗争。”这是值得我们的文艺工作者经常注意的问题。

为了使我们的文艺更好地担负起团结和教育广大人民群众的任务，还应当加强文艺队伍本身的团结。我们的文艺队伍比二十年前已经增加了许多倍，是一支很大的队伍，包括了不同民族、不同文艺部门、不同工作岗位上的新老文艺工作者。这支队伍经过长期锻炼，有了共同的文艺路线和奋斗目标，是一支团结的、进步的、很好的文艺队伍。文艺界所有的同志，都应当爱护、珍惜在长期共同斗争中形成的这种革命的团结，随时发现和克服那些不利于团结的消极因素，不断地去巩固、扩大和加强文艺队伍的团结。

文艺界的团结应当是非常广泛的。凡是可以团结的力量都应当团结起来。祖国的强大，社会主义建设的成就，全国人民的劳动热情，鼓舞了文艺工作者。他们绝大多数人都愿意把自己的聪明才智献给祖国和人民，愿意为社会主义事业服务。一切爱国的、拥护社会主义的文艺工作者，都应当紧密地团结在党的领导下，充分发挥他们的积极性和创造性，为共同的事业奋斗。文艺工作者应当努力树立马克思列宁主义的世界观，这是需要经过比较长时期的斗争锻炼才能达到的。文艺界在思想上、世界观上的矛盾和斗争，应当通过互相帮助、互相讨论，采取批评和自我批评的方法，逐步求得解决。我们提倡革命现实主义和革命浪漫主义相结合的艺术方法，认为这是最好的艺术方法，但是，这应当由作家、艺术家根据他们本身的经验和条件自愿地去掌握和运用，不能强求一律。文艺工作者世界观水平的参差，他们的艺术方法和艺术风格的不同，都不应当影响我们文艺界广泛团结的范围。

文学艺术事业是具有广泛社会性的事业，需要党和非党的文艺工作者长期地合作共事。文艺工作者中的每一个党员，都有义务去很好地团结非党的作家、艺术家，学习非党的作家、艺术家的长处，互相帮助，共同进步。不容许任何排斥或轻视非党作家、艺术家的宗派主义倾向。在各种艺术门类、艺术流派之间，在作家、艺术家、理论批评家、文艺编辑工作者、文艺组织工作者之间，也要互相尊重、互相帮助、互相学习，防止和克服一切不利于团结的因素。年轻的文艺工作者要尊敬年老的艺术家，虚

心学习他们的经验和专长。老一辈的文艺家要爱护年轻的文艺工作者，帮助他们提高艺术水平和修养。个人的智慧和集体的智慧相结合，就能够产生更大的力量。文艺团体应当在巩固和加强文艺界的团结方面，发挥应有的作用。

文艺工作者要继续重视思想上的自我改造。文艺队伍的思想觉悟愈提高，团结也就愈巩固。应当看到，思想改造是需要长期不断地进行的。任何人，包括共产党员和非党员，谁也不能认为自己已经改造完成，再也不需要改造了。因为从个人的主观方面来说，旧的思想影响总是不容易彻底清除，而客观现实却在不断地变化、不断地前进，这就需要不断地改变自己的主观世界，才能适应不断改变的客观世界。思想改造既然是一项复杂的长期的工作，文化部门和文艺团体就应当耐心地帮助文艺工作者，引导他们通过自觉的努力去进行，除了参加实际斗争和加强理论学习以外，还需要通过其他的途径，包括文艺家自己的艺术实践，来逐渐收到思想改造的效果。对待思想改造的问题，决不可以采取简单急躁的态度和做法。

我国文艺工作者还应当团结世界各国一切可以团结的文艺家，建立最广泛的统一战线。我们的文艺工作者应当加强同社会主义兄弟国家和世界各国一切革命的、进步的作家、艺术家的战斗友谊，学习他们的先进经验，同他们一起来推进社会主义文艺事业和国际进步文艺事业。我们的文艺工作者还应当团结资本主义国家中维护和平、反对帝国主义和殖民主义、不满意资本主义世界的腐烂现实而对被压迫人民抱有一定同情的各种不同政治倾向和艺术流派的作家、艺术家，虽然他们的某些观点是我们所不赞同的。

社会主义文艺事业是党和人民的整个革命事业的一部分，文艺工作的健康发展，决定于党的正确领导。文化艺术部门中党的领导的主要责任，是贯彻执行党的方针政策，团结一切爱国的革命的文艺工作者，给他们各种必要的帮助，充分发挥他们的积极性、创造性，使文学艺术创作欣欣向荣，使文艺队伍中人才辈出。

一切文艺部门的党的领导，应当充分发扬民主，善于同文艺工作者亲切合作，在政治思想上帮助他们提高，帮助他们加强同人民群众的结合。同时应当努力熟悉业务，熟悉社会主义文艺的发展规律。应当贯彻执行党的百花齐放、百家争鸣和推陈出新的方针，为文艺创作和艺术活动上的自由竞赛、自由讨论的生动活泼和繁荣昌盛的局面创造条件。一切属于人民

内部的思想问题和属于艺术性质的问题，应当通过文艺工作者自己的创作实践和自由讨论去解决，通过批评和自我批评的方法去解决，不能采用简单的行政方法去处理或者干涉。毛泽东同志说过：“对待人民内部的思想问题，对待精神世界的问题，用简单的方法去处理，不但不会收效，而且非常有害。”文化艺术部门的领导干部必须认真记住这些话。

在毛泽东文艺思想的指导下，我们的文艺工作已经取得了很大成就，积累了很多经验。现在我们正处在一个新的伟大的时代，在我们面前摆着新的光荣而艰巨的任务。在纪念毛泽东同志《在延安文艺座谈会上的讲话》发表二十周年的时候，我国全体文艺工作者应当更加紧密地团结在毛泽东文艺思想的旗帜下，提高文学艺术的战斗能力，丰富文学艺术的品种，来加强人民的团结，满足人民的需要，鼓舞全国人民为建设社会主义的伟大祖国而奋斗。我们深信，沿着党和毛泽东同志给我国文艺工作者指出的发展社会主义文艺的康庄大道继续前进，一定能够争取我国文学艺术的更大的成就，实现党和人民的殷切期望。

## 在大连“农村题材短篇小说创作座谈会”上的讲话

在我们这些年来的作品中，以农村的生活为题材的作品数量最大。作品成就较大的也都是农村题材，像《红旗谱》、《创业史》、《山乡巨变》、《暴风骤雨》等等。短篇也是这样。搞《三年小说选》，中选的九十多篇，写农村的四十多篇，比较好的三四十篇，占一半以上。这情况很自然。五亿多农民，作家大部分从农村中来，生活经验比较丰富。另一方面，农民问题在中国革命中间特别重要。毛主席说民主革命主要是农民问题，农民百分之八十团结起来革命就能成功。毛主席在《论人民民主专政》中说：“严重的问题是教育农民。”要把人口最多的农民的思想觉悟提高一步，这是社会主义建设重要的一个环节。这个客观现实一定要反映到作品中来。所以农村题材写得多是自然的。

这方面有很多经验，值得探讨一下。十几年来农村变化很大。人民公社的方向是正确的，是解决全民与集体唯一的道路，从集体化走向全民所有，这种道路肯定是正确的。以前还没有完全摸清楚这个规律，再加上有自然灾害，一个时期在农业上造成相当严重的挫折。一九五七年、一九五八年一直是增产的，一九五八年以后生产大幅度下降，农村矛盾就突出了。国家处在困难时期，非常时期，调整工农关系是最主要的问题，巩固工农联盟是社会主义建设的严重问题。有了六十条，情况比较好一些，但还是有困难。现在是全国团结起来，克服困难。作家们是关心这个问题的。大家也常常谈到庄稼问题。作家怎样来服务这个政治？因此，怎样描写农村题材，正确反映农村中的问题，是作家们的重大责任。由于农村发

---

**【题解】**中国作家协会召开的农村题材短篇小说创作座谈会，1962年8月2日至8月16日在大连举行，亦称“大连会议”。会议由邵荃麟主持。邵在会上先后作过三次讲话。本文为这三次讲话的综合记录稿。原载《邵荃麟评论选集》（上），人民文学出版社1981年版。

生了问题，也引起创作上的新问题。

三年来农村题材小说比重最大。一九五九年少一些，一九六〇年多些，一九六一年多些。侯金镜同志说一九六〇年、一九六一年，公社问题明确起来，写得多了。到今年又写得少了。情况还摸不大准。因此又写得少些了。怎样来认识这些新的问题，需要探讨一下。要谈创作，先要把农村问题、工农关系问题谈谈。这个问题恐怕是世界历史上还没有完全解决的。人民内部矛盾包括工业与农业的矛盾，这个问题是必然会发生的。自然灾害、工作缺点问题，使得这个矛盾突出了。即使没有后者，也会有这个问题。工业化要积累资金，要有劳动力、原料、土地等等。这些东西，在资本主义国家，是靠侵略别的弱小国家来解决；社会主义国家不行，因此存在这个矛盾。

马克思最早定了一个以农业为基础的原则。列宁很早死了，来不及解决这个问题。斯大林没有解决这个问题，因为他在理论上不承认工农业矛盾是人民内部矛盾。工业、农业这个剪刀差，供求问题，在一九五七年前我国情况是比较好的，但是，农业上升也赶不上工业上升，所以五年计划一宣布，矛盾看得就明显了。最早我们建设是抄人家。后来，毛主席就写了《关于正确处理人民内部矛盾问题》。现在最主要矛盾是工农矛盾。一九五八年大跃进时候，工农业发生了剪刀差，一九五九年更大，所以今年要让一批工厂下马。去年下半年是有意识大幅度下降，以取得平衡。这个教训很大。这个教训换来了经验，毛主席提出农业为基础，工业为主导。提出农、轻、重，这是找到了一条规律，是列宁、斯大林都没有解决的，是政治经济学中重大的问题。这个很大的变化，对我们的认识很有帮助，集体的方向是不能动摇的。现在要摸索到集体化的规律，有规律就有办法，这个信心是有的。情况已弄清，规律已找到。所以周扬同志强调我们现在可以说已找到了这条光明大道。规律找到，还要进一步解决具体问题。文学的任务就是要在這時加强思想教育，这是非常重要的。集体与个人的统一问题，个人与集体意识的解决，这就是灵魂工程师的任务。社会主义教育是我们文学的根本任务。作品写人与人的关系，灵魂状态的变化。有小农思想，有集体个体观念，是有许多思想问题的，有不少群众在困难面前是丧气的。在变化中，人的意识问题出来了。比如偷窃、儿童的道德问题，都需要进行教育。西戎同志写的《赖大嫂》，在养猪问题上，就有许多想法。好心干坏事，也是普遍的。“五风”中有些是很坏的，但

大部分也不是坏的。灵魂工程师要对人民进行社会主义教育，所以这个会很有必要，开会的目的就是这样。今天感到，农村题材最重要的是如何反映人民内部矛盾，把这作为最主要议题，以此为中心，围绕讨论创作问题，也不限得过死。反映内部矛盾不是今天才提出的，解放后一直有这个问题。刚解放，是翻身、反封建问题，《暴风骤雨》、《活人塘》等等都是。到“过渡时期”，内部矛盾就突出了，成为主要的东西。《不能走那条路》就是一九五三年提出来的，这是内部矛盾，一九五三年后就成了中心问题。《三里湾》、《山乡巨变》、《创业史》、《春种秋收》、《桥》都是写的这个问题。我们已差不多有十年的经验了。《创业史》写得很好，从父子矛盾的统一，来概括了各种意识的斗争。党支部书记是一个蜕化分子。出现梁生宝这样的英雄人物，而把矛盾集中在梁三老汉身上，逐步解决集体化中的各种问题。《三里湾》里的范登高，爬得高，跌得重，改编成电影，却搞成了“花好月圆”。我们这些小说，一个是写了合作化过程，一个是新的农民。《山乡巨变》的邓秀梅也非常艰苦，是一家一家做工作的。这个教育作用是不小的。我们写的都比较多。这三年还是写了矛盾的。从这些矛盾反映出了大跃进。大跃进不能与浮夸混为一谈，从这三年来看，作家还是坚持了现实主义，追求浪漫主义，写刮“五风”还是少数。另外一方面，革命精神、新的道德观念写得也很充分。创造了各式各样的人物，这三年短篇还是有所发展的。另一方面，作品中接触到相互间的矛盾就比较少。分析原因，公社化是一下子来的，议论比较少；合作化纠纷长，时间也长。那时也强调写革命精神。同时与简单化的理论批评也很有关系。写了矛盾就来指责，编辑部对《李双双小传》现在也还有人认为不能编选。这个变动很大，所以作家也有个认识过程。经济基础的变动反映在意识上的矛盾，写的就较少。一九六一年就写实事求是与浮夸对立，《实干家潘永福》、《乡下奇人》也是这一类。发表颇不容易，读者还来指责。《沙滩上》是侧面写的，《甸海春秋》也是如此。今年写得很少。《赖大嫂》写农村妇女的个体思想，有两种看法。《河北文学》发表了一篇老坚决与王大炮的斗争，这说明已出现了一些这类作品。总理说，人民内部矛盾是大量存在的，作家应该去写。有人以为写矛盾就是群众与群众的矛盾。我的理解，矛盾是广泛的，主要有工农业，有生产问题，有分配问题。作品要写人，写农民，也会遇到各种不同阶层的人的问题：有的不愿意养猪，有的愿意养；农民之间也有许多错综复杂的矛盾。总的讲，是个体经济的

思想与集体主义思想、国家利益与个人利益之间的矛盾，这是主要的。官僚主义之类也是可以写的，但主要不是这些。如《赖大嫂》，就不是领导与被领导的问题。《老坚决外传》就写了领导与被领导的问题。一九五七年写的多，后来反过来怕写领导，又不敢碰。处理内部矛盾也有不同的态度，从右的修正主义来强调内部矛盾，就会把它夸大而致否定社会主义，认为无产阶级专政没有优越性等等。从“左”的方面来看则是否认这个矛盾，粉饰现实，回避矛盾，走向无冲突论。回避矛盾，不可能是现实主义。没有现实主义为基础，也谈不到浪漫主义。革命现实主义就不能不接触矛盾。粉饰、回避是写不好的。要写，首先是阶级分析，要有一个看法，从矛盾说明一个思想，这值得探讨，要从具体中去看，去解决，哪一些可以写，哪一些不可以写。有人以为什么都可以写，我看不一定。这与宣传党的政策有关。比如农村有些干部，蜕化成敌我矛盾，像恶霸似的，能不能写？划条线也很难，编辑也很难，可以讨论一下。总之，回避矛盾是不行的。写，是为了克服矛盾，是为了教育人民。为矛盾而写矛盾，也是不行的。

其次，环绕这个中心问题还有什么问题？主要是人物创作问题。作品是通过人物来表现的。近来的作品，写了各种人物，创造了很多的艺术形象。一九五四年前后，概念化的东西很多。最近几年，纯粹从概念出发的，还不太多。性格化比较突出《张满贞》、《耕云记》里的气象员、《静静的产院》中的谭大婶，都各有个性。创造的人物绝大部分是先进人物：倔强的老头，生龙活虎的妇女，生气勃勃的青年。强调写先进人物、英雄人物是应该的。英雄人物是反映我们时代的精神的。但整个说来，反映中间状态的人物比较少。两头小，中间大；好的、坏的人都比较少，广大的各阶层是中间的，描写他们是很重要的。矛盾点往往集中在这些人身上。我觉得梁三老汉比梁生宝写得好。亭面糊这个人物给我印象很深，他们肯定是会进步的，但也有旧的东西。毛主席也说，要写各种各样的人物。分析一切人、一切阶级，这样就更丰满了，写得更丰满更深刻。只有把人物放在矛盾斗争中来写，不然性格不突出。比如林黛玉，如不把她放在爱情的矛盾中心，就不可能突出。所以，要研究人物与矛盾的关系。有些简单化的理解认为，似乎不是先进人物就不典型。一个阶级只有一个典型，这是完全错误的看法。从这个理论出发，又发生拔高问题。要人物高，这就容易把人物孤立起来。



再谈谈题材的广阔性与战斗性的关系。《人民文学》提出所谓“边缘题材”即很危险，去年提出后就好一些了。上海今年也提出多样性与战斗性的矛盾。不是提倡写小人物，日常生活中，我们还是可以看到有不少可歌可泣的人物。如《看愚公怎样移山》，作用很大。还有一些这类报导，教育群众，意义很大；不是写灰溜溜的，就是人民内部矛盾，这点也要说清楚。

我们当然也可以写不是直接与生活斗争有关的，也不要写内部矛盾与战斗性对立起来。

关于深入生活问题，可以总结一下。最近，作家下去也有些困难。把作家看作“机关人”，老赵、康濯下乡去，也感到有这问题。国家与个人矛盾也反映在这问题上。

现在，再着重谈谈创作问题。

已接触的问题是：

第一，当前农村人民内部矛盾主要内容到底是什么？工农、集体与个体、领导与被领导、工作作风、缺点同正确等方面的问题，都摆出来了。主从关系怎么摆？而矛盾的主导一方面是什么？

第二，作家要正确反映农村人民内部矛盾，目的同意义是什么？用什么方法来描写？

第三，作家在认识和描写当前农村生活的内部矛盾时，如何根据政策理解现实，达到政治性跟真实性一致？（不能说政策跟生活总是一致的，有一定的矛盾。）

第四，怎样从描写人民内部矛盾中反映出建设社会主义、教育农民的长期性、艰苦性、复杂性，通过这来表现现实中劳动人民的积极的力量、积极的因素。要写消极的和积极的斗争，但主导的是积极的因素。这个问题也是很复杂的，不能简单化。

第五，写积极因素、艰苦奋斗，但是不可能不接触缺点错误这一面。怎样正确地反映我们必然要接触的缺点错误？同修正主义的暴露人民怎样区别？发生了怎样写、哪些暂时还不能写、投鼠忌器的问题。

第六，反映这种艰苦性、复杂性，主要的是创造人物。究竟什么叫做典型环境典型性格？典型环境到底怎么写？还有个创造英雄人物的问题。怎样克服过去创造人物性格的单纯化和简单化的毛病？总之，现实生活愈挖得深刻，性格也就更丰富，战斗性也就更强。怎样理解战斗性，通过写

反面人物能不能表现战斗性？

第七，对报刊批评简单化的意见。

工农业失调、“五风”、自然灾害引起了整个国家暂时困难中间突出的矛盾。从性质讲，还是社会主义社会中生产力和生产关系的矛盾，是非对抗性的，正确处理不会变成敌我矛盾。它的内容究竟是什么？我个人以为还是国家、集体、个人三者之间的关系中产生的矛盾，最主要的是这个东西。由于国家工业发展快，征购任务大，集体就负担大；集体负担大，集体同个人也产生矛盾。就搞自留地，包产到户。搞自留地，包产到户，不是农民今天反对集体化，而是农民对集体保证他的利益不放心。这个矛盾也反映到农民的思想意识中间，就是集体主义思想同个体小农经济思想的矛盾。这本来是长期存在的，而现在表现得比较尖锐。还有领导与被领导关系、工作作风、方法方面的矛盾。最紧张时期——“五风”时期是过去了，但矛盾不是没有了。总之，归纳起来还是国家、集体、个人方面的矛盾。使矛盾如此突出，这同工农业比例失调有关系。主导方面还是巩固发展集体利益的方向。这个不能动摇。今天国家要解决农民群众的一些问题。反过来，农民今天还是要注意国家和集体的利益，而不应当背道而驰。今天要搞粮食，国家不得不对农民作一些让步。退步是不是走回头路？以退为进，恐怕不能叫走回头路。目的是为了前进，为了社会主义的利益，为了巩固工农联盟，巩固发展集体经济，还是为了国家利益。工业的压缩也是如此。

创作问题，我们不是客观主义的反映矛盾，而是为了团结教育人。反映矛盾，克服矛盾，是文学为政治服务一个具体的重要内容。既反对粉饰现实、回避矛盾，也反对主观主义的为写矛盾而写矛盾。或者更坏，片面地夸大矛盾。在革命现实主义基础上有革命浪漫主义。反对“写真实”的假现实主义，也反对浮夸的浪漫主义。

听到周扬同志谈到中央最近会议（编者按：指八届十中全会）的传达以后，有两点感想：

（一）农村形势有所好转，“五风”基本过去，解决农村问题的道路明确了，工农业关系，工业支援农业，商业上的措施，精简城市人口……等等。那天会后，赵树理很兴奋，道路找到了。

（二）找到了道路，困难还是很多，矛盾还是很复杂。斗争是长期的。集体化、机械化要二十五年。有困难，有办法，前途是光明的。前年、去

年主要是克服“五风”的问题，现在，有残余，但基本上过去了。现在，主要是：国家利益、集体利益、个人利益的调整问题。在农村是：如何巩固集体化道路，发展生产。包产到户的问题，各省都有，应该怎么看？有的同志提出矛盾的主要方面是什么？在现实生活中，必须用阶级观点来加以分析。据陶铸、王任重同志的调查报告，只有百分之十主张单干，百分之六十坚决主张走集体化道路，百分之三十愿意走集体化道路。从这里可以看出，在人民内部，在农村和农民内部是有阶级斗争的，这种情况也反映在我们干部身上。

近三四年来，大家得到这样一个教训，任何事情——农村问题也是这样，首先方向问题上不能动摇。在农村问题上，也作了不少让步，甚至粮食也开放自由市场，但在方向上决不能动摇。人民公社是发展社会主义农业、解决农业集体所有制和全民所有制的关系，走向共产主义的道路。任何事情都是逐渐完备起来的。我们没有人怀疑集体化的方向，但是必须看到这条道路是长的、复杂和曲折的。一九五八年有人说，两年零八十天就可以进入共产主义，现在看来是可笑的。我们现在对于长期性、复杂性、艰苦性的估计是否已经充分了呢？小队所有制订出三十年不变。是否认为太长了些？基本机械化需要二十年，这样说不能算太长。搞创作的，必须看到这两点：方向不能动摇，同时要看到长期性、复杂性、艰苦性。没有后者，现实主义没有基础，落了空；没有前者，会迷失方向，产生动摇。这是一个革命者的世界观问题，是革命理想和求实精神相结合的问题。如何团结全国人民克服困难，这是我们作家在当前形势下的责任。复杂的农村斗争，首先在文学上反映出来，让全国人民了解这一形势；其次，个人主义还是集体主义；国家观念、整体观念要在生活中起作用。注意通过艺术形象，团结全国人民，克服困难，巩固发展集体主义。其次，在干部中，“五风”虽已基本上消除，但主观主义、官僚主义的工作作风仍然存在，这是人民内部矛盾的一个方面，如何通过艺术形象进行批评。总起来说，三个方面：生产关系；对农民进行社会主义、集体主义教育；工作作风方面。

第一点应当肯定，小说——包括农村题材，革命性很强。尽管有些作品内容显得空乏，现实主义不强，但是革命斗争精神很强。反映大跃进的作品，除少数的站不住以外，都反映出了斗志昂扬、意气风发的革命精神。《山鹰》这个作品，我也觉得有些缺点，但这个作品也是应该肯定的。

杜鹏程的《飞跃》，我觉得有些缺点，但是它反映的革命气概，也是要肯定的。

在现实性方面，我们的有些作品也达到了相当的深度。有些作家对农村斗争的长期性、复杂性、艰苦性有深刻的认识。这次会上，对赵树理的创作一致赞扬，认为前几年对老赵的创作估计不足，这说明老赵对农村的问题认识是比较深刻的。柳青的《创业史》的现实主义成就，应该加以充分估计。孙犁同志写农村的小说，如《铁木前传》，现实主义也是相当强的。又如李准，从《不能走那条路》到《耕云记》，不同程度地反映了农村生活的变化。

总的看来，革命性都很强。而从反映现实的深度、革命斗争的长期性、复杂性、艰苦性来看，感到不够。在人物创作上，比较单纯，题材的多样化不够，农村复杂的斗争面貌反映的不够。单纯化反映在性格上，人与人的关系上，斗争的过程中，这说明了我们的作品的革命性强，现实性不足。

《老坚决外传》这个作品，在地方刊物上也应该肯定，有教育作用。缺点是人物性格单纯化。名副其实，处处坚决；王大炮更加单纯化。短篇小说很短，只能强调人物的一点，但这个作品使人感到单纯化，人物在作品中提出问题到解决问题很快，没有反映出人物性格的复杂性。杜鹏程的《飞跃》写人的精神状态的飞跃；飞跃是量变到质变的过程，是可能的，但是作品中，这个过程写得不够，是作者人为的“飞跃”。怎样表现革命的复杂性、艰苦性，怎样更深刻地反映当前农村的复杂、尖锐的矛盾，使革命性和现实性更好地结合，是大家所追求的。

如果说，农业是国民经济的基础，现实主义则是我们创作的基础。没有现实主义，就没有浪漫主义。我们的创作应该向现实生活突进一步，扎扎实实地反映现实。茅盾同志说的现实主义的广度、深度和高度，这三者是紧密相连的，罗曼·罗兰说，高尔基是从“黑土里生长出来的，而又把自己的根须伸入到黑土的深处去”。柳青、赵树理、李准、刘澍德在农村中生活的基础都是厚实的。除熟悉生活以外，还要向现实生活去突进一步，认识、分析、理解……这是大家所追求的。现实主义深化，在这个基础上产生强大的革命浪漫主义，从这里去寻求两结合的道路。

如何表现内部矛盾的复杂性，看出思想意识改造的长期性、艰苦性、复杂性；更深地去认识、了解、分析、概括生活中的复杂的斗争，更正确

地去反映人民内部矛盾，是我们作家的新的任务。

封建社会、资本主义社会的矛盾是对抗性的矛盾（写资产阶级浪子，写他本阶级的对抗性的矛盾），社会主义的内部矛盾是非对抗性的。写作的目的也不一样，那时写内部矛盾是为了动摇资本主义的基础（马克思说，我们的现实主义是为了动摇资本主义的乐观主义）。我们写人民内部矛盾，恰恰相反，是为了巩固和保卫我们的社会基础。我们不可能得出这样的结论：写人民内部矛盾，写不出激动人心的作品。如阿·托尔斯泰的《苦难的历程》，写出知识分子精神生活的艰苦历程。鲁迅的作品以及郭老的《凤凰涅槃》也是如此。农民的道路也是如此。柳青《创业史》的引言：“创业难”；杜鹏程《在和平的日子里》的主题是：在和平的日子里不和平。我们的作家看到了这一点。为什么说，写敌我矛盾比内部矛盾易于激动人心，主要是对内部矛盾的复杂性、尖锐性认识不足。艺术作品强大的感染力量是从生活中复杂、尖锐的斗争中产生出来的。

要写人民内部矛盾，有一种流行观念，就是要写缺点；写得不好，帽子戴上，因而不好写，这看法是不对的。人民内部矛盾，当然包括官僚主义、主观主义等工作上的缺点，但不仅仅是这些。写人民内部矛盾，无非是写无产阶级在社会主义建设时期，怎样克服阶级与阶级之间，以及自身内部的矛盾，不断前进。人物性格只有在矛盾、斗争中才能表现出来。马克思说，人物性格是社会关系的总和。不是为了矛盾写矛盾，而是为了通过写矛盾显示出生活斗争的真实性，以此教育人民、团结人民。现实主义是创作的基础，生活是现实主义的基础。写出好作品的作家，必然是深入生活的；但只是深入生活，不一定写得出好作品。创作有它自己的规律。周扬同志说得好，作家创作应该写所见、所感、所信。我补充几点：作家应有观察力、感受力、理解力。光感受还不行，还应有理解力——理解是通过形象及逻辑思维进行的，要有概括力。没有概括力，写不出好的作品。在我们社会里，独立思考往往被忽略。作家当然应该了解政策，但是应该通过自己的思考去了解、认识。赵树理同志对生活的理解、独立思考能力强，杜鹏程同志的感受力很强，茹志鹃同志的观察力很强。不体察入微，对现实的分析、理解就不深。没有强大的理解力、感受力、观察力，就不可能有高度的概括力。有了前面几个条件，概括就会水到渠成。提高文化修养，学习古人和外国的经验，无非为了帮助我们提高这些方面的能力。

作品中能给人以新的思想，这和作家对生活的理解有关。短篇小说有它的特点。人物成长、变化的过程，在长篇中问题不大，在短篇里要写出人的性格历史的过程，需要更强的概括力。在某种意义上说，短篇小说比长篇更难写。将一个复杂的东西，通过艺术的概括，以小见大，像树干的横断面，可以看出年轮及树木的性格。复杂与单纯的关系，通过单纯看出复杂，从一粒沙看整个世界，这与单纯化不同。鲁迅、契诃夫，在这方面的成就值得我们学习。鲁迅的《风波》，通过晚餐席上的风波，反映出辛亥革命时期农民没有起来，注定了失败的悲剧；主题与《阿Q正传》相同，这是经过长期观察得来的。鲁迅对辛亥革命的失败，理解得很深刻。现在，有些好的短篇小说，在一定程度上也进行了这样的概括。

短篇创作碰到的另一个问题，即在不多的篇幅中，提出矛盾，解决问题，但是不可能，怎么办？《赖大嫂》就遇到这样的问题，有些批评者批评赖大嫂思想没有转变成集体主义。是否非要写出解决问题不可？如果水到渠成，可以解决；否则，也可以指出方向，让读者自己去得出结论。《四年不改》就得到这个效果。短篇小说创作在进行概括时，抓住一点，让人看出前因后果就行了。

风格问题，平平常常与轰轰烈烈的问题，根本问题在生活基础。各人有各人的风格。最近几年，在成熟的作家中间，风格形成了。让各人发展自己的风格，从平常中见伟大也好，含着微笑看生活也好，皱着眉头看生活也好。有人说茹志鹃写的人物不够高大，缺乏浪漫主义，她自己也有些动摇。

人物问题、矛盾的复杂，归根结蒂在人物性格。写不出人物性格，怎样反映出斗争、反映出内部矛盾的复杂性、尖锐性？英雄人物，八条、九条标准，衣服不同，面孔一样。典型化的法则是现实主义的基本问题。典型的说法，有这么一个过程：高尔基说，看十个、二十个商人，才能创造出一个典型的商人，这是通俗易懂的说法；后来苏联有一种说法，成了加在一起。马林科夫在十九大提出反对平均数，典型不是大量存在的，是萌芽的东西，这也对。但从大量中概括出来的也应该算是典型，否则，只写萌芽，路子就窄了。无论萌芽也好，大量存在的也好，必须是在生活土壤中产生出来的。典型是社会本质的力量，有它的道理，但也容易被误解。只写阶级本质，结果面孔一样。落后的东西，用谢德林的怒火烧掉，这对反映人民内部矛盾来说就不一定合适。后来批评马林科夫的论点，提出个

性问题，个性与共性的统一性，也不是那么简单。苏联现在也不大讲阶级共性，而是全民的人性，强调全民是共同的人性。我们认为，还是恩格斯讲的“典型环境中的典型人物”。一个阶级一个典型，是有害的理论。去年读了《城市姑娘》，觉得不应该这样理解。恩格斯是讲环境和人物的关系，在一个典型环境中间，有各种各样性格的人物，在一定环境中，写出各种人物之间的关系。我们的作家，是不会相信一个阶级一个典型这种理论的。但是，这种理论加给创作的压力还是很大的。写英雄人物，谁也没有规定必须写缺点，但有发展过程，在克服、斗争中发展过来。怎样从艰苦奋斗、复杂的斗争中成长起来？《创业史》中的梁生宝，是最高的典型人物，但我不认为是写得最成功的。梁三老汉、郭振山等也是典型人物。谈《红旗谱》，只谈朱老忠；但严志和也是成功的典型。赵树理《锻炼锻炼》中的小腿疼，受到责难。作家对简单化、教条主义、机械论的批评应当顶住。提高、拔高的问题，也是从一个阶级一个典型来的。“拔高”就是拔到他们所订下的标准上去。

创造人物，根本问题是熟悉人、了解人，但也反对那种如实描写的自然主义倾向。提高无非是概括，是典型化，将人物性格概括起来，使它更加突出。

理想主义与理想化不同。

茅公提出“两头小、中间大”，英雄人物与落后人物是两头，中间状态的人物是大多数，文艺主要教育的对象是中间人物，写英雄是树立典范，但也应该注意写中间状态的人物。

创造人物主要依靠人物的行动，言行反映出他的心理状态，行动表现出矛盾的具体化的东西。写人物，应该注意写出人物的心理状态——心理就是灵魂——这是灵魂工程师的任务。

风格，每个作家可以不同，主要是从现实、从生活出发，在现实生活的基础上探求两者结合的道路，团结人民，教育人民，克服困难，向我们的目标前进。

(根据记录稿整理)

## 毛泽东对文学艺术的批示

(1963年12月12日)

各种艺术形式——戏剧、曲艺、音乐、美术、舞蹈、电影、诗和文学等等，问题不少，人数很多，社会主义改造在许多部门中，至今收效甚微。许多部门至今还是“死人”统治着。不能低估电影、新诗、民歌、美术、小说的成绩，但其中的问题也不少。至于戏剧等部门，问题就更大了。社会经济基础已经改变了，为这个基础服务的上层建筑之一的艺术部门，至今还是大问题。这需要从调查研究着手，认真地抓起来。

许多共产党人热心提倡封建主义和资本主义的艺术，却不热心提倡社会主义的艺术，岂非咄咄怪事。

---

**【题解】**在中共中央宣传部文艺处编印的关于上海举行故事会的材料上，毛泽东写了这一批示，当时没有公开发表。1966年《红旗》杂志第9期重新发表毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》所加的按语《无产阶级文化大革命的指南针》中，首次正式公开毛泽东1963年和1964年的这两次批示。



## 毛泽东对文学艺术的批示

(1964年6月27日)

这些协会和他们所掌握的刊物的大多数（据说有少数几个好的），十五年来，基本上（不是一切人）不执行党的政策，做官当老爷，不去接近工农兵，不去反映社会主义的革命和建设。最近几年，竟然跌到了修正主义的边缘。如不认真改造，势必在将来的某一天，要变成像匈牙利裴多菲俱乐部那样的团体。

---

**[题解]** 毛泽东在《关于全国文联和各协会整风情况的报告（草稿）》上的批示。1966年《红旗》第9期重新发表毛泽东《讲话》的按语中，这一批示的开头是：“文艺界十五年来，基本上……”1967年5月23日，陈伯达在纪念《讲话》二十五周年大会报告中引述这一批示时，“基本上”和“最近几年”下，都标有重点号（见1967年5月24日《人民日报》）。

## 谈京剧革命

——一九六四年七月在京剧现代戏观摩  
演出人员的座谈会上的讲话

我对这次演出表示祝贺。大家付出了很大的劳动，这是京剧革命的第一个战役，已经取得了可喜的收获，影响也将是比较深远的。

京剧革命现代戏是演起来了，可是，大家的认识是否都一样了呢？我看还不能这样说。

对京剧演革命的现代戏这件事的信心要坚定。在共产党领导的社会主义祖国舞台上占主要地位的不是工农兵，不是这些历史真正的创造者，不是这些国家真正的主人翁，那是不能设想的事。我们要创造保护自己社会主义经济基础的文艺。在方向不清楚的时候，要好好辨清方向。我在这里提两个数字供大家参考。这两个数字对我来说是惊心动魄的。

第一个数字是：全国的剧团，根据不精确的统计，是三千个（不包括业余剧团，更不算黑剧团），其中有九十个左右是职业话剧团，八十多个是文工团，其余两千八百多个是戏曲剧团。在戏曲舞台上，都是帝王将相，才子佳人，还有牛鬼蛇神。那九十几个话剧团，也不一定都是表现工农兵的，也是“一大、二洋、三古”，可以说话剧舞台也被中外古人占据了。剧场本是教育人民的场所，如今舞台上都是帝王将相、才子佳人，是封建主义的一套，是资产阶级的一套。这种情况，不能保护我们的经济基础，而会对我们的经济基础起破坏作用。

第二个数字是：我们全国工农兵有六亿几千万，另外一小撮人是地、富、反、坏、右和资产阶级分子。是为这一小撮人服务，还是为六亿几千万人服务呢？这问题不仅是共产党员要考虑，而且凡有爱国主义思想的文艺工作者都要考虑。吃着农民种的粮食，穿着工人织造的衣服，住着工人

---

**[题解]**这个讲话在1967年公开发表，载《红旗》杂志1967年第6期。

盖的房子，人民解放军为我们警卫着国防前线，但是却不去表现他们，试问，艺术家站在什么阶级立场，你们常说的艺术家的“良心”何在？

京剧演革命的现代戏这件事还会有反复，但要好好想想我在上面说的两个数字，就有可能不反复，或者少反复。即使反复也不要紧，历史总是曲曲折折前进的，但是，历史的车轮绝不能拉回来。我们提倡革命的现代戏，要反映建国十五年来现实生活，要在我们的戏曲舞台上塑造出当代的革命英雄形象来。这是首要的任务。我们也不是不要历史剧，在这次观摩演出中，革命历史剧占的比重就不小。描写我们党成立以前人民的生活和斗争的历史剧也还是要的，而且也要树立标兵，要搞出真正用历史唯物主义观点写的、能够古为今用的历史剧来。当然，要在不妨碍主要任务（表现现代生活、塑造工农兵形象）的前提下搞历史剧。传统戏也不是都不要，除了鬼戏和歌颂投降变节的戏以外，好的传统戏都尽可上演。但是，这些传统戏如果不认真整理加工，是没有什么人看的。我曾系统地下剧场两年多，观察了演员、观众，可以得出结论，传统戏如果不认真进行加工，是不会有人看的。今后传统戏的整理、加工工作还是要的，但是，所有这些都不能代替第一个任务。

其次，说说从何着手的问题。

我认为，关键是剧本。没有剧本，光有导演、演员，是导不出什么，也演不出什么来的。有人说：“剧本，剧本，一剧之本。”这话是很对的。所以，一定要抓创作。

这些年，戏剧创作远远落后于现实，京剧的创作更谈不到。编剧的人少，又缺乏生活，当然创作不出好剧本来。抓创作的关键是把领导、专业人员、群众三者结合起来。我最近研究了《南海长城》的创作经验，他们就是这样搞的，先由领导出个题目，剧作者三下生活，并且亲身参与了一次歼灭敌人特务的军事行动。剧本写好之后，广州部队的许多负责同志都亲自参加了剧本的讨论。排演以后，广泛征求意见，再改。这样，不断征求意见，不断修改，所以能在较短时间内搞出这样及时反映现实斗争的好戏来。

上海市委抓创作，柯庆施同志亲自抓。各地都要派强的干部抓创作。

短时间内，京剧要想直接创作出剧本来还很难，不过，现在就要抽出人来，先受些专门训练，然后放下去生活，可以先写小戏，再逐渐搞出大戏来。小戏搞得也很好。

在创作上，要培养新生力量，放下去，三年五年就会开花结果。

另一方面是移植，这也好。

移植要慎重选择，第一看政治倾向好不好，第二要看与本剧团条件是否合适。移植时要好好分析原作，对人家的长处要肯定下来，不能改变；对人家的弱点，要加以弥补。改编的京剧，要注意两方面的问题：一方面要合乎京剧的特点，有歌唱，有武打，唱词要合乎京剧歌唱的韵律，要用京剧的语言。否则，演员就无法唱。另一方面，对演员也不要过分迁就，剧本还是要主题明确，结构严谨，人物突出，不要为了几个主要演员每人来一段戏而把整个戏搞得稀稀拉拉的。

京剧艺术是夸张的，同时，一向又是表现旧时代旧人物的，因此，表现反面人物比较容易，也有人对此很欣赏。要树立正面人物却是很不容易，但是，我们还是一定要树立起先进的革命英雄人物来。上海的《智取威虎山》，原来剧中的反面人物很嚣张，正面人物则干瘪瘪。领导上亲自抓，这个戏肯定是改好了。现在把定河道人的戏砍掉了一场，座山雕的戏则基本没有动（演座山雕的演员是很会做戏的），但是，由于把杨子荣和少剑波突出起来了，反面人物相形失色了。听说对这个戏有不同看法，这个问题可以争论一番。要考虑是坐在哪一边？是坐在正面人物一边，还是坐在反面人物一边？听说还有人反对写正面人物，这是不对的。好人总是大多数，不仅在我们社会主义国家是如此，即使在帝国主义国家里，大多数的还是劳动人民。在修正主义国家里，修正主义者还是少数。我们要着重塑造先进革命者的艺术形象，给大家以教育鼓舞，带动大家前进。我们搞革命现代戏，主要是歌颂正面人物。内蒙古艺术剧院京剧团的《草原英雄小姐妹》很好，剧作者的革命感情被这两个小英雄的先进事迹激动起来，写成这样一个戏，那中间的一段还是很动人的。只是由于作者还缺乏生活，搞得又很急，还没有来得及精雕细刻，一头一尾搞得不大好，现在看来，好像是一幅好画嵌在粗劣的旧镜框里。这个戏，还有一点值得重视，那就是为我们的少年儿童写了京戏。总之，这个戏是有基础的，是好的。希望剧作家再深入生活，好好加以修改。我觉得，我们应该重视自己的劳动，搞出来的东西不要轻易丢掉。有的同志对于搞出来的成品不愿意再改，这就很难取得较大的成就。在这方面，上海是好的典型，他们愿意一改再改，所以把《智取威虎山》搞成今天这个样子。这次观摩演出的剧目，回去都应该继续加工。立起来了的，不要轻易把它打倒。

最后，我希望这次大家能抽出些精力来互相学学戏，这样，可以使这次大会的收获在全国的舞台上与各地广大的观众见面。

本文《人民日报》、《解放军报》和本刊同时发表

林 彪

## 林彪同志给中央军委常委的信

常委诸同志：

送去江青同志召开的部队文艺工作座谈会纪要，请阅。这个纪要，经过参加座谈会的同志们反复研究，又经过主席三次亲自审阅修改，是一个很好的文件，用毛泽东思想回答了社会主义时期文化革命的许多重大问题，不仅有极大的现实意义，而且有深远的历史意义。

十六年来，文艺战线上存在着尖锐的阶级斗争，谁战胜谁的问题还没有解决。文艺这个阵地，无产阶级不去占领，资产阶级就必然去占领，斗争是不可避免的。这是在意识形态领域里极为广泛、深刻的社会主义革命，搞不好就会出修正主义。我们必须高举毛泽东思想伟大红旗，坚定不移地把这一场革命进行到底。

纪要中提出的问题和意见，完全符合部队文艺工作的实际情况，必须坚决贯彻执行，使部队文艺工作在突出政治、促进人的革命化方面起重要作用。

对纪要有何意见望告，以便报中央审批。

此致

敬礼！

林 彪

一九六六年三月二十二日

---

[题解] 本文公开发表于1967年5月29日《人民日报》。

## 林彪同志委托江青同志召开的部队文艺工作座谈会纪要

### (一)

一九六六年二月二日到二月二十日，江青同志根据林彪同志的委托，在上海邀请部队的一些同志，就部队文艺工作的若干问题进行了座谈。

来上海之前，林彪同志对参加座谈会的部队同志曾作了如下的指示：“江青同志昨天和我谈了话。她对文艺工作方面在政治上很强，在艺术上也是内行，她有很多宝贵的意见，你们要很好重视，并且要把江青同志的意见在思想上、组织上认真落实。今后部队关于文艺方面的文件，要送给她看，有什么消息，随时可以同她联系，使她了解部队文艺工作情况，征求她的意见，使部队文艺工作能够有所改进。部队文艺工作无论是在思想性和艺术性方面都不要满足现状，都要更加提高。”

在座谈开始和交谈中，江青同志再三表示：对毛主席的著作学习不够，对毛主席的思想领会不深，只是学懂哪一点，就坚决去做。最近四

---

**[题解]**《纪要》由刘志坚、陈亚丁等起草，张春桥、陈伯达等作了多次重大修改，后经毛泽东审阅修改后，于1966年4月16日，作为中共中央文件在中共党内发表。4月18日，《解放军报》社论《高举毛泽东思想伟大红旗，积极参加社会主义文化大革命》，在没有提及座谈会和《纪要》的情况下，公布了《纪要》的全面观点。1967年5月29日，在《人民日报》等报刊上，公开发表《纪要》全文。1971年“九一三”事件之后，林彪给中央军委常委的信，以及《纪要》标题和文中林彪的名字被删去。1976年10月文化大革命结束后，这一文件通常被称为《部队文艺工作座谈会纪要》。1979年5月3日，中共中央批转解放军总政治部的请示，正式决定撤消《纪要》这一中共中央文件。

年，比较集中地看了一些作品，想了一些意见，这些意见不一定全对。我们都是共产党员，为了党的事业，应当平等地进行交谈。这件事，去年就应该做，因为身体不行，没有做到。最近，身体好一些，根据林彪同志的指示，请同志们来共同商量。

江青同志建议先看作品，再阅读一些有关的文件和材料，然后交谈。江青同志给我们阅读了毛主席的有关著作，并先后同部队的同志个别交谈八次，集体座谈四次，陪同我们看电影十三次，看戏三次。在看电影、看戏过程中，也随时进行了交谈。另外，还要我们看了二十一部影片。在此期间，江青同志又看了电影《南海长城》的样片，接见了《南海长城》的导演、摄影师和一部分演员，同他们谈话三次，给了他们很大的教育和鼓舞。我们在接触中感觉到：江青同志对毛主席思想领会较深，又对文艺方面存在的问题作了长时间的、相当充分的调查研究，亲自种试验田，有丰富的实践经验。这次带病工作，谦虚、热情、诚恳地同我们一起交谈，一起看影片、看戏，给了我们很大启发和帮助。

## (二)

在近二十天中，我们阅读了毛主席的两篇著作和有关材料，听取了江青同志许多极为重要的意见，看了三十余部好的、坏的、和在不同程度上存在着缺点、错误的影片，又看了《奇袭白虎团》、《智取威虎山》两出比较成功的革命现代京剧，从而加深了我们对毛主席文艺思想的理解，提高了对社会主义文化革命的认识。下面是在这次座谈会中大家商议和同意的几点意见：

一、十六年来，文化战线上存在着尖锐的阶级斗争。

事实上，在我国革命的两个阶段，即新民主主义阶段和社会主义阶段，文化战线上都存在两个阶级、两条路线的斗争，即无产阶级和资产阶级在文化战线上争夺领导权的斗争。我们党的历史上，反对“左”右倾机会主义的斗争，也都包括文化战线上的两条路线斗争。王明路线是一种曾经在我们党内泛滥过的资产阶级思想。一九四二年开始的整风运动中，毛主席先在理论上彻底地批判了王明的政治路线、军事路线和组织路线；紧接着，又在理论上彻底地批判了以王明为代表的文化路线。毛主席的《新民主主义论》、《在延安文艺座谈会上的讲话》和《看了〈逼上梁山〉以后写给延安平剧院的信》，就是对文化战线上的两条路线斗争的最完整、最



全面、最系统的历史总结，是马克思列宁主义世界观和文艺理论的继承和发展。在我国革命进入社会主义阶段以后，毛主席又发表了《关于正确处理人民内部矛盾的问题》和《在中国共产党全国宣传工作会议上的讲话》两篇著作，这是我国和各国革命思想运动、文艺运动的历史经验的最新的总结，是马克思列宁主义世界观和文艺理论的新发展。毛主席的这五篇著作，够我们无产阶级用上一个长时期了。

毛主席的前三篇著作发表到现在已经二十几年了，后两篇也已经发表将近十年了。但是，文艺界在建国以来，却基本上没有执行，被一条与毛主席思想相对立的反党反社会主义的黑线专了我们的政，这条黑线就是资产阶级的文艺思想、现代修正主义的文艺思想和所谓三十年代文艺的结合。“写真实”论、“现实主义广阔的道路”论、“现实主义的深化”论、反“题材决定”论、“中间人物”论、反“火药味”论、“时代精神汇合”论，等等，就是他们的代表性论点，而这些论点，大抵都是毛主席《在延安文艺座谈会上的讲话》中早已批判过的。电影界还有人提出所谓“离经叛道”论，就是离马克思列宁主义、毛泽东思想之经，叛人民革命战争之道。在这股资产阶级、现代修正主义文艺思想逆流的影响或控制下，十几年来，真正歌颂工农兵的英雄人物，为工农兵服务的好的或者基本上好的作品也有，但是不多；不少是中间状态的作品；还有一批是反党反社会主义的毒草。我们一定要根据党中央的指示，坚决进行一场文化战线上的社会主义大革命，彻底搞掉这条黑线。搞掉这条黑线之后，还会有将来的黑线，还得再斗争。所以，这是一场艰巨、复杂、长期的斗争，要经过几十年甚至几百年的努力。这是关系到我国革命前途的大事，也是关系到世界革命前途的大事。

过去十几年的教训是：我们抓迟了。只抓过一些个别问题，没有全盘的系统的抓起来，而只要我们不抓，很多阵地就只好听任黑线去占领，这是一条严重的教训。一九六二年十中全会作出要在全中国进行阶级斗争这个决定之后，文化方面的兴无灭资的斗争也就一步一步地开展起来了。

二、近三年来，社会主义的文化大革命已经出现了新的形势，革命现代京剧的兴起就是最突出的代表。从事京剧革命的文艺工作者，在以毛主席为首的党中央的领导下，以马克思列宁主义和毛泽东思想为武器，向封建阶级、资产阶级和现代修正主义文艺展开了英勇顽强的进攻，锋芒所向，使京剧这个最顽固的堡垒，从思想到形式，都发生了极大的革命，并

且带动文艺界发生着革命性的变化。革命现代京剧《红灯记》、《沙家浜》、《智取威虎山》、《奇袭白虎团》等和芭蕾舞剧《红色娘子军》、交响音乐《沙家浜》、泥塑《收租院》等，已经得到广大工农兵群众的批准，在国内外观众中，受到了极大的欢迎。这是一个创举，它将会对社会主义文化革命产生深远的影响。它有力地证明：京剧这个最顽固的堡垒也是可以攻破的，可以革命的；芭蕾舞、交响乐这种外来的古典艺术形式，也是可以加以改造，来为我们所用的，对其它艺术的革命就更应该有信心了。有人说革命现代京剧丢掉了京剧的传统，丢掉了京剧的基本功。事实恰恰相反，革命现代京剧正是对京剧传统的批判地继承，是真正的推陈出新。京剧的基本功不是丢掉了，而是不够用了，有些不能够表现新生活的，应该也必须丢掉。而为了表现新生活，正急需我们从生活中去提炼，去创造，去逐步发展和丰富京剧的基本功。同时，这些事实也有力地回击了形形色色的保守派，和所谓“票房价值”论、“外汇价值”论、“革命作品不能出口”论，等等。

近三年来，社会主义文化革命的另一个突出表现，就是工农兵在思想、文艺战线上的广泛的群众活动。从工农兵群众中，不断地出现了许多优秀的、善于从实际出发表达毛泽东思想的哲学文章；同时，还不断地出现了许多优秀的、歌颂我国社会主义革命的伟大胜利，歌颂社会主义建设各个战线上的大跃进，歌颂我们的新英雄人物，歌颂我们伟大的党，伟大的领袖英明领导的文艺作品，特别是工农兵发表在墙报、黑板报上的大量诗歌，无论内容和形式都划出了一个完全崭新的时代。

当然，这些都还是社会主义文化革命的初步成果，是万里长征的第一步。为保卫和发展这一成果，把社会主义文化革命进行到底，还需要我们作长期的、艰苦的努力。

三、文艺战线两条道路的斗争，必须要反映到军队内部来，军队不是生活在真空中，决不可能例外。中国人民解放军是中国无产阶级专政的主要工具，是中国人民和世界革命人民的依靠和希望。没有人民的军队，就没有革命的胜利，就没有无产阶级专政，就没有社会主义，也就没有人民的一切。因此，敌人一定会从各方面破坏它，也一定会利用文艺的武器，企图对它进行思想腐蚀。而有的人却在毛主席指出文艺界十五年来基本上没有执行党的方针以后，还说部队文艺方向已经解决了，主要是提高艺术水平的问题，这种观点是错误的，是缺乏具体分析的。事实上，军队的文

艺有的方向对，艺术水平也比较高；有的方向对，艺术水平低；有的在政治方向和艺术水平方面都有严重的缺点或错误；也有的是反党反社会主义的毒草。八一电影制片厂就拍摄了《抓壮丁》这样的坏影片。这说明军队的文艺工作也在不同程度上受到了黑线的影响。同时，我们自己培养的真正过得硬的创作人才还比较少；创作思想问题还很多；组织上也还有些不纯。对这些问题，我们必须作出恰当分析和解决。

四、在社会主义文化革命中解放军要起重要作用。林彪同志主持军委工作以来，对文艺工作抓得很紧，作了很多很正确的指示。在中共中央军委扩大会议《关于加强军队政治思想工作的决议》中，明确地规定部队文艺工作的任务是：“必须密切结合部队的任务和思想情况，为兴无灭资、巩固和提高战斗力服务。”军队中有一批我们自己培养的、经过革命战争锻炼的文艺骨干，也创作了一些好的作品。因此，在社会主义文化革命中，解放军一定要起应起的作用，勇敢地、坚定不移地，为贯彻执行文艺为工农兵服务、为社会主义服务的方针而斗争。

五、文化革命要有破有立，领导人要亲自抓，搞出好的样板。资产阶级有反动的所谓“创新独白”，我们要标新立异，我们的标新立异是标社会主义之新，立无产阶级之异。要努力塑造工农兵的英雄人物，这是社会主义文艺的根本任务，我们有了这样的样板，有了这方面成功的经验，才有说服力，才能巩固地占领阵地，才能打掉反动派的棍子。

在这个问题上，不要有自卑感，而应当有自豪感。

要破除对所谓三十年代文艺的迷信。那时，左翼文艺运动政治上是王明的“左倾”机会主义路线，组织上是关门主义和宗派主义，文艺思想实际上是俄国资产阶级文艺评论家别林斯基、车尔尼雪夫斯基、杜勃罗留波夫以及戏剧方面的斯坦尼斯拉夫斯基的思想，他们是俄国沙皇时代资产阶级民主主义者，他们的思想不是马克思主义，而是资产阶级思想。资产阶级民主革命，是一个剥削阶级代替另一个剥削阶级的革命，只有无产阶级的社会主义革命，才是最后消灭一切剥削阶级的革命，因此，决不能把任何一个资产阶级革命家的思想，当成我们无产阶级思想运动、文艺运动的指导方针。三十年代也有好的，那就是以鲁迅为首的战斗的左翼文艺运动。到了三十年代的中期，那时左翼的某些领导人在王明的右倾投降主义路线的影响下，背离马克思列宁主义的阶级观点，提出了“国防文学”的口号。这个口号，就是资产阶级的口号，而“民族革命战争的大众文学”

这个无产阶级的口号，却是鲁迅提出的。有些左翼文艺工作者，特别是鲁迅，也提出了文艺要为工农服务和工农自己创作文艺的口号，但是并没有系统地解决文艺同工农兵相结合这个根本问题。当时的左翼文艺工作者，绝大多数还是资产阶级民族民主主义者，有些人民主革命这一关就没过去，有些人没有过好社会主义这一关。

要破除对中外古典文学的迷信。斯大林是个伟大的马克思列宁主义者，他对资产阶级的现代派文艺的批评是很尖锐的，但是，他对俄国和欧洲的所谓古典著作却无批判地继承，后果不好。中国的古典文艺。欧洲（包括俄国）古典文艺，甚至美国电影，对我国文艺界的影响是不小的，有些人就当作经典，全盘接受。我们应当接受斯大林的教训。古人、外国人的东西也要研究，拒绝研究是错误的，但一定要用批判的眼光去研究，做到古为今用，外为中用。

对十月革命后出现的一批比较优秀的苏联革命文艺作品，也要有分析，不能盲目崇拜，更不要盲目的模仿。盲目的模仿不能成为艺术。文学艺术只能来源于人民生活，只有人民生活才是文学艺术的唯一源泉，古今中外的文学艺术的历史过程，证明了这一点。

世界上从来是新生力量战胜腐朽力量。我们人民解放军开头也是弱小的，终于转弱为强，战胜了美蒋反动派。面对着国内外大好的革命形势和光荣的任务，我们应该以做一个彻底的革命派而感到自豪。要有信心，有勇气，去做前人所没有做过的事，因为我们的革命，是一次最后消灭剥削阶级、剥削制度，和从根本上消除一切剥削阶级毒害人民群众的意识形态的革命。我们要在党中央和毛主席的领导下，在马克思列宁主义和毛泽东思想的指导下，去创造无愧于我们伟大的国家，伟大的党，伟大的人民，伟大的军队的社会主义的革命新文艺。这是开创人类历史新纪元的、最光辉灿烂的新文艺。

但是，要搞出好的样板决不是一件轻而易举的事。对创作中的困难，我们在战略上一定要蔑视它，而在战术上却一定要重视它。创作一部好的作品是一个艰苦的过程，抓创作的同志决不能采取老爷式的态度，决不可掉以轻心，要同创作者同甘共苦，真正下一番苦功夫。要尽可能地掌握第一手材料，不可能时也要掌握第二手材料。要不怕失败、不怕犯错误，要允许失败、允许犯错误，还要允许改正错误。要依靠群众，从群众中来，到群众中去，经过长时间的反复实践，精益求精，力求达到革命的政治内

容和尽可能完美的艺术形式的统一。在实践中及时总结经验，逐步掌握各种艺术的规律。不这样，就不可能搞出好的样板。

我们应当十分重视社会主义革命和社会主义建设的题材，忽视这一点，是完全错误的。

辽沈、淮海、平津三大战役及其他重大战役的文艺创作，也要趁着领导、指挥这些战役的同志健在，抓紧搞起来。许多重要的革命历史题材和现实题材，急需我们有计划、有步骤地组织创作。《南海长城》一定要拍好。《万水千山》一定要改好。并通过这些创作，培养锻炼出一支真正无产阶级的文艺骨干队伍。

六、在文艺工作中，不论是领导人员，还是创作人员，都要实行党的民主集中制，提倡“群言堂”，反对“一言堂”，要走群众路线。过去有些人搞出一个作品，就逼着领导人鼓掌、点头，这是一种很坏的作风。至于抓创作的干部，对待文艺创作，应该经常记住这样两点：第一，要善于倾听广大群众的意见；第二，要善于分析这些意见，好的就吸收，不好的就不吸收。完全没有缺点的作品是没有的，只要基调还好，要指出其缺点错误，把它改好。坏作品不要藏起来，要拿出来交给群众去评论。我们不要怕群众，要坚决地相信群众，群众会给我们提出许多宝贵意见的。另外，也可以提高群众的鉴别能力。摄制一部电影要花费几十万元或者上百万元，把坏片子藏起来，白白地浪费掉了，为什么不拿出来放映，从而教育创作人员和人民群众，又可以弥补国家经济上的损失，做到思想、经济双丰收呢？影片《兵临城下》演了好久，也没有人批评，《解放军报》是否可以写篇文章批评一下。

七、要提倡革命的、战斗的、群众性的文艺批评，打破少数所谓“文艺批评家”（即方向错误的和软弱无力的那些批评家）对文艺批评的垄断，把文艺批评的武器交给广大工农兵群众去掌握，使专门批评家和群众批评家结合起来。在文艺批评中，要加强战斗性，反对无原则的庸俗捧场。要改造文风，提倡多写通俗的短文，把文艺批评变成匕首和手榴弹，练出二百米内的硬功夫；当然也要写一些系统的，有理论深度的较长的文章。反对用名词术语吓人。只有这样，才能缴掉那些所谓“文艺批评家”的械。《解放军报》、《解放军文艺》要开辟定期的或不定期的文艺评论专栏，对好的或者基本上好的作品要热情支持，也可以善意地指出它的缺点；对坏作品，要进行原则性的批评。对于文艺理论方面一些有代表性的错误论

点，和某些人在一些什么《中国电影发展史》、《中国话剧运动五十年史料集》、《京剧剧目初探》之类的书中企图伪造历史、抬高自己，以及所散布的许多错误论点，都要有计划地进行彻底的批判。不要怕有人骂我们是棍子，对人家说我们简单粗暴要有分析。我们有的批评基本正确，但是分析不够，论据不充分，说服力差，应该改进。有的人是认识问题，他们先说我们简单粗暴，后来就不说了。对敌人把我们正确的批评骂做是简单粗暴，就一定要坚决顶住。文艺评论要成为经常的工作，成为开展文艺斗争的重要方法，也是党领导文艺工作的重要方法。没有正确的文艺评论，就不可能繁荣创作。

八、文艺上反对外国修正主义的斗争，不能只捉丘赫拉依之类小人物，要捉大的，捉肖洛霍夫，要敢于碰他。他是修正主义文艺的鼻祖。他的《静静的顿河》、《被开垦的处女地》、《一个人的遭遇》对中国的部分作者和读者影响很大。军队是否可以组织一些人加以研究，写出有分析的、论据充分的、有说服力的批判文章。这对中国，对世界都有很大影响。对国内的作品，也应当这样做。

九、在创作方法上，要采取革命的现实主义和革命的浪漫主义相结合的方法，不要搞资产阶级的批判现实主义和资产阶级的浪漫主义。

在党的正确路线指引下涌现的工农兵英雄人物，他们的优秀品质是无产阶级阶级性的集中表现。我们要满腔热情地、千方百计地去塑造工农兵的英雄形象。要塑造典型，毛主席说：“文艺作品中反映出来的生活却可以而且应该比普通的实际生活更高，更强烈，更有集中性，更典型，更理想，因此就更带普遍性。”不要受真人真事的局限。不要死一个英雄才写一个英雄，其实，活着的英雄要比死去的英雄多得多。这就需要我们的作者从长期的生活积累中，去集中概括，创造出各种各样的典型人物来。

写革命战争，要首先明确战争的性质，我们是正义的，敌人是非正义的。作品中一定要表现我们的艰苦奋斗、英勇牺牲，但是，也一定要表现革命的英雄主义和革命的乐观主义。不要在描写战争的残酷性时，去渲染或颂扬战争的恐怖；不要在描写革命斗争的艰苦性时，去渲染或颂扬苦难。革命战争的残酷性和革命的英雄主义，革命斗争的艰苦性和革命的乐观主义，都是对立的统一，但一定要弄清楚什么是矛盾的主要方面，否则，位置摆错了，就会产生资产阶级和平主义倾向。此外，在描写人民革命战争的时候，不论是在以游击战为主，运动战为辅的阶段，还是以运动

战为主的阶段，都要正确地表现党领导下的正规军、游击队和民兵的关系，武装群众和非武装群众的关系。

选择题材要深入生活，很好地调查研究，才能选对、选准。编剧要长期地、无条件地深入到火热的斗争生活中去，导演、演员、摄影、美术、作曲等人员也要深入生活，很好地进行调查研究。过去，有些作品，歪曲历史事实，不表现正确路线，专写错误路线；有些作品，写了英雄人物，但都是犯纪律的，或者塑造起一个英雄形象却让他死掉，人为地制造一个悲剧的结局；有些作品，不写英雄人物，专写中间人物，实际上是落后人物，丑化工农兵形象；而对敌人的描写，却不是暴露敌人剥削、压迫人民的阶级本质，甚至加以美化；还有些作品，则专搞谈情说爱，低级趣味，说什么“爱”和“死”是永恒主题。这些都是资产阶级的、修正主义的东西，必须坚决反对。

十、重新教育文艺干部，重新组织文艺队伍。由于历史的原因，在全国解放前，我们无产阶级在敌人的统治下培养自己的文艺工作者要困难一些。我们的文化水平比较低，我们的经验比较少，我们的许多文艺工作者，是受资产阶级的教育培养起来的，在从事革命文艺活动的过程中，有些人又经不起敌人的迫害叛变了，或者经不起资产阶级思想的腐蚀烂掉了。在根据地，我们培养过相当数量的革命文艺工作者，特别是《在延安文艺座谈会上的讲话》发表以后，他们有了正确的方向，走上同工农兵相结合的道路，在革命过程中起过积极的作用。缺点是，在全国解放后，进了大城市，许多同志没有抵抗住资产阶级思想对我们文艺队伍的侵蚀，因而有的在前进中掉队了。我们的文艺是无产阶级的文艺，是党的文艺。无产阶级的党性原则是我们区别于其他阶级的最显著标志。须知其他阶级的代表人物也是有他们的党性原则的，并且很顽强。不论是创作思想方面，组织路线方面，工作作风方面，都要坚持无产阶级的党性原则，反对资产阶级思想的侵蚀。同资产阶级思想必须划清界线，决不能和平共处。现在文艺界存在的各种问题，对大多数人来讲，是思想认识问题，是教育提高的问题。要认真学习毛主席著作，活学活用，联系思想，联系实际，带着问题学，才能真正学得懂、学得通、学到手。要长期深入生活，和工农兵相结合，提高阶级觉悟，改造思想，不为名，不为利，全心全意地为人民服务。要教育我们的同志，读一辈子马克思列宁主义和毛主席的书，革一辈子命。特别要注意保持无产阶级的晚节，一个人能保持晚节是很不容易

的。

### (三)

通过座谈，我们对上述问题都有了较明确的认识，对这些问题的意见，也都符合军队文艺工作的实际情况，从而提高了我们的觉悟，加强了社会主义文化革命的决心和责任感。我们一定要继续学好毛主席的著作，认真进行调查研究，种好试验田，搞好样板，在这一场兴无灭资的文化革命斗争中起好带头作用。



郭沫若

## 向工农兵群众学习，为工农兵群众服务

因为时间关系，简单地讲几句。

石西民同志的报告（按：指石西民同志在人大常委会第三十次会议上所作的关于社会主义文化革命的报告），对我来说，是有切身的感受。说得沉痛一点，是有切肤之痛。因为在一般的朋友们、同志们看来，我是一个文化人，甚至于好些人都说我是一个作家，还是一个诗人，又是一个什么历史家。几十年来，一直拿着笔杆子在写东西，也翻译了一些东西。按字数来讲，恐怕有几百万字了。但是，拿今天的标准来讲，我以前所写的东西，严格地说，应该全部把它烧掉，没有一点价值。

主要的原因是什么呢？就是没有学好毛主席思想，没有用毛主席思想来武装自己，所以，阶级观点有的时候很模糊。

文史方面，近来在报纸上开展着深入的批评，这是很好的，我差不多都看了。我是联系到自我改造来看的，并不是隔岸观火。每一篇文章，每一个批评，差不多都要革到我自己的“命”上来。我不是在此地随便说，的确是这样，我自己就是没有把毛主席思想学好，没有把自己改造好。

当然，我确实是一个文艺工作者，而且我还是文联的主席。文艺界上的一些歪风邪气，我不能说没有责任。毛主席《在延安文艺座谈会上的讲话》发表以来，已经二十几年了，我读过多少遍，有的时候也能拿到口头上来讲，要为工农兵服务啦，要向工农兵学习啦，但是，只是停留在口头上。口头上的马克思列宁主义，纸头上的马克思列宁主义，就是没有切实地做到，没有实践，没有真正照着毛主席的指示办事，没有把毛主席思想学好。

---

【题解】本文原载1966年4月28日《光明日报》。是郭沫若在1966年4月14日人大常委会第30次会议上的发言，当时郭沫若任人大常委会副委员长。

惭愧得很。毛主席在二十多年前就教导我们，要我们为工农兵服务。今天不是我们在为工农兵服务，而是工农兵在为我们服务了。现在工农兵学习毛主席著作，写的东西比我们好。特别是我们拿笔杆子的人，搞文艺、搞历史、搞哲学的人，必须要深刻地反省。我自己感到很难受，实在没有改造好。

比方，报告里讲到的《欧阳海之歌》，这是一部划时代的小说。作者金敬迈同志当了好几年兵，现在还在广东部队文工团里工作。因为他当了多少年的兵，所以他才能写出《欧阳海之歌》来。这本书，我看是非读不可。今天在座的，无论哪一位能够想办法找到一本《欧阳海之歌》，我推荐各位好好地读它一遍。他真把欧阳海写活了，把毛主席的思想写活了。欧阳海同志是一九六二年牺牲的。他把一直到一九六二年止，所有的党的方针、政策，把主席的思想，差不多都容纳在这一部长篇小说里面。看来，今天所谓专业艺术家，事实上是写不出来的。他是真正在部队里滚了一身血迹的人，才写得出这样的文艺作品来。所以，兵在为我们服务了，不是我们在为兵服务。

报告里提到大型泥塑《收租院》，是雕塑的革命化，现在还在美术馆展览，我自己看了三遍。那是很感动人的，有好多观众看了流眼泪，因为他们联想到自己的历史，触动了阶级感情。的确是好，那是我们四川大邑刘家的故事。据说在大邑原来的作品有一百四十六个人物，我们这里只有六十几个，只表现了一部分，已经很感动人了。已经有好几十万群众去看了，现在五月份的门票都卖光了。在座的各位如果还没有去看的话，我看不要把这个机会错过，必须去看，也使我们自己受一次教育。前几天有一个日本代表团，他们是搞工艺的代表团，我同他们见面的时候，代表团的团长就讲，我们到中国来的第一件大事，就是看了《收租院》，收获很大。搞《收租院》的一部分四川工人来了，不知道现在还在不在？他们在展览馆的后房里面工作，我去看了。他们就是用稻草做骨头，把稻草切成一寸长的样子，用泥巴和在里面，然后敷上去。材料是很便宜的。我看泥塑的味道再好也没有，比石膏像，比大理石像，比汉白玉雕像都感动人。特别是用泥巴来塑农民，用不着滚一身泥巴，它就是一身泥巴。《收租院》的确是很好的杰作，是雕塑的革命化。它之所以能成功的原因，就是把主席思想掌握到了，活用了主席的思想。活学活用，用在雕塑上来，便收到了划时代的成果。所以《收租院》一来，使得我们北京中央美术学院的刘开

渠同志，还有好些人，受到了一次很好的教育。他们都同工人一道工作，仿塑了六十几尊现在陈列的人物。这是工人在为我们服务了，工人教育了我们。

事实上很多农民学毛主席著作比我们任何人学得都好，比我们这些知识分子学得好得多。我们这些知识分子，夸夸其谈的什么哲学家、史学家、什么家，简直不成家。工人、农民比我们学得好得多。我去年去山西，听到周明山同志（他是农民）讲起学习毛主席著作的体会，那真是生动活泼。他现在是绛县县委书记，他也是人大代表。

我们实在惭愧，特别是我很惭愧，各位不至于惭愧。我自己作为一个党员，又是一个什么家，眼泪要朝肚子里流。总之一句话，我们不仅没有为工农兵服务，而是倒转来是工农兵在文史哲方面为我们服务了。我们应该向工农兵感谢，拜工农兵为老师，因为他们把主席思想学好了，用活了。

我今天的话好像是表态，确实是表我的心态，说出了我心里想说的话。我现在是：要好好向工农兵学习，还不能谈怎么样为工农兵服务的问题。现在应该好好地向工农兵学习，拜工农兵为老师。我虽然已经七十几岁了，雄心壮志还有一点。就是说要滚一身泥巴，我愿意；要沾一身油污，我愿意；甚至于要染一身血迹，假使美帝国主义要来打我们的话，向美帝国主义分子投几个手榴弹，我也愿意。我的意思就是这样的，现在应该向工农兵好好地学习，假使有可能的话，再好好地给工农兵服务。

注：题目是《光明日报》编者加的

## 评反革命两面派周扬

无产阶级文化大革命的洪流，像大海的怒涛一样，猛烈地冲刷着那些阴暗的毒蛇的巢穴。

轰！被反革命修正主义分子长期盘踞的旧中央宣传部这个阎王殿倒塌了。

在最近举行的文艺界无产阶级文化大革命的大会上，江青同志指出：“旧北京市委、旧中宣部、旧文化部互相勾结，对党，对人民犯下的滔天罪行，必须彻底揭发，彻底清算。对于我们党内以反对毛主席为首的党中央的无产阶级革命路线为目标的资产阶级反动路线，也必须彻底揭发，彻底批判。”

对旧中宣部周扬等人的揭发和清算，关系到用毛泽东思想总结几十年来的革命历史，关系到社会主义革命时期社会主义和资本主义两条道路斗争的历史，关系到党内以毛主席为代表的无产阶级革命路线和资产阶级反动路线两条路线斗争的历史，关系到更深入地挖掘政治上资产阶级反党反社会主义的黑线，必须搞深搞透。

周扬是一个典型的反革命两面派。他一贯用两面派手段隐藏自己的反革命政治面目，篡改历史，蒙混过关，打着红旗反红旗，进行了各种罪恶活动。他是我们现在和今后识别反革命两面派的一个很好的反面教员。他最后的一个公开报告，即一九六五年十一月二十九日，在全国青年业余文学创作积极分子大会上题名为《高举毛泽东思想红旗，做又会劳动又会创作的文艺战士》的报告，就是打着红旗反红旗的典型。

这个报告，忠实地执行了反革命修正主义集团头目的旨意，极力抵制毛泽东同志关于批判资产阶级代表人物的指示。这个报告，在马克思主义词句的伪装下，对十六年来文化战线上的阶级斗争，进行了肆意的歪曲和

---

〔题解〕 本文原载《红旗》杂志 1967 年第 1 期。

捏造。这个报告，把周扬这个修正主义分子，伪装成毛泽东文艺路线的**执行者**，完全颠倒了历史。特别使人愤慨的是，周扬在这个报告里，十分卑鄙地篡改了毛泽东同志对于无产阶级文化革命的极为重要的指示。

一九六四年六月，毛泽东同志对周扬和他控制下的全国文联和各个协会，提出了一针见血的批评，指出：**这些协会和他们所掌握的刊物的大多数（据说有少数几个好的），十五年来，基本上（不是一切人）不执行党的政策，做官当老爷，不去接近工农兵，不去反映社会主义的革命和建设。最近几年，竟然跌到了修正主义的边缘。如不认真改造，势必在将来的某一天，要变成像匈牙利裴多菲俱乐部那样的团体。**这是对以周扬为首的文艺界反党反社会主义黑线的一个严厉的批判和打击。这个指示彻底揭露了全国解放以来，旧中央宣传部领导人，包括周扬在内，执行的是一条反党反社会主义反毛泽东思想的修正主义文艺路线；彻底揭露了文化战线上大多数的机关、团体和刊物，一直被修正主义集团所控制，成为资产阶级向无产阶级进行全面进攻的工具，必须进行夺权斗争；彻底揭露了周扬这伙文艺界的修正主义分子，正在为资本主义复辟准备舆论，一旦时机成熟，他们就要在赫鲁晓夫那样的野心家的导演下，演出裴多菲俱乐部式的反革命政变。

毛泽东同志的这个指示，在一九六四年七月十一日当作正式文件发给了各级党组织，推动了全国的文化革命。但是，一贯抗拒毛泽东同志指示的周扬，竟敢在报告中把毛泽东同志的话明目张胆地篡改成：“他指出，一些重要文化部门的现象、一些文艺刊物，基本上不执行党的政策，不去接近工农兵，不去反映社会主义的革命和建设。”把毛泽东同志指出的“十五年来”这个长时间的期限删掉了，把毛泽东同志指出的“大多数”文化部门和刊物，减少成“一些”文化部门和刊物，千方百计掩盖这条反党反社会主义黑线的罪恶。毛泽东同志揭露他们这一伙人“做官当老爷”，就是当了资产阶级贵族老爷来专无产阶级和劳动人民的政，也被周扬删掉了。最不能容忍的是，他把毛泽东同志最重要的话，即指出周扬控制下的这些协会“**最近几年，竟然跌到了修正主义的边缘。如不认真改造，势必在将来的某一天，要变成像匈牙利裴多菲俱乐部那样的团体**”这个精确的科学论断和严厉的政治警告，一刀砍掉，统统删去。在“高举毛泽东思想红旗”的伪装下，玩弄了一个篡改、歪曲、抗拒毛泽东思想的偷天换日的大阴谋。

毛主席的这个指示，决不是周扬的黑手所能涂抹得了的。下面，我们将以毛主席的这个指示为指针，通过对十六年来阶级斗争历史的分析，用大量确凿的事实，来揭露周扬反革命两面派的真实面貌。

### 一部反革命两面派的历史

周扬在对青年业余作者的报告中，伪装出“一贯正确”的姿态，跳出来“总结”解放以来“五次大辩论、大批判”。他竟把自己打扮成是“全面地正确地执行毛泽东文艺路线”的代表者。

这是假的。这是撒谎。这是颠倒黑白。这是在光天化日之下伪造历史。

真相如何呢？

请看周扬在历次思想战线上的大斗争前后的真实面貌：

第一次大斗争，是一九五一年对电影《武训传》的批判。这次斗争发生在中华人民共和国建国初期。当时土地改革和镇压反革命运动正在全面展开，资产阶级同封建残余势力相勾结，向年轻的无产阶级专政发动了一场猛烈的进攻。他们抛出了《武训传》。这是一部狂热地歌颂地主阶级及其走狗，狂热地宣扬最无耻的奴才主义、投降主义，狂热地诬蔑农民革命斗争的极端丑恶的反革命电影。远在解放以前，国民党反动派的伪“中国电影制片厂”就动手拍制这部影片，他们没有来得及拍完，人民解放军的炮声响了。解放以后，周扬修正主义集团的另一个头目夏衍继承了国民党反动派未完成的事业，在他的直接领导下拍完了这部反革命电影。电影一放映，立刻就受到一批党内外资产阶级代表人物的吹捧，号召学习武训和“武训精神”，也就是要无产阶级像武训那样向地主阶级和资产阶级屈膝投降。毛泽东同志亲自发动了对《武训传》的批判。他在为五月二十日的《人民日报》写的一篇题为《应当重视电影〈武训传〉的讨论》的社论中，尖锐地指出了文艺界的一些“号称学得了马克思主义的共产党员”向资产阶级反动思想投降的错误，严肃地责问：“资产阶级的反动思想侵入了战斗的共产党，这难道不是事实吗？一些共产党员自称已经学得的马克思主义，究竟跑到什么地方去了呢？”

毛主席所说的“一些共产党员”，为首的就包括周扬。周扬当时担任中央宣传部副部长，文化部党组书记。他自称“我自己很早就看了电影《武训传》”，这部电影是经过他批准后在全国范围放映的。这部反动电影

一出来，立刻被毛泽东同志发现了。当时，中央有的同志通知周扬，《武训传》是一部宣传资产阶级改良主义的反动电影，必须批判，还没有说到毛泽东同志的意见，就被周扬顶了回来。周扬趾高气扬地摆出一副十足的贵族老爷架子，十分轻蔑地说：“你这个人，有点改良主义有什么了不起嘛！”

五月二十日《人民日报》社论发表以后，在毛泽东同志的严厉责问下，周扬被迫出来做了几句假检讨。实际上他一直阳奉阴违，寻找机会反扑。一九五一年六月四日，《武训传》批判刚开始，周扬立刻就写了一封黑信给他的一员大将于伶，指示于伶“在思想斗争问题上”，“具体处理要慎重，仔细，不可急躁鲁莽”。并焦急地说：“我们最需要知道的是真实情况。”于伶当时窃踞了上海文化局副局长，他包庇和勾结着一批形形色色的牛鬼蛇神。所谓“慎重，仔细”，就是要于伶注意“仔细”保护资产阶级力量，保护那些披着文艺外衣的反革命分子；所谓“不可急躁鲁莽”，就是指示文化界的反革命修正主义分子尽量削弱毛主席批评中尖锐的政治内容，采取拖延的策略，以便把一场严重的阶级斗争，最后化为一个“认识”问题。周扬在信中加了圈的所谓“真实情况”，就是要收集保护资产阶级右翼的种种材料，进行反党活动。这是周扬一伙在《武训传》批判过程中的一次反党大阴谋。

在毛泽东同志发起下，突破了周扬的重重抵抗，组织了一个武训历史调查团。这个团克服了周扬派来的他的秘书钟惦棐的怠工破坏，依靠广大群众开展了工作。这个团的调查结果，就是七月二十三日至二十八日在《人民日报》连续发表的《武训历史调查记》一文。这篇经过毛泽东同志修改的文章，以铁的事实揭开了武训这个大地主、大债主、大流氓的反动面目，为这场大辩论作了最好的总结。这时周扬见铁证如山，再抵抗下去不行了，立刻变换了策略，赶紧换一副面孔，出来写文章，捞资本。他在八月发表的文章中，先说了两句什么自己“并没有能够充分地认识和及早地指出它的严重的政治上的反动性”，然后摇身一变，出来做“系统的”总结，好像这场伟大斗争的领导者，不是别人，而是他周扬！

当然，周扬对毛泽东同志的批评是决不甘心的。批判的高潮刚过去，周扬就迫不及待地站到第二次全国文学艺术工作者代表大会的讲坛上，发动反攻，为《武训传》批判“纠偏”。他在题名为《为创造更多的优秀的文学艺术作品而奋斗》的报告中，声色俱厉地说：“自电影《武训传》批

判以后”，“我们的批评工作中发生了一些偏向”，“应当加以纠正”。接着就猛烈地攻击什么“从教条公式出发”的“一些粗暴的、武断的批评”，“一部分读者的偏激意见”（即广大工农兵的革命批评），再加上党的领导不“支持”所谓“创作事业”，“使不少作家在精神上感到了压抑和苦恼。这种情绪是需要设法转变的。”

请看，周扬在这里“纠偏”纠得多么彻底！他实际上把由毛泽东同志发动的对反动电影《武训传》的批判彻底否定了，把工农兵的批评一把扼杀了，也把毛泽东同志对周扬等“号称学得了马克思主义的共产党员”的批判推翻了！无产阶级刚刚开始批判资产阶级，周扬就大喊大叫“苦恼”了，“压抑”了，这个资产阶级代表人物反映他那个阶级的呼声是多么敏锐啊！

请看，《武训传》批判前后，周扬扮演的是一个什么角色！开头，他以文艺界“老头子”的身份，领着他那一伙放毒，大反毛泽东思想，大反以毛主席为首的党中央领导，抗拒毛泽东同志的指示。战斗一打响，他连忙来个假检讨，蒙混过去，欺骗党、欺骗人民。然后，他装出“正确”的姿态来“总结”斗争，把功劳算在自己账上。接着，他就逐步把运动拉向右转，向革命人民发动反攻倒算。同志们，请注意，周扬是玩弄反革命两面派的老手，抓住这一点，我们就可以看清楚周扬在各次斗争中的基本面貌。也可以看清楚其他已经揭露和尚未揭露的“两面人”的特征。

第二次大斗争，是一九五四年对俞平伯的《〈红楼梦〉研究》和胡适反动思想的批判。这次斗争发生在我国社会主义改造深入展开的重要时期。随着党提出了社会主义工业化和对农业、手工业、资本主义工商业进行社会主义改造的总路线，不甘心死亡的资产阶级加紧了对社会主义力量的进攻，并且加紧在党内寻找他们的代理人。党的七届四中全会彻底揭露和粉碎了高岗、饶漱石反党联盟的篡党阴谋。斯大林逝世后，现代修正主义逆流开始泛滥。这种情况直接影响到我国文艺界，使党内外的一些资产阶级分子活跃起来。以周扬为首的文艺界修正主义集团，利用他们垄断的刊物和报纸，大力吹捧和支持资产阶级“权威”，对马克思主义的新生力量则采取了贵族老爷式的压制和打击。他们全力支持极端反动的胡适派的唯心论，毒辣地镇压一切起来批判资产阶级的人，为资产阶级抗拒社会主义改造服务。毛泽东同志看到了文艺界黑线专政的严重形势，又发动了对《〈红楼梦〉研究》和胡适反动思想的批判。



一九五四年十月十六日，毛泽东同志在给中共中央政治局的同志和其他有关同志的一封信中，尖锐地深刻地批评了以“大人物”自命而镇压对资产阶级批判的“某些人”，他愤慨地说：事情是两个“小人物”做起来的，而“大人物”往往不注意，并往往加以阻拦，他们同资产阶级作家在唯心论方面讲统一战线，甘心作资产阶级的俘虏，这同影片《清宫秘史》和《武训传》放映时候的情形几乎是相同的。被人称为爱国主义影片而实际是卖国主义影片的《清宫秘史》<sup>①</sup>，在全国放映之后，至今没有被批判。《武训传》虽然批判了，却至今没有引出教训，又出现了容忍俞平伯唯心论和阻拦“小人物”的很有生气的批判文章的奇怪事情，这是值得我们注意的。

毛泽东同志尖锐批评的以“大人物”自命而压制“小人物”的“某些人”，反对在《人民日报》转载批判俞平伯的文章的“某些人”，为首的就包括周扬，也包括丁玲、冯雪峰支配的《文艺报》。

正是周扬，一贯执行一条吹捧资产阶级“权威”、压制马克思主义新生力量的反动路线。一九四九年六月三十日，他在《文汇报》发表的题为《论知识分子问题》的讲话中，就把资产阶级知识分子吹捧为“革命的领导力量之一”，说什么离开了他们“革命就搞不成”，胡说什么进城的工农干部没有知识，“这一方面的缺陷，就需要城市的知识分子来填补。”他又

---

<sup>①</sup> 《清宫秘史》是一部彻头彻尾的卖国主义的影片。一九五〇年三月开始在北京放映。它一面无耻地宣扬屈膝投靠外国帝国主义的奴才思想，美化光绪皇帝和地主阶级中的保皇党，疯狂地叫嚣要依靠“洋人”打进来“帮助皇上恢复皇位，重振朝纲”；一面狂热地诬蔑英勇地反对帝国主义的义和团是“杀人放火”“状如疯魔”的“拳匪”，极尽其丑化之能事。这个影片同美帝国主义一个腔调，完全适合了美帝国主义侵略中国的需要，完全适合了美帝国主义的走狗进行反革命复辟的需要，而同毛泽东同志《丢掉幻想，准备斗争》的伟大号召相对抗。可是这部卖国主义电影出来后，由于党内一小撮资产阶级代表人物的鼓吹，不但没有被批判，反而被捧成是“爱国主义”影片。那些反毛泽东思想的执行资产阶级反动路线的人，竭力阻挠对这个影片的批判。他们实际上“爱”的是地主资产阶级，他们用以观察问题的是地主资产阶级的唯心主义历史观，他们是真正的“保皇党”，这不是很清楚的吗？鼓吹《清宫秘史》的“大人物”当中，就包括有在当前这场无产阶级文化大革命中提出资产阶级反动路线的人，他们反毛泽东思想的反动资产阶级世界观，他们保护剥削阶级、仇恨革命的群众运动的本质，早在建国初期吹捧《清宫秘史》时就表现出来了。

一再叫喊要“依靠作家、艺术家自己的团体”，用所谓“社会方式来领导艺术创作”（一九五三年《文艺报》第十九期），不许无产阶级插手资产阶级“权威”控制的“团体”。周扬就是这样把资产阶级“权威”、叛徒、反革命分子安排、“填补”到文化界的各界里，去作“领导力量”，压制一切革命者对他们的批判。

正是周扬，直到一九五四年《〈红楼梦〉研究》批判展开前夕，还专门在《发扬“五四”文学革命的战斗传统》一文中，五体投地地吹捧资产阶级知识分子，什么“民主倾向”，什么“有思想、有才能”，什么有“抱负和理想”，什么“有良心的、正直的人”，……你们看，这不是简直把中国资产阶级知识分子捧上了天吗？

正是周扬，还在这篇文章中大捧特捧“西方先进的科学和先进的文化思想”，这里的“西方”，是指欧美资产阶级的文化，就是形形色色反动的资产阶级唯心论和形而上学宇宙观，其中影响最大的就是胡适派的唯心论，即资产阶级实用主义。把资产阶级反动哲学说得那么神圣，这不是对俞平伯之流的资产阶级“权威”最大的撑腰吗？这不是十足地“甘心”作资产阶级代言人吗？

正是周扬，在这场大斗争中又重演了一次反革命两面派的角色。战斗刚刚开始，周扬就尽力想把这场尖锐的政治思想斗争，化为一场所谓“纯”学术讨论。一九五四年十月二十四日，他在中国作家协会古典文学部召开的座谈会上，迫不及待地要人们去研究“包含复杂的内容”的所谓“学术思想上的问题”，开了一大批题目，要人们去搞烦琐考证。十月二十八日，《人民日报》根据毛泽东同志的指示，发表了质问《文艺报》编者的文章，公开揭露了文艺界某些领导人的资产阶级贵族老爷态度。周扬看看形势不妙，马上及时制造假检讨。一九五四年十二月八日，他在全国文联主席团和全国作协主席团扩大会议上，说什么“放弃了对资产阶级唯心论的批判和斗争”“是我们工作中最大的错误。我也就是犯了这种错误的。”等等。这个“检讨”，拆穿了说，不过是“错误人人有份”而已。他根本不想稍微清算一下自己反动的资产阶级政治立场，只是想借此蒙混过关。什么“我们”“进一步展开了对胡适的资产阶级唯心主义思想的批判”，贪天之功以为己功，不知人间有羞耻二字。人们都清楚：这个“我们”是不包括你周扬的。你的所谓“全面批判”不过是摇身一变的故技重演，这是为了保持你窃踞的领导地位，以便把斗争拉向右转，开展反攻倒

算。到了一九六一年、一九六二年，你们不是连续发表了成百万字的曹雪芹死年考据、祖宗考据、大观园地址考据……等等奇谈怪论，登了整版整版的稀奇古怪的地图，为胡适派唯心论实行了一次大复辟吗？

第三次大斗争，是一九五四年到一九五五年紧接着批判胡适而展开的反对胡风反革命集团的斗争。这是一场在以毛泽东同志为首的党中央亲自领导之下的肃清暗藏反革命分子的尖锐斗争。是对反革命势力的一个严重打击。周扬的思想同胡风思想本质上是一样的，他同胡风一样，反复鼓吹“艺术的最高原则是真实”（一九五二年），反对马克思主义世界观，反对毛泽东思想。他同胡风一样，反对文艺为工农兵服务的方向，反对作家深入到工农兵斗争中去，甚至狂妄地说“不去，也还是可以结合的”，“我们和工农是要分工的”（一九四九年），公然以贵族老爷自居。他同胡风一样，反对写重大题材，反对文艺为无产阶级政治服务。大力鼓吹所谓“选择题材”上要有“完全自由”，要“最大限度地保证这种自由”（一九五三年），他同胡风一样，主张资产阶级人道主义和人性论，反对阶级分析，用所谓“新的国民性的成长的过程”（一九四九年）之类人性论的语言，来歪曲劳动人民的阶级面貌和阶级性格。他同胡风一样，提倡“创作就是一个作家与生活格斗的过程”、就是“主观和客观完全融合”“物我一体”（一九四一年）之类极端反动的主观唯心论的创作方法。他同胡风一样，把西方资产阶级文艺奉作至高无上的祖师。胡风的反动文艺思想，周扬都有，只是伪装得更巧妙些。一九五二年，周扬、林默涵等人召开过一个所谓“批判”胡风的座谈会，在会上就吹捧胡风是“政治态度上拥护毛泽东同志”的，“在大的政治方向政治斗争上”，是“同党站在一起的”，甚至把这个反革命头目捧做“非党的布尔什维克”。完全暴露了周扬一伙同胡风“政治方向”上是一致的。胡风反革命集团所以要攻击周扬等人，并不是也不可能是攻击周扬的这一套。正如《人民日报》编者在《关于胡风反革命集团的第三批材料》的按语中指出的：“反革命分子的攻击少数人不过是他们的借口”，他们攻击的目标是我们的党，是毛泽东思想。可是周扬却利用反胡风斗争投了一个机，他抓住胡风攻击他周扬这个假象，把自己打扮成好像是毛泽东文艺路线的代表者。从此就神气起来了。从此就更加露骨地使用打着红旗反红旗的手段了。其实，拆穿了，这是一场政治投机，是一个大骗局。

狐狸尾巴是藏不住的。果然，对胡适、胡风批判的革命硝烟还没有消

失，周扬就急忙把对资产阶级的批判和斗争拉向右转。一九五五年十一月，周扬写了一篇《纪念〈草叶集〉和堂·吉诃德》的文章。当时，毛泽东同志坚决批判右倾机会主义的《关于农业合作化问题》的报告已经发表，中国农村正处于伟大的社会主义高潮中间。毛泽东同志号召文艺工作者到农村中去，到火热的群众斗争中去，大写“成千上万”的英雄人物；周扬却针锋相对地狂热地鼓吹堂·吉诃德的什么“高度的道德原则”，即资产阶级的道德原则；他特别狂热地吹捧十九世纪美国资产阶级诗人惠特曼，要作家把他当作“参加斗争”的“范例”。他还从惠特曼著作中抬出了一种“新型的人”，当作中国人民的“光辉榜样”。请看：

惠特曼的奇异贡献是他在他的诗篇中创造了“人”的一种光辉形象。读了他的诗，人们就好像能够看见一种惠特曼式的人，一种新型的人，身体健康，心胸开阔，有崇高的理想，劳动创造的手，并且永远乐观。

惠特曼式的人，肯定的说，是一种新的人，是一种足资我们学习、模仿的光辉榜样的人。

在这里，周扬用“劳动创造的手”这样一个迷惑人的短句，好像惠特曼歌颂的是劳动人民。不，《草叶集》中所歌颂的“人”，并不是什么抽象的人，更不是劳动人民，而是美国资产阶级的化身。我们查了一下，发现一九四一年十一月周扬在延安《解放日报》上的一篇文章中，早就吹捧过美国资产阶级。那时他直截了当地说出了他所欣赏和赞美的惠特曼式的“人”，是“充满信心的美国资产阶级的典型，肉体的健壮，胸怀广阔”。丑死了，丑死了，把资产阶级个人主义的狭窄心肠捧做“胸怀广阔”，不觉得肉麻吗？在六亿工人农民兴起对农业、手工业和资本主义工商业进行社会主义改造高潮的时刻，在社会主义英雄人物成千上万地涌现的时刻，周扬再一次把反动虚伪的资产阶级“民主自由”捧做“崇高理想”，把惠特曼当作“参加斗争”的“范例”，把“美国资产阶级的典型”叫做“新型的人”，当作“光辉榜样”，把堂·吉诃德的骑士道德捧作“高度的道德原则”，要人民去“学习、模仿”，这不是公开同毛泽东思想对抗吗？这不是对于六亿工人农民的翻天覆地的社会主义革命一个猛烈的反扑吗？这不是要城乡资产阶级和党内的右倾机会主义者“永远乐观”，坚决抗拒社会

主义改造，坚持走资本主义道路吗？

这还不够。紧接着对西方资产阶级的吹捧，一九五六年三月，周扬就迫不及待地《建设社会主义文学的任务》的报告中，破天荒地一次封了五位所谓“当代语言艺术的大师”。他用双手奉上“大师”的皇冠，表现了自己是资产阶级“权威”忠实的代理人。这也是从外国学来的。这是命令无产阶级向资产阶级“权威”跪倒投降，这是对于毛泽东同志历次指示的猖狂大反攻。这顶帽子封了许多人的嘴。当一九五八年、一九五九年，有一些要求革命的“小人物”冲破了周扬的禁令，甘冒挨打的危险，对其中某几位“大师”进行了一点批评时，周扬马上出来为这些“大师”保镖，多次用最刻毒的语言打击批评者。一九六二年二月，他在对“老剧作家”的讲话中愤恨地反驳道：“有人对有些作家被称为语言艺术大师不满意，说是捧场。……要不要学语言？要不要跟大师学？”这不是要青年死心塌地做资产阶级“大师”的奴仆吗？连对资产阶级表示一点“不满”都不准，真是蛮横极了。

第四次大斗争，是一九五七年粉碎资产阶级右派猖狂进攻的伟大斗争。这次斗争，发生在我国经济战线上在所有制方面的社会主义改造基本完成之后。苏共“二十大”以后国际修正主义的大出笼大泛滥，直接促使了国内的修正主义逆流的发展。周扬在这个时期发表了一连串的讲话和文章，为资产阶级右派的猖狂进攻提供了精神武器。

一九五六年三月，苏共“二十大”刚开过，周扬在文艺工作座谈会上就赤裸裸地说：

一定要向资本主义国家学习。我们不只学习苏联，也要学习资本主义国家中那些进步的艺术。……比如《居里夫人》就是很好的片子，思想性或艺术性都是很高的，这是十几年以前的美国片子，虽然不是正面宣传共产主义，但是那就是共产主义的世界观，居里夫人的世界观和我们共产主义者的世界观是一致的。所以我们要与资本主义国家的进步文艺发生更密切的关系……我们应该吸收他们的好的东西，在这样的过程中，我们会影响他们，而他们也会影响我们。

这是一篇搞“和平演变”的计划书。《居里夫人》是美国罗斯福执政时拍摄的一部反动影片。它通过居里夫人的一生，集中宣扬了资产阶级人

道主义、和平主义、个人奋斗、成名成家、阶级调和的反动观点，宣传了科学家的活动是超阶级、超政治的，要为“全人类”服务，实际上是为垄断资产阶级榨取高额利润服务。美国垄断资产阶级拍出这种“传记片”，是想用比较隐蔽的形式，为资产阶级涂脂抹粉，“影响”和腐蚀美国劳动人民，使他们放弃阶级斗争的道路而幻想爬到资本主义社会的上层，用心极为恶毒。它比那些色情片、“西部片”有更大的欺骗作用。周扬把它当作宝贝，称颂它是“进步的艺术”，是要做美帝国主义想做而没有做到的事，即用西方资产阶级反动艺术来“影响我们”，使我们的艺术变成挂社会主义羊头，卖资本主义狗肉的修正主义艺术，为培养新的资产阶级分子服务。同志们只要看一看，这些年来，在周扬一伙控制下出了多少坏电影，这些坏电影同西方资产阶级艺术有多少“密切的关系”，就会懂得向美国这种“进步电影”学习的结果是什么了。

周扬说，“居里夫人的世界观和我们共产主义者的世界观是一致的”。这是一大发明。你们同资产阶级的世界观讲“一致”，说明你们这伙“共产主义者”嘴上的“共产主义”是假共产主义，即修正主义。这难道不是暴露了你们的一个大秘密吗？请看自然科学领域中那些走资本主义道路的当权派，他们不是同周扬一样，到处同资产阶级反动世界观讲“一致”吗？

不久，周扬在一九五六年九月二十六日《人民日报》，又发表了《让文学艺术在建设社会主义伟大事业中发挥巨大的作用》一文。这是一个反社会主义的资产阶级反动纲领，这是一篇反党反毛泽东思想的宣言书。

周扬在文章中大反“庸俗化”“简单化”“清规戒律”“宣传作用”，认为党的“教条主义”、“宗派主义”、“对待文艺工作的简单化的、粗暴的态度”，“严重地束缚了作家、艺术家的创作自由。”自由是有阶级内容的。抽象的“创作自由”是资产阶级的反党口号。在阶级社会里，只有阶级的自由，没有超阶级的自由。有了无产阶级和劳动人民对资产阶级进行专政的自由，就没有资产阶级和一切反动派进行反革命活动的自由。有了资产阶级反党反社会主义的自由，就没有无产阶级和劳动人民进行社会主义革命和建设的自由。周扬向党伸手要“创作自由”，是为资产阶级争反党反社会主义自由，让牛鬼蛇神解除“束缚”，自由地搞反毛泽东思想反社会主义的反革命活动。周扬所攻击的所谓“教条主义”“清规戒律”，就是毛泽东同志《在延安文艺座谈会上的讲话》中阐明的关于无产阶级文艺的根

本原则；他所攻击的“宣传作用”，就是反对文艺宣传无产阶级的即共产主义的世界观。“创作自由”和所谓“反教条主义”这两个反党口号，后来成为文艺界资产阶级右派猖狂进攻的主要武器。直到一九六二年、一九六三年，不是还有人用“尊重创作自由”之类的老谱，来为各种毒草催生吗？

资产阶级向无产阶级进攻越凶，周扬反革命的真面目就暴露得越清楚。正当资产阶级右派向无产阶级猖狂进攻达到高潮的时候，一九五七年四月九日，周扬在《文汇报》上发表讲话，眉飞色舞地欢呼“剧目开放是戏曲界的一件大事”，为舞台上乱舞的群魔助威；极力赞美右派分子刘宾雁等从苏修那里搬来的所谓“干预生活”的一批大毒草，认为“尖锐地揭露和批评生活中的消极现象的作品，愈来愈引起了人们的注目”。在四月间，周扬召开了一系列的会议，呼风唤雨，煽风点火，反对所谓“春寒”，要求“春暖”，鼓动右派起来争取“春天”也就是资本主义复辟的到来。五月十三日，他在一次报告中疯狂地诬蔑共产党员“像特务一样”“像木头一样”，极力称赞当时成为章罗联盟喉舌的《文汇报》放火“胆子大”。他说，讲要杀几百万共产党的人，“也不见得就是反革命分子”。真是毒牙毕露。这完全证实他是一个漏网的大右派。

反右派斗争一打响，玩弄反革命两面派手段的周扬，立刻又见风转舵，巧妙地摇身一变，把自己的大右派的狰狞面目藏起来。在整风开始的时候，周扬和旧中宣部负责人，十分热心地积极为丁玲、陈企霞反党集团翻案，要摘掉他们反党的帽子，直接把矛头指向以毛主席为首的党中央。可是反右派斗争一起，周扬却立刻利用对丁玲、陈企霞、冯雪峰的批判，把自己这个大右派打扮成左派，俨然用“一贯正确”的姿态出来总结文艺界反右派斗争。在《文艺战线上的一场大辩论》一文中，他把“我们这些人”分成“两种人”，一种人是“同党不是一条心”，“不肯按照集体主义的精神改造自己”的；另一种人就是他周扬，说是已经“丢掉个人主义的包袱”，“同党一条心了”。对照一下那些恶毒的右派言论吧，这种两面派的手段是多么卑鄙呵！前次，在反胡风反革命集团的斗争中，周扬用两面派的手段投了一次机；这次，在反丁玲、陈企霞、冯雪峰反党集团的斗争中，周扬又用两面派的手段投了一次机。他用这两次投机，把自己的罪恶掩藏了过去，包庇了一批右派、叛徒混过关，把他黑线中的一伙人安插到文艺界各种领导岗位上去，扩大他反党反社会主义的势力。这还不算，他

又乘机翻案，篡改他在三十年代执行王明右倾机会主义、提出“国防文学”这个投降主义口号的一段历史，反诬鲁迅是“宗派主义”。翻手为云，覆手为雨，他耍了多少花招！

有一些人总爱写什么三部曲。总起来看，周扬的一套把戏，原来玩的也是三部曲：向党向毛泽东思想猖狂进攻；然后马上用假检讨或者伪装积极一变而站在正确方面；然后大搞反攻倒算，发动新的进攻。周扬的所谓“一贯正确”史，就是一部反革命两面派史。然而，阶级斗争的规律是不以人们的意志为转移的。周扬混过了这四次大斗争，在第五次大斗争中，三部曲还没有演完，他的反革命修正主义面目就彻底暴露了，就被无产阶级文化大革命的利剑彻底戳穿了。

### 大风大浪中的大暴露

一九五八年社会主义建设总路线提出以来的历史，是我国社会主义革命更加深入发展的历史。在这个期间，以毛泽东同志为首的党中央马克思列宁主义的领导，同党内的反革命修正主义集团、资产阶级反动路线，进行了两次大斗争，即一九五九年的一次，最近的一次。在斗争中，我国社会主义事业取得了空前伟大的胜利。

在这场阶级斗争的大风大浪中，旧中宣部、旧文化部、旧北京市委的领导人，包括周扬在内，进一步暴露了他们反革命修正主义面目。周扬自以为自己的势力更大了，政治资本更多了，加上有了旧北京市委的赫鲁晓夫式的野心家作后台，有了提出资产阶级反动路线的人物的支持，可以更加放肆了。在这种估计下，他就抛掉了伪装的一面，赤裸裸地摆出了他反革命的本来面目，更加恶毒、更加疯狂、更加嚣张地向党、向无产阶级专政、向毛泽东思想发动进攻。

一九五九年一月，赫鲁晓夫修正主义集团召开了苏共第二十一次代表大会。赫鲁晓夫在会上对我国总路线、人民公社、大跃进，进行了恶毒的诬蔑和攻击。在赫鲁晓夫现代修正主义集团的支持下，自命为海瑞的右倾机会主义反党集团，在庐山会议上，提出了一个彻头彻尾的修正主义纲领，梦想推翻以毛泽东同志为首的党中央领导，把我国拉回资本主义的黑暗道路上去。在这个过程中，周扬猖狂地进行了大量的反革命活动，积极为右倾机会主义反党集团的政治需要服务。

一九五九年二月，周扬在《牡丹》二月号上发表了一篇题为《在洛阳



宣教干部座谈会上的讲话》，说什么经过了一九五八年的批判，“有一种被压抑的情绪”，现在要颠倒过来，“要使人人敢于讲话，敢于发表不同意见”。“人人”是划分为阶级的，周扬要动员起来的“人人”是什么阶级的人呢？就是一小撮资产阶级右派。无产阶级和资产阶级，社会主义和资本主义，不是你压倒我，就是我压倒你。不是无产阶级和广大革命人民被资产阶级“压抑”，就是资产阶级被无产阶级和广大革命人民“压抑”，有阶级对立存在，就根本没有什么“人人”平等、“人人”不受“压抑”的社会。无产阶级专政对广大革命人民实行最广泛的大民主，对一小撮地富反坏右分子就要进行坚决的专政。只有对敌人进行专政，才能保障人民的民主权利。周扬所谓要“人人敢于讲话”，就是要把那些被批判的牛鬼蛇神重新扶起来，只准他们“讲话”攻击毛泽东思想，攻击党的总路线，不准无产阶级“讲话”批判他们。“也要让少数人讲话，因为他代表某种社会力量”。这是混淆黑白。对所谓“多数”和“少数”，都必须作阶级分析。坚定的左派和顽固的右派都是少数。右派是极少数。左派争取、团结了中间派才成为多数。你周扬残酷地压迫无产阶级左派这个“少数”，却支持极“少数”资产阶级右派登台夺权，这分明是要他们来专革命人民的政。

一九五九年初春，周扬为了贯彻他鼓动牛鬼蛇神“敢于讲话”的反动纲领，向周信芳推荐《海瑞上疏》的题材，并且提供了具体材料。他向周信芳说：现在“大家不敢讲话，演一演这类戏是需要的”。“少数人”到了两个反党分子私下对话的时候，变成了“大家”。这个“大家”就是他们所代表的极少数地富反坏右。他要通过《海瑞上疏》，为右倾机会主义者和一切牛鬼蛇神打气。一九五九年，他到处宣传“海瑞精神”，还广泛动员各地来京的艺术团体的干部和演员，要求他们“选择海瑞、包公”作为“今天写历史剧”的主角。吴晗不是说写反党的“海瑞戏”也要“全国一盘棋”吗？这“一盘棋”的指挥者就是周扬。

一九五九年二月，周扬在创作工作座谈会上疯狂地攻击大跃进，奴颜婢膝地把现代修正主义的反动艺术叫做“国际水平”。他咒骂我们的党说：“有了一千万吨钢，就以为了不起了，连苏联也不放在眼里了。”伟大的七亿中国人民的“眼里”有五大洲的革命风云和全世界的阶级兄弟，就敢于蔑视世界上一切反动派，包括美帝国主义和现代修正主义在内，敢于同一切妖魔鬼怪进行针锋相对的斗争，鄙视它们，压倒它们，战胜它们。周扬“眼里”只有几个修正主义的狐群狗党，他当然要对着大无畏的中国人民

狂吠了。他还攻击我们的党“违背国际主义”。这证明了他所谓的“国际主义”，就是把修正主义奉为“老子党”，跟在苏联现代修正主义屁股后面，亦步亦趋。这是同无产阶级国际主义完全对立的资产阶级的奴才主义。

一九五九年六七月间，周扬在中国人民解放军第二届文艺会演大会干部座谈会上作了讲话。这个报告，同右倾机会主义分子不久之后在庐山会议上提出的反革命路线唱的完全是一个调子。他诬蔑我们歌颂大跃进是“搽粉”，是“乱用群众的积极性”；他攻击群众运动，咒骂唱革命歌曲是“老太婆唱歌没有人听”；他咒骂劳动人民不配作诗，因为“做诗本来是要灵感的”；咒骂“中学生是些小娃娃，十二三岁”根本没有资格过问政治，如果要他们学习政治，是“庸俗的了解为政治服务”。一谈到大跃进，一谈到群众运动，包括工农兵起来掌握文化的群众运动，他就冷嘲热讽，指手画脚，极尽其挖苦打击之能事，这是出于他的资产阶级憎恨社会主义、憎恨革命群众的阶级本性。这种站在群众运动对面的人，不管多高的职位，到头来总要碰得头破血流的。事实无情地驳斥了周扬。今天，不但从“老太婆”到青少年都齐声高唱革命歌曲，“十二三岁”的“中学生”和小学生，也正以空前高涨的“积极性”投入无产阶级文化大革命，向资产阶级发动一场全面的总进攻！

周扬在这个报告中还极端狂妄地攻击说：“十年来”，有我们自己的“科学著作”没有？周扬妄想把解放以后十年中，毛泽东思想在各个方面的伟大发展，一笔抹杀，真是“蚍蜉撼大树，可笑不自量”。周扬这个家伙，你低头听着：一九四九年到一九五九年，十年以来，党中央出版了光芒万丈的《毛泽东选集》，成为我国和全世界人民进行革命的指南针，这算不算“科学著作”？十年以来，在政治、军事、哲学、文化、经济、党的建设等各个方面，毛泽东同志写了《论人民民主专政》、《关于正确处理人民内部矛盾的问题》、《在中国共产党全国宣传工作会议上的讲话》、《关于农业合作化问题》、《论十大关系》……等等伟大的划时代的马克思列宁主义著作，进一步天才地、创造性地、全面地继承、捍卫和发展了马克思列宁主义，把马克思列宁主义提高到一个崭新的阶段，这算不算“科学著作”？十年以来，毛泽东同志亲自领导了思想战线上的历次伟大斗争，写了《应当重视电影〈武训传〉的讨论》、《文汇报的资产阶级方向应当批判》等等著名文章，包括本文第一部分提到的直接批判你周扬的那些重要

指示，这算不算“科学著作”？你的反革命面目难道还不清楚吗？

其实，拆穿了，你们所谓“科学著作”，就是现代修正主义那些又臭又长七拼八凑的“条条”、“本本”、“教科书”，就是那些“嘴尖皮厚腹中空”的牛皮，你们眼睛里只有洋菩萨的修正主义好，毛泽东思想这个战无不胜的无产阶级革命的科学，掌握了毛泽东思想的广大群众手中的活哲学、活科学，你们一概疯狂地反对。这充分暴露了旧中宣部一伙人反革命修正主义的罪恶本质。这种罪恶，要全党共讨之，全国共诛之！

一九六一年到一九六二年，国内资本主义势力和封建势力向社会主义发动进攻达到了高潮。现代修正主义者联合美帝国主义和各国反动派，加紧对我国我党进行封锁、包围、诬蔑、渗透、颠覆、妖魔鬼怪纷纷出笼，修正主义逆流泛滥一时。周扬不但积极组织文艺界的牛鬼蛇神，为阴谋篡党、篡军、篡政的反革命修正主义集团作舆论准备；也是一个发了狂、红了眼、自己出来打头阵的主将。他连续召开许多专业会议，抛出了一个接一个的修正主义纲领；他还拔脚在全国乱跑，上海、长春、杭州、大连、福州、厦门……到处开会，到处做报告，四面点火，八方煽风，鼓动和策划牛鬼蛇神起来夺权，起来翻案，反对毛主席，反对毛泽东思想。文艺界的一批反革命的修正主义分子，几乎都是从周扬一伙那里拿到通行证，按周扬的信号弹行动的。一切接近灭亡的反动阶级，总是利令智昏地来个自我大暴露，以便革命人民看出他们的真相，群起而灭之。下面我们只举出几个突出的方面：

周扬疯狂地反对和咒骂毛泽东思想。周扬一贯反毛泽东思想，但过去总要用反革命两面派的手法披上一件伪装。一九六一年以后，他以为形势对自己有利，资产阶级的复辟阴谋就要得逞了，索性抛掉伪装，赤膊上阵，跳了出来破口大骂。

一九六一年二月，周扬跑到上海，在一次座谈会上，他攻击有的戏“把‘感谢毛主席’这句话直接表现出来，一遍还不够，感谢了三遍四遍”。感谢毛主席，感谢共产党，永远跟毛主席走，跟党走，这是几万万中国劳动人民从心里喊出来的，是每一个从剥削阶级压迫下得到解放的劳身人民永远不能忘记的头等大事，为什么你周扬这样深恶痛绝？这完全表现了周扬反革命的阶级本性。

一九六一年三月，周扬跑到福建去大骂毛泽东思想。他说：“毛泽东思想是一条红线，太多了就不是红线，而是红布了。政治是灵魂，灵魂不

是肉体……灵魂不占地方，来去无踪。”把毛泽东思想变成一根“来去无踪”、“不占地方”的线，这不是明明要把毛泽东思想赶出各个领域，让修正主义、资本主义思想去挂帅么？这一段十分刻毒的黑话，他到处讲，翻来覆去不知讲了多少遍。

一九六一年六月，周扬在文艺工作座谈会上恐吓说：“广播电视里不要老宣传拥护毛主席。”这是旧中宣部的阎王殿里的黑话。这充分显示了他的反革命嘴脸。你们反对宣传“拥护毛主席”，你们要宣传“拥护”什么人呢？岂不是想把一小撮被全党全国人民唾弃的反党分子“拥”上台，实现反革命复辟么？你们这种打算，只能落得个可悲的下场。

一九六二年七月，他又跑到东北去反对“天天讲毛主席”。我们就是要天天讲毛主席，天天读毛主席的书，天天温习毛主席的指示，天天学毛主席思想。“天天讲毛主席”，一切牛鬼蛇神就没有空子好钻了，一出来就被识破了，一活动就被抓住了。

周扬是一个对毛泽东思想刻骨仇恨的反革命的修正主义分子。那些冠冕堂皇的话统统是骗人的。上面这些材料，还不足以说明这个人的真面目是多么反动么？

周扬疯狂地为一切牛鬼蛇神翻案，向革命人民反攻倒算，鼓动和组织过去被打倒的形形色色反革命分子和资产阶级“权威”向党进攻。

一九六一年三月十九日，“三家村”反革命集团的《燕山夜话》开张了。只隔一周，三月二十六日，《文艺报》立刻抛出了一篇题名为《题材问题》的专论。这篇文章是一个彻头彻尾的反革命的修正主义文艺纲领。它是在周扬、林默涵授意、指导之下写的，并经过他们精心修改。这篇文章提出了一个煽动性的口号，叫做“用一切办法广开文路”。

他们要“广开”什么“文路”呢？

没有什么抽象的“文路”。社会主义和资本主义两条道路之间，只能是你死我活的斗争。“开”社会主义文艺的“文路”。就要堵塞资本主义反动文艺的“文路”；“开”资本主义、封建主义反动文艺的“文路”，就要堵塞社会主义文艺的“文路”。他们说，“广开文路”是为了“不使任何有志之士、有用之才受到冷淡或压抑”，对了，这就暴露了他们原来是要“用一切办法”为那些在无产阶级专政下受到“冷淡或压抑”的反革命分子翻案，好让那些怀有反革命之“志”的牛鬼蛇神，利用报刊、文艺的工具，通行无阻、横冲直撞地进行反革命宣传。你看：反革命复辟可以走

“武路”，也可以走“文路”，我们一定要“用一切办法”粉碎他们由“文路”实行复辟的梦想，把无产阶级文化大革命进行到底！

请看周扬是怎样在各种“座谈会”上，接二连三地为那些被“压抑”的“有志之士”翻案，狂热地鼓动他们向党进攻：

他狂热地歌颂资产阶级右派分子。他说：右派中“有些很有头脑的人”，十分“宝贵”，那些反对马克思列宁主义、毛泽东思想的青年人“很有学问”，要“注意培养他们”。他利用职权，千方百计把一批穷凶极恶、腐朽不堪的反革命分子和右派扶起来，当作“宝贝”，网罗进他控制下的各种机构中去，高官厚禄，关怀无微不至。连老汉奸、大流氓周作人，也批给他一个月几百元，帮他吮吸劳动人民的鲜血！相反，周扬、林默涵一伙对努力学习毛泽东思想的青年，对无产阶级左派，刻骨仇恨，咒骂他们是“头脑简单、情感简单、趣味简单”的人，因为他心目中“有头脑的人”，就是反毛泽东思想反社会主义的资产阶级右派！

他极力附和胡风的反革命言论，为胡风翻案，完全暴露了他同胡风站在同一个立场。他说：“胡风说，机械论统治了中国文艺界二十年。……如果我们搞得不好，双百方针不贯彻，都是一些红衣大主教，修女，修士，思想僵化，言必称马列主义，言必称毛泽东思想，也是够叫人恼火的就是了。我一直记着胡风的这两句话。”（一九六一年六月十六日）这是多么毒辣的黑话！胡风是一个凶恶的反革命集团的头目，周扬却把胡风的话当成祖宗的“家训”一样“一直记着”，就因为他十分欣赏胡风对马克思列宁主义刻骨仇恨，对毛泽东思想刻骨仇恨。“言必称毛泽东思想”，是有所指的，毛泽东同志在《改造我们的学习》中批判那些坚持王明路线的人“言必称希腊”，其中包括了周扬，周扬一直怀恨在心，现在就破口骂出来了。你对“言必称毛泽东思想”感到“恼火”，因为你是个资产阶级，你是个洋买办，你要言必称洋人，言必称“别、车、杜”（即别林斯基、车尔尼雪夫斯基、杜勃罗留波夫），才觉得舒服。周扬还再一次吹捧胡风的“精神奴役的创伤”论，要作家根据胡风的反革命理论，去大写劳动人民的“落后、迷信、偏见、猜忌”等等，丑化和侮辱劳动人民。什么“批判”过胡风，统统是假的，是骗人的。还有什么“红衣主教”“修女修士”“思想僵化”，这种胡风式恶毒至极的语言真是叫人怒火直冒，念不下去！周扬用这种黑话来辱骂无产阶级左派，辱骂学习毛泽东思想的工农兵，只不过使人们看清了他这个修正主义者的黑心黑肺。其实，把“红衣主教”

这顶帽子回敬给周扬，倒是很适合的，当时披着红袍子，打着黑旗子，抓着文化战线印把子的，不就是你们吗!?

一九六一年六月，周扬又提出“我们要培养海瑞上本的精神”。这正是《海瑞罢官》演出之后，“三家村”的“兄弟”们“破门而出”“失败了再干”的进攻的时期。在周扬伙同文化部前党组书记齐燕铭的指挥下，《谢瑶环》、《李慧娘》等大批毒草正在先后出笼。周扬一再鼓吹“海瑞精神”，是为了组织一场大进攻，把矛头指向党中央，为右倾机会主义分子翻案。一九六二年，旧中宣部主要领导人又一次提倡要学习魏徵，他们一个“海瑞精神”，一个“魏徵精神”，找到了反革命的共同语言。

周扬还说：“首先要改变这种统治和被统治、改造和被改造的关系”，这就直截了当地说出了周扬的目的是要“改变”无产阶级专政，让“被统治”的反革命分子、胡风分子、海瑞、魏徵等等，变成“统治”者，一窝风上台专政，疯狂地镇压革命人民!

周扬到处鼓吹资产阶级的“自由化”，要把各个协会、各个文艺团体、机关统统变成裴多菲俱乐部。周扬等人一九六一年七月抛出、八月一日又修改印发的《关于当前文学艺术工作的意见》(草案)，即所谓“文艺十条”，其中心就是推翻毛泽东文艺路线，推翻以毛主席为首的党中央对文艺的领导，实现资产阶级自由化。

“文艺十条”中攻击“在文艺如何为政治服务的问题上”存在着所谓“狭隘的、片面的、不正确的理解”，这就是周扬黑话原封不动的翻版。周扬所痛恨的“狭隘理解”，就是文艺紧密地为无产阶级的革命斗争服务，把文艺当作无产阶级革命的思想武器。周扬所谓的“广阔”，就是“十条”中一再叫嚣的“对于题材，不应作任何限制”，就是《文艺报》在《题材问题》专论中所说的“帮助人们认识世界的多样性，历史的规律性和生活的复杂性”。

“不应作任何限制”是裴多菲俱乐部的反革命口号。任何事物都要受一定条件的限制，不受“任何限制”的事物是不存在的。问题在于是革命的限制还是反革命的限制，进步的限制还是反动的限制。无产阶级文艺要为无产阶级政治服务，就一定要接受无产阶级政治的限制，政治统帅文艺，自觉地从无产阶级的政治利益出发来考虑题材问题；不接受这种限制，就会接受资产阶级政治的限制，变成资产阶级文艺。“借古讽今”“崇洋非中”的毒草盛行一时，“离经叛道”“写中间人物”等等反社会主义的

坏电影、坏戏、坏小说争相出笼，就是资产阶级反革命政治限制的结果。揭破在“限制”问题上的资产阶级唯心论的欺骗，是为了使人们看清周扬所谓“不应作任何限制”，其实是要求文艺不受六条政治标准的限制，不受为工农兵服务的限制，让帝王将相、才子佳人和各种大毒草统治文艺界，实行反革命的大复辟。

他们所谓“世界的多样性”，其实只有一样，就是要美化和歌颂那些腐朽没落的地主阶级分子、资产阶级分子及其知识分子多种“多样”的丑态。在周扬看来，创造无产阶级英雄人物、歌颂无限壮丽的工农兵生活是“狭隘”的、“单调”的，只有大力地去描写资产阶级糜烂不堪的生活方式，才叫“多样”，才有什麼“美的享受”。他们所谓“生活的复杂性”其实也很简单，就是修正主义文艺中的红军战士同反革命白匪拥抱之类的阶级调和论和阶级投降主义，就是修正主义文艺中美化叛徒、奴才、阿飞、地富反坏右的肮脏手法，就是修正主义文艺中欣赏剥削阶级阴暗心理和精神分裂的丑恶笔墨！一九五九年，赫鲁晓夫无耻地吹捧肖洛霍夫时，就说什么《一个人的遭遇》的“伟大意义”是“表现了普通人的复杂的和丰富的精神世界”。赫鲁晓夫的应声虫们要我们去写什麼“生活的复杂性”，不就是要我们去向肖洛霍夫之流的叛徒文学看齐吗？

周扬大力推销现代修正主义的黑货，提出了“全民文艺”的修正主义口号。一九六一年十月开始的苏共“二十二大”，公开宣布了“全民国家”、“全民党”，赤裸裸暴露了自己用资产阶级专政代替无产阶级专政的叛徒面目。周扬急忙响应。他借一九六二年五月是《在延安文艺座谈会上的讲话》发表二十周年的机会，又玩弄了一个打着红旗反红旗的大阴谋。他把他手下的资产阶级“权威”集中到北京，以“写文章”“总结经验”为名，发动了一个反毛泽东文艺路线的高潮。这伙人在周扬、林默涵的领导下，过着贵族老爷的生活，一天到晚密谋如何打击左派，如何反党反社会主义反毛主席，干了许多见不得人的肮脏勾当。最后抛出了《文艺队伍的团结、锻炼和提高》（《文艺报》社论）、《战斗的胜利的二十年》（何其芳）、《关于创造人物的几个问题》（陈荒煤）、《关于电影创新问题的独白》（瞿白音）……等一批反毛泽东思想的大毒草，对毛泽东文艺路线进行了全面的极其恶毒的歪曲和攻击。周扬亲自抓了一篇《人民日报》社论。三月十五日，周扬在一次会议上专门对“社论”内容作了详细的规定，定下了调子。后来又仔细修改。这篇发表时名为《为最广大的人民群众服务》

的文章，中心就是用赫鲁晓夫的“全民文艺”来代替无产阶级文学，用为“全体人民”服务来篡改为工农兵服务的毛泽东文艺方向。

“全民文艺”是周扬一贯的修正主义思想。他多次提出过“全民的文学”“全民的文化”这类修正主义口号。到了苏共“二十二大”之后，他觉得有了洋主子作靠山，又有反革命修正主义集团头子的批准，就干脆把这个口号变成一篇反党反社会主义的纲领，用《人民日报》社论的形式，强加给全党。

文章说：“人民民主统一战线内的以工农兵为主体的全体人民都应当是我们的文艺服务的对象和工作的对象。”这是对于毛泽东思想极其恶劣的篡改。毛泽东同志《在延安文艺座谈会上的讲话》中十分明确地指出：我们的文艺“首先是为工农兵的，为工农兵而创作，为工农兵所利用的”。又指出：“工作对象问题，就是文艺作品给谁看的问题”，“文艺作品在根据地的接受者，是工农兵以及革命的干部”。为工农兵服务，以工农兵为对象，这是二十年来无产阶级文艺的根本方向，是阶级路线，是决定文艺阶级性质的根本条件。今天社会主义革命时期更是这样。周扬企图用所谓的“统一战线”来偷换文艺的工农兵方向，硬要把资产阶级作为我们文艺的服务对象，这是要篡改无产阶级文艺的阶级性质，使它变成资产阶级手里的反革命工具。周扬把资产阶级等革命的对象当成“工作的对象”，是要我们把对资产阶级的批判改变成对资产阶级的歌颂，用这条“全民文艺”的修正主义的路线反掉毛泽东的文艺路线，为资产阶级复辟“广开文路”！

文章提出了一个口号，叫做“加强作家、艺术家同人民群众的联系”。这是一个原封不动从赫鲁晓夫那里搬来的修正主义口号。赫鲁晓夫做过一个报告，题目就叫做《文学艺术要同人民生活保持密切的联系》。苏共“二十二大”通过的搞假共产主义的所谓《苏联共产党纲领》中，就根据赫鲁晓夫的报告写上：“文学艺术发展的主要路线是加强同人民生活的联系。”为什么苏修这样欣赏和热衷于“联系人民生活”的口号呢？因为这个口号就是抛弃革命，就是抬高反革命。第一，它把作家、艺术家放到一个高高在上的贵族老爷的位置，只是要求他们“联系”一下“人民”，完全反对同工农兵结合；第二，赫鲁晓夫所谓“人民”，就是“全民”，就是那些资产阶级、高薪阶层。“密切联系人民”就是密切联系资产阶级、高薪阶层，为资产阶级服务；第三，它取消了文艺工作者的思想改造，使资



产阶级作家可以完整地保存自己的资产阶级世界观，放手写反社会主义的反动作品；第四，裴多菲俱乐部也可以变成所谓“加强同人民联系”的一种形式，使反革命组织、反革命活动合法化。周扬把现代修正主义文艺当作“主要路线”的口号搬过来，是为了取消毛泽东同志关于文艺工作者“必须长期地无条件地全心全意地到工农兵群众中去，到火热的斗争中去”的指示，使修正主义路线进一步统治中国的文艺界。

够了。此人是一个报告狂，我们不可能列举这几年周扬多如牛毛的大小报告中所有反动内容，从这一部分事实中，已经足以看出周扬的真面目。平时以两面派面貌出现的周扬，在这场资产阶级向无产阶级进攻的大风大浪中，完全暴露了反革命一面派的本质。然而，“物极必反”，反革命派趾高气扬的充分暴露，反过来为革命派的反击提供了致命的子弹，周扬一伙就这样自己为自己准备了垮台的条件。

### **摧毁黑线的顽强抵抗，把无产阶级文化大革命进行到底**

直到一九六二年九月党的八届十中全会前夕，周扬还在积极参加反对毛主席和党中央的阴谋活动。他伙同一小撮反党野心家，积极支持并鼓励为反党分子高岗翻案的反党小说《刘志丹》的出版。他亲自接见写这本书的反党分子，亲自审阅了这部小说，称赞这本书“做了一个模范”“树立了一个榜样”。他们企图假借这部小说，洗刷高岗的反党罪恶，篡改党史，推翻以毛主席为首的党中央对于高岗、饶漱石反党联盟的正确结论。

他们的反党阴谋很快被党中央和毛主席识破了。在有伟大历史意义的党的八届十中全会上，毛泽东同志再一次强调了关于社会主义社会的矛盾、阶级和阶级斗争的理论，并且直接批评了周扬等人。

毛泽东同志指出：利用小说进行反党活动，是一大发明。凡是要推翻一个政权，总要先造成舆论，总要先做意识形态方面的工作。革命的阶级是这样，反革命的阶级也是这样。

毛主席和党中央对周扬等人，又一次进行了严肃的批评和耐心的等待。但是周扬却又一次采用反革命的两面派手段，抗拒毛泽东同志的指示。十中全会之后，他利用职权，依靠混进党里、政府里、军队里窃踞重要职务的反党野心家的支持，压制左派的反击，力图再一次使用两面派的伎俩，把反党反社会主义黑线的力量保存下来，继续同无产阶级较量。于是，在广阔的思想阵地上，接连展开了一场场你死我活的争夺战：

一、党的八届十中全会刚开过，周扬为了掩盖自己的反党恶行，急匆匆在一九六二年十月十九日向参加文艺工作座谈会的人作了一次所谓“传达”。一面把自己打扮成是“不能说精神准备很充分”的左派；一面歪曲十中全会精神，说什么文艺界“基本情况是好的”，“反党、反马克思主义的东西发表得……不多”，力图把许多大毒草都说成是香花，麻痹革命人民。又说什么“也不要走向另一极端”。就是说不要批判资产阶级，不要铲除毒草。无产阶级刚要开始反攻，他就决心抵抗到底了。

二、紧接着，一九六二年十一月，在周扬的批准、指示和亲自策划下，在山东召开了所谓“孔子讨论会”。这是周扬伙同一大批牛鬼蛇神对十中全会革命精神的一次反攻。这是一个资产阶级右派嚣张得发了狂的黑会，演出了解放以来所未曾出现过的向封建祖宗鞠躬致敬的丑剧。

三、一九六三年元旦，柯庆施同志根据党的八届十中全会的精神和毛泽东同志的指示，向上海文艺工作者提出了“写十三年”的倡议，希望文艺创作大力反映十三年来社会主义革命和建设的现实，歌颂工农兵中的英雄人物。这个革命的倡议马上受到了以周扬为首的文艺界修正主义集团的抵制和攻击。一九六三年四月，在中宣部召开的文艺工作会议上，周扬组织林默涵、邵荃麟等一伙人，从小组会到大会，围攻“写十三年”的口号。在这次会上，和接着在四月二十七日的全国文联委员扩大会上，周扬还亲自出马，大讲“不论写什么题材都能反映时代精神”，“不要以为只有描写现在，才是主导的”。到了一九六五年底，当他向青年业余作者作报告的时候，他却板起面孔批评什么“三年前”提出“写十三年”的时候，“有的同志就曾经表示不能接受”。好像他当时还是个积极分子。这真是虚伪透顶了！怎么能够这样子厚颜无耻，用撒谎来吹嘘自己呢？

四、一九六三年上半年，毛泽东同志对“鬼戏”、“帝王将相、才子佳人”等提出了尖锐的批评，严厉指出周扬、齐燕铭、夏衍、林默涵领导的文化部是“帝王将相、才子佳人部”。周扬在一九六三年八月和十月的两次关于戏曲工作的讲话中，却说什么“主张演鬼戏不一定是资产阶级思想”，竭力对抗毛主席的批评。周扬还根据他投靠的反党野心家的谬论，公开提出所谓“分工论”，说什么“特别是京剧，适合于表现帝王将相”，制造反对革命现代戏的理论根据。他还吹嘘什么戏曲改革已经取得“巨大的成绩”，妄想把帝王将相、才子佳人统治舞台的罪恶掩盖起来。

五、一九六三年九月，周扬专门召开了一次包括科学院哲学社会科学

部各所和各报刊负责人的会议，带头围攻《评李秀成自述》这篇革命文章。他在会议上喊叫“李秀成是一个民族英雄，把他说成叛徒是完全错误的。”指挥邓拓、翦伯赞之流出来“反驳”。这个阴谋被毛主席及时发觉和制止了。

六、一九六三年十月，周扬在哲学社会科学部扩大会议上做了报告。这个报告的第三部分是讲国内任务的，根本不谈当时思想战线上严重的战斗任务，相反，却大谈“整理和研究历史遗产”。他拿出了旧中宣部一伙人的黑话，拼命攻击所谓“用简单化的办法乱贴标签”。“标签”就是指阶级分析。他在会上排斥左派，捧出了一大批修正主义者、资产阶级“权威”来控制这次会议，在历史组做“反修报告”的就有邓拓。要邓拓来充当“反对修正主义”的领导，这不是开玩笑吗？不，这是做政治交易。周扬要投靠反革命的野心家，就一定要支持他们手下的“三家村”。

七、一九六三年十二月，针对反党黑线对文艺界的反动统治，毛泽东同志再一次尖锐地指出：各种艺术形式——戏剧、曲艺、音乐、美术、舞蹈、电影、诗和文学等等，问题不少，人数很多，社会主义改造在许多部门中，至今收效甚微。许多部门至今还是“死人”统治着。毛泽东同志还说：许多共产党人热心提倡封建主义和资本主义的艺术，却不热心提倡社会主义的艺术，岂非咄咄怪事。这个指示，同上面周扬吹捧戏曲“巨大成绩”的谎话，针锋相对，当头一棒，完全揭穿了周扬的反动立场。周扬却继续狡辩，妄想蒙混过关。一九六四年一月，周扬就在一次会议上公开反对毛主席的指示，他说：“文化部的错误不一定是路线错误。”“大多数人是认识问题，包括文艺部门的领导成员和我自己在内。”他以为这样一“包括”，他们就可以重演检讨几句、变为正确的那套反革命两面派把戏了。

八、由于周扬等人一再抗拒中央指示，一九六四年六月，毛泽东同志又一次向文艺界的修正主义领导人提出了极其尖锐的批评，向周扬等人提出了严厉的警告。这就是本文开始时提到的被周扬篡改的那次指示。周扬见势不妙，再抗拒下去自己有灭顶的危险，于是在文化部搞了一次所谓“整风”。这是一次欺骗群众、压制左派、包庇坏人、掩护自己的假“整风”。一九六四年十一月，周扬在一次“报告”中就利用“批评”夏衍等机会，吹嘘他从延安文艺座谈会以来，就是“在主席教导下工作的”。“我的错误和你们的路线错误不同”，是“没有经验”。对他周扬是不准批判

了，对别人的批判也要“有领导”，即“一律要经过”他们反革命修正主义“领导”的“批准”。这是《阿Q正传》中假洋鬼子的手段：不准革命。

九、在毛主席的亲自关怀下，一九六四年七月，举行了全国京剧现代戏观摩演出大会。一贯反对京剧革命现代戏的周扬和他的后台老板，突然假装热心起来。周扬又扮演了作“总结发言”的角色。这篇修改了多少遍的讲话，虽然想尽量装得革命些，却仍然露了马脚，他把夏衍向香港报纸记者发表歪曲京剧革命的谈话，说成是“对京剧演现代戏估计不足”；他还公开宣称：“不是说《谢瑶环》整个的都反动”，尽量开脱田汉的反革命罪行。

十、一九六五年初，在毛主席的号召之下，对于杨献珍、周谷城的反动观点和一批坏电影的批判正在展开。周扬深知这些批判深入开展下去会危及自己的反革命统治，千方百计加以扑灭。他用的还是反革命两面派的老办法：一面假装赞成批判；一面窥测时机，一有机会，就一下子把运动拉向右转。二月下旬，正当一个批判高潮起来，周扬、林默涵立刻以“总结”为名，在北京召集几个主要报刊的负责人谈话，气势汹汹地指责这个时期发表的批判各种毒草的文章“打空炮”、“缺乏分析”、“教条主义”、“乱猜”、“夸大”、“光扣帽子”，进行了疯狂的反扑。他们还攻击和嘲笑工农兵群众的评论文章“简单化”，“不能代替专家评论”，想把工农兵的批评打下去。他们公开说：“批判夏衍、田汉等人，过去与现在要分开，政治与学术要分开。”又说什么“有些人家已经不谈了，……就算了”。一个“分开”，一个“算了”，这是对毛泽东同志发动的文化革命的反噬，是要强使对资产阶级的批判就此刹车。此计果然奏效，大批批判资产阶级的文章就此被死死扣押在他们的阎王殿里。

十一、一九六五年九月，周扬等人以为他们已经把革命群众压了下去，稳住了阵脚，可以演三部曲的第三部曲了，马上迫不及待地向党进行反攻倒算。他们在北京召开了一个全国文化局（厅）长会议，周扬和他的后台老板，一齐登台，疯狂诬蔑毛泽东同志。他们还把夏衍、阳翰笙等人请上主席台去，趾高气扬地坐在那里继续专无产阶级的政，周扬在作报告时一再安慰他们：“不要老是想到我挨了批评，批评得多一点，少一点……批评得过重或是不够，总是有的。”向他们暗示批评得太“多”太“重”是可以翻案的，只要我周扬不倒，你们总是不会垮的，以后可以东山再起。并再一次把自己说成只是“觉察很迟，纠正很慢”，是“认识问

题”。以为这样就可以把他们这一伙人全部保护过关，继续对无产阶级专政了。

十二、最后，就是一九六五年十一月二十九日，周扬在全国青年业余文学创作积极分子大会上做的这一个报告。这是对《海瑞罢官》的批判开展十九天之后，无产阶级左派同资产阶级右派进行你死我活斗争的严重时刻。旧北京市委、旧中宣部、旧文化部的一小撮反革命修正主义分子，为了坚决抗拒毛泽东同志关于批判资产阶级代表人物的指示，进行了一系列反党反社会主义的阴谋活动，疯狂地打击左派，包庇右派，妄想扑灭迫在眉睫的无产阶级文化大革命的烈火。在这个重要的时刻，周扬决心寸步不让，抗拒毛泽东同志彻底革命的指示。在他的报告中，只字不提眼前这场风雷激荡的斗争，就当作世界上根本没有批判《海瑞罢官》这回事。一九六六年一月，周扬的报告正式发表了。这时，距离他作报告的日子已经一个多月过去了；在这段时间里，革命人民批判《海瑞罢官》的斗争已经进一步展开，一小撮反革命的修正主义者则在作最后的顽抗。周扬在他公开发表的报告里，公然继续篡改毛泽东同志的指示，表示他决心抗拒到底。

同志们请看：他们是多么顽固地抵抗党中央和毛泽东同志的指示啊！他们对无产阶级左派是抱着多么刻骨的仇恨啊！革命的火焰要烧到他们的头上了，他们就死也不肯后退了！他们就要动员黑线、黑店的所有力量反扑过来了！

当我们回顾解放以来文艺斗争的历史时，可以清楚地看到两条路线的尖锐斗争：一条毛泽东文艺路线，是红线，是毛泽东同志亲自领导了历次重大的斗争，把文化革命一步步推向前进，作了长时间的准备，直到发动了轰轰烈烈的、向资产阶级全面进攻的、亿万人民参加的无产阶级文化大革命，一直挖进周扬一伙的老巢。一条反党反社会主义的资产阶级文艺路线，是黑线。它的总头目，就是周扬。周扬背后是最近被粉碎的那个阴谋篡党、篡军、篡政的反革命集团。胡风、冯雪峰、丁玲、艾青、秦兆阳、林默涵、田汉、夏衍、阳翰笙、齐燕铭、陈荒煤、邵荃麟等等，都是这条黑线之内的人物。他们内部不同集团之间尽管会发生各种争吵和排斥，但在有一点上是一致的：就是他们反对马克思列宁主义、毛泽东思想，反对工农兵群众、反党反社会主义的资产阶级反动政治立场。“批判”胡风的周扬又采用了胡风的恶毒语言，是他们本来就立场一致的缘故。周扬一伙用一打一拉、封官许愿、招降纳叛、相互吹捧等等卑劣手段，把一批叛

徒，反革命分子，右派分子，极端个人主义者，都收罗进来，安插到各种岗位上去，当作反党反社会主义的工具。他们还竭力用种种方法，使青年中毒，变成资产阶级的接班人，罪恶地把一批青年作者拖入反党反社会主义的黑店。这条黑线控制了文化界，控制了各个协会，又伸展到各地，用所谓“会员”制度和重重叠叠的“协会”组织，养了一批资产阶级作家，排斥打击工农兵，搞了大大小小一批“裴多菲俱乐部”。这条黑线是为资本主义复辟服务的。今天，我们一定要砸烂他们一切“裴多菲俱乐部”，捣毁他们修正主义的阎王殿！我们一定要把所有文艺单位的领导权从资产阶级手中夺过来，彻底夺过来！要把那些腐朽的资本主义关系和封建关系，坚决地加以摧毁！

周扬不是曾经自封为什么“马克思主义理论家”吗？由于周扬窃踞了党在文化方面的领导岗位，并利用党阀兼学阀的地位，把自己装成党在文艺方面的代表，不断吹嘘自己，吓唬别人，造成了这种假象。事物是作为过程而展开的，透过现象认识事物的本质，常常需要一个观察的过程，需要一段让隐藏着的本质充分暴露出来的时间。这并不奇怪。这种情况，过去有，今后还可能发生。然而，当那些反毛泽东思想的“大人物”的真面目暴露之后，回过头一看他们的历史，便会从庞大的假象中发现渺小的本质。周扬公开的文章和内部讲话，只要仔细一查，充满反动的谬论，错误百出，一戳就破。至于周扬自己的所谓“文艺理论”，不过是鸡零狗碎地从洋书中抄一些句子罢了。有什么了不起呢？

周扬不是吹嘘他是从“解放区”来的吗？其实，在延安的时候，他同王实味、丁玲、肖军、艾青等托派分子、叛徒、反党分子是一路货色。周扬是一个混进革命队伍的资产阶级分子。三十年代，周扬是王明路线的执行人，是以鲁迅为代表的无产阶级文艺路线的反对者。四十年代初在延安，他仍旧顽强地宣告“在美学上，我是车尔尼雪夫斯基的忠实信奉者”（《解放日报》一九四一年七月十七日）。他到了革命根据地，却极端厌恶革命根据地。一九四一年七月十七日至十九日，他在《解放日报》上发表过反党杂文《文学与生活漫谈》，诬蔑和攻击：“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，……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！”他用资产阶级“反对派”的反革命语言，攻击延安“太窄狭”，“太呆板”，“容不下自己”，狂妄之极地要求“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，更包罗万有”（《解放日报》一九四一年七月十九日）。这是在毛主席所在的地方，在全中国人民心中的革命圣地延安写出来的话啊！这样恶毒，同王实味的腔调有什么两样！一到无产阶级掌权的地方，周扬的资产阶级本性就爆发成仇恨的反党叫嚣了！“包罗万有”，就是要把牛鬼蛇神也“包罗”进来！果然，在周扬这三篇反党杂文带头之下，冒出了“包罗”王实味的《野百合花》、丁玲的《三八节有感》、艾青的《了解作家，尊重作家》在内的一批反革命的奇文。周扬这种反动立场和思想，受到了毛泽东同志《在延安文艺座谈会上的讲话》的尖锐批评。但是，他始终抗拒毛泽东同志的批评，死也不肯同工农兵结合。这种资产阶级反动本质屡教不改，到了社会主义革命时期，就进一步发展为全面的修正主义路线。

周扬是一个反革命两面派。他之所以能长期蒙蔽一些人，同他这种两面派的手段有很大关系。要学会识别两面派型的人物。两面派是混入无产阶级内部的阶级敌人向我们进行斗争的一种策略，在强大的无产阶级专政条件下，他们只有用打着红旗反红旗的办法，才能够混下去。阴一面，阳一面，当面一套，背后一套，用的是马克思主义词句，贩的是修正主义黑货，在不利时退却，在有利时进攻，用假检讨来躲藏，用真进攻来反扑，招降纳叛，结党营私，以推翻无产阶级专政、实行资本主义复辟为自己的最终目的，这就是他们的一整套策略。识别这种两面派，要看他在重大关键时刻的政治立场，特别是资产阶级向无产阶级猖狂进攻时的政治立场，不能相信那些顺风转向的表面文章。揭露这种两面派，要靠群众运动。这次无产阶级文化大革命的烈火，不就烧掉了周扬的伪装，暴露出他丑恶的灵魂了吗？

揭发出周扬这条黑线，文艺界就万事大吉了吗？也不是。揭发出来，并不等于挖掉，更不等于肃清影响；挖掉了这条黑线，还会有今后的黑线，还得再斗争。阶级斗争，政治斗争，总是要以这种或那种形式反映到文艺上来的。战斗的路还很长。真正的无产阶级革命派，要随着形势的发展不断向自己提出新的更高的斗争任务，决不能因为一个战役的胜利就麻痹起来，陶醉起来。

正如毛泽东同志所说：无产阶级文化大革命是触及人们灵魂的大革命。它触动到人们根本的政治立场，触动到人们世界观的最深处，触动到每个人走过的道路和将要走的道路，触动到整个中国革命的历史。这是人

类从未经历过的最伟大的革命变革，它将锻炼出整整一代坚强的共产主义者。当前是一片大好形势，但斗争的道路是曲折的。会有反复，会有起伏，会出现种种假象，会遇到反动势力的反扑和软化，要准备再打若干个回合；但胜利必将属于掌握了毛泽东思想的、善于学习的、团结群众的、革命到底的无产阶级革命左派。“实践、认识、再实践、再认识”，只要按照毛主席的这个教导认真去做，善于总结经验，使我们的认识跟着客观过程的发展而不断发展，我们就能练出一身敢于革命、善于革命的真本事。被这场文化大革命的滚滚洪流冲洗掉的，是一小撮旧世界的残渣余孽，是剥削阶级遗留下的各种腐朽制度和精神枷锁。中国人民将空前巩固地团结在伟大领袖毛泽东同志的领导之下，高高举起毛泽东思想的伟大红旗，迈着革命的大步，朝气蓬勃地去创造一个红通通的共产主义的新世界。



## 革命文艺的优秀样板

为了纪念毛主席《在延安文艺座谈会上的讲话》发表二十五周年，首都舞台上正在上演八个革命样板戏：京剧《智取威虎山》、《海港》、《红灯记》、《沙家浜》、《奇袭白虎团》，芭蕾舞剧《红色娘子军》、《白毛女》，交响音乐《沙家浜》。

这八个革命样板戏，突出地宣传了光焰无际的毛泽东思想，突出地歌颂了历史主人翁工农兵。它贯串着毛主席的为工农兵服务、为无产阶级政治服务的革命文艺路线，体现了“百花齐放”“推陈出新”“古为今用”“洋为中用”的正确方针，做到了“革命的政治内容和尽可能完美的艺术形式的统一”，成为“团结人民、教育人民、打击敌人、消灭敌人的有力的武器”。

这八个革命样板戏受到广大工农兵群众高度的赞扬，热烈的欢呼！赞扬它为无产阶级革命文艺的发展树立了光辉的典范。欢呼它是无产阶级文化大革命的辉煌成果，是毛泽东思想的伟大胜利！

各个阶级都力图立本阶级的戏剧样板，为本阶级的政治服务。因此，在戏剧舞台上，大破封建主义、资本主义、修正主义的戏剧样板，大立无产阶级的革命戏剧样板，是一场尖锐的阶级斗争，是一场保卫无产阶级专政，粉碎资本主义复辟的斗争。

早在抗日战争时期，我们伟大的领袖毛主席就大力提倡戏剧革命。他指出：“历史是人民创造的，但在旧戏舞台上（在一切离开人民的旧文学旧艺术上）人民却成了渣滓，由老爷太太少爷小姐们统治着舞台。”他还强调指出，这种历史的颠倒，现在要再颠倒过来。

但是，十七年来，党内头号走资本主义道路当权派伙同旧北京市委反革命修正主义集团的头子彭真，旧中宣部、旧文化部反革命修正主义分子

---

[题解] 本文原载 1967 年 5 月 31 日《人民日报》。

陆定一、周扬等，窃取了文艺界的领导权，公然对抗毛主席的革命文艺路线，在文艺界实行了资产阶级专政。

毛主席教导我们，在无产阶级专政的条件下，应当高度警惕资本主义复辟的危险，千万不要忘记阶级斗争。他还指出：“社会经济基础已经改变了，为这个基础服务的上层建筑之一的艺术部门，至今还是大问题。这需要从调查研究着手，认真地抓起来。”这是最高统帅向文艺界发出的战斗动员令。

高举毛泽东思想伟大红旗的江青同志，奋勇当先，参加了戏剧革命的斗争实践，带领了一批文艺界的革命闯将，一批不出名的“小人物”，冲破党内一小撮走资本主义道路当权派的层层阻力，攻克了戏剧艺术中称为最顽固的京剧“堡垒”、不可逾越的芭蕾“高峰”和神圣的交响“纯音乐”，在历史上第一次为京剧、芭蕾舞剧和交响音乐，树起了八个闪耀着毛泽东思想灿烂光辉的革命样板戏，为无产阶级新文艺的发展，吹响了嘹亮的进军号！

敌人决不会自动退出政治舞台。一切腐朽的、糜烂的、没落的文艺也不甘心退出文艺舞台。戏剧革命每前进一步，都要经过严酷的战斗。一小撮反革命修正主义分子，一开始就对江青同志领导的革命样板戏组织了反革命的围攻，妄想把戏剧革命扼杀在摇篮里。他们还采取种种极其卑劣、毒辣的手段，从革命样板戏的创作、排练到演出，进行百般刁难、压制排挤，甚至以“左”的面貌打进去，企图砍掉样板戏的革命灵魂，把戏剧革命引入歧途。

历史的潮流总是阻挡不住的。

戏剧革命的洪流终于冲决了反革命修正主义的堤防。八个革命样板戏终于杀了出来，像春雷一般震撼着整个艺术舞台。

这声声春雷，宣告了反革命修正主义文艺黑线的破产，报道了无产阶级革命文艺百花盛开的春天就要到来。工农兵昂首屹立在舞台上的新时代到来了！被封建主义、资本主义、修正主义颠倒的历史，在我们手里颠倒过来了！

革命的文艺工作者！我们要高举毛主席革命文艺路线的伟大红旗，勇敢地去攀登前人没有攀登过的高峰，创造更多更好的无产阶级的新文艺！

### 京剧革命十年

在以毛主席为首的党中央领导下，在毛主席的无产阶级文艺路线指引下，京剧革命已经走过了十年的战斗历程。十年的时间不算长，但在我国的文艺战线上则发生了巨大的根本性的变化。

十年前，刘少奇和周扬一伙推行的修正主义文艺路线专了我们的政。在他们的控制下，整个文艺界充满了厚古薄今、崇洋非中、厚死薄生的恶浊空气。盘踞在文艺舞台上的，不是帝王将相、才子佳人，就是形形色色的牛鬼蛇神，几乎全是封、资、修的那些货色。这是多么反常的现象：政治上被打倒了的地主资产阶级在文艺上却依然耀武扬威，而做了国家主人的工农兵在文艺上却照旧没有地位。这种情况，严重地破坏社会主义的经济基础，危害无产阶级和革命人民的根本利益。

十年后的今天，已从根本上改变了上述状况。以京剧革命为开端、以革命样板戏为标志的无产阶级文艺革命，经过十年奋战，取得了伟大胜利。无产阶级培育的革命样板戏，现在已有十六七个了。在京剧革命的头几年，第一批八个革命样板戏的诞生，如平地一声春雷，宣告了毛主席《在延安文艺座谈会上的讲话》所指出的革命文艺路线已经在实践中取得了光辉的成果，中国社会主义文艺的新纪元已经到来，千百年来由老爷太太少爷小姐们统治舞台的局面已经结束，工农兵英雄人物在文艺舞台上扬眉吐气、大显身手时代已经开始。这是中国文艺史上具有伟大意义的变革。近几年来，继八个样板戏之后，钢琴伴唱《红灯记》，钢琴协奏曲《黄河》，革命现代京剧《龙江颂》、《红色娘子军》、《平原作战》、《杜鹃山》，革命现代舞剧《沂蒙颂》、《草原儿女》和革命交响音乐《智取威虎山》等新的革命样板作品的先后诞生，巩固和扩大了这场伟大革命的战果，

---

[题解] 本文原载《红旗》杂志1974年第4期。“初澜”为当时文化部写作组笔名。

进一步推动了全国社会主义文艺创作运动的蓬勃发展。革命文艺作品如百花盛开，春色满园。文学、戏剧、电影、音乐、美术、摄影、舞蹈、曲艺等各方面，都出现了一大批好的和比较好的作品，并将继续涌现出更多更好的作品来。十年的发展趋势表明，我们社会主义文艺事业一年比一年繁荣昌盛。

十年巨变，决非偶然。发生在中国的这场京剧革命，是由社会主义历史时期存在着阶级、阶级矛盾和阶级斗争的现实决定的，是马克思列宁主义和修正主义斗争的必然产物，是党的基本路线指引下无产阶级防止资本主义复辟、巩固无产阶级专政的战略措施。

国内外阶级斗争事实告诉我们：无产阶级革命进入社会主义阶段以后，被打倒了的阶级不甘心失败，总是利用他们在意识形态方面长期形成的影响，腐蚀破坏社会主义经济基础，向无产阶级发动进攻。文艺领域，更是被他们用作宣传反动世界观、复辟资本主义的桥头堡。苏修叛徒集团在全面复辟资本主义的过程中，就是把文艺作为制造反革命舆论的一个重要部门。在我国，地主资产阶级代表人物刘少奇、林彪之流拼命地抓意识形态、抓文艺，目的也是如此。这些事实说明，单有经济战线的社会主义革命，如果没有包括文艺在内的政治思想战线上的彻底的社会主义革命，社会主义制度还是不巩固的，资产阶级复辟的梦想有可能变为现实。无产阶级要将社会主义革命进行到底，粉碎阶级敌人的复辟阴谋，就必须同他们针锋相对，牢固占领文艺阵地，重视意识形态领域里的阶级斗争，实行在上层建筑领域其中包括各个文化领域中对资产阶级的全面专政。

毛主席从来十分重视意识形态领域的社会主义革命，亲自发动和领导了文艺战线上的历次重大斗争。在一九六二年八月北戴河中央工作会议和九月党的八届十中全会上，毛主席深刻总结了我国革命和国际共产主义运动的历史经验，更加完整地提出了党在社会主义历史阶段的基本路线，号召我们千万不要忘记阶级和阶级斗争。一九六三年，云水怒吼，风雷激荡。国际上马克思列宁主义者与现代修正主义者的公开论战，国内广泛开展的社会主义教育运动，把无产阶级反修防修的斗争推进到一个新的阶段。随着国内外阶级斗争、路线斗争的激化，文艺领域里复辟与反复辟的斗争进一步尖锐起来。就在这样的历史背景下，毛主席针对修正主义文艺路线控制下我国戏剧以及其他艺术部门所存在的问题，明确指出：“社会经济基础已经改变了，为这个基础服务的上层建筑之一的艺术部门，至今

还是大问题。这要从调查研究着手，认真地抓起来。”这就为无产阶级文艺革命提出了任务，指明了方向。在毛主席的号令下，无产阶级首先在京剧、芭蕾舞、交响音乐这些领域里发动了革命。一九六四年七月，江青同志在京剧现代戏观摩演出人员座谈会上发表了《谈京剧革命》。这一重要讲话充满着马克思主义的反潮流精神，是一篇向修正主义文艺路线宣战的檄文。十年来，它一直鼓舞着革命文艺战士为巩固无产阶级专政而战的胜利进军。

旧京剧是地主资产阶级在意识形态领域中的顽固堡垒。它的演出剧目的主要内容，概括起来，就是狂热地宣扬孔孟之道。什么“三纲五常”、“三从四德”，什么“忠孝节义”、“忠恕仁爱”等等反动思想，在旧京剧的舞台上都化为被歌颂的形象。惟其如此，清王朝的反动统治者以及后来的北洋军阀、国民党反动派都把旧京剧奉为“国粹”、“国剧”，那些侵略中国的帝国主义强盗也把它捧上了天。这与其说是在尊崇，不如说是在利用。他们利用旧京剧所宣扬的孔孟之道来腐蚀、毒害和奴役中国人民。刘少奇、彭真、周扬一伙站在反动阶级的立场上，把京剧界搞成了针插不入、水泼不进的独立王国，在舞台上继续用孔孟之道毒害群众，同时还利用京剧形式炮制了一支又一支反党反社会主义的毒箭。这些咄咄怪事，难道还能继续下去吗？不能了。如果容忍它，就是容忍挖社会主义的墙脚，就是容忍中国倒退到半殖民地、半封建的黑暗社会。这是中国人民决不答应的。无产阶级文艺革命选择京剧作为突破口，本身就是一场批判孔孟之道的重大斗争，就是要拆掉千百年来反动阶级赖以制造人间地狱的精神支柱。攻克旧京剧这个顽固堡垒，就能积累斗争经验，推动各个文艺部门以及整个上层建筑领域的革命，使之适应并促进社会主义经济基础的巩固和发展。

十年巨变，来之不易。京剧革命，是十年来上层建筑领域各条战线社会主义革命中打头阵的一次伟大战役，所遇到的困难和阻力特别大，所花费的气力也特别大。这是一场大破剥削阶级文艺、大立无产阶级文艺的彻底革命，在历史上是第一次。如何战胜旧京剧及其在人们头脑中的影响，如何创造崭新的革命京剧，如何让工农兵英雄形象牢固地占领舞台，这一系列问题的解决，都没有先例可循。应该看到，地主资产阶级在京剧舞台上惨淡经营了一二百年，使旧京剧成为我国戏曲中技艺性最强的剧种，无产阶级要在尽可能短的时间内改造它，超过它，压倒它，这决不是轻而易举

举的。万事开头难。这就要有顽强的革命毅力，去做大量的、前人所没有做过的事情，为后来者开拓革命之路。

无产阶级能否牢固地占领文艺阵地，关键在于创作出“革命的政治内容和尽可能完美的艺术形式的统一”的样板作品。有了这样的样板，才能有说服力，才能牢固地占领阵地，才能打掉资产阶级“秋后算账”派的棍子。因而，京剧革命中占领与反占领的斗争，从一开始就是围绕着革命样板戏而进行的。面对这场革命，代表资产阶级利益的刘少奇、彭真、周扬一伙如大难临头，气急败坏，他们利用篡夺去的那部分权力，使出浑身解数，明枪暗箭，百般破坏，无所不用其极。不仅在人力、物力上故意设置各种障碍，他们还散布种种谬论，使用釜底抽薪的卑劣手段，篡改样板戏的主题，歪曲无产阶级英雄形象，企图把京剧革命引向邪路。在那时，革命每前进一步都要经过斗争；每一个革命样板戏的诞生过程，都有一部惊心动魄的斗争史。但是，新生事物是不可战胜的。无产阶级要在文艺领域里战胜资产阶级，这是不可抗拒的历史规律。革命征途上的阻力越大，就越能激发出革命者的光和热；阶级斗争中的惊涛骇浪，反而更显示出共产党人大无畏的革命气魄。肩负着历史的使命，马克思主义者率领一批革命文艺战士冲锋陷阵，披荆斩棘，在政治上和艺术上同时进行着极为艰苦的斗争。每个样板作品从剧本创作到舞台演出，从音乐唱腔上的一板一眼到舞蹈动作中的一招一式，无不经过反复修改、精雕细刻。无产阶级所以要坚持高标准、严要求，就因为这一批革命样板作品是为发展社会主义文艺事业奠定基础的。榜样的力量是无穷的。革命样板作品的榜样力量，将永远鼓舞我们沿着毛主席的革命文艺路线胜利前进。

创作革命样板戏的核心问题是满腔热情、千方百计地塑造无产阶级英雄典型。从历史上看，塑造哪个阶级的英雄形象，由哪个阶级的代表人物作为文艺舞台的主人，是政治斗争在文艺上的集中反映，是文艺为哪个阶级的政治路线服务的主要标志。搞京剧革命，就是要着重塑造好无产阶级英雄人物的艺术形象，使工农兵成为舞台的主人，把千百年来被地主资产阶级颠倒了的历史再颠倒过来，恢复历史的本来面目。无产阶级明确提出，塑造无产阶级英雄典型是社会主义文艺的根本任务，这就从根本上划清了我们的文艺运动同历史上一切剥削阶级文艺运动的界限。京剧革命的实践证明，只有塑造好无产阶级英雄典型，才能在文艺领域里用马克思主义、列宁主义、毛泽东思想批判孔孟之道，按照无产阶级的面貌改造世

界；只有塑造好无产阶级英雄典型，才能在文艺舞台上表现中国共产党领导下中国人民的革命斗争，歌颂毛主席的革命路线在各个革命时期、各条战线上的伟大胜利，鼓舞人民群众推动历史的前进；只有塑造好无产阶级英雄典型，才能实现无产阶级在文艺领域里对资产阶级的专政。坚持这一根本任务，就是坚持文艺为工农兵服务的方向。这是任何时候都不可动摇的原则问题。

如何解决好京剧艺术形式的继承革新问题，是与塑造无产阶级英雄典型紧相关联的重大课题。京剧艺术过去一直是表现旧时代旧人物的，刻画反面人物比较容易，要刻画新时代新人物就很不容易。京剧思想内容的革命，必然要求对京剧艺术形式实行根本性的改造。这个问题解决得好，工农兵英雄人物形象就能牢固地占领京剧舞台；解决不好，帝王将相、才子佳人就会东山再起。对旧京剧的艺术形式采用“旧瓶装新酒”的改良主义的办法，显然是与革命背道而驰的。让我们时代的工农兵英雄人物去吟唱表现古人的老腔老调，模拟死人的举止动作，势必歪曲新生活、丑化新人物。相反，完全抛开京剧艺术特色，采取虚无主义的态度，另起炉灶，搞白手起家，也是走不通的。要让京剧的唱、做、念、打各种艺术手段都为塑造无产阶级英雄形象服务，就必须从生活出发，打破老腔老调，批判地吸收和改造其有用的东西，标社会主义之新，立无产阶级之异。十年来，京剧革命坚持了“古为今用，洋为中用”、“推陈出新”的方针，正确地解决了京剧艺术形式的批判继承和创新的问题。古与今、洋与中、推陈与出新是对立的统一，也就是破字当头、立其中的道理。“不破不立。破，就是批判，就是革命。”革命样板戏中英雄人物的音乐形象和舞蹈形象的产生，都是批判继承和改造了旧京剧艺术中 useful 成分而进行创新的结果。每个英雄形象的成套唱段设计，对传统的唱腔和唱法都进行了革命，既具有强烈的时代精神，又发挥了京剧唱腔的艺术特色。今天，在人民群众中，不论男女老少，不论是京剧的内行还是外行，都乐于学唱革命样板戏的唱段，祖国大地到处飞扬着我们的英雄人物气贯长虹、激越优美的曲调。旧京剧中那些所谓“最精彩”的唱段能有我们革命样板戏的唱段这样广为流传吗？事实已经有力证明：我们的革命样板戏已在艺术上战胜了旧京剧，压倒了旧京剧，为无产阶级开辟了批判继承和改造古典艺术形式的革命道路。

京剧革命既是发展社会主义文艺的强大动力，也是培养文艺队伍的最

好学校。十年来，京剧革命通过激烈的阶级斗争和艰苦的艺术实践，逐步形成了一支无产阶级的文艺队伍。这支队伍，勇于实践，敢于斗争，朝气蓬勃，在无产阶级文艺革命中发挥了骨干作用。他们和音乐、舞蹈战线的革命文艺战士并肩战斗，同广大的工农兵业余文艺队伍汇合在一起，组成了无产阶级文艺革命的主力军。无产阶级文艺队伍是在革命实践和艺术实践中形成的。只有从战斗中培养出来的文艺队伍，才有实际战斗力。在京剧革命中培养出来的文艺队伍，在政治思想水平和艺术水平上，都是过去旧的艺术院校所培养的人才不可比拟的。这就表明了，“从战争学习战争”，应当是我们培养文艺队伍的主要途径和主要方法。今后，仍然要坚持在战斗中形成队伍，团结队伍，扩大队伍。只要在战斗中狠抓队伍的思想建设和组织建设，认真改造世界观、文艺观，重视抓创作思想，就一定能够发展、壮大无产阶级的文艺队伍。

无产阶级有了自己的样板作品，有了自己的创作经验，有了自己的文艺队伍，这就为无产阶级文艺事业打下了坚实的基础，开辟了广阔的道路。过去的十年，可以说是无产阶级文艺的创业期。纵览人类文艺史，各个剥削阶级为建立他们本阶级的文艺，用了多少年！封建阶级搞了几千年，资产阶级搞了几百年，流传下来的代表性作品有限得很。资本主义发展到帝国主义阶段，完全腐朽、堕落了，文艺领域中充斥着什么现代派，野兽派，阿飞舞，脱衣舞等等荒诞下流的东西，五花八门，名堂虽多，实质却是一个，就是毒害和麻痹人民。苏修叛徒集团除了继续恶性发展这些光怪陆离的货色之外，近年来还竭力鼓噪写什么“军事爱国主义题材”，大肆宣扬军国主义，为侵略别国领土的扩张主义服务，为争夺世界霸权制造舆论。帝国主义、社会帝国主义的文艺如同它们的社会制度和思想体系一样，已是日薄西山，气息奄奄，人命危浅，朝不虑夕，什么像样的作品也搞不出来了。看看我们的十年，比比地主资产阶级的几百年、几千年，真是“风景这边独好”。

胜利从斗争中得来，胜利以后还有斗争。无产阶级在粉碎了刘少奇、林彪一伙的干扰、破坏，占领了京剧阵地，取得了伟大的胜利之后，文艺领域里占领与反占领的斗争并没有结束。当前，就有一小撮人在那股妄图否定无产阶级文化大革命的反动思潮中，把攻击的矛头指向京剧革命。

所谓“‘根本任务’欠妥当”。提出塑造无产阶级英雄典型是社会主义文艺的根本任务，这是工农兵做了国家主人之后在文艺上的必然要求，是



巩固无产阶级专政的需要。但有人竟认为“这就欠妥当”，说这是“把文艺手段和文艺目的混为一谈”。这真是奇谈怪论。古往今来，每个阶级都用文艺塑造本阶级的英雄形象，宣传本阶级的世界观，以达到按照本阶级的面貌改造世界的目的。哪个阶级的英雄形象占领文艺舞台，标志着由哪个阶级在文艺领域实行专政。把塑造无产阶级英雄典型贬为一种“文艺手段”，甚至诬蔑当前文艺创作“吃了‘根本任务论’的亏”，这完全是否定工农兵占领文艺舞台，向无产阶级文艺路线进行猖狂的反扑。请问：在旧戏舞台上帝王将相、才子佳人统治了几百年，你们何曾说过“欠妥当”？在过去修正主义文艺路线统治下，舞台上毒草丛生，群魔乱舞，你们为什么不提一句“欠妥当”？如今工农兵英雄形象登上文艺舞台才不久，你们就叫嚷“欠妥当”。两相对照，就可看出你们所谓的“妥当”，就是要把已被赶下台的地主资产阶级的代表人物重新捧上台来，复辟他们的统治地位。

所谓“样板戏标准太高，顶了台”。“标准太高”吗？各个阶级都有不同的政治标准和艺术标准。要我们放弃无产阶级的政治标准，岂不就是给封、资、修文艺保留合法地位！要我们降低无产阶级的艺术标准，岂不就是提倡粗制滥造，给资产阶级以反攻倒算的可乘之机！所谓“标准太高”，不过是一种攻击革命样板戏的借口。革命样板戏登上舞台以来，确实是把封、资、修文艺顶下了台。这个台顶得好，不顶不得了。不顶掉它们的台，怎样引出社会主义文艺的繁荣来？哀叹被样板戏“顶了台”，无非是要让封、资、修文艺卷土重来，把样板戏“顶”下去。革命样板戏既然已经占领了舞台，就绝不允许封、资、修文艺重新爬上台来。

所谓要“突破样板戏的框框”。这是反动的“离经叛道”论在新形势下的变种。把革命样板戏所遵循的创作方向、创作道路、创作原则、创作方法以及在实践中所积累的创作经验，统统诬蔑为“框框”，并且要“突”而“破”之，这究竟是哪个阶级的语言，难道还不清楚吗？他们所要“突破”的，正是毛主席的革命文艺路线。在当今的世界上，文艺不为无产阶级服务，就为资产阶级服务。“突破”之后向何处去？就是倒退到反革命的修正主义文艺路线。“突破框框”的实质，就是要在文艺上搞“克己复礼”，把历史拉向倒退！

阶级敌人对京剧革命的诬蔑和攻击，毫不足怪。这是阶级斗争的必然反映。他们的反动叫嚣，恰好从反面证明我们的京剧革命搞对了，搞得

好，触及到他们的痛处，击中了他们的要害。革命是骂不倒的。敌人越是起劲地骂我们，我们越要坚持斗争，进一步普及和发展革命样板戏，回击那股妄图否定无产阶级文化大革命的反动思潮，巩固和发展无产阶级文化大革命的胜利成果，将我们的文艺革命进行到底。

京剧革命十年，是战斗的十年，胜利的十年，是值得在无产阶级文艺史上大书特书的十年。“我们不但善于破坏一个旧世界，我们还将善于建设一个新世界。”当前，无产阶级文艺革命正向着新的广度和深度进军。只要我们沿着《在延安文艺座谈会上的讲话》指引的方向前进，不断总结实践经验，就一定能够从胜利走向新的胜利。未来的十年、二十年，必定是社会主义文艺更加繁荣的年代。“快马加鞭未下鞍”，我们应当加倍努力作战，继续谱写无产阶级文艺史上新的篇章！

## 中国文联第三届全委会第三次扩大会议决议

(一九七八年六月五日)

在英明领袖华主席为首的党中央亲切关怀下，在中共中央宣传部直接领导下，中国文学艺术界联合会第三届全国委员会第三次扩大会议，于一九七八年五月二十七日至六月五日在北京举行。

这次会议是在粉碎“四人帮”以后，文艺界举行的第一个全国性的会议，是在我国人民抓纲治国取得伟大胜利的形势下，在纪念伟大导师毛主席的光辉著作《在延安文艺座谈会上的讲话》发表三十六周年的时候召开的。全体代表无限感激华主席、党中央一举粉碎“四人帮”，使我们今天有可能举行这样的盛会。

会议庄严地宣布：中国文学艺术界联合会、中国作家协会、中国戏剧家协会、中国音乐家协会、中国电影工作者协会和中国舞蹈工作者协会正式恢复工作。《文艺报》立即复刊。中国美术家协会、中国曲艺工作者协会、中国民间文艺研究会和中国摄影学会正在积极筹备恢复。

中国文联主席郭沫若同志因病未能出席会议。全体代表细心聆听了他的热情洋溢的书面讲话，深受鼓舞，衷心祝愿我国无产阶级文艺的伟大战士郭沫若同志早日恢复健康！

会议全体代表听取了乌兰夫同志的重要指示和张平化同志的重要讲话，讨论了黄镇同志代表中共中央宣传部所作的重要讲话，表示坚决拥护，贯彻执行，实现党对文艺界提出的殷切期望。我们一定要把当前的恢复工作搞好，使文联和各协会成为具有新面貌、新作风的战斗的文艺团体，成为党在文艺战线上的有力助手。全体代表精神振奋，意气昂扬，决心在党的领导下，团结战斗，使我国文学艺术工作来一个全面的大跃进。

---

[题解] 本文原载 1978 年 6 月 8 日《人民日报》。

会议全体代表怀着极大的愤慨，揭发批判了“四人帮”炮制“文艺黑线专政”论，实行法西斯文化专制主义，残酷迫害文艺战士，摧残革命文艺事业的滔天罪行。大家怀着深厚的阶级感情，对遭受“四人帮”残酷迫害的革命文艺工作者，表示诚挚的慰问，对被迫害致死的文艺战士，表示深切的悼念。

会议认为：文学艺术必须为工农兵服务，为社会主义革命和社会主义建设服务，在今天就是要为实现新时期的总任务服务。为了进一步繁荣社会主义文艺创作和发展社会主义文艺事业，我们必须继续揭批“四人帮”，彻底粉碎“四人帮”的帮派体系，打碎“文艺黑线专政”论等精神枷锁，消除“四人帮”散布的种种反动谬论和思想流毒；深入群众生活，学习马列主义、毛泽东思想，学习社会，学习中外优秀文艺遗产，不断提高思想水平和业务水平，创作出更多更好无愧于我们这个伟大时代的作品，来鼓舞人民实现建设社会主义现代化强国的宏伟目标，帮助群众推动历史的前进。为此必须团结一切力量，调动一切积极因素，共同奋斗；还要采取有效措施，积极地培养文艺战线的新生力量；要努力办好文艺期刊，开展健康的文艺批评，进行自由的艺术探讨，活跃和加强战斗的文艺阵地。

会议决定在明年适当的时候，召开中国文学艺术工作者第四次全国代表大会，总结建国以来文艺战线正反两方面的丰富经验，讨论新时期文艺工作的任务和计划，修改文联和各协会章程，选举文联和各协会新的领导机构。会议对恢复文联和各协会筹备小组这一段工作表示满意，责成筹备小组继续负责筹备第四次文代会。

会议号召全国文艺工作者，积极行动起来，高举毛主席革命路线的伟大旗帜，紧密地团结在英明领袖华主席为首的党中央周围，齐心奋斗，作出优异的成绩，迎接第四次全国文学艺术工作者代表大会的召开！

## 致 读 者

历史终于给了我们机会，使我们这代人能够把埋藏在心中十年之久的歌放声唱出来，而不致再遭到雷霆的处罚。我们不能再等待了，等待就是倒退，因为历史已经前进了。

马克思指出：“你们赞美大自然悦人眼目的千变万化和无穷无尽的丰富宝藏，你们并不要求玫瑰花和紫罗兰散发出同样的芳香，但你们为什么却要求世界上最丰富的东西——精神只能有一种存在形式呢？我是一个幽默家，可是法律却命令我用严肃的笔调，我是一个激情的人，可是法律却指定我用谦逊的风格。没有色彩就是这种自由唯一许可的色彩。每一滴露水在太阳的照耀下都闪耀着无穷无尽的色彩，但是精神的太阳，无论它照耀着多少个体，无论它照耀着什么事物，却只准产生一种色彩，就是官方的色彩！精神的最主要的表现形式是欢乐，光明，但你们却要使阴暗成为精神的唯一合法的表现形式，精神只准披着黑色的衣服，可是自然界却没有一枝黑色的花朵。”“四人帮”的文化专制主义就是只准精神具有一种存在形式，即虚伪的形式；只准文坛上开一种花朵，即黑色的花朵。而今天，在血泊中升起黎明的今天，我们需要的是五彩缤纷的花朵，需要的是真正属于大自然的花朵，需要的是开放在人们内心深处的花朵。

过去，老一代作家们曾以血和笔写下了不少优秀的作品。在我国“五四”以来的文学史上立下了功劳。但是，在今天，作为一代人来讲，他们落伍了，而反映新时代精神的艰巨任务，已经落在我们这代人的肩上。

“四五”运动标志着一个新时代的开始，这一时代必将确立每个人生存的意义，并进一步加深人们对自由精神的理解；我们文明古国的现代更新，也必将重新确立中华民族在世界民族中的地位，我们的文学艺术，则必须反映出这一深刻的本质来。

---

[题解] 本文原载《今天》1978年12月第1期。

今天，当人们重新抬起眼睛的时候，不再仅仅用一种纵的眼光停留在几千年的文化遗产上，而开始用一种横的眼光来环视周围的地平线了。只有这样，才能使我们真正地了解自己的价值，从而避免可笑的妄自尊大或可悲的自暴自弃。

我们的今天，植根于过去古老的沃土里，植根于为之而生，为之而死的信念中。过去的已经过去，未来尚且遥远，对于我们这代人来讲，今天，只有今天！

## 为文艺正名

### ——驳“文艺是阶级斗争的工具”说

粉碎“四人帮”之后，文艺界与全国人民一道，发出了“打倒‘四人帮’，文艺得解放”的欢呼。“文艺黑线专政论”的精神枷锁经过全国文艺界的奋战，终于被打碎了；被“四人帮”摧残得七零八落的文艺队伍重新集合起来了；被“四人帮”禁锢的古今中外优秀文艺作品逐步开放了；一群新人活泼泼地登上文艺舞台，他们同老战士们一起，向全国人民贡献出了为数可观的文艺作品——文艺界的确呈现出了生机与希望。

但是，文艺界的现状，特别是文艺创作，比之全国人民所希望的还存在着很大的距离。群众发出了这样的议论：

为什么有的电影老一套？连片名都不是风，就是浪，老在风口浪尖上兜圈子？

为什么“四五”运动之后，诗坛寂寞了？为什么有的诗人不用“丹田”发声，仅仅靠喉咙干叫？

为什么我们在生活中经历的斗争是那么丰富、深刻、让人吃不下饭、睡不着觉，而在不少小说中展现的斗争却那么简单、容易，缺乏震撼灵魂的力量？

群众的这些议论，反映了当前的文艺创作中存在着一个共同性的问题，这就是文艺创作的公式化和概念化。

造成文艺作品公式化概念化的原因是多方面的，其中有一个主要的原因，就是创作者忽略了文学艺术自身的特征，而仅仅把文艺作为阶级斗争的一个简单的工具。

“文艺是阶级斗争的工具”这个口号，在“文化大革命”前的文艺界就开始形成和流传。“四人帮”统治文坛时全盘否定十七年的社会主义文

---

【题解】本文原载 1979 年《上海文学》第 4 期。

艺，批判所谓“黑八论”，独独对“文艺是阶级斗争的工具”这个口号不仅没有否定，而且接过去加以繁衍发展，以此为理论基础，形成了“三突出”“以路线出发”“主题先行”等一整套唯心主义的创作原则。一九七四年，原上海市委写作班插手编写了一本《文学基础知识讲话》，第一讲的副标题即是“文艺是阶级斗争的工具”。一九七五年，张春桥论“全面专政”的那篇黑文抛出后，“四人帮”控制的舆论工具把“文艺是阶级斗争的工具”这个口号又向前推进了一步，提出“文艺是对资产阶级实行全面专政的工具”。此后出现的以“写‘走资派’”为内容的阴谋文艺，就正是“四人帮”向党和人民进行“阶级斗争”和全面专政的“工具”。粉碎“四人帮”后，文艺界对阴谋文艺进行了猛烈的鞭挞，揭露了阴谋文艺在政治上的反动性、内容上的虚假和艺术上的拙劣，但是对炮制阴谋文艺的这个理论基础——“文艺是阶级斗争的工具”却从未进行过批判；不仅没有批判，甚至连怀疑都没有提出过。不少同志似乎认为：文艺过去是“四人帮”向党和人民进行反革命的“阶级斗争”的工具，而现在它应该是我们对“四人帮”进行革命的阶级斗争的工具。既然“工具说”得到了完全的肯定，那么从“工具说”衍化出来的“三突出”“从路线出发”“主题先行”也就不可能得到彻底的否定。结果，群众对粉碎“四人帮”后的一部分作品的反映是：政治上是反对“四人帮”的，艺术上是模仿“四人帮”的。

由此看来，我们的文艺要真正打碎“四人帮”的精神枷锁，“解”而得“放”，迅速改变现状，满足群众的需要，就必须对“文艺是阶级斗争工具”这个口号进行拨乱反正的工作。

任何一个提法都只能适用于一定的对象、一定的范围；在特定的对象和特定的范围内，某种提法具有真理性，超出了特定的对象和范围，真理就会变为谬误。“文艺是阶级斗争的工具”这个提法，如果仅仅限制在指某一部分文艺作品（对象）所具有的某一种社会功能这个范围内，那么，它是合理的。如果把对象扩大，说全部文艺作品都是阶级斗争的工具，说文艺作品的全部功能就是阶级斗争的工具，那么，原来合理就变成了歪理。“四人帮”的鬼把戏正在于：他们把一部分文艺作品所具有的某一种社会功能——“阶级斗争工具”，作为全部文艺的唯一功能来加以宣扬，从而把“文艺是阶级斗争的工具”歪曲成了文艺的定义和全部本质，这样就从根本上取消了文学艺术的特征。其结果，必然是一方面将某些无法起



“阶级斗争工具”作用的文艺开除出文艺行列；另一方面又将那些根本算不上是文艺但却适合于他们所需要的阶级斗争的东西强称为是文艺。这样，就把文艺变成了他们篡党夺权的工具。

为了繁荣社会主义文艺，我们必须为文艺正名，这是当前一件迫不及待的工作。

马克思主义认为，文艺同理论思维一样，是人类掌握世界的一种方式。人类所以在理论之外还需要通过文艺来认识世界，就因为文艺具有理论不可替代的特点和作用。文学艺术的基本特点，就在于它用具有审美意义的艺术形象来反映社会生活。

从文艺的这个基本特点出发，我们就可明白，列宁所说的“生活、实践的观点应当是认识论的首要的基本的观点”同样适用于人类思想形式之一的文学艺术。文艺与生活的关系应当是文艺首先的和基本的关系。只有把文艺与生活的关系作为首先的和基本的关系来考察的文艺观，才是唯物主义的文艺观。而“文艺是阶级斗争工具”说，要求文艺创作首先从思想政治路线出发，势必导致“主题先行”，这样就撇开了不以人的主观意志为转移的客观世界，把文艺与阶级的欲望、意志的关系作为首先的和基本的关系来考察，这样的文艺观实质上是唯心主义的文艺观。

马克思、恩格斯、列宁、毛泽东同志正是遵循着唯物主义的文艺观，对文艺与生活的关系、文艺与政治的关系作出了经典性的阐述。而这些经典性的阐述，又恰恰是对于“文艺是阶级斗争的工具”说的驳斥。

从文艺与生活的关系而言，革命导师总是把“真实性”放在第一位。恩格斯要求社会主义倾向的小说致力于“对现实关系的真实描写”，要求现实主义“除细节的真实外，还要真实地再现典型环境中的典型人物”。列宁说：“如果我们看到的是一位真正伟大的艺术家，那末他就一定会在自己的作品中至少反映出革命的某些本质的方面。”列宁还称赞托尔斯泰“创作了无与伦比的俄国生活的图画”。这些都说明，从根本上说，文艺的生命力在于它服从生活，服从生活的真实，在于它用形象反映了生活的真实。历史上的反动阶级往往不顾真实性的要求而硬要文艺服从本阶级的反动观念，要文艺成为本阶级随心所欲的工具，但是，这样的文艺，由于违背真实性原则，必然遭到了历史和人民的唾弃。“四人帮”炮制的阴谋文艺之所以遭到人民的唾骂，根本原因也正在这里。文艺发展的这一条规律是值得无产阶级深思的。所以，恩格斯在一八五九年就指出：“我们不应

该为了观念的东西而忘掉现实主义的东西。”

从文艺与生活的关系而言，革命导师还突出地强调了文艺反映生活的多样性与丰富性。毛泽东同志指出，生活是文艺“唯一的最广大最丰富的源泉”，因此文艺家可以反映“一切人，一切阶级，一切群众，一切生动的生活形式和斗争形式”。马克思在批判普鲁士的文化专制主义时指出：“你们赞美大自然悦人眼目的千变万化和无穷无尽的丰富宝藏，你们并不要求玫瑰花和紫罗兰散发出同样的芳香，但你们为什么却要求世界上最丰富的东西——精神只能有一种存在形式呢？”列宁也指出，文学事业“绝对必须保证有个人创造性和个人爱好的广阔天地，有思想和幻想、形式和内容的广阔天地”。这些都说明人类社会生活的丰富性和有机联系性，为文艺创作这种特殊的精神生产打开了广阔的天地，提供了丰富的源泉，使文艺家完全可以用自己独特的风格，去挖掘生活蕴含的矿藏。对于社会主义时代的文学艺术家而言，只要他努力运用马克思主义世界观来观察、分析和研究生活，那么，无论他取材于阶级斗争、生产斗争、科学实验，还是取材于所谓的“家务事、儿女情”，甚而是取材于湖光山色、风土人情、花鸟虫鱼、天上人间，他都可以遵循真实地反映生活的原则，创作出有意义（认识意义、教育意义、审美意义）的文艺作品来。毛泽东同志把文艺反映生活的多样性与丰富性准确地概括为“百花齐放”。

但是，如果我们把“文艺是阶级斗争的工具”作为文艺的基本定义，那就会抹煞生活是文艺的源泉，就会忽视文艺的多样性与丰富性，就会仅仅根据“阶级斗争”的需要对创作的题材与文艺的样式作出不适当的限制和规定，就会不利于题材、体裁的多样化和文艺的百花齐放。在文艺样式与创作题材问题上的简单化倾向文化大革命前早已存在。例如一九六一年《文艺报》发表了《题材问题》专论，旨在冲破当时对于创作题材的种种限制，但是这种正确的努力不久便遭到了非难，被认为是“资产阶级自由化”的表现。

“四人帮”控制文坛时，为了把文艺完全变成他们向无产阶级进行“阶级斗争的工具”，更是对文艺的样式与题材进行了种种专制主义的限制。“八亿人民只看八个样板戏”，这是人民对“四人帮”法西斯文化专制主义的辛辣讽刺。在创作题材上，“四人帮”公开宣称文艺作品只能写“阶级斗争”，如果写了其他生活内容，就是鼓吹“无冲突论”。他们还规定写“阶级斗争”时一定要写“敌我矛盾”，如果生活中没有这一类事件，

也要“设计”破坏事故。例如《海港》，“四人帮”硬要作者写阶级敌人的破坏事故，就不惜违背基本常识，生编硬造了一个钱守维的玻璃纤维事件。由于当时的文艺作品中，不管写的什么生活内容，都要有“抓阶级敌人”，所以群众讽刺当时“文化部成了公安部”。在“四人帮”的反革命政治纲领出笼之后，他们又进一步强令不管什么文艺形式一律都要写“反‘走资派’”的题材，而且要写“死不悔改”的“走资派”，写“大走资派”，于是出现了一批像《盛大的节日》、《反击》那样的歪曲生活、颠倒敌我的阴谋文艺作品，文艺变成了反党反人民的炮弹。

马克思主义坚决反对唯意志论对于文艺的糟蹋。经典作家们把文艺与生活的关系作为首先的和基本的关系来考察，这是对于主观唯心主义文艺观的批判，这是捍卫了文艺用形象反映生活的唯物主义的文艺观。

强调艺术认识的客观性，决不意味着文艺是以消极的、冷漠的、客观主义的态度来认识和反映生活的。列宁说：“唯物主义本身包含有所谓党性，要求在对事变做任何估计时都必须直率而公开地站到一定社会集团的立场上。”由于人的意识对客观世界的反映是能动的反映，由于在阶级社会中每一个艺术家都是站在一定的阶级立场上，在一定世界观的指导下来观察、分析和评价生活的，所以，文艺就必然具有政治倾向性和阶级的功利主义。这样，文学艺术所面临的，除了文艺与生活的关系外，还有文艺与政治的关系。解决文艺与生活的关系，主要是为了求得真的价值；解决文艺与政治的关系，主要是为了求得善的价值。在真和善的基础上，还要解决内容与形式的关系，这是为了求得美的价值。这三者的关系不是孤立的，而是相互联系、相互渗透的。文艺所追求的真，不是概念的真，而是艺术形象（主要是人物形象）的真；文艺所追求的善，不是政治的或道德的说教，而是把强烈的、代表人民的爱与憎熔铸在艺术形象的创造中；文艺所追求的美，也不是纯形式的美，而是内容与形式的统一，真善美的统一。恩格斯曾指出：“较大的思想深度和意识到的历史内容，同莎士比亚剧作的情节生动性和丰富性的完美的融合”，是“戏剧的未来”。其实，他所讲的就是真善美的统一，这也就是整个文学艺术所应该追求的境界。

因此，革命导师历来重视文艺对于政治的作用，但是坚决反对像“文艺是阶级斗争的工具”说那样，离开了文艺的特性，离开了真善美的统一，把文艺变为单纯的政治传声筒。例如，恩格斯曾称赞“席勒的《阴谋和爱情》的主要价值就在于它是德国第一部有政治倾向的戏剧”；但是，

他同时指出“我认为倾向应当从场面和情节中自然而然地流露出来，而不应当特别把它指点出来”。“作者的见解愈隐蔽，对艺术作品来说就愈好”。又如，列宁在一九〇五年提出了“党的文学的原则”，要求文艺成为整个革命机器的“齿轮和螺丝钉”；但是，他同时强调“无产阶级的党的事业的文学部分，不能同无产阶级的党的事业的其他部分刻板地等同起来”。毛泽东同志在一九四二年说：“文艺是从属于政治的，但又反过来给予伟大的影响于政治。”但是，他又同时告诫说：“政治并不等于艺术”，“缺乏艺术性的品，无论政治上怎样进步，也是没有力量的。因此，我们既反对政治观点错误的艺术品，也反对只有正确的政治观点而没有艺术力量的所谓‘标语口号式’的倾向。”这些论述，辩证地阐明了文艺与政治的关系，因而实际上也就成了对于片面地、狭隘地理解文艺与政治关系的，“阶级斗争工具”说的有力驳斥。

还必须指出，革命导师不仅主张从真善美的统一中来理解文艺对于政治的作用，而且认为文艺的政治作用虽然是重要的，却不是唯一的。文艺既然是真的，它就具有认识的作用；文艺既然是善的，它就具有教育的作用；文艺既然是美的，它就具有审美的作用。而在这些作用中，认识作用是基础；根本不具备认识价值的作品，是不可能具有教育与审美的价值的。在这些作用中，审美作用又是途径，正如周恩来同志指出，教育寓于娱乐之中；根本不具备审美价值的作品，就不能打动人，就不可能真正发挥它的认识作用和教育作用。因此，应该从更为广远的意义上来理解文艺的功能。斯大林称作家为“人类灵魂的工程师”，就形象地说明了文艺对于人类精神世界的影响，决不能仅仅用“阶级斗争工具”来概括，要不文艺家同政治鼓动家有何区别？毛主席不仅为社会主义文艺制订了“百花齐放，百家争鸣”的正确方针，而且主张“古为今用”“洋为中用”，有批判地吸收古代的外国的好东西，“决不可拒绝继承和借鉴古人和外国人，哪怕是封建阶级和资产阶级的东西”。如果把“阶级斗争工具”看成是文艺的唯一功能，那就会对本国的外国的一切优秀的文化艺术遗产采取全盘否定的态度。“四人帮”在文化遗产问题上的“扫荡论”，就是“文艺是阶级斗争工具”说的必然产物。

我们从文艺的特征出发，既分析了它与生活的关系、又分析了它与政治的关系，现在可以看到，“文艺是阶级斗争的工具”说之所以必须纠正，因为它将文艺与政治的关系说成唯一的、全部的关系，这样的文艺观，将

导致文艺与政治的等同，因而是一种取消文艺的文艺观，必须从理论上加以澄清。

在我国文艺界产生这种取消文艺的文艺观决不是偶然的，它有深刻的社会历史根源。

在生产资料所有制的社会主义改造基本完成以后，阶级斗争发展的总的趋势必然是逐步削弱；而生产斗争和科学实验对于社会发展的推动作用，便越来越占有重要的地位。但一个时期以来，特别在林彪、“四人帮”箝制舆论时期，一讲社会主义社会的矛盾，就只讲阶级斗争，不讲生产斗争和科学实验；认为社会主义时期的阶级斗争越来越激烈，在任何时候，任何地点，都必须“以阶级斗争为纲”；从而把阶级斗争永恒化、绝对化、扩大化。“文艺是阶级斗争的工具”说，就是这种错误理论在文艺上的反映。

从我国社会主义文艺发展的本身情况来看，建国以后，文艺界发动过多次政治运动，往往强调了文艺与政治的关系，忽视了文艺与生活的关系，忽视了文艺的特殊规律。“文艺是阶级斗争的工具”说，也是上述倾向发展的必然结果。

比如：一九五五年反胡风运动，批判了胡风鼓吹“主观战斗精神”来宣扬主观唯心主义的文艺思想、鼓吹“到处有生活”来反对作家深入工农兵斗争生活，揭穿了这种文艺思想的资产阶级性质，这是完全必要的。但是，由于胡风援引过斯大林关于提倡“写真实”的一段话，结果，许多文章在批判胡风的文艺思想时，连斯大林的正确论述也遭了陪绑，把“写真实”批成了“反动口号”。姚文元的文章最为激烈，他说：“写真实这个口号，是一个反动口号。它是胡风从外国修正主义者那里贩来的口号”；资产阶级总是“把写真实作为艺术的生命”。此后谁讲艺术的真实性，就给谁扣上修正主义的帽子。这场批判的结果，虽然清算了长期以来胡风在文艺界的不良影响，但是，由于不少文章论述不全面，甚至走极端，也带来不小的副作用，就是否认艺术的真实性要求，片面强调艺术与政治的关系，忽视了艺术与生活的关系。

一九五七年反右派斗争，在文艺思想上，除了继续批判“写真实”外，主要批判了“干预生活”的口号。这个口号来自苏联，起源于一九五三年，是当时苏联一批对本国的农业落后状况表示不满的作家提出来的，旨在力图通过文学作品的干预，改变农业现状。一九五六年，我国的一些

青年作家如刘宾雁借用了这个口号，用以反对文学艺术中回避现实生活的矛盾和粉饰生活的倾向，主张文学应该大胆揭露和鞭挞当时已在滋长、蔓延的官僚主义作风。显然，这个口号从一个方面正确地反映了文学与生活、作家与人民之间的紧密联系。但是，随后开展的政治斗争，却把“干预生活”批为“右派口号”，把在这个口号影响下产生的一批较好的作品，如《组织部新来的年青人》、《在桥梁工地上》、《本报内部消息》等打成了“反党反社会主义的大毒草”。批判“干预生活”的结果，使文学创作不得不在生活中大量存在的人民内部矛盾面前望而却步，进一步削弱了文艺与生活的联系，而且对文艺与政治的关系的理解也更为狭窄与片面了。

为了在文艺战线上纠“左”，敬爱的周总理做了大量的工作，特别是一九六一年在文艺工作座谈会和故事片创作会议上发表了重要讲话。他号召发扬艺术民主，尊重艺术规律，扩大题材范围，贯彻双百方针。然而，为期不久，在“打退资产阶级猖狂进攻”的名义下，一批作品被直接指责为利用小说、电影、戏剧等文艺形式进行“反党”，实际上将文艺与政治等同了起来；同时，一些要求文艺更为真实、更为深刻、更为多样地反映社会生活的主张如“现实主义深化论”、“题材广阔论”、“中间人物论”被扣上了“修正主义文艺观点”的大帽子，并且还不恰当地同当时的政治斗争挂上了钩。这场批判，用棍子、帽子、辫子，“有声有色”地宣传了“文艺是阶级斗争工具”说。由此出发，就大讲文艺创作只能写工农兵，只能写工农兵的“重大斗争”，只能写“重大斗争”中的英雄人物，只能写没有缺点的英雄人物，“三突出”的创作原则也已经呼之欲出了。

由此可见，文化大革命中林彪与“四人帮”合谋炮制“文艺黑线专政”论，诬陷拼凑“黑八论”，贩卖“三突出”“从路线出发”等一系列主观唯心主义创作原则，并非凭空发明，其理论基础就是“文艺是阶级斗争工具”说，它是不断片面强调文艺与政治的关系，而忽视文艺与生活的关系的文艺路线发展的必然结果。我们的一些同志，曾错把这个口号当作“保卫党的利益”的武器而使用，其结果是忽视了文艺的特殊规律，扩大了打击面，做了亲者痛而仇者快的事；而“四人帮”则完全是别有用心地接过这个口号，把它作为反党的工具来使用，用以“围剿”文艺队伍，摧毁党的文艺事业，向无产阶级实行“全面专政”；对于这一条沉痛的历史教训，我们是不可不认真地吸取经验教训的。

今天，我们已经进入了新的历史时期。急风暴雨式的群众性的阶级斗

争已经基本结束，今后的任务是团结全国各族人民，向四个现代化挺进，新的现实已经向文艺提出了新的要求。因此，纠正“文艺是阶级斗争的工具”这类不科学的口号，为文艺正名，正确处理文艺与政治、文艺与生活、内容与形式的关系，更成为当务之急。只有这样做了，社会主义文艺才能真正繁荣，才能在实现四个现代化的斗争中作出更大的贡献。

## 三次伟大的思想解放运动

——在中国社会科学院召开的纪念“五四”  
运动六十周年学术讨论会上的报告

伟大的“五四”运动到今天已经整整六十年了。“五四”运动不仅是反帝反封建的政治运动，同时也是空前未有的思想解放运动。

本世纪以来，中国人民经历了三次伟大的思想解放运动：“五四”运动是第一次，延安整风运动是第二次，目前正在进行的思想解放运动是第三次。历史已经证明，每一次思想解放运动，都对中国革命的发展，起着极大的推动作用。

社会存在决定社会意识，这是历史唯物主义的一个基本原理。但是，在这个前提下，马克思主义者也充分承认社会意识对社会存在的反作用。特别是当社会发展到了即将发生激烈变革的关键时刻，旧思想的枷锁严重地阻碍着人们的觉醒和斗争，在这种情况下，思想解放就成为社会政治革命的前导，成为推动历史前进的强大力量。

每一次伟大的思想解放运动，都不是一件简单的事情。旧思想已经不再适合历史发展的新趋势，但是要想改变它并不那么容易。一方面，因为它是漫长世代的历史形成的，在社会上有着很深的影响，成了一种传统的力量；另一方面，因为它的背后还必然有保守的社会势力给它撑腰。所以，思想解放的闸门没有打开以前，旧传统往往是天经地义、神圣不可侵犯的。它渗透在社会之中，成为压制人们精神的因袭的重担。要想触动它，推翻它，不但得费很大的力气，而且得冒旧势力垂死挣扎的大风险。正因为这样，古往今来的思想解放的先驱者们，总是具备一种为了追求真理，不怕牺牲的大无畏精神。历史上多少思想家、科学家，都是抱着这种态度从事自己的工作，打破束缚思想的牢笼，坚持科学的新思想，这样才

---

**【题解】** 本文是作者在中国社会科学院召开的纪念“五四”运动六十周年学术讨论会上的报告，原载1979年5月7日《人民日报》。



划破了那深沉的黑夜，迎接新时代的黎明。

马克思主义的诞生，就是人类历史上最伟大的思想解放运动。它破天荒第一次创建了唯一正确的宇宙观，破天荒第一次发现了人类历史发展的客观规律，破天荒第一次用严整精确的科学分析揭明了资本主义灭亡和社会主义胜利的不可避免，破天荒第一次给工人阶级提供了战无不胜的理论武器。这样一次史无前例的伟大的思想解放，给人类社会带来的巨大进步，已经为一百多年来的历史充分证实了。

今天纪念“五四”运动六十周年学术讨论会开幕，我想对近代中国历史上发生的三次伟大的思想解放运动作一回顾和展望，谈谈个人的一些看法，请大家指正。

## 一

“五四”运动何以是中国的第一次思想解放运动？因为中国有史以来，还不曾有过这样一个敢于向旧势力挑战的思想运动，来打破已经存在了几千年的旧传统，推动社会的进步。

在鸦片战争以前，中国是个严格的自我封闭的社会，除了邻近几个国家以外，不与外国互通往来。那时即使是最勇敢的思想家，如明末的李卓吾，他是那么样的离经叛道，居然指责儒家经典并非“万世之至论”，攻击宋明理学为假道学，公开以异端自居。但是，他的影响也还是非常有限的，并未能使封建宗法思想的统治为之稍有动摇。与李卓吾同时代的意大利耶稣会传教士利玛窦等，以传授科学知识为布道手段，他们带来的科学知识不仅为中国所无，而且在西方也还是很新颖的，但是没有广泛引起中国人的重视。清代统治者以“天朝”自居，对西方先进事物投以不屑一顾的鄙夷眼光。直到鸦片战争爆发，英国军舰长驱直入，用重炮猛轰沿海的许多重要城市，中国的万里长城终于被打破，再也无法闭关自守下去了。

照理，此时中国人应当睁开眼睛，认出从西方到来的侵略者不可等闲视之，必须改变政策，使本身强大起来，才能与之相对抗。但是中国皇帝和他手下的大臣们实在蠢到了令人无法理解的程度，他们尽管连吃败仗，割地赔款，受尽屈辱，还是死守一条，叫做“祖宗之制不可违”，坚决拒绝任何改革。而且确实任何改革都会有人出来摆出一副卫道君子的面孔，指责“用夷变夏”。戊戌变法，就为了变那么一点点，来讲求富国强兵，杀了六个君子的头。辛亥革命是孙中山领导的资产阶级革命，当时他本人

理想甚高，似乎还不以资产阶级革命为满足。但是这次革命除了“建立共和政体”一条以外，没有提出什么资产阶级的或者高于资产阶级的纲领，喊得最响的口号反而是“种族革命”。凡有种族观念的人，连同大批立宪党和守旧党也都混了进来。共和政体在一片“咸与维新”的欢呼声中产生，实权还是掌握在立宪党和守旧党手里。新的资本主义生产方式还刚刚萌芽，社会的经济基础没有变，上层建筑也没有变，只是换了政府的名称，其他一切照旧。所以袁世凯做了总统不满足，要求通过他做“终身总统”；做了“终身总统”还不满足，又要求“选举”他做皇帝，还立了太子，准备世世代代传下去。诸如此类封建时代的丑剧一一上演，终于有些人看不下去了。

正当袁世凯大做皇帝梦的年头，一次空前未有过的思想解放运动，在陈独秀主编的《青年杂志》上，以一种大概并不引人注目的形式开始了。当时，写文章还是习惯于用文言，虽然未必如何古奥，但是不为多数人所理解是可以断言的。从内容来说，也只能说是对资产阶级民主思想有了初步的认识，但是对孔学和维系封建社会制度的旧礼教三纲五常、旧道德忠孝节义的尖锐的批评，不能不使人为之震动。这个杂志出了一年，改名《新青年》，并号召青年要有新的觉悟，担负起时代的使命来。一九一七年先后发表胡适和陈独秀的文章，开始提倡文学革命，主张废除早已僵化的体裁、言之无物的文风和摹仿古人、不合文法的陈词滥调，改文言为白话，创造言文合一的新文学。这个倡议很快获得了广泛的反应，特别是在鲁迅发表《狂人日记》等作品以后，其实际影响远远超出了文学范围，使人们的思想大为解放，也使旧势力受到了严重的打击。《新青年》办了几年以后，新旧思想的冲突进入了高潮。当时青年在这种思想影响下开始认识自己，并有少数人在俄国十月革命和战后世界革命影响下接受马克思主义，认识到只有社会主义才能救中国。李大钊就是我国最早的共产主义者之一，他为自己的信仰后来勇敢地走上了绞架。这是发生在一九一九年因反对屈辱的巴黎和约而爆发的“五四”群众爱国运动的思想基础。没有民主思想的觉悟，不可能有民族意识的高涨，也不可能接受马克思主义的思想，把社会主义当作彻底改造中国的道路。

资产阶级革命的规律，向来是在发展过程中影响无产阶级也觉醒起来，争取转变为社会主义革命。“五四”运动的发展完全证明了这个规律。封建传统的打破带来了思想的大解放，为马克思主义的传播和共产党的建

立准备了不可缺少的条件。毫无疑问，这是“五四”运动的最重要的成就。

中国共产党成立以后，很快同孙中山领导的国民党结成了反帝反封建的革命统一战线。这是中国革命发展的一个重大的事件。国共两党的统一战线造成一种声势，使工人和农民中的群众性运动获得了广泛的发展，并取得了北伐战争的巨大胜利。但是在一九二七年的大好形势下，党未能采取正确的策略来巩固自己的胜利。当时党的领袖陈独秀面对反动派的攻击，不是积极加强革命力量，反而采取右倾机会主义路线，使革命遭到了失败。这时，毛泽东同志以大无畏的精神毅然决然地反对了这种错误路线，提出了建立和发展农村革命根据地，以农村包围城市的唯一正确的路线，在革命遭受失败之后，重新积聚力量，使革命继续深入发展。这次失败说明当时中国共产党毕竟还是个幼年的党，还不懂得运用马克思主义的观点来认识中国，发展中国的革命运动。马克思主义如何与中国革命的具体实践相结合，成了亟待解决的问题。

## 二

历史表明，中国人民接受马克思主义是通过“五四”思想解放运动实现的；同样，要运用马克思主义来解决中国革命的实际问题，以达到解放中国的目的，也仍然需要有一个艰难的历程，需要开展一次比“五四”运动更为深刻的思想解放运动。这个又一次的思想解放运动，就是我们党在毛泽东同志领导下于一九四二年开展的延安整风运动。

一九四二年整风运动所要解决的中心问题，就是如何正确对待马克思主义。这是能不能把马克思主义同中国革命的具体实践结合起来的关键问题。

马克思主义不是中国土生土长的，它是西方国家传来的一种主义。因而，自从它在中国传播开来以后，就不断出现一种论调，认为马克思主义不适合中国的国情。这种“国情特殊论”当然不是出自对马克思主义和对中国社会的了解，它不过是反动派用来反对马克思主义、反对无产阶级革命运动的一个方便的借口罢了。但是，马克思主义作为科学的宇宙观和方法论，作为指导无产阶级革命的普遍真理，确实有一个同中国革命的具体实践相结合的问题。用毛泽东同志的话来说：“马克思主义必须和我国的具体特点相结合并通过一定的民族形式才能实现。”（《中国共产党在民族

战争中的地位》)这个问题不解决好,马克思主义在中国就会行不通,中国革命就不能胜利。一九二七年大革命的失败,使人们痛切地感到,必须对马克思列宁主义理论和中国革命实践取得完全的、统一的了解。从一九二八年起到三十年代先后进行的几次关于中国社会性质问题的论战,就是在这样的思想背景下发生的。在这几次论战中,一些托派分子和国民党御用文人,一面抹煞中国现代社会的半殖民地半封建性质,把中国社会混同于西方资本主义社会;一面又夸大中国古代社会的特点,否认马克思关于社会发展史的学说适用于中国的历史,实际上都是反对和阻挠马克思主义和中国的具体特点的结合。当时我们党的一些理论工作者对这些荒谬观点进行了严正的批驳,但是由于种种原因,对论战没有能作出全面的科学的结论,问题远未得到解决。由于日本帝国主义的侵略,民族危机的严重,革命的深入发展,就把这种争论远远地抛在后面了。在十年内战中,以鲁迅为代表的左翼文化运动取得了辉煌的战果。随着全国人民爱国热潮的高涨,爆发了震撼全国的“一二·九”运动。然而三十年代头几年负责指导中国革命的党的某些领导人,却已经走上了马克思主义同中国革命的具体实践相脱离的道路。在这条道路上走得最远的就是王明。

以王明为代表的“左”倾教条主义者,把具有革命创造精神的、战斗的马克思主义变成了僵死的教条。他们不从中国的实际情况出发来对待马克思主义,而是生吞活剥地把马克思主义书本上的个别词句奉为神圣;不是运用马克思主义的立场、观点和方法来研究中国社会各方面的问题,总结实践经验并从中引出结论以作为行动的指南,而是抛弃马克思主义的活的灵魂,盲目照搬外国经验。在他们看来,凡是斯大林和共产国际说的,凡是苏联做的,就是金科玉律,必须照办,丝毫不能更动,稍有违反就是大逆不道,就要扣上种种大帽子,残酷斗争,无情打击。这样,在“左”倾教条主义者手里,马克思主义就走向反面,变成了反马克思主义的新八股、新教条。它同封建老八股,老教条一样,成为禁锢人们思想的一种精神枷锁,压制着真正的马克思主义的传播和发展。这种教条主义是“五四”运动本来性质的反动,同时又是“五四”运动的消极因素的发展。

“五四”运动本身是有缺点的,有它的历史局限性。那时候许多人还没有掌握马克思主义的批判精神,使用的还是资产阶级的形式主义的方式,好就一切都好,坏就一切都坏,带有很大的片面性。这就影响了这个运动后来的发展。老八股、老教条的影响还没有来得及彻底肃清,一些新

思想、新理论却又在一些人的手里变成了洋八股、洋教条。毛泽东同志对此曾作过精辟的分析，他说：“‘五四’运动的发展，分成了两个潮流。一部分人继承了‘五四’运动的科学和民主的精神，并在马克思主义的基础上加以改造，这就是共产党人和若干党外马克思主义者所做的工作。另一部分人则走到资产阶级的道路上去，是形式主义向右的发展。但在共产党内也不是一致的，其中也有一部分人发生偏向，马克思主义没有拿得稳，犯了形式主义的错误，这就是主观主义、宗派主义和党八股，这是形式主义向‘左’的发展。”（《反对党八股》）这里所说的“右”的形式主义，就是胡适、傅斯年他们所鼓吹的“全盘西化”和帝国主义奴化思想；而所谓“左”的形式主义，就是指我们党内的“左”倾教条主义，也就是主观主义。如果说“五四”时期的形式主义只是反对封建蒙昧主义斗争中的一种偏向，是前进中的缺点，那么党内的这种形式主义则已经发展到如此荒谬的地步，以致它本身就成为一种蒙昧主义，成为启发革命精神和发展革命斗争的严重障碍，不把它彻底除去，革命就要失败。因此，开展一次新的思想解放运动，把人们从“左”倾教条主义下解放出来，在客观上就成为刻不容缓的事情。

早在二十年代后期，“左”倾机会主义开始在党中央取得统治地位时，毛泽东同志就在实际工作中，接着又在理论上对这种“左”倾教条主义进行了不懈的抵制和斗争，而且在一九三〇年明确地提出“反对本本主义”，指出不认真向社会作调查，不根据实际情况进行讨论和审察，一味盲目地执行上级的指示，这种单纯建立在“上级”观念上的形式主义的态度，对革命极为有害。他说：“我们说马克思主义是对的，决不是因为马克思这个人是什么‘先哲’，而是因为他的理论在我们的实践中在我们的斗争中证明了是对的。”“马克思主义的‘本本’是要学习的，但是必须同我国的具体情况相结合。我们需要‘本本’，但是一定要纠正脱离实际情况的本本主义。”他还警告说：“本本主义的社会科学研究法也同样是最危险的，甚至可能走上反革命的道路。”（《反对本本主义》）可是，由于“左”倾教条主义是以极端“革命”的、“百分之百的布尔什维克”的面目出现，很能俘虏一些缺乏马克思主义觉悟的人，毛泽东同志的这些光辉思想当时并没有为全党所理解和接受，以致“左”倾教条主义愈演愈烈，终于使白区的党组织搞掉了几乎百分之百，苏区丧失了百分之九十，几乎断送了中国革命。在这个惨痛的事实面前，全党终于醒悟过来，在长征途中的遵义会

议上，结束了王明“左”倾机会主义在党中央的统治，确立了毛泽东同志在全党的领导地位。

为了在思想上和理论上彻底清除“左”倾机会主义的影响，正确解决马克思列宁主义同中国革命的具体实践相结合的问题，一九四二年党在延安发起了整风运动。这个运动从解决对党内路线问题的认识开始，最后发展成为党内外广大干部和群众重新学习马克思主义，改造错误思想的思想教育运动。整风运动的宗旨，仍然是解放思想，但不是把人们的思想从封建教条下，而是从“左”倾机会主义者制造的关于马列的教条、第三国际的教条下解放出来。毛泽东同志当时指出：“直到现在，还有不少人，把马克思列宁主义书本上的某些个别字句看作现成的灵丹圣药，似乎只要得了它，就可以不费气力地包医百病。这是一种幼稚者的蒙昧，我们对这些人应该作启蒙运动。那些将马克思列宁主义当宗教教条看待的人，就是这种蒙昧无知的人。”（《整顿党的作风》）为了作好这种启蒙，使人们从教条主义的蒙蔽下解放出来，自觉地抵制主观主义、宗派主义和党八股，他号召全党同志对任何东西都要用鼻子嗅一嗅，以鉴别其好坏；对任何事情都要问一个为什么，想一想它是否合乎实际，是否真有道理，绝对不应盲从，绝对不应提倡奴隶主义。毛泽东同志当时提出反对奴隶主义是很有道理的，因为教条主义者所害怕的是尊重客观实际的科学态度，而所需要的正是盲从和迷信，也就是奴性的心理。就这一点说，它同封建专制主义是一脉相通的。正因为这样，所以毛泽东同志又指出，不把主观主义和党八股彻底肃清，对老八股和老教条以及洋八股和洋教条在全国人民中的影响，也就不能进行有力的斗争，不能加以摧毁廓清。可见，反对党内新八股、新教条的斗争，实际上是“五四”运动反对老八股、老教条斗争的继续和发展，也是彻底完成反封建思想革命的前提。

发展和领导这样一场新的启蒙运动，充分表现出毛泽东同志为首的党中央具有无产阶级革命家的胆略，具有理论上的极大勇气和实事求是的科学态度。不然的话，延安整风便根本无从谈起，无法进行了。我们对马克思主义的信念是坚定不移的，但是我们必须用马克思主义的态度来对待马克思主义，要善于区别它的精神实质和它的个别结论，绝对不能把迷信当成忠诚，不能把马克思主义当成亘古不变的宗教信条。马克思、列宁的威信那么高，但是我们在革命的实践中发现了他们的书上个别的话、个别的结论，不适合中国今天的情况，那就不能照着办。共产国际、斯大林的威

信当然也是很高的，但是我们看到了他们出的主意不一定每一条都对；不对的、不适合我们情况的，也就不能照他们的主意办。当时能够坚持这样一种解放思想的科学精神来进行整风，来反对教条主义，不难想象，这是需要多么大的勇气和魄力！

延安整风运动提倡的理论和实际相统一的学风，就是主张我们要敢于从实际情况出发，不受马列主义书本上的个别结论和个别字句的束缚，大胆地运用马列主义的立场、观点和方法，来研究新情况，分析和解决新问题，既要有勇气实事求是地在行动中改动或者放弃本本上的个别字句和条文，又要有勇气以首创的精神去做本本上没有记载、前人没有干过的革命新事业，并且作出“合乎中国需要的理论性的创造”。只有这样的马克思主义，才是创造性的马克思主义、活的马克思主义、有生命力的马克思主义。这就是马克思列宁主义同中国革命的具体实践相结合，这就是毛泽东思想。从这个意义上说，毛泽东思想正是在反对教条主义和经验主义、特别是在反对“左”倾教条主义的斗争中形成和发展的。因此可以说，毛泽东思想正是破除迷信、解放思想的伟大产物，尤其是破除“左”倾教条主义者把马克思主义变成僵死的教条而造成的蒙昧主义的伟大产物。

延安整风运动，完成了马克思主义传入中国之后的又一次思想大解放，从思想上扫荡了“左”倾教条主义在党内的影响，使得以理论和实际相结合为特征的毛泽东思想在党内外得到空前的传播。这次整风采取了“惩前毖后”、“治病救人”的正确方针，从总结历史经验入手，用学习的方法，通过深刻的批评和自我批评，分清是非，服从真理，修正错误，使得全党在马克思列宁主义、毛泽东思想的基础上达到了更大的团结。所以我们说，延安整风运动是“五四”思想解放运动的进一步发展，它继承了“五四”的科学和民主的精神，同时又纠正了“五四”运动的形式主义的缺点，把“五四”的革命精神大大地推向前进了。

整风运动的最大收获之一，就是在党内大批干部中养成了实事求是、调查研究和联系群众的作风。从此，一切从实践出发，理论密切联系实际，自觉地用马克思列宁主义的立场、观点、方法去观察和解决实际生活中的各种问题，反对夸夸其谈、言之无物和下车伊始，哇里哇啦，就成为我们党的优良传统。如果说“五四”运动促进了马克思主义在中国的传播，那么延安整风运动就在思想上真正解决了马克思主义的普遍真理和中国革命的具体实践相结合的问题，它标志着马克思主义已经在中国的大地

上生根成长，并且越来越成熟了。正如毛泽东同志所说：“那次整风帮助全党同志统一了认识。对于当时的民主革命应当怎样办，党的总路线和各项具体政策应当怎么定，这些问题，都是在那个时期，特别是在整风之后，才得到完全解决的。”（《在扩大的中央工作会议上的讲话》）

由于整风运动取得了辉煌胜利，我们党摆脱了教条主义的束缚，思想上获得了大解放。这就为整风运动后短短几年内接连取得抗日战争和解放战争的伟大胜利奠定了思想基础。在某种意义上可以讲，没有延安整风运动，没有那样一次深刻的思想解放，也就没有中国革命在全国的迅速胜利，也就没有新的中华人民共和国的诞生，也就没有社会主义革命和社会主义建设的成就。

### 三

目前我们正在进行的，是中国现代革命史上的第三次伟大的思想解放运动。这次思想解放运动的中心任务，就是要在马列主义、毛泽东思想指导下，彻底破除林彪、“四人帮”制造的现代迷信，坚决摆脱他们的所谓“句句是真理”这种宗教教义式的新蒙昧主义的束缚，把马列主义、毛泽东思想的普遍真理，同在中国实现社会主义现代化这个新的革命实践，紧密地结合起来。

林彪、“四人帮”制造的现代迷信，是对延安整风运动的反动。延安整风运动冲刷了“左”倾教条主义多年来散布的蒙昧主义的流毒，使我们党建立了实事求是的优良传统。实事求是的精神，就是反对迷信、反对盲从、反对思想僵化的精神。我们党把有没有这种精神，提高到党性纯不纯的高度，这是有重大意义的。回想起从延安整风，经过抗日战争、解放战争，到取得全国解放，到进行所有制的社会主义改造，到开展大规模的社会主义建设，这整个过程，也不过就是用了十几年的时间，我国革命的形势发展得是那样快，我们不断遇到又不断解决了的新问题是那样多。很明显，假如我们没有延安整风运动所奠立的“实事求是”的党性原则，假如我们共产党人的认识不能随着情况的变化而急速变化，假如我们的思想不是解放的而是僵化的，不是一切从实际出发而是一切从本本出发，那么我们恐怕早就寸步难行，早就在革命的实践中碰得头破血流了。

在我国社会主义革命和社会主义建设过程中，党中央曾经非常注意发扬这种马克思主义的优良传统。建国以来，毛泽东同志反复多次深刻地阐



述过破除迷信、解放思想的重要性。但是，令人痛心的是我们党的这一优良传统，遭到了林彪、“四人帮”的疯狂破坏。他们利用毛泽东同志在我们党和人民中的崇高威望，又利用我们队伍中一些同志思想上的僵化，以及一些青年人的幼稚，采用极左的口号，极力制造现代迷信。他们假“高举”以营私，通过宣传“顶峰论”、“天才论”，制造偶像崇拜、宗教仪式，提倡封建伦理、愚民政策，完全否定了延安整风精神，使得“句句是真理”、“句句照办”的现代迷信，风靡一时，流毒全国。这种现代迷信，成为林彪、“四人帮”借以进行篡党夺权的最重要的精神武器。一方面，用来伪装自己，欺世盗名，给人们以只有他们才是“最忠、最忠、最忠”的假象。另一方面，又是打人的大棒，用它来推行封建专制主义，对我们的干部和群众，特别是对坚持党的优良传统的老一辈革命家，进行暴虐摧残，实行“全面专政”。

由于林彪、“四人帮”搞这套现代迷信，路线是“左”的，口号是“左”的，所以初期曾有很大的欺骗性。但是，随着斗争的深入，他们的真相便相继暴露出来。林彪集团被粉碎之后，“四人帮”的秽行劣迹也无法再行掩饰。这时候，林彪、“四人帮”多年推行的极左路线，给我们国家和民族造成的灾难性后果已经充分暴露，国民经济已经面临崩溃的边缘。走上了社会主义阶段的伟大祖国，竟然又一次处于生死存亡的关头。破坏了国民经济，也就破坏了社会主义得以立足的物质前提。这时周恩来同志根据毛泽东同志的指示，重新强调提出“四个现代化”的宏伟纲领，就是为了扭转这种严重的危局，为社会主义制度奠立一个牢靠的物质基础。然而这个“四个现代化”的纲领一提出，党和“四人帮”的矛盾便愈激化了。因为“四人帮”的利益，是同建设一个现代化的社会主义社会绝对不能相容的。他们的暴虐统治，只能是在一个没有文化、没有科学、没有社会主义民主的落后、愚昧、奴化成性的政治环境中，才能够维持得下去。因此，“四人帮”是把实现“四个现代化”，看成了对他们的最大威胁，他们抱着极端恐惧的心理状态拼命地反对“现代化”。他们把法家的封建专制主义、顽固派的闭关锁国主义、程朱理学所谓反对功利的假道学，以及消灭文化和教育的愚民政策等等这一套陈腐的货色，统统搬出来，向“四个现代化”的纲领大举反扑。实行“四个现代化”，还是反对实行“四个现代化”，成为党和“四人帮”之间斗争的焦点之一。这场斗争，是关系到社会主义事业成败的斗争，是关系到中华民族存亡的斗争，

不能不引起一切有革命觉悟和有爱国心的中国人的密切关注。这场斗争，在一九七六年周恩来同志逝世后，发展到了白热化的程度，决战是不可避免了。“四人帮”力图通过所谓“批邓反击右倾翻案风”运动，继续凭仗现代迷信的大棒，来打倒以邓小平同志为代表的坚决主张实现“四个现代化”的老一辈革命家，压制和扼杀革命舆论，扑灭即将烧毁“四人帮”这群败类的革命烈火。但是，为“四人帮”意料所不及，在党的长期教育下的广大干部和群众，已经从斗争实践中认清了是非。现代迷信的紧箍咒，不起作用了。丙辰清明前后，人民群众在悼念敬爱的周恩来同志的同时，愤怒揭起了声讨“四人帮”的战旗。天安门事件这一轰轰烈烈的群众运动，预示着我国革命史上又一次伟大的思想解放运动的即将到来。这次革命事件，虽然遭到了“四人帮”的镇压，但是反对“四人帮”的斗争，却在党中央的领导下取得了伟大的胜利。粉碎“四人帮”之后，两年多来，党中央领导我们，通过揭露和批判林彪、“四人帮”罪行的斗争，通过多次党和国家的重要会议，特别是通过党的十一届三中全会和全会以前召开的中央工作会议，把这一场思想解放运动，蓬勃地开展起来了。

党中央为目前这场正在进行着的思想解放运动，制定了正确的方针，实行着正确的领导。两年多来，党中央一再号召全党和全体人民完整地准确地理解毛泽东思想科学体系，破除迷信，解放思想，彻底打破林彪、“四人帮”设置的禁令和禁区，肃清林彪、“四人帮”多年来制造的思想流毒；促使一些思想僵化或者半僵化的同志，端正立场，跟上形势，摆脱一切落后于时代的陈腐思想，如官僚主义和小生产习惯势力的束缚，去研究和解决新的历史条件下出现的新情况和新问题。党的十一届三中全会高度评价了“实践是检验真理的唯一标准”的讨论，并且语重心长地告诫全党：“一个党，一个国家，一个民族，如果一切从本本出发，思想僵化，那它就不能前进，它的生机就停止了，就要亡党亡国。”

党中央把思想解放的意义，提到这样高度，就是因为只有解放思想，才能实现我们国家的社会主义的现代化。三中全会适应国内外形势的发展，决定把全党工作的重点转移到社会主义现代化建设上来，这是一个伟大的历史性转变。我们革命者的认识必须跟着这种转变而转变。社会主义现代化，是为了给社会主义制度奠立巩固的物质前提。这是一场规模巨大、变化深刻、任务繁重的大革命。我们面临着许许多多林彪、“四人帮”制造的“老、大、难”，也面临着许许多多我们所不熟悉的新课题，因此

必须愈加坚定不移地提倡解放思想，开动机器，勤奋学习，勇于创新；对于怯懦畏难、愚昧盲从、因循守旧之类的坏习气，特别是对于林彪、“四人帮”散布的现代迷信的流毒，我们必须进行一次彻底的大扫除。

→ 要看到，扫除了林彪、“四人帮”所散布的现代迷信、新蒙昧主义或新奴隶主义的流毒之后，许多所谓“老、大、难”，许多新课题，都是可以解决，而且不难解决的。因为，我们已经积聚了许多经验，有成功的经验，又有失败的经验；看到过“左”的错误，也看见过右的错误。只要对这些经验进行调查，实事求是地加以研究，加以总结，我们就能正确地 and 比较正确地解决许多问题。

为了健康地进行这场思想解放运动，我们要坚决反对两种错误倾向：

一种错误倾向是，没有能够从思想僵化状态中解放出来，甚至于还被林彪、“四人帮”制造的现代迷信束缚着头脑，看不惯或者反对全党工作着重点的战略转移。这种错误倾向，像当年的“左”倾教条主义那样，把马列著作和毛主席著作中的片言只语，当成神圣不可侵犯的僵死教条，反对解放思想，反对破除迷信，甚至把我们党根据新情况做出的创造性的新方针和新政策，看成是大逆不道，看成是对马列主义、毛泽东思想的背离。这种“左”的错误倾向，是和林彪、“四人帮”极左路线的影响分不开的，它是我们解放思想的重要障碍，是我们实现社会主义现代化的主要阻力。

另一种错误倾向是，从右的一端，假借“解放思想”之名，拣起几句支离破碎的资产阶级的陈言滥语，当成新武器，用来反对马列主义、毛泽东思想，反对革命的法制和革命的纪律，反对党的领导，反对社会主义道路，这根本不是什么思想解放，而是变成了资产阶级思想的俘虏。当了俘虏，还自以为是“解放”，岂不可怜！这种资产阶级个人主义的思想倾向，往往又和林彪、“四人帮”煽动的无政府主义思潮结合在一起，它是极端有害的，有很大的破坏性。

必须明确认识：我们的思想解放运动，不是放弃而是坚持社会主义道路，不是取消而是坚持无产阶级专政，不是摆脱而是坚持党的领导，不是背离而是坚持马列主义、毛泽东思想。也就是说，我们党如此强调破除迷信、解放思想，就是为了根据新的历史时期的新情况，更好地坚持社会主义道路，更好地坚持无产阶级专政，更好地坚持党的领导，更好地坚持马列主义、毛泽东思想，以便更好地实现社会主义现代化的宏伟纲领。在这

样的原则问题上，是决不能有丝毫含糊和丝毫动摇的。

我们一定要坚持社会主义道路。一方面，我们必须摆事实、讲道理，坚决驳斥那种否认社会主义制度优越性的谬论，向全国人民讲清楚为什么只有社会主义才能救中国。另一方面，我们又必须看到，社会主义正在建设的过程中，很多问题不能说已经都搞得清清楚楚了。一个时候，不是有不少人把“四人帮”鼓吹的那种以极左面目出现的普遍贫穷的假社会主义，当成了真社会主义吗？不是把“各尽所能、按劳分配”的社会主义原则，当成了资本主义的货色，主张加以讨伐吗？应该承认，我们对社会主义的认识还是很不够的。在人类历史上，社会主义还是新生事物。从十月革命的胜利算起，社会主义的历史到如今还不过六十多年，这在历史发展中只是一个短暂的瞬间。何况在这期间，社会主义还走了不少迂回曲折的道路。社会主义制度本身，也是在不断变化和发展，不断出现新情况和新问题，需要不断地进行研究和总结，不断地进行改革和调整。而解决这些新问题，是不可能预先就拟制好什么现成答案的。所有这一切，都说明社会主义在很大程度上还是一个需要我们去进行研究、探索和实践的领域。在这方面，重要的是必须克服故步自封、盲目自大的心理。要开阔眼界，活跃思想，善于发现和接受新事物，通过对各种社会主义形式的比较研究，找出一条最好的社会主义道路来。如果不解放思想，要想做到这一点，当然是办不到的。

实现社会主义现代化，是一场根本改变我国经济和技术落后面貌的伟大革命。这场革命既要大幅度地改变目前落后的生产力，就必然要相应地多方面地改变生产关系，改变上层建筑，改变经济事业的管理体制和管理方式，也就必然要改变人们的思想。解放思想，不仅是为了适应社会主义现代化的需要，而且是实现社会主义现代化的先决条件。思想的变革，从来是社会大变革的前导。

为了解放思想、开动机器、实事求是地研究新问题，就必须彻底改变那种把马列主义、毛泽东思想当作现成公式来胡乱套用的错误作法，必须彻底改变凡是本本载了的一律不准更动的错误思想。马克思主义创始人人生前一再警告，不要把马克思主义庸俗化、简单化、教条化，马克思本人甚至为此而声明自己不是这样的所谓“马克思主义者”。林彪、“四人帮”完全破坏了马克思主义的这种好传统，他们一方面把毛泽东思想和马列主义割裂开来，一方面把毛泽东思想任意篡改、伪造，把它庸俗化、简单化、

教条化，甚至符咒化。他们对马列主义、毛泽东思想的糟踏，简直达到了骇人听闻的程度。他们严重地破坏了我们的党风，破坏了我们的学风，破坏了我们的文风，破坏了我们的民族的社会风尚。对于林彪、“四人帮”制造的那种现代迷信，新蒙昧主义，极左思潮，危害之大，流毒之深，我们决不可以低估。为了肃清其流毒，应当开展一次大规模的马克思主义的思想教育运动。这场思想教育运动，应当按照党的优良传统来办。第一，要允许自由讨论。政策宣传和科学研究是相联系又有区别的两种工作。政策宣传应当遵守党和政府决定的政策界限，科学研究和理论研究则必须保证有研究的自由。科学无禁区。科学思想不能听命于“长官意志”，不能少数服从多数，应当允许各抒己见，畅所欲言，允许有提出问题进行讨论的自由，有批评和反批评的自由。我们应当鼓励勇于探索、勇于创新的精神。第二，要尊重实践的检验。一切理论和学说，包括马列主义、毛泽东思想，都要不断通过实践的检验，才能够丰富和发展。实践检验出不符合新条件的、或者证明是错误的地方，就应当予以改正；实践中提出了原来所没有的新发现，就应当予以补充。如果能够自觉地切实地做到以上两条，那么我们的马克思主义的理论之树，也就可望常青了。

解放思想的方针，是我们党一贯的方针。这个方针是长期性的方针，而不是临时性的方针。用毛泽东同志通俗的说法，这就是“放”的方针，运用到文学艺术和科学上便是“百花齐放、百家争鸣”的方针。我们党从来主张采取“放”的方针，反对采取“收”的方针，正如毛泽东同志所说：“领导我们的国家可以采用两种不同的办法，或者说两种不同的方针，这就是放和收。放，就是放手让大家讲意见，使人们敢于说话，敢于批评，敢于争论，不怕错误的议论，不怕有毒素的东西；发展各种意见之间的相互争论和相互批评，既容许批评的自由，也容许批评批评者的自由；对于错误的意见，不是压服，而是说服，以理服人。收，就是不许人家说不同的意见，不许人家发表错误的意见，发表了就‘一棍子打死’。这不是解决矛盾的办法，而是扩大矛盾的办法。两种方针：放还是收呢？二者必取其一。我们采取放的方针，因为这是有利于我们国家巩固和文化发展的方针。”（《在中国共产党全国宣传工作会议上的讲话》）

现在，实现社会主义现代化的伟大任务，要求我们进一步解放思想。“运动在发展中，又有新的东西在前头，新东西是层出不穷的。研究这个运动的全面及其发展，是我们时刻注意的大课题。”毛泽东同志在抗战

初期所说的这些话，对于我们今天进一步开展思想解放运动仍有指导意义。因为我们面对着由现代化而产生的许多新问题，必须解放思想，勇于探索，不断加以解决。我深信，只要我们坚持社会主义道路，坚持无产阶级专政，坚持党的领导，坚持马列主义、毛泽东思想，善于运用正确的方法去领导这场思想解放运动，我们就一定能够战胜一切艰难险阻，完成我们伟大的新的万里长征。

现在我们面前的困难还很多，问题还很多。林彪、“四人帮”给我们国家和人民造成的巨大创伤，包括内伤和外伤，还没有完全治好。彻底扫除他们遗留下来的种种垃圾，还需要时间。我们在经济和文化上还处于落后状态。但是世界历史的事实告诉我们，人类最先进的思想也可以在经济文化比较落后的国家里产生和发展。十八、十九世纪之交，德国在欧洲国家中经济是落后的，政治上四分五裂，但是在思想文化上产生了歌德和黑格尔，产生了马克思和恩格斯，产生了改变人类历史面貌的伟大的共产主义学说。十九、二十世纪之交，俄国在经济上也是落后的，人民受沙皇专制主义统治，陷于水深火热之中，但是正是这个国家成了列宁主义的故乡，十月革命一声炮响，揭开了人类历史的新篇章。没有马克思主义、列宁主义，没有十月革命，就没有毛泽东思想；没有毛泽东思想、就没有中国革命的胜利，就没有新中国。我国是一个有悠久文化遗产和革命传统的国家，本世纪又产生了毛泽东和他的战友周恩来、朱德等一大批光耀千古的无产阶级革命家，在文化上也产生了鲁迅和郭沫若这样伟大的作家和卓越的学者。对我国建国三十年以来还处在这样落后的状态，我们深深感到惭愧。中国对于人类应当有较大的贡献。我们应当在社会科学和自然科学、文化和艺术上急起直追，刻苦努力，有所建树，有所创新，有所前进。我们不能辜负中国人民和世界人民对于我们的期望，我们也一定不会辜负中国人民和世界人民对于我们的期望。

## 《重放的鲜花》出版前言

这本集子里，收集的都是发表在二十多年前的作品。

一九五六年，我国生产资料所有制的社会主义改造已经基本完成，全党工作的重点正在向社会主义建设方面转移。面对当时新的形势，新的任务，一些作家根据毛主席提出的“百花齐放，百家争鸣”的方针，对文艺作品如何反映人民内部矛盾，以及创作题材、创作风格的如何多样化，进行探求，并且发表了一些有影响的作品。但是不久，这些作品却受到了这样那样的批判，有的被打成了“反党反社会主义的大毒草”。文化大革命中，林彪、“四人帮”对解放十七年的文艺作品大张挞伐，这些作品更是首当其冲，属于斩尽杀绝之列，从此被长期禁锢，不得再见天日了！

粉碎了“四人帮”，这些先前被打成“毒草”的作品，也重新得到了应有的评价。为了使一些长期被禁锢的作品与广大读者见面，我们选取了一部分在社会上有过一定影响的篇章，编辑成这本集子，并且把它题名为《重放的鲜花》。

重读这些二十多年前的作品，仍旧强烈地感到它们的时代气息和现实意义。我们从《在桥梁工地上》、《本报内部消息》、《组织部新来的青年人》、《改选》等这些“干预生活”的作品中，看到那里面塑造的罗立正、陈立栋、刘世吾等形形色色的官僚主义者，今天还在玷污我们党的荣誉，腐蚀我们党的肌体，妨碍我们奔向四个现代化的步伐。我们必须与之作积极的斗争。我们也可以从这些作品里的曾刚、黄佳英、林震等人物身上，汲取到鼓舞意志、奋起斗争的力量。《小巷深处》、《在悬崖上》和《红豆》等写爱情题材的作品，作者是通过写这些所谓“家务事，儿女情”、“悲欢离合”的生活故事，借以拨动人们心中的“情弦”，歌颂高尚的革命情操，歌颂新社会；鞭挞自私自利的丑恶灵魂，批判旧世界。它们能发人深思，

---

**【题解】** 本文选自小说集《重放的鲜花》，上海文艺出版社1979年版。

促人猛省；引人向上。总的说来，这些“干预生活”的和爱情题材的作品，它们不是为暴露而暴露；为爱情而爱情，它们都有一定积极的社会意义，也有一定的艺术质量，即使其中的某些篇，还存在这样那样的缺点或错误，但只要遵循严格区分两类不同性质矛盾的原则，不把艺术问题和政治问题混同起来，不把政治思想方面的一般错误和反党反社会主义的毒草混同起来，就不应该剥夺它们与读者见面的权利，不能否定它们存在的价值。实践是检验真理的唯一标准。这些作品艺术水平的高低，缺点错误的大小，将会得到广大读者的检验和评定。



## “歌德”与“缺德”

据说，现在在我们的文学艺术队伍中又出现了一个新的流派，一些人称之为“歌德派”并进行猛烈抨击。那么，“歌德派”有什么罪呢？据说是他们的文章和作品长于“歌德”——歌颂是其文字的主要特色。这就有罪吗？这就应当批判吗？我看未必。当然，歌颂“四人帮”的哈巴狗文艺应当批判，一味地歌舞升平的空泛文字亦应指斥其弊。但是，歌颂中国人民的伟大领袖毛主席和他的光辉思想，为无产阶级和劳动群众树碑立传，为四个现代化事业大声疾呼，这又有何不好？

在阶级社会中，只有阶级的作家，没有超阶级的所谓“田园诗人”。革命的作家应当是阶级的眼睛，人民的手足，同党的事业同一命运。人民群众的伟大革命实践给作家以充沛的革命激情，能使之像开闸的激流那样为人民的事业大声呼喊。有幸于为中国人民的现代生活创造精神财富的专业和业余作者，没有任何理由不为“四化”高歌。

坚持四个原则，在创作上首先表现为站在工农兵的立场上为无产阶级树碑立传，为“四化”英雄们撰写新篇。这既是坚持文学艺术的党性原则的具体表现，又是人民感情向作家提出的创作要求。如果人民的作家不为人民大“歌”其“德”，那么，要这些人又有何用？在创作队伍中，有些人用阴暗的心理看待人民的伟大事业，对别人满腔热情歌颂“四化”的创作行为大吹冷风，开口闭口“你是‘歌德派’”。这里，你不为人民“歌德”，要为谁“歌德”？须知，“歌德派”者，也在“歌”无产阶级之“德”时，于字里行间猛烈抨击地主资产阶级及其残余意识，并没有在笔端失去迅雷闪电。我们的文学，是无产阶级文学，它的党性原则和阶级特色仍然存在。鼓吹文学艺术没有阶级性和党性的人，只应到历史垃圾堆上的修正主义大师们的腐尸中充当虫蛆。既然文学艺术的党性原则和阶级性没有消

---

【题解】本文原载《河北文艺》1979年第6期。

失，那么，就存在为哪个阶级歌德的问题。毛主席是中国人民的大救星，有着无产阶级感情的人当然要歌颂毛主席的丰功伟绩。有些人不愿这样做，那是他自己的事，我们也不强求他非这样做不可，阶级感情不一样嘛！向阳的花木展开娉婷的容姿献给金色的太阳，而善于在阴湿的血污中闻腥的动物则只能诅咒红日。那种不“歌德”的人，倒是有点“缺德”。

对于无产阶级和劳动人民，我们认为要全心全意地深入其中，透过他们明净的心窗摄取姹紫嫣红的春天景色。有人说不，不能下去，下到那些手上有油污、脚上有牛粪的人中间实在苦也！既无“舞会”，又无“盛宴”，真真是“虚度年华”。怎么搞创作呢？这些人说，“上”，“上”到红地毯上去采写“丰富多彩”的“内心世界”。呜呼！中国九亿人口，弃百分之九十五以上之工农，拾绿纱明镜中之“珍珠”，真可谓“绝对真理”，比杜林高明十倍。诚然，“科学之宫”应当重笔描绘，表现科学工作者的壮美情怀。但是，只是“上”到科学家的楼上，并不能写出佳作。科学家是在楼内，而他的图纸却在三山五岳、江河大海中变成丰硕成果。你不“下”到江海之中、峰谷之内，不见科研的实际成果，科学家的壮美情怀又何以颂扬？即使是纯粹的理论研究，“研究”过程中也有着研究者的感情奔流；而这感情又来自何方？只能来自他所感触到的社会激流、时代脉搏；而这“激流”和“脉搏”，则不在楼上，而在楼下，在亿万工农之中。自诩高雅，不近工农，在悠悠的柳绿下苦思“惊人语”，又岂能撰出佳作？

“歌德”并非什么凭空的臆想，而是社会主义制度、无产阶级专政、勤劳的人民所给予作家们的真情实感。中国的三十年社会主义征途中，虽然“四害”造成了十年灾难，但从根本上讲，我国的历史是前进了的，祖国人民的生活较之旧社会是提高了的，现代的中国人并无失学、失业之忧，也无无衣无食之虑，日不怕盗贼执杖行凶，夜不怕黑布蒙面的大汉轻轻叩门。河水涣涣，莲荷盈盈，绿水新池，艳阳高照。当今世界上如此美好的社会主义为何不可“歌”其“德”？而那种昧着良心。不看事实，把洋人的擦脚布当做领带挂在脖子上，大叫大嚷我们不如修正主义、资本主义的人，虽没有“歌德”之嫌，但却有“缺德”之行。

工人、农民，都是些普普通通的平民百姓，历来被“文明”的地主资产阶级视为芸芸众生，开口闭口“小人哉”。毛主席领导的中国革命，让人民翻身当了国家主人。文艺工作者应是“社会公仆”，为什么不去歌颂他们？吃农民粮，穿工人衣，摇着三寸笔杆不为国家主人树碑立传，请

问：道德哪里去了？

还有那些“兵”，那些在自卫反击战中流血战斗的我们的阶级兄弟。他们大多来自农村，朴实、勤劳、勇敢、善良，对人民是“孺子牛”，对敌人是下山虎。为了民族，他们十八九岁，二十几岁，用血肉之躯去冲开敌人的大面积雷区，用心中的热血去浇灌胜利之花。他们为什么不应歌颂？为什么不应“下”到他们中间。你吃着面包大叫着“我们太落后啦！”，他举着手榴弹喊着“向我开炮”，可见你比他们“高明”——生活水平“高”、电视屏面“明”，所以不必“下”到他们中间。对吗，尊贵的先生？

为中国人民的伟大领袖毛主席，为敬爱的周总理、朱委员长、陈毅、贺龙……为战斗的工农兵，为科研、教育工作者，为四个现代化的伟大事业，大“歌”其“德”，大颂其功，这是阶级的呼声，时代的要求。让我们的文学艺术和着鲍狄埃所踏过的血泊，含着“四五”勇士们的战斗激情，去满腔热情地歌颂我国大地上的万里春光，去抨击形形色色的邪风浊气。让我们的题材、体裁、风格、形式，在生活的激流中更加多样。让我们的作品中充溢着泥土和油浪的芳香，闪烁着青春的火花。让我们伟大祖国的春天在作品中展现出来，让人民从作品中看到绿于金色软于丝的万千细柳，闻到塞外原野的悠扬牧歌和战士打靶归来的阵阵欢笑。这里，我们不搞一味地美化生活的歌舞升平，也不赞成一些人用灰色的心理对待中国的现实。至于那些怀着阶级的偏见对社会主义制度恶意攻击的人，让其跟着其主子——林彪、“四人帮”一伙到阴沟里去寻找“真正的社会主义”也就是了。

李希凡

## “倘若真有所谓天国”……

### ——阅读琐记

秋耘同志的《关于张洁同志作品的断想》在本刊第一期“文学新人”栏发表后，文中有的评价引起了一些不同的看法。李希凡同志提出了商榷；晓立同志的文章，也有自己的见地；我们认为都是有分析的、说理的。现一并发表于此。对于作品和文艺理论问题，观点有所歧异，原是正常的事。我们提倡用实事求是的态度，进行自由的、平等的讨论。

——编者

一九八〇年第一期，《文艺报》，增加了许多新栏目，令人欣喜。其中特别吸引我的，是“文学新人”这一栏，而这一次刊登的文章，又是黄秋耘同志写的《关于张洁同志作品的断想》。秋耘同志很善于体验作者的创作心理，把握作者的艺术风格特征，观察细腻，这是早在他主编《文艺学习》时，就为当时的文艺青年所熟知的。这次介绍的新人，恰恰又是张洁同志——文学新人中的佼佼者，一位较年轻的女作家，这当然就更加引人注目了。

黄秋耘同志的文章不长，但我觉得他对张洁作品的评价是抓住了她的个性特征的。他指出：张洁的小说和散文给人留下的印象，“仿佛看到了一幅幅优雅而娟秀的淡墨山水画，诗情画意被笼罩在一层由温柔的伤感所构成的朦胧薄雾之中。”我们读过张洁的《从森林里来的孩子》、《哪里去了，放风筝的姑娘》、《含羞草》等等，包括电影剧本《寻求》的人，都会同意秋耘同志的评价。张洁的作品，不仅以她的“淡淡的哀愁”的独特的感情色调打动着读者，还以其沉郁而新颖的构思激发人们对于美的向往。但是，对于《爱，是不能忘记的》这个短篇，我却有些和秋耘同志不同的

---

[题解] 本文原载《文艺报》1980年第5期。

想法和看法。

秋耘同志说：“……这篇小说并不是一般的爱情故事，它所写的是人类在感情生活上一种难以弥补的缺陷，作者企图探讨和提出的，并不是什么恋爱观的问题，而是社会学的问题。假如某些读者读了这篇小说而感到大惑不解，甚至引起某种不愉快的感觉，我希望他们不要去责怪作者，最好还是认真思索一下为什么我们的道德、法律、舆论、社会风气……等等加于我们身上和心灵上的精神枷锁是那么多，把我们自己束缚得那么痛苦？而这当中又究竟有多少合理的成分？等到什么时候，人们才有可能按照自己的理想和意愿去安排自己的生活呢？”

《爱，是不能忘记的》，是以一个三十岁姑娘第一人称口吻开头的，虽然是用自己的恋爱问题作引子，讲述的却是老一辈的爱情悲剧。故事的主角是小说中的“我”的母亲。她的半生，都沉陷在一场深藏于内心的爱的搏斗里。男女主人公都是成年人，由于历史上的主客观原因，在他们相遇之前，都有了各自的“幸福”或不幸福的家庭。

男主人公的“幸福”家庭，是革命历史促成的——“三十年代他在上海做地下工作的时候，一位老工人为了掩护他而被捕牺牲，撇下了无依无靠的妻子和女儿。他，出于道义、责任、阶级情谊和对死者的感念，毫不犹豫地娶了那个姑娘。”他们“虽然不是因为爱情而结婚”，几十年来却“生活得和睦、融洽”，称得上是“患难夫妻”。

女主人公的不幸福的家庭，是她自己“做了蠢事”——在她自己还不了解“追求的、需要的是什么”的时候，却嫁给了一个她“从没有爱过”的“相当漂亮的公子哥儿”，只得很快离开，独自带着女儿生活着。后来是在工作的机缘里，这两位都“没有过”爱情的成年人相遇而又相爱了，但由于他们在人生的“叉道上错过了，而且这中间还隔着许多不可逾越的沟壑”，于是，他们只得“相约”：“让我们互相忘记”。然而，他们一生中连二十四小时都未曾相处，联手都没有握过！而使她升华这种精神爱情的回忆的情愫，又只有两件事：一件是他送给她的一套二十七本《契诃夫选集》；另一件事是她和他曾经飞快地走过的一条小路。对于二十七本《契诃夫选集》，她是“百看、千看、万看不厌”，“二十多年来”，“天天非读它一读”不可！对于那条小路，更是她经常“踱着”、“瞅着”的地方，因为她可以在那里和他“灵魂相会”。

……后来男主人公在“文化革命”期间，被“四人帮”迫害致死。女

主人公确知世界上已经再没有了他，不久，也就随之充满爱意而死去。只有在生命终结的时候，她的精神和爱情才真正得到了解放。她在那本笔记的最后一页上对“他”说了这样的“最后的话”：“我是一个信仰唯物主义的人。现在我却希冀着天国，倘若真有所谓天国，我知道，你一定在那里等待着我。我就要到那里去和你相会，我们将永远在一起，再也不会分离。再也不必怕影响另一个人的生活而割舍我们自己。亲爱的，等着我，我就要来了。”作者赞颂说：这是刻骨铭心的爱，或者说，“简直不是爱，而是一种疾痛，或是比死亡更强大的一种力量。假如世界上真有所谓不朽的爱，这也就是极限了。”

这样的“爱”，当然“是不能忘记的”，但究竟怎样才能避免这样的悲剧呢？作者也曾做了预想，却又做了一个很难预料的答案：“到了共产主义，还会不会发生这种婚姻和爱情分离着的事情呢？既然世界这么大，互相呼唤的人也就可能有互相不能答应的时候。那么说，这样的事情还会发生？可是，那是多么悲哀呵！可也许到了那时，便有了解脱这悲哀的办法？”

最后，作者“大声疾呼地说：……让我们耐心地等待着，等着那呼唤我们的人，即使等不到也不要糊里糊涂地结婚！”

按照秋耘同志的分类，我对这篇小说的看法，似可“属于引起某种不愉快的感觉”的“某些读者”一类。

我们虽然不承认，爱情是文学的永恒主题，但确实有不少大作家，都曾把刻骨铭心的笔墨，奉献给动人心弦的爱情篇章。但无论是罗密欧与朱丽叶、梁山伯与祝英台、张君瑞与崔莺莺、贾宝玉与林黛玉的爱情，虽然是发生在不同的时代，有不同的历史和思想背景，却总是能为人们所理解的。真善美在这里是得到统一的，而阻挠和破坏这些爱侣并使之酿成悲剧的，却从来都是反动势力，其中当然也包含秋耘同志所说的代表反动势力的“道德、法律、舆论、社会风习等等”，加在人们身上和心灵上的精神枷锁。但是，这些主人公的命运所以能激起人们那么强烈的同情，也正因为这一切已都在作品所造成的美感中遭到了强烈的谴责，哪怕是看了神话剧中的白娘子对许仙的爱，人们也不会去想人蛇相爱是否可能，是否可怕，而把同情全部倾注给美丽、善良的白素贞，却愤慨于法海的横蛮残暴，“多管闲事”，不满于许仙的软弱负心……而在我们的时代，我们这两位男女主人公的不能忘记的爱情，或者说“婚姻和爱情分离”的悲剧，却

不能使我们在思想感情上有这种悲痛中的崇高升华，至多我们只能为他们惋惜，惋惜他们“恨不相逢未嫁时”。

秋耘同志或许会说，那是因为你不愿正视我们现实生活中那一切的“精神枷锁”，看不到它们的不合理成分。的确，资产阶级，特别是封建主义的精神文明，在我们的道德、舆论、社会风习中还没有得到肃清，我们社会主义的法制也并不完善，都有可能在婚姻和爱情问题上，给人们的身心造成这样或那样的痛苦或创伤，问题只在于，在这两位男女主人公的身上，现实给予他们的“精神枷锁”，究竟是我们的“道德、法律、舆论、社会风习等等”的什么错处？

是啊，在作者笔下的这两位男女主人公的灵魂上，的确有着沉重的负担。男主人公为了“虽然不是因为爱情的结婚”，尽管对这女主人公也产生了感情，“不过为了另一个人的快乐”，他“不得不割舍自己的爱情”。女主人公更因这爱情在“痛苦里挣扎、熬煎”。“二十多年啦，那个人占有着她全部的情感，可是她却得不到他”，而且除熬煎自己之外不能有所作为。

他们偶然相遇了，“只能面对面地站着，脸上带着凄厉的、甚至是严峻的神情，谁也不看着谁。”因为他们“曾经相约，让我们互相忘记”。而实际上却是互相欺骗着自己。我同意作者的这样一个评价：“那简直不是爱，而是一种疾痛……”但难道这两位男女主人公所信守的道德标准，是我们社会在人类感情生活上所造成的“难以弥补的缺陷”吗？伟大导师列宁曾经引过匈牙利伟大诗人裴多菲的著名诗句：“生命诚可贵，爱情价更高，若为自由故，两者皆可抛”，以激励社会主义革命者。真正的无产阶级战士，在精神道德、思想感情境界中，不是应当比裴多菲更加崇高一些吗？

一位老工人，为了掩护一个革命者而献出了自己的生命。这位革命者“出于道义，责任，阶级情谊和对死者的感念，毫不犹豫地娶了那位姑娘”，几十年来，他和她既然生活得那么“和睦、融洽”，能说相互间没有爱情吗？（否则，这位男主人公就是一个虚与周旋的伪君子）可是，忽然有人来“呼唤”他的“爱情”了，他本来也可以像解放初期有一些干部那样，“按照自己的理想和意愿去安排自己的生活”，用这位“呼唤自己”而又能“相互答应”的知识妇女代替那工人的女儿，可他却考虑到不应当这样背弃患难夫妻，而宁愿痛苦地“割舍了自己的爱情”。这样的“道德”，

就是“精神枷锁”吗？就是没有“合理的成分”吗？那要让这位革命者怎么办呢？是不是要他完全摈弃“道义，责任，阶级情谊和对死者的感念”，去听从那个爱情的“呼唤”，离开这个多年来肯定是十分爱他的妻子，去重新安排自己的生活，才算做“合理”呢？

读过《钢铁是怎样炼成的》的人，谁都知道，保尔·柯察金也曾两次倾听过爱情的“呼唤”，对于这两次“呼唤”，他和她——也就是“呼唤的人和被呼唤者”，都曾互相答应过的。如果说第一次和冬妮亚的互相呼唤还是少年时代的“历史误会”的话，那么，他和丽达的悲欢离合的结局，就带有一定的偶然性了。但当这两个曾经真挚地热恋过，而且这爱情也未能“忘记”却又重逢时，他们是倾听了爱情的呼唤，还是倾听了革命和道德的呼唤呢？我们都知道，保尔是提出了这个问题的，而丽达却只能不无遗憾地回答：“我现在已经有一个小女孩了。她有一个父亲，也就是我的好朋友，我们三个和谐地生活在一起。照现在说来，这已经是不可分割的三位一体了。”保尔听了这个答案，当然很难过，但他还是动也不动地真诚地对她说：“我所得到的还是比我方才失去的要多得多。”我们可以看得出，即使是在此刻，无论是对于保尔，还是丽达，他们相互间的爱，都仍然是没有忘记的。丽达在给保尔的最后的一封信里，曾明确讲过，在重逢时，她是有过一时的感情冲动，想来“偿还”他们“青春的宿债”，但终于又“收回”了这种“愿望”。用丽达的话讲，就是“因为我觉得那样做并不会使我们得到很大的幸福”。

是的，我们都曾为这一对理想的恋人在人生岔道上的错过，深感怅惘和遗憾，但我却相信，没有一个革命者会去为保尔“遗憾”青春的“虚度”，也没有一个革命者，会去责备丽达这种收回偿还青春宿债的愿望，或者叫做“抑制冲动”的崇高品格。当然，更不会有真正的革命者会认为，保尔和丽达的不能继续相爱，“是人类在感情生活上一种难以弥补的缺陷”，或者去指摘当时的苏维埃社会“加于他们身上和心灵上的精神枷锁是那么多”！

《爱，是不能忘记的》中的第一人称的“我”，发誓决不重复她的前辈的那种“悲剧”，并警告人们说：把婚姻和爱情分离着的镣铐套到自己的脖子上，那是不能忍受的。

最近有一位戏剧家也在预言：“我们的婚姻观念要改变！”

还有一些同志愤愤不平地在文章中写道：“人不能过没有爱的生活！”



夫妻，不能没有爱，这是的确的。但是，我们的法律、道德、舆论，究竟应当怎样对待这种“呼唤”与“被呼唤”的爱侣们呢？怎样识别已经爱过或并未相爱而结合，后来才发现真爱，却痛苦于婚姻和爱情相分离的现象，而去倾听他们的灵魂的呼唤呢？

使我“大惑不解”的还有，为什么这种“相互呼唤”，在两位有了“幸福”或不幸福家庭的男女主人公中间，不能结成知音或知心者的深挚友情，而必须是爱情上这样互相痛苦地“占有”呢？

女主人公所以要呼唤“天国”，当然是因为她以半生的“痛苦经验”，深感这现实的以至共产主义的制度和道德，都难于解决她这样的“灵魂”上的问题。但是，“天国”一向是按照人间的模型创造的。《西游记》的整然有序的天上世界，不过是中国封建人间关系的翻版。正如小说女主人公所说：我们是信仰唯物主义的人，根本不相信有天国。所以我们只能劝慰那些已经不该相互呼唤爱情的相互呼唤者，如果因此而会影响到一个不应该被背弃的人的生活，那么，还是倾听一下这样的“道德”呼唤，而割舍我们的那种爱情“呼唤”吧！因为“倘若真有所谓天国”，我们也得去见马克思，我们不能背弃革命的道德，革命的情谊！

当然，无产阶级也决不是清教徒。男女同志间的真挚纯洁的爱情（是相互的，而不是损人利己的），以至在这种感情基础上的结合，都会有利于革命事业，并为革命增加亮彩。社会主义社会的大多数公民，都在过着这样幸福的生活，而且在革命的过程中，有多少先烈的忠贞不渝的爱情，为革命留下了壮丽的诗篇。周恩来同志在生前多次讲到的，广州起义的革命先烈周文雍和陈铁军在敌人刑场上宣布结婚的事迹，是怎样激励了我们呵！“让这刑场作我们新婚的礼堂，让反动派的枪声作为新婚的礼炮吧！”他们曾经为了革命工作的需要，以夫妻的名义住在一起，但他们却并不是一对爱侣，只是在共同生活、工作和战斗的日子里，才产生了深厚的感情。但是，由于紧张的斗争，他们还没有来得及谈私人的爱情，一直保持着同志的关系，现在，他们就要把青春和生命献给革命、献给人民的时候，他们以这样的方式表达了他们的爱情，并宣布了他们的婚礼。

在这里，纯洁、真挚的爱情与为伟大理想壮烈牺牲的革命精神融合成一股浩然正气，一直铭刻在人们的心目里。这样的爱，不才应当是永远的，不能忘记的吗？

邓小平同志在第四次文代会的《祝辞》中曾经说过：“英雄人物的业

绩和普通人们的劳动、斗争和悲欢离合，现代人和古代人的生活，都应当在文艺中得到反映。”但对我们来说，也还是要注意到，反映这一切人们的“悲欢离合”，都应当“能够使人们得到教育和启发”、得到娱乐和美的享受，并能从中汲取精神力量和鼓舞力量。

我和黄秋耘同志有同样的愿望：“作为一个忠实的读者，我实在不忍想象，这位聪明纯洁富有才华的作者竟会成为悲剧人物。”但是，事情往往又是和我们的愿望相违背的，如果恰恰是我们“不忍想象”的那样，我们是否应当满腔热情地关怀这位富有才华的女作家，和她一起开阔一下我们的眼界呢？

我们期待文艺评论家们，也能在社会主义革命文学的道路上和作家一起创造这样的范例，却不希望他们陪伴作家沉陷在“悲剧人物”的感情里，共同“呼唤”那不该呼唤的东西，迷失了革命的道德、革命的情谊！

还记得鲁迅先生曾这样告诫过那些青年写作者：“一切作品，诚然大抵很致力于优美，要舞得‘翩跹回翔’，唱得‘宛转抑扬’，然而所感觉的范围却颇为狭窄，不免咀嚼着身边的小小的悲欢，而且就看这小悲欢为全世界。”

我想时时记取这些教益，对我们的创作能沿着革命的道路前进，总会有好处的。

## 新的课题 ——从顾城同志的几首诗谈起

编者按：公刘同志提出了一个当前社会生活和文学事业中至关重要的问题：怎样对待像顾城同志这样的一代文学青年？他们肯于思考，勇于探索，但他们的某些思想、观点，又是我们所不能同意，或者是可以争议的。如视而不见，任其自生自灭，那么人才和平庸将一起在历史上湮没；如加以正确的引导和实事求是的评论，则肯定会从大量幼苗中间长出参天的大树来。这些文学青年往往是青年一代中有代表性的人物，影响所及，将不仅是文学而已。我们深信，后面的办法不失是一良策。本刊特转载《星星》复刊号上的这篇文章，请文艺界同行们读一读、想一想。

最近，在北京市西城区文化馆出版的《蒲公英》小报上，读到了一组诗：《无名的小花》。作者顾城同志在小序中这样写道：

《无名的小花》长久以来是不合时宜的。因为它真实地记录了“文化大革命”中一个随父“下放”少年的畸形心理……

当然，随着一个时代沉入历史的地层，《无名的小花》也变成了脉纹淡薄的近代化石。我珍视它、保存它，并不是为了追怀逝去的青春，而是为了给未来的考古学者提供一点论据。让他们证明，在二十世纪六十年代和七十年代间，有一片多么浓重的乌云，一块多么贫瘠的土地。

---

[题解] 本文原载《星星》复刊号。《文艺报》1980年第1期转载，标题下附有“编者按”。本文选自《文艺报》。

这一段内心独白似的言语，使我感到颤栗！

于是，我设法找来了这位二十二岁的青年的全部诗作，默默地读着，也默默地想着——

粉碎“四人帮”以来，短篇小说创作方面出现了一批新人，戏剧和电影创作方面也开始在出现，惟独诗坛没有多少别开生面的变化。这是为什么？难道是由于我们的青年一代中缺乏时代的歌手么？显然不是的，《天安门诗抄》的群众作者就多数是青年人。他们写下了已有定评的传世之作。即以现今北京街头张贴的某些油印刊物为例，我看，其中也不乏诗才。

有的同志也承认，这些刊物中的某些作品闪烁着一种陌生的奇异的光芒，但又断言，这些作者是走在一条危险的小路上。我不完全同意这种评论。我想，从诗贵创新的角度看，我们自己每写一首诗，不也同样是对思想感情领域的一次“探险”么？既要“探险”，就不免冒险，就必须另辟蹊径，就不能老是重复别人的脚印。

还有人说，这一类新人新作，不过是一些个人主义的呻吟，从内容到形式都是“五四”时代要求个性解放的回声，这恐怕也是过于简单的否定吧，不敢苟同。是的，我们如果站在居高临下的位置，往往很容易把本来是上升运动的螺旋错当成周而复始的圆圈。事实上是：历史毕竟不会重演，尽管它们有时是如此惊人地相似。今天的中国和世界都已经不是六十年前的中国和世界了，这是大家都能看得明白的。因此，即或这些诗作中有着消极的甚至是颓废的一面，但其所以会出现这种状况的社会心理因素，也还是值得认真研究的。

有不少文章曾经公正地指出，新的一代是思索的一代。思索，我以为，这的确是抓住了一代人的主要特征。

烟囱犹如平地耸立起来的巨人，  
望着布满灯光的大地，  
不断地吸着烟卷，  
思索着一种谁也不知道的事情。

上面引用的小诗是顾城同志在一九六八年写的，当时，林彪和“四人帮”及其高级顾问的倒行逆施，已经进入了第三个年头，作者年仅十二

岁。我并不觉得这首诗特别精彩，但它的确说明了一个历史的各观过程：“文化大革命”初期被人为地制造出来的狂热逐渐冷却了，各地武斗升级，血泪成河，所有佩戴过或者羡慕过红卫兵袖章的孩子们开始进入了生活的新阶段：思索。一叶知秋，这就是一叶，接下来我们大家便都经历了一个漫长的冬天。

不妨设想一下，假如你遇见过这么一个小男孩：他独自一人在荒凉的河滩上踽踽而行，他不时望望昏黄的天宇，怨恨着为什么要刮这么大的西北风。而瘦小的身子也不由自主地瑟缩起来；忽然，他又天真地一笑，希望西北风刮得更猛烈，因为只有这样，他才有可能拾到更多的枯枝；他的那个新近迁来的下放人员的家，喘息着的灶火正在等待着柴草。这个小男孩酷爱读书，但偏偏命运把他从文化的伊甸园中放逐出来，仿佛他偷吃了什么禁果，犯了什么罪。此刻，他只好抱定“抄家”的劫后余灰——一部《辞海》像还不习惯吃草的小牛犊那样咀嚼和反刍着。他的一切权利（包括受正常教育的权利）都被剥夺了，唯一剩下的只有任谁也剥夺不掉的幻想：

我在幻想着，  
幻想在破灭着，  
幻想总把破灭宽恕，  
破灭却从不把幻想放过。

像千万个男孩子们女孩子一样，顾城在幻想中长大了。缺乏物质的乳汁（精神产品的物质形态是书、画、音乐和表演，还有旅行和各种交流等等）：仅有幻想的乳汁，又怎么能不导致病态的早熟？他写了一首题名《生命幻想曲》的诗，由衷赞美了大自然、太阳、月亮、大地和谷物。表露了积郁在这颗年幼的心灵中的对祖国对人类的无尽的爱。它使我惊异，我是写不出这样的诗句来的。虽然，它所包含的思想是可以争议的。

幻想是现实的折光。有时，幻想像一位魔术师，的确能变化出色彩斑斓的东西来。然而，人毕竟不能通过万花筒看世界。结果，幻想也终不免掺进去了对于现实的辛辣讽刺。浪漫主义一个斤斗能翻十万八千里，但是，从现实中腾空而起，也不能不落回现实中来。于是，在他的一首描写村野之夜的小诗中，竟出现了这样奇特的句子：

我们小小的茅屋，  
成了月宫的邻居，  
去喝一杯桂花茶吧，  
顺便问问户口问题。

历史在迂回曲折中前进。在它的某一阶段，往往会发生这样的事情：逆流倒冒名顶替了主流，而真正的革命大潮却被斥之为“妖风恶浪”。处在这种反常的氛围之中，一个不谙世事的少年应该怎么办？有的堕落了，当了“白卷先生”一类的“当代英雄”；有一小部分则扎扎实实深入到人民中去，如同蚯蚓之于土壤；但大多数人都因为“既不能前进，又不愿后退”《（幻想与梦）》，只好像顾城那样，以《铭言》自勉：

且把搁浅当作宝贵的小憩，  
也不要再去随浪逐波。

宁愿“搁浅”，这在奋发有为的年华，实在是一个悲剧。这样一种精神状态，和我们这一代，和我们的上一代，都是多么的不相同啊！我的前辈们固然有更多的动人的跑步投入战斗的故事，这有待他们自己去叙述。就拿我这么一个没有多少经历的人来和新一代作比较，也不难指出：我是在四十年代后期，被席卷到蒋管区的学生运动（这是当时全中国的革命高潮的一个组成部分）带进红色的队伍中来的。我们要民主、要科学，当然就要打倒反民主、反科学的国民党反动统治。目标是清晰的，斗争是义无反顾的。然而，今天站在我们面前的这一代，都是在红旗下成长的。对他们来说，地主和资本家只不过是画在纸上的魔鬼。一方面，要民主、要科学的历史任务尚待完成；一方面，他们又懂得，共产党的确是为人民利益而奋斗的，因为谁都知道，从本质上讲，马列主义正是一切科学的科学，社会主义制度更会带来历史上从未曾见的最广泛、最真实的民主。而不幸客观存在着的，却是被林彪、“四人帮”为代表的极左路线把这一切都搞乱了、破坏了的痛心的事实。有一部分青年由此在政治上得出了不正确的结论，混淆了政治欺骗与革命理想的界限。更多的青年则陷入巨大的矛盾与痛苦之中，他们失望了，迷惘了，彷徨了，有的甚至走进了虚无的

死胡同而不自知。其中满怀激越，发而为声的，便是目前引起人们注意的某些非正式出版物上的新诗。

顾城同志大致属于这一群。惟其如此，字里行间也就每多愤世嫉俗之言。例如，他有一首题名《两个情场》的诗，这样写道：

在那边，  
权力爱慕金币，  
在这边，  
金币追求权力，  
可人民呢？  
人民，  
却总是它们定情的赠礼。

这里有很大的认识上的片面性。造成这种片面性的，是一段时间我们国家政治气候的异常，这是不能过多去责难青年们的。

众所周知，在人们的一生中，青少年时代可塑性最强。他们虽然被极左路线扭曲了，可是我们不能嫌弃他们，我们应当在发展社会主义民主，健全社会主义法制，实现社会主义现代化的斗争中同他们一道努力，把扭曲了的部分一一加以矫正。如果回到顾城同志使用过的“搁浅”的比喻上去的话，我们的责任就在于拉纤、撑篙，或者跳下水去用肩膀将这些小船扛出沙滩和礁丛。我们要消除他们的怀疑和误解，指出国家经过艰苦的奋斗肯定有一个光明前景。因此，从这个意义上讲，为被玷污了的革命传统平反昭雪才是最大的平反昭雪，为被败坏了的社会主义恢复名誉才是最根本的恢复名誉。

还应当充分肯定的是：这些新的所谓不见经传的诗歌作者，他们的悲观是和人民群众的悲观熔铸在一起的。他们不仅仅是止于思索，必要时，他们就挺身而出，起来抗争，震撼世界的天安门事件就是有力的证明。仍以顾城为例，他写的悼念周总理的一些诗篇，如《白昼的月亮》、《呵，我无名的战友……》等，就都跳荡着激昂的音符。

现今人们纷纷议论，为父母的都不大了解自己的孩子了。是的，我们和青年之间出现了距离。坦白地说，我对他们的某些诗作中的思想感情以及表达那种思想感情的方式，也不胜骇异。但是，无论如何，我们必须努

力去理解他们，理解得愈多愈好。这是一个新的课题。青年同志们对我们诗歌创作现状的不满意，也必须引起我们足够的重视。我们的诗是不是仍旧标语口号太多？当我们用诗来执行为无产阶级政治服务的使命时，是不是过于僵化？关于诗的艺术规律，关于诗的形象、技巧，是不是太不讲究？我们报刊上的诗的废品和赝品能不能减少一点？这都是可以讨论的。至于青年们的诗歌创作活动，要真想避免他们走上危险的小路，关键还是在于引导。要有选择地发表他们的若干作品，包括有缺陷的作品，并且组织评论。既要有勇气承认他们是我们值得学习的长处，也要有勇气指出他们的不足和谬误。视而不见，固然是贵族老爷式的态度，听之任之，任它自生自灭，更是不负责任的行为。到头来，灭者固然自灭，生者呢？也许倒会以三倍的顽强，长成我们迄今未曾见过也不敢设想的某种品类。我们是不愿尝这枚苦果的。但如果我们对青年同志没有热烈的阶级感情，就总有一天要受到历史的惩罚。



## 令人气闷的“朦胧”

编者按：最近一个时期，编辑部收到不少来稿、来信，对近一二年来《诗刊》以及其他报刊上发表的某些诗作，作出不同的评价。有的反映这些诗不易读懂，甚至读不懂，认为这是脱离生活、脱离群众的一种不良倾向，应该批评；有的认为这种诗标志着“诗歌现代化”的开始，是促进诗歌发展的创新与探索，应予肯定。我们感到，这个分歧涉及如何看待诗歌的社会功能，也涉及诗歌创作和鉴赏中的其他问题，有必要展开讨论。广大关心诗歌的同志在刊物上就有关问题各抒己见，百家争鸣，取长补短，使认识逐步深入，将有助于繁荣我们的诗歌创作。

本期发表章明、晓鸣同志的两篇文章，作为讨论的开始，欢迎大家踊跃参加讨论。

诗，应该含蓄，切忌浅露；应该深刻，切忌浮泛，应该新颖，切忌落套。诗人应当有充分的自由和广阔的天地去驰骋想象，抒发感情，追求独特的构思，运用新奇的表现手法。这些都是众所公认的常识，没有什么争议的。

前些年，由于林彪、“四人帮”败坏了我们的文风和诗风，许多标语口号式的、廉价大话式的“诗”充斥报刊，倒了读者的胃口，影响了新诗的声誉。经过拨乱反正，如今诗风大好，出现了不少感情真挚、思想深刻、形象鲜明、语言警策的好诗，受到了广大读者的赞赏和欢迎。但是，也有少数作者大概是受了“矫枉必须过正”和某些外国诗歌的影响，有意无意地把诗写得十分晦涩、怪僻，叫人读了几遍也得不到一个明确的印象，似懂非懂，半懂不懂，甚至完全不懂，百思不得一解。对于这种现象，

---

**【题解】** 本文原载《诗刊》1980年第8期，文章前面加有“编者按”，随后在《诗刊》展开讨论。

有的同志认为若是写文章就不应如此，写诗则“倒还罢了”。但我觉得即使是诗，也不能“罢了”，而是可以商榷、应该讨论的。所以我想在这里说一说自己的一孔之见。为了避免“粗暴”的嫌疑，我对上述一类的诗不用别的形容词，只用“朦胧”二字；这种诗体，也就姑且名之为“朦胧体”吧。

比如《诗刊》今年第一期有一首题名为《秋》的短诗，似乎可以归入这一体之内：

连鸽哨也发出成熟的音调，  
过去了，那阵雨喧闹的夏季。  
不再想那严峻的闷热的考验，  
危险游泳中的细节回忆。

经历过春天萌芽的破土，  
幼叶成长中的扭曲和受伤，  
这些枝条在烈日下也狂热过，  
差点在雨夜中迷失方向。

现在，平易的天空没有浮云，  
山川明净，视野格外宽远；  
智慧、感情都成熟的季节呵，  
河水也像是来自更深处的源泉。

紊乱的气流经过发酵，  
在山谷里酿成透明的好酒；  
吹来的是第几阵秋意？醉人的香味  
已把秋花秋叶深深染透。

街树也用红颜色暗示点什么，  
自行车的车轮闪射着朝气；  
吊车的长臂在高空指向远方，  
秋阳在上面扫描丰收的信息。

这首诗初看一两遍是很难理解的。我担心问题出在自己的低能，于是向一位经常写诗的同志请教，他读了也摇头说不懂。我们两个经过一个来小时的研究，这才仿佛地猜到作者的用意（而且不知猜得对不对）是把“文化大革命”的十年动乱比作“阵雨喧闹的夏季”，而现在，一切都像秋天一样的明净爽朗了。如果我们猜得不错，这首诗的立意和构思都是很好的；但是在表现手法上又何必写得这样深奥难懂呢？“连鸽哨也发出成熟的音调”，开头一句就叫人捉摸不透。初打鸣的小公鸡可能发出不成熟的音调，大公鸡的声调就成熟了。可鸽哨是一种发声的器具，它的音调很难有什么成熟与不成熟之分。天空用“平易”来形容，是很希奇的。“紊乱的气流经过发酵”，说气流发酵，不知道是不是用以比喻气流膨胀，但膨胀的气流酿出“透明的好酒”又是什么意思呢？“秋阳在上面扫描丰收的信息”，信息不是一种物质实体，它能被扫描出来呀？再说，既然是用酷暑来比喻十年动乱，那为什么第二节又扯到春天，使读者产生思想紊乱呢？“经历春天萌芽的破土，幼叶成长中的扭曲和受伤”，这样的句子读来也觉得别扭，不像是中国话，仿佛作者是先用外文写出来，然后再把它译成汉语似的。

如果说这首诗还不算十分“朦胧”的话，那么，今年二月二十二日《人民日报》副刊上一组题为《海南情思》的短诗就更进一步了，而尤其是当中的第三首，《夜》：

岛在棕榈叶下闭着眼睛，  
梦中，不安地抖动肩膀，  
于是，一个青椰子掉进海里，  
静悄悄地，溅起  
一片绿色的月光，  
十片绿色的月光，  
一百片绿色的月光，  
在这样的夜晚，  
使所有的心荡漾、荡漾……  
隐隐地，轻雷在天边滚过，  
讲述着热带的地方

我不否认，作者是很有想象力的。梦中的岛抖动着肩膀，抖落了青色的椰子，震动了月光下的海水，这很有意境，而且很美。但是，通过这些形象的描绘，作者究竟要表达的是什么感情，什么思想，那是无论如何也猜不出来的。一个椰子掉进海里，不管你赋予它什么样的想象的或感情的重量，恐怕也不能“使所有的心荡漾”起来吧？“轻雷”指的是什么？椰子落水的声音能和雷声（哪怕是“轻雷”）相比拟吗？海南岛并非热带，椰子也没有离开故土，它为什么要、又向谁去讲述“绿的家乡”？讲述的目的和意义又何在呢？

我举上述的两首诗为例，并不是说它们是“朦胧体”的代表作，比这更朦胧的还大有诗在，它们简直是梦幻，是永远难以索解的“谜”。

“朦胧”并不是含蓄，而只是含混；费解也不等于深刻，而只能叫人觉得“高深莫测”。我猜想，这些诗之所以写得“朦胧”，其原因可能是作者本来就没有想得清楚。我们再看近几年来出现的以艾青的《在浪尖上》为代表的许多受到群众热烈欢迎的好诗，尽管它们在风格上各有特色，却毫无例外都是不晦涩的、读得懂的。初读一遍，立即在心里引起共鸣，细读几回，越觉得“此中有真意”。请举《小草在歌唱》中的一段为例：

……

我曾苦恼，  
我曾惆怅，  
专制下，吓破过胆子，  
风暴里，迷失过方向！  
如丝如缕的小草哟，  
你在骄傲地歌唱，  
感谢你用鞭子  
拍在我的心上，  
让我清醒！  
让我清醒！  
昏睡的生活，  
比死更可悲，

愚昧的日子，  
比猪更肮脏！

真诚深切的感情，明快晓畅的语言，像清风一样，在读者心中唤起波澜。我决不是主张所有的诗都必须这样写，要求风格的划一，那是再愚蠢不过的。但我们也不能不看到这样的一个事实，请问有哪一首“朦胧体”的诗曾经在广大读者中引起过反响，得到过好评？写诗是为了给人读的，诗人总得有些群众观点吧？

也许有的同志会提出反驳：古人也曾有过“诗无达诂”，“诗有别趣，非关理也”的说法。诗人的想象、抒发、比喻、寄托等等，往往是奇特的，不可以用常理来衡量的。要是都像你这样“较真”起来，那么诗就没法子写了。我觉得这个反驳有一定的道理，但也不尽然。我完全拥护：诗人可以跨上感情的骏马自由奔驰，可以采用奇特的比喻、高度的夸张、突兀的联想、深沉的寄托……就像李白可以写出“白发三千丈，缘愁似个长”这样绝无此理而又不失为“真”的句子来。但是这一切都必须做到贴切和自然，遣字造句也要照顾到中国话的语法规律，否则就会流于怪诞、玄虚、生涩。连读都读不懂，怎能指望读者产生共鸣、受到感染呢？

也许又有的同志会表示异议：读不懂，不一定就不是好诗。比如李贺的诗被人称为“奇诡”，有一些也是十分难懂的。李商隐的几首《无题》诗，古往今来许多人都解不开，但他们都不失为大名家，他们的诗不也传诵至今吗？对于这种说法我也不能完全同意，这里需要具体分析。李贺的伟大之处在于他的浓郁的浪漫主义色彩，在于他大胆标新立异，追求奇意警句，决不落前人窠臼的精神。而他的缺点却正是过分雕琢，弄得晦涩难解。至于李商隐的《无题》诗大多数并无“朦胧”之处，相反地读来给人以明丽深情的印象。例如：“昨夜星辰昨夜风，画楼西畔桂堂东。身无彩凤双飞翼，心有灵犀一点通。隔座送钩春酒暖，分曹射覆蜡灯红。嗟余听鼓应官去，走马兰台类转蓬。”这里并没有什么读不懂的句子。它们之所以被认为“隐晦”，焦点是有人认为是爱情诗，有人认为是借写爱情而另有政治上的寄托，由于年代久远，难以考证，因此引起争论。这种情况是不能作为给“朦胧体”辩护的理由的。

当然，很可能还有的同志会提出责难：姑且承认近来的诗作里有你所谓的“朦胧”一体吧，但是，我们今天贯彻“双百”方针，大力提倡题材

形式风格的多样化，“朦胧体”不也是百花中的一朵花吗，又何劳你喋喋不休地加以反对呢？首先，我必须声明我并没有“扼杀”任何一种风格的意图。谁愿意写“朦胧体”的诗悉听尊便，而且我还相信可能有少数读者会欣赏这种诗体。但我仍然要说：固然，一看就懂的诗不一定就是好诗，但叫人看不懂的诗却决不是好诗，也决受不到广大读者的欢迎。如果这种诗体占了上风，新诗的声誉也会由此受到影响甚至给败坏掉的。我们需要向世界各国的好诗汲取营养，决不能闭目塞听；但千万不能因此丢掉我们自己的民族风格。再说，在全国人民紧张努力奔四化的今天，大家都很忙。“人间要好诗”，读一首好诗当然不会像吃冰棍那样容易，但我也希望不要像读天书那样难。猜来猜去猜了半天而仍无所获或所获甚微，就像苏轼《读孟郊诗》里说的：“初如食小鱼，所得不偿劳；又似煮彭蠡，竟日持空螯”，这实在是一种人力和精神的浪费。

有的诗，读了令人神往；有的诗，读了发人深思；有的诗，读了叫人得到美的享受。而“朦胧体”的诗呢？读了只能使人产生一种说不出的气闷。——所以我这篇短文的题目就叫做“令人气闷的‘朦胧’”。

一九八〇年二月五日于广州

## 在新的崛起面前

新诗面临着挑战，这是不可否认的事实。人们由鄙弃帮腔帮调的伪善的诗，进而不满足于内容平庸形式呆板的诗。诗集的印数在猛跌，诗人在苦闷。与此同时，一些老诗人试图作出从内容到形式的新的突破，一批新诗人在崛起，他们不拘一格，大胆吸收西方现代诗歌的某些表现方式，写出了一些“古怪”的诗篇。越来越多的“背离”诗歌传统的迹象的出现，迫使我们作出切乎实际的判断和抉择。我们不必为此不安，我们应当学会适应这一状况，并把它引向促进新诗健康发展的路上去。

当前这一状况，使我们想到五四时期的新诗运动。当年，它的先驱者们清醒地认识到旧体诗词僵化的形式已不适应新生活的需要，他们发愤而起，终于打倒了旧诗。他们的革命精神足为我们的楷模。但他们的运动带有明显的片面性，这就是，在当时他们并没有认识到，历史是不能割断的。尽管旧诗已经失去了它的时代，但它对中国诗歌的潜在影响将继续下去，一概打倒是不对的。事实已经证明：旧体诗词也是不能消灭的。

但就五四新诗运动的主要潮流而言，他们的革命对象是旧诗，他们的武器是白话，而诗体的模式主要是西洋诗。他们以引进外来形式为武器，批判地吸收了外国诗歌的长处，而铸造出和传统的旧诗完全不同的新体诗。他们具有蔑视“传统”而勇于创新的精神。我们的前辈诗人们，他们生活在一种无拘无束的自由开放的艺术空气中，前进和创新就是一切。他们要在诗的领域中扔去“旧的皮囊”而创造“新鲜的太阳”。

正是由于这种开创性的工作，在五四的最初十年里，出现了新诗历史上最初一次（似乎也是仅有的一次）多流派多风格的大繁荣。尽管我们可以从当年的几个主要诗人（例如郭沫若、冰心、闻一多、徐志摩、戴望舒）的作品中感受到中国古代诗歌传统的影响，但是，他们主要的、更直

---

【题解】本文原载1980年5月7日《光明日报》。

接的借鉴是外国诗。郭沫若不仅从泰戈尔、从海涅、从歌德，更从惠特曼那里得到诗的滋润，他自己承认惠特曼不仅给了他火山爆发式的情感的激发，而且也启示了他喷火的方式。郭沫若从惠特曼那里得到的，恐怕远较从屈原、李白那里得到的为多。坚决扬弃那些僵死凝固的诗歌形式，向世界打开大门吸收一切有用的东西以帮助新诗的成长，这是五四新诗革命的成功经验。可惜的是，当年的那种气氛，在以后长达半个世纪的时间里，没有再出现过。

我们的新诗，60年来不是走着越来越宽广的道路，而是走着越来越窄狭的道路。30年代有过关于大众化的讨论，40年代有过关于民族化的讨论，50年代有过关于向新民歌学习的讨论。三次大讨论都不是鼓励诗歌走向宽阔的世界，而是在“左”的思想倾向的支配下，力图驱赶新诗离开这个世界。尽管这些讨论曾经产生过局部的好的影响，例如30年代国防诗歌给新诗带来了为现实服务的战斗传统，40年代的讨论带来了新诗中国作风、中国气派的新气象等，但就总的方面来说，新诗在走向窄狭。有趣的是，三次大的讨论不约而同地都忽略了新诗学习外国诗的问题。这当然不是偶然的，这是受我们对于新诗发展道路的片面主张支配的。片面强调民族化群众化的结果，带来了文化借鉴上的排外倾向。

当我们强调民族化和群众化的时候，我们总是理所当然地把它与维护传统的纯洁性联系在一起。凡是不同于此的主张，一概斥之为背离传统。我们以为是传统的东西，往往是凝固的、不变的、僵死的，同时又是与外界割裂而自足自立的。其实，传统不是散发霉气的古董，传统在活泼泼地发展着。

我国诗歌传统源流很久：诗经、楚辞、汉魏六朝乐府、唐诗、宋词、元曲……几乎每一个时代都有自己的诗的光荣。正是由于不断的吸收和不断的演变，我们才有了这样一个丰富而壮丽的诗传统。同时，一个民族诗歌传统的形成，并不单靠本民族素有的材料，同时要广泛吸收外民族的营养，并使之融入自己的传统中去。

要是我们把诗的传统看作河流，它的源头，也许只是一湾浅水。在它经过的地方，有无数的支流汇入，这支流，包括着外来诗歌的影响。郭沫若无疑是中国诗歌之河的一个支流，但郭沫若却是融入了中国古典诗歌、特别是外国诗歌的优秀素质而成为支流的。艾青所受的教育和影响恐怕更是“洋”化的，但艾青却属于中国诗歌伟大传统的一部分。



在刚刚告别的那个诗的暗夜里，我们的诗也和世界隔绝了。我们不了解世界诗歌状况。在重获解放的今天，人们理所当然地要求新诗恢复它与世界诗歌的联系，以求获得更多的营养发展自己。因此有一大批诗人（其中更多的是青年人），开始在更广泛的道路上探索——特别是寻求诗适应社会主义现代化生活的适当方式。他们是新的探索者。这情况之所以让人兴奋，因为在某些方面它的气氛与五四当年的气氛酷似。它带来了万象纷呈的新气象，也带来了令人瞠目的“怪”现象。的确，有的诗写得很朦胧，有的诗有过多哀愁（不仅是淡淡的），有的诗有不无偏颇的激愤，有的诗则让人不懂。总之，对于习惯了新诗“传统”模样的人，当前这些为数不算太多的诗，是“古怪的”。

于是，对于这些“古怪”的诗，有些评论者则沉不住气，便要急着出来加以“引导”。有的则惶惶不安，以为诗歌出了乱子。这些人也许是好心的。但我却主张听听、看看、想想，不要急于“采取行动”。我们有太多的粗暴干涉的教训（而每次的粗暴干涉都有着堂而皇之的口实），我们又有太多的把不同风格、不同流派、不同创作方法的诗歌视为异端、判为毒草而把它们斩尽杀绝的教训。而那样做的结果，则是中国诗歌自五四以来没有再现过五四那种自由的、充满创造精神的繁荣。

我们一时不习惯的东西，未必就是坏东西；我们读得不很懂的诗，未必就是坏诗。我也是不赞成诗不让人懂的，但我主张应当允许有一部分诗让人读不太懂。世界是多样的，艺术世界更是复杂的。即使是不好的艺术，也应当允许探索，何况“古怪”并不一定就不好。对于具有数千年历史的旧诗，新诗就是“古怪”的；对于黄遵宪，胡适就是“古怪”的；对于郭沫若，李季就是“古怪”的。当年郭沫若的《天狗》、《晨安》、《凤凰涅槃》的出现，对于神韵妙悟的主张者们，不啻是青面獠牙的妖物，但对如今的读者，它却是可以理解的平和之物了。

接受挑战吧，新诗。也许它被一些“怪”东西扰乱了平静，但一潭死水并不是发展，有风，有浪，有骚动，才是运动的正常规律。当前的诗歌形势是非常合理的。鉴于历史的教训，适当容忍和宽宏，我以为是有利于新诗的发展的。

## 管得太具体，文艺没希望

《人民日报》正开展“改善党对文艺的领导，把文艺事业搞活”的讨论。看到“改善”、“搞活”的标题，颇喜；看到“编者按”中“党对文艺工作的领导必须改善，通过改善来达到加强，在这方面我们是坚决不移的”，又忧心忡忡了。我不知道“编者按”中“我们”的范围有多广。我只知道，我们有些艺术家——为党的事业忠心耿耿、不屈不挠的艺术家，一听到要“加强党的领导”，就会条件反射地发怵。因为，积历次政治运动之经验，每一次加强，就多一次大折腾、横干涉，直至“全面专政”。记忆犹新，犹有特殊的感受。以后可别那样“加强”了。

我认为：加强或改善党对文艺的领导，是指党对文艺政策的掌握和落实，具体地说，就是党如何坚定不移地贯彻“双百”方针。

至于对具体文艺创作，党究竟要不要领导？党到底怎么领导？

党领导国民经济计划的制定，党领导农业政策、工业政策的贯彻执行；但是，党大可不必领导怎么种田、怎么做板凳、怎么裁裤子、怎么炒菜，大可不必领导作家怎么写文章、演员怎么演戏。文艺，是文艺家自己的事，如果党管文艺管得太具体，文艺就没有希望，就完蛋了。“四人帮”管文艺最具体，连演员身上一根腰带、一个补丁都管，管得八亿人民只剩下八个戏，难道还不能从反面激发我们警觉吗？

哪个作家是党叫他当作家，就当了作家的？鲁迅、茅盾难道真是听了党的话才写？党叫写啥才写啥？！那么，马克思又是谁叫他写的？生活、斗争——历史的进程，产生一定的文化、造就一个时代的艺术家、理论家，“各领风骚数百年”。从文艺的风骨——哲学观来说，并不是哪个党、哪个派、哪级组织、哪个支部管得了的。非要管得那么具体，就是自找麻烦，吃力不讨好，就是祸害文艺。

---

【题解】本文原载1980年10月8日《人民日报》。

每一层主管文艺的领导者，都说自己“是坚持党的文艺方针，坚持革命文艺思想的”，仿佛惟有文艺专门家们倒是眼花耳聋缺心眼的芸芸众生。否则，建国30年了，“五四”新文化运动60年了，全国无产阶级文艺大军已号称数百万，为什么从中央以至各省、区、县、公社、厂矿，几乎都还总是要请个不懂或不大懂文艺的外行来领而导之，才放心呢？真是百思不得其解的逻辑！尤其，越是高级的领导是外行时，权力又高度集中，于是在外行向内行的转化的过程中，百万文艺大军都得跟着踏步踏地转，何况有的领导还不肯转，因为一转化为内行，可能又不能当领导了呢？更何况生活的急速进行速度，内行也追之不及，表现费力，再加上干扰重重，致使目前文艺阵地较受欢迎的作品，大多数也只是达到街谈巷议的大实话的水平而已。

各文学艺术协会，各文学艺术团体，要不要硬性规定以什么思想为唯一的指导方针？要不要以某一篇著作作为宗旨？我看要认真想一想、议一议。我认为不要为好。在古往今来的文艺史上，尊一家而罢黜百家之时，必不能有文艺之繁荣。

在人大和政协五届三次会议上，代表们热烈地讨论体制问题。“体制”二字，我们艺术家原本是生疏的。后来渐渐发现：我们懒得管“体制”，“体制”可死命管住我们；逼得我们不得不认真对付对付它。

试问，世界上有哪几个国家，像我国这般，文艺领域中的非业务干部占如此大的比例？咱们这社会，不兴说谁养活谁，因为除农民和青年（以及部分老年和妇女）外，总算各有“铁饭碗”一只。但是，为什么要死死拽住那么多非艺术干部来管住艺术家们呢？有些非艺术干部在别的工作岗位上也许会有所作为的。可是，如今那么多“游泳健将”都挤到一个“游泳池”里，就只能“插蜡烛”了。每一位“领导艺术”的干部，为了忠于职守，总要就艺术创作发言，各有一套见解，难于求得统一。像拍摄《鲁迅》这样的影片吧，我从1960年试镜头以来，胡髭留了又剃，剃了又留，历时20年了，像咱们这样大的国家，三五部风格不同、取材时代和角度不同的《鲁迅》也该拍得出来，如今，竟然连“楼梯响”也微弱了。这不是一个演员的艺术生命经不起的问题，《鲁迅》影片之迟迟不能问世，实也联系到新一代的鲁迅式的艺术家之诞生。

文艺创作是最有个性的，文艺创作不能搞举手通过！可以评论、可以批评、可以鼓励、可以叫好。从一个历史年代来说，文艺是不受限制、也

限制不了的。

习惯，不是真理。陋习，更不能遵为铁板钉钉的制度。层层把关、审查审不出好作品，古往今来没有一个有生命力的好作品是审查出来的！电影问题，每有争论，我都犯瘾要发言。有时也想管住自己不说。对我，已经没什么可怕的了。只觉得絮叨得够了，究竟有多少作用？……

1980年9月于病床上

## 一个不容回避的历史事实 ——关于“五四”新文学和当代文学的估价问题

灿烂辉煌的“五四”新文学，是我国当代文学产生和发展的基础，她不仅为当代文坛哺育了大批栋梁之材、为我们留下了大量名篇佳作，而且有许多好传统值得我们继承和发扬。这些传统，例如“五四”革命作家正视现实、不断创新的精神；“五四”杰作所体现的文艺创作的成功经验；“五四”新文学运动中有的放矢、行之有效的文艺斗争的艺术，等等，在过去三十年是否都得到了切实的继承和发扬呢？本着尊重历史、实事求是的精神，把三十年的当代文学同“五四”新文学相对照，我们认为前者并没有真正地、完全地继承后者的传统，而是在一定程度上歪曲了这一传统。虽然近几年有了转机，但是为恢复和发扬“五四”新文学优良传统而呐喊，仍然是我国文坛的当务之急。下面我们试从作家，作品和文艺斗争三方面，列举若干当代文学史上具有倾向性的、同“五四”传统形成对照的现象，并作一些粗浅的探讨。

### 一

首先从作家方面看。

同“五四”新文学人才辈出、群星灿烂的情况相比，当代文坛的作家队伍中有两个明显的反常现象：第一是“识途老马止步不前”，就是说，一大批在“五四”新文学史上有所建树的老作家，解放后未能写出超越他们解放前代表作的作品。第二是“巧妇难为有米之炊”，就是说，大量解放后涌现的新作家，才华横溢、经历丰富，却未能赶上和超过以鲁迅、郭沫若和茅盾为代表的“五四”前辈作家。

先看看我们的老作家吧：郭沫若这位曾经以火山爆发般的激情开辟我

---

[题解] 本文原载《新文学论丛》1980年第3期。

国诗歌新纪元的《女神》创造者，建国后虽然也写下了数量可观的诗章，但就其创造的活力而言，就其艺术的魅力而言，却较之《女神》、《前茅》、《恢复》等旧作大为逊色。茅盾的《子夜》、《农村三部曲》等驰名世界的作品，以其巨大的社会容量和严谨独特的艺术构思，使这位长篇大师深受拥戴。可惜的是，解放后他却连一篇有影响的短篇都没有写过。热情洋溢的巴金解放后虽写了不少散文、小说，但有哪些能像《家》、《春》、《秋》和《寒夜》那样真正打动读者的心而使人爱不释手呢？剧作家曹禺的《雷雨》、《日出》，不仅是他的新作《王昭君》所不能超越，而且仍然是我国剧坛卖座率最高的剧目之一。诗人李季，又何曾写出过比《王贵和李香香》更动人的长篇叙事诗？冰心、田汉、臧克家等等著名作家、诗人，解放后也大都未能更上一层楼，这不是有目共睹的吗？当然，像劳动模范老舍那样勤奋的例子，像赵树理那样在现实主义的道路上顽强挺进、有所创新的例子也是有的，但毕竟为数甚少；而且也难说《龙须沟》超过了《骆驼祥子》、或者说《小二黑结婚》已经不是赵树理的最好的作品之一了。至于丁玲、萧军等老作家，由于众所周知的原因，就另当别论了。

那么为什么好些老作家进入新中国却没有写出更好的作品呢？是由于年龄太大了吗？不，所有这些作家解放时都不很老，一般在四十来岁，不少人更年轻，正是思想、艺术成熟，精力充沛的黄金时刻。且不说历史上许多大器晚成的例子，即便是早熟的作家，在他们进行了二三十年创作生活后，正是风华正茂、艺术上炉火纯青之时。李白、杜甫的许多千古绝唱，曹雪芹的《红楼梦》，托尔斯泰的《复活》、高尔基的《母亲》，鲁迅的杂文……不都是产生于作者的壮年和晚年吗？是由于社会工作太多吗？不，这些来自文学研究会、创造社和“左联”的革命作家，在解放前所担负的社会工作难道还少吗？可见问题不在于此。“识途老马止步不前”，在于有无形的拦路樊篱。

“五四”新文学所以能取得如毛泽东同志说的“赛过几千年”的进步和成就，重要的原因就在于她是争自由求解放的文学，是革命、民主的文学，白色恐怖使作家自由思想的红色火焰燃得更旺；手铐脚镣使作家的民主旗帜举得更高。然而解放后，政治运动的连续冲击和“文艺即政治”的宣传；对歌颂与暴露等问题的曲解和对敢于揭露社会阴暗面的现实主义作家的误伤；千篇一律的捧场和打着“专政”旗号的文字狱……所有这一切交织成巨大的拦路樊篱，严重地妨碍了作家的创作自由，压制了作家的艺

术民主，渐渐磨灭了“五四”新文学作家正视现实，敢于说真话实话的优良传统，这样，“识途老马”也只好止步不前了。

无独有偶，再看看我们的新作家吧：他们中既有像王蒙、王愿坚、闻捷等后起之秀，也有如梁斌、杨沫等早年投身革命、解放后成名的较年长的作家。有人曾把梁斌的《红旗谱》誉为新《红楼梦》（从艺术水平上讲），把吴强的《红日》誉为新《三国演义》，把曲波的《林海雪原》誉为新《水浒》……对《创业史》的评价更高。撇开那些言过其实的赞词，至少可以确定，这些新作家的代表作便是当代文学的代表作。对于这些作品的成就予以充分的肯定是完全必要的，特别是对那些被长期打入冷宫的“重放的鲜花”，更应确认其重要的历史地位。可是就总体而言，上述那些被高度评价的当代作家是否赶上和超过了以鲁、郭、茅为代表的“五四”作家呢？有谁的名字像鲁、郭、茅等人那样在全世界读者中有口皆碑？有谁的作品像《阿Q正传》、《子夜》等杰作那样具有永恒的文学价值？又有谁创造了如同“阿Q”、“凤凰”、“祥子”、“吴荪甫”等那种能引起人类普遍共鸣的艺术典型？此外，又有谁像鲁、郭、茅等那样写作题材十分广泛：鲁迅笔下既有阿Q的麻木不仁和子君的缠绵哀愁，又有祥林嫂对“灵魂有无”的惶惑和孔乙己穿着长衫站着喝酒的窘相；茅盾的笔触从证券交易所鼎沸的人群到辛勤劳作的养蚕农家；而郭沫若笔下屈原的仰天长叹同黄浦江畔的码头号子前呼后应……而在当代文坛：像峻青专写胶东半岛游击战，人们就难得见到他笔下的城市生活；像写《青春之歌》的杨沫，人们就读不到她笔下的新中国的青春之歌……等等这样的事例是很多的。就总体而言，百分之九十的当代文学代表作就是以民主革命和农业合作化为题材，这种题材单调、集中的情况同“五四”作家广取题材的传统不能不说是一个鲜明的对比。

为什么当代新作家在许多方面赶不上鲁、郭、茅等“五四”前辈呢？为什么在“五四”新文学雄厚的基础上发展起来的当代文学却未能培养出鲁、郭、茅二世？莎士比亚产生于文艺复兴的中期；《红楼梦》也是在章回小说广为流传后出现。假如当代文学真正全面继承了“五四”传统，势必产生出更杰出的文学大师。可是事情却不是这样。是缺乏天才吗？马克思主义不承认唯心论的天才论，鲁、郭、茅也不应被视为高不可攀的神。事实上，当代作家并非缺乏文学才能，例如杨朔散文的思想、艺术水平恐怕连朱自清也要自叹不如吧。是缺乏生活积累吗？像梁斌、杨沫、杜鹃

程、曲波、峻青等人，都是在革命斗争中出生入死的共产党人，他们不仅比老舍、巴金、曹禺更“深入生活”，而且较之一度曾陷于彷徨的鲁、郭、茅也毫不逊色。可见问题并不在于“天才”和“生活”。“巧妇难为有米之炊”，正在于“婆婆”的苛刻。

人们知道，许多年来诸如“写中心”、“写本质”、“写××年”等口号此起彼伏，“写英雄是根本任务”的呼声更是震耳欲聋，这些不恰当的口号对作家手脚的束缚作用，人们已经有了不少体会，这里从略，只特别提一下那个对创作影响甚大、至今仍被一些人奉为圣经的“两结合”创作方法。它的全称是所谓“革命的现实主义和革命的浪漫主义相结合”，作为创作方法的一种，自然可以存在，但是由于它是领袖所倡导的，便把它奉为所有作家应当效法的规范，称之为“人类历史上最科学的创作方法”。这就造成了反科学的教条，再一发展，必然冒出如“写高大全”、“三突出”等等清规戒律，事情就由一种创作方法的过分提倡发展为抑制艺术民主的桎梏。任何创作方法都只是一定的创作实践的某种总结，难免有其局限性、片面性；何况“两结合”还有待于实践的检验，才能看出它是否科学和值得宣传。文学贵在创造。“五四”新文学之所以青春常在，就在于她大胆冲破封建的牢笼，就在于她是创造的文学。郭沫若《女神》的创作方法不仅同《祝福》、《子夜》迥然不同，而且同他本人的《前茅》、《恢复》也有明显区别，我们能说哪一种方法“最科学”吗？正因为“五四”作家按照自己的个性、风格和作品所取的题材等具体情况而采用适当的创作方法，才能得心应手地创造出性格各异、感人至深的艺术典型。让所有作家向一种“最科学”的创作方法看齐，其结果不是削足适履，便是缚住作家的思想双翼。事实证明，那种对“两结合”的吹嘘和神化，同鲁迅曾讥讽过的“最佳小说作法”正是异曲同工、殊途同归，可悲的是这种当代文坛的“最佳小说作法”多年来竟居于圣经的地位，再加上不适当地强调写“重大题材”、“时代英雄”，就不能不使我们的新作家也“巧妇难为有米之炊”，写不出赶上和超过鲁、郭、茅等人的永久性作品，这正是违背了“五四”新文学传统的一个必然结果。

## 二

再从作品方面来看。

人们从当代文学与“五四”新文学二者代表作的对比中可以发现如下



两个显著的区别：

第一，前者的主要人物几乎都是形象高大的无产阶级英雄，后者则都是小人物。毫无疑问，在人民取得政权的条件下，党领导的文学致力于塑造无产阶级英雄是完全必要的。但是，当代文学中不是一部分而是绝大多数作品都在写英雄，而且往往每个英雄都具备无产阶级应有的美德，都是作为先进阶级的典型塑造出来的，都是响彻云霄的英雄赞歌。这类英雄在文学作品中比比皆是、特别是英雄人物日益“标准化”以致发展到“样板戏”中不食人间烟火的地步。这究竟是革命文学健康发展的标志，还是教条主义在文学中的反映呢？生活是广阔的，我们的文学作品要真实地反映人民群众丰富复杂的斗争生活，就不能把时代提出的文学要“表现新的世界、新的人物”曲解为塑造脱离现实生活的“理想境界、理想人物”，就不应当把写英雄作为社会主义文学的根本任务和主要内容。在当代文学有关写英雄的作品评论中，这一篇同样适用于那一篇的怪现象难道还少吗？某些作品看看开头就可以推测全篇的现象难道是个别的、偶然的吗？

同当代文坛的“英雄热”不同，“五四”新文学的成功作品几乎都是写小人物的。《阿Q正传》写了个不觉悟的农民；《子夜》以资本家为主人翁；《骆驼祥子》是城市贫民的写照；《家》、《春》、《秋》充其量也不过是激进民主派的赞歌；产生在解放区的《王贵与李香香》、《小二黑结婚》等作品中的“小”字号人物虽颇有英雄气势，但同当代文坛的英雄群像比起来不知要算老几了。可是为什么这些并非塑造英雄的作品，却能产生广泛、深远的影响？为什么这些为五花八门的百姓小民树碑立传的作品，却能发挥有力的战斗作用而载入中国人民革命斗争的史册？我们认为，除了由于这些作品创造了呼之欲出的艺术典型、具有很强的艺术感染力外，一个重要原因就在于以小见大、以平凡的小人物反映大事件，以描写普通群众的斗争生活为文学作品的主要内容，这也是“五四”新文学忠实于人民、忠实于生活的优秀传统的一个重要方面和具体表现。当然，时代不同了，当代文学提倡写英雄人物是完全应当的，问题是把写英雄列为压倒一切的“根本任务”和文学创作的主要内容，而英雄人物又往往彼此雷同，有的则带有神化色彩，使人感到可敬而不可亲，试问这怎么能永远活在人们心中呢？学习“五四”新文学的创作经验，对于克服当代文坛存在的“假、大、空”弊病不是很有益的吗？

第二，当代文学许多作品的思想性往往是显而易见的；而“五四”新

文学代表作的思想意义却显得隐蔽、含蓄，耐人寻味。

当代文学的重要代表作《青春之歌》的主要人物林道静，是一个由小资产阶级知识分子转变过来的革命战士，按照生活的逻辑，林道静的成长过程应当是相当丰富复杂的。但是，众所周知，作者为避“渲染小资产阶级思想感情”之嫌，为不“损害”英雄形象，为加强作品的“思想性”，而将这个转变过程大大简化了，结果起了“拔苗助长”的作用。在当代文学作品中，这类简化成长过程以求“思想性明确”的例子俯拾皆是；而那种不惜用大块笔墨直接进行宣传教育的作品，更是屡见不鲜。同当代文学中这种为了“观点鲜明”而不顾生活真实、为了“时代精神”而忽视文学特征、“为了席勒而忘掉莎士比亚”的倾向相反，“五四”新文学的名篇佳作，都是写平凡渺小然而真实可信的事，极少慷慨陈词的说教，而是把作者的见解完全溶化在作品的人物和事件中。《阿Q正传》中有哪一句话是直接说明政治、思想意义的？没有。作者深刻的见解都倾注在阿Q、赵太爷等艺术形象的活动中了。郁达夫的《薄奠》就写了一个车夫的被淹死；叶圣陶笔下的潘先生看来是那么平淡无奇地受了一场失业的虚惊；艾芜的《山峡中》以沉郁的笔触勾勒出云雾山中几个流浪人为了生存而处死受伤同伴的一幕悲剧；柔石的《二月》似乎也只是写了一对情男痴女在世外桃源的萍水相逢和怅然分离……这些“五四”新文学的珍品，看来都是作者信笔所之、随手拈来，既没有任何政治表态，也没有足以“体现”大革命的革命词藻或那种充斥于当代文坛的“抒情性政论”文字，但是这些作品的主要人物使读者感到似曾相识，作品的事件使读者感同身受，发人深思，从潜移默化中受到鼓舞和教育。可以说，“五四”新文学的大批成功作品，正因为避免了“思想性明显”的席勒式弊病，才能够千姿百态，五光十色地构成一幅宏伟壮阔的时代画卷，而具有巨大的政治意义。

有人说，“五四”作品的思想性含而不露，是因为受白色恐怖所逼。这种讲法固然有道理，但不能成为决定的原因。请看，“五四”新文学史上不是有许多比鲁、郭、茅的作品“革命”得多的标语口号式的作品吗？然而调子高，寿命短。恩格斯指出：“作者的见解愈隐蔽，对艺术作品来说就愈好”，他所提倡的“隐蔽”指的是把政治倾向熔铸到艺术形象中去。至于在“换了人间”的新中国，有大量的报刊、政治读物、革命回忆录直接宣传着革命道理，文学作品就更没有必要直接说教，就更应当“隐蔽”作者的见解了。

当然，造成当代文学不少作品中英雄云集和把见解“直接指点”出来的席勒式弊病的原因，并不只是创作方法或艺术表现、风格等方面的问题，而还有其政治的社会的原因，例如人们已经批评过的“文艺是阶级斗争的工具”的口号，便是这种原因的一种集中反映。对于“工具论”本身的错误性质和它所造成的不良后果，人们已经清楚；这里所要提及的是：由于“五四”革命作家在他们那个急风暴雨的阶级斗争时代曾有过“工具”的提法，因而宣扬“工具论”者很容易在这个问题上歪曲“五四”新文学战斗传统。事实上：第一，“工具论”本身已经篡改了“五四”前辈关于文艺作为“工具的一种也是可以的”原意；第二，即使“工具论”是“五四”时提过的，但不顾时过境迁，仍把它当作一成不变的教条，那也有悖于“五四”新文学“从实际生活出发”的传统；第三，“五四”前辈在提“工具”之说的同时，十分强调“文学与学说不同”，强调文艺的特性；在创作上忠实于生活和人民，他们的作品既充当了阶级斗争工具，又具有永久性的文学价值，这同当代文学中许多受“工具论”影响而草率成章或“拔苗助长”的作品，恰恰成为鲜明的对比，正如我们在前面所列举的现象那样。

### 三

最后我们再从文艺斗争方面来看。

“五四”新文学是战斗的文学，她从沉重的封建镣铐中挣脱，在同近代文学的改良主义彻底决裂、同买办文艺的“围剿”进行反复较量中产生和发展；每一次文艺斗争，都是以无产阶级文学的胜利而告终，都壮大了革命文艺队伍，造就了大批革命作家，促进了革命文学的发展。在当代文学史上，也充满了此起彼伏的斗争，例如解放初期对电影《武训传》的批判；对胡风等人的斗争而扩大到对“写真实”的全面否定；一九五七年反右的扩大化而导致文艺界的大批判运动；六十年代对“中间人物”论的围攻乃至《刘志丹》被打成“反党小说”的事件；“文化大革命”中对“文艺黑线”的“清算”等等，等等。所有这些文艺斗争也都被称为你死我活的阶级斗争，但是这些斗争的锋芒都是对着谁的呢？每一次斗争的结果是促进了文学的健康发展，还是妨碍了文学的发展呢？

在上述文艺斗争方面，“五四”新文学和当代文学至少有两点明显的不同：

第一，从文艺斗争的形成来看：“五四”新文学史上的文艺斗争虽然无不同政治斗争密切相关、同革命的武装斗争遥相呼应，但是以鲁迅为旗手的革命文学营垒并不是按谁的行政命令办事，或者由某个领袖人物亲自发动和领导起来的，也并没有人为地组织“运动”，而是一切根据实际情况，“自觉尊奉前驱者的命令”。“五四”新文学的文艺斗争一般都是“箭在弦上，不得不发”，斗争的目标也都比较明确和准确，策略更是十分讲究的。例如“五四”初期对林纾、《学衡派》等复古主义文学的斗争，尔后对“现代评论派”的斗争，三十年代同“新月派”、“自由人”等的斗争，都是“树欲静而风不止”，都是激烈的阶级斗争在文艺战线上的真实反映。然而当代文学史上的文艺斗争，都是自上而下“运动”起来的，是作为政治运动的“陪嫁”而形成的，斗争的目标并不那么明确，有时甚至是错误的。由一场电影（《武训传》）的评论引起全国性的思想批判运动，是势在必然，还是人为所致？对胡风的斗争发展到对“写真实”的全盘否定，斗争的目标究竟是唯心主义的观点，还是唯物主义的“五四”新文学的现实主义优秀传统？或者兼而有之？一九五七年在文艺理论方面对秦兆阳的《现实主义——广阔的道路》为代表的正确主张的围攻、对王蒙等敢于干预生活的优秀作品的批判，是否真是阶级斗争的必然反映或政治斗争的迫切要求呢？这一类的“文艺斗争”究竟是出于“保卫社会主义文艺路线”的需要，还是为后来《刘志丹》事件式的文字狱和“文化大革命”中出现的“全面专政”埋下了伏笔？

第二，从文艺斗争的结果来看：“五四”新文学的文艺斗争虽不能说都是弹无虚发，但由于出自事物发展的必然，所以有举世瞩目的成果。请看：对复古主义文学斗争的胜利，带来了思想的大解放，催发了一大批《呐喊》、《女神》式的崭新作品，成为中国现代文学的奠基石；又如以“左联”为代表的无产阶级文学对资产阶级“新月派”、“自由人”、“第三种人”斗争的胜利，粉碎了国民党反动派的文化“围剿”，锤炼出了一整代优秀革命作家。可是当代文学史上一系列“反右”的文艺斗争，事实证明并没有替文艺创作开拓出愈来愈宽广的大道，而往往是把作家的“两个广阔天地”圈进了种种框子；火箭般上纲上线的“大批判”，并没有真正振奋起作家的革命精神、激发起作家的创作灵感，相反倒使得不少作家畏首畏尾、甚至搁笔；至于将“写真实”等同于“反革命的谰言”混淆在一起批判，则只能滋长出一批假大空、瞒和骗的文艺作品；而将一批继承

“五四”传统、坚持说真话写真实的作家错划为右派，就不只是戕害了这些德才兼备的作家（有些则是崭露头角的新秀）的创作生命，而且对整个作家队伍的创作热情和精神面貌产生了严重的恶果。“文化大革命”中在我们这个千年文明古国出现“八亿人看八个样板戏”的历史悲剧，除了由于林彪、“四人帮”蓄意推行封建法西斯专政外，同多年来未能真正继承“五四”新文学战斗传统、而是反复进行“人为阶级斗争”式的文艺折腾不能说没有关系。毫无疑问，“五四”新文学运动关于如何正确开展文艺斗争的经验，对我们今天研究如何加强和改善党对文艺的领导，如何在社会主义条件下正确地进行文艺斗争，以促进社会主义文艺事业的健康发展，都是有着不可磨灭的借鉴和启示的作用的。

上面我们从作家、作品和文艺斗争三个方面，简要地列举了当代文学中背离和歪曲“五四”新文学传统的一些不良现象。必须指出，并不是所有当代的文学作家、作品都背离了“五四”传统。但是毋庸讳言，上述怪诞现象毕竟是作为一种倾向而存在的客观事实。尽管近几年思想解放、形式独创的新作品层出不穷，“五四”新文学传统在创作方面正得到大力恢复，然而在文艺理论方面回避历史事实的状况依然存在。因此，提出这个人所共睹的问题并非多此一举。这样做的目的，无非是为了更好地恢复和发扬“五四”新文学的光荣传统。

我们相信，一旦完全恢复和真正全面继承、发扬了“五四”新文学优秀传统的中国当代文学，必将在党的坚强而正确的领导下，在文艺为人民服务、为社会主义服务的方向下更快地前进，必将造就当代的鲁迅、郭沫若和茅盾，产生我们时代的曹雪芹、莎士比亚、巴尔扎克和歌德。

一九八〇年三月于复旦

## 新的美学原则在崛起

编者按：这里发表的孙绍振同志的《新的美学原则在崛起》一文，是本刊自1980年8月号开展问题讨论以来一篇较为系统地阐明作者理论观点的文章。作者在评价近一二年某几个青年诗歌作者及其作品时说：“与其说是新人的崛起，不如说是一种新的美学原则的崛起。”他认为这个崛起的“新的美学原则”有如下特点：1)“他们不屑于作时代精神的号筒”；“不屑于表现自我感情世界以外的丰功伟绩”；“回避……我们习惯了的人物的经历、英勇的斗争和忘我的劳动的场景”；“不是直接去赞美生活，而是追求生活溶解在心灵中的秘密”。2)提出社会学与美学的不一致性，强调自我表现，理由是：“既然是人创造了社会，就不应该以社会的利益否定个人的利益，既然是人创造了社会的精神文明，就不应该把社会的（时代的）精神作为个人的精神的敌对力量……”3)“艺术革新，首先就是与传统的艺术习惯作斗争”。作者向青年诗人指出“要突破传统，必须……从传统和审美习惯中吸取某些‘合理的内核’”，但又认为他们当前面临的矛盾，主要方面还在于旧的“艺术习惯的顽强惰性”。

编辑部认为，当前正强调文学要为人民服务、为社会主义服务，以及坚持马克思主义美学原则方向时，这篇文章却提出了一些值得探讨的问题。我们希望诗歌的作者、评论作者和诗歌爱好者，在前一阶段讨论的基础上，进一步对此文进行研究、讨论，以明辨理论是非，这对于提高诗歌理论水平和促进诗歌创作的健康发展都将起积极作用。

在历次思想解放运动和艺术革新潮流中，首先遭到挑战的总是权威和传统的神圣性，受到冲击的还有群众的习惯的信念。当前在新诗乃至文艺

---

【题解】本文原载《诗刊》1981年第3期，作品标题下加有“编者按”。

领域中的革新潮流中，也不例外。权威和传统曾经是我们思想和艺术成就的丰碑，但是它的不可侵犯性却成了思想解放和艺术革新的障碍。它是过去历史条件造成的，当这些条件为新条件代替的时候，它的保守性狭隘性就显示出来了，没有对权威和传统挑战甚至亵渎的勇气，思想解放就是一句奢侈性的空话。在当艺术革新潮流开始的时候，传统、群众和革新者往往有一个互相摩擦、甚至互相折磨的阶段。

当前出现了一些新诗人，他们的才华和智慧才开出了有限的花朵，远远还不足以充分估计他们的未来的发展，除了雷抒雁之外，他们之中还没有一个人出版过一个诗集，却引起了广泛的议论，有时甚至把读者分裂为称赞和反对的两派。尽管意见分歧，但他们的影响却成了一种潮流，在全国范围内，吸引了许多年轻的乃至并不年轻的追随者。在他们面前，他们的前辈好像有点艺术上的停滞，正遭到他们的冲击。

如果前辈们没有新的发展和突破，很可能会丧失其全部权威性。谢冕同志把这一股年轻人的诗潮称之为“新的崛起”，是富于历史感，表现出战略眼光的。不过把这种崛起理解为预言几个毛头小伙子和黄毛丫头会成为诗坛的旗帜，那也是太拘泥字句了。与其说是新人的崛起，不如说是一种新的美学原则的崛起。这种新的美学原则，不能说与传统的美学观念没有任何联系，但崛起的青年对我们传统的美学观念常常表现出一种不驯服的姿态。他们不屑于作时代精神的号筒，也不屑于表现自我感情世界以外的丰功伟绩。他们甚至于回避去写那些我们习惯了的人物的经历、英勇的斗争和忘我的劳动的场景。他们和我们五十年代的颂歌传统和六十年代战歌传统有所不同，不是直接去赞美生活，而是追求生活溶解在心灵中的秘密。梁小斌说：“我认为诗人的宗旨在于改善人性，他必须勇于向人的内心进军。”他们在探求那些在传统的美学观看来是危险的禁区和陌生的处女地，而不管通向那里的道路是否覆盖着荆棘和荒草。正因为这样，他们的诗风有一种探险的特色，也许可以说他们在创造一种探索沉思的传统。徐敬亚说：“诗人应该有哲学家的思考和探险家的胆量”，这倒是我国当前的一种现实，迷信走向了反面，培养了那么多的哲学头脑，闪跃着理性的光辉。他们的这种思考和传统的美学观念不同之处乃是徐敬亚所说的诗人甚至“应该有早于政治家脚步的探讨精神”。从习惯于文艺从属于政治家的文坛看来这不免有点“异端”了。当革新者最好的诗与传统的艺术从属于政治的观念一致的时候，他们自然成了受到钟爱的候鸟。正因为这样，

舒婷的《这也是一切》、梁小斌的《中国，我的钥匙丢了》等等，得到异口同声的赞许。但是，他们有时也用时代赋予他的哲学的思考力去考虑一些为传统美学原则所否决了的问题，例如关于个人的幸福，在我们集体中应该占什么地位，人与人之间的和谐如何才能达到，分歧和激烈的争辩就产生了。它集中表现为人的价值标准问题，在年轻的探索者笔下，人的价值标准发生了巨大的变化，它不完全取决于社会政治标准。社会政治思想只是人的精神世界的一部分，它可以影响，甚至在一定条件下决定某些意识和感情，但是它不能代替，二者有不同的内涵，不同的规律。例如政治追求一元化、强调统一意志和行动，因而少数服从多数，而艺术所探求的人的感情可以是多元化的，不必少数服从多数。政治的实用价值和感情在一定程度上的非实用性，是有矛盾的，正如一棵木棉树在植物学家和在诗人眼中价值是不相同的一样。如果说传统的美学原则比较强调社会学与美学的一致，那么革新者则比较强调二者的不同。表面上是一种美学原则的分歧，实质上是人的价值标准的分歧。在年轻的革新者看来，个人在社会中应该有一种更高的地位，既然是人创造了社会，就不应该以社会的利益否定个人的利益，既然是人创造了社会的精神文明，就不应该把社会的（时代）的精神作为个人的精神的敌对力量，那种人“异化”为自我物质和精神的统治力量的历史应该加以重新审查。传统的诗歌理论中“抒人民之情”得到高度的赞扬，而诗人的“自我表现”则被视为离经叛道，革新者要把这二者之间人为的鸿沟填平。即使从社会学的角度来看，社会的价值也不能离开个人的精神的价值，对于许多人的心灵是重要的，对于社会政治就有相当的重要性（举一个极端的例子：宗教），而不能单纯以是否切合一时的政治要求为准。个人与社会的分裂的历史应该结束。所以杨炼说：“我永远不会忘记作为民族的一员而歌唱，但我更首先记住作为一个人而歌唱。我坚信：只有每个人真正获得本来应有的权利，完全的互相结合才会实现。”我们的民族在十年浩劫中恢复了理性，这种恢复在最初的阶段是自发的，是以个体的人的觉醒为前提的。当个人在社会、国家中地位提高，权利逐步得以恢复，当社会、阶级、时代，逐渐不再成为个人的统治力量的时候，在诗歌中所谓个人的感情，个人的悲欢，个人的心灵世界便自然会提高其存在的价值。社会战胜野蛮，使人性复归，自然会导致艺术中的人性复归，而这种复归是社会文明程度提高的一种标志。在艺术上反映这种进步，自然有其社会价值，不过这种社会价值与传统的社会价



值有很大的不同罢了。当舒婷说：“人啊，理解我吧。”他的哲学不是斗争的哲学，她的美学境界是追求和谐。她说：“我通过我自己深深意识到：今天，人们迫切需要尊重、信任和温暖。我愿意尽可能地用诗来表现我对‘人’的一种关切。障碍必须拆除，面具应当解下。我相信：人和人是能够互相理解的，因为通往心灵的道路总可以找到。”从理论的表述来说，这可能是有缺点的，离开了矛盾的同一，任何事物都是不存在的。但在创作实践上，作为对长期阶级斗争扩大化造成的人与人之间关系的恶化的一种反抗，它正是我们时代的一种折光。从美学来说，人的心灵的美并不像传统美学原则所限定的那样只有在斗争中（在风口浪尖）才能表现，谁说斗争能离开统一，矛盾不能达到和谐呢？因为据说有百分之五的阶级敌人，就应该对百分之九十五的人瞪着敌视的目光，怀着戒备的心理，戴着虚虚实实的面具，乃至随时准备着冲入别人的房子去抄家、去戴人家的高帽吗？在舒婷的作品中常有一种孤寂的情绪，就是对人与人之间这种关系的反常畸形的一种厌倦，而追求真正的和谐又往往不能如愿，这时她发出深情的叹息，为什么不可说是一种典型化的感情？为什么只有在炸弹与旗帜的境界中呐喊才是美的呢？不敢打破传统艺术的局限性，艺术解放就不可能实现。一种新的美学境界在发现，没有这种发现，总是像小农经济进行简单再生产那样用传统的艺术手段创作，我们的艺术就只能是永远不断地作钟摆式单纯的重复。梁小斌说：“‘愤怒出诗人’成为被歪曲的时髦，于是有很多战士的形象出现。一首诗如果是显得沉郁一些，就斥为不健康。愤怒感情的滥用，使诗无法跟人民亲近起来。”他又说：“意义重大不是由所谓重大政治事件来表现的。一块蓝手绢，从晒台上落下来，同样也是意义重大的，给普通的玻璃器皿以绚烂的光彩。从内心平静的波浪中，觅求层次复杂的蔚蓝色精神世界。”这些话说得也许免不了偏颇，多少有些轻视战士和愤怒的形象在某种条件下不可替代的作用，但是他们的勇气是可惊叹的。他们一方面看到传统的美学境界的一些缺陷，一方面在寻找新的美学天地。在这个新的天地里衡量重大意义的标准就是在社会中提高了社会地位的人的心灵是否觉醒，精神生活是否丰富。与艺术传统发生矛盾，实际上就是与艺术的习惯发生矛盾。在生活中，要提高人的地位，自然也有习惯的阻力，但是艺术的习惯势力比之生活中的习惯势力要顽强得多。因为在生活中，人们是以自觉的意识指导着人的思想和实践的，以新的自觉意识去克服旧的自觉意识，虽然也需要一个过程，但总是

属于理性范畴，总是比较单纯，而在艺术中则不完全是理性主宰一切，它包含着感情。泰纳在《艺术哲学》中说：“在一般赋有诗人气质的人身上，都是不由自主的印象占着优势”，“若要下一个明确的定义，就得肯定其中有个自发的强烈的感觉”。艺术的感情色彩使它有一种“不由自主的”“自发的”一面，这一面有时还“占着优势”。长期的大量的艺术实践不但训练了艺术家的意识，而且训练了他的下意识或者潜意识。这样，使他的神经在感情达到饱和点的时候，依着一种“不由自主的”，“自发的”习惯，达到一种条件反射的程度。习惯，就是意识与下意识的统一。不论是一个人还是一个民族，养成自己独创的艺术习惯都是艰难的。意识和潜意识都是建立在长期经验基础上的。个人、民族、时代的美学独创性，都渗透在这种习惯之中。年轻的革新者要克服一种习惯的拘束，同时，要确立一种新的习惯。不论克服还是确立，光凭自觉意识是不够的。光凭自觉意识就是光凭概念，它同时要在那“不由自主的”“自发的”潜意识打很久的交道。自觉意识不能完全战胜下意识，正如法国的语音学家可能读不好英语的重音一样，又如英语区的语音学家可能说不好普通话中的卷舌的辅音一样。因为习惯是一种条件反射，形成了一种潜意识，是自觉意识不能管束的，它的存在就是反应固定化的结果，是很难变化的。恩格斯所说的传统的惰性在这里可以找到一部分注解。艺术革新，首先就是与传统的艺术习惯作斗争。顾城在《学诗札记二》中说：“诗的大敌是习惯——习惯于一种机械的接受方式，习惯于一种‘合法’的思维方式，习惯于一种公认的表现方式。习惯是感觉的厚茧，使冷和热都趋于麻木；习惯是感情的面具，使欢乐和痛苦都无从表达，习惯是语言的套轴，使那几个单调而圆滑的词汇循环不已，习惯是精神的狱墙，隔绝了横贯世界的信风，隔绝了爱、理解、信任，隔绝了心海的潮汐。习惯就是停滞，就是沼泽，就是衰老，习惯的终点就是死亡……当诗人用崭新的诗篇，崭新的审美意识粉碎了习惯之后，他和读者将获得再生——重新感知自己和世界。”也许把重新感知自我和世界当成革新者的任务并且痛快淋漓地宣告要与艺术的习惯势力作斗争，这还是第一次，因而它启发我们的思考的功绩是不可低估的。但是作为一种理论的表述，我们还是要禁不住吹毛求疵一下，这里多少有些片面性，透露出革新者美学思想上的弱点。因为习惯，即使过时的习惯，也不光是停滞的沼泽，它还包含着过去的成就和经验。当革新者向习惯扔出决斗的白手套时，应该像梁小斌那样：“我必须承认‘四人帮’

的那些理论也在哺育我，它也变成阳光，晒黑了我的皮肤。”自然，我们可以说“四人帮”的理论不是我们的传统和习惯，但也不可否认它是我们传统和习惯的畸形化，人总是要在前人积累的思想材料和艺术经验的基础上前进的，前人提供的不可能都是正面的、积极的、健康的，但人类正是在这并不绝对完美的阶梯上攀登的。光凭一个人的才华，光凭自己的生活积累是成不了艺术革新家的。《儒林外史》中写了一个王冕，孤独地反复地画了好多年荷花，没有任何学习与参考的资料便卓尔成家，有了惊人的创造，从艺术理论上讲，这是不科学的。王冕的方法是从零开始的原始人的方法，用这样的方法是不可能创造出新的艺术水平来的。在创作实践中人们总是既要从生活出发，又不能完全排除从艺术出发的。西洋画从写生开始，中国画从临摹开始，都是反映了规律的一个侧面，二者是可以结合起来的。马克思说：人是按着美的法则创造的。就是说人在客观现成材料（素材）面前不是像动物那样被动的。美的法则，是主观的，虽然它可以是客观的某种反映，但又是心灵创造的规律的体现。在创作过程的某一阶段上，美的法则是向导，是先于形象的诞生的。它是又不是抽象的理念，而是活在传统的作品和审美习惯之中的。要突破传统必须有某种马克思讲的“美的法则”，则必然从传统和审美习惯中吸取某些“合理的内核”。习惯只能用习惯来克服，新的习惯必须向旧的习惯借用酵母。不是借用本民族的酵母的一部分，就是借用它民族的酵母的一部分。只有把借用习惯的酵母和突破习惯的僵化结合起来才能确立起新的习惯，才能创造出更高的艺术水平，否则只能导致艺术水平的降低。目前年轻的革新者们自然面临着旧的艺术习惯的顽强惰性，但是如果他们漠视了传统和习惯的积极因素，他们有一天会受到辩证法的惩罚。不过问题的复杂性在于，他们似乎并没有忽略继承，只是更侧重于继承他民族的习惯。但是这种习惯与我国本民族的习惯的矛盾有时是很深的。虽然新诗史上大部分有独创性的流派，都和外民族独异的艺术刺激分不开，但是，即使其中的大诗人也还没有解决两个民族艺术习惯的矛盾，当这种矛盾激化到一定的程度，就会走向反面，产生闭关自守，全盘民族化的倾向。新诗的革新者如果漠视这样的历史经验，他们的成就将是比较有限的。不过，我们并不悲观，因为我们看到他们中的优秀代表并不像我们中的一些人认为的那样，以为自己已经掌握了历史发展的全部蓝图。他们有自知之明，他们知道自己还幼稚，舒婷在《献给我的同代人》中说：

为开拓心灵的处女地  
走入禁区，也许——  
就在那里牺牲  
留下歪歪斜斜的脚印  
给后来者  
签署通行证。

探索既是坚定的，不怕牺牲的，又是谦虚的，承认自己的脚步是孩子气的。我们可以毫不怀疑地说，他们肯定会有错误，有失败。有歧途的彷徨的，但是，只要他们不动摇，又不固执，即使他们犯了错误也是可以像列宁所说的那样，得到上帝的原谅的，同时，又会给后来者和他们自己留下历史的经验。——但是，这些经验是不是会浪费，就要看我们善于不善于总结使之上升到理论的高度并为他们所接受了。

1980. 10. 21. —1981. 1. 21.

## 四项基本原则不容违反

### ——评电影文学剧本《苦恋》

粉碎“四人帮”以后，特别是党的三中全会以来，广大文艺工作者在马列主义、毛泽东思想指导下，思想解放，心情舒畅，创作热情高涨，我国社会主义文艺出现了繁荣的局面，我军也涌现出一大批优秀作品。部队文艺创作在取得很大成绩的同时，也存在着缺点和问题。一方面“左”的错误思想影响需要进一步清除，另一方面也需要纠正存在着的某些追求资产阶级自由化的倾向。两种倾向都是背离四项基本原则的。有的作品，如部队作家白桦同志创作的电影文学剧本《苦恋》，则不仅违反四项基本原则，甚至到了实际上否定爱国主义的程度。我们认为，有必要对这部作品进行实事求是的批评，这对于加深我们对四项基本原则的认识，提高坚持和维护四项基本原则的自觉性，发扬爱国主义精神，繁荣社会主义文艺创作，都是有益的。

#### (一)

《苦恋》写了一个画家一生“苦恋”祖国，却遭到祖国“践踏”的悲剧。故事从1976年夏天画家凌晨光被追捕、逃亡苇荡写起，往前追述了他少年和青年时代的经历，往后写到他在雪原上冻饿而死的悲惨结局。在旧中国，少年凌晨光家境贫寒，然而处处可以得到善心人的照拂，识才者的器重：彩绘艺人教他绘画着色；科学家陈先生称他为朋友，陈先生的女儿娟娟赠他拴有同心结的木刻刀，为他唱“我们相爱在星光下”的歌子；禅院长老把他画的玉兰裱成长卷，回赠他题款“凌晨光居士雅属”的条幅，写着屈原《离骚》诗句：“亦余心之所善兮，虽九死其犹未悔。”青年凌晨光被国民党抓壮丁，巧遇船家女绿娘搭救，彼此深情相爱。他参加了

---

【题解】 本文原载1981年4月20日《解放军报》。

“反饥饿！反内战！反迫害”的运动，被特务追捕，躲进轮船，到了国外。在美洲的一个国家，他出了名成了家，享有“花园别墅”、“黑色轿车”、“黑人使女”和“有灯光调节的画室”，举办画展，博得了外国人的赞赏和尊敬。在画廊，画家再次巧遇绿娘，终成眷属。祖国解放了，画家夫妇抛弃国外的一切，双双返回祖国。在轮船驶入祖国领海看到五星红旗时，绿娘生下了他们的女儿，取名“星星”。然而，在社会主义祖国，画家仅仅有过短暂的欢乐，紧接着就是“文化大革命”中的浩劫。与他们一家爱国心切相对照，着力渲染的是祖国如何不爱他们：全家被赶到昏暗的斗室，“没有窗户，没有阳光，没有空气”；在画家生日那天，他被打得满身鞭痕。女儿星星觉得在“这个国家”不能容身，决定跟男朋友弃国出走，凌晨光不同意。此时女儿反问父亲：“您爱我们这个国家，苦苦地留恋这个国家……可这个国家爱您吗?!”凌晨光“无法回答”。他被人追踪，带着“生活在社会主义祖国还要逃亡”这个百思不解的问号，藏身苇荡，啃生鱼，吃鼠粮，成为荒原野人。剧终，雪停天晴，人们奔跑着寻找失踪的凌晨光，而画家生命之火已经燃尽。他用最后的一点力量，在白茫茫的雪地爬出了“一个硕大无比的问号”，问号上的那一个点就是“他已经冷却了的身体”。一生了结了，他“眼睛没有闭”，“手尽量向天空伸去”。

这就是《苦恋》描绘的画家凌晨光的所谓“壮丽而艰难的道路”。

## (二)

《苦恋》作者向人们宣告：这部作品的主题意义是爱，作品主人公对祖国的爱，也是作者对祖国的爱。但是，作品的主题思想总是通过它的具体情节展示出来的，看过作品之后，我们不能不说它所描写和抒发的感情，并不是对祖国的“爱”，而是在“爱”的掩盖下，对我们党和社会主义祖国的怨恨。

爱国，爱国主义精神，从来不是抽象的，在不同的历史条件下和不同的阶级社会里有着不同的内容。今天，我们讲爱国，不只是热爱我们祖国的地大物博、山川秀丽、历史悠久和灿烂的文化传统，而是要热爱中国共产党领导下的十亿勤劳勇敢的人民，热爱人民民主专政（即无产阶级专政）的社会主义国家，热爱党领导下的建设社会主义现代化的伟大事业。这种爱国主义具有最广阔最深厚的社会基础，具有崭新的社会经济的、政治的、思想的内容，是历史上任何的爱国主义所不能比拟的；它反映了人

民和国家间的新的关系，这种关系是在我国社会主义建设过程中形成和发展起来的。难道今天对祖国的爱，能够同对党、对社会主义的爱相对立吗？但是，《苦恋》所反映的却不是这样。它描绘的旧社会还有些情谊和温暖，而社会主义的新中国却处处是苦痛和悲剧；旧社会爱国者被迫害还有人救援，在新中国爱国者不但仍被迫害而且走投无路；在美洲的那个国家遍地“阳光灿烂”，社会主义祖国却是一团漆黑。《苦恋》描写凌晨光如何爱国，正是为了反衬祖国如何不爱他。在这部作品中，甚至连五星红旗也被泼上了污水。画家的女儿在五星红旗下诞生，却无法在五星红旗下容身，弃国出走时交替出现的画面是“闪着金光”的五星红旗和“失声哭泣”的星星，还伴随着星星诞生时她父母对话的画外音：“起个名儿……”“就叫星星吧！”五星红旗是社会主义祖国的庄严象征，竟被嘲弄到如此程度，每一个有爱国心的人，读到此处不能不感到一种无法容忍的屈辱。《苦恋》违背历史的真实和生活的真实，用如此强烈的对比，清楚地表达了作品的主题思想：新中国不如旧中国，共产党不如国民党，社会主义不如资本主义；社会主义祖国不仅毫无可爱之处，而且可憎可怕。

六十年来，正是在中国共产党的领导下，中华民族才根本改变自己的命运，在世界上站起来了。我们党领导下的伟大的人民解放事业，是中华民族爱国主义史册上最光辉灿烂的一页；今天我们党领导全国各族人民进行的伟大的社会主义建设事业，集中地体现了中华民族的爱国主义精神。“没有共产党，就没有新中国”，“只有社会主义能够救中国”，这是历史的真理，人民的心声。尽管建国以来，我们党的工作有过失误，几经挫折，特别是林彪、江青反革命集团的破坏，使社会主义制度的优越性未能充分发挥，但建国三十年来的成绩仍然是巨大的。借批评党曾经犯过的错误以否定党领导下的社会主义国家，否定四项基本原则，这决不是歌颂爱国主义，而是对爱国主义的污辱。

《苦恋》通过艺术形象散布了一种背离社会主义祖国的情绪。尽管作者曾说作品意在“表现中华民族的凝聚性和向心力”，然而，人们在作品里看到的恰恰是这种“凝聚性和向心力”如何遭到摧残。作品通过画家女儿之口提出的“您爱我们这个国家……可这个国家爱您吗”这句尖锐的问话，才是这部作品的真实主题。整个剧情都在阐发着这个主题。画家凌晨光“痴恋着祖国”，被摧残得家破人亡。与画家在苇荡相遇的历史学家冯汉声放弃了国外的“最现代化的生活”，落得个一辈子对祖国的“单相

思”。与画家同船回国的诗人谢秋山夫妇，被逼得“夫南妻北”；当诗人看到妻子云英的“死亡通知书”时，画外音里传来了妻子的咳嗽声和她在归国船上所说的话音：“就会好的，回到祖国就会好的，一切都会好的。”所有这些，实际上成了对于祖国的控诉和诅咒，是散布一种对祖国怀疑和怨恨的情绪。这种情绪同我国广大劳动人民和知识分子热爱祖国热爱党的赤子之心，有什么共同之处呢？最近报刊广泛介绍的原太原工学院副教授栾菲，1949年从台湾大学回到祖国大陆，尽管十年浩劫中受到迫害，但他对党、对社会主义事业、对祖国的灿烂前程，始终充满信心，百折不挠地把自己的全部心血献给了社会主义祖国，祖国人民将永远怀念他。这些年来，许多侨居海外的科技工作者，纷纷回国参加四化建设。“不管祖国怎样贫穷、落后，她总是我的祖国；就像我的母亲，不管她怎样穷，总是我的母亲。”这是他们发自肺腑的共同语言。我国人民的爱国主义精神，作为伟大的凝聚力和向心力，是今天全国各族人民包括台湾同胞和海外侨胞在内的大团结的重要思想基础，是建设社会主义现代化祖国的巨大精神力量。而浸透在《苦恋》这部作品里的离心情绪，却伤害了我们中国人民的爱国主义精神和民族的自信心，不利于安定团结，不利于我们正在进行的四化事业。

### (三)

作者说，这部作品是揭露和审判“四人帮”的。可是，人们从作品中，却看不出哪些是“四人帮”的反革命罪行，也看不到党和人民对“四人帮”的斗争。作者用大量的形象、隐喻、符号和语言，反复表现的是“神佛”对人的精神奴役，“太阳”下人的苦难命运，以及五星红旗飘扬的土地上发生的悲剧。很明显，作品中的神佛、太阳，所影射的并不是“四人帮”；而把一桩桩悲剧安排在五星红旗下，也决不是为了审判“四人帮”。星星说的“这个国家”，就更没有道理说是指的“四人帮”了。祖国和“四人帮”是完全不同的两个概念，同样，党和“四人帮”也是完全不同的两个概念。一个对人民负责的作家怎能如此歪曲历史，把“四人帮”的倒行逆施，当作伟大祖国对自己儿女的冷酷无情，把十年浩劫的灾难归罪于社会主义制度，甚至把党和“四人帮”等同起来加以鞭挞呢？我们谁也没有忘记“四人帮”横行期间的苦难，是“四人帮”践踏了祖国和她的儿女，国家和人民一起受难，我们的党、我们的军队、我们的国家遭受到



极大的破坏。但是，尽管林彪、“四人帮”篡夺了党和国家的一部分权力，我们的广大党员、广大干部和人民群众对他们进行的抵制和斗争始终没有停止。最后也正是党领导人民起来粉碎了林彪、“四人帮”。这一切都说明我们的党和国家是同广大人民共命运的，我们的党和社会主义祖国是属于人民的。粉碎“四人帮”以来，不少文艺作品正确地反映了这段历史，以鲜明的爱和恨，给人以启发、信心和力量。例如影片《巴山夜雨》就显示了广大人民跟林彪、“四人帮”是根本对立的。《苦恋》却不是这样，它把党和人民（包括知识分子）分离了开来，又把党和祖国同林彪、“四人帮”混淆在一起。作品中诗人谢秋山朗诵的一首诗：“既然是同志、战友、同胞，何必要给我设下圈套？既然你打算让我戴上镣铐，又何必面带微笑？既然你准备从我背后插刀，又何必把我拥抱？你们在我们嘴上贴满了封条，我们在自己的脑袋上挂满了问号！……”明明白白地表明了作品要揭露和审判的并不是林彪、“四人帮”，而是我们的党、党的领袖和人民民主专政的社会主义国家政权。

打着反对封建主义、反对现代迷信的旗帜，诋毁党的领导和人民民主专政的国家政权，是这部作品的另一主题。作者曾说：“中国现代封建主义比辛亥之前的封建主义还要厉害。”《苦恋》拼凑的艺术形象，就是对这一概念的图解。作者还曾就《苦恋》的创作意图，作过如下的告白：“共同的象征绝不是历代帝王和当权者，绝不是！相反，他们是践踏祖国母亲的人”。这里的历代“当权者”一词虽然隐晦，但含义不难理解，这是包括我们人民民主专政国家的执政党——中国共产党和它的领袖在内的。《苦恋》这部作品中，描写造神、信神、群众被神愚弄的画面贯穿全篇，反复出现这样的对话：“为什么这个佛爷这么黑呀？”“善男信女的香火把他熏黑了……”而且用北京大街上“满街都是挥动着语录本的人，一张张虔诚、天真而狂热的脸”来与之呼应。禅院长老和少年凌晨光关于神佛、香火和庙堂的对话的中心意思是：庙堂制造了神佛，愚弄了善男信女，骗取了香火。这种隐喻和暗示，所能产生的社会效果，只能是把人们对“四人帮”的仇恨引向党和党的领导人，引向人民民主专政和社会主义制度。

我们反对封建迷信，也反对现代迷信。但是，我们不能因为反对现代迷信就否定马克思主义关于群众、阶级、政党和领袖关系的基本原理。无产阶级政党和它的领袖是在人民革命斗争的长期考验中产生的，他们不是

泥塑木雕的偶像，不是靠迷信制造出来的幻影，他们因为代表了人民群众的利益而为人民群众所拥护。但领袖是人不是神。毛泽东同志是伟大的马克思主义者，他为我党、我军和我国各族人民建树了伟大的功勋，他晚年也犯了错误，这错误给党和国家带来了不幸，虽然如此，他的功绩仍然是第一位的，错误只是第二位的。毛泽东思想是马列主义的基本原理同中国革命的具体实践相结合的产物，是我们千百万共产党员和亿万人民群众用血汗凝成的宝贵财富；它的基本原则将永远是中国共产党人、中国人民解放军指战员和中国人民的精神武器，指导我们不断将革命推向前进。全党讨论真理标准，破除现代迷信，是要求人们解放思想、开动脑筋、实事求是、团结一致向前看，观察处理问题从实际出发，摆脱“本本主义”和两个“凡是”的束缚；但这不是要否定毛泽东同志和毛泽东思想，恰恰是为了实事求是地评价毛泽东同志，恢复毛泽东思想的本来面目，坚持和发展毛泽东思想。这是全党、全军、全国人民的根本利益。《苦恋》的作者把我们的党和党的领袖同“历代帝王”相提并论，把他们说成是“践踏祖国母亲的人”，把广大干部群众污蔑为“善男信女”，讲这种话，作这样的描写，实际上使自己滑到同党和人民对立的位置上去了。

#### (四)

《苦恋》一再出现天空中自由翱翔的人字雁群，一再唱出“我们飞翔着把人字写在天上”，人是“天地间最高尚的形象”的主题歌，用来和祖国大地上人的悲惨境遇作对照。据说，这种构思“将促使人们思考：什么是人的尊严？什么是人的价值”？

毛泽东同志说过：“世间一切事物中，人是第一个可宝贵的。”我们民族、我们党有多少优秀儿女为了人民的利益而前仆后继，为了人民的尊严而宁死不屈，他们在为社会进步和人民解放事业的奋斗中，实现了人的价值。我们尊重人的尊严和人的价值，但从不脱离历史的、现实的、具体的人而去空谈抽象的“人类之爱”。旧社会，中国人民处于无权的地位，谈不上人的尊严和价值。只有党领导下的社会主义新中国，人民才得以当家作主，知识分子才得以有所作为，海外侨胞才得以不被异国歧视。用马列主义、毛泽东思想武装起来的中国共产党人，以全心全意为人民服务为宗旨，以解放全人类为最终目的，从这个意义上说，共产党人是人类最壮丽事业的探索者和实践者，是彻底的革命人道主义者。但是《苦恋》这部作

品又是怎么写的呢？它把我们党为人民利益而斗争的宗旨，歪曲为神的护国佑民，只是写在经书里，悬在天空中，可望而不可及的欺骗。作品中一再用人字雁群和人是“天地间最高尚的形象”的主题歌，来反衬地上的人的悲惨命运，指责我们的党践踏了人的尊严，抹杀了人的价值，制造了祖国大地上的人的悲剧。作品中的人的颂歌，不但和两年前西单墙上的那些所谓争“人权”的论调相似，而且和一百多年前代表德国小市民利益、反对共产主义革命的所谓“真正的”社会主义者关于实现人的本质的无谓思辨相似。马克思、恩格斯对这种观点作了透彻的分析：他们“不代表无产者的利益，而代表人的本质的利益，即一般人的利益，这种人不属于任何阶级。根本不存在于现实界，而只存在于云雾弥漫的哲学幻想的太空。”（《共产党宣言》）《苦恋》讴歌的“人”就是这样的，它并不代表生活在社会主义中国的广大人民的根本利益和要求，不过是作者按资产阶级人文主义的概念虚构出来的，超脱中国社会现实的，用来责难党和社会主义的工具而已。

《苦恋》摘屈原《离骚》诗句“路漫漫其修远兮，吾将上下而求索”为卷首语，还用《离骚》中的另一诗句“亦余心之所善兮，虽九死其犹未悔”，表现画家凌晨光不屈不挠的“求索”精神。本来屈原对祖国的爱，表现在他对楚国的忠诚和对人民的同情，屈原的求索，突出表现在他立志改革，主张“国富强而法立”的进步思想。而《苦恋》所鼓吹的“求索”，是怀疑党怀疑社会主义的“求索”，是突破四项基本原则框框的“求索”，是引导人背离祖国的“求索”。这不是继承了屈原精神，而是对屈原精神的悖逆。作品歪曲屈原精神却套用屈原故事，塑造了画家凌晨光的悲剧形象。作品也正是用了这个类似两千多年前屈原自沉汨罗的古老悲剧作为高潮而结束的。在茫茫的雪原上，在人字雁群消逝在天际时，画家用他的血肉之躯，在祖国母亲的胸膛上爬出了一个问号，在问号的那一个点上，终结了他“求索”的路程。凌晨光虽然死了，一个“越来越大”的问号却摆到了人们面前。作者用自己的话作了回答，这样的构思是：“希望人们从这些破碎的心灵的血浆里看到惨痛的教训，丢掉对自命为祖国象征的那些人的幻想，进行不屈不挠的斗争！”那么，谁是自命为祖国象征的那些人？向谁进行不屈不挠的斗争？作品提出的问题，不能不使人得出这样的看法：它的锋芒是指向党，指向四项基本原则的。

## (五)

四项基本原则，是我们伟大的社会主义祖国的立国之本。它的内容是载入了我国宪法的。全党全军全国各族人民都应遵守，各条战线各项工作都应遵循，文艺工作不能例外。电影文学剧本《苦恋》的出现不是孤立的现象，它反映了存在于极少数人中的无政府主义、极端个人主义、资产阶级自由化以至否定四项基本原则的错误思潮。如果容忍这种错误思潮自由泛滥，势必对安定团结的政治局面造成危害，也就不可能顺利进行经济调整和四化建设，这是违背全国人民的根本利益的。我们批评《苦恋》的错误倾向，目的正是为了坚持和维护四项基本原则，巩固和发展安定团结，保卫社会主义的四化建设。

双百方针是繁荣社会主义文艺的方针，指的是在文学艺术中各种形式和风格的自由竞赛，在学术上的自由讨论，反对用行政的方式推行一种风格、一种学派。如果把它理解为可以违反四项基本原则的没有任何限制的绝对自由，那就会走到违背广大人民利益的资产阶级自由化的邪路上去。因此，对于错误倾向开展说理的批评，进行必要的思想斗争，不但不会妨碍双百方针的贯彻执行，而且有利于双百方针的正确贯彻。如果掩盖错误，堵塞批评，回避斗争，则对坚持四项基本原则不利，对发展社会主义文学艺术不利，对犯错误的同志也不利。我们希望通过《苦恋》这部作品的批评，提高我军文艺工作者坚持四项基本原则的自觉性，也希望《苦恋》的作者能从这一错误中吸取教训，端正创作思想，在今后能写出有益于社会主义祖国和人民的作品。

坚持和维护四项基本原则，就必须理直气壮地、始终不渝地同违反四项基本原则的错误倾向进行斗争。四项基本原则是我军贯彻执行党的三中全会以来的路线、方针、政策，建设现代化革命军队的根本前提，也是我军各项工作包括文艺工作在内的坚定正确的政治方向。我军每个干部战士，特别是共产党员，都要把坚持和维护四项基本原则作为神圣的职责。坚持四项基本原则的核心，是坚持党的领导。每一个爱国的、为人民服务为社会主义服务的文艺工作者，都应紧密地团结在党的周围，在坚持四项基本原则的基础上，继续解放思想，正确贯彻双百方针，促进社会主义文艺的繁荣和发展，努力使自己的作品正确反映我们所处的新时代，促进全党、全军和全国各族人民同心同德为四化的伟大事业作出新的贡献。这样

做，才无愧于哺育我们的党和人民，无愧于我们亲爱的社会主义祖国。

## 现代化与现代派

这样的文章，虽然时机未很成熟，却还是要写一写的。

这是说，我们现在还没有全面开始四个现代化的建设，坊间也并没有多少现代派的文艺作品。所以关于现代化与现代派的关系，顶多也只能提出一点提纲式的意见，仅不过管窥一下未来的隐约趋势而已。

自从《外国文学研究》季刊在一九八〇年第四期上，发起《关于西方现代派文学的讨论》后，一九八一年就讨论了一年，讨论文章共达三十二篇，其中涉及了广泛的内容，探索也进到了可喜的深度。现在暂告一段落了。

但这次讨论是较少联系到西方世界的经济发展的。它们较少联系到西方社会物质生活给予现代派文学艺术的兴发以决定性的影响。我们这里的评论界，以及学术界是不怎么喜欢谈经济关系的。置政治于经济之上，我们探索问题往往从政治着眼，而无视于经济的因素，甚至经济学论文也是谈论政治大大地超过了经济探讨的。现在，谈现代化建设的文章也是一样，大谈其现代化建设的政治意义，很少谈甚至完全不谈现代化建设的经济内容。一句话，政治太盛，经济唯物主义不发达。

若问：西方资产阶级现代派文艺是从哪里来的？则既不能从它本身来解释它，也不能从所谓人类精神的发展来理解它。它还是来源于人民生活的源泉的。更确切地说，它是来源于社会的物质生活，而且是反映了这种物质生活关系的总和的内在精神的。西方资产阶级现代派文艺开始出现时，受尽了嘲弄和咒骂，后来逐渐地风行，进而风靡一时，现在已成为西方世界文学艺术的主要形式，其历程也有一个世纪甚或稍多了。现代派文艺已是一个不可否认的存在，我们应当研究它。应当有马克思主义的现代主义，我们要用马克思主义来研究现代主义。

---

[题解] 本文原载《外国文学研究》1982年1月第1期。

如果说司汤达是批判现实主义的首创始者，那么他也是心理小说意识流的开创者。可以说西方现代派文艺和批判的现实主义文艺差不多是同时诞生的，都是资本主义生产发展到了一定程度，而后产生意识形态的反映，并且还都是对资产阶级社会取批判的和否定的态度的反映。批判的现实主义出了好几位卓越而显赫的大师，产生了很大的影响。但现代派文艺也出了一批大诗人，大作家和大艺术家，到二十世纪初，一些现实主义文艺巨星陨落之后，现代主义的新星升上中天。现代派就渐渐地取代了批判的现实主义，几乎占领了西方文学艺术的整个领域。这几十年中间，现代派的建筑，摩天大厦，从所有发达的国家的中心城市里，像雨后春笋一样地升起来了，在不发达国家的城市里则也稀稀朗朗地升了起来。在发达国家里，社会物质生产力尽管遇到经常不断的经济危机，以及两次世界大战，多次局部战争的破坏，却仍然在发展，他们的现代化建设还在不断地更新，不断地增添发明创造，甚至于是方兴未艾。特别是六十年代以来，其生产力随着科学技术的迅猛发展，而急剧地上升，到了一种令人咋舌的高度，也难怪文学艺术随之而变化多端，简直令人眼花缭乱了。

对于西方现代派文艺，赞成者和反对者在我们这里都有，各执一词，也都是各有其正确的地方。西方现代派，作为西方物质生活的反映，不管你如何骂它，看来并没有阻碍了西方经济的发展，确乎倒是相当适应了它的。它在文艺样式和创作方法上的创新，又很有些卓越成就，虽然我们很多人接受不了，不少西方世界人士是接受了的。西方现代派的艺术家是反对传统的表现方式和表现手段的，但他们中的优秀者却并未脱离了古典主义、现实主义和浪漫主义的文艺。从现代派的许多大师的作品中我们可以看到他们对于传统的尊重以及广泛的继承。而不这样做的现代派作品则往往是蹩脚的作品。不幸的是蹩脚的作品相当多，我们必须善于识别和评论它们，免得它们败坏现代派的声誉和我们的胃口。

我们惯常把西方现代派文艺称为颓废没落的文艺，这原是很对的。但也要作一些分析才更能说服人。西方现代派文艺的三个特征：晦涩的、奇特的和色情的，的的确确是西方较大部分现代社会生活的活生生的反映。其所以晦涩，是因为这些现代派艺术家本身及其所创造的人物不能解释，不能理解他们所处的社会物质生活，看不到西方世界要走到哪里去，他们从繁华城市中看出了荒原和迷雾朦胧来。其所以奇特，到了荒诞派的万分荒诞的程度，则西方世界的生活本身就是如此，他们还颇有一些精确地反

映了这种生活的杰出作品，成为一个个的历史年代的记录。而其所以色情，则也是这种社会生活的一个极端的方面，并不是普遍的方面，被他们用作文艺的素材了，但一度流行的所谓弗洛伊德主义则已经销声匿迹了。现代派文艺并不完全是色情的。

西方的现代化的文明自然有它的物质的和精神的两个矛盾的方面。总的说来，它的精神文明跟不上它的物质文明，但很明显它还是并没有拉住了物质文明的后腿。西方现代派文艺在一定程度上满足了西方世界人士的精神需要。它的缺点主要是比较悲观失望；它不满现状，没有了信仰，还没有找到理想，但在不倦地寻找。

在它继续发展的进程中，我们可以相信，西方现代派文艺也将创作出有利于人类进步的信心百倍的理想主义的作品，描绘出未来的新世界的新姿。物质文明将推动精神文明前进。资产阶级的现代化的物质建设正在为新世界创造它的物质条件，这种物质条件也必然会为新世界创造它的精神条件。这个新世界必将到来，则是毫无疑问的。

在我们这里，很不少人仍然欣赏古琴、花鸟、古诗、昆曲之类，迷恋于过去，是过去派。另些人还不能区别那严重污杂环境的近代化与高度发展的四维空间的现代化的差别，他们其实还是近代派。都不是现代派，他们所想往的是过去化，或自足自满于近代化，并无或毫无现代化的概念。我们的现代化既有一个特别困难的进程，看来我们的现代派的处境也将很快是比较困难的。

但是不管怎么样，我们将实现社会主义的四个现代化，并且到时候将出现我们现代派思想感情的文学艺术。前两年里，现代化的呼声较高，我们的现代派也露出了一点儿抽象画、朦胧诗与意识流小说的锋芒。随着责难声和经济调整的八字方针提出来，眼看它已到了尾声了。革命的现实主义的文艺又将是我们的主要方法。但不久将来我国必然要出现社会主义的现代化建设，最终仍将给我们带来建立在革命的现实主义和革命的浪漫主义的两结合基础上的现代派文艺。尽管我们的生产力还不发达，我们已建成了没有私有制度的社会主义社会，我们主要是有理想，有信仰的。西方资产阶级所没有的这个方面，我们有。但可以肯定的是在我国没有实现现代化建设之时，我们不可能有现代派的文艺，虽然少数先驱者也还是可以有所试探和有所作为的。

前面讲到了，要用马克思主义来研究现代主义，并说了应当有马克思



主义的现代主义。在《资本论》第十三章，马克思几乎是以崇高的诗歌的形式这样写着：“一个力学上的巨物，代替了个别的机器。这个巨物的躯体塞满了整个工厂建筑物。它的怪力最初是掩盖着的，因为它的主干是慢而有节的，但最后会在无数真正的工作器官上面爆发为无数热病似的；发狂似的旋风舞。”（卷一，第406页）也许可以说，这就是马克思笔下的十九世纪的现代主义的来历。在另一处地方他还写道：“一种历史生产形式的矛盾与发展，就是旧的瓦解，新的形成的惟一历史道路。‘守你的本分罢！’这句话虽然是手工业的绝顶高明的见解，但自钟表匠瓦特发明的蒸汽机，理发匠阿克莱特发明塞洛纺纱机，宝石工人富尔敦发明汽船以来，它就成为了可怕的陋见了。”（卷一第527页）说得好，我们今天还看到了和听到了多少这样的陋见哪，倒是这种陋见在我们这里大声疾呼着呢。

## 道德的追求和历史的道德化

### ——从《晚霞消失的时候》谈起

我是怀着兴奋而又有些失望和不满的心情读完了礼平同志的小说《晚霞消失的时候》（载一九八一年《十月》第一期）的。我感到兴奋的是：作者礼平作为近年来涌现的青年作者之一，无疑是有才华的。从作品看，作者不仅具有比较广泛的社会生活的知识，而且作品结构新颖，观察细致，文笔流畅，富有情采，表现了较强的对于生活的艺术感受力和表现力。这说明了礼平虽然在文坛初露头角，却是颇具才情，因而令人感到兴奋的。

小说的主题是描写十年动乱时期给人造成的精神上的创伤的。这是被我们这个“思考的一代”的作家们不止一次地探索、表现的主题。历史前进了，现实向我们的文学艺术提出了表现社会主义新人的紧迫的课题，这无疑是在我们革命文学艺术工作者面前的一项光荣的历史使命，因而应该大力提倡的。但即使在这样的情况下，我也不同意用所谓的“向后看”之类的责难来笼统地、一概地排斥任何这类探索。“前事不忘，后事之师”。前一阶段我们许多作家在这方面作了深入的探索和表现，正是他们对人民、对革命所表现的一种深沉的历史责任感。在那样一场对我们民族说来是空前浩劫的灾难之后，如果说我们的人民和作为人民代言人的作家不痛定思痛地思考和总结，而是把它视作过眼云烟，那才是一种真正的可怕的悲哀。只要这种思考和总结态度上是正确的，认识上是清楚深刻的，它都能成为鞭策和鼓舞我们沿着正确道路前进的一种精神财富和力量。

作为处女作，礼平在自己的小说中通过颇具匠心的构思，对卷入那场运动给别人、也给“我”造成精神上伤害的道德上的谴责，是深沉的、诚恳的和严肃的，这也是应该受到鼓励的。在作品中，既没有轻浮油滑，也

---

[题解] 本文原载 1982 年 2 月 8 日《光明日报》。

没有玩世不恭；既没有秽行的展览，也没有低下的情调和趣味，犹如某些揭露十年动乱的作品那样。在小说中，充满着对于并非完全是“我”的原因而造成的历史过错的深沉的忏悔和谴责。这对于那类为了“稻粮谋”或别的不可告人的目的，在运动中大显身手，铸下了历史过错，却把这过错在事后完全诿之于客观、历史，自己反倒心安理得的人（须知在生活中这也是大有人在的），无疑也是一种有力的针砭，两两相比，不啻霄壤。通过小说，人们可以清楚地看到作者对于高尚的道德情操的追求，在我们重视精神文明的今天，这种动力无疑也是可贵的。

但是，在阅读小说的过程中，特别是读完小说之后，老实说，我同时又产生了惋惜和不满。首先使我感到失望的，就是小说中关于道德的说教，使我直接地想到费尔巴哈以至托尔斯泰关于爱的呓语和说教。这是由于礼平在小说中，对历史事件不是采取应该采取的历史唯物主义的态度，而是把抽象的道德观念，例如所谓的“宽容”、“爱”等等，放在小说所描写的事件和思想的主宰地位，从而把历史给道德化了。这样就必然会否定历史的发展规律，最终使历史成为无端倪可寻的乱麻一团。不管作者多么不愿意是如此，或想不到是如此，这是小说表现的形象、思想等等的逻辑的、必然的结果。

这反映了作者礼平的思想的混乱，或者说“思考的一代”在探索过程中的一种迷惘，正是这种混乱、迷惘的思想状态，使得礼平这位颇具有才华的作者的作品，受到了很大的限制和伤害，没有能够做出更好的对于精神文明的贡献，倒是使人对生活产生了某种迷惘。

《晚霞消失的时候》这个中篇所选取的一对青年男女：“我”和南珊，是共产党和国民党两个将军的后代。在“文化大革命”前偶然的一次邂逅中，两人彼此都留下了很好的印象，并朦胧地埋下了爱情的种子。但是，“文化大革命”那阵席卷祖国大地的龙卷风把“我”也卷了进去，作为红卫兵的头头，在狂热的“抄家”活动中，“我”深深地、无端地伤害了南珊的尊严，以后“我”就是内心的无穷的道德上的自我忏悔和谴责，这是全部小说的主线或者说“纲”。近几年来，我们的一些作家和理论批评家转向了对于人性美和共同人性的思考和探索，这是可以理解的。任何思想的出现都并非某些人的头脑虚构、幻想出来的，而是有其必然的历史条件。这种思潮的出现，本质上是对于人的阶级性的理解上的简单化，在社会实践中所造成的阶级斗争扩大化的一种抗议和反动。长期以来，为了使

这种扩大化的阶级斗争通行无阻，我们常常把任何关于人性、道德（我是把道德看做人性的主要内容的）的任何即使是正确的表现和议论，都看作洪水猛兽加以剿除的，其结果是导致了非人的兽性在十年浩劫中的泛滥。在付出了很多代价之后，我们的作家和理论家开始醒悟过来了，认识到无论从理论上，还是从社会历史实践来看，这样的理论并不完全正确。因此开始从不同角度思考和探索这一主题，这是有积极的、合理的意义的。礼平小说中的“我”和南珊，虽然属于曾经是不共戴天的共产党和国民党将军的后代，但是，在社会主义诞生前夕刚刚出世的他们，都是人民，情属兄弟，描写同根相煎为彼此造成的精神上，道德上的伤害，谴责这种伤害，只要不是出于“血统论”的偏见，完全是应该肯定的和支持的。“温柔敦厚”“中庸之道”这一类儒家说教，施之于敌对阶级之间，不用说是十分荒谬的和有害的，但用之于人民内部，难道就没有合理的因素，只有一天到晚的斗、斗、斗，才算立场坚定，革命性强？

我之所以对这一中篇产生失望和不满，主要是从以下几方面引起的：

第一、在小说中，“我”对南珊的道德上的崇拜简直是五体投地的，她仁慈、宽厚、善良，“我好像突然发现，她的心灵越往深处就越广大得不可思议。在那冰清玉洁的心中，蕴藏着多少丰富的知识，在这些知识的底层，又贯穿着多么深沉的哲理。而在这一切的中心，还有着这样一座整个人间，乃至整个宇宙都不能容纳的金碧辉煌的世界！”那么，在南珊心中这样“整个宇宙都不能容纳的金碧辉煌的世界”是什么呢？用南珊的话来回答就是：“耶和华，我深深地爱着他。”“我相信他高踞在宇宙之上，……我并不怀疑我的生命和命运都受过他的仁慈的扶助。”不只是早期南珊是如此，十二年以后，当她已开始进入中年时，依然是如此。当“我”提出人生问题，南珊回答道：“我不能肯定，……但是有一个人却能给你指点另一个世界。”“是他吗？”“对。”

“他”就是基督耶和华。并且，作者还通过“我”直接抒写了许许多多对于这个所谓冥冥主宰着一切的上帝的颂歌。那么，这就不只是南珊个人的信仰问题，而是包含着作者对它的态度了。原来作者在这里着力歌颂的是基督教的仁爱 and 宽厚！共产主义者的“我”，和基督的笃诚信仰者的南珊，在经过“文化大革命”风暴的摧残后，竟然在这一点上找到了心灵的契合！这是不能不令人感到惊异不止的。

第二、在小说中，也不只是南珊沉浸于宗教的虔诚的信仰之中，找到

了心灵的归宿；而且中国的释子、西方的游客和资本主义国家的军人，也不例外。请看作者是怀着怎样崇敬膜拜的心情，用浪漫主义的笔触描写那个神秘的长老的，作者通过长老之口说道：“宗教的意义也不在于真而在于善。世上的宗教，……支派纷繁，何止百种，……但那教义尽管纷纭，主旨却终不过是劝导人间，使强者怜悯，富者慈悲，让人生的痛苦得到抚慰，于灵魂的空虚有所寄托。……只是后人无知，偏要用尘世的经验去证明与推翻天国的存在，才惹出这无数争论，万种是非！……”如果说这是小说所描写的长老对于宗教的看法或说教：宗教是善的，使痛苦的人心有所“抚慰”，“空虚的灵魂有所寄托”，这自然是无可厚非的因为这是自宗教产生以后唱滥了的老调。佛教从汉末输入中国以后就一直是这样倡导的。尽管在社会实践上完全并不是这么回事，用恩格斯的经典性的话来说，就是“它愈来愈变成统治阶级专有的东西，统治阶级只把它当做使下层阶级就范的统治手段”。（《费尔巴哈与德国古典哲学的终结》，第47页）全部宗教史的发展，都证明了恩格斯的这一论断的科学性。但在《晚霞消失时候》这部小说中，作者对长老的这一说教，却是洋溢着赞美之情的。请看作者通过“我”对长老的这段话是怎样评价的：

“是的，这并不是一种迷信，并不是一种对虚妄传说的膜拜，而是一种充满了理智的信仰。从外表看，那信仰似乎是毫无根据的，……却可以在精神上发挥一种奇妙的作用，使这位佛门弟子在他可能经历过的复杂人生中获得一种心灵上的安详与和谐。……在他的心灵深处，在那个可能他自己的理智也不常能达到的心灵深处，却是一个清醒的世界。”

这就是说：作者所赞美的“心灵深处”的“清醒世界”或者“金碧辉煌的世界”，就是这样那样的宗教，在这个清醒的宗教世界中，心灵的高尚、情操的优美，可以得到抚育和陶冶，使之免受尘世浊流的浸染，原来世间虽然没有“桃花源”，在宗教化的心灵里，却处处存在这种“桃花源”！

正是由于“人类”中许多人的心灵在宗教力量的荫庇下，保存着心灵世界的一片“净乐土”或“桃花源”，所以他们的心中都存在着对于真理的共同追求和正义的共同热爱。请看作者是怎样描写和赞美他的小说中所出现的革命干部、佛门弟子、西方游客、外国军官吧：“他们属于不同的民族，有着不同的语言，不同的传统，……不同的身份和不同的经历。而且他们的信仰也是多么的不同，然而却有一种无形的力量使他们热烈地聚

合在一起，彼此襟怀相见，……这是一种什么力量？我凭我的直觉意识到，那力量是简单而有力的。这就是：对于真理的共同追求，对于正义的共同热爱，对于人类文明的共同景慕，以及对于世界未来的共同责任感，使他们在心底深处感到彼此是同样的人。……南珊……她并不孤独。在这个世界上，她除了用自己沉静的善意和诚挚的胸怀与身边的一切人都相处得很好以外，还有一条心灵深处的纽带，使她与这样一种人紧密地联结在一起。这种人广泛而众多。虽然他们分散在这个广大的世界上，但是同一种风尚，一种人类所固有的正直、理智、善良和刚毅的崇高风尚却在他们的身上形成了一种永远也不可战胜的力量。正是由于他们的存在，才使得这个世界显得充满了希望。在他们之中，萃集了人类多少最优秀的精华啊！”

我们还可以简单地看一看作品临近结束时作者通过“我”所抒发的一些内心独白：“我抬起头看看空空荡荡的天幕。我知道，那里面有……还有着——一位至高无上者。……并且主宰着一切。”“南珊，她在我心中已经不再是一个名字和一个人，而是一种信念，一种对于我的人生正在开始发生无比巨大的影响力的崭新的信念！”……

这就是《晚霞消失的时候》这一中篇通过各种曲折的情节和故事向人们宣示的真理的“启示”：生活中是存在着“至高无上”并“主宰着一切”的造物主的，宗教是善的，有着巨大的道德力量，并且是“永远也不可战胜的”，只有在宗教中，才“萃集了人类”最优秀的精华等等。这就是作者在谴责了十年动乱之后，给人们指示出的一条精神上的出路。这真可以说是荒唐透顶了。对于这样一种思考的结果，我们能说些什么呢？只要稍微认真地研究一下历史，特别是宗教的历史，人们就能清楚地看到这种结论不仅是陈词滥调而且何等荒唐。在这里，怎么能不使人很自然地想到费尔巴哈“新宗教的核心”，——对于“抽象的人的崇拜”（同上 32 页），以及恩格斯对他的鞭辟入里的分析呢：“真的，在费尔巴哈那里，爱随时随地都是一个创造奇迹的神，可以帮助他克服实际生活中的一切困难，——而且这是在一个分成利益直接对立的阶级社会里。”（同上 31 页）怎么能不使人想到托尔斯泰主义及列宁对于他的著名的分析呢？

礼平所愤怒谴责的，是应该谴责的，但是把这样一条被长期的历史实践一再证明了是虚幻以至有害的生活信条，指示给社会主义新时代的人们，未免是幼稚和可笑的吧！

我们反对对于人的阶级性的简单片面的理解，及其在实践上造成的危害，我们承认人性、人的道德的某些共同性。但是，真理和谬误，都只是在非常有限的形式内才具有绝对的意义，当我们把人的共性不适当的夸大，以至把具体的、历史的、现实的人，变成抽象的人性、抽象的道德的崇拜时，我们同样会陷入一新的无比的荒唐中。而这类情况在我们近年的创作和理论中，都是不止一次有所表现的，有的同志甚至公开提出了当年新月派提倡的观点，说什么文学只有表现人性，才有所谓永久性等等。其结果必然是排斥对人的阶级的、历史的分析。这在实践上同样是十分有害的。从这一方面说，礼平的中篇中所出现的这类错误，并非偶然的，而是一种社会思潮的产物。

把人、把历史道德化，就必然会导致很荒谬的结论。这一点在别的电影、小说中我们看到过，在《晚霞消失的时候》中，我们又一次看到了。例如，作品在描写到现实的历史曲折时，就不只一次地宣扬这一点，如他退下所着力歌颂的南珊，在十年动乱中遭到凌辱后，就潜心于道德上的自我完成，“从此再也不会和任何人去清楚这混乱的因果。就像人类在上万年的宗教史中从来也没有讲清楚过的一样。”“几千年来，……人们在各种各样无穷无尽的斗争和冲突中，……互相残杀。……这一切，是好，还是坏？是是，还是非？”“远不是一切问题都能最后讲清楚”……对于这一切，“我”最多是以“难以穷究的题目”作结的。这样，历史的发展，除了一个抽象的道德之外，就再也没有规律可循，是非可分。无怪乎，在描写到淮海战役这样的新旧两个中国的战略大决战时，作者礼平对于那个在国民党军队中转战三十五年，在淮海战役中主动请命担任军长的国民党中将楚轩吾，更多道德上的同情，说那一场“丧尽天良的屠戮杀伐”，他本人是毫无责任的，也并非“有一颗邪恶的心的”，因为据说“这一切并不是他的本意”，只是“命运捉弄了他”，还对他的“全部人格不由得……肃然起敬”等等，把历史道德化的结果，使得这场关系到革命前途的战略大决战，仿佛并没有多少是非，在某种程度上仿佛只是一场历史的误会，这样的客观效果大概是作者始料所不及的，但人们从小说的形象逻辑中，只能得出这样的结论。在《晚霞消失的时候》中，我们又一次看到了对严肃的历史事件道德化的轻率态度而造成的有害后果。有的同志说：在《晚霞消失的时候》中，国民党人、共产党人、佛教僧侣、外国军官等等，都在同一的仁爱、宽厚的旋律中跳舞，这说法虽然尖刻了一些，但难道不值得

我们思考吗？

礼平同志在小说中显露了自己的才华，这是人们高兴的；但他的作品中所表现的思想混乱的程度，又是使人们惊异不满的。这几年来，我们的创作所取得的成绩确实是巨大的，令人兴奋鼓舞的；但是伴随着巨大成绩所出现的这类问题，难道不是同样应该引起我们重视的吗？

以上意见容或不当，提出来和作者、和大家共同研究和商讨，目的则是怎样更好地推动我们社会主义文学的健康发展和繁荣，而非仅仅一篇作品的得失。



## 评《波动》及其他

《长江》文学丛刊一九八一年第一期发表的中篇小说《波动》，是一篇拥有大量青年读者的作品。它的作者赵振开同志是一位文学青年，几年来常常有诗作问世，而小说创作却并不多见。这部小说初稿写于“四人帮”猖獗的一九七四年，曾经以手抄本的形式在青年中间辗转流传。如今，《长江》编辑部请作者加以修改，公开发表出来，让更多的希望读到它的读者得以阅读，评论，岂不是一件好事？

《波动》对“文化大革命”中间许多社会问题的揭露与批判，是难能可贵的。尽管在今天看来，由于时代的局限，作者对当时现实生活的观察和对人生的见解有着许多幼稚甚至谬误的地方，我们却不能因此而抹煞和低估它在青年中间所起的启迪作用。特别是当我们痛苦地回忆起当年的社会情况，回想起作者当时还不过是一个阅世未深的小青年却已具有一种观察生活的敏锐的眼光和探索人生的可贵精神，我们就对他在小说中表现出来的那种幼稚、偏颇以至谬误，产生了某种谅解和宽容。

现在，我们读到的是一九七九年四月的定稿本。我没有机会把它同过去的手抄本和油印本进行比较，也许现在的版本同过去的手抄本有了很大的不同。但看得出来，作者根据粉碎“四人帮”以来三年间现实生活的巨大变革以及全党全民对历史问题的认识的发展，对自己作品中的某些情节、某些思想作了适当的修改和调整。我们有理由把作者在小说中所表现出来的思想看作是他在定稿时的思想，那么，作者是否有了深刻的而不是偏颇的发展了呢？这就是我在这篇文章中想要探究的。

—

小说的写法是朦胧的，作者采用了“意识流”的手法。零乱的跳跃，

---

【题解】本文原载《文艺报》1982年第4期。

扑朔迷离的心理感受，晦涩难懂的哲学说教，都打着那个时代的印记。由于写得过分朦胧、晦涩、破碎，弄得你眼花缭乱。为了弄清小说的内容，不得不回过头来再三再四地重读。但终于还是弄明白了：小说是沿着两条线索开展情节的。一条是杨讯和肖凌的不幸遭遇和爱情悲剧；另一条是林东平、王德发、林媛媛和杨讯的纠葛。前一条线索主要描写一代青年在一场大灾难中的思索与探求，展现出青年人在新的现实面前精神崩溃的痛苦历程。后一条线索主要描写了中级干部中的几个人物在“文革”这个舞台上的争斗以及他们各自不同的灵魂。当然这都是相对的，并不是绝对的、互不交叉的。这两条线索不是平行延伸的，它们是以一个叫白华的流氓青年为中心的黑社会为交汇点，通过白华把杨讯、肖凌这两个“天涯沦落人”和林东平、林媛媛的分崩离析的家庭联结起来。

作者对青年人命运的描写，应当说是真实的。无论是杨讯型的、肖凌型的、白华型的，还是林媛媛型的年轻人，都是被生活扭曲了、压扁了的，生活在他们身上打下了很深的烙印。杨讯虽然受过一些磨难，但仍然保留着某些比较牢固的信念，心情也较为乐观；这是由他的社会地位所决定的。肖凌从一个诗书家庭的才女沦为一个流落他乡的浪荡女青年，孤立无援的生活和冷酷无情的社会现实塑造了她那充满孤独感和失望感的灵魂。白华已经落魄在黑社会里，他只有用破坏一切来表达对社会政治的“恶”的抗议。林媛媛虽一度受到社会的“波动”，在父亲终于又回到了领导岗位上后，她却有比其他人都优越得多的条件。但她从父亲身上看到了阴暗可耻的一面，厌倦了父亲的虚伪，追求放荡不羁的自由生活，最终毅然出走了。

可以看出，《波动》通过这几个人物反映了六十年代末、七十年代初我国青年知识分子的不幸命运和精神崩溃。第二次世界大战以后，美国以及西方出现了“垮掉的一代”，他们厌恶战争，厌恶资本主义制度，忍受着精神上的苦闷。经过“文化大革命”的动乱以后，我们的青年一代也发生了裂变。一部分人变得悲观失望，对社会主义制度失掉了信心，虚无主义思想泛滥起来。《波动》中所描写的就是这个精神崩溃的过程。作者企图用自己的发现和自己的哲学来唤醒当时还沉醉在革命口号之中和虽有所觉醒却转而颓唐下去的青年人。但由于作者对社会生活的认识的片面性，由于世界观的动摇性，导致了他在自己的作品中的哲学的迷误。也就是说，作为一个青年，他在当时的环境下对社会生活进行了独立的探索，对

“四人帮”推行的封建法西斯专政表示了异议甚至忧虑和抗议，是应该得到肯定的；但他的这种探索却没有达到正确的结论。

作者是把肖凌作为一个能够体现他的哲学理想的人物来写的。她以玩世不恭的态度对待人生、事业、国家。她自以为是社会和国家的弃儿，感到人世茫茫，不知所终；她所以活着，靠的仅仅是“足够的惰性”，没有目的，没有希冀，没有理想，也没有明天。总之，她除了相信自己的“存在”而外，什么也不再相信。她的生活史大致是这样的：父母先后含冤死于红卫兵的“革命行动”，这给她这个心地纯洁而又不谙世事的女学生带来了第一次，也是致命的一次打击，这次打击决定性地改变了她的生活道路；继而她本人在学校里受到群众专政、隔离审查；再后来她受到学校的通缉逃亡在外，在火车站的候车室里受到好心的老大伯的救援；再后来是插队，受骗，当了工人……纷至沓来的打击使肖凌的精神支柱垮了，她不再相信世间还有什么正义、公理和友爱，革命变成了空洞的辞藻。她甚至嘲弄起“祖国”、“责任”这些神圣的字眼来了。她把“祖国”说成是什么“过了时的小调”，是逗小孩子玩的“棒棒糖”。她激愤地说：“这个祖国不是我的！我没有祖国……”很容易看得出来，在祖国的问题上，肖凌的思想是混乱的，甚至堕入虚无主义的立场上去了。她在祖国问题上的失足，不是出于幼稚，而是一种在遭到冰雹般的苦难之后的绝望情绪的表现。她甚至由于承受了过多的苦难的折磨而变得仇恨祖国。她说：“祖国，哼，这些玩意儿从来都是不存在的，不过是那些安分的家伙自作多情，他们需要一种廉价的良心来达到一种廉价的平衡……”姑且不说作者用语的古怪难懂，试问祖国怎么是那些“安分的家伙”自作多情的产物呢？对于一个正常的人来说，这是一种多么难以理解的情绪呵！我们每一个老年、中年以及一部分青年人，都是“文革”的过来人，我们都曾程度不同地受伤、受害，我们不仅没有这样的一种对祖国的感情，而且甚至不能理解这样一种感情。我们无权要求作者把肖凌写成一个对当时的社会内乱有清醒认识的人物，那样的要求是离开了历史唯物主义和现实主义原则的，但作者通过她的嘴把一切污水都肆意地泼到祖国的身上，把“四人帮”的法西斯行径同祖国混为一谈，这不能不认为是一种新虚无主义思想的流露。在那些艰难岁月里，祖国同人民、同党一起在炼狱中受难。祖国是不应该受到责难的。作者对这个人物是缺乏批判的。作者虽然安排了杨讯同她的对话，也许可以把这看作是对她的含蓄的批评吧，但杨讯这个与她有相似遭遇的

人物并没有批评到她错误思想的要害，反而很快就被她吸引过去了，她成了杨讯心中的女神。作者在写肖凌用虚无主义态度对待客观现实的同时，竭力肯定和歌颂她身上的人性的不泯——自我的“存在”。比如说，作者用了一节篇幅写她同造总近卫团头头李铁军一道去哨卡盘查行人的场面，当“杀人不眨眼”的李铁军枪杀了一个无辜的青年并借以逗乐时，肖凌一边声嘶力竭地喊：“你，你这个刽子手，混蛋！”一边扭头跑去，泪水模糊了她的整个视野。又比如，肖凌陪同喝得烂醉的白华回到防空洞的窝里。白华赶走了一个叫小四的女流氓，突然勃发出对肖凌的倾慕之情，用匕首扎进自己的手心，把涌出来的鲜血滴进酒杯里。这时的肖凌是那样的心地高洁、善良，说。“你疯了！”又帮他包扎，同他谈起关于星星的哲理。此情此景，肖凌不再是那副冷漠得可怕的、玩世不恭的面孔，而是一个道道地地有着完美感情的天使了。从作者的描写中可以看出，他的思想无非是：现实是丑恶的，冷漠的，可悲的，而人的内心却是高尚的，美好的，充满人性的。他想把这矛盾统一起来，用内心的自我完善，用自我的“存在”来拯救世界。这是正确的吗？

## 二

在《波动》中，作者提倡一种“懦夫使自己懦弱，英雄把自己变成英雄”（让-保尔·萨特）的哲理。作者通过他的描写告诉我们，生活是荒谬的，人生是孤独的，世界是悲剧性的，但人是自由的，人的本质要由人的行动来决定。人的本质、人的意义、人的价值正寓于这一群被生活扭曲了的人物的内心世界之中。

肖凌是一个在荒谬的世界中为自身的人的价值而进行着徒劳的苦斗的人物。她在孤独中慢慢变得冷酷，她渴望着有一个“归宿”，但究竟这归宿是指什么，并不清楚，可能是指一个能够温暖她的家庭，也可能是指死亡，总之说不清。杨讯企图用自己的爱来温暖她几乎变冷的心，曾一度使她产生了自信，恢复了人的情感，人的本质。她自己承认：“是你改变了我的生活。我也愿意相信幸福是属于咱们的。”但她的美好的愿望同现实又一次发生了冲突，杨讯的妈妈，一个高干，不同意这样一个既失去了门第又有了一个女儿的女人上门。杨讯虽无门阀观念，但也不要那个小孽种，他抛弃了她独自回北京去了。一场悲剧把肖凌又推向了冷漠与绝望的深渊。失望、空虚、冷漠、孤独再次笼罩了她的心房。她冲破生活的牢笼

的努力失败了，只好用悲哀与不幸包裹着自己，紧些更紧些，把自己的心同外部世界隔绝起来，重新回到曾经欺骗过她的洪水峪村去，那里有她的亲骨肉，被父亲遗弃的小女儿。林媛媛的生活道路，也渗透着作者的同样的思想。她追求着人的“自由”和“本质”。她偶然从一封信里发现了爸爸的虚伪的可悲，就毅然从她那不算不温暖的爱庭里出走，宁肯去过白华那样的流浪生活，去作流氓。我不大清楚作者为什么让他的人物这样发展。她的出走既同“四人帮”造成的社会动乱无关，也不是人物性格发展的必然结果，而纯粹是作者按照自己的主观意图故意安排的。她本来满可以选择另外的生活道路，作者却按主观的意图，让她出走，大概作者以为这样处理才合乎“英雄把自己变成英雄”的为人准则。白华性格的主导方面是冷酷和疯狂。他的行为具有破坏性。作者对他的破坏性行为缺乏应有的批判，反而把它们当成侠义行为给予赞许。通过这些在不同场合里的侠义行为，把他衬托成了一个英雄。比如，他在火车站候车室里对被后母遗弃的小女孩的救助，对因生活无着出卖自己肉体的小兰子的慷慨帮助。作者在描写他的这些行为的时候，在他的心灵上投注了过多的赞美，以至我们很难把这些善良光彩的品德同他那残忍凶狠的举动统一起来。他可以一刀砍在“大颧骨”的肩上，仅仅为了占有一个叫小四的流里流气的姑娘；又可以不露声色地把匕首扎进自己的手心里，仅仅是为了取得肖凌的垂青！作者把他写成了一个良心未泯的强者。显然，作者在提炼自己的题材和主题时，只是注意于人的存在与客观世界的冲突，而没有把人物放在同社会风云密切联系的环境中。因此他看不到（当然也就没有写出）生活中还有积极的、健康的力量存在，还有对推动社会进步作着有益斗争的人。

孤独、忧虑、苦闷、痛苦、绝望、冷酷……在小说里并不是个别人物的性格因素，而是贯穿作品的主调，是作者思想倾向的自然流露。这种沉郁、悲观的情调，恰恰是社会上泛滥起来的虚无主义思潮在文学创作上的反映。它产生于人们对长期的紧张的阶级斗争的厌倦和对革命理想的幻灭。这种思潮否定现实生活秩序的合理性，对极左路线和极左路线造成的现实的“恶”采取批判的态度，固然有它积极的一面，但它不是把人们的社会实践引导到马克思主义的正确道路上去，而是盲目地、无限制地追求个性的自由发展，凡是不符合或妨碍个性自由发展的东西，都一概加以排斥。这种思潮追求合理的人性，争取人的真正价值，提倡人要面对荒诞的

现实，对于反对“四人帮”的封建法西斯兽性、恢复人与人之间的真诚关系，固然也不无积极的一面，但把普遍的仁爱、人性和人道主义同马克思主义世界观对立起来，却无疑是错误的。这样一种哲学思想同我们所主张的革命现实主义文学或用马克思主义世界观作为指导思想的社会主义文学是格格不入的。革命现实主义要求作家深刻地揭示社会矛盾，同时又要求作家投注生活以理想之光，绝不容许把读者引导到悲观绝望的境地中去。

### 三

《波动》并不是一个孤立的文学现象。它的出现令我想起了二次大战以后兴起的存在主义思潮和存在主义文学。我不是说我们已经有了很大的一股存在主义文学流派，但在当代文学青年中，确有受存在主义思潮和存在主义文学影响的人，而且写出了渗透着这种思想的作品。我认为，把《波动》的出现，当作这样的一种思潮来看，并不是过虑，也不是危言耸听。

一九七九年，中篇小说《公开的情书》发表以后，在青年读者中不胫而走，青年人欣赏小说里的那些思想与人生哲理，同他们压抑已久的苦闷心境一拍即合。评论界更多地看到了它揭露、批判“四人帮”的失道的积极方面，而对它的消极的、错误的倾向缺乏认真研究，也没有对它进行实事求是的评论。因为当时革命现实主义文学潮流正蓬勃兴起，在咆哮的浪花中偶然有几个小小的不很协调的泡沫，是不足为虑的。不久，我们又读到了《聚会》和《杨泊的“污染”》等短篇。文学批评界曾对此发出过不同的声音。再往后当我们回顾一九八〇年的文坛时，已经明显地感觉出革命现实主义遇到了某种挑战：文学创作出现了分化，非现实主义和反现实主义的思潮已经有端倪可寻了。一九八一年一开始，我们又读到了中篇小说《晚霞消失的时候》和《波动》。这两部作品的发表，特别是《波动》，使我长期以来处在朦胧状态的一种看法更加明确了：一种以存在主义为指导思想的文学流派，已经在社会上（主要是青年中）的存在主义思潮的影响下出现了。这些文学作品的一个共同特点是以现实是荒谬的、人是自由的这样的哲学思想为指导思想，对客观世界采取虚无主义态度，对内心世界主张人性的自我完善，企图用普遍的人性和人道主义来代替马克思主义的世界观。

当前，随着外国现代哲学思想和文学流派的不断翻译和介绍进来，文

坛上各种文学思潮都有。比如西方的“意识流”被某些作家所接受；新现实主义也有人崇信；有人把海鸥乔纳森·利文斯顿当作偶像，有人又把《老人与海》里无望的苦斗作为楷模……因此用一种主义来概括也许是困难的。但我们要研究的是为什么有些青年作者选择了存在主义。正如在第二次世界大战后，法国资产阶级知识分子的精神世界为消沉颓废、悲观失望的气氛所笼罩，形成了一种由于苦闷、孤独、被遗弃、找不到出路，从而出现了玩世不恭的风尚，标榜个人生活、自由、存在等放在第一位的萨特等人的存在主义就受到人们的欢迎一样，在“文化大革命”以后，青年们处于精神苦闷之中找不到出路，为一种被欺骗、被遗弃感所笼罩，对社会主义失去了信心，存在主义思潮就同他们的心情非常合拍。存在主义作为一种历史现象，当然不能简单化，它有其积极的一面，应当放在一定的历史条件下进行科学的分析。实际情况却不是这样。有的评论家毫无批判地拜倒在萨特及其存在主义思想的脚下。有的作者无条件地接受了存在主义的哲学思想。这种倾向应该引起文学批评界的注意和研究。

我们主张革命现实主义，认为革命现实主义是最能真实地、历史主义地反映社会生活的一种艺术方法。粉碎“四人帮”五年来许许多多作家为健全和完善革命现实主义的创作方法积累了丰富的经验，使我们更加充满了信心。我们并不盲目排外。现代派文学的一些长处，我们应当而且一直在进行研究和借鉴。但作为一种哲学思想的体系，就应当非常慎重，对其中消极的、错误的部分，应当坚决地拒绝和批判。对存在主义哲学和文学，也应采取这种态度。

我在上文讨论了《波动》的得失以及由《波动》说到当前的文艺思潮，仅是我的一得之见。对于文学作品和文学现象的评价，是仁者见仁智者见智的事情，对同样的作品可能有两种根本对立的看法。因此，我发表的意见，绝无强加于人之意。却是为了进行更深入的研讨。

## 文艺工作者公约

(中国文联第四届全委会第二次会议通过)

一、热爱祖国，忠于人民，坚持四项基本原则，全心全意为人民服务，为社会主义服务，正确地贯彻“百花齐放，百家争鸣”方针，为建设社会主义精神文明多做贡献。

二、认真学习马克思列宁主义、毛泽东思想，深入新时期人民群众的斗争生活，不断提高思想觉悟和社会责任感，和广大的人民群众相结合。

三、加强艺术修养，磨炼艺术技巧，批判地学习中外文化遗产，用人类创造的知识成果丰富自己的头脑，不断提高为人民服务的专业水平。

四、解放思想，实事求是，勇于探索，勇于创新，精心地从事艺术创造，力戒粗制滥造，努力用具有高度思想艺术质量和鲜明民族特色的精神食粮满足人民的文化需要。

五、正确对待文艺批评，虚心听取群众意见，要敢于坚持真理，也要勇于修正错误。

六、注重职业道德，端正思想作风。提倡谦虚谨慎，反对骄傲自满。自觉抵制资产阶级思想、封建残余思想和各种不正之风的侵蚀，做一个有理想、讲道德、守纪律、勤恳朴实、品格高尚的文艺工作者。

七、加强文艺队伍的团结。积极开展批评和自我批评。开阔胸襟，成全大局。反对极端个人主义，反对自由主义，反对派性，反对门户之见。提倡文人相亲，反对文人相轻。老中青三代人都要互相尊重，互相爱护，互相学习，互相帮助。

八、扶植新生力量，鼓励后来居上，做壮大和发展社会主义文艺队伍的促进派。

---

[题解] 本文原载《文艺报》1982年第8期。



冯骥才 李 陀 刘心武

## 关于“现代派”的通信

中国文学需要“现代派”！

——冯骥才给李陀的信

李陀：

你好！我急急渴渴地要告诉你，我像喝了一大杯味醇的通化葡萄酒那样，刚刚读过高行健的小册子《现代小说技巧初探》。如果你还没见到，就请赶紧去找行健要一本看。我听说这是一本畅销书。在目前“现代小说”这块园地还很少有人涉足的情况下，好像在空旷寂寞的天空，忽然放上去一只漂漂亮亮的风筝，多么叫人高兴！

当前流行世界的现代文学思潮不是一群怪物们的兴风作浪，不是低能儿黔驴技穷而寻奇作怪，不是赶时髦，不是百慕大三角，而是当代世界文坛必然会出现的文学现象。尤其当这种思潮也出现在我们的文坛时，不必吃惊，不必恐慌，不必动气，也不必争相模仿。它不过像自然科学中的仿生学那样，属于独自一个门类。对于它，可以兴趣十足地去研究，也可以置若罔闻，决不会影响吃饭、睡觉、开会和看戏。而最近两三年我们文坛涌起的这股现代文学思潮，已经成了各种目光汇集的焦点。在它受到赞成或反对的同时，也受到注意。

有人视之为西方腐朽文化对我国文化的有害影响，有人担心我国文学的民族性因此受到冲击而面临“洋化”之危，有人则认为此种文学不能为中国大众所接受而把它当做异端……这些问题，行健在他的小册子里都做

---

【题解】本文包含三封信函，分别为《中国文学需要“现代派”——冯骥才给李陀的信》、《“现代小说”不等于“现代派”——李陀给刘心武的信》、《需要冷静地思考——刘心武给冯骥才的信》，原载《上海文学》1982年第8期。

了具体又翔实的正面回答。在此，我只想对你谈些由此而引出的我个人的想法——一、现代世界文学中，最惹人注目的莫过于本世纪初崛起的“现代派”。文学的“现代派”和音乐绘画中的“现代派”一样，是历史的反映和时代的产物。就如同恐龙时代不会出现人；人是宇宙在无头无尾的时间里，经历无数年头才渐渐演变而成的。文学中各种现象的产生也同此理。任何事物出现都有环境因素，天才也是应运而生的。这方面，行健在他小册子中《小说的演变》一节也有很好的论述。本世纪来，社会发展，科学昌达，工业革命，生活内容的变化，影响到人们的意识、思维、审美，以及生存方式；也自然影响到文学艺术中来。而最本质的则是影响到对文学艺术这一概念本身的理解。

不同时代人对文学艺术概念的理解是不同的。在十九世纪的现实主义文学形成之前，人们大多把小说和故事归为一体；而当代某些人就不满足这种上世纪所流行的有头有尾、中间有起伏高潮的小说写法了。他们认为生活中所遇到的事情并非如此；人的大脑活动方式是流动的、跳跃的、纷杂而不连贯的，作家应当遵循人的正常思维活动方式来写作。当代的乔伊斯、福克纳、沃尔夫等人都这样尝试着做了。于是人们称他们为“现代派”。

这一改革实际是文学上的一场革命。尽管人们现在还在讨论他们的得失。

从表面上看，小说的形式变化最大。在文学艺术中，人们是通过形式来接受内容的。因此有人称之为“形式主义”。而形式变化只是表象，变化的根本却是对文学概念本质的新理解。

单就文学艺术的形式来说，是具有一定程度独立欣赏价值的。即在我们确认形式为内容服务的同时，形式美有其相对的独立性。对于个别艺术门类，比如书法，便是一种纯抽象的、以形式表现为内容的古老艺术门类。再有，艺术的形式从来没有定型化。在不同时代，人们会自然而然地将自己时代的审美感融进旧形式中去。敏感的艺术家用则提前创造出新形式，注入时代精神，改变人们的欣赏习惯。这种具有时代特征的审美感是种十分有趣的东西，它并不单明显表现在艺术形式上，甚至表现在人们制作的各种应用物品的样式上。大如房屋、家具、服装，小至茶具、灯罩和衣扣上。大褂虽然穿着舒服，现在连相声演员也很少穿了。单说近三十年汽车的外型就有很大变化：五十年代流线型汽车是最富有魅力的；到了六

十年代，宇宙飞船出现，不知为什么，人们都公认那种车尾巴呈双翼形翘起来的汽车最具有时代感；而今，最新式的汽车外型则倾向于又扁又长。文学艺术家们是对形式最敏感不过的了。他们既是内容的创造者，也是形式的创造者，必然要对自己已经习惯了的形式进行程度不同的改造。

为什么现代派文学艺术出现不久，就在世界广泛的地区受到承认，并得到各自不同的发挥？这大概是称它为“时代的产物”，最好的例证和说明。我们当然要看西方现代派文学艺术所包含的某些不足取的东西。比如西方社会症结在文艺中的反应，荒谬消沉的情绪，混乱的哲学观念，玩弄技巧的无聊做法，但我们并不能因此就以“没落颓废的艺术”一言以蔽之。人类文化中，各社会、各民族、各地区，有区别处，也有共同性；有的相互排斥，有的则应该互相吸收。自古如此。

现代派文学也是当代文学中一个重要的学术问题。而且已经成为我们当代文学研究项目之一了。对待学术的正常态度是研究。而不是在研究之前先下结论，永远把自己封闭在自制的茧套里。因此行健在这方面所做的研究十分值得重视。尽管是“初探”。无论何事，迈出头一步总是艰难和了不起的。

二、应该说明，现代派并不像某些人理解的那样：似乎它已成为当今国外文学的主流。迄今它在各种文学样式中只占一个席位。其它如现实主义、唯美主义、浪漫主义、自然主义等，及其隶属各流派，皆各有各领地，各有各读者。范围大小都由读者多少而决定。文学和读者之间的关系是再公平不过的了，只有自愿，毫无强迫。正如西方的画坛，决不是给抽象主义所统治；乐坛也不是“摇摆乐”或“暖乐”的一统天下。当然，现代派又是占最惹目的一席地位。由于它违反了人们长久以来惯常的欣赏方式，更由于人们对它还在争执不休。争执的中心，总是注目的中心。自从本世纪初现代派出现以来，它一直没在自己的席位上坐稳。原因有二：一是人们接受一个新事物总需要一段较长时间，二是现代文学艺术始终没有定型，现代社会发展快速，总有新的潮头涌起。但毕竟有这样一个事实：人们承认它的存在了，每位现代派作家身后都有不少追随者，一大批读者对它喜爱如狂。如果我们把这些读者看成无知而寻求刺激的傻瓜就完全错了。晚清期间，有人看见“洋火”（火柴），大惊失色，拔腿而跑的蠢事再不该做。现代派已经确立，就像当年被贬斥为“印象派”的画家莫奈、凡·高、德加、雷诺阿、马蒂斯、毕加索等人，如今无人再说他们胡作非为，

他们的作品在各国博物馆里，也像伦勃朗、米叶、鲁本斯、大维特、提香和戈雅等人的作品一样受到珍视。取得历史的承认之前，先要接受历史的检验。历史的检验便是公众的目光和时间的丝缕编织成的大筛子。

你比我更清楚：现代派不是一个单独的流派。它是从古典现实主义中间脱颖而出的一股现代文学思潮，其中各派各系，如同网状支流，多不可数。而现代派一词，则是对这股分支多股、流向一致的现代文学思潮的广义的概括。人们都在寻找自己最便当、最得力、最好驾驭，同时最有个性的表现形式。在很大程度上带有试验性。有的现代派作家用各种文字夹杂写作，旨在表达人们在文化上的联系，有的以阐发梦幻，表现比现实更丰富的境界；有的则将神话作为哲学观的形象解释，如是等等，有人成功，有人失败。有人从现实主义跳入现代派，也有人——像阿拉贡那样在“超现实主义”中洗个澡儿又跳回早期现实主义营垒中去。有人试图把现代派某些手法与现实主义方法结合使用，在此之外，依然有大批作家遵循现实主义的方法写作。作家主要受读者承认，文坛企图冷淡某位作家也做不到。如果一位作家被寂寞了，原因主要在于他的作品：或是质量下降，江郎才尽；或是思想僵滞，艺术上拿不出新东西来。当然，也有的作家死后才受到承认。那需要在艺术上的真知灼见，坚韧的自信心和不求闻达的对事业的献身精神。这可不是件容易做到的事！

你瞧，我扯远了。言归正传——

三、在结束“四人帮”统治、走向社会主义现代化社会的伟大历史转折中，政治清明带来了人们思想上的空前活跃。有人称这是中国近代史“第三次思想解放运动”。此话十分有理。这是一次非人为的运动，惟其如此，才具有真正的生动性。群众的思想如同江海翻腾，形成社会前进的巨大能源。这一运动，直接而有力地影响了文学。题材内容的广泛深刻的开掘，必然使作家感觉到原有的形式带有某种束缚。新一代读者有自己的思想特征、兴趣特征和爱好特征。再加上生活面貌、节奏和方式的变化，审美感的改变，经济对外开放政策引起人们对外部世界的兴趣和好奇等等，都促使文学的变化，新潮的出现。至于我们的作家吸收国外现代文学的某些新手法毫不足怪，在三十年代鲁迅先生早给我们做过范例。这不过又是一次“历史的必然”呢！

有人说，某某作家是“现代派”。“现代派”并非洪水猛兽，何以惧之？社会要现代化，文学何妨出现“现代派”？文学改革与社会改革不同，

尽管文学史上也有保守与革新之分，但如果今天的作家去写“章回体”也无须反对，搞“现代派”也不会都赞成。它和二十年代剪辫子那种社会改革大不一样。作家对写法，读者对作品，都是自由选择。只要东西写得好，有一定范围的读者群，就可在文坛驻足。文坛可大可小，来者不拒，没有围栅，没有有限额，没有固定座位，可以容纳无限。对待文学艺术是需要相当达观的。

我所说，我们需要“现代派”，是指社会和时代的需要，即当代社会的需要；所谓“现代派”，是指地道的中国的现代派，而不是全盘西化、毫无自己创见的现代派。浅显解释，这个现代派是广义的。即具有革新精神的中国现代文学。我们的现代派的范围与含义，便与西方现代派的内容和标准不大一样。而实际上，我们许多作家已经和正在做各种可贵的探索。远远不止于所谓的“意识流”那一种了。如今我们的文学与五六十年代的文学显然已经大不一样了。即使对现实主义的理解，也有进一大步的深入。至于对一些现代派手法的尝试性采用，更是异军突起。对此生机勃勃的局面，我们当然应当高兴——哪怕我们并不都喜欢！值得一提的是，我们对于当前文坛出现的新现象，在理论上似乎研究得还不够。不知由于畏难？还是没有摆脱多年来在创作中寻找符合形势需要的作品写文章那种老一套做法？

高行健的小册子是有实在意义的。它的本身，就是当前我国新文学潮流的反应。作者对这股潮流推波助澜的主观意图也十分明显。因此他的写法很适合中国读者阅读，没有卖弄他的知识而故做高深，以“独家新闻”吓唬人，竭力深入浅出，写得照样很有才气。我是很佩服的！博知是他的基础，普及是他的目标，做得真好！无疑这小册子，对当前中国现代文学创作会发生作用，对启迪文学青年和引导读者兴趣也会发生作用。

我扯了这么多，肯定使你厌烦了。我没有你那种创造性的大脑，随时能飞出一个叫人惊奇又信服的见解来。可能由于我们还年轻，对人云亦云和老生常谈，没有兴趣。文学艺术最忌重复，忌学舌，忌仿造。作家的工作和思想家很相像，都应该是寻求、是发现、是创造，由无到有。所以，作品的第一个要求就是“新”！因此我总想听听你在这方面的想法。我是个精神食欲很强的人。没有新东西刺激我，我就要枯竭。新生活，新思想，新艺术，都要！往往你能给我一些。这也是我给你写信的原因之一。我就此暂停，你就此开始吧！

再有，你若见到心武，请把我这些想法同他谈谈，我也想听听他的高见。别看他神情谦逊，嘴里却不乏新奇见地。不多写了！

此祝  
快乐

骥 才  
1982年3月31日

### “现代小说”不等于“现代派” ——李陀给刘心武的信

心武：

记得我们曾议论说，如果大冯看到了高行健的《现代小说技巧初探》这本小册子，不定会多高兴！果不其然。你刚去川，他就给我来信，而且信中只谈一件事，就是《初探》这本小册子。现在我把他的信转给你看看。我爱读大冯的信。每读他的信，我差不多总有那样一种冲动，就是放下他的信以后应该马上去做点什么事，不然心中就总有些愧。这封信尤如此。

“奇文共欣赏，疑义相与析”。《初探》这本小册子算不算得上是一篇“奇文”？我说不准。但它在北京的许多朋友中流传的时候，恐怕大家的兴奋心情中确有“奇文共欣赏”的意思。但我常常想，这种心理还有它不自然、不正常的一面。因为许多人的兴奋和喜悦不仅是由于《初探》是一本读起来饶有兴味、引人奇思遐想的好书，而且还由于它是一本谈小说技巧的书。我不知道你是否还见过别的类似这样专门研究小说技巧的书？（当然我是指在我们国内）也许是我读书少，反正我没见过。至少自建国以来，我们文学界始终没有形成一种分析、研究、探索艺术技巧的风气。应该公正地说，这几年来情况略有好转，文艺批评当中对作品进行具体地艺术分析的文章开始多了起来。但是，这种研究和分析往往是附丽于对作品的主题、人物的评价之后。当然也有了一点专门研究某作家或某作品的艺术风格和艺术探索的文章，如对王蒙。可是这样的文章少而又少。何况这样的文章也不是专门研究小说技巧的。记得我在几次会议上都呼吁过，我们能不能在这么多讨论文艺问题的会议中，每十次中有一次专门来研究、

探讨一下艺术问题，特别是艺术技巧问题？其实不只我，别人也这么再三建议过，像林斤澜。可是都如泥牛入海。这其实是很不正常的。我们是个十多亿（最近在进行人口普查，不知结果如何，也许超过十二亿了）人口的大国。在这十多亿人口当中究竟有多少人喜欢写小说？这么多人每年又究竟在各种刊物、报纸上发表多少小说？没有确切的统计。如果统计出来一定很惊人，那数字会当然地使我们算做是一个文学大国。然而在这样一个文学大国中居然至今没有形成研究文学技巧的风气，居然至今不把文学技巧当做一门重要的、专门的学问，居然至今还没有出几本（其实最起码也应该几十本）探讨文学技巧的专著，这不是咄咄怪事吗？因此，当我看到大冯把行健的小册子比做空旷寂寞的天空中忽然出现的一只漂亮的风筝时，我完全能理解他的心情，以及他这比喻后面的丰富的含义。那诗意的形象后面实际上是，一种无可奈何的急切和辛酸。我真希望《初探》这本小册子能够引起文学界的广泛的注意。我不期望大家都如你我一样喜欢这本小册子，也不期望大家都同意书中的观点，这都不必。我只希望它能做“吹皱一池春水”的“乍起”之风。你说我这是否又是不切实际的奢望？

骥才信中谈了应如何评价、借鉴西方现代派文学的一些看法。这些看法大体我都同意，虽然他的意见中某些“疑义”还应做深入的探讨。有些不同意见我已写信和他约略说了一说。但详细讨论还要等他什么时候到北京来时再说。因为有些问题讨论起来很麻烦。例如关于西方现代派文学产生、形成及发展的历史条件，骥才信中大概提了一提，实际要更复杂得多。这先不去管它。我觉得有一点大冯注意不够，即《初探》这本小册子并不是在对西方现代派文学进行“初探”，而是对“现代小说”进行“初探”。我觉得这一点很重要。也许有人会认为“现代小说”这个概念模糊，不准确，从前没有人这么提过，等等。我却不以为然。首先，从大的方面来说。根据实践的发展，创造新的概念，新的提法，实际上是理论和思想发展的前提条件。看当年马克思、恩格斯为了反映当时那个时代的新的实践，在他们的著作中创造了多少新概念和新提法！如果设想他们没有这种创造性，只是沿袭黑格尔、费尔巴哈、李嘉图、圣西门等人的概念和提法，那还有马克思主义这种思想体系吗？为什么作为马克思、恩格斯的后人却这么没有出息呢？我以为就创造概念的勇气和兴趣来说，我们不妨学学德国人。马、恩在创造新概念和新提法上表现出那样的魄力和才干，和

他们是德国人不无关系。其次“现代小说”这个概念有比较科学的内涵和外延。一方面，它有这样的含义：现代小说和西方现代派小说有某种联系，或者应该有某种联系。就我们中国现代小说来说，就是注意吸收、借鉴西方现代派小说中有益的技巧因素或美学因素。当然在这个问题上目前有很大争论。有人完全不同意做这种吸收和借鉴，认为这样做就是崇洋媚外或向西方资产阶级文艺思想投降等等。这场争论完全可以继续进行下去。我则赞成大冯信中的观点，甚而比他走得更远，没有他那样的“达观”。我觉得中国现代小说的发展，就艺术借鉴而言，有两方面的营养都是必不可少的：一是我们自己的民族的文学传统，另一就是世界当代文学。这二者缺一不可。对此我坚信不疑。至于什么“崇洋”“投降”云云，我认为都不值一驳。鲁迅和郭沫若，这是中国现代文学贡献给世界的两个大文学家，他们对西方现代和当代文学的吸收和借鉴有目共睹只是有人死不承认而已，难道他们都是“崇洋”，做了洋人作家的尾巴了吗？为什么他们昨天做的事我们今天就不可以做？另一方面。“现代小说”这个概念又和现代派小说有区别——这个区别对我们来说非常重要。因为我们毕竟不能拜倒在洋人脚下，毕竟我们不能跟在西方现代派文学后面跑。毕竟一切学习、吸收、借鉴的目的都是为了“洋为中用”。实际上。行健在《初探》这本小册子中，正是在这个意义上使用“现代小说”这个概念的。《初探》没有像有些外国文学研究工作者那样，对西方现代派文学的起源、发展、成就、历史局限性等方面做全面的分析和批判，但是它实际上是有所扬弃的。它好像做了某种剥离的工作。西方现代派文学的表现技巧是很复杂的一个体系。从形式而言，当然这是对古典的文学观念和表现技巧的一次重大革新，是新体系取代旧体系。但是，形式和内容往往有着密切的联系，一定的形式又是为一定的内容服务的。例如卡夫卡对现实进行变形的表现手段，是和他对西方文明的危机、荒诞以及它们所造成的对人的异化这一认识分不开的。又如尤奈斯库等人戏剧中的抽象和超现实表现手法，是和他们对世界和人生的绝望感分不开的。那么，这些表现技巧中哪些因素有可能和它们特定的表现内容分离开来，成为我们吸收、借鉴的营养呢？这不能不是一个需要谨慎对待的问题。而《初探》对这一问题做了勇敢而富于成效的尝试。行健用“现代小说技巧”这个提法，就是对他这种尝试的一个概括。它表明我们可以吸收、借鉴西方现代派小说中的许多技巧因素，创造出一种和西方现代派完全不同的现代小说。当然这都是我



自己的感受和揣测。至于行健是否自己这么想，还要找机会和他详加讨论。不知你以为我这些意见如何？

记得一九八〇年某月，《文艺报》约集你、我、王蒙、张洁、宗璞刘青峰几人开过一个关于探讨艺术创新问题的会，后来《文艺报》还刊登了几个人的发言。那个会开得不错。大家对文学创新问题各抒己见，讨论很热烈。其实那样的讨论应该坚持下来，可惜后来难以为继。记得在那个会上，我谈了文学形式的变革在文学发展中的重大作用问题。我有那样一句话，意思是当前文学创新的焦点是形式问题。结果这观点后来被许多文章“不点名”地进行批评，意思是不能把形式的创新说成是什么“焦点”。当时我没有写文章进行“反批评”，但是我也没有进行“自我批评”。因为当时开的那个会，所讨论的问题，乃是“艺术创新”。而批评我的人差不多都没有注意这个大前提。这令人有些烦恼。无论你谈什么问题，有的人总是万变不离其宗，总要把你谈的某一方面的、十分专门的问题变成一个普遍性的问题，然后说你这么不对，那么不对。自读了《初探》之后，我对自己两年前那个会上的发言又做了一次反省，反省结果仍觉得没什么不对。我们生活在一个伟大的转折时代里。这决定我们的文学必定要有一个很大的发展，要形成一个新的文学时期。这个文学时期的光辉，也许将能与唐诗、宋词这样中国文学史上最灿烂的阶段相互映照。那怎么能设想这样一个新的文学时期会不探索、形成自己所特有的文学形式呢？怎么能设想文学形式在这一时期会不发生重大变革呢？你能想象吗？反正我不能。因此，我至今坚持，就艺术探索来说，寻找、发现、创造适合表现我们这个独特而伟大时代的特定内容的文学形式，是我们作家注意力的一个“焦点”。不解决这个任务，我们必定会辜负我们的时代。

其实，这种寻找、发现、创造已经开始，并在这几年中发展着。几年来我们许多作家创作的许多优秀作品，就是证明。可惜这种寻找、发现、创造没有得到很好的理论上的表现。《初探》想努力弥补这个不足，尽管它只是从一个方面、一个角度。我真希望有更多的人在这方面做更多的工作。

我一向懒于书信，甚至怕写信，但一写起来就又啰嗦不已。我实在由于行健的小册子及大冯的信所动，不能不提笔给你写这些文字，可似乎还意犹未尽。顶好有个什么机会大家一起做促膝谈，那岂不既省事，又畅快。在信息交流手段如此现代化的今天，信这种信息手段实在太原始了。

好，不再啰嗦。

李 陀

1982年5月20日

需要冷静地思考  
——刘心武给冯骥才的信

骥才：

从故乡四川回来，见到了你给李陀的信及李陀给你的回信。我不敢恭维你们的信是“空旷寂寞的天空中”的一对“漂漂亮亮的风筝”，不过，的确如李陀所言，所谓“空旷寂寞的天空”，是指多年来我们文学界（至少是小说界）很少专门探讨技巧问题，在这方面不仅像高行健那样的专著近乎绝迹，就是像你们二位的信这种专门议论技巧的文字，也真是寥寥。所以，尽管我认为你们二位的信中失之于粗疏和偏激的地方不少，难称“漂漂亮亮”，然而我得承认，那毕竟也是“风筝”。高行健放出了好大的一个“风筝”（他那“风筝”确实算得上漂亮——但远非完美），你们二位的小风筝随即升起，先不论妍媸吧，总是一种打破“空旷寂寞”的气象，也即是春天的气象，今天我从刚收到的《小说界》上又读到一封王蒙给高行健的信，也是议论他那《现代小说技巧初探》的，可见在我视野中升起的风筝已多达四个（王蒙的那个我觉得也难说漂亮，只能说可喜），我虽不才，逢此阳春时节，又怎按捺得住心痒呢？故也写此信，参与讨论，算是给天空再增添一只“风筝”——我这“风筝”很可能既不漂亮，而且简直就是一只粗陋的“屁股帘儿”，不过，总也能添上一点热闹吧？

对于高行健的那本书，我已给《读书》杂志写了一篇题为《在“新、奇、怪”面前》的评论，大约最近即可刊出。恳盼你届时能找来一阅。在那篇文章中，我不光赞叹了高行健的许多高明见解，也对我所不能苟同的地方，以及存疑之处，提出了某些批评和质询。在此信中你不重复那篇文章的内容。我现在只想告诉你：你给李陀的信中的若干想法，我以为其偏颇程度已超过了高行健一书中的不准确、不稳妥之外。

我们之间讨论问题，似不必刻板地摘章引句地加以驳辩。我不想具体地引用你信中的话了，我只想笼统地给你提出：你是仅凭着一股必欲创

新、必欲求形式之美、必欲使我们的文学随时代而进化的勇气在发议论，因此你不能冷静，结果你讲述的道理至少显得粗而浅，这恐怕就难免要陷进片面和偏激的泥塘之中。

我认为，至少有这样两个问题，值得你再冷静地加以思考：

一、文学发展的世界性规律与不同社会制度的地区间的文学发展的不同规律，这二者之间的关系究竟如何？从宏观的角度看，世界上各地区、各民族、各国家的文学发展虽然各有其异，但确实存在着某些共同性的规律，如在文明史初期都不约而同地出现了神话、史诗，后来都有一个诗歌盛世，再后来又都有一个戏剧的勃兴期，而小说这种形式都出现得比较晚……文学作品最初使用的就是当时人们的口语，后来又大体都有一个趋向于脱离当代口语而书面化的“文言”时期，而到近代，则又都先后重新复归到“白话”……在“比较文学”研究者笔下，不是已经爬剔出了许许多多从内容到形式上都“不谋而合”的例子吗？所以，我们必得承认：整个世界的文学发展，是有它的某种客观规律的，过去存在着，现在也存在着。因此，世界各地、各民族、各国家，包括不同社会制度的国家间，它们各自的最好的文学是可以并且应当互相交流、借鉴的，它们作为全人类总文化积累的一部分，是具有同等价值的。

然而，不同社会制度的地区间的文学发展，又有着鲜明而强烈的不同之处，即使社会制度大体相同，但由于经济发展状况不同、作家的构成状况不同、读者受教育程度不同、印刷出版的能力和水平不同等等因素的存在，也会使得各自的文学发展被各自特有的规律所左右。坦率地说，由于我国是一个社会主义国家，我们的文学发展必须在“四个坚持”的前提下行进，以及我国目前作家的构成状况、读者的构成状况以及整个国家的经济、教育和社会生活结构等等因素，都使得我国文学的发展，在现代更具有自身的特殊规律。

我总的感觉，是你过分地从宏观角度——即全世界文学发展的总规律上去看问题，而未能充分地从相对而言的微观角度——即制约现代中国文学发展的特殊规律上来看问题。

比如说，中国农村的面貌虽然在近一两年内有了一个很可喜的变化，就是农民普遍富裕起来了，但农村读者的文化水平和欣赏习惯还很难说有了多大的改变，因此，中国的作家为他们写作品时，尽管也无妨从高行健小册子所介绍和归纳的现代小说技巧中汲取营养，但毕竟还不能一律跌入

“现代派”范畴中。不仅农村状况如此，就是一般的城镇居民中、许多工厂矿山和解放军部队中的工人、服务行业的各类服务员、战士，他们的文化教育程度和作为审美主体的欣赏趣味和欣赏习惯，恐怕也还很难消化“现代派”的文学作品。

热烈地欢迎中国“现代派”文学作品，为之欢呼，为之倾倒，或为之争论，为之褒贬，乃至为之不满足而有更高渴望者，大体上还是城市中少数有较高文化素养的工人、干部和技术人员，特别是中青年，又特别是大学生。我当然同你一样，赞成有的作家——包括我们，包括我——有时候为他们创作，因为他们也是社会主义的建设者，在实现现代化的历史任务中他们作出的贡献甚至将比一般人更多更大，因而从这个意义上来说，中国的确需要“现代派”！并且，经过一段发展，前面说过的那些工、农、兵群众的文化教育水平有所提高、欣赏趣味有所变化之后，他们当中的一部分（注意：不是全部！）也有可能加入到欣赏“现代派”文学的读者行列中来，从而又促进“现代派”文学的进一步发展。不过，不被称为“现代派”而也随着时代前进的作家们，一定仍然拥有最多数的读者，这些读者的文化教育水平提高后不是倾向于欣赏“现代派”作品，而很可能是更倾向于对传统的文学形式提出更高的技巧要求。

二、文学艺术的形式美的总规律与不同门类的形式美的特殊规律，这二者之间的关系又究竟如何？你在给李陀的信中，似乎过多地从文学艺术的形式美的总规律出发，强调形式本身的独立性到了一种近乎绝对化的程度。不错，在文学艺术的某些门类中，特别是你所举出的建筑艺术、工艺设计（如汽车外型设计）等等领域里，有时的确很难说它的形式同它的内容有多少必然的联系，也就是说，透过形式本身所体现出的哲学倾向、政治倾向、伦理道德倾向……如果说不是近乎没有，也是曲折而又曲折、微妙而又微妙的。在大多数工艺美术设计中、某些题材的造型艺术中、书法艺术中、园林艺术中，乃至某些无标题音乐中，形式美也往往（当然不是全部）具有相当程度的独立性。然而一到文学领域，特别是一到小说这一品类，似乎就很难把内容与形式这么清爽地分开了。显然，小说这一诉诸读者第二信号系统的东西，在体现形式美上有着它的特殊规律，这一规律的特殊性，是必须加以仔细研究的。

我以为高行健在他的小册子中，是比较注意细致地研究这一规律的。他很少像你那样在肯定西方现代派作品时，因为欣赏其形式的奇突诡丽，

便禁不住过多地去肯定它们的内容，他似乎是尽量把那形式美拆卸为诸种技巧元素，加以考察，这样就让人觉得他是学到了斯大林研究语言学的启发。语言本身不是上层建筑，没有阶级性，只有当使用语言的主体（人）把字词句联起来表达一个完整意思时，才有可能体现出一定的政治倾向、阶级感情或道德观念，因而对于任何一个阶级的人来说，掌握好语言都是必要的，在这过程当中不妨互相学习、借鉴。现代小说技巧（不是整个形式本身）也应当看作是没有阶级性的，因而对于任何一个国家、民族的任何政治信仰和美学趣味的作家来说，他都无妨懂得更多的现代技巧，从而在储藏最丰的武器库中从容选择最新的优良武器，去丰富和发展他征服读者的魅力。

当然，小说的形式美在多大程度上与内容相联系，这形式美应“拆卸”为多少种“技巧元素”，“拆卸”到什么程度这“技巧元素”方具有一种超意识形态的功能，等等，都还有待于进一步研讨。

李陀给我的信，有的意见我很赞同，如他认为我们文学界开会，每十次会中至少该有一次是专门来研讨艺术问题，特别是技巧问题的。但他至今坚持认为“当前文学创新的焦点是形式问题”，我却以为亦属偏颇。当前文学创新，如题材的进一步开拓，人物画廊的进一步丰富，哲理思考的进一步深入……等等，难道都应摒除在“焦点”外吗？我将另信同他探讨。

盼你复信驳我！

刘心武

1982年6月8日

## 《党的组织和党的出版物》的中译文 为什么需要修改？

列宁写于七十多年前的这篇文章，字数不多，影响很大。我国从三十年代起先后有过多种译文，并且被收入各种版本的经典著作家论文艺的专集。但是，所有的中译文，包括我局的译文在内，在某些关键地方始终不确切，引起了一些误解。如文章标题和文中的“партийная литература”（后一词有文学、文献、出版物等含义，这里的含义是出版物，包括报纸、刊物、书籍等）一语，在现有的中译文中都译作“党的文学”。这一提法就容易使人误认为文学这一社会文化现象是党的附属物。因此，我们认为有必要对译文重新加以校订，改正原来的误译，并根据我们的认识，对该文的写作背景、中心内容和翻译处理作一扼要的说明。

列宁的《党的组织和党的出版物》一文写于一九〇五年十一月，当时正是俄国第一次资产阶级民主革命的高潮时期。一九〇五年初开始的人民革命运动到秋天进入了高潮，十月全俄政治罢工预示着革命风暴即将来临，人民武装起义迫在眉睫。沙皇政府慑于波澜壮阔的革命浪潮，被迫于十月十七日颁布了一项《宣言》，答应给人民以一定的公民权利和政治自由，同意召集立法杜马（议会）。正是在革命形势一日千里地急速发展的情况下，列宁于十一月八日从国外回到彼得堡，直接主持布尔什维克中央的工作，指导全党广泛深入地发动群众，组织群众，不断提高以无产阶级和农民为主体的民主派力量的觉悟，从各方面为武装起义做好准备。列宁认为，要加强党对革命运动的领导，党的组织工作和宣传鼓动工作必须进行改组，以适应新形势的要求。他一回国就在布尔什维克第一个合法机关报《新生活报》上发表了《论党的改组》、《无产阶级和农民》、《军队

---

【题解】本文原载《红旗》1982年11月第22期。

和革命》、《向敌人学习》、《革命的文牍主义和革命事业》、《垂死的专制制度和新的人民政权机关》、《社会主义政党和非党的革命性》、《社会主义和宗教》等一系列文章，《党的组织和党的出版物》是其中的一篇。这些文章的主要内容主要是分析十月全俄政治罢工以后的革命形势和各种社会力量的政治动向，阐述俄国无产阶级新的斗争任务，提出俄国社会民主工党新的工作方式。

还在回国以前，列宁在给中央的信中就指出，由于革命形势发展迅速，“通过同代办秘密接头和会见时‘窃窃私语’的办法进行思想领导的时代已经过去了！应当用政治书刊（литература）在这里的意思同出版物）进行领导。”（《列宁全集》第34卷第348页）过去俄国根本没有言论出版自由，要通过党的报刊进行思想领导是无法做到的，现在有了这种可能性。但是要使党的合法报刊成为名副其实的党的出版物，能担当起思想领导的重任，还必须对党的文字宣传工作进行必要的改造。列宁的《党的组织和党的出版物》一文就是为解决这一问题而写的。

在这篇文章中，列宁分析了当时的国内形势和党的报刊宣传状况，提出了党的出版物的原则，论述了党的文字宣传工作在党的整个事业中的地位和作用以及它不同于党的其他工作的特点，阐明了党的宣传机构（报刊、出版社、发行部门等等）同党的关系、为党的出版物撰稿的党员作者和党的同情者同党的关系。列宁精辟地分析了写作事业的特点，指出“在这个事业中，绝对必须保证有个人创造性和个人爱好的广阔天地，有思想和幻想、形式和内容的广阔天地”，最不能搞机械划一，强求一律，少数服从多数，最来不得公式主义。同时，他又着重批评了那种打着“思想创作的绝对自由”的旗号，企图摆脱党的领导和监督的资产阶级无政府主义和个人主义的倾向。

列宁反复强调社会民主主义出版物应当成为党的出版物，并对党的出版物的原则作了阐发。列宁认为，党的文字宣传工作应当成为党的事业的组成部分，党办的报纸、杂志以及其他出版物应当旗帜鲜明地宣传党的观点，为党的报刊撰稿的作者，特别是党员作者，应当同党的观点保持一致，绝不容许背离党的观点。为了保证上述原则的实施，列宁要求党员作者一定要参加党的一个组织，党组织对违反这个原则、宣传反党观点的党员应采取组织措施，直至清除出党，报纸、杂志、出版社等宣传机构都必须受党的监督，向党报告工作，并且号召工人党员群众密切关注和监督这

方面的工作。这些观点是列宁这篇文章的中心思想和主要内容。

列宁所以强调出版物和党员作者的党性问题，是同当时俄国革命所处的历史阶段、当时的社会环境以及俄国社会民主党内部的斗争密切有关的。一九〇五年的俄国革命是资产阶级民主革命，革命的社会基础极为广泛，除一小撮保皇势力外，各种社会力量都抱着不同的阶级目的参加、支持和同情这个革命，因而，革命初看起来具有“全民的”性质。资产阶级为了掩饰本阶级的利益和目的，竭力把自己装扮成“全民的”政治代表，宣扬超越阶级、超越党派的“无党性”思想，在思想文化领域则鼓吹“创作的绝对自由”、“批评自由”等资产阶级无政府主义、个人主义的思想。

无产阶级及其政党参加资产阶级民主革命，是为了实现党的最低纲领。这固然是为资本主义的发展扫清道路，但这并不是目的。无产阶级参加资产阶级民主革命，是要彻底推翻封建专制制度，消灭农奴制残余，把民主革命进行到底，为下一步推翻资产阶级，实现社会主义革命创造条件。因此，无产阶级在资产阶级民主革命中必须保持自己在政治上的独立性，无产阶级政党必须坚持鲜明的党性，批判“无党性”思想，抵制无政府主义和个人主义思想的侵蚀。

在俄国社会民主工党内部，上述资产阶级思想也是有影响的。当时形式上还处于同一党内的孟什维克，在政治上充当资产阶级的尾巴，在意识形态方面完全放弃了对资产阶级影响的斗争，对他们的机关刊物和党员作者没有任何监督。一九〇五年孟什维克代表会议通过的《组织章程》没有规定党同党的机关刊物和党员作者有任何联系。一些孟什维克作者在自由派报刊上发表公然违反党纲的言论。普列汉诺夫则凌驾于党之上，独自出版《社会民主党人日志》。这样就形成了“著作家处在党外，高于党”，“党是党，著作家是著作家，互不相干”的局面（《列宁全集》第8卷第515页）。在布尔什维克的合法机关报《新生活报》上也出现过带有神秘主义色彩、与党的世界观相抵触的文章。列宁怒斥“无党性的写作者滚开！超人的写作者滚开！”，正是就当时这些情况而发的。

列宁预料到他所阐述的关于党的出版物的思想必然招致主张“创作的绝对自由”的资产阶级知识分子的非议，因此用较大的篇幅批驳了“创作的绝对自由”的论调。列宁首先从“结社自由”和党的组织原则、组织纪律的角度批判了这种论调，并且明确指出，党“有自由赶走利用党的招牌来鼓吹反党观点的人”。其次，列宁从阶级对抗社会中的一切意识形态都



具有阶级性这一历史唯物主义原理出发，揭露了所谓“创作的绝对自由”，即脱离社会阶级而自由，在阶级社会中是不可能有的，“关于绝对自由的言论不过是一种伪善而已”。正是在这里，列宁直接涉及作为意识形态组成部分的文学艺术的阶级性问题，指出资产阶级作家、画家和女演员的自由不过是对资产阶级的经过伪装的依赖，非阶级的文学艺术只有在无阶级的社会里才有可能。

可见，列宁这篇文章确实谈到文学艺术问题。而且文中多处有关写作和写作事业的论述显然也包括文学，适用于文学，这是列宁对马克思主义文艺理论的重要贡献。但是，我们联系这篇文章的写作背景，通观全文，还不能说文学问题是这篇文章的主要内容。

最后，我们想就翻译问题作些说明。“литература”一词是贯串全文的一个关键词，这个词来源于拉丁词“litteratura”，已为许多西方语言所通用。这是一个多义词，主要含义有：一，泛指一切形成文字的东西，即书面著作；二，专指一切形式的文学作品，即现代汉语中所说的“文学”，为了同其他著作相区别，在俄语中有时也加限制性的定语，写成“художественная литература”（艺术性著作，又译艺术文学）；三，某一方面、某一知识领域的出版物的总称。“литератор”也有文学家、著作家、写作者等含义。这两个词在现时汉语中都找不到现成的、意思完全对应的词，在翻译时只能根据它们在不同语言环境的不同含义，把“литература”分别译作“文献”、“著作”、“文学家”、“文人”等等。“等等”；把литератор译作“著作家”、“写作者”、“文学家”“文人”等等。“партийная литература”这一用语在列宁著作中多处出现，它的内涵是什么呢？从形式来说，这是指党出的报纸、杂志、小册子和传单；从性质来说，是指在政治上、思想上、组织上接受党的领导和监督，同党的观点保持一致，即遵守党的纲领和章程，贯彻党的策略路线的出版物。早在建党时期，列宁就开始使用这一用语，他认为要克服当时小组分散活动的“手工业方式”，建立统一的党，必须创办共同的出版物。他在一八九九年写的《我们党的纲领草案》一文中说：“生活本身要求我们必须联合起来，创办共同的刊物（литера-тура），出版俄国工人报纸。”（《列宁全集》第4卷第201页）一九〇〇年，列宁在《〈火星报〉和〈曙光〉杂志编辑部声明草案》和《〈火星报〉编辑部声明》中又进一步说明为什么“必须出版一个共同的党的刊物（партийная литература）”，即“坚持原则的、能够从

思想上统一革命的社会民主党的共同刊物”（《列宁全集》第4卷第286、316页）。一九〇三年，列宁为俄国社会民主工党第二次代表大会起草了《关于党的书刊工作（партийная литература）的决议草案》，其中谈到“需要为一切居民阶层，特别是为工人阶级群众出版大批通俗的社会民主党的书刊（литература）”（《列宁全集》第6卷第427页）。这次代表大会通过的题为《关于党的书刊工作》（《О партийной литературе》）的决议指出，随着工人运动的广泛发展，应当相应地使工人群众尽可能清楚地了解社会民主党的最近目标和最终目的。决议要求：一，办好“党的中央机关报”；二，把《曙光》杂志变为“党的机关刊物”；三，“编写内容丰富的单行本读物”。（《苏联共产党决议汇编》第1分册第57页）一九〇五年七月，列宁在《〈工人论党内分裂〉一书的序言》中指出，布尔什维克和孟什维克合并的组织基础之一就是：“党的一切报刊（партийная литература），不论是地方的或中央的，都必须服从党代表大会，服从相应的中央和地方党组织。凡是不同党保持组织关系的党的报刊（партийная литература）一律不得存在。”（《列宁全集》第9卷第152—153页）列宁使用党的出版物这一用语的地方还很多，这里不一一列举了。

在《列宁全集》中文版各卷中，“партийная литература”的译法不尽统一，但意思比较接近，在绝大多数场合译作“党的书刊”、“党的报刊”、“党的刊物”等等。唯独在这篇文章中承袭了过去的译法，译作“党的文学”。“文学”一词在古汉语中固然可以作为哲学、历史、文学等书面著作的通称，但在现代汉语中已有固定的含义，专指语言艺术，因此译作“党的文学”显然是不恰当的。

由于汉俄两种语言的不同，不易找到完全对应的词，“литература”一词如何翻译，确实是个难题。经过多方征求意见和反复研究，新译文根据不同情况把“литература”分别译为“出版物”和“写作”，在谈到文学艺术的地方仍保留了“文学”的译法：把“литература - тор”译为“写作者”。这样既可以包括理论、政治、政论方面的写作，也可以包括文学创作，可能比较切近原意。

当然，现在这样处理从翻译的角度来看也不是没有缺陷的。一是译法不统一，“литература”一词在一篇文章中有三种译法。二是在原文中这个词是多义词，可以包括文学的含义，而中文译作“出版物”，文学这层意思就不明显，甚至很难看出来。原文“пути - цилпартийной литературы”

在字面上与“文学党性原则”是有关联的，但是从中文“党的出版物的原则”就看不出这种关联了。这些由两种语言的不同造成的翻译上的局限，无疑是存在的。但是权衡利弊，我们还是应当首先忠实于列宁思想的精神实质，至于语言形式上的差异，在翻译无法解决的情况下，只好服从于内容。

这次校订主要是改正了上述关键性的译语，同时也对译文中其他一些不确切的地方作了修改。由于水平所限，新译文还可能有不妥之处，请读者批评指正。

中共中央编译局  
列宁斯大林著作编译室  
一九八二年八月二十五日

## 崛起的诗群 ——评我国诗歌的现代倾向

### 一、新诗现代倾向的兴起及背景

我郑重地请诗人和评论家们记住一九八〇年（如同应该请社会学家记住一九七九年的思想解放运动一样）。这一年是我国新诗重要的探索期、艺术上的分化期。诗坛打破了建国以来单调平稳的一统局面，出现了多种风格、多种流派同时并存的趋势。在这一年，带着强烈现代主义文学特色的新诗潮正式出现在中国诗坛，促进新诗在艺术上迈出了崛起性的一步，从而标志着我国诗歌全面生长的新开始。

#### 1. 诗歌自身审美价值的凸现

二十世纪七十年代末，中国上空升起了现代化的信号。社会主义思想的复归，禁锢社会生活和社会生产的锁链的崩裂，同时在外界现实和人民心目中急速进行。社会涌起了新的心理浪潮，作为精神价值存在的诗歌艺术，受到了社会审美力的猛烈冲击。

新诗，这个在十年动乱中几乎被异化到娼妓的艺术生命，尽管在一九七七——一九七九那起死回生的三年中得到了奇迹般的苏醒，尽管“五四”以来的艺术传统几乎全面地得到了恢复，使新诗在一九七九年出现了六十年来少有的繁荣局面，但在复杂的社会心理面前仍然显得相当软弱。短短几年！觉醒了的诗人们又亲眼目睹了大量诗篇昙花一现的衰亡史。一篇篇作品，今天翠绿，明天枯黄，不能不使人深思。当直接干预生活的政治性兴奋消逝之后，敏感的诗人们便把思考的方向逐步转向了诗歌本身。

---

【题解】治本文原载《当代文艺思潮》1983年第1期。

一九八〇年初，正当诗歌理论界还仍在诗的外围作战的时候，刊物上已经开始零星地出现了引人注目的、角度新颖的诗。

艺术的变革，首先是内容和情感的更新。诗要发展，必须首先取得艺术思考的权利，必须确立诗在生活中正常的地位。经过一九七九年猛烈的思想解放运动，诗歌内容的转移完成了最初的一步，接下去的脚步——就是“艺术”！

生活的否定力是巨大的。在几亿人经历了对社会的重新认识之后，平庸、雷同的诗情和陈旧的形式，再也引不起读者们新鲜的审美冲动。那些廉价的诗情崩塌之后，大量诗歌的艺术价值就所剩无几。社会的审美力变得这样苛刻，人们对于诗的艺术形式产生了一种具有破坏力的期待（这种期待的力量同样是巨大的！）。于是，中国的诗人们不仅开始对诗进行政治观念上的思考，也开始对诗的自身规律进行认真的回想。

进入八十年代，诗，带着一种艺术上的沉思与苦闷……

## 2. 一种新鲜的诗，出现了

从一九七九年起，人们就已经感到：中国新诗的这次复兴，不会再是简单的恢复。那时，在诗坛的合唱中，就已经出现了某些不谐和的音符。这些诗，角度新颖，语言奇警，结构不凡。当时，由于它们混杂在喷发出来的潜流式的诗群中，人们又处于高亢的兴奋期，沉溺于内容与情调上的兴趣之中，当时的诗歌界还不可能对这些诗作出艺术上迅速的反应和深入研究。它们当时出现的频率较小，多数散见在各地新涌现出来的地方刊物上，人们并未在意，顶多也不过是说：似乎青年们在写一种古怪的诗。

代表我国新诗近年来现代倾向的第一首公开发表的诗是《回答》——在歌唱“四五”运动的高潮中，它被刊登在《诗刊》七九年三月号上。之后出现的《致橡树》、《这也是一切》、《祖国呵，我亲爱的祖国》、《不满》等与之先后呼应。

一九八〇年起，这些诗引起了诗歌界以至整个社会的注意，并且在青年们中风行。

那么，它最先引起人们注意的特点是什么呢？

扑面而来的时代气息，痛切中的平静，冷峻中的亲切。时代的大悲大喜被他们转换成独白式的沉吟。感受生活的角度与建国以来的传统新诗迥然相异——诗中，细节形象鲜明，整体情绪朦胧；内在节奏波动性大，类

似小说中的意识流手法；结构奇兀闪跳，类似电影中的蒙太奇；语言，似乎可以擦亮读者的眼睛；一个平淡、然而发光的字出现了，诗中总是或隐或现地走出一个“我”！

### 3. 不可扼止的现代文学潮流

十九世纪末到二十世纪初，在西方各国出现了一个普发性的艺术潮流。各种艺术种类都发生了新的变化：小说中的意识流；电影中的无情节；音乐中的无调音乐；戏剧中的荒诞手法；美术作品中的抽象。诗歌……在这个历程中出现了新的众多流派。这股潮流统称为“现代主义”艺术，广泛蔓延，一百多年来，仍绵绵不绝。

这种以反古典艺术传统面目出现的新艺术，注重主观性、内向性，即注重表现人的自我心理意识，追求形式上的流动美和抽象美；他们反对传统概念中的理性与逻辑，主张艺术上的自由化想象，主张表现和挖掘艺术家的直觉和潜在意识。我认为，这是继文艺复兴和浪漫主义运动之后，在世界范围内文艺的一次重大变革，是人类物质文明发展到一个特定阶段的产物。正如资本主义经济的兴起带来了文艺复兴一样，现代艺术的出现，是现代生产方式和生活方式的必然结果。

过去，我们总是强调它是资本主义走向没落时的精神产物，对它艺术上的合理性几乎没有进行研究和分析，致使我们三十年来对西方艺术的整体认识，仍停留在一百多年前的浪漫主义时期。如果说，我们过去的惊愕（包括愤恨）在它诞生之初还有一些道理的话，随着时代的发展，今天还重复那句老话，就难以说服现代的青年人。

人类的艺术，要不要千秋万代地囿限在现实主义与浪漫主义之中？要不要，或者可不可能，逐步地脱离“具象艺术”走向“抽象艺术”？再退一步说，允不允许出现一点“抽象艺术”——这不仅是对世界艺术的估价问题，也关系到我国文艺发展道路，关系到如何认识当前作品中已经出现的现象。

中国现代艺术的萌芽，可以追溯到本世纪二三十年代。当时的中国，各种艺术品种刚刚草创，刚刚脱离文言的白话文学还带有封建主义古典艺术的病态！以后的外族入侵、国内动乱，终于使中国现代诗歌产生的一点点可能性遭到泯灭。

七十年代末、八十年代初，在中国，每一扇艺术大门中都涌出了新的变化：小说、美术、电影、包括诗，都泛起了现代艺术的新萌芽。时代的

指针告诉我们，艺术总要发展，不仅数量上！

#### 4. 新诗艺术，从第六十一年全面起步

新型诗歌的出现，震动了按照习惯道路安步当车的诗坛。近年来，各种风格的诗人都在探索，有些人试图在“古典+民歌”的基础上对新诗进行改良，但却久久地苦于徘徊，几乎没有一点儿突破。旧的手法落伍了——同一形式经过几辈人无数次地冥思苦想，再也难以有什么新鲜的突破。

青年，成了新倾向的热烈追求者和倡导力量。中国诗坛找到了一种新形式的喷发口，全国涌现出了一大批青年诗人：北岛、舒婷、顾城、江河、杨炼、梁小斌、王小妮、孙武军、傅天琳、骆耕野……同属于这一倾向的年轻人名字可以排出一串长长的队形。中年诗人蔡其娇、刘祖慈、孙静轩、雷抒雁、刘湛秋、顾工、公刘、李瑛等都程度不同地属于这股新诗潮

中的涌浪。在全国各大学及大城市的青年工人中形成了一批创作群。

有人说，一九八〇年中国诗坛是平静的，甚至说是停滞的。这无论从创作和评论哪方面讲都不能成立。这种忽视诗的艺术变化，而仅凭诗的声音大小强弱和呼声高低来作裁决的功利性判断，只能说是拙劣评论者的一种伪审美。如果说七九年新诗主要在内容上得到了成功，那么一九八〇年，诗则获得了艺术上的全面进取，这是一次新鲜萌芽的丰收。记住吧，一九八〇年，尽管是噪乱的、富于争论性的一年。

## 二、新倾向的艺术主张和内容特征

任何艺术流派的兴起，都必然是以新的角度对生活、对艺术的一次新理解，必然是对彼时代们心理的某种反映。七十年代我国思想猛烈的变革性冲动，给予了艺术革新者以足够的勇气，推动了一代人艺术感觉的觉醒。一批青年人最先起来，撼动了我们过去不敢怀疑的一系列诗歌理论柱石——这是产生新鲜诗歌的前提与条件。

目前，由于各种原因，青年及部分中年诗人，还没有更多机会发表和形成自己完整的艺术理论，他们的主张更多地还是靠诗来作宣言。虽然目前这种倾向还呈现着多种流派的共孕现象，但绝大多数人在很多根本问题上表现了相当惊人的不约而同性。他们共同地向没有脚印的地方走，共同

地把“古典+民歌”派作为区别对象。

### (一) 艺术主张

#### 1. 对诗歌掌握世界方式的新理解

“艺术反映生活”，这是我们多年来恪守不变的现实主义原则。但如何反映呢？长期以来，我们对此原则作了教条主义式的理解，“反映生活”变成了单纯地“描写生活”：

头上  
焊火喷光！  
脚下  
风铷铿锵！  
一片沉雷闪电中  
我们挥汗造桥梁。

在六十年代，诗就这样成了“镜子”。成了一味映照外在世界的镜子，而八十年代的青年诗人说：“诗是一面镜子，能够让人照见自己”，“诗是诗人心灵的历史”、“诗人创造的是自己的世界”——这是新的诗歌宣言！代表了整个新诗人的艺术主张。他们认为诗是“人类心灵与外界用一种特殊方式交流的结果”，认为“反映表面上的东西，成为不了艺术”。这样，就从根本上否定了对生活进行照相式简单写实的传统诗歌。请对照两段诗：

呵，小小的红水河……  
……  
你在祖国南疆的山区中前进。  
你在崇山峻岭的峡谷中奔波，  
……  
你竟比黄河还要黄，  
你竟比怒江还要恶。

在传统新诗中，是不加入多少主观因素的。外界有什么样的色彩、形态，诗中就写什么样的色形。黄的就是黄的，奔流就是奔流。那么新诗人



怎么写呢？

……河水，揉动着粗大的琴弦  
一群小山在阴险地策划着什么  
我瘦长的影子被狠狠地打倒在地上  
……  
淡青色的拂晓  
世界停在一个特写镜头里

同是写河写水，后者完全是诗人的自我感受。读者从诗中感受到的不单纯是山山水水的世界，而是诗人躁动不安的情绪。那揉着琴弦的河水，就是诗人自己的化身。这样，他们就彻底脱离了古典主义的模仿性描写和浪漫主义的直抒胸怀，力图在物我之间造成新的存在物——这是对诗歌掌握世界方式的根本转移，冲破了现实主义的画框，使那些被感情浸泡过的形象，依诗人的情感，组合新的形象，而轻视真实地描写。正是依据这个原则，北岛才在《回答》中唱道“在镀金的天空中，漂满了死者弯曲的倒影”；舒婷对你说：“凤凰树突然倾倒，自行车的铃声悬浮在空间”；江河才写道“硝烟从我们的头上升起，无数破碎的白骨喊着随风飘散，惊起白云”（注意！这些都不是想象，而是对外界景物的现实感觉）。一种新鲜的诗歌主张一经获得实践，必然会促进诗的新化。心灵与自然之间的门一打开，世界便不再单调。同一件平淡的事物，因千差百异的心灵而变得五色缤纷。同样一条河可以写出一百种颜色、一百种流动的形态。把诗从“图画美”提高到“诗美”，这就从根本上恢复了它的活力！

## 2. 强调诗人的个人直觉和心理再加工

一位青年诗人这样理解诗的创作过程：“诗是非常独特的领域，在这里寻常的逻辑沉默了，被理智和法则规定的世界开始解体。色彩、音响、形象的界限消失了，时间和空间被超越，仿佛回到了宇宙的初创期。世界开始重新组合，于是产生了变形……诗人通过它洞悉世界的奥秘和自己真实的命运”。这里，夸张显然是强烈的！但作者的用意却是明朗的。他强调了诗人对外界现实主观驱使力，强调了艺术创造者主体对客体的重新组合作用。他突出强调了人类思维对自然形象再支配的主观权利，甚至向理智和法则挑战。这些青年人主张表现“思想深处的熔岩”；表现“高

速幻想’；表现“思绪搅动的灵魂”；他们追求“意象直觉感”；主张“向人的内心世界进军”；甚至主张探索诗人“潜意识的冲动”；主张调整我们民族对诗的“感受”心理和“鉴赏心理”、“改造中国诗人的气质”——年轻的诗人们免不了说一些过头的话，而且应该说这样零碎地摆出一些断想式的摘句并不能完整地再现他们的“理论”。他们并不是要脱离生活，而是要求以一种新的方式组合生活。这就使得他们的诗在抒情方面同传统的理性诗、在描写方面同情节诗大相径庭——比理性十足的诗更富于外在形象感；比情节性很强的诗更富于心灵色彩。因此，这些诗人笔下出现的是被诗人重新点染过了的形象，是被人类的心灵（这是第二颗太阳！）重新照亮了的世界。这样的倾向无疑更从总体上符合诗的本质特点，即心灵性。

### 3. 注重诗的总体情绪

不懂！——这是一些人对某些青年诗的审美判决。他们常常不明白，为什么诗中跳出了很多无关的形象？为什么诗的结尾不点题而不了了之？这，恰恰是反映了人们之间不同的诗论主张。青年们认为：诗是人类生命的强辐射，是诗人情绪的扩张。一首诗重要的不是联贯的情节，而是诗人的心灵曲线。一首诗只要给读者一种情绪的安装，这首诗的作用就宣告完成——所以他们有时在诗中便割断了顺序的时间和空间，根据表现内心感情的需要，随意地选择没有事件性关联的形象。他们的诗往往细节清晰，整体朦胧，诗中的形象只服从整体情绪的需要，不服从具体的、特定的环境和事件，所以跳跃感强，并列感也强。这一点有些像法国印象派画家莫奈，只注意表现光线的效果，至于画面的具体内容倒无关紧要。他们轻视诗的情节性（因为这并不是诗最擅长的、独特的），轻视明朗化的理性表白（致使很多有着陈旧欣赏习惯的读者们等待诗的结尾“拔高”、等待作者站出来“点题”的期望遭到失败，于是乎，就不懂！）。应该客观地认为：作为一种诗歌主张，是完全可以成立的！他们运用这种主张创造出来的诗，在实际上确实也吸引了与他们有着样的审美期待的读者们。当然，他们表现力的完美化与一部分落伍的读者审美趣味的转移与提高将同时艰难地进行。

## （二）内容特征

### 1. 一代中国青年的脚步

青年们写出了超过我们传统认识的“古怪诗”，正是因为中国社会曾

经出现过一段令我们“不懂”的“古怪的生活”。

青年——这就是几乎全部青年诗的主题指向。关于青年诗的整体内容上的特征，谢冕同志曾做过相当准确的概括——他们对过去生活的回答是四个字：我不相信！（这同西方现代诗歌是具有相似的主题倾向的）；对于未来的生活是无所羁绊的“渴望与追求”！（这又是十足的中华民族的血气）；他们诗的主调是“希望”与“进取”。我这里只想说，这批青年诗为我们留下了十几年中我国青年徘徊、苦闷、反抗、激愤、思考、追求的全部脚印——读他们的诗感觉到有“一代人正在走过”的历史进程感！从北岛的《回答》、《雨夜》到杨炼的《耕与织》、《走向生活，我的诗》他们展示出了我国年轻一代痛苦而坚韧的步伐。为我国文学史提供了一整套当代青年史诗般的心灵图画，留下了受屈辱、受损害，然而却是压不倒也更骗不了的年轻灵魂们的形象。

青年诗中的“整体青年形象”是什么呢？在中国当代文学史上，有两首相映成趣的诗可以为我们做出全面的回答——北岛的《一切》和舒婷的《这也是一切》。很多人曾把这两首诗作为两种不同的青年形象理解，那是不了解青年诗人，更不了解当代青年！这两首诗对于全部新诗人的创作思想来说是典型的，是一代人心目中统一信念的两束折光：对假丑恶的彻底背叛与对真善美的执着追求，相辅而又相成地构成了绝大数青年读者的主题基调——一个把它的一半，即对旧世界的否定排列成十四个“一切”；另一个把另一半，即对正义事业的坚信组成了十三个“不是一切”（例子从略）。

## 2. 诗中出现了“自我”

如何表现社会心理呢，在八十年代！

每一个敏感的诗人都不能不发现，时代变了。今天，一代人的审美理想和标准变得不可琢磨。一些昔日放着光辉的美丽词语，在读者的眼里引不起一点回光。过去我们含着泪唱出来的歌变得那样廉价。人们变得实际起来。一本正经地高谈阔论总是显得像个傻瓜，振臂高呼或指手画脚地训斥人的诗令人生厌。诗人稍不注意，就会被指脊梁……

一些中青年诗人开始主张写“具有现代特点的自我”，他们轻视古典诗中的那些慷慨激昂的“献身宗教的美”；他们坚信“人的权利，人的意志，人的一切正常要求”；主张“诗人首先是人”——人，这个包罗万象的字，成了相当多中、青年诗人的主题宗旨。他们的“自我”，是一个个

普普通通的中国现代公民。

我认为，在目前世界上纯粹的个人心理是没有的。第一，随着科学技术的发展，空间和时间都在缩短。社会越来越趋于整体化。作为社会个体细胞的单个人，每一点感受都会有程度不同的社会性（哪怕很少），即形成了诗的社会应和性；第二，从每个人的角度看，社会化了的“人”的凸现，甚至使集团性的意识观念直接侵入到人的潜意识之中，使人们无形中表露出来的本能性冲动都带有很多无形的影响，即浸泡着全部个人意识（外在的、内在的）的那种时代感。这样，社会的、个人的时代局限（或时代的赋予、哺育）决定了我们的“自我”必然带有较强的历史感、民族感和普遍人性。

于是，他们的“自我”深深地回顾中华民族的骄傲和耻辱，共同地呼喊着中国人民的心声。这种具有扩张性的“自我”，有着强烈的社会感染力！

### 3. 两种“自我”

重视“人”的自身心理内容，同时又重视“人”与外界的关联和差异，应该是广义上的“诗情”。

有的新诗人把社会上的人分为两种：一种是“意识到了‘自我’的存在”，能够“能动地创造社会、改造社会，而不是被社会改造的人”；另一种是“感受不到自己作为‘人’（应该获得人所应有的一切权利）而存在着的人”。这种分析出现在中国社会全面变革的今天，对于诗歌来说是意义重要的。请对照一下同发表在一九八〇年又同是写石匠的两首诗——《星星》上刘不朽的《访峡中老石匠》和《诗刊》上王小妮的《碾子沟里，蹲着一个石匠》（诗句例略）。同是描写外界生活，可以看出后者的笔触更深刻、更凝重。

### 4. 复杂主题

打破五六十年代那种“开头描写”、“中间铺陈”、“结尾升华”的传统诗歌套式——是新诗人们对主题新处理的思考和探索基点，这一点与另一类诗人的区别是明显的，请看一看同在八〇年出现的诗：

齐崭崭，黄澄澄  
下连碧野，上接青云  
……

我们从中看到了什么？  
一颗颗闪光的汗珠  
那是社员透明的心……

且不说这种诗情怎样，单是主题就简单得令人难以忍受！全诗的题旨不外建立在一个比喻的基础上（而且是老而又老的比喻！）：草垛高，草垛里有汗珠——汗珠是社员的心。这种清水煮白菜式的主题，这种起承转合式的老调足以败坏了我们一万首所谓的“诗”！

显然，没有主题上的变异和深化，诗，就不能再前进半步。于是重暗示、重含蓄的诗歌主题处理出现了；多层次、多侧面的主题出现了；“多种意念综合”的主题显现办法出现了；由矛盾心理、交错感情构成的立体型主题出现了；由于写直觉，由于运用象征手段在诗的第一主题后面，诗的第二主题也出现了；这一系列复杂主题、抽象性主题，由于它们的不特指性，就对读者产生了一种从感情上，而不是情节上的吸引。不是理性十足的指导，而是感染！是辐射！是让读者思考、选择！所以，审美的范围就变得海阔天空。

### 三、一套新的表现手法正在形成

诗坛上，升起了新的美。

于是，通向“美”的道路，就第一次出现了无数种可能性。无数！而不是唯一。

如果说新诗六十年来只走过一条路的话，那么艺术的领域简直可以称为有一千条路的无边原野。正如中国人哼了几千年诘屈聱牙的古调子，而世界上大多数先进国家很早就先后脱离了古典主义迈向现代艺术领域一样——当我们新诗伴着苦难的民族，走着一起一伏的曲线时，六十年来，世界诗坛涌现了无以数计的流派。是的，我们今天才发现，诗歌的道路竟那么众多！而我们新诗的足迹总是单线条。如果说前三十年还可以得到原谅的话，建国以来我们不能不对静止单一的局面感到惭愧。三十年来，我们究竟在形式上有多大突破和创新？偌大国度，偌大诗坛，产生了多少有独创性艺术主张和艺术实践的诗人或流派？我们严重地忽视了诗的艺术规律几乎使所有诗人都沉溺在“古典+民歌”的小生产歌吟者的汪洋大海之中。可以说，三十年来的诗歌艺术基本上重复地走在西方十七世纪古典主

义和十九世纪浪漫主义的老路上。从五十年代的牧歌式欢唱到六十年代与理性宣言相似的狂热抒情，以至于到“文革”十年中宗教式的祷词——诗歌货真价实地走了一条越来越狭窄的道路。从建国初我们就没有铺开更宽的艺术发展局面。在这点上过多地责难艺术家、甚至政治家，都是苛刻的，我们民族的确是背负着太多太重的因袭负担。但是，如果在一切都开始出现转机的今天，我们仍然不清醒地认识已有的荒凉，不扶植珍贵出现的新艺术萌芽的话，将来的子孙们便有理由给予我们以更加激愤的痛骂。

当前，对诗歌现状，有些人提出“崛起”；有些人奋起反对。其实“崛起”并不神秘，崛起就是突破！就是猛烈地前进一步。也许有些人不赞同诗坛出现了新流派，甚至不承认出现了新的倾向性诗潮，但是任何人都不能不正视新诗在艺术表现手法上的变异、变革和突破。前进，是不可否定的，至于前进的幅度，可以充分讨论。三十年来，我们不缺乏惊心动魄的辩论和斗争，我们缺乏的是对诗歌艺术的科学探求。

今天，面对一大批新鲜的诗篇，我们完全可以说它们已经形成了一整套独特的表现手法，促使新诗在结构、语言、节奏、音韵等方面发生了一系列的变革。

#### （一）以象征手法为中心的诗歌新艺术

A. 象征。对于我们来说，象征并不是完全陌生的。但大量地出现在诗中，特别是以整体性的结构出现在中国诗歌中，却是新诗史上的鲜见。

这一小部分，我的例子首先用北岛的一首诗《迷途》为例，这是被称为典型的“朦胧诗”。全诗如下：

沿着鸽子的哨音  
我寻找你  
高高的森林挡住了天空  
小线上  
一棵迷途的蒲公英  
把我引向蓝灰色的湖泊  
在微微摇晃的倒影中  
我找到了你  
那深不可测的眼睛

象征手法与比喻手法的根本区别，在于比喻中“喻体”与“喻本”的同时并列出现于诗中。如说“美好的召唤”像鸽子的哨音，“召唤”与“哨音”的比喻关系就是明朗的。而在象征手法里，却隐去了被比的事物，诗人只写“沿着鸽子的哨音”，这样就使被比的原体有了一种随意性。这一点正是我国读者所不习惯的。过去我们的诗中偶然也出现象征，但多是小型字句、个别诗行。而今天，在青年诗中象征常大量出现，甚至整首诗都借用象征的题旨。（《迷途》诗中以“哨音”象征天使般的召唤；以“森林”象征遮挡日光的障碍因素；以“蒲公英”象征共同追求的同伴，或者如同哨音一样的外来引导性力量；以“湖泊”象征追寻的归宿；其中“你”和“眼睛”双重象征着理想物的化身。）

象征手法起于李普斯的“移情说”——诗人把自己的生命信息输送到无理智、无思维的外界之中，心中翻滚的色彩喷出来染遍对应景物。读者隐掉景物的实体，感受到的是诗人的色彩与情绪，这就是象征手法的美学意义。象征是经济的，以《迷途》为例，全诗分为三个部分，分别写了追求、被阻和结局的三个阶段，用九行诗完成了一个追求的全过程。如果用写实手法写具体情节，就一定冗长得多、浮浅得多。

象征手法打破了真实描写和直抒胸臆的传统表现方式。它像一道只写出等号一边的方程式。诗人只排出一组组的字母和符号，读者可以把自己的感受代入其中，因而会因读者的不同而产生无数个“解”。这种抽掉了具体描绘、具体感受的诗的不特指性，极大地增强了诗的含量和情绪宽度。

象征手法的运用，带来了诗人们抒情角度的转移。舒婷的“我是痛苦，是悲哀”，骆耕野的“我是年迈的城镇，我是拘谨的生活”等诗篇开了这种抒情角度的先河。之后，各种各样的“我是××”大量出现。由于这种方法较为简单，只要以象征物作为抒情出发点就可以了。对新手法开始尝试的诗人，都开始这样做。李瑛的《我骄傲，我是一棵树》、雷抒雁的《不死的普罗米修斯，是我》，说明了这种方式的盛行。但对象征手法运用得巧妙而复杂的 却仍是几位青年诗人，他们开始更加零碎而虚幻地在诗中运用。如王小妮的《风还在响》中老头的“棉帽”，孩子们的“纸屑”都是表现第二主题的深层象征物；而梁小斌的《雪白的墙》、《中国，我的钥匙丢了》属于事件性象征；江河的《纪念碑》则不把诗停留在单一的象征类比上，他诗中“我”的虚实结合，隐来隐去；北岛的总体象征

较多，如《五色花》、《雪花·微笑·星星》，但也有与顾城相似的细碎意象性象征，如《一束》、《结局或开始》。中老诗人近年来也有含象征手法的诗出现，如孙静轩的《我们是大运河的子孙》和蔡其矫的《距离》等。

象征手法由于它的暗指性，适于表达多层主题和复杂感情，适于表达抽象的意识和情绪，在使用中与其它手法交错起来，构成了诗的朦胧美。目前，这种手法还有待于总结归纳，那首曾引起争论的“令人气闷”的《秋》，其实主要就是运用的此种手法。

由于篇幅，对其它手法我只作一下概述，并全以舒婷的诗为例。

B. 视角变幻。使诗歌的创作在描写与抒情两方面出现了变异。描写，如《兄弟，我在这儿》的场景跳跃不定指；《往事二三》以意识切割回忆，被描写对象呈零零碎碎的并列展现。抒情，如《中秋夜》、《赠别》中抒情行节与景物描写的剪辑交杂，很少大段抒发，将感情化为精致的蒙太奇单位，以一二行的数量与其它内容交迭、缠绕起来。总之，诗人运用的不再是单一的长镜头，而是长短镜头结合、大小镜头结合，甚至特写镜头的穿插、变幻。

C. 变形。打破时空的固有顺序。如《回乡》中往事与现实的交错出现（时间上）；《往事二三》中“桉树林旋转起来，繁星拼成了万花筒”（空间上）；以及“石路在月光下浮动”（将诗人感觉外化出来，改变了对事物原有状态的摹写）等。

D. 表现感觉及意识的原始状态或特殊阶段。即表现直觉和幻觉，如《往事二三》中未经理性加工、直接并列出现的六个单独形象（克罗齐称为直觉品）；表现幻觉、错觉，如《路遇》中，“凤凰树突然倾倒……”是一瞬间直觉与错觉的交杂。

E. 通感。这种手法的宗旨是扩大感官的审美范围，达到各种感觉的互相流通和补充。如《四月的黄昏》中，“绿色的旋律”（声、色交融）；《落叶》中“残月……漂在沁凉的夜色里”（触觉、视觉结合）。

F. 虚实结合。这是使用较广泛的手法。诗行间，如“我是水车、矿灯”（实）与“我是理想，我是希望”（虚）；句法上，如“波涛与残冬合谋”。

以上这些手法的较大量出现，确是近年来的事。目前，在我国象征手法实用性较强，其它手法，尚正在探索与尝试之中。



## (二) 跳跃性情绪节奏及多层次的空间结构

也许因为我们是一个老实憨厚的民族，过去我们的诗总是连贯、单一得如同我们起起伏伏的长城。它的基本结构特点，借用一句小说家们的术语，就是“情节性结构”。

现代生活的节奏在加快，诗的结构必然要随着人们的思维的复杂化、立体化而更新。江河和杨炼两位强情绪型的青年诗人，在这方面做了开创性的努力。看江河的组诗《从这里开始》中的一段开头：

我不是没有童年，茂盛，青春

即使贫穷，饥饿  
衣衫破碎了，墙壁滑落着  
像我不幸的诞生

沉闷

被暴发的哭声震颤  
母亲默默的忍受有了表达

他简直是在随意地划分着段落，哪里有什么固定的分节、字数和韵脚，这一系列的诗的外在束缚都在他的一往直前的情绪辐射中纷纷飘落：

我记下了所有的耻辱和不屈  
不是尸骨，不是勋章似的磨圆了的石头  
是战士留下的武器，是盐  
即使在黑夜里也闪着亮光  
生命和死亡没有界限  
只有土地，只有海洋  
是告别的时候了  
是交换凯旋的许诺的时候了

美，必须是“和谐”的，然而对和谐含义的理解也在演变。新的和

谐，总会在不谐和的缝隙中出现，促使人们对美产生新的捕捉能力。

诗在结构上的大跨度跳跃与诗行组合上的分解、扩展，是近年来诗人们打破单一性诗情和想象线索而造成的形式突破。

为了避免因举例而引起的本文内容的繁杂，请大家读一下江河的组诗《纪念碑》、北岛的《结局或开始》、赵恺的《我爱》。这里我只举出雷抒雁的《人的颂歌》中的几行：

.....

都是这沟边里波动的水

没有美

我创造美

我将创造一个星体

新诗的跳跃力在增强！诗行与章节之间出现了新的内在关系。如断层推进式的（赵恺的《我爱》、舒婷的《也许》）；并列式的意象组合（顾城的《弧线》）；以及运用较多的隔节反复的形式（如孙武军的《回忆与思考》等）。

意识流的手法开始出现在诗中。如王小妮的《假日·湖畔·随想》，用心理感觉来串联结构。再看这样一段诗：

玻璃渣子，他再也不用跪啦

（那一天早晨，他又起来浇花）

专案组的牌子，像叶子一样换啦

（那一夜，只有鞭子和他对话）

运用括号，将两件事并行排列，造成几条线索的同时推进，这也是一种新的结构方法。

这些块状诗歌结构办法，其内部粘合力靠的不是事件的客观情节性，而是靠感情流动和逻辑性。

关于诗中的内部空白。

他们诗中出现的往往不是连贯的线，而是断续的点，诗中的空白明显增多。在江河的段落之间、在杨炼的行句之间、在顾城的意象之间、在梁小斌精巧的片断场景和王小妮印象诗的心理波动之间都出现了很大的空隙地带。这是相信读者欣赏力量的表现。因为诗中最能产生美感的，往往是读者结合自己的想象画出来的图画，作者涂得越满，诗便显得越单调、越定型。现代诗，不应该是粘稠的一块，而应该是跳动的圆点和落差悬殊的阶石，隐在诗后的才是作者感情潜在的连续性。现代读者是有着极巨大期待的（这种审美期待有时会造成强大的否定力量）。有相当数量的诗，就是在读者焦急地跟作者一起爬行的中途被放弃和否定的。而诗中的空白反而会成为读者思维运动起来的启动器。

应该指出，大幅度跳跃，多数是作者精确选择后的结果。

中国诗坛，经过一段长长的整齐排列，诗需要新的组合。实践证明，中国的方块字是富于跳跃感、适于立体结构的。

我们结识了。红河  
蔚蓝色地在黑土地上流过  
太阳和星星睡在我们的怀里  
闪闪发光。颤动着金碧辉煌的梦  
点点白帆像纯洁的姑娘们伴随着我们

青年们在探索着。有时他们反反复复地尝试新形式，如同频频变换睡眠姿势一样。

### （三）新诗建筑上自由化的新尝试

自由化，是新诗走向现代化的必然脚步。自由——格律——自由，这就是循环着的全部起伏。格律化，需要概括的力量；自由化，则需要勇气、才气与魄力，尤其是在一次长期禁锢之后。

新诗在打破中国古典传统格律之后，几十年来，又形成了新的格律——即四行式的新形式。这种四行一节的形式继承了古典诗歌的基本结构单位，又吸收了西方自由诗的诗行内的节奏美而形成的。但说到底还只是一种现代诗歌的雏形。可以认为它是五七言绝句的现代口语翻译形式。

在几十年的新诗史上，一直存在着自由化与格律化的斗争与竞争。

完全开放式的新诗形态从郭沫若起就表示出了自由抒发的优势。解放后，由于我们强调了学习民歌，由民歌的传统节奏、韵律带来的四行一节的形式就越来越泛滥（包括一些变体，如二、三、五、六行一节），造就了千百首四平八稳的诗，在一定程度上对诗形成了一种束缚。新的创作倾向对此作了相当猛烈的冲击，基本冲开了一个大缺口，现代人的情感流动起来了，出现了一批不拘格式，不讲严谨排列的新型诗（例子略）——诗行忽长忽短，每节有多有少，章节安排几乎无规律可循，一诗一样。这种自由格式适于表现各种型号的情绪。如果一概置入到四行一节的诗中，就一定会失色。如：

这里有沟鳞鱼，有恐龙，  
有巨象肋骨，树叶和草丛，  
有波涛起伏的旋律，  
旋律中小鱼在快乐地游泳；

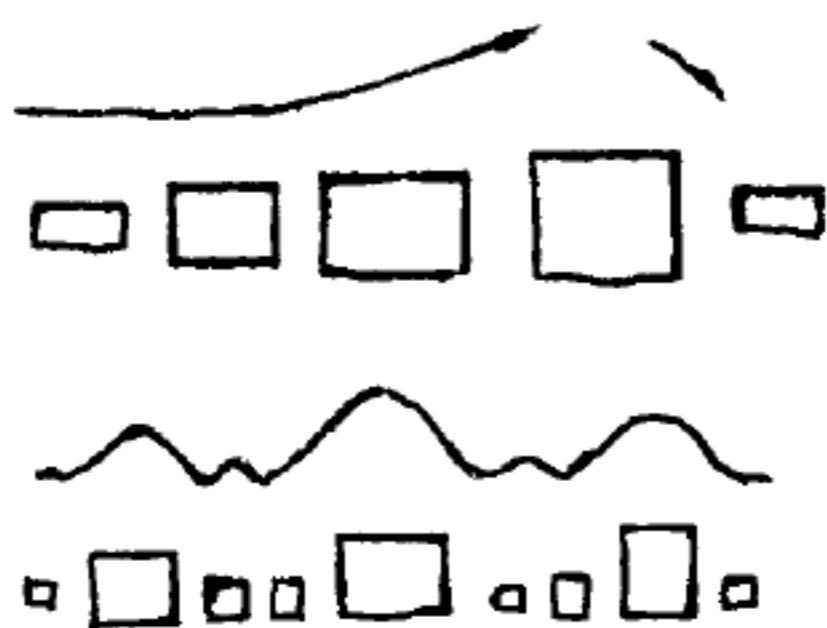
还有某一天的落霞残照，  
还有某一次的雨后飞虹；  
还有盘古的巨斧，后羿的镞，  
或者，还有不死的胚芽准备滋生……

像这样自由舒展的并列叙述，有必要一定按照四行一节切割开来吗？中间有必要空一行吗？很明显，“四行体”妨碍了思想的连贯性，中间又几乎生产不了跳跃感。

近年来的诗歌建筑真是五花八门！四行一节、四行一节的小火车式的运载感情办法已经在瞠目结舌。

为什么会出现这种倾向呢，道理何在？

我认为，写新诗不能像古代人那样依一定格式填词。现代人的感情波动性大，逻辑关系强而多变。诗，作为感情流动后的文字定型，建筑结构要依存于诗的内在情绪，即遵从于诗人的内心节奏。用文字方砖修筑心灵曲线，或起伏，或断裂，外化出来才是真正的诗的形式结构体。简单地图解一下：



情绪节奏  
诗的结构

情绪的起伏造成了结构上相应的长短大小变化。而如果像下面这样就会多么不谐和!



波动起伏的情  
绪曲线  
规整一致的  
四行一节结构

固定不变的行、节、段，适于叙事性较强的诗。

至于格律，将来是一定会形成一些的，但那是以后的事。目前的创新在于突破，在于尽多、尽丰富地展示。值得人高兴的是，很多诗人正从“诗匠”的心理中解脱出来，自觉地按照诗的内在节奏布局章节。

#### (四) 韵律、节奏及标点的新处理

传统的诗的韵律正在被打破。三十年代艾青等人单枪匹马做的事，今天已随处可见。戴望舒说过的，诗的韵律不在字上，而在情绪和诗情上，今天才有了更广泛的实践。

总的看，建国以来的多数新诗，包括自由化了的新诗，基本上没有脱离古典诗词和民歌的脚韵规律的支配。即使贺敬之的阶梯式，形式变了，押韵的方式没有变（由两个大节奏，或由四个大节奏组成）。而现代诗的声律特点，在于依从诗行内在的旋律，不借助外在的脚韵的声音循环美。

在现代社会，一部分诗已由“听觉艺术”转向“视觉艺术”，促使诗去寻找新的声律手段，尝试新的审美媒介的创造。创作实践证明，我们再不能把“分行”和“押脚韵”作为诗的唯一特征了。必须重视诗的各种内在美，包括诗行中的声音美。今天看来，似乎脱离传统音律的束缚，也完全可以创作出优秀诗篇。否则，为什么江河的《纪念碑》组诗，完全没有一致的韵，完全没有定规的字、行数和循环的声音节奏，而竟那样深

沉，凝重?!

当前，完全打破脚韵的诗很多，除艾青、蔡其矫等老诗人外，一批青年在写着没韵的，或“半韵”（基本没有一致的韵，间或有几个重复共鸣的尾字，如梁小斌的《金苹果》）的诗。

有一些小型或超小型诗的出现，把传统诗律赖以存在的理由冲淡到近乎消失的程度（比如三行、二行，甚至一个字的诗!）诗正在思索着附加给诗的声音珍珠——也可以说是声音锁链的韵的规律，究竟应该怎样佩带？无韵的美把创作功力从每行的最末一字伸向诗行内部而带来的新成功！由于抛开了尾韵而带来的“视觉艺术”而不是“听觉艺术”的特有魅力——正在从一些中青年诗人笔下向外传播……

节奏。主张口语化，重描写的新诗人们的作品，形成了“自然”、“清丽”的节奏主调，另一类强情绪型的，变形较大的诗人形成了短促，顿抑和凝重的节奏特点。总的看来他们的节奏徐缓、沉稳，起落较小，有一种淡淡的平静，并没有振臂高呼的旋律。读他们的诗，感受其间的节奏美，总使我想起很多现实中的青年：表面平静，甚至有些冷漠，但内心却总有一种东西流动着，流动着。

标点符号，作为诗的分界物，主要有两个作用。1. 指示停顿（包括指示停顿的时间）；2. 标志感情色彩或语气。

在现代诗歌中，标点符号作用的被忽视，我认为具有一定的合理性。诗，是分行的文学样式。分行排列，这就在很大程度上减弱了标点的停顿功能。再则，现代诗歌注重诗意的不定指、暗示和抽象性。有时，一些标点难以准确标出，而要求于读者去体味，随意而安。所以“句号”与“逗号”在现代诗中遭到一定程度的抛弃，实在是一件很节约的事情。

如前所说，随着人与人之间交往的日益工具化，诗，越来越多地由“听觉艺术”转为“视觉艺术”。有些诗，由于内在的复杂性，难于诉诸朗诵，只能平面排列，以固定的书写印刷形态保持“诗意”。从这个意义上说，相当多数具有现代倾向的诗人舍弃标点，首先是相信读者的文学素养，为了扩大诗的不定指含义；另一个目的，恐怕也是为了取得诗的排列美——一种干净、素洁的美感。他们中有的人全部不用！（甚至在诗行中的空白处也不用标点）。多数人保留了标志感情的问号、叹号、破折号和删节号，这确实使诗的排列产生了一种纯净的美，而且似乎并没有因为标点的丢失，带来欣赏上的困难。

#### 四、新诗发展的必然道路

现代倾向的兴起，在新诗历史上是意义重大的。它在我们多年的空白地带留下了新鲜的脚印，使被撂荒多年的某些艺术领域焕发了一片淡淡的新绿。(1) 在短短几年中，产生了一批较为一致的典型作品；(2) 提出了一些诗歌里过去不曾注意的艺术主张；(3) 形成了一套与传统新诗不同的表现手段；(4) 涌现出一批有胆识、有才气、有独立艺术性格的创作群；(5) 在读者中，特别是青年和知识界中，产生了较大的轰动和影响；(6) 他们的创作打破了沉闷的空气，引起了理论界和整个社会的关注，促进了新诗研究工作的进程，带动了一部分最敏感的艺术力量，启发了一代文学青年的艺术感觉。他们的创作表明了新诗道路的其它可能性，在诗坛上争得了具有权威性的一席之地。这股具有现代倾向的新诗潮，与同时在中国兴起的其它艺术门类中的现代萌芽一起，归入了东方和世界现代艺术潮流。

新倾向的发展是很难的。“不懂”！是社会一再喊出的惊异的抗议之声。一些人说它是二三十年代的“沉渣泛起”，一些人说它是从西方诗歌中拾来的破烂货，不给予它以“创新”和“探索”的称号。而这——是不公正的。

##### 1. 它，是中国的

作为一种创作倾向，它经过了较长时间的孕育。最早的源流可以追溯到一九七六年的天安门诗歌运动。从全国范围看，有着惊人的不约而同性——而且，值得新诗研究者们注意的是，它的发生不是在中外文化交流的繁盛时期，恰恰是在我国文艺道路最狭隘之时，在闭关锁国的禁锢年头。新倾向的主要力量——一批青年，在文化生活极其贫乏的境地中，甚至在中国的土地上总共没有几册外国诗集流传的情况下，零星地，然而是不约而同地写着相近的诗，就连那些在中外古典主义和浪漫主义诗人作品的熏陶中成长起来的中老年诗人们，也在写着相近格调的诗——一种新的诗潮就是这样在“帮派诗”和“红色诗”的充斥、横行中带着一种必然性生长起来。

研究和评价任何艺术潮流，我们都应该面对它的真正灵魂——主导思想倾向。不能仅凭艺术手段上的凤毛麟角作轻率的归类。的确，在艺术手法上，它们与西方现代诗歌有相当程度的契合（注意：是契合）。主要艺

术主张是表现“自我”。但他们的“自我”是什么样的“自我”呢？只要稍作一下对比，我们就可以毫不犹豫地说，它是中国的！在他们的诗里有对十年非人生活的控诉；有对于几千年民族艰苦历程的痛苦回味；有对于人性解放的追求与呼吁；有对于现代生活方式和生产方式的憧憬。一句话，纵贯在一代新诗人笔下作品中的主导精神是民族自强心，诗中的“自我”形象是要鞭笞黑暗！要葬埋过去！是要“重振民族”的新一代中国青年总体形象（例子略）。这批新诗人伴随着民族本身经历过一场苦难（十年动乱范围之广，使任何一个青年都难以躲避）。中国社会生活特殊一致的整体化使他们诗中的“自我”强烈地受到民族潜意识的影响。他们的“自我”是个人对一代人的兄弟般呼吁！是以民族中的一代人抒发对外在世界的变革欲的面目出现。这与西方现代诗歌中，那种在大生产高度发展，造成一定程度的个人与社会脱节对抗的“隐私式的自我心理”截然不同。西方诗人多是从游离于社会旋涡之外的纯个人角度来抒写。而中国新诗人却是从阶级（这方面较少）、民族、国家或至少从“一代人”的角度来写诗，绝大多数诗人的“自我”都具有广义性。这种状况也许是我国现代主义文学发展初期的特征。但我们不能忽视我们‘民族几千年道德观念和文学传统对青年们的无形哺育和制约。

从诗的表面上看，他们对我国古典诗歌和民歌取排斥态度，但他们却无形中继承了这一文化传统的灵魂——我们古代文化中那种“耿直、刚烈、鄙薄功名，蔑视权贵，威武不屈，贫贱不移，献身真理与正义，热爱生活，珍重友谊的中国诗歌中最可宝贵的精神基调”（以上引文见公木《中国古典诗歌中的现实主义与浪漫主义》），并吸收了民歌中温暖、乐观、明朗的色彩。使他们的诗在人和人、人与社会、人与自然、人与自我、人与他人的四种关系上根本区别于西方，主调上保持了中华民族的韧性，在他们的诗中，希望的火一天也没有熄灭。从诗中那种与黑暗势力彻底对抗的姿态和与封建意识彻底决裂的内容倾向上看，更具有东方诗歌、拉美诗歌和黑人诗歌的一些特征。

从艺术上看，新诗的这种新发展，是中国诗歌自身发展的一步必然。写印象诗的王小妮并没有读过克罗齐的《美学原理》，诗中却有大量的直觉描写；写《我说真话》的才树莲并不熟悉和欣赏西方的自由体诗，却有打破约束的诗的自由排列；江河的《纪念碑》不同于西方任何一个诗人的作品——难道我们有些理论家，真的就不相信中国这块土地能产生



出自己的艺术？难道一切新出现的手法（尽管有些是外国人先创造出来的、总结出来的）就一定是“破烂货”，就一定从西方捡来的吗？！

中国，曾经历了怎样的民族痛苦呵，十年中，人民失去了正常思维，人性异化几乎达到了人类前所未有的程度。人们不知为了什么……自己打倒自己，狠斗灵魂……在中国这块土地上几乎熄灭了一切人性的火焰！这样大的社会动乱，这样众多的心灵扭曲，不能不形成强大的心灵冲决力量，不能不在这一基础上爆发文学革命！诗，作为人性的最亲密的朋友，作为心灵与外界最直接的连通线，不能不发生转折性的变革！正是那些“吹牛诗”、“僵死诗”、“瞒和骗的口号诗”将新诗艺术推向了不是变革就是死亡的极端！才带来了整整一代人艺术鉴赏的彻底转移——这是新诗自身的否定，是一次伴着社会否定而出现的文学上的必然否定。

在艺术主张、表现手法上，新倾向主张写自我，强调心理；手法上反铺陈、重暗示，具备较强的现代主义文学特色，但他们的创作主导思想从根本上讲，没有超越唯物主义反映论。它们突破了传统的现实主义原则，表现了反写实、反理性的倾向，但他们反对的只是传统观念中的单纯写实，他们反对的理性只是那种对诗的生硬的政治性附加，他们的主题基调与目前整个诗坛基本是吻合的，有突出区别的只是表现方式和手法。即使顾城、北岛、舒婷、江河等走得较远的青年诗人的作品中逻辑线索也都相当清晰；他们注重视觉的图画、听觉的波动、触觉的形态等等在意识的流动中流动。这与李普斯的“移情说”共鸣（仅是共鸣！），但却与他影响西方文学的“艺术的催眠性”区别如云泥；他们强调诗人的直觉，甚至出现了写瞬间心理的诗，但在本质上与克罗齐的“直觉即表现，即艺术”的极端性主张根本不同，诗中都有较强的理性加工痕迹；他们朦胧地主张潜意识，但这种主张在诗中体现不多，他们的思维图象尚且是理智的飘线，实感性较强，没有出现西方现代诗人中的随意性想象；他们主张感情的跳跃和意识流动，但表现在诗中，只是结构的剪裁和推进的幅度稍大一些。至多也不过是出现一点点游离于主旋律的句子，基本上是把理性式的构思通过一些变化表现出来，而在以弗洛伊德的潜意识学说为中心的精神分析基础上产生的某些西方现代作品则主张“文学即梦幻”，二者本质不同。

在艺术与生活的关系上，他们反对写实，但不主张脱离生活；他们突出地强调诗的审美作用，但并不否定诗的教育作用，相当多数的新诗人强

调诗的社会功利价值，主张“诗人应是战士”，大量作品具有强烈地侵入生活的锐气，一些象征诗、意象诗都富于社会振动性，一些叙事型诗中，灌满了人道主义的呼声。

在语言、节奏、韵律等方面，他们的诗都不超过现代汉语、现代口语的规范标准，那么我们对于本部分的小标题和论点，还有什么置疑的呢？！

## 2、它，是今天的

二十年代是新诗发轫的年代，而三十年代则是全面铺开的生长期。在研究今天现代倾向的时候，我们不会忘记当年新诗中出现的现代萌芽。但它太幼小了，当时的中国并不具备全面产生现代主义文学艺术的应然性。“新月派”和“现代派”的诗人多数是社会的中上层人物，他们真正的艺术启蒙时期，多数是在国外度过的。他们中的很多人，带回了新的“芦笛”，但对当时产生这些诗歌的哲学、美学基础和社会因素缺乏了解（时代的距离太近了）。回国后看到的经济落后，政治混乱的局面，他们本身与半封建的中国有一种不协调关系，他们的“自我”与当时这个国家的多数人民并不吻合。诗的主导思想上脱离现实，诗的情调上表现了空幻的自怜和哀怨。这种总体自我形象的干瘪和软弱，使他们的诗缺乏饱满的中国人的感觉，他们强调“真实的感情是诗人最紧要的”，“我们写诗，只是我们喜爱写”，所以他们诗中只出现了一些外在性的自我表现——诗的跳跃不足；意象的心理色彩不强；象征多停留在比喻的基础上；感觉表达也直白，并未真正达到诗人心灵丰富的暗示性展现；语言半文半白，节奏、韵律都较为拘谨。总之，在诗的感受角度表现手段上基本没有冲破平铺直叙的总框子。像他们自己说的那样：“练拳的人不怕重铅累坏两条腿，自由的重累是日后轻腾的准备。”他们力图建立新诗格律化的努力并不很成功反而束缚了手脚。或许他们发展下去，可能更自由，会逐步地“轻腾起来”。但后来由于外族入侵，政治局势的动荡，冲垮了他们的小天地。这种孱弱诗情的泯灭有一定的正常性，但他们写“自我”的主张和艺术尝试是有益的。因此，“新月派”“现代派”脚步的中断，并不能证明他们试图使用的一套艺术手法的失败。

八十年代的青年（包括中年）最可贵之处在于他们与社会的血肉相连。作为一代人，他们与这个时代一起走过来。他们的“自我”符合中国社会走向现代化的总趋势。他们的感觉方式适于现代手法。

这一代新人接续了二三十年代诗人的探索，但主要是接续了他的艺术

部分。在对社会、对民族、对人生的认识上，昔日的那批青年诗人也许恰恰是放大了中华民族的劣根性的一面，中华民族最本质的阳刚之气则更多地奔流在今天的青年诗人身上笔下。无论是对黑暗的揭示和对未来的希望，新一代诗人显然都更深刻、更明确——有一种彻底抛弃几千年的因袭，全面走向现代社会的现代感。两代人的差异是明显的。这种差异是六十年来中国社会变迁、进化的反映。而新诗人们运用的一套新的艺术手法，更是过去的诗人们不可企及的。从某种意义上说新人们的探索已相当深入，不仅超过六十年前的新诗，超过本世纪初的西方诗歌，而且有一部分作品已经达到了足以登上当代国际诗坛的水准。

### 3、新的，就是新的

一种新的艺术倾向的兴起，总是以否定传统的面目出现，总是表现反对原有旧秩序的强侵入！这就足以触动社会的全部惰性。铅一样的旧秩序常常产生一种自我防御性的本能排斥。

在艺术上，我们有一种顽固的不愿承认新生的习惯，不情愿献出掌声，不习惯把新生命同艺术发展的方向联在一起，而总善于用旧的、熟悉的认识水准把它同过去发生过的文艺现象作生硬的类比，贴上陈旧的标签——这是一种很恶劣的、鼠目寸光的判别方法！

任何艺术新芽的拱起，总会坐落在昔日优秀文化遗产的土地上。遗传和借鉴，如同婴儿屁股上的胎印迹一样正常而又正常。难道因为是外国人使用过的，中国就永远一定不能使用？中华民族的艺术，难道只有两种可能：或是因袭传统，或是绕开外民族艺术？况且任何艺术的移植、再生，难道还会再是一成不变的重复吗？吹过中国大陆的风都会带有中国的泥土气息！更何况，它是产生在我们自己的土地上呢？！

中国社会整体上的变革，几亿人走向现代化的脚步，决定了中国必然产生与之适应的现代主义文学。中国新诗自身的内在矛盾也决定了新诗的这次变革。现代倾向的兴起，绝不是几个青年人读了几本外国诗造成的，它，产生于中国最新的现实生活，是天安门诗歌运动的直接产物；是五四新诗的一个分支的复活；是三十年代新诗探索的继续；也是五十年代民歌道路失败后的再次尝试。是我国新诗发展的一段正常衔接。或早或晚，这种现代倾向总要出现，不在今天，便在明天；不由这一代青年开始，也要由下一代青年人开始。这是毫无疑问的。

## 五、新倾向的发展前景及对诗的断想

作为一种文学现象，我国新诗中的现代倾向，已经大面积涌起。目前，已走完了作为草创期的第一步。

像宇宙中的万有引力规律一样，文学上一种新诗倾向和流派的兴起，必然刺激和影响原有的艺术体系和秩序。它的出现，牵动了诗坛全局。建国以来第一次，诗歌界出现了两种类型诗的艺术竞争。

新倾向将继续发展下去——有土壤（变革的、走向现代化的社会生活）；有根基（鲜明、独特的艺术主张）；有生机（顽强执着的艺术追求。目前的创作实践与其诗歌主张的差距）；有果实（一批有鲜明标志的作品。强烈的反响和回应）——这一切都决定了新倾向批评不倒、扼止不了的发展趋势！目前，作为它的发起者和主要推进力量的一批青年诗人正处于创作的旺盛阶段。一大批更多的无名诗人（各省中都有）正处于艺术的形成期，随着这批“第二梯队”的成长，这个队伍还有进一步蔓延的可能。

### 1、自身的现状和趋向

作为一种全国范围的创作倾向，它是复杂的，内部并不统一。在内容上，一部分诗体现出了西方资本主义上升时期一些人文主义的要求和个性解放的色彩；一部分诗则与世纪初和一、二次大战后英法诗歌中反映复杂心理的作品相共鸣——表现在艺术上，强有力的宣告之声与低低的倾诉、淡淡地勾描、徐缓的内心独白，基本上形成了两大类不同的风格基调。

严格说，新倾向目前似乎出现了一种初创期过后的短暂间歇。一部分诗中形象的范围过于狭窄，“星星”、“月亮”、“天空”、“风”、“花草”、“鸽子”等自然名词偏多，社会生活的实感性形象较少。表现“十年动乱”，新倾向笔力雄健，反映新时期人们的心理，则有些软弱。纵观整个新潮流，优秀的探索者、创新者仍然不足，模仿者、追逐者过剩。从形成独特艺术风格和流派的角度说，他们的艺术主张还不够集中鲜明，创作上缺乏共同性的联合和交流。当然，这一切都有着很多社会原因。

它的内部，还有待于分化。（1）他们中的一部分可能将继续走向远方，探索“潜意识”、“直觉”、“纯个人感受”和“反理性”等更偏僻的道路。这部分人的作品可能短时期内很少被社会承认和接受，并且为数寥寥，但这却是这种倾向最引人注目的动向。（2）另一部分人可能与新诗的

少量传统手法融合，在社会和理论界的接受范围内作中西结合的尝试。(3) 也有些人可能从中分化出去，归入传统。(4) 与此同时，传统风格中一些人加入进来，在 2、3 之间的边缘处活动。很有可能的是，从后面几种情况发展起来一种第三者的力量，更适于中国的情况，在短期内这是较有希望获得掌声的。

## 2. 两类诗、多流派的长期共存

具有现代倾向的主干部分，在中国目前的情况下，是一种超现实、超生活的现象，不仅超过最多数的农民，而且超越了相当多的知识界，使带有惰性的民族欣赏习惯对于作品实感性的要求和期待得不到满足。当然，更多数的读者，对一成不变的传统诗更不会满足。双方都是坚定的，都各有基础与读者。虽然归根结底，现代倾向要发展成为我国诗歌的主流，但需要漫长的时间。长期共存，才是客观的估计。

## 3. 中国诗坛，应该有打起旗号称派的勇气

艺术世界是一个最欢迎独特的新鲜创造的领域。它本身，当然是不惧怕并憧憬着竞争的。

无论从哪一个流派来说——在这样大的一个国家里写诗，诗人应该有自己的坚毅的艺术个性，应该有自己的独到的观察方式、感受和表现方式。在走向共同归一的审美终点之路上，应该走着独立探索的诗人群，如同在几部轮唱中，不相濡以沫。艺术的金牌永远属于个性。

目前，新诗人们有形成流派的可能性。三十年来，我们几乎失去了这种希望。我们总希望出现多种风格与流派（“百花齐放”！），但过去我们忽略了形成流派、风格的一些必要前提：（1）独特的社会观点，甚至是与统一的社会主调不谐和的观点。对于诗来说，意味着多种感受角度。（2）独特的艺术主张，甚至是敢于打破“永恒答案”的主张。这包括开拓诗的新领域。（3）对审美趣味和鉴赏理想的特殊要求。这要求社会在诗未被大量理解前给予保护，给予其以进一步舒展发挥的权利。离开了这几条，要求多种风格流派，不是假流派就是纸上谈兵。

当前，对于新诗现代倾向的某些题旨内容和某些艺术主张应该给予宽容；对于创作与欣赏之间的矛盾，应给予积极的解释。而后者是不难做到的。

我们应该珍惜这股新的创作潮流，在长期以来单一性的艺术熏陶中，能带着自己的个性顽强地挣脱传统走出来的新一代诗人是多么难能可贵。

像我们这样大的国家，应该有众多的诗歌流派，应该允许一部分人高出社会的普遍水准，走向远方探索（如同科学技术领域里，一时并不能普及、但却一定应该试验的某些尖端技术一样）。任何流派，都允许存在，只要它本身具备存在的理由与足够的力量。

#### 4、现代诗歌中的现实主义质疑

中国现代诗歌的出现，使人们对诗歌创作中的现实主义原则产生了动摇。

“现实主义”这个词最早从法国起源后，一百多年来，它被加上了各种各样的修饰前提而流行于世界艺术领域。如“原始现实主义”、“精神现实主义”、“批判现实主义”、“超级现实主义”和“反现实主义”等等。“社会主义现实主义”和“革命现实主义”是苏联和我国文艺界最响亮的口号。

现实主义（依我国学术界的认识）的原则是“再现典型环境中的典型人物”，手法是“细节真实”。究其本源，它的提出是旨在否定自然主义，而提倡“典型性”；后来又以主张揭示“自然美”，即“真实性”而与浪漫主义的“心灵美”相对抗。“再现外界真实”是现实主义的灵魂，它的真谛是“隐避艺术家自己”。

诗歌，作为心理因素最强的艺术手段（狭义上的诗，不包括叙事诗），与现实主义描写外部生活的特征是根本对立的。现实主义的出现和命名，不是抽象了诗歌创作的经验提出的，主要是对小说叙事性文学样式创作方法的总结。诗中的现实主义界限是最模糊的。写实性描写，只能是诗歌艺术初期阶段的特征。严格说，诗歌创作中似乎从来不存在标准的现实主义原则。

长期以来，“现实主义”——已经从它最初的固有含义中异变出来。我们所理解和常提起的“现实主义”已经成了面向生活、展示生活的代名词。而人们恰恰忘记了，从生活出发与再现生活并不是一回事！同样，我们往往不敢正视：表现心灵与从生活出发其实并不完全矛盾！

那么，现代诗歌中的现实主义呢？

现代诗歌，将在一定程度上排斥所谓的“现实主义”创作方法。如前所说，十九世纪末以来，人类艺术进入了一个新的阶段。如果按照生活在十九世纪前期的黑格尔的分析法——把人类艺术的发展分为象征主义、古典主义与浪漫主义时期的话，那么可以说在他之后，人类艺术目前早已进

入到第四个时期：现代主义时期（黑格尔的分段法并不十分科学，如他指  
的象征艺术主要指东方古代艺术，并由他的“美是理念的感情显现”出发  
推崇古典主义艺术，等等）。西方现代主义诗歌的理论是根本否定“现实  
主义”原则的。如果说与之要一点儿联系的话，那么就是它追求的是人类  
心理上的真实。

有人说，心理真实，也是现实主义的范畴。那么我只好苦笑了！如果  
现实主义能包罗万象，成了包治百病的大丸药，和变色龙一样的创作标  
签，那，还有什么真正意义上的作为一种创作方法的现实主义？！

如果一个概念，可以应用于一切现象，如果一个名词的含义，可以做  
任意性的改变——这个概念或名词的特指性就会消失，这个专门术语的存  
在价值就值得重新考虑。

现实主义，不可能是人类艺术创作方法的天涯海角！现实主义不可  
能作为目前我国文艺创作的唯一原则。诗，尤其是！

### 5. 诗之路

任何事物，只有在其自身的基础上发展，才可能是伟大的。一个民  
族是这样，一种文学样式也是这样。那么，中国新诗最直接的基础是什  
么呢？不是古典诗词，也不是民歌，而是“五四”以来在外国诗歌影响  
下发展起来的已经现存着的宽厚的肌体，古典诗词和民歌只是在它形成之  
初早已脱落的胚胎。

对我国古典诗词和民歌，新诗是要继承的，但主要应该继承其中的  
民族气质，民族性格和民族精神。对于现代中国来说，无论是以封建政  
治、道德和小生产经济为基础的古典诗词艺术，还是以封建田园牧歌为  
特征的民歌艺术（我国以市民生活为基础的民歌较弱），二者都不能成为  
新诗未来的发展基础。但二者在广大基层人民中又将有着非短时期的深厚  
影响。从今天到明天，艺术负有衔接起人民鉴赏力由低级到高级的发展转  
变阶段的任务——但这似乎并不应该由“诗”全部承担。

我国有着众多的曲艺形式，完全可以代替这个任务。作为诗的整体，  
是否可能分化，一部分，或主要一部分去寻找更适合现代生活、更适合于  
“诗”的本质特征的表现形式，寻找更高的审美样式和途径，适应更高一  
级的欣赏需要。而另一部分则完全可以在“古典+民歌”的基础上发展，  
是否可以与曲艺或演唱等形式相融合，出现一类半诗半歌的形式。这不是  
诗的堕落，恰恰是适应民歌欣赏需要而出现的品种上的分化，即艺术体裁

的丰富性。

百花齐放，也应该容许合理的排斥。不应以此妨碍艺术的竞争和淘汰。从艺术本身的发展角度看，百花齐放只能是一种手段。任何社会阶段必然有一种最适合于它的艺术表现形态。

中国新诗的未来主流，是五四新诗的传统（主要指四十年代以前的）加现代表现手法，并注重与外国现代诗歌的交流，在这个基础上建立多元化的新诗总体结构。

### 结束语

文学的前进是波浪的涌进。即使有的波浪消失了，它的余波也会无形、无限地伸展。一种文学现象既已出现，它就一定在影响全局，在启发下一个时期的文化新人的艺术感觉……

今天，正握着笔的诗人们是光荣的、沉重的——后代人和未来的新艺术在有多高的一层波浪中涌现，在相当程度上取决于今天人们的努力，取决于为他们建筑起一层多高的阶石。今天勇敢的碰壁，可能为明天那些怯于迈步探求的人以一点旋风般的勇气。

走下去！前面什么也没有，甚至没有脚印，没有道路。追求早已注定，开端已经降临。走，仿佛带着使命。

每一支笔和每一个夜晚，都不会是徒劳无益的，大地将默默地收下他们的果实，并记住那响亮、上升般的名字——崛起的一代！

1981年1月于吉林大学

1982年9月删改于长春



## 马克思主义与人道主义的关系（节选）

人道主义和与此相关系的人性论，是关系到哲学、伦理学、社会学、文艺学等的重大理论问题。马克思主义与人道主义是什么关系？这是在全世界范围内探索、研究的问题，也是我国学术界、文艺界近几年来热烈讨论的一个问题。

在“文化大革命”前的十七年，我们对人道主义与人性问题的研究，以及对有关文艺作品的评价，曾经走过一些弯路。这和当时的国际形势的变化有关。那个时候，人性、人道主义，往往作为批判的对象，而不能作为科学研究和讨论的对象。在一个很长的时间内，我们一直把人道主义一概当作修正主义批判，认为人道主义与马克思主义绝对不相容。这种批判有很大片面性，有些甚至是错误的。我过去发表的有关这方面的文章和讲话，有些观点是不正确或者不完全正确的。“文化大革命”中，林彪、“四人帮”一伙把对人性论、人道主义的批判，发展到了登峰造极的地步，为他们推行灭绝人性、惨无人道的封建法西斯主义制造舆论根据。过去对人性论、人道主义的错误批判，在理论上和实践上，都带来了严重后果。这个教训必须记取。粉碎“四人帮”后，人们迫切需要恢复人的尊严，提高人的价值，这是对“四人帮”倒行逆施的否定，是完全应该的。

对人的问题的探讨，给我们提出一个问题，就是完整准确地掌握马克思主义的问题。许多年来，我们对马克思主义的了解，侧重在阶级斗争和无产阶级专政方面。在进行急风暴雨的革命斗争时期，我们当然需要马克思主义的阶级斗争和无产阶级专政学说，正是由于有了这个伟大学说的指引，我们才取得革命的胜利。在社会主义建设的新时期，我们仍不能忽视阶级斗争的存在，仍要坚持人民民主专政。但是，阶级斗争究竟不是我国

---

【题解】 本文原载 1983 年 3 月 16 日《人民日报》。原文有四部分，这里节选第四部分：“马克思主义与人道主义的关系”。

社会的主要矛盾了，全党和全国各族人民的总任务是实现社会主义现代化，把我国建设成为高度文明、高度民主的社会主义国家。正如斯大林所说，社会主义生产的目的是“是人及其需要，即满足人的物质和文化的需要”。（《斯大林选集》）下卷第598页）人是我们建设社会主义物质文明和精神文明的目的，也是我们一切工作的目的。生产本身不是目的，阶级斗争、人民民主专政本身也不是目的。过去许多同志把这一点忘了。马克思从他成为共产主义者的第一天起，就是以全人类的解放为己任的。关于人的问题，他在早期著作中谈得比较多，比较集中，其中有十分精辟的见解，当然也有不成熟之处。后期马克思集中力量研究经济问题，关于人的问题谈得少一些，但比之早期著作又有新的发展。只有把马克思的早期著作和后期著作连贯起来研究，既看到两者的区别，又看到两者的联系，才能对马克思主义获得完整准确的了解。

二三十年来，西方的马克思主义者和马克思主义研究者集中力量研究马克思的《1844年经济学——哲学手稿》，写出了不少著作。与此同时，人道主义思想也很盛行。一个时期里，我国不少青年学生对现代西方哲学的一些流派颇感兴趣。这种现象，我们应该认真引导。我认为，只有用马克思主义的人道主义，才能真正克服资产阶级人道主义。

作为欧洲文艺复兴时期出现的资产阶级人道主义（亦译人文主义），是资产阶级先进思想家提出来的，在打破封建主义束缚，揭露中世纪神学和宗教统治方面，曾经起过非常积极的作用。此后，资产阶级人道主义的社会作用，在不同历史条件和不同环境下，有所不同，因此也要作具体考察和分析，不能一概否定。在某种条件下，资产阶级人道主义也可以成为马克思主义的同盟军。但是，必须指出，资产阶级人道主义的思想体系，与马克思主义思想的体系是根本不同的。它的根本缺陷，是用抽象的人性、人道观念去说明和解释历史。尽管这种人道主义学说，对旧制度的抨击，也曾经显示出某些激动人心的力量；对历史的认识，也有过片断唯物主义的见解，但总的说来，未能跳出社会意识决定社会存在的历史唯心主义的框框。作为整个思想体系，未能成为科学。

我不赞成把马克思主义纳入人道主义的体系之中，不赞成把马克思主义全部归结为人道主义；但是，我们应该承认，马克思主义是包含着人道主义的。当然，这是马克思主义的人道主义。

在马克思主义中，人占有重要地位。马克思主义是关心人，重视人

的，是主张解放全人类的。当然，马克思主义讲的人是社会的人、现实的人、实践的人；马克思主义讲的全人类解放，是通过无产阶级解放的途径的。马克思把费尔巴哈讲的生物的人、抽象的人变成了社会的人、实践的人，从而既克服了费尔巴哈的直观的唯物主义，并把它改造成实践的唯物主义；又克服了费尔巴哈的以抽象的人性论为基础的人道主义，并把它改造成以历史唯物主义为基础的现实的现实的人道主义，或无产阶级的人道主义。在这一转变过程中，“异化”概念的改造起了关键的作用。

所谓“异化”，就是主体在发展的过程中，由于自己的活动而产生出自己的对立面，然后这个对立面又作为一种外在的、异己的力量而转过来反对或支配主体本身。“异化”是一个辩证的概念，不是唯心的概念。唯心主义者可以用它，唯物主义者也可以用它。黑格尔说的“异化”，是指理念或精神的异化。费尔巴哈说的“异化”，是指抽象的人性的异化。马克思讲的“异化”，是现实的人的异化，主要是劳动的异化。关于“劳动异化”的思想，马克思在《1844年经济学——哲学手稿》中有详细的论述。后来，他把这个思想发展为剩余价值学说。这在《资本论》中说得很清楚。那种认为马克思在后期抛弃了“异化”概念的说法，是没有根据的。

马克思认为，私有制下的异化现象，到资本主义社会发展到了顶点。各种异化现象，都是束缚人、奴役人、贬低人的价值的。马克思和恩格斯理想中的人类解放，不仅是从剥削制度（剥削是异化的重要形式，但不是惟一形式）下解放，而且是从一切异化形式的束缚下的解放，即全面的解放。马克思认为，共产主义将使“人的本质力量，人的肉体力量和精神力量……得到充分的自由发挥和实现”（《1844年经济学——哲学手稿》），使“个性的全面发展代替旧的分工制度下个人的片面发展”（《资本论》）。实现人的全面发展，是共产主义的“目的本身”。（《马克思恩格斯全集》第46卷上第486页）他甚至说，共产主义就是“以每个人的全面而自由的发展为基本原则的社会形式”。（《马克思恩格斯全集》第23卷第649页）毫无疑问，这是从早期的马克思到成熟时期马克思的重要思想。应该说，这个问题是与历史上的人道主义有着思想继承关系的。我们都知道，从文艺复兴以来，崇尚人的全面发展是资产阶级人道主义的基本标志之一。卢梭在他的《论人类不平等的起源》一书中，就论述过人的肉体和精神上的全面发展的主张。席勒在他的《美育书简》中更有出色的论述，他

要求通过美育活动，使人获得解放，“成为一个全面的完整的人”。（《美育书简，第二封信》）傅立叶设想在他的未来协作制度中，使人“实现体力和智力的全面发展”。（《傅立叶选集》第3卷第217页）但是几个世纪以来，先进人们崇尚的人的全面发展的理想，只有到了马克思主义这里，才有实现的可能。因为马克思主义与以往的人道主义不同，马克思主义找到了实现人的全面发展理想的现实依据和方法，即改变旧的社会关系，取消私有制，建立社会主义、共产主义。而以往人道主义者幻想在人奴役人的社会里，靠“理性力量”、“泛爱”、“美育”等唯心主义说教，实现人的全面发展，那只能是一句空话。在这个意义上，不妨说，马克思主义确实是现实的人道主义。

马克思在他的早期著作中，曾经肯定地谈到人道主义。不能否认，这个时期他还未完全摆脱黑格尔、费尔巴哈的错误影响。一八四五年以后，马克思、恩格斯都曾对“真正社会主义者”的人道主义呾语进行批判。在他们成熟时期的著作中，也确实不再用人道主义这个词了，这些都是毋庸回避的事实。不承认马克思主义有一个发展过程，看不到马克思早期著作与后来成熟时期著作的区别，是不正确的；但是，否认马克思早期著作与后来成熟时期著作的联系，把两者完全对立起来，认为后期马克思从根本上抛弃了人道主义，也同样是不正确的。即使马克思在早期著作中讲的人道主义，也是和费尔巴哈的人道主义不同的。马克思所理解的人，是现实的、社会的、历史发展的，这和他后来所讲的名命题“人的本质不是单个人所固有的抽象物，在其直观性（有译为“现实性的”——编者著）上，它是一切社会关系的总和”，是一致的。而费尔巴哈把人看成是抽象的，把人的本质看成是理性和爱。马克思从费尔巴哈那里吸取了一些东西，但并没有停留在费尔巴哈的水平上，他超越了费尔巴哈；马克思批判了费尔巴哈的人道主义，但未从根本上否定人道主义。后来唯物史观和剩余价值论的创立，使马克思的人道主义思想放在更科学的基础上，而不是抛弃了人道主义思想。

肯定人的价值，或者如毛泽东同志所说，“世间一切事物中，人是第一个可宝贵的”，那就要肯定社会主义和共产主义，反对一切形式的异化。承认社会主义的人道主义和反对异化，是一件事情的两个方面。社会主义消灭了剥削，这就把异化的最重要的形式克服了。社会主义社会比之资本主义社会，有极大的优越性。但这并不是说，社会主义社会就没有任何异

化了。在经济建设中，由于我们没有经验，没有认识社会主义建设这个必然王国，过去就干了不少蠢事，到头来是我们自食其果，这就是经济领域的异化。由于民主和法制的健全，人民的公仆有时会滥用人民赋予的权力，转过来做人民的主人，这就是政治领域的异化，或者叫权力的异化。至于思想领域的异化，最典型的就是个人崇拜，这和费尔巴哈批判的宗教异化有某种相似之处。所以，“异化”是客观存在的现象，我们用不着对这个名词大惊小怪。彻底的唯物主义者应当不害怕承认现实。承认有异化，才能克服异化。自然，社会主义的异化，同资本主义的异化是根本不同的。其次，我们也是完全能够经过社会主义制度本身来克服异化的。异化的根源并不在社会主义制度，而在我们的体制上和其他方面的问题。十一届三中全会提出解放思想，就是克服思想上的异化。现在进行经济体制和政治体制的改革，以及不久将进行的整党，就是为了克服经济上和政治上的异化。所以，我们的改革是具有深远意义的。掌握马克思关于“异化”的思想，对于推动和指导当前的改革，具有重大的意义。关于“异化”问题，理论界已经进行了一些有益的探讨，希望这个探讨能够进一步深入下去。在这个问题上，也应当贯彻“百家争鸣”的方针和理论联系实际的原则。

总的说来，社会主义社会，最有利于人的才能的发挥；社会主义社会新型的社会关系，使每个劳动者都可以平等地受到社会尊重。当然，即使是在社会主义条件下，或由于某些制度不完善，或由于旧意识影响，在某些局部情况下，糟蹋人才，埋没贤能，侵犯人格尊严的情况，并不是不会发生的。人的尊严、人的价值，理应受到重视。我们要教育青年建立科学的价值观。把人的价值抽象化，用实现“人的价值”来装扮自己的极端个人主义是不足取的。应该在建设社会主义的创造性劳动中，在为实现共产主义远大理想而献身的奋斗中，实现人的价值，提高人的价值。

在当前伟大社会主义现代化建设中，配合全国各个领域改革工作的进行，研究异化问题，在政治、经济、文化建设各个方面，采取正确区分两类矛盾的方法，克服和消除异化现象，是当前理论和实践的重要课题。

## 高举社会主义文艺旗帜 坚决防止和清除精神污染

在党的十二届二中全会上，邓小平同志和陈云同志作了重要讲话，在阐述整党决定伟大意义的同时，又着重提出在思想战线清除精神污染的问题。这对于我们党的建设，对于在建设物质文明的同时建设社会主义精神文明，对于夺取社会主义现代化建设的新胜利，对于加强马克思主义的理论建设，繁荣社会主义文艺事业，都具有深远的意义。我们希望广大文艺工作者积极响应党中央的号召，旗帜鲜明地反对资产阶级自由化等错误倾向，坚决防止和清除精神污染，为社会主义文艺事业的健康发展和繁荣昌盛而斗争。

粉碎“四人帮”，特别是党的十一届三中全会以来，广大文艺工作者辛勤劳动，作了大量的有益的工作。文艺出现了空前的繁荣，在反映现实生活的深度和广度上，在艺术的表现力上，都有了显著的进步。小说、报告文学、电影、电视剧、话剧、戏曲、诗歌、音乐、美术、舞蹈、曲艺等各个方面，都出了一批优秀作品，成绩是主要的，要充分肯定。这些作品对于打破林彪、江青一伙设置的精神枷锁，肃清他们的流毒和影响，对于解放思想，振奋精神，鼓舞人民同心同德，向四个现代化进军，起了积极的作用。但是，我们也应该看到近几年来文艺界也出现了不少问题，还有相当严重的混乱，特别是存在着精神污染的现象。有些人同时代和人民对他们的要求背道而驰，用他们不健康的思想、不健康的作品、不健康的表演，污染人们的灵魂。一些人对党中央提出的文艺为人民服务、为社会主义服务的口号表示淡漠，对文艺的社会主义方向表示淡漠，对党和人民的革命历史，对党和人民为社会主义现代化奋斗的英雄业绩，缺少加以表现和歌颂的热忱。文艺创作在描写和培养社会主义新人方面所付出的努力

---

【题解】 本文原载 1983 年 10 月 31 日《人民日报》。

和取得的成果，同党和人民的要求还有相当的差距；有的人甚至从根本上否定塑造艺术典型的必要性，把什么“三无”（无主题，无情节，无人物）作为创作方向加以提倡；有的公开反对文艺的民族化，主张抛弃民族传统。有些人对社会主义事业中需要解决的问题，很少站在党的革命的积极的立场上，提高群众的认识，激发群众的热情，坚定群众的信心，相反，他们热衷于写阴暗的、灰色的、以至胡编乱造、歪曲革命历史和现实的东西。有些人大肆鼓吹西方的所谓“现代派”思潮，宣扬所谓“新的美学原则”的“崛起”，提倡什么“反理性主义”，认为文艺创作无须正确理论的指导，无须深入群众的生活，只要凭“潜意识”、“下意识”铺陈成篇就可以了；有的人宣扬文学艺术的最高目的就是“表现自我”；或者宣扬抽象的人性论、人道主义，认为所谓社会主义条件下人的异化应当成为创作的主题；个别作品还宣传色情或宗教。这类作品虽然不多，在一部分青年中产生的影响却不容忽视。许多文艺工作者忽视学习马克思主义，不深入群众建设新生活的斗争；“一切向钱看”的歪风，在文艺界也传播开来。把精神产品商品化的倾向，在精神生产方面也有所表现。有些混迹于艺术界、出版界、文物界的人，简直成了惟利是图的人。对于这些思想混乱和精神污染表现，我们必须在四项基本原则的指导下，认真加以解决。

思想理论战线上的战士，包括作家、艺术家，都应当是人类灵魂的工程师、在我国社会的历史转变时期，在社会主义精神文明建设和整个社会主义建设事业中，他们肩负着艰巨的历史使命。邓小平同志在第四次全国文代会的《祝辞》中指出：“文艺工作者，要同教育工作者、理论工作者、新闻工作者、政治工作者以及其他有关同志相互合作，在意识形态领域中，同各种妨害四个现代化的思想习惯进行长期的、有效的斗争。要批判剥削阶级思想和小生产守旧狭隘心理的影响，批判无政府主义、极端个人主义，克服官僚主义。要恢复和发扬我们党和人民的革命传统，培养和树立优良的道德风尚，为建设高度发展的社会主义精神文明做出积极的贡献。”这是社会主义文艺工作者的光荣责任。在今天，尤其要强调这一点。作为灵魂的工程师的文艺工作者，应当坚持四项基本原则，高举马克思主义的、社会主义的旗帜，用自己的文艺作品和艺术表演，教育和引导人民正确地对待历史，认识现实，坚信社会主义和党的领导，鼓舞人民奋发努力，积极向上，教育和引导人民真正做到有理想、有道德、有文化、守纪律，为伟大壮丽的社会主义现代化建设事业英勇奋斗。

应该指出，就整个文艺界而言，主流是好的或比较好的，搞精神污染的人只是少数。问题是对这少数人的错误言论缺乏有力的批评和必要的制止措施。精神污染的危害很大，足以祸国误民。我们首先要认识问题的严重性。在理论界和文艺界对一些错误倾向进行了一些马克思主义的批评，但效果不够显著。一则批评本身的质量和分量不够，二则干扰批评的气势很盛。批评不多，却常常被称为“围攻”，被说成是“打棍子”，甚至把开展批评同“双百”方针对立起来。要知道，“双百”方针是促进社会主义文化的繁荣，实行“双百”方针不能排斥批评。现在有些同志对精神污染不闻不问，采取自由主义的态度；有些同志明知不对，但是不愿或不敢进行批评，怕伤了和气。这样下去，就要对党的事业和人民的利益造成严重的危害！我们应该克服领导工作中的软弱涣散状态，对于造成思想混乱和精神污染的各种严重问题，必须采取坚决的态度，而且要一抓到底。

解决思想战线混乱问题的主要方法，仍然是党一贯倡导的开展批评和自我批评。我们应该使马克思主义的和社会主义、共产主义的宣传，特别是在一切重大理论性、原则性问题上的正确观点，在思想界、文艺界真正发挥主导作用。马克思主义者应该站出来讲话。批评或自我批评要站在马克思主义立场上，不能站在“左”和右的立场上。对于思想理论方面“左”的错误观点，仍然需要继续进行批评和纠正。但是，应当明确指出，当前思想战线首先要着重解决的问题，是纠正右的、软弱涣散的倾向。思想战线的共产党员，特别是担负领导责任的有影响的共产党员，一定要站在斗争的前列。如果自己有了错误，就要进行认真的自我批评，并且切实改正。我们在强调开展积极的思想斗争的时候，仍然要注意防止“左”的错误。过去那种简单片面、粗暴过火的所谓批判，以及残酷斗争、无情打击的处理方法，决不能重复。开会发言、写文章都要进行充分的说理和实事求是的科学分析。对有错误的同志，要采取与人为善的态度，让他们进行合情合理、澄清论点和事实的答辩，尤其要欢迎和鼓励他们进行诚恳的自我批评。

防止和清除文艺界的精神污染，是摆在广大文艺工作者面前的一项迫切的任务。我们相信，在党中央的领导下，经过广大文艺工作者的共同努力，这方面的状况一定会大大改观，社会主义文艺一定会沿着健康的道路得到更大的发展，一定会出现更加繁荣兴旺的新局面。



郑伯农

## 在“崛起”的声浪面前 ——对一种文艺思潮的剖析

### 诗歌理论的三次“崛起”

诗歌是很敏感的地带。每当兴起一种新的社会思潮，诗歌往往首当其冲。近几年来，在我国文坛“崛起”的所谓“新的美学原则”，其旗帜也是首先从诗歌界打出来的。

一九八〇年五月，谢冕同志在《光明日报》发表《在新的崛起面前》一文，第一次发出了“崛起”的声音。这一年十二月，他在《诗刊》发表《失去了平静以后》一文，进一步阐述了自己的主张。谢冕同志的文章主要是阐述中国新诗的发展道路问题。那么，为什么需要“新的崛起”呢？据谢冕同志说，中国新诗的处境是不妙的，“经过长时期梦魇般的挫折”和“令人窒息的重压”，已经“失去了平静”，直到八十年代伊始，仍然盛行着“褊狭的诗的观念”，充斥着“内容平庸形式呆板”的诗作。他进一步断言，新诗“六十年来不是走着越来越宽的道路，而是走着越来越狭窄的道路”。那么，新诗的出路在哪里呢？谢冕同志把希望寄托在写某种“古怪”诗篇的青年诗人的身上。他认为他们是诗坛的“主要的冲击力量”、“大有希望的新崛起”、“新的诗潮”的主要代表。他用充满鼓动性的语言写道：“我们已经跨出了地狱之门”。“当今的使命，是敢于向‘万神之父’宙斯的神圣戒令挑战，释放出那深藏盒底的‘希望’来”。

继谢冕同志之后第二次发出“崛起”呼号的是孙绍振同志。一九八〇年九月，他在《诗刊》发表《给艺术的革新者更自由的空气》一文，提出了和谢冕同志相类似的观点。他发表于《诗刊》一九八一年第三期的《新

---

[题解] 本文原载《当代文艺思潮》1983年第6期，《光明日报》1983年11月24日转载，有删节。本文选自《光明日报》。

的美学原则在崛起》，则是一篇带有纲领性的文章。孙绍振同志在理论上迈出的新步子就在于把所谓“新的崛起”明确概括为一种“美学原则”的崛起，也就是一种文艺思潮的崛起，并且为这种“新的美学原则”勾勒出一个基本轮廓。他认为“艺术创新要进行到底，便不能不以异端的姿态向传统挑战”，需要“以外来的美学原则改造我们新诗”。这种“外来的美学原则”概括起来有两点：一、诗歌创作应当“表现自我”。因为“在年轻的革新者看来，个人在社会中应该有一种更高的地位，既然是人创造了社会，就不应该以社会的利益否定个人的利益，既然是人创造了社会的精神文明，就不应该把社会的（时代的）精神作为个人的精神的敌对力量”。二、诗歌创作应当实行反理性主义。因为“艺术的感情色彩使它有一种‘不由自主’‘自发的’一面，这一面有时还占着优势”。

第三次发出“崛起”呼号的是徐敬亚同志。一九八三年一月，他在《当代文艺思潮》发表《崛起的诗群》一文，这篇文章长达两万数千言，十分明确、十分系统地提出一整套诗歌主张。和前几位“崛起”者一样，徐敬亚同志也对中国新诗传统进行了猛烈的抨击，其态度之放肆，否定之彻底，则是前人所望尘莫及的。他十分轻蔑地问道：“三十年来，我们究竟在形式上有多大突破和创新？偌大国度，偌大诗坛，产生了多少有独创性艺术主张和艺术实践的诗人或流派，……从五十年代的牧歌式欢唱到六十年代与理性宣言相似的狂热抒情诗，以至于文革十年中宗教式的祷词——诗歌货真价实地走了一条越来越狭窄的道路。”他的否定当然不仅限于形式，首先还是内容。徐敬亚同志明确地提出，新诗的出路就在于发展现代主义倾向，“归根到底，现代倾向要发展成为我国诗歌的主流。”“这股具有现代倾向的新诗潮”，将与“在中国兴起的其它艺术门类中的现代萌芽一起，归入东方和世界现代艺术潮流”。值得注意的是徐敬亚同志的文章在若干方面已经超出了讨论文艺问题。什么新诗潮的出现是：“伴随着社会否定而出现的文学上的必然否定”呀！什么对生活的回答是“我不相信”四个大字呀！什么要有“与统一的社会主调不谐和观点”呀！等等，这是仅仅表达了某种文艺观点，还是也表达了某种社会观点呢？

不能沉默，应当郑重地回答这场思想理论上的挑战。“崛起”者们提出的不是小问题。如何对待六十年来的革命新诗传统，如何看待今后新诗的发展道路？是摒弃传统，走西方现代主义的道路，还是继承革新五四以来的新诗传统，走具有中国特色的社会主义文艺道路？这是关系到诗歌要

不要坚持社会主义旗帜的重大问题。

### 对传统的“挑战”和“褻渎”

“新诗潮”的一个重要特点是反传统。谢冕同志称赞那种“蔑视传统”的精神。孙绍振同志认为“在历次思想解放运动和艺术革新中，首先遭到挑战的总是权威和传统的神圣性”，“没有对权威和传统挑战甚至褻渎的勇气，思想解放就是一句奢侈的空话。”徐敬亚同志认为“一种新的艺术倾向的兴起，总是以否定传统的面目出现”。

艺术的生命在于创新，没有对于传统的发展和突破，就没有真正的艺术创造。不过，创新有各种不同的情况。当新兴的阶级登上历史舞台。进行着推翻旧制度、创立新制度的斗争的时候，他们需要创建自己的意识形态，也需要创建自己的文化艺术。肩负着这样的历史使命，他们当然要勇敢地向传统旧观念挑战。没有冲决传统思想罗网的气概，就不可能创建新的意识形态，也就不可能创建新的文化艺术。西欧文艺复兴时期的文学艺术，我们五四时期的文学艺术，都是在这种情况下发展起来的。当新的阶级已经树立了自己的意识形态，创造了自己的文化艺术之后，他们还要继续批判旧观念、清理旧影响，还要不断发展和完善自己的意识形态，不断丰富和革新自己的文化艺术。但这种丰富和革新是不是意味着就要不断地进行自我否定，不断地摒弃自己的传统，不断地提出新的思想体系，不断地重建新的美学原则呢？当然不是这样的。无产阶级是在和各种剥削阶级旧观念进行最彻底决裂之中建立自己的文化艺术的。即使这样，它也决没有摒弃人类文化的优秀传统，相反，它继承了人类所创造的一切优秀文化成果。对于无产阶级自己领导创立的文化传统，它当然更不能采取全盘否定的态度。我国的新诗运动六十多年来走过曲折的道路，犯过许多错误，但只要尊重历史事实，就不难看到，尽管它带有这样那样的弱点，毕竟还是适应了时代的需要，不断地在前进，在成熟。我们的使命不是从头开创无产阶级的诗歌艺术，而是在前驱创造的基础上把无产阶级诗歌艺术推向更加繁荣的阶段。在新的历史条件下，鼓吹什么褻渎传统，向传统挑战，把褻渎和挑战的目标对准无产阶级的文艺传统，并且把这种褻渎和挑战当作最最革命、最最解放的表现，这只能带来思想混乱。

那些呼喊着“崛起”的同志们是怎样对待五四以来的革命新诗传统

呢？谢冕同志认为六十年来新诗不断走着下坡路。“三十年代有过关于大众化的讨论，四十年代有过关于民族化的讨论，五十年代有过向新民歌学习的讨论。三次大讨论都不是鼓励诗歌走向宽阔的世界，而是在左的思想倾向的支配下，力图驱赶诗歌离开这个世界。……片面强调民族化群众化的结果，带来了文化借鉴上的排外倾向。”请注意，这里讲的不仅仅是几次讨论的问题，而是新诗的发展道路问题。三十年代的大众化问题，是以鲁迅为首的左联提出来的。四十年代的民族化问题，是以毛泽东同志为首的党中央提出来的。在著名的《新民主主义论》中，毛泽东同志把“民族的、科学的、大众的”作为新文化的发展方针。我们在具体解释和实践群众化、民族化的口号中，有过简单化、狭隘化的错误，但从根本上说，强调群众化、民族化并没有错，而且已经在长期实践中产生了显著的积极效果。难道在无产阶级领导下经过六十年的努力，我们建造的不是诗的园林，倒是一座诗的“地狱”，只有当某些所谓“古怪诗”出现之后，诗的“地狱之门”才被冲破了么？难道在无产阶级领导下经过六十年的努力，我们的诗歌仍处在中世纪的蒙昧王国之中，只有当某些所谓“古怪诗”出现之后，诗坛才升起了曙光吗？

至于徐敬亚同志，则走得更远，他不但全盘否定五四以来的新诗传统，说什么“如果我们仍不清醒地认识到已有的荒凉……将来的子孙们便有理由给予我们更加激愤的痛骂”，而且对于我国几千年的古代诗歌传统，也进行了彻底的否定。他断定中国古代诗歌无非是“诘屈聱牙的古调子”，是“以封建政治、道德和小生产经济为基础的古典诗词艺术”和“以封建田园牧歌为特征的民歌艺术”，“二者都不能成为新诗未来的发展基础。”他的否定并没有到此为止，一直反到古今中外的一切现实主义诗歌传统。他说，诗歌与现实主义“是根本对立的”。主张“崛起”的同志们是喜欢讲“宽容”，喜欢讲“多样化”的，可惜的是，他们对于中国的革命新诗传统，对于民族的文艺传统，对于古今中外的现实主义传统，却一点也不宽容。

### 西方现代主义的“美学原则”

抨击传统，是为了给发展“新诗潮”、实行“新的美学原则”——即西方现代主义美学原则扫清道路。谢冕同志把“大胆吸收西方现代诗歌的某些表现方式”的“古怪诗”作为新诗的希望所在。孙绍振同志宣扬用

“外来的美学原则”和“对外国现代诗歌的一些非古典的表现形式”，来改造中国的诗歌。到了徐敬亚同志，则明确地提出了诗歌现代主义化的口号。他说：“中国社会整体上的变革，几亿人走上现代化的脚步，决定了中国必然产生与之相适应的现代主义文学。”

我觉得把西方现代主义奉为新潮流、“新的美学原则”，是颇为滑稽的误会。现代主义对于古典主义讲来，是新出的东西，对于社会主义讲来，决不是什么新出的东西。社会主义现实主义文学是以高尔基的《母亲》为诞生标志的，她写于一九〇六年。中国的无产阶级文艺产生得更晚，以五四运动为发端。怎么能说，现代主义文艺比社会主义文艺更新呢？对于中国文坛讲来，现代主义也决不是什么最新进口的舶来品。早在五四运动之前，叔本华、柏格森、尼采等人的哲学思想和美学思想就被介绍到我国来。把这种东西说成是最新颖、最先进的，这无论如何不符合历史实际。

对于西方现代主义文艺，我们从来不认为应当采取全盘排斥的态度。它的某些表现手段是有参考价值的；某些现代主义作品从独特的角度揭露了资本主义的弊端，甚至表现出惊人的洞察力，应当承认它们具有一定的历史意义。但是不能不看到，现代主义文艺是资本主义矛盾不可克服的产物，它的世界观、艺术观是以个人主义、反理性主义为基础的，总的说来，是一种对生活失去信心，失去希望的文艺。“崛起”者们的问题不在于提倡借鉴西方现代主义文艺中的某些表现手段，而是要承袭西方现代主义的世界观和艺术观，是要让我们的诗歌走现代主义的道路，步西方现代主义的后尘进行“内容和感情的更新”。这就完全不能令人同意了。

“表现自我”是现代主义的一条重要创作主张。孙绍振、徐敬亚等同志首先是大力鼓吹诗歌的“表现自我”。徐敬亚同志说，新诗潮“最先引人注意的特点是什么呢？……发光的字出现了，诗中总是或隐或现地走出一个‘我’。”“诗是诗人 心灵的历史，诗人创造的是自己的世界——这就是新的诗歌宣言，代表了整个新诗人的主张。”孙绍振同志说，要把“重新感知自我世界当作革新者的任务”。所谓“表现自我”，是一个特定的口号，有着特定的内容，它从来是作为和表现生活、表现人民相对立的口号提出来的，我们的“崛起”者们也是在这种特定意义上提倡这个口号的。孙绍振同志说：诗歌应当“不屑于表现自我感情以外的丰功伟绩”，“回避去写那些”“英勇的斗争和忘我的劳动场景”。他很明确地把“表现自我”和表现人民的革命斗争、生产斗争对立起来。在徐敬亚等同志看

来，人如果为人民、为社会作出牺牲，就是“感受不到自己作为人而存在”，就是“自我”的一种丧失和“异化”；歌颂这种精神，就是宣扬“献身宗教的美”。只有懂得享受“一切权利”，满足一切个人要求，只有按照“我”的需要来改造周围环境，拒绝按照社会需要来改造主观世界的人，才是充分体现了人的价值，才是真正值得歌颂的。这是一种很露骨的唯我主义哲学。

“崛起”者们热心提倡的又一条“美学原则”是反理性主义。孙绍振同志认为写诗“不能光凭自觉意识”，“它同时要 和那‘不由自主的’‘自发的’‘潜意识’打很久很久的交道”，应当“追求某种朦胧的意象”。徐敬亚同志认为“新诗潮”的特点是“反写实、反理性”，强调“表现感觉及意识的原始状态”，表现“潜意识的冲动”、“思维搅乱的灵魂”、“高速幻想”、“意象直觉感”，等等。他大声宣布：“诗是非常独特的领域，在这里寻常的逻辑沉默了，被理智和法则规定的世界开始解体”，新诗人应当向“理智和法则挑战”。好诗当然不可能简单靠逻辑推理写出来，文艺创作离不开具体的生活形象，离不开作者对生活的直感，离不开诗人丰富的感情和想象。这一切都是众所周知的道理。人和动物的重要区别之一就在于人是有理性的。人的物质生产和精神生产活动，都是在理性的指导下有目的地进行的。倘若把文艺创作这种复杂的、高级的精神生产降低到靠下意识和生理本能来进行，这决不是文艺的前进，只能是文艺的倒退；决不是文艺的“现代化”，只能是文艺的“原始化”。

社会主义文艺必须坚持下面两点：一、作家艺术家深入人民群众的斗争生活，表现人民群众的斗争生活；二、用马克思列宁主义、毛泽东思想指导我们的文艺事业，指导我们的文艺创作。诗歌艺术有它的特殊性，但社会主义诗歌在上述两点是不应当有什么例外的。倘若只能“表现自我”，不屑于表现个人小天地以外的东西，那还有什么深入群众斗争生活的必要性，还谈得上什么表现新时代的群众呢？倘若实行反理性主义，向一切理性和法则挑战，那就要取消一切科学理论的指导，还谈得上有什么马克思主义的指导地位呢？取消了和新时代群众的结合，取消了马克思主义的指导地位，我们的文艺也就不成为社会主义文艺了。

### 对青年诗人的两种引导

关于诗歌发展道路问题的讨论，是由对一批青年诗人的创作的评价引

起的。粉碎“四人帮”不久，诗坛出现了一批引人注目的年轻新秀。他们肯于思考、勇于探索，用自己独特的创作给诗歌界带来一股冲击波，但是他们中的某些人的创作也存在着这样那样比较明显的问题。

对于某些有才华、有潜力，但在思想上也存在着某种迷惘的青年作者，需不需要进行积极的引导呢？我以为引导才是真正的爱护，一个劲地吹喇叭，抬轿子，只能贻误了他们。正如胡耀邦同志所说的：“要正确地引导他们，对青年不要一味捧场。我们要像培育鲜花似的爱护他们，可是不要无原则地吹捧他们，不能迎合一部分青年中的错误思想倾向和低级趣味。”（《党和国家领导人论文艺》第233页）看来，有些同志对于引导是很不以为然的。谢冕同志说：“对于这些‘古怪’的诗有些评论者则沉不住气，便要急于出来加以引导。有的则惶惶不安，以为诗歌出了乱子”。字里行间，流露出对于“引导”的嘲讽。孙绍振同志呼吁“给艺术的革新者更自由的空气”。他认为“政治追求一元化”，艺术追求“多元化”，“传统的美学原则比较强调社会学与美学的一致”，“革新者则强调二者的不同”。按照他们的观点，对于诗歌创作，是不能从政治上，从社会伦理道德上提出要求的，因为这二者本来就应当是不一致的。总之，他们不赞成对青年诗人提出任何原则性的批评，仿佛一批评就是“左”，就会破坏那种“无拘无形”的美好“艺术空气”。

“崛起”的诗论是以青年作者的真正支持者、保护者、捍卫者的面目出现的。为一些青年作者奉送了大量溢美之辞。什么“一番大有希望的新崛起”呀！“文艺的又一次重大改革”呀！甚至“灿烂的群星”呀！“和新的霞光一道升起”呀！等等。问题不仅在于过分的颂扬，更在于颂扬的是什么。近几年来，青年诗人的创作中确实有不少好东西。包括某些被列为“崛起的诗群”的成员的人，也写出了不少好诗。像舒婷的《致橡树》、《这也是一切》，梁小斌的《雪白的墙》，无疑都是很值得传诵的佳作。遗憾的是有些同志偏偏对这些东西兴趣不大，恰是把那些带有很大偏激性和消极性的东西拿出来颂扬，甚至是问题越突出的东西就越起劲地加以颂扬。他们在文章中列举了许多作为“新的崛起”的代表诗作，有不少内容是很不健康的。那种产生在少数人身上的怀疑主义思想，分明是一种十分消极、十分有害的思想。它不是什么新思想，更不是什么“大有希望的新崛起”。这种思想本身就是对生活丧失信心、丧失希望的，谈何“大有希望”！把这种思想当作了了不起的“新的崛起”，当作一种新生事物来歌颂，

这会把青年人引导到哪儿去？

一切文艺评论都是对文艺实践的某种引导。一些同志对“引导”进行嘲讽，其实他们自己也是在那里进行引导，只不过往另一个方向引导罢了。我们的青年成长在十年内乱年代，他们没有亲眼见过如火如荼的民主革命，没有亲身经历过建国初期轰轰烈烈的社会主义革命和社会主义建设。大量看到的是社会主义事业前进过程中所遇到的挫折。粉碎“四人帮”之后，拨乱反正之艰巨，破旧立新之复杂，也是一般青年人难以估计到的。他们之中的一些人产生了某种思想迷惘，是完全可以理解的。不应当简单地指摘青年人，应当耐心地向他们做工作。但是对文艺创作负有引导责任的文艺评论，无论如何不能去迎合以至助长这种迷惘。“崛起”的诗论不是努力从青年诗人身上挖掘积极的东西，加以发扬，却是努力挖掘他们之中消极的东西，加以辩护和颂扬，甚至把它当作勇于思想解放的表现，当作诗歌艺术的前进方向。有些迷误在某些青年诗人的身上只是零散地体现出来，而他们则从理论上加以概括和提升，并且把它和当代资本主义世界的文艺思潮结合起来，构筑成一套系统的文艺主张。我们不必把这股思潮的影响估计过大，但也不能小看它的影响。事实上这种理论已经反转过来，对诗歌创作中的不良倾向起了推波助澜的作用。

### 社会主义还是现代主义

西方现代主义文学是以反理性主义为思想基础的。如果说，和理性主义紧密联系的古典主义文学对人生充满着期望与追求，那么，和反理性主义密不可分的现代主义文学则对人生充满着幻灭与厌倦。这股西方现代主义的哲学思潮和文艺思潮之所以能在今天中国的一部分人中引起一阵“热”，是有着内在条件的。正如胡耀邦同志所说的：“在革命遭受挫折的时候，有些人产生思想混乱，甚至发生动摇，这没有什么奇怪。”（《党和国家领导人论文艺》第220页）十年内乱的严重破坏，使一些人的思想受到严重的扭曲。他们“看破红尘”，对马克思主义产生了动摇，对社会主义事业丧失了热忱……对于这些同志说来，西方现代主义思潮无疑是最对胃口的精神需要品。徐敬亚同志把“新诗潮”和“现代化”紧密地联系起来，说它植根于中国的新的现实生活。我觉得，它和社会主义现代化扯不到一起，但和当前的社会生活确有密切的联系。它不是纯粹的舶来品，而是十年内乱后遗症和对外开放带来的新问题相结合的产



物。后遗症的存在为西方现代主义思潮的传播提供了土壤，西方现代主义思潮为那种患有严重后遗症的人提供了思想药方。于是，“诗歌的现代主义倾向”，“新的美学原则”、“中国的现代主义”、“马克里主义的现代主义”，诸如此类的呼唤也就应运而起，一批宣扬怀疑主义、悲观主义、极端个人主义的文艺作品也就应运而生。

我们必须坚定不移地实行对外开放政策。固步自封是没有出息的，闭关锁国是十分愚蠢的。我们需要吸取外国文化中一切有益的养料，包括西方现代文艺中的一些养料，但是决不能无批判地兼收并蓄。吸收外国的东西是为了发展我们自己的社会主义文艺，决不是要让我们的文艺成为西方文化的一个分支。我们的文艺要走自己的具有民族特色的社会主义道路，决不能跟在西方现代主义文艺的屁股后头跑。搞什么“表现自我”、“反理性主义”，只能使文艺走向邪路。用西方现代主义的观点来对待社会主义社会，用他们解释资本主义社会那一套来解释我们的社会现象，从而得出怀疑一切、不满一切的结论，更会涣散人心，给社会主义事业带来巨大的危害。在关于诗歌发展道路问题的讨论中，我们应当通过摆事实讲道理，把原则是非搞清楚。讨论不是为了整治某个同志，而是为了弄清思想，团结同志，从而共同消除十年内乱的消极后果，解决对外开放所带来的新问题。

徐敬亚同志在《崛起的诗群》一文结束的时候写道：“走下去！前面什么也没有，甚至没有脚印、没有道路。”不！我们的前面有一个明确的目标，这就是建设高度繁荣的社会主义精神文明，攀登无产阶级的文艺高峰。更高地举起社会主义文艺的旗帜，坚定不移地向着这个目标走去，我们一定能够结出丰硕的果实。如果背离这个目标，拿起西方资产阶级的东西当作自己的旗帜，那么尽管有什么“旋风般的勇气”、“勇敢的碰壁”精神，到头来，只能种出扎手的荆棘，种出难以下咽的苦果。

胡乔木

## 关于人道主义和异化问题

近几年来，我国理论界围绕人道主义和异化问题，展开了一场争论。这方面的文章已经发表了好几百篇，专门的讨论会也开过好多次。这场争论是有意义的。争论中提出了许多重要的问题，广泛地推进了对这些问题的研究。回答和解决争论中的所有重要问题，是需要广大理论工作者来共同进行的一项巨大工程。我今天的讲话不可能涉及争论中的很多问题，只准备就几个主要问题讲一些意见，跟大家一起讨论。说得不对的，请大家批评、指正。

关于人道主义，我想首先应该指出，它有两个方面的含义：一个是作为世界观和历史观；一个是作为伦理原则和道德规范。这两个方面有联系，又有区别。我们现在讨论人道主义问题，尤其需要注意两者的区别，以免造成意义上的混淆。关于作为伦理原则的人道主义问题，我在讲话的第三部分将专门谈到。当前的争论，首先在于作为世界观和历史观的人道主义。因为已经发表的宣传人道主义的文章，大都没有区别人道主义的这两种含义，而且大都把人道主义作为解释历史、指导现实的世界观和历史观来理解和宣传。当然，宣传人道主义的文章意见不尽一致，不赞成或不完全赞成这种宣传的文章也不少，不能一概而论。但是，应该看到，现在确实出现了一股思潮，要用作为世界观和历史观的人道主义来“补充”马克思主义，甚至要把马克思主义归结为或部分归结为人道主义。有的同志提出了“人是马克思主义的出发点”这样的根本性的理论命题；有的同志宣传“人——非人——人”（即人异化为非人，再克服异化复归于人）这样的历史公式；一些同志认为不但资本主义社会有异化，社会主义社会也有异化；一些同志热衷于抽象地宣传“人的价值”、“人是目的”这类人道

---

【题解】 本文是作者 1984 年 1 月 3 日在中共中央党校的讲话，原载《理论月刊》1984 年第 2 期。

主义口号，认为可以靠它们去克服这种“异化”。如此等等的说法，提出了这样一些根本问题：究竟应该怎样来看待人类历史的发展，怎样来看待社会主义社会的发展？究竟应该用怎样的世界观和历史观，是马克思主义的历史唯物主义还是人道主义的历史唯心主义，作为我们观察这些问题和指导自己行动的思想武器？我认为，现在这场争论的核心和实质就在这里。因此，我的讲话也就围绕这场争论的核心和实质，而不以某几位作者的某几篇论文的具体内容为对象。

下面，我讲四个问题：一、究竟什么是人类社会进步的动力？二、依靠什么思想指导我们的社会主义社会继续前进？三、为什么要宣传和实行社会主义的人道主义？四、能否用“异化”论的说法来解释社会主义社会中的消极现象？因为是讨论马克思主义的一些根本问题，马克思本人的话不免引用得多一点；这也有好处，可以帮助大家弄清楚马克思主义究竟是什么和不是什么。

### 一、究竟什么是人类社会进步的动力？

对于这个问题，历史上有种种答案。从根本上说，是两种答案：历史唯心主义和历史唯物主义。近代西方思想史上的种种人道主义，从资产阶级人道主义到空想社会主义，它们的历史观都是唯心主义的，它们对人类历史发展和社会进步动力问题，都不能作出科学的解释。只有马克思建立的历史唯物主义，才找到了对这个问题的科学的答案，并在它的基础上建立了科学社会主义理论。

资产阶级人道主义产生于十四——十六世纪欧洲文艺复兴时期，它的最初形式是人文主义。针对中世纪神学以神为中心，贬低人的地位，蔑视世俗（即非宗教的）生活，提倡禁欲主义等观点，作为新兴资产阶级思想代表的人文主义者提出了以人为中心的思想。他们要求尊重“人性”、“人的尊严”、人的“自由意志”，主张“顺从你的意欲而行”。他们重视人的世俗生活和世俗享受的意义，提倡世俗教育和科学知识。人文主义坚决反对作为封建制度精神支柱的中世纪神学，在历史上起过巨大的进步作用。在十七、十八世纪资产阶级革命中，人道主义的思潮跃居历史的前台，成为资产阶级启蒙思想家反对封建专制和等级制度的一面旗帜。“天赋人权”和“自由、平等、博爱”等口号，在法国革命进程中起了重要的作用，并产生了深远的影响。文艺复兴时期的人文主义，启蒙运动和资产阶级革命

时期的人道主义，尽管都有重大的进步意义，但是作为历史观来说，都是唯心主义的。人文主义者也好，启蒙思想家和其他资产阶级人道主义思想家也好，他们所说的人和人性都是抽象的人、抽象的人性。<sup>[注]</sup>他们认为历史发展和社会进步的动力，在于人类的善良天性或者人类的理性。启蒙思想家主张以理性作为审判台，一切都拿到理性面前接受审判，认为只要诉诸理性或通过教育，人类的一切“迷误”都能克服。人道主义者提出“人道”、“正义”、“自由”、“平等”、“博爱”这样一些口号，并不能科学地说明历史。恩格斯说过：这是一些“或多或少属于道德范畴的字眼”，“这些字眼固然很好听，但在历史和政治问题上却什么也证明不了”<sup>①</sup>。

十九世纪的空想社会主义对资本主义进行了猛烈的抨击，提出了种种改革社会的方案和关于未来合理社会的设想。但是，空想社会主义者和资产阶级的人道主义者一样，用抽象的人性、人的本质来解释历史，来设计他们的改革方案，来构想他们的合理社会。俄国著名的马克思主义者普列汉诺夫在上世纪末说得很中肯：“本世纪上半期所有的无数的乌托邦不过是以人的天性为最高准绳而设想完美立法的企图。”<sup>②</sup>空想社会主义者认为，资本主义的黑暗和罪恶不过是人性或者说人类理性的迷误；消除这些黑暗和罪恶是思维着的理性的任务；社会主义正是理性、真理和正义的表现，只要把它发现出来，它就能用自身的力量创造出新的世界。由于离开具体的历史条件，离开特定的社会关系谈论人性、人的本质，并把它们当作人类社会历史发展的决定力量，他们在历史观上依旧停留于唯心主义。

---

注：人性本来是一个抽象概念，即人类的共性，可以跟神性、兽性、非人性、反人性等概念相对待。但是历史地考察起来，人性又是具体的，在不同的历史发展时期和不同的社会集团，以及由于不同的生活环境、文化教养、心理特征等等，人性有它的纷繁的演变和分化。尽管并不是没有人类的共性可言，但是要用这种共性（无论关于它的解说可以怎样丰富）去解释人类社会的历史发展，却不免显得太贫乏了。这里和下文所说的关于抽象的人性的主张，就是指不认识或不承认人性的历史的演变和分化，而只承认一种所谓为全人类所共有并有永恒标准的人性。这是一种非科学的抽象，它跟人性作为一个科学概念的抽象是两回事。至于人类学、社会学（包括民俗学）、心理学、教育学等具体科学部门和文学艺术，从各自的角度研究和表现历史的、现实的人和人性，当然是必要的。历史唯物主义不能代替这些研究和表现，当然也不应该指责它们是历史唯心主义的抽象的人性论。

① 恩格斯《民主的泛斯拉夫主义》，《马克思恩格斯全集》第6卷，人民出版社1961年版，第325页。

② 普列汉诺夫《论一元论历史观之发展》（三联书店1961年版，第27—28页）。

他们在考虑怎样实现自己的主张的时候，必然忽视社会历史的现实基础，脱离已经出现的无产阶级和其他劳动人民的现实斗争，而去指靠抽象的概念、笼统的全人类和唤起人性、改善人性的人道主义说教，并且往往还把希望寄托在少数杰出的统治者身上。这样的社会主义学说只能流于空想。空想社会主义学说虽然提出了许多卓越的思想，包括各尽所能、按需分配的共产主义思想，成为马克思主义的三大来源之一，在人类思想进步史上具有不容忽视的地位，但是，作为革命斗争中的思想武器，它只能是幻想的武器。用幻想的武器去进行战斗，当然不可能解决改造社会、推进历史的现实任务。空想社会主义始终没有为人类解放找到现实的道路，也没有改变资本主义世界的发展进程，不就是历史的证明吗？

要丢掉幻想的武器而掌握现实的武器，就必须同空想社会主义的抽象人性论、同它的唯心主义历史观彻底决裂。这种决裂是社会主义从空想发展成为科学的关键。正如列宁所指出的，“社会主义学说正是在它抛弃关于合乎人类天性的社会条件的议论，而着手唯物地分析现代社会关系并说明现今剥削制度的必然性的时候盛行起来的。”<sup>①</sup>

跟历史唯心主义相反，历史唯物主义不是以抽象的人、人性、人的本质等等的概念为出发点，而是以具体的社会物质生活条件为出发点来解释历史。马克思、恩格斯在《德意志意识形态》中说：“我们首先应该确定一切人类生存的第一个前提也就是一切历史的第一个前提，这个前提就是：人们为了能够‘创造历史’，必须能够生活。但是为了生活，首先就需要衣、食、住以及其他东西。因此第一个历史活动就是生产满足这些需要的资料，即生产物质生活本身。同时这也是人们仅仅为了能够生活就必须每日每时都要进行（现在也和几千年前一样）的一种历史活动，即一切历史的一种基本条件。”<sup>②</sup> 历来的思想家在解释历史的时候，都忽略了这一个基本的、简单的事实。马克思正是抓住了这个基本事实和它的全部意义，从这里出发，发展和形成了历史唯物主义关于人类社会的生产力和生产关系，经济基础和上层建筑，社会存在和社会意识，阶级和阶级斗争，

---

<sup>①</sup> 列宁《什么是“人民之友”以及他们如何攻击社会民主主义者？——回答〈俄国财富〉杂志反对马克思主义者的论文》，《列宁选集》第1卷，人民出版社1972年版，第51页。

<sup>②</sup> 马克思、恩格斯《德意志意识形态》，《马克思恩格斯全集》第3卷，人民出版社1960年版，第31—32页。

国家和革命，无产阶级解放和全人类解放的完整学说。历史唯物主义指出，生产力的发展，生产力同生产关系的矛盾，以及在阶级社会中表现这一矛盾的阶级斗争，才是历史发展的动力。

马克思在《〈政治经济学批判〉序言》中对历史唯物主义的基本思想作过这样的经典表述：“人们在自己生活的社会生产中发生一定的、必然的、不以他们的意志为转移的关系，即同他们的物质生产力的一定发展阶段相适合的生产关系。这些生产关系的总和构成社会的经济结构，即有法律的和政治的上层建筑竖立其上并有一定的社会意识形态与之相适应的现实基础。物质生活的生产方式制约着整个社会生活、政治生活和精神生活的过程。不是人们的意识决定人们的存在，相反，是人们的社会存在决定人们的意识。社会的物质生产力发展到一定阶段，便同它们一直在其中活动的现存生产关系或财产关系（这只是生产关系的法律用语）发生矛盾。于是这些关系便由生产力的发展形式变成生产力的桎梏。那时社会革命的时代就到来了。随着经济基础的变更，全部庞大的上层建筑也或慢或快地发生变革。”<sup>①</sup>

因为找到了对人类社会进步动力问题的科学的回答，无产阶级和人民群众的改造社会、推进历史的革命斗争才得到科学的指导，并因而取得伟大的胜利，开创了人类社会发展的崭新时代——社会主义时代，使广大劳动人民得到解放。这不同样是历史已经充分证明了的吗？

有些同志指责历史唯物主义只讲“物”，不讲“人”，“见物不见人”。这是没有根据的（当然，某些编得不好的教科书之类，是另外一回事）。历史唯物主义在展开它的全部学说时并没有抛开人，相反，正是历史唯物主义科学地说明了人的历史，说明了人如何创造历史，并且指明了所有的人都得到全面自由发展即全人类得到解放的科学道路。历史唯物主义讲“物”，恰恰是讲人们为满足自己的生活需要而进行的物质生产活动，是讲人们和物质即自然界相互作用而形成的生产力，是讲通过对物的占有而形成的人们之间的物质的生产关系。历史唯物主义认为历史是人创造的，但是跟历史唯心主义不同，它认识到人首先是通过物质生产活动，通过在这个基础上的社会斗争（在阶级社会首先是阶级斗争）来创造历史，因此，

---

<sup>①</sup> 马克思《〈政治经济学批判〉序言》，《马克思恩格斯选集》第2卷，人民出版社1972年版，第82—83页。

归根到底，从事物质生产的人民才是历史的主要创造力量。历史唯物主义只是抛开历史唯心主义的人道主义关于人、人性、人的本质的抽象谈论，而把这一切放到一定的社会关系（首先是生产关系）中去考察。因为只有这样，社会的人的问题才能得到正确的解释和解决。列宁在比较马克思的经济学和资产阶级经济学的时候说：“凡是资产阶级经济学家看到物与物之间的关系的（商品交换商品），马克思都揭示了人与人之间的关系。”<sup>①</sup>因此，批评马克思主义“见物不见人”的说法是不能成立和不能接受的。历史唯物主义观察和解决人的问题的基本方法论原则，就是从一定的社会关系出发来说明人、人性、人的本质等等，而不是相反，从抽象的人、人性、人的本质等等出发来说明社会。这是马克思主义的历史唯物主义同资产阶级人道主义的历史唯心主义的一个根本分歧，也是我们现在这场争论中的一个根本分歧。

“人是马克思主义的出发点”——这是一个典型的混淆马克思主义同资产阶级人道主义、历史唯物主义同历史唯心主义的界限的命题。马克思主义的历史唯物主义从分析人们的物质生产活动和人们之间的物质的生产关系出发，正是为了具体地理解人；离开人们的物质生产活动和人们之间的社会关系来谈人，就只能是抽象的人。把抽象的人作为出发点，这完全不是马克思主义。马克思之所以能够创立马克思主义，就是因为他越过了以抽象的人作为出发点的资产阶级人道主义的历史哲学，找到了自己的新出发点。马克思1845年写的《关于费尔巴哈的提纲》，恩格斯称它为包含新世界观的天才萌芽的第一个文件，在这个文件里，马克思指出：“人的本质并不是单个人所固有的抽象物。在其现实性上，它是一切社会关系的总和。”<sup>②</sup>人类社会，人们的社会关系（首先是生产关系），这就是马克思主义的新出发点。正是从分析社会关系出发，马克思才批判了已有几百年历史、经历了各种形态，但都是以抽象的人和人性为出发点的人道主义的唯心主义历史观，包括批判了马克思曾深受其影响的费尔巴哈人本主义及其关于人的本质的异化的观点，如他自己所说，“实际上是把我们从前的

---

<sup>①</sup> 列宁《马克思主义的三个来源和三个组成部分》，《列宁选集》第2卷，人民出版社1972年版，第444页。

<sup>②</sup> 马克思《关于费尔巴哈的提纲》，《马克思恩格斯选集》第1卷，人民出版社1972年版，第18页。

哲学信仰清算一下”。<sup>①</sup>同时，马克思还为此而同当时社会主义运动中仍然停留在人道主义历史观基础上的各种流派坚决划清界限。例如马克思指出，德国小资产阶级的“真正的社会主义者”忘记了“不管是人们的‘内在本性’，或者是人们的对这种本性的‘意识’，‘即’他们的‘理性’，向来都是历史的产物”；他们“只是把关于人的本质的思想悄悄塞给每个人，并且把社会主义的各种阶段变为人的本质的各种哲学概念”<sup>②</sup>。出发点的变化，新的出发点的发现，是人类思想史上划分时代的根本变革和伟大发现的开端。有了新的出发点，才能产生唯物主义的历史观，建立“工人阶级政治经济学”，形成科学的社会主义学说，就是说，才能有马克思主义。如果停留在旧的出发点上，无论怎样变换形式，也不可能跳出资产阶级人道主义历史观的窠臼，不可能有马克思主义。

可是，我们的一些同志，一方面把“人是马克思主义的出发点”当作一个极重要、极新颖的命题提出来宣传，一方面又极力模糊以“人”为出发点同以人类社会和人们的社会关系为出发点这新旧两种出发点之间的原则区别，试图把它们说成是差不多的东西。有的同志声称，这个命题中所说的“人”，并不是抽象的人，而是马克思所说的“现实的人”，“从事实际活动的人”。似乎有了这个申明或其他类似的申明，他们就离开了抽象的人道主义，坚持了马克思主义。但是，这样的简单申明，并不能改变他们的观点的实质，而且不可避免地包含着一个逻辑矛盾：要说明人是“从事实际活动”的“现实”的人，就不能把人看成是笼统的、没有分化和没有差别的，就需要说明人在其中活动的具体的社会关系，这就必须从具体的社会关系出发，而不能从“人”出发。既然舍弃了具体的社会关系和具体的社会发展状况来谈“人”，并由此来谈论“人性”、“人的本质”、“人的价值”、“人的尊严”、“人的自由”、“人的需要”、“人的自然欲望”等等，那么这种以人为出发点和归宿点的命题，就只能是抽象的人道主义实际上也就是资产阶级人道主义的命题。马克思自从找到了他的历史观的新出发点，在研究人类历史的时候从来不从抽象的、笼统的意义上谈人，

---

<sup>①</sup> 马克思《〈政治经济学批判〉序言》，《马克思恩格斯选集》第2卷，人民出版社1972年版，第84页。

<sup>②</sup> 马克思、恩格斯《德意志意识形态》，《马克思恩格斯全集》第3卷，人民出版社1960年版，第567、606页。



他所说的人都是作为社会关系的不同承担者的人，也就是不同的社会关系的人格化。马克思在《政治经济学批判（1857—1858年草稿）》和《经济学手稿（1861—1863年）》中，两次在批评蒲鲁东的时候，都驳斥过所谓“从社会的角度来看，并不存在奴隶和公民；两者都是人”的说法。马克思指出：“其实正相反，在社会之外他们才是人。是奴隶或是公民，这是A这个人 and B这个人的一定的社会存在方式。”<sup>①</sup> 马克思在研究资本主义社会的时候，也从来不是从资本家和工人“两者都是人”的角度来讨论问题。当然，资本家和工人都是人，有人的共性，但是强调这种共性，作这样一种抽象，对于认识资本家和工人以及他们之间的关系，没有实质上的意义。有实质意义的是，资本主义生产方式的主要当事人，资本家和雇佣工人，“本身不过是资本和雇佣劳动的体现者，人格化，是由社会生产过程加在个人身上的一定的社会性质，是这些一定的社会生产关系的产物”<sup>②</sup>。如果不是这样从分析人们的现实的社会关系出发，而是从笼统的“人”和“共同人性”出发，就根本不可能指明资本主义的灭亡和社会主义的兴起都是历史的必然，也就不可能提出无产阶级的历史使命。

宣传“人是马克思主义的出发点”的同志，还引用了不少马克思的话，来为他们这个命题作论证。这些同志无视了一个基本情况，即马克思、恩格斯对于他们的新的世界观和历史观究竟以什么为出发点，早就作出了十分明确的回答。

马克思、恩格斯在《德意志意识形态》中表述唯物史观的时候说过：“这种历史观就在于：从直接生活的物质生产出发来考察现实的生产过程，并把与该生产方式相联系的、它所产生的交往形式，即各个不同阶段上的市民社会，理解为整个历史的基础；……同时从市民社会出发来阐明各种不同的理论产物和意识形态，如宗教、哲学、道德等等，并在这个基础上

---

<sup>①</sup> 马克思《政治经济学批判（1857—1858年草稿）》，《马克思恩格斯全集》第46卷上，人民出版社1979年版，第220页；马克思《经济学手稿（1861—1863年）》（《马克思恩格斯全集》第47卷，人民出版社1979年版，第173页。

<sup>②</sup> 马克思《资本论》，《马克思恩格斯全集》第25卷，人民出版社1974年版，第995页。

追溯它们产生的过程。”<sup>①</sup>

恩格斯在《社会主义从空想到科学的发展》中指出：“唯物主义历史观从下述原理出发：生产以及随生产而来的产品交换是一切社会制度的基础；在每个历史地出现的社会中，产品分配以及和它相伴随的社会之划分为阶级或等级，是由生产什么、怎样生产以及怎样交换产品来决定的。所以，一切社会变迁和政治变革的终极原因，不应该在人们的头脑中，在人们对永恒的真理和正义的日益增进的认识中寻找，而应该在生产方式和交换方式的变更中寻找；不应该在有关的时代的哲学中寻找，而应该在有关的时代的经济学中寻找。”<sup>②</sup>

马克思 1879—1880 年写的《评阿·瓦格纳的〈政治经济学教科书〉》中，驳斥了这个德国庸俗经济学家、讲坛社会主义者以抽象的人的需要来确定商品价值的论点，指出：“‘人’？如果这里指的是‘一般的人’这个范畴，那么他根本没有‘任何’需要；如果指的是孤立的站在自然面前的人，那么他应该被看作是一种非群居的动物；如果这是一个生活在不论哪种社会形式中的人……那么出发点是，应该具有社会人的一定性质，即他所生活的那个社会的一定性质，因为在这里，生产，即他获取生活资料的过程，已经具有这样或那样的社会性质。”跟从人出发的方法相反，马克思申明：我的分析方法“不是从人出发，而是从一定的社会经济时期出发”<sup>③</sup>。

我们应该相信谁呢？是相信马克思和恩格斯本人，还是相信宣传“人是马克思主义的出发点”的同志们呢？

不顾作为马克思主义者的马克思和恩格斯的这些清清楚楚的说法，反复摘引还没有完全脱离费尔巴哈影响的马克思早期著作中从人本主义那里沿袭下来的一些说法，如“人的根本就是人本身”、“人本身是人的最高本质”以及“共产主义是现实的人道主义”等等；或者引用马克思后来的成

---

<sup>①</sup> 马克思、恩格斯《德意志意识形态》，《马克思恩格斯全集》第3卷，人民出版社1960年版，第42—43页。

<sup>②</sup> 恩格斯《社会主义从空想到科学的发展》，《马克思恩格斯选集》第3卷，人民出版社1972年版，第424—425页。

<sup>③</sup> 马克思《评阿·瓦格纳的〈政治经济学教科书〉》，《马克思恩格斯全集》第19卷，人民出版社1963年版，第404、415页。

熟的著作中的论述，而不理会这些论述的精神实质，不理睬这些论述同摘引者自己立论的矛盾，怎能不把问题越说越糊涂呢？如前所说，马克思主义之所以成为马克思主义，首先就在于它有了新的出发点，并由此出发而建立了新的科学体系。在这个根本问题上，是不容回避和含糊的。提出“人是马克思主义的出发点”这样的命题，这就离开了马克思主义的根本思想，抛弃了马克思主义之所以成为马克思主义的东西，抹煞了马克思主义之所以区别于非马克思主义的实质。这样，马克思主义在历史观上所完成的革命变革实际上就被一笔勾销了。

至于“人——非人——人”这样的历史公式，把人类历史概括为人性的异化和复归的历史，这是一种典型的人道主义的唯心主义历史观。各种人道主义学说对人性有不同的理解，有的并不使用人性异化的概念，它们提出的历史公式却是类似的，如“理性——理性的迷误——理性”，或“公平——不公平——公平”，等等。按照这类公式，似乎存在着某种抽象的、固有的、完美的、真正的人性或人的本质；在人类社会的某一个发展阶段，这种人性、人的本质发生了异化，从原来的人异化成为非人（或假人）；而在人类社会的未来阶段，这种人性、人的本质又得到了复归，从非人（或假人）复归成为真人。难怪现代西方竟有神学家把这类玄学的历史公式同“乐园——失乐园——复乐园”这种神学的历史公式相比拟，并把它归之于马克思主义，企图把宗教、人道主义、马克思主义调和到一起。这很难说不是对马克思主义开玩笑。

马克思主义认为，人类的历史首先是生产方式发展的历史。随着生产方式的发展，人类本身也在发展，虽然有历史的曲折和歧途，但总的趋势是向前，是进步。衡量历史进步的尺度只能是生产和生产方式的发展，以及与之相应的社会、政治、文化、科学、教育的发展，而不能是抽象的人性、人的本质。没有任何理由把远古幻想为乐园。从原始社会到奴隶制社会，怎么能够一般地把它看作是人性的倒退呢？这是人类社会的一个巨大的进步，是生产力有一个很大的发展的结果，它标志着人类摆脱了蒙昧和野蛮的阶段，而步入了文明的大门，从此才开始了人类的文明史。同样，从奴隶制社会到封建社会到资本主义社会，也是人类的生产力和社会关系的巨大进步，虽然这些进步都是在阶级对立的状态下发生的，因而伴随着许多的罪恶、苦难和堕落。马克思和恩格斯是资本主义制度罪恶的最彻底的批判者，但是他们在《共产党宣言》中仍然明确地指出：“资产阶级在

历史上曾经起过非常革命的作用。”<sup>①</sup>至于共产主义之代替资本主义，更是意味着人类的生产力和社会关系的伟大进步，而不是什么抽象的、固有的人性的复归。马克思、恩格斯把共产主义以前的人类历史称作“人类社会的史前时期”，是为了说明只有在共产主义下人们才能完全自觉地创造自己的历史，而不是要把这以前人类社会发展的全部文明史当作“非人”的历史加以抹煞。相反，马克思主义认为，如果没有过去时代的人类物质文明和精神文明的发展，就不可能有共产主义。

总之，作为世界观和历史观的人道主义，同马克思主义的历史唯物主义是根本对立的。我们的宣传人道主义世界观和历史观的同志，却企图抹煞这种对立，而把两种不同的世界观和历史观混合起来。他们或者要把马克思主义纳入人道主义而成为人道主义世界观和历史观的一个派别（尽管被誉为“真正”的、“最高”的、“最科学”的人道主义派别），或者要把作为世界观和历史观的人道主义纳入马克思主义而成为马克思主义世界观和历史观的一个部分（据认为，前者是后者的核心和实质，是出发点和归宿）。这两种含义实际上是一样的，都是要把马克思主义人道主义化。他们认为马克思主义忽视了人，要用人道主义来“重新说明”马克思主义，要用抽象地谈论人性、人的价值，确立“人是马克思主义的出发点”，来“补充”、“纠正”或“发展”马克思主义；或者认为只有用人道主义来“重新说明”了的马克思主义，才是本来面目的、完整无缺的马克思主义，否则就是被歪曲和有缺陷的马克思主义。这样的观点是马克思主义者所不能接受的。作为世界观和历史观，马克思主义和人道主义，历史唯物主义和历史唯心主义，根本不能互相混合、互相纳入、互相包括或互相归结。完全归结不能，部分归结也不能。人道主义并不能说明马克思主义，不能补充、纠正或发展马克思主义，相反，只有马克思主义才能说明人道主义的历史根源和历史作用，指出它的历史局限，结束它所代表的人类历史观发展史上一个过去了的时代。马克思主义的历史唯物主义代表人类历史观发展史上一个新时代。历史唯物主义认为不能离开具体的社会关系去谈人、人性、人的本质，不能离开社会生产力的发展和对社会关系的改造去谋求人的问题的解决。它拒绝“人类天性”这一类的抽象议论，而着手分

---

<sup>①</sup> 马克思、恩格斯《共产党宣言》，《马克思恩格斯选集》第1卷，人民出版社1972年版，第253页。

析现实的社会关系，寻找无产阶级解放和全人类解放的具体道路。由此得出的实际结论，就不是各种人道主义的说教和各种合理社会的空想，不是抽象人性的神秘“复归”，而是无产阶级和劳动人民按照社会发展规律对社会进行革命的改造。这样，马克思主义就对解决人的问题提供了一个科学的答案，这是过去的一切志士仁人都没有找到的。社会主义从空想到科学的发展当然没有也不会丢开人，而正是为争取绝大多数人的利益找到了现实的革命的道路。只有通过无产阶级的解放才能达到全人类的解放，这就是科学的结论。随着历史的发展，马克思主义（包括历史唯物主义）当然需要并且实际上是在继续发展；但是现在笼统地宣传人道主义的许多同志们的主张，同科学发展的要求正好相反。是要使我们的历史观从唯物主义倒回到唯心主义，从而使我们的社会主义学说从科学倒回到空想。

## 二、依靠什么思想指导我们的社会主义社会继续前进？

或者有同志会问：“人是马克思主义的出发点”这个命题对于资本主义社会或其他剥削制度社会是不正确的，现在我们是在建设社会主义社会了，这个命题是不是有它的意义呢？这实际上是问：马克思主义的历史唯物主义在社会主义社会是不是继续有效？让我们来考察一下吧。

社会主义制度建立以后，生产资料私有制已经基本消灭，阶级斗争已经不是社会的主要矛盾，社会主义社会面临着新的条件和新的任务。毫无疑问，社会主义制度的一切活动的目的都是为了劳动人民和他们的利益。<sup>[注]</sup>但是，社会主义将怎样来实现这一切呢？我们应该怎样来看待社会主义社会的发展呢？依靠什么思想指导我们的社会主义社会继续前进呢？有一些宣传人道主义世界观和历史观的同志，实际上是认为，历史唯物主义只在革命和革命以前的时期适用，现在已不适用，而要代之以人道主义了。他们说社会主义就是要实现“人是目的”，“人本身就是人的最高目的”，社会主义就是要实现“人的价值”，“人的价值就在于他自身”，还说

---

注：按照宪法规定，所有公民都有劳动的权利和义务，从理论上说，这里把“劳动人民”换成“人”也无不可。而在实际上，大家都看到，即使在社会主义社会，特别是它的初级阶段，尽管绝大多数人都是善良守法的劳动者，人还是各种各样的。社会虽然在许多方面努力为所有的人服务，例如向他们提供各种消费手段、教育手段、就业机会等等，却并不是所有的人都在为社会服务，甚至还有这样那样的反革命分子和从事贪污盗窃投机诈骗抢劫杀人等活动的破坏分子。因此，不能认为简单地变换提法就有多么了不得的意义。

“人的价值和人的解放程度是考察社会主义优越性的综合指示器”，“我们要努力为消除异化现象，提高人的价值而斗争”。他们似乎认为社会主义还没有达到理想中那么美好的境界，就是因为还缺乏这些观念，如果在全社会普及了这些观念，就能保证实现最美好的境界。究竟这些说法是不是正确，能不能够指导我们前进呢？

如同争取社会主义制度的斗争一样，在新制度建立以后，社会主义社会的继续前进仍然必须以历史唯物主义的科学为指导，反对种种历史唯心主义的空想。这并不是因为我国社会主义发展的现阶段还没有最终消灭阶级划分，世界上还存在着资本主义制度，因而阶级斗争在我国还将在一定范围内存在，而是因为历史唯物主义并不只是说明阶级社会的历史的科学，它是说明整个人类社会历史的科学。历史唯物主义关于社会进步动力的原理，不仅为人类社会发展的历史所证实，而且在今天和今后仍然是促进我国社会主义建设的强大的武器。社会主义社会的发展，同以往人类社会历史的发展一样，仍然离不开社会生产力的发展，离不开生产力和生产关系、经济基础和上层建筑在一定条件下的矛盾，仍然需要在科学地认识和正确地解决这些矛盾中前进。作为社会主义社会主人的人民，比革命以前获得了远为广大的自由。但是人们的自由只有在对必然的认识和根据这种认识而进行的对世界的改造中才能实现，这个客观规律的有效性同以前一样，是不以任何人的意志为转移的，也是不因社会制度的变化而变化的。社会主义制度的建立，为社会生产力的发展和广大人民物质文化生活需要的满足开辟了广阔的可能性和远大的前景。但是社会主义是科学而不是魔术，不可能使人们的各种要求一下子都得到实现。正如毛泽东同志所说：“社会主义制度的建立给我们开辟了一条到达理想境界的道路，而理想境界的实现还要靠我们的辛勤劳动。”<sup>①</sup>无论在物质方面还是在精神方面，我们都需要从实际出发，遵循事物的规律，依靠人民的努力，在既定的现实基础上一步一步地前进。我们所创造和继续加以完善的新的生产关系和整个社会政治制度，使我们能够比旧社会远为迅速地前进。但是，我们的经济文化基础的落后却是长期的历史所造成的，我们不应该也不可能视而不见，实行不承认主义。“人们自己创造自己的历史，但是他们并不是随心所欲地创造，并不是在他们自己选定的条件下创造，而是在直接碰

---

<sup>①</sup> 毛泽东《关于正确处理人民内部矛盾的问题》，人民出版社1975年版，第33页。

到的、既定的、从过去承继下来的条件下创造。”<sup>①</sup>经常记住马克思的这句话，会帮助我们的头脑保持清醒。

集中力量发展社会生产力，是由历史唯物主义的科学所揭示的我国社会主义时期历史发展规律的客观要求，这在我们这样经济比较落后的国家显得特别迫切，因而它很自然地成为全国人民的首要愿望。人民知道，只有努力进行社会主义现代化建设，切实地尽快地发展社会生产力，才能逐步满足人们关于吃、穿、住、学习、研究、劳动、创造、交往、旅行、娱乐、休息等等的需要。我们的各项工作，我们在上层建筑和意识形态各个领域的活动，我们改革和调整生产关系的各种活动，都要围绕着并且服务于促进社会生产力的发展这个有决定意义的目标。我们的党和国家从开国初期就很注意经济建设，努力发展生产力。中间犯过在经济建设上急于求成、夸大主观意志作用的错误，也犯过忽视发展生产力（反对所谓“唯生产力论”）、实行平均主义的错误。这些错误从指导思想来说，都是由于背离了历史唯物主义的科学，背离了经济科学和自然科学。十一届三中全会以来，党中央总结了过去的经验教训，力求忠实地遵循各种科学的规律，因而正确地确定了全党全国工作重点必须坚定不移地转移到社会主义现代化的经济建设上来，并且同这一战略转移相适应，决定了和实行了一系列正确的政策措施，开始获得了公认的显著的成绩。当然，这些成绩离开党在十二大提出的建设高度文明、高度民主的社会主义现代化强国的宏伟目标还很远，工作中也还不能避免缺点和错误（我们当然应该竭力避免这些，但即使借助于计算机，究竟也不能完全避免，这或者就是人性不同于所谓神性的所在之一吧）。如果不去具体地、历史地分析现实的经济文化条件，不从这些条件出发，按照客观规律，切实地进行各种建设，解决现实存在的种种实际问题，或者对解决这些问题提出积极的切实的建议，那么，任何关于“人是目的”、“人的价值”、“人的尊严”的抽象讨论，无论讨论者怎样真诚，动机怎样善良，都不能使我们在实现这些目的、价值、尊严方面前进一步。正如马克思说过的，凭借关于“人”的解放的抽象议论，“‘人’的‘解放’并没有前进一步；只有在现实的世界中并使用现实的手段才能实现真正的解放”；“‘解放’是一种历史活动，而不是思想活

---

<sup>①</sup> 马克思《路易·波拿巴的雾月十八日》，《马克思恩格斯选集》第1卷，人民出版社1972年版，第603页。

动，‘解放’是由历史的关系，是由工业状况、商业状况、农业状况、交往关系的状况促成的”<sup>①</sup>。

由此可见，不仅历史上存在过空想社会主义，在社会主义条件下，人们只要离开历史唯物主义的科学，离开社会主义建设的实践，而热衷于人道主义的抽象议论，仍然会陷入某种空想社会主义。这种历史唯心主义的空想，不同于从前的曾经起过进步作用的空想社会主义，在今天只能起消极作用。因为它散布一种幻想，以为不需要进行长期的艰苦的物质文明和精神文明建设，就可以或者就应该无条件地完全实现人的目的、需要等等。而当社会主义由于种种历史限制还不能完全实现这些要求时，它就有可能影响一部分缺乏马克思主义基本常识的人去怀疑社会主义的实践，干扰社会主义建设的正常进程。历史唯物主义者应该理解，人们的需要等等都是历史地发展着的。具体地研究人们的需要，具体地研究如何发展和改进我们的各项建设以更好地满足这些需要，是我们必须积极进行的科学工作（应该承认，这一工作还没有引起全党的普遍注意）；倘若只是抽象地提出来，那就没有什么意义，而且任何时候都不可能完全实现。

拿“人的价值”来说。这在现在是一个很时髦而又被弄得很混乱的概念。不管人们给予它的含义如何多样，历史唯物主义认为，不能离开社会发展的具体情况，离开人在社会中的劳动，离开个人同他人、同集体、同阶级、同社会的关系，来抽象地、孤立地谈论“人的价值”。荒岛上的鲁滨逊和土人“星期五”在互相发现以前，无所谓人的价值和尊严；只在互相发现以后，他俩之间才有可能发生这些问题。历史上从来也不存在什么抽象的“人的价值”；不同的时代、不同的阶级、不同的人有不同的价值观。实际上，抽象的“人的价值”观念，只是随着资本主义商品交换出现才产生的。资产阶级思想家的价值观，一般地是以个人为中心的，是个人主义的，这是资产阶级专门追逐个人利益（所谓“商品拜物教”、一切向钱看的“拜金主义”等等）的阶级意识的表现。资产阶级思想家还宣称“人的价值就在人自身”，似乎每个人生来都具有平等的价值。资本主义私有制度和剥削制度的现实，恰恰是对这种虚幻口号的讽刺。无产阶级的、社会主义的“人的价值”观，是集体主义的。马克思、恩格斯在《德意志

---

<sup>①</sup> 马克思、恩格斯《〈德意志意识形态〉第一卷手稿片断》，《马克思恩格斯全集》第42卷，人民出版社1979年版，第368页。



意识形态》中说过：“只有在集体中，个人才能获得全面发展其才能的手段，也就是说，只有在集体中才可能有个人自由。”<sup>①</sup> 固然，没有任何个人也就无所谓集体或社会，但是没有集体或社会，任何个人首先无从存在（荒岛上的鲁滨孙也是依靠社会所给予他的使用和制造工具的能力，依靠社会所留给他的一些工具，才能生存了一段时间），更谈不到他的价值和自由。社会和个人关系，可以比做树根和树叶的关系；树没有叶子不行，但是没有根更不行，所以说根深才能叶茂。正是由于这个简单的真理，社会主义首先强调人民的价值，只有在人民的价值中才谈得到每个人的价值。由于社会主义实现了生产资料公有制，消灭了剥削制度，才使全体劳动人民从而使它的每一个分子获得前所未有的社会地位（或社会价值），才为在物质上和精神上更充分地实现全体劳动人民和他们中间的每个个人的价值创造了前提。

在社会主义社会中，在个人和社会的关系上，人的价值包括两个方面，即：社会对个人的尊重和满足；个人对社会的责任和贡献。从社会对个人这方面来说，在社会主义条件下，限制我们实现更高的人的价值的，已经不是根本社会制度的不合理，而主要是经济文化发展的不充分，某些体制的不完善，以及我们的工作中的缺点错误等等。例如，尽管我们党和政府这几年来为改善人民的物质文化生活，为改进党和政府的工作，做了巨大的努力，并且收到了显著的成效，但是现在不少群众的生活水平还不高，有的地方还很低，城市住房还比较紧张，一部分青年的上学、就业问题还没有解决；党和政府的某些机构中还程度不同地存在着官僚主义、以权谋私等不良作风；社会上还有各种为非作歹的坏分子，还有贪污、盗窃、浪费、破坏生态平衡、男女不平等、虐待妇女儿童、早婚多育、迷信、不卫生、不文明等落后现象。我们的党和政府正在动员人民努力发展经济文化，提高政治觉悟，为消灭种种落后的和消极的现象而斗争。这需要全体人民在党和政府的领导下同心同德地进行社会主义物质文明和精神文明建设，包括有计划地发展生产、盖房子、办学校、发展医疗卫生事业、扩大就业门路、进行共产主义思想道德教育、整顿党风、打击犯罪活动，促进社会风气的根本好转等等。脱离这些建设和斗争，在尊重“人的

---

<sup>①</sup> 马克思、恩格斯《德意志意识形态》，《马克思恩格斯全集》第3卷，人民出版社1960年版，第84页。

价值”的口号下提出各种各样不切实际的关于个人享受、个人自由的要求，似乎社会主义制度一经建立就应该无条件地保证实现这些要求，否则就表明社会主义制度“不合乎人性”。这样做，除了鼓励个人主义、涣散人心以外，能解决任何一个实际的问题吗？

尤其必须着重指出的是，我们决不能只从社会给予个人这方面来谈“人的价值”。因为社会要能够提供实现其每个成员的“人的价值”的条件，首先就需要把它们创造出来。所以，评价一个人的价值，不仅在于他的存在和需要是否从社会、从他人那里得到承认和满足，更重要的是在于他为社会、为他人尽了什么责任，作了什么贡献。社会主义的各尽所能、按劳分配原则，共产主义的各尽所能、按需分配原则，都是从这两个方面的结合来规定个人和社会的关系的，而且都把为社会、为他人尽其所能放在首位。马克思主义所理解的人的价值，应该从伦理角度反映这种关系。所以，从共产主义的世界观、人生观看来，人的价值首先在于为共产主义事业、为无产阶级和全人类的解放作出贡献；在我国，在今天，首先就是为建设社会主义物质文明和精神文明作出贡献。我们共产主义者是唯物主义者，不是苦行僧。我们承认和重视个人的需要、享受等等的重要意义，而且正是为此才强调个人对社会的贡献，因为有所贡献才能有所享受。只有人人都为社会作贡献，社会才能根据这种贡献的总和，扣除必须扣除的部分，来满足每个人对享受的需要。享受和劳动不可分，一如权利和义务不可分，自由和纪律不可分。这是极明白的道理。实际上，不仅马克思主义者这样理解，人类历史上的许多先进分子也是更强调从个人贡献于社会这方面来谈“人的价值”。例如宋朝的范仲淹所说的“先天下之忧而忧，后天下之乐而乐”<sup>①</sup>，就包含着这种意思。著名的正直的伟大科学家爱因斯坦说得更明确：“一个人的价值，应该看他贡献什么，而不应该看他取得什么。”又说：“一个人对社会的价值首先取决于他的感情、思想和行动对增进人类利益有多大作用。”<sup>②</sup>并非马克思主义者的爱因斯坦所能深刻理解的道理，在社会主义社会中应该成为常识的道理，我们的一些同志竟然不加考虑，而一味片面地从个人需要的角度提出人的价值问题，这是很

---

① 范仲淹《岳阳楼记》。

② 爱因斯坦《论教育》、《个人和社会》，《纪念爱因斯坦译文集》，上海科学技术出版社1979年版，第68—69、51页。

奇怪的。他们以为这是针对过去“左”的错误而提出的救世药方。过去发生过的忽视人民群众生活的“左”的错误确实需要纠正，我们的党和政府已经作了巨大的努力来纠正，但是这样抽象地片面地提出问题，非但不能解决问题，而只能增加解决问题的困难。

至于“人是目的”，这原是十八世纪康德的伦理学口号，是针对人没有成为目的、仅仅是手段的社会提出来的。历史上的剥削阶级在剥削、压迫劳动人民的时候，只把他们当作手段；社会主义当然要根本改变和永远结束这种状况。但是，我们一些同志强调“人是目的，不是手段”，并把这样的口号当作深刻的哲理，这就走入了歧途。在“人是目的”的问题上，如同在“人的价值”的问题上一样，社会主义首先强调人民是目的，只有实现人民是目的，才谈得到实现人民中的各个个人是目的。社会主义铲除了剥削制度，使人民有了真正当家作主的权利。这是不是意味着人从此就只是目的，不再是手段呢？不是。把目的和手段割裂开来、对立起来的观点，根本不是唯物辩证法的观点。社会主义社会的一切劳动都是为了人民及其每一个分子的利益，从这个意义上讲人是目的。但是人的利益并不会自动实现，无论人可以怎样广泛地利用机器和其他工具，归根到底，仍然不能离开人本身的劳动。就是说，为了达到人是目的这个目的，人还是免不了要充当手段。当然，这跟历史上剥削阶级把人当作手段截然不同。首先，这里目的和手段不是分属于剥削者和被剥削的劳动者，而是统一在人民自己身上；其次，由于这种一致性，人不是被迫作别人的手段，而是自觉地充当人民（包括他人和自己）的手段，起码共产党人和人民中间的其他先进分子首先要自觉地这样做。

充当手段本身并不能决定是否丧失人的尊严和荣誉。这除了是否自愿以外，还决定于为什么目的而充当手段。我们提倡全心全意为人民服务，也就是说用自己的劳动为大多数人谋福利，把自己的力量以至于生命贡献给祖国，贡献给人民。人在这个意义上作为手段，正是人的尊严和荣誉所在。中国共产党人一贯地自觉地把自已当作工人阶级和人民群众实现其历史使命的手段，并且以此为无上的光荣。党也号召和组织人民群众为实现他们自己的目的和利益而奋斗，亦即自觉地充当自己的手段。充当手段也不一定就是痛苦或牺牲，因为从本质上说，人的基本实践活动即人的劳动，在消除了剥削之后，在自觉进行的条件下，既是谋生的手段，又日益成为生命本身的需要。对于人类的先进分子说来，即使在剥削制度存在的

时候，目的和手段也不是对立的。马克思在艰苦条件下为工人阶级的利益奋斗了一生，为人类的解放事业和科学事业奋斗了一生，难道他在奋斗中就不感到愉快吗？鲁迅在黑暗的旧社会里，俯首甘为孺子牛，不是仍然自以为甘吗？中国红军在克服无数艰难险阻、付出巨大牺牲而胜利完成长征的时候，不是像毛泽东同志的著名诗篇所描写的那样，“更喜岷山千里雪，三军过后尽开颜”吗？我们一切忠贞的共产党人，无论在革命成功以前和以后，无不以能为人民的利益奋斗为乐事，而以不能为人民的利益奋斗为痛苦。社会主义的原则应该是目的和手段的统一，社会利益和个人利益的统一，享受和劳动的统一，权利和义务的统一，自由和纪律的统一。离开人民的、社会的需要去宣传“人是目的”，去追求什么“自我设计”、“自我表现”、“自我满足”等等，势必导致同社会主义格格不入的极端个人主义。就在那样的情况下，人也仍然摆脱不了做自己个人不高尚目的的手段。

无论如何，我们不能脱离历史发展，把人的价值、目的、自由等等抽象化，看成是非历史的东西。不能从概念出发，向社会主义的一定阶段提出实际上无法实现的要求，而只要个人愿望未能得到满足，就抱怨“人的价值”被贬低了，“人是目的”被忽视了，“不把人当人看”了；因为被要求为国家的、人民的利益服务，就嚷嚷“人被当作手段”了，人“异化”了。这种观察问题的观点和方法是违背马克思主义的历史唯物主义的，也是违背社会主义社会的根本原则的。我国目前生产力水平还不高，很多问题的解决当然不能尽如人意。但我们的事业每天都在向前发展，社会主义制度的优越性正在一天比一天更多地发挥出来。为此，同革命年代一样，需要人们做出踏踏实实努力，需要人们艰苦奋斗，甚至需要个人做出必要的牺牲。不但为了守卫广西、云南边疆的安全，不但为了修筑新疆、青海、西藏的公路和铁路，不但为了抗御洪水，不但为了同刑事犯罪分子作斗争，就是为了让天津的人民喝上滦河水，不也有十七位解放军指战员和四位民工付出了宝贵的生命的代价吗？为了保证拥挤在华山危险的狭路上的游客的安全，抢救其中已经坠崖重伤的人，以第四军医大学学生为主体的英雄群体挺身而出、舍己为群所表现的崇高精神，哪一个当代热血青年能不为之激动和引以自豪呢？难道他们的牺牲和奋斗不正是以人民的利益、价值等等为目的的吗？有的人道主义宣传者把社会主义建设事业的发展和个人价值对立起来，甚至说什么“人的世界不断贬值，物的世界（包

括权力)不断增值”，模仿马克思揭露资本主义制度时使用的词句来批评社会主义制度，似乎我们实现四个现代化的伟大事业不是为了增进人民群众的利益，而是为了损害他们的利益。这样的宣传会把人们引到哪里去，还不值得大家深思猛醒吗？

### 三、为什么要宣传和实行社会主义人道主义？

我们反对人道主义的抽象宣传，反对人道主义的唯心史观，但是，我们并不是笼统地反对任何意义上的人道主义。我们要求对人道主义进行马克思主义的分析，批评资产阶级的人道主义，宣传和实行社会主义的人道主义。

前面已经说过，人道主义有两个方面的含义。作为世界观和历史观的人道主义，是唯心主义的，它不能对人类社会历史作出科学的解释。至于人道主义在历史上和现实中的具体作用，则要作具体的分析。欧洲文艺复兴时期兴起的人道主义思潮，尽管它总是抽象地谈论人、人性、人的本质，总是以全人类的普遍性形式出现，但就其实际的历史内容来说，它是资本主义发展的要求在人们思想上的反映，它是新兴资产阶级的思潮。这种人道主义思潮在反对神权统治和封建专制的斗争中，在为资产阶级革命作思想准备的过程中，起了重要的历史进步作用。资产阶级成为统治阶级以后，资产阶级人道主义的伪善性质随着资产阶级反动倾向的发展和无产阶级革命斗争的兴起而日益增长。这时的资产阶级人道主义，常常成了资产阶级暴力镇压无产阶级和劳动人民的甜蜜补充，而在无产阶级和劳动人民的队伍中，它的影响常常成为革命斗争的消蚀剂。当然，在这个时期，一些空想社会主义者和批判现实主义作家，为揭露资本主义社会的黑暗，还在使用人道主义的武器。就在现代的资本主义社会中，仍然不乏真诚的人道主义者，他们反对霸权主义所制造的战争危险，反对核竞赛，反对法西斯主义和其他恐怖主义，反对种族歧视，要求维护妇女和儿童的权利，要求保护人类生存的环境，等等。在这些方面，社会主义者无疑仍然应该支持他们所进行的斗争。只要他们坚持反对帝国主义的反动政策，坚持揭露资本主义制度造成的阻碍人类进步的罪恶现象，他们就可能转变成为社会主义者或社会主义的同情者。例如法国作家法朗士、罗曼·罗兰和阿拉贡，科学家郎之万和约里奥·居里，西班牙画家毕加索（这里只说各人的原籍），英国作家萧伯纳和科学家贝尔纳、李约瑟，德国作家亨利希·曼、

托玛斯·曼兄弟和布莱希特，科学家爱因斯坦，美国作家德莱塞、电影艺术家卓别林和新闻记者斯诺，智利诗人聂鲁达，加拿大外科医生白求恩，印度作家泰戈尔，日本作家有岛武郎、宫本百合子和经济学家河上肇，就是其中的杰出代表。但是，不容讳言，人道主义者中的许多人由于资产阶级立场和世界观的局限，又远离甚至反对劳动人民的革命斗争，这样，他们反对资产阶级的反人道暴行的斗争就难免软弱无力。至于反动资产阶级政客和论客们口中的所谓人道主义，完全用来粉饰帝国主义，攻击人民革命和社会主义，那就是彻头彻尾的虚伪和反动了。因此，我们在批判资产阶级人道主义的时候，要肯定它的历史作用；对于现实生活中的资产阶级人道主义者和资产阶级人道主义宣传，要区别其不同的政治和社会倾向，采取不同的态度和政策。

我们所要宣传和实行的人道主义，是社会主义的人道主义。什么是社会主义的人道主义呢？在我们为建设社会主义而斗争的前进过程中，为什么必须宣传和实行社会主义的人道主义呢？社会主义的人道主义同资产阶级的人道主义区别在哪里呢？

社会主义的人道主义，是作为伦理原则和道德规范的人道主义，它立足在社会主义的经济基础之上，同社会主义的政治制度相适应，属于社会主义的伦理道德这种意识形态；作为一项伦理原则，它是以马克思主义世界观和历史观为基础的。

有了马克思主义的历史唯物主义，为什么还要有社会主义的人道主义呢？历史唯物主义从来没有忽视也不应该忽视伦理道德这种意识形态的重要作用。它一方面对不同时代、不同阶级伦理道德的历史变化给以科学的说明，找出它同它所依附的经济基础的相互关系，以及它同依附在同一经济基础上的上层建筑和其他意识形态的相互关系；另一方面要求新社会的建设者们在建立新的经济基础的同时，努力建设同它相适应的伦理道德，如同建设上层建筑、意识形态的其他部门一样。历史唯物主义指出，伦理道德是经济基础的反映并为经济基础服务；不同的社会，经济基础不同，为经济基础所决定、所要求的伦理道德，当然有本质的不同。历史唯物主义又指出，社会生活是复杂的，并不是一切社会现象都可以分类归入生产力、生产关系、上层建筑和意识形态（语言、理论数学和理论自然科学、体育竞技活动，都是这种社会现象的例子），此外，不同社会制度的社会生活中也不是没有任何共同的东西，因此，社会制度的改变从不曾也决不

会引起社会生活的整个中断和整个重建。从意识形态的历史发展方面看，新的社会总是要从旧的社会批判地继承和发展改造许多属于人类文明的精神财富的东西，伦理道德也是这样。所以，社会主义人道主义本质上不同于作为伦理原则的资产阶级人道主义，又同它有一定的批判继承的关系。

人类社会发展进程中，提出过许多伦理道德理想。资产阶级人道主义的伦理道德理想，是无产阶级的社会主义运动以前的时代里提出过的最高的伦理道德理想。然而，在资本主义制度下，这些伦理道德理想无法真正实现。尽管一些真诚的人道主义者个人可以在实践人道主义伦理原则方面表现出令人敬佩的品格，尽管在不触及资本主义根本制度的改良范围内资本主义社会也可以使这种原则的某些要求得到一定程度的实现，但是从根本上说，资本主义的阶级剥削制度使人道主义的伦理原则在很大范围内只能流于空谈。在社会主义制度下，消灭了资本主义的阶级剥削制度，建立了生产资料的公有制。新的经济基础，保证社会主义人道主义这种新的、更高水平的人道主义伦理原则有充分的可能真正实现和逐步更完满地实现。因为社会主义人道主义批判地继承和改造了资产阶级人道主义伦理原则中的合理的东西，所以也可以说，历史上一些真诚的人道主义者所幻想而无法在全社会范围内实现的人道主义伦理原则，只有在社会主义制度下才能变为现实。空想社会主义所提出的解放全人类、人的自由而全面的发展这样一些社会理想，也只有在马克思主义世界观和历史观的基础上加以改造，才能为科学社会主义所继承，并在无产阶级的解放斗争中找到逐步实现的现实道路。

当我们强调社会主义的人道主义依附于社会主义的经济基础的时候，还要着重指出，在无产阶级领导人民为在将来建立社会主义制度而斗争的革命实践中，在无产阶级政党领导的革命队伍中，已经形成和发展了作为对待人的伦理原则的革命的人道主义。这里所说的对待人，首先是指绝大多数人；下面将要说到，人民对待已经投降或已经不能为害的敌人，也实行特定的人道主义伦理原则。

社会主义的人道主义是革命的人道主义的发展，革命的人道主义是社会主义的人道主义的前身。两者的本质是一致的。

革命的人道主义，是我们在革命年代提出的口号。中国共产党和毛泽东同志，在领导中国革命的过程中，对革命人道主义的发展作出了很大的贡献。当然，指导中国革命的思想，是马克思主义而不是作为世界观和历

史观的人道主义。那种人道主义不可能帮助我们确定反帝反封建的斗争纲领，更不可能帮助我们找到开展武装斗争、实行土地革命、用农村革命根据地来包围和夺取城市等革命道路。但是，在我们的以马克思主义为指导的人民革命过程中，作为革命伦理原则的革命人道主义同我们的革命斗争联系在一起，却得到了很大发展。拿我们的军队来说，由于它的性质是革命的，是为人民服务的，差不多从红军创建的时候开始，就实行“三大纪律、八项注意”（三大纪律中的一、三两项纯粹是军队内部的纪律，并不涉及军民关系，这里作为一个整体说，所以未加分析），实行官兵平等和“三大民主”。我们的人民军队的军民关系、官兵关系的人道性，在中国历史上从未有过，在世界历史上也是罕见的。在旧中国的反动军队里，官长不把士兵当人，军队不把百姓当人，更不把俘虏当人。而在我们的人民军队里，官兵是同志关系，军民是鱼水关系，所以官长不打骂士兵，同士兵共甘苦；尊重老百姓，爱护老百姓，不拿老百姓一针一线，说话和气，买卖公平，不打人骂人，不调戏妇女；对俘虏也不虐待，不搜腰包，愿意留的欢迎，愿意回家的发放路费（俘虏一般也是阶级兄弟，只是由于反动军队的压迫和欺骗才进攻红军，而在成为俘虏以后，他们就获得了自由，有了觉悟的可能）。这一切都是由人民军队的革命本质和政治宗旨所决定的；同时，也体现了它的革命人道主义的伦理原则。毛泽东同志提出的“救死扶伤，实行革命的人道主义”，不仅仅是医疗工作方面的口号，在一定意义上也可以说它从伦理方面反映了我们的革命的性质。这种革命人道主义精神在全国解放以后得到了进一步的发展。剿匪反霸，救济失业，消灭娼妓乞丐，禁止贩毒吸毒，使全国的社会面貌焕然一新。建国初期，在国家财政还非常困难的情况下，党和毛泽东同志提出实行劳动保护和公费医疗。对于旧中国几千年束手无策的水旱灾害和鼠疫、霍乱、血吸虫病等病害，人民政府依靠人民进行了大规模的水利建设、抗灾斗争和除病灭害斗争。像这样解除人民群众疾苦的事情不胜枚举。这些是我们的制度和政权的政治职责和经济职责；同时，也体现了它的革命人道主义的伦理原则。在坚决推翻剥削制度，消灭剥削阶级的时候，对于剥削阶级的人们，除了其中极少数罪大恶极、血债累累的分子以外，我们仍然努力帮助他们在劳动中转变为自食其力的人，参加到劳动者的行列中来。我们坚决镇压反革命分子和严重犯罪分子，这是为了保护人民；同时，只要有可能，对于一切不需要判处死刑立即执行的罪犯，包括伪满洲国“皇帝”溥仪、国民党



的军政党特要人、日本侵略军的重要军官，我们都给予人道的待遇，并且分别给予改造自新、重新做人的机会，或者遣送回国。这些也是革命人道主义的一种表现。所以，尽管敌人骂我们反人道，而事实恰恰证明，正是无产阶级革命运动才真正实现了先进人类所长期追求的基本的人道精神。

比起革命的人道主义，社会主义的人道主义在新的基础上又扩大了范围和丰富了内容。社会主义社会的建立和社会主义建设的发展，理所当然地要求社会主义的人道主义的发展。社会主义的公有制使个人和社会的基本利益归于一致。这样，社会就应该和能够真正做到对每个劳动者及其劳动和劳动成果的尊重，就应该和能够真正把满足社会成员日益增长的物质和文化需要作为社会生产的目的，就应该和能够为劳动者的才能的发挥和发展逐步创造必要的社会条件。社会主义社会的劳动者之间，就应该和能够真正建立起团结、互助、友爱的关系，排除旧社会那种损人利己、尔虞我诈的关系。因此，在社会主义制度的基础上，就应该和能够在全体社会主义劳动者的广大范围内形成社会主义的伦理关系，而社会主义的人道主义就是它的重要内容之一。这种社会主义的人道主义，从伦理方面体现出社会主义国家、社会主义社会对绝大多数人民的权利、利益、人格的尊重和关心，体现出绝大多数人民对共同利益的共同关心以及人民之间的相互尊重和关心。

社会主义的人道主义并不是自发地、自然而然地形成的，而是在共产主义思想教育下，在先进分子的模范行动的带动下，逐步形成的。无论在革命过程中，还是在社会主义建设过程中，中国共产党都非常重视共产主义思想和革命伦理道德的教育，提倡全心全意为人民服务，提倡冲锋在前、退却在后，吃苦在前、享受在后，提倡一事当前，先为别人、为人民着想，提倡在必要的时候为了别人的利益而牺牲自己的利益，为了祖国和大多数人的利益而牺牲个人和少数人的利益。毛泽东同志在《纪念白求恩》一文中批评一些共产党员对同志对人民不是满腔热忱，而是冷冷清清，漠不关心，麻木不仁，号召大家学习白求恩同志毫不利己专门利人的精神和他对同志对人民的极端的热忱，指出一个人“只要有这点精神，就是一个高尚的人，一个纯粹的人，一个有道德的人，一个脱离了低级趣味的人，一个有益于人民的人”<sup>①</sup>。这些都是崇高的共产主义的精神，是真

---

<sup>①</sup> 毛泽东《纪念白求恩》，《毛泽东选集》第2卷，人民出版社1952年版，第630页。

正的共产党人和真正的革命者的政治本色和革命品德；同时从对待人的伦理原则这个方面说，也体现了革命的、社会主义的人道主义精神。中国共产党人总是用共产主义思想和包括人道主义在内的革命的伦理道德准则约束自己，教育我们组织起来的队伍，教育在我们领导下的广大群众。宣传和实行社会主义的人道主义，是我们的伦理道德教育的一项内容，是以共产主义思想为核心的社会主义精神文明建设的一项任务。

以上的这些说明，是不是把革命的、社会主义的人道主义说得太宽了呢？提倡共产主义的道德，同提倡社会主义的人道主义，是什么关系呢？我们从革命军队的政治纪律、民主精神到人民政府的经济和社会措施以至于法制等等，在这样广阔的背景上来说明作为伦理原则的社会主义人道主义，并不是要把这些政治、经济、社会的政策和措施，都归入人道主义，而是说这些政策和措施都必然具有它们的社会主义伦理的意义，就这一侧面而言，它们也都是社会主义人道主义的表现。人们之间的很多伦理关系，不能不联系到人们之间的政治、经济、社会关系而成为它们的一个侧面。社会主义人道主义的伦理原则的实现，是同经济、政治、社会的社会主义改造和社会主义建设不可分的，并且只能以这种改造和建设为前提和基础。这正是历史唯物主义的科学原理所教导我们的。因此，我们必须联系而不是离开政治、经济、社会的改造和建设来说明、宣传和实行社会主义的人道主义。至于共产主义道德和社会主义人道主义的关系，应该看到，在社会主义社会生活的伦理道德要求的总体中，它们居于不同的层次。共产主义道德是现时代人类的最高道德，属于这个总体中的最高层次、最高要求，是对先进分子的要求。社会主义人道主义属于这个总体中的较低层次，作为道德要求，它具有大得多的广泛性，就是说，它能够也应该为绝大多数人所接受。这个总体还包括其他程度不同的较低层次。所有这些层次，以及它们的许多方面，又互相联系和渗透。共产主义道德不能脱离其他层次、其他方面的伦理道德要求，而应该同这些要求密切联系，在许多情况下还要通过这些要求而体现出来并赋予这些要求以更高的意义。例如，一个共产党员医务工作者的共产主义道德，就必须联系和通过模范地遵守医务工作者的职业道德（其中就包括对待病人的人道主义原则）来体现，而同共产主义的革命事业联系起来的医务道德就把传统的医务道德提到更高的境界。

社会主义的人道主义，可不可以说就是马克思主义的人道主义？如果

说，马克思主义的人道主义的含义，不是作为世界观和历史观，而只是作为从属于马克思主义世界观和历史观、从属于社会主义经济制度和政治制度的社会主义伦理道德原则，那么，使用马克思主义的人道主义的提法并无不可。不过，如果没有必要的说明，这个提法有可能被解释为马克思主义和人道主义这两种不同的世界观、历史观的互相混合、互相纳入或互相归结，从而引起概念的混淆。事实表明，作为社会主义伦理道德的一项重要内容的社会主义人道主义这个提法，如同社会主义民主、社会主义法制、社会主义精神文明、社会主义文艺、社会主义现实主义等提法一样，表明它们是从属于一定社会制度（经济基础）的上层建筑和意识形态，含义更为明确。

在今天，宣传和实行社会主义的人道主义，具有重要的迫切的现实意义。由于长期的封建思想的影响，由于资产阶级腐朽思想的侵蚀，由于文化的落后和经济的落后，在我国的社会生活中，违反人道原则的犯罪现象仍然不同程度地存在着，对人（首先是对于普通劳动者、普通知识分子、普通服务人员和普通顾客，尤其是对于普通妇女、普通儿童、普通老人和有残疾的人）缺乏关心、尊重、同情、爱护的冷漠现象也仍然不同程度地存在着。这些现象的存在，是同人民的利益、同社会主义的利益相冲突的。为了发展社会主义的物质文明和精神文明建设，我们必须同这些现象进行坚持不懈的斗争，并且必须尽一切可能减少人们的痛苦和不幸，尽一切可能改善劳动条件，加强劳动的安全保护工作，防止和避免一切不必要的牺牲。我们必须对共产党员、对干部、对群众、对青少年进行以共产主义思想为核心的、包括社会主义人道主义伦理原则在内的思想道德教育。这种社会主义人道主义的道德教育，完全不同于抽象人性、抽象的人的价值、个人主义和人道主义世界观、历史观的宣传。五十年代后期以来，在我国多次批判过人道主义。这些批判的错误之一，是没有区别人道主义作为世界观、历史观和作为伦理原则这两个方面，把批判人道主义的历史唯心主义变成反对任何意义上的人道主义，以至连革命的人道主义、社会主义的人道主义也不宣传了。这种错误应该坚决纠正，不允许重复。在各项工作中，都应该注意宣传和实行社会主义的人道主义。文学艺术作品尤其要作这种宣传。我们反对的只是在文学艺术作品或文学艺术评论中宣传人道主义的世界观、历史观，反对歪曲革命历史和革命现实而宣传超历史、超社会的人性论，但是决不反对也不应该反对文学艺术作品表现我

们的革命、我们的社会主义社会、我们的革命者和劳动者对人的关心、尊重、同情、友爱，决不反对也决不应该反对文学艺术工作者站在革命的、社会主义的立场对真实的人性、人情、爱国心、正义感和普通社会主义公民人格的尊严作具体的生动的描写。如果那样去反对，那就不但是愚蠢，而且是反对社会主义文学艺术本身，是摧残它们的生命，剥夺它们的感染力和教育意义。我们要从各方面努力，使社会主义的人道主义，随着社会主义的经济建设、政治建设和文化建设的发展，像社会主义制度所要求的那样，得到最充分的实现。

总之，我们要宣传和实行社会主义的人道主义，同时要同那种抽象地宣传人道主义实际上是宣传资产阶级人道主义的倾向划清界限。我们宣传和实行社会主义人道主义，不是把它当作我们的世界观和历史观，而是把它当作社会主义社会生活中对待人的一项伦理原则。社会主义人道主义是建立在马克思主义和它的历史唯物主义的思想基础之上的；而资产阶级人道主义的思想基础，则是抽象人性论的历史唯心主义。因为世界观、历史观的基础完全不同，引来了一系列的根本对立。资产阶级人道主义从抽象的人、人性、人的价值出发；社会主义人道主义则相反，从社会主义的社会关系出发，从社会主义建设现实发展的需要和可能出发。资产阶级人道主义以不触犯资本主义根本制度为界限；社会主义人道主义则相反，它的实现以消灭剥削制度、建立社会主义公有制为前提。资产阶级人道主义诉诸人性、人的理性，诉诸全人类，诉诸剥削者和压迫者的善心，鼓吹“勿抗恶”，反对革命暴力；社会主义人道主义则相反，它的实现以无产阶级和劳动人民反对反动统治和剥削的阶级斗争，以人民革命和人民民主专政为条件。在社会主义社会中，剥削阶级作为阶级虽已消灭，阶级斗争在一定范围内仍然存在，在这种情况下，宣传和实行社会主义人道主义，仍然必须同打击和反对各种反社会主义的敌人的阶级斗争联系在一起。资产阶级人道主义一般地以个人主义为核心；社会主义人道主义则相反，以集体主义为核心，认为个人离不开集体，个人要为集体服务，主张个人利益和集体利益的统一。表面上看，抽象人道主义具有普遍性的形式，其实它是狭隘的，因而有不可避免的虚伪性；社会主义人道主义则相反，它是具体的、有条件的，却符合绝大多数人的利益，因此，它是真诚的、现实的，具有资产阶级人道主义所不可比拟的巨大力量和进步性。可以预期，随着我国的社会主义实践的发展，随着建设高度文明、高度民主的社会主义

义现代化国家的进程，社会主义的人道主义在我国一定能够得到进一步的发扬光大。

#### 四、能否用“异化”论的说法来解释社会主义社会中的消极现象？

社会主义制度是迄今为止的人类历史上最进步的社会制度。但是，同任何新生事物一样，它的发展道路不可能是平坦的、笔直的；它的各个方面也不可能都是完美无缺的。我国在发展过程中发生过不少错误和挫折；就在现在，在纠正了过去的严重错误以后，也仍然存在不少的缺点和弊病。毫无疑问，工作中的各种不同性质的问题和社会上的各种消极现象，都需要我们正视和克服。问题是在于，应该用什么指导思想来看待这些消极现象，怎样才能正确地解释和克服它们。

我们认为，只有根据历史唯物主义的理论和方法，对过去的错误、挫折和现存的消极现象进行具体的历史的分析，才能针对不同情况制定出解决问题的正确方针和办法。有一些同志却不是这样认识问题。同抽象地宣扬人道主义相联系，他们把马克思用于描写资本主义制度下雇佣劳动和资本的对抗关系的概念——异化，引申运用到社会主义社会，把我国在社会主义时期曾经发生过而已经解决的和现在仍然存在或新发生的各种各样的困难、曲折、缺点、弊病，甚至实际上并不存在而只是某些同志在夸张中虚拟出来的所谓缺点和弊病，统统说成社会主义社会的异化。似乎只要盖上异化的印记，问题就得到了深刻的说明，弊病就找到了有效的药方。“异化”论真有这般法力吗？

为了回答这个问题，让我们首先对异化这个词做一点历史的回溯和考察。

这是一个外来词，原词含有转让、疏远、脱离等义，并不能都译为异化。异化一词在近代西方逐渐进入哲学、社会学著作，但不同的著作家赋予它的含义并不一样。黑格尔用异化说明主体和客体（包括劳动者和产品）的分裂、对立，说明所谓“绝对理念”的“外化”为自然。费尔巴哈用异化说明和批判宗教，认为宗教由人所创造而又主宰了人，上帝无非是人的本质的异化；他在批评唯心主义时也认为它是人的理性的异化。其他使用异化概念的资产阶级哲学家，各有各的用法。渗透到现代日常生活和

文艺评论中的异化一词，意义更加含混，大致表示疏远、孤独、陌生、无能为力、没有目的、没有准则、没有意义等等。异化论在现代资本主义世界流行一时，正是资本主义社会矛盾重重，使资产阶级或小资产阶级思想家对生活感觉迷惘、荒诞和绝望的表现。

关于马克思使用异化概念的情况，在他创立马克思主义以前和以后是很不相同的。

马克思是从黑格尔出发，经过费尔巴哈，而创立马克思主义的。正如列宁所说：“马克思在1844年至1847年离开黑格尔走向费尔巴哈，又进一步从费尔巴哈走向历史（和辩证）唯物主义。”<sup>①</sup> 马克思1845年写的《关于费尔巴哈的提纲》，是这个思想发展历程中的重大飞跃。在写这个《提纲》以前，特别是在《1844年经济学哲学手稿》中，马克思受费尔巴哈用异化来说明宗教的方法的影响（这里也有黑格尔对劳动的分析的影响），提出劳动异化的思想，把“异化”作为基本范畴，来说明历史，批判资本主义，论证资本主义灭亡和共产主义实现的历史必然性。这是马克思走向创立马克思主义的重要一步。书中有许多很有价值的见解，但还不是成熟的马克思主义著作。马克思在对他的经济分析和实际结论作哲学论证的时候，还没有完全摆脱思辨哲学的方法，也就是从某种抽象概念或抽象公式出发，把对象纳入这个概念或公式的方法。在写这个《提纲》以后，马克思迅速地完全摆脱了这种方法。他同恩格斯在1845—1846年合写的《德意志意识形态》中，只是把“异化”作为当时“哲学家易懂的话”来使用，并且申明只是“暂时还用一下”<sup>②</sup>。而在1848年发表的《共产党宣言》中，马克思和恩格斯不仅没有使用异化概念，而且批评了德国“真正的社会主义者”在法国社会主义文献下面写上“人的本质的外化”之类的“哲学胡说”，使它们变为“关于实现人的本质的无谓思辨”。<sup>③</sup> 马克思在《共产党宣言》以前所写的《哲学的贫困》（1847年），和在这以后所写的《法

---

① 列宁《拉萨尔〈爱非斯的晦涩哲人赫拉克利特的哲学〉一书摘要》，《列宁全集》第38卷，人民出版社1959年版，第386—387页。

② 马克思、恩格斯《德意志意识形态》，《马克思恩格斯全集》第3卷，人民出版社1960年版，第39、316页。

③ 马克思、恩格斯《共产党宣言》，《马克思恩格斯选集》第1卷，人民出版社1972年版，第277页。

兰西阶级斗争》（1850年）、《路易·波拿巴的雾月十八日》（1851—1852年）、《法兰西内战》（1871年）、《哥达纲领批判》（1875年）以及《雇佣劳动与资本》（1849年）、《国际工人协会成立宣言》（1864年）、《工资、价格与利润》（1865年）等一系列重要著作中，在马克思全部读过并参加了部分写作的恩格斯的主要著作《反杜林论》（1876—1878年）中，都没有使用异化概念。

这些情况当然不是偶然的。它说明，成熟时期的马克思认识到异化作为理论和方法是不能揭露事物本质的，他已经超越了这种理论和方法，而创造了辩证唯物主义和历史唯物主义的科学。他不再用异化理论说明历史，而是用历史唯物主义科学地说明历史；他也不再用异化理论说明资本主义和资本主义制度下的劳动，而是用剩余价值学说来科学地说明它们。他对法国路易·波拿巴政变这一重大政治事件的分析，为具体运用历史唯物主义提供了光辉的范例，却没有加上异化之类的“无谓思辨”。从一定意义上说，马克思正是超越了异化的理论和方法，才建立和发展了科学的马克思主义的理论和方法。的确，如果异化理论已经能够科学地说明历史，那就不需要历史唯物主义了；如果异化理论已经能够科学地说明资本主义，那就不需要剩余价值学说，以及对整个资本运动的科学研究了。那样，马克思的两大发现都不需要，马克思主义也就不会产生了。

热衷于异化理论的同志们喜欢引证马克思在《资本论》和准备写作《资本论》的手稿中使用过异化概念。这也帮不了他们的忙。只要用客观态度考察一下就可以看出，马克思在这些著作中使用异化概念，并没有把异化看作具有普遍性、永久性的基本规律。他明确指出：“很明显，这种颠倒的过程不过是历史的必然性，不过是从一定的历史出发点或基础出发的生产力发展的必然性，但决不是生产的某种绝对必然性，倒是一种暂时的必然性。”<sup>①</sup>同时，在他用异化概念来表述资本主义制度下的雇佣劳动和资本主义生产关系中的其他现象的时候，他并不认为异化概念已经能够说明这些现象的本质，在他看来，这些异化现象的本质是有待说明的，是要用他的剩余价值学说和他对资本运动的整个科学研究来说明的。而且，作为表述的概念，他也并不认为它是不可代替的。马克思未及最后整理的

---

<sup>①</sup> 马克思《经济学手稿（1857—1858年）》，《马克思恩格斯全集》第46卷下，人民出版社1980年版，第361页。

传世遗稿中，异化一词使用得比较多些；但在他 1867 年完成了的《资本论》第一卷中，只有四处使用了异化<sup>①</sup>；而在他 1872—1875 年亲自作了大量校改的法文版《资本论》第一卷（他在 1878 年还曾写信给《资本论》的俄译者丹尼尔逊，要求他“应始终细心地把德文第二版同法文版对照，因为后一种版本中有许多重要的修改和补充”<sup>②</sup>）中，只有一处保留了异化，其他三处都改换了表述方式，就是明证。

总之，对异化概念，要区别两种情况。一种是把异化作为基本范畴和基本规律，作为理论和方法，一种是把异化作为表述特定的历史时期中某些特定现象（包括某些规律性现象）的概念。马克思主义拒绝前一种异化概念，而只在后一种意义上使用这一概念，并且把它严格限制在阶级对抗的社会，特别是资本主义社会。

由此可见，那种把异化说成是被马克思改造成为“辩证唯物主义和历史唯物主义的基本范畴之一”，因而成为说明历史、说明资本主义的一般方法的观点，同马克思使用异化概念的实际情况是多么不相容，更不用说那种认为异化是一般规律，也应该成为分析社会主义社会的一般方法的观点了。

当然，马克思主义不是教条主义，它要随着工人运动和社会主义实践的发展而发展。不能认为马克思没说过的话我们现在就不能说，马克思说过的话就句句都是不可变易的真理。但是，我们要求的是在实践中推进马克思主义的科学社会主义理论，而不是把它引向后退。推进和发展科学社会主义理论，包括对某些概念作出新的解释，或者引进、创造某些新的概念，都必须依据历史唯物主义的基本理论和方法，都必须从实际出发，接受实践的检验。有些同志说，异化就是主体在发展的过程中，由于自己的活动而产生出自己的对立面，然后这个对立面又作为一种外在的、异己的力量而转过来反对或支配主体本身。他们脱离开具体的历史条件，把异化这种反映资本主义特定社会关系的历史的暂时的形式，变成了永恒的、可

---

① 马克思《资本论》，《马克思恩格斯全集》第 23 卷，人民出版社 1972 年版，第 473、626、668、708 页。现在这个中译本中有五处使用了异化，经译者查明，第 626 页另有一处不应该译为异化。

② 马克思《致尼·弗·丹尼尔逊（1878 年 11 月 15 日）》，《马克思恩格斯全集》第 34 卷，人民出版社 1972 年版，第 332 页。



以无所不包的抽象公式。然后，又把它运用于分析社会主义，从而提出社会主义的异化问题。他们就是用这种方法把社会主义社会同资本主义社会混为一谈。社会主义制度是一个崭新的社会制度，它是在消灭了资本主义私有制、消灭了资本对雇佣劳动的剥削的基础上建立起来的。资本主义转变为社会主义，是历史发展中的一次根本性的飞跃。这是一条极其重要的历史分界线。如果不承认这条历史分界线，把马克思用以表述资本主义对抗社会关系时使用过的异化概念，搬来分析社会主义的社会关系，必然导致严重歪曲我们的社会主义现实。马克思所说的资本主义条件下雇佣工人的劳动，异化为反对和支配自己的异己力量，这是由资本主义制度的本质决定的。社会主义的异化的说法，或者是把社会主义社会中许多旧社会的遗留以及由此产生的种种现象叫做异化，这同他们自己的异化定义相矛盾；或者是认为社会主义在发展中由于自己的活动必然要产生出反对和支配自己的异己力量，这倒是符合他们的异化定义，但等于说社会主义社会同资本主义社会是一样的。从异化的抽象公式出发，把社会主义社会中的种种消极现象统统纳入异化公式之中，势必把这些都看成是规律性的和对抗性的，是由社会主义社会中主体自己的活动造成的。这决不可能帮助我们解释和克服社会主义社会中存在的任何消极现象，只能对这些问题的解决以至对社会主义制度本身带来破坏性的影响。

现在，我们来具体分析一下这些同志从他们对异化的定义出发所罗列的社会主义的几种所谓异化现象。

一是所谓“思想异化”，用异化来说明个人崇拜现象。

“文化大革命”是我国社会主义发展过程中的一个严重挫折。它的发生，有复杂的原因，首先是由于毛泽东同志对我国的阶级斗争形势和党内状况作了错误估计，因而脱离了党的领导集体，实际上依靠了一批阴险毒辣的投机分子。他的错误估计和错误领导所以能够支配全党，当然同当时已经形成的毛泽东同志的极大权威和对于他的个人崇拜有关。对于个人崇拜这样一个特定的历史现象，决不能抄袭费尔巴哈说明宗教的方法，简单地用异化来说明，而必须根据历史唯物主义的方法，从客观的社会历史背景和革命实践的发展来进行具体分析。马克思、恩格斯、列宁都曾反对和斥责个人崇拜，但他们都没有把它说成什么异化或异化的萌芽。它所涉及的如何正确评价杰出领袖人物的个人作用问题，只有历史唯物主义能够给以正确的说明。我们党和中国人民在长期革命过程中形成的对毛泽东同志

的信赖和敬仰，是由于他长期正确的领导作用和对中国革命的卓越贡献。这种敬仰的形成是很自然很正常的，即令有人表达这种感情使用了不准确的措词，但说不上是什么个人崇拜。中国革命由1935年到1956年间的胜利发展，正是一个最有力的说明。后来正常的敬仰逐渐变成了个人崇拜，一方面是因为毛泽东同志本人由于成功变得不谨慎，脱离实际和脱离群众，直至破坏了党的民主集中制，把权力过分集中于个人；另一方面，它又同过去毛泽东同志常常处于正确地位，而全党对社会主义时期各种问题（特别是阶级斗争问题）的认识还不成熟这种情况有关。个人崇拜现象当然是错误的，它的恶性发展所带来的后果是极其严重的。“文化大革命”期间，林彪、江青等反革命野心家别有用心地制造和利用个人崇拜，对社会主义事业大肆破坏，并且制造了很多反人道的野蛮罪行，使很多党员、知识分子、工人、农民和爱国民士遭到极大的不幸。林彪、江青两个反革命集团的首恶已经依法受到严惩。我们党坚决谴责“文化大革命”和个人崇拜。同时，我们也看到，即使在“文化大革命”中，人们对毛泽东同志的态度，情况仍然很复杂，不能把它同宗教信仰相提并论。十一届三中全会以来，党中央集中全党的智慧，已经对于“文化大革命”的历史和个人崇拜等现象进行了科学的总结，并从中引出必要的教训和避免重犯类似错误的办法。这种总结所依据的完全是历史唯物主义的观点和方法，而不是什么异化理论。企图以“思想异化”来说明个人崇拜现象，除了给人一幅简单化的漫画以外，丝毫不能说明事件的原因，更不能说明党为什么能够这样顺利地拨乱反正。

二是所谓“政治异化”或“权力异化”。

在我们的社会里，社会主义的民主和法制有不健全的地方，党和国家的各级领导体制有不合理的地方，某些干部中存在官僚主义等不正之风，甚至存在以权谋私、欺压群众等等腐败现象；同时，某些不觉悟的群众也有一些违反国家法律，破坏国家利益和公共利益，以及危害其他公民的生命、财产、权利的行为。这两种不同方面的消极现象，都是长期剥削制度社会影响的遗留，而不是新生的社会主义社会在成长过程中发生的什么异化。对于这些旧的残余，多年来我们党和政府不断地加以揭露和纠正，现在正在进行更坚决的和更有系统的努力，从思想作风上加以整顿，从组织上加以清理，从体制上加以改革，并且对于一切严重违反刑法的罪犯（无论是官是民），依法实行严厉的打击。所有这些措施都得到了人民的大力

支持。用所谓“政治异化”或“权力异化”来说明上述各种消极现象，完全违背了马克思主义的政治学说、国家学说，歪曲了客观事实，同党、政府和人民的共同努力背道而驰。

我们知道，在政治权力和国家的问题上，正是马克思主义抛弃了关于天赋人权、社会契约的天真童话，从经济关系和阶级斗争来解释国家的产生和发展，才使这些现象得到科学的说明。恩格斯就是从具体的、历史的经济政治分析，而不是简单地用异化来说明私有财产和国家的起源的。同样，马克思主义指出，只有无产阶级专政，才在历史上第一次使国家权力成为人民的权力，从而也就为最终消灭作为阶级统治工具的国家创造了前提。但是马克思主义者并不是空想家。一方面，无产阶级专政（我们叫它作人民民主专政，这同法西斯式的恐怖统治毫无共同之点）是向无阶级社会过渡的必要条件，在国际国内存在阶级斗争的情况下，没有它，胜利了的无产阶级和劳动人民一天也不能维持自己的统治。不承认这一点就不是马克思主义者。另一方面，任何革命政党和革命政权都不仅要民主，而且要集中，要有完成各自任务所必须具有的集中的权力。即使作为阶级统治的政治权力消亡以后，在国家和政党消亡以后，在民主已经成为习惯以后，在民主基础上的集中和权威在有组织的社会生活中仍然是完全必要的。否则，不但有计划的生产和分配难以进行，连交通的秩序都无法维持，对于巨大的自然灾害更无法进行有领导的和有效的抵抗。这是人们的常识。片面地崇拜民主、自治而否定集中、权威，认为民主本身就是集中，因而从根本上反对民主集中制，这大概是假定任何大小问题都可以通过群众投票，以便根据表决中多数人的意见来解决吧。那么，群众将每日每时都生活在投票之中，并且群众必须人人是百科全书，对需要表决的任何问题都具有正确的理解和判断的能力。这种荒唐的“民主”不但在今天不可能想象，就在遥远的将来也是难以想象的。总之，认为凡有权力的地方就要发生“权力异化”，这只是无政府主义的观点，根本不是马克思主义的观点。

在宣传所谓“政治异化”、“权力异化”的同志中，许多人对“文化大革命”是深恶痛绝的。痛恨“文化大革命”，这完全正当。因此，要提醒这些同志注意，谈论所谓“政治异化”、“权力异化”，把社会的公仆变为社会的老爷说成是一种带规律性的现象，岂不是同“无产阶级专政下的继续革命”、“党内走资本主义道路的当权派”、“资产阶级就在共产党内”一

类的提法过于近似了吗？而那些提法不正是“文化大革命”的“理论根据”吗？以那种“理论”为指导的“文化大革命”，究竟是否有助于克服我们社会中的消极现象，对干部队伍中的不正之风等等到底起了什么作用，难道还不清楚吗？

我们还愿意提醒这些同志，即令他们是站在正确的方面，他们也应该记得，无论马克思、恩格斯和列宁，在毕生为工人阶级的解放而奋斗的同时，对工人运动中的种种错误倾向、错误思潮以至形形色色的机会主义派别，从未放弃过思想斗争和政治斗争。这种斗争曾经严重到导致第一国际和第二国际的分裂。他们在这些斗争中都具体地分析了这些倾向、思潮和派别的思想政治错误和它们的社会历史背景，从而大大丰富和发展了马克思主义。他们为什么竟一次也没有把这些倾向、思潮和派别说成是工人运动的异化呢？这里没有别的原因，只是因为他们严格地运用马克思主义的理论和方法。今天鼓吹“政治异化”论的同志们，何不学习一下马克思、恩格斯、列宁的榜样呢？那样，他们或许会发现，在严肃的问题上轻率地玩弄异化的标签，离开马克思主义有多么远。

至于有些同志把经济工作中由于缺乏经验、由于对客观规律没有认识而犯了错误、干了蠢事，说成是经济领域的异化，更是把异化概念滥用到无边无际的程度。任何错误、挫折、事与愿违，都是异化，这是多么廉价而又万能的科学！人们将永远离不开异化，就像在太阳底下离不开自己的影子一样！这些同志对异化的滥用，至少说明如下两点：第一，他们为了把异化说成是普遍性的，是无所不包的，就不惜牵强附会，硬造出这种所谓“经济异化”的说法来。第二，他们是以脱离实际的轻浮态度和思辨哲学的高谈阔论来对待非常严肃、非常实际的社会主义经济建设问题。必须指出，由于经济建设成为我们工作的重心，这方面我们面临大量的新情况、新问题，其中也包括经济体制改革的问题。所有这些问题，都要求我们深入调查研究，了解实际情况，按照实事求是的科学方法切切实实地加以解决。耀邦同志曾经多次号召理论工作者一定要密切联系实际，而不要沉溺于空洞的概念的推演。我们的高谈“经济异化”和其它“异化”的同志们，能否把自己的思想方法改变一下呢？

归结起来说，社会主义社会里的各种问题、各种消极现象的产生和存在，有多方面的复杂的原因。社会主义制度建立的时间还不长。旧社会留给我们的基础比较薄弱，经济文化比较落后，历史上缺乏民主传统。资产

阶级和其他剥削阶级思想以及旧社会的传统影响即列宁所说的“千百万人的习惯势力”的影响还比较广泛地存在；在实行对外开放政策的条件下，国外资产阶级的影响又通过各种渠道渗透进来。新的制度、新的事物是人们创造的，不是天生的，在从不成熟到成熟的过程中，必然存在许多不完善的地方。建设新社会的人们也要在改造客观世界同时改造自己的主观世界。许多事情没有经验，难免犯错误。有些过去错误留下的后果今天还需要我们努力去消除。有些适合过去情况的制度和办法，随着情况的变化，在今天变成不适合或不完全适合，阻碍我们前进了。诸如此类的情形，今后还会不断发生。我们今天社会中种种消极现象以及它们的多方面的原因，具有不同的性质和不同的层次。不同性质、不同层次的矛盾，需要用不同的方法去解决。我们只有掌握辩证唯物主义和历史唯物主义，掌握马克思主义的经济理论和科学社会主义理论，并且学会从实际出发，在建设社会主义的实践中灵活运用这些理论，才能逐步地找出解决各种问题、克服各种消极现象的办法。抛开对具体问题作具体分析的方法，把如此复杂的问题简单化为一个社会主义的异化，似乎有很深刻的內容，实际上思想极为贫乏。它在认识上不能推进任何对真理的接近，在实践上不能提供任何解决的办法。相反，由于它具有模糊的但是又相当固定的反现实的倾向，又具有可以到处乱套的抽象形式，可以把社会上的一切消极现象都归罪于社会主义制度或者社会主义社会的领导力量，把反对的目标集中于党和政府的领导，因而不可避免地会在社会上散布对社会主义、共产主义和党的领导的不信任情绪和悲观心理。

在谈论社会主义异化的文章中，有的实际上已经根据这个概念的逻辑，引出了结论。说社会主义的政治、经济、思想领域处处都在异化，说产生这些异化的根本原因不在别处，恰恰就在社会主义制度本身。有些同志没有得出这样的结论，并且申明，他们认为社会主义的异化是可以克服的，这正是社会主义的优越性。尽管没有提出论证，这种申明的意图总是比较好的。但是，这同他们把异化看作在社会主义社会仍然有效的规律，却很难不自相矛盾。因为一切规律都不是人可以“克服”的，人可以克服的就不是规律。或者他们会说，人们只要发现了异化的规律，就可以根据对这种规律的认识来控制它的作用，这就是他们所说的“克服”的本意。就算是这样吧。但是异化并不像水和火那样既可为害又可为利，它对于社会主义也不是什么普通的缺点和不合理现象，而是一种足以毁灭社会主义

制度的“灾变”。因此，社会主义的“优越性”就只在于能够控制这种灾变的产生和发展。这就不能不成为一种讽刺了。我们还希望一些具有某种善良愿望而主张异化论的同志注意到，有些人已经从异化论出发直接要求取消一切社会政治权力，一切社会经济组织，一切思想权威，一切集中和纪律，公开宣传无政府主义、绝对自由主义和极端个人主义。这当然不是那些比较善意地谈论社会主义异化的同志们始料所及的。但是一个思潮有它自己发展的必然的逻辑。如果我们的理论在根本方向上不正确，就难免引起很不好的社会效果。这种后果纵然难以完全预料，却是每一个有责任心的共产党员不能不在事先加以认真考虑的。

从以上几个方面的说明可以看到，宣传人道主义世界观、历史观和社会主义异化论的思潮，不是一般的学术理论问题，而是关系到是否坚持马克思主义的基本原理和能否正确认识社会主义实践的有重大现实政治意义的学术理论问题。在这个问题上的带有根本性质的错误观点，不仅会引起思想理论的混乱，而且会产生消极的政治后果。

这种错误思潮的出现不是偶然的，有一定的国内和国际的历史背景。了解这种思潮产生的背景，对于我们充分认识开展这场思想争论的意义，是必要的。

这股错误思潮的产生，就国内的背景说，是对“文化大革命”十年内乱的一种反动。本来我们党经过这几年的努力奋斗，已经对十年内乱的历史作出了科学的总结，基本上完成了拨乱反正的任务，实现了伟大的历史转折。我们的认识 and 我们的事业都有了很大的进步。但是，那段历史灾难在一部分人的思想上仍然留下很深的阴影。有些同志从斥责林彪、江青反革命集团对马克思主义和社会主义的严重歪曲，从批评我们党和毛泽东同志的“左”的错误，走到怀疑马克思列宁主义、毛泽东思想，怀疑社会主义和党的领导的地步。对于我们党已经作出的历史总结，有些同志不是在同党保持一致认识的基础上继续前进，而是仍然把它作为一个悬而未决的问题去争论，企图离开马克思主义方向，从别的方向，例如人道主义的方向和异化的方向，去对“文化大革命”的经验教训寻找更“深刻”的答案。这就如同缘木而求鱼了。

这股思潮的产生，还有国际的背景。随着对外开放和对外文化交流这一正确政策的实施，各种西方学术文化思想大量涌入，其中就包括关于人

道主义和异化理论的一些哲学流派。西方资产阶级思想界（包括西方的“马克思学”的学者和所谓的“马克思主义者”）有不少人利用马克思的《1844年经济学哲学手稿》，混淆马克思早期思想和成熟的马克思主义的区别，甚至加以颠倒，认为1844年的马克思才是成熟的，后来是倒退了，这种倒退又为恩格斯和列宁所加剧。我国思想界有的同志接受了这类思潮的影响，以为发现了可以使马克思主义“柳暗花明又一村”的“新大陆”而加以宣传。另一些同志在这些错误思潮袭来的时候，虽不随声附和，也感到难以鉴别和批判，或者认为无关大体，因而采取观望态度。这样，虽然一开始就有一部分理论工作者从马克思主义立场对这些错误思潮进行了严肃的批评，仍然不能够阻止它们的蔓延，以致党中央不能不出来讲话。

这种哲学思潮的消极影响也波及其他一些方面，例如文艺界和一部分青年知识分子。如果我们不起来批评这种错误思潮，维护马克思主义的健康发展，那么不难想象，若干年后，将会产生怎样的恶果。

我们的思想战线的同志，一定要深入学习小平同志在二中全会上关于思想战线不能搞精神污染的讲话，提高认识，改变过去那种软弱涣散的状态，积极参加这场维护马克思主义思想阵地的争论。关于开展这场思想争论的方针、政策和办法，中央已经在一些文件、报刊评论、负责人的讲话中反复阐明了，不需要在这里重复。如同党中央所已经指出的那样，我们的思想战线的绝大多数同志是按照党和人民的要求积极工作的，取得的成绩是明显的，主要的。无论是理论界或文艺界，宣传人道主义世界观、历史观和社会主义异化论的人，以及在其他问题上散布资产阶级思想的人，都是极少数。当然要看到这些错误思想的腐蚀性和蛊惑性，不能低估它们的消极影响。既然问题牵涉到离开马克思主义的方向，诱发对社会主义的不信任情绪，党的、马克思主义的理论工作者就有责任更积极地出来争论，批评这种错误思想，消除它们的影响，同时在争论中结合社会主义的实践，重新学习马克思主义，进一步发展马克思主义。至于在这些问题上发表过不正确观点的同志，总的来说，都属于思想认识问题。对于这类问题，只能通过学习和研究马克思主义，开展认真的讨论以及恰如其分的批评和自我批评，才能达到既分清是非又团结同志的目的。我今天的讲话，在开头已经说过，只是参加讨论，并且只涉及人道主义和异化的一部分问题。对这一部分问题，也没有说得很透彻，其中一定还有不周到和不准确的地方，再一次恳切地希望大家指正。不赞成我的讲话的基本观点的同

志，我也恳切地欢迎他们参加争论。真理愈辩愈明。对于这样一些复杂的理论问题，惟有进行客观的深入的细致的研究和讨论，才能得到正确的结论。通过这场讨论和争论，我们的马克思主义的思想工作和社会主义科学文化事业将走上更加健康发展的道路，这是毫无疑问的。



## 出版说明

近几年来在全国各地的报刊书籍中，出现了为数可观的评介西方现代派文艺的文章。其中固然不乏比较严肃的有意义的探讨，但一些文章却是同整个意识形态领域里热衷引进西方资产阶级思潮的错误倾向相联系的。

这种错误倾向反映到文艺上来，就是抹煞社会主义文艺和资本主义文艺的原则区别，奉西方现代派作品为楷模，主张在社会主义中国建立现代主义文艺；就是反对文艺为人民服务、为社会主义服务的正确方针，强调表现自我，主张诗人应有“独特的社会观点，甚至与统一的社会主调不谐和的观点”。凡此种种，连同出版界的商品化现象、创作表演方面的低级趣味等等，直接危害着以共产主义思想为核心的社会主义精神文明的建设。

党中央在明确肯定新时期文化思想战线的显著成绩的同时，曾经反复告诫我们，要注意克服思想政治工作中的缺点，这里就包括了精神污染问题。邓小平同志在一九八〇年十二月二十五日的讲话中明确指出：“我们的宣传工作还存在严重缺点，主要是没有积极主动、理直气壮而又有说服力地宣传四项基本原则，对一些反对四项基本原则的严重错误思想没有进行有力的斗争。”党的十二届二中全会再一次就精神污染问题敲起了警钟，指出精神污染的实质就是散布形形色色的资产阶级和其它剥削阶级腐朽没落的思想，散布对于社会主义、共产主义事业和对于共产党领导的不信任情绪。在文艺战线，清除和防止精神污染的重要任务之一，就是要批评和抵制试图将反映西方资产阶级意识形态的现代主义文艺移植到我国来，以表现所谓“社会主义异化”为主题，按照形形色色的个人主义世界观来歪曲我国社会主义现实的错误主张和错误作品。

---

**【题解】** 本文选自《西方现代派文学问题论争集》，人民文学出版社1984年版。

这并不意味着，我们应当对西方资本主义文艺一概视若敝履，或者皂白不分地把西方现代派文艺的任何介绍和精神污染等同起来。相反，西方现代主义文艺作为西方资本主义制度下社会危机和精神危机的艺术表现之一，是一种相当复杂的文艺现象和社会现象，不能简单加以对待。我们一贯主张在马克思主义基本原理的指导下对之加以认真的科学的研究，并在批判其中谬误意识内容的同时吸收其艺术手法中可供借鉴的成分（当然，我们着重借鉴的对象更应当是西方一些进步的作家、艺术家的严肃而有价值的创作），目的是为了更好地促进具有中国特色的社会主义文艺的繁荣和发展。当前的问题是，对于西方现代派文艺作为一种资产阶级意识形态的思想实质，文艺界有一些同志不进行科学的分析、鉴别和批判，而是盲目地加以推崇和模仿，极个别的人则妄图以此取代我国社会主义革命文艺的光荣传统及其发展方向。应当指出，这类精神污染现象开始出现时，便有一些同志提出过批评性的争鸣意见，虽然当时对于前者的危害性的认识还未达到十二届二中全会以后的深度。

为了便于读者了解近几年来国内报刊讨论西方现代派文艺的情况，我们约请何望贤同志编选了这本“论争集”，收入有关文章共五十四篇，按照内容和性质大致分为三组：第一组是国内作者写的知识性地客观介绍西方现代派文艺的文章；第二组是国内文艺创作界及理论界围绕西方现代派文艺问题所展开的讨论，其中包括一些试图运用马克思主义观点对吹捧西方现代派文艺的言论的批评；第三组是国外文艺理论家评论现代主义和西方现代派作者的几篇自我说明的论文。由于集稿时间较早，近年国内报刊上发表的鼓吹现代派文艺的文章，特别是与之说理的、批评性的文章均未及收入。为了弥补这个缺陷，我们将请本书编者再编选一本续编。

人民文学出版社编辑部

一九八三年十一月

## 文学的“根”

我以前常常想一个问题：绚丽的楚文化到哪里去了？我曾经在汨罗江边插队落户，住地离屈子祠仅二十来公里。细察当地风俗，当然还有些方言词能与楚辞挂上钩。如当地人把“站立”或“栖立”说为“集”，这与《离骚》中的“欲远集而无所止”相吻合。除此之外，楚文化留下的痕迹就似乎不多见了。如果我们从洞庭湖沿湘江而上，可以发现很多与楚辞相关的地名：君山、白水、祝融峰、九嶷山……但众多寺庙楼阁却不是由“楚人”占据的：孔子与关公均来自北方，而释迦牟尼则来自印度。至于历史悠久的长沙，现在已成了一座革命城，除了能找到一些辛亥革命和土地革命的遗址之外，很难见到其它古迹。那么浩荡深广的楚文化源流，是在什么时候在什么地方中断干涸的呢？都流入了地下的墓穴么？

两年多以前，一位诗人朋友去湘西通道县侗族地区参加了一次歌会，回来兴奋地告诉我：找到了！她在湘西那苗、侗、瑶、土家族所分布的崇山峻岭里找到了还活着的楚文化。那里的人惯于“制芰荷以为衣兮，集芙蓉以为裳”，披兰戴芷，佩饰纷繁；紫茅以占，结茝以信，能歌善舞，唤鬼呼神。只有在那里，你才能更好地体会到楚辞中那种神秘、奇丽、狂放、孤愤的境界。他们崇拜鸟，歌颂鸟，模仿鸟，作为“鸟的传人”，其文化与黄河流域“龙的传人”有明显的差别。后来，我对湘西多加注意，果然有更多发现。史料记载：在公元三世纪以前，苗族人民就已劳动生息在洞庭湖附近（即苗歌中传说的“东海”附近，为古之楚地），后来，由于受天灾人祸所逼，才沿五溪而上，向西南迁移（苗族传说中是蚩尤为黄帝所败，蚩尤的子孙撤退到山中）。苗族迁徙史歌《爬山涉水》，就隐约反映了这段西迁的悲壮历史。看来一部分楚文化流入湘西一说，是不无根据

---

【题解】本文原载《作家》1985年4月号。另有补记，刊载于《作家》1985年6月号。

的。

文学有“根”，文学之“根”应深植于民族传说文化的土壤里，根不深，则叶难茂。故湖南的作家有一个“寻根”的问题。这里还可说一南一北两个例子。

南是广东。人们常说不久前的香港是“文化沙漠”，这恐怕与现代商品经济瓦解了民族文化主体有关。你到临近香港的深圳，可以看到蓬勃兴旺的经济，有辉煌的宾馆，舒适的游乐场，雄伟的商贸大厦，但很难看到传统文化遗迹。倒常能听到一些舶来词：的士、巴士、紧士（工装裤），波士（老板）以及OK。岭南民间多天主教，且重商甚于重文。对西洋文化的简单复制，只能带来文化的失血症。明人王士性《广志绎》中说：粤人分四，“一曰客户，居城郭，解汉音，业商贾；二曰东人，杂处乡村，解闽语，业耕种；三曰俚人，深居远村，不解汉语，惟耕垦为活；四曰疍户，舟居穴行，仅同水族，亦解汉音，以探海为生。”这介绍了分析广东传统文化的一个线索。将来岭南的文化在商品经济的熔炉中再生，也许能在“俚人”、“东人”、“疍户”之中获取不少特异的潜能吧。

北是新疆。近年来新疆出了不少诗人，小说家却不多，当然可能是暂时现象。我到新疆时，遇到一些青年作家，他们说要出现真正的西部文学，就不能没有传统文化骨血。我对此深以为然。新疆文化的色彩丰富。白俄罗斯族中相当一部分源于战败东迁的白俄“归化军”及其家属，带来了欧洲的东正教文化；维、回等族的伊斯兰文化，则是沿丝绸之路来自波斯和阿拉伯世界等地域；汉文化及其儒教在这里也深有影响。各种文化的交汇，加上各民族都有一部血淋淋的历史，是应该催育出一大批奇花异果的。十九世纪的俄罗斯文学以及本世纪的日本文学，不就是得天独厚地得益于东、西方文化的双重双面影响吗？如果割断传统，失落气脉，只是从内地文学中“横移”一些主题和手法，势必是无源之水，很难有新的生机和生气。

几年前，不少作者眼盯着海外，如饥似渴，勇破禁区，大量引进。介绍一个萨特，介绍一个海明威，介绍一个艾特玛托夫，都引起轰动。连品位不怎么高的《教父》和《克莱默夫妇》都会成为热烈的话题。作为一个过程，是正常而重要的。近来，一个值得欣喜的现象是：作者们开始投出眼光，重新审视脚下的国土，回顾民族的昨天，有了新的文学觉悟。贾平凹的“商州”系列小说，带上了浓郁的秦汉文化色彩，体现了他对商州细心的地理、历史及民性的考察，自成格局，拓展新境；李杭育的“葛川

江”系列小说，则颇得吴越文化的气韵。杭育曾对我说，他正在研究南方的幽默与南方的孤独。这都是极有兴趣的新题目。与此同时，远居大草原的乌热尔图，也用他的作品连接了鄂温克族文化源流的过去和未来，以不同凡响的篝火、马嘶和暴风雪，与关内的文学探索遥相呼应。

他们都在寻“根”，都开始找到了“根”。这大概不是出于一种廉价的恋旧情绪和地方观念，不是对方言歇后语之类浅薄地爱好，而是一种对民族的重新认识，一种审美意识中潜在历史因素的苏醒，一种追求和把握人世无限感和永恒感的对象化表现。

丹纳在《艺术哲学》中认为：人的特征是有很多层次的，浮在表面上的是持续三四年的一些生活习惯与思想感情，比如一些时兴的名称和时兴的领带，不消几年就可全部换新。下面一层略为坚固些的特征，可以持续二十年、三十年或四十年，像大仲马《安东尼》等作品中的当今人物，郁闷而多幻想，热情汹涌，喜欢参加政治，喜欢反抗，又是人道主义者，又是改革家，很容易得肺病，神气老是痛苦不堪，穿着颜色刺激的背心等等……要等那一代过去以后，这些思想感情才会消失。往下第三层的特征，可以存在于一个完全的历史时期，虽经剧烈的摩擦与破坏还是巍然不动，比如说古典时代的法国人的习俗：礼貌周到，殷勤体贴，应付人的手段很高明，说话很漂亮，多少以凡尔赛的侍臣为榜样，谈吐和举动都守着君主时代的规矩。这个特征附带或引申出一大堆主义和思想感情，宗教、政治、哲学、爱情、家庭，都留着主要特征的痕迹。但这无论如何顽固，也仍然是要消灭的。比这些观念和习俗更难被时间铲除的，是民族的某些本能和才具，如他们身上的某些哲学与社会倾向，某些对道德的看法，对自然的了解，表达思想的某种方式。要改变这个层次的特征，有时得靠异族的侵入：彻底的征服，种族的杂交，至少也得改变地理环境，迁移他乡，受新的水土慢慢的感染，总之要使精神气质与肉体结构一齐改变才行。丹纳几乎是个“地理环境决定论”者，其见解不需要被我们完全赞成，但他至少从某一侧面帮助我们领悟到了所谓文化的层次。

作家们写住房问题，写过很多牢骚和激动，目光开始投向更深的层次，希望在立足现实的同时，又对现实进行超越，去揭示一些决定民族发展和人类生存的谜。他们很容易首先注意到乡土。乡土是城市的过去，是民族历史的博物馆。哪怕是农舍的一梁一栋，一檐一椽，都可能有汉魏或唐宋的投影。而城市呢，上海除了一角城隍庙，北京除了一片宫墙，那些

林立的高楼、宽阔的沥青路、五彩的霓虹灯，南北一样，多少有点缺乏个性；而且历史短暂，太容易变换。于是，一些表现城市生活的作家，如王安忆、陈建功等等，想写出更多的中国“味”，便常常让笔触越过这表层文化，深入到胡同、里弄、四合院或小阁楼里。有人说这是“写城市里的乡村”。我们不必说这是最好的办法，但我们至少可以指出这是凝聚历史和现实、扩展文化纵深感的手段之一。

更为重要的是，乡土中所凝结的传统文化，更多地属于不规范之列。俚语、野史、传说、笑料、民歌、神怪故事、习惯风俗、性爱方式等等，其中大部分鲜见于经典，不入正宗，更多地显示出生命的自然面貌。它们有时可以被纳入规范，被经典加以肯定，像浙江南戏所经历的过程一样。反过来，有些规范的文化也可能由于某种原因，从经典上消逝而流入乡野，默默潜藏，默默演化。像楚辞中有的风采，现在还闪烁于湘西的穷乡僻壤。这一切，像巨大无比、暧昧不明、炽热翻腾的大地深层，潜伏在地壳之下，承托着地壳——我们的规范文化。在一定的時候，规范的东西总是绝处逢生，依靠对不规范的东西进行批判地吸收，来获得营养，获得更新再生的契机。宋词、元曲、明清小说，都是前鉴。因此，从某种意义上说，不是地壳而是地下的岩浆，更值得作家们注意。

这丝毫不意味着闭关自守，不是反对文化的对外开放，相反，只有找到异己的参照系，吸收和消化异己的因素，才能认清和充实自己。但有一点似应指出：我们读外国文学，多是读翻译作品，而被译的多是外国的经典作品、流行作品或获奖作品，即已入规范的东西。从人家的规范中来寻找自己的规范，模仿翻译作品来建立一个中国的“外国文学流派”，想必前景黯淡。

外国优秀作家与某民族传统文化的复杂联系，我们对此缺乏材料以作描述。但至少可以指出，他们是有脉可承的。比方说：美国的“黑色幽默”，与美国人的幽默传统和牛仔趣味，与卓别林、马克·吐温、欧·亨利等是否有关呢？拉美的“魔幻现实主义”，与拉美光怪陆离的神话、寓言、传说、占卜迷信等文化现象是否有关呢？萨特、加缪的存在主义哲学小说和哲理戏剧，与欧洲大陆的思辩传统，甚至与旧时的经院哲学是否有关呢？日本的川端康成“新感觉派”，与佛教禅宗文化，与东方士大夫的闲适虚净传统是否有关呢？希腊诗人埃利蒂斯与希腊神话传说遗产的联系就更明显了。他的《俊杰》组诗甚至直接采用了拜占庭举行圣餐的形式，散文与韵

文交替使用,参与了从荷马到当代整个希腊诗歌传统的创造。

另一个可以参照的例子来自艺术界。小说《月亮和六便士》中写了一个画家,属现代派,但他真诚地推崇提香等古典派画家,很少提及现代派的同志。他后来逃离了繁华都市,到土著野民所在的丛林里,长年隐没,含辛茹苦,最终在原始文化中找到了现代艺术的支点,创造了杰作。这就是后来横空出世的高更。

“五四”以后,中国文学向外国学习,学西洋的、东洋的、俄国和苏联的;也曾向外国关门,夜郎自大地把一切洋货都封禁焚烧。结果带来民族文化的毁灭,还有民族自信心的低落——且看现在从外汇券到外国的香水,都在某些人那里成了时髦。但在这种彻底的清算和批判之中,萎缩和毁灭之中,中国文化也就能涅槃再生了。西方历史学家汤因比曾经对东方文明寄予厚望。他认为西方基督教文明已经衰落,而古老沉睡着的东方文明,可能在外来文明的“挑战”之下,隐退后而得“复出”,光照整个地球。我们暂时不必追究汤氏的话是真知还是臆测,有意味的是,西方很多学者都抱有类似的观念。科学界的笛卡尔,莱布尼兹、爱因斯坦、海森堡等,文学界的托尔斯泰、萨特、博尔赫斯等,都极有兴趣于东方文化。传说张大千去找毕加索学画,毕加索也说:你到巴黎来做什么?巴黎有什么艺术?在你们东方,在非洲,才会有艺术。……这一切都是偶然的巧合吗?在这些人注视着长江、黄河两岸,到底会发生什么事呢?

这里正在出现轰轰烈烈的改革和建设,在向西方“拿来”一切我们可用的科学和技术等等,正在走向现代化的生活方式。但阴阳相生,得失相成,新旧相因。万端变化中,中国还是中国,尤其是在文学艺术方面,在民族的深层精神和文化特质方面,我们有民族的自我。我们的责任是释放现代观念的热能,来重铸和镀亮这种自我。

这是我们的安慰和希望。

在前不久一次座谈会上,我遇到了《棋王》的作者阿城,发现他对中国的民俗、字画、医道诸方面都颇有知识。他在会上谈了对苗族服装的精辟见解,最后说:“一个民族自己的过去,是很容易被忘记的,也是不那么容易被忘记的。”

他说完这句话之后,大家都沉默了,我也沉默了。

1985年1月

## 黑夜的意识

现在才是我真正强大起来的时刻。或者说我现在才意识到我周围的世界以及我置身其中的涵义。一个个人与宇宙的内在意识——我称之为黑夜意识——使我注定成为女性的思想、信念和情感承担者、并直接把这种承担注入一种被我视为意识之最大的努力之中。这就是诗。

作为人类的一半，女性从诞生起就面对着一个完全不同的世界，她对这世界最初的一瞥必然带着自己的情绪和知觉，甚至某种私下反抗的心理。她是否竭尽全力地投射生命去创造一个黑夜？并在各种危机中把世界变形为一颗巨大的灵魂？事实上，每个女人都面对自己的深渊——不断泯灭和不断认可的私心痛楚与经验——远非每一个人都能抗拒这均衡的磨难直到毁灭。这是最初的黑夜，它升起时带领我们进入全新的、一个有着特殊布局和角度的，只属于女性的世界。这不是拯救的过程，而是彻悟的过程。因为女性千变万化的心灵在千变万化的世界中更能容纳一切，同时展示它最富魅力却又永难实现的精神。所以，女性的真正力量就在于既对抗自身命运的暴戾，又服从内心召唤的真实，并在充满矛盾的二者之间建立起黑夜的意识。

说到底，意识是一种素质。女性身体内部总是隐藏着一种与生俱来的毁灭性预感。正是这种预感使我们被各种可能性充满的现实最终纳入某种不可挽回的命定性。正因为如此，女诗人在开拓她的神话世界时，既与诞生的时刻相连，又与死亡的国度沟通，在这越来越模糊的分界线上，保持内心黑夜的真实是你对自己的清醒认识，而透过被本性所包容的痛苦启示去发掘黑夜的意识，才是对自身怯懦的真正的摧毁。因此有人对我说过：“女诗人最强大的对手是自己。”我完全相信这一点。对女性来说，在个人

---

【题解】本文收入《磁场与魔方：新潮诗论卷》，北京师范大学出版社1993年版。



与黑夜本体之间有着一种变幻的直觉。我们从一生长下来就与黑夜维系着一种神秘的关系，一种从身体到精神都贯穿着的包容在感觉之内和感觉之外的隐形语言，像天体中凝固的云悬挂在内部，随着我们的成长，它也成长着。对于我们来说，它是黑暗，也是无声地燃烧着的欲念，它是人类最初同时也是最后的本性。就是它，周身体现出整个世界的女性美，最终成为全体生命的一个契合。它超过了我们对自己的认识而与另一个高高在上的世界沟通，这最真实也是最直接的冲动本身就体现出诗的力量。必须具有这种发现同时必须创造这个过程方能与自己抗衡，并借此力量达到黑夜中逐渐清晰的一种恐怖的光明。

我认为：女性文学从来就内蕴着三个不同趋向的层次。在不止一个灵魂的自白中，人们依次看到那种裹足不前的女子气的抒情感伤，和那种不加掩饰的女权主义。前者把纯情女子的寂寞、自恋、怀春聚束到支离破碎的情绪中，后者却仅仅将语言梳理成顺理成章的狭隘的观念，一种因果同一的行为。两者在各自的走向中似乎大相径庭，却又不约而同地在普通人性意义上证明了自己的无足轻重。必须看到，在此之上，只有“女性”的文学才是最高层次。进入人类共同命运之后，真正女性的意识，以及这种意识赖以传达的独有语言和形式，构成了进入诗的真正圣境的永久动力。应当指出：大部分女诗人尚未意识到自身的力量，她们或者还仅仅停留在一个极其狭窄的小圈子里放大个人情感，或者被别人的思想和感受渗透，在并未理解和进入的情况下，成为某些男诗人的模拟和翻版。

至关重要的是：我们必须面对一个真实——哪怕这真实无情到怎样不妥协的地步。在孤独的沉思中领悟自身的残酷。这残酷不是人想象出来的，而是人创造出来的。（认识这一点并不比认识一个真理更容易）有些人能够把握这一辉煌的瞬间，并使一切具有先验性神秘快感的直觉升华为经过体验和再造的诗。另一些人却终身站在这个世界之外，仅仅满足于欺骗自己，随时准备为自己一掠即逝的表层发现而欢呼。所以，在女子气——女权——女性这样三个高低不同的层次中，真正具有文学价值的是后者。需要认识这一点：诗的智慧必然是一种由个人内心的体验上升到超越了诗人当时当地全神贯注地去搜寻的真实，才得以进入最高领域的智慧。诗人对艺术的追求必然是对代表人类的智慧的追求，成熟的女性应该把握这一点才能面对一切。

我或许并非智者，也不认为自己是女性的典型，但我是我自己的典

型，作为诗人我的某些局限性恰恰是自己的特质性。我更热衷于扩张我心灵中那些最朴素、最细微的感觉，亦即我认为的“女性气质”，某些偏执使我过分关注内心，黑夜作为一种莫测高深的神秘，将我与赤裸的白昼隔离开，以显示它的感官的发动力和思维的秩序感。黑夜的意识使我把对自身、社会、人类的各种经验剥离到一种纯粹认知的高度，并使我的意志和性格力量在种种对立冲突中发展得更丰富成熟，同时勇敢地袒露它的真实。诗由此作为一种暗示力量贯注我全身，使我得以维系一种经久不散的灵魂的颤栗，从而与自我之外的他物合为一体。站在黑夜的盲目的中心，我的诗将顺从我的意志去发掘在诞生前就潜伏在我身上的一切。

这是一个再度呼应人类和宇宙意识的巨大时刻。女诗人面对当代混乱、焦虑的现实怎样处心积虑地建立自己的黑夜并为诗提供一个均衡的秩序？如果你不是一个囿于现状的人，你总会找到最适当的语言和形式来显示每个人身上必然存在的黑夜，并寻找黑夜深处那惟一的宁静的光明。

1985年1月24日于成都

1985年4月17日改于成都

## 文化制约着人类

立论于我是极难的事。例如近来许多人在议论创作自由，我却糊涂了多时。我在公开发表文字之前，也写点儿东西给自己，极少，却没有谁来干涉，自由自在，连爱人都不大理会。我想，任何人私下写点儿东西，恐怕不受干涉的程度都不会低于我，何以突然极其感奋于创作自由？尤其在宪法修改之后，他人不得随意抄检别人私人物品的今天。但若以此立论，我必遭抨击无疑。幸亏仔细再想，大家感奋的创作自由，实际可能是发表自由，但将两者混为一谈。人有许多习惯，其中之一是若得到珍宝，或有所创作，便要示人，从其中得到满足，雅一点的说法是知音。我在未发表文字前，上面所说的习惯很弱，认为自由写的东西若能满足自己这个世界，足够了，没有绝对的必要大事张扬。后来发表文字了，定的标准是若承认自己有要发表的自由，就要承认别人有发不发表的自由，不好只强调单方面的自由，否则容易霸道，当然更没有只许别人说好的自由。那么，除了质量低劣的文字之外，有什么不可发表的呢？其中大约有例如题材方面的原因。那么发表自由是不是应该具体为例如题材自由？我私下想到一些题材，自己的回答就是否定的，不大会有发表的自由。若自己在家写写玩儿，或留或弃，创作上是自由的，不必求发表，因此问题总要具体地去想，限制明确了，才不会有无边的热情，或称之为妄。我初学写作，发表不多，对创作自由尚不知深浅，没有什么发言权，作如上说，只因为我是一个习惯限制的人，不大习惯自由。我的父亲在政治上变故之后，家中经济情况不好，于是在用钱上非常注意不买的限制，连花五角钱的梦也做不出。父亲的日记被抄去，于是小小年纪便改掉了写日记的坏习惯。现在政通人和，可惜已养不成写日记的习惯。所幸后来慢慢悟到限制的乐趣，明白限制即自由。例如做文章，总要找到限制，文章才会做好，否则连风格

---

[题解] 本文原载 1985 年 7 月 6 日《文艺报》。

都区别不开。鲁迅是极好的例子。《庄子·徐无鬼》中讲到一个故事，说有一个善用斧的人能削去另外一个人鼻上的白粉而不伤其鼻，技术很是高超。后来宋元君听说了，便找来使斧的人请他表演一下。善使斧的人叹说不行，因为鼻上涂粉的那个人死了。使斧的人的自由，建立在鼻上涂粉的人的限制之中。《庄子》中庖丁解牛的故事，更是说明庖丁因为清楚牛解剖上的限制，才达到解的自由。老子讲无为而无不为，其中无为就包含限制的意思，懂得了无为，才会无不为，才有自由。父母花了钱送小孩子去学校，就是要他们先去学许多限制，大了才会有创造。有人钟情于艺术，或学舞蹈，或学音乐，或学美术，或学电影。正因为艺术有其门类艺术语言的限制，才有各种门类，不可互相代替，比如若能用文字写出一幅画，使文字的限制代替画的限制，那画便没有存在的理由。世界的丰富令我们欣喜，实在应该感谢因为有各种限制。

最近又常听说，我国的文学，在本世纪末将达到世界文学先进水平。这种预测以近年中国文学现状为根据，我也许悲观了，总觉得有些根据不足。我的悲观根据是中国文学尚没有建立在一个广泛深厚的文化开掘之中。没有一个强大的、独特的文化限制，大约是不好达到文学先进水平这种自由的，同样也是与世界文化对不起话的。听朋友讲，洋人把中国人的小说拿去，主要是作为社会学的材料，而不作为小说。是不是这样当然待考，但我们的文学常常只包含社会学的内容却是明显的。社会学当然是小说应该观照的层面，但社会学不能涵盖文化，相反文化却能涵盖社会学及其它。又例如人性，是我国文学正深掘的领域。人类的欲望相同，人性也大致相同，那么独掘人性，深下去文学自然达到世界水平。道理是讲得通的，我却怀疑。用世界语写人性，应该是多快好省的捷径，可偏偏各语种都在讲自己的语言的妙处。语言是什么？当然是文化。英语以其使用地域来说，超种族，超国家，但应用在文学中仍然是在传达不同的文化。常听有作者说，在语言上学海明威，学福克纳，我不免怀疑。仔细去读这些作者的作品，发现他们学的是海明威、福克纳作品的中文译者的语言。好的翻译家其实是文豪，傅雷先生讲过翻译的苦处。我想，苦就苦在语言已是文化，极难转达，非要创造一下，才有些像。这种像，我总认为是此文字所传达的彼文化的幻觉。那么，这里就有了极险的前提：假如海明威作品的中文译者的译笔不那么妙怎么办？即使妙，能说那是海明威的语言吗？我常常替别人捏一把汗。再说到人性，文学中的人性，表达上已经受

到文字这种文化积淀的限制，更受到由文化而形成的心态的规定。同为性欲，英人劳伦斯的《查泰来夫人的情人》与笑笑生的《金瓶梅》即心态大不相同；同为食欲，巴尔扎克的邦斯与陆文夫的美食家也心态大不同。若只认同人类生物意义上的性质，生物教科书足矣，要文学何干？鲁迅与老舍笔下的人性，因为文化形成与其他民族不一样，套用经典说法，才会成为世界文化中人性的“这一个”。

由此，文化是一个绝大的命题。文学不认真对待这个高于自己的命题，不会有出息。我们这个民族是个多灾多难的民族，我们的文化也是这样。本质的东西常被歪曲，哲学上的产生常在产生之后面目全非。尤其是在近世，西方文明无情地暴露着我们的民生。戊戌变法、辛亥革命、五四运动、无一不由民族生存而起，但所借之力，又无一不是借助西方文化。中西方文化的发生与发展，极不相同，某种意义上是不能互相指导的。哲学上，中国哲学是直觉性的，西方哲学是逻辑实证的。东方认同自然，人不过是自然的一种生命形式；西方认同人本，与自然对立。东方艺术是状心之自然流露，所写所画，痕迹而已；西方艺术状物，所写所画，逻辑为本。譬如绘画，中国讲书画同源，就是认为书与画都是心态的流露痕迹，题材甚至不重要，画了几百年的竹，竹也就不重要了，无非是个媒介，以托笔墨，也就是心态在笔墨的限制下的自然流露。这样，西方绘画的素描、透视、构图、色彩，若来批判中国绘画，风马牛不相及。五四运动在社会变革中有着不容否定的进步意义，但它较全面地对民族文化的虚无主义态度，加上中国社会一直动荡不安，使民族文化的断裂，延续至今。“文化大革命”更其彻底，把民族文化判给阶级文化，横扫一遍，我们差点连遮羞布也没有了。胡适先生扫了旧文化之后，又去整理国故，但因带了西方的逻辑实证态度，不但在“红学”上陷入繁琐，而且在禅宗的研究上栽了跟头。逻辑实证的方法确是科学的方法，但方法成为本体，自然不能明白研究客体的本体，而失去科学的意义。我们对自己文化的研究所缺正多，角度又有限，难免形成瞎子摸象，局部都对，但都不是象。譬如禅宗，自从印度佛学被中国道家改造而成中国禅宗之后，已是非常高级的文化，但我们对中国文学与绘画的研究，缺少这种文化与哲学的研究，于是王维的田园诗便多避世意义，画论中的“意在笔先”也嚼成俗套。又譬如中国的性文化，至汉唐已极其发达，反而是我们现在谈虎色变，很不文明，羞羞答答地出一些小册子，只知结构，不成文化状态。再譬如易经的

空间结构及其表述的语言，超出我们目前对时空的了解，例如光速的可超。这些，都是因了中国哲学与文化中含有的自然的本质。对中国文化的批判，虽可借用西方的方法论，破除例如封闭的现状，但方法不是本体，否则风马牛不相及。须知，就其封闭来说，世界文化便封闭在地球这个星体上，中国文化不过是整体中的部分。人类创造了文化，文化反过来又制约着人类。闭关锁国倒还在其次，重要的是心态的封闭习惯意识。人类的封闭意识是普遍的，只是中国文化须与世界文化封闭到一起，才是我们所要求的先进水平。常说的知识结构的更新，对中国文化的重新认识应该是重要的一部分。

若将创作自由限定为首先是作者自身意识的自由，那就不能想象一个对本民族文化和世界文化认识肤浅的人能获得多大自由。即使例如题材无限制，也如百米跑道对所有人开放，瘸子万难跑在前列。文化的事，是民族的事，是国家的事，是几代人的事，想要达到先进水平，早烧火早吃饭，不烧火不吃饭。古今中外，不少人已在认真做中国文化的研究，文学家若只攀在社会学这根藤上，其后果可想而知，即使写改革，没有深广的文化背景，也只是头痛写头，痛点转移到脚，写头痛的就不如写脚痛的，文学安在？老一辈的作家，多以否定的角度表现中国文化心理，年轻的作家，开始有肯定的角度表现中国文化心理，陕西作家贾平凹的《商州初录》，出来又进去，返身观照，很是成功，虽然至今未得到重视。湖南作家韩少功的《文学的根》一文，既是对例如汪曾祺先生等前辈道长中对地域文化心理开掘的作品的承认，又是对例如贾平凹、李杭育等新一代的作品的肯定，从而显示出中国文学将建立在对中国文化的批判继承与发展之中的端倪。这当然令我乐观，但又与前面的悲观成为矛盾。我说过，立论于我是极难的事。

刘再复

## 论文学的主体性

我在《文学研究应以人为思维中心》一文中，提出这样的主张：我们可以构筑一个以人为思维中心的文学理论与文学史研究系统，也就是说，我们的文学研究应当把人作为主人翁来思考，或者说，把人的主体性作为中心来思考。在本文中，我将就文学中的主体性问题，纲要性地阐发我的论点和观念。

### 一

主体是在实践中建立起来的概念。人既是主体，又是客体，人作为存在是客体，而人在实践中、在行动时则是主体。人具有二重属性：一是受动性，一是能动性。人作为一种客观存在，表现出受动性，即受制于一定的自然关系和社会关系。人作为行动着的人，实践着的人，则表现出能动性，即按照自己的意志、能力、创造性在行动，支配着外部世界。我们强调主体性，就是强调人的能动性，强调人的意志、能力、创造性，强调人的力量，强调主体结构在历史运动中的地位和价值。文学中的主体性原则，就是要求在文学活动中不能仅仅把人（包括作家、描写对象和读者）看做客体，而更要尊重人的主体价值，发挥人的主体力量，在文学活动的各个环节中，恢复人的主体地位，以人为中心，为目的。具体说来就是：作家的创作应当充分地发挥自己的主体力量，实现主体价值，而不是从某种外加的概念出发，这就是创造主体的概念内涵；文学作品要以人为中心，赋予人物以主体形象，而不是把人写成玩物与偶像，这是对象主体的概念内涵；文学创作要尊重读者的审美个性和创造性，把人（读者）还原为充分的人，而不是简单地把人降低为消极受训的被动物，这是接受主体

---

【题解】本文分两部分载《文学评论》1985年11月第6期、1986年第1期。

的概念内涵。

人的主体性包括两个方面：首先人是实践主体，其次人又是精神主体。所谓实践主体，指的是人在实践过程中，与实践对象建立主客体的关系，人作为主体而存在，是按照自己的方式去行动的，这时人是实践的主体；所谓精神主体，指的是人在认识过程中与认识对象建立主客体关系，人作为主体而存在，是按照自己的方式去思考，去认识的，这时人是精神主体。总之，人在实践和认识中，在行动和思考过程中，都处于主体的地位，表现出主体的力量和价值。

文艺创作强调主体性，包括两层基本内涵：一是文艺创作要把人放到历史运动中的实践主体的地位上，即把实践的人看作历史运动的轴心，看作历史的主人，而不是把人看作物，看作政治或经济机器中的齿轮和螺丝钉，也不是把人看作阶级链条中的任人揉捏的一环。也就是说，要把人看作目的，而不是手段。或者说我们要把人看作目的王国的成员，而不是看作工具王国的成员。二是文艺创作要高度重视人的精神的主体性，这就是要重视人在历史运动中的能动性、自主性和创造性。人的精神世界是联系人与物质世界的内在链条。人的大脑作为一种物质存在当然也是自然界的一部分，但它又是从大自然母体中分化和生长出来的精神世界的花朵，它的功能，作为一种精神能力，始终是作为主体而存在的。只有充分调动它的主体性，人才能成为实践的主体，当人的精神能力被限制，即它的精神主体性丧失了，那么人也就丧失了在实践中主体性，这时，人就变成任人操纵的机器，任人摆布的木偶。可见，重视人的精神主体性是极其重要的。当前，我们在文艺创作中尤其应该强调人的精神主体性。

人的精神世界作为主体，是一个独立的，无比丰富的神秘世界，它是另一个自然，另一个宇宙。我们可称之为内自然，内宇宙，或者称为第二自然，第二宇宙。因此，可以说，历史就是两个宇宙互相结合、互相作用、互相补充的交叉运动过程。精神主体的内宇宙运动，与外宇宙一样，也有自己的导向，自己的形式，自己的矢量（不仅是标量），自己的历史。历史的描述如果只记得外宇宙的运动，而忘记内宇宙的运动，这种描绘将是片面的。这种片面性也曾在文学理论中有所反映。

俄国杰出的思想家赫尔岑赞扬过莎士比亚天才地描绘了人的内宇宙。他说：“莎士比亚是两个世界的人。他结束了艺术的浪漫主义时代，开辟了新时代，天才地揭示了人的主观因素的全部深度、全部丰富内容、全部



热情及其无穷性；大胆地探索生活直至它最隐秘的禁区，并揭露业已发现的东西，这已经不是浪漫主义，而是超越了浪漫主义。……对莎士比亚来说，人的内心世界就是宇宙，他用天才而有力的画笔描绘出了这个宇宙。”<sup>①</sup> 莱辛在批评歌特式的悲喜剧时则这样说：“说哥特式的悲喜剧忠实地摹仿自然，这话也对也不对；它只忠实地摹仿了自然的一半，另一半则完全被忽视了；它只摹仿现象中的自然，丝毫没有注意体现在我们情感和心灵力量中的自然。”<sup>②</sup> 赫尔岑赞扬的是莎士比亚注意到内宇宙的特点，而莱辛批评的正是文学丧失了内宇宙的弱点。他们两人都把自然分为现象自然和心灵自然，都把宇宙分为外宇宙和内宇宙。忘记内自然（内宇宙）的历史，就是忘记精神主体的力量。而精神主体的进化和不断升华，正是人类不断进步的标志。内宇宙的产生和人的主体意识的产生是物质世界划时代的进步。在这之前，世界只是现象自然界，而在具有思维能力的人以至人的主体意识形成之后，宇宙便在自己的躯体内产生另一个宇宙。具有主体意识的内宇宙和被人所认识和实践着的外宇宙构成合力，推动着历史的前进。恩格斯曾说，历史是无数个力的平行四边形的合力推动向前的。限于以往的科学水平，人们往往把它理解为外宇宙的合力。而随着人类的实践能力和认识能力的深化，则能意识到现在必须在这个外在的平行四边形（客体）之上叠加一个内宇宙（主体）的平行四边形。只有认识到内宇宙的平行四边形的力量，才能更全面地描述人类的历史运动和推动人类历史前进的动因。这样，人就要重新找到自己的位置，发现自己的力量，改变自身作为外宇宙的消极工具的历史地位，重新肯定自己在历史上的真正的价值。文学艺术要真实地表现历史的面貌，把握历史运动的轨迹，也必须真实地揭示这两个宇宙的辩证运动，必须表现人的精神主体的无比丰富性和伟大的力量，揭示它的星空般的无比奇妙的内在奥秘。

聪慧的作家意识到文学的命运与人的命运是息息相关的，因此，便有“文学是人学”的不朽命题产生。这个命题的重要性和正确性几乎是不待论证的。“文学是人学”这一命题的深刻性在于，它在文学的领域中恢复了人作为实践主体的地位。由于感悟到这个命题的内在意义，作家把人作为历史活动的中心，天才地再现了人类在历史舞台上的各种行为，获得了

---

① 《莎士比亚评论汇编》下册，第460页，中国社会科学出版社。

② 《汉堡剧评》第七十篇。

很大的成功。我们在文学中给人以主体性的地位，首先是肯定这种人的实践主体的地位。但是，随着历史的推移和文学的不断前进，随着人自身不断地丰富和人对自身认识的不断深化，从事文学活动的人们又意识到仅仅表现人的行为是不够的，还必须寻找人的更加深邃的东西。因此，人们开始对“文学是人学”这一命题展开反思，逐步地发现这个命题的不足，并在下列三个层次上深化了“文学是人学”的内容：

1. “文学是人学”命题在文学的领域中恢复了人作为实践主体的地位，它的积极意义被后来的文学界普遍承认，包括被我国“文化大革命”前流行的各种文学理论文章所承认。不幸的是，它也被一些鼓吹塑造“高大完美”英雄人物的“根本任务”论者所借用。但是，有一点很奇怪，就是他们所塑造的英雄，却没有人的血肉，没有人的灵魂，因此，人们再也不相信他们所说的“人”学了。问题在于，他们都没有肯定人作为精神主体的地位，不承认人在作为实践主体的同时，也作为精神主体而存在，取消人与世界联系的内在链条。这样，所谓“人”学，往往就成了一个丧失了内宇宙运动的“人”学，成了一个没有人的灵魂，即没有人的主体的丰富性和精神主体价值的“人”学。这种阉割了人的灵魂的“人”学，只能把活生生的人弄成一个抽象的空壳。因此，“文学是人学”的含义必定要向内宇宙延伸，不仅一般地承认文学是人学，而且要承认文学是人的灵魂学，人的性格学，人的精神主体学。勃兰兑斯说过一段很深刻的话：“文学史，就其最深刻的意义来说，是一种心理学，研究人的灵魂，是灵魂的历史。”<sup>①</sup> 勃兰兑斯这种思想的深刻性就在于，他不仅把文学一般地视为“人”学，而且承认文学是人的精神主体运动的历史。我的性格二重组合的探讨，正是企图通过典型性格运动的内在机制的揭示，来恢复人作为精神主体的地位。

2. 在文学领域中确立人作为精神主体的地位之后，还应当进一步深化，这就是应当注意精神主体的双重结构，即精神主体的表层结构与精神主体的深层结构。精神主体的表层结构，是被理念支配的意识层次的内容，而深层结构则是积淀在人的精神主体内部的潜意识，而介乎于两者之间的则是经常处于浮沉状态的情感。文学最根本的原动力，就是情感。二十世纪西方文学理论最杰出的贡献，就在于他们发现这种动力，最充分地

---

<sup>①</sup> 《十九世纪文学主流》第一分册，引言，人民文学出版社。

肯定精神主体中的情感价值，从而揭示了文学艺术最根本的特性。因此，“文学是人学”命题的深化，就不仅要承认文学是精神主体学，而且要承认文学是深层的精神主体学，是具有人性深度和丰富情感的精神主体学。

3. “文学是人学”命题的深化，不仅要尊重某一种精神主体，而且要充分尊重和肯定不同类型的精神主体。这些不同类型的精神主体在现实生活中表现为差异无穷的个性。应当承认，每一种个性都是一个丰富的世界，它的深层都积淀着人类文明的因子，都具有群体精神的投影。只有充分尊重和肯定每一种个性，才能充分理解和认识人类自身，也才能更深刻地认识个体的精神价值和个性的丰富内涵。因此，文学不仅是某种个体的精神主体学，而且是以不同个性为基础的人类精神主体学，正是这样，文学无法摆脱最普遍的人道精神。

忽视人的实践主体的地位和精神主体的价值，正是历史唯心主义的两大特征。历史唯心主义者不是信奉神本主义就是推崇物本主义。他们或是漠视人在历史运动中的轴心地位，把历史看作是上帝创造的，是少数英雄人物推动的，而人民群众则是任人驱使和宰割的群氓；或是漠视人的价值，把人视为英雄的铺垫或陪衬，视为手段，视为政治与经济机器上的螺丝钉。总之，人在实践中的主体性被一笔勾销了。但是历史唯心主义的更深刻的内在特征，则是忽视人的精神主体的价值。贯穿整个封建社会的愚民政策和奴化政策，正是为了消灭人的精神主体性，使人成为无知无欲的工具。“存天理，灭人欲”，典型地表现出它的本质。“人欲”就是人的欲望、情感、意志、创造力，总之，就是人的精神力量，就是人的精神主体性，在封建统治阶级看来，它们都属于应被剿灭的对象。人的精神主体的价值，在封建统治者看来是危险的，因此，他们不能容忍作家、艺术家表现人的精神世界的丰富性，表现人的精神力量，而只允许把人作为某种天理的符号，即使写到人的精神活动，也只允许描写这些精神活动如何最后被克服，回归到某种政治的或道德的理念上来。总之，人的精神的主体性，被一笔勾销了。

现在，人类正在深化对自然的认识，而要深化对自然的认识，必须同时深化对人自身的认识。因此，人类认识能力的重心，正逐渐转移到对人的内宇宙的认识，研究人的主体性已成为历史性的文化要求，不管是自然科学还是社会科学，它们的求知欲和创造欲都正在投向人自身。自然科学的人文倾向，心理学的人本主义倾向，哲学中对人的命运的思考，历史研

究中关于人的主体价值问题的反思，都表现出这种历史性的文化走向。产生这种人文趋向，主要有两个历史原因：(1) 从人的认识过程来说，人类在自己的幼年时代，在自然面前自由度比较小，因此不得不把主要的力量用于对付自然，以摆脱自然的奴役。在这种情况下，人无暇认识自身的自然。随着人类的巨大进步，特别是现代文明的飞速发展，人的自由度的急剧提高，人类认识运动的重心开始逐渐转移到认识人自身，人类的主体意识得到强化。(2) 从社会发展的过程本身来说，人正以惊人的速度从简单性的、重复性的劳动中解放出来，而追求创造性的劳动。任何创造性的劳动都是摆脱工具性而强化主体性的劳动。现在，人类正在一天天从直接生产过程中超越出来，劳动与审美逐渐趋于统一，人性在不断丰富、完善和发展。人的主体形象，已愈来愈明显。整个人类的自主意识从来没有这样鲜明。人类在要求实现社会现代化的同时，也要求实现自身的现代化，要求主体力量在更大程度上获得实现。

总之，社会历史的运动是从人类诞生的那一天开始的，经历了“人的否定”这一曲折的痛苦的历程，最后又回到人自身。当理想社会实现时，人不仅是调节外部自然的强大力量，而且是调节自身内部自然的强大力量，惟其在那时，人的价值才充分获得实现，人类的“正史时代”才开始。因此，人的主体性的丰富和发展乃是历史发展的标志。文学作为“人”学，它的发展水平是与人对自身认识的发展水平同步的。今天，当历史为人的主体价值的实现提供了更广阔的空间时，文学的主体意识无疑会随之得到强化，因此，文学就不能不更加表现出它的人类心灵历史的特性。正因为这样，我们在文学理论中提出主体性的命题，决不是主观随意的，而是历史的要求，是人类走到灿烂的今天，对整体文化中的文学部分必定要提出的要求。

## 二

文学主体包括三个最重要的构成部分，即：(1) 作为创造主体的作家；(2) 作为文学对象主体的人物形象；(3) 作为接受主体的读者和批评家。我国文学在相当长的一个时期，普遍地发生主体性失落的现象，为此，我们需要探讨一下文学主体性的回归、肯定和实现的途径。

探讨文学主体性的实现，首先应当探讨对象主体性的实现。文学对象包括自然、历史、社会，但根本的是人。只有人，才是文学的根本对象。

对象的主体性，就是文学对象结构中人的主体地位和人的主体形象。

马克思曾说：“人是一个特殊的个体，并且正是他的特殊性使他成为一个个体，成为一个现实的、单个的社会存在物。同样地他也是总体，观念的总体，被思考和被感知的社会主体的自为存在，正如他在现实中既作为社会存在的直观和现实享受而存在，又作为人的生命表现的总体而存在一样。”<sup>①</sup>又说：“有意识的生命活动把人同动物的生命活动直接区别开来。正是由于这一点，人才是类存在物。或者说，正因为人是类存在物，他才是有意识的存在物，也就是说，他自己的生活在对象。仅仅由于这一点，他的活动才是自由的活动。”<sup>②</sup>作为文学的对象的人，相对于作家来说，它是被描绘的客体，但是相对于它的生活环境（社会）来说，它又是主体——它是有意识的存在物，他的环境和他的生活是被他所感知的对象。这样，作为文学对象的人就具有这样的双重性：对于作家来说，是被感知的客体存在物，对于环境来说，它又是能够感知环境的主体存在物。作家给笔下的人物以主体的地位，赋予人物以主体的形象，归结为一句通俗的话，就是把人当成人——把笔下的人物当成独立的个性，当作具有自主意识和自身价值的活生生的人，即按照自己的灵魂和逻辑行动着、实践着的人，而不是任人摆布的玩物与偶像。不管是所谓“正面人物”还是“反面人物”，都承认他们是作为实践主体和精神主体而存在的，即以人为本。

文学对象主体性的失落现象大体上表现在三个方面：

1. 用“环境决定论”取消人物性格自身的历史。环境与人的关系，实际上并不是一种单向的因果关系，而是对立统一的辩证运动。一方面人的性格、人的情感是环境的产物，但是典型性格也不只是简单地被典型环境这种单一原因所决定的。从主体的角度来考虑问题，也可以说，时代是人创造的，环境是依靠人调节的。人对环境具有巨大的制约和支配的力量。以往我们对于人的本质，更多地看到它被客观世界本身的规律所制约、所决定的一面，当然，否认这种制约性是错误的，但是，我们往往忽视人的本质的巨大创造性，也就是说，人的本质在很大的程度上是“自主”的，不是“他主”的。环境既作用于我，我也作用于环境，客观世界

---

<sup>① ②</sup> 马克思：《一八四四年经济学哲学手稿》，《马克思恩格斯全集》第42卷，第123、96页。

既影响我，我也影响客观世界。因此，人的性格也是人的自我创造过程，每个人都有性格自身的历史。鲁迅先生曾说，“人能组织，能反抗，能为奴，也能为主。”<sup>①</sup>人可以自我完成，自我塑造，自我实现。人的主体性，就是在客观世界所提供的条件下（包括顺境和逆境）最大程度地发挥自身的调节能力和创造能力。人对环境的巨大超越力量，往往表现为主体的怀疑意识、自主意识、创造意识，也表现为不受环境所束缚的想象力、宇宙感、历史感，当然也表现为行动上的改造环境的意志力量和变革精神。但是在这方面，我国当代的文学观念曾机械地强调客体对主体的决定作用，以至用“环境决定论”来解释典型环境中的典型性格。因此，作家笔下的人物大多缺乏自身性格的历史，除了那些被神化了的支配一切的英雄，都是一些被某种外在力量所支配的命定的可怜虫。

2. 用抽象的阶级性代替人物活生生的个性。人处于社会中，既是个体存在物，又是群体存在物，类存在物。问题是，人与动物最主要的区别，还不在于人的群体性，动物也有群体组织。但是，动物对群体组织没有调节的能力，它至多能调节数量关系，不可能调节质量关系。因此，人与动物最根本的区别是在于人能自由创造，自由选择，自由调节，在于人的创造能力。创造性思维，就是人的“灵”性。具有创造性的思维能力，才是人区别于动物的最根本特点。当然，人总是存在于某种群体之中的，而且总是要带上某种群体的属性，至少是要被打上某种群体观念的烙印。例如民族、阶级、党派观念的烙印。但是，我们过去却过分强调这种烙印，以至把个体的主体价值淹没了。最明显的表现，是用阶级性来淹没人的主体性，把人视为阶级的一个符号，把人规定为阶级机器上的螺丝钉，要求人完全适应阶级斗争，服从阶级斗争，一切个性消融于阶级观念之中。这样，在作家的笔下，人就完全失去主动性，失去人所以成为人的价值。我国封建社会要求人“非礼勿视，非礼勿听，非礼勿言，非礼勿动”，就是把“礼”当成一种不可变易的规范，一切以“礼”为转移，一切以“礼”为依归，“礼”成了一条公律，人的一切思想和行为被全部纳入“礼”的固定模式中，因此，人的个性也被消灭了。在我国古代的道德家眼中，人是“礼”的附属物，而在当代的某些文学评论家眼中，人则是阶级机器的附属物。我们就这样不知不觉地制造出一种新的绝对观念，即人

---

<sup>①</sup> 《花边文学·倒提》。

的一切行为和心理都是阶级斗争所派生的，一个人说什么，做什么，早已被规定好了。于是，文学就不再是人学，而蜕变为阶级符号学。文学研究也跟这种社会思潮相适应，用阶级和阶级斗争的眼光来观察一切，分析一切，当然也用阶级和阶级斗争的眼光来观察和分析文学现象，因此，极其复杂丰富的中外古典文学和西方现代文学现象，统统被称为封、资、修文学。而在一些较为严肃的文学理论教科书中，也以阶级为中心来思考，以阶级斗争为基本审视点。这样，就把典型解释为共性——阶级性的形象注解，个性只是若干共性——阶级性观念的具体形态。

3. 用肤浅的外在冲突掩盖人物深邃的灵魂搏斗。人的外部行为，外部活动，即人表面的，他人可感知的生活，是人的精神世界的外化。作家当然应当表现人的外部行为，这些外部行为，集合为社会事件，构成作品的情节，于是，作品展示出战争，革命，政治运动，改革运动等情节。但真正优秀的文学作品应该通过这种外部事件去表现人，而不是通过人去表现外部事件。即不是通过人去表现战争，表现改革，而是通过战争，通过改革等外部行为去表现人，表现人的命运和人的情感。而我们过去有不少作品恰恰是通过人去表现社会事件，因此，在解决各种问题的场面中，我们看到人在忙碌，在搏斗，却看不到人的命运和人的极其丰富的内心世界，此时人的精神主体性已被淹没于外部现象之中。

造成文学对象主体性失落的原因，从根本上说，就在于作家忽视了人的地位与价值，而以物本主义与神本主义的眼光来对待自己的人物。以物为本的作家，把人降低为物，降低为工具，降低为自己手中任意摆布的玩偶。他们不了解，人是一种自由自觉的实体，是一种最富有能动性的自我调节系统。人完全能够主动地，能动地改变和创造环境，使环境适应人自身的生存和发展的需要，而不是消极、被动地接受环境的影响，变成必然性的奴隶，因果链条上的一环。人从最初感受世界开始，其感觉不仅依赖刺激物的性质，也依赖感觉的结构和机能的性质，依赖感受体的内部状态。以反映活动而论，反映不仅仅是外部能量和信息传递至意识的简单的机械过程。实践更是如此，人是实践的主体，人能主宰和控制自己的实践活动。但是，物本主义的眼光看不到人的这种本质，因此，他们只能把人视为工具，只知人的服从性，不知人的自我选择性。

这种物本主义眼光归根到底是不承认“人是目的”这种根本观念。物有物的价格，人有人的人格，人不能因对谁有用而获取价值。人作为自然

存在，并不比动物优越，也并不比动物有更高的价值可言，但人作为本体的存在，作为实践主体和精神主体，是超越一切物的价格的。因此，不应当把人的存在视为工具，好像它与内在目的无关。这就是说，作家在表现人的时候，要把人当成人，把人视为超越工具王国的实践主体，而不是把它当成自然存在，当成牲畜、草芥、工具。总之，人应当是目的性因素，而不是工具性因素。在表现所谓英雄人物时，英雄人物尽管有许多英雄行为，但是，如果他毫无内在情怀，只知道服从命令，那么，他也只是执行命令的工具，这样，他仍然只是工具王国的成员，而不是目的王国的成员。即使是“反面人物”，他也不应当是草芥、牲畜、粪土，作家不应当仅仅把他们视为执行某种意志的工具，不应当在艺术上人为地把他们作为只能消极地陪衬英雄人物的工具。产生在我国“文化大革命”中的所谓“三陪衬”观念，就是把“反面人物”全部作为牲畜王国的一部分，除尽他们身上一切人的本体的存在根据和内在目的。这样做的结果，是他们的主体性全面丧失，我们看不到任何人的丰富性和复杂性，甚至看不到人的基本特性。这样的艺术形象，就必定是毫无人的血肉和心灵的玩偶。恢复文学对象主体性的地位，包括恢复所谓英雄人物和反面人物的主体性地位。

真正以人为本的作家，他们一定会正确地摆正创造主体与对象主体的关系，会在创作过程中，赋予描写对象以主体的地位，即赋予他们以独立活动的内在自由的权利。这就是作家在特定时刻要服从人（对象），而不是人服从作家，是作家要为人服务，而不是人为作家服务。作家要允许笔下的人物超越自己的意图，允许他们突破自己一切先验的安排，只有当笔下的人物有充分的独立活动的权利，非常自由地按自己行动逻辑展开自己的行动时，这种人物才是活生生的。作家处于最好的创作心态时，往往由常态进入变态，进入虚幻系统，真诚地相信自己所创造的一切。此时，作家的真我，进入一种神秘的体验，“情不自禁”地跟着自己笔下的人物走，无意识地服从自己的人物，接受笔下的人物应有的命运，也是作家本没有意料到的命运。王蒙曾说，他笔下的人物出现的情况，不仅出乎读者的意料之外，也往往出乎自己的意料之外。安娜·卡列尼娜的卧轨自杀，达吉亚娜的出嫁，阿Q的被枪毙，就是作家尊重笔下人物，服从笔下人物灵魂自主性的结果。如果作家把自己放在上帝的地位上，只知道摆布笔下人物的命运，不能给予笔下人物以主体的地位，那么，他们在创作中势必只



想到所谓“精心设计”，甚至精心设计到每一个细节。笔下人物的一言一行一举一动，都在先验的设计之中。一切都在作家的意料之中，一切都是先验构想的形象注释，这实际上并不是作家用整个心灵去“创造”，而是按照某种观念去刻意“制造”，这样的作家顶多是一个具有某种技巧的艺术匠人，而不是富有灵性的作家。他们的创作势必不能得其道，得其神，得其灵性，势必缺乏创造性。

作家对描写对象的尊重，就是赋予对象以人的灵魂，即赋予人物以精神主体性，允许人物具有不以作家意志为转移的精神机制，允许他们按照自己灵魂的启示独立活动，按照自己的性格逻辑和情感逻辑发展。作家处于最佳心理状态时，也是自己的人物充满着主体意识，充满着生命活力的时候，此时，作家不是受自己的意志所支配，而是受到充分调动起来的主体潜在力量的支配，并沿着潜意识的导向前行，在可感知的范围内，造成了“意外”的效果，即愈有才能的作家，愈能赋予人物以主体能力，他笔下的人物的自主性就愈强，而作家在自己的笔下人物面前，就愈显得无能为力。这样，就发生一种有趣的、作家创造的人物把作家引向自身的意志之外的现象。这种有趣的现象使很多文学理论家，批评家感到困惑，笔者也曾久久地陷入困惑与迷惘之中。而现在，笔者终于了解：这种状况，正是作家在创作中的自由状态。这种令人困惑的现象，正是一种二律背反，我们可以把它推演成如下的公式：

作家愈有才能	作家（对人物）愈是无能为力
作家愈是蹩脚	作家（对人物）愈是具有控制力
作品愈是成功	作家愈是受役于自己的人物
作品愈是失败	作家愈能摆布自己的人物

关于这种二律背反的现象，法国的著名作家，诺贝尔文学奖金获得者弗朗索瓦·莫里亚克，曾经讲得十分精彩。他说：“我们笔下的人物的生命力越强，那么他们就越不顺从我们。”<sup>①</sup>莫里亚克认为，认识这个反律对于创作是极为重要的，这是作家塑造成功的人物形象应当注意的，他说：“……我们笔下的人物并不服从我们。他们当中甚至会有不同意我们，拒

<sup>①</sup> 《法国作家论文学》第192、193页，三联书店。

绝支持我们的意见的头号顽固派。我知道，我的有些人物就是完全反对我的思想狂热的反教权派，他们的言论甚至使我羞惭。”<sup>①</sup>莫里亚克认为，这种背反现象正是作家成功的标志。相反的现象倒是作家失败的表现，他说：“反之，如果某个主人公成了我们的传声筒，则这是一个相当糟糕的标志。如若他顺从地做了我们期待他做的一切，这多半是证明他丧失了自己的生命，这不过是受我们支配的一个没有灵魂的躯壳而已。”<sup>②</sup>莫里亚克不愧是一个杰出的作家，他从自己的创作实践中，了解这种背反性的痛苦规律。但他的成功，恰恰是因为他坚定地尊重这种规律，无保留地赋予笔下人物以生命的力量，甚至是与自己对抗的力量，心甘情愿地让笔下的人物粉碎自己早已设计好的种种美妙的构思，于是，他在创作中简直是在与他笔下的充满活力的人物搏斗，但他却从这种搏斗中感到创造的愉快。他承认，他“在与这些主人公的斗争中感到极大的愉快”。<sup>③</sup>他所以愉快，就是他发现自己的人物已有自己的生命，甚至能保护自己的生命，顽强地进行自卫。

有的同志对我在《文汇报》所提出的主体观念，提出质疑，认为我只注意到作家的主动性，没有看到作家的被动性。这种批评实际上是把主动与被动割裂开，事实上，创造主体与对象主体双方都既是主动的又是被动的，整个创作过程就是双方主体能力主动与被动的辩证运动过程。这就是：

作家在创作中愈是 处于主动状态	作家在自己的人物 面前愈是处于被动状态
创造主体性愈正常 地发挥	创造主体愈是被对象主 体所占有

上述作家与笔下人物的二律背反现象，黑格尔早已为我们提供了一种哲学依据，他说：“主要的还是要注意到，把因果关系应用到自然有机生命和精神生活的关系上是不允许的。在这里，被称为原因的东西当然显得自身具有不同于结果的内容，不过，之所以如此，却是因为那个作用于有

①②③ 《法国作家论文学》第192、193页，三联书店。

生命的东西是由有生命的东西独立地决定，改变和转化的，因为有生命的东西不让原因达到其结果，有生命的东西把作为原因的原因扬弃了。”<sup>①</sup>黑格尔这段话给我的启发是，在自然有机生命和精神生活中，线性因果关系的逻辑结构是不能适应的，同样，作家和他们笔下的人物的关系，也不是因果决定论。

有些朋友提出作家应当干预人的灵魂，这种观念的提出，本是针对干预政治而发的，即认为与其主张文学干预政治还不如主张文学干预灵魂。这本是指创造主体对接受主体的干预，但是，另有一些作家却把接受主体（读者）换上对象主体（人物），以说明作家可以干预笔下人物的灵魂。这种观念，我认为有一半是可以接受的，这就是人物一旦走到自己的人生十字路口，发生双向可能性的时候。（任何一向都不违反人物性格的发展逻辑），作家是可以帮助人物打开自己的心灵，作一种不违背个性的选择的。这种选择也可以说是一种干预，而作家在这种选择中恰恰可以表现出自己的眼光和水平，即必须选择出一种可以使人物表现得更丰富、更深邃、更精彩、更艰苦的道路——更需要作家下苦功的道路。伟大的作家总是选择最难走的路。这种选择，实际上是人物走到一个江津路口，一个关键之地，此时，要求作家给予一个指令，一个使人物展示灵魂的全部丰富性的指令。这种干预，大体上像电子计算机的操作员给电子计算机一种指令，计算机得到这种指令后，便把信息贮存于自己的机体中，然后进行独立的运转和活动，最后把结果告诉操作员。作家的干预也仅仅在于给予人物一个灵魂的指令，而这之后，作家就像操作员一样，不再起干预作用了，他一旦把信息输入到人物的身上，人物就像电子计算机一样，独立地运转活动起来，不受作家（操作员）所摆布。那种认为作家的世界观可以决定一切的观点，就是作家可以任意干预笔下人物的灵魂和行动的观点，就是不尊重笔下人物、剥夺笔下人物的主体性的观点。但是，以上所说的二律背反现象，将使世界观决定论感到困惑。

以物为本，会使对象的主体性丧失，以神为本，同样也会使对象的主体性丧失。物本主义笔下的人物，只知服从，不知价值选择；神本主义笔下的人物，只知立法（只知发号施令），没有情怀。两者都不可能使自己成为自己的主人，两者都没有自我调节系统，都没有一个自我完成的过

① 黑格尔：《逻辑学》下卷，第220页。

程。神本主义眼光下的英雄，就是神的代表，并没有内心世界，没有内心矛盾。他们认为英雄必定是尽善尽美的，没有任何人的弱点和局限，如果认为英雄性格是善恶并举，那就是对英雄的污辱。中世纪的大神学家奥古斯丁在他的“忏悔录”中早作了这样的规定，因此，他决不能容忍那种认为人是二重组合的说法，他对主说：“我的天主，假如你不在我身上，我便不存在，绝对不存在。而且一切来自你，一切通过你，一切在于你之中。”<sup>①</sup> 在彻底的神本主义眼光下，人自身是毫无价值的，人只是神的奴隶和工具，此时人的目的性更是丧失殆尽，由于神本主义对“人是目的”加以彻底否定，因此，它规定人只能有一个与神绝对相通的灵魂，不能有自己的灵魂，不能有“善恶并举”的人的灵魂的复杂性，所以奥古斯丁诅咒说：“我的天主，有人以意志的两面性为借口，主张我们有两个灵魂，一善一恶，同时并存。让这些人和一切信口雌黄、妖言惑众的人，一起在你面前毁灭。”<sup>②</sup> 文化大革命中那种以塑造高大完美的英雄为根本任务的观念，与奥古斯丁这种观念多么吻合，任何非高大非完美的观点，都被视为妖言惑众，这样就从根本上淘汰了真实的人，我提出的人物性格的二重组合原理，正是一个与神本主义相对抗的主体性原理。

### 三

作家的主体性，包括作家的实践主体性与精神主体性。实践主体性是指作家在创作实践过程中（包括为创作作准备的感受生活的实践）的实践能力，主要是作家的表现手段和创作技巧；而精神主体性，则是指作家内在精神世界的能动性，也就是作家实践主体获得实现的内在机制，如作家创作的动机，作家在创作过程中的情感活动等等。我们所探讨的创造主体性，主要是作家的精神主体性，即作家内在精神主体的运动规律。

一个作家，意识到自身的精神主体性是极为重要的。意识到精神主体性，就是意识到自己身上的内宇宙所具有的巨大能动性，意识到这个内宇宙是一个具有无限创造能力的自我调节系统，它的主体力量可以发挥到非常辉煌的程度，可以实现到非常辉煌的程度，而这，正是人的伟大之处。过去，我们常说，人的特点在于人能制造工具，但这只是人的实践主体能力的表现，它证明人的手可以延长。而一个作家，如果能充分地意识到自

---

①② 《忏悔录》第4、153页，商务印书馆，1982年版。

己的精神主体的全部灵性，则能自觉地构筑内心雄伟的调节工程，最大程度地调动和发展自己的创造才能，到达前人尚未达到的彼岸。因此，作家的主体意识，对于作家是极为重要的。

为了找到作家精神主体性的关节点，我们有必要探讨一下作家主体的心理结构。美国人本主义心理学创始人马斯洛，把人的需求分为五个基本层次，即生存需求层次，安全需求层次，归属需求层次，尊重需求层次，自我实现需求层次。这是人的心理结构中的五个层次，事实上，正是人的五种精神境界。如果我们借用马斯洛的这个图式，那么，我们也可以把作家的精神主体分为五个不同层次。作家的创作如果仅仅是为了满足生存需要，为了维持自己的衣食住行的需要而写作，也就是龚自珍所说的“著书都为稻粱谋”（当然，龚自珍的创作并非为了生存需要，这只是他的无可奈何的感叹），这个时候，作家被现实生活中最繁琐的利益所束缚，缺乏必要的从事创作的外在自由条件，这就不可能进入深邃的精神生活。这时，作家的主体意识处于沉睡状态，作家的主体能力处于被动状态。第二层次的安全需求，归根到底也是生存的需要。为了自身的安全而创作，就是为自己在社会上找到一个安稳的位置而创作，把作品作为自己的护身符和社会通行证。在我国封建社会中，有些诗词只是为了向皇帝表示忠诚，献媚于权势者，并没有真情实感。鲁迅说：“《颂》诗早已拍马，《春秋》早已隐瞒。”<sup>①</sup> 鲁迅所批评的这一部分专供点缀太平的颂诗，就是一些为安全需求不得不作的诗。我国“文化大革命”中，也出现很多颂诗，大多数并没有真情实感，只是为了表忠心，说到底，也是一种安全需求。在文化气氛不太正常的情况下，作家不得不屈服于心灵之外的压力而违心地写作，也是为了安全需要。此时，作家的主体意识处于被压抑状态，作家往往会感到一种深刻的苦闷，这种苦闷，就是因为作家的主体能量无法释放出来。为安全需求而写作的作家，一般地说，都不得不降低自身的人格，因此，在他们的作品中看不到作家自身的热血与眼泪，也就谈不上作家的主体性。为归属需求而写作，具体地说，就是为自己所隶属的阶级、派别、团体而创作，这种作品具有明显的群体性和遵从性。遵命文学，就是归属需求所产生的文学。在这一层次中，有两种不同的情况，一种是自觉的、出于内心的归属动机，自愿服从自己所归属的群体利益，这个时候，

---

<sup>①</sup> 《伪自由书·文学上的折扣》。

作家的群体性与个性可以溶合为一，写出成功的作品，例如《钢铁是怎样炼成的》，就是党性（高度自觉的群体性）与个性的溶合。这种溶合，既是作家积极性归属需求的实现，而且也是作家的自我实现，此时，作家的主体性就明显地表现于自己的作品之中。但是，如果作家的创作，只是出于被动的消极的归属需求，并且是服从狭隘的功利主义原则，那么作家的主体性就会失落。我国新文学也有过这种教训。在某个时期，强调文学的阶级性是必要的，但后来走向极端。在理论上，把共性解释为阶级性，把个性解释为共性的具体形态，解释为阶级性的形象演绎。这样，作家的个性就被消融于阶级性之中。鲁迅先生在主张“遵命文学”的时候，特别作了声明，说他遵奉的是先驱者的命令，而不是金钱和指挥刀的命令。也就是说，他的遵奉是自觉自愿的遵奉，是与自己的内在要求一致的遵奉。这正是积极性的归属需求。正因为这样，他在创作中燃烧着自己灵魂的火焰。鲁迅还声明，“偏不遵命，偏不磕头是有的”。<sup>①</sup>对于另一种违背社会进步利益的命令，他是不遵奉的。在这种遵命与不遵命的矛盾统一中，鲁迅的创造主体性始终得到充分的发挥。尊重需求，对于作家来说，就是作家通过自己的创作去赢得社会的尊重，在社会中找到自我的位置。在这个层次上，作家为了珍惜自己的声誉，往往更加认真地创作。这种需求比生存需求、安全需求、消极性归属需求有可能在更大程度上充分地发挥自己的主体力量。这时，作家意识到自己是作家，应当有作家的尊严感和荣誉感。尊重需求，这是每一个有成就的作家起码的主体意识。这种主体意识在创作中可能产生两种效果，一种是积极性效果，即珍惜自己的声誉而更严肃地劳动，不断地追求新的境界；另一种则是消极性效果，这就是把声誉变成沉重的精神负担，变成内心自由的心理障碍。人有两种最常见的不自由，一是逆境所造成的不自由，一是顺境中的声誉所造成的不自由。后一种不自由包括很多方面，例如过高地估计自己而处于盲目状态；为护卫既得的名声而处于保守状态；为排斥他人而处于狭隘状态，此外，还可能颠倒内在价值与外在价值的关系而处于卑微状态。作家主体力量的发挥必须克服荣誉追求所造成的消极性后果。总之，作家的创作如果仅仅为了赢得社会的尊重，还不是作家主体性的真正实现，作家如果把尊重需求作为创作的主要动机，他就会被名声所束缚，此时，作家仍然处于一种功利境

<sup>①</sup> 《华盖集续编·小引》。

界，心灵仍然不可能获得最大的自由。所以鲁迅曾声明，说他决不会因为自己有名而谨慎些，就是因为他意识到在名声的干扰下主体性有退化的危险。

作家主体性的最高层次，则是作家的自我实现。所谓自我实现，就是作家精神世界的充分展示。自我实现包括两个不同的层次，一是浅层自我实现，这是精神主体表层结构的外化，主要是作家认知能力的实现，即作家把自己对生活的认识表达出来。作家的认知内容都是作家充分意识到的，表现出来的东西都是经过理性处理的。深层自我实现，则是作家精神主体深层结构的外化。这种实现的特点，是作家全心灵的实现，全人格的实现，也是作家的意志、能力、创造性的全面实现。

但是，作家的内宇宙，不是一个封闭的世界，作家的自我实现，也不是这个封闭世界中获得的个人的小自由，自身人性的一点小解放。如果把自我实现视为表现个人的小悲欢，那就太不幸了。作家主体性的真正实现，是打开内宇宙的大门，用内宇宙去感应外宇宙的脉搏，使内宇宙与外宇宙相通，并且具有外宇宙的巨大投影，负载外宇宙的壮丽图景，因此，作家主体力量的实现，必须使自己的全部心灵，全部人格与时代、社会相通，必须“推己及人”，把自己的精神世界中一切最美好的东西推向社会，推向整个人类。作家的自我实现归根到底是爱的推移，这种爱推到愈深广的领域，作家自我实现的程度就愈高。爱所能到达的领域是无限的，因此，自我实现的程度也是无限的。朱熹说：“仁通上下，一事之仁，也是仁；仁及一家也是仁；仁及一国也是仁；仁及天下也是仁。”他又作比喻说：“仁者如水。有一杯水，有一溪水，有一江水，圣人便是大海水。”<sup>①</sup>这是自我与万物浑然同体之境。此境界是无限的，由此境界所发出之需求，所应尽之责任也是无限的。只有爱他人，对他人充满着同情心，才是最高的自尊感，也才能获得最高的自我价值感。因此，只有在爱他人时，自身最有价值的东西——自己的良知才能获得实现。一个对他人的痛苦不懂得同情的人，一个对人民不懂得爱的作家，首先是他自己背叛了自己的良知，这个时候，他首先是不忠实于自己的心灵，他的自我也无法实现。因此，作家的自我实现，应当在任何时候都不背叛自己的良知，任何时候都保持自己对人民的爱，任何时候都对人民、对艺术保持无限的忠诚。

---

<sup>①</sup> 《朱子语类》。

从以上五个精神层次的分析，我们可以了解，作家主体性的真正实现，就是作家的自我实现。而自我实现的过程就是作家对低境界的超越过程。超越的结果，导致作家的内在自由。因此，作家的主体意识，首先是作家的超越意识所造成的内在自由意识。

上面所说的作家的创作心理，按生存需求、安全需求、消极性归属需求、尊重需求和自我实现需求的顺序由低到高不断升华，这是从心理结构的角来说的。而心理过程则是通过具体的创作实践反映出来的。优秀的作家都能自觉或不自觉地完成上述心理升华过程，因此，他们的创作实践一般都表现出三种特征，即超常性、超前性和超我性。

所谓超常性，就是超越世俗的观念、生活的常规、传统的习惯性偏见的束缚。一个有作为的作家，他决不会陷入中庸主义。相反，他必定有一般人所没有的超常的智慧力量和人格力量，必定有强烈的超常的审美意识，必定不甘心重复前人已有的构思，不愿意落入前人的窠臼和重复前人习惯使用的思维方式甚至语言方式，而追求着“人人意中所有，人人笔下所无”的东西，在没有路的地方硬走出一条路。由于历史上的种种原因，我国知识分子形成了一种普遍性的心理，即通过自省而进行残酷的自我抑制，无情地窒息精神上的自由意识和创新意识，这种自我抑制造成了自我实现的巨大心理障碍。流行于我国的“中庸”哲学，也使一些作家受到影响，缺少突破意识。因为任何突破都是反中庸的，反常规的。被中庸哲学所主宰的作家，总是处于自我满足的盲目状态，任何平庸的表现和无所作为的表现，都可以找到精神的逃路，一切创造的闪光都会被自我所扑灭。解放后，我国由于突出政治的影响，一切社会系统，包括经济、文化、文学艺术等子系统，都被纳入政治的总系统中，这样，就要求文学过多地承担非文学的政治任务，并把为政治服务作为文学的总纲。这样，作家的某些美学追求不得不消融于政治观念之中。而作家的改造也与此相适应，即不是改造那些与社会前进不相符的品性，而是把创作个性作为一种原罪性质的“恶”来加以扑灭。这样，作家就把独创性改造为适应性，把适应性看成是作家的最高道德，而且，这种适应性观念又不是宏观性质的，即不是与历史前进的要求一致的适应性，而是与某一历史时期的某一具体观念相一致的适应性。这样，作家就不得不随着不同的政治气候而改变自己的颜色，不得不进行艰苦的自我克服，怀疑自身一切新发现的冲动，扑灭一切创造性的萌芽。总之，是自身不可思议地进行痛苦的努力，以扑灭自身



的主体力量。

超越意识的第二个内容是超前性，即具有巨大的历史透视力和预见性，能超越世俗世界的时空界限。罗曼·罗兰曾说：“像歌德、雨果、莎士比亚、但丁、埃斯库罗斯这些伟大的作家的创作中，总是有两股激流，一股与他们当时的时代运动相汇合，另一股则蕴藏得深得多，超越了那个时代的愿望和需要。直到现在，它还滋养着新的时代。它给诗人们和他们的人民带来了永久的光荣。”<sup>①</sup>这就是说，作家在掌握艺术与现实的关系时，既要尊重现实，又要超越现实，具有站在历史制高点的气魄，不管在何种社会生活环境中，他们都能采取一种积极的态度，对历史发展充满着预见性。他们尊重现实，但又不受现实的束缚，他们能充分地发现那些与现实不一致的，但预示着将来的理想因素，发现各种美的萌芽。许多政治家、经济学家认为不可能的东西，在作家的笔下，都会成为可能的东西。鲁迅先生说，作家有一种特有的敏感，例如听口令“举……枪”，政治家要等到“枪”字令下的时候才举起，而作家听到“举”字就举起来了。<sup>②</sup>作家的主体意识应当有这种超越意识，即走在时代前列的意识，充当时代文化先驱者的意识，应当把自己的作品作为照亮人们前进的灯火。如果作家只会迎合俯就，当落后群众的尾巴，毫无超前意识，就失去作家的主体力量。但这不是要求作家成为单纯的时代精神的号角，而是要作家以独特的慧眼，去发现、感受时代生活中那些其他阶层的人们尚未发现和感受到的东西。这种东西，可能是时代的强音，也可能是时代变革的潜流，可能是时代的欢乐，也可能是时代的苦闷，时代的忧伤。

这种超前意识，表现在作家对生活的态度上，便不是消极的反映，而是积极的感应。文学艺术应当反映社会生活现实，这是毫无疑问的，但这不是直观的、机械的反映，而应当是充分能动的反映。这种充分能动的反映，称作主体感应更为准确。反映是有限的，感应是无限的。感应可以超越一切时空界限，有主体感应，才有作家的理想，才有作家的预见，古今中外的东西才可能被作家主体所同化，所变形，这才是真正的美的再生产，再创造。谢林曾说：“一切有机过程的本质都在于它不是绝对的活动，而是以感受性为中介的活动，因为有机过程的持续存在不是静止的存在，

① 《法国作家论文学》第33页，三联书店。

② 参见《集外集·文学与政治的歧途》。

而是不断再生产的过程，……因此，这样的有机过程只能在外部力量的不断影响下持续地存在，有机体的本质就在于决定活动的感受性和感受性所决定的活动，而这两者必定会被统摄在应激性这个综合概念中。”<sup>①</sup> 这就是说，一个作家仅仅意识到自己必须反映现实，像一面镜子似地反映现实还是不够的，还应当以自己的精神主体为中介去感受现实，参与现实中各种人的情感经历，与笔下的人物共悲欢，共爱憎，去对客体进行审美的再创造。

超越性的第三个内容是超我性。自我实现不是一切归于自我。自我实现的需求与尊重需求不同。自我实现是为了实现自己的理想力量、智慧力量、道德力量和意志力量。为了实现自己这些主体力量，作家不承认外界的偶像，包括不承认自我的偶像，与此相应，作家不屈服于心灵之外的任何诱惑，包括不屈服于一己利益的诱惑。自我尊重的需求是作家在社会中有意识地回归自我，而自我实现的需求则不仅回归自我，而且把自我的感情推向社会，推向人类，在爱他人、爱人类中来实现个体的主体价值，此时，作家既有自我，又超越自我，而重心在于对他人的爱。作家的超越是无限的，主体性很强的作家总是把爱不断地朝着更深广的境界推移，而且最后总是达到一种高度的超我境界，这就是“无我”境界。达到这种境界的作家，就是他们身上已具备一种热爱人类的至情至性，他们的爱完全是超功利的，完全是自然而然的，他们在热烈地爱着，同情着，但自己已毫无感觉。作家最高的自尊感，最高程度的自我实现，就应达到这种忘我状态。这个时候，作家完全打破主体客体的界限，他我两忘，人我合一，自己完全进入一种超世俗的神秘的境界之中。在感情中获得一种奇妙的体验，这就是所谓情感的高峰体验。作家的“情不自禁”，就是进入这种体验。在这种体验中，作家往往可以领悟到很多东西，可以获得宇宙感，哲学感，作家如果能获得这种体验，就会摆脱平庸，成为充满创造活力的大作家。哪怕短时间获得这种体验，也会使作家得益无穷。作家的艺术创造，一般都要经过发现自我到忘其自我的过程，因此，从心理角度来看，作家的创造过程，可以说是一个自我——超我——无我的过程。

作家从内外各种束缚、各种限制中超越出来，其结果就获得一种内心的大自由，这就是鲁迅所说的，有一种天马行空的大精神，此时，作家的

---

<sup>①</sup> 《谢林全集》第3卷，第222—223页，商务印书馆。

主体力量获得充分的解放，这就形成了文学创造最好的内心环境。因此，只有超越，才能自由。这种自由是作家精神主体性的深刻内涵。

作家的自我实现，既然必须通过自己的作品去感动人间这一途径，那么，作家就不能不负起社会的责任和历史的使命。因此作家主体性的实现，除了自由意识之外，又必须有高度的使命意识。这种使命意识，一种是狭义的，即作家的作品必须对维持人类正常生活的道德规范和其他生活规范负责。另一种则是广义的使命感，这就是指作家的心灵必须与历史时代的脉搏相通，必须承担人世间的一切苦恼，承担历史留下的各种精神重担，因此，使命意识必然表现为深广的忧患意识，即先天下之忧而忧。作家的爱是无边的，他们的忧天悯人的情怀也是无边的。

忧患意识，不是个人的“患得患失”式的狭隘意识，不是自我哀怜的戚戚之心，而是与人世间的苦恼相通的博爱之心，是以人民之忧为忧的人道精神。鲁迅在《诗歌之敌》中批评一些学者不能理解诗人的一种最重要的特质，他说：“他们精细地研钻着一点有限的视野，便决不能和博大的诗人感得全人世间，而同时又领会天国之极乐和地狱之大苦恼的精神相通。”<sup>①</sup> 在另一篇文章中又说：“我时时说些自己的事情，怎样在‘碰壁’，怎样地在做蜗牛，好像全世界的苦恼萃于一身，在替大众受罪似的。也正是中产的知识阶级分子的坏脾气。”<sup>②</sup> 鲁迅这两段话，充分地表现出鲁迅是一个伟大的人道主义者，而且他道破了创造主体必须具备的最重要的精神，这就是作家诗人有一种超越封闭性自我的大爱，他的心灵必须与人民的心灵相通，他必须承担人间的一切大苦恼，承担人类的一切罪恶——“替大众受罪”的历史责任。由于作家诗人时时背负着这种情感的重担和精神的重担，因此他们总是像蜗牛似地带着沉重的负担前行，并因此而常常牢骚太盛。这是诗人作家的痛苦处，也是诗人作家的幸福处和伟大处。我们是唯物论者，并不相信有什么“上帝”，但是，如果“上帝”是指一种情感上的向往的话，那么，每一个有作为的诗人和作家，都应该有自己追求的“上帝”，这个“上帝”，就是爱，就是与全人间的悲欢苦乐相通的大爱。这种爱是超我的，超血缘的，超宗族的，超国界的。具有博大之爱的诗人作家，决不会只爱自己，他们必定要超越自己，推己及人，把爱推

---

① 《集外集拾遗·诗歌之敌》。

② 《二心集·序》。

向人民，推向祖国，推向全人类。他们能更深地理解人，并且相信，只要是人，他们的人性深处就必定潜藏着人类文明的因子，他们的灵魂就可以升华，就可以拯救，就可以再造与重建。

正是这种广义的使命感即广义的忧患意识，成为古今中外优秀作家最核心的主体意识。人类历史上一些深刻的、伟大的作家，都具有深沉的忧患意识，从司马迁、屈原到曹雪芹，从荷马到托尔斯泰，哪一个大作家不是充满这种忧患意识呢？杜甫的《茅屋为秋风所破歌》、《兵车行》，柳宗元的《捕蛇者说》，所以千古不朽，就在于他们表现出伟大深邃的忧患意识，放射出人道主义的不朽光辉。这些优秀作家有一个共同的特点，就是对人间的痛苦有一种特别的敏感，他们好像天生有一种特殊的神经，能够敏锐地感受天下细微的忧思，就像母亲天生地能够感受儿子心中的一切很小的哀伤，任何人世间的痛苦，哪怕几乎是微不足道的痛苦，都会使他们不安，悲叹，甚至哭泣。他们往往比身受痛苦的人还要痛苦。而这正是作家最深邃的灵性，与世界之心、人类之心相通的灵性。刘鹗说，一切优秀的文学作品，都是在哭泣，都浸透着作家的眼泪。眼泪，正是人的灵魂的一部分。他说：“灵性生感情，感情生哭泣。”“离骚为屈大夫之哭泣；庄子为蒙叟之哭泣；史记为太史公之哭泣；草堂诗集为杜工部之哭泣；李后主以词哭；八大山人以画哭；王实甫寄哭泣于西厢；曹雪芹寄哭泣于红楼梦。”因此，他得出一个结论：“哭泣者，灵性之现象也，有一分灵性即有一分哭泣，而际遇之顺逆不与焉。”<sup>①</sup> 钱钟书先生在《谈艺录》中提出“写忧而造艺”的命题，其深刻性就在于，作家只有写忧，只有深邃的忧患意识，才能把自己独特的、深层的灵性表现出来，也才能使这种灵性与人间的心灵相通，从而担负起推动历史前行的责任。

这种忧患意识之所以是一种历史使命感，就在于具有这种意识的作家，不是盲目地对待世界和现实生活的进程。忧患意识来自赤子之心，来自对真善美的追求，来自对美好理想的憧憬。由于他们有更美好的参照物，因此，他们能清醒地看到现实的不足和缺陷，清醒地看到历史的局限性。即使在现实生活进程令人满意的时候，他也一方面正直地礼赞这种进程，另一方面居安思危，看到社会进步中所隐藏的危险，因此，这种作家总是充满着变革现实的激情，总是充满着补天的欲望，时时提醒人们注意

---

<sup>①</sup> 《老残游记自序》，《中国近代文论选》（上）第214页。

疗治社会和避免灾难。他们的心弦与祖国、人民以及整个人类的命运息息相通，无时无刻不关心着人民的命运。作家的精神主体性发挥到最高度的时候，在心灵上简直把自己代替了上帝。黑格尔说：“苦恼意识是痛苦，这痛苦可以用一句残酷的话来表达，即上帝已经死了。”<sup>①</sup>这就是说，作家不再幻想什么彼岸世界，不再相信有什么神仙上帝可以补救人间的缺陷。补救人间缺陷的历史责任是每一个人都应当担负的，尤其是作为人类灵魂工程师的作家更应当负责。作家必须转向自身，求诸于自己，自己规定自己，自己实现自己，用自己的作品去关心人民的疾苦，去提高人民的精神境界，去塑造美好的灵魂，还应当鼓励人民从世俗世界的邪恶中超越出来，去创造美好的未来。

有的朋友会驳难说，难道写欢乐就没有历史使命感吗？写欢乐一般只能反映作家的表层情绪，杰出的喜剧家决不是为笑而笑的作家，在他们的笑声背后也一定有某种深沉的东西，他们的笑也一定连着笑声之外的某种眼泪。果戈理、契诃夫、鲁迅的小说都是“含泪的笑”。可以说，没有眼泪，就没有文学。至少可以说，没有眼泪，就没有深邃的文学。悲剧文学是这样，喜剧文学也是这样。有的朋友还会驳难说，难道写歌颂性的作品就没有历史使命感？不，我们应当歌颂一切光明的、进步的事业，歌颂光明的、伟大的时代，但是，这种歌颂达到深刻性也只有两种途径，一是被歌颂的对象之所以值得歌颂，一定是它某种程度上改变了人们苦难的命运，疗治了人们心灵中的某种伤痕，解除了人世间某种物质上与精神上的囚牢。总之，它已在克服人间忧患中立下历史功勋，只有这种歌颂才是深刻的歌颂，才赋予歌颂性作品以深邃的灵魂。另外，深刻的歌颂性作品还要提醒被歌颂对象的某些局限，关心伟大对象的命运，在歌颂中放入深邃的情感，只有这样，才不会使歌颂性的作品变成一种浅薄的田园牧歌式的作品。

我们要求作家应当具有历史使命感和社会责任感，这不是对作家的苛求，因为履行历史使命自身就是作家自我实现的一种方式。但是，作家履行历史使命和社会责任的时候，不是仅仅出于一种“理应如此”的需要，而是出于内心的需要，即“非如此不可”，领悟到这种外在的完成正是内在自我完成的途径，正是对自我本质的真正肯定，这样，历史使命感就化

---

<sup>①</sup> 《精神现象学》下卷，第231页，商务印书馆。

作自己的热血，自己的眼泪，一切履行历史责任的语言，都不是违心之论。这种状况，已达到“无意识”的状态，那么当 they 去尽社会义务的时候，就达到完全自然的、也是完全真诚的状态。我相信，只有在这个时候，作家的创造主体性才得到充分的实现。

#### 四

在艺术劳动中，艺术接受者的主体性，曾经被我们流行的理论所忽视，而如果不探讨艺术接受者的主体性，所谓文学的主体性将是不完全的。

对接受主体的忽视，主要表现在两个方面，首先是把艺术接受者看成是被动的反映者，似乎接受者只是一面镜子，对艺术作品的内容只能进行“摄像式”的接受，因此，人们往往要求优秀的艺术作品应当产生立竿见影的良好效果，而社会生活中出现的不良倾向，也往往直接归咎于艺术作品的错误描写，认为生活中的某些坏人坏事乃是作品消极内容投射的结果。总之，忽视艺术的接受者同时也是创造者，忽视艺术传播的中介环节——接受者的创造批判的作用，从而取消艺术接受者的主体地位，这直接导致人们考察艺术社会作用时采用线性因果关系的逻辑方式，导致简单化倾向。其次是把艺术接受过程看成消极的受教过程，似乎接受者都是一些无知无识的群氓，像一团泥巴一样接受艺术圣手的揉捏。他们把艺术的功能仅仅理解为思想概念的灌输，看不到艺术的更深刻的意义——促使人性完善和发展的调节作用。总之，忽视艺术接受过程的自我实现机制，从而抑制了艺术接受过程的主体能力。这直接导致人们认识艺术社会作用的表面化和片面化倾向。过去某些鉴赏理论正是在上述两个方向上表现出自己的缺陷，即一是过分地强调艺术鉴赏的认识论性质，二是过分强调艺术鉴赏的思想灌输功能，从而导致接受主体性的削弱或失落。

今天，有必要在鉴赏理论中强调人的主体地位和主体能力的重要性，也就是说，我们的接受理论必须研究人的主体性的实现。这种实现包括两个方面：一是如何使接受过程成为自我实现的过程；二是如何使接受者成为审美创造者。我们关于接受主体的考察，就是企图从理论上阐明人在艺术审美活动中实现其主体性的机制，即自我实现机制和创造机制，以纠正过去鉴赏理论忽视人的主体性的倾向。

关于接受主体性的基本内涵，概括地说，就是指人在接受过程中发挥

审美创造的能动性，在审美静观中实现人的自由自觉的本质，使不自由的、不全面的、不自觉的人复归为自由的、全面的、自觉的人，整个艺术接受过程，正是人性复归的过程——把人应有的东西归还给人的过程，也就是把人应有的尊严、价值和使命归还给人自身的过程。我们可以把艺术审美的这种效应，归结为人的本质的还原效应，也可称为艺术接受主体的还原原理。

在现实生活中，人由于受制于各种自然力量和社会力量的束缚，因此，往往自我得不到实现，自己不能占有自己的本质，自身变成非自身。苏轼在《临江仙》（“夜饮东坡醒复醉”）中发出“长恨此身非我有”的感叹，正是他意识到自身变成非自身的悲哀。这之前，庄周在《庄子·知北游》中也曾有过这种自身失落的意思：“舜问乎丞曰：道可得而有乎？曰：汝身非汝有也，汝何得有夫道？舜曰：吾身非吾有也，孰有之哉？曰：是天地之委形也。”庄子在这里感叹的是：人往往被外物所役，因此，身不由己，不能自主。这种情况便是人的主体性部分丧失或完全丧失。庄子、苏轼在诗文中作自身失落的感叹，正是对自身还原的呼唤。然而，在现实生活中，人往往对自身的失落并不自知——自己意识不到主体性的丧失。而艺术就在此时表现出自己的还原功能。人一旦进入了审美情境，就会使自己的尚处于沉睡中的主体意识苏醒，从而恢复这种意识，自己重新占有自己的自由自觉本质。以阿Q为例，在现实生活中，阿Q式的人们是没有人的地位和自由的，当人们要阿Q承认他是“虫豸”（非人）的时候，他连忙承认“我是虫豸”，此时他没有人的主体意识。当然他也知道自己并非虫豸（不是动物），而是人，但这仅有微弱的主体意识。此时他就不是完整的人，而是被扭曲的人。从总体上说，阿Q是几乎没有主体意识的，他至死也没有感到自己悲惨的命运，没有意识到自身的尊严和价值的丧失。而鲁迅所以要把阿Q这种现实个性典型化，写出一个活生生的阿Q形象，让人们看到阿Q的不正常，恰恰是要使阿Q式的同胞们恢复主体意识，把主体意识还给读者，使读者排除阿Q式的麻木，意识到自身的主体价值。此时，读者会获得一种最宝贵的东西，这就是人应有的尊严、价值和使命。

人类社会，今天仍然处于“前史”时代，这种社会总是有缺陷的。处于这种社会总体状态中的人，还不能充分地全面地占有自己的自由本质，作为客体的世界，还不是真正的人的对象，它对于人还只具有有限的价值

和意义，它还不能把人应有的东西归还给人。而在艺术活动中，由于审美活动和审美关系的全面性和自由性，主体和客体不再处于片面的对立之中，客体成为真正的人的对象，并使人的全面发展的本质力量对象化。这就是说，人在欣赏艺术时，已从现实世界的各种束缚中超越出来，并以全面、完整的人的资格重新审视现实。在现实世界中，人处于世俗的纷扰之中，不能用全面发展的人的眼光看待现实，因此，也没有完整意义的人的感受。而在艺术活动中，人自身复归为全面的完整的人，便用充分发展的完整的人的眼光来看世界，因此，人能够重新发现自我，重新发现世界，在这一特定的时刻，自我和世界对他都会变成崭新的、陌生的天地。此时，人享受了人应当过的生活，获得人应当有的一切。于是，人的心境获得一种自由，一种解放，一种平衡。人类的神经经受几千年的种种磨难而仍然不会断裂，就因为不断地获得这种滋补，这种平衡，在这点上，艺术是有巨大的历史功绩的。这种复归并不奇怪，在现实生活中，人总是希望自己能征服自然、征服世界，但是，绝对地征服自然、征服世界又是不可能的。这就是说，人作为纯客体的对立物，它具有主宰世界的意识，它的主宰能力也在不断地扩大，但是，它却永远不可能主宰世界的一切。这种局限，正是人的特点，正是人区别于神的所在。也就是说，人总要受到社会和自然的限制，总是要感受到受限制的痛苦，因此，人总是要想办法来调节自己的认识和感情，超越这种限制。于是，他们就把审美活动作为一种超越手段，并通过它实现在现实世界不可能实现的一切。蔡元培先生在说明他提倡美育的美学根据时就一再说明审美活动的超越性特点，他自己也承认，他“最注意于美的超越性与普遍性”<sup>①</sup>。所谓超越，就是对“生死利害”这种现实意识的超越，是对现实中各种限制人的自由本质的束缚的超越。把艺术的发生看成是单因的，看成仅仅是“游戏”的，这是不够全面的。但游戏所以能说明一部分艺术发生的原因，就因为“游戏说”道破了审美活动的超越性本质。席勒说：“只有美才使全世界人都快乐，在美的魔力之下，每个人都忘了他的局限。”<sup>②</sup>这种见解无疑是有道理的。在审美世界中，人甚至把自己假设为能够征服一切、主宰一切的上帝，以彻底地超越自己的有限性，肯定自身的无限可为性，这个时候，人的主体

<sup>①</sup> 《自写年谱》手稿，转引自高平叔《蔡元培年谱》第25页。

<sup>②</sup> 席勒《审美教育书简》，《西方美学家论美和美感》第180页。



就变得更加丰富有力，对客体的改造就显得更加积极。此时正如马克思所说的：“人以一种全面的方式，也就是说，作为一个完整的人，占有自己全面的本质。人同世界的任何一种人的关系——视觉、听觉、嗅觉、味觉、触觉、思维、直觉、感觉、愿望、活动、爱，——总之，他的个体的一切器官，正像在形式上直接是社会的器官的那些器官一样，通过自己的对象性关系，即通过自己同对象的关系而占有对象。”<sup>①</sup>

这里应当指出，在艺术中，人对自身本质的占有，最根本是人对自己的自由情感的占有。人的还原，归根结底，是人的情感的还原，是人的本应有的高贵情感在人身上的凯旋，是人重新获得人的自由情感的快乐。文学艺术与自然科学及社会科学的各学科相比，它的优势就在于它能更充分地占有人的情感本质，在情感领域上获得自我实现。没有比文学艺术更尊重人的情感的东西。因此，在艺术活动中，人的还原，实际上是感情的神圣地位得到确认，是感情的存在得到充分尊重，是人自觉到情感的合理性，人间情谊的合理性。宗教与艺术的区别，正是在对待情感的问题上发生分歧。艺术是最尊重人的全面感情的（包括自然欲望、情绪、社会性情感），艺术以解放人的情感为自己的使命，教人从情感上认识人的伟大性，教人从情感上占有自身的全面本质，而宗教则以自己的整个体系来限制人的全面情感，特别是人的自然情欲（包括爱情），认为它是非法的，恶的，因此，应当实行苦行主义与禁欲主义，愈能够禁欲，愈能够压抑自然情欲，就愈能得到上帝的喜欢。宗教也讲爱，可惜它的爱只表现在社会性情感的有限部分，如怜悯和同情弱者等，而不承认人的情感的全面神圣地位，不能把爱贯彻到对人的情感的各个层次。这就是神道主义与人道主义的不同之处。因此，彻底的人道主义，就只有在文学艺术中才能实现。

从总体上说，接受主体性的实现，是使人获得自我实现，使人的非自身复归为自身，把人应有的全面情感归还给人占有。如果再具体化一些，这一总体内涵又可包括三个基本的方面：

1. 把不自由的人还原为自由的人。人在异化劳动中，自身也被异化，从而充满着人生的痛苦，此时，它可能成为机器的附属物或者某种外在目的的工具，而在艺术世界中他们能够暂时获得解脱，可以给人以安慰。但是它与宗教有很大的差别。宗教对人的安慰一般不带此岸性。它通过彼岸

---

<sup>①</sup> 《1844年经济学哲学手稿》，《马克思恩格斯全集》第42卷，第123—124页。

世界的虚幻性目标来规范此岸世界的现实性行为，因此，它只给人许诺一个未知的天堂，一个虚设的极乐的彼岸。而在此岸，宗教则要求人们忍受现实的折磨和痛苦，并要人们通过对情感自我抑制来适应这种痛苦，因此，宗教总是引导人们安贫乐道，逆来顺受，不断地忏悔，不断地扑灭做人的一切合理的要求，这样，宗教就不可能给人以应有的自由情感，不可能实现现世的人的还原而只能实现“来世”的人的还原，但这就等于虚无。与宗教相比，艺术则明显地带有此岸性。如果说，宗教在彼岸把人应有的东西归还给人，那么，艺术则是在此岸把人应有的东西归还给人。艺术所以在此岸，是因为艺术为人开辟的自由土地，是存在于现实世界中，（尽管是带暂时性的土地），它使人在有缺陷的现实世界中无法获得的东西可以在这块土地上获得——即可获得一种暂时的心灵解放的体验即自由的体验。这种体验，就是情感的复归。即使作品写的是现实的痛苦，甚至是比较现实还要集中、还要强烈的痛苦，但从心理学的角度上，读者观众也会因此而获得一种情感的宣泄，一种郁结于心头的情感能量的发散。艺术接受者的痛苦感和沉重感，并不是消极物，相反，它能积极地转化为人的自主意识，强化人的主体力量。艺术常给艺术接受者两种心理机制，一种是补偿机制，一种是激发机制。所谓补偿，是指艺术所展示的比之客观生活更完美，这给艺术接受者一种情感的补偿，使他们在有缺陷的世界中找到一种理想之光，在黑暗王国中找到一线光明。而激发机制则是指艺术作品所展示的是畸形的、丑恶的世界，它给艺术接受者以异常沉重的审美感觉，这种痛苦感觉凝聚成一种情感核，它的“裂变”和“爆炸”，便激发艺术接受者的反省能力和改造环境及改造自身的能力，使其主体力量充分发挥出来。因此，痛苦感也是一种人性复归的强大心理动力。

2. 把不全面的人还原为全面的人。人处于现实社会中，尽管已取得人的地位，但是由于社会的分工，人被迫从事单调的、重复性的劳动，因此，人的发展往往是片面的，不充分的，不完整的。李泽厚同志曾经说明两种人性的片面性，他说，一种是把人性等同于动物性，这种片面性将导致纵欲主义，这是对人性的感性异化。另一种片面性则是把人性看成是一种自觉的道德要求或规范，那就是把人性等同于神性，把人性看成了神的、宗教的，完全排除了人的感性的动物性，把人性等同于社会性。这是把人性变成一种外在的强加于人的东西，这将导致禁欲主义。这是对人性的理性异化。李泽厚同志所讲的这两种情况，都使人成为片面的人，不完

整的人，文学艺术当然不应当助长这两种片面性，而应当克服这两种片面性，使人变成全面的人。

3. 把不自觉的人变为自觉的人。艺术欣赏的过程，实际上又是一个自我发现的过程。读者和观众在艺术形象中找到自己，并与之发生心理对位效应。此时，艺术接受者可能发现自己的潜在力量。经过这种发现，就会自觉地调动这些力量。除了潜力的发现之外，也可能发现自身未曾发现的不足，从而自觉地进行补充。这样，人就离动物性愈来愈远，愈来愈具有理性和自觉性。但是，自我发现最重要的是发现人自身有一个无比丰富的世界，这就是人的情感世界。这个世界深邃、壮阔，有着无穷的奇观，除了文学艺术，人没有其他办法发现和认识自身这个气象万千的情感世界，这个灿烂而神秘的内宇宙。人变成自觉的人，这是一个无限的动态过程，是一个不断地自我发现、自我升华的过程。自觉性的水平是千差万别的，人对无限深广的情感世界的发现程度也是千差万别的，但愈是认识得深，就愈自觉。

以上我们所阐述的是接受主体的自我实现机制。但接受主体性的实现还有赖于接受主体的另一种机制——创造机制，即欣赏者的完善的审美心理结构，以发挥审美再创造的能动性。马克思曾说：“忧心忡忡的穷人甚至对美丽的景色都没有感觉；贩卖矿物的商人只看到矿物的商业价值，而看不到矿物的美和特性；他没有矿物学的感觉。因此，一方面为了使人的感觉成为人的，另一方面为了创造同人的本质和自然界的本质的全部丰富性相适应的人的感觉，无论从理论方面还是实践方面来说，人的本质的对象化都是必要的。”<sup>①</sup> 马克思这段人们所熟知的話告诉我们一个非常重要的真理，就是人在艺术活动中不一定都能还原为全面的丰富的人，这里需要一个条件，这就是主体条件。这种主体条件，就是艺术欣赏者必须具有审美能动能力和审美创造能力，即必须具有“音乐的耳朵”、“审美的眼睛”等人的审美感觉系统，也就是审美心理结构。按照马克思的见解，这种心理结构，带有与人的本质相适应的极大的丰富性。我们的鉴赏理论不应当忽视了这种主体条件，不应当忽视艺术接受者在审美过程中的创造机制，不应当忽视人的审美心理结构的培养和建设。

审美心理结构，不是消极的受动物，不是机械性、工具性的接受器，

---

<sup>①</sup> 《1844年经济学哲学手稿》，《马克思恩格斯全集》第42卷，第126页。

而是充满着人的能动性和人的创造性的灵魂工程。它不仅是外部的音乐的耳朵，外部的观照万物的眼睛，而且是审美的内听觉、审美的内视觉，是审美的内在自由感受机体和自由想象机体。贝多芬耳朵聋了之后，能继续创造出最伟大的乐曲，就是依靠他的审美内听觉。世界上所以能出现荷马、弥尔顿这种伟大的盲诗人，并不奇怪。艺术欣赏者如果具有这种内感觉能力，就具有强大的审美心理结构，他们一旦进入情感领域，就进入最自由的境地，并能充分地发挥自己的想象力，让情感上天入地的自由驰骋。人的情感不需要有充分的理性根据，它不受形式逻辑上的充分理由律的限制，只要有健全的审美心理结构，就能充分地占有自己的本质，把自己变成更充分发展的人。具有强大的审美心理结构，不仅能占有情感的自由性，而且能占有艺术的假定性，即能通过幻想、幻觉、通感、怪诞、夸张、神话、传说等假定性手段来实现超现实意识的可能性，从而创造出—个具有审美特性的新现实。假定性使人不受客体的限制，它能使自身的有限价值在特定的时间中化为无限的价值，从而在最大的程度上占有自己的本质。

我国在一个相当长的时期内，艺术接受者的审美主体性之所以失落，是因为主体本身的审美心理结构受到严重的破坏，变得畸形化、简单化和粗糙化。就像谢惠敏式的人物，她本能地对某些带有性爱内容的小说感到恐惧，以至认为《牛虻》是“黄色小说”。在中央电视台转播《安娜·卡列尼娜》时，有些观众感到困惑，感到不可思议，也是谢惠敏式的畸形的、残缺的文化心理结构所造成的心理障碍。这种畸形的、残缺的审美心理结构，从根本上扭曲了文学的接受主体性，使艺术接受者丧失主体审美能力，以至本能地拒绝人性中许多优秀的东西，拒绝接受人类一切优秀文化遗产，本能地把一切人道主义的东西视为“封资修”。这样，这些艺术接受者就固守了自己的片面性，悲剧性地成为极不完整的人。

如果我们充分地注意接受主体性，并把注意力集中在艺术接受者身上构筑一个现代的、健康的、强大的审美心理结构，我们就将找到社会主义精神文明建设的关键点。精神文明，有开放性与封闭性之分，有建设性与防范性之分，有深层性与浅层性之分。深层性的精神文明的建设，就是要建设这种现代的、健康的、强大的内在动力系统，这就是深层的文化心理结构。一个人，具备了这种文明的内在审美机制，自然就会有吸收人类文化中一切优秀的遗产的要求，在真善美与假恶丑面前，就会有正确的价值

选择，也自然就会有美好的品格，美好的行为，美好的语言。也就是说，语言美、行为美这些要求，不仅是一个外在的规范，而且成为一种内心的精神需求。一切美的、崇高的行为，就不是强制性的，而是自觉性的。也就是说，外在的表面的美的行为，就不再是靠社会的抑制机制来完成，而是靠人自身内部的激发机制来完成。所谓主体性，就是人对世界的理解和把握，而这种理解和把握，就是通过审美心理结构去理解和把握的。因此，人的主体性的实现程度，是与人的文化心理结构的完善及丰富程度成正比的。没有这种现代的、健康的、强大的文化心理结构，就没有人的一切美好的情感，接受主体性就会丧失，荷马、但丁这些艺术巅峰在他们面前就会视而不见，莎士比亚、巴尔扎克、托尔斯泰这些文学的灿烂之星在他们面前就会暗淡无光，贝多芬、莫扎特这些艺术圣人，就会被他们打入地狱，充满伟大人道主义精神的鲁迅就会被歪曲成“极左派”，充满着社会责任感、为追求真理而生活的科学家就会被视为“反动权威”而被打入“牛棚”，一切创造性的见解就会被视为“标新立异”的异端邪说，一切人类的优秀文学艺术遗产都会被视为“封资修”的东西而送入他们自己设置的荒唐的政治裁判所，一切低级下流的文化糟粕就会被视为珍宝。这样，就会斯文扫地，导致精神文明的崩溃。到了共产主义社会，就是劳动审美化的社会，那时的人，作为全面的、充分的人，他们就是具有完善化的审美心理结构的人。也就是用完善的审美心理结构去把握世界的人。美学是未来的伦理学，这个命题的意义，就在于未来的更高级的人类社会，必定是靠非强制性的手段去掌握人的，而这种自觉的手段，就是审美的手段，就是人自身的完善的审美心理结构。因此，具有完善的审美心理结构，既是人的创造机制，也是人的自我实现的机制，也就是接受主体性获得实现的根本所在。

## 五

艺术接受者的高级部分是文学批评家。文学的批评家与一般读者具有相同的一面，它首先是艺术的鉴赏者，第一步必须踏入鉴赏的王国。批评家没有权利疏远作品而作主观随意性地架空批评。批评家有义务比一般读者更忠实于艺术，更无私地、更严肃、更客观地对待自己的批评对象。一个优秀的文学批评家，他任何时候都应保持对文学艺术的忠诚。文学批评是文学理论与文学创作两者之间的中介，这一地位，决定了文学批评家一

方面应具有文学理论家的科学抽象能力，另一方面必须有作家艺术家的艺术感受能力。因此，文学批评家的审美心理结构至少必须是两维的，这就是理性文化心理结构与感性文化心理结构的结合。

由于批评家首先是作为艺术鉴赏者的资格与艺术发生联系的，因此，批评家与读者一样，它在欣赏作品的时候，就已摆脱人的不自由不全面的存在形式，而在更高的水平上重新创造了自己真实的存在，也就是说，它已经在文学欣赏中超越了现实意识的限制，恢复了人的主体地位，占有了人的自由本质。批评家与一般读者所完成的这种超越，如果我们把它界定为第一级超越的话，那么，批评家主体性的实现，还必须完成另外两级超越，这就是对作家意识范围的超越和对自身的主体结构 and 固有意识的超越。对作家意识范围的超越，是批评家的第二级超越。没有这一级超越，批评家的审美理想不可能获得实现。这种超越首先必须对作家及其作品充分地理解，并在此基础上，又以自己独特的审美观念（其最高层次的是审美理想）来解释作品，在解释中放入自身审美理想的投影，使作品获得升华，使作家在创作过程中涌现出来的一些非自觉的东西变成自觉的东西，即原来作家未意识到或未充分意识到的东西上升为自觉的充分意识到的东西，这个时候，批评家就从“入乎其内”到“出乎其外”，成为艺术的审美再创造者。他在这种创造中把艺术经验提升到抽象层次和提炼为某种理论形式，并被作家所吸收，但这不是作家创作的出发点，而是给予作家一种潜在启迪，并变成为积淀于作家心理世界中的个性化的因子，这种因子就在他们日后创作中起潜在的作用。

第二级超越的实现，首先要批评家应当充分理解作家。所谓理解作家，就是批评家对文学创作特殊规律的把握和对文学作品所创造的每一个特殊的艺术王国的把握，从而占有作家精彩的个性和美的本质。批评家只有在文学创作的特殊王国中获得了这种自由，它才能踏入作家的心灵深处。批评家与作家的分离现象往往是由于批评家捉摸不到作家胸中的境界（当然也有作家无法理解批评家的某种更先进的审美观念，本文暂不论述这方面的问题），由于不能理解作家，批评家经常受到作家的攻击。这种现象似乎是国际性的。例如，美国小说家约翰·斯坦贝克谈到当代的美国评论时说：“恕我用词粗鄙，我认为当代的评论是一片臭气熏天的水坑。如果这样来看当代评论的话，我并不反对它的存在，不过应该让大家都知

道，评论不过是人们在心情恶劣时玩的一种游戏。<sup>①</sup>”这种分离现象，卢那察尔斯基用一个非常生动的比喻来说明，他说：“梅依林克有篇好童话，谈到一条蜈蚣。你们知道，蜈蚣是相当复杂的生物，有四十条腿，但是它虽然复杂，还是能够很好地行使它的生活机能。有这么一次，一只不怀好意的癞蛤蟆问它：‘可不可以向你提个问题？’——‘好吧。’——‘当你往前伸出你的第一条腿子的时候，你还有哪几条腿子同时往前伸出？当你弯下第十四和第十九条腿子的时候，你那第二十七条腿子的脚掌在做什么？’蜈蚣专心思索这些问题，再也不会走路了。不要把创作过程弄得干巴巴的。您想根据社会主义的良心，用艺术手法记下某个过程，你想描写斗争中的丑恶的或美妙的一幕，——如果你不知道怎样‘用辩证唯物主义’来干这个，难道您就得放弃这项任务吗？”<sup>②</sup>卢那察尔斯基这个例子告诉我们，批评家即使具有帮助作家的良好愿望，但教条式的批评，也会使作家手足无措，造成作家巨大的痛苦和混乱状态，连正常的写作都无法进行。卢那察尔斯基指出现象，在我国解放后的批评界也是普遍的现象，这种现象的长期存在，也形成作家对文学批评的厌弃心理。因此，为了克服批评家与作家的分离现象，使批评家的主体性得以实现，有必要重新提出“理解作家”的问题。批评，就其前提意义上说，就是理解，就是理解作家，理解作品。这种理解，最重要的是充分尊重作家劳动的特殊性和创作的特殊规律。这些特殊性和特殊规律尤其值得注意的有下列三个方面：

1. 作家的特殊心态和特殊的思维方式。作家的心态和批评家的心态不相同，批评家偏于理性，偏于逻辑，而作家则偏于情感，偏于非逻辑。作家的心态，如果我们不得不用一句话来概括，大体上可以称为非准则的心态。这就是在进入创作的高潮时，任凭自己的思潮汹涌，跟着自己笔下的人物走，如痴如醉，简直无法说明自己是怎样一种心境。甚至自己已经写出作品，还说不清自己是怎样一种思维过程。这就是所谓灵感的冲击。在古希腊时代，柏拉图把灵感视为一种迷狂状态，灵感等于神赐的迷狂；在十八世纪，灵感等同于天才，康德正是这样看待灵感的；而到了二十世纪，西方不少的美学家则把灵感等同于一种无意识的直觉。这种无意识的直觉，在创作中确实起了重大作用。在世界文艺学史上，有两种倾向表现

<sup>①</sup> 《美国作家论文学》第382页，三联书店。

<sup>②</sup> 《卢那察尔斯基论文学》第65—66页，人民文学出版社。

得异常清楚，一种是否定灵感，极端地强调艺术准则的唯名论；一种是极端地强调灵感的纯粹直觉论。韦勒克在《文学理论》中认为两者应当中和起来，他说：“我们不能同意两种极端的观点：不能同意认为文学时代是一个实体，它的本质得靠直觉去把握的那种形而上的观点，也不能同意认为文学时代只是一个为描述任何一段时间过程而使用的语言符号的那种极端唯名论观点。极端的唯名论假说，时代的概念是把一个任意的附加物加在了一堆材料上，而这材料实际上只是一个连续的无一定方向的流而已”；<sup>①</sup>我国批评界几十年来强调的是极端唯名论，即从某种概念、精神、准则出发去剪贴材料，然后人为地拼凑成各种乏味的精神产品，而忽视了灵感思维在文学创作中的特殊作用。有些同志把“直觉”、顿悟、灵感思维笼统地说成低级的原始思维，恐怕是不妥当的。罗素曾指出灵感能够导致重大的科学发现，并认为它也是一种高级思维形式。他说：“这种神秘的情感如果摆脱各种没有根据的信念，并且不至于强烈到使人完全放弃日常生活事务的程度，那就可以产生某种非常有价值的东西……胸襟之开阔、态度之沉着、思想之深刻，都可起源于这种情感。”<sup>②</sup>如果说，灵感思维可以导致科学的发现，那么，我们完全可以说，灵感思维将在艺术发现中起着更加巨大的作用。

2. 理解作家的情感特点。这是第一个特点的具体化。作家的创作活动是一种复杂的情感活动，批评家如果不能充分尊重他们的情感方式，也会发生分离现象。作家的情感表现出很多特点，例如真诚、偏激、不稳定性、不确定性、随机性等等，但从最一般的特点来说，作家的情感与批评家的情感相比，就有冷热之殊。作家的情感是热烈的，而批评家总是比较冷静。任何一个伟大的而不是平庸的作家，他们的感情决不是中庸性质的。车尔尼雪夫斯基说果戈理是“一个不知道有中庸的天才的狂热家；不是沉沉酣睡，就是生命沸腾，不是沉醉于生命的欢乐感，就是去受苦受难，如果二者都没有，就会感到沉重和苦闷。”<sup>③</sup>就以托尔斯泰和鲁迅来说，两个伟大的作家内心都充满着人类之爱，但是，一个宣布他要爱一切人，包括爱敌人，也就是宽恕一切，包括宽恕敌人，这是托尔斯泰；而另

---

① 韦勒克和沃伦合著《文学理论》第302页，三联书店。

② 罗素：《宗教与科学》第98—99页。

③ 《论文学的战斗传统》（译文集）第148页，上海新文艺出版社，1953年版。



一个则是另一个极端，他宣布，我决不宽恕，至死也不宽恕，我要无情地报复敌人，这是鲁迅。这两种情感都非常偏激，但是，无法否认，这两位作家都充满着爱，都是伟大的人道主义者。我觉得作家偏激的爱，有三种最基本的形态。第一种就是鲁迅式的爱。这种爱的特点是与恨的互相融合，并强烈地表现为恨。但是，他的恨没有离开爱的母体，他的恨是爱的支脉，是爱所派生的，而惟其如此，他的憎恶，他的报复才是美的。他的报复主义其实正是他的人道主义的一种变形。第二种形态是冰心式的慈母之爱。（这种爱的形态包括男女之间真挚的爱情）这种爱是完全超功利的、纯然的爱，甚至是为爱而爱，可以说是不符合充足理由律的爱，说不清为什么爱的爱。第三种形态，则是“圣母式”的爱。这种爱者，把自己置于超人间的地位，具有一种“上帝基督”的精神，爱一切人，宽恕一切人，包括宽恕罪犯。他们悲天悯人，与一切痛苦的心灵相通，不仅承担全世界的苦恼，甚至承担着全人间的罪恶。他们把罪犯放到自己的笔下来拷问，不仅要拷问出他们的罪恶，而且要拷问出罪恶掩盖下的洁白。

3. 理解作家的独特的生活方式、取材方式和表现方式。莫泊桑说：“所有的作家，雨果和左拉一样，都曾坚持要求写作的绝对的权利、不可争辩的权利，也就是说根据自己的艺术见解来想象、观察。才能是来自独创性。独创性是思维、观察、理解和判断的一种独特的方式。……”又说：“完全不同的流派必然要运用绝对相反的写作方法，这是很明显的事。”<sup>①</sup> 有些作家是属于“跑马”式的作家，他们必须经常到社会的各个角落以及到大自然的名山大川中去“跑”，去观察，去获得创作灵感和素材；有的作家则是“深挖”式的作家，他们不喜欢到处旅行，也不喜欢随意移动自己的生活基地，他们习惯于在某种范围内生活，充分地熟悉某一范围内的各种社会世相和社会心态。写过《岸》与《热的雪》等优秀作品的苏联作家邦达列夫这样说：“文学创作是一件极其独特的工作。列夫·托尔斯泰没有专门出访过，但是他有天才的精神阅历，度过了颇为复杂的一生。伊万·蒲宁走遍了半个世界，但是，他创作的杰出作品并不是旅行记，而是有关他在异国所苦恋的俄罗斯，是他感觉得到的、念念不忘的、十分熟悉的俄罗斯。……我不明白，什么叫做为了创作而有意识地到处去收集素材。生机盎然的生活怎么能任人挑选，而不还其本来面目呢？我担心，

<sup>①</sup> 《文艺理论译丛》第三辑，人民文学出版社，1958年版。

这样做会出现一种危险，就像把丰富多彩、广阔无垠的生活画面硬塞进一个简单的、例证式的铁画框中去一样。外出采访不可能产生出长篇小说。”<sup>①</sup> 像托尔斯泰这种通过“天才的精神阅历”而获得创作成功的作家，其实是不少的。事实上，每一个作家都有自己生活的“敏感圈”，作家在自己的“敏感圈”中，有自己独特的素材积累，情感积累，有自己的心灵体味过的许多动人的东西。作家在这个敏感圈中，完全处于自由状态，他能听懂这个敏感圈中独特的语言，能感知这个圈内各种情感的微妙差别和变异。这样，在无形中，作家便取得最基本的获得成功的外部自由的条件。如果强迫作家转移自己的敏感圈，作家身上全部精神机制就会处于无能为力的状态。

我们强调批评家在上述三个方面对作家的理解，归根到底，是要求批评家正确理解艺术活动中情与理的关系，充分尊重文学的情感性特点，充分尊重情感本身的特殊规律，承认情感的独立价值和地位，而不应当先入为主，用既定的观念和机械性的尺度来评价作品，硬把作品纳入自己先验的某种观念之中，人为地用外在的“理”去扭曲作家创作过程中的情感方式和作品中的情感特点，把违背作家情感方式和文学情感特点的“理”看成至高无上的东西。批评家只有当自己的“理”成为合情的“理”的时候，他才算通人情，通文学，才和创作不再分离，它的批评才是合规律性的，也才合批评家自身的主体性。

我们分析了文学活动中的一些分离现象以及批评家在克服这种分离中的作用，这样，实际上就说明了批评家的使命应当是一方面理解作家，使自己的心灵与作家同步，并同作家一样，有一个丰富的世界。批评家的自我实现，首先正是在克服这种分离中完成的。但批评家对作家的充分理解只是批评家主体性实现的基础，它并不是实现的全部。批评家主体性的实现，还应当超越作家的意识范围，即超越作家意识范围的局限，发现作家未能意识到的东西，从“理解”进入“发现”。托尔斯泰曾说：“真正评论的任务是发现并指出作品中的一线光明，没有它作品就一文不值。”<sup>②</sup> 郭沫若也这样界定批评的本质意义，他说：“文艺是发明的事业。批评是发

---

① 《苏联当代作家谈创作》第22页。

② 《同时代人回忆托尔斯泰》（上），第366页，上海译文出版社。

见的事业。文艺是在无之中创出有，批评是在砂中寻出金。”<sup>①</sup> 托尔斯泰、郭沫若都证实批评的“发现”本质。这种发现就是在理解作家发明（创造）的基础上，“发现”作家自我意识没有达到的两个领域：一是作家对于自己的作品未必能意识到的价值水平（优劣得失）。“文章千古事，得失寸心知”，只是在一定的范围内才是真理，这就是作家在某种情况下比批评家更清醒地了解自己，傅雷在他的家书中说：“所谓‘文章千古事，得失寸心知’，往往认为自己的缺陷，批评家并不能指出，他们指出的倒是反映批评家本人的理解不够或者纯属个人的好恶，或者是时下的风气和流俗的趣味。”<sup>②</sup> 作家比批评家更“知”自己的作品的情况是存在的，但是，傅雷所说的这种被时下的风气和流俗的趣味所束缚的批评家，恰恰是丧失了主体性的批评家，而有审美主体性的批评家不仅不被时下的风气和流俗的趣味所左右，并且一定与作家胸中的境界相通，甚至可能比作家更了解作家。这是不奇怪的，因为批评家如果站在更高的文化层次上，掌握更宏伟的文化参照系统，而且这些参照系统的深广度大大超过作家自己掌握的参照系统，批评家就完全能够发现作家自己未能意识到的得失优劣，但这需要批评家确实站得很高。因此，郭沫若在谈论文学批评时特别指出，“批评家应该站得很高。”<sup>③</sup> 茅盾也说：“批评家应当比作家具备更多方面的社会知识，更有系统的对社会生活的了解，更深刻的对社会现象的判别能力，然后才能给予作家以更有效的帮助。”<sup>④</sup>

批评家发现作家未意识到的部分除了作品的价值水平（优劣得失）之外，还有一个非常重要的发现内容，这就是要发现作家自身没有意识到或未充分意识到的但反映在作品之中的潜意识层次的内容。这种潜意识内容，在作家处于最好的创作状态时，被充分调动出来，并在作家不自觉的时候进入了作品，渗透在作品的各种元素之中以至整体结构之中，当作家停止高峰体验而形成作品时，作家并没有充分地意识到自己作品的全部意义。此时，批评家就可能超越了作家的意识范围，进入作家的潜意识世界，把作品的潜在意义充分地发掘出来，发现出来。杜勃罗留波夫曾说：

---

① 《批评与梦》，《郭沫若文集》第10卷，第118页。

② 《傅雷家书》第155页，三联书店，1981年版。

③ 《话剧要增加些浪漫主义》，《郭沫若文论选》第86页。

④ 《新的现实和新的任务》，《茅盾文艺评论集》（上卷），第110页。

“有时候，艺术家可能根本没有想到，他自己在描写什么；但是批评家之所以存在，就是为了说明隐藏在艺术家创作内部的意义……”<sup>①</sup>对作品的潜在意义，发现得愈深广愈好，如果能发现到作家自身感到“惊奇”的程度，就是最好的批评。上述杜勃罗留波夫的见解，冈察洛夫非常赞成。冈察洛夫承认批评家可以发现作家无法发现的东西，他说：“艺术家自己常常要借助细致的评论家，例如别林斯基和杜勃罗留波夫，才看出其意义来”，他还承认，作家本身很难兼有完全自觉感知自己的能力，他说：“在作者本人身上结合着强有力的客观的艺术家和十分自觉的批评家，这是颇为罕见的。”<sup>②</sup>批评家的可为性正是在这点上建立起来的，即它可以发现作家自身未能自觉到的潜在意义。任何作家都不可能意识到自己全部潜在的力量和它外化于作品中的多种意义和它的丰富的内容。作家创造一个形象，这个形象的信息量总是大于作家意识到的范围。已经被作家说尽的形象未必是成功的形象，倒是可供不断补充、不断审美再创造的形象才是成功的形象。总之，批评家在作品中获得了艺术发现，并向作家说明和灌输这种发现，以至推动作家前进并在实际上创造着作家。这就使批评家赢得了主体价值。批评家的这种升华，从主体需求的角度来说，就是批评家不再是艺术符号的消极解释者，把批评等同于注释（注释需求）；也不是从一个理论前提出发去阐发某些文学现象的意义，把批评当成演绎（演绎需求）；也不仅是从某些具体的文学现象概括出某些理论观念，把批评视为归纳（归纳需求）；尽管这些都是批评的一部分。批评家还要求在批评实践中自我实现，这就是审美理想的实现。这种实现，是批评家在坚实的科学批评基础上，在上述多种需求的基础上进行审美再创造，在批评中表现出自己的独特的审美理想，审美观念，使自己的评论，也成为一种凝聚着审美个性的“创作”，就像别林斯基对果戈理的批评一样，一方面表现出对果戈理最深刻的理解，另一方面又创立了别林斯基自身特有的审美理想和文学观念。别林斯基的文章成为一种独特的文体，这就是他的批评“创作”。有了这种创造意识，批评家就不仅是作家的知音，而且是与作家并列于文艺王国中的另一种意义的作家。他的作品就不仅是“我注六经”（注释、分析作品），而且是“六经注我”，批评中有自己的学说。这个时

<sup>①</sup> 《黑暗的王国》，《杜勃罗留波夫选集》第1卷，第248—249页，新文艺出版社。

<sup>②</sup> 《外国理论家作家论形象思维》第107页。

候，批评家的主体性发生了一种大的变化，从一重性变成双重性，一方面具有高级接受主体性，另一方面又兼有创造主体性。有了这种主体性的批评家就会有科学的良知和艺术的良知，在任何时候，都会对文学艺术和自己的人格负责，他决不人云亦云，成为其他批评家的号筒；也决不迎合俯就，成为读者的工具；也决不无原则地吹捧，成为作家的喇叭；也决不成为某种标语口号的鼓动者，左顾右盼，随风转向。他有思想，能够筛去一切空话，谎话，套话，而实实在在地讲他真切感受到的东西。这种批评文章既通文学，又通人情，读了这种文章，总是容易使正直的读者共鸣，使读者获得一种信任感，这种批评家必然表现出对作家的真挚的爱，他不是审判官，而是作家最真挚的朋友。他不是准备与作家分享各种桂冠的光荣，而是随时准备与作家一起承担各种痛苦，寂寞和忧伤，甚至承担各种挫折与罪恶，他不仅能与成功的作家的的心灵相通，也能与失败作家的的心灵相通。他们在批评作家的错误时也会想到自己的责任，想到自己有义务帮助作家完成从失败向成功的转化。

批评家除了实现上述两级超越之外，还必须实现第三级超越，这就是对自身的超越，即自身的再创造。所谓对自身的超越，就是批评家对自己的业已形成的审美心理结构以及固有的审美意识在某种程度上的超越。这个过程就是批评主体在批评实践中获得了改造，实现了自身部分的重新构建或质的飞跃，这个过程大体上是批评家先进入他所探寻的艺术世界，然后对这个世界进行反思，这种反思最初是他们用固有的审美理想作为参照系统进行反思，但在反思中，它发现了自身的不足，于是又对这种反思进行反思，即对反思的参照物——审美理想进行反思，从而获得新的文化基因，并把这种基因积淀到自身的心理结构之外，使自我的文化心理结构发生了变化。

这个过程，如果借用皮亚杰的认识发生论来说明，就显得更为明晰。按照皮亚杰的理论，人的认识是在主体与环境互相作用的过程中实现自组织的动态系统的。那么，文学作品在批评家头脑中的反映决不是一种机械的、被动的反映，而是经历了批评家的心理组织过程，然后对作品的刺激作出相应的美感效应。这种心理组织效应包括对刺激的“同化”和“顺应”两种机制。这两种机制的作用，便引起批评家内部的审美意识图式的变化。皮亚杰说：从生物学的观点来看，同化就是把外界元素整合于一个机体的正在形成中或已完全形成的结构内。在一般含义中，食物的同化借

化学的转化来完成，使得食物变成有机体的物质组成。同化作用保证了内部图式结构的连续性和新的元素整合入结构之中，但是，在人的认识发展过程中，单有同化的作用，认识结构还不能发生根本性的变异，因此，如果同化没有它的对立面——顺化，它就不会自身单独地存在。在一定条件下，内部图式会发生变异，以适应现实，这就是顺应。皮亚杰说：“在行为的领域内，我们把同化性的格式或结构受到它所同化的元素的影响而发生改变称之为顺化（即顺应）。”<sup>①</sup> 我们借鉴皮亚杰的这些理论来观照批评家的心理组织过程，即可了解，批评家的主体能力在批评实践中充分发挥的时候，也充分地发挥他对客体的同化顺应能力。即：一方面批评家主体同化了客体（作品），作品被自己的审美眼光所穿透，即被自己的审美理想所溶解。此时，是批评家以自己固有的审美意识图式去同化作品，以适应作品传达的信息，如果新信息的刺激不足以打破原来的审美意识图式，就不会产生裂变，原来的图式就不会被根本改造，只发生量变。但是，如果作品的刺激异常强大，以至强大到必须涨破原来的审美意识图式才能适应作品的客观现象，批评家内心的图式就不得不改变。这实际上是主体在与对象的接触中，又被对象所影响，所感动，此时，主体的部分本质就被客体所占有，所改造，在无意中（批评家自身不一定发现，未意识到）主体结构发生了顺应性的变化——主体结构的原质中产生了异质，变成了新质，这样客体又创造了新的主体结构。（发生了质变，或部分质变）经过这样一个重组过程，新的主体就超越了旧的主体，新的审美意识就超越了旧的审美意识，即完成了批评家的自身再创造，而这种完成，使批评家的审美意识图式提升到更高的审美层次，进入批评的更高境界。

批评家高度地自我实现时，批评一方面表现为科学，一方面又表现为艺术，而且是从科学走上艺术——把批评看作是一种艺术，一种美。这种变化的关键点是批评家注入自己的情感，在作品中获得一种类似作家的心灵体验，批评家进入这种体验时，批评就不再是批评家的工具（物）——外在的世俗的器械，而是批评家内心的热烈需求（人）。这个时候，批评家把作品中展示的艺术世界化为自己的心理世界，自我与艺术世界融合为一，主客体的界限顿然消失，于是批评家超越了自我而达到忘我境界，此时，批评就从技术转化为以情感性为主的艺术，就如庖丁解牛，从必然境

<sup>①</sup> 《西方心理学家文选》第431页，人民教育出版社。

界走入自由境界，走向悟道的特殊体验境界，这个时候，批评家便显示出自己的全个性，形成自己独特的批评风格，实现了自身的主体性。在这一点上，大批评家的思维境界与大科学家相似。像哥白尼、爱因斯坦这样的科学家，可以说，都从科学境界进入艺术境界。但他们不是把科学和艺术放在同一境界，而是把艺术放在更高境界。他们由于对科学的高度熟悉、高度热爱，并通过自己壮丽的想象力和奇妙的假说，使自己超越了一般感觉，甚至超越了一般科学家的客观感觉，从而进入一种神秘的心灵体验，把人的主体性投射到客观对象之中，在对象世界中左右逢源，游刃有余，从而获得一种对自由本质的占有，一种神秘的捕获到美的喜悦，此时，科学就变成了美。批评家主体性的充分实现，也与此类似。他们能以作品为媒介，通过自由联想和自由想象，使自己超越了作家的眼界和感觉，超越了作家的意识范围和作品提供的现实限度，也超越了自身的种种一般感觉而达到对美的冲动性的神秘的体验，以至发现作家未发现的东西，感悟到宇宙人生的潜在真理。此时，批评就不再仅仅是科学，而且变成一种艺术，批评家再也不是批评“匠”，而是真正的悟道的批评“家”，从而在更高的水平上实现了自身的主体性。

## 六

我们在本文中初步讨论了人在文学作品中的对象主体地位，又进一步探讨了人在整个文学活动里的主体地位（创造主体性和接受主体性）。后两种主体性质，不具有那种对象主体在文学中的被反映性，它是人在全部文学实践中（包括创作、阅读、批评等等）的主动性，或者叫做人理解和把握现实、超越现实和升华文学作品的能动地位和力量。强调人的创造主体和接受主体地位，同恢复人的对象主体地位相比较，从理论层次上说，更内在、更丰富、也更艰巨。我们全面地探讨主体性的目的，就是要使我们的文学观念摆脱机械反映论的束缚，踏上更广阔、更自由的健康发展的道路。

以“再现”或“反映”的观点来解释文学现象的本质，可以追溯到相当早，譬如古希腊的赫拉克利特和亚里士多德等人的“摹仿说”之类。但文学反映客观世界的理论真正确立并左右文学思潮，还是十八世纪欧洲自然科学发达、唯物主义思想在哲学里争得主导性地位之后的事。所谓十八世纪的唯物主义，就是借鉴当时的自然科学成果，开始把“上帝”或“造

物主”之类的先验观念从人的头脑中剔除出去，承认“我们自己所属的、物质的、可以感知的世界，是惟一现实的；而我们的意识和思维，不论它看起来是多么超越感觉的，总是物质的、肉体的器官即人脑的产物。物质不是精神的产物，而精神却只是物质的最高产物。这自然是纯粹的唯物主义”。<sup>①</sup>文学上最初的“现实主义”概念，是同这种“唯物主义”哲学观的性质一致的。与唯物主义哲学观奠定了近、现代从自然科学到社会科学的整个人类文化的观念的基础一样，现实主义也继历史上的古典主义和浪漫主义之后，成为一百多年文坛上空前强大、影响最广泛的文学观念。可以说，整个世界的近代文学的发展，无论从横向的体裁分类成就看，还是顺历史演变的纵向轨迹考察，都印有现实主义文学观的痕迹。而且，即使以今天的眼光评价，这一文学观念的理论内核仍然有相当的合理性，以反映论作为哲学基础的文学理论体系将继续焕发出生命的活力。

问题是，我们不能因为反映论哲学观的历史合理性和理论合理性，便把建立其上的现实主义文学理论凝固化和片面化。它应该随着人类文化观念的不断演进而逐步更新，注意现时代文学内外日新月异的种种变化，纠正自身历史上的偏颇和不足。从根本上说，这正如恩格斯所指出的：“真理是包含在认识过程本身中，包含在科学的长期的历史发展中，而科学从认识的较低阶段上升到较高阶段，愈升愈高，但是永远不能通过所谓绝对真理的发现而达到这样一点，在这一点上它再也不能前进一步，除了袖手一旁惊愕地望着这个已经获得的绝对真理出神，就再也无事可做了。这不仅在哲学认识的领域中是如此，就是在任何其他认识领域中以及在实践行动的领域中也是如此。”<sup>②</sup>作为文学反映论，自然不可以例外。

所谓反对把文学反映论凝固化，是要说明，以反映论为基础的现实主义文学观，本身就不是抽象的，而是一个历史的发展过程，现实主义文学观在不同的时代各有其特点。早期的文学反映论，是和唯物主义的幼稚形态即机械唯物主义的水平相适应的。正如在笛卡儿看来“动物是机器一样，在十八世纪的唯物主义者看来，人是机器”。<sup>③</sup>这一时期的作家，以法国的巴尔扎克、福楼拜和左拉为代表，其文学反映论受实证论、应用科学以及实验和解剖医学的影响较深。他们强调作家真实、精细地观察和摹写事物，大都停留在描写感觉经验和忠实于细节，其主要倾向是一种“纯客

<sup>①②③</sup> 《马克思恩格斯选集》第4卷，第223页、第212页、第224页。



观”的主张。例如左拉把“如实”再现自然看成是文学的生命，说：“真实感就是如实地感受自然，如实地表现自然。”因此，他认为“观察的才能要比创造的才能更为少见”，因此也就“更难得、更可贵”。<sup>①</sup>当时的作家一般都相信个人观察力的可靠性，如福楼拜曾说：“一个真正的艺术家不能是坏人；他首先是一个观察者，而观察者的第一特质，就是有一双好的眼睛。”<sup>②</sup>由于对人的感觉器官的信赖，早期的现实主义作家开始把文学的透镜转向社会现实。他们比古典主义、浪漫主义作家更重视作品内容的真实可靠性，这种文学对社会的烛照，反过来也就强化了作家心灵的对象化效应。但是，具有很高的智慧的作家如巴尔扎克，已经在初期的现实主义里开始不满于把作家看作是一面平庸摹写现实的镜子。他朦胧地觉察出，作家这面“镜子”有一般“平面镜”所无法具备的特殊能动性，即“他心中应有一面难以明言的把事物集中的镜子，变幻无常的宇宙就在这面镜子上面反映出来；否则，一个诗人，甚至一个观察者，都是不能存在的；因为他不仅需要看见眼前的事物，还要想起过去的事物，用经过选择的语言表达自己的印象，用诗的形象的全部魅力美化它们，或者将最初的感觉的生动性赋予它们”。<sup>③</sup>恩格斯很赞赏巴尔扎克当时这种直觉的却无法说清的个人能动力量。恩格斯当时把现实主义的内涵，规定为除了细节的真实之外，还要真实地再现典型环境中的典型性格，其中无疑溶入了巴尔扎克的强调文学超越平庸摹写现实、重视作家主体作用的文学观念。这是比早期现实主义，尤其是比左拉等人的自然主义文学理论更生动活泼和更富于能动性的见解。

在早期现实主义和短暂的自然主义时期之后，文学反映至今大体经历了以下几个发展阶段：一是批判现实主义。这主要以从十九世纪后半叶到二十世纪初的英国、俄国小说为代表。这一时期的作家如英国的狄更斯，虽然也与早期现实主义一样追求“无情的真实”，但已发现作家反映现实的能力有高低之分，不再简单地相信自己的眼睛。他曾说：“一件事，据一种观点看起来是夸张，换一种观点，就成了明显的真理。同一个景象，

---

① 参见左拉《论小说》，《古典文艺理论译丛》1964年第8辑。

② 《包法利夫人》，李健吾译本，第388页。

③ 巴尔扎克：《〈驴皮记〉初版序言》，《欧美古典作家论现实主义和浪漫主义》第二册，第106页。

一般所谓远视眼可以从中看出无数的特点和意义，而近视眼却看不见。”<sup>①</sup>而俄国作家们更把人的主体作用看作是真实反映现实过程中的不可缺少的“催化剂”。也就是说，如果作家的主体意识没有相当的发展水平，那所谓“反映真实”是不可能的。车尔尼雪夫斯基后来在论证文学“忠实地再现生活”的职责时，也提到过作家自我磨砺观察力是不可缺少的前提工作。他认为托尔斯泰取得伟大成功，原因之一是由于托尔斯泰毕生致力于“自我深省和不倦地观察自己的努力。只要我们注意地观察旁人，就可以研究人的活动规律、激情的变化、事件的联系、种种环境与关系的影响。但是如果不去研究只有在我们自身的意识中才能观察到的内心生活活动最隐秘的规律，仅仅通过上述途径获得的全部知识是既不深刻，也不准确的。谁不以自身为对象来研究人，谁就永远不会获得关于人的深邃的知识”。<sup>②</sup>在这一时期，人们已觉察出作家的主体水平高低、感触精粗、思索深浅等等是决定作品反映现实的真实程度的不可忽视的杠杆，但是，限于当时科学发展水平，暂时还不能准确地说清所谓“作家主体”的丰富内涵。

第二个阶段是所谓的“超现实主义”。这是在第一次世界大战后欧洲兴起的文艺思潮，是对“批判现实主义”的超越。文学反映论受当时哲学界非理性主义潮流的推动，把再现的对象由社会现实逐渐转向人的深层意识活动。当时法国人勃勒东在一九二四年发表《超现实主义宣言》时，申明其宗旨是要把人的意识从形式逻辑和社会理性的桎梏中解放出来，要“旋转下降”进入探索自我中的秘密和隐蔽的领域。他们想探求文艺的源泉和人生的真正源泉，也就是如何最真实地反映人的自身和现实本身的问题。法国诗人阿波里奈则反对作品对现实的机械摹仿，更注意二者的不同点。他在剧本《蒂雷齐亚的乳房》的序言里写道：“艺术不要照相式的摹仿。当人要摹仿行走的时候，他创造了轮子，轮子和腿并不相像。这样他就不知不觉地按照超现实主义行事了。”<sup>③</sup>到二十年代中期，超现实主义作家开始在政治上倾向革命。问题在于，超现实主义仅仅靠作家揭示人的

---

① 狄更斯：《〈马丁·恰则尔威特〉序言》，《欧美古典作家论现实主义和浪漫主义》第一册，第307页。

② 车尔尼雪夫斯基《列·尼·托尔斯泰伯爵的〈童年〉、〈少年〉和战争小说》，《西方文论选》下卷，第427页

③ 《西方现代派文学研究参考资料》第39页，黑龙江社科院文学所编。

深层心理来改造社会，毕竟也是软弱和狭隘的。后来这一文学流派逐渐绝对化地脱离了文学反映论的合理基础，纵容作家信笔涂抹和随心所欲，这就不再是激发作家的主体能动性，而从崇尚直觉主义走向了非科学的神秘主义的死胡同。神秘主义地把人的精神看作不可解释和理喻的彼岸，不利于启发主体力量，而是模糊和混沌了精神世界的内在机制。

第三个阶段是社会主义现实主义和革命现实主义。这一思潮是三十年代兴盛起来的。苏联十月社会主义革命之后，文学面临着新的现实和对象，除了旧社会遗留下来的腐败现象，还有大量的新生活展现在作家眼前。出于推动社会改造和革命的考虑，苏联文学界在三十年代举行的全苏第一次作家代表大会上肯定了如下新的文学观念，即社会主义现实主义要求作家从现实的革命发展中真实地、历史具体地去描写现实，同时艺术描写的真实性和历史具体性必须与用社会主义精神从思想上改造和教育劳动人民的任务结合起来。后来在我国逐渐流行起来的“革命现实主义”，是社会主义现实主义的变相提法，这是因为我国的新民主主义革命有着与社会主义革命不同的特点而从社会主义现实主义引申出来的文学观念。两者并无根本区别。这两种文学反映论强调无产阶级世界观对文学真实性的指导，实质也是突出作家主体能动性在文学反映现实过程中的制约作用。问题是，它仅仅把作家主体能动性局限在政治思想的层次上，而在审美层次上则又常常无能为力。其实，作为一种观念形态，文学反映现实的深浅与正误，决不仅仅受政治观点一种主体因素的左右。所谓人的主体力量，应该是具有相当丰富内涵的范畴。

第四个阶段，把社会主义现实主义判定为真实地描写生活的历史地开放的体系。这是苏联文学界经过对社会主义现实主义概念的几次检讨和反省，为了弥补社会主义现实主义文学观念的偏颇而在七十年代提出的新解释。这种新观念的要点是：“对社会主义现实主义艺术家来说，对不断发展的现实生活的客观认识是无止境的，在题材的选择以及采用足以表达生活真实的表现手法方面也是没有限制的。在所有这些方面，社会主义现实主义都是历史地开放的。”<sup>①</sup> 这种新解释不再把作家的主观作用局限在政治一个方面，而是作为“客观和主观协调一致的体系因而也是作为既在客观的艺术认识的可能性的意义上，也在它的表现形式的多样性的意义上讲

<sup>①</sup> 《苏联现实主义问题论集》第437页，外国文学出版社，1981年版。

的开放性体系的一种革新。”<sup>①</sup> 其实，在目前文坛上，取“开放”姿态的并非仅社会主义现实主义一家，而是整个文学反映论的普遍发展趋势，人们的文学观念离开“如实摹写自然”的机械反映论已经相当远了。五十年代以来在拉丁美洲文学兴起的魔幻现实主义取得的世界性声誉，证明了“开放”姿态是焕发现实主义文学观的生命力的明智选择。魔幻现实主义把现实主义传统与现代派文学的主体精神结合在一起，用奇特、怪诞、虚幻的形式表现重大社会主题取得的成功，说明了与现实相比，作家主体能动性的发挥可以赋予文学反映论以丰富多变的色彩。

不过，站在艺术哲学和美学的高度看，“开放”的社会主义现实主义新体系主张“客观和主观协调一致”，并不完全准确。它认识到机械反映论的消极和呆板，承认作家主体是创作过程不可忽视的因素，无疑是正确的，但现代思维科学新成果告诉我们，在人类实践过程中，主体不是与客体“合二为一”或平分秋色的一部分合成物，而是人认识和反映客观对象的“中介”，就是说，人是通过主体思维来认识客体的。主体思维水平的高低直接确定了人们反映客体的程度，或者反过来说，外界客体对认识的决定作用是通过主体的内部机制和条件（譬如思维结构）来实现的。这是现代思维理论的关键。从认识发生学的角度说，人总是借助于历史上形成的认识成果（即认知结构）来把握客体的。客体可能只有一个，但不同的认识主体却总按其实际具备的认知模式接收不同的信息，形成不同的认识。这些现代科学的新成果，迫使人们不能不把认识论研究的重点从知识的客观性问题转移到主体的能动性问题，从机械的如实摹写的反映论转换成人的主体论。这一转变使当前的科学体系带有过去所不曾有过的主体特征，所有尊重科学的人不能不承认这一大趋势。如果说，过去的反映概念侧重于说明认识与客体的相符性，同一性，那么新的思维科学则更突出地揭示了人们能动地认识现实的机制，侧重阐明人的认识的选择性和创造性。这种从反映论向主体论的转移，不是要根本抛弃反映论的原则，而是对它的超越和补充。

长期以来，机械反映论在文学艺术理论中根深蒂固，远没有像自然科学那样重视主体能动性的意义。而某些不满足于机械反映论的艺术家们却已经从直感上觉察出主体能动性对文学反映论的重要性，不自觉地进行多

<sup>①</sup> 《苏联现实主义问题论集》第436页，外国文学出版社，1981年版。

种风格的创作尝试。文学内部和文学外部即整个自然科学的新变化逼使文学理论对长期占统治地位的机械反映论进行自我反思。通过反思，我们就会发现机械反映论有下列不足：

1. 没有解决实现能动反映的内在机制。机械反映论在论述文学反映客观世界的时候，往往只强调反映，而忽视了反映的各种不同的方式以及实现反映的创造机制，也就是说，把反映论片面化，只注意了客观的实在体而忽视了对客观实在体进行能动反映的感受体。这个感受体就是人的主体审美心理结构。感受体，是千差万别的，它充满着差异，充满着变化，充满着奇观。每一种感受体都是一个具有自主能力和创造能力的特殊世界。文学的丰富性，不仅导源于实在体的丰富性，也导源于感受体的无限丰富性，忽视了后者，忽视了文学的创造机制，就会使文学削弱其光彩。

2. 没有解决实现能动反映的多向可能性。机械反映论只认识到反映的正确与错误之分——正确的反映就能推动客观事物的前进，错误的反映就会影响对客观世界的认识而阻碍客观事物的前进。但是，仅仅认识到这点还是不够的。还应当看到，任何反映，包括正确的反映，都是相对的。它往往只能反映事物的某一侧面，不可能把握事物的全体。而被认为是误差的反映（如错觉、夸张、怪诞、变形、变态等）也可能反映事物的部分本质，甚至往往会更深刻地反映事物的本质。文学艺术正因为有这种误差，才形成千姿万态的动人的美世界。人的想象力也正是在创造这种艺术世界中显示出自身的无限壮丽。

3. 机械反映论只注意了自然赋予客体的固有属性，而往往忽视了人赋予客体的价值属性。这种机械反映论往往割裂了主体对客体的认识、反映和评价，从而忽视了客体与人的联系，即忽视了客体于人有用的程度——与人的需求相适应的程度，即客体的价值程度和价值属性。价值观念是在主客体的联系中建立起来的。反映论只解决了人的认识，不能解决人的价值选择和情感意志的动向。机械反映论从客体上强调了事物的固有属性，忽视了价值属性，从主体上则强调了人的认识方面，忽视了人的情感意志方面。这种忽视是偏颇的。人既是实践主体，又是精神主体。人的主体性是历史实践范围内的主体性。人的物质实践是历史实践的外形式，人的精神实践是历史实践的内形式，人的历史实践是两者的统一，艺术实践活动也是两者的统一。因此，文学艺术不仅是对客体（现实世界）的再现、摹仿和反映，也是主体精神的外射，不仅是一种认识活动，也是一种

需要和评价活动。

4. 机械反映论在强调客体的客观性时，忽视了客体的主观性，而在说明人的时候，又只注意了主体的主观性，忽视了主体的客观性。机械反映论常常忘记了人既是主体，又是客体，特别是人的精神世界（即人的心灵自然，人的内宇宙），也是一种客观存在。人的情感意志系统既带有主观性，也带有客观性。因此，文学艺术对客观世界的反映，应当包括两个方面，一方面是对纯客观世界的反映，一方面是对人的主体世界的反映。主体论在把握世界过程中更注意人的精神世界的自主性、能动性、创造性，而不是把再现现实生活变成“摄像式”的再现，避免机械决定论。

以上是我对文学主体性的基本内涵和实现主体性的基本途径的理论描述。这种描述仍然是初步的。文学的主体性问题，是文学理论建设上的一个大有可为的课题，它可以展示得极其丰富，这种展示可能会使我国的现代文学理论结构发生较大的变动，因此，这项工作不是一个人可以完成的。我一方面将继续探求，另一方面则先抛出这些初步的思考，以求得文学理论界的批评和指教，共同把我国文学理论系统推向前进。

## 所罗门的瓶子 ——论张贤亮的小说创作

在谈到高晓声的时候，我曾经说，他们这一代作家长期承受过苦难的重压，身心受到严重的伤害，程度不同地都有些变形；他们当然要竭力消除这变形，但这却主要得通过对苦难的追根寻源，通过对自己精神历程的深刻反省才可能做到；谁要是淡忘了对苦难的记忆，那就等于是丧失了纠正变形的可能。似乎不用为张贤亮感到担心，他这几年的绝大部分小说，都是在执拗地回顾过去，就像他一篇短篇小说《夕阳》的主人公，作家桑弓所说的：“在我的笔下，不知不觉地就会出现过去的东西，而且，新的东西，在我看来，也只有和过去联系起来才有意义。”桑弓甚至从这种联系当中悟出了一层特别的美学意义：那个久别重逢的女人所以使他心荡神驰，就因为让他记起了自己过去的幻想。这分明是张贤亮自己的体会，《夕阳》无异于他的一篇宣言，他用那样热烈的语气描述桑弓的美学领悟，似乎就是想表明，他打算以这种态度去回顾历史。这就更使人感到宽心。我们都才刚刚从那大部分是由苦难组成的历史阴影中挣脱出来，理所当然要依照道德的标准去诅咒过去。可是，历史并不能仅仅用善恶来概括；对张贤亮这一代作家来说，他们对往事的回味又每每引发出对自己精神历程的反思，那就更不能仅仅停留在道德的观察点上。只有登高一步，你才能看清楚刚才站脚的确切位置，单是为了勾勒出自己道德变化的真实曲线，你也得另换一把比道德容量更大的标尺。对一个作家来说，这把标尺就是文学审美的标尺。和道德相比，文学回顾历史的视域更为宽广，它尊重过去发生的一切事情，包括那些被道德指为丑恶，不屑一顾的事情。它知道这些事情同样凝聚着人的感情经验，正是这些经验和另外一些经验一起，

---

【题解】 本文原载《上海文学》1986年第2期。

构成了人的精神历程。同样，它的态度也要比道德更为从容，它并不急于对这些经验多加评判。它早已把自己的理解糅合进对这些经验的回味当中，正是随着这种回味的逐步深入，那些经验的丰富蕴蓄——包括道德价值——日益清晰地显露了出来。这就是说，只有认真从审美的角度去清理记忆，作家才算是抓住了消除变形的可能。从张贤亮的《夕阳》来看，他似乎知道应该这样去做。

但我又有点怀疑，他真能实现自己的宣言吗？要捕捉到那不堪回首的往事所包含的美学意义，他必须要有尊重过去的诚意，而这正是历史感的核心；他还要有正视自己的勇气，那正需要追求完美人性的信念。他能做到吗？

我想先从张贤亮小说中的叙事人说起。我们以前常常太粗心，忘记了在小说家和他笔下的景物之间，还站着—一个叙事人。和直接抒情的诗歌不同，小说是一种叙事的体裁，小说家往往首先充当了一个讲故事的人。抒情不能掺假，叙事却可以虚构，越是有才华的小说家，就越不愿仅仅以真率动人，他总要另扮一副模样来讲故事，越装得活灵活现，就越觉得自己成功。何况，他又和我们每个人一样，心中活跃着形形色色的欲念和冲动，即使他有心实录自己的内心体验，也总会不自觉地掺进许多幻想的成分。在他和自己扮演的叙事人之间，终难避免种种程度不一的差别。

也许，在阅读大多数二十世纪中国小说的时候，忽略这种差别并没有多大关系。一般说来，人并不害怕暴露自己对别人的真实看法，他只是不愿意别人把自己看得太清，因此，往往只有在担心自剖过于坦率的时候，作家才特别要假扮与本相不同的叙事神态。中国知识分子历来就缺少自我揭示的习惯；进入二十世纪以后，作家们又大都投身于改造人生的社会斗争。他们想要诉说的，常常都是对于现实环境的看法；而当诉说的时候，又不自觉地每每以民族良知的身分自居。即便是那些似乎专注于抒发主观情感的女作家，她们表现的实际上也多半是对于环境压迫的情绪反应，而非对自身心灵的审美剖视。这就使小说家们很少想到要掩饰自己，在全神贯注于社会的时候，他们常常并不顾忌自己的赤膊上阵。<sup>①</sup>正是中国现代小说家的这种普遍的叙事特点，决定了在大多数现代小说中，我们很少能

---

<sup>①</sup> 在这方面，只有极少数作家是例外，譬如鲁迅和郁达夫。



看到那种似乎独立于作者的叙事人。这好像已经成为一种传统，它一直延续到今天，高晓声就是它的出色继承者。在很大程度上，张贤亮也是这个传统的继承者，他一九七九年重新执笔以后写下的第一批小说，几乎都是在直接描述他对身外现实的切身印象。譬如他的成名作《邢老汉和他的狗的故事》，你从那些对主人公和大黄狗之间微妙情感的细致描写中，不就特别强烈地感觉到那股发自作者内心的悲愤情绪吗？仿佛是张贤亮当面在向读者讲述邢老汉的故事，我们自然不必再分心去注意那个几乎无形的叙事人。

但是，从一九八〇年起，张贤亮笔下却走出了一个把你一下子就吸引住的叙事人。这是一个身材高大的男人，他在《土牢情话》中化身为石在，直接以第一人称陈述自己的经历；到《灵与肉》里又变成许灵均，小说尽管是用的第三人称写法，实际上仍然是依他的思路展开叙述。在张贤亮此后的大部分小说中，我们都能看见这个男人，他最近一次的名字叫作章永璘。他不但始终充当了小说的男主角，而且同时担任着故事的叙事人。<sup>①</sup> 他的出现可以说是张贤亮小说世界中最重要事情，它意味着作者不再自己上场去评论那个颠倒的时代，而是请这个男人来追忆他在那个时代里的精神变化。过去不再被含糊地看作是一段社会和国家的历史，个人的遭遇仅仅是这种历史的一点投影；而是被明确地归结为一个人的历史，一个人的种种埋藏在记忆深处的印象和情绪。随着这个叙事人的逐渐走近，那个在《邢老汉和他的狗的故事》当中几乎可以触摸得到的张贤亮，却反而从我们眼前退远去了。不能再像以前那样粗心。要把握张贤亮的小说世界，正应该首先来瞧瞧这个叙事人。

张贤亮为什么要放弃他颇为擅长的传统叙事方式，<sup>②</sup> 而制造这样一个叙事人？在我看来，这似乎是出于不得已，在他的这种改变背后，正可以看到他个人的一部令人悲哀的受难史。张贤亮是个自视甚高的人，聪明，有才气，身高力大，仪表堂堂。他似乎从小就爱好幻想，总是把自己想象

---

① 这种男主角和叙事人合二而一的现象，似乎是张贤亮小说的一个特点，即使他的不少第三人称写法的小说，也常常是依照男主角“他”的思路来展开叙述，《灵与肉》和《河的子孙》等都是如此。

② 有评论家认为《邢老汉和他的狗的故事》是他迄今为止在艺术上最为真挚自然的作品，表现了相当出色的刻画才能，这种看法是有道理的。

成一个英雄，显示出那种张扬自我的浪漫气质。可能正是这种气质赋予了他一种情感亢奋的诗人的特性，他最初在文学王国里露面的时候，就正是一个言辞火热的诗人。但是，命运之神却不允许他如此潇洒，一九五七年，他才二十出头，就被打成了右派。几年之后，借用《绿化树》里的陈述：“我以‘书写反动笔记’的罪名被判三年管制。‘社教运动’中，我又以‘右派翻案’的罪名被判三年劳教。劳教期满，回到农场，正遇上‘文化大革命’，我升级成为‘反革命修正主义分子’被群专起来。一九七〇年，我被投进农场私设的监狱……”也许应该归功于他那天生的自负，在这一连串残酷的磨难面前，他竟没有丧失生存的勇气，相反，他调动起全部的意志力，拼命去适应环境，千方百计要活下来。这是一场生与死的韧性的苦斗，他胜利了，当许多曾经和他一样神采飞扬的年轻人一个个变得目光呆滞，神情麻木的时候，他却能够以饱满的精力迅速恢复过来，重返文坛，勃发出新的艺术活力。但是，这场胜利的代价却是惨重的。一个人在为起码的温饱而拼命挣扎的时候，他根本顾不上自己灵魂的是否纯洁。就像《绿化树》里，章永璘为了填饱肚子而欺哄朴拙的老乡时，他内心并不惭愧，他也无暇去惭愧，这种感情不属于一个饥饿难耐的人。也许这就是人类发展的残酷法则，为了满足生存的功利需求，人类经常会解除道德上的自我约束。张贤亮似乎就正是如此，他赢得了生存的胜利，却难免要付出心理变形的代价，这不是那种不知不觉的智力退出，而是有意为之的道德松弛，不是丧失人的自觉，而是放弃人的自持。

在当时，张贤亮并不会怎样痛惜这种代价。但是，随着那个疯狂时代的结束，随着他张扬自我的浪漫天性的重新萌发，这种代价却势必越来越成为他的一块心病。就像一个长久受锁的人，一旦卸除铁链，他本能地就要想抡开手脚，大蹦大跳。他七九年的最初几篇作品，就洋溢着一种表现英雄壮举的热烈冲动。但是，他很快就发现自己并不能真正尽情地舒展手脚，那些道德变形的记忆依然纠缠住他，它们是那样尖锐地刺激着他的道德神经，使他周身上下都隐隐作痛，不得安宁。他非得摆脱它们不可。为了能在今天续接上早年诗人式的幻想，他必须尽早除去对于昨天的道德上的惭愧。这是对的，他应该反省自己。但从另一个意义上说，他却又不必过分被这份自愧束缚住。他倒是应该坦然地承认人在苦难的折磨下难免会变形，只有这样，他才能够毫无顾忌地彻底去揭示这变形。在这里，承认变形的难以避免，并不等于承认它的合理性，恰恰相反，正是要以这难以

避免为线索，追究出那造成它的更大范围的荒谬来。可惜的是，张贤亮似乎做不到这一点。即使他有心像桑弓那样用审美的眼光去回顾往事，他的双腿却常常会被狭隘的道德顾虑羁绊住。他对自己的心理变形看得越清楚，就越不愿意把它和盘托出，仿佛总有一个声音在他心头唠叨：太丑恶了，太丑恶了！他怎么也挥赶不去这个声音，以至竟忍不住想把那最卑劣的一角掩盖住。他不得不重叩记忆的大门，却又害怕里面那毁灭之火的灼烧；他不得不释放那些久久困扰着他的阴暗记忆，却越来越不敢承认那正是他自己灵魂受碾后的碎片——这就是张贤亮的心病，一个被苦难推下过地狱的诗人的痛苦，无论他在实际的物质生活中摆出怎样蔑视戒规的恣放姿态，一进入心灵的审判所，他却不由自主地就要为自己辩护起来。

正是这种充满痛苦的矛盾心理，决定了张贤亮对叙事方式的独特选择。尽管是要回顾自己的精神历史，他却并不打算一五一十地坦率陈述，因此，他势必会违反那种传统的叙事方式，假扮另一个人物坐进候审席。但是，他毕竟又要通过这个叙事人来抒遣积郁，洗刷污点，就又不能让他和自己相差太多。总之，既要走过和张贤亮类似的精神历程，能代替他回顾往事，又要能时时证明这段历程的清白无垢，连带着消除作者自身的道德内疚：这就是张贤亮理想当中的叙事人，他正是按照这个理想，设计出了我们看到的那个男人。我甚至怀疑，他重新执笔以后，不返回熟悉的诗坛，却到小说的营地中来另辟新区，是否正是看中了可以假扮一个叙事人，依靠他来曲曲折折地为自己辩解呢？

他在好几年间一直确立不下这个叙事人的中心话题，似乎就证明了这一点。惟其要在他身上实现那样微妙复杂的目的，张贤亮就难免要不断改变对他的基本设计。在《灵与肉》和《肖尔布拉克》里，他似乎是有意要让他表现自己的丈夫气概，无论是许灵均终于不愿抛弃那条扬起团团灰尘的大路，那片泛出黄色的草滩，毅然回到瘦小的妻子身边去，还是闯荡戈壁滩的汽车司机接二连三地援救落难女子，都暗暗表现出一种俯就式的忠诚姿态，一种男子汉保护柔弱者的英豪之气。这当然并非虚情，张贤亮曾经是那样一个感情热烈的诗人，对那些在穷山恶水间无依无靠，苦苦挣扎的女人，自然会产生真诚的怜爱之心。正因为他自己也是历遭磨难，这种怜爱就常常会使怜爱者自己都深受感动。他为什么要在不少作品中反复描写许灵均和秀芝这样相濡以沫的场面，就因为从对这些场面的玩味当中，他的确能找到某种自我安慰。但是，人类意识的那种极易朝相联的印象流

动的特性，又使张贤亮在强调那个男人的忠诚的同时，每每会记起另一些教人愧谈忠诚的欲念，许灵均们尽可以真诚地怜爱秀芝，但如果遭遇生存危机的逼迫，他们还能保持住这种怜爱吗？对苦难扭曲人的情感的这一可能性，张贤亮是太熟悉了，他在解释《肖尔布拉克》里那位汽车司机对上海女知青的爱情时，笔墨顿显粗略，就泄露了他的缺乏自信，他似乎不想深入去探究那个男人的忠诚意识，谁知道那里面会不会泛上来另一些与忠诚截然相反的东西呢？

在中篇小说《龙种》和长篇小说《男人的风格》里，他又进行了另一种尝试，干脆让那个男人转过身来，充当现时代叱咤风云的改革家，仿佛是要用对他今天昂首挺胸的雄姿的赞叹，来抵消对他昨天的佝偻身躯的记忆。他屡屡点明龙种和陈抱帖在外形上的高大和英俊，更极力为他们创造显露男子气概的机会。不但让龙种像勒马当阳桥头的张翼德那样，独自一人伫立在场部空荡荡的台阶上，迎战那四面拥来的愤怒人群，而且把陈抱帖放进宽阔的体育场，让他对全市居民发表振奋人心的就职演说。当然，这一切都只是暴露了张贤亮身上那种近乎天真的诗人气质，龙种和陈抱帖也好，他们拿出来的那一套改革农场和城市的方案也好，都显得有点不切实际，缺乏令人信服的真实力量。就对那个叙事人的肯定而言，龙种们还及不上许灵均。张贤亮必须约束住自己，不能太性急了。无论是重温患难时的忠侠心肠，还是渲染改革中的大呼猛进，让叙事人作直接自我标榜，看来都很难收到预期的效果。应该让他去回顾自己付出的心理代价，甚至应该用忏悔的口气去回顾，那才是他最合适的话题。张贤亮写完《男人的风格》之后又转回对旧事的回顾，似乎表明他终于明确了这一点。不错，要想证明自己在地狱中的清白，总得先把那些需要证明的事情说出来。

其实，几乎从恢复写作的时候起，张贤亮就已经在这样做了。从写于一九七九年的《霜重色愈浓》开始，他的笔墨总是有意无意地集中到男主角的背叛行为上去。在《霜重色愈浓》里，仅仅是出于情场上的怨恨，阚星文就不惜在反右斗争中公开揭发同窗好友周原的家庭背景，从政治上诋毁他。《土牢情话》中，石在出卖了热恋他的女看守乔安萍，致使她受到奸污和摧残。在《河的子孙》里，大队书记魏天贵心中揣着那样一连串不可告人的秘密，从事出有因的瞒哄到不择手段的欺骗，而最使他寝食不

安的，就是把穷兄弟郝三送进了监狱……至于《绿化树》和《男人的一半是女人》中的章永璘，不但在吃饱了马缨花的土豆馍馍之后，反倒暗暗地瞧不起她，更在黄香久使他恢复了男性的生机之后，干脆抛下她远走高飞了。我觉得，正是这种对于叙事人背叛行为的持续关注，赋予了张贤亮的小说一种震慑人心的揭示力量，那阴森潮湿的土牢里的形形色色的精神病态，章永璘们生存本能的那些可怕的扭曲表现，甚至像《绿化树》的开头，那大车碾过木桥时的嘎嘎响声，都仿佛能一直撞进我们的心灵深处，使人忍不住一阵阵揪心地疼痛。

但在张贤亮，他揭示这些背叛的目的却是要解释它们。在《霜重色愈浓》里，他是直接搬用理性来解释。他把这种解释各分一半给阚星文和周原，前者代表了对背叛的反省，靠在牛棚里捧读《资本论》而幡然悔悟；后者显示出对背叛的宽恕，他发现正是在劳改生活中，他完成了一个“真正的劳动者的洗礼”，“他的知识才第一次附着于坚实的形与器之上”。不用说，这两个人物的思路都相当生硬，仿佛是作者把那个叙事人的想法直接嵌进了他们的头脑。但是，也惟其如此直露，它们倒使人预先看清了那个叙事人日后以各种方式不断重复的自我辩解的实质内容，那就是掩盖住背叛的深层心理原因，把它仅仅归结为理智思维的失误。既然阚星文当初是受了血统论的蒙骗，才那样去揭发周原，现在他一旦认清了这种谬误，自然要作出真诚的忏悔。谁能说自己一定不会发生认识上的偏差呢？于是周原理所当然应该宽宏大量了。说到底，从理智上去解释背叛，正是为了要运用理智去宽恕背叛。但是，张贤亮那一代人亲身经历的事情，却远不像阚星文和周原表现的这样简单。在那些陷身地狱的日子里，人的整个灵魂都受到深重的摧残，背叛的根柢早已穿过人的理智思维，一直深扎进人的深层心理。在许多情况下，叛背几乎是不知不觉就发生的，正像一个溺水者，他是身不由己就要去攀抓身边的任何一件漂物的。张贤亮不可能回避这一切，既然写到了背叛，他灵魂深处对这背叛的真实感受就不可避免地会要在具体的形象描写中渗漏出来。在整篇小说中，生动的场景描写常常和人物的那些大段的内心独白明显不协调，以至看上去，这些独白就像是漂浮在水面上一样，给人轻飘飘的感觉。这是否正表明了作者的真实记忆对那个叙事人的不合作态度呢？说到究竟，这个叙事人不过是张贤亮的理智的产物，他只能在理智管辖的范围内，在情节和人物的基本设计上真正以叙事人的口吻说话。然而，光靠这些理性的框架并不能建造优美的小

说殿堂，从这篇《霜重色愈浓》就可以看出，张贤亮是陷入了怎样一种两难的困境：那个叙事人要把从他记忆深处涌出来的许多真切印象都一一锁进后台，但他一个人瘦骨伶仃地跑上台去，几乎立刻就会招来一片厌烦的倒彩声。

在中篇小说《河的子孙》里，这个叙事人似乎变得聪明了。他现在化身为魏天贵，一个土生土长的泥脚杆，几乎是凭本能和直觉，凭那种农民式的狡猾干下了那些不可告人的勾当。这似乎是暴露了背叛行为的深层心理因素，但你稍一细看，就会发现在魏天贵这些不假思索的念头当中，始终渗有一种理智的权衡，那就是目的的高尚可以抵消手段的卑劣。这真是一种对背叛的绝妙解释，不知不觉就把背叛移到了一个无需宽恕的位置上，对背叛的动机认识得越清楚，反越会引起对背叛者的敬意，难怪张贤亮要那样放手渲染魏家桥人对魏天贵的拥戴之心。那个男人几乎可以在这里达到目的，通过展示魏天贵的背叛行为而洗刷自己了。但是，张贤亮的内心感受再次阻挡了他。既然写到了魏天贵的本能和直觉，对他下意识领域的其他角落的揣摩和体验，也就难免要泄露一二。这结果就是小说的第四章：教唆郝三捅羊。无论是救助全大队社员度饥荒的堂皇理由，还是以为最多只能判三年刑的错误估计，都掩盖不住魏天贵那似乎并不自觉的卑劣用心：找一个人代替他私心喜爱的寡妇韩玉梅去蹲劳改！在这里，张贤亮第一次揭示了背叛行为的深层心理基础，那决非理智思考的失误，而是人本性中的私欲。无论韩玉梅如何挑逗，也无论自己的情欲如何炽热，魏天贵始终不敢去叩敲韩玉梅家的大门，他总觉得郝三的影子在前面挡住他——这是整部小说中最激动人心的描写，它充分体现了作家艺术感受的强大力量，它足以冲破一切理智的束缚。尽管满心想让那个叙事人洗刷清自己，一旦深入触及他的心理变形，张贤亮还是会不由自主地首先去揭示它。他勉强安排了一个魏天贵和韩玉梅大团圆的结尾，却写得那样飘忽粗糙，徒然证实了那个叙事人的自觉理亏。在那生活欲望的赤裸裸的扭曲形态面前，在这种扭曲所包含的令人悲哀的广阔意义面前，在自己诗人气质对这一切的艺术敏感和刻画冲动面前，张贤亮似乎失去了纵容那个叙事人强词夺理的勇气。

在从《土牢情话》到《男人的一半是女人》那一系列第一人称的小说中，这种情形似乎尤其明显。正是在这些作品里，道德变形的真正根源被陆续揭露了出来。石在对土牢的恐惧，他的求生本能，以及他对其他一切

比自己幸运的人的那种疯狂的嫉恨；章永璘的饥饿感和性冲动，他那被逼到内心深处却又盘桓不去的文化优越感和个人野心，特别是他在长期非人待遇下逐步养成的那种道德上的麻痹感——正是这些东西共同造成了“我”的一系列背叛行为。那个男人的面目越来越清楚了，他非但不是英雄，也谈不上是大恶，甚至常常不能算一个男人。希望破灭后的沮丧，幼稚引起的惊慌，良心未泯所造成的苦恼，求生本能逼迫成的卑劣——他正是这一切的混合物，一个集软弱和机敏于一身的受难者。不必对他愤怒，更无需为他开脱，他在某种意义上就像阿Q一样，已经成为某种“政治”状态的象征，他的背叛一如那个疯狂的时代，都是理性泯灭之后的产物，只能引起人深深的悲悯。当然，暴露出这样一付面目，那个叙事人是没有想到的，他原是为了辩解才暴露自己，谁知这暴露的结果却大大超出了辩解所能包容的范围。我们完全可以把这几篇小说当作控诉书来读，在张贤亮的同时代作家中，还没有多少人能像他这样，对那黑暗时期里人性的遭劫暴露到如此深入的程度。和这暴露相比，在这几篇作品中，叙事人的自我辩护却比《河的子孙》还要无力。石在有一段对乔安萍是否真诚的怀疑，章永璘又有一番不愿意连累马缨花和黄香久的思量，再之外，就仍旧只能搬出阍星文的那本《资本论》，以及周原那貌似辩证的苦难有益论了。在对背叛的揭示上，他比《霜重色愈浓》大大推进了一步，可在对背叛的解释上，依然是原地踏步。这就难怪在这些小说中，令人战栗的刻画和招人厌恶的辩解会形成那样强烈的反差。张贤亮的感受记忆和他理性意图之间的矛盾，显然日趋尖锐了。

文学审美活动竟能产生如此不可抗拒的净化作用？张贤亮分明是满怀爱意地领着那个叙事人走进小说，现在却不由自主和他疏远起来；他分明是在频频首肯他的自我辩护，却同时又在各种场面有力地谴责了他。这谴责常常并不具有那种明晰的思想锋芒，而是表现为一种潜移默化的情感的净化，它虽然不能够一下子振聋发聩，但在我看来，却是文学所能进行的最为有力的谴责。我始终觉得，审美感情本身就包含着非常鲜明的道德成分，你能够从审美的角度体验到一种情感，就必然同时对这情感产生了自己的理解，审美体验越是深切，这理解也就随之越加深化。因此，对丑恶的揭示本身就意味着一种谴责，恐怕没有什么抽象的批判能比对丑恶的形象感受具有更大的道德力量。无论你是作家还是读者，一旦真正沉入到审美体验的境界中去，心理就势必会发生变化，甚至不自觉地焕发出一种

你从自己的理性意识中吸取不到的道德激情。似乎正是这种激情逐渐扩大了张贤亮和那个叙事人之间的微妙距离，也正是这种激情帮助我们看清了那个男人无意之中暴露出来的真实面目。张贤亮真应该感谢缪斯女神，多亏了她，他才能赢得不少读者的强烈关注。

可是，张贤亮似乎并未意识到这一点，或者说，他并不关心这一点。他显然有点笨拙，他那种感情膨胀式的浪漫气质使他不大能够体会那种精微和含蓄的意味，自然也不重视那个男人的自我剖示所隐含的道德启示。就像他总要赋予他们各位化身一种高大有力的体态一样，他总想让读者接受对那个男人的明确热烈的肯定。可是，叙事人的自辩那样漏洞百出，他不得不转向另一面，从对背叛者的宽恕入手。他写过周原，可那种把苦难神圣化的论调毕竟太勉强。他又让郝三以报恩观念来宽恕魏天贵，谁知反更衬出了后者的罪孽。对背叛的揭示已经深入到了下意识领域，也就只有产生于这个领域的宽恕才能和它对上榫头。在我看来，对这一种宽恕的强调正构成了张贤亮小说创作的另一个基本部分。就艺术效果来说，这一部分似乎远比那些背叛者的自辩成功得多，因为他这次突出的不再是男人的理智，而是女人的感情。

的确，无论那个叙事人走到哪里，也无论陷身于怎样窘迫的困境，他身边都会出现一个女人。在《吉普赛人》里，“我”慌不择路地爬上一节铁皮闷货车，却早有一位“卡门”式的姑娘睡在里面；石在被关在土屋当中，却又推门进来一位女看守乔安萍；在魏天贵和龙种治下，各有一名漂亮的寡妇韩玉梅和穆玉珊；章永璘就更不用说了，继马缨花和黄香久之后，我相信他还会不断遇到别的漂亮女人。冷静想想，这些女人都来得有些蹊跷，但我们常常顾不上细加考究，她们那热情的丰采早已吸引住了我们。不仅如此，她们更支撑住了那个男人的形象。他身上挂满了形形色色的装饰物和遮羞布，看上去简直就像是一尊蜡像，惟有和这些女人交往，他才显出了男人的活气。《圣经》说女人是男人的一根肋骨，可在张贤亮的小说中，女人却每每成了那个男人的脊梁骨。在他的每个化身旁边，都有一位对他满怀怜爱，不惜为他牺牲的女人；这几乎成了张贤亮小说的一个基本程式了。

这似乎是写小说的大忌。张贤亮自己是那样一个富于幻想，又历经坎坷的男人，他对女性的感情势必是相当丰富的，倘若放手抒发，应该不会



形成如此一律的格局。但他似乎顾不上这些，首先得实现那个洗刷背叛者的理性目的，最初正是这个目的把他引向对女人的刻画的。不管他在那个男人的额头上添画多少道思考的皱纹，也无论给他多少篇幅，让他滔滔不绝地谈论国家大事，他其实并非知识分子的代表，更谈不上民族良知的体现，他仅仅是一个男人，一个为生存而拼命挣扎的男人。因此，尽管他的背叛主要是由身外的压迫所促成，带有相当普遍的社会通性，但这背叛本身，却依然是一个男人对操守的不由自主的放弃，一种发自男性本能的背叛。要想宽恕这样的背叛，那就需要女人。只有女人能够既被男人抛弃而又一往情深地爱着男人，也只有女人能够在被抛弃的同时，又以感情的痴迷衬显出背叛者的价值。张贤亮大概再也找不到比乔安萍更适合洗刷石在的对象了，他当然要反复地刻画她们。从实现那个理性目的的角度说，他能够形成这样一种固定的程式，非但不犯忌，还是一项颇大的成功哩。

也许张贤亮并没有意识到，当他要求那些女人宽恕并且依旧热爱那个男人的时候，他实际上是把她们当作了人类的代名词，当作了遭到背叛的善的化身。因此，他势必会把自己的全部浪漫幻想都倾注到她们身上，正是在刻画她们的时候，他那份诗人的敏感才真正发挥了出来。我们经常谈论作家的艺术个性，可从某种意义上说，这种个性首先正是取决于作家把什么东西当作人类和善的化身，因为他正是要从这种化身那里，去汲取支撑他全部审美冲动的人格力量。譬如鲁迅，惟其把不畏独战的启蒙知识分子看作是民族良知的代表，一直以启蒙者的眼光去审视人生，他才能形成那样冷峻深沉的艺术风格。可惜的是，愈益严酷的时代似乎不允许后来的作家再像前辈们那样独力去体会人类和善的特性，逼得他们按照一种固定的模式去设计自己的理想寄托物。因此，看到张贤亮竟然把这些活生生的女性形象抬上了善的尊位，我们自然要格外注意。正是对理想寄托物的这种独特的选择，暴露了他的独特的艺术个性：尽管他心中躁动着张扬自我的激情，处处想显示男子汉的力度，他实际上并未完全从苦难强加给他的软弱心态中解脱出来。他毕竟是个诗人，他那股热烈的豪气主要来源于感情的亢奋，它很容易在严酷的物质压迫下转变成掺杂着怨恨的沮丧，甚至是暗含了惶恐的感伤。他在理智上还不能摆脱那种狭隘的道德意识，在感情上也就不容易摆脱这种沮丧和感伤。那个叙事人就证明了这一点，为什么魏天贵惟有把头枕在韩玉梅的怀中才真正感到安宁？就因为张贤亮自己也还缺乏足以自振的坚强力量。这就是说，他实际上并不擅长弹奏辉煌的

男性奏鸣曲，倒是那种面对女性的悲哀缠绵的咏叹调，似乎更适合于他。

这就造成了他对那些女性形象的描写本身的矛盾。在理智上，他要把她们写成是甘心情愿充当那个人男人的垫脚石。随着对背叛者的解释和开脱的需要，他几乎是随心所欲地规定她们的牺牲方式。在《吉普赛人》里，他似乎还不想明确揭露“我”的懦弱心理，就让那位“卡门”姑娘主动跳下车去引开检查人，尽管仔细推敲起来，那样一个饱经风霜的流浪者竟会如此行事，未免有些突兀。他几乎一下子就捅出了石在的卑劣根性，那就只有加重乔安萍的憨傻，倘是稍微机灵一点的姑娘，决不会在被出卖之后再给他写那样一封痴情的信。对龙种们，他主要是从正面进行赞颂，就只要求穆玉珊们做好随时去安慰他们的准备，能够招之即来就行。至于马樱花们，因为对章永璘的揭示日益深入，她们的形象也就相应地丰满起来，既要单纯、漂亮和热烈到足以激发他的爱情，还要深明大义，能够原谅他的背弃。比起那位“卡门”来，马樱花们的性格明显丰满多了，似乎张贤亮对自己真实感受的抒遣在渐趋多样；可同时，我又感觉到，他那理智意图的干涉也在日益强化。这些女性形象越是丰满，那种强扭硬按的缺陷就越触目，紧接着乔安萍的过于憨傻，我们又看到了穆玉珊的过于爽朗和通达，看到了马樱花对章永璘的那种突然而起的爱情，以及黄香久最后那番令人费解的爱的施舍……

但是，文学毕竟是情感的产物，越是有才华的作家，他的理智意图就越不可能完全约束住他的内心真情，而在他的所有情感中，对异性的情感也许最不容易抑制。它往往是一个男人心灵中的最后一块诚实之地，他可以在其他方面，甚至在对女人的言行中装模作样，但在对她的情感上，他却不可能同样作假。张贤亮再怎样竭尽全力，把马樱花们都写成死心塌地的女奴，他对女性的那种发自内心的感激，那种不可遏止地向她们讨温暖，寻依靠的冲动，毕竟会不断地溢泄出来。读者仔细体味就可以发现，所有这些女性人物在有一点上都非常相像，那就是她们对那个男人的怜爱，那种近于母性的怜爱。无论是乔安萍对石在的关怀，还是韩玉梅对魏天贵的体贴，也无论穆玉珊对龙种的困境的理解，还是马樱花望着章永璘狼吞虎咽时的笑意，甚至黄香久最后对他的诅咒，都使你感到一种温情，一种怜悯。那也许是爱情，但却很少有那种对强有力的男性的渴求，而更多的是一种母性的给予；那的确是宽恕，但却很少有深究原委之后的通达，而更多的是一种居高临下的迁就，一种夹带着怜爱的姑息。不管张贤

亮心中升起过多少自我尊崇的幻想，他长期经受的毕竟是这样一种被人踩在脚下的屈辱，一种不断泯灭男性意识的折磨。在他的记忆中，从女人那里得到的也就不可能有多少倾慕和依恋，而多半是怜悯和疼爱。也许，正因为曾经丧失过男性的权利，他才这样急迫地渲染那个叙事人的男性力量？也许，正因为不愿回味那接受女人保护的屈辱境况，他今天才这样坚决地要在她们脸上添加那种对于男主人公的仰慕神情？可惜，他的情绪记忆又一次破坏了那个叙事人的企图，他极力想要显得比马缨花们高过一头，可结果，读者发现她们竟常常是用了俯视的眼光在看他。

《天方夜谭》里屡次提到一种铜制的瓶子，说是所罗门把魔鬼装在里面，沉入海底；后世的渔人把它捞上来，好奇地打开锡封，魔鬼立刻冲出来，把渔人吓得发抖，懊恼不已。在我看来，这样的瓶子在文学王国也几乎是俯拾即是，张贤亮就分明陷入了那位渔人的困境。正如那个叙事人的自我暴露超出了他的辩解范围一样，从他记忆有请出来的这些女人，也一个个都不听调派。非但不能帮助他肯定那个叙事人，反而常常加剧读者对他原有的反感。人可以谅解感情上的迷失，倘若马缨花和章永璘之间是燃起了一场狂热的爱情，他们的离异也许只会唤起人的一笑。可现在马缨花们是用女人的爱抚，甚至首先是用食物喂活了章永璘，他的背叛就显得不能容忍，这些女人越是动人，读者就越无法原谅那个背弃她们的男人。虽然，和那渔人不同，张贤亮的瓶子并非是从海底捞上来，而就埋在他自己的心底；从所罗门的瓶子里钻出来的是魔鬼，而从张贤亮的灵魂深处，不仅冒出了种种有关背叛行为的阴暗记忆，更涌现出许多对于女性温情的动人印象。但是，在懊恼于不能控制自己所释放的力量这一点上，他却和那位渔人最初的神态颇为相似。我甚至觉得，他迄今为止的几乎全部小说，都在不断地证实着这种相似。

中国现代知识分子的痛苦太深重了。陈抱帖说陀斯妥也夫斯基是有意沉湎于痛苦，这是十足的武断。痛苦并不像朋友，可以应招而来，它倒有点像怨仇，会一直纠缠你不放。从鲁迅到今天的一代年轻作家，有谁真能够摆脱痛苦？人们常说，中国作家的痛苦首先就表现为一种外向的忧患意识，这当然不错，正是这种意识促成了中国新文学史上最优秀的小说《阿Q正传》的诞生。但我要说的是，痛苦还赋予了作家另一样东西：那就是内向的反省与忏悔的意识。理智的崩溃，人性的脆弱，自己以及类似自己这样的灵魂深处的可怕的变形，这一切都引起他们深深的震惊、迷乱

和不安。必须要将这些情感释放出来，以摆脱困惑，求得精神的平衡：这实际上也就是从个人反省的角度去悟知人性的深层蕴蓄。就对人类精神的理解而言，这种悟知常能达到比对外部环境的刻画更为深入的程度，我们理所当然要预料，它同样能促成卓越的抒情作品的出现。由于种种原因，相当长一段时间里，这种可能性并未得到实现，即便是鲁迅吧，他对“狂人”和魏连受们的刻画也明显不如对阿 Q 那样深邃。但是，半个世纪过去了，当中国知识分子再一次从深重的折磨中恢复过来，情不自禁地要抚探自己的创伤，回顾精神的历程，甚至到这种回顾中间去寻找生存启示的时候，我们却忍不住又要热切地期待，中国作家的反省与忏悔的意识将会得到明显的深化，把中国文学对人类深层心理的发掘大大地推进一步。

但同时，张贤亮的小说创作又使我感到担忧：中国作家要在对内心情感的忏悔式的解剖中达到真正深入的程度，恐怕先得排除掉那种完全只依据理性观念去进行解释的冲动。我们并不能真正再现过去的心境，看起来作家是在追忆往事，可他实际表现的却并非是真的往事，而是他今天对这些往事的理解。忏悔的本意就在于重新去理解过去，因此，对自己已经表现出来的东西再作理性的解释，单就忏悔来讲，也显然是多余。严格说来，“忏悔”是一个属于道德领域的词，文学接纳它，是因为它能触发对人类心理的深入剖析，而并非对它所包含的那种理性的自责——更不要说自辩——有多少兴趣。因此，对自己内心深处那些最为隐秘的心理活动，那些真正应该痛加忏悔的欲念，理性自责的灯光倒反而可能照射不到，不像审美感觉那样，会在刹那间照亮一切。再真诚的自责也难免包含隐约的自辩，倘若作家不能放弃勉强的理性解释，那就难免会有意无意地歪曲自己的真实感受，甚至妨碍对过去的审美的回顾。张贤亮笔下的那个叙事人，就是这种妨碍的一个极其明显的例证。

我知道，要克服这种解释的冲动是不容易的，它背后有着一连串颇为复杂的民族和历史原因。但是，从张贤亮的小说创作中，是否也能约略看出其中的一种原因呢？他写过这样一句话：“从炼狱中生还的人总带有鬼魂的影子。”说得太对了！在现代中国，往往正是那些曾经身陷地狱而又未被阎罗王收编的人，会产生深沉的忏悔意识，可另一方面，那牵制他们深入自剖，甚至催促他们自我掩盖的力量，又恰恰来自他们身上那股从地狱里带来的“鬼气”。张贤亮的那种急于自辩的意图，不就分明散发出了这样的“鬼气”吗？我不敢奢望它能够迅速消散，因为中国曾经有过那样

悠久的灾难史。但我也有足以欣慰的所在，那就是张贤亮毕竟打开了瓶口的锡封。情感记忆一旦冲出束缚，它们所包含的审美基因就会不可遏止地发展起来，从《男人的一半是女人》就可以看出，它们已经在不少地方扩大了对于理性解释的突破口。鬼气不可能长久地包围住一个真正的诗人，我对张贤亮依然抱有衷心的期望。

一九八五年十二月 上海

## 论新时期文学的“向内转”

如果对西方现代文学现象稍作考查，便不难发现，二十世纪的文学较之十九世纪的文学，在文学与人、文学与生活的关系方面进行了明显的调整，文学呈现出强烈的“主观性”和“内向性”。文学的“向内转”，成了整个西方文艺从十九世纪向二十世纪过渡时的一个主导趋势，而令人讨厌的“现代派”们，却在这一历史性的转换中打了先锋。

如果对中国当代文坛稍微做一些认真的考查，我们就会惊异地发现：一种文学上的“向内转”，竟然在我们八十年代的社会主义中国显现出一种自生自发、难以遏止的趋势。我们差不多可以从近年来任何一种较为新鲜、因而也必然是存有争议的文学现象中找到它的存在。

首先是小说创作方面。粉碎“四人帮”后，文坛上出现了一种悖谬于传统写法的小说作品，例如所谓“三无小说”。这些小说，其实并不就是没有“情节”、“人物”和“主题”，而只是在割舍了情节的戏剧性、人物的实在性、主题的明晰性之后，换来了基调的饱满性、氛围的充沛性、情绪的复杂性、感受的真切性。这类小说，成就高下不一，但共同的特点是：它们的作者都在试图转变自己的艺术视角，从人物的内部感觉和体验来看外部世界，并以此构筑起作品的心理学意义的时间和空间。小说心灵化了、情绪化了、诗化了、音乐化了。小说写得不怎么像小说了，小说却更接近人们的心理真实了。新的小说，在牺牲了某些外在的东西的同时，换来了更多的内在的自由。

其次，中国新时期文学的“向内转”，还更早一些、更突出地表现在诗歌创作中。诗人以个性的方式再现情感真实的倾向加强了，诗歌的外在宣扬，让位于内向的思考，诗歌的重心转向了内在情绪的动态刻画，主题的确定性和思想的单一性让位于内涵的复杂性与情绪的朦胧性。正如谢冕

---

〔题解〕 本文原载 1986 年 10 月 18 日《文艺报》。

同志指出的，新时期的诗歌，由对外在客观事物的铺叙描摹变为对于具有复杂意念的现代人心灵对应物的构建。也正如一位青年诗人的自述，新时期的诗歌，发生了由“客体真实”向“主体真实”的位移，发生了由“被动反映”向“主动创造”的倾斜。

上述“三无小说”和“朦胧诗”，应该说都是新时期文学中一些极端的现象。极端的当然并不一定就是最好的，然而却是当代文学整体动势中最显眼、最活跃的一部分。

除了这些作品表现出较强烈的“向内转”倾向之外，一些选材和写法都倾向于传统的文学作品，受新时期文学这一总体趋势的牵动，也都或多或少地发生了某些“向内转”的倾斜和位移。比如，一贯以“炮火连天”、“杀声动地”为特定风格的我国军事题材的文学作品，也开始由传统的写敌我对垒、生死角逐之类的外部冲突，转为写生死关头人与人之间的“内心冲突”。又如张洁同志的长篇小说《沉重的翅膀》，是一部在艺术上和思想上都很有分量的现实主义的作品。关于这部小说的创作倾向，张洁同志在答联邦德国《明镜》周刊记者问时曾作过如此剖白：“我的小说实际上不讲究情节，不在意对人物的外部描写，我更重视的是着力描写人物的感情世界，渲染一种特定的气氛，描述人物所处的环境，以期引起读者的感情上的共鸣，这样的叙述方法可以比作音乐。”张洁小说创作追求的显然是一种内向的小说美学。可以见出，题材的心灵化、语言的情绪化、主题的繁复化、情节的淡化、描述的意象化、结构的音乐化似乎已成了我们的文学最富当代性的色彩。

“内向化”的文学艺术观念已经成了新时期中国人民审美意识中的一个主要因素。这是一个相当敏感而且容易引起争议的问题。因为在中国新时期文学“向内转”之前，确实存在着一个西方现代文学的“向内转”的问题。于是，中国当代“向内转”的文学是步西方现代派文学的后尘，是拾西方现代派文学的余唾，是西方现代派腐朽没落文学观在中国当代文坛上的回光返照，几乎就成了一个顺理成章的结论。然而，我觉得这只能是一个简单化的、错误的结论。

文学领域中的任何界限其实都是不容易划得很清的，应当承认，从某种意义上讲，文学具有世界的整体性。“向内转”的文学成了人类指向自身的“内探索”工程的一个重要方面。尽管外向的、写实性的、再现客观或模仿自然的文学创作仍然有着深厚广阔的地层，而内转的文学却已经显

示出一种强劲有力的发展趋势。它像春日初融的冰川，在和煦灿烂的阳光下，裹挟着峻嶒的山石和冻土，冲刷着文学的古老峡谷。这是一种人类审美意识的时代变迁，是一个新文学创世纪的开始。

从这一广阔的背景考察，中国现代文学的“向内转”并非始于今日，而是早在“五四”运动前后就已经开始了。要在我国“五四”前后的文学运动中寻找文学“向内转”的迹象并不困难。在中国新文化运动的巨人鲁迅的文学创作中，“向内转”倾向恰恰得到了最突出的表现。鲁迅的散文诗《野草》属象征主义文学几乎已成定见。鲁迅的小说，除了一部分篇章表现手法较为写实、故事情节性较强、与批判现实主义的文学传统较为贴近外，还有更多的篇章，或者写人物的情绪体验、重在描述人物的心灵历程；或者写人物的病态或变态心理，重在解剖人的灵魂世界；或者写历史传说神话故事，重在暗示民族的文化心理结构。这些小说看上去往往不怎么“像小说”，而这些小说表现出来的“情绪性”、“心理性”、“象征性”、“暗示性”，却正是鲁迅小说区别于中国十九世纪末的社会谴责小说和欧洲十九世纪的批判现实主义小说的重要标志，这也正是二十世纪初世界文学的富有代表性的色泽。从这个意义上讲，伟大的鲁迅不仅仅是属于中国现代文学的，也是属于世界现代文学的。

在进入二十世纪三十年代之后，文学“向内转”的进程在中国渐渐中止下来，同时，文学开始由内向转入外倾，这和中国社会独自的历史进程有关。自二十年代后半期以来，中国人民为了自己民族和阶级的生死存亡竭尽全力地与外部世界进行着搏斗与抗争。在这场首先是求温饱、求生存斗争中，中国人民需要一种集中的、一致的、外向的、实用的文学艺术活动。为此，有着强烈社会责任感的文学艺术家们便自觉地舍弃或变换了自己的审美观念、艺术风格、文学趣味、文学体裁，这是十分可贵的。文学充任了工具和武器，不一定是文学固有的属性，但却一定是我们革命文学的光荣，应当在我们的文学史上占据光辉的一页。

新中国成立后，按说，文学的“求人的温饱”、“求人的生存”已经应该渐渐转入“求人的丰富”和“求人的提高”，转入对于人的心灵的重新熔冶铸造。不幸的是，长期形成的一种“心理定势”起了作用，文学仍然被固定在“工具”、“武器”的框架上而未能进入更高的层次。五十至六十年代初，在文学艺术界曾经出现了一些转折的迹象和苗头，一些有艺术眼光和艺术勇气的文学前辈曾提出了“现实主义广阔道路”，“现实主义深



化”，“反题材决定论”，“文学是人学”，“写中间人物”等主张，希望我们的文学能深入到艺术和人心的地层中去，开拓出文学的新的地域和空间。然而整个社会生活中缺乏一种宽松谅解的气氛，这次文学改革尝试夭折了。更不幸的是又发生了为期十年的“文化大革命”，文学遂濒于灭绝。粉碎“四人帮”后，随着一个崭新的历史时期的到来，中国文学在走了一条迂回曲折、艰难困苦、英勇悲壮的历程之后，才终于又回到文学艺术自身运转的轨道上来。从“五·四”到“四·五”，历时近六十年。

新时期文学的“向内转”，不仅是受到了世界现代文学的影响和诱发，也不仅仅是对于“五·四”文学流向的赓续和发展，作为一种带有整体性的文学动势，它必然还有特定历史时期的中国社会文化心理方面的动因，比如：

（一）前摄因素的作用：“向内转”体现了浩劫过后某种强烈的社会心理对于文学艺术的需求。西方现代文学的两次“向内转”的高潮，分别与两次世界大战给人类带来的灾难有关。“文化大革命”也是一场灾难，而且与中国人民近代史上蒙受的其他灾难不同，人民受到的伤害更严重的是人性的扭曲和心灵的破裂，这是一种“内伤”。浩劫过后，痛定思痛，善良的人们在反省、在反思、在忏悔，心理上长期郁积下来的一层层痛苦的情绪和体验需要疏通、需要发散、需要升华、需要化为再图奋进的思想和勇气。这种特定的社会心理状态，为新时期文学的“写心灵”提供了广阔的空间。

（二）逆反心理的导引：“向内转”是对长期以来束缚作家手脚的机械的创作理论的反拨。在特殊历史时期形成的那种急功近利的文艺创作心理定势的制约下，文学反映社会生活被理解为一种“镜映式”的反映；而“现实生活”又只被理解为生产斗争、阶级斗争之类的人的外指向的实际活动，甚至只被理解为当前的政治中心工作。于是，文学的视野长期被局限在一个狭窄、机械的天地里，失去了内在精神创造的灵动性和自由性，大量平板、粗直、空洞、枯燥的作品，倒尽了读者的胃口。逆反心理即是一种心理意义上的求新求异趋向。文艺欣赏和文艺创作中的那种明显的逆反心理，促动一大批中青年的诗人、作家充当了艺术叛逆者的角色。

（三）民族文化积淀的显现：“向内转”是新时期文学对于我国古代美学思想和文化传统另一脉系的继承和发扬。在美学领域，儒家文化强调审美与社会政治、伦理道德的关系，强调文学艺术的功利性，强调理性的创

作过程；道家文化则强调审美和艺术创作的内在精神自由性，强调情感的自由抒发和自然表现，强调超脱一切法度之外的创作精神。大体可以说：儒家的文艺思想是外向的、具体的、实用的，较为接近“文艺社会学”、“文艺政治学”、“文艺伦理学”；道家的文艺思想是内向的、空灵的、思辨的，较为接近“文艺美学”、“艺术、哲学”、“文艺心理学”。长期以来我们对道家的文艺思想采取彻底批判的态度，这是不公平的。新时期里，不只文学界，整个学术界谈玄论道的人突然多了起来，其中中青年学者居多，他们的“道行”虽然不深，但谈起“道”来却津津有味，而且多能心领神会。何以解释？只能说时代风潮使然。

（四）主体意识的觉醒：“向内转”体现了中国人民对于人自身认识的深化。由于封建主义思想和教条主义思想的侵害，新中国成立后，人的主体意识仍然在某些方面受到了长期的冷遇和压抑。领袖的偶像化、理论的教条化，使得本来属于我们自身的力量物化了，愚钝化了。人自身的力量被忽视了，人成了被动的存在，人的个体独立性和精神创造性受到排斥，这对一个社会的发展是很不利的，对一个社会文学艺术的发展尤其不利。党的三中全会之后，随着思想解放运动的开展，人的主体意识自然成了一个风行的话题。刘再复同志的《论文学的主体性》文章的出现，本身就是一种引人瞩目的文学现象，尽管文章在概念和逻辑方面不一定无懈可击，但它却显示了文学理论向着文学内部的勇敢的探索，显示了中国当代文学对于文学自身的认识的深化，这显然是一种文学理论研究中的“向内转”。

如果站在时代的高度，回首新时期文学十年来所走过的路，尽管山花迷乱，尽管云遮雾障，其来龙去脉仍依稀可辨。从“伤痕文学”到“反思文学”，从“反思文学”到“寻求文学”，始而寻求失落多年的“自我”，继而寻求“自我”和“自己的文学”所赖以生存的“根”，寻求中华民族新的发展趋向。这十年里，我们的文学对我们的时代、对我们的社会、对我们当代人的意识，进行了多么普遍而又深邃的探索！在这种探索过程中，文学始终透露出一种喷薄欲发的改革精神。这就是新时期里我国人民所走过的心理历程，也就是我国文学在新时期里留下的历史轨迹。谁能够说，我们“向内转”的文学不是属于我们这个时代的社会生活的呢？

## 中国诗坛 1986 年现代诗群体大展

《深圳青年报》、安徽《诗歌报》将于 10 月隆重推出新中国现代诗历史上第一次规模空前的断代宏观展示

1976—1986，中国经历了她获得全息生命后美妙而躁动的十年，在被称为“新时期文学”的本十年内的大陆艺术，还原和再生了中国人的心灵世界——恰正是在这十转轮回的时空流程中，“新诗”，领衔主演了民族意识演进的探索先锋。

——“中国诗坛 1986 年现代诗群体大展”正是基于以上回顾。

1979—1984，被称为文学史上“奇观”的“朦胧诗”大论战，逶迤六年，其规模、声势、辐射深度，为 1949 年后中国大陆文学的诱惑之最。它从每个诗歌个体蔓延到每个文学之士，其振荡远远超越诗界，扩散至整个艺术领域，引起了国内外纷纷扬扬的目光。它引带了整个文学观念和批评方法的变革。这是生活在本时代人们罕见的。

但，在这场艺术探索、艺术论争和艺术普及的难得机会中，理论与出版留下了遗憾。

——“中国诗坛 1986 年现代诗群体大展”正是基于以上反思。

1984—1986，中国诗歌继续流浪。“朦胧诗”高峰之后的新诗，又在酝酿和已经浮荡起又一次新的艺术诘难。诗毫无犹豫地走向民间，走向青年。作为整个艺术最敏感的触角，数年来，它曾领众艺术之先，高扬并饮弹。目前，“后崛起”的诗流，仍是整个辽阔国土探索艺术的第一只公鸡。

要求公众和社会给予庄严认识的人，早已漫山遍野而起。权威们无法通过自省懂得并接受上述事实。诗的位置将由诗与诗人共建。1986——在

---

【题解】此文原载 1986 年 9 月 30 日《深圳青年报》。

这个被称为“无法拒绝的年代”，全国 2000 多家诗社和十倍百倍于此数字的自谓诗人，以成千上万的诗集、诗报、诗刊与传统实行着断裂，将八十年代中期的新诗推向了弥漫的新空间，也将艺术探索与公众准则的反差推向了一个新的潮头。至 1986 年 7 月，全国已出的非正式打印诗集达 905 种，不定期的打印诗刊 70 种，非正式发行的铅印诗刊和诗报 22 种。其中，以四川“非非主义”为代表的诗歌探索群体，已向体系化、流派化方向发展。1986 年 9 月在兰州召开的“全国诗歌理论讨论会”上，无论是自囿于沉寂原序的中老年批评家，还是呈挑战者姿态的青年理论者，都对纷纭庞大的诗坛现断面，发出了驾馭的困惑。

诗歌独立系统的形成与内部子系统的分化，造成了诗歌不依外力的繁荣基因。

——“中国诗坛 1986 年现代诗群体大展”正是基于以上的欣喜与焦灼。

这种回顾、反思、欣喜与焦灼，形成了中国诗坛 1986 年最具魅力的一种诱惑。应该有一个实体的呈现，来代替人们茫然的思考与谈论。为 1986 年中国诗坛最繁殖的断代留下一个合影，是富有意义当然也是富有艰难的。

今年七八月间，《深圳青年报》和《诗歌报》在频频反应后，达成了勇于直面诗坛现状的联合行动——举办一次空前规模的中国现代诗流派大展（后改为“群体大展”），由徐敬亚草拟发出的大展邀请一发出，便得到了全国各诗歌群体的强烈反馈，九月初在兰州召开的“全国诗歌理论讨论会”对此表示了极大的兴趣与关注。来稿在一个月内在达到了数十群体的巨量。目前两家报纸已一致决定，将于 1986 年 10 月 21 日同时隆重推出这一新中国现代诗史上盛况空前的群体展示。鉴于稿件范围与数量的日增，《深圳青年报》将在 10 月 24 日增发第三辑。

目前，大展的编辑工作，正在深圳加紧进行。全部由徐敬亚编选，吕贵品、曹长青、王小妮、贝岭等协助，南京的青年诗人海波专程来深参与编选。

现“大展”已征集荟萃了 1986 年中国诗坛上全部主要现代诗流。编选之后，将历时地囊括自北岛、舒婷、顾城、杨炼、江河、芒克、梁小斌、王小妮、吕贵品、徐敬亚、曹长青、骆耕野等“朦胧诗”的前崛起群体，以及于坚、王寅、丁当、韩东、尚仲敏、廖亦武、欧阳江河、石光

华、宋渠、宋炜、孙文波、翟永明、万夏、李亚伟、周伦佑、蓝马、杨黎、陆忆敏、胡冬、吴非、曹汉俊、彭国梁、海波、叶辉、祝龙、贝岭、石涛、海子、西川、华海庆、邹进、孟浪、唐亚平、王欣、吕德安、范方、崔晟、方方方、朱凌波、苏历铭、梁晓明、余刚、胡强、谌林、柯江、孙昌建、邵春光、卢继平、方子、郭力家、宋志纲、焦洪学、岛子、封新成、张子选、黄翔、朱晓东、菲可、陈鸣华、柯平、伊甸、曹剑、詹小林、默青、杨立宁、田默、开愚、杨远宏、小海、舟子、刘虹、王弘弢、胖山、京不特、赵刚、刘漫流、郁郁、默默、徐泽、黄相荣、张耘天、王开元、吴元成、远近、马高明、代航、黎阳、沈奇、包临轩、何小竹、王文韬等100多名“后崛起”诗人分别组成的60余家自称“诗派”，他们是：四川的“非非主义”、“整体主义”、“大学生诗派”、“流派外离心分子”、“四川五君”、“自由魂”、“野牛诗派”、“新传统主义”、“莽汉主义”、“群岩突破主义”、“新感觉派”、“新古典主义又一派”、“莫名其妙派”；江苏的“他们派”、“阐释主义”、“新口语派”、“日常主义”、“东方人”、“呼吸派”、“色彩派”、“南方派”、“超感觉诗派”、“新自然主义”；上海的“海上诗派”、“撒娇派”、“主观意象”、“情绪流”；北京的“情绪独白”、“生命形式”、“男性独白”、“深度意象”；吉林的“迷宗诗派”、“八点钟诗派”、“特种兵”、“超低派”；浙江的“地平线诗歌实验小组”、“咖啡夜”、“极端主义”；安徽的“世纪末”“病房意识”；福建的“超越派”；广东的“现代女诗”；黑龙江的“体验诗”；湖南的“裂变诗派”；贵州的“生活方式派”；河南的“三脚猫”；云南的“黄昏主义”等数十个诗歌群体的诗歌宣言及代表作品，并刊发徐敬亚从生命和语言角度简概的评论文章。大展将共时性地客观展示1986年中国新诗最具跃动的前倾姿态。关注诗的海内外朋友将在这里饱览和对比突进在不同诗艺空间的本时代中国现代诗的各路中坚。

10月21日及10月24日，大展分别在深圳与合肥以7整版（含超小字号）约13万字的篇幅两报三辑同时隆重推出！《诗歌报》刊发大展的第一辑，《深圳青年报》刊发大展第二辑、第三辑，请读者注目。

《诗歌报》《深圳青年报》

1986年9月26日

## 马原的叙述圈套

在我的印象里，写小说的马原似乎一直在乐此不疲地寻找他的叙述方式，或者说一直在乐此不疲地寻找他的讲故事方式。他实在是一个玩弄叙述圈套的老手，一个小说中偏执的方法论者。

马原声称他信奉有神论，这当然为我们泄漏了某些机密。不过我这里更感兴趣的是马原喜用的方式，就是说，解释他是以何种方式来接近他那个神的，比考辨这个神究竟是什么更有意思。也许，马原的方式就是他心中那个神祇的具体形象，方法崇拜和神崇拜在此是同一的。如果说马原最终确实为自己创造了一些独特的小说叙述方法，那么也可以有把握地说他同时是一个造神者。

我再重复一遍，马原的有神论即是他的方法论。

为了证明我上述的论断，以下我就需要详细地予以阐释。阐释马原是我由来已久的一个愿望，在读了他的绝大部分小说之后，我想我有理由对自己的智商和想象力（我从来不相信学问对我会有真正的帮助）表示自信和满意；特别是面对马原这个玩熟了智力魔方的小说家，我总算找到了对手。阐释马原肯定是一场极为有趣的博弈，它对我充满了诱惑。我不打算循规蹈矩按部就班依照小说主题类别等等顺序来呆板地进行我的分析和阐释，我得找一个说得过去的方式，和马原不相上下的方式来显示我的能力与灵感。我一点不想假谦虚，当然也不想小心翼翼地瞧着马原的脸色为赢得他的满意而结果却于暗中遭到马原的嘲笑，更坏的是，他还故作诚恳地向我脱帽致敬。我应当让他嫉妒我，为我的阐释而惊讶。自然，顺便我无妨在此恭维一句：马原是属于最好的小说家之列的，他是一流的小说家。这种恭维也许过于露骨，有当面阿谀之嫌，所以我又要公允地补充一句：最好的小说家（或一流小说家）当然不止马原一个。

---

【题解】 本文原载《当代作家评论》1987年第3期。

说远了没意思。好吧，现在我言归正题：马原的叙述圈套。

### 马原在他小说叙述中的地位

首先，马原的叙述惯技之一是弄假成真，存心抹煞真假之间的界限。在蓄意制造出这么一种效果的时候，马原本人在小说中的露面起了很大的作用。马原在他的许多小说里皆引进了他自己，不像通常虚构小说中的“我”那样只是一个假托或虚拟的人，而直接以“马原”的形象出现了。在《叠纸鸢的三种方法》、《拉萨生活的三种时间》、《虚构》等一些小说里，马原均成了马原的叙述对象或叙述对象之一。马原在此不仅担负着第一叙事人的角色与职能，而且成了旁观者、目击者、亲历者或较次要的参与者。马原在煞有介事地以自叙或回忆的方式描述自己亲身经验的事件时，不但自己陶醉于其中，并且把过于认真的读者带入一个难辨真伪的圈套，让他们产生天真又多余的疑问：这真是马原经历过的吗？（这个问题若要我来回答，我就说：“是的，这一切都真实地发生在小说里。至于现实里是否也如此，那只有天知道了！”）

在这种混淆真假界限的想象活动里，马原是不是为了炫示他的独特经历，并且不惜想入非非虚张声势地往上增加一些令人惊异或使人羡慕的传奇色彩呢？当然，这种用意也许不能完全排除。不过我更关心的是，马原通过真事真说和假事真说的方法——我曾猜测过他的《虚构》和《游神》均有大量想象的情节——让自己进入一种再创经历、再创体验和再创感受的如临其境的幻觉，而这幻觉正好是被马原十分真实地经验到的——即在写作时被经验，或者说，是在叙述过程里被经验。在此，追问事情是否如此这般地发生，完全是不必要的。但我相信马原被自己的虚构能力和幻觉骗得不轻，除了年龄、身高、籍贯和履历，他关于自己的真实记忆不会太多太详细。他很大程度上是生活在他编织出来的叙述圈套中了。

作为某种更为有趣的自我欺骗的补充游戏，马原还别出心裁地由经他之手虚构出来的小说角色之口来返身叙述马原本人。《西海的无帆船》中插入了一整段姚亮的自我辩解和对马原惯然的指控，这节外生枝的题外话产生了某种颇有恶作剧意味的滑稽效果，好像一个机器人被接上电源有了自己的行动意志以后开始蠢蠢欲动试图脱离和反抗制造它的工程师——姚亮显然是马原想象中的人物，可是他已经具备能力抗议他的主人马原对他的任意描写了。特别是当姚亮看到了马原写小说的某些惯用手法并不无刻

薄地将它揭露出来时，马原是在借姚亮之口泄露自己、交待自己，还是一种迷魂阵、障眼法，或者是为了满足难以抑制的淆乱真假的幻想欲？我不认为这仅仅是即兴的游戏之笔，它肯定源于一种很难摆脱的反复出现的心理冲动，因此在马原小说的其它场合可以不断看到马原被他的小说人物返身叙述的段落，例如《涂满古怪图案的墙壁》和《战争故事》里均有类似的文字。这当然不是偶然的。我觉得，马原一定在内心深处怀着某种希望被人叙述被人评价被人揭露的愿望，而这种愿望的最好满足方式显然是他自己的小说——既然他已经把他的小说看成了惟一的真实，既然他已经部分地生活在他的小说里，他就更无意识地充分运用这种便利了。

在小说的虚构活动里拓展自己的有限经验进而将它示于他人，这一活动实际上源于对文字叙述的迷信。我认为迷信文字叙述的小说家是真正富有想象力的，他们直接活在想象的文字叙述里。最好的小说家，是视文字叙述与世界为一体的。马原本人在他小说中以不同方式出现，其实正是这一心理状态的显露。他不像大多数小说家只是想象自己生活在虚构的文字里，他是真的生活在自己虚构的文字里。或者干脆说，没有什么虚构，马原的小说就是衡量它是否真实的标准，不存在小说之外的真实对应物，所以也就没有什么虚构。同样，马原和马原小说中的马原，根本没有必要进行真与非真的核实和查证。可以断言的是，马原在他小说里显示给我们的马原，其本来的真实和经篡改过的真实是同样的多，但我不追究这个极次要的问题。我只想说我看到马原和马原小说中的马原构成了一条自己咬着自己尾巴的蛟龙，或者说已形成了一个莫比乌斯圈，是无所谓正反，无所谓谁产生谁的。

### 马原的朋友们和角色们

马原由直接叙述自己和间接地通过角色之口叙述自己，也可能是为了把自己逼入一个圈套，迫使自己去感受此时此刻他面临的一切。马原一般很少扮演一个临居小说之外或之上的局外人和全知的上帝（《拉萨河女神》里马原是退隐不见的，可看作局外人；《大师》中最末一段抖落使人战栗的关于命案的真相与始末，马原则是全知的）。在更多情况下，他不是小说以外打量他的故事和人物，而是混居在小说内部参与着这些故事并接触着这些人物的。

马原的这一特殊地位，便决定了他的小说里总有他的朋友，他的熟



人、至交、萍水相逢的邂逅者和其它各类与自己发生联系的人们。这一现象，也就很自然地解释了在马原的不同小说里为什么总会重复出现的名字（陆高、姚亮、大牛等等），而其它一些角色看来也是彼此相识的——刘雨、新建、子文、午黄木、小罗等等，还有白珍、尼姆、央宗等等——这些人全以马原为核心，是马原的人际圈。他们有声有色地环聚于穿梭于马原的周围，为马原提供故事的同时也就随之活在了马原为他们而写的故事里。究竟是他们不断塞给马原故事，还是马原塞给他们故事，或把他们塞在马原的故事里，则又是一个复杂的环套了。

从马原的小说中可以发觉种种迹象，这些迹象使我相信马原施展了他的分身术——陆高和姚亮这两个尾随着他的男人原是他本人的两个投影，他们彼此攀谈、打闹和调侃，他们相互窥探、陈述和反驳，其中多少含有马原的自恋特征。当然我无需去考辨这两个影子人物的真正心理成因，不妨就将他们看作是马原小说中的马原最密切的两位朋友，这样更妥当些。若仅此而言，这两位朋友和马原小说中的马原之间那种奇妙的心灵感应，他们彼此吸引又彼此排斥的言行，仍使我执意以为那完全是马原个人想象和心理历程外投的结果。倘若不据此揣测马原个人的某些秘密，那么我要说，凡是写到陆高和姚亮的小说相对之下都是可读性较弱的，因为它们几乎无例外地专注于心理分析，一头沉浸到男人的内在精神和性格的自我摸索之中。在这方面，“情种、小男人和诗人”是一把非常有用的钥匙，它宿命般地预言了马原在《零公里处》之后的许多小说将照此原型诞生。“情种、小男人和诗人”十分简扼地排列了三个词，它们组成推动上述心理分析和自我探索的隐蔽动力，又显得是大事张扬的广告或公开的图解。我得说这里也设置着马原蓄谋已久的圈套。他要人们相信他的故事，又不全信他的故事；他要显得坦率自如，却又故意作出羞羞答答的样子。怎么都要落到他预备好的叙述圈套里，迟早。幸好我是将它识别出来了。

在马原近期的小说里面（除了《战争故事》和《涂满古怪图案的墙壁》等少数几篇），自我探索和心理分析的因素在减弱，可读性则大大增强了。我指的是他的《虚构》、《错误》、《游神》、《大师》和《黑道》。这些小说里不再有姚亮和陆高，一些陌生人、邂逅者开始轮番地介入了。他们成了马原近期小说中的主要角色和情节推动者，马原本人不是成了参与者至少也是一个目击人，一个记事人。马原在这里发挥了他擅于制造悬念和激发起人们好奇心的特长，把他的角色们纷纷讲述得绘声绘影。这些角

色们，部分源于马原的结交和往事回忆，部分源于马原的外部观察和奇思怪想。故事为角色而设，角色又为故事所召唤，这是一种双向的共生的虚拟，它们和马原小说中的马原及他的朋友们，一起组成了一个被马原津津乐道地娓娓叙述的经验世界，在小小的印刷物领地里领取了身份证，便在那里安居了。他们没有一个安分的，多少要经常惹出一点事端，给马原的灵感以刺激。他们向喜欢冒险和幻想的马原频频透露没头没尾和根本无法确知全过程的神秘经历，他们提供戏剧性场面和细节。事实上也许正是如此：马原的灵感和他所有朋友们角色们的神秘经历是同时存在着的。

### 马原的经验方式和故事形态

马原的经验方式是片断性的、拼合的与互不相关的。他的许多小说都缺乏经验在时间上的连贯性和在空间上的完整性。马原的经验非常忠实于它的日常原状，马原看起来并不刻意追究经验背后的因果，而只是执意显示并组装这些经验。《叠纸鹞的三种方法》、《战争故事》分别组装了几段彼此无因果关系的偶然经历（或道听途说）；《风流倜傥》组装了几段关于大牛的奇闻轶事；《拉萨生活的三种时间》组装了一些神秘未明的日常小事；《错误》组装了故人往事彼此关联又错开难接的记忆；《大师》组装了一连串引人入胜的关于艺术、走私、遗产、命案和性的悬疑现象；《游神》则组装了围绕古钱币和铸币钢模的徒劳冒险。所有这些组装，都是逻辑不清的，只有表面前后相续的现象在透露若干蛛丝马迹，人们可以照自己的方式去理线索，也可能百思不得其解。这都没什么，因为生活对我们来说多半是如此呈现的。马原在进行他的故事组装时，没有一次不漏失大量的中间环节，他的想象力恰恰运用在这种漏失的场合。他仿佛是故意保持经验的片断性、此刻性、互不相关性和非逻辑性。这种经验的原样保持在马原的小说里几乎成为刻意追求的效果，比如存心不写原因，存心不写令人满意的结局，存心弄得没头没尾，存心在情节当中抽取掉关键的部分。马原的小说在这一点上酷似生活本身——它仅仅激起人的好奇，却吝啬地很少给好奇以满足。马原不像是卖关子，人为地留下所谓的“空白”，或者布下迷魂阵，心里对真相一清二楚。不，我想说马原是从来不甚明白他小说背后隐伏的真相的，一如他对待神秘的八角街本身。他知道了肯定会无保留地说出来（他对《大师》的真相就知道得太多太详细，所以忍不住地全揭露了），他不说是因为确实不知。马原小说所显现的经验方式，表明

了马原承认了如下的事实：世界、生活和他人，我们均是无法全部进入的。是我们在那些现象之上或各种现象之间安置上逻辑之链的（别无选择），而这样做又恰恰违背了经验的本体价值，辜负了经验对人构成的永恒诱惑。

马原对经验的这种非逻辑理解，就必然相应造成了他故事形态的基本特点。既然在经验背后寻找因果是马原所不愿意的，那么在故事背后寻找意义和象征也是马原所怀疑的。马原确实更关心他故事的形式，更关心他如何处理这个故事，而不是想通过这个故事让人们得到故事以外的某种抽象观念。马原的故事形态是含有自我炫耀特征的，他常常情不自禁地在开场里非常洒脱无拘地大谈自己的动机和在开始叙述时碰到的困难以及对付的办法。有时他还会中途停下小说中的时间，临时插入一些题外话，以提醒人们不要在他的故事里陷得太深，别忘了是马原在讲故事。

马原所讲的故事，虽然在孤立的该故事范围内缺乏连贯性和完整性，却耐人寻味地和其它故事发生一种相关的互渗的联络，这可以由他的小说经常彼此援引来得到证明——《大师》的开首提到了《风流倜傥》，《拉萨生活的三种时间》里提到了《康巴人营地》，《涂满古怪图案的墙壁》则提到了《西海的无帆船》和《中间地带》（这篇小说的作者之一居然就是姚亮本人！可见马原是个故弄玄虚的老手）等等——这样，马原的这一招术本身也构成了他故事的一个重要内容。

这么一种非常罕见的故事形态自然是层次缠绕的。它不仅要叙述故事的情节，而且还要叙述此刻正在进行的叙述，让人意识到你现在读的不单是一个故事，而是一个正在被叙述的故事，而且叙述过程本身也不断地被另一种叙述议论着、反省着、评价着，这两种叙述又融合为一体。不用说，由双重叙述或多重叙述叠加而成的故事通常是很难处理的，稍不留意就会成为刺眼的蛇足和补丁。惟其如此，我就尤其感到马原的不同寻常之处：他把这样的小说处理得十分具有可读性，其关键在于，马原小说中的题外话和种种关于叙述的叙述都水乳交融地渗化在他的整个故事进程里，渗化在统一的叙述语调和十分随意的氛围里。对此我的直觉概括是，马原的小说主要意义不是叙述了一个（或几个片断的）故事，而是叙述了一个（或几个片断的）故事。

马原的重点始终是放在他的叙述上的，叙述是马原故事中的主要行动者、推动者和策演者。

## 马原的观念及对他故事的影响

论及马原的观念，很容易给人以一种偏离我的主旨的错觉，因为从一开始起我就在题目上规定了自己的论述范围，即马原的叙述圈套。可是，完整地看，这个叙述圈套是涵带有观念性的。或者说，这种观念已经深伏在马原的经验方式和化解在他的小说叙述习惯里。结果，关于马原的观念，就显得无比重要，以至使我无法回避。

我所关心的马原的观念，并非是马原本人企图塞在他的小说里的外在意图和见解，或者是他偷偷地想假借他的故事来隐喻、象征、提示的抽象概念。对这一点我并无兴趣，当然，我也不反对别人这么去破译。我这里想要论及的马原的观念，已经是贯穿在他的叙述本能之中，贯穿在他每一次具体的叙述故事的过程里。它们不是超出具象指向抽象彼岸的，恰恰相反，它们滞留在具象此岸，在此岸即涵带有抽象性质的。

我想用叙述崇拜、神秘关注、无目的、现象无意识、非因果观、不可知性、泛神论与泛通神论这八个词来概括马原的观念。

马原的小说大多数都流露出对文字叙述的极端热衷，这种叙述行为已经成为惟一的一次真正经历或亲身体验。叙述在此除了担负着追忆往事和记录在过去时态中发生的事件的工具功能外（如《零公里处》和《错误》），更多情况下它本身就是往事和事件。当叙述在形成着自身的时候，往事和事件便以“正在进行”的样式展示出来。以《涂满古怪图案的墙壁》和《拉萨生活的三种时间》为例，它们均是以边叙述边发生的样式展示给我们的。马原似乎相信，只要他开始进入（或沉浸入）叙述状态，故事就会自动涌来，叙述具有一种自动召唤故事的符咒般的神奇功能。至于这故事有什么内在意义，他通常是无暇予以细究的。

马原对这种因叙述而涌来的故事既然失去了有效的理智控制，那么自然，一种由叙述的符咒呼唤来的东西就会对马原构成反控制。果真，一个一个人物、意象、场景接踵而至，它们由于不带有明确的意义，就显然是十分神秘的。所谓神秘，即是孤立的、原因不明的和超出常识理解范围的现象，马原一般不去推测这类现象的背后制导因素，他被这些自行地接踵而至的现象所吸引是因为他在骨子里是喜欢神秘的，他对探讨神秘的起因，不释除心中的神秘感，相反，他更愿意怀着某种虔诚去关注神秘。在马原的小说里，神秘没有装神闹鬼的意思，而只是一系列来历不明的东西

和突然消失不见的东西。我想这一点是无须详细举出例证的，因为它确实到处可见，只要回想一下马原的《拉萨生活的三种时间》、《游神》、《大师》以及《黑道》的某些段落即可。

由于有了上述对现象自动涌来的神秘关注，那么，一种无目的的意图就悄然地暴露出来了。马原在一头陷于他的想象和叙述中时，除了某种莫可名状的冲动和快感，我敢说他不清楚别的外部目的。特别是功利性目的，是根本和马原无缘的。功利性的目的，只会驱使人的感觉和经验，进入一个被事先限定了的轨道，而马原恰恰是不可能被事先限定的。他的写作是非常自动化的。敞开而无边，完全为一种强烈的兴趣所吸引，是他所有小说叙述的最根本动力。我以为，无目的是合乎马原小说的形成之因的。

有了这么一种观念，就必然对现象产生浓烈而持久的好奇，因为这种好奇不关涉到现象和人的利益与效用，所以就显得无限生动。马原经常在他的小说里罗列种种没有什么明确旨意的现象，他情愿将现象仅仅作为现象来予以仔细观赏、想象和描述。换言之，现象本身是不意识到自己的，那么，人对现象的无意识观照也就不会歪曲现象的原态。严格地说，人总是通过他特有先入为主的方式去观察外在的世界，因而外在世界不可能纯粹以它原来的模样进入人的视界；不过，马原的方法，恰好是夸大了外在世界的自动性和无意识涌现。我以为《冈底斯的诱惑》是这种现象无意识的典型见证。我断言马原是在无意识中从事《冈底斯的诱惑》的写作的，尽管人们可以从其中引申出种种饶有深意的涵蕴，但绝对没有一条是被马原意识到的。马原的功绩，正在于这种脱离意识的现象描绘——不管是亲历的还是心理的——保证了充分的伸缩空间与富有弹性的想象性时间维度。

一旦把现象从所谓的规律中孤立地凸现出来，它们彼此的因果联系，也就显得无关紧要了。说到马原在他的小说中经常表现出他的非因果观，我想提一提《拉萨生活的三种时间》。首先，康巴人赠送给马原的银头饰就是无缘无故的、没有原因的。随后，家中天花板里的响动也是带有原因不明的恐惧感的。当然，末了马原开枪射杀了正在天花板夹层里捕鼠的黑猫贝贝，真相大白以后，仍留下不解之谜：马原朋友午黄木家里类似的声音又是什么造成的呢？那十几根会走的（？）羊肋骨是怎么回事？我还想提一提《错误》。这篇小说情节的逐渐“错位”使因果联系发生了移动：军帽失窃——江梅生孩子——孩子的来龙去脉——和黑枣的斗殴——二狗

捡来的孩子——赵老屁的失踪——二狗的死和江梅的死，这些前后接续的事件，因果都是不甚明了的。马原十分善于讲这么一些由无因之果或有因无果组成的故事，《游神》就是没有结果的、或者说是结果落空的；《风流倜傥》东拉西扯地写了马原的朋友大牛和女人的风流事，收集古钱的癖好和他如何去天葬台捡骷髅，末了又横生枝节地“胯骨断了”，不了了之。我以为这种料不到的、意外的、偶然的故事结局，乃是马原非因果观的一个证据。

与以上非因果观相联系的，便是马原在心底里，已识出了现实世界的“不可知性”。上面提及的《游神》还有《黑道》，都是不可知性的经验记录与想象记录。马原笔下的生活是难以完全进入和彻底明了的，它们像一个偶尔泄漏出若干光亮的秘密后台，大部分真相都被深深藏匿起来，只给你看前台的表演，那肯定是不能全部相信的。可惜的是，谁都进不了真正的后台。每个人的生活、行踪、意欲，都有一个不向外人敞开的后台。

与此相关的是，当马原在叙述了生活真相的不可知性时，他仍然不忘记卖弄他的那段第一手的阅历，好像他是一个非常深入生活的人。《大师》详细描写了唐嘎布画画师、独眼女人、女模特儿、走私、神秘小楼、古董分类、壁画、性爱和性变态、命案、失踪、火灾（顺便说说，《大师》是马原迄今为止可读性最强的一篇小说，是一个真正的好故事），虽然写得充满悬念，大肆渲染紧张气氛，可是依然给我一种忐忑的、不祥的、惊疑的、难辨的宿命之感。归根到底，宿命感就是不可知性的最后根源。在《大师》的种种情节构成要件之间，布满了不可知的网络，它是一种整体的恍惚的和骇人听闻的不可知。

现实是如此地遍布着不可知性，于是，一种神秘的倾向就开始露面了。如果我愿意相信马原声称自己为有神论者的说法是可靠的，那么，这个神就不会是一个人格神，也不会是一个具形神。应当说，这个神既是遥不可及的，存在于冥冥之中操纵着世界的万物生死荣衰兴灭，在马原灵感到来之际向他显露真容；又是遍及于日常的平凡经验里，以至唾手可得。马原的神是包诸所有，体现于所有普通现象之中。我们把这种有神的观念称之为“泛神论”，总之它是普遍的存在于现象背后决定了现象而人的有限经验又永远无法靠近的东西，只有少数人在少数的瞬间能够突然地窥见它、感应它、体现它。宗教、科学、艺术、技巧都是一些通神的杰出者以不同方式窥见神、感应神、体现神的人间结果。

这样，泛神论就必然导致泛通神论。我觉得这是马原的最后一个，也是最核心的一个观念，它由叙述崇拜为发端，又回复到叙述崇拜中去。这里也存在着一个魔术般的圈套。叙述故事实在是马原试图接近神最后体现神的惟一有效方法。对于马原来说，叙述行为和叙述方式是他的信仰和技巧的统一体现。他所有的观念、灵感、观察、想象、杜撰，都是始于斯又终于斯的。

### 关于马原的另一些想法

马原也有纯粹为了一个观念的启示而写作的时刻。在《涂满古怪图案的墙壁》的题目下，有一段摘自《佛陀法乘外经》（这是马原一直在写的一部经）的话，这段话正好又提到了《涂满古怪图案的墙壁》。显然那又是马原一个自我相关的叙述圈套。在一篇小说里彼此叙述，自我解释，将关于该小说的想法纳入该小说之内，它就给人某种自身循环之感，马原是常常在作这种努力推动自己的小说使之循环不息的，他想造成预言和占卜的效果，而且他果真把这种效果造成了。预言和占卜是马原深层的渴望。

马原自我相关的观念和自身循环的努力源出于他另一个牢固的对人类经验的基本理解，即经验时而是惟一性的，我们只可一次性地穿越和经临；时而是重复性的，我们可以不断地重现、重见和重度它们。自我相关和自身循环，都是既惟一又重复的，它们给了马原以深刻不移的影响，以至他在自己的小说叙述里，往往出现有趣的悖论，或说又是一种“自我相关”和“自身循环”——他在说经验是一次性的时候，他常常重复地说；他在说经验是重复性的时候，又恰恰是一次性的。这可以由他的《虚构》为有力佐证。

但是马原又不是一个小说领域里的玄学家，他甚至也不是魔术师。当然他偶尔也说几句咒语、箴言，或者玩几个小小的戏法。从1986年起，马原的小说明显地增强了可读性——这话我已经说过多次了——作为马原叙述圈套的阐释，我自然不能跳开这个问题。可是，由于我觉得这不算是困难的问题，所以我愿意出让这个问题，由别的人来阐释（轻松的工作）。此刻我还愿意出让我的又一些想法，给别人参考：马原小说的可读性因素很大程度上是狡猾地利用（或娴熟地运用）了如下的故事情节核——命案、性爱、珍宝。他还在里面制造出各种悬念，渲染气氛，吊人胃口也是他的惯用伎俩——我这里之所以放弃这些想法，主要是考虑到这些问题的

“发现”与我的智力不相称。

### 不再提马原

写下这个小标题即已犯了错误，我说不提却又在不再提三个字后又提了。

马原是使我无法摆脱的一个玩圈套的家伙。我想我对马原最好的评价是：请仔细读一读我这篇文章的每一行，在里面你会找到最好的一句。那就是了。

一九八七年一月中旬



## “再现真实”：一个结构语言学的反诘

### 古老的幻想

“可惜我们不能够直接拿眼睛去绘画；在漫长的过程中，从眼睛通过手臂，再进入画笔，失掉了多少东西呀！”

重新品味莱辛在名剧《爱米丽娅·迦洛蒂》中藉画师孔蒂之口吐出的这一声叹息，我们的思绪较诸几年以前已更为复杂。当时除了附和他的叹息之外我们并无别的想法，但现在在另一种眼光的引导下，我们审视着并发现了这个惊叹号中所隐藏的某些言外之意。

它如此微妙地糅合了两种不同心情。首先是莱辛以他深刻的艺术体验已经悟出一个重要事实：“再现真实”的心愿与实际艺术传达之间存在着无法消弭的矛盾——正是这一矛盾，使二十世纪文学思想感到必须从根本上怀疑传统的小说观念。其次，莱辛尽管发现了矛盾，却仍然流露出能够使它得到克服的祈求：他显然是怀着惋惜遗憾的心情说出上述这番话的。

莱辛的苦恼反映了我们称之为“古典的”艺术家都不得不正视的共同苦恼。

但是，备受这种苦恼折磨的艺术家（当然已不仅仅限于古典时代），虽然时刻感觉着艺术理想与艺术现实之间的莫大距离，理智上往往却不肯承认这一事实——能够像莱辛那样坦白自己的无可奈何心情的人，历来毕竟是太少了。

使他们徒劳无益地挣扎于其间并显得如此固执的，是一种非常古老的心理动力。因为在某种意义上，“再现真实”不仅仅是一种艺术理想，而且是宇宙间自有人类以来所产生的一种特殊的生命意志，一种以宣告把握了“外在”来换取和满足“自信”的悲剧性幻想。它作为“人的本质力

---

[题解] 本文原载《上海文学》1988年第2期。

量”的重要组成部分，一直是人的自我确认的基本途径与形式。由于这样，由于与人的自尊息息相关，它的命运就仿佛直接等同于人的命运；捍卫它，等于捍卫人自身，抛弃它好像也就是要毁灭人类。这是根本所在。

承认或不承认理论的假说性，是现代与古典的思想方法一个基本的不同点。

二十世纪以前，“再现真实”的观点在理论和实践中不是以假说的意义被探讨着或尝试着，却是被作为无需置疑的信念加以论证或贯彻。作家艺术家们在创作中借助于各种心理上的错觉来形成“再现真实”的虚假效果，而这些得力于心理的亦即并非得力于“客体”本身的效果，则确乎一度使“再现真实”显得切实可行。

例如斯坦尼斯拉夫斯基的戏剧模式。它使得“再现真实”的观点终于取得了在千百年戏剧史中堪称奇迹般的成功：无数观众为之倾倒，如醉如痴以至完全融进了剧情，把眼前舞台上的景象信以为真。在这种成功面前，人们好像再也没有理由怀疑“再现真实”的可能性——它不是“理论假说”，它明明是“实在”。

但受到忽略的和十分关键的一点是，这个仿佛非常确凿的“实在”却有赖于一种心理上的契约才得以实现，这契约就是斯坦尼斯拉夫斯基为舞台设立的“第四堵墙”。“第四堵墙”导致了两方面的心理错觉：首先是演员被要求着尽管在一个面对千百观众而实际开放的舞台上进行表演，也必须假想自己处于一个与此隔绝的封闭的空间；在此基础上，观众也被引诱到这个封闭的空间里，接受某种业已规定好的人为的因果连续性，甚至干脆忘掉自身而直接假定自己就是剧中的某个角色。

布莱希特恰到好处地把它称为“幻觉”。这个词语除了指出上述所谓“再现”的人为实质和虚假性外，也喻示了它的虚弱。因为一旦那个“第四堵墙”的心理契约被予以解除，舞台上的一切“真实”及其所谓再现效果就顷刻化为乌有。

故而，甚至在所有“再现型”艺术中取得最大成功的斯氏体系，结果仍然只是为人们对这种艺术的根本依据是什么提供了怀疑的机会。在这种怀疑中，人们并不去问“再现型”艺术有没有它所坚持的表现对象——纯粹客观的真实，这只是一个形而上学的思辨问题，人们甚至可以假定它有；而是问“传达”实际上是否能够达到于它，即真实的“再现”是否具

有任何可能性？

这个答案通过反证的方式很容易就得到了：只要艺术传达必须借助于某种媒介的转换而不是对象结构的自身显现，艺术的“再现真实”就终归具有幻想的性质。而实际情况恰好是这样的：艺术传达简单地说在任何时候就是某种媒介的转换过程：这个媒介我们称之为“语言”（广义的艺术语言不仅仅指文学语言——文字）。以斯坦尼戏剧而言，它的“真实化”幻觉，其实是由剧场的时空形式赋予的，正是这种时空形式构成了戏剧与观者交流的约定性艺术语言，一旦抽去这个艺术语言的契约，舞台上的“真实”则还原为荒唐、无稽，而观者如不懂这特定的语言或不受它感染，冷眼看去，剧场内也诚然是：演戏的疯子，看戏的傻子。

### 只存在“语言事实”

人的历史亦即语言的历史，迄今人所知道的一切都来自语言所陈述的；除了被一定语言陈述的“真实”，事实上我们并不知道别的“真实”，尽管历来就不乏假定、想象语言之外的绝对真实的人。

当着人们立足于语言的领域思索问题，哪怕连“真理”也被认清不过是一段话语、一种语言产品的时候，问题的实质和主要方面也就豁然清爽起来：哲学的即纯思辨的空洞争论将让位于对语言本身特性、结构与功能的研究。也就是说，艺术能否“再现真实”，这个古老问题将不再取决于形而上的猜测和拟想，而取决于它的实际过程及构成成分——语言叙述和语言元素的性质本身。

从这里，本文引出了对“再现真实”再思考的新起点，即语言分析。

新的分析首先必须上溯到亚理斯多德的那句话，即语言与实在是否“同构”？从叙述学角度看，这正是给予“再现真实”的传统信念重要支持的语言学理论。

语言不是自然的产物，虽然它也把自然的某些因素作为信息编入其结构之中；归根结蒂，语言是人（思维）的创造和表现，毋庸置疑，也仅仅因为思维具有重新结构现象以便对现象加以表述的需要，才产生了语言；否则，就不会产生如亚理斯多德所说的语言与实在是“同构”关系，语言现象反而是完全多余的现象（在思维结构与现象结构合二为一的情况下，语言就是多余的——甚至思维也是多余的）。思维不能须臾脱离语言，对不依赖语言的思维活动加以想象显然会使人陷入绝顶的荒谬，这就不仅仅

是指我们总是通过文字记载来整理我们的思想，而且哪怕最飘忽不定、稍纵即逝的瞬间思绪也必定总是显现为脑海里流动闪现的某一些词语，故而所有思维的前提是语言，这一点在逻辑上绝无否定的可能。

于是我们说，思维事实即是语言事实。

我们不会比上述结论走得更远，例如不会主张这个宇宙中除了思维——语言事实不存在其它种类的事实：我们可以看到大自然始终以它自己的方式存在着，作为语言之外的另一种真实在形而上学意义上对之加以肯定和求证，是完全有必要的。但是，文学艺术却不是自然本身，甚至不是由自然的物质组成的，它们属于文化的语言的范围。尽管文学艺术的语言里经常出现对自然物的指代，但我们知道，“山”“太阳”“鲜花”等等这类词远远不是那些自然物的对等物，自然物本身的单纯性与用来指代它们的词语的多义性，使自然与语言之间差别甚大并使后者实质上形成对前者的歪曲，按照结构语言学的分析，每一个词都可以从所指、能指、意指等好几个层次进行区分，这尚不包括，一个词在文化上的种种习惯用法或特殊用法。假定是“山”这个词，它既可能是具体的，也可能是抽象的，此外又可能仅仅用于一种象征，但我们无疑知道，这个词所具有的具体、象征或抽象等一切意义在自然界中概不存在。“山”作为语词在语言叙述中出现时所唤起的我们的感受，与山作为自然物直接唤起的感受，已是完全不同的两种东西。

于是我们又可以说，人们从文学艺术中所见到的，必定只是语言事实而非自然事实。假如这一点也没有疑问，则另一立论就同样不容怀疑：语言产品乃是自然物质世界之外的文化产品；语言与实在不可能存在完全“同构”关系。这里至少可以确定，以“摹仿自然”为目的的再现型艺术终究只是一种幻想。

### 事件·叙事

从希腊的“摹仿自然”到十九世纪的“摹仿人生”，或者说，从文艺复兴的造型艺术到十九世纪的叙事艺术，“再现真实”这一古老的艺术幻想似乎略有调整，亦即把“再现”的主要对象由自然界挪移到社会生活，而中国现在接受奉行的再现论，大抵上是十九世纪的。如前所述，语言与自然并非同构；然而，语言本身属于社会生活的一部分，这两者是否同构？亦即，语言虽然不能再现自然，但能否再现社会生活？可见，这里问

题的难度要比先前大得多。不过另一方面，也为我们创造了更深入地探讨语言特性的机会。

同样，我们仍将仅仅限于从语言叙述讨论问题，某些过于抽象的话题只好置之—隅——例如关于再现社会生活的“本质真实”问题；就我们的研究范围和方法而言，现在要搞清楚的主要一点是，既然摹仿社会生活的叙事艺术其核心在于“再现”一个或几个事件，那么，“再现”的可能性也就取决于，叙事这项活动及其结果与事件本身的关系如何？也许这可以说得更浅显一些：假定作者看中了某一段生活事件并渴望逼真地在小说中如实“反映”出来，而下一步这位作者无疑将要把这些印象和愿望付诸语言叙述的实践，结果如何呢？他能够如愿以偿吗？——这就是我们要研究的问题。

兹韦坦·托多罗夫曾指出：“从某种意义上说，叙事的时间是一种线性时间，而故事发生的时间则是立体的。在故事中，几个事件可以同时发生，但是话语则必须把它们一件一件地叙述出来；一个复杂的形象就被投射到一条直线上。”（《叙事作为话语》）我们知道，这个很重要的差别，在过去被人们回避了。

只要语言结构线性陈述规律与生活本身的非线性排列之间的矛盾得不到解决（事实上它永远得不到解决），文学的“模仿”就无一例外最终是对生活或多或少的“扭曲”。

传统小说所“再现”的生活总是存在于一种情节模式中，这个模式用因果的链条把事件串作一条似乎是清晰、连续的线索，它循序渐进，从开头到高潮到结局，好像严谨而无断裂，因而这个编织出来的情节（故事）好像是那么自然，那么无可置疑地发生着。多年的培养已经使读者习惯于阅读这种不费脑筋的小说，还以为这就是“生活”。但我们扪心自问，有谁真正经历的生活是这样封闭和孤立地处在一个情节模式里的？有谁自始至终只干一件事（而且干得那样条理井然）却不被别的事所打断？在生活中，人们实际总是同时和好几件事发生关系，他这会儿做这件事，也许不久又必须做其它一些事，而且这些事件之间从来不存在必然的联系。任何人都知道：生活没有情节性，生活不是“故事”——生活是一系列事件的堆砌。因此，生活的连续性不是情节的连续性；生活有它自己的连续性，即事件的非线性连续性。

关于“再现真实”的传统小说的实质，克洛德·西蒙发表了如下看法：

“其创作原则，即支配作品中被报道事件的先后次序的原则，就是因果关系，一连串的原因和结果把人物和读者引向被埃米尔·法盖称之为小说‘逻辑顶点’的高潮，这样，人物就被限死了。”“尽管这类小说宣称自己‘客观地’描写它称之为‘现实’的东西，但是事实恰恰相反。很清楚，由于实质上不可能把‘一切’都描写出来，现实主义小说就严加束缚自己，把事件的零乱内容组成系列，作家拍胸脯说他在记述‘主要部分’，以此向读者掩盖这种系列的不连贯性质。”——克洛德·西蒙痛快淋漓地断言：“我认为正是这类小说具有支离破碎和不连续性的一切特征。”（《论新小说——1982年在纽约大学的讲话》）

从任何一部以写实而标榜的传统小说来看，都不曾实现过百分之百的“再现真实”，它们的“真实”，不过是在一种特殊因果的叙述逻辑上虚构的情节结构。但是，这种情节结构的代代相传，竟致接受者逐渐陌生了生活的原生状态，习惯于在小说中依赖线性因果关系理解生活的方式。从相反角度说，这却也正好说明了，人日常看取事物的基础，始终都受制于一定的语言和逻辑形式。由于这种语言、逻辑形式的统治，人在调整对事物的认识时反而是困难重重的。因此，尽管从相对的意义上说，现代小说的非线性叙事方式较诸传统小说更接近于生活过程和关系，但受因果观念熏陶过深的读者，却恰好判定这是“不真实”。

有史以来，每个世纪的艺术家都自称占有了真实，但我们有幸活在这个世纪，以至我们能够看到，以往所有时代的艺术其实是找到了某种独特的表现方式。从古典主义时期的“三一律”中，我们或许可以获得最明确的启示。这个似乎是以科学原理相辅证的艺术规则，确信只有在时间一定、空间一定、情节连贯的范围内叙述故事，才能保证完全精确的真实。这个信念在几百年中一直是不可动摇的，但今天人人都嘲笑这昔日的真理荒唐透顶：作为真实的标准“三一律”不复存在，但作为可以寻求某种特殊表现力的戏剧结构、形式、手法，“三一律”的价值并未完全丧失。

由是我们乃可知道，艺术中所谓的真实，实际只意味着真实被置于一定规则与结构（归根结蒂即是艺术的语言或符号结构）加以叙述而已，一件作品的实在性最终亦只是它叙述方式的实在性。纵使表面看来最为逼真的自然主义绘画作品，也同样是一种叙述结构里的真实——我们有时称之为直观的真实，但这直观是属于人之眼睛结构的，问题只在于人素常过于信任从自己眼睛中得到的视像却忘记了这视像与客体自身的结构状态并不

一致：人的眼眶是对立体自然的分割，人眼的焦点与角度是对自然空间比例、距离的改变与限定，以故，最直观、最“写实”的绘画作品，亦不过是眼睛里的真实，是焦点透视这一叙述形式的产物（而自然空间却不存在任何透视关系）。现代绘画的做法，仅只是改变了绘画的叙述形式，人们可以喜欢这种绘画形式不喜欢那种形式，但丝毫不应说，传统绘画比现代绘画更“真实”。

叙事活动即语言活动如何阻碍了“再现”的前景，这一点，除了指出事件（对象）与叙事活动之间的构造性抵敌，还应该从更内在的方面继续探讨。这指的是，叙事行为的现实基础——语言，其功能并不仅仅是表达自身之外的“被表达之物”，并不仅仅是“述它”；与此同时，在更隐秘的或更实质的意义上，语言还具有“自述”的潜在机制。语言，就其作为一个独立而完整的文化结构而言，它不但是工具、载体，而且是实体，是一执拗的意志。这个观点，代表了结构语言学真正独到的思路。若从这个观点来看，叙事活动便又不只是一种“传达”，而且是创造和生产的過程，而“再现”一词，则不免太过低估了语言的力量。

### 语言在行动

语言是什么？这提问是否多余？——在通常的认识中它仿佛只是被动的使用工具，因而我们总是听到作家以自信的口吻介绍他们“驾驭语言”的经验。

现在看来，真正被驾驭的其实是我们自己，语言却在暗中不知不觉地支配着我们的思维形式、途径及其叙述过程。

索绪尔开创的结构语言学发现并研究了语言的这一实体意义。巴尔特指出：（语言）“它先于任何思维过程……个别个人既不能创造它，又不能改变它；就其本质而言，它是社会契约，个人如果要参加交流，就必须完全地、无条件地服从之。不仅如此，这个社会产物是自律的；它好比一项自有规则的游戏，只有学会这些规则之后，才能做这种游戏。”（《符号学原理》）

这里潜藏了相应的两个结论。（1）只要我们的活动具体成为语言活动（language），它就被纳入语言的规则。（2）一旦语言介入其间，随后出现的结果（陈述）就从它的来源（对象）那里分离出来，成为自足自律的独立实体。

语言意志对“再现真实”所给予的否定，也主要来自这两个方面。

从一开始，在索绪尔那里，结构语言学的研究就把注意力放在了语言独立于现实这一点上；他强调指出，词语的意义并不依据于现实，同时，既然语言是一种独立自足的系统，意义也就不是由讲话者的主观意图和愿望所决定：事实上并不是讲话者直接给他的言语以意义，而是整个语言系统在产生意义（参看《普通语言学教程》）。

其它结构主义批评家沿着索绪尔的方向进行了更细致的研究。

巴尔特用“信码”（code）这个词来代表具有活性性质的语言，并把所有与语言有关的事物都看作信码的一部分。作为信码，符号不可能从结构整体中单独抽出来随意地指定它的含义，它随时都与其它信码即整个结构保持千丝万缕的联系。于是，信码与信码（而不是特定具体的某个“现实”）之间形成了互相参照的关系，反过来，每一个信码又是其它信码的汇集（正如语言乃是文化一样，一个信码主要也就是文化的汇集物）。“巴尔扎克小说中的萨拉西尼这个人物只不过是诸种特性（traits）的一种汇集，而这些特性又是通过取名‘萨拉西尼’而任意组合在一起的。”（转引自安·杰斐逊《结构主义与后结构主义》）这样的说法也适用于鲁迅的阿Q：虽然阿Q明显地概括了一个民族的所有特性（故而它是一个汇集），但我们却无法把阿Q与现实中的个体直接等同起来。因为，阿Q这个人物并不是具体现实的汇集，而是信码的汇集；信码作为已经完成的文化积淀，既无需再度求得现实的首肯也不必直接实证于现实，故而读者也是于无意识之中跨越了现实参照的环节径直进入“文本”（作品）的信码，了解被它“产生”（而非“再现”）出来的意义。

于是我们发现，小说中的人物“溶入”了信码，变成了这些信码的直接产物；换言之，人物已经不是所谓“真实的”人，而只是由信码（即语言）通过其结构的力量创造出来的结果。

重新理解语言本身或语言与我们的关系，还意味着如下一点：语言不是被任何个别个人牵着的顺从的羔羊，而我们也丝毫不像古典哲学美化的那样是处于所谓“主体”的位置上，在意志主体的面前至少还存在一个语言“主体”（如果可以这样说的话），这个“主体”有自己的结构和动力，它不是像一套机械那样静静地呆在那里等着人来操纵和使用，相反，它一直以自己的方式“行动”着，它以整体的力量规定了个体思维的形式与范围，从而使个体思维的性质永远是该语言的性质，如果用“介入”这个带



有能动色彩的词来解释语言，将是非常合适的：语言“介入”主观意识活动，而不是主观意识“介入”语言。

由此可见，传统小说家经常谈论他的意志、企图的实现，不太重视在写作过程中主观意图因语言受阻的苦恼，似乎创作的成败仅仅决定于作者自身的思想水平、洞察能力和心灵，而语言呢，则是可以随心所欲支使的工具。这是一个错误。

在语言学理论中，结构语言学的意义是同传统的历史语言学相对立的。如果说，历史语言学认为语言主要呈现为一种变化的历时态，那么结构语言学则发现了，语言具有稳定不变的共时态特质，以保证其作为信息交流的社会契约之有效性。笔者现在感兴趣的只是结构语言学随之而来的两个结论：（1）语言史具有超越一般社会进化之外的规律，即语言演变只涉及一个结构内部的调整转换，而不存在整个结构的彻底改变；（2）语言作为文化积淀结果而代表着社会的集体意志，它先于、高于个体意志，任何主体的思想事实上都是纳入在一定的语言系统范围内——这也正是巴尔特那个最著名的论断：语言先于思维。

然而，日常生活中大多数人所能意识到的却总是个体化的语言行为，每个人的话语和遣词造句的形式互不相同、个性十足，这种从个体出发的意识妨碍了人们认识语言的结构性。语言活动（Language），照结构主义的描述，包括两个方向，即作为一般规范的语言（Language）方面，和个别说话人所说话语的言语（parole）方面。但语言是必然的，言语是偶然的，语言势必隐藏于言语之中以使言语成为可喻。这不仅是指言语需要以一种公共的语法组织起来，亦即以句子出现的话语总是合乎一定语言形式的，甚至，每一个单词之中也可以找到语言的层次，因为每一个单词除了可能因一个特定说话人的个人化使用与解释而成为言语外，它自身无疑还具有别的意义即由公共的语言活动所赋予的那种“固定”的意义，同时，一般说来，别的人对这个单词的理解，亦必定是以其通用意义为依据，而不是说话人指定的那种意义。

这些描述惊人地显示了语言因此成为与任何个体意志相对立的更强大的意志，用本维尼斯特（Emile Benvenist，法国语言学家）妙不可言的比喻即是，语言也是一种具有主观性的“自我意识”。叙述，若直接看来，似乎是主体（叙述人）自由说话的过程，但在不知不觉中，语言早已支配了这个过程及其中的主体，使每一段话语以至单词都纳入了语言自身的结构

和规律，因此，任何一项叙述无疑是在两个层次上同时展开的：其一，主体在说话；其二，语言自行说话。对后者，我们不妨称之为“叙述之外的叙述”。

由此“再现真实”论者首先面临了一个非常复杂的指称问题，这姑且可以说是一种“言外之意”现象。我们哪怕撇开其它所有疑点不论，假定叙述人主观所把握到的与“客观真实”完全一致，甚至假定叙述人的语言功力臻于善美以至他能使每一个词都能准确地表达他的主观世界，但即使如此，他却不可能解决这个问题——保证词语的指称范围只限于他主观规定的那种特定意义。形成这根本障碍的原因即是，语言（语词）不依赖任何主体而独立存在，它已经具有意义，这意义不是由于主体的使用而赋予和产生的；主体的使用，只体现为对语言（语词）的一次注释，在这个意义上，它允许主体使之代表一个特定的指称，但与此同时，它作为一个更大指称的原有意义丝毫不会改变，因此，无论叙述人感到每个语词对其意识的表达（指代）已经达到何等准确妥帖的程度，这些语词也伴随着其意识之外的别的意义亦即别的所指，于是导致了言有尽而意无穷的“言外之意”现象——话语的意义不可能不多不少正好与说话者的意图相等，它定然大于和异于后者。

我们把话语中超出说话者意图而有意义的部分，视作语言的自我创造和自我生产。由于语言这一性质，写作就变成了改变写作素材和对其赋予意义的过程。所以，克洛德·西蒙说：“一部小说，也就是一部虚构的作品，并不是作家写作前发生的一系列事件的罗列。小说的人物和事件是写作时的产物，只有当作家动笔写这些人和事时，它们才开始存在。小说描绘的或叙述的事情总是处在现在时态（写作或阅读时的时态）。”（法《欧罗巴》杂志第474期：《作家论作品》）尽管小说中的事件在实际生活中或许已经是某种完成了的往事，但它在进入语言叙述的一刹那，则被置于一个新起点，它将随着语言的流泻，从业已“完成的”成为正在“形成的”，在作品没有结束之前，没有人（包括作者在内）知道这些人和事会是什么问题，直到最后一个字、最后一个标点符号出现时，人们才能评价这段话语显示了什么。不仅如此，语言的“生产性”甚至也使作品具有未完成性；阅读将继续增加、丰富、改变和发展它的意义。因此，语言和语言活动必然以其不停顿的运动，破坏任何要使它封闭起来的企图。而“再现真实”的叙述方式正走了一条最封闭的道路。

传统的写实性小说自以为达到了“客观”境界，而在我们看来却是十足主观的。这种主观的痕迹在传统小说的语言里直接地表现出来。娜塔丽·萨洛特评论道：“在那全盛的时代，小说人物真是享有一切荣华富贵，得到各种各样的供奉和无微不至的关怀。他什么都不缺少，从短裤上的银扣一直到鼻尖上现出微血管的肉瘤。”（《怀疑的时代》）写实性小说的叙述者几乎是无孔不入的，对种种客观生活细节的描画可谓精确至极，但也许太过精确了，以至读者时刻感到在这上头存在一个神话般强大的意志，他一只眼足以仰观宇宙星辰、俯察纤纤毫发，以一躯之体而容万众之心。他在故事中把每个角落塞得满满的，意欲窒息我们的思维，顺从于他的安排，走向他所规定为“真实”的那个地方。但是，他忘记了，我们不是用他创造的语言思维着，我们和他共享同一片语言的蓝天，同样拥有用语言结构现象的权利，如果这种权利竟被剥夺，我们便知必是由于一种强加于人的独断意志。

1987. 11. 6. 二稿改定，北京前海

## 文学：失却轰动效应之后

大概我们可以用“记忆犹新”四个字来回忆一九七七年《班主任》发表，一九七八年《神圣的使命》发表——为此《人民日报》还发表过一篇署名“本报评论员”的文章呢——一九七九年《乔厂长上任记》发表时的盛况。争相传诵啦，纷纷给作家写信啦，刊物销量大增啦什么的。就连当时对这几篇作品持严峻的批评态度的人，“批”的劲头儿也是热哄哄的。

五十、六十年代，同样不乏这样的盛事。六〇年困难时期，《红岩》出书，新华书店前排的队绝不比糕点铺前的队短。《青春之歌》、《林海雪原》、《红旗谱》、《创业史》以及一些引起过争议的作品都掀起过热浪。连这些作者得了多少稿费也被一些人津津乐道。

记忆犹新而又恍如隔世。现在呢，作家们写什么，怎么写，似乎已经很难出现那种“轰动”的效应。一九八四年，出现了《百年孤独》热，并由此而出现了王安忆、郑万隆等人的一批作品；一九八五年出现了“寻根”与“新方法论”热，并相应地出现了韩少功、冯骥才、郑义等人的一批作品，一九八六年，又出现了文化热，出现了许多“文化发展战略”和诸如“现代主义与东方审美传统的结合”之类的命题，据说现代派已经穿上了中国道袍，羽扇纶巾，扇子上画着八卦，阿城的小说便是代表。所有这些热，已经大体是文人、文学爱好者圈内的事了，很少涉及圈外人。于是有人干脆提倡起划圈子来了。

到了一九八七年，连圈内的热也不大出现了。不论您在小说里写到了某种人人都有的器官或大多数人不知所云的“耗散结构”，不论您的小说是充满了开拓型的救世主意识还是充满了市井小痞子的脏话，不论您写得比洋人还洋或是比沈从文还“沈”，您掀不起几个浪头来了。不是么？

是不是作家与作品产生了退步现象呢？很难这么说。比较一下本文开

---

【题解】 本文原载 1988 年 10 月 18 日《文艺报》。

始时提到的一些“热”过的作品（这些作品也是从大量平庸的一般的作品中筛选出来的）与当今的一些代表性的作品，还是当今的一些作品写得更活泼、更富有艺术个性因而从总体上更给人以多样与开放的感觉。但同样的事实是，八十年代中期以后，突出的好作品似乎是逐年减少。到了一九八七年，值得称道的好作品就更少。富有激情和感染力的作品似乎确不如前。从外部条件找原因未必是符合实际情况的，因为写作周期要比外部条件发生变化的周期长得多。愈是好作品就愈不是某种条件或气候的产物。条件愈好，厚积薄发的作品就愈容易比“薄积多发”的作品少。

怎么回事？试析如下：

首先，社会的安定化正常化及其对读者心态的影响。起码从二十世纪三十年代，革命、抗战、胜利、解放、改造、运动、动乱、反帝反修、“一举粉碎”、拨乱反正、改革开放……中国的这一段历史是充满了政治激动性的。本文开始时涉及的一些文学热浪，无不与政治热浪有关，无不体现出一种理想主义色彩相当浓厚的政治激情。全民的热点是为中国找出路，为一次又一次找到了金光大道而激动，为不能走另一条和又一条路而激动，为从今走向繁荣富强走上金光大道通向天堂而激动，为一次又一次地非昨而是今而激动。

当然，这样的激情这样的理想如今也有，也许更深刻了。但毕竟今天的情况是空前的安定、稳定。现在的热点是改革，没有错。但改革的热点是经济，人们对改革的看法要务实得多，思想准备要长得多。一九四九年全国都唱“解放区的天是明朗的天”，一九五八年全国都唱“社会主义好”，一九六六年都唱“大海航行靠舵手”，现在却不会也不必要吸引组织大家唱“改革了的体制放红光”或者“改革就是好，敌人反不了”。如果说现在整个的社会都更加稳定，人们的心态，相对来说更缓和与宁静一些了，我们只能额手称庆。中国是个古老的大国，近百年由于屈辱困苦而变得相当易于冲动……不是么？

人们变得日益务实以后，一个社会日益把注意力集中在经济建设、经济活动上而不是集中在政治动荡、政治变革和寻找新的救国救民的意识形态上的时候，对文学的热度会降温。很遗憾，但似乎事实如此。不知道这算不算什么“规律”。五十年代或者更早，青年人希望通过文学作品来确立自己的人生道路、价值观与政治方向。有不少人看完了一本书就离家出走，就冲破婚姻罗网、背叛剥削阶级家庭投入革命队伍。七十年代后期人

们通过“得风气之先”的作品来体察一下社会的新的萌动。例如，远在中央做出正式决定以前，《于无声处》就上演了，能不轰动吗？以后还能常常是这样或者有必要这样吗？现在呢，未必有太多的人希望通过文学作品来帮助他们理解或者解决人们最关心的物价、劳动工资、职务提升与职称评定、购买商品或者考“托福”出国的问题。包括翻两番与赶上中等发达国家的大目标也未必要文学的诠释或“吹风”。

不能笼统地慨叹“世风日下，人心不古”，不能笼统地埋怨读者的“素质低下”——不看自己的巨著却去看通俗武侠言情小说。甚至也不能笼统地责备作家没有去写改革写聘任制写横向联合写合营旅馆写中纪委正在处理的大案要案。现在写更大得多的贪污案也难以收到一九七七年的轰动效应，即使写得更深刻精彩。这里，笔者想冒说一句，如果一个社会动辄可以被一篇小说一篇特写一个文学口号所激动所“煽动”起来，只能说明这个社会的运行机制特别是言论与决策状况不大健全，不大顺畅。说明这个社会的人心不稳，思想不稳，处于动荡之中或动荡前夕。反过来说，如果一个社会的许多成员只是为了“解闷儿”而读文学作品，冷落了一些救世型的思想家与惊世玩世型的艺术家的巨作，也并非完全可悲。要求增加工资的人去找人事科财务处，要求民主参与的人去找市长区长政协委员人民代表，要求惩治坏人的人去找律师检察院，要求打发时间的人干脆去看《卞卡》，他们都没有必要一定去找作家找文学作品。

当然，这不是说作家与文学将会失业。文学的功能是各种社会机构所无法代替的。难以因非文学的“形势”而获得轰动式的成功，这只能要求严肃的作家拿出更加有独特的艺术成果与经得起历史考验的真实货色（包括思想的、政治的、经验的、学识的、技巧的）的作品来。这也必然会使本来就不严肃的作家去搞些噱头性的东西，他们也许会变得更不那么严肃。界限渐趋分明，也好。

其次，开放的结果会使人们见怪不怪。封闭的结果当然是少见多怪，大惊小怪。开放环境中的人比封闭环境中的人更不易激动，不知道这是不是也是“规律”。例如看惯了人体画的人不会因看画而产生邪念，而男女授受不亲的结果，谁碰谁一下都能令人联想到性关系。回想七十年代末八十年代初，朦胧诗与所谓“意识流”小说居然能引起不小的波澜，能就“看得懂还是看不懂”而论辩一番。此后的一些年，一些文学作品如马原、残雪之作，在形式的怪异乃至内容的晦涩方面走得远多了。相比之下看得

懂与看不懂、赞赏与斥责的声浪却低得多。当今文坛上，走爆冷门的捷径去争取一鸣惊人、一举成名天下知的效果是愈来愈困难了。禁区愈少，闯禁区的诱惑力便愈降低。途径愈多样，走捷径的方便就愈减少，当然，这也不是坏事。

前些年出现了许多热，从“蛤蟆镜”热到“寻根”热，从邓丽君热到琼瑶热，从萨特热到拉美文学热，从办公司热到自费留学热。有的热得有理，有的热得没劲。易热的结果必然是易冷，而易热易冷反映了一种“初级”心态。

这说明我们的开放才刚刚开始，还不那么成熟那么善于消化选择，还不那么清醒稳重。降点温以后，会不会更好一些呢？当然，开放的幼稚性只有靠进一步开放来解决，靠边开放边消化选择来解决，而不是靠停止开放来解决。

在谈到“凉”的问题的时候，第三，我们还得考虑一下作家本身的状况。有相当一批中、青年作家，这几年写得很快很多。要说的话说了不少。他们需要的是某种新的调整、充实、积累、酝酿、蜕变。作家正像油井，不可能总是喷涌。即使有的作家如王蒙、刘绍棠每年仍是新作不已、持续旺盛，但也有一种实际上的危机或者“颓势”在等待着他们——他们的新作有可能只是旧作的平面上的延伸与篇数字数的递增，而平面延伸与字数递增并不值得任何作者与读者羡慕。

另外还有一批比较年轻的作家，有的是出手不凡，有的是迭出佳作，文坛上评评论论还是相当红火的，但也陆续露出了后力不支的样子。这方面王安忆讲得最为诚实。最近她在香港说：“我在农村插队落户时，常有多种遭遇，因而产生各种心情；回城后当刊物编辑时，也有各种际遇，时有所感。写作的要求都是在这种场合产生的。现在则经常坐在家中写稿，既无谋生要求，又无当初各种苦闷的心情……”她又说：“不幸的是我过早成为专业作家。文学本来应该是人生的副产品……不料我先成为作家，生活倒成为我的次要东西了。因此，我感到困惑。”（见1988年1月3日《文汇报》三版）说得何等好啊，王安忆！你说出了我国“优越”的专业作家照拿工资制度的弊病。你有勇气说出真相，可敬！你有没有勇气甩掉这个“专业作家”的空架子、去追求实实在在的人生、并从而出现副产品呢？

再如阿城，“三王”写罢，海峡两岸一片喝彩。但他早在两年前的

《遍地风流》里，已经重复《棋王》里“喝得满屋喉咙响”之类的受到激赏的句子了，这不是吉兆。如果他相当长一个时期拿不出新的好作品来，对于他，完全不应苛求或者责备，倒是一些喝彩者值得想一想，文坛固然需要当场起立的叫好者，不也需要一慢二看三想过的评论家吗？

近年又有新作者涌现，某些作品向怪向粗野等方面发展。有的还自称什么第五代(?)作家。成绩如何？还需要再看看。这里要说的是，不论什么新观念新手法新流派新句式，都不妨试验，裤衩当手套领带裹脚，也可以试，但这都不能代替真货色。真货色是作家的真才实学，真情实感，是作家的全部才能学识，经历经验，灵魂人格。如果您和您的读者确是吃得过饱，当然也可以写出一些撑出来的作品。如果您和您的读者确是太闲，当然也会写一些闲出来的作品。如果您和您的读者确实是才思如流星飞瀑如钱塘江潮，当然也会写出一些大破条框的作品。怕的是您刚够卡路里就超前打饱嗝，刚旷了一天工就炫耀无聊，二等的才华却具备头等的疯狂和痛苦。

文学当然会有新的高峰和新的突破，只是得来不会如此廉价。年轻人会成长起来，通过自己的坎坷的路。减少他们的曲折和坎坷的长者的欲望是可以理解的，该说的话总归该说，回避文坛现状的矛盾是不可以的。但谁也无法代替他们前进，代替他们突破或诈诈唬唬地自称突破，也不能代替他们跌跤和碰壁。

文学热确实在降温，无需着急也无需生气。我们的国家正在发生巨大的、历史的变化。社会心态也在变，这种变必然会反映到文学领域。从不同角度出发怀旧，不喜欢目前的种种文学现象是可以的，但谁也无法不让它变化。凉一凉以后也许会进入新的阶段，新的境界，出现新的人才或老人才焕发出新的活力。也许凉一凉以后才会出现真正的杰作。但愿如此。但也许这种相对疲软的局面会延续乃至加重，谁能说准呢？连副食供应都那么难预测，何况虚无缥缈多了的文学？当然，从长远来说，前景仍然是乐观的。能不能预测一下今后一些年代文学发展的趋势呢？更难。但不妨试一试：

一、文学的进一步分化：尽管把通俗小说与“严肃小说”结合起来做到雅俗共赏、曲高和众是诱人的理想，但这二者的进一步分化、文学的双向发展与作者读者在这二者之间的摇摆恐怕是难以避免的事实。类似的双向发展还有洋与土，纪实与幻想，巨型与微型，道德与非道德，极端与中



和，高尚与俗鄙，艰深与浅白等。包括一些长年以来没怎么发展起来的形式，如推理小说、自传小说、历史小说等，都会得到长足的发展。

二、深沉化，这是最重要的。一方面表现为思考的更加理性、更加深邃、更加全面多侧面；一方面表现为对人的灵魂的进一步关注。在描写一些重大历史事件一些典型人物的时候，不论是对战争、土改、大跃进、“文化大革命”，乃至写今天的改革，不论是写什么样身分的人物——红卫兵也好、老干部也好，资本家也好、佃农也好，将愈来愈突破简单化程式化与脸谱化的模式，将不再是某个口号或理念的图解，而日益反映出我们的民族已经在变革与建设的道路上走了一大段路的成熟性与更深刻、更宽阔的概括力。另一方面，深沉在于写出人的灵魂，叫作“触及灵魂”，当然不是用“大批判”。文学将更深入生动地描写人的喜怒哀乐，描写人们的（当代的、现代的、古代的，特定的与普遍的，特定历史时期与永恒的）困扰与激动，写人的内心需要，写人的内心的痛苦与追求。这些，当然具有社会的与历史的内容，但这种社会的与历史的内容是通过或往往结合着人性的内容、生命的内容来展现的。这里要说的一句话是，无神论者也需要拯救（包括安慰、净化、超脱、激励）自己的灵魂，当人们寄希望于文学家的时候，一篇又一篇小说不能仅仅用一些粗鄙的脏话或者梦呓式的咕哝来搪塞读者。也许一个时期以来作家努力显得比读者高明比读者先知先觉未必总是对的，但也不可能走上在作品中显示作者比读者更白痴或者更提不起来乃至更流里流气的路子。从长远来说，在实现“全民皆小说家”之前，读者需要的仍然是亲切的、诚实的、精神上更多而不是更少有力量的作家。我们的文学界内外已经饱尝“假、大、空”的超级口号之苦，人们厌烦了洋洋洒洒的空论，这是可以理解的。但反过来以为堂堂中华文学要走大儒主义、顾世不恭的无理想无追求无道德的道路，也是荒谬的。这种赶时髦也很可笑可悲。

三、民族性与时代性的结合，经过一段初级开放的多方引进多方寻根以后，在一大堆洋玩艺古玩艺土玩艺都不再新奇了以后，在创作上那种急于甩出去、争当第一个或者见到新玩艺就痛心疾首义愤填膺的心态渐趋平稳以后，有可能出现新的更加民族也更加时代的作品。在一大批涌潮又退潮的作品沉淀下去以后，也许从这几年不那么“活跃”的老人或者这几年尚未露头的新人之中会出现几部真正能留在文学史上的巨著？谁知道呢？文学与生活一样，人们当然寄希望于未来。

文学的黄金时代确实是来了，黄金一样的作品却不会因时代的黄金而自动涌现。《红楼梦》的出现恰恰不是时代黄金的结果。我们需要观察，我们需要思考，我们需要探讨，我们更需要潜心全面努力。

## 朦胧诗之后：二次变构和第三代诗

所谓“朦胧诗”的面世是近十年中国新诗发生的第一件大事。毫不夸张地说，其意义是划时代的：这陌生的“蒙面人”一经出现在诗的地平线上，就使读者的审美意识和审美视野发生了根本的改观。尖锐的楔子楔入习惯惰性的深处，任其流血、剧痛而终不能复原。但更重要的还是最早的那批青年诗人在创作中所坚持的那种个体主体性的原则立场和诗歌本体的指向（参见拙作《实验诗：生长着的可能性》），它不仅使业已获得生机的诗坛再也无法恢复到它所无意识趋向的大一统格局，而且开辟了进一步分化、发展的众多新的可能。

无论历经了怎样的曲折坎坷，“朦胧诗”还是实现了对当代新诗的有力变构。1980年左右，一种二元分立的局面事实上已经形成。随后围绕“朦胧诗”爆发的论争只是把这一局面凸现了出来。然而这一局面很快就受到了新的冲击——快得甚至有点令人无所措置。冲击来自更年轻的一代诗人，他们被集体命名为“第三代”诗人。无论如何这是当代新诗的又一件大事。这不仅因为其人数之多、声势之大，冲击之激烈广泛，足以造成某种“全方位的喧哗与骚动”，而且因为它的介入——这种介入完全称得上是一次“入侵”——带来了当代诗坛一系列新的、某种程度上更为深刻的变化，从而同时发展了其困境和生机。

如同“朦胧诗”一样，所谓“第三代诗”也是一个非常含混的后设指称。由于有关的界说多来自“个中人”，就显得格外梳理不清。不过这并不重要。就笔者而言，它乃是指继“朦胧诗”之后又一次探索新诗变革的青年诗歌现象。需要补充的是：第一，应该把作为诗歌运动的“第三代诗”和作为诗歌实体的“第三代诗”区别开来；第二，应该把笼统的指称

---

【题解】 本文是《灯心绒幸福的舞蹈——后朦胧诗选萃》（唐晓渡选编，北京师范大学出版社1992年版）的编选者序。

和单个的诗人区别开来。后一点相对于那些一直以游离的态度置之度外，而又具有鲜明探索意向和实绩的诗人尤为重要。

“第三代诗”作为一个整体的形象，是经由1985年四川的《大学生诗报》、《现代诗内部参考资料》到《诗歌报》、《深圳青年报》主办的“1986年中国现代诗群体大展”而逐步树立起来的。其树立方式具有明显的运动特征，即经过了组织的广泛而自发的群众性。这是它有别于“朦胧诗”的第一点触目所在，并立即为反对者提供了指挥的理由：它看起来确实像是人为造成的。但这类指控很难成立。且不说存在于运动对面的现实诗歌秩序的压力——它刚刚以“宽容”的姿态默许了“朦胧诗”的“合法”地位。对更新一代的诗歌却仍然熟视无睹，拒不接纳——是导致运动产生的直接动因（虽然也只是表层的动因）之一，仅就运动本身而言，却远非任何人力所能企及。在这样一个偶像破灭的时代，设想一个高居运动之上的号令操纵者是不可思议的。事实上，组织者在这里只是充当了穿针引线的角色，以至在运动过程中更多地隐而不显，真正被凸出的是过程本身。此外，运动构成的复杂性也很能说明问题。据统计参加“大展”的“群体”多达84家。尽管去除了那些玩世不恭者和被胁裹进来的泡沫成分，具有实体性（较明确的理论主张和相应的创作实力）的不过数家而已，然而这并不重要。重要的是这些在诗歌观念和美学追求上如此不同，以至截然相悖（突出的如“他们”之相对于“非非”；“莽汉”之相对于“整体”）的群体何以会走到了一起？它仅仅是一种追逐功利的现实联合吗？

假如这就是答案，那么这场运动就如某些人所说的是一场纯粹的“痞子运动”；而假如我们觉得这样说哪里不对头（倒不是不忍心）的话，那么就有理由追问：是否有某种更内在的动因在背后支配着这场运动，赋予其以实质内容，从而使那些放肆的叫骂，炫目的旗帜，夸张不实的宣言口号、广告张贴，厚颜无耻的自吹自擂、自恋自爱，诸如此类，相比之下即便不是它的附加成分，也只是它的手段，病态而不无合理性的手段？而如果说手段的病态必然意味着过程和目标的病态（它们确实是病态的——这么多人狂热地投身同一诗歌运动，不能不是一场“病”）的话，那么，透过所有这些病态，粉碎运动造成的集体幻象、清除掉它自我涂抹的油彩，最后，经由还原而消解和抛弃运动本身，就是揭示出上述动因的必要前提。

作为运动的“第三代诗”选择“朦胧诗”当成主要的攻击目标肯定有

其策略上的考虑；但这种明眼人一看即穿的把戏并不能说明什么。在诸如“Pass”、“打倒”一类的激烈言辞后面，显然隐藏着一个重要的心理——艺术事实，即被明确意识到的与“朦胧诗”的差异和分野。韩东早在1982年就最先对此做出了清醒表达。周伦佑则在最近的《论“第三代”诗歌》一文中进一步将其系统化了。

然而我们却必须从二者的一脉相承性出发来论及于此。“第三代诗”在许多方面沿用了“朦胧诗”当初的一套做法，例如组织社团、自办刊物等等。这些都还在其次，更主要的是美学立场的内在一致。我曾经把从“美”的主体意识（大写的“人”）的觉醒，到个体主体性（小写的“人”）的确立，作为十年来中国诗界、乃至文学界所发生的第一义精神事件来加以肯定；一位诗人的一行诗句表达了大致相同的意思：我们扑倒在自己这个传统里（重点系引者所加）。“朦胧诗”所接续，或者说激活的，正是这样一种诗的传统，这样一种立足自身，并经由自身发现、反抗、超越、重建传统的传统。“第三代诗”直接受惠于这历史性的成果，而将其作为创作的现实前提，另一方面，差异和分野也就由此发生。

这里首先涉及的是个体状态和自我意识的问题。这个问题和单个人的性格无关，恰恰相反，它突出的是具有不同创造禀赋的个人在社会——文化境遇和相应心态上的某种一致性。“第三代诗”和“朦胧性”在这方面的区别可由以下一系列对比（它只能是主要的和相对的）见出：

	<b>“朦胧诗”</b>	<b>“第三代诗”</b>
	大一统背景下的意识形态对抗；	多元趋势中的意识形态解体；
	文化关禁下的有限选择；	文化开放中的多种选择可能；
	价值的紧张危机	价值的松散悬浮；
<b>社会—文化</b>	道德的人格化、心灵化。	道德的商品化、物化。
<b>境遇</b>	更多诉诸人道、人性的思辩和抒情力量；	更多强调个体生命的原生状态；

心    态	追求自由的崇高感； 普遍怀疑中的积极维系； 反抗异化的悲剧意识。	承受自由的失重感； 自我中心造成的责任脱节； 悬置异化的“中空”意识。
--------	--	---

如果说“朦胧诗”和“第三代诗”同样经历了某种隐蔽的、“地下”（即在公共视野之外）的“个人化”阶段的话，那么前者是被时代拘囿的，后者则是被时代解散的。被解散的个人乃是更纯粹、更彻底的个人。无论出于自觉抑或被迫，在远离时代中心的地方他都成了“局外人”。这与“朦胧诗”不由自主地置身“局内”，是一个综合性的对照。

对这种“局外人”境况的意识在于坚的一句戏语中被比喻为“站在餐桌旁的一代”。它令人窘迫，同时也必将成为一种动因。它使生命同样获得了更多的创造或破坏的可能。在前一种情况下，诗人成了孤临一切的“造物主”；在后一种情况下，则如“莽汉主义”所宣言的，成了“腰间挂着诗篇的豪猪”。它从根本上说是一种幻觉（谁能跳出这世界的“局外”？）然而却可以成为新的精神漫游的出发地。

首先，漫游者据此而自我确认了其自由的身分和姿态。这几乎可以立即解释“第三代诗”内部的诗歌观念和主张何以如此分离以至对立（在“平民化”之外有“王者化”、“先知化”；在“口语化”之外有“高蹈化”、“隐逸化”；在“纯诗”之外有“非诗”、“反诗”，如此等等），而总体上却又表现出对“朦胧诗”的针对和反叛。在“第三代”诗人眼中，后者无疑已凝为某种固定的身分和姿态（例如“思想者”、“英雄”、“崇高的人格化身”等等）。时间的魔术从背后支持着他们做出这一确认，并促使他们去占有那些被时间圈定了的“领地”之外的广阔空间，尽管在这一过程中他们同样面临被凝固的危险。

其次，无论对“朦胧诗”所做的派定和置换游戏（将其特有的时代特征派定为一些相应的概念符号，然后置换进“反……”的现代公式中），有多么幼稚和粗暴，自由的新一代漫游者都适时地将精神漫游变成了精神冒险。毫不奇怪，在这种用语言对抗语言的冒险中，现有“权威”的神圣性或“神圣”的权威性无一例外都遭到了亵渎（此前“朦胧诗”已经在有限范围内进行过这样的亵渎，不幸的是它如此之快地被纳入一场更大范围

的褻瀆之中)。這即便不是冒險者的使命，也是他的特權，儘管有時他會情不自禁地濫用這種特權。一些簡單的或不那麼簡單的“造反者”及其附庸的混跡者的加入，使“第三代”詩歌運動像是在進行一場單方面的、不宣而戰的、通過飽和的地毯式“轟炸”而平地創造廢墟的語言戰爭，但盲目否定的“廢墟癖”並不是它真正的靈魂，魚龍混雜、泥沙俱下的局面也不能掩蓋其中的佼佼者在厲行由“朦朧詩”所開始的詩歌實驗過程中迸射出的異彩。

“第三代詩”的實驗傾向突出地表現為生命領域的開掘和語言意識的強化這詩歌藝術的兩端上。它經由對“泛文本”和“絕對文本”的反問追求而得以同一。一方面世界之所存者皆可入詩：從瑣屑的日常景觀到神秘的巫術玄思；從現代人的孤獨荒誕到初民般的混然不察，從得自民間的脏話俚語到置身天國的人神感應，從稍縱即逝的原始性欲到永恒追慕的大化宇宙，如此等等，不一而足。另一方面，是所有這一切都被要求提到詩的文本高度加以對待，經由一個相對自足的語言——符號系統而獲得自在的生命。“他們”之“詩到語言為止”的明確主張、“非非主義”之“詩從語言開始”的著意強調，“整體主義”之意欲把語言“處理成一個實體，處理成整體系統中的一個層次”的勃勃野心，諸如此類，無不折射著與此有關的自覺努力。這種努力有時到了某種臨淵履薄走鋼絲的程度。例如在一部分詩人那里，對無明確指向的“歧義”、“復義”、“多重象征”等語義層次的一般重視被發展成對超越一切語義指向的“語感”、“語暈”等“純粹”詩歌文本特性的強烈追求，反邏輯的大規模語言“出格”（偏離）被導向反修辭乃至反對語言本身的不可思議的深處，等等。

“第三代”詩人多半樂於在探索的每一向度上走極端。他們毫無忌憚地毀壞一切自認為應該毀壞的，標榜一切自認為應該標榜的，以至有時根本不能分清，這裡哪些是徹底的義無反顧，哪些是庸俗的哗眾取寵；哪些是詩性的任性率真，哪些是練達的時尚利用；哪些來自追求藝術的獻身沖動，哪些根源非得即失的聚賭精神。或許在所謂“生命的原生狀態”中這些本來就互相滲透，彼此會合，所以他們才如此縱橫捭闔，不管不顧。這不可能是理想的詩歌狀態，然而在一個習慣於單一、保守、封閉、僵硬的傳統——現實格局的背景下，卻是新的詩歌理想誕生的激烈前奏和必要中介，其自身同樣包含著不可忽視的生長因素。無論如何，迄今為止“第三代詩”已經提供了足夠多的值得研究的東西。它沖破了许多禁區，同時也

标定了若干极限；实现了一些意料之外的诗歌可能，同时也跌进了一些事先设置的语言陷阱；制造了大量的文字垃圾，同时也呈现了众多的转化契机。它给诗坛带来了极大的混乱，同时也带来了新的秩序。认为混乱本身就是秩序是一种过于简单的讴歌理由；喝下这剂苦药，超越混乱，秩序才会臻于形成。

“像市民一样生活，像上帝一样思考”曾经是一个流传在许多“第三代”诗人中的口号，无论这个口号自身矛盾和虚妄到了什么程度，某些“第三代”诗人似乎确实成了他们自己的上帝。他们的“造物”构成了“第三代诗”的实体。这个实体究竟有几多价值需要置于一个逐级扩大的诗歌序列（从中国现、当代诗歌到古代诗歌，再到世界诗歌）中予以不同层次的细估和评定。它完全可能被淹没，但肯定不会归于虚无。匆匆忙忙地给出结论，特别是根据他们自己的宣言或理论给出结论是不必要的。以至至关重要的文化态度为例，“第三代诗”的真正姿态就远非“反文化”可以涵盖。除“反文化”外，尚有“非文化”、“唯文化”、“泛文化”等倾向，且存在相互间转化的可能。

为了提供一份第一手的“参考文献”，我们选编了这部诗集。我们希望它能帮助人们意识到一个明显的事实，即由于“第三代诗”的介入，当代新诗已经发生了继“朦胧诗”之后的二次变构。它不仅导致了诗歌格局在持续分化中进一步趋于多元，而且以全面毁坏——重建的探索方式昭示了新诗变革经由个体创造力的进一步解放而迂回深入的内部活力和进程。另一方面，作为运动的“第三代诗”从它惊世之日起就已解体，在这一运动中达成的群体联合也将逐步失去意义。凌驾于一切具体运动和现实秩序之上的，是永不满足的诗歌本身的运动。选择诗者必被诗所选择，而它只选择、接纳单个的诗人和作品，并通过他们显示出，只有它才是最后的支配者，才是那最内在的动因。

1988年11月北京



## “新写实小说大联展”卷首语

文学在发展、在嬗变。

文学面临着新的选择。

我们慎重地向《钟山》的作者和读者宣告：在多元化的文学格局中，1989年《钟山》将着重倡导一下新写实小说。

所谓新写实小说，简单地说，就是不同于历史上已有的现实主义，也不同于现代主义“先锋派”文学，而是近几年小说创作低谷中出现的一种新的文学倾向。这些新写实小说的创作方法仍是以写实为主要特征，但特别注重现实生活原生形态的还原，真诚直面现实、直面人生。虽然从总体的文学精神来看新写实小说仍可划归为现实主义的大范畴，但无疑具有了一种新的开放性和包容性，善于吸收、借鉴现代主义各种流派在艺术上的长处。新写实小说在观察生活把握世界的另一个特点就是不仅具有鲜明的当代意识，还分明渗透着强烈的历史意识和哲学意识。但它减退了过去伪现实主义那种直露、急功近利的政治性色彩，而追求一种更为丰厚更为博大的文学境界。

自然，今天还不是完全准确概括新写实小说的时候，新写实小说的理论特征和艺术特征还有待于新写实小说的进一步发展，在不断发展中逐步形成和完善自己的个性特征和理论体系，相信会有更多的作家和理论家用他们的实践来丰富新写实小说。我们在这里只是一种倡导和号召，并衷心期望在中国文坛能够出现和形成一个“新写实运动”，《钟山》将为此尽自己最大的努力。

在构想这一计划时，我们征求了许多作家和评论家的意见，方方、王安忆、王兆军、王蒙、从维熙、邓友梅、冯骥才、刘心武、刘恒、刘震云、史铁生、叶兆言、李国文、李锐、李晓、朱苏进、陆文夫、陈建功、

---

【题解】本文原载《钟山》1989年第3期。

何士光、郑义、赵本夫、周梅森、林斤澜、张洁、张炜、张弦、张一弓、高晓声、铁凝、谌容、贾平凹、韩少功等中青年作家都表示很大的兴趣，愿意参加这一活动；首都文艺界、新闻界的许多报刊对此项活动亦表示十分关心。我们除了以突出篇幅刊登新写实小说（以中篇为主）和理论探讨文章外，还将积极创造条件争取 1990 年举办“新写实小说”评奖活动，筹备出版新写实小说集。

我们希望通过大展，推动新现实主义创作的发展，并能够团结和聚集更多的作家。因此，我们欢迎更多的老中青作家惠赐力作来参加这次大联展。

## 关于重写文学史专栏的对话

陈思和（以下简称陈）：“重写文学史”这个重新研究、评估中国新文学重要作家、作品和文学思潮、现象的专栏，今天出台了。开设这个专栏，希望能刺激文学批评气氛的活跃，冲击那些似乎已成定论的文学史结论，并且在这个过程中激起人们重新思考昨天的兴趣和热情。自然目的是为了今天。我们相信，观念与观念的撞击、交锋和争鸣，最终会如燧石敲击出真理的火花。另外，从新文学史研究来看，它决非仅仅是单纯编年式“史”的材料罗列，也包含了审美层次上对文学作品的阐发评判，渗入了批评家的主体性。研究者精神世界的无限丰富性，必然导致文学史研究的多元化态势。文学史的重写就像其它历史一样，是一种必然的过程。这个过程的无限性，不仅表现了“史”的当代性，也使“史”的面貌最终越来越接近历史的真实。所以，我们今天提出“重写文学史”，主要目的，正是在于探讨文学史研究多元化的可能性，也在于通过激情的反思给行进中的当代文学发展以一种强有力的刺激。

王晓明（以下简称王）：确实是这样。在正常情况下，文学史研究本来是不可能互相“复写”的，因为每个研究者对具体作品的感受都不同。只要真正是从自己的阅读体验出发，那就不管你是否自觉到，你必然只能

---

【题解】本专栏由陈思和、王晓明主持，连续刊载于《上海文论》1988年第4期—1989年第6期，历时一年半，共出9辑。每期编发“主持人的话”，介绍本期专栏梗概。内容分别涉及“赵树理方向”、柳青《创业史》、“别、车、杜在当代中国的命运”、丁玲小说创作、胡风理论、姚文元文学批评、“礼拜六派”、革命文学运动中的宗派、“山药蛋派”、《青春之歌》、《子夜》、何其芳文学道路、郭小川诗歌、《女神》、闻一多等。专栏结束时（1989年6月）附有陈思和、王晓明的综述《关于“重写文学史”专栏的对话》。

够“重写”文学史。如果大家对中国新文学的整体评价都一模一样，那倒是怪现象了。从这个意义上说，今天提出“重写文学史”，已经是太迟了，早在几年前，就应该澄清这个问题的。

陈：我们希望本专栏的文章能够在以下两个方面多作努力，一是以切实的材料补充或者纠正前人的疏漏和错误，二是从新的理论视角提出对新文学历史的个人创见。但是我们也想提请大家注意，尽管我们力求科学的严谨准确，但事实上，包含真理的新观念有时也可能与谬误纠缠，片面有时也会和深刻、真理之间有一线内在的同一性。为了有助于问题的深入探讨，本栏也可能会出现一些从“习惯”的尺度看来不尽完善但确具真理颗粒的文章。

陈：关于“重写文学史”专栏办到今年年底的专辑收盘，这个想法是去年夏天专栏开办时就定下来的，现在就是最后一次了。这不是说关于这个题目已经无话可说，或无法再说，倒是因为这个话题在学术界已经引起了热烈的争论和普遍的关注，已经产生出许许多多的赞同、支持、反对的意见。既然要讲的话太多了，特别是前一阶段似乎成了不少报刊的热门话题，那就不必也不应由我们这个单薄的专栏来包打天下，或者说，专栏的结束意味着“重写文学史”的工作将在学术领域里更为深入和细致地展开。

王：其实，在1985年北京召开“中国现代文学研究创新座谈会”以后，“重写文学史”的工作就已经开始了。这本来是一项有明确的专业范围的学术活动，但从我们这个专栏开办以来，由于新闻媒介的报道和社会上各种读者的关注，它竟然成了文学理论界的一个热门话题，而且对“重写文学史”这个提法本身，也产生了一些非学术的歧义，至少在我个人看来，我们当初对这个提法的理解，和后来一些讨论者对它的理解，是有很多差异的。所以，今天我们作为专栏主持人的最后一次对话，是不是就先来谈谈我们自己对“重写文学史”这个提法的理解？这五个字实际上是包含了三层意思，第一是“重写”，第二是“文学史”，第三是“重写文学史”。

陈：我记得最初对这个提法有分歧意见的，是“重写”的提法不妥，最好是用“另写”“改写”，也有的认为应该提“修改文学史”。

王：这些提法似乎有一个共同点，就是都不愿意说“重写”这个词，好像觉得“重写”就是用一种新的独断论来代替旧的独断论，颇有点“把

颠倒的历史再颠倒过来”的味道。这其实是误解。“重写”的意思很简单，就是把你今天对现代文学的新的理解写下来。从道理上讲，我们自己每天都有变化，对人生也好，对文学也好，我们的认识也都会发展，只要你的思维尚未终止，你对世界，包括过去的文学，就总会有新的理解，这是非常自然的事情。你有了新的理解，当然就应该地把它写下来，所以，我实在看不出我们有什么理由要回避“重写”这个词。

陈：在本专辑里有王富仁一篇文章，他谈了“重写文学史”有两种涵义，一种是广义的，一种是狭义的。所谓广义的重写文学史，是每一个研究文学史的人都应该做到的。中国现代文学不过七十多年，许多研究者本身就参与了这个与生活同步的文学运动和文学创作，只要他把自己整个身心投入到学术对象中去，由自己的生命感受中来体会文学和人生，他的研究结论一定是个性的，有创造性的，因而总是对前人成果的发展，如果从学术的意义上说，这就是重写。每一个人所写的文学史，都不能不是“重写文学史”。所谓狭义的，我的理解是指在我们面前有一本以前的文学史，我们对它不满意，所以要修正、补充、发展前人的著作，也有些地方需要推倒重来，这也是正常的。每一个人在写文学史著作时，他的潜意识里总是隐藏着对前人著作的不满意，这样才能写出表达自己见解的书来。如果对前人的书都全盘接受，那就如你过去所说的，是抄写，或复写。

王：正常的文学研究，必然包括着各种各样的重读、重写和重新阐释。

所以说，重写与改写、另写没有什么本质上的区别，任何学术活动都是在对前人成果的扬弃和批判上进行的。

陈：说到底，文学史是当代人对文学发展历史的一种整合。那么我们的现代文学史是在什么样的背景上整合出来的？把新文学史（或说现代文学史）作为高校中文系的一门基础课程是从50年代初开始的，由是产生第一批现代文学史的教材，也是第一批现代文学史的研究著作。因为这门学科一开始就有把教学与科研紧密结合的特点，它不可避免地包含了双重性质。首先它是建国初期整个意识形态的一个组成部分，当时的情况是这样：一个新的国家刚刚诞生，上层建筑及其意识形态都在为巩固政权而展开工作，政治、教育、历史、哲学、法律、文学等社会科学领域都参与了这项工作，即通过各种途径向人们描绘中国革命是怎么走向胜利的，人民共和国是经过了怎样艰苦的斗争建立起来的。现代文学史从这个意义上讲

具有教科书的性质，是有鲜明的目的与严格的内容规定的。但它同时还有另一种属性，那就是学术性，或者说是把现代文学作为一门独立的科学，去寻求现代中国人的审美经验是如何形成的，总结白话文学七十年来在创作上的成功经验与不足，这就需要学术上的探索和审美上的体验。真理是需要经过反复检验的，科学研究只能是充分个性化的，探索的。我觉得，在特定历史和时代条件下教科书式的文学史与学术研究的文学史是不太一样的，至少在性质上，方式上，具体形式上都不太一样。

王：你说的这种教科书式的文学史阐述，本身并无可厚非。就中国现代文学史的教科书来说，政治标准必然要讲，但是，自从五十年代中期开始，随着极左思潮的影响逐渐加深，这种注重政治标准的做法也逐渐发展到了一种畸形的地步，就是简单化地把中国现代文学史看作是一部在文学方面的政治思想斗争史，形成了按照政治标准将作家“排座次”的评判习惯。在这种情况下，政治理论成了惟一的出发点，只有在这种理论框架本身发生变动的情况下，现代文学史的阐述才会发生变化。一个突出的例子，就是“文革”期间对现代文学史的“重写”，即那种“鲁迅走在金光大道上”的教科书的出现。我想，大概正是因为以往的现代文学研究中只出现过这种政治性的“重写”，有些人才会习惯性地认为，你在今天提倡重写文学史，就说明你的政治立场发生了变化，是要用一种新的政治理论框架来取代原有的框架，因此，很自然就会断定你是在政治上离经叛道，甚至会产生那种要对“重写文学史”进行政治批判的热情。这实在是一种误解。

陈：中国具有悠久的政治和文化传统，它根深蒂固地使人们相信，一切文学史的描述仅仅只是“一些阶级胜利了，一些阶级消灭了”的历史在文学上一一对应的简单反映。所以我们今天讨论“重写”这个提法时，赞成者与反对者的思路都没有摆脱这种传统思维模式。为数不少的人都以为所谓“重写”文学史不过是把过去否定批判的作家作品重新加以肯定，把过去无条件肯定的东西加以否定。就好像我们都在烙饼一样，讨论者往往把话题集中在该不该翻动这个饼（有人说应该重写，有人说不应该重写），都忽略了讨论烙饼的另一个问题：怎样才能把饼做得更可口。你说得对，我们过去读的文学史，特别是在五十年代中期以来日益严重的“左”的路线影响下写成的文学史，大都以文学领域的政治思想斗争为主要线索和脉络，而把文学的审美功能和审美标准放在从属面、甚至是可有可无的位置

上。由五十年代中期到文革，这个“文学史”的空白越来越多，不要说许多在历次政治运动中被迫害的作家以及他们的作品遭到禁止，而且许多地区性文学也无法研究。计算一下，三十年代的沦陷区文学，四十年代的国统区文学，五六十年代的台湾香港文学，都无法整合进这个文学史体系中去。从十一届三中全会到现在，随着冤假错案的平反昭雪与政治路线的拨乱反正，文学史的这个方面的内容又越来越多，内容的扩大必然带来新的矛盾，按照原来的体系框架无法解释以及正确评价这一切文学史内容，它无法自圆其说。

王：譬如有些作家在文学史上的主要成就表现在艺术性方面，放在以政治作为主要甚至惟一标准的文学史框架中，他们会变得不伦不类。

陈：沈从文去世前曾对一部文学史著作把他的名字夹在肖军肖红与骆宾基当中感到愤愤然，其实就是因为沈从文所持的文学史标准与那部著作的标准不一致。平心一想，沈从文一定会释然了，如果算政治账的话，恐怕他连骆宾基也望尘莫及。（王：好像不是骆宾基，而是蒋牧良）可以再查一下吧，那是沈从文给王渝的一封信里提到的，具体是谁倒不重要，它本身反映了一个很典型的问题。这几年人们对文学史的标准已经有所变化了，再坚持只用一种狭隘的政治标准来评判作家会是多么贫乏。

王：咱们实际上已转入了“名词解释”的第二个层次，就是“文学史”的含义。你刚才谈到的那种现代文学史的教科书，实际上已经不是严格意义上的“文学史”。它的出发点是政治理论，着眼点在现代文学的那一个政治意义的侧面，用的也主要是政治思想分析的方法，我觉得，这样的文学史从其主导方面来说，应属于政治学研究的领域。中国现代文学既然是中国现代历史的一个组成部分，大家就都可以拿它来作自己的研究材料，你文学史家可以用，思想史家可以用，我政治学家当然也可以用。倘若严格地从政治理论出发来研究中国现代作家和作品，那这样的研究也自有其政治学上的价值，这是没有问题的。但另一方面，这种政治学的现代文学史研究，并不能代替那种从文学角度进行的现代文学史研究。因为中国现代文学除了有那个政治性的侧面之外，还有它作为艺术的本身的那个侧面，而且在我看来，这个作为艺术的侧面应该是中国现代文学史研究的主体部分。我们所说的“重写文学史”一词中的“文学史”，正是指这种宽泛意义上的文学史，它既有政治的一面，更有艺术本身的一面，以及与此有关的其他许多侧面。既然着眼的对象本身就不同，那从文学角度进行

的现代文学史研究的方法也就必然要和那种政治学的方法不同，它的出发点不再仅是特定的政治理论，而更是文学史家对作家作品的艺术感受，它的分析方法也自然不再仅是那种单纯的政治和阶级分析的方法，而是要深入运用各种不同的方法，尤其是审美的分析方法。我觉得，区分这两种不同的文学史研究，一种是侧重政治性的，一种是审美的综合性的，是非常重要的事情，它们各有自己的存在价值，我们过去经常把它们混淆起来，甚至以前者代替后者。

陈：讲到底，还是恩格斯评论歌德时所讲的，我们不是用道德的、党派的观点评论歌德，而是要用美学的、历史的观点评论歌德。我倒是觉得前一种观点也不失为一种批评标准，但与后一种是不同的。这两种不同标准，不同观点，可以构成两种完全不同的文学史。本专辑发表刘纳的论文，就是从历史的美学的观点重新整合了五四初期的一段文学史，材料还是原来的材料，但标准不一样，得到的感受则是新鲜的，有启发性的。

王：它们各有各的不可替代的价值。

陈：正是鉴于目前文学史研究中把这两种批评标准相混淆——因为今天人们谈中国现代文学中的政治思想史的时候，他们在主观上并不是把它作为这样一种定义来谈的，而是把它作为整体的文学史标准，这是概念的混淆，标准的混淆。我们现在提出“重写文学史”是希望严格地在历史和审美的标准范围内谈这些问题的。这里的区别非常清楚，在政治的观点下的文学史研究，只能在政治的统一认识发生变化以后才必然地、不得不进行重写；而历史的审美的观点下的文学史研究，它本身就是一种个性化的，不断纠正前人见解的学术活动，没有扬弃与批判，就没有学术的进步。“重写文学史”的学术动机和实际效应，不过是在原有的政治教科书式的标准旁边另外讨论一个或一些研究标准，而不是取而代之，更不存在推翻以往文学史的政治结论，把过去的文学史定论统统翻过来的意思。

王：这实际上是两个完全不同的研究角度，它们的对象、出发点和研究标准都是不同的。打个比方，就好像一是造屋，一是架桥。桥和屋都是人们所需要的，但你不能用造屋的方法来架桥，也不能反过来，把架桥的方法搬去造屋。如果说我们以前经常是在用造屋的方法来强行架桥，并且说这就是架桥的惟一方法，那我们今天提出“重写文学史”，就是要区分清楚：造屋和架桥是两种并不相同的事情，不能把它们混为一谈。

陈：我们现在提出“重写文学史”实际上正是在文学史研究的性质发



生改变的时期，是现代文学史作为一门独立的学科逐步走向成熟的时期。这种结果在近十年来学术研究中是必然会发生的。我们不妨回顾一下，这十年来，在十一届三中全会以后，广大现代文学史研究工作者做了哪些事。一是原始材料的丰富积累；在1985年以前，现代文学的主要成果体现在社科院文学所等单位联合编撰的两套资料集上，一套是中国现代文学研究资料，一套是中国当代文学研究资料，这是一项规模巨大、内容繁复的资料收集工程。通过这次实践，原来政治教科书式的文学史所整合的体系被打破了，大量的资料收集不但开拓了人们的学术视野，也树立起一种不同于过去通行的观点的研究标准。二是1985年以后的学术活动，一大批中青年学者从新获得的丰富的文学材料中不但产生了对具体作家作品作出新的阐释的热情，也自然而然地产生了重新整合现代文学史的要求。1985年学术界讨论“二十世纪文学”就是一个标志，重写文学史是顺理成章提出来的。从大背景上说，这一发展变化正是文学史研究领域坚持了十一届三中全会路线的结果。试想一下，没有肯定实事求是的精神，怎么可能收集并出版如此规模的研究资料集？没有肯定思想解放路线，怎么可能冲破原来左的僵化教条的思想路线，在政治教科书式的文学史以外确立新的审美批评标准？怎么可能为那许多遭诬陷、遭迫害的作家作品恢复名誉和重新评价？我们只要是用向前看的立场观点，满腔热情地肯定三中全会的思想路线，而不是用倒退到“文革”甚至倒退到五十年代中期的眼光来审视这十年现代文学研究工作的发展，就很好理解我们现在所走的这一步。

王：这就已经说到释名的第三个层次了。有些同行看了我们这个专栏的文章，觉得它们大都是在作“微观”研究，分析一些具体的作家作品和理论现象，就有些不满意，认为太缺乏那种“史”的宏观气势，有人更明确提出，希望能尽快拿出一部新的文学史来。但是，我们所理解的“重写文学史”，并不是指很快地拿出一部新的文学史来，更不是指很快地拿出一部“最好”的文学史来。我们现在想做的，或者说现在能做的，只是澄清以往文学史研究中的那些混淆和错觉，把文学史研究从那种仅仅以政治思想理论为出发点的狭隘的研究思路中解脱出来。也可以这样说吧，是为那种历史的审美的文学史研究，为那种研究能够在将来大踏步地前进，做一些铺路的工作。

陈：对，我们今天所做的工作，都是围绕着一一点，就是对原来现代文

学史上的各种结论，提出某种质疑，或者说提供一种怀疑的可能性。这种怀疑的可能性，我们是在我们所谈的历史的审美的文学史这一范畴里提出来的，是对过去把政治作为惟一标准研究文学史的结果的怀疑。怀疑是任何科学进步的前提，但怀疑不等于否定，这是很明了的。我怀疑一种现成的结论，但这个结论不一定就是错的，它通过被质疑、被重新评估以后，仍然证明它是对的，管用的，那么它同样可以在学术领域中站住脚，应该被认可。如果那些结论在质疑中暴露了某些自身的缺陷，得到了应有的修改，或重新评价，甚至淘汰，那原本是学术进步的表现，也应该被理解。而且怀疑可以多种角度，我们专栏不过是提供了其中一个角度而已。

王：对。所以我想，现在就要想很快地拿出一本新的现代文学史，与以前的文学史都不一样，那恐怕是很难的。我们对以往文学史研究的结论还没有展开充分的质疑和检验，那种研究标准混淆不清的局面还没有得到澄清，你怎么可能写出新的文学史来？硬要写，就还是只能像以前那样自相矛盾：把几种标准混淆在一起……（陈：非驴非马）是非驴非马。只有在分清两种不同的文学史研究之后，还得加上有正常的学术环境，人们才可能写出真正富于创见的新的文学史，真正“历史的和审美的”现代文学史。

陈：不过这里有一个问题要补充一下，就是我们所说的历史和审美的观点两者是不可分的。文学史研究必须有历史的视角，考察文学发展现象所含有的历史文化内容。如果离开了历史而谈审美，这当然也是一种文学批评的标准，但很难构成文学史研究。光用审美的视角回顾文学史，看到的也许如茫茫云海上的几座群山之巅，只是抽去了时间意义的一些零星的孤立的文学高峰，却无法寻找出它们之间的联系。而且，这点不解释清楚的话，恐怕会引起误解，误以为我们是在提倡什么“纯而又纯的美”，而排斥文学史上的非文学因素，特别是政治、社会的因素了。

王：这个问题应该讲清楚。我们对人类生活中的政治因素，不能理解得过于简单。在我看来，人类生活中的政治因素至少有这样两个层次，一个是观念的层次，表现为各种系统的政治理论和明确的政治信仰，以及由这些理论和信仰指导下的政治活动；另一个是情绪性的心理的层次，表现为各种模糊的“政治无意识”，存在于人的各种情绪和下意识冲动，包括人的审美情绪当中。就拿现代作家来说，不但他的党派立场和政治信仰，是具有政治意义的，就是他的文学作品，甚至他的作品的艺术形式，也同

样包含和凝结着政治意义，只不过这种政治意义不是作为独立的成分单独存在，而是作为艺术创造的有机部分，与其他各种因素混合在一起。因此，那种一听见提倡“审美”研究，就以为是在排斥政治因素的想法，其实是很大的误解。对文学作品的审美分析，不但本身必然包含着对政治因素的把握，而且这种对文学作品的深层政治意义的把握，往往有时还比那种光只盯着政治观念的政治性分析，在政治学的意义上更深刻一些。

陈：也许，历史的审美的观点主要体现为一个视角。其实中国五四以来的新文学运动本身是与政治现实斗争分不开的，我们过去的研究工作，包括我们的论著，从来就没有排斥或回避过这一点，我们说巨大的历史内容，即从人类文化的进步性，从中国社会的进步性的角度来考察过去文学史现象的意义，这就是最大的政治。

王：也可以这样说，单是拿观念来解释我们生活中的政治因素，那实际上是把政治的丰富内容简化了，也把它对人类生活的深刻影响浅化了。

陈：是不是可以这样理解，刚才我们区分的两种文学史，如从政治的角度来写的文学史，实际上是从政治立场出发，把文学当作政治主张的注脚，或者是某种政治理论演绎的工具。我们所谈的历史的审美的文学史就是从历史审美的角度谈包括政治在内的中国文学的发展史。

王：说到历史，我立刻想到了“历史主义”这个词。我看到有好几种对“重写文学史”的评论意见，都认为“重写文学史”是过多地强调了当代性，而缺少“历史主义意识”。

陈：我觉得对历史主义这个词也要作具体分析。什么是历史主义？有的研究往往是望文生义。巴勒克拉夫《当代史学主要趋势》中解释历史主义，指出它曾是德国史学界的一种流行观点，核心是强调历史发展中独特的，精神的和变化的领域，研究“个别事实”，历史学家只有通过直觉才能理解历史。这样历史主义显然是唯心主义的。还有一种解释，那是指哲学意义上的历史主义，即指历史唯物主义，强调从人类物质生产活动的角度来考察历史事件的进步性与反动性。现在人们用的历史主义，有点这种意思，但又不很像，他们似乎是说：对文学史上的许多现象，文学作品的价值，应该把它们放到当时的历史环境下，确认它们在当时起过的进步作用，由此来肯定它们在文学史上的地位，而不能站在今天的认识水平上抹煞它们的价值。这个话一般地看是不错的，谁也不会不同意。但如果说，站在今天的认识水平上对历史现象作重新评价就是反历史主义，那我是不

能同意的。因为人们对历史的认识，总是在发展变化的，人们总是用批判的眼光去看待历史，这本来就符合历史主义的，关键只在于人们在时间上离历史事件的距离愈远，往往对历史事件的真实面目看得更客观，更全面，因为参照系不一样的，人处于具体历史环境下的时候，不能不受到此时此地气氛的感染，主观因素可能更强烈一些，而时间隔得越久远，参照系不但包括此时此地的因素，还加入了时间的一维，即检验历史事件在以后的岁月中产生怎样的效应。在这个意义上，当代性与历史性是不矛盾的。

王：经你这样一分析，我们就可以看得很清楚，有些强调“历史主义”的观点，实际上是把当代性和历史主义看作两个彼此对立的東西，这无论对当代性还是对历史主义，恐怕都有很大的误解。比方说吧，我做一件事情然后当场写下来，这“写”本身就已经是一种事后的追述，并不是那原来的“做事情”了。从这个意义上讲，我们所知道的过去的任何一段历史，都不过是前人或我们自己对这历史的一种描述，要完全复原过去的历史现象，在逻辑上是不可能的。因此，那些我们以为是客观历史的东西，实际上都只是前人对历史的主观理解，那些我们以为是与这“客观历史”相符合的“历史主义意识”，实际上也只是前人的“当代意识”而已。举一个现代文学史上的例子，就是蒋光慈。对他的创作的评价，我知道至少就有这样两种，一是三十年代中期出版的《中国新文学大系》的编选者，如鲁迅、茅盾、朱自清等人，无论是小说卷、诗歌卷还是散文卷，都没有收入蒋光慈的作品，在各自的长篇导言里，也都不提他的名字，显然是认为他不够格。另一个是五十年代中期以后出版的现代文学史教科书，大都给蒋光慈相当突出的篇幅，热烈地推崇他的作品，包括1927年以前的作品的思想意义。这两种评价截然不同，可你能说它们谁是从当代意识出发，谁又是从历史主义意识出发吗？它们实际上只是体现了评价者各自不同的当代意识罢了。如果说在这不同的当代意识当中，谁的时间最早，就最具有历史主义意识，我想那些责备我们缺乏历史主义意识的论者，大概也不会同意吧。

陈：还有一种情况是历史现象本身包含着复杂内涵。譬如说，老作家巴金在五四时期曾接受无政府主义，并宣传过它。在五十年代，他为此受到了姚文元等人的批判，姚的逻辑是：无政府主义是反动思潮，巴金信仰过无政府主义，所以巴金就是反动的，巴金的作品也都是反动的。他甚至

连《家》都不放过批判。到了八十年代，研究者一般不再这样看问题了，他们从当时的具体情况出发，认识到无政府主义思潮虽然有反动的一面，但在五四初期的特定历史条件下，主要体现了一种强烈的反强权思想，而在当时，中国社会的强权就是封建军阀强权，帝国主义侵略的强权，于是无政府主义才吸引了许多知识分子。这样对无政府主义的看法也许更全面一些，对巴金早期思想与作品的认识、注释也不一样了。从历史的角度来讲，无政府主义思潮的复杂性是客观存在的，就看你是从怎样的一种角度来理解，来整合。这种理解与整合的出发点，实际上只能是一种当代性的参照系，或者是五十年代的当代性，或者是八十年代的当代性，没有一成不变、与当代完全隔绝的历史。现在强调历史主义的人们，多半是把从五十年代的“当代”性整合出来的历史认定为“客观历史”，认定是不朽的，不允许任何变更，这倒是真正离开历史主义了。

王：我们刚才是谈了“重写文学史”的释名，政治性和审美性两种不同标准的文学史研究，以及所谓历史主义与当代性的关系。实际上，这只是近来“重写文学史”讨论中表现得比较明显的几个问题，也可以说是理论性并非很强的问题。就学术领域来讲，更值得我们注意的恐怕是另一些问题，譬如文学史研究的主观性，或者说主观性与科学性的关系，等等。讲清这些问题，是不容易的，但也因为这样，我们的兴趣就更大。可惜这一次时间不够，只有留待以后再来了。

（根据录音整理）

## 世纪之交的展望

### ——“后新时期：走出 80 年代的中国文学”研讨会综述

1992 年 8 月 12 日，由北京大学语言文学研究所、《作家报》联合举办的“后新时期——走出 80 年代的中国文学”研讨会，在北京大学勺园宾馆召开。来自全国各地的学者、作家、文学评论家、报刊、出版社编辑共 40 余人参加了会议。

谢冕、魏绪玉、乐黛云、孔范今分别主持了上下午的会议。

《作家报》副总编魏绪玉作为会议的发起单位之一，在谈到会议缘由时说“与北京大学中文系语言文学研究所筹划联合召开文学研讨会的设想由来已久。今年年初，邓小平同志南巡讲话以后，改革开放的浪潮再一次席卷全国，文坛的沉闷的局面也在逐步改观。举办研讨会的时机已经成熟。我们举办研讨会的目的旨在总结新时期的文学成果，探讨在新的历史条件下，走向世纪之交的当代文学的发展趋势和特点”。

北京大学语言文学研究所所长、著名文学评论家谢冕教授在谈到会议的意义时指出：“‘新时期’已经结束，我们用‘后新时期’这个概念泛指‘新时期’终结以后的文学，以期引起大家的讨论。10 多年前，‘新时期’概念的提出是因为有一个与之相对的‘旧时期’。‘新时期’文学取得了巨大的成就，这时期文学的自由和开放，实现了‘五四’时期痛苦的梦想。中国文学创作和理论批评所达到的高度超过了‘文革’结束前的 20 余年，取得了自有新文学以来的最高成就，新时期 10 年是继‘五四’以来又一个伟大的 10 年。所有的高潮都有落潮，文学发展到了极致就走向停滞甚至倒退。新时期文学的结束是以 80 年代的终结而结束的。商品经济的威胁很少能改变文学的处境。我们有必要思考走进 90 年代的中国文学应该

---

【题解】 本文选自 1992 年 10 月 3 日《作家报》。

提倡什么，扬弃什么。”谢冕教授发言结束后，与会者展开了热烈的讨论。

## 一、关于“后新时期文学”的概念

大家一致认为，“新时期文学”已经结束，这一概念已成为历史遗产，但对“后新时期文学”这一概念及其时间上的界定却有着不同的看法。王蒙认为“‘后新时期文学’这一概念听说后觉得很有道理，只是有些拗口”。刘心武说“‘新时期文学’这个概念随着时间的推移，继续使用就显得越来越滑稽”。白烨回顾了1991年当代文学研究会召开的一次会议，会上朱寨先生曾提出，“新时期”应该划上分号了。现在，谢冕先生提出划句号。这二年文学的发展证明这一看法的正确。白烨认为“后新时期”应从1989年开始。顾骧认为“后新时期”这一概念很有新意，但80年代的文学已呈现出不同的形态。他对“后新时期文学”能否概括90年代的文学持保留态度。孔范今对此也有同感。赵毅衡认为，应从文学自身的发展来划分不同历史时期。“后新时期文学”不应该是一个政治概念，所以他认为，“后新时期文学”不是从1990年，而是从1985—1986年开始的。“先锋文学”是“后新时期文学”的先导。陈骏涛的看法是，在提不出更准确的概念之前，不妨用“后新时期文学”这个概念。“后新时期文学”应从1987年算起，“新时期”文学十年后就开始转型了。陈晓明同意“后新时期文学”从1987年开始的看法。他从文学观念和文本的转变谈了自己的观点。张颐武则认为“后新时期文学”应从1989年3月北京举办的现代艺术大展为标志。

## 二、“新时期文学”终结后的文学现状

“新时期文学”终结后的文学现状如何？怎样评价？这是与会者感兴趣的另一话题。王蒙认为，“后新时期”文艺与闲暇密不可分。散文十分发达，“周末版”大有风起云涌之势。闲适性已成为引人瞩目的倾向。闲适、调侃、幽默的滥觞本身就是社会矛盾的一种体现。它不违反规则，总是打“擦边球”，成为战无不胜的武器。王朔为各阶层人所接受就是一例。其它如“新写实文学”。作为对“闲适”的反拨则表现为精神饥渴。精神层次的不满足感会越来越强烈。人们还会对终极信仰、友谊、真诚等十分饥渴。以张承志为代表，他在新的层次表达出了对精神需求的追求。刘心武结合自己的创作谈了对现阶段文学状态的理解。他说，以前写作时总是

有一种使命感，忧患意识。现在写作时精神上很松弛，只是说自己想说的话。写作的题材、体裁也发生变化，写大款，写胡同串子；也常涉足随笔、散文等。白烨说现在人们似乎更成熟、老练。“新写实”与现实主义关系已经很疏远。王朔小说提供了大量的信息，他表达的是一种民间的意识形态，与社会正统观念疏离。顾骧则以“谨慎的乐观”态度观照90年代文学。他认为，90年代文学环境仍然令人担忧。陈骏涛从5个方面阐述了“后新时期”文学的特征：1. 文化小说衰微，“新写实”小说热闹非凡；2. “现代派”小说陷入困窘，“先锋小说”走红；“现代派”小说弘扬自我，“先锋小说”自我失落；3. “新生代”诗歌崛起；4. 通俗文学、纪实文学繁荣，与严肃文学形成对峙局面；5. 读者文学需求开始转移，由教化转到消费。整个社会对文学的热情消退，作家心态也在变化，崇高感、使命感在淡化。陈晓明认为，“新时期”文学是大写的人，而“先锋派”中看不到大写的人，看不到意识形态的神话。创作向写作转移，文化失范，价值解体，“大写的人”向“小写的人”转化。悲剧向后悲剧转化，精神气质进入“后浪漫主义”，知识分子找不到自己的位置，理想主义呈复归趋势。张颐武认为，商品化潮流使纯文学圈子越来越小。目前的文学艺术的特点是回到传统的价值，即“后保守主义”，价值观念趋于中性和稳定。宋遂良对“后新时期”文学表示悲观，世界处于动荡，未来的事情难以预料。我们的对文学未来的推测有点一厢情愿。在会上发言的还有乐黛云、王宁、张珏、董之林、陈鼓应、何西来等。



## 突出主旋律 发展多样化

——“文学艺术与社会主旋律”座谈会在京举行

**本报讯** 《中流》杂志社、《文艺理论与批评》编辑部联合邀请部分作家、理论家，日前在京举行了“文学艺术与社会主旋律”座谈会。中国文联党组书记、《中流》主编林默涵到会讲话。

江泽民总书记最近在上海考察工作时响亮地提出，爱国主义、社会主义和集体主义应当成为我们社会的“主旋律”。与会同志认为这个指示非常及时，对于繁荣社会主义文艺、建设社会主义精神文明具有重大而深远的意义。与会同志指出，每个社会、每个时代都有历史发展的主潮，都有它的时代精神，因而也都有意识形态领域的主旋律。我国宪法明确写道：“国家提倡爱祖国、爱人民、爱劳动、爱科学、爱社会主义的公德，在人民中进行爱国主义、集体主义和国际主义、共产主义的教育，进行辩证唯物主义和历史唯物主义的教育，反对资本主义的、封建主义的和其他的腐朽思想。”这明确规定了国家在意识形态领域的导向。作为社会生活能动反映的文学艺术，应当努力突出主旋律，发展多样化，创作出更多的无愧于伟大时代和伟大人民的优秀作品，为经济建设和改革开放提供强大的精神动力，帮助群众推动历史的前进。

与会者指出，我们现在还处于社会主义初级阶段，文学艺术必然是多层次多成分的。在文艺领域，我们要有所提倡、有所允许、有所反对、有所禁止。我们不赞成唯心主义，但对唯心主义不是简单地采取禁止政策。主旋律和多成分的关系，涉及到思想文化领域的统一战线问题。在这方面，历史教训是值得记取的。当年鲁迅曾呼吁在抗日的前提下文艺界结成广泛的统一战线，同时又提出“民族革命战争的大众文学”的口号，既举

---

【题解】本文选自1993年1月2日《文艺报》。

起抗日统一战线旗帜，又坚持左翼文艺运动的旗帜。有人曾给鲁迅加上“另提口号”的罪名，但毛泽东是赞成鲁迅主张的，认为鲁迅既坚持抗日统一战线、又坚持无产阶级的“艺术上的政治独立性”。

与会者还指出，文艺的主旋律也可以理解为无产阶级文艺或社会主义文艺的主流意识，在根本上是毛泽东说的“艺术上的政治立场”问题。马克思、恩格斯、列宁、斯大林和毛泽东都非常重视这个问题，做过许多精辟的论述。要求艺术家成为人类灵魂的工程师，要求无产阶级文艺“表现使生活走向社会主义的东西”，可以说是他们共同的主张。新时期以来，邓小平同志也一再强调：“我们的文艺，应当在描写和培养社会主义新人方面付出更大的努力”，“要通过有血有肉、生动感人的艺术形象，真实地反映丰富的社会生活，反映人们在各种社会关系中的本质，表现时代前进的要求和历史发展的趋势，并且努力用社会主义思想教育人民，给他们以积极进取、奋发图强的精神。”重温这些教导，对于我们学习和贯彻江泽民同志关于主旋律的指示，是有深刻的启发意义的。

与会同志认为，“突出主旋律、发展多样化”不仅与“二为”方向、“双百”方针是根本一致的，而且它就是贯彻落实“二为”、“双百”的具体保证。十三届四中全会以来，文艺战线按照党中央的部署，“一手抓整顿，一手抓繁荣”，“高扬主旋律，发展多样化”，取得了明显的成果。重大革命历史题材电影创作的大丰收，反映社会主义现代化建设和改革开放的报告文学的大丰收，就是具体明证。实践证明，这个方针是完全正确的，是促进社会主义文艺全面繁荣的有力的思想武器。那种断言突出主旋律就不可能发展多样化，必然导致题材的狭窄化的论调，是没有根据的。

与会同志认为，在改革开放、发展社会主义市场经济的条件下，强调“突出主旋律，发展多样化”，更具有迫切的现实意义。商品经济的发展，促进了人们的观念变革，带来了竞争意识、效益意识、创新意识、开拓意识的增长；同时，也不可避免地把商品交换关系渗透到人际关系以至党内关系中间来。目前，意识形态领域的状况比任何时候都复杂得多。越是对外开放，越是发展商品经济，越要加强爱国主义、社会主义和集体主义的思想教育。没有主旋律，就要患精神上的阳痿症。这个病已经在不少人中间产生了危害。面对多成分的意识形态，不论站在什么立场上，都不可能对所有东西采取一视同仁的态度。有人不赞成社会主义文艺应当有主旋律，却认为“世界文艺”是有“主潮”的。现代主义、后现代主义，就被

一些人宣传为当代世界文艺的主潮。这说明了，否认主旋律，实际上是虚伪的。社会主义文艺家应当理直气壮地高举爱国主义、社会主义和集体主义的旗帜，理直气壮地“突出主旋律，发展多样化”，通过生动、完美的艺术形象，体现时代的先进思想。

在京的作家、理论家近 40 人出席了会议。马莹伯、郑伯农、丁振海、董学文、苏方学、梁超然、石英、朱子奇、李希凡、敏泽、严昭柱、余飘、张文静、潘仁山等在座谈会上先后发言。会议由程代熙、徐非光主持。

## 百无聊赖的“后批评”

### ——也谈“后新时期文学”

前些年，也就是国内刚出现两位数通货膨胀率的时刻，有人宣布：新时期文学从一九八五年开始。这在当时曾引起一点小小的轰动，不过也没有什么大不了的问题。电视广告上常说“今天的发型从雅黛开始”，也算是一种可以接受的噱头。可是，现在又突然听说新时期文学已宣告结束，却让人大为惊诧。人们竟不知道，历史的一页就这样匆匆翻过去了。据报道，最近在北京大学举行的一次研讨会上，一个被与会者普遍认同的命题是，中国文学已经迅速迈向后现代主义的“后新时期文学”。难怪，近来关于这方面的谈论成了一个时髦话题，有些论者还从弗·杰姆逊教授那儿找来关于“后个人主义”的理论，用以阐述“后新时期文学”的文化背景。

形势发展真是快得惊人。几年前，大多数评论家和研究者还认为中国不曾产生过像样的现代主义文学，而今竟一脚踏入了后现代主义的门槛。也许，从前现代主义到后现代主义之间，并不存在某种类似生物进化的发展模式，文学的嬗变不一定非得是有序的，真要是一脚迈过来也不算犯规。然而，令人惊诧也令人疑惑的问题是，这几年的中国文学究竟是不是真有那些实质性的变化。

现在，被评论界作为“后新时期文学”标本的创作现象可谓五花八门。以余华、苏童、格非、孙甘露等人为代表的“实验小说”是重要的一路，据说他们的语境游戏颠覆了世界也颠覆了自我。另一路是被人用媚俗的口吻称之为“新写实”的作品，显然有别于“山药蛋”式的旧写实风格。当然还有人看好王朔，那种据认为具有波普风格的准嬉皮士小说和老少咸宜的肥皂剧。另外，不少论者提到纪实文学，大概是由此联想到了西

---

[题解] 本文选自1993年1月16日《文汇报》。

方的“新新闻主义”。

这些的确都是当前文坛上引人瞩目的景观。可是，这些纷纭杂呈的创作现象究竟在何种意义上超越了新时期文学业已拓展的艺术空间呢？诚然，众多论者对所谓“后新时期文学”的基本特征的描述并不完全一致。大体说来，评论家们多数是将西方学者关于后现代主义的一般概说套用到他们所认定的对象上，诸如从认识论主题到本体论主题的转变，从“自我确立”到“自我消失”的二次革命，以及不断变换的文本实验和某些特殊语义构成，等等。另外有一种意见并不直接讨论创作现象，而是着眼于外部世界的变化，认为现在是一个文化转型期（如文学被逐渐推向市场，而且连许多文人都已下海），文学创作必然出现意向性转变。所有这些谈论，听上去似乎各有道理，可是他们并没有切准近年中国文学发展的轨迹。

即便承认评论家们的说法都可以成立，那么这些所谓“后现代主义”因素早在一九八五年前后的新时期文学中差不多都已存在。譬如，被认为是后现代主义文学重要标志之一的“自我消失”、“边缘人”等现象，当时韩少功的《爸爸爸》和《归去来》、莫言的《透明的红萝卜》、王安忆的《小鲍庄》等作品中都有相当的表现。

梳理一九八五年以来的创作情况，可以明显看出，中国文学走向现代主义和后现代主义的过程完全具有一哄而上的特色。既没有一步到位，也决非循序渐进。中国作家面对整个二十世纪世界文学，建立一个多少带有模拟性的艺术空间并不困难。至于许多技术上的空白，是可以逐渐填补的。比如，“寻根派”以后的“实验小说”在叙事文本的语义结构上确有长足发展；而被人称为“新写实”的某些作家，在心理描述上多有创造。然而，以小说为例，从一九八五年以前的王蒙、汪曾祺、高晓声、张承志到一九八五年以后的马原、残雪、刘索拉，加上中间的“寻根派”以及史铁生、王安忆、陈村等一大批作家各自不同的创造，已经奠定了新时期文学的总体艺术空间。当然，并不是说此后的创作毫无发展，需要辨析的问题是，现在是否真的出现了可以另行划出一个文学时期的新格局。

那种以为文化转型期必然导致文学变革的说法，同样是一种粗糙的臆测。目前从整个社会文化形态来看，称之“转型期”似乎未尝不可。不过，这种转变的外部形势对于文学发展并非一定起着制导作用。根据常理，任何时期的文学艺术一旦臻于成熟，都会形成其价值取向的自主性，从而跟同时期的社会主流文化保持相当的距离。倘若丢开这层关系，文学

史、艺术史上的许多现象都将变得不可理解。比如，在资本主义急速上升时期的法国，新古典主义何以长期主宰文坛；而英国的拉斐尔画派又何以产生于维多利亚女王的殖民开拓时期，等等。这种非同步发展规律，反过来看也不乏实例，如六十年代中期美国的嬉皮士文化被主流文化认同之后，文学中的“垮掉的一代”反倒大大衰落了。

显然，根据整个社会的主流文化形态来判断文学的基本走向，是一种简单的机械唯物论观点。那些评论家忽略了这样一个重要事实：即自一九八五年以来，新时期文学在主要层面上基本坚持“反文化”姿态，从“寻根派”到“实验小说”，一直回避或是抗拒来自各方面的流行价值观念。可以预见，在今后的一个时期内，这种状况不会出现根本性逆转。诚然，在作出这种肯定的同时，应当注意到文学界已经发生的种种变化。的确，许多作家已被眼下的经济大潮裹挟而去，愈益抬头的媚俗倾向正在吞噬文学的理想，以纪实文学为代表的商业性写作更是日见兴隆……但是所有这些现象都不能被理所当然地视为一个文学新时期的标志。也许，就历史的合理性而言，这表明新时期文学正在进行某种结构性调整。

然而，为什么评论家们要匆忙宣布新时期文学已经结束，划出一个所谓“后新时期”呢？现在，本文在快要结束的地方总算进入正题了。一个显见的原因，可以归咎于学风和文风的问题。多年以来，评论界一个不好的风气就是乱贴标签，企图藉此造成某种语出惊人的效果。不过，这回的问题倒也未尽如此。“后新时期文学”这一提法，虽说是一个虚妄的命题，而对于评论界自身来说，却有着某种真实涵义。

对于评论家来说，眼下无疑是一个惶恐不安的时刻。可以感觉到，由经济改革引导的一系列社会变革，正在动摇和改变评论家的职业环境。虽说由各级作家协会安置的评论家人数上可能远不如作家来得多，但就职业性质而言，评论家相对作家来说更多地要依附文学的社会组织，而所有那些给评论家提供的活动天地，今后可能都将大大收缩。作家可以在孤独中写作，而评论家的活动则在很大程度上纳入了文学的社会运作，何况许多评论家长期以来就寄生于某种权力文化背景下。如果“背景”一旦消失，他们很可能成为索尔·贝娄所形容的那种“挂起来的人”。面对危机（或者也是一种挑战？），抢先进入角色的“后批评”者们相信倘若能制造出新的舆论热点，或许还有机会重建批评的权威。不过，事情已经表明，在百无聊赖的时刻，他们会向社会发出某种古怪的信号。

### 躲避崇高

“五四”以来，我们的作家虽然屡有可怕的分歧与斗争，但在几个基本点上其实常常是一致的。他们中有许多人有一种救国救民、教育读者的责任感：或启蒙，或疗救，或团结人民鼓舞人民打击敌人声讨敌人，或歌颂光明，或暴露黑暗，或呼唤英雄，或鞭挞丑类……他们实际上确认自己的知识、审美品质、道德力量、精神境界、更不要说是政治的自觉了，是高于一般读者的。他们的任务他们的使命是把读者也拉到推到煽动到说服到同样高的境界中来。如果他们承认自己的境界也时有不高，有一种讲法是至少在运笔的瞬间要“升华”到高境界来。写作的过程是一个升华的过程，阅读的过程是一个被提高的过程，据说是这样。所以作品比作者更比读者更真、更善、更美。作品体现着一种社会的道德的与审美的理想，体现着一种渴望理想与批判现实的激情。或者认为理想已经实现，现实即是理想，那就是赞美新的现实今天的现实与批判旧的现实昨天的现实的激情。作品有着一种光辉，要用自己的作品照亮人间；那是作者的深思与人格力量，也是时代的“制高点”所发射出来的光辉。有一分热，发一分光；吃的是草，挤出来的是牛奶，做灵魂的工程师（而不是灵魂的蛀虫），点燃自己的心，照亮前进道路上的黑暗与荆棘……等等，这些话我们不但耳熟能详也身体力行。尽管对于什么是真善美什么是假恶丑我们的作家意见未必一致，甚至可以为之争得头破血流直至你死我活，但都自以为是，努力做到一种先行者、殉道者的悲壮与执著，教师的循循善诱，思想家的深沉与睿智，艺术家的敏锐与特立独行，匠人的精益求精与严格要求。在读者当中，他们实际上选择了先知先觉的“精英”（无近年来的政治附加含义）形象，高出读者一头的形象。当然也有许多人努了半天力做不到这一点，那么他们牵强地、装模作样地、乃至做伪地也摆出了这样的架势。

---

【题解】 本文原载《读书》1993年第1期。

当然，在老一辈的作家当中也有一些温柔的叙述者，平和的见证者，优雅的观赏者。比如沈从文、周作人、林语堂乃至部分的谢冰心。但他们至少也相当有意识地强调着自己的文人的趣味、雅致、温馨、教养和洁净；哪怕不是志士与先锋直到精美的文学，至少也是绅士与淑女的文学。

我们大概没有想到，完全可能有另外的样子的作家和文学。比如说，绝对不自以为比读者高明（真诚、智慧、觉悟、爱心……）而且大体上并不相信世界上有什么太高明之物的作家和作品，不打算提出什么问题更不打算回答什么问题的文学，不写工农兵也不写干部、知识分子，不写革命者也不写反革命，不写任何有意义的历史角色的文学，即几乎是不把人物当做历史的人社会的人的文学；不歌颂真善美也不鞭挞假恶丑乃至不大承认真善美与假恶丑的区分的文学，不准备也不许诺献给读者什么东西的文学，不“进步”也不“反动”，不高尚也不躲避下流，不红不白不黑不黄也不算多么灰的文学，不承载什么有分量的东西的（我曾经称之为“失重”）文学……

然而这样的文学出现了，而且受到热烈的欢迎。这几年，在纯文学作品发行销售相当疲软的时刻，一个年轻人的名字越来越“火”了起来。对于我们这些天降或自降大任的作家来说，这实在是一个顽童。他的名言“过去作家中有许多流氓，现在的流氓则有许多是作家”（大意）广为流传。他的另一句名言“青春好像一条河，流着流着成了浑汤子”，前半句似乎有点文雅，后半句却毫不客气地揶揄了“青春常在”“青春万岁”的浪漫与自恋。当他的一个人物津津有味地表白自己“像我这样诡计多端的人……”的时候，他完全消解了“诡计多端”四个字的贬义，而更像是一种自我卖弄和咀嚼。而当他的另一个人物问自己“是不是有点悲壮”的时候，这里的悲壮不再具有褒意，它实在是一个谑而不虐或谑而近虐（对那些时时摆出一副悲壮面孔的人来说）的笑话。他拼命躲避庄严、神圣、伟大也躲避他认为的酸溜溜的爱呀伤感呀什么的。他的小说的题目《玩的就是心跳》《千万别把我当人》《过把瘾就死》《顽主》《我是你爸爸》以及电视剧题目《爱你没商量》在悲壮的作家们的眼光里实在像是小流氓小痞子的语言，与文学的崇高性实在不搭界。与主旋律不搭界，与任何一篇社论不搭界。他的第一人称的主人公与其朋友、哥儿们经常说谎，常有婚外的性关系，没有任何积极干社会主义的表现，而且常常牵连到一些犯罪或准犯罪案件中，受到警察、派出所、街道治安组织直到单位领导的怀疑审



察，并且满嘴俚语、粗话、小流氓的“行话”直到脏话。（当然，他们也没有有意地干过任何反党反社会主义或严重违法乱纪的事）。他指出“每个行当的人都有神化自己的本能冲动”，他宣称“其实一个元帅不过是一群平庸的士兵的平庸的头儿”，他明确指出：“我一向反感信念过于执着的人。”

当然，他就是王朔。他不过三十三四岁，他一九七八年才开始发表第一篇小说，他的许多作品被改编为电影、电视剧，他参加并领衔编剧的《编辑部的故事》大获成功。许多书店也包括书摊上摆着他的作品，经营书刊的摊贩把写有他的名字的招贴悬挂起来，引人注目，招揽顾客。而且——这一点并非不重要，没有哪个单位给他发工资和提供医疗直至丧葬服务，我们的各级作家协会或文工团剧团的专业作家队伍中没有他的名字，对于我们的仍然是很可爱的铁饭碗铁交椅体制来说，他是一个○。一面是群众以及某些传播媒介的自发地对于他的宣传，一面是时而传出对王朔及王朔现象的批判已经列入大批判选题规划、某占有权威地位的报刊规定不准在版面上出现他的名字、某杂志被指示不可发表他的作品、一些不断地对新时期的文学进行惊人的反思、发出严正的警告、声称要给文艺这个重灾区救灾的自以为是掌舵掌盘的人士面对小小的火火的王朔，夸也不是批也不是，轻也不是重也不是，盯着他不是闭上眼也不是，颇显出了几分尴尬。

这本身，已经显示了王朔的作用与意义了。

在王朔的初期的一些作品中，确实流露着一种玩世不恭的态度。他的第一部长篇小说《玩的就是心跳》的主人公，甚至对什么是已经发生或确实发生的，什么是仅仅在幻想中出现而不曾发生的也分不清了。对于他来说，人生的实在性已经是可疑的了。遑论文学？已经有人著文批评王朔故作潇洒了。因为他更多地喜欢用一种满不在乎绝不认真的口气谈论自己的创作：“玩一部长篇”、“哄读者笑笑”、“骗几滴眼泪”之类。“玩”当然不是一个很科学很准确更不是一个很有全面概括力的字眼。王朔等一些人有意识地与那种“高于生活”的文学、教师和志士的文学或者绅士与淑女的文学拉开距离，他们反感于那种随着风向改变、一忽儿这样一忽儿那样的诈诈唬唬，哭哭啼啼，装腔作势，危言耸听。他不相信那些一忽儿这样说一忽儿那样说的高调大话。他厌恶激情、狂热、执著、悲愤的装神弄鬼。他的一个人物说：

我一点也不感动……类似的话我……听过不下一千遍……有一百次到两百次被感动过。这就像一个只会从空箱子往外掏鸭子的魔术师……不能回回都对他表示惊奇……过分的吹捧和寄予厚望……有强迫一个体弱的人挑重担子的嫌疑……造就一大批野心家和自大狂。（《动物凶猛》）

他和他的伙伴们的“玩文学”，恰恰是对横眉立目、高踞人上的救世文学的一种反动。他们恰似一个班上的不受老师待见的一些淘气的孩子。他们颇多智商，颇少调理，小小年纪把各种崇高的把戏看得很透很透。他们不想和老师的苦口婆心而又千篇一律、指手画脚的教育搭界。他们不想驱逐老师或从事任何与老师认真作对的行动，因为他们明白，换一个老师大致上也是一丘之貉。他们没有能力以更丰富的学识或更雄辩的语言去战胜老师。他们唯一的和平而又锐利的武器便是起哄，说一些尖酸刻薄或者边应付边耍笑的话，略有刺激，嘴头满足，维持大面，皆大欢喜。他们惟妙惟肖地模仿着老师亵渎着师道的尊严，他们故意犯规说一些刺话做一些小动作，他们的聪明已先洞悉老师的弱点，他们不断地用真真假假的招子欺骗老师使老师入套，然后他们挤挤眼，哄大家笑笑，并在被老师发现和训斥的时候坚持自己除了玩、逗笑外是这样善良和纯洁，决无别的居心目的。他们显然得意于自己的成功。他们不满意乃至同样以嘲笑的口吻谈论那些认真地批评老师的人，在他们看来，那些人无非要取代现有的老师的位置，换一些词句，继续高高在上地对他们进行差不多同样的耳提面命的教育。他们差不多是同样地冥顽不灵与自以为是。他的一个人物说，既然人人都自以为是，和平相处的惟一途径便是互相欺骗。

是的，亵渎神圣是他们常用的一招。所以要讲什么“玩文学”，正是要捅破文学的时时绷得紧紧的外皮。他的一个人物把一起搓麻将牌说成过“组织生活”，还说什么“本党的宗旨一贯是……你是本党党员本党就将你开除出去，你不是……就将你发展进来——反正不能让你闲着。”（《玩的就是心跳》）这种大胆妄言和厚颜无耻几乎令人拍案：“是可忍孰不可忍”？但是我们必须公正地说，首先是生活亵渎了神圣，比如江青和林彪摆出了多么神圣的样子演出了多么拙劣和倒胃口的闹剧。我们的政治运动一次又一次地与多么神圣的东西——主义、忠诚、党籍、称号直到生命——开了

玩笑……是他们先残酷地“玩”了起来的！其次才有王朔。

多几个王朔也许能少几个高喊着“捍卫江青同志”去杀人与被杀的红卫兵。王朔的玩世言论尤其是红卫兵精神与样板戏精神的反动。陈建功早已提出“不要装孙子”（其实是装爸爸），王安忆也早已在创作中回避开价值判断的难题。然后王朔自然也是应运而生。他撕破了一些伪崇高的假面。

而且他的语言鲜活上口，绝对地大白话，绝对地没有洋八股党八股与书生气。他的思想感情相当平民化，既不杨子荣也不座山雕，他与他的读者完全拉平，他不但不在读者面前升华，毋宁说，他见了读者有意识地弯下腰或屈腿下蹲，一副与“下层”的人贴得近近的样子。读他的作品你觉得轻松地如同吸一口香烟或者玩一圈麻将牌，没有营养，不十分符合卫生的原则与上级的号召，谈不上感动……但也多少地满足了一下自己的个人兴趣，甚至多少尝到了一下触犯规范与调皮的快乐，不再活得那么傻，那么累。

他不像有多少学问，但智商蛮高，十分机智，敢砍敢抡，而又适当接着——不往枪口上碰。他写了许多小人物的艰难困苦，却又都嘻嘻哈哈，鬼精鬼灵，自得其乐，基本上还是良民。他开了一些大话空话的玩笑，但他基本不写任何大人物（哪怕是一个团支部书记或者处长），或者写了也是他们的哥儿们他们的朋友，决无任何不敬非礼。他把各种语言——严肃的与调侃的，优雅的与粗鄙的，悲伤的与喜悦的——拉到同一条水平线上。他把各种人物（不管多么自命不凡），拉到同一条水平线上。他的人物说：“我要做烈士”的时候与“千万别拿我当人”的时候几乎呈现出同样闪烁、自嘲而又和解加嬉笑。他的“元帅”与黑社会的“大哥大”没有什么原则区别，他公然宣布过。

抡和砍（侃）在他的作品中，在他的人物的生活中，起着十分重大的作用。他把读者砍得晕晕乎乎，欢欢喜喜。他的故事多数相当一般，他的人物描写也难称深刻，但是他的人物说起话来真真假假，大大咧咧，扎扎刺刺，山南海海，而又时有警句妙语，微言小义，入木三厘。除了反革命煽动或严重刑事犯罪的教唆，他们什么话——假话、反话、刺话、荤话、野话、牛皮话、熊包话直到下流话和“为艺术而艺术”的语言游戏的话——都说。（王朔巧妙地把一些下流话的关键字眼改成无色无味的同音字，这就起了某种“净化”作用。可见，他绝非一概不管不顾。）他们的

一些话相当尖锐却又浅尝辄止，刚挨边即闪过滑过，不搞聚焦，更不搞钻牛角。有刺刀之锋利却决不见红。他们的话乍一听“小逆不道”，岂有此理；再一听说说而已，嘴皮子上聊作发泄，从嘴皮子到嘴皮子，连耳朵都进不去，遑论心脑？发泄一些闷气，搔一搔痒痒筋，倒也平安无事。

承认不承认，高兴不高兴，出镜不出镜，表态不表态，这已经是文学，是前所未有的文学选择，是前所未有的文学现象与作家类属，谁也无法视而不见。不知道这是不是与西方的什么“派”什么“一代”有关，但我宁愿认为这是非常中国非常当代的现象。曲折的过程带来了曲折的文学方式与某种精明的消解与厌倦，理想主义受到了冲击，教育功能被滥用从而引起了反感，救世的使命被生活所嘲笑，一些不同式样的膨胀的文学气球或飘失或破碎或慢慢撒了气，在雄狮们因为无力扭转乾坤而尴尬、为回忆而骄傲的时候，猴子活活泼泼地满山打滚，满地开花。他赢得了读者。它令人耳目一新，虽然很难说成清新，不妨认作“浊新”。此亦一是非彼亦一是非。和光同尘。大贤隐于朝，小贤隐于山野；他呢，不大不小，隐于“市”。他们很适应四项原则与市场经济。

当然王朔为他的“过瘾”与“玩”不是没有付出代价。他幽默，亲切，生动，超脱，精灵，自然，务实而又多产。然而他多少放弃了对于文学的真诚的而不是虚伪的精神力量的追求。他似乎倾倒着旧澡盆的污水，以及孩子。不错，画虎不成反类犬，与其做一个张牙舞爪的要吃人又吃不了的假虎，不如干脆做一只灵敏的猴子，一只千啼百啭的黄莺，一条自由而又快乐的梭鱼；但是毕竟或迟或早人们仍然会想念起哪怕是受过伤的、被仿制伪劣过也被嘲笑丢份儿过的狮、虎、鲸鱼和雄鹰。在玩得洒脱的同时王朔的作品已经出现了某些“靠色”（重复或雷同）、粗糙、质量不稳定的状况。以他之聪明，他自己当比别人更清楚。

王朔的创作并没有停留在出发点上。其实他不只是“痞子”般地玩玩心跳，他的不长的长篇小说《我是你爸爸》中充满了小人物、特别是小人物的儿子的无可奈何的幽默与辛酸，滑稽中不无令人泪下的悲凉乃至寂寞。他的《过把瘾就死》包含着对于以爱的名义行使的情感专制的深刻思考，女主人公歇斯底里地摀住男主角的手脚，用刀逼着他说“我爱你”的场面接触到人性中相当可悲亦可怖的一面；主人公虽不乏王朔式的痞子腔调与行状，毕竟也“体会到了从未有过的激情。那种巨大的……过去我从来不相信会发生在人类之间的激情……”自称“哄”“玩”是一回

事，玩着玩着就流露出一些玩不动的沉重的东西，这也完全可能。而他的短篇小说《各执一词》，实际上包含着强烈的维护青年人不受误解、骚扰与侮辱的呼吁。如果我说这篇小说里也有血泪，未必是要提一提这位“玩主”的不开的壶。

王朔会怎么样呢？玩着玩着会不会玩出点真格的来呢？保持着随意的满不在乎的风度，是不是也有时候咽下点苦水呢？如果说崇高会成为一种面具，洒脱和痞子状会不会呢？你不近官，但又不免近商。商也是很厉害的。它同样对于文学有一种建设的与扭曲的力量。作为对你有热情也有宽容的读者，该怎么指望你呢？

王晓明等

## 旷野上的废墟 ——文学和人文精神的危机

主持人：王晓明 华东师大中文系教授

参加者：张宏 华东师大中文系博士研究生

徐 麟 华东师大中文系文学博士

张 柠 华东师大中文系硕士研究生

崔宜明 华东师大哲学系博士研究生

时间：一九九三年二月十八日

地点：华东师范大学第九宿舍 625 室

**王晓明（以下简称王）：**今天，文学的危机已经非常明显，文学杂志纷纷转向，新作品的质量普遍下降，有鉴赏力的读者日益减少，作家和批评家当中发现自己选错了行当，于是踊跃“下海”的人，倒越来越多。我过去认为，文学在我们的生活中占有非常重要的地位，现在明白了，这是个错觉。即使在文学最有“轰动效应”的那些时候，公众真正关注的也并非文学，而是裹在文学外衣里面的那些非文学的东西。可惜我们被那些“轰动”迷住了眼，直到这一股极富中国特色的“商品化”潮水几乎要将文学界连根拔起，才猛然发觉，这个社会的大多数人，早已经对文学失去兴趣了。

照我的理解，爱好文学、音乐或美术，是现代文明人的一项基本品质。一个人除了吃饱喝足、建家立业，总还有些审美的欲望吧？他对自己的生存状况，也总会有些理不大清楚的感受需要品味，有些无以名状的疑

---

**【题解】** 本文是 1993 年 2 月王晓明主持“批评家俱乐部”的会谈记录，原载《上海文学》1993 年第 6 期。

惑想要探究？在某些特别事情的刺激下，他的精神潜力是不是还会突然勃发，就像老话说的神灵附体那样，眼睛变得特别明亮，思绪一下子伸到很远很远，甚至陶醉在对人生的全新感受之中，久久不愿意“清醒”过来？假如我们确实如此，那就会从心底里需要文学、需要艺术，它正是我们从直觉上把握生存境遇的基本方式，是每个人达到精神的自由状态的基本途径。正是从这个意义上，文学自有它不可亵渎的神圣性。尤其在二十世纪的中国，大多数人对哲学、史学以至音乐、美术等等的兴趣，都明显弱于对文学的兴趣，文学就更成为我们发展自己精神生活的主要方式了。

因此，今天的文学危机是一个触目的标志，不但标志了公众文化素养的普遍下降，更标志着整整几代人精神素质的持续恶化。文学的危机实际上暴露了当代中国人人文精神的危机，整个社会对文学的冷淡，正从一个侧面证实了，我们已经对发展自己的精神生活丧失了兴趣。

张宏（以下简称宏）：我想从创作现象来谈谈对文学危机的看法。按照我的理解，这种危机在作家创作方面有两种表现，一是媚俗，一是自娱。其实这两种方式倒是中国传统文学观念的延续。自古以来。文章乃“经国之大业，不朽之盛事”，看似把文学抬到了一个极高的地位，其实所谓“大业”和“盛事”，只是帝王的业和事。到了现代，帝王的事业不复兴旺，文学的“载道”功能便转换为代人民立言。这也是一个很崇高的事业，每当人民欲言又止之时，文学事业就格外发达。可如今，文学的这一功能逐渐被其它传播媒介所取代，人民自己独立发言的能力也逐渐发达，文学“载道”的事务就又濒于歇业了。在这种情况下，文学的功能只好转移到“缘情”上来，而这不过是自娱的一种漂亮的说法罢了。总之，文学没有自己的信仰，便不得不依附于外在的权威。一旦外在的权威瓦解了，便只有靠取悦于公众来餬口，这便是媚俗的方式。要不然就只好自娱自乐了。这就好比找不到用武之地的拳师，或者去走江湖，靠卖狗皮膏药度日；不然就得回家去，自己打拳健身。

看起来，作家王朔采取的主要是第一种方式。有人说他是个讽刺作家，我却认为，他的作品总的基调是“调侃”，而不是讽刺。这两者截然不同，尽管从表面上看，它们是那么相似。讽刺有着喜剧的外观，而其背后有一种严肃性。讽刺总是以一种严肃的姿态批判性地对待人生，它清除人生的污秽，是生命的清洁工。讽刺所显示的批判性甚至高居于作为个体的讽刺者及讽刺对象之上，达到对普遍性的生命价值的肯定。调侃则不

然。调侃恰恰是取消生存的任何严肃性，将人生化为轻松的一笑，它的背后是一种无奈和无谓。王朔笔下正是充满了调侃，他调侃大众的虚伪，也调侃人生的价值和严肃性，最后更干脆调侃一切。在这种调侃一切的姿态中，从调侃对象方面看，是一种无意志、无情感的非生命状态，对象只是无谓的笑料的载体。从调侃者本身看，也同样是一种非生命状态。调侃者一如看客，他置身于人生的局外，既不肯定什么，也不否定什么，只图一时的轻松和快意。调侃的态度冲淡了生存的严肃性和严酷性。它取消了生命的批判意识，不承担任何东西，无论是欢乐还是痛苦，并且，还把承担本身化为笑料加以嘲弄。这只能算作是一种卑下和孱弱的生命表征。王朔正是以这种调侃的姿态，迎合了大众的看客心理，正如走江湖者的卖弄噱头。

王：这当中也包括了迎合大众想发牢骚，想骂娘的心理，大众也因此获得了一种宣泄怨愤的快感。

宏：王朔以这种方式博得了大众的青睞。在调侃中，人们通过遗忘和取消自身生命的方式来逃避对生存重负的承担。然而，现实生存并不因这种逃避而有丝毫改变。从这里也可以看出国人生存境况之不堪和生命力的孱弱。不然，人们何以像抓救命稻草似的乞灵于这一点点可怜而又无聊的“轻松”呢？

从嘲弄和挖苦大众虚伪的信仰到用调笑来向大众献媚，王朔兜了个大圈子。倘若他要迎合得更彻底些，当然还得满足大众必然会有的道德上的虚荣心。王朔果然一改以往嬉皮士似的反道德面目，而以“好人一生平安”的空头许诺来劝善。嬉皮士变成了道德家，这可称得上真正的喜剧。

徐麟（以下简称徐）：其实，在文学上，“王朔现象”并不罕见，它是《儒林外史》及以后的谴责小说，和四十年代包括《围城》在内的所谓“讽刺文学”的恶性重复。尽管作者们的社会角色迥然不同，但从他们对语言的态度和操作中可以找到许多相似之处。它们都是正统价值观念崩溃后的产物，并都是对文化废墟的嘲笑。问题不在于嘲笑和调侃本身，而在于废墟只对人来说才是废墟。嘲笑也要有嘲笑者。嘲笑者并不是作者的肉体存在，而是被我们称之为人文精神的价值指向。《儒林外史》中还有王冕式的人物，无论他离我们有多么的遥远，但这表明作者还有一种人格和信念的意指。这种意指在《围城》中更加漂浮不定。但是，方鸿渐毕竟还有惶惑、无奈和拒绝，毕竟还指向了某种可能的东西。王朔之为恶性的重



复就在于他的文本没有任何结构上的意指。也许在《一半是海水，一半是火焰》、《顽主》中他尚有某些痛苦感和彷徨感，但这些感受在后来的作品中完全被消解了。痛苦的消解是因为认同了废墟，彷徨的终止则是因为不再需要选择，因而就没有也不需要任何可能的人文意向。一旦嘲笑者本人也成了废墟，那么，他就不能指向任何外部世界，于是便只有在玩弄语言的亵渎与嘲笑中获得一种自慰式的快感。

**宏：**对这样的快感的追求，在所谓“玩文学”派那里有着更为突出的表现，他们以另一种方式暴露出文学创作的危机。王朔是与民同“乐”，“玩文学”者则独“乐”之。他们把文学当作自娱自乐的工具，独自把玩，回味无穷。

**徐：**譬如，“第五代”导演张艺谋的艺术创作在这个问题上表现得集中而突出。近来极为叫红的《大红灯笼高高挂》中的主人公颂莲是张艺谋努力赋予某种现代人文意识的洋学生。她不是用轿抬，而是自己走进陈家大院的，并且还说出了“这里有狗、有猪、有耗子，就是没有人”的“人”话来。但她不仅很快洞悉了陈家大院里的一切，而且立即全身心地投入了与众姨太的争风吃醋中。这个转向似乎可以解释成人物复杂性和艺术处理上的脱节，但在全片的结构中却成了对礼教的皈依，并且嘲弄了对礼教的反叛主题。更重要的是，在电影语言上，张艺谋是对“后现代主义”模仿得比较像的。色彩上，如对红色的大肆渲染；音响上，如捶脚声的音响主题反复出现；构图的对比性，视角的变换，长镜头的运用以及对点灯笼，挂灯笼，吹灯笼的精心刻画等等，都造成了画面具有强烈的感官刺激性的效果。但最强烈的反差更在于影片中使用了在中国人看来最具现代性的技巧，所表现的却是中国文化最陈腐的东西。因而，颂莲的那些“人”话就仅仅成了一种主题上的装饰。张艺谋的真正快感只是来自于对技巧的玩弄。

**张柠（以下简称柠）：**本来影片中表现什么倒并不十分重要。所表现的事物既可以是陈腐的，也可以是美好的。关键在于这些事物在作品中所产生的功能。这种功能取决于文本的语义指向，从根本上说，它又是取决于作者主观的价值取向。在《大红灯笼高高挂》中看不出张艺谋对其所表现的陈腐肮脏的东西有多少批判意识，相反，他始终在大肆渲染和玩味这种东西。

**徐：**《大红灯笼高高挂》在国内外的反应是很值得关注的。它的技术

在西方世界早为人所熟知，甚至已开始过时，但因为它表现的是被称之为“中国文化”的那些东西，而使西方人大开眼界。至于中国这边的亢奋的反应，则来自于对所谓“后现代主义”之类“新潮”艺术的迷恋，而忽略了作品价值取向上的陈腐性。能像《大红灯笼高高挂》那样引起东西方人对对方陈腐性的互相欣赏的作品是非常罕见的，如果这里有为张艺谋所追求的好莱坞精神的话，那么这正是人文精神的全面丧失。

张艺谋电影探索的文化动因，是当代文学中的“寻根”意识。例如《红高粱》吧，应该说，对于现代文明生命的萎缩以及被阶级意识或政治革命等“历史动机”所淹没了的欲望或生命冲动来说，它确实有一种反叛和反历史的意味。它把余占鳌式的暴力取代建筑在更原始的个人占有欲上，不仅颠覆了暴力革命的神圣性，也确实意指了某种历史的可能性。但问题在于，它不是指向新的生存可能性及其精神空间，而是指向文化回归的道路。这是为张艺谋所熟悉并且认同的。只是这种文化回归很快就在《菊豆》中透了底。杨天青不仅不能取代父辈而公然占有菊豆，而且还只能作为自己儿子的哥哥跪拜在宗法道德和政治秩序的神座面前偷情。他会犯禁，但欲望的冲动根本无法与道德秩序相抗衡，其结果只能导致自我阉割。至于在《大红灯笼高高挂》中，颂莲用自己的脚走进了旧道德规范，因而欲望满足的方式是给定的，她必须在礼教许可的范围内不懈竞争，才可能短暂地获得她的男人。所以，在象征欲望的红色中，“我奶奶”是以认同并接受暴力来满足的，菊豆是在道德秩序下靠偷情来满足的，而颂莲则干脆投身到礼教规范中来获取满足。这是否就是张艺谋的“欲望三部曲”？

**宏：**以上两种方式尽管有种种不同，却共有一个根本的原则，即“游戏”。曾经有人在理论上公开提出过“文学游戏”的原则，还抬出维特根斯坦的语言哲学和后现代主义的文艺理论来作为根据。

**崔宜明（以下简称崔）：**其实这里存在一种文化的误读。西方文化中的游戏概念与中国人常说的“玩”的涵义完全不同。在西方文化观念中，客观世界与心灵世界之间有一道鸿沟，而游戏是联结两者走向自由的唯一通道。它是生命的基础，涵盖了一切生命的体验，包括痛苦、颤栗等。我们把“游戏”误读成“玩”，使之成了逃离一切真实的生命体验，消解痛苦和焦虑的理论。

**宏：**“游戏”在其规则范围内，是一桩严肃的事情。我们看到儿童在

游戏时，往往是全身心地投入，他自身的体力和智力（即全部生命力）正在此过程中获得充分的显示和肯定。维特根斯坦用游戏来解释语言现象，认为语言即是对语言的使用，即如按规则所进行的一场游戏。在言说活动之外，并无什么语言的本质，而充分使用语言，就能充分显示出语言的本质和意义。人生同样如此，人生并非无意义，而只是说，人生的意义在于人的生存活动之中，人的最高本质即是在自己的生存活动中为自己立法，为自己创造意义。这些原则用之于解释文学，凸现的恰恰是文学创造的严肃性和神圣性。

徐：西方现代主义文学的兴起，有一个价值观念的危机和转型的深远文化背景。语言形式所以被推到一个历史的高度上，是根于西方人对语言与存在关系的理解。因而不仅其游戏规则是严肃的，其游戏态度也是真诚的。他们正是在这种严肃的游戏的投入中，把握并超越个体性存在的独特体验的。但中国当代“玩文学”者的那些“游戏”之作，既不表现出对某种生存方式的解构，更没有对存在的可能性的探索与构造，一旦失去了这种形而上的意向性，那么形式模仿的意义就只剩下“玩”的本身，它所能提供的仅是一种形而下的自娱快感。人文精神正是在这种快感中丧失了。

崔：这种人文精神的丧失，在文艺创作上的最严重的表现，就是想象力的丧失。

徐：所谓艺术想象力，当然包括诸如故事的虚构等等艺术处理能力，但更多的是指对于存在状态与方式及其可能性的想象力。我以为，这是一个文学或艺术家的生命所在，它在今天尤为重要。它是在这个原有价值观念全面崩溃的时代中的价值重构能力，也就是被保罗·蒂利希称为“存在的勇气”的那种东西，这在根本上决定了一个艺术家的激情、才华和力度等基本素质。与此相比，故事虚构只是一个技术问题。然而中国当代的许多艺术家却正在越来越丧失这种能力。王朔是一个例子，他的小说描绘出的世界就是废墟，能指与所指是完全等值而同构的，是废墟嘲笑废墟。张艺谋稍有不同，他曾经试图用原始生命力（欲望）来解构历史，但这种原始生命力是无形式的，他无法为它给出一个价值指向。而如果不能获得某种个体人格形式的力量，他就根本无法突破更加深固的道德秩序及其心理沉积物。所以，张艺谋从寻根出发反叛历史，最后又重新回归黑暗的历史怀抱。从这个意义上讲，他是在玩弄欲望，“后现代主义”则成了他从这玩弄中获取快感的器具。

王：张宏刚才谈到的“调侃一切”，徐麟讲的“以废墟嘲笑废墟”，都是这个时代人文精神日见萎缩的突出症状。这并不是一个偶然的现象，在某种意义上，它恰是我们精神历程的一个合乎逻辑的结果。你在一连串事件的摇撼下清醒过来，发现自己原来被一种无知的信仰引入了歧途，于是跳起来，奔向另外一些与之相反的信仰。可很快你就发觉，这新的信仰仍然无用，你还是连连失败，找不到出路。在这种时候，你的头一个本能反应，大概就是干脆放弃信仰，放弃寻找出路的企图吧？你甚至会反过来嘲笑这种企图，借以摆脱先前那沉重的失败感。在严酷的环境中，自嘲确能成为有效的自慰。和理想主义相比，虚无主义总是显得更为有力，因为它自身无需证明。

崔：理想主义需要以整体的人去建构，他的情感、意志和理性必须达到一定程度的整合，还需要有充沛的生命的意向性。这样的人以理性建立起自己的理想，对它一往情深，努力使它成为自己实践意志和生命意义的基础。而虚无主义则是一个心灵已成废墟的人所惟一能持的哲学态度，他只能用自己的理智来嘲笑自己的情感，用情感来嘲笑意志等等。因此，理想主义总是因自身的矛盾而软弱，虚无主义则因自身的矛盾而强大。

王：因此，一个人只要有一点点聪明，就完全能用虚无主义来嘲笑（或者说调侃）所有的信仰。这种嘲笑的成功也确实能给那些信仰上的失败者带来某种安慰和心理平衡。也正是因为这种高级阿Q式的精神胜利法的有效，本世纪初以来虚无主义情绪在中国屡屡发作，不断蔓延。周作人的虚无主义还比较深刻，今天的“调侃一切”则浅直得多，更带一点颓废气，一点无赖气。虚无主义也一代不如一代了。

宏：这应该说是中国式的虚无主义。在西方，虚无主义自有其独特意义。近代的理想主义的信仰和价值依据（无论其为上帝还是理性、科学），通常总是外在于人的生命，而虚无主义恰恰是要瓦解这种外在于人的价值依据，这并不意味着人本身的意义的丧失，相反，它将生命的价值落实到生命本身。上帝死了，人有了更充分的自由，就好比父亲死了，解除了对孩子的管束。但一个成熟的少年将会意识到，他从此必须独自来承担自己的命运，创造自己的生活了。人的充分的自由同时就意味着更多的承担，意味着需要更强的生命力，也意味着他有可能创造出更高的意义，可惜在我们这里，虚无主义竟常常导致逃避和放纵，似乎一旦父亲死了，大家便可以抛弃一切承诺，怎么玩儿就怎么玩儿，这真会令人生出无以言说的悲

哀！

王：一九八七年以来，小说创作中一直有一种倾向，就是把写作的重心从“内容”移向“形式”，从故事、主题和意义移向叙述、结构和技巧，产生出一大批被称为“先锋”或“前卫”的作品。这个现象的产生，除了小说观念的革新、创作者主观感受的变化之外，是不是也暗合了知识界从追究生存价值的理想主义目标后撤的思想潮流呢？再比方说，那批所谓“新写实主义”作家的平静冷漠的叙述态度，真如有的论者所言，是一种有意为之的姿态吗？是否也同样反映出作者精神信仰的破碎，他已经丧失了对人生作价值判断的依据呢？至于这两年流行的以嘲讽亵渎为特色的小说和诗歌，就更是赤裸裸地显露出对我前面所说的那种文学的神圣性的背叛。当然，近几年中国文学的状况相当复杂，造成这些状况的原因更是多种多样，远不能一概而论。但是，从一些似乎并不相关的现象，我却强烈地感受到一种共同的后退倾向，一种精神立足点的不由自主的后退，从“文学应该帮助人强化和发展对生活的感应能力”这个立场的后退，甚至是从“这个世界上确实存在着精神价值”这个立场的后退。

徐：其实西方的后现代主义是经过一系列建构以后的超越性否定。可在中国，根本就没有这个过程，我们处于一个多种历史阶段的人文思潮混作一团的共时性结构中，处在这样的状况中而一味“后现代”，结果很可能是保护了腐朽的文化因素。

王：后退总是一件令人不快的事。你可以闭上眼睛，却无法不感觉到自己的后退。既然不能停下后退的脚步，或者虽然想停住，却缺乏足够的体力，那就只好想办法给这后退一个好一点的解释。我想，这是否就是一九八五年以后那种用西方思想观念来比附自己的热情的一个来源？类似张宏刚才谈到的用“游戏”概念来比附“玩文学”的现象，还有许多，譬如，用罗兰·巴特的“零度写作”理论来比附“新写实主义”作家的写作态度，用从俄国形式主义一直到博尔赫斯等等来比附“先锋文学”，最近则又开始用“反文化”的理论，用“后现代主义”来比附“调侃一切”的态度，比附以亵渎为特色的“痞子文学”……这些比附有不少做得相当精彩，足以使人产生错觉。在这错觉中陷得深了，你甚至真会在自己的头脑中发现种种类似于“现代主义”乃至“后现代主义”的情绪，于是极力将它放大、强化，再一头扎进去……经过如此一番循环，你就非不再有后退的羞耻感，反倒有一种“前卫”的自豪感了。

后退固然不是好事，但也并不丢脸。遇上了太强大的对手，有时也只能后退。但是，明明是在后退，却要贴上一大堆外国的招牌来粉饰、自欺，那就有点可怜了。我觉得，这种后退而又自欺的现象，把这个时代人文精神的危机表现得再触目不过了。

**柠：**前面大家分析了当前文学界乃至文化界的种种情况，似乎由此可以作出这样一个结论：这是一个审美想象力全面丧失的时代。可我一直在考虑，这种结论恐怕是要遭到反驳的。反驳不会是来自王朔那样的流行作家，因为他们的审美经验早已同日常经验合二为一了；也不会是来自“寻根”派或“新写实”派作家，因为他们或认同某种既定的生存条件，或只是抄袭现实；更不会是来自大众文学，因为它的想象力早已指向了各种感觉的享受和欲望的满足：金钱、权威、暴力……惟一可能提出反驳的是先锋小说，因为先锋小说创作中，尚蕴涵着某种可喜的想象力。

以马原为代表的早期先锋小说创作，是把想象力倾注于词与词之间。他们凭借幻想制造出种种新的感受，并试图以新的叙述方式和语词结构来传达这些感受。这是一种重新对故事进行讲述的欲望和新的话语方式的习得过程。但共同的语言符号系统与经验主体之间的间距，是个体的自我意识得以充分实现的障碍。如果在叙事中，意识主体与语言主体的分裂不能合二为一，那么，叙述行为也就纯然是一场语言的游戏，创作中的形式专横倾向也就由此产生（马原后期的创作明显体现了这一点）。在当代中国的文化背景下，文学究竟充当何种角色，承担什么任务的问题，在马原他们那里，仍然悬而未决。

**宏：**简单地说，早期先锋小说最突出的贡献在于：它将语言如何传达生存感受的问题凸现出来了，也从某种程度上为感受提供了某些可能的方式。至于感受的充分性及在多大程度上对真理性切中的问题，则往往被搁置。

**柠：**正因为如此，近两三年来，以格非、余华为代表的先锋小说家正在逐渐摆脱马原的影响。他们在创作中努力发挥艺术想象，也更自觉地承担起对存在本质质疑和对生命意义追问的责任。

**徐：**质疑态度本无可厚非。在一个价值崩溃的时代，对既定事物抱怀疑是完全正常的。但必须指出，怀疑也有两种，一种怀疑指向对世界和自身生命的重新把握，有一个确定的意向性，尽管它在怀疑中并不表现出确定的形态，并且不可言说，但却是使怀疑成为怀疑的依据。怀疑是人的怀

疑，怀疑正因是“人在”。另一种怀疑则是取消生命的意向性，也就是“人在”被取消了。因而，它是价值取消主义，它只能导向虚无。中国当今时髦的怀疑主义多属于后一种。

柠：我还是想从另一个角度来看近期先锋小说。《边缘》、《呼喊与细雨》是其中的代表作。从文本的叙事方式来看，这些作品往往从童年回忆切入，叙事构成一种有指向的线性时间，但又不时被回忆中的创伤性记忆所打断。就在叙事力图重现失去的时光，唤回童年的诗性记忆的同时，记忆中的创伤性因素却不断地瓦解它，暗示对现实的质疑和对存在意义的追问。创伤性所带来的“震惊体验”充填于幻想的时间结构之中，时间被瓦解为碎片，历史被转换为一个颓败的寓言，小说家则在这片荒废的背景上，凸现出一种因童年的“诗性记忆”被击碎而产生的忧伤和焦虑。

倘若人们的目光一直专注于单向度时间结构的历史，许多复杂的生存体验就可能被遗忘。小说家则以其真诚的感受和回忆瓦解了线性时间的链条，提醒人们：存在被遗忘了。我觉得，在格非、余华等人的近期创作中，尽管依然可见欲望、暴力、性爱、冒险、逃逸、死亡等等主题，但这些主题在整个文本结构中却被瓦解了，或者说，任何一种总体性的观念，任何一种乌托邦式的意识，在这里都会被瓦解。这种瓦解未必就是消极的，一旦人们从乌托邦的幻梦中苏醒过来，对存在本身的注意力往往能更充分地焕发。而这种注意力本身就预示着某种新的可能，它可能会激发出某种希望与创造的激情。

当然，问题的另一面也暴露出来了。语词之间及本文结构之间的张力场，固然为想象力提供了空间，但却没有为它规定应有的向度，艺术借助想象达到审美升华的规定性尚无保证。一个作家面临的最大难题，就是精神存亡的问题，或者说“灵魂救赎”的问题。作家如果不能直面并着手解决这一问题，而仅仅满足于作一些反叛和瓦解的工作，就不但会限制其作品的成功，也会导致精神活力和创造力的衰退。并且，作品在其精神价值指向方面的犹豫不定，最终也将会销蚀其对希望的激情。这样，不仅读者不能从作品中获取精神能量，就是作者本人也会因精神颓废所带来的“如释重负”感的诱惑，而丧失精神的力度和自信心，最终无以抵挡来自外部世界的种种压力和诱惑（据说有一些颇有前途的先锋作家也“下海”了）。可见，先锋小说家不但在其作品的价值指向上，而且在其自身生命的价值意向上，都正面临困境。

王：张柠谈到的先锋小说的困境，可以说较为集中地体现了整个社会人文精神的困境。能否从这种困境中突出来，大概正是中国文学，同时也是中国文化生死存亡的关键所在吧。

崔：说得夸张一点，今天的文化差不多是一片废墟。或许还有若干依然耸立的断垣，在遍地碎瓦中显现出孤傲的寂寞（王：例如史铁生和张承志），但已不能让我们流泪。

我也不想对大家谈到的那些文学现象表示痛心疾首。一个走在商品经济道路上的社会渴求着消费，它需要、也必然会产生消费性的商品文学，文学总要为人民服务嘛。但中国的问题并不那么简单，和西方成熟的商品文学相比，我们这不成熟的商品文学却正在冒充社会的精神向导，并沾沾自喜，做作地炫耀其旺盛的“精神”创造力，恰像一个肺病患者在健美舞台上炫耀他的肌肉。其实只是强烈的灯光和橄榄油膜才给人以某种感官的刺激，实际上人也只要这个。西方人爽快。承认商品文学只有一个目的——钱，相比之下，中国成长中的商品文学着实让人腻味。真不明白鲁迅说的瞒和骗何以能如此历久而弥新。

我们所感受到的人文精神的危机有两重。首先，我们正处在一个堪与先秦时代比肩的价值观念大转换的时代。举凡五千年以来的信仰、信念和信条无一不受到怀疑、嘲弄，却又缺乏真正建设性的批判。不仅文学，整个人文精神的领域都呈现出一派衰势。在商品经济大潮的冲击下，穷怕了的中国人纷纷扑向金钱，不少文化人则方寸大乱，一日三惊，再也没了敬业的心气，自尊的人格。更内在的危机还在于，如果真的有了钱就天圆地方，自足自在，那当然可以不要精神生活，人文精神的危机不过是那批文化人的生存危机而已。但是，一个有五千年历史的民族真的可以不要诸如信仰、信念、世界意义、人生价值这些精神追求就能生存下去，乃至富强起来吗？

我们必须正视危机，努力承担起危机，不管它多么沉重。只有这样，才能看到危机的另一面，如张柠刚才所讲的，当代文学中乌托邦精神的消解，展示出新的文学精神诞生的可能性。实际上，可以在整个人文精神领域里来理解这一点。传统的价值观念的土崩瓦解，同时也正展示出一切有形与无形的精神枷锁土崩瓦解的可能性。而另一方面，新的生活实践也必然要求新的人文精神的诞生。在这个急剧变动的时代，每个人的心灵中都充满了太多的渴望和要求，都积累了太多的呻吟和焦灼。我们的情感瞬息



万变，难以捉摸；意志相互冲突，难以取舍；理智恍惚不定，难以抉择。世界、生活、自我都在走马灯般地乱转，不再能被有效地把握。但是，只要是人，就必定需要把握自己，需要知道这个世界到底是个什么样子，需要确信生活究竟是为了什么。这一切都需要在人的心灵中得到某种程度的整合。这才能有我的世界，我的生活，才能有“我”。倘若既定的价值观念已不能担当此任，那就只能去创造一个新的人文精神来。我们无法拒绝废墟，但这决不意味着认同废墟。如果把看生活的视角调整一下，心灵的视界中也许就会出现一片燃烧的旷野，那里正孕育着新的生机。

从文学上讲，人们需要它展现自己生存于其中的跃动的现实生活和喧哗的心灵世界，并以此呈现当代人投向生活的独特视角和视野，进而揭示当代人内在的生存意向。真正的当代文学应该敢于直面痛苦和焦虑，而不应用无聊的调侃来消解它；应该揭发和追问普遍的精神没落，而不应该曲解西方理论来掩饰它。如果一颗心正滴着血，那就应该无情地扒开它，直至找到最深的伤口——这样的文学才能让人流泪。

说到这里，看来文化人是不应改行摆摊了，但不敢说“不必”，因为总不能要求人人都有殉道的毅力。不过话说回来，就是遇上了再严酷的时代，我们这个社会也总会有些人铁了心甘当殉道者的。听研究数学的朋友说，在美国，研究数学的人自称为“敢死队”。因为那儿数学教授的年薪最低。而这些人因热爱数学而不悔，才有了人数不多却仍执世界数学发展之牛耳的美国数学界。以实用主义哲学为国学的美国尚且如此，以志于道为国学的中国就更不该缺乏这样的“敢死队”吧？一个社会，竟弄到要靠这样的“敢死队”来维持人文精神的活力，当然很可悲，但是，倘若你还能看见一支这样的“敢死队”，那就毕竟是不幸中之大幸，能令我们在绝望之后，又情不自禁要生出一丝希望了。