

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 |

胡 风

## 置身在为民主的斗争里面

—

今天，在全世界的规模上，带着深刻的精神斗争，也引发着深刻的精神改造，民主在流血……。

当批判的现实主义在人类解放斗争里面争到了进一步的发展，文艺的战斗性就不仅仅表现在为人民请命，而且表现在对于先进人民的觉醒的精神斗争过程的反映里面了。中国的新文艺，当它诞生的时候就带来了这种先天的性格，因为，中国的新文艺正是应着反抗封建主义的奴役和帝国主义的奴役的人民大众的民主要求而出现的。

如果说，意识斗争的任务是在于摧毁黑暗势力的思想武装，由这来推进实际斗争，再由实际斗争的胜利来完成精神改造，那么，新文艺就一直在艰苦里面执行着这个任务的。……新文艺的这个革命的传统，使新文艺投身到战争的要求里面，七年多以来，一方面向喝血的日本法西斯及其帮凶封建买办法西斯作战，一方面发扬了也保卫了人民大众的忍受痛苦，忍受牺牲的英雄主义和正视现实，坚信自己的乐观主义的精神。

今天，民主在流血。为摧毁法西斯主义而流血，为争取民族的自由解放而流血，为争取人民的自由解放而流血。如果说，没有人民大众的自由解放，没有人民大众的力量勃起和成长，就不可能摧毁法西斯主义的暴力，不可能争取到民族的自由解放，如果说，不是自由解放了的人民大众，那所要争得的自由解放的民族不过是拜物教的幻想里面的对象，那么，现实主义的文艺斗争的目标，例如对于毒害人民大众的封建主义的控诉，对于燃烧在解放愿望和解放斗争里面的人民大众的精神动向的保卫和

---

【题解】本文原载《希望》1945年第1集第1期，收入胡风《逆流的日子》，希望社1947年3月初版。

发扬，……就正深刻地反映了民主主义的要求。

## 二

然而，文艺创造，是从对于血肉的现实人生的搏斗开始的。血肉的现实人生，当然就是所谓感性的对象，然而，对于文艺创造（至少是对于文艺创造），感性的对象不但不是轻视了或者放过了思想内容，反而是思想内容的最尖锐的最活泼的表现。不能理解具体的被压迫者或被牺牲者的精神状态，又怎样能够揭发封建主义的残酷的本性和五花八门的战法？不能理解具体的觉醒者或战斗者的心理过程，又怎样能够表现人民的丰沛的潜在力量和坚强的英雄主义？

从对于血肉的现实人生的搏斗开始，就正是为了思想斗争的要求，而且是为了在最真实的意义上执行这个要求；对于作家，思想立场不能停止在逻辑概念上面，非得化合为实践的生活意志不可。如果说，真理是活的现实内容的反映，如果说，把握真理要通过能动的主观作用，那么，只有从对于血肉的现实人生的搏斗开始，在文艺创造里面才有可能得到创造力的充沛和思想力的坚强。

为了从目前泛滥着的，没有从现实人生取得生命的文艺形象的虚伪性，即所谓市侩主义脱出，在文艺的思想斗争上，首先就要提出这一个基本的要求。

然而，对于血肉的现实人生的搏斗，是体现对象的摄取过程，但也是克服对象的批判过程。不过，在这里，批判的精神必得是从逻辑的思维前进一步，在对象的具体活的感性表现里面把捉它的社会意义，在对象的具体活的感性表现里面溶注着作家的同感的肯定精神或反感的否定精神。所以，体现对象的摄取过程就同时是克服对象的批判过程。这就一方面要求主观力量的坚强，坚强到能够和血肉的对象搏斗，能够对血肉的对象进行批判，由这得到可能，创造出包含有比个别的对象更高的真实性的艺术世界；另一方面要求作家向感性的对象深入，深入到和对象的感性表现结为一体，不至自得其乐地离开对象飞去或不关痛痒地站在对象旁边，由这得到可能，使他所创造的艺术世界真正是历史真实在活的感性表现里的反映，不至成为抽象概念的冷冰冰的绘图演义。

从这一理解出发，才能够和目前泛滥着的，没有思想力的光芒，因而也没有真实性的迫力的形象的平庸性，即所谓客观主义进行文艺思想上的



斗争。

在现实斗争里面，法西斯主义和封建主义在进攻，在肆虐，民主的力量或人民的力量在受难，在崛起。这是一个继往开来的总结性的历史斗争，它的意义流贯到一切的社会领域，即使在最平凡的生活事件或最停滞的生活角落里面，被这个斗争要求所照明，也能够看出真枪实剑的，带着血痕或泪痕的人生。在这个时候的作家，不管他挂的是怎样的思想立场的标志，如果他只能用虚伪的形象应付读者，那就说明了他还没有走进人民的现实生活，如果他流连在形象的平庸性里面，那就说明了，即使他在“观察”人民，甚至走进了人民，但他所有的不过是和人民同床异梦的灵魂。

### 三

问题还可以前进一步。

在对于血肉的现实，人生的搏斗里面，被体现者被克服者既然是活的感性的存在，那体现者克服者的作家本人的思维活动就不能够超脱感性的机能。从这里看，对于对象的体现过程或克服过程，在作为主体的作家这一面，同时也就是不断的自我扩张过程，不断的自我斗争过程。在体现过程或克服过程里面，对象的生命被作家的精神世界所拥入，使作家扩张了自己；但在这“拥入”的当中，作家的主观一定要主动地表现出或迎合或选择或抵抗的作用，而对象也要主动地用它的真实性来促成、修改、甚至推翻作家的或迎合或选择或抵抗的作用，这就引起了深刻的自我斗争。经过了这样的自我斗争，作家才能够在历史要求的真实性上得到自我扩张——这艺术创造的源泉。

今天，作家要真诚地承认而且承受这个自我斗争。

说是作家要深入人民，说是作家要与人民结合。然而，怎样深入，又怎样结合呢？首先，当然要求一个战斗的实践立场，和人民共命运的实践立场，只有这个伦理学上（战斗道德上）的反客观主义，才能够杜绝艺术创造上的客观主义的根源。但这还只是解决问题的基本条件，犹如游泳须在水里，但在水里并不就等于游泳一样。

作家应该去深入或结合的人民，并不是抽象的概念，而是活生生的感性的存在。那么，他们的生活欲求或生活斗争，虽然体现着历史的要求，但却是取着千变万化的形态和复杂曲折的路径，他们的精神要求虽然伸向

着解放，但随时随地都潜伏着或扩展着几千年的精神奴役的创伤。作家深入他们，要不被这种感性存在的海洋所淹没，就得有和他们的生活内容搏斗的批判的力量。

一般地说，这就是思想的武装。然而，这里且不论这思想的武装是怎样形成，但要着重说明的有一点：它并不等于凭藉“思辨的头脑”去把握世界（马克思），它的搏斗过程始终不能超脱感性的机能，或者说，它一定得化合为感性的机能。我们把这叫做实践的生活意志，或者叫做被那些以贩卖公式为生的市侩们所不喜的人格力量，也可以的。

但实际上，作家正是各各带着他的“思想武装”深入人民，与人民结合的。或者是一些抽象的理论教条，或者是一些熟悉的感情习性，或者是一些强烈的处世愿望……，当然，最多的是这些的复杂的结合形态。作家就各各带着了这样的“思想武装”。从这里，和人民的结合过程，对于对象的体现和克服过程，就必然要转变为作家自己的分解和再建过程，这就出现了前面所提出的深刻的自我斗争。

承认以至承受了这自我斗争，那么，从人民学习的课题或思想改造的课题从作家得到的回答就不会是善男信女式的忏悔，而是创作实践里面的一下鞭子一条血痕的斗争。一切伟大的作家们，他们所经受的热情的激荡或心灵的苦痛，并不仅仅是对于时代重压或人生烦恼的感应，同时也是他们内部的，伴着肉体的痛楚的精神扩展的过程。

通过了这样的自我斗争，一方面，对象才能够在血肉的感性表现里面涌进作家的艺术世界，把市侩的“抒情主义”或公式主义驱逐出境；另一方面，作家的思想要求才能和对象的感性表现结为一体，使市侩的“现实主义”或客观主义只好在读者面前现出枯萎的原形。

我们说，这是现实主义的斗争。

今天，我们要坚持这个斗争，推进这个斗争。

市场上充满了色情的作品，怪诞的作品，有闲趣味的作品，奴才道德的作品，这现象是进步的作者和读者所感到痛心疾首的。然而，用什么和这些对抗呢？当然，要和培植这些，奖励这些的社会势力作斗争，但在文艺本身，就需要争取现实主义得到胜利，争取艺术作品能够在生龙活虎的感性力量里面反映这时代的人生真理，用这夺回能够夺回的，寻求刺激的苦闷的读者，用这培养在生活斗争里面寻求道路的千千万万的读者。因为，任何反人民的，或者和人民游离的有害的社会现象，只有在人民勃起

的过程上面，在争取民主胜利的斗争过程上面才会受到历史的公平的审判。

所以，伟大的民主斗争，固然不仅仅是文艺上的目标，但在文艺创造的思想要求上面，对于法西斯主义和封建主义的控诉，对于几千年累积下来的各种程度各种形式的奴才道德的鞭挞，对于人民的潜在力量的发掘，对于人民的解放愿望以至解放斗争的发扬，不正是民主主义的最中心的思想纲领么？但真正有力量拥抱这样的思想要求的，只有现实主义，真正有力量把这样的思想要求体现在真实的艺术世界里面的，更只有现实主义。

旧的人生的衰亡及其在衰亡过程上的挣扎和苦痛，新的人生的生长及其在生长过程上的欢乐和艰辛，从这里，伟大的民族找到了永生的道路，也从这里，伟大的文艺找到了创造的源泉。

为了文艺，虽然也不仅仅是为了文艺，我们要为现实主义的前进和胜利而斗争！

一九四四年十月七日，渝郊避法村

舒 芜

## 论主观 (节选)

### 一

我们这时代中，许多新哲学者，对于“主观”这一范畴，还具有颇为混乱的理解，而这种混乱，就整个历史发展的现实而论，是不应该有的；就新哲学本身所已发展到达的阶段而论，尤其是不应该有的。

新哲学是随从着反映着并指导着现实历史的发展而因以取得它本身的不断发展，这是大家都知道的。新哲学在今天，由于约瑟夫的伟大的战斗实践，已被提高而进入了通常所谓“约瑟夫阶段”，这也是大家都知道的。但是，所谓约瑟夫阶段，反映着历史新形势而作为其特质的，就正是对于主观作用的充分强调；换言之，今天的哲学，除了其全部基本原则当然仍旧不变而外，“主观”这一范畴已被空前的提高到最主要的决定性的地位了。因此，我们认识里面关于它的混乱，就必需从速加以澄清。

但是，新哲学的发展，无论如何都不会从它自己的基本原则离开；在它自己的基本原则里不曾和不能涵蕴的东西，无论哪位导师也无法凭空的引进来。所以，把“对主观作用的充分强调”了解为约瑟夫阶段的特质，并不表示此阶段以前的新哲学里都是轻视乃至无视了主观作用。恰正相反，新哲学的创始人，就正是通过对于主观作用的深刻把握，而把自己决然的从费尔巴哈分开，遂使新哲学第一次在正式意义上出现的。

.....

### 二

那么，“主观”是什么呢？

---

**[题解]** 本文原载《希望》1945年第1集第1期，全文共分十二个部分，收入本书时有删节。

所谓“主观”，是一种物质性的作用，而只为人类所具有。它的性质，是能动的而非被动的，是变革的而非保守的，是创造的而非因循的，是役物的而非役于物的，是为了自己和同类的生存而非为了灭亡的；简言之，即是一种能动的用变革创造的方式来制用万物以达到保卫生存和发展生存之目的的作用。这就是我们对于“主观”这一范畴的概括的说明。

.....

“主观”之所以只能为人类所具有，现在便已十分明白，乃是因为能动力只在被人类使用时才可以这样的被使用。人类之所以能够成为人类，如众所周知，实由于社会的结合；而社会之所赋予的，使人类足以为人类的特征，亦如众所周知，就是工具的制造和使用。首先，社会就是保卫并发展自己和同类之生存的东西；其次，工具的制造和使用又即是变革和创造的具体化；这两样东西，即是所谓“主观”的构成里面的特异因素了。其他生物没有社会的结合，不能使用和制造工具，故不能成为人类；没有社会的结合，不能使用和制造工具，故亦不能具有那基于社会而表征于使用和制造工具上面的“主观”。这里，需要提出“人类”“社会”与“主观”的二位一体观来：举“人类”，则其中必然的涵蕴着“社会”和“主观”；举“社会”其中亦必然的涵蕴着“主观”和“人类”；同样的，“主观”这一概念，从中除去“人类”之后固不能成立，从中除去“社会”也不能成立的。

“主观”，必然要涵蕴着“社会”而存在，它本身就是“自然生命力”和“社会”这两个因素的统一体，而以后者为其矛盾中的主导契机。所以，“主观”并非“通过”社会而作用，实乃“带着”社会而作用。又，人类既已成为人类，其自然生命力的使用，就一定都成为“主观”，不再是什么自然生命力。这两个命题，对于以后的讨论，是极为重要的。

## 五

说我们的一切斗争是都为了解放和发扬人类的主观，这话看来似有些稀奇；然而，是毫不稀奇的。因为，所有的导师都早说过：我们所要建立的社会，是最能发展每个人的个性的社会；我们之所以要建立那个社会，是为了使我们人类从必然的王国飞跃到自由的王国，而成为历史乃至宇宙的真正的主人。那么，是什么形成了每个人的个性的呢？岂不是人类的主观作用的一般基础么？什么叫作自由呢？岂不是人类主观作用的充分

发挥么？怎样才是历史乃至宇宙的真正的主人呢？岂不是主观作用对于客观势力的彻底征服么？尤其，在一切伟大的文艺作品里，更在高尔基的全部文化论文里，是把不合理社会对于主观作用的压迫和损害充分加以揭露，并把合理社会的对于人类的主观作用的解放和培育当作革命的最大胜利和最能使人心悦诚服的证据而讴歌了。所以，关于斗争目标的这种肯定，只要稍加思索，是没有什么怀疑的。

但关于斗争的主要武器，我们之所以同样把它肯定为主观作用，只这一点还需待若干解释：

首先，从最合于常识的说起：即无论为了什么目的而作的斗争，其斗争本身总都表现为了主观作用的发挥。我们之所以努力——这努力，本身也就是一种主观作用。——去认识客观界的法则，并不是为了听凭客观事物自己去发展时而在旁边看得清楚一点，更不是为了认识出前途的重重困难来梗塞自己主观作用的发挥。我们认识出有利于自己的法则，固然要利用它；即认识出不利乃至有害于自己的法则，也还是要克服它。对于不利乃至有害于自己的法则之克服，固然仍需利用客观界的另外的法则；但这另外的法则并不会自己跑来施于这不利的法则上面，引导它过来的还是我们人类的主观。总之，不论是“克服”是“利用”，只有“被克服”“被利用”的对象才是客观事物，而“去克服”“去利用”的主体终都是主观作用：这道理是很显然的。

其次，在不断的对客观界的战斗中，每次战胜后所克服利用了客观事物，并不是摆在那里而仅仅作为藩属国纳贡称臣，而是立即把它摄收统一进来，好像作为正式领土而增强国力一样，亦即融化为主观作用的有机的一部分以增强主观作用的力量本身。本来，主观作用的最初产生，如前面所说，就是工具的制造和使用；而工具的制造和使用，就已正是被克服利用了客观事物。往后，对于客观事物（包括自然的和社会的）克服利用得越多，主观作用的力量也越强大，再作新的斗争时也越容易。所以，就说对客观事物的克服利用简直是为了增强那作为斗争武器的主观作用的力量，也并无不可的。

第三，由上段可见，时代越后，作过的斗争越多，主观作用的力量也就越大，在斗争中的决定性也就越高。今天，我们已拥有这样庞大的物质的和精神的文化，它们都是主观作用的有机的构成部分，再要说主观作用是不足轻重的东西，实在是一种罪恶。所以，在那革命已经成功的国家，

这全部文化已为革命的人群所接受运用，主观作用的力量增强已成事实，于是作为斗争指导原理的新哲学里面，反映着这个形势，就有我们所讨论的新的阶段发展出来。约瑟夫再三昭告人们：当一切重要的客观条件都已被自己所掌握时，事业的成功与否，就决定于自己的主观作用的力量强弱。在这种时候，依然透过于客观条件的困难已经不行，惟一可以偷懒怠工的借口，便只能说是有利的客观条件还不够！然而，即使真的不够，也应该而且可以立刻把它创造出来，借口终于只是借口而已。这就是约瑟夫阶段新哲学的精义。

第四，在我们中国，问题的解决亦并无不同。也许有人说：摆在中国的战斗者的面前的，未被克服而时时给予着阻难的客观条件尽有的是，怎能和别个事业已经成功的国家相提并论呢？我们说：前途的困难条件固然多，有利的条件也同样多。我们究竟不是无边黑暗中的孤独的一群，在极浓的黑暗包围之中，也就有着极光明的火炬在照耀引导，即使果真是全部客观界都给予阻难，我们也必需正因此而格外加强主观作用的突击；何况现在的形势，最大的客观困难条件和最大的客观有利条件同样具备，能够决定一切的，更只是我们主观作用的取舍从违了。详言之，摆在我们面前的，一方面有足以使我们完全失败的条件，另一方面又有足以使我们绝对胜利的条件，但后者不会自来而需待我们的争取，前者随时窥伺而刻刻要把我们吞噬：在这种形势中，惟一可以不但救命而且制胜的力量，除了我们自己主观作用的发扬而外，还有别的吗？

那么，对于这救命致胜的力量，又还能不从速加以深入的研究吗！事机之迫，正所谓稍纵即逝，如果此刻还没有这个问题的提出，倒是极其可怪的。

## 七

上节里面既已提到“重客观”这一原则，又答复了似乎是从这原则而来的两个攻难，这里就必需回答另一个问题：强调主观作用的发扬，是否等于对这“重客观”的原则的反对呢？我们说：对于“客观”一词的了解，有正误之分，因而，所谓“重客观”者，也有真伪之别，对于真的，我们不但不反对而且极端赞成，对于伪的，我们不但不反对，而且所以强调主观作用就是企图用它来消灭这个伪品。

什么是真的？作为对中古时代的学术专制的反动而提出的，就是真

的。

原来，现代这种重客观的大潮流，可以追溯到中古时代之末。整个中古时代，在许多国家的学术史上，大都被称为黑暗期。在那中间，总有一个或几个教主宗师在施行着学术专制。研究者们除了匍匐于他的脚下，绝对服从他的支配而外，一般的更无其他道路可循。不管哪一方面的研究，结论的存在都先于研究工作本身。换言之，一切研究都并不为了得出一个符合于客观真实的结论，而是预定一个结论为绝对正确再用研究来证明它。但更进一步的说，那结论的正确性、其实好像是一种“超证明”的真理，即不待证明也不该证明的真理。它对于研究工作，虽往往以结论的形式而出现，但实在是同时作为绝对的大前提而作用着的。因为这种专制，使研究的触手其实丝毫碰不到客观界的东西，所以当文化革命随着更根本的革命而来到时，“重客观”这原则就当作革命武器而被提出了。

于是，在这个原则下，一切研究都没有什么预定的结论，客观法则是怎样，结论也就是怎样。而结论与客观法则之间，固然也会有不相符之处，但它总不是预定的，错误根源不过在于认识的历史限度和研究过程本身，自己终于有改进的可能的。由于这新的原则，遂使近代的学术文化有着我们所共见的如此巨大辉煌的进步；对于它，我们怎能反对呢？

而且，我们这里所强调的“主观”，也并不就是这原则所反对的对象。我们要用主观作用来征服客观势力，又收摄那被征服了的客观势力以充实主观作用：这就是我们的意思的简括的说明。但为了要征服它收摄它，如常识所知，就必须先能深入它认识它：这和“重客观”的原则所要求的有什么不同呢？一定要说有，也只能说：我们明揭出所以要“重客观”的目的，而提出这原则者却不曾揭出而已。

其所以不曾揭出，除开其他更基本的原因不谈，单就研究工作本身的观点而言，或者是因为有鉴于学术专制时期那种预定结论的情形，怕揭出这目的后也犯了“预定”的嫌疑吧！如果真是如此，则至少是过虑的。因为，一个所预定的，是本来应该于研究工作完成后才可以有的“结论”；一个所预定的，则是研究工作发动之前实在就该决定的“目的”：其为“预定”虽同，其“所预定”的却大有分别，这里是毫无嫌疑可犯的。而我们之强调“主观”，正是要把“重客观”这原则推进加深，也并非要预定什么一种结论；所以说，并不是它所反对的对象。

然而，也还是除开更根本的原因不谈，这种怕犯嫌疑的过虑，不曾把



研究的目的是明确揭示出来，也就招致一种恶果了。这恶果，即是前面所谓伪的“重客观”。

伪的“重客观”，就是不承认研究工作有任何目的，只要能有一个结论可得，不管是怎样的，便已心满意足的一种态度。这种态度，根源于主观作用的完全妥协，具体表现在“为研究而研究”这句口号上，也表现在“纯粹哲学”“纯粹科学”等类的名称上；一般所谓资产阶级没落时期的文化，就是这类的东西<sup>①</sup>。这类东西之怎样借“清高”之名来蒙蔽和歪曲现实，怎样在自称“无目的”之中实现其反动的目的，大抵都是众所周知的，无庸再来赘述；这里只需指出一点来，即它们同样使主观作用因得不到养料而衰萎，其坏处是与那学术专制相等的。

我们则明白声称：“客观”是用来营养主观的东西；我们不做拜物教徒，不要形成一种拜“客观”教。同时，又需说明：上节所述的那两个攻难，其实与真的“重客观”无关，而都出发于这个伪品。

## 八

然而，这种伪品，究竟还是比较的简单；另有一种，即所谓“机械——教条主义”的，则是异常的复杂，而为我们目前的最恶劣的倾向。

机械——教条主义者，并不是没有运用主观作用和客观势力作战的。他们确曾有过一个时期，积极发扬了变革创造的主观作用，在各种困难的情况里，征服了许多客观势力的敌人，并把这些征服的客观势力摄收到主观作用中去。如果他们摄收了这些客观势力，是为了营养那作为战斗武器的主观作用，是为了增强主观作用以便继续并更加扩大这个战斗，那么当然能够始终作为一个真的战士而存在而运动。但是，他们摄收那些被征服了的客观势力，达到某种一定限度时，便不再是为了继续战斗，而相反的，却把这些战利品给自己建造起一个完成了的小世界来，用它们把自己“完成”起来，把自己的主观作用“完成”起来。从此以后，即使还在实际上战斗着，也只是外部意义的；换言之，即从自己那已经“完成”了

---

<sup>①</sup> 这类的口号和名称，当对于中古学术专制的局面作斗争时，也曾被提出过的。但那时的真实意义，是把客观真理当作研究的当然目的，所以“为研究”云云，实等于“为客观真理”，其意义仍是无比的进步，而资产阶级趋于没落时，这些口号和名称的提出，就只是“超阶级”之类的意味了。

的小世界里，运用着那已经“完成”了的自己的已经“完成”了的主观作用，机械的一方面的去和客观势力作战，而不能在对客观势力的作战里面同时改造自身，同时对自己的主观作用有所变革创造。总之，这乃是主观作用的变革创造力的中断或偏枯，在战斗形势基本上还没有大变化时，或者还能“动者恒动”似的机械的继续着工作<sup>①</sup>，但一到形势发生大变化时，必然就要由于对形势的隔膜而被新形势所抛弃了。

然而，就在他们还机械的继续着工作时，也就发生了许多阻碍作用。主要的表现在下述几点：

首先，他们当初还在真正作战时，所克服了的客观势力，当然要被升华到原则的程度，或者说，要从这些战利品的基础上真正有机的接受那指导战斗的理论原则；然而，等到他们把自己的一切都“完成”起来时，也就同样的把这些原则“完成”起来，即变成僵死的公式教条了。他们不能不以全力来保卫这些公式教条的“完成形态”，因为他们的战利品全在其中，他们建造自己的小世界的材料全在其中，他们自己的“完成”也全在其中，总而言之，他们自己的存在已经完全依赖着这个，于是，就表现出通常所见的教条主义者的两个特征：一方面是对若干最基本的原则的死死株守，另一方面是对一切新探讨新追求的竭力遏抑。他们就依赖着教条来巩固自己的存在，当然最大的工作也就是巩固那些教条本身。在他们看来，每一个新事象的发生，都只为了又一次证明那些教条的正确，——其实是又一次证明他们自己的存在的巩固。所以，就把几个基本原则看成绝对第一义的东西，而客观新事象反被看作填充原则的“例证”；似乎新事象本身没有任何意义，只在被填进理论原则时才有意义。他们确实这样看的，故当对于新事象硬套公式时，别人看来是“硬套公式”，他们自己却确实认为是在赋予这事象以意义，或发现这事象的意义，或“解决新问题”。而所谓“新问题”者，对于他们，既只是一种“尚未填进原则的新事象”，所以他们也就认为绝对没有什么新问题是实在未曾解决的。倘有人真正从实践的经验中感到新问题而提出来，而从事认真的探讨，追求一个新的解决，他们便要认为是对于已解决的问题的故意怀疑，企图修正歪

---

<sup>①</sup> 所谓“机械的继续着工作”，不仅对于自身而言。并且，因为客观究竟需用主观去把握，所以把作为斗争目标的不合理社会也就看成“完成”了的东西。通俗的说，即把社会的不合理之处看作只有这么一些，而不能知道它还会有全新的坏处产生。

曲；或较好一点，就是庸人自扰。他们毫不感到新问题的“新”。只拿几个老公式套上去，套不上的便认为根本不存在。而一切新探讨新追求，因为既然还在探讨追求之中，即未解决之中，当然不免表现得有些差误，于是，又被他们抓住，更足以证明“修正歪曲”的企图，至少也可以证明并无新问题存在了。他们在一切“完成”里面，确实不能感到任何东西，故别人看来是在遏抑新的生机，在他们自己心目中却也确实以为是在严正的“打击歪曲倾向”。

其次，他们把自己“完成”起来，当然“完成”为“进步的代表”之类；即认为自己已经是担任了一个“终身职”。因此，对于自己的实在不可能没有的一切内部矛盾，都觉得是自然不成问题的，反正不能妨害“代表”的资格的，因此也就是有理由的。但由于自己的“完成”而把别人也看作已经“完成”的，应该“完成”的，这时，就抹煞别人的内部矛盾的意义了。“反动的代表”，都是已经“完成”的，所以，无论你内部有着怎样的矛盾，反正都不能改变你的反动地位，所以都是无聊的；别的“进步的代表”，是应该“完成”的，如果你还有矛盾，就表现你未能“完成”，亦即未能“坚定”，所以都是不应该的：总之，一切内部矛盾，一切对于某种阶级基础的脱离或接近的主观作用的努力，只要发自别人，在他们那已经“完成”了的心目中，都是毫无一点价值的东西，不值得注意，或应该打击。而其具体表现，一方面就是机械的“阶级决定论”，这是由于对别人的脱离反动阶级基础的主观努力的“无价值”感而来；另一方面就是木石似的“理性论”，这是由于对别人的接近进步阶级基础的主观努力的“不应该”感而来。然而，在他们自己，却确实不感到一点“机械”，也不感到一点“木石”，因为他们把自己的一切矛盾都放在“完成”里面，对于自己是并不感到任何抹煞主观的地方。<sup>①</sup>

他们自己也并非不会说：要反对机械主义，要反对教条主义，要把原则拿来具体应用，等等。他们这样说的时候，也并非出于虚伪，而是实在觉得自己并无这些倾向，实在不感到自己就在“要反对”之列。如果搬出祖传法宝的所谓“反省功夫”来，要他们这样做，也还是没有用处，因

---

<sup>①</sup> 矛盾，本来是可以突破那“完成”的。但若把矛盾“放在‘完成’里面”，就等于用“完成”来压服矛盾，亦即使矛盾本身都变得“完成”。所以，这种矛盾就不能发生突破的作用。

为，他们即使——也确实可能真诚的反省了，但因为主观作用的已经“完成”，小世界——在他们自己看来即是整个世界已经“完成”，结果仍然反省不出任何一项事物是真正未被主观作用所克服的，任何一个问题的解决不是早就现成的隐含在基本原则本身之中的<sup>①</sup>。于是，当他们“具体应用”理论原则时，实际上仍不过是拿一个原则往问题上硬套；或者，多套上几个原则，就更可以显出“不教条”来了。对于他们，所谓发展理论原则者，只意味着把理论原则里所本来现成含有的东西，藉新例证出现时逐个逐个具体化的引申出来而已；冯友兰教授所谓“‘真际’不待‘实际’之有而有，但需待‘实际’之有而被发”（大意），正可以说明这种“发展观”。而他们自己确实是在照着这个“发展观”做，所以他们不能反省出自己就是机械——教条主义者来。

## 九

我们则认为：基本原则也者，并不是一种“范围天地而不过”的东西，内部现成的涵蕴着对于一切可能发生的新事象的认识，有如冯友兰教授所谓“大全”，而只是根据于某个特定历史阶段的具体情况而分析出来的人类社会乃至整个宇宙的最本质的东西，它自然是对于一切可能发生的新事象的新认识之“基础”，但决不是一个“总汇”。换言之，就因为它所反映的是“最后的”本质，所以对于一切新事象的正确认识自然要“归于”它；但也因为所反映的只是最后的“本质”，所以对于一切新事象的认识并不能“出于”它。总之，它不能“具众理而应万事”。

至于它对我们的认识工作乃至实际战斗的指导，则可以两个字总括说明：“如实”。因为那一切范畴一切法则，都不过告诉我们：实际事物就以这些基本方式而存在。我们的接受指导，因此也就是，周到的照顾着这一切条件一切方式，在这周到的照顾之下，去分析那对象，把握那对象，以至变革那对象。所分析出来的，必需是被不断抽象后终仍能符合于实际事物的基本存在方式的，但却是新的，全然新的，而不是以具体名词代替了一般范畴的基本原则的本身的现象。简言之，当进行分析工作时，基本原则只能规定分析能力运用时所应循的道路，而不能作为所获得的结论的“铸型”；对于分析的结果即结论而言，它只能要求把它自己作为本质的东

---

<sup>①</sup> 本来，对于每一个人，“世界之外的”东西，究竟都是无从想象不可思议的。

西而包含进去，不能要求把那结论“填嵌”进自己里面去。总之，是新结论包含了基本原则，而不是基本原则包含了新结论。必需这样了解，相信一切认识只要与现实真相符合，基本原则自然会作为本质而在于其中，这才是真正尊重了基本原则；否则，惟恐新的结论不能套进去，拼命把基本原则往上套，以便证明它的正确，这是把伟大的原则看成什么东西了呢？

因此，就不但需要着全新的结论，而且当新结论本身确系正确，又与旧结论相冲突时，还不惮废弃旧有的结论。基本原则是不容修改的，个别结论在不合时宜时却不能死守的。创造者自己早就昭告后人，他们是给后人留下了无限的创造的余地，所以，当着历史形势果然发生新的变化时，也就果然有新的结论被创造出来；例如革命可以在单独一国内先行胜利这个结论，就是最有名的一个。创造者确曾说过革命必需在世界的规模上取胜这样的话的，教条主义者以为，把这泛指的话“具体应用”到俄国来，自然就是革命不能单独在俄国取胜了。但是，伊里奇的“具体应用”却大大不同，他竟得出相反的结论来。这相反的结论，在当时的教条主义者看来，何尝不是对于原则的违叛呢？但今天已容易判断，真正违叛者又究竟是谁呢？

伊里奇之所以能作出这个新的结论，教条主义者之所以不能，原因其实也很简单：他引用旧的结论时，能意识到它或者只是一个“结论”，而主动的考虑到这引用是否适合，而教条主义者却把它当作不可侵犯的“原则”，而不敢这样考虑<sup>①</sup>；他发现了不适合时，能主动的向深处探索其原因，而教条主义者即偶亦同样感到，却不敢这样更深的探索；他探索到不适合的原因时，更能主动的另外去追求解决的方法，而教条主义者即偶亦同样看到不适合的原因，却不敢这样另行追求；他追求到另外的解决方法时，终于还能主动的把它公开提出，并且坚决付诸实行，而教条主义者即偶亦同样看到新途径，最后还是不敢提出来实际的去做：总之，他不把一切结论看作已经确定而不可侵犯的东西，于是不断的探索追求，而教条主义者却正相反，如此而已。

今天，事后论事，这一切是都明明白白的了；然而，重要的还是目

---

<sup>①</sup> 这种教条主义者，也是把一切个别的结论都当作基本原则的。在这一点上，与我们现在的教条主义者全同。但是，他们之所以如此，并不一定都由于“完成”，或者倒由于某种盲目的夸张的热情，比“完成”还要稍胜一筹。这是从那问题的具体性质推论出来的。

前，目前就应该先不管什么后果，尽量容许一切新的探索 and 追求。探索和追求，是一切进步的动力；它会招致错误，它本身也就会克服错误。而错误的被克服，又不仅消极的意味着错误的消灭，而且积极的意味着正确的实现。一切原始的统一，都不是真正实现了的东西，真正的实现，必待内部的分裂而又更高的统一起来之后，接着又如此不断的进步。对于真理的追求，亦与此相同。想求得坚实的正确认识，就不能惧怕错误；惧怕错误，就只好苟安于原始的统一里面，其实还是苟安不下去的。错误并不可怕，由死守原则而来的连错误都谈不上的状态，才真是可怕；因为“死守”者，就等于“守死”的。新生的正在发展中的东西，才是最重要的东西，必需珍惜，必需培育，必需拼着自己的血肉化为肥料以去培育。对于新的探索和追求，如果真正发现了错误，固然要严格的批判，但更重要的，是要小心细致的，甚至像淘沙拣金似的，把其中正确的因素发掘出来，发扬起来，帮助它的成长<sup>①</sup>。因一分错误，而抹煞其中九十九分的正确，固然不对；因九十九分错误，而抹煞其中的一分正确，也还是不对；因为这“一分”就是新生的东西。因百分之九十九的错误，而抹煞其全部，固然不对；因百分之百的错误，而抹煞其全部，也还是不对；因为它至少反映了新生的问题，新生的问题既被反映出来，即使它解决得完全错误，也不能因而抹煞问题的存在；而且，正因为它解决得完全错误，更必需好好的清洗出问题的原形，赶快另外去追求正确的解决了。

## 十

我们又认为：阶级这东西，是特定历史阶段里的社会经济上的确确实实的存在，没有任何问题。人类在这历史阶段里，终究都要被决定于这个或那个阶级的基础，而分别站在这个或那个阶级的立场，这也没有任何问题。然而，所谓“被决定”者，所谓“站在某个阶级的立场”者，却并不像“军师旅团营”之类对于兵卒，决不是那么简单。

首先，由于经济的构成，经济意味上的各个阶级，是十分确定的存在

---

<sup>①</sup> 今天，由于“批判的接受遗产”这口号的提出，对于古代某些最反动的学派，都已经在用着这种淘沙拣金的功夫，何独于现实的新探讨新追求反这样苛刻呢？对于旧的东西就心平气和委曲求全，对于新的东西就痛心疾首求全责备，这种态度早为鲁迅先生所斥责过了。

着，也十分显然的相互区别开来的。抹煞这种存在，淆混这种区分，是当然无疑的反动的看法。

其次，各阶级由于各自的经济地位，形成了各自的阶级利益和阶级要求，这也是十分确定的存在着，而且十分显然的相互区别开来的。抹煞这种存在，淆混这种区分，也是当然无疑的反动的办法。

复次，由于各种不同的阶级利益和阶级要求，反映为各种不同的政治方向，这也是十分确定的存在着，而且十分显然的相互区别开来的。然而，要简单的认识这个区分，就已经是不大容易的事。这是因为，大的方向本身，固然较易把握；但在每个具体的政治事件和政治问题面前，怎样解决就通到这个方向或那个方面，起始时往往就只是毫厘之差，不是怎么容易抉择的。

复次，对于具体的个人而言，其具体的思想情感和一般的阶级意识之间，其关系就更难断定。所谓阶级意识，只是一种抽象的，或者说“典型的”东西，而与具体的人的具体情感思想大有不同。换言之，即没有一个具体的人是具备着任何一种正如理论里面所分析的那样的阶级意识的。这是因为，理论里面所分析的阶级意识，乃是根据于各个阶级的经济地位的基础，而把那上层的应该有的与本质相合致的思想情感，用论理的方法加以概括和抽象而成；那么，其本身当然很完全很纯粹，其相互之间的区别当然也很显然了。而具体的人，却是生活在错综复杂的现实社会里，其生活不能是纯粹的“本阶级的生活”，其所接触到的人物事象也不能是纯粹的“本阶级的人物事象”，其具体的思想情感就在这些复杂的生活和复杂的接触之中形成；所以，其本身也就不那么完全而纯粹，其相互之间的区别也就不那么“楚河汉界”式的了。

最后，要特别提出，各种精神文化上的努力的阶级基础，乃是最不能轻率判断的东西。这样说，并非觉得精神文化可以“超阶级”，只不过根据于众所公认的“精神文化乃是距离阶级基础最远的最上层的建筑物”这一命题而来。详言之，即因为精神文化距离阶级基础最远，所以这方面的工作者本人，无论是否有意的为着某个阶级而努力，其所获得的结果却往往是并非工作者本人所能控制的东西，而与其心意相反；另一方面，就是那工作的结果，其是否能与那距离得很遥远的阶级基础相符合，也就不是一时轻易所能够看出来的。

根据以上几项认识，我们又认为：

第一，对于政治上的各种斗争，不能太简单的以说出所谓客观阶级意义来为满足，而需要慎重的把握着每个政治人物的心意上的状况来处理。我们都已经知道，即使最反动的政治集团，还有“有原则的政派”与“无原则的匪帮”这个区别，就不能对于任何政治方向抹煞其中具体人物的心意上的状况。所谓“有原则的政派”者，即是说，其倾向其路线客观上虽然反动，但在其具体人物的心目中，却还真正的自以为是正确。事实上，每个反动的政治人物，当其尚未完全失败时，决不会有意识的自同于“匪帮”，至少也还拿一些理想原则之类来对自己掩饰自己；而在其走上反动路线的开端时，就更是真诚的觉得自己是在执行进步策略了<sup>①</sup>。必需这样看，才能解释某些反动路线为什么能有那么大的政治影响；而真正的“无原则的匪帮”，例如我国的汉奸敌探之类，是不会发生什么政治上的深刻影响的。也必需这样看，具体显示出仅仅心意上的真诚之毫无用处，才能对后人发生深刻的警惕作用；否则，把从前的反动人物说得好像一开始就有意识的反动，后代人便会想：“只要我自问不是为了反动为了破坏，自己知道不像那样，自然没有问题”，这是会无故牺牲很多人的。也只有这样处理，才可以真正显示出那些始终坚持正确路线的人物的伟大之处；否则，对于汉奸敌探之类，谁不知道反对，谁不知道应该打击呢？也许有人顾忌：这样做是否会使人对反动人物发生某种同情？我们说：不会的；客观效果自在，事实的证明自在。

第二，对于具体的人，不能视作阶级的“例证”，认为阶级意识已经全备在他身上，从而分别给以无条件的打击或无条件的颂扬。今天，社会变化特别急剧，个别的人在各阶级间的游离和转化也特别容易。有些本是从没落阶级中出来的，由于主观作用的奋斗，遂能转入进步阵营；这时，对于他应该注意的，就是诱发和培育他的进步的部分，而不是专找落后的部分来打击。然而，他的参加进步阵营，仍是以他那个具体的人来参加，不是一下子就把一切落后部分都丢下在门外；这时，又不能以其已经属于

---

<sup>①</sup> 分裂的开始，往往只是毫厘之差，终于才有千里之谬。所以会在毫厘上相差，则是由于各自的生活基础之不同，其生活历史所积蓄下来的具体的主观作用的内容之不同。其各自的路线客观上固有阶级的分别，其不同的生活历史也还是由于“阶级的”分别，不过，反动者开始时往往并不能自觉到这种生活历史的“阶级的”分别，却只从当时那纯粹思考上生出真诚的自信来，自信是代表着进步阶级；这一点，也不能否认的。



进步阵营就专颂扬他的进步部分，而相反的，应注意落后部分的清洗。这一点，对于目前特别重要；因为目前进步阵营中的人物，究竟大都是由没落阶级中来，不能自我神化互相神化的。但即使真是出身于进步阶级，仍然也不能——或更不能加以神化。因为，一般的说，进步阶级的具体的人，在多年被压迫之中，被统治者影响之中，其具体情形已经很复杂；而在中国的特殊的社会里，在中国的特别沉滞的封建精神里，其被染污被伤损的程度就更甚了。如果一般的对于转入阵营的分子，特别对于进步阶级中有了思想觉悟的分子，予以宽容，给包上一个光辉的“阶级意识”的外衣，任其污点在里面扩大，伤口在里面溃烂，将来从阵营内部毒害出来，是要不可收拾的。而被宽容被神化者本人，又正由于对自己的缺点的痛感，不努力加以克服，却趁势也抓紧了人家送来的“阶级意识”的外衣，紧紧裹住自己，并且专去打击别人，以向自己证明已经不在被打击之列；于是，这又形成另外一种的机械——教条主义。这种机械——教条主义者，正是前面分析过的那种机械——教条主义者的群众基础；但他们还在方兴未艾之中，其为害是比前述那种已经“完成”者更大得多的。“阶级意识”的“典型”，是必需的。每个人的任务，是要把这抽象的东西和自己的全部具体的思想感情真正融化起来，把它在自己内心深处具体的植起根来，把它当作自我改造的模范或目标而去不断追求；不能以为，只要在思想上认识了它，自己的全部具体的思想感情就等于它了。

第三，对于精神文化的各部门，以及那些工作者本人，必需统一起来去作深刻的把握，不能割裂开来看。普列汉诺夫说：卡尔是由一个黑格尔主义者，经过费尔巴哈主义者，然后才成为革命导师的。如此说来，卡尔就是曾经作过一个“资产阶级代表”了。又有某些人说：鲁迅是由一个进化论者，“转变”而为卡尔主义者的。如此说来，鲁迅也是曾经作过一个“资产阶级代表”了。这两种说法，现在大家都已经能够批判其错误；我们希望，把这批判所根据的原则，加以扩大并展开，应用到目前的文化批判上来。这就是说：凡是进步的文化成果，是不可分的；因为，一切伟大的文化战士，不但其本身的发展是有“一根红线贯串于中”的，而且他们相互之间的关系也是有着“一根红线贯串于中”的。对于历史上的富有战斗意义的文化成果，固然要了解乃至批判其因历史限制而生的缺陷；但如果认为是“资产阶级的”等等，就把它一刀割开，或存着“利用”的心理

去赞美一下，都是极其愚昧可笑的行为<sup>①</sup>。而在目前，因为新的文化究竟还未成形，更不能随便规定某种定型，用来衡量一切。在今天，在现实的中国里产生出的一切进步文化，只要是“进步的”，就是“进步的”，就是能够代表进步阶级而作文化斗争的。但机械——教条主义的批判，往往根据已有的公认的文化成果，把那作为模范，来衡量新生的东西，发现有不合（当然不能尽合），就斥为“反动的”，至少也是“非进步的”，这实在就已经阻碍了进步，其所用为模范的，确是进步的；然而，与这“模范”不尽合的，也未必就是“非进步”乃至“反动”的。阶级基础的文化表现，是多么丰富多么复杂啊！随便举其一端，就以为已经是全体；这能算得上文化批判吗？能算得上了解文化吗？

## 十一

以上两节，不过是申述我们自己的理解，并不企图用来说服那些教条——机械主义者。和他们辩论，是无用的。因为他们已把自己“完成”，从而把世界“完成”。你所说的，与那“完成”若无大害，他便把它收进那“完成”里去，反而更加巩固那“完成”；若是真正冲突，他又认为“世界”里本来不存在这个东西，仍然置之不理。所以，上两节的看法的陈述，只为了帮助同样要消灭机械——教条主义的人们或者可以因此了解得更清楚一点，并使另一些也要趋于“完成”但究竟尚未“完成”者知所警惕而已。

有人向机械——教条主义者宣扬“感觉”的必要，似乎以为他们没有感觉，才这样麻木。其实不是的。他们在他们自己那“完成”了的世界里，仍然有着极强的感觉，首先是对于“人民”的极强的感觉。正是这种极强的感觉，才支持着他们去保卫他们自己的“世界”。也正是这种极强的感觉，才使他们实在无法感到新的问题，于是别人看来就好像麻木。不过，他们的感觉，首先是对于“人民”的感觉，乃是抽象的而已。感觉本来只能“加以”抽象，其本身不能“就是”抽象的，抽象的感觉，未免有

---

<sup>①</sup> 例如，对于法兰西那些唯物论的战士，只可以说是“反映着一种进步——这进步是由资产阶级的兴起而来”，若说成“资产阶级的”，就弄得十分狭隘而完全错误了。何以伊里奇再三号召，要无产阶级努力接收过去的进步文化呢？若真是“资产阶级的”，为什么并且怎样能接收呢？何以不听说要无产阶级去接收资产阶级进步时期的生产方法呢？

点不可思议；然而，竟然“就是”，这即是机械——教条主义者的特点了。原来，所谓“感觉”，就是主观作用对于客观事物的最初交锋；加以抽象而成“概念”等等，就是已经把客观事物摄收进主观作用里面。他们的主观作用既然已经“完成”，当然不再能接触到尚未被克服的客观事物而获得真正具体的感觉；而只能接触到那些早已被克服了的客观事物——即抽象的概念等等，对它们发生一种感情，由此而获得的“感觉”，自然就只能是抽象的了。他们抽象的感到“人民”，这“感觉”因为熟悉的缘故而又极强，所以他们能那么自信而专断。他又极强的抽象的感到“完成”了的一切，所以对于这“一切”之外的东西，根本无法感到其存在，因而也无法想像是可能发生。总之，在他们自己的那个世界里，感觉并不缺少，而且足够；向他们宣扬感觉，是仍然钻不进去的。

同样的理由，有人向他们宣扬“感情”的必要，宣扬“敢哭敢笑敢骂敢打”的作风，实在也没有用处。他们自己并非不哭不笑不骂不打，不过都是为了那些已经进入他们自己的世界的东西而哭而笑而骂而打，不是为了向新事物的战斗而哭而笑而骂而打，并且觉得别人的这些表现就是“不完成”——“不坚定”而遂加以打击而已。

这些东西都不用向他们宣扬，只应该作为我们自己的努力。不过，也并非说，我们自己要提倡“感觉主义”和“感情主义”了。现在，不是什么文化上的这样那样的“主义”的问题，所需要的，是真正健全的开扩的积极发扬主观作用的实生活。二十多年来，知识分子们尽在文化潮流里打滚，碰着这样的障碍时，抓那样的“主义”来救命，碰着那样的障碍时，又抓这样的“主义”来救命，昨天为了对抗法西斯神秘主义而高呼“理性主义”，今天为了对抗机械教条主义又来提倡“感情主义”；这样滚来滚去，终于都是没有基础的，什么出路也找不到，这也是知识分子们的另一方面的深刻危机。所以，今天说要有锐敏的感觉，是对的，要有真挚强烈的感情，也是对的；然而，这些都还不是根本的东西，最根本的是要好好的去生活。

好好的生活是怎样的呢？简单言之，就是把主观作用培育得日趋健全，把健全的主观作用积极发扬起来。

由于长久的被压抑和损害，一般说来，真正健全的主观作用，已经没有一个人能具有。然而，这在知识分子身上，尤其在进步阵营的知识分子身上，尤其表现出深刻的危机。这是因为，这一类的知识分子们，都曾接

受了进步的理论，于是便不想弥复那主观作用中被损害了的地方，而只方便的简捷的就拿理论把这地方填嵌起来，用外科手术把伤口填嵌起来。但主观作用是有机的东西，一部分被填嵌了无机物，终于整个的有机构成都要被破坏，而愈益发达为畸形。假若自己能看到这情形，往往仍只是再找些无机物来填嵌，不到整个主观作用都枯死不止。所以，今天最重要的，是要求得主观作用的真正健全，是要求得有机的发展，而外科手术必需从速停止。

主观作用的有机的发展，就是按照它本然的方式而发展，如前面所说的：征服客观，摄收客观，以这被摄收进来的客观为养料。只有这有机的养料，才可以真的弥复伤口，才可以自致于健全。然而，要征服客观，先需接触到客观。这里便又有了新的问题。原来，某些缺陷既被填嵌了无机物，就不免自以为这已是最发育完全的部分，而专用这部分去和客观接触。具体言之，即一切接触都以生硬的理论为媒介：接触到人民时就看作理论上那种“人民”，接触到青年时就看作理论上那种“青年”，接触到兵士时就看作理论上那种“兵士”，等等。这样，不论接触得多么广，终于接触不到任何具体的东西，亦即接触不到任何真正的客观事物。那么，又去征服什么，摄收什么，哪里有那有机的养料可得呢？

这里，就不但接触，而且需要深入了。只是接触时，尽管只以那填嵌上去的无机部分去接触，但如果深入，就必然要触到其他血肉的部分，于是便不能没有具体的感觉，从而亦不能不从事于真正的征服和摄收了。具体言之，即不能仅仅是这样看看那样看看，而必需真正生活在对象一起，在那一起过着整个的生活，这就不仅看到抽象的东西，而且看到具体的东西，遭遇到具体的问题。既遇到具体的问题，发现生硬的理论不能解决，或者从此便能运用真是自己的主观力量去解决，那么便有健全起来的希望；或者从此吓得仍旧躲回公式教条里去，那么也是自己证明了毫无希望，也不足惜的。

可以真正在其中生活的，无论哪里都是，原无分于前方或后方，上层或下层。无论哪种生活，只要能够深入，原都可以有所得。但是，如众所周知，历史的动向，是决定于人民；而且，今天大家也都在从人民那里获得力量。所以，一般的说来，自然还以深入民间为首要。至于特别就我们这些知识分子而言，则由于到底不易摆脱的种种限制，真正深入民间的事还不大容易。那么，就从本来的地位上，仍然可以竭力去接近具体的人

民，认识真正人民的道路，不过费力特别大而已。首先，我们必须尽量克制自己，不用生硬的理论为媒介，免得造成机械——教条主义者那种抽象的感觉，为害无穷；而必需具体的去认识具体的人民，获得具体的感觉，乃至更进一步的发生具体的“同感”。从这里，也自然可以清楚的看出人民所需要的东西，以及人民本身需要改造的东西，自然就能决定努力的道路，而用不着去求救于各种各样的文化潮流。

实在由于种种限制而无法真正深入民间，虽然不太好，但如果主观上能作巨大的努力追求，还不至于危险；最危险的，乃是各种各样的小圈子。今天，“文”有“坛”，“学”有“界”，“影剧”有“圈”，乃至其他更其光辉炫目的东西，也都各有其完整的小规模的宇宙。这些东西，都很能吸引人；特别是知识分子们，最容易陷入。当其未曾钻进去时，自觉或不自觉的以钻进去为人生第一大事，等到钻进去之后，所遇到的，大都是同样具有某种缺陷，也同样填嵌了某些吓人的东西的人们；于是，就以其缺陷而聚在一起，互相陶醉，为了一点可怜的小利害而争夺抢攘，不能感到此外广大世界的存在，把工作的社会意义忘记得干干净净，自己终于不知道跌进某一个深渊。在这些小圈子里，是无从征服客观以健全自己的主观作用的，是无从具体的认识人民以决定正确的道路的，总之是最最危险的。然而，它们的形成，正由于不健全的主观作用的本然的需要；要戒备它们，突破它们，防止它们，就仍然需要着主观上最大的努力，主观上无尽止的追求的。

总之，最重要的是深沉开扩的生活；而为了获得深沉开扩的生活，最重要的是要把主观作用发挥在变革创造上面。变革，就要时时注意突破各种小圈子；创造，就要不断独立自主的去正视具体问题解决具体问题。能突破各种小圈子，生活就能开扩；能独立自主的战斗，生活就能深沉。生活能开扩，就能获得多量的养料；生活能深沉，就能发现缺陷而使之真正弥复。内部的养料既然充足，外部的缺陷又能弥复，变革创造的工作就更能不断进行。不断进行，不断冲锋，就能掌握住历史，建设起新的社会。错误，是可以克服的；偏差，是可以纠正的；缺陷，是可以弥复的；只有那自我的“完成”，那教条包裹里的溃烂，那小圈子里的昏天黑地，才是无可救药的。仅是锐敏的感觉，不一定就能感觉到好多东西；仅是强烈的感情，也不一定就能用于正当的方向；现在所需要的，是在深沉开扩的生活中，由于真实具体的感觉，燃烧起真挚强烈的感情，遵循着真正人民的

道路，因不断征服客观摄取客观而本身不断成长不断前进的健全的主观作用之积极发扬。我们自己努力于这种发扬，使新的流动不已的东西日益增多起来，汇为奔腾汹涌的巨涛，则那一切僵死的东西自然就要被击散而至于消灭的。

并且，这种人民的道路，也就是消灭法西斯主义的最有效的武器。因为，法西斯主义正是利用人民本身的无出路的感情为材料，通过对于“民族”之类的抽象但却强烈的感觉，而把人类的主观作用扭歪了而发挥出来的。我们则是要从具体人民的具体生活中发现正确的出路，用健全积极的主观作用来实现它，从头到尾都正相反。我们基于这相反，就正好以主观作用的强大力量去消灭法西斯的疯狂力量，决不怕在“力量”这一词上犯了嫌疑<sup>①</sup>。同时，也就无需求救于什么“理性主义”。

一九四四年二月二十八日 二次稿 于左道楼

---

<sup>①</sup> 战争，是必须消灭的；然而，能消灭战争的，还只是战争。同理，对于法西斯主义的暴力，也只有用强大的力量才能把它消灭。力量，并不就是法西斯主义：凭着抽象的“人民感”而专断固执的干着一切，才真近于法西斯主义。苏德战争达到决定的反攻阶段时，约瑟夫指示说：“武器决定一切！”这未必也是法西斯主义么？

## 武侠小说在下层社会

××兄：

您要我写点杂感，我很为难。我常和朋友定约，别拉我演讲，也别拉我写杂文，硬是推不掉，演讲我就讲落了伍的章回小说。杂文我就写点风花雪月扯淡的东西。我想，你们根本不和人帮闲，我也不好意思在你报纸上扯淡。那末，三句话不离本行，我还是谈点章回小说罢。若是你认为还不算过分敷衍的话，以后，有工夫就谈点章回小说。但是我保证，决不借着章回小说散霉菌。现在，我先来谈散在下层阶级里的章回体武侠小说。手边没书，全是靠记忆写的。如有错误请代为纠正。下面是我对武侠小说的感想。

中国下层社会，对于章回小说，能感到兴趣的，第一是武侠小说。第二是神怪小说。第三是历史小说，爱情小说，属于小唱本（包括弹词），只是在妇女圈子里兜转。江浙人有一部分下层社会，也爱看爱情故事，但那全是弹词，不属于章回范围，这里不谈。所以概括的说，中国下层社会里的人物，他们的思想，始终有着模糊的英雄主义的色彩，那完全是武侠故事所教训的。这种教训，有个极大的缺憾。第一，封建思想太浓，往往让英雄变为奴才式的。第二，完全是幻想，不切实际。第三，告诉人的斗争方法，也有许多错误。自然，这里也不是完全没有意义的。武侠小说，曾教读者反抗暴力，反抗贪污，并告诉被压迫者联合一致，牺牲小义。因为执笔者（包括说话人），他们不能和读者打成一气，他们所说，也只是个“想当然耳”，所以他们的说法和想法，不是下层社会心窝子里的话。也就不能帮助他们什么。

那么，为什么下层阶级被武侠小说所抓住了呢？这是人人所周知的事。他们无冤可申，无愤可平，就托诸这幻想的武侠人物，来解除脑中的

---

【题解】 本文原载 1945 年 7 月 11 日《新华日报》。恨水即张恨水。

苦闷。有时，他们真很笨拙的干着武侠故事，把两只拳头，代替了剑仙口里一道白光。因此惹下大祸。这种人虽说是可怜，也非不可教。所以二三百年前的武侠小说执笔人，若有今日先进艺术家的思想，我敢夸大一点说，那会赛过许多平民读本的能力。可惜是恰站在反面。

截至现在为止，武侠小说在下层社会势力最大的，是如下几部分：

《彭公案》、《施公案》、《济公传》、《七侠武义》、及《小武义》，七十一回本《水浒》。此外如《七剑十三侠》、《五剑十八侠》、《隋唐演义》（《瓦岗寨》），也拥有相当的读者。《彭公案》、《施公案》是康熙、雍正年间的说评书人底本，乾隆年间出版。《七侠五义》来源相同，出世稍晚，是北人石玉昆写的，原名《忠义侠烈传》，又名《三侠五义》。俞曲园后加修正，改名《七侠五义》，比较上是有点艺术性的作品。《济公传》，原是明人的《醉菩提》，其原书不过十回。到了清代改为《济公传》，一续再续，有七八续之多。完全是说评书人胡闹的底本，最缺乏艺术性（但《醉菩提》相当幽默）。《水浒》、《隋唐》来源，人所周知，“七剑”，“八剑”，无从考证。总括的说一句，都是明初以来，盛行民间的书。它们所反映的，也是那个时代的社会。若要找社会背景，倒是彭公施公两案，含有着丰富的材料。这两案里面，告诉了我们奴才主义横行天下，满清皇室管“皇粮”，守“皇庄”的小奴才，整百万里的没收人民的土地，而且鱼肉人民，贱视官吏，无恶不作。其次是无官不贪，绿林中人，简直不单称官，而统称之曰“贼官”。保甲长是小奴才的小奴才，和土豪劣绅打成一片。于是乎，农村社会，被迫着只有走上两条路：其一是各村筑堡自守，但必须一方面敷衍奴才，一方面与盗匪妥协；其二是干脆去当强盗。整个村子化为巢穴。大地主当寨主，佃农和自耕农当喽罗。这样，中国变成了寸步难行的国家（至少黄河两岸，淮河两岸是如此），大路上到处是黑店，商人搬运货物，没有人保镖，休想走。亲民之官，如知府知县，装着一概不知。上面的人更是不管，一切听其自然。文学史上，不是告诉我们，这个时代，由考据到一切文艺（除了谈理学的文艺，因为那包有民族思想问题在内），都在勃兴中吗？而社会却是黑暗到如此。这可见庙堂文艺和人民不关痛痒到什么程度了。

虽然，人民的不平之气，究竟是要喊出来的。于是北方的说书人，就凭空捏造许多侠客锄强扶弱，除暴安良。可是他们不知道什么叫革命，这八个字的考语，不敢完全加在侠客身上。因之在侠客之外，得另行拥出一



个清官来当领袖。换一句话说，安定社会的人，还是吾皇万岁爷的奴才。因为如此，所以他们写出来的黄天霸，白玉堂之流，尽管是如何生龙活虎的英雄，见了施大人包大人就变成一条驯服的走狗。试就施公案说说，由剪除大恶霸到小土匪的指挥官，都是施大人。而制造恶霸土匪的贪官污吏，却轻描淡写的放过。只是在强盗口里多喊几声贼官而已。这样的武侠小说，教训了读者，反贪污只有去作强盗。说强盗，又不能不写他杀人放火，反是成了社会罪人，只好再写出一批侠客来消灭反贪污的强盗。而这些侠客呢，他们无非社会的朱家郭家，都是投入公门去当“捕快”，充当走狗。以侠客而当捕快，可谓侮辱英雄已极，作者自己，大概也难于自圆其说，只有他们是拥护清官，便又写一批反贪污的强盗，也来投降当走狗。因之，他们的逻辑，是由反贪污当强盗。再由反强盗而当走狗，这才算是英雄。这种矛盾复杂的说教，请问，知识有限，甚至不会识字的下层社会大众，有什么手腕来处理？所以他们崇拜英雄的意识，是十分模糊的。不过，公道究竟还是存在人心的。你只看搬演《施公案》的京戏，在三义绝交里面，并没有人同情黄天霸。而对《连环套》这出戏，观众都是百分之百，同情窦尔敦。可见以英雄而当走狗，却非大众所许可。只是武侠小说，并不赞扬民间英雄，读者也无从去学习。你尽管不赞成当走狗，却也不能在走狗以外教你作一个标准英雄。因此，有一部分人，反模糊地走上了绿林的一条路。总括的来说，武侠小说，除了一部分暴露尚有可取而外，对于观众是有毒害的。自然，这类小说，还是下层社会所爱好，假如我们不能将武侠小说拉杂摧烧的话，这倒还是谈民众教育的一个问题。

郑振铎 李健吾

## 《文艺复兴》发刊词

假如没有经过“窒塞”的人，决不会明了经过了整整四个年头的“窒塞”，不能或不愿发表一篇小说，或一篇论文，或一首小诗，是怎样的烦闷、痛苦！假如没有受到过虎视眈眈的监视，要想发表一篇小说，或一篇论文，或一首小诗，而不得不在技巧上掩饰着自己心头上要写的想象，要说的话，要舒畅的情绪，而绝对不能畅直痛快的写出、说出的人，也决不会明了整整的四个年头天天在过着这样的不痛快的写作生活是怎样的扰恼不安！

我们都是敌伪的统治之下，经过“窒塞”，受过不能痛快的发表自己的写作的人。我们愿意在今日痛痛快快的写出自己心头上要说的话，要舒畅的情绪。我们将不再受到任何的虎视眈眈的监视，我们将不再恐惧任何时候会降到身上的桎梏与逮捕。我们将大声疾呼着，为中国的文艺复兴而工作！

欧洲的文艺复兴终结了中世纪的漫长的黑暗时代，开启了新的世界，新的时代，发现了“人”，一步步走向民主。在文艺上，和在科学、政治、经济上，都同样的有了一个的面貌，新的理想，新的立场，新的成就。

中国今日也面临着一个“文艺复兴”的时代。文艺当然也和别的东西一样，必须有一个新的面貌，新的理想，新的立场，然后方才能够有新的成就。

从晚清以来，文艺作家们便有很热烈的民族主义的觉醒，其中一部分便已有民主主义和社会主义的倾向。一部分的作家们，以章太炎为中心，掘发着许多有关民族主义的文献而尽量的宣传着，写作着，作为诗歌，作为戏曲，作为散文，作为小说，无不慷慨激昂，以恢复汉族的光荣与解放

---

[题解] 本文原载《文艺复兴》（上海）1946年1月10日第1卷第1期。

为至高无上的目的。在舞台上，从改良的皮黄戏到话剧，也无不成为宣传的工具，甚至改良的粤剧，和保守的昆剧，也充分的表现着这种民族主义的意识。南社的许多作家们也有很好的成就。他们全都朝同一方向走，全都抱着同一的伟大的民族的光荣与解放的愿望，全都抒发着同一热烈的民族解放的情绪，虽然表现的方法和技术 and 工具各有不同。中国革命之得以成功，中华民国之得以建立。他们的力量是相当大的。

中经袁贼的盗国，军阀们的窃政，无行的文人们曾经改节事寇，或歌颂功德，作为剧秦美新之文，或登山能赋。自居帮闲俳优之列。庙堂之间，无非委靡华丽之篇，城市文人，都作黑幕嘲谑之语。正和那时候的政治上的黑雾弥漫的情形相同，文坛上也是黑雾弥漫，没有一点清明之气。

五四运动是一个新的刺激，新的开始。开始于文学革命，而结果则成为政治上的革命。陈独秀、胡适们不仅打倒了“选学”“桐城”的遗党，同时也绝叫着“科学”和“民主”。文学运动的中心思想和政治活动的方向是分别不开的。

北伐成功以后的文坛，有了不少的崇高的成就，其成就不在庙堂的文学而在人民的革命的文学的一边。鲁迅先生不仅是文学活动的中心，其在青年思想上的影响也是极大的。

“九一八”沈阳事变以来，鲁迅的影响更大了。反抗的精神，渗透于这十四五年来的文学的血液里，任何力量也洗涤它不掉。

“七七”以来，全面抗战发生，文人们无不各尽其力，贡献于国，为抗战而歌，为抗战而写作，为抗战而牺牲了一切。八年来的文学上的成就，也便是抗战文学的成就。大多数的作家们，都过着流离迁徙，艰苦卓绝的生活；他们贫，他们且因贫而病，然而并不因贫病交迫而放弃了他们应尽的责任。虽然有极少数的人，留居在沦陷区里，或沉默，或很技巧的写作着，但他们也并没有走出了抗战的路线以外去。只有这少数的最少数的人里，曾经甘心为敌人而奔走，而写作，而歌唱。但这些民族的叛徒们，也只不过是“吟风弄月”，为敌人作“歌舞升平”的俳优而已；更大胆的鼓吹什么“大东亚主义”之类的东西，究竟是寥寥可屈指而数的。我们如果收集了这八年来沦陷区里所刊行的文艺作品和杂志来检讨一下，便可看出那些叛徒们的无耻和无聊来。如果把他们的东西和大后方的作品放在一处，他们将显得如何的可怜恤的贫乏。没有生命，没有灵魂的傀儡们所写作的东西，当然是不会有生命，有灵魂的。

抗战胜利，我们的“文艺复兴”开始了；洗荡了过去的邪毒，创立着一个新的局势。我们不仅要承继了五四运动以来未完的工作，我们还应该更积极的努力于今后的文艺复兴的使命；我们不仅为了写作而写作，我们还觉得应该配合着整个新的中国的动向，为民主，为绝大多数的民众而写作。

文艺是不能脱离了社会而存在着的。所谓“象牙之塔”里的作品，其实也只是反映某一个时代的一个现象而已。在敌伪的统治与压迫之下，一方面有无耻无聊的东西出现，而更活跃的却是光芒万丈的抗战文艺。在抗战文艺里，不仅仅是反抗顽敌，鼓吹杀敌救国一类的口号，其内容实在是富有更积极的意义的。一方面抗战，一方面也在建设，在抗战文艺里，更重要的是暴露种种的黑暗面的事实，为民主的中国，斩荆除草的开辟着一条大道。

今后的文艺的倾向，必定是循着这条大道走去的。文艺作家们往往是时代的前驱者。他们不怕黑暗，不怕压迫，不怕牺牲。他们永远是执着火炬，在最黑暗的黑夜里，引导着人民向黎明，向光荣走去的。不愿意做没有生命，没有灵魂的“歌舞升平”的俳優，便必须做人民们的先驱者，执着火炬，在黑暗中勇敢向前走。

争斗是没有止息的。不要以为抗战已经胜利了，便可以舒畅的休息一下了；你不能休息，你还要站起来走。该走的路很长，一路上的阻碍不见得会少。你必须更整顿精神，站起来上路走。

人民之友，人民的最亲切的代言人的文艺作者，你必须为人民而歌唱，而写作；你必须在黑暗中为人民执着火炬，作先驱者。在抗战期间，你已经尽了你的责任，今后你必须继续的更努力的为民主而写作。你的责任决不会减轻，你不应该松懈下去！

许多沉默的人，不应该再沉默下去了；许多被压抑的人，更可以无顾忌的畅所欲言了。

本刊愿意尽自己的一部分的力量，为新的中国而工作，为中国的文艺复兴而工作，为民主的实现而工作。我们欢迎同道者们的合作，也愿意尽量接受同道者们的批评与指正。走在同道上的人们永远是同道的！

## 现实主义在今天的問題

现在就来谈革命现实主义在今天的問題。民主主义革命思想在政治上与文化上的任务和要求，在文艺上主要的是在现实主义的创作实践上去达到。那么，什么是今天创作实践上的問題呢？

我想，有两个問題应该提出，第一是关于人民力的反映或追求的問題；第二是大众化的创作实践和民族形式的创造。同时，我们也可附带地提一下我们对于现实主义作为创作方法的想法。就先谈这一点罢。

关于现实主义的一般原则，不必在这里详谈；需要提一下的是：我们怎样看现实主义的？我们有否也将它看作凝固了的东西？在我看来，我们还没有谁对现实主义也采取教条主义式的态度。但在现在，我们一刻也不能忘记的，是它的发展不能离开现实的发展。本来我们执着现实主义，就因为我们执着现实的缘故；而这个现实也不是一般的抽象的现实，是我们时代的这个战斗着的历史的现实。现实主义作为文艺态度和创作方法，为我们所重视，所提倡，并且视为艺术方法的准则，这在我们不仅根据艺术史的经验，并且根据我们实践上的经验。于是，根据人民的现实的要求，也根据艺术的要求，只有现实主义能够解决和说明例如艺术与生活，文艺与政治，主观与客观，以及作者与人民等等的正确的关系及其本质。——这些都是不用说的。但假如说，现实主义文艺自身的法则，能够解决现实主义文艺自身的矛盾和問題，那就因为现实主义的法则正是反映着现实的发展的规律的缘故，它正在不断地从现实得到修正、扩充和发展的缘故。也正惟这一层，才是现实主义最根本的精神，它不同于别的艺术态度和方法的地方也就在此；它首先的态度就是使艺术及其方法不离现实及现实的发展。自然，我们所以肯定现实主义的法则为艺术发展的最为客观的科学

---

【题解】本文原载1946年2月《中原·文艺杂志·希望·文哨联合特刊》第1卷第3期。雪峰即冯雪峰。

的法则，是因为在现实主义，艺术决定于生活，主观决定于客观，意识形态决定于社会的、阶级的物质基础，作家决定于自己阶级和人民，……这些又都经过对立的斗争而得到一致，并且这对立的斗争就是客观现实事物中的矛盾斗争之反映，这都是艺术发展史早已说明了的。因此，在现实主义，生活态度与创作方法总要达到一致。可是这也正在说明：所有这些，在我们，如果脱离现实，那么艺术的方法便要成为脱离实际生活；而没有活的内容的空洞的东西，成为形式的抽象的方法论，势必至所谓生活也成为脱离实际生活的一个抽象的概念，所谓客观也是脱离客观的东西，阶级和人民也将成为抽象的名词，而艺术、主观、思想意识等等，更将是架空的东西了。尤其说到艺术与生活或主观与客观之对立的斗争过程，这是现实主义创作方法所最重视的问题，是创作生活和艺术之所由建立的关键，却必须完全在现实的生活和具体的历史矛盾斗争过程中才能体验，才能实践，才能战胜，也才能说明。因此，我们要争取现实主义文艺及其创作方法的胜利，首先就是要争取在人民的生活发展和现实斗争中去处理艺术问题，去争取文艺的发展；原则不能离开实际，方法不能离开问题。

我们已经说过，在我们文艺运动的过程上，现实主义创作方法的胜利，就在于革命文艺和革命的实践斗争在一起。但它如果还没有得到应有的发展，那也在于文艺还没有跟得上人民现实生活的发展。明白地说，我们文艺运动还有些和人民的现实生活与斗争隔离的地方，我们的文艺方法还有不能跟着人民生活的发展和现实斗争的要求，而实际地接触着所有新的现实内容的情形。在现在，“五四”以来的新文艺的传统，又在要求着新的巨大的发展；因此，我们在领导上和理论上，就更觉得要立即将在文艺上的问题，在新的现实中去处理了。“五四”以来的革命现实主义传统的发展，在今天，毫无问题是要向着民主主义的新的一代的国民文艺的建立，即求得反映广大人民的生活和力量的高级而广泛的大众文艺的实现；因此，对于创作方法的问题，我们就更非发挥现实主义的战斗精神不可：即将艺术的发展从人民的生活和斗争中去探求。

这些话说起来，无非说原则不可离开实际，方法不可脱离问题的肤浅道理，有些什么意义呢？我想对于我们时时都有意义。在过去世界上旧现实主义文艺中，就有在方法上执着现实主义，而人生态度上是反人民的作家在。那就是所谓世界观与创作方法相矛盾的现象，而在文艺上能够得了若干的胜利固然是靠那创作方法，但一方面依然是现实的矛盾在指导着

那方法，一方面那人生态度或世界观也总在矛盾中，同时就带来艺术的矛盾。在我们革命的现实主义，则人生态度与艺术方法是完全一致的，但这一致的到达，就必须在实践中经过艰苦的斗争，正是今天我们最为重要的一个问题。在我们，在新的形态上的艺术方法与人生态度的脱离现象，尤其在人生态度上带着虚伪的现象，就并非没有。要克服这种情形及客观主义等等倾向，则保证现实主义的文艺理论不脱离人民实践的斗争，是非常必要的。

在现在，照着我们文艺的生长进度及其和人民的关系来看，那么，协助和导引作家深入人民的生活和斗争，研究人民的生活和斗争，就正是现实主义运动的首要的一步。在我们，这不能看作文艺运动以外的问题。我们第一步须在生活实践中去获得坚实而明确的革命现实主义的文艺态度，在生活实践和研究中去实验、解决和扩充创作方法。在我们，要新文艺有远大的发展，则“五四”以来的传统经验就显得很不够，一方面必须继续并扩大世界现实主义文艺及其理论的介绍与研究，一方面则一切都须在和人民的生活实践在一起的创作实践中加以实验、修正和扩充，跟着人民生活的新文艺的发展得出新的经验和原则。在我们，从旧的现实主义转化为新的革命的现实主义的发展过程，也即是革命现实主义的生长过程，还远没有完成，这都要和人民的生活与斗争的进展联在一起去进展。

现在现实主义的理论和运动的方向，是向着文艺之人民力的反映和大众化创作实践的展开，在这方向之下，我们上文说到的各种错误倾向就必须有正确的纠正；一些正在真诚地向人民突击和有突击的表示的作家也须有正确的导引和协助。所谓正确的纠正之主要的一面，就是将那些倾向加以实质的分析，说明对于现实斗争及与人民关系上的严重意义，而不是仅仅在创作方法上去纠正。所谓正确的导引和协助，就是使他们真实地深入人民的生活和斗争中，而不被我们过去常有的某些不合时宜的文艺教训所阻留……

以下我谈到人民力的反映或追求的问题。

谁都认为反映全民族的人民的生活和现实的斗争，特别反映在飞跃地发展着的人民的新生的力量，是我们革命现实主义文艺现在所追求的惟一根本的目标。这其实用不着说明的。革命现实主义文艺之现实的任务是在这里，它本身的飞跃的发展的惟一大路也是在这里。在事实上，革命新文艺朝这方向发展过来，现在更正在这方向上显示它的将有伟大展开的趋

势。一切运动上、理论上、创作方法上的问题，都为了这方向，朝着这方向，才不断地被提出、论争和经常呈现新的意义的。这自然是极广大的具体的目标或任务，但一些经常提在我们面前来的问题，例如文艺与政治，主观与客观，世界观与创作，理想与现实，以及大众化和民族形式等等，就要在人民生活的新的形势下得到问题的新的展开和实践。

因此，关于革命现实主义创作的这个基本的广大的实践目标，我们不必详谈，但应该谈到几个实践上的问题。首先如客观与主观的问题，我以为就正是朝着这实践目标提出来的。于是，假如是这样地提出来的，则问题的核心和新的意义也便很明了了。人民的力量，对历史和社会的客观本身及其变动上的其他客观条件说，是人民的主观的力量；但对作家或文艺的主观说，它是客观。人民的力量又是怎样来的呢？来自历史的现实的矛盾斗争中。正惟这客观的人民的斗争和力量，才是文艺的思想力、艺术力、作品或作者的一切主观战斗力的源泉。因此，大家对文艺要求着思想力、艺术力、主观的战斗热力，归根结底，无非是要求文艺取得在历史的现实的矛盾斗争中的人民的力量，无非是要求文艺应该真实地在现实斗争中，而将人民力变成文艺的主观的力量，于是文艺能在人民中起着强大的作用。这种主观与客观的关系及其具体的解决方向，是很明确的。

革命宿命论者和客观主义者，不能解决这主观与客观的关系，不能使文艺取得人民力，并非因为他们“太着重客观”，而是因为他们只“着重”客观的必然性，却不着重客观的具体的矛盾斗争，不着重正在客观矛盾斗争中转换着客观与主观的关系的人民的斗争和力量。在实际上，他们对客观的矛盾斗争的关系和态度就是隔离的，或者机械的、被动的，——我们已说过多次了。

然而要将客观变成为主观，即将客观的人民力变成为主观的文艺力，将客观的现实的生活发展和矛盾斗争变成为文艺的主观的生长或作家的主观到达，也决非将客观与主观放在对等地位上的对等的结合所能完成，亦非主观站着不动的单面的体现或摄取所能达到，更非仅赖作家的“内省”或“静观”的工夫所能达到。首先，在基本上是客观的矛盾斗争产生或决定主观；其次，这主观也始终要在客观的矛盾斗争中不断地改造着自己，生长着自己。于是，客观的变化和发展决定着主观的变化和发展，而主观的变化和发展也带来客观的变化和发展。换句话说，客观的变化和发展就造成主观之从客观变成为主观的现实，而主观与客观的这种转换是客观的



矛盾斗争的本质的因素，并且在客观中促进着客观的变化和发展。这在文艺和现实及人民的具体关系上，就是说，文艺的主观要从客观的矛盾斗争中产生和决定，或者将自己的主观作为客观的要素，进入客观的现实斗争中，加入那矛盾的斗争，站在矛盾的一面，由于斗争的要求和逼迫，而改造、锻炼、生长出自己来。作家的自我斗争、自我批评、“内省”、改造、自我扩张等等，无论如何总是社会的历史现实斗争所促起，首先是为了现实斗争的需要。一切自我斗争或自我批评，离开现实斗争就失去意义。正惟这现实斗争的需要，才是转移客观为主观的关键。所以，作家追寻自己的主观，在现在就特别地明白：首先是深入客观的现实的矛盾斗争中，和人民一起作战。——只有这人民及和人民一起作战，才是我们的主观。这样，文艺与现实及人民的关系，就成为战斗的关系；而作家的个人的主观，也能够真正与人民的革命和进步的要求相一致。

在这里，有几点还可说明一下。譬如我这样说，就一定会有种种的反问：作家进入人民生活中去，难道就不带着自己的主观的么？而且作家深入人民生活和斗争中去的这个要求，不就是作家的主观么？可不是有的人连这种要求都没有，你又有什么办法使他深入人民生活和斗争中去？难道不是作家就有种种，有的是具有生活的热情和创作的主观要求，有的是根本就没有这些，所以决定和人民的关系的仍是作家的主观么？作家能够不以坚强的主观和立场为首先必要的么？没有坚强的主观和立场，难道不被现实所淹死么？等等。

这都是很对的。我们所要求的也正是坚强的主观和立场。只是问题还要再进一步，怎样地取得这样的主观和立场？没有一个作家能够骄傲地回答：他的坚强的主观和立场是天生的。于是，对于一个作家，就可以回溯他的过去，怎样的社会的、历史的生活和斗争产生着他，他怎样生活和斗争过来；也可以看他现在和将来，他深入怎样的生活和斗争及他如何生活和斗争，以决定他如何发展。尤其说到立场，这当然不能不是社会的、阶级的实践立场了，而它便不能在作家有社会的存在和加入现实的斗争关系之先存在。主观也这样。既如此，则我们便不仅只要求作家应该有主观，而且还须追问是怎样的主观；也不仅只追问怎样的主观，并且更须追问那主观包含着怎样的客观现实的意义，以及怎样才能取得最坚强和最正确的主观。在我们，一个作家开始做了作家，已经有他做人的历史，做作家之后就更深刻地做人，因此他带着主观更深入人民生活，便更在人民中改造

和加强他的主观，这是一点也不足为奇的。在我们中连深入人民生活和斗争中去的要求都没有的人自然也会有的，但这难道不也是这样的人的主观么？这主观就必然有他社会的、生活的、思想的根源；要改变这样的主观，须从它的根源着手，也只有在了为了现实斗争所需要的思想斗争中去着手。总之，我们的立场是深入现实的矛盾斗争，站在了人民的一面而取得的，主观也是这样取得的；要不被现实所淹死，却须深入现实去取得这样的主观，然而不是依靠别的什么主观。所谓作家和人民的关系决定于作家的主观的一句话，就应该明确地说：决定于作家是否认识这关系，是否现实斗争中与人民是一致的。其次，人们都说：没有强大的主观力又怎能拥抱强大的人民力？这其实是倒过来的说法。作家如果已经有强大的主观力，则他分明已经在现实的历史的斗争中握住了强大的人民力或历史力；因此，要具有或发扬强大的主观力，就必须投入现实和历史的斗争中去拥抱强大的人民力。作家的主观力不是先有的，也不是和人民力对等地分离的。

但也许还有更重要的反问：我这样说，可不是将人民理想化了，同时也抽象化，概念化了么？人民就是复杂的矛盾的统一体，有进步的一面，也有落后的一面；有光明的一面，也有灰色的一面；有要求解放的战斗的一面，也有依然被封建意识束缚着的一面。倘若没有坚强的主观，可不是也会跟着落后的人民走么？没有坚强的主观或正确的思想武装，又怎样能给落后的人民以强有力的正确的批判呢？这的确是重要的问题，因为我们就要求我们能取得正确的思想，对人民的生活和斗争能够有肯定，也需要有所否定；在我们，明彻坚强的批判力是首先必要的。但这样的思想和批判力是怎样来的呢？我们是站在什么地方，根据什么去肯定、否定、批判的呢？上面已说过，假如人民的战斗的要求，方向和力量是客观的历史的现实矛盾斗争所形成的，则人民反对自己的落后的斗争，也正是反对敌对势力的斗争的反映，为了反对敌对势力的斗争所必须的；人民在现实矛盾的斗争中是经过种种的思想斗争和自我批评的斗争，而得到自己的正确的方向和思想的，这种思想斗争和自我批评斗争在整个人民解放斗争的过程上都是时刻必须的，一刻也不能和现实斗争分离的。人民正是在现实矛盾的斗争中，产生正确的方向，产生自己的领导的思想，而时时有思想斗争以保证和促进自己的方向；因此，产生和保证我们的批判力及正确的批判的，正是人民的历史现实斗争及思想斗争。高明的先见或批判，不能在人

民历史斗争之外产生，而是人民解放斗争的历史经验的总结，并时时在新的现实斗争和思想斗争中改正和发展的结果。在我们，说到人民，当然不能将它从历史的发展和世界的影响中脱离出来，而任何人民的领导思想一刻也不能离开人民之历史的要求、方向和力量。假如我们取得了对现实及人民的坚强的批判力，那是因为我们已经在现实斗争里面，正在和人民一起作战中取得了人民的正确的历史方向的表现；这种批判就正是人民自己的斗争，即根据自己进步的革命的要求、方向和力量，在对反动的敌对势力及自己的落后现象作斗争。一切正确的思想、历史方向、实践经验、批判力，等等，都在现实斗争中所产生，并须有思想斗争去保证和发展。如果我们取得了对人民的批判和批判力，那不外是人民的这种斗争的反映，不仅我们是在人民里面，而且我们的批判力和批判也须时时在斗争中受批判、改正、充实和加强。我们是根据现实斗争和人民的方向与力量，才能给现实和人民的落后现象以强有力的批判。

艺术家和他的艺术一同成长，这就是说：艺术的实践正体验着人民的现实斗争的实践。艺术家及艺术之内在的、自主的、创造的斗争过程及精神世界，无论如何总是历史的、人民的现实斗争的发展过程，及体现着历史发展之主力的人民怎样决定着客观与主观的转换关系的过程之反映。我们就是要说明艺术创造与这种客观现实和人民之正确的主客的关系，并促进这种正确的主客的转换过程的发展。

我这样地谈及了我们和现实斗争的客观与主观的关系问题，是说：现在要求主观力的提高，就应当是要求高度地反映人民力的表示。否则，可能是怎样的主观和主观力呢？我觉得它不能是和人民对等地存在的，更不能是虚玄或神秘的东西。

文艺与人民能够在实践上起着密切的一致关系，而文艺成为广大人民的生活、斗争要求和力量的反映，则文艺与政治的关系自然也很明确了。文艺之政治的任务，首先就在于它的如上所说的艺术的实践；它的这种艺术的实践是客观的现实所决定，也是人民的要求所决定。于是，政治对于文艺的要求是可以作为客观现实的要求，也可以作为我们主观的要求；而结果是作为文艺之主观的要求，也可以作为文艺之客观的发展的到达。政治决定文艺的原则，是现实和人民的实践决定文艺实践的原则；这原则，在文艺的实践上，即实践政治的任务上，又须变成为文艺决定政治的原则，——这须在整个的人民实践的过程上才能达到，才能看清楚。因

为文艺与政治的关系，最主要的是反映人民实践发展上之辩证的关系；在人民实践发展上，主导的和领导的力量与思想是不可少的，必须强调的，——在这里文艺反映生活就体验着一种政治的关系，即这种发展的实质；而它的实践就秉着这种方向而促进着这种发展。因此，政治决定文艺是通过文艺的根源、要求和实践的；文艺实践政治，是文艺主动地通过现实人民生活的发展关系的。至于文艺所负担着的现实斗争上一切紧迫的政治任务，也同样在这样的原则之下。

这里也可以谈到世界观和创作或创作方法的关系。所谓世界观，在我们，是指马克思主义的科学的唯物的历史观及唯物辩证法的宇宙观。我们达到这样的认识，一般地说仍决定于我们的现实，而最重要的是在我们的历史的实践上，这世界观对我们的指导是决定着我们的实践的方向，同时也为我们实践的任务所决定。我们的人生态度及历史观和宇宙观之现实性，是与人民的进步性或革命性相一致的，这一致就带来我们文艺创作之求真的要求和战斗的要求的一致。我们的世界观是科学的客观的方法所建筑成的，也是人民的历史的实践所达成的；在我们，它和创作方法的统一，是通过我们对于客观现实的矛盾的认识，也通过客观与主观的矛盾的认识，最后通过创作之求真的和战斗的实践的统一而达到的。世界观指导着创作方法，但也是正确的创作方法和创作实践在建立着人生的和文艺的理想。

于是，由于我们文艺和人民的关系以及人民之历史的要求及其发展的远大的前景，理想与现实的问题也最能简明地说明。人民的现实战斗在向着对于中国是空前的远大的理想的将来发展固不用说，即在最实际的战斗中也处处在闪射着人类的理想的光芒，同时也处处在遭遇着黑暗与困难的袭击。现实主义的基本态度，是不蒙蔽现实，从现实里面找出力量去战胜历史的困难和暗礁；于是，从这出发就产生强有力的理想通到远后的将来，也从这出发就以前途的伟大的理想之光普照着目前的现实。现实主义是从黑暗中战斗出血路和希望来的，是从一切困难、险恶、卑下中战斗出光明与理想来的，于是也就以这个从现实里战斗出来的历史的理想的光，作为最强大的力量，来战胜现实的黑暗、困难和卑下，来促进现实的进步。从这里，使现实主义的创作对现实有批判、概括和典型化的要求，而艺术的真实性能高于个别现象的真实性的。因此，我们的革命的现实主义自然内含着革命的理想主义；或者说，革命的现实主义是包含着革命的浪

漫主义，这在我们今天是更为明白的了。

从革命现实主义在今天实践的总课题之下，我提及了这几点。而所说的总课题及这几点的解决，一方面需要大众化创作实践的展开。

萧 乾

## 中国文艺往哪里走

昨天是全国艺术节。五四文学革命的元勋胡适之先生在本报曾向读者诸君追忆那伟大运动的盛况及其背景。佳节庆过，我们今天愿与诸君谈谈五四运动对于过去30年来中国文艺的影响，从而探索一下中国文学今后应走的途径。

五四的意义是多重的。社会上，那是一连串解放运动的开端；政治上，那是30年来中国政治史上一股坚厚而恒永的势力——学生运动的第一炮，从而使学生群在混乱过渡状态下的中国变为临时的巴力门，同时也就成为任何政治搏斗中首先争取的对象。但为篇幅所限，今天我们单就文艺范畴，谈谈这一节日所给予吾人的感想。

即仅从文艺看，五四对现代中国的贡献也够伟大无比了。中国文化经几千年的闭关自守，以及科举制度的余毒，到清末实已羸弱得了无生气，五四为中国文化带来了新生机。文化在中国，一向是少数书香世家的专利品，五四把那专制的铜墙铁壁毁掉，也即是把多数人民与少数风雅绅士之间的鸿沟弥补起来。中国文人向喜“戏弄文墨”，五四把文学与社会运动打成一片，授改造家以笔杆，又赋给艺术家以改造的理想，把文学严肃化起来。五四以前，中国文人只知土产的经史子集，五四以后，易卜生，萧伯纳，托尔斯泰，泰戈尔，多少远近异域的奇葩都成批被移植到中土，扩大了中国文艺青年的视线，其功劳由东方论绝不小于哥伦布之发见美洲。五四是中印交频的唐代以来，中国第一次在文化上有意识的与外间接触。五四是自杜以来，中国文人第一次以鸣社会之不平为写作的动机。它普及了白话，也奠定下中国新文化的方向：通俗化，大众化，一般化。在这三“化”中，我们可以找到五四的功过得失。

---

【题解】本文原载1946年5月5日上海《大公报》，为该报社评，由萧乾执笔。

颂扬完了五四功绩，纪念这节日更有意义的方式，是趁此对过去及当前中国文艺途径稍加自我检讨，这样，历史始不致停滞于五四阶段，而这一辈的文艺青年方能由前人的错误中有所学习，有所进步。

中国文化之亟应世界化是不待言的。如果中国要谋生存能力，白话之应通行也是天经地义。大凡革命之始，革命者急于改变腐朽的过去，都不免犯幼稚病。五四那样轰轰烈烈一场革命，当然也非例外。最初，白话文学家认为所有文言，都非文学。这个武断看法已葬送了文学宝藏十之八九。更可怕的结论是：凡为白话，都是文学。我们今日重读民初白话文学的作品，一面深佩当时先驱者的勇敢，然而隐隐间却也不能不感到把过往一切都弃如糟粕之可惜，世界各国文学，莫不是古今相衔接的。创作与学习，心理上是不可分离的程序。20世纪有两个国家由于国力不振而企图整个抛弃固有文化：一是彻底欧化过的土耳其，二即是五四运动后的中国。苏联革命初期，对于帝俄之文学，艺术，音乐，在“封建”“反革命”的罪名下，也曾弃之如遗，然而今日苏联公民一面创作新的作品，一面对普希金，柴克霍斯基，甚而莎士比亚都热烈的欣赏。这种对古典的爱好，只要不奴化，不发迷，不但未损害新俄作家的创作热情，反而使他们更能后顾前瞻，开辟新路，同时对祖国本身也更具信念。我们绝对不赞成开倒车的读经运动，尤不希望用八股把中国再束缚起来。我们只盼望在国家升平，作家心情准许的那天，国人能继续客观的检讨，挑剔，吸引，消化我们文化遗产的精华，使中国文化不仅与异邦结缘，同时也与本土的传统衔接起来。那时，中国文学在世界必更具有特色与光荣。

过去30年来，中国文坛可说是一连串的论战：有的是派与派争，如“语丝”与“现代”，有的是针对着问题，如“艺术为艺术”还是“艺术为人生”。那些论战，看来似是浪费，然而却一面代表当时作家对事的不苟，一面由派别主张之不同，也可以表征中国文坛盛极一时的民主。近来有些批评家对于与自己脾胃不合的作品，不就文论文来指摘作品缺点，而动辄以“富有毒素”或“反动落伍”的罪名来抨击摧残。在国家患着贫血，国人患着神经衰弱的今日，这现象是大可原谅的。我们希望政治走上民主大道，我们对于文坛也寄以民主的期望。民主的含意尽管不同，但有一个不可缺少的要素，那便是容许与自己意见或作风不同者的存在。民主的自由有其限度，文学的自由自然也有其限度。以内容说，战前亲日战后亲法西斯的作品应该摒弃，提倡吸毒或歌颂内战的也不应容纳。但在“法定”范

围内，作家正如公民，应有其写作的自由，批评家不宜横加侵犯。这是说，纪念五四，我们应革除只准一种作品存在的观念，而在文艺欣赏上，应学习民主的雅量。

每逢人类走上集团主义，必有头目招募喽罗，因而必起偶像崇拜作用。此在政治，已误了大事；在文坛，这现象尤其不可。真正大政治家，其宣传必仰仗政绩；真正大作家，其作品便是不朽的纪念碑。近来文坛上彼此称公称老，已染上不少腐化风气，而人在中年，便大张寿筵，尤令人感到暮气。萧伯纳去年90大寿，生日那天犹为原子问题向报馆投函。中国文学革命一共刚28年，这现象的确可怕得令人毛骨悚然。纪念五四，我们应革除文坛上的元首主义，减少文坛上的社交应酬，大家埋首创作几部硬朗作品。那样方不愧对文学革命的先驱。那样，中国文艺才有活路可走。

其实，无论精神物质，今日苦莫苦于毫无保障的文艺作家。战时在后方狼狈奔波了八九年，胜利后的今日，境况竟还不如战时。以精神论，五四初期，反对缠足也罢，提倡科学人生观也罢，人家还有个目标，文坛上还有所谓精神内容。及后，随着五卅惨案，反帝成为全国作家的课题。清党以后，中国文坛走上了分裂之路。直到东北事变，又在×日的激昂情绪下，统一起来。由1931年直到胜利，15年来中国作家尚有其写作的目标，尚有其精神内容，那即是反侵略，反法西斯，由五四到胜利，中国作家虽始终以“打倒”为使命，没抓到多少积极的题材，积极的哲学，但这种战斗情绪，终于还不失为写作的一具马达。若干作品已被人摈弃，若干作品偶尔还可在选集里看到。但文学写作终还有其鹄的。胜利后的今日，可说民国以来前所未有的精神虚空。油米酱醋的问题烦恼得不容人安心写作，而政治的堕落，社会经济的混乱，以及那自杀性的内战尤使作家提起笔来除了酸性牢骚，一无可写。抗战时，有人歌颂公路，有人以热爱和感激摹绘飞将军，今日只有望着内外壁立对垒，黯然兴叹而已。这是全国襁褓婴儿与白发翁妪以外人口所共有的心理危机。文艺是反映社会人生的镜子。谁能举出过去两年来可以与《阿Q正传》，《子夜》，《差半车麦秸》，《华威先生》伦比的一部作品呢？杂志刊物已少得可怜，然而见到的还多是牢骚短文而已。国家前途的渺茫造成了文艺创造力的枯竭。缺乏信念，缺乏热情，缺乏黑暗中的一线曙光是今日文坛的精神危机。

然而物质上，今日作家的安全远不如纽约伦敦街上的乞丐。为了交通淤塞，为了政府对刊物登记的严苛留难，今日全国4万万多人口，有的严



肃文艺刊物不及半打，而销路没有超过 5000 册的。以钟点计，作家的报酬远寡于三轮车夫。公务员有配给，一般职工也还有指数差额作为生活线上挣扎的扶掖，作家除了偶尔收到福利基金会一条棉袄或几听牛奶，可说是当前经济恐慌中的头号牺牲品。我们责备文坛没有伟作，但什么国家什么时代又经验过今日中国作家的厄运呢？如果把全国文人都变成文丐，则不但五四产出的新文艺无生望，即仓颉造字以来的整个中国文化，也可能寿终正寝。我们向爱护中国文明的全国国人诚恳呼吁，盼望大家迅速制止五四的火炬熄灭的悲剧。然而今日中国任何事情都已超过了局部救济的阶段。内战打一天，刊物销路小一天，写作自由也窄狭一天。

对于作家，除了发诸肺腑的同情以外，我们只能在无助的心情下加以安慰。古人说，诗穷则工。中国今日可说穷到家了。我们并不相信穷是创作的条件。反之，我们认为它是写作的障碍。然而各国历史上的黑暗时代，都还有其杰作。19 世纪帝俄的社会并不比我们的好，然而却产生了朵斯多也夫斯基，托尔斯泰等大师，前者不但贫，而且病。作家只要真具有悲天悯人的大无畏精神，便就永有写作的马达。应抨击的黑暗势力，自然要百折不挠的抨击下去。但一个有理想，站得住的作家，绝不宜受党派风气的左右，而能根据社会与艺术的良知，勇敢而不畏艰苦的创作。文学家与其他人类同样有一颗心，对于不平一定要鸣，对于黑暗自然要攻击，但文学家之所以异于其他以笔墨为职业的人，正因为他的笔是重情感，富想象，比较具有永久性的。

今日已不是争执鸡生蛋或蛋生鸡的时候了。今日已不是《现代》战《语丝》，《创造》对《新月》的时候了。中国文学革命了 28 年，世界张手向我们要现货，要够得上世界水准的伟作。庆祝完文艺佳节，我们一面要求负责或关心中国文化的国人，为祖先为子孙，替窒息而枯涸的文坛开条生路，想法增加作品的销路，保障其著作版权，减少官方登记检查的留难，一面希望全国文艺工作者把方向转到积极上，把笔放到作品上，以知其不可为而为之的精神，写下这一辈中国人民的希望与悲哀，遭际与奋斗，使文坛由一片战场而变为花圃：在那里，平民化的向日葵与贵族化的芝兰可以并肩而立。

五四是中国民主运动的一股主力。敬祝中国文坛永不失掉这份民主精神。

## 论赵树理的创作

在被解放了的广大农村中，经历了而且正经历着巨大的变化。农民与地主之间进行了微妙而剧烈的斗争。农民为实行减租减息，为满足民生民主的正当要求而斗争，这个斗争在抗战期间大大地改善了农民的生活地位，因而组织了中国人民抗敌的雄厚力量。抗战胜利以后，减租减息与反奸、复仇、清算的斗争结合起来，斗争正在继续深入发展。这个斗争将摧毁农村封建残余势力，引导农民走上彻底翻身的道路。经过八年抗战，农民已经空前地觉悟和团结起来了。他们认识了他们贫穷的真正原因，他们决心为根本消灭这个原因斗争。他们把斗争会，清算会很正确地叫做“挖穷根”，这就是说，要把贫穷的根子挖出来，将它斩断。农民的革命精力正在被充分地发挥，这个力量是没有甚么东西能够抗拒的，是无穷无尽的。它正在改变农村的面貌，改变中国的面貌，同时也改变农民自己的面貌。这是现阶段中国社会的最大最深刻的变化，一种由旧中国到新中国的变化。

这个农村中的伟大的变革过程，要求在艺术作品上取得反映。赵树理同志的作品就在一定的程度上满足了这个要求。

赵树理，他是一个新人，但是一个在创作、思想、生活各方面都有准备的作者，一位在成名之前已经相当成熟了的作家，一位具有新颖独创的大众风格的人民艺术家。他第一篇为人所知的短篇小说《小二黑结婚》，在一九四三年发表之后，立刻在群众中获得了大量读者，仅在太行一个区就销行达三四万册，群众并自动地将这故事改编成剧本，搬上舞台。接着发表了中篇《李有才板话》，这是一篇非常真实地，非常生动地描写农民斗争的作品，简直可以说是一个杰作。不久以前，又发表了同样主题的长篇《李家庄的变迁》。

---

【题解】本文原载 1946 年 8 月 26 日《解放日报》。

我们面前是三幅农村中发生的伟大变革的庄严美妙的图画。

《小二黑结婚》写的是一个农村中恋爱的故事。故事很简单：小二黑，一个特等射手，年青漂亮的农民，和一位美丽的农家姑娘小芹相好。但是小二黑的父亲二孔明和小芹的母亲三仙姑，这村子里的两位“神仙”，却反对他们的结合。二孔明为他儿子收了一个八九岁的小姑娘作童养媳，但是小二黑不认账，他对父亲说：“你愿意养你就养着，反正我不要。”小芹也不认母亲为她定下的婚事，把婚礼扔在一地，对母亲说：“我不管！谁收了人家的东西谁跟人家走！”你看，他们回绝得多么干脆，多么坚决！当村里的恶霸金旺兄弟将这对情人双双拿住，企图诬告他们的时候，小二黑一点没有畏怯，他是理直气壮的，因为他“打听过区上的同志，人家说只要男女本人愿意，就能到区上登记，别人谁也作不了主”，结果，自然是小二黑胜利了。作者是在这里讴歌自由恋爱的胜利吗？不是的！他是在讴歌新社会的胜利（只有在这种社会里，农民才能享受自由恋爱的正当权利），讴歌农民的胜利（他们开始掌握自己的命运，懂得为更好的命运斗争），讴歌农民中开明、进步的因素对愚昧、落后、迷信等等因素的胜利，最后也至关重要，讴歌农民对封建恶霸势力的胜利。作者对二孔明与“三仙姑”的描写，算得是够讽刺的了，但当我们看到这两位“神仙”为自己儿女的事情弄得那么狼狈不堪的时候，我们真有点可怜起他们来，待到后来看到他们的转变，简直要喜欢起他们来了。原来作者攻击的对象，并不是他们，而是金旺兄弟，那些横行乡里的恶霸们。

在《李有才板话》中，便正面展开了农民与地主之间的斗争。斗争围绕在改选村政权与减租两个问题上。老户主阎恒元，作者在这个人物身上描出了地主的老奸巨猾的性格，他把持了村政权，操纵了农救会。关于他，李有才曾经编过一段快板：

村长阎恒元，一手遮住天，  
自从有村长，一当十几年。  
年年要投票，嘴说是改选，  
选来又选去，还是阎恒元。  
不如弄块板，刻个大名片，  
每逢该投票，大家按一按，  
人人省得写，年年不用换，

用他百把年，管保用不烂。

李有才，这位农民的天才歌手，用他的快板反映了村子里的事件和人物，表达了农民对于这些事件和人物的情绪的反应。这些快板是多么真实，多么畅快，多么锋利呀！正因为这些快板戳穿了阎恒元们的假面，李有才被他们撵出了村子。农民中的积极分子被打击，分化，收买。年轻，热情，但是没有经验，犯了主观主义、官僚主义的章工作员被愚弄着，完全蒙在鼓里，他还说阎恒元是“开明绅士”呢，并且还把阎家山奖为“模范村”呢。然而农民们的眼睛是明亮的，他们唱道：

模范不模范，从西往东看；  
西头吃烙饼，东头喝稀饭。

他们继续斗争着。一个小元变坏了，其他许多“小字号的人物”还是积极的。有才老叔撵走了，还是有人编歌子；他们的嘴是封不住的。当县农会主席老杨同志，这位从群众中生长起来，熟悉群众要求，有群众作风的人物来到村子里的时候，那一伙年青积极的农民便好像给吸铁石所吸引一样都团结到他的周围了。他们重新组织起农教会，发动了斗争，改组了村政权，实行了减租法令，斗争胜利了。作者在这里正确地处理了农村斗争的主题，写出了斗争的曲折与复杂性，写出了农村中的各种人物：地主；农民，包含积极的，中间的，与落后的；两种类型的工作干部。他没有把人物与行动简单化；没有只写胜利，不写困难，只写光明的一面，不写阴暗一面。他的笔是那样轻松，那样充满幽默，同时又是那样严肃，那样热情。光明的，新生的东西始终是他作品中的支配一切的因素。

《李家庄的变迁》的主题，同样是写的农民与豪绅地主之间的斗争，而且这个斗争范围更广，过程更长，因而也更激烈，更残酷。前两篇作品所特有的幽默的调子在这里被一种沉重的空气所笼罩。农民主人公铁锁的性格也比那些“小字号的人物”更深沉，他有比他们更多的经历，他的活动更带自觉的性质。全书的故事就是以他作中心来展开的。他是李家庄的一个外来户，受尽了当地豪绅地主的剥削压迫，跑到哪里也逃不出他们的魔掌。只有在太原和一个叫做小常的青年共产党员的偶然相识，才第一次在他的生活史上投射了一线光明。这个小常几乎成了他以及后来他的全村

的偶像。抗战开始，小常恰好被派到他们县上来工作，他亲自到了他们的村子里，在这里轰轰烈烈地开展了牺盟会的工作。铁锁和农民中其他积极分子冷元白狗都活跃起来了。豪绅地主李如珍一伙也在加紧活动；他们抵抗减租减息，他们想教牺盟会不起作用。中央军、日本人来了，他们便得志起来，对农民实行了血的报复。小常被活埋了。铁锁冷元投到了八路军。而当八路军第二次解放这村子的时候，村里剩下的人，连从前的一半都不到了。斗争是残酷的，而且长期的。作者在故事结尾处写到了庆祝抗战胜利大会本来就可以住笔了的罢，然而他却不能不加写一场为自卫战争欢送参战人员的大会，向读者强烈地暗示了：斗争还在前面！他灌输了读者以胜利信心和斗争勇气。

《李家庄的变迁》虽只写的一个村子的事情，但却衬托了十多年来山西政治的背景，涉及了抗战期间山西发生的许多重要事件，包含了历史的和现实的政治的内容；可以看出作者在这里有很大的企图。和作者的企图相比，这篇作品就还没有达到它所应有的完成的程度，还不及《小二黑结婚》与《李有才板话》在它们各自范围之内所完成的。它们似乎是更完整，更精练。但是就作品的规模和包含的内容来说，《李家庄的变迁》自有它的为别的两篇作品所不可及的地方。

在巡视了赵树理同志的这三篇小说之后，我想说一说在他的创作中有些甚么地方，甚么独创的地方，特别值得研究，值得学习呢？我打算说两点：一、是他的人物的创造；二、是他的语言的创造。

作者在人物创造上，第一个特点就是：他总是将他的人物安置在一定斗争的环境中，放在这斗争中的一定地位上，这样来展开人物的性格和发展。每个人物的心理变化都决定于他在斗争中所处的地位的变化，以及他与其他人们相互之间的关系的变化的变化。他没有在静止的状态上消极地来描写他的人物。

首先，他写了农民中的积极分子和工作干部。他们是站在斗争的最前线。创造积极人物的典型，是我们文学创作上的一个伟大而困难的任務。原因是，一、作为我们遗产的过去优秀的作品几乎都只写了农民消极的落后的方面；二、现实中新的人物，新的个性也还在形成、生长之中。作者虽还没有创造出高度集中的典型，像阿Q那样的，但他无论如何写出了新的人物的真实面貌，那些“小字号的人物”们可以看作新的农民的集体的形象。而且，是多么生动的、可爱的形象呵！但是作者也并没有将他们

理想化。这些都不过是普通的农民；他们年青，热情，有时甚至冒失；他们所身受的豪绅地主的剥削压迫，迫使他们不能不走向革命。他们在苦难与斗争中渐渐成长起来，他们渐渐学会了斗争的方法和策略；他们敢说敢干，且又富于机智和幽默。每个人都在斗争中显示出各自的本领与才能，正如《李有才板话》中的老杨同志所说的，“老槐树底有能人”。群众的斗争——这就是决定一切的力量。斗争教育了农民，培养出了他们中间的积极分子。赵树理同志的创作就反映了农民的智慧、力量和革命乐观主义。在老杨同志这个人物身上，他创造了一个杰出的农民干部的成功形象。

作者同样出色地描写了地主恶霸和他们的“狗腿”。他的重点也是放在他们和农民对立，和新政权对立的关系上。他们对于农民的要求减租与组织农会，改组村政权等等活动，进行了顽强的坚决的抵抗；这种抵抗在不能使用公开暴力的时候就凭借狡猾的手腕；他们“一肚子的肮脏计”。他们充分地利用了农民的自私、落后，和工作干部的没有经验，主观主义，官僚主义。《李有才板话》中“丈地”一章，便提供了关于这一方面的非常特出的描写。

农民与地主之间的界线是划分得十分清楚的。农民凭着他们的阶级本能和经验，对于这个分界一点也不含糊。我们只要看看，当小元还是积极分子的时候，那些“小字号的人物”对他多么亲，而一当小元做了武委会主任，受地主同化之后，他们对他就疏了。他们前后态度是完全不同的，他们从心底发出了两种不同的情感。两个农民在被指派给小元锄地的时候有段对话是妙极了，我只引其中的两句：

小福道：“头一遍是咱给他锄，第二遍还教咱给他锄！”小顺道：“那可不一样！头一遍是人家把他送走了，咱们大家情愿帮忙，第二遍是人家升了官，不能锄地了，派咱给人家当差。早知道落这个结果，帮忙？省点气力不能睡觉？”

作者也写了农民中的落后分子，如像《李有才板话》中的老秦：他“吃亏，怕事，受一辈子穷，可瞧不起穷人”，但他也有个好处，“只要年轻人一发脾气，他就不说话了”，他到底还是善良的。落后的人物在斗争的环境中也不能不起变化。不只这个老秦，还有《小二黑结婚》中的那两位“神仙”，到后来都有些变了。你也许觉得他们的变化太小，而且近乎

消极罢，但作者是现实主义的，他不能把一个人物写成一个晚上就完全变了样子，像有些作者写人物转变那样；他只是着重写了环境的力量，他虽没有告诉你他的人物转变得怎样，但却叫你不能不相信他们的转变。

作者在描写他的人物上，其次一个特点就是：他总是通过人物自己的行动和语言来显示他们的性格，表现他们的思想情绪。关于人物，他很少做长篇大论的叙述，很少以作者身份出面来介绍他们，也没有作多少添枝加叶的描写。他还每个人物以本来面目。他写的人物没有“衣服是工农兵，面貌却是小资产阶级”；他写农民就像农民。动作是农民的动作，语言是农民的语言。一切都是自然的，简单明了的，没有一点矫揉造作，装腔作势的地方。而且，只消几个动作，几句语言，就将农民的真实的情绪的面貌勾画出来了。让我再从《李有才板话》中引用一段，这是写农民们在听到他们村长撤职的消息时的反映：

一进门，小元喊道：“大事情！大事情！”有才忙道：“什么？什么？”小明答道：“老哥！喜富的村长撤差了！”小顺从炕上往地下一跳道：“真的？再唱三天戏！”小福道：“我也算数！”有才道：“还有今天？我当他这饭碗是铁箍箍住了！谁说的？”小元道：“真的！章工作人员来了，带着公事！”小福的表兄问小福道：“你村里跟喜富的仇气就这么大？”

就这么短短的对话，听来是那样轻松，那样愉快，然而又是多么有力地表示了农民对于地主恶霸的仇恨心理。这种仇恨在《李家庄的变迁》中就成了爆发式的；农民们在龙王庙将汉奸地主李如珍活活打死的那个血淋淋的场面，也许会有人感觉到农民的报复太残忍了罢；但是请听一听农民怎么说的：

这还算血淋淋的？人家杀我们那时候，庙里的血都跟水道流出去了！

还有比这更正当，更公平的辩白吗？这些农民都是积极的活动的人物，所以他们的语言和行动是紧紧结合的。语言表现行动，而又凝成于行动之中；所以总是简练的，生动的。斗争的语言和日常生活的语言完全融

合起来了。农民的机智和幽默在斗争的火焰中磨练得光芒四射。他们把讽刺的话叫做“开心话”，叫做“扔砖头话”；这就是对豪绅地主，官僚、恶霸、“狗腿”们“扔砖头”，这是斗争的语言。就这样，作者从这些行动和语言中，将新的人物的性格显示出来了。

最后，作者在处理人物上，还有一个特点，就是明确地表示了作者自己和他的人物的一定的关系。他没有站在斗争之外，而是站在斗争之中，站在斗争的一方面，农民的方面，他们是他们中间的一个。他没有以旁观者的态度，或高高在上的态度来观察与描写农民。农民的主人公的地位不只表现在通常文学的意义上，而是代表了作品的整个精神，整个思想。因为农民是主体，所以在描写人物，叙述事件的时候，都是以农民直接的感觉、印象和判断为基础的。他没有写超出农民生活或想象之外的事体；没有写他们所不感兴趣的问题。（当然写别的主题的作品，又是另外一回事）。他把每个人物或事件在群众中的反映及所引起的效果，当作他观察与描写这个人物或事件的主要角度。农村的事情，还有谁比农民了解得更深切，更透彻的吗？对于地主，有谁比农民更熟悉，更清楚底细的吗？就是对于农村中干部们工作的好坏，农民也是最正确的批判者。因为群众的意见总是正确的。在《李有才板话》中，李有才的那些真实反映了群众意见的快板，如果单从形式上看，也许会被看作是中国旧小说所特有的“有诗为证”的一个变体，但我却以为它表现了赵树理同志创作上的一个重要精神。这是他创作上的群众观点。有了这个观点，人民群众的立场和现实主义的方法才能真正结合起来。

若有人怀疑，赵树理岂不只是一个农民作家吗？他的创作的和思想的水平不是降低到了“农民意识”吗？回答当然不是。他不但歌颂了农民的积极的前进的方面，而且批判了农民的消极的落后的方面。他写了好的工作干部，这在农村中实现无产阶级领导的骨干，没有这骨干，农民的翻身是不可能的；同时也批判了坏的工作干部。这好与坏的一个主要区别的标准，就是能不能和农民打成一片，替他们解决问题。老杨同志和章工作员的区别就在这里。两个人物的对照的描写充满了现实的教育的意义。

关于赵树理同志在人物创造上的基本特点，我所看到的就是如此。现在我就来说一说他在语言上的创造的工作。

他在他的作品中那么熟练地丰富地运用了群众的语言，显示了他的口语化的卓越的能力；不但在人物对话上，而且在一般叙述的描写上，都是



口语化的。在他的作品上，我们可以看出和中国固有小说传统的深刻联系；他在表现方法上，特别是语言形式上吸取了中国旧小说的许多长处。但是他所创造出来的决不是旧形式，而是真正的新形式，民族新形式。他的语言是群众的活的语言。他在文学创作上，不是墨守成规者，而是革新家，创造家。

“文艺座谈会”讲话以后，学习民间语言，民间形式的努力产生了很多的优秀的结果。就在小说创作方面，也有成绩。但有些作者却往往只在方言、土话、歇后语的采用与旧形式的表面的模仿上下功夫。赵树理同志却不是那样。他执行了他自己作品的创造的任务。

在他的作品中，他几乎很少用方言、土话、歇后语这些；他决不为了炫耀自己语言的知识，或为了装饰自己的作品来滥用它们。他尽量用普通的，平常的话语，但求每句话都能适合每个人物的特殊身份、状态和心理。有时一句平常的话在一定的场合从一定的人物口中说出来可以产生不平常的效果。同时他又采用了许多从群众的生活和斗争中不断产生出来的新的语言。他的人物的对话是生动的，漂亮的；话一到了他的人物嘴上就活了，有了生命，发出光辉。

他在作叙述描写时也同样是用的群众的语言，这一点我以为特别重要。写人物的对话应当用口语，应当忠实于人物的身份，这现在是再没有谁作另外主张的了；惟独关于叙述的描写，即如何写景写人等等，却好像是作者自由驰骋的世界，他可以写月亮、写灵魂；用所谓美丽的词藻，深刻的句子；全不管这些与他所描写的人物与事件，是否相称以及有无关系。要创造工农兵文艺，这片世界有打扫一番的必要。人物与环境必须相称。如果环境中的甚么事物，在一个人物的心中是不存在的，即是他对这事物不感兴趣，这事物与他的生活毫无关系，那么，作者为甚么要耗费气力去写它呢，仅仅为了自己个人的爱好？我们来看一看赵树理同志怎样描写环境：

阎家山这地方有点古怪，村西头是砖楼房，中间是平房，东头的老槐树下是一排二三十孔土窑，地势看来也还平，可是从房顶上看起来，从西到东却是一道斜坡。（《李有才板话》）

这里，风景画是没有的。然而从西到东一道斜坡不正是农村中阶级的

明显的区分吗？

再看一看他如何描写李有才的窑洞：

李有才住的一孔土窑，说也好笑，三面看来有三变：门朝南开，靠西墙正中有个炕，炕的两头还都留着五尺长短的地面。前边靠门这一头，盘了个小灶，还摆着些水缸、菜瓮、锅、匙、碗、碟；靠后墙摆着些筐子，箩头，里面装的是人家送给他的核桃、柿子（因为他是看庄稼的，大家才给他送这些）；正炕后墙上，就炕那么高，打了个半截套窑，可以铺半条席子，因此你要一进门看正面，好像个小山果店；扭转头看西边，好像石菩萨的神龛；回头来看窗下，又好像小村子里的小饭铺。

这岂只是在写窑洞呵？他把李有才的身份和个性写出来了。

作者在描写人物的时候所使用的方法和语言也是非常特出的。他往往不从正面来写，而从人物的举止行动在别人身上所发生的效果反衬出来。

他这样描写着小二黑的漂亮：

小二黑是二诸葛的二小子，有一次反扫荡打死过两个敌人，曾得到特等射手的奖励。说到他的漂亮，那不只在刘家峻有名，每年正月扮故事，不论去到哪一村，妇女们的眼睛都跟着他转。

写小芹，也用了同样的方法：

小芹今年十八了，村里的轻薄人说，比她娘年轻时候好得多。青年小伙子们，有事没事，总想跟小芹说句话。小芹去洗衣服，马上青年们也都去洗，小芹上山采野菜，马上青年们也都去采。

最精彩的是写小芹的娘三仙姑到区上去的那一幕：

刚才跑出去那个小闺女，跑到外边一宣传，说有个打官司的老婆，四十五了，擦着粉，穿着花鞋，邻近的女人们都跑来看，挤了半院，唧唧啾啾说：“看看，四十五了！”“看那裤腿！”“看那鞋！”三仙

姑半辈子没有脸红过，偏这会撑不住气了，一道道热汗在脸上流，交通员领着小芹来了，故意说：“看什么？人家也是个人吧，没有见过？闪开路！”一伙女人们哈哈大笑。

把小芹叫来了，区长说：“你问问你闺女愿意不愿意！”三仙姑只听见院里人说“四十五”“穿花鞋”，羞得只顾擦汗，再也开不得口。院里的人们忽然又转了话头，都说“那是人家的闺女”“闺女不如娘会打扮”。也有人说“听说还会下神”，偏又有个知道底细的断断续续讲“米烂了”的故事，这时三仙姑恨不得一头碰死。

从上面的引用，我们可以看出作者在作任何叙述描写时都是用群众的语言，而这些语言是充满了何等的魅力呵！这种魅力是只有从生活中，从群众中才能取得的。

不用说，作者在语言上是用过很大功夫的。据赵树理同志自己写给我的自传材料，及杨献珍同志所告诉我的，他一贯努力于通俗化的工作；他在写这三篇作品之前作过许多文字的活动。他竭力使自己的作品写得为大众所懂得。他不满意于新文艺和群众脱离的状态。他在创作上有自己的路线和主张。同时他对于群众的生活是熟悉的。因此他的成功并不是偶然的。这正是他实践了毛泽东同志的文艺方向的结果。他意识地将他的这些作品通叫做“通俗故事”；当然，这些决不是普通的通俗故事，而是真正的艺术品。它们把艺术性和大众性相当高度地结合起来了。

我的文章写到这里该停笔了罢。关于赵树理同志的创作，我还有甚么要说的呢？你或者说，我只说了他的好处，而缺点几乎一点也没有讲。是的。我与其说是在批评甚么，不如说是在拥护甚么。“文艺座谈会”以后，艺术各部门都达到了重要的收获，开创了新的局面，赵树理同志的作品是文学创作上的一个重要收获，是毛泽东文艺思想在创作上实践的一个胜利。我欢迎这个胜利，拥护这个胜利！

## 新诗现代化

### ——新传统的寻求

在目前极多数人都有意无意地以改革现实的热心代替真正文学才能的时候——这样说，并不减少我们对这份热诚的钦敬及其危害的文学的抗辩——，作为文学精华的诗之方向有待修正或改变，实无庸掩饰，亦无贵夸张；我们默察近十年来新诗的直线发展，的确寒心于拜伦式浪漫气氛的作祟及其深陷——，不克自拔的窘相，在这一否定方面，笔者对十分流行的以浪漫为骨髓而缺乏真正浪漫主义者所赖以自存的想象伟力，现实为糖衣而缺乏真正现实主义者的深刻观察的混合倾向，已屡作分析，列举其所属特性及可以确认的几种形态，此处自毋需重复，但仍不妨指明：它是以特定的内容为囚笼以代替声韵格律的形式主义，以一种窄狭的教条代替他种不容忍方式的集体主义，固步自封于十九世纪的感性而以落后五十年作为进步事实的谎言谬说，以庞大观念的影子掩饰思考感觉的贫乏迟钝，以粗暴代替有力，感伤代替感动，滑稽代替幽默，无赖代替讽刺；以散文化为藉口大量生产不足以称为散文的恶劣诗篇的总称；它的“形式性”表现于接受其影响的诗作的整齐划一；它的“集体性”表现于“被分类”威胁下若干有资格批评人士不愿有所主张的严重事实。而其“落后性”则更为稍稍接近本世纪诗歌发展的人们所无法否认。

在这一片充满传染、威胁、混淆迷乱的气氛之中，我们却确实听见极少数真正热爱生命献身艺术的年青心灵的呼唤；他们的诗的见解，虽尚未成形为批评体系，创作势力也只在开始，但零碎见到的若干诗作已不可错认地为他们新的航向标出箭头，强烈指向新诗现代化的道路，也即是笔者在本文里所想尝试剖析的趋势对象。

要了解这一现代化倾向的实质与意义，我们必先对现代西洋诗的实

---

【题解】本文原载 1947 年 3 月 30 日天津《大公报·星期文艺》。

质与意义有个轮廓认识；关于这方面的介绍评论，国内已渐渐有人注意，笔者亦屡曾提及，此处不多唠叨；我们为行文方便，只能迳以结论方式对现代西洋诗歌作下述描写：无论在诗歌批评，诗作的主题意义与表现方法三方面，现代诗歌都显出高度综合的性质：批评以立恰慈的著作为核心，有“最大量意识状态”理论的提出，认为艺术作品的意义与作用全在于对人生经验的推广加深及最大可能量意识活动的获取，而不在对舍此以外的任何虚幻的（如艺术为艺术的学说）或是体的（如以艺术为政争工具的说法）目的的服役。因此在心理分析的科学事实之下，一切来自不同方面但同样属于限制艺术活动的企图都立地粉碎；艺术与宗教，道德，科学，政治都重新建立平行的密切联系，而否定任何主奴的隶属关系及相对而不相成的旧有观念，这是综合批评的要旨；另一方面表现在现代诗人作品突出于强烈的自我意识中的同样强烈的社会意识，通过现实描写的宗教情绪，生与死半圆的结合，传统与当前的渗透，“大记忆”的有效召用，抽象思维与锐敏的感觉的浑然不分，轻松严肃诸因素的陪衬烘托，paradox 的广泛应用以及现代神话，现代诗剧所清晰显现的对现代人生，文化的综合尝试都与批评理论所指出的方向同步齐趋。如果我们需要一个短句作为结论的结论，则我们似可说，现代诗歌是一现实，象征，玄学的新的综合传统。

基于这个粗线条的轮廓认识，并参证于少数新诗现代化尝试者的诗作，我们已进入正确地分析其实质，了解其意义的有利境地。他们的试验在一切涵义穷尽以后，有力代表改变旧有感性（sensibility）的革命号召；这一感性革命的萌芽原非始见今日，读过冯至、卞之琳二位诗人作品的人们应该毫无困难地想它的先例；但卞诗中传统感性与象征手法的有效配合及冯至先生更富现代意味的十四行集都遭遇了一切改革者在面对庸俗、浮浅、贪易、偷懒群众时所必不可避免的反抗阻力；目前的感性改革者则显然企图一个新的出发，批评地接受内在外来的新的影响，为现代化这一运动作进一步的努力。

就眼前作品所得窥知，我们发现隐在这个改革行动后面的理论原则至少有下列七点：

一、绝对肯定诗与政治的平行密切联系，但绝对否定二者之间有任何从属关系：如一般论者持作为雄辩武器而常忽略其真正涵义，诗是生活（或生命）形式表现于语文形式（A pattern of life expressed in A apttern of lang

uage), 它的取材既来自广大深沉的生活经验的领域, 而现代人生又与现代政治有如此变态的密切相关, 今日诗作者如果还有摆脱任何政治生活影响的意念, 则他不仅自陷于池鱼离水的虚幻祈求, 及遭遇一旦实现后必随之而来窒息的威胁, 且实无异于缩小自己的感情半径, 减少生活的意义, 降低生命的价值; 因此这一自我限制的欲望不惟影响他作品的评价, 而且更严重的损害个别生命的可贵意义; 但这样说显然并不等于主张诗是政治的武器或宣传的工具, 其截然不同恰类似存在于“人是理性的动物”与“人全为理性驱使”二个命题间的严格区分。骚然哗然的诗是宣传论者应该了解那个看法对诗本身的限制及生命全体的抽空压缩的严重程度正与与之相对另一极端的见解无丝毫轩轻可分。

二、绝对肯定诗应包含、应解释、应反映的人生现实性, (Reality of Life) 但同样地绝对肯定诗作为艺术时必须被尊重的诗的实质 (Reality of poetry as Art); 本原则的前半叙述似已为一般读者作为所熟知接受, 我们不妨一笔提过而直接考虑诗之艺术的特质。如众所周知, 各种不同的艺术类别除必然分担一般艺术的涵性以外, 还必然有特独的个性。旧日对空间艺术与时间艺术的区分即从此基本观念出发。诗歌作为艺术也自有其特定的要求, 诗作者必先满足这些内生的先天的必要条件, 始足言自我表现, 这也就是在约制中求自由, 屈服中求克服的艺术创造的真实意义, 这里我们自无须企图穷尽的列举诗艺的构成因素, 我们只要想及诗中意境创造, 意象形成, 辞藻锤炼, 节奏呼应等极度复杂奥妙的有机综合过程, 就不难了解诗艺实质所包含对作者的强烈反叛, 抵抗的意味, 及一位诗作者在遭遇这些阻力时所必须付与的耐心与训练, 诚挚与坚毅; 如果我们根本否认诗艺的特质或不当地贬低它的作用意义, 则在出发基点, 作者已坦白接受击败自己的命运。其作品之不成为作品既在意中, 其对人生价值的推广加深更是空中楼阁, 百分之百骗人欺己的自我期许。

三、诗篇优劣的鉴别纯粹以它所能引致的经验价值的高度深度广度而定, 而无取于任何迹近虚构的外加意义, 或“投票”“畅销”的形式, 因此这个批评的考验必然包含作者寄托于诗艺的经验价值本身及该经验价值的有效发现, 也即是依赖作品从内生而外现的综合效果。一切仅仅迎合时尚, 投机取巧, 或以特殊时空内为众人赞慕的有别艺术的热诚作为代用品而侥幸获取若干喝彩鼓掌的野心都不免在这批评原则前摇晃失色, 自惭形秽。一句话说完, 我们的批评对象是严格意义的诗篇的人格 (Personality of

the poem) 而非作者的人格 (Personality of the poet)。诗篇的人格虽终究不过是作者人格部分的外现，但在诗篇接受批评时，二者的分别十分明显，似不待深论。

四、绝对强调人与社会，人与神，人与人，个体生命中诸种因子的相对相成，有机综合，但绝对否定上述诸对称核型中任何一种或几种质素的独占独裁，放逐全体。这种认识一方面植基于“最大量意识状态”的心理分析，一方面亦自个人读书作人的经验取得支持，且特别重视正确意义下自我意识的扩大加深所必然奋力追求的浑然一片的和谐协调，这一协调过程虽不免包含若干矛盾痛苦，但“受苦即是行动”（艾略特语）“发展才是命运”（Thomas Mann）。

五、在艺术媒剂的应用上，绝对肯定日常语言，会话节奏的可用性 (Desirability) 但绝对否定目前流行庸俗浮浅曲解原意的“散文化”。现代诗人极端重视日常语言及会话节奏的应用，目的显在二者内蓄的丰富，只有变化多，弹性大，新鲜、生动的文字与节奏才能适当地，有效地，表达现代诗人感觉的奇异敏锐，思想的急遽升替，作为创造最大量意识活动的工具，一度以解放自居的散文化及自由诗更不是鼓动无政府状态的诗篇结构或不负责任，逃避工作的藉口。艾略特在诗底音乐性 (The music of poetry) 一文对此曾有详尽解释，读者请自行参看《The partisan Reader》。

六、绝对承认诗有各种不同的诗，有其不同的价值与意义，但绝对否认好诗坏诗，是诗非诗的不可分，也即是说这是极度容忍的文学观，但决不容忍坏艺术，假艺术，非艺术。我们取舍价值的最后标准是：“文学作品”的伟大与否非纯粹的文学标准所可决定，但它是否为文学作品则可诉之于纯粹的文学标准。

七、这个新倾向纯粹出自内发的心理需求，最后必是现实，象征，玄学的综合传统。现实表现于对当前世界人生的紧密把握，象征表现于深厚含蓄，玄学则表现于理智感觉，感情，意志的强烈结合及机智的不时流露。

为配合这一现代化运动的展开，新的文学批评必须恪尽职责。它必须从新的批评角度，用新的批评语言对古代诗歌——我们的宝藏——予以重估价，指出传统与现代化的关系，分析其决不仅仅是否定的伟大价值，它必须对目前的流行倾向详作批判，指明其生机与危机，它更必须对广泛的现代西洋文学善尽批评介绍译述的任务。

·更重要的自然是真正现代化作品的产生，只有创作成果的出现才是以肯定前途的理论原则的正确与意义，否则终不免沦为荒唐幻想，自我陶醉；这显然有待这一倾向作者的自觉的努力，担当伟大的寂寞与严肃的工作；我们似已亲切感觉反抗阻力的来源与性质，多少人赢得世界而失去灵魂，愿这些作者宁可失去世界而誓必拯救灵魂。

上面的说明都不免略嫌抽象，结文时我们不妨举出一个实例以作印证，并可进而触及技巧上一些特点。可作例诗中的一个穆旦“时感”（见天津《益世报·文学周刊》，二月八日）中的一首：

我们希望我们能有一个希望，  
然后自受辱、病苦、挣扎、死亡，  
因为在我们明亮的血里奔流着勇敢，  
可是在勇敢的中心：茫然。

我们希望我们能有一个希望，  
它说：我并不美丽，但我不用欺骗！  
因为我们看见那么多死去人的眼睛，  
在我们的绝望里闪着泪的火焰。

当多年的苦难为沉默的死结束，  
我们期望的只是一句诺言，  
然而只有空虚，我们才知道我们仍旧不过是  
幸福到来前人类的祖先，

还要在这无名的黑暗里开辟起点，  
而在这起点却积压着多年的耻辱；  
冷刺着死人的骨头，就要毁灭我们一生，  
我们只希望有一个希望当做报复。

这首短诗所表达的是最现实不过，有良心良知今日中国人民的沉痛心情，但作者并未采取痛苦怒号的流行形式，发而为伤感的抒泄；他却很有把握地从思想感觉的糅合透为一个诚挚的控诉。仔细分析起来，作为主题



的“绝望是期待希望，希望中见出绝望”的二支 Paradoxical 的思情主流在第一节里都交互环锁，层层渗透，而且几乎是毫无例外地每一节有二句表示“希望”，另二句则是绝望的反问反击，因此希望也益发迫切，“绝望”也更显真实，而这一控诉的沉痛委婉也只始得全盘流露，具有压倒的强烈程度，末句“我们只希望有一个希望当作报复”似是全诗中最好的一行，它不仅含义丰富，且有综合的效果，无疑有笔者在他处曾经说过的“结晶”的价值。

这诗里现实、玄学、象征的综合情形似过于明显，可信托于读者自己，在这意象比喻的特殊结构上尤可清晰见出。这样的诗不仅使我们有情绪上的感染震动，更刺激思想活力，在文字节奏上的弹性与韧性 (Toughness) 更不用说是现代诗的一大特色。

## 向赵树理方向迈进

我们这次文艺座谈会，首先讨论了赵树理同志的创作，大家认为，要检讨一年来边区的文艺创作，最好对赵树理同志的作品有比较一致的认识：他的作品可以作为衡量边区创作的一个标尺，因为他的作品最为广大群众所欢迎。

经过好多天热烈的讨论与研究，所接触到文艺方面的问题很多，但在一些基本的问题上，我们都获得一致的见解。最后，大家都同意提出赵树理方向，作为边区文艺界开展创作运动的一个号召！

赵树理同志的创作有哪些是我们应该向他很好学习的呢？根据我们的了解，有以下三点：

第一，赵树理同志的作品政治性是很强的。他反映了地主阶级与农民的基本矛盾，复杂而尖锐的斗争。他是站在人民的立场来写的，爱憎分明，有强烈的阶级情感，思想情绪是与人民打成一片的。

赵树理同志的几部重要作品，无论其主题与题材都各不相同，但他的笔都尖锐的掘发着农村现实中的基本矛盾：一面是兴旺、阎恒元、李如珍之流，地主恶霸及其狗腿们，在军阀混战、抗战、敌伪统治时期，甚至在新民主主义政权下面，无不牢牢相靠，纠缠在一起，尽其一切力量盘踞在人民头上，保持其吸血统治；一面是一群被“压碎”了的贫苦农民及新生的一代“小字辈”的人物，他们遭受地主阶级的剥削压迫，逐渐觉悟团结起来，一旦投身到斗争中去，就以不可抑止的热情与力量，爆发了大翻身运动。而且被锻炼得那样钢强和坚定，产生了铁锁、冷元等广大群众的代表人物、新农民的形象。这两个对立的阵营在赵树理同志的笔下划分得非常清楚。他的作品，从《小二黑结婚》到《李家庄变迁》，就是描写了这

---

【题解】本文是陈荒煤 1947 年在晋冀鲁豫文艺工作者座谈会上的发言，原载 1947 年 8 月 10 日《人民日报》。

两个阵营在各种不同的场合、时间与事件中所发生的斗争，不可避免的微妙复杂、尖锐残酷的斗争！

赵树理同志的笔只要一触及地主阶级，就极其深刻具体的揭发他们的阴险凶毒，活灵活现的刻画出地主阶级可憎恶的典型。当笔转到农民及小字辈的人物身上时，笔下就处处流露出了充分的同情和热爱，笔尖跳动起来，他把这些在苦难中斗争中生长起来的新农民写得多么亲切可爱啊！他对于这些人物只有歌颂，赞颂他们的年青与热情，斗争中的勇敢和机智，以及对地主的仇恨。他对落后的农民也有讽刺，但是同情的，宽大的，希望他们改变的。即连如“二孔明”，我们也不能丝毫感到是可“憎”的。

赵树理同志的作品从各个角度反映了解放区农村伟大的改变过程之一部。无论故事的安排，人物的心理、行动、思想情感的描写，都从不使我们感到很不自然，矫揉造作，这是什么原因呢？我们认为这就是因为他有鲜明的阶级立场，他和他作品中的人物一同生活，一同斗争，思想情绪与人民与他所表现的农民的思想情绪完全融合的结果。这也就是知识分子文艺工作者首先要学习的一点。

固然，树理同志出身贫苦农民家庭，生长在农村，熟悉群众生活，但他养成了这一种作风与习惯：住在村里就参加驻村工作，住在农民家里就首先了解自己的房东，随时注意调查研究，他和一个农民一样的和农民生活在一起，非常具体的了解人民。这一点也是应该很好学习的。

第二，赵树理同志的创作是选择了活在群众口头上的语言，创造了生动活泼的，为广大群众所欢迎的民族新形式。

赵树理同志创作的最大特点是在全部叙述与描写时也运用了简练而丰富的群众语言。这些语言在描写群众的心理、行动以至写景，同样被证明是很生动，很有魄力！这些活生生的口语在创作中全部的运用，特别在今天来表现当前农村激烈的动荡、斗争的生活，新农民的形成……较之生硬的知识分子气味的语言，又如何显得新鲜、明朗、活泼而有加啊！

惟有群众的语言才能创造群众所欢迎的民族新形式，因此也才能反映当前的群众生活与斗争。赵树理同志的作品是很好的证明。我们认为：赵树理同志创作上语言形式方面所获之成就，是由于有以下特点：

一、选择群众的活的语言，赵树理同志选择用语时，首先考虑群众听不听得懂。他以前写文章，先考虑他父亲（一个贫苦农民）是否能听得懂，以后先他儿子（一个区村干部）是否能听懂。凡是群众口头不常用的

词句，他在写作时就尽量避免用，必须运用时，一定加以注释。总之，用他自己的话来说，就是运用“活在群众口头上的语言”。

二、着重写故事。群众的习惯与传统是不容易接受没有故事的读物的。树理同志的作品故事性都强，也因之，他在结构方面主张第一要“顺”，流畅，有条理，有头有尾，次之要“连”，连结一气，头绪清晰，单纯。

三、不论人物、风景都不作单调冗长的叙述与描写，都是夹杂在行动中来叙述描写。人物心理与个性也是在自己的行动中来表现，或者通过旁人的观察（有阶级性的）来表现人物的形象，心理与行动。总之，他所描写的人物与环境都是被着重的安插在斗争的行动中间，不作与现实斗争无关的叙述与描写。

这些特点，除了说明赵树理同志创作表现方法上也贯彻着群众观点，也说明了他很熟悉民间形式，尊重民间形式。他的创作很明显的批判的接受了中国民间小说的优秀传统，然而他以今天群众的活的语言描绘了当前的斗争现实，经过自己的提炼，他创造了一种新形式。这种新形式是通俗化的。但我们却不能以为，仅仅是通俗的语言、文字就能产生新形式，过去有许多通俗化的工作经验已经证明了。丰富的现实内容必须经过相当的艺术加工，又突破旧的艺术形式，才能产生新形式。换句话说，丰富的内容与新颖的形式是一致的，谐合的。树理同志的作品就是如此。他的作品，内容与形式是一致的，大众化与艺术性是很好的结合起来了，他的创作是人民大众的艺术，很好的艺术。

第三，赵树理同志的从事文学创作，真正作到全心全意的为人民服务。他具有高度的革命功利主义，和长期埋头苦干，实事求是的精神。

十五年前，赵树理同志就有过这样的思想，也曾做过这样的写作：要“夺取封建文化阵地”。他感到中国当时的“文坛太高了，群众攀不上去，最好折下来铺成小摊子”。他立志要把自己的作品先挤进“笑林广记”、“七侠五义”里边去，然后才能谈得到“夺取”。赵树理同志早先从事写作的目的就是如此。

十余年来，树理同志坚持通俗化工作，在小报纸副刊，在街头，在剧团……写过不少小说、快板、小戏及其他文字，生活与工作都曾遭到相当的挫折，但始终如一坚持了夺取封建文化阵地的志愿。工作中从未计较过个人的名誉、地位，也不想把自己的创作当作“艺术”——那种脱离群众

的艺术。也不是为了表现自己，为了成功一个作家，才立志写作，他写作的动机和目的，都是为了群众的，为了战斗的，为了提出与解决某个问题的，现在是如此，抗战前就是如此的，因此他不多写，更不乱写，用他自己的话来说：是要“老百姓喜欢看，政治上起作用！”

这两句话是毛主席文艺方针最本质的认识，也应该是我们实践毛主席文艺方针最朴素的想法，最具体的作法。

赵树理同志的创作就是最朴素、最具体的实践了毛主席的文艺方针，因此便获得如此光辉的成就！这是他在生活、思想情感与创作准备各方面都早已成熟，又经过长时间实事求是的奋斗与努力的结果。

因为以上我们所能共同认识到的几点，我们觉得，应该把赵树理方向提出来，作为我们的旗帜，号召边区文艺工作者向他学习、看齐！

当然，方向不是模型，向赵树理同志学习，走赵树理方向，绝不会限制了文艺创作更进一步的自由发展，限制文艺创作的形式多样性。

赵树理同志的创作，创造了一种新形式，这新形式也仍会继续发展，更趋完美。单纯的从形式来模仿是不能解决问题的。文艺工作者今天的根本问题仍是与工、农、兵思想情感相结合，也惟有如此，才能最后的真正的解决了形式问题——自然，知识分子出身的文艺工作者还必须决心，毫不留恋的抛弃那种用知识分子语言来表现的形式。这也还不是那样很容易的一件事情。

今天来回顾一年来的边区创作，我们应该肯定：从爱国自卫战争及土地改革运动中所涌现的一大批新的作品，都有了新的气息，都比较朴素生动，更接近口语化，或多或少都发掘了群众的语言，这是一个可喜的现象。但较之于今天这样伟大变动的现实来，我们的创作的成绩就太嫩了。为了更好的反映现实斗争，我们就必须更好的学习赵树理同志！大家向赵树理的方向大踏步前进吧！

## 方言文学问题论争总结

一、关于方言文学的讨论，首先应该把问题的出发点、对象和中心确定下来，然后我们的讨论才有明确的范围。

(一) 方言文学的提出，首先是为了文艺普及的需要。这点大家都是承认的，既然是为了群众的需要，那末基本的问题就在群众需不需要它，而不是我们（知识分子）需不需要建立它。群众需不需要呢？这问题群众早已答复了，因为方言文学在他们中间早已存在了：民歌是方言的，民间的小说戏剧也是方言的，还有人提到甚至老百姓写信也有用方言的，香港的工人来信也表示欢迎方言文学。一些黄色作家，很清楚这一点，他们就方言写作，争取了很多下层读者。所以问题已经不是建立与否，而是怎样去发扬它。在以老百姓言语写给老百姓看或听的原则下，来讨论如何运用方言，而不是要不要方言文学的问题。

(二) 我们既然以文艺普及作出发点，所以我们的对象无疑是大多数文化水平低的工农兵，并不是以知识分子作对象。那末这里就有几个区别：

第一，在知识分子中间，文字和言语有了相当的一致，但是在最大多数老百姓中间，是只有言语没有文字的（文盲），次大多数老百姓中间是文字和言语不一致的（不懂普通话而略识文字的），少数老百姓中间是获得局部的文字与言语一致的（懂得普通话也念过一点查通话写的东西）。我们所要照顾的，最主要的无疑是前两种。怎样去解决这矛盾呢？是以言语去服从文字呢？还是以文字服从言语呢？毫无问题，应该以文字去服从言语，因为文字的作用本来就是记录言语。既然如此，那我们就不能不有记录方言文字，和以方言写出的作品。

第二，我们有了一种所谓普通话，但是最大多数的老百姓是不是能运

---

【题解】本文原载 1948 年 1 月香港《正报》。

用或懂得这种普通话了呢？还不能，还不懂，那末我们所谓以老百姓的言语写给他们看或听的东西，是否用普通话写即能完全解决呢？不能。各地老百姓有各地老百姓的言语，所以就不能不有各地的方言文学，来实践以老百姓的言语写给老百姓看的原则。第一个要求是懂，第二个要求才是能表现地方情调等等。自然还需要一种各地人都可看懂的文学，但这在现在是以比较少数文化水平较高或懂得普通话的人为对象。现在我们主要的对象既然是大多数不懂普通话的老百姓，所以就不能不强调方言文学。

（三）我们现在所讨论的方言问题，主要以广东方言区（广东又有几个方言区）为对象，广东方言和文字的不一致，比其他北方地带更大。有许多话，有音而无字，所以一方面方言文学的需要就更大，另一方面，这些有音无字的话，既然一时还不能做到以拉丁化字去代替，那只有借汉字记音。这一来，记音的字，在一般人看来，觉得不习惯，于是发生了异议，论争的焦点，似在这里，所以实际上是个方音的问题。由于对方音问题发生怀疑，因而连带对方言文学也怀疑了。

问题仍应该从这一个关键上去解决。

二、确定问题的出发点、对象和中心，我们来答复下列几个提出的问题：

问题一：发展方言文学是否会破坏言语的统一呢？

答：不会。而且正如杨洋先生所说，统一言语必须发展方言文学。事实上，所谓统一的言语应该是从各地不统一的言语基础上统一起来的，而不是凭空创造一种言语来征服地方言语的。即是现在的普通话似乎以北平话做底子，但实际上普通话并不等于真正北平话（道地的北平人还是听不懂我们普通话的）。普通话是混和着北方及华中各省的方言而构成的。过去北平是五方杂处的地方，各地方言都有，因此糅合成为这种普通话（官话）。又如江浙一带，有种蓝青官话，也是由江浙各地方言汇合起来的。即以上海话来说，也已经不是真正上海本地话，而是宁沪、沪杭两线各地的方言混合而成的一种言语。所以要统一首先要把不统一的提出来，然后才能慢慢统一起来。我们看看陕北的方言文学，知道那边一些辞汇；陕北人看看南方方言文学，也知道南方一些辞汇，彼此总会互相懂得。这和要求发扬文化的国际性，必然先强调文化的民族性一样道理。如果把方言永远关在文字和文学以外，则这种统一的言语也不会发展的。至于担心提倡方言文学以后，老百姓就永远只知道自己方言而不会去懂其他地方言语或

普通话，这也可不必。因为第一，今天并没有人因为提倡方言文学而主张推翻普通话；第二，当老百姓生活跟外省人多接触时，他们自然而然会学会一种可以相通的语法，因而也会慢慢懂得以这种语法写出的文章。但是今天对于大多数广东内地老百姓来说，第一件事是要他们先能够有文字来记录他们自己说的话，然后才说得上要他们来学习普通话。首先要他们能做到写说一致，不要说的一套写的又一套，那正如我们过去用古文一样，说话用“的”字，写文用“之”字一样苦恼，我们不要老百姓再受这一番苦恼，等他们需要“的”字时候，再去学“的”字未迟。

问题二：白话文是否要破坏？

答：先要弄清楚什么叫做白话文？白话文如果是指上述的由各地方言而混成的一种普通话的文字记录，则这也是人民的言语，现在不应破坏而且现在也不可能破坏的。但是我们平常说白话文，是指“五四”以后通常写在一般作品里的那种造作的、欧化的、和人民的言语脱节的、大众所不易了解的白话文。这种白话文并不等于普通话，这就非破坏不可，这在十多年前已被提出来了。现在要整顿文风，尤非破坏不可。但即如照第一种解释，则这种普通话文，也还需要发展、充实。发展、充实之道，仍然还是要吸收方言的成分，使它丰富起来，照现在情形，还是不够丰富的。

至于将来，则汉字要废除，用方块字写的文章都要破坏，岂但现在所谓白话文，就是汉字注音的方法也要破坏了，那时才有真正的语文一致。瞿秋白先生说：“虽然这种普通白话，用汉文写着仍旧是一种‘糊弄局面’，然而这种真正白话——活人说得出来的话，很容易用罗马字母拼音而废除汉字。即使南北口音不同，而要拼出互相不大一致的文字——一种中国普通话也许会变成几种文字，可是互相之间的学习要比学习汉文容易十倍。”所以他主张在普通中国文之外，还要根据各地方情形造成各个区域的方言文。

问题三：用普通话夹一些方言写是否需要？

答：需要的。但这主要是以一般能懂普通话的读者为对象。方言文学不可能为全国读者所能一般接受，也不必勉强他们去接受，所以也还需要这类文学。加上方言的作用，一是帮助方言流通，二是使普通话更丰富。不过我们现在既以此时此地的广大工农群众为对象，则对于他们仍以方言文学为主。这种白话夹方言的文章，对于他们犹如放一半小脚，还是不如痛快地全部解放为佳。



问题四：方言文学的流传是不是受到局限呢？

答：是的，它一般说只能流传在这个方言地带，但是它却可以深入到这地带的人民群众。这才是真正普及的工作。过去我们白话文虽然普遍于全国知识分子中间，但很难为大多数的人民群众所接受，文字和言语脱节问题始终没有解决。现在有些方言文学可以印数万份，而所谓白话文学则只不过数千份，可知要做到真正普及，还非得建立方言文学不可。

问题五：方言文学运用不当是否会投降于黄色文化呢？

答：这不是方言文学的问题。白话文以及文言文运用不当也何尝不会作为黄色文化的工具呢？文字是工具，文字本身是无罪的，这是作者态度的问题。我们提倡方言文学，当然首先要有为人民服务、为革命服务的态度。至于运用地方言语当然应有选择和提炼，并不是无条件的搬用。有些小市民的不健康言语，是应该淘汰的，我们应该防止这种倾向，但不能是出于轻视鄙言俗语的观点。

问题六：是否方言文学只能适用于听的文学，不能适用于看的文学呢？这些记音的字看不懂又怎么办呢？

答：听的和看的是不能分开的。凡是可以听的，一定也可以看；可以看的，也一定可以听。但是能听的却比能看的更广，正因为如此，所以方言文学便更重要。至于所谓看不懂，如指文盲说，则当然应在教他认字；如指记音的字，一般不易看懂，则有下列几种情形：1. 有许多记音的字，老百姓已经熟悉了，例如广东方言中的“咁”“系”“唧”“唔”等字，这已经不成问题。2. 有许多记音的字尚未被熟悉，则使用多次以后也会熟悉，而且比熟悉白话文的语汇更容易，特殊的字可以加注。3. 记音的字，应尽可能易懂，避免用怪僻的字。中国文字是望文生义，可能时当注意到义音一致，如不能一致时则以音为主，不要以义为主。

其实，白话文和文言文所用的字有许多也是记音的，用得久了，便不觉其记音了。在广东话中有些甚至是英文译过来的，但大家也习惯了。口语记音当然比英文翻译更容易懂，何必担心呢？

问题七：瞿秋白先生不是主张要有一种“中国的普通话”吗？岂不是和方言文学的说法矛盾吗？

答：瞿秋白先生的所谓“中国的普通话”就是指“容纳许多地方的土语，消磨各种土话的偏僻性”，“容易接受别地方的方言集成的言语”，即是从方言发展来的普通话，要发展这种普通话，就要发展方言文学。瞿秋

白先生这段话是指写给住在五方杂处的大都市里的工人看的作品（这种工人已经学会了这样一种混合的普通话了），但对于农村的群众或特殊方言地带的群众，他主张“要造成各地的方言文”，“建立方言文腔”，“有必要的时候，还应当用某些地方的土语来写，将来也许要建立特殊的广东文、福建文等等”。瞿秋白先生所谓“有必要的时候”，是指人民在政治上接近解放和得到了解放，迫切需要文化生活的时候，“将来”就是我们的“现在”了。

问题八：现在学校里教的是普通话，又要他们去写方言，是不是要发生矛盾呢？

答：我们并不主张要推翻普通话。这是没有理由的。能够学习普通话，这机会不必放过，但必须使他们同时学习本地的方言文。正如瞿秋白先生说的“每一个地方的民众，至多只要在自己本地的方言文之外，再学习会普通话的中国文，他就有文化生活的最低限度的工具”。所以首先是本地的方言文，其次再能学会普通话语文，这是根据于群众的需要而定，现在的情形是方言文不被注意，所以应该特别强调。

但是那种知识分子的白话文，却不必多去教学生，免得他再走我们的旧路。至于矛盾当然是有的，这是现在教育制度的矛盾，例如在今天我们还在教文言文哩。

三、最后我们来谈谈这次争论中的一二偏见问题。

我们在这次争论中，还有些教条主义的毛病。第一是乱搬教条。比如，误解（甚至于曲解）瞿秋白先生建立中国普通话和现代中国文的理论，断章取义地引用他的文章来做争论的根据，这是我们从前有许多人都犯过的坏毛病。瞿秋白先生说过：“……至少暂时先发展的是普通话的现代中国文的文艺，而不是现代上海文，或江南文的文艺。”我们好不好单独根据他的话，而忽略他写那篇文章当时的实际情况，便以为“这就是最具体地解决了现在用什么话来写的问题”呢？不好的，这是这次争论中搬教条的例子。要知道瞿秋白先生写那篇文章的时候（1932年），革命的群众运动被迫地转移到乡下，革命的文化运动则留在大城市（中心在上海）。它们“在总的方向上是一致的，但在实际工作上却没有互相结合起来”（毛泽东）。因此，那个时候的革命文化工作也只好暂时先以城市的群众（学生、店员、一般劳动群众）为对象，这就需要着重发展中国普通话，以便向全国各地识字较多、文化较高的读者进行革命的宣传工作。但是，

今天的中国已经出现了大块地面的解放区了，出现了人民大众当权的朝代了。革命的文化运动已经具备了足够的条件从以前的狭隘的圈子跳出来，走进大规模的群众文化运动的宽阔原野中去，从“孤军作战”走到配合实际工作，从城市走进了乡村。方言土话是各地方群众的言语，要为群众办事，而不学群众的言语，那就办不好。不学群众的言语，我们就不能理解当地具体的革命情况，也就不能领导群众。这就是为什么方言问题成为今天文艺问题的主要问题的原因。瞿秋白先生在当时主张“至少暂时先发展”普通话，是从实际出发的，今天提倡方言文艺也是从实际出发的。

因此，反过来，如果有人认为只有方言才是群众的言语，那种容纳许多地方的土话，接受外国字眼，吸收古人有用的成语的普通话，只是少数知识分子的特殊文体与大众绝缘，这也是不对的。这种普通话，今天是无法为全国各地广大群众所运用，而且离开“读得出来听得懂”的标准，还有很大的距离，但它是为人民解放而斗争的言语，也是群众的言语。因此，发展各地方的方言土话，只有丰富这种普通话的作用，而这种普通话的成就越高，也会反过来影响方言的提炼和加工工作，使方言也就丰富起来。这就是方言和普通话的关系，把它们看成势不两立的两种东西，就会产生不好的结果。

第二是不深入研究问题。如果我们对于方言，偏僻性和原始性没有正确的理解，就可能发生两种偏向。一是因为它的偏僻性和原始性而看不见方言由于它表现实际生活而来的丰富而生动活泼的性质，于是产生反对方言工作或轻视方言文艺的偏向。其实，方言文艺的任务，就是把人民口头上的方言改变成为文学的方言，文学上的方言，是已经加工过的方言。一方面怕它的偏僻性和原始性，另一方面又反对淘汰其偏僻性和原始性的工作，这不是自相矛盾吗？因此，又产生了以为在白话文中夹些方言就够了的见解，这就是拿普通话来代替方言，变成无视对大多数讲方言的群众的启蒙工作。其次是对方言的偏僻和原始的毫无理解，只知道人民的语言比之知识分子的语言来得丰富和生动活泼，却忽略了它的缺点。其结果会走到“一味抽取”以为“越俗越好”、“越古怪越妙”的另一个偏向，于是就没有什么加工和提炼的工作，也就不敢加进新的东西去，这就等于取消方言文艺的工作。鲁迅先生称这种人叫做“大众的帮闲派”和“新国粹派”。革命的大众文艺（方言文艺在内）的主要敌人是反动的大众文艺，那是因为它根深蒂固地盘踞在人民的文艺生活里面，它所用的言语是从民

众的口头文学发展出来的，因此比较的接近群众。我们要战胜这个敌人，就应该区别我们的言语和旧小说式的白话；不是一味的模仿，而是发掘其有生气的，吸收其精华，排泄其渣滓，这样才能够挖掉反动文艺的根，建立人民的大众文艺。这就需要我们对于从前的语文运动和新文学运动中的种种问题加以研究，对于旧的民间文艺和活的人民言语有更深入的理解，不然，我们便会流为意气之争的。

1947年12月

## 文学再革命纲领（草案）

“文学再革命”的呼声早已响起，本刊第十一卷第五期亦曾有文揭载。但由文艺界似定纲领，付诸行动，则为最近的事。本纲领仍为草案，所列各项，亟待全国文艺界多多探讨研究、修改补充，使大家有共同的认识和一致的趋向，期能集中心力，对国家此（疑为“应”一编者）该有伟大的贡献。

### （甲）文学为什么要再革命

（一）时代的需要：五四时代中国文学曾经过一度革命。它的特征：（一）受德先生（Democracy 民治）与赛先生（Science 科学）的洗礼。（二）废文学（疑为“言”一编者），用白话。（三）用新式标点。但五四运动合流到政治运动，文学革命未成为五四的主流。自五四运动以来，中国文坛显出了两种毛病：一是文艺阵容混乱，一是没有把握新时代的需要，努力文艺的建设、文艺的复兴。今天的时代，中国的文学一方面需要弥补五四文学革命的缺陷，一方面需要发扬它的特长，所以文学需要一次革命。再革命是五四的延长，五四的展开，不是革命的否定，同时是一个新文学的建设运动，文艺的复兴运动。

（二）人民大众与国家民族的需要：我们的国家正跨上一个最危险的时期，文学绝对不是政治的尾巴，它自己有独立自由的生命。今天中国的大患，还不仅是武力上的叛乱，所以表现在政治经济社会道德各方面的纷乱。换句话说：一切思想上的意识上的零乱，有待于文艺工作者去清理、去纠正，文学需要国家民族，国家民族需要文学。文学再革命是号召树立兴国文学，建国文学，反对亡国文学，打倒祸国文学。文学之自由与民主，是以国家民族的利益做它的前提。

（三）社会的需要：文学是现实社会生活的反映，文学之必须大众化、

---

【题解】本文原载 1948 年 1 月《文艺先锋》第 12 卷第 1 期。

通俗化、社会化，已是最不容忽视的一件大事。五四革命虽已经使文学向这一方面前进，但文学的享受还是止限于最少数的一部分人，而最接近民间的歌谣戏曲小说等，反被视为与文学无关，文学也不向这些地方钻入或打进。五四革命虽已解放过去文学上的束缚，但新的束缚又复旋踵而来，那就是全盘欧化的理论及文体，大多数人不能欣赏文学，与中国人不能欣赏中国文学，同是一个最大的缺憾。文学再革命，就是要弥补这一个缺憾。我们不仅希望做到有饭大家吃，有衣大家穿，而且希望做到有文学大家享受。

### （乙）文学再革命的内容

（一）建立进步性的文学：文学的任务在推动国家民族前进，所以它必须是进步性的。检讨五四运动以来这二十多年的文坛有两种在表面上相反而实际上相同的逆流：一是文学以落伍的，退后的，腐蚀的形象而苟延残喘；一是文学以过激的、冲刺的、偏锋的姿态而大肆咆哮。前面一种自然不是我们所需要的，后面一种也不是我们所需要的，因为它们不但不能推动国家民族的前进，反而成了国家民族的阻力。文学再革命要把不进步的使它进步，把乱撞乱冲看来好像前进实际是倒退的使它上正轨，文学不能距时代倒退一百步，也不能隔时代跨越一百步。文学的进步性就是时代性。因为它有时间性，又因它的任务在推动国家民族的前进，所以又有空间性。

（二）建立民族本位的文学：正因文学有空间性，在一种定型的空间有一种定型的文学，就中国论，中国就应该有以中国国家民族各本位的文学。就世界论，任何一个国家民族都有它自己的数化系统以及文艺表现的特种形态，民族本位文学不是偏狭的爱国主义，但，也决不是空泛的国际主义，文学再革命就是要革狭隘的爱国主义和空泛的国际主义的命。全盘中化与全盘西化是五四以来已经逝去了的两种逆流，而泛滥在今日文坛的，却另有一种国际主义的魔影，它们排斥祖国，效忠异族，是中华民族最大的罪人，同时是人性中的浪子。文学再革命必须建立以中国国家民族为本位的文学，进而和世界优美的文学交流，创造崭新的内容。

（三）建立社会的文学：文学是社会的产物，也是社会的恩物，文学必须和大众结合在一起。我们不愿意把“民主”的帽子顶在文学头上，但文学必须是民主的。民主的文学有三个条件：第一，它不再是个人的英雄主义，而是，为了大众，为大众唱歌，为大众创造，反映大众的要求。第

二，它不再是“象牙之塔”和单纯的“风花雪月”了，而是为着生命生活的赞颂；第三，它也不再是专门迎合一般的弱点而企图造成社会的不幸，藉文学的煽惑以达到政治上的阴谋，它是忠实诚恳地替人民创造幸福。中国的社会需要一种什么文学，要看中国文学产生一种什么社会，中国现在已经实施宪法了，无疑地走上了民主的大路，但真正带上人民走进这条大路，还是需要文学，需要大众化、通俗化、社会化的文学。文学再革命，再革一切反社会的命。

### （丙）文学再革命的形式

（一）工具（文学符号）之新运动：新的革命文学，应该是中国人民自己需要的文学，同时是中国大多数人民共同需要的文学，所以文学工具即在文字符号的运用，应该重新发挥它的最大效用。五四革命所显示的文学工具特征是改用白话，然而这种白话并不是纯粹口语，举一个例，我们所写出来的文章与我们所说出来的话并不能完全一致，要使我们写出来的文章能够使大多数人看了如同听我们说话一样，才是我们理想中的境界。但是欧化的语体文字并不能达到这个目的，省（疑为“相”一编者）反地使人更加不懂，滥用符号与拒用符号同是过犹不及。符号可以帮助文字的姿势，但用得不好，搅乱文字的阵容，甚至颠倒它的意义。我们主张把新标点重新估定一下，使它更能为大众所采用，所习用。

（二）旧形式与新形式之检讨：表现在文学上的形式问题，是新旧的激烈的争辩：主张纯用新形式的主张利用旧形式的。还是只有新瓶子才可贮新酒呢？还是旧瓶子也可以贮新酒呢？在常理上，新瓶贮新酒固然好，硬说旧瓶不能贮新酒，也未免过分，这正像固执旧形式的新瓶子不能贮旧酒一样的偏见。我们觉得只问瓶与酒好不好，真不真，好瓶才能贮好酒，真瓶才能贮真酒，文学上的形式不是新与旧的问题，而是好与坏的问题，真与假的问题，旧形式属于好的，一样可以利用，新的形式流于假的，一样不可以利用，如山歌、民谣、地方戏曲，尽管多是旧形式，但仍可采用。如上气不接下气的语体诗，支离破碎的影剧，尽管是新形式，但仍不可采用，文学再革命，要把这些形式上的问题，由重新估定而彻底解决。

（三）形式与内容之配合：文学的形式是为配合文学的内容而产生的。例如中国六朝的文章作风近于繁缛纤丽，便产生细密严谨的骈文，就不免拘束呆板。唐代文学矫正这种毛病为发抒轻松生动的情感，便产生各体的诗，具有丰实优美的形态。中国的文学思潮有两大对峙的主流：言志或载

道，韩愈号称“文起八代之衰”，所谓“衰”，系指韩愈以前时代的数（疑为“文”一编者）学，忽略内容而偏重形式。韩愈大声疾呼要从内容上决定形式，在整个文学史上看去是复古，在韩愈当时是革命。而所谓韩愈文学的内容就是“载道”，对不对暂且不管它，但文学的形式必须和它的内容配合，这是天经地义的事。而且我们相信有新的内容，一定可以产生新的形式。文学再革命要鼓励新内容新形式之创制与配合。



朱光潜

## 现代中国文学

本文是应张晓峰先生之约，为《现代中国文化》一部书写底一章。字限五千左右，所以只能说一个概括，粗略在所难免。因为它还可以见出变迁的大势，附载于此。

近五十年里中国经过了她在历史上未曾经过底大变动，文学的变动是时代变动的反映。这时代变动的起源是东西文化的接触。这接触期间正值欧美强盛而中国衰弱，一接触之后，两两相形，中国的各方面的弱点陡然暴露，于是知识界起了一个维新大运动。这运动中有几件大事。

第一件是教育方式的改革——学校代替了科举，近代科学代替了古代经籍的垄断。在早期这种改革诚不免肤浅幼稚，却收了很大的效果。就文学而言，它解放了八股与经义的桎梏，使语文变成较适用于现实人生底一种工具。新闻事业随着教育事业发达，作者与读者都逐渐多起来，作者运用语文于时事的叙述和讨论，读者从语文中得到较切实的知识，发生较亲切的兴趣。语文与实际生活接近，这一点是不容忽视的，在从前，语文是专为读经籍与讨论经籍用底，与现实人生多少已脱了节。文学不能在广泛的人生中吸取泉源，原因也就在此。

第二件大事是政体的改革——民主政治代替了君主专制。这改革在初期也很幼稚肤浅，却也收了很大的效果。就文学而言，读者群变了，作者的对象和态度也随之而变了。二千余年来中国文学在大体上是宫廷文学，叫得好听一点是庙堂文学。它是一个进身之阶，读书人都藉此取禄获宠，所以写作的对象是皇帝和达官贵人，而写作的态度也就不免要逢迎当时朝廷的习尚。周秦的游说、两汉的辞赋、六朝的清谈艳语、唐宋的词、元代的曲、明清的八股时文，都是这样起来的。从战国到满清，秦疏策汉成为

---

【题解】本文原载 1948 年 1 月《文学杂志》第 2 卷第 8 期。

文学中重要的体裁之一，这在外国都无先例可征。君主既推翻了，宫廷文学也就随之失势。於今作者的写作对象不是达官贵人而是一般看报章杂志的民众，作者与读者是平辈人，彼此对面说话，从前那些“行上”和“行下”的态度和口吻都用不着了。这个变迁是非常重要的。文学从此可以脱离官场的虚骄和谄媚，变成比较家常亲切、不摆空架子；尤其重要的是它从此可以在全民族的生活中吸取滋养与生命力。

由古文学到新文学，中间经过一个很重要的过渡时期。在这时期一些影响很大的作品既然够不上现在所谓“新”，却也不像古人所谓“左”。梁启超的《新民丛报》、林纾的翻译小说，严复和翻译学术文、章士钊的政论文以及白话文未流行以前的一般学术文与政论文都属于这一类。他们还是动用文言，却已打破古文的许多拘束，往往尽情流露，酣畅淋漓，容易引人入胜。我们年在五十左右的人大都还记得幼时读《新民丛报》的热忱与快感。这种过渡期的新文言对于没落期的古文已经是一个大解放，进一步的解放所要做的事不过把文言换成白话而已。

白话文运动只是历史发展的当然底结果。这运动开始于民国六年，它的倡导人是北京大学一批教授，胡适、陈独秀、钱玄同诸人，它的喉舌是《新青年》和《新思潮》几种杂志。胡适在《文学改良刍议》里提出新文学的八大信条：一、不用典；二、不用陈套语；三、不讲对仗；四、不避欲字俗语；五、须讲求文法；六、不作无病之呻吟；七、不摹仿古人，须语语有个我在；八、须言之有物。陈独秀在他的《文学革命论》里也提出三大主义：

- 一、推倒雕琢底阿谀底贵族文学，建设平易底抒情底国民文学；
- 二、推倒陈腐底铺张底古典文学，建设新鲜底立诚底写实文学；
- 三、推倒迂晦底艰涩底山林文学，建设明瞭底通俗底社会文学。

话到此为止，胡陈两人的主张多是消极底，破坏的，他们都针对着行将就木底古文说话，这些话在历史上说过底人也很不少，不过他们把它大声疾呼，造成了一个广泛的有意底运动。他们的真正底贡献在提倡白话文，胡适在《建设底文学革命论》里说：

我的惟一宗旨只有十个大字：“国语底文学，文学底国语”。我们所提倡底文学革命只是要替中国创造一种国语底文学。有了国语底文学，方才可以有文学底国语。

这个呼声很明了而响亮，当时很博得大多数青年的强烈底拥护，也惹

起一些眷恋古人者的微弱底抗争。平心而论，胡陈诸人当初站在白话文一方面说话，持论时或不免偏颇，例如把古文学一律谥为“死文字”，以为写底语文与说底语文必定全一致，而且一用白话文，文学就可以免去虚伪陈腐空疏之类毛病，这些见解在理论与事实的分析上诚不免粗疏；但是他们的基本主张是对的，文学以语文为工具，语文都随时代生长变迁，居今之世，不能一味学古人说话。用现代语言表现现代情感思想，使现代一般民众都能了解欣赏，这不但在教育上是一个大便利，在文学上也是一个大进步。要论维新运动以来影响到中国文化的大事件，白话文运动恐怕不亚于民主政体的建立。

从民国六年到现在，中国处在多事之秋，政治的骚动常波及文学。这短促的三十年见过许多门户的对立，和许多主义的宣扬，大半是昙花一现，在这篇短文中我们无用缕述。其中有一个较广泛而剧烈底争执却不能不趁便一提。这就是左派与右派的对立。本来新文学运动的倡导人大半是自由主义者，在白话文的旗帜之下，大家自由写作，各自摸路，并无一种明显底门户意识。“左翼作家同盟”起来以后，不“入彀”底作者们于是尽被编入“右派”的队伍。左翼作家所号召的是无产阶级文学或普罗文学，要文学反映无产阶级的政治意识，使文学成为政治宣传的工具。因为无产阶级的政治意识在中国尚未成为事实，他们也只是有理论而无作品。不过他们的伎俩倒被政治色彩不同的人窃取，近二三十年文学界许多宣传口号都是这种伎俩的应声。我们看见许多没有作品的“作家”和许多不沾文学气息的文学集会。

谈到作品这二三十年的成就却也未可厚非。二三十年在历史过程上是很短促的，我们原不能存过大的奢望。我们不要忘记新文学还在萌芽期，所要寻问的不是有无划时代的伟大的作品，而是多数人的共同努力是朝哪一个方向。如果我们把五十年以前的传统文学和近三十年的新文学对比参较，我们会发见一个空前的突变。我们确是在朝一个崭新底方向走。

先说诗。新诗不但放弃了文言，也放弃了旧诗的一切形式。在这方面西方文学的影响最为显著。不过对于西诗的不完全不正确底认识产生了一些畸形的发展。早期新诗如胡适刘复诸人的作品只是白话文写的旧诗、解了包裹的小脚。继起的新月派诗人如徐志摩闻一多诸人大体摹仿西方浪漫派作品，在内容与形式上洗练的工夫都不够。近年卞之琳穆旦诸人转了方向学法国象征派和英美近代派，用心最苦而不免偏于僻窄。冯至学德国近

代派，融情于理，时有胜境，可惜孤掌难鸣。臧克家早年走中国民歌的朴直的路，近年来却未见有多大发展。新诗似尚未踏上康庄大道，旧形式破坏了，新形式还未成立。任何人心血来潮，奋笔直书，即自以为诗，所以青年人中有一个误解，以为诗最易写，而写诗的人也就特别多。

次说小说，通盘计算，小说的成绩似比较好，原因或许是小说多少还可以接得上中国的传统，而近来所承受的外来影响大体上是写实主义，这多少需要实际人生的了解和埋头苦干的工夫。鲁迅开了短篇讽刺的规模，沈从文芦焚沙汀诸人都从事于地方色彩的渲染，茅盾揭开都市工商业生活的病态，巴金掘发青年男女的理想和热情，这些人的作品至少有一部分在历史上会留下痕迹底。抗战以来继起的作者未免寥寥。论理，这伟大的动荡不应不反映于文学，而反映的最适宜的媒介当然是小说。

再次说戏剧。戏剧意在上演，本最易接近一般人民，但是在技巧上它比小说较难，成功极不容易。近年来戏剧的成就不但比不上小说，而且也比不上新诗。早期剧本大半是“文明戏”，剧界先进如陈大悲余上沅熊佛西诸人都没有写成一部可留传的剧本。独幕剧至今还算丁西林的《一只蚂蚁》可看。改编剧本倒有很成功底，从洪深的《少奶奶的扇子》到李健吾的《阿史那》，可看的改编本很不少，原因是在技巧的困难已经原作者解决过。创作剧本最成功的要算曹禺，他的剧情曲折，对话生动，早已博得听众的好评，只是他摹仿西方剧本的痕迹有时太显著，情节有时太繁复。抗战中戏剧最流行，但是用意多在宣传，情节多偏于侦探，杰作甚少。郭沫若写了几部历史剧，场面很热闹，有很生动的片段，可惜就整部看，在技巧上破绽甚多。总之，戏剧距离理想还很远。

新文学所受底影响主要地是西方文学，所以不得不略谈翻译。林纾以古文译二流小说，歪曲删节，原文风味无存，但是他是第一个人引起中国人对于西方小说发生兴趣，功劳未可泯没。继起底周作人胡适诸人开始用白话翻译，为偏重短篇。到近二十年才有大规模底长篇翻译。论体裁还是小说居多。耿济之曹靖华鲁迅高植所译成底俄国小说影响最大。此外如潘家询之于易卜生，梁实秋之于莎士比亚，李健吾之于福楼拜，袁家骅之于康拉德，熊式一之于伯瑞，往往以一人之力译成一家的代表作，用力之勤也很可佩服。诗最难译，徐志摩朱湘梁遇春梁家岱卞之琳冯至诸人对于西诗各有尝试，但都限于零篇断简。总观翻译界，努力很可观，而成就不算卓越。原因有两种。第一是从事于翻译的人不是西文了解力不够，就是中

文表现力不够，如果以译文校原文，不免错误的十之五六，失去原文风味的十之八九。其次，翻译者无组织，无计划，各凭私人一时兴趣取舍，东打一拳，西踢一脚，以致选择不精，零乱无系统，结果我们对于西方文学不能有一个周全而正确底认识。

翻译虽是不正确不周全，却已发生了很大的影响。第一是体裁形式的解放。西方文学有许多体裁形式不是我们所固有而是我们可学习的。诗歌放弃了旧格律，小说放弃了章回，戏剧放弃了歌唱和散漫的结构，都在摹仿西方的技巧，现在虽还幼稚，将来总会逐渐成熟。其次是人生世相的看法的改变。文学的要义在“见得到，说得出”，这“见”字很紧要，於今我们已逐渐学得西方文学家“见”人生世相的法门了，这就无异于说，我们扩充了眼界，磨锐了敏感，加强了想象与同情。第三是语文的演变。中西文组织习惯大异，原亦各有短长，就大体说，西文的文法较严密，组织较繁复，弹性较大，适应情思曲折的力量较强。这些长处迟早必影响到中国语文。这就是中国语文欧化的问题。这是势所必然的。开始或嫌勉强，久之自觉习惯成自然。我相信欧化对于中国语文是好底，它可以把西文的优点移植过来。文化的其它方面可以由交流而融会，语文当然不是例外。

西方影响的输入使中国文学面临着一个极严重的问题，就是传统。我们的新文学可以说是在承受西方的传统而忽略中国固有的传统。互相影响原是文化交流所必有现象，中国文学接受西方的影响是势所必然，理所固然的。但是完全放弃固有的传统，历史会证明这是不聪明的。文学是全民族的生命的表现，而生命是逐渐生长的，必有历史的连续性。所谓历史的连续性是生生不息，前浪推后浪，前因产后果，后一代尽管反抗前一代，却仍是前一代的子孙。历史上还没有一个先例，让我们可以说某一国文学在某一个时代和它的整个的过去完全脱节，只承受一个外国的传统，它就能着土生根。中国过去的文学，尤其在诗方面，是可以摆在任何一国文学旁边而无愧色的，难道这长久的光辉的传统就不能发生一点影响，让新文学家们学习到一点门径？这问题是值得我们思量的。

总之，我们的新文学还在开始，我们还在摸路，我们还需要更谦虚的学习，更多方的尝试，更坚定的努力。

## 中央局宣传部

### 晋冀鲁豫统一出版条例

为了统一全国出版事业，严整思想阵营，晋冀鲁豫中央局宣传部，于一月十二日公布统一出版条例，原文如下：

一、为着进一步提高晋冀鲁豫出版物（书籍期刊）的毛泽东思想水平，有计划的供给晋冀鲁豫劳动人民（产业工人、贫农、佃农、中农、乡村工人）以提高阶级意识的读物，发展与提高人民大众的文化建设工作，严整思想阵营，晋冀鲁豫中央局宣传部决定施行并颁布统一出版条例。

二、中央局设出版局，各区党委设出版委员会。出版局（委员会）之主要工作，在于培育与奖励宣传毛泽东思想与提高劳动人民阶级觉悟的著作与读物，并克服目前出版工作中的投降主义，自由主义，单纯营业观点等。

三、中央局出版局，负责指导与审查所属出版机关及各区党委之出版计划、书籍、地图、图像、图书与刊物等。各区党委出版委员会，负责指导审查所属出版机关出版之书籍、地图、图像、图书与刊物等。

四、各区党委责成该所属出版委员会每三个月应制订三个月之出版方针与计划，先由区党委审阅后，再送中央局出版局审核、批准。其所版之书籍、刊物、图画等，于出版后，仍应送中央局出版局审查。

五、中央局出版工作与各区党委出版工作之分工及其职权之规定：

甲、中央局出版机关以出版干部读物为主，群众之通俗读物为辅；各区党委出版机关以出版群众之通俗读物为主，干部读物为辅。

乙、凡有关理论及政策解释之各种著述，须先将原稿送中央局出版局审查，批准后方能出版。

丙、凡文艺书籍、马恩列斯毛公开发行之著述，或汇辑报纸公开发表

---

**【题解】**本条例由中央局宣传部 1948 年 1 月 12 日公布，刊载于 1948 年 1 月 21 日《人民日报》。

之文章、本地之工作经验、自然科学知识及生产技术等，各区党委可以审查批准其翻印出版，并须将书名篇目报告中央局出版局审核。

丁、各地举办定期刊物，须先将刊物之性质、宗旨、内容分类，主编人员详报中央局出版局审核，批准后举办。刊物之文章内容，各区党委应审查、批准后出版。

戊、凡资本主义国家（英美等）与蒋占区之图书，及未经中央局出版局批准之所有图书，均不准翻印出版或公开发卖。

六、未经审查之书刊与地图等，一律禁止出版。

七、除出版局（委员会）直辖（或批准）之出版机关外，各级机关，各生产机关，各合作社等，一律不准以出版事业作为生产营利事业。

八、各区党委应管理公私书店，规定私人书店登记制度，取缔宣传资本主义之腐朽制度及文化，偷贩法西斯主义，蒋介石思想，毒害人民大众意识之读物，淫荡读物及一切有害之书籍图书等。

茅 盾

## 杂谈“方言文学”

“方言文学”的讨论已经发表了“总结”，读过了“总结”然后又倒回去把“方言与普及”讨论的四个特辑乃至特辑以外的几篇文章读了一遍，我的第一个感想是：这一次的讨论可谓畅所欲言，围绕着“方言文学”的若干问题都曾经经过反复辩论，而且终于把这些问题弄清楚了。在去年的几次文艺论争中（那是发生在国内的），这最后的一次成绩最好；特别应当赞美的，是参加讨论的各位态度都很严肃，大家都为了寻求真理而发言，不动感情，不闹意气。自从十多年前第一次提出了“大众语”这问题以后，和“大众语”血肉相关的“方言问题”虽然时时被提及，可惜只是“提及”而已，讨论之广泛、热烈和深入，都赶不上这一回。因而也就不曾产生圆满的“总结”，像这一次似的。时代确是进步了，文艺工作虽然还不能满足现实的要求，但文坛本身之努力求进也是不容抹煞的事实。

我的第二个感想是：“方言文学”问题不先不后恰在此时此地由一二人的偶然提到，就发展为热烈的辩论，终于达到圆满的“总结”，都不是没有前因后果的。解放区文学作品的陆续出版是一个有力的刺激。解放区的作品无论就内容或就形式而言，都可以说是向大众化的路上跨进了大大的一步；而形式上的诸特征，例如民间形式的运用及尽量采用农民的口语（当地的方言）等等，对于此次方言文学讨论的发展，无疑地起了极大的作用。第二个有力的刺激是从当地来的。孺子牛先生在《人家听不懂，这样办！》一文中有这样的一段话：“这是香港出版界的事实，一般作家的作品（解放区作品在外），二三千本要销一年半载才销得完，而香港的市

---

【题解】本文原载1948年1月29日香港《群众》周刊第2卷第3期。



民作家的‘书仔’，如《牛精良》<sup>①</sup>就不止一万份”。（《正报》第二年第六期）其实，岂但香港出版界有这样的事情，这差不多已经是国内（解放区除外）的普遍现象。当然，这里有一个形式问题，我们不能无视，因此“文风不能不改变了”的呼声也自有它的论据；又从此而导引出方言文学的论争，也是顺理成章的事。（我以为《牛精良》之类的“书仔”之所以畅销，形式问题仅说明了一半，另外一半当求之于此时此地的政治社会经济诸因素。）“总结”的第一句就说：“方言文学的提出，首先是为了文艺普及的需要，这点大家都是承认的。”即此可见整个讨论的趋向。但是，第三，最强有力的刺激，还是时局的开展。人民胜利进军的步伐声愈来愈近了，作家们的责任感空前地加强了，如何有效地配合人民的胜利进军而发挥文艺的威力，今天凡是站在人民这边的作家们正是人同此心，心同此志。然而在此特定的地区，摆在作家们面前的第一个现实问题竟是作品的语言和人民的口语之间的距离有如英语之于法语。如果要使作品能为人民所接受，最低限度得用他们的口语——方言。

我觉得此次华南文艺界同人对于方言问题的讨论，实具有上述的这样深刻的意义。讨论的开始和进行，虽在华南一隅，而且论题也明显地具有地方性，可是它的影响应该不限于一地。因为“方言”问题不但应当看作是“大众化”的一面，而且必须在“大众化”的命题下去处理方言问题，这才可以防止单纯地提倡方言文学所可能引起的倒退性与落后性。我对于此次论争是把它当作“华南文艺工作者如何实践大众化”来了解的，而不是把它当作仅仅讨论了“方言文学之应否建立”，或“如何运用方言”，“怎样去发扬方言文学”。而讨论之始终以“方言”为题，大概是为了称呼上的简便，——当然也因为事实上今天华南的文艺工作者是用“国语”或“普通话”来写作的。

大家都知道，“大众化”问题有内容和形式两方面，而在形式问题上，“语言”是一个重要的构成部分。贵族文学有贵族文学的“文学语言”，市民的语言是被排斥的。市民文学兴起以后，市民语言这才“升级”而成为“文学语言”。这是欧洲文学史上很明显的事实，中国也不是例外。宋人的

---

<sup>①</sup> 《牛精良》任护花（笔名周白蕪）著。作品原名《香港瓦岗寨》，作品主人公为牛精良。小说出版后，颇为风行，后来改为《牛精良》。不久又有袁步云作《〈牛精良〉漫画集》问世。

平话是用当时的市民语言的，——特别是汴京的市民语言，在当时实在也就是一种方言的民间文学，和今天吴语或粤语乃至各地的方言的民间文学并无二致。平话发展为小说，历明清两代，产生了几部辉煌的巨著，成为中国文学史上宝贵的遗产，这几部巨著也是用北方的方言或北方的通用语言（官话）来写作的，因而北方语（或官话）遂取得了“文学语言”的地位。但这并不是说，只有北方语具备了成为“文学语言”的条件，而其他的地方语则不具备；事实上，与北方语之成为“文学语言”同时，吴语的民间文学亦在发展，吴语以外的地方语的民间文学亦已存在而且亦在发展，不过不及北方语那样居于优势而已。而北方语作为“文学语言”的优势之造成，巨著之产生固为其一因，然亦仅一因而已，事实上六百年来北方语作为“文学语言”的优势之形成，尚有其更重要的政治经济交通诸因素，这是每一个客观的研究者所不能不承认的。

由此可知北方语在“五四”以来之新文学中隐隐然自居于正宗的地位，一方面无非是因袭了旧传统，另一方面则是“五四”初期的“国语的文学，文学的国语”这一不正确的观念所造成的。而“国语的文学，文学的国语”这一说法，其根源实为大一统的思想，并且和政治上的所谓“法统”乃至武力统一的思想，有不可分离的血缘的关系。这样不正确的观念，现在应当加以纠正。“国语文学”这名词，现在还不能成立。“白话文学”这名词，现在却可以成立。“五四”以来的“白话文学”就是一种以北方语为基础的口语文学（现在的白话文还未能做到真正的口语化，那是另一问题），故实在是一种北方的口语文学，亦不妨视为“北中国的方言文学”。此种“北中国的方言文学”正和其他各地的方言文学一样，同得称为“白话文学”，因为“白话”即是“口语”，是和“文言”对称的。如以广东为例而言，则广东的“白话文学”理应是广东的口语，即方言（至于广东之有四个方言区，是另一问题，其实浙江的方言区比广东更多），故名正言顺的广东白话文学应即是广东方言文学；现在广东的文艺工作者学习了北方语而从事写作，对广东人民说来，这实在不是“白话文学”。同样的，吴语区域的作家如果用他们的“白话”来写作时，也应当用吴语，而不用蓝青官话。而在目前，文学大众化的道路（就大众化问题之形式方面而言）恐怕也只有通过方言这一条路；北方和南方的作家都应当尽量使他们的作品中的语言和当地人民的口语接近，在这里，问题的本质，实在是大众化。大众化从没有人反对，而对方言文学则竟有人怀疑，这岂

不是知有二五而不知有一十么？

最后，对于此次方言文学的讨论，我觉得有点美中不足的，乃是原则性的议论多于具体的分析；如从方言文学写作之经验来研究现有的方言文学应如何改进，在此次讨论中尚少提到。“总结”亦已指出：“更希望朋友们在研讨理论原则之同时，多写作一些方言作品以及交换方言写作的经验，使理论与实践密切地配合起来。”我亦抱同样的希望。对于广东方言文学既有的形式及其改进之途，我没有资格说话，但是我想大胆地就一般方言文学略述我的浅见。我的家乡是属于所谓吴语区域的，而吴语的方言文学则久已存在，而且还产生了《海上花列传》<sup>①</sup>那样的长篇小说。如果推远去说，南曲中的说白就已经靡用了吴语；可知吴语之用于文学作品，不可谓不久。但至今为止，吴语的方言文学还局限于民间形式的范围，像《海上花列传》那样的作品简直是绝无仅有。这当然是一般作者总觉得方言不能行远，即所谓没有全国性，故而不愿用为写作的工具。然而另一方面，吴语的民间形式在最近三十年来却颇能推陈出新。今天的“苏滩”已非三十年前的面目，“申曲”亦已进展而成为“申戏”。民间形式是进步了，吸收了很多新的东西。这一种改革，就使得民间形式更适宜于表现现代的生活，同时也使先天带着落后性的民间形式渐渐提高而企及于高级艺术的水准。我以为吴语方言文学的此种变革过程，可以给我们从事方言文学者一个启示。这就是：现在我们从事于方言文学之写作，既要大胆地袭用民间形式，又须大胆地加以改革；完全不用民间形式就妨碍到普及，完全为民间形式所束缚就会妨碍到提高。在方言文学的普及与提高的问题，我以为应作如是解。

至于方言文学之不但不会妨碍到将来的新的全国性语言之产生，而且有助于它的产生，那是此次讨论中已经讲得很多且很透彻的了，现在我不来画蛇添足了。

一月二十三日于香港

---

<sup>①</sup> 《海上花列传》六十四回。题“云间花也怜依著”，实为清末江苏松江韩邦庆所作。该书对话均用吴语，即苏州方言。

## 对于当前文艺运动的意见（节选）

### ——检讨·批判·和今后的方向

—

对于文艺现实情势的指责和不满，很久以来，就普遍地反映在读者和作者中间了。最近据一位出版家说，这一年来，蒋管区一般文艺创作出版物的销路，跌落到前所未有的惨况。这说明，问题还不仅止于指责和不满，那还不过是一般关心文艺的人的意见。至于若干读者，则甚至对新文艺采取冷淡的态度了。

这情形是值得严重注意的。

自然这不是说，群众不需要文艺了，倒毋宁说，群众对于文艺的渴求，是处在一种饥饿状态中。但是他们所需要的，却是较健康的东西。文艺和群众的需要脱了节，呈现出一片混乱和空虚。

对于这现象，我们今天再不应回避或缄默。我们应该坦白承认，并且应该勇敢地检讨和批判自己的弱点，向社会群众毅然承担我们的责任。

但这绝不是像沈从文等人所能指责的。他们躲在统治者的袍角底下，企图抓住一二弱点，对新文艺作无耻的诬蔑。甚至幻想借这种诬蔑，把文艺拉回到为艺术而艺术的境域中去。这是不可能的。二十年来革命大众文艺传统，事实上不仅是在坚强地发展着，而且已经大大地跨进一步，和真正工农大众密切结合起来。这个主流却是在那人民已经翻身起来的广大区域里汹涌着，那个区域里文艺书籍的畅销和受到群众热烈欢迎的情况，是

---

**【题解】** 本文原载《大众文艺丛刊》第一辑《文艺的新方向》，香港1948年3月出版。发表时署名为“本刊同人·荃麟执笔”。全文共三个部分。这里收入第一、二两部分。第三部分论述革命形势和人民群众要求于文艺的诸方面的问题；文艺运动的性质和内容；作家的思想改造和创作方法；文艺统一战线、思想斗争；文艺大众化等。

打破中国出版界与文艺界的纪录的。只有在这个人民失去自由的区域里，文艺才呈现出上述的病态，而这种病态的根源，则正是因为我们的创作生活多少是从那传统的革命文艺路线上脱逸出来了。

对于文艺衰落的现象，我们不能单引反动政治迫害的理由来作我们的辩护，虽然它确是新文艺运动发展的一个基本的阻碍。因为我们的文艺原是从反抗黑暗的斗争中强大起来的，就应该从更尖锐的斗争中取得更强大的力量，我们也不能说，这是由于市民阶级堕落的文化气氛底浓重，以致侵蚀了新文艺的生命，因为这只是说明了我们自身抵抗力的薄弱。至于如一般所指责的，作家创作力的衰弱与生活的空虚，则不可否认是今天许多作家的共同弱点。但何以这种弱点在今天是那样普遍地存在于我们作家中间，而以往若干次伟大时代斗争中，却没有产生这种显著的现象呢？可见这绝不是个人的问题，也不是从个人主观的条件上所能解决。我们认为这个问题应从历史与社会的原因上去寻求解释，并且从思想上找出文艺衰落的根源。

我们应该指出，这十年来我们的文艺运动是处在一种右倾状态中。形成这右倾状态的，是由于长期抗日文艺统一战线运动中，我们忽略了对于两条路线斗争的坚持，在克服“关门主义”的倾向时，却也不自觉地削弱了自己的阶级立场，甚至这种观念在许多人的头脑中久已模糊了。因此，我们的文艺运动中就缺乏一个以工农阶级意识为领导的强旺思想主流，缺乏这种思想的组织力量，使我们不能形成一支像曾经走在鲁迅先生大旗下那样强壮的队伍。十年来，我们的文艺运动是形式超过了内容，组织庞杂而思想空虚。事实上我们是在一种形式的战线下，各自作着散兵战。自然这中间也有些坚贞的作家在作着强韧的战斗，并且献出了他们光辉的战绩，但是因为失却集体思想的引导使他们创作力量多少遭受了影响，或甚至使他们的积极性的战果没有得到应有的鼓励。文艺运动原来是作为社会斗争中思想运动一翼而存在，作家的创作活动是结合在这群众的思想运动与实际政治斗争中而共同前进。“五四”以来，我们一向所骄傲的革命文学的光荣传统，无非是因为我们的文艺运动在每一次革命运动中，总是走在群众前面负起时代号角的责任，而新文艺本身也是从这些实际斗争中强大起来的。然而现在我们的文艺运动却因为本身缺乏一个和群众斗争相结合的强旺思想主流，就被那迅速发展的现实形势远远地摔落在后面了。

自然，将有人会说，这几年来，我们何尝不是在民主的大旗下共同奋

斗？何尝不是有了人民文艺的口号呢？是的，我们是有了这些方向和口号，但只有方向和口号是不够的。“人民”和“民主”究竟不是一顶美丽的帽子，可以随意戴在头上。人民文艺是要能表现出人民大众今天的要求和意志，要能被人民大众所接受、承认和喜爱。而现在我们作品中是否一般具有这种真实的内容呢？是否已经建立起为群众所能接受的形式呢？是否建立了以群众利益为标准的文艺批评呢？对于这些问题，我们是很难得到满意的答复的。在我们中间，有种流行的见解，以为现在某些作品在思想上是没有问题了，缺乏的是真实的感受性，所以艺术的基本问题，不在思想而在作家个人的真实感受，缺乏这个条件才形成文艺的苍白状态。这其实是对于思想意义的一种误解。思想和感情是不能截然分离的。理性生活与感性生活在基本上是一致的。作家的真实感受，只有出发于真实的思想，只有和广大群众的感觉取得一致时，艺术才具有其客观的真实性。在今天，作为一个进步知识分子来说，只有在同广大群众结合中，进行其自身意识改造，在这个基础上建立起他健康的感性生活，否则便可能走回到个人主义文艺的旧路上去。我们以为今天文艺思想上的混乱状态，主要即是由于个人主义意识和思想代替了群众的意识和集体主义的思想。

个人主义的思想在文艺上表现为多种的倾向，而互相拒斥着，实际上却是同样出发于小资产阶级思想的根源。而在今天群众革命意识澎湃高涨的对照之下，这种意识形态就显露出它本质的空虚与苍白了。尽管许多人都承认文艺应为群众服务，但从今天一般创作情势看来，多半是没有脱离个人主义的窠臼的。正因此，群众对于文艺的要求就不能明确地提到我们的日程上，大众化工作也被有些人所轻视着，甚而被嘲笑和拒绝了。个人主义的文艺思想，一方面，表现在对所谓内在生命力与人格力量的追求。在这种要求下，文艺的政治倾向与直接效果，被人们视为“庸俗说教”而予以拒绝了；人们在追求着艺术的“永恒价值”，在歌颂“原始的生命力”与个人英雄主义，在高扬着超阶级的人性论与人格论，把约翰·克利斯朵夫式的追求，肯定为现代人生战斗的途径。总之，阶级斗争的精神在这里被个人反抗的精神所代替了。另一方面，表现于那种浅薄的人道主义和旁观者的微温的怜悯与感叹态度。人民血肉斗争和强大力量，在这种怜悯与感叹中间，变成了庸俗而无用；或则摘借一些公式与教条，作为空虚的点缀。这就是所谓貌似真实而实则虚伪的情形。关于这些倾向，我们将在下一节中去分析，但在这里可以指出它们一个共通特征，即是过高地估计了

黑暗的力量，过低地估计了人民的力量。不能把握革命发展形势，因而也忽略了革命形势赋予文艺的具体任务。于是“人民”在人们头脑里成为一个抽象的名词，而在大翻身中间起来的人民真正力量，却反而看不见了。

这数年来，中国社会斗争内容的丰富是超越任何时期的，然而反映在作品中间，却是何等的贫薄，这岂不是说明了文艺离开了集体主义的真实思想运动方向，也就失却了创造力量的泉源。艺术的把握、概括、批判的力量，是出自对于现实深刻的认识与感受。如果离开了群众生活，离开了群众的正确思想立场，离开了辩证唯物主义的方法论，则尽管强调个人的感受力也好，冷静的观察也好，都无法真正深入现实中去。个人主义思想终究是应付不了激烈变动着的现实的，所以在不论是属于这一种或那一种文艺倾向的作品中，都常不免于表现出知识分子在“残酷”与尖锐的历史斗争下的苦闷、彷徨、伤感、忧郁，以及有意无意的避开现实、自我陶醉等等倾向。这些都是表现个人主义意识在强大历史压力下所显示的脆弱与无力。这是一个翻天覆地的阶级斗争的时代，能够抵抗那历史的压力和创造新时代的，只有那最强大的阶级力量、群众力量。不是把文艺思想运动结合在这个力量中间去，我们是无法克服目前这种衰弱状态的。

由于这种衰弱状态的长期继续，于是就致使市民阶级与殖民地性的堕落文化气氛，侵蚀到新文艺领域里来了。投机、取巧、媚合、低级趣味，几乎成为流行的风气；而更恶劣的，则是那种色情的倾向，这甚至堕落到比鸳鸯蝴蝶派还不如。这种堕落的倾向，使文艺不仅脱离人民大众，而且作为服务绅士阶级和加强殖民地意识的工具了。和这类倾向实质上相同而表现不同的，则是那种打着“自由思想”的旗帜，强调个人与生命本位，主张宽容而反对斗争，实际上是企图把文艺拉回到为艺术而艺术的境域中去的反动倾向，又重新在出现了。从这些情形里都约略地可以窥出今天新文艺运动的危机——文艺上人民大众的集体主义意识的涣散，个人主义意识的高扬，因而招致堕落的和反动的文艺思想的抬头。如果说，文艺应该是人民的声音，则今天这声音是何等的薄弱；如果文艺是历史的镜子，则今天这镜子里的影子又是何等模糊。历史已经进入到一个新的阶段，而我们的文艺还远远停留在后面。文艺离开了群众，群众自然也就向文艺采取冷淡的态度了。

而现在一个空前伟大的人民革命在我们眼前起来了。这是两千年来中国历史上一次翻天覆地的大革命。千百年来被压迫的工农大众将翻过身

来。封建买办制度将被连根拔起。人民用自己的力量来掌握历史的方向，来创造他们自己的世界。在这样一个时代中间，人民不仅要求而且已经在建立他们自己的文化生活了。如果我们再不痛切反省，彻底检讨，克服近年来这种右退的倾向，从这个知识分子的狭小圈子里打开去，勇猛地投向那群众的巨潮中，那末，我们的新文艺运动势必赶不上这时代的巨流。

## 二

首先，是对自己的批判

一九三七年，民族抗战的爆发，使新文艺运动在广大人民群众中得到空前的发展。抗日文艺统一战线达到极广阔的程度。这无疑是中国新文艺运动一个重大的进展。这中间，我们确实也获得了一些光辉的成就，例如发动许多文艺工作者和戏剧团体，走到农村和军队去，这是应该肯定的，但是从现在看来，我们当时关于文艺统一战线的意义，实在理解得不够明确。我们没有认识文艺统一战线的开展，主要是为了把进步思想的影响扩大到各阶层和广大群众中去，因此它的基础不能不是安置在广大群众的中间；我们主要的力量却仅仅放在团结各个派别的作家这一点上，而这种团结又不是出发于思想上的加强领导与互相批评。在思想上，我们没有积极地去强调抗日文艺的大众立场和群众路线，或甚至以为这种强调会妨碍了文艺界的团结。在统一战线的原则下，多少松懈了领导思想前进的责任，表现了软弱与无能，接受了西欧资产阶级那种“容忍即民主”的思想，形成了互相退让，互相敷衍，甚至互相冷淡的局面。我们甚至有意地避开批评和斗争，以图取得表面上的和谐。这就呈现为抗战初期那种“轰轰烈烈，空空洞洞”的现象。这和抗战初期在大后方局部地出现过的政治上的右倾的机会主义是有直接关系的。即是说，我们在原则性上把握不够，削弱了对基本群众力量的信任，我们在反对“左”的斗争中，忽略了向右倾的斗争。这样使思想运动的主导力量日渐软弱，而被小资产阶级那种单纯而充满幻想的爱国热情所代替了。作家逐渐忽略了新文艺运动一贯以来的大众立场，也忽略了自身意识改造的任务。如果像一般所指责的，当时文艺思想的主要倾向是公式主义，则这种公式主义，实质上也是一种右倾的公式主义。

因此，当抗战初期的高潮过去以后，现实的政治形势，粉碎了知识分



子美丽的幻梦，于是许多文艺工作者立刻跌入到一种彷徨、迷惑的境域中间，思想的空虚与感情的脆弱一齐暴露出来了。一九四二年以后，正当延安开始文艺思想一个新的发展的时候，大后方的文艺运动却停留在一种非常黯淡和无力的状态之中。许多右的倾向都是从那个时候发展起来的。特别是诗歌散文上一种流行的忧郁气氛，以及戏剧上的市侩倾向，这都是被人们批评过的。在当时，我们也曾经以政治黑暗的理由作为辩护，然而事实上，却是说明我们是被政治天空上的乌云所震倒了。对于历史的近视和对于群众信心的丧失，产生了长夜漫漫何时旦的迷惑思想。埋伏到群众中去长期工作的方针被了解成了退回书斋中埋头创作。在这个时期中间，文艺运动的推动者和我们的理论与批评家，非但没有去注意和批判这种危险的倾向，反而自己也被那种变天思想所擒住了，甚至还受到资产阶级唯心主义思想的影响。我们也在强调感性与人性，要求从伦理观点以至从人道主义观点上批判社会。这些倾向虽则及时地被纠正了，但是我们仍然没有把延安文艺座谈会所指出的文艺群众路线与群众观点，明确而具体地强调出来。这个座谈会的成果，在后方没有得到应有的普遍和热烈的讨论，倒毋宁说是一般地被冷淡了。我们除了做些争取言论与出版自由的民主斗争以外，没有积极地去唤起作家们注意其自身意识改造的问题。吞吞吐吐，半温半凉的批评，作为统一战线策略的运用。一直到一九四五年春，我们才提出了“面向农村”的口号，指出了人民文艺的方向，但是也仅是作为一种理论的宣传，没有把它和实践结合起来。理论与实践离开，便可能流为一种新的公式主义。这一切都是说明了我们的软弱无能——对于文艺阶级立场的不够坚定，对于马列主义的艺术观与毛泽东所指出的文艺观点的不够坚持，对于群众思想的没有搞通，因此当一九四五年新的革命形势开始高涨的时候，文艺运动就明显地落到后面去了。一九四五年底，在重庆曾经举行了一次集体的检讨，虽然指出这种右倾的危机，但没有得到明确的结论。因此，当文艺运动中心迁回到上海的时候，带回来的思想主流，却是那样的软弱与空虚。上海这样一个半殖民地性的国际都市，在沦陷了八年之后，那种堕落文化气氛的浓重是不消说的。在这种情形之下，虽然也带来了一度暂时的繁荣，但是当黑暗势力再度高涨之际，新文艺运动的战斗力量便显出可怜地贫乏了。

但是，我们仍然被那种软弱无能的，只顾团结没有斗争的右倾观念所束缚着，对于一切不正确的倾向，以至堕落的市侩文化，不敢作正面的批

判，噤若寒蝉。为了息事宁人，甚至作了无原则的宽容，形成一种表面上—团和气而实际上意见分歧的状况。这正是列宁所说的“跛了脚的政策”，这种跛脚政策，到现在已经明白地显出此路不通了。

有人指出，这是一种惰性。毫无问题，我们应该承认这种批评，但是这种惰性的根源，正和其他各种倾向一样，是一个思想问题。从今天整个文艺思想运动来说，要澄清一切混乱的状态，不能不首先从思想问题出发。

### 对于几种倾向的检讨

由于革命文艺主导思想的衰弱，所引起的个人主义文艺思想的高扬，正如前面所说过的，是表现为多种状态而互相拒斥着。一方面由于小资产阶级知识分子对于政治与历史现实形势的不能把握，一方面则由于厌弃教条主义，连同科学方法论也被拒绝了。大家只是按照个人的意识与感觉去追求一条文艺的道路，从各种不同的观点出发，就逐渐形成了各种不同的倾向。

这里值得特别指出的，是一九四一年以后，十九世纪欧洲的资产阶级的古典文艺在中国所起的巨大影响。大量的古典作品在这时被翻译过来了。托尔斯太、弗罗贝尔，被人们疯狂地、无批判地崇拜着。研究古典作品的风气盛极一时。安娜·卡列尼娜型的性格，成为许多青年梦寐追求的对象。在接受文艺遗产的名义下，有些人渐渐走向对旧世纪意识的降伏。于是旧现实主义、自然主义以及其他过去的文艺思想，一齐涌入人们的头脑里，而把许多人征服了。这个情形，和战前国际革命文艺思想对我们的影响相比较，实在是一种可惊的对照。而从这一点上，也反证出革命文艺思想是怎样衰弱了。

自然，我们不能把文艺思想的右倾，归咎于外来的因素，也不是说文艺遗产不应接受，然而这种情形却是反映了当时知识分子本身意识上的弱点和迷乱。他们感觉自己的空虚，又不满足于一般作品的浅薄，从反对公式教条，便转而向古典作品去追求“充实”与“高深”，去追求“形象”和“技巧”。古典作品成为苦闷的知识分子的心灵安慰物，成为适合于他们脾胃的精神粮食，甚至有人以为当时的中国正是十九世纪俄国或法国的情形。一方面既已在现实的斗争中采取了右退的观点，一方面又浸淫于旧文艺思想中成为俘虏，唯心主义观念便容易地在人们意识中间滋长起来了。所谓超阶级的人性，以至所谓“圣洁的爱”与“永恒的美”的追求，即是

这种倾向的表现。另一方面，我们又看到了从技巧形象的追求出发，而逐渐接近于十九世纪自然主义的倾向。这种倾向表现为对于历史中与现实批判底软弱无力，人道主义的微温的感叹与怜悯；以“含泪的微笑”来代替当前中国艰苦的战斗，以伦理的观点来认识社会与人生，甚至赞美了一种无怨无艾、不伎不求的忍受精神，称之为中国知识分子传统的美德。在创作方法上，则走向于繁琐的和过分强调技巧的倾向。这种倾向，我们以为是政治逆流中知识分子软弱心境的一种反映。一九四一年前后，实际上是革命发展中间一个局部的暂时的低落状态，并不是革命的低潮，因为革命的基本力量，并没有动摇，但是若干知识分子则被那时的情形所迷惑了。政治的腐败和经济的紊乱，使他们精神感到异常沉重，他们以为人民的胜利还将经过极长的黑暗时期，因此他们不仅从实际战斗岗位上退却下来，而且在精神和意识上也表现退却了。他们觉得，在这长夜漫漫中间，一个作家的任务，应该是埋头在他自己创作上，在文艺中去安身立命，用较冷静的头脑，去观察、分析这社会，去描写这复杂而痛苦的社会生活，去告诉读者，黑暗势力是如何残暴骄横，而人民的生活是如何悲惨痛苦。于是，他就不知不觉成为一个人民生活与社会斗争的旁观者。凭着知识分子的正义感，来讥评一切不合理的事物，来悲悯这些被压迫的“弱者”。他看到他们的悲惨，却没有看到他们的潜在力量，他们为他们悲愤，而悲愤却化为怜恤。自然他们是诚挚的，认真的，说他们是虚伪是不对的。他们是同情人民的，但是由于离开群众而显露出的思想上的软弱，即使是有高度的技巧，又何从去表现出这时代的强大气魄和意志？而这种诚挚和认真，也不能使他们的作品产生对于群众的强大感动力量，使我们不能从这些作品中间去感觉到那已经起来或正在发展的另一阶级力量，也不能预见到历史的远景。这和十九世纪的西欧自然主义思想，在根源上颇有近似之处，因此这种思想也就多少影响到我们革命文艺领域里来了。

对抗着那些自然主义的倾向，便出现了所谓追求主观精神的倾向。他们认为创作衰落的原因，是作家热情的衰退，生命力的枯萎，缺乏向客观突入的主观精神，因此要求这种精神的加强，强调了文艺的生命力与作家个人的人格力量，强调了创作上内在精神世界的追求。这是针对着当时一般作品内容的苍白而提出来的。但是实际上，却仍然是个人主义意识的一种强烈的表现。因为它不是把问题从阶级的基础上，从社会经济原因上，而却是从个人的基础上出发；不是首先从文艺与社会关系上，而只是从文

艺与作家个人关系上去认识问题；不了解一个革命者的主观战斗力量是从实际革命斗争锻炼出来的，他的革命人格是从他和阶级力量的结合中间建立起来的，他们忘记了高尔基所说的，“人民是精力的不竭源泉，是唯一能够把一切可能变为必然的。”相反地，他们把问题颠倒过来，把个人主观精神力量看成一种先验的、独立的存在，一种和历史、和社会并立的，超越阶级的东西，因此，就把它看成一种创造和征服一切的力量。这首先就和历史唯物论的原则相背离了。从这样的基础出发，便自然而然地流向了强调自我，拒绝集体，否定思维的意义，宣布思想体系的灭亡，抹煞文艺的党派性与阶级性，反对艺术的直接政治效果；在创作上，就自然地走向个人主观感受境界或个人内在精神世界的追求了。虽然抽象理论上强调了战斗的要求和主观力量，但实际上都是宣扬着超脱现实而向个人主义艺术方向发展，要求文艺背离了历史斗争的原则，以无原则的、自发性的精神昂扬来代替了严肃的认真的思考。所以这不但不能加强主观力量，而只足以削弱主观力量。实质上，也就是向唯心主义发展的一种倾向了。

在苦闷与疲萎的气氛下，这种强调个人生命力的呼声，是会给读者一些刺激的，但实际上却可以看出，这是在黑暗势力的压迫下一种个人的脆弱的抵抗，也包含着一种牢骚式的对现实的抨击。这种倾向和上述另一种悲观主义的倾向，在根源上可以说是相同的，这两种倾向也同样出现于欧洲。有如法国左翼批评家 Соглиц 在《马克思主义与文学的堕落》一文所述及的：“对敌对的现实发生一种感情上的反拨，在现实的重压之下，又拒绝屈服，因而走下坡路的资产阶级，在它所鼓吹的文学里，有时就表现以‘意志’去对抗现实，把意志想象为绝对的力，能够转变世界，使世界满足它（阶级）的愿望……但有时又屈服于沮丧、失望、厌世、疲惫的感情，在眼前现实之外去觅寻一个虚幻的观点，一种死和虚无的象征。”他们的特点，即是丧失了“人民力量统治着一切”这一个信心，因之反而求诸己，便向内在的精神世界去追求了。

以上所举出诸种倾向，都是小资产阶级的文艺思想，而这种思想又由于几种具体条件，反映到革命文艺阵营中来。但我们还必须指出，就革命阵营方面说，虽然文艺上存在这些思想的偏向，但是整个左翼阵线中的作家，在政治方向上一般地是在正确的革命方针领导之下，一致和反动势力奋斗的。在主观上，大家都是服务于革命、服务于人民的忠诚，但是由于革命的主观愿望与原来阶级意识之间或多或少存着一些矛盾，这就反映

在文艺思想上成为政治与艺术的矛盾。其实矛盾不在政治与艺术，而在于我们的自身。由于革命形势急剧的发展，文艺思想上这些问题，就不容再含糊下去，应该明确地提出来，互相开朗地讨论和解决了。

在左翼文艺运动中虽然存在着这一些弱点，但它的优点和成就也不能抹杀的。特别在近两年来，在群众运动中，出现了一些工人、学生群众自己所创造的新诗、歌曲等，这些都是很健康而富于斗争性的。可是没有得到应有的重视和发展。至于在这以外，那些恶劣的倾向，例如，为封建阶级帮闲的、市侩主义的、色情的，和种种堕落的、黄色的倾向，则是属于革命文艺的敌对方面，而应该为我们所无情地打击，和防止它们侵蚀到新文艺领域里来。

今天，这些问题，已经不是枝枝节节所能解决，更不容许引向宗派的斗争。为了使我们从混乱与麻痹中走出来，除了要求大家具有高度的社会责任感，发扬自我批判的精神以外，最主要的，则是要求一切进步文艺工作者，在新的革命形势之下，团结起来，和群众结合在一起，共同地、积极地建立起明确而具体的，适应于群众要求的革命文艺运动底方针与内容，以及在群众基础之上的，更巩固、更扩大的新文艺统一战线。

## 斥反动文艺

今天是人民的革命势力与反人民的反革命势力作短兵相接的时候，衡定是非善恶的标准非常鲜明。凡是有利于人民解放的革命战争的，便是善，便是是，便是正动；反之，便是恶，便是非，便是对革命的反动。我们今天来衡论文艺也就是立在这个标准上的，所谓反动文艺，就是不利于人民解放战争的那种作品、倾向、提倡。大体地说，是有两种类型，一种是封建性的，另一种是买办性的。今天的反动势力——国家垄断资本主义，是集封建与买办之大成，他们是全面武装，武装到了牙齿了。文艺是宣传的利器，在这一方面不用说也早已全面动员“戡乱”了。因此，在反动文艺这一个大网篮里面，倒真真是五花八门，红黄蓝白黑，色色俱全的。

什么是红？我在这儿只想说桃红色的红。作文字上的裸体画，甚至写文字上的春宫，如沈从文的《摘星录》、《看云录》，及某些“作家”自鸣得意的新式《金瓶梅》，尽管他们有着怎样的借口，说屈原的《离骚》咏美人香草，索罗门的《雅歌》也作女体的颂扬，但他们存心不良，意在蛊惑读者，软化人们的斗争情绪，是毫无疑问的。特别是沈从文，他一直是有意地作为反动派而活动着。在抗战初期全民族对日寇生死存亡的时候，他高唱着“与抗战无关”论；在抗战后期作家们正加强团结、争取民主的时候，他又喊出“反对作家从政”。今天人民正“用革命战争反对反革命战争”，也正是凤凰毁灭自己从火里再生的时候，他又装起一个悲天悯人的面孔，谥之为“民族自杀悲剧”，把全中国的爱国青年学生斥为“比醉人酒徒还难招架的冲撞大群中小猴儿心性的十万道童”，而企图在“报纸副刊”上进行其和革命“游离”的新第三方面，所谓“第四组织”

---

【题解】本文原载《大众文艺丛刊》第一辑《文艺的新方向》，香港1948年3月出版。

(这些话见所作《一种新希望》，登在去年十月二十一日的《益世报》)。这位“看云摘星”的风流小生，你看他的抱负多大，他不是存心要做一个摩登文素臣吗？

什么是黄？就是一般所说的黄色文艺。这是标准的封建类型，色情、神怪、武侠、侦探，无所不备，迎合低级趣味，希图横财顺手。在殖民地，特别在敌伪时代，被纵容而利用着，作为麻醉人民意识的工具。在黄色作家群中，多是道义观念贫弱的穷文人、性格破产者，只要靠一枝毛锥可以糊口，倒不必一定有祸国殃民的明确意识，但作品倾向是包含毒素的东西，一被纵容便像黄河决口，泛滥于全中国，为害之烈，等于鸦片。正因为这是一种有效的麻醉剂，足以消磨斗志，甚至毁灭人性，在今天集反动之大成的当局当然从而也就更加紧利用。利用的方法很多，或用金钱津贴，纵容放任，暗中加以保护，这是无形的利用。还有有形的利用，便是使他们的意识彻底反动，以反人民为主题，明目张胆地帮助“戡乱”，或于黄色的方块报中时时插入一些反人民的言论，以利宣传。这样被利用的结果，这黄色之祸，也就更加猛烈起来，黄河决口，不是由于自然崩溃，而是出于有心的抉发了。然而黄河本身其罪固不小，我们断难容恕的是这抉发黄河的滔天大罪。

什么是蓝？人们在这一色下边应该想到著名的蓝衣社之蓝，国民党的党旗也是蓝色的。胜利前潘公展在重庆曾经组织过“著作人协会”，胜利后张道藩又组织了“中华全国文艺家协会”，都是存心和由战时的“中华全国文艺界抗敌协会”后改名为“中华全国文艺协会”相对立的。但他们事实上都只有协会而无作家。记得在重庆时蒋宋美龄曾与谢冰心作过一番谈话。蒋宋美龄问“中国国民党为什么没有一位女作家”？谢冰心回问“中国国民党又有哪一位男作家”？这是在文艺圈子里面传播得很广的一段插话。但我想：冰心在回问时恐怕疏忽了一点，国民党是可以有一位男作家的，那便是国民党中央监察委员的朱光潜教授了。朱监委虽然不是普通意义的“作家”，而是表表堂堂的一名文艺学学者，现今正主编着商务印书馆出版的《文学杂志》。我现在就把他来代表蓝色。

抱歉得很，关于这位教授的著作，在十天以前，我实在一个字也没有读过。为了要写这篇文章，朋友们才替我找了两本《文学杂志》来，我因此得以拜读了他的一篇《看戏与演戏——两种人生理想》（二卷二期）。这俨然是一位教授写的文章，东方说到孔丘、老、庄，还有释迦牟尼，西方

则从柏拉图、亚理士多德，说到尼采和克罗齐，又是哲学，又是文艺，又是《神曲》，又是佛典，一下是嵇康、王羲之、陶潜、杜甫，一下又是但丁、歌德、莎士比亚、斯蒂文生，学通中外，道贯古今，的确是够教授的斤两，也够监察委员的斤两的。然而他说了一些什么呢？他只说了一篇连自己也并未能圆其说的宿命论而已。他说：“人生有两种类型，一种是生来爱看戏底，另一种是生来爱演戏底”，“这是一件前生注定丝毫不能改动底事”。真是呜呼妙哉了！中国到了今天，还有这样高明、坐享盛名的大学教授！这些都不必管，且看这位大教授自认为属于他所说的那一类型。教授自己说“我们这批袖手旁观底人们”，他当然是属于“看戏底”的类型了。但要留意，这倒并不是谦虚，而是自命为和孔子、老子、庄子、释迦、耶稣、柏拉图、亚理士多德、尼采、克罗齐等等大思想家并驾齐驱的。但是，不幸得很，我这个不知道应该属于哪一类型的，就亲自“袖手旁观”过我们这位当今大文艺思想家，在重庆浮屠关受军训的时候，对于康泽特别“毕恭毕敬”地行其军礼，那到底是在“看戏”，还是在“演戏”呢？我在这里还可以更进一步问问：当今国民党当权，为所欲为的宰治着老百姓，是不是党老爷们都是“生来演戏”的，而老百姓们是“生来看戏”的呢？照朱教授的逻辑说来，只能够得出一个答案，便是“是也”！认真说，这就是朱大教授整套“思想”的核心了，他的文艺思想当然也就是从这儿出发的。由他这样的一位思想家所羽翼着的文艺，你看，到底是应该属于正动，还是反动？

什么是白？这是一批无色而其实杂色的货色。有属于封建型的，也有属于买办型的。无色的白，在光学上讲来是诸色的混成，文艺上的无色派事实上是各种颜色都杂在里面的。当然有的是天真的白，但也有的是伪装的白。故在这儿可以有桃红色的沈从文，蓝色的朱光潜，黄色的方块报，最后还有我将要说出的黑色的萧乾。别种货色的反动作家，伪装成白色，固然是反动之尤，即无心的天真者流，自以为虽不革命，也不反革命，无党无派，不左不右，而正位乎其中，然而狡猾的反动派在全面动员“戡乱”之下对他们却乐得利用。自己伪装为白色固然是利用，让天真者作为花瓶，甚至拉一两位“前进者”来伪装“前进”，是尤其恶劣的利用。在这儿，我倒有一个或许会被认为十分偏激的见解，“前进者”固不用说，天真者的作家们，在今天最好不要敷衍或顾忌反动势力而写，写了也决不要在反动或伪自由主义报刊上发表。敌人正想利用你的天真，你又何苦让



自己去给人家当伪自由主义的幌子呢？我们在这里还可以区别出有些无色者之流入于御用是出于因袭旧套，和另一批因循苟合者稍有不同。前者因客观传统的束缚而无力自拔，后者却因主观策励的薄弱而和光同尘。那一批和光同尘者流，说不定还会自诩聪明，所谓“明哲保身”，然而要当心，老兄们已经在“曲线戡乱”了。

什么是黑？人们在这一色下最好请想到鸦片，而我想所举以为代表的，便是《大公报》的萧乾。这是标准的买办型。自命所代表的是“贵族的芝兰”，其实何尝是芝兰，又何尝是贵族！舶来商品中的阿芙蓉，帝国主义者的康伯度<sup>①</sup>而已！摩登得很，真真正正月亮都只有外国的圆。高贵得很，四万万五千万子民都被看成“夜哭的娃娃”。这位“贵族”钻在集御用之大成的《大公报》这个大反动堡垒里尽量发散其幽缈、微妙的毒素，而与各色的御用文士如桃红小生、蓝衣监察、黄帮弟兄、白面喽罗互通声息，从枪眼中发出各色各样的乌烟瘴气。一部分人是受他麻醉着了。就和《大公报》一样，《大公报》的萧乾也起了这种麻醉读者的作用，对于这种黑色反动文艺，我今天不仅想大声疾呼，而且想代之以怒吼：

御用，御用，第三个还是御用，  
今天你的元勋就是政学系的《大公》！  
鸦片，鸦片，第三个还是鸦片，  
今天你的贡烟<sup>②</sup>就是《大公报》的萧乾！

今天是人民革命势力与反人民的反革命势力作短兵相接的时候，反人民的势力既动员了一切的御用文艺来全面“戡乱”，人民的势力当然有权利来斥责一切的御用文艺为反动。但我们也并不想不分轻重，不论主从，而给以全面的打击。我们今天主要的对象是蓝色的、黑色的、桃红色的这一批“作家”。他们的文艺政策（伪装白色，利用黄色等包含在内）、文艺理论、文艺作品，我们是要毫不留情地举行大反攻的。我们今天要号召读者，和这些人的文字绝缘，不读他们的文字，并劝朋友不读。我们今天要号召天真的无色的作者，和这些人们绝缘，不和他们合作，并劝朋友不合

① 即洋行买办，系英语 Comprador 的音译。

② 当年云南出一种鸦片烟以备进贡给皇帝的，被称为“贡烟”。——沫若注

作。人们要袖手旁观，就请站远一点，或站在隐蔽的地方。假使站进敌对阵营里去而自以为在袖手旁观，那就请原谅，你就不受正面射击，也要被流弹误伤。有人或许自认为“我是入虎穴而取虎子”，但请当心，你不要已经为虎作伥了。我们也并不拒绝人们向善，假使有昨天的敌人，一旦幡然改悟，要为人民服务而参加革命的阵营，我们今天立地可以成为朋友。但假使有今天的朋友而走上相反的道路，明天也可以成为敌人。我们也知道一味消极的打击并不能够消灭所打击的对象。我们要消灭产生这一对象的基础。人民真正作主的一天，一切反人民的现象也就自行消灭了。我们同时也要从事积极的创造来代替我们所消灭的东西。人民文艺取得优势的一天，反人民文艺也就自行消灭了。凡是决心为人民服务，有正义感的朋友们，都请拿着你们的笔杆来参加这一阵线上的大反攻吧！

1948年2月10日脱稿

## “新的起点” ——《诗创造》一年总结

从荆棘的路上走过来，从酸辛的日子里走过来，今天，在全国广大读者的支持下，《诗创造》终于由第一辑到十二辑挣扎出满了一年，毕竟是走完了一段路，不由得使人感到些微的轻松和衷心的喜悦，然而沉重就压在背上。回顾这一年来所经过的，再望望前面，我们觉得自己太软弱了，离坚强还远得很。《诗创造》的缺点太多，本社同人也同样不满意，对于读者和朋友珍贵的意见，常限于客观环境和事实的不许可，没有能照着切实去做，然而不可否认的，这一大半还得归咎于我们主观上的懈怠和努力不够。这里只有惭愧和惶悚。自然，仅仅惭愧是不够的，除了盼望读者诸君不断予以友情的支持和严厉的鞭策，我们需要深入的毫不容情的自我检讨。

一切都明白地摆在面前：时代在激荡，现实形势天天在变换，人民的要求是那么简单却又那么迫切。生存在这中间，我们有了人的觉醒，我们更感到从事诗工作者的负担：我们要突破周围窒息的气氛，我们要面对庄严的血肉淋漓的战斗，我们要以艺术的光辉来照耀人生。作为对于过去检讨的总结，也作为以后革新的方针，从本辑起，我们要以最大的篇幅来刊登强烈地反映现实的作品，我们要和人民的痛苦和欢乐呼吸在一起，我们这里要有人民的痛苦的呼号、挣扎或者战斗以后的宏大的笑声。我们对于艺术的要求是：明快，朴素，健康，有力，我们需要从生活实感出发的真实的现实的诗，不需要仅仅属于个人的伤感的颓废的作品，或者故弄玄妙深奥莫测的东西，我们提倡深入浅出使一般读者都能接受的用语和形式，我们要在普及的基础上提高，要在提高的指导下讲求普及（不是迎合或滥

---

【题解】本文原载1948年7月《诗创造》第2卷第1辑。

调)，我们不是抛却了艺术性，或者说降低了艺术的水准，而是要使诗的艺术性和社会性紧密地配合起来有个更高度的统一和发展。再说一句：我们是重视艺术的，但必须艺术是服役于人民的。我们不讳言以前选稿的芜杂，没有一定的准则，因此五花八门样样皆有，显得琐碎零散而不和谐，原意是想在大的方向一致下能做到兼容并蓄的地步，却不料，实际是对于刊物本身的一种极大的损害，对于新的好的风格的形成的损害，而且表现出了自己阵营内的混乱和作战步调的不一致，关于这，以后我们将以一个战斗意志，一个作战目标来统一它。即或我们自己一时仍然不能摆脱知识分子的习性和生活，至少我们总不能不肯定人民大众的利益和幸福，以及为了卫护它而有的战斗和战斗的歌唱，实在我们也应该努力突破自己了。自然像摒绝宗派门户之见，反对明星主义，尽量多刊初来者的作品等等，这些作风在我们看来是值得称道的，以后当继续保持下去，并不因为编辑方针的不同而有所变更。

最后我们衷心地感谢读者诸君一年来热诚地给予我们赞助和支持，《诗创造》虽然是几个人并办的，但它却早已不是几个人的，而是属于全国各地读者的了，这里的园地是公开的，只要和我们主张相同的，我们都欢迎共同来开拓它！今当第二年开始，我们提出以上几点来和读者共勉，并以此作为我们发步的新的起点。

朱自清

## 新诗的进步

在《新文学大系·诗集·导言》末尾，我说：

若要强立名目，这十年来的诗坛就不妨分为三派：  
自由诗派，格律诗派，象征诗派。

有一位老师不赞成这个分法，他实在不喜欢象征派的诗，说是不好懂。有一位朋友，赞成这个分法，但我的按而不断，他却不以为然。他说这三派一派比一派强，是在进步着的，《导言》里该指出来。他的话不错，新诗是在进步着的。许多人看着作新诗读新诗的人不如十几年前多，而书店老板也不欢迎新诗集，因而就悲观起来，说新诗不行了，前面没有路。路是有的，但得慢慢儿开辟；只靠一二十年工夫便想开辟出到诗国的康庄新道，未免太急性儿。

这几年来我们已看出一点路向。《〈大系·诗集〉编选感想》里我说要看看启蒙期诗人“怎样从旧镣铐里解放出来，怎样学习新语言，怎样找寻新世界”。但是白话的传统太贫乏，旧诗的传统太顽固，自由诗派的语言大抵熟套多而创作少（闻一多先生在什么地方说新诗的比喻太平凡，正是此意），境界也只是男女和愁叹，差不多千篇一律；咏男女自然和旧诗不同，可是大家都泛泛着笔，也就成了套子。当然有例外，郭沫若先生歌咏大自然，是最特出的。格律诗派的爱情诗，不是纪实的而是理想的爱情诗，至少在中国诗里是新的；他们的奇丽的譬喻——即使不全是新创的——也增富了我们的语言。徐志摩、闻一多两位先生是代表。从这里再进一步，便到了象征诗派。象征诗派要表现的是些微妙的情境，比喻是他们的生命；但是“远取譬”而不是“近取譬”。所谓远近不指比喻的材料

---

【题解】本文收入朱自清《新诗杂话》。

而指比喻的方法；他们能在普通人以为不同的事物中间看出同来。他们发见事物间的新关系，并且用最经济的方法将这关系组织成诗；所谓“最经济的”就是将一些联络的字句省掉，让读者运用自己的想象力搭起桥来。没有看惯的只觉得一盘散沙，但实在不是沙，是有机体。要看出有机体，得有相当的修养与训练，看懂了才能说作得好坏——坏的自然有。

另一方面，从新诗运动开始，就有社会主义倾向的诗。旧诗里原有叙述民间疾苦的诗，并有人像白居易，主张只有这种诗才是诗。可是新诗人的立场不同，不是从上层往下看，是与劳苦的人站在一层而代他们说话——虽然只是理论上如此。这一面也有进步。初期新诗人大约对于劳苦的人实生活知道的太少，只凭着信仰的理论或主义发挥，所以不免是概念的，空架子，没力量。近年来乡村运动兴起，乡村的生活实相渐渐被人注意，这才有了有血有肉的以农村为题材的诗。臧克家先生可为代表。概念诗惟恐其空，所以话不厌详，而越详越觉啰嗦。像臧先生的诗，就经济得多。他知道节省文字，运用比喻，以暗示代替说明。

现在似乎有些人不承认这类诗是诗，以为必得表现微妙的情境的才是的。另一些人却以为象征诗派的诗只是玩意儿，于人生毫无益处。这种争论原是多少年解不开的旧连环。就事实上看，表现劳苦生活的诗与非表现劳苦生活的诗历来就并存着，将来也不见得会让一类诗独霸。那么，何不将诗的定义放宽些，将两类兼容并包，放弃了正统意念，省了些无效果的争执呢？从前唐诗派与宋诗派之争辩，是从另一角度着眼。唐诗派说唐以后无诗，宋诗派却说宋诗是新诗。唐诗派的意念也太狭窄；扩大些就不成问题了。

无 答

## 读《围城》

### 一、瞻望围城

朋友聚谈时，要我来谈一谈《围城》，说几句话；且说，这是位和平后出现的作家，颇有些读者的。

我答应了，向朋友处去借阅。

书到手，我想，我曾经是在这围城的上海生活过来，我读它，将感到更亲切而有味。沦陷期间的上海，真是一口洪炉，它锻炼出人和兽，真金和烂铁。围城将是一篇启示录。我瞻望它！

然而，作者已在这书中讥笑我这庸俗的想头……爱情有如围城，一方想冲出包围，另一方想突入城墙，永远是一幅“对立的斗争”的画图，作者是在这样提醒我。

说“对立的斗争”，却又未免庸俗，俗庸得时髦八股化了，它该说是一幅永远血肉淋漓既痛快又惨凄的厮杀。

一个读者和作者之间，是隔着这样的距离。功利主义与纯正哲学是南北极，然而怕还有接近的可能吧，因为地球还没有到了剖分两半的时候，不管马歇尔计划，杜鲁门主义已将我们的人类非划分得只许有两大类不可了。

我瞻望围城！

### 二、“上帝的梦”

在围城中，我们作者俨然是个造物主——我们有生之伦的上帝。他用中英德法世界上所有古典名著砌起了城墙。他固然也让这城墙开一条大门，以便自己偶然走出城去，游玩一下世界，或者邀请几个同等身分的斯

---

【题解】本文原载 1948 年 7 月 1 日香港《小说月刊》第 1 卷 1 期。

文中人来聊聊天；但他更爱在城墙上开辟个窗户。他可以不开城门，通过窗户，瞻望世界；这里有粪蛆似的有生命的东西在蠕动，在翻滚，在你爬到我背上，我翻你下地的斗争。

这是上帝的一份安闲处，也是上帝一份冷酷处。

但上帝的工作，是创造有生之伦的。他也永远按照他相对消相生克的法则来创造；男和女有向心力，也有离心力，狮虎毒蛇，威胁人类的生存，上帝则又赋予自相残杀的本性。到了两败俱伤底时候，人类的男女又得食肉蒙皮以沾其利；但微生物毒菌，蚊蝇之类又从朽骨陈皮中出现，向人类攻击了。

我们的上帝是有生之伦的创造者，所以也是生物学家。生物的最高使命，是传种接代的自然要求，于是“两个妖精打架”的故事，也成为我们上帝惟一的创作主题。

但上帝是不爱出门的，固然有了窗，他已很可以藉它而饱眼福了。于是上帝以他丰富的智慧，广博的学识，一切从书城中得来的精句格言（大都是纯正哲学最高抽象的万应灵膏），和窗以外浮动的人影，相互结合起来，调整他的色板，描画他的人物。自来上帝是用泥土造人的，是塑铸立体动物的，我们的上帝却是个绘画能手；有时下笔极浓，有时轻描淡写；有时龙盘凤舞，海阔天空，最后点上一笔。他有坚强的意志，超然的眼光，将一切有生之伦——古代的陈骸，眼前的爬虫，都弄玩在他掌股之上。而他感到满足了，但对这满足的感觉，他又感到不满足。

上帝创造有生之伦时的形象，分明展在我们眼前：他年青，世界在他面前是赤裸裸的一个女性模特儿；他苍白着脸，咬着烟斗，不断的喷烟；思想的电光一闪动，四壁的书城舞动了。眼中的冷光一瞟射，有生之伦都发抖了。而他却安闲地发出一声冷笑“呜呼嘻嘻！”笔在他手下直走：

“以后飞机接连光顾，大有绝世佳人，一顾倾城，再顾倾国的风度。”

“上海租界寓公们为国家担惊受怕够了，现在国家并没有亡，不必做未亡人，所以又照常热闹起来。”

“也许因为战中死人太多了，枉死者没有消磨掉的生命力都并作春天的生意。”

一切都是这样的超然物外，敢于无情的冷嘲，这就是我们上帝的风度。



### 三、儒林的新课程

如果说，围城是一册以恋爱为主题的小说，那么，我们还可以加添注释道，恋爱正是新儒林外史人物的新课程，它和旧儒林外史颠倒于学而优则仕的闾墨中人的描写，划出了新旧时代的两个风貌，作者以方鸿渐为中心，而展开了恋爱的攻防战。在回国的船上，他受了一个魔女式的鲍小姐放荡的诱惑，因而撇开了古板而拘谨的苏文纨的追求：西方精神的烂漫（或者说腐烂）与东方精神的拘谨（或者说虚伪）显出了分明的对比。而从格子框里模塑出来的主人翁，“趁长风破万里浪”，浸沉过西洋文明生活与文化教育以后，就养成了两重性格：这就是“玩世不恭”与“和同随俗”。这两重性格，如果追溯它来源与因素，前者是西方精神的私生子，后者是东人精神的嫡庶，而人类生命与思想的生长历程，总是一连串的否定法则。出生于东方封建社会的有教养的青年，受压迫愈甚反抗愈烈的法则的支配，一到缚住两翅上的丝条解去，海阔天空之际，他必然趋向于一个以未婚夫为阵地战的掩蔽而诱惑青年到她臂抱里去的鲍小姐式的烂漫精神了，——这资本主义的腐烂色情文化。但等到青年一登国门，魔女翩然投向自己码头上来迎接的丈夫而去；方鸿渐自感创伤，却又被东方式的温柔的抚摩——似乎为苏文纨所擒住了。然而总觉得格格不相入的。

唐晓芙之出现于苏文纨之旁，作者又为西洋化的新型东方精神铸造了一个塑像，她有西洋精神的活泼与热情，但也有东方精神的坚贞和绝对主义。作者的笔锋向这方面突进，鼓动了方鸿渐的勇气和热情——到了颠倒失魂的程度。但为公文式的爱情格调下藏有无限阴险和虚伪的苏文纨所破坏了。方鸿渐终于以“迁地为良”“解放苦痛”的政策，应抗战内地三闾大学的聘请，去过他教书匠的生活了。如果说，生活的战斗是忘却苦痛的最好良药，那么，方鸿渐，一向在上海狭隘的天地——爱情的温室里关下房门的人，这回是越窗而出，面接了广大的世界。自上海，宁波，金华，江西而至三闾大学的所在地，一路来抗战后方的风貌也奔集到主人翁的眼睑，出现于作者的笔下，但恋爱攻防战的司令，始终不忘主要的敌人（爱情）；一切奔集而来的社会风貌，仅不过浮光掠影，可作人生笑料的，才收集到这司令的眼底，孙柔嘉——一个大学新毕业的女生，一群赶路登台出演的教授们的旅伴，就在生活的日常接触中，使方鸿渐发生了隐约而不真实的爱情，而在大学的流言之下，终于坠在孙柔嘉不露痕迹的擒纵战术

之中，宣告订婚，而又在解聘回沪路上结婚了。这女人则又是苏文纨性格的发展，是东方化了的变型西方精神。前者终于为大官僚的太太，以走私黄金为她留学生的唯一业绩。后者也终于为办买型的主妇，以服务于教会姑母的厂里为她人生的归宿。静温柔和的表面风度里面，却有一颗狮子一样勇猛追求金利的心，方鸿渐就在这女人坦然撒手分离后跌倒了。

从“玩世不恭”到“和同随俗”，中间曾有过一段情感激荡时期，这是方鸿渐正面人生，确认爱情的一忽，但是如何的短促。青年的朝气消逝，而和同随俗也成为他人人生路上的步法，这并非方鸿渐与我们的作者，忘却玩世不恭的冷嘲武器，而是波澜壮阔的现实画面（即使收在作者镜头下的是如何淡薄），使玩世不恭的冷嘲笔锋，无法能如在小圈子里（在上海时情况）运用的灵活自如。而这里，新儒林外史中的人物，以李梅亭开始，到校长高松年，教授汪处厚，韩学愈，各种杂色而匀和的形象，都一一显明起来。虽然作者竭力想避免对这为官僚政治所支配的学校教育的现实根底予以掘发，而这一现实的严肃性，却要求作者放弃玩世与冷嘲，（围城的后半就缺乏这情调）作者是一开始就让自己坐在上帝的高处，任意来调弄他手中的人物，但终于不得不从上帝的高处跌下，向“人生的边缘”，环绕一周，让自己的眼光，给一些出奇的人物带去。在这故事描写与涉笔过程中，能否让我们作这样的说法：一个作者固然是操纵“现实之船”的舵手，但舵之所以能推进“现实之船”的作用，却决定于船的本身。这里的问题，一个是舵手的罗盘针——对现实方向认识的思想方法问题。另一个却是船身构造，载重吨位，吃水深浅等等——对现实本身认识的实践问题。舵手不能仅凭自己的技巧，如果不精通以上两者，那就不免有些危险了。

#### 四、罗盘针

我们的作者，并不是没有他的罗盘针的，若允许我以读者的理解来说话，我们的作者有封建东方文化——自然是我们这老大的中国——和西方资本主义文化的丰富教养。像我们作者那样炫示这教养的丰富，却没有在中国新文学的任何一本著作里出现过。这或者可说作者是在卖弄才华，正和冷酷的谎刺精神一样：他是上帝。但东方封建文化与西方资本主义文化的素质，其间有相同的一点：即它对于人类这一动物的看法，始终只见其动物性的一面，或者以人类为奴隶与牛马而服从于专制与强权，或者以人

类为商品动物而拜倒于资本主义与金钱，人在他们的眼里，始终不是“社会的动物”。所谓人类社会不过是动物的社会，这理由不难明白：强制的劳役，需要分离人群的集结；资本的威权，必须对劳动者予以个别的击破。将社会的人，作为个别的人来处理，是封建主与资本家同样愿望的事。资本家高唱人权，自由，民主，这一切都包含着个人主义的核心，目的是从封建主夺取他们所属的奴隶个人，让他们穿上自由的外氅，民主的纸冠，而标封为自由身份的公民；以后，他在劳动市场上，就有多余的商品可收购了。这一文化素质的存在，自然与私有制社会不能分离的。因之，有过多的封建文化与资本主义的文化教养者，就在一切的观点上，脱离不了生物学范畴的束缚。人是社会的“动物”。我们并不可能在处理人生的艺术作品中，排除生物学的因素，但正因为这动物是社会的，我们更需要有正确社会学的罗盘针。我们的作者即使有巴尔扎克式的纵谈一切漫不经心的才华，但在这里却偏缺少巴尔扎克抓住资本主义社会的灵魂（金钱）的特质的那种初步的社会学观点。而我们的作者之所以能撇开这一个极度动荡的社会场景，甚至将后方人民生活的落后，也加以恶意的西方人士式的嘲弄（在金华路上所见的描写）而情愿抓取不甚动荡的社会的一角材料，来写出几个争风吃醋的小场面，我们不能不说作者这一观点——单纯的生物学观点，作了他的罗盘针，一切以恋爱为艺术的主要主题的作者都是这样，他只看到一切生存竞争的动物性，而忽略了一切生存竞争的社会阶级斗争意义，我们作者这一罗盘针是需要改造了。我这样想。

## 五、现实导引作者的一面

然而任何主观极强的作家，他还必须取材于现实。在取材之间，现实就有不可屈服的性格，引导作者趋向于它自然形象所构成的真实。泥塑的木偶，不同于石雕的石像。主观极强的石匠，要把巨石粉碎成为泥末，再来塑铸一个石像是不可能的。否则，即使调和以水门汀塑铸起来，那怕与泥塑的偶相同，而无石像之雄伟与坚硬了。现实就是这样引导着一个诚实的作者。在这里，一个最熟悉现实的性格的作者，就是最能表现他主观的强烈的闪光的作者，因为了他控制了现实的规律。

围城作者在他们所描摹的人物中，给我们一个深刻的印象：不论是鲍小姐，苏文纨，孙柔嘉，也不论是李梅亭，曹元朗，韩学愈，高松年与汪处厚，都该是他要否定的新男女儒林中的人物。作者给予温情主义的抚摩

的，是唐晓芙，赵辛楣和放下作者自己灵魂的方鸿渐。但一样也是并无真理奋斗的精神，执著于人生特定方面战斗的意识。善哉作者之为言曰：

“把乾丈人和假博士的来由用春秋笔法叙述一下，冒假文凭是自己的滑稽玩世，认干亲戚是自己的和同随俗。”所有作者笔下的人物。或者是“假抗战牌头的滑稽玩世，或者是认民贼作父的和同随俗。而作者一样以否定的笔调否定他们存在的价值了，每一个读者将不能在这里找到一个可爱的人物，用作他们人生的楷模。在这一意义上，这作品是可以作一些人的反省的。

一大群小资产阶级的知识分子，或出身于封建世家，或出身于买办宝殿，（而方鸿渐则又是封建世家所诞生为买办所豢养的中心人物）这是作者笔下人物的阶级性而徘徊于西方资本主义与东方封建主义相互交融的空间里的人物，除出向上摸索，努力抱住官僚主义的石柱，或喘息于买办主义的大厦里面外，就没有他们的路，没落是他们唯一的路，作者没有有意告诉我们这一点。而我们是可以得到这样印象的。是现实导引了作者？还是我们在作者偶然拾起的现实形象之间，我们得到了这样印象？

## 六、健康的笑与热情的讽刺

如果就我们所知道的狄更斯来说，他的作品是具有健康的笑与热情的讽刺的。在我们新文学的国度里，老舍与张天翼的健康的笑声，和鲁迅为真理而发出的热情的讽刺。我们作者则仅有否定一切的笑与冷嘲。“上帝的梦”作者是做过了。“上帝”因为自己站得太高，所以看不出可以肯定的一面。但“上帝”还有它一付仁慈的心肠，我们的作者有他求善努力的倾向，虽然这善的轮廓，我们的作者是隐约的。我们还不能在他笔下见到烛光，因为他站在上帝所站的高处，毕竟没有深入更广大的人间的可能。污秽不是罪恶的象征，我们这民族人民全都生活在卑下的泥沼里，黑的煤炭，是久长被压伏于山石下熬练成功的。它能吐出赤血一般的光焰。人世的罪恶，往往是白手套的人造成的，至少他也是“伯仲之间见伊吕，指挥若定失萧曹”的参谋本部人物。这并非说，我们希望作者脱下西装或者白衫，而是说，如果除西装白衫的人物之外，还有些广大的劳苦人民，也能影入到作者眼前的话，那么，作者对白手套或西装白衫人们的否定，也许会显得更为有力了。因为站在肯定的“足场”（恕我用句日本话）来否定应否定的人物，那就有力得多了。如果这样，高松年与汪厚处，应该是比

作者所憎恶的李梅亭要更加加以袭击！因为前二人是跟民贼们的特工人员一样的货色，而赵辛楣也将不会给以温情的抚慰，这生活的官僚主义者。

我自己这样想，黑煤似的人们，正是艺术生命的伟力；不一定要每个作者为他们而呼唤；只要能接受他们精神的一点一滴的灌溉，一个冷嘲，便会变成热情的袭击或讽刺。否定的一面放下肯定的基石，人类的文化也正在进行着对封建主义与资本主义文化破灭的袭击与伟大的扬弃过程。这文化在号召一切有良心与有正义感的作者，站起来与一切杀人的文化毒素战斗，我想，也应该包括我们的作者在内的。

别再给我们小市民读者以颓废和感伤，或否定一切的冷嘲。而给予以敢于愤怒与憎恶，并进一步给予以敢于战斗。以作者圆热的技巧，将会获得更广大的读者，而这，也将给予这诞生中新人类助一臂之劳吧！

一个功利主义的读者的意见，就是如此。

## 自由主义与文艺

“自由主义”这个名词在意义上不免有一点含混，尽管人们在热烈地拥护它或反对它，它究竟是什么，彼此所见，常不接头。“自由”有时是自私自便的藉口，随意破口骂人，说这是言论自由；它也有时是防止旁人干涉的藉口，自己行为不检，旁人不用议论，这是私人行为的自由。一种争论（无论是政治底、宗教底或道德底）有左右两个对立底立场时，你如果一无所属，你的超然底态度也有时叫做“自由底”；所以“自由底”说好一点是“独立底”，说坏一点是“骑墙底”，“灰色底”。既然有这含混，我不能不把我个人所了解底“自由主义”略加说明。

一个人的观念的形成大半取决于他所受底教育。我分析我自己的“自由”观念，大约有两个来源。头一个是我的一点浅薄底西文字源学的知识。在起源时“自由”这个字是与“奴隶”相对立底。古代社会中人往往分两等，一等人自己是自己的主子，对于自己的所属有权处理；另一等人须奉他人为主子，自己的身家财产都要听他摆布。前者是自由人而后者是奴隶。我所了解底“自由”就是这种与奴隶相对立底一种状态；我拥护自由主义，其实就是反对奴隶制度，无论那是强迫他人做自己的奴隶，或是自己甘心做他人的奴隶。我主张每个人应有他的自主权，凭他的理性底意志发为理性底行动。

其次，我学过一些生物学和心理学，“自由”这个观念常和“生展”联在一起。一般生物（连人在内）都有一种本性，一种生机。他们的健康与否就要看这本性或生机能否得到正常底合理底发展；如果得到正常底合理底发展，我们说他们能“自由发展”。自然底发展通常是自由底发展。一种生物如果不能自由发展，那必定由于有一种不自然底压力在压抑它，阻止它，例如一棵花生芽出土，就被石头压起，逼得它不能自由发展，因

---

【题解】本文原载1948年8月6日《周论》第2卷第4期。

而拳曲衰萎。这个意义底“自由”是与“压抑”“摧残”相对立底。我拥护自由主义，其实就是反对压抑与摧残，无论那是在身体方面或是在精神方面。我主张每个人无牵无碍地发展他的“性所固有”，以求达到一种健康状态。不消说得，“自由”的这两个意义是相因相成底，奴隶离不了压抑，能自主才能自由发展。谈到究竟，我所了解底自由主义与人道主义（humanism）骨子里是一回事。

本着这个了解，我在文艺的领域维护自由主义。

第一，文艺应自由，意思是说它能自主，不是一种奴隶底活动。奴隶的特征是自己没有独立自主底身份，随时都要受制于人。就这个意义说，人都多少是自然需要的奴隶，脱离不掉因果律的命定，没有翅膀就不能高飞，绝饮食就会饿死，落在自然的圈套，便要受自然的限制。惟有在艺术底活动方面，人超脱了自然的限制，能把自然拿在手里来玩弄，剪裁它，锤炼它，从新给与它一个生命与形式。而他的这种作为并不像饮食男女的事有一个实用底需要在驱遣，他完全服从他自己的心灵上底要求。所以艺术底活动主要地是自由底活动。大哲学家如康德，大诗人如席洛，谈到艺术时，都特别着重它的自由性。这自由性充分表现了人性的尊严。在服从自然限制而汲汲于饮食男女的营求时，人是自然的奴隶；在超脱自然限制而自生自发地创造艺术的意象境界时，人是自然的主宰，换句话说，他就是上帝。人的这一点宝贵底本领我们不能不特别珍视。

我所要说底第二点与这第一点正密切相关：文艺的要求是人性中最可宝贵底一点，它就应有自由底生展，不应受压抑或摧残。人性中有求知，想好，爱美三种基本底要求。求知，才有学问底活动，才实现真的价值；想好，才有道德底活动，才实现善的价值；爱美，才有艺术底活动，才实现美的价值。一个完全人在这三方面都应该有平均底和谐底发展，所谓“实现人生”就是实现这三方面底可能性。如果因为发展某一方面而要摧残另一方面，那就是畸形底发展，结果就要产生精神方面底聋子瞎子。一个人在精神方面是聋子瞎子，他就不健康，他也就不是一个自由人，因为像一棵被石头压住底花草一样，他没有得到自由底生发。就这个意义说，文艺不但自身是一种真正自由底活动，而且也是令人得到自由底一种力量。西方人常说：“艺术是使人自由底”（Art is liberative），而不带工业性底艺术如音乐图画文学之类通常也冠上“自由底”（liberal Arts）一个形容词。这“自由底”和“解放底”有同样底意义。艺术使人自由，因为它解

放人的束缚和限制。第一，它解放可能被压抑底情感，免除弗洛伊德派心理学家所说的精神的失常。其次，它解放人的蔽于习惯底狭小底见地，使他随在见出人生世相的新鲜有趣，因而提高他的生命的力量，不致天天感觉人生乏味。

从以上两点看，自由是文艺的本性，所以问题并不在文艺应该不应该自由，而在我们是否真正要文艺。是文艺就必有它的创造性，这就无异于说它的自由性；没有创造性或自由性底文艺根本不成其为文艺。文艺的自由就是自主，就创造底活动说，就是自生自发。我们不能凭文艺以外底某一种力量（无论是哲学底，宗教底，道德底或政治底）奴使文艺，强迫它走这个方向不走那个方向；因为如果创造所必需底灵感缺乏，我们纵然用尽思考和意志力，也决定创造不出文艺作品，而奴使文艺是要凭思考和意志力来炮制文艺。文艺所凭藉底心理活动是直觉或想象而不是思考和意志力，直觉或想象的特性是自由，是自生自发。这并非说，文艺可以与人生绝缘，它其实就是人生的表现，人生好比土壤，文艺是这上面开底花，花的好坏有赖于土壤的肥瘠。但是花的生发是自然底生发，水到渠成，是怎样的人生观就产生怎样文艺。我们不能凭某一个人或某一部分人的道德底或政治底主张来勉强决定文艺生产的方向。在历史上屡次有人想这样做——例如柏腊图，中世纪耶苏教会以及许多专制君主和野心政客——以为文艺走某一方向便合他们的主张或利益，于是硬要它朝那个方向走，尽箝制和奸污之能事，结果文艺确是受了害，而他们自己也未见得就得了益。因此，我反对拿文艺做宣传的工具或是逢迎谄媚的工具。文艺自有它的表现人生和怡情养性的功用，丢掉这自家园地而替哲学宗教或政治做喇叭或应声虫，是无异于丢掉主子不做而甘心做奴隶。损人利己是人类的普遍底劣根性，宗教家和政治家之流要威迫利诱艺术家做他们的奴隶，或属情理之常；而艺术家自己却大声嚷着：“文艺本来只配做宗教，道德和政治的奴隶；做奴隶是文艺的神圣底义务！”这就未免奴颜屈膝而恬不知耻了。



## 论现实主义的路（节选）

### 第一 从实际出发

这里当作问题的10年间，是从抗日民族统一战线运动底发动（1935）和展开（1936）到民主斗争底高涨和抗日战争底结束（1945）这一段历史时期。抗日民族统一战线是这个时期的总的政治道路，但那内容却是经过了深刻的变化和激烈的斗争的。作者在这里所记下的，是从自己的感受里面留下的若干要点，企图说明一下文艺思想是怎样走了过来，变化了过来的。当然，文艺思想是历史要求的反映，连那些偏向也是一种反映；虽然没有能够做到通过庞大的资料的工作，但还是暂时以这些感受为根据，否则无法对于这个期间的理论问题或具体作品得到分析的基础。

#### 一 实际和原则

为了文艺运动的进展，当然要从理论上提出商讨，但如果是由于这样的思想态度：“这里所谈的不是这一类的具体历史或现实问题，而是一个原则问题，作为一个一般性的原则问题”，可不可以呢？我以为，不可以。我们的基本要求是为了实践，我们的基本方法是从实际出发；我以为，理论或原则，应该是从“具体历史或现实”提升出来，应该从“具体历史或现实问题”里面取得具体的性格，因而才能够回到“具体历史或现实”里去，才能够找出具体的途径，由这去推进“具体历史或现实”的。用“一般性的”这说法来“抬高”（？）原则，用“这一类的”这说法来轻视、回避、甚至抹杀“具体历史或现实问题”，这就把思想内容当作了“一般性”

---

**【题解】** 本文选自胡风《论现实主义的路》，1948年9月泥土社出版。全篇共两部分：一、从实际出发；二、环绕着一个理论问题。这里节选第一部分。

的论点，完全脱离了具体的历史情况或历史要求，因而只能是非实践的、反唯物主义的态度。思想的巨人们不止一次地指出：理论或原则，只能从历史要求或实践性质来衡量，合于历史要求或具有实践性质的就是真的，否则就是错的。使“一般性的原则”远离人间，高高在上，因而弄到不能解决“具体历史或现实问题”，虽然说是宽大为怀地不忍“运用过高的尺度或提出过苛要求”，但实际上只是阉割了“一般性的原则”，把它变成了没有生命的死的教条以后的、情虚的遁词而已。用着这样的遁词，不仅是向“具体历史或现实问题”背过脸去放手不管，事实上却往往骑在“一般性的原则”上飞着铁蹄，把血肉要求中的“具体历史或现实问题”踢乱，以至踢死。

那么，接触到“作家如何才能和人民结合”的问题，就需要理解作家在过去是怎样和人民结合，或者照理论家所断定的，作家在过去是怎样“根本”没有和人民结合的实际情形，现在是根据怎样的“具体历史或现实”来提出这个问题。或者换一个说法，在历史底道路上，文艺是怎样走了过来的，因而在现实条件和现实要求里面它现出了怎样的强点和弱点。

现在被当做问题的，是过去的10年的时间。这是丰富而艰苦的10年，但却是激动而伟大的10年。无论文艺成果应该得到怎样的评价，但这个评价非得是根据通过庞大的资料所抽出的实际经验不可。现在当然没有可能做到，只暂且就我们置身在这个历史大潮里面所留下的印象记下若干要点罢。

## 二 统一战线

首先是民族统一战线底发动、展开，和战争开始了以后的热情爆发的时期。

民族统一战线所表现的爱国主义当然是全民性的，但它决不是全民底平均数的要求，而是反帝反封建的伟大的革命斗争在民族危机下面达到了全民性的广度。全民性的爱国主义是以人民性的爱国主义做中心的。换句话说，并不是反帝反封建的斗争现在仅剩下了反帝，而是以反帝来规定并保证反封建，以全民性的爱国主义来规定并保证人民性的爱国主义，即社会斗争的。是人民底先锋队用着主动的力量和明确的远见推进了这个历史大潮，就是明证。在文化思想上，也可以随便找到自我警惕的例子：“……抗日战争行动是一个内部运动底过程，内部发展底过程。因为，发

挥民族底最大力量，保证民族解放斗争底最后胜利，这是要由于人民大众对于社会生活的积极参加和创造力底发扬的。”<sup>①</sup>

文艺上的统一战线当然是这个历史要求底反映。它要尽最大的可能高扬全民性的爱国主义，动员并团结一切作家，然而，第一，在一般的思想态度上，不必也不应隐瞒甚至抹杀人民性的爱国主义底力量。说不必，因为，正是人民性的爱国主义（五四以来，特别是“九一八”以来的人民底伟大的反帝运动和壮烈的武装斗争）所表现的力量吸引了知识分子和作家们，加强了或培养了他们底民族自信；说不应，因为，动员或团结他们，正是为了使他们和民族的现实结合，向人民性的爱国主义前进。因而，第二，也就不是放弃而是坚持文艺创作实践这个思想斗争的武器，这就是说，不是放弃而是坚持反映现实（即阶级矛盾）的文艺底基本任务：“例如——封建意识和复古运动都能在大众里面保存甚至助长‘亚细亚的麻木’；对于劳苦大众底生活欲求的阻碍，压抑，都能减少甚至消灭他们底热情，力量；醉生梦死的特权生活，滥用的权力，在动员和团结人民大众的活动里面都是毒害……”<sup>②</sup>。而且，只要是被民族解放的要求所统一，生活现实底反映正应该达到应有的深度：“应该说明劳苦大众底利益和民族利益的一致，说明在民族革命战争中谁是组织者，谁是克敌的主要力量，谁是自觉的或不自觉的民族奸细”<sup>③</sup>。第三，那么，统一战线决不是用取消现实主义的革命传统做交换条件，反而是为了在创作实践里面扩大这个传统的<sup>④</sup>。还有，第四，统一战线是为了动员并团结各种倾向的作家，但更是为了广泛地发动群众性的文艺活动，通过它使文艺和人民大众结合，动员并团结各种倾向的作家也正是为了达到这一任务的<sup>⑤</sup>。那么，在创作和批评上，从人民底生活现实来把握民族解放的要求，阐明创作态度上非现实主义方法底软弱无力，指出文艺应该“为大众服务”<sup>⑥</sup>。应该

---

① 《密云期风习小纪》，173页。

② 《密云期风习小纪》，72—76页。

③ 同上。

④ 同上。

⑤ 《密云期风习小纪》中《文学修业底一个基本形态》，63—71页；《演剧运动短话》，77—80页。

⑥ 《密云期风习小记》，68页。

有“教育的思想的意义”就并非不是必要的了。<sup>①</sup>

这些粗略的表现，当然是革命的现实主义的要求，然而却是在统一战线限度下的要求，而且还是作为对于左翼文艺的自我警惕提出的。

新的口号的提出，不能看作革命文学运动的停止，或者说“此路不通”了。所以，决非停止了历来的反对法西斯主义，反对一切反动者的血的斗争，而是将这斗争更深入，更扩大，更实际，更细微曲折，将斗争具体化到抗日反汉奸的斗争，将一切斗争汇合到抗日反汉奸斗争这总流里去。决非革命文学要放弃它的阶级的领导的责任，而是将它责任更加重，更放大，重到和大到要使全民族，不分阶级和党派，一致去对外。这个民族的立场，才真是阶级立场。托洛斯基的中国的徒孙们，似乎糊涂到连这一点都不懂的。但有些我的战友，竟也有在作相反的“美梦”者，我想，也是极糊涂的昏虫。（鲁迅：《论现在我们的文学运动》）

不幸的是，这要求一直遭到了误解，遭到了攻击，遭到了压抑，那罪名就是“破坏统一战线”。有的论者甚至故意危言耸听，把“大众文学”说成了“不通”而且有害的名词。当然，现实主义的文艺在任何历史环境下面都是要反映现实底真实内容的，这要求并不会全被压死，但民族解放斗争底内容只被允许冻结在抽象的“爱国主义”的喧声里面，这个战斗性就被大大地冲淡了。

### 三 战 争

战争开始了。这个惊天动地的大事变所表现出来的是全民性的火一样的愿望和热情，然而，当这愿望和热情爆发出来的时候就同时显示了人民性底胜利。因为，这正是人民先锋队底明确的远见和雄大的战略所要求的；因为，无论是在理智的预计上或感觉的含度上，都是依靠着广大人民底觉醒和力量底生长的；因为，这是由于“自由而幸福的明天”底渴求，因而要抖去“盘结在你（中国）古老的灵魂里的一切死渣和污秽”。是全民性的爱国主义，所以在本质的内容上正是人民性的爱国主义。

<sup>①</sup> 《密云期风云小记》，70页。

作家、知识分子呢？几乎全被战争掀动了，绝对的大多数主动地或被动地提起了被战斗所要求的任务，投身到了战地服务和民众动员的工作里面。这就实现了统一战线底要求，进入了“做什么”的问题。然而，这个要求底真正实现，这个问题底真正解决，还非得归结到“怎样做”这个问题上面不可。因为，从“力量的竞赛和变化”（《论持久战》）这个认识出发，从“向上的东西是新的质与量，主要的表现在质上”（《论持久战》）这个认识出发，反映战争底历史的内容已经成了迫切的任务。这就是说，要从高扬全民性的爱国主义的过程上来加强人民性的爱国主义。换一个说法：“动员民众”的文化、文艺底任务，不能是简单地使人民成为战争底“工具”，而是要“为大众服务”，使人民能够理解自己、社会、以至世界而获得通过战争来解放自己，用自己的力量创造一个“新生的祖国”的觉悟<sup>①</sup>。应该是，用战争要求去统一社会矛盾，但却是为了在统一里面去正视社会矛盾，因而提高“向上的”质，达到量底发展。去征服社会矛盾的。

被现实的历史内容所启示，被现实主义的革命传统所领导，在文艺工作里面，是呈现出了这样的道路的。在运动方向上，强调大众化，并且从战争所创造的社会条件上来把握大众化的要求<sup>②</sup>；在作家和人民的关系上，指出“在新的形势下面和对象（民众）结合这一个特点”，强调“和现实问题格斗，有的简直弄得一身尘土，满头臭汗，不得不和‘俗物’的‘愚民’们打着交道”的旧干部底改造，和“在日晒雨淋的条件下面，面色红黑但心地纯洁、斗志坚强的，帮助民众学习、从民众学习的，沉进民众里面或者从民众里面成长出来的”新干部的出现<sup>③</sup>；在对于现实的理解上，指出“这个战争底最后胜利不能不从抖去阻碍民众活力的死的渣滓，启发蕴藏在民众里面的伟大力量而得到”<sup>④</sup>，提出不要忘记了鲁迅底道路，“在他，没有为进步的努力，解放是不能达到的”，提出“他所攻击的黑暗和愚昧是怎样地浪费了民族力量，怎样地阻碍着抗战怒潮底更广大的发展。为了胜利，我们有努力向他学习的必要”<sup>⑤</sup>。因而，在创作方法上，

---

① 《剑·文艺·人民》，58—65页。

② 《剑·文艺·人民》中《大众化问题在今天》，10—14页。

③ 《剑·文艺·人民》，49页。

④ 同上，4页。

⑤ 同上，《关于鲁迅精神的二三基点》。

说明“作家不应只是空洞地狂叫，也不应作淡漠的细描，他得用坚实的爱憎真切地反映出蠢动着的生活形象。在这反映里面提高民众底情绪和认识，趋向民族解放的总的路线<sup>①</sup>。这就是坚持反映现实即推进现实，警戒脱离生活的主观公式主义（空洞的狂叫），也警戒奴从生活的客观主义（淡漠的细描），强调思想态度（体现人民底愿望的坚实的爱憎），强调“不论在什么场合，文艺底问题不仅仅是‘写什么’，同时也是和‘怎样写’一同存在的”<sup>②</sup> 革命的现实主义的要求。

就当作思想态度的创作方法说，它的被提出在当时的创作实践上正有着迫切的意义。一方面，战争底大风暴掀起了爱国主义的狂热，但大多数并不是从现实生活深处发出的血肉的声音；战争底大风暴使作家们面对了现实社会，但已经开始出现了漂浮在客观对象上面或屈服在客观对象下面的、不能向对象深入的被动的态度。另一方面，和现实搏斗的现实主义的作家和在实际斗争里面的新的作家们，正在倾注着真实的爱憎，通过“蠢动的生活形象”努力地表现出现实的历史动向，广大人民底负担、潜力、觉醒、和愿望，使我们看到了正在发动的受着长久压抑的民族底伟大的潜力，正在觉醒的带着历史创伤的人民底蓬勃的青春。这是在文艺统一战线下面所展开的创作实践底内容，把握这个内容，提高那积极的要素，争取现实主义底发展，在对于文艺运动的各种有利的社会条件里面争取发展，由这来把那些条件（主要的是和人民结合的实际情势和强烈要求）转变为主观的力量，充实并推进统一战线，就正是迫切的任务。

然而，不幸的是，这个任务遭到了误解，遭到了压抑。反映现实生活内容的作品被认为“过于暴露了黑暗”，对抗战有害，而抱着这种思想要求的群众性的工作单位，就受到了“宗派主义”甚至“破坏统一战线”的嫌疑。这是完全没有理解甚至感觉到当时坚持统一战线的政治任务固然是为了稳定战争，但同时更是为了在实际工作上争取人民底觉醒和进步，由这得到稳定战争的物质力量，以至实现战争底历史道路。因而在文艺上压抑了现实主义的要求，在所谓政治性（把文艺内容冻结在抽象的爱国主义，把文艺作用限定在使人民单纯地做战争“工具”的鼓动宣传）底“左”的伪装下面掩盖了虚浮的思想内容，即非现实主义的思想内容，使

---

① 同上，4页。

② 同上，21页。

原来还带着热情成分的主观公式主义（当时的主要倾向）没有更强地受到现实主义底抵抗，使那热情成分成为深入现实的力量，终于轰轰烈烈然而空空洞洞地向虚浮的道路发展下去了。思想的巨人当时曾用“新中国的圣人”这说法来强调鲁迅底战斗传统，提出“学习鲁迅精神”的号召，强调鲁迅底“马克思主义化的”立场，把“社会解放”放在民族解放的内容里面，指出了鲁迅“与封建势力和帝国主义作坚决的斗争”的意义<sup>①</sup>。这当然也受不到“轰轰烈烈”派底注意。

这种思想立场底软弱性甚至虚浮性，是做了抽象的“爱国主义”的概念底俘虏，不能从火热的战争行动里面看到甚至感到那深厚的历史根源，因此，也就不能从广大人民底负担、潜力、觉醒和愿望（“蠢动着的生活形象”）里面去把握战争底要求以及发展远景，即人民性的爱国主义底深厚基础了。我们已经看到逐渐脱离了或者歪曲了现实内容的主观公式主义，但另一方面，由于这个同一的思想根源，又有了把要求反映现实的那个现实完全限定在“紧张生活”即前线，否则以为没有意义，这在客观上也就是用要求参加战争的口实取消了文艺底服务战争的思想斗争的任务，解除了作家底思想动员的实践责任。当时甚至出现了生活在激动着的人民中间的作家，却叹息着没有生活，没有什么可写的例子。对于这，坚持着革命的现实主义的思想立场的革命作家（东平），曾经提出了痛切的劝告：

对于没有生活就没有作品的问题，人们举出来的例子总是这样说：高尔基如果没有在俄罗斯的底层里混过，高尔基就不会写出那样的作品，今日的苏联，不，今日的世界也没有那样的一个高尔基。但有一个更重要的问题人们没有提出：俄罗斯当时有多少码头工人，多少船上伙夫，多少流浪子，为什么在这之中只出了一个高尔基？高尔基有没有天才我们不能肯定，但高尔基能够用自己的脑子非常辩证法地去认识，去溶化，去感动，并且把自己整个的生命都投入这个伟大的感动中是铁一样的事实。这就要看自己的主观条件来决定。在这里，我很高兴举出一个例子：就一块磁石说吧，磁石在主观上决定自己是磁石之后，它就能够吸收了。不然，对于一块石头，钢铁也要失去存在的价值！中国的作家直到今天还说自己没有认识生活，没有和

---

<sup>①</sup> 《毛泽东论鲁迅》，《七月》第10期。

生活发生关系，我觉得这将不免是一类嬉皮笑脸的态度。其实，中国作家（尤其是年青的）早就和生活紧紧配合了，问题是缺少许多像磁石一般能够辩证法地去吸收的脑子。磁石和钢铁是两种对立条件的存在，人们要说我是观念论者也不可能<sup>①</sup>！……

如果不在严格的科学意义上对用语作苛求，如果体会到那言外的含意，这一段话是值得用最大的严肃心情去回忆的。而且，东平还接着说：“我个人却发觉了一个严重的现象，中国的作家除了极少数的先驱者之外，多数的老作家都在腐化中，而青年作家又苦于素养不足，不免幼稚，这个现象像一重不易散去的浓雾，永远在我们的文坛上停留着，我的意见是要求成熟的老作家不要腐化，幼稚的青年作家加紧苦斗而已。”这是使人讨厌的“尖锐”的说法，但我以为，在当时也不见得就会“破坏统一战线”的。东平只是坚持革命文艺底实践任务，只是为了把战争所提供的空前的有利的客观条件（成熟作家底改造和青年作家底成长的可能）转变为主观的战斗要求而已。通过东平，我们听到了革命的现实主义传统底呼声。

而且，这不但不是看轻了作家应该深入生活以至深入战争，反而是为了坚持作家不应该轻视生活，得用坚强的思想要求去对待生活，服务战争的。正是东平自己，不但当时写出了辉煌的作品，而且努力地争取到了参加敌后斗争的机会，在通过争取人民底觉醒去求得民族解放的路上留下了创作，献出了生命。通过东平，我们看到了革命的现实主义传统底血证。

年轻的革命作家底这个劝告和思想巨人号召学习鲁迅精神的发言同时在读者面前出现，虽然是一个偶合，但却是强大的历史要求底不约而同的反映。

#### 四 高峰低落

大约以武汉撤退为分水岭，战争走上了新的阶段。经过了热情爆发的全国激动的一年半，经过了军事溃败的血肉考验的一年半以后，战争终于从动摇的危机中稳定了下来，是依靠人民意识底觉醒和人民力量底成长稳定了下来的，是由于对战争没有信心没有决心的反人民的力量发生了大的恐怖，但又看清了只有在战争的旗下才能保存自己，因而企图在战争的旗

<sup>①</sup> 东平：《并不是节外生枝》，《七月》第10期。



下肥大自己的这个矛盾关系而稳定了下来的。在阶级调协的情势下面所实现了的战争，经过热情爆发的时期以后，却在依然坚持统一战线的要求下面展开了阶级分化的激巨的历史过程。

战争带来了一个高峰，我们看到了全民性的热情澎湃，我们看到了全民性的爱国主义放射着灿烂的光辉；人民底苦闷消散了，人民底热情爆发了，人民底希望烧起来了……。现在，这个高峰开始低落下来，各个阶层都开始了对于历史负担或社会处境的意识。带着深厚的社会基础，顽强地保存自己以至肥大自己的企图积极地站了出来，而广大的人民和先锋部队，得要综合战争经验，认识本身力量，把握历史方向，从这得到更强的确信，去坚持战争，推进战争，以至实现战争底历史道路。在历史发展上，这个高峰底低落，不是意外而是必然，不是后退而是前进。

被巨大的思想力量所提升出来的这个历史方向，当然包含着文化战线上的任务，那就是在新民主主义的政治要求下面的新民主主义的文化的号召。在这个号召里面，把“大众的”这要求推到了前面，把反封建提到了和反帝同等的地位。通过了全民性的爱国主义的高潮，原来就是那基本内容的人民性的爱国主义，终于被推到了历史舞台最前面。

知识分子呢？第一，如果说，在这以前的高峰期，比较地说，是被一般性的爱国主义的热情所推动，风起云涌地投身到了战地或人民里面；那么，这个移动现在还在继续，甚至更为扩大了，但却是带着更强的意识性被人民底力量和人民底道路所吸引，企图依靠人民底力量，通过人民底道路去争取战争底胜利、创造中国底前途的。第二，在高峰期投身到了战地或人民里面的，以及现在继续投身进去的，在实际的生活过程里面，或者在坚实地成长，或者在艰苦地支持，或者在虚浮地动摇，不论是哪一种情形，总之是在开始深入地受着实践斗争底考验的，第三，由于小资产阶级性的虚浮，不能承受甚至拒绝这个考验的，就或者依然用着“嬉皮笑脸”的态度去敷衍生活，或者用着走马看花的态度去观照生活，甚至或者带着到过战场的“资格”退了出来，或者挟着在人民中间生活过的“知识”浮了上来……。

阶级分化的内容就这样地反映到知识分子底身上。这在文化、文艺战线上，开始使原来尚在半潜伏状态的或者受着压抑的思想对立的形势强化了。一方面，在战地，在敌后，在人民得到了改革生活的权利的地区，以至在沦陷区，在后方的城市，各各在特定的客观条件下，也就是可能的发

展基础上，开始了进一步和人民结合的工作，而那些受着考验的优秀的新旧作家们，在创作实践上把现实主义的要求向前推进了，另一方面，在文化据点的后方城市，作为思想斗争的文化、文艺工作现出了重要意义，同时也开始形成了文坛底性格。组成这性格底内容是：有的依然停滞在一般性的爱国主义上面，但却消失了当初所有的那种人生渴望的热情，有的对政治现象做些表面的观念性的适应，不能深入到甚至接触到历史变动底实际内容；但更有“新军”们用着“新”的气势开始泛滥了：——空虚的战地报告之类既然被读者所厌倦，那些嬉皮笑脸家们或走马看花家们就运用着“技巧”来编造引人入胜的战地的或前线的传奇故事，而且是“英勇”的或“胜利”的传奇故事；抽象的爱国主义之类也已经使读者厌倦了，那些滑在生活上面或困在生活里面的收集家们就在反映“现实”的自信下面更加胆壮，运用着“技巧”来“描写”他们的生活知识，“刻划”那些黑暗的或落后的社会现象，而且还带着讽刺，而且还可以使读者看出那些现象底“客观意义”呢……在那个碰都碰不得的可爱的“一团和气”下面，这些就共存共荣地发育滋长了起来。

担负着为新民主主义而斗争的现实主义的文艺，就须要在这样的气氛下面开辟道路，须要在抵抗这些、克服这些的过程上面开辟道路。而且，这个斗争是在开始强化起来的政治压力下面进行的：作家底活动和作品底流通既然受着了重重的阻碍，作品底发表又得通过严格的审查制度的枷锁。

然而，现实主义并没有解除武装。比什么都重要的，是在文艺思想上坚持，前进。

首先，要从抽象的爱国主义解放出来。通过人生苦恼和理想燃烧的对于战争胜利和民族新生的渴求，这种带着全民性的爱国主义依然是历史要求底反映，因为它是通向人民底方向的，然而，只是简单地企图用抽象的民族气节动员人民参加战争，使人民成为战争底工具的那种“爱国主义”，已经完全转化成了抹杀历史要求的反动的武器。这在文艺思想上就是虚伪的主观公式主义。

同时，也要和虚浮的“现实主义”即客观主义抵抗。反映现实固然成了迫切的任务，然而，在黑暗的或落后的社会现象里面并不是能够没有潜流着人民底痛烈的追求，在英雄的或胜利的故事里面并不是能够没有贯注着人民底深沉的搏斗的。现实生活底内容并不是不通过作家底真诚的思想

追求就可以反映出来。否则，那些即使是亲身经历过的“生活”或“知识”，也只有鼓励读者从现实表面飘浮过去而已。

那么，文艺思想所要求的是什么呢？是广大人民，特别是劳苦人民底负担、潜力、觉醒、和愿望。怎样的负担？历史的负担和战争的负担。怎样的潜力？通过痛苦的历史负担底减轻以至解放，就会把战争负担转化为主动要求，一定能够使战争真正胜利以至实现战争底历史去向的伟大的潜力。怎样的觉醒和愿望？把从战争负担来的痛苦压力转变为对于历史负担的觉醒，由这获得主动力和创造力，通过战争过程去减轻以至最后解除历史负担的愿望。这才是在战争发展过程下面已经实现、正在实现、将要实现的真正的现实。这样的现实，是内容上包含着苦痛和欢乐的冲激，形象上呈现着平凡但却雄壮的血肉风貌的。对于这样的现实，需要作家抱有真诚的思想要求才能够深入进去，需要作家坚持现实主义的创作方法的追求才能够表现出来。

民族形式底提出，正是为了提高创作方法上的追求去反映这样的现实，即蓬勃地发展着或困苦地挣扎着的人民生活，即民族现实的。但主观公式主义马上站了出来，想把这解释为表演教条，甚至是抽象的爱国主义的教条的“形式”，客观主义也跟着站了出来，想把这解释为描画现实的“技巧”。为了真实地反映现实的这个正确的口号，几乎被做成了脱离现实的创作态度底工具。然而，现实主义脱出了这个危机，认清了这个口号是为了在血肉的风貌上反映人民底负担、潜力、觉醒、和愿望的、创作方法上的要求，是为了被新民主主义的思想要求所照明的活的现实内容能够获得生动感人的艺术力量的、创作方法上的要求。

有什么力量支持了这个文艺思想上的斗争方向呢？

是在人民力量正在发展的环境里面坚持和成长起来的作家们反映人民（工、农、兵）底意识觉醒和力量发展的创作实践。这些作品底发表就是一个斗争行为，取得了广大的思想影响。

是在落后环境里面苦斗和成长起来的作家们真诚地反映人民底苦痛和愿望的创作实践，以及各个小单位的群众性的文艺活动。这样的作品不致全被湮没，这些活动能够存在，在当时就有了思想斗争的组织意义。

是对于国际革命文艺传统（高尔基的道路）和中国革命文艺传统（鲁迅的道路）的坚持和口号。这虽然是在文艺思想上的坚持和口号，实际上却是含有社会斗争的实践作用的。

现实主义就凭着这些具体的斗争行为来支持了文艺思想上的要求，坚持并加强了从生活实践到创作实践的认识，为了反映人民底负担、潜力，觉醒、和愿望，为了反映新民主主义的社会根源和发展前途。

这些斗争，虽然有的仅仅粗浅地碰到问题，有的像“伊索寓言”似的隐晦，有的残废得手脚不全，而且很少通过具体批评的热闹的斗争形式……，在志大心粗的理论家，当然不值得一顾，但当时却是依靠着这些努力把文艺思想上的要求支持了过来的。依靠着这点努力，抵抗了逐渐反动化了的虚伪的“爱国主义”，抵抗了企图换上新装的主观公式主义，抵抗了开始泛滥的虚浮的客观主义，也抵抗了正在抬头的堕落的色情倾向和小市民趣味……。然而，虽然抵抗了这些，保持了也开拓了和历史要求的血缘联系，但并没有取得大的优势。

这原因，是不是由于接受了西欧资产阶级那种“容忍即民主”的思想呢？不是的，完全不是的。

不错，确实是“有意地避开批评和斗争”。但这个形势里面正含有实际的斗争性质。在通过现实主义去回答历史要求的努力者们。时常感受到“宗派主义”或“破坏统一战线”的威吓，不得不在防御的姿态下面进行攻势，争取阵地。而没有丝毫“对群众负责的态度”的文坛交际家们，他们在思想上用抽象的爱国主义纵容、包庇、甚至鼓励一切虚伪的甚至堕落的文艺现象，在行动上用统一战线的名义歧视甚至敌视现实主义的斗争，企图把不是统一战线底平均面孔的文艺工作都编进“宗派主义”。他们就这样堵塞了批评和斗争，因而能够用随机应变的笑脸在权威作家和流行作家中间活跃，周旋，只要没有碍眼的“宗派主义”，就可以无往不通了。这种“表面上的和谐”正是在加强分化的思想敌对底一种表现，并不是“互相退让，互相敷衍，甚至互相冷淡的”。就是西欧资产阶级罢，又何尝有过“容忍即民主”的“容忍”呢？

因而也就不能把责任推给“政治上的右倾的机会主义”。假使、即使可以用这样的说法来衡量文艺上的问题罢，然而，有对于战争发展现阶段的深刻的分析在，有新民主主义的庄严的号召在，右倾在哪里？而且，这分析这号召正是通向作家理论家置身在那里面的、被战争发展所震撼的现实社会，正是通向作家理论家所当作对象的、在历史负担和战争负担下面苦恼着觉醒着战斗着的广大人民，怎么会右倾？而且，这分析这号召正是对于现实主义的斗争方向的一个强大的鼓励，给作家理论家所应该坚持和

争取发展的现实主义的斗争方向一个认识并深入历史现实的有力的引线，怎么可以右倾？即使“抗战初期在大后方局部地出现过”这种主义，然而，所贵乎有你作家理论家的，是在革命的思想照明下面反映出历史现实底内容和发展趋向，由这来为政治开路，推动政治前进，并不是要你守株待兔地仅仅望着“细小的政治变动”，甚至不过是权变的政治战术的应付，美其名为反映政治但其实反而是放弃政治所要求的艰巨任务，不过偷懒地为政治应应景，向政治点点卯而已的。

因而更不能说是“在反对‘左’的斗争中，忽略了向右倾的斗争”。这样说，好像当时有过什么“左”的危险，而且理论家还对这危险做过英雄的斗争似的。这不过是心造的史实和自封的战绩罢了。当时主要的危险倾向是在所谓政治性这个“左”的伪装下面的反现实主义的内容，用伪装出的“政治”面孔的主观教条主义的气势雄视一切，在思想上让抽象的爱国主义包庇了反抗现实主义的各种文艺现象，在行动上用统一战线的名义压抑了现实主义的斗争要求，忽视了群众性的文艺活动底意义。这个最主要的危险倾向正是对于新民主主义的号召所提出的阶级思想的忽视和无知。今天还会说出什么因为忙于反对“左”的斗争所以放松了右倾云云，这只好算是一桩怪事！

就这样，虽然没有取得优势，反映新民主主义的要求的现实主义的思想方向，终于保持了下来，而且向前发展了。那么，说“思想运动的主导力量日渐软弱”，也是完全和实际相反的臆断。正是这个时期，现实主义的思想使创作实践逐渐脱出了抽象的爱国主义以及它所包庇的各种文艺现象，艰苦地使文艺思想底阶级内容争得了初步胜利。由于这一点文艺思想上的斗争，说大众立场，这正是大众立场从抽象性的国民立场凸现了出来，说意识改造，这斗争本身就正是意识改造底结果，同时也成为更深入的意识改造底阶梯。不是别的而是这一点文艺思想上的坚持，主观的思想立场的坚持，在当时正有着第一等的实践意义：它反映着涌入了而且继续涌入实际工作的、包括作家底创作实践在内的万千知识分子所应该追求的道路，它抵抗着游离了历史要求的、包括有害的文艺现象在内的无数知识分子底思想偏向。

历史在前进，“一叶知秋”，发展过程上的突发事变<sup>①</sup>把新民主主义

---

① 新四军事变。

的号召所提出的巨大的历史要求证实了。

## 五 思想革命

历史再前进。中国人民再前进。

历史底矛盾内容产生了波动，也是历史底矛盾内容使战争依然保持住了稳定。在被这个矛盾内容交叉地支持住的稳定下面，矛盾内容底每一面都各自用着最大的努力，各自沿着自己的方向争取掌握中国命运底前途。在随着波动而来的不安而又苦闷的过渡期间，一方面，想阻碍所要阻碍者的压力在加强，在加紧，想动员所能动员者的企图更积极，更广泛；而另一方面，为了人民力量底生活和发展，和沉着的进军同时，得总结经验、检讨战果、把握实际、整训队伍。在表面的不安和苦闷下面，是正运行着这样巨大的历史的奔流。

这个历史内容当然要反映到思想战线上面，当然要向思想战线提出要求。这就发生了含有伟大的革命意义的思想再出发运动。<sup>①</sup>

从怎样的基础出发呢？一方面，是五四以来，特别是将近20年以来血的斗争（包括文艺斗争在内）所结晶的坚强的思想立场和明锐的思想力量，是战争以来工农大众底飞跃的意识觉醒和丰富的斗争经验；这就提供了可能。另一方面，战斗的唯物主义在实践过程上原就含有强烈的经过小资产阶级性的曲折的、脱离现实的偏向，招致了惨痛的牺牲的偏向，现在在爱国主义的广度上所包容的庞大的成分又必然要现出对于历史发展要求的各种差度；这就提出了必要。有可能才能认识必要，有必要才能提高可能；是这个对立的内容汇成了思想再出发的革命运动。

向着怎样的目标呢？为了思想立场坚强到能够把握历史底方向，思想力量明锐到能够透过历史底血肉，就得深入现实，认识现实，把握现实，通过丰富的现实内容去纠正以至克服那些脱离现实的偏向，从这里改造或加强思想立场，养成或加强思想力量。这就是反对主观教条主义，当时的主要的目标。反对主观教条主义，正是为了启发“生动活泼的革命精神”，获得实践斗争底主观力量的。但还有第二个目标。通过对于现实内容的把握去反对教条主义，但却不能被现实底表面性或局部性所屈服所俘虏；正相反，把握现实是为了征服现实，寻找出具体的实践道路，使它通到历史

<sup>①</sup> 1942年的整风运动。

发展所要求的方向，从这里使各种程度的意识觉醒和各种形态的斗争经验汇集成理论认识底内容，使它获得综合性的高度。反对经验主义，正是为了从经验出发但却不要被经验湮没，主动地深入现实，因而获得实践斗争底主观力量的。

发展到文艺思想上面，首先就是加强或改造主观的思想立场：为人民服务，“与根据地人民的运动相结合”，“使人民群众惊醒起来，感奋起来”，“教育群众，指导群众”，“使他们进步……，去掉落后的东西”，从这里“把革命工作向前推进”。这样的实践要求只有在实践过程上才可以达到：要求作家参加实践斗争，“长期地无条件地全身心到工农兵群众中去，到火热的斗争中去”，在“长期的甚至是痛苦的磨练”当中，使“感情起了变化，由一个阶级变到另一个阶级”。同时进行着“了解人熟悉人”这个“第一位的工作”，从这里加强或获得思想力量，“可以根据实际生活创造出各种各样的人物来，帮助群众推动历史的前进”（引语俱见《在延安文艺座谈会上的讲话》）。对于从人民底解放要求诞生出来的、发展了的现实主义，这是在具体的（是的，具体的！）历史条件下面的战斗的实践道路。

然而，在不是“火热的”战场而是灰色的战场上面，是在怎样具体的（又是具体的！）条件下面来迎接这个思想革命的大潮呢？

首先是想阻碍所要阻碍者的压力加强了，加紧了，加重了人民底负担，害怕着人民底觉醒，一切争取进步的努力，不得不在窒息性的阻害下面求得生存，求得发展。另一方面，突发事变使进步的知识分子们和觉醒的人民更广泛也更强烈地从抽象的爱国主义惊醒了，更认清了现实，更趋向着人民底道路，因而加强了奔向人民战列中间的移动或沉进实际社会底深处，在自己的处境里面寻求有效的实践方式去开拓人民底道路。

这是基本的对立形势。在这中间，包括游离的知识分子在内的非常广大的中间层，迅速地消失了早已开始消失的、原来不能有坚强的内容的一般性爱国主义的陶醉，一面抱着惶惑和苦闷，一面以社会处境的意识为中心，经营着你东我西或你买我卖的日常生活，对战争前途和祖国前途只是似有似无、或隐或现地保持着藕断丝连的情愫。因而让给了“天塌下来有长子顶住”的那些“长子”或“历史发展有必然的客观规律”的那个“必然”去承受，去担负。

这是一个有着深刻的历史性的变动过程，通过它，两头尖、中间大，

两头硬、中间软的中国社会底性格内容又逐渐地呈现了出来。在文艺上，这个变动过程带来了短期的萧条，但跟着就现出了活动上的繁荣现象和思想上的复杂倾向。这看来好像是在划定的圈子里面带着枷锁也可以各自尽情跳舞似的。但实际上却是社会分化底反映。

一直艰苦地坚守方向、争取发展的现实主义的传统，在摆脱了抽象的爱国主义的压力，同时也是“对于历史的近视”的机械观点还没有也不可能大摆面孔的时候，就能够从变动过程所展开的历史要求底内容汲取力量，加强勇气，在对于人民底负担、潜力、觉醒、愿望、以至夺取生路的追求里面守住了阵地，争到了前进。当然，这个带着枷锁的努力所得到的质的坚强还只能是量的劣势，但在政治逆流泛滥的当时，对于抱有进步要求的苦斗的读者和不甘于被生活吞没的苦闷的读者，这个人民意志或人民力量底暖流所发生的解冻作用和冲激作用，那思想影响是并非太小的。

同时，在另一个尖头，也由于它的迫切的“需要”，想动员所能动员者的企图也在文艺上表现出来了。从战争开始以来，这是一个“创举”：这以前，被战争底高潮所压倒，反人民的企图只能被动地表现在对于战争的怠工或对于战争的虚伪的适应里面；现在情形变化了，“时势造英雄”，就积极地广泛地发动了攻势。

在理论上，宣布了“文艺政策”：在抽象的（虚伪的）爱国主义的说教里面，“用武断的政论威吓艺术家”，“出题作文，干涉他的题材选择”，企图从文艺内容里面驱逐掉正在取得强烈表现的、人民底苦痛的负担和觉醒的力量；在从伪装的所谓民族立场出发的、建设伟大文艺的图案里面，企图用割取来的资产阶级文艺理论底碎片来造成一条使正在向现实深处发展的文艺从现实隔绝的迷途。

在活动上，对于若干一直对战争怠工的、原来是站在反人民的立场的作家，一些只是对战争起着肤浅的甚至是虚伪的反应的、原来没有现实主义的要求的作家，许多没有社会认识的或带有反动的政治见解的文艺学者，进行着拉拢式的动员。

在作品上的表现呢？或者是，加强爱国主义的姿态，一直连结到忠君爱国的封建道德，一直发展到间谍加色情的堕落趣味，或者是，利用社会关系底日常生活化这个特点，完全地离开了战争，鼓励那些从腐烂的社会生活产生的封建的抒情主义，微温的但却正是有毒的人情主义，那些模仿堕落的资产阶级形式的卑俗的“写实”，甚至伪善的“批判”……甚至还



企图把在日常生活化这个社会内容里面飘浮着的厌倦、惶惑、和苦闷组织起来，传播尼采式的梦想和狂热，造成一种绝对主义的方向。

和一般的反动文化攻势相结合，这就形成了半封建、半殖民地的法西斯的文艺阵线，对于进步的读者，那质的脆弱和虚伪是显而易见的，然而，从深厚的社会基础上看，如果没有具有真正艺术力的进步作品去抵抗，它不但代表着质的“坚强”，而且还能够取得量的“优势”的。

在这两极中间，或者说包含这两极在内，现出了一片表面繁荣而思想复杂的文艺现象。在日常生活化了的社会生活里面：惶惑的需要解释；苦闷的需要发泄；追求的需要社会的知识；厌倦了空虚的爱国主义教条的，需要看一看具象的生活。这就使得也是日常生活化了或回到日常生活来了的作家们能够造成了一片表面的繁荣。而且，由于文艺是通过生活形象的，较之要通过明确论断的一般社会科学不容易被看出思想意向，虽然依然得带着枷锁，但却能够得到生存甚至繁荣的空隙了。

从现象上看，绝对的大多数是带着进步的色彩，甚至是以现实主义自任的。但看一看那内容，这绝对大多数里面的大多数，却是或强或弱地、各自带着游离了战争即历史要求的广大中间层底思想意识或生活态度的烙印，形成了各种有害的倾向。有的对黑暗的现实不满，但却顾影自怜地抚摸着自己的忧郁；有的讽刺丑恶的社会，但却发出了轻松的笑声；有的同情封建压迫下的弱者，但却咏叹着悲欢离合的无常命运；有的表扬战争的信心，但却依靠着善有善报、恶有恶报的自然因果；有的提倡现实底考验，但却是为了歌唱郎才女貌或郎才女也才的不幸分离或幸福结合；有的改写葬花词，寄托公子多情；有的特立授命记，赞颂豪绅气节；但最走红的却是那些既不脱离战争而又迷人的、在风沙的战场上的桃色传奇，那些既有“革命性”又有诱惑力的、工农兵生活里的色欲故事……就这样，使空隙变成了宽阔的天地，让苦闷者得到了安泄，惶惑者得到了发慰，追求者得到了“知识”，厌倦了空虚的爱国主义的教条者得到了具象的生活和浓烈的趣味……，就这样此呼彼应，共存共荣地造成了一片混乱的迷雾。这些带着进步的色彩但基本上是反现实主义的文艺现象，虽然冲淡了法西斯文艺攻势底集中形成，但同时也歪曲了正在变动的宏大的历史内容，湮没了正在拓展的艰苦的人民道路，客观上却又客串地替法西斯文艺底政治目的服了务。

革命的现实主义得在这混乱里面争取发育，凭着逐渐获得坚强性的思

想力量去抗击政治的逆流，在逆流里面培养生机，使广大的读者深入宏大的历史内容，走向艰苦的人民道路，为新民主主义拓大群众的即物质的基础。

为了这个任务能够胜利，就不得不正视现实主义自己阵营里面的两个坚强的偏向，和上面那些有害的倾向保持着某种姻缘的偏向。第一是主观公式主义。这是有着悠长的思想渊源的，在战争初期还曾经繁盛过一时，现在已逐渐被看出了并没有思想教育的内容和力量，但却依然在挣扎着，飘浮在已经完全空虚了的一般性的爱国主义的概念里面，只是或者苦心设计一个对于政治斗争现象的暗示，或者多情地编进一些对于历史韵事的感叹，想由这来抵抗政治的逆流，把读者拖回战争里面。脱离了现实的或历史的深刻的客观内容，因而也就不能走进战争发展下面的生活的真实和人民的道路了。

和这浮华的倾向相对，现出了繁荣现象的是看来好像实事求是的客观主义。这也是有着悠长的思想渊源的，在日常生活化了的生活地盘和认识现实、反映现实的思想要求下面，就迅速地招引了读者。这里不但有“现实”，甚至还有对于黑暗面的讽刺和光明面的描写，不但有形象，甚至还有对于形象底阶级特点的刻画，然而，读者满足了以后就反而心安理得地保持着和现实的历史要求游离的生活态度了。因为，作家在思想态度上没有和人民共命运的痛烈的主观精神要求，黑暗就不能够是被痛苦和憎恨所实感到的黑暗，光明就不能够是被血肉的追求所实感到的光明，形象就不能够是被感同身受的爱爱仇仇所体现出来的形象了。因而在思想内容上，那现实只能是屈服在那局部性下面或飘浮在那表面性上面的“现实”，反而把包含着矛盾和冲激的丰富的生活真实庸俗化了，把克服着痛苦和创造着欢乐的光明的人民道路虚伪化了。

现实主义就在对于本身的这种倾向的抵抗过程上得到了教育，得到了成长，获得了从深刻的历史发展内容汲取来的思想力量，去反击那些堕落的以至反动的文艺现象，去在读者群众里面开拓历史要求底方向。当然，这个斗争是处在非常艰苦的条件下面，或者遮头掩面，或者带着伤痕，或者落水失踪，而且质的坚强距离量的优势还很远很远，然而，却有可能逐渐拓大质的坚强，争得量的优势的。因为，它正是被新民主主义的庄严的号召所照明，所鼓舞，所指引，汲取着因而反映着正在摆脱历史负担底重压的人民底觉醒和斗争，汲取着因而反映着正在历史负担下面挣扎的人民

底苦痛和潜力，由这来提高主观的思想力量或战斗要求，反抗逆流，反抗逆流后面庞大的反动的社会势力，加强并开发广泛的群众底夺取生路的愿望。“帮助群众推动历史的前进”。

是在这样的条件下面迎接了思想革命的大潮。当思想革命的大潮和实践要求结合了的时候，这些条件就变成使它在具体的途径里面争取发展的根据了。

说是全“被政治天空上的乌云所震倒了”，这只是“想当然尔”的主观臆断或根据自己被震倒在内的狭小经验的片面回忆。这不但抹杀了在加强斗争的历史内容，也取消了在争取发展的历史力量，使人觉得人民底斗争方向在这个灰色战场上并没有现实的基础，至少是软弱到在思想战线上不能得到任何反映，不能使经过了20多年苦斗的现实主义感到吸力，没有产生任何血缘联系。这就当然不能认识具体的实践道路了。

## 六 民主斗争

在苦斗中的现实主义，向思想革命的大潮发出了欢呼，从那得到了鼓励，加强了勇气，提高了认识和警惕，因而现出更强的气势突进了创作实践，也展开了理论攻势。当然，没有也不应该采取“照本宣科”的形式，没有也不可能打出鲜明的旗帜，而且大都还得通过所谓“奴隶的语言”底曲折，然而，现实主义的战斗者们，特别是那些置身在群众中间的年轻战斗者们，却是抱着热情的思想要求体验到了这个思想革命所启示的实践意义的。

中心点是争取主观的思想立场或思想要求的加强，从这里拓大以至开发通向人民的道路（为人民服务），反抗那些堕落的和反动的文艺倾向。为了这，就得坚持从实际出发，从这里获得思想立场或思想要求底历史内容，通过对于人民底生活现实的认识（从人民学习），使创作取得人民性的具体的丰富内容，有力量反抗那些堕落的和反动的文艺倾向，教育读者，把读者向人民底道路推进。被新民主主义的思想要求所鼓励，从人民底负担、觉醒、潜力、愿望和夺取生路这个实际出发，被新民主主义的思想要求所照明，反映人民底负担、觉醒、潜力、愿望、和夺取生路这个无处不在的历史现实；通过这，使本来身在这个历史现实里面的广大的读者群众获得或加强和人民结合的要求，突进对象底具体内容，“打成一片”，从那里搏斗出来，找出具体的实践途径。

那么，通过现实主义的路，这个灰色的战场上面正潜流着火热的内容，丰富地提供着新民主主义的物质基础，也强烈地要求着新民主主义的思想方向的。从思想立场到创作实践，都要求着作家底艰苦的搏斗。“游泳须在水里”（躺在沙上的理论家一定要把这说法解释为应该躺在沙上游泳，那也只好听便了），而且，只要主观上有游泳的思想要求，原来就是身在水（“灰色战场”）里的。但还要重说一次：“在水里并不就等于游泳！”——这回是对那些躺在沙上的理论家们说的。

就这样，现实主义的斗争现出了更强的气势。对于反动文艺攻势的抗击，是这样加强的，对于广泛的堕落文艺现象的斗争，是这样展开的。

然而，任何实践斗争，和反抗敌方力量的同时，得改进或加强本身的力量，否则没有可能达到有力地反抗敌方力量的目的。在文艺上更是如此。因为，文艺对于广大读者的影响，主要地是通过作品，通过作品底大众性的艺术力量；特别是对于反动文艺和堕落文艺影响下的读者，文艺思想上的理论性的斗争，更是很少能够达到的。而在现实主义本身里面，妨害了创作实践底成长的是主观公式主义和客观主义这两个顽强的倾向，因而不得不提出了对于这两个倾向的批判。也许可以说罢，这个批判正是文艺思想斗争底主要环节。

主观公式主义是从脱离了现实而来的，因而歪曲了现实。或者飘浮在没有深入历史内容的自我陶醉的“热情”里面；或者不能透过政治现象去把握历史内容，通过对于历史内容的把握去理解政治现象，只是对于政治现象无力地演绎；或者僵化在抽象的（虚伪的）爱国主义里面，完全不理解这个“爱国主义”已经转化成了反历史反人民的武器，甚至投靠到忠君爱国的封建道德和间谍加色情的堕落趣味。主观上，这些都是对于政治逆流的反抗，但却不能感受也不能理解，逆流之所以成为逆流，正是由于残酷地敌对着人民底负担、觉醒、潜力、愿望和夺取生路这个火热而丰富的历史内容的。“只有体现了客观之道者才能够获得主观之力”<sup>①</sup>；主观公式主义者，由于不能体现“客观之道”，因而歪曲了也就是压杀了“主观之力”的。

客观主义是从对于现实底局部性和表面性的屈服、或飘浮在那上面而来的，因而使现实虚伪化了，也就是在另一种形式上歪曲了现实。首先，

<sup>①</sup> 《在混乱里面》，49页。

在思想内容上，它所反映出来的现实（客观），不是没有取得在强大的历史动向里面激动着、呼应着、彼此相通的血缘关系，就是没有达到沉重的历史内容底生动而又坚强的深度。但主要的是，它的认识和反映现实（客观），只是凭着“客观”的态度，没有通过和人民共命运的主观思想要求突入对象，进行搏斗，在作者自己的血肉的考验里面把捉到因而创造出来综合了丰富的历史内容的形象，这正是只能飘浮在现实底局部性或表面性上面，向那屈服的根源。客观主义，在主观上反而是为了认识和反映现实，而且是通过科学理解的现实底客观意义的，但却不能把认识和反映现实当作一个实践斗争；虽然多少能够从现象上理解，但却不能够实际感受到，现实之所以成为现实，正是由于流贯着人民底负担、觉醒、潜力、愿望和夺取生路这个火热的、甚至是痛苦的历史内容；没有要求因而也不能感受到，要认识成为真的认识，反映成为真的反映，首先需要作家本人把人民底负担、觉醒、潜力、愿望和夺取生路这个火热的、甚至是痛苦的历史内容化成自己的主观要求。由于自己有着征服黑暗的心，因而能血肉地突进实际的内容去认识和反映黑暗，由于自己有着夺取光明的心，因而能血肉地深入具体的过程去认识和反映光明；这才能够在写黑暗的作品里面感到血肉的搏斗，引起争取光明的渴望，在写光明的作品里面感到血肉的追求，引起征服黑暗的信心。所谓“认识就是胜利”的胜利，即文艺底思想教育的力量，是只有这样才能得到的。客观主义，由于没有走进这个斗争，自以为是为了“暴露”而写出的黑暗，就只能使人站在黑暗外面去欣赏，甚至被它吞没，自以为是为了歌颂而写出的光明，就只能使人从现实浮了起来，“飘飘然”于光明之上。简单地说，它凭着“客观的”态度所说明的“必然规律”甚至“人民力量”，只有使人更心安理得地保持“客观的”态度，把历史要求委托给那个“必然规律”或“人民力量”了。说它只能得到“革命宿命论”（雪峰）的结果，是并非过言的。

这样看来，主观公式主义和客观主义，虽说是现实主义本身的两个偏向，但本质上却是反现实主义的。既然是反现实主义的，从认识到表现，没有被作家对于现实的斗争过程所保证，就没有力量拒绝那些堕落的甚至反动的文艺倾向底侵入了。举例说罢，堕落倾向里面的最堕落的倾向，即市侩色情主义，就有时得意地在主观公式主义或客观主义的作品里面娇声媚眼地出现。

而且，这两个偏向，是就从实践态度里面抽出来的思想特征说的，并不

是它们在作家身上或作品里面完全独立存在，彼此绝缘。实际上，有时它们倒是互相交往，彼此帮忙的。有时主观公式主义完全通过“客观的”描写，用技巧和“材料”去演绎“思想”，有时客观主义在人物身上贴上一些思想标志或在后面栽上一条光明的尾巴，靠它表明“思想”立场，等等。

既然都是反现实主义的，那么，这客观主义也就是主观主义底一种了，何必把它叫做客观主义呢？是的，它正是主观主义底一种，但却和其他的主观主义，例如主观公式主义或反动的浪漫主义不同，犹如机械唯物论正是唯心论底一种。但却和其他的唯心论，例如主观唯心论或客观唯心论不同一样。为了表明它的特有的性质，就只好把他叫做客观主义。犹如经验是认识底起点，但不能从历史发展的有机联系去生发这个起点，就形成了经验主义一样，客观是认识（创作活动）底对象，但不能从历史发展的战斗要求去深入这个对象，就形成了客观主义。而且，创作态度上的客观主义底基本形态，又正是对应着思想方法上的经验主义的。或者依照高尔基，有时要它头顶半片脚踩半片引号，写成“客观主义”，或者依照列宁，有时替它戴上一顶形容词的帽子，写成“虚伪的客观主义”，那就更为明确了。

在现实主义的新文艺传统里面，主观公式主义和客观主义都是有着深远的渊源的，但现在，由于历史底发展，主观公式主义虽然依然余勇可鼓，气势未衰，但在进步的读者眼里逐渐现出了原形，对于广泛的读者逐渐失去了吸力，倒是客观主义逐渐兴隆，逐渐得势了。因为，“时势造英雄”，它正投合了逆流下的社会情势，投合了以社会处境的意识为中心、经营着日常生活的极其广大的中间层，满足了他们，使他们认定了黑暗果然丑恶，虽然时机未到但却总要消亡，光明果然在望，虽然现在条件不够但却总会实现，不但有“客观规律”在担负，而且还有“长子”在顶住。这是连感到了或看清了历史动向但却苦闷或惶惑于实践途径的作家和诚实的读者都包括在内的。就这样，把苦闷和惶惑底引向实践要求的可能解消到对于“客观现实”的心安理得的“认识”里面了。<sup>①</sup>

那么，在文艺思想上，和反动文艺斗争，和堕落文艺斗争以外或同时，就得进行对于主观公式主义和客观主义的批判，这时候显得特别着重

---

<sup>①</sup> 参看《在混乱里面》第一辑，《逆流的日子》第一辑，雪峰著《论民主革命的文艺运动》第二节，《有进无退》里面的《论艺术力及其它》。

地是对于客观主义的批判；因为，只有通过这个批判去推动现实主义的创作底发展，才能够在读者里面抵抗反动文艺和堕落文艺底影响。为了什么？为了反映人民底负担、觉醒、潜力、愿望、和夺取生路这个火热而丰富的客观的历史内容。依靠什么？依靠体现人民底负担、觉醒、潜力、愿望、和夺取生路这个火热而坚强的主观的思想要求。客观的历史内容只有通过主观的思想要求所执行的相生相克的搏斗过程才能够被反映出来；在科学意义上的真实，是不可能自流式地进入人底意识里面的。只有创作过程成为艰苦的实践斗争过程的时候，阶级性的原则才能够取得胜利，为新民主主义的前途开拓道路。如果拒绝通过“怎样地写了”和“在怎样的精神要求里面写了”去探讨“写了什么”的那个“什么”底内容，那只有根本放弃文艺思想上的斗争而已而已。至少至少，一直到这个理论出现为止，在多少含有思想作用的批评里面，还无法找到这样的例子。当然世界上更不会有“文艺科学”或“美学”这一类凭空而来的劳什子的。

这个斗争是使人烫手的。虽然只是谨慎地探索那思想倾向，很少涉及具体作品，虽然受着冷视和阻碍，没有得到大的开展，但依然还是使人烫手的，在文坛是水，作家是鱼，其乐也融融的一团和气里面，引起了不安和反感。这特别表现在对于客观主义的批判上面。

首先是，不承认文艺思想里面包含有什么危机，尤其是客观主义的危机，但到了迫不得已的时候，就用各种方法拒绝客观主义这一个用语。

或者说，不是客观主义，只能说是自然主义。不错，在创作方法上，客观主义和自然主义有着类似之点，而且保有某种渊源的，但在那主要的思想内容上，自然主义把自然的因素看成历史现象（人生现象）底根源，客观主义却自以为是站在历史唯物主义的立场上面，肯定而且反映历史现实底必然规律的，但其实只是停留在“客观的”态度上去对待现实，不能在创作过程上深入现实对象，进行搏斗，把握并体现客观现实所有的丰富的真实的思想内容，获得使读者向客观现实深入的艺术力量。

或者说，说客观主义不如说旧现实主义，说客观主义太使作家反感了。然而，我们所说的旧现实主义，即批判的现实主义，那些伟大的代表者们，都是各自通过强烈的思想要求在创作过程上向现实进行了艰苦的搏斗的，正是这个搏斗使他们获得了辉煌的艺术力量。只是由于时代的或阶级的限制，他们的思想要求有的接近了、有的游离了、有的甚至敌对了历史唯物主义，因而在他们的艰苦的搏斗所获得的辉煌的艺术战绩里面，有

的就包含着模糊了历史行程甚至歪曲了历史行程的要素。至于客观主义，在表面的思想方法上反而是接受了历史唯物主义的认识的，但却没有把这个认识化成强烈的思想要求，在创作过程上向现实对象进行艰苦的搏斗，使这个认识过程得到胜利，把丰富的活的现实内容转变成真实的艺术生命。客观主义所缺乏的，正是批判的现实主义所有的，即，抱着强烈的思想要求，通过那要求向现实对象艰苦搏斗的创作实践的斗争。

这以外，当然还有种种企图冲淡这个斗争或岔开这个斗争的理论。例如：光有思想不够，还应该有什么技巧，或者，光有技巧不行，还应该有什么思想，成了“思想加技巧”论。曾经有人用更明白的话翻译过：“教条加花样景。”这思想既不是现实生活或社会斗争底具体的活的内容，技巧也不是这活的内容底特征的表现，是各自脱离现实而且独立存在的东西。这是极其庸俗的反实践的主观机械主义。又例如：文艺之所以不振，是因为太偏重了理性，为了克服文艺底偏枯，应该加强感性，成了理性和感性分离并行论。用纯逻辑学的用语“理性”代替了阶级斗争底实践的思想要求，因而感性可以成为不是这个要求底基础，也可以成为先有理性而后加上去的東西。这看来颇为新鲜，但依然是极其庸俗的反实践的主观机械主义，等等。

然而，这些虽不无影响，但其实只不过是浮沤而已。因为，仅仅因为主观公式主义和客观主义有着优厚的既成势力需要防卫，它们才能够算是援军，而且是并非有力的援军。而现实主义的斗争，只要克服了主观公式主义和客观主义，争取到创作上的发展，就能够在读者里面驱逐被主观公式主义和客观主义所助长和放纵的、泛滥成灾的堕落文艺，动员读者群众深入反动文艺所企图代表的（并没有力量代表）这个灰色战场上的旧中国的历史现实，拓大裂缝，开发生机，推动历史前进。

被新民主主义的思想要求所照明，被先进人民底英勇战绩所招引，在这个灰色战场上的文艺斗争，它的中心目标是要体现人民底负担、觉醒、潜力、愿望、和夺取生路这个火热而坚强的主观的思想要求，也就是为了反映人民底负担、觉醒、潜力、愿望、和夺取生路这个火热而丰富的客观的历史内容的。虽然还不能大量地透入“最平凡的生活事件”，虽然还不能直接地突进“最停滞的生活角落”，然而，通过读者群众波浪式地向那透入，向那突进，宣告因而启发那里面一定有的“真枪实剑的、带着血痕或泪痕的人生”，揭开“最平凡的”，使它现出“不”平凡，搅动“最停滞



的”，使它变为“不”停滞，却恰恰是文化思想斗争在这个灰色战场上所应该达到的迫切的任务。说这是把“政治还原为平凡的生活事件”，说这是“否定了‘血肉的现实人生搏斗’的意义”，那只是由于理论家过于自我沉醉，根本忘记了还有这个灰色战场和这个战场上的蚁民们的缘故，更根本忘记了人民底斗争现实是怎样开发出来了的，怎样才能胜利的缘故。

反而是反动文艺底选手们，由于他们的一种“对群众负责的态度”，不但不肯和我们的理论家一样沉醉，倒是清醒地在现实主义的文艺实践里面看出了“危险”的敌情，因而展开了解消这个敌情的“理论”攻势。

好像声援我们底主观公式主义似地，他们想使文艺实践脱离人民底负担、觉醒、潜力、愿望、和夺取生路这个火热而丰富的客观的历史内容，停留在虚伪的“爱国主义”里面，认清了这种看来不过是“平凡”的生活内容对于封建主义的旧中国的危险。

或者说，创作应该从“理想”出发，不要“投入现在社会的泥塘”（泥塘即“泥沼”），“应该用有形的方式表现高尚的理想”，而且是“整个的理想”<sup>①</sup>。这，有时叫做“思想”，有时叫做“哲理”，有时叫做“理性”，意思是一样的，即达到超出“现在社会的泥塘”的目的。

然而，在现实主义，理想、思想等却非得是“活在社会的泥塘”里面不可的：

思想，除非和现实的人生无关甚至相背，要不然，只要是为了或有益于民族底解放，战争底胜利，怎样能够从现实的人生离开，怎样能够不是流贯在现实的人生里面的真理？离开了现实的人生或广大人民的生活和奋斗，民族怎样解放，战争又怎样胜利？而且，思想，只要是为了或有益于民族底解放，战争底胜利，只有从现实的人生里面能够得到血肉的内容，丰富的生命，健康的发展。伟大的思想总是人生发展方向底综合或提炼，决不能是加在人生颈上的枷锁或游于天际的浮云。事实上，在人民底血的斗争里面，没有思想力量，没有思想底引导么？20多年的新文艺，抗战中的新文艺，难道不是因为从人生底现实深处出发因而放散着作为思想的人生真理底芳香么？（《在混

---

<sup>①</sup> 国民党的“文艺政策”所提出的，见《在混乱里面》53页所引，不过没有注明。

乱里面》，60—61页，并参看52—54页）。

或者说，作家应该写光明，不应该写黑暗（用今天的说法，即不应该“夸大了黑暗的力量”），鲁迅专喜欢写黑暗，那是因为他心里太黑暗了的缘故。<sup>①</sup>

而，在现实主义，正是为了争取光明，所以不得不“夸大了黑暗的力量”，不得不对于那个在抗战的伪装下面的半封建半殖民地性的法西斯统治给以正视的：

遵照这种理论，只会得到一个结果，作家们都闭着眼睛做梦。想一想罢，遇到强暴就屈服，看见黑暗就却步，那人类史上前仆后继的改革运动怎样来的？我们6年多的流血成河的苦战又怎样继续的？只要不是天生的或修炼成精了的奴才，看了吸血的残暴者或卑污的欺骗者底面貌只有引起憎恶，看了被虐杀的无辜者或被压迫的无告者底面貌只有引起悲愤，要不然，人类史就只有永远让黑暗统治了。20多年的新文艺，抗战以来的新文艺，写出了多少压迫者残暴者底凶恶的卑污的形象，写出了多少被压迫者被牺牲者底受难的形象，到底是引导我们消沉、堕落了昵，还是引导我们清醒，奋起了昵？……说鲁迅所写的都是否定环境下面的人物，因而判决作者鲁迅底心里没有光明，即使这种“理论家”真是这样想的，也不过说明了他自己是黑暗势力面前的懦虫而已。我也赞成写光明，也反对以出卖奇谈的心情暴露黑暗，然而，光明从哪里来？肯定的人物在哪里？光明从黑暗底重重包围下面透露出来，肯定的人物在否定的人物底围攻里面，在被否定的人物的虐杀下面，在和否定的人物的搏斗中间！（《在混乱里面》，61—62页）

对于身在“泥塘”的作家们，“泥塘”既然是掩盖不了的，那么，顶有效的办法还是拜我们的客观主义做老师，劝作家采取“客观的”立场。因为，对于封建主义的旧中国，体现着人民底负担、觉醒、潜力、愿望、和夺取生路这个火热而坚强的主观的思想要求，虽然不过是“唯心论”，

<sup>①</sup> 《在混乱里面》61页所引，郑学稼底话，但也没有注明。

但却正是要求投入“泥塘”、改造“泥塘”的“危险”底根源。

第一位站出来的是朱光潜教授。<sup>①</sup>他要作家学希腊人，比黑格尔底“资格”老得多的希腊人，那样才能做到美学家所讲的“观照”，“它的惟一条件是冷静超脱”，能够使“世间一切，妍丑悲欢，同供玩赏”，达到“风帆自动而此心不为之动，他永远冷静的旁观着”。

第二位站出来的是郑学稼教授。<sup>②</sup>他要“作者的心灵，恬静安泰”，“能够处处调和冲锋，使人们的心灵达到安稳的境界”，达到创作“完全是客观的描写，丝毫不夹杂作者自己的感情”。（用现在的话说，即“高度的客观态度”）。

然而，在现实主义，不应也不会被“唯心论”的大帽子所吓倒的：

……我们还活在相砍之世，背上黑暗污浊的历史，周遭是血肉的人间，诗人或艺术家独不走进这尘世的敌友关系，当是奇迹，不在敌友关系里面经验爱爱仇仇的精神状态而能够创造出艺术，那就更是奇迹里面的奇迹了。

……

我们……不相信“冷静”底对面就是“骄气与多欲”或“任情纵欲”与“粗心浮气”，也不相信不“把‘我’看得太大”就得“让我”跳到圈子以外，更不相信如果不使“你的怒气自然消释”就一定要“起了一个不正当的欲念”的。因而我们反对把青年变成和尚尼姑的“为人”上的“冷静”哲学，而要歌颂为民族为人民受苦受难的献身热情（Pas-sion），因而我们反对把艺术送进神庙的“冷静”美学，而要堂皇地拿出战斗的现实主义的立场：“能杀才能生，能增才能爱，能生能爱，才能文。”（《在混乱里面》，42—43页）

现实主义，被高尔基的道路和鲁迅的道路所指引，被置身在觉醒的和战斗的人民中间的作家们底创作实践所增援，汲取思想革命的经验，在这个灰色战场上的实际条件 and 实践要求里面争取前进。主要的当然是推动创

---

① 《在混乱里面》39—43页所引。见于《中央周刊》某期上的《说冷静》，但没有注明。

② 《在混乱里面》39—43页所引，也没有注明，记得是他的话，否则是沈从文底话。

作实践，但同时也进行了理论斗争：向着堕落文艺，特别是那最堕落的市侩色情主义，也向着思想偏向，特别是那正在繁荣的客观主义。但马上受到了文坛交际家们底攻击和中伤，说这是“宗派主义”，破坏了“统一战线”。因为是交际家，所要的是没有任何前提条件（除了对于不是“统一战线”底平均面孔的工作的敌视）的一团和气：在他们，一方面，对于市侩色情主义的恳切的警告和对于客观主义的温和的指摘都算是犯了破坏“统一战线”的大罪，另一方面，在“统一战线”的美名下面，把作品参加到反动文艺席席面上满不在乎地一同在读者面前出现，对于划分思想战线的当时的迫切要求，没有丝毫“对群众负责的态度”。如果这也算是“右倾”底具体表现，也应该把责任推给“政治领导”么？

然而，现实主义没有吓退，就是带着枷锁又受着中伤，也还是艰苦地争取前进，依靠着沉进在灰色生活里面的坚贞的作家们，依靠着散布在这个灰色战场上的群众性的文艺活动单位，虽然那战绩还远不能回答巨大的历史要求，但却是促进了民主斗争的大潮，也迎接了民主斗争的大潮的。在民主斗争的大潮里面，回响着苦难的人民底痛烈的控诉和深沉的渴望，滚动着觉醒的人民底坚强的信念和欢乐而雄壮的歌声。

沈从文等

## 今日文学的方向

### ——“方向社”第一次座谈会记录

时间：十一月七日晚八时

地点：北京大学蔡子民先生纪念堂

出席者：朱光潜、沈从文、冯至、废名、钱学熙、陈占元、常风、沈自敏、汪曾祺、金隄、江泽垓、叶汝璉、马逢华、萧乾、高庆琪、袁可嘉。

袁：今晚我们举行座谈会，一方面在向文学界的前辈们介绍“方向社”这个文艺团体，一方面想就“今日文学的方向”这一问题作个集思广益的讨论，尤其希望在座的前辈们给我们启示和指导。这个论题牵涉甚广，我们虽然没有拟定很细密的讨论纲领，但我们希望能从三个方面来谈：（一）从社会学的观点来看，今日文学的方向何在？这是说从文学与社会的关系着眼。（二）从心理学的观点来看，又如何？这是说从文学与创作者个人的关系着眼。（三）从美学的观点来看，我们又将得到什么终论，这是说从文学是一种文字的艺术着眼。这儿三者的区分自然是完全为了讨论的方便，它们间的基本关系是互相包含的，而非互相排斥的。我们特别郑重声明：这儿所谓“方向”不仅指应该不應該的取決，而且是指这样虽好而那样更好的选择。同时，我们提出这个问题的本意只在为我们自己找方向，决无意指导别人。现在就请诸位先生发表意见。

钱：一提到社会学与心理学的文学观，我们就想起马克思与弗洛德，最近 Slochower 在“NO voice is wholly lost……”一书中认为马克思与弗洛德

---

[题解] 本文是 1948 年 11 月 7 日朱光潜、冯至、废名等在北京大学蔡子民先生纪念堂召开的“方向社”第一次座谈会谈话记录，原文刊载于 1948 年 11 月 14 日《大公报》（天津）。

的协调是今日文学的出路，也是今日人类的出路。我个人以为不然。马克思与弗洛德都是从研究病态出发的，原为医病，但逐渐他们把病态当作常态，以为每个社会，每个人都有这些毛病，非吃这药不可。实际上我们知道一个健康的，正常的人并非时刻在性的激动之中。对于病人，他们这二帖药都极有用，但对于根本无病或病根不深的人与社会，是否也要他们都服这样强烈的药？我觉得很可怀疑。

就生命的活动来说，我觉得只有二个大的方向：一是向上，即所谓“要好”，一是向下，堕落放纵，或坐立不安。所谓“要好”就是在自己所选定的范围里把前人不曾分得清的把它分清楚，前人不曾合得紧的把它合得更紧密，也就是分析与综合二种能力的培养。有人说，所谓“美”就是从不同中求得和谐（Unity in diversity），一个向上的人随时在更多的不同中求更大的和谐。生命既只是意识活动，这样的努力使意识增加，生命也就丰富，也就是美的增加。当每个个人都做到这个理想，宇宙即有大和谐。易经上的许多道理很可以用来解释这些的。

金：弗洛德的目的在治病，似乎没有说每个人都是病态的。他的态度是否是对病人治病，对无病者防疫呢？

钱：他简直认为这防疫针非人人都注射不可。我认为健康的人是连防疫针也不必打的。

冯：他们（指马克思与弗洛德）是以为他们的路是正当的路呢，还是大家应该知道有这二种路子呢？如果指后者，知道这一点自然是应该的。

钱：他们认为他们的是惟一的正当的道路。

金：实际上这就是文与载道的问题了（即马弗都代表一种“道”）。我们把范围缩小一点，也许可以说得更确切一些：即文学是否必须载道呢？而且有人认为文学非载政治底“道”不可，不知诸位先生的意见如何？

冯：文学史上第一流的文章都是载道的文章，如韩退之的文章，杜甫的诗。作家对某一种“道”有何信仰，即成为他自己的信仰。至于应否强迫别人同“道”是另一问题。

废：金陵所说的是指作家对社会的态度，不指作家自己的“道”。我认为文学家都是指导别人而不受别人指导的。他指导自己同时指导了人家。没有文学家会来这儿开会，因为他不会受别人指导的。我深感今日的文学都不能指导社会，甚至不能指导自己。我已经不是文学家，所以我才来开会（全场大笑）。历史上哪有一个文学家是别人告诉他要这样写、那

样写的？我深知文学即宣传，但那只是宣传自己，而非替他人说话。文学家必有道，但未必为当时的社会承认。

一个大文学家必须具备三个条件：天才、豪杰、圣贤。无天才即不能表现，但有天才未必是豪杰。有些人有天才而屈服于名利酒色，故非豪杰。即是圣贤，则必同时是天才，是豪杰。三者合一乃为超人，不与世人妥协。

袁：所谓“天才”是否即是从美学着眼，所谓“豪杰”是否从心理学着眼，所谓圣贤是否从社会学来看的？

废：可以那么说，但我不喜欢那么说。

冯：废名的话比较亲切些，可嘉的有点抽象。

金：二个文学家的方向可以不同，废名先生承认吗？

废：好的文学家都是反抗现实的，即不明白相抗，社会也不会欢迎他的，如莎士比亚。有哪一个天才、豪杰、圣贤不是为社会所蔑视的？

江：文是否载道，完全看“道”的定义的宽狭如何。“道”如果是广义的，则文学家求不载道亦不可得的。

沈：驾车者须受警察指导，他能不顾红绿灯吗？

冯：红绿灯是好东西，不顾红绿灯是不对的。

沈：如有人操纵红绿灯，又如何？

冯：既要在道路上走，就得看红绿灯。

沈：也许有人以为不要红绿灯，走得更好呢？

汪：这个比喻是不恰当的。（因为警察他有操纵红绿灯的权利即是承认他是合法的，是对的，那自然得看着红绿灯走路了，但如果并不如此呢？）我希望诸位前辈能告诉我们自己的经验。

沈：文学自然受政治的限制，但是否能保留一点批评、修正的权利呢？

废：第一次大战以来，中外都无好作品，文学变了，欧战以前的文学确能推动社会，如俄国的小说家们，现在不同了，看见红灯，不要你走，就不走了！

沈：我的意思是文学是否在受政治的影响以外，还可以修正政治，是否只是单方面的守规矩而已？

废：这规矩不是那意思。你要把他钉上十字架。他无法反抗，但也无法使他真正服从。文学家只有心里有无光明的问题，别无其他。

沈：但如何使光明更光明呢？这即是问题。

废：自古以来，圣贤从来没有这个问题。

沈：圣贤到处跑，又是为什么呢？

废：文学与此不同。文学是天才的表现，只记录自己的痛苦，对社会无影响可言。

钱：沈先生所提的问题是个很实际的问题。我觉得关键在自己。如果自己觉得自己的方向很对，而与实际有冲突时，则有两条路可以选择的：一是不顾一切，走向前去，走到被枪毙为止，另一是妥协的路，暂时停止，将来再说。实际上妥协也等于枪毙自己。

沈：一方面有红绿灯的限制，一方面自己还想走路。

钱：刚才我们是假定冲突的情形。事实上是否冲突呢？自己的方向是不是一定对？如认为对，那末要牺牲只好牺牲。但方向是否正确，必须仔细考虑。

冯：这确是应该考虑的。日常生活中无不存在取决的问题。只有取舍的决定才能使人感到生命的意义。一个作家没有中心思想，是不能成功的。

朱：我把文学看得很简单，文学即是说话。一个人把所见到的说得恰到好处，即成为文学。每个人所见的即是“道”。人人所见不同，有广狭，有深浅，文学因此也就有高下之别。文学反映人生，人生甚广，各阶层的人都可以有不同的看法，而且只有不同才能产生丰富。大家凑合起来，人生乃更完整。现代文学的毛病是把一切看得太简单了，太公式化了。马克思与弗洛德皆如此。至于文学与政治的关系：文学反映人生，政治是人生活动的一部分，文学自然可以与政治有关系，但不能把一切硬塞在一个模型里。

废：朱先生的话很是。我感觉目前文学是空气沉腐。第一次欧战前的欧洲文学，特别是俄国的小说，真是起了很大的作用，我辈都受其影响，但并没有都走这条路。我告诉大家一件事实：中国文学史确有第一流的文学家是听命于政治的，如忠君的屈原、杜甫，但仍能在忠君之余发挥他们的才能。另外亦有文学家虽反抗社会而不成其为文学家的，如周秦诸子。大概而论，周秦以后的文学家听命的多，不过他们的天才大，情感重，所以不妨碍他们成为文豪。文学的界限甚宽，只要自己能写，别把这些看得太严重了。



朱：文学的发展往往是兴衰交替的。从某种文学的初期到它的正式成立，路子较宽，为多数人所了解，慢慢的人们追求技巧，路子渐窄起来，而成为 Decadence。如中国早唐与晚唐的诗，南宋与北宋的词，它们的分别即在此。新文学在开始接受西方影响时，路子较宽，欧洲文学目前在 Decadence 之中，我们如只学窄的，似不合适。

冯：我的意思正如朱先生所说的。目前我们所接受象征派的影响恐怕是不很健康的。

朱：荷马的作品如今读来我仍感兴趣。现代诗人的晦涩虽好，但不太好。语文的功用应在使人了解。

废：二位先生所谈的怕是另一问题。我自己从经验了解晦涩问题的产生。这实在是时代的问题。从前的人写诗如走路，现代人写诗如坐飞机，叫一个只会走路的人突然坐飞机，自然觉得不习惯了。

朱：现代文学家是用显微镜看人生，但普通人手上并无显微镜。

冯：将来也许大家都会有的。

废：我再举一事来解释。民国二十年以前，我写过一些小说。当时温源宁说我的小说很像当时英国的吴尔芙夫人的，又问我是否喜欢艾略特？我说他们的作品我一点也没有读过。我当时只读俄国十九世纪的小说和莎翁的戏剧。后来读了吴尔芙的作品，确有相同之感，这实是时代使然。“普遍”一词实在难说，现代的作品不普遍，中国古代的作品又何曾普遍呢？象征派是向来有的。

冯：恐怕是文学的开始与结束的分别。

废：这是天才的问题。

沈：这怕是性格不同的问题。

冯：但一个人的性格也会受时代的影响。

沈：虽是同一时代的人，但性格还是有分别的。

冯：我虽喜欢现代一部分的东西，但总觉得有些问题。

袁：我想，时代二字很刺眼，不如改说是由于文化的关系。我们实际上不能说诗与文化 (Poetry and culture)，而只能说文化中的诗 (Poetry in culture)。我以为现代诗的晦涩性可以从二方面来解释：一、现代文化的高度综合的特性，贯穿现代各部门知识的是这样一个发现：一切都是过程，是活的有机体，与别的事物都密切相关。它不仅发生作用，接受反作用，而且有相互作用的情形。因此一切学问都变成研究某些因素或另外一些因

素间关系的学问 (Study of Interrelationship)。唯心与唯物的人们实际上同样违背现代思想底主流的，因为他们都把“心”与“物”看成死的东西，实际上所谓“心”“物”都只是动的“能”(energy)而已。哲学上的连续哲学，物理学上的“field theory”，心理学上的“Gestalt”派，社会学中的文化模式的理论都是这个表现，最具体的是目前一部分学者所从事的科学统一的工作 (united science)，即设法将各种科学 (自然科学、社会科学) 联系起来。在这种情形之下，一个现代人所要了解的东西确实太多了。现代文化既如此复杂，现代的诗如何能不复杂？我有一个感想，觉得多数人对文学的晦涩十分敏感，对于身边许多别的事物的晦涩似乎很肯宽容，譬如说，大家都使用电灯，但电的道理对于我以及许多像我的人，恐怕是相当晦涩的，可是我们一进门就拉亮电灯，有几个人问过自己呢？也从没有人去请教过电学家或电灯匠，为什么电灯会亮呢？这只是一个例子而已。其次，现代诗的晦涩可以从现代诗是对于十九世纪浪漫诗的反动上去了解的：浪漫诗是倾诉的，现代诗是间接的，迂回的，因此习惯于直线倾诉的人就不免觉得现代诗太晦涩难懂了。

就目前中国的文化现状说，我承认这类诗是并非必需的。但如果有一部分人比别的人们走在前面一步，而已深深感觉现代文化的压力，而开始有所表现，似乎也是不可厚非的。至于大家是否都该那么做，自然是另外一个问题。现代化的一个严重的弱点出在那些冒充现代人的身上，但这是人的弱点，而非这一运动本身所必然包含的过失。我相信，中国的文化不向前走则已，如果还有发展的话，从简单到复杂怕是必然的途径。

冯：文化的发展也可能从复杂走向简单的。

废：袁说的话很对，但太抽象一点。诗人是小孩子，不必等到文化成熟再动手作诗的。

钱：真正的文学作品都是真实生命的表现。各个生命的流向不同，但如确实是真正生命的真正表现，无论其为颓废的或向上的，也都是各遵其道的。文学的兴衰，确如朱先生所说，是历史上的事实。每一时代的先驱人物，观其生命之流，不仅开创新的内容，并更开创新的形式。有人徒见形式而不见新形式所根据的新内容，只图技巧，而造成 decadence。艾略特说过“如无大的技巧，忠实不能存在” (Honesty cannot exist without great technique)，里维斯发挥它而说：技巧是忠实的工具 “(Technique is a means of honesty)。至于现代诗的晦涩实在不能一概而论。艾略特的晦涩确实有

他特殊的经验做背景的。有些不肖之徒只模仿他的形式，于是就坏了。

废：仅仅是形式的模仿确实是不成的。诗之从简单到复杂倒是一种趋势，从前如此，新诗亦然。你们看胡适的诗多么容易懂，但到卞之琳以后就难懂起来了。另外还有一点，一般说来，文学有两种技巧：一是写实的，即是照相式的，要把当时的真实经验生动地表现出来，而每一个经验都是特殊的，具体的，因此比较难懂；另一种是回忆的，如冯至的十四行诗，这类诗比较容易懂些。

沈：旧诗可不是这么分的。

废：旧诗也是如此。

沈：旧诗只分抒情的，言志的，与叙事的。

袁：沈先生所说的指主题的分类，而废名先生所说的则根据技巧的不同而分。我觉得废名先生的分类是可以成立的。如果我可以另外换两个名词，那末废名先生所谓写实的即是戏剧的，关键在表现上的逼真与生动；废名先生所谓回忆的即是沉思的，把经验或事物推到一定的距离（时间的，有时是空间的）之外，诗人绕着他们思索而成诗。冯至先生的十四行集显然属于沉思的一类，而非戏剧的。沉思的诗是静止的，戏剧的诗是动的。

朱：“修辞立其诚”恐怕仍不失为写作的要义。

废：我还有一点感想：中国新文学很成功，新诗尤其成功，好诗的分量虽少而质实在很好，新诗中至少可以选五十首出来，足以与任何时代，任何国家的好诗相比。散文小说的方向很好，成就却不算优异。

沈：我看未必尽然。

——完——

（这个座谈的记录因来不及请各位发言者校阅，文中有错漏处由编者负责。）

## 新的人民的文艺（节选）

### 伟大的开始

要把毛主席一九四二年在延安文艺座谈会讲话以来，最近七八年间解放区文艺的全部发展过程及其在各方面的成就和经验，作一简要而又概括的叙述，实在不是一件容易的事。这个文艺是如此年轻，充满了强烈无比的生命力，它又在广大群众的考验中积累了如此丰富的经验，以至我们还没有来得及将这些经验加以全面的研究、总结和提高。但有一点是肯定的：文艺座谈会以后，在解放区，文艺的面貌，文艺工作者的面貌，有了根本的改变。这是真正新的人民的文艺。文艺与广大群众的关系也根本改变了。文艺已成为教育群众、教育干部的有效工具之一，文艺工作已成为一个对人民十分负责的工作。

“五四”以来，以鲁迅为首的一切进步的革命的文艺工作者，为文艺与现实结合，与广大群众结合，曾作了不少苦心的探索和努力。在解放区，由于得到毛泽东同志正确的直接的指导，由于人民军队与人民政权的扶植，以及新民主主义政治、经济、文化各方面改革的配合，革命文艺已开始真正与广大工农兵群众相结合。先驱者们的理想开始实现了。自然现在还仅仅是开始，但却是一个伟大的开始。

毛主席的《在延安文艺座谈会上的讲话》规定了新中国的文艺的方向，解放区文艺工作者自觉地坚决地实践了这个方向，并以自己的全部经验证明了这个方向的完全正确，深信除此之外再没有第二个方向了，如果有，那就是错误的方向。

---

**【题解】**这是作者1949年7月5日在中华全国文学艺术工作者代表大会上关于解放区文艺运动的报告。原载《中华全国文学艺术工作者代表大会纪念文集》，新华书店1950年版。

口语化的。在他的作品上，我们可以看出和中国固有小说传统的深刻联系；他在表现方法上，特别是语言形式上吸取了中国旧小说的许多长处。但是他所创造出来的决不是旧形式，而是真正的新形式，民族新形式。他的语言是群众的活的语言。他在文学创作上，不是墨守成规者，而是革新家，创造家。

“文艺座谈会”讲话以后，学习民间语言，民间形式的努力产生了很多的优秀的结果。就在小说创作方面，也有成绩。但有些作者却往往只在方言、土话、歇后语的采用与旧形式的表面的模仿上下功夫。赵树理同志却不是那样。他执行了他自己作品的创造的任务。

在他的作品中，他几乎很少用方言、土话、歇后语这些；他决不为了炫耀自己语言的知识，或为了装饰自己的作品来滥用它们。他尽量用普通的，平常的话语，但求每句话都能适合每个人物的特殊身份、状态和心理。有时一句平常的话在一定的场合从一定的人物口中说出来可以产生不平常的效果。同时他又采用了许多从群众的生活和斗争中不断产生出来的新的语言。他的人物的对话是生动的，漂亮的；话一到了他的人物的嘴上就活了，有了生命，发出光辉。

他在作叙述描写时也同样是用的群众的语言，这一点我以为特别重要。写人物的对话应当用口语，应当忠实于人物的身份，这现在是再没有谁作另外主张的了；惟独关于叙述的描写，即如何写景写人等等，却好像是作者自由驰骋的世界，他可以写月亮、写灵魂；用所谓美丽的词藻，深刻的句子；全不管这些与他所描写的人物与事件，是否相称以及有无关系。要创造工农兵文艺，这片世界有打扫一番的必要。人物与环境必须相称。如果环境中的甚么事物，在一个人物的心中是不存在的，即是他对这事物不感兴趣，这事物与他的生活毫无关系，那么，作者为甚么要耗费气力去写它呢，仅仅为了自己个人的爱好？我们来看一看赵树理同志怎样描写环境：

阎家山这地方有点古怪，村西头是砖楼房，中间是平房，东头的老槐树下是一排二三十孔土窑，地势看来也还平，可是从房顶上看起来，从西到东却是一道斜坡。（《李有才板话》）

这里，风景画是没有的。然而从西到东一道斜坡不正是农村中阶级的

明显的区分吗？

再看一看他如何描写李有才的窑洞：

李有才住的一孔土窑，说也好笑，三面看来有三变：门朝南开，靠西墙正中有个炕，炕的两头还都留着五尺长短的地面。前边靠门这一头，盘了个小灶，还摆着些水缸、菜瓮、锅、匙、碗、碟；靠后墙摆着些筐子，箩头，里面装的是人家送给他的核桃、柿子（因为他是看庄稼的，大家才给他送这些）；正炕后墙上，就炕那么高，打了个半截套窑，可以铺半条席子，因此你要一进门看正面，好像个小山果店；扭转头看西边，好像石菩萨的神龛；回头来看窗下，又好像小村子里的小饭铺。

这岂只是在写窑洞呵？他把李有才的身份和个性写出来了。

作者在描写人物的时候所使用的方法和语言也是非常特出的。他往往不从正面来写，而从人物的举止行动在别人身上所发生的效果反衬出来。

他这样描写着小二黑的漂亮：

小二黑是二诸葛的二小子，有一次反扫荡打死过两个敌人，曾得到特等射手的奖励。说到他的漂亮，那不只在刘家峻有名，每年正月扮故事，不论去到哪一村，妇女们的眼睛都跟着他转。

写小芹，也用了同样的方法：

小芹今年十八了，村里的轻薄人说，比她娘年轻时候好得多。青年小伙子们，有事没事，总想跟小芹说句话。小芹去洗衣服，马上青年们也都去洗，小芹上山采野菜，马上青年们也都去采。

最精彩的是写小芹的娘三仙姑到区上去的那一幕：

刚才跑出去那个小闺女，跑到外边一宣传，说有个打官司的老婆，四十五了，擦着粉，穿着花鞋，邻近的女人们都跑来看，挤了半院，唧唧啾啾说：“看看，四十五了！”“看那裤腿！”“看那鞋！”三仙

姑半辈子没有脸红过，偏这会撑不住气了，一道道热汗在脸上流，交通员领着小芹来了，故意说：“看什么？人家也是个人吧，没有见过？闪开路！”一伙女人们哈哈大笑。

把小芹叫来了，区长说：“你问问你闺女愿意不愿意！”三仙姑只听见院里人说“四十五”“穿花鞋”，羞得只顾擦汗，再也开不得口。院里的人们忽然又转了话头，都说“那是人家的闺女”“闺女不如娘会打扮”。也有人说“听说还会下神”，偏又有个知道底细的断断续续讲“米烂了”的故事，这时三仙姑恨不得一头碰死。

从上面的引用，我们可以看出作者在作任何叙述描写时都是用群众的语言，而这些语言是充满了何等的魅力呵！这种魅力是只有从生活中，从群众中才能取得的。

不用说，作者在语言上是用过很大功夫的。据赵树理同志自己写给我的自传材料，及杨献珍同志所告诉我的，他一贯努力于通俗化的工作；他在写这三篇作品之前作过许多文字的活动。他竭力使自己的作品写得为大众所懂得。他不满意于新文艺和群众脱离的状态。他在创作上有自己的路线和主张。同时他对于群众的生活是熟悉的。因此他的成功并不是偶然的。这正是他实践了毛泽东同志的文艺方向的结果。他意识地将他的这些作品通叫做“通俗故事”；当然，这些决不是普通的通俗故事，而是真正的艺术品。它们把艺术性和大众性相当高度地结合起来了。

我的文章写到这里该停笔了罢。关于赵树理同志的创作，我还有甚么要说的呢？你或者说，我只说了他的好处，而缺点几乎一点也没有讲。是的。我与其说是在批评甚么，不如说是在拥护甚么。“文艺座谈会”以后，艺术各部门都达到了重要的收获，开创了新的局面，赵树理同志的作品是文学创作上的一个重要收获，是毛泽东文艺思想在创作上实践的一个胜利。我欢迎这个胜利，拥护这个胜利！

## 新诗现代化

### ——新传统的寻求

在目前极多数人都有意无意地以改革现实的热心代替真正文学才能的时候——这样说，并不减少我们对这份热诚的钦敬及其危害的文学的抗辩——，作为文学精华的诗之方向有待修正或改变，实无庸掩饰，亦无贵夸张；我们默察近十年来新诗的直线发展，的确寒心于拜伦式浪漫气氛的作祟及其深陷——，不克自拔的窘相，在这一否定方面，笔者对十分流行的以浪漫为骨髓而缺乏真正浪漫主义者所赖以自存的想象伟力，现实为糖衣而缺乏真正现实主义者的深刻观察的混合倾向，已屡作分析，列举其所属特性及可以确认的几种形态，此处自毋需重复，但仍不妨指明：它是以特定的内容为囚笼以代替声韵格律的形式主义，以一种窄狭的教条代替他种不容忍方式的集体主义，固步自封于十九世纪的感性而以落后五十年作为进步事实的谎言谬说，以庞大观念的影子掩饰思考感觉的贫乏迟钝，以粗暴代替有力，感伤代替感动，滑稽代替幽默，无赖代替讽刺；以散文化为藉口大量生产不足以称为散文的恶劣诗篇的总称；它的“形式性”表现于接受其影响的诗作的整齐划一；它的“集体性”表现于“被分类”威胁下若干有资格批评人士不愿有所主张的严重事实。而其“落后性”则更为稍稍接近本世纪诗歌发展的人们所无法否认。

在这一片充满传染、威胁、混淆迷乱的气氛之中，我们却确实听见极少数真正热爱生命献身艺术的年青心灵的呼唤；他们的诗的见解，虽尚未成形为批评体系，创作势力也只在开始，但零碎见到的若干诗作已不可错认地为他们新的航向标出箭头，强烈指向新诗现代化的道路，也即是笔者在本文里所想尝试剖析的趋势对象。

要了解这一现代化倾向的实质与意义，我们必先对现代西洋诗的实

---

【题解】本文原载 1947 年 3 月 30 日天津《大公报·星期文艺》。



质与意义有个轮廓认识；关于这方面的介绍评论，国内已渐渐有人注意，笔者亦屡曾提及，此处不多唠叨；我们为行文方便，只能迳以结论方式对现代西洋诗歌作下述描写：无论在诗歌批评，诗作的主题意义与表现方法三方面，现代诗歌都显出高度综合的性质：批评以立恰慈的著作为核心，有“最大量意识状态”理论的提出，认为艺术作品的意义与作用全在于对人生经验的推广加深及最大可能量意识活动的获取，而不在对舍此以外的任何虚幻的（如艺术为艺术的学说）或是体的（如以艺术为政争工具的说法）目的的服役。因此在心理分析的科学事实之下，一切来自不同方面但同样属于限制艺术活动的企图都立地粉碎；艺术与宗教，道德，科学，政治都重新建立平行的密切联系，而否定任何主奴的隶属关系及相对而不相成的旧有观念，这是综合批评的要旨；另一方面表现在现代诗人作品突出于强烈的自我意识中的同样强烈的社会意识，通过现实描写的宗教情绪，生与死半圆的结合，传统与当前的渗透，“大记忆”的有效召用，抽象思维与锐敏的感觉的浑然不分，轻松严肃诸因素的陪衬烘托，paradox 的广泛应用以及现代神话，现代诗剧所清晰显现的对现代人生，文化的综合尝试都与批评理论所指出的方向同步齐趋。如果我们需要一个短句作为结论的结论，则我们似可说，现代诗歌是一现实，象征，玄学的新的综合传统。

基于这个粗线条的轮廓认识，并参证于少数新诗现代化尝试者的诗作，我们已进入正确地分析其实质，了解其意义的有利境地。他们的试验在一切涵义穷尽以后，有力代表改变旧有感性（sensibility）的革命号召；这一感性革命的萌芽原非始见今日，读过冯至、卞之琳二位诗人作品的人们应该毫无困难地想它的先例；但卞诗中传统感性与象征手法的有效配合及冯至先生更富现代意味的十四行集都遭遇了一切改革者在面对庸俗、浮浅、贪易、偷懒群众时所必不可避免的反抗阻力；目前的感性改革者则显然企图一个新的出发，批评地接受内在外来的新的影响，为现代化这一运动作进一步的努力。

就眼前作品所得窥知，我们发现隐在这个改革行动后面的理论原则至少有下列七点：

一、绝对肯定诗与政治的平行密切联系，但绝对否定二者之间有任何从属关系：如一般论者持作为雄辩武器而常忽略其真正涵义，诗是生活（或生命）形式表现于语文形式（A pattern of life expressed in A apttern of lang

uage), 它的取材既来自广大深沉的生活经验的领域, 而现代人生又与现代政治有如此变态的密切相关, 今日诗作者如果还有摆脱任何政治生活影响的意念, 则他不仅自陷于池鱼离水的虚幻祈求, 及遭遇一旦实现后必随之而来窒息的威胁, 且实无异于缩小自己的感情半径, 减少生活的意义, 降低生命的价值; 因此这一自我限制的欲望不惟影响他作品的评价, 而且更严重的损害个别生命的可贵意义; 但这样说显然并不等于主张诗是政治的武器或宣传的工具, 其截然不同恰类似存在于“人是理性的动物”与“人全为理性驱使”二个命题间的严格区分。骚然哗然的诗是宣传论者应该了解那个看法对诗本身的限制及生命全体的抽空压缩的严重程度正与与之相对另一极端的见解无丝毫轩轻可分。

二、绝对肯定诗应包含、应解释、应反映的人生现实性, (Reality of Life) 但同样地绝对肯定诗作为艺术时必须被尊重的诗的实质 (Reality of poetry as Art); 本原则的前半叙述似已为一般读者作为所熟知接受, 我们不妨一笔提过而直接考虑诗之艺术的特质。如众所周知, 各种不同的艺术类别除必然分担一般艺术的涵性以外, 还必然有特独的个性。旧日对空间艺术与时间艺术的区分即从此基本观念出发。诗歌作为艺术也自有其特定的要求, 诗作者必先满足这些内生的先天的必要条件, 始足言自我表现, 这也就是在约制中求自由, 屈服中求克服的艺术创造的真实意义, 这里我们自无须企图穷尽的列举诗艺的构成因素, 我们只要想及诗中意境创造, 意象形成, 辞藻锤炼, 节奏呼应等极度复杂奥妙的有机综合过程, 就不难了解诗艺实质所包含对作者的强烈反叛, 抵抗的意味, 及一位诗作者在遭遇这些阻力时所必须付与的耐心与训练, 诚挚与坚毅; 如果我们根本否认诗艺的特质或不当地贬低它的作用意义, 则在出发基点, 作者已坦白接受击败自己的命运。其作品之不成为作品既在意中, 其对人生价值的推广加深更是空中楼阁, 百分之百骗人欺己的自我期许。

三、诗篇优劣的鉴别纯粹以它所能引致的经验价值的高度深度广度而定, 而无取于任何迹近虚构的外加意义, 或“投票”“畅销”的形式, 因此这个批评的考验必然包含作者寄托于诗艺的经验价值本身及该经验价值的有效发现, 也即是依赖作品从内生而外现的综合效果。一切仅仅迎合时尚, 投机取巧, 或以特殊时空内为众人赞慕的有别艺术的热诚作为代用品而侥幸获取若干喝彩鼓掌的野心都不免在这批评原则前摇晃失色, 自惭形秽。一句话说完, 我们的批评对象是严格意义的诗篇的人格 (Personality of

the poem) 而非作者的人格 (Personality of the poet)。诗篇的人格虽终究不过是作者人格部分的外现，但在诗篇接受批评时，二者的分别十分明显，似不待深论。

四、绝对强调人与社会，人与神，人与人，个体生命中诸种因子的相对相成，有机综合，但绝对否定上述诸对称核型中任何一种或几种质素的独占独裁，放逐全体。这种认识一方面植基于“最大量意识状态”的心理分析，一方面亦自个人读书作人的经验取得支持，且特别重视正确意义下自我意识的扩大加深所必然奋力追求的浑然一片的和谐协调，这一协调过程虽不免包含若干矛盾痛苦，但“受苦即是行动”（艾略特语）“发展才是命运”（Thomas Mann）。

五、在艺术媒剂的应用上，绝对肯定日常语言，会话节奏的可用性 (Desirability) 但绝对否定目前流行庸俗浮浅曲解原意的“散文化”。现代诗人极端重视日常语言及会话节奏的应用，目的显在二者内蓄的丰富，只有变化多，弹性大，新鲜、生动的文字与节奏才能适当地，有效地，表达现代诗人感觉的奇异敏锐，思想的急遽升替，作为创造最大量意识活动的工具，一度以解放自居的散文化及自由诗更不是鼓动无政府状态的诗篇结构或不负责任，逃避工作的藉口。艾略特在诗底音乐性 (The music of poetry) 一文对此曾有详尽解释，读者请自行参看《The partisan Reader》。

六、绝对承认诗有各种不同的诗，有其不同的价值与意义，但绝对否认好诗坏诗，是诗非诗的不可分，也即是说这是极度容忍的文学观，但决不容忍坏艺术，假艺术，非艺术。我们取舍价值的最后标准是：“文学作品”的伟大与否非纯粹的文学标准所可决定，但它是否为文学作品则可诉之于纯粹的文学标准。

七、这个新倾向纯粹出自内发的心理需求，最后必是现实，象征，玄学的综合传统。现实表现于对当前世界人生的紧密把握，象征表现于深厚含蓄，玄学则表现于理智感觉，感情，意志的强烈结合及机智的不时流露。

为配合这一现代化运动的展开，新的文学批评必须恪尽职责。它必须从新的批评角度，用新的批评语言对古代诗歌——我们的宝藏——予以重估价，指出传统与现代化的关系，分析其决不仅仅是否定的伟大价值，它必须对目前的流行倾向详作批判，指明其生机与危机，它更必须对广泛的现代西洋文学善尽批评介绍译述的任务。

·更重要的自然是真正现代化作品的产生，只有创作成果的出现才是以肯定前途的理论原则的正确与意义，否则终不免沦为荒唐幻想，自我陶醉；这显然有待这一倾向作者的自觉的努力，担当伟大的寂寞与严肃的工作；我们似已亲切感觉反抗阻力的来源与性质，多少人赢得世界而失去灵魂，愿这些作者宁可失去世界而誓必拯救灵魂。

上面的说明都不免略嫌抽象，结文时我们不妨举出一个实例以作印证，并可进而触及技巧上一些特点。可作例诗中的一个穆旦“时感”（见天津《益世报·文学周刊》，二月八日）中的一首：

我们希望我们能有一个希望，  
然后自受辱、病苦、挣扎、死亡，  
因为在我们明亮的血里奔流着勇敢，  
可是在勇敢的中心：茫然。

我们希望我们能有一个希望，  
它说：我并不美丽，但我不用欺骗！  
因为我们看见那么多死去人的眼睛，  
在我们的绝望里闪着泪的火焰。

当多年的苦难为沉默的死结束，  
我们期望的只是一句诺言，  
然而只有空虚，我们才知道我们仍旧不过是  
幸福到来前人类的祖先，

还要在这无名的黑暗里开辟起点，  
而在这起点却积压着多年的耻辱；  
冷刺着死人的骨头，就要毁灭我们一生，  
我们只希望有一个希望当做报复。

这首短诗所表达的是最现实不过，有良心良知今日中国人民的沉痛心情，但作者并未采取痛苦怒号的流行形式，发而为伤感的抒泄；他却很有把握地从思想感觉的糅合透为一个诚挚的控诉。仔细分析起来，作为主题

的“绝望是期待希望，希望中见出绝望”的二支 Paradoxical 的思情主流在第一节里都交互环锁，层层渗透，而且几乎是毫无例外地每一节有二句表示“希望”，另二句则是绝望的反问反击，因此希望也益发迫切，“绝望”也更显真实，而这一控诉的沉痛委婉也只始得全盘流露，具有压倒的强烈程度，末句“我们只希望有一个希望当作报复”似是全诗中最好的一行，它不仅含义丰富，且有综合的效果，无疑有笔者在他处曾经说过的“结晶”的价值。

这诗里现实、玄学、象征的综合情形似过于明显，可信托于读者自己，在这意象比喻的特殊结构上尤可清晰见出。这样的诗不仅使我们有情绪上的感染震动，更刺激思想活力，在文字节奏上的弹性与韧性 (Toughness) 更不用说是现代诗的一大特色。

## 向赵树理方向迈进

我们这次文艺座谈会，首先讨论了赵树理同志的创作，大家认为，要检讨一年来边区的文艺创作，最好对赵树理同志的作品有比较一致的认识：他的作品可以作为衡量边区创作的一个标尺，因为他的作品最为广大群众所欢迎。

经过好多天热烈的讨论与研究，所接触到文艺方面的问题很多，但在一些基本的问题上，我们都获得一致的见解。最后，大家都同意提出赵树理方向，作为边区文艺界开展创作运动的一个号召！

赵树理同志的创作有哪些是我们应该向他很好学习的呢？根据我们的了解，有以下三点：

第一，赵树理同志的作品政治性是很强的。他反映了地主阶级与农民的基本矛盾，复杂而尖锐的斗争。他是站在人民的立场来写的，爱憎分明，有强烈的阶级情感，思想情绪是与人民打成一片的。

赵树理同志的几部重要作品，无论其主题与题材都各不相同，但他的笔都尖锐的掘发着农村现实中的基本矛盾：一面是兴旺、阎恒元、李如珍之流，地主恶霸及其狗腿们，在军阀混战、抗战、敌伪统治时期，甚至在新民主主义政权下面，无不牢牢相靠，纠缠在一起，尽其一切力量盘踞在人民头上，保持其吸血统治；一面是一群被“压碎”了的贫苦农民及新生的一代“小字辈”的人物，他们遭受地主阶级的剥削压迫，逐渐觉悟团结起来，一旦投身到斗争中去，就以不可抑止的热情与力量，爆发了大翻身运动。而且被锻炼得那样钢强和坚定，产生了铁锁、冷元等广大群众的代表人物、新农民的形象。这两个对立的阵营在赵树理同志的笔下划分得非常清楚。他的作品，从《小二黑结婚》到《李家庄变迁》，就是描写了这

---

【题解】 本文是陈荒煤 1947 年在晋冀鲁豫文艺工作者座谈会上的发言，原载 1947 年 8 月 10 日《人民日报》。

两个阵营在各种不同的场合、时间与事件中所发生的斗争，不可避免的微妙复杂、尖锐残酷的斗争！

赵树理同志的笔只要一触及地主阶级，就极其深刻具体的揭发他们的阴险凶毒，活灵活现的刻画出地主阶级可憎恶的典型。当笔转到农民及小字辈的人物身上时，笔下就处处流露出了充分的同情和热爱，笔尖跳动起来，他把这些在苦难中斗争中生长起来的新农民写得多么亲切可爱啊！他对于这些人物只有歌颂，赞颂他们的年青与热情，斗争中的勇敢和机智，以及对地主的仇恨。他对落后的农民也有讽刺，但是同情的，宽大的，希望他们改变的。即连如“二孔明”，我们也不能丝毫感到是可“憎”的。

赵树理同志的作品从各个角度反映了解放区农村伟大的改变过程之一部。无论故事的安排，人物的心理、行动、思想情感的描写，都从不使我们感到很不自然，矫揉造作，这是什么原因呢？我们认为这就是因为他有鲜明的阶级立场，他和他作品中的人物一同生活，一同斗争，思想情绪与人民与他所表现的农民的思想情绪完全融合的结果。这也就是知识分子文艺工作者首先要学习的一点。

固然，树理同志出身贫苦农民家庭，生长在农村，熟悉群众生活，但他养成了这一种作风与习惯：住在村里就参加驻村工作，住在农民家里就首先了解自己的房东，随时注意调查研究，他和一个农民一样的和农民生活在一起，非常具体的了解人民。这一点也是应该很好学习的。

第二，赵树理同志的创作是选择了活在群众口头上的语言，创造了生动活泼的，为广大群众所欢迎的民族新形式。

赵树理同志创作的最大特点是在全部叙述与描写时也运用了简练而丰富的群众语言。这些语言在描写群众的心理、行动以至写景，同样被证明是很生动，很有魄力！这些活生生的口语在创作中全部的运用，特别在今天来表现当前农村激烈的动荡、斗争的生活，新农民的形成……较之生硬的知识分子气味的语言，又如何显得新鲜、明朗、活泼而有加啊！

惟有群众的语言才能创造群众所欢迎的民族新形式，因此也才能反映当前的群众生活与斗争。赵树理同志的作品是很好的证明。我们认为：赵树理同志创作上语言形式方面所获之成就，是由于有以下特点：

一、选择群众的活的语言，赵树理同志选择用语时，首先考虑群众听不听得懂。他以前写文章，先考虑他父亲（一个贫苦农民）是否能听得懂，以后先他儿子（一个区村干部）是否能听懂。凡是群众口头不常用的

词句，他在写作时就尽量避免用，必须运用时，一定加以注释。总之，用他自己的话来说，就是运用“活在群众口头上的语言”。

二、着重写故事。群众的习惯与传统是不容易接受没有故事的读物的。树理同志的作品故事性都强，也因之，他在结构方面主张第一要“顺”，流畅，有条理，有头有尾，次之要“连”，连结一气，头绪清晰，单纯。

三、不论人物、风景都不作单调冗长的叙述与描写，都是夹杂在行动中来叙述描写。人物心理与个性也是在自己的行动中来表现，或者通过旁人的观察（有阶级性的）来表现人物的形象，心理与行动。总之，他所描写的人物与环境都是被着重的安插在斗争的行动中间，不作与现实斗争无关的叙述与描写。

这些特点，除了说明赵树理同志创作表现方法上也贯彻着群众观点，也说明了他很熟悉民间形式，尊重民间形式。他的创作很明显的批判的接受了中国民间小说的优秀传统，然而他以今天群众的活的语言描绘了当前的斗争现实，经过自己的提炼，他创造了一种新形式。这种新形式是通俗化的。但我们却不能以为，仅仅是通俗的语言、文字就能产生新形式，过去有许多通俗化的工作经验已经证明了。丰富的现实内容必须经过相当的艺术加工，又突破旧的艺术形式，才能产生新形式。换句话说，丰富的内容与新颖的形式是一致的，谐合的。树理同志的作品就是如此。他的作品，内容与形式是一致的，大众化与艺术性是很好的结合起来了，他的创作是人民大众的艺术，很好的艺术。

第三，赵树理同志的从事文学创作，真正作到全心全意的为人民服务。他具有高度的革命功利主义，和长期埋头苦干，实事求是的精神。

十五年前，赵树理同志就有过这样的思想，也曾做过这样的写作：要“夺取封建文化阵地”。他感到中国当时的“文坛太高了，群众攀不上去，最好折下来铺成小摊子”。他立志要把自己的作品先挤进“笑林广记”、“七侠五义”里边去，然后才能谈得到“夺取”。赵树理同志早先从事写作的目的就是如此。

十余年来，树理同志坚持通俗化工作，在小报纸副刊，在街头，在剧团……写过不少小说、快板、小戏及其他文字，生活与工作都曾遭到相当的挫折，但始终如一坚持了夺取封建文化阵地的志愿。工作中从未计较过个人的名誉、地位，也不想把自己的创作当作“艺术”——那种脱离群众



的艺术。也不是为了表现自己，为了成功一个作家，才立志写作，他写作的动机和目的，都是为了群众的，为了战斗的，为了提出与解决某个问题的，现在是如此，抗战前就是如此的，因此他不多写，更不乱写，用他自己的话来说：是要“老百姓喜欢看，政治上起作用！”

这两句话是毛主席文艺方针最本质的认识，也应该是我们实践毛主席文艺方针最朴素的想法，最具体的作法。

赵树理同志的创作就是最朴素、最具体的实践了毛主席的文艺方针，因此便获得如此光辉的成就！这是他在生活、思想情感与创作准备各方面都早已成熟，又经过长时间实事求是的奋斗与努力的结果。

因为以上我们所能共同认识到的几点，我们觉得，应该把赵树理方向提出来，作为我们的旗帜，号召边区文艺工作者向他学习、看齐！

当然，方向不是模型，向赵树理同志学习，走赵树理方向，绝不会限制了文艺创作更进一步的自由发展，限制文艺创作的形式多样性。

赵树理同志的创作，创造了一种新形式，这新形式也仍会继续发展，更趋完美。单纯的从形式来模仿是不能解决问题的。文艺工作者今天的根本问题仍是与工、农、兵思想情感相结合，也惟有如此，才能最后的真正的解决了形式问题——自然，知识分子出身的文艺工作者还必须决心，毫不留恋的抛弃那种用知识分子语言来表现的形式。这也还不是那样很容易的一件事情。

今天来回顾一年来的边区创作，我们应该肯定：从爱国自卫战争及土地改革运动中所涌现的一大批新的作品，都有了新的气息，都比较朴素生动，更接近口语化，或多或少都发掘了群众的语言，这是一个可喜的现象。但较之于今天这样伟大变动的现实来，我们的创作的成绩就太嫩了。为了更好的反映现实斗争，我们就必须更好的学习赵树理同志！大家向赵树理的方向大踏步前进吧！

## 方言文学问题论争总结

一、关于方言文学的讨论，首先应该把问题的出发点、对象和中心确定下来，然后我们的讨论才有明确的范围。

(一) 方言文学的提出，首先是为了文艺普及的需要。这点大家都是承认的，既然是为了群众的需要，那末基本的问题就在群众需不需要它，而不是我们（知识分子）需不需要建立它。群众需不需要呢？这问题群众早已答复了，因为方言文学在他们中间早已存在了：民歌是方言的，民间的小说戏剧也是方言的，还有人提到甚至老百姓写信也有用方言的，香港的工人来信也表示欢迎方言文学。一些黄色作家，很清楚这一点，他们就方言写作，争取了很多下层读者。所以问题已经不是建立与否，而是怎样去发扬它。在以老百姓言语写给老百姓看或听的原则下，来讨论如何运用方言，而不是要不要方言文学的问题。

(二) 我们既然以文艺普及作出发点，所以我们的对象无疑是大多数文化水平低的工农兵，并不是以知识分子作对象。那末这里就有几个区别：

第一，在知识分子中间，文字和言语有了相当的一致，但是在最大多数老百姓中间，是只有言语没有文字的（文盲），次大多数老百姓中间是文字和言语不一致的（不懂普通话而略识文字的），少数老百姓中间是获得局部的文字与言语一致的（懂得普通话也念过一点查通话写的东西）。我们所要照顾的，最主要的无疑是前两种。怎样去解决这矛盾呢？是以言语去服从文字呢？还是以文字服从言语呢？毫无问题，应该以文字去服从言语，因为文字的作用本来就是记录言语。既然如此，那我们就不能不有记录方言文字，和以方言写出的作品。

第二，我们有了一种所谓普通话，但是最大多数的老百姓是不是能运

---

【题解】本文原载 1948 年 1 月香港《正报》。

用或懂得这种普通话了呢？还不能，还不懂，那末我们所谓以老百姓的言语写给他们看或听的东西，是否用普通话写即能完全解决呢？不能。各地老百姓有各地老百姓的言语，所以就不能不有各地的方言文学，来实践以老百姓的言语写给老百姓看的原则。第一个要求是懂，第二个要求才是能表现地方情调等等。自然还需要一种各地人都可看懂的文学，但这在现在是以比较少数文化水平较高或懂得普通话的人为对象。现在我们主要的对象既然是大多数不懂普通话的老百姓，所以就不能不强调方言文学。

（三）我们现在所讨论的方言问题，主要以广东方言区（广东又有几个方言区）为对象，广东方言和文字的不一致，比其他北方地带更大。有许多话，有音而无字，所以一方面方言文学的需要就更大，另一方面，这些有音无字的话，既然一时还不能做到以拉丁化字去代替，那只有借汉字注音。这一来，注音的字，在一般人看来，觉得不习惯，于是发生了异议，论争的焦点，似在这里，所以实际上是个方音的问题。由于对方音问题发生怀疑，因而连带对方言文学也怀疑了。

问题仍应该从这一个关键上去解决。

二、确定问题的出发点、对象和中心，我们来答复下列几个提出的问题：

问题一：发展方言文学是否会破坏言语的统一呢？

答：不会。而且正如杨洋先生所说，统一言语必须发展方言文学。事实上，所谓统一的言语应该是从各地不统一的言语基础上统一起来的，而不是凭空创造一种言语来征服地方言语的。即是现在的普通话似乎以北平话做底子，但实际上普通话并不等于真正北平话（道地的北平人还是听不懂我们普通话的）。普通话是混和着北方及华中各省的方言而构成的。过去北平是五方杂处的地方，各地方言都有，因此糅合成为这种普通话（官话）。又如江浙一带，有种蓝青官话，也是由江浙各地方言汇合起来的。即以上海话来说，也已经不是真正上海本地话，而是宁沪、沪杭两线各地的方言混合而成的一种言语。所以要统一首先要把不统一的提出来，然后才能慢慢统一起来。我们看看陕北的方言文学，知道那边一些辞汇；陕北人看看南方方言文学，也知道南方一些辞汇，彼此总会互相懂得。这和要求发扬文化的国际性，必然先强调文化的民族性一样道理。如果把方言永远关在文字和文学以外，则这种统一的言语也不会发展的。至于担心提倡方言文学以后，老百姓就永远只知道自己方言而不会去懂其他地方言语或

普通话，这也可不必。因为第一，今天并没有人因为提倡方言文学而主张推翻普通话；第二，当老百姓生活跟外省人多接触时，他们自然而然会学会一种可以相通的语法，因而也会慢慢懂得以这种语法写出的文章。但是今天对于大多数广东内地老百姓来说，第一件事是要他们先能够有文字来记录他们自己说的话，然后才说得上要他们来学习普通话。首先要他们能做到写说一致，不要说的一套写的又一套，那正如我们过去用古文一样，说话用“的”字，写文用“之”字一样苦恼，我们不要老百姓再受这一番苦恼，等他们需要“的”字时候，再去学“的”字未迟。

问题二：白话文是否要破坏？

答：先要弄清楚什么叫做白话文？白话文如果是指上述的由各地方言而混成的一种普通话的文字记录，则这也是人民的言语，现在不应破坏而且现在也不可能破坏的。但是我们平常说白话文，是指“五四”以后通常写在一般作品里的那种造作的、欧化的、和人民的言语脱节的、大众所不易了解的白话文。这种白话文并不等于普通话，这就非破坏不可，这在十多年前已被提出来了。现在要整顿文风，尤非破坏不可。但即如照第一种解释，则这种普通话文，也还需要发展、充实。发展、充实之道，仍然是要吸收方言的成分，使它丰富起来，照现在情形，还是不够丰富的。

至于将来，则汉字要废除，用方块字写的文章都要破坏，岂但现在所谓白话文，就是汉字注音的方法也要破坏了，那时才有真正的语文一致。瞿秋白先生说：“虽然这种普通白话，用汉文写着仍旧是一种‘糊弄局面’，然而这种真正白话——活人说得出来的话，很容易用罗马字母拼音而废除汉字。即使南北口音不同，而要拼出互相不大一致的文字——一种中国普通话也许会变成几种文字，可是互相之间的学习要比学习汉文容易十倍。”所以他主张在普通中国文之外，还要根据各地方情形造成各个区域的方言文。

问题三：用普通话夹一些方言写是否需要？

答：需要的。但这主要是以一般能懂普通话的读者为对象。方言文学不可能为全国读者所能一般接受，也不必勉强他们去接受，所以也还需要这类文学。加上方言的作用，一是帮助方言流通，二是使普通话更丰富。不过我们现在既以此时此地的广大工农群众为对象，则对于他们仍以方言文学为主。这种白话夹方言的文章，对于他们犹如放一半小脚，还是不如痛快地全部解放为佳。

问题四：方言文学的流传是不是受到局限呢？

答：是的，它一般说只能流传在这个方言地带，但是它却可以深入到这地带的人民群众。这才是真正普及的工作。过去我们白话文虽然普遍于全国知识分子中间，但很难为大多数的人民群众所接受，文字和言语脱节问题始终没有解决。现在有些方言文学可以印数万份，而所谓白话文学则只不过数千份，可知要做到真正普及，还非得建立方言文学不可。

问题五：方言文学运用不当是否会投降于黄色文化呢？

答：这不是方言文学的问题。白话文以及文言文运用不当也何尝不会作为黄色文化的工具呢？文字是工具，文字本身是无罪的，这是作者态度的问题。我们提倡方言文学，当然首先要有为人民服务、为革命服务的态度。至于运用地方言语当然应有选择和提炼，并不是无条件的搬用。有些小市民的不健康言语，是应该淘汰的，我们应该防止这种倾向，但不能是出于轻视鄙言俗语的观点。

问题六：是否方言文学只能适用于听的文学，不能适用于看的文学呢？这些记音的字看不懂又怎么办呢？

答：听的和看的是不能分开的。凡是可以听的，一定也可以看；可以看的，也一定可以听。但是能听的却比能看的更广，正因为如此，所以方言文学便更重要。至于所谓看不懂，如指文盲说，则当然应在教他认字；如指记音的字，一般不易看懂，则有下列几种情形：1. 有许多记音的字，老百姓已经熟悉了，例如广东方言中的“咁”“系”“啱”“唔”等字，这已经不成问题。2. 有许多记音的字尚未被熟悉，则使用多次以后也会熟悉，而且比熟悉白话文的语汇更容易，特殊的字可以加注。3. 记音的字，应尽可能易懂，避免用怪僻的字。中国文字是望文生义，可能时当注意到义音一致，如不能一致时则以音为主，不要以义为主。

其实，白话文和文言文所用的字有许多也是记音的，用得久了，便不觉其记音了。在广东话中有些甚至是英文译过来的，但大家也习惯了。口语记音当然比英文翻译更容易懂，何必担心呢？

问题七：瞿秋白先生不是主张要有一种“中国的普通话”吗？岂不是和方言文学的说法矛盾吗？

答：瞿秋白先生的所谓“中国的普通话”就是指“容纳许多地方的土语，消磨各种土话的偏僻性”，“容易接受别地方的方言集成的言语”，即是从方言发展来的普通话，要发展这种普通话，就要发展方言文学。瞿秋

白先生这段话是指写给住在五方杂处的大都市里的工人看的作品（这种工人已经学会了这样一种混合的普通话了），但对于农村的群众或特殊方言地带的群众，他主张“要造成各地的方言文”，“建立方言文腔”，“有必要的时候，还应当用某些地方的土语来写，将来也许要建立特殊的广东文、福建文等等”。瞿秋白先生所谓“有必要的时候”，是指人民在政治上接近解放和得到了解放，迫切需要文化生活的时候，“将来”就是我们的“现在”了。

问题八：现在学校里教的是普通话，又要他们去写方言，是不是要发生矛盾呢？

答：我们并不主张要推翻普通话。这是没有理由的。能够学习普通话，这机会不必放过，但必须使他们同时学习本地的方言文。正如瞿秋白先生说的“每一个地方的民众，至多只要在自己本地的方言文之外，再学习会普通话的中国文，他就有文化生活的最低限度的工具”。所以首先是本地的方言文，其次再能学会普通话语文，这是根据于群众的需要而定，现在的情形是方言文不被注意，所以应该特别强调。

但是那种知识分子的白话文，却不必多去教学生，免得他再走我们的旧路。至于矛盾当然是有的，这是现在教育制度的矛盾，例如在今天我们还在教文言文哩。

三、最后我们来谈谈这次争论中的一二偏见问题。

我们在这次争论中，还有些教条主义的毛病。第一是乱搬教条。比如，误解（甚至于曲解）瞿秋白先生建立中国普通话和现代中国文的理论，断章取义地引用他的文章来做争论的根据，这是我们从前有许多人都犯过的坏毛病。瞿秋白先生说过：“……至少暂时先发展的是普通话的现代中国文的文艺，而不是现代上海文，或江南文的文艺。”我们好不好单独根据他的话，而忽略他写那篇文章当时的实际情况，便以为“这就是最具体地解决了现在用什么话来写的问题”呢？不好的，这是这次争论中搬教条的例子。要知道瞿秋白先生写那篇文章的时候（1932年），革命的群众运动被迫地转移到乡下，革命的文化运动则留在大城市（中心在上海）。它们“在总的方向上是一致的，但在实际工作上却没有互相结合起来”（毛泽东）。因此，那个时候的革命文化工作也只好暂时先以城市的群众（学生、店员、一般劳动群众）为对象，这就需要着重发展中国普通话，以便向全国各地识字较多、文化较高的读者进行革命的宣传工作。但是，

今天的中国已经出现了大块地面的解放区了，出现了人民大众当权的朝代了。革命的文化运动已经具备了足够的条件从以前的狭隘的圈子跳出来，走进大规模的群众文化运动的宽阔原野中去，从“孤军作战”走到配合实际工作，从城市走进了乡村。方言土话是各地方群众的言语，要为群众办事，而不学群众的言语，那就办不好。不学群众的言语，我们就不能理解当地具体的革命情况，也就不能领导群众。这就是为什么方言问题成为今天文艺问题的主要问题的原因。瞿秋白先生在当时主张“至少暂时先发展”普通话，是从实际出发的，今天提倡方言文艺也是从实际出发的。

因此，反过来，如果有人认为只有方言才是群众的言语，那种容纳许多地方的土话，接受外国字眼，吸收古人有用的成语的普通话，只是少数知识分子的特殊文体与大众绝缘，这也是不对的。这种普通话，今天是无法为全国各地广大群众所运用，而且离开“读得出来听得懂”的标准，还有很大的距离，但它是为人民解放而斗争的言语，也是群众的言语。因此，发展各地方的方言土话，只有丰富这种普通话的作用，而这种普通话的成就越高，也会反过来影响方言的提炼和加工工作，使方言也就丰富起来。这就是方言和普通话的关系，把它们看成势不两立的两种东西，就会产生不好的结果。

第二是不深入研究问题。如果我们对于方言，偏僻性和原始性没有正确的理解，就可能发生两种偏向。一是因为它的偏僻性和原始性而看不见方言由于它表现实际生活而来的丰富而生动活泼的性质，于是产生反对方言工作或轻视方言文艺的偏向。其实，方言文艺的任务，就是把人民口头上的方言改变成为文学的方言，文学上的方言，是已经加工过的方言。一方面怕它的偏僻性和原始性，另一方面又反对淘汰其偏僻性和原始性的工作，这不是自相矛盾吗？因此，又产生了以为在白话文中夹些方言就够了的见解，这就是拿普通话来代替方言，变成无视对大多数讲方言的群众的启蒙工作。其次是对方言的偏僻和原始的毫无理解，只知道人民的语言比之知识分子的语言来得丰富和生动活泼，却忽略了它的缺点。其结果会走到“一味抽取”以为“越俗越好”、“越古怪越妙”的另一个偏向，于是就没有什么加工和提炼的工作，也就不敢加进新的东西去，这就等于取消方言文艺的工作。鲁迅先生称这种人叫做“大众的帮闲派”和“新国粹派”。革命的大众文艺（方言文艺在内）的主要敌人是反动的大众文艺，那是因为它根深蒂固地盘踞在人民的文艺生活里面，它所用的言语是从民

众的口头文学发展出来的，因此比较的接近群众。我们要战胜这个敌人，就应该区别我们的言语和旧小说式的白话；不是一味的模仿，而是发掘其有生气的，吸收其精华，排泄其渣滓，这样才能够挖掉反动文艺的根，建立人民的大众文艺。这就需要我们对于从前的语文运动和新文学运动中的种种问题加以研究，对于旧的民间文艺和活的人民言语有更深入的理解，不然，我们便会流为意气之争的。

1947年12月



## 文学再革命纲领（草案）

“文学再革命”的呼声早已响起，本刊第十一卷第五期亦曾有文揭载。但由文艺界似定纲领，付诸行动，则为最近的事。本纲领仍为草案，所列各项，亟待全国文艺界多多探讨研究、修改补充，使大家有共同的认识和一致的趋向，期能集中心力，对国家此（疑为“应”一编者）该有伟大的贡献。

### （甲）文学为什么要再革命

（一）时代的需要：五四时代中国文学曾经过一度革命。它的特征：（一）受德先生（Democracy 民治）与赛先生（Science 科学）的洗礼。（二）废文学（疑为“言”一编者），用白话。（三）用新式标点。但五四运动合流到政治运动，文学革命未成为五四的主流。自五四运动以来，中国文坛显出了两种毛病：一是文艺阵容混乱，一是没有把握新时代的需要，努力文艺的建设、文艺的复兴。今天的时代，中国的文学一方面需要弥补五四文学革命的缺陷，一方面需要发扬它的特长，所以文学需要一次革命。再革命是五四的延长，五四的展开，不是革命的否定，同时是一个新文学的建设运动，文艺的复兴运动。

（二）人民大众与国家民族的需要：我们的国家正跨上一个最危险的时期，文学绝对不是政治的尾巴，它自己有独立自由的生命。今天中国的大患，还不仅是武力上的叛乱，所以表现在政治经济社会道德各方面的纷乱。换句话说：一切思想上的意识上的零乱，有待于文艺工作者去清理、去纠正，文学需要国家民族，国家民族需要文学。文学再革命是号召树立兴国文学，建国文学，反对亡国文学，打倒祸国文学。文学之自由与民主，是以国家民族的利益做它的前提。

（三）社会的需要：文学是现实社会生活的反映，文学之必须大众化、

---

【题解】本文原载 1948 年 1 月《文艺先锋》第 12 卷第 1 期。

通俗化、社会化，已是最不容忽视的一件大事。五四革命虽已经使文学向这一方面前进，但文学的享受还是止限于最少数的一部分人，而最接近民间的歌谣戏曲小说等，反被视为与文学无关，文学也不向这些地方钻入或打进。五四革命虽已解放过去文学上的束缚，但新的束缚又复旋踵而来，那就是全盘欧化的理论及文体，大多数人不能欣赏文学，与中国人不能欣赏中国文学，同是一个最大的缺憾。文学再革命，就是要弥补这一个缺憾。我们不仅希望做到有饭大家吃，有衣大家穿，而且希望做到有文学大家享受。

### （乙）文学再革命的内容

（一）建立进步性的文学：文学的任务在推动国家民族前进，所以它必须是进步性的。检讨五四运动以来这二十多年的文坛有两种在表面上相反而实际上相同的逆流：一是文学以落伍的，退后的，腐蚀的形象而苟延残喘；一是文学以过激的、冲刺的、偏锋的姿态而大肆咆哮。前面一种自然不是我们所需要的，后面一种也不是我们所需要的，因为它们不但不能推动国家民族的前进，反而成了国家民族的阻力。文学再革命要把不进步的使它进步，把乱撞乱冲看来好像前进实际是倒退的使它上正轨，文学不能距时代倒退一百步，也不能隔时代跨越一百步。文学的进步性就是时代性。因为它有时间性，又因它的任务在推动国家民族的前进，所以又有空间性。

（二）建立民族本位的文学：正因文学有空间性，在一种定型的空间有一种定型的文学，就中国论，中国就应该有以中国国家民族各本位的文学。就世界论，任何一个国家民族都有它自己的数化系统以及文艺表现的特种形态，民族本位文学不是偏狭的爱国主义，但，也决不是空泛的国际主义，文学再革命就是要革狭隘的爱国主义和空泛的国际主义的命。全盘中化与全盘西化是五四以来已经逝去了的两种逆流，而泛滥在今日文坛的，却另有一种国际主义的魔影，它们排斥祖国，效忠异族，是中华民族最大的罪人，同时是人性中的浪子。文学再革命必须建立以中国国家民族为本位的文学，进而和世界优美的文学交流，创造崭新的内容。

（三）建立社会的文学：文学是社会的产物，也是社会的恩物，文学必须和大众结合在一起。我们不愿意把“民主”的帽子顶在文学头上，但文学必须是民主的。民主的文学有三个条件：第一，它不再是个人的英雄主义，而是，为了大众，为大众唱歌，为大众创造，反映大众的要求。第

二，它不再是“象牙之塔”和单纯的“风花雪月”了，而是为着生命生活的赞颂；第三，它也不再是专门迎合一般的弱点而企图造成社会的不幸，藉文学的煽惑以达到政治上的阴谋，它是忠实诚恳地替人民创造幸福。中国的社会需要一种什么文学，要看中国文学产生一种什么社会，中国现在已经实施宪法了，无疑地走上了民主的大路，但真正带上人民走进这条大路，还是需要文学，需要大众化、通俗化、社会化的文学。文学再革命，再革一切反社会的命。

### （丙）文学再革命的形式

（一）工具（文学符号）之新运动：新的革命文学，应该是中国人民自己需要的文学，同时是中国大多数人民共同需要的文学，所以文学工具即在文字符号的运用，应该重新发挥它的最大效用。五四革命所显示的文学工具特征是改用白话，然而这种白话并不是纯粹口语，举一个例，我们所写出来的文章与我们所说出来的话并不能完全一致，要使我们写出来的文章能够使大多数人看了如同听我们说话一样，才是我们理想中的境界。但是欧化的语体文字并不能达到这个目的，省（疑为“相”一编者）反地使人更加不懂，滥用符号与拒用符号同是过犹不及。符号可以帮助文字的姿势，但用得不好，搅乱文字的阵容，甚至颠倒它的意义。我们主张把新标点重新估定一下，使它更能为大众所采用，所习用。

（二）旧形式与新形式之检讨：表现在文学上的形式问题，是新旧的激烈的争辩：主张纯用新形式的主张利用旧形式的。还是只有新瓶子才可贮新酒呢？还是旧瓶子也可以贮新酒呢？在常理上，新瓶贮新酒固然好，硬说旧瓶不能贮新酒，也未免过分，这正像固执旧形式的新瓶子不能贮旧酒一样的偏见。我们觉得只问瓶与酒好不好，真不真，好瓶才能贮好酒，真瓶才能贮真酒，文学上的形式不是新与旧的问题，而是好与坏的问题，真与假的问题，旧形式属于好的，一样可以利用，新的形式流于假的，一样不可以利用，如山歌、民谣、地方戏曲，尽管多是旧形式，但仍可采用。如上气不接下气的语体诗，支离破碎的影剧，尽管是新形式，但仍不可采用，文学再革命，要把这些形式上的问题，由重新估定而彻底解决。

（三）形式与内容之配合：文学的形式是为配合文学的内容而产生的。例如中国六朝的文章作风近于繁缛纤丽，便产生细密严谨的骈文，就不免拘束呆板。唐代文学矫正这种毛病为发抒轻松生动的情感，便产生各体的诗，具有丰实优美的形态。中国的文学思潮有两大对峙的主流：言志或载

道，韩愈号称“文起八代之衰”，所谓“衰”，系指韩愈以前时代的数（疑为“文”一编者）学，忽略内容而偏重形式。韩愈大声疾呼要从内容上决定形式，在整个文学史上看去是复古，在韩愈当时是革命。而所谓韩愈文学的内容就是“载道”，对不对暂且不管它，但文学的形式必须和它的内容配合，这是天经地义的事。而且我们相信有新的内容，一定可以产生新的形式。文学再革命要鼓励新内容新形式之创制与配合。

朱光潜

## 现代中国文学

本文是应张晓峰先生之约，为《现代中国文化》一部书写底一章。字限五千左右，所以只能说一个概括，粗略在所难免。因为它还可以见出变迁的大势，附载于此。

近五十年里中国经过了她在历史上未曾经过底大变动，文学的变动是时代变动的反映。这时代变动的起源是东西文化的接触。这接触期间正值欧美强盛而中国衰弱，一接触之后，两两相形，中国的各方面的弱点陡然暴露，于是知识界起了一个维新大运动。这运动中有几件大事。

第一件是教育方式的改革——学校代替了科举，近代科学代替了古代经籍的垄断。在早期这种改革诚不免肤浅幼稚，却收了很大的效果。就文学而言，它解放了八股与经义的桎梏，使语文变成较适用于现实人生底一种工具。新闻事业随着教育事业发达，作者与读者都逐渐多起来，作者运用语文于时事的叙述和讨论，读者从语文中得到较切实的知识，发生较亲切的兴趣。语文与实际生活接近，这一点是不容忽视的，在从前，语文是专为读经籍与讨论经籍用底，与现实人生多少已脱了节。文学不能在广泛的人生中吸取泉源，原因也就在此。

第二件大事是政体的改革——民主政治代替了君主专制。这改革在初期也很幼稚肤浅，却也收了很大的效果。就文学而言，读者群变了，作者的对象和态度也随之而变了。二千余年来中国文学在大体上是宫廷文学，叫得好听一点是庙堂文学。它是一个进身之阶，读书人都藉此取禄获宠，所以写作的对象是皇帝和达官贵人，而写作的态度也就不免要逢迎当时朝廷的习尚。周秦的游说、两汉的辞赋、六朝的清谈艳语、唐宋的词、元代的曲、明清的八股时文，都是这样起来的。从战国到满清，秦疏策汉成为

---

【题解】本文原载 1948 年 1 月《文学杂志》第 2 卷第 8 期。

文学中重要的体裁之一，这在外国都无先例可征。君主既推翻了，宫廷文学也就随之失势。於今作者的写作对象不是达官贵人而是一般看报章杂志的民众，作者与读者是平辈人，彼此对面说话，从前那些“行上”和“行下”的态度和口吻都用不着了。这个变迁是非常重要的。文学从此可以脱离官场的虚骄和谄媚，变成比较家常亲切、不摆空架子；尤其重要的是它从此可以在全民族的生活里吸取滋养与生命力。

由古文学到新文学，中间经过一个很重要的过渡时期。在这时期一些影响很大的作品既然够不上现在所谓“新”，却也不像古人所谓“左”。梁启超的《新民丛报》、林纾的翻译小说，严复和翻译学术文、章士钊的政论文以及白话文未流行以前的一般学术文与政论文都属于这一类。他们还是动用文言，却已打破古文的许多拘束，往往尽情流露，酣畅淋漓，容易引人入胜。我们年在五十左右的人大都还记得幼时读《新民丛报》的热忱与快感。这种过渡期的新文言对于没落期的古文已经是一个大解放，进一步的解放所要做的事不过把文言换成白话而已。

白话文运动只是历史发展的当然底结果。这运动开始于民国六年，它的倡导人是北京大学一批教授，胡适、陈独秀、钱玄同诸人，它的喉舌是《新青年》和《新思潮》几种杂志。胡适在《文学改良刍议》里提出新文学的八大信条：一、不用典；二、不用陈套语；三、不讲对仗；四、不避俗语；五、须讲求文法；六、不作无病之呻吟；七、不摹仿古人，须语语有个我在；八、须言之有物。陈独秀在他的《文学革命论》里也提出三大主义：

- 一、推倒雕琢底阿谀底贵族文学，建设平易底抒情底国民文学；
- 二、推倒陈腐底铺张底古典文学，建设新鲜底立诚底写实文学；
- 三、推倒迂晦底艰涩底山林文学，建设明瞭底通俗底社会文学。

话到此为止，胡陈两人的主张多是消极底，破坏的，他们都针对着行将就木底古文说话，这些话在历史上说过底人也很不少，不过他们把它大声疾呼，造成了一个广泛的有意底运动。他们的真正底贡献在提倡白话文，胡适在《建设底文学革命论》里说：

我的惟一宗旨只有十个大字：“国语底文学，文学底国语”。我们所提倡底文学革命只是要替中国创造一种国语底文学。有了国语底文学，方可以有文学底国语。

这个呼声很明了而响亮，当时很博得大多数青年的强烈底拥护，也惹

起一些眷恋古人者的微弱底抗争。平心而论，胡陈诸人当初站在白话文一方面说话，持论时或不免偏颇，例如把古文学一律谥为“死文字”，以为写底语文与说底语文必定全一致，而且一用白话文，文学就可以免去虚伪陈腐空疏之类毛病，这些见解在理论与事实的分析上诚不免粗疏；但是他们的基本主张是对的，文学以语文为工具，语文都随时代生长变迁，居今之世，不能一味学古人说话。用现代语言表现现代情感思想，使现代一般民众都能了解欣赏，这不但在教育上是一个大便利，在文学上也是一个大进步。要论维新运动以来影响到中国文化的大事件，白话文运动恐怕不亚于民主政体的建立。

从民国六年到现在，中国处在多事之秋，政治的骚动常波及文学。这短促的三十年见过许多门户的对立，和许多主义的宣扬，大半是昙花一现，在这篇短文中我们无用缕述。其中有一个较广泛而剧烈底争执却不能不趁便一提。这就是左派与右派的对立。本来新文学运动的倡导人大半是自由主义者，在白话文的旗帜之下，大家自由写作，各自摸路，并无一种明显底门户意识。“左翼作家同盟”起来以后，不“入彀”底作者们于是尽被编入“右派”的队伍。左翼作家所号召的是无产阶级文学或普罗文学，要文学反映无产阶级的政治意识，使文学成为政治宣传的工具。因为无产阶级的政治意识在中国尚未成为事实，他们也只是有理论而无作品。不过他们的伎俩倒被政治色彩不同的人窃取，近二三十年文学界许多宣传口号都是这种伎俩的应声。我们看见许多没有作品的“作家”和许多不沾文学气息的文学集会。

谈到作品这二三十年的成就却也未可厚非。二三十年在历史过程上是很短促的，我们原不能存过大的奢望。我们不要忘记新文学还在萌芽期，所要寻问的不是有无划时代的伟大的作品，而是多数人的共同努力是朝哪一个方向。如果我们把五十年以前的传统文学和近三十年的新文学对比参较，我们会发见一个空前的突变。我们确是在朝一个崭新底方向走。

先说诗。新诗不但放弃了文言，也放弃了旧诗的一切形式。在这方面西方文学的影响最为显著。不过对于西诗的不完全不正确底认识产生了一些畸形的发展。早期新诗如胡适刘复诸人的作品只是白话文写的旧诗、解了包裹的小脚。继起的新月派诗人如徐志摩闻一多诸人大体摹仿西方浪漫派作品，在内容与形式上洗练的工夫都不够。近年卞之琳穆旦诸人转了方向学法国象征派和英美近代派，用心最苦而不免偏于僻窄。冯至学德国近

代派，融情于理，时有胜境，可惜孤掌难鸣。臧克家早年走中国民歌的朴直的路，近年来却未见有多大发展。新诗似尚未踏上康庄大道，旧形式破坏了，新形式还未成立。任何人心血来潮，奋笔直书，即自以为诗，所以青年人中有一个误解，以为诗最易写，而写诗的人也就特别多。

次说小说，通盘计算，小说的成绩似比较好，原因或许是小说多少还可以接得上中国的传统，而近来所承受的外来影响大体上是写实主义，这多少需要实际人生的了解和埋头苦干的工夫。鲁迅树了短篇讽刺的规模，沈从文芦焚沙汀诸人都从事于地方色彩的渲染，茅盾揭开都市工商业生活的病态，巴金掘发青年男女的理想和热情，这些人的作品至少有一部分在历史上会留下痕迹底。抗战以来继起的作者未免寥寥。论理，这伟大的动荡不应不反映于文学，而反映的最适宜的媒介当然是小说。

再次说戏剧。戏剧意在上演，本最易接近一般人民，但是在技巧上它比小说较难，成功极不容易。近年来戏剧的成就不但比不上小说，而且也比不上新诗。早期剧本大半是“文明戏”，剧界先进如陈大悲余上沅熊佛西诸人都没有写成一部可留传的剧本。独幕剧至今还算丁西林的《一只蚂蚁》可看。改编剧本倒有很成功底，从洪深的《少奶奶的扇子》到李健吾的《阿史那》，可看的改编本很不少，原因是在技巧的困难已经原作者解决过。创作剧本最成功的要算曹禺，他的剧情曲折，对话生动，早已博得听众的好评，只是他摹仿西方剧本的痕迹有时太显著，情节有时太繁复。抗战中戏剧最流行，但是用意多在宣传，情节多偏于侦探，杰作甚少。郭沫若写了几部历史剧，场面很热闹，有很生动的片段，可惜就整部看，在技巧上破绽甚多。总之，戏剧距离理想还很远。

新文学所受底影响主要地是西方文学，所以不得不略谈翻译。林纾以古文译二流小说，歪曲删节，原文风味无存，但是他是第一个人引起中国人对于西方小说发生兴趣，功劳未可泯没。继起底周作人胡适诸人开始用白话翻译，为偏重短篇。到近二十年才有大规模底长篇翻译。论体裁还是小说居多。耿济之曹靖华鲁迅高植所译成底俄国小说影响最大。此外如潘家询之于易卜生，梁实秋之于莎士比亚，李健吾之于福楼拜，袁家骅之于康拉德，熊式一之于伯瑞，往往以一人之力译成一家的代表作，用力之勤也很可佩服。诗最难译，徐志摩朱湘梁遇春梁家岱卞之琳冯至诸人对于西诗各有尝试，但都限于零篇断简。总观翻译界，努力很可观，而成就不算卓越。原因有两种。第一是从事于翻译的人不是西文了解力不够，就是中



文表现力不够，如果以译文校原文，不免错误的十之五六，失去原文风味的十之八九。其次，翻译者无组织，无计划，各凭私人一时兴趣取舍，东打一拳，西踢一脚，以致选择不精，零乱无系统，结果我们对于西方文学不能有一个周全而正确底认识。

翻译虽是不正确不周全，却已发生了很大的影响。第一是体裁形式的解放。西方文学有许多体裁形式不是我们所固有而是我们可学习的。诗歌放弃了旧格律，小说放弃了章回，戏剧放弃了歌唱和散漫的结构，都在摹仿西方的技巧，现在虽还幼稚，将来总会逐渐成熟。其次是人生世相的看法的改变。文学的要义在“见得到，说得出”，这“见”字很紧要，於今我们已逐渐学得西方文学家“见”人生世相的法门了，这就无异于说，我们扩充了眼界，磨锐了敏感，加强了想象与同情。第三是语文的演变。中西文组织习惯大异，原亦各有短长，就大体说，西文的文法较严密，组织较繁复，弹性较大，适应情思曲折的力量较强。这些长处迟早必影响到中国语文。这就是中国语文欧化的问题。这是势所必然的。开始或嫌勉强，久之自觉习惯成自然。我相信欧化对于中国语文是好底，它可以把西文的优点移植过来。文化的其它方面可以由交流而融会，语文当然不是例外。

西方影响的输入使中国文学面临着一个极严重的问题，就是传统。我们的新文学可以说是在承受西方的传统而忽略中国固有的传统。互相影响原是文化交流所必有现象，中国文学接受西方的影响是势所必然，理所固然的。但是完全放弃固有的传统，历史会证明这是不聪明的。文学是全民族的生命的表现，而生命是逐渐生长的，必有历史的连续性。所谓历史的连续性是生生不息，前浪推后浪，前因产后果，后一代尽管反抗前一代，却仍是前一代的子孙。历史上还没有一个先例，让我们可以说某一国文学在某一个时代和它的整个的过去完全脱节，只承受一个外国的传统，它就能着土生根。中国过去的文学，尤其在诗方面，是可以摆在任何一国文学旁边而无愧色的，难道这长久的光辉的传统就不能发生一点影响，让新文学家们学习到一点门径？这问题是值得我们思量的。

总之，我们的新文学还在开始，我们还在摸路，我们还需要更谦虚的学习，更多方的尝试，更坚定的努力。

## 中央局宣传部

### 晋冀鲁豫统一出版条例

为了统一全国出版事业，严整思想阵营，晋冀鲁豫中央局宣传部，于一月十二日公布统一出版条例，原文如下：

一、为着进一步提高晋冀鲁豫出版物（书籍期刊）的毛泽东思想水平，有计划的供给晋冀鲁豫劳动人民（产业工人、贫农、佃农、中农、乡村工人）以提高阶级意识的读物，发展与提高人民大众的文化建设工作，严整思想阵营，晋冀鲁豫中央局宣传部决定施行并颁布统一出版条例。

二、中央局设出版局，各区党委设出版委员会。出版局（委员会）之主要工作，在于培育与奖励宣传毛泽东思想与提高劳动人民阶级觉悟的著作与读物，并克服目前出版工作中的投降主义，自由主义，单纯营业观点等。

三、中央局出版局，负责指导与审查所属出版机关及各区党委之出版计划、书籍、地图、图像、图书与刊物等。各区党委出版委员会，负责指导审查所属出版机关出版之书籍、地图、图像、图书与刊物等。

四、各区党委责成该所属出版委员会每三个月应制订三个月之出版方针与计划，先由区党委审阅后，再送中央局出版局审核、批准。其所版之书籍、刊物、图画等，于出版后，仍应送中央局出版局审查。

五、中央局出版工作与各区党委出版工作之分工及其职权之规定：

甲、中央局出版机关以出版干部读物为主，群众之通俗读物为辅；各区党委出版机关以出版群众之通俗读物为主，干部读物为辅。

乙、凡有关理论及政策解释之各种著述，须先将原稿送中央局出版局审查，批准后方能出版。

丙、凡文艺书籍、马恩列斯毛公开发行之著述，或汇辑报纸公开发表

---

**【题解】**本条例由中央局宣传部 1948 年 1 月 12 日公布，刊载于 1948 年 1 月 21 日《人民日报》。

之文章、本地之工作经验、自然科学知识及生产技术等，各区党委可以审查批准其翻印出版，并须将书名篇目报告中央局出版局审核。

丁、各地举办定期刊物，须先将刊物之性质、宗旨、内容分类，主编人员详报中央局出版局审核，批准后举办。刊物之文章内容，各区党委应审查、批准后出版。

戊、凡资本主义国家（英美等）与蒋占区之图书，及未经中央局出版局批准之所有图书，均不准翻印出版或公开发卖。

六、未经审查之书刊与地图等，一律禁止出版。

七、除出版局（委员会）直辖（或批准）之出版机关外，各级机关，各生产机关，各合作社等，一律不准以出版事业作为生产营利事业。

八、各区党委应管理公私书店，规定私人书店登记制度，取缔宣传资本主义之腐朽制度及文化，偷贩法西斯主义，蒋介石思想，毒害人民大众意识之读物，淫荡读物及一切有害之书籍图书等。

茅 盾

## 杂谈“方言文学”

“方言文学”的讨论已经发表了“总结”，读过了“总结”然后又倒回去把“方言与普及”讨论的四个特辑乃至特辑以外的几篇文章读了一遍，我的第一个感想是：这一次的讨论可谓畅所欲言，围绕着“方言文学”的若干问题都曾经反复辩论，而且终于把这些问题弄清楚了。在去年的几次文艺论争中（那是发生在国内的），这最后的一次成绩最好；特别应当赞美的，是参加讨论的各位态度都很严肃，大家都为了寻求真理而发言，不动感情，不闹意气。自从十多年前第一次提出了“大众语”这问题以后，和“大众语”血肉相关的“方言问题”虽然时时被提及，可惜只是“提及”而已，讨论之广泛、热烈和深入，都赶不上这一回。因而也就不曾产生圆满的“总结”，像这一次似的。时代确是进步了，文艺工作虽然还不能满足现实的要求，但文坛本身之努力求进也是不容抹煞的事实。

我的第二个感想是：“方言文学”问题不先不后恰在此时此地由一二人的偶然提到，就发展为热烈的辩论，终于达到圆满的“总结”，都不是没有前因后果的。解放区文学作品的陆续出版是一个有力的刺激。解放区的作品无论就内容或就形式而言，都可以说是向大众化的路上跨进了大大的一步；而形式上的诸特征，例如民间形式的运用及尽量采用农民的口语（当地的方言）等等，对于此次方言文学讨论的发展，无疑地起了极大的作用。第二个有力的刺激是从当地来的。孺子牛先生在《人家听不懂，这样办！》一文中有这样的一段话：“这是香港出版界的事实，一般作家的作品（解放区作品在外），二三千本要销一年半载才销得完，而香港的市

---

【题解】本文原载1948年1月29日香港《群众》周刊第2卷第3期。

民作家的‘书仔’，如《牛精良》<sup>①</sup>就不止一万份”。（《正报》第二年第六期）其实，岂但香港出版界有这样的事情，这差不多已经是国内（解放区除外）的普遍现象。当然，这里有一个形式问题，我们不能无视，因此“文风不能不改变了”的呼声也自有它的论据；又从此而导引出方言文学的论争，也是顺理成章的事。（我以为《牛精良》之类的“书仔”之所以畅销，形式问题仅说明了一半，另外一半当求之于此时此地的政治社会经济诸因素。）“总结”的第一句就说：“方言文学的提出，首先是为了文艺普及的需要，这点大家都是承认的。”即此可见整个讨论的趋向。但是，第三，最强有力的刺激，还是时局的开展。人民胜利进军步伐声愈来愈近了，作家们的责任感空前地加强了，如何有效地配合人民的胜利进军而发挥文艺的威力，今天凡是站在人民这边的作家们正是人同此心，心同此志。然而在此特定的地区，摆在作家们面前的第一个现实问题竟是作品的语言和人民的口语之间的距离有如英语之于法语。如果要使作品能为人民所接受，最低限度得用他们的口语——方言。

我觉得此次华南文艺界同人对于方言问题的讨论，实具有上述的这样深刻的意义。讨论的开始和进行，虽在华南一隅，而且论题也明显地具有地方性，可是它的影响应该不限于一地。因为“方言”问题不但应当看作是“大众化”的一面，而且必须在“大众化”的命题下去处理方言问题，这才可以防止单纯地提倡方言文学所可能引起的倒退性与落后性。我对于此次论争是把它当作“华南文艺工作者如何实践大众化”来了解的，而不是把它当作仅仅讨论了“方言文学之应否建立”，或“如何运用方言”，“怎样去发扬方言文学”。而讨论之始终以“方言”为题，大概是为了称呼上的简便，——当然也因为事实上今天华南的文艺工作者是用“国语”或“普通话”来写作的。

大家都知道，“大众化”问题有内容和形式两方面，而在形式问题上，“语言”是一个重要的构成部分。贵族文学有贵族文学的“文学语言”，市民的语言是被排斥的。市民文学兴起以后，市民语言这才“升级”而成为“文学语言”。这是欧洲文学史上很明显的事实，中国也不是例外。宋人的

---

<sup>①</sup> 《牛精良》任护花（笔名周白蕪）著。作品原名《香港瓦岗寨》，作品主人公为牛精良。小说出版后，颇为风行，后来改为《牛精良》。不久又有袁步云作《〈牛精良〉漫画集》问世。

平话是用当时的市民语言的，——特别是汴京的市民语言，在当时实在也就是一种方言的民间文学，和今天吴语或粤语乃至各地的方言的民间文学并无二致。平话发展为小说，历明清两代，产生了几部辉煌的巨著，成为中国文学史上宝贵的遗产，这几部巨著也是用北方的方言或北方的通用语言（官话）来写作的，因而北方语（或官话）遂取得了“文学语言”的地位。但这并不是说，只有北方语具备了成为“文学语言”的条件，而其他的地方语则不具备；事实上，与北方语之成为“文学语言”同时，吴语的民间文学亦在发展，吴语以外的地方语的民间文学亦已存在而且亦在发展，不过不及北方语那样居于优势而已。而北方语作为“文学语言”的优势之造成，巨著之产生固为其一因，然亦仅一因而已，事实上六百年来北方语作为“文学语言”的优势之形成，尚有其更重要的政治经济交通诸因素，这是每一个客观的研究者所不能不承认的。

由此可知北方语在“五四”以来之新文学中隐隐然自居于正宗的地位，一方面无非是因袭了旧传统，另一方面则是“五四”初期的“国语的文学，文学的国语”这一不正确的观念所造成的。而“国语的文学，文学的国语”这一说法，其根源实为大一统的思想，并且和政治上的所谓“法统”乃至武力统一的思想，有不可分离的血缘的关系。这样不正确的观念，现在应当加以纠正。“国语文学”这名词，现在还不能成立。“白话文学”这名词，现在却可以成立。“五四”以来的“白话文学”就是一种以北方语为基础的口语文学（现在的白话文还未能做到真正的口语化，那是另一问题），故实在是一种北方的口语文学，亦不妨视为“北中国的方言文学”。此种“北中国的方言文学”正和其他各地的方言文学一样，同得称为“白话文学”，因为“白话”即是“口语”，是和“文言”对称的。如以广东为例而言，则广东的“白话文学”理应是广东的口语，即方言（至于广东之有四个方言区，是另一问题，其实浙江的方言区比广东更多），故名正言顺的广东白话文学应即是广东方言文学；现在广东的文艺工作者学习了北方语而从事写作，对广东人民说来，这实在不是“白话文学”。同样的，吴语区域的作家如果用他们的“白话”来写作时，也应当用吴语，而不用蓝青官话。而在目前，文学大众化的道路（就大众化问题之形式方面而言）恐怕也只有通过方言这一条路；北方和南方的作家都应当尽量使他们的作品中的语言和当地人民的口语接近，在这里，问题的本质，实在是大众化。大众化从没有人反对，而对方言文学则竟有人怀疑，这岂

不是知有二五而不知有一十么？

最后，对于此次方言文学的讨论，我觉得有点美中不足的，乃是原则性的议论多于具体的分析；如从方言文学写作之经验来研究现有的方言文学应如何改进，在此次讨论中尚少提到。“总结”亦已指出：“更希望朋友们在研讨理论原则之同时，多写作一些方言作品以及交换方言写作的经验，使理论与实践密切地配合起来。”我亦抱同样的希望。对于广东方言文学既有的形式及其改进之途，我没有资格说话，但是我想大胆地就一般方言文学略述我的浅见。我的家乡是属于所谓吴语区域的，而吴语的方言文学则久已存在，而且还产生了《海上花列传》<sup>①</sup>那样的长篇小说。如果推远去说，南曲中的说白就已经靡用了吴语；可知吴语之用于文学作品，不可谓不久。但至今为止，吴语的方言文学还局限于民间形式的范围，像《海上花列传》那样的作品简直是绝无仅有。这当然是一般作者总觉得方言不能行远，即所谓没有全国性，故而不愿用为写作的工具。然而另一方面，吴语的民间形式在最近三十年来却颇能推陈出新。今天的“苏滩”已非三十年前的面目，“申曲”亦已进展而成为“申戏”。民间形式是进步了，吸收了很多新的东西。这一种改革，就使得民间形式更适宜于表现现代的生活，同时也使先天带着落后性的民间形式渐渐提高而企及于高级艺术的水准。我以为吴语方言文学的此种变革过程，可以给我们从事方言文学者一个启示。这就是：现在我们从事于方言文学之写作，既要大胆地袭用民间形式，又须大胆地加以改革；完全不用民间形式就妨碍到普及，完全为民间形式所束缚就会妨碍到提高。在方言文学的普及与提高的问题，我以为应作如是解。

至于方言文学之不但不会妨碍到将来的新的全国性语言之产生，而且有助于它的产生，那是此次讨论中已经讲得很多且很透彻的了，现在我不来画蛇添足了。

一月二十三日于香港

---

<sup>①</sup> 《海上花列传》六十四回。题“云间花也怜依著”，实为清末江苏松江韩邦庆所作。该书对话均用吴语，即苏州方言。

## 对于当前文艺运动的意见（节选）

### ——检讨·批判·和今后的方向

对于文艺现实情势的指责和不满，很久以来，就普遍地反映在读者和作者中间了。最近据一位出版家说，这一年来，蒋管区一般文艺创作出版物的销路，跌落到前所未有的惨况。这说明，问题还不仅止于指责和不满，那还不过是一般关心文艺的人的意见。至于若干读者，则甚至对新文艺采取冷淡的态度了。

这情形是值得严重注意的。

自然这不是说，群众不需要文艺了，倒毋宁说，群众对于文艺的渴求，是处在一种饥饿状态中。但是他们所需要的，却是较健康的东西。文艺和群众的需要脱了节，呈现出一片混乱和空虚。

对于这现象，我们今天再不应回避或缄默。我们应该坦白承认，并且应该勇敢地检讨和批判自己的弱点，向社会群众毅然承担我们的责任。

但这绝不是像沈从文等人所能指责的。他们躲在统治者的袍角底下，企图抓住一二弱点，对新文艺作无耻的诬蔑。甚至幻想借这种诬蔑，把文艺拉回到为艺术而艺术的境域中去。这是不可能的。二十年来革命大众文艺传统，事实上不仅是在坚强地发展着，而且已经大大地跨进一步，和真正工农大众密切结合起来。这个主流却是在那人民已经翻身起来的广大区域里汹涌着，那个区域里文艺书籍的畅销和受到群众热烈欢迎的情况，是

---

**【题解】** 本文原载《大众文艺丛刊》第一辑《文艺的新方向》，香港1948年3月出版。发表时署名为“本刊同人·荃麟执笔”。全文共三个部分。这里收入第一、二两部分。第三部分论述革命形势和人民群众要求于文艺的诸方面的问题；文艺运动的性质和内容；作家的思想改造和创作方法；文艺统一战线、思想斗争；文艺大众化等。



打破中国出版界与文艺界的纪录的。只有在这个人民失去自由的区域里，文艺才呈现出上述的病态，而这种病态的根源，则正是因为我们的创作生活多少是从那传统的革命文艺路线上脱逸出来了。

对于文艺衰落的现象，我们不能单引反动政治迫害的理由来作我们的辩护，虽然它确是新文艺运动发展的一个基本的阻碍。因为我们的文艺原是从反抗黑暗的斗争中强大起来的，就应该从更尖锐的斗争中取得更强大的力量，我们也不能说，这是由于市民阶级堕落的文化气氛底浓重，以致侵蚀了新文艺的生命，因为这只是说明了我们自身抵抗力的薄弱。至于如一般所指责的，作家创作力的衰弱与生活的空虚，则不可否认是今天许多作家的共同弱点。但何以这种弱点在今天是那样普遍地存在于我们作家中间，而以往若干次伟大时代斗争中，却没有产生这种显著的现象呢？可见这绝不是个人的问题，也不是从个人主观的条件上所能解决。我们认为这个问题应从历史与社会的原因上去寻求解释，并且从思想上找出文艺衰落的根源。

我们应该指出，这十年来我们的文艺运动是处在一种右倾状态中。形成这右倾状态的，是由于长期抗日文艺统一战线运动中，我们忽略了对于两条路线斗争的坚持，在克服“关门主义”的倾向时，却也不自觉地削弱了自己的阶级立场，甚至这种观念在许多人的头脑中久已模糊了。因此，我们的文艺运动中就缺乏一个以工农阶级意识为领导的强旺思想主流，缺乏这种思想的组织力量，使我们不能形成一支像曾经走在鲁迅先生大旗下那样强壮的队伍。十年来，我们的文艺运动是形式超过了内容，组织庞杂而思想空虚。事实上我们是在一种形式的战线下，各自作着散兵战。自然这中间也有些坚贞的作家在作着强韧的战斗，并且献出了他们光辉的战绩，但是因为失却集体思想的引导使他们创作力量多少遭受了影响，或甚至使他们的积极性的战果没有得到应有的鼓励。文艺运动原来是作为社会斗争中思想运动一翼而存在，作家的创作活动是结合在这群众的思想运动与实际政治斗争中而共同前进。“五四”以来，我们一向所骄傲的革命文学的光荣传统，无非是因为我们的文艺运动在每一次革命运动中，总是走在群众前面负起时代号角的责任，而新文艺本身也是从这些实际斗争中强大起来的。然而现在我们的文艺运动却因为本身缺乏一个和群众斗争相结合的强旺思想主流，就被那迅速发展的现实形势远远地摔落在后面了。

自然，将有人会说，这几年来，我们何尝不是在民主的大旗下共同奋

斗？何尝不是有了人民文艺的口号呢？是的，我们是有了这些方向和口号，但只有方向和口号是不够的。“人民”和“民主”究竟不是一顶美丽的帽子，可以随意戴在头上。人民文艺是要能表现出人民大众今天的要求和意志，要能被人民大众所接受、承认和喜爱。而现在我们作品中是否一般具有这种真实的内容呢？是否已经建立起为群众所能接受的形式呢？是否建立了以群众利益为标准的文艺批评呢？对于这些问题，我们是很难得到满意的答复的。在我们中间，有种流行的见解，以为现在某些作品在思想上是没有问题了，缺乏的是真实的感受性，所以艺术的基本问题，不在思想而在作家个人的真实感受，缺乏这个条件才形成文艺的苍白状态。这其实是对于思想意义的一种误解。思想和感情是不能截然分离的。理性生活与感性生活在基本上是一致的。作家的真实感受，只有出发于真实的思想，只有和广大群众的感觉取得一致时，艺术才具有其客观的真实性。在今天，作为一个进步知识分子来说，只有在同广大群众结合中，进行其自身意识改造，在这个基础上建立起他健康的感性生活，否则便可能走回到个人主义文艺的旧路上去。我们以为今天文艺思想上的混乱状态，主要即是由于个人主义意识和思想代替了群众的意识和集体主义的思想。

个人主义的思想在文艺上表现为多种的倾向，而互相拒斥着，实际上却是同样出发于小资产阶级思想的根源。而在今天群众革命意识澎湃高涨的对照之下，这种意识形态就显露出它本质的空虚与苍白了。尽管许多人都承认文艺应为群众服务，但从今天一般创作情势看来，多半是没有脱离个人主义的窠臼的。正因此，群众对于文艺的要求就不能明确地提到我们的日程上，大众化工作也被有些人所轻视着，甚而被嘲笑和拒绝了。个人主义的文艺思想，一方面，表现在对所谓内在生命力与人格力量的追求。在这种要求下，文艺的政治倾向与直接效果，被人们视为“庸俗说教”而予以拒绝了；人们在追求着艺术的“永恒价值”，在歌颂“原始的生命力”与个人英雄主义，在高扬着超阶级的人性论与人格论，把约翰·克利斯朵夫式的追求，肯定为现代人生战斗的途径。总之，阶级斗争的精神在这里被个人反抗的精神所代替了。另一方面，表现于那种浅薄的人道主义和旁观者的微温的怜悯与感叹态度。人民血肉斗争和强大力量，在这种怜悯与感叹中间，变成了庸俗而无力；或则摘借一些公式与教条，作为空虚的点缀。这就是所谓貌似真实而实则虚伪的情形。关于这些倾向，我们将在下一节中去分析，但在这里可以指出它们一个共通特征，即是过高地估计了

黑暗的力量，过低地估计了人民的力量。不能把握革命发展形势，因而也忽略了革命形势赋予文艺的具体任务。于是“人民”在人们头脑里成为一个抽象的名词，而在大翻身中间起来的人民真正力量，却反而看不见了。

这数年来，中国社会斗争内容的丰富是超越任何时期的，然而反映在作品中间，却是何等的贫薄，这岂不是说明了文艺离开了集体主义的真实思想运动方向，也就失却了创造力量的泉源。艺术的把握、概括、批判的力量，是出自对于现实深刻的认识与感受。如果离开了群众生活，离开了群众的正确思想立场，离开了辩证唯物主义的方法论，则尽管强调个人的感受力也好，冷静的观察也好，都无法真正深入现实中去。个人主义思想终究是应付不了激烈变动着的现实的，所以在不论是属于这一种或那一种文艺倾向的作品中，都常不免于表现出知识分子在“残酷”与尖锐的历史斗争下的苦闷、彷徨、伤感、忧郁，以及有意无意的避开现实、自我陶醉等等倾向。这些都是表现个人主义意识在强大历史压力下所显示的脆弱与无力。这是一个翻天覆地的阶级斗争的时代，能够抵抗那历史的压力和创造新时代的，只有那最强大的阶级力量、群众力量。不是把文艺思想运动结合在这个力量中间去，我们是无法克服目前这种衰弱状态的。

由于这种衰弱状态的长期继续，于是就致使市民阶级与殖民地性的堕落文化气氛，侵蚀到新文艺领域里来了。投机、取巧、媚合、低级趣味，几乎成为流行的风气；而更恶劣的，则是那种色情的倾向，这甚至堕落到比鸳鸯蝴蝶派还不如。这种堕落的倾向，使文艺不仅脱离人民大众，而且作为服务绅士阶级和加强殖民地意识的工具了。和这类倾向实质上相同而表现不同的，则是那种打着“自由思想”的旗帜，强调个人与生命本位，主张宽容而反对斗争，实际上是企图把文艺拉回到为艺术而艺术的境域中去的反动倾向，又重新在出现了。从这些情形里都约略地可以窥出今天新文艺运动的危机——文艺上人民大众的集体主义意识的涣散，个人主义意识的高扬，因而招致堕落的和反动的文艺思想的抬头。如果说，文艺应该是人民的声音，则今天这声音是何等的薄弱；如果文艺是历史的镜子，则今天这镜子里的影子又是何等模糊。历史已经进入到一个新的阶段，而我们的文艺还远远停留在后面。文艺离开了群众，群众自然也就向文艺采取冷淡的态度了。

而现在一个空前伟大的人民革命在我们眼前起来了。这是两千年来中国历史上一次翻天覆地的大革命。千百年来被压迫的工农大众将翻过身

来。封建买办制度将被连根拔起。人民用自己的力量来掌握历史的方向，来创造他们自己的世界。在这样一个时代中间，人民不仅要求而且已经在建立他们自己的文化生活了。如果我们再不痛切反省，彻底检讨，克服近年来这种右退的倾向，从这个知识分子的狭小圈子里打开去，勇猛地投向那群众的巨潮中，那末，我们的新文艺运动势必赶不上这时代的巨流。

## 二

首先，是对自己的批判

一九三七年，民族抗战的爆发，使新文艺运动在广大人民群众中得到空前的发展。抗日文艺统一战线达到极广阔的程度。这无疑是中国新文艺运动一个重大的进展。这中间，我们确实也获得了一些光辉的成就，例如发动许多文艺工作者和戏剧团体，走到农村和军队去，这是应该肯定的，但是从现在看来，我们当时关于文艺统一战线的意义，实在理解得不够明确。我们没有认识文艺统一战线的开展，主要是为了把进步思想的影响扩大到各阶层和广大群众中去，因此它的基础不能不是安置在广大群众的中间；我们主要的力量却仅仅放在团结各个派别的作家这一点上，而这种团结又不是出发于思想上的加强领导与互相批评。在思想上，我们没有积极地去强调抗日文艺的大众立场和群众路线，或甚至以为这种强调会妨碍了文艺界的团结。在统一战线的原则下，多少松懈了领导思想前进的责任，表现了软弱与无能，接受了西欧资产阶级那种“容忍即民主”的思想，形成了互相退让，互相敷衍，甚至互相冷淡的局面。我们甚至有意地避开批评和斗争，以图取得表面上的和谐。这就呈现为抗战初期那种“轰轰烈烈，空空洞洞”的现象。这和抗战初期在大后方局部地出现过的政治上的右倾的机会主义是有直接关系的。即是说，我们在原则性上把握不够，削弱了对基本群众力量的信任，我们在反对“左”的斗争中，忽略了向右倾的斗争。这样使思想运动的主导力量日渐软弱，而被小资产阶级那种单纯而充满幻想的爱国热情所代替了。作家逐渐忽略了新文艺运动一贯以来的大众立场，也忽略了自身意识改造的任务。如果像一般所指责的，当时文艺思想的主要倾向是公式主义，则这种公式主义，实质上也是一种右倾的公式主义。

因此，当抗战初期的高潮过去以后，现实的政治形势，粉碎了知识分

子美丽的幻梦，于是许多文艺工作者立刻跌入到一种彷徨、迷惑的境域中间，思想的空虚与感情的脆弱一齐暴露出来了。一九四二年以后，正当延安开始文艺思想一个新的发展的时候，大后方的文艺运动却停留在一种非常黯淡和无力的状态之中。许多右的倾向都是从这个时候发展起来的。特别是诗歌散文上一种流行的忧郁气氛，以及戏剧上的市侩倾向，这都是被人们批评过的。在当时，我们也曾经以政治黑暗的理由作为辩护，然而事实上，却是说明我们是被政治天空上的乌云所震倒了。对于历史的近视和对于群众信心的丧失，产生了长夜漫漫何时旦的迷惑思想。埋伏到群众中去长期工作的方针被了解成了退回书斋中埋头创作。在这个时期中间，文艺运动的推动者和我们的理论与批评家，非但没有去注意和批判这种危险的倾向，反而自己也被那种变天思想所擒住了，甚至还受到资产阶级唯心主义思想的影响。我们也在强调感性与人性，要求从伦理观点以至从人道主义观点上批判社会。这些倾向虽则及时地被纠正了，但是我们仍然没有把延安文艺座谈会所指出的文艺群众路线与群众观点，明确而具体地强调出来。这个座谈会的成果，在后方没有得到应有的普遍和热烈的讨论，倒毋宁说是一般地被冷淡了。我们除了做些争取言论与出版自由的民主斗争以外，没有积极地去唤起作家们注意其自身意识改造的问题。吞吞吐吐，半温半凉的批评，作为统一战线策略的运用。一直到一九四五年春，我们才提出了“面向农村”的口号，指出了人民文艺的方向，但是也仅是作为一种理论的宣传，没有把它和实践结合起来。理论与实践离开，便可能流为一种新的公式主义。这一切都是说明了我们的软弱无能——对于文艺阶级立场的不够坚定，对于马列主义的艺术观与毛泽东所指出的文艺观点的不够坚持，对于群众思想的没有搞通，因此当一九四五年新的革命形势开始高涨的时候，文艺运动就明显地落到后面去了。一九四五年底，在重庆曾经举行了一次集体的检讨，虽然指出这种右倾的危机，但没有得到明确的结论。因此，当文艺运动中心迁回到上海的时候，带回来的思想主流，却是那样的软弱与空虚。上海这样一个半殖民地性的国际都市，在沦陷了八年之后，那种堕落文化气氛的浓重是不消说的。在这种情形之下，虽然也带来了一度暂时的繁荣，但是当黑暗势力再度高涨之际，新文艺运动的战斗力量便显出可怜地贫乏了。

但是，我们仍然被那种软弱无能的，只顾团结没有斗争的右倾观念所束缚着，对于一切不正确的倾向，以至堕落的市侩文化，不敢作正面的批

判，噤若寒蝉。为了息事宁人，甚至作了无原则的宽容，形成一种表面上—团和气而实际上意见分歧的状况。这正是列宁所说的“跛了脚的政策”，这种跛脚政策，到现在已经明白地显出此路不通了。

有人指出，这是一种惰性。毫无问题，我们应该承认这种批评，但是这种惰性的根源，正和其他各种倾向一样，是一个思想问题。从今天整个文艺思想运动来说，要澄清一切混乱的状态，不能不首先从思想问题出发。

### 对于几种倾向的检讨

由于革命文艺主导思想的衰弱，所引起的个人主义文艺思想的高扬，正如前面所说过的，是表现为多种状态而互相拒斥着。一方面由于小资产阶级知识分子对于政治与历史现实形势的不能把握，一方面则由于厌弃教条主义，连同科学方法论也被拒绝了。大家只是按照个人的意识与感觉去追求一条文艺的道路，从各种不同的观点出发，就逐渐形成了各种不同的倾向。

这里值得特别指出的，是一九四一年以后，十九世纪欧洲的资产阶级的古典文艺在中国所起的巨大影响。大量的古典作品在这时被翻译过来了。托尔斯太、弗罗贝尔，被人们疯狂地、无批判地崇拜着。研究古典作品的风气盛极一时。安娜·卡列尼娜型的性格，成为许多青年梦寐追求的对象。在接受文艺遗产的名义下，有些人渐渐走向对旧世纪意识的降伏。于是旧现实主义、自然主义以及其他过去的文艺思想，一齐涌入人们的头脑里，而把许多人征服了。这个情形，和战前国际革命文艺思想对我们的影响相比较，实在是一种可惊的对照。而从这一点上，也反证出革命文艺思想是怎样衰弱了。

自然，我们不能把文艺思想的右倾，归咎于外来的因素，也不是说文艺遗产不应接受，然而这种情形却是反映了当时知识分子本身意识上的弱点和迷乱。他们感觉自己的空虚，又不满足于一般作品的浅薄，从反对公式教条，便转而向古典作品去追求“充实”与“高深”，去追求“形象”和“技巧”。古典作品成为苦闷的知识分子的心灵安慰物，成为适合于他们脾胃的精神粮食，甚至有人以为当时的中国正是十九世纪俄国或法国的情形。一方面既已在现实的斗争中采取了右退的观点，一方面又浸淫于旧文艺思想中成为俘虏，唯心主义观念便容易地在人们意识中间滋长起来了。所谓超阶级的人性，以至所谓“圣洁的爱”与“永恒的美”的追求，即是

这种倾向的表现。另一方面，我们又看到了从技巧形象的追求出发，而逐渐接近于十九世纪自然主义的倾向。这种倾向表现为对于历史中与现实批判底软弱无力，人道主义的微温的感叹与怜悯；以“含泪的微笑”来代替当前中国艰苦的战斗，以伦理的观点来认识社会与人生，甚至赞美了一种无怨无艾、不伎不求的忍受精神，称之为中国知识分子传统的美德。在创作方法上，则走向于繁琐的和过分强调技巧的倾向。这种倾向，我们以为是政治逆流中知识分子软弱心境的一种反映。一九四一年前后，实际上是革命发展中间一个局部的暂时的低落状态，并不是革命的低潮，因为革命的基本力量，并没有动摇，但是若干知识分子则被那时的情形所迷惑了。政治的腐败和经济的紊乱，使他们精神感到异常沉重，他们以为人民的胜利还将经过极长的黑暗时期，因此他们不仅从实际战斗岗位上退却下来，而且在精神和意识上也表现退却了。他们觉得，在这长夜漫漫中间，一个作家的任务，应该是埋头在他自己创作上，在文艺中去安身立命，用较冷静的头脑，去观察、分析这社会，去描写这复杂而痛苦的社会生活，去告诉读者，黑暗势力是如何残暴骄横，而人民的生活是如何悲惨痛苦。于是，他就不知不觉成为一个人民生活与社会斗争的旁观者。凭着知识分子的正义感，来讥评一切不合理的事物，来悲悯这些被压迫的“弱者”。他看到他们的悲惨，却没有看到他们的潜在力量，他为他们悲愤，而悲愤却化为怜恤。自然他们是诚挚的，认真的，说他们是虚伪是不对的。他们是同情人民的，但是由于离开群众而显露出的思想上的软弱，即使是有高度的技巧，又何从去表现出这时代的强大气魄和意志？而这种诚挚和认真，也不能使他们的作品产生对于群众的强大感动力量，使我们不能从这些作品中间去感觉到那已经起来或正在发展的另一阶级力量，也不能预见到历史的远景。这和十九世纪的西欧自然主义思想，在根源上颇有近似之处，因此这种思想也就多少影响到我们革命文艺领域里来了。

对抗着那些自然主义的倾向，便出现了所谓追求主观精神的倾向。他们认为创作衰落的原因，是作家热情的衰退，生命力的枯萎，缺乏向客观突入的主观精神，因此要求这种精神的加强，强调了文艺的生命力与作家个人的人格力量，强调了创作上内在精神世界的追求。这是针对着当时一般作品内容的苍白而提出来的。但是实际上，却仍然是个人主义意识的一种强烈的表现。因为它不是把问题从阶级的基础上，从社会经济原因上，而却是从个人的基础上出发；不是首先从文艺与社会关系上，而只是从文

艺与作家个人关系上去认识问题；不了解一个革命者的主观战斗力量是从实际革命斗争锻炼出来的，他的革命人格是从他和阶级力量的结合中间建立起来的，他们忘记了高尔基所说的，“人民是精力的不竭源泉，是唯一能够把一切可能变为必然的。”相反地，他们把问题颠倒过来，把个人主观精神力量看成一种先验的、独立的存在，一种和历史、和社会并立的，超越阶级的东西，因此，就把它看成一种创造和征服一切的力量。这首先就和历史唯物论的原则相背离了。从这样的基础出发，便自然而然地流向了强调自我，拒绝集体，否定思维的意义，宣布思想体系的灭亡，抹煞文艺的党派性与阶级性，反对艺术的直接政治效果；在创作上，就自然地走向个人主观感受境界或个人内在精神世界的追求了。虽然抽象理论上强调了战斗的要求和主观力量，但实际上都是宣扬着超脱现实而向个人主义艺术方向发展，要求文艺背离了历史斗争的原则，以无原则的、自发性的精神昂扬来代替了严肃的认真的思考。所以这不但不能加强主观力量，而只足以削弱主观力量。实质上，也就是向唯心主义发展的一种倾向了。

在苦闷与疲萎的气氛下，这种强调个人生命力的呼声，是会给读者一些刺激的，但实际上却可以看出，这是在黑暗势力的压迫下一种个人的脆弱的抵抗，也包含着一种牢骚式的对现实的抨击。这种倾向和上述另一种悲观主义的倾向，在根源上可以说是相同的，这两种倾向也同样出现于欧洲。有如法国左翼批评家 Соглиц 在《马克思主义与文学的堕落》一文所述及的：“对敌对的现实发生一种感情上的反拨，在现实的重压之下，又拒绝屈服，因而走下坡路的资产阶级，在它所鼓吹的文学里，有时就表现以‘意志’去对抗现实，把意志想象为绝对的力，能够转变世界，使世界满足它（阶级）的愿望……但有时又屈服于沮丧、失望、厌世、疲惫的感情，在眼前现实之外去觅寻一个虚幻的观点，一种死和虚无的象征。”他们的特点，即是丧失了“人民力量统治着一切”这一个信心，因之反而求诸己，便向内在的精神世界去追求了。

以上所举出诸种倾向，都是小资产阶级的文艺思想，而这种思想又由于几种具体条件，反映到革命文艺阵营中来。但我们还必须指出，就革命阵营方面说，虽然文艺上存在这些思想的偏向，但是整个左翼阵线中的作家，在政治方向上一般地是在正确的革命方针领导之下，一致和反动势力奋斗的。在主观上，大家都是服务于革命、服务于人民的忠诚，但是由于革命的主观愿望与原来阶级意识之间或多或少存着一些矛盾，这就反映



在文艺思想上成为政治与艺术的矛盾。其实矛盾不在政治与艺术，而在于我们的自身。由于革命形势急剧的发展，文艺思想上这些问题，就不容再含糊下去，应该明确地提出来，互相开朗地讨论和解决了。

在左翼文艺运动中虽然存在着这一些弱点，但它的优点和成就也不能抹杀的。特别在近两年来，在群众运动中，出现了一些工人、学生群众自己所创造的新诗、歌曲等，这些都是很健康而富于斗争性的。可是没有得到应有的重视和发展。至于在这以外，那些恶劣的倾向，例如，为封建阶级帮闲的、市侩主义的、色情的，和种种堕落的、黄色的倾向，则是属于革命文艺的敌对方面，而应该为我们所无情地打击，和防止它们侵蚀到新文艺领域里来。

今天，这些问题，已经不是枝枝节节所能解决，更不容许引向宗派的斗争。为了使我们从混乱与麻痹中走出来，除了要求大家具有高度的社会责任感，发扬自我批判的精神以外，最主要的，则是要求一切进步文艺工作者，在新的革命形势之下，团结起来，和群众结合在一起，共同地、积极地建立起明确而具体的，适应于群众要求的革命文艺运动底方针与内容，以及在群众基础之上的，更巩固、更扩大的新文艺统一战线。

## 斥反动文艺

今天是人民的革命势力与反人民的反革命势力作短兵相接的时候，衡定是非善恶的标准非常鲜明。凡是有利于人民解放的革命战争的，便是善，便是是，便是正动；反之，便是恶，便是非，便是对革命的反动。我们今天来衡论文艺也就是立在这个标准上的，所谓反动文艺，就是不利于人民解放战争的那种作品、倾向、提倡。大体地说，是有两种类型，一种是封建性的，另一种是买办性的。今天的反动势力——国家垄断资本主义，是集封建与买办之大成，他们是全面武装，武装到了牙齿了。文艺是宣传的利器，在这一方面不用说也早已全面动员“戡乱”了。因此，在反动文艺这一个大网篮里面，倒真真是五花八门，红黄蓝白黑，色色俱全的。

什么是红？我在这儿只想说桃红色的红。作文字上的裸体画，甚至写文字上的春宫，如沈从文的《摘星录》、《看云录》，及某些“作家”自鸣得意的新式《金瓶梅》，尽管他们有着怎样的借口，说屈原的《离骚》咏美人香草，索罗门的《雅歌》也作女体的颂扬，但他们存心不良，意在蛊惑读者，软化人们的斗争情绪，是毫无疑问的。特别是沈从文，他一直是有意地作为反动派而活动着。在抗战初期全民族对日寇生死存亡的时候，他高唱着“与抗战无关”论；在抗战后期作家们正加强团结、争取民主的时候，他又喊出“反对作家从政”。今天人民正“用革命战争反对反革命战争”，也正是凤凰毁灭自己从火里再生的时候，他又装起一个悲天悯人的面孔，谥之为“民族自杀悲剧”，把全中国的爱国青年学生斥为“比醉人酒徒还难招架的冲撞大群中小猴儿心性的十万道童”，而企图在“报纸副刊”上进行其和革命“游离”的新第三方面，所谓“第四组织”

---

【题解】本文原载《大众文艺丛刊》第一辑《文艺的新方向》，香港1948年3月出版。

(这些话见所作《一种新希望》，登在去年十月二十一日的《益世报》)。这位“看云摘星”的风流小生，你看他的抱负多大，他不是存心要做一个摩登文素臣吗？

什么是黄？就是一般所说的黄色文艺。这是标准的封建类型，色情、神怪、武侠、侦探，无所不备，迎合低级趣味，希图横财顺手。在殖民地，特别在敌伪时代，被纵容而利用着，作为麻醉人民意识的工具。在黄色作家群中，多是道义观念贫弱的穷文人、性格破产者，只要靠一枝毛锥可以糊口，倒不必一定有祸国殃民的明确意识，但作品倾向是包含毒素的东西，一被纵容便像黄河决口，泛滥于全中国，为害之烈，等于鸦片。正因为这是一种有效的麻醉剂，足以消磨斗志，甚至毁灭人性，在今天集反动之大成的当局当然从而也就更加紧利用。利用的方法很多，或用金钱津贴，纵容放任，暗中加以保护，这是无形的利用。还有有形的利用，便是使他们的意识彻底反动，以反人民为主题，明目张胆地帮助“戡乱”，或于黄色的方块报中时时插入一些反人民的言论，以利宣传。这样被利用的结果，这黄色之祸，也就更加猛烈起来，黄河决口，不是由于自然崩溃，而是出于有心的抉发了。然而黄河本身其罪固不小，我们断难容恕的是这抉发黄河的滔天大罪。

什么是蓝？人们在这一色下边应该想到著名的蓝衣社之蓝，国民党的党旗也是蓝色的。胜利前潘公展在重庆曾经组织过“著作人协会”，胜利后张道藩又组织了“中华全国文艺家协会”，都是存心和由战时的“中华全国文艺界抗敌协会”后改名为“中华全国文艺协会”相对立的。但他们事实上都只有协会而无作家。记得在重庆时蒋宋美龄曾与谢冰心作过一番谈话。蒋宋美龄问“中国国民党为什么没有一位女作家”？谢冰心回问“中国国民党又有哪一位男作家”？这是在文艺圈子里面传播得很广的一段插话。但我想：冰心在回问时恐怕疏忽了一点，国民党是可以有一位男作家的，那便是国民党中央监察委员的朱光潜教授了。朱监委虽然不是普通意义的“作家”，而是表表堂堂的一名文艺学学者，现今正主编着商务印书馆出版的《文学杂志》。我现在就把他来代表蓝色。

抱歉得很，关于这位教授的著作，在十天以前，我实在一个字也没有读过。为了要写这篇文章，朋友们才替我找了两本《文学杂志》来，我因此得以拜读了他的一篇《看戏与演戏——两种人生理想》（二卷二期）。这俨然是一位教授写的文章，东方说到孔丘、老、庄，还有释迦牟尼，西方

则从柏拉图、亚理士多德，说到尼采和克罗齐，又是哲学，又是文艺，又是《神曲》，又是佛典，一下是嵇康、王羲之、陶潜、杜甫，一下又是但丁、歌德、莎士比亚、斯蒂文生，学通中外，道贯古今，的确是够教授的斤两，也够监察委员的斤两的。然而他说了一些什么呢？他只说了一篇连自己也并未能圆其说的宿命论而已。他说：“人生有两种类型，一种是生来爱看戏底，另一种是生来爱演戏底”，“这是一件前生注定丝毫不能改动底事”。真是呜呼妙哉了！中国到了今天，还有这样高明、坐享盛名的大学教授！这些都不必管，且看这位大教授自认为属于他所说的那一类型。教授自己说“我们这批袖手旁观底人们”，他当然是属于“看戏底”的类型了。但要留意，这倒并不是谦虚，而是自命为和孔子、老子、庄子、释迦、耶稣、柏拉图、亚理士多德、尼采、克罗齐等等大思想家并驾齐驱的。但是，不幸得很，我这个不知道应该属于哪一类型的，就亲自“袖手旁观”过我们这位当今大文艺思想家，在重庆浮屠关受军训的时候，对于康泽特别“毕恭毕敬”地行其军礼，那到底是在“看戏”，还是在“演戏”呢？我在这里还可以更进一步问问：当今国民党当权，为所欲为的宰治着老百姓，是不是党老爷们都是“生来演戏”的，而老百姓们是“生来看戏”的呢？照朱教授的逻辑说来，只能够得出一个答案，便是“是也”！认真说，这就是朱大教授整套“思想”的核心了，他的文艺思想当然也就是从这儿出发的。由他这样的一位思想家所羽翼着的文艺，你看，到底是应该属于正动，还是反动？

什么是白？这是一批无色而其实杂色的货色。有属于封建型的，也有属于买办型的。无色的白，在光学上讲来是诸色的混成，文艺上的无色派事实上是各种颜色都杂在里面的。当然有的是天真的白，但也有的是伪装的白。故在这儿可以有桃红色的沈从文，蓝色的朱光潜，黄色的方块报，最后还有我将要说出的黑色的萧乾。别种货色的反动作家，伪装成白色，固然是反动之尤，即无心的天真者流，自以为虽不革命，也不反革命，无党无派，不左不右，而正位乎其中，然而狡猾的反动派在全面动员“戡乱”之下对他们却乐得利用。自己伪装为白色固然是利用，让天真者作为花瓶，甚至拉一两位“前进者”来伪装“前进”，是尤其恶劣的利用。在这儿，我倒有一个或许会被认为十分偏激的见解，“前进者”固不用说，天真者的作家们，在今天最好不要敷衍或顾忌反动势力而写，写了也决不要在反动或伪自由主义报刊上发表。敌人正想利用你的天真，你又何苦让

自己去给人家当伪自由主义的幌子呢？我们在这里还可以区别出有些无色者之流入于御用是出于因袭旧套，和另一批因循苟合者稍有不同。前者因客观传统的束缚而无力自拔，后者却因主观策励的薄弱而和光同尘。那一批和光同尘者流，说不定还会自诩聪明，所谓“明哲保身”，然而要当心，老兄们已经在“曲线戡乱”了。

什么是黑？人们在这一色下最好请想到鸦片，而我想所举以为代表的，便是《大公报》的萧乾。这是标准的买办型。自命所代表的是“贵族的芝兰”，其实何尝是芝兰，又何尝是贵族！舶来商品中的阿芙蓉，帝国主义者的康伯度<sup>①</sup>而已！摩登得很，真真正正月亮都只有外国的圆。高贵得很，四万万五千万子民都被看成“夜哭的娃娃”。这位“贵族”钻在集御用之大成的《大公报》这个大反动堡垒里尽量发散其幽缈、微妙的毒素，而与各色的御用文士如桃红小生、蓝衣监察、黄帮弟兄、白面喽罗互通声息，从枪眼中发出各色各样的乌烟瘴气。一部分人是受他麻醉着了。就和《大公报》一样，《大公报》的萧乾也起了这种麻醉读者的作用，对于这种黑色反动文艺，我今天不仅想大声疾呼，而且想代之以怒吼：

御用，御用，第三个还是御用，  
今天你的元勋就是政学系的《大公》！  
鸦片，鸦片，第三个还是鸦片，  
今天你的贡烟<sup>②</sup>就是《大公报》的萧乾！

今天是人民革命势力与反人民的反革命势力作短兵相接的时候，反人民的势力既动员了一切的御用文艺来全面“戡乱”，人民的势力当然有权利来斥责一切的御用文艺为反动。但我们也并不想不分轻重，不论主从，而给以全面的打击。我们今天主要的对象是蓝色的、黑色的、桃红色的这一批“作家”。他们的文艺政策（伪装白色，利用黄色等包含在内）、文艺理论、文艺作品，我们是要毫不留情地举行大反攻的。我们今天要号召读者，和这些人的文字绝缘，不读他们的文字，并劝朋友不读。我们今天要号召天真的无色的作者，和这些人们绝缘，不和他们合作，并劝朋友不合

① 即洋行买办，系英语 Comprador 的音译。

② 当年云南出一种鸦片烟以备进贡给皇帝的，被称为“贡烟”。——沫若注

作。人们要袖手旁观，就请站远一点，或站在隐蔽的地方。假使站进敌对阵营里去而自以为在袖手旁观，那就请原谅，你就不受正面射击，也要被流弹误伤。有人或许自认为“我是入虎穴而取虎子”，但请当心，你不要已经为虎作伥了。我们也并不拒绝人们向善，假使有昨天的敌人，一旦幡然改悟，要为人民服务而参加革命的阵营，我们今天立地可以成为朋友。但假使有今天的朋友而走上相反的道路，明天也可以成为敌人。我们也知道一味消极的打击并不能够消灭所打击的对象。我们要消灭产生这一对象的基础。人民真正作主的一天，一切反人民的现象也就自行消灭了。我们同时也要从事积极的创造来代替我们所消灭的东西。人民文艺取得优势的一天，反人民文艺也就自行消灭了。凡是决心为人民服务，有正义感的朋友们，都请拿着你们的笔杆来参加这一阵线上的大反攻吧！

1948年2月10日脱稿

## “新的起点” ——《诗创造》一年总结

从荆棘的路上走过来，从酸辛的日子里走过来，今天，在全国广大读者的支持下，《诗创造》终于由第一辑到十二辑挣扎出满了一年，毕竟是走完了一段路，不由得使人感到些微的轻松和衷心的喜悦，然而沉重就压在背上。回顾这一年来所经过的，再望望前面，我们觉得自己太软弱了，离坚强还远得很。《诗创造》的缺点太多，本社同人也同样不满意，对于读者和朋友珍贵的意见，常限于客观环境和事实的不许可，没有能照着切实去做，然而不可否认的，这一大半还得归咎于我们主观上的懈怠和努力不够。这里只有惭愧和惶悚。自然，仅仅惭愧是不够的，除了盼望读者诸君不断予以友情的支持和严厉的鞭策，我们需要深入的毫不容情的自我检讨。

一切都明白地摆在面前：时代在激荡，现实形势天天在变换，人民的要求是那么简单却又那么迫切。生存在这中间，我们有了人的觉醒，我们更感到从事诗工作者的负担：我们要突破周围窒息的气氛，我们要面对庄严的血肉淋漓的战斗，我们要以艺术的光辉来照耀人生。作为对于过去检讨的总结，也作为以后革新的方针，从本辑起，我们要以最大的篇幅来刊登强烈地反映现实的作品，我们要和人民的痛苦和欢乐呼吸在一起，我们这里要有人民的痛苦的呼号、挣扎或者战斗以后的宏大的笑声。我们对于艺术的要求是：明快，朴素，健康，有力，我们需要从生活实感出发的真实的现实的诗，不需要仅仅属于个人的伤感的颓废的作品，或者故弄玄妙深奥莫测的东西，我们提倡深入浅出使一般读者都能接受的用语和形式，我们要在普及的基础上提高，要在提高的指导下讲求普及（不是迎合或滥

---

【题解】本文原载1948年7月《诗创造》第2卷第1辑。

调)，我们不是抛却了艺术性，或者说降低了艺术的水准，而是要使诗的艺术性和社会性紧密地配合起来有个更高度的统一和发展。再说一句：我们是重视艺术的，但必须艺术是服役于人民的。我们不讳言以前选稿的芜杂，没有一定的准则，因此五花八门样样皆有，显得琐碎零散而不和谐，原意是想在大的方向一致下能做到兼容并蓄的地步，却不料，实际是对于刊物本身的一种极大的损害，对于新的好的风格的形成的损害，而且表现出了自己阵营内的混乱和作战步调的不一致，关于这，以后我们将以一个战斗意志，一个作战目标来统一它。即或我们自己一时仍然不能摆脱知识分子的习性和生活，至少我们总不能不肯定人民大众的利益和幸福，以及为了卫护它而有的战斗和战斗的歌唱，实在我们也应该努力突破自己了。自然像摒绝宗派门户之见，反对明星主义，尽量多刊初来者的作品等等，这些作风在我们看来是值得称道的，以后当继续保持下去，并不因为编辑方针的不同而有所变更。

最后我们衷心地感谢读者诸君一年来热诚地给予我们赞助和支持，《诗创造》虽然是几个人并办的，但它却早已不是几个人的，而是属于全国各地读者的了，这里的园地是公开的，只要和我们主张相同的，我们都欢迎共同来开拓它！今当第二年开始，我们提出以上几点来和读者共勉，并以此作为我们发步的新的起点。



朱自清

## 新诗的进步

在《新文学大系·诗集·导言》末尾，我说：

若要强立名目，这十年来的诗坛就不妨分为三派：  
自由诗派，格律诗派，象征诗派。

有一位老师不赞成这个分法，他实在不喜欢象征派的诗，说是不好懂。有一位朋友，赞成这个分法，但我的按而不断，他却不以为然。他说这三派一派比一派强，是在进步着的，《导言》里该指出来。他的话不错，新诗是在进步着的。许多人看着作新诗读新诗的人不如十几年前多，而书店老板也不欢迎新诗集，因而就悲观起来，说新诗不行了，前面没有路。路是有的，但得慢慢儿开辟；只靠一二十年工夫便想开辟出到诗国的康庄新道，未免太急性儿。

这几年来我们已看出一点路向。《〈大系·诗集〉编选感想》里我说要看看启蒙期诗人“怎样从旧镣铐里解放出来，怎样学习新语言，怎样找寻新世界”。但是白话的传统太贫乏，旧诗的传统太顽固，自由诗派的语言大抵熟套多而创作少（闻一多先生在什么地方说新诗的比喻太平凡，正是此意），境界也只是男女和愁叹，差不多千篇一律；咏男女自然和旧诗不同，可是大家都泛泛着笔，也就成了套子。当然有例外，郭沫若先生歌咏大自然，是最特出的。格律诗派的爱情诗，不是纪实的而是理想的爱情诗，至少在中国诗里是新的；他们的奇丽的譬喻——即使不全是新创的——也增富了我们的语言。徐志摩、闻一多两位先生是代表。从这里再进一步，便到了象征诗派。象征诗派要表现的是些微妙的情境，比喻是他们的生命；但是“远取譬”而不是“近取譬”。所谓远近不指比喻的材料

---

【题解】本文收入朱自清《新诗杂话》。

而指比喻的方法；他们能在普通人以为不同的事物中间看出同来。他们发见事物间的新关系，并且用最经济的方法将这关系组织成诗；所谓“最经济的”就是将一些联络的字句省掉，让读者运用自己的想象力搭起桥来。没有看惯的只觉得一盘散沙，但实在不是沙，是有机体。要看出有机体，得有相当的修养与训练，看懂了才能说作得好坏——坏的自然有。

另一方面，从新诗运动开始，就有社会主义倾向的诗。旧诗里原有叙述民间疾苦的诗，并有人像白居易，主张只有这种诗才是诗。可是新诗人的立场不同，不是从上层往下看，是与劳苦的人站在一层而代他们说话——虽然只是理论上如此。这一面也有进步。初期新诗人大约对于劳苦的人实生活知道的太少，只凭着信仰的理论或主义发挥，所以不免是概念的，空架子，没力量。近年来乡村运动兴起，乡村的生活实相渐渐被人注意，这才有了有血有肉的以农村为题材的诗。臧克家先生可为代表。概念诗惟恐其空，所以话不厌详，而越详越觉啰嗦。像臧先生的诗，就经济得多。他知道节省文字，运用比喻，以暗示代替说明。

现在似乎有些人不承认这类诗是诗，以为必得表现微妙的情境的才是的。另一些人却以为象征诗派的诗只是玩意儿，于人生毫无益处。这种争论原是多少年解不开的旧连环。就事实上看，表现劳苦生活的诗与非表现劳苦生活的诗历来就并存着，将来也不见得会让一类诗独霸。那么，何不将诗的定义放宽些，将两类兼容并包，放弃了正统意念，省了些无效果的争执呢？从前唐诗派与宋诗派之争辩，是从另一角度着眼。唐诗派说唐以后无诗，宋诗派却说宋诗是新诗。唐诗派的意念也太狭窄；扩大些就不成问题了。

无 答

## 读《围城》

### 一、瞻望围城

朋友聚谈时，要我来谈一谈《围城》，说几句话；且说，这是位和平后出现的作家，颇有些读者的。

我答应了，向朋友处去借阅。

书到手，我想，我曾经是在这围城的上海生活过来，我读它，将感到更亲切而有味。沦陷期间的上海，真是一口洪炉，它锻炼出人和兽，真金和烂铁。围城将是一篇启示录。我瞻望它！

然而，作者已在这书中讥笑我这庸俗的想头……爱情有如围城，一方想冲出包围，另一方想突入城墙，永远是一幅“对立的斗争”的画图，作者是在这样提醒我。

说“对立的斗争”，却又未免庸俗，俗庸得时髦八股化了，它该说是一幅永远血肉淋漓既痛快又惨凄的厮杀。

一个读者和作者之间，是隔着这样的距离。功利主义与纯正哲学是南北极，然而怕还有接近的可能吧，因为地球还没有到了剖分两半的时候，不管马歇尔计划，杜鲁门主义已将我们的人类非划分得只许有两大类不可了。

我瞻望围城！

### 二、“上帝的梦”

在围城中，我们作者俨然是个造物主——我们有生之伦的上帝。他用中英德法世界上所有古典名著砌起了城墙。他固然也让这城墙开一条大门，以便自己偶然走出城去，游玩一下世界，或者邀请几个同等身分的斯

---

【题解】本文原载 1948 年 7 月 1 日香港《小说月刊》第 1 卷 1 期。

文中人来聊聊天；但他更爱在城墙上开辟个窗户。他可以不开城门，通过窗户，瞻望世界；这里有粪蛆似的有生命的东西在蠕动，在翻滚，在你爬到我背上，我翻你下地的斗争。

这是上帝的一份安闲处，也是上帝一份冷酷处。

但上帝的工作，是创造有生之伦的。他也永远按照他相对消相生克的法则来创造；男和女有向心力，也有离心力，狮虎毒蛇，威胁人类的生存，上帝则又赋予自相残杀的本性。到了两败俱伤底时候，人类的男女又得食肉蒙皮以沾其利；但微生物毒菌，蚊蝇之类又从朽骨陈皮中出现，向人类攻击了。

我们的上帝是有生之伦的创造者，所以也是生物学家。生物的最高使命，是传种接代的自然要求，于是“两个妖精打架”的故事，也成为我们上帝惟一的创作主题。

但上帝是不爱出门的，固然有了窗，他已很可以藉它而饱眼福了。于是上帝以他丰富的智慧，广博的学识，一切从书城中得来的精句格言（大都是纯正哲学最高抽象的万应灵膏），和窗以外浮动的人影，相互结合起来，调整他的色板，描画他的人物。自来上帝是用泥土造人的，是塑铸立体动物的，我们的上帝却是个绘画能手；有时下笔极浓，有时轻描淡写；有时龙盘凤舞，海阔天空，最后点上一笔。他有坚强的意志，超然的眼光，将一切有生之伦——古代的陈骸，眼前的爬虫，都弄玩在他掌股之上。而他感到满足了，但对这满足的感觉，他又感到不满足。

上帝创造有生之伦时的形象，分明展在我们眼前：他年青，世界在他面前是赤裸裸的一个女性模特儿；他苍白着脸，咬着烟斗，不断的喷烟；思想的电光一闪动，四壁的书城舞动了。眼中的冷光一瞟射，有生之伦都发抖了。而他却安闲地发出一声冷笑“呜呼嘻嘻！”笔在他手下直走：

“以后飞机接连光顾，大有绝世佳人，一顾倾城，再顾倾国的风度。”

“上海租界寓公们为国家担惊受怕够了，现在国家并没有亡，不必做未亡人，所以又照常热闹起来。”

“也许因为战中死人太多了，枉死者没有消磨掉的生命力都并作春天的生意。”

一切都是这样的超然物外，敢于无情的冷嘲，这就是我们上帝的风度。

### 三、儒林的新课程

如果说，围城是一册以恋爱为主题的小说，那么，我们还可以加添注释道，恋爱正是新儒林外史人物的新课程，它和旧儒林外史颠倒于学而优则仕的闾墨中人的描写，划出了新旧时代的两个风貌，作者以方鸿渐为中心，而展开了恋爱的攻防战。在回国的船上，他受了一个魔女式的鲍小姐放荡的诱惑，因而撇开了古板而拘谨的苏文纨的追求：西方精神的烂漫（或者说腐烂）与东方精神的拘谨（或者说虚伪）显出了分明的对比。而从格子框里模塑出来的主人翁，“趁长风破万里浪”，浸沉过西洋文明生活与文化教育以后，就养成了两重性格：这就是“玩世不恭”与“和同随俗”。这两重性格，如果追溯它来源与因素，前者是西方精神的私生子，后者是东人精神的嫡庶，而人类生命与思想的生长历程，总是一连串的否定法则。出生于东方封建社会的有教养的青年，受压迫愈甚反抗愈烈的法则的支配，一到缚住两翅上的丝条解去，海阔天空之际，他必然趋向于一个以未婚夫为阵地战的掩蔽而诱惑青年到她臂抱里去的鲍小姐式的烂漫精神了，——这资本主义的腐烂色情文化。但等到青年一登国门，魔女翩然投向自己码头上来迎接的丈夫而去；方鸿渐自感创伤，却又被东方式的温柔的抚摩——似乎为苏文纨所擒住了。然而总觉得格格不相入的。

唐晓芙之出现于苏文纨之旁，作者又为西洋化的新型东方精神铸造了一个塑像，她有西洋精神的活泼与热情，但也有东方精神的坚贞和绝对主义。作者的笔锋向这方面突进，鼓动了方鸿渐的勇气和热情——到了颠倒失魂的程度。但为公文式的爱情格调下藏有无限阴险和虚伪的苏文纨所破坏了。方鸿渐终于以“迁地为良”“解放苦痛”的政策，应抗战内地三闾大学的聘请，去过他教书匠的生活了。如果说，生活的战斗是忘却苦痛的最好良药，那么，方鸿渐，一向在上海狭隘的天地——爱情的温室里关下房门的人，这回是越窗而出，面接了广大的世界。自上海，宁波，金华，江西而至三闾大学的所在地，一路来抗战后方的风貌也奔集到主人翁的眼睑，出现于作者的笔下，但恋爱攻防战的司令，始终不忘主要的敌人（爱情）；一切奔集而来的社会风貌，仅不过浮光掠影，可作人生笑料的，才收集到这司令的眼底，孙柔嘉——一个大学新毕业的女生，一群赶路登台出演的教授们的旅伴，就在生活的日常接触中，使方鸿渐发生了隐约而不真实的爱情，而在大学的流言之下，终于坠在孙柔嘉不露痕迹的擒纵战术

之中，宣告订婚，而又在解聘回沪路上结婚了。这女人则又是苏文纨性格的发展，是东方化了的变型西方精神。前者终于为大官僚的太太，以走私黄金为她留学生的唯一业绩。后者也终于为办买型的主妇，以服务于教会姑母的厂里为她人生的归宿。静温柔和的表面风度里面，却有一颗狮子一样勇猛追求金利的心，方鸿渐就在这女人坦然撒手分离后跌倒了。

从“玩世不恭”到“和同随俗”，中间曾有过一段情感激荡时期，这是方鸿渐正面人生，确认爱情的一忽，但是如何的短促。青年的朝气消逝，而和同随俗也成为他人人生路上的步法，这并非方鸿渐与我们的作者，忘却玩世不恭的冷嘲武器，而是波澜壮阔的现实画面（即使收在作者镜头下的是如何淡薄），使玩世不恭的冷嘲笔锋，无法能如在小圈子里（在上海时情况）运用的灵活自如。而这里，新儒林外史中的人物，以李梅亭开始，到校长高松年，教授汪处厚，韩学愈，各种杂色而匀和的形象，都一一显明起来。虽然作者竭力想避免对这为官僚政治所支配的学校教育的现实根底予以掘发，而这一现实的严肃性，却要求作者放弃玩世与冷嘲，（围城的后半就缺乏这情调）作者是一开始就让自己坐在上帝的高处，任意来调弄他手中的人物，但终于不得不从上帝的高处跌下，向“人生的边缘”，环绕一周，让自己的眼光，给一些出奇的人物带去。在这故事描写与涉笔过程中，能否让我们作这样的说法：一个作者固然是操纵“现实之船”的舵手，但舵之所以能推进“现实之船”的作用，却决定于船的本身。这里的问题，一个是舵手的罗盘针——对现实方向认识的思想方法问题。另一个却是船身构造，载重吨位，吃水深浅等等——对现实本身认识的实践问题。舵手不能仅凭自己的技巧，如果不精通以上两者，那就不免有些危险了。

#### 四、罗盘针

我们的作者，并不是没有他的罗盘针的，若允许我以读者的理解来说话，我们的作者有封建东方文化——自然是我们这老大的中国——和西方资本主义文化的丰富教养。像我们作者那样炫示这教养的丰富，却没有在中国新文学的任何一本著作里出现过。这或者可说作者是在卖弄才华，正和冷酷的谎刺精神一样：他是上帝。但东方封建文化与西方资本主义文化的素质，其间有相同的一点：即它对于人类这一动物的看法，始终只见其动物性的一面，或者以人类为奴隶与牛马而服从于专制与强权，或者以人

类为商品动物而拜倒于资本主义与金钱，人在他们的眼里，始终不是“社会的动物”。所谓人类社会不过是动物的社会，这理由不难明白：强制的劳役，需要分离人群的集结；资本的威权，必须对劳动者予以个别的击破。将社会的人，作为个别的人来处理，是封建主与资本家同样愿望的事。资本家高唱人权，自由，民主，这一切都包含着个人主义的核心，目的是从封建主夺取他们所属的奴隶个人，让他们穿上自由的外氅，民主的纸冠，而标封为自由身份的公民；以后，他在劳动市场上，就有多余的商品可收购了。这一文化素质的存在，自然与私有制社会不能分离的。因之，有过多的封建文化与资本主义的文化教养者，就在一切的观点上，脱离不了生物学范畴的束缚。人是社会的“动物”。我们并不可能在处理人生的艺术作品中，排除生物学的因素，但正因为这动物是社会的，我们更需要有正确社会学的罗盘针。我们的作者即使有巴尔扎克式的纵谈一切漫不经心的才华，但在这里却偏缺少巴尔扎克抓住资本主义社会的灵魂（金钱）的特质的那种初步的社会学观点。而我们的作者之所以能撇开这一个极度动荡的社会场景，甚至将后方人民生活的落后，也加以恶意的西方人士式的嘲弄（在金华路上所见的描写）而情愿抓取不甚动荡的社会的一角材料，来写出几个争风吃醋的小场面，我们不能不说作者这一观点——单纯的生物学观点，作了他的罗盘针，一切以恋爱为艺术的主要主题的作者都是这样，他只看到一切生存竞争的动物性，而忽略了一切生存竞争的社会阶级斗争意义，我们作者这一罗盘针是需要改造了。我这样想。

## 五、现实导引作者的一面

然而任何主观极强的作家，他还必须取材于现实。在取材之间，现实就有不可屈服的性格，引导作者趋向于它自然形象所构成的真实。泥塑的木偶，不同于石雕的石像。主观极强的石匠，要把巨石粉碎成为泥末，再来塑铸一个石像是不可能的。否则，即使调和以水门汀塑铸起来，那怕与泥塑的偶相同，而无石像之雄伟与坚硬了。现实就是这样引导着一个诚实的作者。在这里，一个最熟悉现实的性格的作者，就是最能表现他主观的强烈的闪光的作者，因为了他控制了现实的规律。

围城作者在他们所描摹的人物中，给我们一个深刻的印象：不论是鲍小姐，苏文纨，孙柔嘉，也不论是李梅亭，曹元朗，韩学愈，高松年与汪处厚，都该是他要否定的新男女儒林中的人物。作者给予温情主义的抚摩

的，是唐晓芙，赵辛楣和放下作者自己灵魂的方鸿渐。但一样也是并无真理奋斗的精神，执著于人生特定方面战斗的意识。善哉作者之为言曰：

“把乾丈人和假博士的来由用春秋笔法叙述一下，冒假文凭是自己的滑稽玩世，认干亲戚是自己的和同随俗。”所有作者笔下的人物。或者是“假抗战牌头的滑稽玩世，或者是认民贼作父的和同随俗。而作者一样以否定的笔调否定他们存在的价值了，每一个读者将不能在这里找到一个可爱的人物，用作他们人生的楷模。在这一意义上，这作品是可以作一些人的反省的。

一大群小资产阶级的知识分子，或出身于封建世家，或出身于买办宝殿，（而方鸿渐则又是封建世家所诞生为买办所豢养的中心人物）这是作者笔下人物的阶级性而徘徊于西方资本主义与东方封建主义相互交融的空间里的人物，除出向上摸索，努力抱住官僚主义的石柱，或喘息于买办主义的大厦里面外，就没有他们的路，没落是他们唯一的路，作者没有有意告诉我们这一点。而我们是可以得到这样印象的。是现实导引了作者？还是我们在作者偶然拾起的现实形象之间，我们得到了这样印象？

## 六、健康的笑与热情的讽刺

如果就我们所知道的狄更斯来说，他的作品是具有健康的笑与热情的讽刺的。在我们新文学的国度里，老舍与张天翼的健康的笑声，和鲁迅为真理而发出的热情的讽刺。我们作者则仅有否定一切的笑与冷嘲。“上帝的梦”作者是做过了。“上帝”因为自己站得太高，所以看不出可以肯定的一面。但“上帝”还有它一付仁慈的心肠，我们的作者有他求善努力的倾向，虽然这善的轮廓，我们的作者是隐约的。我们还不能在他笔下见到烛光，因为他站在上帝所站的高处，毕竟没有深入更广大的人间的可能。污秽不是罪恶的象征，我们这民族人民全都生活在卑下的泥沼里，黑的煤炭，是久长被压伏于山石下熬练成功的。它能吐出赤血一般的光焰。人世的罪恶，往往是白手套的人造成的，至少他也是“伯仲之间见伊吕，指挥若定失萧曹”的参谋本部人物。这并非说，我们希望作者脱下西装或者白衫，而是说，如果除西装白衫的人物之外，还有些广大的劳苦人民，也能影入到作者眼前的话，那么，作者对白手套或西装白衫人们的否定，也许会显得更为有力了。因为站在肯定的“足场”（恕我用句日本话）来否定应否定的人物，那就有力得多了。如果这样，高松年与汪厚处，应该是比



作者所憎恶的李梅亭要更加加以袭击！因为前二人是跟民贼们的特工人员一样的货色，而赵辛楣也将不会给以温情的抚慰，这生活的官僚主义者。

我自己这样想，黑煤似的人们，正是艺术生命的伟力；不一定要每个作者为他们而呼唤；只要能接受他们精神的一点一滴的灌溉，一个冷嘲，便会变成热情的袭击或讽刺。否定的一面放下肯定的基石，人类的文化也正在进行着对封建主义与资本主义文化破灭的袭击与伟大的扬弃过程。这文化在号召一切有良心与有正义感的作者，站起来与一切杀人的文化毒素战斗，我想，也应该包括我们的作者在内的。

别再给我们小市民读者以颓废和感伤，或否定一切的冷嘲。而给予以敢于愤怒与憎恶，并进一步给予以敢于战斗。以作者圆热的技巧，将会获得更广大的读者，而这，也将给予这诞生中新人类助一臂之劳吧！

一个功利主义的读者的意见，就是如此。

## 自由主义与文艺

“自由主义”这个名词在意义上不免有一点含混，尽管人们在热烈地拥护它或反对它，它究竟是什么，彼此所见，常不接头。“自由”有时是自私自便的藉口，随意破口骂人，说这是言论自由；它也有时是防止旁人干涉的藉口，自己行为不检，旁人不用议论，这是私人行为的自由。一种争论（无论是政治底、宗教底或道德底）有左右两个对立底立场时，你如果一无所属，你的超然底态度也有时叫做“自由底”；所以“自由底”说好一点是“独立底”，说坏一点是“骑墙底”，“灰色底”。既然有这含混，我不能不把我个人所了解底“自由主义”略加说明。

一个人的观念的形成大半取决于他所受底教育。我分析我自己的“自由”观念，大约有两个来源。头一个是我的一点浅薄底西文字源学的知识。在起源时“自由”这个字是与“奴隶”相对立底。古代社会中人往往分两等，一等人自己是自己的主子，对于自己的所属有权处理；另一等人须奉他人为主子，自己的身家财产都要听他摆布。前者是自由人而后者是奴隶。我所了解底“自由”就是这种与奴隶相对立底一种状态；我拥护自由主义，其实就是反对奴隶制度，无论那是强迫他人做自己的奴隶，或是自己甘心做他人的奴隶。我主张每个人应有他的自主权，凭他的理性底意志发为理性底行动。

其次，我学过一些生物学和心理学，“自由”这个观念常和“生展”联在一起。一般生物（连人在内）都有一种本性，一种生机。他们的健康与否就要看这本性或生机能否得到正常底合理底发展；如果得到正常底合理底发展，我们说他们能“自由发展”。自然底发展通常是自由底发展。一种生物如果不能自由发展，那必定由于有一种不自然底压力在压抑它，阻止它，例如一棵花生芽出土，就被石头压起，逼得它不能自由发展，因

---

【题解】本文原载1948年8月6日《周论》第2卷第4期。

而拳曲衰萎。这个意义底“自由”是与“压抑”“摧残”相对立底。我拥护自由主义，其实就是反对压抑与摧残，无论那是在身体方面或是在精神方面。我主张每个人无牵无碍地发展他的“性所固有”，以求达到一种健康状态。不消说得，“自由”的这两个意义是相因相成底，奴隶离不了压抑，能自主才能自由发展。谈到究竟，我所了解底自由主义与人道主义（humanism）骨子里是一回事。

本着这个了解，我在文艺的领域维护自由主义。

第一，文艺应自由，意思是说它能自主，不是一种奴隶底活动。奴隶的特征是自己没有独立自主底身份，随时都要受制于人。就这个意义说，人都多少是自然需要的奴隶，脱离不掉因果律的命定，没有翅膀就不能高飞，绝饮食就会饿死，落在自然的圈套，便要受自然的限制。惟有在艺术底活动方面，人超脱了自然的限制，能把自然拿在手里来玩弄，剪裁它，锤炼它，从新给与它一个生命与形式。而他的这种作为并不像饮食男女的事有一个实用底需要在驱遣，他完全服从他自己的心灵上底要求。所以艺术底活动主要地是自由底活动。大哲学家如康德，大诗人如席洛，谈到艺术时，都特别着重它的自由性。这自由性充分表现了人性的尊严。在服从自然限制而汲汲于饮食男女的营求时，人是自然的奴隶；在超脱自然限制而自生自发地创造艺术的意象境界时，人是自然的主宰，换句话说，他就是上帝。人的这一点宝贵底本领我们不能不特别珍视。

我所要说底第二点与这第一点正密切相关：文艺的要求是人性中最可宝贵底一点，它就应有自由底生展，不应受压抑或摧残。人性中有求知，想好，爱美三种基本底要求。求知，才有学问底活动，才实现真的价值；想好，才有道德底活动，才实现善的价值；爱美，才有艺术底活动，才实现美的价值。一个完全人在这三方面都应该有平均底和谐底发展，所谓“实现人生”就是实现这三方面底可能性。如果因为发展某一方面而要摧残另一方面，那就是畸形底发展，结果就要产生精神方面底聋子瞎子。一个人在精神方面是聋子瞎子，他就不健康，他也就不是一个自由人，因为像一棵被石头压住底花草一样，他没有得到自由底生发。就这个意义说，文艺不但自身是一种真正自由底活动，而且也是令人得到自由底一种力量。西方人常说：“艺术是使人自由底”（Art is liberative），而不带工业性底艺术如音乐图画文学之类通常也冠上“自由底”（liberal Arts）一个形容词。这“自由底”和“解放底”有同样底意义。艺术使人自由，因为它解

放人的束缚和限制。第一，它解放可能被压抑底情感，免除弗洛伊德派心理学家所说的精神的失常。其次，它解放人的蔽于习惯底狭小底见地，使他随在见出人生世相的新鲜有趣，因而提高他的生命的力量，不致天天感觉人生乏味。

从以上两点看，自由是文艺的本性，所以问题并不在文艺应该不应该自由，而在我们是否真正要文艺。是文艺就必有它的创造性，这就无异于说它的自由性；没有创造性或自由性底文艺根本不成其为文艺。文艺的自由就是自主，就创造底活动说，就是自生自发。我们不能凭文艺以外底某一种力量（无论是哲学底，宗教底，道德底或政治底）奴使文艺，强迫它走这个方向不走那个方向；因为如果创造所必需底灵感缺乏，我们纵然用尽思考和意志力，也决定创造不出文艺作品，而奴使文艺是要凭思考和意志力来炮制文艺。文艺所凭藉底心理活动是直觉或想象而不是思考和意志力，直觉或想象的特性是自由，是自生自发。这并非说，文艺可以与人生绝缘，它其实就是人生的表现，人生好比土壤，文艺是这上面开底花，花的好坏有赖于土壤的肥瘠。但是花的生发是自然底生发，水到渠成，是怎样的人生观就产生怎样文艺。我们不能凭某一个人或某一部分人的道德底或政治底主张来勉强决定文艺生产的方向。在历史上屡次有人想这样做——例如柏腊图，中世纪耶苏教会以及许多专制君主和野心政客——以为文艺走某一方向便合他们的主张或利益，于是硬要它朝那个方向走，尽箝制和奸污之能事，结果文艺确是受了害，而他们自己也未见得就得了益。因此，我反对拿文艺做宣传的工具或是逢迎谄媚的工具。文艺自有它的表现人生和怡情养性的功用，丢掉这自家园地而替哲学宗教或政治做喇叭或应声虫，是无异于丢掉主子不做而甘心做奴隶。损人利己是人类的普遍底劣根性，宗教家和政治家之流要威迫利诱艺术家做他们的奴隶，或属情理之常；而艺术家自己却大声嚷着：“文艺本来只配做宗教，道德和政治的奴隶；做奴隶是文艺的神圣底义务！”这就未免奴颜屈膝而恬不知耻了。

## 论现实主义的路（节选）

### 第一 从实际出发

这里当作问题的10年间，是从抗日民族统一战线运动底发动（1935）和展开（1936）到民主斗争底高涨和抗日战争底结束（1945）这一段历史时期。抗日民族统一战线是这个时期的总的政治道路，但那内容却是经过了深刻的变化和激烈的斗争的。作者在这里所记下的，是从自己的感受里面留下的若干要点，企图说明一下文艺思想是怎样走了过来，变化了过来的。当然，文艺思想是历史要求的反映，连那些偏向也是一种反映；虽然没有能够做到通过庞大的资料的工作，但还是暂时以这些感受为根据，否则无法对于这个期间的理论问题或具体作品得到分析的基础。

#### 一 实际和原则

为了文艺运动的进展，当然要从理论上提出商讨，但如果是由于这样的思想态度：“这里所谈的不是这一类的具体历史或现实问题，而是一个原则问题，作为一个一般性的原则问题”，可不可以呢？我以为，不可以。我们的基本要求是为了实践，我们的基本方法是从实际出发；我以为，理论或原则，应该是从“具体历史或现实”提升出来，应该从“具体历史或现实问题”里面取得具体的性格，因而才能够回到“具体历史或现实”里去，才能够找出具体的途径，由这去推进“具体历史或现实”的。用“一般性的”这说法来“抬高”（？）原则，用“这一类的”这说法来轻视、回避、甚至抹杀“具体历史或现实问题”，这就把思想内容当作了“一般性”

---

**【题解】** 本文选自胡风《论现实主义的路》，1948年9月泥土社出版。全篇共两部分：一、从实际出发；二、环绕着一个理论问题。这里节选第一部分。

的论点，完全脱离了具体的历史情况或历史要求，因而只能是非实践的、反唯物主义的态度。思想的巨人们不止一次地指出：理论或原则，只能从历史要求或实践性质来衡量，合于历史要求或具有实践性质的就是真的，否则就是错的。使“一般性的原则”远离人间，高高在上，因而弄到不能解决“具体历史或现实问题”，虽然说是宽大为怀地不忍“运用过高的尺度或提出过苛要求”，但实际上只是阉割了“一般性的原则”，把它变成了没有生命的死的教条以后的、情虚的遁词而已。用着这样的遁词，不仅是向“具体历史或现实问题”背过脸去放手不管，事实上却往往骑在“一般性的原则”上飞着铁蹄，把血肉要求中的“具体历史或现实问题”踢乱，以至踢死。

那么，接触到“作家如何才能和人民结合”的问题，就需要理解作家在过去是怎样和人民结合，或者照理论家所断定的，作家在过去是怎样“根本”没有和人民结合的实际情形，现在是根据怎样的“具体历史或现实”来提出这个问题。或者换一个说法，在历史底道路上，文艺是怎样走了过来的，因而在现实条件和现实要求里面它现出了怎样的强点和弱点。

现在被当做问题的，是过去的10年的时间。这是丰富而艰苦的10年，但却是激动而伟大的10年。无论文艺成果应该得到怎样的评价，但这个评价非得是根据通过庞大的资料所抽出的实际经验不可。现在当然没有可能做到，只暂且就我们置身在这个历史大潮里面所留下的印象记下若干要点罢。

## 二 统一战线

首先是民族统一战线底发动、展开，和战争开始了以后的热情爆发的时期。

民族统一战线所表现的爱国主义当然是全民性的，但它决不是全民底平均数的要求，而是反帝反封建的伟大的革命斗争在民族危机下面达到了全民性的广度。全民性的爱国主义是以人民性的爱国主义做中心的。换句话说，并不是反帝反封建的斗争现在仅剩下了反帝，而是以反帝来规定并保证反封建，以全民性的爱国主义来规定并保证人民性的爱国主义，即社会斗争的。是人民底先锋队用着主动的力量和明确的远见推进了这个历史大潮，就是明证。在文化思想上，也可以随便找到自我警惕的例子：“……抗日战争行动是一个内部运动底过程，内部发展底过程。因为，发

挥民族底最大力量，保证民族解放斗争底最后胜利，这是要由于人民大众对于社会生活的积极参加和创造力底发扬的。”<sup>①</sup>

文艺上的统一战线当然是这个历史要求底反映。它要尽最大的可能高扬全民性的爱国主义，动员并团结一切作家，然而，第一，在一般的思想态度上，不必也不应隐瞒甚至抹杀人民性的爱国主义底力量。说不必，因为，正是人民性的爱国主义（五四以来，特别是“九一八”以来的人民底伟大的反帝运动和壮烈的武装斗争）所表现的力量吸引了知识分子和作家们，加强了或培养了他们底民族自信；说不应，因为，动员或团结他们，正是为了使他们和民族的现实结合，向人民性的爱国主义前进。因而，第二，也就不是放弃而是坚持文艺创作实践这个思想斗争的武器，这就是说，不是放弃而是坚持反映现实（即阶级矛盾）的文艺底基本任务：“例如——封建意识和复古运动都能在大众里面保存甚至助长‘亚细亚的麻木’；对于劳苦大众底生活欲求的阻碍，压抑，都能减少甚至消灭他们底热情，力量；醉生梦死的特权生活，滥用的权力，在动员和团结人民大众的活动里面都是毒害……”<sup>②</sup>。而且，只要是被民族解放的要求所统一，生活现实底反映正应该达到应有的深度：“应该说明劳苦大众底利益和民族利益的一致，说明在民族革命战争中谁是组织者，谁是克敌的主要力量，谁是自觉的或不自觉的民族奸细”<sup>③</sup>。第三，那么，统一战线决不是用取消现实主义的革命传统做交换条件，反而是为了在创作实践里面扩大这个传统的<sup>④</sup>。还有，第四，统一战线是为了动员并团结各种倾向的作家，但更是为了广泛地发动群众性的文艺活动，通过它使文艺和人民大众结合，动员并团结各种倾向的作家也正是为了达到这一任务的<sup>⑤</sup>。那么，在创作和批评上，从人民底生活现实来把握民族解放的要求，阐明创作态度上非现实主义方法底软弱无力，指出文艺应该“为大众服务”<sup>⑥</sup>。应该

---

① 《密云期风习小纪》，173页。

② 《密云期风习小纪》，72—76页。

③ 同上。

④ 同上。

⑤ 《密云期风习小纪》中《文学修业底一个基本形态》，63—71页；《演剧运动短话》，77—80页。

⑥ 《密云期风习小记》，68页。

有“教育的思想的意义”就并非不是必要的了。<sup>①</sup>

这些粗略的表现，当然是革命的现实主义的要求，然而却是在统一战线限度下的要求，而且还是作为对于左翼文艺的自我警惕提出的。

新的口号的提出，不能看作革命文学运动的停止，或者说“此路不通”了。所以，决非停止了历来的反对法西斯主义，反对一切反动者的血的斗争，而是将这斗争更深入，更扩大，更实际，更细微曲折，将斗争具体化到抗日反汉奸的斗争，将一切斗争汇合到抗日反汉奸斗争这总流里去。决非革命文学要放弃它的阶级的领导的责任，而是将它责任更加重，更放大，重到和大到要使全民族，不分阶级和党派，一致去对外。这个民族的立场，才真是阶级立场。托洛斯基的中国的徒孙们，似乎糊涂到连这一点都不懂的。但有些我的战友，竟也有在作相反的“美梦”者，我想，也是极糊涂的昏虫。（鲁迅：《论现在我们的文学运动》）

不幸的是，这要求一直遭到了误解，遭到了攻击，遭到了压抑，那罪名就是“破坏统一战线”。有的论者甚至故意危言耸听，把“大众文学”说成了“不通”而且有害的名词。当然，现实主义的文艺在任何历史环境下面都是要反映现实底真实内容的，这要求并不会全被压死，但民族解放斗争底内容只被允许冻结在抽象的“爱国主义”的喧声里面，这个战斗性就被大大地冲淡了。

### 三 战 争

战争开始了。这个惊天动地的大事变所表现出来的是全民性的火一样的愿望和热情，然而，当这愿望和热情爆发出来的时候就同时显示了人民性底胜利。因为，这正是人民先锋队底明确的远见和雄大的战略所要求的；因为，无论是在理智的预计上或感觉的含度上，都是依靠着广大人民底觉醒和力量底生长的；因为，这是由于“自由而幸福的明天”底渴求，因而要抖去“盘结在你（中国）古老的灵魂里的一切死渣和污秽”。是全民性的爱国主义，所以在本质的内容上正是人民性的爱国主义。

<sup>①</sup> 《密云期风云小记》，70页。



作家、知识分子呢？几乎全被战争掀动了，绝对的大多数主动地或被动地提起了被战斗所要求的任务，投身到了战地服务和民众动员的工作里面。这就实现了统一战线底要求，进入了“做什么”的问题。然而，这个要求底真正实现，这个问题底真正解决，还非得归结到“怎样做”这个问题上面不可。因为，从“力量的竞赛和变化”（《论持久战》）这个认识出发，从“向上的东西是新的质与量，主要的表现在质上”（《论持久战》）这个认识出发，反映战争底历史的内容已经成了迫切的任务。这就是说，要从高扬全民性的爱国主义的过程上来加强人民性的爱国主义。换一个说法：“动员民众”的文化、文艺底任务，不能是简单地使人民成为战争底“工具”，而是要“为大众服务”，使人民能够理解自己、社会、以至世界而获得通过战争来解放自己，用自己的力量创造一个“新生的祖国”的觉悟<sup>①</sup>。应该是，用战争要求去统一社会矛盾，但却是为了在统一里面去正视社会矛盾，因而提高“向上的”质，达到量底发展。去征服社会矛盾的。

被现实的历史内容所启示，被现实主义的革命传统所领导，在文艺工作里面，是呈现出了这样的道路的。在运动方向上，强调大众化，并且从战争所创造的社会条件上来把握大众化的要求<sup>②</sup>；在作家和人民的关系上，指出“在新的形势下面和对象（民众）结合这一个特点”，强调“和现实问题格斗，有的简直弄得一身尘土，满头臭汗，不得不和‘俗物’的‘愚民’们打着交道”的旧干部底改造，和“在日晒雨淋的条件下面，面色红黑但心地纯洁、斗志坚强的，帮助民众学习、从民众学习的，沉进民众里面或者从民众里面成长出来的”新干部的出现<sup>③</sup>；在对于现实的理解上，指出“这个战争底最后胜利不能不从抖去阻碍民众活力的死的渣滓，启发蕴藏在民众里面的伟大力量而得到”<sup>④</sup>，提出不要忘记了鲁迅底道路，“在他，没有为进步的努力，解放是不能达到的”，提出“他所攻击的黑暗和愚昧是怎样地浪费了民族力量，怎样地阻碍着抗战怒潮底更广大的发展。为了胜利，我们有努力向他学习的必要”<sup>⑤</sup>。因而，在创作方法上，

---

① 《剑·文艺·人民》，58—65页。

② 《剑·文艺·人民》中《大众化问题在今天》，10—14页。

③ 《剑·文艺·人民》，49页。

④ 同上，4页。

⑤ 同上，《关于鲁迅精神的二三基点》。

说明“作家不应只是空洞地狂叫，也不应作淡漠的细描，他得用坚实的爱憎真切地反映出蠢动着的生活形象。在这反映里面提高民众底情绪和认识，趋向民族解放的总的路线<sup>①</sup>。这就是坚持反映现实即推进现实，警戒脱离生活的主观公式主义（空洞的狂叫），也警戒奴从生活的客观主义（淡漠的细描），强调思想态度（体现人民底愿望的坚实的爱憎），强调“不论在什么场合，文艺底问题不仅仅是‘写什么’，同时也是和‘怎样写’一同存在的”<sup>②</sup> 革命的现实主义的要求。

就当作思想态度的创作方法说，它的被提出在当时的创作实践上正有着迫切的意义。一方面，战争底大风暴掀起了爱国主义的狂热，但大多数并不是从现实生活深处发出的血肉的声音；战争底大风暴使作家们面对了现实社会，但已经开始出现了漂浮在客观对象上面或屈服在客观对象下面的、不能向对象深入的被动的态度。另一方面，和现实搏斗的现实主义的作家和在实际斗争里面的新的作家们，正在倾注着真实的爱憎，通过“蠢动的生活形象”努力地表现出现实的历史动向，广大人民底负担、潜力、觉醒、和愿望，使我们看到了正在发动的受着长久压抑的民族底伟大的潜力，正在觉醒的带着历史创伤的人民底蓬勃的青春。这是在文艺统一战线下面所展开的创作实践底内容，把握这个内容，提高那积极的要素，争取现实主义底发展，在对于文艺运动的各种有利的社会条件里面争取发展，由这来把那些条件（主要的是和人民结合的实际情势和强烈要求）转变为主观的力量，充实并推进统一战线，就正是迫切的任务。

然而，不幸的是，这个任务遭到了误解，遭到了压抑。反映现实生活内容的作品被认为“过于暴露了黑暗”，对抗战有害，而抱着这种思想要求的群众性的工作单位，就受到了“宗派主义”甚至“破坏统一战线”的嫌疑。这是完全没有理解甚至感觉到当时坚持统一战线的政治任务固然是为了稳定战争，但同时更是为了在实际工作上争取人民底觉醒和进步，由这得到稳定战争的物质力量，以至实现战争底历史道路。因而在文艺上压抑了现实主义的要求，在所谓政治性（把文艺内容冻结在抽象的爱国主义，把文艺作用限定在使人民单纯地做战争“工具”的鼓动宣传）底“左”的伪装下面掩盖了虚浮的思想内容，即非现实主义的思想内容，使

---

① 同上，4页。

② 同上，21页。

原来还带着热情成分的主观公式主义（当时的主要倾向）没有更强地受到现实主义底抵抗，使那热情成分成为深入现实的力量，终于轰轰烈烈然而空空洞洞地向虚浮的道路发展下去了。思想的巨人当时曾用“新中国的圣人”这说法来强调鲁迅底战斗传统，提出“学习鲁迅精神”的号召，强调鲁迅底“马克思主义化的”立场，把“社会解放”放在民族解放的内容里面，指出了鲁迅“与封建势力和帝国主义作坚决的斗争”的意义<sup>①</sup>。这当然也受不到“轰轰烈烈”派底注意。

这种思想立场底软弱性甚至虚浮性，是做了抽象的“爱国主义”的概念底俘虏，不能从火热的战争行动里面看到甚至感到那深厚的历史根源，因此，也就不能从广大人民底负担、潜力、觉醒和愿望（“蠢动着的生活形象”）里面去把握战争底要求以及发展远景，即人民性的爱国主义底深厚基础了。我们已经看到逐渐脱离了或者歪曲了现实内容的主观公式主义，但另一方面，由于这个同一的思想根源，又有了把要求反映现实的那个现实完全限定在“紧张生活”即前线，否则以为没有意义，这在客观上也就是用要求参加战争的口实取消了文艺底服务战争的思想斗争的任务，解除了作家底思想动员的实践责任。当时甚至出现了生活在激动着的人民中间的作家，却叹息着没有生活，没有什么可写的例子。对于这，坚持着革命的现实主义的思想立场的革命作家（东平），曾经提出了痛切的劝告：

对于没有生活就没有作品的问题，人们举出来的例子总是这样说：高尔基如果没有在俄罗斯的底层里混过，高尔基就不会写出那样的作品，今日的苏联，不，今日的世界也没有那样的一个高尔基。但有一个更重要的问题人们没有提出：俄罗斯当时有多少码头工人，多少船上伙夫，多少流浪子，为什么在这之中只出了一个高尔基？高尔基有没有天才我们不能肯定，但高尔基能够用自己的脑子非常辩证法地去认识，去溶化，去感动，并且把自己整个的生命都投入这个伟大的感动中是铁一样的事实。这就要看自己的主观条件来决定。在这里，我很高兴举出一个例子：就一块磁石说吧，磁石在主观上决定自己是磁石之后，它就能够吸收了。不然，对于一块石头，钢铁也要失去存在的价值！中国的作家直到今天还说自己没有认识生活，没有和

---

<sup>①</sup> 《毛泽东论鲁迅》，《七月》第10期。

生活发生关系，我觉得这将不免是一类嬉皮笑脸的态度。其实，中国作家（尤其是年青的）早就和生活紧紧配合了，问题是缺少许多像磁石一般能够辩证法地去吸收的脑子。磁石和钢铁是两种对立条件的存在，人们要说我是观念论者也不可能<sup>①</sup>！……

如果不在严格的科学意义上对用语作苛求，如果体会到那言外的含意，这一段话是值得用最大的严肃心情去回忆的。而且，东平还接着说：“我个人却发觉了一个严重的现象，中国的作家除了极少数的先驱者之外，多数的老作家都在腐化中，而青年作家又苦于素养不足，不免幼稚，这个现象像一重不易散去的浓雾，永远在我们的文坛上停留着，我的意见是要求成熟的老作家不要腐化，幼稚的青年作家加紧苦斗而已。”这是使人讨厌的“尖锐”的说法，但我以为，在当时也不见得就会“破坏统一战线”的。东平只是坚持革命文艺底实践任务，只是为了把战争所提供的空前的有利的客观条件（成熟作家底改造和青年作家底成长的可能）转变为主观的战斗要求而已。通过东平，我们听到了革命的现实主义传统底呼声。

而且，这不但不是看轻了作家应该深入生活以至深入战争，反而是为了坚持作家不应该轻视生活，得用坚强的思想要求去对待生活，服务战争的。正是东平自己，不但当时写出了辉煌的作品，而且努力地争取到了参加敌后斗争的机会，在通过争取人民底觉醒去求得民族解放的路上留下了创作，献出了生命。通过东平，我们看到了革命的现实主义传统底血证。

年轻的革命作家底这个劝告和思想巨人号召学习鲁迅精神的发言同时在读者面前出现，虽然是一个偶合，但却是强大的历史要求底不约而同的反映。

#### 四 高峰低落

大约以武汉撤退为分水岭，战争走上了新的阶段。经过了热情爆发的全国激动的一年半，经过了军事溃败的血肉考验的一年半以后，战争终于从动摇的危机中稳定了下来，是依靠人民意识底觉醒和人民力量底成长稳定了下来的，是由于对战争没有信心没有决心的反人民的力量发生了大的恐怖，但又看清了只有在战争的旗下才能保存自己，因而企图在战争的旗

<sup>①</sup> 东平：《并不是节外生枝》，《七月》第10期。

下肥大自己的这个矛盾关系而稳定了下来的。在阶级调协的情势下面所实现了战争，经过热情爆发的时期以后，却在依然坚持统一战线的要求下面展开了阶级分化的激巨的历史过程。

战争带来了一个高峰，我们看到了全民性的热情澎湃，我们看到了全民性的爱国主义放射着灿烂的光辉；人民底苦闷消散了，人民底热情爆发了，人民底希望烧起来了……。现在，这个高峰开始低落下来，各个阶层都开始了对于历史负担或社会处境的意识。带着深厚的社会基础，顽强地保存自己以至肥大自己的企图积极地站了出来，而广大的人民和先锋部队，得要综合战争经验，认识本身力量，把握历史方向，从这得到更强的确信，去坚持战争，推进战争，以至实现战争底历史道路。在历史发展上，这个高峰底低落，不是意外而是必然，不是后退而是前进。

被巨大的思想力量所提升出来的这个历史方向，当然包含着文化战线上的任务，那就是在新民主主义的政治要求下面的新民主主义的文化的号召。在这个号召里面，把“大众的”这要求推到了前面，把反封建提到了和反帝同等的地位。通过了全民性的爱国主义的高潮，原来就是那基本内容的人民性的爱国主义，终于被推到了历史舞台最前面。

知识分子呢？第一，如果说，在这以前的高峰期，比较地说，是被一般性的爱国主义的热情所推动，风起云涌地投身到了战地或人民里面；那么，这个移动现在还在继续，甚至更为扩大了，但却是带着更强的意识性被人民底力量和人民底道路所吸引，企图依靠人民底力量，通过人民底道路去争取战争底胜利、创造中国底前途的。第二，在高峰期投身到了战地或人民里面的，以及现在继续投身进去的，在实际的生活过程里面，或者在坚实地成长，或者在艰苦地支持，或者在虚浮地动摇，不论是哪一种情形，总之是在开始深入地受着实践斗争底考验的，第三，由于小资产阶级性的虚浮，不能承受甚至拒绝这个考验的，就或者依然用着“嬉皮笑脸”的态度去敷衍生活，或者用着走马看花的态度去观照生活，甚至或者带着到过战场的“资格”退了出来，或者挟着在人民中间生活过的“知识”浮了上来……。

阶级分化的内容就这样地反映到知识分子底身上。这在文化、文艺战线上，开始使原来尚在半潜伏状态的或者受着压抑的思想对立的形势强化了。一方面，在战地，在敌后，在人民得到了改革生活的权利的地区，以至在沦陷区，在后方的城市，各各在特定的客观条件下，也就是可能的发

展基础上，开始了进一步和人民结合的工作，而那些受着考验的优秀的新旧作家们，在创作实践上把现实主义的要求向前推进了，另一方面，在文化据点的后方城市，作为思想斗争的文化、文艺工作现出了重要意义，同时也开始形成了文坛底性格。组成这性格底内容是：有的依然停滞在一般性的爱国主义上面，但却消失了当初所有的那种人生渴望的热情，有的对政治现象做些表面的观念性的适应，不能深入到甚至接触到历史变动底实际内容；但更有“新军”们用着“新”的气势开始泛滥了：——空虚的战地报告之类既然被读者所厌倦，那些嬉皮笑脸家们或走马看花家们就运用着“技巧”来编造引人入胜的战地的或前线的传奇故事，而且是“英勇”的或“胜利”的传奇故事；抽象的爱国主义之类也已经使读者厌倦了，那些滑在生活上面或困在生活里面的收集家们就在反映“现实”的自信下面更加胆壮，运用着“技巧”来“描写”他们的生活知识，“刻划”那些黑暗的或落后的社会现象，而且还带着讽刺，而且还可以使读者看出那些现象底“客观意义”呢……在那个碰都碰不得的可爱的“一团和气”下面，这些就共存共荣地发育滋长了起来。

担负着为新民主主义而斗争的现实主义的文艺，就须要在这样的气氛下面开辟道路，须要在抵抗这些、克服这些的过程上面开辟道路。而且，这个斗争是在开始强化起来的政治压力下面进行的：作家底活动和作品底流通既然受着了重重的阻碍，作品底发表又得通过严格的审查制度的枷锁。

然而，现实主义并没有解除武装。比什么都重要的，是在文艺思想上坚持，前进。

首先，要从抽象的爱国主义解放出来。通过人生苦恼和理想燃烧的对于战争胜利和民族新生的渴求，这种带着全民性的爱国主义依然是历史要求底反映，因为它是通向人民底方向的，然而，只是简单地企图用抽象的民族气节动员人民参加战争，使人民成为战争底工具的那种“爱国主义”，已经完全转化成了抹杀历史要求的反动的武器。这在文艺思想上就是虚伪的主观公式主义。

同时，也要和虚浮的“现实主义”即客观主义抵抗。反映现实固然成了迫切的任务，然而，在黑暗的或落后的社会现象里面并不是能够没有潜流着人民底痛烈的追求，在英雄的或胜利的故事里面并不是能够没有贯注着人民底深沉的搏斗的。现实生活底内容并不是不通过作家底真诚的思想

追求就可以反映出来。否则，那些即使是亲身经历过的“生活”或“知识”，也只有鼓励读者从现实表面飘浮过去而已。

那么，文艺思想所要求的是什么呢？是广大人民，特别是劳苦人民底负担、潜力、觉醒、和愿望。怎样的负担？历史的负担和战争的负担。怎样的潜力？通过痛苦的历史负担底减轻以至解放，就会把战争负担转化为主动要求，一定能够使战争真正胜利以至实现战争底历史去向的伟大的潜力。怎样的觉醒和愿望？把从战争负担来的痛苦压力转变为对于历史负担的觉醒，由这获得主动力和创造力，通过战争过程去减轻以至最后解除历史负担的愿望。这才是在战争发展过程下面已经实现、正在实现、将要实现的真正的现实。这样的现实，是内容上包含着苦痛和欢乐的冲激，形象上呈现着平凡但却雄壮的血肉风貌的。对于这样的现实，需要作家抱有真诚的思想要求才能够深入进去，需要作家坚持现实主义的创作方法的追求才能够表现出来。

民族形式底提出，正是为了提高创作方法上的追求去反映这样的现实，即蓬勃地发展着或困苦地挣扎着的人民生活，即民族现实的。但主观公式主义马上站了出来，想把这解释为表演教条，甚至是抽象的爱国主义的教条的“形式”，客观主义也跟着站了出来，想把这解释为描画现实的“技巧”。为了真实地反映现实的这个正确的口号，几乎被做成了脱离现实的创作态度底工具。然而，现实主义脱出了这个危机，认清了这个口号是为了在血肉的风貌上反映人民底负担、潜力、觉醒、和愿望的、创作方法上的要求，是为了被新民主主义的思想要求所照明的活的现实内容能够获得生动感人的艺术力量的、创作方法上的要求。

有什么力量支持了这个文艺思想上的斗争方向呢？

是在人民力量正在发展的环境里面坚持和成长起来的作家们反映人民（工、农、兵）底意识觉醒和力量发展的创作实践。这些作品底发表就是一个斗争行为，取得了广大的思想影响。

是在落后环境里面苦斗和成长起来的作家们真诚地反映人民底苦痛和愿望的创作实践，以及各个小单位的群众性的文艺活动。这样的作品不致全被湮没，这些活动能够存在，在当时就有了思想斗争的组织意义。

是对于国际革命文艺传统（高尔基的道路）和中国革命文艺传统（鲁迅的道路）的坚持和口号。这虽然是在文艺思想上的坚持和口号，实际上却是含有社会斗争的实践作用的。

现实主义就凭着这些具体的斗争行为来支持了文艺思想上的要求，坚持并加强了从生活实践到创作实践的认识，为了反映人民底负担、潜力，觉醒、和愿望，为了反映新民主主义的社会根源和发展前途。

这些斗争，虽然有的仅仅粗浅地碰到问题，有的像“伊索寓言”似的隐晦，有的残废得手脚不全，而且很少通过具体批评的热闹的斗争形式……，在志大心粗的理论家，当然不值得一顾，但当时却是依靠着这些努力把文艺思想上的要求支持了过来的。依靠着这点努力，抵抗了逐渐反动化了的虚伪的“爱国主义”，抵抗了企图换上新装的主观公式主义，抵抗了开始泛滥的虚浮的客观主义，也抵抗了正在抬头的堕落的色情倾向和小市民趣味……。然而，虽然抵抗了这些，保持了也开拓了和历史要求的血缘联系，但并没有取得大的优势。

这原因，是不是由于接受了西欧资产阶级那种“容忍即民主”的思想呢？不是的，完全不是的。

不错，确实是“有意地避开批评和斗争”。但这个形势里面正含有实际的斗争性质。在通过现实主义去回答历史要求的努力者们。时常感受到“宗派主义”或“破坏统一战线”的威吓，不得不在防御的姿态下面进行攻势，争取阵地。而没有丝毫“对群众负责的态度”的文坛交际家们，他们在思想上用抽象的爱国主义纵容、包庇、甚至鼓励一切虚伪的甚至堕落的文艺现象，在行动上用统一战线的名义歧视甚至敌视现实主义的斗争，企图把不是统一战线底平均面孔的文艺工作都编进“宗派主义”。他们就这样堵塞了批评和斗争，因而能够用随机应变的笑脸在权威作家和流行作家中间活跃，周旋，只要没有碍眼的“宗派主义”，就可以无往不通了。这种“表面上的和谐”正是在加强分化的思想敌对底一种表现，并不是“互相退让，互相敷衍，甚至互相冷淡的”。就是西欧资产阶级罢，又何尝有过“容忍即民主”的“容忍”呢？

因而也就不能把责任推给“政治上的右倾的机会主义”。假使、即使可以用这样的说法来衡量文艺上的问题罢，然而，有对于战争发展现阶段的深刻的分析在，有新民主主义的庄严的号召在，右倾在哪里？而且，这分析这号召正是通向作家理论家置身在那里面的、被战争发展所震撼的现实社会，正是通向作家理论家所当作对象的、在历史负担和战争负担下面苦恼着觉醒着战斗着的广大人民，怎么会右倾？而且，这分析这号召正是对于现实主义的斗争方向的一个强大的鼓励，给作家理论家所应该坚持和



争取发展的现实主义的斗争方向一个认识并深入历史现实的有力的引线，怎么可以右倾？即使“抗战初期在大后方局部地出现过”这种主义，然而，所贵乎有你作家理论家的，是在革命的思想照明下面反映出历史现实底内容和发展趋向，由这来为政治开路，推动政治前进，并不是要你守株待兔地仅仅望着“细小的政治变动”，甚至不过是权变的政治战术的应付，美其名为反映政治但其实反而是放弃政治所要求的艰巨任务，不过偷懒地为政治应应景，向政治点点卯而已的。

因而更不能说是“在反对‘左’的斗争中，忽略了向右倾的斗争”。这样说，好像当时有过什么“左”的危险，而且理论家还对这危险做过英雄的斗争似的。这不过是心造的史实和自封的战绩罢了。当时主要的危险倾向是在所谓政治性这个“左”的伪装下面的反现实主义的内容，用伪装出的“政治”面孔的主观教条主义的气势雄视一切，在思想上让抽象的爱国主义包庇了反抗现实主义的各种文艺现象，在行动上用统一战线的名义压抑了现实主义的斗争要求，忽视了群众性的文艺活动底意义。这个最主要的危险倾向正是对于新民主主义的号召所提出的阶级思想的忽视和无知。今天还会说出什么因为忙于反对“左”的斗争所以放松了右倾云云，这只好算是一桩怪事！

就这样，虽然没有取得优势，反映新民主主义的要求的现实主义的思想方向，终于保持了下来，而且向前发展了。那么，说“思想运动的主导力量日渐软弱”，也是完全和实际相反的臆断。正是这个时期，现实主义的思想使创作实践逐渐脱出了抽象的爱国主义以及它所包庇的各种文艺现象，艰苦地使文艺思想底阶级内容争得了初步胜利。由于这一点文艺思想上的斗争，说大众立场，这正是大众立场从抽象性的国民立场凸现了出来，说意识改造，这斗争本身就正是意识改造底结果，同时也成为更深入的意识改造底阶梯。不是别的而是这一点文艺思想上的坚持，主观的思想立场的坚持，在当时正有着第一等的实践意义：它反映着涌入了而且继续涌入实际工作的、包括作家底创作实践在内的万千知识分子所应该追求的道路，它抵抗着游离了历史要求的、包括有害的文艺现象在内的无数知识分子底思想偏向。

历史在前进，“一叶知秋”，发展过程上的突发事变<sup>①</sup>把新民主主义

---

① 新四军事变。

的号召所提出的巨大的历史要求证实了。

## 五 思想革命

历史再前进。中国人民再前进。

历史底矛盾内容产生了波动，也是历史底矛盾内容使战争依然保持住了稳定。在被这个矛盾内容交叉地支持住的稳定下面，矛盾内容底每一面都各自用着最大的努力，各自沿着自己的方向争取掌握中国命运底前途。在随着波动而来的不安而又苦闷的过渡期间，一方面，想阻碍所要阻碍者的压力在加强，在加紧，想动员所能动员者的企图更积极，更广泛；而另一方面，为了人民力量底生活和发展，和沉着的进军同时，得总结经验、检讨战果、把握实际、整训队伍。在表面的不安和苦闷下面，是正运行着这样巨大的历史的奔流。

这个历史内容当然要反映到思想战线上面，当然要向思想战线提出要求。这就发生了含有伟大的革命意义的思想再出发运动。<sup>①</sup>

从怎样的基础出发呢？一方面，是五四以来，特别是将近20年以来血的斗争（包括文艺斗争在内）所结晶的坚强的思想立场和明锐的思想力量，是战争以来工农大众底飞跃的意识觉醒和丰富的斗争经验；这就提供了可能。另一方面，战斗的唯物主义在实践过程上原就含有强烈的经过小资产阶级性的曲折的、脱离现实的偏向，招致了惨痛的牺牲的偏向，现在在爱国主义的广度上所包容的庞大的成分又必然要现出对于历史发展要求的各种差度；这就提出了必要。有可能才能认识必要，有必要才能提高可能；是这个对立的内容汇成了思想再出发的革命运动。

向着怎样的目标呢？为了思想立场坚强到能够把握历史底方向，思想力量明锐到能够透过历史底血肉，就得深入现实，认识现实，把握现实，通过丰富的现实内容去纠正以至克服那些脱离现实的偏向，从这里改造或加强思想立场，养成或加强思想力量。这就是反对主观教条主义，当时的主要的目标。反对主观教条主义，正是为了启发“生动活泼的革命精神”，获得实践斗争底主观力量的。但还有第二个目标。通过对于现实内容的把握去反对教条主义，但却不能被现实底表面性或局部性所屈服所俘虏；正相反，把握现实是为了征服现实，寻找出具体的实践道路，使它通到历史

<sup>①</sup> 1942年的整风运动。

发展所要求的方向，从这里使各种程度的意识觉醒和各种形态的斗争经验汇集成理论认识底内容，使它获得综合性的高度。反对经验主义，正是为了从经验出发但却不要被经验湮没，主动地深入现实，因而获得实践斗争底主观力量的。

发展到文艺思想上面，首先就是加强或改造主观的思想立场：为人民服务，“与根据地人民的运动相结合”，“使人民群众惊醒起来，感奋起来”，“教育群众，指导群众”，“使他们进步……，去掉落后的东西”，从这里“把革命工作向前推进”。这样的实践要求只有在实践过程上才可以达到：要求作家参加实践斗争，“长期地无条件地全身心到工农兵群众中去，到火热的斗争中去”，在“长期的甚至是痛苦的磨练”当中，使“感情起了变化，由一个阶级变到另一个阶级”。同时进行着“了解人熟悉人”这个“第一位的工作”，从这里加强或获得思想力量，“可以根据实际生活创造出各种各样的人物来，帮助群众推动历史的前进”（引语俱见《在延安文艺座谈会上的讲话》）。对于从人民底解放要求诞生出来的、发展了的现实主义，这是在具体的（是的，具体的！）历史条件下面的战斗的实践道路。

然而，在不是“火热的”战场而是灰色的战场上面，是在怎样具体的（又是具体的！）条件下面来迎接这个思想革命的大潮呢？

首先是想阻碍所要阻碍者的压力加强了，加紧了，加重了人民底负担，害怕着人民底觉醒，一切争取进步的努力，不得不在窒息性的阻害下面求得生存，求得发展。另一方面，突发事变使进步的知识分子们和觉醒的人民更广泛也更强烈地从抽象的爱国主义惊醒了，更认清了现实，更趋向着人民底道路，因而加强了奔向人民战列中间的移动或沉进实际社会底深处，在自己的处境里面寻求有效的实践方式去开拓人民底道路。

这是基本的对立形势。在这中间，包括游离的知识分子在内的非常广大的中间层，迅速地消失了早已开始消失的、原来不能有坚强的内容的一般性爱国主义的陶醉，一面抱着惶惑和苦闷，一面以社会处境的意识为中心，经营着你东我西或你买我卖的日常生活，对战争前途和祖国前途只是似有似无、或隐或现地保持着藕断丝连的情愫。因而让给了“天塌下来有长子顶住”的那些“长子”或“历史发展有必然的客观规律”的那个“必然”去承受，去担负。

这是一个有着深刻的历史性的变动过程，通过它，两头尖、中间大，

两头硬、中间软的中国社会底性格内容又逐渐地呈现了出来。在文艺上，这个变动过程带来了短期的萧条，但跟着就现出了活动上的繁荣现象和思想上的复杂倾向。这看来好像是在划定的圈子里面带着枷锁也可以各自尽情跳舞似的。但实际上却是社会分化底反映。

一直艰苦地坚守方向、争取发展的现实主义的传统，在摆脱了抽象的爱国主义的压力，同时也是“对于历史的近视”的机械观点还没有也不可能大摆面孔的时候，就能够从变动过程所展开的历史要求底内容汲取力量，加强勇气，在对于人民底负担、潜力、觉醒、愿望、以至夺取生路的追求里面守住了阵地，争到了前进。当然，这个带着枷锁的努力所得到的质的坚强还只能是量的劣势，但在政治逆流泛滥的当时，对于抱有进步要求的苦斗的读者和不甘于被生活吞没的苦闷的读者，这个人民意志或人民力量底暖流所发生的解冻作用和冲激作用，那思想影响是并非太小的。

同时，在另一个尖头，也由于它的迫切的“需要”，想动员所能动员者的企图也在文艺上表现出来了。从战争开始以来，这是一个“创举”：这以前，被战争底高潮所压倒，反人民的企图只能被动地表现在对于战争的怠工或对于战争的虚伪的适应里面；现在情形变化了，“时势造英雄”，就积极地广泛地发动了攻势。

在理论上，宣布了“文艺政策”：在抽象的（虚伪的）爱国主义的说教里面，“用武断的政论威吓艺术家”，“出题作文，干涉他的题材选择”，企图从文艺内容里面驱逐掉正在取得强烈表现的、人民底苦痛的负担和觉醒的力量；在从伪装的所谓民族立场出发的、建设伟大文艺的图案里面，企图用割取来的资产阶级文艺理论底碎片来造成一条使正在向现实深处发展的文艺从现实隔绝的迷途。

在活动上，对于若干一直对战争怠工的、原来是站在反人民的立场的作家，一些只是对战争起着肤浅的甚至是虚伪的反应的、原来没有现实主义的要求的作家，许多没有社会认识的或带有反动的政治见解的文艺学者，进行着拉拢式的动员。

在作品上的表现呢？或者是，加强爱国主义的姿态，一直连结到忠君爱国的封建道德，一直发展到间谍加色情的堕落趣味，或者是，利用社会关系底日常生活化这个特点，完全地离开了战争，鼓励那些从腐烂的社会生活产生的封建的抒情主义，微温的但却正是有毒的人情主义，那些模仿堕落的资产阶级形式的卑俗的“写实”，甚至伪善的“批判”……甚至还

企图把在日常生活化这个社会内容里面飘浮着的厌倦、惶惑、和苦闷组织起来，传播尼采式的梦想和狂热，造成一种绝对主义的方向。

和一般的反动文化攻势相结合，这就形成了半封建、半殖民地的法西斯的文艺阵线，对于进步的读者，那质的脆弱和虚伪是显而易见的，然而，从深厚的社会基础上看，如果没有具有真正艺术力的进步作品去抵抗，它不但代表着质的“坚强”，而且还能够取得量的“优势”的。

在这两极中间，或者说包含这两极在内，现出了一片表面繁荣而思想复杂的文艺现象。在日常生活化了的社会生活里面：惶惑的需要解释；苦闷的需要发泄；追求的需要社会的知识；厌倦了空虚的爱国主义教条的，需要看一看具象的生活。这就使得也是日常生活化了或回到日常生活来了的作家们能够造成了一片表面的繁荣。而且，由于文艺是通过生活形象的，较之要通过明确论断的一般社会科学不容易被看出思想意向，虽然依然得带着枷锁，但却能够得到生存甚至繁荣的空隙了。

从现象上看，绝对的大多数是带着进步的色彩，甚至是以现实主义自任的。但看一看那内容，这绝对大多数里面的大多数，却是或强或弱地、各自带着游离了战争即历史要求的广大中间层底思想意识或生活态度的烙印，形成了各种有害的倾向。有的对黑暗的现实不满，但却顾影自怜地抚摸着自己的忧郁；有的讽刺丑恶的社会，但却发出了轻松的笑声；有的同情封建压迫下的弱者，但却咏叹着悲欢离合的无常命运；有的表扬战争的信心，但却依靠着善有善报、恶有恶报的自然因果；有的提倡现实底考验，但却是为了歌唱郎才女貌或郎才女也才的不幸分离或幸福结合；有的改写葬花词，寄托公子多情；有的特立授命记，赞颂豪绅气节；但最走红的却是那些既不脱离战争而又迷人的、在风沙的战场上的桃色传奇，那些既有“革命性”又有诱惑力的、工农兵生活里的色欲故事……就这样，使空隙变成了宽阔的天地，让苦闷者得到了安泄，惶惑者得到了发慰，追求者得到了“知识”，厌倦了空虚的爱国主义的教条者得到了具象的生活和浓烈的趣味……，就这样此呼彼应，共存共荣地造成了一片混乱的迷雾。这些带着进步的色彩但基本上是反现实主义的文艺现象，虽然冲淡了法西斯文艺攻势底集中形成，但同时也歪曲了正在变动的宏大的历史内容，湮没了正在拓展的艰苦的人民道路，客观上却又客串地替法西斯文艺底政治目的服了务。

革命的现实主义得在这混乱里面争取发育，凭着逐渐获得坚强性的思

想力量去抗击政治的逆流，在逆流里面培养生机，使广大的读者深入宏大的历史内容，走向艰苦的人民道路，为新民主主义拓大群众的即物质的基础。

为了这个任务能够胜利，就不得不正视现实主义自己阵营里面的两个坚强的偏向，和上面那些有害的倾向保持着某种姻缘的偏向。第一是主观公式主义。这是有着悠长的思想渊源的，在战争初期还曾经繁盛过一时，现在已逐渐被看出了并没有思想教育的内容和力量，但却依然在挣扎着，飘浮在已经完全空虚了的一般性的爱国主义的概念里面，只是或者苦心设计一个对于政治斗争现象的暗示，或者多情地编进一些对于历史韵事的感叹，想由这来抵抗政治的逆流，把读者拖回战争里面。脱离了现实的或历史的深刻的客观内容，因而也就不能走进战争发展下面的生活的真实和人民的道路了。

和这浮华的倾向相对，现出了繁荣现象的是看来好像实事求是的客观主义。这也是有着悠长的思想渊源的，在日常生活化了的生活地盘和认识现实、反映现实的思想要求下面，就迅速地招引了读者。这里不但有“现实”，甚至还有对于黑暗面的讽刺和光明面的描写，不但有形象，甚至还有对于形象底阶级特点的刻画，然而，读者满足了以后就反而心安理得地保持着和现实的历史要求游离的生活态度了。因为，作家在思想态度上没有和人民共命运的痛烈的主观精神要求，黑暗就不能够是被痛苦和憎恨所实感到的黑暗，光明就不能够是被血肉的追求所实感到的光明，形象就不能够是被感同身受的爱爱仇仇所体现出来的形象了。因而在思想内容上，那现实只能是屈服在那局部性下面或飘浮在那表面性上面的“现实”，反而把包含着矛盾和冲激的丰富的生活真实庸俗化了，把克服着痛苦和创造着欢乐的光明的人民道路虚伪化了。

现实主义就在对于本身的这种倾向的抵抗过程上得到了教育，得到了成长，获得了从深刻的历史发展内容汲取来的思想力量，去反击那些堕落的以至反动的文艺现象，去在读者群众里面开拓历史要求底方向。当然，这个斗争是处在非常艰苦的条件下面，或者遮头掩面，或者带着伤痕，或者落水失踪，而且质的坚强距离量的优势还很远很远，然而，却有可能逐渐拓大质的坚强，争得量的优势的。因为，它正是被新民主主义的庄严的号召所照明，所鼓舞，所指引，汲取着因而反映着正在摆脱历史负担底重压的人民底觉醒和斗争，汲取着因而反映着正在历史负担下面挣扎的人民

底苦痛和潜力，由这来提高主观的思想力量或战斗要求，反抗逆流，反抗逆流后面庞大的反动的社会势力，加强并开发广泛的群众底夺取生路的愿望。“帮助群众推动历史的前进”。

是在这样的条件下面迎接了思想革命的大潮。当思想革命的大潮和实践要求结合了的时候，这些条件就变成使它在具体的途径里面争取发展的根据了。

说是全“被政治天空上的乌云所震倒了”，这只是“想当然尔”的主观臆断或根据自己被震倒在内的狭小经验的片面回忆。这不但抹杀了在加强斗争的历史内容，也取消了在争取发展的历史力量，使人觉得人民底斗争方向在这个灰色战场上并没有现实的基础，至少是软弱到在思想战线上不能得到任何反映，不能使经过了20多年苦斗的现实主义感到吸力，没有产生任何血缘联系。这就当然不能认识具体的实践道路了。

## 六 民主斗争

在苦斗中的现实主义，向思想革命的大潮发出了欢呼，从那得到了鼓励，加强了勇气，提高了认识和警惕，因而现出更强的气势突进了创作实践，也展开了理论攻势。当然，没有也不应该采取“照本宣科”的形式，没有也不可能打出鲜明的旗帜，而且大都还得通过所谓“奴隶的语言”底曲折，然而，现实主义的战斗者们，特别是那些置身在群众中间的年轻战斗者们，却是抱着热情的思想要求体验到了这个思想革命所启示的实践意义的。

中心点是争取主观的思想立场或思想要求的加强，从这里拓大以至开发通向人民的道路（为人民服务），反抗那些堕落的和反动的文艺倾向。为了这，就得坚持从实际出发，从这里获得思想立场或思想要求底历史内容，通过对于人民底生活现实的认识（从人民学习），使创作取得人民性的具体的丰富内容，有力量反抗那些堕落的和反动的文艺倾向，教育读者，把读者向人民底道路推进。被新民主主义的思想要求所鼓励，从人民底负担、觉醒、潜力、愿望和夺取生路这个实际出发，被新民主主义的思想要求所照明，反映人民底负担、觉醒、潜力、愿望、和夺取生路这个无处不在的历史现实；通过这，使本来身在这个历史现实里面的广大的读者群众获得或加强和人民结合的要求，突进对象底具体内容，“打成一片”，从那里搏斗出来，找出具体的实践途径。

那么，通过现实主义的路，这个灰色的战场上面正潜流着火热的内容，丰富地提供着新民主主义的物质基础，也强烈地要求着新民主主义的思想方向的。从思想立场到创作实践，都要求着作家底艰苦的搏斗。“游泳须在水里”（躺在沙上的理论家一定要把这说法解释为应该躺在沙上游泳，那也只好听便了），而且，只要主观上有游泳的思想要求，原来就是身在水（“灰色战场”）里的。但还要重说一次：“在水里并不就等于游泳！”——这回是对那些躺在沙上的理论家们说的。

就这样，现实主义的斗争现出了更强的气势。对于反动文艺攻势的抗击，是这样加强的，对于广泛的堕落文艺现象的斗争，是这样展开的。

然而，任何实践斗争，和反抗敌方力量的同时，得改进或加强本身的力量，否则没有可能达到有力地反抗敌方力量的目的。在文艺上更是如此。因为，文艺对于广大读者的影响，主要地是通过作品，通过作品底大众性的艺术力量；特别是对于反动文艺和堕落文艺影响下的读者，文艺思想上的理论性的斗争，更是很少能够达到的。而在现实主义本身里面，妨害了创作实践底成长的是主观公式主义和客观主义这两个顽强的倾向，因而不得不提出了对于这两个倾向的批判。也许可以说罢，这个批判正是文艺思想斗争底主要环节。

主观公式主义是从脱离了现实而来的，因而歪曲了现实。或者飘浮在没有深入历史内容的自我陶醉的“热情”里面；或者不能透过政治现象去把握历史内容，通过对于历史内容的把握去理解政治现象，只是对于政治现象无力地演绎；或者僵化在抽象的（虚伪的）爱国主义里面，完全不理解这个“爱国主义”已经转化成了反历史反人民的武器，甚至投靠到忠君爱国的封建道德和间谍加色情的堕落趣味。主观上，这些都是对于政治逆流的反抗，但却不能感受也不能理解，逆流之所以成为逆流，正是由于残酷地敌对着人民底负担、觉醒、潜力、愿望和夺取生路这个火热而丰富的历史内容的。“只有体现了客观之道者才能够获得主观之力”<sup>①</sup>；主观公式主义者，由于不能体现“客观之道”，因而歪曲了也就是压杀了“主观之力”的。

客观主义是从对于现实底局部性和表面性的屈服、或飘浮在那上面而来的，因而使现实虚伪化了，也就是在另一种形式上歪曲了现实。首先，

---

<sup>①</sup> 《在混乱里面》，49页。



在思想内容上，它所反映出来的现实（客观），不是没有取得在强大的历史动向里面激动着、呼应着、彼此相通的血缘关系，就是没有达到沉重的历史内容底生动而又坚强的深度。但主要的是，它的认识和反映现实（客观），只是凭着“客观”的态度，没有通过和人民共命运的主观思想要求突入对象，进行搏斗，在作者自己的血肉的考验里面把捉到因而创造出来综合了丰富的历史内容的形象，这正是只能飘浮在现实底局部性或表面性上面，向那屈服的根源。客观主义，在主观上反而是为了认识和反映现实，而且是通过科学理解的现实底客观意义的，但却不能把认识和反映现实当作一个实践斗争；虽然多少能够从现象上理解，但却不能够实际感受到，现实之所以成为现实，正是由于流贯着人民底负担、觉醒、潜力、愿望和夺取生路这个火热的、甚至是痛苦的历史内容；没有要求因而也不能感受到，要认识成为真的认识，反映成为真的反映，首先需要作家本人把人民底负担、觉醒、潜力、愿望和夺取生路这个火热的、甚至是痛苦的历史内容化成自己的主观要求。由于自己有着征服黑暗的心，因而能血肉地突进实际的内容去认识和反映黑暗，由于自己有着夺取光明的心，因而能血肉地深入具体的过程去认识和反映光明；这才能够在写黑暗的作品里面感到血肉的搏斗，引起争取光明的渴望，在写光明的作品里面感到血肉的追求，引起征服黑暗的信心。所谓“认识就是胜利”的胜利，即文艺底思想教育的力量，是只有这样才能够得到的。客观主义，由于没有走进这个斗争，自以为是为了“暴露”而写出的黑暗，就只能使人站在黑暗外面去欣赏，甚至被它吞没，自以为是为了歌颂而写出的光明，就只能使人从现实浮了起来，“飘飘然”于光明之上。简单地说，它凭着“客观的”态度所说明的“必然规律”甚至“人民力量”，只有使人更心安理得地保持“客观的”态度，把历史要求委托给那个“必然规律”或“人民力量”了。说它只能得到“革命宿命论”（雪峰）的结果，是并非过言的。

这样看来，主观公式主义和客观主义，虽说是现实主义本身的两个偏向，但本质上却是反现实主义的。既然是反现实主义的，从认识到表现，没有被作家对于现实的斗争过程所保证，就没有力量拒绝那些堕落的甚至反动的文艺倾向底侵入了。举例说罢，堕落倾向里面的最堕落的倾向，即市侩色情主义，就有时得意地在主观公式主义或客观主义的作品里面娇声媚眼地出现。

而且，这两个偏向，是就从实践态度里面抽出来的思想特征说的，并不

是它们在作家身上或作品里面完全独立存在，彼此绝缘。实际上，有时它们倒是互相交往，彼此帮忙的。有时主观公式主义完全通过“客观的”描写，用技巧和“材料”去演绎“思想”，有时客观主义在人物身上贴上一些思想标志或在后面栽上一条光明的尾巴，靠它表明“思想”立场，等等。

既然都是反现实主义的，那么，这客观主义也就是主观主义底一种了，何必把它叫做客观主义呢？是的，它正是主观主义底一种，但却和其他的主观主义，例如主观公式主义或反动的浪漫主义不同，犹如机械唯物论正是唯心论底一种。但却和其他的唯心论，例如主观唯心论或客观唯心论不同一样。为了表明它的特有的性质，就只好把他叫做客观主义。犹如经验是认识底起点，但不能从历史发展的有机联系去生发这个起点，就形成了经验主义一样，客观是认识（创作活动）底对象，但不能从历史发展的战斗要求去深入这个对象，就形成了客观主义。而且，创作态度上的客观主义底基本形态，又正是对应着思想方法上的经验主义的。或者依照高尔基，有时要它头顶半片脚踩半片引号，写成“客观主义”，或者依照列宁，有时替它戴上一顶形容词的帽子，写成“虚伪的客观主义”，那就更为明确了。

在现实主义的新文艺传统里面，主观公式主义和客观主义都是有着深远的渊源的，但现在，由于历史底发展，主观公式主义虽然依然余勇可鼓，气势未衰，但在进步的读者眼里逐渐现出了原形，对于广泛的读者逐渐失去了吸力，倒是客观主义逐渐兴隆，逐渐得势了。因为，“时势造英雄”，它正投合了逆流下的社会情势，投合了以社会处境的意识为中心、经营着日常生活的极其广大的中间层，满足了他们，使他们认定了黑暗果然丑恶，虽然时机未到但却总要消亡，光明果然在望，虽然现在条件不够但却总会实现，不但有“客观规律”在担负，而且还有“长子”在顶住。这是连感到了或看清了历史动向但却苦闷或惶惑于实践途径的作家和诚实的读者都包括在内的。就这样，把苦闷和惶惑底引向实践要求的可能解消到对于“客观现实”的心安理得的“认识”里面了。<sup>①</sup>

那么，在文艺思想上，和反动文艺斗争，和堕落文艺斗争以外或同时，就得进行对于主观公式主义和客观主义的批判，这时候显得特别着重

---

<sup>①</sup> 参看《在混乱里面》第一辑，《逆流的日子》第一辑，雪峰著《论民主革命的文艺运动》第二节，《有进无退》里面的《论艺术力及其它》。

地是对于客观主义的批判；因为，只有通过这个批判去推动现实主义的创作底发展，才能够在读者里面抵抗反动文艺和堕落文艺底影响。为了什么？为了反映人民底负担、觉醒、潜力、愿望、和夺取生路这个火热而丰富的客观的历史内容。依靠什么？依靠体现人民底负担、觉醒、潜力、愿望、和夺取生路这个火热而坚强的主观的思想要求。客观的历史内容只有通过主观的思想要求所执行的相生相克的搏斗过程才能够被反映出来；在科学意义上的真实，是不可能自流式地进入人底意识里面的。只有创作过程成为艰苦的实践斗争过程的时候，阶级性的原则才能够取得胜利，为新民主主义的前途开拓道路。如果拒绝通过“怎样地写了”和“在怎样的精神要求里面写了”去探讨“写了什么”的那个“什么”底内容，那只有根本放弃文艺思想上的斗争而已而已。至少至少，一直到这个理论出现为止，在多少含有思想作用的批评里面，还无法找到这样的例子。当然世界上更不会有什么“文艺科学”或“美学”这一类凭空而来的劳什子的。

这个斗争是使人烫手的。虽然只是谨慎地探索那思想倾向，很少涉及具体作品，虽然受着冷视和阻碍，没有得到大的开展，但依然还是使人烫手的，在文坛是水，作家是鱼，其乐也融融的一团和气里面，引起了不安和反感。这特别表现在对于客观主义的批判上面。

首先是，不承认文艺思想里面包含有什么危机，尤其是客观主义的危机，但到了迫不得已的时候，就用各种方法拒绝客观主义这一个用语。

或者说，不是客观主义，只能说是自然主义。不错，在创作方法上，客观主义和自然主义有着类似之点，而且保有某种渊源的，但在那主要的思想内容上，自然主义把自然的因素看成历史现象（人生现象）底根源，客观主义却自以为是站在历史唯物主义的立场上面，肯定而且反映历史现实底必然规律的，但其实只是停留在“客观的”态度上去对待现实，不能在创作过程上深入现实对象，进行搏斗，把握并体现客观现实所有的丰富的真实的思想内容，获得使读者向客观现实深入的艺术力量。

或者说，说客观主义不如说旧现实主义，说客观主义太使作家反感了。然而，我们所说的旧现实主义，即批判的现实主义，那些伟大的代表者们，都是各自通过强烈的思想要求在创作过程上向现实进行了艰苦的搏斗的，正是这个搏斗使他们获得了辉煌的艺术力量。只是由于时代的或阶级的限制，他们的思想要求有的接近了、有的游离了、有的甚至敌对了历史唯物主义，因而在他们的艰苦的搏斗所获得的辉煌的艺术战绩里面，有

的就包含着模糊了历史行程甚至歪曲了历史行程的要素。至于客观主义，在表面的思想方法上反而是接受了历史唯物主义的认识的，但却没有把这个认识化成强烈的思想要求，在创作过程上向现实对象进行艰苦的搏斗，使这个认识过程得到胜利，把丰富的活的现实内容转变成真实的艺术生命。客观主义所缺乏的，正是批判的现实主义所有的，即，抱着强烈的思想要求，通过那要求向现实对象艰苦搏斗的创作实践的斗争。

这以外，当然还有种种企图冲淡这个斗争或岔开这个斗争的理论。例如：光有思想不够，还应该有什么技巧，或者，光有技巧不行，还应该有什么思想，成了“思想加技巧”论。曾经有人用更明白的话翻译过：“教条加花样景。”这思想既不是现实生活或社会斗争底具体的活的内容，技巧也不是这活的内容底特征的表现，是各自脱离现实而且独立存在的东西。这是极其庸俗的反实践的主观机械主义。又例如：文艺之所以不振，是因为太偏重了理性，为了克服文艺底偏枯，应该加强感性，成了理性和感性分离并行论。用纯逻辑学的用语“理性”代替了阶级斗争底实践的思想要求，因而感性可以成为不是这个要求底基础，也可以成为先有理性而后加上去的東西。这看来颇为新鲜，但依然是极其庸俗的反实践的主观机械主义，等等。

然而，这些虽不无影响，但其实只不过是浮沤而已。因为，仅仅因为主观公式主义和客观主义有着优厚的既成势力需要防卫，它们才能够算是援军，而且是并非有力的援军。而现实主义的斗争，只要克服了主观公式主义和客观主义，争取到创作上的发展，就能够在读者里面驱逐被主观公式主义和客观主义所助长和放纵的、泛滥成灾的堕落文艺，动员读者群众深入反动文艺所企图代表的（并没有力量代表）这个灰色战场上的旧中国的历史现实，拓大裂缝，开发生机，推动历史前进。

被新民主主义的思想要求所照明，被先进人民底英勇战绩所招引，在这个灰色战场上的文艺斗争，它的中心目标是要体现人民底负担、觉醒、潜力、愿望、和夺取生路这个火热而坚强的主观的思想要求，也就是为了反映人民底负担、觉醒、潜力、愿望、和夺取生路这个火热而丰富的客观的历史内容的。虽然还不能大量地透入“最平凡的生活事件”，虽然还不能直接地突进“最停滞的生活角落”，然而，通过读者群众波浪式地向那透入，向那突进，宣告因而启发那里面一定有的“真枪实剑的、带着血痕或泪痕的人生”，揭开“最平凡的”，使它现出“不”平凡，搅动“最停滞

的”，使它变为“不”停滞，却恰恰是文化思想斗争在这个灰色战场上所应该达到的迫切的任务。说这是把“政治还原为平凡的生活事件”，说这是“否定了‘血肉的现实人生搏斗’的意义”，那只是由于理论家过于自我沉醉，根本忘记了还有这个灰色战场和这个战场上的蚁民们的缘故，更根本忘记了人民底斗争现实是怎样开发出来了的，怎样才能胜利的缘故。

反而是反动文艺底选手们，由于他们的一种“对群众负责的态度”，不但不肯和我们的理论家一样沉醉，倒是清醒地在现实主义的文艺实践里面看出了“危险”的敌情，因而展开了解消这个敌情的“理论”攻势。

好像声援我们底主观公式主义似地，他们想使文艺实践脱离人民底负担、觉醒、潜力、愿望、和夺取生路这个火热而丰富的客观的历史内容，停留在虚伪的“爱国主义”里面，认清了这种看来不过是“平凡”的生活内容对于封建主义的旧中国的危险。

或者说，创作应该从“理想”出发，不要“投入现在社会的泥塘”（泥塘即“泥沼”），“应该用有形的方式表现高尚的理想”，而且是“整个的理想”<sup>①</sup>。这，有时叫做“思想”，有时叫做“哲理”，有时叫做“理性”，意思是一样的，即达到超出“现在社会的泥塘”的目的。

然而，在现实主义，理想、思想等却非得是“活在社会泥塘”里面不可的：

思想，除非和现实的人生无关甚至相背，要不然，只要是为了或有益于民族底解放，战争底胜利，怎样能够从现实的人生离开，怎样能够不是流贯在现实的人生里面的真理？离开了现实的人生或广大人民的生活和奋斗，民族怎样解放，战争又怎样胜利？而且，思想，只要是为了或有益于民族底解放，战争底胜利，只有从现实的人生里面能够得到血肉的内容，丰富的生命，健康的发展。伟大的思想总是人生发展方向底综合或提炼，决不能是加在人生颈上的枷锁或游于天际的浮云。事实上，在人民底血的斗争里面，没有思想力量，没有思想底引导么？20多年的新文艺，抗战中的新文艺，难道不是因为从人生底现实深处出发因而放散着作为思想的人生真理底芳香么？（《在混

<sup>①</sup> 国民党的“文艺政策”所提出的，见《在混乱里面》53页所引，不过没有注明。

乱里面》，60—61页，并参看52—54页）。

或者说，作家应该写光明，不应该写黑暗（用今天的说法，即不应该“夸大了黑暗的力量”），鲁迅专喜欢写黑暗，那是因为他心里太黑暗了的缘故。<sup>①</sup>

而，在现实主义，正是为了争取光明，所以不得不“夸大了黑暗的力量”，不得不对于那个在抗战的伪装下面的半封建半殖民地性的法西斯统治给以正视的：

遵照这种理论，只会得到一个结果，作家们都闭着眼睛做梦。想一想罢，遇到强暴就屈服，看见黑暗就却步，那人类史上前仆后继的改革运动怎样来的？我们6年多的流血成河的苦战又怎样继续的？只要不是天生的或修炼成精了的奴才，看了吸血的残暴者或卑污的欺骗者底面貌只有引起憎恶，看了被虐杀的无辜者或被压迫的无告者底面貌只有引起悲愤，要不然，人类史就只有永远让黑暗统治了。20多年的新文艺，抗战以来的新文艺，写出了多少压迫者残暴者底凶恶的卑污的形象，写出了多少被压迫者被牺牲者底受难的形象，到底是引导我们消沉、堕落了昵，还是引导我们清醒，奋起了昵？……说鲁迅所写的都是否定环境下面的人物，因而判决作者鲁迅底心里没有光明，即使这种“理论家”真是这样想的，也不过说明了他自己是黑暗势力面前的懦虫而已。我也赞成写光明，也反对以出卖奇谈的心情暴露黑暗，然而，光明从哪里来？肯定的人物在哪里？光明从黑暗底重重包围下面透露出来，肯定的人物在否定的人物底围攻里面，在被否定的人物的虐杀下面，在和否定的人物的搏斗中间！（《在混乱里面》，61—62页）

对于身在“泥塘”的作家们，“泥塘”既然是掩盖不了的，那么，顶有效的办法还是拜我们的客观主义做老师，劝作家采取“客观的”立场。因为，对于封建主义的旧中国，体现着人民底负担、觉醒、潜力、愿望、和夺取生路这个火热而坚强的主观的思想要求，虽然不过是“唯心论”，

<sup>①</sup> 《在混乱里面》61页所引，郑学稼底话，但也没有注明。

但却正是要求投入“泥塘”、改造“泥塘”的“危险”底根源。

第一位站出来的是朱光潜教授。<sup>①</sup>他要作家学希腊人，比黑格尔底“资格”老得多的希腊人，那样才能做到美学家所讲的“观照”，“它的惟一条件是冷静超脱”，能够使“世间一切，妍丑悲欢，同供玩赏”，达到“风帆自动而此心不为之动，他永远冷静的旁观着”。

第二位站出来的是郑学稼教授。<sup>②</sup>他要“作者的心灵，恬静安泰”，“能够处处调和冲锋，使人们的心灵达到安稳的境界”，达到创作“完全是客观的描写，丝毫不夹杂作者自己的感情”。（用现在的话说，即“高度的客观态度”）。

然而，在现实主义，不应也不会被“唯心论”的大帽子所吓倒的：

……我们还活在相砍之世，背上黑暗污浊的历史，周遭是血肉的人间，诗人或艺术家独不走进这尘世的敌友关系，当是奇迹，不在敌友关系里面经验爱爱仇仇的精神状态而能够创造出艺术，那就更是奇迹里面的奇迹了。

……

我们……不相信“冷静”底对面就是“骄气与多欲”或“任情纵欲”与“粗心浮气”，也不相信不“把‘我’看得太大”就得“让我”跳到圈子以外，更不相信如果不使“你的怒气自然消释”就一定要“起了一个不正当的欲念”的。因而我们反对把青年变成和尚尼姑的“为人”上的“冷静”哲学，而要歌颂为民族为人民受苦受难的献身热情（Pas-sion），因而我们反对把艺术送进神庙的“冷静”美学，而要堂皇地拿出战斗的现实主义的立场：“能杀才能生，能增才能爱，能生能爱，才能文。”（《在混乱里面》，42—43页）

现实主义，被高尔基的道路和鲁迅的道路所指引，被置身在觉醒的和战斗的人民中间的作家们底创作实践所增援，汲取思想革命的经验，在这个灰色战场上的实际条件 and 实践要求里面争取前进。主要的当然是推动创

---

① 《在混乱里面》39—43页所引。见于《中央周刊》某期上的《说冷静》，但没有注明。

② 《在混乱里面》39—43页所引，也没有注明，记得是他的话，否则是沈从文底话。

作实践，但同时也进行了理论斗争：向着堕落文艺，特别是那最堕落的市侩色情主义，也向着思想偏向，特别是那正在繁荣的客观主义。但马上受到了文坛交际家们底攻击和中伤，说这是“宗派主义”，破坏了“统一战线”。因为是交际家，所要的是没有任何前提条件（除了对于不是“统一战线”底平均面孔的工作的敌视）的一团和气：在他们，一方面，对于市侩色情主义的恳切的警告和对于客观主义的温和的指摘都算是犯了破坏“统一战线”的大罪，另一方面，在“统一战线”的美名下面，把作品参加到反动文艺席席面上满不在乎地一同在读者面前出现，对于划分思想战线的当时的迫切要求，没有丝毫“对群众负责的态度”。如果这也算是“右倾”底具体表现，也应该把责任推给“政治领导”么？

然而，现实主义没有吓退，就是带着枷锁又受着中伤，也还是艰苦地争取前进，依靠着沉进在灰色生活里面的坚贞的作家们，依靠着散布在这个灰色战场上的群众性的文艺活动单位，虽然那战绩还远不能回答巨大的历史要求，但却是促进了民主斗争的大潮，也迎接了民主斗争的大潮的。在民主斗争的大潮里面，回响着苦难的人民底痛烈的控诉和深沉的渴望，滚动着觉醒的人民底坚强的信念和欢乐而雄壮的歌声。



沈从文等

## 今日文学的方向

### ——“方向社”第一次座谈会记录

时间：十一月七日晚八时

地点：北京大学蔡子民先生纪念堂

出席者：朱光潜、沈从文、冯至、废名、钱学熙、陈占元、常风、沈自敏、汪曾祺、金隄、江泽垓、叶汝璉、马逢华、萧乾、高庆琪、袁可嘉。

袁：今晚我们举行座谈会，一方面在向文学界的前辈们介绍“方向社”这个文艺团体，一方面想就“今日文学的方向”这一问题作个集思广益的讨论，尤其希望在座的前辈们给我们启示和指导。这个论题牵涉甚广，我们虽然没有拟定很细密的讨论纲领，但我们希望能从三个方面来谈：（一）从社会学的观点来看，今日文学的方向何在？这是说从文学与社会的关系着眼。（二）从心理学的观点来看，又如何？这是说从文学与创作者个人的关系着眼。（三）从美学的观点来看，我们又将得到什么结论，这是说从文学是一种文字的艺术着眼。这儿三者的区分自然是完全为了讨论的方便，它们间的基本关系是互相包含的，而非互相排斥的。我们特别郑重声明：这儿所谓“方向”不仅指应该不應該的取決，而且是指这样虽好而那样更好的选择。同时，我们提出这个问题的本意只在为我们自己找方向，决无意指导别人。现在就请诸位先生发表意见。

钱：一提到社会学与心理学的文学观，我们就想起马克思与弗洛德，最近 Slochower 在“NO voice is wholly lost……”一书中认为马克思与弗洛德

---

[题解] 本文是 1948 年 11 月 7 日朱光潜、冯至、废名等在北京大学蔡子民先生纪念堂召开的“方向社”第一次座谈会谈话记录，原文刊载于 1948 年 11 月 14 日《大公报》（天津）。

的协调是今日文学的出路，也是今日人类的出路。我个人以为不然。马克思与弗洛德都是从研究病态出发的，原为医病，但逐渐他们把病态当作常态，以为每个社会，每个人都有这些毛病，非吃这药不可。实际上我们知道一个健康的，正常的人并非时刻在性的激动之中。对于病人，他们这二帖药都极有用，但对于根本无病或病根不深的人与社会，是否也要他们都服这样强烈的药？我觉得很可怀疑。

就生命的活动来说，我觉得只有二个大的方向：一是向上，即所谓“要好”，一是向下，堕落放纵，或坐立不安。所谓“要好”就是在自己所选定的范围里把前人不曾分得清的把它分清楚，前人不曾合得紧的把它合得更紧密，也就是分析与综合二种能力的培养。有人说，所谓“美”就是从不同中求得和谐（Unity in diversity），一个向上的人随时在更多的不同中求更大的和谐。生命既只是意识活动，这样的努力使意识增加，生命也就丰富，也就是美的增加。当每个个人都做到这个理想，宇宙即有大和谐。易经上的许多道理很可以用来解释这些的。

金：弗洛德的目的在治病，似乎没有说每个人都是病态的。他的态度是否是对病人治病，对无病者防疫呢？

钱：他简直认为这防疫针非人人都注射不可。我认为健康的人是连防疫针也不必打的。

冯：他们（指马克思与弗洛德）是以为他们的路是正当的路呢，还是大家应该知道有这二种路子呢？如果指后者，知道这一点自然是应该的。

钱：他们认为他们的是惟一的正当的道路。

金：实际上这就是文与载道的问题了（即马弗都代表一种“道”）。我们把范围缩小一点，也许可以说得更确切一些：即文学是否必须载道呢？而且有人认为文学非载政治底“道”不可，不知诸位先生的意见如何？

冯：文学史上第一流的文章都是载道的文章，如韩退之的文章，杜甫的诗。作家对某一种“道”有何信仰，即成为他自己的信仰。至于应否强迫别人同“道”是另一问题。

废：金陵所说的是指作家对社会的态度，不指作家自己的“道”。我认为文学家都是指导别人而不受别人指导的。他指导自己同时指导了人家。没有文学家会来这儿开会，因为他不会受别人指导的。我深感今日的文学都不能指导社会，甚至不能指导自己。我已经不是文学家，所以我才来开会（全场大笑）。历史上哪有一个文学家是别人告诉他要这样写、那

样写的？我深知文学即宣传，但那只是宣传自己，而非替他人说话。文学家必有道，但未必为当时的社会承认。

一个大文学家必须具备三个条件：天才、豪杰、圣贤。无天才即不能表现，但有天才未必是豪杰。有些人有天才而屈服于名利酒色，故非豪杰。即是圣贤，则必同时是天才，是豪杰。三者合一乃为超人，不与世人妥协。

袁：所谓“天才”是否即是从美学着眼，所谓“豪杰”是否从心理学着眼，所谓圣贤是否从社会学来看的？

废：可以那么说，但我不喜欢那么说。

冯：废名的话比较亲切些，可嘉的有点抽象。

金：二个文学家的方向可以不同，废名先生承认吗？

废：好的文学家都是反抗现实的，即不明白相抗，社会也不会欢迎他的，如莎士比亚。有哪一个天才、豪杰、圣贤不是为社会所蔑视的？

江：文是否载道，完全看“道”的定义的宽狭如何。“道”如果是广义的，则文学家求不载道亦不可得的。

沈：驾车者须受警察指导，他能不顾红绿灯吗？

冯：红绿灯是好东西，不顾红绿灯是不对的。

沈：如有人操纵红绿灯，又如何？

冯：既要在道路上走，就得看红绿灯。

沈：也许有人以为不要红绿灯，走得更好呢？

汪：这个比喻是不恰当的。（因为警察他有操纵红绿灯的权利即是承认他是合法的，是对的，那自然得看着红绿灯走路了，但如果并不如此呢？）我希望诸位前辈能告诉我们自己的经验。

沈：文学自然受政治的限制，但是否能保留一点批评、修正的权利呢？

废：第一次大战以来，中外都无好作品，文学变了，欧战以前的文学确能推动社会，如俄国的小说家们，现在不同了，看见红灯，不要你走，就不走了！

沈：我的意思是文学是否在受政治的影响以外，还可以修正政治，是否只是单方面的守规矩而已？

废：这规矩不是那意思。你要把他钉上十字架。他无法反抗，但也无法使他真正服从。文学家只有心里有无光明的的问题，别无其他。

沈：但如何使光明更光明呢？这即是问题。

废：自古以来，圣贤从来没有这个问题。

沈：圣贤到处跑，又是为什么呢？

废：文学与此不同。文学是天才的表现，只记录自己的痛苦，对社会无影响可言。

钱：沈先生所提的问题是个很实际的问题。我觉得关键在自己。如果自己觉得自己的方向很对，而与实际有冲突时，则有两条路可以选择的：一是不顾一切，走向前去，走到被枪毙为止，另一是妥协的路，暂时停止，将来再说。实际上妥协也等于枪毙自己。

沈：一方面有红绿灯的限制，一方面自己还想走路。

钱：刚才我们是假定冲突的情形。事实上是否冲突呢？自己的方向是不是一定对？如认为对，那末要牺牲只好牺牲。但方向是否正确，必须仔细考虑。

冯：这确是应该考虑的。日常生活中无不存在取决的问题。只有取舍的决定才能使人感到生命的意义。一个作家没有中心思想，是不能成功的。

朱：我把文学看得很简单，文学即是说话。一个人把所见到的说得恰到好处，即成为文学。每个人所见的即是“道”。人人所见不同，有广狭，有深浅，文学因此也就有高下之别。文学反映人生，人生甚广，各阶层的人都可以有不同的看法，而且只有不同才能产生丰富。大家凑合起来，人生乃更完整。现代文学的毛病是把一切看得太简单了，太公式化了。马克思与弗洛德皆如此。至于文学与政治的关系：文学反映人生，政治是人生活动的一部分，文学自然可以与政治有关系，但不能把一切硬塞在一个模型里。

废：朱先生的话很是。我感觉目前文学是空气沉腐。第一次欧战前的欧洲文学，特别是俄国的小说，真是起了很大的作用，我辈都受其影响，但并没有都走这条路。我告诉大家一件事实：中国文学史确有第一流的文学家是听命于政治的，如忠君的屈原、杜甫，但仍能在忠君之余发挥他们的才能。另外亦有文学家虽反抗社会而不成其为文学家的，如周秦诸子。大概而论，周秦以后的文学家听命的多，不过他们的天才大，情感重，所以不妨碍他们成为文豪。文学的界限甚宽，只要自己能写，别把这些看得太严重了。

朱：文学的发展往往是兴衰交替的。从某种文学的初期到它的正式成立，路子较宽，为多数人所了解，慢慢的人们追求技巧，路子渐窄起来，而成为 Decadence。如中国早唐与晚唐的诗，南宋与北宋的词，它们的分别即在此。新文学在开始接受西方影响时，路子较宽，欧洲文学目前在 Decadence 之中，我们如只学窄的，似不合适。

冯：我的意思正如朱先生所说的。目前我们所接受象征派的影响恐怕是不很健康的。

朱：荷马的作品如今读来我仍感兴趣。现代诗人的晦涩虽好，但不太好。语文的功用应在使人了解。

废：二位先生所谈的怕是另一问题。我自己从经验了解晦涩问题的产生。这实在是时代的问题。从前的人写诗如走路，现代人写诗如坐飞机，叫一个只会走路的人突然坐飞机，自然觉得不习惯了。

朱：现代文学家是用显微镜看人生，但普通人手上并无显微镜。

冯：将来也许大家都会有的。

废：我再举一事来解释。民国二十年以前，我写过一些小说。当时温源宁说我的小说很像当时英国的吴尔芙夫人的，又问我是否喜欢艾略特？我说他们的作品我一点也没有读过。我当时只读俄国十九世纪的小说和莎翁的戏剧。后来读了吴尔芙的作品，确有相同之感，这实是时代使然。“普遍”一词实在难说，现代的作品不普遍，中国古代的作品又何曾普遍呢？象征派是向来有的。

冯：恐怕是文学的开始与结束的分别。

废：这是天才的问题。

沈：这怕是性格不同的问题。

冯：但一个人的性格也会受时代的影响。

沈：虽是同一时代的人，但性格还是有分别的。

冯：我虽喜欢现代一部分的东西，但总觉得有些问题。

袁：我想，时代二字很刺眼，不如改说是由于文化的关系。我们实际上不能说诗与文化 (Poetry and culture)，而只能说文化中的诗 (Poetry in culture)。我以为现代诗的晦涩性可以从二方面来解释：一、现代文化的高度综合的特性，贯穿现代各部门知识的是这样一个发现：一切都是过程，是活的有机体，与别的事物都密切相关。它不仅发生作用，接受反作用，而且有相互作用的情形。因此一切学问都变成研究某些因素或另外一些因

素间关系的学问 (Study of Interrelationship)。唯心与唯物的人们实际上同样违背现代思想底主流的，因为他们都把“心”与“物”看成死的东西，实际上所谓“心”“物”都只是动的“能”(energy)而已。哲学上的连续哲学，物理学上的“field theory”，心理学上的“Gestalt”派，社会学中的文化模式的理论都是这个表现，最具体的是目前一部分学者所从事的科学统一的工作 (united science)，即设法将各种科学 (自然科学、社会科学) 联系起来。在这种情形之下，一个现代人所要了解的东西确实太多了。现代文化既如此复杂，现代的诗如何能不复杂？我有一个感想，觉得多数人对文学的晦涩十分敏感，对于身边许多别的事物的晦涩似乎很肯宽容，譬如说，大家都使用电灯，但电的道理对于我以及许多像我的人，恐怕是相当晦涩的，可是我们一进门就拉亮电灯，有几个人问过自己呢？也从没有人去请教过电学家或电灯匠，为什么电灯会亮呢？这只是一个例子而已。其次，现代诗的晦涩可以从现代诗是对于十九世纪浪漫诗的反动上去了解的：浪漫诗是倾诉的，现代诗是间接的，迂回的，因此习惯于直线倾诉的人就不免觉得现代诗太晦涩难懂了。

就目前中国的文化现状说，我承认这类诗是并非必需的。但如果有一部分人比别的人们走在前面一步，而已深深感觉现代文化的压力，而开始有所表现，似乎也是不可厚非的。至于大家是否都该那么做，自然是另外一个问题。现代化的一个严重的弱点出在那些冒充现代人的身上，但这是人的弱点，而非这一运动本身所必然包含的过失。我相信，中国的文化不向前走则已，如果还有发展的话，从简单到复杂怕是必然的途径。

冯：文化的发展也可能从复杂走向简单的。

废：袁说的话很对，但太抽象一点。诗人是小孩子，不必等到文化成熟再动手作诗的。

钱：真正的文学作品都是真实生命的表现。各个生命的流向不同，但如确实是真正生命的真正表现，无论其为颓废的或向上的，也都是各遵其道的。文学的兴衰，确如朱先生所说，是历史上的事实。每一时代的先驱人物，观其生命之流，不仅开创新的内容，并更开创新的形式。有人徒见形式而不见新形式所根据的新内容，只图技巧，而造成 decadence。艾略特说过“如无大的技巧，忠实不能存在” (Honesty cannot exist without great technique)，里维斯发挥它而说：技巧是忠实的工具 “(Technique is a means of honesty)。至于现代诗的晦涩实在不能一概而论。艾略特的晦涩确实有

他特殊的经验做背景的。有些不肖之徒只模仿他的形式，于是就坏了。

废：仅仅是形式的模仿确实是不成的。诗之从简单到复杂倒是一种趋势，从前如此，新诗亦然。你们看胡适的诗多么容易懂，但到卞之琳以后就难懂起来了。另外还有一点，一般说来，文学有两种技巧：一是写实的，即是照相式的，要把当时的真实经验生动地表现出来，而每一个经验都是特殊的，具体的，因此比较难懂；另一种是回忆的，如冯至的十四行诗，这类诗比较容易懂些。

沈：旧诗可不是这么分的。

废：旧诗也是如此。

沈：旧诗只分抒情的，言志的，与叙事的。

袁：沈先生所说的指主题的分类，而废名先生所说的则根据技巧的不同而分。我觉得废名先生的分类是可以成立的。如果我可以另外换两个名词，那末废名先生所谓写实的即是戏剧的，关键在表现上的逼真与生动；废名先生所谓回忆的即是沉思的，把经验或事物推到一定的距离（时间的，有时是空间的）之外，诗人绕着他们思索而成诗。冯至先生的十四行集显然属于沉思的一类，而非戏剧的。沉思的诗是静止的，戏剧的诗是动的。

朱：“修辞立其诚”恐怕仍不失为写作的要义。

废：我还有一点感想：中国新文学很成功，新诗尤其成功，好诗的分量虽少而质实在很好，新诗中至少可以选五十首出来，足以与任何时代，任何国家的好诗相比。散文小说的方向很好，成就却不算优异。

沈：我看未必尽然。

——完——

（这个座谈的记录因来不及请各位发言者校阅，文中有错漏处由编者负责。）

## 新的人民的文艺（节选）

### 伟大的开始

要把毛主席一九四二年在延安文艺座谈会讲话以来，最近七八年间解放区文艺的全部发展过程及其在各方面的成就和经验，作一简要而又概括的叙述，实在不是一件容易的事。这个文艺是如此年轻，充满了强烈无比的生命力，它又在广大群众的考验中积累了如此丰富的经验，以至我们还没有来得及将这些经验加以全面的研究、总结和提高。但有一点是肯定的：文艺座谈会以后，在解放区，文艺的面貌，文艺工作者的面貌，有了根本的改变。这是真正新的人民的文艺。文艺与广大群众的关系也根本改变了。文艺已成为教育群众、教育干部的有效工具之一，文艺工作已成为一个对人民十分负责的工作。

“五四”以来，以鲁迅为首的一切进步的革命的文艺工作者，为文艺与现实结合，与广大群众结合，曾作了不少苦心的探索和努力。在解放区，由于得到毛泽东同志正确的直接的指导，由于人民军队与人民政权的扶植，以及新民主主义政治、经济、文化各方面改革的配合，革命文艺已开始真正与广大工农兵群众相结合。先驱者们的理想开始实现了。自然现在还仅仅是开始，但却是一个伟大的开始。

毛主席的《在延安文艺座谈会上的讲话》规定了新中国的文艺的方向，解放区文艺工作者自觉地坚决地实践了这个方向，并以自己的全部经验证明了这个方向的完全正确，深信除此之外再没有第二个方向了，如果有，那就是错误的方向。

---

**【题解】**这是作者1949年7月5日在中华全国文学艺术工作者代表大会上关于解放区文艺运动的报告。原载《中华全国文学艺术工作者代表大会纪念文集》，新华书店1950年版。



解放区的文艺是真正新的人民的文艺，这可以从以下几个方面来观察和说明。

### 新的主题，新的人物，新的语言、形式

新的主题、新的人物像潮水一般地涌进了各种各样的文艺创作中。我就《中国人民文艺丛书》所选入的一七七篇作品（包括歌剧、话剧、小说、报告、叙事诗等）的主题，作了一个粗略的统计：

写抗日战争、人民解放战争（包括群众的各种形式的对敌斗争）与人民军队（军队作风、军民关系等）的，一〇一篇。

写农村土地斗争及其他各种反封建斗争（包括减租、复仇清算、土地改革，以及反对封建迷信、文盲、不卫生、婚姻不自由等）的，四一篇。

写工业农业生产的，一六篇。

写历史题材（主要是陕北土地革命时期故事）的，七篇。

其他（如写干部作风等），一二篇。

由以上统计，可以看出解放区文艺面貌的轮廓，也可以看出中国人民解放斗争的大略轮廓与各个侧面。民族的、阶级的斗争与劳动生产成为了作品中压倒一切的主题，工农兵群众在作品中如在社会中一样取得了真正主人公的地位。知识分子一般地是作为整个人民解放事业中各方面的工作干部、作为与体力劳动者相结合的脑力劳动者被描写着。知识分子离开人民的斗争，沉溺于自己小圈子内的生活及个人情感的世界，这样的主题就显得渺小与没有意义了，在解放区的文艺作品中，就没有了地位。“五四”以来，描写觉醒的知识分子，描写他们对光明的追求、渴望，以至当先驱者的理想与广大群众的行动还没有结合时孤独的寂寞的心境的作品，无疑地是曾经起过一定的启蒙作用的。但现在，当中国人民已经在中国共产党领导之下，奋斗了二十多年，他们在政治上已有了高度的觉悟性、组织性，正在从事于决定中国命运的伟大行动的时候，如果我们不尽一切努力去接近他们，描写他们，而仍停留在知识分子所习惯的比较狭小的圈子，那么，我们就将不但严重地脱离群众，而且也将严重地违背历史的真实，违背现实主义的原则。

解放区文艺工作者为与广大工农兵群众相结合，曾作了极大的努力。在火线上、在农村、工厂中，都有他们的足迹。他们积极地参加了战争，参加了土地改革、生产运动。他们经过了不断的磨练。在此特别值得表扬

的是，许多部队文艺工作者直接参加战斗，与战士们完全打成一片，在火线上进行了战壕鼓动演唱，有的就在战场上流了最后一滴血，他们值得我们崇高的尊敬和永久的纪念。

解放区文艺工作者学习了马列主义、毛泽东思想，参加了各种群众斗争和实际工作，并从斗争和工作中开始熟悉了、体验了中国共产党、中国人民解放军与人民政府的各项政策，这就是解放区文艺所以获得健康成长的最根本的原因。所以，很自然地，我们的作品充满了火热的战斗的气氛。我们已经有了若干反映抗日战争、人民解放战争与人民军队，反映农村各种斗争，反映劳动生产的比较成功的作品。中国人民解放军（抗战时期的八路军、新四军）所进行的战争，是中国历史上前所未有的真正人民的战争，它取得了人民的全力支援和他们在各方面斗争的配合。这个战争的群众性质，在我们的许多作品中反映出来。马烽、西戎的《吕梁英雄传》，赵树理的《李家庄的变迁》，袁静、孔厥的《新儿女英雄传》，邵子南的《地雷阵》（以上小说），胡丹沸的《把眼光放远点》（话剧），马健翎的《血泪仇》、《穷人恨》（新秦腔），柯仲平的《无敌民兵》（歌剧），晋冀鲁豫文工团的《王克勤班》（歌剧），战斗剧社的《女英雄刘胡兰》（歌剧），洪林的《一支运粮队》（小说），记录了农民在反对日本侵略者、反对国民党反动派的武装斗争以及其他各种形式的斗争中的英雄事迹。刘白羽的《无敌三勇士》、《政治委员》，华山的《英雄的十月》，李文波的《袄袖上的血》，韩希梁的《飞兵在沂蒙山上》（以上小说、报告），战斗剧社的《九股山的英雄》（话剧），直接反映了人民解放军战士的无比的英雄气概和对革命事业的无限忠心。反映农村斗争的最杰出的作品，也是解放区文艺的代表之作，是赵树理的《李有才板话》。其次，王力的《晴天》，王希坚的《地覆天翻记》，丁玲的《太阳照在桑干河上》，立波的《暴风骤雨》，马加的《江山村十日》（以上小说），李之华的《反翻把斗争》（话剧），都在一定规模和深度上反映了农村减租减息和土地改革的运动。贺敬之等的《白毛女》（歌剧），阮章竞的《赤叶河》（歌剧）及长诗《圈套》，赵树理的《小二黑结婚》，菡子的《纠纷》，孔厥的《一个女人翻身的故事》，洪林的《李秀兰》，康濯的《我的两家房东》（以上小说），则是以封建社会中受压迫最深的妇女为主人公，展开了农村反封建斗争的惨烈场面，同时描绘了解放后农村男女新生活的愉快光景。以劳动生产为主题的作品，可以举出曾流行一时的小秧歌剧《兄妹开荒》、《动员起来》，傅

铎的《王秀鸾》(歌剧),欧阳山的《高乾大》,柳青的《种谷记》,草明的《原动力》(以上小说),陈其通的《炮弹是怎样造成的》(话剧),鲁煤等的《红旗歌》(话剧)及电影剧本《桥》。历史题材方面,有描写陕北土地革命故事的有名长诗《王贵与李香香》(李季),歌剧《周子山》及高朗亭的《雷老婆》等短篇。

所有以上作品反映了中国人民如何在反对民族压迫与封建压迫的各式各样的斗争中,克服了困难,改造了自己,产生了各种英雄模范人物。我们的许多作品写了真人真事,例如《一个女人翻身的故事》、《李国瑞》、《女英雄刘胡兰》等等。这种情况正表现了新的人民时代的特点。我们是处在这样一个充满了斗争和行动的时代,我们亲眼看见了人民中的各种英雄模范人物,他们是如此平凡,而又如此伟大,他们正凭着自己的血和汗英勇地勤恳地创造着历史的奇迹。对于他们,这些世界历史的真正主人,我们除了以全副的热情去歌颂去表扬之外,还能有什么别的表示呢?即使我们仅仅描画了他们的轮廓,甚至不完全的轮廓,也将比让他们湮没无闻,不留片鳞半爪,要少受历史的责备。因此写真人真事是不应当笼统地去反对的。应当肯定:写真人真事是艺术创造的方法之一,只要选择的对象是适当的,而又经过一定艺术上的加工,是可以产生不但有教育意义而且有艺术价值的作品的。苏联的《夏伯阳》不就是很好的现成的例子吗?

英雄从来不是天生的,而是在斗争中锻炼出来的。人民在改造历史的过程中,同时也改造了自己。工农兵群众不是没有缺点的,他们身上往往不可避免地带有旧社会所遗留的坏思想和坏习惯。但是在共产党的领导和教育以及群众的批评帮助之下,许多有缺点的人把缺点克服了,本来是落后分子的,终于克服了自己的落后意识,成为一个新的英雄人物。我们的许多作品描写了群众如何在斗争中获得改造的艰苦的过程。在斗争中,也只有在斗争中,人的精神品质,我们民族的勤劳勇敢的优良性格,才能得到充分的发展。以描写妇女的作品来说,从《白毛女》、《赤叶河》中的女主人公到《一个女人翻身的故事》中的折聚英,《王秀鸾》一直到《女英雄刘胡兰》,在精神上不知经历了多少世纪呵!在这么一个长距离中,不知流了多少眼泪,多少血!描写部队中落后战士转变的作品,是特别具有教育意义的。它们反映了我们的部队所进行的阶级教育、民主教育的卓越成效,同时反过来又推动了部队的教育。杜烽的《李国瑞》(话剧),鲁易的《团结立功》(话剧),白桦的《杨勇立功》(歌剧),刘白羽的《无敌三

勇士》，都是在这一方面获得成功的作品。描写农村中二流子转变的，有马健翎的《大家欢喜》（歌剧）及其他许多同样题材的短剧。《红旗歌》则反映了在生产竞赛中工人的两种不同的劳动态度及工厂管理人员两种不同的工作作风，落后的工人终于在代表正确作风的管理人员的耐心教育与关心之下，改变了自己的旧的劳动态度，而成为生产中的新的积极分子。

中国新文化运动的最伟大的启蒙主义者鲁迅曾经痛切地鞭挞了我们民族的所谓“国民性”，这种“国民性”正是帝国主义、封建主义在中国长期统治在人民身上所造成的一种落后精神状态。他批判地描写了中国人民性格的这个消极的、阴暗的、悲惨的方面，期望一种新的国民性的诞生。现在中国人民经过了三十年的斗争，已经开始挣脱了帝国主义、封建主义所加在我们身上的精神枷锁，发展了中国民族固有的勤劳勇敢及其他一切的优良品性，新的国民性正在形成之中。我们的作品就反映着与推进着新的国民性的成长的过程。对人民的缺点，我们是有批评的，但我们是抱着如毛主席所指示的“保护人民，教育人民”的热情态度去批评的。我们不当夸大大人民的缺点，比起他们在战争与生产中的伟大贡献来，他们的缺点甚至是不算什么的，我们应当更多地人民身上看到新的光明。这是我们所处的这个新的群众的时代不同于过去一切时代的特点，也是新的人民的文艺不同于过去一切文艺的特点。

解放区文艺的内容是新的，而且也正因为内容是新的，在形式方面也自然和它相适应地有许多新的创造。这首先表现在语言方面。“五四”以来，进步的革命的文艺工作者不止一次地提出过与讨论过“大众化”、“民族形式”等等的问题，但始终没有得到实际的彻底的解决。直到文艺座谈会以后，由于文艺工作者努力与工农群众相结合，努力学习工农群众的语言，学习他们的萌芽状态的文艺，“大众化”、“民族形式”的问题就自然而然地得到了解决，至少找到了解决的正确途径。解放区文艺作品的重要特色之一是它的语言做到了相当大众化的程度。语言是文艺作品的第一个因素，也是民族形式的第一个标志。赵树理的特出的成功，一方面固然是得力于他对于农村的深刻了解，他了解农村的阶级关系、阶级斗争的复杂微妙，以及这些关系和斗争如何反映在干部身上，这就使他的作品具有了高度的思想价值，另一方面也是得力于他的语言，他的语言是真正从群众中来的，而又是经过加工、洗炼的，那么平易自然，没有一点矫揉造作的痕迹。在他的作品中艺术性和思想性取得了较高的结合。除了赵树理以

外，许多文艺工作者，特别是做过群众工作的文艺工作者，都在语言上有不少的创造。

解放区文艺的另一个重要特点之一，就是和自己民族的、特别是民间的文艺传统保持了密切的血肉关系。小说方面，《李有才板话》；诗歌方面，《王贵与李香香》；戏剧方面，《白毛女》、《血泪仇》。这些在群众中比较最流行的作品都是如此。《白毛女》、《血泪仇》，为什么能够突破从来新剧的纪录，流行如此之广，影响如此之深呢？其主要原因就在：它们在抗日民族战争时期尖锐地提出了阶级斗争的主题，赋予了主题以强烈的浪漫的色彩，同时选择了群众所熟习的所容易接受的形式。《白毛女》是在秧歌基础上，创造新型歌剧的一个最初的尝试。文艺座谈会以来，文艺工作者在搜集研究与改造各种民间形式上，都做了不少的工作。其中最主要的收获是秧歌，我们在农村旧秧歌的基础上创造出了新的人民的秧歌，它的影响现在已遍及全中国。此外，绘画方面，解放区的木刻、年画、连环画等，都带有浓厚的中国作风与中国气派，如大家熟知的古元、彦涵、力群等人的木刻，华君武、蔡若虹的漫画。音乐方面，也产生了许多在群众中广泛流行的民歌风的歌曲。我们对待旧形式，已不再是简单的“旧瓶装新酒”，而是“推陈出新”，这是完全符合一个民族的文艺发展的正常规律的。鲁迅曾经说过：“旧形式是采取，必有所删除，既有删除，必有所增益，这结果是新形式的出现，也就是变革。”鲁迅的这个预言在解放区是已经初步实现了。现在没有人会说《李有才板话》、《王贵与李香香》是旧形式，秧歌是旧形式，相反地，它们正是我们所追求所探索的新形式。过去我们把封建阶级的文艺看成旧形式，是对的，但把资产阶级的文艺看成新形式，却错了。后一种看法是来源于盲目崇拜西方的心理，而又反过来助长了这种心理；说得不客气，这是一种半殖民地思想的反映。对于人民的文艺来说，封建艺术的形式也好，资产阶级艺术的形式也好，都是旧形式。对于两者我们都不拒绝利用，但都要加以改造。在民族的、科学的、大众的基础上，将它们改造成为人民服务的文艺，这就是我们对一切旧形式的根本态度。对民间形式，也是如此。

解放区文艺从民间形式学习了许多东西，今后还要继续学习，这是没有疑问的。但这并不等于说除了民间形式以外，一切外来的形式都不要了，或者不重视了。不，完全不是这样。我们十分重视而且虚心接受中外遗产中一切优良的有用的传统，特别是苏联社会主义文学艺术的经验。我

们采用民间形式是不断地加以改造和发展的，例如，秧歌舞从模仿工农兵的新的动作而发展出“生产舞”、“进军舞”一类的新式舞蹈。任何外来的艺术形式，一经用来表现中国人民的生活和斗争，而且为群众所接受，那末，它们必然逐渐变形为自己民族的人民的艺术。工农兵群众和干部接受新东西的能力是很快、很大的。郭沫若的《屈原》，茅盾的《清明前后》、《腐蚀》，以及国统区许多优秀的有思想的作品，都在解放区获得了广大的读者，对他们起了教育的作用。

解放区的文艺，由于反映了工农兵群众的斗争，又采取了群众熟习的形式，对群众和干部产生了最大的动员作用与教育作用。农民和战士看了《白毛女》、《血泪仇》、《刘胡兰》之后激起了阶级敌忾，燃起了复仇火焰，他们愤怒地叫出“为喜儿报仇”、“为王仁厚报仇”、“为刘胡兰报仇”的响亮口号，有的部队还组织了“刘胡兰复仇小组”。文艺与人民、与政治的关系是达到了如此密切地步，解放区文艺工作者不能不充分地考虑与重视观众读者的要求和反映，并且把全心全意为他们服务，当作自己光荣的愉快的任务。

.....

### **为提高作品的思想性、艺术性而奋斗， 创造无愧于伟大的中国人民革命时代的作品**

以上我把文艺座谈会以来解放区文艺的面貌作了一个轮廓式的叙述。必须承认，解放区的文艺工作是有成绩的。但能不能因此就自满起来呢？我们是丝毫没有可以自满的理由的，我们的文艺工作还远落后于革命形势的发展与革命任务的需要。文艺战线比起军事战线所达到的水平来是相差很远很远的。

现在全国革命已取得基本胜利，中国正迈入一个广泛地从事经济建设、政治建设、国防建设和文化建设的新历史时期。我们的文艺工作者必须继续深入群众、深入实际，积极参加人民解放斗争和新民主主义各方面的建设，并通过各种艺术形式更多地更好地来反映这个斗争和建设。国家建设的过程基本上就是一个变农业国为工业国的过程。过去因为我们工作重心在农村，我们的作品反映农村斗争、生产的，就占了最大的比重；反映工业生产和工人阶级的作品非常之少，到现在为止，较好的还只有《原动力》、《红旗歌》几篇。工人阶级、农民阶级和革命知识分子是人民民主

专政的领导力量和基础力量，我们的作品必须着重地来反映这三个力量。解放区知识分子，经过整风和长期实际工作的锻炼，在思想、情感、作风各方面都有了根本的改变，他们已经相当地工农化了，我们的作品中应当反映他们的新的面貌。自然，文艺可以描写一切阶级、一切人物的活动，工农兵的生活和斗争也只有在与其它阶级的一定关系上才能被完全地表现出来。但是重点必须放在工农兵身上，这是没有问题的，因为工农兵群众是解放战争与国家建设的主体的缘故。

工农业生产建设的主题将获得新的重大的意义。但是建设也决不会和平平地进行的，建设本身就是斗争。一方面，武装的敌人虽然打败了，但暗藏的敌人还在时时企图破坏我们，特别是破坏我们的工业建设，我们必须加倍警惕；另一方面，工人阶级与资产阶级虽然在“公私兼顾、劳资两利、发展生产、繁荣经济”的总目标上是大体一致的，但他们之间存在不可调和的矛盾，却也是不可否认的事实，而文艺作品则必须揭发社会中一切的主要矛盾和主要斗争。

革命战争快要结束，反映人民解放战争，甚至反映抗日战争，是否已成为过去，不再需要了呢？不，时代的步子走得太快了，它已远远走在我们前头了，我们必须追上去。假如说在全国战争正在剧烈进行的时候，有资格记录这个伟大战争场面的作者，今天也许还在火线上战斗，他还顾不上写，那末，现在正是时候了，全中国人民迫切地希望看到描写这个战争的第一部、第二部以至许多部的伟大作品！它们将要不但写出指战员的勇敢，而且要写出他们的智慧、他们的战术思想，要写出毛主席的军事思想如何在人民军队中贯彻，这将成为中国人民解放斗争历史的最有价值的艺术的记载。

我们的作品是有思想内容的，因为它们反映了人民的斗争、人民的思想、意志、情绪，但思想性还不够，必须提高一步。一切前进的文艺工作者必须站在像黑格尔所说的时代思想水平上；今天具体地说，就是站在马列主义毛泽东思想的水平上。只有如此，才能获得独立地观察、分析与综合各种生活现象的能力，也就是，艺术上概括的能力。只有如此，才能将多方面地、深刻地反映生活与明确地、坚持地宣传政策，两者统一起来，不至于为了宣传某一具体政策而歪曲了生活中的基本事实，或者为了生活的局部的细节的真实，而模糊了基本政策思想。只有如此，才能更有力地表现积极人物，表现群众中的英雄模范；克服过去写积极人物（或称正面

人物)总不如写消极人物(或称反面人物)写得好的那种缺点。只有如此,才能不但反映群众中的情况和问题,而且反映领导上的情况和问题。反映与批评领导思想作风的,如像苏联《前线》那样的作品,我们是十分需要的。而要能够写出这种作品,就必须自己有较高思想水平,同时又熟悉各种领导干部(包括高级干部在内)的作风、思想、性格。文艺座谈会以后,文艺工作者深入到了工农群众中去,开始学会了描写工农群众,这是很大的收获,现在又还必须学会描写工农兵干部,特别是领导干部。一切问题要从群众与领导两方面的角度去观察,这样我们就会看得更全面,因而作品的思想水平就必然会更高。

为了创造富有思想性的作品,文艺工作者首先必须学习政治,学习马列主义毛泽东思想与当前的各种基本政策。不懂得城市政策、农村政策,便无法正确地表现城乡人民的生活和斗争。政策是根据各阶级在一定历史阶段中所处的不同地位,规定对于他们的不同待遇,适应广大人民需要,指导人民行动的东西。每个个人的命运,都被他所属阶级的地位,以及对待这一阶级的基本政策所左右的,同时也是被各个具体政策本身或执行的好坏所影响的。在人民民主专政的新社会中,人民已成为自己命运的主人,他们的行动不再是自发的、散漫的、盲目的,而是有意识的、有组织的、按照一定目标进行的;这就是说,他们的行动是被政策所指导的,人民通过根据他们的利益所制定的各种政策来主宰着自己的命运。这就是新的人民时代不同于过去一切旧时代的根本规律。因此,离开了政策观点,便不可能懂得新时代的人民生活中的根本规律。一个文艺工作者,只有站在正确的政策观点上,才能从反映各个人物的相互关系、他们的生活行为和思想动态、他们的命运中,反映出整个社会各阶级的关系和斗争、各个阶级的生活行为和思想动态、各个阶级的命运。作品的高度思想性主要就表现在对于社会各阶级的相互关系和斗争的深刻的揭露。一个文艺工作者,也只有站在正确的政策观点上,才能使自己避免单从偶然的感想、印象或者个人的趣味来摄取生活中的某些片断,自觉或不自觉地对生活作歪曲的描写。“以感想代政策”,对文艺创作来说,也是有害的。

当然,文艺作品对政策的宣传,必须从实际出发,而不是从政策条文出发,必须着重反映各地各部门领导干部执行政策的各种不同的情况,各阶层群众对于政策的各种不同反映,群众接受我们党和政府的政策变为他们自己的政策的整个曲折复杂过程,只有这样,文艺才能真实地反映情



况、发现问题。因此文艺工作者学习政策，一方面是将政策作为他观察与描写生活的立场、方法和观点，但同时他又必须直接深入生活、深入群众，具体考察与亲自体验政策执行的情形，否则，不但不可能产生真正的艺术创作，而且也不可能对政策有真正的理解。同时，文艺工作者还必须学习马列主义基本理论与中国革命的总路线、总政策，只有这样，才能对各个时期各个地区的各种不同的具体政策作连贯起来的思索和理解，不致在宣传某一具体政策时发生偏差，而损害或降低艺术作品的思想性。

作品的艺术水平也必须提高。必须承认现在解放区的作品还远没有达到形式上完成的程度，我们必须学习技术。但我们又必须反对与防止一切技术至上主义（例如技术与思想分开，盲目崇拜西洋技巧等等）、形式主义，必须确立人民文艺的新的美学的标准、凡是“新鲜活泼的、为老百姓所喜闻乐见的中国作风与中国气派”的形式，就是美的。反之就是丑的。

现在摆在一切文艺工作者面前的主要任务就是创造无愧于这个伟大的人民革命时代的有思想的美的作品。

### **仍然普及第一，不要忘记农村**

今天文艺工作，是提高为主呢？还是普及为主呢？这个问题必须明确地加以回答：就整个文艺运动来说，仍然是普及第一。这不只是因为全国胜利，新解放区扩大了，对那些地区的群众必须首先做普及工作，例如工厂文艺工作就必须用大力去进行；而且也因为老解放区普及工作的基础还不巩固，普及的面也还不够广大。现在我们整个工作的重心已由乡村移到城市，如果我们进了城市，就忘了农村，那原来打下的那点基础都可能垮台的。近两年来，农村旧剧的风行已是足够我们警惕的一种威胁。毛主席在《新民主主义论》中早就说过：“大众文化，实质上就是提高农民文化。”在最近发表的《论人民民主专政》中又说了：“严重的问题是教育农民。”因此，我们必须利用有了现代城市和交通的一切优越条件，采用各种方法，继续对农民进行普及的工作。继续深入地开展农村剧团及其他文艺的活动。老解放区农村戏剧运动是有较良好的基础的，必须对原有农村剧团加以整顿和充实，对旧子弟班加以改造。此外并应组织与改进说书。组织与发动群众创作，同时从上而下地供给他们以足够的可用的剧本和歌词。各地方剧团应建立与农村剧团的经常联系，采取典型培养、示范演出、定期轮训等方法帮助他们，把帮助与指导农村剧团作为自己的主要任

务之一。除了农村原有艺术活动以外，还应将各种新形式的艺术推广到农村去，例如我们的电影，在条件许可下就应在农村大量放映。

在城市，我们必须开展工厂文艺的活动。我们进入城市的时候，向工人介绍了在农民艺术形式基础上发展起来的新秧歌，向工人宣传了农民如何受地主剥削，他们如何起来进行斗争，农民在抗日战争与人民解放战争中作了多么重大的贡献，使工人阶级认识农民这个永久同盟军的重要。我们还要告诉工人，城市必须用一切方法帮助农民，不但供给他们工业日用品，而且还应供给他们精神食粮。我们在农村工作的同志，自然同时也必须向农民宣传工人阶级如何为恢复和发展工业生产而流汗奋斗，要如何依靠工人阶级，使中国从农业国变为工业国，以及工人阶级为什么是中国人民革命的领导阶级。我们必须用事实证明给农民看，城市是在帮助他们，设法满足他们物质与精神的需要。这样才可以促进与巩固工农的联盟，使城乡不但在经济上互相合作，而且在文化上也互相交流，并且通过农村合作社及一切其他方法继续帮助农民在文化上翻身，以最后打垮封建文化的阵地，这也就是新民主主义文化革命、文艺革命的最终目标。

一切文艺工作者，包括专家在内，必须时时将眼光放在工农兵群众的文艺活动上，注意研究群众文艺活动的情况与问题，把指导普及作为一切文艺工作者无可推脱的共同的职责。这个指导工作不能是零零星星的、附带的、可有可无的，而必须是有计划、有系统的、用全力去做的，这样，才能满足普及的需要，也才能达到提高的目的。

### 有计划有步骤地改革旧剧及一切封建旧文艺

旧剧（包括京剧及其他地方戏）不但在新解放城市中而且在老解放区的农村中，还有极大的势力，这是开展普及工作所不能忽视的。一切封建艺术，从旧剧到小人书，都必须改造。京津两地的经验证明，群众是欢迎演新内容的京剧与地方戏的，旧剧人也愿意而且正在积极排演新的节目。现在的问题是剧本太少，因此，改革旧剧的中心关键就是供给足够的可用的新的剧本。为此，必须组织广大旧艺人和新的文学戏剧工作者亲自动手创作或修改剧本，人民政府和文艺领导机关，则对他们加以指导和必要的协助。

在改革旧剧上，一方面要防止急躁态度，另一方面则必须反对不适当地强调旧剧（主要是京剧）艺术上的“完整性”，强调掌握技术的困难，

因而不敢大胆突破旧剧形式的那种错误的保守观点。

在毛泽东文艺思想的指导之下，发动与依靠旧艺人的协同努力，旧剧改造的工作一定可以收到新的成果。

### 建立科学的文艺批评，加强文艺工作的具体领导

需要批评，已成为大家一致的呼声。现在的情况是十分缺少批评，特别是切实的、具体的、有思想的批评。文艺工作中批评的空气太稀薄了。广大读者由于缺乏正确批评的引导，对作品的选择就成为了自流的状态。许多年青作者由于缺乏正确批评的帮助，在写作上只好自己摸索，“有时就要走一些本来可以避免的弯路。文艺界的团结也由于缺乏必要的批评，有时就成为无原则的团结。我们必须在广泛的文艺界统一战线中进行必要的思想斗争。必须经常指出，在文艺上什么是我们所要提倡的，什么是我们所要反对的。批评必须是毛泽东文艺思想之具体应用，必须集中地表现广大工农群众及其干部的意见，必须经过批评来推动文艺工作者相互间的自我批评，必须通过批评来提高作品的思想性和艺术性。批评是实现文艺工作的思想领导的重要方法。

为有效地推进解放区文艺工作，除了思想领导之外，还必须加强对文艺工作的组织领导，适当地解决文艺工作者在他们的工作中所碰到的许多实际困难和问题。这次大会后将成立全国文学艺术界的统一机构，这对广泛团结全国各方面的文艺工作者共同致力于新中国文艺的建设事业，将起重大的作用。我们相信，这次大会以后，新中国的人民的文艺必将有更大的开展，在中国文学史上将放出万丈光芒来。

## 在反动派压迫下斗争和发展的革命文艺（节选）

### ——十年来国统区革命文艺运动报告提纲

#### 二 创作方面的各种倾向

现在，让我们来谈谈这十年来的文艺创作的情形。

前面已经指出，在抗战初期，文艺创作相当蓬勃，但其后不久，国民党反动派越来越反动，作家的处境也越来越困难，文艺创作因而也就不可想象地受着多种多样的限制。抗战初期有些作家虽然到过农村，然而由于作家没有经过改造，并未能真正和人民结合，而到了后来，由于国民党反动派的迫害，就连接近群众的可能性也很少了；因为和大众生活隔离，所以作品更失去了生气。反动派对于书报刊物的严格检查，又使得作家往往只能搁笔，而且作家常常被迫过着颠沛流离的困苦生活，更难安心写作。同时，在反动统治下，作家之间的组织不能健全，声气不能互通，又不易接受到正确的理论领导，因而造成了各自向前摸索的状态。在这种种限制下，再加上作家本身在思想与创作方法上的一些问题，国统区文艺创作一方面固然有成就，另一方面也不免表现出许多缺点来。这也是不必讳言的事实。

从基本上说，十年来国统区的文艺创作是有显著的成就的。如前所述，诗歌、戏剧、小说、漫画、木刻、歌咏、电影等等都曾在十年来的不同时期中发挥了战斗的作用。又在抗日战争胜利前后几年间的民主运动激流中，文学方面曾涌现出一些新的作品，例如诗歌方面的马凡陀的山歌，

---

**【题解】**本文为作者1949年7月4日在中华全国文学艺术工作者代表大会上关于国统区文艺运动的报告。原载《中华全国文学艺术工作者代表大会纪念文集》，新华书店1950年版。全文共四个部分，这里收入二、三两部分。第一部分为“绪论：‘在种种不利条件下，我们打了胜仗！’”，第四部分为“结语”。

戏剧方面的《升官图》，小说方面的《虾球传》，或严正地分析了反动统治的实质，或辛辣地讽刺了国民党官僚集团，或从城市市民现实生活的表现中激发了读者的不满、反抗与追求新的前途的情绪。这当然不是说，这些作品已经尽善尽美，没有缺点，但我们所以提到它们作为例子，只是想借以指出一点，即它们在风格上一致地表现着一种新的倾向，那就是打破了五四传统形式的限制而力求向民族形式与大众化的方向发展。这种新的倾向，一般说来，也正是国统区内的作家们所共同致力的方向，他们一方面根据群众对新文艺作品的反映，一方面接受了解放区的作品的影响，就感觉到，根据小资产阶级知识分子的趣味与嗜好而筑成的狭隘圈子如果不能打破，文艺创作是不可能去和更多的群众接触的。

又在抗日战争胜利前后，当民主运动、反美、反饥饿、反“戡乱”等等群众运动的浪潮，起伏于各大都市的时候，文艺青年们在这些伟大的斗争中所起的作用，也是不容忽视的。这些非职业的文艺工作者，——有些甚至是临时的文艺工作者，——在群众运动中为了适应斗争的要求，和群众的要求，临时编写了短篇报告、活报、街头剧、漫画、歌曲等等，既反映了群众的热烈的斗争情绪，又鼓动和组织更多的群众加入斗争，而因为他们是参加斗争的成员，他们生活在群众中，在斗争中，所以他们的临时急就的作品一般地都是有血有肉，立场明确而坚定。这些非职业的“文艺青年”在群众运动中所产生的小型作品，是可以和前述群众运动中群众自发编写的小型作品对照媲美的。可惜限于篇幅，在这里不能多讲了。

现在，让我们回过来再看我们的文艺创作有些什么缺点，其中哪些是比较主要的。

我们经常看到有这样的情形：许多读者虽然津津有味地读了某些作品，但掩卷回索，却又惘然无所得；也有不少作品，虽然在读者中起了一些启导求进步的作用，但同时又无形中给了读者以低回感伤的情绪。这究竟是由于什么缘故呢？一般说来，这是由于作品不能反映出当时社会中的主要矛盾与主要斗争。这是国统区文艺创作中产生各种缺点的基本根源。由于作者本人在不同程度上脱离了直接的革命斗争，就不能把握到，并正确地分析社会中的主要矛盾与主要斗争，因而作品中也就不免显得空疏，作家们用不同的方式来弥补这种空虚，就发生了各种不同的倾向。

有些作家因为不能反映出社会中的主要矛盾和主要斗争，就只能收集许多次要的社会生活现象，乃至许多与社会本质没有关联的社会生活现

象。他们努力把所写的人物与现象写得细致，写得生动，并努力表现出革命的主题来，但终究在字里行间流露出一些黯淡无力的思想情绪。

还有一些作家，表面上和上述的倾向相反，他们为了使作品“有力”，就着重去描写人物的精神状态。然而不幸，他们所写的人物和斗争既未能反映出主要矛盾和主要斗争，而且又往往不能完全按照客观的真实而加以表现，甚至竟以作家的主观任意解释和说明客观的现实。他们以为作品中愈是显露着作者的强烈的主观，就愈能表现出主题的积极性，但事实上，脱离了社会中的主要矛盾与主要斗争，主题的积极性就无所依附。

也还有一些作家以人道主义的思想情绪来填塞他们的作品，他们有正义感，有同情心，他们局部地揭露了现实的黑暗，也表现了若干客观的真实，但是他们回避开了社会中的主要矛盾与主要斗争。他们认识世界的方法是经验主义的，他们的作品也多少流露着感伤的情绪。

以上这几种倾向都可以从进步的、革命的作家的作品中发现；这些作品在当时都曾起了不同程度的进步作用，不过既又含有上述那些倾向，也就不能不使作品的战斗性打了折扣。但此外还有一些更有害的倾向潜生在进步的文艺阵营内部，成为腐蚀我们的斗志的毒素。

一种是完全按照个人的趣味而采集些都市生活的小镜头，编成故事，既无主题的积极性，亦无明确的内容。这种纯粹以趣味为中心的作品，显然是对小市民的趣味投降，而失去了以革命的精神去教育群众的基本立场。

还有一种倾向，一方面描写抗日战争，另一方面则故意避免暴露抗日阵营中的黑暗面，却用男女间的恋爱故事，穿插其间，企图以“抗战”吸引进步的读者，同时又以“恋爱”迎合落后的读者，达到了“左右逢源”之乐。像这样的抗战加恋爱的新式传奇，在作者本人既然没有忠于真理忠于人民的严肃的态度，结果他的作品自然不但庸俗而已，而且在客观上对于反动统治起了掩饰的作用。

最后的一种倾向是抵不住反动统治的低气压的压迫，经济生活的煎熬，又受着资本主义没落期的文艺思潮的影响，公然把颓废主义呈现在大众的面前，而且还要装出“纯文艺”的高贵的气派来骗取读者。

我们必须指出，这种种有害的倾向正是进步文艺的敌人有意散播到我们的阵营中来的。一个本来是进步的作家，受不住艰难环境的锻炼，堕入这种有害的倾向，哪怕只是一时的表现，也是值得惋惜的事。因此我们必

须坦率地指出，让我们大家一起来警惕和抵制这种有害的倾向。

以上，为了叙述的便利，我们把各种倾向大致分类列举了出来，但其实有些倾向是互相错综并列，互相影响，有些甚至互相渗透的。而文艺创作上的倾向又是和文艺理论上的倾向相对应的。所以要分析这十年来的国统区的文艺创作，究明其间的关系，那真是千头万绪，还有待于今后的专门研讨；在这个短短的报告中，只能约略说出它的梗概罢了。

国统区的文艺创作何以不能反映出当时社会中的基本矛盾并且表现出种种偏向来呢？除了前面提到过的种种客观条件的限制，作家主观上的原因又是我们不能不提到的。国统区的进步作家们大多数是小资产阶级知识分子；小资产阶级也属于被压迫阶级，所以有和劳动人民结合的可能，但另一方面，未经改造的小资产阶级知识分子在生活思想各方面和劳动人民是有距离的。小资产阶级的思想观点使他们在艺术上倾心于欧美资产阶级文艺的传统，小资产阶级的思想观点也妨碍了他们全面而深入地认识历史的现实。在过去十年来，文艺作品的题材，取之于小资产阶级知识分子的占压倒的多数，而对于知识分子的短处则常常表示维护，即使批判了，也还是表示爱惜和原谅。题材取自农民生活的，则常常仅止于描写生活的表面，未能深入核心，只从静态中去考察，回忆中去想象，而没有从现实斗争中去看农民。至于题材取之于工人生活的，那是更少了，十之八九，作品中出现的工人往往只是表面上穿着工人的服装，而其意识情绪，则仍然是小资产阶级知识分子。同样由于未能克服自己的小资产阶级的思想观点，所以在这十年来每到政治形势逆转，政治的天空乌云密布的时候，作家在作品中所表现的情绪，也就低沉苦闷的调子多过于战斗的激情了。

反动的统治势力一方面竭力压制进步的革命的文艺，另一方面，也会努力运用文艺作为他们麻醉人民、欺骗人民的工具。反动文艺阵营的所谓“作家”们，在他们的作品中，或者把特务扮做英雄而公然歌颂，或者卖弄色情而煽扬颓风，他们的政治目的既然是人所一目了然的，也就从来没有能在广大读者群中抵消进步文艺所起的积极影响。但是同时，我们也不能不指出，反动文艺在国统区的城市中并不是毫无市场的。由于进步的、革命的文艺作品的基本读者仍限于小资产阶级的知识分子，就留下了很大的空隙给反动文艺做活动场所。带着浓厚的封建愚民主义气味的旧小说和有些无聊文人所写的神怪剑侠的作品，在反动统治势力下散播其毒素于小市民层乃至一部分劳动人民中。反动势力还利用“连环图画”，以拙劣的

图画描绘种种反革命的题材廉价倾销以毒害儿童纯洁的心灵。此外，还有“第三种”作品，用的是新艺术的形式，表面上可以不接触政治问题，但所选择的题材都以小市民的落后趣味为标准，或布置一些恋爱场面的悲喜剧，或提出都市市民日常生活中一两点小小的矛盾而构成故事，或给小市民发泄一点生活上的小牢骚而决不致引起对现社会统治秩序的根本怀疑；这些作品是接受了欧美资本主义没落期的颓废主义的颓风，反映出殖民地一部分落后的知识分子的苦闷的情绪，迎合都市小市民既不满于现状，又耽于苟安而寻求刺激的心理。这三种因素就造成了这种作家，产生了这样的作品。对于这类的作品我们过去在文艺批评上，一向是加以无条件的轻视的。可是实际上，它不仅在一部分读者中起着麻醉作用，而且甚至悄悄地渗透到进步的文艺阵营。前面我们所提到的在进步阵营中的有害的倾向，不能不说是无形中受着他们的影响。为了防止进步的革命的文艺阵营内部发生恶疾，为了教育读者，今后，我们对于这种在西欧没落期的资产阶级文艺影响下的非工农大众立场的文艺作品，是必须加深警惕的。

### 三 文艺思想理论的发展

十年来文艺创作上的优点与缺点既略如上述，现在可以说一说文艺思想理论斗争和发展的概况。

首先应当指出来，十年中间我们曾和各种各样的反动文艺理论进行了坚决的斗争，而且在基本上打败了敌人。我们曾经驳斥了“抗战无关论”，曾经对于当时大吹大擂的国民党反动派的“文艺政策”从各种角度上加以抨击，使之体无完肤，我们曾经集中火力打击那公然鼓吹法西斯的“战国策派”，我们又经常揭露市侩主义的本质以及其他各种“挂羊头卖狗肉”的谬论。

其次，也应当指出来，国统区的文艺思想理论的发展，自来就不是直线的，而是盘旋前进，成为螺线形的。显著的特点是：我们经常在进行两条战线的斗争。我们曾经提出了和展开了若干问题，并且也在某种程度内解决了个别的问题（这些在以后我们将要提到）。但是在这十年内的文艺理论上，确也曾表现出不少模糊与混乱的现象。曾经由于反对过去文艺思想上的教条主义倾向，以致抹煞了科学的文艺思想的指导作用而放纵了小资产阶级思想的泛滥。也曾出现过由于强调抗日战争中的民族观点而比较忽略了阶级观点的思想倾向。为了要广泛地把民主的爱国的作家团结起来



而忘记了在团结中仍旧可以容许，而且也必须有的互相区别与互相批评，这样的现象也是存在过的。这种种倾向和现象特别表现于抗日战争前期，而在抗日战争后期，特别在一九四三年毛泽东的“文艺讲话”发表后，虽然得到若干纠正，但仍未充分地克服，以致到了抗战结束，转入人民解放战争时期，在文艺思想的某些基本论点上，仍旧存在着需要解决的问题。

一九四三年公布的毛泽东的“文艺讲话”，本来也该是国统区的文艺理论思想上的指导原则。“文艺讲话”中提出了关于文艺上的立场态度的问题，提出了作家的学习问题，提出了文艺界统一战线的问题，这些问题在国民党统治区内的文学艺术界中也是一直存在着的。但是国统区的文艺界中，一般说来，对“文艺讲话”的深入研究是不够的，尤其缺乏根据“文艺讲话”中的精神进行具体的反省与检讨。因此有的藉口于解放区与国统区情形不同的理由，草率地看过这文件，表示“原则”上的同意；有的只是简单地搬用解放区文艺运动中一两点经验，就企图全面地解决文艺思想理论的问题，但因为他们并没有对于国统区文艺运动作全面的具体的分析研究，也就并不能真正解决问题。

但是无论如何，因为有了毛泽东的“文艺讲话”，有了解放区的文艺运动的范例，国统区内的文艺思想也就渐渐地有了向前进行的正确的轨迹了。

以下我们把大致在近十年内，国统区中的文艺思想发展的情况，归纳在三个问题中。

#### 第一 关于文艺大众化的问题。

在抗日战争开始后，文艺大众化虽成为一般关心的问题，但当时人们所关心的多半只限于文艺形式问题。好像抗日的内容既已确定，则作家的立场观点态度等都已毫无问题了。“欧化”的文艺形式受到了怀疑，但文艺家如何建立真正的群众观点的问题却没有被重视，其结果就产生了一九四〇年的“民族形式”问题的论争。表现在这论争中的各种思想，有的是把大众化问题简单化到只是“民间旧形式”的利用（所谓“旧瓶装新酒”），以至完全抹煞了五四以来的一切新文艺的形式，也有的在保卫“文艺新形式”的名义下坚守着小资产阶级文艺的小天地——其所保卫的是“形式”，实际上是深恐藏在这种形式下的内容受到损害。

这一次论争使人看出了原封不动地“利用”民间旧形式的思想与照旧地保存欧化的文艺新形式的思想，这两方面都各有其偏颇之处。以后在文

艺创作的形式上展开了比较多样性的发展，这是这次论争的积极成果。在这次论争后若干年间，断续进行关于方言文艺，关于民歌民谣的研究与讨论，大体上都能发挥这次论争的积极成果，而给与创作活动以好的影响。但是另一方面，因为文艺大众化问题究竟不只是个形式问题，单就形式论形式，也就往往难免于陷入旧形式的保守主义的偏向，也就不能从思想上克服那对于文艺大众化成为最严重障碍的小资产阶级的思想及其文艺形式。

## 第二 关于文艺的政治性与艺术性的问题。

在抗日战争前期，只在一九四〇年曾因有个别资产阶级作家提出文艺可以“与抗战无关”之说而引起争论，一切进步的爱国的作者都觉得文艺服从于、服务于抗日战争，是无可怀疑的天经地义。但是抗战中的国内政治形势越来越复杂了，简单的民族观点不足以应付新的现实，单纯地呼喊抗战口号也不足以使文艺真正与人民大众的需要相结合。于是在文艺中发生了思想的波动，这种波动最强烈地表现在文艺的政治性与艺术性的问题上。表面上不否认文艺的政治性，实际上则把艺术性摆在政治性之上，这样的倾向潜生暗长。

一九四五年曾因为对于某几个具体作品的估价问题而正面引起了对这个问题的争论。有现实政治性很强的作品，然而被认为是在艺术性上不够，也有被认为艺术性较“高”而与现实的政治脱节的作品。究竟是前者还是后者更有价值呢？实际上，这不仅是政治性与艺术性何者更为重要一点的问题，而且包含着对于艺术性高低的衡量究竟用什么尺度的问题。如果把小资产阶级的情调当做艺术性的衡量尺度，那么政治性与艺术性的结合问题便永远解决不了。

自一九四五年以后，虽然没有再度提出这问题来形成争论，但事实上，甚至在人民解放战争胜利展开，革命高潮的形势到来的时候，这问题在不少文艺家的心中仍是一个解不开的结。

有这样的相当普遍的意见：我们的文艺作品中的政治性不是没有，而是太多了，缺乏的是高度的艺术性，所以才没有“伟大的作品”产生。

又有这样的说法：文艺的本质存在于艺术价值中，艺术的政治性虽是不可缺少的，然而不过是艺术价值的表现形态，是早晚不同的市价。

以上两种意见，很明显地是错误的。

有的人以为，向艺术要求直接的政治效果是一种褻渎。据这说法：艺

术可以有政治效果，然而那是长远的，决不是在当时就表现出来的，固然，成功的艺术作品因为表现了高度的典型，其政治效果不仅是一时的，而且能保持久远，但是其所以有长远的效果正因为它最深刻地表现了现实的政治性的原故。因此反对直接的政治效果而追求长远的政治效果，实际上就会流于抽象的人性论而取消了艺术的政治性。

也有人因为反感于把政治性当成创作的装饰的倾向，而认为向艺术要求政治性，其结果必然使作家“说谎”。——固然，这样的倾向是存在的，有这样的作品，其基本思想是小资产阶级的，个人主义的，而其革命性的表现只飘浮在表面的词句上面。但这种倾向由何而来的呢？本来只抱着迎合骗人的目的的未尝没有，但很多场合则是由于作家并没有真正在思想上经过改造，并没有在生活上真正和群众结合的原故。为了克服这倾向，正应该向艺术家严肃地要求政治性。如果因为作家把小资产阶级情调表现得那么亲切，而对于人民大众的政治要求表现得那么生硬，就以为前者是真实，后者乃是欺骗，那就只能把文艺引导到离开人民，脱离现实的一条死路。

因为醉心于提高，因为把艺术价值单纯化为技巧问题，又因为抱着上述的各种糊涂见解，于是就出现了漫无批判地“介绍”乃至崇拜西欧资产阶级古典文艺的倾向。欧洲资产阶级的古典作品，其中本来也有的是包含着比较健全的现实主义的创作方法，和若干进步的思想因素，值得介绍，也值得学习。但介绍不能漫无标准，而学习也同时应加批评。不幸那时成为一种风气的，则既无标准，也不加批判（此指一般现象而言，个别进步的文艺工作者当然不是这样的）。有些文艺工作者甚至以为熟读了一些西欧资产阶级的古典作品就可以获得中国文艺所缺少的高度艺术性。罗曼·罗兰的名著《约翰·克里斯朵夫》无论就思想深度言，或就“艺术性”言，当然是不朽之作，但不幸许多读者却被书中主人公的个人主义精神所震慑而晕眩，于是生活于四十年代人民革命的中国，却神往于十九世纪末期个人英雄主义的反抗方式，这简直是时代错误了。崇拜西欧古典作品的，最极端的例子就是波特莱耳也成为值得学习的模范，这当然更不足深论。

这种风气，沾染到作家方面，就出现了文艺上的形式主义的追求。而不知道，如果不从现实的生活出发，则形象化也好，典型也好，语言的丰富也好，一切方面的追求都会成为形式主义的追求。

而为反抗这种形式主义的追求，出现了强调“生命力”，强调作家的

“主观意志”的倾向。而不知道，无论生命力也好，主观意志也好，离开了现实的政治斗争任务，则生命力或主观意志都成为抽象的东西。强调这些，并不足以克服形式主义的追求，而同样是，不过从另一方面引导向否认艺术的政治性的为艺术而艺术的倾向。这就是在下面所要谈到的第三个问题。

第三 关于文艺中的“主观”问题，实际上就是关于作家的立场、观点与态度的问题。

一九四四年左右在重庆出现了一种强调“生命力”的思想倾向，这实际上是小资产阶级禁受不住长期的黑暗与苦难生活的表现。小资产阶级受不了现实生活的熬煎，就在一方面表现为消极低沉的情绪，另一方面表现为急躁的追求心理。这两种倾向都表现于文艺创作中，而后一倾向特别表现于文艺理论上，形成一种“小资产阶级的革命”文艺理论；这种文艺理论虽然极力抨击前一种消极低沉的倾向，然而，对于思想问题的解决不能有什么积极的贡献，只有片面地抽象地要求加强“主观”。

于是关于文艺上的“主观”的问题，在近几年来就成为国统区文艺界思想中积蓄酝酿着的基本问题，不能不要求解决。

问题的实质是：文艺作家当然不能采取“纯客观”的态度对待生活，但文艺创作上之所以形成种种偏向究竟是因为我们的作家们态度太客观了呢，还是作家太多地站在小资产阶级的主观立场上面？如果事实上正是小资产阶级的观点思想与情调成为障碍我们作家去和人民大众的思想情绪打成一片的根本因素，那么问题的解决就不应该是向作家要求“更多”的主观。这不是主观的强或弱的问题，更不是什么主观热情的衰退或奋发的问题，什么人格力量的伟大或渺小的问题，而是作家的立场问题，是作家怎样彻底放弃小资产阶级的主观立场，而在思想与生活上真正与人民大众相结合的问题。

在国民党反动派统治下能否向作家提出立场问题来呢？无疑问，是可以而且必要的。在那样的环境下，进步的作家在理论与实践相联系的精神下，学习关于中国社会与中国革命问题的理论而确定自己的创作方向是可能的，并且在一定程度内与人民大众的现实斗争相结合，向人民学习，使人民的生活与斗争成为自己的创作的泉源，也是可能的。然而有人以为革命理论的学习是足以使作家“说谎”，以为发扬作家的“主观”才会有艺术的真实表现。他们以为既然是革命的作家，天然就有革命的立场，如果

本来没有革命的立场，怎样努力去学习和改造都是空的。他们以为，作家过着怎样的生活就可以怎样的“斗争”，这样的说法在国民党统治下作家的自由完全被剥夺时，本来不是完全没有理由，但他们因此就抹煞了作家去和人民大众的现实斗争相结合的必要。他们一方面强调了封建统治所造成的人民身上的缺点，以为和人民身上的缺点斗争是作家的基本任务，另一方面又无条件地崇拜个人主义的自发性的斗争，以为这种斗争就是健康的原始生命力的表现，他们不把集体主义的自觉的斗争，而把这所谓原始的生命力，看做是历史的原动力。他们想依靠抽象的生命力与个人的自发性的突击来反抗现实，所以这在实际上正是游离于群众生活以外的小资产阶级的幻想。

因此，关于文艺上的“主观”问题的讨论，继续展开下去，就不得不归结到毛泽东的“文艺讲话”中所提出的关于作家的立场观点态度等问题。

如果作家不能在思想与生活上真正摆脱小资产阶级的立场而走向工农兵的立场、人民大众的立场，那么文艺大众化的问题不能彻底解决，文艺上的政治性与艺术性的问题也不能彻底解决，作家主观的强与弱，健康与不健康的问题也一定解决不了。——从国统区这若干年来的文艺思想理论斗争中，也和创作实践中一样，是只能得到这一个结论而不可能得到其他结论的。

郭沫若

## 为建设新中国的人民文艺而奋斗

各位代表：

大会筹备委员会要我来作一个总的报告。在这个报告里，我只打算说明一下我们的文艺运动的性质和艺术界的统一战线问题，并提出今后全国文艺工作的任务，请大家讨论。

我们常常喜欢说“五四以来的新文艺”。这个五四以来的新文艺到底新在那里。和以前的文艺有什么性质上的不同？

这个问题，曾经在一个相当长的时间里，我们从事文学艺术工作的人是了解得并不明确或者并不完全的。这个问题，到了毛泽东主席的“新民主主义论”发表以后，才得到了最科学的说明。在那部名著里面，毛泽东主席指出现阶段中国革命的性质是新民主主义的革命。他用最简单的话概括了新民主主义革命的特点，就是“无产阶级领导的人民大众反帝反封建的革命”。中国革命的这种性质就决定了中国的新文化和新文艺的性质。这就是说，五四运动以后的新文化已经不是过时的旧民主主义的文化，而是无产阶级领导的人民大众反帝反封建的新民主主义的文化，五四运动以后的新文艺已经不是过时的旧民主主义的文艺，而是无产阶级领导的人民大众反帝反封建的新民主主义的文艺。这就是五四以来的新文艺的新的地方。这就是五四以来的新文艺和以前的文艺在性质上的区别。

中国革命的反帝反封建的任务是一百多年来中国社会的性质所规定的。从鸦片战争以来，中国旧民主主义的政治运动和旧民主主义的文化运动文艺运动都是在不同程度上反帝反封建。因此，在毛泽东主席所说的新民主主义的特点中，就是在“无产阶级领导的人民大众反帝反封建”这样

---

**【题解】** 本文是作者在1949年中华全国文学艺术工作者代表大会上的总报告。原载《中华全国文学艺术工作者代表大会纪念文集》，新华书店1950年版。

的特点中，无产阶级领导又是最根本的特点。没有最革命的无产阶级的领导，没有最科学的无产阶级思想的领导，就不可能正确地规定革命的方向和政策，就不可能充分地发挥人民群众的力量，就不可能取得中国革命的胜利。在政治革命上是这样，在文化革命和文艺革命上也是这样。这一条最重要的真理已经为中国三十年来的历史所反复证明。中国人民在今天所已经取得的伟大的政治革命的胜利和文化革命文艺革命的胜利，都是和中国共产党的领导，和毛泽东思想的领导不可分开的。五四以来的政治革命和文化革命文艺革命为什么有着中国历史上所不曾有过的彻底性和不妥协性，也就是由于有了无产阶级的领导的缘故。

帝国主义和封建主义的压迫使广泛的中国人民大众能够参加新民主主义革命。因此，无产阶级的领导如何把这广泛的人民大众组成统一战线，这是革命中最重要的问题之一。没有广泛的统一战线，没有正确的统一战线政策，就不可能团结全国的力量，就不可能打倒敌人，就同样地不可能取得中国革命的胜利。在政治革命上是这样，在文化革命和文艺革命上也是这样。这一条重要的真理也同样地已经为中国三十年来的历史所反复证明。

三十年来的新文艺运动主要是统一战线的文艺运动。这个文艺运动在初期就是由具有初步共产主义思想的知识分子，小资产阶级知识分子和资产阶级知识分子所联合组成的统一战线。从五四运动到第一次大革命这一个时期内，破坏了封建主义的和半封建主义的旧文艺的统治，建立了以反帝反封建为内容的新文艺。从具有共产主义思想的作家和后来逐渐走向共产主义的革命的小资产阶级作家，产生了一些这个时期的代表作品。这些作品在知识分子中发生了普遍的影响，在反帝反封建上起了很大的作用。第一次大革命失败以后，中国右翼资产阶级背叛了革命，中国革命进入了一个新的时期，在文艺方面就产生了左翼文艺运动。左翼文艺运动是以无产阶级为领导的无产阶级知识分子和革命的小资产阶级知识分子的统一战线的文艺运动。这个运动以鲁迅为旗手，在反帝反封建反国民党反动派上作了许多英勇的斗争，影响了广大的小资产阶级知识分子和青年学生走向革命，并且锻炼出来了大批的革命文艺干部。总起来说，对中国革命有伟大的贡献。在这个运动中，有一部分文艺工作者，在统一战线问题上曾经采取狭隘的关门主义的错误观点。在抗日战争爆发前后，中国文艺界在抗日这个共同目标下组成了无产阶级为领导的广泛的统一战线。这个统一战

线包含了无产阶级的文艺家，小资产阶级的文艺家，资产阶级的文艺家，以及其他一切爱国的新旧文艺人士。虽说在这个统一战线中，有一部分人在某些阶段上又忽略了统一战线内部的原则斗争和严肃批评，产生了右倾的偏向。但整个说来，抗日战争时期的新民主主义文艺运动是向前发展的，对抗战和民主运动是有相当的贡献的。在抗日战争的后期和人民解放战争的三年当中，在运动的主流方面，更有重要的发展和成绩。在国民党统治区，文学艺术工作者在百般压迫之下坚持了工作，一直到最后这支文艺军队并没有被打垮，而且产生了一些对国民党反动派作斗争的有强烈政治意义的作品，开始了若干在毛泽东文艺新方向的影响之下的和人民大众结合的努力。在解放区，由于客观条件的根本不同，由于在毛泽东思想的直接教育之下，由于许多文学艺术工作者的积极的学习和工作，从一九四二年延安文艺界座谈会以来，在理论上和实践上都解决了五四以来所未曾解决的问题，文学艺术开始作到真正和广大的人民群众结合，开始作到真正首先为工农兵服务，从内容到形式都起了极大的变化。这就是三十年来文艺统一战线的基本情况。这也就是三十年来文艺统一战线所获得的成绩和胜利的简略叙述。

三十年来，除了代表地主阶级的封建文艺已经在理论上解除武装，代表大资产阶级的国民党法西斯文艺，一直受到全国文艺界和全国人民的唾弃以外，中国文艺界的主要论争是存在于这样两条路线之间：一条是代表软弱的自由资产阶级的所谓为艺术而艺术的路线，一条是代表无产阶级和其他革命人民的为人民而艺术的路线。三十年来斗争的结果，就是在欧美没落资产阶级文艺影响之下的为艺术而艺术的文艺理论已经完全破产了，为艺术而艺术的文艺作品也已经丧失了群众。曾经在这种为艺术而艺术的资产阶级文艺思想影响之下的许多文学家艺术家，也逐渐改变了他们的人生观和艺术观，接受了无产阶级文艺思想的领导。而无产阶级文艺思想领导的为人民服务的文学艺术，队伍日益壮大，方向日益明确，因此就日益受到广大人民群众欢迎和拥护。这样的历史事实说明了中国资产阶级虽然也想在文艺上争取领导，但因为不能和人民结合，也就没有争取到的可能。这样的历史事实证明任何文艺工作者如果不接受无产阶级的领导，他的努力就毫无结果。这正是深刻地说明了三十年来的中国文艺运动的新民主主义的性质。毛泽东主席在“新民主主义论”里面说：“在五四以前，中国的新文化运动，中国的文化革命，是资产阶级领导的，它们还



有领导作用。在五四以后，这个阶级的文化思想却比较它的政治上的东西还要落后，就绝无领导作用，至多在革命时期在一定程度上充当一个盟员，至于盟长资格，就不得不落在无产阶级文化思想的肩上。”的确，“这是铁一般的事实，谁也否认不了的。”

这个三十年来中国文艺历史的重要教训，一切认真的想在文艺上有所作为的文艺工作者都必须记取。现在，伟大的中国的革命的胜利震动了一切过去没有卷入革命的人们。这就使文艺统一战线也可能取得比过去更广泛的基础。毛泽东主席最近在新政治协商会议筹备会上说：“中国的革命是全民族人民大众的革命，除了帝国主义者，封建主义者，官僚资产阶级，国民党反动派及其帮凶们而外，其除的一切人都是我们的朋友。我们有一个广大的和巩固的革命统一战线。这个统一战线是如此广大，它包含了工人阶级，农民阶级，小资产阶级和民族资产阶级。”文艺界的统一战线也是这样，文学艺术工作者首先应该在毛泽东主席所说的这样的范围内在政治上团结起来。文艺上和政治上一样，统一战线里面有着不同的阶级，就自然有着不同的艺术观点。这些不同的观点不可能一下子就归于一致。因此，我们容忍这些不同观点的存在，但是我们除了首先在政治上团结之外，还希望在文艺为人民服务的立场上团结。希望经过文艺界的批评和自我批评，经过文学艺术工作者本身的努力，能够完全达到文艺为人民服务的共同目标。文艺界和政治上一样，只有团结，没有批评，统一战线是不能巩固的。文艺界应该有一种健全的民主作风。只准自己批评任何人，不准任何人批评自己的歪风是一种专制主义的表现，应该为我们有思想的文学艺术工作者所不取。

各位代表先生们：我们这个空前盛大空前团结的代表大会能够召开，反映了中国人民的政治革命的胜利，也反映了中国人民的文化革命和文艺革命的胜利。中国人民在中国共产党的坚强的正确的领导之下，经历了长期的残酷的武装斗争和其他种种形式的斗争之后，终于在全国范围内取得了伟大的胜利。国民党反动派的残余力量不久即可全部肃清。新的政治协商会议正在准备召开。全国性的民主联合政府即将成立。中国革命即将开始一个广泛的从事政治建设，经济建设，文化建设，和国防建设的新的历史时期。在这样的时候我们来召开这样一个代表大会，在这个大会上出席了各方面的爱国民主的文学艺术工作者的代表人物，在这个大会上我们回顾过去，瞻望未来，不能不考虑到我们文学艺术工作者当前的任务和这个

广泛的文艺界统一战线今后应该如何加强组织，以便我们共同奋斗的问题。这是要在这个大会上讨论和规定的。为了引起各位先生的讨论，我就来抛砖引玉，根据我以上对于中国新文艺的性质和文艺界的统一战线的认识，先来提出我们文学艺术工作者今后的具体任务。请各位先生考虑：

一、我们要加强团结，和全国人民一起为彻底打倒帝国主义封建主义和官僚资本主义，建设新民主主义的人民民主共和国而奋斗，努力用文学艺术的武器来加紧这种斗争和建设。

二、我们要深入现实，表现和赞扬人民大众的勤劳英勇，创造富有思想内容和道德品质，为人民大众所喜闻乐见的人民文艺，使文学艺术发挥教育民众的伟大效能。我们要注意开展工厂、农村、部队中的群众文艺活动！培养群众中新的文艺力量。

三、我们要扫除半殖民地半封建的旧文学旧艺术的残余势力，反对新文艺界内部的帝国主义国家资产阶级文艺和中国封建主义文艺的影响，我们要批判地接受一切文学艺术遗产，发展一切优良进步的传统，并充分地吸收社会主义国家苏联的宝贵经验，务使爱国主义和国际主义发生有机的联系。

各位代表先生们，我们的文艺运动历来就有一种和政治运动相结合的宝贵的传统。从五四运动起，在各个历史时期，中国新文艺运动的主流都是当时的革命政治运动的一个重要的战斗单位。为了取得新的民主主义的政治革命和文艺革命的胜利，曾经有许多文学艺术工作者和英勇的中国人民一起献出了他们的血和生命。在土地革命时期，有一些左翼文学家艺术家为国民党反动派所杀害。在抗日战争和人民解放战争时期，有更多的文学艺术工作者牺牲在战场上，牺牲在监狱中，牺牲在特务的手里。我们应该继承他们的奋不顾身的精神来参加反帝反封建反官僚资本的斗争，来参加新中国的建设。

我们的专业是文学艺术工作，我们对于革命斗争和建设固然应该用政治行动来参加，但主要还应该用我们的文学艺术工作来参加。三十年来的中国新文艺运动，就它所取得的社会地位来说，就它在广大进步群众中的影响来说，就它对于中国革命的贡献来说，无疑地是已经获得了伟大的胜利。但是，和三十年来中国人民的丰富辉煌的斗争和创造比较起来，和广大的中国人民对于文学艺术的要求比较起来，新文艺的成就还是显得很

相称的。为了能够更好地反映人民的斗争和创造，满足人民的要求，我们文学艺术工作者就必须深入现实，加强学习。人民群众的生活是一切文学艺术工作的取之不尽，用之不竭的源泉。我们必须了解熟悉人民群众，然后才有可能反映人民群众。我们必须先做人民群众的学生，然后才有可能做人民群众的先生。所以深入现实是一切作家首先应该努力的。其次，接触现实还并不就等于完全认识现实。今天的中国社会正处于伟大的剧烈的变化之中，我们所面对的现实比过去的文学艺术工作者所面对的现实要复杂得多，而我们对于读者、观众、听众又必须采取比过去的文学艺术工作者很不相同的严肃的负责态度，因此，学习革命的理论 and 政策，学习进步的文艺理论，对于我们就十分必要了。只有通过这种学习，我们才能正确地深刻地认识现实，我们才能提高我们的文学艺术作品的思想性。我们的文学艺术作品的艺术性也需要提高，需要在正确方向之下的以普及为基础的提高。要提高艺术性，就必须批判地接受中国的外国的文学艺术遗产，吸收那些适合于表现人民，并为人民所容易接受的东西，而抛弃那些相反的东西。总之，对于中国的文学艺术遗产也好，对于外国的文学艺术遗产也好，我们不应该盲目地轻视，排斥；也不应该盲目地崇拜，搬用。

除了这些方面的努力而外，还有一个我们不应该忽视的重要事情，就是各种半殖民地半封建的旧文艺，以及原封未动的封建文艺，在落后群众中间，还占有着很大的地盘。我们应该以夺取这种反动文艺的阵地为我们的责任。我们应该采取各种有效的方法来完成这种任务。解放区的文学艺术工作者所做的改造农村旧文艺和改造农村旧艺人的工作就是有效的方法之一。在新文艺界内部，也不容讳言的仍然存在着帝国主义国家资产阶级文艺和中国封建主义文艺的影响，我们应该以批评和自我批评的方法来彻底消除。我们要从新文艺运动的外部 and 内部来扫除这些旧文艺和旧影响。我们还要积极地注意开展工厂、农村、部队中的群众文艺活动。所有这些，都是为了新文艺能够更健全的发展，能够更广泛地和人民结合，能够更好地为人民服务。五四以来新文艺的主要缺点就是和人民大众结合得不够。各位代表先生们！假若我们过去还可以说我们的文学艺术工作的这个缺点和其他缺点主要是由于客观条件的限制的话，那么现在应该说是万事俱备，只欠东风了，这个东风就是我们文学艺术工作者本身的努力。我们应该创造出无愧于我们伟大民族的文学艺术作品，我们应该满足广大的中国人民对于文学艺术的要求。

各位代表先生们，我们的任务是重大的，但我们已经有了明确的方向，已经有了许多重要的、成功的经验。而这些经验中的最重要的经验就是我们文学艺术工作者自己必须经过各种不同的途径去和人民大众结合。这应该成为一种文学艺术工作者的自觉的运动。已经和人民大众有了初步结合的文学艺术工作者应该切记毛泽东主席的多次的训诫，不要骄傲，不要自满，还没有和人民大众结合的文学艺术工作者应该有足够的认识和决心，努力和人民大众结合，不要视为畏途。谦虚的态度，刻苦的学习和工作，再加以领导上的帮助，我们相信，我们是完成我们这一代的文学艺术知识分子的历史任务，可以做出为人民所欢迎并能教育人民的文学艺术工作的！

一切反帝反封建反官僚资本的文学艺术工作者团结起来，为彻底完成新民主主义的政治革命而奋斗！为彻底完成新民主主义的文化革命文艺革命而奋斗！

中国人民解放万岁！

人民的文学艺术胜利万岁！

伟大人民领袖，人民文艺的导师毛主席万岁！

## 争取小市民层的读者 ——记旧的连载、章回小说作者座谈会

文艺报社九月五日下午邀请平津地区过去常写长篇连载小说的部分作者，开了一个座谈会。到有刘雁声、陶君起、陈逸飞、徐春羽、耿直（小的）、么其琮、刘植莲、金寄水、郑证因、景孤血、宫竹心、左笑鸿、李薰风、连阔如等。另外有解放区的作者马烽、赵树理、柯仲平、丁玲等。

主席陈企霞首先说明开会意义在于研究这一类连载的章回体小说的文艺形式的写作经验与读者情况，讨论怎样发展并改革这种形式。他说：“不管那一种文艺形式，当其被很多人所欢迎或注意时，我们就不能置之不问。”丁玲在结尾时明确地指出这个会的目的在“大家团结起来，争取小市民层的读者为人民服务”！

过去在报纸副刊上连载的章回小说在形式上很通俗，很适合一般市民的口味，如果能够把这些经验总结起来加以研究，并灌输进去新的内容，那么这种形式的小说是会起相当作用的。文艺报社对这方面予以重视，使参加这个会的连载小说作者非常感动，他们说：“过去从来没有人照顾我们，也从来没有这么一个会来谈这个问题，今天还是第一次。我们心里实在很感动。”

到会者热烈诚恳地发言，叙述他们在旧社会里写作的经过。其中大多数都是为了挣稿费而写，在写的时候，很少想到这篇东西有没有价值。它的内容多是虚构的言情传奇或武侠侦探，前面已写出来了，后面的情节还不知道怎么样。有些人写小说之前首先把回目开列出来，在回目的文字上讲究对偶骈骊、下很大功夫，使其工整，吸引爱好这样趣味的读者，就这样对联式的把回目一个一个先列出来了，内容却还没有下落，等到写的时

---

【题解】本文是《文艺报》社组织平津地区旧的连载、章回小说作者座谈会的纪要，原载1949年9月《文艺报》第1卷第1期。

候再去乱编一番，因此，每一回的长短常常不齐，甚至不能下台，把一回写成几万字的。据说，有一个报纸曾登载了一篇《续镜花缘》，不久后，有人举发这是抄袭，报馆老板立刻找另一个人继续写，这个作者写了相当时期以后，因故不写了，于是又换一个人接着写。一篇长篇小说就是这样连续换了好几个作者瞎编胡凑写出来的。写武侠小说时，先写出一个本领很大的人物，但又须有另一个比他本领更大的人来制服他，于是又造出一个更神怪的人物来。这样叠宝塔式地堆上去，本领大到顶点怎么办呢？只好搬出神仙鬼怪来压服所有的人物。写侦探小说就比写武侠小说要难了，因为在武侠小说里用的武器是刀枪箭矛，见面可以斗很多回合，而在侦探小说里用的武器是新式的手枪炸弹，每一相斗，必见死亡，这样就无法再写了。还有的人写小资产阶级的内心痛苦，但反映出来的是在多角恋爱的漩涡里打圈子，拔不出来，这样就形成了新才子佳人式的鸳鸯蝴蝶派了。

在敌伪和国民党统治时代，这种小说盛极一时。各个报纸副刊抢着登这一类小说。印刷厂排字工人也抢着排这一类稿子。好多店员一翻开报纸首先看昨天没有读完的小说。这样情况下，有时一个作者替好几家报纸副刊编造这一类小说。作者弄得头昏脑涨，常常弄出很多笑话。有时一篇小说中的人物被安插到另一篇小说里去了，把小说的情节弄得很混乱。有时送稿子到报馆去，因为作者同时为好几个报写稿常把稿子送错了报馆，直到临时被排字工人发觉，才赶忙狼狈地到另一家报馆去换来赶排。

办报的人为了他的报纸有销路，或者是故意有计划地要毒化人民，拼命要求这些作者写这类黄色的或粉红色的小小说，去投合小市民的趣味。这些作者们政治认识上很模糊，为了生活也只有替他们写。于是，客观上造成在人民群众中散播毒素和使人民漠视现实的事实。

北平解放后，这些连载小说作者开始认识到文艺的作用，对于自己过去的写作一致地加以批判。他们很自愧地表示：过去的写作是些粗制滥造毫无内容的作品，只是用来供人消遣的。老板叫写什么，自己就写什么。作者听了一段评书，老板说：“你就写写这些。”于是作者就把黄天霸改成另一个名字，情节动一下，就写成了一篇投合小市民趣味的长篇小说。老板叫写写他的私生活，作者他就写老板的私生活。他们沉痛地说：“我们过去写的都是些低级趣味的东西，里面是鬼话连篇。”“我们的作品给青年人很多坏影响，给人民散播了毒素。”……像这样对于过去的写作明确地指出错误并加以批判后，他们在座谈会上一致迫切地要求学习新的基本政

治理论。希望组织一个业务学习会，经常联系，写出东西以后大家集体讨论。有人提出要向苏联文艺学习。更有人提出今后的写作计划。这一切都证明着他们迫切地要求进步，争取为人民服务的机会，这是值得赞扬的。

另外，也有一些人认为现在对政策一点不了解，自己的一点生活内容很单调，想写工农兵吧，思想感情又不对头，他们说：“实在不敢再写了。”还有人说：“这种小说技巧一提高，普及就有困难。”有人甚至提出：“章回小说已到没落阶段，写这类形式的小说要想装进新内容，实在很难。”这时候连阔如以他自己亲身经验鼓励大家，他说：“我们要取消‘我们不成’这一观念，以前写不合理的，现在写合理的不就得了吗？这很容易，难处就在观点。我们要站在人民的观点，把旧包袱丢掉，这个座谈会后我们要好好干起来！首先重要的工作还是在于普及。”这是对的，章回小说这一形式在今天仍然被读者所欢迎，只要我们站在人民的立场，装进去新内容，运用与发展其原来的通俗形式，它是会起一定作用的。

接着，大家希望赵树理谈谈经验，依据他的分析，中国旧小说有一个特点就是“有话则长，无话则短”，这和西洋小说“有话则有，无话则无”不同，譬如《四郎探母》坐完了宫要过关，在戏台上要摆出一道象征的关卡过一下，虽然时间很短，但一定要走一下这个形式，这就是“无话则短”的成规，要在新戏中，这一段过关一定略去了。这种旧小说的传统在《水浒》《红楼梦》里面到处显现着，他是人情入理的，适合中国人民口味的，我们如果批判地接受这种传统并没有害处。他说，“那一种形式为群众所欢迎并能被接受，我们就采用那种形式。我们在政治上提高以后，再来细心研究一下过去的东西，把旧东西的好处保持下来，创造出新的形式，使每一主题都反映现实，教育群众，不再无的放矢。”怎样在政治上提高呢？……他最后很具体地指出希望大家详读每天人民日报的社论和新的文艺理论书籍。

参加这个会的连载小说作者们怀着高度的学习热诚希望从这个会上得到一点东西，这时又请柯仲平谈谈，柯仲平在谈话时强调指出文艺不但要反映现实而且要指导现实，因此必须把现实在一定思想下反映出来，要潜移默化地去感动读者使其得到教育。以前我们不大研究读者的欣赏习惯，中国的老百姓一向是要求有头有尾、布局周到的。譬如在农村演戏，演到捉住汉奸特务，舞台上的群众一声喊打喊杀，立刻就闭幕了。而老百姓看到这里却不肯走，他们认为还没有完，“汉奸特务到底杀掉没有呢？”他们

有这个疑问，觉得这个戏没有尾巴，看起来似乎不人情理，中国有很多好东西我们今天还没有批判地接受，这一点是特别值得重视的，老解放区在戏剧上对这方面做得比较有成绩，小说方面如《洋铁桶的故事》，《吕梁英雄传》和赵树理的作品也都在这方面下过功夫。除了形式的批判接受外，最重要的是如何处理新内容的问题。我们也许都有不少实生活的经验，这应该怎样处理呢？首先应该确立新的观点。我们所要求的新观点是什么呢？他很简单地回答这一问题：“在写的时候，我们应该再三考虑这篇作品写出来对人民有好处还是有害处，好处大还是小；应该写对人民有好处的作品，应该写对人民好处大的作品。这就是马列主义的观点。”

最后，丁玲被欢迎着站起来对于今天这个会作了一个总结。她首先对于章回小说作了很明确的分析，她说：“应该要承认，章回小说（不是指红楼梦、水浒，而是指流行于现社会的一般长篇连载的旧形式小说）是拥有不少读者的，它为一般小市民所喜爱。过去新小说没有打进这一小市民读者层，今天我们也须要团结原来的这批人打进这一层去，这样，我们就先必须充分地估计这种形式小说的优缺点，否则就不能达到目的。有人看，有人拥护不一定就好（要看是什么人），但它一定有所长。人们所以喜欢看这一类小说是由于写作者社会经验很丰富，所描写的人物包括各种类型，人物之间的关系错综复杂，有些，也好像在写写劳苦人民受压迫的情形和牢骚，它能吸引读者。另外，这些小说里所写的人情世故又与那些读者的人情世故相吻合，写作的技巧还细致和熟练，人情入理，说的事情津津有味，这些都是这种小说的好处。但是，在基本上，他没有给人民灌输一种正确的人生观，有时甚至还灌输毒素。这些小说爱写的是些无意义的琐事，趣味低级，好像也在暴露社会黑暗，但这些黑暗并不使读者憎恨，却使人津津有味，津津有味的去谈论汽车夫和姨太太的恋爱，津津有味的去谈论那些放白鸽，那些赌经，嫖经。那些小说里也写洋车夫的悲哀，但也并不使读者同情。一切是酒后茶余的无聊的谈资。仅仅是这样也还好，可是它还在教人如何去调情，去盯梢，去赌，去嫖，侦探小说就告诉人如何杀人灭迹，武侠小说就诱人说道。这种文学是奉命去迎合一些人的低级趣味而写作，但同时又以这种闲聊的低级趣味的东西去影响人，教育人，养成人们一种爱以闲谈而消永尽的人生享受。因此，我们今天须要和这些东西作战。我们要用正确的人生观改变这种小说读者的思想和趣味。我们而且要求原来的人在原有形式的基础上以一种新的观点去写作。



怎么搞法呢？这不是个人的事情，是整个的事情，因此需要商量。今天时间有限，只能作初步的商量，以后还要再作更广泛更深刻的商量。

过去我们写东西，常常研究读者的兴趣，这也是有群众观点的，不过这些群众不是工农兵。现在生活现实都是新的，应该深入研究它。为什么还去写洋车夫，写社会的黑暗，都不能起好作用，那是因为作者没有正确的观念，作者是奉命为文，作者是为稿费写文，今天我们环境变了，我们应该建立我们的正确的观念，为文的观念，对社会看法的观念。我们应该努力改变自己对那些琐碎的人间私事的趣味，要对人民事业有趣味。怎样才能去掉这种生活上的零星趣味呢？这是一个长期过程，是不容易的，主要的先要多和劳动人民结合，多多体验他们的情感。

希望大家以后一伙子干，能够走到毛主席的文艺旗帜下为争取小市民层的读者而努力！”丁玲这样号召大家，结束了她的谈话。

过去的社会造成很多罪恶，人民是受压迫的，这些作者很多是穷苦知识分子，也是为私人所雇佣和被侮辱损害的。自己想干的工作干不了，自己不想干的却偏被逼着去干。这一现象在解放以后已根本上不存在了。现在，摆在我们眼前的工作很多，我们肩头的责任很重。我们是应该以全力投入为人民服务的热潮的。参加这个会的先生们既然急切地要求学习和组织起来，并且也愿意与各方面多联系。如果能够初步学习最基本的政治理论，以新的观点，用新的内容，运用这种形式来从事写作，那一定也会受广大读者欢迎的。现在有的人想深入民间，要写劳动人民；有的人想以自己作“模特儿”写十年来小资产阶级和都市的动摇；有的人想写描述解放前后不同的“解放演义”之类的作品。这些都是很值得尝试的。我们切盼大家自动地组织起来，加强学习。希望不久后能有这种形式的新内容小说出世，以“争取小市民层的读者”。

## 《中国人民文艺丛书》编辑方针

这是解放区近年来文艺作品的选集

这是实践了毛泽东文艺方向的结果

本丛书选编解放区历年来，特别是一九四二年延安文艺座谈会以来各种优秀的与比较好的文艺作品，给广大读者与一切关心新中国文艺前途的人们以阅读和研究的方便。

### 中国人民文艺丛书

#### 戏剧二十三种

|       |       |      |
|-------|-------|------|
| 白毛女   | 贺敬之等  | 6.00 |
| 王秀鸾   | 傅铎    | 3.20 |
| 李国瑞   | 杜烽    | 3.80 |
| 刘胡兰   | 魏风等   | 5.00 |
| 血泪仇   | 马健翎   | 3.50 |
| 穷人恨   | 马健翎   | 3.60 |
| 保卫和平  | 马健翎   | 3.10 |
| 逼上梁山  | 平剧研究院 | 2.60 |
| 三打祝家庄 | 平剧研究院 | 5.60 |
| 赤叶河   | 阮章竞   | 5.10 |

【题解】《中国人民文艺丛书》于1949年共出版58种，1950年编选新的文艺作品10种、修订或经作者校阅重印文艺作品16种。书目原载1949年9月《文艺报》第1卷第1期封底及1950年8月《文艺报》2卷10期封底。

|        |       |       |
|--------|-------|-------|
| 李闯王    | 阿英    | 6. 40 |
| 把眼光放远点 | 胡丹沸等  | 4. 30 |
| 不要杀他   | 刘佳等   | 3. 90 |
| 团结立功   | 鲁易等   | 3. 40 |
| 大家喜欢   | 马健翎   | 2. 00 |
| 改变旧作风  | 高介云等  | 2. 20 |
| 红灯记    | 柳夷    | 3. 40 |
| 过关     | 贾霁等   | 3. 50 |
| 兄妹开荒   | 王大化等  | 2. 00 |
| 王克勤班   | 周宗华等  | 5. 60 |
| 宝山参军   | 王血波等  | 2. 50 |
| 货郎担    | 群众秧歌队 | 2. 30 |
| 牛永贵挂彩  | 周而复等  | 5. 30 |

#### 小说十六种

|           |       |        |
|-----------|-------|--------|
| 李有才板话     | 赵树理   | 3. 60  |
| 李家庄的变迁    | 赵树理   | 5. 20  |
| 太阳照在桑干河上  | 丁玲    | 9. 60  |
| 高干大       | 欧阳山   | 7. 40  |
| 暴风骤雨（上）   | 周立波   | 7. 90  |
| 原动力       | 草明    | 4. 20  |
| 种谷记       | 柳青    | 8. 30  |
| 洋铁桶的故事    | 柯蓝    | 3. 90  |
| 吕梁英雄传（上下） | 马烽 西戎 | 13. 30 |
| 地覆天翻记     | 王希坚   | 5. 20  |
| 无敌三勇士     | 刘白羽等  | 3. 70  |
| 晴天        | 王力等   | 3. 00  |
| 地雷阵       | 邵子南等  | 3. 90  |
| 一个女人翻身的故事 | 孔厥等   | 4. 70  |
| 老赵下乡      | 俞林等   | 2. 60  |
| 双红旗       | 鲁煤等   | 3. 00  |

### 通讯报告七种

|           |      |       |
|-----------|------|-------|
| 诺尔曼·白求恩片断 | 周而复等 | 3. 90 |
| 光明照耀着沈阳   | 刘白羽  | 2. 10 |
| 英雄的十月     | 华山   | 2. 80 |
| 英雄沟       | 郑笃等  | 3. 70 |
| 没有弦的炸弹    | 丁奋等  | 4. 00 |
| 解救        | 周元青等 | 2. 80 |
| 飞兵在沂蒙山上   | 韩希梁等 | 3. 20 |

### 诗歌五种

|        |      |       |
|--------|------|-------|
| 王贵与李香香 | 李季   | 1. 90 |
| 赶车传    | 田间   | 4. 70 |
| 圈套     | 阮章竞等 | 2. 50 |
| 佃户林    | 王希坚等 | 4. 60 |
| 东方红    | (诗选) | 2. 70 |

### 说书词二种

|         |      |       |
|---------|------|-------|
| 刘巧团圆    | 韩起祥  | 2. 80 |
| 晋察冀的小姑娘 | 王尊三等 | 2. 50 |

中国人民文艺丛书于 1949 年共出版 58 种，今年四月以来除将已出版者，陆续订正以新版式重印外，并编选新的文艺作品陆续出版。现已完成的计有：

### 新编入者

|               |      |        |
|---------------|------|--------|
| 火光在前（小说）      | 刘白羽著 | 5. 00  |
| 我们的力量是无敌的（小说） | 碧野著  | 14. 20 |
| 走向胜利的第一连（小说）  | 董彦夫著 | 4. 50  |
| 战斗里成长（话剧）     | 胡可著  | 4. 00  |
| 赵巧儿（诗歌）       | 李冰著  | 3. 10  |
| 六十八天（小说）      | 韩希梁著 | 印刷中    |

|               |       |     |
|---------------|-------|-----|
| 永远前进 (小说)     | 刘白羽等著 | 印刷中 |
| 在零下四十度 (小说)   | 西虹著   | 排校中 |
| 漳河水 (诗歌)      | 阮章竞著  | 排校中 |
| 炮弹是怎样造成的 (话剧) | 陈其通著  | 排校中 |

### 修订重印者

|             |       |        |
|-------------|-------|--------|
| 红旗歌 (话剧)    | 刘沧浪等著 | 8. 10  |
| 白毛女 (歌剧)    | 鲁煤等著  | 10. 00 |
| 赤叶河 (歌剧)    | 阮章竞著  | 排校中    |
| 三打祝家庄 (新京剧) | 李纶等著  | 排校中    |

### 经作者校阅重印者

|                |        |       |
|----------------|--------|-------|
| 英雄的十月 (通讯报告)   | 华山著    | 4. 20 |
| 李有才板话 (小说)     | 赵树理著   | 5. 20 |
| 李家庄的变迁 (小说)    | 赵树理著   | 5. 30 |
| 高干大 (小说)       | 欧阳山著   | 印刷中   |
| 暴风骤雨 (上册) (小说) | 周立波著   | 印刷中   |
| 暴风骤雨 (下册) (小说) | 周立波著   | 印刷中   |
| 无敌民兵 (歌剧)      | 柯仲平著   | 印刷中   |
| 王秀鸾 (歌剧)       | 傅铎著    | 印刷中   |
| 团结立功 (话剧)      | 鲁易、张捷著 | 印刷中   |
| 赶车传 (诗歌)       | 田间著    | 印刷中   |
| 刘巧团圆 (说书词)     | 韩起祥演唱  | 印刷中   |
| 原动力 (小说)       | 草明著    | 排校中   |
| 太阳照在桑干河上 (小说)  | 丁玲著    | 排校中   |

丁 玲

## 跨到新的时代来

### ——谈知识分子的旧兴趣与工农兵文艺

最近我们收到许多读者来信，谈到喜欢些什么书，不喜欢什么书和需要些什么书的问题。这些读者，大都是新解放区的知识青年，文艺的爱好者。我觉得他们都很直爽，很热情，这是好的，而且他们的意见也正代表着不少的一批知识分子和市民，甚至有一些对新文艺的责备，也有其片面的理由，值得原谅的。我们除个别给以复信外，再藉刊物来谈谈这些问题，以供讨论和参考。

概括来信意见，不外有这几条。

一、不喜欢读描写工农兵的书，说这些书单调、粗糙、缺乏艺术性。说这些书既看不懂也不乐意看。又说这里主题太狭窄，太重复，天天都是工农兵，使人头疼。还有人举了一个工人的例子，说工人也不喜欢，那个工人认为这些书太紧张了，他们乐意看点轻松的书，如神话戏，或山水画。他们工作生活都紧张，娱乐还要紧张，怕要“崩了箍”，他们说这些书只是前进分子的享乐品。

二、他们喜欢巴金的书，喜欢冯玉奇的书，喜欢张恨水的书，喜欢“刀光剑影”的连环画，还有一批人则喜欢翻译的古典文学。

三、要求写小资产阶级知识分子的苦闷，要求写知识分子典型的英雄，写出他们在解放战争中的可歌可泣的故事。要求写知识分子改造的实例，或者写以资产阶级为故事的中心人物，或者写城市的小市民生活的作品。并且要求这些书不要写得千篇一律，老是开会，自我批评，谈话，反省……。

总之，这些人都说在原则上并不反对工农兵的文艺方向，但对于这些战斗的、政治气氛浓的，与自己生活兴趣有距离的，而在市场上一天一天

---

【题解】本文原载1950年8月25日《文艺报》第2卷第11期。

有了势力的书，却深深抱着反感！他们希望能按照他们的兴趣来要求作者们有些注意和转变，他们希望能按照过去巴金、冯玉奇、张恨水的办法，来写些革命的浪漫故事，他们企图从这些书中受到益处，改造自己。

既然大家对工农兵的文艺方向是赞成的，不管是口头上也好，那么我们也就不必多说它，只说一说大家所认为实践了这个方向的作品，以及这些作品与知识分子之间的关系。

这些被指责的作品，究竟是些什么作品呢？从来信所得的概念，笼统的就是指多数是新华书店出版，少数是其它书店出版的，以工农兵，劳动人民为主人公、为正面人物的各种文艺作品。这些作品为适应广大读者需要，印行的数量，以今天的出版条件，购买条件来说，都是不少的，种类究竟有多少，没有统计，很难说，但以我个人的读书情况来说，有大半都没有读过，不是不想读，是抽不出那么多的时间；只能择要的来读。比较通俗的作品，一般的可以销十万册以上，突出些的就不止这样，各地翻印，其总数有些应该是超过十五万本的。一般的文学作品，销二万本也很平常，好些的，都在五万本以上，有些书是由于发行关系，只销到一万多本，或几千本。这些书的读者也不一样，喜欢这本书的，不一定喜欢那本书，能读这一本的不一定能读那一本。有些是给工人读的或兵士读的，有些被学生所喜欢，也有些是被干部们所喜欢，干部之中还有工农出身的干部与知识分子干部的区别。读者的文化程度，社会经历，政治水平都不一样，作品也不该一样，但的确是属于进步的和要求进步的，向我们提出问题的读者也至少是要求进步的。但这些书按今天革命斗争的深入和复杂、雄壮和胜利来说，其表现的角度、气派、生动、与深刻，都是很不够的，其与政治经济文化各种建设要求的配合也是很不够的。努力于实践毛泽东文艺方向的文艺工作者，应该时时都不要有丝毫的自满，如果说书的销路比抗战以前好的多，那是由于道路的正确，还不能说个人有什么成就，贡献是有的，但很小很小。不过平心而论，这些书是否主题狭窄、单调，使人不耐呢？以我来看，我是不能同意这种说法的。

说这些书主题狭窄，初初看到这样的句子时，是使我吃惊的。中国的文艺，不正是抛弃了那个徘徊惆怅于个人情感的小圈子么？抛弃了一些知识分子的孤独绝望，一些少爷小姐，莫名其妙的，因恋爱不自由而起的对家庭的不满与烦闷么？不是已经跨过了恋爱与革命的矛盾为主题，和缺乏生活实际与斗争实际的，由想像出来的工人罢工或农民起义的作品的时代

么？难道文艺工作者以曾经亲身去体验过的群众的火热的斗争生活，而反映出来的各种斗争中的多种事件和各种人物，还会单调和枯燥么？恰恰相反，这里展开了广阔的生活的原野，提示了阶级斗争的本质，和它的激烈尖锐和复杂。由于时代的不同，战斗的时代，新生的时代，由于文艺工作者思想的进步，与广大群众有了联系，因此新的人物，新的生活，新的矛盾，新的胜利，也就是新的主题不断的涌现于新的作品中，这正是使我们觉得不单调，不枯燥，这正是新的作品的特点，这正是高过于过去作品的地方。举例来说，在过去作品中，我们可以发现一个不甘于平凡的女性，不满于她周围的平凡的生活，也可以读到一个逃出家庭的女英雄，或者一个要求进步而感到无路可走曾使我们同情的女性，但这些女性却被历史条件、社会条件、也被作者的创作条件写得那么柔弱，那么无意义，那么绝望。而今天是什么样的女性呢，是刘胡兰，是赵一曼，是八女投江的中华女儿们。这些女人已经是面对着民族的敌人，阶级的敌人，在极端残酷的激烈的斗争中，咬紧牙关，受尽一切苦难，坚持了民族的、人民英雄的气节，她们的不屈不挠的精神不是供少数人的玩赏，不是博得浅薄的同情，而是教育广大人民，和万世子孙的！这种前后恍如隔世的小说中的主人公，其区别是很大的。虽说前者，在过去的时代里也起过一定的作用，但今天实在不值得再留恋了。我们应该赶上新的时代，接受新的事物，如果我们没有新时代的新的理性认识与新的感性生活，或者也没有鞭策自己的决心，严肃的对待人生与社会以及认真的学习态度，的确是不容易了解新的事物，和欢喜新的文艺的！

主题既然是新鲜的，人物也是新的，一切的战斗的场面都是新的，那么文艺的形式也就为着适应内容的需要，和作者对文艺形式与语言的不断探求与努力，与过去的革命文艺，欧化的文艺形式，或庸俗的陈腐的鸳鸯蝴蝶派的形式都要显得中国气派，新鲜而丰富。早年所提倡的“大众化”，由于国民党反动派不准许作家与劳动群众结合，以及文艺工作者也还存有思想认识上和文艺修养上的缺点，不能做到的，现在已经开始做到一些了。如同一些新歌剧、小型歌剧，的确是比较旧剧，或者话剧更能适合一般群众的喜爱。文学作品如《吕梁英雄传》、《李有才板话》、《新儿女英雄传》、《李勇大摆地雷阵》、《王贵与李香香》，这些形式都是从中国旧有形式里蜕化出来，而又加以提高了的形式。当我第一次读《李有才板话》的时候，它的形式的新颖，是如何的使我喜悦而对赵树理的才智寄予了很大



的佩服。就是从几个历史较久的作家来看，以欧阳山的那么欧化难懂的“战果”而进到他的那么生动、引人入胜的“高乾大”，且不谈它的内容已经如何切实的多，其中所经过的途程是不短而且是不易的，它的政治性及其思想性已经不是那么简单平常，即仅就其形式与语言说，也不知道精美多少；所有熟悉他的读者都会看出这种很大的进展来的。其次可以举刘白羽为例，当刘白羽投身到东北战场上三年之后，由于他生活的深入部队和他在写作上的努力，他的作品不特与他在抗战前的作品，就是较之他在抗日战争中的那些作品，都大为改观，他过去的那些冗长的、意义含混的语句，几乎全部肃清，而那些兵士、政治委员都不是徒有一些概念的形容，而是栩栩如生。这些作品正在以多样的形式，描绘多样的生活，努力寻找人民的生动的、有思想的语言，去掉流水账的、不文不白的、别扭的、陈腐的语言，我以为即使成绩还不够大，仅仅这一点，实际也应令人来学习这一段进步的经验，我每读一篇作品，都觉得可以得到一点东西，我觉得这一点基础，是值得去爱惜而欣喜的，但却有人说这会使人头痛，说这是一日三顿的炸酱面，一点也不新鲜。

不了解人民群众的生活，对人民群众的斗争又不感兴趣，比较习惯于个人幽闭的欣赏“艺术”的心情，或者找点曲折故事以消磨时间的读者，对于政治气氛比较浓厚的书籍，是会嫌它不够轻松，不够细腻的，同时也的确不大理解和不容易与作品中的人物有同感，不容易与作者的情绪调和。譬如杜烽所写的“李国瑞”那样的人物，在不懂得人民解放军的本质，以及晋察冀人民的和语言的特点，就不会感到很大兴趣。“李国瑞”这剧本在戏剧性的组织上，也许读惯了易卜生、莎士比亚，或中国的曹禺、陈白尘作品的人，是会觉得它的艺术性不够，但里面的人物与语言，我实在觉得在中国也是少有的艺术上的成就（我不再说当时这个剧本如何教育了部队，因为这种政治的作用，一般人是无法反对，也不反对的）。

说工人不喜欢这些作品，说工人怕紧张，我看是不可靠的。我不想找一个或几个工人来替我答复，我们只看工人同志如何的欢迎《红旗歌》、《不是蝉》就可以明白了。《红旗歌》在上海演二百多场，观众绝大多数是工人。《不是蝉》在石家庄演出后又到太原、北京，现在又到上海了，到处受工人欢迎。我想这些戏都该被认为是属于紧张的吧。这也许又有人说这是描写工人的，所以工人爱看，那么《白毛女》是描写什么的呢？现在有些人总爱强调城市与农村的矛盾。有人说过去老解放区的文艺大半是描

写农村，形式也采取农村的，叫农村文艺，这些农村文艺是不受城市欢迎的。其实这说法也是想取消这一点已有的人民文艺的幼芽，真真地属于人民的，在人民中就通行无阻，一个农民出身的干部，都能读《日日夜夜》、《恐惧与无畏》，难道一个工人，不能理解，不愿理解农村中的阶级斗争么？工人不是只限于要知道工人的事，只有小市民趣味的人，才老是喜欢看一切只符合小市民趣味的消遣品。

过去知识分子所爱的，也不一定专是描写知识分子的，鸳鸯蝴蝶派也写一个黄包车夫的苦闷，美国帝国主义的野兽片、蛮荒片在中国也获得很多读者。描写嫖妓女，描写拆白党，那里只是妓女嫖客和拆白党看呢？知识分子有喜欢读高尔基读鲁迅，读一切较进步作品的人，也有只喜欢读《霍桑侦探案》，或者《金粉世家》的。有的革命了，有的却堕落了。不管唯艺术的艺术家们怎样捧着几本古典文学，拉着几个贵族王子，或公爵夫人，怎样的骂左翼文学单调粗糙，缺乏艺术性，可是到了人民的时代，这些艺术家们又到哪里去了呢？这些唯艺术的作品又到哪里去了呢？

其实所指责的工农兵的人民文艺书籍，其中所描写的人物并不只是工人、农民、兵士，那里也有开明士绅、与恶霸地主，有小商人、狗腿子，也有在改造过程中的知识分子与旧知识分子。还有资本家、汉奸、军阀、也有破鞋、二流子，因为仅仅工人或农民是不能构成这个时代中的一个斗争的现实的。不过这里面大地主官僚资产阶级的老爷们，以及他们的儿女们都只穿着血淋淋的绸衣，外貌既不好看，心灵更为可鄙，这种不合旧传统的写法，总不会全如人意，这与看旧戏的观众，忽然看见正德皇帝不是一个潇洒的漂亮的五络长须的美男子，而成了一个鼻子上画白的吊膀子的小丑时，心里总不愉快一样，甚至倒恨起那位朴朴素素端端正正干干净净的开小饭馆的李小二来。皇帝本来不一定比开饭馆的人长得漂亮，皇帝的品德当然比一个穷老百姓差很多，皇帝的倚势凌人，调笑妇女就是流氓行为，怎么能把一个流氓写得好看，要观众去同情他呢？本来这就是统治阶级的艺术来欺骗人民的。那趣味原来就很低的。在旧社会里，每当这戏演到他调戏李凤姐时说道：“大爷就爱的这个调调儿”，台下那些与他有同样恶劣趣味的观众就大笑起来，这实在是使人恶心的。如果给他来一个白鼻子，还他流氓的本色，他再说时，在观众的笑声里就会有另一种感觉，观众就会说看你这个流氓装腔作势，所以今天的文艺也是要给历史，给现实一个本来面貌，尽管有极少数的人不习惯，或者反感，不要紧，那是少

数。慢慢地也会有改变的。

知识分子的改造，要求进步，那里只能靠以知识分子为主人公的书籍呢？中国进步的文艺青年在文学上所受的影响，是屠格涅夫的《罗亭》、《父与子》呢，还是高尔基的《母亲》或者《铁流》与《毁灭》呢？鲁迅对于中国的文艺青年的教育是大的，但在他的作品中只有很少数是描写知识分子的。知识分子要求得到改造，需要很多马列主义的理论知识与生活的实践，每个人都必须走自己的一条路。工农兵的文艺，向知识分子展开了一个广阔的世界，对知识分子正是很需要的。其中所描写的英雄人物，对自己的缺点正是一个很好的教育。为什么要嫌这些书太多，说为工农兵太多，为知识分子太少，说忽略了知识分子呢？其实不只为工农兵，就是为知识分子，这样的书也只有太少的！

喜欢看《金粉世家》这一类书的，现在的确难得找到书读了。但是喜欢看巴金的书的读者，是可以稍稍跳跃一下的，不要管二少爷、三少爷，以及他们的表妹从家中出走以后怎么样，就假定这些人已经完全找到了正确的道路，已经参加了革命，到了部队，到了农村，到了工厂，当了干部吧。看看这些人在实际生活中如何受锻炼吧。其实到了上海怎么样，也还是可以在过去的一些书中找到另外的答案的，不过我们何必一定要经过一些曲折的道路而不直截了当的跨到现在的时代呢！

我也承认在现在的各种文艺书中，描写知识分子转变是少的，以知识分子为主人公来写可歌可泣的故事的书是少的，但这的确因为一个知识分子在动荡时代中的一些摇摆，一些斗争，比起工农兵的战斗来，的确是显得单薄无力得多。知识分子在这样庞大的作为人民主体的工农兵队伍里面就不觉得自己有什么值得表扬了。假如有一个真真改造好了的知识分子，作家们又把他当一个干部，一个无产阶级的战士来出现了，因此像过去的那些又漂亮，又多情，又有表哥表妹，又有朋友又需要找出路，又无路可走，那么充满了所谓知识分子的倜傥风流的情调实在太少了！

我也承认，今天以劳动人民为主体的，写新人物的这些作品，还不是很成熟的，作者对于他所喜欢的新人物，还没有古典文学对于贵族生活描写的细致入微，这里找不到巴尔扎克，也没有托尔斯泰。甚至于对于这些新的人物虽然显出了崇高的爱，却还不能把这些人物很好的形象起来，给读者以很深的印象。也还不能把一些伟大的事变写得更有组织、有气氛，甚至不如过去一个时期知识分子写知识分子的苦闷那么深刻。这是今天在

文学作品方面的不够，应该承认，也许这是遭受指责的最大的理出，这个缺点应尽可能快的克服。但我以为这是必然的，因为一切是新的，当文艺工作者更能熟悉与掌握这些新的内容与形式时，慢慢就会使人满意起来。我希望读者们不要强调这个缺点，因为强调了只有增加你的成见，加深你对于新事物与新文艺的距离，让我们不要留恋过去。一件绣花的龙袍是好看的，是艺术品，我们却只能在展览会展览，但一件结实的粗布衣却对于广大的没有衣穿的人有用。我们会慢慢提高我们布的质量，色彩和裁剪适宜，缝工精致，我们要使我们将来的衣服美丽，但那件龙袍，不管怎样绣得好，却只能挂在墙上任人展览了。让我们为爱护新文艺的成长而努力，我们应该在爱护之下来批评，却不是排斥，不是装着同情的外貌而存心的排斥。我们对这些热心的读者也是非常放心的，因为他们是要进步的，他们又已经置身于新社会里，新社会的各种生活，会从各方面帮助他放弃一些旧观点的，他们会一天天更接近人民群众，会一天天更理解人民文艺，甚至他们不久就会参加到这里面来，与大家完成这一新的创作时代。

## 应当重视电影《武训传》的讨论

在发表杨耳同志《陶行知先生表扬“武训精神”有积极意义吗?》一文时，我们说希望因此引起对于电影《武训传》的进一步的讨论。为什么应当重视这个讨论呢?

《武训传》所提出的问题带有根本的性质。像武训那样的人，处在清末中国人民反对外国侵略者和反对国内的反动封建统治者的伟大斗争的时代，根本不去触动封建经济基础及其上层建筑的一根毫毛，反而狂热地宣传封建文化，并为了取得自己所没有的宣传封建文化的地位，就对反动的封建统治者竭尽奴颜婢膝的能事，这种丑恶的行为，难道是我们所应当歌颂的吗?向着人民群众歌颂这种丑恶的行为，甚至打出“为人民服务”的革命旗号来歌颂，甚至用革命的农民斗争的失败作为反衬来歌颂，这难道是我们所能够容忍的吗?承认或者容忍这种歌颂，就是承认或者容忍污蔑农民革命斗争，污蔑中国历史，污蔑中国民族的反动宣传为正当的宣传。

电影《武训传》的出现，特别是对于武训和电影《武训传》的歌颂竟至如此之多，说明了我国文化界的思想混乱达到了何等的程度!试看下面自从电影《武训传》放映以来，北京、天津、上海三个城市中报纸和刊物上所登载的歌颂《武训传》、歌颂武训、或者虽然批评武训的一个方面，仍然歌颂其他方面的论文的一个不完全的目录：

---

**[题解]**这篇社论发表于1951年5月20日的《人民日报》上，它经毛泽东大量修改、并最后定稿。1977年4月人民出版社《毛泽东选集》第五卷的《应当重视电影〈武训传〉的讨论》，是这篇社论中的部分文字（本史料选用黑体字标出）。这一部分，曾于1967年5月26日作为毛泽东关于文艺问题的文稿在《人民日报》上刊出。

| 题 目                   | 作者   | 报刊   | 日期   |
|-----------------------|------|------|------|
| 编导《武训传》记              | 孙瑜   | 光明日报 | 二·二六 |
| 武训传电影和武训画传            | 长之   | 光明日报 | 二·二六 |
| 我看《武训传》电影             | 李士钊  | 光明日报 | 二·二六 |
| 我看了《武训传》电影            | 陶宏   | 光明日报 | 二·二六 |
| 武训传——电影故事             | 罗维   | 工人日报 | 二·二六 |
| 介绍武训画传                | 管大同  | 光明日报 | 二·二七 |
| 武训传                   | 紫光   | 新民报  | 二·二七 |
| 热爱我们伟大的祖国——看电影《武训传》有感 | 谷风   | 新民报  | 二·二七 |
| 关于电影《武训传》             | 王赓尧  | 新民报  | 二·二七 |
| 对《武训传》的意见             | 项若愚  | 新民报  | 二·二七 |
|                       | 魏兆兰  |      |      |
| 由教育观点评《武训传》           | 董渭川  | 光明日报 | 二·二八 |
| 《武训传》观后               | 夙隽   | 新民报  | 三·一〇 |
| 论《武训传》                | 杨雨明  | 北京文艺 | 三·一五 |
|                       | 端木蕻良 | 二卷一期 |      |
| 《武训传》丑化了劳动人民          | 江林   | 新民报  | 三·三一 |
| 我对《武训传》的意见            | 林    | 光明日报 | 四·二  |
| 武训传能表现我们祖先的伟大吗?       | 田家美  | 新民报  | 四·二  |
| 将《武训传》的争论明确起来         | 书亭   | 人物杂志 | 五·五  |
| 由武训和周大这两个人物谈起         |      |      |      |
| ——《武训传》观后             | 赵桓   | 天津日报 | 三·一九 |
| 推荐《武训传》               | 阮丁   | 进步日报 | 三·一九 |
| 《武训传》观后感              | 果鸿远  |      |      |
|                       | 步云升  |      |      |
|                       | 文清   |      |      |
|                       | 夏文华  | 进步日报 | 三·二三 |
| 评《武训传》                | 时伟文  | 天津日报 | 三·二八 |
| 我看《武训传》               | 李歆   | 天津星报 | 三·二九 |
| 《武训传》教育了我             | 堃瑜   | 天津日报 | 四·四  |

|                            |             |                             |                         |
|----------------------------|-------------|-----------------------------|-------------------------|
| 不能接受武训的传统                  | 静知          | 进步日报                        | 四·四                     |
| 关于《武训传》                    | 程庆华         | 进步日报                        | 四·四                     |
| 我对武训的看法                    | 恂           | 进步日报                        | 四·四                     |
| 武训的“反抗”变成了帮忙               | 洪都          | 进步日报                        | 四·八                     |
| 对《武训传》取材问题的一点意见            | 方辉先         | 进步日报                        | 四·八                     |
| 关于武训不是我们好传统的商榷             | 鲁男子         | 进步日报                        | 四·八                     |
| 我怎样演武训的                    | 赵丹          | 上海大众电<br>影第九至第<br>十五期       | 一九五〇·<br>十·一六           |
| 武训传(报纸连载画传)                | 孙瑜编<br>董天野画 | 新闻日报                        | 一二·一四<br>至一九五一<br>·一·三〇 |
| 《武训传》与中国封建社会               | 蒋星煜         | 大公报                         | 一二·三〇                   |
| 在苦难中成长的《武训传》               | 王蓓          | 大公报                         | 一二·三〇                   |
| 我怎样表现武训的“梦”                | 孙瑜          | 新闻日报                        | 一二·三〇                   |
| 编导《武训传》前后                  | 孙瑜          | 大众电影<br>第十四期                | 一九五一·<br>一·一            |
| 看了《武训传》之后的意见               | 戴白韬         | 新闻日报<br>大众电影<br>第十四期<br>文汇报 | 一·一<br>一·一<br>一·三       |
| 《武训传》观后感……                 | 马侣贤         | 大众电影<br>第十四期                | 一·一                     |
| 育才学校师生谈《武训传》               |             | 大众电影<br>第十四期                | 一·一                     |
| 看了《武训传》的一些体会               | 顾慰祖         | 文汇报                         | 一·六                     |
| 《武训传》半解                    | 史果          | 新民报<br>晚刊                   | 一·六                     |
| 对《武训传》的粗见                  | 立行          | 大公报                         | 一·一三                    |
| 从《武训传》谈起                   | 王鼎成         | 新闻日报                        | 一·二七                    |
| 小论表现历史人物问题——从<br>《武训传》影片谈起 | 言萌          | 文汇报                         | 三·二九                    |

下面是关于武训的几本在一九五一年初出版的新书：

武训传(电影小说)孙瑜著， 上海新亚书店出版  
武训画传李士钊编，孙之儁绘， 上海万叶书店出版  
千古奇丐(章回小说)柏水编， 上海通联书店出版

在许多作者看来，历史的发展不是以新事物代替旧事物，而是以种种努力去保持旧事物使它得免于死亡；不是以阶级斗争去推翻应当推翻的反动的封建统治者，而是像武训那样否定被压迫人民的阶级斗争，向反动的封建统治者投降。我们的作者们不去研究过去历史中压迫中国人民的敌人是些什么人，向这些敌人投降并为他们服务的人是否有值得称赞的地方。我们的作者们也不去研究自从一八四〇年鸦片战争以来的一百多年中，中国发生了一些什么向着旧的社会经济形态及其上层建筑（政治、文化等等）作斗争的新的社会经济形态，新的阶级力量，新的人物和新的思想，而去决定什么东西是应当称赞或歌颂的，什么东西是不应当称赞或歌颂的，什么东西是应当反对的。

特别值得注意的，是一些号称学得了马克思主义的共产党员。他们学得了社会发展史——历史唯物论，但是一遇到具体的历史事件，具体的历史人物（如像武训），具体的反历史的思想（如像电影《武训传》及其他关于武训的著作），就丧失了批判的能力，有些人则竟至向这种反动思想投降。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？

为了上述种种缘故，应当展开关于电影《武训传》及其他有关武训的著作和论文的讨论，求得彻底地澄清在这个问题上的混乱思想。



## 关于高等学校文艺教学中的偏向问题

下面几封读者来信，谈到目前高等学校里文艺教育方面的一些问题。从这些来信里可以看出，现在有些高等学校，在文艺教育上，存在着相当严重的脱离实际和教条主义的倾向；也存在着资产阶级的教学观点。有些人，口头上常背诵马克思列宁主义的条文和语录，而实际上却对新的人民文艺采取轻视的态度，对毛主席的《在延安文艺座谈会上的讲话》认识不足，甚至随便将错误的理解灌输给学生。他们认为学生适当地去参与现实活动是不必要的，甚至觉得这是降低大学生的“身价”；他们只喜欢空谈“哈姆雷特”、“奥勃洛摩夫”，而对于表现新中国崇高的英雄人物的优秀报告文学——如朝鲜通讯等——却看得一文不值；他们鼓励学生关门提高技巧，据说这样在“将来”可以“运用艺术手腕，创作大批作品”；他们不仅对学生的充满小资产阶级情调的“习作”不加批评教导，自己反而在课堂上怡然自得地朗诵自己过去的旧的“抒情作品”……所有这些，都与新社会的飞跃发展和青年的需要极不相称。我们觉得，对于这一类错误论点和欧美资产阶级思想意识的残余展开批评，是完全必要的。

最近，北京、天津各高等学校的教师，正在中央人民政府教育部统一领导下进行以改造思想为目的的学习运动，这一运动并即将推广到全国。我们拥护这样的学习运动。新中国成立两年来，许多高等学校教师们参加了马克思列宁主义的理论学习并在政治思想上有了进步，课程上也有了若干改革，在这些方面是有一些成绩的。但也正如新华社十月二十二日电讯所述：“这种进步和改革还赶不上国家建设的需要，也落后于学生的要求。多数教师虽然在总的政治纲领上已能接受新民主主义的方针政策，但在教

---

**【题解】**《文艺报》1951年11月第5卷第2期刊发谈论高等学校文艺教育的几封读者来信，标题下附有“编者的话”。这里收入的就是这段“编者的话”。

育思想、治学观点、工作作风等方面，还或多或少地保留着欧美资产阶级的思想意识的残余。”而目前高等教育进步缓慢的基本原因，就是由于“这一类的思想作风未能得到根本的改造，马克思列宁主义未能在高等教育工作中贯彻”（同上所引）所致。毛主席在中国人民政治协商会议第一届全国委员会第三次会议的开幕词中指示我们：“思想改造，首先是各种知识分子的思想改造，是我国在各方面彻底实现民主改革和逐步实行工业化的重要条件之一。”可见，高等学校的教师们的思想改造是多么迫切而重要。

读者来信中所反映的这些问题之所以产生，其根本原因，就在于这一部分教师在思想改造方面还做得很不够。

这些来信中所反映的某些情况可能是比较突出的个别情况，某些细节也容或与真实情况有些出入，但我们认为，这些读者来信所共同提出的问题是值得重视的，这些来信至少可以作为这次高等学校教师们的学习运动中的一种参考材料，可以帮助在学习中的文艺教师们思考问题、在展开批评与自我批评时有所启发。

我们希望各地高等学校的文艺教师们，对于这里所涉及的问题展开广泛的讨论，尤其希望正在学习中的文艺教师们能把自己的学习心得写成文章，参加讨论。文艺教学工作中所存在的缺点是从过去长期欧美资产阶级的教育中带来的，今天在新民主主义的教育方针下，它将会得到改正的机会，而且一定会得到改正的。——让我们共同为改造思想，完成高等学校的文艺教育的改革事业而努力！

舒 芜

## 致路翎的公开信

编者按：《人民日报》曾于六月八日刊载了《长江日报》上舒芜的《从头学习〈在延安文艺座谈会上的讲话〉》一文。在这篇文章中，舒芜检讨了他于一九四五年发表在《希望》上的《论主观》一文的错误观点。这种观点表现在文艺创作上，是片面地夸大“主观精神”的作用，追求所谓“生命力的扩张”，而实际上否认了革命实践和思想改造的必要。《希望》这个刊物是以胡风为首的一个文艺上的小集团所办的；舒芜自己所指出的错误，其实是这个小集团所共同的。舒芜曾在检讨中说：当时还有几个人，都曾经有同样错误的思想，并指出路翎就是其中的一个。

对于路翎的一些作品和对于这个小集团的错误思想，在报纸刊物上曾先后进行过一些批评。这里发表的舒芜的《致路翎的公开信》，进一步分析了他自己和路翎及其所属的小集团一些根本性质的错误思想。这种错误表现在：以小资产阶级的个人主义的“斗争”当作革命道路，而否认工人阶级的领导，片面地、过分地强调“主观作用”，实际上这“主观”却是小资产阶级的主观，其实就是强调小资产阶级的作用，企图以小资产阶级的面貌来改造世界。这种错误思想，使他们在文艺活动上形成一个小集团，在基本路线上是和党所领导的无产阶级的文艺路线——毛泽东文艺方向背道而驰的。

我们发表这封公开信，目的是帮助路翎等人检查自己的文艺思想，改正自己文艺思想上的错误倾向。

---

**【题解】** 本文原载 1952 年 9 月《文艺报》（总第 71 期），编者按语中指出，舒芜文章较之他前一篇《从头学习〈在延安文艺座谈会上的讲话〉》，“进一步分析了他自己和路翎及其所属的小集团一些根本性质的错误思想”，并对这种文艺思想错误的性质给予评价。

路翎：

作为一个曾在错误的道路上同行了好久的老朋友，我写这封信给你。

对于我们过去在文艺上所走的道路，解放三年来，在党的教育之下，从实际工作中反复思索，今天，我已经能够毫不犹豫地断言：那是根本错误的，是与毛泽东文艺路线背道而驰的。我们曾经长期地宣传它，在当时国民党统治区的一部分小资产阶级知识青年当中，有过相当的影响。其结果，主要的就是脱离群众，脱离实践，拒绝思想改造，反而要通过文艺，按照小资产阶级的面貌来改造世界。因此，今天我们不可逃避的责任是：一定要把它摆到群众面前来，彻底地清算它。

从去年年底开始，从几种报刊上面，连续看到一些对你的批评。这说明了你在解放以后，还在发展着过去的错误，到了极严重的程度。所批评的你那几本最近出版的书，我都没有看过。但是，我相信是批评得对的。因为，你的那一套思想，曾经是我们共同的东西。我早就期待你公开地表示态度，坦白地承认错误，诚恳地接受真理。直到现在，你还是缄默。我愿意相信你是在深刻的检讨过程当中，希望这封信可以帮助你党的教育之下早日得到应有的结论。

我们过去在错误的道路上，曾经是最亲密的朋友。让我们在真理的道路上重逢，重新携手前进吧！

**第一，我们过去一切错误的出发点，是硬要把自己倾向革命的小资产阶级个人主义追求过程，当作“正确”的革命道路。**

解放以前，我们都曾经过一番奋斗，而倾向于革命。这是事实。但是，在旧中国那样的半殖民地半封建社会，小资产阶级作为一个阶级来说，其参加革命的原始动机，就是为了保存将失去的、或挽回已失去的私有财产。因此，小资产阶级知识分子之倾向革命，思想上反映着他们的阶级本质，基本上就是由于不能忍受封建买办法西斯主义的窒息，想借革命来发展其个人主义。他们在理论上，就是说，在口头上，很容易接受马列主义。但在实际上，他们是自然而然地把马列主义变成适合于个人主义的东西。所以，一个小资产阶级出身的知识分子，参加革命营垒多年，满口马列主义，而实际上还是一个个人主义者，这在中国是很常见的。这也是思想改造问题为什么具有那样迫切性的缘故。

这个改造，必然是一场严重的斗争。就是说，那种个人主义的追求，

一定坚持不肯让位给工人阶级集体主义思想。我们的错误，就是硬要把自己那种小资产阶级个人主义的追求肯定为正确的革命道路。我们首先肯定自己的思想，认为和工人阶级思想并没有什么本质之别，只有程度之差；认为我们的方向是完全正确的，问题只在如何坚定地一直走下去。我们也没有否认自己思想中的个人主义，但认为不过是零星不成体系的残余，而那已经形成了的“正确的主流”，就足够把它们战胜。所谓“正确的主流”，其实还是那曾经推动我们倾向革命的小资产阶级个人主义的进步要求。我们正是一贯抱着这个东西当作宝贝，鼓吹它的方向，以为这就是走上工人阶级立场的方向。

其实，小资产阶级的进步要求，不管它“进步”到如何程度，“要求”得如何强烈，终归是小资产阶级的东西，个人主义的东西，是属于资产阶级思想体系的。其所以是进步的，当然主要的是因为它使得那些进步的小资产阶级分子，有接受工人阶级领导并进而被改造的可能。可是，这并不是它本来的目的，不是它本身就含有工人阶级思想因素。它不过是把那些进步的小资产阶级，在半殖民地半封建社会的条件之下，推到那么一个客观地位，就是客观上非密切地跟着工人阶级走就没有别的出路，因而思想上也就不可避免地受着很多工人阶级思想的影响那样的地位。到了这个地位以后，他们之得到改造，就主要地靠着工人阶级思想的教育？靠着所受到的工人阶级思想影响在外力帮助之下的壮大抬头，而决不是靠着原来那种小资产阶级进步要求的推动。那原来的进步要求，到了这个关头，倒是立刻显露出个人主义的本质，与工人阶级思想相抗争，成为思想改造的障碍；通常所谓“进步包袱”，便是指此而言。

但当时，我们竭力鼓吹这个“进步要求”，说它按其本身的性质和规律一直发展下去，就可以推动大家走上工人阶级立场。我在“论主观”和其他论文里面，那样用尽力量来鼓吹，摭拾许多马列主义的词句来掩盖着的所谓“主观作用”，主要内容就是这个东西，带有极大的疯狂性、偏激性。我们竭力要发扬它，这就是说，小资产阶级知识分子要解放自己，只须使自己更加成为疯狂偏激的小资产阶级，就能成功，无须乎什么工人阶级领导。

当时就有不少批评，说我们是抗拒思想改造。我们大为不服。我们说：明明是这么“沉痛地”批判着个人主义，还要说是抗拒思想改造，真不知从何说起！的确，你的“财主底儿女们”，就充满着这种“批判”。但

是，今天我们应该老老实实地承认，那里面没有一点工人阶级思想的影子；至于“批判个人主义”，“沉痛”倒是真的，因为其实是同情、悼念和辩护罢了。

你写了你的一——也是当时我们大家的英雄蒋纯祖，对于小资产阶级知识青年，实际上只有一个意义：看吧！尽管他是那样一个个人主义者，那样疯狂、混乱、骄傲、专横，那样至死都缠着根深蒂固的个人主义不放。然而，仍然是多么可爱，多么英勇呀！正如你自己明白说出的了：

我不想隐瞒，我所设想为我底对象的，是那些蒋纯祖们。对于他们，这个蒋纯祖是举起了他底整个生命在呼唤着。我希望人们在批评他底缺点，憎恶他底罪恶的时候记着：他是因忠实和勇敢而致悲惨，并且是高贵的。（《财主底儿女们》题记）

这几句话？当时成了我们共同的骄傲的宣言。我就曾经不止一次翻看它；而每一看到，都经验着“苍凉悲壮”的一——其实是甜蜜蜜的感动，因为自己也就可以因此而“忠实”“勇敢”和“高贵”起来了。到今天，应该把它和毛主席的指示放在一起来看：

有许多同志比较地注重研究知识分子，分析他们的心理，着重地去表现他们，原谅并辩护他们的缺点，而不是引导小资产阶级出身的知识分子和自己一道去接近工农兵，去参加工农兵的实际斗争，去表现工农兵，去教育工农兵。……他们是站在小资产阶级立场，他们是把自己的作品当作小资产阶级的自我表现来创作的，我们是在相当多的文学艺术作品中看见这种东西。他们在许多时候，对于小资产阶级出身的知识分子寄与满腔的同情，连小资产阶级的缺点也加以同情甚至鼓吹。（《在延安文艺座谈会上的讲话》）

看看吧！这一段话，特别是最后一句话，恰恰指的是谁？

你不要以为我已经忘记了我们当时在这个问题上的“基本原则”。我记得很清楚，当时我们是这样说的：这一切缺点甚至罪恶，都是在忠实、勇敢和高贵的追求过程当中产生的。走向革命，正是必须通过这样的追求，没有摇身一变的捷径。因此，不管他如何有缺点，甚至有罪恶，他的

整个道路始终是忠实、勇敢和高贵的。我们说什么在批评和憎恶的时候，还应该记着他是那样了不起等等，真正的意思无非是：应该记着他是那样了不起，而对于他的缺点和罪恶，就不必照着“俗流之见”来作什么批评，自然更不应该有什么憎恶。——今天看一看吧！这不是抗拒思想改造是什么？

其实，动机和效果是一致的。蒋纯祖那样的盲目疯狂地横冲直撞？正是他的动机是个人主义的证明。其所以有那样多的恶劣表现，正是个人主义动机的必然结果。这里没有任何“忠实”、“勇敢”、“高贵”之处。真正的忠实、勇敢和高贵，应该是迅速地正视自己的错误，检查自己的错误动机，否定自己的错误道路，一刀斩断，走向工人阶级集体主义的道路。然而，我们当时却反复宣称：谁不经过蒋纯祖那样的盲目疯狂的横冲直撞的“追求过程”，其倾向革命就是“市侩投机”；谁不在革命当中继续那样地横冲直撞下去，便是“前进了几步就期待着一劳永逸”。还是再听听你自己的——也是我们当时共同的声音吧：

我们现在是处在一个亟待毁灭、也亟待新生、创造的时代。一切东西，一切生命和艺术，都是达到未来的桥梁。人们底生命是一个斗争底过程。……但假如这些年青的生命们前进了几步就期待着一劳永逸，艳羡起那些纸糊的宫殿和阴暗的监牢来了，那么，不管他们脸上是挂着怎样的笑容或眼泪，他们都必得被继起的人们，以那个伟大的东西的名字，重重地击倒。（《财主底儿女们》题记）

我是记得所谓“纸糊的宫殿和阴暗的监牢”何所指而言的；那主要的就是指的当时国民党统治区内的进步文艺工作者的队伍。当时我们对之非常嫉恨，不是为了它里面还有许多小资产阶级的错误，而是为了他们没有我们那个坚持错误的“忠实”和“勇敢”，为了他们总还在逐渐克服错误之中。记得我和你曾经共同欣赏过纪德所说的一句话：“假如我要死，最大的遗憾是，从此再没有犯错误的可能了。”（大意如此，不知见于何书，记得还是你向我口述介绍的）由此可见，当时我们正以能犯错误为自己的“生命是一个斗争过程”的证明，还有丝毫改造思想的意思吗？

当时我们总是说：我们尽了力量，做了能够做的一切，结果只有这样；说缺点也好，说错误也好，实际上只能是这样；那么这就是脚踏实地

的唯一可能的道路了，此外还能怎样呢？难道不许我们这样地走过来革命，或者是要求我们腾云驾雾不成？这完全是诡辩。没有谁要求小资产阶级知识分子在其倾向革命的过程的开始，就能够没有一点个人主义；但必须要求他们尽量迅速认清和肃清自己的个人主义。没有谁说过小资产阶级知识分子从他们的个人的进步要求出发就不能倾向革命；但必须反覆指出，他们只有愈益克服其个人主义，才愈能真正走近革命。没有谁要求腾云驾雾；但必须要求尽量少走不必要的弯路。总之，小资产阶级知识分子倾向革命的过程中，犯错误，走弯路，都是很难免的；正因为如此，对于这些错误和弯路就更更要实行严肃尖锐的批评，为的是尽可能把它们减少；决不能像我们当时所做的，反而歌颂它们，甚至还补充得更多一些，画出一条九转三弯、千回百折的路线图，指为唯一必由的脚踏实地之路，倒是指责正确的道路为“腾云驾雾”，为“市侩投机”。这样，实际上只有使自己离革命愈来愈远罢了。

**第二，我们为了辩证自己，不仅把群众自发的革命要求，夸张为革命的基本动力，否定了党的领导，而且照自己的面貌去涂改群众的面目。**

当时我们既是十分欣赏自己那种“追求过程”，把其中一切错误和弯路都当作宝贝，并决心沿着个人主义的道路继续那样“追求”下去，我们就进一步鼓吹群众的自发的革命要求，千方百计证明它就决定了革命的道路，就是革命的基本动力。用意很显然：看吧，大家都是这样，不单是我们！大家都是自己要革命，就革命；要怎么革，就怎么革；道路就在这里，此外还有什么天外飞来的道路呢？

这一方面的工作，你做得最多。在你十年来的作品中，绝大部分写的是“工人”和“农民”。你的一贯的主题是：他们有着“强烈的革命要求”，所以革命的基础就在这里，革命的主要动力就在这里，最重要的是，革命的道路也就决定在这里。而这些所谓“强烈的革命要求”，你特别强调，都是“从实生活的深处产生的”，都是没有或极少有政治自觉，都是与任何明确的政治认识不发生关系的。不但如此，你还一再告诉读者，那些政治自觉和政治认识之类，常常只是虚伪的教条；只有这种“盲目自发”的“革命要求”，才比什么都重要。

我也从“理论”上与你呼应。我把这种“盲目自发”的“革命要求”，也拿来作为我的“主观作用”的内容。我竭力证明，“主观作用”不但是



我们知识分子的，而且是广大群众的。我明确地把“主观作用”和“思想体系”对立起来。甚至于还构成了一套“宇宙观”，在其中，古往今来，东西南北，总是这个“主观作用”在“燃烧”，推动着一切的进行。我反复鼓吹，最重要的是要大家都去向群众“汲取”这个“主观作用”；至于政治觉悟之类，我说，不是太少，而是太多，不是急需提高，而是提得太高了。这种主张之显然为资产阶级夺取领导权开辟道路，是无须证明的。

我们当时故意混淆了两个完全不同的问题：一个是，群众是否要求革命；另一个是，群众是否能够自发地知道要有什么样的革命和应该怎样革命。我们从第一个问题之当然肯定的答案，就扯到第二个问题，说也应该是当然肯定的答案。每当在这一点上受到批评的时候，我们就反过来咬定批评者是轻视群众，是把群众看作机械傀儡，连革命要求都没有，是“圣人不仁，以百姓为刍狗”的心肠。

其实，人民群众之所以是人民群众而不是反动派，当然都由于他们的社会经济地位，决定了他们不同程度的革命要求。这一点是没有任何问题的。我们自以为有着深刻的理论根据，其实就是这一点。然而，让我们仔细考察一下吧：

首先是农民。他们有着强烈的反封建要求，多少世代以来，就梦想着土地、民主与和平。但是，他们从来不能单靠自己的力量，来开辟一条正确的胜利的革命道路。仅仅到了今天，工人阶级的领导，才破天荒地为他们指出一条胜利的道路，而把他们从封建剥削之下解放出来。每一个做过土地改革工作的干部都知道，在整个农村反封建斗争过程中，我们以工人阶级政策思想向他们进行教育，是多么艰苦的过程！土地改革完成了，如果让他们自流地发展下去，他们就会走向资本主义的道路。因此，领导他们组织起来，引导他们走向互助合作的道路，又是农村工作中的迫切任务。还不说将来实行机械化和集体化的严重的改造过程。

其次是小资产阶级。他们也迫使地要民主，要自由，要平等。但是，他们所能提出的“最好”的革命纲领，也不过是一些无法实行的空想的社会主义。而在实际上，如果他们不在工人阶级领导之下来革命，便只有跟着资产阶级走，那结果就会发现：所要的是极端民主，得到的是资产阶级专政；所要的是他们的个人自由，得到的是资产阶级对工人群众也对他们进行无限剥削的自由；所要的是无政府主义的平等，得到的是在资产阶级面前俯首帖耳的屈辱的命运。

至于中国的民族资产阶级，尽管和帝国主义封建主义有矛盾，却从来独力担当不起反帝反封建的任务，更不用说。

不但如此，决定工人阶级革命道路的，也不是工人群众的原始的自发的革命要求。列宁曾经异常尖锐地指出：

是资产阶级的思想体系呢，还是社会主义的思想体系呢。这里没有什么中间的道路（因为人类没有创造出什么“第三种”思想体系，并且在充满阶级矛盾的社会里，绝对不会有非阶级或超阶级的思想体系）。因此，对于社会主义思想体系的任何轻视与任何离弃，都是加强资产阶级思想体系的。人们谈论什么自发性。但工人运动自发的过程，正是趋向于受资产阶级思想体系的支配，正是照着（Credo）纲领进行，因为自发的工人运动也就是工联主义的运动，也就是纯粹职工会的运动，而工联主义正是表明工人受资产阶级思想的奴役。（《列宁文选》，莫斯科中文版，210—211页）

看看吧！连工人群众的自发的“革命要求”，如果离开了工人阶级的思想体系，也要有这样严重的后果！

你会反问：“集中起来，坚持下去。”怎么讲呢？是的，我们曾经长久纠缠着这一点，自以为掌握了雄辩的理由。这个我完全记得。正因为记得，所以三年来在实际工作当中，时时处处发现它是那样的诡辩，那样的似是而非。就按照前面的分析来说，请问：当集中起来的时候，对于农民群众那些复仇性的要求，平均主义的要求，分散性与狭隘性的要求，单纯发家致富的要求，乃至“吃大锅饭”的要求，把它们怎样处理呢？对于小资产阶级群众那些极端民主化的要求，个人自由主义的要求，乃至那种疯狂性与破坏性的要求，把它们怎样处理呢？还有工人群众那些经济主义的要求，工联主义的要求，又把它们怎样处理呢？是不是把它们也一概“集中起来”呢？（这里还没有说到资产阶级那些“自由发展”的要求之类）可见一定要有一个工人阶级的思想体系，即马列主义、毛泽东思想的体系，工人阶级政党的政策思想体系，工人阶级先锋队的高度自觉性的体系。

实际上，三十年来，党的伟大光荣正确的领导，使得工人阶级先锋队的高度自觉性，已经不仅仅是理论上的存在，而且是在克服群众自发性的

过程中日益壮大起来的现实中的领导力量，根本地决定了生活的面貌和进程。当时我们如果真正要实行我们所标榜的口号：“发掘人民的力量”，那么首先应该发掘的，正是这个先进的积极的自觉的力量，表现它怎样领导生活前进，怎样集中群众的革命要求，怎样开辟胜利的道路，怎样由于它的领导——完全由于它的领导而把群众的无穷无尽的力量发挥出来。

我们所做的，正好相反。我们专一去“发掘”那些“自发的力量”，标准是离开自觉性越远越好。至于那早已非常壮大的自觉力量，我们是看不见的。偶一看见，避之惟恐不速。避不开的时候，就加以嘲弄，把它涂抹成虚伪可笑的东西。你在短篇小说《女工赵梅英》里面，让一个据你说是“积极分子”的女工，对于工人阶级的爱国主义的崇高自觉，施以那样的辱骂：

“又是这一套，阿弥陀佛，又是这一套。我背几句给你听听怎么样？——我们工人阶级是国家的主人，”她于是摇头晃脑说了起来：“老百姓翻了身，现在不是国民党反动派，前方战士替我们打仗，我们要支援前线！”她一口气大声说着，然后她说，“我背的怎么样？不差吧？”得意地笑起来了。（转引自陆希治的《歪曲现实的〈现实主义〉》，载《文艺报》六十二期）

这完全不是偶然的。在你的作品中，这样的例子是一贯都有的。

记得我们在重庆的时候，所有的谈话，除掉闲谈而外，只谈一件事，就是对于所谓“教条主义”施以深恶痛绝的攻击。究竟当时我们所指为“教条主义”的是什么呢？最主要的就是指的一切实际生活当中比较明确的政治自觉性的表现而言。苏联《文学报》专论《文学语言中的几个问题》里面，完全正确地指出：

我们的文学大大地扩充了描写的范围。它不仅掌握了私人的情感世界，而且掌握了丰富他内心世界的社会实践。我们的现代人不思索政治问题，不谈论政治问题，是不可设想的。曾经是少数人的财产的政论式的语言，无限地扩大了自己的范围了。不仅在报告中，而且在日常的谈话中，苏联人都涉及了重大的现代性的问题：从自己工厂或者集体农庄所关心的事谈到世界大事。这一切都使他深深地激动，被

他热烈地感受着，并且获得生动的表现形式。（引自《新华月报》第三十号）

但是，在我曾经看过的你的解放以前的全部作品当中（解放以后的都没有看过），这样的政治语言是从未出现过的。偶或有之，那是作为嘲弄的资料，故意给以拙劣僵硬的表现形式，力图证明其为虚伪，要使读者看了只有厌恶之感。只有《云雀》里面那些知识分子的梦呓式的语言，才是我们当时认为真实可爱的东西。

当时我所写的那些论文，说来说去，也都是为了攻击所谓“教条主义”。因为本身究竟也是“理论”之故，所以还不能干脆地宣布什么思想体系都不要，像你在谈话中常常明确主张过的那么样。有时也提出过，例如《论主观》里面就有一点。但究竟感到太不能自圆其说，所以没有多发挥。我只是竭力鼓吹所谓“生活根源”，说是任何正确的理论，都有它的“生活根源”，因此人们必须从“生活根源”来掌握理论和发展理论，否则就是“教条主义”。这完全不是“理论与实际结合”的意思。我的真正的用意，不过是说，理论里面所有的，群众的“盲目自发”的生活当中都有。理论无论怎样好，其实并不能给生活增加什么东西。群众并不需要什么理论，在其自发的行动中本来就走着正确的道路。而我们所要做的，最主要的也就是向这种“盲目自发”的生活“深入”下去，丢开理论；然后，假如要锦上添花的话，再搞搞理论也是俯拾即是，容易得很的。十分显然，这是和你那种对于政治自觉性的嘲弄态度正相呼应的。

实际上，正如刚才说过，不但当时，而且三十年以来，工人阶级先锋队的高度自觉性，早已成为现实中日益壮大的领导力量。尽管我们竭力避而不见，毕竟避不了。尽管我们多方嘲弄，毕竟也不能总是嘲弄下去。因此，必然地就要进一步，索性干脆把自己那些盲目性疯狂性硬往群众身上装，把小资产阶级的色彩硬往社会生活的面貌上涂去。在你的笔下，十年来出现过不少“工人”和“农民”，其实都是我们自己的化身。陈家康同志曾经批评《财主底儿女们》，说其中好像没有一个神经正常的人，整个的像一个疯子世界（记忆中大意如此）。当时我们谈起，还颇不以为然。今天看来，确是一针见血的话，可以对你的全部作品统统适用。

毛主席早就指出，小资产阶级知识分子写起工农兵来，“衣服是工农兵，面孔却是小资产阶级”。这样的结果并非偶然，而是代表着小资产阶

级在政治上的狂妄的企图。毛主席也尖锐地分析了这一点：

小资产阶级出身的人们总是经过种种方法，也经过文学艺术的方法，顽强地表现他们自己，宣传他们自己的主张，要求人们按照小资产阶级知识分子的面貌来改造党，改造世界。

我们恰恰就是毛主席所指斥的那样的人们。而你十年发展下来，竟至于写出《祖国在前进》那样的公开为资本家捧场的剧本，这也证明毛主席的警告：“‘同志’们，你们那一套是不行的，无产阶级和人民大众是不能迁就你们的，依了你们，实际上就是依了大地主大资产阶级……”是多么具有英明远见。——路翎，错误再不能坚持下去？实在已经太危险了。

### **第三，我们为了援引同调，辩护自己， 不但歪曲了群众的面貌，而且涂改了历史的真实。**

我们为自己的小资产阶级道路制造出“群众基础”之后，以为未足，于是又进一步替它制造出“历史根据”。

我们特别努力证明一个荒谬的命题，所谓“进步与进步总是相通的”；具体内容，就是对于历史上的伟大的进步人物，特别是文化方面的，竭力模糊他们的阶级性，把所谓“进步”抽象化，简直变成类乎道家所谓“道统”那么样的东西。这样，就把他们变成都是那一脉相承的“进步”的代表，先后之间只是程度上的差别，而无本质上的不同。正如孟子所说：“先圣后圣，其揆一也。”对于他们的阶级性实在抹煞不了的时候，就特别强调“阶级的烙印”这句话，把它歪曲地理解为真的只像用外力在什么东西上烙了一个印一样，仍然只是外形上的变化，内容本质还是没有什么不同。

我们特别努力在鲁迅身上做这个工夫。其实，鲁迅的思想发展，是从一个革命民主主义者进到共产主义者，从掌握进化论到掌握马列主义，原是十分清楚的，他自己也多次分析过的。承认这个，无损于他的伟大，而且正是构成他的伟大的主要内容之一。固然，其所以能够实现这个发展，仍有其内在的原因，即在其还是一个革命民主主义者的时候，思想当中已经潜伏有一种逐渐加强的、势必要否定当时的思想体系的因素。但在这个否定还没有实现之前，这个因素的存在，无论如何总没有改变其思想体系

的性质。如果承认了这个前提，进而分析那因素如何存在，如何发展，如何由于马列主义理论和人民革命实践的教育而找到出路，就使得整个思想进入新的阶段，那是完全必要的。那样做，可以帮助大家更深刻地了解，一个伟大的思想家，怎样主动地追求真理，以及为群众所掌握了真理怎样指引思想家解决了他要解决而总不能自力解决的问题。我们所做的不是这样。我们一知半解地知道一点有那样因素存在，于是就拿它作成根据，来把那整个思想体系的性质都否定了，硬说鲁迅当时虽不自觉，却已经站在工人阶级立场。我们不惜多方穿凿，牵强附会，把鲁迅早期作品中某些明明表现了民主主义的局限性的地方，都硬解释成“客观上”符合于马列主义。这样，他就仿佛成了所谓“天纵之圣”即此一点，便是违反马列主义的。

在这方面，我发表的意见比你多。至于你的看法，从当时的谈话中可以知道，也是一样的。你认为，人们“斤斤较量”那些历史上的伟大人物的阶级性，只是把他们的意义弄得“非常狭隘”。这样的意思，你曾经多次谈起。后来，我还把它写在《论主观》的附注里面。除此以外，最实际地表现了你的认识的，是在接受文学遗产的问题上的态度。你对于托尔斯泰，除了他那些显然反动的宗教思想之外，可以说是无任何批判地接受。《财主底儿女们》，实际上就是企图用托尔斯泰的眼睛来看中国，企图把抗日战争前后的中国的现实，硬装到《战争与和平》的框子里去。抗日战争中的英雄中国人民，就因为你硬要把他们写成反拿破仑战争中的俄罗斯人民的缘故，结果不知成了什么东西。你自命阐明了抗日战争为什么是人民的力量所支持的这个问题。实际上，读者很难看到这一点；看到的倒只是人民在无组织、无领导、几乎是被遗弃的状态之下，各自分散，进行着悲惨无望的挣扎。而你还要一再指给读者看，说就是这个力量支持着战争。托尔斯泰的阶级本质，决定了他不管怎样热爱人民，怎样力图表现人民的力量推动历史，终于不能站在人民群众当中的先进觉醒部分的水平上来彻底解决这个问题。而你对于他的无批判的接受，就使得中国人民的英雄面貌，在你的笔下被歪曲到极其严重的程度。

十分显然，我们之所以这样做，只是为了得到一个结论：既然历史上的进步道路，就是那么一直线地通下来，那么，我们也就可以从已有的“进步”，一直线地进到工人阶级立场上去。而实际上，既是相通的，既是一直线的，则进不进到工人阶级立场上去，也是无所谓了。

为了使这个结论更为圆满，我更进而建设了一套唯心论的“历史观”。我的《论主观》，就是叙述这个“历史观”的：所谓“主观作用”，自古至今，一脉相承，成为历史上一切“进步力量”的一贯的内容，也贯串了它们之间的直线式的关系。任何时代的进步力量，都是这个“主观作用”的滔滔不绝的长流中的一段，看起来似有先后之别；实则，“抽刀断水水更流”，连先后也无法真正区分。这样，则分析什么阶级性之类，殊无所用其纷纷；还是赶快多去“汲取”一些；并为了“饮水思源”，索性逆流而上吧！

所谓“主观作用”，在这里，恰好相当于资产阶级历史观里面那些“永恒正义”、“绝对理性”之类的东西。以它为中心的“历史观”，在方法上也一定会是资产阶级进化论的，而不会是辩证法的。回想当时阅读和谈话的情形，理论方面，我们对于伏尔泰、康德、黑格尔、费尔巴哈，较之马克思、恩格斯、列宁、斯大林；文艺方面，对于托尔斯泰、巴尔扎克，较之高尔基、法捷耶夫，实在都热心得多。这样，我们自己已经充分证明，把小资产阶级“进步要求”当作宝贝，结果并不是走向工人阶级立场，只是一直“进”到资产阶级麾下去。

#### **第四，我们在文艺思想上，根据资产阶级思想体系的指导，形成了按照小资产阶级面貌来改造世界的完整的一套。**

像以上所说，我们已经从各方面把小资产阶级个人主义的道路，肯定为“正确”的革命道路。这样，我们就不但不接受改造，而且妄想按照自己的面貌，把全世界都改造过来。我们主要的武器是文艺。因此，我们就形成了一套相当完整的、在资产阶级思想体系指导之下、按照小资产阶级面貌来改造世界的文艺思想。

我们的主要论点如下：

首先，客观世界对于我们简直是不存在的，至少是毫无意义的，如果它不会“融入”我们的“主观情神”里面。这是贯串一切的基本论点。这所谓“主观精神”，从你的作品当中，可以十分显然地看出，就是最典型的疯狂盲目的个人主义精神。对于我们，文艺的作用，不是改造主观世界使之符合于客观世界，倒是“汲取”客观世界来做我们那种小资产阶级的疯狂盲目性之“养料”；不是引导人们的思想感情走向现实，倒是把现实消失于小资产阶级的思想感情当中。我们也说什么“主观精神”要“楔

人”世界，要“拥抱”世界，那只是要把自己的色彩硬往世界上涂。我们也说什么“主观精神”在“拥抱”世界中会“受伤流血”，那只是表示我们要蛮干到底，悍然不接受客观事实的教训。我们经常从许多伟大作家那里引证一些话，例如“对于所写的对象必须有热烈的爱憎”之类，来证实自己的主张。其实，那是说的作家的创作实践与社会实践必须一致，在作品中所拥护的和所反对的，必须真正是他在实践中热烈的爱着和恨着的，或者说，必须真正是他以革命实践来表明了爱和恨的。那所谓热烈的爱憎，正是要引导作家真正深入客观世界的规律性，不是要把世界拉进作家的“主观精神”。明确地说，就是一个阶级立场的问题。至于我们，既离开了作家的社会实践，又从不明确地把阶级立场问题摆在第一位，而只是抽象地孤立地来谈这个爱憎，那是与原意毫无一致之处，只有把它严重地歪曲了而已。

其次，群众的力量，集体的力量，对于我们也是不存在的；我们只是鼓吹所谓“人格力量”，在这个名词下面公然贩运极端个人主义的一套货色。对于这个“人格力量”，我们好几个人用了千言万语来说明，结果都不如你在《“求爱”后记》里面一句话说得清清楚楚：“人们应该以自己的精神来说明客观世界，而不该沾沾自喜或随波逐流。”那时，在我们看来，真理的道路永远是需要一个人一个人地各自去开辟，真理本身也永远要一个人一个人地各自去创造。“我”，才是真理的标准和根源；任何真理，不管它怎样早已为千百万群众所掌握，总还要成为“我”的东西，对于我才有意义。不是“我”应该去到那已经掌握了真理的群众当中，向他们学习，成为他们之一分子；而是真理应该来到“我”这里，听候“我”赋予以“人格力量”。不是在真理的指导之下，才可以变“旧我”为“新我”；而是要在至高无上的“我”的点化之下，才可以变“死真理”为“活真理”。看吧，又不仅是上段所说的主观唯心论，简直已经发展到这样恶劣的唯我论了。

再其次，对于文艺工作者的实践的问题，我们根本把它取消。我们甚至于连“实践”两个字都极少提起，只说要“深入生活”。怎样深入生活呢？我们又说：哪里都有生活，一切生活都是相通，随处深入下去都有所得。更进一步，我们又特别强调日常平凡生活，才是“最实际的生活”；其具体内容，就是小资产阶级知识分子那些极其狭隘的私生活。这样一来，所谓“深入生活”者，恰恰成了脱离群众，逃避实践，缩在小资产阶



级的蜗牛壳里，缩得越深越好了。当时我们就自命是在“深入生活”，今天回想起来，实际上只是神经质和夸大狂，把一些知识分子私生活中的繁琐问题，夸大成无以复加的了不起的意义，疯狂地在其中“追求”一番，又来歇斯底亚地“痛苦”或“欢乐”一番，总之眼光只在自己鼻子尖上打转，浸透了自大和自私；然而还要粉饰起来，居然好像是在“决定着人类命运”的模样。如此而已。当时为我们所欢呼的你的剧本《云雀》，的确就是我们自己那些“深入生活”的情况的反映。今天再看看罢，拿来和英雄的人民的壮丽的生活比照一下罢，真是所谓“成个什么样子”！

最后，以上一切必然归结到一点，那就是把文艺和政治分开，把艺术性和政治性分开。我们的文艺思想，既是在资产阶级思想体系指导之下，处处以按照小资产阶级面貌改造世界为目的，必然就和工人阶级政党处处以按照工人阶级面貌改造世界为目的的政策领导，格格不入，背道而驰。当时我们诡辩道：不是文艺不为政治服务，问题是在怎样服务；不是不接受党的领导，问题是怎样接受。其实，接受领导还有什么“怎样接受”？如果领导而只能解决“做什么”的问题，不能解决“怎样做”的问题，那又能算是什么领导？所以，当时我们提问题的方式，就暴露出，我们是这样狂妄地看的：党没有能力领导文艺，还是我们才懂；我们愿意合作帮忙，接受领导可不成。前年我们在北京会面，我说我们进入新社会后迫切需要从政策的观点认识生活，你大为反对，主张还是要从“直接认识生活”开始。今春鲁煤同志来参加土地改革，据他说，他离京前不久，也和你辩论过这个问题，你坚持政策对于文艺工作者认识生活并不重要，因为它对于生活是“外部的东西”。还不必从理论上去分析，单单上面所说的这些事实，就足够证明过去我们那一套文艺思想，确凿无疑地是在文艺上拥护资产阶级领导而拒绝工人阶级领导、拒绝党的领导的思想，是“文艺与政治合作”、即《武训传》中的“一文一武”思想，总之是直接对抗毛泽东文艺思想。

至于我们过去文艺思想中其他的错误表现，例如始终轻视普及工作，轻视群众的萌芽状态的文艺，在内容与形式的关系上完全抹煞了形式的反作用等等，还有很多，都是由上述四个基本错误论点产生的。

## 第五，我们的错误思想，使我们在文艺活动上形成一个排斥一切的小集团，发展着恶劣的宗派主义。

解放以来，我从实际工作中反复体会到一个真理：所谓与群众结合，完全不是什么抽象的道理，也不是凭自己主观的宣布要结合就成，而是有着一个客观上最基本的标准，就是要看对于党的具体领导采取什么态度。人民群众的团结，必然只能团结在工人阶级先锋队的周围。党的领导在哪里，群众就在哪里。因此，凡能在具体的工作上，经常地、密切地、真诚地、毫无保留地拥护党的领导，就一定能和群众密切结合；否则，任何脱离党的领导，都必然是与群众脱离；任何与党的领导背道而驰，都必然是与群众背道而驰。这是完全肯定的，毫无例外的，不曾有任何改变的。

过去我们既如上文的分析，根深蒂固的资产阶级小资产阶级文艺思想，使我们对于党的文艺政策领导，完全采取对抗的态度。这样，我们必然的要形成一个文艺上的小集团，与广大群众完全脱离，与进步文艺队伍完全脱离，打击一切，排斥一切，互相标榜，自吹自擂。“文章总是咱们的好”，“你们算得什么东西”。这样地发展着极其恶劣的宗派主义。当时，以胡风为核心，常在《希望》杂志上发表作品的我们这几个人，确实形成了这么一个文艺小集团。然而，当时我们每一听到“宗派主义”、“小集团”这些字样，就比什么都更引起我们的勃然大怒，忿然力争，证明了恰好是刺着痛处。

我们当时的小集团活动，首先是竭力抗拒党在文艺上的具体领导。我们不从正面，也不敢公开来进行。我们的方式，和一切“干部偏差”论者一样，是把党的文艺政策，与代表着党来执行政策领导的具体的人分开，说前者是好的，只因为后者不好，所以实行起来完全不是那么一回事。我们一贯在谈论中，竭力把几位文艺上的领导同志，描写成度量偏狭、城府深隐、成天盘算个人势力的模样，这其实恰好是我们自己的面貌。我们更以小资产阶级的腐臭庸俗的眼光，向后看而不是向前看，以己之心，度人之腹，念念不忘并津津有味于文艺运动历史上的某些“掌故”，用了鲁迅所说的“后街老虔婆”式的方法，把延安文艺座谈会以后解放区的整个的伟大的人民文艺运动，都解释成某几位领导同志用以打击某一个人的花样。这样，在文艺工作上，就好像无所谓原则，无所谓党的领导，只有混乱一团的私人恩怨纠缠，而党的文艺工作里面，也好像无所谓原则，无所

谓组织，无所谓组织领导，可以任由一两个人随便胡来，假公谊以报私仇，居然风动全国，而竟没有人过问。只有我们那个小集团，才是“为坚持原则而斗争”，才是唯一的光明，中流的砥柱。尤其严重的是，我们还以这一套竭力去影响当时国民党统治区内的青年，使他们当中确曾有一部分人跟着我们在文艺工作上远离党的领导，力图“八仙过海，各显神通”。当时有些小刊物的纷纷出版，其实质就是如此。

如果说，当时我们抗拒党在文艺上的领导，还是暗中进行的，还只限于私下口头谈论；那么，我们对于当时文艺上的进步力量的一概排斥，就是公然地进行，无所顾忌。在我们谈论中，当时文艺界里面，除了我们自己一伙之外，几乎没有一个人不是要不得的。在发表的文字中，我们藉口批评，用了所谓“公式主义”和“客观主义”两顶帽子，抹煞了当时国民党统治区内除我们自己之外的所有较好的作品；不管那作品如何确曾起过相当的作用。当然也有一些确是应该批评的坏作品，但我们并非用的工人阶级思想，而是用资产阶级小资产阶级思想来批评，倒是更加扩大了资产阶级小资产阶级思想的影响。至于解放区的作品，文字上我们报以沉默，私下谈论中则认为都不值一提。搞来搞去，中国之大，仿佛除《希望》杂志之外就没有文艺一样。而且，我们对于许多进步文艺工作者的批评，那种嘲笑辱骂的态度，有时简直近于对待敌人。当时已经有很多意见，指出我们的态度太坏。我们全不在意，反说不应该计较态度问题。今天我们应该懂得了，态度问题实在是非常重要的，所谓立场，所谓敌友分明，正是要从态度上看出来。

我们互相标榜，自吹自擂，到了肉麻的程度。我们几个人，差不多都写过互相吹捧的文章。今天我回想起来都要脸红，可是当时大家都安然受之！没有一个人觉得不对。我们也正是这样地害了自己，弄得目空一切，飘飘入云，完全不知道天高地厚。当时我们因为有了一部分小资产阶级的读者，就得意忘形起来，时常说这些就是“新生的力量”，仿佛“未来”已经在我们的手里。可是，十年过去了，睁开眼睛看一看吧！当时，胡风说：“时间将会证明，《财主底儿女们》底出版是中国新文学史上一个重大的事件。”这不仅是他一个人的话，而是代表着当时我们共同的信念的。但今天，时间所证明的是什么呢？除了我们自己和当时读过的人之外，恐怕已没有人听过它的名字。

我们当时的宗派主义，使我们对于进步文艺工作者的队伍，采取不合

作的态度，避之惟恐不急。当时，在我们的谈论中，用了无限轻蔑的口气，称之为“文坛”，亦即你所指的“纸糊的宫殿”。当时在所谓“文坛”上，缺点诚然是不少的；但从总的方面来说，毕竟是以一个进步文艺队伍的资格，在进行着反抗国民党统治的各种文艺活动与政治活动，成为当时国民党统治区内民主运动中一支重要的力量。即使说是“文坛”吧，它的扩充壮大显然是对革命有利的。应该首先肯定这一点，积极参加进去，和大家一起来求缺点的消除。然而，当时我们却是昂头天外，生怕“玷污”了自己一样。老实说，我们那个小集团，也何尝不是一个“文坛”？我们真正的意思，虽然大家在谈论中都不曾说过，但那一套做法，客观上证明了不过是要另占山头，自辟门户罢了。那时我们常常以“不上文坛”作为自己并非宗派主义的证明，其实这正是宗派主义的最典型的表现。

当时我们自己明明是像以上所说的那样进行小集团活动，发展着那样恶劣的宗派主义，我们却反过来咬定，除了我们之外，别人都是宗派主义。解放以来，我在实际工作中多次看到，简直可以说是一个规律：自己愈是宗派主义，愈要大喊大叫地指别人为宗派主义，特别是指组织领导上为宗派主义。这样的叫喊，目的当然很多，而最突出的一个，就是为抗拒批评找到一个方便的武器。你批评我么？你过去和我有怎样怎样的私怨，现在无非借端报复；至于批评本身，为是为非，这就无考虑之必要了。我们过去，一贯地正是这样的做法。试回想一下，这样多年中，我们接受过谁的批评？对谁的批评稍稍认真考虑过一次？只有我们自己一伙人，彼此之间往往有些争论，因为只是大同中的小异，所以还可以谈一谈。但是，一到涉及根本问题，立刻又无讨论之余地了。

我从解放以来，在党的教育之下，一直努力在认识自己过去的错误，也许今天能够算是完成了第一步：就是能够承认过去确是完全错误的。至于进一步予以分析批判，当然还不够得很。这封信里面，就会有认识得不对的地方，希望得到大家的帮助。因为已经写得太长，而且是专对你写的，不可能详细地说到对于过去几个朋友的每一个人的意见。但是，可以说，这里所说到的，都与他们每一个人有关。我诚恳地希望他们都能早日向过去的错误道路“诀绝的告别”。

最后，还要引用毛主席的一段话：——

……在群众面前把你的资格摆得越老，越像个“英雄”，越要出

卖这一套，群众就越不买你的货。你要群众了解你，你要与群众打成一片，就得下决心，经过长期的甚至是痛苦的磨练。

过去我们就是这样，眼里不但没有工农群众，甚至进步知识青年读者群里面的大多数，我们也毫不关心。我们把我们的少数读者，视为“上帝的选民”，只要听到他们的赞美，就心满意足。其实，当时他们之所以会受到我们的影响，其中一部分固然因为我们能出售各种“马列主义”的外衣，小资产阶级穿起来很合身，可以借此免于改造；但是，也有一部分本来确有改造的要求，听我们说得天花乱坠，认识不足，遂为我们所欺，真的以为在当时国民党统治区内来说改造就只有这样。到今天，后一种人一定早已觉察到这个欺骗，找到正确的道路；就是前一种人，我相信也大抵能由实际的教训，知改造之不容逃避。而幡然改图。至于广大工农群众，随着政治经济上的翻身，正在进行着同样胜利辉煌的文化翻身。他们对于一切问题，当然包括文艺思想问题，都是有力的裁判者；而党的领导是他们的意见的高度集中。我们过去的错误，在群众的雪亮的眼中，已经清清楚楚。我们向群众学习，努力认识自己过去的错误还来不及；怎能继续坚持自己的错误，还要向群众逞“英雄”？长期深入群众中去，用斗争的火焰猛烈地烧毁过去的一切，然后得到新生吧！一切群众以外的道路，都是走不通的。

一九五二年六月二十二日写成于南宁。

九月十一日改订于北京。

周 扬

## 社会主义现实主义 ——中国文学前进的道路

伟大的苏联文学在中国人民的生活中占有重要的地位，并给予了中国文学以巨大的影响。

中国人民，不论在解放之前或者在已经取得伟大胜利之后，总是经常地从苏联文学中吸取斗争的信心、勇气和经验。在这个文学中，我们看到了世界上从所未有的一种最先进的、美好的、真正体现了人间幸福的社会制度，看到了人类最高尚的品格和最崇高的道德的范例。苏联文学的强大力量就在于：它是站在共产主义思想的立场上来观察和表现生活，善于把今天的现实和明天的理想结合起来，换句话说，它的力量就在社会主义现实主义的方法。

社会主义现实主义，现在已成为全世界一切进步作家的旗帜，中国人民的文学正在这个旗帜之下前进。正如中国新民主主义革命是无产阶级社会主义世界革命的组成部分一样，中国人民的文学也是世界社会主义现实主义文学的组成部分。毛泽东同志在《新民主主义论》中，关于“五四”新文化运动，曾经说过：

“五四”运动是在当时世界革命号召之下，是在俄国革命号召之下，是在列宁号召之下发生的。

在《论人民民主专政》中，毛泽东同志更深刻而明晰地述说了俄国十月革命对中国人民的意义。他说：

---

**[题解]** 本文为苏联文学杂志《旗帜》所写，载《旗帜》1952年12月号。1953年1月11日《人民日报》转载。

中国人找到马克思主义，是经过俄国人介绍的。在十月革命以前，中国人不但不知道列宁，斯大林，也不知道马克思，恩格斯。十月革命一声炮响，给我们送来了马克思列宁主义。十月革命帮助了全世界也帮助了中国的先进分子，用无产阶级的宇宙观作为观察国家命运的工具，重新考虑自己的问题。走俄国人的路——这就是结论。

“走俄国人的路”，政治上如此，文学艺术上也是如此。

没有十月社会主义革命的伟大影响和苏联的援助，中国人民革命的历史性的胜利是不可想象的。同样，没有由十月社会主义革命所诞生的苏联文学的伟大影响和示范，中国人民文学在今天的成就也是不可想象的。

现代中国人民的文学是在中国现实生活的肥沃土壤上生长起来的，它继承了中国悠久的、丰富的、灿烂的文学遗产中的一切优良传统，并将这些传统和国家当前的新的任务巧妙地联结起来。在文学艺术的领域内，我们曾经反对了而且仍要继续反对一切盲目崇拜西方资产阶级文学的倾向。中国文学必须具有自己独特的鲜明的民族风格。但是中国文学的民族特点，决不是什么孤立的、狭隘的、闭关自守的东西，恰恰相反，中国文学可能而且应当在自己民族传统的基础上吸收世界文学的一切前进的有益的东西。

中国文学，在它整个发展过程中，就始终是以学习世界文学的先进经验来丰富和提高自己的。在各种外国文学中，俄国文学和苏联文学给了中国文学以特别巨大的影响。中国最伟大的作家鲁迅，早在一九三二年所写的《祝中俄文字之交》一文中，就以充满感激的心怀热情地描写了俄国和苏联文学对中国人民的深刻影响以及由此而建立起来的中俄两国人民的牢固的精神联系。

鲁迅回忆着十九世纪末叶俄国文学刚被介绍到中国来的情况，这样地写道：

那时就知道了俄国文学是我们的导师和朋友。因为从那里面，看见了被压迫者的善良的靈魂，的酸辛，的挣扎……从文学里明白了一件大事，是世界上有两种人：压迫者和被压迫者！从现在看来，这是谁都明白，不足道的，但在那时，却是一个大发现，正不亚于古人的

发见了火的可以照暗夜，煮东西。

这个崇高的估价是完全符合实际的，因为在文学作品中对阶级的矛盾和斗争的深刻揭露和描写，极大地帮助了中国人民寻求解放的道路，同时也帮助了中国文学走上革命的现实主义的道路。鲁迅自己在他的创作生活中从一开始就受到了俄国文学的益处。他在介绍俄国文学和苏联文学上做了模范的工作。他十分出色地翻译了果戈理的《死魂灵》和法捷耶夫的《毁灭》。

中国革命的民主的知识分子，从最老的一代起，几乎都或多或少地接触过俄国文学并为它所深深吸引。俄国文学之所以具有特别的吸引力，就在它表现了俄国人民如何为争取人类崇高理想而对人民的压迫者、奴役者作了坚忍不拔的斗争，表现了俄国人民的爱好自由的、智慧而勇敢的民族性格。不论是普希金和果戈理、托尔斯泰和屠格涅夫、契诃夫和高尔基，在中国读者的心目中是如同本国的作家一样亲近的；他们笔下的人物，对于我们也是一样地亲近。俄国古典文学作品中的人物，虽然有的，像俄国的伟大批评家杜布洛留勃夫所曾正确指出的一样，还缺少足够的行动的力量，但这些人物的总是和他们周围丑恶的现实不相容的，热烈地追求自由和光明的，正是在这点上，对当时中国先进的民主的知识分子给予了极大的启示和鼓舞。

高尔基在中国读者中享有了任何外国作家所无法比拟的最崇高的地位。读了他的《海燕》和《鹰之歌》，我们感到了一种真正俄国的革命气魄。读了他的《母亲》，我们第一次在文学中看到了战斗的俄国工人阶级的性格，这种性格可以作为世界工人阶级的光荣榜样。

法捷耶夫同志说：“在中国人民和俄国人民的性格中，有很多东西是相近的。”这种相近毫无疑问是由于两国人民曾处于类似的历史条件，因为两国人民都曾为争取自己民族的独立和自由而作了长期的斗争。我们为中苏两国人民在性格上的这种相近而感到自豪。

由于中国人民的历史性的胜利，为鲁迅所歌颂的中苏两国人民早已心心相印的“文字之交”，就在一个完全新的条件下获得了空前的开展和更进一步的巩固。现在苏联的文学、艺术和电影已经不只是作为中国作家和艺术工作者的学习的范例，而且是作为以共产主义思想教育和鼓舞广大中国人民的强大精神力量，成为中国人民新的文化生活的不可缺少的最宝贵



的内容了。苏联的作品，如《铁流》、《毁灭》、《士敏土》、《静静的顿河》、《被开垦的处女地》、《钢铁是怎样炼成的》、《青年近卫军》、《日日夜夜》、《俄罗斯人》、《前线》等，早已为中国广大读者所熟习。苏联的文学作品中所描写的苏联人民的高尚典型，已经不仅被千千万万的中国读者所热爱，而且永远活在中国人民的心中。保尔·柯察金、丹娘、马特洛索夫和奥列格已经成为我国无数青年的表率。

使我们感到特别高兴的，是年青的新中国的文学、艺术和电影的作品在苏联受到了重视，它们的思想 and 艺术价值得到了苏联读者、观众的推崇。丁玲的《太阳照在桑乾河上》、周立波的《暴风骤雨》、贺敬之、丁毅的《白毛女》获得一九五一年斯大林奖金，使中国人民和中国文艺工作者感到极大的光荣。这是对于我们中国作家的一个最高酬报，而更重要的，也是对我们中国作家的一个鼓励，鼓励我们写出更好的作品。

中苏两国之间正在日益加强的文化交流，对帮助中国文学艺术的发展，具有重要的意义。这个意义还不只是文学上的，同时也是政治上的。大家都知道，伟大的中苏友谊是保卫东方和世界和平的最重要因素，而进一步加强中苏文化交流也就是进一步巩固这个伟大友谊的良好方法。

摆在中国人民，特别是文艺工作者面前的任务，就是积极地使苏联文学、艺术、电影更广泛地普及到中国人民中去，而文艺工作者则应当更努力地学习苏联作家的创作经验和艺术技巧，特别是深刻地去研究作为他们创作基础的社会主义现实主义。

目前中国文学，就整个说来，还不完全是社会主义的文学，而是在社会主义现实主义指导之下社会主义和民主主义的文学。毛泽东同志在《新民主主义论》中十分明确地指出：

新民主主义的政治、经济、文化，由于其都是无产阶级领导的缘故，就都具有社会主义的因素，并且不是普通的因素，而是起决定作用的因素。

.....

我们在政治上经济上有社会主义的因素，反映到我们的国民文化也有社会主义的因素。

判断一个作品是否社会主义现实主义的，主要不在它所描写的内容是

否社会主义的现实生活，而是在于以社会主义的观点，立场来表现革命发展中的生活的真实。我们的许多作品，例如上述得奖的丁玲等同志的作品以及赵树理和其他作家的一些作品，都是描写农民的生活和斗争的。但這些作品却不是农民文学或一般民主主义的文学，而是社会主义现实主义的文学。因为在这些作品中，作者并不是以普通农民的或一般的民主主义的观点而是以工人阶级的社会主义的观点来描写农民的，他们以工人阶级的眼光观察了农民的命运，表现了在共产党领导之下农民的从事革命斗争，他们的生活地位的变化和思想觉悟的过程。他们歌颂了农民无穷无尽的革命毅力，同时也批评了他们的各种保守的、落后的心理、意识和习惯。描写了农民的翻身，实际也就是描写了工人阶级对农民的领导。作品中的农民的积极分子和共产党员，已经不是普通农民，而是在农村的工人阶级的先锋队。描写人民解放军和人民志愿军的作品，在人民战士的身上体现了爱国主义和国际主义的高度的结合。

我们的国家正进入大规模经济建设的新的历史阶段。政治、经济、文化生活中的社会主义的因素无疑地将日益增长。在工业生产战线上，工人阶级是站在国家的领导阶级的地位，他们的高度的劳动热忱是和他们的社会主义的觉悟分不开的。在农村中，农民将逐步走上农业生产合作的道路。知识分子和青年学生正受着马克思主义世界观的教育。这一切就将要为文学上的社会主义现实主义提供日益扩大的现实的基础。

自然，中国要变为社会主义的社会，还需要经过一个相当的过程。虽然社会主义经济是整个国民经济的领导力量，并正在以可惊的速度发展着，但在广大范围内，中国目前仍可以说是一个小生产者的国家。在中国还有资产阶级存在，这种情况反映到文学上，就是文学中资产阶级、特别是小资产阶级思想的广泛影响以及由此产生的社会主义现实主义者对于小资产阶级、资产阶级影响的强烈斗争。

必须承认，今天中国的社会主义现实主义文学还是远不够成熟的，它还在成长的过程中。这主要地是因为中国作家的马克思列宁主义的修养，生活经验和艺术造诣都还不够的原故。这就使得我们向苏联社会主义现实主义文学学习成为更加必要了。

那末，究竟向社会主义现实主义学习一些甚么，以及如何去学习呢？

社会主义现实主义首先要求作家在现实的革命的发展中真实地去表现现实。生活中总是有前进的、新生的东西和落后的、垂死的东西之间的矛

盾和斗争，作家应当深刻地去揭露生活中的矛盾，清楚地看出现实发展的主导倾向，因而坚决地去拥护新的东西，而反对旧的东西。因此当我们评论一篇作品的思想性的时候，主要就是看它是否揭露了社会阶级的矛盾——这种矛盾是无微不至地表现在生活的各方面的——以及揭露是否深刻。任何企图掩盖、粉饰和冲淡生活中的矛盾的倾向，都是违背现实的真实，减低文学的思想战斗力，削弱文学的积极作用的。

三年来，中国人民在抗美援朝的英勇斗争中，在土地改革以及其他各种社会改革运动中，在经济的恢复和建设中，获得了伟大的成就，在国家建设的各个战线上出现了无数的英雄模范的人物和事迹。这是我们的文学首先应当加以表现和歌颂的。但是同时必须指出：三年来我们的国家在毛泽东同志和中国共产党的领导之下所获得的巨大成就是从克服了重重的巨大困难得来的。中国人民一方面要继续和帝国主义进行斗争，另一方面要开始大规模的国内的和平建设。在我们国家，广大的分散的小生产者的存在是和国家工业化的要求相抵触的；人民意识和生活中残留的旧思想、旧习惯，例如农民的自私保守观念，是和人民日益提高的政治觉悟相抵触的。我们的有些作家往往不敢去描写现实中的困难和矛盾，而不知道，表现我们国家的成就，就是要表现克服困难的艰巨的过程。我们的有些作家往往把革命的乐观主义简单化、庸俗化了，把胜利的得来写成非常容易。他们接触到生活中的矛盾的时候，不但不敢去展开它，并且把它冲淡，磨平，为的避免犯“错误”。这样，他们就把生活的奔流写成了风平浪静或者仅有微小的波澜了。

法捷耶夫的《毁灭》叙述了内战时期的一支游击队的故事，这支游击队打到最后只剩下了十九个人，但从他们的不可征服的革命意志和信心来看，他们仍然是胜利的。因此，这篇作品感动读者的东西，就不但丝毫不是失败的情绪，而恰恰是顽强的革命乐观主义的精神。对于他的《青年近卫军》，也同样可以这样地说。“疾风知劲草”，只有在克服巨大的困难和矛盾中，才能显示出革命乐观主义的真正力量。

要表现生活中的新的力量和旧的力量之间的斗争，必须着重表现代表新的力量的人物的真实面貌，这种人物在作品中应当起积极的、进攻的作用，能够改变周围的生活。只有通过这种新人物，作品才能够真正做到用社会主义精神教育群众。我们的作家，一般地还不善于描写新的人物，对于描写旧的人物和事件倒是比较更为娴熟的。新的人物往往缺少性格，作

家们常常是只描绘了新生活的外表，新人物的共同的政治的轮廓而没有深入地刻画出他们的个性，他们的心灵。这样，就造成了我们的许多作品的缺乏生命、枯燥无味和公式主义的毛病。苏联的文学创造了正在建设共产主义世界的完全新的人物的形象，这是特别值得我们的作家去学习的。

向苏联文学的社会主义现实主义学习，对于我们，今天最重要的，就是学习如何描写生活中新的和旧的力量之间的矛盾和斗争，学习如何创造体现了共产主义高尚道德和品质的新的人物的性格。

许多优秀苏联作家的作品，在这一方面都是我们学习的最好的范本。斯大林同志关于文艺的指示，联共中央关于文艺思想问题的历史性的决议，日丹诺夫同志的关于文艺问题的讲演，以及最近联共十九次代表大会上马林科夫同志的报告中关于文艺部分的指示，所有这些，为中国和世界一切进步文艺提供了最丰富和最宝贵的经验，给予了我们以最正确的、最重要的指南。

我们向苏联文学学习，决不妨碍，而是恰恰相反，正足以帮助我们的文学继承和发扬自己民族的优秀传统。中国文学的现实主义传统是历史久远的。“五四”以来革命的民主主义的现实主义，以鲁迅为代表，则在中国文学史上开创了一个新的时代，并准备了向社会主义现实主义发展的条件。

鲁迅的现实主义精神，主要表现在他对于旧中国的黑暗的仇视和对于新中国的热望和追求，以及他的是非分明，爱憎热烈的原则的态度上。他创造了阿Q的典型，一方面，对他的被侮辱与被损害寄予了充分的同情，另一方面，对他的不觉悟的致命的弱点给予了沉痛的鞭挞。

中国古典作家的许多现实主义作品，也都真实地描写了社会斗争，刻画了人物性格。六百年以前所产生的中国第一部伟大的小说《水浒》，就深刻地描写了农民对封建官僚地主的斗争，这个斗争，尽管带有它的不可避免的落后性和原始性，却达到了如此高度的形式：反叛的农民们建立了自己的根据地——梁山泊，组织了自己的军队和政府。在《水浒》中刻画了一百零八位英雄，许多都是具有完全不同的个性的典型人物。另一部伟大的小说《红楼梦》中所创造的男女人物共达四百四十八人之多。这在世界文学史上也是罕见的现象。今天的中国文学应当把中国古代文学的这个善于描写斗争和性格的优秀传统很好地加以继承和发扬。新的社会主义现实主义的文学，只有当它有意识地、自然也是批判地吸收了自己民族遗产

的优秀传统的时候，才能成为真正的人民的文学。

因此，我们必须以本国人民的的生活和自己民族的文学传统为依据，向先进的苏联文学学习。追踪在苏联文学之后，我们的文学已经开始走上了社会主义现实主义道路；我们将在这个道路上继续前进。

一九五二年十二月

## 文艺工作者学习政治理论和古典文学的参考书目

### 关于本书目的几点说明

一、本书目的是为了帮助文艺工作者选择读物，以便有系统有计划地进行自修而开列的。其中包括马克思列宁主义理论著作和中外古典文学名著两个部分。在马克思列宁主义理论著作中，只开列了为文艺工作者特别需要阅读的书籍，在读完这些著作后，当然还应该进一步阅读其他的重要著作。中外古典文学名著部分只开列了最有社会影响的一些作家的代表作品，还有许多重要作品，或者由于较难阅读，或者由于估计在较短时期内不会有译本出版，都暂不列入。这是第一批书目，将来如有必要将陆续开列第二、第三批书目。这些著作的阅读先后和读完期限，各人可根据自己的条件来决定。

二、这里所开列的文学作品，只限于古典作品。现代的中外文学作品，特别是苏联文学作品，当然也是文艺工作者必需阅读的，但因为这些作品，同志们自己能够选择，所以没有列入。

三、中国文学作品有许多需要重新编选，在没有新的选本时，我们暂时开列了一些旧有的选本，但这并不是表示我们赞同他们的选法。又，一般通行本多半夹有注释，对于那些注释，应该用批判的态度去看。

四、外国文学作品中有一些目前还没有译本，或者有过译本现在已经绝版，希望文学书籍出版社尽先组织这些作品的翻译和出版，有些译本缺点较多，希望组织人重新翻译。

---

**[题解]** 1954年7月17日，中国作家协会主席团第7次扩大会议讨论并通过文艺工作者学习政治理论和古典文学遗产的参考书目。书目以《文艺学习》编辑部的名义，刊载于同年第5期《文艺学习》上。

五、这个书目是专供文艺工作同志学习用的。其他有一定政治和文化水平的爱好文艺的同志也可以参考采用。至于一般青年读者的学习，还应当从其他方面去找一些必需的参考。

《文艺学习》编辑部

### 一 理论著作

共产党宣言 马克思、恩格斯合著 (人民出版社)

社会主义从空想到科学的发展 恩格斯著 (人民出版社)

费尔巴哈与德国古典哲学的终结 恩格斯著 (人民出版社)

论个人在历史上的作用 普列哈诺夫著

(莫斯科外国文书籍出版局)

卡尔·马克思 列宁著 (见《论马克思、恩格斯和马克思主义》)

(人民出版社)

列宁文选两卷集 (其中必读:《马克思主义的三个来源与三个组成部分》、《什么是“人民之友”以及他们如何攻击社会民主党人?》、《帝国主义是资本主义的最高阶段》、《国家与革命》、《共产主义运动中的“左派”幼稚病》)

(人民出版社)

列宁主义问题 斯大林著 (人民出版社)

无政府主义还是社会主义? 斯大林著 (人民出版社)

与德国作家路得维希的谈话 斯大林著 (人民出版社)

与英国作家威尔斯的谈话 斯大林著 (人民出版社)

马克思主义与语言学问题 斯大林著 (人民出版社)

苏联社会主义经济问题 斯大林著 (人民出版社)

苏联共产党(布)历史简明教程 (人民出版社)

在第十九次党代表大会上关于联共(布)中央工作的总结报告 马林科夫著 (人民出版社)

列宁、斯大林论中国 (人民出版社)

毛泽东选集(各卷) (人民出版社)

矛盾论 毛泽东著(收在《毛泽东选集》第一卷中。另有单行本。)

(人民出版社)

实践论 毛泽东著(收在《毛泽东选集》第一卷中。另有单行本。)

(人民出版社)

- 马克思、恩格斯、列宁、斯大林论文艺 (人民文学出版社)  
 在延安文艺座谈会上的讲话 毛泽东著 (收在《毛泽东选集》第三卷中。  
 另有单行本。) (人民出版社)  
 苏联文学艺术问题 日丹诺夫等著 (人民文学出版社)

## 二 文学名著

### 一 中国

- 诗经 (通行本)  
 论语 (通行本)  
 孟子 (通行本)  
 庄子 (通行本)  
 楚辞 (通行本)  
 史记 司马迁著 (通行本)  
 文选 萧统选 (通行本)  
 古文观止 (通行本)  
 陶靖节集 陶澎注 (通行本)  
 古诗源 沈德潜选注  
 (通行本。乐府部分参看人民文学出版社《乐府诗选》)  
 李太白集注 王琦注  
 (通行本。或《李白诗选》，人民文学出版社即将出版)  
 杜少陵集详注 仇兆鳌注  
 (通行本。或《杜甫诗选》，人民文学出版社即将出版)  
 白居易诗选 (人民文学出版社即将出版)  
 唐诗三百首 蘅塘退士辑 (通行本)  
 苏东坡诗文选  
 陆游诗选  
 唐宋传奇集 鲁迅校录 (人民文学出版社)  
 唐宋诸贤绝妙词选 黄昇辑 (通行本)  
 中兴以来绝妙词选 黄昇辑 (通行本)  
 西厢记 王实甫著 (通行本。或王季思校注本，新文艺出版社出版)  
 元曲 童伯章选注 (商务印书馆，万有文库学生国学丛书第一集。或人民文学出版社选本，不久即将出版)



牡丹亭 汤显祖著 (通行本)  
 桃花扇 孔尚任著 (通行本)  
 三国志演义 罗贯中著 (作家出版社)  
 水浒 施耐庵著 (作家出版社)  
 西游记 吴承恩著 (作家出版社)  
 儒林外史 吴敬梓著 (作家出版社即将出版)  
 红楼梦 曹雪芹著 (作家出版社)  
 古今小说 (商务印书馆排印本)  
 警世通言 冯梦龙辑 (刊本或世界文库本)  
 醒世恒言 冯梦龙辑 (刊本或世界文库本)  
 聊斋志异 蒲松龄著

(通行本。或《聊斋志异选》，人民文学出版社在编选中)

鲁迅小说集 (人民文学出版社)  
 鲁迅杂文 (各单行本。人民文学出版社)  
 鲁迅杂感选集 瞿秋白选 (上海出版公司)

## 二 俄罗斯和苏联

克雷洛夫寓言 梦海译 (时代出版社)  
 聪明误 格里包耶多夫著  
 欧根·奥涅金 普希金著 吕荧译 (人民文学出版社即将出版)  
 上尉的女儿 普希金著 孙用译 (文化生活出版社)  
 普希金文集 戈宝权编辑 (时代出版社)  
 外套 果戈里著 刘辽逸译 (人民文学出版社)  
 密尔格拉得 果戈里著 (文化生活出版社)  
 钦差大臣 果戈里著 芳信译 (作家出版社)  
 死魂灵 果戈里著 鲁迅译 (人民文学出版社)  
 奥勃洛莫夫 冈察洛夫著 齐蜀夫译 (三联书店)  
 莱蒙托夫诗选 余振译 (时代出版社)  
 当代英雄 莱蒙托夫著 翟松年译 (平明出版社)  
 猎人笔记 屠格涅夫著 丰子恺译 (文化生活出版社)  
 前夜 屠格涅夫著 丽尼译 (文化生活出版社)  
 父与子 屠格涅夫著 巴金译 (平明出版社)  
 大雷雨 奥斯特罗夫斯基著 芳信译 (作家出版社)

- 萨尔蒂可夫寓言 蒋天佐译 (新文艺出版社)
- 戈罗维略夫老爷们 锡且特林著 陈原译 (三联书店)
- 怎么办? 车尔尼雪夫斯基著 蒋路译 (人民文学出版社)
- 在俄罗斯谁生活得快乐而自由 涅克拉索夫著 高寒译  
(人民文学出版社将出版)
- 战争与和平 托尔斯泰著 高植译 (文化生活出版社)
- 安娜·卡列尼娜 托尔斯泰著 周扬译 (人民文学出版社将出版)  
高植译 (文化生活出版社)
- 复活 托尔斯泰著 汝龙译 (平明出版社)  
高植译 (文化生活出版社)
- 契诃夫小说选集 汝龙译 (平明出版社)
- 樱桃园 契诃夫著 满涛译 (人民文学出版社)
- 高尔基创作选集 瞿秋白译  
(人民文学出版社。或巴金, 汝龙译高尔基短篇小说集, 书名为  
《草原集》、《同志集》、《旅伴集》、《秋夜集》等, 平明出版社出版)
- 下层 高尔基著 陆风译 (人民文学出版社将出版)
- 母亲 高尔基著 夏衍译 (中国青年出版社)
- 童年 高尔基著 刘辽逸译 (人民文学出版社将出版)
- 在人间 高尔基著 楼适夷译 (中国青年出版社)
- 我的大学 高尔基著 陆风译 (人民文学出版社将出版)
- 阿托莫诺夫一家 高尔基著 汝龙译 (文化生活出版社)
- 马雅可夫斯基诗选
- 列宁 马雅可夫斯基著 余振译 (人民文学出版社)

### 三 其他各国

- 依利亚特 希腊 荷马著
- 奥德赛 荷马著
- 伊索寓言 希腊 周长年译 (人民文学出版社即将出版)
- 普罗密修斯 希腊 埃斯库罗斯著 罗念生译(人民文学出版社即将出版)
- 亚格曼农王 埃斯库罗斯著 罗念生译 (人民文学出版社即将出版)
- 俄狄浦斯王 希腊 索福克勒斯著 罗念生译(人民文学出版社即将出版)
- 美狄亚 希腊 欧里庇得斯著 罗念生译 (人民文学出版社即将出版)
- 阿里斯托芬喜剧选 希腊 罗念生、杨宪益、周长年译

- (人民文学出版社即将出版)
- 一千零一夜 阿拉伯故事 讷训译 (人民文学出版社将出版)
- 莎士比亚戏剧集 (选读《罗密欧与朱丽叶》、《汉姆莱脱》、《奥瑟罗》、《李尔王》、《麦克佩斯》、《威尼斯商人》、《暴风雨》) 英国 朱生豪译  
(作家出版社)
- 鲁滨孙漂流记 英国 笛福著 徐霞村译 (商务印书馆)
- 格列佛游记 英国 史惠夫特著 苏桥译 (上海书报杂志联合发行所)
- 汤姆·琼斯 英国 费尔丁著 李从弼译 (人民文学出版社即将出版)
- 拜伦诗选 英国
- 唐璜 拜伦著
- 雪莱诗选 英国 (见“沫若译诗集”) (新文艺出版社)
- 撒克逊劫后英雄略 英国 司各脱著
- 虚荣市 英国 萨克莱著 杨必译 (人民文学出版社)
- 匹克威克外传 英国 狄更斯著 蒋天佐译 (骆驼书店)
- 大卫·高柏菲尔 狄更斯著 许天虹译 (文化生活出版社)
- 董秋斯译 (骆驼书店)
- 苔丝 英国 哈代著 张谷若译 (文化工作社)
- 萧伯纳戏剧选 英国 顾仲彝译 (人民文学出版社将出版)
- 伪善者 法国 莫里哀著 陈古夫译 (商务印书馆)
- 党·璜 莫里哀著 李健吾译 (开明书店)
- 吝啬鬼 莫里哀著 李健吾译 (开明书店)
- 赣弟德 法国 伏尔泰著 傅雷译 (人民文学出版社)
- 忏悔录 法国 卢骚著
- 拉漠的侄儿 法国 狄德罗著
- 费加乐的结婚 法国 博马合著
- 红与黑 法国 斯丹达尔著 罗玉君译 (平明出版社)
- 欧也妮·葛朗台 法国 巴尔扎克著 傅雷译 (平明出版社)
- 高老头 巴尔扎克著 傅雷译 (平明出版社)
- 贝姨 巴尔扎克著 傅雷译 (平明出版社)
- 邦斯舅舅 巴尔扎克著 傅雷译 (平明出版社)
- 农民 巴尔扎克著
- 嘉尔曼 (附高龙巴) 法国 梅里美著 傅雷译 (平明出版社)

- 巴黎圣母院 法国 雨果著 陈敬容译 (骆驼书店)
- 可怜的人 雨果著 方于等译 (商务印书馆)
- 雨果诗选 闻家驷译 (作家出版社)
- 包法利夫人 法国 福楼拜著 李健吾译 (文化生活出版社)
- 茶花女 法国 小仲马著 夏康农译
- 萌芽 法国 左拉著 林如稷译 (人民文学出版社将出版)
- 企鹅岛 法国 法朗士著 (商务印书馆)
- 莫泊桑中短篇小说选 法国 李青崖译 (文化工作社)
- 约翰·克利斯朵夫 法国 罗曼罗兰著 傅雷译 (平明出版社)
- 火线下 法国 巴比塞著
- 浮士德 德国 歌德著 郭沫若译 (新文艺出版社)
- 周学普译 (商务印书馆)
- 少年维特之烦恼 歌德著 郭沫若译 (新文艺出版社)
- 强盗 德国 席勒著 杨丙辰译 (北新书局)
- 海涅诗选 德国
- 德国——一个冬天的童话 海涅著 艾思奇译 (人民文学出版社)
- 神曲 意大利 但丁著 王维克译 (作家出版社)
- 十日谈 意大利 薄伽丘著 黄石等译 (开明书店)
- 草叶集 美国 惠特曼著
- 汤姆·莎耶 美国 马克·吐温著 张友松译 (人民文学出版社即将出版)
- 赫克尔培莱·芬 马克·吐温著 (人民文学出版社将出版)
- 铁蹄 美国 杰克·伦敦著 吴劳、鹿金译 (平明出版社)
- 吉河德先生传 西班牙 塞万提斯著 伍实译 (作家出版社即将出版)
- 易卜生选集 挪威 潘家洵译 (文学出版社即将出版)
- 安徒生童话选 丹麦 叶君健译 (各单行本。平明出版社出版)
- 密兹凯维支诗选 波兰 孙用译 (作家出版社)
- 裴多菲诗选 匈牙利 孙用译 (人民文学出版社)
- 摩诃婆罗多 印度叙事诗
- 莎恭达罗 印度 迦利达莎著 王维克译 (人民文学出版社即将出版)
- 太戈尔选集 印度 (人民文学出版社即将出版)
- 源氏物语 日本 紫式部著
- 春香传 朝鲜 陶冰蔚译 (人民文学出版社即将出版)

毛泽东

## 关于红楼梦研究问题的信

(一九五四年十月十六日)

驳俞平伯的两篇文章附上，请一阅。这是三十多年以来向所谓红楼梦研究权威作家的错误观点的第一次认真的开火。作者是两个青年团员。他们起初写信给《文艺报》，请问可不可以批评俞平伯，被置之不理。他们不得已写信给他们的母校——山东大学的老师，获得了支持，并在该校刊物《文史哲》上登出了他们的文章驳《红楼梦简论》。问题又回到北京，有人要求将此文在《人民日报》上转载，以期引起争论，展开批评，又被某些人以种种理由（主要是“小人物的文章”，“党报不是自由辩论的场所”）给以反对，不能实现；结果成立妥协，被允许在《文艺报》转载此文。嗣后，《光明日报》的《文学遗产》栏又发表了这两个青年的驳俞平伯《红楼梦研究》一书的文章。看样子，这个反对在古典文学领域毒害青年三十余年的胡适派资产阶级唯心论的斗争，也许可以开展起来了。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》，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。

---

**【题解】**毛泽东的信是写给当时中共中央政治局的同志和其他有关同志的。1967年5月27日《人民日报》、《解放军报》正式公开发表。后收入人民出版社1977年版的《毛泽东选集》第5卷。

俞平伯这一类资产阶级知识分子，当然是应当对他们采取团结态度的，但应当批判他们的毒害青年的错误思想，不应当对他们投降。

## 质问《文艺报》编者

中国作家协会最近开了一个会，讨论关于《红楼梦》研究的问题（见十月二十六日本报新闻）。会议反映出，文艺界已经开始认识到这个问题的严重性。但这种现象还是最近才出现的。长时期以来，我们的文艺界对胡适派资产阶级唯心论曾经表现了容忍麻痹的态度，任其占据古典文学研究领域的统治地位而没有给以些微冲撞；而当着文艺界以外的人首先发难，提出批驳以后，文艺界中就有人出来对于“权威学者”的资产阶级思想表示委曲求全、对于生气勃勃的马克思主义思想摆出老爷态度。难道这是可以容忍的吗？

《文艺报》在转载李希凡、蓝翎《关于〈红楼梦简论〉及其他》一文时所加的编者按语，就流露了这种态度。按语说：

这篇文章原来发表在山东大学出版的《文史哲》月刊今年第九期上面。它的作者是两个在开始研究中国古典文学的青年；他们试着从科学的观点对俞平伯先生在《红楼梦简论》一文中的论点提出了批评，我们觉得这是值得引起大家注意的。因此，征得作者的同意，把它转载在这里，希望引起大家讨论，使我们对《红楼梦》这部伟大杰作有更深刻和更正确的了解。

在转载时，曾由作者改正了一些错字和由编者改动了一二字句，但完全保存作者原来的意见。作者的意见显然还有不够周密和不够全面的地方，但他们这样地去认识《红楼梦》，在基本上是正确的。只有大家来继续深入地研究，才能使我们的了解更深刻和周密，认识也更全面；而且不仅关于《红楼梦》，同时也关于我国一切优秀的古典

---

【题解】本文原载1954年10月28日《人民日报》，《文艺报》1954年第20期转载。本文经毛泽东审阅修改。

文学作品。

编者加了按语，大概是为了引起读者对于这个讨论的注意。但是可怪的是编者说了这样一大堆话，却没有提到这个讨论的实质，即反对中国古典文学研究中的唯心论观点，反对文艺界对于这种唯心论观点的容忍依从甚至赞扬歌颂。

我们有没有理由说文艺界原来存在着对古典文学研究中的唯心论具有容忍依从甚至赞扬歌颂的态度呢？

《文艺报》就是一个具体例证。一九五三年五月十五日出版的《文艺报》第九号有一则向读者推荐俞平伯著《红楼梦研究》的评价文字。其中说：“这本书的前身是三十年前曾出版过的《红楼梦辨》，著者根据三十年来新发现的材料重新订正补充，改成现在的书名，重新出版……过去所有红学家都戴了有色眼镜，做了许多索隐，全是牵强附会，捕风捉影。《红楼梦研究》一书做了细密的考证、校勘，扫除了过去‘红学’的一切梦呓，这是很大的功绩。其他有价值的考证和研究也还有不少。”

《红楼梦研究》一书固如李希凡、蓝翎《评〈红楼梦研究〉》一文中所指出，也有它的正确的和有用的部分，可是它的根本的思想，作者俞平伯的错误的文艺思想，却一点也没有在《文艺报》的这篇评介中被指出。这不是容忍依从吗？

附在《红楼梦研究》本文后面文怀沙的跋文对这本书备加赞扬，并捎带一枪，针对“五四”以来革命文艺讥诮了一通。《文艺报》的这篇评介对这也不加理会，却一再地称赞这本书。跋文认为作者已“获得相当良好的成绩”，《文艺报》更进一步说成是“很大的功绩”。这不是赞扬歌颂吗？

既然过去的评介曾经是那样，就难怪现在的按语是这样的了。

但是这个按语尤其可怪的是它对待青年作者的资产阶级贵族老爷式态度。

我们有理由向《文艺报》的编者要求公平地待遇它所刊登的文章。然而，我们就以今年已经出版的十九期《文艺报》来看，其中发表的大小文章不下五百篇，编者加了按语的只有十三篇，在这十三条按语中，有十二条都只有支持或称赞的话；独独在转载李希凡、蓝翎两人所写的这一篇文章的时候，编者却赶紧向读者表明“作者的意见显然还有不够周密和不够全面的地方”。至于究竟有哪些缺点，编者并没有指出，不过是“显然”



存在罢了。

待遇不公平，是什么缘故呢？也许按语中已经给我们点明：“作者是两个在开始研究中国古典文学的青年”，他们虽则写了“在基本上是正确的”文章，也只能算是“试着从科学的观点”云云而已。值得注意的是十月十日《光明日报》《文学遗产》副刊登载李、蓝两人《评〈红楼梦研究〉》一文时也加了类似的按语，那一个“编者按”说：“目前，如何运用马克思主义科学观点去研究古典文学，这一极其重要的工作尚没有很好的进行，而且也急待展开。本文在试图从这方面提出一些问题和意见，是可供我们参考的。同时我们更希望能因此引起大家的注意和讨论。”请看吧：《文艺报》和《文学遗产》对于任何其他作者的文章都不声明是“开始研究……”的“青年”“试着”“提出一些问题和意见”，都不声明是只“供我们参考的”，惟有对这两篇文章就如此特别对待，这究竟是什么动机呢？难道《文艺报》和《文学遗产》的其他作者一律都是充分研究了中国古典文学的老年吗？难道它们所发表的其他文章一律都不是“试图”或“供我们参考”，而一律都是不能讨论的末日的判决吗？

对名人、老人，不管他宣扬的 是不是资产阶级的东西，一概加以点头，并认为“应毋庸置疑”；对无名的人、青年，因为他们宣扬了马克思主义，于是编者就要一概加以冷淡，要求全面，将其价值尽量贬低。我们只能说，这“在基本上”是一种资产阶级贵族老爷式的态度。

这种老爷态度在《文艺报》编辑部并不是第一次表现。在不久以前，全国广大读者群众热烈欢迎一个新作家李准写的一篇小说《不能走那一条路》及其改编而成的戏剧，对各地展开的国家总路线的宣传起了积极作用，可是《文艺报》却对这个作品立即加以基本上否定的批评，并反对推荐这篇小说的报刊对这个新作家的支持，引起文艺界和群众的不满。《文艺报》虽则后来登出了纠正自己错误的文章，并承认应该“对于正在陆续出现的新作者，尤其是比较长时期地在群众的实际生活中、相当熟悉群众生活并能提出生活中的新问题的新作者，……给以应有的热烈的欢迎和支持”，而且把这件事当作“一个很好的教训”；可是说这些话以后没有多久，《文艺报》对于“能提出新问题”的“新作者”李希凡、蓝翎，又一次地表示了决不是“热烈的欢迎和支持”的态度。《文艺报》在这里跟资产阶级唯心论和资产阶级名人有密切联系，跟马克思主义和宣扬马克思主义的新生力量却疏远得很，这难道不是显然的吗？

应该指出，这决不单是《文艺报》的问题，许多报刊、机关有喜欢“大名气”、忽视“小人物”、不依靠群众、看轻新生力量的错误作风。文化界、文艺界对新作家的培养、鼓励不够，少数刊物和批评家，好像是碰不得的“权威”，不能被批评，好像他们永远是“正确”的，而许多正确的新鲜的思想、力量，则受到各种各样的阻拦和压制，冒不出头；万一冒出头来，也必挨打，受到这个不够那个不够的老爷式的挑剔。

资产阶级的“名位观念”、“身份主义”、“权威迷信”、“卖老资格”等等腐朽观念在这里作怪。

他们的任务似乎不是怎样千方百计地吸引新的力量来壮大、更新自己的队伍，反而是横躺在路上，挡住新生力量的前进。

文艺界的很多人曾经读过斯大林的给费里克斯·康同志的信，斯大林在信中这样说：“我毫不后悔我给文学界一个无名的人的不足道的小册子写了一篇序言……我坚决反对只给文学‘显贵’、文学‘名人’、‘巨匠’等等的小册子和书写序言。我认为，我们现在应当抛弃那种对本来已经提拔起来了的文学‘显贵’再加以提拔的贵族习惯，由于这些‘显贵’的‘伟大’，我们的年轻的、默默无闻的和被大家所忘记的文学力量正处于不断呻吟之中。”

这封信又说：“我国有成百成千有能力的青年人，他们用尽全力要从下面冲到上面来，以便向我们建设工作的总的宝藏贡献自己的一点儿东西。然而他们的努力总是白费。因为他们常常被文学‘名人’的自傲、我们某些机关的官僚主义和冷酷无情、同辈男女的嫉妒心（它还没有转变成竞赛）压下去了。我们的任务之一就在于打破这堵铜墙铁壁，给不可胜数的年轻力量以出路。”

让我们在实际上，而不是在口头上，从这里吸取教训吧！

胡 风

## 在全国文联、中国作协主席团 联席扩大会议上的发言

— (十一月七日)

我本来想就四个问题说一点供给参考的意见，但因为时间关系，只就一个问题说一说：这就是，《文艺报》现在所犯的错误是有历史根源和思想根源的。因为，我翻阅了一下《文艺报》一、二两卷，发现了现在所犯的错误在那两卷里面就已经表现出来了。

第一，向资产阶级思想投降的倾向，具体的例子是向反动的胡适派思想投降。

在第一卷第三期，发表了一封读者关于朱光潜底美学思想的短信和蔡仪同志底简单的回答。第八期，发表了朱光潜底一篇文章和黄药眠、蔡仪两同志回答朱光潜的文章。

对于朱光潜，今天在座的年纪大的当然都知道他，但恐怕年青的同志们有的就不大熟悉了。在反动统治的许多年中间，我们看到朱光潜这个名字是会感到痛的。朱光潜，是国民党（或三青团）的中委，是第一个以名教授和名学者的身份自愿到蒋介石中央训练团去受训，起了“带头”作用，是蒋介石《中央周刊》的经常撰稿人，强烈地表现了污蔑革命的“思想”，他抗战前和抗战后主编过《文学》杂志，坚守资产阶级文学的阵地，到抗日胜利后蒋介石发动内战的时候，他是胡适所倡导的“和比战难”主张底支持者，到解放前蒋介石政权快要完蛋的时候，他又是所谓“新的第

---

**【题解】**1954年10月31日至12月8日，全国文联和中国作协主席团召开了8次联席扩大会议，就《红楼梦》研究中的“资产阶级唯心主义倾向”和《文艺报》的错误展开批评讨论。胡风11月7日和11月11日在会上的两次发言，原载《文艺报》1954年第22期。这是他的第一次发言。

三方面”底主要策动者之一。但朱光潜又是名“学者”，大约二十年以来，他出版了《给青年的十二封信》、《谈美》、《文艺心理学》、《诗学》等，在读者里面发生了极其广泛的影响。他用资产阶级唯心论深入到美学这个领域，“开辟”了广大的战场，在单纯的青年们和文学教授中间起了极其危害的作用。他是胡适派的旗帜之一，在胡适派学阀里面是一个大台柱。他是在这样基础上一成不变地为蒋介石服务的。所以，朱光潜是为蒋介石法西斯思想服务，单纯地当作资产阶级思想都是掩盖了问题的。

读者向《文艺报》提出了问题：他记得什么人在杂志上说过，朱光潜是用美学理论的手段来达到替资产阶级服务的目的，但他觉得朱光潜底“距离说”还有价值，也许他是染了什么毒，所以希望得到解答。但蔡仪同志是怎样回答的呢？他对于朱光潜替资产阶级服务的问题没有一个字提到，只是谈了一通美感理论，而且，这不但不能碰伤朱光潜，反而要使读者迷惑，更增加了朱光潜底影响。但更奇怪的是“编者按”。按语说，读者提出了“有关美学的问题”，以后望读者多提问题，“我们一定负责请专家答复”。不但也一字不提替资产阶级服务的问题，反而当作所谓纯理论问题看待，这就算是“负责”答复了。这个按语接触到读者底问题没有？一点也没有。这难道不是把思想战线上的敌我关系当作进步阵营里面的意见不同，平等看待么？这不就已经是向朱光潜投降了么？我们编辑部的阶级感情到哪里去了？

但事情还没有完。到第八期，朱光潜来了，他公开地向马克思主义挑战。他以纯学者自命，要别人对他的理论“还它一个历史的本来面目”，骂别人“执今责古”，要“染了毒”的读者担负缺乏批判的责任，骂别人不该把他的理论“全盘打到九层地狱中去”，而且宣称他的学说“并不一定不能与马列主义的观点相融洽”，示威地说：“请马列主义学者们想一想”。这不是挑战是什么？

同时发表了两篇回答他的文章。应该说，黄药眠同志底文章是接触到了这个敌友关系，他提到了朱光潜底思想是“代表着过去中国的买办势力”。但蔡仪同志呢？他把朱光潜当作一个所谓纯粹学者看待，只说他是“堕入‘为文艺而文艺’的魔障”，还是空谈美感问题，一点不接触历史内容，不但在理论上碰不伤朱光潜，反而在读者中间掩护了朱光潜。更奇怪的是最后一段话：“最后，对于朱先生愿意以马列主义的观点对美学作些批判，我非常之高兴。我希望在这样的一个基础上，和朱先生更进一步作

美学理论的商讨，那一定能叫我得到更多的益处。”和朱光潜底挑战武器和挑战态度对照地看一看，这不是向朱光潜求和，实际上等于求饶了么？

而且，连朱光潜底挑战书一起，《文艺报》在这三篇文章前面加了一个“问题讨论”的总标题。依然是上次那个“编者按”底同一个态度。而且，和蔡仪同志底态度配合起来看，那就等于这样说：朱先生，我们彼此一样，都是学者，没有偏见，这是和你讨论问题，不要生气罢。《文艺报》底立场未必不是这样的么？

对于胡适派的旗帜之一的朱光潜采取了这样的态度，不能不是使人非常奇怪的事情。

我们新文学的革命传统，一直是和资产阶级胡适派坚持了斗争的。就是在五四当时，鲁迅底思想立场和胡适底思想立场就对立得非常鲜明。胡适骂主义是“外来进口”的，谈主义是因为“懒”，是“阿猫阿狗都能做的事”，那会造成“天下多少罪恶”，但鲁迅却欢呼十月革命是“新世纪的曙光”，要求人民向那“抬起头”来，成为“有主义的人民”，他保卫理想，指出胡适当做幌子的“高雅之至的事实”不过是“列祖列宗的成规”而已。后来，鲁迅指出了胡适要求日本帝国主义者“征服中华民族的心”的卑劣无耻。在五次“围剿”那样艰苦的时期，对于胡适，鲁迅没有放弃过斗争，先烈瞿秋白进行过尖锐的斗争。瞿秋白指出了胡适“好向权门卖廉耻”的“毒于蛇”的无耻行为。大家都知道，在那样艰苦时期，蔡元培对鲁迅是给了照顾的，鲁迅对蔡元培从为人上也抱有一种尊重的感情，但当蔡元培从国外回来，发表了有利于国民党的谈话的时候，鲁迅马上指了出来：他怀疑是通讯社把名字弄错了，这是胡适底谈话，不是蔡元培底谈话。他暴露了胡适，从这里规劝了蔡元培。可以看出他的原则性有多么强。对于朱光潜，鲁迅从对于陶潜底诗的解释中，一针见血地剥出了他那个美学底完全虚伪的本质。在抗战期间到解放前，尤其是解放前，那是胡适派最活跃的时期，有一些同志对于胡适、朱光潜等也尽自己的力量所及做了斗争的。

然而，想不到在革命胜利以后，《文艺报》对于胡适派表现了投降的态度，五年前在美学问题上向朱光潜表示了投降，甚至对于朱光潜底挑战表示了求饶的态度。五年后，又在文学遗产问题上颂扬了俞平伯，而压制了对于俞平伯的批评，表示了对于俞平伯的投降。今天，《红楼梦》问题底发生，难道是偶然的么？

第二，另一方面，再从对于进步的作家、对于小人物的态度看一看《文艺报》的编辑立场。

第十五期转载了《人民日报》《人民文艺》版批评阿垅的两篇文章和阿垅底一封信，加上了完全肯定那两篇批评的“编辑部的话”。阿垅同志，是追求革命的十多年的革命作家。在将近十年的时间内，通过诗的问题，在美学上做了追求和斗争。尤其是在解放以前几年，尽他能够做到的努力对朱光潜底美学做了斗争，他绝不放松朱光潜底那个政治敌人的本质，但却是通过对于他的美学思想的分析去暴露他的，并且联系到胡适、朱光潜们当时的反动的政治活动<sup>①</sup>。他也暴露了当时一些国民党“诗人”和青年党“诗人”。他对于当时在文化市场上流行的最反动的资产阶级颓废艺术“现代派”作了斗争，也对于进步诗人中他认为是偏向的某些倾向作了批评。就我所知道的，对于朱光潜的斗争，他是做得最多的一个。但在解放后，他写了两篇文章，受到了《人民文艺》的批评。批评当然是平常的事情，但由于他引用的马克思译文有错误，又引掉了两句原文，这批评就把他当作敌人看待，说他是“歪曲和伪造马列主义”。歪曲已经不是无意的犯错，至于“伪造”，那只能是有意识的积极破坏行为，等于反革命分子。而且还说阿垅故意污辱马克思，故意“做出马克思把特务的著作推荐给我们作‘范例’和‘方向’的罪恶推论”。这在解放后是破天荒的耸人听闻的例子。阿垅做了自我批评，要做检查，对引文的错误担负了完全的责任。这两篇批评，《文艺报》郑重地转载了，这次不像关于朱光潜的按语那么客观了，加上了完全肯定的按语，跟着《人民文艺》把“歪曲和伪造马列主义”加一道钉子钉牢在阿垅头上了。

后来，周扬和袁水拍同志要阿垅就论点写文章，阿垅写了两篇，送给这次写《质问〈文艺报〉编者》的袁水拍同志。大概经过了一些讨论罢，但过了四年一直没有处理，没有消息，还压在袁水拍同志那里，阿垅也就一直戴着“伪造马列主义”的帽子，这使他陷在极端困难的处境里面，而且还不断地受到打击。那打击之一是对于他十年间所写的六十多万字的《诗与现实》的毁灭性的批评。一出版，《光明日报》《读书与出版》发表

---

<sup>①</sup> 在《诗与现实》第二分册里面，有专篇和联系地批判朱光潜的好多篇，如《诗片论》、《内容别论》、《暧昧主义片论》、《自由主义片论》、《现实主义片论》、《幻想片论》、《赏鉴片论》等。

了《完全是浪费》的几百字的批评，书就不能卖了，后来《文艺报》又加上了一篇，今年《文艺月报》又加上了一篇。三篇批评有两个共同特点，一是绝对不提一句那里面对于朱光潜等的斗争，这些斗争完全被抹煞了，一是都谴责阿垅在那里面批评了马凡陀即袁水拍同志底诗。每一篇批评都要使阿垅底处境变得更坏下去，他又知道决不会让他回答的，这个小人物被压得喘不过气来了。写的东西不能发表，连抗美援朝的诗都差不多完全不能发表。他只好写些外国作品的分析介绍等，集成小册子想法子出版。但出了一两册这也不能出版了。这个小人物，已经到了非完全被闷死不止的地步。

《质问〈文艺报〉编者》这篇批评，是符合党的精神的，我是完全拥护的。那里面提到铜墙铁壁，提到资产阶级贵族老爷式的态度，提到忽视小人物，这也是完全对的。但不知道袁水拍同志在署名的时候是怎样想的？

我觉得，《文艺报》在忽视以至压制小人物这一点上，是凸出的，但这也是和其他文艺部门有联系，这就更可以看出来《文艺报》的编辑立场包含有严重的问题。对于十多年来追随革命的阿垅尚且这样，至于我们的青年作者和青年读者，会处在一种什么状况里面？差不多我们每一个人都接触到过青年作家底苦恼和青年读者底不满的。

对朱光潜是那样的态度，对阿垅是这样的态度，在编辑立场上没有可以互相说明的思想根源么？这两个例子在一、二两卷里面是凸出现象，我举了出来，是为了想说明一个问题：对马克思主义的态度问题。我在后面要对这说一点我的看法的。

第三，那么《文艺报》在批评工作上，对于具体作品的态度，是用的什么武器呢？我没有研究那些理论文章，我说的是对于具体作品的批评文章。我粗略地翻阅了一、二两卷那些批评文章，当然说不上仔细，但综合起来，有了一个初步的印象，也提出来供给参考。

我觉得，在那些批评里面，庸俗社会学的观点占着支配的地位。基本上是用庸俗社会学做武器的。

在第一卷里面，批评介绍了十一部中国作品，一部影片。除了一部作品外，都是肯定的介绍。这一部作品是《红旗歌》。对《红旗歌》也有一篇文章是肯定的，但从比重上和编辑态度上看，显然是以否定这部作品的批评为正确的批评的，事实上，也是否定这部作品的批评起了影响。用什

么否定？用庸俗社会学。例如主编者之一的萧殷同志底批评文章里面说，解放了半年以后还有马芬姐这样落后的女工吗？这人物不现实，作者底创作方法是主观主义的，等等。把正在展开的阶级斗争内容规定得那么干脆，简单，这只能是道道地地的庸俗社会学了。当时，《红旗歌》在观众中间，在工人群众中间受到了很大的欢迎。为什么？无论这个剧本有怎样的缺点，但却帮助了对于工人群众中间非无产阶级思想的斗争；这个斗争是工人群众底切身要求，认出了自己周围和自己身上的非无产阶级思想会产生怎样的害处，工人群众是感激的。这也符合于党进城以后要加紧教育工人、组织工人的政策要求。实际的效果也证明了这一点。但我们的批评恰恰是在这个基本内容上否定了这个剧本。不是用庸俗社会学做武器，那是不会这么勇敢的。后来，周扬同志写了一篇文章，把这个问题翻了案。但是，五年以来，周扬同志仅仅只对这一篇批评作了翻案，其余的都没有管，不晓得是什么原因。其次，我觉得周扬同志这篇批评在对于文艺底基本特征的理解上也是庸俗社会学的，这就不但不能够真正对作者起启发作用，鼓励作用，对读者起教育作用，反而在这一点上帮助了庸俗社会学。

至于那些肯定作品的介绍文章，基本上也是用的庸俗社会学的观点。这不能怪一些写文章的同志们，他们被约定写稿，只好随和着编辑部底要求，或者就自己想到的写一写，问题是在编辑部，只是把那样的文章汇合了起来，这就初步形成了庸俗社会学的思想战线。第二卷的批评文章，不但基本上没有变，在某些点上还更加发展了。

什么是庸俗社会学？那基本特征是不从实际出发，不是凭着原则的引导去理解实际，而是用原则代替了实际，从固定的观念出发，甚至是从零乱的观念出发，用马克思主义的词句或者政策的词句去审判作品。更进一步看，像别林斯基所说的，有历史分析而没有美学分析，或者反过来，有美学分析而没有历史分析，都是片面的，因而都是虚伪的；这种虚伪的批评也只能算是庸俗社会学。这个武器顶厉害，互相启发的现实感受和艺术机能被它一闷，是都只好萎缩下去而已的。至于我们这里的庸俗社会学，像萧殷同志所代表的，说解放了半年不能有马芬姐那样落后的女工，那是连“片面的”历史分析的气味也没有一点点的。新生力量就是这样受到了打击的。

第四，庸俗社会学表现在美学上的特征之一是形式主义。

在第十二期，发表了十一篇关于诗的“笔谈”，那里面支配性的意见



是要求诗有固定的形式，要求格律，要求“建行”，提倡了形式主义。完全脱离了时代内容的要求和创作实践情况来讨论建立格律或者套用形式，那只能是道地的形式主义。这个影响五年来支配了一些编辑部和批评家，今年春天作家协会还举行了讨论。因为陷入了形式主义，失去了从内容出发的保证，也就弄得向资产阶级美学投降了。例如袁水拍同志，他说：“新诗歌篇幅太长，旧诗短得多，俞平伯先生提出了采用七言，以至十一个字一句的形式的意见。……这些都值得新诗歌作者的重视。”“新诗歌最好要建立起一个形式来。七言以至十一个字一句的形式，是可以多多采用的。”这只能说是和俞平伯先生底美学见解志同道合了。例如田间同志，他说：“徐志摩、朱湘等诗人早先也注意过格律，但他们所要求的和我们所要求的尚有某些区别。”这只能说是用“尚有某些区别”安慰自己，去继承徐志摩等人底美学理想了。我们都知道，俞平伯、徐志摩、朱湘，都是属于胡适那个系统的。和那以后的流行理论以及实践情况联系起来看，简直可以说是树起了形式主义的旗子。

附带说一句。某些诗人同志对于阿垄同志之所以表现了那么强烈的不满情绪，原因之一是阿垄对于形式主义做了批判。这不满情绪强烈到看也看不见阿垄对于朱光潜底美学理论所做的那些斗争了。

我觉得，表现在一、二两卷里面的这四个特征，是值得严重注意的。

这里面，庸俗社会学是基本的东西。理论的东西不能反映历史的东西，当然就破碎，干枯了，碰到资产阶级的思想既无力抵抗，对于新生的力量又没有感受，不能认识，因为碰伤了它那个理论习惯和权威感，甚至表现了狂暴的敌视态度。至于向形式主义求救，那不过是必然的结果之一罢了。我觉得，鲁迅所开辟的、毛主席所提高了的我们文艺底战斗传统，是这样受到了阻碍的。应该说，五年以来，我们文艺上的有生力量受到了很大的压制，我们的文学事业受到了很大的损失。我们的青年作者、一切有进步倾向、有革命要求、忠实地拥护革命政权的爱国的作家们，包括绝对大多数的年纪大的作家在内，都是愿意写出好的作品来，都是愿意从实际出发，一步一步向前走，一面劳动一面改造自己的。但我们的文艺战线反而消沉了。为什么？我觉得，就是这种庸俗社会学的理论和批评，以及以它为武器的一套做法从内部把文艺实践拖得不死不活，使我们感到苦恼，更使青年作者们感到苦恼的。李希凡、蓝翎两位青年同志就是例子。如果没有山东大学的《文史哲》，他们这篇批评就消灭了，他们自己也就

被闷住了。如果埋没了这个问题，我们在文学遗产的研究工作上面对于资产阶级思想的斗争，也就打不开这一个缺口了。

我觉得，《文艺报》底这个基本倾向，雪峰同志主持以后，反而在更“漂亮”的形式上使它更加发展了，使我们感到了深切的失望。

胡 风

## 关于解放以来的文艺实践情况报告（节选）

### 四、作为参考的建议

#### 第一部分

几年以来，文艺实践上的关键问题是宗派主义统治，和作为这个统治武器的主观公式主义（庸俗）机械论的理论统治。在这个破坏了文艺实践规律和压死了思想斗争的统治下面，就一定会在群众中间引发各种各样的不正的事件和各种各样的非党的行为。从统治情况及其历史根源和思想根源检查并清算宗派主义，同时也是一个尽可能地保护有生力量，给干部以正常的发展条件，使本来不强的文艺领域上的人力基础不再继续蒙受损害，并在斗争过程中澄清问题，对于当前文艺运动底任务和方式取得基本上的共同认识，奠定党中央主动的领导地位，发挥创造潜力，能够把创作实践和思想斗争在最大的限度上向前推进，在总路线底照明之下，有效地为历史要求和阶级斗争服务的问题。

---

**【题解】**胡风的《关于解放以来的文艺实践情况的报告》写于1954年3月至7月。它曾被称为“三十万言”。1954年7月22日，胡风将它交给当时的国务院文教委员会主任习仲勋转呈中共中央。报告共四个部分：1. 几年来的经过简况；2. 关于几个理论性问题的说明材料；3. 事实举例和关于党性；4. 作为参考的建议。1955年1月，在开始发动对胡风文艺思想批判的时候，《文艺报》1、2号合刊以《胡风对文艺问题的意见》为标题，将报告的二、四部分以单册形式，随《文艺报》附发，并在后面附印了林默涵、何其芳1953年发表的批评胡风文艺思想的两篇文章。《报告》的一、三部分，则只在内部一定范围分发。1988年第4期的《新文学史料》，刊载了《报告》的一、二、四部分。这里节选的，是第四部分。

我提出以上的报告，是向中央交代问题，并作为中央主动地检查文艺实践情况的材料之一，在深入的检查过程中使报告底内容本身也得到审核。

## 第二部分 文学运动的方式

### (一) 参考材料

一、联共第十三次代表大会关于出版物的决议（一九二四年）：

“任何一个文学流派或团体都不能而且不应当以党的名义出场”。（《苏联文学史》三四五页所引）

二、俄共一九二五年《关于党在文艺方面的政策》：

1. “党应当主张这个领域中的各种集团和派别自由竞赛。用任何旁的方法来解决这个问题，都不免是衙门官僚式的假解决。以指令或党的决议使某一种集团或文学组织对文学出版事业实行合法的独占，同样也是不容许的。党虽然在物质上和精神上支持无产阶级文学和无产阶级农民文学、帮助“同路人”等等，却不能听任即使在思想内容上最为无产阶级的任何集团实行独占，因为这首先就会毁灭无产阶级文学。”（《苏联文学艺术问题》八页）

附注：俄共决议是一九三二年开始从清算拉普派总结出来的理论经验，和从一九三二年以后最初发表了马克思和恩格斯关于文艺的五封信（《马克思恩格斯列宁斯大林论文艺》三一三四页）所提高的对文艺的原则理解之前七年制定的，所以，其中关于“无产阶级文学”、“无产阶级农民文学”、“同路人”等及其差别待遇的说法，是并不能完全适合文艺实践底发展规律的，以后就再不见用这样的说法了。

2. “党应用一切办法根除对文学事业的专横的和不胜任的行政干涉底尝试。党应当仔细注意出版事业机关的人选，以便保证对我们文学的真正正确的、有益的和有分寸的领导。”（同上，八页）

3. “党应当向一切文艺工作者指出正确划分批评家和文艺作家底职能之很必要。对于后者，必须把自己工作底重心转移到真正意义下的文学作品方面，而且利用现代庞大的材料。”（同上，八页）

三、联共中央一九三二年《关于改组文艺团体》的决议：

“这些团体（指拉普等）把苏联作家充分动员到社会主义建设任务周

围的手段，转变成培植狭隘的小圈子、脱离当前政治任务和脱离同情社会主义建设的作家和艺术家集团的手段。”（同上，一〇页）

#### 四、斯大林，一九二九年：

“我国有成百成千有能力的青年人，他们用尽全力要从下面冲到上面来，以便向我们建设工作的总的宝藏贡献自己的一点儿东西。然而他们的努力总是白费，因为他们常常被文学‘名人’的自傲、我们某些机关的官僚主义和冷酷无情、同辈男女的嫉妒心（它还没有转变成竞赛）压下去了。我们的任务之一就在于打破这堵铜墙铁壁，给不可胜数的年轻力量以出路。”（《马克思恩格斯列宁斯大林论文艺》一三五页）

#### 五、列宁，一九〇五年：

1. “无可争论，文学事业最不能机械地平均，标准化，少数服从多数。无可争论，在这个事业上绝对必须保证个人创造性、个人爱好的广大的空间，思想和幻想、内容和形式的广大的空间。这一切都是无可争论的，可是这一切只证明着：无产阶级党的事业的文学部分不能和无产阶级党的事业的其他部分刻板地等同起来。”（同上，七一页）

2. “自然，我们不是说，被亚洲的检查制和欧洲的资产阶级所污损了的文学事业的这种改造，是能够一下子做到的。我们远没有想宣传什么清一色的制度或用几个决定来解决任务。不，在这个领域中是最不能谈公式主义的……”（同上，七二页）

#### 六、高尔基：

“……马克思主义与列宁学说实质上曾经写在了我们的祖先底皮肉中间。”（曹葆华译《苏联的文学》一二四页）

#### 七、爱伦堡，一九五三年：

“马雅可夫斯基说过：‘我提不出关于人怎样成为诗人的任何规则。这样的规则根本没有的。’怎样成为小说家的规则也是没有的。我决不打算建立一种理论或者提出一些劝告——这不仅仅是不谦虚，而且也是愚蠢的：不同的作家是通过了不同的道路而进入文学的领域的，他们写的方法不同，所经历的创作过程也不同。”（《译文》，第六期，一四二页）

“……作家的创作同时也是被他的一生经历，他的生活经验，他的性格所决定的。”（同上，一五二页）

#### 八、康·西蒙诺夫，一九五三年：

“我们的戏剧批评应当对戏剧创作艺术有广大的眼光，不应当把不同

的创作个性和艺术派别看作是一种使自己苦恼的难题，以为难于把这一切归纳成一类，恰恰相反，应当从这里面去发现我们戏剧创作的一切新的可能性的幼芽。”（五三年《文艺报》二十一号三五页）

九、斯大林，一九二四年：

“主要的是要使工农通讯员在自己工作进程中学习并给自己锻炼出新闻记者——社会事业家底感觉，没有这种感觉通讯员就不能完全自己的使命，而这种感觉是不能用技术意义下的什么人工训练的方法培植出来的。”（《论工人通讯员》）

（附注：作家底艺术感受更不能人工“培养”出来的。）

十、潘诺娃，一九五一年：

“当然，一个好的编辑，有经验的、聪明的、能够感觉作者的个性的、并且能够帮助开展这个个性的编辑，不管对于刚开始的或者经验丰富的文学家都是一个很大的帮助和支柱。”（《作家与生活》，一四四页）

## （二）基础问题

一、正视党员以及党外的有领导影响或站在领导地位上的作家之间，在为人民服务的总的方向下，对于文艺创作实践的具体问题理解上和态度上有各种差异以至基本性质的分歧，又各各有着群众基础；除了保证在实践过程中进行竞赛或斗争，争取从实际基础出发的前进以外，任何人工的解决办法都会妨害有生力量底成长和思想斗争底开展，都会使党的人民的文艺事业陷入“毁灭”状态，在党员作家尤其是如此。

二、正视人力基础所包含的复杂内容，作家间有艺术风格上、艺术理解上、艺术修养上的各种不同的倾向和差别，但却保证每一个有创作能力的作家能从事创作实践，有条件在实践中争取发展或成长；

三、使群众里面广泛存在的业余作者或习作者有可能在满足自己的艺术要求（艺术个性）上选择和领导层作家的直接联系，在这样的联系上才能够诱发积极性，得到学习机会和成长机会；

四、在他们的艺术要求艺术个性有发展保证的情况下面，从其他部门有选择地动员一些政治品质和艺术修养兼优的青年作家到文学岗位上来。

## （三）原则问题

一、提高党底领导作用——建立在保证并推动创作实践的基础上面，在作品竞赛和日常地民主地进行从创作实践出发的思想斗争的基础上面，

在帮助并保证作家个性成长的基础上的领导作用。

二、建立以劳动成果和与劳动质量相互说明的政治品质（不是现象性的甚至庸俗的所谓政治表现和形式上的政治关系）为基本标准的政治待遇和工作待遇，撤消一切人工的、因袭的、外部性的界限和限制。

三、发挥批评的力量，建立能够逐渐提高对于艺术特点的认识，能够推进创作实践的批评，也就是作家底劳动成果能够得到应有的保护或阐明，和负责的分析或批判的民主的批评。党中央能够站在主动地位上加以监督和领导的批评。

四、把深入生活、创作、工作、学习结合起来，以保证并推进创作实践为中心环节，使政治热情不但有可能不被教条主义所摧残，使艺术个性不但有可能不被公式主义和形式主义所摧残，反而能够在实践基础上和实践过程上逐渐得到提高。

五、创造党在文艺战线上扩大队伍的条件，实现在保证发展创作实践和进行思想斗争的过程中去扩大，这就成为有原则或有保证的扩大，以政治品质和劳动成果底质量为基本条件的扩大，以在思想战线上能够逐渐加强扩大再生产的领导力量为目的的扩大。

#### （四）一个步骤

一、有领导地取消现在的所谓“国家刊物”或“领导刊物”或“机关刊物”的《文艺报》、《人民文学》、《文艺学习》、《剧本》；《译文》保留；《新观察》研究后加以调整。

二、有领导地取消现在的所谓大区刊物如《文艺月刊》、《长江文艺》、《西南文艺》、《东北文艺》等。

三、有领导地解散中央和大区的、行政管理或变相的行政管理的所谓创作机构，如“驻会作家”、创作所、创作室、创作部、各种创作组等。

这些刊物造成了几方面的结果：

1. 成了大宗派主义底基础，同时又成了彼此对立的小宗派主义底温床；培植了一层一层的小领袖主义。

2. 成了主观主义或机械论底基本阵地，形成了一堵“铜墙铁壁”。

3. 因为都是独占性的，又被宗派主义所保证，编辑和审阅工作就完全被委弃在一般干部手上，其中当然有想把工作做好的诚实的工作者，但大多数是没有经验而且政治和艺术水平都不高的青年和被“培养”出来的

“文艺干部”，而且还杂有投机分子以至政治上的变节分子，起决定作用的大半是多年来被主观主义或机械论所毒害了的作者和批评者。作家们成了由编辑部裁决的对象，造成了普遍的不满。

4. 因为都是独占性的，又在宗派主义统治底“统一领导”之下，不但不能进行真正的作品竞赛和负责的批评与自我批评，反而成了一呼百诺的压死了思想斗争的局面。

5. 几年来，有力的作家们进行了对于这些刊物的争夺战，但另一面又不认真负责（因为是独占性的，没有竞赛，就没有必要去做好工作。）

6. 因为是“国家刊物”之类，如果工作稍不符合某些有力的作家们底愿望，就马上受到攻击，所以总是处在摇摆不定的情况之中，弄到只好在有力作家之间敷衍，连一个编后记都没有勇气写出负责者自己的意见。

这些创造机构还造成了几方面的特殊结果：

7. 培植了宗派主义统治底支柱的官僚主义，和盲目服从的小领袖主义或雇佣思想。

8. 日常生活完全违反了作家成长底规律，使成员们一天一天衰萎下去。

9. 创作领导完全违反了创作过程底规律，这就更使成员们一天一天衰萎下去、苦闷下去。

10. “用人唯亲”，用行政的手段保证了一批没有发展前途的成员硬要做作家，同时排斥了有发展前途的作者尤其是青年作者无法参加文艺活动，得到成长。

11. 用行政的手段保证了庸俗的虚伪的作品，以这作资本去排斥“异己”分子底对主观公式主义不利的作品。

12. 用教条主义的方式去“奉公行事”地进行政治学习，摧残了政治热情或政治积极性，这更帮助了成员们衰萎下去。

13. 几年以来，耽误了由领导人到成员这一大批有为的干部。

四、对于《解放军文艺》和部队创作机关，也得加以研究和考虑。

它的工作是发生了积极意义的：

1. 满足了部队底文艺要求，起了不小的教育作用。

2. 抵抗了宗派主义统治，使许多青年作者和战士底作品得到了发表的机会，刺激了部队干部和战士们底创造性。

但它的工作已经碰着了不能解决的原则问题：



1. 以写兵为内容的作品去教育兵，这首先就把对于战士的思想教育或品质教育的意义简单化了，注定了要逐渐脱离历史要求和战士底思想要求。

2. 有一批专门写兵的“部队作家”，这就把他们的感受幅度和思想视野束缚住了，狭隘化了，使得他们不能成长，反而会萎缩下去。这同时也使得被激刺起来的干部和战士底创作性受到束缚，得不到成长。

3. 作为部队干部的“部队作家”，生活情况和工作情况不能符合作家发展底规律和创作规律，不能解决好干部和好作家之间的矛盾。

4. 它本身有向小宗派主义发展去的趋势，时而和大宗派主义对抗，时而又成为大宗派主义底援军。

每一个刊物或机构在结束过程中一定要在中央宣传部底直接指示和监督之下，从全部工作过程，就工作原则、工作态度、工作方法、肯定了什么、否定了什么、思想影响等，用严肃的批评与自我批评的精神做出负责的总结来，作为检查几年来领导倾向和领导思想底步骤之一，由中央宣传部加以审查。

#### (五) 劳动合作单位的方式

一、创刊七八个作家协会支持并给以物质供给的会员刊物（不是“国家刊物”、“领导刊物”或“机关刊物”，而是作家协会支持的群众刊物）。北京五六个，上海一两个。

二、每一个刊物是一个劳动合作单位，绝对排斥任何行政性质（包括服从多数）的工作方式。

三、每一个刊物由一个有领导影响的作家担负主编，用自愿担任，由中央宣传部批准的方法决定；应该担任但不愿担任的这样的作家，党员作家由中央宣传部作为工作任务分配，党外作家条件合适者由中央宣传部加以说服。对于这样的作家，必要时可减少或解除其他的工作。

四、每一个刊物由主编的作家选任三四个负日常工作责任的作家为副主编，由中央宣传部审查批准。包括负工作总责任的作家在内，得有一半是党员作家。

五、每一个刊物团结二十名上下到三十名上下的作家和青年作者，作为担负编辑工作的成员；由担负主编责任的作家选请并由被选请者自愿参加的方式确定以后，由中央宣传部审查批准。但党团员作家得占三分之一的名额，其中要有两三名能担负支部工作的党员作家。参加每一个刊物的

作家随时可以退出，但须得由中央宣传部批准。

六、每一个刊物由自己选用十名上下的青年文艺爱好者，作为工作助手的基本干部，同时作为帮助他们在工作中得到成长的对象。

七、每一个刊物底篇幅多少和期限（月刊或两月刊等），由刊物本身决定后，经中央宣传部审查批准。可能时，半年调整一次。

八、每一个刊物得是综合性的（诗、小说、剧本、电影剧本、儿童文学、报告散文、杂文、研究和批评等），但保证在工作过程中各刊物根据条件自由发展。不能要专门的刊物如批评刊物或青年刊物之类。

九、关于中国古典文学，另由适当机构出版一限定印数（三五千份）的研究讨论刊物，顶好主要由一般研究者和研究机构预定的方式发行。综合性刊物认为好的作品再加以发表，或约请研究者写专文。综合性刊物不接受这一部门的投稿。

十、每一个刊物包容一两名外国文学研究者兼翻译者，他们是刊物底基本编辑成员，但除担负一定的任务外，基本上是做他们愿意做的研究翻译工作。

十一、另由相当于现在作家协会的“普及部”的机构编印一个初级文化水平的群众性的文艺刊物，以选刊各省市报刊的优秀作品为主，得到（一）供给各地群众一分较好的文艺读物，（二）供给各地群众文娱活动材料，（三）检查全国群众文艺作品，（四）给全国各地群众文艺报刊和作者以鼓励。只采登必要的少数新稿。

#### （六）一个单位底可能的工作方法

以保证创作条件，推动创作实践为中心环节。编辑工作也就转变成了作家在思想上联系群众和参加日常思想斗争的、提高政治艺术修养的生活方式之一，同时使编辑工作和其他工作变成了一方面是有领导的、另一方面是名符其实的社会活动方式，在质量上取得负责的保证。每一个单位底具体做法由本刊物主编和成员研究决定，但总的原则要由中央宣传部审查批准。下面提的是作为一个可能的工作方法的例子。

一、以保证各作家底创作实践为主，灵活地运用时间：

1. 除主编外，每期有一个或两个副主编负实际编辑工作责任，其余的副主编自由运用他们的时间在创作、研究、到工厂或其他地方去；副主编平均每人顶多只半年担负工作，主编也可以有充分的自由运用时间。

2. 每期由主编或副主编按实际情况商定六个左右的作家担负实际编辑工作和其他工作，其余的作家自由地运用他们的时间；每个作家平均每年顶多只担负两个月到三个月的工作。

3. 由于创作或研究的需要，有的作家可以一年以至两年不参加日常工作，但仍可以每月看若干稿件，提出意见，这毫不妨碍他的创作或研究。

4. 有难于决定的稿件，可以请未参加本期编辑工作的作家审阅，提出意见。

## 二、集体负责与分别负责：

1. 每一稿件，由主编和参加本期编辑工作的作家全体同意后发表为基本原则；这样发表了的作品有原则错误，由主编负责作公开的自我批评。没有原则错误而受到了不正的批评，由主编或其他参加编辑的作家负责提出解释或反批评。

2. 如主编不同意发表，但参加本期编辑的作家大部分或全部确信可以发表，仍可以发表，由主张发表的作家们负责。

3. 如本期参加编辑的作家部分不同意或全部不同意发表，但主编确信应该发表，仍可以发表，由主编个人负责。

4. 编排次序，由主编参照各编辑意见负责决定。

## 三、工作岗位不能限制发表自由：

1. 属于每一刊物的作家有权利把作品交本刊物审阅，通过后得予发表，不得作家本人同意，不得积压。

2. 属于每一刊物的作家有权利不征求主编底同意把作品向其他刊物自由投稿，被本刊否定了的作品同样可以向其他刊物投稿，但不得对本刊编辑提的意见进行攻击，本刊编辑也不得影响接受此种投稿的刊物底审阅意见。

3. 刊物主编与主编之间可以商谈交换或介绍稿件。

## 四、生活方式与创作：

1. 每一个作家在自己的时间内自由地选择生活方式（到工厂或其他地方，或创作，或研究），但得和主编商谈，得到参考意见和同意。如双方意见不能一致，除集体参加大斗争的特殊场合，以作家底志愿为主，但事后如主编不改变意见，得提出全体编辑大会讨论。

2. 作家从社会活动回来后，得向主编或副主编汇报生活情况，并得

接受批评，如不同意，可以提到全体会议讨论。

3. 作家创作活动完全自由，不受任何约束，但如向主编或其他作家征求意见时，主编或其他作家得负责加以帮助。

4. 作品写成后，作家有权利请主编或其他作家审阅提意见，不得被拒绝或拖延过久。如确定了可以发表，主编得负责发表或送交出版社出版。

5. 主编有权要求每一个作家每年至少交出两篇自己认为可以发表的作品；主编可以商请作家写评论性的文章或散文杂文之类，但不能强制作家接受。

6. 主编或副主编对于作家底生活有加以经常的注意和劝告的责任，对于不正的行为有责任加以批评或纠正，或在编辑会议上提出讨论。

7. 每个作家得按照条件和需要担负一定公共任务。

#### 五、政治学习：

1. 完全废除强迫学习制度，以自学为主，以成员彼此间互相关注和了解为基础；每一个刊物得经常选出政治水平较高的作家组织政治研究小组，针对各成员底具体条件和要求进行日常性的同志的帮助。

2. 政治研究小组有责任解决每个成员在学习中的疑难，或转请外面专家来帮助。

3. 政治研究小组有责任经常把政治学习联系到国际国内的重大事件或重大问题，贯彻中央布置下来的共同学习任务，并保证采取适应各个成员底实际基础的适当办法来提高学习热情。

4. 每个学习计划中在准备充分、条件成熟时举行由成员本身担负的灵活的学习报告会或学习讨论会，由这取得刺激和提高学习热情的效果。

5. 主编或副主编有责任日常性地向政治研究小组了解一般的学习情况和各别成员底学习情况，以至直接向各别成员了解学习情况，并提出参考和说服的意见；政治研究小组有责任日常性地让主编或副主编了解一般的学习情况和各别的学习情况；作家有权根据他的创作情况来决定学习计划和学习步骤，得到在创作过程中不受干扰的保证。

#### 六、提高艺术修养的办法举例：

1. 主编或各别作家有责任对于属于本刊的作家底失败的或错误的作品提出批评意见，或组织讨论会，但意见不同时可以保留，不得强制作家

接受。

2. 主编或各别作家有责任对于来稿、发表了的各报刊的作品、出版了的作品，灵活地诱发日常性的讨论，如个别谈话，互助小组，小型座谈会、专题报告讨论会之类，但不得作多数决定的结论。讨论后，如主编认为确有相应的思想意义，就提到作家协会，举行作协名义的报告讨论会。

3. 主编或副主编有责任日常性地关切各别作家底艺术修业，有责任尽自己的能力对作家底疑难问题提出参考意见；各别作家之间也是如此。

4. 主编或副主编有责任当发现了各别作家在艺术修业上有特殊心得时，用适当的方式如小型座谈会以至专题报告会等向部分或全体成员介绍。讨论后，如认为确有相当的思想意义，主编有责任向作家协会介绍，举行作协名义的报告讨论会。

5. 对于当前发生了的特殊问题或大的文艺现象，主编有责任动员有条件的作家进行研究，提出报告，展开讨论。讨论后，如认为确有相应的思想意义，就提到作家协会，举行作协名义的报告讨论会。

6. 主编或副主编有责任责成行政秘书为作家底艺术修业供给必要的物质条件。……

#### 七、联系群众的方式举例：

1. 主编有权责成每一个作家至少经常联系一个自愿选定的工厂（或基本建设工地、或农业生产合作社、国营农场等）和一个学校（或机关、或企业单位）的青年文艺社团；作家要严肃地对待这个工作，经常让主编副主编或其他作家了解情况，并听取参考意见。

2. 每一个作家到工厂等地去的时候，负责听取一般群众对文艺作品的意见，或带去选出的作品介绍给群众，听取群众意见，把这些意见向主编或副主编报告。

3. 主编有权责成每一个作家和至少五个被挑选出来的、有长成底可能的投稿者保持经常的联系；作家要严肃地对待这工作，经常让主编副主编或其他作家了解情况，并听取参考的意见。

4. 主编有权责成适当的作家和不属于各刊物的作家发生友谊的联系，作家要严肃地对待这个工作，经常听取主编底参考意见，并受作家协会有关部门领导，作为替作家协会担任的工作之一。

5. 主编有责任保证每一个青年干部随同他自愿选定的作家每年至少

有一个月到群众中间去生活。

6. 任何刊物不得组织固定的“通讯员”或印发所谓“内部刊物”，但得灵活地举行读者谈话会之类。

#### 八、对领导上的责任：

1. 主编负责每一个月指定条件适当的若干名作家负责审阅各报刊的作品和单本出版的作品，并亲自参加工作，讨论后，写成简要明确的分析报告，特别着重说明优秀作品和错误的失败的作品，向中央宣传部和作家协会提出。

2. 主编负责在规定时期把本单位工作底各主要方面做出简要明确的分析报告，向中央宣传部和作家协会提出。

3. 主编负责贯彻中央宣传部底一般指示和具体指示。

4. 主编负责出席中央宣传部召集的有关会议，提出报告，参加讨论，接受指示。

5. 主编或委托适当代表人出席作家协会的有关会议，提出意见，参加讨论，听取意见。

6. 主编负责执行同意接受的作家协会交来的工作任务。……

#### (七) 支部工作底两项特殊保证

一、从对于文艺事业特殊性的理解上，建立某些相应的工作方式。

二、参照主编底意见，通过党底系统了解特定作家或特定投稿者底基本政治情况。

#### (八) 共同任务

(每个刊物都要负责地担负如下的共同任务)

一、每一刊物每年提出至少两个电影剧本、一个多幕舞台剧，两个独幕剧。

1. 此项任务，只能在属于本刊的作家和投稿者中间去组织，不能“拉”来不属于本刊的成名作家底作品来充数。

2. 作品提出后，主编代表作家负责，对不正确的批评或意见进行解释，如确定了是错误的或失败的作品，主编负失职的责任。

3. 在拍制或排演过程中，主编或委托适当代表人协助作家解决所遭遇的困难。

4. 作品制成或演出后受到批评，主编与作家共同负责。(现在电影剧本和剧本底产生过程和决定过程，严重地受到了宗派主义底摧残，严重地

被主观公式主义所毒害，一方面使剧作者陷入了毫无保障的处境里面，一方面使宗派主义的统治日益猖狂，造成了几年来电影和话剧底衰落现象，保证了错误的和庸俗的作品占住了银幕和舞台，牺牲了这个能够向广泛的群众进行思想教育品质教育的武器。)

二、每一个刊物担任一定数量的出版稿件的审阅决定工作。

1. 每个刊物公开声明接受出版稿件的审阅工作，由作者自愿交来。

2. 每一稿件由主编责成条件适当的作家初审。

3. 初审后如认为可以出版，由主编责成条件适当的两个作家复审。复审后如认为可以出版，由主编加以审核确定后，送有关出版社出版。

4. 此种稿件，出版社即作为决定稿出版。如出版后发现是失败的或错误的作品，主编或其他审稿作家负失职责任，做公开的自我批评。如受到的批评不正确，主编或其他的复审作家负责解释或反批评，进行讨论。

5. 对于已出版的作品批评稿，无论来自何方，均要与审稿刊物的主编或代表人协商，在审稿刊物上发表，进行讨论；但如审稿刊物不愿发表，其他的刊物有权发表，但得接受审稿刊物的主编或其他作家底解释文章或反批评的文章，进行讨论。

6. 须得修改或不能出版的稿件，由主编责成适当的作家与作者进行耐心的研究和讨论，但不得强迫作者修改。

7. 对于可以出版但水平不高或审稿人把握不定的作品，交公私合营的出版社出版（应建立几个公私合营的出版社，容纳这类稿件，保证创作实践能在更广泛的思想斗争的基础上争取发展。）处理对于这类作品的批评，办法如4、5两项。

（现在的人民文学出版社，编辑部人员很少，大部分水平又很低，没有可能担负这样重大的责任，因而只有完全依照“领导企图”办事；出版了不少坏的错误的作品，没有人敢加以批评，同时又排斥了与主观公式主义理论不利的作品，使这样的作品完全没有出版机会。国家出版社变成了宗派主义统治底强大支柱。后来又用了一个空名义的“作家出版社”，不但毫无意义，还引起了群众底疑惑，产生了丧失国家信用的结果。)

三、每个刊物轮流派出一个作家参加作家协会所编印的群众文艺刊物的选稿和编辑工作，并经常注意这个刊物，提改进意见，为它组织必要的

新稿，等。

四、每个刊物按规定时期从过去和现在的作品中分别选出几类合用的优秀作品来，加以简要明确的说明，送中央宣传部，作家协会和各专门机构作为翻译外文、翻译为少数民族文字、部队印发、工人出版机关和青年出版机关印行的选稿参考意见。

#### (九) 保证批评与自我批评底正常开展

一、主编同意或主编及若干本期负责作家同意的理论批评文字，作为正式的意见，由主编负责。

二、主编不同意或不能完全同意的理论批评文字，择其优秀者在“讨论栏”发表，展开讨论，但主编要保证是看法不同的性质而不是存心攻击的性质，保证批评态度的严肃性。

三、某一刊物发表的创作或理论批评文字，或负责审阅出版的作品，无论来自何方的不同意的批评，都得先和本刊物商谈，由本刊物发表，不同意时展开讨论，但不得加“编者按”，给群众以先入之见。如本刊不愿发表，任何刊物有权发表，但本刊物主编或其他作家有权在发表批评的刊物上发表解释或反批评，且不得加“编者按”。

四、讨论到一定时期还不能得出结论，由中央宣传部加以审查，必要时予以停止。是非确定时，由错误的一方作出负责的自我批评来，在两方的刊物上同时发表。

五、绝对禁止匿名批评、适合于自己企图的“读者中来”、甚至伪造的“读者来信”；犯了这种败坏社会道德和损害党底威信的做法，要受到严格的公开批评以至处罚。

#### (十) 青年习作者辅导工作

一、取消现在的文学讲习所的工作方式，机构加以改组。

二、由作家协会主持，各刊物定期商谈决定，分期各选出水平大致相差不大的优秀的投稿者，举行短期的讲习会或座谈会。

三、此种讲习会，举行若干次与参加者水平相应的基本问题的切合实际的专题报告，组织灵活的讨论。

四、但主要的工作应以曾和各投稿者经常联系的专责作家对该投稿者进行亲切的个别谈话，对他的政治品质、艺术水平（艺术个性）、生活和工作情况、创作要求等进行深入的了解，对他的困难和缺点给以具体的帮助，对他的长处给以如实的鼓励。



五、在各专责作家进行这个工作当中，各刊物主编及其他作家有责任给以帮助，必要时且得与投稿者作个别谈话。

六、讲习会完结后，各参加者依然回到原工作岗位，依然与专责作家取得经常联系。

七、对于特别优秀的习作者，分别情况给以适当的帮助：

1. 帮助他解决某种重大困难；
2. 通过组织帮助他调换不太适宜的工作；
3. 通过组织帮助他减轻工作负担；
4. 通过组织帮助他调到专门从事文艺工作的机构来。

八、讲习会完全为社会活动，对参加者不给予任何“资格”。

(十一) 在这个基础上的党底思想领导

一、由各刊物的党支部书记、作家协会党支部书记、再加若干人（包括党员的主编或副主编）组成党委会，由中央宣传部负责同志直接领导，兼任党委会书记。

二、中央宣传部从各支书和各主编底工作报告掌握并检查工作情况，从各主编底作品审查报告掌握并检查全国创作与批评情况。

三、通过各主编底作品审查报告和各支部底意见，审阅最优秀的和最坏的或错误的作品。

四、确认为优秀的作品，可指定党报或其他有威信的刊物加以转载，可指定党报或适当作家写文章批评介绍，确认为坏的或错误的作品指定党报或发表该作品的刊物写文章批评，刊物且得作负责的自我批评。不能确定者暂时保留。

五、认为应该解决的问题，指定适任的作家研究后提出论文，审查后发表，或进行讨论。必要时在党报上发表社论，以至由中央宣传部领导人作报告。

六、关于作品和批评问题，在作家协会或中央宣传部所召集的广泛性的会议上进行讨论；经过了应有程度上的讨论以后，中央宣传部根据情况作最后的决定。或在党委会上作最后的讨论。

七、在这个基础之上，必要时中央宣传部领导人与当事人进行个别谈话，和举行适当形式的会议。必要时由党报发表社论，以至由中央宣传部领导人作报告。

八、发现有不正行为、失职行为、妨碍工作、或被破坏团结的事实，

中央宣传部随时对机构或成员加以调整，并给以批评或处分。

九、中央宣传部责成出版机构和发行机构，对任何刊物和任何作品，不得在印数上和发行范围上采取歧视态度，完全以批评影响和读者选择为准。

十、中央宣传部通令全国报刊、剧团、和广播机构等，除特别指定的以外，选约文艺稿件完全以自己的见解和要求为标准，独立负责，党对于任何作家都不予以凭“资格”保证作品的权利，包括已在国营剧院上演过的剧本在内。

通过这样的工作方式，党底领导取得了主动地位：

1. 取得了统一掌握底可能条件，但却是在最大限度上推动实践的过程中去实现的。

2. 对任何工作单位和作家不以党的名义给予保证，但任何单位和作家非采取通过对工作负责去表现对党负责的态度不可。这就取得了消灭怠工现象和独占现象以至用党的名义进行非党活动的现象的可能。

3. 每月得到近十个单位的由有一定水平的作家负责研究做出的全国作品和批评的检查报告，加以比较、审核，能够及时检查全国文艺实践情况。同时也作为审查各单位工作态度和劳动质量的方式之一。

4. 取得了随时抽查和全面普查的日常工作基础。

5. 取得了把思想领导放在群众底积极性能够得到发挥和保证的思想斗争过程中去实现。

6. 党底主动和群众（作家和干部）底独立思考独立负责的精神统一起来了，领导要求是以作品竞赛和思想斗争为保证的，这就消灭了宗派主义底根源。

## （十二）待遇问题

一、废除不合理的作家等级制度。

二、第一年，各作家支取够实际生活需要的供给，主编审查后送中央宣传部审查批准。（不属于刊物而直接属于作家协会的作家由作家协会直接负责）。

三、第二年，负日常工作责任的主编和副主编支取一定的供给，其余的作家支取部分供给，不足时用贷款或请求补助的方式。（直接属于作家协会的作家用贷款或请求补助的方式。）

四、在三年内逐渐废除供给制和薪金制，作家达到以劳动报酬自给，

刊物达到企业化或半企业化。(现行的供给制或薪金制,是游击战军事时期的非常措施,进城后即已失去必要,几年来造成了参杂着雇佣思想和特权思想的,对劳动采取侥幸态度的普遍的精神状态,成为造成并巩固宗派主义统治底因素之一。)

### (十三) 关于作家协会

一、作家协会从这得到了条件,有可能由现在的形式逐渐改变为社会活动方式的作家组织,大大减轻了机关性的工作,全力加强思想性的工作,例如研究创作批评情况和介绍研究国际革命文艺理论批评情况等。

二、作家协会领导机构对于会员是负有指导责任的,但基本上是通过民主的批评与自我批评方式去进行,而不是用命令或变相的命令或决议去执行的。

三、重大的问题得采用决议的形式,但先得进行充分的民主讨论,并且得由中央宣传部批准。

四、各刊物是被作家协会所支持的群众刊物,但它们不但不会分散作家协会底工作,反而在现实条件上有效地扩大了作家协会底工作基础,加大了作家协会底工作任务。

1. 各刊物是作家协会底工作单位,它们的工作成果是实现了作家协会底任务。

2. 各刊物底作品检查报告,作家协会综合地加以审查研究,一方面向中央宣传部提出审查意见,一方面作为日常的讨论会之类的思想工作的根据。

3. 各刊物作家提供出来的研究成果等,充实了作家协会底日常的思想工作。

4. 作家协会所编辑的群众性刊物,通过各刊物的帮助,能够取得成功的保证。

5. 作家协会底临时任务,通过各刊物,能够取得有效执行的保证。

6. 通过各刊物,组织对青年习作者的辅导工作能够取得最有效的成果。……

五、作家协会底党支部和各刊物底党支部是平行的而不是上下级关系,这保证了作家协会底工作能保持社会活动的方式。

六、作家协会对于各刊物有日常性的辅导责任,但那是通过刊物联席

会议等形式，通过讨论或协商去实现的。

七、重大问题，作家协会通过充分的民主讨论以后，呈请中央宣传部审核批准；中央宣传部有重大的决定，由作家协会（及各刊物）通过充分的民主讨论以后，再做成决定。这保证了社会活动方式的作用。

八、对于不属于各刊物而直接属于作家协会的作家们，作家协会能够提供充分的作品竞赛的条件，和充分的思想活动的机会。

九、各刊物向作家协会不断地输送后备军。

十、在一定的时期内，专职编辑者有了一定的基础，作家协会工作的基础奠定了以后，作家可以逐渐脱离刊物，完全直属于作家协会。

十一、在一定的时期内，以各刊物的发展情况为根据，再从全面要求上加以调整。

十二、在一定的时期内，条件成熟时，创刊一个名符其实的机关报如《文学报》之类。

### 第三部分 话剧运动的方式

（基础与原则等，与文学运动同，这里只提出一些要点。）

#### （一）剧院与剧团

一、现在北京及各大城市的国家剧院，在现在的基础上加以调整补充，改变为行政、事务和经营机构。

二、废除现有的为宗派主义所利用的艺术委员会之类的机构。

三、以北京的两个国家剧院为例，每个剧院下面应至少有三个话剧团，每个剧团容纳演员和见习演员六七十人到一百多人，能同时排演两三个到四五个剧本。

四、剧院负责人不能干涉剧团的艺术工作，但对排演成的剧本有第一级审查批准之权。

五、剧院审核并保证每一个剧团所提出的工作需要的设备，与剧团商定演出时期与巡回演出的对象和时间等，并保证供应。

#### （二）首席导演负责和导演独立负责

一、每个剧团由首席导演负艺术工作责任，由现在的全国导演中自愿者申请担任，中央宣传部审查批准。

二、每个剧团由首席导演约请自愿加入的导演和见习导演四、五名，提请中央宣传部审查批准，由导演组织导演委员会之类，由首席导演负

责，为剧团领导机构。

三、每个剧团由首席导演选任自愿加入的全部演员和见习演员，请中央宣传部审查批准。

四、首席导演有独立选择剧本之权，不受任何干涉。剧本以首席导演和导演一致同意为基本原则。首席导演与导演协商，由适当的导演同意担任导演。首席导演肯定但导演不能一致同意的剧本，由首席导演个人负责。导演有向首席导演推荐剧本之权，但如首席导演不同意，但导演坚决认为应该排演，讨论后由导演个人负责排演，但首席导演仍得保证调配适当的演员。

五、每个剧团只设极少数的的工作人员，包含行政秘书一人，辅助首席导演与剧院取得联系。

### (三) 演 员

一、首席导演有调配任何演员之权，但如果演员认为被分配给自己的角色不适当或不能担任，有权提出请求改任其他角色或改在其他剧本中担任角色。经导演委员会研究后决定。首席导演不能强迫演员担任指定角色，但演员不能拒绝任何角色。

二、首席导演保证任何演员不能有半年以上脱离创作实践。

三、首席导演有权中途撤换工作不严肃或不胜任角色要求的任何演员。

四、在具体工作任务完成以后，演员有自由从原来所属的剧团转入其他的剧团，但得由中央宣传部批准。

### (四) 审 查

一、剧本排成后，由剧院负责人作初级审查。剧院负责人有提出修改意见之权，但如首席导演研究后不同意，有保留之权。

二、初级审查不予批准，首席导演有权提请上一级审查。上一级有提出修改意见之权，但如首席导演研究后不同意，仍有保留之权。

三、上一级仍不予批准，首席导演有权要求批准举行一定场数的不公开的演出，邀请有关当局和文艺界人士参观后，由首席导演选邀适当人士开座谈会，在剧团内部展开讨论，研究后作出决定。

四、首席导演研究后如仍基本上坚持自己的意见，有权呈请中央政治局和中央宣传部作最后的审查。中央提出的修改意见，首席导演不得拒绝，且得保证忠实执行。

(导演个人负责的演出，审查程序同)

五、演出受到了最后的否决，首席导演得负责在一定时间内作出思想分析的自我批评来，并公开报告，展开讨论，作为学习的材料。

六、一连被否决了两次演出，首席导演撤职。

七、导演个人负责的演出如受到了否决，同样得作自我批评，并接受处分，至少在一定年限内失去提出个人负责的权利。

#### (五) 扩大服务对象

一、每一次演出，以北京的剧团为例，在北京演出两个月，到工厂(或部队或国营农场)巡回演出三个月。演出对象及时间等，由剧团通过剧院向对方商定，由中央宣传部审查批准。

(如北京两个剧院有八个剧团，平均一个剧团每年排出三个戏，共二十四戏，假定被否决四个，尚有二十个。

(一) 每个戏在北京演两个月，共六十场。每场一千人，看到戏的共得一百二十万人次。

(二) 巡回演出三个月，共九十场。每场一千五百人，看到戏的共二百七十万人次。

(三) 排演时间暂定为五个月。尚余二个月，以一个月作为路上占用的时间，尚可以保证演员每年有一个月作为专门从事修业和休养的时间。)

二、到第二年度，有保留剧目可上演，省去一部分排演时间，演员数目又得到扩充，时间的支配更能充裕些。

三、首席导演有权责成每一个有适当条件的演员和一个自愿选定的工厂(或国营农场)业余剧团，和一个学校(或企业、机关)青年业余剧团发生经常联系，辅导他们的演剧活动。

四、外地剧团向国家剧团要求已上演过的剧本导演计划时，首席导演有责任供给全部导演计划，并尽可能给予帮助。

(支部工作、政治学习、提高艺术修养、发展趋势等，与文学运动基本原则同。

由各剧团支部书记、剧院支部书记、党员的首席导演与导演组成党委会，由中央宣传部直接领导。)

## 第四部分 关于电影剧本

### (一) 关于选题计划

一、在今天的条件，选题计划只能作为一个号召作家的创作目标，争取一部分剧本是能符合选题计划的。

二、争取以从生活实际提出的思想内容为决定剧本的标准，防止从观念出发拟订选题计划。

三、不向特定作家指定特定主题，或把特定主题分派给特定作家去“搜集材料”或“体验生活”；广泛地向作家和业余写作者征稿，使得对某一主题有生活基础和创作要求的作者去写。

### (二) 剧本来源

一、电影艺术机构直接组织的、接受的剧本。

二、各个刊物每年负责研究决定后提出的两本剧本。

三、导演有权推荐剧本或应该改编为电影的作品；即：作家可以通过导演的同意决定，由导演负责提出剧本或作品。

四、通过作家协会、戏剧家协会、和各刊物把选题计划广泛地号召作者；即：作者可以把适当选题计划的剧本或可以改编的作品通过作家协会、戏剧家协会、各刊物的同意决定，由它们负责提出。

五、作家协会、戏剧家协会、各刊物、各话剧团有权提出应该改编为电影的作品和改编者的计划；即：作家可以通过它们的同意决定，提出改编自己的作品的要求。

### (三) 对作家的保证

一、一般地，废除先提大纲的审稿方式。

二、经作家协会、戏剧家协会、导演、各刊物、各话剧团同意决定后推荐的剧本或作品，即作为初审决定。

三、在审查过程中，推荐者有代作家解释或辩护的责任和权利，必要时有权要求开会讨论。

四、推荐者有权提请中央宣传部作最后的审查。

五、在摄制过程中，推荐者有权帮助解决作家和导演之间发生的困难问题。

六、作家（或通过推荐者）对自己的剧本的导演和主要演员的选任有提出参考意见之权。

七、被推荐出来的剧本或作品被最后否决时，推荐者负失职之责；但对已经写成了剧本的作者应分别情况给以一定数目的物质报酬。

1954年，6月24日，北京



## 反社会主义的胡风纲领

多年来，胡风在文艺领域内系统地宣传资产阶级唯心主义，反对马克思主义，并形成了他自己的一个小集团。解放前，在他的全部文艺活动中，他的主要锋芒总是针对着那时候共产党的和党外的进步文艺家。解放后，他和他的的小集团的大部仍坚持他们一贯的错误的观点立场，顽强地和党所领导的文艺事业对抗。胡风思想多少年来曾经俘虏了不少知识青年和一部分小资产阶级作家。

胡风《对文艺问题的意见》洋洋十几万言，全面地攻击了革命文艺事业和它的领导工作，表现了对马克思主义的极深刻的仇恨，可以说是胡风小集团的一个纲领性的总结。在我国文艺界以至整个文化界，我看再也找不出第二个像胡风那样顽强地坚持错误的文坛野心家了。他巧妙地披着马克思主义外衣来反对马克思主义，披着现实主义外衣来反对现实主义。

在意见书中，胡风以肉搏战的姿态向当前的文艺政策进行猛打猛攻并端出了他自己的反党、反人民的文艺纲领。这个纲领共有六条：反对作家掌握共产主义世界观；反对作家和工农兵相结合；反对作家进行思想改造；反对在文艺中运用民族形式；反对文艺为当前的政治任务服务；最后，建议解散文艺界统一组织，实际是取消党的领导。

胡风认为提倡共产主义世界观，提倡和工农兵相结合，提倡思想改造，提倡民族形式，提倡为政治服务，是“放在作家和读者头上的五把刀子”。

要说是“刀子”，在用语上我倒可以勉强同意。因为“刀子”就是武器，我们也经常在说，马克思列宁主义学说是革命的犀利的武器。但这武器是威力强大的，不久以前有一位苏联作家把马克思列宁主义世界观比做

---

【题解】 本文原载 1955 年 4 月 1 日《人民日报》和 1955 年第 7 期《文艺报》。

喀秋莎大炮，胡风把马克思列宁主义的威力仅仅比成“刀子”，未免小看了一点。但是，这个武器是放在什么人头上的呢？我想，革命的爱国的人们都明白，这是我们用来武装自己以对付敌人和敌对思想的武器。然而胡风却说成是“放在作家和读者头上的刀子”，实际上也就是说放在他和他的小集团头上的“刀子”！胡风一向把自己化装成马克思主义者，可是在这一点上，却走了风，他在不经意之间透露了他的真心实情，自己表明了他是站在马克思列宁主义的敌对思想的立场上！既然胡风自己都承认是马克思主义的敌对者，那么我们说他披着马克思主义的外衣，宣传资产阶级反动思想，还算是冤枉他吗？

正如许多同志所指出的，胡风思想的危害性在于他假冒做马克思主义者。但无疑的，还有一个更大的危害性，那就是胡风所提出的问题虽则属于文艺范围，而在实质上却不单独限于文艺一个领域，是带有普遍意义的政治性的问题。掌握共产主义世界观，深入工农兵群众，为工农兵服务，改造思想等等，难道只是文艺界的事吗？谁不知道，这些是中国人民，特别是一切真心愿意为人民服务的知识分子，在各项革命工作中都要碰到的关键性问题。到现在为止，我们还没有看到过一个完整的反党、反人民、反对社会主义建设和社会主义改造的资产阶级政治纲领，也许胡风的堂而皇之的文艺纲领就是它的一个影子吧？

这是值得所有的人们注意的事。让我们来逐条地看一下胡风的纲领。

第一，胡风反对向作家提倡掌握共产主义世界观。

他的借口是，有人主张作家首先要具有共产主义世界观，而且是“先验的”、“一次完成”的、“完美无缺”的世界观，要有这样的世界观才能写作。但是谁曾经这样主张过呢？谁也没有。胡风故意要这样说，无非是主张作家不要学习马克思列宁主义，不要建立共产主义世界观，如此而已。毛泽东主席在第一届全国人民代表大会第一次会议开幕词中向全国人民指出：“领导我们思想的理论基础是马克思列宁主义。”为什么实际上也就是思想家的文艺家，反而可以不接受马克思列宁主义呢？大家公认，作为“人类灵魂工程师”的一切进步作家，尤其是社会主义现实主义的作家，不论是党员还是非党员，都是要以自己的创作来引导人民和青年参加社会主义革命、社会主义建设事业的。负有这样严重任务的作家居然可以不首先（胡风先生，我也用一个“首先”！）自己学习马克思列宁主义，可以不要共产主义世界观，那么作家以外的人，谁还需要呢？照胡风看来，

工程师、科学家、教师、一切国家机关工作人员、一切思想工作者、一切知识分子，都可以不要学习马克思列宁主义了！在建立了将近四十年的、已经消灭了阶级的苏联社会中，尚且要提倡掌握共产主义世界观，提倡学习马克思列宁主义，为什么在我们这样的社会里，当资产阶级还没有消灭，小资产阶级还像汪洋大海一样包围着我们的时候，当各种各样的非无产阶级思想还是根深蒂固地盘踞在人们脑子里的时候，我们反而不应当宣传学习马克思列宁主义呢？当然，我们提倡艺术家、科学家学习马克思列宁主义，都是依据自愿的原则，同时这种学习又必须和他们特殊业务的创造性的活动很好地结合。艺术家、科学家可以通过他们各自不同的道路达到马克思主义。但所有这些都不能成为我们不应向作家、科学家提倡学习马克思列宁主义理论的理由，相反，只有进行这种学习才能使作家、科学家在世界观上武装起来，保证他们在创作和研究工作中不犯或少犯错误，得到胜利。

在我们国家，每一个从事思想工作的人，都应该以学习和宣传马克思列宁主义的伟大思想作为自己光荣的职责。我们的思想中多一分马克思主义，我们身上便多一分革命的热力。这个在我们感觉是热烘烘的马克思列宁主义，胡风却偏偏感觉得是“冷冰冰”的！

很明显，胡风所以要反对作家掌握共产主义世界观，正是企图解除我们的马克思列宁主义的思想武装。

第二、胡风反对作家和工农兵相结合，实际上也就是反对文艺为工农兵服务。

他反对作家深入工农兵生活，熟悉工农兵生活，而主张各种生活都一样，高喊“最停滞的角落里”也有斗争，高喊“哪里有生活，哪里就有斗争”。照他说来，坐在自己家里的作家个人的日常生活也就是人民群众的生活。这是能够叫人相信的吗？他坚决反对所谓“只有工农兵底生活才算生活，日常生活不算生活”。但是，谁曾经说过这样的话呢？谁也没有。这也是胡风的捏造。日常生活当然是生活，但谁也不能说工农兵的日常生活和剥削者的日常生活以及作家个人的日常生活，是没有区别的。我们认为作家如果不去熟悉、不去反映工农兵群众的斗争和生活（无论日常的还是非日常的），不把他们的个人的和社会的生活当作统一的有机体，来反映在我们的作品中，而只注意作家个人的日常生活，使自己的眼光停留在自己的房间里，也就是说按照胡风所主张的“起点在哪里，在你的脚下”

的谬论去做，所写的也就是作家自己的日常生活，那么这样的作品对于今天的人民有什么价值呢？难道作家不去熟悉、不去深入工农兵生活，不和工农兵结合，就可以反映工农兵的生活和斗争，将他们的英雄事迹加以艺术的概括，创造典型人物，再去教育他们吗？

必须从人民群众生活的深处汲取自己创作的源泉的作家，既然可以不到群众中去，那么作家以外的人，又有什么必要去深入群众呢？反对深入群众只能得出一个结果。那就是，对于文艺作家来说，使他们对群众永远“不熟，不懂，英雄无用武之地”，使他们成为脱离生活、脱离政治的公式化、概念化作品的制造者，或者使他们成为寓“十字街头”于“象牙之塔”的新式资产阶级作家；对于国家机关工作人员，一切革命干部来说，就必然使他们成为脱离实际、脱离群众的官僚主义分子。

很明显，胡风所以要反对深入工农兵的主张，正是企图使革命作家、革命工作者割断和工农兵的血肉联系，正是企图取消文艺工作和其他工作为工农兵服务的方向！

第三，胡风反对作家改造思想。

胡风既然反对作家掌握共产主义世界观，那他当然就要反对思想改造了。因为，要树立新的思想、新的观念、新的道德，就不能不把旧的落后的错误的思想从自己脑子里挤出去。看来，胡风是非常爱惜这些脏东西的，他在替它们叫屈，并索性把我们的建立在自觉自愿基础上的思想改造，诬蔑为“军事统制”或“军阀统治”的手段。这种厉声尖叫，不是同样也可以从我们的敌人那边听到吗？胡风，你真跑得太远了！

就和硬说我们要求作家必须具有“先验的”、“一次完成”的、“完美无缺”的革命世界观一样，胡风说我们是要作家“改造好了才能创作”。这也是彻头彻尾的捏造。毛泽东主席早就指出过，思想改造非经过十年八年的长期磨练不可，难道我们要作家等到十年八年以后才写作吗？事实上我们的作家不是都在写作吗？思想改造是普遍性的要求，所有求进步的知识分子、干部都有这个要求，并且都在工作中努力改造自己。难道他们都像胡风所说的那样，现在都已经停止了工作，要过了十年八年之后，再工作吗？

胡风玩的另外一个手法是他竟然把新旧思想加以等同，把个人主义思想说成和集体主义思想差不多，把旧的人道主义思想说成和社会主义思想差不多。这样做，不外是叫人们不要抛弃资产阶级思想，不要接受工人阶

级思想，如此而已。此外难道还有别的什么解释吗？

很明显，胡风所以要以这样那样的借口来反对思想改造，正是企图使错误的反动的资产阶级思想继续统治知识分子和人民群众的头脑，使他们停滞不前，因而在一切工作中遭到失败！

第四，胡风反对文艺的民族形式。

这又是十足的反人民、反爱国主义的观点。文艺的形式问题和内容问题，同样是和文艺为工农兵服务的原则紧密联系着的。我们的文艺不仅要在内容上和人民结合起来，而且要在形式上也和人民结合起来，使我们的作品具有为群众所理解的、为群众所“喜闻乐见”的民族的形式，这是革命作家的努力目标之一。

联系着前面已经谈到的问题，我们可以发现胡风的文艺纲领的特色之一是在思想上反对革命世界观，在形式上反对民族特征。但是，正由于有了革命世界观，才使新文艺有别于资产阶级社会、封建社会的旧文艺；正由于有了民族形式，才使一个民族的文艺有别于其他民族的文艺，也丰富了全人类的进步文艺。试问取消了这两个要素，剩下的究竟是什么样子的文艺呢？胡风历来否定民族遗产，主张把西方资产阶级文艺形式不加区别不加改变地“移入”中国来，其结果难道不是必然地要把自己民族的独立的文艺变成西方资产阶级文艺的附庸吗？

当然，胡风不曾忘记还要在他的思想实质的外表，装饰一些马克思主义的词句，因而说什么“要接受国际革命文艺和现实主义文艺的经验”。但是他却不愿意提出对于我们最为宝贵的社会主义现实主义文学的经验，在他看来，社会主义现实主义和过去的现实主义并没有什么本质上的区别，他故意抹煞社会主义现实主义文学的革新的意义。而对于我国文学的民族传统则采取完全虚无主义的否定的态度。他认为“五四”以前，全部中国文学，包括民间文学在内，都是“封建文学”；他说：“‘五四’以前的一部中国文学史没有写人，没有写人的心理和性格。”他认为，我们重视民间文艺是“拜物情绪”，探求群众喜闻乐见的民族形式是使文艺“降低”。这样诬蔑本国的文化遗产和轻视文艺的民族特点，而盲目崇拜外国资产阶级文化及其一切形式，其影响所及，难道仅限于文艺领域吗？不！这不仅是文艺问题，也不仅是文化问题，而是一个削弱以至毁灭民族自尊心和民族自信心的问题！

很明显，胡风所以要反对文艺的民族形式，盲目鼓吹外国形式，正是

企图削弱和毁灭民族自尊心和自信心，以便拉着人们和他一道滚进世界主义的泥坑里去！

第五，胡风反对“题材有重要与否之分”。

这个问题不单纯是作家写重要题材还是写次要题材的问题，而是作家要不要为当前迫切的主要的政治任务去服务的问题。而且这也不仅是文艺创作的问题，而是在各项革命工作中，都是一个原则性问题。无论政治法律工作、经济财政工作、文化科学工作等等方面，都有各种任务规定在人们面前，需要各方面的工作人员去担负。社会主义现实主义的作家一致承认文学是整个革命事业的一个组成部分，并且自觉地要做先进的公民，要成为走在群众队伍的最前列的战士，这样的作家，难道反而不要为当前政治任务服务吗？当然，文艺为政治服务要通过它自己特殊规律，正如其它一切工作都有它的特殊规律一样。作家可以而且应该根据各人的生活经验、创作才能、艺术个性等等的不同，用不同的形式、体裁和风格，从不同的角度去反映生活；并且应该反对庸俗化地了解政治任务，庸俗化地了解文艺的宣传性能。但是作为一个原则，文艺应该着重反映现实生活和现实斗争的最重要的方面，应该创造社会主义新人物的典型，是无可动摇的。

作家为政治服务固然首先是用笔作战，但在必要的时机，像所有的公民都应该勇于担负起对国家的捍卫责任一样，作家也应该用别的武器来进行作战。在国内战争、抗日战争、解放战争以及抗美援朝斗争中，许多文艺工作者曾经穿上了军装，走上了前线。在第二次世界大战中，许多苏联作家曾经参加了卫国战争。在资本主义国家中，不少的文学家艺术家同时也是英勇的反法西斯战士、坚决的世界和平保卫者。

胡风反对写重要题材，反对创造正面人物，其必然结果不能不掉进否定文艺为政治服务、主张为艺术而艺术的理论泥坑中去。如果再根据逻辑的必然性推论下去，那么，每一个文艺家、科学家以及一切知识分子在进行他们的劳动时，就都可以不考虑当前人民和国家的需要，都可以不为当前政治任务服务了。对于他们，所谓参加社会主义建设和社会主义改造岂不就完全成了空话吗？

很明显，中国人民是绝对不能依照胡风的指使去做的！

胡风提出了以上五条纲领来抗拒所谓“五把刀子”之后，他就从荷包里摸出了一套他煞费苦心地编成的、按照他自己的资产阶级面貌来改造革

命文艺运动的“建议”。其内容实际上是解散文艺界统一的组织，分裂作家的团结，取消集体领导，停办现在的文艺刊物，代之以在文艺思想上有“基本性质的分歧”的个人办的刊物，进行资本主义市场式的自由竞争。其结果不外是使文艺界四分五裂，脱离工人阶级思想领导，而人工地培养出许多宗派主义小集团出来，让资产阶级思想随便去占领和统治。

很明显，如果大家都依着胡风的纲领做去，也就可以同样取消其它一切群众团体的统一组织和统一领导，造成人心涣散、一盘散沙、无组织无领导的局面！

胡风这位自命不凡的人物真是了不起。他不仅要争夺文艺的领导权，而且要按照他的面貌来改造社会和改造国家！他的资产阶级个人主义思想竟发展到这样荒唐的程度了！

胡风的思想，在我看来，和胡适的思想在最根本的方面有一脉相通的地方。胡适叫喊“多研究些问题，少谈些主义”，胡风不也在主张作家不要具有共产主义世界观吗？所不同的，胡适是公开反对马克思主义，胡风是偷偷地反对马克思主义，如此而已。胡适主张“全盘西化，全盘接受”，胡风不也在完全否认民族遗产，主张新文学的形式只能从西方“移入”吗？胡适否认物质世界和科学真理的客观存在，胡风不也在提倡“主观战斗精神”的“自我扩张”吗？

正如许多同志所指出的，胡风认为文艺的源泉，不是客观世界，不是人民的生活，而是作家“主观精神”的“自我扩张”；文艺不是客观真实的反映，而是作家“主观精神”的表现。这个“主观精神”越是强烈地“燃烧”，客观在主观中所占的地位当然就越小；同时，这个“燃烧”着的“主观精神”又必须绝对排斥“从身外来的”“冷冰冰”的马克思列宁主义思想。试问，胡风的这个“主观战斗精神”究竟是什么东西呢？如果它不是资产阶级思想，它到底是什么？

大家都知道，在一九三二年苏联解散了“拉普”等文艺团体，并正确地清算了“拉普”派所提倡的“辩证唯物主义的创作方法”的错误理论之后，在有些国家，例如日本的文艺界就对这件事作了片面的歪曲的介绍。那时日本的反动统治阶级正对内实行法西斯统治，对日本共产党施行血腥的镇压，把日本人民的解放运动打到地下去了。一些左翼作家在这个时候放弃了马克思主义。有的变成了明目张胆的法西斯作家，如林房雄等。有的则披着马克思主义外衣来传播反马克思主义思想，他们经常嚎叫着什么

“创作即生活实践”、“世界观和创作方法不一致”等等谬论。同时，在苏联也出现了以卢卡契、里夫希兹为首的“潮流派”小集团，他们在反对“拉普”派的借口之下，肆意地否定了世界观在文艺创作中的主导作用，这实际上是一种资产阶级自由主义的文艺思想的表现。这个“潮流派”的理论，在一九四〇年左右就被苏联文艺界所清算了。胡风的文艺思想正是和上列理论有联系的。

这类理论正适合当时国民党统治区的气候。马克思主义的外衣使他被认为左翼理论家，反马克思主义的内容使他不愁国民党反动统治的镇压。他那一套日本人所谓“半头红萝卜”的理论（表皮是红的，心子是白的），我们以前也并不是不知道，但是我们一直诚恳地耐心地帮助他进步，而胡风却不但始终没有改正错误，而且继续坚持他的错误理论和有害的小集团活动，一直发展到向中共中央提出他的攻击整个文艺领导工作的意见书——一个实际上反对社会主义的纲领。

从胡风的思想实际和他所采取的行动实际看来，他所散播的思想毒素是不亚于胡适的。他所提出的纲领是有一般意义的、思想的和行动的纲领。反对学习马克思主义，反对和人民群众结合，实际上就是反对全中国知识分子走社会主义革命的道路。这是违反全国人民意志的事。必须彻底批判胡风思想的原因，我以为就在这里。



## 中国文学艺术界联合会主席团、 中国作家协会主席团联席扩大会议决议

(一九五五年五月二十五日通过)

根据《人民日报》发表的揭露胡风反党、反人民、反革命集团的材料和其它方面的材料，已经证明胡风和胡风集团长期以来打着革命招牌进行了反对中国共产党、反对中国人民、反对革命的阴谋活动，对党和非党的进步作家进行了各种诬蔑和诽谤，以种种阴险毒辣手段破坏党所领导的文艺运动及整个革命事业。正如《人民日报》的编者按语所指出的，如果我们不提高警惕，“他们就要用他们的‘集束手榴弹’给我们的革命事业以严重的损害。”胡风的罪恶活动已引起全国人民的愤慨。我们不能容许伪装拥护革命而实际反对革命的暗藏分子胡风继续混在文艺队伍里。为此一致决议：

一、根据“中国作家协会章程”第四条，开除胡风的中国作家协会会籍，并撤销其所担任的中国作家协会的理事和《人民文学》的编委职务。

二、撤销胡风所担任的中国文联的全国委员会委员的职务。

三、向全国人民代表大会常务委员会建议：依据宪法第三十八条的规定撤销胡风全国人民代表大会代表的资格。

四、向最高人民检察院建议：对胡风的反革命罪行进行必要的处理。

五、我们警告中国作家协会及中国文联其他几个协会会员中的胡风集团分子，他们必须站出来揭露胡风，批判自己，重新做人。今后是否保留他们的会籍，将根据他们的实际行动来加以考虑。

---

[题解] 本决议原载《文艺报》1955年第7期。

## 国务院关于处理反动的、淫秽的、荒诞的书刊图画的指示

一、目前全国各城市的私营书铺、书摊、书贩手中存在着大量的旧社会遗留下来的反动的、淫秽的、荒诞的旧小说、旧唱本、旧连环画、旧画片，每天出租给几十万读者。帝国主义、蒋介石卖国集团、资产阶级不法分子曾经制造和利用并还在继续制造和利用这类有毒的书刊图画作为思想进攻的工具，散播形形色色的地主阶级和资产阶级的反动腐朽思想和下流无耻的生活方式，借以毒害和腐蚀广大劳动人民，破坏国家的社会主义建设和社会主义改造事业。一部分人民群众，尤其是有些青年、少年、儿童，因为受到这类图书的毒害，思想堕落，身体败坏，生活腐化，学业旷废，工作消极，甚至做出殴斗、盗窃、奸淫、凶杀等犯罪行为。这就严重地影响了社会治安的巩固，妨碍了社会主义建设事业的顺利进行。过去各地对于这类有毒害的旧书旧画曾经作过一些处理，并收到一定的效果。但是因为各方面对于这个工作重视不够，缺乏统一的明确的方针和办法，有时任意查禁，有时放任自流，并且放松了对于租书铺摊的经常的管理、教育和改造；同时，适合于水平低的读者阅读的新的通俗读物的出版发行也很不够，以致市场上有毒害的旧连环画至今并未彻底清除，而有毒害的旧小说和旧唱本留存更多。为了保护人民尤其是青年、少年、儿童的身体和思想的健康，巩固社会治安，保障社会主义的经济建设和文教建设，必须对于上述反动的、淫秽的、荒诞的书刊图画进行坚决的严肃的处理，并对租书铺摊和有关行业积极地加强领导和管理，实行统筹兼顾，全面安排，逐步进行社会主义的改造。

二、清除反动、淫秽、荒诞书刊图画和改造私营图书租赁业是一件长

---

【题解】 本文是国务院总理周恩来在1955年7月22日发布的国务院指示，刊载于1955年第12号《中华人民共和国国务院公报》。

期的、艰苦复杂的工作，必须坚决地有计划有步骤地进行。必须把处理有毒害图书的工作与对租书铺摊和有关行业（包括私营出版业、印刷业、发行业、照相业）实行社会主义改造的工作结合起来进行。对于反动、淫秽、荒诞图书必须坚决地严肃地处理，但在步骤上应慎重、稳妥。必须把对待有毒害的图书的态度和对待一般租书铺摊的态度严格地加以区分。对于现有的一般租书铺摊应积极地领导、利用和改造，要以国家行政机关和文化事业的力量相配合，以一定的形式和方法把他们组织起来；逐步地改变它们所租赁的图书的内容，同时大力地加强新通俗读物的出版供应工作，使它们成为国家领导的流通图书的场所。这在今天中国公共图书阅览工作还不发达，而租书铺摊又拥有大量读者的情况下，是完全必要的。同时，要用国营和公私合营书店对它们委托经销或代销图书的办法，争取一部分租书铺摊，首先是资金较多的租赁旧小说的书铺，改营或兼营书刊发行业务。必须对这些图书的编著者、绘画者、印制者、贩运者和租赁者的生活作全面的确实的安排，以杜绝上述有毒害图书的来源。只有对于极少数专门著绘、摄制、印行、贩运和租售反动、淫秽、荒诞图书的反革命分子和坚决抗拒改造的不法分子，才依法给以惩处；对其中个别罪大恶极分子应依法予以逮捕，公审法办。

三、在处理有关图书时，应有明确的标准、并按毒害程度的不同，采取下列不同的办法，并应经过一定的审查批准手续然后执行。

（甲）查禁：凡内容极端反动的书刊和描写性行为的淫书淫画，一概予以查禁。在这次查禁时，为了照顾铺摊生活，可酌给一部分款项或一部分新书，作为救济。但以后如再租售此类图书，即属违法，予以没收，并给以应得的处分。

（乙）收换：凡宣扬荒淫生活的色情小说和宣扬寻仙修道、飞剑吐气、采阴补阳、宗派仇杀的荒诞的武侠图书，应予收换，即用新书与之调换。查禁的面应窄；凡认为采收查禁手段稍嫌过严，而任其流通又为害很大的，应加以收换。

（丙）保留：凡“五四”以前出版的图书（包括旧的说部演义），“五四”以后的一般新文艺作品，一般谈情说爱的“言情小说”，一般描写技击游侠的图书，一般的侦探小说，民间故事、神话、童话及由此改编的连环画，真正讲生理卫生知识的书，以及其他不属于查禁和收换范围的一般图书，一律准予照旧租售，不

得加以查禁或收换。这个界限必须严格遵守，不得破坏。

文化部应即制发查禁和收换两类图书的典型目录，各地人民委员会可依照该目录的原则标准，制定详细的分类处理书目。为了防止偏差，各省、市人民委员会和自治区自治机关应由文化、公安、司法等部门和文化界著名人士组织图书杂志审查委员会，负责对于查禁和收换的书刊的审查工作。图书杂志审查委员会成立以后，所有应行查禁和收换的书刊都必须经过该委员会审查通过，然后执行；任何机关团体或个人不得擅自处理图书。省、市和自治区图书杂志审查委员会在审查时遇有问题不能决定者，应提出审查意见，连同样本，报送文化部复审。省、市和自治区图书杂志审查委员会应将所收缴的图书的目录和样本，报送文化部，以备检查。在处理步骤上，查禁与收换，有毒害的旧小说与有毒害的旧连环画孰先孰后，还是两者一并进行，可由各地视具体情况决定。

四、对于一般的租书铺摊，应该采取加强管理、利用、改造和限制发展的方针。即对现有的一般的租书铺摊和人员加强领导管理，进行教育改造，使他们出租有益无害的图书，并兼营或改营书刊发行业务，为新文化服务；同时，限制新的租书铺摊的设立和登记。为了贯彻这个方针，各地文化行政机关和工商行政机关必须举办租书铺摊的登记，凡是要经营租赁图书业务的，必须向市人民委员会文教局或文化局申请核准营业，取得营业许可证，然后才能向工商行政机关登记，领取营业执照。在这次登记中，可以将少数最坏的租赁反动、淫秽图书的铺摊予以淘汰。必须加强对租书铺摊经常的管理、教育和改造工作。市、县、区文教局、科和街道办事处应定期召集书铺书摊人员座谈，了解他们租赁图书的情况，对他们进行思想教育和业务指导；并应指定专人负责抽查铺摊中租售的图书，定期开出收换书目，经上述审查批准手续，将有毒的图书逐步地加以取缔或收换。城市的文化馆或其他适当机构应担负起组织和辅导租书铺摊的责任，把它们用一定的形式组织起来，并与之保持经常的联系，指导它们改进业务，使它们逐渐成为自己进行群众文化工作的基点。出版机关应增加和改进文艺作品、通俗读物、少年儿童读物的出版，尤其要注意多出版一些适合那些水平低的读者和青年儿童阅读的读物，例如描写抗日战争和人民解放战争的小说，描写反对反革命特务间谍斗争和科学幻想的小说、神话、童话，通俗的有益无害或益多害少的旧小说，以及以这些主题编绘的连环画，并以低廉的价格发行。国营书店和公私合营书店应该与租书铺摊建立

密切的联系，向他们介绍适合租书铺摊原有读者阅读的具有丰富的故事性、趣味性的图书，并以优待折扣批给他们。

为了便于改造一般的租书铺摊，并使他们能在原来行业中维持生计，在处理反动、淫秽，荒诞书刊图画时，对于他们的生活必须妥善地加以照顾和安排。为此，在收换旧书时，各地应该大体上以二比一的比价（如以一元新书收换二元旧书），发给摊贩新书书券，让他们到国营书店领取新书，以便继续营业。但因新书一时不能完全满足旧书的读者，一部分租书铺摊的营业可能受到影响，因此，应该推动那些租赁旧小说的铺摊，扩大营业范围，同时租赁和发行新小说和新连环画。对于那些生活确实困难的，尤其是烈属、军属，应该在一定时期内酌予救济。文化部应在已有经费预算中，拨出专款，用来收换旧书和救济。这笔经费应该主要地拨给上海、广州、武汉、天津、北京、重庆、沈阳、西安八大城市，由他们包干使用。对于自愿转业而又具有一定的转业条件者，各地劳动部门应尽可能协助转业。

五、处理反动、淫秽、荒诞的图书，必须以政治动员和行政处理相结合的方式进行。必须动员报纸、杂志、广播电台、政府有关部门、工会、新民主主义青年团、民主妇女联合会等方面的力量，在报刊广播上，在工厂学校中，在街道里弄间，广泛地展开加强共产主义道德、反对资产阶级腐化堕落思想的宣传，并揭发若干典型事例，说明反动、淫秽、荒诞图书的毒害，宣传政府严加处理的必要，号召人民群众抵制这类有毒害的图书，阅读正当有益的读物，以取得社会力量的充分支持。必须由文化行政机关和工商行政机关出面，通过书业公会或书摊联谊会等组织，召集铺摊人员进行动员教育，说明出租反动、淫秽、荒诞图书的害处和流通正当有益读物的好处，表明政府处理有毒害的图书的决心，公开交代清楚政策，讲明查禁、收换和允许租售的界限，收换的比价和办法，宣布“过去从宽，今后从严”的方针，限期自行检查图书，并将查禁和收换部分的图书缴给政府，分别处理。这样，在启发铺摊人员思想自觉的基础上，争取大多数铺摊团结在政府周围，并帮助我们进行处理有毒害的书刊的工作。对于一般书铺书摊这次不进行任何搜查和监视，以免影响它们的营业，并引起社会不安。只对个别的一贯租售反动、淫秽、荒诞图书，而又拒绝缴纳或大批隐匿这类图书的分子，才依法由公安机关加以搜查，并只限于搜查查禁的部分。查禁和收换的图书目录一律不准在报上公布。如有反革命分

子或不法资本家进行造谣破坏活动，应该坚决追查和处理。各个城市必须实行统一领导，有关部门必须协作配合，共同行动，避免各自为政，不相配合。在工作中，既要反对缩手缩脚、踌躇不前、容忍反动、淫秽、荒诞书刊图书长期毒害人民的右倾情绪；也要防止急躁粗暴、简单轻率的“左”的偏向。后一种偏向，在进入处理反动、淫秽、荒诞图书行动时，是极容易产生的，应该引起各地足够的注意。

六、全国省辖市以上城市一般地于本年八月开始进行处理反动、淫秽、荒诞书刊图画的工作，以收统一行动之效（其他市、县何时进行，由当地人民委员会或自治机关视当地条件自行决定）。上述城市的人民委员会或自治机关在收到这个指示后，应即积极地进行各项准备工作，包括：（1）组织人民委员会或自治机关有关部门和人民团体的力量，建立临时的处理反动、淫秽、荒诞图书联合办公室（不增加编制），调集必要的干部，学习有关文件，明确政策界限，制订工作守则；（2）调查研究书铺书摊的情况和反动、淫秽、荒诞图书的情况，特别注意掌握秘密著绘、秘密印制、秘密运贩和秘密租售的线索，进行分类排队，规定分别对待的办法；准备好调查表格、代替旧书的新书、救济款项；（3）组织好宣传队伍，配合实际工作，及时地正确地展开宣传动员工作。各有关城市必须在作好这些准备工作以后才可以进入行动。工作进行情况和工作中所发现的问题，特别是图书处理方面的问题，应随时向上级请示报告。各省、自治区和八大城市的人民委员会应于十月内作出这次处理反动、淫秽、荒诞图书工作的初步总结。

国务院总理周恩来  
一九五五年七月二十二日

朱光潜

## 我的文艺思想的反动性

编者按：我们在这里发表了朱光潜先生的“我的文艺思想的反动性”一文，这是作者对他过去的美学观点的一个自我批判。大家知道，朱光潜先生的美学思想是唯心主义的。他在全中国解放以前，曾多年致力于美学的研究，先后出版了他的“文艺心理学”、“谈美”、“诗论”等著作，系统地宣传了唯心主义的美学思想，在知识青年中曾有过相当的影响。近几年来，特别是去年全国知识界展开对胡适、胡风思想批判以来，朱先生对于自己过去的文艺思想已开始有所批判，现在的这篇文章，进一步表示了他抛弃旧观点，获取新观点的努力。我们觉得，作者的态度是诚恳的，他的这种努力是应当欢迎的。

为了展开学术思想的自由讨论，我们将在本刊继续发表关于美学问题的文章，其中包括批评朱光潜先生的美学观点及其它讨论美学问题的文章。我们认为，只有充分的、自由的、认真的互相探讨和批判，真正科学的、根据马克思列宁主义原则的美学才能逐步地建设起来。

解放前我发表的一些关于美学和文艺理论方面的著作，在青年读者中发生过广泛的毒害影响。解放以来，对于这件事一直存着罪孽的感觉，渴望着把马克思列宁主义学好一点，先求立而后求破，总要有一天把自己的思想上的陈年病菌彻底清除掉。等着“立”，我就把“破”的工作延宕下去了。不立固然不能破，不破也就不能立，立与破是要同时进行的。现在党和政府为着迎接社会主义建设的高潮，对知识分子提出了更高的要求，希望他们进行进一步的彻底思想改造，肃清腐朽的资产阶级思想的残余，

---

**【题解】**本文原载1956年6月《文艺报》第12期。正文前面附有“编者按”，指此文是作者对他过去的美学观点的一个自我批判，号召在刊物上展开关于美学问题的讨论和批判。

建立马克思列宁主义的世界观和科学方法，以便在社会主义建设中发挥他们的潜力。所有的知识分子都在欢欣鼓舞地迎接这个号召。就我个人来说，这几年来党的关怀和教育已经把我基本上改变过来了，我为着党所给我的新的生命，怀着深衷的感激。我觉得，在这次伟大的号召之下，无论是为着洗清过去的毒害影响，还是为着迎接当前科学研究的任务，我都有责任趁这个机会对自己的反动的腐朽思想进行诚实的批判，尽管我很明白，凭我现有的思想水平，我还难望把这工作做好。我深信，我自己见不到的地方，同志们一定会启发我的。

这次我想先抓住我所认为重点的来说，免得让次要的东西掩盖住或是冲淡了主要的东西。我的“文艺心理学”、“谈美”、“诗论”之类书籍本是一盘唯心思想的杂货摊，与中国过去封建的文艺思想，与欧美许多反动的哲学、美学、心理学和文艺批评各方面的思想，都有千丝万缕的联系。我在唯心阵营里基本态度是调和折衷的，“补苴罅漏”的，所以思想系统是驳杂的，往往自相矛盾的。但是这种纷乱芜杂的体系之中有些基本的一致东西。我现在进行初步的批判，就先从这些基本的一致东西着手。

我的文艺思想是从根本上错起的，因为它完全建筑在主观唯心论的基础上。主观唯心论根本否认物质世界，把物质世界说成意识和思想活动的产品，夸大“自我”，并且维护宗教的神权信仰，所以表现在文艺方面，它必然是反现实主义的，也必然是反社会，反人民的。

这里有必要追溯一下我何以走上了这条主观唯心主义的道路。

我自从六岁识字时起，一直受了近十年的私塾的封建教育。进了学校之后，我也还是不断地读线装书。我这一生大半时间是在吸收书本知识中过去的。吸收知识总是选择合乎自己口味的，这就是说，受着阶级趣味决定的。不但在选择上，就是在了解上。我吸收知识也还是带着阶级的有色眼镜，在自己所吸收的对象上看出它本来没有的颜色，我不但排除不合自己口味的，而且还要把不合口味的加以歪曲，使它适合自己的口味。我过去吸收书本知识，无论是中国的还是外国的，都有这种排除和歪曲的习惯。比如在悠久的中国文化优良传统里，我所特别爱好的而且给我影响最深的书籍不外“庄子”、“陶渊明诗集”和“世说新语”那三部书以及和它们有些类似的书籍。这些书既然是许多人所喜闻乐见的古典，当然有它们的积极的因素。而它们之所以使我喜闻乐见的却不是它们的积极的因素，而是它们的消极的因素。比如说陶潜，我把“述酒”、“咏荆轲”等诗所代



表的陶潜完全阉割了，只爱他那闲逸冲淡的一方面。这里所谓“闲逸冲淡”的一方面也只是据我的了解，而我的了解是经过歪曲得来的，就是把一点铺成全面，把全面中所有其它点都遮盖掉。由于我对于中国古典作品这样歪曲的了解，我逐渐形成所谓“魏晋人”的人格理想，作为我所追求的理想。根据这个“理想”，一个人是应该“超然物表”、“恬淡自守”、“清虚无为”，独享静观与幻想乐趣的。这里面含有极浓厚的悲观厌世的态度，于是鄙视群众，抬高自我，脱离现实，聊图个人享乐的等等颓废思想就被崇奉为人生的最高理想了。这就替我后来主观唯心主义的发展准备了温床。

我的教育过程充分反映出半封建半殖民地时代的特色。相当长期的封建教育之后，接着就是相当长期的外国帝国主义的教育。我是没落的封建地主阶级出身的，一转就转到没落的资产阶级社会的环境。这两个阶级虽有本质上的不同，但就其同为剥削阶级而言，就其同处在没落期而言，它们却也有些共同点。比如我原已在封建教育过程中养成的那些颓废思想，在西方反动的浪漫主义文学里，特别是较后起的颓废主义文学里，很快地就找到了同调，一触即合。于是我陆续地吸收了反动的浪漫派和颓废派的毒素，滋长我原来已有的萌芽。我接触到西方文学，是从浪漫派诗歌入手的。浪漫主义的基本要求是个人情感想像的自由伸展。在起源时这种思想反映新兴资产阶级要冲破封建制度的束缚，原有它的进步的积极的一方面。但是随着法国资产阶级革命的失败，欧洲反动势力日益猖獗，反动的浪漫主义作家们或是采取不同的方法为现存反动秩序辩护，如英国的华兹华司、法国的夏托白里安，和德国的席勒格尔等等；或是采取逃避现实的道路——这当然仍是维持反动秩序的另一方式，有些人逃避到他们所幻想的“自然”或原始社会，有些人逃避到他们所幻想的中世纪或古希腊，而到了资本主义社会没落的迹象日益显著时，更多的人是逃避到各色各样的个人享乐主义，从精神的到感官的。文艺既然脱离了现实，也就脱离了群众，于是它就变成少数神经不大正常的作家们施逞技巧的玩艺儿，“为艺术而艺术”的形式主义便被他们明目张胆地作为一种信条来宣扬，而在内容方面，腐朽生活与腐朽思想的渲染与宣传也就成了不是可耻的事。这是反动的浪漫主义转变为颓废主义的过程，我接受西方文学是顺着这个转变过程接受下去的。

西方文学有许多好东西，我为什么没有受到它们的影响而偏偏受到一

些落后的反动的东西的影响呢？这是和我的阶级根源分不开的。我初次接触到浪漫派诗人，马上就被他们吸引住的是他们所表现的一般称之为“世纪病”的那种忧郁感伤的情调。这种忧郁感伤的情调，像列宁所说过的，是垂死的阶级所特有的。我在青年时期就长期困在这种情调中。当时我所处的是个内忧外患交迫的时代，内有军阀混战以及国民党的黑暗统治，外有日本帝国主义面目狰狞的侵略。由社会以至于家庭，没有一件事可以叫人看着顺眼的。作为一个年轻人，我对此是否无动于衷呢，这是不可能的。但是由于出身于没落的封建地主阶级，在自身中找不到挽救危亡的力量；一向轻视人民大众，也不能在人民中看出这种力量，所以对前途丧失了一切的信心。进步的青年当时就已开始在革命中看到出路，而我还想维持原有“秩序”，不愿看到自己的阶级在天翻地覆中遭到毁灭，对革命是畏惧的。眼看国家处在岌岌不可终日的危急局面，既不满意社会现实，而自己又毫无办法，只觉前途一片茫茫，看不见一条出路，势必“束手待毙”。这是一种很沉重的心情。就是这种没落阶级的青年人的沉重心情，在浪漫派诗人的作品里找到了强烈的共鸣，并且好像得到了舒畅的发泄。这是我沉醉于浪漫主义特别是反动浪漫主义的根本原因。至于我由此转到颓废主义的文艺，正如反动的浪漫主义之转为颓废主义一样，是顺着下坡路所必达到的结果。既对现实不满，只有改变现实才可以有出路；既不能改变现实而妄图逃避现实，这是绝对没有出路的，结果只有采取伪装，甚至于赤裸裸地向现实屈服，把现实的丑恶加以理想化。

文艺与哲学同是经济基础的上层建筑，每个时代的文艺都与同时代的哲学思想必然有些平行一致的地方。十九世纪在文艺中占统治地位的是浪漫主义，在哲学中占统治地位的是德国唯心主义。这决不是偶然的。在基本的世界观上，文艺上的浪漫主义与德国唯心主义的哲学是一致的。它们都夸大“自我”，过分强调个人情感想像的自由伸展，把主观世界摆在第一位。唯心主义都或明或暗地维护神权信仰，都带着一些神秘主义；浪漫派作家多数都相信有所谓“超自然”的力量，多少都有些泛神主义的色彩，就连主张无神论的雪莱也还是一个很浓厚的泛神主义者。作为哲学一个部门的美学就更直接地是当时文艺实践的辩护。康德是德国唯心主义哲学的开山始祖，也可以说是形式主义美学的开山始祖，“超功利”、“无所为而为地观照”、“纯形式”等等口号都是他首先提出来的。克罗齐在美学方面与其说是近于黑格尔，毋宁说是更近于康德，不过是把康德的理论推

到更反动的极端，来替资产阶级没落时期的形式主义的艺术作辩护。我由于学习文艺批评，首先接触到在当时资产阶级美学界占统治地位的克罗齐，以后又戴着克罗齐的眼镜去看康德，黑格尔、叔本华、尼采和柏格森之流。在这一系列资产阶级的文艺论著里，我听到这样一种总的论调：各人所见到的世界多少是各人自己所创造的世界，文艺的世界就是文艺作者所创造的世界，其所以要创造这个世界，那不过是要表现自我，从而令人在情感上得到安慰。对于我这样一个没落阶级的有颓废情绪的年轻人，这种论调是非常投机的，它就使我安了心。原来当时不能令人快意的社会现实正压得使我吐不出气来，我现在听说这个现实世界之外还可以任意创造世界，这个丑恶的现实世界是可以“超脱”的，而文艺所创造的世界就可以帮助我“超脱”现实。我从前所悬的“魏晋人”的理想本来就是要“超脱”现实，可是怎样才可以“超脱”。当初还不知道，现在可就找到法门了。这不但替我找到了出路，解除了我的精神上的担负，而且还满足我的封建“士大夫”的那种妄自尊大的感觉。人据说就是创世主，人有人的“尊严”，是现实压不倒的。“超脱”了现实，那就等于“征服”了现实。现实世界固然丑恶，可是文艺世界是多么美妙！我读到尼采的“悲剧的起源”，特别加强了这种荒谬的信念。于是我就在文艺世界里找到“避风息凉”的地方，逍遥自在地以亚波罗自居，“观照”人生世相的优美画面；并且觉得这是一套大道至理，怀着“拯救人类”的心情，孜孜不倦地加以宣扬。这就是我的思想堕落的过程。我现在明白了许多青年何以要控诉我，我想像得到他们受我的毒害，正如我当初受克罗齐和尼采之流的毒害一样，都是在沉闷的时代处在彷徨忧郁的关头，打了一针瘫痪活力的麻醉剂。麻醉时是陶然自乐的，醒来后想到了走错了一大段路，错过了有为的时机，心里总是痛苦的。

以上粗略说明了我的反动文艺思想形成的过程，现在来揭露它的反现实主义和反人民的本质。

我的主观唯心主义首先表现在问题的提出方式。思想的任务在解决问题。对唯心与唯物两大分野的抉择就会影响到问题提出的方式，而问题提出的方式又可以影响到解决的方向。关于文艺问题，马克思列宁主义教导了我们两个互相关联的基本原则：一、文艺是现实的反映；二、文艺是一种社会现象，是社会经济基础的上层建筑，并且是要为这个基础服务的。

所以文艺的基本问题不外是两个密切相关的问题。一、文艺如何反映现实？二、文艺如何反映社会经济基础？如何为这基础服务？但是唯心主义者既然把客观现实看成第二性，既然把文艺看成个人主观情感和想像的表现，所以眼里既没有客观现实，也没有社会经济基础和人民群众。他们所提出的问题——如我在“文艺心理学”第一章一开头就提出的——只是：“在美感经验中，我们的心理活动是怎样的？”问题这样提出，它有哪些涵义呢？第一，文艺本质问题被狭窄化到美的问题，而美的问题又被狭窄化到主观的感觉问题，因此，整个文艺问题就被狭窄化到个人美感经验中的心理活动的问题。其次，它把连同社会在内的客观现实都完全抛开了，文艺就变成“孤立绝缘”的，纯粹是个人的主观幻想的把戏了。从此可知，这种主观唯心论式的问题其实就已包含了它的主观唯心论式的答案。

答案是什么呢？从古希腊以来，西方学者大半都肯定了这样一个事实：艺术给我们的是具体形象而不是抽象概念，艺术的思维主要地是形象思维而不是逻辑思维。这个事实也是马克思列宁主义的美学所依据的。但是马克思列宁主义的美学也指出了形象思维与抽象思维的辩证的统一。艺术主要地依靠形象思维，但并不排除抽象思维，因为艺术不但反映现实，而且要凭一定的世界观去评判现实。如果把形象思维从抽象思维割裂开来，使他孤立化和绝对化，那就是唯心主义的形而上学的看法。关于这一点，格·尼古拉耶娃在“论艺术文学的特征”一文里说得很明确：

认为把表象改造成概念只是逻辑思维的事情，而形象思维只是通过具体形象消极地反映客观世界的这种论断，实质上就是重弹唯心主义的老调，其用意无非是想在阶级斗争中解除艺术的武装。把形象与概念，逻辑思维与形象思维对立起来的这种企图，就是拥护唯心主义，就是在美学和艺术中鼓吹不可知论。（《苏联文学艺术论文集》，一四六一—一四七页，学习杂志社出版）

我跟着克罗齐所强调的正是逻辑思维与形象思维的对立，以及形象思维在艺术中的孤立。依克罗齐说，心理活动最低级的形式是直觉，直觉只是把握对象，看出对象的形象，对这对象既不加以肯定或否定，又不夹杂意志活动。如果在直觉到形象之后，进一步对这形象下某种判断，那就变成逻辑思维了，换句话说，艺术的活动就变成科学的活动了。所以这种

“直觉”比毛主席所说的感性认识还低一级，因为感性认识还是对个别事物的一种认识，而认识总不能脱离肯定或否定的判断。这种“直觉”式的心理活动固然是存在的，不过在一般情形之下，它的存在的时间是非常短促的，它是感性认识的起点，它的功用只在供给知觉的素材。作为知觉素材的直觉多少是被动的接受，其中没有什么“思维”的工作。克罗齐和我的错误在把这种作为知觉素材的直觉和从前人所谓“想像”，即马克思列宁主义美学所谓“形象思维”，等同起来，把艺术的形象思维也叫做“直觉”。其实作为知觉素材的直觉是极端单纯的活动，而艺术的形象思维却往往是极端复杂的活动；前者不能夹杂抽象思维，后者就时常与抽象思维相起伏错综。把两种不同的东西等同起来，于是不夹杂抽象思维的一个性质，本来只是属于作为知觉素材的直觉，却被转移到复杂的艺术形象思维上去了。这是克罗齐所犯的一个极其明显的基本的错误，而我也就跟着他错了。

直觉不但是克罗齐美学的奠基石，也是他的全部哲学的奠基石，他的主观唯心论就是建筑在这上面的。这直觉究竟凭借什么为对象呢？克罗齐说：

在直觉界线以下的是感受，即无形式的物质。这物质就其为单纯的物质而言，心灵永远不能察识。心灵要察识它，只有赋予它以形式。单纯的物质对心灵是不存在的，不过心灵须假定这么一种物质，作为直觉以下的一个界限。（《美学原理》第一章）

这番话表面上像是回到康德的“自在的物”和不可知论，造成心物二元论，实际上只是肯定物由心生，因为无形式的内容是不可想像的，物质的形式既然由心灵在直觉中赋予，物质就成为心的产物了。直觉在克罗齐哲学中是一切心灵活动的起点，一切“物质”都通过直觉而具有形式，成为形象，对心灵才算是存在的。所以直觉不仅是艺术创造的活动，而且也就是现实世界创造的活动，现实世界也就是个别直觉者的艺术品。就因为这个道理，克罗齐是一个彻底的主观唯心论者。他把直觉和形象思维等同起来，也就是因为他要避免康德的二元论，做一个更彻底的主观唯心论者。他所谓“无形式的物质”是个神秘的东西，他说它只是一种“假定”。在这一“假定”之下，整个的客观世界就由真实的变为虚幻的了，艺术也就

当然谈不上反映现实了。

在直觉的问题上，我的思想是矛盾的。我既然接受了克罗齐的“艺术即直觉”的定义，依逻辑的推演，我就得接受从这个定义所推演出来的许多结论，维持他的理论系统的完整。克罗齐从他的定义所推演的结论是：直觉不带抽象思维，所以与科学哲学无关；直觉又不带意志，所以与政治道德等等实际活动也无关；直觉是独立自足的单纯活动，所以与联想无关。我发现这些结论与众所周知的事实不相容，与我自己对于文艺的认识也不相容。于是想出一个调和折衷的途径，说直觉活动只限于创造或欣赏白热化的那一刹那，而艺术活动并不只限于那一刹那，在那一些刹那的前或后，抽象的思维，道德政治等等的考虑，以及与对象有关的种种联想都还是可以对艺术发生影响。这个看法我至今还以为是基本正确的，因为它符合形象思维与抽象思维的辩证的统一，也符合艺术与其它部门的人生活动的联系。我的错误不在提出这种矛盾的看法，来破坏克罗齐的理论系统的完整；我的错误在于没有坚持这种看法，有时说些与这种看法完全矛盾的话，自打耳光。如果坚持这种看法，我就应该根本放弃“艺术即直觉”的定义，这就等于说，要放弃主观唯心主义的基本立场。我在美学上思想发展过程可分三个阶段：首先是恭顺地跟着克罗齐走（“文艺心理学”初稿），继而对他的“艺术即直觉”一个定义所否定的东西开始怀疑，想法弥补他的漏洞，由于没有放弃“艺术即直觉”的基本定义，弄得矛盾百出（“文艺心理学”的修正稿），后来我由美学涉猎到克罗齐的全部哲学，对它作了一些逻辑的分析，就开始怀疑到唯心主义哲学本身（“克罗齐哲学述评”）。我在“克罗齐哲学述评”的序文里把当时一点真实的心情这样记载下来：

作者自己一向醉心于唯心派哲学，经过一番检讨，发现唯心主义打破心物二元论的英雄企图是一个惨败，而康德以来许多哲学家都在一个迷径里使力绕圈子，心里深深感到惋惜与怅惘，犹如发现一位多年的好友终于不可靠一样。

我看到了唯心主义的“惨败”，但是我对此是“惋惜与怅惘”的，因此，我对这位“多年的好友”并没有表示绝交。我当时还没有感觉到自己还是在唯心主义那个“迷径里使力绕圈子”，我站的是唯心主义的立场，用的

是唯心主义的形而上学的逻辑方法，来批评唯心主义。假如我还要继续发展的话，我一定要再绕一些圈子，来挽救这个“惨败”。我现在看清楚了，站在唯心主义的迷径里绕圈子，尽管如何“使力”，始终是不会绕出那个圈子的。要真的绕出那个圈子，就非有马克思列宁主义的光辉照耀不可。像我这样“在迷径里使力绕圈子”的过来人，接触到马克思列宁主义，对于它的威力的认识或许比没有在迷径里绕过圈子的人略有不同，我的感觉是“相知恨晚”！是欣喜也是悔恨。

以上所说的是我的美学思想中的基本错误，其它的错误都是跟着这个基本错误而来的。其中主要的是“移情说”和“距离说”，这些都是在接受了“艺术即直觉”的大前提之下所作的“补苴罅漏”的企图。

跟着浪漫主义的作家们和思想家们，克罗齐认为艺术只反映直觉者的主观情感，所以他把艺术的直觉叫做“抒情的直觉”。但是他对于“抒情”这一点始终没有加以阐明。我觉得这是一个漏洞，于是援引另一个主观唯心论者立普司的“移情说”来作“抒情”的注脚。“移情作用”又叫“外射作用”。我常举的例子是看古松。我们看古松，一方面感觉到它有“清风亮节的气概”，一方面也“不知不觉地受古松的这种性格影响，自己也振作起来，摹仿它那一副苍老劲拔的姿态”。我还在诗歌、音乐、图画、雕刻、书法乃至语言各方面引出许多的例证。这种现象的存在是不容否认的。如果把它简单地加以否定，说根本没有“移情作用”这回事，那不是解决问题的办法。问题在对于这种现象的解释。在解释方面，我的思想是矛盾的。一方面，我说这是“推己及物”、“设身处地”，由于“类似联想”，是一种“错觉”。这种解释我至今仍认为是基本正确的。但是另一方面，在这个问题上我又堕入主观唯心论的泥淖。我的基本错误有两点。第一，移情作用是一种局部的错觉的现象，而我把它说成一切正常知觉的现象，把许多客观事物的属性都说成主观的感觉，把全部对于客观世界的认识都说成幻觉：

严格地说，我们只能说“我觉得花是红的”，我们通常都把“我觉得”三字略去而直说“花是红的”，于是在我的感觉遂被误认为在物的属性了。（《谈美》，二六页）

由此类推，“真善美都是人所定的价值，不是事物所本有的特质。离开人的观点而言，事物都浑然无别”。（“谈美”，一一页）。“因为我把自己的意蕴和情趣移于物，物才呈现我所见到的形象。我们可以说，各人的世界都由各人的自我伸张而成”。（“谈美”，三二页）从此可知，我是用“移情说”来阐明主观唯心主义。我所说的“物”并不是一般有常识的人所说的物，也还不是克罗齐所说的“直觉以下的”“无形式的物质”，而是“由各人的自我伸张而成的”，各人的知觉和情感的“外射”，根本没有客观真实性。无客观世界，当然也就无客观规律，所以“真善美都不是事物所本有的特质”。这样就以“一切皆备于我”的说法取消了康德的“自在物”和不可知论，取消了克罗齐的“无形式的物质”。所以我的主观唯心论比起克罗齐的又变本加厉了。

其次，应该指出，立普司的移情说是由泛神论推演而来的。中国诗人李白问过：“谁挥鞭策驱四运？”李白自己的答复是“万物兴歇皆自然”。这个答复否定了神，肯定了自然发展律，我想这基本是唯物的。基督教的答复是“神”，不过同是主张神的又分两派，一派说，这个神站在“四运”之外，像马夫赶马似的；一派说，这个神就在“四运”之内，像生命鼓动生物似的。这第二派的说法就是泛神论，这是正派的基督教徒所斥的异端邪说的，其实这是唯心主义哲学家们拼命想挽救“神”的一种迷惑性较大的说法。立普司在泛神论的“神无不在”一句话之下找补了一句：“我无不在”，但并没有把“神无不在”那句话勾消。泛神论与泛我论这样的结合，在我看来，就把基督教的“人神感通”的一个教义说“圆”了。“人神感通”的神秘主义在反动派浪漫诗人华兹华司的作品里表现得最为明显，立普司并没有加以发挥，是我把从华兹华司的诗里所吸收过来的附会到立普司的移情说上去的。我所说的“物我同一”、“物我两忘”、“我没人大自然，大自然也没人我”那一套话都是建筑在“人神感通”说的基础上的。在许多迷径之中，我也碰上过基督教，在“福音”里绕过圈子，五体投地地崇拜过耶稣。我虽不是一个基督教徒，但是在思想上所受的基督教的毒害恐怕不在一般基督教徒之下。对于佛教也是如此。唯心哲学、宗教和特权阶级的统治本是相依为命的，而文艺与同一基础上的其它形式的意识形态表现出一致性，也是合乎规律的。我的思想的半封建半殖民地的性质在这里显得最突出。

我拿来附会“艺术即直觉”说的还有布洛的“距离”说。按照距离



说，艺术和实际人生要有适当的距离，这距离不能太近，太近就会使艺术与实际人生混为一事；也不能太远，太远就脱离了生活，使人无法了解，不感兴趣。这种说法本身也并非没有一点道理的。艺术反映现实，却不就等于现实，艺术应该有它的特征。艺术反映现实，和照相机反映现实不能相同，和符号图表反映现实也不能相同。距离说本来有“矛盾”的两方面，就它主张距离不能太近来说，它是反对自然主义的；就它主张距离不能太远来说，它是反对形式主义的。它与现实主义倒不很相违背，因为现实主义也反对自然主义那样不加剪裁地抄袭浮面的现实，主张要有艺术加工，如典型概括化，夸张和虚构等等。所以距离说的基本精神和我的整个文艺思想并不完全一致，因为它还主张艺术和现实不能距离太远，而我是主张艺术脱离现实而另造一世界的；它反对自然主义也反对形式主义，而我是只反对自然主义，把现实主义和自然主义混为一事，并且极力吹嘘形式主义的。因此，我援引“距离”说也把它歪曲了。我举的例子大半只说明“艺术离现实不宜太近”一方面，至于“艺术离现实不宜太远”那一方面我就敷衍了事或干脆抛开。这样粗暴的割裂就使“距离”说完全成为“艺术脱离现实”的号召，显得荒谬绝伦了。我不但把距离说的重要的一方面割裂掉，而且把剩下的一方面加以过分的夸张。经过我割裂而且夸张的距离说和我的整个反动文艺思想是一致的，它是“形相直觉”说的补充（在什么条件下直觉才有可能），形式主义的辩护。

我标榜形式主义，这是与“艺术即直觉”说分不开的。直觉据说是“脱净了意志和抽象思考的”。（“谈美”，一〇页）这句话首先就把形象思维和抽象思维完全割裂开来，因而就使世界观和一切思想在艺术中不起作用；其次，它把社会内容和人的理想愿望等从艺术中完全剥夺干净，因而否定了艺术对于社会与人生的实际功用。经过这样一再宰割，艺术还剩下什么呢？我的答复是这样：

比如见到梅花（注：这一“见”对于克罗齐和我来说，就是形象的直觉，艺术的创造），把它和其它事物的关系一刀截断，把它的联想和意义一齐忘去，使它只剩下一个赤裸裸的孤立绝缘的形象存在那里，无所为而为地观照它，赏玩它，这就是美感态度了。在科学的态度中，梅花因其与其它事物的关系而得意义；在实用态度中，梅花因其可效用于人而生价值；在美感态度中，它离开与其它事物的关系以

及可效用于人这两点之外，自有意义，自有价值。（《文艺心理学》，八页）

很显然，所谓“赤裸裸的孤立绝缘的形象”，是空洞无内容的，它就是康德所说的“无所依赖的美”或“纯形式”。康德的理想的艺术品是图案画，图案画尽管多么抽象，总还可以引起一些联想，具有若干意义，尚不至于是“赤裸裸的孤立绝缘的”。虽然我跟着克罗齐一再强调过内容与形式的统一，但是我既然把艺术和“脱净了意志和抽象思考的”直觉等同起来，又把直觉出来的东西看成“赤裸裸的孤立绝缘的形象”，这就已用偷梁换柱的办法，把内容从艺术中完全抽出去了，剩下的就只能有空洞的形式。因此，所谓“形象的直觉”之中的“形象”就只是“形式”。

形式主义是西方资产阶级文艺在颓废时期的特色。我在英法留学时代，适逢形式主义极端猖獗的时代。无论在艺术实践方面，还是在艺术理论方面，我们耳濡目染的尽是形式主义。名目甚多，唯美主义、象征主义、印象主义、未来主义、达达主义、超现实主义……真是数不胜数。我把这各色各样的形式主义称赞为“欧洲真正艺术的新方向”，特别跟着伯罗（Clive Bell）和弗拉伊（Roger Fry）替后期印象派画家们大吹大擂，说“摩莱，梵谷往往在一张椅子或是一个苹果中表现出一个情趣深永的世界”；“看塞让纳的作品，你绝对看不出写实派的浮面的逼真，第一眼你只望见颜色，线条，阴影的谐和的配合，要费一番审视，才能辨出它所表现的是一片岩石还是一座楼台。”（“文艺心理学”，三一页）。我还吹嘘过法国象征派的“纯诗运动”，认为诗的首要成分是音乐，意义还在其次。

形式主义在实质上就是“为艺术而艺术”的另一个说法。形式主义者说，艺术的好坏不在它的内容而在表现内容的形式。“为艺术而艺术”者说，艺术本身就是艺术的目的，不管什么社会和人生，不管什么实际效用，总而言之，不管什么内容。在文艺史里，形式主义者总是主张“为艺术而艺术”，主张“为艺术而艺术”者也总是标榜形式主义。我虽然跟着克罗齐也一再说“为艺术而艺术”要不得，实际上这又是自欺欺人。上面引文中所说的“一个赤裸裸的孤立绝缘的形象”能“自有意义，自有价值”，我并且把它叫做“内在价值”，这里所指的正是“为艺术而艺术”。

美学里一个中心问题是：美究竟是什么？坦白地说，这是一个极复杂的问题，我现在对于这个问题还不敢下结论。我认为要解决这个问题，有

许多因素是要考虑的。唯心主义者把美看作主观的感觉，机械唯物主义者把美看作事物的属性，都是不能解决问题的。马克思列宁主义的美学对于这个问题的解决是指示了一些总的原则，首先是列宁的反映论以及关于艺术的党性和艺术的人民性一些指示。但是如何运用这些总的原则来解决美的具体问题，就我所看到的苏联关于这方面的论著来说，好像也还是正在探讨中，还没有做出很圆满的结论。我认为对复杂的问题过早地作简单化的结论是无助于科学进展的。我们在需要更周密的研究、思考和讨论。但是这并不是说，在正确的结论未得到之前，就不能对错误的结论进行批判。我们可以不知道一个数学题的答案，而从演算程序的错误或是实践上不通，来断定某一答案的错误。

关于美的问题，我看到从前人的在心在物的两派答案以及克罗齐把美和直觉、表现、艺术都等同起来，在逻辑上都各有些困难（如“文艺心理学”第十章所分析的），于是又玩弄调和折衷的老把戏，给了这样一个答案：“美不仅在物，亦不仅在心，它在心与物的关系上面。”如果话到此为止，我至今对于美还是这样想，还是认为要解决美的问题，必须达到主观与客观的统一。不过话并不是到此为止，接着我又说：

但这种关系并不如康德和一般人所想像的，在物为刺激，在心为感受；它是心借物的形象来表现情趣。世间并没有天生自在，俯拾即是的美。凡是美都要经过心灵的创造。……美就是情趣意象化或意象情趣化时心中所觉到的“恰好”的快感。（《文艺心理学》，一五四—一五五页）

我原来要说明的是“美在心与物的关系”上面，而我所实际说明的是：“凡是美都要经过心灵的创造”，与物无关。既然一个形象能恰好表现一种情趣就算是美，既然“形象表现情趣”又恰是直觉的定义，那么，美究竟还是在直觉，还是在心，还是主观的了。我花了万余言，绕来绕去，终于没有跳出克罗齐的主观唯心论的掌心！

美的问题之所以重要，因为对于美的看法就是文艺批评的根据。要承认美有客观标准，真正的文艺批评才有可能，否则就势必流于全凭主观印象，成为所谓“印象主义”的批评。在“谈美”（五五页）里，我对印象派批评作过这样的介绍：

佛朗士说过，“……凡是真正批评家都只叙述他的灵魂在杰作中的冒险”。这是印象派批评家的信条。他在反对“法官”式的批评，因为“法官”式的批评相信美丑有普遍的标准，印象派则主张各人应以自己的嗜好为标准。……他们也反对“舌人”式的批评，因为“舌人”式的批评是科学的，客观的，印象派则以为批评应该是艺术的，主观的。

接着这段话，我作了这样的自白：

印象派的批评可以说是“欣赏的批评”。就我个人说，我是倾向这一派的。在别的地方我又跟着克罗齐的美国信徒斯宾干吹嘘所谓“创造的批评”，其实这还是根据克罗齐的直觉说，把创造、欣赏和批评三件事都等同起来，在实质上和印象派批评并没有什么分别。这种印象派批评是与主观唯心论分不开的，它只能导致文艺领域的无政府状态，而且让读者单凭个人的好恶对文艺作家和作品作些任意的歪曲，如我过去所写的一些批评文章那样。

总观以上所说，我的文艺思想是极端反现实主义的。主观唯心论根本否定了客观现实世界，谈到艺术，当然不会把它看作反映现实，这是用不着多说的。我对现实主义（我把它叫做“写实主义”）一再加以歪曲和诬蔑，把它和自然主义等同起来，讥诮它是“依样画葫芦”，不分自然美与艺术美，说什么“一般写实派作者的弊病在把距离摆得太近，甚至于完全失去距离”。原来我强调艺术与现实人生的距离，目的之一就在反对现实主义。我又援引佛洛伯的“写实主义与我毫不相干”一句话，来否定现实主义作家真正是现实主义的。（《文艺心理学》，一三六页）

由于我强调艺术的直觉性，否认艺术中有抽象思维，我也就否定了典型（我把它叫做“类型”），以为典型是古典主义的花样，现在已经过时了，近代艺术家（包括现实主义者在内）都不讲究什么典型了：

近代艺术所着重的不是类型而是个体。在近代学者看，类型是科学和哲学对于具体事物加以抽象化的结果，实际上并不存在。艺术的使命在创造具体的形象，具体的形象都要有很明显的个性。一个模样可以套上一切人物时，就不能很精妥地适用于任何个别的人物。……在文艺趣味方面，人类心灵欢喜到精深微妙的境界去探险，从前人的类型和普遍性已经不能引人入胜了。（《文艺心理学》，一三八—一三九页）

很显然，我不懂得典型与个性的辩证的统一，但是主要问题还不在此而在于我根本否定了典型。这一方面是我的主观唯心论的直觉说所必导致的结论，一方面也反映出资产阶级颓废派艺术的风气。颓废派不仅呐喊发挥“个性”，而且信任一霎时的飘忽无常的感觉。用诗人维尼的话来说：“爱你永世不能再见的东西”。这种风气反映出资产阶级社会没落期文化思想上反理性的总的倾向。我之所以反对现实主义与否定典型，也是跟着这个反理性的总的倾向一起走的。我所谓“精深微妙的境界”，指的是法国象征派和英国近代派的诗以及普鲁斯特和乔易斯等人写“意识之流”的小说。这些都是典型的颓废主义的文艺，和现实主义文艺处于敌对地位的。

德国唯心主义哲学的产生和发展本来是有政治作用的，它一方面是针对十八世纪启蒙运动和法国资产阶级革命所代表的唯物的民主的信任理性的思想而加以攻击，一方面是要维护原居统治地位的封建秩序和基督教神权信仰。所以它从一开始就具有反革命，反人民的性质。唯心主义美学自然也是如此。现在我想就我的文艺思想的反人民的方面进行一下批判。

马克思列宁主义的美学教导我们说，艺术是一种社会现象。就本质来说，它是以艺术形象反映现实的一种特殊的意识形态或社会上层建筑，一方面与经济基础，一方面与其它形式的上层建筑如哲学，伦理，政治观点等等，都是密切相关的；从作用说，艺术家是“人类灵魂工程师”，艺术对教育人民与进行革命斗争都是有利的武器，它不但要反映现实，而且要改造现实。从马克思列宁主义美学的这些基本原则来看我的主观唯心论的美学，就可以看出我的思想是完全反马克思列宁主义的。

从开始注意到文艺问题，我就根本没有从社会着眼，我的对象始终是个人的创造或欣赏活动。艺术对于我只是个人情感的表现。尽管我在《文

《文艺心理学》里花了两章的篇幅去讨论文艺与道德的关系，而且肯定了它们的关系的存在，但是在我所有的论著里，我的基本论调是把艺术看成超社会，超政治，超道德的。这表现在对各种问题的处理上。首先是关于艺术的起源。艺术起源于劳动生产，过去资产阶级美学家也有提到过的。我知道有这个学说，却把它抛开，因为作为剥削阶级的代表，我对劳动生产是鄙视的，当然不会把劳动和高贵的艺术联在一起。我采用的是游戏说，认为艺术和游戏一样，“都是为着享受幻想世界的情趣和创造幻想世界的快慰。”（《文艺心理学》，一九五页）。这种游戏说强调个人的享乐，宣扬为逃避现实而虚构的幻想世界，解除了艺术的严肃使命和服从客观规律的必要性。这是完全符合颓废主义文艺倾向的。其次是关于艺术的创造。我看不到世界观和阶级意识的作用，也看不到人民艺术源泉的影响，只谈什么“天才”与“灵感”，并且把佛洛伊德的“潜意识”看成艺术的一种鼓动力量。这种“潜意识”说特别强调反社会，反理性的原始兽性的力量，把艺术看成原始兽性力量冲破或逃开社会文化的约制力量所得的结果。这种思想是与尼采的反理性主义有密切渊源的。

在文艺为谁服务的问题上，我的态度更是反人民的。对于这个问题，列宁在对蔡特金的谈话里明确地指示过：

艺术是属于人民的。它必须深深地植根于广大的劳动群众之中。它应当为这些群众所理解和喜爱。它应当把这些群众的情感，思想和意志结合起来，唤起群众。它应当唤醒群众中的艺术家，使他们得到发展。（引文据《苏联文学艺术论文集》，二五七页）

毛主席在“在延安文艺座谈会上的讲话”里也谆谆教导我们，文艺要为工农兵大众服务，要在普及的基础上提高。这都是站在人民大众的立场来看文艺，而且深信人民大众的智慧不但可以欣赏优美的文艺，而且也是文艺的真正的源泉。我的论调却正与此相反：

文艺所表现的固然有大部分是人人同见同感的，也有一部分是一般人所不常见到，不常感到的。这一般人所不常见到，不常感到的一部分往往是最有趣味的一部分。（《谈学文艺的甘苦》）

天下之口有同嗜，但是也有例外……关于文艺的嗜好，例外也并不可一笔勾消。在溪兹未死以前，嗜好他的诗的人是例外，在象征主义闹得很轰烈时，真正嗜好马拉默的诗的人还是例外，我相信现在真正欢喜爱理阿特的人恐怕也得列在例外。这些例外的人常自居“优选者”（注：原文用了一个法文字 *élites*）之列，而实际上他们也往往真是优选者。（《谈趣味》）

这番话不仅否定了人民大众对于文艺的欣赏力，而且肯定了只有少数“优选者”所爱好的东西才是好的东西。过去我所隶属的那个封建统治阶级垄断了文化知识，剥夺了一般人民的文化修养的机会，就认为人民生来与文化修养无缘。我所了解的文艺对象只是知识分子，而且只是知识分子中的“优选者”。这种荒谬的看法到了我受到英法资产阶级所谓“象征派”和“近代派”的影响之后，又变本加厉了。我甚至附和劳伦斯的“为我自己而艺术”那句腐朽的口号（“文艺心理学”，一二九页），并且说，“最上乘的文章都是自言自语”，“真正的艺术家都是自言自语者”（“谈文学”，一四九页）。把文艺和社会的血肉关联割断，否定了文艺讨于人民的感染力，就势必导致文艺于灭亡。这就是现代资产阶级各色各样的诗歌和绘画所走的道路，而我正是宣传我们的文艺也应该朝着这条灭亡的道路走。

艺术对于我所谓“优选者”究竟该起什么作用呢？在这问题上我的反动态度是很突出的。我很早就接触到厨川白村的论调，认为艺术只是“苦闷的象征”，它的作用只在帮助苦闷的个人逃避现实：

现实世界是有限制的，不能容人尽量自由活动。人不安于此，于是有种种苦闷厌倦。要消遣这种苦闷厌倦，人于是自架空中楼阁。苦闷起于人生对于“有限”的不满，幻想是人生对于“无限”的追求。游戏和文艺就是幻想的结果。他们的功用在于帮助人摆脱实在界的缰锁，跳出到可能的世界去避风息凉。（《谈美》，八一页）

这种逃避现实的思想在没落的资产阶级知识分子中是很普遍的，它就是颓废主义的核心。上面一段引文看来虽是荒唐，却至今仍符合资产阶级文艺大部分的实际。我从各方面受到了这种腐朽思想的侵蚀，但是主要的来源是尼采的“悲剧的起源”。我对尼采的反动学说作过这样的介绍：

他说宇宙全是罪孽，人生全是苦痛。如从道德观点去看它们，它们就简直应该毁灭；但是如从艺术观点去看，这罪恶贯盈的世界和人生实在是一幅惊心动魄的庄严灿烂的图画。在他看，一切艺术，尤其是古希腊的悲剧，就是苦于道德观的日暮途穷，把世界翻成艺术的意象，来解救苦恼。（《文艺心理学》，一〇八页）

这就无异于说，艺术是要用别人的苦痛来替自己寻开心，它的功用就在给少数“优选者”以“隔岸观火”的“乐趣”。从尼采的酒神与日神两种精神的说法，我推演出所谓“演戏的与看戏的”两种人生理想，说自古以来大哲学家和大诗人如柏拉图、庄子、但丁等等都不在“行动”中而在“观照”中实现人生的最高目的，所以“看戏的”人生理想比“演戏的”人生理想要高一等。我自己不揣冒昧，也自居于“看戏的”之列。过去有所谓“玩世”的话，这种态度大概也就是“玩世”吧，因为它不仅把文艺看成精神上的鸦片，而且把整个世界、整个人生，都看成聊供玩赏的儿戏。这种颓废态度有它的阶级根源，它充分暴露了剥削阶级的残酷的剥削意识与垂死期的无可如何的悲观情绪，同时，它也反映出国民党反动统治下的社会黑暗与精神的瓦解。

既然否定了人民大众接受文艺的能力，既然对于文艺又抱着这种极端颓废的态度，我就当然要否定文艺的宣传教育作用了。我在这问题上态度还是矛盾的。我一方面承认文艺可以发生深广的影响，一方面又反对作者有意识地去发生这种影响，以为利用文艺作宣传的工具，就不合直觉原则，就破坏了艺术独立的尊严。我把“口号教条”的文学列入“低级趣味”，说“文艺自有它的生存理由，不是任何其它活动的奴属”。换句话说，我们还是要“为文艺而文艺”。接着我下了这样武断的总结：

从美学看，创作和欣赏都是聚精会神的事，顾到教训就顾不到艺术，顾到艺术就顾不到教训。从史实看，大艺术家的作品尽管可以发生极深刻的教训作用，可是他们自己在创造作品时，大半并不存心要教训人；存心要教训人的作品大半没有多大艺术价值。（《谈文学》，四二一四三页）



“美学”且不说，“史实”可就很奇怪。在写这篇文章的时候，我对于古典作品也已有二十多年的涉猎，我所钦佩的希腊史诗和悲剧，但丁，塞万提斯，莫里哀，托尔斯泰那一长串的名著“并不存心要教训人”，究竟是在做什么呢？这只能有两个解释，不是我对于文艺完全是个瞎子，就是为着挽救“理论”，存心说欺骗话。“史实”是很容易捏造的，在另一个地方我又捏造了这样一个“史实”：

法国大革命时代当局要利用文艺宣传平等自由，结果是文艺衰落。以近代最伟大的骚动和改革做背景，而没有产生一种伟大的文艺作品，实在是一件可诧异惋惜的事。（《文艺心理学》，一一七页）

这样轻轻一笔就把恩格斯所称赞的巴尔扎克腰斩了。写上面一段文章时我也已读过雨果的一些作品，特别是“九十三年”，下笔时就没有把他放在眼里。

我对于文艺宣传，何以这样深恶痛疾呢？它与我的美学理论不相容，这固然是一个原因。但是主要的原因在于当时我国已有革命文学这一小事实。在中国共产党的领导之下，左联作家们已经提出“革命文学”、“普罗文学”等口号，开始在文艺作品中揭露反动统治的丑恶，灌输无产阶级革命的思想。由于早就站在反动文学方面，我对于当时进步文学作品，采取了盲目的深闭固拒的态度，一律不读，所以完全隔膜。但是空气究竟变了，作为没落的剥削阶级的一个代表，我隐约嗅出一种大不利于自己阶级的气息，为着要保卫我多年积蓄的那一套腐朽的家当，于是以螳臂挡车的气概，去抵抗革命文学的潮流。反对拿文艺作宣传工具的那番话就是向左联作家们发出的一支冷箭。我从来没有反躬自问，别人既然不该拿文艺作宣传工具，我自己写了那么多的臭文章，究竟所为何事呢？自从提笔写文章的时候起，我就已用文艺参加了反动统治阶级的阶级斗争，起初还只是自发的，而后来竟是自觉的。到了我主编“文学杂志”的时期，我和所谓“京派”的反动文人有组织有计划地建立一个阵地，来和我们诬蔑为“海派”的进步的革命的文学对立作敌。我在发刊词里高唱“君子风度”和“公平交易”，同时就在这个面具下，向进步的文学进行疯狂的进攻，我的话语就更露骨了：

中国旧有的“文以载道”一个传统的观念很奇怪地在一般自命为“前进”的作家的手里安然复活着。文艺据说是“为大众”，“为革命”，“为阶级意识”。……我们用不着喊“铲除”或是“打倒”，没有根的学说不打终会自倒，有根的学说，你就喊“打倒”，也是徒然。我们也用不着空谈什么“联合战线”，冲突斗争是思想生发的所必需的刺激剂。（《文学杂志》卷头语）

文艺“为革命”，在我看来仿佛是个奇谈。文艺“为反革命”是不是奇谈呢？一点也不是奇谈，这番话除了反对当时的革命运动之外，不能有其它的意义。我所鼓吹的那套美学是在文艺与政治之间画了一条严格的界线的。在很长的时期内，我替自己造成了一个幻想，以为自己实在是“超政治的”，并且觉得自己是“清高”的。但是客观事实的发展就把我自己作了一个活生生的例子，对这种幻想和我所鼓吹的那套美学，给了一个强烈的讽刺与无情的否定。到了抗战中期，我终于以自许“清高”的“超政治”的高唱“思想自由”的号手，投靠到我一向厌恶而且一度反对的国民党反动统治那边去，拿我的一点文艺知识，辛辛苦苦地为它服务。当时我在国民党反动宣传的蒙蔽之下，深信蒋介石是抗日的而共产党反而是破坏抗日的，这是转变的近因。但是当时身居蒋管区而没有像我受蒙蔽的还是大有人在，这就足见我的转变并不是什么转变，而是反动的进一步发展。由我所鼓吹的那一套文艺理论进而与革命文艺对立作敌，再由与革命文艺对立作敌进而依靠国民党反动统治，这都是势所必然的发展。

从我发表“谈美”、“文艺心理学”之类论著的时候起，革命文学已经开始以飓风扫落叶的声势席卷全国，我对它所进行的斗争只是“蚍蜉撼大树”，不能直接发生任何阻挠的影响。但是这并不等于说，我的反动文艺思想对人民革命事业没有起危害的作用。在抗日战争爆发前后大约有十年的期间，我的一些反动论著在市场上是很畅销的。从我所得到的读者来信看，青年人受过我迷惑的特别多。那是反动统治最猖獗的时期，中国民族最危急的时期，也是革命斗争最尖锐的时期，一般没有认清出路的青年都处在极端彷徨苦闷的状态中，而我的一些反动的论著正打中他们的要害，成为他们“解脱苦闷”的方剂，他们也就跟着我逃避现实，“避风息凉”去了。这就打消了他们对于国家民族光明前途的信心，麻痹了他们革命斗

争的意志，对反动统治起了“安定人心”的作用，因而对人民革命事业造成了很大的危害。我的文艺活动实质上帮助了反动统治的所谓“文化围剿”。

解放以来，由于党和政府对于我不断地关怀和教育，使我有机会参加了一系列的运动和学习，我才逐渐认识到自己过去思想的反动性。关于美学方面，我又得到蔡仪、黄药眠诸同志的善意的批评，加上近来对于马克思列宁主义的文艺理论的初步学习，我自信在基本上已经从腐朽思想的泥淖中拔了出来。对于美学上一些个别问题，我至今认识还是很模糊的，我愿意对它们继续探讨。

何 直

## 现实主义——广阔的道路 ——对于现实主义的再认识

在学术问题的研究上，有意见应该说出来，如果说错了，可以衬托出别人正确的意见来；只要多少有一点道理，就可以起抛砖引玉的作用——这就是我写这篇文章时的心情。

我想以文学的现实主义问题为中心，来谈一谈教条主义对于我们的束缚。

—

文学的现实主义，不是任何人所定的法律，它是在文学艺术实践中所形成、所遵循的一种法则。它以严格地忠实于现实，艺术地真实地反映现实，并反转来影响现实为自己的任务。它是指人们在文学艺术实践中对于客观现实和对于艺术本身的根本的态度和方法。这所谓根本的态度和方法，不是指人们的世界观（虽然它被世界观所影响所制约），而是指：人们在文学艺术创作的整个活动中，是以无限广阔的客观现实为对象，为依据，为源泉，并以影响现实为目的；而它的反映现实，又不是对于现实作机械的翻版，而是追求生活的真实和艺术的真实。

这是现实主义的一个基本的大前提。现实主义的一切其他的具体原则，都应该是紧紧地依据这一前提来产生。如果离开了这一根本性质的前提去考虑一些更具体的问题，则所谓现实主义，所谓创作方法，它的意义就含糊了，狭小了。

现实主义文学既是以整个现实生活以及整个文学艺术的特征为其耕耘的园地，那么，现实生活有多么广阔，它所提供的源泉有多么丰富，人们认识现实的能力和艺术描写的能够达到什么样的程度，现实主义文学

---

[题解] 本文原载《人民文学》1956年第9期。何直是秦兆阳的笔名。

的视野，道路，内容，风格，就可能达到多么广阔，多么丰富。它给了作家们以多么广阔的发挥创造性的天地啊！如果说现实主义文学有什么局限性的话，如果说它对于作家们有什么限制的话，那就是现实本身、艺术本身和作家们的才能所允许达到的程度。

当然，现实主义文学也有它自身的衡量标准。不过，我们在寻求这种标准的时候，同样地也不应该忘记了前面所说的，现实主义的那个基本的大前提。正因为是在这样的前提下来掌握它的评判标准，所以现实主义文学必须首先有一个标准，那就是当它反映客观现实的时候，它所达到的艺术性和真实性、以及在此基础上所表现的思想性的高度。现实主义文学的思想性和倾向性，是生存于它的真实性和艺术性的血肉之中的。

但是，这里就发生了一个很重要的问题：仅仅根据上述那个基本的大前提就已经够了吗？

虽然你主观上认为自己是尊重现实和依据现实的，是以现实生活为你的创作源泉的，是追求艺术的真实性的，但是，正因为客观现实是太广阔太复杂了，而艺术的创造性的途径也是太广阔太复杂了，所以作家在认识现实和表现现实时就要碰到很多困难。怎样才算是真实的艺术的呢？怎样才可以达到真实的艺术的和高度的思想性呢？怎样才能够分辨各个作品和各个作家所达到的不同程度呢？这也就是说，所谓真实性和艺术性这一目标，其本身仍然过分空阔，不够具体，难以把握。古往今来有多少作家用其毕生的精力探索过这种现实主义的具体途径啊！他们有不少人成功了——找到了自己的现实主义的路径，给我们留下了浩如烟海的不朽的杰作。因此，必须从他们的经验里给现实主义提炼出一些比较具体的规律和原理来。

我们知道，正是在这一点上，马克思和恩格斯给我们作了许多有名的阐述。恩格斯有几句简明扼要的话：“照我看来，现实主义是除了细节的真实之外，还要正确地表现典型环境中的典型性格”——在现实主义文学领域内，这其所以是有名的原则，是因为，一方面，它是根据现实主义是以现实生活为土壤、为目的而又不是生活的翻版这一大前提发生出来的；其次，而且它确定了怎样把现实生活集中地表现在作品里的最合理的艺术的途径（或者说是“方法”）；因而它也最充分地阐明了、同时也是最充分地适合于艺术的特点。也就是说，恩格斯的这一原则给艺术性和真实性规定了一个最确切的途径，它不但没有缩小现实主义文学发挥其艺术的创造

性的范围。相反地，它给作家指明了一条充分地发挥其创造性的道路。

但是，后世的人们却并不以已经总结出来了的这些原则原理为满足。因为，在整个文学事业的领域中，还有很多问题需要找到门径。例如：如何去正确地深刻地认识生活呢？如何才能“正确地表现典型环境中的典型性格”呢？怎样才算是典型的怎样才算是不典型的呢？当历史、当现实生活已经起了空前的变化的时候，文学的现实主义本身是不是也应该有所发展，或者，对于现实主义的一些具体原则是不是应该重新加以规定呢？当人们检阅某一时期文学创作的情况而发现了什么问题时，很自然地就要提出一些新的论点，怎样提法才是对的呢？……

所有这些问题，都是不可避免地应该被提出来的。正因为这样，人们才需要不断地进行探索，不断地与各种各样的错误思想进行斗争。而且，人们在不断的探索和斗争中，确实也曾经找到过一些正确的、或比较以前进了一步的答案。不过是，这些答案有的是从现实主义本身、有的是从整个文学事业的发展方向，有的是从文学与现实的关系，有的是从政治的角度上提出来的。提出的角度虽然不同，但对于上述这些问题的回答却是都有意义的。

例如，学习马克思主义可以提高作家们认识生活的能力——这一点现在大概是不可动摇的真理了吧？那些反对学习马克思主义的人，实际上也就反对了世界观对于现实主义的指导作用和制约作用，也就是反对应该更加清醒地认识现实的现实主义原则。又例如，应该把文学事业从资产阶级的金钱、名誉以及所谓艺术至上主义等等的桎梏下解放出来，以便作家们真正能够自由地进行创作，能够充分地发挥其创造性，使得文学能够更加充分发挥其认识现实和影响现实的作用，——这大概也是没有什么疑问的问题吧？又例如，当劳动人民基本上已经成了自觉的历史的创造者，时代的主人翁，正在为改变自己的命运而进行巨大的、惊心动魄的斗争之时，而我国的文学事业，我们的作家，却长期地存在着一个致命的弱点，即没有很好地与政治结合起来，与群众结合起来，因而妨害了作家们创造性地表现历史的真实，妨害了文学事业的发展；在这样的时候，毛主席提出了《在延安文艺座谈会上的讲话》的方针，难道不是对文学事业起了决定性的推动作用吗？而且，无疑的，它的基本精神今后将仍然要在我们的文学事业里起着异常深刻的影响。此外，在整个文艺问题上，还有多少重要的论述，对于解决一系列的美学问题，以及如何去分析一个作家或一部作

品，如何充分发挥现实主义的能动性，都有其重大的意义。

但是，只要我们认真地去回忆一下，就可以发现，在最近若干年来，在许多有益的工作的同时，我们新的文学事业里确实也存在着以下的一些不正常的情况：或者是，有关现实主义的新的原则被提出来了，却是不够科学，意义很含混；或者是，对于一些正确的原则作了不恰当的引申和片面性的解释，使得真理越过了与实践的生动的关系，而变成了僵硬的套子；或者是，在一定的時候提出了不很确切的口号，而解释它的人们又把它进一步引申到了绝对化的地步上去……。总之，在提出这些问题、解释这些问题、作出这些规定之时，本来应该是为了使得对于现实主义的遵循途径更加具体明确，实际上却离开了现实主义的大前提，因而反倒形成了对于现实主义的束缚和误解，给文学事业造成了很多教条主义的清规戒律，因而妨害了文学的现实主义原则的发挥，妨害了作家的创造性的发挥。

## 二

我想首先从社会主义现实主义的定义谈起。

如果说这一定义的提出有其历史意义的话，那就是：它标志着现实主义文学发展到了一个新的历史时期——一个更清醒更自觉的时期；它提醒作家应该用自觉的社会主义的眼光去看取新的现实生活，以便能够更好地把握真实和表现真实。但是，自从这一定义在苏联作家协会的章程上被确立以后，正如西蒙诺夫在第二次苏联作家代表大会上的报告中所提到的，在苏联出现了不少的庸俗论者对它作了错误的解释。例如，认为社会主义现实主义与旧现实主义相反，它“只是肯定的现实主义”，而不同时是批判的现实主义。西蒙诺夫说，这就是无冲突论的发源地。此外，还有人认为社会主义现实主义也规定了文学的风格本身，也就是它只允许一种文学风格存在。

所有这些对于社会主义现实主义定义错误的或片面的解释，当然是这些解释者本身的过错，但也不能不说与这一定义本身的不够科学有关。在这里，为了省事，我想仍然先引用西蒙诺夫的一段话来作为说明：

在第一次代表大会上通过的我们的会章里，对于社会主义现实主义方法的本质给了最简洁的定义。那里面这样说：

“社会主义现实主义，作为苏联文学与苏联文学批评的基本方法，

要求艺术家从现实的革命发展中真实地、历史地和具体地去描写现实。”

这个定义是完全正确的，经得起时间的考验，并且表达出我们的社会向文学作品提出的最主要的要求的实质。

但是在会章里接着这样说：

“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。”

我觉得，这……第二句是不确切的，甚至反而容许有歪曲原意的可能。它可能被了解为一种附带条件：是的，社会主义现实主义要求艺术家真实地描写现实，但是“同时”这种描写必须与用社会主义精神从思想上改造人民的任务结合起来；那就是说，好像真实性和历史具体性能够与这个任务结合，也能够不结合；换句话说，并不是任何的真实性和任何的历史具体性都能够为这个目标服务的。正是对这条定义的这种任意的了解在战后时期在一部分我们的作家和批评家的作品里特别经常地发生，他们借口现实要从发展的趋向来表现，力图“改善”现实。

我完全同意这段话，但我觉得还应该对这一定义的不合理性作几点补充：

首先，如果认为“艺术描写的真实性和历史具体性”里没有“社会主义精神”，因而不能起教育人民的作用，而必须要另外去“结合”，那么，所谓“社会主义精神”到底是什么呢？它一定是不存在于生活的真实和艺术的真实之中，而只是作家脑子里的一种抽象的概念式的东西，是必须硬加到作品里去的某种抽象的观念。这就无异于是说，客观真实并不是绝对地值得重视，更重要的是作家脑子里某种固定的抽象的“社会主义精神”和愿望，必要时必须让血肉生动的客观真实去服从这种抽象的固定的主观上的东西；那结果，就很可能使得文学作品脱离客观真实，甚至成为某种政治概念的传声筒。

其次，这所谓“社会主义精神”既是作家主观上的一种观念，那么，它必定是作家的世界观的一部分。作家的世界观对其创作实践的影响作用是不是存在于“艺术描写的真实性……”之外的呢？任何有成就的作家都可以证明说：不是的。这里所说的世界观，当然是马克思主义的世界观。



马克思主义的世界观，是在现实主义艺术创作的过程中，在认识生活和形成形象以及写成作品的过程中，起着有机的、自然的，血肉生动的作用。也就是说，作家的思想——世界观，是在探索、认识、反映客观真实时，伴随着形象思维，起其能动性的作用，因此，这种作用是有机地表现在艺术的真实性里面，是无须乎在艺术描写的真实性之外再去加进或“结合”进一些什么东西去的。

再其次，所谓“从现实的革命发展中真实地、历史地和具体地去描写现实”，所谓“艺术描写的真实性和历史具体性”，从文字含义上和从习惯上，我们都可以把它与“典型环境中的典型性格”这一原则联系起来进行了解。恩格斯正是在批评哈克纳斯没有从革命的发展中去描写工人，因而说她写得不够真实——正是在这样的時候、在这样的意义上提出“典型环境中的典型性格”这一原则来的。确实，在我们今天的时代里，离开了革命发展所给予人们生活的复杂影响，离开了现实在革命发展中的面貌，是难以想象如何去描写典型环境中的典型性格的。反之，如果离开了典型化的方法，也就很难去描写革命发展中的现实，很难去达到艺术描写的真实性。这里所说的典型的方法，当然不仅仅是描写人物性格的方法，而且是指对于各种文学形式及其创作过程中所应用的一个广泛的方法。但是，由于社会主义现实主义的定义规定，在“从现实的革命发展中真实地……描写现实”时，又要求“同时艺术描写的真实性……必须与用社会主义精神……教育人民的任务结合起来”，于是，我们又不能不怀疑，所谓从“现实的革命发展中……描写现实”，所谓“艺术描写的真实性和历史具体性”，既是似乎可以与思想性（所谓“教育……人民的任务”）分离，自然也可以与典型问题分离；因为典型性与思想性本来是分不开的，因为现实主义文学本来是将文学描写的艺术性、真实性、思想性，与典型问题和典型化的方法紧密地有机地溶合在一起的。

除此以外，我们还可以举出一些其他方面的理由来对社会主义现实主义的定义提出疑问，例如：从这一定义被确立以来，从来还没有人能够对它作出最确切最完善的解释，常常是昨天还被认为是很正确的解释，今天又被人推翻了。又例如，所谓旧现实主义，也并非绝对的只是批判的现实主义。而且，对于今天资本主义世界里某些现实主义作家的作品，以及中国五四以后的某些作品，人们都很难说明它们是哪一类现实主义的作品。

因此，想从现实主义文学的内容特点上将新旧两个时代的文学划分出一条绝对的不同的界线来，是有困难的。

因此，我认为，如果从时代的不同，从马克思主义和革命运动对于人类生活的巨大影响，从现实主义文学已经发展到了对于客观现实的空前自觉的阶段，以及由此而来的现实主义文学的某些必然的发展，我们也许可以称当前的现实主义为社会主义时代的现实主义。我们可以、而且应该号召作家学习马克思主义，改造自己的思想意识，使得文学能够更好地反映现实和影响现实。我们也可以用其他的方式去探讨文学实践中不断地提出来的一些新的课题。但是，当实践的经验还很不丰富的时候，就我认为，企图在几句简单的词句里对于社会主义革命时代的现实主义和现实主义文学作出硬性的规定和说明来，这是很困难的，因而也是不聪明的。

### 三

我其所以要研究社会主义现实主义定义的缺点，是因为由这一定义所产生的一些庸俗的思想，在我们中国还跟另外一些性质相同的庸俗思想结合起来，因而更加对文学事业形成了种种教条主义的束缚。这些庸俗思想，就是对于《在延安文艺座谈会上的讲话》的庸俗化的理解和解释，而且主要表现在对于文艺与政治的关系的理解上。

文学事业是人民的革命事业的一部分，应当为政治服务和为劳动人民服务，这应该是没有疑问的事。从古以来就没有所谓无倾向性的文学，所谓纯艺术的文学，更没有没有人民性的所谓“现实主义”文学。特别是在我们这人民民主革命和社会主义革命的时代里，在这阶级斗争异常尖锐的时代里，特别是针对着那些所谓艺术至上主义者、脱离政治脱离人民的个人主义者、人性论者等等，提出文艺为政治服务与为劳动人民服务等原则来，是具有重大意义的。在这样的时代里，如果作家们企图游离于伟大的群众斗争和重大的社会变化之外，把自己蜷缩在知识分子狭小的个人主义的生活圈子和思想领域里，他怎么可能脚步坚实地走上现实主义的道路呢？怎么能够反映出人民的和时代的真实面貌来呢？怎么可能不去作小资产阶级的自我表现呢？怎么可能不歪曲现实呢？为政治服务和为劳动人民服务，是从政治上提出问题，它应该是作家的世界观的一部分，但它同时也是要求现实主义文学走向更加完美——更加提高其对于现实和对于艺术的自觉性。只有具备了这种最起码的为政治为人民服务的观念，在这样的

时代里，作家才有可能严肃认真地参加到群众的火热斗争中去改造自己，才有可能严肃认真地去探索、去实践文学的现实主义的道路，才有可能认识真实从而反映真实。这一问题的提法，与社会主义现实主义定义的提法是截然不同的。它没有任何对于现实主义原则的矛盾，也没有对现实主义本身强制性地加进什么东西去，更没有给人一种这样的印象：让某种“精神”——某种思想或愿望离开艺术的真实性而变成纯粹抽象的东西，并反转来用之去作用、去改变艺术的真实性。相反地，它是号召作家去改造自己的思想意识，去学习马克思主义，去与人民——与现实结合，从而使作家能够获得现实生活的源泉，能够用先进的世界观在艺术思维里起血肉生动的的作用，能够探索出一条充分发挥创造性的、现实主义的道路。

一切的非政治倾向都是对文学事业不利的。一切艺术至上主义者的文学都实质上是反现实主义的。这早已为我国五四以后文学发展的历史所证明了。

几年来，我们在执行这一方针时获得了很大的成绩，使得我们的文学真正成了人民大众的文学，因而把我们的文学向前推进了一大步……。但是，关于这一方面我不想详细谈它，我所要谈的，是我们在执行这一方针时发生了一些混乱思想，而这些混乱思想又是跟社会主义现实主义的定义所反映出来的不科学的思想相一致、相结合、相助长的。也就是说，这种混乱思想主要表现在对于文艺与政治的关系的理解——即怎样为政治服务和为人民服务的问题上，同时也就表现在对于现实主义的特点，对于文学艺术的特点的认识上。

文学艺术怎样为政治服务和为人民服务呢？在考虑这个问题的时候，首先应该考虑到这是一个长远性的总的要求，是针对着文学艺术脱离政治、脱离群众等等落后现象而提出来的要求，是一个加强文学艺术对于客观现实的自觉性和战斗性的要求，是一个改造作家的思想意识（世界观）的要求。为了很好地实现这一原则，必须经常注意加强作家们与现实生活的联系，加强作家们思想意识的锻炼，必须充分发挥文学艺术的特点和现实主义原则，充分发挥作家们的政治热情和对于现实生活的敏感性。

一切进步的杰出的文学作品都有着强烈的思想倾向和政治倾向，这早就证明了文学在为政治服务的问题上具有必然性和极大的能动性。但是，我们也应该看到，这些作品其所以有如此巨大的说服力，还是由于作者忠实于客观真实并充分地表现了客观真实，充分地发挥了文学艺术的特性，

而达到了高度的艺术性和真实性；当然，这跟他们世界观的积极因素也是分不开的。它们决不单纯只是“配合”某种任务的作品，因而这些作品就具有长远的社会意义，是高度现实主义成就的艺术品。在这一点上，高尔基的《母亲》可以说是我们的榜样。此外，我们还不妨以十月革命以前的一部特殊的作品为例：车尔尼雪夫斯基的《做什么？》，可以说是一部很明显地宣传某种社会理想的作品，但是这部作品的主要的成功之处和令人信服之处，还是在于它成功地描写了几个真实的典型的人物性格。其中的拉赫美托夫和薇拉·巴夫洛芙娜等主要人物，正是当时俄国许多爱国的、寻求社会出路的知识分子的典型代表。车尔尼雪夫斯基一生的经历，就证明了他自己就有着他所写的人物的气质。

更进一步说，文学艺术是不是有可能为当前的每一个政治任务服务呢？一个有高度政治热情和对于生活十分敏感的作家，他是不可能对于当前的生活变化抱冷淡态度的，他是会自觉地去干预当前的生活的。我们知道，正是在这一点上，伟大的战士鲁迅和高尔基给我们树立了光辉的榜样。我们新时代的每一个作家都应该学习他们的精神，使自己的一生成为一个战斗的人生。但是，当我们向文学向作家们作这样要求的时候，也不能不考虑到其他一些比较复杂的情况和问题，那就是：首先，必须考虑到，文学艺术为政治服务和为人民服务应该是一个长远性的总的要求，那就不能眼光短浅地只顾眼前的政治宣传的任务，只满足于一些在当时能够起一定宣传作用的作品。其次，必须考虑到如何充分发挥文学艺术的特点，不要简单地把文学艺术当做某种概念的传声筒，而应该考虑到它首先必须是艺术的、真实的，然后它才是文学艺术，才能更好地起到文学这一武器的作用；即或是一篇杂文，一段鼓书，一篇特写，也不要忘记了它的文艺性。此外，还必须要考虑到各种文学形式的性能，必须考虑到各个作家本身的条件，不应该对每一个作家和每一种文学形式作同样的要求，必须要尽可能发挥——而不是妨害各个作家独特的创造性，必须少用行政命令的方式对文学创作进行干涉……

高尔基和鲁迅一生的战斗历程就充分说明了这样事实：他们的一切政论、杂文以及文学创作，都是深刻地认识了客观真实，从而反映了客观真实的结果。他们的政论和杂文都是抓住了敌人和落后现象的最基本的特点，并用其特有的文艺性的笔调将其揭发出来并予以打击。他们不是告诉人们某种工作过程、生产过程，也不是去替某些政策条文作简单的注解。

他们更不是机械地去配合每一个工作任务。他们是在打击敌人，是在教导人们如何认识生活并如何去生活，以及为生活而战斗。

说“政治标准第一”，是因为，自古以来没有无倾向性的文学；是因为人民所需要的是那种为自己的利益服务的文学。但是，并不能由此得出结论，以是否配合了每一个临时性的政治任务为文学作品的最重要的标准；也并不能由此得出结论，说是艺术标准并不重要。政治标准和艺术标准必须统一。怎样统一呢？不是要求艺术消失于一般性的、抽象的政治概念之中，也不是要求政治与艺术的生硬的简单化地“结合”，更不是只要艺术而不要政治，而是要求作品的思想性和艺术性的统一，为了很好地达到这样的统一，作家就必须尽可能做到世界观与创作方法、形象思维与逻辑思维的有机的结合，使这种统一开始于对于生活真实的认识和把握中，以及艺术的真实性的创造中，也就是开始于作家对于现实生活的政治热情、敏感性、自觉性、创造性、战斗性之中。

政治标准第一，也并不等于说，作品中的任何成功或错误，作者任何文艺思想上的倾向，都应该从政治上去找原因。文学创作是一种极其复杂的精神劳动。诗与科学的高度结合，是我们所应该达到的目标，但并不是那么容易达到的目标。尽管一个人的政治修养很高，他却很可能缺乏艺术的修养和才能，因而不一定能够写出好的文艺作品来。作者的主观愿望与主观认识和他的作品的客观成就常常有着这样那样的距离。作者的世界观虽然对他的创作活动有着指导作用和制约作用，但世界观并不是决定他的创作活动的唯一条件，作者对于生活知识的积累，作者的艺术修养、经验、才能，也都是些很重要的条件。艺术的形象思维本身，也有其极为复杂的特征和能动性。因此马克思主义只能包括而不能代替现实主义的创作方法。

如果违背了或缩小了现实主义真实地反映现实然后才能影响现实的大前提，如果忽视了或违背了现实主义文学的艺术特征，如果忽视了各个作家本身的某些情况，而单纯从主观愿望和政治概念出发，简单地想用艺术去图解政治，那结果必然只会产生虚伪的概念化公式化的东西，或者类似普通宣传品式的东西；那就甚至于连最适宜于迅速反映当前生活的短小的文艺形式，也是很难写得比较精彩的。

须知，宣传品固然需要，也有它独特的重大的价值，但它究竟不能代替艺术作品。那种类似宣传品的所谓文学艺术作品，当它的艺术性越低而

公式化概念化的气味越浓时，当人们不是干脆把它当做宣传品而是当做艺术品来接受时，人们甚至会对这样的艺术作品产生厌恶的情绪。这就不单降低了艺术品的作家，如果把它当做宣传品的话，而且也降低了宣传品的作用。人们愿意听政治报告和读理论书籍，而某些概念公式的影片却没有人看，就充分证明了这一点。

长期这样片面地机械地强调文学艺术配合任务，其结果必然是：即或在某种程度上为当时具体的政治服务了，即或用政策和工作方法等等去对人民多少起了一点宣传作用，却没有产生出更多更好的文学作品。这就使得文学艺术没有能够更深刻、更广泛、更长远地去对人民的精神品质起影响作用，并且使得人民在生活里不能得到更加满足的艺术享受。这损失是看不见的。这样，就与最初的目的相反——贬低了文学艺术为政治服务的作用。

当然——我再说一遍——我们每个作家都应该学会迅速反映现实的本领，而且也应该有这种热情，但是，这是说，我们应该学会更好地使用文学这一武器，而不是让我们忘记了这一武器的特点和性能。

正因为我们在这些问题上有一些糊涂观念，于是，就发生了多种多样的、在一些具体问题上的混乱思想，例如：不应该写过去的题材呀，过多地从是否配合了任务来估计作品的社会意义呀，出题目作文章并限时交卷呀，必须像工作总结似的反映政策执行的过程呀，以各种工作方法为作品的主旨和基本内容而忘记了人物形象呀，不应该写知识分子呀，不应以资本家或地主富农为作品中的主要人物呀，作家最激动和最熟悉的“过去的题材”不要写而硬要去写那些不激动不熟悉的东西呀，生活本身就是公式化的呀，离开了形象及其意义去找主题思想呀，用行政命令的方式去领导创作呀，政治加技术（艺术）呀……还有：我提倡写新人物，你就不应该写落后人物呀；如果你写了落后党员，就是“歪曲共产党员的形象”呀；创造新人物最好是按照几条规则来进行呀；大家都习惯地把人机械地分成先进人物与落后人物两大类呀；写先进人物不应该写他有缺点和一定要写缺点呀；机械地把生活内容分成主要矛盾和次要矛盾，并用之作为衡量作品的标准呀；把对作品的批评变成对作家的政治鉴定呀；文艺刊物都机械地忙于配合当前任务呀……还有：你说描写新英雄人物才是“社会主义精神”呀，我又说反映矛盾冲突才是“社会主义精神”呀，而他又说人道主义精神才是“社会主义精神”呀……

所有这些问题都有其共同的特点：都是在不同的程度上企图把复杂万状的现实生活和生动的创作规律简单化图解化；都以为自己是在掌握社会主义现实主义的原则，而实际上是在不同的程度上离开了、缩小了、曲解了现实主义原则；都以为自己是在强调文学的政治性思想性甚至于艺术性，而实际上却是在不同的程度上降低了文学的政治性思想性和艺术性。

并不是说所有这些问题在每个人身上都是同样存在着的，如果是这样，那就把教条主义的力量估计得太大了，那就无法说明我们的文学事业为什么还在发展，为什么还会获得相当大的成绩；但不能否认这类思想在每个人身上都存在着这样那样的不同程度的影响。自然，也不是说某些问题不需要在一定的時候提出来谈，问题在于：或者是，大家都引经据典，却很少刻苦用功地研究生活实际和创作实际，不是争论不清，就是迷信权威；或者是，有些问题提出来以后也收到了一些好的效果（例如打击了某些资产阶级的文艺思想和错误的创作倾向），但常常总是提得不够确切、全面和周密，总是生硬地搬用某些文艺理论；特别是一联系到对于具体作品的评价和分析时，就不够准确和公正，因而产生了副作用……。总之，这些问题和情况都曾经一阵风又一阵风地、全面地或部分地吹过我们的文艺领域；都曾经使得不少的作家、批评家、文艺爱好者、业余作者、新生力量和原有的力量等等忙于看风行事并互相影响；有些人并且曾经按照流行的样式制造过各色各样借以吓人的帽子，而且一直到现在也并不是完全失掉它们的威力。

“也许你把我们的文坛描写得太糟糕了吧？”——一定会有人要提出这样的问题来质问我了。不。首先，我在这里不是在谈论我们的成绩和优点，而是在专门谈论我们的缺点。而且我平常在各种各样的场合里也曾经听到过不少不满意我们文学现状的言论，只不过是见于口传比见于文字的要多得多。几年来大家不是一直都在嚷叫着反对概念化公式化吗？这种反对难道是无的放矢吗？只要看一看今年的全国话剧会演就可以知道了：在四十九个剧目中，大部分都是在上述那样一类混乱思想的支配下写出来的一小部分企图突破而且确实有所突破的剧本，也并未达到应有的水平；会演以后，也并未给我们留下几个经得住时间考验的剧本。而我们人民的戏剧事业（包括传统剧中的话剧成分）的历史，应该用千来计算它的发展年代的，而且它的水平曾经是多么高啊！难道是因为现在这些剧作者们都没有才能吗？当然不是的。难道别的艺术部门（例如电影）就没有程度不

同的类似的情况吗？

是的，几年来确实有一些具有独立见解的作者写了一些好的文学作品，受到了广大读者的欢迎。此外，几年来也出现了一大群新的作家，他们都写了一些较好的作品，都很有发展前途。从整个看来，我们的文学事业是一种发展的趋势，我们也正在努力克服存在着的一些缺点，这都是不错的。但是，只要看一看几年来出现的一些好作品有几部无愧于我们的时代，就可以知道文学水平的现状是不能令人满意的了。而且，对于所有这些受读者欢迎的作品，又出现过几篇真正很有见解的评论文章呢？那么，除了大家不够努力以外，是不是还有别的原因呢？

这种思想混乱的情况，跟教条主义在其他方面的表现一样：总是主观地片面地去考虑问题，总是机械地搬用条文而忘记了实际。它在文学领域内是忘记了或支解了作为文学实践的规律的现实主义和生活实际。

如果说文学创作上带普遍性的公式主义倾向，不是跟文艺思想上带普遍性的教条主义倾向有关系，那是说不通的。那么，我们怎么可以不正视这个问题呢？为什么不可以解除这些思想上的束缚呢？

#### 四

除了社会主义现实主义的定义，以及文艺为政治服务等等问题上的教条主义表现以外，还有另外一些与此相联系的教条主义的表现。

马林科夫在联共十九次党代表大会上的报告里曾经说过这样的话：“现实主义艺术的力量和意义就在于：它能够而且必须发掘和表现普通人的精神品质和典型的、正面的特质，创造值得做别人的模范和效仿对象的普通人的明朗的艺术形象”。在更早以前，日丹诺夫也说过类似的话。他们提出这样的问题也许是有他们的目的和意义。不过，毫无疑问，这也正像苏联的其他文艺理论一样，被我们的作家们和批评家们很表面地接受过来了，而且发生了深刻的影响。日丹诺夫的话常常被我们引用。我们通常所说的“写新人物”，实际上就是指的写普通人当中的先进人物。由于这种影响跟我们自己种种的教条主义思想接合起来了，例如，由于我们曾经片面地强调歌颂光明，片面地含糊地理解了所谓“社会主义精神……教育……人民的任务”，就产生了我们自己的无冲突论；又由于我们片面地机械地解释了为工农兵服务的方针，就缩小了我们观察生活和选取题材的范围；又由于我们习惯于机械地用文学去对人民群众进行一般的宣传，于



是大家都只去注意那些普通的面貌相似的人物形象，只去注意那些对各种具体政策表示态度的人物，只去注意一般性的所谓新品质和落后思想。再加上大家都怕犯错误，都习惯于看风行事，都习惯于模仿别人的“窍门”，于是，作家们就更加失去了大胆想象、大胆创造、追求艺术风格以及深刻地凝视生活的习惯，而只是去注意那些大家都可以看得见的平平常常“平均数”似的东西。这，不能不说也是我们的作品陷于一般化公式化的一个极其重要的原因。

在文学作品里，有看起来极为普通的普通人的典型形象。这是随便翻开一本书就可以找得到的。但也有看起来极不常见，而实际上是普通人的形象。劳动人民每个人都是很普通的人。但是作为一个作家，不但要看得见他们的普通的一面，也要看得见他们身上和他们生活里那种一般人所注意不到的、深刻的、因而也是似乎不大普通的东西。把一般人习以为常但并不注意也不理解的东西突现在一般人面前，这正是作家发挥其独特的创造性的一个重要方面，是每一个现实主义者所应该追求的一种本领。须知，即便是那些写普通人和普通事的作品，如果写得具有深刻的真实性，具有作者的独创性，它也会不可避免地有其不同于一般的特异的色彩。例如，《被开垦的处女地》里面所写的，都是普通农民和普通的集体化的过程吧？但是，其中的很多人物不都是有其特异的色彩吗？在鲁迅的《祝福》、《孔乙己》等等作品中，虽然人物都是平常的，普通的，然而作者独特而深刻的眼光和感情，和独特的文学风格，却赋予了这些人物和整个作品以多么独特而深沉的东西啊！在世界文学的范围内，这样的例子是举不胜举的。问题是：作家一方面把这些人当做普通人看待，另一方面呢，又不是以世俗的眼光，而是以深沉的眼光去看待现实生活。

而且，我们这些普通人难道就不可能有独特的命运吗？文学就不可以描写这种独特的、甚至是极为特殊的命运吗？如果按我们通常所流行的观念和说法，把葛利高里这一普通的有特殊命运的人物称为所谓“反面人物”，那么，为什么就不可以写这样的“反面人物”呢？而且，为什么对于所谓“正面人物”就不可以写他的独特的一面呢？白毛女不是一个有特殊命运的普通人物吗？不正是因为这样，《白毛女》才能够深深地激动我们吗？在我们多年的革命战争当中，有多少极为普通而同时又极为独特的人物啊！有多少夏伯阳式的、郭如鹤式的、诸葛亮式的、张飞李逵式的人物啊！我们这急速变化的时代，正是出现奇人奇事的时代；我们这把散漫

的人群组织起来进行斗争的时代，正是出现许多杰出的群众代表的时代；我们这集中地表现各阶级人们意志的时代，正是出现许多杰出的英雄和出奇的坏蛋的时代；我们这个性解放和感情奋发的时代，正是人们充分表现其性格特点的时代。我们放弃了多少创造具有光彩的典型性格的机会啊！我们的批评界和舆论界甚至于不允许作家在写作上有一点新鲜的试探。记得前几年有一位作者写了一篇《柳堡的故事》——是一篇非常激动人心的爱情故事和阶级斗争的故事，是一个令人信服的现实性极强的故事，然而某些批评家却以八路军不准恋爱为理由，批评它“不典型”，会起坏的影响，以致这篇作品从此就湮没无闻了。

而且，从广义上说，只要是人，就都是普通的人，因为他们都有普通人所共有的思想、感情、欲望、习惯的特点。诸葛亮可算是一个特殊人物吧？他的地位、经历、智慧、学问，都是普通人所难以企及的。但是，“三个臭皮匠，合成一个诸葛亮”——只要想一想这句话，就可以知道多少年来人民一直是怎样在羡慕和学习他的智慧。这样文学上的例子是还可以举出很多来的。这是因为，所有这些特殊的人和事，都有与我们这些普通人相通之处。因为无论多么特殊的人也是人。因为我们每一个人都不是绝对没有智慧的木头，而且我们又都有着变得更聪明一些的愿望，因此，诸葛亮的特殊的智慧跟我们普通人是相通的。

取消了所有上述那些带特异性和深厚性的色彩以后，也就取消了作家的个性和创造性了，所剩下的自然就只有“某种统计的平均数”了，自然就只有一般的和平庸而浅薄的了，自然就不去作艺术的追求了，自然也就没有了艺术的魅力了。即或是去描写那些本来是很惊人的新英雄人物，也会在我们的笔下失去其内心的、个性上的、生命的光彩。这就是为什么我们的很多作品都差不多的原因。这种差不多的现象本身倒是十分特别的：不少作品都是风格相同、语言相同，事件类似；许多面貌相同的人物和故事不断地在许多作品里重复出现；大家都去写那些婆婆妈妈的情节事件；大家的优点都是“朴素的”，“自然的”；大家都“反正没有错误”。如果这些作品的题目下边没有作者的名字，你是不容易猜出它的作者来的。在这样的情况下，批评家没有小辫子可抓了，于是就只好抓一个“公式主义”之类的总辫子了。然而公式主义最初是大家兴出来而且是大家都不许违反的，也许这些抓辫子的批评家最初也曾有意无意地提倡过公式主义吧？于是大家都想在作品的平凡的细节上去惨淡经营，企图通过这类烦琐的细节

描写来克服概念化。于是许多人都多多少少地苦闷起来了，大家——批评家、作家、编辑人员、领导和被领导——都互相有这样那样的意见了。

我绝对不是在这里提倡作家们形式主义或自然主义地去搜奇猎异，搜奇猎异和大胆的独创性之间的区别，就在于作品是否有着内在的真正的真实性。我是主张要扩大现实主义的创造性的范围，主张更深入一步去了解现实主义的特点，主张我们的作家们从千万条教条主义的绳子下解放出来！

近两年来我们虽然也不断地谈到艺术特征和形象思维之类的问题，但是，有多少人曾经去研究过、提倡过某个作家或某部作品的“艺术特征”呢？对于艺术的创造性的追求，是否曾经受到应有的重视呢？我们的文艺批评总是说着流行的一般化的语言，总是在一般化地阐述作品的思想意义或反对某种偏向，而对于一些创造性的萌芽的东西则不去注意扶持，有时是默不作声，有时反而因为它不合乎当时的风气和习惯而去打击它——常常不是首先看到了并肯定它的创造性的一面然后再去指出缺点，而是首先去夸大它的缺点。除了前面提到过的《柳堡的故事》以外，还有，例如对于陈其通的《万水千山》，就有人曾经企图用主要矛盾次要矛盾一类的公式去否定它。大家都似乎不约而同地认为，所谓“艺术分析”，就是对作品的结构、语言、风格、形象的完整性生动性等等方面的承认或否认。却很少有人想到，批评家应该是一个思想家和艺术的鉴赏家，不仅是对于书本子的“思想家”，而且是对于现实生活的思想家，而且是对于艺术科学的思想家。如果离开了对于形象的典型性的探讨，离开了对于生活的深刻解剖，离开了对于作家的个性和创造性的认识，也就离开了现实主义，又怎样确切地判定结构、语言、风格、形象等等的好坏呢？那结果，如果不是用教条去硬套作品，如果反对了教条主义的粗暴批评，就只好各人凭各人的感觉和感想去进行批评了，于是批评就变成剧场散戏以后的“走廊上的声音”了。最近不是还有人在报纸上发表文章，为了安慰作家们不要害怕批评，而提倡感想式的批评吗？

现在不光是作家们害怕批评，就连批评家们自己也在害怕批评呢！如果说在过去，批评曾经是非常简单地武断地说这是典型而那是非典型，那么，现在的批评就学得乖巧些了，是含糊其词地不去接触典型问题了。现在，是我觉得这篇作品有优点有缺点，你觉得那篇作品有优点也有缺点，他对第三篇作品也有同样的感觉。没有一个批评家敢于、或者能够将两三

部题材相同的作品，或两三部作品中类似的人物加以比较，并且得出有见解的结论。……于是，又有人在反对批评工作上的“五十度的微温”了，实际上是又在提倡教条主义的“尖锐”了。

这样，创作上的教条主义和批评上的教条主义，创作上的一般化和批评上的一般化，正是一对双生姐妹，而且是一对不很和睦的姐妹。

## 五

在文学艺术的广阔天地里，正像在其他一切学术性和非学术性的问题上一样，一切这样那样的教条主义都是有害的。就连马克思、恩格斯在文艺问题上的许多名言，我们也决不应该当做教条来脱离实际地片面地加以理解和应用。恩格斯自己就曾经说过这样的话：“不把唯物论的方法当作研究历史的指导线索，而把它当作现成的公式，将历史的事实宰割和剪裁得适合于它，那么唯物论的方法就要适得其反了”（见《给哈因斯特的信》）。我想，在应用任何文艺理论的时候，也应该抱这种态度才对。

就拿什么是典型、怎样创造典型、怎样处理典型环境中的典型性格等问题来说吧，我们只要约略回忆一下古往今来的一些有名的作品，就可以证明：任何人也不应该、也不可能给这些活生生的问题定出一个死板而狭小的公式来；任何人如果想对这些作品试一试教条主义的本事，他只能碰壁而回。

谁看见过堂·吉诃德这样的人？他想凭自己单人匹马去拯救世界，去建立功勋。他把自己所碰见的任何东西都想象成敌人，都想对之施加武士的威力。他跟风车打仗，把羊群想象成魔鬼的阵营。世界上真的有过这样的人吗？这是真实的吗？这是典型的吗？然而，这一形象决不只是讽刺了愚蠢的武士精神。堂·吉诃德式的人道主义，堂·吉诃德式的幻想，堂·吉诃德式的征服世界的愿望，我们不是一直到现在还常常看见它们的变相的存在吗？在我们经常所反对的各种各样的主观主义当中，不是也常常有堂·吉诃德式的主观主义吗？表面看起来，塞万提斯是编造了一个多么荒诞不经的故事啊，然而，当我们阅读这个故事的时候，却禁不住要认为堂·吉诃德是一个有血有肉的活生生的人物。而他所处的环境则是寂寞的，充满了残忍和不平的，可悲的，而另一方面它又充满了生活的诱人的力量。它使我们能够理解它，使我们觉得这正是堂·吉诃德所生活的世界——这世界似乎必定会出现像堂·吉诃德这样的人，虽然表面看来在这个

环境里只有一个堂·吉诃德这样的人。

谁在生活里常常看见阿 Q 这样的人？别人把他的头往墙上碰，他被迫承认自己是豕虫，然而转过背来他又“儿子打老子”了，又精神胜利了。他无往而不被侮辱与被损害，但他无往而不精神胜利。肤浅的读者只是觉得他好笑，正直的读者为他悲哀，而有头脑的读者却要流泪，要愤怒，甚至要自惭，最后要挺身起来有所行动。难道鲁迅是编造了一个荒诞不经的故事吗？难道这个故事只是——像有些批评家所说的——鞭挞了当时的某种国民性，或，鞭挞了当时劳动人民不觉悟的麻木状态吗？是的，但又不仅如此。阿 Q 这一人物，正像其他许多概括性很大的人物形象一样，远远地超出了它的时代和它的空间，超出了这些批评家、甚至于鲁迅自己给它所规定的范围。阿 Q 精神在我们今天的生活里并没有被彻底地清除掉。扩大来看，阿 Q 精神的基本特质，是私有制的社会生活，是阶级压迫的关系，是人与人之间的敌对关系，所产生的一种莫可奈何的、可悲可笑而又未尝不可恨的人的特质。它是世界性的。有谁考虑过人们骂人和咒诅人的起源和原因吗？这难道不是一种带有普遍性的精神胜利的表现吗？而且，在作品中，在阿 Q 所生活的环境里，实际上是无人不有一些阿 Q 精神，这一点就充分说明了阿 Q 精神的普遍性，也就说明了阿 Q 与他的环境之间深刻而合理的关系的一个方面。

在无产阶级所领导的革命斗争里，无论是在苏联也好，在中国也好，中农虽然有很大的动摇性，一般的却都是跟着革命走的。但是肖洛霍夫却在那部篇幅浩长的《静静的顿河》里，写了一个反革命到底的中农的形象。难道这是典型的真实的吗？这部作品及其主要人物的意义何在呢？我想在这里引用一段尼古拉耶娃的话来加以探讨：

把典型解释为“数学平均数”的批评家，对他们所解释不了的这种绝非常见的性格的生命力是想不通的。……对葛利高里的绝无仅有的悲惨命运的深刻的艺术确实性是困惑莫解的。这些批评家企图用肖洛霍夫的天才的力量来解释他们所不易理解的这种性格底说服力：说什么肖洛霍夫的天才，竟如此伟大，甚至像葛利高里·梅列霍夫非典型的形象在他的勾勒之下居然也会如此的令人信服。

但是，肖洛霍夫的天才和力量并不在于他能把非典型的性格刻画得令人信服，而恰巧是在于他创造了真正的典型，创造了并非是最普

遍的死板的照相，而是那种能最充分、最尖锐地反映出最伟大的现实现象底性格。

葛利高里·梅列霍夫是旧时未成立集体农庄以前的哥萨克人底代表人物。梅列霍夫形象的典型性在于它是最充分、最鲜明和最尖锐地表现了列宁曾多次写到过的关于农民的两重性。肖洛霍夫小说中人物的两重性，表现在以下各方面：在于人物的性格上、他的政治意图中、和他的全部命运的极端矛盾性。这个人物是充满着内心冲突的、是复杂而矛盾的，正像肖洛霍夫通过葛利高里·梅列霍夫的形象所描写的当时社会力量的矛盾而复杂一样。

.....

……作家以其杰出的艺术的天才力量，通过梅列霍夫而表明了农民处于决定自己命运、决定跟谁走的历史时期表现得特别尖锐的农民自发势力底全部复杂性和矛盾性。在这个真正的典型化中也就蕴藏着形象的生命力底秘密。

（《论艺术文学的特征》）

由此我们可以想见，一些教条主义的批评家在这种有独创性的作品面前是表现了怎样的束手无策的窘态。

但是尼古拉耶娃这段话虽然说得很好，却也未见得完善。第一，不错，《静静的顿河》里是充分表现了当时历史时期“特别尖锐的农民自发势力底全部复杂性和矛盾性”，而这种复杂的矛盾也反映在作为农民的葛利高里身上，我们读这部书时确实是不断地被这些尖锐复杂的社会形态和人物命运所激动。但是，尼古拉耶娃忘记了，肖洛霍夫所写的是顿河哥萨克地区，作品中充分揭示了这一地区人民的特点，这些特点更加深化了矛盾的复杂性和尖锐性，也就更加显示了葛利高里这一人物的合理性。第二，当我读这作品的时候，除了被那些农民自发势力的尖锐复杂的矛盾冲突所激动以外，也为葛利高里这一人物强烈的生活欲望、令人惊叹的勇敢和才能——也就是说，为他的个性，以及这一个性与其悲剧性命运的关系所激动。也就是说，我们被作品里清楚地显示着的一个内在的思想线索所激动：不管你是怎样有强烈生活欲望的人，不管你是一个多么才力充沛的人，如果你走上了与历史与群众相背谬的道路，你也只会得到悲剧的下场。这，应该是被一切类似葛利高里的人当作教训来接受的。这应该也是

作品的力量的一个重要方面吧？简单地用所谓阶级分析的方法，或教条主义地套用某种公式，是不能完满地解释这些问题的。

此外，我们还可以举出很多似乎“不好解释”或“出人意外”的作品来，例如，当苏联革命胜利了以后，法捷耶夫却写了一部一个游击队的毁灭的故事。《红楼梦》里的环境，似乎是一个产生忠臣孝子的环境，然而却十分合理地出现了贾宝玉这样很特殊的叛逆的性格。……

现实主义的文学创作，是一种多么富于创造性的劳动啊！它是现实主义的，但它甚至于可以用看起来是荒诞不经的人物和故事去表现深刻的现实内容。它甚至可以真实到近于虚幻的地步。它有多么广大的发挥想象的余地啊！它的集中、概括、夸张——它的典型化的方法能够发挥到何等惊人的程度啊！

## 六

只要仔细地去思索一下，你就可以知道，无论哪一本不朽的杰作，无论哪一个成功的作家，都是有着这样那样的独创性的。正因为这样，所以常常发生这样的情形：一本好的作品出版以后，除了被一些反动的批评家们百般地诽谤以外，也同时被一些教条主义者所曲解，有的甚至于有被埋没的危险；如果不是有真知灼见的批评家挽救了它，就一定是由于它在广大的读者的土壤里生了根，任何有意无意的扼杀才不能使它真的变成“失败的作品”。有的作品甚至一直流传了若干年以后，人们一直还在研究它，还没有一个有真知灼见的人能够把它各方面的成就和特点分析得十分透彻。所以作家研究和作品研究就成了一种专门性的学问。这些作家和作品，总是在内容上、艺术方法上、技巧上、风格上，给文学的总宝库里带来一些新鲜的独特的东西。有些作品，因为有其高度的独创性，所以多半都有其绝对的不可模仿的性质，它们在这个世界上只能够出现一回；它被一般读者所接受，使一般人感动，但它绝对不是一般化的东西，相反地，却正是因为它们有其独创性的一面，从此世界上只有一本《阿Q正传》，一本《堂·吉珂德》，一本《静静的顿河》，一本《水浒》和《三国》；也只有一个鲁迅，一个曹雪芹，一个高尔基，一个托尔斯泰……从此人们只可以向这些作品和这些巨人学习到一些东西，人们只可以从另外的新的途径上去赶上他们，但人们绝对不可以完全模仿他们的老路而能够达到他们那样高的水平。只有那些平庸的一般化的作品，才会无数次地重复出现，而

一些平庸的批评家则最善于替这些平庸的作品找到“成功的原因”。

我并不是在这里提倡好高骛远的毛病。“志大才疏”同“因循懒惰”是同样要不得的缺点。正因为伟大的先辈们已经用其毕生的精力胜利地完成了他们的道路，正因为他们是可学习而不可以模仿的，所以我们必须加倍努力地在文学的园地里走出自己的新路来。我们每个人不一定都能够达到他们那样的水平，但我们只有看着前人的业绩，脚踏实地地走去，庶几才会有一点成绩。这个作家或那个作家，由于各人的生活经历、修养和气质、艺术个性种种条件的不同，你喜欢这样的风格，他喜欢那样的风格，你喜欢着眼于这样的生活素材，他欢喜解剖那一类的人物和事态，张三立志于塑造一群新英雄人物的群像，李四又可能有兴趣于写讽刺作品，王五却愿意用革命的人道主义精神贯串他的创作道路，还有人一辈子只愿意写一些短小的抒情诗，而另外的人则又有多方面的才能……这是不能而且也不应强求一致的。正因为文学的现实主义是一个无限广阔的发挥创造性的天地，所以任何人也不应该用他的死硬的教条给人们画出一条固定不移的小路来。一切正确的理论都只能帮助作家找到通向高度成就的现实主义道路，但决不能够代替作家自己对于现实主义途径的探索。

现实主义之所以不同于其他的流派，就在于它是用积极的态度去面对现实，去追求生活的真理，去追求艺术的真实性和创造性，以达到在最大的程度上反映现实并影响现实。因此它的道路比任何艺术流派的道路要宽阔得多。通向生活的真实的道路，只能说大的方向是一致的，只能、而且只应该是殊途同归。而生活的真实与艺术的真实之间，有紧密的联系，却又有着极大的差别，和极其宽大的可供作家回旋其创造天才的余地。并不是现实主义的每一个具体内容和具体方法都已经固定化了，或者是都已经完整得无以复加了。它还要向前发展。还有许多新的重大的课题需要我们去作许许多多辛勤的探索，例如：新英雄人物的创造问题，如何写新的讽刺作品，个人的命运如何与集体的命运关联起来，如何表现有组织的人们的组织性的活动，如何反映巨大的工程建设，如何描写巨大的军事行动，如何正确地处理科学技术在人们生活中日益增长的关系……对于所有这些问题，首先是要通过创作实践去摸索出经验来，而不应该首先去忙于制造各种各样的教条主义的框子。

摆在我们面前的还有一个最大的困难，那就是今天的现实生活发展得比任何时候都快——快得使人看不清楚，使人来不及思索，自然也就更加



来不及抓住我们所要抓住的东西。因此，所谓创作，是何等的困难！也正因为这样，我们才容易习惯于去寻找一些现成的套子，去求得教条的帮助，而这正是教条主义能够抓住我们的一个重要原因。也正因为这样，如果我们想要探索出自己的道路，想要去反映我国伟大现实生活的万分之一，想要使得我国新的文学达到世界文学的高峰，那就应该付出多少时间和精力啊！然而，一想到这些，就又不禁要令人想到下面这样的情况了：我们的作家队伍太小了，而大多数人都是常年地担任着文艺部门中各种各样的工作；于是，搞创作需要请“创作假”，需要突击；有的人为想得到写作的机会而日夜不安；有的人很幸运地“轮”到了写作的机会，却一边写，一边在生活中，一边发愁时间太短写不出来；真正想努力干的人无时间干，一小部分有时间写也有时间“下去”的人，则浮在那里白白地浪费时间；不光是很少人有时间写，也很少有人有时间好好儿学习业务；不光是没有时间读一读古典名著和外国作品，而且很多人都既无时间也无热情去读本国当前出版的一些作品。谁真正在那里刻苦努力地作艺术的追求呢？有几个人真正抱定了反映我们这伟大时代的志愿呢？有几个人在准备去写一部革命战争的史诗呢？有几个人不是偶然去赶一赶某种运动的浅水浪头呢？然而，又有几个人能够偶然去赶一赶浅水浪头呢？

我绝对不是文学的组织工作的取消论者，不，文学工作中绝对没有行政组织工作是不行的。但是，我觉得，正因为我们的人数太少，而应作的事情又太多，所以我们不能不“看人行事”，不能不首先抓住最主要的环节——创作，让更多的人有时间去创作——不重视创作，那就是作文艺工作而忽视了实际，这与教条主义也未尝没有极为复杂的关系。

我觉得，教条主义对于文学艺术的束缚，这不光是中国的情况，而且是带世界性的情况。也许正因为它是带世界性的情况，所以才更加难以克服吧？

让我们勇敢地从自身的教条主义的束缚下解放出来吧！让我们大胆地刻苦地来进行百花齐放吧！我们是生长在一个有深厚现实主义传统的国家里，我们历史上曾经出现过多少伟大的现实主义大师啊！他们每一个人都是带着新的创造、新的宏大气魄走出来的，都是突破了若干陈规走出来的。让我们学习他们的榜样吧！

## 电影的锣鼓

前几个月，当音乐方面正在讨论民族形式问题，戏剧方面正在讨论《琵琶记》和《如兄如弟》的时候，有人便发问：为什么电影这样沉寂？难道电影已经没有问题了？

但十一月间，电影的锣鼓就响了。

电影的锣鼓先从上海方面敲起来，是有道理的。这里是我国电影的发祥之地和我国著名电影艺术家们的汇集之区。经过七年的岁月，使他们足以辨明，电影——这一群众性最广泛的艺术，究竟该怎样才是。按照过去的经验，无疑应该丢掉一些东西，但亦需要保留一些东西，而其中最主要的是电影与观众的联系，丢掉这个，便丢掉了一切。

这场锣鼓，也正是从电影与观众这个点子上敲起来的。在上海，《一件提案》的上座率是9%，《土地》是20%，《春风吹到诺敏河》与《闽江橘子红》是23%，另据北京《光明日报》的报道：从1953年到今年6月，国产片共发行了一百多部，其中有70%以上没有收回成本，有的只收回成本的10%。纪录片《幸福的儿童》竟连广告费也没收回！

这就找到了检验问题的标准。为什么，文艺为工农兵服务的方针明确了，工农兵及一般劳动人民的生活水平也有了显著的提高，而国产影片的观众却如此不景气，这是否就同时暴露了两个问题：一、电影是一百个愿意为工农兵服务，而观众却很少，这被服务的“工农兵”对象，岂不成了抽象？二、电影为工农兵服务，是否就意味着在题材的比重上尽量地描写工农兵，甚至所谓“工农兵电影”！

事态的发展迫使我们记住：绝不可以把文艺为工农兵服务的方针和影

---

**【题解】** 本文原载《文艺报》1956年第23期。作者为钟惦棐。文中提到的11月间敲响的“电影的锣鼓”，指11月14日上海《文汇报》开始的“为什么好的国产片这么少？”的讨论。讨论持续到1957年年初。

片的观众对立起来；绝不可以把影片的社会价值、艺术价值和影片的票房价值对立起来；绝不可以把电影为工农兵服务理解为“工农兵电影”。

“工农兵电影”，至今还是件“事出有因，查无实据”的事情，而其含义又是十分暧昧。它可以解释做电影为工农兵服务，也可以解释做电影只能描写工农兵。但按其实践效果检验，它的教条主义和宗派主义的性质是明显的。其所以是教条主义的，便在于它把党提出“文艺为工农兵服务”的正确指示僵化了，并且作了错误的解释；其所以是宗派主义的，便在于它企图以此去分别中国过去的电影，把那些电影，统称为“小资产阶级的电影”。把那些影片，统称为“消极片”！

这种只要现在不要过去的作法，无异是拒人于千里之外。演员孙景璐喊出：“最重要的是关心人”！上官云珠认为：“这些年来，在我们厂里有些演员都没有受到应有的重视，甚至还有一种很不好的气氛，认为有些来自旧社会的演员，今天还没有能力创造出新的人物形象。”舒适说：“1955年末拍《南岛风云》之前，上官也是被积压的一员，在偶然的机会上主演了《南岛风云》。片成后，她扮演护士符若华很成功。于是，上官开始忙起来了。……像上官这样有能力的演员，过去独当一面的演员，大大小小的有才能的演员，我们剧团里多的是，潜力非常雄厚，不过是没有被发掘罢了。”而导演孙瑜，则提出了“尊重电影的艺术传统”。而所谓“传统”问题，在这里实际表现成为对人的看法。对“电影圈”内如此，对“电影圈”外也如此，老舍的“救救电影”，便说明了这些年来关起门来搞电影的方法是行不通的。

上海《文汇报》在十一月份发表的二十四篇文章，就问题的性质看，可分作两类：一是属于电影的组织领导的，即以行政的方式领导创作，以机关的方式领导生产；一是属于电影的思想领导的，这便是中国电影的传统问题，题材偏狭问题，与所谓“导演中心”等问题。

领导电影创作最简便的方式，便是作计划，发指示，作决定和开会，而作计划最简便的方式又无过于规定题材比例：工业，十个；工农，十五个，以及如此等等。解决创作思想问题，则是“决定”最有效，局里的、部里的、或某某负责人说的，不听也得听。一年一度的学习会，再加上一个总结，便什么问题都解决了。至今有人觉得电影界的学习空气不浓厚，但这种一年一度的传道方法、如何能使大家懂得持久的，日积月累的学习的必要呢？

这种以行政方式领导创作的方法，完全可以使事情接步就班地进行着，而且条理井然，请示和报告的制度都进行得令人欣慰。但是最后被感光在胶片上的东西却也如请示、报告、开会一样索然。广大观众不欢迎这类国产影片，岂不是并不需要太高深的理论也可以明了的么？

电影事业管理局，顾名思义，是代理国家管理全国电影事业的行政机构。但这些年来，这里除了讨论剧本等等之外，一个剧本该发多少稿费，一个电影导演在拍完影片之后该给多少酬金，纸带录音机可否改做磁性录音机，也通通要呈请批准。但往往又是影片要开拍了，剧本没有批准，影片都拍完上映过了，酬金发不下来，纸带录音机只需稍加改动，便可产生更好的效果，但是为了要等待电影局统一全国的技术规格，这样的改变便成为不可能。

但是问题还在于：为什么会有关于“狗”，关于“黑框眼镜”，关于“敲门”和关于“道谢”的干涉？为什么会有“人物统一规格”？为什么“审稿制度繁复”？（以上均见“文汇报”的讨论）这在于我们有许多领导人对列宁所说的：“电影是教育群众的最强有力的工具之一”，“在所有的艺术中，电影对于我们是最重要的”理解的不很正确。因为它重要，深怕它搞不好，也就出现了像《祝福》电影中鲁四老爷教阿牛描红的情景。关心过多，也就往往变成干涉过多。

这并不是说列宁的说法是不对的，也不是说不需要关心、不能有任何干涉。而是说，电影既是最重要的，既然它和群众有着最密切的联系，对它的领导须注意符合电影创作和生产的规律。违背了这种规律，即不尊重列宁在另一地方所说的：“文学事业最不能机械地平均、标准化，少数服从多数。无可争论，在这个事业上绝对必须保证个人创造性、个人爱好的广大空间，思想和幻想、形式和内容的广大空间……”管的人越多，对电影的成长阻碍也越大。事实证明，当一九五一年文化部门成立电影指导委员会时期，领导力量比任何时候都强大，但结果，却是全年没有一部故事影片！

国家也需要对电影事业作通盘的筹划与管理，但管理得太具体，太严，过分地强调统一规格，统一调度，则都是不适宜于电影制作的。

关于中国电影的传统问题，至今有人表示怀疑，有人则十分肯定。此二者，我们以为是值得继续讨论的。但退一步说，中国电影便是没有传统，那么，中国的电影工作者，从“明星”到“联华”，到“电通”，到

“昆仑”、“长城”，是否也还有些比较好的经验呢？在制片，在组织创作，在编剧、导演、演员、摄影、发行等方面，是否也还有许多值得学习的东西呢？

我们的回答是肯定的。只有某些具有宗派主义情绪的人，才是急于要把这些一脚踢开！而且希望踢得愈远愈好，不然就似乎要妨碍什么！

说过去的一股脑儿都对，不会妨碍什么，这也不见得。但它首先要妨碍的，岂不正是这种宗派主义的情绪和作法么？孙景璐在上影厂工作了六七年，居然连领导者也不知道她还演过《日出》里的翠喜和小东西，而且演得很好，这样不了解人，如何谈得到尊重！而最重要的，目前有许多有经验的电影艺术家不能充分发挥出创作上的潜力，而只能唯唯听命于行政负责人员的指挥，尚未进入创作，已经畏首畏尾，如何谈得到电影艺术的创造？没有创造，如何谈得到电影事业的繁荣！

艺术创作必须保证有最大限度的自由，必须充分尊重艺术家的风格，而不是“磨平”它。所谓“导演中心”，乃是指为了克服当前导演在摄制组工作时感觉婆婆过多而且过严，某些艺术描写的细节都要遭受干涉的情景而言。祥林嫂手中的鱼掉不掉？何时掉？这完全是创作人员，首先是导演自己的事。如果这样的事都须由行政决定，要导演干什么？“导演中心”自然还有组织影片创作，团结电影艺术家们在一起工作并逐渐形成创作核心形成流派的意义。但它绝不是说，电影文学的基础对导演不具有约束的意义。影片的风格就其最根本的意义上讲，是由电影文学剧本所提供，而由导演所完成的。

目前，我国电影生产体制正在进行改组工作，其方向，就是为了使得它更加适合于电影制作的规律。但其中，电影演员的培养和使用，是特别值得加以注意的。它牵涉到，电影制片厂应不应该有自己的演员？如果应该有，对他们怎样使用和培养？如果不应该有，对他们怎样安排？

在当前的锣鼓声中，以改善电影演员工作的锣鼓为最响。这是因为他们在电影艺术干部中人数最多，问题积累的也多。但目前有个更加具体的问题，即电影制片厂是否应有上百的职业电影演员？没有，制片厂将会感到成天向文化部打报告之苦，向剧院借演员之苦；而能否借到，尚是问题。但为了省掉这些麻烦，便使人数众多的电影演员们终年甚至数年“失业”，终年甚至数年过着惶惶不安的生活。既不能工作，又不能学习，白白地浪费掉自己的青春！即便是说，演员们终年都在摄制组，演技是否就

能够有效的提高，这也还是个问题。很早便有人说过：电影绝不培养演员。因为演员在镜头前面的活动时间总是很短的。能够真正培养演员、锻炼演员的场合还是在舞台上。

我们不以为问题的结论便是如此。但这却是个很值得研究的问题，需要提请文化主管部门来认真考虑的。

电影的锣鼓敲起来了，许多电影工作者对我国当前电影工作的弊端提出了中肯的批评和建议，这是党的“百家争鸣”的政策的最最好的收益，也是我国电影新的繁荣的征兆，文化主管部门亦准备对此采取一些有效的措施。但组织措施不能同时解决许多创作理论上的问题，也不能够说当制片生产体制一经改革之后，所有电影工作者的电影文化水平便能够立刻大大提高。因之我们很希望这讨论还能继续深入下去，真正为我国电影事业打开一个新的局面。

毛泽东

## 关于诗的一封信

(一九五七年一月十二日)

克家同志和各位同志：

惠书早已收到，迟复为歉！遵嘱将记得起来的旧体诗词，连同你们寄来的八首，一共十八首，抄寄如另纸，请加审处。

这些东西，我历来不愿意正式发表，因为是旧体，怕谬种流传，贻误青年；再则诗味不多，没有什么特色。既然你们以为可以刊载，又可为已经传抄的几首改正错字，那末，就照你们的意见办吧。

《诗刊》出版，很好，祝它成长发展。诗当然应以新诗为主体，旧诗可以写一些，但是不宜在青年中提倡，因为这种体裁束缚思想，又不易学。这些话仅供你们参考。

同志的敬礼！

毛泽东

---

【题解】本文原载《诗刊》1957年创刊号（1957年1月出版）。

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

我们几个同志在欢度新年的时候，回顾了一下 1956 年在文学艺术战线上的工作，一致认为党中央提出的“百花齐放，百家争鸣”的方针，给社会主义的文学艺术事业带来了新的繁荣和无限的创造性，这对我们文学艺术工作者来讲是一种莫大的幸福。但在目前有一些文艺刊物上的一些评论，是不能令人满意的，我们愿意坦率地提出来讨论，虽然不成熟，也还来不及作深入的理论探讨，而只是把问题提出来，作为抛砖引玉，但这都是出自对社会主义文学艺术事业的责任感。

(一) 在过去的一年中，为工农兵服务的文艺方向和社会主义现实主义的创作方法，越来越很少有人提倡了。有些人认为描写工农兵题材太狭窄，企图用“题材广泛论”来代替为工农兵服务的文艺方向；有些人认为国家已经进入社会主义建设的新时期，只需要强调“百花齐放，百家争鸣”，为工农兵服务的方向就可以不必强调了。有些人认为社会主义现实主义的创作方法既然不是唯一的，也就不必坚持了，甚至认为社会主义现实主义未必正确。以至一向认为正确而且一向指导着我们创作了不少优秀作品的社会主义现实主义创作方法，不仅产生了动摇，而且觉得这样提法和对它的解释是教条主义的，给我们艺术的创造性带来了束缚，造成了公式化概念化，因此，就企图取消“社会主义”，只提“现实主义”，或者用“社会主义时代的现实主义”这一模糊的概念来代替它。我们认为这种怀疑论和取消论是小资产阶级艺术思想的产物。在党的“百花齐放、百家争鸣”的方针下，可以允许不同的艺术思想与创作方法存在，但作为一个党的文艺工作者必须坚持和宣传为工农兵服务的文艺方向和社会主义现实主义的创作方法，因为它不一定对一切人都是正确的，而对我们却是唯一正研的。在“百花齐放、百家争鸣”的口号下，不是放弃它，而是要坚持

---

【题解】 本文原载 1957 年 1 月 7 日《人民日报》。



它，不是对某些怀疑论者、取消论者默不做声，甚至随声附和，而是应该高举自己鲜明的旗帜，压住阵脚进行斗争，否则，那就不是“百家争鸣”，而是社会主义的文学艺术队伍自动地、消极地偃旗息鼓了。

(二) 过去的一年中一直在大张旗鼓地反对“公式化、概念化”，并且也有一定的成绩，这是应该肯定的；“公式化、概念化”应该反对，因为它给我们文艺工作者造成思想的僵化和艺术的衰退，这也是对的。但在反对的中间却有些界线不清的地方，因此，使反对“公式化、概念化”的斗争，被一些人误认为或者利用来反对艺术应为政治服务、艺术要有高度思想性、艺术应作为教育广大人民的武器的借口，有意无意地把“公式化、概念化”与政治斗争对立起来了。好象只要一谈文学艺术的思想性，一从政治上去分析某些作品的教育作用，一写具有较大政治意义的主题，都就要被称为“公式化、概念化”。结果如何呢？真正反映当前重大政治斗争的主题有些作家不敢写了，也很少有人再提倡了，大量的家务事、儿女情、惊险故事等等，代替了描写翻天覆地的社会变革、惊天动地的解放斗争、令人尊敬和效法的英雄人物的足以教育人民和鼓舞人心的小说、戏剧、诗歌。因此，使文学艺术的战斗性减弱了，时代的面貌模糊了，时代的声音低沉了，社会主义建设的光辉在文学艺术这面镜子里光彩暗淡了。甚至使有些小品文失去了方向，在有些刊物上反映社会主义建设的光辉灿烂的这个主要方面的作品逐渐少起来了，充满着不满和失望的讽刺文章多起来了；当然，讽刺也是需要的，但不划清维护社会主义制度和打击社会主义制度的界线，就会是不真实的、片面的和有害的。我们反对“公式化、概念化”，但是，必须把文学艺术的思想性与“公式化、概念化”分清楚，必须把艺术加工不够、作者表现能力不足和“公式化、概念化”分清楚，否则一律反对，就会把“政治”反掉，把反映当前重大政治斗争的热情反掉，落入庸俗的、描写个人的生活琐事和抒发个人感情的圈子里去。我们不要以为“政治”少了就可以避免“公式化、概念化”，一个作家任何时候都必须有饱满的政治热情和对人民的责任感。

(三) “百花齐放”的方针使我们的文学艺术在过去一年中放出了一些令人喜爱的花朵，这是不可否认的。但只有百花才能齐放，而不只是某一种花，其中最主要的又是应该新的、社会主义现实主义的、在人民新的生活的土壤上开出的花朵。问题就开始在这里发生了，自从提出“百花齐放”以后，有许多人只热衷于翻老箱底，热衷于走捷径去改编旧的，甚至

有个别人把老祖宗留下的宝贵遗产稍加整理就冠上自己的名字去图名求利。当然，发扬我们的民族艺术遗产，充实上演剧目是十分需要的，但不能认为这就是最好的，这就是我们艺术花朵的全部。反之在民族艺术的基础上创造新的、社会主义艺术之花任何时候都应该是我们的首要工作。老花虽不败，新花则更有生命力，这种只注意开老花不注意开新花，不注意去培植和保护新花的“百花齐放”是不完全正常的。因此，在“百花齐放”中，还是应该以提倡创造新花为主，开放新花为主。新花不一定一开就美，也可能色彩不艳，枝叶不全，但毕竟这是具有最大希望和新的生命力的花朵。

这就是我们回忆 1956 年的一些感想，在这里坦率地提出来就教于大家。

## 论 人 情

我碰到过一些长期参加革命战争的老战士，很有些文化教养的，可不喜欢看新的戏剧，不论是歌剧或话剧；但很欢喜看古典剧，不论是京戏，川剧或越剧。问原因，他们说是新剧中出现的东西，在他们生活中碰到的够多了，而且政治气味太浓，人情味太少。也碰到过一些一直干革命工作的职业革命家，他们常看些新的文艺作品，他们认为有些作品不合情理，就只是唱“教条”。文艺界里老前辈，一碰面论起当前的文艺作品来，也说缺少人情味。三方面人的意见，几乎都是一样的。“人情”、“情理”，看来是文艺作品“引人入胜”的主要东西。难怪古人说：“世事洞明皆学问，人情练达即文章”了。

我是不大懂得世故，因而也是个不通人情的人。平常对描写身边杂事，充满些人情味的东西，也不大爱看。近年来很少写“作品”，别人的这些议论也不大关心。但偶一想起，仿佛也有所感悟似的。我自己就最讨厌重读一遍自己的论文集子之类，有时竟想把它们丢到茅厕里去。但偏有出版社要我修改订正出版，在我认为：人生之苦莫过于这个苦差使了。为什么有这么的心境呢？怕就是我的文章，只有教条，没有人情味，连自己也不要看了。这真是值得一思、再思而三思的事了。

在我们的生活里也常常碰到同样的事。

我有些青年朋友。他们大都是资产阶级或地主家庭出身的。而在解放以后，他们又都是革命干部；有的是青年团员，有的还是共产党员。在土地改革时期和三反五反运动时期，他们为了同地主或资本家的父亲或兄长划清界线，几乎采取同一的“战略战术”：绝断家庭的来往。不管父亲或兄长怎么写信来“诉苦”，一概置之不理，表示自己立场的坚定。就是运动过去，父亲和兄长也接受改造了，还是不理；甚至于他们生活有困难，

---

[题解] 本文原载《新港》(天津)1957年第1期。

也不愿意给半个钱。但他们内心，并不是完全这样“坚定”的，有时也会想起父亲和兄长对他们的爱抚，而至于偷偷下泪。想写封信去问问消息，又恐组织上怀疑他们，被整为失掉立场。——有个青年同志曾告诉我这一种心境。他是把“划清思想界线”，理解为同家庭“断绝一切关系”了。我告诉他：共产党同资产阶级一定是划清了思想界线了吧，但共产党却偏同资产阶级来往得很密切，为的要使他们接受社会主义的改造。为什么你不可以利用自己对父亲和兄长的感情，劝说他们向人民低头，坦白自己的罪恶或过错，并且从此以后，放弃压迫和剥削，重新做人呢？

这是很明显的：能“通情”，才能“达理”。通的是“人情”，达的是“无产阶级的道理”。划清思想界线，就是通过“人情”来贯彻“阶级立场”。

这一生活上碰到的事，怕同我们有些文艺作品中所碰到的现象相同。我们有些作者，为要使作品为阶级斗争服务，表现出无产阶级的“道理”，就是不想通过普通人的“人情”。或者，竟至于认为作品中太多人情味，也就失掉了阶级立场了。但这是“矫情”。天下的事情是人做的。不通人情而能贯彻立场，实行自己的理想的事是不会有的。“矫情”往往是失掉立场，也丢掉理想的。

那么，什么是人情呢？我以为：人情是人和人之间共同相通的东西。饮食男女，这是人所共同要求的。花香、鸟语，这是人所共同喜爱的。一要生存，二要温饱，三要发展，这是普通人的共同的希望。如果，这社会有人阻止或妨害这些普通人的要求、喜爱和希望，那就会有人起来反抗和斗争。这些要求、喜爱和希望，可说是出乎人类本性的。而阶级社会则总是抑压人类本性的，这就有阶级斗争。我看，事情就是这样的。

其实，无产阶级主张阶级斗争也为解放全人类。所以阶级斗争也就是人性解放的斗争。文学史上最伟大的作品，总是具有最充分的人道主义的作品。这种作品大都是鼓励人要从阶级束缚中解放出来。或悲忿大多数人民过着非人的生活，或反对社会的不合理、束缚人的才能智慧的发展，或希望有合理的人的生活，足以发扬人类本性。这种作品一送到阶级社会里去，就成为捣乱阶级社会秩序的武器。但正是这些东西是最通达人情的。人情也就是人道主义。

因之，我想如果说，我们当前文艺作品中缺乏人情味，那就是说，缺乏人人所能共同感应的东西，即缺乏出于人类本性的人道主义。

也许有人以为这样的说法，是十足的文艺上的“人性论”。我以为不是。文艺必须为阶级斗争服务，但其终极目的则为解放全人类，解放人类本性。忘记这一点是不行的。描写阶级斗争为的叫人们明白阶级存在之可恶，不仅要唤起同阶级的人去斗争，也应该让敌对阶级的人，看了发抖或愧死，瓦解他们的精神。这就必须有人人相通的东西做基础。而这个基础就是人情，也就是出于人类本性的人道主义。本来所谓阶级性，那是人类本性的“自我异化”。而我们要使文艺服务于阶级斗争，正是要使人在阶级消灭后“自我归化”——即回复到人类本性，并且发展这人类本性而日趋丰富。

说这是“人性论”吗？那么还是让我们来看一看马克思和恩格斯的话吧。在这里，我就不能不“教条”一番了。

列宁在《马克思和恩格斯〈神圣的家族〉一书摘要》中有下面一段“摘要”：

有产阶级和无产阶级同样是人的自我异化。但有产阶级感到自己在这种自我异化中是满足的和稳固的，它把这种自我异化看做自己的强大的证明，并在异化中获得人的生活的外观。而无产阶级则感到自己在这种异化中是被毁灭的，并在其中感到自己的无力和非人生活的现实。这个阶级，用黑格尔的话来说，就是在被唾弃的状况下对这种状况的怨恨，这种怨恨是由这个阶级的人类本性和它的生活状况之间的矛盾必然地引起的，这个阶级的生活状况是对它的人类本性的公开的、断然的、全面的否定。

那么，无产阶级要求解放还不是为的要回复它的人类本性，并且使它的人类本性的日趋丰富和发展吗？而我们的文艺上的阶级论者似乎还不理解这个关键。

而且，事实上无产阶级之所以能够而且应当解放自己，就是“由于在已经形成的无产阶级身上实际上丧失了一切合乎人性的东西，甚至丧失了合乎人性的外观；由于在无产阶级的生活条件中现代社会的一切生活条件达到了违反人性的顶点；由于无产阶级身上，人失去了自己，同时他不仅在理论上意识到了这种损失，而且还由于不可避免的、无法掩饰的、根本

不可抗拒的贫困的逼迫，不得不直接地忿怒地反对那种非人性”。而无产阶级必须起来斗争，就是要“消灭集中表现在它自己的处境中的现代社会的一切违反人性的生活条件”，从而来“消灭自己本身的生活条件”，使自己本身成为真正的人，回复了人类本性。

那么，我们有什么理由反对在为阶级斗争服务的文艺作品中，应该有更多的人情味，并且使作品中的阶级战士闪耀着更多人性的光辉呢？

如果说，我们当前文艺作品中最缺少的东西，是人情，是出于人类本性的人道主义，那么，其原因，怕还在于我们机械地理解了文艺上的阶级论的原理了吧！

人有阶级的特性，但还有人类本性。“魂兮归来，我们文艺作品中的人情呵！”

## 论“文学是人学”

高尔基曾经作过这样的建议：把文学叫做“人学”。我们在说明文学必须以人为描写的中心，必须创造出生动的典型形象时，也常常引用高尔基的这一意见。但我们的理解也就到此为止，——只知道逗留在强调写人的重要一点上，再也不能向前多走一步。其实，这句话的含义是极为深广的。我们简直可以把它当做理解一切文学问题的一把总钥匙，谁要想深入文艺的堂奥，不管他是作家也好，理论家也好，就非得掌握这把钥匙不可。理论家离开了这把钥匙，就无法解释文艺上的一系列的现象；作家忘记了这把钥匙，就写不出激动人心的真正的艺术作品来。这句话也并不是高尔基一个人的新发明，过去许许多多的哲人，许许多多的文学大师都曾表示过类似的意见。而过去所有杰出的文学作品，也都充分证明着这一意见的正确。高尔基正是在大量地阅读了过去杰出的文学作品，和广泛地吸收了过去的哲人们、文学大师们关于文学的意见后，才能以这样明确简括的语句，说出了文学的根本特点的。

我这篇文章，就是想为高尔基的这一意见作一些必要的阐释；并根据这一意见，来观察目前文艺界所争论的一些问题。

---

**[题解]** 本文原载《文艺月报》（上海）1957年第5期。1958年上海新文艺出版社编辑、出版的《〈论“文学是人学”〉批判集》（第1集）“前记”中说：“《论‘文学是人学’》是一篇系统的宣传修正主义文艺观点的文章，它广泛地涉及到文艺理论领域的许多重要问题，从反对文学反映现实这个历史唯物主义的根本问题出发，用所谓人道主义这条线索把许多问题联系起来，企图以此来解释一切文学现象。这就是这篇论文的修正主义的‘理论体系’。而与马克思主义阶级论相对立的‘人性论’，却又是这个‘理论体系’的基础。”

文艺的对象，文学的题材，应该是人，应该是时时在行动中的人，应该是处在各种各样复杂的社会关系中的人，这已经成了常识，无须再加说明了。但一般人往往把描写人仅仅看做是文学的一种手段，一种工具；如季摩菲耶夫在《文学原理》中这样说：“人的描写是艺术家反映整体现实所使用的工具”<sup>①</sup>。这就是说，艺术家的目的，艺术家的任务，是在反映“整体现实”，他之所以要描写人，不过是为了达到他要反映“整体现实”的目的，完成他要反映“整体现实”的任务罢了。这样，人在作品中，就只居于从属的地位，作家对人本身并无兴趣，他的笔下在描画着人，但心目中所想的，所注意的，却是所谓“整体现实”，那么这个人又怎么能成为活生生的、有血有肉的、有着自己的真正的个性的人呢？而且，所谓“整体现实”，这又是何等空洞，何等抽象的一个概念！假使一个作家给自己规定的任务是“反映整体的现实”，假使他是从这样一个抽象空洞的原则出发来进行创作的，那么，为了使他的人物能够适合这一原则，能够充分体现这一原则，他就只能使他的人物成为他心目中的现实现象的图解，他就只能抽去这个人物的思想感情，抽去这个人物的灵魂，把他写成一个十足的傀儡了。应该说，季摩菲耶夫还是比较重视文学艺术的特征的。在他的那本《文学原理》中，有着很多精辟的见解。那本书，在苏联虽然受到很多人的非常严厉的批评和指责，但我以为这些批评和指责未必都是正确的，然而这里所提到的一点，却是一向毫无异议地为大家所接受的。在苏联是如此，在中国也是如此。正因为这种理论是一种支配性的理论，在我们的文坛上也多的是这样的作品：就其对现实的反映来说，那是既“正确”而又“全面”的，但那被当作反映现实的工具的人，却真正成了一把毫无灵性的工具，丝毫也引不起人的兴趣了。

我这样说，是不是意味着我认为文学不能够或者不必要反映现实呢？不是的。文学当然是能够，而且也是必须反映现实的。但我反对把反映现实当作文学的直接的、首要的任务；尤其反对把描写人仅仅当作是反映现实的一种工具，一种手段。我认为这样来理解文学的任务，是把文学和一般社会科学等同起来了，是违反文学的性质、特点的。这样来对待人的描

<sup>①</sup> 《文学原理》24页。



写，是决写不出真正的人来的，是会使作品流于概念化的。

那么，究竟应该怎样来理解文学的任务，怎样来对待人的描写呢？

过去的杰出的哲人，杰出的作家们，都是把文学当做影响人、教育人的利器来看待的。一切都是从人出发，一切都是为了人。鲁迅在他早年写的《摩罗诗力说》中，以“能宣彼妙音，传其灵觉，以美善吾人之性情，崇大吾人之思理者”<sup>①</sup>，为诗人之极致。他之所以推崇荷马以来的伟大的文学作品，是因为读了这些作品后，能够使人更加接近人生，“历历见其优胜缺陷之所存，更力自就于圆满。”<sup>②</sup> 这种看法并不是鲁迅一个人所独有的，而可以说是过去所有杰出的、热爱人生的诗人们的一种共同的想法。车尔尼雪夫斯基在谈到文学的作用时也这样说：“诗人指导人们趋向于高尚的生活概念和情感的高贵形象：我们读诗人的作品，就会厌恶那庸俗的和恶劣的事物，就会看出所有美和善的迷人的地方，爱好所有高贵的东西；他们会使我们变得更好，更善良，更高贵。”<sup>③</sup> 一切艺术，当然也包括文学在内，它的最最基本的推动力，就是改善人生、把人类生活提高到至善至美的境界的那种热切的向往和崇高的理想。伟大的诗人，都是本着这样的理想来从事写作的。要改善人的生活，必须先改善人自己，必须清除人身上的弱点和邪恶，培养和提高人的坚毅、勇敢的战斗精神。高尔基在他的一篇题名《读者》的特写中，是这样来说到文学的目的和任务的：

文学的目的是要帮助人了解他自己，提高他的自信心，并且发展他追求真理的意向，和人们身上的庸俗习气作斗争，发现他们身上好的品质，在他们心灵中激发起羞耻、愤怒、勇气，竭力使人们变为强有力的、高尚的、并且使人们能够用美的神圣的精神鼓舞自己的生活<sup>④</sup>。

而历来一切伟大的文学作品，也的确都是以赞美和歌颂好人好事，鞭挞和

---

① 《鲁迅全集》第一卷，201页。

② 《鲁迅全集》第一卷，204页。

③ 转引自《文学原理》，18页。

④ 转引自伏尔科夫：《高尔基》11页，人民文学出版社。

斥责坏人坏事为其职责的。善恶邪正的斗争，成了文学的基本主题，而且善总是战胜了恶，正总是压倒了邪。即使邪恶在作品中得胜了，但人们的同情也必然是在善和正一方面的。正像高耐依在论到戏剧的作用时所说的：“好人虽然遭到不幸，大家一定是爱他的，同情他的；坏人虽然得志，大家一定是恨他的，讨厌他的。”这是因为，作者在描述作品中的这些人物时，并不是把他们当做自己的一个工具，而是把他们当做和自己一样的人。他不能不爱那些他所认为善良和正直的人，而恨那些他所认为奸邪和凶恶的人。他和他笔下的好人一同欢笑，一同哭泣；为他们的快乐而快乐，为他们的忧愁而忧愁。而对于那些坏人，则总是带着极大的憎恶与轻蔑，去揭露他们的虚伪，刻画他们的丑态。作者就用他的这种热烈分明的爱憎，给了他的人物以生命；又通过他的人物来感染读者，影响读者。使得读者和他一起来爱那些好人，恨那些坏人。并进而鼓舞读者积极地在现实生活中帮助好人去和邪恶战斗，去扑灭邪恶，肃清邪恶。也正是为了这个缘故，人们在提到那些为我们创造了杰出的文学作品的大师的名字时，才总是怀着无限崇敬与感激的心情的。假使作家所着眼的是所谓“整体的现实”，或者像另一些人所说的是所谓“生活的本质”，“生活发展的规律”，而把人仅仅当作是借以反映这些东西的一种工具的话，那末，他就再也写不出这样激动人心的作品来，再也收不到这样巨大的效果了。

我这样说，是不是会斩断了文学与现实之间的联系，取消了文学反映生活的职能呢？这种顾虑（或者简直是对我的责难），其实是不必有的。除非作家写不出真正的人来，假如写出了真正的人，就必然也写出了这个人所生活的时代、社会和当时的复杂的社会阶级关系。因为，人是不能脱离一定的时代、社会和一定的社会阶级关系而存在的；离开了这些，就没有所谓“人”，没有人的性格。我们从每一个具体的人身上，都可以看到时代、社会和阶级的烙印。这些烙印，是谁也无法给他除去的。曹雪芹难道是为了要反映封建社会的日趋崩溃的征兆，为了要反映官僚士大夫阶级的必然没落的命运而写《红楼梦》的吗？当然不是的。他是因为受到了对于贾宝玉、林黛玉等人（这里不谈这些人是怎样闯进他的心海里去的问题）的一种无法排解的、异常深厚复杂的感情的驱迫，才来写《红楼梦》的。但是我们通过这部作品所看到的，却决不是贾宝玉等人的个人生活史，而是当时的整个时代，整个社会。对于《哈姆雷特》《唐·吉珂德》《奥勃洛莫夫》以及《阿Q正传》等等，我们都可以这样说。

人和人的生活，本来是无法加以割裂的，但是，这中间有主从之分。人是生活的主人，是社会现实的主人，抓住了人，也就抓住了生活，抓住了社会现实。反过来，你假如把反映社会现实，揭示生活本质，作为你创作的目标，那么你不但写不出真正的人来，所反映的现实也将是零碎的，不完整的；而所谓生活本质，也很难揭示出来了。所以，文学要达到教育人、改善人的目的，固然必须从人出发，必须以人为注意的中心；就是要达到反映生活、揭示现实本质的目的，也还必须从人出发，必须以人为注意的中心。说文学的目的任务是在于揭示生活本质，在于反映生活发展的规律，这种说法，恰恰是抽掉了文学的核心，取消了文学与其他社会科学的区别，因而也就必然要扼杀文学的生命。

现在大家都已经知道把典型归结为一定社会历史现象的本质这种理论的错误了。然而，对于我们这里所论述的：把揭示生活的本质、反映生活发展的规律当作文学的任务；而把描写人仅仅当作为完成这一任务所使用的工具。对于这种理论的错误，却迄今还是习焉不察。其实，这两种错误是相互联系，其性质也是极为类似的。因为，既然把文学的任务确定为揭示生活的本质，反映生活发展的规律，而在文学中，这一任务又必须通过典型化，通过典型形象的塑造来完成的，那么，为了保证这一任务的完成，最好自然就莫如干脆把典型归结为一定社会历史现象的本质了。本来，这两种理论，假如只把它们当作结论来看，是并没有什么荒谬可笑之处的，事实上倒还是符合实际的。但现在却把它们当作一个前提，当作一个要求提出来，那就成了有害无益的东西了。因为，它们叫人们去注意一些本来不必注意的事情，结果就必然使人忽略了应该注意的事情。正如，假使我们说食物是从食道而不是从气管进入肠胃去的，这是完全正确的。但假如我们对一个孩子说：“当心！必须使食物通过食道进入肠胃，而不能使它跑到气管里去！”结果会怎样呢？结果反而会使孩子受呛，会使孩子感到吃饭是一件苦差使。这就是这种多余的好心所招致的必然结果。上述这两种理论在文艺上所引起的后果是与此颇相类似的。

高尔基一向认为消极的任务是文学所不足取的。把文艺的意义、作用，局限在反映生活这一点上，就等于是否定了文艺的存在的必要。因为，如果我们所要求于文艺的只是在于概括地反映现实现象，揭示现实生活的本质的话，那么，科学会把这些做得更精确，更可靠的。这样，文艺就失却了它作为人类精神活动的一个特殊领域而存在的意义了。然而，人

们却并不因为有了科学就不需要文艺，而文艺也并没有因为科学的日益发达而渐趋衰落，可见得文艺一定是有它的特殊的、不是科学所能代替的任务的（这种任务，在高尔基看来，就是影响人，教育人，就是鼓舞人们去改造现实，改造世界，使人们生活得更好）。而且，假如我们把反映现实当作文学的首要任务，那么，对于那些杰出的抒情诗篇，以及从个人主观的热情与理想出发的伟大的浪漫主义作品之如此为人喜爱，如此受人重视，就很难解释了<sup>①</sup>。所以，高尔基把文学叫做“人学”，就不但说明了文学的对象是什么，而且，还把文学的对象和它的性质、特点，和它的任务、作用等等相统一起来了。我觉得，在今天，对于高尔基把文学叫做“人学”的意见，是有特别加以强调的必要的。

## 二

前面我们说：对于人的描写，在文学中不仅是作为一种工具，一种手段，同时也是文学的目的所在，任务所在。这是有充分的根据的。整个世界文学的历史，都可以为这句话作证。全人类共有的文学宝库，是一长列的人物的画廊，把这些人物的画像（他们或者戴着诗人自己的名字，或者叫做别的什么）从宝库中抽去，这个宝库也就空无所有了。古往今来的一切伟大的诗人都把他一生的心血，交付给了他所创造的人物，他是通过他所创造的人物来为自己的祖国、为自己的人民服务的。而我们也就根据诗人在他的作品中是怎样描写人，怎样对待人，来判定诗人的作品的好坏，判定诗人的品格的高下的。我们为什么要斥责颓废派的和自然主义的作家呢？主要就是因为他们在他们的作品中歪曲了人，诬蔑了人。而我们对于所有充满着伟大的人道主义精神的作家们，则永远怀着深深的敬仰与感激的心情，因为他们在他们的作品里赞美了人，润饰了人，使得人的形象在地球上站得更高大了。高尔基把文学当做“人学”，就是意味着：不仅要把人当做文学描写的中心，而且还要把怎样描写人、怎样对待人作为评价作家和他的作品的标准。

怎样描写人，怎样对待人，这当然与作家的思想，与作家的世界观有

---

<sup>①</sup> 假如说这些作品之所以为我们所喜爱，也是因为它们通过作家心灵的折射而反映了现实的缘故，那末，这正好说明了文学作品原是必然要反映现实的；把反映现实当作文学的任务而提出来就没有什么积极的意义了。

关。但所谓“世界观”，是人的各种观点的总和，它本身是既统一而又有矛盾的。在对待每一个具体问题上，并不是全部世界观中的每一种观点都起着同等的作用，而是有主从轻重之分的。在文学领域内，既然一切都决定于怎样描写人、怎样对待人，那么，作家的对人的看法，作家的美学理想和人道主义精神，就是作家世界观中起决定作用的部分了。

最能用来说明这一点的，莫如巴尔扎克和托尔斯泰两人的例子。

这两个人，就他们的阶级立场、政治理想来说，都是反动的。但是他们的作品，就其主要倾向来说，却是有利于人民的，却是起着进步的作用的。这应该怎样解释呢？过去，都是根据恩格斯对巴尔扎克的评论，认为是他们的先进的创作方法突破了他们的落后的世界观，把这种现象归结为现实主义的胜利。但是这种解释总不能十分令人信服。因为，这等于是说，创作方法和世界观是可以割裂的了；等于是说，一个作家对现实的理解明明是这样，但他却可以把它写成那样，而且还仍然可以是好作品，仍然可以收到影响人、教育人的效果。这即使就常识上来说，也是很难说得过去的。胡风集团就抓住了恩格斯的这一说法，极力宣扬他们的否定世界观对创作方法的决定作用的反动理论。另一些人则从作家的主观思想与作品的客观思想之间的矛盾来说明这一问题，但这仍然是说不通的。因为，作家的主观思想与作品的客观思想之间，尽管确乎存在着矛盾，但这种矛盾主要也只是深度和广度方面的互有差别，而决不会是属于全然抵触的性质。因此又有一些人企图从这两位作家的世界观的本身找寻说明。他们引证了大量的材料，来证明这两个人的世界观内部原就存在着矛盾，其中既有反动的成分，也有进步的成分；并且断定，起主导作用的还是其进步的一面。于是得出结论说：他们的创作方法是和他们的世界观完全一致的。但这依然缺乏具体的分析。究竟在他们的世界观中有哪些是属于进步的因素？又有哪些是属于反动的因素？又是根据什么理由来断定他们的世界观主要是进步的呢？狭义的世界观主要是指哲学观点而言，按照我们一般的理解，是很难把巴尔扎克和托尔斯泰的哲学观点说做是进步的观点的。

最近出版的第四册的文学研究集刊上，发表了王智量、文美惠两同志所写的两篇关于托尔斯泰的世界观与创作方法之间的关系问题的论文。这两篇文章，分别根据托尔斯泰的三部主要作品（王智量同志根据《安娜·卡列尼娜》和《复活》，文美惠同志根据《战争与和平》），从各个不同的方面去寻找托尔斯泰的世界观和创作方法之间的具体联系，最后得出了如

下的完全一致的结论<sup>①</sup>：托尔斯泰的世界观和他的艺术创作方法之间有着基本上的一致性；但是也有矛盾。这种矛盾的表现就是作品中反动消极因素所占的比重小于它们在作家思想中的比重。而造成这种矛盾的原因则是由于作家对于生活现实的忠实、对于艺术规律的严格遵循。换句话说，就是他的现实主义的创作方法的胜利。

这一结论，大家知道，并不是只在这两篇文章中才第一次被提了出来的，我们前面也已经提到过这样的看法了。但这两篇论文仍有很大的价值，这价值并不在于它们为已有的看法提供了具体的论证，使得这种看法似乎更有根据，似乎更有成为科学的结论的可能了；而是在于别的方面，属于别一种性质的。由于这两位同志研究态度的严肃，引证材料的可靠，以及分析方法的正确，因而，他们不但把我们的注意力引导到了这一问题的关键所在，而且还为应该如何打开这一关键，提供了许多极为有益的线索。令人遗憾的是，他们并没有从他们的正确的分析中，得出可以得到、应该得到的结论。他们还是囿于先入之见，在一个紧要关头，就匆匆的用一个已有的现成结论，结束了更进一步的探索。我这里指的是，当他们根据充分的材料，十分令人信服地分析了托尔斯泰世界观中所存在的矛盾，指出其中有哪些是反动的因素，有哪些是进步的因素，并进一步证明他的反动思想在他的作品中所占的比重，不如在他的思想中所占的比重大时，本可以自然而然地得出关于作家的世界观与其创作方法之间的具体关系的正确结论来的；本可以明白指出世界观中的哪些因素在文艺创作中起着直接的、主导的作用，而哪些因素则只起着间接的、次要的作用来的。但这时，他们的眼睛却从已经涌出来了的结论前滑过去了。因为，他们这时忽然看见了他们出发时所预先设定了的终点，尽管这个终点并不是在他们的前面，而是在旁边的什么地方，他们也就一脚跨了过去了。最后，他们就立定在如上面所说的“现实主义创作方法的胜利”这一现成结论的前面了。

难道托尔斯泰的反动思想在他的创作过程中之所以常常受到排挤和压

---

<sup>①</sup> 不但他们的结论是完全一致的，就是论证的方法，以及每一个具体论点都非常类似。所以，他们虽没有说明这两篇文章之间的关系，我们却完全有理由推测，这是一种共同研究中的分工关系。因此，我在下面提到他们的论点的时候，如非必要，就不一一指出哪是属于王智量同志的，哪是属于文美惠同志的了。

制，在他的作品中之所以占不到象在他的思想中所占的那么大的地位，真是由于他十分忠实于生活现实，由于他严格遵循着艺术规律的缘故吗？真是所谓现实主义创作方法的胜利吗？我看是不能这样说的。至少，这样说是不够充分、不够圆满的。

假如我们把这原因归结于托尔斯泰对生活的忠实，归结于生活真实的客观力量，就很难说明：为什么在他的作品中是那么地忠实于现实，而且往往能从生活现实中得出正确的结论来的托尔斯泰，在他的论文（哲学的和文学的）中却常常会歪曲生活，常常会从生活中得出错误的结论来呢？难道托尔斯泰只有当他在进行创作的时候，才是忠实于生活的吗？而且，正如王智量、文美惠两位同志自己所指出的，在托尔斯泰作品中所表现出来的先进思想，并不只是存在于他的作品中，在他的思想中也是存在的。那么，可见得这里的问题，就并不是托尔斯泰为什么能有这样一些先进思想的问题，而是为什么这些先进思想能在他的作品中起主导作用，而另一些反动的思想在他的作品中却只能退居于次要的地位的问题了；而是为什么这两种思想的比重在作品中比之在思想里会起了个相反的变化的问题了。用忠实于生活这样的理由，是不能说明这一问题的。两位同志还引用了高尔基所说的、托尔斯泰在《复活》中“不能不承认，而且……几乎证实了积极斗争的正确性”，和恩格斯所说的、巴尔扎克“不得不违反他自己的阶级同情和政治偏见”这样的语句，来证明生活真实对作家的强制力量。但是，这里说的既然是托尔斯泰“不能不”，巴尔扎克“不得不”，那就不能单纯从客观生活一方面去解释，而是也应该，甚至是更应该，从两位作家的主观意识一方面去找寻原因的。

王智量、文美惠两同志自己也认识到“仅仅用生活或生活经验来解说作品的客观意义压倒了作者主观偏见的原因还是不够的”，他们也知道有很多这样的作家，虽然他们的生活经验很丰富，但他们创作出的作品，却并没有能超过其世界观的限制。因此，他们在生活经验的丰富和对生活的忠实以外，又提出了对现实主义艺术法则的严格遵循一点来。关于这一点，王智量同志说得很好：

但是在作家的艺术创造过程（而不是手工艺匠式的编造过程）中，随着作品主题和情节的展开，当艺术形象开始获得了一个真实的轮廓，逐渐具有比较明确的个性，开始和它的生活环境形成一个有机的

整体，并且形象和形象之间也渐渐有了基本真实的关系的时候，这时，形象在作家的笔下形成起来的个性化了的生命就会开始产生出一种力量来，这种力量就会要求艺术家在它已经获得的这种真实性和统一性的基础上把它写下去，要求它不仅考虑自己的构思，也要考虑形象本身已经开始显示出来的这种个性的完整性，而不要任意地去破坏它。这就是一种现实主义艺术的力量。这时，如果这是一位真正伟大的艺术家，他熟悉并且尊重艺术的这种规律性，再加上他笔下跃跃欲生的艺术形象带给他的兴奋和鼓舞，他便往往会顺乎这种形象本身的逻辑把它写下去，而不自觉地把自己的主观构思中某些不符合这种逻辑的东西排挤到次要的地位。这样就会出现我们所说的现实主义的胜利的情况<sup>①</sup>。

大家都会承认，在文艺创作中的确有这样的情形。最明显的、为大家所熟知的例子，就是托尔斯泰的《安娜·卡列尼娜》。托尔斯泰原来是想把安娜当做“有罪的妻子”而加以贬责的，但结果他却“不得不”寄给她以深深的同情，甚至还赞扬了她。然而，王智量同志对这一现象的解释，却颇有些神秘的意味。像“个性化了的生命就会开始产生出一种力量来，这种力量就会要求艺术家……，要求他不仅考虑……，也要考虑……”，这里所说的这种力量究竟是一种什么样的力量呢？它难道是脱离作家的主观意识而存在的吗？难道是完全不受作家的思想、态度的影响的吗？当然并不是这样的。假如王智量同志肯用一种浅显明白的、人人能懂的语言来说，就一点也没有什么神秘。不过这样一来，他所作的结论，也就必须另换一个样子了。

我们说过，在文学领域内，一切都决定于怎样描写人，怎样对待人，真正的艺术家决不把他的人物当做工具，当做傀儡，而是把他当成一个人，当成一个和他自己一样的有着一定的思想感情、有着独立的个性的人来看待的。他一定是充分尊重这个人的个性的，他可以通过他自己的是非爱憎之感来描写这个人物；他可以在他的描写中表示他对这个人物的赞扬或是贬责，肯定或是否定；正像在生活中，他可以通过自己对一个人的评价来介绍这个人一样。但他决不能把自己的意志强加到他的人物身上去，

---

<sup>①</sup> 《文学研究集刊》，第四册，154页。



强使他的人物来屈从自己的意志。在生活中是如此，在作品中也是如此。这样一说，王智量同志所说的这种力量，就原来只是人物的性格的力量了，就一点没有什么神秘了。而所谓“熟悉并尊重艺术的这种规律性”，其实是应该说做“熟悉并且尊重他的人物的个性”的！所以，这里，重要的倒是在于作家对于人物的态度，在于作家对于人物的评价。作家对于他的人物性格是不是够尊重的？作家对于他的人物所作的评价是不是公允的、正确的？假使作家并不尊重他笔下的人物，假使对他的人物作出了错误的评价，也就不会有所谓现实主义艺术的力量了。而对人物的态度问题、评价问题，就与其说是现实主义的问题，不如说是作家的美学理想问题、人道主义问题了。所以，我们与其把托尔斯泰之所以由原来的想贬责安娜，终于变成同情安娜，赞扬安娜，说成是现实主义的胜利，倒不如把它当做人道主义的胜利来得更恰当些，更容易理解些。一个真正的人道主义者，怎么能对安娜这样的女子，对安娜这样的遭遇，不深深的寄予同情而反加以贬责呢？任何人都可以看到，在《安娜·卡列尼娜》中，是托尔斯泰对不幸的安娜的人道主义的同情，战胜了他在妇女问题上和家庭问题上的反动思想的。

在《复活》中所表现出来的情形也是一样。

托尔斯泰对待人民的革命斗争一贯是采取反对的态度的。虽然后来在一九〇五年的革命中，也曾表示过某些赞同的意见，但这些意见在他的全部观点中所占的比重是很小的。然而，在《复活》中，他却把革命家们主要描写为一群勇敢、正直的，“为了人民而牺牲自己的特权、自由的生命”的人。甚至，他还违反了他一贯主张的“勿以暴力抗恶”的教义，同情并赞扬起革命者的暴力斗争手段来，认为这“不但不是罪恶，而且是光荣的行为”<sup>①</sup>。为什么会这样的呢？因为，这时托尔斯泰所面对的，已经不是他自己的思想，不是什么抽象的原则、教条，不是政治主张或社会理想的问题了，而是一些具体的人的具体的行为。他看到这些革命者是“在损失自由、生命和一切人所宝贵的东西的危险中”才采取这样的暴力手段的；是在别人十分残忍地对待他们时，他们才“自然而然地采用别人用来对付

---

<sup>①</sup> 这里以及下面引号中的话，都是托尔斯泰的《复活》中的语句，我是从王智量同志的文章中转引过来的。关于托尔斯泰对待革命的态度，也多采用王智量同志的说法。因此，我就很难逃避“入室操戈”之讥。

他们的那同样的方法”的。一个真正的人道主义者能够对这些革命者的行动表示反对吗？在这里，又是表现出作为“暴虐与奴役的敌人，被迫害者的友人”的托尔斯泰的伟大的人道主义精神，战胜了他对革命所持的反动观点的。

不但托尔斯泰的情形是如此，就是恩格斯所评论过的巴尔扎克的情形也是如此的。

巴尔扎克虽然出身平民，却钦慕着贵族，却要在他的姓氏前加一个“德”（de）字。在政治上，他更是一个保皇党，他的同情是完全在贵族一方面的。然而，他在他的作品里，却以“最尖刻的讽刺”、“最毒辣的嘲弄”来对付他所同情的阶级；而带着“不可掩饰的赞赏”去描述他政治上的死敌。为什么会是这样的呢？那就是因为：伟大的人道主义者的巴尔扎克，决不能用别一种态度对待他笔下的人物。贵族，作为一个阶级来说，是他所同情的，寄以希望的；共和主义，作为一种政治主张来说，是他所仇恨的，坚决反对的。然而，他在他的作品里所描写的、所评论的，却既不是作为一个阶级的贵族，也不是作为一种政治主张的共和主义，而是一些具体的人和他的具体的行动。他就是根据这些人的具体的行动来确定对待他们的态度，给他们以一定的评价的。他嘲笑了应该嘲笑的人，赞扬了应该赞扬的人，而我们也因此喜爱他的作品，因此尊敬他为伟大的作家。

巴尔扎克和托尔斯泰两个人的例子，充分向我们证明：在文艺创作中，一切都是以具体的感性的形式出现的，一切都是以人来对待人，以心来接触心的。抽象空洞的信念，笼统一般的原则，在这里没有它们的用武之地。因此，在“人间喜剧”中，保皇党的巴尔扎克，天主教徒的巴尔扎克，就不得不让位于人道主义者的巴尔扎克。同样，在《战争与和平》中，在《安娜·卡列尼娜》和《复活》中，清晰地呈现在我们眼前的也是充满了对被压迫者和被剥削者的同情的托尔斯泰，而那“基督教无政府主义者”的托尔斯泰，就只能留下一个淡淡的影子了。

### 三

我是不是过分推崇了人道主义，过高地估计了人道主义精神的作用呢？我以为，如果是就文艺而论，那么，人道主义精神的作用，恐怕还要远比我上面所说的大得多。

一切被我们当作宝贵的遗产而继承下来的过去的文学作品，其所以到

今天还能为我们所喜爱、所珍视，原因可能是很多的，但最最基本的一点，却是因为其中浸润着深厚的人道主义精神，因为它们是用一种尊重人同情人的态度来描写人、对待人的。假如人民性、爱国主义、现实主义等等概念，并不是在每一篇古典文学作品的评价上都是适用的话，那么，人道主义这一概念，却是永远可以适用于任何一篇古典文学作品上的。人民性应该是我们语言文学作品的最高标准<sup>①</sup>，最高标准并不是任何时候都能适用的；也不是任何人都会运用的。而人道主义精神则是我们评价文学作品的最低标准，最低标准却是任何时候都必须坚持的；而且是任何人都在自觉地或不自觉地运用着的。够不上最低标准，就是不及格；就是坏作品。达到了最低标准，就应该基本上肯定它是一篇好作品；就一定是有其可取之处的。至于好到什么程度？可取之处究竟有多大？那就得运用人民性等等的标准去衡量了。

谁能够从古典文学作品中，举出一篇，不管是属于哪一个时代、哪一个国家的，缺乏人道主义精神的作品来呢？但是，我们却可以举出很多既不是用现实主义的创作方法写的，也并没有什么人民性和爱国主义精神的作品来。像不久以前我们的文艺界所争论的李后主的词，就是属于这一类。要在李后主的词中去找什么人民性和爱国主义精神，是很困难的，除非我们把这两个概念的含义无限制地加以扩大。但这样做的结果，就等于是取消了这两个概念的实际作用。对我们只有坏处而不会有任何好处。那么，我们应该怎样来解释有很多人喜爱着李后主的词的现象呢？如果充分估计了人道主义精神在文学作品中、以及在人民对文学作品的评价中所起的作用，这一现象就没有什么可怪了。

诚然，在李后主的诗词里，所写的都是他个人的哀乐，既没有为人民之意，也绝少为国家之心。亡国以后，更是充满了哀愁、感伤，充满了对旧日生活的追忆和怀恋，很少有什么积极的意义。但是，文学作品本来主要就是表现人的悲欢离合的感情，表现人对于幸福生活的憧憬、向往，对于不幸的遭遇的悲欢、不平的。它正是通过了这些思想感情的艺术的表现，而发挥其作为阶级斗争的武器的作用的。即使作家所要表现的是广大

---

<sup>①</sup> 季摩非耶夫在《论人民性的概念》一文中，因为历来“提到人民性这个概念，就习惯地指作家已达到了艺术性的最高水平”，都“把这个概念归于我们最杰出的作家”，因而，他认为：“从这个意义来说，人民性是艺术性的最高形式”。我是同意他这种说法的。

人民的生活，是广大人民的理想、愿望等等，也必须通过作者个人的感受而反映出来，否则就不成其为文学作品。而且，每一个人既都必有其独特的生活遭遇，独特的思想感情，为什么又不能把他个人的哀乐唱出来呢？假如他唱得很真挚，很动听，为什么又不能引起我们的喜爱，激起我们的同情呢？只要这个人不是人人痛恨的恶人，一种深厚纯真的感情，不管它是对人的，对自然的，也不管它是对个人的，还是对广大人民的，或者是对国家民族的，都是能够引起我们的赞许的。因为他使得我们对人、对自然界更加接近了；使得我们更加热爱我们的生活、更加热爱我们的国家、民族了。而李后主就是不缺乏这种感情的人。王国维非常称道李后主的赤子之心，其实，岂但王国维呢？所有喜爱李后主的诗词的人，最最欣赏的，恐怕也就是他那点赤子之心。

试看如下的诗篇：

又见桐花发旧枝，一楼烟雨暮凄凄，凭栏惆怅人谁会，不觉潸然泪眼低！

层城无复见娇姿，佳节缠哀不自持，空有当年旧烟月，芙蓉池上哭蛾眉。

这是为怀念昭惠后而作的。又如：

一重山，两重山，山远天高烟水寒，相思枫叶丹。菊花开，菊花残，塞雁高飞人未还，一帘风月闲。（长相思）

别来春半，触目愁肠断。砌下落梅如雪乱，拂了一身还满。雁来音信无凭，路遥归梦难成。离恨恰如春草，更行更远还生。（清平乐）

这两首据说是为思念他留宋不归的弟弟从善而作的。所有这些，感情是这样的醇厚真挚，造语是这样的清新自然，怎么能够不引起我们的喜爱，不激起我们的同情呢？更不必说那些最最脍炙人口的亡国以后所作的悲叹自己身世的作品了。

如果评价一切作品都要用人民性、爱国主义、现实主义等等标准，那么李后主的词，王维、孟浩然以及许多别的诗人的许多诗篇，就都只能被排除在古典作品之外。这样，不但会大大削弱我们的文学宝库，而且，还

是违反人民的爱好，违反人民的感情的。反过来，我们对于那些颓废派的和自然主义者的作品，难道还需要先从里面去找寻一下，等到看出其中的确并无人民性、并无爱国主义精神才能加以否定吗？他们的作品的非人性和反人道主义性，是这样的鲜明、触目，每一个正常而善良的人看了，都会立即发生极大的反感而加以唾弃的。人民可能并不懂得什么叫人民性，什么叫现实主义，但是他们却都有一定的欣赏和鉴别文学作品的的能力。他们的唯一的标准（往往也是最可靠的标准），就是看作品是怎样描写人，怎样对待人的？是不是尊重人、同情人，是不是用一种积极的态度来对待人的？一句话，是不是合于人道主义的原则的？虽然他们也不一定懂得什么叫人道主义。

这里，我就难免会遭到如下的许许多多的责难：你是不是想用人道主义的原则来抹煞、推翻人民性原则和现实主义原则呢？你这种说法，是不是一种超阶级的文学观、一种近乎人性论的文学论呢？是不是等于否认了文学是阶级斗争的武器的说法呢？

为了回答这些可能发生的责难，我必须作如下的声明与辩解：第一，如我上面所说，我决不是否认人民性原则和现实主义原则的重大意义，我只是认为这两个原则不能作为评价文学作品的最根本的和普遍适用的原则。我也并不认为人道主义原则就是评价文学作品的唯一可靠的、充分有效的标准，而只是把它当作一个最基本的、最必要的标准。至于说到人道主义与人民性、人道主义与现实主义之间的关系，那么，我认为它们决不是互相对立的，而是有着异常紧密的联系。可以这样说，人道主义是构成人民性与现实主义的必不可少的条件，哪儿没有人道主义，哪儿也就不会有人民性和现实主义。第二，真正的人道主义者，必然是同情被压迫者和被剥削者而痛恨压迫者和剥削者的，他必然会站在被压迫者和被剥削者一面来反对压迫者和剥削者。所以，人道主义和阶级观点并不矛盾，和抽象的人性论倒是格格不入的。第三，文学既是人们的思想感情的反映，在阶级社会里，就必不可免地是从属于阶级、从属于政治的。它必然要为阶级斗争政治斗争服务，不管有一些人是怎样竭力在否认这一点。但我们也不能忘记，对于大部分古典作家来说，以至对于今天在世界范围内的一些还没有消除掉超阶级的幻想的小资产阶级作家来说，是并不能认为他们是有意识地把文学当作阶级斗争的武器来使用的。我们不能混淆了我们与他们之间的区别，用我们对文学的看法，来代替了他们的看法。至于对我们

的作家来说，那么，我们当然应该要求他们自觉地把文学当作阶级斗争的武器来使用，而且还要要求他们有效地来使用这一武器。

人道主义这一名词，今天虽然已经被资产阶级糟蹋得不成样子，虽然常常被资产阶级用来作为反对无产阶级革命，反对无产阶级专政的工具，但是我们决不能因此就抛弃了这一名词，正如我们决不能因为资产阶级糟蹋了自由、民主等等名词，就不再使用这些名词一样。相反的，我们应该用力去揭穿资产阶级所作所为的反人道主义性质，用力来保卫真正的人道主义。

人道主义，作为一种思潮来说，虽是十六七世纪时在欧洲为了反对中世纪的专制主义而兴起的。但人道主义精神，人道主义理想，却是从古以来一直活在人们的心里，一直流行、传播在人们的口头、笔下的。我们无论从东方的孔子、墨子，从西方的苏格拉底、柏拉图等人的言论著作中，都可以发现这种精神、这种理想。虽然随着时代、社会等等条件的不同，人道主义的内容也时时有所变动，有所损益，但我们还是可以从其中找出一点共同的东西来的。那就是：把人当做人。把人当做人，对自己来说，就意味着要维护自己的独立自主的权利。对别人来说，又意味着人与人之间要互相承认互相尊重。所以，所谓人道主义精神，在积极方面说，就是要争取自由，争取平等，争取民主。在消极方面说，就是要反对一切人压迫人、人剥削人的不合理现象；就是要反对不把劳动人民当做人的专制与奴役制度。几千年来，人民是一直在为着这种理想，为着争取实现真正的人道主义——马克思说过，真正的人道主义也就是共产主义——而斗争的。而古今中外的一切伟大的文学作品，就是人民的这种理想和斗争的最鲜明、最充分的反映。

在《我怎样学习写作》一文里，高尔基劝初学写作者必须学习文学史。不但要学习本国文学史，也要学习外国文学史。“因为，”他说，“文学的创造，从它的本质上讲起来，在所有的国家、所有的民族中都是一样的。”而这所谓一样，并不是指“形式上的外表的关联”，也不是指的“题材的一致”。这些是并不重要的。什么才是重要的呢？他说：

重要的是要使人相信，就是自古以来，到处就都张着“摄取人的心灵”的网子，而且现在还是张着的；那些在过去想把人从迷信、偏见和误解中解放出来的事情作为自己工作的人，而且现在还这样做着

的人，是无论什么时候，无论什么地方都有过的，而现在还是到处都有的。重要的，就是要知道在过去想使人在愉快的琐事中得到安慰的人，而且现在还这样做着的人，是到处都有的；那些过去企图鼓起暴动来反对污秽无耻的现实的叛逆者，而且现在还这样企图着的人，是到处永远都有过，而且现在还是有着的。而最后极重要的，就是要知道这些叛逆者的工作；他们最后的目的是要向人们指出一条前进的道路，把他们推向这条大路，而且要战胜那些劝人和由阶级的国家、由资产阶级的社会所创造出的现实之丑恶平息与妥协的说教者的工作，因为这种国家和社会在过去和现在都想使得劳动的人民传染上贪吝、嫉妒、懒惰、厌恶劳动的各种最卑鄙的恶德<sup>①</sup>。

这些话，最好地说明了文学创作的动力，说明了在文学作品中一切都是从解放人、美化人的理想出发的，一切都是为了人的。同时也说明了，伟大的文学家必然也是个伟大的人道主义者。美国的进步作家马尔兹（Albert Maltz），在他的《作家——人民的良心》一文中，也指出：在文学史上占主要地位的作家，都是以“对人民的同情和热爱著称”的。他说：

怎么能不是呢？作家是一个人，他被别人的苦难感动了。假如一个作者不采取人们的生活作为素材，他将采取什么呢？假如他的心充满同情，他的智力善于探索，他的眼光敏锐——他怎么能避免描绘一个不完美的世界呢？——或者死心塌地，不再向往一个更好的世界？从有作者开始写作的日子起，人类一直过着动荡的生活，世界一直在行动或者震荡中。没有一天平静过，每天都有人受难！每天都有些人心在希望、梦想变更<sup>②</sup>。

而世界文学中的大部分作品，他认为，就是从这种基本情势中产生的。事实的确如此。我们可以看到，世界文学中的杰出作品，大概不外如下的两类：一类是对于“不完美的世界”进行揭露与鞭挞；一类是对于“更好的世界”表示向往与憧憬的。大部分的现实主义作品属于前者，一切积极的

---

① 《我怎样学习写作》，三联书店1951年版，第3页。

② 《作家——人民的良心》，自由出版社版，39—40页。

浪漫主义作品属于后者<sup>①</sup>。而两者的出发点，则都是基于对人民的同情和热爱，都是为了改善人民的生活，为了帮助人民争取精神上的解放。世界文学史上的伟人，差不多每一个都是像俄国的工人阶级给予托尔斯泰的光荣称号一样，是“暴虐与奴役的敌人，被迫受害者的友人”。如果一个作者不是这样的人道主义者，他就决写不出能够感动人、能够为人民所喜爱的作品来。不管他是个现实主义者也好，还是个浪漫主义者也好。

伟大的现实主义者巴尔扎克和狄更斯，是伟大的人道主义者。伟大的浪漫主义者拜伦与雨果也是伟大的人道主义者。我们并不是因为巴尔扎克和狄更斯是现实主义者，才喜欢他们、尊敬他们的。同样，我们之所以喜欢和尊敬拜伦、雨果，也并不是因为他们是浪漫主义者的缘故。这四个人之所以受我们的称颂，是因为他们在他们的作品里，对剥削阶级进行了严厉的抨击，对被压迫者表示了深厚的同情；是因为他们的作品渗透着尊敬人、关怀人的人道主义精神的缘故。列宁说：“艺术是属于人民的。它的最深的根源，应该是出自广大劳动群众的最底层。它应该是为这些群众所了解和为他们所挚爱的。它应该将这些群众的感情、思想和意志联合起来，并把他们提高起来。”<sup>②</sup> 而把人当做人，承认人的正当的权利，尊重人的健康的感情，这种人道主义的理想就是在人民群众中有着最深的根底，最广的基础的。

假如我们承认文学是“人学”；假如我们知道文学作品的历史地位与社会意义，首先是从它描写人、对待人的态度上表现出来的；假如我们明白一切时代的进步艺术跟颓废派艺术之所以针锋相对，主要就在于他们描写人的态度的不同、对人的理想的不同；那么，我们就不会怀疑人道主义精神在文学领域内的崇高地位了。

#### 四

不但作品的历史地位与社会意义可以从它描写人、对待人的态度上来估量，就是各种创作方法之间的区别，也可以从它们描写人、对待人的态度和方法的不同上来加以说明。

---

<sup>①</sup> 这只是就其大体的倾向而言，并不是说现实主义作品就没有对于“更好的世界”的向往与憧憬，而浪漫主义作品就不会去对于“不完美的世界”进行揭露与鞭挞。

<sup>②</sup> 《马克思主义与文艺》206页，解放社版。



现实主义的创作方法与浪漫主义的创作方法之间的区别，是很显著的。从题材的来源，到表现的方法，以至描写人、对待人的态度，都是不相同的。要区别它们并不困难。但是，要想仅仅从题材的来源上，从表现的方法上，去说明浪漫主义与一切颓废主义的区别，说明现实主义与自然主义、以及过去的现实主义与社会主义现实主义的区别，就不是那么容易的事了。它们之间的区别，是只有从它们描写人、对待人的态度上，从它们有没有人道主义精神以及是什么样的人道主义精神上，才能找到说明的。

象征主义、超现实主义、存在主义等等，作为一种文学流派来说，是颓废的；是蔑视现实、远离人生的。但象征主义者的巴勃罗·聂鲁达，超现实主义者的路易·阿拉贡，存在主义者的保尔·萨特<sup>①</sup>，却终于脱离了他们原来的流派，而被融合到社会主义现实主义的阵营里来了。因为，他们毕竟是一个人道主义者。他们毕竟是热爱人，热爱生活的。人道主义的火焰在他们的心头炽燃着，强烈地灼痛着他们，使他们不能不起来为保护人的尊严而与灭绝人性的法西斯主义，与反人道主义的资本主义制度斗争。就是这种斗争的热情，使他们与其他的象征主义者、超现实主义者和存在主义者区别开来了。虽然他们的创作方法，基本上并没有什么改变。

现实主义与自然主义的区别，在我们的文学理论著作中，常常说不大清楚。有许多学者甚至常常把这两个名词混用。提到一些著名的作家，如：福洛贝尔、亨利·曼、易卜生、哈代、德莱塞等人时，也一会儿把他们算做现实主义作家，一会儿又说他们是自然主义作家。茅盾在一九二九年用方璧的名字写的《西洋文学》一书，也并没有把现实主义与自然主义明白地区别开来。他把英国的狄更斯、萨克莱，和俄国的冈察洛夫、屠格涅夫等杰出的现实主义作家，都归在自然主义的总标题下。提到契诃夫时，他更用这样明白的语句说：“契诃夫是俄国文学家中最接近的自然主义者。我们不妨说他是俄国的自然主义者。”<sup>②</sup>就是在季摩菲耶夫的《文

---

① 萨特以及一些欧美的其他进步作家，在这一次的匈牙利事件中，丧失了作为一个苏联和社会主义的同情者的立场，这主要是由于他们的政治认识模糊，由于他们为一些表面现象所蒙蔽住的缘故。我们希望他们终于能认清事件的真相与实质，回到一个真正的人道主义者的立场上来。

② 方璧：《西洋文学》208页，民国十九年世界书局出版。

学原理》中，也有把自然主义和现实主义混为一谈的倾向。例如，他认为自然主义就是“降格的、有缺陷的现实主义”。他并且从自然主义一词的语源上来证明它是与现实主义的涵义相同的。他说：“拉丁文 *Natura* 是自然的意思，自然主义就是忠实于自然，在本质上也就是现实主义的意思。”他认为“文学潮流上的自然主义”，也是要“向艺术家要求忠实于生活，要求深刻地研究生活”的，因而，“它是具有现实主义的涵义的。”<sup>①</sup> 在苏联，抱这样看法的，还不止是季摩菲耶夫一个人，像雕刻家凯明洛夫，艺术批评家米海伊洛夫等人，都说过类似的话（参看布洛夫著：《马克思列宁主义的美学反对艺术中的自然主义》一文，文艺理论学习小译丛第一辑之六）。这种说法，当然是不妥当的、有害的。因为，正如布洛夫所说，这样讲，不但是“宽赦了自然主义”，而且在另一方面，还“降低了现实主义”。但这种说法却并不是全无根据的。如果单就表面上、形式上来看，自然主义与现实主义的确是很难区别的。因为两者都是从客观现实出发，都是以生活本身的形式来反映现实的。左拉甚至还称自然主义为“真正的现实主义”哩。对于有一些作家，也的确很难断然把他们划入自然主义类里，或者现实主义类里。

它们之间的区别，仍旧只能从它们描写人、对待人的态度上去找寻。

现实主义者是把人当做世界的主人来看待，当做“社会关系的总和”来理想的。他是用一种尊重的、同情的、充满人道主义精神的态度来描写人、对待人的。自然主义者则是把人当做地球上的生物之一，当做一种具有一切“原始感情”——即兽性——的动物来看待的。因而是用蔑视人、仇恨人的反人道主义的态度来描写人、对待人的。布洛夫说自然主义者拒绝概括、拒绝典型化。其实，不通过概括，不通过典型化，是无法进行创作的。纯粹的“事实文学”、“照相文学”是没有，而且也不可能有的。如果是说自然主义的方法，创造不出真正的典型来，那倒是不错的。因为，自然主义者所概括的，本来就并不是人的社会关系，而是人的生物本能。他们心目中的人的典型，也并不是作为“社会关系的总和”的“人”的典型，而是作为生物学上的“人”的典型。当然也就不会有我们所说的典型意义了。

左拉、莫泊桑，都是有名的自然主义大师，他们都有一套自然主义的

---

<sup>①</sup> 《文学原理》，289、291页。

理论。但是，他们的许多作品，却并不能归在自然主义类里，而是具有很大的社会意义的。这又是什么道理呢？这就是因为，左拉和莫泊桑，毕竟是个人道主义者，无论在生活实践中，或是在创作实践中，他们都不能不作为一个“暴虐与奴役的敌人，被迫害者的友人”而出现。只有当他们不是从生活实感出发，而是从他们的错误的理论出发时，也就是说，只有当他们面对的并不是具体的、生活中的人，而是抽象的、理论概念中的“人”时，他们的作品才是自然主义的作品。因为在这种时候，他们已不再是艺术家，而是个自然主义理论家了，而他们的人道主义精神，人道主义的火焰，也就消隐了，熄灭了。

所以，假如一个自然主义者而同时又是个人道主义者的话，那么他的作品就很难成为严格的自然主义的作品，就必然要散发出浓厚的现实主义的气息来。反过来，假如一个服膺现实主义创作原则的人，而缺少人道主义的精神，他就只能成为一个自然主义者，而无法成为一个现实主义者。或者，当一个现实主义者在对待某一种人生现象，刻画某一个具体人物的时候，假如他的人道主义的热情忽然衰退下去了，那么，他的作品，也就不免要降低为自然主义的作品了。在这一意义上说，季摩菲耶夫把自然主义解释为“降格的、有缺陷的现实主义”，是有他的道理的。

因此，关于自然主义与现实主义，我们可以这样说：在它们之间，横隔着一条人道主义的鸿沟，这就标明了两者的原则性的区别。但这条鸿沟也并不是不可逾越的，例如左拉与莫泊桑，就常常跨过了它。不过，我们也应该指出，假如左拉与莫泊桑，不接受自然主义的理论，没有受到实证主义哲学的有害影响，那他们的成就，一定要远较现在所达到的为大。所以自然主义仍是我们所必须反对的。

关于过去的现实主义与社会主义的现实主义之间的区别，那几乎要比现实主义与自然主义之间的区别，更难说得清楚。按照苏联作家协会章程的规定，社会主义现实主义向艺术家提出如下的两个（有机统一的）基本要求：一、要从现实的革命发展中去真实地描写现实。二、要用社会主义精神去教育劳动人民。历来，大家就是根据这两点来对社会主义现实主义进行阐释的。但是，大家也都感觉到，这前面一点，其实并不只是社会主义现实主义的要求，过去的现实主义，也是这样要求艺术家的。不这样，就写不出历史的真实来。而且，过去有很多作品，它们对现实描写所达到的高度真实性，甚至还超过了今天一般的社会主义现实主义作品的水平；

这是谁都承认的事实。譬如托尔斯泰，他要不是“从现实的革命发展中真实地、历史地和具体地去描写现实”的，他怎么能成为列宁所说的“俄国革命的镜子”呢？这后面一点，应该说是社会主义现实主义的特点了，但这实际上已越出了艺术上的表现方法的范围，因而在实践上，就发生了许多流弊。正如西蒙诺夫在苏联第二次作家代表大会上所说的：

……这个本意是想作明确规定的第二句是不够确切的，甚至反而容许有歪曲原意的可能。这可能被了解为一种附带条件：是的，社会主义现实主义要求艺术家真实地描写现实，但是“同时”这种描写必须与用社会主义精神从思想上改造人民的任务结合起来；那就是说，好象真实性和历史具体性能够与这个任务结合，也能够不结合；换句话说，并不是任何的真实性和任何的历史具体性都能够为这个目标服务的。正是对这条定义的这种任意的了解在战后时期在一部分我们的作家和批评家的作品里特别经常地发生，他们借口现实要从发展的趋向来表现，力图“改善”现实<sup>①</sup>。

在苏联一度流行过的粉饰生活的“无冲突论”，以及在社会主义阵营各国较为普遍地存在着的公式化、概念化现象，不能不说就是与这定义里面的后一句的规定有联系的。

就这样，在苏联作家协会章程中所指出的社会主义现实主义的两个基本特征，真正能够成为它的特点的，其本身却是站不住脚的；能够站得住脚的，却又不能算是它的真正特点。于是，有一些人就把社会主义现实主义给根本否定了。他们不承认在过去的现实主义之外，还另有一种叫作社会主义现实主义的创作方法的存在。抱这样看法的人，在我们中国有，在人民民主国家有，甚至在苏联也有。因此，目前在我们的文艺界就发生了这样的争论：究竟还要不要社会主义现实主义？

究竟还要不要社会主义现实主义呢？我认为还是要的。但是我并不像张光年同志一样，好像为了保卫社会主义现实主义就非保卫社会主义现实

---

<sup>①</sup> 西蒙诺夫：《苏联散文发展的几个问题》，《人民文学》1955年2月号，第七页。重点原有。

主义的定义不可<sup>①</sup>。(虽然他也说,他并不以为这个定义就是“十全十美”的,甚至还说,“要不要一个详尽的定义,究竟是次要的问题。”但就其整个精神来看,却是竭力在为这一定义,特别是其后面一句,辩护的。)这个定义,假如说它在过去曾经是必要的、有益的话,(对于这一点,我也很感怀疑。)那么,它也已经完成了它的任务,今天已是它应该跟我们“含笑告别”的时候了。我也反对那种想为社会主义现实主义另外作一个“更完美的”新的定义的企图。为文学现象下定义,总是一种不聪明的徒劳之举。特别是,假如要把这种定义当做清规戒律,来要求每一个艺术家严格遵守,那就更会流弊百出、贻害无穷。我之所以主张还是要社会主义现实主义,不但是因为社会主义现实主义的文学,的确存在着,发展着。而且还因为,这种文学正是我们的先辈所梦想的文学,正是我们的人民长时期来所要争取实现的文学。只有这种文学,才是真正自由的文学;才是能够最大限度地满足人民精神上的需要的文学;才是能够激发起人们无比的创造潜力来的文学。虽然这种文学在今天还很年轻,还远没有起到它应该起的、能够起的作用。但也正因为这样,我们更要加紧保护它,努力帮助它成长不可。

假如我们承认,在文学史上确乎有古典现实主义和批判现实主义的存在,那么我们就不能否认今天的社会主义现实主义的存在。假如我们说,巴尔扎克、狄更斯、果戈理的现实主义,与勒·萨日、斐尔亭、冯维逊的现实主义是有区别的话,那么我们也得说,高尔基、斯梯、林赛、法斯特的现实主义,与巴尔扎克等人的现实主义也是有区别的。事实上,关于这一点,大家也都是可以点头承认的。因为争论并不在这里。争论是在对于这种区别的来源的认识上。就是:这种区别,究竟是由于创作方法的不同而来的呢,还是由于时代的不同而来?不承认社会主义现实主义是一种新的创作方法的人,就认为这种区别完全是由于时代的不同而来的;因此他们才主张用“社会主义时代的现实主义”来代替“社会主义的现实主义”的。当然,谁也不能否认,社会主义现实主义是只有在有了科学的社会主义思想以后,有了社会主义的革命运动以后,才能产生的。因而它的许多特色,正像过去的古典现实主义、批判现实主义的许多特色一样,是

---

<sup>①</sup> 张光年同志的意见,见他所写的《社会主义现实主义存在着、发展着》一文,载《文艺报》1956年24号。

与时代所加于它的影响不可分的。但是，除了时代的影响而外，是不是在作家的创作方法方面，也还可以找出某种本质的不同来呢？假如把这种区别都归之于时代的影响，那么，在十月革命胜利以后的苏联的现实主义作家，就都应该是社会主义现实主义作家了，但是事实上却仍有像谢尔盖耶夫——青斯基这样的批判现实主义作家的存在。萧伯纳、罗曼·罗兰、汤麦斯·曼这样一些杰出的与高尔基同时代的作家（他们都比高尔基死得迟），也终其身没有能成为社会主义的现实主义的作家。又如，在今天的英国、美国、法国，遵循着现实主义的创作原则的作家，当然是并不在少的，但我们却只说林赛、法斯特、斯梯等少数几个人才是社会主义现实主义作家，而其余的更多的人，仍只能算是批判的现实主义作家。可见得我们是不能把这种区别的来由，完全归之于时代的不同的。

那么，我们应该怎样从创作方法上来说明社会主义现实主义与过去的现实主义的不同呢？我们知道，所谓创作方法，并不是仅仅指狭义的表现手法而言，我们是不能把它与作家的美学理想，与作家的描写人、对待人的态度分割开来的。社会主义现实主义之所以是一种新的现实主义，首先就是因为它体现了社会主义的美学理想，因为它是按照社会主义的人道主义的原则来描写人、对待人的。

社会主义现实主义的伟大奠基人——高尔基的文艺论著和创作，最足以用来说明这一点。

假如说，毁灭与死亡的主题是一切颓废派艺术底特色的话，那么高尔基底创作的特色，就可以说是对于人的歌颂，对于生活的赞美。《人的诞生》，这是高尔基早年所写的一篇短篇小说的题目，我们简直可以把这一题目当做高尔基的全部作品底总标题。高尔基心目中的“人”，是“生活的主人”，是“伟大的创造者”，是能够征服第一自然而创造“第二自然”的人。他一生的活动，就是在为促进这种“人”的诞生，帮助这种“人”的成长而斗争着的。他之所以要那么坚决地、充满愤怒地与自然主义的和颓废派的文艺进行斗争，就是因为他们歪曲了人，贬低了人，就是因为他们的作品使人丧失自信力、阻碍着新人的诞生的缘故。我们从他的小说《母亲》里，就具体地看到了一个这样的新人的诞生和成长的过程。在小说开始的时候，母亲尼洛夫娜是以一个充满着奴隶式的顺从性与被动性的角色而出现的，最后她却成了一个无产阶级革命斗争底自觉的、英勇的战士了。事实上，高尔基并不是在《母亲》中才开始来描写这种新人的形象

的。譬如在一九〇一年写成的剧本《小市民》中，就出现了具有布尔什维克气质的革命无产者的形象——尼尔。甚至在他的更早的充满浪漫主义精神的作品里，就把这种新人的理想透露出来了。如一八九二年所写的长诗《少女与死神》，一八九五年所写的《鹰之歌》、《伊席吉尔老婆婆》，和一九〇一年所写的《海燕之歌》，在这些作品中所创造的一些形象身上，都“充满了为人民的幸福而决心斗争和自我牺牲的精神，充满了对集体主义，‘对人们伟大之爱’的热情”<sup>①</sup>。这些作品都充分体现了高尔基的强烈的乐观主义和积极的无产阶级的人道主义精神。高尔基就是因为是第一个用这种无产阶级的人道主义精神来对待他的作品中的人物的，所以他就成了社会主义现实主义文学的创始人；就使得他和过去的现实主义者区别开来了。

在过去的现实主义者的作品中，人，人民，都是作为一个被剥削、被压迫者，作为一个在物质上和精神上受到各种各样的束缚和折磨的人而被同情着的。而在高尔基以及我们今天所有的社会主义现实主义作品中，人，人民，却是作为一个剥削与奴役制度的掘墓人，作为一个美好生活的创造者而被赞美着的。这就是新旧现实主义之间的最最显明、同时也是最最根本的区别；这种区别是谁都可以清楚地看得出来的。如果把这种区别完全归之于时代的影响，那就不能回答如下的问题：为什么高尔基在无产阶级革命胜利以前，在劳动人民实际上掌握政权以前，就能够把人民作为生活的必然的主人，作为旧制度的掘墓人来赞美；而另外一些作家，虽然也是现实主义的作家，却在社会主义已经在全世界的六分之一的土地上取得胜利以后的今天，还只能把人民作为被侮辱、被损害者来同情呢？

所以，过去的现实主义与社会主义的现实主义之间的区别，仍旧应该是从作家描写人对待人的态度上，从作品所透露的人道主义精神的性质上去找寻的。其实，早在一九三四年，在苏联第一次作家代表大会上，高尔基就已说明了这一点了。他在那一次有名的报告中这样说：

社会主义的现实主义认定存在是一种行动、一种创造，它的目的是为着人类之征服自然力量，为着人类底健康和长寿，为着住在大地上的伟大的幸福，而不断地发展人类底最有价值的个别的才能。人们按照自己的要求底不断增长，愿意把大地彻底改造为那联合成一家的

---

<sup>①</sup> 《高尔基》苏联大百科全书选译，12页，人民出版社。

全体人类底美妙的住宅<sup>①</sup>。

这十分明白地说明了社会主义现实主义文学的社会主义人道主义性质。在作这报告的前一年，即一九三三年，高尔基还在《关于社会主义现实主义》一文中，号召作家同时担当起“产婆和掘墓人”两种任务来。他认为我们的文学应该“杀掉和葬送那对于人类具有敌意的一切东西”，并且在人身上培养这样一种爱情，这种爱情应该是“从对于人类创造的活力的惊异底感情中，从对于那创造着无限的劳动的集团的社会主义的生活样式的人类相互的尊敬中”发生出来的<sup>②</sup>。这更具体地说明了社会主义现实主义应该怎样来对待人；应该爱什么，恨什么。而这样的对待人的态度，这样的爱和恨，正是社会主义人道主义精神的表现。

西蒙诺夫在我们上面提到过的他的那个报告中，通过一个具体的例子，也很好地说明了社会主义现实主义与社会主义人道主义的不可分的关系。他举的例子是卡扎凯维奇的一篇短篇小说。这篇小说里的主人公，一个青年，由于一时的胆怯没有把一个撤退的命令送到师团去。因此把这个师团葬送了。后来这个青年被判处了死刑，但是他想活，非常的想活。作者卡扎凯维奇就在这一点上集中了他的全部才力，他想打动读者的感情，使读者相信：这个青年除了使师团复灭这件事以外，一般地说是个非常好的青年，他还有一个疼爱他的母亲，而现在，他渴望着能活下去。西蒙诺夫认为：只要想象一下，对国家说来，损失一个师团具有怎样的意义？对一万个母亲——不是对一个母亲——说来，丧失自己的儿子具有怎样的意义？我们就会明白，作者把同情给予那个青年，是怎样的违背了人民的利益，怎样的远离了人民的感情！因而，西蒙诺夫断言：在这个时期卡扎凯维奇已经完全脱离了社会主义现实主义方法的实质了<sup>③</sup>。这里，西蒙诺夫虽然并没有使用“社会主义的人道主义”这个概念，但显然他就是因为卡扎凯维奇在他的作品中所流露出来的感情，所作出的判断，违反了社会主义人道主义的原则，这才断定他的创作方法是已经完全脱离了社会主义现

---

① 《苏联的文学》，58页，1950年新华书店版。

② 林林译：《关于社会主义的现实主义》，《高尔基选集》第五卷136、142页，世界文化出版社印行。

③ 见《人民文学》1955年2月号，2—3页。



实主义的实质了的。可见，西蒙诺夫是把社会主义的人道主义精神当做社会主义现实主义方法的一种实质的。

过去，我们为了要从鲁迅的作品中去找寻社会主义现实主义的因素，就出现了各种各样的穿凿附会的说法，假如我们能从鲁迅的作品中所透露出的社会主义人道主义精神上去着眼，是不是就可以比较的有眉目些呢？

## 五

自从共产党人杂志关于典型问题的专论发表以后，把典型归结于一定社会历史现象本质的理论，就遭到了大家的唾弃。近两年来，报章杂志上所发表的文艺论文，差不多每一篇都要批判一下这种理论的错误。然而，事实上，这种理论却并没有就此死亡，它还拥有相当强大的潜势力（因为这种理论其实并不是在苏共十九次代表大会以后才产生的，而是早就存在了的。不过是，在那次大会以后，它就更加取得了无上的威力罢了）。

我们不是还常常看到：因为某一篇文艺作品讽刺了某一行业、某一阶级的个别的人和事，就被认为是对这整个行业、整个阶级的讽刺而受到指责的事例吗？例如，相声《买猴儿》因为讽刺了百货公司的一个工作人员，就被认为是对所有百货公司工作人员的糟蹋。《新观察》上发表了一幅讽刺言行不一致的教师的漫画，就有读者来信指责说，这是对于可敬的人民教师的侮辱。影片《新局长到来之前》上映后，又有人写文章反对把片中的牛科长写成转业军人。最近在《文艺学习》上展开的关于《组织部新来的青年人》的讨论中，有人因为这篇小说把一个老干部刘世吾写成了一个对一切都处之泰然的官僚主义者，就指责作者“这样来刻画老干部老同志，简直是对老干部的污蔑”<sup>①</sup>。这种论调，难道不是和把典型归结为一定社会历史现象的本质的理论相一致的吗<sup>②</sup>？

在关于阿Q的典型性问题的争论中，也可以看到这种错误的典型论确是余威犹存的。

关于阿Q的典型性问题，已经争论了好几十年了，但是直到现在，大家的意见仍很分歧。何其芳同志一语中的地道出了这个问题的症结所

---

① 《文艺学习》1956年第12期，第6页。

② 当然，造成这类现象的原因，可能是很多的；不能完全归咎于上述的错误理论。但这类现象的所以会如此经常地发生，那就不能不说是与这种理论的影响有关了。

在：“困难和矛盾主要在这里：阿 Q 是一个农民，但阿 Q 精神却是一个消极的可耻的现象。”许多理论家都想来解释这个矛盾，结果却都失败了。

难道这真是一个不可克服的困难，无法解决的矛盾吗？事实上一点也不如此，对于一个没有受过错误的典型论的影响的人，是既不会感到困难，也不会觉得有什么矛盾的。为什么农民身上就不会有或者不能有消极的可耻的现象呢？是谁做过这样的规定的？你无论从实际生活中，或者从马列主义经典著作中，都找不到这种根据。这依旧是那种把典型归结为社会本质、阶级本质的观念在作祟。好像，不谈典型则已，一谈典型，就必然得是某一个特定阶级的典型。就要首先要求他必须充分体现他所从属的阶级的阶级本质，必须符合这一阶级在当时的历史条件下的客观动向。否则，那就是非典型的，就要被认为是歪曲了这一阶级，歪曲了现实。解放初期，不是就有许多人认为：说阿 Q 是一个农民，是一种农民的典型，是对我们勤劳英勇的农民的侮辱吗？群众之所以会提出这种指责，正是受了理论家的“熏陶”的缘故。因此，理论家就不得不自食其果了。针对这种指责，理论家赶快声明说：阿 Q 只是个落后农民的典型，并不是一般农民的典型（幸喜没有人肯自居于落后农民之列，不然，恐怕也会要有人出来抗议的）。同时，又特别强调阿 Q 的革命性，以期使他虽然有着那么多的缺点，终于还能配得上他光荣的农民身分。对艺术史的典型抱着这样机械狭隘的看法，这就无怪乎今天的漫画家和相声艺人之所以要常常陷于触处荆棘，动辄得咎的境地中了。

但把阿 Q 说成是落后农民的典型，问题依旧并没有解决。落后农民毕竟还是个农民，而且，他的落后决不是天生的，正是因为有了阿 Q 精神，才使他成为一个落后农民的。那么，他身上的阿 Q 精神，究竟是怎样产生的呢？按照阶级本质论的典型论，农民身上是决不会有这些缺点的。即使有，那也是偶然的、个别的，因而就是非本质、非典型的；就是不值得写、不应该写的。然而，我们的鲁迅先生竟然把它写了出来了，而且写得这样成功，令人无法怀疑，无法推翻。怎么办呢？理论就必须能说明这种现象。过去，冯雪峰同志是把阿 Q 和阿 Q 主义分开来看的。认为阿 Q 主义是属于封建统治阶级的东西，不过由《阿 Q 正传》的作者把它“寄植”在阿 Q 的身上罢了（在他后来写的一篇关于《阿 Q 正传》的论文中，雪峰同志并没有提到阿 Q 主义的形成问题，不知他是否仍持此说）。李希凡同志认为雪峰同志这种说法，实质上仍然是“把典型仅仅看作是一

定社会力量的本质的体现”的观点在作祟。但是，他自己的说法，其实与雪峰同志的说法，并无多大的差别。不过他不用“寄植”的字眼，而说是受了“统治阶级的统治思想毒害的结果”。他说：“鲁迅通过雇农阿Q的精神状态，不仅是为了抨击封建统治阶级的阿Q主义，更深的意义在于控诉封建统治阶级在阿Q身上所造成的这种精神病态的罪恶”。又说：“鲁迅通过落后农民的阿Q来体现阿Q精神，这正表明了鲁迅对于这种腐朽的精神状态所给予人民危害性的发掘和强调，这是和他的革命民主主义的立场相关联的。”<sup>①</sup>足见他也是把阿Q主义主要看做是封建统治阶级的东西的。何其芳同志看出了这种说法无论在理论上在实际上都是不大说得通的，因而又提出了另外的看法。他认为阿Q精神“并非一个阶级的特有的现象”，而是“在许多不同阶级不同时代的人物身上都可以见到的”，“似人类的普通弱点之一种”（这最后一句是三十多年前茅盾同志的话，但为何其芳同志所同意的）。何其芳同志这种说法一出来以后，就立即遭到了李希凡同志的反驳，认为这种说法和被何其芳同志自己在同一篇文章中所批评过的“某种精神的性格化和典型化”的观点，并没有什么区别。并且指责这种看法是一种超阶级的人性论的观点。在去年年底中国科学院文学研究所举办的讨论会上，有更多的人给了何其芳同志以同样的指责。

其实，何其芳同志在提出这种看法时，是十分谨慎小心的。他虽然认为典型性并不等于阶级性，但也并不否认“文学作品所描写的阶级社会的人物”是“有阶级性”的。而且，他还指出了剥削阶级和劳动人民中间的主观主义和阿Q精神的差别所在。尽管如此，他还是免不了要受到“超阶级观点”的指责。原来，批评他的人，虽然不见得就在典型性与阶级性之间“划一个数学上的全等号”，然而却都认为典型性首先是体现阶级性的。如李希凡同志一再强调，典型必须是一个特定阶级的典型。罗大冈同志认为：“典型是通过各种不同的角度表现一个阶级的特性”的<sup>②</sup>。钱学照同志认为：“一个典型有共性和个性，但个性是不能和共性分开的。共性是体现阶级性的；个性就是共性在特殊的时间和地点的具体表现。”<sup>③</sup>而现在，何其芳同志却把阿Q典型性格中的最突出的特色精神胜利法，说成是在不同阶级的人物身上都可以见到的人类的一种普通弱点，自

① 《新建设》1956年4月号，第27页，重点是我加的。

②③ 见《光明日报》1956年12月30日第2版。

然就不能不被认为是一种超阶级观点了。很明显，李希凡等同志，尽管也反对把典型“归结为一定社会历史现象的本质”，然而事实上他们还是在受着这种理论的支配的。

文学作品中的典型人物，必须是一个在一定历史条件下的具体的、活生生的人，在阶级社会里，他必然要从属于一定的阶级，因而也就不能不带着他所属阶级的阶级性。这是不成问题的。譬如，阿Q是农民，就不能没有农民的特性；奥勃洛莫夫是地主，就不能没有地主的特性；福玛·高尔杰耶夫是商人，就不能没有商人的特性。但我们能不能就说，所有阿Q的特性，都是农民的共性；所有奥勃洛莫夫的特性，都是地主的共性，所有福玛·高尔杰耶夫的特性，都是商人的共性呢？把阿Q当做农民的阶级性的体现者，谁都要说是对农民的诬蔑。而把奥勃洛莫夫当做是地主的阶级性的体现者，那更是对现实的严重歪曲，地主难道都像奥勃洛莫夫那样的善良仁慈吗？同样，商业资本家假如都像福玛·高尔杰耶夫那样的纯洁、真诚，那样的反对人压迫人、人剥削人，阶级斗争就真的可以熄灭了。阿Q、奥勃洛莫夫、福玛·高尔杰耶夫，以及文学作品中的所有的典型，正像我们现实生活中的每一个人一样，他们身上，除了阶级的共性以外，难道就不能有他们各自所特有的个性吗？难道就不能有作为一个人所共有的人性吗？假如说，个性只是阶级性“在特殊的时间和地点的条件下的具体表现”，那么，我们也可以说，阶级性只是人性“在特殊的时间、地点和条件下的具体表现”。这样，不但否定了个性，就连阶级性也给否定掉了。

资产阶级学者说，文学是写永恒不变的人性的。这种论调当然是荒谬的，应当反对的。但反对写抽象的人性，是不是就意味着必须强调写人的阶级性呢？我看是不应该得出这样的结论来的。所谓阶级性，是我们运用抽象的能力，从同一阶级的各个成员身上概括出来的共同性。纯粹的阶级性，只存在于人们的头脑中，在实际生活中的具体的人身上是不存在的。文学的对象，既是具体的在行动中的人，那就应该写他的活生生的、独特的个性，写出他与周围的人和事的具体联系。而不应该去写那只存在于抽象概念中的阶级性。不应该把人物的活动作为他的阶级性的图解。阶级性是从具体的人身上概括出来的，而不是具体的人按照阶级性来制造的。从每一个具体的人的身上，我们可以看到他所属阶级的阶级性，但是从一个特定阶级的阶级共性上，我们却无法看到任何具体的人。过去的杰出的古

典作家，绝大多数都是不知道有阶级性这样的观念的，但是，他们却都写出了不朽的典型。而且，我们从这些典型人物身上，也可以清楚地看出这些人物所属阶级的阶级特性来。所以，在文学领域内，正像列宁所说的，一切都决定于“个别的情况”，决定于“一定典型的性格和心情的分析”。用一个抽象的阶级和阶级性的概念，是不能解决任何问题的。

屠格涅夫在谈到他自己的创作过程时，这样说：

起初在想象里孕育的是书中人物之一个。这些人物，在我大半都有实在人物为根据。首先使你注意的人物时常不是主角，而是副角；但没有副角作伴是不会生出主角来的。你开始对于性格，他的出身，学历，加以构思，在第一人身旁便渐渐地聚拢其他的人物来。在想象内孕育着，交叉着模糊的形象的那个时候——是艺术家最有趣的时间。随后才感觉到有将这些形象加以系住，给予定形的需要！……

在另一个地方，他更明确地解释道：

譬如说，我在社会里遇见某费克拉·安得列夫纳，某彼得，某伊凡，忽然在这费克拉·安得列夫纳，在这彼得，在这伊凡的身上，有一点特别的东西，以前我从未在别人方面见到、听到的东西，使我发生惊讶。于是我对他注视，他或她使我引起特别的印象；我开始加以深思，然而这个费克拉，这个彼得，这个伊凡，随后渐渐的后退了，不知消失到何处去了，只有他们所引起的印象遗留着，渐渐的成熟。我将这些人物与别人对照相比，引他们走进不同的行动的范围，我心里整个的小世界都是这么造成的。……随后，突然地，无从猜到地，会发生描写这小世界的需要<sup>①</sup>。

可见他的创作都是从具体的人，具体的事和具体的印象出发的。根据研究家所提供的材料，我们知道许多古典文学名著中的典型人物，在过去的现实生活中，都是有着他们的原型的。鲁迅也说，他笔下的人物大抵都有模

---

<sup>①</sup> 季摩菲耶夫：《怎样创造文学的形象》，见生活书店版《给青年作家》一书94、95页。也见《文学原理》183、184页，译文小有出入。

特儿。所以，作家们都是从现实生活的感受出发，都是因为现实生活中所看到、所接触到的具体的人具体的事打动了他们，才进入创作过程的。从抽象的阶级性出发，在写作过程中处处想着这个人物的性格是不是合乎他的阶级特征，像这样的作家是很少的。——也许很多，但结果他们是决成不了作家的。

高尔基的如下一段话，时常被人们引用，差不多已成了公式化概念化作家的理论根据：

假如一个作家能从二十个到五十个，以至从几百个小商人、官吏、工人的每个人身上，抽出他们最特征的阶级特点、性癖、趣味、动作、信仰和谈风等等，把这些东西抽取出来，再把它们综合在一个小商人、官吏、工人的身上，——那么这个作家靠了这种手法就创造出“典型”来，——而这才是艺术<sup>①</sup>。

在其他地方，高尔基也曾说过类似的话。应该说，这些话是说得不够确切的。如果从字面上来了解和接受这些话，确乎会使创作走上概念化的道路的。高尔基自己却明明并不是按照这样的方法来创造典型的；可见我们是不应该这样来理解这些话的意义的。我认为高尔基在这里是告诉初学写作的人：要创造典型，是不能专门模写一个人的；必须有想象、推测和“虚构”。这就要求作者熟悉人、熟悉生活，要求作者多观察，多分析。所以，在这几句话下面，他紧接着说：“观察的广博，生活经验的丰富，时常可以用克服艺术家对于事物的个人态度及主观主义的力量，把他武装起来。”可见，他所强调的，正是“观察要广博”，“生活经验要丰富”这层意思。

也许有人会说：作家的创作固然不应该从抽象的阶级性出发，但是，他在创作过程中，难道也可以不去考虑他的人物的阶级性，不去发掘他的人物的阶级本质吗？这不是等于说只要写个性，而可以不必写共性了吗？这样，人物的典型性，作品的典型意义，又从哪里来呢？

像这样发问的人，我相信一定是很多的。因为，正是在个性与共性的关系上，正是在作品的典型意义的来源上，大家的思想最为混乱。

在理论上，大家都知道，个性与共性是不可分割的有机统一体。但是

---

<sup>①</sup> 《我怎样学习写作》，三联书店版，第6页。

在具体运用上，却常常把二者对立起来。例如我们常常可以听到这样的说法：典型包括个性与共性两个方面，必须同时写出人物的个性与共性，才能写出典型来。单有个性而没有共性，或者单有共性而没有个性，都不能构成典型。上面的发问者就是根据这样的理解提出问题的。其实，天下并没有脱离个性而存在的共性，也没有不体现共性的个性。因此，那种只有个性而没有共性的人，或者只有共性而没有个性的人，是不会有的。在文学创作中，也并不存在“写个性与写共性孰为重要”、“在写个性的时候应该怎样同时顾到他的共性”等等的问题，这些问题，是只有在理论家的笔下才会出现的。作家所注意的，只是具体的人和他的具体的活动。差不多所有作家的创作过程都是和前面所提到过的屠格涅夫的相类似的：因为生活中的某一个人某一件事打动了她，他对这个人这件事形成了一定的印象、看法，丰富的生活经验又使他把这个人的这件事和其他人其他事联系起来，这些人和这些事碰在一起，于是发生了种种的矛盾纠葛，搅动着作家的心魂，激起了他的异常复杂的思想感情，使他无法摆脱。就是在这种思想感情的驱迫下，他才来进行创作的。他根据他的立场、观点，根据他对生活的理解和一定的美学理想，来描绘激动着他的人和事，对他们作出一定的评价。什么阶级性，阶级本质等等抽象的概念，他是很少考虑的。但是也决不会因为他的不考虑，他的人物身上就缺乏了这些东西；假如他真正写出了人物的话。水浒的作者，总该是个没有阶级观点的人吧？他在描绘他的人物时，是并不知道，也并不去考虑，他们的阶级性阶级本质等等的东西的。但是他笔下的人物，却无一不合于他们的出身、经历，无一不合于他们的阶级地位。他在有着相同的阶级本质的同一个阶层中，写出来了不是一个，而是几十个活生生的典型。假如他也接受了“写人要写阶级本质”的理论的影响，时时想着他的人物们的阶级本质，那他就恐怕只能写出一个，不，甚至一个典型也写不出来了。

我这样说，并不就是认为作品中的人物可以不必在一定程度上体现出他的阶级本质的某些方面；也不是说我们在评论作品中的人物时，不应该从他有没有表现出他的阶级特征上去检查；相反的，我认为这些都是必要的、应该的。我只是反对把“写人要写出他的阶级本质”作为一种创作原则，作为一种向作家提出的前提要求。然而，很明显，一向大家却的确是把它当作创作原则、当作向作家提出的前提要求的。一般人都把这种“写人物要写出他的阶级本质”的理论，当作是马克思主义的理论，其实

却是一种反马克思主义的，尤其是反文学的理论。马克思主义没有告诉我们人的思想、性格，与他所属的阶级之间永远保持着固定不变的关系；也没有告诉我们阶级的思想、阶级的客观动向就是阶级个别成员的思想，就是阶级个别成员的客观动向。福玛·高尔杰耶夫，葛利高里·麦列霍夫这样的人，并不只是在文学作品中才有，在现实生活中也是有着他们的根据的。因此，想用揭示抽象的阶级本质来代替刻画千差万别的个性的企图，实质上只是一种典型的机械论和庸俗社会学的观点。这里，根本没有什么阶级观点，有的只是成分决定论<sup>①</sup>。

那么，人物的典型性，作品的典型意义，从哪里来呢？

人物的所以有典型性，并不是因为作家揭示出了他的阶级本质的缘故<sup>②</sup>；作品的典型意义，也不是仅仅存在于典型人物本人的身上的。人物之所以有典型性，乃是因为在他的周围集结着各种各样的人和事；乃是因为通过他的活动，展开了一幅广阔的社会生活的图景，概括出那一时代的错综复杂的社会阶级关系的缘故。而作品的典型意义，也不应该仅仅从作品中的个别人物身上去找，而是应该从作品所构成的整个画面，所揭示的生活的总的动向中去找寻的。阿Q之所以有典型性，难道是因为鲁迅揭示了阿Q作为一个农民（或者说落后农民，或者说流浪雇农）的阶级本质的缘故吗？阿Q正传的典型意义，难道是仅仅存在于阿Q个人的身上，仅仅存在于他的精神胜利法上吗？假使离开了未庄的典型环境，离开了他与王胡、小D、吴妈，以及赵太爷、假洋鬼子等人之间的关系，阿Q的典型性又从哪里产生出来呢？即使你把他的阶级本质揭露得再鲜明、再深刻些？如果《阿Q正传》的典型意义，仅仅在于阿Q的精神胜利法上，而不同时也在它对于中国半封建半殖民地时代的农村生活和阶级关系的反映上，也在它对于封建地主阶级对农民的残酷剥削和压迫的揭露上，也在它对于辛亥革命的深刻的反映和批判上，（而这些，都是通过阿Q的具体活

---

① 当然，提出这种理论的人的用意是好的。他提醒作家要注意人物的阶级本质，因为只有当我们认识了一个人的阶级本质以后，才更能了解这个人。如果意思只是这样，那我是完全同意并且竭诚拥护的。但是，这样也就不必提出什么“写人要写出他的阶级本质”这样的理论来，而只需告诉作家应该熟悉人、了解人，应该透过人的阶级本质去了解人就好了。

② 概念化的作品中的人物，他的一举一动是处处合于，处处体现出他的阶级性、阶级本质来的，然而却并不能成为典型；并没有典型性。可见关键并不在这里。



动来完成的。)那么,这篇作品就决不会被我们这样的推崇了。

马克思主义教导我们,在观察社会现象的时候,应该运用阶级分析的方法。我们在理解和分析文学作品的时候,当然也要运用阶级分析的方法。但进行阶级分析,决不是只要简单地为作品中的人物划上个阶级就算,它要比这复杂得多,艰难得多。但是我们过去在评论作品时,却就存在着这种简单的“阶级分析”方法。这难道是种偶然的、孤立的现象吗?它是与“典型必须是某一特定阶级的典型”等等的理论,密切联系着的。大家时常嘲笑那种把对某一行业的个别的人的讽刺,误认为就是对这整个行业的讽刺的人。然而这样的人,却仍旧时常要涌现出来。不久前,甚至还发生了中华护士学会总会向长春电影制片厂提出抗议的事件。原因不过是为了“长影”拍摄的讽刺喜剧片《带刺的玫瑰》中的主角,恰恰是个护士。我们难道能够过分责备中华护士学会总会吗?至少,我们在责备这个团体的时候,是不是也应该好好追寻一下根源,检查一下我们的庸俗社会学的典型论呢?资产阶级学者时常恶意地称文艺领域为马克思主义的“致命伤”,假如我们的一些自以为是马克思主义者的文艺理论家们,只知道把马克思主义关于哲学、政治、社会等方面的理论、原则,直接转入文艺领域的话,那么,这一领域虽然不见得真会成了个“致命伤”,恐怕也就不免要成为一个多灾多难的领域了。

车尔尼雪夫斯基曾经十分明确地表达过这样的意思,他认为:艺术之所以别于历史,是在于历史讲的是人类的生活,而艺术讲的是人的生活。高尔基把文学叫做“人学”,这个“人”,当然也并不是整个人类之“人”,或者某一整个阶级之“人”,而是具体的、个别的人。记住文学是“人学”,那么,我们在文艺方面所犯的许多错误,所招致的许多不健康的现象,或者就都可以避免了。

一九五七年二月八日写完

刘绍棠

## 我对当前文艺问题的一些浅见

毛主席的《在延安文艺座谈会上的讲话》，发表已经十五个年头了。在这十五年中，文学艺术为工农兵服务的方针，取得了辉煌的胜利，对整个人民革命事业，做出了巨大的贡献，产生了不少优秀的作品，出现了任何时代没有的这么多的作家。

“百花齐放、百家争鸣”的方针提出以后，如何认识毛主席的《在延安文艺座谈会上的讲话》的指导意义，如何在今后的文学艺术创作上体现毛主席的文艺方针，这不能不说是一个新的问题。

做为一个年青的初学写作者，写过一些被讥为粉饰太平的田园牧歌式的小说，对生活的认识是很肤浅的；同时，在理论上和历史知识上都贫乏得可怜，要想对如此重大的问题发表意见，明知是自不量力的。但是在许多同志的鼓励下，几经思想斗争之后，终于激起了“初生牛犊子”式的勇气，胆大妄为地谈一谈自己的想法和看法。当然，这根本算不得是甚么“鸣”的。

—

我认为，毛主席的《在延安文艺座谈会上的讲话》，包含着两个组成部分。一个是指导当时文艺运动的策略性理论；一个是指导长远文学艺术

---

【题解】本文原载《文艺学习》1957年第5期。这一期《文艺学习》的“编者的话”指出：“今年5月是延安文艺座谈会讲话发表的15周年。对于它最好的纪念，应该就是体现‘百花齐放百家争鸣’的精神，好好地研讨今天我们的文艺所存在的问题了。……刘绍棠同志的文章……对当前我们的文艺现象发表了一些大胆的意见。他所提的问题正是广大的文艺爱好者都在关心的问题，我们欢迎大家——作家和文艺爱好者都来参加讨论。”

事业的纲领性理论。当然，我们不可能断章摘句地在全书中找出这两个部分，我指的是，在整个理论中所含有的这两种意义。

当时，是怎么样的一种历史情况呢？当时正是我们的抗日战争最艰苦的年月，国民党反动派对抗日动摇，暗中进行投降叛卖活动，并且对人民采取高压政策，文艺工作者存在着脱离群众和创作脱离政治的现象。

国家存亡，匹夫有责。在当时，要求中华民族每一个人贡献出自己的一分力量，哪怕是最微小的力量。对于掌握着文学艺术武器的作家和艺术家来说，更应该积极地发挥自己的作用。而问题在于，这个武器掌握在甚么人的手里，如何使用这个武器。

所以，必须对作家艺术家们进行思想改造，要他们深入工农兵，深入实际斗争，要他们及时写出直接为抗日战争服务的作品，哪怕这些作品只是一块砖瓦，一块石头，只要它能够打击敌人就可以。

因此，当时的文艺为政治服务，就必然表现在为政策条文服务上。部队的宣传队、文工队与地方上的各种专业剧团、业余剧团上演的剧本，大多数是根据某一宣传意图所写出的作品，《兄妹开荒》恐怕就是这类作品的代表作。作家们写这种作品，理论家写文章推动作家去写这种作品，文艺领导督促作家去写这种作品，都是必须和必要的。一切为了抗战，一切为了打击敌人；给人民“雪里送炭”，这是最重要的前提，其他都是次要的。

由于这些作品反映的生活有一定的时间性，由于作家创作过程的匆忙和短促，所以这些作品的艺术性一般很差，思想性也有很大局限性，因此这些作品绝大多数的艺术生命是不长的，能够保存下来的是不多的。但是，应该说，这些作品所合成的力量，有力地打击了敌人，对人民抗日战争做出了很大的贡献，它们胜利地完成了它们在一定时期的宣传鼓动作用，这是文学艺术事业的光荣。尽管没有伟大的作家和伟大的作品产生，但是在文学史上，它应该占有光辉的篇章；而且毫不夸大地说，这些众多的无名作品和无名作家，集体组成了史无前例的伟大作家和伟大作品。

在人民解放战争时期，虽然有些变化，但是在主要的方面仍然与抗日战争时期无异。

当时在提高和普及的问题上，是以普及为主的。其所以以普及为主，一方面是由于战争的需要，另一方面，也是由于当时人民的艺术欣赏力很低。人民需要的是“下里巴人”，对“阳春白雪”还不能接受，作家考虑

人民最迫切的需要，创作最易于使人民接受的作品，也正是一个光荣的职责。

但是，全国解放以后，人民生活发生了巨大的变化，人民欣赏艺术的机会多起来，欣赏能力也逐渐提高了。于是，只根据政策条文创作的作品，由于缺乏高度的艺术魅力，已经不能满足人民的需要；同时，生活环境的安定，使作家有充分的时间对作品进行孕育、构思和细致的艺术加工。再沿用过去的领导方式和理论思想来督促和指导作家的创作，势必只能起到“促退”而不是“促进”的作用了。

不能不承认，全国解放以后，我们的理论指导思想是守旧的，而且与之同时又深深地接受了外来的教条主义影响，在很大程度上，妨碍和束缚了文学艺术事业的发展和繁荣。于是，这就发生了读者、观众与被阅读、被欣赏的作品之间的矛盾（也可以说是人民与作家之间的矛盾）；创作与理论指导思想的矛盾（也可以说是作家与理论批评家和文艺领导工作者之间的矛盾）。胡风反革命集团，正是利用我们人民文学事业的内部矛盾，利用作家对教条主义正当的不满和自身马克思列宁主义理论水平很低的矛盾，别有用心地贩卖他们那反革命的黑货，迷惑了不少群众和作家的耳目，向党和人民发动反革命的进攻。

公式化概念化的根源，就在于教条主义者机械地、守旧地、片面地、夸大地执行和阐发了毛主席指导当时的文艺运动的策略性理论。但是应该公平地说，公式化概念化的作品，在一定的历史时期，是起过积极作用的，然而在今天，它已经是有害无益的了。

文艺为政治服务，并不是表现在机械地为某一政策或某一方针的服务上，也并不是表现在根据宪法、党章和法律条文的创作上；它主要是表现在作品的阶级性、对人民的鼓舞作用以及对人民道德品质的美育作用上，也就是说，表现在人类共产主义灵魂工程的建设作用上。

要求文学艺术作品非常及时地为政策方针服务，其实是违反唯物论的基本原则的。存在决定意识。作为观念形态的文学艺术，它只有在生活中的事物已经发生和存在以后才能反映，也就是说，才能创作。而且，文学艺术的创作，需要给作家认识生活（存在），观察、体验、分析和研究生活（存在）的时间，需要给作家进行艺术形象的构思和创造的时间；因之，文学艺术的创作是必然落后于生活的发展的。那么，文学艺术作品对生活的推动，鼓舞和指导作用表现在哪里呢？前边已经说过，它主要表现

在人类共产主义灵魂工程的建设作用上。

必须声明的是，我在上面所谈的“作品”，是指的那些工于塑造艺术形象的体裁的作品，例如小说和戏剧而言的；它不包括文学艺术创作中的杂文，小品以至报告文学、特写等。

当然，为了某些迫切需要的任务，根据政策方针去创作，也是应该的；并且也可能由于生活积蓄的丰富和艺术技巧的高超，写出优秀作品。但是，这并不符合艺术创造的正常规律的。因之，也就不能据此而去要求文学艺术服从和服务于某一方针政策；否则，就仍然会陷入公式化概念化的泥坑中去。

据上所述，在今天，提高与普及以谁为主的问题，可以说是非常尖锐地提出来了。当然，毛主席所制定的原理：“在普及基础上的提高，在提高指导下的普及”，是永远适用于概括和指导提高与普及的相互关系的。但是在今天，我认为，应该是以提高为主了。这不是谁主观地提出要提高，而是人民要求提高，因为人民已经不满足“小放牛”和“人、手、口、刀、牛、羊”了。用不着过多的解释，这种提高，不是从空中提高，不是关门提高，而是在普及的基础上的提高，是为普及所要求所决定的提高。

前些日子在电影问题上的争论，不正是反映出人民要求提高的强烈呼声吗？“百花齐放、百家争鸣”的方针，不也正是为了提高文学艺术创作和学术研究的水平和质量吗？

## 二

毛主席的《在延安文艺座谈会上的讲话》，其所以对文学艺术事业具有永恒的指导意义，就在于那纲领性的理论，就在于它对马克思列宁主义文艺理论最深刻、最完整、最联系实践的伟大发展。

文艺为工农兵服务，政治标准第一和艺术标准第二，作家深入生活和思想改造，过去、现在、以至无穷远的未来都同样具有最根本的指导意义；这些原则和定理，是不容许修正或取消的，而且也是无法修正和取消的。“百花齐放、百家争鸣”跟这些原则和定理是没有任何矛盾的；背弃这些原则和定理，也就是背弃了马克思列宁主义的阶级观点和世界观，那么，就必然会去投靠另一家——资产阶级那一家去了。结果，决不会“放”出什么“花”，鸣出什么好的名堂来的。

为工农兵服务的文艺方向，坚决不能动摇。因为文学艺术的生命源泉是工农兵群众的生活，文学艺术作品的读者和观众，是广大的工农兵群众；如果承认文学艺术是属于人民的，那就不能怀疑工农兵方向。但是，由于阶级关系的转化，知识分子这一阶层已经属于工人阶级，所以今天的为工农兵服务，实际上也就是为工人、农民和知识分子服务。当然，我们必须警惕，作家们不能由于自身是知识分子，气味相投，只是为知识分子服务；作家们应该主要为最大多数的工农劳动人民服务。

创作题材也应该有主从之分。作家应该努力去熟悉工农群众的生活，写工农群众的题材。当然，这不能用硬性规定和行政方式强迫作家去做，必须根据作家们各自不同的特点和条件，通过说服教育，使他们自觉自愿地、完全愉快地去做。必须说明，我所指的题材，并不是像陈其通等同志那样，把“家务事、儿女情”的题材跟工农兵生活的题材势不两立地对立起来。其实这种论调是可笑得很的。难道工农兵就没有“家务事、儿女情”吗？难道写工人只能写“炉火通红，机轮转动，铁锤叮当响”的题材吗？难道写农民只能写“唉咳唉咳哟，努力加油干，生产长一寸”的题材吗？难道写士兵只能写“端起冲锋枪，冲呀！杀呀”的题材吗？难道能够把“家务事、儿女情”和劳动、生产、战斗截然割裂吗？

我所谈的题材有主从之分，指的是工人农民的题材应该为主，知识分子和其他阶层的题材应该为从。这也不是谁主观决定的，客观现实的本身就非常分明地昭示出来，生活的主要创造者，是工农劳动人民；组成整个社会生活的主体，是工农劳动人民的生活。

但是，我们不能因为题材有主从之分，就得出教条主义宗派主义的结论，认为“从”的题材的写作，就没有“主”的题材的写作有价值。其实，作品的价值，最终并不决定于题材和主题的重大与否，而是决定于作品通过艺术形象所表现的思想意义和艺术感染力。谁也不能否认，不同阶层的题材对不同阶级也同样具有教育意义；《静静的顿河》对知识分子有教育意义，《苦难的历程》对工农劳动人民也同样具有教育意义。

政治标准和艺术标准的问题，也是不能容许本末倒置的。因为这是作家对文学艺术创作的阶级观点问题。否认政治标准第一，事实上就是否认艺术的阶级性，否认艺术是武器，是工具，而把艺术看做是花瓶。但是，正像前面已经说过的，这决不是像教条主义宗派主义的理论那样，认为衡量政治标准——亦即是衡量作品的思想性和教育意义，只是决定于作品题

材和主题的重大与否。也正如我前面已经说过的，思想性（政治性）不通过艺术形象去完成，是根本不存在的。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。”没有力量的“思想性”，岂不是跟手无缚鸡之力的“勇士”一样滑稽吗？我们所应刻苦努力的，正是毛主席早就教导我们和期待我们的，“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”。

在今天，最尖锐最突出的问题，是要求作家们，努力探索和追求尽可能完美的艺术形式——亦即是艺术性、艺术感染力和艺术魅力。因为这正是人民文学艺术事业内部矛盾反映在当前作品本身的焦点。

深入生活和思想改造，也是绝对不能动摇和怀疑的。脱离生活，或是走马看花地去生活，就不可能产生真正深刻地、真实地反映生活的作品，而且不可避免地将无所可写。即或勉强去写，也只能写些公式化概念化的东西，而终归是要被淘汰的。无源之流，迟早总要干涸。由于矛盾是绝对的，统一是相对的，所以在千年万年之后，仍然会有唯心论与唯物论的矛盾，先进与落后的矛盾。有唯心论存在，有落后事物存在，就必须进行思想斗争和思想改造。一个作家没有先进的世界观——共产主义世界观，没有正确的立场、观点，也就必然地会造成方法上的错误。所以，一个有出息的作家，一个现实主义作家，必须整个生命都永远沉浸在生活激流里，必须毫不苟且地进行思想改造；只有如此，才能产生出忠实于生活、记录时代面貌的作品，才能产生出对人民生活有意义、对人民文学艺术事业有贡献的作品。同时，要想严格地进行思想改造，就必须真正地深入生活，而要想真正地深入生活，就必须严格地进行思想改造；这个互为影响的关系，正是实践和认识的关系，是用不着多分析的。

但是，深入生活的方式因人而异，对于一个作家来说，是否深入，是要从他的作品来检验的。作家投入生活中去，正如鱼之入水，只要是在水里，它如何游泳、生存是用不着制定一个统一养育法的，生物之适应环境和改造环境，是决定于客观情况与主观条件的，作家的深入生活，也同此理。所以，深入生活担任工作固然好，但是以公民的身份，一生与人民生活在一起，直到老死，也同样是好的。至于思想改造，要采用说服的办法，而不能用压服的方法，这是我们党领导思想斗争的一贯原则，今天，这个原则就更加发展了；百家争鸣，求同存异，正是这个原则的新面貌。

毛主席的《在延安文艺座谈会上的讲话》给作家和艺术家指出了最正

确最光明的方向，给作家和艺术家提供了无限宽广地、有意义地发挥创造精神和艺术才华的最大可能。“百花齐放、百家争鸣”的方针，正是《在延安文艺座谈会上的讲话》在新时代的发展，它的基本原理是没有变的，而且是永远不会变的。

### 三

总观过去，我们清楚地看到，由于贯彻和执行了毛主席的文艺方针，文学艺术的现实主义精神，更加广阔地、深刻地发展了，文学艺术与人民的关系空前地密切了，作品的内容也史无前例地以反映工农兵劳动人民的生活为主了，产生了众多的生根于人民土壤上的作家；我国自诗经到鲁迅的现实主义传统发扬光大了。

但是，我们也不能不客观地、实事求是地看到，由于历史环境的限制，文学创作长期服从于一定的政策方针，我们的作品的艺术建筑比起思想建筑，要差得很多。

今天，我们艺术建筑的落后现象已经完全显露出来了，为消除艺术建筑的落后现象而斗争的任务，是刻不容缓的了。“百花齐放、百家争鸣”方针的提出，正是克服艺术建筑的落后现象和推动文学艺术事业繁荣与发展的惟一办法。

必须遵照毛主席的文艺方针，深入生活，进行思想改造，树立共产主义世界观，掌握观察、体验、研究、分析生活的马克思主义的观点与方法。这些，我已经在前面谈过了。

必须研究、学习和继承现实主义传统，研究、学习和继承古典作家的艺术技巧。

继承现实主义传统，就必须清除教条主义宗派主义的理论和影响。就必须承认，只要作家具有和不断加强共产主义世界观，那么他们的创作方法是可以不同的；用定义制定一个统一的创作方法，是束缚和窒息作家的创造性的。我们既然承认各民族可以根据本民族的特点，通过不同的途径建设社会主义，为甚么就不能承认，作家为社会主义事业进行创作的方法有所不同呢？

继承现实主义的 tradition，就必须真正地忠实于生活真实。这种忠实于生活真实，就是忠实于当前的生活真实，而不应该在“现实底革命发展”的名义下，粉饰生活和改变生活的真面目。这种生活真实，必须具有时代的



特征和时间的痕迹，而不能把一九五七年的真实等同于一九六七年的真实。但是这也不是说要摄影式地忠实生活真实，而是应该从“静”中看到“动”地忠实生活真实。不过它首先是基于“静”，而不是基于“动”。

学习古典艺术大师的艺术技巧，锤炼个人的艺术技巧，就必须考究语言的精炼、生动和音响；就必须注意反映生活的色彩和风貌；就必须注意巧妙地安排故事情节和精选最富有形象性的细节；就必须注意引人入胜的布局。总而言之，也就是必须具有“语不惊人死不休”的那种追求艺术技巧的刻苦精神。

只有这样，才是真正地正视人民文学艺术事业的内部矛盾，只有这样，才能使我们的文学艺术事业得到繁荣和发展。

## 刺在哪里？

—

刘绍棠同志在《北京文艺》四月号和《文艺学习》五月号发表的两篇文章<sup>①</sup>，引起我很多感想。尽管刘绍棠同志的某些论点是我所不能同意的，我觉得，他对某些问题的看法是失诸片面和武断的；但是我不能不承认，他这两篇文章对当前的文艺现象提出了一个非常值得注意的问题。

是的，我国文学界在解放以来取得了光辉的成就，出了一些好书，涌现了一批新人。如果说，我们不是前进了一步，反而是倒退了一步，这恐怕是不公允的。但，大家也都感觉到，我们今天的文学作品还不够有生气，不够有力量，还不能充分反映出现实生活的真实面貌，真正富有艺术魅力，真正能够激动人心的作品还不多见。究竟问题在哪里，原因在哪里呢？刘绍棠同志的文章，就试图就这个问题作一番分析和探讨。不管他的努力能够获得多大的成绩，这样的分析和探讨还是有益的、必要的。

西蒙诺夫在谈论苏联文学界的现状时曾说过这样的一段话：“不管木刺埋在肉里多么深，为了不致使它溃烂，就必须把它拔出来。虽然这样会触痛许多人的自尊心，但为了我国文学的利益，读者的利益，社会主义的利益，我们必须这样做。”<sup>②</sup>我想，这段语重心长的话，对于我们来说，也是可以适用的。因为我们的肉里也埋着一根刺，这根刺埋得那么久，那么深，有些人甚至习以为常，几乎感不到痛苦了。这刺，就是教条主义、宗派主义给我们带来的害处。

---

**【题解】** 本文原载《文艺学习》1957年第6期。

<sup>①</sup>指《北京文艺》四月号《现实主义在社会主义时代的发展》和《文艺学习》五月号《我对当前文艺问题的一些浅见》。

<sup>②</sup>见《学习译丛》一九五七年第三号西蒙诺夫：《谈谈文学》。

不容讳言，我们人民文学艺术事业的内部是存在着若干矛盾的。而其中最主要的矛盾，并非如同有些同志所想象的，仅仅是编辑和作家之间的矛盾，或者是青年作家和老作家之间的矛盾，或者是党员作家和非党作家之间的矛盾，而是教条主义、宗派主义在我们之间所造成的一种极其广泛而深刻的矛盾。这种矛盾，不仅存在于编辑和作家之间，同时也存在于编辑和编辑之间，作家和作家之间；不仅存在于青年作家和老作家之间，同时也存在于青年作家彼此之间和老作家彼此之间；不仅存在于党员作家和非党作家之间，同时也存在于党员作家彼此之间和非党作家彼此之间。

现在提出反教条主义反宗派主义的口号，大概是谁都不会反对的。但，最近一个时期，教条主义似乎一下子都销声匿迹了，连过去最坚持教条主义的人也都大声疾呼要反对教条主义了，教条主义的壁垒就变成了一个“无物之阵”。因此，一些反教条主义的言论，大都是从抽象到抽象，以“教条主义”反教条主义。怪不得有人说，直到今天为止，盖子还没有揭开，扣子也还没有解开。

首先必须揭开盖子，才能解开扣子。首先必须找到刺在哪里，才能把刺拔出来。

## 二

为了揭开盖子，我们就不能不谈到一些具体事实。我们大家都很忙，人一忙，总是容易健忘的。我们不必再去回忆三五年前、甚至一两年前的往事，只要回顾一下今年春天以来文艺界所发生的重大事件，就足够引人深思了。

自从今年一月七日《人民日报》发表了陈其通等四位同志《我们对目前文艺工作的几点意见》以后，有一股教条主义、宗派主义的“寒流”弥漫了全国各地。揭露我们现实生活中的缺点和错误的杂文受到无情的非难。《组织部新来的青年人》遭到残酷的“围剿”，四川以一个月连续发表几十篇批评文字的“集中火力”来轰击《草木篇》，广东一连召开了几天座谈会“检查工作”，对周钢鸣的《创作的解放》、周围的《老油条》和黄谷柳的《跟接班人在一起》分别扣上“投降主义”、“无政府主义”和“资产阶级人性论”等等大帽子……（自然，上述这些作品并不是没有可批评之处，例如《草木篇》就流露着一种不大健康的情感，但要把它一棍子打死，这无论如何是使不得的。）假如毛主席在最高国务会议的讲话

稍稍晚发表一两个星期，我们相信，大概还可以看到更多的不寻常的“好戏”。这股教条主义、宗派主义的“寒流”造成一种极其可怕的气氛：凡是批评生活中阴暗的、不健康的、甚至是畸形的东西的文章，凡是描写人民群众的困难和疾苦的作品，不管其动机如何，效果如何，大都被不公正地指责为“歪曲现实，诋毁生活，诽谤社会主义制度”，有时甚至给作者加上一条莫须有的罪名，硬说他们是在有意识地进行“反党反人民”的勾当。北京中国青年报讨论《组织部新来的青年人》时，给到会者分发了油印的王实味的《野百合花》作为参考资料；广东讨论《跟接班人在一起》时，有一位领导同志建议大家不妨先去看看《魔鬼集团》那部影片，以资对照，因为《魔鬼集团》中的反革命分子也如同《跟接班人在一起》的作者一样，是提倡人们要互相信赖的；四川批评《草木篇》时，也有人联系到作者的政治、历史和家庭情况，甚至说作者是“站在已被消灭的阶级的立场，与人民为敌”，迫得作者几乎想去自杀。

在这种可怕的气氛底下，有为数不少的作家会在精神上感到极度的不安。他们不愿意味着良心去粉饰现实，可是又不能真实地去描写生活；他们不忍在人民的困难和疾苦面前闭上眼睛，可是又不得不对震动自己良心的事件保持缄默。毫无疑问，任何一个革命作家对于我们底社会主义制度都是衷心拥护的，对于我们底光辉灿烂的远景都是充满着信心的。正因为如此，他更不能容忍那些妨碍着我们革命事业的绊脚石，那些玷污了我们美好生活的灰尘。他之所以急于想干预生活、揭露生活中的阴暗面，正为的是要引起疗救的注意，教育人民群众对缺点和错误正确地进行斗争，借以改进我们的工作。可惜这种正当的愿望并不是时常都能够实现。有一位党员老作家慨乎言之地说：“是否可以容许我们出版一些不公开发行的‘内部参考小说’呢？”有一位青年作家在自己的小说集的后记中写道“……我觉得（自己的作品）最致命的弱点，是写实性很差。我们的运河故乡，是一块多灾多难和多事的土地，而我的小说，却常常是对故乡的孩子气的安慰。”这两位作家的自白揭示了今天我们创作生活中真正的苦闷。大家都知道，一个作家最大的痛苦，是在于不能清清楚楚、毫不含糊地写下自己心里的话，而在自己想要说的话和别人认为他应该说的话之间作一种折衷和妥协。

在讨论我们文学界的现状时，许多同志都为目前文学作品的思想水平和艺术水平的低落担忧。这是无可争辩的事实，我们的文坛充斥着不少平

庸的、灰色的、公式化、概念化的作品。有人把造成这种情况的原因归咎于作家不深入生活，不熟悉工农兵，作家的思想感情不对头，作家的艺术技巧不够或对文学特点认识不足；也有人比较倾向于强调客观的原因，认为我们的社会变化得非常急剧，作家不容易抓住时代的气息和人物的精神面貌。这种种说法都有一定的理由。文学创作之所以不够繁荣，公式化概念化作品之所以大量产生，确实是由多方面的原因造成的，任何片面的解释都是不完全符合实际情况的。但是，就目前的情况来看，我以为，教条主义理论指导思想对于创作的桎梏，强使作家接受一种认为文学作品只应歌颂光明面、不应揭露阴暗面（或者换一种说法：只谈成绩，不谈困难和弱点）的观点，粉饰现实的作品受到不应有的赞扬，真实地反映生活的作品受到不应有的责难和打击，仍然是问题的症结所在。我们的作品回避了严峻的生活真实，仅仅满足于表面的歌颂和空虚的赞美，而有意掩饰我们在斗争和成长中的困难和痛苦，这样的作品自然显示不出生活中实际存在着的矛盾和冲突，显示不出我们人民艰苦奋斗的革命精神和英雄气概，因而也就变得苍白无力，不能感动读者。

教条主义者有一种奇怪的想法：他们认为，只要我们的文学作品一致地和不间断地宣传人民的生活是幸福的、富裕的，各级领导干部都是绝对正确、永远不会犯错误的，那么，我们就真正会幸福和富裕起来，人民内部的矛盾就会无形中消弭。教条主义者完全不理解，也不想去理解，历史总是在矛盾中发展的，我们的胜利和成绩总是要在克服矛盾的过程中取得的。他们不敢去揭露矛盾，解决矛盾，而只是力图掩盖矛盾，拖住矛盾，而且他们相信，这样做是为保卫社会主义事业所必需的。因此，他们在心理状态上几乎形成了一种“条件反射”，一碰到不符合这种要求的作品（也就是比较真实地揭露人民内部矛盾的作品），就“义愤”填膺，怒发冲冠，不加分析地加以斥责；甚至怀疑作者是别有用心，蓄意诽谤，敌视我们的社会制度。前些时候，《南方日报》发表了一篇小品文，批评广州市有一条马路经过一再返工，还未修好<sup>①</sup>。有些领导同志就“神经过敏”起来，说这篇小品文的作者实际上是讽刺广东省省委的小汽车太多，压坏了马路，他的动机如何是值得“研究”的。试想想看，一篇小品文尚且会引起这样毫无根据的猜疑，我们的作家还怎样能够真实地描写人民内部的矛

<sup>①</sup> 见一九五七年一月八日《南方日报》“热风”副刊吴驰：《星期六小记》。

盾，放胆地干预生活呢？

我认为，教条主义对文学创作最主要的有害影响，就表现在提倡粉饰现实、反对真实地反映生活这个问题上面。自然，教条主义者制订出来的清规戒律所造成的对于文学事业的严重恶果，决不仅限于这一点。

### 三

无论是在文艺工作的领域里也好，或者是在其他实际工作的领域里也好，教条主义和官僚主义总是相互依存、相互为用的。教条主义如果没有得到官僚主义的“权威”的支持，决不可能起着绝对的支配一切的影响；官僚主义如果缺少教条主义这道可悲的“护身符”，也不可能进行完全脱离实际的“原则领导”。

空说无凭，试举一例。不久以前，某省省委的文教部长曾在一个大会上作报告，斥责一篇小说传播无政府主义思想，否定党的领导，错误地颂扬了一个无组织无纪律的人物，把这篇小说抨击得体无完肤。但，事后他又在另一个会议上公开承认，他根本没有读过这篇小说，他对这篇小说的全部意见，只是根据下面一个干部向他口头汇报了这篇小说的故事梗概和主题思想，而忽然想到了的。

这位部长的官僚主义、教条主义固然严重得可怕，然而他的自我批评精神倒是坦率得可爱的。其实，和他一样，有不少领导干部都以非常轻率、粗暴、简单化的态度来对待文艺创作，往往没有仔细读过全文就抓住一点加以“口诛笔伐”，或者用政策硬套，或者断章取义，扣大帽子，或者凭印象，凭一时“灵感”，就给作品和作者下了末日裁判式的结论。从前有见识的古人，尚且认为科举制度是“分高下于一日之短长，定优劣于一文之去取”，并无公允之可言。但，时至今日，我们的一部小说、一出戏，甚至一个剧种和一个作家的命运，也往往取决于某一位部长、局长或处长点头或摇头之间。难道这是合理的么？

更严重的是，指导某一个地区、某一个时期整个文艺创作活动的方针政策，也常常是在这种“忽然想到”的情况下产生出来的。某省的文艺刊物在去年下半年刊登反映“农业高级合作化”的作品较少，就被领导上指责为“迷失方向”，犯了原则性的错误。在这种“自上而下”的压力下，刊物编辑部马上登启事征求反映“农业高级合作化”的稿子，只要收到反映“农业高级合作化”的稿子，不管是粗制滥造的也好，公式化概念化的

也好，将会优先刊登，而把其他题材的作品抛在一边。试问这种做法，和中央所提出的“百花齐放，百家争鸣”的政策，又有何共通之处呢？

教条主义，是古今中外都有的。就是在我们这个最美好的时代里，它仍然显示出可怕的威力。有时候，它仿佛已经浸润在我们人民群众的精神中，深入人心，牢不可破。问题在于，我们的教条主义是依靠行政命令的方式去推行的，是得到官僚主义的“权威”热心支持的，而且总是披上了马列主义的外衣的。它总是自居为“正统”，为“主流”，为“党的化身”，而指斥别人为无产阶级的异己分子。这几乎有点像中世纪的宗教一样，谁要是不跟着神甫祈祷和作礼拜，就势必被目为异端邪说。

假如我们明白了这一点，就不会把反教条主义的斗争看得太“轻而易举”了。我们必须有足够的思想准备。这是一场长期的、艰巨的、复杂而微妙的斗争。

#### 四

最后，我还想谈谈宗派主义。

在思想上的教条主义，在实际行动中就往往容易倾向于宗派主义。宗派主义对于我们文学界的危害，是有悠久的历史根源的。我们应该痛苦地承认，宗派主义不仅妨碍了党员作家和非党员作家的团结，而且也妨碍了这一部分党员作家和那一部分党员作家之间的团结。文学界的情况和其他各界的情况稍稍有点不同，党员作家和非党员作家相比较，不是占少数而是占多数。如果党内团结有缺点，就更难消除党内和党外的隔膜。王若望同志说：“在党内是墙内有墙，在党外则是墙外有墙。”<sup>①</sup>这句话正是切中时弊，语重心长，值得令人深思的。

我不打算在这里列举更多的具体事实，因为这样做对于促进团结并无多大好处。凡是稍稍知道我们文学界内部情况的同志都不能不承认，这些年来，有多少有才华、有声望的作家把他们的时间和精力消磨在无原则的纠纷中，又有多少人的智慧和良心在这些无原则的纠纷中给蒙上了一层薄薄的阴影。

是时候了，是结束这一切于人生毫无价值的痛苦的时候了，是除去这一切“制造并赏玩痛苦的昏迷和强暴”的时候了。如果我们有决心使自己

<sup>①</sup> 见一九五七年五月七日上海《新民报》晚刊。

和别人团结无间，把全部力量都贡献于为社会主义建设胜利完成而进行的创作劳动，就必须丢下教条主义的棍棒，必须拆去内内外外的墙，必须拔掉长在自己身上的像豪猪一般的刺。

一九五七年五月十三日



吴祖光

## 谈戏剧工作的领导问题

本报记者最近访问了吴祖光同志，听他谈了一些他对目前戏剧工作的一些意见。

以下是经他自己整理过的发言记录。他嘱记者代他声明一下：由于时间匆促，他又在从事剧本的写作；对这些意见考虑得很不成熟，希望得到指正。

《戏剧报》编者

关于我们在解放后这八年中戏剧工作方面的问题，我想得不多。而最近期间从报纸杂志上看到的各方面就这一问题的发言，比我想到的可就广泛而且全面得多了。因此我的意见是不可能有多大分量的。

在任何工作当中最重要的都是人。现在的人继承了前人的事业并且发展前人的事业，将来的人又要继承现在的人的事业而发展事业，我就先从人谈起。

解放以来，无论在任何一种艺术工作岗位上，对新人的培养都占有极其重要的比重。“培养新人”成为经常挂在口头上的字句。但是我们看一看眼前的事实，无论在京剧舞台上，各种地方戏的舞台上，话剧舞台上，曲艺的舞台上，以至于电影的银幕上……那些活跃着的，留给观众比较深刻的印象的，也就是说有声望、有成就的演员，有几个是解放八年“培养”出来的新人呢？屈指数一下，今天为广大观众熟悉的、爱戴的演员十之八九还是解放以前久享盛誉的老演员。谈到新人，那真是寥寥可数，少得可怜。

不仅演员，作家、导演，新起来的又有多少？

我们谁都会谈所谓“社会主义制度的优越性”，可是它在培养文学艺

---

【题解】本文原载《戏剧报》1957年第11期。

术人材这一方面表现了什么呢？对于解放以来，工、农、兵的每一条战线上都是人材倍出，蓬勃前进，而文艺战线上独独新人寥落的具体现象我们又该如何解释呢？

这是一个值得思索的有趣的问题。造成这样的后果的原因可能很复杂；但是我想，总的说来，这是一个领导问题。

解放以后的新社会产生了新的生活习惯，这种新的生活习惯形成了新的制度，我感觉到这种制度可以叫做组织制度。我们的党在三十多年的人民革命的进程中，把全国的人民组织起来了。组织，在革命的事业中发挥了有史以来从来没有过的巨大的力量；革命的成功正是把全国人民的力量组织起来的结果，这是谁也不能否认的事实。但是就文学艺术的角度看来，我以为组织力量的空前庞大使个人力量相对地减小了。

身为革命干部，或是“干部”以外的任何工作者都以依靠组织为荣。事实上很久以来也几乎没有一个文艺工作者是没有组织的，谁也不敢做一个“无组织，无纪律”的人。“组织照顾”也的确达到了无微不至的程度，作一个国家干部，即使是看一场电影，也有组织万分体贴地代为买票。衣来伸手，饭来张口；我们只要事事“依靠组织”，便有了不虞匮乏之自由，成为不劳而食的人。

我曾经和北京的一些大学生聊闲天。我总觉得今天的大学生好像比从前的大学生要小一些。他们被关在他们的学校里，感不到生活里有什么威胁和恐慌，他们几乎无须接触到生活里的什么问题，永远是一年四季平安无事。而在我们的求学时代，不要说是大学，还在中学的时代已经是饱经忧患，塞着“一脑门子官司”了。真像许多同志们都说过的，今天的一些学生很像温室中培养起来的花朵，自然会显得荏弱和年轻。我对他们说，我觉得今天的大学生像中学生，中学生像小学生。而小学生偏偏又像大学生。这怎么说呢？今天的小学生施行二部制，一天只上半天课；此外小学生经常要接受许多政治任务：譬如每年的“五一”、“十一”，红领巾都要上天安门去献花；任何贵宾来到我国，小学生都要到机场或火车站去作热情的欢迎；他们比他们的哥哥姐姐们还要参与更多的国际政治事务……

而我们真正的年长的，以及年老的某些事业文艺工作者，堪称为专家的艺术家的们却由于长期地“依靠组织”的结果；长期地被粗暴压制和干涉的结果；小心翼翼，顾虑重重，金人缄口，寸步难行；不要说难以比拟戴着红领巾的小学生，比保育院的婴儿还要难以自处，失去了独立生活的能

力。

从党中央提出党内整风以来，在这短短的时期内，仅从报纸杂志上看到的一些被压制被埋没的人材的事实就真足以使人触目惊心了。我们今天的生活制度由于组织一切包干的结果，竟使不劳而食成为合理合法的事情，因为恰巧有许多辛勤劳动出来的作品反而受到了无情棍棒乱敲乱打，于是索性不写不做反而落得平安无事。可惜的是艺术家们和剥削阶级不同，他们对于不劳而食并不认为是享福，而认为是耻辱与痛苦。

而在过去的时代里，文艺工作者却从来没有不劳动而能生活下去的人，他必需在工作当中用出全部力量。即使把他工作的推动力量降低成“为了生活”，所谓“著书都为稻粱谋”；这种“为了生活”的动机也能把艺术家的创作力量大大地推动起来。

组织力量的空前庞大还表现在另外一个重要的方面，即是人人皆知，人人不敢反对的“服从组织分配”。“服从组织分配”在革命斗争当中，在军事行动当中，我想它都应当是属于铁的纪律。但是到了今天，在我们的文艺园地里施行组织分配的办法就使人很难理解了。无论如何，写作、演、唱总是属于个人的行动；一个口齿不清的人总不能由于集体力量、大家帮忙而能使他变得伶牙俐齿起来；一个有绘画天才的人却未必就能成为音乐家；一个低能儿自然负担不了力所不胜的任务……但是在我们的工作当中，由于万能的组织分配的结果，却是怎么样颠倒因果、乱点鸳鸯的事情都做得出来。直到现在，“服从组织分配”仍旧是我们生活和工作当中最低限度的道德标准。自然，假如我们的组织是非常公平的，就像砝码放在天平上那样准确，那就再好不过；可惜，知人善任像诸葛亮者也会在街亭一战“错用了小马谲无用之人”；而今天我们的各级组织，有多少首长、领导像诸葛亮那样了解他的干部呢？

也不能设想今后之事完全不由得组织分配了。不过，我想在文艺工作的安排上，“组织分配”决不能绝对化。如果“组织分配”只占五分（而且是经过深思熟虑、公平合理的分配），自愿亦占五分的话，事情便会变得好一些的。

所谓“组织”亦就是指的领导。自有历史以来，从来没有过像共产党这样的领导党受到人民的衷心爱戴。我们说“党和政府”实际上就都指的共产党的领导。它既是政治领导、思想领导，亦是行政领导，于是自然亦就成为艺术领导。但是在我们接触过，或是听说过的许许多多的文艺部

门，以及一些文化机构里却常常由于领导人物的政治、思想、业务水平的种种不同情况，所谓领导只不过是行政领导。换句话说，行政领导成为万能，成为一切的领导。这些领导人经常把政治和艺术截然分开，认为自己就是政治，于是艺术家都成了政治落后的人。他们不估计到：任何艺术品都有它的政治性，都有政治倾向。每一个艺术家都从生活里斗争过来，也都有他的政治内容和政治倾向。但是在这样的几乎等于事务性的领导之下，从事艺术工作的人已经失去了主动性，退居到极其无关重要的地位；而且“多言多害，多事多败”，因此便不但得不到发展，反而逐渐退化

了。

领导的权限无限扩展的结果，必然是日深一日的目空一切、自以为是。从主观主义开始，教条主义、宗派主义、官僚主义必然接踵而来。从文艺工作说来，谁都懂得“为人民服务”的道理，但是今天无数的艺术团体的领导，偏偏就从不估计人民群众的需要，认为群众浑噩无知。对群众喜爱的东西，用无数清规戒律斩尽杀绝，把群众不喜爱的东西塞给群众作为对群众进行教育。他们不想到：从古以来，广大的观众和读者就是艺术成品的监督者和指导者，就是舆论的根源。光凭领导，决不能把劣等品捧成优等品，纵使勉强捧了上去，它也已经不住时间的考验而会跌了下来。生吞活剥，拔苗助长，不要说是用之于艺术事业上，走到任何地方亦是走不通的。

就组织而谈组织，组织是有等级的。因此这里就发生了另外一种情况。这些年来，中央一级的组织成为全国的领导；这在行政组织上，本来是正常的。但是我想：文学艺术假如亦是这样分成等级的话，那我们的事业就是非常可悲的了。那么中央以外的地方就永远出不了好作品、好人材；由于等级的限制，他再好亦不能漫过中央一级去。因为近些年来，文艺界已经养成了这样的风气：县里看省里，省里看中央；中央有所举动，全国肃然景从。譬如说古时候四川出过李太白、苏东坡，湖北出过杜甫，山西出过白居易，江浙一带更是文风鼎盛之区；可是现在就好像不到北京来，就连说话也不够响亮。就举一件事来说罢，全国各地的地方剧团，近些年来都纷纷拥到北京来演出，好像必需到北京演出一次才算是了一桩心愿。他们不考虑在他们离开故乡的期间，地方上的广大观众没有戏看了。到北京来一趟得花多少路费？并且说到最重要的一点，作为首善之区的北京到底能给这些兄弟剧团以多大的帮助呢？据我知道，很多的剧团都受到

了冷遇，上座极不踊跃。我想他们趁兴而来，败兴而返，一定会抱怨北京的文艺界和观众的冷淡和无情。但是大家却没有仔细想想，假如新的剧团不断涌到，北京有多少人能够有多少时间来用多少热情上前去拥抱这些可爱的同志呢？作为首都的北京，每天不知有多少远方来客的光临；日子多了，客人来得多了，欢迎客人的热情就消耗尽了。至少我在每次看到我们的兄弟剧团演出剧场中观客冷落时，我总是感到非常难过的。

我希望领导机构好好地订一个规划。外地剧团到北京来，每年不要来得太多。这样我们可以从容地进行宣传和布置，使他们来到之前已为广大的观众知道；使他们的演出成绩达到理想；使他们的力量不致虚掷。自然这不是这篇发言的主要内容。

通过这样的例子，我觉得我们今后必需要把对中央的迹近迷信的崇拜予以消灭。在国际事务上，党曾经谆谆告诫我们要消灭大国主义，我看在文艺工作上面我们也必须消灭“大都主义”和“大官主义”。从文艺思想而言，中央和地方都是平等的。我们只讲是非，不讲等级；我们只追求真理，追求正确，而不论什么上级，什么权位；正如同最近不止一次听到周扬同志说：“文艺干部评级最为荒谬，非取消不可！”这种荒谬的文艺评级的制度是谁订出来的？是谁命令全国施行的呢？事情发生不久，不难追寻研究一下，倒是个很能引人入胜的问题。

最近看到政府各部门在“百家争鸣”中的发言纪录，普遍地提到“外行领导内行”的问题，在我们的文艺工作里，这也是一个严重的问题。只以戏曲工作而言，几乎绝大多数都是新文艺工作者作了民间艺人的领导，领导行政，亦领导艺术。我们的传统戏曲艺术有着悠久的历史，我们的优秀的表演艺术家们代代相传，每一个都身怀绝技。作为新文艺工作者得到与民间艺人合作的机会正应该抓住机会好好地向他们学习一下；但是绝大多数的同志们却是颐指气使，发号施令；还没有摸到传统艺术的规律，便神气活现地以改革者自居，把自己的一知半解硬去套人家的脖子。中国的传统戏曲节目之丰富是尽人皆知的，但是这些年来把拥有几万出戏的古典戏曲生生挤兑得只剩了寥寥几出戏在舞台上苟延残喘，这种大杀大砍的手段真是令人敬佩。“成事不足，败事有余”，真是这些戏改干部的活活写照。

可能有些同志认为这种说法有点过分。并且他们会说：“文化部明令禁演的不过只有二十几出戏呀！”（这二十几出曾被禁演的剧目亦是值得

“挖思想”的)但是他们忘记了,广大的民间艺人都是以他们对党的无比忠诚来体会领导同志的意旨的。他们随时注意谛听领导同志的言论。他们相信组织,依靠组织;无须文化部下令,只要领导同志写一篇不同意什么的的文章;说什么是“落后”和“丑恶”,说什么是歪曲和无理……即使是不写文章,只要摇摇头,或是做一个什么表情,略显不悦之色也就够了。他们就明白了。就会服从组织,赶快收摊子,免得自讨无趣了。

写文章是容易的,发表意见,尤其是站在上头发表意见更是容易的。可是他们却没有到处看一看,许多应当是属于国家的宝贝的优秀的先辈艺术家在这样悠长的岁月里却就是因此被剥夺了在舞台上生存的权利,穷愁潦倒,老泪纵横。

这些日子,我听到一些民营剧团的演员们对于和国家剧团的演员待遇悬殊而啧有烦言。在这里我倒觉得:根据许多具体事实,被国家重视的在某些方面却并不见得有什么好处;而被国家冷淡了的在某些方面也未见得有什么坏处。“塞翁失马,安知非福;塞翁得马,安知非祸?”想开点也就罢了。

做为新文艺工作者,这样的一些事实是我们深刻的教训。因为今后领导恐怕还是领导,领导的一言一行还是有举足轻重之势。而且吃过亏的被领导者今后还是尊敬领导,服从领导的。严重的问题亦正在这里。生活会教育得我们更成熟,失败会教育得我们更聪明;通过这些,我们应当有决心,非把工作做好不可。

谈到领导,我所理解的文艺工作的领导是马列主义的党的思想领导。在社会主义事业无限蓬勃发展的新社会里,马列主义是我们全国人民所共同奋斗前进的指导思想,这是无庸置疑的。但是在过去这些年的文艺工作当中,我总感觉到所谓领导常常只是行政的、事务的、物质的、团结、统战一类的领导。假如是这样,对于文艺工作者的“领导”又有什么必要呢?谁能告诉我,过去是谁领导屈原的?谁领导李白、杜甫、关汉卿、曹雪芹、鲁迅?谁领导莎士比亚、托尔斯泰,贝多芬和莫里哀的?……

正由于文学艺术是传达感情、反映生活的艺术,因此它就非常容易获得任何人的喜爱和关怀。任何人都会对它感觉兴趣,任何人对它都有发言权。也正是因此之故,外行人能够以他自以为是的理论,甚至于仗恃权势强辞夺理来领导内行。孔夫子说过:“人之患在好为人师”,在这种最具有诱惑人的魅力的艺术作品之前,我们必须学得谦虚一些,实事求是一些,

公平一些，关心别人一些，才能使我们为人民的艺术百花齐放，走向真正的春天。

最后要说的一句话就是：既然我们的领导屡次说到行政命令不能领导文艺工作，那就该明确行政命令不领导文艺工作。

茅 盾

## 夜读偶记（节选）

### ——关于社会主义现实主义及其它

说到这里，也许有人要问道：“那么，现实主义是否也和唯心历史观发生了瓜葛呢？现实主义的作家是否一定是历史唯物主义者？”

这个问题，如果用简单化的方式来回答，就会犯教条主义的错误。我们既不能用“是”或“否”来回答，也不能模棱两可地用个什么“基本上”、“原则上”来搪塞。这要拿实物来作具体的分析，要从整体上看它的共同点，也要从各个时代个别作家的作品中看它的特殊点，在这里，用得着“文艺的特殊性必须充分顾到”这句话了。

我们已经说过，现实主义的创作方法是阶级社会中处于被压迫地位、要求解放、推动社会前进的劳动人民所创造的。现实主义又是随着社会经济和阶级斗争的发展而发展的。在社会经济和阶级斗争的历史发展的各个阶段上，往往相应地出现了内容和形式都更丰富或具有新的特点的现实主义文学，而以19世纪的批判现实主义为其最高峰，也就是说，批判现实主义可以看作现实主义创作方法的最完美的阶段。到批判现实主义为止，我们可以总称之为旧现实主义。这以后（从高尔基的小说《母亲》算起），就进入一个新的阶段，就是社会主义现实主义。为什么应当用一个新的名词——社会主义现实主义，而不可以称为社会主义时代的现实主义呢？且留在下边再说。在这里，只是简单地说明，既然事实上，现实主义创作方法有其久长的发展的历史，那就应当肯定它有各个阶段的现实主义；各个

---

**【题解】**本文原载《文艺报》1958年第1、2、8、10期。共五个部分：一、对于一个公式的初步探讨；二、中国文学史上的现实主义与反现实主义的斗争；三、中国文学史上的这些事实的意义；四、古典主义和“现代派”；五、理想和现实。这里节选自第五部分。



阶段的现实主义有共同点，但是也有各自的特殊点。

共同点是什么？用通常的说法，就是忠实地反映自然现象、社会现象以及人的内心世界。或者用另一个方式来说明，就是：通过形象化的艺术概括的方法，忠实地描绘人类怎样进行生产斗争和阶级斗争以及这两种斗争在人的内心世界所引起的各种反应。在这里，应当注意的是“反映”二字。现实主义创作方法的核心就是在现实世界是可以认识的信念上，根据反映论来从事艺术创作的。这是自古以来各个阶段的现实主义的共同点。也许有人要问：反映论是唯物主义的认识论，这一种认识论是马克思主义所发展而论定了的；而现在你说，马克思以前的现实主义作家就根据反映论来写作，这不是有点不可解么？但是，事实就是如此：马克思主义出现以前的艺术家，包括着那些首创现实主义方法的民间的无名作家，虽然不知道“反映论”这术语及其一套理论。可是他们在生活实践（生产斗争和阶级斗争）中却懂得了这个道理，于是在艺术实践中运用了它。谁要是无视这个事实，而以为只有马克思主义的反映论得到传播以后，作家方能在艺术实践中运用它，那他就会犯教条主义的错误。反之，谁要是自以为学过反映论了，能说一套了，就以为造次颠沛已可不离马列主义了，于是轻视生活实践，或者甚至过去既无生活实践，现在也不想补课，那他一定会堕落为修正主义者。根据上面所说，似乎可以肯定这样一个事实：现实主义的哲学基础是唯物主义，它的社会基础是生产斗争和阶级斗争以及在这两种斗争中推动社会前进的革命力量；各个阶段的现实主义文学都是在这样共同的基础上发生的，这就造成了它们的共同点。

这个共同点，在人物塑造上表现得相当明显。和古典主义和浪漫主义不同，现实主义把人物放在社会环境中，考察人物在环境中的感受以及环境对人物的思想意识的影响；可是古典主义却把环境仅仅作为人物活动的场所，而浪漫主义却为了要使得它的英雄和不相容的环境发生一场你死我活的搏斗，这才在作品中写到环境和人物的关系。古典主义和浪漫主义都没有从人物性格发展的角度上写环境和人物两者之间的关系，现实主义却不但写出了古典主义和浪漫主义所没有写的东西，而且着重指出，人的性格是由环境以及人的社会关系来决定的。换言之，现实主义者在塑造人物的时候，他所欲苦心解答的问题，不是根据一定的伦理观点或者政治观点来安排张三或李四的性格，而是用事实来表现张三或李四何以一定是这样而不会是那样？现实主义作家给我们看到的人物不但是和我们同时代的某

种人的典型，而且还表现出这个人物的性格是怎样地在他特有的环境之中形成的（这就是说，这个人物还应当有他自己的个性）。既然这个人物（他必须是具有个性的张三或李四而不是一般的张三李四之流的人物）是特定时代和特定社会中的一个典型，既然这个典型人物是环境的产物，那自然，作家笔下的环境也非典型的不可（就是说，能够表现特定时代的基本精神和主要面貌的环境）。

正是因为现实主义的人物塑造有这样的特点，所以它最能反映特定时代的社会意识。而且也正因为现实主义的人物是这样塑造的，所以作家必须在生活实践中“发现”他的人物而不是从理性出发或凭空想和热情来“捏造”他的人物。

显而易见，唯心历史观不能帮助作家达到这样的目的。

因此，我们就有理由说：“当哲学家们还只能以唯心主义解释社会现象的时候，和这些哲学家们同时代的伟大的现实主义作家却不自觉地在他们的作品中表现了唯物主义的历史观——虽然程度上还各有深浅。

人物塑造的这样的现实主义的方法，不是一下子就完成的；在现实主义的长期发展过程中，它是一步一步地相因相成的。这就是上面所说的各个历史阶段的现实主义文学何以在共同点之外又有其各自的特殊点。文艺复兴时代作品中的人物塑像，大都是胸襟豁达，意气轩昂，有抱负，有理想，给人一种肃然可敬、蔼然可亲的印象，而且是这样的富于诗意，使人掩卷深思，悠然神往。这样的人物塑像的特点，正如有些文艺批评家所说，上承希腊、罗马的传统，下开17世纪古典主义文学的人物塑像的先河（这句话，古典主义作家们是不会同意的，因为他们以希腊、罗马为典范，自谓直接师承希腊、罗马；同时，我想，另有一些批评家也不会同意，因为他们认为文艺复兴时代文学的创作方法标志着现实主义的开始和奠基。我在这里引上这么一句，表示我部分同意这句话，虽然我毫无保留地认为但丁、莎士比亚、拉伯雷和塞万提斯的创作方法完全不同于古典主义的创作方法）。18世纪的启蒙运动派的现实主义作家们在人物塑造的方法中注进了新的手法。他们抓住了人物的个人性格和社会环境的矛盾这一个方面来塑造人物形象，并且从这些人物的遭遇（他和“命运”斗争的结果）或者直接借人物的嘴巴表达了作者的政治倾向。18世纪现实主义文学的人物描写还有一个特点，就是它的主人公大都是普通的男女（平民），而不是特权阶级的人物了。这是空前的创举。这些普通人的日常生活（离

合悲欢)的图画,也许没有文艺复兴时代那些作品那样五彩缤纷,惊心动魄,然而更沁人心脾;这些普通人物的塑像虽然不是那么肃穆崇高,可是更能引起读者的同情,读者既为他们的辛酸生涯而流泪,也为他们的乐观,机智,永远那样富于生命力而衷心感动,破涕为笑。但是,启蒙运动的现实主义者还是不能够把普通人物的个人命运和时代的革命运动很好地有机地结合起来,因而他们的描写对象一旦轶出了普通男女的离合悲欢,而触及到那时代的革命理想的时候,他们所塑造的献身于平等、自由的崇高理想的人物,却是概念的化身,经常用滔滔不绝的说教来表白他们的内心世界;换言之,就是又回到了陈旧的抽象和理想化的塑造人物的手法。

正因为这样,如果说文艺复兴时代的现实主义的人物塑像是“理想”多于“现实”,那么,启蒙运动时代的人物塑像却是“现实的”胜于“理想的”。这两者,都表示了“理想”与“现实”如何统一于艺术形象的问题,还没有得到合理的解决。

但无论如何,现实主义创作方法已经朝前发展了一步。这就为19世纪的批判的现实主义的出世,准备了条件。

批判的现实主义把个人对“命运”的斗争有机地联系到作家对于现实的社会制度的批判和暴露,作家有意识地从“社会制度决定了人们的命运”这一点出发,通过细致真实的具体形象,描写了复杂多变的生活以及处在这样沸腾生活中的人物性格的变化。通过这些人物的活动,批判的现实主义文学给我们的,是一部血淋淋的资本主义发展的历史,是揭露了资本主义社会深刻的内部矛盾的鲜明有力的图画,是狂风暴雨般的阶级斗争的录音带。所谓典型环境中的典型性格,就这样由批判的现实主义文学提供了很好的标本。

自有现实主义以来,就其反映现实的深度和广度,就其暴露社会黑暗的大胆和辛辣,就其来自社会底层的人物群像之多种多样,——这种种而言,批判的现实主义确是空前的;然而,批判的现实主义的大师们还没有认识到社会发展的规律,换言之,他们虽然摆脱了唯心历史观的束缚(而这,也是各有程度的不同),却还没有清醒地彻底地成为唯物历史观的思想家,他们还没有认识到无产阶级是推翻那可诅咒的旧社会、建设光明幸福的新生活的决定性的力量。也就是说,他们批判了他们所憎恨的万恶的资本主义制度,可是他们提不出一个鼓舞人心的理想——依照社会发展的规律指出一条前进的道路。有时候他们的作品中也有点理想的成分,但

这，只是抒情地寄希望于遥远的将来而已，能够给读者一点兴奋，但是并未能指引迷途中的出路。

从这一方面看来，19世纪的批判现实主义只能算是半面的现实主义；因为它反映了资产阶级没有前途、资本主义社会制度必然要改革的一面，但没有反映出资本主义的掘墓人——工人阶级力量的壮大，及其必将创造历史新页的一面。如果说巴尔扎克在他的《人间喜剧》中所反映的他那时代的现实可以说是比较全面的，那么，晚于巴尔扎克几十年的批判现实主义者就没有在他们的作品中反映出他们那时代的全貌。他们之所以没有能够在他们的作品中像巴尔扎克似的比较全面地（因而也就比较深刻地）反映了他们那时代的现实，就因为他们那时代（19世纪第4季）出现了新的条件，——这就是资本主义发展到帝国主义阶段，这就是工人阶级作为决定性的力量出现在国际政治舞台以及阶级斗争的尖锐和复杂性对于各国的社会经济、政治和在群众思想意识上所发生的深远的影响；这些新的条件是这样的重要，它已经成为现实的主导的一面，因而，任何作品如果没有反映这主导的一面，就不仅是不能够比较全面地反映现实，而且也不能够比较深刻地反映那半面，有时候甚至于成为歪曲了现实，尽管作者的主观意图并不是这样的。

对于过去的现实主义大师们在作品中所表现出来的那种缺乏远见的情况，我们通常称之为：历史的局限性。这就是说，当其时，无产阶级还没有作为一种能起决定作用的社会力量而出现于人类历史舞台上，因而无怪那些现实主义作家们看不到那个伟大的远景了。也就是说，他们的眼光虽然能够看到资本主义社会制度的种种不合理，看到资产阶级不但不再是推动社会前进的力量，而且是阻碍社会前进的力量，然而他们的眼光却还不能看透所有的一切矛盾的表象而深入其本质，从而得出科学的结论，而他们之所以会有这个局限性，就因为他们早生了半个世纪乃至一个世纪。这样的解释，对于19世纪的批判现实主义作家（他们的主要活动在19世纪后半期），如果也还勉强可以适用；那么，对于20世纪的批判现实主义作家（他们的主要活动从本世纪的初叶到现在），却不能照样适用。我们知道，托尔斯泰伯爵（列夫·托尔斯泰）为的要想了解他所不熟悉的刚在旧俄帝国出现的产业工人，他特意在当时莫斯科的工业区买了一所房子（这就是现在莫斯科的托尔斯泰纪念馆）；这个时候，这位伟大的作家已经文名盖世，他的作品的人物画廊真可以用“光怪陆离”四字来形容，可就没

见产业工人。这是可以理解的。而且托尔斯泰自己也深深感到是个缺陷，所以他挑选了那时候他的贵族朋友们所不屑一顾的地区安顿下他的家。因此，历史的局限性这句话用在托尔斯泰身上，可以说是符合实际。但是，如果用在托尔斯泰的后一辈作家身上，特别是用在十月革命以后的作家们的身上，那就不合实际。

20世纪的批判现实主义（特别是在最近40年即在十月革命以后的），比起那些“现代派”来，当然进步得多了，然而比起它的上一辈（19世纪的批判现实主义），却又落后了一段。这就是说，它比它的上一辈更加落在时代要求的后面。这就因为，又有新的条件出现在它这个时代：这就是在人类历史上翻开了新的一页的十月革命；这就是资本主义经济在第一次世界大战以后所经历的普遍深刻的危机；这就是第二次世界大战后帝国主义力量的削弱和东欧的社会主义国家的出现；这就是中国人民革命和社会主义革命的胜利；这就是亚非人民的普遍觉醒和反帝国主义、反殖民主义斗争的高涨；这就是东风压倒西风的国际政治、经济、军事的新形势。这些新的条件，已经雄辩地指出了人类历史的伟大的转折点，已经把千百年来世界人民所追求的美好崇高的理想变成为现实。这就使得仅仅以暴露资本主义社会为内容的今天的批判现实主义文学远远落在时代的后面。虽然我们不应该抹煞今天的资本主义国家中的批判现实主义还有它的进步意义，然而批判现实主义之不能担负起时代的使命已经是不可否认的事实。认识了这一个事实的现代杰出的批判现实主义者，便能够百尺竿头更进一步，接受了社会主义现实主义，例如罗曼·罗兰，例如德莱赛；但是也有更多的优秀的批判现实主义者还在原地徘徊。他们之所以不能步武罗曼·罗兰或德莱赛的后尘，其局限性就不是历史的，而是阶级和个人的。也就是说，他们还不能摆脱他们出身的阶级的偏见，他们也还没有改变他们的生活实践从而改造他们的世界观。

我们又知道，欧美大陆的现代的批判现实主义大作家中间，颇有几位是反共，而且是十分反共的，正和上文说过的政治上进步而在创作方法上还不能抛弃抽象的形式主义的艺术家的，恰好成为对比；于是，修正主义者就用这些例子来证明作家的政治立场不会影响他们的艺术创作。可是，修正主义者在这里是知其一，未知其二。何谓知其一？因为他们知道这两者间的关系是很复杂的，而且政治立场和创作方法不能等同起来；他们知

道这一点，而且强调这一点。何谓未知其二？正因为他们强调这“一”，他们就不愿意承认（而且也就不愿探讨）作家之所以不用这个创作方法而用那个，和他的长期的生活实践有关。这是最为主要的一点。修正主义者正是从主观唯心主义出发，否认作家的生活实践是艺术创作的一个根本问题。他们有时也用这句话装饰门面，然而同时就把“生活实践”歪曲为找点生活素材。但是我们却坚信，生活实践是作家认识现实的唯一不二的途径；离开了这途径，作家不能正确地认识现实，也无法忠实地典型地反映现实（这里的“生活实践”都指积极参加生产斗争和阶级斗争，上文已经说过了）。

这里又用得上“艺术的特殊性”这句话了。一个作家或艺术家，由于他的正义感、人道主义，由于他的社会经济地位，或者由于他的爱祖国、爱人民等等，可以在当前的某个政治问题上采取进步的立场，可是他不能依靠这个进步立场以及使他采取这个进步立场的诸因素，对社会现实进行艺术的概括：这是有些作家或艺术家的进步的政治立场和他们的创作方法发生矛盾的一个说明。另一方面，一个作家或艺术家对于现实有怎样的认识和他们对于现实抱怎样的态度，也不是常常一致的。现在欧美资本主义国家有些批判现实主义的大作家就是这样。例如英国的高尔斯华绥（20多年前，我国就翻译过他的作品），他描写了一个资产阶级家庭的命运，从事件的发展中得出结论：这个家庭所属的阶级是没有前途的。这是高尔斯华绥对于现实的认识，这个认识是正确的；然而这个正确的认识无补于他的对现实所抱的态度——他的政治立场；他并不因为认识到资产阶级的没有前途而改变了他的仇视工人阶级，仇视社会主义的政治立场。你说这有点“不可理解”么？然而一句话就可以点破这“不可理解”。这是高尔斯华绥的阶级立场使他如此。作为一个清醒的现实主义的艺术家的艺术家，他不能不在他的作品中反映出资产阶级的没有前途；然而，这个艺术家同时又是一个阶级的人，他不站在无产阶级一边，就站在资产阶级一边，高尔斯华绥是站在资产阶级一边的。高尔斯华绥的例子，就提供了一个说明：一个作家或艺术家所采取的进步的创作方法并不一定带来了进步的政治立场，反过来说，反动的政治立场不一定阻碍了作家或艺术家采用进步的创作方法。过去对这问题的解释，曾经有所谓创作方法（指现实主义）克服了作家的政治偏见的说法（这是说，巴尔扎克在政治上是保皇党，然而因为他是伟大的现实主义者，创作方法克服了他的政治偏见，使他在作品中不得

不指出贵族阶层的没有前途，不得不以赞美的热情塑造了民主主义的共和英雄的形象)，现在也还有人因袭这个说法，可是，这个说法有讲不通的地方，因为像高尔斯华绥这样的现实主义者就没有塑造过民主主义的共和英雄的形象。

有人也许要问：你在上文说过，世界观影响着创作方法，而在此处，你又说，反动的政治立场不一定阻碍了作家采用进步的创作方法，这不是自相矛盾么？

这是个复杂的问题，也曾经有过不少的解答。例如，作家的世界观本身就很复杂而有矛盾，有进步的方面，也有落后甚至反动的方面，进步的因素使作家接受进步的创作方法（作为认识现实的方法），而落后乃至反动的方面使作家对于某些实际政治问题采取了反动的立场。又例如，当作家世界观中的主导思想和人民的要求相符合的时候，他的世界观和创作方法（指现实主义）是一致的，否则，就发生了矛盾而其明显的标志则为他的作品质量上的降低。这些解答，都说明了问题，从不同的角度说明了问题。现在我打算从另一角度提出另外的说明，看是否能够对于这个复杂问题的解答有所补充。

世界观对创作方法的影响，如上文所说，都是不容怀疑的。但是，一种历史久远的创作方法（如现实主义）在其发展过程中，由于经验的积累，就形成了一套完整的艺术规律，具有相当的独立性，这也是事实。这一套艺术规律，当然只是这一创作方法的一面——即关于形式的一面，而且是由内容决定的，可是，资产阶级作家却往往把它看作创作方法的整体，而且从这样的观点接受了这个创作方法。许多的资产阶级的现实主义作家就是这样地接受了现实主义，而完全没有意识到，这是接受了一种认识现实的方法。但是艺术规律中确也包含着认识现实的方法，因此，只从艺术规律方面接受现实主义的作家，也会在他自己不自觉的情况下学会了认识现实，从而产生了现实主义的作品。这样产生的作品当然会受到作家世界观中矛盾因素的牵制，因而就只能反映了现实的半面，或小半面，甚至会歪曲了现实。这些情况，常常在同一作家身上发生。我们看到某些作家，先后的作品颇不一致（例如海明威，泼列斯脱莱），这就说明了他们世界观中矛盾的性质以及他们对现实的态度，也是时时在变化的。可是，他们的创作方法基本上还是那一个，并没改换过。

我们还看到，还有些杰出的世界知名的作家，在政治上、创作方法上都坚定地站在进步的立场，可是在文艺思想上却还不能摆脱唯心主义的影响。他们对于抽象的“人性”、“文艺自由”、“艺术家的良心”等等一套唯心主义的话头，总还是恋恋不舍。由此可见，现实主义作家世界观中的矛盾，异常复杂。所有这一切，在资本主义国家，我们可以称之为社会矛盾在作家头脑中的反映，而在社会主义国家，我们称之为残留在人们意识中的资本主义的“胎记”。我们所进行的思想改造，就是要扫除各种式样的唯心主义思想，要肃清头脑中的资本主义残余。而这，也就是我们在创作方法上由现实主义过渡到社会主义现实主义的过程，因为社会主义现实主义者不可能再有创作方法和作家的世界观的矛盾。

在这里，我打算回过去再就所谓“历史的局限性”作进一步的说明。

所谓历史的局限性，表现在同时代的作品中，也往往不尽相同，甚至有本质上的不同。如果拿我们最熟悉的吴敬梓和曹雪芹作一比较，颇能说明问题。这两位作家是相差10年先后谢世的，那就可以说是同时代的人了。他们都剥开了封建社会遮羞的外衣，暴露其丑恶腐朽的本质，他们的笔锋所指，都集中于封建社会的思想支柱——礼教。也是，两人的“结论”（或者说，开的药方），却不相同。吴敬梓批判了他那时代的“名教中人”，但又寄托希望于古代的经过他理想化的“纯儒”。就是说，他并没从根本上否定儒家思想，因而也就没有否定儒家思想所依托并支持的宗法社会制度。这就不能不说，尽管他批判了现实，而且批判得那么辛辣，然而他的眼光却是朝后看的。曹雪芹可就不同。他是完全否定儒家思想的。贾宝玉自幼即喜所谓“杂学”，言不及“仁义”，《红楼梦》中科第出身的，没有一个是正面人物。贾宝玉之终于应试，中了举人然后出家，乃是高鹗续貂的恶札。曹雪芹以荣宁二府为典型，合乎逻辑地说明，这个宗法社会制度已经连根腐烂，不可救药的了。但是，他是在怎样的思想基础上反对儒家思想、抨击宗法社会制度的呢？他的思想基础是庄子的虚无主义思想，在这里，我打算插几句题外之言。我以为在庄子的时代，庄子思想有积极的和消极的两面：破坏偶像，要求个性解放，这是进步的要求，是它的积极的一面；然而它又有虚无主义的消极的一面。后来的庄子派，却只发挥了消极的一面，甚至连《庄子内篇》的富有积极意义的部分也被歪曲了。《红楼梦》前80回的贾宝玉是以破坏偶像、要求个性解放的思想面貌



出现的，虽然作者不得不用旁敲侧击的笔法。破坏偶像、要求个性解放，这就是朝前看！很可惜，曹雪芹的这种密针细缕、曲曲折折表达出来的朝前看的态度，在后40回中却被高鹗发挥为相反的一面，正如后世的“庄子派”只发挥了庄子思想的消极面一样（附带说一句：现在有些血气方刚、缺乏辨别力的青年，囫圇吞枣地读了《红楼梦》，的确会产生一些不健康的思想情绪，——亦“色”，亦“空”，梦魂颠倒，丧失朝气；因此，我以为普及版的《红楼梦》应当针对青年读者这些思想情况写一篇详细分析的新序）。我这里并不想做“吴曹优劣论”，我不过借此说明，过去的（19世纪及其前）现实主义作家就其创作方法而言，基本上是唯物主义的（反映论），然而他们的世界观却有许多矛盾，特别是他们的历史观，唯心的色彩十分浓重。这些所谓历史的局限性，又往往因各人的哲学思想的不同而十分歧异。要而言之，唯心的历史观是旧现实主义者之终于只是个现实主义者的决定因素。能够摆脱唯心的历史观，进而掌握唯物的历史观，现实主义者这就向社会主义现实主义跨出了第一步。

我不打算在这里重述大家都熟悉的一些论点，例如高尔基的《母亲》怎样开创了社会主义现实主义的道路，十月革命后，40年的苏联文学又怎样地为社会主义现实主义创作方法提供了丰富的实践典范和理论基础，等等。可是，我打算在结束这篇漫谈以前，再就艺术家的思想方法讲几句话。

好多年来，我们一直反对文艺创作的公式化概念化。我们曾经指出，公式化概念化的病源在于脱离生活、脱离斗争。右派分子故意抹煞这最重要的一点，而且从胡风集团的反动思想仓库里搬来了一句谰言，硬说教条主义应当对公式化概念化的“泛滥”负责；而特别可恶的，他们的所谓教条主义实在就是胡风派的臭名昭彰的毒草“五把刀子”的代名词。

右派分子这些谬论，已经有好多人批判过了，现在我不打算重复别人已经说过的话，只打算就思想方法上研究公式化概念化之所以产生。

还得回过头去，从古典主义者之为唯理论者谈起。

常常有人说，作家写作时有三个问题很难有信心地自以为已经能够正确地解决。这三个问题就是：我所感觉到的是怎样的？应该是怎样的？实际是怎样的？这三者之间的矛盾如果解决了，作家便会胸有成竹似地放手写下去了。古典主义、浪漫主义、现实主义乃至“现代派”的抽象的形式

主义，都各自有它的解决这三者之间的矛盾的办法。

古典主义者很干脆地宣布道：我怎么能够信任我所感觉到的就是实际是怎样的呢？感觉是常常欺骗人的。我只有诉之于理性。因此，不存在实际是怎样的问题，而首先应当解决我的理性认为应该是怎么样的问题。

这是古典主义认识现实的思想方法。他们这思想方法是一以贯之的，——从作品的内容到形式。他们塑造的人物不是没有感情而是受理性控制或指导的感情。他们那一套严密而整齐的诗学（艺术创造的法则）是根据他们所认为合理的信念而来的；惟其认为合理，所以他们排斥其他的艺术创造的法则。

马克思主义驳斥了唯理论的偏执和错误。我们学习过《矛盾论》和《实践论》，我们都知道，认识过程的第一阶段是感觉，唯理论的错误就在于否定感性知识是认识现实的必要条件，是认识的第一或开始的阶段；但是仅仅有了感性知识还不能使我们的认识深入现实的本质而发现其规律，感性知识经过抽象的理论的思维加以概括，这就到了认识的第二阶段，即理性阶段或逻辑阶段。最后，感性知识和理性知识必须在人们实践活动的基础上统一起来，并在实践中反复检验，这才能够使人们的认识接近客观真理。也就是说，到这地步，作家所面临的三个问题，——我所感觉到的是怎样的？应该是怎么样的？实际是怎么样的？——这才真正得到了解决。

现实主义者的思想方法是注重认识的感觉阶段而亦不忽视理性阶段的重要性，但逻辑的概括能够达到的客观真理虽然和艺术的概括所能达到的相一致，可是艺术的概括究竟有它的特殊性；这表现在作家的创作活动，我们有一句大家都熟悉的术语，叫做“形象思维”。就因为有这特殊性，作家从认识的第一阶段进入第二阶段时，常常是不自觉的；换言之，很少作家就其丰富的生活经验（感性知识）先写一篇社会科学理论性的“总结”（这是把感性认识经过逻辑的概括而归纳为几条理论），然后又依据这“总结”布置人物与情节。正因为如此，现实主义作家们实际上在运用的这个认识现实的方法，常常不是他们自己意识到的。这是他们和古典主义者不同之处（古典主义者完全意识到自己是唯理论者），也是他们和浪漫主义者不同之处。浪漫主义者一般地是就感性知识作了理论的概括，然后又加以理想化；这在他们塑造人物的方法上，大致就可以看出来。

但是，现实主义者还不能在认识客观的过程中认真地看待生活实践这一个关键性的问题。这里说的“认真地看待生活实践”，还不是我们现在

所要求于我们的全心全意参加沸腾生活的各种斗争，而只是指一个现实主义作家对于他那时代的社会运动所抱的态度。就今天的作家而言，他的何去何从，首先就取决于他是站在社会主义、民主、和平阵营这一边呢，还是站在帝国主义、法西斯、侵略阵营那一边？事实证明，站在社会主义、民主、和平阵营这一边的作家，就有可能抓住时代精神，就有可能认识到客观真理。而所谓“超然派”者，终于不免成为帝国主义好战集团的帮闲而已，在他们的作品中也不会反映出时代的“真实”（这是他们喜欢用的两个字），至多涂抹一些混乱的色彩罢了。

而且也只有通过生活实践，才可以帮助作家们摆脱唯心的历史观，进而掌握唯物主义的历史观。我们常说要学习社会主义现实主义的创作方法，从理论上阐明社会主义现实主义的特点是什么的书籍和论文我们也印了不少，苏联和其他国家的社会主义现实主义作品我们也翻译了不少，这些都很重要，但是，没有生活实践的话，这些理论知识并不能保证作家在认识现实的时候能够真正解决那三个“怎样”，结果就是或者走入自然主义的歧路，或者陷于公式化和概念化。右派分子说，马列主义太多了，所以产生公式化概念化。可是，事实和右派分子的谬论相反，正因为马列主义太少，仅得皮毛，作家的思想方法和他的要求歌颂新社会新人新事的愿望发生矛盾而不自觉，而又仅仅从理性出发抓住了“应该是怎样”这一个环节，从而进行艺术创造，这就免不了要弄成公式化和概念化，尽管他主观上十二分不愿意这样做。

对于公式化概念化，也有一种简单化的看法，大致是这样：思想贫乏，结构简单，人物没有血肉，文字呆板，故事的发展有一套公式，看了头就会猜到结束，这就是公式化概念化。当然，你要叫这样的作品是公式化概念化，也未始不可，然而，如果以为这就包括了公式化概念化的全部意义，却也未必妥当。事实上还有这样的作品：结构也不是一根肠子到底，颇有些曲折，人物也生旦净丑齐全，而且还描写了他们的精神世界，文字呢，也还花俏，总之，该说的都说了，该做的都做了，该歌颂的都已歌颂，该抨击的都已抨击，该抒情一番，该写点风景的地方，也都抒了，写了，从各方面看，都合规格，然而这样一板三眼、合乎规格的作品在读者看来，借用评论家的口头禅，并未能“激动心弦”或者“灵魂深处受到震撼”，用俗话说，就是“看时也还看得下，看过也就忘了”。为什么效果会这样？有一句现成老话可以借来作答：没有搔着痒处。说得具体些，就

是：读者没有在作品中看见自己的影子或者他的周围人们的影子，读者不能在开卷时就觉得有一股熟悉的风味扑面而来，最后读者也不能在这部作品里发现大家意识中模模糊糊存在着而却被作者一口喝破的事理和思想。如果说这样的作品跟上面所说的那种一般被戴上公式化概念化帽子的作品是难兄难弟，那也不公平。但总不能笼统地以“平庸”二字溢之，总该从它的本质上给一个考语。不揣冒昧，我打算称之为高级的公式化概念化，——以别于一望而知的初级的同类作品。

为什么会产生这样的作品呢？右派分子大概又要叫道：“这是因为政治第一、党性、……等等，束缚了作家的发挥才华的自由。”这是胡说！这里没有篇幅重述大家说过的驳斥这种胡说的话。可是，也有这样的看法：还是因为作者缺乏生活。不过，也有事实证明，这样一部作品的作者并不缺乏生活，它倒是作者长期生活在某一地方的产物呢！那么，敢情是作者缺乏观察力，不能透过表象，深入本质，故而只能宽皮窄肉来这么一部不痛不痒的作品？

我想，大概就是这样。可是我打算换一个说法来具体地说明这个问题。

什么是产生这样的作品的原因？也许可以想象作品的生产过程大体上是这样的：作者在长期“扎根”在某处而认真地生活的时候，沸腾的生活现象他都照单全收，可是他的思维器官缺少足够的分析、提炼这些生活现象的特殊装置（辩证唯物主义和历史唯物主义），因而既不能取精去芜，也不能分别主次；然而他自己并不意识到这个缺陷，不但不意识到，他还借助于从书本上看来、从报告或访问中听来的“总结”的警句，而把他所积累的素材（生活经验）加以“科学方法”的处理，换言之，他已经把“我所感觉到是怎样的”，和“应该是怎样的”结合起来了，但是可惜这只是拼凑在一处的“结合”，而不是融会贯通的结合，其结果，生产出来的东西却并非“实际是这样”。

凡是写过失败的作品作家们大家可以想想：上面这番话是不是凭空捏造？如果你不愿意用形而上学的说法，把这种失败归之于才华不够（当然，作家的才华有大有小，是事实，但在这里所假设的例子却不是泛论谁有八斗才，谁只有几升，而是说同一作家有写成功了亦有写失败了的作品，从而分析其原因），那就不能不承认问题在于思想方法还有主观主义的成分，还是一方面既有经验主义的成分，一方面又有教条主义的成分；

有这种思想方法毛病的作家当其面对的生活现象比较单纯而且小规模的时候，还不至于出乱子，但当其面对的生活现象更复杂、变化更快，而且面也更广、规模也更大的时候，他这思想方法的缺陷就会使他大出乱子——生产了像上面所说的作品。

我打算谈的就思想方法上研究公式化概念化之所以产生，就谈到这里为止。我再用简单的提纲式的三句话来收束本节的论证：古典主义者和浪漫主义者就其思想方法而言，一个主要是写了“我认为应该如此”，另一个主要是写了“我感觉到是如此”，因而实质上是公式化概念化的东西，在这两个流派的第二、三流作家的作品中，实在经常可以看到；现实主义、特别是社会主义现实主义的作家，按其思想方法而言，本来不应该产生公式化概念化的作品，但是事实上还是产生了，其原因还在于思想方法，因此，克服公式化概念化的有效方法还是在生活实践中加强锻炼，使得自己的思想方法完全摆脱经验主义与教条主义。

批判的现实主义从人和环境的关系，以艺术概括的方法，表现了社会发展的规律，——这是 19 世纪后半马克思主义思想的传播，以及欧洲阶级斗争的高涨，对于那时候的现实主义作家所起的影响。但是，同时期的一些反动思想，例如实证论（它和哲学上的自然主义同样为文艺的自然主义提供了思想基础），例如经济唯物主义（这个冒充为历史唯物主义的庸俗的历史观对于 19 世纪末年的有些现实主义者所起的坏作用尤其显著），既然也是阶级斗争中思想斗争的一面，就必然要在作家们思想意识中得到反映。这就是出现在文学作品中的社会规律（经济法则）对于人们命运的安排几乎是宿命论的思想。古典主义文学和浪漫主义文学把伟大人物（历史人物）的意志作为人们命运的风向针，他们以为历史是依照一些大智大勇的超人或伟大人物的独断、毅力或理想而转移的；这种错误，上文已经讲过，此处不再赘言。受了实证论和经济唯物主义影响的一些现实主义作家却又走到另一相反的极端，他们描出了这样一些图画：社会规律成为新的上帝，一切事都是早已安排好的，注定要来的，人们无法使其不来，注定了不来的，人们也无法使其来；早来或迟来，也非人们所能左右；它给读者的暗示就是人民大众的革命活动对于历史的转移没有积极作用，革命政党的活动乃是扯淡，人们坐待社会规律的发展阶段的到来就好了，革命理论以及革命活动的伟大的组织者（个人），对于历史是不发生作用的。

这样地把人描写为绝对受着环境的支配而没有一点主观能动性的禽兽一样地生活着的高等动物，当然要发生很大的消极作用，同时也引起广大人民强烈的不满。

“太现实了，太没有一点理想了！”这是一些评论家的抗议。当然，我们要记得，这些好心的评论家对于“现实”或“理想”有他们自己的定义。如果照我们对于“理想”或“现实”的理解来批评那些景色惨淡的作品，我们的评价是：正因为它们不能用唯物主义历史观来解释社会发展的规律，所以它们既没有真实地反映现实，也提不出鼓舞人心的理想。

经济唯物主义否认政治、政治机构、思想和理论在历史过程中所起的积极作用，而且否认群众或代表群众意志的杰出的个人活动家在符合社会发展规律的条件对于促进社会变革所起的积极作用。正和古典主义或浪漫主义一样，接受了经济唯物主义错误思想的现实主义者，也不能正确地认识个人在历史上的作用。历史唯物主义则不然。历史唯物主义把辩证唯物主义的原理运用到社会生活的研究，一方面认为物质生产是社会发展的主要推动力，另一方面也认为社会发展一定阶段上的社会经济制度（基础）所产生的政治机构、思想和理论（上层建筑）在社会发展中也能起重大作用——能加速社会的发展（如在社会主义国家），或者延缓甚至阻碍社会的发展（如在今天的资本主义国家）。历史唯物主义又告诉我们：在阶级社会中，先进思想是阶级斗争中的先进阶级的世界观的反映，代表先进思想的个人和集团的活动能够促进和加速社会的发展，因为这些先进思想符合于社会发展的规律。

但是，以上这些观点，并没表现在现实主义文学的整个发展过程中。这也决定了现实主义只能以批判的现实主义作为它发展的最高阶段，而且这也是批判的现实主义之所以被讥为“只有现实，没有理想”。

把现实和理想结合起来，或者用我们常用的更明确的说法，透过现实，指出理想的远景（所谓从今天看到明天）：这是只有社会主义现实主义才能够完成的任务。因为社会主义现实主义者是用辩证唯物主义和历史唯物主义武装了自己的头脑的，也就是说，他们的世界观，和历来的现实主义者完全不同。

古代的伟大作品之所以到今天还没有失去光芒，其原因之一便是它们描绘了理想中的美好和崇高的生活，它们塑造了一些理想的英雄人物；为了追求宏伟的理想，这些英雄人物发挥了大无畏的精神。这就是为什么革

命的浪漫主义作品在今天读之犹令人神往。然而，这些英雄人物本身是不现实的，是超人，他们舍身以求的理想的生活，也是出之于幻想或空想。因此，尽管使人神往，却缺乏实际的指导意义。

社会主义现实主义所要求塑造的英雄人物既是抱有伟大理想的舍己为人的英雄，同时又是现实的人；他们不是个人主义的英雄而是集体主义的英雄；是从群众中间产生、而仍然是群众中一员的英雄，而不是从半空掉下来的超人式的英雄。他们不怕牺牲生命以求实现的伟大理想，也不是出之于幻想或空想，而是在马列主义思想指导之下，由苏联、中国以及其他社会主义国家的社会主义革命和社会主义建设的实践所证验的人类社会发展的最高阶段——共产主义社会。抱着这样的伟大理想的英雄人物就应当是丰采照人而又和易可亲，应当是随时随地都走在群众前面而又不脱离群众，应当是胸襟阔大、高瞻远瞩而又决不主观，没有空想。这样的英雄人物当然不同于革命浪漫主义的英雄人物，因为革命浪漫主义的英雄人物并不是现实的人，而社会主义现实主义的英雄人物却是生活在我们中间的现实的人；然而，从作家这边说来，这样的英雄人物之所以能够塑造成功，除现实主义而外，还要有革命浪漫主义的精神。用我们常用的一句话，就是：社会主义现实主义包含着革命浪漫主义。

在故事（这是人物的行动所构成的）和环境（这是故事发生的空间）方面，革命浪漫主义追求着超尘拔俗的不平凡——所谓奇事奇境。不用说，这些奇事奇境也是空想的成分多，而现实的意义少。人们常说，旧社会的生活是灰色的，平凡的；然而，也只有社会主义现实主义能够透过平凡（一般人以为是平凡）的表面，挖掘出现实的真正的不平凡，用如火如荼，惊心动魄的笔墨表现出来。我们试想：大都市和农村的生活底层，地下党的活动，异常复杂的多种多样的斗争方式，比起中世纪或古堡中的英雄，或者绿林豪杰的义侠行为，难道不是既更现实，又更不平凡？至于新社会中的不平凡，那就多到不可胜数。拿这几年我们大家亲身经历的大小事件来说，难道不是空前的不平凡？我们的富于想象力的祖先描写过许多令人拍案叫绝的奇事奇境，然而和今天我们现实世界中天天出现的奇事奇境比起来，已经大为逊色。这些现实中的奇事奇境，不论是属于社会主义改造的或是社会主义建设的，其本身的绚烂多彩和波澜壮阔，都要求我们的作家以革命浪漫主义的神韵和笔调，气势磅礴地表现出来。毋庸讳言，我们今天的一些比较优秀的作品，虽然骨格遒劲，义正词严，然而气魄不

够，文采不足，还缺少革命浪漫主义的沁人心脾、使人陶醉、使人振奋的笔力。

从十月革命到今天的40年中，苏联以及其他国家的革命文学家的艺术实践已经有力地证明：社会主义现实主义创作方法体验着理想与现实的结合，也体验着革命浪漫主义和现实主义的结合。而所以有此可能，就因为社会主义现实主义的思想基础是辩证唯物主义和历史唯物主义。也就是在这一点上，说明了社会主义现实主义虽然继承了旧现实主义的传统，却完全是一种新的创作方法，因此，认为毋须另立新名（社会主义现实主义）而只要称为“社会主义时代的现实主义”就可以了的说法，是错误的；因为它抹煞了旧现实主义和社会主义现实主义这两种创作方法的思想基础的迥然不同，也模糊了社会主义现实主义的鲜明的阶级性和政治原则。

这篇漫谈，到这里应当结束了。已经拖得太长了，不合时宜。本来不打算写得这样长，但因采取了漫谈的方式，信笔所之，常如脱缰之马，离题颇远，然后再收回，这就冗长而啰嗦，而全篇结构也就松弛，且有重复之处。就文风而论，这都是不足取的。可是生炒热卖，前两段既已发表，后两段亦只好将错就错。而且因病搁置，中隔两月，续写之初，虽屡经易稿，终觉前后笔调不一致。在这里来点自我批评，意在说明，写论文的重要原则应当是结构谨严，不支不蔓，我这篇文章没有能够遵守这个原则，是不足为法的。

至于本篇所提出的问题，主要是两个：创作方法和世界观的关系，现实主义与反现实主义的斗争。我以为去年的一些文艺上的修正主义思想，都和这两个问题有关系。因此，本篇所论证，也始终围绕着这两个问题。文艺上两条路线的大辩论，还要继续展开，我这些不成熟的意见，聊供参考而已。

4月21日，首都人民围剿麻雀的胜利声中写完



## 修正主义文艺思想一例 ——论《苔花集》及其作者的思想

这两年来，修正主义文艺思想在我国文艺界产生了相当普遍的影响，黄秋耘同志的《苔花集》及以后所写的《刺在哪里？》《犬儒的刺》等文章，可以说是这种思想的一例。在反右派斗争以后，为了肃清资产阶级思想在文艺界的影响，对于这些思想进行一次批判是十分必要的。

秋耘的修正主义文艺思想是和他长期以来那种资产阶级人道主义思想分不开的。要批判他的文艺观点，首先要分析一下他的人道主义思想。

### —

10年以前，我和秋耘在香港一起工作，我们曾经对他进行过一次思想批判。那时秋耘的言论中即流露出浓重的资产阶级人道主义思想。他很欣赏爱伦堡在《巴黎的陷落》的一句话：“十磅怜悯与一磅信心。”这本来是一句带批判性质的话，指某些知识分子的参加革命，与其说是由于对革命的信心，无宁说是由于一种人道主义的怜悯心。秋耘欣赏这句话，正是因为他自己就是这样一种知识分子。

本来，我们中间许多人就是从这条道路上走过来的。资产阶级的人道主义，个性主义等思想，在民主主义革命初期，确实曾经对我们产生过刺激革命的作用。但是当我们已经参加到集体主义的革命队伍的时候，这种思想就成为一种前进的障碍，成为个人的包袱。而当革命更向前发展，它和工人阶级的集体主义思想也就愈来愈无法调和。不是摔掉这包袱，就是被这包袱所压倒。我们这时代中，知识分子身上两种阶级意识的矛盾，最

---

【题解】本文原载《文艺报》1958年第1期。《苔花集》，新文艺出版社1957年出版。荃麟即邵荃麟。

突出的就表现在这一点上。周扬同志在作家协会批判丁陈反党集团的总结大会上的讲话中，曾经详细地论述了这个问题，对于理解一个知识分子，是很重要的。

秋耘曾经受罗曼·罗兰前期的思想影响很深，特别是《约翰·克利斯朵夫》一书的影响。罗兰在这部小说中所宣传的人道主义思想和大勇主义精神，在秋耘看来是一种最崇高的人生态度。这种思想，直到现在仍然成为秋耘世界观中最主要的东西。据他自己说，他还受了庄子、孟子、屈原、鲁迅等人的影响，但显然他是从上述观点上去接受这些人的思想的。例如屈原，在他看来就是那种大勇主义的化身，而鲁迅也是一个那样的人道主义和大勇主义者。

罗曼·罗兰的《约翰·克利斯朵夫》在我国读者中间确实产生过相当大的影响。克利斯朵夫那种凭借个人的信仰和精神力量，用个人奋斗的方式去追求人生真理和反抗现实的精神，引起了许多个人主义知识分子的共鸣。他们把克利斯朵夫当作一种理想的人物。胡风反革命集团分子曾经竭力推崇这部作品，作为宣传他们“主观战斗精神”理论的根据。显然，这样来认识罗曼·罗兰这个人或《约翰·克利斯朵夫》这本书都是片面的，不正确的。罗曼·罗兰确实曾经是一个资产阶级杰出的个人主义者和人道主义者，但是到了晚年，他终于彻底地批判了自己那种个人主义的思想，成为一个坚强的社会主义的战士。他在1931年给高尔基的信中说：“15年来，他们（按指知识分子）中间最优秀的分子，终于不能离开个人主义的盲巷。他们做到了‘与世隔绝’，只听从自己的良心，和对这同一个良心说话。而事实上，我们的优点也正是我们的弱点。我们这些知识分子不能够在一起，各自闹独立性，大家都无能为力。写下这几行文字的本人，即是最好的例子。”罗曼·罗兰号召知识分子应当从自己这只船上跨到“那只赤色的船上去”。而在他《与过去告别》一文中，更坚决地指出，知识分子要走向新生的道路，必须“斩断身后的桥梁”，即是说，必须和资产阶级意识千丝万缕的关系，永远一刀两断。这是多么彻底，率直的自我批判。在20世纪初，世界上最杰出的几个作家，如罗曼·罗兰、鲁迅、A·托尔斯泰等，都经历过这种从个人主义走向集体主义的艰苦路程。他们的伟大正在这里。我们要学习他们的也是这种精神。但是有些人却总是从相反的方向去接受他们的思想，把他们曾经自己批判过的东西，当作最圣洁的东西，而对他们后来所肯定的东西则不感兴趣。在接受鲁迅的遗产上也有

类似的情形。这难道是对待这些伟大作家的正确态度么？就以罗曼·罗兰的前期思想，如反映在《约翰·克利斯朵夫》的来说，固然是这种资产阶级的人道主义和个人主义思想，但是如果不是抽掉这些思想的具体内容和时代背景，那么，我们可以明白，罗兰的人道主义思想，主要是为了反对帝国主义战争、反对帝国主义者残暴的掠夺和屠杀，他的大勇主义主要是反对当时欧洲知识分子对于帝国主义战争的盲从与附和。在十月革命以前，这种思想无疑是具有进步意义的一面，虽然他那种个人奋斗的途径证明是毫无结果。而正因为这样，当他在十月革命以后，看到了世界工人阶级的力量和马克思列宁主义的真理，就坚决抛弃了旧的观点，接受了共产主义的世界观。这恰好为旧知识分子指出一条光辉的道路。而我们有些读者，包括秋耘在内，却排除这些时代的条件，抽象地接受了克利斯朵夫的人生观念和人生态度，作为我们这新社会中的人生观念和人生态度。这显然不是对于这部作品的忠实态度。

为了帮助秋耘克服他这种思想，我曾经劝秋耘翻译罗曼·罗兰的后期作品《搏斗》——长篇小说《迷人的灵魂》中的一卷。在这部小说中，罗兰以唯物主义观点猛烈地批判了克利斯朵夫式的个人主义思想。秋耘认真地译了这本书。在1951年他所写的一本介绍罗曼·罗兰的小册子中，也叙述了罗兰的这种思想变化过程。但即从这本小册子中，也看到一种痕迹。秋耘虽然肯定罗兰思想发展的道路，可是对于罗兰那种自我批判精神却说得很不够。他似乎把罗兰从个人主义到集体主义的过程，看作一种单纯的思想发展过程，而不是一种阶级思想与感情的变化。这反映在他自己的思想上，就是对于旧包袱的依恋不舍。他不是像罗曼·罗兰那样坚决地“与过去告别”，坚决地“斩断身后的桥梁”，而终于背着这个包袱，进入到社会主义革命的时期。

1955年批判胡风思想的时候，秋耘曾经写了一本《论胡风的五把刀子》的小册子。他指出胡风的所谓“主观战斗精神”是一种抽掉阶级内容的虚伪的概念。这无疑是正确的。可是不到两年，他的第二本小册子《苔花集》恰恰掉过头来用唯心主义的观点否定了前一本书中的观点。他同样是抽掉了阶级内容，来强调所谓“艺术良心”“童心”“人道主义”“大勇主义”等等，认为这些是艺术创造的基本条件。他引用庄子的话说：“哀莫大于心死”。在他看来，目前创作上的危机主要就在这里。这实际是回到他自己所批判过的胡风的理论上去了。

为什么是这样的呢？

秋耘分析他自己思想状况说，苏共20次大会对于斯大林错误的批判，给予他以极猛烈的震动，几乎达到精神崩溃的状态，这是使他思想右倾的原因。但根本原因我以为并不在这里，而是在他内在意识方面。这就是他那种“十磅怜悯与一磅信心”的人生态度在作怪。这种猛烈的震动，实际上是反映了他内在意识中对于社会主义信心的动摇。近两年来，许多知识分子思想上的右倾状况，我以为基本原因都是由于他们对于社会主义缺乏信心。

1955年，我国社会主义改造任务的完成，资本主义所有制的基本被消灭，这是我国社会生活一个巨大的胜利，也是一个巨大的变动。这种变动必然反应在知识分子的思想意识上，产生了他们内在意识中资产阶级思想与工人阶级思想强烈的冲突。在这个生活剧烈变化的日子里，知识分子身上个人主义的弱点，便无可掩饰地暴露出来了。秋耘自己说，他在实际生活中所看到的社会主义和他想象中的社会主义，还有相当距离。他看到今天“好些人有眼泪，并非因为笑得太过分，而是因为困难和不愉快的遭遇在折磨人。”他看到“今天在我们的土地上，还有灾荒，还有饥馑，还有失业，还有传染病在流行，还有官僚主义在肆虐，还有各种各样不愉快的事情和不合理现象。”因此他要求“作为一个有着正直良心和清明理智的艺术家，是不应该在现实生活面前，在人民痛苦面前心安理得地闭上眼睛，保持缄默的。”<sup>①</sup>为什么在这样巨大胜利和巨大变动的日子里，秋耘不是以社会主义的坚强信心去对待我们的新生活，和以现实主义的态度去克服社会主义过渡时期中的某些困难和缺点，而却用一种悲天悯人的态度来大声呼吁“正直良心和清明理智”呢？这不正是反映出他对于社会主义的信心不足，而另一方面，他原来的那种资产阶级人道主义思想就在这种矛盾中抬起头来么？在《苔花集》以及后来一些文章中，很明显表现出他这种思想情况。《苔花集》的第一篇《启示》，是纪念鲁迅的一篇短文。作者说明他的人生态度和艺术态度。他说：

20多年来，这样的信念在我底心中与日俱增。我越来越强烈地感到：缺少对人民命运的深切关心，缺少对生活的高度热情，缺少

---

<sup>①</sup> 见秋耘：《不要在人民疾苦前面闭上眼睛》《人民文学》1956年9月号。

“己饥己溺、民胞物与”的人道主义精神，缺少“死守真理、以拒庸愚”的大勇主义精神，就没有崇高的人格，也没有真正的艺术，剩下的不过是美丽的谎言和空虚的偶像。……

应该说，我之所以认识到这一些真理，主要得力于鲁迅先生的启示。

可以看出，秋耘所谓“真理”、所谓“真正的艺术”的本质，不是别的，即是“己饥己溺、民胞物与”的人道主义思想和“死守真理、以拒庸愚”的大勇主义精神，也即是约翰·克利斯朵夫所追求的，而后来又为罗曼·罗兰自己所批判的个人主义和唯心主义的思想。

对于人民命运的密切关心和对于生活的高度热情，都是从群众斗争实践中所产生的一种阶级感情；是行动的结果，并不是决定于什么艺术良心之类。目前某些知识分子中间，存在着那种冷淡、麻木、政治热情衰退的现象正是由于他们脱离生活，脱离群众的结果，而主要的并不是由于他们本身主观上缺少了一些什么。这里，我们不妨仍来引用罗曼·罗兰的一段话。他说：“信仰，文化等等东西，只有重新在有组织的劳动的坚强基础上建立起来。这种组织要求很大的力量，像希腊神话中的海格涅斯的力量那样，而个人是不可能成为海格涅斯，只有同人民结合起来，才有真正的力量。”<sup>①</sup>这才是唯物主义地说明人的主观精神作用的问题，也说明了艺术力量的问题。像秋耘那种唯心主义和个人主义的解释，不仅不能说明任何问题，而只有引导人们更加脱离群众，从个人内心世界中去追求一种空虚的精神力量。

而用这样一种观点来理解鲁迅，尤其不正确。鲁迅的伟大主要在于他脚踏实地，站在唯物主义的坚固基础上，为人民大众和无产阶级事业进行了毕生的战斗。鲁迅的真理也就是共产主义的真理，所以毛泽东同志称他为共产主义的圣人。鲁迅也是伟大的人道主义者，但他是一个无产阶级的人道主义者，并不是那种悲天悯人的人道主义者。虽然鲁迅早期，也确实受过欧洲资产阶级个人主义的影响。例如“死守真理、以拒庸愚”，即是鲁迅在1907年所写的《摩罗诗力说》中介绍易卜生思想的一句话。鲁迅

---

<sup>①</sup> 见罗曼·罗兰的小说《搏斗》。

当时甚至还受尼采的影响，主张“重个人，轻物质”<sup>①</sup>。但是在辛亥革命以前，还是新学与旧学相争的时代，即使这种个人主义思想，显然是具有其进步的作用，何况那个时候鲁迅在革命主义与改良主义两条道路斗争中的立场，是十分坚决和明确的。鲁迅也是一贯反对中庸主义的。鲁迅的反中庸思想，在初期固然没有脱离个人主义的窠臼，但愈到后来，便愈带着鲜明的阶级色彩。关于这一点，瞿秋白同志说得很好。他认为鲁迅的反中庸思想就是反对资产阶级的市侩主义。“市侩……表面上往往会对所谓弱者‘表同情’，事实上他们有意无意的总是维持着剥削制度。市侩，这是一种狭隘的，浅薄的东西，它们的头脑（如果说这是头脑的话），被千百年来的现成习惯和思想圈住了，而在这圈子里自动机似的‘思想’着。家庭、私塾、学校、中西‘人道主义’的影响，把市侩的脑筋造成一种简单的机器，碰见什么新奇的，‘过激’的事情，就会像留声机似的‘啊呀呀’的叫起来。”<sup>②</sup>可见鲁迅所拒的“庸愚”，正是指资产阶级用传统观念反对新事物的那种反动思想，指资产阶级的自由主义和所谓“中西人道主义”的思想。这和秋耘所说的个人主义的大勇主义是并无共同之处的。

鲁迅的著名诗句：“横眉冷对千夫指，俯首甘为孺子牛”是充分地反映出后期鲁迅的阶级精神和敌我观念：对敌对阶级的坚决反抗，对劳动人民新生代的全心全意服务。而秋耘却同样引用这些诗句来作为他那种人道主义和大勇主义的注脚。在他看来，“横眉冷对千夫指”正是指“死守真理、以拒庸愚”的精神，而“俯首甘为孺子牛”则是指“己饥己溺、民胞物与”的人道主义精神。这显然是种曲解。例如秋耘在另一篇文章中<sup>③</sup>把现在的所谓读者的“舆论的压力”——即读者对于某些批评的不恰当的责难——也说成是“千夫所指”的情况，这更是错误的看法了。所以这与其说是秋耘从鲁迅的启示中所认识的“真理”，无宁说是从他自己的世界观基础上去误解了鲁迅的精神。

人们也许会问：这种“己饥己溺、民胞物与”和“死守真理、以拒庸愚”的精神，即使是旧时代的观念，但对于我们，尤其对那些在关心人民命运的人们，又有什么不好呢？难道社会主义社会就不需要人道主义和大

---

① 见鲁迅：《文化偏至论》。

② 见瞿秋白：《鲁迅杂感选集序言》。

③ 见《苔花集》：《创作和批评的障碍》。

勇主义精神吗？而且我们不是常说要从古典作品中去接受它们的人道主义精神吗？那么为什么又要反对呢？

问题不在于抽象的名词，而在于它的实质。人道主义或大勇主义都有它一定阶级的内容。例如“己饥己溺”，原是孟子的话。孔子、孟子都以仁为其学说的中心，也可以说是封建时代的人道主义思想。可是孔子、孟子都曾周游列国，栖栖惶惶，终于不能实行他们的理想，而孔子的学说却反而成为两千多年来封建阶级统治人民的思想工具。耶稣是被称为救世主的。他的博爱主义，也何尝不是人道主义精神，而他自己甚至为了这种理想，在十字架上牺牲了生命。这难道不是出于真诚的追求？但是耶稣也同样不能解救人民的痛苦，而基督教的人道主义，却成为资产阶级麻醉人民的工具。资产阶级初期的人道主义思想，包含着解放个性，争取人权的意义，不是没有它的积极性。但是资本主义制度不但不可能真正解决这些任务，而相反地由于它的剥削更加残酷，使人类生活更陷于非人道的境地。无论封建阶级或资产阶级的人道主义的虚伪性，就表现在这种概念的真正意义和其社会制度的不相容，而他们那些人道主义者总是竭力企图调和这种矛盾。高尔基说：“我们这时代，资产阶级的所谓‘人道主义’——也就是仁爱主义文化的虚伪性，完完全全，无可争论的，极无耻地暴露出来了。社会世界的一切现象，都是人的生活行动所造成的。这种生活行动的力量，也就在暴露一些现象的反人道的意义，那是人道主义派和所谓‘法律’，花言巧语所隐蔽着的。在我们这时代，只有白痴和拿笔杆的骗子才会说，仁爱和自私自利——资产阶级社会的基础和‘灵魂’——可以并存”<sup>①</sup>。从这里，也可以理解，我们所谓要从古典作品中去接受的人道主义精神，无宁说是由于这些作品揭露了过去社会生活中种种反人道的现象，从而刺激了人民争取自由解放的自觉。这和那种“己饥己溺”悲天悯人的人道主义是毫不相合的。

当我们生活在社会主义的时代，如果还是用资产阶级那种人道主义思想来作为我们对待生活的态度，那就会带来更大的危害性。我们记得十月革命以后，欧洲一些所谓“人道主义者”就用这样那样借口来攻击和诽谤过苏联，直到不久以前，这些先生们还打着“人道主义”的旗帜在抗议所谓“匈牙利事件”。甚至最近居然还有人要为苏联人造卫星上的小狗莱伊

<sup>①</sup> 见高尔基：《关于真实的教育》。

卡的命运而提抗议，这自然已经堕落到无聊与无耻的极端。但是值得注意的，是有些曾经是革命的知识分子，像法斯特之流，也在苏共 20 次大会以后，自以为站在保卫“人道主义”和“法制观念”的立场而退出了革命的行列。这难道不足以说明这种资产阶级虚伪的人道主义观念对于革命的危害性吗？

前几年，报刊上批判过梁漱溟的思想。梁漱溟是研究东方哲学的。他把儒家的“仁”和释家的“悲”结合起来，作为东方哲学的精华。这正是那种“悲天悯人”的虚伪的仁爱主义的代表。而梁漱溟就是根据他这种观点，反对过人民解放战争，在解放后又用什么“工农生活相差九天九地”的谬论来挑拨工农联盟的关系，这类例子在我们生活中是并不少见的。

我们再举秋耘自己的一个例子。秋耘在作家协会党组扩大会议上的检讨发言中说，他曾经看到在寒风凛冽中衣服不够的人，就不禁想起了前代诗人的“满街参天英雄树，万井啼寒未有衣”的诗句。这是他那种人道主义意识很自然的暴露，然而不正好说明这种意识的反现实的性质吗？这句诗是暴露封建社会贫富悬殊的反人道现象，和“朱门酒肉臭，路有冻死骨”是同样的意思。本来是句好诗。可是秋耘把它和我们现在生活中的某些匮乏的现象联想起来，这却变成极端的荒谬了。把旧时代的人道主义观念，应用在我们日常生活中，就可能在实际行动中产生极其谬误的反现实的倾向。

真正的人道主义，只有在社会主义社会中才能实现。我国全体劳动人民在工人阶级和党的领导之下，凭借其自己的斗争和劳动，推翻了几千年来的剥削社会制度，创造了我国历史上前所未有的劳动伟迹，征服了沙漠与洪水，战胜了灾害与瘟疫，使我们国家在短短 8 年之内，从极端贫困落后状态走向社会主义的繁荣与富强，而在 15 年之内，我们要赶上英国的工业水平，30 年之内要赶上美国的水平。这难道不是旧时代中所梦想不到的最大的人道主义吗？为了社会主义建设累积资金，我们今天还需要缩衣节食，过艰苦朴素的生活，这也不是为了使我国人民生活水平能够更快的提高吗？在社会主义建设过程中，我们也还有各种各样困难和落后现象，如秋耘所说，还有饥馑灾荒，官僚主义等等，这是现实发展中难免的情况。马克思主义者以正视现实的严肃态度去和这些现象作斗争。党所提出的农业发展纲要和各种建设的长期规划，党所领导的全民整风运动，正是依靠群众力量和这些困难和落后现象作斗争。这才是最伟大的人道主义精神。这种人道主义是建立在劳动创造的现实基础上，建立在对于社会主义



的确信上。它不需要那种“己饥己溺、民胞物与”和“死守真理、以拒庸愚”的虚伪的人道主义和大勇主义。

“革命是痛苦，其中也必然混有污秽和血，决不是如诗人所想象的那般有趣，那般完美；革命尤其是现实的事，需要各种卑贱的麻烦的工作，决不如诗人所想象那样浪漫；革命当然有破坏，然而更需要建设，但建设却是麻烦的事。所以对革命抱着浪漫蒂克幻想的人，一和革命接近，一到革命推行，便容易失望。”（鲁迅）<sup>①</sup> 秋耘的那种悲天悯人思想，实际上是反映了这种对革命实际的不了解，对于社会主义革命的缺乏信心所产生的失望和怀疑。他不是从客观实际出发，而只是从个人的主观感受出发，去认识生活。因而使他陷入于唯心主义的泥沼，使他看不到大是大非，而却为历史前进中的某些落后和困难现象感到栖栖惶惶，忧心如焚。这种离开大是大非而斤斤计较于小是小非的微温态度，不正是秋耘自己所深恶痛绝的犬儒主义的一种形态吗？这种唯心主义和个人主义的世界观，决定了秋耘在文艺实践上的修正主义的倾向。

## 二

在《启示》中，秋耘提出了他对于人生态度和艺术态度的看法，在《肯定生活与批判生活》和《刺在哪里？》等文章中，他更进一步说明这种态度在艺术创作上的实践。

这些文章的主要意思，概括说来，就是说：作家应当去积极干预生活，应当去描写生活中的阴暗面，揭露隐蔽的社会病症和抨击一切畸形的病态的东西，应当为人民“仗义执言”。这样才能达到艺术的真实和美。

秋耘的文章中虽然说得比较简单，但这正是目前修正主义文艺思想的一个共同观点。提出这种观点，也可以说是为了反对文学上粉饰现实和无冲突论的倾向，但是他们和无冲突论者一样，自己也陷入到另一个错误或者更危险的极端中去了。

文学上粉饰现实和无冲突论的倾向毫无疑问是错误的，是应当批判的。这种倾向的错误，是在于脱离实际，否认人民内部中间存在着各种各样的矛盾，而认为在社会主义社会中只有好与更好的区别。这是一种形而上学的看法。马克思主义肯定人民内部矛盾的存在，同时指出这种矛盾的

<sup>①</sup> 见鲁迅：《对于左翼作家联盟的意见》。

性质是非对抗性的，是是非的矛盾。因此党提出了正确处理人民内部矛盾，作为当前重要政治任务之一。对于作家和艺术家来说，就是应当如何通过艺术的认识和实践，正确地去理解和反映这些矛盾，借以教育人民不断地去克服这些矛盾。如果对于这些矛盾，采取了错误的理解或不正确的态度，那就会产生“左”或右的偏向，也就反映不出真实。所谓艺术的真实应当是以艺术的方法去反映出现实生活中社会矛盾发展的真实情况。这种矛盾表现在具体生活中是十分错综复杂的，如果作家没有正确的立场和态度，就很难正确地去理解和反映它。例如我国目前的社会生活中，包含着外部的矛盾和人民内部的矛盾，在人民内部矛盾中，又包括着资产阶级与工人阶级的矛盾和工人阶级自身中间进步与落后的矛盾；而在这些矛盾中间，阶级矛盾又是主要的。但是修正主义者所看到的矛盾，往往只是工人阶级自身中间的某些缺点和落后现象。他们所谓“阴暗面”，实际上就是指这个。而对于资产阶级与工人阶级的矛盾，以至于资产阶级右派对社会主义的进攻，——这些更大的阴暗面，他们却反而熟视无睹，或予以同情，其结果是使自己做了右派最好的助手。为什么他们那样强调描写阴暗面，反而对生活中最大的阴暗面熟视无睹或寄与同情呢？这就是因为他们自己就是站在资产阶级的立场。秋耘在《刺在哪里？》一文中，对于文艺现状的不正确理解和那种夸大其辞不合实际的猛烈抨击，就是这种错误的立场的具体表现。

文学艺术既然要求真实地反映现实，因此并不存在所谓应不应该描写生活中落后现象的问题，正如过去讨论新英雄人物问题上，并不存在应不应该写人物缺点的问题。问题是在于作家的立场与态度。任何作家对于现实生活总有所肯定的，也有所批判的。但这不是一句笼统的话，而要看作家所反对的是什么样的社会现实。在这点上，我们和旧时代的作家是相反的。旧时代作家所反对的现实是黑暗势力占统治地位的现实。他们对于那种剥削的社会制度，首先应该采取根本批判和否定的态度。批判得愈彻底愈猛烈愈好，而只有在这样一种立场上，才能对人民的力量有真正的肯定。而我们这个时代的作家则恰恰相反，首先要对社会主义社会现实取积极的肯定的态度，充满着信心肯定它，拥护它，对于它的某些落后现象的批判，也正是为了巩固它。不区别不同时代不同社会制度中作家对于现实的根本态度，那是危险的，正如秋耘用“万井啼寒未有衣”的诗句来感慨当前生活是十分谬误的。高尔基把旧现实主义称之为批判现实主义，以

示与社会主义现实主义的区别，我以为正是为了表明作家对于现实的这种根本态度，决不应引起好像批判现实主义没有肯定的一面，而社会主义现实主义没有批判的一面这种幼稚的误解。

有人认为“文学总是反抗现实的”，甚而引为“干预生活”口号的根据。这就是抹煞了这种时代区别的显而易见的错误。这句话在批判现实主义时代，无疑是正确的，然而运用在我们时代，要求作家用文学来反抗社会主义的现实，岂不变成了反动？以前胡风分子常常剽窃鲁迅的半句话：“敢说，敢笑，敢哭，敢怒，敢骂，敢打”，来作为对待新社会的态度，就是同样例子。鲁迅是说要以这种精神“在这可诅咒的地方，去击退这可诅咒的时代”，莫非现在的作家也要以这种精神在我们这个地方来击退我们这个时代么？

秋耘的《肯定生活与批判生活》一文，原题为《不要在人民疾苦前面闭上眼睛》，后来收在《苔花集》中作了删改。大概连他自己也感到原来文章中对文学的批判生活的任务强调得太绝对了。因此把题目改了，并且补充了一段话：

所谓干预生活，就是既要肯定生活，也要批判生活。肯定于人民有利的东西，批判不利于人民的东西。肯定时要有饱满的热情，批判时要有坚定的信心和冷静的头脑。这两者本来是相辅而行的。

但即使作了这样修改，却并没有改变原来文章的基本意思。而就以他所补充的一段话来看，也还是《在延安文艺座谈会上的讲话》中所批判过的。“一半对一半论”的思想。在实际生活中，这种光明与黑暗一半对一半的情况是不存在的。不是东风压倒西风，就是西风压倒东风。而在我们这社会生活中，积极的、美好的东西，即人民创造的力量，是占主要地位的东西，是使社会主义制度具有无比优越性的东西。因此，它在我们文学中也是占主要地位的东西。如果看不到这个，也就不可能有什么“饱满的热情”去肯定和有什么“坚定的信心”和“冷静的头脑”去批判。我们强调文学上创造新人物的任务，强调描写生活中主流的东西，正是这个理由。自然，这不是说，要把新人物和新生活从现实矛盾中孤立起来描写，而恰是要求从其矛盾斗争过程中去描写。而修正主义者却常常反对我们强调这些任务。他们装作公允的样子说：现实生活怎样，就怎样描写吧，不

要主观地去强调应该写什么吧。仿佛一强调这些任务，就破坏了艺术的真实性似的。可惜现实并不如他们所想象。在现实生活中，这种积极的因素正在日益强大地消灭着那些消极的东西。

秋耘在文章中问：“难道说，我们描写了阴暗面，就会伤害了我们所衷心拥护的社会主义制度吗？”“难道说，我们描写了阴暗面，就会破坏我们艺术作品的美感或高尚情操吗？”

事实上，并没有谁不允许作家描写生活的阴暗面。马克思主义者从来不害怕暴露其自己的缺点的。问题是你所谓阴暗面是什么？如果连右派分子对于我们社会主义生活的诽谤也算作是阴暗面，那怎么不会伤害社会主义的制度呢？就拿秋耘在《锈损了灵魂的悲剧》<sup>①</sup>一文中推崇备至的刘宾雁的《本报内部消息》来说，就是一个例子。这篇特写除了像秋耘所说的，引起他“深沉的叹息，甚至还有点怅惘，有点哀愁”以外，有什么地方足以鼓舞人们的信心呢？而引起秋耘这种“怅惘”和“哀愁”的，又是怎样一种“情操”和“美感”呢？难道说，我们的文学，就是为了给人民以这种“怅惘”和“哀愁”吗？秋耘又说：“对于一个还未完全丧失热情的人，怅惘和哀愁未尝不是一种鞭策，也可能是自拔与新生的起点。”这是很离奇的说法，和我们沸腾的生活是多么不相称呵。确实，这种“怅惘”和“哀愁”的情调——实际上是对于生活感到空虚的一种情绪，在近两年来的文学中忽然流行起来。它表现在《本报内部消息》中的马文元身上，也表现在《组织部新来的年青人》中的林震和赵慧文的身上。这些东西被修正主义批评家称赞为“生活的真实”，引导一些青年去追求这种“情操”和“美感”，这难道不是一种思想上的伤害或所谓“灵魂上的锈损”吗？

秋耘还引用车尔尼雪夫斯基的话：“艺术作品里的美，必然从现实地反映生活中得来。美就是生活。”来答复他自己的问题，可是他把车尔尼雪夫斯基下面紧接着的两句话忘了。那两句话是：“我们在那里看到依照我们概念应当如此的，就是美。任何东西凡是独立表现生活或是使人忆起生活的，就是美。”<sup>②</sup>可见车尔尼雪夫斯基所谓美，正是那种鼓舞人向上的，健康的积极的东西，而不是引导人消沉、怀疑、怅惘、哀愁的东西。

从这里，我们也可以明白修正主义者所谓“干预生活”口号的实质。

---

① 见《苔花集》。

② 见车尔尼雪夫斯基：《生活与美学》。

尽管秋耘说干预生活也要肯定生活，但从他们的全部理论和实践看，实际上只是片面地强调文学暴露黑暗的任务。所谓“干预生活”，也就是秋耘所谓为人民“仗义执言”，为人民“鸣不平”而已。“干预生活”这口号如果在旧社会中，本来有它积极的意义。因为旧社会中作家不仅是在统治阶级压迫之下，并且也被隔绝在劳动群众之外，他们要干预生活，要以艺术去反抗现实，这是完全应该的。而在这新社会中，作家本来就应该和人民结合在一起，和群众共同从事于建设社会主义的劳动。决不是站在群众之外或之上来横加干预，或所谓“仗义执言”，更不是像胡风所说文艺的任务是“为民请命”。如果是站在那样立场，试问，他仗的是什么义，而他又是向谁去请命呢？这是把作家和群众的关系，放在一种错误的位置上，仿佛作者是第三种人似的。从一些所谓干预生活的作品中，我们可以看到作者的这种立场。这就是为什么这些作品给予读者的不是信心的鼓舞，而常常是对生活的怀疑、消沉或者所谓怅惘与哀愁等空虚的感觉。

人们也许会问：难道我们生活中没有各种各样的困难和痛苦，人民中间没有这样那样的抱怨和不满吗？那么，作为人民代言人的作家和艺术家，为什么不应该替他们说话呢？为了答复这个问题，我不妨摘引高尔基在《答复知识分子》中的一段话：

你们问：“在工农之中有没有不满意的人，引起他们的不满意的是什么？”不满意的人自然是有的。如果13年的工作的结果，就已经使16000万人在一切需要和愿望方面都完完全全的满足了，那是非常奇特的事情。不满意的原因，正在于13年的工作，政权机关还不能满足劳动群众的迅速生长的文化需要。不够的多得很。也就有不少的人咕噜着，抱怨着。这些抱怨可以说是可笑的，因为这是太早了，太不加考虑了。然而我不说这些抱怨是可笑的，因为这些抱怨里面很肯定的包含着对于政府力量的确信，以为政府能够满足国内的一切需要。自然不满意的，甚至于积极反对着苏维埃政权工作的，还有一部分富裕的农民。他们以为革命应当使他们变成大地主，而把贫民交给他们支配，放在他们掌握里面。自然这一部分农民反对集体化，赞成个人经济，雇佣劳动等等，而这些都不可避免地要引导到资本主义生活方式的复活。然而这部分农民的把戏已经失败了，他们的拒抗集体经济是无希望的，不过由于惰性罢了。

工农群众中的最积极的队伍是不抱怨的。他们工作着。他们很知道政权是他们自己的；他们所缺少的，所需要的一切，只能靠他们自己的精力去取得满足。正是这种对自己的能力和权力的认识，引起了那些社会主义竞赛，突击队运动之类的现象，以及其他劳动兴奋，劳动的英勇主义的无可争论的征象。这种认识力量，使得许多企业的五年计划，在两年半之内就完成了<sup>①</sup>。

我们的作家为什么不以高尔基的这种现实主义精神去认识我们的生活呢？为什么不从这种对工人阶级的能力和权力的认识中间，从生活的全部进程的了解中间，去对待生活中的积极和消极的现象呢？为什么要以堂·吉珂德式的“侠义精神”和悲天悯人的态度为某种现象而感到精神的极度不安呢？这绝不是说我们要回避生活中的某些困难和疾苦，如秋耘所说“闭上眼睛”，“保持缄默”等等，而恰是说明作家只有对劳动人民的能力和权力有正确的认识，对现实生活的全部进程有真正的了解，才能正确地用批评与自我批评精神，去正确地描写出生活中的落后现象，为克服我们前进道路上的障碍而斗争。在这方面，苏联作品中像《毁灭》《被开垦的处女地》《前线》《钢铁是怎样炼成的》等都曾经给我们提供很好的范例。

现实生活是复杂的，尤其是在我们社会主义过渡时期，一切都在迅速地变化着。作家要认识现实的真实，不是仅仅凭借其直觉的感受，或是凭借小资产阶级多愁善感的空洞热情，而需要投身于火热斗争中，去观察、体验、分析、研究一切人，一切阶级，一切生活和一切斗争方式。在我们生活中，也常常有些虚假的现象，例如农村中常常出现的一些人为的粮食紧张状态，和实际情况恰是相反的。作家如果没有正确立场和对于生活的深入理解，则很容易被这些假象所欺骗，在右派进攻的日子里，有些知识分子就被右派分子那些夸大其辞，颠倒黑白的污蔑和诽谤弄得头晕眼花，不正是说明这种情况吗？

修正主义者似乎很强调真实，以为只有描写阴暗面，才能表现真实。但是同一现实，在不同作家的眼里往往可以看成是两种不同的真实。例如秋耘说：“常常深入生活中去的人，谁都可以看到这样或那样的民间疾苦，好些人有眼泪，并非由于笑得太过分，而是因为困难和不愉快的遭遇在折

---

<sup>①</sup> 见《高尔基散文选集》。

磨人。”而另外一些更长期在生活中锻炼着的作家，却常常以一种信心充沛的高昂情绪向我们告诉他们在生活中看到的和所感受到的令人鼓舞的故事，虽然他们绝不掩饰他们所看到的困难和疾苦的一面。这是由于什么呢？客观的真实，不仅决定于作家的直接感受，还要依靠作家对于事物的本质的认识，它是通过作家的意识的三棱镜而反映出来的。如果作家自身存在着一种对现实的阴暗心理，那么即使是正常的现象，反映在他的意识三棱镜上，也会呈现为阴暗的状态。秋耘对于现实生活的那种阴暗的看法和悲天悯人的情绪，我以为首先即是由于他自己对于现实生活存在着阴暗的心理。这种心理，是他个人主义世界观与集体主义的社会生活的矛盾所产生的结果。由于这种矛盾使他感到“一个作家最大的痛苦是在于不能清清楚楚，毫不含糊写下自己心里的话，而在自己想要说的和别人认为应该说的话之间作一种折衷和妥协”<sup>①</sup>。他所谓“心里的话”又是什么呢？显然就是对于现实的反拨情绪，对于社会主义社会的一些见不得人的阴暗心理。这和吴祖光所谓在文艺中看不到“真心话”，恰恰是如出一辙。

修正主义者之所以一再强调我们文学中描写阴暗面是文学反映现实的重要任务，就是这样的原因。他们抹煞了批判现实主义和社会主义现实主义文学不同的时代和不同的任务的区别，片面地强调两者的一致性，从而企图取消或修正社会主义现实主义的基本原则。他们和我们的主要分歧，就在这里。

社会主义现实主义的文学，要求作家站在正确的立场，从革命发展中，艺术地去描写生活的真实。它反对粉饰现实，也反对歪曲现实。作家应该具有对人民生活最真切的关心，对于社会主义事业坚定不移的信心。这不仅需要有正确的世界观，也需要对于生活的高度热情。我们并不赞成斯宾诺莎那种“不要笑，不要哭，只要理解”的理论，我们要求作家把人民的思想感情化为自己的血肉，使它成为最生动地教育鼓舞人民的艺术。而要这样做，只有切切实实的，在生活和斗争中和劳动群众真正结合。最近党号召全国作家长期地深入基层生活，参加实际斗争和体力劳动，这才是社会主义现实主义文学的真正道路。

本文是根据作者在中国作家协会的扩大党组会上的讲话改写的

<sup>①</sup> 见秋耘：《刺在哪里？》，《文艺学习》1957年6月号。

## “再批判”编者按语

再批判什么呢？王实味的《野百合花》，丁玲的《三八节有感》，萧军的《论同志之“爱”与“耐”》，罗烽的《还是杂文的时代》，艾青的《了解作家，尊重作家》，还有别的几篇。上举各篇都发表在延安《解放日报》的文艺副刊上。主持这个副刊的，是丁玲、陈企霞。丁玲的小说《在医院中时》，是在1941年发表在延安的文艺刊物《谷雨》上的，次年改题为《在医院中》，在重庆的《文艺阵地》上重新发表。

王实味、丁玲、萧军的文章，当时曾被国民党特务机关当做反共宣传的材料，在白区大量印发。萧军、罗烽等人，当时和丁玲、陈企霞勾结在一起，从事反党活动。丁玲、陈企霞等人在此后的若干年中进行了一系列的反党活动，成为屡教不改的反党分子。

丁玲、陈企霞、罗烽、艾青是党员。丁玲在南京写过自首书，向蒋介石出卖了无产阶级和共产党。她隐瞒起来，骗得了党的信任，她当了延安《解放日报》文艺副刊的主编，陈企霞是她的助手。罗烽、艾青在敌人监狱里也有过自首行为。

这些文章是反党反人民的。1942年，抗日战争处于艰苦的时期，国民党又起劲地反共反人民。丁玲、王实味等人的文章，帮助了日本帝国主义和蒋介石反动派。

上述文章在延安发表以后，立即引起普遍的义愤。延安的文化界和文艺界，针对这些反党言论展开了严正的批判。15年前的那一场斗争，当时在延安的人，想必是记忆犹新的。去年下半年，文艺界展开了对丁玲、陈企霞反党集团的斗争和批判。许多同志在文章和发言里，重新提起了他们15年前发表出来的这一批毒草。

---

**【题解】**本编者按语原载《文艺报》1958年第2期。按语经毛泽东大量修改和加写。



1957年，《人民日报》重新发表了丁玲的《三八节有感》。其他文章没有重载。“奇文共欣赏，疑义相与析”，许多人想读这一批“奇文”。我们把这些东西搜集起来全部重读一遍，果然有些奇处。奇就奇在以革命者的姿态写反革命的文章。鼻子灵的一眼就能识破，其他的人往往受骗。外国知道丁玲、艾青名字的人也许想要了解这件事的究竟。因此我们重新全部发表了这一批文章。

谢谢丁玲、王实味等人的劳作，毒草成了肥料，他们成了我国广大人民的教员。他们确能教育人民懂得我们的敌人是如何工作的。鼻子塞了的开通起来，天真烂漫、世事不知的青年人或老年人迅速知道了许多世事。

为了帮助读者理解这些文章对于我们有些什么教育作用，毒草何以变成肥料，我们发表了林默涵、王子野、张光年、马铁丁、严文井、冯至同志的六篇批判文章，而把每一个批判对象的原文附在批判文章的后面。当然，这个再批判还是不够的。我们希望文艺界利用这个材料，在各地的文艺刊物上发表深刻的批评文章，给读者以更多的帮助。

周 扬

## 文艺战线上的一场大辩论

在全国反击资产阶级右派的斗争中，文艺界揭露和批判了丁玲、陈企霞反党集团及其他右派分子，并且取得了很大的胜利。这是文艺战线上的一场大是大非之争，社会主义文艺路线和反社会主义文艺路线之争。这场斗争，是当前我国无产阶级和资产阶级、社会主义道路和资本主义道路的斗争在文艺领域内的反映。

文艺是时代的风雨表。每当阶级斗争形势发生急剧的变化，就可以在这个风雨表上看出它的征兆。

社会主义和资本主义之间的斗争是长期的，时起时伏的。每经一次紧张的斗争，工人阶级就受到一次严重的锻炼和考验。不管道路多么曲折艰难，斗争的最后结局，总是革命战胜反革命，新事物、新思想战胜旧事物、旧思想、整个社会的发展如此，文艺的发展也不例外。历史潮流是不可抗拒的。反动派注定了失败的命运。社会主义的事业，社会主义的文艺事业必将压倒一切反动势力的阻挠而取得胜利。

### 一 大风浪中的考验

最近一两年来国际国内经历了一系列重大的不平常的事件。我国在1956年完成了生产资料所有制的社会主义革命，这是我国有史以来的大变化。生产关系改变了，生产力得到解放；广大工农群众欢欣鼓舞。资产阶级由于他们的阶级本性却不喜欢这种变化。他们当中识时务的人们努力使自己适应于这种形势；他们看到了只有改造自己，他们在新社会中才有

---

**【题解】** 本文原载1958年2月28日《人民日报》和1958年第4期《文艺报》，以周扬在中国作协党组扩大会议上讲话为基础，经过“和文艺界的一些同志交换了意见之后”重新整理、补充写成的。参加执笔的有林默涵、刘白羽、张光年等。文章经毛泽东三次审阅修改。

光明的前途。但是资产阶级右派及其在知识界的代表是不甘心这么作的，他们不肯放弃剥削制度和剥削思想，厌恶社会主义新制度而迷恋资本主义旧制度，妄想资本主义在中国复辟。一切赢得人民欢呼的新事物，他们一件也看不顺眼。他们觉得一切都“今不如昔”，就像九斤老太一样，总觉得如今的世道是“一代不如一代”。他们所一向依附的旧经济基础正在被消灭，而他们又不愿意依附到新的经济基础上来，他们看不起工农群众，但又不能不感到工农群众的力量。这就是一部分资产阶级知识分子思想苦闷，精神动荡的根本原因，也是他们一遇到风吹草动就乘机向人民进攻的原因。因此，为了巩固和发展社会主义制度，使社会主义的上层建筑能和基础相适应，在政治上、思想上进行一场社会主义革命，就是必要的和不可避免的。

国内外的反动派总是要寻找一切机会向社会主义发动进攻。每当共产党内纠正错误、整顿作风、进行公开的批评和自我批评的时候，反动派便以为他们进攻的时机到来了。帝国主义者利用苏联共产党第20次代表大会对斯大林的批判，在国际上掀起了一股反苏反共的逆流。这个反动浪潮的高峰，就是匈牙利事件。如何对待匈牙利事件，成了测量一个人是否真正的共产主义者、真正的革命家的重要标准。全世界绝大多数的共产主义者，在这个严重关头表现了他们对于国际共产主义运动的忠诚和坚定，他们是经得起风险的。但是也有不少的人经不起考验。他们在思想上发生了混乱，政治上动摇了，其中少数的人公开叛变。这种现象在西方进步知识界的一部分人中表现得很突出。美国作家霍华德·法斯特就是一个可耻的叛徒。他在叛党声明中诉说“我毕生建立起来的信仰完全粉碎了”。这是古往今来一切叛徒的忏悔口吻。显然，他粉碎了的只是披在他身上的一层薄薄的马克思主义的外衣，并不是什么社会主义的真正信仰；他的灵魂深处浸透了资产阶级自由主义的腐朽思想。这样的人退出了工人阶级的队伍，不是坏事，而是好事。

我党中央连续发表了《关于无产阶级专政的历史经验》和《再论无产阶级专政的历史经验》两文，分析了国际共产主义运动中发生的新问题，指出了社会主义社会的两种性质不同的矛盾，从而澄清了党内外的某些思想上的混乱。党中央和毛泽东同志提出的正确处理人民内部矛盾的方针，“百花齐放、百家争鸣”的政策和接着发布的在全党进行整风运动的指示，对于我国社会主义制度的巩固和发展起了无可估量的作用。

但是，我国知识界的那些反社会主义的分子却从国际反共浪潮得到了鼓舞。从1956年春季以后，特别是从匈牙利事件以后，他们的心就痒得熬不住了。他们按照自己的主观愿望把“百花齐放、百家争鸣”的正确政策加以曲解。本来，我们提倡学术上不同意见的自由争论和艺术上不同风格的自由竞赛，是为了发展社会主义文化。我们将长期地坚定不移地实行这个方针。我们认为，垄断、独占，没有竞赛，没有比较，就不可能引导科学艺术走向繁荣，而只会使它们走向衰退。我们相信工人阶级有力量能够通过自由竞赛、自由辩论的方式在文化艺术上战胜资产阶级。资产阶级右派却把“百花齐放、百家争鸣”解释成对马克思主义思想运动的否定；他们十分讨厌思想改造运动。他们说“严冬”就要“解冻”，“春天”即将来临。他们的目的并不在开展甚么学术辩论和艺术竞赛，而只是企图利用这个口号来卷起一场反社会主义的政治浪潮。因此，当我党开始进入整风并广泛发动群众提意见的时候，他们就认为按照自己的面貌改造共产党的时机来到了。他们的矛头首先指向思想文化领域。他们急于要夺取思想阵地。他们认为这道防线是比较薄弱，容易突破的。接着，他们就向整个社会主义事业展开了全面的攻击。这在某种意义上说，对于我们也不是坏事，而是好事。右派暴露了自己的真面目，并从反面教育了人民。

走社会主义道路，还是走资本主义道路？作革命派，还是作反动派？这是摆在每个中国人面前，要求抉择的迫切问题。在民主革命阶段，谁反对帝国主义、封建主义、官僚资本主义，谁就是革命派。现在是到了社会主义革命阶段。要作革命派，就必须反对资本主义，走社会主义的道路。你要走资本主义道路，就是反动派。两者之中，必择其一。中间道路是没有的。

过社会主义这一关，对我国知识分子来说，是比过民主革命这一关更为严重得多的考验。

果然在知识界、文艺界，出了不少的右派，其中有些是共产党员，他们扮演了和党外右派里应外合向党进攻的活跃的角色。钟惦棐的《电影的锣鼓》（载1956年12月《文艺报》）是敲得较早的，可以看作右派进攻的一个信号。这篇文章把解放以来的电影事业的成就一笔抹杀，肆意攻击党对文艺工作的领导，企图把电影事业拉回到资本主义的老路。

在这个期间，修正主义思想开始在文艺界抬起头来。右派分子和修正主义者，反对文艺为工农兵、为社会主义服务的路线。他们说《在延安文

艺座谈会上的讲话》已经“过时”了。社会主义现实主义的创作原则应当修改或者放弃。他们在所谓“写真实”、“干预生活”等等的口号下，提倡“揭露生活的阴暗面”，认为只有这样才是“现实主义的新路”。一时间，真是“山雨欲来风满楼”。文艺界的风正在向右刮。看到这种现象，一些“左”的教条主义者着慌了，想用简单粗暴的压服方法镇压这股歪风。当然教条主义和压服方法是克服不了修正主义的。教条主义者害怕鸣放，是由于他们不相信工人阶级和人民群众的力量，不相信马克思列宁主义的力量。所以他们表面上的“左”正是反映了他们骨子里的“右”。党坚决地采取了放手让他们鸣放的方针，因为他们力争鸣放，发了狂了，恨不得一口气吃掉共产党。他们完全不讲道理了。他们背叛了社会主义，背叛了宪法，背叛了自己的诺言。党早就公开说明，我们不怕毒草，要把毒草锄翻，变成肥料；我们不怕牛鬼蛇神，要请牛鬼蛇神做人民的反面教师。我们看到毒草已经长出来了，那么，就让它长罢。因为毒草是一种客观存在，毒草盛长，就标志着工人阶级锄草队伍要出动了。想把客观存在的毒草泥封土掩，不许露头，或者一露头就用简单办法一下子压死，是一种不懂阶级斗争策略的蠢笨作法，而且一定会留下后祸，将来要付出更多的劳动才能把它锄掉。党相信群众有识别毒草，克服毒草的力量。党是懂得如何对付阶级敌人的。就是这样，文艺界的右派分子同社会各界的右派分子一样，就原形毕露，张牙舞爪地乘机活动起来，形成了两军对垒。两方面都高兴。右派即反动派高兴的是共产党眼看垮台，资本主义可以复辟了。革命派高兴的是牛鬼蛇神大队出笼，有机会灭掉它们了。

右派分子妄想匈牙利事件在中国重演。正如匈牙利的反动派盗用了柯苏特、裴多菲的招牌作为他们进行反革命的武器一样，中国的右派分子在1957年也利用党的整风运动煽动一次反对社会主义的所谓“新的五四运动”。这时，正像李又然形容的，丁玲的眼睛都因为高兴而发亮了。冯雪峰的情绪也从来没有这样兴奋，他说“洪水冲到了大门口”。他鼓动一切对党、对人民政权心怀不满的分子“有冤报冤、有仇报仇”，用“狂风暴雨”式的“大民主”来反对党和国家的领导。连一向不大过问世事的陈涌也说：“大变动的前夜到来了。”钟惦棐在他后来的检讨中说：“在我的脑子里经历了一场匈牙利事件。”这是真实的自白。所以党内右派和党外右派里应外合是很自然的。丁玲、陈企霞反党集团和《文汇报》的右派密通声息，想借《文汇报》来为他们公开声援，以便达到他们分裂文艺界和推

翻党的领导的目的。艾青在这一活动中起了穿针引线的作用。冯雪峰在人民文学出版社成了右派的靠山。江丰反党集团在中央美术学院和民盟中的右派亲密合作到了“盟党合流”的程度。这些号称共产党员的人，在工人阶级的事业遭到敌人攻击的时候，不挺身而出保卫工人阶级的利益，却反而里应外合向党进攻，这不是叛变是什么呢？

丁玲、陈企霞、冯雪峰等人的反党活动，并不是现在才开始的。15年前，正当革命处在极艰苦的年月，全世界面临法西斯的奴役，希特勒的军队侵占了苏联大块国土，延安被国民党反动派重重封锁，敌后根据地的人民和军队正和日本侵略者进行着最残酷的斗争，正是在这个时候，丁玲、陈企霞等人在延安和王实味、萧军等坏分子串通一气，在他们主编的报刊上连续发表了《野百合花》、《三八节有感》等一系列反党文章，从背后向革命射击。他们的这些文章很快受到了国民党反动派的喝彩。与这同时，冯雪峰在国民党统治区支持胡风集团，同样向人民放出了反党、反马克思主义的毒素。他们在不同地区，却挑选了同一时机，互相呼应，向党进攻，这事正说明了一条历史的规律：当阶级斗争到了尖锐化的阶段，革命到了转折的关头，总有一批混在党内的阶级异己分子和不坚定的分子在大风浪中经不住考验，暴露出他们的原形来。

15年前是历史的一个转折点。斯大林格勒一战扭转了世界的局面。我党的第一次整风运动奠定了中国人民革命胜利的基础。15年后的今天，又是历史的一个转折点。以匈牙利事件而达到顶点的反苏反共逆流被击退了。社会主义国家和各国共产党表现了空前的团结和强大。苏联在科学技术上的成就走到了世界的最前面。我党又发动了第二次整风运动，而且胜利地击溃了右派的进攻，使社会主义革命取得了决定性的胜利。在两次历史转折关头，在我党的两次整风运动中，丁玲等人两次扮演了反党的角色，这决不是偶然的。

这次右派分子在文艺界放火，比15年前的火头来势更猛，但是今天的革命力量也远非15年前可比了。纵火者结果烧着自己。丁玲等人的反党面貌被最后地彻底地揭露出来。

经过反右派的大辩论，我们大家，包括我自己在内，都受到了极深刻的教育。绝大多数的作家、艺术家更坚定地站到了社会主义方面。社会主义热情在文艺界高涨起来。右派分子只有彻底悔改，重新作人，才有出路；别的出路是没有的。党和人民愿意帮助他们改造，但主要要靠他们自

己的努力。

## 二 两种不可调和的世界观

人们也许要问：丁玲、冯雪峰都是老党员，老左翼作家，他们怎么堕落成为右派分子的呢？从他们的事件中，我们可以吸取一些甚么教训呢？

回顾一下我们这些人走过来的道路。我们中间的许多人出身于没落的封建地主或其他剥削阶级的家庭，就教养和世界观来说，基本上都是资产阶级知识分子。“五四”新文化运动给我们带来了科学和民主，也带来了社会主义的新思潮。那时我们急迫地吸取一切从外国来的新知识，一时分不清无政府主义和社会主义、个人主义和集体主义的界线。尼采、克鲁泡特金和马克思在当时几乎是同样吸引我们的。到后来我们才认识了马克思列宁主义是解放人类的唯一真理和武器。我们投身于工人阶级的解放事业，但存在于我们脑子里的资产阶级个人主义的思想、情绪和习惯却没有根本改变。我们有了一个抽象的共产主义的信仰；但支配我们行动的却仍然常常是个人英雄主义的冲动。我们和工人农民没有结合，甚至很少接近。民主革命是我们切身的要求，而社会主义革命还只是一个理想。那个时候，我们许多人与其说是无产阶级革命派，不如说是小资产阶级革命民主派。个人主义的影响在我们身上长期不能摆脱。回想当年，个人主义曾经和“个性解放”、“人格独立”等等的概念相联系，在我们反对封建压迫、争取自由的斗争中给予过我们鼓舞的力量。19世纪欧洲文学的许多杰出作品经常描写个人和社会的冲突，愤世嫉俗，孤军奋斗和无政府式的反抗，这在我们的头脑中留下了深刻的印象。我们曾经热烈地欢迎易卜生，欣赏他那句“世上最孤立的人就是最有力量的”的名言。我们中间许多人就是经过个人奋斗走上革命道路，背着个人主义的包袱参加革命的。

资产阶级的个人主义和无产阶级的集体主义是无法调和的。我们不只要进行资产阶级民主革命（这个革命在我国也是只能由无产阶级领导的），而且要进行社会主义革命。我们身上存在的资产阶级个人主义思想就成了我们前进道路上的最大障碍。

在对待资产阶级个人主义的问题上，两种人的态度是截然不同的：一种人在长期的革命过程中，经过党的教育，实际斗争的锻炼和自我改造，逐渐成为集体主义的战士。他们决心丢掉个人主义的包袱，改造自己的思想，决心服从无产阶级集体事业的利益。他们的思想感情经历了从一个阶

级到另一个阶级的革命转化。丢掉个人主义的包袱，并不那么容易。他们常常是在碰了壁，摔了跤之后，才慢慢丢掉的。丢掉了包袱，人就轻松愉快了。他们就能够和集体打成一片，同党一条心了。他们在集体身上找到无穷的力量。这样，把个人利益服从于集体的利益，他们才觉得不是勉强的，而是自然的，应该如此的。从此，他们在任何情况下都能对人民的事业忠心耿耿。另一种人却不是这样。他们始终丢不掉个人主义的包袱，纠缠于个人得失，个人恩怨；即使碰了壁，摔了跤，包袱也还是不肯丢，反而越背越重。他们不肯按照集体主义的精神改造自己，却总想按照个人主义的面貌改造党，改造我们的革命事业，他们一切以自我为中心，和集体格格不入，同党不是一条心。他们稍有成就，就居功自满；而当他们犯了错误，受到了批评的时候，就怨气冲天。他们经不起任何严重的考验。到了重要关头，他们不惜背叛工人阶级。

在我们党内，第一类人以及愿意努力去作第一类人的占大多数。但第二类人也不少。丁玲、冯雪峰就属于第二类人。在1955年作家协会党组扩大会上，我曾经说，一个共产党员最重要的是对党忠诚。丁玲对这句话颇有反感；她在1957年大鸣大放期间气势汹汹地质问我为什么要提“忠诚”这些话。丁玲自己心里当然明白。原来作贼心虚，她怕听“忠诚”二字。丁玲正是一个彻头彻尾的个人主义者，一个一贯对党不忠的人。

许多同志提到了《莎菲女士的日记》。要了解丁玲的性格和思想，读一读她30年前的这篇成名之作，倒是很有帮助的。书中的主人公是一个可怕的虚无主义的个人主义者。她说谎，欺骗，玩弄男性，以别人的痛苦为快乐，以自己的生命当玩具。这个人物虽然以旧礼教的叛逆者的姿态出现，实际上只是一个没落阶级的颓废倾向的化身。当然，作家可以描绘各种的社会典型；问题在于作者对于自己所描写的人物采取甚么态度。显然，丁玲是带着极大的同情描写了这个应当否定的形象的。如果说这篇小说表现的是她早年的思想，那么她入党很久以后，特别是在革命根据地生活了几年以后，却写了像《我在霞村的时候》和《在医院中》这样的作品，就说明她的极端个人主义思想后来不但没有改好，反而发展到和工人阶级，和劳动群众尖锐对立的地步。《我在霞村的时候》这篇小说，把一个被日本侵略者抢去作随营娼妓的女子，当作女神一般地加以美化。值得注意的是，冯雪峰在《丁玲文集后记》中，却说作者所描写的这个“灵魂”，是如何如何的“丰富和有光芒的伟大”。这就看出，他们的口味是如



何相投了。丁玲在1941年写的《在医院中》，更是集中地表现了她对工人阶级，对劳动人民的敌视。这篇小说是丁玲的极端个人主义的反动世界观的缩影。小说把一个有着严重的反党情绪的年轻的女共产党员陆萍描写为一个新社会的英雄人物，仅仅是因为组织上分配工作的时候没有满足她的不切实际的幻想，作者就忍不住替她的主人公抱不平，把党和革命的需要咒骂为套在脖子上的“铁箍”。在个人利益和集体利益发生抵触的情况下，陆萍对延安的一切投以仇视的眼光，并且在医院中展开了一系列的反党活动。小说把革命根据地的劳动群众写成愚蠢的、麻木的人，把延安写成一个残酷无情、阴森可怕的地方，延安的革命干部从上到下都是没有希望的。因此，作者支持她的女主人公“同所有的人”作斗争。丁玲写道：“她寻仇似的四处找着缝隙来进攻，她指摘着一切。她每天苦苦寻思，如何能攻倒别人，她永远相信，真理是在自己这一边的。”丁玲这篇小说，正是宣传了她反党、反人民的“真理”，狂热的资产阶级个人主义的“真理”。从莎菲开始，在丁玲所描写的不少女主人公的经历和性格上都有作者自己的影子。她十分欣赏莎菲式的女性。她对臭名昭著的右派分子林希翎的赞赏决不是偶然的。她把这种类型的女性当作最可爱的坚强性格加以颂扬。可以说，多少年来，莎菲女士的灵魂始终附在丁玲的身上，只是后来她穿上了共产主义者的衣裳，因而她的面貌就不那么容易为人们所识别，而她作起坏事来危害也就更大了。

顽强的个人主义者，在革命斗争中，一遇到严重的考验，就变成极脆弱的人了。丁玲早在1933年在南京向国民党自首，从特务机关的阶下囚一变而为他们的座上客，背叛了共产党和工人阶级，就是这种脆弱性的表现。后来丁玲到了延安，隐瞒了这段历史，骗取了党的信任。1942年，她发表《三八节有感》一类的文章，和王实味、萧军等人共同反党，表现得十分顽强，这可以说是她叛党行为的继续和发展。党对她进行了坚决的斗争。但是当她表示愿意改正错误的时候，党仍然努力挽救她，鼓励她到群众中去改造自己。《太阳照在桑干河上》就是在党的这种帮助之下写出来的。

全国解放和一本《桑干河上》给丁玲带来了名誉和地位。她在解放后一两年内多少作了一些工作。但她的个人主义也随着更加发展了。她忘记了党对她的批评和教育，变得骄横不可一世。她利用党和人民所交托的岗位，极力培植自己的小圈子，企图实现她的称霸文坛的野心。她和陈企

霞、冯雪峰把他们当时主编的《文艺报》变成了独立王国。1954年党和文艺界检查《文艺报》工作中的错误，这就大大地触怒了他们。他们的“王国”是谁也碰不得的。从此，他们怀恨在心。他们的反党小集团的活动愈来愈露骨了。反革命的胡风也把他们当作可以争取合作的“实力派”。1955年作家协会党组揭发了丁玲、陈企霞的反党活动并对他们进行了不妥协的斗争。当时，他们作了后来自称是“言不由衷”的检讨。正如陈企霞所自白的，他们心中充满了“疯狂的报复主义”。到了右派进攻的时候，他们的反党活动就达到了顶点。

这就是丁玲在南京、延安、北京的三个时期，在每个重要历史关头的表现。

现在再从历史上看一看冯雪峰在政治上和思想上的发展。冯雪峰也曾经为革命作过一些工作，但是他的浓厚的个人主义、无政府主义思想和工人阶级的集体主义思想，和党的组织性、纪律性经常发生矛盾。冯雪峰在他的检讨中用了两句话来概括他和党的关系：“得意时个人在党之上，失意时个人在党之外。”他在1936年从当时革命根据地的陕北来到上海，以钦差大臣姿态出现，一方面把胡风引为同党，另一方面对当时上海地下党组织给以极恶劣的宗派打击，造成了革命文艺事业的分裂。这就是冯雪峰在他的所谓“得意”时期干的一件大事。1937年，他因为党没有满足他个人的地位野心，就自动脱党而去，作了革命的逃兵。抗日民族战争爆发，全国人心振奋，而他却离群索居，郁郁寡欢。从此就开始了他的所谓“失意”生涯。

1943年冯雪峰从上饶集中营出来，并没有变得坚强一些，而是心情更灰暗，更消沉。他在这一年写出的那本题为《乡风与市风》的杂文集，充满了空虚、寂寞、悲观、绝望的情绪。他看到的是人民群众的愚昧和麻木，是“奴性的卑贱的苟安”。他对整个民族丧失了信心。当时日本侵略者占领了我国大块地方并在我国土地上推行奴化教育。冯雪峰恰在这时提倡民族的“他化力”，主张民族文化的“他民族化”，宣传民族文化“也可以被强奸产生婴儿”（见《他化力》）。在这本书里，他还放肆地宣传了个人主义和唯心主义的思想，宣传了封建阶级的“士为知己者死”和个人野心家的哲学。说什么“死之专一”而且只限于“知己者”，就是“除了表现对于所依存势力的忠诚之外，更是尊重着对于自己的独立意志的忠诚了”。而他说，这“是我们历史的一个胜利”。他还说什么“英雄们的野

心，也正是有志的士人所要拥抱的那些正气之另一面的表现；同时，英雄们的野心一接触到人生的功利，实在是使德行赋有了新的生命”（见《谈士节兼论周作人》）。这是说的甚么话呢？毋怪乎全国解放后，丁玲、冯雪峰、陈企霞等人大大发展了个人野心，向青年们大大宣传“士为知己者死”，原来早就有了他们反动的哲学根据的。

冯雪峰在1944年、1945年写的《有进无退》这本论文集里，宣传个人主义的主观战斗精神，歌颂小资产阶级的疯狂性，在许多地方，和胡风的口吻一模一样。我们知道，胡风是提倡疯狂性、痉挛性的。冯雪峰也说今天的时代和社会，“要求着疯子以上的大疯狂者，要求着强者以上的强者，要求着大疯狂者的肉搏，要求着最强者的反抗”（见《发疯》）。当1945年苏联红军攻克柏林的时候，由于美国阴谋家和纳粹匪徒的纵火，柏林一些地方变成了一片火海，冯雪峰不但不斥责敌人的暴行，却去赞美那“史诗般”的火狱，“史诗般”的恐怖。他把苏军解放希特勒德国的胜利说成是“真的恐怖的鞭子”；把解放了的柏林说成是“人类的恐怖之城”。这流露了他对于革命的恐惧和疯狂的心理。这哪里有一点点共产主义者的味道呢？冯雪峰在1944年发表了一篇题为《论友爱》的文章。这时他从敌人的集中营刚刚出来不久，但在这篇文章里，他没有表现一点对于阶级敌人的仇恨，却反而强调宣传什么“广大的人类的友爱”，说这是人的唯一的“根本的要求”，这已经很使人难以理解了。更加奇怪的是，他特别强调对朋友的“友爱”和“忠诚”，他说即使对一个想要叛党投敌的朋友，“假如不先对朋友或同志劝告和阻止，却只将他的企图当作情报似的东西向社会或团体告发，这对于社会或团体也许可说是忠诚的，但对于朋友或同志却是居心险恶，近于可怕”。显然在他的头脑里，只有私人友情的利益，没有党和人民的利益。事实上，我们从冯雪峰前前后后的言行，只看到他对资产阶级的忠诚，却没有看到他对无产阶级的忠诚；只看到他对自己、对自己的好朋友胡风、丁玲等人的友爱和忠诚，却没有看到他对党对人民的忠诚。我在这里较多地引证了冯雪峰在1943—1945年这个期间所写的一些文章，为的是好让大家看看在那乌云罩满全世界的年月，这位“共产主义者”的真实思想和情绪。

1949年全国解放，冯雪峰不但没有感到兴奋，反而感到沮丧，如他自己所说，有一种像“小石子似的被踢在一旁”的心情，这就并不奇怪了。他用阴暗的眼光看革命的胜利，看一切新的事物。阴暗正是冯雪峰这

一类个人主义者的心理特征。当我国进入社会主义革命阶段，冯雪峰对社会主义制度和社会主义文化更加处处感到抵触和厌恶，他的情绪越来越低沉，又越来越暴躁。而当右派进攻的时候，他的压抑很久的反党情绪就暴发出来。他和丁玲等人的反党结合，也就完全暴露。

丁玲、冯雪峰虽然有二三十年的党龄，但从他们的世界观和长期的言行看来，他们实际是党内的资产阶级的文学贵族，是党内的资产阶级个人主义野心家。他们在敌人面前表现得十分脆弱，在革命内部却经常兴风作浪。他们拒绝按照党和革命的要求改造自己的思想，反而要按照他们的资产阶级个人主义的面貌来改造党，改造我们的社会，而首先就要改造人民的文艺事业。

许多同志正确地批评了丁玲的“一本书主义”。这是很有意义的。这是两种世界观的斗争，是对待文艺事业的两种根本不同的态度：究竟是把文学事业看成整个人民事业的一部分呢，还是把它当作个人猎取名利的手段呢？究竟是用前一种态度，即共产主义思想去培养青年作家呢，还是用后一种态度，即资产阶级个人主义思想去培养青年作家呢？

我们希望每个作家都写出好书，而且不止一本。没有作品，还有什么文学事业呢？但“一本书主义”却是损害我们的文学事业的，而且在这种思想支配下也决不可能产生出好作品。“一本书主义”者把写书看做满足个人名利欲望的工具，以为写了一本书就可以伸手向人民要东西，高踞于人民之上。“有了一本书，谁也打不倒。”这就是他们的口号。在文艺界，这种人并不少；写了一本书，画了一幅画，拍了一部电影，有了一点名气就目空一切。个人的名望愈大，党和人民在他们心目中的地位就愈小。他们的思想感情离人民就愈远。他们觉得人民沾了他们的光，欠了他们的债。他们忘记了荣誉是人民给他们的。贪图名利和骄傲自满，就成为不少文艺工作者生活上和政治上堕落的重要原因。

“一本书主义”者把写书看得比一切都更高贵，好像作品只是依靠个人的天才创作出来的。他们不了解，任何天才的创作，离开了当前人民群众的斗争，离开了世世代代劳动人民所共同创造的物质财富和精神财富的积累，是不可想象的。只有劳动人民，只有那些用自己的劳动、智慧和生命创造历史的人们，才是不朽的。书的不朽也只是因为它真实地纪录和描绘了劳动人民的丰功伟绩于万一，表达了人民的思想 and 感情，说出了人民心里要说的话而已。古人讲立德、立功、立言；首先是立德、立功，然后

才是立言。没有人民之德、之功，又哪里有什么“言”可立呢？如果不能做人民的代言人，你的“言”又如何立得住呢？在人民面前我们永远也不能有一丝一毫的骄傲。一个作家，如果从事写作只是为了赚稿费，为了想一举成名，如果写出一两本小书就沾沾自喜，骄傲起来，这样的作家就未免太可怜，太渺小了。这样的作家就决不是人民所需要的。至于写出了一两本书就用来当作反党的资本，那就更加不能容忍了。但是野心家们为了拉拢青年作为供他们驱使的工具，竟不惜利用青年的弱点，利用他们的缺少经验和好胜心来向他们灌输骄傲的思想，引导他们走上反动的道路。丁玲、陈企霞等人就是这样腐蚀青年的。这应该引为我们的教训。

许多同志正确指出了冯雪峰的文艺思想和胡风的文艺思想在基本观点上是一致的。胡风是一个混进革命文学队伍中来的反革命分子。他巧妙地隐瞒了他的反动政治经历，骗取了信任，摇身一变而为“左翼”作家，从革命文学内部来进行瓦解破坏的活动。而冯雪峰则始终支持胡风，并且在文艺思想上和胡风唱一个调子。早在1936年冯雪峰就反对向作家提倡马克思主义世界观，认为强调世界观对创作的意义是“机械论的老调”。他和胡风一样对党的马克思主义文艺路线采取蔑视和嘲笑的态度。他们拒绝文艺为劳动人民服务的原则。他们口中的所谓“大众化”，实际是用他们的资产阶级思想去“化大众”；他们从来不提作家应当如何努力与大众的思想感情打成一片，却反复宣传作家应当用甚么“主观战斗力”，实际就是用狂热的资产阶级个人主义思想去“拥抱”现实，“改造”人民。他们一向轻视文艺的民族传统和民族形式。冯雪峰把作家对“大众化”和“民族形式”的追求责骂为小市民性的“市侩主义”。当1945年我党在重庆对胡风的反动文艺思想进行批判的时候，冯雪峰仍然站在胡风一边。他公开地为胡风辩护，反对党的文艺方针。全国解放后，党和文艺界委托冯雪峰以主编《文艺报》的重任。这时他虽然在口头上表示拥护文艺为工农兵服务的路线，但实际上还是反对的。他曾力图使《文艺报》成为宣传他们一伙人的文艺思想和扩大他们个人威信的地盘。他在1953年为第二次全国文学艺术工作者代表大会起草的文学报告草稿，在反对“主观主义”、“教条主义”的名义下，提出了他的一套修正主义的理论，对解放以来文艺工作的成绩全盘加以抹杀。他的报告没有被采用。正在那时，党中央提出了过渡时期的总任务。党要求文艺为社会主义改造和社会主义建设服务，克服和反对资产阶级思想；指出对于文艺上的新生力量应当积极加以扶植；

对自己的成就不要自满，也不要妄自菲薄；要相信我们的时代一定能够产生伟大的作品。党的意见是完全正确的。但是冯雪峰等人却不听这些意见，还是继续坚持他们的错误的看法。他们在《文艺报》这个独立王国一意孤行，对资产阶级唯心主义思想投降，对新生力量加以压制和轻视。党和文艺界不得不出来纠正《文艺报》的错误，并且改组了《文艺报》的编辑部。这是全国解放以后，冯雪峰在文艺路线上和党的第一次明显的分歧。冯雪峰当时虽然公开做了一个检讨，但他和他那一伙人始终把《文艺报》的改组，看作党对他们的打击，而心怀不满。他们总是企图翻案，以便卷土重来。大鸣大放期间，《文艺报》编辑部的唐因、唐挚等右派分子一方面阴谋篡改《文艺报》的方向，另一方面密谋由冯雪峰挂帅创办所谓同人刊物；他们声言“要在文学上打天下”，要通过刊物“打开一个新局面”。可见右派分子利用刊物来闯天下的企图，是始终不肯放弃的。丁玲、陈企霞、江丰还计划在原定1957年10月召开的全国文学艺术工作者代表大会上公开制造文艺界大分裂的局面。反右派斗争才使他们的阴谋全部归于破产。

现在可以明显地看出：丁玲、冯雪峰等人的堕落成为右派分子并不是偶然的。这是他们的资产阶级个人主义世界观和党的共产主义世界观长期对抗的必然结果。资产阶级个人主义者和个人主义思想严重的人，要过社会主义的关是不容易的。他们勉强地过了民主革命的关，但到了过社会主义这一关，他们头脑中的个人主义就和社会主义无法调和了。在民主革命阶段，他们和党、和人民也并不是一条心。但是那时候反对的是帝国主义、封建主义和官僚资本主义，他们和党的矛盾还可以暂时缓和或掩盖。等到我国已经进入社会主义革命阶段，资产阶级变成了革命的对象。革命锋芒所向，资产阶级个人主义、自由主义及资产阶级思想的其他种种表现都在扫荡之列，这时他们发现革命所反对的正是在他们身上浓厚存在的东西。他们如果不肯改造自己的思想立场，就必然和社会主义制度发生冲突。社会主义革命愈深入，社会主义制度愈巩固，他们的个人主义就愈没有容身之地。他们和党、和人民的关系就必然要达到破裂的地步。吴祖光说组织力量愈庞大，个人的力量愈缩小。这句话当然是对社会主义制度的诬蔑。因为社会主义社会并不抹杀个人的力量，而只是使个人的力量在同集体的力量相结合中得到正确的、充分的发挥。社会主义所要求的个性是和集体相协调的个性，而不是和集体相对抗的个性。个人的才能、智慧只

有在社会主义社会中才能得到最圆满的发展。但是如果把他所说的“个人”改成“个人主义”，倒是恰当的。要扩大社会主义，就要缩小个人主义。个人主义，在社会主义社会，是万恶之源。

现在世界上存在社会主义体系和资本主义体系的对抗；国内资产阶级还存在。社会主义国家始终不渝地坚持不同社会制度和平共处的政策，但意识形态上的斗争却是无可避免的。资本主义制度和文化虽然已经没落和腐烂，但对于许多人还有很大的吸引力。因此，彻底地批判资产阶级思想，仍然是今后相当长的时期内思想工作的一个最根本、最重要的任务。

### 三 文艺上的修正主义路线

由于阶级立场和世界观的不同，我们和资产阶级右派分子在文艺思想上是存在着根本分歧的。有两条路线，一条是：文艺为工人、农民和一切劳动人民的利益服务，真实地表现群众的生活和斗争而又为群众所理解和喜爱，提高群众的思想情感，鼓舞群众建设新生活的信心。这种文艺是促进社会的发展和进步的。这就是我们所主张的社会主义的文艺路线，也就是马克思主义的文艺路线。另一条路线是：文艺不是为广大人民的利益和需要服务，而只是为少数人服务，只是为了表现自己，满足个人名利欲望和迎合少数人的趣味，不是鼓舞群众的革命热情，而是沮丧群众的战斗意志。这种文艺对于社会的发展不是促进而是促退。这就是右派分子所主张的资产阶级的文艺路线，也就是反马克思主义的或修正主义的文艺路线。

无产阶级的文艺观和资产阶级反动派的文艺观历来是互相斗争的；社会主义文学就是在这种斗争中成长起来的。社会主义文学是真正劳动人民的文学，它吸引了一切为社会主义伟大目标所鼓舞、愿意为劳动人民服务的作家加入了这个文学的队伍，同时也不断地遭受了资产阶级文学贵族们的种种攻击、诽谤和嘲笑。20多年来，我国无产阶级文学运动，曾经一面抗击反动统治者的血腥的迫害，一面同各种各样反动阶级的文学代理人进行尖锐的斗争。我们粉碎了封建买办文学和法西斯文学，我们驳倒了新月派、第三种人等资产阶级文学派别的谰言。当时，正如鲁迅所说，无产阶级文学运动成为了中国唯一的文学运动。没有任何一个反动的文学派别、文学集团能够和它相抗衡。在全国解放后，我们又批判了《武训传》

的反动倾向，批判了《红楼梦》研究中的资产阶级观点，彻底地揭露和批判了胡风反革命集团和他们的文艺思想，全面地批判了胡适思想。

资产阶级是不会放弃或停止对于社会主义文艺的进攻的。在这次国际国内的反共逆流中，社会主义文艺又遭到了一次新的攻击。修正主义者出来大显身手。他们一般地并不公开反对社会主义文艺。他们反对的方法比较巧妙。他们片面夸大我们文艺工作中存在的缺点，借此把社会主义文艺涂上一脸污泥。我国右派分子和修正主义者拾取了外国资产阶级反动作家的唾余，对苏联和我国的社会主义文学加以诋毁。冯雪峰说苏联文学为社会主义奋斗的精神还赶不上旧俄文学的人道主义精神（在编辑会议上的讲话）。刘绍棠也鹦鹉学舌地说苏联文学在近20年不如前20年，说我国文学在延安文艺座谈会以后的15年来也退化了（在中共北京市委所召开的宣传会议上的发言）。吴祖光认为解放以来的文艺工作比任何时候都糟。冯雪峰说我们的文艺作品“真实性非常低”（第二次文代会报告草稿）。吴祖光把我们今天的文艺和社会都看成一片虚伪。他说在我们的文艺中看不到“真心话”，看不到“心里想说的话”（《谈后台》）。为什么作家不能说“心里想说的话”呢？据说是因为在我们的社会里没有“创作自由”。所以秦兆阳说作家们“一举一动，总是左顾右盼，心神不安”，“不敢写”“自己感到最激动的、最严正最尖锐的题材”，而只能写些“平平常常”的东西（见《日常谈话录》，笔名鉴余）。

否定或贬低社会主义文艺的成就，说社会主义文艺不真实，说在我们的社会里没有“创作自由”，这就是资产阶级右派和修正主义者反对社会主义文艺的主要论点。很明显，他们攻击的目标不只对着文艺本身，而是对着整个社会主义制度。

我们应当怎样来估计社会主义文学的成就呢？

社会主义文学是历史上前所未有的一种新型的文学。过去任何时代的文学都不能和它相比。历来的文学作品中很少把工人、农民的劳动和斗争当作作品的主题。真正的劳动者，那些创造社会物质财富和精神财富的人，在过去的作品中没有得到应有的地位。地主、贵族、商人、资产阶级及其在政治上和思想上的代表人物占据了过去作品的绝大篇幅。这是不公平的，社会主义文学从根本上改变了这个不合理的现象。为劳动人民服务，是社会主义文学的根本方针。它以无比的热情肯定和歌颂了工人阶级



的伟大斗争。它描写了建立在社会主义基础上的人与人之间的新的关系、新的道德和风习，描写了那些逐步摆脱了旧社会影响的新的、新的人物、新的性格以及他们对旧事物旧思想的斗争。从来没有一种文学能够像社会主义文学那样有力地肯定生活，肯定现实，那样坚定地相信人类，相信未来，相信人民的无穷的创造力。从来没有一种文学在思想上和情感上能够像今天的文学这样彻底地解放，有这样乐观的精神，雄伟的气魄，远大的理想。我们的文学作为一种积极的精神教育的武器，受到了人民的最广泛的支持和热爱。现在一本较好的作品要发行十几万册或几十万册，一部较好的电影，观众达到几千万人次。这是过去的文学艺术事业根本不能比拟的。人民成了文艺的积极的主人；他们关心文艺，把文艺事业当作自己的伟大的创造事业的一个重要的组成部分。作家不再是站在人民之上或人民之外的人物，而是人民群众中间的一分子，他们把密切联系群众，努力为人民写作，当作自己的神圣职责。这样的文学，难道不是历史上从未有过的最先进最崇高的文学吗？

社会主义文学的伟大成就，是任何人也抹煞不了的。西方的一些资产阶级作家和人民民主国家内的某些修正主义者，利用苏共 20 次代表大会对斯大林的批判，大肆叫嚣，说苏联文学已经“停滞”，说社会主义现实主义表明苏联文学“退化”了，又说社会主义现实主义不过是少数人“捏造”的口号，实际上这种文学是不存在的。他们中的一些人不但反对文学中的社会主义倾向，而且根本否定现实主义，认为现实主义是“过时”的方法，而醉心于时髦的现代主义及其它各种颓废主义的倾向。他们的这种叫嚣丝毫无损于苏联文学的光辉，而适足以暴露他们反动的资产阶级观点和偏见。苏联的文学艺术用先进的世界观和革命精神教育和鼓舞了全世界的读者；它推动了一批一批的人走向革命，教育了一批一批的人成为新生活的建设者。苏联各民族文学的发展，是旧时代所梦想不到的。有些过去连文学都没有的民族，现在已经有了自己的文学，自己的作家。还有什么一种文学能对人类作出这样巨大的贡献呢？还有什么一种文学能有这样广大的群众基础呢？对于这种文学，谁能抹煞它的价值呢？无可否认，苏联文学是世界无产阶级文学的伟大的开拓者，社会主义现实主义是人类艺术发展的新阶段。

我国的文学，在共产党领导之下，从来把社会主义现实主义当作最正确的创作原则，把苏联的作品当作自己的榜样。我们学习苏联的经验，当

然不应教条式地、机械地照搬，而应按照本国的具体实际，独立地、有分析地加以吸取。社会主义文学只能在自己民族的土壤上产生和发展，它必须批判地继承民族的传统，具有民族的风格。我们从来是朝着这个方向努力的。由于我们的文学是和最先进的阶级、最先进的思想、最先进的社会制度相联系的，它在短短的期间就有了过去任何时代所不能比拟的巨大发展。右派分子说现在作品少了，戏也少了，一切都今不如昔。是的，那种为地主贵族、为资产阶级老爷所需要的文艺不但是少了，而且会完全淘汰。至于为劳动人民所需要的文艺，却不是少了，而是从来也没有像今天这样多。这是除了闭着眼睛说瞎话的右派分子，谁都看得见的事实。我们的新文艺正在逐步深入到工厂、农村和部队。现在工农出身和实际工作干部出身的作家正在不断地涌现。从各兄弟民族中间也产生了一些优秀的作家。工农群众的业余文学创作越来越多了。农村剧团已经发展到几十万个，农民业余创作的剧本数以万计。右派分子当然看不起群众的创作，但是我们却从这个空前的普及规模上看到了我国文艺事业的未来。我们一贯重视文学艺术的普及工作，重视劳动群众的业余创作的大量发展。文艺的群众路线保证我们的文学艺术能够达到普遍的繁荣和高涨。但是，我们从来不满足于文艺事业已有的成绩，因为它离人民所希望和要求于它的还很远。无可讳言，我们今天好的作品还太少，今天的作家中还很少有人能够赶上并且超过我们的一些伟大的先辈。许多作家还缺乏对于社会和时代进行高度的艺术概括的能力。这是不足为奇的。一个时代的文学的成熟，需要经过一个相当长久的过程。

社会主义文学还是比较年青的文学。苏联文学从高尔基 1907 年发表《母亲》算起，到现在不过 50 年出头一点。我国新文学运动从“五四”到现在还不满 40 年；严格地说，我国文学明确地自觉地走上为工农群众、为社会主义服务的道路，是在延安文艺座谈会以后开始的，到现在才有 15 年多一点。这比之有两千多年历史的中国封建时代的文学和有四五百年历史的欧洲资产阶级时代的文学，时间就短得多了。怎么能拿衡量几百年、几千年中所产生的东西的尺度来要求几十年中所产生的东西呢？但是当我们的作家透彻地理解了我们所处的时代，和劳动群众真正打成了一片，并且充分地掌握了优秀的文化遗产的时候，当文学有了巩固的新的群众基础的时候，社会主义文学一定能够不但在思想上而且在艺术结晶化的程度上很快地赶上并超过过去任何时代的文学。对这一点，我们从来是充

满信心；我们每天都在为这个目标创造必要的条件。

在我国，1957年才在全国范围内举行一次最彻底的思想战线上和政治战线上的社会主义大革命，给资产阶级反动思想以致命的打击，解放文学艺术界及其后备军的生产力，解除旧社会给他们带上的脚镣手铐，免除反动空气的威胁，替无产阶级文学艺术，开辟了一条广泛发展的道路。在这以前，这个历史任务是没有完成的。这个开辟道路的工作今后还要做，旧基地的清除不是一年工夫可以全部完成的。但是基本的道路算是开辟了，几十路、几百路纵队的无产阶级文学艺术战士可以在这条路上纵横驰骋了。文学艺术也要建军，也要练兵。一支完全新型的无产阶级文艺大军正在建成，它跟无产阶级知识分子大军的建成只能是同时的，其生产收获也大体上只能是同时的。这个道理只有不懂历史唯物主义的人才会认为不正确。

社会主义文学艺术必须继承过去文学艺术中的一切优良传统，我们的作家必须向先辈学习。但是我们的文学艺术既然叫做社会主义文学艺术，它就只能以共产主义世界观作为它的思想基础，因此，它必须像《共产党宣言》中所指出的那样，和“过去遗传下来的种种观念实行最彻底的决裂”。否则，就会像《宣言》中所批评的那些所谓“真正社会主义”的诗人一样，写出来的作品名曰“社会主义”的，而实际是资产阶级的。我们重视传统，但决不是像钟惦棐所说退回到过去的时代去。我们必须在新的思想基础上来继承和发展传统。我们的文学艺术应当以共产主义的思想教育人们，而不应当再向人们灌输封建主义或资本主义的思想。冯雪峰劝告《诗刊》的编者，要他们把这个刊物办成19世纪的或21世纪的，而不要办成20世纪的。这句话是什么意思呢？这就是叫我们的诗人脱离今天的实际，脱离当前人民的斗争；就是叫我们只继承19世纪西方资产阶级文学的衣钵，宣传资产阶级个人主义思想，而不要宣传工人阶级的社会主义思想。修正主义者十分厌恶文学艺术表现社会主义思想，他们力图否定社会主义现实主义文学艺术和过去一切时代的现实主义文学艺术的原则的区别。秦兆阳就是如此，他说：“想从现实主义文学的内容特点上将新旧两个时代的文学划分出一条绝对不同的界线来，是有困难的。”（《现实主义——广阔的道路》）世界上任何事物都是不可能有“绝对的”界线的，但是模糊界线，就是模糊对事物的认识，就是否认事物的本质的区别。秦兆阳的这些话，无非是否定文学艺术的阶级性，否定社会主义文学艺术的

革新意义。实质上，就是要用资产阶级的文学艺术来代替社会主义的文学艺术。

我们应当怎样来看文艺的真实性这个问题呢？毫无疑问，文艺必须真实，不真实的文学艺术是没有价值的，是人民所不需要的。问题是：什么是真实？作家、艺术家是站在什么立场和抱着什么目的来描写真实？

首先，应当说，社会主义文学艺术是最真实的文学艺术。因为工人阶级是最先进的阶级，它从来不害怕揭示生活的真实状况。只有剥削阶级，为了蒙蔽劳动人民的眼睛，才需要掩盖现实的真相。正是社会主义文学艺术，真实地表现了人民群众在劳动和斗争中改造世界，同时又改造自己的雄伟过程，描写了推动社会前进的阶级斗争和新旧斗争的复杂现象。这种文学艺术打动了新时代的千百万群众的心灵。世界上还有甚么文学艺术比这更真实的呢？

大家知道，文学艺术是生活的反映，而现实生活中是存在着各种各样的矛盾的。马克思主义告诉我们：人类的主要矛盾是人与自然之间的矛盾和人与人之间的矛盾，这两种矛盾就体现为生产斗争和阶级斗争，在阶级消灭以后则体现为新旧斗争。毛泽东同志又特别指出在人与人之间的矛盾中必须严格区别两种性质不同的矛盾：一种是人民和人民的敌人之间的矛盾，一种是人民内部的矛盾。我们的文学艺术在表现人民如何同他们的压迫者、剥削者作英勇卓绝的斗争这一方面绘下了悲壮的震撼人心的画卷。但要表现人民作了自己命运的主人之后如何正确地处理他们自己之间的矛盾，如何摆脱长期旧社会遗留在他们身上的影响，如何正确地解决个人和集体的关系，如何让先进克服落后，并带动落后的人一同前进，这就在我们的作家、艺术家面前提出了前所未有的新的创作上的任务和一连串新的问题，需要社会主义现实主义的文学艺术来解决。右派分子和修正主义者就正是在这个问题上和我们纠缠。教条主义者看不见或者不愿意承认人民内部的矛盾，就必然会走到文学艺术上的无冲突论，这当然是错误的。但是右派分子和修正主义者故意模糊或掩盖人民同人民的敌人之间的矛盾，而把人民内部的矛盾，特别是被领导者和领导者之间的矛盾当作旧时代的被压迫的人民同反动统治者的矛盾来看待，把本来是人民之间的是非问题，夸大成为敌我的问题，这就是更错误，而且更危险得多了。他们认为文学艺术的主要任务就是暴露我们社会的缺点，揭发生活中的阴暗面。在他们眼中，似乎只有揭露阴暗面的作品才是“真实”的，而“歌颂光明

面”的作品就都是“粉饰现实”的，“不真实的”。他们的所谓真实是那种消极的、落后的、停滞的、死亡着的東西，他們不能或者不願意看到作為社會主義現實主義的一切生氣勃勃的、強有力的、沸騰着的、前進着的東西，不能或者不願意用革命的、發展的观点來觀察社會主義的真實，否認革命的浪漫主義是社會主義現實主義的一個必不可少的方面。他們主張作家自然主義地到生活的各個角落中去搜羅缺點，尋找黑暗，然後把它們加以放大，一件一件地陳列出來，讓人民看了喪氣，敵人見了鼓掌，引起人們對革命、對社會主義制度的失望和懷疑。這就是他們提倡的所謂“寫真實”，他們所鼓吹的甚么“大胆干預生活”的真正目的。

提倡作家、藝術家暴露人民的“黑暗”這種理論並沒有甚么新穎之處。早在15年前王實味在延安就是這種理論的首創者，蕭軍、羅烽等人從而附和之，借口“太陽里面也有黑點”，假借所謂“魯迅筆法”，鼓動作家用當年魯迅對付敵人的那種“匕首”“投槍”式的雜文來攻擊工人階級和勞動人民。丁玲的《三八節有感》《在醫院中》等作品，就是這種主張的實踐。《在延安文藝座談會上的講話》給了這種反動思想以嚴厲的批判。不料近一兩年來，在國際修正主義思潮的沖擊之下，在我們提倡寫黑暗的論調又甚囂塵上，幾乎成為一時的風氣。劉賓雁就是在這種空氣下成了名人。他們正是王實味傳統的一脈相承。顯然，他們並不是想要認真地來解決如何在作品中真實地表現人民內部的矛盾及正確地批評生活中的落后現象這個問題，而是借此誇大人民內部的矛盾，顛倒是非，混淆敵我，企圖把文學藝術引到反人民的道路上去。

在我們的社會中是否存在着缺點和陰暗面呢？當然是存在的。缺點和陰暗面，不但現在有，將來也永遠有，否則歷史就不會繼續前進了。歷史永遠是在矛盾鬥爭的過程中前進的，永遠是在克服缺點和陰暗面的過程中前進的，舊的缺點克服了，新的缺點又會產生。在我們的目前時期，剝削制度基本上消滅了，但是，舊思想舊習慣的影響還是頑強地存留着；人民的经济生活和文化水平還沒有提到更高的程度；人民為着建設自己的新生活還須忍受和克服種種的難以想像的困難；官僚主義和各種脫離群眾、違反群眾利益的现象還是經常發生。我們當然不需要去掩蓋這些生活中的消极的陰暗面。但是，必須看到，正是生活中的新的、積極的、先進的事物才是我們社會中的主要的決定性的東西。6億中國人民組織起來了，有了社會主義的覺悟，有了高度的紀律精神，這就是排山倒海旋轉乾坤的力

量。真正爱国的爱人民的作家、艺术家，谁能不为此而感动而鼓舞呢？只有那些在精神上和没落阶级相联系的作家、艺术家才不愿看见我们生活中的这个伟大变化，不愿承认新事物的强大的生命力，对着蓬勃发展的新的现实，他们所感到的，只是黑暗和缺点。有阴暗心理的人，看一切事物都是阴暗的，对于他们，阴暗就是唯一的真实。他们害怕看到光明，社会主义的逼人的光芒，他们看了是很不舒服的。这完全是他们的阶级本能的反映。他们总是面向过去，留恋过去，把在过去地主资产阶级统治时代人们的生活和心理面貌当作一成不变的真实，他们看不见或者不愿意看见新时代人物的性格和相互关系的根本变化。文学应当深刻地挖掘人的灵魂，不应当把人的心理简单化。但是时代变了，人物的性格和关系也变了，文学怎么可以照老样子去描写呢？具有集体主义思想和高度纪律性的人们在生活中不断涌现出来了，他们是新时代的英雄。右派分子和修正主义者不相信在这新时代中，人的思想深处可以没有个人主义，英雄可以临难不惧，内心没有丝毫动摇。他们不相信这一切。“人不为己，天诛地灭”，“到处乌鸦一般黑”，这就是他们的哲学。如果作品中写了新生活、新性格的真实，他们就认为是不真实的，“理想化的”。新事物分明在生活中已成为大量存在，但他们却还是视而不见，仍然一心去寻找旧事物；而当新事物还处于萌芽状态时，那就更不值他们的一盼了。我们批评作品的公式化、概念化，主要是由于这些作品对于我们时代的英雄的现实没有能够作出有力的深刻的反映。它们把生活简单化了。右派分子和修正主义者却是相反，他们不满意的正是这些作品或多或少地反映了工农群众的新生活，而他们是不喜欢这种生活的。他们说生活就是“公式化、概念化”的，群众就是“教条主义”的，这就可见他们反对的并不是甚么作品的公式化概念化的倾向，而是新生活的本身，社会主义制度的本身。刘绍棠反对社会主义现实主义，认为作家不应当从“动”的观点而应当从“静”的观点来观察和描写现实，这正是表现了他惧怕社会主义变革的资产阶级反动观点。

我们同右派分子和修正主义者的分歧，还不只是在于他们故意地不适当地夸大我们生活中的缺点和阴暗面，而更在于他们从资产阶级个人主义的立场出发，常常把生活中正面的积极的事物当作坏现象，而把反面的消极的事物当作好东西。在他们看来，农业合作化是坏事情，应该反对，而富裕中农的资本主义自发势力是好的，值得同情；思想改造是不好的，坚持资产阶级思想是好的；个人服从集体是不好的，发展个人主义是好的；

遵守纪律是不好的，自由主义是好的。在他们看来，勤勤恳恳、忠心耿耿地为党工作的人，是“衰退”的或者“庸碌”的人，而狂妄自大，目无组织的人，是有“朝气”有“才能”的。人们的立场不同，嗅觉视觉也跟着不同了。丁玲的《在医院中》和刘宾雁的《本报内部消息》，就是两个最突出的标本，作者完全站在反党反人民的立场，歪曲了我们的现实生活，而把资产阶级个人主义者当作英雄来加以歌颂。可见右派分子和修正主义者提倡暴露黑暗，只是暴露工人阶级和劳动人民的黑暗，而并不是暴露地主和资本家的黑暗。他们嘲笑和反对表现新英雄人物，原来也只是反对表现新的集体主义的英雄人物，而对于资产阶级个人主义的“英雄”，他们却永远也歌颂不完。

我们的文学作品是应该暴露黑暗的。既然在我们的生活中有光明面也有阴暗面，文学就应当既歌颂光明又揭露黑暗，就应当描写光明和黑暗的斗争。文学不应当片面地反映生活。凡是足以阻碍社会进步的消极落后的现象，都应当加以批评和揭露。官僚主义就是这种现象之一，就应当揭露和批判。我们的文学作品应当成为和一切消极事物作斗争的武器，成为批评和自我批评的武器。我们是反对无冲突论的。问题是从什么立场和为什么目的去进行揭露和批评。我们的作家应当站在正确的立场明辨是非，真正分清什么是光明面，什么是阴暗面；不要有闻必录甚至幸灾乐祸地去渲染和夸大阴暗面，抹煞光明面，造成读者对生活的曲解和失望。我们的作品应当描写生活中的各种矛盾和困难、缺点和错误，当然也可以描写失败和牺牲，但不应当使人看了灰心丧气，而是增添克服困难的勇气和信心。我们对于现实是充满信心的，所以我们的文学永远是乐观的。我们和右派分子、修正主义者在关于写黑暗的问题上的分界线就在这里。

无论是外国的法斯特，或是我国的冯雪峰，都把艺术的真实性和政治的正确性对立起来，似乎一个作家如果有一个正确的政治立场，就不可能在艺术上保持真实了。法斯特叛党以后就宣布他今后再“不能按照‘正确’的来写作”。他要求在政治上犯错误的权利。冯雪峰也劝告作家不要首先考虑政治上正确或错误的问题。主张修改社会主义现实主义原则的秦兆阳说得更巧妙些。他说要作家脑子里具有社会主义的精神和愿望，那“就无异于是说，客观真实并不是绝对地值得重视，更重要的是作家脑子里某种固定的抽象的‘社会主义精神’和愿望，必要时必须使血肉生动的客观真实去服从这种抽象的固定的主观上的东西；那结果，就很可能使得

文学作品脱离客观真实，甚至成为某种政治概念的传声筒。”（《现实主义——广阔的道路》）按照秦兆阳的意思，“客观真实”和作家的“社会主义精神”似乎是格格不入的，只有所谓“客观真实”才“绝对地”值得重视，甚么“社会主义精神”和愿望，顶多只是“相对地”值得重视罢了，在他看来，导致作品的概念化、公式化，妨碍作品的真实性的，不是别的东西，原来就是这个社会主义精神。他憎恶、讨厌这个社会主义精神。要没有这个“固定的、抽象的主观上的东西”，该多好啊！那时作家就可以讲自己“心里想说的话”，就可以写“自己感到最激动的题材”了！当然，作家应当而且只能写“自己感到最激动的题材”。但使你最激动的是什么呢？为甚么群众中大量新的社会主义的事物引不起你丝毫的兴趣，而一个个人主义的知识分子在革命集体中的遭遇却使你兴奋得终夜失眠呢？作家应当真诚坦率，把自己的思想用最明确最不含糊的形式表达出来。一个真正站在人民立场的作家是决不隐蔽自己的观点的。但在右派分子和修正主义者看来，一个作家如果讲拥护共产党、拥护人民、拥护社会主义的话，那就不是讲的“真心话”，反之，如果讲反对共产党、反对人民、反对社会主义的话，那倒是“真心话”了。他们自己又不敢直截了当地讲出这种“真心话”来，因此讲话就只好含糊其词，一举一动，总是“左顾右盼，心神不安”了，这真是那些怀有鬼胎的人们的真实心理的写照。

我们应当怎样来看创作自由的问题呢？在我国，文艺和科学事业是享有充分自由的。“百花齐放、百家争鸣”的政策，就是这种自由的重要保证。我们的国家为文艺及其他各种书籍的出版提供了最优越的条件。根据宪法，国家只对反共、反人民、反社会主义的作品加以限制或禁止，因为这是人民的根本利益所不容许的。而右派分子所盼望的，却正是出版这类作品的自由。

我们要求文学是社会主义的文学，而不是资产阶级的文学，要求文学为广大劳动人民服务，而不是为少数“上等人”服务。对于资产阶级的作家、对于右派分子和修正主义者来说，这的确是限制了他们的自由。他们不能自由地鼓吹资产阶级反动思想，不能自由地写反党、反人民、反社会主义的作品了，因为这样的作品会受到群众的指责和反对。但是，对于工人阶级的作家，对于愿意为劳动人民服务的作家来说，这不是限制他们的自由，而恰恰是扩大他们的自由。正是社会主义思想，正是为社会主义服务、为劳动人民服务的崇高目的，使我们的作家能够摆脱资产阶级个人主



义世界观的束缚，和劳动人民建立密切的联系，从劳动人民的生活和斗争中取得无限丰富的创作源泉。这是创作上的真正的自由。作家感到不自由，正是由于受到那种资产阶级个人主义思想的束缚，正是由于他不熟悉劳动人民的生活，他只能表现自己或自己周围的少数人。因而他的自由是很小的。作家只有和时代和人民相结合，才能有真正的广大的自由。

右派分子和修正主义者认为文艺要为政治服务、为社会主义服务就不自由。冯雪峰曾经责备我们不尊重作家“创作的权利和自由”，对作家实行了“思想上的管制”，说我们要求作家为当前的革命任务而写作，是制造“奉命文学”。他忘记了伟大的鲁迅就是把自己的作品称为“遵命文学”，他是遵先驱者之命而创作作为自己的光荣的。当然，我们不应当把为政治服务狭隘地解释为要求作家去宣传党和国家当前的每个具体的、个别的和只有暂时的局部的意义的政策，更不应当要求作家按照政策的条文写作。如果那样要求，是会有害于创作的，是错误的，因为那样“创作”出来的作品没有人爱看，人们将说，我们与其看这种作品，还不如看报纸的社论了。人民所要求于文学的，显然是另外一种性质的东西。人民要求从文学中看到社会主义生活的广阔和丰富的画面，从那里面学会怎样认识和对待新的生活，而不是去寻求例如怎样调整物价、怎样预防传染病之类的答案。但是，右派分子和修正主义者所要求的“创作自由”，实际上却是要文艺脱离社会主义，脱离当前人民的斗争，摆脱党的领导。他们一心要实行资产阶级的文艺路线，党的领导当然会使他们感到“不自由”。因此他们总是用种种的口实和理由来攻击党对文艺事业的领导。

有些作家感到不自由，是因为他们的作品发表出来以后，常常会受到这样那样的批评，文字的和口头的，群众中来的和领导上来的，使他们感到有一股很大的精神的压力。压力总是不好受的。但我们也要加以分析。不讲道理的、粗暴的批评，对创作是有害的。这种压力应当反对。另一种是正确而恰当的批评，包括领导和群众的意见，某些作家认为这也是压力。但这种“压力”，我们是不应当反对的。作品是通过艺术形式对于社会存在的反映，同时又给予社会以影响。它不能不受到社会舆论的评判。而无论是赞扬或者指摘都难免有不正确的地方。我们需要健全的社会舆论，同时作家也要有不怕批评的勇气。对人民具有高度责任感的作家艺术家应当重视别人的意见，欢迎批评。毛泽东同志在1957年3月间召开的全国宣传会议上说：“彻底的唯物主义者是无所畏惧的。”我们大家都应当

努力做这样的唯物主义者。

至于在作品的取材上，在表现手法和艺术风格上，作家应当有完全的自由。我们提倡写工农兵，决不是排斥作家按照不同的经验、特长和兴趣写各种其他的题材。我们认为社会主义现实主义是最好的创作方法，但这只能向作家提倡，鼓励作家提高马克思列宁主义的思想修养，密切和劳动人民的联系，使社会主义思想真正成为作家的血肉和灵魂，而不是向作家下一道强制执行的命令。社会主义现实主义是只能从每个作家具体创作实践的结果中体现出来的，而不能主观地强求。在艺术风格上，我们鼓励多样性和个人独创性。

以上所述，就是我们同右派分子和修正主义者在文艺思想上的主要分歧。可以看出，这个分歧最突出、最集中地表现在对文艺和政治的关系的看法上。修正主义者力图使文艺脱离革命的政治。教条主义者简单地认为只要有政治，就有艺术。他们忽视艺术创作的特点和技巧的重要。他们的公式是政治即艺术，实际就是取消艺术，这当然是错误的。修正主义者的公式则是艺术即政治，这是使政治服从艺术，实际就是使革命的政治服从于掩盖在艺术外衣之下的反革命的政治。教条主义者认为马克思主义不但可以包括而且可以代替创作方法，他们以全体代替部分，有导致作家离开现实主义道路的危险。修正主义者则相反地认为创作方法可以包括甚至代替马克思主义，他们是以部分代替全体，其目的就是诱导作家离开正确的政治方向。正确的公式，应当是像毛泽东同志所说的，“马克思主义只能包括而不能代替文艺创作中的现实主义”。教条主义者虽然和修正主义者站在完全相反的立场，但他们看问题的方法都是形而上学的，片面的；他们总是把政治和艺术看成对立的或者等同的。马克思主义者把政治和艺术看成对立的统一；把“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”作为创作的奋斗目标；以政治标准和艺术标准的统一而以政治标准为第一来衡量一切作品，这才是正确的。

我国文艺上的无产阶级路线和资产阶级路线的斗争是由来已久的。这是文艺上两条路线的斗争。无产阶级的文艺路线曾经经历了它的幼稚的阶段，犯过教条主义、宗派主义及其它各种错误，到1942年毛泽东同志《在延安文艺座谈会上的讲话》发表后，才奠定了坚固的理论基础，并且在实践中完全证明了这条路线的正确。教条主义的错误，需要继续加以克

服。但目前更危险的是修正主义。修正主义是资产阶级思潮在工人阶级内部的反映，它的特点是打着马克思主义的招牌，在反对“教条主义”“宗派主义”的口实下来反对马克思主义，反对党的领导。修正主义文艺路线的主要内容就是否定文艺为劳动人民服务，为革命的政治服务的崇高使命，否定在阶级社会中文艺的阶级性，否定或歪曲民族的文化传统，否定作家的思想改造，否定党对文艺事业的领导作用。20多年来，我们和胡风、王实味争的是这个问题，和冯雪峰争的也是这个问题。冯雪峰和胡风的思想是一脉相通，代表一条修正主义的资产阶级路线（他们自己吹嘘代表什么现实主义正统，实际上他们代表的正是反现实主义的路线）。修正主义路线如果得了势，就会把我们的文艺事业引到资产阶级的方向上去，就会使文艺队伍陷于分裂。所以，我们必须在继续克服教条主义的同时，将重点放在反对修正主义上。只有这样，我们的社会主义文艺事业才能前进，队伍才能团结。我们揭露了丁玲、陈企霞、冯雪峰等人的反党活动，就是排除了文艺队伍的宗派分裂的危险因素，保障了我们的文艺队伍在社会主义的旗帜下紧密地团结前进。

文艺界的反右派斗争取得了胜利，为社会主义文艺事业的顺利发展扫清了道路。我们必须巩固这个斗争的胜利。现在全国人民正处在生产建设的高潮中。我们要争取在文学艺术事业上也来一个大跃进。我国人民正以排山倒海的气势从事改造世界、改变历史面貌的伟大工作，他们的高度劳动热情和革命干劲在一切方面不可遏止地表现出来，也必然要在文学艺术这种特殊的意识形态上得到它应有的反映。劳动人民在创造物质财富的同时也在不断地创造精神财富。工农群众对文化的迫切要求是前所未有的，他们的各种业余文化艺术活动正在大量地、蓬勃地开展。我们的文艺如果要达到一个新的跃进，就必须在更大规模和更深程度上和工农群众相结合，文艺作品要在量和质两方面都能满足群众的要求。

毛泽东同志早就号召作家“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”。现在全国成千成万的领导干部和知识分子下乡上山，参加体力劳动和基层工作。文艺工作者也正在大批地下乡、下厂，建立自己生活的根据地，准备长期和劳动人民生活在一起。作家在劳动中，斗争中和工农群众长期结合，已成为我们文艺工作的根本原则。

文艺工作者和工农群众相结合，就是很好地体现脑力劳动和体力劳

动、个人才能和群众智慧的结合。我们的社会十分尊重作家艺术家的个人才能，因为只有高度发挥个人独创性，才能使我们的文学艺术丰富多彩。但同时我们始终认为个人才能是群众智慧的集中，个人才能如果脱离了群众智慧的基础，那就像无根之木、无源之水一样，决不可能有什么了不起的发展前途。只有真正与工农群众结合，作家、艺术家的才能才会永不枯竭。

工人阶级的文艺工作者应该顽强地学习。人民不需要空头的文学家、艺术家。我们既要“红”，又要“专”，既要掌握马克思主义的世界观，又要掌握高度的创作技巧。只有当我们的作家、艺术家在政治上、思想上和技巧上都达到成熟的程度，我们才能够有一支真正强大的工人阶级的文艺队伍。为了达到这个目的，除了学习，别无捷径。我们要向马克思列宁主义学习，向人民群众学习，向中国和世界的一切有益的伟大遗产和传统学习。我们不只要在书本上学习，而主要地是在斗争中，实践中，在互相竞赛和辩论中学习。我们的作家、艺术家应当在创作上和理论上都有高度的勇气，敢于打破成规，大胆创造，敢于革新，敢于幻想，敢于批评。我们要把创造无愧于这个伟大时代的作品当作无可推卸的责任，我们一定要出色地完成这个任务。

## 新民歌开拓了诗歌的新道路

如今唱歌用箩装，  
千箩万箩堆满仓，  
别看都是口头语，  
搬到田里变米粮。

种田要用好锄头，  
唱歌要用好歌手，  
如今歌手人人是，  
唱得长江水倒流。

上面是安徽省新出版的《大跃进民歌》第一集的卷头诗，它本身就是一首好民歌。人民群众对自己旺盛的诗歌创作作了一个充满自信而又正确的评价。随着社会主义生产大跃进，全国各地涌现出了不计其数的民歌，真有“千箩万箩”之多。解放了的人民在为多、快、好、省地建设社会主义的伟大斗争中所显示出来的革命干劲，必然要在意识形态上，在他们口头的或文学的创作上表现出来。不表现是不可能的。大跃进民歌反映了劳动群众不断高涨的革命干劲和生产热情，反过来又大大地鼓舞了这种干劲和热情，促进了生产力的发展。新民歌成了工人、农民在车间或田头的政治鼓动诗，它们是生产斗争的武器，又是劳动群众自我创作、自我欣赏的艺术品。社会主义的精神浸透在这些民歌中。这是一种新的、社会主义的民歌；它开拓了民歌发展的新纪元，同时也开拓了我国诗歌的新道路。

大家都知道，毛泽东同志十分重视民歌。三十多年前，他在办农民运动讲习所的时候，就作了搜集民歌的尝试。《在延安文艺座谈会上的讲话》

---

【题解】 本文原载《红旗》杂志 1958 年第 1 期（创刊号）。

以后，我们才开始注重民间文学艺术的搜集整理工作，在这一方面虽然已经取得了一些成果，但工作仍然做得十分不够。最近，由于毛泽东同志的倡导，全国各地展开了声势浩大的搜集民歌的运动。这是我国目前社会生活和文化生活中的一件大事，一件令人兴奋的大事。

我们古代就有采诗的制度。但那时所采的是奴隶社会、封建社会时代的国风，那时的人民是在奴隶主、封建主的压迫和剥削之下从事劳动和创造，过着十分痛苦的生活。我们今天的民歌则是代表社会主义时代的新国风，表现了社会主义制度下人们的新生活、新思想、新道德和新风俗。劳动人民已成为国家的主人，他们的劳动和创造受到国家和全体人民的尊重。因此我们今天采风工作的规模和意义就决不是过去任何时代所能比拟于万一的了。

我国本是一个民间文学艺术蕴藏极为丰富的国家，现在群众文艺创作又如此地蓬勃发展，真是大家会说唱，到处有歌声，我们的国家简直要成为一个诗国。新民歌中有不少具有高度思想和艺术价值的作品。一面鼓励群众的新创作，一面大规模地有计划地搜集、整理和出版全国各地、各民族的新旧民歌，这对于我们现在文学的进一步民族化、群众化，将发生决定的影响，它将开一代的诗风，使我国诗歌的面貌根本改变。

“五四”以来的新诗打碎了旧诗格律的镣铐，实现了诗体的大解放，产生了不少优秀的革命诗人，郭沫若就是其中最杰出的代表。新诗有很大成绩，为了同群众接近，革命诗人作了很多的努力。但是新诗也有很大缺点，最根本的缺点就是还没有和劳动群众很好地结合，群众感觉许多新诗并没有真实地反映他们的生活、思想和情感，在这些诗中感觉不出劳动群众自己的声音笑貌，更不要说表现劳动群众的风格和气魄了。群众不满意诗读起来不上口，特别不满意那些故意雕琢、晦涩难懂、读起来头痛的诗句，总之，群众厌恶洋八股。有些诗人却偏偏醉心于模仿西洋诗的格调，而不去正确地继承民族传统，发挥新的创造，这就成为新诗脱离劳动群众的重要原因。

诗人只有向群众学习，向民歌，特别是向新民歌学习，才能为我们的诗歌打开一个新局面。

和旧民歌迥然不同，新民歌不再是劳动人民被剥削的痛苦生活的反映，也不再是小生产者的自给自足的生活、心理和习惯的反映。

新民歌给人最突出的印象是劳动人民在国家生活中取得了主人公的地

位，有了自豪的感觉。工农群众一经挣脱了阶级剥削的锁链，在政治上和思想上获得解放，他们就敢于起来摔掉压在他们头脑上的一切旧东西，抬起头来蔑视一切因袭势力，不再迷信鬼和神，相信自己有力量克服任何困难，他们不再在盲目的自然力面前屈居奴隶的地位，而要作自然界的主人，向自然发号施令了。在不少的新民歌里，就突出地表现了工人阶级和劳动人民改造世界、征服自然的雄伟决心。人们带着尊敬和怀念想起了治水的大禹和移山的愚公，想起了历史和传说中的许多英雄人物。但是歌唱者并没有在古代的英雄面前拜倒。“社员个个赛古人”，就是他们的豪迈的结论。

请看他们在治水斗争中的气概：

天上没有玉皇，  
地上没有龙王，  
我就是玉皇，  
我就是龙王，  
喝令三山五岭开道：  
我来了。

这个“我”，自然不是“小我”，而是“大我”，是集体农民的总称，所以才有那样巨大的不可抗拒的力量。在另一首表现同样气概的诗里，就正确地道出了这种力量的来源：

干劲真是大，  
碰天天要破，  
踩地地要塌，  
海洋能驯服，  
大山能搬家，  
天塌社员补，  
地裂社员纳，  
党的好领导，  
集体力量大。

在其他以水利为题材的民歌中，有不少类似的描写。一首描写农民一镢头挖到了水晶殿，龙王见了直打颤，连忙作揖许愿：“缴水，缴水，我照办。”另一首描写地上的水库比天上的星星还要多，以致山神出来时都迷了路，惊讶道：“那来这多的大江河？”

一首民歌表示了向太阳的挑战：

太阳太阳我问你，  
敢不敢来比一比？  
我们出工老半天，  
你睡懒觉迟迟起；  
我们摸黑才回来，  
你早收工进地里。  
太阳太阳我问你，  
敢不敢来比一比？

新民歌充满了这类大胆的幻想，火一般的热情和轻松愉快的幽默。作者们的想象力像脱缰之马一样地自由驰骋。他们神往于更加美好的未来生活。他们根据自己的革命经验和劳动经验，相信世界是可以改造的。他们正凭自己的双手在从事着这个改造世界的巨大工作。他们的幽默，就是相信自己正确，相信自己有力量，而蔑视敌人，蔑视困难的一种表示。他们敢于幻想，并且能够用自己的双手把幻想变成现实。这就是民歌中革命的现实主义和革命的浪漫主义结合的根源。

毛泽东同志提倡我们的文学应当是革命的现实主义和革命的浪漫主义的结合，这是对全部文学历史的经验的科学概括，是根据当前时代的特点和需要而提出来的一项十分正确的主张，应当成为我们全体文艺工作者共同奋斗的方向。毛泽东同志本人所作的许多诗词，向我们提供了最好的范本。我们处在一个社会主义大革命的时代，劳动人民的物质生产力和精神生产力都获得了空前解放，共产主义精神空前高涨的时代。人民群众在革命和建设的斗争中，就是把实践的精神和远大的理想结合在一起的。没有高度的革命浪漫主义精神就不足以表现我们的时代，我们的人民，我们工人阶级的、共产主义的风格。人们过去常常把现实主义和浪漫主义当作两个互相排斥的倾向；我们却把它们看成是对立的而又统一的。没有浪漫主



义，现实主义就会容易流于鼠目寸光的自然主义；自然主义是对现实主义的歪曲和庸俗化，它决不是我们所需要的。当然，浪漫主义不和现实主义相结合，也会容易变成虚张声势的革命空喊或知识分子式的想入非非；而这是我们所不需要的。我们赞成社会主义现实主义的创作方法，就是以这样的理解做为基础的。高尔基在这个问题上有很好的见解。在文学史上，革命的浪漫主义是艺术上不灭的火焰。我国历史上最伟大的诗人屈原，就是一位最大的浪漫主义者，后来的诗人在这一点上表现得特别突出的还有李白，他们两人在创作上都和民间文学有血肉相联的关系。在一千多年以前，刘勰用“酌奇而不失其真，翫华而不坠其实”这样两句话来探索屈原诗歌的风格，可以说是我国关于文学中幻想和真实相结合的最早的朴素的思想。我们应当从我国文学艺术传统中吸取现实主义和浪漫主义相结合的丰富经验，并且在共产主义新思想的基础上发扬而光大之。新民歌表现了这个特色，所以特别值得我们珍贵。

全国农业发展纲要四十条，党的路线政策，毛泽东同志的思想，是启发人民创作灵感的伟大力量。四十条就是全体农民的愿望，但是体现在民歌中的并不是政策条文的枯燥图解，而是真正群众的生动的艺术语言。请听下面的一首民歌：

树上喜鹊喳喳地叫，  
老汉咧嘴忍不住地笑。

农业发展纲要四十条，  
好比四十颗太阳当头照。

太阳也比不上它温暖，  
处处地方它都照到。

放近耳边听一听，  
莫不是毛主席的说话声？

回头胸上贴一贴，  
句句话儿暖人心。

没闭住嘴巴笑出了声，  
咱社员们有了指路的大明灯。

这是一幅多么动人的美丽的图画：一位白发苍苍的老人，面带笑容，手里拿着四十条纲要，一会儿把它放在耳边听一听，一会儿把它贴在胸口上，这么短短的几句，就多么深刻地传达出了劳动人民对党、对毛泽东同志的深厚感情。四十条纲要把五亿农民的干劲鼓舞起来了。

工人也鼓足了干劲。他们的口号是“和火箭比速度，与日月争高低！”他们把标志生产先进指标的箭头比成载送卫星上天的火箭，工人们骄傲地唱着：“要问火箭谁来造，车间全体战斗员。”

钢铁厂的工人这样地描绘着铁水奔流的奇景：

钢水红似火，  
能把太阳锁，  
霞光冲上天，  
顶住日不落。

劳动成了新民歌的支配一切的主题。诗劳动化了，劳动也诗化了。在过去的诗中，甚至民歌中，谁歌颂过积肥送粪这样的事情呢？现在送粪入了诗，而且充满了诗情画意。请看这首《小篷船》：

小篷船，装粪来，  
惊飞水鸟一大片。  
摇碎满河星，  
摇出满窗烟。

小篷船，装粪来，  
橹摇歌响悠哉哉。  
穿过柳树云，  
融进桃花山。

情歌也因为和劳动相联而增添了新的光彩：

情哥挑泥快如飞，  
妹挑担子紧紧追，  
就是飞进白云里，  
也要拼命赶上你。

新民歌真实地表现了人们在劳动过程中的新的相互关系。互爱互助，互相评比，比先进，赶先进，干部带头，依靠群众，这些就是人们新的关系中的基本特点，而作为这种关系的共同道德基础的是社会主义集体主义精神。

干部能拿梯，  
我们能上天，  
干部能下海，  
我们能擒龙，  
干部能翻山，  
大海我们填。

这几句诗，不但表现了群众的冲天干劲，同时也表达了干部和群众的正确关系。

劳动群众用诗歌表扬好人好事，也用诗歌批评坏人坏事。大字报中有不少很好的讽刺诗，刻画出了官僚主义者、保守主义者等等的可笑的形象。劳动人民是非分明，爱憎热烈。他们一点也不含糊。

从整风运动和反右派斗争中，特别是从生产大跃进以来出现的大量的群众诗歌创作，反映了我国社会主义革命和社会主义建设的波澜壮阔的图景，反映了劳动人民共产主义意识成长的过程。这些民歌当然是我们应当首先加以重视的。但是我们不能忘记，中国人民的胜利是经过了长期的流血的斗争得来的。各个革命历史时期，不论是第一次和第二次国内革命战争时期，抗日战争和解放战争时期，也不论是鸦片战争、太平天国和义和团时代，都有无数英雄故事传说和民歌在人民的口头流传，我们应当全部加以搜集和整理。这和搜集各地方革命史料一样需要，两者的关系是十分

密切的。湖北省出版的民歌选集中，收了一部分鄂豫皖革命根据地时代的民歌，吉林的民歌中收了一部分抗日联军时代的民歌，这是有意义的。人民用自己的血写成历史。用自己的声音来歌唱。

碣石可把长江堵，  
堵不住唱歌人的口，  
洪湖的水可以平，  
红色的歌不能丢。

要唱歌来要唱歌，  
不唱心里不快乐，  
唱歌为的把恨消，  
唱动天地口不渴。

这就是从前鄂豫皖革命根据地的一首民歌，这一首和我开头引用的一首，表现的完全是两个时代，两种光景，但人民对革命的铁石般的坚定信心，他们的革命的乐观主义，难道不是可以使世界上最懦弱的人都能直起腰杆来吗？

我再引一首一九二七年上海工人起义时代的民歌，它也同样地令人振奋：

天不怕，  
地不怕，  
哪管在铁链子下面淌血花。  
拼着一个死，  
敢把皇帝拉下马。  
杀人不过头落地，  
砍掉脑袋只有碗大个疤。  
老虎凳，绞刑架，  
我侬（们）咬紧钢牙。  
阴沟里石头要翻身，  
革命的种子发了芽。

折下骨，  
当武器，  
不胜利，  
不放下。

中国不但是一个具有丰富革命传统的国家，而且是一个具有长期灿烂文化传统的国家，这种文化传统的精华有许多还保留在人民中间。因此，除了大力搜集革命民歌外，还必须有计划地继续搜集和整理旧时代传下的民歌及一切民间文学艺术和民间戏曲。这是我们建设社会主义新文化的一个十分重要的任务。各少数民族的民间文学艺术的宝藏是特别丰富的，应当积极地加以挖掘和整理。长篇叙事诗《阿诗玛》、《阿细人之歌》等作品已经进入了世界的文库。

全面搜集民歌及其他民间文学艺术，是一件必须全党、全民动手的工作，同时必须动员和吸引全体文艺工作者来参加这个工作。民歌是文学的源头，它像深山的泉水一样静静地、无穷无尽地流着，赋予了各个时代的诗歌以新的生命，哺育了历代的杰出诗人。今天的民歌，是新的农民、工人、士兵的作品，它们已经不完全是口头创作，有的作者是很有文化的，因此新民歌不但在内容上，而且在风格上也与旧民歌有所不同了，它们保持了民歌的格调，同时又更多地继承了我国古典诗歌的优良传统，吸取了新诗的长处。它们正像黄河、长江一样，以汹涌澎湃之势，对新诗起着冲击的作用，必将使新诗的面貌为之改观。群众诗歌创作将日益发达和繁荣，未来的民间歌手和诗人，将会源源不断地出现，他们中间的杰出者将会成为我们诗坛的重镇。民间歌手和知识分子诗人之间的界线将会逐渐消泯。到那时，人人是诗人，诗为人人所共赏。这样的时代不久就会到来的。我们的诗人一定要深入工农群众，和群众一同劳动，一同创作，向民歌学习，向优良传统学习，只有这样，我们的新诗才有真正广大发展的前途。我们的文学艺术需要一个大革新、大解放，在党和毛泽东同志的领导下来实现这个大革新、大解放，现在正是时候了。

人民文学出版社

## “建国十年来优秀创作” 目录

~~小说~~

|             |       |
|-------------|-------|
| 三里湾（长篇）     | 赵树理著  |
| 百炼成钢（长篇）    | 艾 芜著  |
| 山乡巨变（长篇）    | 周立波著  |
| 铜墙铁壁（长篇）    | 柳 青著  |
| 三千里江山（长篇）   | 杨 朔著  |
| 红日（长篇）      | 吴 强著  |
| 铁道游击队（长篇）   | 知 侠著  |
| 林海雪原（长篇）    | 曲 波著  |
| 青春之歌（长篇）    | 杨 沫著  |
| 红旗谱（长篇）     | 梁 斌著  |
| 苦菜花（长篇）     | 冯德英著  |
| 战斗在滹沱河上（长篇） | 李英儒著  |
| 欢笑的金沙江（长篇）  | 李 乔著  |
| 草原烽火（长篇）    | 乌兰巴干著 |
| 我们播种爱情（长篇）  | 徐怀中著  |
| 高玉宝（长篇）     | 高玉宝著  |
| 火光在前（中篇）    | 刘白羽著  |
| 在和平的日子里（中篇） | 杜鹏程著  |
| 开不败的花朵（中篇）  | 马 加著  |
| 侨（中篇）       | 刘澎德著  |
| 活人塘（中篇）     | 陈登科著  |
| 太阳初生的时候（短篇） | 康 濯著  |

【题解】此目录原载 1959 年 9 月《文艺报》第 18 期封底。

我的第一个上级（短篇）  
 姑娘的秘密（短篇）  
 胶东纪事（短篇）  
 普通劳动者（短篇）  
 风雪之夜（短篇）  
 车轮的辙印（短篇）  
 特殊性格的人（短篇）  
 新生活的光辉（兄弟民族作家小说合集）

马 烽著  
 西 戎著  
 峻 青著  
 王愿坚著  
 王汶石著  
 李 准著  
 胡万春著

~ ~ 诗歌 ~ ~

骆驼集  
 田间诗抄  
 欢呼集  
 十年诗抄  
 春莺颂  
 难忘的春天  
 迎春橘颂  
 我迎着阳光  
 月下集  
 繁星集  
 生活的赞歌  
 和平最强音  
 白兰花  
 百鸟衣  
 召树屯（附：嘎龙）  
 我握着毛主席的手（兄弟民族作家诗歌合集）

郭沫若著  
 田 间著  
 臧克家著  
 冯 至著  
 袁水拍著  
 李 季著  
 阮章竞著  
 戈壁舟著  
 郭小川著  
 严 辰著  
 闻 捷著  
 石方禹著  
 乔 林著  
 韦其麟著  
 岩迭等整理

~ ~ 剧本 ~ ~

关汉卿  
 明朗的天  
 老舍剧作选  
 考验

田 汉著  
 曹 禹著  
 老 舍著  
 夏 衍著

纸老虎现形记  
万水千山  
战斗集  
草原之歌  
金鹰  
在康布尔草原上  
红色风暴

陈白尘著  
陈其通著  
胡 可著  
任萍著 罗宗贤作曲  
超克图纳仁著  
甘肃省话剧团集体创作  
金 山著

~ ~ 散文 ~ ~

夜读偶记及其他  
新声集  
幸福的日子  
谁是最可爱的人  
前线的颂歌

茅 盾著  
巴 金著  
靳 以著  
魏 巍著  
菡 子著

~ ~ 儿童文学 ~ ~

给孩子们  
小溪流的歌  
寄到汤姆斯河去的诗  
五彩路  
小黑马的故事

张天翼著  
严文井著  
袁 鹰著  
胡 奇著  
袁 静著