

# 在激變中

默涵著

新中國書局刊行



在 激 變 中

著 者 吳 默

吳 默 著

新 中 國 書 局 刊 行

1949

# 在激變中

基本定價四元

·外埠酌加郵運費·

著者 出版者 總經售 承印者

默

新中國書局

香港利源東街  
二十三號二樓

生活·讀書·新知

香港聯合發行所  
香港大道中五十四號

嘉華印刷公司

德輔道西三〇八號

插

版權所有★不准翻印

民國三十三年五月香港初版

# 目次

## 一

關於人民文藝的幾個問題.....	(一)
寫什麼.....	(二)
從滑稽演唱說起.....	(三)
我們需要怎樣的新文藝.....	(四)
論文藝的人民性和大衆化.....	(五)
生活美與藝術美.....	(六)

## 二

打破舊觀點.....	(七)
實踐與創作.....	(八)

## 三

從何着眼.....	(九)
-----------	-----

關於文藝批評的斷想…………… (五)

#### 四

關於馬凡陀的山歌…………… (六)

評臧克家的『泥土的歌』…………… (七)

從阿Q到福貴…………… (九)

#### 五

論個性的解放與發展…………… (九)

個性解放與集體主義…………… (一三)

我們應有的思想準備…………… (一〇)

後記…………… (三)

## 關於人民文藝的幾個問題

### 1

我們的文藝應該爲人民——其中的最大多數是工農——服務，這已經沒有什麼疑問了。除了那些替剝削和壓迫者服務的叭兒狗文人，在一切進步的，有正義感的文人中間，對於文藝的使命和功用的見解，是一天更趨一致了。那些模糊的「爲文藝而文藝」或「超階級」、「超鬥爭」的文藝思想，已經沒有存在的餘地。陣線是非常明顯了：一方面是爲人民的文藝，雖然在程度上還有差別；一方面**是反人民的文藝**，——把那些骯髒醜惡的東西稱爲「文藝」，是對於文藝的玷辱，但爲了說明的方便，只好用這個名詞。這正是陣線分明的人民勢力和反動勢力的尖銳鬥爭在文藝鬥爭上的反映。

但是，「心願不就是事實」。願意使文藝爲人民服務和怎樣使文藝爲人民服務，這中間，有着一個**實踐的過程**。寫什麼？怎麼寫？是在這個實踐的過程中首先遇到的問題。

我們的文藝既然是爲人民服務的，就應當以工農爲描寫和表現的主導對象，因爲人民中間數量最

多和力量最大的，正是工農。這不是說，除了工農以外的階級，就不是我們文藝所應當表現的對象，而是說，工農應該是我們文藝表現的主要對象。站在人民的立場，嘲笑淪落階級的腐爛，揭露反動勢力的兇殘，這是爲人民的文藝，因爲它加強了人民鬥爭的決心和信心；站在人民的立場，表現小資產階級的優點與缺點，掙扎與動搖，並從而教育他們，引導他們走向人民的隊伍，參與人民的鬥爭，這樣的文藝，當然也是爲人民的。所以，爲人民的文藝，不一定就是寫工農的文藝，而寫工農的文藝，如果是站在反人民的立場上去寫的，那就依然是反人民的文藝。這是無須說得的。

但是，正像一切新興的階級，都要求自己成爲文藝作品的主人翁一樣，在這人民翻身的時代，作爲人民的主力的工農，也要求文藝的描寫和表現，正是自然明白的事情。法國的批評家白呂納替埃說：『……最主要的是——這個已經得勢的資產階級，看着戲台上經常的祇扮演着一些皇帝和王侯，能够就這麼算了嗎？假使可以這麼說：這個資產階級能够不利用自己的積蓄去定做自己的肖像嗎？』實際的情形正是如此。不過，資產階級用他們的積蓄所定製的肖像，常常是違反他們的本意的醜陋難看，因爲照着烏鴉的模型是永遠畫不成鴿子的，這是無法可想的事情。工農大眾不是用他們的『積蓄』——他們是沒有積蓄的——去定製肖像，而是用他們的堅強的力量，用他們的創造歷史的鬥爭，用歷史所賦與他們的必然勝利的命運，來使一切前進的、有正義感的藝術家，無條件的服務於他們，以描寫他們、表現他們爲自己的職責和光榮。



因此，正確的描寫工農，表現工農，把他們的平凡而又光輝的形態，在文藝作品中如實的表現出來，應該是我們的作家們的責無旁貸的任務。自然，對於和工農缺乏接近的智識份子出身的作家，要担負起這個任務來，是會有困難的，但困難不能叫我們取消應做的事情，對付困難的辦法不是躲避它，而是克服它。描寫工農，表現工農，應該是我們的實踐的方向，努力的目標。不用說，奮鬥的目標，並不是一步就能跨到的，它需要不斷的和客觀的阻碍做鬥爭，又需要不斷的進行作家們自我改造的鬥爭。

## 2

在舊的文藝作品中，並不是完全不寫工農，但在那裏，工農的形態是被用凹凸歪扭的鏡子映照出來的，不是被寫成惡棍，便是被畫成小丑，他們永遠是被譏笑和玩弄的對象。這裡就有着一個立場的問題，就是說，你是站在什麼立場寫工農的。各種不同的立場和觀點，便產生了各種不同的對於窮苦的被壓迫的工農大眾的寫法：有的是採取敵對的態度，用污濁的虛構和捏造的謊話去描述他們，或者是故意誇張他們的缺點，把那些缺點歸於他們天生的愚駘和懦弱。這是壓迫者的立場和觀點。他們還描寫的目的是很顯然的，就是要證明：工農是天生成的活該受壓迫的人們。有的是採取憐憫的態度，一面譏嘲，一面却也含着淚珠，要引起人們的惻隱之心，救救這些可憐的人們。這是人道主義者的立場和觀點。但我們既反對前者，也不要後者。我們的作家的立場，應該就是工農大眾自己的立

場。是作爲其中的一份子，和工農大眾同生死，共苦樂的。只有這樣的作家，才能沒有歪曲地把工農的姿態真實的表現出來。

對於工農的歪曲的描寫，除了來自壓迫者的作家之外，在人民的作家中間，由於對工農不夠熟悉，也可能在無意中犯了歪曲或不真實的毛病。這是不足怪的，因爲我們的作家大多數是知識份子，不同的出身，不同的生活和經歷，使我們的作家與工農大眾之間不能沒有隔膜。我們應該感謝許多作家，他們會經努力於刻畫工農的形象，而且，有了不少成功的彫塑，但是，也有不少歪曲的塗畫，是無可諱言的事實。有些作家或者是照着自己的樣子，把工農寫成神祕質的婆婆媽媽的智識份子；或者是憑着幻想，把他們描寫得奇形怪狀，令人疑爲是別一個星球上的居民；再不然，就把他們寫成像流氓拆白一樣的人物；企城的帽子，斗脫的眼睛，三句不離「他媽的」。我們的作家大抵都在大城市裏住過，對於這樣的流氓拆白倒是見得較多，較爲熟識的，便往往把他們的嘴臉誤栽到工農身上去了。

在勃路維齊的「列寧論藝術」一文中，說到列寧看了某個畫家的描繪工人生活的作品後，會非常忿怒地批評道：

「看那些粗大的頸項，他們顯然是不正常的，至少要比常人的頸項大三倍！而在這頸項上，却安着一個小腦袋，彎折得像一個猴子的頭顱裝在一隻獅子身上一樣。再看那些長過膝蓋的手，和那又粗又大的手指，那些長在彎曲的腿上的大腳，和別的一切決非人身上所相稱的可能的部份

吧。完全不合理，不調和，不合比例。你在這樣的描繪勞動人民的圖畫上，是不能夠不感到藝術家的恥辱的。他或者是不願意，或者是根本不能很好地描畫出工人來。」

這不是也很值得我們的作家和畫家們警惕的嗎？我們的有些作家不是也常常把工農寫成瘋狂的怪物，而美其名曰：「原始的『生命力』」嗎？我們的畫家不是也常常把工農畫成非常奇怪的模樣，——爲了要表示反抗的精神而故意把眼睛畫得兇惡可怕，張着血紅的巨口，舉着大過腦袋的拳頭了嗎？誠然，工農的手是拿錘子、握鋤頭的，不像少爺小姐們只會拿筷子，搓麻將的那樣纖細柔嫩，但也應當有一定的比例。那樣的表現法，決不是藝術的誇張，而是拙劣的歪曲。

這里，我們來看看最了解工人的列寧，是怎樣看工人的：

「我常常驚奇那些才從機器和輪盤後面走出來的人們所具有的那種非凡的剛健和特別的英雄氣概。細察一下他們的聰明、正直的、和表情豐富的臉，那種可以勝任地完成他們所決定的一切工作的果斷的堅定的信念吧。在這堅強的人們中間有着怎樣一種果決的，肯定的風度呵。在這些人們中間，只要你看他們一下或跟他們作一次談話，他們那種氣概就會感染你的……他們是一些帶着無限的新興階級的嚴肅和驕傲的人們，是能夠創造一個新世界的人們。爲什麼不在畫布和大理石上表現這樣的姿態呢？……」

只有真正和人民共命運的人，才能這樣決然撥開一切污蔑和成見對障礙，把勞動人民的光輝的實

質，顯示出來，就在這裏，也可以看出他對於勞動人們的滿腔熱愛和對於人民必勝的堅定信心。工人和農民當然有差別，但他們的剛健的氣概，和蘊藏着無限雄渾的鬥爭力量的姿態，應該是相同的。我們只要看一看趙樹理的作品中所描寫的英雄，就可以明白了。

但這不是說，工農就沒有缺點了，不，生長在這個醜惡的社會裡面的人，不受到這個社會的惡習的傳染和烙印，是不可能的。我們並不諱言工農的缺點，但問題是在於怎樣對待這些缺點，是把它看成工農天生成的呢？還是這醜惡的社會，把他們弄成這樣子的呢？因之，是應該嘲笑工農呢？還是應該抗議這個罪惡的社會呢？還是很明白的。工農的缺點，並不是不能寫，但這是爲了教育，爲了使工農的隊伍變得更堅強、更健康、更勇敢。而不是站在比他們優越的高處來譏笑他們，冷嘲他們，或者憐憫他們。對於我們的作家，諷刺的箭水遠是朝着敵人射擊的。工農大眾也不需要別人的憐憫、搭救，他們知道，能够救他們的，只有他們自己的團結的力量。

## 3

有人說，文藝主要的應爲工農大眾服務的口號，拿到城市裏面就應該有所改變了，在城市裏面，作家主要的應爲市民寫作。如果說，城市裡面有廣大的市民，因此，作家應該寫出合乎市民的需要，而又能提高市民，爭取市民的作品來，這當然是不錯的。但這裏，似乎應該有一點解釋。

所謂「市民」，在社會科學上的含義，原是指資產階層。但這裏所說的市民，實際上是小市民，或者是籠統的泛指城市的居民，其中應該包含小商人、店員、小公務員以及其他城市裏面的各種職業者，是屬於小資產階層的人們。他們是分散的、相互之間的利害往往不一致的，正如高爾基所說，爲了一個戈貝，也可以打破腦袋的，而比較優裕的生活（和工農比較而言），又使他們往往沉迷在自己的小小夢想中，一心一意想向上攀爬。他們對於吸他們的血，敲他們的骨頭的人們懷着憎恨，但一面又未嘗不希望自己也擠到那般人中間去；他們憎恨「張百萬」（註），而自己又夢想做「張百萬」；一面要反抗，一面又時時想妥協。這就是那些小市民的通病。他們是動搖的，可以上昇，也可以下降的。但是越來越艱難的生活，越來越殘酷的現實，已使他們的上昇的可能已經喪失，他們的祕密的夢想是永遠不能實現了。這個與全國人民爲敵的殘酷的黑暗統治，已逼得他們一天天更走到憤懣和反抗的道路上去。最近以來，上海以及其他許多城市市民的不斷的騷動，就是很好的證明。

對於這樣的小市民，我們的作家應該採取什麼態度呢？是只看到他們的落後的一面性，而加以鄙夷和唾棄呢？還是兩面都看到，看到他們的落後的一面之外，還看到他們的進步的一面，而幫助他們克服落後性，加強進步性，使他們的覺悟更加提高，更加積極的參加鬥爭呢？不用說，後者是我們的作家所應該採取的態度。因爲今天的市民爲了求得自己的生存和解放而進行鬥爭的對象，正和工農大眾

（註）馬凡陀的一首詩叫「張百萬」

的鬥爭對象相同。獨立、和平與民主，是今天全國人民的要求，對於任何可以參加這個鬥爭的力量，爭取，都是有意義的，只要是射向敵人的箭，全都值得歡迎。在這裏，那種知識分子的狹隘的『清高』、『潔癖』，是毫無意思的。

但是，爲市民寫作，那寫作的立場，仍然應該是工農的立場，是站在工農的立場上來表現市民，教育市民，爭取市民，使他們和工農一道鬥爭。而市民的鬥爭，也只有和廣大工農的鬥爭相結合的時候，才有勝利的可能。所以，爲市民寫作的文藝，在終極的意義上，仍然是爲工農的利益服務的。

但這樣說，豈不是只要爲市民寫作就夠了嗎？這正是一個應該防止的偏向。我們並不輕視爭取市民的工作，但不應該因此而忘記了爲工農寫作的更重要的任務，正像我們不輕視喝水，但不能因此而不吃飯一樣。我們的文藝不該以擴大到市民圈子而就滿足，還應該逐漸地擴大到工廠農村，這當然比爲市民寫作更困難，但並不是不可能的。有些人以爲羣衆化就是市民化，在解放區以外，應以市民爲第一對象，這就又是一種新的偏向了。無論在那裏，工農都應該是我們的文藝作品中的英雄，是描寫和閱讀的第一對象。因爲他們是現實中的英雄，是變革舊社會和創造新世界的主要的力量。文藝主要的應爲工農大衆服務，這是無論在任何地方，都是一樣的。

有兩種高調，是可以妨礙我們的文藝走向人民和人民接近的。一種是認為文藝不應該遷就讀者，而應該創造讀者。但是，一個作品如果讀者根本不能讀懂，不能了解，那末，你如何去創造讀者呢？任何創造，都不能從無中生有。所以，一定條件的遷就，並不是怎麼壞的事情，而且，還是必要的。但這邊就，並不是投以糟糠，更不是散播毒素，而是就廣大人民的現有文化水準，給以他們能夠接受的東西。我們反對有毒的東西，但並不可怕或鄙薄較為低級的東西，因為文化水準之有高低差別，是一個客觀的事實，適應較低的文化水準，給以較為低級的東西，正是必要的。比如為識字不多的讀者而寫的作品，只能用比較常見的少數的字彙，為一般老百姓畫的畫，只能用較為簡單的線條，這自然是比較低級的，但誰能否定或輕視它們的意義呢？要求我們的作品，能為一切文盲也讀得懂，那当然是可笑的事情，但怎樣使我們的作品，能夠更通俗，在表現形式上更帶有民族氣派，而能為更多的人所接受，却是一個重要的值得重視的課題。這樣的作品，就加工的程度上來說，是較低級的，但從普遍的程度上來說，它由狹小的圈子裏脫出來，走到了廣大人民中間，却又是較高級的了。盧那卡爾斯基指摘過去蘇聯文學界現象的一段話，很值得我們參考：「能夠將複雜的，尊貴的社會的內容，用了使千百萬人都感動的強有力的藝術底單純，表現出來的作家，顯于他有光榮罷。即更靠了比較單純的、比較初步的內容也好，能够使這幾百萬的大眾感動的作家，顯于他有光榮罷。……但是，在我們這裡，卻應該說，倒是看見相反的罪過，就是我們的作家們，將注意集中於較容易的任務——

爲文化水準高的讀者範圍而作的那一種任務。然而，如屢次說過那樣，爲勞動者農民大眾的文學底工作，倘使這是成功的，有才能的東西的話，則在評價這意義上，就應該由我們列在較高的地位。」但我們的有些作家的作品，却艱深到文化水準很高的讀者都難以了解，而美其名曰「創造讀者」，真不知道他們是怎樣一個「創造」法？我們並不是要永遠遷就，而是以退爲進，在遷就中來提高讀者，因而也就促使了我們的文藝本身的提高。這樣的提高，才不是脫離羣衆的玻璃匣子裏的提高，而是從羣衆基礎上的提高，從人民的泥土上的提高。

還有一種高調，是說要寫工農，就必須百分之百的用工農的思想、感情和他們的語言來寫，否則便是放大大脚，改組派，要不得。要求我們的作家具有工農的思想、情感，並且學會他們的語言，這自然百分之百的正確。但是，這是一個艱難的工程，並不是一天兩天就可以成功的。放大大脚總比小脚要好些，在沒有掌握百分之百的時候，我們就先來歡迎他的百分之五十，難道不應該嗎？任何作家的走近人民的努力，那怕是極其微小，都是值得歡迎的，我們不能割斷作家的歷史，要求他一下子脫胎換骨，完全變了一個人，這是不可能的。我們只能期望他一步一步的前進，直到百分之百的和工農大眾打成一片。這是我們對於那些願意前進、正在前進中的作家們應該採取的態度。

總而言之，這兩種高調，都是阻礙文藝和人民結合的，一種是叫人站着不動，固步自封，不屑深入羣衆，放棄了可爭取的讀者不顧，却關起門來「創造」讀者；一種是叫人不學走路先學跑，要人一



步就跨到彼岸。他們不知道，從起點到終點，是需要一個改造、實踐的過程的。這貌似前進的論調，實際的結果是取消。說是樹苗還非他理想的大樹，就掄起斧子來砍掉，世間真有這樣的蠢人呢。如果去聽了這些高調，就只好躺在床上，根本不動，一步都不走，當然也就無所謂快慢了。但我們的作家是決不會這樣愚蠢的，他們總在不斷的摸索着，探尋着，一步一步的向前，雖然道路崎嶇，荊棘滿途，也決不因而氣餒，停止了前進的步子。這是我們的作家的驕傲和光榮！

（一九四七年五月十七日。香港。）

## 寫什麼

假如你是一個打算從事文藝創作的青年，去請教一位老作家：應該寫些什麼？回答很可能是：寫你所最熟悉的東西。

這個回答，自然是沒有錯的。自己所不熟悉的東西，勉強去寫，當然寫不好。這不但文藝作品如此，寫任何文章都是這樣。

可是，這只是就作家一方面說的。記得有人打過一個比喻，說作家和他的作品的關係，有如母親之於她的胎兒，胎兒一出世，他就不再是母親身上的私有物，而成了獨立的社會的存在了；作品也是如此，只要一出版，它就成了讀者所公有的東西，就不再是作者的私有物了。因此，如果從讀者方面來說，單有上面的回答就不充分，而必須加上一點：寫讀者所最需要的東西。

有人會問：如果讀者需要色情文學，是不是作者就去寫這樣的東西呢？回答很簡單，就看他是一個怎樣的作者。如果他是反人民的作者，那末，他就根本不會來問這樣的問題，就是讀者不需要，他

也要寫的。如果他是一個人民的作者，那末，他會知道，廣大人民所最需要的，是如何幫助他們更清楚的認識現實，洞察黑暗，而又從這裏眺見光明，從而激勵了他們更勇敢的去作改造生活的鬥爭。廣大人民永遠是前進的、向上的；需要墮落的刺激的，只是極少數社會的渣滓，那不是我們服務的對象。你是一個人民的作家，那末，當然就要寫人民所最需要的東西。

可是，由於出身、處境等種種限制，一個作者所最熟悉的東西，不一定是人民所最需要的東西。我們的作者絕大多數是不大和羣衆接近的知識分子，生活在一個狹小的圈子裏，所見所感，往往和人民很少關係。知識分子的感傷，個人的愛憎，浪漫蒂克的情調，一個知識分子常常是最熟悉這些，單純寫出這些來，也許可以得到某些趣味相投的知識分子的愛好，但它和廣大人民是無關的，對於廣大人民的鬥爭更是少有益處。

所以，一個作者選擇他所要寫的題材，不應該單純以熟悉或不熟悉爲標準，更重要的，倒應該估計這個題材的社會的意義，乾脆說，就是政治的價值。一個題材既有意義，又是熟悉，自然最好不過，一個題材雖然熟悉，却無意義，那就不值得去寫它；一個題材很有意義，但是還不够熟悉它，怎麼辦呢？我們說，那你就應該努力去熟悉它。正像科學家研究自然、認識自然一樣，文藝工作者也有義務去研究社會、了解社會。知的開頭，總是不知，實踐的結果，才成了知。作者不能深入到大眾中去，自然是受着環境的限制，不過，要是自己設法接近羣衆，也并非完全沒有可能；如果以「只要寫我所

熟悉的東西」爲描箭牌，心安理得，因此，放鬆了可以做到的接近羣衆，熟悉現實的努力，那也是不對的。

寫什麼呢？

我的答案是：寫廣大人民所需要的東西，也就是寫於廣大人民的鬥爭最有意義的東西；這樣的東西，如果你熟悉它，當然是最好了，如果你不熟悉它，就應當努力去熟悉。

（一九四五年冬天。重慶。）

## 從滑稽演唱說起

我曾經在上海的「時代日報」副刊上，讀到一篇文章，那是去年的事情，時間隔得太久了，全文的意思，已經記不清楚，只記得那作者對於上海一般市民不懂得欣賞優美的音樂，却只對那些唱滑稽之類的廣播感興趣，覺得不勝感慨，而為音樂的命運悲嘆。

的確，在上海，一個唱滑稽的，其聽眾之多，是任何出色的音樂家都趕不上的。但對於這種情形，我們能够感慨一下，把責任都往那些市民身上一推，抱怨他們太落後，太庸俗，不懂得欣賞優美的音樂，就完事了嗎？我覺得，是不能這麼簡單的。

優美的音樂比那整滑稽演唱，在藝術上，要高得不知多少倍，這是誰都不會懷疑的，或者應該說，簡直不能把這兩樣東西拿來做比較。但是，為什麼廣大市民對於唱滑稽却比對於出色的音樂家的音樂更感興趣呢？文化程度和欣賞能力的限制，當然是一個原因，但除此以外，難道就沒有別的原因了嗎？有的。我們不能不承認，那唱滑稽之類的本身，確有一種力量，能够吸引市民。有一個時期，試會

經常常收聽那些滑稽廣播，當然，其中絕大部份，是庸俗的，無聊的，甚至於下流的，但是，也有不少是反映了市民的情緒和要求的東西。米價漲了，他們刻薄的咒罵米蛀虫，調查戶口要實行了，他們冷嘲熱諷幾聲，美國兵在上海街頭的醜態，他們繪聲繪影一番，還有，接收的異慕，官場的笑話，他們也來挖苦幾句。諸如此類。自然，這些至多是情緒上發洩一下而已，不會發生多大的作用的。但能够那麼迅速的反映市民所最關切的生活事象，而又用市民能够了解的形式表現出來，却顯然是他們的優點。上海市民會對於那些滑稽演唱家這樣感興趣，實在不是偶然的，因為他們的確抓到了市民的某些情緒和要求。雖然那是很表面的，甚至於多半沒有什麼積極的作用。但，就連這，統治階級都感到害怕，那些滑稽演唱家遭到壓迫的事，就常常聽到。

必須聲明：我並不是要在這里來宣傳滑稽演唱是怎麼好，一切音樂家或文藝工作者都該去學唱滑稽。這是可笑的。但從這里，却似乎也可以引我們去思考一些問題，至少可以更堅定我們的兩點認識，就是藝術必須和廣大人民的生活密切的結合，必須和廣大人民的要求和鬥爭緊緊的聯系，這是一；藝術必須能够為廣大人民所接受，這是二。沒有這兩個條件，那末，不管你的藝術怎麼高超，怎麼優美，它都祇能是少數人的東西，和廣大人民不生關係。

『當工農大眾連黑麵包都沒有的時候，難道我們應該把甜美的餅乾來給予一小部份人嗎？』說這話的，是一個已故的革命巨人，在他的國家里，工農大眾已經是可以享受高級的藝術了。但在我們的

國度里，這幾句話，却正是說中了今天的現實：我們的工農大眾，不但沒有精神上需要的黑麵包，而且沒有生理上需要的黑麵包，他們是精神肉體都完全陷在饑餓之中。在這樣的情形下，我們的藝術家能够不顧他們，却去爲一小部份人服務，爲一小部份人在飽食之後的消遣來貢獻我們的心血嗎？這樣做，不但是無意義，而且簡直是一種恥辱。

我們不願意這樣做。我們的藝術不是供少數人吃着好玩的餅乾，而是供廣大人民充饑並從而得到營養的黑麵包。自然，這是精神上的黑麵包，但精神的充實、剛健，正是推動廣大人民去消滅饑餓，創造一個人人要做工，人人有飯吃的新世界的主要力量。「理論一旦爲人民所掌握，就變成了物質的力量」。藝術也是一樣。

因此，我們的藝術必須和此時此地的人民的生活和鬥爭緊緊的結合，必須把迫在眼前的現實的姿態和脈搏，迅速的反映出來。當殘酷的現實：咄咄逼人，叫人喘不過氣來的時候，誰有耐性去欣賞那不著邊際，和他們的生活、思慮離題萬里的所謂藝術作品呢？在火與血的時代，藝術也必須是火與血的藝術。可是，無可諱言的，我們的藝術，却遠遠的落在現實鬥爭的後面，我們的藝術家，也遠遠的落在廣大羣衆的後面。當廣大人民如火如荼的起來作反饑餓反內戰的求生救死的時候，我們的藝術本身却深深的陷在饑餓的狀態中，我們沒有能及時的反映這個鬥爭，當然更談不到，用我們的藝術的力量來推動這個鬥爭。北平的大學生發出要求，希望作家們供給他們反映當前鬥爭的劇本，而終

不可得；而在這鬥爭中起了作用的歌曲、活報、街頭詩等等，却多半是羣衆自己的作品。這還不值得我們的作家們好好的想一想嗎？

不能不承認，我們的文學藝術，是和當前的現實有着太大的距離，那火樣的鬥爭，在我們的文學藝術上幾乎是空白，或者只有一點浮面的影子。這是什麼原因呢？也許是因為藝術家們都投身到了實際的鬥爭中，而無暇顧及藝術的創作了吧？但這並非事實。也許是因為藝術家們自己也在饑餓着，而無法進行藝術的工作吧？這是實在的情形，但廣大人民不是更在飢餓着嗎？不正是這饑餓逼着他們起來作決死的鬥爭嗎？那末作爲一個藝術家，他的反饑餓的鬥爭武器，正是他的戰鬥的藝術製作。客觀條件的不利，不能用來作爲替我們卸却責任的擋箭牌，因爲我們的藝術的任務，正是去擊毀這醜惡的世界，從它的毀墟上，創造出一個新世界來。

時代的浪潮是不留情的，它不但會把一切違反它的前進方向的人們拋棄，也把一切跟不上它的腳步的藝術作品拋棄。但是，一切緊跟着時代的步伐，而愈能爲此時此地的鬥爭服務的作品，就愈經得起時間的考驗，愈不受地域的限制，因爲產生於此時此地的作品，却不能爲現在，那末又怎麼能夠爲將來？不能爲此地，又怎麼能夠爲別處？什麼「藏之名山，傳諸後世」，只不過是懶虫或妄人的空想而已。退一步說，那於當前的鬥爭起了作用的作品，即使時過境遷，成了陳蹟，它也是光榮的，那是曾經奮鬥過來的勇士的告退，是用它的血汗豐腴過這塊土地的，比起那些一生下來就是廢物的「勝



頭」來，它的價值不知高多少！

我們的藝術，不但要反映此時此地的人民的需要，要和此時此地的鬥爭緊緊的結合，而且還必須盡可能的採用廣大人民能够接受和理解的形式。這道理很簡單，因為人民的鬥爭力量、意志和勇氣，是不會為他們所不理解的藝術所動員的。不能設想一個不為人民所理解的藝術，却能够得到人民的愛戴。所謂「曲高和寡」，完全是貴族階級的藝術觀點，「和寡」的曲，為什麼是「高」呢？「高」在那里呢？恰恰相反，在我們看來，正是廣大人民能够同聲合唱的曲，才是真正的高的曲，「馬賽曲」，「義勇軍進行曲」，難道不是至高無上的曲嗎？它們是幾乎全世界的人都能够和能够唱的，它們不但是一首歌，而且簡直是無數千萬的兵馬，在它們的力量量的鼓勵下，歷史都翻了一個身。還是那些貴族階級的「靡靡之音」或「哀哀之曲」能够比較的呢？

對於廣大人民，藝術不是奢侈品，藝術是爲了改造生活，改造世界的武器，因此，要求於藝術家們的，是七首、投槍和炸彈一樣的作品，而不是香水、雪花膏之類的勞什子。這是真的。面對這時代與人民的呼喚和要求，讓我們勇敢的迎接上去吧！

（一九四七年七月三日。香港。）

## 我們需要怎樣的新文藝

講起新文藝，人們便會想起那長短不一的分行的新詩，那從風景描寫起的小說，等等。但這完全是從形式着眼的看法，其實呢，正像穿了新衫子並不就是新人物一樣，那些形式上的所謂新詩、新小說，也不一定就是真正的新文藝，那里面所藏着的，說不定倒止是一個腐朽霉爛的舊魂靈。

什麼是新文藝？在今天應該有一個更明確的尺度了。巧尺度，在我看來是很簡單的。那就是凡為人民服務，有利於人民的鬥爭和事業又為人民所愛好的文藝，便是新文藝；為其反者，便是舊文藝。因為「中國社會的新舊鬥爭，就是人民大眾的新勢力與帝國主義及封建階級的舊勢力之間的鬥爭。」（「新民主主義論」）所以，屬於這種新勢力，為這種新勢力服務的文藝，當然就是進步的新文藝，而屬於舊勢力，為舊勢力服務的文藝，當然就是反動的舊文藝。

人民的文藝——新文藝；反人民的文藝——舊文藝。這應該是區別新舊文藝的最主要的標準。

假如我們同意這個尺度和標準，那末，在接受外國的文化和繼承民族的文學遺產上面，就不致于

發生偏向或無所適從了。新舊的真正標準，不在於中或外，也不在於古或今。外國的文藝，不一定就是新文藝，那沒落頹廢的西歐資產階級的文藝，正是反動倒退的舊文藝；古代的文藝，也不一定就是舊文藝，因為其中也有包含着民主性與革命性的東西。我們所要問的，只在于它是否于人民有利？是否有助于人民的鬥爭和事業的勝利？是的，我們就把它拿來，可吸收的吸收，可改造的改造，使它成為有益的營養；不是的，我們就毫不可惜的扔掉，不管它表面上似乎裝扮得很新鮮迷人。

掘毀中國的舊文化，輸進外國的新文化，這是偉大的五四文化運動的功勞。但同時也就附帶的產生了一種偏向，便是『全盤西化』，而對於中國原有的民間文化，則甚少顧及，甚至連精華也和糟粕一起倒掉。這在文藝上便表現為缺乏民族氣派與民族形式，與中國廣大人民脫離了關係。這種偏向，使我們的新文藝吃了很大的虧。不能不承認，從五四到今天，二十幾年來，新文藝的陣地是發展得太小了，但鬭爭是無情的，你不佔領的地方，敵人就要來插足，在新文藝不能爭取的讀者中間，舊文藝便鑽進去散播毒素了。

到了今天，我們的新文藝工作者，實在不能再滿足于這個狹小的圈子了。我們必須使新文藝真正到遼廣大的人民中間，因為離開了人民，不但要使文藝枯萎，而且客觀上便是放縱了舊文藝在人民中間繼續為害，這是對人民事業的罪惡。而要使新文藝深入人民，就必須具有為他們所喜聞樂見的民族氣派和民族形式，這種氣派和形式，既不能完全從遺產中獲得，也不能完全從外國輸進，而必須從中

外古今的各種文藝，特別是民間文藝中，去採取、去吸收，加以改造、融化，然後才能產生出來。

所以，我們既不要「頌古非今」或拒絕接受遺產，也不要「全盤西化」或排斥外來的東西，地域和時間，以及單純的形式，都不是我們判斷好壞和新舊的標準，我們所問的，只在它是否有利于人民又爲人民所愛好？是——便是好的新的進步的文藝，否——便是壞的舊的反動的文藝。

我知道，這些意見是很不完滿的，我只是提出這個問題來，希望得到先進們的指教。

（一九四七年五月，爲香港文協五四特刊寫。）

## 論文藝的人民性和大衆化

### 一

中國人民正在進行着大規模的愛國自衛戰爭，目的是徹底粉碎帝國主義和封建勢力在政治、經濟和文化生活上對於中國人民的束縛與奴役。這是一個空前未有的翻身和翻心的鬥爭。我們的文藝應該爲這個偉大的鬥爭服務，而首先就得解決文藝大衆化的問題。

在大衆化的問題上，我們常常看到兩種相反的意見：一種是對「五四」以來的革命新文藝採取了根本否定的態度，認爲它不合中國人民的需要，它的歐化的形式是今天中國的勞動人民所不能接受的；另一種則執着于「五四」以來革命文藝的戰鬥傳統，認爲新文藝在內容上反映了人民的歷史要求，爲大衆的要求而鬥爭，因此，它就是大衆化的。這兩種意見，都同樣犯了片面性的毛病，主要是對於文藝的人民性和大衆化的關係與區別，沒有正確的了解。

一切偉大的作品一定具有人民性，但一切具有人民性的作品却不一定就是大衆化的，尤其不一定是我們今天所要求的大衆化的。對於文藝的人民性和大衆化這兩個概念的混淆不分，阻礙了我們正確

地理解文藝大眾化的問題。

什麼是文藝的人民性？顧爾希坦的『論文學中的人民性』一文，已作了明確而精闢的闡釋，他引用了列寧的話：『在每一個民族文化裡面都有着兩種民族文化，有着蒲里希克維奇，古希科夫和斯特魯威之流的大俄羅斯文化，——同樣地，也有着以車爾尼雪夫斯基及普列漢諾夫的名字為特徵的大俄羅斯文化。在烏克蘭，以及在德國、法國、英國及猶太人之間等等，同樣的也有着這兩種文化。』列寧又說：『在每一個民族文化裡面，都有着即使沒有發展出來的民主主義與社會主義的文化的成份；因為在每一個民族裡面，都有着勞動和被剝削的羣衆，這些羣衆的生活條件，不可避免地會滋生出民主主義和社會主義的意識形態來。』顧爾希坦還加以說明：『從「下層」來的，從人民中間來的創造影響，它是有着各種最多種樣的進入文學的道路。這種龐大的力量的影響，它們往往甚至突破了層層的重圍的。』這種民主主義和社會主義的成分，表現在文藝裏面，就組成了作品中的人民性。

每一個民族中的作家，不管他的出身怎樣，只要他是敢於正視現實的，只要他是敢於展望將來，懷着對於新的生活的希望的，在他的作品中，就或多或少的會反映出人民的思想和要求，反映出人民對於剝削和壓迫的抗議與鬥爭。雖然這種人民性常常是『埋藏在深深的底層，甚至不是平常的眼睛所能看出來』（『論文學中的人民性』）。一切古典傑作，所以到今天還有它們的藝術生命，還值得我們作為貴重的遺產來繼承，就因為它們具有這種可貴的人民性。

但是，人民性並不等於大衆化。人民性的文藝，雖然有時以直接的人民形式表現出來，但也常常以間接的形式表現出來，所以具有人民性的作品，可能並不一定立刻爲工農大衆所直接接受。可是，大衆化的文藝，它不僅應該具有高度人民性的內容，而且必須具有能爲工農大衆所直接接受的大衆的形式。因此，文藝大衆化，固然首先是內容問題，是爲什麼人的問題；但跟着就得解決形式問題，即如何爲法的問題。因爲大衆化的工作必須顧到當時人民的文化水準和接受能力。所以毛澤東解釋普及與提高的基礎，指出「普及是向工農兵普及，提高是從工農兵提高」。而普及必須「用工農兵自己的東西」來「向他們普及」，提高「只有從工農兵的基礎，從工農兵現有文化水平與萌芽狀態的文藝的基礎上去提高」。這和「歌唱」雜誌上懷潮先生所說的「什麼是提高底「基礎」？就是總的生活意志，總的生活方向底普遍存在。什麼是普及的「指導」原則？就是總的生活意志，總的生活方向底向前發展。」是毫無相同之處的。他們只看到人民性的內容一方面，却忽略了毛澤東所指出的「用工農兵自己的東西來普及」和「從工農兵現有文化水平與萌芽狀態的文藝的基礎上去提高」這兩句話，這就是實際上拒絕了不但爲工農兵而且向工農兵的大衆化。這完全是對毛澤東的普及與提高理論的故意曲解。

我們必須認識，長期遭受奴役和壓迫的工農大衆，缺少必須的文化知識來接受藝術的創作，正如列寧所說的，有時候播種和收穫之間，隔着一段很長的時間，托爾斯泰的創作，在革命以前，就只爲

極少數的俄國人所知道，因為廣大人民是不識字的。海爾岑的作品也是如此。但這樣的作品仍然有它的寶貴的價值，因為『在歷史的客觀進程中，播種從不會白費的：時間或早或晚，但收穫總會得到的。』（『論文學中的人民性』）我們提出大眾化的任務，也不是排斥或拒絕那種播種而在長期以後可以有所收穫的工作，這工作是有它的重要意義的。但是，今天客觀情形不容許我們專門去等待那『一段長時間』以後的『收穫』，今天的情形是廣大人民正在和敵人進行着殘酷的鬥爭，因此，就必須更進一步有直接為廣大工農大眾所欣賞的文藝作品，必須有廣泛的普及工作，而且必須把普及工作提到第一位上，我們的提高才有真實的基礎。因此，我們不能把內容的『人民性』的要求，看作就是大眾化的要求，不能把前者單純地去代替後者。『實際上，內容的人民性，並不時常和形式的人民性相並行的，我們時常在作家身上發現內容的人民性，但是從這種人民性的表現的觀點來看，我們就能看出這些作家在和人民表現的方法上還有很大的距離。』（『論文學中的人民性』）所以，我們不能把『內容決定形式』一語，那樣機械地去解釋，以為只要有了內容，形式問題就自然而然的解決了，這是機械主義的看法。

但是，另一方面，我們也不要將大眾形式和民俗文學的形式看作是同一的東西。還會變成藝術上的民粹主義的觀點。毛澤東說我們要從萌芽狀態的文藝基礎上去提高，並不是說要滿足於萌芽狀態的文藝，或者用萌芽狀態的文藝去代替大眾化的新文藝。魯迅也說：『舊形式是採取，必有所刪除，既



有刪除，必有所增益，這結果是新形式的出現，也就是變革。」（『且介亭文集』）所以，對於民俗文學形式或舊形式，我們是批判地有所選擇地利用，既不是全盤搬來，也不是全部排斥。說『民間文學是民族形式創造的中心源泉』，是近于民粹主義的錯誤；而對於舊形式或民俗文學形式視同蛇蠍，深惡痛絕，又是一種機械主義的錯誤；這兩者都不是毛澤東、魯迅的思想。

根據這種認識，來看中國『五四』以來的新文藝，就可以給它一個正確的評價了。毫無疑問，以魯迅先生爲旗手的革命新文藝是始終和中國人民的戰鬥要求結合着的，它在喚起中國人民的覺醒和打擊舊思想舊文化上面，都起了極大的作用。在這意義上說，革命的新文藝作品，都是或多或少凡有人民性的。然而，又不可否認，革命的新文藝還是停留在少數知識分子的圈子裏，還沒有深入到大眾中間去，成爲大眾自己的東西。在這意義上說，過去一般所謂革命的新文藝作品又還不能說是大眾化的。

把人民性和大眾化混淆起來，就使我們在關於大眾化問題的討論上，得不到正確的結論。一種人從革命的新文藝所確實具有的或多或少的人民性的內容着眼，而認爲新文藝既然具有爲人民大眾的內涵，它就必然會爲人民所接受；另一種人則從新文藝在今天確實未能入大眾的事實，就連新文藝所**具有**或多或少的人民性也加以抹煞，認爲五四以來的新文藝是根本要不得的東西。顯然地，這兩種**看法**都是主觀的，不合實際情形的。

今天我們所說的文藝大眾化，是根據於今天人民大眾自己在革命實踐中的迫切要求，人民大眾正在進行着一個翻天覆地的轉折歷史的鬪爭，他們迫切地需要文藝來作爲鬥爭的武器。因此，就要求更進一步使新文藝成爲人民大眾自己的東西。爲人民大眾的文藝，和被人民大眾所享受的文藝，在今天更是更迫切地需要統一起來了。

今天所要求的大眾化，必須實際的從大眾的需要和願望以及他們的接受能力出發，不是從我們的主觀思想出發。它首先應當具有豐富的人民性的內容，這是不消說得的，而且這人民性的內容不是像那些古典作家一樣，往往只是不自覺的表現在他們的作品中，而是完全自覺的站在人民大眾的立場，來表現人民大眾的覺悟和鬥爭，這是由革命的意識所照明了的人民性，和過去一般作品中自然流露的人民性，有着質的不同。同時它又必須是爲人民大眾所瞭解和喜愛的，是廣大人民在今天所能迅速接受，而立刻有助於他們的鬥爭情緒的提高和革命事業的推進的。這個「雪中送炭」的工作，應該由一切革命文藝工作者自覺地勇敢地去担負起來。這是「第一步最嚴重最中心的任務」。但同時我們又並不取消或抹煞比較高級的藝術創造的意義，因爲只要它是真正具有人民性的，歸根結底也將有利于人民大眾的鬥爭事業。我們所反對的，只是那些內容空虛，而以花花綠綠的形式來掩蓋它們的空虛的作品，這些才是真正的形式主義的玩意兒。

然而，冰菱先生說：「大眾化，照字面解釋，就是大眾都看得懂的意思。但這樣理解問題，是盤旋在作爲社會鬥爭底一部份文化鬥爭裡面的技術問題上面。在我們的理解，大眾化首先是在客觀上被人民需要，人民可能接受，應該接受的內容鬥爭底問題上面。……爲大眾所進行的鬥爭基本上就是大眾的，這原來就是新文藝，現實主義底基本任務。」（見蠅蟻小集之二：「對大眾化的理解」）

這些話看起來很漂亮，可是却恰恰把大眾丟掉了，原來照他們的並非字面解釋，而是「深奧」解的「大眾化」，是並不需要大眾看得懂的！在他們看來，新文藝的基本任務，不是喚起大眾的覺悟，使大眾起來進行解放自己的鬥爭，而只是「爲大眾去進行鬥爭」。顯然的，他們所謂「爲大眾去進行鬥爭」，和毛澤東所說的「文藝爲人民大眾」是不同的，毛澤東要我們把文藝變成人民大眾自己的東西，要「文藝作品向他們作普遍的啓蒙運動，去提高他們的鬥爭熱情與勝利信心，加強他們的團結，使他們同心同德地去和敵人作鬥爭」。冰菱先生們的所謂「爲大眾去進行鬥爭」，却是站在大眾之上，是上等人對「下等人」的一種恩賜：「我的文藝是爲你們鬥爭的，你們應該接受，至於你們是否懂得，那我就不管了」。這充分表現了一些知識分子的妄自尊大，他們口頭上高喊「爲大眾」，而實際上却完全離開了大眾。還要用各種漂亮的辭句，來爲自己脫離羣衆的思想和創作辯護。他們在大眾

化問題以及其他問題上的錯誤，都是由於這個基本思想的錯誤產生出來的。

文藝大眾化當然首先是一個內容問題，是和人民大眾在思想感情上打成一片，從而正確地表現人民大眾的生活和鬥爭的問題。沒有爲人民大眾所需要的內容，根本沒有大眾化可言。用方言土語翻譯的『聖經』，不管它怎樣通俗，沒有人說它是『大眾化』。在香港，有一種銷路很好的黃色報紙，是用極通俗的方言土語寫的，也沒有人說它是『大眾化』。但是，問題也就在這里。那些黃色報紙確實擁有極廣大的讀者是工人和一般勞動人民，難道那些黃色報紙的內容是『傳達了人民的歷史要求』嗎？是反映了人民的鬥爭生活嗎？顯然不是的。除了因爲黃色報紙迎合了一般人的落後性之外，也因爲他們還只能看懂這樣的報紙。而我們的許多進步書報，雖然在內容上反映了人民的生活和鬥爭，但因爲文字上形式上都是羣衆不能看懂或沒有看慣的，因此，就無法爲他們所接受。這難道不是一個事實嗎？懷潮先生說：『人民可以接受的，是他們必然需要的』。這說法固然沒有錯，可是實際的情形卻並不這樣簡單。當他們所需要的東西，不可能爲他們所接受的時候，他們就往往只好去接受那實際上並不需要的東西。革命的新文藝不能去啓發和提高人民的進步性，就只好讓反動的舊文藝去迎合和維持，甚至于加深人民的落後性了，這正是值得我們好好反省的一個嚴重問題。

這個事實，應該使我們認識到：大眾化不但必須在思想內容上爲大眾所需要，而且在藝術形式上也必須爲大眾所理解，缺少任何一面都是不行的。否則，大眾化的問題就沒有實際的意義了。大眾化

問題的提出，就是因為我們的新文藝無論在內容和形式上都還沒有成爲大衆喜聞樂見的東西，就是因爲要使新文藝突破現在的狹窄的小圈子，而深入到大衆中間去，而這就必須首先使大衆看得懂。今天的問題是怎樣使我們的新文藝成爲直接教育羣衆，動員羣衆的東西，是怎樣使廣大羣衆從舊文藝的讀者，變爲新文藝的讀者，不從這個實際的情況和需要出發，而籠統的說大衆化祇是一個思想內容的問題，那就是實際上爲自己的作品不能接近羣衆作辯解，就是實際上取消了大衆化。

把大衆化看成祇是一個形式的問題，而忽略了更重要的思想內容的問題，這是形式主義者；同樣的，把大衆化看成祇是一個思想內容問題，而不肯承認新文藝在形式上面的必須的改造，這實際上也是一種形式主義者，是不願羣衆能接受，而死抱住自己的所謂「高級藝術」的形式主義。老實說，這是文藝上的貴族主義的偏見。思想感情的大衆化，必然的同時就包括了這種思想感情的表現方式的大衆化，所以，毛澤東告訴我們，文藝工作者的思想情緒要和工農兵大衆的思想情緒打成一片，應從學習羣衆的語言開始。「瑪耶科夫斯基的思想上的演變，也反映在他詩歌的形式上，當他愈深刻愈完整地表現出全蘇聯人民的情感與思想時，他在形式上也更加人民化了……」（「論文學中的人民性」）相反的，那些輕視羣衆的語言，輕視羣衆的萌芽狀態的文藝形式的人們，他們的思想感情也就不可能是真正羣衆化的。

三

可是，我們再來看一段冰菱先生的話吧：

『大眾都懂得的東西不會一定是大眾所需要、應該需要、於大眾有利的東西，比方很多充滿着封建情調的彈詞唱本，民間戲，以及說書，「說聖諭」之類。同樣的，大眾暫時還不懂得的東西不一定就是「非大眾化」的。……』（蠅蟻小集之二：『對於大眾化的理解』）

誠然，大眾懂得的東西，不一定是大眾需要的東西，這一點，他們說得很對。可是，他們竟了解另一個非常簡單的道理，就是：大眾所不能懂的東西，即使他們『應該需要』，也無法為大眾所接受，因此，也就不能在大眾中間發生應有的作用。對於一件藝術品，當大眾不是出于自願的去接受它，去喜愛它的時候，即使你認為他們怎樣『應該需要』也是沒有用處的。他們會說你的四部合唱是『百鳥歸巢』，會說你的有陰影的美術畫是把臉孔弄醜了，會說你的一開頭先來一大堆對話或心理描寫的新式小說，是摸不着頭腦的『丈八金剛』。因此，儘管你認為大眾『應該需要』新文藝，他們却還是在並非他們『應該需要』的舊文藝中去找糧食，去接受那『封建情調』的感染和教育。這不是等于把嗎啡當糖菓吃嗎？然而，有什麼辦法呢？我們的大文學家又不肯寫為他們所能夠懂得的東西！

不僅是文藝，一切革命工作，都是首先要顧到羣衆的需要，毛澤東指出文教工作的原則，認為『

一定要從羣衆的實際需要出發，而不要從任何良好的個人願望或歷史的教條出發。」這是完全正確的。但跟着又說「如果羣衆在客觀上雖有此種需要，但在他們的主觀上尚無此種覺悟，則領導者與工作人員應該耐心地等待，直到經過自己的工作使羣衆有了覺悟，因而自願實行之時，才去實行，決不應該強迫命令。凡是需要羣衆參加的工作，沒有羣衆的自覺自願，就只會流於形式主義而失敗，一切工作都是如此，對於改造羣衆思想的文教工作，尤其是如此。」這就是文教工作中的需要與自願的原則。這個原則完全可以應用到文藝大衆化的問題上，那就是說，單單在我們主觀上認爲大衆「應該需要」是不行的，還必須羣衆在主觀上也願意接受，可能接受，這樣才能逐漸引導他們脫離那並非爲他們所真正需要的舊文藝的影響。誰能說，革命不是爲大衆所「應該需要」的呢？但當大衆還沒有這種覺悟的時候，強迫他們來革命是不可能的；土地不是農民所需要的嗎？但當廣大農民的覺悟程度還不夠，還沒有清楚了解窮苦的根源和「土地回老家」的道理的時候，則雖在人民軍隊到達的地方，也只能首先實行減租減息，不可能立刻平分土地。而耐心地、切實地、眼睛向下地，根據大衆現有的政治認識和文化水準來逐步提高他們的覺悟，正是革命的大衆文藝的中心任務，離開了這個目的，大衆化是沒有意義的。

因此，大衆化的問題，實質上是一個普及的問題；在內容上的普及，這就是更好的表現大衆的生活、鬥爭和要求；在形式上的普及，這就是根據大衆現有的文化水平，創造大衆所能接受的東西。由

此而使我們的新文藝，真正和大眾密切結合。冰菱先生一方面談大眾化，而同時又認爲「不是普及和提高誰重要的問題」，這完全是離開了大眾來談大眾化。在今天，「對於人民，第一步最嚴重最中心的任務是普及工作，而不是提高工作。」（『文藝問題』）這首先是爲了羣衆的迫切需要，爲了更迅速地提高羣衆的覺悟，同時也是爲了文藝本身的提高，因爲提高必須以普及爲基礎，這就是說，一方面它是從大眾所能理解接受的文藝基礎上的提高，另一方面它又是隨着羣衆本身的提高而來的提高，只有這樣的提高，才不是空中的提高，也只有這樣的提高，才能反過來指導普及。『在普及基礎上的提高，在提高指導下的普及。』這是一個原則的兩方面，而冰菱先生却單單截取了『在提高指導下的普及』這句話做根據，來實際上取消目前最重要的普及工作，這是完全違反毛澤東的文藝思想的。

糟蹋一種新思想的最有效的方法，莫過于表面上擁護它，而實際上歪曲它，閹割它。冰菱先生們對於毛澤東的文藝思想，就是這樣做的。

例如懷潮先生說：『這是我們新文藝的任務：這樣使他們（指人民——引者）突破自在狀態達到自覺狀態，這是提高；這里是說這是唯一的路綫的提高。這樣使他們從各個的飛躍到人民的團結——這是普及；這里是說，這是僅有的意義的普及。』我們且不管這些話說得多麼盤扭，這簡直像外國話。我們只要指出他們的思想的混亂：他們把人民覺悟程度的提高，跟藝術程度的提高混淆起來了。人民的覺悟程度是永遠只應該不斷地提高的，但正是爲了要提高廣大人民的覺悟程度，所以，今天在



文藝上就得首先做普及工作，『而不是提高工作』。文藝的普及是爲了提高廣大人民的覺悟，這正是一個生動的辯證法的關係，懷潮先生們不懂得這個，他們把文藝的提高和人民覺悟的提高混爲一談，因此，當然就會抹煞普及工作的意義，而不適當地強調提高的工作了。藝術程度的普及與提高，按毛澤東的解釋完全不是那麼一回事，那是『普及的文藝是指加工較少，較粗糙，因此也極易爲目前廣大人民羣衆所迅速接受的東西，而提高的文藝則是指加工較多，較細緻，因此也較難爲目前廣大人民所迅速接受的東西。』這和懷潮先生們所說的普及與提高是毫無相同之處的。懷潮先生說『難道「高級」了，內容更深廣也更強大了，倒不更好一些？倒不更爲迫切需要嗎？』是的，先生！這是好的，這樣的產品也是需要的。但問題是，在今天廣大人民還不能懂得你這『高級』的『內容更深廣也更強大』的東西，怎麼辦？在讀不懂大作品的時候，還需要小唱本。所以，對於絕大多數人來說，『高級』的藝術，在今天，倒並不『更爲迫切需要』的。當大多數人連飯都吃不上時候，你們却來勸他們吃更有滋養的奶油、雞肉或人參湯，認爲他們『應該需要』，這不是近於說風涼話嗎？一個現實主義者，至少得睜開眼睛看看現實，說空話是沒有用的。你們這些高論，跟腳踏實地的文藝導師所指示我們的完全相反，他們說：『但要啓蒙即必須能懂。懂的標準，當然不能俯就低能兒或白癡，但應該着限于一般的大衆。』（魯迅）『革命的先鋒隊不應當離開羣衆的隊伍，而自己單獨去成就什麼「英雄的高尙的事業」。籠統的說什麼新的內容必須用新的形式，什麼只應當提高羣衆的程度來鑑賞藝術，

而不應當降低藝術的程度去遷就羣衆，這一類的话是「大文學家」的妄自尊大！革命的大衆藝術必須開始利用舊形式的優點——羣衆讀慣看慣的小說詩歌戲劇，逐漸的加入新的成份，養成羣衆的新習慣，同着羣衆一塊兒去提高藝術的程度。」（瞿秋白）這才是最清醒的從羣衆利益出發的革命的現實主義的思想。

#### 四

講到利用舊形式，現在似乎沒有人公開反對了。但實際上，還是有人把利用舊形式看成對舊文藝的投降。懷潮先生就是一個。而且，那說法是很奇怪的：「無條件保留等於無條件投降，而有條件投降也同樣是投降」（螞蟻小集之三：歌唱）。「有條件投降也同樣是投降」，那還用說嗎？這里本來是應該說「有條件保留也同樣是投降」的，但懷潮先生大概知道這樣說是不十分妥當吧，反正要加人家一個「投降」的罪名，就不管話說得通不通了。魯迅先生在「論「舊形式」的採用」一文中說：「『舊形式』的採用」的問題，如果平心靜氣的討論起來，在現在，我想是很有意思的。但開首便遭到了耳耶先生的筆伐。「類乎投降」，「機會主義」，這是近十年來「新形式的探求」的結果，是克敵的咒文，至少先使你惹一身不乾不淨。」不料這情形在十多年後的今天還是一樣。

這里，必須先說一說我們對於所謂歐化形式和中國民間舊形式的看法。吸收外國的進步文化，來

作爲自己的文化的養料，這是完全必要的，否則，中國就不會進步，就不能產生新的文化。在這里我們反對國粹主義。但一個民族文化的发展，絕不能割斷自己的文化傳統，而必須站在原來的基礎上向前進發，在這里我們又反對『全盤西化』主義。這個原則，也可應用到創造新文藝的民族形式問題上。事實證明：單純的歐化或完全照搬舊形式，都是行不通的，假如只要歐化或只要採用舊形式就可以解決問題，那就用不着提出什麼創造新文藝的民族形式了。所以今天的問題，是吸收外來的形式，使它合於中國的需要，又利用民間的舊形式使它合於今天的需要，由此創造爲今天中國人民所需要和可能接受的民族形式。所以，在我們看來，唯一的標準就是要看它能否表現新的現實的生活內容？能够表現到什麼程度？是否爲大眾所喜愛？凡是能表現新內容而又爲大眾所喜歡的，我們就把它拿來，使它發展；凡是不能表現新內容，而又爲大眾所不喜歡的，我們就不要它；凡是只能部分表現新內容的，就應該加以改造。『藝術的新舊，基本上決定於其能否爲羣衆的利益服務，能否爲羣衆的鬥爭、生活、教育等服務。因此，凡能正確表現新生活（與新觀點的歷史）的藝術，都能得到發展，反之，都應受到改造；同樣，凡能正確表現新內容的形式，也都應得到發展，反之都應受到改造。』（邊區文教大會『關於發展羣衆文藝的決議』）

把舊形式看成完全是封建的、落後的東西，是因爲他不了解每一個民族的文化藝術的兩重性，一個民族中有剝削者，他們的藝術是供少數飽食空閑的人們消遣的，他們的藝術的形式，也是彫琢

的，凝固而僵化的。但一個民族中大多數人是生產者，他們的藝術常常和他們的勞動生活密切結合着，是直接為勞動生活服務的，這就使他們的藝術也具有樸素，剛健和明快的特色，我們所說的舊形式，主要的就是指這種民間的藝術形式，而不是指貴族的藝術形式。最明顯的例子如平劇和秧歌，前者是貴族的東西，後者却始終是農民自己的東西，它是野生的，粗糙的，但因此也就富有生氣，而容易利用和改造，適於裝載新的內容。解放區的文藝工作者利用秧歌的成果，已給了我們有力的證明。平劇就不同，它由幾個地方劇合流演變而成，却完全成了有關階級的娛樂品，它的形式是相當完整的，但因此也就變成了一具僵硬的軀壳，要想利用它來反映今天的現實生活，幾乎沒有可能，這也是解放區的平劇工作者曾經嘗試而失敗了的。用平劇的說、唱、表情、做工、台步來扮演一個現在的人，一定會叫人笑痛肚皮。但平劇仍然是可以利用和改造的，那就是在內容上使它正確的反映歷史，糾正錯誤的歷史觀點，恢復勞動人民在歷史創造中的主人身份，而在表演方法上，也多少加進一些新的東西，這樣經過改造的平劇，仍然不失為一種很好的教育人民的武器，如「逼上梁山」、「三打祝家莊」等等，就是很好的例子。同時，平劇中的某些表演方法也是可以採取的，「白毛女」，就是融合了秧歌、平劇、話劇等等各種形式的優點而成的新歌劇。

區別舊文化、舊藝術中的貴族的東西與人民的東西，而對它們採取有分別的態度，加以取捨，這也是魯迅和毛澤東早已教導我們的。魯迅要我們區別消費者的藝術和生產者的藝術，並且具體指出那

一些應該採取，那一些應該拋棄。毛澤東說：「必須將古代的封建統治階級的一切腐朽東西和古代的優秀的民間文化，即多少帶有民主性與革命性的東西區別開來……」但有些人却或者把舊形式看成全是寶貝，不加選擇的一股腦兒搬來，或者把舊形式看成全是廢物，不加分別的一股腦兒拋棄。顯然，這兩種態度都是錯誤的。

列寧的一段指摘政治上的教條主義的話，剛好用來批評這兩種人，他說「右的教條主義沒有看見新的內容，固執於只承認舊的形式一種，因此已經完全破產了。『左的』教條主義是固執於無條件地否認一定的舊的形式，而沒有看到新的內容正在經過一切和各種各樣的形式，而爲自己開闢着道路。」（『左派幼稚病』）這是真的。有一種人就是機械地抓住了內容決定形式的原則，而不了解舊形式可以採取來爲新內容服役，而且新內容在最初的時候常常是利用了舊形式來表現自己的。他們舉了一個例子：「義勇軍進行曲」被上海的商業廣播套用，把「前進！前進！」改成了「來喂！來喂！」因而使新的形式完全爲舊內容所毀滅了，這自然是事實。但這個例子，不是恰好證明了內容的主導作用嗎？舊內容能够征服新形式，爲什麼新內容就不能够征服舊形式呢？你們所那麼自信的所謂高度的戰鬥內容、爲什麼一下子又那麼不中用了呢？冰菱和懷潮先生們對於流傳民間的舊形式害了一種盲目的恐懼病，他們說用舊形式去接近羣衆，就會放縱了羣衆身上的舊的生活情緒，舊的思想意識，可是，在西北解放區，用西北流傳的鄜鄜、道情、秦腔等等的曲調編成的新戲曲，並沒有「放縱羣衆身上

的舊思想」，相反的，却在羣衆中間，灌輸了新思想，而且立刻收到極大的效果，它們破除了羣衆的迷信，宣傳了衛生知識，改造了二流子，組織了人民的生產，加強了軍民的團結，這一切難道不是事實嗎？舊的文藝形式既然在羣衆中間還佔着優勢，那末，利用和改造這些舊形式，注入新內容，使大衆首先能够接近，然後同着他們一塊兒提高，就成爲今天一個十分必要而嚴重的任務。對一切在羣衆中還有影響的東西，採取簡單打倒的辦法，是不行的。在今天的情形下，一定是各種新舊形式，交錯雜陳，只要能反映羣衆生活而爲羣衆所喜歡和能够接受的，就應該讓它們自由發展，在實際的考驗中，將會證明那一些是適合于羣衆的需要，也是適合於中國民族的需要；而不適合的東西，最後一定會受到淘汰，這是誰都不能勉強的。

自然，利用舊形式，絕不排斥合理的歐化，這是因爲我們的利用，並不是照搬，而是有所分別的採取，汲取精華，剔除糟粕，而且必須大阻地輸進新的血液，這就需要外來形式的幫助，而這結果就是新形式的創造。以爲羣衆永遠落後，完全不能接受新的東西，那是錯誤的，隨着生活的變化和覺悟的提高，他們時時刻刻需要新的東西來適應他們新的生活和鬥爭的要求，實際上羣衆自己的藝術也是在不斷地進步和更新的。但認識羣衆有接受新的東西的可能，不應該離開今天的現實基礎，而必須在這個基礎上來逐漸灌輸，逐漸提高。「從羣衆中來到羣衆中去」，假如不是比來的時候，以更豐富、更精練的姿態還給羣衆，羣衆要它來幹什麼呢？比如經過改造、加進了新的表現手法（如話劇

和新音樂等等)的新秧歌，就更爲農民所歡迎，而且促進了羣衆藝術的改造，農民自己開的秧歌也，已經不滿足於他們那舊的一套，而採用許多新的東西了。所以，現在的秧歌，已經不是原來民間的舊秧歌，也不是由城市裏來的話劇，它是一種新形式，是一種新的歌舞劇。

有人會說：『你們這些算得什麼藝術品呢？秧歌、唱本、說書（如『劉巧團圓』）、通俗小說、改良平劇，……這些都不過是爲了政治需要的一時的工具罷了。它們是沒有藝術價值的！』一點不奇怪，在自命高尚的文化貴族或準貴族們看來，這些都是不屑一顧的，但它却確確實實爲今天的大衆所需要，而且有益於大衆鬥爭的事業。在大衆和貴族相比之下，對不起，我們就只好犧牲貴族，讓他們頭痛去吧。從前第三種人不是也嘲笑過唱本、說書、連環圖畫，說這樣低級的形式是產生不出真正的藝術作品來的嗎？魯迅的回答是：從唱本、說書可以產生托爾斯太、弗羅培爾那樣偉大的作家；從連環圖畫也可以產生密蓋朗其羅和達文希那樣偉大的畫手。我想，這是應該從兩種意義上說的：第一、唱本、說書和連環圖畫，其本身也可以有很高的藝術價值；第二、更重要的是，唱本、說書、連環圖畫在今天所起的喚起大衆教育大衆的政治作用，正是加速了這個不合理的戕殺天才的舊社會的死亡，而在那合理的光明的新社會裏，就有了產生許許多多托爾斯太、弗羅培爾、密蓋朗其羅和達文希的條件與可能。爲了這，在今天來寫唱本、說書、連環圖畫，不也是非常值得的嗎？

這就是我們這些地上凡人的平凡見解。自然哪，還沒有像那些自命不凡的人們站在什麼『美學情

「類」之類的雲端所說的話那樣漂亮；不過，爲了漂亮而犧牲一切，是那些摩登少爺和摩登小姐們樂意做的事情，至於我們呢？是不幹的。

（一九四八年八月廿八日。香港。）



## 生活美與藝術美

藝術是生活的「鏡子」，藝術美是生活美的重現與反映。但藝術不僅表現生活的美，也表現生活的醜。當生活中，美麗與醜惡，崇高與卑劣，還在互相交織着，互相鬥爭着的時候，藝術是不能只看到美麗與崇高，而放鬆了醜惡與卑劣的。藝術不僅可以把美描寫得更美，也可以把醜描寫得更醜。它寫戰士，寫英雄；也寫奴才，寫惡棍。只要它寫得愈逼真，就愈具有藝術的美。所以，藝術的美，有兩種意思：第一，它是生活的美的反映；第二，它是完美地反映了生活，——不管這生活是美的，還是醜的。

顯然的，藝術美不是超乎現實的東西，客觀現實，是藝術美的主要源泉。但在這新生的事物與腐朽的事物激烈鬥爭的時代，現實中的兩種敵對的性質，也表露得分外明顯，跟着新生的勢力而來的，產生了新的現實，屬於將來的現實，而腐朽的勢力却頑固地拖着已經過完了它的時代的接近死亡的現實。我們的國家，現在是正處在這樣一個歷史上從未有過的澈底變革的關頭：一方面光明在望，他方

面黑暗尚濃；半個中國已經掙脫奴隸的鎖鍊，另半個中國却正遭受着更沉重的踐踏；一方面人民空前覺悟，英雄地創造着新式生活的敘事詩，另一方面，壓迫者拚命掙扎，瘋狂地扮演着最後咽氣前的醜劇。表現這新舊交替的兩種現實的尖銳鬥爭，應該是我們的藝術的重大使命。藝術家用響亮的歌喉，歌頌現實中的新生的一面，美麗的一面；同時也用有力的筆鋒，刺破現實中的腐朽的一面，醜惡的一面。藝術的對象，不僅僅局限於美的現實，相反地，不論美的與醜的，崇高的與低劣的，勇士與奴才，英雄與惡棍，一切現實的事物，都可以是藝術的對象。它表現生活中的美，因為這是使人提高，鼓舞了人們戰鬥的決心和勝利的信心；同時，它又完美地表現生活中的醜，把它的無恥與罪惡寫得愈逼真，就愈能增強人們對於它的輕蔑與仇恨。

車尼雪夫斯基認為生活的美更高於藝術的美。他說：「真正最高尚的美，是我們在現實世界中所見到的那種美，而不是由藝術家所製造出來的那種美。」這在強調生活是藝術的源泉，而在打擊唯心論的審美學上面，是有力的。但我們不能因此而貶低了藝術美的價值，因為生活的美雖然更生動，更豐富，但同時也就顯得有點複雜、紛繁，一種印象常常為別種印象所抵消。藝術是從紛繁的生活現實中，把最本質的東西集中的表現出來，所以藝術的美總是比生活的美更精練，更典型，更有組織性，因此，也就比生活本身更能深刻的感動人。生活是藝術的源泉，但是，藝術卻可以推動生活的改造，藝術的美，也可以變為現實中的美，生活中的美。正如生活產生理想，而理想又推動了生活的改造，

因而豐富了生活，美化了生活一樣，這就是藝術的力量所在。

什麼是美？這是隨着不同的階級的不同的生活條件而異其概念的。關於美的概念的階級性，車尼雪夫斯基的出色的闡釋，是誰都知道的了。他以農村姑娘和所謂上流婦女做例子，說明了兩種截然不同的美的標準。在農民看來，所謂生活便是工作的意思，而工作必須有健康的體格，因此，對於他們，農村姑娘的新鮮的臉色、頰上的紅暈、壯健的體格，便是美的最主要的條件。上流社會的『弱不禁風』的美人，在農民看來，是一種病態，是『不像樣子』的。而所謂上流社會的美人，就完全不同了。她們已經好幾世代，不用自己的手去勞動而生活，長期過着寄生生活的結果，血的流動就極端地少，一代一代的傳下來，手脚變小了，身體變弱了，但在上流社會，這些正是出身名門的記號。所以在上流社會的人們看來，蒼白、衰弱，就有了美的價值，因為這是表示她們過着無須勞動的安逸、奢華的生活的。這是關於美的概念的階級性的極好的說明。

美的概念的階級性，更明顯的表現在對於社會鬥爭的看法上面。一切壓迫階級，總是把被壓迫階級的反抗鬥爭，形容得極其可惡，但在被壓迫階級看來，最殘忍，最醜惡的，是人壓迫人，人剝削人的制度，因此，對於壓迫者的反抗，便是最高尚的美德，而屈服、投降才是可恥的醜行，這種不同的美的概念，支配了社會階級，也支配了作為社會階級的一份子的藝術家，從而產生了各種不同的藝術作品。

以被壓迫階級的美的標準，揭露了壓迫階級的醜惡的偉大作家中，我們可以舉出魯迅先生來。他

是第一個用了極完美的藝術，深刻動人的揭穿了那個人吃人的古舊社會的殘酷與醜惡，刺破了那些醫士們的偽善的假面具，使他們的真正的醜態暴露無遺。魯迅先生的最大的功績就在這裏，他無情的摘去了那些醜惡的東西的美麗的遮幕，撕破了他們的長袍馬褂，抹掉了他們的胭脂香粉，還他們一個本來面目，原來只是一羣腐爛發臭的僵屍。

還可以舉出高爾基。在他看來，那不用自己的手做工，而「用別人的手做工」的剝削階級，不但本身是最齷齪，最醜惡的東西，而且是造成社會的黑暗、齷齪、窮困、不幸的源泉，他借了他的小說里的主人公的口，痛罵了那些靠剝削別人為活的吸血鬼們：「你們造出來的不是生活，你們造成了一個垃圾桶——你們散布了自己的齷齪和醜惡。你們有良心嗎？你們記得上帝嗎？五分銅元——是你們的上帝；而良心，你們把牠趕走了……你們把牠趕到那里去了？吸血鬼！你們靠別人的力量生活……用別人的手做工！因為你們的「大事業」，有許多人哭出了鮮血？就是在地獄里，也沒有你們這班混蛋的位置，因為你們的這些功績……不是在地獄里，而是在沸滾的糞坑裡，要煮爛你們呢。幾百年你們也受不完你們的罪呢……」

另一方面，高爾基却從那些被踐踏的外表襤褸的勞動人們中間，看到了最高尚的德性，最美麗的靈魂，他們是文化的創造者，是新世界的主人翁，是真正值得驕傲的「人」。高爾基的許多作品就是貢獻給這些人們，宣揚他們的美麗、勇敢，鼓舞他們起來反抗這個奴役與踐踏他們的社會的和自然的

敵人。

正是從這個根本思想出發，高爾基創立了嶄新的美學，——人民的美學。在高爾基，也就是在人民看來，美就是健康的生活，就是緊張的工作，就是沒有人剝削人，沒有人壓迫人的和平、幸福的世界。而衰弱、懶惰、寄生、吸血，……便是最大的醜惡。反抗和消滅這種醜惡，創造一個真正美麗的世界，這樣的理想和行動，不用說，就是最崇高的美。因此，高爾基歌囀勇敢地迎接暴風雨的海燕，歌囀勇士的瘋狂的光榮，而嘲笑怯懦的企鵝，嘲笑對舊世界奴顏婢膝的市儈。

高爾基堅決的反對舊的美學，屬於沒落的剝削階級的美學，他們以苦難為美，以缺陷為美，因此，就讚美着對於苦難的忍從，對於缺陷的欣賞。這是因為，他們的幸福正是建築在別人的痛苦上面，建築在別人的血淚上面。高爾基在苦難中間一點也看不到美，看不到詩，他反對那把苦難看作美，看作最富詩意的虐待狂的思想。高爾基大聲高呼：「苦難是世界的恥辱：我們必須學會仇恨它，並且，努力消滅它！」一切奴性、馴從，屈服的思想，——不但是對於社會的暴君，也是對於自然的暴君的——在高爾基看來，都是可恥的，醜惡的。他說：「過去的詩人，不論他是土地的耕耘者還是田地的主人，都喜歡自然的美和自然的恩賜，並且把自己當做「自然的孩子」，但實際上却是自然的奴隸。在讚美自然的詩歌中，我們常常遇見溫順與阿諛。歌頌自然，便是歌頌一個暴君，而它的音調常常是一個祈禱者的音調。……詩人們從來沒有喚起人們的對自然鬥爭以及爭取戰勝自然的力量。」高爾基深

惡這種消極的讚美自然，而認爲人不但應該做別人的奴隸，也不應該向自然屈服。做自然的奴隸。歌頌現實中的美，揭露現實中的醜，正確地表現這兩種現實的血肉相拚的鬥爭，這就是我們的藝術家的任務。歌頌美麗的東西，是爲了提高人們的勝利信心，更勇敢的參加鬥爭；揭露醜惡的東西，是爲了喚起人們的同仇敵愾，把它從這世界上連根拔盡。藝術家應該用他的完美的藝術向人們指出美麗的新生的現實，是終於要戰勝那醜惡的腐朽的現實的。藝術家不應該對這生死鬥爭的現實冷淡或無視。更不可想的，是歪曲現實，顛倒黑白，把美的說成醜的，把醜的說成美的，這是爲剝削階級幫兇的藝術，是爲醜惡的現實掩飾的藝術，因此，也就決不可能具有真正的美術的美。

在現實中，還有着太多的醜惡的時候，生活中的美，祇是藝術美的一部份而已，藝術還不能不用極大的力量去描寫醜惡，表現醜惡，我們看見，在舊社會里的光輝的藝術，差不多都是致力於攻擊黑暗與醜惡的，但還目的，是爲了消滅醜惡，掃除障礙，使這世界變成一個真正光華美麗的世界。這時，生活就完全變成了美麗的生活，而生活的美和藝術的美也就完全統一了。這是我們的理想和奮鬥的目標！

（一九四七年十月二日。香港。）

## 打破舊觀點

托爾斯太曾認爲：「藝術家在物質需要裏的安全，是對於他製作性極有害的條件，因爲藝術家一方面既不須和天然奮鬥，以維持自己及他人的生活，便同時失去了感受情感的機會和能力。」（托氏

### 「藝術論」

這些話，自然不是完全對的。我們不以爲藝術家必須受苦才能創作，實際上，物質生活的過分窘迫，倒是妨害藝術製作的條件。誠然，肚子裏填滿了魚翅海參的人，決想不到吃觀音土的人們的心情，但如果藝術家也只有觀音土可吃，拖着一個消化不良的腫脹的大肚子，是再也創造不出甚麼藝術品來的。即使要描寫吃觀音土的情感，也必須到了不必吃觀音土，而至少有了幾口稀飯可喝，幾片麵包可噉的時候。

但我以爲，托爾斯太的話，至少有一部分是不錯的。那就是：藝術家如果脫離了爲了生活的鬥爭，他就將失去了感受情感的機會和能力。而沒有這種生活鬥爭的真實的情感，是不能創作真正的藝術

術作品的。

這爲了生活的鬥爭，在我們，當然不是指狹義的爲了個人的生活，而是指廣義的爲了全階級以至於全人類的生活。在我們，個人的生活是和大眾的生活結合在一起的，所以，到生活的鬥爭中去，就是到爲大眾服務的實際的革命工作中去。

可是，要到實際的革命工作中去，口頭說說固然容易，做起來就不免遇到困難。抗戰以來，藝術家上前方的，是聽到許多了，其中自然有不少真正在砲火下奔馳苦幹，出死入生，甚至於以身殉職，像我們的丘東平同志，還是值得我們引以爲榮的。然而，也有不少與其說是上前方，倒不如說是特殊的官費旅行。走馬看花地跑了一圈，道聽塗說地搜集了一些動人的傳說和故事，回來就竟然要描寫前線，這樣子，如何能產生出好作品來？

困難當然不止一個，但我以爲，最大的困難，還是出在自己身上。那就是：我們的藝術家到實際工作中去，總是以一個藝術家的身份，而不是以一個實際工作者的身份去的。很明顯的，他們的目的，不是爲了做工作，而是爲了找材料。所以，那些艱苦瑣細的事務，他是不屑幹的，因爲那樣，就會妨礙他的藝術創作，在他看來，那是神聖不可侵犯的。或者即便幹，也是抱着爲了要藉此能找更多的藝術題材的目的，而不是真正出於對於工作的熱忱。工作的好壞或得失如何，在他是無所謂的，他的目的，只是在於獵取可供他寫作的題材。這樣，雖然形式上是到實際工作中去了，而在精神上，



還是隔離在實際工作之外。他的情緒，並沒有融合到實際的鬥爭中去，他的心也並沒有和那些他所要表現的人們的心溶成一片。他只是用了旁觀的眼睛來看事物，所以，不管對於那些事物，他在主觀上想要怎樣地讚美它或詛咒它，但說出來的，只能是枯澀無力的語言。那原因，就在於他沒有感受到實際鬥爭的真實的情感。只有使自己真正沉沒到實際鬥爭的海裏去，使自己的心在那裏面跳動、游泳，然後才能够真實地表現它。站在岸上看別人游泳，是永遠不會了解游泳的真滋味的。

所以，我覺得，我們的藝術家，如果要到實際工作中去，首先就得把藝術家的身份丟掉，而是一個工作者的身份真正參加實際的工作。這當然沒有像「官費旅行」那樣舒服，但如果連這一點都受不了，還做什麼革命的藝術家呢？其次是必須把認為藝術高於一切，藝術家高於一切人的舊觀點打碎。藝術是生活的反映，必須先有偉大的生活，才有偉大的藝術，那末，只要是有利於人類生活的提高發展的工作，無論巨細，都決不會在藝術工作之下，而那些創造偉大的生活的實際戰鬥者，也決不會在表現他們的藝術家之下，是明明白白的。但人們的糊塗觀念，却把這種情形顛倒過來了。人們往往輕視實行者，而把藝術家看得高出衆人。影響所及，遂使許多青年同志都不願意做實際工作，而一心想做一個空頭的藝術家。這實在是很不好的現象。

當然，革命的藝術家是應當受到人們的尊重的，因為他反映生活，同時也就提高了人們對於更好的生活的期望，激勵了人們為實現更好的生活而鬥爭的勇氣，他的工作，也是創造偉大的生活的一個

重要部份。但要成爲這樣的藝術家，就必須真正深入到生活的鬥爭（當然是爲大眾的）中去，既不是第三者的旁觀態度，也不是形式的混合，而是滲透化合在裏面。只有從真實鬥爭中所汲取和感受到的思想與情感，才有鏗鏘、昇華而爲真的藝術品的希望。

托爾斯太在給羅曼羅蘭的一封信裏說：『把人們結合起來，才是有價值的，爲信心而犧牲的藝術家才是可貴的藝術家。真的呼聲之先決條件，絕不是愛藝術，却是愛人類。』這分明是說，必須執着於人生的人，才能執着藝術。如果對於實際人生十分淡漠，先就喪失了真摯雄厚的生活的熱情，那末，即使你如何苦心地在你的作品中放進無數眼淚與鼻涕，也決無感動人的力量，別人看了，是只有肉麻的。

（一九四三年十二月一日。延安。）

## 實踐與創作

不久以前，在一本雜誌上，看到一位姓范的先生，談論實踐與創作的關係，其中舉了兩個據說是『值得中國的創作家們警惕』的例子：『一位美國的小說家，因為要描寫盜賊的言語和習慣，便不惜和盜賊爲伍，實地去過盜賊生活。一位日本的小說家，因為要描寫乞丐的生活，便親自喬裝乞丐，過着乞丐的生活。』

世界上也許真有這樣的作家，爲了要寫盜賊而自己去偷盜賊，爲了要寫乞丐而親自去喬裝乞丐吧。這事情很難說。但奇怪的，是這樣寫成的小說，似乎並不特別出色，因爲范先生就舉不出他們的『傑作』的名目來。

這種理論，表面上似乎強調實踐的重要，實際上却是取消了實踐。因爲如果真要照這種理論去實行起來，那末，要描寫殺人犯，豈不要親自去殺人？要描寫娼妓的生活，豈不要自己去賣淫？要描寫自殺者，豈不要自己先上吊？這種議論的可笑，是一望而知的。

而且，就假定真能這樣做吧，一個喬裝的乞丐和真正的乞丐，他們的感覺和情緒又怎麼能一樣呢？當那個喬裝者向人討錢，遭受白眼的時候，他也許會反而覺得有趣吧，因為他本來是在做戲，他那裡能真正了解一個乞丐是什麼樣子的心情。所以，喬裝者終於只是喬裝者而已。這樣的人弄出來的文學，一定是貌真而實偽的文學，可以斷言。

但這裡，是也反映了一個問題的，便是有些搞文學的人往往把實踐看成只是爲了找材料而到某種生活裡去漂一下。這樣的人永遠是一個旁觀者，因為他和那生活是並無實際的血肉滲透的關係的，正如水面上的一層油，雖在水中，而仍和水分離着。這是完全把「實踐」庸俗化了。真正的實踐，應該是改造世界的行動和鬥爭，我們的文藝工作者必須真正深入到這種行動和鬥爭中去，真真實實的去生活，真真實實的去工作，真的藝術品，是必須以這種真實的生活和鬥爭爲土壤的。必須是一個誠實的革命工作者，才能成爲一個誠實的革命藝術家。一切喬裝，虛偽，也許可以欺騙一時，但不必很久，就會被剝露原形的。

好的文學，不能由閉門造車而產生，但也不能由觀照生活而產生。假如他對於是非沒有明確的認識，對於正義與罪惡沒有熱烈的愛與憎，對於被壓迫者沒有同情，對於壓迫者沒有憤恨，對於改造舊世界的鬥爭沒有全心以赴的志願和勇氣，那末，即使他對於各種生活都非常熟悉，也寫不出有意義的作品來的。正如一個嫖客也許很熟悉妓女的生活，但嫖客筆下的作品裏，只能有一個嫖客的靈魂一

樣。

在我們，實踐不是「微服出遊」式的去視察生活，而是全心全意的去參加變革世界的鬥爭。只有當你的生活本身開了花的時候，你的藝術也才能開花。

（一九四八年二月二十日。香港。）

## 從何着眼

欣賞、或者說得嚴格一點，批評一個作品，主要地應該從它的政治意義去着眼呢？還是從它的藝術價值去着眼呢？最沒有毛病的回答，會說是兩者都兼顧。但兩者之中，仍然可以分輕重的，以我們看來，當然政治的價值是第一，是批評作品的第一個標準。所謂批評，主要的應該是思想批評。

不管作者的主觀動機如何，一切藝術都含有政治的意義，都將或多或少的影響於社會政治的鬥爭，這已似乎沒有人還能否認。革命的藝術，爲人民服務，鼓舞人民的戰鬥，反革命的『藝術』爲反人民的勢力服務，誣蔑人民的戰鬥，這固然是針鋒相對的政治意義；那特表面上超然於政治之外的『藝術』，對於反革命者來說，正是一種極有價值的政治意義：它叫人離開革命，逃避鬥爭，使人們不去尋求正當的解放自己的道路，而把注意力轉移到無聊的事物上面去。

這就是爲什麼反動統治者樂於讓色情『文學』泛濫風行的原因。

這也就是爲什麼一切沒落階級的『藝術家』總是極力掩飾他們的政治目的原因。

然而，奇怪的是，許多進步的讀者却往往忽視了這一點，他們常常片面地誇大了所謂藝術的價值。藝術價值當然是一個作品所不可缺少的，否則，就不成爲藝術品了，但它必須附麗於政治的價值。一個缺乏革命的政治價值或者政治價值很差的作品，單是藝術性強是無意義的。相反的，一個對於當前的政治鬥爭有重大意義的作品，即使藝術性上差一點，也不可以就因此抹煞它。高爾基的『母親』，從藝術性上說，未必是他的作品中最成功的一部，但列寧却衷心歡迎這本書，說它是一個『適當其時』的作品，因爲它對於革命（一九〇五年）剛剛遭受了挫折的俄國工人階級，重新煽起了戰鬥的熱情、工作的毅力和勝利的信心，它是具有重大的政治意義的。

進一步說，如果是政治上反動的東西，藝術性愈強，它的毒害就愈大。飛機、坦克，掌握在反動的政治集團手里，對於人民的危害，就更甚於大刀和矛子。誰也不能否認杜斯退益夫斯基的藝術才能，但高爾基對於這位文豪是非常反感的，因爲他的作品往往詭譎革命，或者宣傳一種以屈辱爲崇高的哲學。對於這種哲學，高爾基簡直厭惡得要嘔，他曾經反對杜氏的作品『魔鬼』的排演，有人責備他，說他否認杜氏偉大的藝術才能，高爾基的回答是：『吉卜林很有才能，然而印度人不能夠不承認他的宣傳帝國主義是有害的。』又說：『杜斯退益夫斯基也偉大，托爾斯泰也是天才，所有你們這些先生們，如果你們覺得有趣，都是有才能的，都是聰明的，然而俄羅斯和它的民衆——比托爾斯泰，比杜斯退益夫斯基，甚至於比普式庚，不用說我們大家了——都要更有意義些，都貴重些。』

一個作品的好壞，還可以從反對方面的批評去衡量。說也奇怪，沒落階級的「藝術家」雖然總是竭力遮蓋他自己的政治面目，對於相反方面的作品，他們却決不放過它的政治意義。他們的感覺比甚麼都靈，只要觸到他一根毫毛，就要實行報復的。所以，一個作品如果遭到他們的憎惡，就大概可以放心，相反的，如果連他們也覺得無所謂或者簡直來捧場、叫好，那就值得仔細想想了。

（一九四五年冬天。重慶。）



## 關於文藝批評的斷想

### 一

對於讀者和作者，現在迫切需要的，是認真的嚴肅的，關於作品和作家的批評。假如是毒藥，便剝掉它的糖衣，假如是珍珠，便搗去它的硬殼，使好的，壞的，都以本來的面目，顯示在讀者之前，這是今天迫切的任務。也只有這樣才是對於讀者和作者的真正有益的幫助。

但是，文藝批評是一個艱難的工作，而它的任務又這樣重大。因此，在出擊之前，就更要它自己本身的健康。如果說，批評是武器，那末，誰都知道，武器的錯誤使用，是會招致怎樣的惡果的。所以，在今天來討論一下關於批評本身的問題，似乎並非多餘。

### 二

首先，必須確立一個批評的標準。我們是站在人民的立場的，因此，那標準也就非常簡單而明確

——就是凡有助於人民的事業的勝利和發展的，是好的，凡有害於人民的事業的勝利和發展的，是壞的。這是一個基本的標準，也可以說是絕對的標準。

所以，對於一個文藝作品，批評家首先要探究的，是它的政治的內容，是包含在作品中的思想和情感的傾向，這不但是決定一個作品的主要東西，也是決定一個作品對於社會和讀者發生影響的主要的東西。『革命的作家總是公開表示他們和社會鬥爭的聯繫，他們不但在自己的作品裏表現一定的思想，而且時常用一個公民的資格出來對社會說話，爲着自己的理想而戰鬥，暴露那些假清高的紳士藝術家的虛偽。』（瞿秋白）相反的，反革命的作家，却常要隱藏他們的政治面目，因爲公開的替反動勢力說話，連他們自己也知道，是只會遭到反感和鄙棄的。所以，或者是裝着虛偽的清高，專談風月，或者索性露出下流的嘴臉，賣弄色情。但這些，也正是一種階級心理的反映，是表現了沒落階級的畏懼現實，因爲現實的發展，是和他們的意志背道而馳的，也表現了沒落階級的腐爛墮落，是到了只能指着他們的潰膿的鼻子，誇耀他們的楊梅瘡了。但同時，它也就把毒菌傳染了別人，使讀了他們的作品的人們也跟着逃避現實，或者走向墮落，而放鬆了反抗這個腐敗統治的鬥爭。如果這樣，他們的目的就達到了。這就是那些反動的，墮落的文藝的政治作用。

所以，不管作家願不願意自承爲一定的政治服務，只要他一有所創作，就一定會有政治的意義，或多或少の影響於社會政治的鬥爭，這是一個決定的事實。特別是在這人民勢力和反人民勢力鬥爭尖

銳的時候，作家要自外於這個鬥爭，是不可能的。那些表面上主張超階級，超鬥爭的文藝，其主張本身也就包含着政治的意義，——是叫人離開政治，離開鬥爭的政治意義。

因此，我們的批評家，應該首先以作品的政治內容為考察的對象，是自明之理。

### 三

作品的政治內容，是通過藝術形式表現出來的。文藝和政論不同，和宣言不同，就在於文藝是通過藝術形象來表現一定的思想與情感，作品之能否打動人，當然主要是看它的思想力的強弱，但這思想力所賴以表現的藝術形式之高下，對於它的動人的力量之大小，又有着決定的作用，所以，批評家如果忽視了對於藝術形式的考察，那也是不對的。

我們要求藝術形式和思想內容的恰到好處的統一，要求藝術形式能够最高度的把一定的思想內容表現出來，傳達給讀者，這也就是要求一個作品的有一定的藝術的完成。所以，作品的藝術性，應該是我們的文藝批評的第二個標準。

藝術形式和思想內容不統一的現象，往往在兩種情況下表現出來。一種是藝術形式落後於思想內容。當新興的社會勢力登上歷史的舞臺，而且開始用藝術來表現他們의思想和感情的時候，就常常是這樣。這時，現實的發展，是和他們的要求一致的，他們敢於正視現實，所以，他們的作品總是有着

豐富的內容，有着接近真理的思想。但另一方面，他們却缺乏文化的傳統，缺乏藝術的熟練，因此，作品的藝術形式就跟不上作品的思想內容，彷彿珍珠裝在一個破舊的匣子里。對於工農大眾的藝術尤其是如此。和這相反，沒落階級的文藝，則由於不敢正視生活，便往往靠了雕琢的藝術形式來掩蓋其內容的空虛，或者是用了精巧的裝飾，來販賣其有毒的藥品。沒落的資本主義文藝，就是這樣的東西。

由這例子，也說明了，批評首要的標準，是作品的思想內容，長期被置於愚昧狀態的工農大眾的文藝，不能夠一開始就掌握完美的藝術形式，不是很自然的事情嗎？但它的思想內容的光芒却不能因而抹煞，足夠地評價它的意義，正是我們的批評家的任務。相反的，沒落階級的內容空虛甚至有毒的文藝，則雖有較高的藝術形式。也是沒有價值的。「內容愈反動的作品愈帶藝術性，就愈能毒害人民，就愈應該排斥。」（「文藝問題」）藝術性必須附麗於政治性，它是為了表現一定的思想內容而存在的，我們必須先問它是「什麼東西」，然後才問它「怎樣表現」。本體先于方法，「什麼」先于「怎樣」，政治性也永遠先于藝術性——任何作家都是先有一定的思想內容，然後才去尋求適應的藝術形式，那末，批評家為什麼不該先從思想着眼，去批評一個作品呢？

#### 四

有人說：「你這樣強調作品的政治性，是很危險的，因為這是很容易滑到教條主義，公式主義的泥坑中去的呵！」

我們說：正確的政治思想，和教條主義、公式主義並沒有必然的聯繫。要求作品中具有正確的政治思想，並沒有反對作家用非公式主義的，而完全是藝術的形象去表現這種思想。難道「毀滅」，「被開墾的處女地」，「阿Q正傳」等等，不是這樣的作品嗎？——既有正確的政治思想，又有高度的藝術性，難道「李有才板話」，「王貴與李香香」等等不也是這樣的作品嗎？公式主義並不是正確的政治思想的產物，戀愛小說也可以寫成公式主義的，張資平的三角戀愛小說，就是例子，好萊塢那些千篇一律的戀愛影片，正是標本的公式主義。

公式主義的產生，是由於對現實生活無知或者不够熟悉，因此，只能用空洞的教條來代替實際的生活。有人以為恩格斯是反對文藝中的「傾向性」的，其實他所不贊成的只是這種空洞的「傾向性」，用教條去代替事實，甚至歪曲事實的「傾向性」，但他却從來沒有反對過文藝中的真正的革命的「傾向性」。他不贊成在作品中「宣佈」作者的社會思想和政治思想，但他却從來也沒有反對過在作品中形象的表现作者的社會思想和政治思想。恩格斯批評哈克納斯的作品，指出它的主要的缺點，是把無產階級描寫成了不能自救的人們，這就是把思想內容放在第一位的批評方法。然而，人們往往只記住恩格斯的某些論點，却不去看看在實際上他是怎樣進行批評的。

## 五

批評還必須有羣衆觀點。

批評家當然要有自己的立場和見解，用這種立場和見解去批評作品，但同時批評家又必須善於集中羣衆的意見，把它提昇到理論的高度。因爲羣衆的批評，雖然是樸素的，簡單的，直捷的，却往往包含着深刻的真理。

可是，有一種批評家，不但不能集中羣衆的意見，而且根本無視羣衆的意見。他們完全是根據個人的愛好，來批判一個作品，却完全不管這個作品在社會大衆中所產生的作用與效果。有些作品，明明不受羣衆的歡迎，他們却捧爲至寶，孤芳獨賞；有些作品明明爲羣衆所歡迎，而且對於當前的社會鬥爭起了推動的作用，只因爲不合他的口味，就仍然對它們一筆抹煞。這種情形，現在是頗常見的。

爲什麼能够感動廣大羣衆的東西，對於批評家却這樣漠然無動呢？還不僅僅由於偏見，是關係着批評家本身的羣衆觀點和對於人民的鬥爭的關心的。能够洞察時代和人民的需要，給與「適當其時」的作品的作家，是偉大的，而能够最先發現這樣的作品，把它介紹給讀者的批評家是光榮的。這不但要有敏銳的眼光，正確的見解，更要有和這時代與人民同呼吸，共脈膊，息息相關的胸懷。正如列甯之推薦「母親」，魯迅之推薦「八月的鄉村」，他們都是最了解時代與人民的需要的。

## 六

批評家和作家，不是仇敵，而是親如兄弟的戰友。在作家和批評家之間，那些互潑滾水的局面，是應該結束了。

批評家和作家之間的芥蒂，常常是產生於互不了解，因而也就不能互相尊重。批評家往往指責作品思想力的不足和薄弱。而作家則往往譏笑批評家不懂實際。其實，這正是兩方面的優點，也正是兩方面的缺點。作家的特點，是對於現實人生的敏感，對於實際生活的執着和深入（當然這里所說的是那些最好的作家），而對於抽象的理論的鑽研，却往往缺少興趣，也沒有很多時間去注意。這是作家的優點，也正是他們的缺點。在思想和理論上，給作家以提示和協助，是批評家的任務，在這里，批評家便應該是作家的教師。相反的，批評家的特點，是對於理論的鑽研和抽象的思索較有興趣，却缺少對於實際生活的體驗和深入。這是批評家的優點，也正是他們的缺點。在這里，批評家便應該向作家學習。

一個優秀的批評家，不僅要有很好的科學理論的修養，而且要有豐富的實際生活的知識。單單要求作家深入生活是不夠的，批評家也該深入生活，假若批評家自己根本不懂實際，怎麼能夠去批評作品是否真實地反映了實際生活呢？那樣的批評不能說服作者，反被作者譏笑為不懂實際，是無怪其然。

的。

## 七

對壞的東西寬容，妥協，是批評家的罪過。但不管是指摘壞的，或者讚揚好的，批評家都只能以理服人，他的武器，是強有力的議論，是用道理來說服人，而不是僵硬的判決，批評家不是法官。

把適合人民的需要和利益的好的東西，顯示給讀者，批評家在這裏有着最大的歡喜；把違反人民的需要和利益的壞的東西，揭發給讀者，批評家在這裡難免深深的憤怒。但好的，必須說出其所以好，壞的必須說出其所以壞。空洞的讚揚，和空洞的漫罵，都只足證明其理論薄弱，是於好的無益，於壞的無損的。辱罵固然不是批評，捧場式的喝采，也不是批評。最大的罪過，是批評家由於偏見和私心，摧折了好的嫩苗，培育了壞的莠草。這樣的批評，其本身就該受到嚴格的批評。

批評還必須分清敵友。對於自己，對於友人，批評是爲了加強團結，指出缺點，是爲了思想上更靠攏，更一致，是同心同德的，而不是離心離德的。因此，那些無原則的意氣之爭，必須避免，那種激怒的仇恨的口氣，也必須拋棄。激怒常常是妨礙說理，而只會增加無謂的人事糾紛的。只有對於敵人，才用得着辛辣的諷刺，侮蔑的嘲笑，無情的打擊。

## 八



最後，批評家不是社會鬥爭的旁觀者，他還必須是勇敢的熱情的戰士，批評家除了在別的方面爲人民的戰鬥服務之外，就用他的批評來參與這個偉大的鬥爭。優秀的文藝批評，不僅要在文藝思想上打擊敵人的文藝，保衛人民的文藝，而且它還常常是直接的刺殺敵人的利劍，是對於敵人的罪行的控訴，對於自己的覺悟的宣言，戰鬥的號召，如像那些偉大的批評家伯林斯基，車尼雪夫斯基，高爾基，瞿秋白和魯迅等等所做一樣。

戰鬥的時代，不但需要戰鬥的作家，也需要戰鬥的批評家！

（一九四七年六月六日。香港。）

## 關於馬凡陀的山歌

讀了「文萃」十期潔泯先生談馬凡陀山歌的文章後，我把「馬凡陀的山歌」又從頭讀了一遍，同時還看了其他幾篇批評馬凡陀山歌的文章。誠如潔泯先生所說，這許多批評是見仁見智，毀譽參半。這是很自然的事情，馬凡陀的山歌，在新詩創作中是一個新的嘗試，一個新的事物的出現，在一時之間，總不能得到所有的人的歡迎，但是，只要它是真有價值的，也決不會得不到人的歡迎。

但是，撇開了那些批評家不說，馬凡陀的山歌在讀者當中得到許多人讚揚，而且由新詩回來的讀者——知識份子的圈子，擴大到了一般的市民（其中包括工人、店員、公務員等，——雖然那數目還很有限——却是不可否認的事實。對於一個願意把自己的心血貢獻給人民的詩人，這一點就已經值得安慰了。當大多數人沒有飯吃，只好把有毒的草根樹葉拿來充飢的時候，如果有誰拿出糧餅來，難道不就是值得鼓掌歡迎的事情嗎？當然，這糧餅不免粗糙，沒有冠生園的餅乾那麼香甜鬆脆，但對於那些飢餓的人們，却是此時此地極可寶貴的糧食。因為此外并無更好的東西，在大公司的櫥窗裏，也許

有山珍海味吧，然而，那不是他們的。

在文藝的領域，現在也正是這種情形。新文藝雖有二三十年的奮鬥歷史，不幸却還沒有和廣大人民密切結合，還沒有成爲廣大人民所喜聞樂見的東西。而舊的有毒的文藝，却還在人民之中據有很大地的盤，無數的人還在把毒藥當糖菓吃，新的小說，銷路不佳，新的詩歌，流行不廣，話劇的寶座也總不見好；可是，另一方面，那些陳腐的舊小說，却在一版又一版的翻印，無聊的歌謠小調，風行無阻，各種包含毒素的舊劇，依然可以吸引許多觀衆。新的書店維持不住，而那些舊書店，却照樣賺錢。當然，主要的原因，是由於反動勢力對於新文藝的摧殘和壓迫，但我們的新文藝本身具有缺點，和廣大人民生活的結合不够密切，沒有學會自己的民族形式，沒有使它成爲廣大人民所喜聞樂見的東西，却也是無可諱言的事實。不承認這個事實，不設法改正這個缺點，而把一切責任都歸於客觀的壓迫，雖然乾脆得很，却是無補於事。在解放區，當然是沒有政治的壓迫了，但當新文藝沒有和人民的生活結合，沒有採取人民所喜愛的形式的時候，它也是停留在狹小的知識份子的圈子裏，和廣大人民不生緣分。我們的新文藝，正是因爲處在反動勢力的壓迫下，我們就更更時時檢討自己的缺點，勇敢的改造自己，武裝自己，像石頭下面的野草一樣，要在沉重的壓迫下曲折地生長，就更不能不在泥土中深根，而我們的新文藝的土壤，便是廣大的人民。

如果我們是站在這榜的角度來看馬凡陀的山歌，我們就不能不承認馬凡陀走的道路是對的，他的

方向是正確的，這個方向正是面向人民，和人民結合的方向。誰都知道，馬凡陀過去寫過許多只供知識分子看的詩，當他了解到詩應該為更多的人而寫，寫給更多的人讀的時候，他就第一個嘗試用通俗的歌謠的形式，來表現在他所能接觸到的現實中，比較的為大多數人所關心的事物，來歌唱大多數人心中的喜怒和愛憎。而且，顯然的，他的嘗試已經獲得相當的成就，他的許多山歌，很快的就被許多人唱開，流行，廣佈，決不是偶然的。

的確，馬凡陀的山歌，歌唱了大多數人所關心的事情，這是馬凡陀的最可貴的特點之一。馬凡陀是城市的詩人，這所謂大多數人，當然主要的是市民。凡是市民所感到的一切不合理的事象，不論是可笑或可氣的，一為馬凡陀所捉住，就成了他的山歌的材料，加以嘲笑、播弄，極盡辛辣諷刺之能事。從馬路的泥漿到電車的擁擠，從外匯的開放到物價的飛漲，從吉普車撞人到取締黃包車，從金條到房子，從副官到張百萬，……一切一切，凡是市民生活中所遇到的事物，差不多都逃不出他的筆尖。由個人情緒的歌唱擴大而為大多數人的情緒的歌唱，這就是馬凡陀山歌的主要成功之處，也是一個知識分子出身的詩人不容易做到的地方。因為一個知識分子，不但在生活，教養等方面，和一般市民大有距離，而且還有一個很大的區別，是已經有了正確認識的知識分子，總是用政治的原因很容易地就解釋了許多生活的現象，一般的人則不然，他們迫切感到的，只是這個不合理的生活本身的重壓，他們還不能一下子就看到在那重壓背後的政治原因。因此，如果從他們的生活入手，從他們所最感觸

切的日常生活事故中去找題材，拿來編成山歌，一定更容易為他們所歡迎，愛好。馬凡陀的山歌，就正是這樣，他留心市民的生活，體味他們的情感，把他們所關心的事象，用通俗易解的調子歌唱出來，或譏嘲，或諷刺，或嬉笑，或怒罵。他不是空洞的呼喊鬥爭，也不是抽象的咒詛黑暗，而是把不合理的現實無情的揭露出來，讓人們看得更明白，而自然的對它吐口水，這樣的引導人們去和醜惡的現實作鬥爭。說馬凡陀的詩不是政治詩，是不對的，因為他所挖苦嘲笑的事物，無一不是這個臭名遠播的「惡政府」的「政績」。他的諷刺的箭，是每一根都射中了黑暗勢力的鼻樑的。

馬凡陀的山歌，不但歌唱的是一般市民關切的事情，而且，他確是相當的把握了一般市民的思想 and 情感，他能够體味他們的苦惱，憂愁，忿恨和悲憤的情緒，而跟着他們一同嘆息，一同嘲諷，一同咒詛。對於一個知識分子的詩人，要在心中培養這樣的情感，並不是很容易的事情。因為根柢習慣，詩歌總似乎要歌唱一些更美麗更偉大的事物，雪呀，月呀，花呀，夢呀，或者是鬥爭呀，前進呀，自然這些都是可以或者值得歌唱的，但是馬凡陀作為一個市民的歌者，他却抓住了廣大市民更感親切的東西：柴、米、油、鹽、固本皂，黃金、外匯、吉普車，……馬凡陀都用了市民的想法和情感把這些編成山歌。他并不以這種情感為庸俗，為缺乏詩意，而不屑沾染。使自己的思想情感和廣大市民的思想情感融成一片，馬凡陀顯然是在努力這樣做，雖然還沒有完全做得好。

車尼雪夫斯基在他的「藝術與現實之美學的關係」中，說過這樣的話：「有思想的人是不會對別

人所感不到興味的事發生興味的」。這也就是中國古聖人所說的：「衆好好之，衆惡惡之」。這一種胸懷，是一個優秀的人民的詩人所必須具有的。必須先用自己的心去體貼大眾的心，然後才能使大眾的心跟着你的心而跳躍，而共鳴。這原是很淺顯的道理，却不是人人都做到的，多少詩人鄙夷市儉的狹隘自私，可是却忘記了或是不覺到自己的心胸也是何等的狹隘自私；他們陶醉於自己的那些花花綠綠的情思意想，孤芳自賞，顧影自憐。當大多數人在和飢餓死亡搏鬥着的時候，他或她却在睡眠惺忪的太息他們的好夢的凋殘，這樣的「詩」，對於廣大人民自然是沒有興趣的。

馬凡陀的又一個特點，是用通俗、易懂的民間語彙來寫詩，有時候甚至於採用已經流行的歌謠來加以改編。馬凡陀的山歌的所以流行，形式通俗和比較的具有中國氣派，是一個重要原因。而旁的許多新詩之未能深入大眾，除了其他的原因外，就因為它的形式缺乏民族的氣派。相反的，舊的歌謠甚至於某些舊詩，雖然內容很反動，因為它具有中國人民已經習慣的形式，它在人民中間就至今還佔有地盤，還在繼續毒害人民。魯迅先生在一封通信中說：「劇本雖有放在書桌上的和演在舞台上的兩種，但究以後一種爲好；詩歌雖有眼和和嘴唱的兩種，也究以後一種爲好；可惜中國的新詩大概是前一種，沒有節調，沒有韻，牠唱不出來；唱不來，就記不住，記不住，就不能在人們的腦子裡將舊詩擠出，佔了牠的地位。」馬凡陀的山歌，是努力要成爲「嘴唱」的一種的，他的一些山歌，已經被譜成歌曲；他又常常採用現成的歌謠來改編，也正是爲了這個緣故。

要怎樣的詩才算是真正的民族形式的詩呢？我們現在還舉不出一個標準的例子來，這還有賴於我們的詩人的努力創造。但在創造的進程中，大阻的採用民間的形式和語彙，一定是一個重要的步驟。潔泯先生說：「詩的源泉永遠是人民，而不是枯竭了的民間的形式。」有誰會以為從什麼形式可以產生詩的嗎？難道馬凡陀是爲了要採用那些歌彙的形式才寫詩，而不是因爲先有了要寫的詩才採用那些歌彙的形式嗎？詩的源泉是人民，但詩的形式是可以向民間的形式去學習的。而且說「枯竭了的民間形式」也不對，民間形式並不是全都枯竭了的啊。又說：「重視民間形式並不等於死抱住民間形式不放」，誰在死抱住民間形式的呢？恰恰相反，我們的缺憾不正是對於民間形式太不注意，太不重視嗎？不是一來就把它判定爲「枯竭了的」嗎？那裏談得上「死抱住」？既有的俚諺、民歌，決不是理想的民族形式，這是不成問題的，如果是，就無須我們自己的創造了。馬凡陀的某些山歌，襲用了既有的俚諺、民歌的外衣，當然也不會是頂貼切的，給人的感覺不夠新鮮，誠然是事實。但是，當戰鬥激烈之際，利劍還沒有造成，難道就不可以用木棍子先應急嗎？難道就不可以把敵人手中的武器奪過來還擊敵人嗎？從運用舊形式到創造新形式，這中間是需要一個變革的過程的。我們不能性急到因噎而廢食。何況馬凡陀的山歌並不全是俚諺的改編，他是有了自己的創造的。但成就還不够大，我們與其說是因爲他死抱住了民間形式因而受了束縛，倒不如說是因爲他對於民間形式的學習、熟悉還太不够，他所使用的民間語彙，事實上還是很貧乏的。這也難怪，馬凡陀是生活在上海的詩人，對於上海以外

的東西不容易得到，而在那十里洋場上的民間俚語，却的確很少健康的東西。但是，不要緊，勇敢的學習吧，在新的事物的創造中，碰壁或走冤枉路，都是不可避免的。一做就成功的事情，即使有，也少得很吧。在通俗化和對於民間語彙與歌謠形式的學習、運用上，我們現在是只嫌不足，根本談不到什麼『昏昧地攔在至高無上的地位』。而且，就假定是『矯枉過正』一些吧，又有什麼要緊呢？一根彎曲的桿了，是往往得先把它彎向另一方面，才能使它直起來的，何況現在還沒有這樣。

現在，可以歸結起來說一說什麼是馬凡陀的山歌的方向了。馬凡陀的山歌的方向，就是用了通俗的民間的語彙和歌謠的形式，來表現人民（在他主要是市民）所最關心的事物，來歌頌廣大人民的感想和情緒。這是使詩歌深入人民，和人民結合的方向。馬凡陀摸索着在這個方向上前進，可以說還只是剛剛開步走，缺點當然是不可避免的，拿最主要的說吧，由於他到底是一個知識分子的詩人，不論在寬度或深度上，和人民生活的結合都到底還有着間隔，因此，在思想和情感上，也就仍然有着距離。所以，他的山歌，多有側面的諷刺，却少有正面的抗議。而且，便是諷刺吧，雖然算得辛辣，却不够堅強，或者更正確的說，在他的諷刺裡面，缺少憤怒的激情，而常常帶着一種無可奈何的抱怨的情緒。這在激勵戰鬥上面，就顯得軟弱了。

雖然如此，馬凡陀的山歌，仍然是有成績的，因為有缺點，就連他的方向的正確也一併抹煞，這是不對的，正如穀子裡面難免有稗子，鋤草是應當的，却不該把穀子也一起鏟掉。指出馬凡陀山歌的



缺點的同時，必須強調的說明他的方向的正確，因為這是馬凡陀山歌的傾向中主要的方面。誰也不會說馬凡陀的山歌，就是最好的詩歌了，但馬凡陀的詩無論在內容和形式上都力求和人民接近的方向，是正確的方向，却是可以肯定，必須肯定的。我們學習馬凡陀，不是去學他寫一模一樣的山歌，這樣的學習是無意義的，『凡藝術家，應該表現在他以前所未經表現的東西。會被表現的東西的單做，並不是藝術。』（盧乃卡爾斯基的話）所以，馬凡陀只能有一個馬凡陀，但是一切真正的藝術家必須面向人民，向人民學習，為人民服務，這一點却又是大家一致的，所以，馬凡陀的路又正是我們大家的路。恰如在肥沃的土壤中才能生出各種各樣的奇花異卉一樣，只有在人民的大海裡，才能產生各種各樣的優秀詩人。

最後，還要說幾句題外的話。我以為，批評一首詩，不應該單單截取其中的幾句或一段，來否定全詩。比如潔泯先生為了證明其不像詩而舉了其中的幾句做例子的『爲了房子，官做些什麼？』就整首詩來看，是并不壞的。還有，批評一個作品，那主要的着眼點，應該是在於他怎樣反映現實，是正確的反映，還是歪曲的反映。記得高爾基說過這樣的話，我們的批評家批評作品，不是說現實如何如何，這個作品是否合乎現實，却是說馬克思怎樣說，恩格斯怎樣說，這個作品是否合乎他們的說法（大意）。可是，我們的批評家的尺度，却更要縹渺而抽象了，那說法是：『作者沒有經過精神含著的析理，沒有經過內心鬥爭，相互排斥的，剝離抽絲的精神突擊。』何等神秘莫測呀！一切作品如果不

合他的意，便都可以用這一道符咒來把它擊退，而對方是連嘴也無從還起的。因為誰也沒法用X光之類的東西把什麼『內心鬥爭』或『精神突擊』的場面拍下照片來做證據。然而，這樣的批評，對於作者和讀者能有什麼幫助呢？我實在很懷疑。

（一九四六年，除夕。香港。）

## 評臧克家的「泥土的歌」

在中國的新詩人中間，臧克家是一位有相當歷史的詩人了。從他的第一個詩集「烙印」到最近的「寶貝兒」，他已經出了將近十個詩集。但在這裏却不想來綜合的評論他的所有的詩，只想單就他的「泥土的歌」來說一點我的感想。

我所以選擇「泥土的歌」，是因為：這是一本寫農村和農民的詩。中國農民遭受着最殘酷的剝削與最深重的苦難，同時又是今天革命的最主要的羣衆力量，他們的生活和鬥爭，正是今天詩歌以及一切藝術創作上的重要主題方向之一，詩人將怎樣去面對這些現實，和把握這類主題，也正是今天詩歌創作上一個現實的問題，因此從這一本寫農村的詩集上，來檢視一下這些問題，應是不無意義的事。

其次，就臧克家本人來說，「泥土的歌」也是一本比較能够代表他的作品，他在序文中就有這樣的話：「「泥土的歌」是從我深心裏發出來的一種最真摯的聲音，我熾愛、偏愛着中國的鄉村，愛得心痴、心痛、愛得要死，就像拜倫愛他的祖國的大地一樣。我知道，我最合適於唱這樣一支歌，或或許

也只能唱這樣一支歌。」在他的「我的詩生活」中，威克家又自認他的「脈管裏流入了農民的血」，自認他是一個「農民詩人」。

「泥土的歌」裏包含了五十二首詩，都是一些短小的詩篇。作者通過這些詩實現了他對於中國農村和農民的看法與感情，用他自己的話說，是「偏愛」。那麼，我們就首先來看看反映在他的詩中的中國農村，是有着怎樣的面貌吧。在「海」那一首詩中，他說：

鄉村

是我的海，

我不否認人家說

我對它的偏愛。

我愛那：

紅的心，

黑的臉，

連他們身上的瘡疤

我也喜歡。

都市的高樓

使我失眠，

在麥稽香裏，

在豆稽香裏，

在馬糞香裏，

一席光地

我睡得又穩又甜。

奇怪嗎？

我妻問：

「世界上的孩子

那個不愛他的母親？」

在「鋼鐵的靈魂」中，威克家又這樣的描寫了他所喜愛的鄉村：

我不愛

刺眼的霓虹燈，

我愛鄉村里

柳梢上掛着的月明，

京劇

打不進我的耳朵，

我迷戀社戲——

那一團空氣

漾溢着神祕，親切，

生活的真味，

和海樣的詩情。

.....

這是一個多麼恬靜平和的世界呵。讀了這些，我們是禁不住要想起在什麼地方看見過的一幅中國的淡墨古畫吧。「田野的香氣，柳梢的明月，……」這些就是詩人筆下的鄉村風貌的一部分。但是，它所帶給我們的，與其是清新，倒無寧是陳腐的感覺，這是多少田園詩人千遍萬次所吟唱過的呵。然而現實地存在於我們眼前的，那遍地瘡痍的農村，那從呻吟和掙扎中猛然翻過身來的農村，那奔騰着地下火的農村，却在詩人的歌唱中看不到了。這使我們不能不懷疑，詩人所謂「愛得心痴，心痛，愛得要死」的農村，竟是桃花源式的太平恬靜的農村，「漾溢着神祕，親切，生活的真味」的農村，這

也許是可愛的，但是可惜這樣的農村，在今天的現實中却是不存在了。

詩人美麗的幕布遮住了血淋淋的現實，而從這樣的幕布上，我們所看到的農民，又是怎樣的呢？

「莊戶孫」，

謝謝把這樣一頂冠冕

加給農民——

你富貴人，

你聰明人，

你都市人！

莊稼漢，

在你們眼裏也真是「孫」，

壓死了不作聲，

冤死了不伸訴，

累死了——

爲着別人，

另外，你們所失掉了的寶貝

他們却珍重的保存：

勤苦，樸實，硬朗。

還有那一顆光亮的良心。

「壓死了不作聲，冤死了不伸訴」，這就是在那賊克家眼裏所看到的農民。誠然，在封建勢力的統治下，中國農民遭受着長期的超經濟剝削和靈魂的虐殺，他們中間確實有許多人曾經陷入於意識麻痺狀態和宿命主義的觀念中，他們失去了反抗力，容忍着奴隸主義的生活，受着奴隸主義的思想教育，他們被人們讚美爲「勤苦」和「善良」。然而誰能想一想，那「勤苦」背後是含積着多少辛酸的血淚？而所謂「善良」，不正是意味着在地主皮鞭下所長期訓練出來的奴隸的馴順嗎？魯迅先生曾經以偉大的憎與愛爲我們刻劃出這樣被損害的靈魂——閨士、單四嫂、老栓、阿Q等等——從他們的鮮血淋漓的創痕中間，給我們顯示出一幅封建勢力的吃人史圖，而從這深刻的憎恨中間，纔產生那偉大的真實的愛。但是在「泥土的歌」中，詩人却連「壓死了不做聲，冤死了不伸訴」的無抵抗主義的性格也一併頌讚了，這使我們讀了以後，感到一種沉重的難受，因爲詩人在不自覺中間連那殘酷的封建剝削的創痕也一起頌讚在內了。詩人說：「連他們身上的瘡疤，我也喜歡。」喜歡到農民的創痛，這感情是何等難以想像呵！



假如我們不是像城市的遊客一樣去看農村，而是真正深入到農村的生活內層去，那麼，我們就將看見，在即使表面上彷彿是平和靜穆的農村中，正醞釀着和進行着潛在的劇烈的鬥爭。在這兒，有的是地主的貪婪和專橫，有的是豪紳的跋扈和狠毒，有的是和地主豪紳結合着的吃人禮教的兇殘，……總之，一個數千年來高踞在農民頭上的封建勢力，殘酷地壓迫和榨取着廣大農民，使他們的生活裏只有貧窮和苦難，但這也就逼得他們走上反抗的道路，因為容忍只有死亡，光靠什麼「光亮的良心」是活不下去的。這些鬥爭有大有小，有勝利，也有挫敗；然而，此滅彼生，鬥爭的火線是永遠沒有熄滅過的。這不是比什麼都明顯的事實嗎？今天燒遍了全中國的農民鬥爭的燎原巨火，決不是突然而來的，它正是由那無數的星星之火匯聚而成的。

然而，奇怪的是，我們的詩人幾乎完全沒有感覺到這些。在「泥土的歌」中，我們幾乎看不到一點農村階級鬥爭的影子。假如列寧評價尼克拉索夫的偉大，是由於他「教導俄羅斯社會，在地主和農奴主的偽裝的有教養的外形下，去認清他們的貪婪、自私，去憎恨這類人物的虛偽和狠心……」那麼，我們在「泥土的歌」中却差不多看不到地主的罪惡。我們的詩人只在一兩處輕輕的咒罵了一下商人。這兒也看不到農民的仇恨和抗爭，我們的詩人只是用一些表面的千篇一律的陳詞濫調，什麼勤苦、樸實、硬朗、良心……等等來堆砌在正在急劇地變化中的農民的頭上。這不是我們周遭的現實的農村和農民，這只是詩人幻想中的農村和農民，是從陳舊的書本子裏抄襲過來的農村和農民。

抄襲陳腐的濫調，只是因為他實際上不懂得農村，不懂得農民。他不了解農民的生活和痛苦，更不了解那深藏在他們內心的受壓抑的憤怒與仇恨的情緒。他所看到的，只是那個人云亦云的所謂農民的形象，那一輩子只曉得忍辱含辛的靈魂。我們的詩人一點也覺察不到從生活的底層迸發出來的火焰，那在暴烈的社會變化中開始產生和成長起來的新的因素，新的農民的形象。在他的筆下，現在的農民和幾十年或幾百年前的農民幾乎是沒有什麼不同的，時間好像是永遠停止着的。

假如我們拿另一個詩人李季所寫的『王貴與李香香』來和『泥土的歌』對照一下，我們就會看見，在『王貴與李香香』裏所寫的農村與農民是多麼不同呀！自然，在『王貴與李香香』後半部所寫的事情，不是『泥土的歌』的作者所經歷過的，我們不能要求他也來寫這樣的東西；但前半部所寫的，和臧克家所寫的一樣，不也是黑暗落後的中國農村嗎？而李季却和臧克家不同，他給了我們一幅多麼生動火辣的農村鬥爭的圖畫！這兒有的是多麼鮮明的階級的仇恨和階級的友愛，這兒有的是真實的生活的血肉，反抗的火花，這兒也有明麗的自然景色，但那是和他們的生活與鬥爭密切關連着的，而不是像舞台上的布景似的玩意兒。最重要的，是他推開了一切因襲的看法和成見，寫出了那正在農民中間滋生和成長起來的覺醒的精神，戰鬥的勇氣，要求解放的堅決的意志。這裏是洋溢着何等的戰鬥的氣氛和肯定生活的力量啊！是的，這是新的東西，也許還只露出一點極小的嫩芽，在一般人的眼裏還看不見。然而詩人的可貴，不就在於要比一般人看得更深，感覺得更靈敏，不就在於要把那新生的

事物，在今天雖然還是很細微，但它是必然向前發展的事物，大聲的傳報給社會嗎？因為只有這樣的詩，才是高揚人民的精神，號召人民去鬥爭的。顧爾希坦說得好：「一個偉大的藝術家，時常比人民的東西在人民大眾意識中間成熟的時期，更早些看到和體現出它。這樣的藝術家是個公告者，是個戰士，是個導師。這樣的藝術家，就完成了偉大藝術的真正使命。」（戈實權譯：「論文學中的人民性」四三頁）

但在「泥土的歌」中，却只有一些浮面的不真實的描繪，只有一些紙糊的景色，只有一些濫調的重唱，……從它，感不到一點新鮮的事物，感不到一點歷史的足音，感不到一點生活搏鬥的響動。從它，你是嗅不到一絲絲今天已經燒紅了全中國的農民鬥爭的火焰氣息的。

威克家既然並不瞭解真正的農村和真正的農民，那末，他的所謂「偏愛鄉村」，「鑲嵌鄉村」，也就事實上落了空，因為真正的愛是必須以深刻的瞭解為基礎的。

那末，威克家是從怎樣的情感出發寫了農村和農民的呢？

吃厭了肥膩的人，有時候會喜歡吃點粗茶淡飯。在都市裏住久了的人，也會想到鄉下去換換空氣。顯然的，威克家之所以那樣「偏愛鄉村」就因為他有點厭倦了都市的生活；那裏的高樓，使他失眠了。威克家是來自鄉村的，從他的「我的詩生活」中，我們知道，他是一個已經開始破落的地主。

庭的子弟，他在那個和農民似乎接近而實則隔離的環境中度過了他的平靜安逸的童年。在他的腦子裏，便留下了一段關於鄉村的平和靜穆的回憶。當他感到都市的繁囂和壓逼，使他不能安眠的時候，或者當他在都市的生活受到挫折的時候，他就不免眷念起那個殘留在回憶中的鄉村，而覺得那裏才是一個可以「睡得又甜又穩」的所在。所以，他的寫農村和寫農民，並不是因為他感受了右沉重壓搾下的農民的苦難，也不是由於他深刻地認識了蘊藏在農民中間的深厚的戰鬥力量。他的歌唱鄉村，只是因為他有點厭惡都市，厭惡都市的咄咄逼人的高樓巨廈，而想把自己的有點兒脆弱的心安置到幻想中的平和靜穆的鄉村裏去，到那裏去尋求一點自欺的慰安。

鄉村的靜穆呀！農民的善良呀！這些唱爛了的調子，正是那些想換換口味的都市知識分子眼中的鄉村與農民。在他們看來，那歪立在山坡上的傾斜的茅屋，正增加了無限的風趣，那深刻在農民臉上的縐紋，正充滿了無限的詩情。他們那裏知道蟻縮在茅屋中的人們是怎樣挨飢受凍？那裏知道刻在農民臉上的縐紋裏包含着多少辛酸痛苦？什麼「麥稻香」呀，「大糞香」呀，這些都純粹是知識分子的矯揉造作，用來表示他和農民情緒的接近，但是，今天的農民那裏有閒情去欣賞那些「香」氣啊！這樣的感傷，實際上是和農民的感情毫無關係的。我們來看看「酒」這首詩吧：

### 酒味

怎樣刺癢着酒徒，

土氣息

怎樣刺癢着我的鼻子。

這醇酒

叫我沉醉得厲害，

就像沉醉在

愛人身上那種特有的香味裏——

不願再醒過來。

看啊，一個都市知識分子的靈魂就完全顯露出來了。農民是決不會把土氣息比喻為「愛人身上那種特有的香味」的。而且，農民對於土地決不是那樣單純的沉醉於它的氣息，他們從心裏所希望的，祇是從那土地上獲得豐富的收成，祇希望有一天自己能夠得到一塊土地。

再看看「黃金」這首詩吧：

提防着黑夜，

農民在亮光的場子上

做他們的黃金夢，

夢醒了，

他又把粒粒黃金

去送給別人。

在殘酷的封建剝削下，農民不得把自己一年辛苦的收成向地主納租的情形，詩人就這樣輕鬆地唱過去了，彷彿說着一件很美麗的故事似的。他毫無憤懣，毫不動情，完全是一個身居局外的旁觀者。

然而，臧克家是一個願意站在革命旗幟下面的詩人，由於一種概念的認識，又使他不能不給他那蒼白無力的詩，敷上一層薄薄的紅粉。有時候，他也是企圖喚起農民的醒悟吧，但那呼喚是多麼微弱而模糊，而且他一點也看不到農民自身的覺醒，更沒有把自己也置身於農民中間，因此，他就站在比農民更高的地方，用帶着憐憫的口吻來教訓農民了。如在「命運的鑰匙」中，他說：

鋤耨

把手磨成繭，

鋤頭底下

產生了什麼？

——除了別人的溫飽和嘲笑。

以沉默

作了五千年的圓答

「命運的鑰匙呢」？

今天，

你該問自家。

而在「反抗的手」中；

上帝

給了享受的人

一張口；

給了奴婢

一個軟的膝頭；

給了拿破崙

一口劍；

同時

也給了奴隸們

## 一雙反抗的手。

反抗的手，是上帝給的嗎？這是多麼空洞、虛幻、毫無真實的生活血肉。與其說是戰鬥的號召，倒不如說是牧師的說教。這裏，充分表現了臧克家對於農民戰鬥能力的無知和不相信，他根本不了解農民是能夠自己起來鬥爭，能夠自己解放自己的。他們不要任何人的憐憫，更不要甚麼上帝的幫助。

上面就是我讀了臧克家的『泥土的歌』之後的一點感想。我倒以為這不僅是『泥土的歌』的問題，而是今天文藝創作上一般地值得注意的一個問題。描寫農村和農民的作品，最近漸漸多了起來，特別是詩歌方面，歌頌農村的作品是爲我們所常見的。但是我們確實也發現了這樣一種傾向，即是以知識分子自己的心境或從個人的感覺去讚頌農村。無論是出發於右的對現實的逃避，或出發於『左』的一種革命的空洞概念，結果都是使農村神祕化了。像『泥土的歌』中所描寫出來的農村和農民，實際上是起了一種幕布的作用，使真正農村的風貌和讀者隔離開來。這自然並不是作者的本意，然而結果却往往如此。形成這個隔離的，首先自然是個意識立場的問題，而同時也是一個生活認識與實踐的問題。從『泥土的歌』中，我們可以看出，作者僅是出發於幻想的憧憬，出發於賦頌都市生活者的自慰與自欺，因此所謂愛得心痴、心痛，愛得要死的感情也就不能不使人感到是落空的。在這裏，我們還可以窺察一下他的創作態度，作者寫過一本『我的詩生活』，他說：



「我破命的寫詩，追詩，我的生命就是詩。我真像東坡眼中的孟郊一樣，成了天地間的一個「詩囚」了。推開了人生的庸俗，把一個理想投得很遠，拒絕了世俗的快樂（其實就是無聊殘忍的口腹耳目之慾），我寧願吃苦，看破世事人情，我才更覺得事業是唯一「不空」的東西，它是一支精神的火炬，雖在千百年後，也可以發熱發光。一切皆朽，唯真理與事業永存。詩，就是我以生命全力去傾注的唯一事業。」

這完全是一種非現實主義或唯心主義的創作態度。這本書給人一個印象，似乎作者的寫詩，簡直是由於天才的遺傳。生活的意義在這裏被忽視了。而在後來教他的學生做詩的時候，又常常過分的稱讚了那些並無生活內容而祇是詞句上玩聰明的詩句，例如什麼「記憶的長絲，扭活了亡人」呀，「生活的鈍刀鋸斷了我的青春」呀，等等。而克減家甚至還把這些他認為美妙的句子改頭換面的插到自己的詩中。克減家的這種對於詩的看法和態度，在「泥土的歌」中也是表現得很明顯的。比如「詩葉」一首：

白楊

搖擺綠的手掌，

靈感抖動翅膀，

蕭蕭作聲浪，

萬片詩葉

## 在半空發狂。

這樣的詩有什麼意思呢？還純粹是形式主義的玩弄詞句罷了。

其實，只有生活中才有詩，却沒有一種與衆不同的「詩生活」。所謂詩生活，應該就是實際的戰鬥生活。在那些爲人民的英勇鬥爭中，在那些前仆後繼的搏鬥中，在一切平凡的然而具有社會意義的日常生活中，就存在着詩的因素，詩人的任務是把這些因素用精練有力的語言凝結起來，作爲鼓舞與號召戰鬥的聲音。因此作爲一個人民詩人的創作與認識，不能不是統一在社會生活的實踐中；而在今天，作爲一個寫農村的詩人來說，他不能不是從今天中國農民革命的實踐中，去直接認識這革命的實質和意義，而通過這種認識與感受去歌唱出農民的思想感情。所謂「面向農村」，並不是站在知識分子的地位，「居高臨下」地去俯視一切，而勇敢地投入到他們的生活與鬥爭中去。這樣我們纔能真正地取得了詩的真實。

## 從阿Q到福貴

讀了趙樹理的「福貴」（大衆文藝叢刊第三輯），很自然的連想起了「阿Q」。把這兩篇小說連起來讀，恰好可以看到三十多年來中國農村的變化，和中國農民由蒙昧到覺悟的歷程。

我不想對「福貴」和「阿Q正傳」去作藝術成就上的比較，那不是我的企圖。我只覺得，福貴和阿Q有許多相同的地方，這兩個人物，都是由赤貧的僱農淪落成爲農村的遊民無產者。雖然福貴有家室，而阿Q只有自己一個人，但他們都是一樣的窮光蛋，一樣的只有靠出賣勞力過日子。在飢餓的逼迫下，又一樣的不得不採用不正當的方法來謀生，他們都做過小偷。在舊社會裡，他們都是最被賤視的人渣子；對於阿Q，除了人們忙碌的時候，要他做工，是沒有人記起他的；而福貴呢？在村裡比狗屎還臭，只要他在那裡一站，別的人就都躲開了。

假如說，阿Q是福貴的前身，我想是很恰當的。然而，時代是不停滯的，我們從阿Q和福貴身上，正可以看到三十多年來中國社會發生了怎樣巨大的變化。幾千年來籠罩中國的封建鐵幕是够頑強

了，從阿Q到福貴，經過了多少流血與不流血的鬥爭，這封建統治的鐵幕才終於被打得支離破碎，它現在正在作着垂死的掙扎。三十多年，這時間真不短啊。中國革命的長期性，不但因為革命的正面敵人是那樣頑強而且特別殘酷和狡猾，也由於廣大人民長期在封建意識的麻痺下，由蒙昧到覺悟，不能不經過一個悠長的過程，這就是阿Q到福貴的過程。

阿Q和福貴，都是在封建勢力的鞭撻下，帶着滿身血斑的人。從他們身上，正反映了中國封建地主在黑暗農村中是怎樣專橫跋扈，和怎樣像螞蝗似的吸盡了農民的血汗。他們的遭遇是很相似的：阿Q爲了會自認是趙太爺的老家，被趙太爺打了一個嘴巴——「你怎麼會姓趙！——你那裡配姓趙！」福貴不幸也姓了王，和地主老爺王老萬是老家，竟險些遭了活埋，因爲福貴在外邊做了吹鼓手，敗壞了王家的門第——「咱王家戶下的人那還有臉見人呀？……」

可是，趙太爺的尊嚴和威勢，到了王老萬的時候，到底發生動搖了。在阿Q的時候，革命只使中國換了一塊『民國』的招牌，廣大人民並沒有真正發動和組織起來，封建腐舊勢力只在最初着了一點慌，很快的就適應和利用了革命，把辮子盤在腦後，就變成革命家，到靜修庵裡去革尼姑的命了。阿Q也根本不知道什麼是革命，他只有一點點朦朧的造反的念頭。結果依然不明不白地成了封建祭壇的犧牲品。但是，三十多年後，到了福貴的時候，就完全不同了，這時，中國人民長期被奴役的歷史，已達到一個轉折點：封建勢力以及它所依附的帝國主義勢力，已經根基動搖，而且快要澈底傾覆了。

幾萬萬農民從中國中部，南部及北部各省起來，其勢力如暴風驟雨，迅猛異常，無論什麼大的力量也壓抑不住。」這幾萬萬農民之一的福貴，自然不是阿Q了，他已經知道革命是什麼，已經不是宿命地以為「人生天地間，大約本來有時也未免要殺頭的」，而是明確地認識這舊社會的「忘八制度」，不應該再存在下去，他要爭回他的地位，要王老萬說說他究竟是忘八，還是人？

三十多年前，阿Q的大團圓，是在許多猥狼似的眼睛的環伺下，「兩眼發黑，耳朵裡嗡的一聲，覺得全身彷彿微塵似的迸散了。」三十多年後，福貴的大團圓，卻是站在羣衆中間，大聲地要求自己真正的人的地位了。

在阿Q的時候，廣大農民還沒有自覺地走上政治的舞台，他們還沒有得到最先進的階級和政黨來領導自己的鬥爭，因此他們還是蒙昧，散漫而無力的。「阿Q正傳」給我們畫出的，就是這樣一幅黑暗農村的圖畫：封建勢力的殘酷和狡猾，被蹂躪的農民在精神與肉體上的變形和創傷。他只能對這野蠻的制度和生活提出憤怒的抗議。他告訴我們，這樣的生活是不能繼續下去的，這樣的現實是必須改變的。但是，誰來改變，怎樣改變，却不是那時的作者所能明確指出來了的。

從阿Q到福貴，分明顯示了中國社會的兩個時代，表現了中國農民的兩種類型。這兩個時代是相連續的，阿Q正是福貴的前身；但是，經過了三十多年的殘酷鬥爭，中國到底不同了，覺悟的中國人民已經創造了新的現實從而也產生了新的人物，表現這新的現實和新的人物，應該是今天的作家的任

務。而要表現它們，就得首先認識它們，熟悉它們，要善於從表面上似乎沒有變化的現實中看出那新力量的抬頭，那怕它暫時也許還是隱伏而不顯露的。看不見這新生的力量，不但不能正確地表現今天的現實，而且在行動上也將迷失方向。以爲今天的中國還是和魯迅時候的中國一模一樣，這是對於歷史的侮蔑，對於前仆後繼地在不斷鬥爭着的革命戰士的侮蔑，因爲他不承認歷史是發展的，不承認革命戰士的鬥爭是有價值的，他們的血不是白流，他們的戰鬥不是小孩子的捉迷藏。這實際上也是對於魯迅先生的侮蔑，因爲假如中國真是毫無變化，那末，魯迅先生的一生奮鬥，豈不也是白費了嗎？但事實恰恰相反，正是在魯迅先生所代表的新的思想的教育下，中國人民才掙脫了舊中國的精神奴役的枷鎖，不但變革了這腐舊黑暗的現實，也改造了愚昧，麻木的自己。繼承阿Q的精神傳統的，現在主要的已不是在勝利進軍中的廣大中國人民，而是在死亡邊緣上打滾的反動統治階級了。

（一九四八年九月廿二日。香港。）

## 論個性的解放與發展

個性解放是資產階級民主革命的內容之一。

如果說資產階級民主革命，在政治上是要推翻封建貴族的專制壓迫，在經濟上是要取消超經濟的封建剝削關係，那末，在文化上，便是要反對一切違反理知、違反人性的封建傳統的權威，把它們放在理性的審判台前重新審判，換句話說，就是要喚起個人的意識覺醒，而脫離那幾千年來束縛着他們的身體和心靈的桎梏。

擺脫一切地上和天上的傳統權威的束縛，肯定人的獨立、自由和幸福生活的權利，這可以說就是個性解放的內容。這種個性解放的思想，在歐洲的文藝復興時代就已經產生了，他們抗議禁慾主義的宗教道德，而主張恢復人的自然情感。笛卡兒的所謂「我思故我在」，固然是唯心論的觀點，卻也充

分表現他是怎樣推崇個人獨立思想的意義。每個人要以自己的意識決定自己的問題，支配自己的行為，反對盲從，要求人的獨立，人的自覺，這就是十六世紀歐洲思想內容的要點。直到法國大革命，宣佈了那莊嚴的『天賦人權』、『萬人平等』的人權宣言，資產階級革命在文化上的反封建鬥爭，都是在個性主義的旗幟之下進行的。

大詩人歌德，當他在年青的時候，就曾經是這種個性主義的熱烈歌頌者。他毫不留情的抹煞了那些古老的強迫人們屈服於它的力量和權威，而謳歌了自己的力量與權利：

奧靈匹的驕傲的巫師，

他們對於我的力量

想要享受什麼權利呢？

力量是我的，它們的運用也得由我。

就是對於最高等的巫師，

我也是一步都不讓的。

.....

我——大家也是一樣——

要承認在自己之上的



雷神的權力嗎？不的！

這就是個性主義者的響亮的宣言。

在中國，個性解放的口號，也隨着資產階級民主革命的高漲，在五四時代就提出來了。反對舊禮教，打倒孔家店，主張個人的獨立自由，這些和幾千年來的中國傳統思想水火不相容的新思想，曾經流傳在許多青年中間。可是從五四到今天，中國人民的個性解放一直沒有實現。民族壓迫和封建壓迫束縛着中國人民的個性發展，而且，古老的封建僵屍現在又穿上了萬字的衣衫，活埋和電刑並用，八卦與尼采結合，對於人民個性的摧殘、壓抑，是愈來愈毒辣了。

因此，反對這種壓抑和束縛，使廣大人民的個性得到解放和發展，是我們的奮鬥目標之一。有幾人們懷疑中國共產黨人不贊成發展個性，毛澤東同志在『論聯合政府』中指出這是一種過慮。其實，不贊成發展個性的，不是共產黨，而是民族敵人和封建勢力以及一切反人民的勢力。他們不但不贊成，而且是在實際上摧殘和束縛人民的個性。在民族敵人的奴役下，人民不是做順民，便是被屠殺，個性解放是根本談不到的。在封建勢力和一切反人民勢力的壓迫下，人民連起碼的生存條件都沒有保障，個性解放也是根本談不到的。

廣大人民個性的受束縛，當然首先是在政治上。個性的解放，必須以民主政治爲前提。有兩種反民主的政治制度，一種是封建制度，一種是法西斯制度，這兩種制度，都是殘酷地戕害着人民的個性發展的。在封建社會裏，一國的帝王奴役着全國的百姓，一區的領主奴役着全區的農民，一家的家長奴役着全家的子弟，廣大人民便得在這層層的束縛下討生活，沒有權利，沒有自由，在這里，是不可能有個性發展的餘地的。如果說封建主義是製造單個的順從的奴隸，那末，法西斯主義是製造『全體』的奴隸，它的『全體主義』就是不許個人有任何的自由權利，人民只有盲目的服從（被刪）；……（註）這是機器、工具，不是『人』，更不用說是有着個性自由的人了。而現在中國的反民主的勢力，正是結合了這兩種因素，變管齊下的摧殘着全國人民的個性。

廣大人民的個性受束縛，也是由於經濟上的原因。在封建性的社會制度下，人民受着超經濟的殘酷剝削，只能過着牛馬不如的生活。廣大農民被束縛在地主的土地上面，終年勞苦所得，大部份是當作租稅交給了別人，他們的生活慾望被壓制在最低的水準上，他們不能過着作爲一個『人』所應當有的起碼生活，而地主的意志，就是他們的無上權威。他們不能有自己的生活慾望，也不能有自己的生

（註）這裡的幾句話，是被重慶國民黨檢查老爺刪去的，現在已記不起說些什麼了，因此，沒有填補起來。同時，也算給國民黨老爺的威風留一點痕迹；這種威風，目前還能在『殘山剩水』間施逞，很快地就要完全消滅了。（一九四九年，四月十日。）

活意志，終年辛苦，爲人作嫁，一切是爲了滿足別人的慾望，實現別人的意志。在這樣的情形下，廣大農民的個性解放是談不到的。而封建經濟的簡單的勞動，幼稚的生產技術，又使得廣大農民的個性發展，受着極大的限制。

建立在這種政治、經濟基礎上的舊的文化思想，是束縛個性發展的第三個因素。所謂忠、孝、節、義，說穿了就是人民是帝王的奴隸，子女是父母的奴隸，妻子是丈夫的奴隸，僕人是主人的奴隸，這就是所謂忠臣、孝子、貞妻、義僕，但這里却沒有真正的「人」。法國大革命前的拉其夫說：「我服從活的上帝——父親」，而帝王則是「衆父之父」。可見在相同的社會階段上，東方和西方的思想是一致的。在這層層「父親」的統治下，人的個性是被絕滅，或者被壓抑到不成樣子了。

在這樣的社會中，人民是被看成蟻民，機器，或者至多是會說話的奴隸。蟻民，這就是隨便可以被踐踏的東西，而一個模子造出來的機器，是談不到甚麼個性的。在革命以前的俄國農奴，每一個都是相差無幾，因爲貧窮、愚昧、因襲的重擔，同樣壓在他們每一個人的頭上。給乞乞科夫趕馬車的綏里方（『死靈魂』）和給七品文官擦皮鞋的司合潘（『婚事』），你是很難看出他們的區別來的。阿Q和小D，都同樣是被那吃人的封建社會壓抑得精神肉體都成了畸形的人。

要求個性解放的鬥爭，常常表現爲思想的鬥爭，表現爲反對舊道德、舊禮教的鬥爭，因爲這些是直接表明着它束縛個性的作用的。思想鬥爭，是實際鬥爭的前哨戰，它的作用，是首先在精神上瓦解

解敵人的武裝。但是真正解決問題的，不是思想鬥爭，而是實際鬥爭。個性解放的鬥爭也是一樣，它必須以政治解放和經濟解放來作爲前提。當人們在政治經濟上還毫無權利的時候，個性是得不到真正的解放和發展的。法國革命在思想上表現出來的，是人的覺醒，是理性的勝利，但實質上，正如索亥爾所說的：『一七八九年的革命是所有權的變更』。這就是說加強了農民的所有權，而摧毀了封建的專利。個性發展沒有政治經濟的解放做基礎，那就是空中樓閣，是不能實現的幻想。爲什麼五四時代的個性解放運動，沒有得到真實的成功？這就是一個最重要的原因。五四時代，多少青年受了新思潮的影響，從悠長的昏睡中醒了過來，他們不願意再做舊禮教的待宰的羔羊，奮然崛起，要做一個獨立覺醒的『人』。他們（和她們）的勇敢，令人欽佩，但他們（和她們）的鬥爭却終於失敗了。讀過魯迅先生的『傷逝』的人，就會明白當時覺醒了的知識青年所走過來的慘痛道路。他們追求個性的獨立，驕傲着自己的意識醒悟，就憑着這種精神的力量，來抵抗舊社會的一切襲擊，但他們是終於失敗了，這一點內心的熱力，終於敵不過社會的嚴威和冷酷。那奮飛高空的翅子是終於垂下來了，曾經活過的心又漸漸走向麻木，個性的自由解放，只是一場夢。這就是因爲社會並沒有變，人們在政治、經濟上並沒有得到解放，在『娜拉出走後怎樣』一文中，魯迅先生就明白的指出，如果婦女沒有得到經濟上的權利，那末，一切都將是空的，出走後的娜拉還是只好回家去，不管你的圍巾有多麼寬多麼長都沒有用。這在當時真可以說是『真知灼見』。

對於個性自由，有從兩方面來的歪曲。一種是從小資產階級知識份子方面來的歪曲，他們把個性解放解釋為極端的自我中心主義。他們覺得自己是從人衆中精選出來的人，是那樣的美妙，別緻，不可缺少，因此，應該讓他有特殊的生活享受的權利。應該讓他比別人都過得舒服，愜意，與衆不同，愛怎麼就怎麼。只管自己的利益，不顧羣衆的利益，就是這種人的特點。這是把個性主義降低到市儈主義了。市儈主義也可以不滿現實，但是他決不改造現實，而是一面抱怨，一面就在現狀之下努力弄好他的精緻的生活。用瞿秋白的話來說，這實際上也是一種「奴隸的心」，是想在千千萬萬的奴隸中，做一個特別舒服的奴隸，充其量不過是高等華人而已。這不是真正意義的個性解放。

這種市儈式的自我中心主義者，常常把自己扮成超階級的特殊人物，他們自以為是「第三種人」，而抱怨着兩方面都壓迫他束縛他了，害得他們的精緻的個性不能發展了，於是左右開弓，向兩方面要自由。可是，他們的真箭是朝着工農射擊的，而射向另一方面的，則只是裝裝樣子的紙箭，或者竟是暗送過去的秋波。時間暴露一切，沒有多久，那伸手向工農要自由的「第三種人」就有了用剪刀朱筆來任意剝奪別人的自由的「自由」了。「第三種」和「第五種」，原是非常接近的數目啊！

另一種歪曲，是從反動的統治者方面來的，他們把個性自由解釋為少數人的權力意志的自由。

們自認爲超人，而人民是『庸衆』，應該永遠被踩在他們的脚下。這是最反動的個人主義。這是『獸性』的自由，是暴君的自由，用高爾基的話來說，是爲了一個『我』的完全自由而奴役其他一切代名詞（你和他）的。直接維護這種最反動的個人主義的，當然是刺刀和槍桿，但上面所說的市儈式的自我中心主義，也正好給他們掃清了道路，造成了極大的方便。這種最反動的個人主義者倒並不掩蓋他們的階級面目，那死有餘辜的戈培爾，就公開地說過：『要嗎，你擁護我，否則，你的位置便在集中營裏面。』

這兩種歪曲的『個性自由』，都是我們所反對的，我們要的是大多數人的個性自由，是幾萬萬人民的個性自由。這裏面，當然主要的是佔人口百分之九十的工農大眾。把他們從極端的貧窮、愚昧、沒有文化和不衛生的狀態中解放出來，這就是我們在目前革命階段上的首要任務。救人是第一，帶着鏢鏑的人，談不到意志的自由，在飢餓和死亡綫上掙扎着的人們，是說不上個性的發展的。

所以，我們的個性解放，不是少數人建立在大多數人的飢餓和死亡上面的個性解放，而是廣大人民在共同的幸福生活中的個性解放。這樣的個性解放，只有在人民佔優勢的新民主主義社會里才有可能。資產階級在革命的初期也以解放個性爲號召，不能否認，在資本主義社會里，人民個性的發展，是得到了一些自由，他們擺脫了某些封建的束縛，獲得了極少的一些政治上的權利和受教育的機會，資本主義的生產，需要更有比無知識的農奴更聰明一些勞動者。但還只有在合乎資產階級利益的範圍

內才被允許。超過了這個範圍，觸犯了他們的利益，個性就要被壓抑了。因為在舊式的資產階級專政的社會里，少數的金融寡頭操縱了整個的國民生活，廣大工農依然過着貧窮的生活，飢餓的鞭子使得他們不能不賤價出賣自己的勞力、肉體，甚至於愛情。有錢能使鬼推磨，在這里，金錢的威力代替了封建的威力（當然這威力不是由金錢本身來的，而是一定的社會經濟關係的產物），人們的個性便在這個威力下被磨滅，被壓殺了。

馬克思說：『在資產階級社會里面，資本是有獨立性及個性的，而勞動的個人却不是獨立的，沒有個性的。』在那樣的社會里，不但精神勞動和體力勞動依然互相分裂，而且人們被束縛在一種部份的機械上，不能不一輩子服侍這一個部份的機械。扭螺絲釘的人一輩子扭螺絲釘，割皮革的人一輩子割皮革，人成了機器的奴隸，成了職業的奴隸，個性的和諧發展，是被阻礙而成了不可能。

#### 四

在邊區和敵後解放區，因為實行了新民主主義的政治、經濟和文化的政策，廣大人民的個性，就得到了寬闊的發展。幾千年來被壓迫的農民，從地下站了起來，他們得到了政治的權利，得到了豐衣足食的生活，他們一向被矇蔽的眼睛，是突然睜開了，他們看見了更大的世界，同時也在這裏面看見了自己的力量，他們就盡着自己的力量熱烈的參加了這個改造社會，改造自然，同時也是改造自己。

的莊嚴的鬥爭。

這是一個新的現象，是中國歷史上從來沒有過的新現象。但人們對於新的事物，往往不容易了解它，認識它。有些人說邊區的人沒有個性，理由是邊區的人個個都是差不多，太一致，太缺乏多樣性了。這完全是一種皮毛的看法。有兩種一致性，也有兩種多樣性。在不合理的舊社會裡，由於政治經濟制度的惡劣和人們遭遇的複雜，的確造成了人的多樣：瘋子、妓女、乞丐、流氓、騙子、大財主、第五種人，哭的人和笑的人，吃得太飽和餓得要死的人。真是五花八門，應有盡有，活像一個光怪陸離的離水池。但這樣的多樣性，難道是值得誇耀和欣賞的嗎？而在這種多樣性的背後，正有着它的殘酷的一致性：一種是吃人者，一種是被吃者。在邊區，這樣的多樣性是沒有了，反之，他們的確是很一致：在那裏，人人都有一樣的政治自由，都過着一樣的豐衣足食的生活；在那裏，沒有叫化子，沒有流氓，沒有強盜，也沒有吃得太飽和餓得要死的人；他們大家都一樣的緊張工作，勞動生產，開闢馬路或者躺在靠椅上看別人流汗出力的人是沒有的；每一個人臉上都幾乎掛着同樣的笑容，那來自他們的共同幸福，共同信念的笑容和根據於共同真理的革命的人生觀。這樣的一致性，難道不是最可寶貴的嗎？這正是大多數人所要求的一致性，只有別有用心的人才會覺得這也太單調、太不够味兒了。

可是，另一方面，邊區和敵後解放區廣大人民的個性和才能，在優良的政治條件下，却真正得到了解放和發展。他們在舊社會里是被侮辱、被踐踏的對象，正像他們自己所歌唱的：「吃的豬狗食，



受的牛馬苦」，他們的生活其實還不如牛馬，但現在他們却從沉重的壓迫下翻了身，一切束縛他們的身體和心靈的桎梏全都解除了，他們原有的優良品質和豐沛的才能，是一向被埋沒的，一下子便都獲得了肥沃的土壤，蓬勃地發展起來了，那真是豐采多姿，光輝奪目。這是中國歷史上從來沒有過的事情，這才真正是廣大人民的個性解放。

這兩種多樣性和兩種一致性，是植根於兩種不同的私有財產的基礎上的：前一種是社會上少數人擁有着最大部份的社會財富，大多數人則一無所有，這種私有財產極度破壞了社會生產力的發展，造成了複雜多端的社會慘象；後一種是一切人民都獲得了自己的私有財產，人人都有自己的個體經濟與合作社經濟，因此也就人人有了個性。這種私有財產，將大大的使社會生產力向前發展，而使人們日益脫離那由於生產力的低下而來的過度辛勞和悲苦生活，而獲得享受輕快、幸福的文化生活的可能。陝北的老百姓，把種田叫做「受苦」，這個名詞充分的表現了在舊社會里農民的悲慘命運；但現在，對於邊區的農民，種田已經不是「受苦」，而是爲了他們自己的生活幸福的有興趣的勞動了。

現在，人人都知道在解放區湧現了許多勞動英雄，他們得到人人的敬愛。可是，在革命以前，在舊社會裡，他們都是被壓迫被踐踏的奴隸，如果不是在新社會裡，不是在新民主主義的邊區，他們是只有被貧窮、苦難折磨到死的，誰也不會知道他們，他們的優良的個性，一輩子也沒有發展的可能。勞動英雄孫萬福（他已經去世了，我在這裡對他致敬），當他看到毛澤東同志的時候，他就抱着毛澤

東同志的肩胛，感動地說：「沒有你——毛主席，我們是永久不會翻身的！」這一句話裡面包含着多大的喜悅，可是也包含着多少悲痛的經歷和回憶啊！

人們常常說，農民是保守的，自私的。可是，保守是由於愚昧，自私是由於貧窮，這正是不合理的社會所造成的惡果。在一個優良的社會環境中，情形就完全不同了。這幾年來，邊區出現了多少急公好義，把幫助別人當做自己的最大快樂的農民英雄。比如馮雲鵬，他的捨己為人的精神，是誰都要感動的，在他面前，那一個人敢說他是「自私」、「保守」呢！在這里，我禁不住要抄一段關於他的文字：

「在馮雲鵬村附近的孟家灣，有一座長約二十里，寬約十里的荒山，一九四二年只住難民九家。因為馮雲鵬常為他們幫忙，難民們就選了他當孟家灣的村長，兩戶湖北人會炸麻糖，馮雲鵬就借給他們兩斗麥子，一百五十元法幣，幫助他們做炸糖生意。其餘幾家是河南難民，他就借給他吃糧一斗三升，和他們一起到山上挖藥，幫助難民度日。一九四三年政府號召安置難民，馮雲鵬積極響應這個號召，來為難民解決糧食、窑洞、土地、農具、種籽等困難。春間被任為難民委員，此後馮雲鵬就更加負責，努力安置難民工作，在雪天的時候，他冒雪出外調查安置難民的地方，共計十天，查出有可開平荒地四千多畝，坡荒地六千多畝，舊窑洞八十二孔，他計算至少可以安置一百戶人家。過年正月難民就來得不少了，從赤水方面來的，大部是經過了他的手，等到

縣委來檢查工作時，他已安置好了一百二十多戶，其中經他一個人安置的，就有四五十戶，因為移來的難民越多了，八十孔舊窯洞不够住，於是他又設法打了三十多個新窯洞，共成立了十四個自然村，組織了四個行政村，共安置難民一百七十四戶，約五百多口人，計全勞動力一百五十二個，半勞動力一百九十個，紡織婦女八十個。一九四三年計開荒種地二千四百畝，秋收糧食一千三百石，又開秋荒六百畝。這些難民籍貫，計有河南人九十戶，陝南人二十多戶，山東人三十多戶，河北人十多戶，其餘幾家未詳。」

這難道不是最優良的品質，難道不是最可貴的個性嗎？但這樣的個性，只有在新民主主義的邊區才有發展的可能。這就是在新的社會里面的新的人。這好像是奇蹟，然而事實，一個在舊社會里離也不重視的人，一到新的社會，就發出了那樣的光芒。在那里不是東縛個性，正相反，而是真正解放和發展了廣大人民的最好的個性。不但如此，在那里還改造了那些由舊社會所造成的二流子，寄生蟲，使他們從墮落的泥坑裏跳出來，做一個真正的人。劉生海就是一個很好的例子，革命以前，舊社會壓迫他，陷害他，誘惑他做各種各樣的壞事情：賭錢、抽大烟，……；游手好閒，不務正業，逼得老婆也要和他離婚。但新社會却用盡方法扶他起來，區政府勸告他，說服他，給他糧食，給他本錢，幫助他做一個好人。不到兩年，他就獲得了豐衣足食的生活，由一個被人輕視的社會的渣滓變成了被人敬愛的勞動英雄。他的人格、才能、這才真正受到了尊重。使廣大人民擺脫那幾千年來政治上、經濟

上、思想上（普遍邊區的文教運動，就是要在人民得到了政治、經濟的解放之後，進一步洗去人民精神上的愚昧的烙印——這是由於舊社會長期的愚民政策所加於人民的。）束縛着他們的身體和心靈的封建鎖鏈，而獲得政治的權利，經濟的解放和個性的自由，這就是我們所正在努力着的事業，而在邊區和敵後解放區是已經實現了。

## 五

那末，發展個性和集體主義的關係怎樣呢？

有人說：我們現在先要澈底的發展個性，而新的集體主義是將來的事情，在新的社會條件具備了的時候，新的集體主義就自然會發展起來。今天澈底的個性解放，也正是創造將來的社會的條件之一。這種說法，可能使人發生一種誤會，以為個性的徹底解放和集體主義是截然分開着的兩個階段的東西。

中國現在的民主革命，是新民主主義的革命，它的特點，就是廣大人民成了革命的主要力量；而領導這個革命的是堅強的無產階級，因此，革命的果實，必然是屬於廣大人民的。在這樣的情形下，個性解放和集體主義並不是兩個階段的東西，它們正是相輔相成，統一在一起的。在新民主主義的社會里，像舊式的資產階級社會那樣的個人主義的個性觀是不可能存在，也不應該存在了，我們現在所

要求的，是幾萬萬人民的個性解放，它本身就是集體性的，而個性發展的標準，應該以是否符合人民的利益為依據，於人民有利的，就應該發展，像勞動英雄馮雲鵬那樣的個性，就應該大大的發展；反之，如果是違反人民利益的個性，那就不但不應該發展，而且應該受到限制。事實上，一切最有個性的人都一定是最能為集體的人，馬克思、列寧、斯大林、魯迅、毛澤東，他們都是個性最卓越最特出的人物，而他們的個性的偉大，正是表現他們的為羣衆為集體而堅強不屈的戰鬥上面。

在個人主義的社會里，所謂澈底的個性解放是不可能的，在那里，人和人的鬥爭激烈到極點，每一個人都不能不把最大部份的精力用來自我保衛，而自我保衛，則恰好是一種自我限制，因為當人們必須緊張着精神去進行自我保衛的鬥爭的時候，他的正常才能的發展，就不能不受到限制了。完全澈底的個性解放，只有在互愛互助的集體主義的社會裡才有可能，換句話說，只有在社會主義的社會裡才有可能。但在新民主主義的社會里，集體主義的精神，也將得到蓬勃的發展，集體的勞動互助，便是這種種精神的基礎。集體勞動不但提高了生產率，而且使小生產者不會由於個體生產的弱點，而被剝削階級所吞併，同樣，集體主義不但不會限制個性，而且恰好幫助了個性的發展，因為只有在集體的協力中，才能戰勝一切阻礙個性發展的社會的和自然的敵人，離開了集體，你是什麼也做不成功的，當然更談不到什麼個性的解放了。

## 個性解放與集體主義

一

現在，有一種『理論家』，說我們是害怕『個性解放』的（註），這假如不是謬蔑，也是無的放矢。我們在什麼時候害怕過或者反對過真正的個性解放呢？但對於那種虛偽的在『個性解放』的招牌下，販賣個人主義的毒藥，以破壞集體精神的謬論，曾經和還要加以無情的揭露，卻是事實。

大家知道，西歐資產階級曾經利用『個性解放』的口號來組織人民進行反封建主義的鬥爭，但在封建廢墟上建立起來的資本主義社會，卻只是『用一種公開的、無恥的、直接的、露骨的剝削去代替了那種用宗教與政治的幻想掩蓋着的剝削』。『它把醫生、牧師、詩人、科學家變成了它用錢僱傭的勞動者』（宣言）。對於資產階級，人只是為他們增殖資本的工具，『在資產階級社會裏，資本是有

（註） 見『泥土』第六期：『論文藝創作的幾個基本問題』——余林作。

獨立性的及個性的，而勞動的個人却是不獨立的，沒有個性的』（同上）。雖然如此，當資產階級用『個性解放』的口號來進行反對封建壓迫的鬥爭時，它還是帶着進步的意義的，而且爲了它的工業和商業成效上的需要，它不能不使它的僱傭勞動者比封建農奴有較多的知識，它的大規模的機器生產，又使勞動者結成集體的力量，而資產階級既然在反封建制度的鬥爭中，不能不要求勞動階級的援助，就使勞動階級走上了政治運動的舞台，就爲勞動人民將來的真正的個性解放準備了必要的基礎。

但當勞動人民以新的集體主義的精神起來進行爭取解放的鬥爭時，西歐沒落的資產階級就又叫『個性自由』做幌子來和勞動人民的集體精神相對抗了。他們誣蔑革命勢力，說革命勢力是壓迫個性，束縛個性的。這種虛偽的『個性自由』的叫喊，一方面可以替他們的醜惡的行爲辯護，一切掠奪、謀殺、淫猥、墮落的行爲，都成了他們的『個性自由』的表現，可以公然地爲所欲爲；另一方面，是在於反對人民大眾的日益增長的團結，在於破壞人民大眾中間日益生長的利害相同、目的一致的意識，——人民大眾從實際經驗中，正一天天認識了集體力量的偉大與重要。特別是在中國，反動勢力的殘酷與野蠻，資產階級的軟弱無能，以及資產階級性的民主革命不能不由集體主義的無產階級來領導，都使中國人民更加認識了個性解放只有在集體鬥爭的勝利中才有可能。

但是，西歐沒落資產階級的虛偽的『個性自由』的叫喊，自然也爲中國的反動階級所利用，他們的御用文人，就曾經用各種方式來詆蔑革命勢力，說革命勢力束縛他們的自由了，壓抑他們的個性。

了。這種『個性自由』的叫喊，對於中國的一部分知識分子也很合口味。這是一些破產的沒落的貴族子弟，他們對於不能使他們過『幸福日子』的現實是懷着不滿的，但他們又濃厚地帶着舊香人家的自憐自愛的習氣，他們總覺得『我是這樣美妙，別緻，不可重複，然而，不讓我照着自己的意志生活』。他們把自己幻想成英雄，而把羣衆看成落後、愚昧、滿身瘡疤的東西，於是，他們要『逃集體』了（註一），他們譏笑知識分子爲了共同的鬥爭目的而結合起來，他們說這種結合只是『瞎子加上跛子，瞎子加上啞子』，他們要逃開這樣的集體，而『寧願去尋求孤獨』。知識分子不行，勞動人民怎樣呢？據他們說，個別地看來，人民又都是落後的，只有『從世界氣候或者社會要求來看』人民才是進步的（註二），可是，丟開了個別的人民，那兒去找『世界氣候』的人民呀？顯然的，這種理論，只有一個效果，就是散佈對於集體力量和人民力量的懷疑。而這也正是沒落的貴族子弟的思想，他們是對什麼都懷疑，對一切都反感的；舊社會要不得，而新的集體又束縛、妨礙他們的與衆不同、特別美妙的個性了。於是，他們只好悲憤地逃到孤獨中去，而以自大的狂想來陶醉自己。

當然，像這樣的敵視集體的『個性』主義，對於統治階級是求之不得的，他們不但害怕勞動人民

（註一） 見『呼吸』創刊號：『更向前』——舒蕪作。

（註二） 見『歌唱』：『略論普及與提高』——懷潮作。



的結合，也害怕知識分子的結合，他們不是連這一點集會自由都不允許的嗎？不錯，知識分子要澈底改造，必須和勞動人民結合，但知識分子爲了爭取自己和人民的解放而首先使本身團結起來，難道不是於鬥爭有益而且需要的嗎？知識分子的集體即使真是跛子加瞎子，雙子加啞子吧，不也正好以此之所長補彼之所短嗎？同是知識分子，也有較進步與較落後的差別的，因此，那種結合，也可以得到互相幫助的益處。照他們的理論看來，那末，學生的團結都是無意義的了，不久以前在波蘭舉行的全世界知識分子大會也是可笑的了。輕視這種集體的人，並不是什麼獨立的英雄，而只是一個狂妄的自尊自大者而已。大家看，這不是最醜惡的個人主義是什麼？但只要你這樣批評他們一下，他們就會叫喊起來，說你『害怕個性解放』了。更奇怪的是，當我們說知識分子應該到工農大眾中去，在和人民的實際結合中來改造自己的時候，那些理論家卻又說我們抹煞知識分子的作用。實際上，抹煞知識分子的作用的不正是他們嗎？自然，除開了他們自己那一個知識分子的小集團。

他們又特別強調所謂『個人的反叛』。是的，當一個人還未找到集體的戰鬥力量的時候，那種自發性的個人的反叛，也是不應該輕視的，從這兒出發，他就可能走上集體戰鬥的道路。但是，作爲一個理論家，他的責任卻不是一味讚揚這種自發性的個人反叛，而是把它提高到自覺的集體鬥爭的道路上去。否則，個人的反叛是只有失敗或者投降的。『五四』以來，多少知識分子曾經向舊社會舉起過反叛的義旗，可是，又有多少知識分子終於臨陣脫逃，或者乾脆豎了白旗，一個很重要的原因，就是

因為他們沒有和集體的戰鬥力量結合起來，而個人的反抗究竟是脆弱的，經不起嚴酷考驗的。

## 二

我們不但不害怕個性解放，相反的，正是要爭取千千萬萬人的個性解放，而這決不是什麼「個人的反叛」所能够達到目的的。

『民族壓迫與封建壓迫殘酷地束縛着中國人民的個性發展，束縛着私人資本主義的發展與破壞着廣大人民的財產。我們主張的新民主主義制度的任務，則正是解除這些束縛或停止這種破壞，保障廣大人民能够自由發展其在共同生活中的個性，能够自由發展那些不是「操縱國民生計」，而是有益於國民生計的私人資本主義經濟，保障一切正當的私有財產。』（『論聯合政府』）這一段話，是有極深刻的意義的。它明顯地告訴我們，個性解放是和經濟解放分不開的。這和西歐資產階級所高喊的虛偽的『個性解放』完全不同，他們允許人們在法律面前的『平等』，却貪狠地奪去了你的麵包，使大多數人陷於赤窮，變成資本家的僱傭奴隸，永遠在單調的工作和機械的生活中打滾，成了機器的單純附屬品，這那裏談得上什麼個性解放？

新民主主義革命，是反帝、反封建、反官僚資本主義的革命。這三種東西互相結合，殘酷地掠奪了中國人民的財產，束縛着中國人民的個性發展。正如馬克思所說的：『在現存的社會里，社會上十

分之九的人員底私有財產已被廢除了；私有財產之所以存在，正是因為它對於十分之九的人已經不存在。』因此，十分之九的沒有財產的人（在中國這數目還要多些）只好成了十分之一的佔有社會財富的人的奴隸，他們被剝奪了一切發展自己的智力才能的機會，他們的個性是無法發展的。只有那十分之一的人利用他們佔有社會生產物的權力，可以為所欲為，發揮他們的貪婪、殘忍、極端自私自利的個性。所以，要使廣大勞動人民的個性得到解放和發展，首先就得使廣大人民從貧窮和飢餓中解脫出來，使廣大人民勤勞生產出來的財富，從少數掠奪者手裏拿回來，復歸於人民所有。而在目前的中國，最主要的就是使佔人口百分之八十的農民，得到土地，實現『耕者有其田』，就是把土地從封建剝削者手裏轉移到農民手裏，變為農民的私有財產，使農民從封建的土地關係中獲得解放，然後，才能進而使千萬萬農民從封建權威的束縛和奴役中解脫出來，得到個性的解放和發展。自然，這樣一來，那些剝削階級的御用學者們就會叫喊起來，說這是把個性廢除了。我們也可以用馬克思的話來反駁他們：『那末你們承認你們所了解的個性不是別的，只是資產階級，只是資產階級所有者的個性（按：在中國應該說是帝國主義的走狗、地主、官僚資產階級的個性，因為民族資產階級也是受他們的壓迫的——引者）。這種個性真的是應當被廢除的。』

新民主主義革命所要完成的主要任務之一，就是把少數人的掠奪性的私有，變成大多數人的生產性的私有，這就提供了廣大人民以自由發展他們的個性的基礎。但這只是個性解放的第一步，因為在

私有經濟下，剝削是不可能消滅的，特別是在新民主主義社會裏作爲小私有主而存在的農民，由於生產條件不可能完全相等，在他們之間就不可避免地會發生新的階級分化，有的富裕起來，有的窮困下去（自然是少數）。在一定的歷史條件下，這是不可避免的，而且有一定的進步性的，因爲只有在這種競爭下面，才能提高農民的生產積極性，使生產大大發展。但是，私有經濟終竟是限制着人們個性的廣大發展的。因爲它使人們成了私產的俘虜，爲了保護他們的私產，不能不經常緊張地實行自衛，『然而要知道自我保衛並不是什麼別的，恰好是一種自我限制，因爲在自我保衛的狀態之中，智識精力的生長進程就遲緩了。這種狀態對於社會和個性是同樣有害的』（高爾基）。因此廣大人民的個性的徹底解放，只有經過另一階段的歷史鬥爭，實現了社會主義社會之後才有可能。在那樣的社會裏，沒有任何剝削，沒有人和人之間的對抗和爭奪，沒有對於金錢和私產的叫化子似的卑屈心理，在那裏，不是物支配人，而是人支配物，只有這時，一切人的個性才能徹底解放而達到完善發展的地步。

但是，新民主主義革命是由無產階級及無產階級的政黨所領導的，他們是最進步的集體主義者。新民主主義的經濟政策，不容許『操縱國民生計』的壟斷資本主義的存在，不容許社會財富集中到少數人手裏，並且一開始就領導廣大農民的個體經濟，實行集體的勞動合作。這就使廣大人民能够集體地向上發展，而得以『自由發展其在共同生活中的個性』。這種集體主義的精神，正準備了走向更高級的社會，使個性得到更廣大發展的基礎。

這是一個殘酷的、艱苦的鬥爭。它不但要和壓迫與束縛中國人民的個性的帝國主義、封建主義和官僚資本主義做鬥爭，而且要和小資產階級的個人主義的意識做鬥爭。這種意識的最顯著的表現，就是輕視集體、敵視集體，他們動不動就抱怨集體說，集體束縛他們的精緻的個性了。我們所要求的，是廣大人民的個性解放，我們自己的個性解放，只有在和廣大人民結合的集體鬥爭中才能實現。一切偉大的個性，沒有不是和人民結合，從人民得到智慧和力量，又為人民的利益而毫無怨言的獻身奮鬥的人，正因為個人利益和集體利益相一致，個性纔得到了最大發展的可能。顯然的，我們所要求的個性解放，不但和剝削階級所叫喊的『個性自由』不相同，也和那些破落的書香子弟所津津樂道的顯影自憐式的『個性解放』不相同。這是應當區別清楚的。

（一九四八年十月四日·香港·）

## 我們應有的思想準備

在『五四』以前，中國思想界第一次的分裂，是歐化派和復古派的分裂，也就是資產階級的新文化和封建階級的舊文化開始了鬥爭。但由於中國資產階級的天性軟弱，沒有力量獨立作戰，打不了幾個回合，就宣告退却了。『五四』以後，中國產生了爲共產主義的文化思想所領導的完全嶄新的文化生力軍，它以新的武器，聯合一切可能的同盟軍，向帝國主義文化和封建文化展開了猛烈的進攻，掘毀了它們的根基。但跟着也就發生了思想界的第二次分裂，這是新文化陣營內部的分裂，就是一方面中國最優秀、最有骨氣的革命知識分子更加走向工農大眾，而另一方面，一些資產階級的知識分子，却投到了封建殘餘和買辦勢力的腳下。前者的代表人物是李大釗、魯迅等等，後者的代表人物是丁文江、胡適之流。

事實證明，站在工農大眾方面的文化思想是勝利了，但資產階級的思想並不會就此退場，它雖然沒有和封建文化作戰的力量，却一定要用各種方法來破壞工農大眾的新文化。它將用各種姿態鑽到我

們陣營裏來腐蝕我們的思想。其中最厲害的是自私自利的個人主義思想，因為這是在小資產階級知識分子中間本來有着根基的。所以，集體主義和個人主義的鬥爭，將是將來主要的思想鬥爭之一。這雖然不至於引起第三次的思想分裂，因為絕大多數的知識分子將不是堅持個人主義的思想，而是自願自覺的克服這種思想；但也將有少數的人為這種思想所絆倒，以至被新的社會新的生活所遺棄，却也是可以意料的。

在反對封建禮教思想的束縛的時候，個人主義還多少有一點進步意義的話，在建設以工農大眾為主體的新民主主義社會時，個人主義就完全是反動的東西了。因此，肅清個人主義的思想，建立集體主義的思想，這是在我們思想上最迫切需要的準備。個人主義思想是阻礙我們和工農結合，為人民服務的最大的絆腳石。而一個只為自己，脫離人民的知識分子，在將來的新社會裏是不需要的。

（一九四九年五月三日，應香港大公報「五四」三十週年紀念特輯）

## 後記

這個集子裡的十幾篇文章，是近幾年來在幾個極不相同的地方寫的。前後相隔的時間，幾乎有六、七年之多，但大致上，却還是有一個一貫的思想脈絡，這可以說是我在學習毛澤東文藝思想過程中，對於一些問題的認識和理解。自然，這些認識和理解是否正確，那是沒有把握的。現在把它們編成集子出版，目的也就是希望得到大家的批評和指正。

和其中的兩篇文章有關，有幾句話得在這裏說一下：

『寫什麼』在重慶新華日報副刊上發表時，曾經引起徐遲先生的反對。他認為作家只能寫他們所『願意』寫的東西，不能強迫他們去寫『應該』寫的東西。他把『願意』和『應該』看成兩個永遠對立的冤家。其實，一個自覺地為人民服務的作家，對於有利于人民的『應該』寫的東西，一定也是『願意』去寫的。問題只在於加強我們的學習，深入人民的生活和鬥爭，了解他們，熟悉他們，然後，才能寫出為他們的生活和鬥爭所需要的東西。這是一切進步的文藝工作者的義務。躲在亭子間裏，寫



些自我陶醉的個人瑣事的時代，早已過去了。這樣的作品，儘管有些人十分『願意』寫，廣大人民却決不『願意』要。一個不能滿足人民的要求，不能為他們的生活和鬥爭服務的作家，終究是要被淘汰的。爲了答覆徐遲先生，我還寫過一篇『再談寫什麼』，但現在已經找不到了。

記

『論文藝的人民性和大衆化』一文，批評了那些常常引用毛澤東的話，而實際上歪曲毛澤東的文藝思想的論客們的『理論』。在螞蟻小集之六：『歌頌中國』中，有一篇『略論形式和內容』，是答覆我這篇文章的，不過，這裏却又恰好暴露了他們對於毛澤東文藝思想的無知和曲解。我這篇文章，在『大衆文藝叢刊』上發表時，有兩處引用『文藝問題』裏面的話：『從工農兵現有文化水平與萌芽狀態的文藝的基礎上去提高。』其中漏了幾個字，錯成『從工農兵現有文化水平與萌芽狀態的基礎上去提高』了。但我在解釋的文字中，却分明說：『我們要從萌芽狀態的文藝基礎上去提高，並不是要滿足于萌芽狀態的文藝，或者用萌芽狀態的文藝去代替大衆化的新文藝。』可見我的理解是沒有錯的。而那位論客却連原書也不肯翻一下，不但把有遺漏的句子照樣引用，而且竟作出荒謬絕倫的解釋，你看他怎麼說：『什麼是『新內容』呢？即毛潤之先生所說的『只有從工農兵的基礎，從工農兵現有的文化水平與萌芽狀態的基礎上去提高』裏的那個『萌芽狀態』。』我的寶貝！毛先生說的是『萌芽狀態的文藝』啊，就是指老百姓自己的沒有經過很多加工的文藝，這怎麼會是文藝的『新內容』呢？難道你們的文藝的內容不是現實生活，而是另一種文藝嗎？他們還大言不慚地說，這『萌芽狀態』就是

他們所說的「總的生活意志，總的生活方向」。簡直牛頭不對馬嘴。那些論客們對於毛澤東文藝思想的無知與歪曲，真是到了驚人的地步。至於他說什麼「平劇……成爲「貴族的東西」，是愛新覺羅氏統治了中國以後的事情……」則更是莫明其妙，他竟不知道，平劇根本是在滿清統治中國以後才產生的。乾隆八十歲做生日那年，各種地方劇以祝壽爲名，入都獻藝，原來獨霸京師劇壇的崑曲，便受到了極大的打擊，後來地方劇的勢力更加發展，又由幾種地方劇合流演變成了一種皮黃劇，就是今天的平劇。照那位論客的話看來，似乎平劇早在愛新覺羅氏統治中國以前就已經產生，不過在他統治中國以後才成爲「貴族的東西」。沒有辦法，這只好說是昏話一片。

這幾年，是中國人民進行翻天覆地的大鬥爭的年月，中國人民已經打破身上的枷鎖，推開沉重的壓迫，在太平洋的邊上站立起來。這是對於全世界反動勢力的最沉重的打擊。它不但將改變中國的面貌，而且將改變世界的面貌。在這個轉折歷史的鬥爭中，一切都在急劇地變化着，文藝自然也沒有例外地在變化，在翻身，我這些關於文藝問題的思想斷片，不過是在這激變的大浪潮中的一點泡沫而已。然而，究竟是在激變中的泡沫，所以，便僑安地取了這樣一個書名。自然，這幾篇小文章，是不足以反映這偉大變革中現實鬥爭和思想鬥爭的萬分之一。

五月十一日