

中國通志卷之四

地理志

馬克思主義與文藝

周揚編

馬克思主義與文藝

編者	周揚
出版者	東北書店
印刷者	東北印刷廠

延吉 富錦 勃利 鶴立
綏化 湯原 依蘭 樺川
肇東 安達 集賢 拜泉
克山 海倫 望奎

佳木斯 哈爾濱 東安
齊齊哈爾 牡丹江 北安

每冊定價 五十二元

民國三十六年五月翻版 東安五〇〇

序 言

毛澤東同志的在「延安文藝座談會上的講話」給革命文藝指示了新方向，這個講話是中國革命文學史、思想史上的一個劃時代的文獻，是馬克思主義文藝科學與文藝政策的最通俗化、具體化的一個概括，因此又是馬克思主義文藝科學與文藝政策的最好的課本。本書就是企圖根據這個講話的精神來編纂的。這個講話構成了本書的重要內容，也是它的指導的線索。從本書當中，我們可以看到毛澤東同志的這個講話一方面很好地說明了馬克思、恩格斯、列寧等人的文藝思想，另一方面，他們的文藝思想又恰好證實了毛澤東同志文藝理論的正確。

本書選輯了馬克思、恩格斯、普列哈諾夫、列寧、斯大林、高爾基、魯迅及毛澤東同志的有關文藝的評論和意見，按照它們的內容，分爲五輯：一、意識形態的文藝，二、文藝的特質，三、文藝與階級，四、無產階級文藝，五、作家、批評家，他們的意見雖是在不同的歷史情況之下，針對不同的具體問題而發的，但是在它們中間却貫串着立場方法上的完全一致：最科學的歷史觀點與階級的革命精神之結合。

貫澈全書的一個中心思想是：文藝從群眾中來，必須到群眾中去。這同時也就是毛澤東同志講話的中心思想，而他的更大貢獻是在最正確最完全地解決了文藝如何到群眾中去的問題。

文藝爲什麼是從群衆中來的呢？馬克思主義者回答：人類一切的文化，包括藝術與文學，都是群衆的勞動所創造的。手本是勞動的器官，恩格斯却證明了它同時是勞動的產物。正是由於勞動，由於適應日益複雜的新的工作，人的手才達到了這種熟練的程度，以致它彷彿憑着魔力似地產生了拉斐爾的繪畫，托爾華爾得森的雕塑，巴加尼尼的音樂。普列哈諾夫根據他對於原始藝術的精深研究，證實了勞動先行於藝術。魯迅在門外文談裏淺顯地科學地解說了文學的產生於勞動：

「我們祖先的原始人，像是連話也不會說的，爲了共同勞作，必須發表意見，才漸漸地練出複雜的聲音來，假若那時大家抬木頭，都覺得吃力，却想不到發表，其中有一個叫道「杭唷，杭唷」，那麼，這就是創作。大家也要佩服，應用的，這就等於出版，倘若用什麼記號留存下來，這就是文學；他當然就是作家，也是文學家，是一杭唷杭唷派」。

高爾基在蘇聯作家大會的報告中，開宗明義就是說勞動創造文化：

「勞動過程曾經把直立的動物變成了人，並且創造了文化的根本基礎；這種勞動過程的作

用，從來不會給以應有的全面和深刻的研究。這是十分自然的，因爲這樣的研究對於勞動的剝削者是有沒有利益的，勞動的剝削者把群衆的精力當作一種原料變成貨幣，在這裏當然不能提高原料的價值」。

真是一針見血之言！勞動的剝削者當然不會正確地評價勞動的作用。高爾基認爲一切思想，就連這種降貶了勞動的決定意義的思想在內，都是在勞動的基礎上創造出來的。但是在人類社會文化發展過程中，思想長期地與勞動分離，用高爾基的話說，就是頭腦脫離了兩手。高爾基說：

「僅只在兩手教導頭腦，隨後聰明一些的頭腦教導兩手，以及聰明的兩手再度更有力地促進

頭腦發展的時候，人類的社會文化的發展過程才能正常地發展起來。勞動人民的文化發展的這種正常的過程在古代就由於你們所知道的原因而中斷了。頭腦脫離了兩手，思想脫離了土地。在大批行動的人中間出現了一些冥想者，他們之解釋世界和解釋思想底發展是抽象的，是離開了那依照人類底利益和目的來改變世界的勞動過程的」。

這就是精神勞動與肉體勞動的分離。特殊階級內部有一部分人離開了勞動過程，「以製造這個階級關於自身的幻想作為自己生產計劃的主要來源」（馬克思語），他們把科學、藝術及其他一切屬於智力範圍的事業通通據為己有。人類社會文化的發展走了一個之字路。開始是兩手和頭腦結合，以後是分離，再以後又重新結合。兩手與頭腦，肉體勞動與精神勞動之最後的完全的結合，是只有在共產主義的條件之下才能實現的。那是一種最高形態的結合。這就是馬克思主義的文化觀，同時也是文化革命的最終目的。

勞動分工是社會發展的必經之路，造成了社會物質生產力的偉大進步，它大大發展了人類的文化；但却是以犧牲廣大勞動群眾的精神生活做代價的。這是一筆很大的代價。分工所加於勞動群眾的生命力與創造力的損害是不可計量的。馬克思說：「各個個人裏面藝術才能的特別集中以及與之相關的廣大群眾中間的這個才能的遭受壓抑——乃是分工的結果」。他預言到了共產主義社會，每個人都將擺脫職業上的限制和對於分工的依賴，那時「將沒有畫家，而只有從事繪畫的人」。這樣，藝術活動就將不是特殊階級的特殊領域，而成爲全體人類所共有的了。

所以馬克思從資本主義生產的特點找出了一條規律：「資本主義生產對於精神生產的某些部門是敵對的，對於藝術與詩歌，就是如此」。高爾基也說，從來對於資產階級在文化創造上特別是文學創

造上的作用是過於誇大的。自然，資產階級在它還沒有完全取得統治地位，還是革命的階級，它的利益還和全體勞動人民的利益相一致的時候，它曾產生了自己偉大的藝術家。文藝復興時代和啓蒙主義時代就是這樣。恩格斯稱文藝復興爲「人類所曾經歷的最大的進步的變革」，那個時代的活動家是創立近代資產階級的統治，但卻沒有爲資產階級所限制的人們。他們熱情澎湃，富於思想，而又多才多藝，他們還沒有成爲像後來所發生的那樣的分工的奴隸。他們生活在當時的一切利害中，公開站在這個或那個黨派裏面，參加實際的鬭爭。但是到資產階級完全取得統治地位，變成反動階級的時候，它就再也不能產生像這樣的藝術家了。

資產階級社會的最偉大的文藝只能由資產階級的「浪子」所創造，這就是批判的現實主義的文藝。高爾基指出：這種現實主義由於它對現存社會的批判態度而有很大的價值，它在文字描寫藝術上的形式的成就也值得我們高度的重視，但是這種現實主義是作者作爲「多餘的人」的個人創作而產生的，這種人不能爲生活而鬭爭，感到自己在社會裏是多餘的，他既反對資產階級，也不贊成無產階級，至少是不能理解無產階級，他常常自覺處在資本的鐵錘與勞動人民的鐵砧之間，因此，這種現實主義雖然盡力地批判了社會，却找不到逃出這個不合理社會的出路，它只是否定，而不能肯定，甚至更壞，轉而肯定它曾經否定了的東西。至於資產階級中讚揚和辯護本階級的文藝家，那就只有靈巧和庸俗，更是一無是道了。在其他藝術部門，例如繪畫，藝術家則幾乎是完全爲市場而製造商品的。資產階級就始終是偏主、立法者。

文壇與藝術就這樣在資產階級社會裏處於一個可憐的地位，而且隨着資本主義的衰落，它已再不能在資產階級的基礎和方向上前進一步，它已臨到創造的絕境了。法西斯主義更是給文學與藝術帶來了

毀滅。文藝需要得到解放，得到解救。文藝本是從群眾中來的，必須到群眾中去。這反過來對於群眾也是一個大的解放，他們多少年代被束縛和壓抑了的精神生活的解放。這個解放是只有革命才能給與的。

列寧在一九〇五年寫的「黨內組織與黨的文學」一文裏指出了真正自由的文學「將不爲吃得飽飽的貴婦人，不爲因爲肥胖而寂寞無聊和苦悶的「上層萬把人」，而是爲作爲國家之精華、國家的力量和國家的將來的百萬千萬勞動者服務」。在十月革命以後，他在和蔡特金的談話中，更是十分明確地發揮了他的這個思想：

「藝術是屬於人民的，它的最深的根源，應該是出自廣大勞動群眾的最底層。它應該是爲這些群眾所了解和爲他們所熱愛的。它應該將這些群眾的感情、思想和意志聯合起來，並且把他們提高起來。它應該喚醒他們中間的藝術家和發展他們」。

列寧提出了並且解決了革命所提出的問題。他把藝術應當直接服務於勞動群眾當作藝術運動的全部方針提出來了。馬克思、恩格斯的時代，是還不能這樣提出問題的，因爲那時候還沒有進入無產階級革命的時代，無產階級還沒有取得政權。但是馬克思、恩格斯却已經提出了文藝作品應表現群眾和群眾鬭爭的問題。馬克思、恩格斯在與拉薩爾的通信中，他們批評拉薩爾的「吉慶歌」，一篇描寫騎士暴動的劇本的一個根本缺點，就是沒有着重地寫農民運動。恩格斯在給哈克納斯的信中對於哈克納斯的「城市姑娘」的唯一批評，就是說這篇小說裏面，把工人階級描寫成不能自救的消極的群眾，恩格斯認爲這樣的描寫在當時已經不是真實的，不是典型的了。因爲當時工人階級已經參加了五十年光

景的戰鬥，「解放工人階級應當是工人階級本身的事業」，已成爲了指導的原則，雖然倫敦東頭的工人是最不積極反抗，最消極服從，最消沉的。恩格斯指出了工人階級的革命鬥爭已是「屬於歷史的一部分」，因此可以在現實主義的領域中要求一個地位」。

十月革命以後，工人階級的革命鬥爭已經是屬於歷史的主導部分，在現實主義的領域中已經取得主導的地位了。列寧關於藝術與群眾的關係的原則成爲了全世界革命文藝的總的方針。中國的革命文藝運動也是在列寧的原則的指導之下進行的。革命文藝運動一開始的時候就提出了大衆化的口號。文藝大衆化運動從一九二九——三〇年左右一直到抗戰經過了將近十年的時間，中間捲起過論爭，也作了一些實驗的努力，收穫不是完全沒有，却始終沒有得到應有的成績。要完全澈底地解決大衆化問題，當然是不可能的，因爲當時缺乏這樣解決的政治條件。但是我們之所以不能做得更好，主觀指導上也有錯誤的。我們有過錯誤的經驗，錯誤的思想。

毛澤東同志在文藝座談會上的講話最正確、最深刻、最完全地從根本上解決了文藝爲群眾與如何爲群眾的問題。他把列寧的原則具體化了，豐富了它的內容，使它得到了輝煌的發展。他解決了中國革命文藝運動的許多根本問題，首先是明確地全面地解決了革命作家人生觀的問題，並且把這問題作爲全部文藝問題的出發點，同時這個問題的提出和解決恰是糾正了過去革命作家對於這個問題的疏忽和不理解。我不準備在這裏對毛澤東同志這個講話中的各種問題一一加以說明，我現在只想說明下面的三個根本問題：

一、什麼叫做「大衆化」？

二、提高與普及的關係。

三、如何表現新的群眾的時代。

這三個問題我們過去從沒有解決過，至少沒有完全解決過，有的甚至從沒有提出來過。這三個問題解決了，就解決了革命文藝的基本原則，基本方針。

『大衆化』。我們過去是怎麼認識的呢？我們把『大衆化』簡單地看就是創造大衆能懂的作品，以爲只是一個語言文字的形式問題，而不知道同時甚至更重要。更根本地是思想情緒的內容的問題。初期的革命文學者是自以爲已經『獲得無產階級的意識』（『無產階級意識』當時也叫普羅列塔利亞特渥洛奇，是很時髦的）。那時所理解的『大衆化』就是將這『無產階級意識』用大衆容易接受的形式灌輸給大衆，爲的是去改造大衆的意識。我們常常講改造大衆的意識，甚至提出過和大衆的無知鬭爭，和大衆的封建的，資產階級的，小資產階級的意識鬭爭的口號；却沒有提出過和自己的意識。我們從沒有想到或至少很少想到過向大衆學習。雖也曾提出過『作家的無產階級化』的口號，但什麼是無產階級化呢，既然我們已經『獲得無產階級的意識』了？所以『無產階級化』結果被了解爲只限於一些表面的生活的細節，而且連這個自然也並沒有做到。只有魯迅對這個口號作了正確的解釋：『無產階級化』是要使革命作家『和革命共同着生命，或深切地感受着革命的脈搏』。

中國革命文學運動是在大革命失敗之後旺盛起來的，這個運動在中國文學史上是破天荒的偉大運動，對革命事業的貢獻有它一定的地位，這是誰也不能否認的。但是這個運動也有它嚴重的缺點。革命文學的許多作者都是『被從實際工作排出』的青年，在他們身上，對於實際的疲憊情緒和革命的狂熱幻想結合在一起，他們沒有放棄鬭爭，却離開了群眾鬭爭的漩渦的中心，而在文學事業上找着了他們的鬭爭的門路。他們各方面都表現出小資產階級的思想情感，但却錯誤地把這些思想情感認做了無

產階級的思想感情。因此文藝工作者的思想意識的改造就沒有提到日程上。這就形成了革命文藝運動的最大的最根本的缺點。

魯迅懂得在中國最容易希望出現的是反叛的小資產階級的作家，同時他也懂得小資產階級作家是最容易翻筋斗的。魯迅暴露了某些小資產階級作者的可恥的卑劣的心理：他們腳踏兩隻船，一隻是「革命」，一隻是「文學」，當環境較好的時候，他就在革命的船上踏得重一點，分明是革命者，待到革命一被壓迫，則在文學的船上踏得重一點，他變了不過是文學家了。這自然是消極的現象，但這樣的現象難道少嗎？

高爾基也是最猛烈地反對了小市民在文學上的影響，市儈主義的各色各樣的表現。市儈們有他們共同的哲學：就是總想沿着「抵抗最小的路綫」工作，來求個人發展，在兩個力量之間來尋找某種穩定的平衡，實際也就是腳踏兩邊船。這種情形假如在蘇聯社會主義的條件下還存在的話，那末在中國就更要嚴重了。自然，中國小資產階級的文藝家是表現了很大的進步性，革命性的，但是就在革命的文藝家裏面，也不能說已經擺脫了這種市儈主義的影響。

所以一方面，在文藝界統一戰綫的各種力量裏面，小資產階級文學家在中國是一個重要的進步的力量，這是毛澤東同志指出了的；另一方面，在革命文藝陣營內部，小資產階級的思想對於無產階級思想來說却又是反動的東西。文藝界需要整風的運動。毛澤東同志恰當其時地警惕了我們：「小資產階級出身的人們總是經過種種方法，也經過文學藝術的方法，頑強的表現他們自己，宣傳他們自己的主張，要求人們按照小資產階級知識分子的面貌來改造黨，改造世界」。毛澤東同志有力地指摘了革命文藝工作者的小資產階級思想和作品的缺點，這一切缺點都只有在文藝工作者真正做到了和工農

原
书
缺
页

原
书
缺
页

現在移到普及與提高的問題來吧。這是一個跟着立場而來的方法的問題。我們過去的錯誤是把普及和提高機械地分開，而提高放在第一位。毛澤東同志則把普及和提高有機地聯結起來，而普及放在第一位。在毛澤東同志，一切問題的中心就是一個爲群眾的問題。他正是從工農兵出發解決了普及和提高的關係。他說：

「我們的文藝既然基本上是爲工農兵，那末所謂普及，也就是向工農兵普及，所謂提高，也就是從工農兵提高」。

他規定了表示普及與提高的正確關係的有名的公式：

「我們的提高，是普及基礎上的提高，我們的普及，是提高指導下的普及」。

我們過去爲什麼錯誤的呢？列寧在論藝術應當屬於人民的那篇談話中曾說過一句話：「我們必須時時刻刻地把工人和農民放在我們的眼前」，我們就沒有這樣做；這是一切錯誤的根源。列寧說到了新的偉大的共產主義的藝術只有在最廣大的人民的文化基礎上才能真實地生長出來，而在這個路途上，「知識分子」要解決許多最重要和崇高的任務。這就是說真正的提高必須是在普及基礎上的，列寧把「知識分子」在這個工作過程中所要解決的任務看成是「最重要和崇高」的。我們過去的輕視普及同我們的輕視民間文藝是有關係的。一切偉大藝術都在民間藝術中有他們的淵源，這個真理我們沒有很好地認識。高爾基對於勞動人民的口頭文藝是評價很高的，他說：

「最深刻，最鮮明，在藝術上達到完美的英雄典型乃是民謠，勞動人民的口頭創作所創造的」。

「如果不知道人民的口頭創作，那就不可能懂得勞動人民的真正的歷史，這種人民的口頭創

作是不斷地和決定地影響到最偉大的書本文學作品的創造的。

魯迅也是極端重視民間文學的。他認為民間文學雖不及士大夫文學的細緻，但却剛健清新，它能給舊文學一種新的力量，舊文學衰頹時往往因為攝取了民間文學而起一種新的變化。他曾辯護了連環圖畫是藝術，而且主張了從唱本說書裏可以產生托爾斯泰，佛羅貝爾。他在「舊形式的利用」一文中說過一段有名的話：

「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」。

魯迅的這些意見，很正確地說明了：民間形式在文學歷史上是有決定作用的，從它們裏面可以產生偉大作家，能夠蛻變出新的形式。但這些意見並沒有得到大家普遍的注意和正確的理解。

但是不論是高爾基，或魯迅，都沒有把普及與提高的相互關係從理論上最有系統地全面地加以解決；對於這個問題的解決，毛澤東同志是有很大功勞的。他關於普及與提高問題的解決是馬克思主義方法論在文藝理論上的最傑出的應用。

毛澤東同志在「文藝座談會上的講話」的最後，指示了文藝工作者必須與新的群眾的時代相結合。假如說大衆化解決了立場，普及與提高解決了方法，那末，這裏就提出了革命文藝的當前任務了。毛澤東同志指出了根據地與非根據地的區別，不但是兩種地區，而且是兩個時代。到了根據地，就是到了中國歷史幾千年來空前未有的工農兵和人民大衆當權的朝代。因此根據地的作家必須描寫新的人物，新的世界。這個問題，在整風和毛澤東同志這個講話以前，我們很多作家也是沒有清楚認識的。在延安有過寫光明與黑黑暗的爭論，有過所謂「暴露黑暗」，實際是譏諷光明的作品的風行，有

過「雜文時代」，「魯迅筆法」的歪曲的提倡。這段經驗，在我們應當是很痛苦的，不能忘記的。也是毛澤東同志他出來糾正了文藝工作者中間存在的這一切糊塗觀念。他正確地解決了歌頌與暴露的問題。他說：

「一切危害人民群眾的黑暗勢力必須暴露之，一切人民群眾的革命鬭爭必須歌頌之，這就是革命文藝家的基本任務」。

他這樣尖銳地把問題提在每個文藝工作者前面：

「你是資產階級文藝家，你就不歌頌無產階級而歌頌資產階級，你是無產階級文藝家，你就不歌頌資產階級而歌頌無產階級與勞動人民，二者必居其一」。

無產階級文藝家應當歌頌無產階級與勞動人民。這是一個偉大然而困難的任務。我們文藝工作者一方面沒有和群眾緊相結合，他不懂得，不熟悉群眾，另一方面又沒有完全擺脫過去文學的陳舊傳統，他們比較地習慣於揭露舊現實的缺陷，而還不善於歌頌新時代的光明。蘇聯似乎也有過和我們相彷彿的經驗。高爾基在一九二九年寫的「年青的文學和它的任務」一文裏指摘了當時蘇聯的文學對於蘇聯的國家和人民的復興過程還反映得很微弱，而他認為這個微弱的主要原因就在：「文學的注意力主要地放置在正在死亡的東西上」，「它被動地被屈服於對於現實的揭發的和否定的態度的陳舊的傳統之下，沒有充分鮮明地反映出第二種現實，在描寫陳舊的真理當中沒有指出新的真理，沒有指出在崩潰的古老事物的潰亂中間，人的裏面那種新的東西，那種已經生長，而且將要成世紀地生存下去，不會消滅，只會變得更好的東西」。

蘇聯文藝界現在當然不同了。他們已經產生了反映社會主義的偉大時代的藝術作品，而且為目前

的愛國戰爭作了有效的光榮的服務。他們已無愧於斯大林所給與他們的「靈魂的工程師」的稱號。比起人家來，我們是只有慚愧的。新民主主義的偉大時代也應當產生它的偉大的作品，而且我相信，只要有了正確的方向和堅持的努力，一定會產生偉大的作品。我們急起直追吧，毛澤東同志的「在文藝座談會上的講話」就是對於我們的一個有力的鞭策和號召！

我就在這個希望中結束我的序言。至於本書，它在選材，編列，譯文各方面都還有許多缺點，很不完全的，這就只有等待同志們的指正和以後再版時的增訂和修改。在校閱和翻譯上曾爲本書出力的陳伯達、喬木、曹葆華諸同志，我於此一併致謝。

周揚
一九四四年三月

目錄

編者序言

第一輯 意識形態的文藝

- 一 馬克思論歷史唯物論……………一四四
- 二 恩格斯論歷史唯物論與庸俗唯物論，庸俗唯物論在文藝理論上的表現……………二
- 三 馬克思、恩格斯論階級意識形態，社會階級及其文學上的代表……………八
- 四 馬克思論藝術生產與物質生產發展的不平衡……………一三
- 五 馬克思論物質生產勞動與藝術創造及藝術感受性……………一五
- 六 普列哈諾夫論原始藝術與勞動之不可分離，勞動早於藝術……………一八
- 七 高爾基、魯迅論勞動創造文化，勞動人民的口頭文學，古代的故事與神話的價值……………二二
- 八 馬克思論資本主義社會精神勞動與肉體勞動的分離，資本主義的生產之不利於藝術與詩歌一類的精神生產……………三二
- 九 馬克思、恩格斯論資產階級在文學上積極與消極的作用……………三五

- 十 高爾基論資產階級在文化創造，特別是文學創造上的作用之過於被誇大……………三七
- 十一 毛澤東論近代中國的文化變革，新民主主義的文化只能受無產階級的文化思想即共產主義思想去領導……………三九
- 十二 馬克思論共產主義社會的藝術……………四三

第二輯 文藝的特質……………

四五——七七

- 一 普列哈諾夫論藝術之形象的特質……………四四
- 二 高爾基論藝術的思惟……………四六
- 三 高爾基論文藝上的兩個基本潮流——現實主義與浪漫主義……………四八
- 四 馬克思、恩格斯論現實主義與傾向文學，莎士比亞化與席勒化……………五〇
- 五 高爾基、魯迅論「典型」的創造……………六〇
- 六 高爾基、毛澤東論文學語言，語言必須正確、簡單和明瞭，學習群眾語言的重要……………七〇
- 七 高爾基論文學主題及其歷史變化……………七五

第三輯 文藝與階級……………

七九——一一五

- 一 高爾基、魯迅、毛澤東論文學是社會階級意識形態的表現，文學不能超階級。關於「人性論」「文藝基本出發點是愛」「動機論」等等的批判……………七九

第四輯 無產階級文藝

一	恩格斯、列寧、高爾基論階級社會裏藝術家內心的矛盾	八七
二	恩格斯、普列哈諾夫論革命時期資產階級的藝術與政治鬭爭	九四
三	高爾基論批判的現實主義，資產階級「浪子們」的文學	九七
四	魯迅論「帮忙文學」與「幫閒文學」。論從來沒有詩文完全超於政治的所謂	一〇一
五	田園詩人「山林詩人」，從來沒有一個偉大作家是渾身「靜穆」的	一一一
六	魯迅論五四「文學革命」與「遵命文學」	一一一
七	魯迅論現在中國的革命的小資產階級的文學及小資產階級作者的翻筋斗	一二二
	無產階級文藝	一一七——一五八
一	列寧論無產階級文化是人類過去文化中一切有價值的東西的繼承與發展，每個民族文化裏面都有民主的與社會主義的成分	一一七
二	斯大林論內容是無產階級，形式是民族的文化	一一九
三	列寧。毛澤東論文學應成爲黨的文學，文學是應當屬於人民的	一二一
四	毛澤東論文藝應當爲工農兵服務，要熟悉工農兵	一三〇
五	高爾基論無產階級文學是表現無產階級的行動和創造的，布爾塞維主義是無產階級文學上唯一的戰鬪的領導思想	一三七
六	魯迅論中國無產階級的革命的文學與工農革命群眾	一四一
七	毛澤東論文藝的普及與提高	一四三

八 魯迅論文藝的大眾化，民間形式，大眾語文……………一四九

九 毛澤東論目前中國文藝界的統一戰綫……………一五八

第五輯 作家、批評家……………

一五九——一八七

一 高爾基論在新社會作家的任務是肯定新現實，對於過去應當從現在所已

達到的高處與未來的偉大目標的高處來觀察……………

一五九

二 毛澤東論無產階級文藝家應該歌頌無產階級與勞動人民，暴露的對象只

能是侵略者剝削者壓迫者，而不能是人民大眾……………

一六四

三 魯迅論革命的作者應當爲現在抗爭，有『明確的是非，熱烈的好惡』……………

一六七

四 高爾基論作家必須尊重勞動，研究事實，掌握材料，『創作』『靈感』

等等概念之有害無益……………

一七〇

五 魯迅論革命作家必須了解實際，體驗生活，任何天才也不能憑空創造……………

一七四

六 毛澤東論革命作家應學習馬列主義和學習社會……………

一七五

七 高爾基論批評家應當根據由自己直接觀察生活得來的事實來研究整個文

學現象，研究作品與作家。應當教導作家如何寫，自己也必須寫得

簡潔明瞭。克服教條主義，公式主義，宗派主義……………

一七七

八 魯迅論批評家必須有立場，說真話，不應亂罵與亂捧……………

一八一

九 毛澤東論文藝批評的兩個標準，文藝問題上的兩條戰綫鬭爭……………

一八五

附
錄

- 一 關於文藝領域上的黨的政策……………一八九
- 二 蘇聯作家同盟規約……………一九六
- 三 魯迅對於左翼作家聯盟的意見……………二〇三

第一輯 意識形態的文藝

一 馬克思論歷史唯物論

人們在自己生活底社會生產中，進入到特定的、必然的、不依存於自己的意志的關係——即生產關係，而這些生產關係是與他們的物質生產力底特定的發展階段相適應的。這些生產關係底總和，組成社會底經濟結構，即現實的基礎；而法律和政治的上層建築就是在這個基礎上樹立起來的，同時特定的社會意識形態是和這個基礎相適應的。物質生活底生產方式，規定着一般社會生活，政治生活，精神生活底過程。不是人們底意識決定他們的存在，相反地，而是他們的社會存在決定他們的意識。到了自己發展底某一階段，社會底物質生產力就和現存的生產關係，或者說，就和財產關係——這不過是現存的生產關係在法律上的用語而已——發生矛盾，而生產力在此以前是在這些關係中間發展起來的。這些關係從生產力底發展形態變成生產力底枷鎖。於是社會革命底時代就到來了。隨着經濟基礎底變更，整個龐大的上層建築也就或緩或急地發生着變革。在考察這些變革的時候，必須經常把生產底經濟條件方面的——可以用自然科學底精確性指明出來的——物質的變革，與法律的、政治的、宗教的、藝術的、或哲學的形態，簡單地說，與觀念的形態分別清楚，而人們就是在這些觀念的形態中認識這個衝突並且力求克服這個衝突的。正如我們不可以根據一個人對於他自己的想法去判斷這個

人，同樣也不可以根據這類的變革時代底意識去判斷這類的變革時代。相反地，這個意識，必須從物質生活底矛盾中，從社會生產力和生產關係間的衝突中去加以解釋。無論何種社會結構，在它充分地給一切生產力以發展餘地，而這一切生產力尚未發展之前，是決不會死亡的；新的更高的生產關係，在它藉以存在的物質條件尚未在舊社會本身底胎胞內成熟之前，是永遠不會出現的。因此，人類總是給自己提出自己所能解決的任務，因為只要仔細考察，總可以看出：任務本身，只有在它藉以獲得解決的物質條件已經存在着，或至少是在形成底過程中的時候，才會產生出來。大略說來，我們可以把亞細亞的、古代的、封建的、和現代資產階級的生產方式，標明爲社會經濟結構進展中的各個時代。資產階級的生產關係，是社會生產過程底最後的敵對形態，不是在個人敵對底意義上的敵對，而是產生自個人底社會生活條件中的敵對；在資產階級社會底胎胞內發展起來的生產力，同時也創造着解決這個敵對的物質條件。因此，人類社會底前史，就以這個社會結構而告終了。

（馬克思：「政治經濟學批判」導言）

二 恩格斯論歷史唯物論與庸俗唯物論，庸俗

唯物論在文藝理論上的表現

依據歷史唯物論，在歷史過程中決定的契機，**歸根結底**，是現實生活底生產和再生產。馬克思和我的主張，都不過是如此而已。假如有人把這個命題這樣曲解，以爲經濟的契機乃是唯一的決定的契機，那末，它就變成一個空洞的、抽象的、無意識的詞句了。經濟情況乃是基礎，但是上層建築底各

種契機——階級鬭爭底政治形式和它的結果——勝利的階級在獲得勝利之後所建立的憲法等等，法律的形式，甚至這一切現實的鬭爭在參加者底頭腦裏的反映——政治的、法律的、哲學的學說，宗教的觀點和它們的向教條體系的進一步的發展——在歷史鬭爭底過程中都發生着作用，而且在許多場合上主要地決定着它的形式。這一切契機中間，存在着一種相互作用，在這相互作用裏，經濟的運動是作為必然性，最後貫澈着所有的無限的偶然性（即是貫澈着這樣的事物和事件，而這些事物和事件的內在的相互關係是如此隔離或者如此難於確定，以致我們會忽略它，認為它是不存在的）。好果不是這樣，那末，把理論應用於任何歷史時期，就比解決最簡單的一次方程式還更容易了。

（恩格斯：「給布洛赫的信」，「馬恩通信選集」）

政治、法律、哲學、宗教、文學、藝術等等的發展，都是奠基於經濟上面的。但是，它們在相互之間和在經濟基礎上，都發生着作用。這不是說，僅只經濟的狀況是唯一的、主動的原因，而其餘的都只是被動的因素。不，在最後顯現的經濟必然性底基礎上面，是有着相互作用的。例如，國家憑着保護關稅，自由貿易，好的或壞的財政制度而發生作用。甚至德國小市民底要命的疲憊和無力（從一六四八年到一八三〇年這個時期德國底窮困的經濟狀況中發生出來的，而且首先表現在虔敬主義，後來又表現在感傷主義以及對於封建領主和貴族階級的屈從中間的），也不是在經濟上沒有影響的。這是新的高漲底最大的阻礙之一，而且這個阻礙，僅只在革命的和拿破崙的戰爭把慢性的貧困變成了急性的之後，才被動搖了。因此，像人們有時候極容易想像的經濟狀況底自動作用，是沒有的。但是人們自己創造自己的歷史，僅是在特定的，把他們限制着的環境之內，在當前的現實的關係底基礎之

上，而且在這些關係中間經濟的關係最終是決定的東西，不管其他政治和意識形態的條件對於它有着怎樣強烈的影響。經濟的關係成了一條貫穿在它們中間的，唯一引導人達到理解的紅線。

（恩格斯：「給斯他爾根堡的信」，「馬恩通信選集」）

至於說到那些更高地飄浮在空中的意識形態的領域，如宗教、哲學等等，那末，它們是有着一種爲歷史時代所發現和接受的史前的內容的，一種在今天我們會叫作胡想的內容的。這各種各樣的關於自然，關於人類本身的構成，關於神靈，關於魔力等等的不正確的概念，大多數是只有着一種消極的經濟基礎的；史前時代低級的經濟發展，把這些關於自然的錯誤的概念當作了它的補充，有時候，甚至當作了它的條件，並且甚至當作了它的原因。雖然經濟需要是進步的自然認識底主要的推動力，而且愈到後來愈是如此，但是如果要給這一切原始的胡想都尋找經濟的原因，那就未免是太學究氣了。科學底歷史，就是逐漸廢除這種胡想的歷史，或者是用新的比較不那樣荒謬的胡想來代替它的歷史。從事這個工作的人們，是屬於勞動分工底特殊的領域的，並且以爲自己是在開闢一個獨立的領域的。只要他們在社會分工中間形成一個獨立的集體，那末，他們的生產，連他們的錯誤也包括在內，對於整個社會發展，甚至經濟發展，就有着一般反作用的影響。但是雖然如此，他們本身仍是處在經濟發展底支配影響之下的。例如，以哲學而論，這種情形，在資產階級的時代裏，就最容易得到證明。霍布士是第一個近代的唯物主義者（在十八世紀的意義下），但是，在專制的君主政體在整個歐洲處於極盛的時期，並且在英國和人民進行鬭爭的時代裏，他又是一個專制政體底擁護者。洛克，在宗教上和在政治上，都是一六八八年的階級調和底產兒。英國的無神論者，和他們的澈底的繼承者，

即法國的唯物主義者，都是資產階級底真正的哲學家。從康德到黑格爾的德國哲學裏顯現着德國的資產階級的俗物——時而是肯定地，時而是否定地。但是，作為分工底一個特殊領域，每個時代底哲學，都有着特定的思想材料作為前提，而這個材料是它從它的前驅者繼承下來的，而且它就是從這出發的。因此，就發生這樣的現象：經濟落後的國家，能够在哲學上起領導的作用；十八世紀法國之對於英國（法國人是立足於英國的哲學上面的），以及後來德國之對於前兩者。但是，法國和德國底哲學以及當時的文學底普遍繁榮，都是一種經濟發展底結果。但是，經濟發展在這些領域裏的最後的至上權，我認為是無可爭辯的，然而它是在既定的領域本身所規定的條件範圍內才顯現出來的：例如，在哲學裏，就是通過經濟影響對於先驅者留傳下來的現有的哲學材料所發生的作用（經濟影響大半又是在它的政治等的外衣下作用着的）。經濟在這裏並不創造什麼絕對新的東西，但是它决定着現有的思想材料底改變方式與進一步發展底方式。然而就是這個，它大半也是間接地完成的，因為對於哲學發生最重要的直接的作用的，乃是政治、法律、道德的反映。

（恩格斯：『給史密特的信』，『馬恩通信選集』）

至於說到你用唯物論的方法來分析這個問題的嘗試，那末，首先我應當說明：不把唯物論的方法當作研究歷史的指導的線索，而把它當作現成的公式，將歷史的事實宰割和剪裁來適合於它，那末唯物論的方法就變成它的反面了。如果巴爾先生認為他把你在犯罪的地方當場捉住了，我覺得他是有一些理由的。

你把整個挪威以及在那裏發生的一切事物都歸到市儉的範疇裏去。於是，不管三七二十一，你又

把自己所認爲的德國市儈特點都歸到挪威的市儈底身上去。可是這裏有兩種情形妨礙着你。

第一，當整個歐洲對於拿破崙的勝利乃是反動階級對於革命的勝利，而僅只在拿破崙底祖國法蘭西裏面，革命還有一些威勢，能從復活的保皇黨底政權手裏取得資產階級自由主義的憲法，在這時候，挪威却能夠給自己爭取到了比較當時歐洲所有的任何憲法都更加民主的憲法。

第二，最近二十年來，挪威經驗了一種文學的繁榮，除了俄國之外，是沒有任何一個國家可以像它那樣值得自豪的。不管你把挪威人當作是市儈也好，不是市儈也好，無論如何，他們比任何其他民族創造了更多得多的精神上的寶物，並且在其他各國的文學上面，連德國文學也包括在內，嵌上了它的印記。

如果你估量了這些事實，那末，你就不得不承認：把挪威人歸到市儈的範疇，並且是純粹德國式的市儈的範疇，就和這些事實完全不相稱了。依我看來，這些事實，使我們不得不把挪威的市儈底特殊的性質，更精確地規定一下。

你大概可以在這裏找到很大的區別，德國的市儈，是失敗了的革命底產物，是被打斷了而且停滯住的發展底產物；由於三十年戰爭和它以後的時期——這時候其他各大民族正經驗着一種猛烈的成長——德國的市儈具有了特殊的非常顯明的性質：怯懦、狹隘、軟弱無力，無任何開創的能力。當歷史發展底潮流以後重新衝擊着德國的時候，德國的市儈底這種性質仍然是保存着的；而且這種性質是如此地強烈，竟致作爲一般的德國的典型，在德國社會所有的其他階層上面，嵌上它的印記，直到後來我們的工人階級才把這些狹隘的圈子給以打破。正是因爲他們把那種德國市儈底狹隘性扔丟了，所以德國的工人是最激烈的「祖國否認者」。

因此，不能認為德國的市儈是正常的歷史階段，而只能認為它是一幅誇張到了極端的漫畫，一種蜕化底標本（如像波蘭猶太人是猶太人底漫畫一樣。這只有在極端拘束而又極端誇大的小資產階級身上才是古典的作品）。英國、法國等等的的小資產階級，決不是和德國的小資產階級站在同一個水平線上的。

相反地，挪威的小農民階級和小資產階級，混雜着一部分中等資產階級——十七世紀英國和法國底情形大概就是如此——正代表着幾百年來社會的正常狀態。這裏說不上由於失敗了的偉大運動，由於什麼三十年戰爭而被迫回返到陳舊的發展階段上。因為自己的隔離狀態和自然條件，這個國家落後了；但是它的一般情況始終是適合於它自己的生產條件的，因而也就是正常的。直到最近，這個國家裏才散漫地出現了一些大規模工業底萌芽，然而資本集中底最有力的槓桿——交易所——在這裏是沒有地位的；除此之外，規模鉅大的海外商業，還顯示着一種保守的勢力。當其他各國到處都是輪船排擠帆船的時候，挪威却增大了帆船底航業，並且挪威的帆船底數量，在全世界上即使不佔第一位，至少也要算第二位，而這些帆船，主要是屬於小船主和中等船主的。不管怎樣，這種情形使得陳舊的停滯狀態運動起來，而且這種運動看起來就反映在文學底繁榮上。

挪威的農民沒有作過農奴，這個事實——在卡斯提那也是如此——在挪威底整個發展上留下了它的印記。挪威的小資產階級是自由的農民底兒子，因而比起德國的市儈來，他是真正的人。同樣，挪威小資產階級之中的婦女，比起德國的女市儈來，也要高出不知多少。不管易卜生底戲劇有着怎樣的缺點，它們却反映了一個世界，一個雖然是屬於中小資產階級的，然而比起德國的來，却要高出不知道多少的世界；在這個世界裏的人物，還有着自己的性格，有着開創的能力，能够獨立地行動，雖

然在從外國人底觀點看來不免有點兒奇怪。我認爲在發表意見之前，這一切是必須從根本上研究一番的。

（恩格斯：「給恩史特的信」，「馬恩列論藝術」）

三 馬克思、恩格斯論階級意識形態，社會階級及其文學上的代表

在每個時代裏，統治階級底思想就是統治的思想，這就是說，本身代表着社會底統治的物質力量的階級，同時就是這個社會底統治的精神力量。支配着物質生產手段的階級，因此也就掌握着精神生產手段，所以，由於這個，那些沒有手段以進行精神生產的人們底思想，一般講來，同時就服從於這個階級。統治的思想，無非是統治的物質關係底觀念的表現，「換句話說」：是在思想形式下表現出來的統治的物質關係；因此，這是那些使這一個階級成爲統治階級的關係底觀念的表現，即是這個階級底統治底思想。構成統治階級的個人，就中也具有着意識，因而也是會思考的；隨着他們之作爲階級而統治着並且决定着一定的整個歷史時代，不言而喻，他們在它的一切領域內也是這樣作的。就是說，他們也作爲思想家，作爲思想底生產者，而統治着和管理着他們的時代底思想底生產與分配；這就是說，他們的思想是時代底統治的思想。例如，在國王政權，貴族，和資產階級爲了統治權而起紛爭，因而把統治權瓜分了的國度裏，瓜分政權的學說就成了統治的思想，人們就都說這個學說是「永久的法則」。——「勞動分工」——我們在上面講過，它是先行的歷史底主要力量之一——這時候，也

兵大衆結合才能克服。毛澤東同志作了關於「大衆化」的完全新的定義：大衆化「就是文藝工作者自己的思想情緒應與工農兵大衆的思想情緒打成一片」。這個定義是最正確的。

對於從事語言藝術的文藝工作者，要與群衆打成一片，首先要學習群衆的語言。毛澤東同志在「反對黨八股」的講話裏就反覆申述了革命工作者學習人民語言的重要。他說：「人民的語言是很豐富的，生動活潑的，表現實際生活的」。所以他指出在學習人民的、外國的、古人的三種語言中要特別學習人民的語言，在學習人民的語言中又要特別學習工農兵的語言。過去文藝大衆化的運動雖是把語言當作中心問題的，且曾有過大衆語的運動，我們曾拿「讀出來可以懂得」做語文標準，這是不錯誤的。但問題是，如何達到這個標準呢？如果我們先不懂得群衆的語言，又如何能達到這個標準呢？而且大衆化不單純地爲了讀出來可以聽懂，這當然是首要的條件，同時也爲了使文藝語言本身更豐富，更生動活潑，更富於表現力。這樣學習群衆語言就是革命文藝工作者的一個最中心最根本的任務，但是我們却沒有把這任務這樣提出來過。我們介紹過高爾基的語言理論：文學語言是從勞動群衆口頭上採取來的，但却經過了文學者們的加工，他們從日常語言的自然奔流中，嚴選了最正確，恰當，適切的語言。但我們先就強調了加工的一面，而沒有着重原料的採集。沒有原料，又何從加工呢？我們的文藝作家一般地都只在描寫人物的對話中，採用了民間口語（這比初期革命文學者寫工農兵，都是滿口知識分子話，是一個很大的進步），但却沒有學會在作敘述描寫時也運用群衆語言，自然是經過提煉了的群衆語言；或者甚至沒有感覺到這樣做的必要。於是人物對話中的土語方言在大堆的歐化語的敘述描寫中成了不過一個耀目的點綴罷了。文藝作品中「歐化」的毛病，並沒有因爲大衆化的提倡而得到適當的改正。因爲既看輕了群衆的語言，又看輕了群衆攝取新詞彙新語法的消化力，於是就不去

以群眾的語言爲基本，而逐漸地加進新的字眼和語法，形成了一方面是「歐化」的革命文藝，另一方面是「大衆化」的革命文藝，兩個截然不同的領域，提高與普及完全分離。魯迅關於大衆語文的理論却是正確的，他提倡方言土語，而又主張採用外國語和文言，和毛澤東同志在反對黨八股中所主張的是大體相同的。但毛澤東同志却更明確地強調地提出了學習人民語言特別是工農兵語言的任務。

毛澤東同志把感情的變化看做由一個階級變到另一個階級的標誌。這種感情的變化對於文藝工作者是特別地重要的。高爾基說文學者是階級的感覺器官，文學以血和肉飽和着思想。魯迅也說文人的是非要格外分明，愛憎格外熱烈。一篇文藝作品如果不是情緒飽滿的，就必然成爲不是花花綠綠的詞藻主義，就是瘦骨嶙峋的公式主義，或者二者兼而有之。文藝工作者是富於感情的，問題是革命的文藝工作者必須有革命的無產階級的感情。但是我們文藝工作者差不多都是知識分子出身的，他大部分對於革命，對於無產階級的認識是抽象的，他們多少保留了個人知識分子的情感。他們有過自己特殊的趣味，愛好，他們有過自己的小小的感情的世界。他們沒有體驗過什麼大的群眾鬪爭的緊張和歡喜。個人情感常常成爲了一種太大的負擔。高爾基說過：「人們被歷史的兩種力量——小市民的過去和社會主義的未來——所牽引，明顯地在動搖着，情緒的根源傾向過去，理智的根源傾向未來，這並不是主張感情和理智可以分開，如像有些同志所常爲自己辯護的那樣，而正是說明了情感的情力之大，立場的澈底轉變不容易。這是一種危險的動搖狀態。經過整風，我們文藝工作者的感情是大大改變面貌了，毛澤東同志所說的「小資產階級的王國」受到了空前的搗毀。我們要在生活和工作的實踐中來進一步地更澈底地改變我們的情感，使得我們的思想情感真正地做到與工農兵大衆的思想感情打成一片，這才能完成文藝大衆化的任務。

人們的概念，他們的觀點，他們的觀念，一句話，他們的一切意識，是隨着他們的生活狀態，他們的社會關係，他們的社會存在底改變而改變的，——這難道是不容易了解的嗎？

思想底歷史，如果不是證明精神活動是隨着物質活動而改革的話，那它還證明什麼呢？既定的時代底統治思想，總不過是那個時代底統治階級底思想。

人們談論着那些使整個社會實行革命的思想；這不過表示着這個事實：在舊社會內部已經形成了新社會底因素，隨着舊的生活條件底崩潰進行着舊的思想底瓦解。

當古代世界衰落的時候，古代宗教就被基督教征服了。當基督教思想讓位給十八世紀啓蒙思想的時候，封建社會正和當時革命的資產階級進行殊死的鬭爭。良心自由與信教自由的思想，只不過表現着學術領域裏的自由競爭底統治罷了。

「但是——有人會向我們說，——宗教、道德、哲學、政治、法律等等的思想，當然是在歷史發展過程中改變了的，可是，宗教、道德、哲學、政治、法律在這個不斷的變動中總是保存着的。

「除此之外，還存在着一些永恆的真理：自由、正義等等，它們都是一切社會發展階段所共有的。可是共產主義却廢除一般的真理，它廢除宗教與道德，而不是把它們加以改造；因而它是與一切歷史發展過程相對立的」。

這種非難，究竟有什麼用處呢？過去的一切社會底歷史，都是奠基於階級底矛盾上面的，而這些矛盾，是在各個不同的時代中採取各種不同的樣式的。

但是，不管它採取什麼形態，社會中一部分人剝削另一部分人，乃是過去各個世紀底共同的事實。因此，毫不奇怪，各個世紀底社會意識，不管有着怎樣的複雜性和多樣性，在此以前，都是在某

些共同形態或意識形態中轉動着。而這些形態只有隨着階級矛盾底全部消滅，才能完全消失。

共產主義革命，是和現存的財產關係之最急進的破裂；它是以最急進的方式，和傳統的思想實行破裂。

（馬克思、恩格斯：『共產黨宣言』）

社會民主黨底特殊性質是表現在：它之要求民主共和制度並不是爲着消滅這兩個極端——資本與僱傭勞動，而是爲着鬆弛與調和它們之間所存在的對立。不管爲着達到這個目的而提出的方法是怎樣，不管這個目的被裝飾得怎樣革命，而內容依然是一樣：以民主主義的方法改造社會，然而，這個改造還是在小資產階級底範圍之內。但是，也許有人會狹隘地認爲：小資產階級是自覺地企圖保衛一種利己的階級利益的。相反地，小資產階級認定：它的解放底特殊條件，同時就是近代社會唯一可以由之得到挽救與階級鬥爭唯一可以由之獲得避免的一般條件。同樣，我們不應當認爲：所有的民主主義底代表者都是小商人或小商人底崇拜者。就他們的教育和個人地位講來，他們與小商人相隔有如天壤之別。他們之所以成爲小資產階級底代表，是由於他們的思想沒有超出小資產階級底生活環境底界限，因而，他們在理論上所達到的任務和解決方法，正是小資產階級爲着自己的階級利益和社會地位，在實際上所達到的任務和解決方法。一般講來，一個階級底政治和文學的代表與他們所代表的那個階級之間的關係，就是如此。

（馬克思：『拿破崙第三政變記』）

四 馬克思論藝術生產與物質生產發展的不平衡

關於藝術，誰都知道，它的某些繁榮時代，並不是與社會底一般發展相適應的，因而也不是與那可以說構成社會組織骨幹的社會物質基礎相適應的。例如，希臘人與現代人之比較，或者是莎士比亞與現代人之比較。關於藝術底某些形式，例如史詩，甚至誰都承認，在真正的藝術生產剛剛開始的時候，它們決不能在世界史上劃時代的古典的形式下創造出來的；因此，在藝術本身底領域裏，某些具有巨大意義的形式，只有在藝術發展比較低的階段上才是可能的。要是在藝術領域內的各個部門間的關係是這樣的話，那末，整個藝術領域對於一般社會發展的關係也有着這種情形，這就更不足驚奇了。困難處只是在於那對於這些矛盾的一般的撮述。只要把它們當中每一個分別出來，那它們就立刻明白了。我們試以希臘藝術，其次以莎士比亞，對於現代的關係為例吧。誰都知道希臘神話不僅是希臘藝術底寶庫，而且是希臘藝術底土壤。難道作為希臘人的幻想，因而也就是作為希臘人的「藝術」基礎的這個對於自然界以及社會關係的看法，在自動紡織機鐵路蒸汽機和電報底存在之下有可能嗎？

烏爾剛（火神）怎能與羅伯爾股份公司相比，幽丕特（雷神）怎能與避雷針相比，赫爾麥斯（神界之宣傳使者）怎能與流通證券相比呢？任何神話都是在想像中間和經過想像而控制自然底威力，壓倒自然底威力，賦予自然底威力以形體的；因此，隨着這些自然底威力之實際地被支配，神話就消滅了。在印字房街（倫敦泰晤士報館所在地）面前，哪裏還有華瑪女神呢？希臘藝術底前提乃是希臘神話，即是，在人民幻想中經過不自覺的藝術方式所加工過的自然界和社會形態。這是希臘藝術底

資料。但是，並不是任何一種神話，亦即不是對於自然界的任何一種不自覺的藝術的加工（在這裏所謂自然界，是指一切對象而言，因而社會也包括在內）。埃及神話決不能成爲希臘藝術底土壤或母胎。然而無論如何，總是一種神話。因此，希臘藝術決非產生自這樣的一種社會發展，這種社會發展排斥對於自然界的任何神話的態度，對於自然界的任何神話的解釋，因而，要求藝術家必須有一種與神話不相關涉的幻想。

另一方面，在火藥與鉛彈底時代裏，阿契里是可能的嗎？或者是，一般地說，伊里亞特可能與印刷器和排印機同在一起嗎？難道史話、樂歌和詩神，因而乃至史詩底必要的前提，不會隨着印刷機底出現而不可避免地消滅嗎？

但是，困難處並不在於了解希臘藝術和史詩是與社會發展底某些形態關聯着的。困難處是在了解它們還繼續供給我們以藝術的享樂，而在某種意義上還保存着一種規範和一種不可企及的標本底意義。一個大人是不能再變成一個小孩的，除非他變得稚氣了。但是，難道小孩底天真不能令他高興嗎？難道他自己不應當企圖在更高的階段上再造自己的真實的本質嗎？難道每個時代底本有的特質不是在兒童底天性中毫不矯飾地復活着嗎？爲什麼人類社會底童年，在它發展得最美好的地方，不應該作爲一個永不復返的階段對於我們顯示着不朽的魅力呢？世界上有着教養不良的兒童，也有着早熟的兒童。許多古代的民族是屬於後一種範疇的。希臘人乃是正常的兒童。他們的藝術在我們面前所顯示的魅力，是與它生長於其上的未發展的社會階段不相矛盾的。相反地，它是這個未發展的社會階段底成果，而且是與下述的情形不可分離地聯系在一起的，即是，希臘藝術所產生而且只有在其下才能產生的未成熟的社會關係，是永遠不能再回返的了。

(馬克思：「政治經濟學批判」)

五 馬克思論物質生產勞動與藝術創造及藝術感受性

因此，我們的祖先在幾百萬年由猿進化爲人的過程中漸漸地學會了使自己的手適應於一些工作，而這些工作在最初一定是很簡單的。最低級的野蠻人，甚至那些由於暫時身體的蛻化而使人不得不推想是返向動物狀態的，也比從猿到人的過渡期間的生物要高出得多。在第一個燧石精助人底手而變成刀子之前，可以說一定是經過了悠久的歲月的。如果與之相比，我們所知道的歷史時代就顯得完全不足道了。但是完成了具有決定意義的一步，手就變得自由了，而且能够愈變愈熟練和精巧，至於由此而得到的巨大的柔軟性就遺傳下來，逐代地增加着。

所以，手不僅是勞動底器官，而且是勞動底產物。僅只由於勞動，由於適應一切新的工作，由於把這樣獲得的筋肉、關節、和經過更長時間的骨骼底特殊發展遺傳下來，以及由於以遺傳下來的熟練去適應新的更加複雜的工作——僅只由於這一切，人底手才達到了這種高度的熟練，以致它彷彿憑着魔力似地產生了拉斐爾底畫，托爾華爾得森底雕塑，巴加尼尼底音樂。

(恩格斯：「從猿到人過程中勞動的作用」)

對象世界底實際生產，無機自然底加工，乃是證明這點：人是一種有意識的種屬的存在，即是，人是把種屬認作自己的存在或者是把自己認作種屬的存在的一種存在。不錯，動物是生產着的。動物

給自己建造巢窟、住所，例如，蜜蜂、水獺、螞蟻等等就是這樣。但是動物僅只生產牠自己和牠的幼兒所直接需要的東西；牠的生產是片面的，至於人底生產則是全面的，動物僅只在直接的肉體需要底壓迫下而生產，至於人則是離開肉體要求而獨立生產的，而且只有在離開肉體要求的時候才能第一次真正地生產；動物僅只生產牠本身，至於人則是再生產整個自然；動物底生產是直接屬於牠的肉體的，至於人則和他的生產品是自由地對立的。動物是按照牠所屬的種屬底要求底尺度而創造的，至於人則能夠適應每種種屬的尺度而生產，並且總能夠以適當的尺度去處理對象；因此人是依據美底法則而創造的。

（馬克思：『哲學經濟』手稿）

生產不僅供給需要以物質，而且也供給物質以需要。當消費從其原始的、自然的粗野性和直接性中間顯現出來——而它在這個階段上的長期的滯留又未免是那停頓在原始的野蠻性上面的生產底結果——消費本身，就像衝動一樣，是以對象為媒介的。消費對於對象所感到的需要，是由對於對象的感受所創造的。一件藝術品——任何其他的生产品也是如此——創造一個了解藝術而且能够欣賞美的公衆。因此生產品不僅為主體生產對象，而且也為對象生產主體。

（馬克思：『政治經濟學批判』序言）

只有音樂引起人底音樂的感覺；對於非音樂的耳，最美的音樂也沒有任何的意義，對於它，音樂不是一個對象，因為只有我的某一種本質的力量底確定，才能成爲我的對象，所以，對象對於我能够

存在，正如我的本質的力量作爲主觀的能力對於它存在着一樣。因爲對於我，任何對象底意義（僅只對於任何與之適應的感覺才有着意義），都是正確地適應着我的感覺的；因此社會的人底感覺與非社會的人底感覺是不同的；只有憑着（從對象上）客觀地揭開了的人的本質底豐富性，才能有主觀的人的感覺底豐富性，才能有音樂的耳，善於識別形式美的眼睛，……一句話，人的能够享受的感覺，一部分是生來就有的，一部分是逐漸發展的，而且這些感覺是作爲人的本質的力量而被確定着的。不僅通常的五官的感覺，而且所謂精神的感覺、實際的感覺（意志、愛情等等），一句話，人的感覺、感官底人性，都只是憑着它們的對象底存在，憑着人化了的自然而發生的。五官的感覺底形成乃是整個世界歷史底產物。作爲粗糙的實際的要求底俘虜的感覺，只是有着一種被局限了的意義。對於飢餓的人並不存在着食物底人的形態，而是僅只存在着它的作爲食物的抽象的存在；爲着同樣的效果它可以採用最粗糙的形態，因而就不可能說這個滿足食物要求的方法與動物的滿足食物要求的方法有什麼差別……窮困而又充滿着憂慮的人是不能够理解最好的戲劇的；珠寶商人僅只看到貨幣價值，而看不見珠寶底美和特性；他沒有珠寶的感覺。因此，爲了把人底感覺加以人化，以及創造與之適應的人的意義以求理解人底本質底一切豐富性與自然底一切豐富性，那就必須在理論上和實踐上把人的本質加以對象化。

（馬克思：『神聖家族』預備材料）

六 普列哈諾夫論原始藝術與勞動之不可分離，

勞動早於藝術

從我上面所引用的事實，可以明顯地看出：感得韻律並引以為樂的人的能力，使原始生產者喜歡在勞動過程中依從着一定的拍子，並且在那生產動作上，伴以勻整的音響或各種掛件的富有節奏的響聲。但是原始生產者所依從的拍子，是被什麼所規定的呢？為什麼在他的生產動作上恪守着正是這個韻律而不是其他的韻律呢？這是被所與的生產過程之技術的性質，所與的生產的技術所規定的。在原始種族中，各種各樣的勞動，有它各種各樣的歌，那調子，常常是極精確地適應着那一種勞動所特有的生產動作的韻律。隨着生產力的發展，在生產過程上韻律活動的意義就微弱了。但是，就連在文明民族，例如在德國的村落裏，根據畢海爾的話，在一年的各時期，就各有特別的勞動者的熱鬧點綴，而且各種勞動各有其自己的音樂。

同樣必須注意的是，關聯着勞動之如何地施行——由一個生產者，還是由集團？——而發生了為一個歌者或為全合唱團而作的歌謠，並且後者還被分為若干範疇。但是，在這一切場合中，歌謠的韻律常常是嚴密地被生產過程的韻律所規定的。不特如此，這過程之技術的性質，對於伴隨勞動的歌謠的內容，也有決定的影響。勞動和音樂以及詩歌之相互關係的研究，使畢海爾得出如下的結論：『在發達的最初的階段上，勞動、音樂和詩歌是最緊密地相結合着的，然而這個三位一體之基礎的要素是勞動，其餘的兩要素，僅有從屬的意義而已』。

許多伴隨生產過程的音響，它本身已經有音樂的效果，加之，由於在原始民族，音樂中的主要東

西是韻律，所以不難理解，他們的無技巧的音樂作品，是怎樣地由勞動的用具和那對象接觸所發出的音響而生成的。那是由於增強這些音響，由於把某種複雜化放進這些韻律裏去，並且由於使這些一般地適應人的感情的表現，而被完成的。但是，爲此必須首先把勞動用具變形，於是這就變化爲樂器了。

生產者僅只敲着那勞動的對象的那樣的用具是應該首先經驗這種變化的。我們知道，鼓在原始民族之間非常普及，一些原始民族甚至至今還以這爲唯一的樂器。絃樂器在原始的時候也和它屬於同一範疇，因爲原始音樂家是一面演奏，一面敲絃的。吹奏樂器在他們那裏退居於次等的地位，笛子常常比別的東西較爲多見，其演奏，往往是爲了要把韻律的正確性傳給他們，而伴隨某種協同的勞動的。我在這裏不能詳述畢海爾關於詩歌之發生的見解，對於我，是在以後的信札之一中來述說它較爲便利。簡單地說，畢海爾相信：有力的有節奏的動作，特別是我們稱之爲勞動的動作，促進了詩歌的發生，而且這不只關於詩歌的形式，就是關於它的內容，也是同樣正確的。

（普列哈諾夫：『論藝術』，『藝術論』）

如大家所知道，野蠻人常常在自己的舞蹈中再現各種動物的運動。藉什麼來說明這事呢？只有藉：想再經驗一次在狩獵之際由力之行使而得到的滿足的那種衝動來說明。看一看愛斯吉摩的狩獵海豹吧。他匍匐着爬近牠，照海豹昂着頭的樣子竭力抬着頭，他模仿牠的一切動作，等到悄悄地接近了牠之後，才下狙擊的決心。模仿動物的姿態，遂成爲狩獵之最基本的部分。所以當狩獵者燃起了慾望，想再經驗一次在狩獵中由力之行使而得到的滿足的時候，就模仿動物的姿態，於是遂創造了自己。

的獨創的狩獵人的舞蹈，這是不足為奇的。但是，在這種場合，舞蹈，即遊戲的性質，是被什麼所規定的呢？是被認真的勤勞，即狩獵的性質所規定着的。遊戲是勞動的孩子，後者在時間上必須先於前者。

另一個例子，望·譚·斯泰南在巴西的一個種族那裏，曾看見用震撼的演劇手法來描寫負了傷的戰士之死的舞蹈。你以為怎樣？在這種場合，什麼先於什麼呢？戰爭先於舞蹈，還是舞蹈先於戰爭呢？我認為是，先有戰爭，然後才發生了描寫戰爭之各種光景的舞蹈；先有在戰場上負傷的戰士之死於野蠻人內部所引起的印象，然後才發生了想用舞蹈來再現這個印象的衝動。如果我是正確的——我相信我是正確的——那末，在惹裏，我就也有了十足的根據來說：追求功利的目的的活動，早於遊戲，因之遊戲是它的孩子。

畢海爾也許會說：在原始人，戰爭和狩獵都是娛樂——即遊戲——而不是勞動。但是說這樣話的，是玩弄名詞的人。在低級的狩獵種族所站的那發展階段上，狩獵和戰爭，是爲了維持狩獵人的生存，爲了他的自衛的，必要而不可缺的活動。兩者都完全是追求着一定的功利的目的，所以，把兩者和正以缺乏這樣的目的爲特色的遊戲看作一樣，是只有在過甚的而且幾乎是意識的濫用名詞的時候，才是可能的。不僅如此，野蠻生活的研究者，還說野蠻人決不是爲了單單的滿足而狩獵。

但是，現在舉出關於我所擁護的見解之正確性早已沒有任何懷疑之餘地的第三個例子來吧。

前面我已經指出來：在從事狩獵同時也還從事農業的原始民族的生活，社會勞動之重大的意義了。現在我想請你注意：排戈曠斯族——南明大璫的土人種族之一——在進行着社會的開墾這件事。在他們那裏，男女都從事農業。在稻的播種日，男人和女人們從早晨就聚在一起，一同開始工作。男

人們走在前邊，一面舞蹈，一面把鐵鍬插到地裏去。女人們跟在後面，把稻種拋進男人們挖的窪中，於是在那上面蓋上土，所有這些，都作得認真而且隆重的。

在這種場合我們看到遊戲（舞蹈）和勞動的綜合。然而這個綜合並沒有掩蔽了現象之間的真正關係。如果你不認為排戈喃斯族最初是爲了娛樂把自己的鐵鍬插到地裏去，播上稻種，到後來才爲了維持自己的生存來動手開墾土地，那末，你就不能不承認：在這種場合，勞動早於遊戲。在排戈喃斯族那裏，遊戲是被施行播種這個特殊的條件產生出來的。戲是遊勞動的兒子——是在時間上走在它前面的勞動兒子。

請你注意：在同樣場合，舞蹈本身是勞動者的動作之單純的再現。我引用畢海爾自己的話來證明這點吧。他在自己的著作 *Arbeits und Rhythmus*（勞動和韻律）裏，這樣說：「原始民族的許多跳舞，它本身只是一定的生產行爲之意識的模仿。所以，在這種模仿的描寫的時候，勞動必然地不能不先行於遊戲」。我完全不了解爲什麼畢海爾到後來竟會斷定遊戲更早於勞動。」

連非常低級的狩獵種族——例如薄墟曼或澳洲土人——也會作畫，這是事實。在他們那裏，——我將在另一封信裏談——存在着真的畫廊。焦克諦和愛斯吉摩以彫刻和彫物細工出名。在古象期會居住歐洲的種族，則以不亞於此的藝術傾向見知於世。所有這些，都是哪一個藝術史家也不能等閑視之的，極重要的事實。但是，說澳洲土人，薄墟曼，愛斯吉摩或古象的同時代者那裏，藝術活動先行於有用的對象的生產，在他們，藝術是比勞動更「古」，——這種事是從哪裏發生出來的呀？這樣的事從哪裏也決不會發生的。完全相反。原始狩獵人的藝術活動的性質，明顯地證明着：有用的對象的生

產和一般的經濟活動是先行於藝術的發生，因而也在那上面捺着最顯明的印記。焦克諦的畫，畫着什麼呢？——是狩獵生活的種種光景。顯然是焦克諦最初從事於狩獵，然後才開始在繪畫上再現出自己的狩獵來。完全一樣地：如果薄墟曼是幾乎專畫動物，孔雀、象、河馬、鴻雁及其他，那就因為動物在他們的狩獵生活上是演着絕大的決定的角色的原故。最初，是人和動物站在一定的關係上了（開始狩獵牠們了），然後——而且正因為他和牠們站在一定的關係上的原故，他就有了想描寫這些動物的衝動。那末，什麼先行於什麼呢？勞動先於藝術，還是藝術先於勞動呢？

不，敬愛的先生，我相信，如果我們不把如下的思想據為己有——即：勞動早於藝術，以及：人，一般地都是先從功利的觀點來觀察對象和現象，然後才在自己對它們的關係上，立脚於美的觀點——那末，在原始藝術的歷史上，我們是什麼也不能理解的。

（普列哈諾夫：『再論原始民族的藝術』，『藝術論』）

七 高爾基、魯迅論勞動創造文化，勞動人民的口

頭文學，古代的故事與神話的價值

勞動過程曾經把直立的動物變成了人，並且創造了文化底根本的基礎；這種勞動過程底作用，從來不會給以應有的全面和深刻的研究。這是十分自然的，因為這樣的研究對於勞動底剝削者是沒有利益的，勞動底剝削者把群眾底精力當作一種原料變成貨幣，在這裏當然不能提高原料底價值。從遠古起，從人類分為奴隸主與奴隸的時代起，勞動群眾底活的力量就被利用了——而且現在也被利用着！

正如我們利用河流的機械的力量一樣。原始人被文化史家們描寫為捉弄玄虛的唯心主義者和神祕主義者，神底創造者，「人生意義」底追求者。他們硬把鞋匠雅可夫·栢姆底心情加在原始人身上，栢姆生在十六世紀末與十七世紀初，在空閒的時候從事研究資產階級的神祕主義者們所嗜愛的哲學；他言講：「人應當冥想天、地、日、月、星辰、五行、萬物以及天使、魔鬼、天堂和地獄」。

你們知道，考古學底材料和古代宗教儀式底反映曾經是原始文化史底資料，然而這些殘存的東西是在基督教哲學底教義底影響之下加以闡發和考究的，而這種基督教哲學底教義對於無神論歷史家也不是無緣的，這種影響在斯賓塞底超有機的進化論裏完全顯明地可以看出來，而且不僅在斯賓塞身上，就是對於弗拉西爾和其他一切的人，它也不是無緣的。但是研究原始和古代文化的歷史家們沒有一個利用過民謠底材料，人民底口頭文學，神話底陳述；一般講來，神話乃是自然現象，對自然底鬭爭，以及社會生活在廣大的藝術概括中的反映。

要把費盡一切力量去為生存而鬭爭的兩脚動物想像為離開勞動過程。離開氏族和部落底問題而抽象地思想的人，這是極端困難的。要把披着獸皮和赤着雙腳的愛馬奴爾·康德想像作是一個冥想「自在之物」的人，這也是困難的。從事抽象思想的是以後的人，是亞里士多德在他「政治學」裏所說的那種離群獨處的人，他說：「社會以外的人不是神便是野獸」。既然是野獸，他有時候就使人不得不認為他是神，但是，作為野獸，他竟成了創造無數的關於獸形的人的神話的材料，正如古代第一批學會了騎馬的人成爲了半人半馬的神話底基礎。

原始文化史家完全抹煞了唯物主義的思想底顯明的標記，而這種唯物主義的思想是勞動過程和古代人底社會生活底全部現象所激發起來的；這些標記是以故事和神話底方式傳給我們，從這些故事和

神話中間我們聽到關於馴養動物，發現藥草，發明勞動工具的種種工作底回聲。在遠古時代人們就已經夢想着能夠在空中飛行——關於法伊東，狄達勒斯和他的兒子伊卡拉斯的傳說以及關於「飛毯」的故事都告訴了我們這個。他們夢想着加速走路的速度——於是有所關於「快靴」的故事。他們學會了騎馬。想在河裏比水流游行得更快的希望引起了槳和帆底發明，想從遠處殺傷敵人和野獸的志願成爲了發明投石器和弓箭的動機。他們想到能夠在一夜之間紡織大量的布疋，能夠在一夜之間修造很好的住宅，甚至「宮殿」，就是說可以防禦敵人的住宅，結果他們創造了紡紗車——一種最古的勞動工具，原始的手織機，並且創造了關於智者華西里沙的故事。我們還可以引出成十的例子來證明原始人底想像的，假想的，然而已經工藝化了的思想是眼光遠大的，這種思想竟致不亞於我們現代的假想，例如，利用地球環繞地軸的轉動力和消除北極的冰塊。古代的一切故事和神話可以說以唐達爾神話達到最高峯：唐達爾站在水裏，水淹到咽喉，他渴得要命，可是沒法止渴——這是一個處在外圍世界底現象中間而不認識這些現象的古代人。

我不懷疑你們都熟知古代的故事。神話、傳說，但是我很希望大家更深刻地了解它們的根本的意義。這個意義歸結起來是：古代勞動者們渴望減輕自己的勞動，增加他的生產率，防禦四腳的和兩腳的敵人，以及用語言底力量，「魔術」和「咒語」底手段以控制自發的害人的自然現象。最後一點是特別地重要，因爲它表明着人們是怎樣深刻地相信自己的語言底力量，而且這種相信可以從組織人底社會關係和勞動過程的語言底顯明的、完全現實的用處上面得到說明。他們甚至企圖用「咒語」去影響神。這是完全自然的，因爲古代的神都住在地上，和人相似，他們的舉動和人一樣：寬待馴順者，仇視忤逆者，而且他們也和人一樣好妬忌、好報復、好功名。宗教的思想並非產生於自然現象底

觀點中間，而是產生於社會鬭爭底基礎上面。神像人的這個事實就是證明這個意見的證據之一。我們完全可以認定：古代的「著名的」人物乃是製造神的原料——赫爾古列士，「勞動英雄」，「萬能家」，最終被擢升到奧林比山上，歸入諸神之列。在原始人底觀念中，神並非一種抽象的概念，一種幻想的存在，而是一種武裝着某種勞動工具的完全現實的人物，神是某種手藝的能手，人們底教師和同事。神是勞動成績底藝術的概括，而勞動群眾底「宗教的」思想必須加上一個括弧，因為這乃是一種純粹藝術的創作。把人們的能力加以理想化，同時好像預先感到了它們的強大的發展，神話底創造在自己的基礎上乃是現實主義的。在古代的幻想底每一飛翔之下，我們容易發見它的推動力，而這個推動力總是人們想減輕自己的勞動的志願。十分明顯，這個志願產生自肉體勞動的人們。十分明顯，神是不會出現的，而且不會在勞動人民底日常生活中存在這麼久的，要是他對於地上的統治者，勞動底剝削者沒有加倍的用處。在我們的國家裏，神之所以如此迅速而且容易地被人擯棄，正是由於神底存在底原因已經消滅了——已經沒有必要去證明人對於人的統治是理所當然的了——因為人對於人應當只是同事、朋友、戰友、教師，而不是他的智力底統治者。

但是奴隸主愈有力量和權威，神就在天上升得愈高，而在衆群中間就出現了一種反抗神的意願，這種反抗神的意願體現在普羅米塞斯，愛沙尼亞底卡列維，以及其他英雄們底身上，他們認爲神是仇視他們的最高的統治者。

基督教以前的異教的民謠不曾保存有任何關於「本體」，「萬象之源」，「自在之物」的思想底顯明的標記，也不會保留有被紀元前四世紀「阿第克底先知」柏拉圖所組織成了體系的思想底一般的標記。柏拉圖是離開勞動過程、離開生活底條件和現象的抽象的世界觀底創造者。大家知道，教會會

經把柏拉圖認作是基督教底先驅。大家知道，教會從開始就反對「異教底殘餘」，而這些殘餘乃是勞動底唯物世界觀底反映。大家知道，當封建主開始感到資產階級底力量的時候，就出現了主教柏克里底唯心主義的哲學，關於這種哲學底反動的意義，列寧在他的反對唯心主義的戰鬥的著作中曾經說明過。大家知道，在十八世紀末的法國革命底前夜，資產階級曾經利用了唯物主義的思想去同封建主義和它的鼓吹者——宗教進行鬥爭，但是戰勝了自己的階級敵人，同時却恐懼着新的敵人——無產階級，資產階級立刻就回到唯心主義的世界觀，並且以教會來保衛自己。在整個十九世紀，資產階級多少有些驚愕地感覺着自己對於勞動群眾的統治底非法與動搖，就極力用批判主義、實際主義、理性主義、實用主義底哲學以及其他想歪曲從勞動過程中所發生的純粹的唯物主義思想的企圖來證明自己的存在是理所當然的。這些企圖一個個地暴露了自己沒有力量「說明」世界，而且在二十世紀他們又承認唯心主義者柏格森是哲學思想底領袖，因為柏格森底學說恰好是「有利於天主教的」。除了認為必須向後倒退的這種明確的承認之外，如果再加上當前資產階級對於那曾替資本家創造了無限財富的技術底不可遏止的增長底毀滅作用所發出的悲嘆——那末我們就會完全明瞭資產階級底智力的貧乏到了什麼程度以及它之作爲一種歷史的殘餘是怎樣必須加以消滅，這種歷史的殘餘是正在腐爛着，用它的死屍般的臭惡的毒氣毒害着世界。智力底貧乏底原因總是在於避免認識現實象底基本意義，在於因爲恐懼生活，因爲利己地趨求安全，因爲資本主義國家底卑劣可惡的無政府狀態所引起的對於社會的冷淡而逃避生活。

只有在兩手教導頭腦，隨後聰明一些的頭腦教導兩手，以及聰明的兩手再度更有力地促進頭腦發

展的時候，人類的社會文化的發展過程才能正常地發展起來。勞動人民底文化發展底這種正常的過程在古代就由於你們所知道的原因而中斷了。頭腦脫離了土地。在大批行動的人中間出現了一些冥想者，他們之解釋世界和解釋思想發展是抽象的，離開了那依照人類的利益和目的來改變世界的勞動過程的。大概在起初的時候他們是勞動經驗底組織者，並且是我們現在在我們國家裏所見到的「著名人物」，勞動英雄。隨後在他們中間產生了一切社會不幸的根源——一個人統治多數人的權力底誘惑，依靠別人底勞動力以求舒適生活的願望，以及對於自己個人力量的畸形的誇大的概念——這種概念最初是由於承認某個人底特殊才能而發生的，雖然這種才能僅只是勞動集團——氏族或部落——底勞動成績底集中和反映。文化史家硬把勞動與思想底分裂加在整個原始人身上，並且甚至把他們的培養個人主義者認為是肯定的現象而歸功於他們。個人主義的發展史在文學史裏描寫得再完全和明白不過了。同志們，我再要請你們注意：最深刻，最顯明，在藝術上達到完美的英雄典型乃是民謠，勞動人民的口頭創作所創造的。這些完美的形象，如赫爾古列士。普羅米塞斯。米古拉。賽拉尼諾維赤。司華道戈爾，其次是浮士德博士。華西里沙智者，諷刺的幸運者伊凡傻子，最後如戰勝了醫生。牧師。警察。魔鬼。甚至死神的彼得洛斯卡，——這一切形象都是理性和直覺，思想和情感混合一起而創造出來的。這樣的混合僅只在創作者直接參加創造現實的工作，參加革新生活的鬥爭時才有可能。

極重要的是指出：民謠是與悲觀主義完全絕緣的，雖然民謠的作者們生活得很艱苦，他們的苦痛的奴隸勞動曾經被剝削者奪去了意義，以及他們個人的生活是無權利和無保障的。但是不管這一切，這個集團可以說是特別意識到自己的不朽並且深信他們能戰勝一切仇視他們的力量。民謠底英雄

「傻子」，甚至被父兄所鄙視，總是證明比他們更聰明些，總是戰勝一切生活的不幸，猶如智者華西里沙征服它們一樣。

假如民謠有時候響着對於人間生活底意義的絕望與懷疑的調子，——那末這種調子是由基督教會兩千年來的悲觀主義底宣傳和寄生的小資產階級底愚昧無知的懷疑主義所引起的，本來小資產階級是存在於資本主義底鐵錐與勞動人民底鐵砧之間的。只要把民謠底以勞動成績為基礎的幻想與教會的「聖經」文學底遲鈍的愚蠢的幻想以及騎士小說底可憐的幻想加以比較，民謠底意義就會特別鮮明地顯現出來。

如果不知道人民的口頭創作，那就不可能知道勞動人民底真正的歷史，這種人民底口頭創作是不斷地和決定地影響到這些最偉大的書本文學作品底創造的，例如「浮士德」、「閔豪森爵士遇險記」、「彭達居埃爾和加爾甘都亞」，兌·珂思特爾底「第爾·武林西畢格爾」，雪萊底「解放了的普羅米塞斯」以及其他的許多作品。從遠古時代起，民謠就是不斷地和奇特地伴隨着歷史的。歌謠對於路易十一與可怕的伊凡底行動，有它自己的意見，而且這種意見是與專家們所寫的歷史底評價斷然不同的，因為專家們對於皇帝與封建主之間底鬭爭在勞動人民的生活上究竟起了什麼影響，這個問題是很不感興趣的。關於種植馬鈴薯的粗暴而且強制的「宣傳」，曾經造成了許多關於馬鈴薯是由惡鬼和淫婦底交媾而產生的傳說和迷信，這是一種對於古代野蠻方面的偏向，而這種野蠻是被「基督和聖者不吃馬鈴薯」的愚蠢的教會思想所神聖化了的。但是同一的民謠現在却把烏拉基米爾·列寧擡升到古代神話中的與普羅米塞斯同等的英雄底崇高的地位。

……我國的戲曲還沒有能夠達到西歐——特別是西班牙和英國——的早在中世紀就已經達到了的高度，這是公認的顯明的事實。這件事可以由西歐的戲曲是從「民衆」創造的材料發達起來的這個事實予以說明。在克里斯托夫·馬羅以前很久，幾乎在歌德以前二百年，英國和德國的工人，每當工會的紀念日，就演出自作的「浮士德博士」。歌德在寫「浮士德」時就利用了紐倫堡的靴匠漢斯薩克斯的詩。漢斯薩克斯是十六世紀的人。

歐洲的劇作家們都不輕蔑傳說——勞動人民口頭的敘事詩，他們利用了吟唱詩人與職業詩人的歌謠。在我國，到十七世紀初頭止，也有「戲子」——「化裝戲子」，也有可以稱作職業詩人的「巡禮者」。他們巡遊全國，普遍地演出戲劇，歌唱着關於「偉大的叛亂」的事件，「伊凡西加·波羅特尼柯夫」，戰爭和勝利，以及斯推潘·拉辛底破滅等等的歌謠。

但是，自羅馬諾夫一世（一六一三——一四五年）即位以來，尤其是他的兒子亞力山大（一六四五——一七六年）統治的時候，教會和貴族社會根絕了「化裝戲子」和「巡禮者」，並且下了一道命令：凡唱「化裝戲子」的歌的農奴，都「毫不赦免地處以苦刑」。政府對民衆的詩所施的這種酷刑，非常根深蒂固地、長期地深入於恐怖的俄羅斯的生活之中。在十九世紀三十年代，在尼什尼，諾甫哥羅特，還有「因爲唱關於拿破崙的不羈的歌，郊外的鐵匠塞明·涅喬沙」受了鞭刑的事件。

俄國貴族出身的文學者們，除了全知全能的普式庚外，對於最富於戲劇材料的口頭傳說，是完全未曾注意過的。他們也毫不觸及歷史的資料，這是因爲他們的祖先創造了非常醜惡的歷史的緣故。

文學的存在條件首先要會寫字，那末，不識字的文盲群裏，當然不會有文學家的了。然而作家却有的。你們不要太早的笑我，我還有話說。我想，人類是在未有文字之前，就有了創作的，可惜沒有人記下。我們的祖先的原始人，原是連話也不會說的，爲了共同勞作，必需發表意見，才漸漸的練出複雜的聲音來，假如大家那時抬木頭，都覺得吃力了，却不想到發表，其中有一個叫道「杭育杭育」那末，這就是創作；大家也要佩服，應用的，這就等於出版；倘若用什麼記號留存了下來，這就是文學；他當然就是作家，也是文學家，是「杭育杭育派」。不要笑，這作品確也幼稚得很，但古人不及今人的地方是很多的，這正是其一。就是周朝的什麼「關關雎鳩，在河之洲，窈窕淑女，君子好逑」罷，它是一詩經的頭一篇，所以嚇得我們只好磕頭佩服，假如先前未曾有過這樣的一篇詩，現在的新詩人用這意思做一首白話詩，到無論什麼副刊上去投稿試試吧，我看十分之九是要被編輯者塞進字簍裏去的。「漂亮的好小姐呀，是少爺的好一對兒！」什麼話呢？

就是「詩經」的「國風」裏的東西，有許多也是不識字的無名氏作品，因爲比較的優秀，大家口口相傳的。王官們檢出它可作行政上參考的記錄了下來，此外消滅的正不知有多少。希臘人荷馬，我們姑且當作有這樣一個人——的兩大史詩，也原是口吟，現存的是別人的記錄。東晉到齊、陳的「子夜歌」和「讀曲歌」之類，唐朝的「竹枝詞」和「柳枝詞」之類，原都是無名氏的創作，經文人的採錄和潤色之後，留傳下來的。這一潤色，留傳固然留傳了，但可惜的是一定失去了許多本來面目。到現在，到處還有民謠、山歌、漁歌等，這就是不識字的詩人的作品；也傳述着童話和故事，這就

是不識字的小說家的作品；他們，就都是不識字的作家。

但是，因為沒有記錄作品的東西，又很容易消滅，流佈的範圍也不能很廣大，知道的人們也就很少了。偶而有一點爲文人所見，往往倒吃驚，吸入自己的作品中，作爲新的養料。舊文學衰頹時，因爲攝取民間文學或外國文學而起一個新的轉變，這例子是常見於文學史上的。不識字的作家雖然不及文人的細膩，但他却剛健，清新。

大衆並無舊文學的修養，比起士大夫文學的細緻來，或者會顯得所謂「低落」的，但也未染舊文學的痼疾，所以它又剛健清新。無名氏文學如『子夜歌』之流，會給舊文學一種新力量，我先前已經說過了；現在也有人介紹了許多民歌和故事。還有戲劇，例如『朝花夕拾』所引『目蓮救母』裏的無常鬼的自傳，說是因爲同情一個鬼魂，暫放還陽半日，不料被閻羅責罰，從此不再寬縱了——

『哪怕你銅牆鐵壁！』

『哪怕你皇親國戚！……』

何等有人情，又何等知過，何等守法，又何等果決，我們的文學家做得出來嗎？

這是真的農民和手工業工人的作品，由他們中間扮演。借目蓮的巡行來貫穿許多故事。除『小尼姑下山』外，和刻本的『目蓮救母記』是完全不同的。其中有一段『武松打虎』，是甲乙兩人，一強一弱，扮着戲玩。先是甲扮武松，乙扮老虎；被甲打得要命，乙埋怨他了，甲道：『你是老虎，不咬，不是給你咬死了？』乙只得要求互換，却又被甲咬得要命，乙說怨話，甲便道：『你是武松，不咬，不是給你打死了？』我想；比起希臘的伊索，俄國的梭羅古勃的寓言來，這是毫無遜色的。

八 馬克思論資本主義社會精神勞動與肉體勞動的

分離，資本主義的生產之不利於藝術與詩歌一類的精神生產

在製造業上，猶如在單純的合作上，集體的勞動組織乃是資本底一種存在形態。由許多個別的勞動者所組成的社會生產機構，乃是屬於資本家的。因此，由各別勞動底結合而產生的生產力，乃是資本底生產力。在真正意義下的製造業，不僅使以前獨立的勞動者服從資本底統治和紀律，並且此外還在勞動者中間創立一種等級制度底階梯。單純的合作，一般講來，並沒有改變個人底生產方式，至於製造業却把個人底生產方式根本地革命化了，並且使個人的勞動完全隸屬於它自己。它在勞動者身上不自然地培植僅只一種專門的技能而把生產行動和生產能力底整個世界壓下去，這樣把勞動者變為一個畸形的東西；它利用勞動者，猶如拉普拉特諸州利用牲畜一樣，在那裏人們宰殺動物僅只為着得到牠的毛皮或牠的脂肪。不僅各別的部分勞動分配給不同的個人，而且個人自己又分裂，變成既定的部分工作底自動機器，這樣在事實上就實現了門納尼亞斯·阿格利巴底平凡的寓言，他把人描寫成只是人自己的身體底一部分（勞動者是四肢，剝削者是胃）。如果最初勞動者因為沒有生產商品的物質手段而把自己的勞動力賣給資本，那末現在他的個人的勞動力要是不賣給資本就不能加以利用了。它只有在與其它勞動力的聯系中才能發生作用，而這種聯系僅只在它出賣之後在資本家底工場裏才能實

現。不能依照自己的天生能力去作一種獨立的什麼，製造業底勞動者只有作爲資本家工場底附屬品才能發展生產的活動。正如選民底額上刻有「耶和華所有」，製造業的勞動者底額被分工給烙上了「資本家所有」。

如像野蠻人把一切戰爭的藝術體現爲自己個人的狡詐底手段，獨立的農民或手工業者在自己身上——雖然是小規模地——發展了一切知識、智力和意志，但是這一切在製造業上僅只對於工場底整體才是需要的。生產底精神力量（動力）在一方面擴大它的規模，這正是因爲它在其他的許多方面完全消滅了。部分勞動者所喪失的東西，集中在同他對立的資本上面。製造業的分工使物質生產過程底精神力量成爲別人的財產和奴役他的力量而與勞動者對立起來。這種分離過程開始於單純的合作，發展於製造業，而完成於大工業。在單純的合作上，資本家對於個別的勞動者乃是社會勞動組織底統，與意志；在製造業上，勞動者被降低到部分勞動者底地位；在大工業上，科學是作爲生產底獨立力量同勞動者分離開來，被迫爲資本服務。

在製造業上，總的勞動者——因而資本——底社會生產力之豐富化是以勞動者底個人生產力之貧乏化爲條件的。『愚昧是工業之母，正如是迷信之母。沉思與想像是難免錯誤的；但是以特定方式移動手脚的習慣既與沉思無關，也與想像無關。所以製造業最繁榮的地方，就是精神生活最被壓抑，以至工場可以看作是一架機器而人爲其組成部分的地方』。事實上，在十八世紀中葉，若干製造業寧願雇用半癡的人去擔任某些單純的工作，然而構成工場的祕密的就是這種單純的工作。

斯多爾赫自己的文明底理論並沒有超出老生常談，雖然他也有一些聰明的見解，例如，物質的分工是精神分工底先決條件。在什麼程度上這是如此而且一定如此，他是怎樣地無能；即使提出了問題，然而不能解決問題，這些從下面可以明白地看得出來。要研究精神生產與物質生產之間的關係，首先必須把後者不要看作是一般的範疇，而要在它的各別的歷史形態中去觀察它。所以，例如，另一種精神勞動適應於資本主義而不適應於中世紀的生產方法。要是不把物質生產本身從它的特殊的歷史形態中加以考察，那就不可能對於與它適應的精神生產以及對於它們之間的相互關係作出任何決定的結論。事實是不會超過空洞的詞句的。

這是關於「文明」的詞句。

進一步講：被物質生產底特定形態所規定着的，第一，是社會底特定的分裂，第二，是人對於自然的特定的關係。這些又決定着他的國家組織以及他的世界觀。因而決定着他的精神生產底性質。

最後，斯多爾赫又把精神生產了解為當作自己的職業一樣地執行一定的職務的各種統治階級底專門的活動。這些身份底存在，正如他們的職務似的，只有從他們的生產關係底歷史構造中間才能得到說明。

因為斯多爾赫不從歷史觀點去考察物質生產，因為他覺得它是一般的物質財富底生產，而不是這個生產底一定的歷史發展的特殊形態，所以他就捨棄了他的立足點，可是只有站在這個立足點上才能夠理解統治階級底意識形態的組成部分以及一定的社會結構底自由的※精神生產。他是沒有可能超出

※這裏「自由的」(Freie)也可以讀作「精美的」(Feine)

一般的缺乏內容的詞句的。這些關係在這裏並不像他所覺得的那樣簡單。例如，資本主義的生產對於精神生產底某些部門是敵對的，對於藝術與詩歌就是如此。不理解這點，就可能走到被萊辛已經嘲笑過的十八世紀的法國人底想法：既然我們在機械學等上面超過了古代人很遠，那末爲什麼我們不創造一部史詩呢？因此代替「伊里亞特」出現了「亨利亞特」。

（馬克思：「剩餘價值論」）

九 馬克思·恩格斯論資產階級在文學上積極與消極的作用

凡是資產階級獲得統治的地方，它都把一切封建的，家長制的，醇樸的關係給破壞了。它無情地撕碎了那些把人們與其世傳的長輩聯系着的各色各樣的封建關係，並且除了赤裸裸的利害關係，毫無情感的現金交易之外，它在人與人之間不會留下任何的聯系。它把宗教的幻想，騎士的熱忱，小市民的傷感等底神聖的感奮沉沒在利己打算底冷冰中。它把人底個人長處變成了交換價值，並且把那唯一的，不知恥的貿易自由來代替了無數種類從善意得來的特許的自由。一句話，它用公開的、直接的、無恥的、殘酷的剝削來代替了被宗教和政治的幻想所掩飾着的剝削。

資產階級把從來被人們誠惶誠恐地崇拜着的一切值得尊敬的活動底神聖的魅力給剝去了。它把醫生、律師、牧師、詩人、科學家變成了它的僱傭勞動者。

資產階級把家庭關係底令人感傷的紗幕給扯掉了，並且把家庭關係變成了純粹的金錢關係。資產階級揭穿了被反動派所十分讚揚的那種表現於中世紀的野蠻力量怎樣在最懶惰的寄生上面有

着它的自然的補充。只有它表明了人類的活動能創造出什麼來。它造成了完全不同於埃及金字塔，羅馬溝渠和哥特式教堂的奇蹟；它完成了全然不同於大移民和十字軍東征的遠征。

資產階級如果在生產手段上，因而生產關係上，因而一切社會關係上引起經常的變革，那末它是不能夠存在的。相反地，舊的生產方式之保存不變，曾經是以前的一切產業階級第一個生存條件。生產底經常的變革，社會關係底不斷的動盪，永遠的運動和永遠的不安，使資產階級時代和以前的一切時代迥然不同。一切固定的，陳舊的關係，同着適應於它們的，在古代就確定了的觀點和概念，都被瓦解着；一切重新形成的，等不到變得堅固就顯得是陳舊的了。一切固定不變的化作雲烟，一切神聖的被褻瀆着，人們最後不得不用冷靜的眼光來看他們的相互關係和他們的生活地位了。

爲着自己的生產品而需要不斷擴大的市場，迫使資產階級跑遍全世界。它不得不侵入各處，極力在各處安下身來，在各處建立起聯系。

由於榨取全世界市場，資產階級在世界大同的精神下改造了一切國家底生產和消費。使反動派大悲哀的，它把產業底民族基礎給奪去了。原始的，民族的產業部門被消滅了，或者是逐日地被消滅着。它們被新的產業部門所排擠了，這些產業底輸入成爲一切文明民族底生死問題，這些產業不僅僅使用本地的原料而且使用極遠的國家底原料，並且這些產業底製造品不僅在本國內而且在全世界上被消費着。以前的由本地的產品來滿足的一些需要被一些新的需要所代替了，而這些新的需要必須用極遠國家和各種地帶底產品來滿足。以前的地方的和民族的閉關自守與自給自足，讓位給了各個民族底各方面的互相交往與各方面的相互依賴。這在物質生產方面是如此，而在精神生產方面也是如此。各個民族底精神活動底成果變成公共的財產。民族的片面性與狹隘性現在日益成爲不可能，從許多民族的

和地方的文學中形成着「種全世界的文學」。

(馬克思、恩格斯：「共產黨宣言」)

十 高爾基論資產階級在文化創造，特別是文學創造上的作用之過於被誇大

我們有充分的理由可以希望：在馬克思主義者將來寫成了文化史的時候，我們就會深信資產階級在文化創造過程中的作用曾經是大大地被誇大了的，在文學部門中特別是如此，而在繪畫部門中更加是如此，在這裏資產階級始終是僱主，因而就是立法者。資產階級本身過去從不會而且現在也沒有傾向於文化底創造，——如果我們把這種創造理解得更廣泛些，不僅只理解為外在物質生活底舒適底不斷發展以及奢侈底發展。資本主義的文化無非是資產階級在物質上和精神上擴大和鞏固他們對於世界、人民、地下寶藏、自然力量的統治的方法底體系。資產階級從不會把文化發展過程底意義理解為整個人類底發展底必要。大家知道，由於資產階級的經濟政策，組織成了國家的各鄰近民族都互相仇視起來，而組織得薄弱的，特別是有色的人種，就成為資產階級底奴隸，比較資產階級本國的白種奴隸更加沒有權利。

工農曾經被剝奪了受教育的權利，——發展智力和意志以認識生活，變更生活條件，改善勞動環境的權利。在學校裏過去和現在都僅僅培養着資本主義的馴順的奴僕，他們是相信資本主義底牢固性和合法性的。他們談論、撰述「人民教育」，甚至誇耀識字工作底成績，但是事實上他們分裂勞動人

民，向他們灌輸種族、民族、宗教底不可調和的分歧底思想。他們用這種宣傳證明他們的非人的殖民政策是理所當然的，這種殖民政策給那毫無意義的贏利慾望，那小商人民白癡似的貪求慾望以更加廣大的地盤。資產階級底科學盡了這種宣傳的作用，竟致無恥地墮落到發出這種主張：亞里安人對於其他一切人種的否定態度「是從這整個民族底形而上學的活動中間有機地生長起來的」，雖然十分明顯，要是一「這整個民族」都傳染上了對於有色人種或塞姆族的可恥的、動物式的仇恨，「那末這種傳染是由資產階級使用『火與劍』的完全現實的、物質的、而且最卑劣的活動所培養起來的。要是我們記起基督教會曾經把這種活動作為愛人的上帝之子底受難底象徵，——那末這種象徵底可怖的滑稽就以令人厭惡的明顯給暴露出來了。在這裏順便說一說：上帝之子基督乃是教會文學所創造的唯一的「肯定的典型」，而在這個想調和生活底一切矛盾而遭受失敗的典章上面特別鮮明地顯示着教會文學底創造的薄弱。

技術和科學的發明也充滿着資產階級甚至抗拒技術文化發展的事實。這種抗拒的事實是衆所週知的，正如它的原因——活的勞動力量底賤價——也是衆所週知的一樣。他們說：技術畢竟發展而且達到了巨大的高度。這是無可辯駁的。但是這是由於技術本身好像向人類預言和暗示了它的繼續發展底可能與必要。

當然，我並不想否認：資產階級，例如對於封建主義，在當時乃是一種革命的力量，幫助了物質文化底發展，不可避免地使勞動群眾底生命和力量作為這種發展底犧牲品。但是福爾敦底事件却告訴我們：法國資產階級甚至在自己勝利之後還不會一下估計到汽船對於發展貿易和國防的意義。這並不是證明小市民底保守性的唯一的事件。重要的是我們必須了解：這種保守性，本身隱藏着資產階級對

於鞏固和保衛自己的統治世界的權力的關心，無論如何是限制了勞動人民底智力發展底可能，但是歸根結底却使世界上出現了一種新的力量——無產階級，而且無產階級已經創造了一個群眾底智力發展不受任何限制的國家。只有一個部門資產階級在其中毫無異議地立刻採取了一切技術的革新，——這就是生產殺人武器的部門。我覺得還不會有誰指出資產階級底自衛武器底生產對於金屬工業中的技術底一般發展過程的影響。

（高爾基：「蘇聯的文學」）

十一 毛澤東論近代中國的文化變革，新民主主義的

文化只能受無產階級的文化思想即共產主義思想去領導

一定的文化是一定社會的政治與經濟在觀念形態上的反映。在中國，有帝國主義文化，這是反映帝國主義從政治上經濟上統治或半統治中國的東西。這一部分文化，除了帝國主義在中國直接辦理的文化機關之外，還有一些無恥的中國人也在提倡，一切包含奴化思想的文化，都屬於這一類。在中國，又有半封建文化，這是反映半封建政治與半封建經濟的東西，凡屬主張尊孔讀經、提倡舊禮教舊思想反對新文化新思想的人們，都是這類文化的代表。帝國主義文化與半封建文化是非常親熱的兩弟兄，他們結成文化上的反動同盟，反對中國的新文化。這類反動文化是替帝國主義與封建階級服務的，是應該被打倒的東西。不把這類東西打倒，什麼新文化是建立不起來的。不破不立，不塞不流，

不止不行，它們之間的鬭爭是生死鬭爭。

至於新文化，則是在觀念形態上反映新政治與新經濟的東西，是替新政治新經濟服務的。

……中國自從發生了資本主義經濟以來，中國社會就逐漸改變了性質，它不是完全的封建社會了，變成了半封建社會，雖然封建經濟還是佔優勢。這種資本主義經濟，對於封建經濟說來，它是新經濟。和這種資本主義新經濟同時發生與發展着的新政治力量，就是資產階級小資產階級與無產階級的政治力量。作爲覺悟了的資產階級。小資產階級與無產階級的政治代表的，就是各種革命的政黨，其中主要的國民黨與共產黨。而在觀念形態上作爲這種新的經濟力量與新的政治力量之反映並爲它們服務的東西，就是新文化。沒有資本主義經濟，沒有資產階級小資產階級與無產階級，沒有這些階級的政黨，所謂新的觀念形態，所謂新文化，是無從發生的。

新的政治力量，新的經濟力量，新的文化力量，都是中國的革命力量，它們是反對舊政治舊經濟舊文化的。這些舊東西是由兩部分合成的，一部分是中國自己的半封建的政治經濟文化，另一部分是帝國主義的政治經濟文化，而以後者爲盟主。所有這些，都是壞東西，都是應該澈底破壞的。中國社會的新舊鬭爭，就是人民大眾（各革命階級）的新勢力與帝國主義及封建階級的舊勢力之間的鬭爭。這種新舊鬭爭，即是革命與反革命的鬭爭。這種鬭爭的時間從鴉片戰爭算起，已經整整一百年了。從辛亥革命算起，也有了差不多三十年了。

但是如前所說，革命亦有新舊之分，在某一歷史時期是新的東西，在另一歷史時期就變爲舊的了。在中國資產階級民主革命中的一百年中，分爲前八十年與後二十年兩個大段落。這兩大段落中，各有一個基本的帶歷史性質的特點，即在前八十年，中國資產階級民主革命是屬於舊範疇的，而

在後二十年，由於國際國內政治形勢的變化，却屬於新範疇。舊民主主義、前八十年的特點。新民主主義、後二十年的特點。這種區別，在政治上如此，在文化上也是如此。

在中國文化戰綫或思想戰綫上，「五四」以前與「五四」以後，劃分了兩個不同的歷史時期。

在「五四」以前，中國文化戰綫上的鬭爭，是資產階級的新文化與封建階級的舊文化的鬭爭。在「五四」以前，學校與科舉之爭，新學與舊學之爭，西學與中學之爭，都帶着這種性質。那時的所謂學校、新學、西學，基本上都是資產階級的自然科學與社會科學（說基本上，是說那中間還夾雜了許多中國的封建餘毒在內）。以嚴復輸入的達爾文的進化論，亞丹斯密斯的古典經濟學，穆勒的形式邏輯與法國啓蒙學者孟德斯鳩輩的社會論爲代表，加上那時的自然科學，是「五四」以前所謂新學的統治思想。在當時，這種思想，有同中國封建思想作鬭爭的革命作用，是替舊時期的中國資產階級民主革命服務的。可是因爲中國資產階級的無力與世界已經進到帝國主義時代，這種資產階級思想只能上陣打幾個回合，就被外國帝國主義的奴化思想與中國封建主義的復古思想的反動同盟所打退了，被這個思想上的反動同盟軍稍稍一反攻，所謂新學就掩旗息鼓，宣告退却，失了靈魂，而只剩下它的軀壳了。舊的資產階級民主主義文化，在帝國主義時代，已經腐化，已經無力了，它的失敗是必然的。

「五四」以後則不然。在「五四」以後，中國產生了完全嶄新的文化生力軍，這就是中國共產黨人所領導的共產主義的文化思想，即共產主義的世界觀與社會革命論。五四運動是在一九一九年，中國共產黨的成立與勞動運動的眞正開始，是在一九二一年，均在第一次世界大戰與十月革命之後，即在民族問題與殖民地運動在世界上改變了過去面貌之時，這種中國革命與世界革命的聯系，是非常之

顯然的。由於中國政治生力軍——中國無產階級與中國共產黨，登上了中國的政治舞台，這個文化生力軍，就以新的裝束與新的武器，聯合一切可能的同盟軍，擺開了自己的陣勢，向着帝國主義文化與封建文化展開了英勇的進攻。這支生力軍雖然還沒有來得及在自然科學領域佔領陣地與進行戰鬥，一般的暫時還讓自然科學爲資產階級的宇宙觀所統治；但在社會科學領域，在這個殖民地半殖民地革命時代最重要的思想武器的領域，却引起了極大的革命。在社會科學領域中，不論在哲學方面，在經濟學方面，在政治學方面，在軍事學方面，在歷史學方面，在文學方面，在藝術方面（又不論是戲劇，是電影，是音樂，是彫刻，是繪畫），都有了極大的發展。二十年來，這個文化新軍的鋒芒所向，從思想到形式（文字等），無不起了極大的革命。其聲勢之浩大，威力之猛烈，簡直是所向無敵的。其動員之廣大，超過中國任何歷史時代。而魯迅，就是這個文化新軍的最偉大與最英勇的旗手。魯迅是中國文化革命的主將，他不但是偉大的文學家，而且是偉大的思想家與偉大的革命家。魯迅的骨頭是最硬的，他絲毫沒有奴顏與媚骨，這是殖民地半殖民地人民最可寶貴的性格。魯迅是在文化戰線上，代表全民族的大多數，向着敵人衝鋒陷陣的最正確、是勇敢、最堅定、最忠實、最熱忱的空前的民族英雄。魯迅的方向，就是中華民族新文化的方向。

在「五四」以前，中國的新文化，是舊民主主義性質的文化，屬於世界資產階級的資本主義的文化革命的一部分。在「五四」以後，中國的新文化，却是新民主主義性質的文化，屬於世界無產階級的社會主義的文化革命的一部分。

在「五四」以前，中國的新文化運動，中國的文化革命，是資產階級領導的，它們還有領導作用。在「五四」以後，這個階級的文化思想却比較它的政治上的東西還要落後，就絕無領導作用，至

多在革命時期在一定程度上充當一個盟員，至於盟長資格，就不得不落在無產階級文化思想的肩。這是錢一般的事實，誰也否認不了的。

所謂新民主主義的文化，就是人民大眾反帝反封建的文化，在今日，就是抗日統一戰綫的文化。這種文化，只能受無產階級的文化思想即共產主義思想去領導，任何別的階級的文化思想都是不能領導了的。所謂新民主主義的文化，一句話，就是「無產階級領導的人民大眾反帝反封建的文化」。

（毛澤東：「新民主主義論」）

十二 馬克思論共產主義社會的藝術

各個個人裏面的藝術才能底特別集中以及與之相關的廣大群眾中間的這個才能底遭受壓抑——乃是分工底結果。如果在某種社會條件下每個人都是優秀的畫家，那末這並沒有排除每個人也可以成爲獨創的畫家的可能性，因此在這裏，人類的一勞動與一唯一的一勞動之間的差別結果就變得毫無意義了。無論如何，在共產主義的社會組織下，藝術家所遭受的那些完全從分工所產生的地方和民族的限制將會消失，同樣，藝術家在任何特定的藝術底範圍內所遭受的那種封鎖也會廢除；本來由於特定的藝術他才特別地成爲畫家、木刻家等等，因此單是他的活動底名稱就充分明白地表現出他的職業發展上的限制性和他的對於分工的依賴性。在共產主義社會裏，將沒有畫家，而只有從事繪畫工作的人。

（馬克思：「德國意識形態」）

第二輯 文藝的特質

一 普列哈諾夫論藝術之形象的特質

說藝術只表現人們的感情，也是同樣不正確的。不，它表現他們的感情，也表現他們的思想，然而，並不是抽象地，而是藉着活生生的形象來表現的。藝術的最主要的特質就在此。據托爾斯泰的意見，則「藝術是在人以把自己所經驗過的感情傳給別人爲目的，把它再在自己的內部喚起，而用一定的外的記號來表現的時候開始的」；但是我想，藝術是開始於人把那在圍繞着他的現實的影響之下，他所經驗了的感情和思想，再在自己的內心喚起，而與以一定的形象的表現的時候。在最多的場合中，人是以想把他所反覆思考、重複感到的東西傳給別人爲目的而從事於此的——這是自明的事。藝術是社會現象。

（普列哈諾夫：「論藝術」、「藝術論」）

詩，一般地藝術作品，是常常說着什麼事情的，因爲它是表現着什麼東西的。當然，它用它特有的方法來「說」。評論家借了理論的推理的助力發表自己的思想，和這相對，藝術家則以形象來表現自己的思想。於是，倘若著作者不藉形象而藉理論的證明來寫，或者那形象是爲了顯示一定的主題而想出來的，那末即使他並不寫研究或論文，依然寫着小說或戲曲，他也同樣不是藝術家，而是評論家。一切都是這樣的。然而不能從這一切裏，得出在藝術作品之中思想並沒有什麼意義的這種結論。

來。不，我要說——沒有思想的內容，藝術的作品是不得有的。連那作家只尊重形式，關於內容並不顧慮到的作品，也終表現着某種一定的思想。

（普列哈諾夫：「藝術與社會生活」）

二 高爾基論藝術的思惟

科學和藝術文學之間有種種共同點。無論科學或藝術文學，在其中起基本作用的，是觀察、比較和研究。藝術家和科學者一樣，必須有想像和推測——「直觀」。想像和推測，是用以補足還未把握住還未發現的事實底連鎖之一環的。……

在生存競爭中自衛的本能，使人類發達了兩種強有力的創造力：認識與想像。認識是：觀察、比較、研究自然現象及社會生活的事實的能力。簡單地說，認識便是思惟。想像，在本質上，也是關於世界的思惟。不過它特別是憑藉形象的思惟，是「藝術的」思惟。想像，可以說是一種甚至能給與自然的自發現象和事物以人的性質、感覺和意圖的能力。

（高爾基：「我的文學修養」，「文學論集」）

思維和認識不外乎是技術和一聯的方法——觀察，比較，研究的方法。以它們為媒介，我們的「生活的印象」和「體驗」被加工，藉哲學形態化為思想，藉科學形態化為假說和理論，藉藝術文學形態化為形象。我們雖然可以把那認識社會生活的現象及人的內部生活的技術——無論是作為概念或例證——拿來和在木材、石頭、金屬上加工的技术比較，但是那是表面的、庸俗的、機械的比較。把木材形態化為桌子、門、大櫃，把鐵形態化為斧頭、鋤頭、機械等等的這種肉體勞動，是以這樣的材

料爲對象的工作。這種材料對於要把材料變成對勞動作業及人類生活有用的物體的工人的努力只作肉體的抵抗。結局，這種材料總是服從工人的意志的。

文學家以多樣性質的生動的，富於伸縮性的，極端複雜的材料爲對象來工作，而這個材料，常常在他們面前顯得是一個謎，文學家觀察人越觀察得少，關於人及人的複雜性的原因，關於人的性質之多樣性及矛盾越讀得少，想得少，這個謎就越難解。

工人把礦石作成生鐵，把生鐵作成鐵板和鋼鐵，把鋼鐵作成縫針，大炮和戰艦。但是，文學家的材料，是和文學家本身一樣的人，是具有同樣的性質。意欲、希望、趣味和心情之動搖不定的人。在今天，往往是過去與現在矛盾，未來還不明瞭的、那樣的人。這材料，對於那想把各個集團中的個性所特有的典型的形式加到被描寫與被想像的個性上去的作家的意思，具有最大的抵抗力。

我們所認爲有才能的文學家，就是這種文學家，他充分具有選擇、觀察、比較最特質的階級的特殊性的方法，及把這些特殊性包括於一個人物中去的方法。文學的形象和社會的典型，就是這樣創造出來的。想像是創造形象的文學技術之最本質的一個方法。不能夠像我國的若干批評家那樣地把技術工作的過程和形式的概念混同。想像，結束了研究和選擇材料的過程，並且，把它最後地形態化爲活生生的——肯定地和否定地——重要的典型。文學家的工作也許是想像動物學者那樣的學者專門家的工作更困難的。動物學者，在研究牡羊的時候，沒有必要把自己想像爲牡羊，但是，文學家在描寫吝嗇漢的時候，雖然是不吝嗇東西的人，也必須要把自己想像作吝嗇漢；描寫貪慾的時候，雖然不貪慾，也必須要感到自己是個貪慾的守財奴；雖然意志薄弱，也必須帶着確信來描寫意志堅強的人。有才能的文學家，藉着他非常發達的想像力，常常能夠達到如下的效果：他所描寫的主人公們成

爲比創造了它們的作者本身更顯著、明瞭、心理調和的、完全的人而出現在讀者之前。

（高爾基：「關於創作技術」，「文學論集」）

真的藝術，有誇張的權利。赫爾古烈士，普羅米塞斯，唐·吉訶德，浮士德等，並不是單單的「幻想的果實」，而是真的事實之完全合法的、必然的、詩的誇張——這一點我們的作家還沒有理解。我們的有着真實的生命的主人公，比我們的小說的主人公崇高得多，偉大得多，他們是正在創造着社會主義文化的人。

在文學上，必須把他們作爲更偉大更明確的人物來描寫。這不只是生活底要求，而且也是必須假想的地思維的社會主義的現實主義底要求。假想和推測，是誇張的同胞姊妹。

（高爾基：「文藝放談」，「文學論集」）

三 高爾基論文藝上的兩個基本潮流——現實主義與浪漫主義

文學上有兩種基本的「潮流」或傾向，便是現實主義和浪漫主義。正確地，不加修飾地描寫人人的生活條件，叫做現實主義。浪漫主義底定義，雖然一向有好幾個，但是一切文學史家都承認的正確的定義，現在却還不會有，還沒有完成。在浪漫主義中，我們必須區別出兩個完全不同的傾向。一個是被動的浪漫主義——粉飾現實，努力使人與現實相妥協，或使人避開現實，在自己內心世界中作無益的躲匿，使人沉溺於「人生命運之謎」，愛、死等等思想中，把人牽引到不能用「思辨」直觀所能解決，而必須由科學來解決的謎裏。積極的浪漫主義，則企圖強固人們對生活的意志，在人們的

心中，喚醒對現實及現實的一切壓迫的反抗心。

但是我們談到巴爾扎克，屠格涅夫，托爾斯泰，果戈理，萊斯珂夫，契訶夫那班古典作家，却不能完全正確地說他們到底是浪漫主義者，還是現實主義者。優秀的藝術家中，現實主義和浪漫主義是常常結合在一起的。巴爾扎克是現實主義者，但他也寫了一些和現實主義非常有距離的作品，如「鮫皮」等小說。屠格涅夫，從果戈理到契訶夫，蒲寧及其他我國大作家同樣，也用着浪漫主義的精神寫作品。這種浪漫主義和現實主義的結合，特別是我國優秀文學上的特徵，它在我們文學中給與了使全世界受到極明顯極深刻的影響的力量和獨創性。

（高爾基：「我的文學修養」、「文學論集」）

神話乃是一種虛構。所謂虛構，就是說從既定的現實底總體中抽出它的基本的意義，而且用形象體現出來——這樣我們就有了現實主義。但是，如果從既定的現實中所抽出的意義上面再加上——據假想的邏輯，加以推想——所願望的、所可能的東西，這樣來補充形象，那末我們就有了浪漫主義，這種浪漫主義乃是神話底基礎，而且它是十分有利的，因為它幫助激起對於現實的革命態度，實際地改變世界的態度。

（高爾基：「蘇聯的文學」）

49

什麼是現實主義呢？簡略地說：是現實之客觀的描寫，是攫取紛亂的生活事件，人的關係和性格等中間的那些最具有一般意義，最常常重複地顯現的東西，組合事件和性格中間的那些最常常遇到的特點和事實，把他們創造成生活底圖畫，人物底典型的那種描寫。在奧尼金這個人物裏面，我們看到三十年代底一切上等貴族青年底習慣、思想和感情底描寫。

現實中間幾乎不可能存在着這樣的人，他裏面結合着普式庚用以創造奧尼金的一切東西；但是，毫無疑問，奧尼金底特性就是當時許許多多的人底特點。

現實主義的作家傾向於把具有一般意義的，他的時代底一切人們所特有的東西綜合、總括成唯一的、整個的東西。這個唯一的東西就是典型的東西，除開它的和諧、美麗——美學上的價值——以外，對於我們它還具有着一種不可辯駁的歷史文獻底價值。

在現實主義者底小說裏，我們明白地看到，他的英雄，他的典型，就是那些遺留給我們以他的這種或那種工作、思想、成見的人物，而且在他們所生活的環境中間，除了他們所作的那些事情以外，他們是不能再作別的什麼的。

還有，當現實主義的作家作為分析家出現在我們面前的時候，那他所分析的東西都是在他以前就被認為是具有一般意義的東西。至於主觀的東西——人物或事件底個別的特點——很少佔據着他，不管它們是怎樣地新奇，不管它們怎樣尖銳地觸動他的眼睛。主觀的東西——是個人主義的浪漫主義者底心愛的資料，因此他們所描寫的東西，雖然在形式上常常是很有趣的，而在本質上，在內容上，却幾乎總是毫無意義的。

(高爾基：「俄國文學史」)

四 馬克思、恩格斯論現實主義與傾向文學，

莎士比亞化與席勒化

如果我有什麼地方要批評的話，那也許只有這點：這篇小說並不是充分地現實主義的。照我看

來，現實主義是除了細節底真實之外還要正確地表現出典型環境中的典型性格。你所描寫的性格，在你所給與的範圍之內，是充分地典型的了。但是關於環繞他們，驅使他們行動的環境，那就能夠說是典型的。

在「城市姑娘」裏，工人階級顯得是消極的群眾，不能夠幫助自己，甚至於不企圖幫助自己。想從痲痺的窮困中擺脫出來的一切企圖都是從外面，從上面來的（的確，如聖西門所說，這個階級是最貧窮、最受苦、最多數的；並且，如歐文所說，是最貧窮，最受屈辱的）。但是假如說在一八〇〇年乃至一八一〇年，即聖西門與歐文的時代，這是正確的描寫，那末，在一八八七年，一個人已經獲有參加了五十年光景的戰鬪的無產階級底鬪爭的榮譽，而且一直被「解放工人階級應當是工人階級本身的事業」這個原則指導着的時候，這樣的描寫就不是正確的了。工人階級對於壓迫他們的環境的革命反抗，他們的爭取自己的人底權利的緊張的企圖——不論是半自覺的或自覺的——都是屬於歷史的一部分，而且可以在現實主義底領域中要求一個地位。

我決不責備你沒有寫出一本純粹社會主義的小說，像我們德國人所謂的「傾向小說」，在它裏面一定要宣佈出作者底社會思想和政治思想。我完全不是這樣的意思。我所指的現實主義，不管作者底觀點怎樣，總是會顯示出來的。

讓我舉一個例子吧。巴爾扎克，我認為比過去、現在和將來的一切左拉都要偉大得多的一個現實主義的藝術家，在他的「人間喜劇」裏，給了我們一部法國「社會」底極堪驚異的現實主義的歷史，他用記述風俗的方式，從一八一六到一八四八年，一年一年地描寫逐漸得勢的資產階級對於貴族社會的日甚一日的壓迫，這貴族社會在一八一五年後又崛起起來，盡可能地（*Tant bien que mal*）重新

豎起法國舊式政體底旗幟。他描寫這個在他看來是模範的社會底最後殘餘怎樣在庸俗的銅臭的暴發戶底威迫之下逐漸滅亡下去，或者被這種暴發戶弄得墮落起來；他描寫貴婦人——她們的外遇不過是支持自己的一種方法，而且是完全適合於她們在婚姻中的地位的一種方法——怎樣讓開自己的地位給那些爲着金錢或衣飾而嫁人的資產階級婦女；在這個中心圖畫底四周，他彙集了法國社會底整個歷史，從這歷史裏，甚至在經濟的細節上（例如法國大革命後不動產和私有財產之重新分配），我所知道的東西也比從當時所有專門歷史家、經濟學家和統計學家的全部著作合攏起來所知道的還要多。是的，巴爾扎克在政治上是一個保皇黨。他的偉大作品，是對於上等社會底必然崩潰的不斷的輓歌；他的同情是在註定要滅亡的那個階級方面。但是雖然如此，在驅使他所深切同情的貴族男女行動的時候，他的諷刺是最尖刻不過了，他的反話是最毒辣不過了。他以掩藏不了的讚賞去述說的唯一人物，乃是他的最激烈的敵人，聖瑪利修道院底共和主義的英雄，這些人在那時候（一八三〇——一八三六）的確是人民大眾底代表。巴爾扎克不得不違反他自己的階級同情和政治偏見；他看出了他所心愛的貴族底必然沒落而且描寫了他們不值得有更好的命運；他看出了在當時僅能找得着的將來的真正的人物——這，我認爲是現實主義底最偉大的勝利之一，巴爾扎克老人底最偉大的特點之一。

我必須承認這是可以爲你辯解的：在這個文明世界裏，沒有什麼地方比得上倫敦東頭；那裏工人是最不積極反抗的，是最消極服從命運的，而且是最消沉不過的。可是我怎樣知道也許你有充分理由先描寫工人階級生活底消極方面而把積極方面留給另一部作品呢？

（恩格斯：「給哈克納斯的信」，「馬恩列論藝術」）

「新與舊」我已經讀過了，我衷心地感謝你送給我這本書。掘鹽工人底生活正如在「史弟芬」裏

的農民生活一樣描寫得很出色。維也納社會底一些描繪大部分也是很好的。維也納却是德國唯一有着社會活動的城市。在柏林僅只有一些「知名之流」，而且不知名的還更多，因此那裏只有着適合於那些描寫文人、官僚和優伶底生活的小說的土壤。你的作品底這一部分底動作底動因有些地方是不是發展得急促了一點兒呢？你比我是更容易判斷的。許多在我們的同胞們身上產生這樣的印象的東西，在維也納乃是完全自然的，因為它有着一種充滿着南歐和東歐的因素的獨特的國際性。這兩種環境底人物都有着你不素耐的精確的個性描寫；每個人是典型，然而同時又完全是特定的個性，正如黑格爾老人所說的「這一個」；這是應當如此的。但是，爲着公正起見，我應當找出一點否定的東西，於是，這使我想起了阿洛德。他確實是過於完美無疵了，如果他從山上跌下來死了的話，那也只有說他太好了，這個世界留不住他，這樣才能合乎勸善懲惡的原則。但是作者是不應當過於鍾愛他的主人公的，我覺得這一次你竟陷入了這個缺點。愛莎雖然有幾分理想化，却還保存有明確的個性，但是在阿洛德裏面，個性却更加消融到原則裏去了。

這個缺點底根源就是在小說本身裏也感覺得到。顯然地，你覺得需要公開地宣佈你的信念，在全世界面前證明你的信念。這你已經作過了，這已經變成過去了，而且你用不着重複這樣的形式了。我決不是一個傾向詩歌底反對者。悲劇之父阿斯契拉斯和喜劇之父阿里斯托芬都是表現得很鮮明的有傾向的詩人，但丁和塞萬提斯也是如此，而席勒底陰謀與戀愛底主要價值就是在於它是第一部德國的有政治傾向的戲劇。現代俄國和挪威的寫了最優秀的小說的作家們也都是有傾向的。但是我認爲傾向應當是不要特別地說出而讓它自己從情況和行動中流露出來，同時作家不應該把他所描寫的社會鬭爭底將來的具有歷史意義的解決在現成的形式下給與讀者。此外，在我們的環境中，小說主要地

是供給資產階級的讀者，即是，不是直接屬於我們這個圈子的人。因此，在我看來，一部具有社會主義傾向的小說，如果它能忠實地描寫現實的關係，打破對於這些關係底流行的傳統的幻想，粉碎資產階級世界底樂觀主義，引起對於現成秩序底永久統治的懷疑，那末，縱然作者沒有提供任何明確的解決，甚至沒有顯明地站在哪一邊，這部小說也是完成了它的使命的。你的對於奧大利農民和維也納「社會」的卓絕的知識以及你的描寫它們的驚人的新鮮的手法，在這裏將找到永無窮盡的活動地盤，並且在「史弟芬」裏面你已經證明了你是能夠用精細的諷刺對付你的主人公的，而這種諷刺正是證實作者有着駕馭他的作品的能力的。

（恩格斯：「給明娜·考茨基的信」，「馬恩列論藝術」）

我現在談一談「佛朗茨·封·吉慶歌」吧。首先，我應當稱讚它的結構和動作，這是比任何現代德國劇本更高的。第二，摒開純粹批判的態度，這個劇本在讀第一遍時強烈地感動了我，所以對於比我更易動情的讀者，它將有一種更強烈的效果。這是第二個很重要的方面。現在且說壞的一面吧。第一，（這是純粹形式問題）既然你用韻文寫，那你應該把你的韻律安排得更藝術些。但是，不管這種粗心在職業詩人看來是如何可怕，我一般地還是認為這個劇本更好一些，因為我們現在的末流詩人留給我們的只是一點兒形式上的光滑。第二，你所設計的衝突不僅是悲劇的，而且是使一八四八——四九年革命政黨遭受澈底崩潰的最悲劇的衝突。因此我完全贊成把這個衝突作為現代悲劇中的主題的這個用意。但是我問自己：你所選擇的這個主題適合於表現這個衝突嗎？當然，巴爾塔薩爾可以這樣想像：假如吉慶歌不在騎士戰爭底假面具下實行反叛，假如他揭起反對皇帝和向封建領主們宣戰的旗幟，那他一定是會勝利的。但是我們可以分享這個幻想嗎？吉慶歌（而且葛頓多少和他一樣）底滅亡

並不是由於他自己的狡詐。他的滅亡是因為他作爲一個騎士，作爲一個垂死階級底代表起而反對現存制度，或者更確切些，反對現存制度底新的形式。如果從吉慶耿身上除去那純粹屬於他個人的東西，他的特殊的修養，天生的才能等等，那末剩下的就只有哥茲·封·白里金耿。在這個可憐的人物身上，騎士階級對於皇帝與封建領主的悲劇的對抗以適合的形式給表現出來了，因此歌德選擇了他作主人公乃是正確的。因爲吉慶耿——在某種程度上葛頓也是如此，雖然關於他，如像關於一定的階級底一切意識形態底代表者，有大大地改變定式的必要——是在向封建領主鬭爭（他的反抗皇帝的行動可以解釋爲由於皇帝從騎士底皇帝變成了封建領主底皇帝），所以他不過是一個唐·吉訶德，雖然是歷史上正常化了的唐·吉訶德。他在騎士戰爭底假面具下開始叛亂，這不過是說明他是以一一個騎士開始叛亂罷了。如果不是這樣開始，那他必須立刻直接訴諸城市和農民，就是說訴諸自己的發展相等於騎士階級底否定的那些階級。

如果你不把這個衝突變成「哥茲·封·白里金耿」中所描寫的衝突——這在你的計劃中是沒有的——那末吉慶耿和葛頓之不得不滅亡，就是因爲他們自以爲是革命者（對於哥茲就不能這樣說），而且完全像一八三〇年有教養的波蘭貴族一樣，一方面成爲當時的思想底工具，另一方面事實上代表着反動階級底利益。因此，那些代表革命的貴族們——在他們的統一與自由底口號背後還隱藏着對於舊的王權和暴力的夢想——不應當像在你的劇本中那樣把一切的利益都集中在自己身上。相反的，農民（特別是他們）和城市的革命因素底代表們倒應當成爲極端本質的積極的背景。這樣你才能夠在更大的程度上把最現代的思想表現在最純粹的形式中，可是現在除了宗教的自由，市民的統一事實上還是你的主要的思想。無論如何你必須更加莎士比亞化，可是現在你的主要的缺點我認爲是那把個人作爲

時代精神底單純號筒的席勒主義。你自己在某種程度上不是像你的佛朗茨·封·吉慶歌一樣犯了把路德騎士底反抗看作高於平民苗宰爾底反抗的外交上的錯誤嗎？

（馬克思：「給拉薩爾的信」，「馬恩列論藝術」）

說現在德國官方的詩人沒有一個能寫出略微接近這個劇本的東西，我知道這並不是過大的稱譽。這畢竟是事實，而且這個事實對我們的文學是太特徵了，我們簡直無法默默放過。首先在形式一方面，我必須說出，這個劇本底巧妙的構局和澈頭澈尾的戲劇性給了我愉快的印象。不錯，在詩律上，你容許了自己一些自由，這在讀時比上演還要麻煩；以它現在的形式，它大概是不能上演的。一個青年德國詩人卡爾·吉倍爾來訪問過我，他是我的同鄉和遠親，在劇院裏工作過很久的；他是普魯士警衛隊底後備兵，也許不久要到柏林去，那時我就可以給他一封介紹信去看你。他對於你的劇本十分推崇，但是認為上演是全然不可能的，這是由於那些很長的獨白，在那中間只有一個人做戲，其餘的人為要讓自已站在那裏像補缺員一樣一定時常會費盡摹擬取笑的能事。最後的兩幕證明你能夠不困難地把對話變成生動和敏捷，而且除了幾場（那是每個劇本都有的情形）以外，這在前三幕裏也能作到。我相信，在你預備這劇本上演的時候，你會考慮到這點。當然，思想的內容一定會因此而受損失，這乃是不可避免的；而你所正當地歸譽於德國戲劇的巨大的思想的深度和自覺的歷史的內容以及莎士比亞式的動作底生動性和豐富性——這三者之完滿的混合只有在將來才能完成，而且也許不會由德國人來完成。無論如何，正是在這種混合中我瞧出了將來的戲劇。你的「吉慶歌」是在完全正確的立場上；主要的人物事實上代表了一定的階級和傾向，因而代表了他們那時代底一定的思想；他們的行動底動

機不是從瑣屑的個人慾望裏，而是從把他們浮載在上面的歷史潮流裏汲取出來的。但是，更進一步就應當用行動底過程使這些動機更生動，更積極，可以說，更自然地佔據着前景。另一方面，使那些辯論的演說（不過在這些演說裏面我高興地看出了你那在法庭上和國民大會上的光輝四射的素有的雄辯才能）變成更加不必要的東西。顯然你把這個理想認作你自己的目標，因為你在舞台劇與文學劇之間劃下區別。我以為在這個意義上「吉慶歌」是能夠改變成一個舞台劇的，即使當然這是艱難的工作（因為達到完美並不是那樣簡單）。與此相關的是登場人物底性格化。你完全正確地反對現今流行的糟糕的個性化，它只是一種瑣屑的小聰明，而且是垂死的末流文學底一個本質的標記。但是我覺得人物底性格化不僅在他做的什麼，而是在他怎樣地做；從這方面看來，我認為劇本的思想內容是不會受到什麼損失的，如果把各個人物描繪得更加尖銳些，把他們對比得更加凸出些。古代作家底性格化在我們的時代裏是不適合的，而且在這點上我認為你本可以毫無害處地更加多多注意莎士比亞在戲劇發展歷史上的意義。不過這些都是次要的問題，我之提到它們僅僅是在使你看我在你的劇本底形式方面曾經用過一些思想。

關於思想的內容，你十分明快地而且以嗣後的發展底正確的暗示表現了對於我們是最重要的當時的運動底兩方面：以吉慶歌為代表的貴族的國民運動以及人文主義的理論的運動和它嗣後在神學和教會領域內的發展——宗教改革。這裏我最喜歡吉慶歌和皇帝，教皇使臣和特里爾主教之間的幾個場面（在那受有古典的和美學的教養，政治和理論上具有遠見的世俗的使臣與那愚鈍的德國的僧侶封建領主底對比上，你成功地給了一幅顯然從這些人物底代表的性格上獲取的卓絕的個性刻畫）；在吉慶歌和卡爾之間的場面上也有着十分正確的性格描繪。關於葛頓底自傳（你正當地認為它的內容是本質的

東西），你無疑地採取了冒險的步驟把這個內容介紹到劇本裏。第五幕巴爾塔薩爾與佛朗茨之間的談話也是很重要的，在這對話裏，前者告訴他的主人所應當遵守的真正地革命的政策。正是在這裏，真正地悲劇的契機出現了，而且由於它的意義底重大，我覺得在第三幕裏就應當對於這方面有比較尖銳些的指出，那裏是有充分的機會可以辦到的。但是我又回到次要的問題上來了。——當時的城市和封建領主底狀況在許多地方也表現得很清楚，因此那時的運動底所謂「官方的」分子就差不多被你描寫無餘了。但是我認為你不會充分地強調那些非官方的平民和農民的分子以及他們附帶的理論的表現。農民運動在自己的方式上恰如貴族運動一樣是國民的運動，是反對封建領主的運動；農民運動所經歷的鬭爭底艱巨，與貴族階級之捨棄吉慶而不顧，重演自己為宮廷做奴隸的歷史角色底那種輕易，正是一個顯明的對照。因此我覺得，即使依照你對於戲劇的觀點（你大概知道它在我看來是太抽象的，不夠現實的），農民運動也是值得更多的注意的；真的，那有着約斯特，弗里茨的農民場面是十分特出的，而且這個「叛逆者」底個性也是表現得完全正確的，不過要與貴族運動對比起來，它却没有充分地表現出農民暴動那時候已經達到的高潮底頂點。依據我對於戲劇的觀點：不應當為了思想而忘掉現實，爲了席勒而忘掉莎士比亞，那末介紹當時多方面的平民社會，會供給完全另外的材料以使劇本生動，會給與貴族的國民運動在舞台前部上的行動以一幅無價的背景，會對於這個運動本身第一次給以正當的闡明。在封建關係崩潰底時期，我們從那些腰無半文的統治的國王們，一貧如洗的僱傭的武士們，和各種各類的冒險家們中間會發現許多各色各樣的十分特出的形象——一幅伐爾斯塔夫式的遠景，而且它在這種類型的歷史劇裏面比在莎士比亞裏面會更富有效果！但是除此之外，我覺得對於農民運動的這個忽視，足以說明你爲什麼把貴族的國民運動表現得不正確，同時你看不出吉慶底命運

中的真正地。悲劇的因素。據我看來，當時皇室貴族之群是沒有想到和農民訂立聯盟的；這是他們從被壓迫的農民身上獲取收入的情況所不許可的。和城市聯盟倒是更可能些，不過這並沒有實行，或者只實行了一部分。但是貴族的國民革命底實現，只有在與城市 and 農民，特別是與農民聯盟之後才有可能。據我看來，悲劇的因素恰好在：與農民聯盟——這個基本的條件——是不可能的，貴族底政策因此必然地變得無足輕重，而且就在貴族要取得國民運動底領導的時刻，國民大眾，農民，就起而反對這個領導，於是貴族就不可避免地一定垮台。你假定吉慶耿與農民有相當關係，這在歷史上究竟有多少根據，我是不能判斷的。不過這並不是重要的一點。還有，就我所能記憶的，葛頓在他的文書中提到農民的地方只是輕輕地觸到一下貴族底這個麻煩問題，竭力把農民底一切憤怒引導去反對僧侶，可是我毫不反對你有權利把吉慶耿和葛頓看作是解放農民爲目的的活動家。然而這裏就有着悲劇的矛盾：一方面是堅決反對解放農民的貴族，另一方面是農民，而他們兩人就站在這兩者之間。在我看來，這構成了歷史必然的要求與這個要求底實際不可能實現之間的悲劇的衝突。忽略了這個要點，你把悲劇的衝突降到很小的範圍，使吉慶耿不去向皇帝和皇室官僚們直接開戰，却只向一個封建領主宣戰（雖然在這裏你以正當的機智引進了農民），而且使他的滅亡僅僅是出於貴族底冷淡和膽怯。但是，如果你早先更有力地強調了農民運動底繼續增長的威脅，強調了在農民的暴動和可憐的康拉德之後貴族底必然變得更加保守的心情，那末這個膽怯就會有完全不同的原因了。然而這不過是可以把農民和平民運動輸入到戲劇裏的方法之一，實際上至少還有同樣或更加適合的十個另外的方法。

（恩格斯：「給拉薩爾的信」，「馬恩列論藝術」）

五 高爾基、魯迅論「典型」的創造

語言創造的藝術，創造性格與「典型」的藝術，是要求想像、推測和「意匠」的。文學家描寫他所熟悉的商人、官吏和工人的時候，縱使能夠製出某一人物的多少成功的照像，那也不過是一幅失掉社會教育的意義的照像罷了。這樣的照像，對於擴大和加深我們對人及生活的認識，是一點用處也沒有的。

但是文學家如果能從二十個——五十個，不，幾百個商人、官吏、工人的每個人之中，抽取出最特質的階級的特徵、習慣、趣味、動作、信仰、談風等——拿來統一在一個商人、官吏、工人身上，那末，文學家就可以藉着這樣的手法，創造出「典型」來——只有這，才叫作藝術。……

神是創造出來的，正像文學上的「典型」，是依照抽象和具體化的法則創造出來的一樣。把許多主人公的本質的特點「抽象」了，分離了，然後，再把那些特徵「具體化」，概括在一個主人公的身上，例如在赫拉克里斯或里阿薩尼的農民亞·穆洛梅茨的身上。分離了各個商人、貴族、農民身上的最自然的特徵，概括在一個商人、貴族、農民的身上。這樣，就產生了一「文學的典型」。浮士德，哈姆雷特，吉訶德等等典型，便是如此創造的。托爾斯泰底溫順的「被神打死」的卡拉泰葉夫，陀思妥也夫斯基底各種各樣的卡拉馬左夫，和龔察洛夫底奧勃洛莫夫，也都是這樣寫的。

上面所列舉的人物，在人生並未存在過，與之類似的人物以前會存在，現在也還存在着，只是比之遠為渺小，遠為不全。語言的藝術家們，像用煉瓦創造寶塔和鐘樓那樣地，用這些渺小的人物，「意匠」經營，「造出」人類普遍的「典型」——名目上的典型。我們稱一切說謊的為雷斯泰珂夫，

稱趨炎附勢的爲莫爾却林，僞君子爲塔爾杜夫，嫉妬者爲奧賽羅。

歌德的「浮士德」是最偉大的藝術創作之一，這是「意匠」，虛構，更正確地說：是「臆測」，把思想體現於形象的東西。我讀浮士德是在二十歲的時候，後來過了不久，我知道在歌德的二百年以前，英國人克里斯忒伏·馬羅也寫了浮士德，波蘭的「廉價本」小說「潘·脫伐爾陀夫斯基」也是寫的浮士德，法國波爾穆塞的小說「幸福的探求者」，也是如此。我才知道關於浮士德的一切作品的根底，是關於人生的中世紀的國民傳說。我又知道這個人，因爲熱望個人幸福，與對於自然神祕和對於人的權力，把自己的靈魂賣給了惡魔。這個故事是從那種對於想製造黃金，鍊成長生丹的中世紀學者「鍊金師們」的生活與工作的觀察而發達的。在這些人們中，雖有正直的空想家，「思想上的狂熱者」，但也有吹牛皮的騙子。想獲得「高大之力」的這些人的徒勞的努力，雖在中世紀醫生浮士德的故事中，受了嘲笑，可是就連惡魔也沒有能够使浮士德得到全知和永生。

和浮士德這不幸的影子同時，還創造了許多爲國民所熟知的人物。在意大利的勃里契內羅，英吉利的彭七，土耳其的加拉貝忒，我國的彼得爾西加，便是這種人物。這是國民的傀儡喜劇的難於征服的主人公。他征服一切人，一切物。他甚至征服警察、僧侶、惡魔，以至於死，而自己却成爲永生。勞動民衆在粗笨、單純的形象中，體現了自己本身，最後，自己征服一切人、一切物的那種信心。

這兩個例子，更加肯定了上面所說的話。「匿名的」藝術，即我們所不知道的某人（原註：我們有權稱這種藝術爲「國民的」藝術，因爲這是爲了工場裏的節日上演，在工人們的工場裏產生的）的藝術，也是依照如下的法則的：即抽象了各個社會集體的本質的特徵，把這些特徵，具體化及概括於

那集團中的一個人物的身上。藝術家嚴格地遵照這個法則，在「典型」的創造上，便會得到幫助。夏魯爾·兌·珂思特爾便這樣地創造了法蘭陀爾人的國民的典型第爾·武林西畢格爾，羅曼·羅蘭這樣地創造了蒲爾歌紐人科拉·蒲爾孃，阿爾方司·杜德這樣地創造了普羅望思人「泰爾泰爾」。創造這種「典型」人物的肖像，要有高度發達的觀察力，發見類似和相異的能力，才有可能；要有充分的學習，才能做到的。沒有正確知識的地方，去用推測，十個推測，會產生九個錯誤。

（高爾基：『我的文學修養』，『文學論集』）

歷史的人在五六千年間把自己壯大的精力體現在我們所叫作文化的一切東西上面，征服那對於人與其說親密勿寧說是敵對的自然，在那上面創造出宏大的上層建築。——作為藝術的形象的這種歷史的人，是最光輝的存在！但是現代文學家劇作家却處理着日常的人物，這是養育在多少世紀的階級鬭爭的條件下，深深地感染了動物的個人主義的，一般地是極端多樣的，非常複雜的。充滿矛盾的人物。因此，如果我們想要再教育他——我們這樣希望着——我們就不能把現在的日常的人單純化。我們必須顯示出：他的內部的複雜與分散性，他的「感情與理性的全部矛盾」。在描寫的各個人物之中，於階級的共通的特性之外，還必須發見在他是最特質的。結局決定他的社會的行動的個人的特性。

像我國所作的那樣，把「階級的標識」從外部貼在人的表面上是不行的。所謂「階級的標識」並不是贅疣，而是極其內部的，在神經上說相當於大腦的，生理學上的某種東西。真誠的作家的任務，是在藉有藝術的說服力的人物構成戲劇，達到深深地感動觀眾，並且能再教育他們那樣的「藝術的真實」。……

我們知道人是千差萬別的。有的人是噁舌的，有的人是沉默的，有的很執拗，有的很自滿，有的很慚愧，有的毫無自信。文學者恰如生活在各齋漢。俗物。熱狂家。野心家。空想家。談諧家。陰險者。勤勉者。怠惰者。善良者。急躁者以及對一切事都不關心的人們之圓舞的圈中。但是，這些性質的任何一種都不能完全地決定性格。這些性質之所以顯目，只是因為：比起人所雖然具有，却尙未與之融合的，因而能够很明顯地暴露人的「二重性」和「兩重人格」的其他性質來，這些性質要表面得多。

劇作家有這樣的權利：從以上那些性質中抽出任何一種性質，加以深掘。擴大，賦以尖銳性和明確性，把戲劇中的各個人物的性格，當成主要的，確定的東西。所謂創造性格，正是指這種工作。不待說，爲要完成這種任務，只有像歐洲最偉大的劇作家們所作的那樣：藉語言的力量，和最堅實最正確的言詞之綿密的選擇。在我國，在完成品的意味上值得驚嘆的格里波波夫特夫的喜劇，是可以作模範的，有教訓意義的戲劇，他極端經濟地用了很少的語句，就創造了像弗姆沙夫，斯加羅士布，莫爾却林，萊倍契羅夫這樣的人物。——在這些人物中，以歷史的正確，反映着時代；並且在各個人物中，表現着他們階級的「職業」的標識。所以這些人物，遠遠地超越了時代的界限，一直活到現代。也就是說，這早已不是性格，而是典型——是和莎士比亞的法斯塔夫，莫里哀的厭世家，及塔爾杜夫等等一樣的典型。必須像這樣地創造戲曲上的人物：一言一語一舉一動的意義必須明瞭，並能使人像對活生生的人一樣地輕蔑。憎恨和愛他。爲要達到這樣的能力，必須學習像閱讀書本。研究書本那樣地來閱讀。研究人。並且必須理解：研究人要比研究寫人的書本困難的多。以爲從鐵造的物品比從鐵礦更易於理解鐵的本質，這是錯誤的想法。

人是非常複雜的，不幸的是：許多人認爲這是裝飾人的。但是，這種複雜性，不待說，在適應任何環境的目的上——在「擬態」的目的上，倒是非常合式。

這種複雜性，是由於小市民社會的生活條件，和想在生活中謀一有利而安靜的地位的不斷的卑微的鬭爭，以致「靈魂」完全分裂之可悲的醜惡的結果。這種「複雜性」正說明了如下的事實：在千萬人之中，偉大的人，性格明確、熱情專一的人，是如此之。

（高爾基：『論戲劇』，『文學論集』）

……可是這「事實的文學」却正是自然主義的最粗率、最不幸的「偏向」。現實之自然主義的表現手法——即使是在像岡果爾兄弟那樣優秀的自然主義作家的場合，也是雖然正確、瑣細地敘述了各種事件和情景，可是却把活的人表現得可怕的貧弱和「乏力」。

岡果爾兄弟，除了自傳式的作品『莎姆岡諾兄弟』之外，在其他的作品中，都是精細、然而曖昧地敘述着人間的種種『苦惱的歷史』，或是失去了社會的典型的意義的偶然事實。……

在這裏，我必須重說一遍：藝術文學並不是從屬於現實的部分的事實，而是比現實的部分的事實更高級的。文學的真實，並不是從現實游離的，而是和它緊密地聯結着。這點和您的看法相同。不過，文學的真實，是從同類的許多事實中提出來的精華，它是典型化了了的。而且，只有正確地把現實底反覆的全現象反映在一個現象上的時候，才能產生真實的藝術作品。

（高爾基：『給青年作家的信』，『文學論集』）

真理是由那以創造無階級的社會主義的社會為最高目的，有益於社會的人類的勞動所創造，而到了那社會，人類許多過度消耗的肉體勞力，將轉變為知識勞力，在個人一切能力才智之發達上，展開無限大的空間。

文學的任務，便是反映及描寫勞動的生活，把真理體現於形象——人物性格和典型之中。……我不是自然主義者。我主張文學站在現實之上，多少從上而下地來俯視現實。因為文學的任務，不僅僅在於現實的反映，不是一味描寫現存的事物，還必須聯想希望的事物和可能的事物。就是說，必須把現象典型化。採取雖細小而有特徵的事物，創造大而典型的事物——這就是文學的任務。

（高爾基：『和青年們談話』，『文論集』）

在這裏我們必須重複地說：我們所見的一切事物，我們所生活着的一切條件，是由瑣細事所構成的，正如同有機體是由眼睛看不見的細胞所構成的一樣。一切瑣細事雖都極其重要，但我們必須能週到地描寫最典型最特質的東西。描寫建設的長篇小說，並沒有十分成功；就因為這些作品中，無選擇地採取瑣細事敘述的地方太多的緣故。作者只是全神灌注於瑣屑化，讀者看不出問題的所在。馬迦尼志歌爾克斯，特聶泊洛志司洛（註：蘇聯的兩大建設）等變成了抽象的概念。許多人類的精力，世界上最有價值的精力的最本質的意義，是消失了。那種精力的體現和實現是比之我們所讀到的報紙的稱讚，和急就的書籍還為超過的過程。實際上：在一切領域內有巨大意義的過程，正由我國人民的創造所完成着。還沒有參加過自由的生活創造的人們，那些既沒受過舊時代的學校影響，也沒有傳統，又沒有『書籍遺傳』的人們的精力在勞動着。我國的知識階級，雖然批判地思想着，但除了少數積極

參加了革命事業之外，本質上是無所作爲的知識階級，特別在受着那種『書籍遺傳』的苦腦。他們老是談論着宇宙是否存在呢？或只是我們覺得它存在呢等等話題。以及假使存在，爲什麼真的覺得存在，或我們吃的胡瓜，是實在的，還是想像的呢等等的話題。而到想像的雨突然降下來的時候，我們這才明白使用的是非實在的傘。

（高爾基：『和青年們談話』，『文學論集』）

……所寫的事迹，大抵有一點見過或聽到過的緣由，但決不全用這事實，只是採取一端，加以改造，或生發開去，到足以幾乎完全發表我的意思爲止。人物的模特兒也一樣，沒有專用過一個人，往往嘴在浙江，臉在北京，衣服在山西，是一個拚湊起來的脚色。有人說，我的那一篇是罵誰，某一篇又是罵誰，那是完全胡說的。

不過這樣的寫法，有一種困難，就是令人難以放下筆。一氣寫下去，這人物就逐漸活動起來，盡了他的任務。但倘有什麼分心的事情一打岔，放下許多時之後再來寫，性格也許就變了樣，情景也會和先前所豫想的不同起來。……

我想，如果專用一個人做骨幹，就可以沒有這弊病的，但自己沒有試驗過。

忘記是誰說的了，總之是，要極省儉的畫出一個人的特點，最好是畫他的眼睛。我以爲這話是極對的，倘若畫了全副的頭髮，即使細的逼真，也毫無意思。我常在學習這種方法，可惜學不好。

可省的處所，我決不硬添，做不出的時候，我也決不硬做。……

（魯迅：『我怎麼做起小說來』，『南腔北調集』）

作家的取人爲模特兒，有兩法。一是專用一個人，言談舉動，不必說了，連微細的癖性、衣服的樣子，也不加改變。這比較的易於描寫，但若在書中是一個可惡或可笑的角色，在現在的中國恐怕大抵要認爲作者在報個人的私仇——叫做「個人主義」，有破壞「聯合戰綫」之罪；從此很不容易做人。二是雜取種種人，合成一個，從和作者相關的人們裏去找，是不能發見切合的了。但因爲一種取種種人——一部分相像的人也就更其多數，更能招致廣大的憤怒。我是一向取後一法的，當初以爲可以不觸犯某一個人，後來才知道倒觸犯了一個以上，真是「悔之無及」，既然「無及」，也就不悔了。況且這方法也和中國人的習慣相合，例如畫家的畫人物，也是靜觀默察，爛熟於心，然後凝神結想，一揮而就，向來不用一個單獨的模特兒的。

（魯迅：「『出關的』『關』」，『且介亭雜文末編』）

記得『偽自由書』出版的時候，『社會新聞』曾經有過一篇批評，說我的所以印行那一本書的本意，完全是爲了一條尾巴——後記。這其實是誤解的。我的雜文，所寫的常是一鼻、一嘴、一毛，但合起來，已幾乎是成一個形象的全體，不加什麼原也過得去的了。但畫上一條尾巴，卻見得更加完全。所以我的要寫後記，除了我是弄筆的人，總要動筆之外，只在要這一本書所畫的形象，更成爲完全的一個具象，卻不是「完全爲了一條尾巴」。

（魯迅：『准風月談的後記』）

我想：一個作者，用了精鍊的，或者簡直有些誇張的筆墨——但自然也必須是藝術的地——寫出或一群人的或一面的真相來，這被寫的一群人，就稱這作品爲「諷刺」。

「諷刺」的生命是真實；不必是會有的實事，但必須是會有的實情。所以它不是「捏造」，也不是「誣蔑」；既不是「揭發陰私」，又不是專記駭人聽聞的所謂「奇聞」或「怪現狀」。它所寫的事實是公然的，也是常見的，平時是誰都不以為奇的，而且自然是誰都毫不注意的。不過這事情在那時却已經是不合理，可笑，可鄙，甚而至於可惡。但這麼行下來了，習慣了，雖在大庭廣衆之間，誰也不覺得奇怪；現在給它特別一提，就動人。譬如罷，洋服青年拜佛，現在是平常事，道學先生發怒，更是平常事，只消幾分鐘，這事迹就過去，消滅了。但「諷刺」却是正在這時候照下來的一張相，一個撇着屁股，一個皺着背心，不但自己和別人看起來有些很不雅觀，連自己看見也覺得不很雅觀；而且流傳開去，對於後日的大講科學和高談養性，也不免有些妨害。倘說，所照的並非事實，是不行的，因為這時有目共覩，誰也會覺得確有這等事；但又不好意思承認這是事實，失了自己的尊嚴。於是挖空心思，給起了一個名目，叫做「諷刺」。其意若曰：它偏要提出這等事，可見也不是好貨。

有意的偏要提出這等事，而且加以精煉，甚至於誇張，却確是「諷刺」的本領。同一件事，在拉雜的非藝術的紀錄中，是不成爲諷刺，誰也不大會受感動的。例如新聞紀事，就記憶所及，今年就見過兩件事。其一是一個青年，冒充了軍官，向各處招搖撞騙，後來破獲了，他就寫懺悔書，說是不過藉此謀生，並無他意。其二，是一個竊賊招引學生，教授偷竊之法，家長知道，把自己的子弟禁在家裏了，他還上門來逞兇。較可注意的事件，報上是往往有些特別的批評文字的，但對於這兩件，却至今沒有說過什麼話，可見是看得很平常，以爲不足介意的了。然而這材料，假如到了斯惠夫德（J. Swift）或果戈里（N. Gogol）的手裏，我看是準可以成爲出色的諷刺作品的。在或一時代的社

會裏，事情越平常，就越普遍，也就愈合於做諷刺。

諷刺的作者雖然大抵爲被諷刺者所憎恨，但他却常常是善意的，他的諷刺，在希望他們改善，並非要揀這一大群到水底裏。然而待到同群中有諷刺作者出現的時候，這一群却已是不可收拾，更非筆墨所能救了，所以這努力大抵是徒勞的，而且還適得其反，實際上不過表現了這一群的缺點以至惡德，而對於敵對的別一群，倒反成爲有益。我想：從別一群看來，感受是和被諷刺的那一群不同的，他們會覺得「暴露」更多於「諷刺」。

如果貌似諷刺的作品，而毫無善意，也毫無熱情，只使讀者覺得一切世事，一無是取，也一無可爲，那就並非諷刺了，這便是所謂「冷嘲」。

（魯迅：「什麼是「諷刺」」，「且介亭雜文二集」）

漫畫的第一件緊要事是誠實，要確切的顯示了事件或人物的姿態，也就是精神。

漫畫是 *Cartoon* 的譯名，那「漫」，並不是中國舊日的文人學士之所謂「漫題」「漫書」的「漫」。當然也可以不假思索，一揮而就的，但因爲發芽於誠實的心，所以那結果也不會僅是嬉皮笑臉。這一種畫，在中國過去的繪畫裏很少見，「百丑圖」或「三十六聲粉鐸圖」庶幾近之，可惜的是不過戲文裏的丑脚的摹寫；羅兩峯的「鬼趣圖」，當不得已時，或者也就算進去吧，但它又太離開了人間。

漫畫要使人一目了然，所以那最普通的方法是「誇張」，但又不是胡鬧。無緣無故的將所攻擊或暴露的對象畫作一頭驢，恰如拍馬家將所拍的對象做成一個神一樣，是毫無有效果的，假如那對象其實並沒有驢氣息或神氣息。然而如果真有些驢氣息，那就糟了，從此以後，越看越像，比讀一本做得

很厚的傳記還明白。關於事件的漫畫，也一樣的。所以漫畫雖然有誇張，却還是要誠實。「燕山雪花大如席」是誇張，但燕山究竟有雪花，就含着一點誠實在裏面，使我們立刻知道燕山原來有這麼冷。如果說「廣州雪花大如席」，那就變成笑話了。

「誇張」這兩個字也許有些語病，那末，說是「廓大」也可以的。廓大一個事件或人物的特點固然使漫畫容易顯出效果來，但廓大了並非特點之處却更容易顯出效果。矮而胖的，瘦而長的，他本身就有漫畫相了，再給他禿頭、近視眼，畫得再矮而胖些，瘦而長些，總可以使讀者發笑。但一位白淨苗條的美人，就不容易設法，有些漫畫家畫作一個骷髏或狐狸之類，却不過在報告自己的低能。有些漫畫家却不用這法子，他用廓大鏡照出她露出的糕粉的臂膊，看出她皮膚的褶縐，看見了這些褶縐中間的粉和泥的黑白畫。這麼一來，漫畫稿子就成功了，然而這是真實，倘不信，大家或自己也用廓大鏡去照照去。於是她也只好承認這真實，倘要好，就用肥皂和毛刷去洗一通。

因為真實，所以也有力。但這種漫畫，在中國是很難生存的。我記得去年就有一位文學家說過，他最討厭論人用顯微鏡。

（魯迅：「漫談「漫畫」」，且介亭雜文二集）

六 高爾基、毛澤東論文學語言，語言必須正

確、簡單和明瞭，學習群眾語言的重要

文學的第一要素是語言。它和文學的根本工具——生活現象的事實——同為文學的材料。有一句

最聰明的民間諺語用這樣的話，規定了語言的意義：「雖不是蜜，却粘着一切東西」。世界上沒有一件東西沒有名字，便是這句話的好證。語言是一切事實，一切思想的衣服。但事實裏邊還藏着它的社會意義，各種思想裏邊也藏着爲什麼這個那個思想，是這樣而不是那樣的理由。把藏在事實中的社會意義，在其一切重要性，完全性和明瞭上描寫出來，——以這件事爲目的的藝術作品，必需有明白正確的語言。經過慎重選擇的語言。「古典」作家們，用這樣的語言寫作，在數百年間，把它日臻完善了。只有這種語言，才真正是文學的語言。這種語言是從勞動大眾口頭上採取來的，但和它最初的來源，已經顯然不同。因爲它在作敘述的描寫時，從口頭話的原素中，捨棄了一切偶然的、一時的、不確實的、紊亂的、發音學上歪曲了的，因種種原因，和根本的「精神」——即和一般民族語言構造不一致的部分。不消說，口頭語在文學者描寫人物的對話中，還依然保留着，但保留的量是很少的，只是爲了使被描寫的人物的特徵更造型化浮彫化和使人物顯得更生動靈活時才用着。……

文化史告訴我們，言語在人類社會活動最盛旺的時代，和新勞動方法的日益精密，階級矛盾的日趨激烈同時，也特別快速地變成豐富。

這個可以用俚語俗諺之類口碑傳說來證明；而且這也是口頭語發達的自然的道路。在這領域中，技巧的、造作的所謂「新花樣」和保守者擁護已失意義的陳詞爛調，同樣沒有力量。爲使這點認識得更清楚些，可以看普式庚的推崇「莫斯科製餅婦」的言語，以及他有些地方是從自己的奶媽亞里娜·洛蒂羅夫娜那兒學習來的。對口頭語最精通不過的萊斯科夫，也是從奶媽，兵士之妻那兒學習的。普通那些單純的奶媽、趕車的、捉魚的、鄉下打獵的，以及其他生活窮苦的人，都給了文學語的發達以顯著的影響，但文學者們是從日常言談的自然奔流中：嚴選了最正確，恰當，適切的語言的。

（高爾基：『和青年們談話』，『文學論集』）

文學的根本材料，是語言——是給我們的一切印象、感情、思想等以形態的語言，文學是藉語言來作彫型描寫的藝術。古典作家們，在語言底意味上及形象的內容上越明瞭越單純，則描寫風景和它給人的影響及描寫人的性格和他對別人的關係，也就越正確越確實。批評把作為文學之根本材料的語言底意義評價得過低了……。

……讀者有作如下要求的權利。作者須像在十九世紀的歐洲創造了最強有力的文學那樣，以最豐富、最柔軟的語言之單純詞句來與讀者談論。而讀者一方面立腳於這種文學上，一方面也有權利要求語言辭句——只有由如上所述的語言的力量才能創造出來——的明瞭性和明確性。因為，在現在，只有這種語言才能創造出真的藝術的真實狀態。才能在形象上給出柔軟性，和幾乎是肉體的外表和感覺來。蘇聯的讀者沒有被廉價的修飾來粉飾的必要。他們用不着語言上的繪畫的纖細的修飾。——他們的生活充滿着敘事詩性的峻嚴，在文學上，是適合於受這種敘事詩的強烈的反映的。

我的根本企圖是：為着把握語言的一切力量，喚起對製造書本的材料的爱和慎重的態度，而對剛開始寫作的作家們幫一臂之力，一切材料——特別是語言——都要求縝密地選擇；其中所含的好的部分——明瞭、正確、有色彩、有音響的部分。——而且也要求這好的部分之將來的好的發展。

（高爾基：『論散文』，『文學論集』）

文學上的工作的技術，首先，就是研究那作為一切的書籍，特別是小說底基本材料的語言。法文

「小說」這個名詞的概念譯成俄文，就是「美的語言」。所謂美，是結合了音響、色彩、語言等各種各樣材料的東西，這些材料，賦與被人、技術家所創造所完成的東西以形式，而這形式，以一種在人心喚起對於作家之藝術才能的驚異、誇耀、歡喜的力而作用於人的感情和理性。

有力的作用的語言之真的美，是由於形成作品底思想、情景、性格的語言之正確性、明瞭性、美的音響等創造出來的。作家——藝術家必須廣知無限豐富的，我們的語彙的寶庫，必須有從那裏面選擇出最正確明瞭強有力的語言的能力。只有藉着綴合這些語言，並把這些語言——適應着它們的意義——在章句之間正確地加以配置，才能模範地形成作者的思想，造出顯明的景狀，才能使讀者好像親眼看到作者所描寫的東西那樣地，正確地描寫出人們底活生生的姿態。作家必須理解：他不只是用筆寫，而且也用語言寫；他不是像描繪人們底靜止姿態的畫匠似的描寫，而是把人在不斷的運動和行動中，在他們之間的無限的衝突中，在階級和集團和個人的鬭爭中來描寫的。

（高爾基：「關於社會主義的現實主義」，「文學論集」）

文學作品，爲了要有稱爲藝術品的價值，必須賦與作品以完全的語言底形式。而將這種形式賦與小說的，就是單純、正確、明瞭、簡約的語言。並且，爲了要使藝術作品有教育、說服的力量，必須儘可能地使主人公多行動少說話。

（高爾基：「關於創作技術」，「文學論集」）

一切語言，都是由行動和勞動產生出來的。所以語言是事實底骨頭、筋肉、神經和皮膚。因之，

爲了要正確明瞭地表現人類創造事實的過程，和事實影響人類的過程，語言底正確、簡單和明瞭，是絕對必要的。

（高爾基：「文藝放談」，「文學論集」）

勞動刺激思維，思維把勞動的經驗轉化爲語言，並把它壓縮到思想、假設、理論——當時的勞動底真實——上去。

把語言轉化爲行爲，比把行爲轉化爲語言困難得多。這是誰都知道的。

文學家在工作之際，同時就把行爲轉化成語言，把語言轉化成行爲。——文學家工作的根本材料是語言。

（高爾基：「論戲劇」，「文學論集」）

爲什麼語言要學，並且要用很大的力氣去學呢？因爲語言這東西，不是隨便可以學好的，非下苦工不可。第一，要學人民的語言，我們很多人沒有學到，所以我們在寫文章時做演說時沒有幾句生動活潑切實有力的話，只有死板板的幾條筋，像鷹三一樣，瘦得難看，不像一個健康的人。第二，要學外國語言。外國人民的語言並不是洋八股，中國人抄來的時候，把它的樣子硬搬過來，就變成要死不活的洋八股了。我們不要硬搬外國語言，是要吸收外國語言中的好東西，於我們工作適用的東西。因爲中國語言不夠用，現在我們的語言中就有很多是吸收外國的。例如今天開的幹部大會，這幹部兩個字就是從外國學來的。我們還要多多吸收外國的新鮮東西，不但要吸收他的進步的道理，而且要吸收

他們的新鮮語言。比如「黨與非黨的聯盟」，這是斯大林在關於「蘇聯新憲法的演說中講到」的。我們就吸收在陝甘寧邊區的施政綱領裏面，講成「共產黨員與黨外人士實行民主合作」。如此等類。總之，我們非多多吸收外國的好東西不可。第三，我們要學習古人的語言。現在民間的語言，大批地是由古人傳下來的。古人的語言寶庫還可以掘發，只要是還有生氣的東西我們就應該吸收，用以豐富我們的文章演說和講話。當然我們堅決反對去用已經死去了的古典，這是確定了的，但是好的合理的東西還應該吸收。現在中黨八股毒太深的人，則對於民間的、外國的、古人的有用語言，一概不接受，不肯下苦工去學。斯大林在聯共十八次大會上說：「有一部分同志，對於新鮮事物失去了感覺」，我們有些同志也是這樣，很多的新鮮事物都看不見，這個毛病必須醫治。什麼是宣傳家？不但教員是宣傳家，新聞記者是宣傳家，文藝作者是宣傳家，我們一切工作幹部也都是宣傳家。比如軍事指揮員，他們並不對外發宣言，但是他們要和士兵講話，要和人民接洽，這不是宣傳是什麼？一個人只要他對別人講話，他就是在做宣傳工作，只要他不是啞吧，他就總要有幾句話要講的。所以我們的同志都非學習語言不可。學習各種語言中，特別是人民的語言要用功學習，人民語言中，又特別是工農兵群眾的語言要用功學習。如果我們不學習群眾的語言，我們就不能領導群眾。

（毛澤東：「反對黨八股」）

七 高爾基論文學主題及其歷史變化

文學的第二要素是主題（Thema）。主題是從作家經驗中產生出來的思想；而這種思想，是作家

從生活得來的暗示，但却還沒有成形地存在於許多的印象之中，一方面要求在形象中體現出來，一方面在作家內心喚起把那種思想具體化的慾望。

有一種主題，如死、愛之類，一般稱做「永久的」主題；此外還有建立在個人主義之上的社會所創造的其他主題，如嫉妬、復仇、吝嗇……等等。但甚至在古代就已經有人說過：「一切都在變化」，月光之下無永久之物；在太陽之下也是一樣。我們這世界上，正昇起了革命的燦爛的太陽；並且照出了如下的事實：「永久的」主題之源泉，就是在以激烈的階級鬭爭，和爲麵包爲權力而作的一切鬭爭爲基礎的這個社會上，個性之悲劇的孤獨和無力的感覺，過去如此現在也還是如此。大家都知道：資產階級社會之特質的，難以除去特殊性，便是這社會中大部分的人員，爲着要克服原始式的半乞丐式的生活條件，不得不浪費自己全部的精力。人們已習慣了自己的生存的這個可咒詛的屈辱的「特殊性」；這個特殊性還叫人「埋頭於自身之事」，只想着自己的事，只有極少數的人才理解社會制度的缺陷。人們一般地只理解他們所生活着，看見着的事物之極瑣末的部分；他們沒有功夫，去思索眼前所見事物的意義。人們完全束縛在只想自己，只想滿足自己的生理要求，自己的自尊心，在生活中獲取較好地位的慾求的無聊的憂勞中沒頭沒腦地團團轉着。不消說，這一切，是生活所需要的；對於大多數人，習慣於不思索眼前所見的事物，已變成了恰好的自衛手段。資產階級社會的人們，如果想一想，爲了自衛，爲了最卑俗的瑣事是浪費了多少的精力，則自殺的數目，恐怕還要增加十倍。

但人們對眼睛所見的事物，雖不去想它的意義，而眼睛看到的事物，依然留在他印象當中，堆壓着他，在他內心中喚起生活無味，「生存空虛」的感覺，引導他達到可恥的結論：「無論怎樣生活都一樣」；達到無政府主義，犬儒主義。資產階級社會便這樣地在自己內部完成了毒害自己，破壞自己

的毒素。我們知道宗教、道德、法律的教條，也沒有力量阻止這社會的腐化和崩潰的過程。在創造無階級的社會主義社會的條件下。文學的「永久的」主題，一部分正完全死滅，一部分在變更它的意義，現代正提出了比個人死亡更有千百倍意義的悲劇的主題，不管那個個人死亡的社會價值是如何大。這種主題並不博取個人主義者的歡心；而個人主義，正在被歷史判處死刑。

（高爾基：『和青年們談話』，『文學論集』）

第二輯 文藝與階級

一 高爾基、魯迅、毛澤東論文學是社會階級意識形態

的形象的表現，文學不能超階級。關於「人性論」
「文藝基本出發點是愛」「動機論」等等的批判

文學，是社會的階級和集團底意識形態——情感、意見、企圖和希望——底形象的表现。它是階級間的關係底最尖銳和忠實的描寫；它爲着自己的目的利用民族、階級、集團底整個經驗，它在這個經驗已經組織成宗教、哲學、科學的形式的時候採用它，並且獨自自己的力量去組織它。

文學——長篇小說、中篇小說等等——是這種或那種思想底宣傳底最普遍和有效的手段。十八世紀的法國人，資產階級底反對封建主義的代表們，尤其是像伏爾泰這類的人，特別精透地了解這點。
文學之有力量是在什麼呢？

文學以肉和血飽和着思想，比較哲學和科學更能給與思想以巨大的明瞭性，巨大的說服性。
文學比較哲學更廣泛地被閱讀着，而且由於自己的生動性，它比較哲學更具有說服性，因此文學是階級傾向底宣傳底最普遍、方便、簡單和制勝的手段。

凡是階級組織得最堅固和嚴整的地方，凡是階級傳統深深地滲透着意識的地方，那裏的文學是最

充滿着，最飽和着階級內容的。

（高爾基：『俄國文學史序』）

作家，是階級的眼睛、耳朵和聲音。作家也有不認識這一點，從心裏否定它的。但是，他永遠不可避免地是階級的機關，是階級的感覺器官。他接受自己階級和集團的氣分。希望、不安、慾望、情熱、關心、短處和長處。他自己，也在其發展中，受着這一切東西的限制。他從來不會是『內在的自由的人』，或『一般的人』，並且也不可能。

像那樣完全自由的，『不受一切事物拘束的人』，即所謂人類的人，是只有在：民族的、階級的、宗教的思想和情緒之激烈的壓迫，不再妨礙他底力量和才能之自由成長的未來時代，才能存在的。

只要階級的國家存在着，則作為一定的環境和時代的人的作家，——不管他願望與否，也不管有保留的條件與否，——必須服務於他自己的時代和環境，並且也正在服務着。如果國家、教會、和敵對階級阻害他的階級和集團之歷史上的必要的努力，那末，作家就得以自己的自由為賭，不惜生命地與國家、教會、階級等反對着前進。如果他把現實作為自己的材料的對象，努力全面地研究它，那末，他就比其他任何的人都更是現實的人。

（高爾基：『關於現實』，『文學論集』）

使歐洲文學像在二十世紀所表現的那樣在創作上無力的是什麼呢？許多人曾經熱狂地和長篇大論

地擁護藝術自由，創作思想自由，曾經百般斷言文學底超階級的存在和發展的可能，它的獨立於社會政治之外。這種斷言是一種惡劣的政策，因為它不知不覺地使得許多文學家必然縮小自己觀察的圈子，拒絕廣大地和全面地去研究現實，關閉在「自己的靈魂底孤寂中間」，停止在那憑藉脫離生活的自我反省和任意思想而進行的毫無結果的「自我認識」上面。事實曾經證明：在被政治徹底浸透着的現實之外，人是無法被認識的。事實曾經證明：不管關於自己怎樣妙想天開，人畢竟是社會中的一員，並非像行星一樣是天體中的一員。

（高爾基：『蘇聯的文學』）

上海的教授們對人講文學，以為文學當描寫永遠不變的人性，否則便不久長。例如英國，莎士比亞和別的一兩個人所寫的是永久不變的人性，所以至今流傳，其餘的不這樣，就都消滅了云。

這真是所謂「你不說我倒明白，你越說我越糊塗」了。英國有許多先前的文章不流傳，我想，這是總會有的，但竟沒有想到它們的消滅，乃因為不寫永久不變的人性。現在既然知道了這一層，却更不解它們既已消滅，現在的教授何從看見，卻居然斷定它們所寫的全都是永久不變的人性了。

只要流傳的便是好文學，只要消滅的便是壞文學；搶得天下的便是王，搶不到天下的便是賊。莫非中國式的歷史論，也將溝通了中國人的文學論歟？

而且，人性是永久不變的麼？

類人猿，類猿人，原人，古人，今人，未來的人……如果生物真會進化，人性就不能永久不變。不說類猿人就是原人的脾氣，我們大約就很難猜得着的，則我們的脾氣，恐怕未來的人也未必會

明白。要寫永久不變的人性，實在難哪。

譬如出汗罷，我想，似乎於古有之，於今也有，將來一定暫時也還有，該可以算得較爲『永久不變的人性』了。然而『弱不禁風』的小姐出的是香汗，『蠢笨如牛』的工人出的是臭汗。不知道倘要做長留世上的文字，要充長留世上的文學家，是描寫香汗好呢，還是描寫臭汗好？這問題倘不先行解決，則在將來文學史上的位置，委實是『岌岌乎殆哉』。

聽說，例如英國，那小說，先前是大抵寫給太太小姐們看的，其中自然是香汗多；到十九世紀後半，受了俄國文學的影響，就很有些臭汗氣了。那一種的命長，現在似乎還在不可知之數。

在中國，從道士聽論道，從批評家聽談文，都令人毛孔癢癢，汗不敢出，然而這也許倒是中國的永久不變的人性罷。

（魯迅：『文學和出汗』，『而已集』）

梁先生首先以爲無產者文學理論的錯誤，是『在把階級的束縛加在文學上面』，因爲一個資本家，和一個勞動者，有不同的地方，但還有相同的地方，『他們的人性（這兩個字原本有套圈）並沒有兩樣』。例如都有喜怒哀樂，都有戀愛（但所『說的是戀愛的本身，不是戀愛的方式』），『文學就是表現這最基本的人性的藝術』。這些話是矛盾而空虛的。既然文明以資產爲基礎，窮人以竭力爬上去爲『有出息』，那末，爬上是人生的要諦，富翁乃人類的至尊，文學也只要表現資產階級就夠了，又何必如此『過於富同情心』。一件包括『劣敗』的無產者？況且『人性』的『本身』，又怎樣表現的呢？譬如原質或雜質的化學底性質，有化合力，物理學底性質有硬度，要顯示這力和度數，是須用兩種物質

來表現的，倘說要不用物質而顯示化合力和硬度的單單「本身」，無此妙法；但一用物質，這現象即又因物質而不同。文學不藉人，也無以表示「性」，一用人，而且還在階級社會裏，即斷不能免掉所屬的階級性，無需加以「束縛」，實乃出於必然。自然，「喜怒哀樂，人之情也」，然而窮人決無開交易所折本的懊惱，煤油大王那會知道北京檢煤渣老婆子身受的酸辛，饑區的災民，大約總不去種蘭花，像闊人的老太爺一樣，賈府上的焦大，也不愛林妹妹的。「汽笛呀！列寧呀！一固然並不就是無產文學，然而「一切東西呀！」「一切人呀！」「可喜的事來了，人喜了呀！」「也不是表現「人性」的「本身」的文學。倘以表現最普遍的人性的文學爲至高，則表現最普遍的動物性——營養、呼吸、運動、生殖——的文學，或者除去「運動」，表現生物性的文學，必當更在其上。倘說，因爲我們是人，所以以表現人性爲限，那末，無產者就因爲是無產階級，所以要做無產文學。

（魯迅：「硬譯」與「文學的階級性」，「試心集」）

生在有階級的社會裏而要做超階級的作家，生在戰鬥的時代而要離開戰鬥而獨立，生在現在而要做給與將來的作品，這樣的人，實在也是一個心造的幻影，在現實世界上是沒有的。要做這樣的人，恰如用自己的手拔着頭髮，要離開地球一樣，他離不開，焦燥着，然而並非因爲有人搖了搖頭，使他不敢拔了的緣故。

所以雖是「第三種人」，卻還是一定超不出階級的，蘇汶先生就先在預料階級的批評了，作品裏又豈能擺脫階級的利害；也一定離不開戰鬥的，蘇汶先生就先以「第三種人」之名提出抗爭了，雖然「抗爭」之名又爲作者所不願受；而且也跳不過現在的，他在創作超階級的，爲將來的作品之前，先

就留心於左翼的批判了。

這確是一種苦境。但這苦境，是因為幻影不能成爲實有而來的。即使沒有左翼文壇作梗，也不會有這「第三種人」，何況作品。但蘇汶先生却又心造了一個橫暴的左翼文壇的幻影，將「第三種人」的幻影不能出現，以至將來的文藝不能發生的罪孽，都推給它了。

（魯迅：「論「第三種人」」，「南腔北調集」）

中國的左翼理論家是否真指「忠實於自己的藝術的作者」爲全是「資產階級的幫閑者」？據我所知道，卻並不然。左翼理論家無論如何愚蒙，還不至於不明白「爲藝術的藝術」在發生時，是對於一種社會的成規的革命，但得到新興的戰鬥的藝術出現之際，還拿着這老招牌來明明暗暗阻礙他的發展，那就成爲反動，且不只是「資產階級的幫閑者」了。至於「忠實於自己的藝術的作者」，卻並未視同一律。因爲不問那一階級的作家，都有一個「自己」，這「自己」，就都是他本階級的一份子，忠實於他自己的藝術的人，也就是忠實於他本階級的作者，在資產階級如此，在無產階級也如此。這是極顯明粗淺的事實，左翼理論家也不會不明白的。但這位——戴先生用「忠實於自己的藝術」來和「爲藝術的藝術」掉了一個包，可真顯得左翼理論家的「愚蒙」透頂了。

所謂「第三種人」，原意只是說：站在甲乙對立或相鬥之外的人。但在實際上，是不能有的。人體有胖和瘦，在理論上，是該能有不胖不瘦的第三種人的，然而事實上卻並沒有，一加比較，非近於胖，就近於瘦。文藝上的「第三種人」也一樣，即使好像不偏不倚罷，其實是總有些偏向的，平時有

意的或無意的遮掩起來，而一遇切要的事故，它便會分明的顯現。如紀德，他就顯出左向來了；別的人，也能從幾句話裏，分明的顯出。所以在這混雜的一群中，有的能和革命前進，共鳴；有的也能乘機將革命中傷、軟化、曲解。左翼理論家是有着加以分析的任務的。

如果這就等於「軍閥」的內戰，那末，左翼理論家就必須更加繼續這內戰，而將營壘分清，拔去了從背後射來的毒劍！

（魯迅：「又論『第三種人』」，「南腔北調集」）

「人性論」。有沒有人性這種東西？當然有的。但是只有具體的人性，在階級社會裏就是帶着階級性的人性，而沒有什麼超階級的抽象的人性，我們主張無產階級的人性，而資產階級小資產階級則主張資產階級小資產階級的人性，不過他們口頭上不這樣說，却說成爲唯一的人性，因此在他們眼中，無產階級的人性就不合於人性。現在延安有些人們所主張的作爲文藝理論基礎的所謂「人性論」就是這樣講，這是完全錯誤的。

「文藝的基本出發點是愛，是人類之愛」。愛可以是出發點，但是更有一個基本出發點。愛是觀念的東西，是客觀實踐的產物，我們根本上不是從觀念出發，而是從客觀實踐出發。我們知識份子出身的文藝工作者愛無產階級，是社會使我們與無產階級處於同一命運，和我們的生活與無產階級打成一片的結果。我們恨日本帝國主義，是日本帝國主義壓迫我們的結果。世上決沒有無原無故的愛，也沒有無原無故的恨。至於所謂「人類之愛」，自從人類分裂成爲階級以後，就沒有過這種統一的愛。統治階級提倡這個東西，孔夫子提倡這個東西，托爾斯泰也提倡這個東西，但是無論誰都沒有真正實

行過，因為它在階級社會裏是不可能實行的。真正的人類之愛是會有的，那是在全世界消滅了階級之後。階級使社會歸於分裂，階級消滅後社會復歸於統一，那時就有了整個的人類之愛，但在現時則還是沒有。我們不能愛法西斯，不能愛敵人，不能愛社會的醜惡現象，我們的目的只是消滅這些東西，這是人們的常識，難道我們的文藝工作者還有不懂得麼？

（毛澤東：「在延安文藝座談會上的講話」）

一個人做事只憑動機，不問效果，等於一個醫生只顧開藥方，病人吃死了他是不管的。又如一個黨，只顧發宣言，實行不實行是不管的，試問這種立場也是正確的立場嗎？這樣的心，也是好的嗎？事前顧及事後的效果，當然可能發生錯誤，但是已經有了事實證明效果壞，還是要做，這樣的心也是好的嗎？我們判斷一個黨，一個醫生，要看實踐，要看效果，判斷一個作家，也是這樣。真正的好心，必須顧及效果。總結經驗，研究方法，或者叫做表現的手法。真正的好心，必須對於自己工作的缺點錯誤有完全誠意的自我批評，決心改正這些缺點錯誤。共產黨人的自我批評方法，就是這樣採取的。只有這種立場，才是正確的立場，同時也只有在這種嚴肅的負責的實踐過程中。才能一步一步地懂得正確的立場是什麼東西，才能一步一步地掌握正確的立場。如果不在實踐中向這個方向前進，只是自以為是，說是「懂得」，其實是並沒有懂得的。

（毛澤東：「在延安文藝座談會上的講話」）

二 恩格斯、列寧、高爾基論階級社會裏藝術家內心的矛盾

關於歌德本身，當然，我們在這裏不能詳細的述說。我們只是注意一點。——歌德在他的著作裏是以雙重態度對付他當時的德國社會的。他是對它敵視的；它是與他對立的，而且像「埃及妮尼亞」裏面以及一般地在意大利旅行的時期，他企圖從它那裏跑開；他像葛茲，普羅米塞斯，浮士德一樣地反對它，投之以靡斐斯多費里斯底辛辣的嘲笑。但是相反地，像在他的大多數的「簡短的警句」和散文作品裏，他是和它親善的，和它妥協的，他像在化裝跳舞會裏面那樣稱讚它，特別在他論述法國革命的一切著作裏保護着它不受歷史運動底襲擊。問題並不是在：歌德彷彿只是確認德國生活裏面的與他所敵視的某些方面對立着的另一些方面。這常常不過是他的各種不同的心地底表現而已；在他裏面經常發生着天才詩人與佛蘭克貴族底謹慎的兒子或衛瑪的樞密顧問官之間的鬭爭；前者對於環繞在他的四周的悲慘抱着嫌惡的心情，後者使自己必須和它妥協，適應於它。因此，歌德有時候是極端偉大的，有時候是渺小的；有時候他是反抗的，嘲笑的，蔑視世界的天才，有時候是拘謹的，滿足於一切的，狹隘的市儈。歌德不能夠戰勝德國的悲慘，相反地，它戰勝了他，而且悲慘(Misere)之對於這個最偉大的德國人的勝利，乃是一個最好的證明：要從內部戰勝悲慘，一般是不可能的。歌德是過於萬能，過於積極的性格，而且是過於肉體的了，不能像席勒似地逃向康德的理想去避免悲慘；他是過於目光炯銳了，不能不看到這個逃避歸根結底不過是以誇大的悲慘代替平凡的悲慘而已。他的氣質，他的力量，他的整個精神的傾向，都是把他推向着實際的生活，然而環繞着他的這個實際的生活却是可

唯一的東西去依附着它——在這個絕境面前，歌德經常地站立住，可是年紀愈老，這個強大的詩人，爲着平安起見，就愈屈服在卑不足道的衛瑪的大臣面前。我們責難歌德，並不是像培爾納與門則爾那樣爲了他不是一個自由主義者，而是爲了他有時候可能成爲一個市儈；我們責難他，並不是爲了他不能在德國的自由的名義下狂熱起來，而是爲了他把自己的美感供奉給在當時的一切偉大的歷史運動面前的市儈似的恐怖；不是爲了他是一個宮臣，而是爲了在拿破崙掃除德國的亞夫紀夫的大馬廐的時候，他還能夠帶着莊重的嚴肅服務於卑微的德國宮廷中的卑微的事情和無聊的娛樂。我們一般地不是從道德的、黨派的、而只是從美學的、歷史的觀點來加以責難；我們不是用道德的、政治的、一人的「尺度來衡量歌德。我們在這裏不能從歌德在發展上和在生活中與他的整個時代的關係，與他的文學的前輩和同代人的關係來描繪他，因此我就只是限於考察事實了。

（恩格斯：「歌德論」）

托爾斯泰底作品、觀點、教義，和學派裏面的矛盾，實在是喧囂着的。一方面，是一個天才的藝術家，不僅給了俄國生活底一幅無比的圖畫，而且給了世界文學偉大的作品。另一方面，是一個在基督名義下裝得饒頭饒腦的地主。一方面，對於社會的謊騙和虛偽，作非常有力的、直接的和真誠的抗議；另一方面，是一個「托爾斯泰主義者」，即是一個疲憊的、歇斯特里的，在汙泥中打滾的人，所謂俄國的知識分子，他當衆槌着胸膛，放聲大哭說：「我壞極了，我糟糕極了，可是我在實斷道德上的自我完成；我再也不吃肉了，我只吃米糲子過了」。一方面，毫無寬恕地批判資本主義底剝削，暴露政府底暴虐，法庭和國家管理機關的滑稽，而且顯示財富底增加和文明底成就，與工人群眾底窮困。

野蠻和痛苦底增加之間的矛盾底深度；另一方面，愚蠢地宣傳「不要用強暴力量去抵抗惡」。一方面，是最清醒的現實主義，撕毀任何一切的假面具；另一方面，鼓吹世界上最討厭的一種東西，即是宗教——企圖用具有真誠信心的神甫來代替官派的神甫，即是培養一種最巧妙的，因而是最可惡的神甫主義。真的：

你是貧窮，又是同樣富足，

你是強壯，又是同樣孱弱。

——俄羅斯的母親呀！

托爾斯泰在這樣的矛盾裏面，絕對不能理解工人運動和它爲社會主義而鬭爭的作用，同時也不能理解俄國的革命，這乃是不言而喻的。但是，托爾斯泰底觀點和教義裏面底矛盾並不是偶然的——它們是十九世紀最後三十年中俄國生活所處的矛盾狀況底表現。家長制的農村，昨天剛從農奴制度之下解放出來，現在就完全送給資本和國庫去掠奪和剝削了。農民經濟和農民生活底舊有的基礎，那些的確維持了許多年代的基礎，極其迅速地崩潰下去了。對於托爾斯泰底觀點裏面的矛盾，不當從現代工人運動和現代社會主義的觀點去考量（這樣的考量自然是必要的，然而是不够的），而當從那對於正在興起的資本主義底憎恨，對於群眾破產和喪失土地的憎恨（這種憎恨必然要從家長制的俄國農村中發生出來）的觀點去考量。作爲一個發明拯救人類的新的藥方的先知，托爾斯泰是可笑的——所以那些想把他的學說最弱的一方面變成一種教條的俄國的和外國的「托爾斯泰主義者」更是特別可憐的了。但是，托爾斯泰的偉大是在於他表現了在俄國資產階級革命發生之際千百萬俄國農民之思想和心情。托爾斯泰是獨具卓見的，因爲他的觀點的總和，整個說來雖是有害的，却恰好表現了我們的革命是農

民資產階級革命的這種特點。從這個觀點看來，托爾斯泰觀點裏面的矛盾，的確是我們革命中間農民的歷史活動所處的矛盾狀況底一面鏡子。一方面，多少年代封建制度底壓迫和幾十年改革時期（註：俄皇亞歷山大第二在一八六一年二月頒佈了所謂「農奴解放」的命令，雖然是把農民從農奴制底下解放了出來，但却要農民爲他們所得的一塊貧瘠土地付出一筆大款，要好多年才能付清，而地主則仍保留了最好的土地，這在俄國歷史上叫做「改革」。）底加速度的破產，蓄積了無數的仇恨。怨毒和拚命的決心，於是發生一種傾向，想澈底掃除官辦教會。地主和地主的政府，破壞土地佔有制度底一切舊形式和舊秩序，清除地面，建立一種自由平等的小農民的共同生活來代替警察的階級的政府——這種傾向，像一條紅綫一般，貫串着我們革命中間農民們底整個歷史的階段，而且毫無疑問，托爾斯泰作品底思想內容，與其說是符合於那有時被估量爲他的觀點的「體系」的抽象的「基督教無政府主義」，不如說是更符合於這種農民的傾向。

另一方面，農民雖然傾向於新的共同生活方式，但是依然很不自覺地，家長制度式地，宗教式地來觀察下列的問題：這種共同生活應該是什麼樣子呢，應該用怎樣的鬭爭才能爲自己爭得自由呢，他們在這鬭爭中能找得着怎樣的領導者呢，資產階級和資產階級底知識份子對於農民利益採取怎樣的態度呢。農民過去的一切生活，都教導了他們去仇視紳士和官僚，然而沒有教導過他們，而且也不能教導他們，在什麼地方去尋求這一切問題底解答。在我們的革命當中，有小部分的農民曾經真正鬭爭過，甚至爲着這個目的把自己組織起來過；而且有極少數手持武器去掃除他們的敵人，摧毀沙皇底走狗和地主底擁護人。但是大多數的農民，只是哭泣和祈禱，癡談和夢想，繕寫請願書和派出一請願的代表——這一些都符合於托爾斯泰底精神。而且像在這種情形下常發生的事情一樣，托爾斯泰式的

逃避政治，拒絕政治，以及對於政治的缺乏興趣和了解，結果使得只有少數農民跟着覺悟的革命的無產階級走，而大多數則變成那些無原則的貪婪的資產階級知識分子底犧牲品。這些知識分子在立憲民主黨底名義之下，參加勞動派底集會，跑到斯托雷平（註：С. О. Штюрмер）是一九〇五年後的俄國內閣總理，他實行培植富農分化農民的政策，是個最厲害的反動政治家。底門房裏，懇求，討價，和解，答應可以和解。直到他們被衛兵底靴子踢了出來。托爾斯泰底思想正是我們的農民暴動底弱點和缺點底一面鏡子，家長制農村底軟弱和經濟的小農民底平庸的懦怯底一個反映。

（列寧：『托爾斯泰·俄國革命的鏡子』，『馬恩列論藝術』）

在托爾斯泰底作品裏，這種農民群眾運動底長處和弱點，力量和限制，都給表現出來了。他對於國家和警察的官辦的教會的那種熱烈、憤激和常常苦峻厲的反抗，表現了原始農民的民主主義的心境，由於幾世紀的農奴制度、官僚底橫行和劫掠，教會底陰謀、詭計和欺騙，農民底心境上堆積了無限的酸苦和憎恨。他對於土地私有制度的毅然反對，表現了一個歷史時期中的農民群眾底心理，在這個時期中，古老的的中世紀的土地私有制度（地主制度和國家圈地制度）對於俄國的繼續發展變成了終於不可忍受的阻礙，而且這種古老的土地私有制度不可避免地一定歸於急遽的無情的消滅。他對於資本主義的那種充滿着最深刻的感情和最激烈的憤怒的不斷的告發，表現了家長制的農民底充分恐怖，在農民面前開始出現了一個看不見的和不可解的新的敵人，這敵人是從什麼城市或外國來的，他破壞農村生活底一切基礎，帶來空前未有的破產、貧困、飢餓、野蠻、賣淫和梅毒。由於一息苟生，所創造的最新的劫掠方法移植在俄國土地之上的結果，原始積蓄時代一所有的一切痛苦更加

百倍地尖銳化了。

但是，同時在他的作品裏，這位熱烈的抗議者，憤激的控告者和偉大的批評者，表現了他十分不理解那進逼俄國的危機底原因和怎樣避免這個危機的方法，這種不理解只對於樸素的家長制的農民才是自然的，對受過歐洲教育的作家就不適合了。反對封建的和警察的國家以及反對君主專制政體的鬭爭，在他竟變成了否認政治，以至宣傳「對於惡的不抵抗」，以至完全避開了一九〇五至一九〇七年的群眾革命的鬭爭。他的反對官派的教會，是與鼓吹純淨的新宗教，即鼓吹麻醉被壓迫群眾的純淨精製的新毒藥同時並行的。對土地私有制度的否認，並沒有引到集中全力去反對真正的敵人，反對地主底土地佔有制度和它的政治工具——君主專制，而只引向夢幻的、茫然的、無力的愁嘆。他一方面告發資本主義和它所帶給群眾的苦難，另一方面對於國際社會主義的無產階級所領導的全世界的解放鬭爭却抱着完全冷漠的態度。

托爾斯泰底觀點裏面的矛盾——不僅是他個人思想的矛盾，而是那些極其複雜的矛盾狀況底反映，這些矛盾狀況曾經決定了改革後和革命前俄國各個階級和各個階層的人們心理。

因此，對於托爾斯泰的正確的評價，只有依據這樣一個階級底觀點才有可能，這個階級，當社會矛盾第一次在革命中求最後解放之際，以它的政治作用和鬭爭，證明自己是註定的爭取人民自由和解除群眾剝削的鬭爭底領導者——證明自己是絕對忠於民主主義底事業，而且具有能力反對資產階級（包含農民在內）底民主主義底狹隘和不堅定——換句話說，對於托爾斯泰的正確的評價，只有依據社會民主主義的無產階級底觀點才有可能。

把每個人看作是時代、種族、階級底產物，我們當然應該從同樣的角度去看作家，可是要承認作家是一個比別人更飽和着經驗、人生底知識，而且由於經驗底重壓，具有着把自己的印象裝飾在形象裏面的本領的人。

經驗底貯藏器——一般所謂的心靈——之充溢着生活底印象，使一個人相信他的觀察和情感底積蓄愈更豐富，那他就愈能更經濟地組織它們，而組織思想之經濟的手段是形象。

經驗愈更廣大——它裏面的主觀的、個人的地位就愈更狹小，一般的意義就愈更燦爛地呈現出來，藝術家庭社會形象就愈更鮮明地顯示出來；作家愈更堅決地排斥他的個性——他就愈更容易地拋掉他的渺小的、無足輕重的東西，他的在周圍世界所接受的重要的、客觀的東西就愈更深刻地、廣大地展示出來。

達到了這個高度，一個作家只要愈更客觀地描寫着人們怎樣思想，人們怎樣互相往還，那末，他對於我們就是生活現象底愈更確切和真實的證人，而且我們看到，爲什麼別的思想，別的關係就成爲不可能，雖然作家自己在宣傳着它們。

我們再看一看托爾斯泰；他的任務——是給貴族尋找在生活上的應有的地位，因此這位作家不能接觸到生活的一切方面，陷入在我們是顯明的，具有教育意義的，和他的思想底基礎抵觸着的一些矛盾，不能不許多次破壞他思想底完整性，最後，他，人生消極態度底宣傳者，不能不承認，而且在『復活』裏幾乎證實了，積極鬥爭底正確性。

一個具有豐富經驗的作家，總是自相矛盾的，因爲，豐饒的經驗要求着一些廣大的，有組織的思想，而這些思想是與集團和階級底狹隘的目的敵對着的。因此，在每個俄國作家裏面，你可以發見一

些留存在他的傾向底界限之外，而且，和他的傾向根本矛盾着的過剩的事實，多餘的思想。甚至在西歐的作家，如狄更斯、巴爾扎克。左拉裏面你也可以發見這些矛盾；我說『甚至』，是因為西歐的文學家是比俄國作家具有更加和諧的心理的人。狄更斯在擁護他的階級底觀點上，比較他的弟子米哈伊諾夫·西勒爾更堅強些，這是因為在英國這個地方人們底階級間的和階級內的關係已經堅固地形成了，已經採取了傳統的性質，然而我們的這些關係却僅僅開始形成着，而且對於我們的作家還不明顯。

（高爾基：『俄國文學史序』）

觀察的廣博，生活經驗的豐富，是常常有一種力量克服藝術家對事實之個人的態度及他的主觀主義，這樣來武裝藝術家的。巴爾扎克主觀上是資產階級制度的皈依者，而在他的小說中，却以令人驚嘆的筆，無情地刻劃地描寫了小市民階級的討厭和卑劣。有許多實例，證明藝術家是自己階級和時代之客觀的歷史家。在這種場合，藝術家的事業的意義，是跟研究動物之生存和食物的條件、繁殖和死亡的原因，寫出它們劇烈的生存競爭情狀的自然科學家的事業相同的。

（高爾基：『我的文學修養』，『文學論集』）

三 恩格斯、普列哈諾夫論革命期資產階級的藝術

與政治鬥爭

這是一個人類歷來所經驗的最大的進步的變革，這是一個需要着在思索力、熱情、性格上，在多方面和淵深的學問上的巨人而且也產生了這種巨人的時代。創立近代資產階級統治的人們無論如何不

僅是那些限制於資產階級的人們。相反地，他們都或多或少地是當代的冒險的性格。當時的大人物幾乎沒有一個不會作過長途的旅行，不通曉四五種語言，不在幾種創作裏（不僅在理論上而且在實踐上也是卓越的）大放光彩。萊亞奈特·達·文西不僅是偉大的畫家，而且是偉大的數學家，機械學家，工程師，並且物理學底各種部門的重要發明也是歸於他的。亞普萊亞特·杜烈爾是畫家，木刻家，雕刻家，建築學家，此外還發明了築城學底體系，其中的許多考案直到以後孟達崙拜爾和最新的德國要案學說才大大地加以發揮。馬奇威里是政治家，歷史家，詩人，此外還是第一個值得紀念的新時代底軍事作家。路德不僅掃除了教會底積弊，而且掃除了德國語言底積弊，他創造了近代的德國散文，製作了那成爲十六世紀馬賽曲的充滿着勝利的感覺的讚美歌底詞和曲。當時的人們還沒有成爲我們經常看到的把他們的子孫限制了和弄殘廢了的那種分工底奴隸。但是他們的特點是在：他們生活於當時的一切利害中，參加實際的鬭爭；站在這個或那個黨派裏面，有些用口和筆，有些用劍，也有些兩者都利用而進行鬭爭。因此才有着使他們成爲完全的人物的那種性格底飽滿與有力。書齋裏的學者在當時是例外：這大概是第二流或第三流的人物，或者是像高拉思摩一樣連指頭也不願被火燒着的聰明的市儈。

（恩格斯：『自然辯證法』）

上世紀末葉德國底情況就是如此。這是一個正在腐朽而且正在解體的群眾，誰也不明白地感覺到自己的情形。手工業，商業，工業和農業都降落到了瀕不足道的程度，農民，商人和手工業者都遭受着雙重的壓迫：吸血的政府和商業底惡化。貴族階級和封建領主看出了：不管從人民中間怎樣搜括，

他們的收入總是比不上他們的逐漸增長的支出。一切都是醜惡，而且國內統治着普遍的不滿。沒有教育，沒有影響民衆頭腦的工具，沒有出版自由，沒有社會輿論，而且沒有任何重大的國際貿易；到處都是齷齪和利己主義——整個人民都沒透了低級的，卑屈的，討厭的小商人精神。一切都是腐爛着，動搖着，瀕於崩潰，甚至不可能希望有好的轉變，因爲人民沒有那種掃除屬於垂死制度的正在解體的屍体的力量。

人們在文學中看見了對於好時代的唯一的希望。這個政治和社會的醜惡的時代同時却是德國文學底偉大的時代。一七五〇年左右，誕生了一切偉大的頭腦：詩人歌德和席勒，哲學家康德和斐希特，二十年後——最後的偉大的德國形而上學者黑格爾。這個時代底每一著名的作品都浸透着對於當時整個德國社會的反抗的、叛逆的精神。歌德曾經寫了「哥茲·封·倍里歇」，一部對於革命家的表揚的戲劇。席勒曾經寫了「強盜」，讚頌那向整個社會公開宣戰的大膽的青年人。不過這是他們年青時期的著作。隨着年歲底增長，他們就失掉了一切希望，歌德限制於最大膽的諷刺詩，而席勒如果不在科學裏，特別在古代希臘和羅馬底偉大歷史裏找到安息的地方，就會陷入絕望底深淵。從他們可以判斷其餘的一切人。人民中間甚至最優秀和最堅強的頭腦對於自己的國家底將來也失掉了一切希望。

（恩格斯：「德國情況」）

再反覆地說：當時不只是一國境內，並在法國的土地的一切角落上所進行的激烈的鬭爭，沒有給市民們留下一點點靜靜地從事藝術的時間。但是這決沒有殺掉民衆的美的要求。不，正完全相反。把它的價值的明確的意識給與民衆的，這個偉大的社會運動，增強了這種要求的發達，給與了從

亦會有的刺戟。爲了要確信這件事，只要訪一訪巴黎的（Musée Carnavalet）就够了，在革命時貢獻出來的這個有興味的博物館的蒐集，完全證明了這樣的事：藝術決沒有由於「短褲黨化」了就死了，並且也不會從此就不成爲藝術，而只是浸透在完全新的精神中了。恰如當時法國的「愛國者」的善行（*virtu*）是政治的善行那樣，其藝術主要的也是政治的藝術。讀者呵，不要吃驚！這說明着：這個時代的市民——不待說，是配稱爲市民那樣的市民——對於那在根底上不包含任何他們所尊崇的政治的思想（原註：我們是在：一切階級鬭爭都是政治鬭爭的場合之廣義的意味上來使用「政治」這個用語的）的藝術作品，是完全冷淡，或是差不多冷淡的。不要說這樣的藝術只能是空無一物的藝術！那是謬誤的。不能模仿的古代希臘人的藝術，就是達到了非常高的程度的，這樣的政治的藝術。只有它是這樣嗎？「路易十四世時代」的法國藝術也是服務於一定的政治思想的，然而這決沒有妨礙它的燦爛的繁榮，若談到革命期的法國藝術——「短褲黨」們是把它引導到上層階級的藝術所不能行的道路上去了的——這是成了全民衆的工作的。

（普列哈諾夫：「從社會學上看來的十八世紀法國的戲劇文學與繪畫」）

四 高爾基論批判的現實主義、資產階級「浪子們」的文學

在西歐資產階級文學中還必須區分出兩派作家：一派是讚揚和娛樂自己的階級的——如德羅洛浦，維列基·科里斯，布列丹，馬里亞特，捷羅姆，波爾·得·科克，波爾費華爾，歐克達夫·法伊耶，翁南，喬治·沙馬羅夫，彼里斯·史汀得，以及成百的類似他們的人。所有這些人都是典型的「善良的資產者」，沒有多大才能，然而如他們的讀者一樣靈巧和庸俗。另一派爲數不多，只有幾十

個，是批判的現實主義和革命的浪漫主義底最偉大的創造者。他們都是自己階級底叛逆者，自己階級的『浪子』，被資產階級毀滅了的貴族，或者是從自己階級底空人的空氣裏突破出來了的小資產階級子弟。這一派歐洲文學家底著作對於我們有着雙重的。無可爭辯的價值：第一，是技術上的模範的文學作品；第二，是說明資產階級底發展和瓦解過程的文獻，是這個階級底叛逆者所創造的然而又批判地闡明着它的生活、傳統和行爲的文獻。

在我的報告裏不能詳細地分析批判的現實主義在十九世紀文學中的作用。它的基本的實質歸納起來可以說是：反對大資產階級所復活了的封建主義底保守主義，其鬭爭手段是在自由主義和人道主義底思想基礎上組織民主主義——即小資產階級，而這種民主主義底組織，許多作家和大多數讀者都了解爲一方面反對大資產階級，另一方面反對無產階級底日益增漲的攻擊力量的必要的防衛。

在十九世紀歐洲的和俄國的文學底基本主題，乃是與社會、國家、自然界對立着的個人。激起個人起而反對資產階級社會的主要原因，乃是與階級思想和生活傳統相矛盾的否定的印象。個人十分感到這些印象壓迫着他，阻礙着他的發展過程，但是不大明白他對於資產階級的社會基礎底庸俗、卑劣、犯罪，也負着責任。約那且·司威夫特是全歐洲的一個諷刺家，可是歐洲資產階級却認爲他的諷刺只是針對着英國。一般講來，叛逆的個人，在批判自己的社會底生活的時候，是極少而且很難認識到自己對於這個社會底可恥的實際所負的責任的。尤其是他的批判現存制度的根本動機更少是出自對於社會經濟的原因底意義的深刻而且正確的了解，他的批判的起因通常如果不一種對於自己在資本主義底狹窄的鐵籠裏的生活感到絕望的心情，就是一種爲了自己的生活底失敗以及它的恥辱圖

謀復仇的願望。可以這樣說：當着個人轉向工人群眾的時候，他這樣作也不是爲了群眾底利益，而是希望工人群眾在毀滅了資本主義之後保證他有着思想自由、行動自由。我再說一遍，革命以前的文學底基本主題乃是個人底悲劇，這種人覺得生活是侷促的，感到自己在社會裏是多餘的，替自己在社會裏尋求舒適的地方，然而尋找不着——於是受苦。死亡，或者是同他所敵視的社會妥協，或者是墮落到酗酒、自殺。

必須理解：批判的現實主義是作爲「多餘的人」底個人創作而產生的，這些人不能爲生活而鬭爭，在生活中找不到自己的地位，而且或多或少明確地意識到個人存在底無目的，於是把這種無目的只是了解爲社會生活底一切現象以及一切歷史的過程底無意義。

我們決不否認批判的現實主義底廣泛而又巨大的工作，我們高度地重視它在文字描繪底藝術上的形式上的成就，同時我們應當了解：我們之需要這種現實主義，僅只爲了闡明過去底殘餘，爲了和這些殘餘作鬭爭，撲滅它們。

但是這種形式的現實主義過去並不會而且現在也不能培養社會主義的個性，因爲它只是批判，並不肯定什麼，或者是——更壞一些——轉而肯定它曾經否定了的東西。

（高爾基：『蘇聯的文學』）

現在我們約略談一談十九世紀文學基本的，最廣泛最多產而且延續到二十世紀的潮流——現實主義。這種潮流的特質的特殊性便是它的銳利的合理主義和批判主義。這現實主義的創造者，是知識上

超越自己的環境，很明白地在自己階級的粗野的肉體力後面，看見其社會創造的無力的人。這班人可以稱做資產階級的『浪子』

資產階級的『浪子們』的文學，由於它對現實的批判態度而有很大價值；但是那些短篇長篇的作家們，當然不能夠指示出那些腦滿腸肥的小市民所造成的骯髒的無政府狀態的出路。只有少數的，而且特別是第二流的作家，才追隨着通俗的哲學，和有力的批評的指示，去把不能妥協的矛盾勉強妥協，以圖肯定那想隱蔽資產階級社會制度的明顯的可厭的虛偽的某些獨斷的真理。

資產階級的『浪子們』的現實主義，是批判的現實主義。批判的現實主義，雖然揭發了社會罪惡，描寫了被家庭習慣，宗教讖條，法律規準等所束縛了的個性之『生活和事件』，但是不能對人們指出逃開這個束縛的出路。一切所有現存的東西，雖都輕易地遭了批判，但是除了社會生活和一般『存在』之顯明的無意義以外，可以承認的東西，是什麼也沒有。這是由從拜倫到死於一九三二年的哈代，從夏多布里安的死後記及其他到波特萊爾以及懷抱與悲觀主義甚近的懷疑的亞那多爾·法朗士，這許多人所大聲確證了的事實。……

(高爾基：『和青年們談話』，『文學論集』)

如果，我們把全世界的文學整個一起來看，我們一定會承認：在文學上一切時代裏，都是盛行着，而且愈是接近我們的愈是加強着，對於現實的批評的、揭發的和否定的態度。那些自己的書已經被忘掉的沒有多大才能的文學家們，都是滿足現實，適應現實，僅僅抓着現實底俗惡的一面。那種堂

堂正正給自己冠上『偉大』徽號的藝術的文學，從沒有向着社會生活底現實，高唱過讚美的歌。波卡夏，拉伯萊，斯惠夫德，塞萬提斯，羅普·德·維卡，加得隆，伏爾泰，拜倫，歌德，席勒，普式庚，托爾斯泰，佛羅貝爾以及其他這樣巨大和重要的人們——這些才是『偉大文學』底創造者呢——沒有一個曾經向現實講過肯定的和高雅的『是』！

這是偉大的藝術家們底最偉大的功勳。無情地、鮮明地展示生活底罪惡，人們底缺陷，他們培植人們底更好的慾望，他們教育他們，卡爾·馬克思承認在巴爾扎克裏面學習了很多東西。依據左拉底小說我們可以研究整個的時代。亞那多爾·法朗士沒有拋棄資產國家底任何基本思想，不曾指出這些思想是如何地矛盾、虛偽和兇惡，在他出喪的時候，一些文學家們發出了小冊子『給死者以耳光』，——這是對於法朗士底寬恕的、美麗的作品的一個無力的、可憐的打擊。

歐洲和美國底現行的文學，都表現了更加尖銳地揭發的特點。它能够是別的什麼嗎？能够向現實說出肯定的『是』嗎？在王爾德以後和在蕭伯納底時期，沒有狄更斯底溫情的餘地了；只有天才的詼諧家以及天才的然而庸俗的調和者場所了。

(高爾基：『年青的文學和它的任務』，『蘇聯的文學』)

五 魯迅論『帮忙文學』與『帮閒文學』。論從來沒有詩

文完全超於政治的所謂『田園詩人』、『山林詩人』，從來沒有一個偉大作家是渾身『靜穆』的

從五四運動後，新文學家很提倡小說；其故由當時提倡新文學的人看見西洋文學中小說地位甚

高，和詩歌相彷彿；所以弄得像不看小說就不是人似的。但依我們中國的老眼睛看起來，小說是給人消閑的，是爲酒餘茶後之用。因爲飯吃得飽飽的，茶喝得飽飽的，閑起來也實在是苦極的事，那時候又沒有跳舞場；明末清初的時候，一份人家必有幫閑的東西存在的。那些會唸書會下棋會畫畫的人，陪主人唸唸書，下下棋，畫幾筆畫，這叫做幫閑，也就是篋片！所以幫閑文學又名篋片文學。小說就做着篋片的職務。漢武帝時候，只有司馬相如不高興這樣，常常裝病不出去，至於究竟爲什麼裝病，我可不知道。倘說他反對皇帝是爲了盧布，我想大概是不會的，因爲那個時候還沒有盧布。大凡要亡國的時候，皇帝無事，臣子談談女人，談談酒，像六朝的南朝，開國的時候，這些人便做詔令，做勅，做宣言，做電報，——做所謂皇皇大文。主人一到第二代就不忙了，於是臣子就幫閑。所以幫閑文學實在就是幫忙文學。

中國文學從我看起來，可以分爲兩大類：（一）廊廟文學，這就是已經走進主人家中，非幫主人的忙，就得幫主人的閑；與這相對的是（二）山林文學。唐詩即有此二種。如果用現代話講起來，是『在朝』和『下野』。後面這一種雖然暫時無忙可幫，無閑可幫，但身在山林，而『心存魏闕』。如果既不能幫忙，又不能幫閑，那末，心裏就甚是悲哀了。

中國是隱士和官僚最接近的。那時很有被聘的希望，一被聘，即謂之徵君；開當舖，賣糖葫蘆是不會被徵的。我曾經聽說有人做世界文學史，稱中國文學爲官僚文學。看起來實在也不錯。一方面固然由於文字難，一般人受教育少，不能做文章，但在另一方面看起來，中國文學和官僚也實在接近。

現在大概也如此。惟方法巧妙得多了，竟至於看不出來。今日文學最巧妙的有所謂爲藝術而藝術派。這一派在五卅運動時代，確是革命的，因爲當時是向『文以載道』說進攻的，但是現在卻連反抗

性都沒有了。不但沒有反抗性，而且壓制新文學的發生。對社會不敢批評，也不能反抗，若反抗，便說對不起藝術。故也變成帮忙和勒逼（*Coercion*）幫閑。爲藝術而藝術派對俗事是不問的，但對於俗事如主張爲人生而藝術的人是反對的，則如現代評論派，他們反對罵人，但有人罵他們，他們也是要罵的。他們罵罵人的人，正如殺殺人的一樣——他們是劊子手。

這種帮忙和幫閑的情形是長久的。我並不勸人立刻把中國的文物都拋棄了，因爲不看這些，就沒有東西看；不帮忙也不幫閑的文學真也太不多。現在做文章的人們幾乎都是幫閑帮忙的人物。有人說文學家是很高尚的，我卻不相信與吃飯問題無關，不過我又以爲文學與吃飯問題有關也不打緊，只要能比較的不帮忙不幫閑就好。

（魯迅：『帮忙文學與幫閑文學』，『集外集拾遺』）

而小品文的生存，也只仗着掙扎和戰鬥的。晉朝的清言，早和他的朝代一同消歇了。唐末詩風衰落，而小品放了光輝。但羅隱的『讒書』，幾乎全部是抗爭和憤激之談；皮日休和陸龜蒙自以爲隱士，別人也稱之爲隱士，而看他們在『皮子文藪』和『笠澤叢書』中的小品文，並沒有忘記天下，正是一場胡塗的泥塘裏的光彩和鋒鏑。明末的小品文雖然比較的頹放，却並非全是吟風弄月，其中有不平，有諷刺，有攻擊，有破壞。這種作風，也觸着了滿洲君臣的心病，費去許多助虐的武將的刀鋒，幫閑的文臣的筆鋒，直到乾隆年間，這才壓制下去了。以後呢，就來了『小擺設』。

『小擺設』當然不會有大發展。到五四運動的時候，才又來了一個展開，散文小品的成功，幾乎在小說戲曲和詩歌之上。這之中，自然含着掙扎和戰鬥，但因爲常常取法於英國的隨筆（*Essay*），

所以也帶一點幽默和雍容；寫法也有漂亮和縝密的，這是爲了對於舊文學的示威，在表示舊文學之白以爲特長者，白話文學也並非做不到。以後的路，本來明明是更分明的掙扎和戰鬥，因爲這原是萌芽於「文學革命」以至「思想革命」的。但現在的趨勢，却在特別提倡那和舊文章相合之點，雍容，漂亮，縝密，就是要它成爲「小擺設」，供雅人的摩挲，並且想青年摩挲了這「小擺設」，由粗暴而變爲風雅了。

……生存的小品文，必須是匕首，是投槍，能和讀者一同殺出一條生存的血路的東西；但自然，它也能給人愉快和休息，然而這並不是「小擺設」，更不是撫慰和麻痺，它給人的愉快和休息是休養，是勞作和戰鬥之前的準備。

（魯迅：『小品文的危機』，『南腔北調集』）

到東晉，風氣變了。社會思想平靜得多，各處都夾入了佛教的思想。再至晉末，亂也看慣了，篡也看慣了，文章便更和平。代表平和的文章的人有陶潛。他的態度是隨便飲酒，乞食，高興的時候就談論和作文章。他的態度是不容易學的，他非常之窮，而心裏很平靜。家常無米，就去向人家門口求乞。他窮到有客來見，連鞋也沒有，那客人給他從家丁取鞋給他，他便伸了足穿上了。雖然如此，他却毫不爲意，還是「採菊東籬下，悠然見南山」。這樣的自然狀態，實在不易模仿。他窮到衣服也破爛不堪，而還在東籬下採菊，偶然擡起頭來，悠然的見了南山，這是何等自然。現在有錢的人住在租界裏，僱花匠種數十盆菊花，便做詩，叫作「秋日賞菊做陶彭澤體」，自以爲合於淵明的高致，我覺得不大像。

陶潛之在晉末，是和孔融於漢末與嵇康於魏末略同，又是將近易代的時候。但他沒有什麼慷慨激昂的表示，於是便博得『田園詩人』的名稱。但陶集裏有『述酒』一篇，是說當時政治的。這樣看來，可見他於世事也並沒有遺忘和冷淡，不過他的態度比嵇康、阮籍自然得多，不至於招人注意罷了。還有一個原因，先已說過，是習慣。因為當時飲酒的風氣相沿下來，人見了也不覺得奇怪，而且漢、魏、晉相沿，時代不遠，變遷極多，既經見慣，就沒有大感觸，陶潛之比孔融、嵇康和平，是當然的。例如看北朝的墓誌，官位升進，往往詳細寫着，再仔細一看，他是已經經歷過兩三個朝代了，但當時似乎並不為奇。

據我的意思，即使是從前的人，那詩文完全超於政治的所謂『田園詩人』，『山林詩人』，是沒有的。完全超出於人間世的，也是沒有的。既然是超出於世，則當然連詩文也沒有。詩文也是人事，既有詩，就可以知道於世事未能忘情。譬如墨子兼愛，楊子爲我。墨子當然要著書；楊子就一定不著，這纔是『爲我』。因為若做出書來給別人看，便變成『爲人』了。

由此可知陶潛總不能超於塵世，而且，由於朝政還是留心，也不能忘掉『死』，這是他詩文中時時提起的。用別一種看法研究起來，恐怕也會成一個和舊說不同的人物罷。

（魯迅：『魏晉風度及文章與藥及酒之關係』，『而已集』）

自然，如果隨便玩玩，那是什麼選本都可以的，『文選』好，『古文觀止』也可以。不過倘要研究文學或某一作家，所謂『知人論世』，那末，足以應用的選本就很難得。選本所顯示的，往往並非作者的特色，倒是選者的眼光。眼光愈銳利，見識愈深廣，選本固然愈準確，但可惜的是大抵眼光如

豆，抹煞了作者真相的居多，這才是一個「文人浩劫」。例如蔡邕，選家大抵只取他的碑文，使讀者僅覺得他是典重文章的作手，必須看見「蔡中郎集」裏的「述行賦」（也見於續古文苑），那些「窮工巧於台榭兮，民露處而寢溼，委嘉穀於禽獸兮，下糠粃而無粒」（「手頭無書，也許記錯，容後訂正」）的句子，才明白他並非單單的老學究，也是一個有血性的人，明白那時的情形，明白他確有取死之道。又如被選家錄取了「歸去來辭」和「桃花源記」，被論客讚賞着「採菊東籬下，悠然見南山」的陶潛先生，在後人的心目中，實在飄逸得太久了，但在全集裏，他却有時很摩登，「願在絲而爲履，附素足以周旋，悲行止之有節，空委棄於牀前」，竟想搖身一變，化爲「阿呀呀，我的愛人呀」的鞋子，雖然後來自說因爲「止於禮義」，未能進攻到底，但那些胡思亂想的自白，究竟是大膽的。就是詩，除論客所佩服的「悠然見南山」之外，也還有「精衛銜微木，將以填滄海，形天舞於戚，猛志固常在」之類的「金剛怒目」式。在證明着他並非整天整夜的飄飄然。這「猛志固常在」和「悠然見南山」的是一個人，倘有取捨，即非全人，再加抑揚，更離真實。譬如勇士，也戰鬥，也休息，也飲食，自然也性交，如果只取他末一點，畫起像來，掛在妓院裏，尊爲性交大師，那當然也不能說是毫無根據的，然而，豈不冤哉！我每見近人的稱引陶淵明，往往不禁爲古人惋惜。

還有一樣最能引讀者入於迷塗的，是「摘句」，它往往是衣裳上撕下來的一塊繡花，經摘取者一吹噓或附會，就是怎樣超然物外，與塵濁無干，讀者沒有見過全體，便也被他弄得迷離恍惚。最顯著的便是上文說過的「悠然見南山」的例子，忘記了陶潛的「述酒」和「讀山海經」等詩，捏成他單是一個飄飄然，就是這摘句作怪。新近在中學生的十二月號上，看見了朱光潛先生的說「一曲終人不見，

江上數峯青」的文章，推這兩句爲詩美的極致，我覺得也有以割裂爲美的小疵。他說的好處是：

「我愛這兩句詩多少是因爲他對於我啓示了一種哲學的意蘊。「曲終人不見」所表現的是消逝，「江上數峯青」所表現的是永恆。可愛的樂聲和奏樂者雖然消逝了，而青山却巍然如舊，永遠可以讓我們把心情寄托在它上面。人到底是怕悽涼的，要求伴侶的。曲終了，人去了，我們一霎時以前所遊目騁懷的世界猛然間好像從腳底倒塌去了。這是人生最難堪的一件事，但是一轉眼間我們看到江上青峯，好像又找到另一個可親的伴侶，另一個可托足的世界，而且它永遠是在那裏的。「山窮水盡疑無路，柳暗花明又一村」，此種風味似之。不僅如此，人和曲果真消逝了麼；這一曲纏綿悱惻的音樂沒有驚動山靈？它沒有傳出江上青峯的嫵媚和嚴肅？它沒有深深地印在這嫵媚和嚴肅裏面？反正青山和湘靈的悲聲已發生這麼一回的因緣，青山永在，瑟聲和鼓瑟的人也就永在了」。

這確已說明了他的所以激賞的原因。但也沒有盡。讀者是種種不同的，有的愛讀「江賦」和「海賦」，有的欣賞「小園」或「枯樹」。後者是徘徊於有無生滅之間的文人，對於人生，既憚擾攘，又怕離去，懶於求生，又不樂死，實有太極，寂絕又太空，疲倦得要休息，而休息又太淒涼，所以又必須有一種撫慰。於是「曲終人不見」之外，如「只在此山中，雲深不知處」或「笙歌歸院落，燈火下樓台」之類，就往往爲人所稱道。因爲眼前不見，而遠處却在，如果不在，便悲哀了，這就是道士之所以說「至心歸命禮，玉皇天尊」也。

撫慰勞人的聖藥，在詩，用朱先生的話來說，是「靜穆」：

「藝術的最高境界都不在熱烈。就詩人之所以爲人而論，他所感到的歡喜和愁苦也許比常人

所感到的更加熱烈。就詩人之所以爲詩人而論，熱烈的歡喜或熱烈的愁苦經過詩表現出來以後，都好比黃酒經過長久年代的儲藏，失去它的辣性，只剩一味醇樸。我在別的文章裏曾經說過這一段話：「懂得這個道理，我們可以明白古希臘人何以把和平靜穆看作詩的極境。把詩神亞波羅擺在蔚藍的山巔，俯瞰衆生擾攘，而眉宇間却常如作甜蜜夢，不露一絲被擾動的神色」。這裏所謂「靜穆」(Serenity)自然只是一種最高理想，不是在一般詩裏所能找得到的。古希臘——尤其是古希臘的造形藝術——常使我們覺到這種「靜穆」的風味。「靜穆」是一種豁然大悟，得到歸依的心情。它好比低眉默想的觀音大士，超一切憂喜，同時你也可說它泯化一切憂喜。這種境界在中國詩裏不多見。屈原、阮籍、李白、杜甫都不免有些像金剛怒目，憤憤不平的樣子。陶潛渾身是「靜穆」，所以他偉大」。

古希臘人，也許把和平靜穆看作詩的極境的罷，這一點我毫無知識。但以現在的希臘詩歌而論，荷馬的史詩，是雄大而活潑的，沙孚的戀歌，是明白而熱烈的，都不靜穆。我想，立「靜穆」爲詩的極境，而此境不見於詩，也許和立蛋形爲人體的最高形式，而此形終不見於人一樣。至於亞波羅之在山巔，那可因爲他是「神」的緣故，無論古今，凡神像，總是放在較高之處的。這像，我曾見過照相，睜着眼睛，神清氣爽，並不像「常如作甜蜜夢」。不過看見實物，是否「使我們覺到這種「靜穆」的風味」，在我可就很難斷定了，但是，倘使真的覺得，我以爲也許有些因爲他「古」的緣故。

我也是常常徘徊於雅俗之間的人，此刻的話，很近於大煞風景，但有時卻自以爲頗「雅」的；間或喜歡看看古董。記得十多年前，在北京認識了一個土財主，不知怎麼一來，他也忽然「雅」起來了，買了一個鼎，據說是周鼎，真是土花斑駁，古色古香。而不料過不幾天，他竟叫銅匠把它的土花

和銅綠擦得一乾二淨，這才擺在客廳裏，閃閃的發着銅光。這樣的擦得精光的古銅器，我一生中還沒有見過第二個。一切『雅士』，聽到的無不大笑，我在當時，也不禁由吃驚而失笑了，但接着就變成肅然，好像得了一種啓示。這啓示並非『哲學的意蘊』，是覺得這才看見了近於真像的周鼎。鼎在周朝，恰如碗之在現代，我們的碗，無整年不洗之理，所以鼎在當時，一定是乾乾淨淨，金光燦然的，換了術語來說，就是它並不『靜穆』，倒有些『熱烈』。這一種俗氣至今未脫，變化了我衡量古美術的眼光，例如希臘彫刻罷，我總以爲它現在之見得『只剩得』味醇樸者，原因之一，是在曾埋之土中，或久經風雨，失去了鋒稜和光澤的緣故，彫造的當時，一定是嶄新，雪白，而且發閃的，所以我現在所見的希臘之美，其實並不準是當時希臘人之所謂美，我們應該懸想它是一件新東西。

凡論文藝，虛懸了一個『極境』，是要陷入絕境的，在藝術，會迷惘於土花，在文學，則被拘迫而『摘句』，但『摘句』又足以困人，所以朱先生就只能取錢起的兩句，而踢開他的全篇，又用這兩句來概括作者的全人，又用這兩句來打殺了屈原、阮籍、李白、杜甫等輩，以爲『都不免有些像金剛怒目，憤憤不平的樣子』。其實是他們四位，都因爲執高朱先生的美學說，做了冤屈的犧牲的。我們現在來看一看錢起的全篇罷：

『省試湘靈鼓瑟』

善鼓雲和瑟，常聞帝子靈。馮夷空自舞，楚客不堪聽。

苦調淒金石，清音入杳冥。蒼梧來怨慕，白芷動芳馨。

流水傳湘浦，悲風過洞庭。曲終人不見，江上數峯青。』

要證成一醇樸，或『靜穆』，這全篇實在是不宜稱引的，因爲中間的四聯，頗近於所謂『衰

颯。但沒有上文，末兩句便顯得含糊，却也許又是稱引者之所謂超妙。現在一看題目，便明白「一曲終」者結「鼓瑟」，「人不見」者點「靈」字，「江上數峯青」者做「湘」字，全篇雖不失爲唐人的好試帖，但未兩句也並不怎麼神奇了。況且題目上明說是「省試」，當然不會有「憤憤不平的樣子」，假使屈原不和椒蘭吵架，卻上京求取功名，我想，他大約也不至於在考卷上大發牢騷的，他首先要防落第。

我們於是應該再來看這「湘靈鼓瑟」的作者的另外的詩了。但我手頭也沒有他的詩集，只有一部大歷詩略，也是迂夫子的選本，不過篇數却不少，其中有一首是：

一下第題長安客舍

不遂青雲望，愁看黃鳥飛。梨花寒食夜，客子未春衣。

世事隨時變，交情與我違。空餘主人柳，相見却依依。

落第，在客棧的牆壁上題起詩來，他就不免有些憤憤了，可見那一首湘靈鼓瑟，實在是因爲題目，又因爲省試，所以只好如此圓轉活脫。他和屈原、阮籍、李白、杜甫四位，有時都不免是怒目金剛，但就全體而論，他長不到丈六。

世間有所謂「就事論事」的辦法，現在就詩論詩，或者也可以說是無礙的罷。不過我總以爲倘要論文，最好是顧及全篇，並且顧及作者的全身，以及他所處的社會狀態，這才較爲確鑿。要不然，是很容易近乎說夢的。但我也並非反對說夢，我只主張聽者心裏明白所聽的是說夢，這和我勸那些認真的讀者不要專憑選本和標點本爲法寶來研究文學的意思，大致並無不同。自己放出眼光看過較多的作品，就知道歷來的偉大的作者，是沒有一個「渾身是一靜穆」的。陶潛正因爲並非「渾身是一靜穆

，所以他偉大。現在之所以往往被尊爲「靜穆」，是因爲他被選文家和摘句家所縮小，凌遲了。

（魯迅：「一題未定」章，『且介亭雜文二集』）

六 魯迅論五四「文學革命」與「遵命文學」

我做小說，是開手於一九一八年，新青年上提倡「文學革命」的時候的。這一種運動，現在固然已經成爲文學史上的陳迹了，但在那時，却無疑地是一個革命的運動。

我的作品在新青年上，步調是和大概一致的，所以我想，這些確可算作那時的「革命文學」。然而我那時對於「文學革命」，其實並沒有怎樣的熱情。見過辛亥革命，見過二次革命，見過袁世凱稱帝，張勳復辟，看來看去，就看得懷疑起來，於是失望，頹唐得很了。民族主義的文學家在今年的一種小報上說，「魯迅多疑」，是不錯的，我正在疑心這批人們也並非真的民族主義文學者，變化正未可限量呢。不過我卻又懷疑於自己的失望，因爲我所見過的人們，事件，是有限得很的，這想頭，就給了我提筆的力量。

絕望之爲虛妄，正與希望相同。

既不是直接對於「文學革命」的熱情，又爲什麼提筆的呢？想起來，大半倒是爲了對於熱情者們的同感。這些戰士，我想，雖在寂寞中，想頭是不錯的，也來喊幾聲助助威吧。首先，就是爲此。自然，在這中間，也不免夾雜些將舊社會的病根暴露出來，催人留心，設法加以療治的希望。但爲達到這希望計，是必須與前驅者取同一的步調的，我於是刪削些黑暗，裝點些歡容，使作品比較的顯出些亮色，那就是後來結集起來的吶喊，一共有十四篇。

這些也可說，是『遵命文學』。不過我所遵奉的，是那時革命的前驅者的命令，也是我自己所願意遵奉的命令，決不是皇上的聖旨，也不是金圓和真的指揮刀。

（魯迅：『自選集』自序，『南腔北調集』）

自然，做起小說來，總不免自己有些主見的。例如，說到『爲什麼』做小說吧，我仍抱着十多年前的『啓蒙主義』，以爲必須是『爲人生』，而且要改良這人生。我深惡先前的稱小說爲『閒書』，而且將『爲藝術的藝術』，看作不過是『消閒』的別號。所以我的取材，多採自病態社會的不幸的人們中，意思是在揭出病苦，引起療救的注意。所以我力避行文的嘮叨，只要覺得將意思傳給別人了，就寧可什麼陪襯拖帶也沒有。中國舊戲上，沒有背景，新年賣給孩子看的花紙上，只有主要的幾個人（但現在的花紙卻多有背景了），我深信對於我的目的，這方法是適宜的。所以我不去描寫風月，對話也決不說到一大篇。

（魯迅：『我怎麼做起小說來』，『南腔北調集』）

七 魯迅論現在中國的革命的小資產階級的文學及

小資產階級作者的翻筋斗

去年偶然看見了幾篇梅林格（E. H. M. G.）的論文，大意說，在壞了下去的舊社會裏，倘有人懷一點不同的意見，有一點擴散的心思，是一定要大吃共苦的。而攻擊陷害得最兇的，則是這人的同階級的人物。他們以爲這是最可惡的叛逆，比異階級的奴隸造反還可惡，所以一定要除掉他。我才

知道中外古今，無不如此，真是讀書可以養氣，竟沒有先前那樣不滿於現狀了，並且仿『三聞集』之例而變其意，拾來做了這一本書的名目。然而這並非在證明我是無產者。一階級裏，臨末也常常會自己互相鬧起來的，就是『詩經』裏說過的那『兄弟鬩於牆』，但後來卻未必『外禦其侮』。例如同是軍閥，就總在整年的大家相打，難道有一面是無產階級麼？而且我時時說些自己的事情，怎樣地在『碰壁』，怎樣地在做蝸牛，好像全世界的苦惱，萃於一身，在替大眾受罪似的；也正是中產的知識階級分子的壞脾氣。只是原先是憎惡這執識的本階級，毫不可惜它的潰滅，後來又由於事實的教訓，以爲惟新興的無產者纔有將來，卻是的確的。

（魯迅：『貳心集序言』）

在現在中國這樣的社會中，最容易希望出現的，是反叛的小資產階級的反抗的，或暴露的作品。因爲他生長在這正在滅亡着的階級中，所以他有甚深的了解，甚大的憎惡，而向這刺下去的刀也最爲致命與有力。固然，有些貌似革命的作品，也並非要將本階級或資產階級推翻，倒在憎恨或失望於他們的不能改良，不能較長久的保持地位，所以從無產階級的見地看來，不過是『兄弟鬩於牆』，兩方一樣是敵對。但是，那結果，卻也能在革命的潮流中，成爲一粒泡沫的。對於這些的作品，我以爲實在無須稱之爲無產階級文學，作者也無須爲了將來的名譽起見，自稱爲無產階級作家的。

（魯迅：『上海文藝之一瞥』，『貳心集』）

在中國，去年的革命文學者和前年很有點不同了。這固然由於境遇的改變，但有些『革命文學

者的本身裏，還藏着容易犯到的病根。「革命」和「文學」，若斷若續，好像兩隻靠近的船，一隻是「革命」，一隻是「文學」，而作者的每一隻腳就站在每一隻船上。當環境較好的時候，作者就在革命這一隻船上踏得重一點，分明是革命者，待到革命一被壓迫，則在文學的船上踏得重一點，他變了不過是文學家了。所以前年的主張十分激烈，以為凡非革命文學，統得掃蕩的人，去年卻記得列寧愛看岡察羅夫（Л. А. Гончаров）的作品，覺得非革命文學，意義倒也十分深長；還有最澈底的革命文學家葉靈鳳先生，他描寫革命家，澈底到每次上茅廁時候都用我的一吶喊一揩屁股，現在卻竟會莫名其妙的跟在所謂民族主義文學家屁股後面了。

類似的例，還可以舉出向培良先生來。在革命漸漸高揚的時候，他是很革命的；他在先前，還曾經說，青年人不但嗥叫，還要露出狼牙來。這自然也不壞，但也應該小心，因為狼是狗的祖宗，一到被人馴服的時候，是就要變而為狗的。向培良先生現在在提倡人類的藝術了，他反對有階級的藝術的存在，而在人類中分出好人和壞人來，這藝術是一好壞鬭爭的武器。狗也是將人分為兩種的，養養牠的主人之類是好人，別的窮人和乞丐在牠的眼裏就是壞人，不是叫，便是咬。然而這也還不算壞，因為究竟還有一點野性，果如再一變而為叭兒狗，好像不管閑事，而其實在給主子盡職，那就正如現在的自稱不問俗事的為藝術而藝術的名人們一樣，只好去點綴大學教室了。

這樣的翻着筋斗的小資產階級，即使是在做革命文學家，寫着革命文學的時候，也最容易將革命寫歪；寫歪了，反於革命有害，所以他們的轉變，是毫不足惜的。當革命文學的運動勃興時，許多小資產階級的文學家忽然變過來了，那時用來解釋這現象的，是突變之說。但我們知道，所謂突變者，是說A要變B，幾個條件已經完備，而獨缺其一的時候，這一個條件一出現，於是就變成了B。譬如

水的結冰，溫度須到零點，同時又須有空氣的振動，倘沒有這，則即便到了零點，也還是不結冰，這時空氣一振動，這纔突變而爲冰了。所以外面雖然好像突變，其實是並非突然的事。倘沒有應具的條件的，那就是即使自說已變，實際上卻並沒有變，所以有些忽然一天晚上自稱突變過來的小資產階級革命文學家，不久就又突變回去了。

去年左翼作家聯盟在上海的成立，是一件重要的事實。因爲這時已經輸入了普列哈諾夫，盧那卡爾司基等的理論，給大家能够互相切磋，更加堅實而有力，但也正因爲更加堅實而有力了，就受到世界上古今所少有的壓迫和摧殘，因爲有了這樣的壓迫和摧殘，就使那時以爲左翼文學將大出風頭，作家就要喫勞動者供獻上來的黃油麵包了的所謂革命文學家立刻現出原形，有的寫悔過書，有的是反轉來攻擊左聯，以顯出他今年的見識又進了一步。這雖然並非左聯直接的自動，然而也是一種掃蕩，這些作者，是無論變與不變，總寫不出好的作品來的。

（魯迅：「上海文藝之一瞥」，「試心集」）

……革命文學家若不想以他的文學，助革命更加深化，展開，卻藉革命來推銷他自己的「文學」，則革命高揚的時候，他正是獅子身上的害蟲，而革命一受難，就一定要發現以前的「良心」，或以「孝子」之名，或以「人道」之名，或以「比正在受難的革命更加革命」之名，走出陣綫之外，好則沉默，壞就成爲叭兒的。

（魯迅：「偽自由書後記」）

第四輯 無產階級文藝

一 列寧論無產階級文化是人類過去文化中一切有價值的東西的繼承與發展，每個民族文化裏面都有民主的與社會主義的成份

例如，當我們談到無產階級文化的時候，這更須牢記在心裏的。除非對下列一點有清楚的了解，即：只有運用全部人類發展所創造的文化之精確知識，只有把這個文化重行加以改造，才可以建設無產階級文化，除非了解這點，我們是不能解決這個任務的。無產階級文化，並不是從誰也不知曉的地方跳出來的東西，也不是那些自稱為無產階級文化專家的人們之發明，這完全是胡說八道。無產階級的文化應當是那人類在資本主義社會、地主社會、官僚社會壓迫之下所造成的智力底合規律的發展。所有這些大路和小徑，曾經，而且正在，並且仍在繼續導向無產階級文化，正像馬克思所改造過的政治經濟學，指示我們人類社會定要走向什麼道路，指出轉向階級鬥爭，轉向無產階級革命的開始一樣。

（列寧：『論共產主義青年團底任務』，『列寧論文化與藝術』）

（三）近代史底全部經驗，特別是自『共產黨宣言』出世後，世界一切國度無產階級底半個世紀以上的革命鬥爭，都無可爭辯地證明了，惟有馬克思主義底世界觀乃是革命的無產階級底利益。觀點

與文化之正確的表現。

(四) 馬克思主義由於以下這個事實，爲自己爭得了作爲革命的無產階級底意識形態之全世界歷史的意義，這個事實就是：它——馬克思主義並不把資產階級時代最珍貴的獲得物完全拋棄，相反地，而是把人類思想文化底兩千年以上的發展中的有價值的一切東西，加以攝取與改造。惟有在這種基礎以及在這個方向上的更進一步的工作——這種工作被當作無產階級反對一切剝削底最後鬭爭的無產階級專政（實踐）的經驗所鼓舞——，才能够被認爲是真正無產階級文化底發展。

(五) 全俄無產階級文化代表大會，堅持這一原則的觀點，堅決地反對想發明自己的一種特殊的文化，將自己封鎖在自己的孤立的組織以內，將教育人民委員部及無產階級文化協會的工作領域分別開來，或在教育人民委員部內再設立一個無產階級文化協會，自治等等，在理論上錯誤而在實踐上有害的一切企圖。相反地，代表大會特以以下的絕對的義務，加在無產階級文化協會底一切組織底身上，這就是說，它們應把它們自己完全看成爲教育人民委員部機關系統中之輔助機關，須在蘇維埃政權（特別是教育人民委員部）以及俄國共產黨底總的領導之下，當作無產階級專政底任務底一部分，來實現自己的任務。

（列寧：『論無產階級的文化』，『列寧論文化與藝術』）

在每個民族文化裏有兩種民族文化。有普利史克維支們的，古秩可夫們和司徒魯威們的大俄羅斯文化，——但也有以車尼雪夫斯基和普列哈諾夫的名字爲特徵的大俄羅斯文化。在烏克蘭，在德國、法國、英國，在猶太人等等那裏都有這樣的兩種文化，假如說烏克蘭工人的多數在大俄羅斯底文化影響之下，那我們深刻地知道，在大俄羅斯牧師的和資產階級的文化思想概念之外，這裏還有大

俄羅斯民主和社會民主的觀念理想在活動。和第一種「文化」作鬭爭的時候，烏克蘭的馬克思主義者經常分出第二種文化來，並且對自己的工人們說：「一切和大俄羅斯覺悟的工人、和他的文學、和他的思想界之來往溝通的可能，一定要用全力去提住。利用、鞏固它，這也是烏克蘭，也是大俄羅斯工人運動底根本利益所要求的。」……

在每個民族文化裏面都有，那怕是不發展的，民主的和社會主義的成分，因為在每個民族裏有勞動的和被剝削的群眾，他的生活條件不能免地要產生着民主的和社會主義的意識形態。但是在每個民族裏面也有資產階級的文化（而多數還是黑色百人團的和僧侶主義的）……而且不僅只是一成分，而是統治的文化。因此「民族文化」一般的，是地主、牧師、資產階級底文化。這一根本的。對於每一個馬克思主義者是初學字母的真理，崩得派躲在黑影裏，用堆積的字句「談論起來」，即是在事實上反對揭開和說明階級的深淵，給讀者看不見它，事實上崩得派之所為和資產階級一樣，他的整個利益，要求散佈超階級的民族文化底信仰。

（列寧：『關於民族問題之批評的註釋』，『列寧論文化與藝術』）

二 斯大林論內容是無產階級，形式是民族的文化

但是什麼是民族文化呢？怎樣把它和無產階級文化配合起來呢？列寧不是在大戰以前就說過：我們有兩種文化，資產階級文化和無產階級文化，而民族文化底口號乃是資產階級反動的口號，企圖用民族主義底毒劑來麻醉勞動大眾底頭腦！我們怎樣把發展民族文化，用民族語言發展學校和訓練班，從當地人民中間培植共產黨幹部，與建設社會主義，建設無產階級文化配合起來呢？這是不是一個不

可克服的矛盾呢？當然不是的。我們建設無產階級文化，這是絕對正確的。但是以社會主義為內容的無產階級文化，在參加社會主義建設的各民族中間，依照語言、風俗等等的不同，而採取各種不同的表現形式和方法，這同樣也是正確的。內容是無產階級而形式是民族的——這就是社會主義大步踏向的全人類共同的文化。無產階級文化並不廢棄民族文化，反而給它以內容。另一方面，民族文化並不廢棄無產階級文化，反而給它以形式。只要是資產階級掌握政權，以及民族底鞏固處在資產階級政權保護之下的時候，民族文化底口號就變成資產階級的口號。當無產階級獲得政權，以及民族底鞏固處在蘇維埃政權保護之下的時候，民族文化底口號就變成無產階級的口號，誰要是了解這兩個不同的環境底主要區別，就永遠不會了解列寧主義和列寧主義觀點下的民族問題底本質。

有些人說（譬如考茨基），在社會主義時代，一定消滅其他的一切語言，創造一個全人類共同的語言，我不大相信這個共同的。包括一切的語言底理論。無論如何，我們的經驗不是擁護而是反對這樣的理論。直到現在，事實是這樣：社會主義革命不會減少反而增加了語言底數目，因為它激動了最下層的人類，推動了他們上政治舞台，把許多從前不知名的或不大知名的新的民族喚醒起來走向一種新的生活，誰會想像到舊俄帝國有着不下五十種民族和人種集團呢？但是，十月革命搗毀了舊的枷鎖，推動了許多被忘却的人民和民族走上舞台，給與了他們以新的生活和新的發展。現在人們談到印度好像是一個整體似的。然而毫無疑問，在印度革命震動起來的時候，幾十種從前不知名的民族會出現在舞台上，各有着特殊的語言，特殊的文化。至於說到各種民族參加無產階級文化的問題，毫無疑問，這種參加將採用適應於這些民族底語言和風俗的形式。

不久以前，我接到了布列特的同志們底一封信，要求我解釋關於全人類文化和民族文化底相互關

係的重要而且困難的問題。那封信是這樣的：

我們誠懇地請求你解釋下面對於我們非常重要而且困難的幾個問題。共產黨最終的目的是建立一個全人類共同的文化。怎樣經過我們各個自治共和國所發展的民族文化而達到全人類共同的文化呢？怎樣使各個民族文化的特性（語言等等）同化起來呢？

我想上面所說的就可以作為對於布列特的同志們所掛慮的問題底答覆。

布列特的同志們提出了在建設全人類共同的無產階級文化的過程中個別民族底同化問題。毫無疑問，有些民族會遭遇，而且一定會遭遇同化底過程。這樣的過程從前就曾發生過了。但是事實上，某些民族底同化過程，不但不排斥，反而以許多強大民族底強盛和發展之相反過程為前提，因為部分的同化過程，乃是各民族發展底一般過程底結果。正是因為這樣，一些個別的民族底可能同化，不但不減弱，反而證實了這個完全正確的命題：全人類共同的無產階級文化，不但不排斥，反而以民族文化為前提，反而培養民族文化，猶如民族文化不但不排斥，反而補充和豐富全人類共同的無產階級文化。

（斯大林：『東方民族大學的政治任務』，『斯大林與文化』）

三 列寧、毛澤東論文學應成爲黨的文學，

文學是應當屬於人民的

文學應當成爲黨的。針對着資產階級的習性，針對着資產階級的營業性、生意經的出版物，針對

着資產階級的文學的黃絲上進（地位）主義和個人主義，「老爺式的安那其主義」和賺錢主義，——社會主義的無產階級應當提出黨的文學底原則，發展這個原則並儘可能在更完全和完整的方式裏實行它。

這個黨的文學底原則到底是什麼呢？對於社會主義的無產階級，文學的事業不但不能是幾個人或一小群人賺錢的工具，而且一般地它不能是個人的，脫離整個無產階級事業的事情。打倒無黨的文學家！打倒超人的文學家，文學事業應該成爲整個無產階級事業底一部分，一個統一的、偉大的社會民主的機械底「齒輪和螺絲釘」，這機械是由全體工人階級底整個覺悟的先鋒隊所推動的；文學事業應該成爲有組織的、有計劃的、統一的社會民主黨的工作之組成部分。

「一切的比喻總是跛足的」，德國的成語這樣說。我把文學比作螺絲釘，活的運動比作機械也是跛足的。甚至會有歇斯特里的知識份子們對這種降低、麻痺、「官僚主義化」了思想鬪爭自由、批評自由，文學創作自由等等等等的比喻要涕泣悲觀起來的。事實上，這種號呼只是資產階級——知識份子個人主義底表現。無可爭辯的，文學事業比一切都少能服從於機械的平均，水準化，多數統治少數。無可爭辯的，在這種事業裏無條件地需要保證個人的創造性，個人底好尚之寬大的原野，思想和幻想，形式和內容底廣泛的原野。這都是無可爭辯的，可是這一切只是證明，無產階級黨底事業底文學的部分不能奉行故事地和無產階級底黨底事業之其他部分一視同仁。所有這些並不能推翻那種對於資產階級和資產階級的民主派是怪異而奇特的原則——文學的事業應該必然地和一定地成爲和社會民主黨底工作之其他部分緊相聯系的部分。報紙應該成爲各個黨組織底機關。文學家必定地要加入到黨的組織裏去。出版社和書庫，書店和閱覽室，圖書館和各種作書的買賣的——所有這些都應該成爲黨

的，受監督的。對於這個工作的全部，應該由有組織的社會主義的無產階級注意，監督它，在全部工作裏，沒有絲毫的例外的，應當加入一種活的無產階級事業底活的源流，這樣，取消那陳舊的，一半沃步洛莫夫的，一半生意經的俄國式的原則，「作家就這麼寫寫，讀者就這麼讀讀」底一切地盤。

我們自然不說，這種被亞洲式的檢查和歐洲資產階級所污穢了的文學事業底改造可以一下子就做得到的。我們還不想宣傳一種什麼單調的制度或者用幾個決議案來解決任務。不，在這個領域內公式主義是最說不上的。問題在於，整個我們的黨，全俄國全體覺悟的社會民主的無產階級應當懂得這個新的任務，明顯地提出它，隨處擔負起來解決它。脫離農奴制的文字檢查之後，我們不願意，也決不去做資產階級——生意經的文學關係底俘虜。我們願意建立，我們也一定會建立自由的出版事業，不僅只在警察壓迫的意義上，而且含有脫離資本，脫離地位（貧緣上進）主義而自由的意義；——不止於此：還有脫離資產階級——安那其式的個人主義而自由的意義。

這最後幾句話似乎是奇僻之論或者是對讀者的譏笑。怎麼！也可能有某某知識分子，自由之熱情的擁護者要叫喊起來。怎麼！你們想要把這樣細緻的，個人事業的文學創作，服從於集體！你們想要工人用多數的票來表決科學、哲學、美學底問題！你們否認絕對地——個人思想創作之絕對的自由！——請放心，先生們！第一，我們說的是黨的文學和它對於黨的監督之服從。每個人有自由寫。說他所要寫、要說的一切，毫無限制。但是每個自願的組合（黨也在內）也有自由驅逐那些利用黨的招牌作反黨觀點宣傳的會員。黨員。言論與出版底自由應該是充分的。但是結合的自由也應該是充分的。我，爲了言論自由，應該給你充分的權利喊叫。撒謊和寫你的一切。但你，爲了集會自由，應該給我以權利結合或解散說這種和那種話的人們的集會。黨是自願的結合，假如它不清洗那些宣傳反黨

觀點的黨員，它將不能避免地開始在思想上，然後在物質上瓦解的。爲了判定黨的與反黨的界限，有黨的綱領，有黨的策略的決議和黨章，最後，有國際社會民主黨——無產階級底國際的自願的同盟底全部經驗，他經常收進一些個別的，不十分澈底的，不完全是純粹馬克思主義的，不十分正確的分子的或流派到自己的黨內來，但也經常採用定期的「清洗」自己的黨的辦法。資產階級的「批評自由」底擁護者先生們，我們這裏，在黨內也會是這樣的：現在我們這裏的黨立即會成爲群眾的，現在我們經歷着轉到公開組織的急劇的過渡，現在不能免的有許多不澈底的（從馬克思主義的觀點說）人們，也許，甚至某些基督教徒，也許，甚至某些神祕主義者會到我們這裏來。我們有結實的胃，我們是堅硬的馬克思主義者。這些不澈底的人們我們消化得了。黨內的思想自由和批評自由永遠不會迫便我們忘掉那些號稱爲黨的、自由的結會裏小集團人們底自由的。

第二、資產階級的個人主義者先生們，我們應當對你們說，你們關於絕對自由的說話是一種虛偽。在以金錢勢力爲基礎的社會裏，在勞動群眾當叫化子而一小撮富人作寄生蟲的社會裏，不可能有實在的和真正的「自由」。你們對資產階級的出版人是否自由的，作家先生！對要求你在鏡框子裏和畫圖裏作春宮畫，娼妓，作爲「神聖的」舞台藝術的「補充」的資產階級的觀衆是否自由？這個絕對的自由是資產階級的或者安那其主義的一句空話（因爲，安那其主義作爲宇宙觀是翻過來的資產階級性）。生活在社會裏而要脫離社會而自由，這是不行的。資產階級的作家、美術家、演員底自由只是戴着假面具（或虛偽地偽裝的）對錢袋子、收買、參養的依賴性。

而我們，社會主義者，暴露這種虛偽，揭穿這個假的招牌，——不是爲着要得到非階級的文學與藝術（這只有在社會主義的沒有階級的社會裏才會有的），而是爲着拿真正地——自由的、公開地和無

產階級相聯結的文學來對抗那虛偽地——自由的，而事實上是和資產階級相聯結的文學。

這將是自由的文學，因為不是利慾也不是夤緣地位，而是社會主義底思想和對勞動者的同情將選拔一批一批地新的力量到它的行列中去。這將是自由的文學，因為它將不為吃得飽飽的貴婦人，不為百萬千萬勞動者服務。這將是自由的文學，它要用社會主義無產階級底經驗和活的工作去豐富、充實人類革命思想底最後一句話，它建立過去底經驗（科學的社會主義，從社會主義的原始的空想的形式完成了它的發展的）和現在底經驗（工人同志們現在的鬭爭）之間的經常的相互作用。

（列寧：『黨的組織與黨的文學』，『列寧論文化與藝術』）

革命開放了前此所被束縛的一切力量，並且把它們從深深的底層推到生活的浮表面上去。這兒給你舉一個例子吧。想一想沙皇宮庭的時尚和愛惡無常，以及貴族與資產階級的愛好及奇癖，曾給了我們的繪畫，彫刻及建築的發展以什麼影響。在建築在私有財產制度之上的社會裏，藝術家是為市場而製造商品的，他需要有顧客。我們的革命，將藝術家從這些太殺風景的壓迫條件之下解放出來了。它使得蘇維埃國家成為這些人的保護者與顧客。每一個藝術家，假如他承認這是對的，他就有權利自由的，按他自己的理想去創造，而不管其他的什麼。

但是很明白的，我們是共產黨人。我們不應該站在一旁，交叉着雙手，讓混亂的狀態高興怎樣發展就怎樣發展下去。我們必須完全有計劃地來領導這個過程，並且形成它的結果。我們還沒有做到這一點，並且還遠的很。我覺得在我們之間也有着我們的卡爾斯泰特（註：Dedion Karlsruhe, 1783）

1911。德國宗教革命運動的領袖，反對加特力教會甚烈，並攻擊高等教育，科學及藝術）。我們太是些「繪畫的廢棄論者」了。我們必須保存那些美好的東西，拿它來做模範，從它再出發，即使它是陳舊了的東西。爲什麼我們要背棄那真正美好的東西，不拿它來作爲更進一步發展的起點，而唯一的理由就是因爲它是一陳舊了的東西呢？爲什麼我們要崇拜新的東西，把它當作是我們應該崇拜的上帝，而唯一的理由就是因爲它是新的呢？這一切都是無聊的，萬分的無聊。在我們這兒，就存在着很多藝術上的偽善，當然，也有對於在西方流行的藝術的無意識的崇拜。我們都是些優秀的革命家，但是爲了某些理由我們感覺得必須證明我們也是站在「現代文化的頂點上」。我自己最大膽地說我自己是個「野蠻人」。我不能欣賞那些印象主義、未來主義、立體主義以及其他一切藝術天才高度表現的「主義」的作品，我不了解它們，我不能從它們得到任何樂趣。

但是，重要的並不是我們對於藝術的意見。同樣地，重要的也並不是將藝術，只給那以千百萬計數的全人口中的幾千個人甚至或者是幾百個人。藝術是屬於於人民的。它的最深的根源，應該是出自廣大勞動群眾的最底層。它應該是爲這些群眾所了解和爲他們所熱愛的。它應該將這些群眾的感情、思想和意志聯合起來，並把他們提高起來。它應該喚醒他們中間的藝術家 and 發展他們。當工人和農民群眾正需要黑麵包的時候，我們是否應該只拿甜美的餅乾來給很小的少數人呢？當然，我這樣說，並不是字面上的意義，同樣地也是形象的說法，——我們必須時時刻刻地把工人和農民放在我們的跟前。爲了他們的緣故，我們必須學會管理和打算事情。這同樣地，也可以應用到藝術和文化的部門中去。

我很知道！有許多人真誠地相信，目前時期的困難與危險，是可以拿 Pantomime（馬戲）——這當然是可以！至於講到馬戲——讓他們去吧！——我也不反對。但是願他們不要忘掉，馬戲——這並不是真實的藝術，只是多少一種娛樂而已。同時我們也不要忘記，我們的工人和農民，並不和羅馬的流氓無產階級一樣。他們不是靠國家的費用來支持生活，反而是以他們自己的勞力來支持國家的。他們造出了革命，保護革命的事業，而流了無盡的血和作了無盡的犧牲。對的，我們的工人和農民應得到比馬戲更多的東西。他們有權利得到真正偉大的藝術。因此，我們首先要推行最廣大的人民教育與訓練。它創造出文化的基礎，當然這是在糧食問題解決了的條件之下才有可能。在這個基礎上，應該真實地生長出一個新的偉大的共產主義的藝術，這個藝術將創造出一個與內容一致的形式來。在這個路途上，我們的知識分子要解決許多最重要和崇高的任務。在了解 and 解決這些問題的時候，他們就完成他們自己對於無產革命的義務，因為這個革命在他們前面廣開了門戶，把他們從低微的生活條件引向到更空曠的地方去……

（蔡特金：《列寧回憶錄》）

這種新民主主義的文化是大衆的，因而即是民主的。它應爲全民族百分之九十以上的工農勞苦民衆服務，並逐漸成爲他們的文化。要把教育革命幹部的知識與教育革命大衆的知識在程度上互相區別又互相聯結起來，把提高與普及互相區別又互相聯結起來。革命文化，對於人民大衆，是革命的有力武器。革命文化，在革命前，是革命的思想準備；在革命中，是革命總戰綫中的一條必要與重要的戰綫，而革命的文化工作者，就是這個文化戰綫上的各級指揮官。沒有革命的理論，就沒有革命的運動，可見革命的文化運動對於革命的實踐運動具有何等的重要性。而這種文化運動與實踐運動、

都是群眾的。因此，一切進步的文化工作者，在抗日戰爭中，應有自己的文化軍隊，這個軍隊就是人民大眾。文化人與文化思想而不接近民衆，他就是一空軍司令或一無兵司令，他的火力就打不倒敵人。爲達此目的，文字必須在一定條件下加以改革，言語必須接近民衆，須知民衆就是革命文化的無限豐富的源泉。

（毛澤東：『新民主主義論』）

在我們爲中國民族解放的鬭爭中，有各種的戰綫，就中也可以說有文武兩個戰綫，這就是文化戰綫和軍事戰綫。我們要戰勝敵人，首先要依靠手裏拿槍的軍隊，但是僅僅有這種軍隊是不夠的，我們還要有文化軍隊，這是團結自己戰勝敵人必不可少的一支軍隊。一五四〇以來，這支文化軍隊就在中國形成，幫助了中國革命，使中國的封建文化和適應帝國主義侵略的奴隸文化的地盤逐漸縮小，其力量逐漸削弱，以至現在反動派只能提出所謂「以量勝質」的辦法來和新文化對抗，就是說，反動派有的是錢，雖然出不出好東西，但是可以拚命出得多。在一五四〇以來的文化戰綫上，文藝是一個重要的有成績的部門。革命的文藝運動，在內戰時期有了大的發展，這個運動和當時的紅軍戰爭在總的方面上是一致的，但在實際工作上却沒有互相結合起來，彼此都是孤軍作戰，這是因爲當時的反動派把這兩支兄弟軍隊從中隔斷了的緣故。抗戰以後，革命的文藝工作者來到延安及各個抗日根據地的多起來了，這是一件很好的事。但是到了根據地，並不等於與根據地人民的運動相結合，而我們要把革命工作向前推進，就要使這兩者完全結合起來。我們今天開的會，就是要使文藝很好地成爲整個革命機器的一個組成部分：作爲團結人民，教育人民，打擊敵人，消滅敵人的有力武器，幫助人民同心同德地和敵人作鬭爭。

……在現在世界上，一切文化或文藝都是屬於一定的階級，一定的黨，即一定的政治路線的。爲藝術的藝術，超階級超黨的藝術，與政治並行或互相獨立的藝術，實際上是不存在的。在有階級有黨的社會裏，藝術既然服從階級，服從黨，當然就要服從階級與黨的政治要求，服從一定革命時期的革命任務，離開了這個，就離開了群眾的根本的需要。無產階級的文學藝術是無產階級整個革命事業的一部分，如同列寧所說，是一個機器中的螺絲釘。因此，黨的文藝工作，在黨的整個革命工作中的位置，是確定了的，擺好了的。反對這種擺法，一定要走到二元論或多元論，而其實質就像托洛茨基那樣：「政治——馬克思主義的；藝術——資產階級的」。我們不贊成把文藝的重要性過分強調，但也不贊成把文藝的重要性估計不足。文藝是從屬於政治的，但又反轉來給偉大影響於政治。革命文藝是整個革命事業的一部分，是螺絲釘，與別的部分比較起來，自然有輕重緩急第一第二之分，但它是對於整個機器不可缺少的螺絲釘，對於整個革命事業不可缺少的一部分。如果連最廣義最普通的文學藝術也沒有，那革命就不能進行，就不能勝利，不認識這一點，是不對的。還有，我們所說的文藝服從於政治，這政治是指階級的政治。群眾的政治而言，不是所謂少數政治家的政治。政治，不論革命的與反革命的，都是階級對階級的鬭爭，不是少數個人的行爲。思想戰爭與藝術戰爭，尤其革命的思想戰爭與革命的藝術戰爭，必須服從於政治戰爭，因爲只有經過政治，階級與群眾的需要才能集中地表現出來。革命的政治家們，懂得革命的政治科學或政治藝術的政治專門家們，他們只是千千萬萬的群眾政治家的領袖，他們的任務在於把群眾政治家的意見集中起來，加以提煉，再使之回到群眾中去，爲群眾所領受，所實踐，而不是閉門造車，自作聰明，只此一家，並無分店的那種貴族式的所謂「政治家」……這是無產階級政治家與有產階級政治家的原則區別，也是無產階級政治與有產階級政

治的原則區別。不認識這一點，把無產階級政治與政治家狹隘化、庸俗化，也是不對的。

（毛澤東：「在延安文藝座談會上的講話」）

四、毛澤東論文藝應當爲工農兵服務，要熟悉工農兵

第一個問題：我們的文藝是爲什麼人的？

這個問題，在我們各個抗日根據地從事文學藝術工作的同志中，似乎是已經解決了，不需要再講的了。其實不然，很多同志對這個問題並沒有得到明確的解決。因此，在他們的情緒中，在他們的作
品中，在他們的行動中，在他們對於文藝方針問題的意見中，就不免或多或少地發生和群眾的需要不
相符合，和實際鬥爭的需要不相符合的情形。當然，現在和共產黨、八路軍、新四軍在一起從事於偉
大解放鬥爭的大批文化人、文學家、藝術家以及一般文藝工作者，雖然其中也可能有些人是暫時的投
機分子，甚至還有敵人和國民黨特務機關派來的掛着文藝招牌的奸細分子，但是除了這些人以外，却
都是在爲着共同事業努力工作着，依靠這些同志，我們的整個文學工作，戲劇工作，音樂工作，美術
工作，都有了很大的成績。這些文藝工作者，許多是抗戰以後開始從事工作的，許多則是還在抗戰以
前就做了多時的革命工作，經歷過許多辛苦，並用他們的工作和作品影響了廣大群眾的。但是爲什麼
還說即使這些同志中也有對於文藝是爲什麼人的問題沒有明確解決的呢？難道他們還有主張革命文藝
不是爲着人民大眾而是爲着剝削者壓迫者的嗎？

誠然，爲着剝削者壓迫者的文藝是有的。文藝是爲地主階級的，這是封建文藝，中國封建時代統

治階級的文學藝術，就是這種東西。直到今天，這種文藝在中國還有頗大的勢力。文藝是爲資產階級的，這是資產階級的文藝，像魯迅所批評的梁實秋一類人，他們雖然在口頭上提出什麼文藝是超階級的，但是他們在實際上卻是主張資產階級的文藝，反對無產階級的文藝的。文藝是爲帝國主義的，周作人、張資平這批人就是這樣，這叫做奴隸文化、奴隸文藝。還有一種文藝是爲特務機關的，可以叫做特務文藝，這種文藝的外表也可以很革命，但是實質却不出上面三種範圍。在我們，文藝不是爲上述種種人，而是爲人民的。我們會說，現階段的中國新文化，是無產階級領導的人民大眾的及帝反封建的文化。真正人民大眾的東西，現在一定是無產階級領導的，資產階級領導的東西，不可能屬於人民大眾。新文化中的新文學新藝術自然也是這樣。對於封建階級與資產階級的舊形式，我們是並不拒絕利用的，但這些舊形式到了我們手裏，給了改造，加進了新內容，也就變成革命的爲人民服務的東西了。

那末，什麼是人民大眾呢？最廣大的人民，佔全人口百分之九十以上的人民，是工人、農民、兵士與小資產階級。所以我們的文藝，第一是爲工人的，這是領導革命的階級。第二是爲農民的，他們是革命中最廣大最堅決的同盟軍。第三是爲武裝起來了的工農即八路軍、新四軍及其他人民武裝隊伍的，這是戰爭的主力。第四是爲小資產階級的，他們也是革命的同盟者，他們是能够長期地和我們合作的。這四種人，就是中華民族的最大部分，就是最廣大的人民大眾。還在抗日的民主階級、資產階級，我們應該聯合他們，但是他們不贊成廣大人民群眾的民主。他們都有爲他們自己的文藝，我們的文藝不是爲着他們，他們也拒絕我們的文藝。

我們的文藝，應該爲着上面說的四種人。在這四種人裏面，工農兵又是主要的，小資產階級人數

少，革命堅決性較小，也比工農兵較有文化教養。所以我們的文藝，第一是爲着工農兵，第二才是爲着小資產階級。在這裏，不應該把小資產階級提到第一位，把工農兵降到第二位。而我們現在有一部分同志的問題，他們對於文藝是爲什麼人的問題不能正確解決的關鍵，正在這裏。我這樣說，不是說在理論上。在理論上，就是說在口頭上，我們隊伍中沒有一個人把工農兵看得比小資產階級還不重要的。我是說在實際上，在行動上。在實際上，在行動上，他們是否對小資產者比對工農兵還更看得重些呢？我以爲是這樣。有許多同志比較地注重研究知識分子，分析他們的心理，着重地去表現他們，原諒並辯護他們的缺點，而不是引導小資產階級出身的知識分子和自己一道去接近工農兵，去參加工農兵的實際鬭爭，去表現工農兵，去教育工農兵。有許多同志，因爲他們自己是從小資產階級出身，自己是知識分子，於是就只在知識分子的隊伍中找朋友，把自己的注意力放在研究與描寫知識分子上面。這種研究與描寫如果是站在無產階級立場上的，那是應該的。但他們並不是，或者不完全是。他們是站在小資產階級立場，他們是把自己的作品當作小資產階級的自我表現來創作的，我們是在相當多的文學藝術作品中看見這種東西。他們在許多時候，對於小資產階級出身的知識分子寄與滿腔的同情，連小資產階級的缺點也加以同情甚至鼓吹。對於工農兵，則缺乏接近，缺乏了解，缺乏研究，缺乏知心朋友，不善於描寫他們。倘若描寫，也是衣服是工農兵，面孔却是小資產階級。他們在某些方面也愛工農兵，也愛工農兵出身的幹部，但有些時候不愛，有些地方不愛，不愛他們的感情，不愛他們的姿態，不愛他們的萌芽狀態的文藝牆報、壁畫、民歌、民間故事、民間語言等。他們有時也愛這些東西，那是爲着獵奇，爲着裝飾自己的作品，甚至爲着追求其中落後的東西而愛的。有時就公開地鄙棄它們，而偏愛知識分子，偏愛小資產階級乃至資產階級的東西。這些同志的屁股還是坐在小資

產階級方面，或者換句文雅的話說，他們的靈魂深處還是一個小資產階級的王國。這樣，爲什麼人的問題他們就還是沒有解決，或者沒有明確地解決。這不光是講初來延安不久的人，就是到過前方，在根據地、八路軍、新四軍做過幾年工作的人，也是沒有澈底的解決。要澈底解決這個問題，非有十年八年的長時間不可。但是時間無論怎樣長，我們却必須解決它，必須明確地澈底地解決它。我們的文藝工作者一定要完成這個任務，一定要把屁股移過來，一定要在深入工農兵、深入實際鬪爭的過程中，在學習馬列主義和學習社會的過程中，逐漸地移過來，移到工農兵這方面來，只有這樣，我們才能有真正爲工農兵的文藝。

爲什麼人的問題，是一個根本的問題，原則的問題。過去有些同志間的爭論、紛歧、對立、不團結，並不是在這個根本的原則的問題上，而是在一些比較次要的甚至是無原則的問題上。而對於這個原則問題，爭論的雙方倒是沒有什麼分歧，倒是幾乎一致的，都有某種程度的輕視工農兵、脫離群眾的傾向，我說某種程度，因爲一般地說，這些同志的輕視工農兵、脫離群眾，與國民黨的輕視工農兵、脫離群眾，是有些不同的，但是無論如何，這個傾向是有的，這個根本問題不解決，其他許多問題也就不易解決。譬如說文藝界的宗派主義吧，這也是原則問題，但是要去掉宗派主義，也只有把爲工農、爲八路軍、新四軍、到群眾中去的口號提出來，並加以切實的實行，才能達到目的，否則宗派主義問題是斷然不能解決的。魯迅會說，革命文藝戰綫的不統一是因爲缺乏共同的目的，而這個共同目的就是爲工農。這個問題那時上海有，現在重慶也有，在那些地方，這個問題很難澈底解決，因爲那些地方有人壓迫革命文藝家，不讓他們看到工農兵群眾中去的自由。在我們這裏，情形就完全兩樣，我們是鼓勵革命文藝家積極地親近工農兵，給他們以到群眾中去的完全自由，給他們以創作真正

革命文藝的完全自由，所以這個問題在我們這裏，是接近於解決的了。接近於解決不等於完全的澈底的解決，我們說要學習馬列主義和學習社會，就是爲着完全地澈底地解決這個問題。我們說的馬列主義，是群眾生活群眾團爭裏完全適用的活的馬列主義，不是單單書本上的馬列主義。把書本上的馬列主義移到群眾中去，成了活的馬列主義，就不會有宗派主義了。不但宗派主義的問題可以解決，其他的許多問題也就可以解決了。

（毛澤東：「在延安文藝座談會上的講話」）

既然文藝的接受對象是工農兵及其幹部，就發生一個了解他們熟悉他們的問題。而爲要了解他們，熟悉他們，在他們裏面，在黨政機關，在農村，在工廠，在八路軍，在新四軍裏面，了解各種事情，熟悉各種事情，了解各種人，熟悉各種人，就需要做很大的工作。我們文藝工作者需要做自己的文藝工作，但是這個了解人熟悉人的工作却是第一位的工作。我們的文藝工作者對於這些，以前是一種什麼情形呢？我說以前是不熟，不懂，英雄無用武之地。什麼是不熟？人不熟，文藝工作者和自己描寫對象與接受對象不熟，或者簡直生疏得很。我們的文藝工作者不熟悉工人，不熟悉農民，不熟悉士兵，也不熟悉他們的幹部。什麼是懂？言語不懂，你們是知識分子的言語，他們是人民大眾的言語。我曾經說過，許多同志愛說「大眾化」，但是什麼叫做大眾化呢？就是我們的文藝工作者自己的思想情緒與工農兵大眾的思想情緒打成一片。而要打成一片，應從學習群眾的言語開始，如果連群眾的言語都不懂，還講什麼文藝創造呢？英雄無用武之地，就是說你的一套大道理，群眾不賞識，在群眾面前把你的資格擺得越老，越像個英雄，越要出賣這一套，群眾就越不買你的貨。你要群眾了解你，你要與群眾打成一片，就得下決心。經過長期的甚至是痛苦的磨練。在這裏，我可以說：

說我自己感情變化的經驗。我是個學校裏學生子出身的人，在學校養成了一種學生習慣，在一大群肩不能挑子不能提的學生面前做一點勞動的事，比如自己挑行李吧，也覺得不像樣子。那時我覺得世界上乾淨的人只有知識分子，工農兵總是比較髒的。知識分子的衣服，別人的我可以穿，以爲是乾淨的，工農兵的衣服；我就不願意穿，以爲是髒的。革命了，同工農兵在一起了，我逐漸熟悉他們，他們也逐漸熟悉了我，這時，只是在這時，我才根本地變化了資產階級學校所教給我的那種資產階級的與小資產階級的感情。這時，拿未曾改造的知識分子與工農兵比較，就覺得知識分子不但精神有很多不乾淨處，就是身體也不乾淨，最乾淨的還是工人農民，儘管他們手是黑的，脚上有牛屎，還是比大小資產階級都乾淨。這就叫做感情起了變化，由一個階級變到另一個階級。我們知識分子出身的文藝工作者，要使自己的作品爲群眾所歡迎，就得把自己的思想感情來一個變化，來一番改造。沒有這個變化，沒有這個改造，什麼事情都是做不好的，都是格格不入的。

（毛澤東：『在延安文藝座談會上的講話』）

我們有許多同志還不大清楚無產階級與小資產階級的區別。有許多黨員，在組織上入了黨，思想上並沒有完全入黨，甚至完全沒有入黨，這種思想上完全沒有入黨的人，頭腦裏還裝着許多剝削階級的髒東西，根本不知道什麼是無產階級思想，什麼是共產主義，什麼是黨。他們想：什麼無產階級思想，還不是那一套？他們那裏知道要得到這一套並不容易，有些人就一輩子也沒有共產黨員的氣味，只有離開黨完事。當然還有一種比這更壞的人，就是組織上加入的也是日本黨，洋精衛黨，大資產階級大地的特務黨，但是他們隨後又鑽進了共產黨和共產黨領導的組織，掛着『黨員』和『革命者』的招牌。因此我們的黨，我們的隊伍，雖然其中極大多數都是純潔的，但是爲要領導革命運動更好地

發展，更快地完成，就必須把內部從思想上組織上認真地整頓一番。而爲要從組織上整頓，首先需要思想上整頓，需要展開一個無產階級對非無產階級的思想鬭爭。延安文藝界現在已經展開了思想鬭爭，這是很必要的。小資產階級出身的人們總是經過種種方法，也經過文學藝術的方法，頑強地表現他們自己，宣傳他們自己的主張，要求人們按照小資產階級知識分子的面貌來改造黨，改造世界。在這種情形下，我們的工作，就是要向他們大喝一聲，說：「同志們，你們那一套是不行的，無產階級和人民大眾是不能遷就你們的，依了你們，實際上就是依了大地主大資產階級，就有亡黨亡國亡頭的危險。只能依誰呢？只能依照無產階級及其先鋒隊的面貌改造黨，改造世界。我們希望文藝界的同志們認識這一場大論戰的嚴重性，積極起來參加這個鬭爭，向敵人，向朋友，向同志，向自己，使每個同志都健全起來，使我們整個隊伍在思想上和組織上都真正統一起來，鞏固起來。」

因爲思想上有許多問題，我們有許多同志也就不大能真正區別根據地和非根據地，並由此弄出許多錯誤。同志們很多是從上海亭子間來的，從亭子間到根據地，不但是兩種地區，而且是兩個歷史時代。一個是大地主大資產階級統治的半封建半殖民地社會，一個是無產階級領導的革命的新民主主義社會。到了根據地，就是到了中國歷史幾千年來前所未有的工農兵和人民大眾當權的朝代，我們周圍的人物，我們宣傳的對象，完全不同了。過去的時代，已經一去不復返了。因此我們必須和新的群眾相結合，不能有任何疑義。如果同志們在新的群眾中間，還是像我上次說的一不熟，不懂，英雄無用武之地，那末，不但下鄉要發生困難，不下鄉，就在延安，也要發生困難的。有同志想：我還是爲大後方的讀者寫作吧，又熟悉，又有一全國意義。這個想法，是完全不正確的。大後方也是變的，大後方的讀者，不需要從根據地的作家聽那些早已聽膩的老故事，他們希望根據地的作家告訴他們新

的人物，新的世界。所以愈是爲根據地群眾的作品，才愈有全國意義。法捷也夫的『毀滅』，只寫了一支很小的游擊隊，它並沒有想去投合舊世界讀者的口味，但是却得到了全世界的影響。中國是向前的，不是向後的，領導中國前進的是革命的根據地，不是任何落後倒退的地方，同志們在整風中間，首先要認識這一個根本問題。

既然必須和新的群眾的時代相結合，就必須澈底解決個人與群眾的關係問題。魯迅的兩句詩，『橫眉冷對千夫指，俯首甘爲孺子牛』，應該成爲我們的座右銘。『千夫』就是敵人，對於無論什麼兇惡的敵人我們決不屈服。『孺子』就是無產階級和人民大眾。一切共產黨員，一切革命家，一切革命的文藝工作者，都應該學習魯迅的榜樣，做無產階級和人民大眾的『牛』，鞠躬盡瘁，死而後已。知識份子要與群眾結合，要爲群眾服務，這個過程可能而且一定會發生許多痛苦，許多磨擦，但是只要大家有決心，這些要求是能夠達到的。

（毛澤東：『在延安文藝座談會上的講話』）

五 高爾基論無產階級文學是表現無產階級的行動 和創造的，布爾塞維主義是無產階級文學 上唯一的戰鬥的領導思想

無產階級文學，是他們的生活行動的表現，是立腳於山馬克思列寧的科學的社會主義所創造的，政治的，革命的意識形態上的，自我教育底欲求的表現。這意識形態，把人類歷史上所有時代中的人

類勞動的經驗形態化，而現代資本主義的現實，又逐日地證實着這意識形態的無可辯駁的真實。

不要忘記：文學家的思索，和一切思索一樣，只是把勞動經驗組織到語言和形象中去的一種技術。文學家必須慎重地、嚴格地、以研究的態度面向他的小說的主人公所立腳的一切概念。現代無產階級文學的讀者，常常感到小說的主人公們的行動，和他們所想的完全不同。在這裏，就表現着：對材料研究的不充分，分析概念的能力沒有充分地發達，和對於薰染着小市民的「劣根性」底腐敗的毒氣的過去，認識不足。

（高爾基：「關於創作技術」，「文學論集」）

形而上學者們，使思想脫離了行爲，把它移到純粹語言底論理的構成之無益的領域中去，但是時間却只有作爲運動——即行爲的容器才能被理解。

今日，想要改造世界的工人階級，是新人類的族長，是對世界有完全新的關係的族長。工人階級，是用自己的勞動充滿了時間，把全世界認作自己的農場的。

語言的藝術家，應該借歷史的，世界的人底形象，作爲征服一切的、最強有力的精力之源泉，作爲「第二自然的」——即物質的與——精神的——文化之創造者，來描寫工人階級。

（高爾基：「論戲劇」，「文學論集」）

文學上的社會主義的現實主義，只有作爲由勞動實踐所產生的社會主義創造的各種事實的反映，才能夠出現的。在我們的文學中，這種現實主義能夠出現嗎？不但能出現，而且非出現不可。因爲我國已經存在了革命的社會主義創造的各種事實，而它們的數量在急銳地增大着。我們正生活及勞動在一個「名譽、光榮、英雄主義」的偉業已經成了連印刷物上都沒有那麼多的普通事實的國家之中。文

學家們沒有注意到這個事實，是因為他們的注意還正對着那在「生活之否定」的現象上「自然地」特殊化了的批判的現實主義的舊河床。在這裏順便提到，像視力的衰弱，虛偽，偽善等幾種殘廢性也同樣是自然原因所限制的現象；這些原因是應該排除的。

批判的現實主義之永遠是保守的最大原因之一是文學家們缺乏職業的，技術的熟練。簡單一句話，便是知識不夠，一無所知，和觀察，一了解，之無能。這原因，是和對那生活之唯一的未來乃為火葬場的老祖父的依戀，也即是對過去的依戀相一致的。在這原因裏還須包含工作上的「抵抗最小的路線」，即木比石容易加工，石比鐵，鐵比鋼容易加工，但是描寫簡單的木造平房中的生活，比之描寫石造，或鋼骨水泥的高大樓房中的生活要簡單得多。

我們的文學家，若只習慣了拿細小瑣碎的事物來作勞作的對象，一碰到較大的主題，例如拿起工業綜合工場之建設這種主題的時候，這種有意義的意識形態的主題便堆積了許多最不足道的瑣碎的敘述，一般是在不大明快的，雄辯的裝飾底下，埋沒了這主題。即使是在比較適宜的地方，比方在集體農場的建設上，從個人主義者到集體主義者，人的被再教育，被變化的過程，進行得比較緩慢的這個地方，瑣碎化太多，也還是有害處的。

（高爾基：「和青年們談話」，「文學論集」）

社會主義的現實主義認定存在是一種行動，一種創造，它目的是為着人類之征服自然力量，為着人類健康 and 長壽，為着住在大地上的偉大的幸福，而不斷地發展人類底最有價值的個別的才能。人們按自己的要求底不斷增長，願意把大地澈底改造為那聯合成一家的全體人類底美妙的住宅。

（高爾基：「蘇聯的文學」）

布爾塞維主義在這次作家大會上的勝利究竟在什麼地方呢？就在於那些過去被認為一動搖的「非黨的作家」已經承認了——我不敢懷疑到他們這種承認底忠實和誠懇，——布爾塞維主義是創作上、文藝上唯一的、戰鬥的領導思想。我把這個勝利看得很重要，因為我，文學家，根據自己的經驗知道，文學家底思想和感覺是多麼的自由自在，他們企圖不根據歷史底嚴格指示，不根據歷史底基本的、組織的思想而去找尋創作底自由。只有無產階級才能改變世界，只有用革命打擊才能改變世界，這個學說就照耀了那條為勞動人類底流血的歷史所創造的直徑，人們離開這條直徑，是因為我們的感情比我們的理智要產生得早些，是因為在我們的感情中有許多遺傳下來的東西，而這種遺傳下來的東西是與理智反省相敵對的。我們是在階級社會裏生長起來的，而在階級社會裏，各人都須要保衛自己，使之不受其他一切人底侵犯，因此有很多人，當他們跑到無產階級社會裏去的時候，他們已經失去了互信的精神，他們由於數百年來爭奪肥缺的鬭爭而喪失了對勞動人類，對一切寶藏底創造人的敬愛。我們還缺乏為自我批評所必需的忠實態度，我們在互相批評的時候還表現出很多渺小的市儈式的兇惡面貌。我們總還覺得，我們是在批評爭奪我們一小塊麵包的競爭者，而不是在批評共同工作的同志，這種工作日益帶有激發全世界一切優秀革命份子的深刻意義。我們文學家，最富於個性的藝術底工作人員，要是認為我們的經驗是個人的所有物，那就錯誤了，因為我們的經驗是實際生活底反映，而且在過去，它是實際生活底最沉痛的反映。所以說是過去，是因為我們大家都已看到而且還看見，新的實際生活，為代表群眾底理智和意志的布爾塞維克黨所創造的實際生活，給我們絕妙的貢獻——空前未有的貢獻；無數百萬勞動民衆底智慧的發揚。

（高爾基：「蘇聯作家大會底閉會辭」）

六 魯迅論中國無產階級的革命的文學與工農革命群眾

到了前年，『革命文學』這名目這纔旺盛起來了，主張的是從『革命策源地』回來的幾個創造社元老和若干新份子。革命文學之所以旺盛起來，自然是因爲由於社會的背景，一般群眾，青年有了這樣的要求。當從廣東開始北伐的時候。一般積極的青年都跑到實際工作去了，那時還沒有什麼顯著的革命文學運動，到了政治環境突然改變，革命遭了挫折，階級的分化非常顯明，國民黨以『清黨』之名，大戮共產黨及革命群眾，而死剩的青年們再入於被壓迫的境遇，於是革命文學在上海這纔有了強烈的活動。所以這革命文學的旺盛起來，在表面上和別國不同，並非由於革命的高揚，而是因爲革命的挫折；雖然其中也有此是舊文人解下指揮刀來重理筆墨的舊業，有些是幾個青年被從實際工作排出，只好藉此謀生，但因爲實在具有社會的基礎，所以在新份子裏，是很有極堅實正確的人存在的。

（魯迅：『上海文藝之一瞥』，『試心集』）

中國無產階級革命文學在今天和明天之交發生，在譁囂和壓迫之中滋長，終於在最黑暗裏，用我們同志的鮮血寫了第一篇文章。

我們的勞苦大眾歷來只被最劇烈的壓迫和榨取，連識字教育的布施也得不到，惟有默默地身受着宰割和滅亡。繁雜的象形字，又使他們不能有自修的機會。知識的青年們意識到自己前驅的使命，便首先發出戰叫。這戰叫和勞苦大眾自己的反叛的叫聲一樣地使統治者恐怖，走狗的文人即群起進攻。

或者製造謠言，或者親作偵探，然而都是暗做，都是匿名，不過證明了他們自己是黑暗的動物。

（魯迅：『中國無產階級革命文學和前驅的血』，『試心集』）

現在，在中國，無產階級的革命的文藝運動，其實就是唯一的運動。因為這乃是荒野中的萌芽，除此以外，中國已經毫無其他文藝。屬於統治階級的所謂『文藝家』，早已腐爛到連所謂『爲藝術的藝術』以至『頹廢』的作品也不能生產，現在來抵制左翼文藝的，只有謬蟻。壓迫、囚禁和殺戮；來和左翼作家對立的，也只有流氓、偵探、走狗、劊子手了。

……

所可惜的，是左翼作家之中，還沒有農工出身的作家。一者，因爲農工歷來只被壓迫、榨取。沒有略受教育的機會；二者，因爲中國的象形——現在是早已變得連形也不象了——的方塊字，使農工雖是讀書十年，也還不能任意寫出自己的意見。這事情很使拿刀的『文藝家』喜歡。他們以爲受教育能到會寫文章，至少一定是小資產階級，小資產者應該抱住自己的小資產，現在卻反而傾向無產者，那一定是『虛偽』。惟有反對無產階級文藝的小資產階級的作家倒是出於『真』心的。『真』比『偽』好，所以他們的對於左翼作家的謬蟻。壓迫、囚禁和殺戮，便是更好的文藝。

但是，這用刀的『更好的文藝』，却在事實上，證明了左翼作家們正和一樣在被壓迫被殺戮的無產者負着同一的運命，惟有左翼文藝現在和無產者一同受難（Persecution），將來當然也將和無產者一同起來。單單的殺人究竟不是文藝，他們也因此自己宣告了一無所有了。

（魯迅：『黑暗中國的文藝界的現狀』，『試心集』）

七 毛澤東論文藝的普及與提高

爲什麼人的問題解決了，如何爲法，這是第二個問題。用同志們的話來說，就是：努力於提高呢？還是努力於普及呢？

有些同志，在過去，是相當地或是嚴重地輕視了和忽視了普及，他們不相當地太強調了提高。提高是應該強調的，強調到不適當的程度，那就錯了。我前面說的沒有明確地解決爲什麼人的問題，在這個問題上也表現出來了。因爲沒有弄清楚爲什麼人，他們所說的普及和提高就都沒有正確的標準，當然更找不到兩者的正確關係，我們的文藝，既然基本上是爲工農兵，那末所謂普及，也就是向工農兵普及，所謂提高，也就是從工農兵提高。用什麼東西向他們普及呢？用封建的東西嗎？用資產階級的東西嗎？用小資產階級的東西嗎？都不行，只有用工農兵自己的東西，因此在教育工農兵的任務之前，就先有一個學習工農兵的任務。提高的問題更是如此。提高要有一個基礎，譬如一桶水，不是從地上去提高，難道是從空中去提高嗎？那末所謂文藝的提高，是從什麼基礎上去提高呢？從封建階級的基礎嗎？從資產階級的基礎嗎？從小資產階級的基礎嗎？都不是，只是從工農兵的基礎，從工農兵的現有文化水平與萌芽狀態的文藝的基礎上去提高。也不是把工農兵提到封建階級資產階級小資產階級的高度去，而是沿着工農兵自己前進的方向去提高。而這裏也就提出了學習工農兵的任務。只有從工農兵出發，我們對於普及和提高才能有正確的了解，也才能找到普及和提高的正確關係。

普及也好，提高也好，它們的源泉是從何而來的呢？無論是那一等級的作爲觀念形態的文藝作

品，都是人民生活在人類頭腦中的反映和加工的結果，革命的文藝，則是人民生活在革命作家頭腦中的反映和加工的結果。人民生活中本來存在着文學藝術的礦藏，這是自然形態的東西，是粗糙的東西，但也是最生動、最豐富、最基本的東西，它們使一切加工形態的文學藝術相形見絀，它們是一切加工形態的文學藝術的取之不盡、用之不竭的唯一的源泉。這是唯一的源泉，因為只能有這樣的源泉，此外沒有第二個源泉。有人說，書本上的文藝作品，古代的與外國的文藝作品，不也是源泉嗎？也可以說是源泉吧，但這是第二位的而不是第一位的，如果以這為第一位，便是顛倒的看法。實際上，書本和現成品不是源而是流，是古人與外國人根據他們彼時彼地所見到的人民生活中的文學藝術加工製造出來的東西。我們必須批判地吸收這些東西，作為我們的借鑑，作為我們從此時此地的人民生活中的文學藝術加工成為觀念形態上的文學藝術作品時候的借鑑。有這個借鑑與沒有這個借鑑是不同的，這裏有文野之分，粗細之分，高低之分，快慢之分，所以我們決不可拒絕借鑑古人與外國人，那怕是封建階級與資產階級的東西也必須借鑑。但這僅僅是借鑑而不是替代，這是決不能替代的，文學藝術中對於死人與外國人的毫無批判的硬搬、模仿與替代，乃是最沒有出息的最害人的文學教條主義與藝術教條主義，和軍事上政治上哲學上經濟學上的教條主義的性質是一樣的。中國的革命的文學家藝術家，有出息的文學家藝術家，必須到群眾中去，必須長期地無條件地全身心地到工農兵群眾中去，到火熱的鬥爭中去，到唯一的最廣大最豐富的源泉中去，觀察、體驗、研究、分析一切人，一切階級，一切群眾，一切生動的生活形式和鬥爭形式，一切自然形態的文學和藝術，然後才有可能進入加工過程即創作過程，這樣地把原料與生產，把研究過程與創作過程統一起來。否則你的勞動就沒有對象，沒有原料或半製品，你就無從加工，你就只能做魯迅在他的遺囑裏所諄諄囑咐他的兒子萬不可

做的那種空頭文學家或空頭藝術家。

自然形態上的文學藝術雖是觀念形態上的文學藝術的唯一源泉，雖是較之後者有不可比擬地生動豐富的內容，但是人民還是不滿足於前者而要求後者，這是爲什麼呢？因爲雖然兩者都是美，但是加工後的文藝却比自然形態上的文藝更有組織性，更有集中性，更典型，更理想，因此就更帶普遍性。活的列寧比小說戲劇電影裏的列寧不知生動豐富得多少倍，但是活的列寧一天到晚做的事情太多。還要做許多完全和旁人一樣的事，而且能夠看見列寧的人很少，列寧死後大家再也看不見他了。在這些方面，小說戲劇電影裏的列寧就比活的列寧強。革命的小說戲劇電影等類，可以根據實際生活創造出各種各樣的人物來，幫助群眾推動歷史的前進。例如一方面是人們受飢餓受壓迫，一方面是人剝削人，人壓迫人，這個事實到處存在着，人們也看得很平淡，文藝就把這種日常的現象組織起來，集中起來，典型化，造成文學作品或藝術作品，就能使人民群眾驚醒起來，感奮起來，推動人民群眾走向團結和鬪爭，實行改造自己的環境，如果沒有加工的文藝，只有自然形態的文藝，那末這個任務就不能完成，或者不能有力地迅速地完成。

普及的文藝與提高的文藝都是加工過的文藝，那末它們還有什麼區別嗎？有程度上的區別。普及的文藝是指加工較少，較粗糙，因此也較易爲目前廣大人民群眾所迅速接受的東西，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。現在工農兵面前的問題，是他們正在與敵人作殘酷鬪爭，而他們由於長時期的封建階級與資產階級的統治，不識字，愚昧，無文化，所以他們的迫切要求就是把他們所急需的與所能迅速接受的文化知識和文藝作品向他們作普遍的啓蒙運動，去提高他們的鬪爭熱情與勝利信心，加強他們的團結，使他們同心同德地去和敵人作鬥

爭。對於他們，第一步不是「錦上添花」的問題，而是「雪裏送炭」的問題。所以對於人民，第一步最嚴重最中心的任務是普及工作，而不是提高工作。輕視忽視普及工作的態度是錯誤的。

但是普及工作與提高工作是不能截然分開的。普及者若不高於被普及者，則普及還有什麼意義呢？普及若是永遠停止在一個水平上，一月兩月三月，一年兩年三年，總是一樣的貨色，總是一樣的「小放牛」，總是一樣的人、手、口、刀、牛、羊，那末普及者與被普及者豈不都是半斤八兩？這種普及豈不又變成沒有意義了嗎？人民要求普及，跟着也就要求提高，要求逐年逐月地提高。在這裏，普及是人民的普及，提高也是人民的提高，而這種提高，不是在空中提高，不是關門提高，而是在普及及基礎上的提高。這種提高，為普及所決定，同時又給普及以指導。就中國範圍來說，革命和革命文化的發展不是平衡的，而是逐漸推廣的，一處普及了，並且在普及的基礎上提高了，別處還沒有開始普及。因此一處由普及而提高的經驗可以應用於別處，使別處的普及工作與提高工作得到指導，少走許多彎路。就國際範圍來說，外國的經驗，尤其是蘇聯的經驗，只要是好的，也有指導我們普及工作與提高工作的作用。所以我們的提高，是在普及及基礎上的提高，我們的普及，是在提高指導下的普及。但是一切提高工作的指導作用，都不是硬搬，硬搬就只會起破壞作用的。

除了直接為群眾所需要的提高以外，還有一種間接為群眾所需要的提高，這就是幹部所需要的提高。幹部是群眾中的先進分子，他們一般都已受過群眾所受的教育，他們的接受能力比群眾高，因此他們不能滿足於當前的和群眾同一水平的普及工作，不能滿足於「小放牛」等等。比較高級的文學藝術，對於他們是完全必要的，忽視這一點是錯誤的。但是這種需要，暫時還只是幹部的需要，而不是群眾的普遍需要；適應這種需要應該是一個方針，但是不應該成為今天的整個方針或今天的中心方

針。同時應該了解，爲幹部，也完全是爲群眾，因爲只有經過幹部才能去教育群眾，指導群眾。如違背了這個目的，如果我們給予幹部的並不能幫助幹部去教育群眾，指導群眾，那末，我們的提高工作就是無的放矢，就是離開了我們爲人民大眾的根本原則。

總起來說，人民生活中的文學藝術的原料，經過革命作家的加工而形成觀念形態上的爲人民大眾的文學藝術；在這種文學藝術中間，既有從低級程度的群眾文學群眾藝術基礎上發展起來的，爲被提高了的群眾所需要，或首先爲群眾中的幹部所需要的比較高級程度的群眾文學群眾藝術，又有反轉來在這種高級程度的群眾文學群眾藝術指導下的，爲今日最廣大群眾所最先需要的比較低級程度的群眾文學群眾藝術（不是所謂低級趣味）。無論高級的或低級的，我們的文學藝術都是爲人民大眾的，首先是爲工農兵的，爲工農兵而創作，爲工農兵所利用的。

我們既然解決了提高與普及的關係問題，則專家與做普及工作的同志的關係問題也就可以隨着解決了。我們的專家不但是爲了幹部，主要地還是爲了群眾。高爾基在主編工廠史，在指導農村通訊，在指導十幾歲的兒童，魯迅也用了許多時間與普通學生通訊。我們的文學專家應該注意群眾的牆報，注意軍隊與農村中的通訊文學。我們的戲劇專家應該注意軍隊與農村中的小劇團。我們的音樂專家應該注意群眾的歌唱。我們的美術專家應該注意群眾的美術。一切這些同志都應該和在群眾中做最低級的文學藝術普及工作的同志發生密切的聯系，一方面幫助他們，指導他們，一方面又向他們學習，從他們吸收群眾的養料，把自己充實起來，豐富起來，哺養起來，使自己的專門不成其爲脫離群眾、脫離實際、毫無內容、毫無生氣的空中樓閣。我們應該尊重專家，專家對於我們的事業是很可寶貴的。但是我們應該告訴他們說，一切革命的文學家藝術家只有聯系群眾，表現群眾，把

自己當作群眾的忠實的代言人，他們的工作才有意義。只有代表群眾才能教育群眾，只有做群眾的學生才能做群眾的先生。如果把自己看作群眾的主人，看做高踞於「下等人」頭上的貴族，那末，不管他們有多大的才能，也是群眾所不需要的，他們的工作是沒有前途的。

我們的這種態度是不是功利主義的？唯物主義者並不一般地反對功利主義，但是反對封建階級的資產階級的小資產階級的功利主義，反對那種口頭上反對功利主義，實際上是最自私最短視的功利主義的偽善者。世界上沒有什麼超功利主義，在階級社會裏，不是這一階級的功利主義，就是那一階級的功利主義。我們是無產階級的革命的功利主義者，我們是以佔全人口百分之九十以上的最廣大群眾的目前利益與將來利益的統一為出發點的，所以我們是以最廣與最遠為目標的革命的功利主義者，而不是只看到局部與目前的行會主義的功利主義者。例如某種作品，只為自己以及幾個朋友或少數人的集團所偏愛，而為多數人所不需要，甚至對多數人有害，硬要拿來上市，拿來向群眾宣傳，以求某個人的或狹隘集團的功利，還要責備群眾的功利主義，這就不但侮辱群眾，也太無自知之明了。任何一種東西，必須能在較多的人們中發生較大的益處，才是較好的東西。就算你的是一「陽春白雪」吧，這也是貴族享用的東西，群眾還是在那裏唱「下里巴人」，你不去提高宅，只顧罵人，那就怎樣罵也是空的。現在是一「陽春白雪」與「下里巴人」統一的問題，是提高與普及統一的問題。不統一，任何專門家的最高級的藝術也不免成為最狹隘的功利主義，要說這也是清高，那只是自封為清高，群眾是不會批准的。

八 魯迅論文藝的大衆化、民間形式、大衆語文

文藝本應該並非只有少數的優秀者才能够鑑賞，而是只有少數的先天的低能者所不能鑑賞的東西。

倘若說，作品愈高，知音愈少。那末，推論起來，誰也不懂的東西，就是世界上的絕作了。

但讀者也應該有相當的程度。首先是識字，其次是有普通的大體的知識，而思想和情感，也須大抵達到相當的水平線。否則，和文藝即不能發生關係。若文藝設法俯就，就很容易流爲迎合大衆，媚悅大衆。迎合與媚悅，是不會於大衆有益的。——什麼謂之「有益」，非在本問題範圍之內，這裏且不論。

所以在現下的教育不平等的社會裏，仍常有種種難易不同的文藝，以應各種程度的讀者之需。不過應該多有爲大衆設想的作家，竭力來作淺顯易解的作品，使大衆能懂、愛看，以擠掉一些陳舊的勞什子。但那文字的程度，恐怕也只能到唱本那樣。

因爲現在是使大衆能鑑賞文藝的時代的準備，所以我想，只能如此。

倘若此刻就要全部大衆化，只是空談。大多數人不識字；目下通行的白話文，也非大衆能懂的文章，言語又不統一，若用方言，許多字是寫不出的，即使用別字代出，也只爲一處地方人所懂，閱讀的範圍反而收小了。

總之，多作或一程度的大衆化的文藝，也固然是現今的急務。若是大規模的設施，就必須政治之力的幫助，一條腿是走不成路的，許多動聽的話，不過文人的聊以自慰罷了。

（魯迅：『文藝的大衆化』，『集外集拾遺』）

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，但應該着眼於一般的大衆，譬如罷，中國畫是一向沒有陰影的，我所遇見的農民，十之九不贊成西洋畫及照相，他們說：人臉哪有兩邊顏色不同的呢？西洋人的看畫，是觀者作爲站在一定之處的，但中國的觀者，却向不站在定點上，所以他說的話也是真實。那末，作『連環圖畫』而沒有陰影，我以爲是可以的：人物旁邊寫上名字，也是可以的，甚至於表示做夢從人頭上放出一道毫光來，也無所不可。觀者懂得了內容之後，他就會自己刪去幫助理解的記號。這也不能謂之失真，因爲觀者既經會得了內容。便是有了藝術上的真倘必如實物之真，則人物只有二三寸，就不真了，而沒有地球一樣大小的紙張，地球便無法繪畫。

（魯迅：『連環圖畫瑣談』，『且介亭雜文』）

假使一定要問：『要是德國板畫那類藝術作品搬到中國來，是否能爲一般大衆所理解呢？』那末，我也可以回答：假使不是立方派，未來派等等的古怪作品，大概能够理解一點。所理解的可以比看一本『中國文藝年鑑』多，也不至於比看一本『西湖十景』少。風俗習慣，彼此不同，有些當然是莫明其妙，但這是人物，這是屋宇，這是樹木，却能够懂得，到過上海的，也就懂得畫裏的電燈。電車。工廠。尤其合式的是所畫的是故事，易於講通，易於記得。古之雅人，曾謂婦人俗子，看畫必問這是什麼故事，大可笑。中國的雅俗之分就在此：雅人往往說不出他以爲好的畫的內容來，俗人却非問內容不可。從這一點看，連環圖畫是宜於俗人的，但我在連環圖畫辯護中，已經證明了它是藝術，傷害了雅人的高超了。

（魯迅：『論翻印木刻』，『南腔北調集』）

以爲藝術是藝術家的一靈感——的爆發，像鼻子發癢的人，只要打出噴嚏來就渾身舒服，一了百了的時候已經過去了，現在想到，而且關心了大衆。這是一種新思想（內容），由此而在探求新形式，首先提出的是舊形式的採取，這採取的主張，正是新形式的發端，也就是舊形式的蛻變，在我看來，是既沒有將內容和形式機械的地分開，更沒有看得「姊妹花」叫座，於是也來學一套的投機主義的罪案的。

自然，舊形式的採取，或者必須說是新形式的探求，都必須藝術學徒的努力的實踐，但理論家或批評家是同有指導，評論，商量的責任的，不能只斥他交代未清之後，便可逍遙事外。我們有藝術史，而且生在中國，即必須翻開中國的藝術史來。採取什麼呢？我想，唐以前的真迹，我們無從目覩了，但還能知道大抵以故事爲題材，這是可以取法的；在唐，可取佛畫的燦爛，線畫的空實和明快，宋的院畫，萎靡柔媚之處當捨，周密不苟之處是可取的。米點和山水，則毫無用處。後來的寫意畫（文人畫）有無用處，我此刻不敢確說，恐怕也許還有可用之點的吧。這些採取，並非斷片的古董的雜陳，必須溶化於新作品中，那是不必贅說的事，恰如吃用牛羊，棄去蹄毛，留其精粹，以滋養及發達新的生體，決不因此就會「類乎」牛羊的。

只是上文所舉的，亦即我們現在所能看見的，都是消費的藝術。它一向獨得有力者的寵愛，所以還有許多存留。但既有消費者，必有生產者，所以一面有消費者的藝術，一面也有生產者的藝術。古代的東西，因爲無人保護，除了小說的插畫以外，我們幾乎什麼也不見了。至於現在，却還有市上新年的花紙，和猛克先生所指出的連環圖畫。這些雖未必是真正的生產者的藝術，但和高等有閒者的藝術對立，是無疑的。但雖然如此，它還是大受着消費者的藝術的影響，例如在文學上，則民歌大抵

脫不開七言的範圍，在圖畫上，則題材多是士大夫的故事，然而已經加以提煉，成爲明快、簡捷的東西了。這也就是蛻變，一向則謂之「俗」。注意於大眾的藝術家，來注意於這些東西，大約也未必錯，至於仍要加以提煉，那也是無須贅說的。

但中國的兩者的藝術，也有形似而實不同的地方，例如佛畫的滿幅雲烟，是豪華的裝璜，花紙也有一種硬填到幾乎看不見白紙的，却是惜純的節儉；唐伯虎畫的細腰纖手的美人，是他一類人們的欲得之物，花紙上也有這一種，在賞玩者却以爲世間有這麼一類人物，聊資博識，或滿足好奇心而已。爲大眾的畫家，却無須避忌。

至於謂連環圖畫不過圖畫的種類之一，與文學中有詩歌，戲曲，小說相同，那自然是不錯的。但這種類之別，也仍然與社會條件相關聯，則我們只要看有時盛行詩歌，有時大出小說，有時獨多短篇的史實便可以知道。因此，也可以知道即與內容相關聯。現在社會上流行連環圖畫，即因爲它有流行的可能，且有流行的必要，着眼於此，因而加以導引，正是前進的藝術家的正確的任務；爲了大眾，力求易懂，也正是前進的藝術家的正確的努力。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。而且，這工作是決不如旁觀者所想的容易的。

但就是立有了新形式罷，當然不會就是很高的藝術。藝術的前進，還要別的文化工作的協助，某一文化部門，要某一專家唱獨腳戲來提得特別高，是不妨空談，却難做到的事，所以專責個人，那立論的偏頗和偏重環境的是一樣的。

（魯迅：『論舊形式的採用』，『且介亭雜文』）

但是，這一回大眾語文剛一提出，就有些猛將趁勢出現了，來路是並不一樣的，可是都向白話

翻譯、歐化語法、新字眼進攻。他們都打着「大眾」的旗，說這些東西，都為大眾所不懂，所以要不得。其中有的是原是文言餘孽，借此來打擊當面的白話翻譯的，就是祖傳的「遠交進攻」的老法術；有的是本是懶惰分子，未嘗用功，要大眾語未成，白話先倒，讓他在這空場上誇海口的，其實也還是文言文的好朋方，我都不想在這裏多談，現在要說的只是那些好意的、然而錯誤的人，因為他們不是看輕了大眾，就是看輕了自己，仍舊犯着古之讀書人的老毛病。

讀書人常常看輕別人，以為較新、較難的字句，自己懂得，大眾却不能懂，所以為大眾計，是必須澈底掃蕩的；說話作文，越俗，就越好。這意見發展開來，他就要不自覺的成為新國粹派。或則希圖大眾語文在大眾中推行得快，主張什麼都要配大眾的胃口，甚至於說要「迎合大眾」，故意多罵幾句，以博大眾的歡心。這當然自有他的苦心孤詣，但這樣下去，可要成為大眾的新幫閒的。

說起大眾來，界限寬泛得很，其中包括着各式各樣的人，但即使「目不識丁」的文盲，由我看來，其實也並不如讀書人所推想的那麼愚蠢。他們是要知識，要新的知識，要學習，能攝取的。當然，如果滿口新語法，新名詞，他們是什麼也不懂；但逐漸的檢必要的灌輸進去，他們却會接受；那消化的力量，也許還賽過成見更多的讀書人。初生的孩子，都是文盲，但到兩歲，就懂許多話，能說許多話了，這在他，全部是新名詞，新語法。他那裏是從「馬氏文」通「或辭源」裏查來的呢，也沒有教師給他解釋，他是聽過幾回之後，從比較而明白了意義的。大眾的會攝取新詞彙和語法，也就是這樣子，他們會這樣的前進。所以，新國粹派的主張，雖然好像為大眾設想，實際上倒盡了拖住的任務。不過也不能聽大眾的自然，因為有些見識，他們究竟還在覺悟的讀書人之下，如果不給他們隨時揀選，也許會誤拿了無益的，甚而至於有害的東西。所以，「迎合大眾」的新幫閒，是絕對的要不得。

的。

由歷史所指示，凡有改革，最初，總是覺悟的知識者的任務。但這些知識者，卻必須有研究，能思索，有決斷，而且有毅力。他也用權，卻不是騙人，他利導，卻並非迎合。他不看輕自己，以為是大眾的戲子，也不看輕別人，當作自己的嘍囉。他只是大眾中的一個人，我想，這纔可以做大眾的事業。

（魯迅：『門外文談』，『且介亭雜文』）

中國的文或話，法子實在太不精密了，作文的祕訣，是在避去熟字，刪掉虛字，就是好文章；談話的時候，也時時要辭不達意，這就是話不够用，所以教員講書，也必須借助於粉筆。這語法的不精密，就在證明思路的不精密，換一句話，就是腦筋有些糊塗。倘若永遠用着糊塗話，即使讀的時候，滔滔而下，但歸根結蒂，所得的還是一個糊塗的影子。要醫這病，我以為只好陸續喫一點苦，裝進異樣的句法去，古的，外省外府的，外國的，後來便可以據為己有。這並不是空想的事情。遠的例子，如日本，他們的文章裏，歐化的語法是極平常的了，和梁啟超做『和文漢讀法』時代，大不相同；近的例子，就如來信所說，一九二五年曾給群眾造出過『罷工』這一個字眼，這字眼雖然未曾有過，然而大眾已都懂得了。

我還以為即使為乙類讀者而譯的書，也應該時常加些新的字眼，新的語法在裏面，但自然不宜太多，以偶爾遇見，而想想，或問一問就能懂得為度。必須這樣，群眾的言語才能够豐富起來。

章回體小說中的筆法，即使眼熟，也不必儘是採用，例如林冲笑道：『原來，你認得。』和『原來，你認得。』——林冲笑着說。這兩條，後一例雖然看去有些洋氣，其實我們講話的時候倒常用，

聽得「耳熟」的。但中國人對於小說是看的，所以還是前一例覺得「眼熟」，在書上遇見後一例的筆法，反而好像生疏了。沒有法子，現在只好採說書而去其油滑，聽閒話而去其散漫，博取民衆的口語而存其比較的大家能懂的字句，成爲四不像的白話。這白話是活的，活的緣故，就因爲有些是從活的民衆的口頭取來，有些是要從此注入活的民衆裏面去。

（魯迅：『關於翻譯的通訊』，『試心集』）

我也贊成必不得已的時候，大衆語文可以採用文言，白話，甚至於外國話，而且在事實上現在也已經採用。……

白話並非文言的直譯，大衆語也並非文言或白話的直譯。在江浙，倘要說出『大雪紛飛』的意思來，是並不用『大雪一片一片紛紛的下着』的，大抵用『兜』，『猛』或『厲害』，來形容這下雪的樣子。倘要『對證古本』，則『水滸傳』裏的一句『那雪正下得緊』，就是接近現代的大衆語的說法，比『大雪紛飛』多兩個字，但那『神韻』卻好得遠了。

一個人從學校跳到社會的上層，思想和言語，都一步一步的和大眾離開，那當然是『勢所不免』的事。不過他倘不是從小就是公子哥兒，曾經多少和『下等人』有些相關，那末，回心一想，一定可以記得他們有許多賽過文言文和白話文的好話。

（魯迅：『大雪紛飛』，『花邊文學』）

方言土語裏，很有些意味深長的話，我們那裏叫『煉話』，用起來是很有意思的，恰如文言的用古典，聽者也覺得趣味津津。各就各處的方言，將語法和詞彙，更加提煉，使它們發達上去的，就是專化。這於文學，是很有益處的，它可以做得比僅用泛泛的話頭的文章更加有意思。但專化祇有專化

的危險。言語學我不知道。看生物，是一到專化，往往就要滅亡的。未有人類以前的許多動植物，就因爲太專化了，失其可變性，環境一改，無法應付，只好滅亡。——幸而我們人類還不算專化的動物，請你們不要愁。大眾，是有文學，要文學的，但不該爲文學做犧牲。要不然，他的荒謬和爲了保存漢字，要十分之八的中國人做文盲來殉難的活聖賢就並不兩樣。所以，我想，啓蒙時候用方言，但一面又要漸漸的加入普通的語法和詞彙去。先用固有的，是一地方的語文的大衆化，加入新的去，是全國的大衆化。

幾個讀書人在書房裏商量出來的方案，固然大抵行不通，但一切都聽其自然，卻也不是好辦法。懂在在碼頭上、公共機關中、大學校裏，確已有着一種好像普通話模樣的東西，大家說話，既非『國語』，又不是京話，各各帶着鄉音。鄉調。卻又不是方言，即使說的也吃力，然而總歸說得出，聽得懂。如果加以整理，幫它發達，也是大眾語中的一支，說不定將來還簡直是主力。我說要在方言裏『加入新的去』，那『新的』的來源就在這地方。待到這一種出於自然，又加入人工的話一普遍，我們的大衆語文就算大致統一了。

此後當然還要做。年深月久之後，語文更加一致，和『煉話』一樣好，比『古典』還要活的東西，也漸漸形成，文學就更加精彩了。馬上是辦不到的。你們想，國粹家當做寶貝的漢字，不是花了三四千年的工夫，這纔有這麼一堆古怪成績嗎？

（魯迅：『門外文談』，『且介亭雜文』）

大眾語文的音數比文言和白話繁，如果還是用方塊字來寫，不但費腦力，也很費工夫，連紙墨都不經濟。爲了這方塊的帶病的遺產，我們的最大多數人，已經幾千年做了文盲來殉難了，中國也弄到

這模樣，到別國已在人工造雨的時候，我們却還是拜蛇、迎神。如果大家還要活下去，我想：是只好請漢字來做我們的犧牲了。

現在只還有「書法拉丁化」的一條路。這和大眾語文是分不開的。也還是從讀書人首先試驗起，先紹介過字母、拼法，然後寫文章，開手是像日本文那樣，只留一些名詞之類的漢字，而助詞、感歎詞，後來連形容詞，動詞也都用拉丁拼音寫，那末，不但順眼，對於了解也容易得遠了。至於改做橫行，那是當然的事。

這就是現在馬上來實驗，我以為也並不難。

不錯，漢字是古代傳下來的寶貝，但我們的祖先，比漢字還要古，所以我們更是古代傳下來的寶貝。為漢字而犧牲我們，還是為我們而犧牲漢字呢？這只要還沒有喪心病狂的人，都能够馬上回答的。

（魯迅：『漢字和拉丁化』，『花邊文學』）

拉丁化却沒有這空談的弊病，說得出，就寫得來，他和民衆是有聯系的，不是研究室或書齋裏的清玩，是街頭巷尾的東西；它和舊文字的關係輕，但和人民的聯系密，倘要大家能够發表自己的意見，收穫切要的知識，除它以外，確沒有更簡易的文字了。

而且由只識拉丁化的人們寫出創作來，才是中國文學的新生，才是現代中國的新文學，因為他們是沒有中一點什麼「莊子」或「文選」之類的毒的。

（魯迅：『論新文字』，『且介亭雜文二集』）

九 毛澤東論目前中國文藝界的統一戰綫

……文藝服從於政治，今天中國政治的第一個根本問題是抗日，因此黨的文藝工作者首先應該在抗日這一點上與黨外的一切文學家藝術家（從黨的同情分子、小資產階級的文藝家到資產階級地主階級的文藝家）團結起來。其次，應該在民主一點上團結起來，在這一點上，有一部分文藝家就不贊成，因此團結的範圍就不免要小一些。再其次，應該在文藝界的特殊問題——藝術作風一點上團結起來。我們是主張無產階級現實主義的，大有一部分人不贊成，這個團結的範圍大概會更小些。在一個問題上有團結，在另一個問題上就有鬭爭，有批評。各個問題是彼此分開而又聯系的，因而就在產生團結的問題譬如抗日的問題上也就同時有鬭爭，有批評。在一個統一戰綫裏面，只有團結而無鬭爭，或者只有鬭爭而無團結，而實行如過去某些同志所實行的右傾的投降主義、尾巴主義。或者左一傾的排外主義、宗派主義，都是列寧所謂跛了腳的政策。政治上如此，藝術上也是如此。

在文藝界統一戰綫的各種力量裏面，小資產階級文藝家在中國是一個重要的力量。他們的思想與作品都有很多缺點，但是他們比較地傾向於革命，比較地接近於工農兵。因此，幫助他們克服缺點，爭取他們到爲工農兵大衆服務的戰綫上來，是一個特別重要的任務。

（毛澤東：「在延安文藝座談會上的講話」）

第五輯 作家、批評家

一 高爾基論在新社會作家的任務是肯定新現實，

對於過去應當從現在所已達到的高處與未來的

偉大目標的高處來觀察

對工人階級的力量和能力，不正確而又帶着敵意的評價，是招來社會上無知的人們底誠實的誤解的東西。在文學者中，也有一種過分迷戀、沉潛於自己的技術，把人生只看作是寫書的材料那樣的，用無關心的態度眺望著的人們。假如現實抓這些人的皮膚，打他們，把他們從人生底戲劇和悲劇之冷淡的觀客的習慣的舒適的地位趕出的話，那末，現實，在這些人看來，就怎麼樣都行吧。這些被從那種地位擊落下來的人們，就自鳴不平，發怒，多少中傷，一般地說，是在言語上發牢騷。然而，這種典型的人們，或類似這樣的人們，是會逐漸從人生那裏退場，而不久便消逝無踪的。

代替他們登場的，是青年作家們。他們必須明確地理解自己時代的意義和目的。這個時代，正在成熟、發展着的歷史的過程底廣和深這點上，是比之過去任何時代，都更重要，更是悲劇的，而且一定也更有益。

我們作家們的事業，是困難而複雜的事業，它並不只限於批判舊現實，並揭發舊現實之缺陷的傳

染性。他們的任務，是研究、具體化、描寫。並藉着這些手法來肯定新現實。青年作家們，必須學習觀察在舊的腐敗物冒煙的當中，未來的火是怎樣地燃燒起來，怎樣的越燃越旺。青年作家具有生活的新的喜悅，和關於蘇聯的創造力之各種各式的開花的話題。他們必須在創造新生活形態的勞動之廣泛的、暴風雨般的洪流中，尋求靈感和材料。並且生活必須盡可能地接近我們底時代的創造的意志。

——這意志，是在工人階級中體現着的。

青年作家們必須理解：歷史完全說服地證明了爲個人的自由而戰的無益，並強有力地教示我們：爲一切勞動大眾而戰的必要。特別必須理解的，是：現實是人所創造的，如果現實不好，那末，負罪的不是別人，正是我們自己。

（高爾基：「關於現實」、《文學論集》）

這個廣大的國家與無一文化——的人民底復興過程——這些人民幾世紀來曾經被教會和國家無情地壓迫着，而且曾經在人生消極態度底精神之下勉強地被教育着，——這個異常迅速的過程，被我們年青的文學很微弱地反映了和反映着。

這個微弱底主要原因，在我看來，乃是由於這個事實：文學底注意力主要地放置在正在死亡的東西上，而沒有放置在已經開始生長和活動的東西上。

文學家站在垂死的陳舊的事物面前，猶如對於自己的醫術沒有信心的年青醫生站在病勢垂危的老人病床前，只是思考着：死呢或不會死呢？

也許，並不是爲着安慰那快要死的人，而是爲着解決他自己個人的問題，他向着沒有希望的病人

說：病人慣於生活的那些條件依然存在著，古舊的偏僻的地區還是完全的，那可以在裏面悠然生活的古舊風俗一點沒有消滅。一般講來，許許多多的消極現象還存在著，它們甚至戰勝那些具有相反性質的現象；並且，在走向新的生活的人們底道路上堆積着種種不同的障礙。當然這是真理，而且對於一切醜惡的存在的指出，都是對於真理的服務。

這是存在於文學家精明地瞧見現實底醜惡而不能走出它的罪惡的圈子的時候，這是存在於這罪惡的圈子還沒有被粉碎的那些國家裏面。

我們的革命粉碎了這個圈子，展示了走向新的現實的出路，走向工人階級和一部分社會主義地感受着生活的農民階級所創造的新的真理的出路。

工人階級在他們的對於藝術的要求上是非常嚴峻的，他們不把它看作別的東西，而只看作是擁護他們或反對他們的一種武器。

他們是嚴峻的，這是基於他們的許多原因，而其中有兩個特別地重要的原因：他們本分內要完成的任務底巨大和複雜，以及正在崩潰的國家底敵意的包圍。他們知道這些陳舊的東西是像傳染病一般有傳染性的，而且感到他們本身還沒有完全擺脫它們的影響。

工人階級說：文學應當是我們手中的文化武器之一，它應當服務於我們的事業的，因為我們的事業乃是全人類的事業。

這個聲音，是新的歷史的聲音，年青的文學是不是好好地傾聽着呢？我要說：沒有好好地傾聽。沒有好好地傾聽，是因為它被動地屈服於對於現實的揭發的和否定的態度底陳舊的傳統之下，沒有充分鮮明地反映出第二種現實，在描寫陳舊的真理當中沒有指出新的真理，沒有指出在崩潰的古老事物

底混亂中間人的裏面的那種新的東西，那種已經生長，而且將要成世紀地生存下去，不會消滅，只會變得更好的東西。

（高爾基：『年青的文學和它的任務』，『蘇聯的文學』）

儘管有不少富有才能之人，可是依然送許多無聊的書籍到市場上去。事實上，這是因為我們對於過去的歷史知識太貧乏的緣故。一切事物都是靠比較才能認識它的意義，可是，我們的青年却不能比較自己所見的事物，他們是不知道過去的。因此，不能充分明確地理解現實的意義。每個作家，都應該是某種程度上的歷史家，歷史的解說者。——我們的作家們，是不認識他們的工作之歷史的意義的。因此，他們不能明確地理解那在工廠和農場的集團勞動中新的個性之生長和發展的過程。他們雖然肯定事實，評價着事實，可是，却不能像以上所述的那樣表現出事實的論理，行動的化學，人的變化的規律性，或是人向過去的逆轉。

（高爾基：『文藝放談』，『文學論集』）

人們被歷史的兩種力量——小市民的過去，和社會主義的未來——所牽引，明顯地在動搖着。情緒的根源傾向過去，理智的根源傾向未來。雖然也有種種的大聲叫喊的人，可是他們好像都不能安心相信一條完全明確的道路已被決然地確定地選擇了的。——儘管歷史已經充分地指示出了那條道路。

破產而衰老了的個人主義，在小市民的功名心和想儘快地登上顯位的努力中，在使無產階級陷於危險的、虛偽的、墮落的工作中，特別是在沿着『抵抗最小的路線』的工作中，出現了它的恣態，直

到現在還活着，而且在繼續活動。在文學上，那是對於過去的批判的態度的路線。如上所述，青年作家們僅僅表面地、理論地知道那過去的可厭的恣態。因為批判地描寫過去是容易的，所以作者就完全忘記了描寫現在巨大的現象和過程的必要了。

在青年作家之間，沒有喚起讀者對過去憎惡的、強大的力量。因此，在我看來，與其說是使讀者遠離了過去，不如說是使他不斷地想起過去，在讀者的記憶中，銘刻，凝固，保存着它。爲了充分地顯示出並且理解那帶着過去的毒害的污穢，就必須使那從現在已達到的高處，和未來的偉大目標的高處來觀察過去的能力發達起來。這個崇高的觀點，賦與我們的文學以新的調子，予以創造新形式的力量，創造出對於我們是必要的新的傾向——社會主義的現實主義，這種傾向只有在社會主義的經驗上才能創造出來，由這就不能不喚起，而且事實上已經喚起一種充滿誇耀的、歡喜的激情。

（高爾基：「關於社會主義的現實主義」，「文學論集」）

我們生活在歐洲的野蠻人和資本家們的憎惡的氛圍氣中。我們也必須報之以憎惡。……演劇藝術，必須在這點上幫助我們。在我們的周圍和內部，唉聲歎氣的小市民階級正在鄙視着。演劇必須在觀眾前暴露小市民的醜惡的本質，喚起對於小市民的輕蔑與嫌惡。我們有可以自誇可以喜悅的東西，但是，這些東西還沒有以當然的力反映到藝術的語言裏。我們年青的劇作者們，是在我們的英雄的現實之下的。而藝術底基本的使命，則是要站在比現實更高的地方，從新人類的創造者——無產階級所建樹的光輝的目的底高處，來看今日的事業。

（高爾基：「論戲劇」，「文學論集」）

二 毛澤東論無產階級文藝家應該歌頌無產階級與

勞動人民，暴露的對象只能是侵略者剝削者壓

迫者，而不能是人民大眾

……隨着立場，就發生我們對於各種具體事物所採取的具體態度。譬如說，歌頌呢？還是暴露呢？這就是態度問題。究竟那種態度是我們需要的？我說兩種都需要，問題是在對什麼人。有三種人，一種是敵人，一種是朋友，還有一種是自己，這就是無產階級及其先鋒隊。對於這三種人需要有三種態度。對於敵人，對於日本法西斯和一切人民的敵人，我們應該不應該給他們「歌頌」呢？絕對不應該，因為他們都是萬惡的反動派。他們在技術上也許有些優點，譬如說他們槍炮好，但是好的槍炮拿在他們手裏就是反動的。我們武裝軍隊的任務是在把他們的槍炮奪取過來，轉過去打倒他們。我們文化軍隊的任務是在暴露一切敵人的殘暴、欺騙及其必然失敗的前途，鼓勵抗日軍民同心同德，堅決地打倒他們。對於朋友，對於各種不同的同盟者，我們的態度應該是有聯合，有批評，有各種不同的聯合，有各種不同的批評。他們的抗戰，我們是贊成的；如果有成績，我們是讚揚的；但是如果抗戰不積極，我們就應該批評；如果有人要反共反人民，要一天一天走上反動的道路，那我們就要批評，就要反對。至於對人民群眾，對人民的勞動和鬭爭，對人民的軍隊，人民的政黨，我們當然應該讚揚。人民也有缺點的，無產階級中還有許多人保留着小資產階級的思想，農民與小資產階級都有落後的思想，這些就是他們在鬭爭中的負擔，我們應該長期地耐心地教育他們，幫助他們擺脫其背上的包袱，使他們能夠大踏步前進。他們在鬭爭中已經改造或正在改造自己，我們的文藝應該描寫他們的這個改

造過程，而不應該只看到片面就去錯誤地譏笑他們，甚至敵視他們。我們所寫的東西，應該是使他們團結，使他們進步，使他們同心同德，向前奮鬥，去掉落後的東西，發揚革命的東西，而決不是相反。

「從來的文藝作品都是寫光明與黑暗並重，一半對一半」。這裏包含着許多糊塗觀念。文藝作品並沒有從來都這樣。許多小資產階級作家並沒有找到過光明，他們的作品就只是暴露黑暗，被稱為「暴露文學」；還有簡直是專門宣傳悲觀厭世的。相反，蘇聯在社會主義建設時期的文學就是以寫光明為主，他們也寫些工作中的缺點，但是這種缺點只能成爲整個光明的陪襯，並不是所謂「一半對一半」。反動時期資產階級文藝家把革命群眾寫成暴徒，把他們自己寫成神聖，所謂光明與黑暗是顛倒的。只有真正革命的文藝家才能正確地解決歌頌與暴露的問題。一切危害人民群眾的黑暗勢力必須暴露之，一切人民群眾的革命鬥爭必須歌頌之，這就是革命文藝家的基本任務。

「從來文藝的任務就在暴露」。這種講法和前一種一樣，都是缺乏歷史科學、缺乏歷史唯物論的見解。從來的文藝並不單在於暴露，前面已經講過。對於革命的文藝家，暴露的對象，只能是侵略者剝削者壓迫者，而不能是人民大眾。人民大眾也有缺點的，但人民的缺點主要地是侵略者剝削者壓迫者統治他們的結果，我們革命的文藝家們只應該把它作爲侵略者剝削者壓迫者的罪惡去暴露，而不應該是什麼「暴露人民」。對於人民，只是一個教育和提高他們的問題。除非是反革命文藝家，才有所謂人民是「天生愚蠢的」，革命群眾是「專制暴徒」之類的描寫。

「還是雜文時代，還是魯迅筆法」。把雜文和魯迅筆法僅僅當作諷刺來說，這個意見也只有對於

人民的敵人才是對的。魯迅處在黑暗勢力統治下面，沒有言論自由，故以冷嘲熱諷的雜文形式作戰，魯迅是完全正確的。我們也需要尖銳地嘲笑法西斯主義和中國的反動派，但在給革命文藝家以充分民主自由，僅僅不給反革命特務分子以民主自由的陝甘寧邊區及各敵後的抗日根據地，雜文形式就不應該和魯迅一樣，可以大聲疾呼，不要隱晦曲折，使人民大眾不易看懂。如果不是對於人民的敵人，而是對於人民自己，那末，『雜文時代』的魯迅，也不會嘲笑和攻擊過革命人民和革命政黨，雜文的筆法和對於敵人的完全兩樣。對於人民的缺點是需要批評的，我們在前面已經說過了，但必須是真正站在人民的立場上，用保護人民、教育人民的滿腔熱情來說話。如果用對付敵人時所需要的刻毒手法來對付同志，就是把自己站在敵人的立場上去了。我們是否廢除諷刺？有幾種諷刺：有對付敵人的，有對付朋友的，有對付自己隊伍的，三種態度各不相同。我們並不一般廢除諷刺，但必須廢除諷刺的亂用。

『我是不歌功頌德的，歌頌光明者其作品未必偉大，刻劃黑暗者其作品未必渺小。你是資產階級文藝家，你就不歌頌無產階級而歌頌資產階級，你是無產階級文藝家，你就不歌頌資產階級而歌頌無產階級與勞動人民，二者必居其一。歌頌資產階級光明者其作品未必偉大，刻劃資產階級黑暗者其作品未必渺小，歌頌無產階級光明者其作品未必不偉大，刻劃無產階級所謂『黑暗』者其作品決定渺小，這難道不是文藝史上的事實嗎？對於人民，這個世界和歷史的創造者，為什麼不應該歌頌呢？無產階級，共產黨，新民主主義，社會主義，為什麼不應該歌頌呢？也有這樣的一種人，他們對於人民的事業，並無熱情，對於人民及其先鋒隊的戰鬥和勝利，抱着冷眼旁觀的態度，他們所感到興趣而不要不疲倦地歌頌的只有他自己，或者加上他的愛人，再加上他所經營的小集團裏的幾個脚色。這種小資產

階級的個人主義者，當然不願意歌頌革命人民的功德，鼓舞革命人民的鬥爭勇氣和勝利信心。這樣的人不過是革命隊伍中的蠹蟲，革命人民實在不需要這樣的歌者。

（毛澤東：「在延安文藝座談會上的講話」）

三 魯迅論革命的作者應當爲現在抗爭，有「明確的是非，熱烈的好惡」

其實「雜文」也不是現在的新貨色，是「古已有之」的，凡有文章，倘若分類，都有類可歸，如果編年，那就只按作成的年月，不管文體，各種都夾在一處，於是成了「雜」。分類有益於揣摩文章，編年有利於明白時勢，倘要知人論世，是非看編年的文集不可的，現在新作的古人年譜的流行，即證明着已經有許多省悟了此中的消息。況且現在是多麼迫切的時候，作者的任務，是在對於有害的事物，立刻給以反響或抗爭，是感應的神經，是攻守的手足。潛心於他的鴻篇鉅製，爲未來的文化設想，固然是很好的，但爲現在抗爭，却也正是爲現在和未來的作者，因爲失掉了現在，也就沒有了未來。

（魯迅：「且介亭雜文序言」）

左翼作家誠然是不高超的，連環圖畫，唱本，然而也不到蘇汶先生所斷定的那樣沒出息。左翼也要托爾斯泰，佛羅貝爾。但不要「努力去創造一些屬於將來（因爲他們現在是不要的）的東西」的托爾斯泰和佛貝羅爾。他們兩個，都是爲現在而寫的，將來是現在的將來，於現在有意義，才於將來會

有意義。尤其是托爾斯泰，他寫些小故事給農民看，也不自命爲「第三種人」，當時資產階級的多少攻擊，終不能使他「擱筆」。左翼雖然誠如蘇汶先生所說，不至於蠢到不知道「連環圖畫是產生不出托爾斯泰，產生不出佛羅貝爾來」，但却以爲可以產生密開朗該羅，達文希那樣偉大的畫手。而且我相信，從唱本說書裏是可以產生托爾斯泰，佛羅貝爾的。現在提起密開朗該羅們的畫來，誰也沒有非議的了，但實際上，那不是宗教的宣傳畫，「舊約」的連環圖畫嗎？而且是爲了那時的「現在」的。

（魯迅：「論「第三種人」」，「南腔北調集」）

但我們現在所處的並非漢魏之際，也不少恰如那時的文人，一定要「各以所長，相輕所短」。凡批評家的對於文人，或文人們的互相評論，各各「指其所短，揚其所長」固可，即「掩其所短，稱其所長」亦無不可。然而那一面一定要得有「所長」，這一面一定得有明確的是非，有熱烈的好惡。假使被今年新出的「文人相輕」這一個模模胡胡的惡名所嚇昏，對於充風流的富兒，裝古雅的惡少，銷淫書的「三」，無不「彼亦一是非，此亦一是非」，一律拱手低眉，不敢說或不屑說，那末，這是怎樣

的批評家或文人呢？——他先就非被「輕」不可的！

（魯迅：「文人相輕」，「且介亭雜文二集」）

況且現在文壇上的糾紛，其實也並不是爲了文筆的短長。文學的修養，決不能使人變成木石，所以文人還是文人，既然還是人，他心裏就仍然有是非，有愛憎；但又因爲是文人，他的是非就愈分明，愛憎也愈熱烈。從聖賢一直敬到騙子屠夫，從美人香草一直愛到麻瘋病菌的文人，在這世界上是

找不到的，遇見所是和所愛的，他就擁抱，遇見所非和所憎的，他就反撥。如果第三者不以為然了，可以指出他所非的其實是「是」，他所憎的其實是該愛來，單用了籠統的「文人相輕」這一句空話，是不能抹殺的，世間還沒有這種便宜事。一有文人，就有糾紛，但到後來，誰是誰非，孰存孰亡，都無不明明白白。因為還有一些讀者，他的是非愛憎，是比和事佬的評論家還要清楚的。

然而，又有人來恐嚇了。他說，你不怕嗎？古之稽康，在柳樹下打鐵，鍾會來看他，他不客氣，問道：「何所聞而來，何所見而去？」於是得罪了鍾文人，後來被他在司馬懿面前搬弄是非，送命了。所以你無論遇見誰，應該趕緊打拱作揖，讓坐獻茶，連稱「久仰久仰」才是。自然也許未必全無好處，但做文人做到這地步，不是很有些近乎婊子了嗎？況且這位恐怖家的舉例，其實也是不對的，稽康的送命，並非爲了他是傲慢的文人，大半倒因爲他是曹家的女婿，即便鍾會不去搬是非，也總有人去搬是非的，所謂「重賞之下，必有勇夫」者是也。

不過我在這裏，並非主張文人應該傲慢，或不妨傲慢，只是說，文人不應該隨和；而且文人也不會隨和，會隨和的，只有和事佬。但這不隨和却又並非迴避，只是唱着所是，頌着所愛，而不管所非和所憎；他得像熱烈地主張着所是一樣，熱烈地攻擊着所非，像熱烈地擁抱着所愛一樣，更熱烈地擁抱着所憎——恰如赫爾古烈士 (Hercules) 的緊抱了巨人安太烏斯 (Antaus) 一樣，因爲要折斷他的肋骨。

(魯迅：「再論文人相輕」，「且介亭雜文二集」)

至於文人，則不但要以熱烈的憎，向「異己」者進攻，還得以熱烈的憎，向「死的說教者」抗

爭。在現在這「可憐」的時代，能殺才能生，能憎才能愛，能生與愛，才能文。彼兌飛說得好：

我的愛並不是歡欣安靜的人家，

花園似的，將和平一門關住，

其中有「幸福」慈愛地往來，

而撫養那「歡欣」，那嬌小的仙女。

我的愛，就如荒涼的沙漠一般——

一個大盜似的有嫉妬在那裏霸着：

他的劍是絕望的瘋狂，

而每一刺是各樣的謀殺！

（魯迅：『七論「文人相輕」』——『兩傷』，『且介亭雜文二集』）

四 高爾基論作家必須尊重勞動，研究事實，掌握

材料，「創作」「靈感」等等概念之有害無益

我們應當明白：只有群眾底勞動才是文化底基本組織者和一切思想底創造者——不僅是那些幾百年來曾經降貶了勞動——我們的知識底來源——底決定意義的思想底創造者，而且是馬克思——列寧斯大林底思想底創造者，馬克思——列寧——斯大林底思想培養着全世界無產階級革命的正義感，並在我們國家裏把勞動推崇到充當科學和藝術底創作基礎的力量。爲着我們的工作底勝利，我們必須理解和深切地感到這件事實：在我們的祖國裏，半識字的工人和原始的農民底在社會主義精神組織起

來了的勞動，在短短的千年中，曾經創造了極其巨大的價值而且具備了防衛自己不受敵人攻擊的特有的武器。正確地估價這件事實，將向我們顯示出那把全世界無產階級聯合起來的學說在文化上的革命的力量。

我們大家——文學家們，工廠工人們，集體農莊莊員們——還工作得不好，甚至還不能充分掌握我們所創造的以及爲着我們而創造的一切東西。我們的勞動群眾還不大明白：他勞動僅只是爲着自己。這種意識到處燻着烟，還沒有燃燒成猛烈而且愉快的大火。但是不論什麼東西，在達到一定的溫度之前，是不能燃燒起來的，同時從來沒有人像天才列寧所組織的黨以及現在該黨底領袖這樣輝煌地善於增高勞動力量底高度。

我們應當選取勞動作爲我們書中的基本的英雄，就是說，應當選取那種被勞動過程組織起來的而且在我們國家裏是武裝着現代技術底一切力量的人，那種本身又把勞動組織得更輕易，更富生產性，而且把它升高到藝術階段的人。我們應當學會理解勞動乃是一種創作。創作是我們文學家使用得太多的一種概念，雖然我們差不多沒有權利這樣做。創作乃是記憶工作所達到的一定緊張程度，在那時，記憶的工作底速度從知識和印象底庫藏中間抽出最顯著和最特徵的事實、景象、細節，把它們包括在最確切、最顯明、最被一般理解的語言裏。我們的年青的文學還不能誇耀自己已具有這種品質。我們的文學家們底印象底庫藏，知識底總量，並不巨大，同時我們也感覺不到他們的想把它們擴大和加深的特別的焦慮。

(高爾基：「蘇聯的文學」)

愛倫堡同志對於集體勞動底方法表示懷疑，生怕這樣的工作方法會有害地限制各個作家底個人的才能。伊凡諾夫和賽福林娜兩同志反對了他的意見，我覺得這是打消了他的害怕心理。

愛倫堡覺得集體工作的方法，這是生產隊的工作方法。其實這兩種方法，除了形體上的相同之外，彼此間沒有什麼相同之點，所謂形體上的相同，是指在這兩種工作方法中，做工的都是團體、集體。可是生產隊做工時用的是鐵桿，水門汀，木頭，五金等等，總是有它的一定的一色的材料，這種材料預先要給它以一定的形式。在生產隊裏，個人只能在自己工作底緊張程度上表明自己。

集體地收集和整理社會現象的材料，描寫生活過程，——其中也描寫突擊生產隊底行動，——這是收集和整理無窮盡的多種多樣的事實的一種工作，因此每個人、每個作家都有權利依據自己的志願、自己的興味和自己的才能來為自己選擇某些事實。作家們集體地描寫已往和現在的生活現象，以便更光明地來照耀今後的道路，這與在實驗室內用科學研究方法考察某種有機生活現象的工作有些相同。大家都知道，一切方法底基礎就是實驗——考察、研究——而這種方法本身也指示出以後的研究道路。

我有勇氣這樣想，就是正是集體工作的方法可幫助我們去最明白地了解，社會主義的寫實主義應當是怎樣的。同志們，在我們的國家裏，行動底邏輯追過概念底邏輯，這是我們應當感覺到的。

我深信，這一種集體創作的方法可以給我們一些完全新奇的、非常有興味的書籍，我這樣深信這一點，竟使我有勇氣來叫我們的賓客們，歐洲的文藝界的好手也來進行這種集體工作。

（高爾基：「蘇聯作家大會底閉幕辭。」）

「創作」，我以為這是一個有害的字眼，因為，它似乎在文學家與讀者之間產生出一種本質上的不同。讀者在從事於可驚嘆的工作，而作家則在從事於特殊的超勞動的工作——即：「在創造着」。我總覺得這個字眼是生出催眠術一樣的影響，並且還有這樣的危險：使文學家同新世界的建設者所組成的全盟軍隔離，而成爲特殊的貴族的祭司的集團，更簡單地說，成爲藝術的法師的集團。

（高爾基：「論散文」，「文學論集」）

年青的文學家們，顯然是過低地評價着知識的意義。他們過分地期望着「靈感」，不過我覺得他們是把「靈感」這個東西，誤認爲工作的刺戟物，而實際上，它就是在成功的工作的過程中，恐怕也是作爲工作的結果，作爲工作所帶來的快感而出現的。年青的文學家們，非常不適當而且頻繁地使用着這有名的、曖昧的，「創造」這個教會用語。寫小說和戲劇等，是非常困難、麻煩、須要慎重的工，在開始這個工作之前，必須長時間地觀察人生的現象，蓄積事實，和研究語言。

（高爾基：「論戲劇」，「文學論集」）

青年！假如你理解了：在工作時，常起決定的作用的並不是材料而是技術的話，那是對你很有用的。從白樺的圓棒上既可製造出斧柄，也可以彫刻出美好的人像。可是連斧頭的手柄也並不是誰都可以充分地做得好的。因爲這是非知道材料的性質不可的。然而，你連在過去普通警察不能升爲巡官，女子不能進教會的祭壇的事情都不知道。「創造的精力」在材料的研究中，在過去的現實——更進一步的現在的現實——的認識上「發抖」的事情是完全必要的。

（高爾基：「關於文學」，「文學論集」）

五 魯迅論革命作家必須了解實際，體驗生活，任何天才也不能憑空創造

但現存的左翼作家，能寫出好的無產階級文學來嗎？我想，也很難。這是因為現在的左翼作家還都是讀書人——知識階級，他們要寫出革命的實際來，是很不容易的緣故。日本的厨川白村（*エ・ホ・イ・ウヰ*）曾經提出過一個問題，說：作家之所描寫，必得是自己經驗過的麼？他自答道，不必，因為他能够體察。所以要寫偷，他不必親自去做賊，要寫通姦，也不必親自去私通。但我以為這是作家生長在舊社會裏，熟悉了舊社會的情形，看慣了舊社會的人物的緣故，所以他能够體察；對於和他向來沒有關係的無產階級的情形和人物，他就會無能，或者弄成錯誤的描寫了。所以革命文學家，至少是必須和革命共同着生命，或深切的感受着革命的脈搏的（最近左聯的提出「作家的無產階級化」的口號，就是對於這一點的很正確的理解）。

.....

但是，雖是僅僅攻擊舊社會的作品，倘若知不清缺點，看不透病根，也就於革命有害，但可惜的是現代的作家，連革命的作家和批評家，也往往不能，或不敢正視現社會，知道它的底細，尤其是認為敵人的底細。隨手舉一個例吧，先前的「列寧青年」上有一篇評論中國文學界的文章，將這分爲三派，首先是創造社，作爲無產階級文學派，講得很長，其次是語絲社，作爲小資產階級文學派，可就說得短了，第三是新月社，作爲資產階級文學派，卻說得更短，到不了一頁。這就在表明：這位青年

批評家對於愈認爲敵人的，就愈是無話可說，也就是愈沒有細看。自然，我們看書，倘有反對的東西，總不如看同派的東西舒服，爽快，有益，但倘是一個戰鬥者，我以爲，在了解革命和敵人上，倒是必須更多的去解剖當面的敵人的。要寫文學作品也一樣，不但應該知道革命的實際，也必須深知敵人的情形，現在的各方面的狀況，再去斷定革命的前途。惟有明白舊的，看到新的，了解過去，推斷將來，我們的文學的發展才有希望。我想，這是在現在的環境下的作家，只要努力，還可以做得到的。

（魯迅：『上海文藝界一瞥』，『試心集一』）

作者寫出創作來，對於其中的事情，雖然不必親歷過，最好是經歷過。詰難者問：那末寫殺人最好是自己殺過人，寫妓女還得去賣淫麼？答曰：不然。我所謂經歷，是所遇，所見，所聞，並不一定有所作，但所作自然也可以包括在裏面。天才們無論怎樣說大話，歸根結蒂，還是不能憑空創造。描神畫鬼，毫無對證，本可以專靠了神思，所謂『天馬行空』似的揮寫了，然而寫出來的，也不過三隻眼，長頸子，就是在常見的人體上，增加了眼睛一隻，增長了頸子三四尺而已。這算什麼本領？這算什麼創造？

（魯迅：『葉紫作豐收序』，『且介亭雜文二集』）

六 毛澤東論革命作家應學習馬列主義和學習社會

……我的意思是說學習馬列主義和學習社會。一個自命爲馬列主義的革命作家，尤其是黨員作家，必須有馬列主義的常識，但是現在有些同志，却缺少馬列主義的基本觀點。譬如說，馬列主義的

一個基本觀點，就是客觀決定主觀，就是階級鬭爭和民族鬭爭的客觀現實決定我們的思想感情，但是我們有些同志却把這個問題弄顛倒了，說什麼一切應該從「愛」出發。就說愛吧，在階級社會裏，也只有階級的愛，但是這些同志却要追求什麼超階級的愛，抽象的愛，以及抽象的自由，抽象的真理，抽象的人性等等。這是表明這些同志是受了資產階級很深的影響。應該很徹底地清算這種影響，很虛心地學習馬列主義。文藝工作者應該學習文藝創作，這是對的，但是馬列主義是一切革命者都應該學習的科學，文藝工作者不能是例外。此外還要學習社會，就是要研究社會上的各個階級，它們的相互關係和個別狀況，它們的面貌和它們的心理。只有把這些弄清楚了，我們的文藝才能有豐富的內容和正確的方向。

（毛澤東：「在延安文藝座談會上的講話。」）

……學習馬列主義，不過是要我們用辯證唯物論和歷史唯物論的觀點去觀察世界，觀察社會，觀察文學藝術，並不是要我們在文學藝術作品中寫哲學講義。馬列主義只能包括而不能代替文藝創作中的現實主義，正如它只能包括而不能代替物理科學中的原子論電子論一樣。空洞乾燥的教條公式是要破壞創作情緒的，但是它們不但破壞創作情緒，而且首先破壞了馬列主義。教條主義的馬列主義並不是馬列主義，而是反對馬列主義的。那末，馬列主義就不破壞創作情緒了嗎？要破壞的，它決定地要破壞那些封建的、資產階級的、小資產階級的、自由主義的、個人主義的、虛無主義的、為藝術而藝術的、貴族式的、頹廢的、悲觀的以及其他種種非人民大群非無產階級的創作情緒。對於無產階級文藝家，這些情緒應不應該破壞呢？我以為是應該的，應該澈底地破壞它們，而在破壞的同時，就可以建

設起新東西來。

（毛澤東：在延安文藝座談會上的講話）

七

高爾基論批評家應當根據由自己直接觀察生活得來的事實來研究整個文學現象，研究作品與作家。應當教導作家如何寫，自己也必須寫得簡潔明瞭。克服教條主義，公式主義，宗派主義

我們的批評，特別是作家們最常讀的在報紙上的批評，乃是沒有才能的，煩瑣的，而且對於日常的現實是不大認識的。在現實正飛馳地變換着的今天，在充溢着各樣形色的活動的今天，書本報章知識無用就特別鮮明地暴露出來了。沒有具備或不會製造一個單獨的、領導的、批判的哲學思想，總是反覆使用馬克思、恩格斯、列寧底同一的詞句，批評家們從來沒有根據那由直接觀察澎湃的生活過程而得到的事實去評價主題，性格和人物底相互關係。在我們的國家以及我們的工作中間，存在着許多為馬克思——恩格斯當然預見不到的東西。批評家們向作家說：「這作得不好，因為我們的導師們關於這點是那樣說的。」但是他們不能說：「這是不對的，因為現實底事實是與作者底敘述相矛盾的。」批評家們常用的一切借自別人的觀念當中，他們顯然是完全忘記了恩格斯底這個最寶貴的觀念：「我們的學說——不是教條，而是行動底指南」。我們的批評不是充分地起作用，有彈性的。活生生的。最後，我們的批評家也不能教導作家簡單地、明白地、經濟地寫，因為他自己就寫得冗

長，晦澀，而且——這是更壞的——不是寫得無關痛癢，就是寫得過於激烈——當批評家私人同情於某作家或與某——害有市儈底傳染病——領袖主義。底毛病的宗派利益相聯系的時候，他們就會寫得過於激烈。

『領袖主義』乃是一種時代病，它的產生是由於市儈們底生命力底低落，由於他們感到自己在資本主義和無產階級的鬭爭中的必然滅亡，而且由於他們在滅亡面前的恐怖——這種恐怖把市儈們驅逐到他們早已習慣認為是在物質上最強大的方面——別人勞動底僱傭者和剝削者，世界底劫掠者方面。從內在講來，『領袖主義』乃是個人主義底衰頹，無力和貧乏底結果，從外表講來，它表現為這樣的膿瘡，如愛柏特，諾斯克，希脫拉以及資本主義現實底其他與此類似的英雄。在我們國家裏，正創造着社會主義的現實，這樣的膿瘡當然是不可能的。但是我們國家裏仍然留存着一些作為市儈底遺產的膿瘡，他們不能了解『領袖主義』與領導之間的本質的差別，雖然這個差別是十分明顯的：『領導』是高度地重視人們底精力，指出那種用極小的力量可獲得最大的實際效果的道路，至於『領袖主義』乃是市儈想站在他的同志們底頭上的個人主義的企圖，這只要有一靈活的手腕，空空頭頭腦，空空的心腸，就極其容易成功的。

（高爾基：『蘇聯的文學』）

許多人思索着議論着，並不是爲了研究生活現象，而是急於想替自己的思想找個安全的避難所，並設定種種『無可爭辯的真理』。特別是那些批評家，更是非常性急地想製造出這樣的一『無可爭辯的真理』。而這種性急，在作家的工作上，是非常有害地反映着的。在文學者們的責任重大的工作上，

公式主義、獨斷主義以及一般地真理之「家庭工業式」的製造，不可避免地局限並歪曲了活生生的、急速變化着的現實的意義。

（高爾基：「和青年們談話」，「文學論集」）

其次，作家聯盟應該注意批評論文和評論的筆調。批評，必須教如何寫作，而批評家本身也必須寫得單純、明瞭、能夠說服人。只要被批評的作家沒有被看出是無產階級的公然或隱蔽的敵人，僅僅是拙劣、錯誤、歪曲了現實，並且不能區別重要和不重要的問題，那末，就應該溫和而嚴肅地向他說明什麼地方錯誤了，爲什麼拙劣，那一點歪曲了。怒罵或嘲笑，就會變成那以前在沙皇的學校裏講着絕對的真理的教師底辦法，——正如謝德林所說，知識份子在那種學校裏，是一卑躬屈膝地學習着的。

我們青年批評家們的論文，那種無內容、抽象的、毫無生氣的枯燥的語言，滿篇的煩瑣哲學派的唯名論與饞舌，真是令人吃驚。在這些論文裏，感不到活生生的肉體。既聽不到歷史的強有力的言語，又沒有事實的解釋。無論在西歐或我們蘇聯，批評家們對於經驗的科學底現狀和工作是不感興趣的，甚至就不知道這些。他們的論文，是滿篇的哲學術語，既難懂，又無聊。批評家們是遠離了現實來寫論文的。但是，現實却在把數百萬渴望着知識的大衆捲在自己的漩渦中，知識，對於這些人，是對付那雖被粉碎了，但尙未根絕的敵人之必要的武器。

（高爾基：「文藝放談」，「文學論集」）

假如我們的文學批評，每年能將一年間所處理的主題的概觀給與讀者——大眾的話，我想那是非
 常有益的。這是批評所應負擔的極真摯的、有責任的、不可避免的義務，這種概觀的社會的教育意
 義，用不着證明。由於這種概觀，讀者可以確信如下的事實：即與新世界建設的一切領域一樣，在文
 學的領域中，也完成了偉大的成就，同時，國家的年青的主人——工人階級，在這兒也表明了自己的
 有能和自己的精力。

我想作爲一個親友來對批評家諸君進一忠告：不要多注意文學的一個個的現象，把更多的注意放
 到作爲整體的文學上去吧。自然，我並不是主張把批評個個作品的必要除外。可是李伯定斯基的「英
 雄的誕生」並不是在該主題上的唯一的作品，在我們中間用這個主題來寫的作品可以用十來數，但把
 這主題是如何地每年變化着的事弄明白，却是極有益的。由於這樣地來觀察文學的工作，便能達到富
 於教訓的結論。總之，從主題上來看文學發展的年報，是非作出來不可的。

（高爾基：「關於文學」，「文學論集」）

批評家們性急地而且不注意地讀着作品。作者的技術的無力被認爲意識形態的薄弱的事是常有
 的。還不能夠把自己的思想、形象、性格和風景包容在充分明瞭的語言中的青年，是不能認作「古代
 的復興者」的。應該教給他們工作的技術，而不應拔去他們的舌、割掉他的手。一般說來，外科手術
 不能作爲教育的方法。想用外科手術來醫治駝背的這種嘗試，只是證實了「醫駝背只有墳墓」這句古
 諺的真理，但是，在意識形態的意味上說，駝背也是可以醫直的——這就是教育的工作。

我們的批評是非常偏於一面的。批評差不多只是教着社會的，革命的教育學，而並不把技術教給青年文學者們。如果建築師只教「建築規則」，那末他就等於沒有教給學生建築。他是必須使聽講者知道：材料的抵抗力、品質的優劣及畸形等等的學問的。

（高爾基：「論散文」，「文學論集」）

八 魯迅論批評家必須有立場，說真話，不應亂罵與亂捧

情勢也轉變的真快，去年以前，是批評家和非批評家都批評文學，自然，不滿的居多，但說好的也有。去年以來，卻變了文學家和非文學家都翻了一個身，轉過來來批評批評家了。

這一回可是不大有人說好，最澈底的是不承認近來有真的批評家。即使承認，也大大地笑他們胡塗。爲什麼呢？因爲他們往往用一個一定的圈子向作品上套，合就好，不合就壞。

但是，我們曾經在文藝批評史上見過沒有一定圈子的批評家嗎？都有的，或者是美的圈，或者是真實的圈，或者是前進的圈。沒有一定的圈子的批評家，那才是怪漢子呢。辦雜誌可以號稱沒有一定的圈子，而其實這正是圈子，是便於遮眼的變戲法的手巾。譬如一個編輯者是唯美主義者吧，他儘可以自說並無定見，單在書籍評論上，就足夠玩把戲。倘是一種所謂「爲藝術而藝術」的作品，合於自己私意的，他就選登一篇贊成這種主義的批評，或讀後感，捧着它上天；要不然，就用一篇假急進的好像非常革命的批評家的文章，捺它到地裏。讀者這就被迷了眼。但在個人，如果還有一點記性，卻

不能這麼兩端的，他須有一定的圈子。我們不能責備他有圈子，我們只能批評他這圈子對不對。

然而批評家的批評家會引出張獻忠考秀才的古典來：先在兩柱之間橫繫一條繩子，叫應考的走過去，太高的殺，太矮的也殺，於是殺光了蜀中的英才。這麼一比，有定見的批評的即等於張獻忠，真可以使讀者發生滿心的憎恨。但是，評文的圈，就是量人的繩嗎？論文的合不合，就是量人的長短嗎？引出這例子來的，是誣陷，更不是什麼批評。

（魯迅：『批評家的批評家』，『花邊文學』）

還有一種不滿於批評家的批評，是說所謂批評家的好『漫罵』，所以他的文字並不是批評。但是『漫罵』，有人寫作『嫚罵』，也有人寫作『謾罵』，我不知道是否是一樣的涵義。但這姑且不管他也好。現在要問的是怎樣的是『漫罵』。

假如指着一個人，說道：這是婊子！如果她是良家，那就是漫罵；倘使她實在是做賣笑生涯的，就並不是漫罵，倒是說了真實。詩人沒有捐班，富翁只會計較，因為事實是這樣的，所以這是真話，即使稱之為漫罵，詩人也還是捐不來，這是幻想碰在現實上的小釘子。

……漫罵固然冤屈了許多好人，但含含糊糊的撲滅『漫罵』，却包庇了一切壞種。

（魯迅：『漫罵』，『花邊文學』）

現在有些不滿於文學批評的，總說近幾年來的所謂批評，不外乎捧與罵。

其實所謂捧與罵者，不過是將稱讚與攻擊，換了兩個不好看的字眼。指英雄為英雄，說娼婦是娼

姑，表面上雖像捧與罵，實則說得剛剛合式，不能責備批評家的。批評家的錯處，是在亂罵與亂捧，例如說英雄是娼婦，舉娼婦爲英雄。

批評的失了威力，由於「亂」，甚而至於亂到和事實相反，這底細一被大家看出，那效果有時也就相反了。所以現在被罵殺的少，被捧殺的却多。

（魯迅：『罵殺與捧殺』，《花邊文學》）

尤其不堪的是結尾的辱罵。現在有些作品，往往並非必要而偏在對話裏寫上許多罵語去，好像以爲非此便不是無產者作品，罵語越多，就越無產者作品似的。其實好的工農之中，並不隨口罵人的多得很，作者不應該將上海流氓的行爲，塗在他們身上的。即使有喜歡罵人的無產者，也只是一種壞脾氣，作者應該由文藝加以糾正，萬不可再來展開，使將來的無產階級社會中，一言不合，便祖宗三代的鬧得不可開交。況且既是筆戰，就如別的兵戰或鬪拳一樣，不妨伺隙乘虛，以一擊致敵人的死命，如果一味鼓噪，已是一國誌演義式戰法，至於罵一句爹娘，揚長而去，還自以爲勝利，那簡直是「阿Q」式的戰法了。

接着又是什麼「剖西瓜」之類的恐嚇，這也是極不對的，我想。無產者的革命，乃是爲了自己的解放和消滅階級，並非因爲要殺人，即使是正面的敵人，倘不死於戰場，就有大衆的裁判，決不是一個詩人所能捉筆判定生死的。現在雖然很有什麼「殺人放火」的傳聞，但這只是一種誣陷。中國的報紙上看不出實話，然而只要一看別國的例子也就可以恍然：德國的無產階級革命（雖然沒有成功），並沒有亂殺人；俄國不是連皇帝的宮殿都沒有燒掉嗎？而我們的作者，卻將革命的工農用筆塗成一個

嚇人的鬼臉，由我看來，真是鹵莽之極了。

自然，中國歷來的文壇上，常見的是誣陷，造謠，恐嚇，辱罵，翻一翻大部的歷史，就往往可以遇見這樣的文章，直到現在，還在應用，而且更加厲害。但我想，這一分遺產，還是都讓給叭兒狗文藝家去承受罷，我們的作者倘不竭力的拋棄了它，是會和他們成爲「一丘之貉」的。

不過我並非主張要對敵人陪笑臉，三鞠躬。我只是說，戰鬥的作者應注重於「論爭」；倘在詩人，則因爲情不可遏而憤怒，而笑罵，自然也無不可。但必須止於嘲笑，止於熱罵，而且要「喜笑怒罵，皆成文章」，使敵人因此受傷或致死，而自己並無卑劣的行爲，觀者也不以爲污穢，這才是戰鬥的作者的本領。

（魯迅：「辱罵和恐嚇決不是戰鬥」，「南腔北調集」）

八股無論新舊，都在掃蕩之列，我是已經說過了；禮拜五，六派有新八股性，其餘的人也會有新八股性。例如只會「辱罵」，「恐嚇」，甚至於「判決」，而不肯具體地切實地運用科學所求得的公式，去解釋每天的新的事實，新的現象，而只抄一通公式，往一切事實上亂湊，這也是一種八股。即使明明是合理的，也會弄得讀者疑心你空虛，疑心你已經不能答辯，只剩下「國罵」了。

（魯迅：「透底」，「偽自由書」）

九 毛澤東論文藝批評的兩個標準，文藝問題上的

兩條戰綫鬥爭

文藝界的主要鬭爭方法之一，就是文藝批評。文藝批評應該發展，過去這方面工作做得不够，同志們指出這一點是對的。文藝批評是一個復雜的問題，需要許多專門的研究。我這裏只談一個基本的批評標準問題，此外對於有些同志所提出的一些零星問題和一些不正確的觀點，也來略為說一說我的意見。

文藝批評有兩個標準，一個是政治標準，一個是藝術標準。按照政治標準來說，一切利於抗戰團結的，鼓勵群眾同心同德的，反對倒退，促成進步的東西，都是好的或較好的；而一切不利於抗戰團結的，鼓動群眾離心離德的，反對進步，拉濟人們倒退的東西，都是壞的，或較壞的。這裏所說的好壞，究竟是看動機（主觀願望）？還是看效果（社會實踐）呢？唯心論者是強調動機否認效果的，機械唯物論者是強調效果否認動機的，我們與這兩者相反，我們是辯證唯物主義的動機與效果的統一論者。為大眾的動機與被大眾歡迎的效果，是分不開的，必須使二者統一起來。為個人的動機與狹隘集團的動機是不好的，為大眾的動機但無被大眾歡迎對大眾有益的效果，也是不好的。檢驗一個作家的主觀願望，即其動機是否正確，是否善良，不是看他的宣言，而是看他的行為（作品）在社會大眾中產生的效果。社會實踐是檢驗主觀願望的標準，效果是檢驗動機的標準。我們的文藝批評是不要宗派主義的，在抗戰團結的大原則下，我們應該容許包含各種各色政治態度的文藝作品；但是我們的批評又是堅持原則立場的，對於一切包含反民族、反科學、反大眾、反共的觀點的文藝作品必須給以嚴格

的批判，因為這些所謂文藝，其動機，其效果，都是破壞抗戰團結的。按照藝術標準來說，一切藝術性較高的，是好的，或較好的；藝術性較低的，則是壞的，或較壞的。這種分別，當然也要看社會效果。文藝家幾乎沒有不以為自己的作品是美的，我們的批評，也應該容許各種各色藝術品的自由競爭；但是按照藝術科學的標準給以正確的批判，使較低級的藝術逐漸提高成為較高級的藝術，使不適合廣大群眾鬥爭要求的藝術（即使是很高級的藝術）改變到適合廣大群眾鬥爭要求的藝術，也是完全必要的。

又是政治標準，又是藝術標準，這兩者的關係怎麼樣呢？政治並不等於藝術，一般的世界觀也並不等於藝術創作的的方法論。我們不但否認抽象的絕對不變的政治標準，也否認抽象的絕對不變的藝術標準，各個階級社會與各個階級社會中的各別階級都有不同的政治標準與不同的藝術標準。但是無論什麼樣的階級社會與無論什麼階級社會中的各別階級，總是以政治標準放在第一位，以藝術標準放在第二位的。資產階級對無產階級的文學藝術作品，不管其藝術程度怎樣高，總是排斥的。無產階級對於資產階級的文學藝術作品，也必須排斥其反動的政治性，而只批判地吸收其藝術性。有些政治上根本反動的東西，也可能有某種藝術性，例如，法西斯的文藝就是這樣。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。沒落時期一切剝削階級文藝的共同特點，就是其反動政治內容與其藝術形式的矛盾。我們的要求則是政治與藝術的統一，內容與形式的統一，革命的政治內容與盡可能高度的藝術形式的統一。缺乏藝術性的藝術品，無論政治上怎樣進步，也是沒有力量的。因此我們既反對內容有害的藝術品，也反對只講內容不講形式的所謂「標語口號式」的傾向，我們應該進行文藝問題上的兩條戰綫鬥爭。

這兩種傾向，在我們的許多同志中是存在着的。許多同志有着忽視藝術的傾向，因此應該注意藝術的提高。但是現在更成爲問題的，我以爲還是在政治方面。有些同志缺乏基本的政治常識，所以發生了各種糊塗觀念。

（毛澤東：「在延安文藝座談會上的講話」）

附錄

一 關於文藝領域上的黨的政策

俄國共產黨中央委員會的決議

(一)

最近大衆底物質狀況底向上，已經和由革命所致的智的變革，大衆底自發性底增大，眼界底擴大，等，等相關聯，創出文化的定貨和要求底大大發達了。這樣，我們已經將腳跨進了文化革命底圈裏，而這文化革命底圈限便是今後向共產主義社會進展底前提。

(二)

成爲這大衆文化發達底一部者，是新的文學——從那是萌芽的而同時包含着未曾有地廣大範圍的形態（工人通信，農村通信，壁報，其他），直到意識形態上有意識的文藝作品的——無產階級和農民文學底發達。

(三)

同時在別一方面，經濟過程的複雜性，互相矛盾互相敵對的經濟形態底同時發達，和由這發達所引起的新資產階級底誕生和成長，和新舊知識階級底一部分對於他們的必然的——雖然最初未必是意識的——結合，以及這資產階級底意識形態的新擁護者從社會深處的化學的釀成，——這些一切，也必然的地，要出現在社會生活底文學的表面上。

(四)

因為如此，所以我國文藝底領域上，鬭爭還未終熄，也如階級鬭爭一般還未終熄一樣。雖然一般地說，藝術底，部分地說，文學底階級性，比之政治上，表現着無限複雜的形態是事實，但在階級社會裏是沒有中立的藝術，也不會有。

(五)

但是，我們絕對不能忽視社會生活底基本的事實：就是，工人階級正獲得政權，在這國度裏正行着無產階級專政。

如果無產階級黨在獲得政權以前，以激成階級鬭爭，實行全社會底推翻為方針，則在無產階級專政期中，擺在無產階級黨底面前的問題，便是——怎樣和農民親睦，並且逐漸教育他們；怎樣容許和資產階級某一定程度底合作，並且逐漸壓下他們；還有，怎樣使技術的和別的一切知識階級去做革命工作，並且在意識形態上把他們從資產階級奪了回來。

如此，則階級鬭爭雖未終熄，鬭爭的形態已有變動。因為無產階級獲得政權以前，是向現存社會

努力推翻的，現在到了自己專政時期，該將『平和的組織事業』算作第一着了。

(六)

無產階級必須擁護自己指導的位置，使之堅固，而且擴大，在意識形態戰線上許多新的參與者之間，也佔得與此相應的位置。向着全然新的領域（生物學、心理學，一般是自然科學）的辯證法的唯物論底前進底過程，已經開始了。在文藝底領域上的這位置底獲得，也該和這一樣，早晚顯為事實了。

(七)

但是，不可忘記，這個問題是比無產階級正在解決的別的問題，無限地複雜。因為工人階級在資本主義社會底領域內，已經有了可得勝利的革命的準備，造出了鬥士和指導者底一團，造出政治鬥爭底優勝的意識形態的武器了。但它於自然科學上的問題，於技術上的問題，都還未能出手；又，作為文化的地受了壓迫的階級，他也還不能造出自己底文藝，自己獨特的藝術形式，自己的樣式來。縱使在無產階級底手中，對於任何文學作品底社會的政治的內容現在已經有了無誤的規準，但它對於藝術形式的一切問題，却還沒有同樣的決定的回答。

(八)

在文藝的領域上的無產階級指導者底政策，應該依據上述的情形來決定。在這裏，首先和下列的

各個問題有關係——無產階級作家，農民作家，以及所謂「同路人」和別的作家之間的相互關係；黨對於無產階級作家的政策；批評底問題；關於藝術作品底樣式和形式，以及新的藝術形式底確立方法問題；最後，是組織的性質底諸問題。

(九)

依所屬社會的階級的或社會的集團的內容而區分的各種文學集團之間的相互關係，固然可以由我黨底一般政策決定；但在這裏，不可忘記：文學領域上指導的位置，以及所有一切物質的，意識形態底資源，整個都要屬於工人階級。無產階級作家底領導權，現在還未曾確立，黨應該援助這些作家，自己造出進向這領導權的權利來。農民作家應該享受友誼的待遇，和無條件的援助。我們底主意，固然要將他們正在成長的一團，拉進無產階級意識形態的軌道上面來；但是同時，斷乎不可使他們底創作，失掉農·民·文·藝·的·特·色，因為這特色是影響農·民·所·必·要·的·前·提。

(十)

對於和「同路人」的關係，必須計及下列各事：(一)他們底分化；(二)他們底多數所以在文學技術上成爲有資格的「專門家」的意義；(三)他們這一層中間的動搖情形。一般的指令，在這裏，應該是保證戰術的十分細心的待遇他們的關係，換了話說，就是保證他們可以從速移到共產主義的意識形態這面來的一切條件那樣的态度底指令。黨一面雖然將反無產階級的，反革命的要素（現在是極少了）絕滅，和「斯美那·惠夫」的「同路人」之間正在形成的資產階級底意識形態鬭爭，但對

於中間的意識形態的形態，仍應該堅忍地、寬容地和他們周旋，以便他們在和共產主義底文化要素的愈加親密的同志的協同底過程中竭力揚棄了這些難免很多的形態。

(十一)

對於和無產階級作家的關係，黨應該取下列的立場，——就是。用了一切的方法資助他們成長，盡力支持他們和他們底組織；同時還用一切的手段，豫防在他們之間最是破滅的現象的那自負底出現。正唯黨以為將有蘇維埃文學底意識的指導者出在他們中間，黨對於他們底對於舊的文化的遺產和藝術的言語的專門家的輕率的侮蔑的態度，有用一切手段來鬭爭的必要。和這一樣，黨也應該批評對於爭取無產階級作家底意識領導權的重要性，似乎評價不足的立場。一方面，和無條件的投降鬭爭，別一方面，和自負鬭爭，——這應該是黨的標語。黨對於純溫室底的「無產階級」文學底嘗試，也有鬭爭的必要。把握廣大現象和一切複雜情形，不躡踏於一個工廠底範圍之內，不為基爾特文學，却在自己之後，帶着幾百萬的農民去鬭爭的偉大的階級文學，——才是無產階級文學底內容底境界。

(十二)

那在黨底手中為主要的教育手段之一的批評問題，大體也可依以上所述而決定。共產主義批評應該一刻也不出共產主義的立場，一步也不離無產階級意識形態，一面解明着種種文學作品底階級的意義，和文學上反革命的顯現毫不寬容地鬭爭，將「斯美那·惠夫」的自由主義等等曝露，同時還要和無產階級一同進行，對於可以一同進行的一切文學層，表示最大的節度，慎重和忍耐。共產主義批

評，平常必須力避文學上的命令的調子。只有這批評得了意識上的卓越性的時候，才可以獲得深遠的教育意義。馬克思主義批評，應該從自己底陣營裏驅逐了虛假、半文盲的，而且沾沾自喜的自負。馬克思主義批評有在自己之前，豎起一學呀！這標語來，而於自己底陣營內一切的廢紙和胡說，給以打擊的必要。

(十三)

黨雖然對於文學潮流底社會的階級的內容加以正確的辨別，但是它決不能在文學形式底領域內，整個地和某一傾向相連結。黨雖然指導着整個的文學，但不能支持某種一定的文學的分派（由於對於形式、樣式的見解底不同，而將資格給這些分派的）。這正和黨雖然指導着新生活底建設，却不大大用決議去規定關於家族底形式問題的情形一樣。一切的事情，在要求這樣地設想，——適應時代的樣式，固然可以創造，但這也可以用別的方法創造，而這問題底解決法，却還沒有定。在我國文化發達現階段上，應該拒否想在這方向上，藉着什麼和黨來連結的一切嘗試。

(十四)

所以，黨不得不宣告在這領域上的一切各樣的團體和潮流底自由競爭。別的一切解決法，恐怕都是衙門的官僚的虛偽的解決法。正和這一樣，也不能由法令或黨底決議，來許可某一集團或文學團體對於文學出版事業的合法的獨占。黨雖然在物質上和精神上，支持着無產階級作家和無產階級農民作家，援助着「同路人」，但即使它在意識的內容上，最爲無產階級的時，也不能許可那一集團獨占。

因爲這是第一可以絕滅無產階級文學底根株的。

(十五)

黨對於文學的事情，應該用盡一切手段排除杜撰的不懂事的行政上的妨礙。黨爲了保證對於我們文學的真是正常的，有益的，而且戰術的指導起見，應該慎重考慮各種官辦事業上掌管出版事務的人選。

(十六)

黨對於一切文藝勞動者，應該指示他們必須正確區別批評家和作家藝術家底職能。在這後者（作家藝術家），應當將工作底重心，放在原來意義的文學作品上，同時在創作上利用現代偉大的材料。又對於我們聯邦許多共和國和州郡底文學的發展，也必須有特別的注意。

黨必須提倡必須創造真正供給大衆的讀者——工人和農民的讀者的文藝。我們應該大膽地，決定的地打破文學上貴族主義底偏見，利用舊的技巧底一切技巧的到達，創出爲幾百萬的人們所能理解那樣的合適的形式來。

只有這偉大的問題解決了的時候，蘇維埃文學和那爲未來底前衛的無產階級文學，才能够完成它文化的歷史的使命。

二 蘇聯作家同盟規約

(一)

工人階級爲社會主義鬭爭的偉大勝利保證了文學、藝術、科學的發展與整個文化的成長之特殊的可能性。

非黨作家的轉向蘇維埃政權，與無產階級文學的巨大的成長，已有絕對必要將黨的與非黨的文學力量結成一個單一的作家組織。

一九三二年四月二十三日聯共黨中央委員會的歷史決議（註）指示了創立蘇維埃作家同盟作爲這種結合之組織的形式。同時這個決議也昭示了蘇維埃文學的成長之思想的和創作的道路。

文學——它的藝術技巧，它的思想的和政治的充實性，以及它的實際效力——之成長的決定條件就在於：文學運動與黨的政策，蘇維埃政權的實際問題有密切而直接的聯系，作家參加了社會主義建設的積極活動，並且用心地深刻地研究了具體的現實。

在無產階級專政的幾年間，蘇維埃文學和蘇維埃文學批評，與工人階級齊步前進，而且由共產黨所領導，已經創造出了自己新的創作的原則。這些創作的原則，一方面是過去文學遺產的批判的攝取之結果，另一方面根據對於社會主義的勝利建設與社會主義文化的成長之研究，在社會主義現實主義的原則中找出了它們的主要的表現。

社會主義現實主義，作爲蘇維埃文學與蘇維埃文學批評的基本方法，要求作家對於現實從其革命

的發展中真實地，歷史地具體地去描寫。同時藝術的描寫之真實性與歷史的具體性必須與用社會主義精神從思想上去改造和教育勞動人民的任務結合起來。

社會主義現實主義保證藝術創作有特別機會表現創作的創造性，選擇各種各樣的形式，手法和體裁。社會主義的勝利，人類歷史上空前未有的生產力的風暴般的成長，階級的廢除，人剝削人的任何可能性的廢絕之發展過程，都市與農村生活之間的顯著差異的消除，以及最後，科學、技術和文化的成長之無比的成功，——這一切創造了創造力的質和量的成長，以及藝術與文學的一切形式的繁榮之無限的可能性。

(二)

蘇維埃社會主義共和國聯邦的作家，站在蘇維埃政權的堅固基礎上，願意用自己的創作去積極地參加無產階級的階級鬥爭與社會主義建設，決定結成單一的蘇維埃作家同盟。

蘇維埃作家同盟的目的與任務如下：

(一) 蘇維埃作家用他們的藝術創作去積極地參加社會主義建設；以真實地描寫無產階級的階級鬥爭的歷史和我國社會主義建設的歷史，以用社會主義精神去教育廣大勞苦群眾，來擁護工人階級的利益和鞏固蘇聯。

(二) 在廣大民衆中間宣傳藝術創作，將既成作家和批評家的創作經驗傳授給青年作家，與工會，青年團組織和紅軍政治部取得共同活動，來進行工廠工人，集體農民和紅軍士兵的文藝小組的工作——藉此來從工廠工人，集體農民和紅軍士兵中間培養出新作家。

(三) 展開作家之間的創作競賽，互相幫助，藉以促進創作力量之最成功的成長，與那在社會主義基礎上，依據作家各自的才能和創造興趣的，藝術創作的形式和手法，體裁和主題之更深刻，更完全的發展。

(四) 互相幫助，各兄弟共和國的作家和批評家互相交換創作經驗，有組織地將藝術作品從一個民族的語言翻譯成其他民族語言，藉以多方促進各兄弟民族的文學之發展。

(五) 研究蘇聯社會主義勝利的國際意義，研究國際革命運動和現代世界文化，蘇維埃作家並在藝術創作中反映資本主義國家和殖民地國家的勞動者的英勇鬥爭來參加國際革命運動——藉此來加強作家的國際的教育。

(六) 創造特殊的科學的文學，組織科學的討論和爭辯，具體研究各個作家的創作和批判地分析他們的作品，藉對社會主義現實主義問題作更進一步的理論的探究。

(七) 蘇維埃作家同盟的總的目標即在促進這種作品的產生：這種作品具有高度的藝術意義，充滿對國際無產階級的英勇鬥爭和社會主義的勝利的熱情，反映出共產黨的偉大智慧和英雄主義。蘇維埃作家同盟以創造毋愧於社會主義的偉大時代的藝術作品為目的。

(三)

(一) 蘇維埃作家同盟為團結蘇維埃社會主義共和國聯邦整個地域內的作家與批評家之自願的組織。

(二) 凡具有下列資格之著作家（不論是小說家，詩人，劇作家，批評家）均得為蘇維埃作家同

盟之盟員：他們站在蘇維埃政權的綱領上，參加社會主義建設，系統地從事於文學工作，有藝術的或文學批評的作品印成單行本或發表在文學藝術的和批評的雜誌上（被職業演員或俱樂部上演過的劇作也算），而該項作品又具有真正藝術的或科學的（就批評論文而言）意義。

(三) 蘇維埃作家同盟的加盟手續如下：

(1) 向同盟的地方分盟委員會提出聲請書，(2) 隨聲請書一同，附上所有足以表明聲請者的文學藝術活動和社會活動的材料。

蘇維埃作家同盟的接收盟員在任何場合均須根據經地方分盟贊助之聲請書，由蘇維埃作家同盟之共和國的或聯邦的委員會予以通過。

凡藝術作品尚未完全適合於本規約（第三節第二條）之要求的作家得加入為候補盟員。候補盟員之加盟手續與正式盟員同。同盟指導委員會有義務進行系統的工作來幫助候補盟員，提高他們的藝術作品的水平。候補盟員有參加作家同盟的一般集會與會議之權，但沒有同盟的執行的和監察的機關之選舉與被選舉權。

(四) 凡加入蘇維埃作家同盟者得付十盧布加盟費，並按照聯邦蘇維埃作家同盟委員會之規定，每月繳納一定月費，並領取蘇維埃作家同盟統一的盟員證章。

(五) 蘇維埃作家同盟的開除盟員必須有下列情形，經各該共和國蘇維埃同盟委員會秘書處決議後方可實行：

(1) 盟員在法律上已被剝奪選舉權；

(2) 盟員的活動違反社會主義建設的利益和蘇維埃作家同盟的任務；

(3) 多年停止文學藝術的和文學批評的活動；

(4) 規定期間內不繳納盟費；

(5) 盟員自願退出。

(六) 候補盟員之開除與正式盟員同。

關於開除蘇維埃作家同盟盟籍的各該機關的決定，如有不同意者，可以向同盟之更高機關上控。

(四)

(一) 全聯邦蘇維埃作家同盟之最高領導機關為三年舉行一次之全蘇維埃作家大會。

(二) 全聯邦蘇維埃作家大會的執行機關為山大會所選出，在大會休會期間，構成蘇維埃作家同盟之最高領導機關的蘇維埃作家同盟委員會。

(三) 蘇維埃作家同盟委員會從本身成員中選出：主席，副主席，秘書，再有主席團和秘書處。

同盟委員會每年至少召開三次會議，由同盟委員會半數以上的委員之要求，或兩個以上共和國作家同盟之請求，或委員會主席團之決議，得臨時召開會議。

(四) 在聯邦的和自治的共和國，區和省，創立各種共和國、區和省的蘇維埃作家同盟（共和國，區和省的同盟的大會召集期與全聯邦作家同盟）。

共和國，區和省的蘇維埃作家同盟委員會指導各該共和國，區和省的地域內分盟的活動。

全聯邦蘇維埃作家大會，與同盟委員會和秘書處的決議，所有共和國，區和省的作家同盟均須執行。

(五) 全聯邦蘇維埃作家同盟委員會向全聯邦蘇維埃作家大會負責；共和國、區和省的同盟委員會向各該共和國、區和省的作家大會以及全聯邦蘇維埃作家同盟委員會負責。

(六) 全聯邦、共和國、區和省的作家大會選出各級作家同盟之監察委員會（不得由各該同盟委員會的委員中選出），其職權如下：（一）審查各該同盟委員會的全部活動是否符合於各該蘇維埃作家大會的決議以及本規約所訂之各條，（二）審核各該同盟委員會的行政機關之財政的和物質的管理工作，以及作家同盟委員會所經營之各種企業。

監察委員會的任期與同盟委員會同，並向各該共和國、區和省的蘇維埃作家大會負責。

(五)

(一) 蘇維埃作家同盟享受人權法及其基於政府法令所應得的一切權利（財產之所有與獲得，契約的簽訂，向法院起訴與反訴等等）。

(二) 蘇維埃作家同盟委員會有權組織各種補助的企業（規程與章則另訂之），以便給作家在文化上和物質上服務（作家之家，俱樂部，休養所，食堂，博物館，圖書館，閱覽室，書店，展覽會，競賽會，出版所，雜誌等等）。

(三) 在同盟委員會下創立一在經濟上獨立的組織（一般地向同盟委員會負責），即一文學基金一的組織，總攬給作家服務之全部的管理的經濟的工作。一文學基金，管理委員會由作家特別會議選舉之。

(四) 蘇維埃作家同盟免除一切國稅和地方稅；蘇維埃作家同盟所組織之表演會，音樂會和遊藝

會不課地方稅。

(五) 蘇維埃作家同盟通過各有關蘇維埃機關保護在蘇聯內及在國外作家的版權；並採取必要手段保護會員作家的其他權利，為他們組織法律的援助，代表他們出席蘇維埃及公共團體。

(六) 蘇維埃作家同盟基金來源：(1) 加盟費和月費；(2) 蘇維埃機關和公共團體的津貼；(3) 作家同盟所有財產的收入；(4) 歸進「文學基金」之歲入；(5) 由本規約所規定的一切活動所得的收入。

(六)

全聯邦蘇維埃作家同盟得根據全聯邦作家大會的決議，或政府的命令予以解散。

(周揚譯)

(註) 即解散「拉普」(「無產階級作家聯盟」)等文學藝術團體之決議。這個決議的大意是這樣的：聯共黨中央委員會認為最近二三年來由於社會主義建設的顯著進展，文學和藝術在量和質兩方面都有很大的成長。在幾年前，特別是新經濟政策初期資產階級影響增長，無產階級文學力量尚甚微弱的時候，黨曾用一切手段支持了無產階級文學和藝術。在無產階級文學藝術幹部已經成長，從工廠和集體農場已經出現了新的作家藝術家的現在，現存的無產階級文學藝術團體(「拉普」等)却成爲了窄狹的框子，反而妨礙藝術創作之真正的發展了。這些團體變成了宗派主義的存在，脫離了當前的政治任務，脫離了正靠近社會主義建設的許多作家藝術家。因此中央決定解散這些團

體，並指示另外組織單一的蘇維埃作家同盟。根據這個決議的指示，經過兩年的籌備，蘇維埃作家同盟便正式成立起來。

三 魯迅對於左翼作家聯盟的意見

有許多事情，有人在先已經講得很詳細了，我不必再說。我以為在現在，左翼作家是很容易成爲「右翼」作家的。爲什麼呢？第一，倘若不和實際的社會鬭爭接觸，單關在玻璃窗內做文章，研究問題，那是無論怎樣的激烈，「左」，都是容易辦到的；然而一碰到實際，便即刻要撞碎了。關在房子裏，最容易高談澈底的主義，然而也最容易「右傾」。西洋的叫做「Salon」的社會主義者，便是指這而言。「Salon」是客廳的意思，坐在客廳裏談談社會主義，高雅得很，漂亮得很，然而並想不到實行的。這種社會主義者，毫不足靠。並且在現在，不帶點廣義的社會主義的思想的作家和藝術家，就是說工農大眾應該做奴隸。應該被虐殺。被剝削的這樣的作家或藝術家，是差不多沒有了。除非莫索里尼；但莫索里尼並沒有寫過文藝作品。（當然，這樣的作家，也還不能說完全沒有，例如中國的新月派諸文學家，以及所說的莫索里尼所寵愛的鄧南遮便是）。

第二，倘不明白革命的實際情形，也容易變成「右翼」。革命是痛苦，其中也必然混有污穢和血，決不是如詩人所能想的那般有趣，這般完美；革命尤其是現實的事，需要各種卑賤的、麻煩的工作，決不如詩人所能想的那般浪漫；革命當然有破壞，然而更需要建設，破壞是痛快的，但建設却是麻煩的事。所以對於革命抱着浪漫蒂克的幻想的人，一和革命接近，一到革命進行，便容易失望。聽說俄國的詩人葉遂寧，當初也非常歡迎十月革命，當時他叫道：「萬歲！天上和地上的革命！」又

說：「我是一個布爾塞維克了！」然而一到革命後，實際上的情形，完全不是他所想像的那麼一回事，終於失望，頹廢。葉遂寧後來是自殺了的，聽說這失望是他自殺的原因之一。又如畢力涅克。愛倫堡，也都是例子。在我們辛亥革命時，也有同樣的例。那時有許多文人，例如屬於「南社」的人們，開初大抵是很革命的，但他們抱着一種幻想，以為只要將滿清趕出去，便一切都恢復了「漢官威儀」，人們都穿大袖的衣服，峨冠博帶，大步的在街上走。誰知趕走滿清皇帝以後，民國成立。情形卻全不同，所以他們便失望，以後有些人甚至成爲新的運動的反動者。但是如果我們不明白革命的實際情形，也容易和他們一樣的。

還有，以爲詩人或文學家高於一切人，他的工作比一切工作都高貴，也是不正確的觀念。舉例說，從前海涅以爲詩人最高貴，而上帝最公平，詩人在死後，便到上帝那裏去，圍着上帝坐着，上帝請他吃糖菓。在現在，上帝請吃糖菓的事，是當然無人相信的了，但以爲詩人或文學家，現在爲勞動大眾革命，將來革命成功，勞動階級一定從豐報酬，特別優待，請他坐特等車，喫特等飯，或者勞動者捧着牛油麵包來獻他，說：「我們的詩人，請用吧！」這也是不正確的；因爲實際上決不會有這種事，恐怕那時比現在還要苦，不但沒有牛油麵包，連黑麵包都沒有也說不定，俄國革命後一二年的情形便是例子。如果不明白這情形，也容易變成「右翼」。事實上，勞動者大眾，只要不是梁實秋所說「有出息」者，也決不會特別看重知識階級者的，如我譯的「潰滅」（即「毀滅」——註）中的美諦克（知識階級出身），反而常被礦工等所嘲笑。不待說，知識階級有知識階級的事要做，不應特別看輕，然而勞動階級決無特別例外地優待詩人或文學家的義務。

現在，我說一說我們今後應注意的幾點。

第一，對於舊社會和舊勢力的鬭爭，必須堅決，持久不斷，而且注重實力。舊社會的根柢原是非常堅固的，新運動非有更大的力不能動搖它什麼。並且舊社會還有它使新勢力妥協的好辦法，但它自己已是決不妥協的。在中國也有過許多新的運動了，卻每次都是新的敵不過舊的，那原因大抵是在新的一面沒有堅決的廣大的目的，要求很小，容易滿足。譬如白話文運動，當初舊社會是死力抵抗的，但不久便容許白話文底存在，給他一點可憐地位，在報紙的角頭等地方可以看見用白話文寫的文章了。這是因為在舊社會看來，新的東西並沒有什麼，並不可怕，所以就讓它存在，而新的一面也就滿足，以為白話文已得到存在權了。又如一二年來的無產文學運動，也差不多一樣，舊社會也容許無產文學，因為無產文學並不利害，反而他們也來弄無產文學，拿去做裝飾。彷彿在客廳裏放着許多古董磁器以外，放一個工人用的粗碗，也很別緻。而無產文學者呢，他已經在文壇上有個小地位，稿子已經賣得出去了，不必再鬭爭。批評家也唱着凱旋歌：『無產文學勝利！』但除了個人的勝利，即以無產文學而論，究竟勝利了多少？況且無產文學，是無產階級鬭爭底一翼，它跟着無產階級的社會的勢力的成長而成長，在無產階級的社會地位很低的時候，無產文學的文壇地位反而很高，這只是證明無產文學者離開了無產階級，回到舊社會去了。

第二，我以為戰綫應該擴大。在前年和去年，文學上的戰爭是有的，但那範圍實在太小，一切舊文學舊思想都不為新派的人所注意，反而弄成了在一角裏新文學者和新文學者的鬭爭，舊派的人倒能够舒閑地在旁邊觀戰。

第三，我們應當造出大群新的戰士。因為現在人手實在太少了，譬如我們有好幾種雜誌，單行本的書也出版得不少，但做文章的總同是這幾個人，所以內容就不能不單薄。一個人做事不專，這樣弄

一點，那樣弄一點，既要翻譯，又要做小說，還要做批評，並且也要做詩，這怎麼弄得好呢？這都因爲人太少的緣故。如果有人多了，則翻譯的可以專翻譯，創作的可以專創作，批評的專批評；對敵人應戰，也軍勢雄厚，容易克服。關於這點，我可帶便地說一件事。前年創造社和太陽社向我進攻的時候，那力量實在單薄，到後來連我都覺得有點無聊，沒有意思反攻了，因爲我後來看出了敵軍在演『空城計』。那時候我的敵軍是專事於吹插，不務於招兵練將的；攻擊我的文章當然很多，然而一看就知道都是化名，罵來罵去都是同樣的幾句話。我那時就等着一個能操馬克思主義批評的槍法的人來狙擊我的，然而終於沒有出現。在我倒是一向就注意新的青年戰士底養成的，曾經弄過好幾個文學團體，不過效果也很小。但我們今後卻必須注意這點。

我們急於要造出大群的新的戰士，但同時，在文學戰綫上的人還要『鞏固』。所謂鞏固，就是不要像前清做八股文的『敲門磚』似的辦法。前清的八股文，原是『進學』做官的工具，只要能做『起承轉合』，猶之用一塊磚敲門，門一敲進，磚就可拋棄了，不必再將它帶在身邊。這種辦法，直到現在，也還有許多人在使用。我們常常看見有些人出了一二本詩集或小說集以後，他們便永遠不見了。到那裏去了呢？是因爲出了一本或二本書，有了一點小名或大名，得到了教授或別的什麼位置，功成名遂，不必再寫詩寫小說了，所以永遠不見了。這樣，所以在中國無論文學或科學都沒有東西。然而我們是要有東西的，因爲這於我們有用（盧那卡爾斯基是甚至主張保存俄國的農民美術，因爲可以造出來賣給外國人，在經濟上有幫助。我以爲如果我們文學或科學上有東西拿得出去給別人，則甚至於脫離帝國主義的壓迫的政治運動上也有幫助），但要在文化上有成績，則非鞏固不可。

最後，我以爲聯合戰綫是以有共同目的爲必要條件的。我記得好像曾聽到過這樣一句話：『反動

派且已經有聯合戰綫了，而我們還沒有團結起來！其實他們也並未有有意的聯合戰綫，只因爲他們的目的相同，所以行動就一致，在我們看來就好像聯合戰綫。而我們戰綫不能統一，就證明我們的目的不能一致，或者只爲了小團體，或者還其實只爲了個人。如果目的都在工農大眾，那當然戰綫也就統一了。

