

大眾文藝叢刊

批評論文選集



新中國書局發行

前記

大眾文藝叢刊是在香港出版的一個以文藝批評爲主體的不定期刊，每隔二個或三個月出版一輯。從一九三八年三月開始到一九三九年三月共已出版過六輯。此地所選輯刊印的就是這六輯中的批評論文，因爲過去這個刊物的發行區域都在國民黨統治區內，所以所討論的內容大體上均針對國統區內的文藝運動中的問題。

編者

目次

I

| | | |
|----------------|-------|------|
| 對於當前文藝運動的意見 | | 本刊全人 |
| 文藝統一戰綫的幾個問題 | | 蕭愷 |
| 論主觀問題 | | 荃麟 |
| 文藝創作與主觀 | | 喬木 |
| 堅持『腳踏實地』的戰鬥 | | 呂熒 |
| 略論文藝大眾化 | | 默涵 |
| 論文藝的人民性和大眾化 | | 默涵 |
| 新形勢下文藝運動上的幾個問題 | | 荃麟 |

II

魯迅思想發展的道路

胡

繩

論馬恩的文藝批評

荃

麟

III

戰鬥詩歌的方向

乃

超

新中國電影運動的前途與方針

于

伶

再談方言文學

茅

盾

方言文學的創作

靜

聞

IV

評路翎的短篇小說

胡

繩

評臧克家的『泥土的歌』

默

涵

| | |
|--------------------|----|
| 評「我的兩家房東」 | 乃超 |
| 從「白毛女」的演出看中國新歌劇的方向 | 乃超 |
| 羅曼羅蘭的「搏鬥」 | 荃麟 |

V

| | |
|------------|---------|
| 論西歐文學的沒落傾向 | 科爾璠 |
| 共產主義·思想與藝術 | 加薩諾瓦 |
| 現代主義及其克服 | 藏原惟人 |
| 展開對反動文化的鬥爭 | A·法捷耶夫 |
| 論社會主義的現實主義 | A·塔拉辛可夫 |
| 怎樣寫詩 | 馬耶濶夫斯基 |

對於當前文藝運動的意見

本刊全入
荃麟執筆

—— 檢討·批判·和今後的方向 ——

對於文藝現實情勢的指摘和不满，很久以來，就普遍地反映在讀者和作者中間了。最近據一位出版家說，這一年來，蔣管區一般文藝創作出版物的銷路，跌落到前所未有的慘况。這說明，問題還不僅止於指摘和不满，那還不過是一般關心文藝的人底意見，至於若干讀者，則甚至對新文藝採取冷淡的態度了。

這情形是值得嚴重注意的。

自然這不是說，羣衆不需要文藝了，倒毋寧說，羣衆對於文藝的渴求，是處在一種飢餓狀態中。

但是他們所需要的，却是較健康的東西。文藝和羣衆的需要脫了節，呈現出一片混亂和空虛。

對於這現象，我們今天再不應迴避或緘默，我們應該坦白承認，並且應該勇敢的檢討和批判自己的弱點，向社會羣衆毅然承認我們的責任。

但這絕不是像沈從文之流所能指摘的。他們躲在統治者的袍角底下，企圖抓住一二弱點，對新文藝作無恥的譏蔑，甚至幻想藉這種譏蔑，把文藝拉回到爲藝術而藝術的境域中去。這是不可能的。二十年來革命大眾文藝傳統，事實上不僅是在堅強地發展着，而且已經大大地跨進一步，和真正工農大眾密切結合起來。這個主流却是在那人民已經翻身起來的廣大區域裏涵湧着，那個區域裏文藝書籍的暢銷和受到羣衆熱烈歡迎的情況，是打破中國出版界與文藝界的紀錄的。只有在這個人民失去自由的區域裏，文藝纔呈現出上述的病態，而這種病態的根源，則正是因爲我們的創作生活多少是從那傳統的革命文藝路線上脫逸出來了。

對於文藝衰落的現象，我們不能單引反動政治迫害的理由來作我們的辯護，雖然它確是新文藝運動發展的一個基本的阻礙。因爲我們的文藝原是從反抗黑暗的鬥爭中強大起來的，就應該從更尖銳的鬥爭中取得更強大的力量，我們也不能說，這是由於市民階級墮落的文化氣氛底濃重，以致侵蝕了新文藝的生命，因爲這只是說明了我們自身抵抗力的薄弱。至於如一般所指摘的，作家創作力的衰弱與生活的空虛，則不可否認是今天許多作家的共同弱點；但何以這種弱點在今天是那樣普遍地存在於我們作家中間，而以往若干次偉大時代鬥爭中，却沒有產生這種顯著的現象呢？可見這絕不是個人的

問題，也不是從個人主觀的條件上所能解決。我們認為這個問題應從歷史與社會的原因上去找求解釋，並且從思想上找出文藝衰落的根源。

我們應該指出，這十年來我們的文藝運動是處在一種右傾狀態中。形成這右傾狀態的，是由於長期抗日文藝統一戰線運動中，我們忽略了對於兩條路線鬥爭的堅持，在克服「關門主義」的傾向時，却也不自覺地削弱了自己的階級立場，甚至這種觀念在許多人的頭腦中久已模糊了。因此，我們的文藝運動中就缺乏一個以工農階級意識為領導的強旺思想主流，缺乏這種思想的組織力量，使我們不能形成一支像曾經走在魯迅先生大旗下那樣強壯的隊伍。十年來，我們的文藝運動是形式超過了內容，組織龐雜而思想空虛。事實上我們是在一種形式的戰線下，各自作着散兵戰，自然這中間也有些堅貞的作家在作着強韌的戰鬥，並且獻出了他們光輝的戰績，但是因為失却集體思想的引導使他們創作力量多少遭受了影響，或甚至使他們的積極性的戰果沒有得到應有的鼓勵。文藝運動原來是作為社會鬥爭中思想運動一翼而存在，作家的創作活動是結合在這羣衆的思想運動與實際政治鬥爭中而共同前進。五四以來，我們一向所驕傲的革命文學底光榮傳統，無非是因為我們的文藝運動在每一次革命運動中，總是走在羣衆前面負起時代號角的責任，而新文藝本身也是從這些實際鬥爭中強大起來的。然而現在我們的文藝運動却因為本身缺乏一個和羣衆鬥爭相結合的強旺思想主流，就被那迅速發展的現實形勢遠遠地摔落在後面了。

自然，將有人會說，這幾年來，我們何嘗不是在民主的大旗下共同奮鬥？何嘗不是有了人民文藝

的口號呢？是的，我們是有了這些方向和口號，但祇在方向和口號是不够的。「人民」和「民主」究竟不是一頂美麗的帽子，可以隨意戴在頭上。人民文藝是要能表現出人民大眾今天的要求和意志，要能被人民大眾所接受承認和喜愛。而現在我們作品中是否一般具有這種真實的內容呢？是否已經建立起為羣衆所能接受的形式呢？是否建立了以羣衆利益為標準的文藝批評呢？對於這些問題，我們是很難得到滿意的答覆的。在我們中間，有種流行的見解，以為現在某些作品在思想上是沒有問題了，缺乏的是真實的感受性，所以藝術的基本問題，不在思想而在作家個人的真實感受，缺乏這個條件才形成文藝的蒼白狀態。這其實是對於思想意義的一種誤解。思想和感情是不能截然分離的。理性生活與感性生活在基本上是一致的。作家的真實感受，只有出發於真實的思想，只有和廣大羣衆的感覺取得一致時，藝術才具有其客觀的真實性。在今天，作為一個進步智識分子來說，只有在向廣大羣衆結合中，進行其自身意識改造，在這個基礎上建立起他健康的感性生活，否則便可能走回到個人主義文藝的舊路上去。我們以為今天文藝思想上的混亂狀態，主要即是由於個人主義意識和思想代替了羣衆的意識和集體主義的思想。

個人主義的思想在文藝上表現為多種的傾向，而互相拒斥着，實際上却是同樣出發於小資產階級思想的根源。而在今天羣衆革命意識澎湃高漲的對照之下，這種意識形態就顯露出它本質的空虛與蒼白了。儘管許多人都承認文藝應為羣衆服務，但從今天一般創作情勢看來，多半是沒有脫離個人主義的窠臼的。正因此，羣衆對於文藝的要求就不能明確地提到我們的日程上，大眾化工作也被有些人們

所輕視着，甚而被嘲笑和拒絕了。個人主義的文藝思想，一方面表現在對所謂內在生命力與人格力量的追求。在這種要求下，文藝的政治傾向與直接效果，被人們視爲『庸俗說教』而予以拒絕了；人們在追求着藝術的『永恒價值』，在歌頌『原始的生命力』與個人英雄主義，在高揚着超階級的人性論與人格論，把克利斯朵夫式的追求，肯定爲現代人生戰鬥的途徑；總之，階級鬥爭的精神在這裏被個又反抗的精神所代替了。另一方面表現在那種淺薄的人道主義和旁觀者底微溫的憐憫與感嘆態度。人民血肉鬥爭和強大力量，在這種憐憫與感嘆中間，變成了庸俗而無力；或則摘借一些公式與教條，作寫空虛的點綴。這就是所謂貌似真實而實則虛偽的情形。關於這些傾向，我們將在下一節中去分析，但在那裏可以指出它們一個共通特徵，即是過高的估計了黑暗的力量，過低的估計了人民的力量。不能把握革命發展形勢，因而也忽略了革命形勢賦予文藝的具體任務。於是『人民』在人們頭腦成爲一個抽象的名詞，而在大翻身中間起來的人民真正力量，却反而看不見了。

這數年來，中國社會鬥爭內容的豐富是超越任何時期的，然而反映在作品中間，却是何等的貧薄，這豈不是說明了文藝離開了集體主義的真實思想運動方向，也就失却了創造力量的泉源。藝術的把握、概括、批判的力量，是出發對於現實深刻的認識與感受。如果離開了羣衆生活，離開了羣衆的正確思想立場，離開了辯證唯物主義的方法論，則儘管強調個人的感受力也好，冷靜的觀察也好，都無法真正深入現實中去。個人主義思想終究是應付不了激烈變動着的現實的，所以在不論是屬於這一種或那一種文藝傾向的作品中，都常不免於表現出知識分子在『殘酷』與尖銳的歷史鬥爭下的苦悶、

彷徨、傷感、憂鬱、以及有意無意的避開現實，自我陶醉等等傾向。這些都是表現個人主義意識在強大歷史壓力下所顯示的脆弱與無力。這是一個翻天覆地的階級鬥爭的時代，能够抵抗那歷史的壓力和創造新時代的，只有那最強大的階級力量，羣衆力量，不是把文學思想運動結合在這個力量中間去，我們是無法克服目前這種衰弱狀態的。

由於這種衰弱狀態的長期繼續，於是就致使市民階級與殖民地性的墮落文化氣氛，侵蝕到新文藝領域裏來了。投機、取巧、媚合、低級趣味，幾乎成爲流行的風氣；而更惡劣的，則是那種色情的傾向，這甚至墮落到比鴛鴦蝴蝶派還不如。這種墮落的傾向，使文藝不僅脫離人民大眾，而且作爲服務紳士階級和加強殖民地意識的工具了。和這類傾向實質上相同而表現不同的，則是那種打着「自由思想」的旗幟，強調個人與生命本位，主張寬容而反對鬥爭，實際上是企圖把文藝拉回到爲藝術而藝術的境域中去的反動傾向，又重新在出現了。從這些情形裏都約略地可以窺出今天新文藝運動的危機——文藝上人民大眾的集體主義意識的渙散，個人主義意識的高揚，因而招致墮落的和反動的文藝思想的抬頭。如果說，文藝應該是人民的聲音，則今天這聲音是何等的薄弱，如果文藝是歷史的鏡子，則今天這鏡子裏的影子又是何等模糊。歷史已經進入到一個新的階段，而我們的文藝還遠遠停留在後面。文藝離開了羣衆，羣衆自然就向文藝採取冷淡的態度了。

而現在一個空前偉大的人民革命在我們眼前起來了。這是二千年來中國歷史上一次翻天覆地大革命。千百年來被壓迫的工農大眾將翻過身來。封建買辦制度將被連根拔起。人民用自己的力量來掌

握歷史的方向，來創造他們自己的世界。在這樣一個時代中間，人民不僅要求而且已經在建立他們自己的文化生活了。如果我們再不痛切反省，澈底檢討，克服近年來這種右退的傾向，從這個智識分子的狹小圈子裏打開去，勇猛地投向那羣衆的巨潮中，那末，我們的新文藝運動勢必趕不上這時代的巨流。

一一

首先，是對自己的批判

一九三七年，民族抗戰的爆發，使新文藝運動在廣大人民羣衆中得到空前的發展。抗日文藝統一戰線達到極廣闊的程度。這無疑是中國新文藝運動一個重大的進展。這中間，我們確實也獲得了一些光輝的成就，例如發動許多文藝工作者和戲劇團體，走到農村和軍隊去，這是應該肯定的。但是從現在看來，我們當時對於文藝統一戰線的意義，實在理解得不够明確。我們沒有認識文藝統一戰線的開展，主要是爲了把進步思想的影響擴大到各階層和廣大羣衆中去，因此它的基礎不能不是安置在廣大羣衆的中間；我們主要的力量却僅僅放在團結各個派別的作家這一點上，而這種團結又不是出發於思想上的加強領導與互相批評。在思想上，我們沒有積極地去強調抗日文藝的大衆立場和羣衆路線，或

甚至以爲這種強調會妨礙了文藝界的團結。在統一戰線的原則下，多少鬆懈了領導思想前進的責任，表現了軟弱與無能，接受了西歐資產階級那種「容忍即民主」的思想，形成了互相退讓，互相敷衍，甚至互相冷淡的局面。我們甚至有意识地避開批評和鬥爭，以圖取得表面上的和諧。這就呈現爲抗戰初期那種「轟轟烈烈，空空洞洞」的現象。這和抗戰初期在大後方局部地出現過的政治上的右傾的機會主義是有直接關係的。即是說，我們在原則性上把握不夠，削弱了對基本羣衆力量的信任，我們在反對「左」的鬥爭中，忽略了向右傾的鬥爭。這樣使思想運動的主導力量日漸軟弱，而被小資產階級那種單純而充滿幻想的愛國熱情所代替了。作家逐漸忽略了新文藝運動一貫以來的大衆立場，也忽略了自身意識改造的任務。如果像一般所指摘的，當時文藝思想的主要傾向是公式主義，則這種公式主義，實質上也是一種右傾的公式主義。

因此，當抗戰初期的高潮過去以後，現實的政治形勢，粉碎了智識分子美麗的幻夢，於是許多文藝工作者立刻跌入到一種徬徨、迷惑的境域中間，思想的空虛與感情的脆弱一齊暴露出來了。一九四二年以後，正當延安開始文藝思想一個新的發展的時候，大後方的文藝運動却停留在一种非常黯淡和無力的狀態之中。許多右的傾向都是從那個時候發展起來的。特別是詩歌散文上一種流行的憂鬱氣氛，以及戲劇上的市儉傾向，這都是被人們批評過的。在當時，我們也曾經以政治黑暗的理由作爲辯護，然而事實上，却是說明我們是被政治天空上的烏雲所震倒了。對於歷史的近視和對於羣衆信心的喪失，產生了長夜漫漫何時旦的迷惑思想。埋伏到羣衆中去長期工作的方針被了解成了退回書齋中埋

頭創作。在這個時期中間，文藝運動的推動者和我們的理論與批評家，非但沒有去注意和批判這種危險的傾向，反而自己也會被那種變天思想所擒住了，甚至還受到資產階級唯心主義思想的影響。我們也在強調感性與人性，要求從倫理觀點以至從人道主義觀點上批判社會。這些傾向雖則及時地被糾正了，但是我們仍然沒有把延安文藝座談會所指出的文藝羣衆路線與羣衆觀點，明確而具體地強調出來。這個座談會的成果，在後方沒有得到應有的普遍和熱烈的討論，倒毋寧說是一般地被冷淡了。我們除了做些爭取言論與出版自由的民主鬥爭以外，沒有積極地去喚起作家們注意其自身意識改造的問題。吞吞吐吐，半溫半涼的批評，作爲統一戰線策略的運用。一直到一九四五年春，我們纔提出了『面向農村』的口號，指出了人民文藝的方向，但是也僅是作爲一種理論的宣傳，沒有把它和實踐結合起來。理論與實踐離開，便可能流爲一種新的公式主義。這一切都是說明了我們的軟弱無能——對於文藝階級立場的不够堅定，對於馬列主義的藝術觀與毛澤東所指出的文藝觀點的不够堅持，對於羣衆思想的沒有搞通，因此當一九四五年新的革命形勢開始高漲的時候，文藝運動就明顯地落到後面去了。一九四五年底，在重慶曾經舉行了一次集體的檢討，雖然指出這種右傾的危機，但沒有得到明確的結論。因此，當文藝運動中心遷回到上海的時候，帶回來的思想主流，却是那樣的軟弱與空虛。上海這樣一個半殖民地性的國際都市，在淪陷了八年之後，那種墮落文化氣氛的濃重是不消說的。在這種情形之下，雖然也帶來了一度暫時的繁榮，但是當黑暗勢力再度高漲之際，新文藝運動的戰鬥力量便顯出可憐地貧乏了。

但是，我們仍然被那種軟弱無能的，只顧團結沒有鬥爭的右傾觀念所束縛着，對於一切不正確的傾向，以至墮落的市儈文化，不敢作正面的批判，噤若寒蟬；爲了息事寧人，甚至作了無原則的寬容，形成一種表面上團和氣而實際上意見分歧的狀況。這正是列寧所說的『跛了腳的政策』，這種跛腳政策，到現在已經明白地顯出此路不通了。

有人指出，這是一種惰性。毫無問題，我們應該承認這種批評，但是這種惰性的根源，正和其他各種傾向一樣，是一個思想問題。從今天整個文藝思想運動來說，要澄清一切混亂的狀態，不能不首先從思想問題出發。

對於幾種傾向的檢討

由於革命文藝主導思想的衰弱，所引起的個人主義文藝思想的高揚，正如前面所說過的，是表現爲多種狀態而互相拒斥着。一方面由於小資產階級智識分子對於政治與歷史現實形勢的不能把握，一方面則由於厭棄教條主義，連同科學方法論也被拒絕了，大家只是按照個人的意識與感覺去追求一條文藝的道路，從各種不同的觀點出發，就逐漸形成了各種不同的傾向。

這裏值得特別指出的，是一九四一年以後，十九世紀歐洲的資產階級的古典文藝在中國所起的大影響。大量的古典作品在這時被翻譯過來了。托爾斯太、弗羅貝爾、被人們瘋狂地，無批判地崇拜着。研究古典作品的風氣盛極一時。安娜·卡列尼娜型的性格，成爲許多青年夢寐以求的對象。在接

受文藝遺產的名義下，有些人漸漸走向對舊世紀意識的降伏。於是舊現實主義，自然主義以及其他過去的文藝思想，一齊湧入人們的頭腦裏，而把許多人征服了。這個情形，和戰前國際革命文藝思想對我們的影響相比較，實在是一種可驚的對照。而從這一點上，也反證出革命文藝思想是怎樣衰弱了。

自然，我們不能把文藝思想的右傾，歸咎於外來的因素，也不是說文藝遺產不應接受，然而這種情形却是反映了當時智識分子本身意識上的弱點和迷亂。他們感覺自己的空虛，又不滿於一般作品的淺薄，從反對公式教條，便轉而向古典作品去追求『充實』與『高深』，去追求『形象』和『技巧』，古典作品成爲苦悶的智識分子底心靈安慰物，成爲適合於他們脾胃的精神糧食，甚至有人以爲當時的中國正是十九世紀俄國或法國的情形。一方面既已在現實的鬥爭中採取了右退的觀點，一方面又浸淫於舊文藝思想中成爲俘虜，唯心主義觀念便容易地在人們意識中間滋長起來了。所謂超階級的人性，以至所謂『聖潔的愛』與『永恆的美』的追求，即是這種傾向的表現。另一方面我們又看到了從技巧形象的追求出發，而逐漸接近於十九世紀自然主義的傾向。這種傾向表現爲對於歷史中與現實批判底軟弱無力，人道主義的微溫的感嘆與憐憫；以『含淚的微笑』來代替當前中國艱苦的戰鬥，以倫理的觀點來認識社會與人生，甚至讚美了一種無怨無艾，不枝不求的忍受精神，稱之爲中國知識分子傳統的美德。在創作方法上，則走向於繁瑣的和過分強調技巧的傾向。這種傾向，我們以爲是政治逆流中智識分子軟弱心境的一種反映。一九四一年前後，實際上是革命發展中間一個局部的暫時的低落狀態，並不是革命的低潮，因爲革命的基本力量，並沒有動搖，但是若干智識分子則被那時的情形所迷惑

了。政治的腐敗和經濟的紊亂，使他們精神感到異常沉重，他們以爲人民的勝利還將經過極長的黑暗時期，因此他們不僅從實際戰鬥崗位上退却下來，而且在精神和意識上也表現退却了。他們覺得，在這長夜漫漫中間，一個作家的任務，應該是埋頭在他自己創作上，在文藝中去安身立命，用較冷靜的頭腦，去觀察、分析這社會，去描寫這複雜而痛苦的社會生活，去告訴讀者，黑暗勢力是如何殘暴驕橫，而人民的生活是如何悲慘痛苦。於是，他就不知不覺成爲一個人民生活與社會鬥爭的旁觀者。憑着智識分子的正義感，來譏評一切不合理的事物，來悲憫這些被壓迫的「弱者」。他看到他們的悲慘，却沒有看到他們的潛在力量，他爲他們悲憤，而悲憤却化爲憐恤。自然他們是誠摯的，認真的，說他們是虛僞是不對的，他們是同情人民的，但是由於離開羣衆而顯露出的思想上的軟弱，即使是有高度的技巧，又何從去表現出這時代的強大氣魄和意志？而這種誠摯和認真，也不能使他們的作品產生對於羣衆的強大感動力量，使我們不能從這些作品中間去感覺到那已經起來或正在發展的另一階級力量，也不能預見到歷史的遠景。這和十九世紀的西歐自然主義思想，在根源上頗有近似之處，因此這種思想也就多少影響到我們革命文藝領域裏來了。

對抗着那些自然主義的傾向，便出現了所謂追求主觀精神的傾向。他們認爲創作衰落的原因，是作家熱情的衰退，生命力的枯萎，缺乏向客觀突入的主觀精神，因此要求這種精神的加強，強調了文藝的生命力與作家個人的人格力量，強調了創作上內在精神世界的追求。這是針對着當時一般作品內容的蒼白而提出來的。但是實際上，却仍然是個人主義意識的一種強烈的表現。因爲它不是把問題從

階級的基礎上，從社會經濟原因上，而却是從個人的基礎上作出發；不是首先從文藝與社會關係上，而只是從文藝與作家個人關係上去認識問題；不了解一個革命者的主觀戰鬥力量是從實際革命鬥爭鍛鍊出來的，他的革命人格是從他和階級力量的結合中間建立起來的，他們忘記了高爾基所說的，「人民是精力的不竭泉源，是唯一能够把一切可能變爲必然的。」相反地，他們把問題顛倒過來，把個人主觀精神力量看成一種先驗的，獨立的存在，一種和歷史，和社會並立的，超越階級的東西，因此，就把它看成一種創造和征服一切的力量。這首先就和歷史唯物論的原則相背離了。從這樣的基礎出發，便自然而然地流向於強調自我，拒絕集體，否定思維的意義，宣佈思想體系的滅亡，抹煞文藝的黨派性與階級性，反對藝術的直接政治效果；在創作上，就自然地走向個人主觀感受境界或個人內在精神世界底追求了。雖然抽象理論上強調了戰鬥的要求和主觀力量，但實際上都是宣揚着超脫現實而向個人主義藝術方向發展，要求文藝背離了歷史鬥爭的原則，以無原則的，自發性的精神昂揚來代替了嚴肅的認真的思考。所以這不但不能加強主觀力量，而只是以削弱主觀力量。實質上，也就是向唯心主義發展的一種傾向了。

在苦悶與萎疲的氣氛下，這種強調個人生命力的呼聲，是會給讀者一些刺激的，但實際上却可以看出，這是在黑暗勢力的壓迫下一種個人的脆弱底抵抗，也包含着一種牢騷式的對現實的抨擊。這種傾向和上述另一種悲觀主義的傾向，在根源上可以說是相同的，這兩種傾向也同樣出現於歐洲，有如法國左翼批評家 Courat 在「馬克斯主義與文學的墮落」一文所述及的：

「對敵對的現實發生一種感情上的反撥，在現實的重壓之下，又拒絕屈服，因而走下坡路的資產階級，在它所鼓吹的文學裏，有時就表現以「意志」去對抗現實，把意志想像為絕對的力，能夠轉變世界，使世界滿足它（階級）的願望……；但有時又屈服於沮喪、失望、厭世、疲怠的感情，在眼前現實之外去覓尋一個虛幻的觀點，一種死和虛無的象徵。」他們的特點，即是喪失了「人民力量統治着一切」這一個信心，因之反而求諸己，便向內在的精神世界去追求了。

以上所舉出諸種傾向，都是小資產階級的文藝思想，而這種思想又由於幾種具體條件，反映到革命文藝陣營中來。但我們還必須指出，就革命陣營方面說，雖然文藝上存在這些思想的偏向，但是整個左翼陣線中的作家，在政治方向上一般地是一致的在正確的革命方針領導之下，和反動勢力奮鬥的。在主觀上，大家都是服務於革命，服務於人民的忠誠，但是由於革命的主觀願望與原來階級意識之間或多或少存着一些矛盾，這就反映在文藝思想上成為政治與藝術的矛盾。其實矛盾不在政治與藝術，而在於我們的自身。由於革命形勢急劇的發展，文藝思想上這些問題，就不容再含糊下去，應該明確地提出來，互相開朗地討論和解決了。

在左翼文藝運動中雖然存在着這些弱點，但它的優點和成就也不能抹殺的，特別在近兩年來，在羣衆運動中，出現了一些工人學生羣衆自己所創造的新詩、歌曲等，這些都是很健康而富於鬥爭性的。可是沒有得到應有的重視和發展。至於在這以外，那些惡劣的傾向，例如，為封建階級幫閑的，市儈主義的，色情的，和種種墮落的，黃色的傾向，則是屬於革命文藝的敵對方面，而應該為我們所

無情地打擊，和防止它們侵蝕到新文藝領域裏來。

今天，這些問題，已經不是枝枝節節所能解決，更不容許引向於宗派的鬥爭。爲了使我們從混亂與麻痺中走出來，除了要求大家具有高度的社會責任感，發揚自我批判的精神以外，最主要的，則是要求一切進步文藝工作者，在新的革命形勢之下，團結起來，和羣衆結合在一起，共同地，積極地建立起明確而具體的，適應於羣衆要求的革命文藝運動底方針與內容，以及在羣衆基礎之上的，更鞏固更擴大新文藝統一戰線。

三

一條光芒萬丈的歷史道路，展開在我們的面前。一個明確而輝煌的箭標，在指引着這條道路。

這就是去年十二月二十五日那個歷史性的文件，它是當前中國一切運動的總指標，多年以來，人民前仆後繼的奮鬥所換來的勝利，以人民自己力量建立起來的國家，今天已經不是歷史的遠景，而是即在眼前的現實了。我們對於這個勝利，已經建立了鋼鐵般的信心，今天中國人民的責任，即是加倍努力去爭取這個澈底勝利，把半殖民地半封建的統治澈底摧毀，建立起人民的新中國來。

文藝運動的發展，只有依據於這總的方向。今天文藝運動的基本任務，即是：一、在這個總指標之下，如何去担負起思想意識一翼的戰鬥？二、如何去滿足廣大羣衆實際戰鬥需要與文化生活的要

求？

新的文藝運動底內容，不能再是僅僅根據於少數作家和智識分子的主觀認識來決定，而必須是具體地從革命形勢與羣衆要求作出發。

革命形勢和人民羣衆要求於文藝的是什麼呢？我們要提出下列諸方面的問題：

1. 是關於文藝運動的性質和內容

毫無疑問，我們今天文藝運動的性質，既不是舊民主主義的文藝，也還不是社會主義的文藝，而是新民主主義的文藝。這就要求比過去那種籠統的說法作更確切的闡明，特別和舊民主主義的文藝應該明白地區別開來。所謂新民主主義的文藝，一般說，是以無產階級思想和馬列主義藝術觀作爲領導的，主要爲工農兵服務的，以澈底反帝反封建爲內容的文藝。然而在今天，當農民的土地改革運動已經成爲革命的中心問題，成爲澈底摧毀百年來半封建半殖民地社會基礎的直接任務的時候，新民主主義文藝也不能不是更明確地以農民土地改革的利益，作爲它反帝反封建的具體中心內容：反映這個鬥爭對於整個社會的關係和其變動，改變人們傳統的社會關係觀念，澈底揭發美帝國主義與封建勢力的罪惡，消除一切和平合法的幻想，堅強人民對於這個鬥爭的信念，描繪新社會的生活——這一切都將成爲文藝的重要主題；在這中間，農民便自然將成爲文藝更重要的對象，而另一方面，反映城市的羣衆鬥爭也仍是重要的主題方向。而要發展這個文藝內容，便必須特別加強無產階級思想的領導。這兩

點，在今天是應該尤其被強調的。

在這裏，我們需要回答兩個實際問題：第一、新民主主義文藝是否不要爲小資產階級的文藝呢？是否將拒絕小資產階級作家的文藝呢？不是的，這樣做是不對的。小資產階級是可靠的革命同盟軍，我們也應該有爲小資產階級的文藝。同時，革命小資產階級作家在反帝反封建的戰鬥目標下所產生的作品，也仍爲人民所歡迎。但是它將不是像過去那樣，處在文藝的第一位上；在革命形勢的發展中間，文藝的對象將起很大的變化，這個變化將直接決定今後文藝運動的形勢。在這新形勢中革命的小資產階級作家是可能和人民羣衆更緊密的團結前進。第二、有人說，新民主主義文藝目前既然是以土地改革作爲它的主要內容，但我們今天還在蔣管區，將怎樣去創造這樣內容的文藝呢？我們決不要求今天每一個作家去憑空描寫解放區的土地改革。但是土地問題是存在於中國任何農村的。地主買辦官僚對於農民的殘酷剝削，失去土地的農民的痛苦，高利貸的殺人，人民對地主大資產階級的反抗、民變、反三征、反飢餓的鬥爭，這一切都同樣是以土地改革爲內容的文藝題材。問題是在作家怎樣去處理這些題材，把握它的實質，研究這一切問題。而且作家還可以通過最大衆化的文藝形式——戲劇、音樂、民謠、繪畫等等，爲農民直接寫出這些作品，這是可能而且必要的。所以我們應該反對那種等待主義，應該立刻、堅決、去迎接這人民大翻身的巨潮。

以無產階級思想爲領導的，以土地改革利益作爲它主要內容的，服務於工農兵，而目前以農民爲重要對象，但是也照顧到城市工人與小資產階級，並且包括革命小資產階級文藝在內的，這就是今天

新民主主義文藝的性質及其內容。

2. 是關於作家的思想改造，批判與創作方法

爲了堅持新文藝運動的健康的主流的发展，我們必須在左翼文藝中間嚴格地批判和認真地克服那種軟弱無能的思想，堅決的負起思想上領導的責任，堅持文藝的羣衆路線，建立強旺的文藝思想主流，批評和克服前節所述一切個人主義的文藝觀點，和非階級的文藝思想，糾正華而不實的作風。這一切並不是容易的工作，首先要求一切革命文藝工作者能從下列幾方面有所努力：

第一、堅決進行自身意識的改造，加強羣衆的觀點，發揚自我批評的精神，放棄智識份子的優越感，克服宗派主義的傾向。

第二、努力學習馬列主義與毛澤東的文藝思想，但不是教條式的學習，而是結合在切實認識中國社會現實和對文藝具體問題的研究上。在這裡，我們並且應該提醒從事翻譯介紹工作者，同時加強國際革命文藝思想的介紹工作。

第三、無論爲了意識的改造或學習，我們必須把積極參加實際社會鬥爭作爲基本的前提。革命要求大批文藝工作者到工作中去，首先是面向農村，但即是在城市中間，我們也應該積極聯繫到日常的政治社會鬥爭中去，我們應該堅決承認文藝服從政治的原則，承認文藝的階級性與黨派性，反對藝術獨立於政治的觀念。只有政治上更明確的認識，才能克服藝術思想上的種種偏向。

文藝批評的建立，首先應把基礎放在羣衆的利益之上，我們每一句話都要向羣衆負責，要有教育羣衆的意義。批評一個作家主要是爲了糾正一種思想在羣衆中的影響，而不是對於一個作家的攻擊。因此無論作家與批評家都應該具有高度的社會責任感。只有這樣，纔能糾正目前批評上一些混亂的現象和宗派傾向。一團和氣，一團火氣，驕躁自大，敷衍寬容都是對羣衆不負責任的態度。其次，尤應強調的，是發揚自我批判的精神。只會批評別人，不能自己反省，這好比丈二燈台，照人不照己，並不算得勇敢。自我批判是對羣衆負責的態度，惰性的克服也只有從這里做起。再次，批評要照顧到具體的客觀情形與對象，不要離開實際情況去空唱高調，這是不易收到效果的。此外，我們還要區別清楚打擊與批評的不同，爭取與鬥爭的關係，所謂分敵友，權輕重，一切都以羣衆利益爲依歸。

在創作實踐上，我們是堅持着革命現實主義的創作方法，革命的現實主義是要求我們能够把握歷史的動向，具有批判歷史的强大力量，和指出歷史的明確方向，因此，它首先不能不是把創作實踐和革命實踐統一起來，它不能不是具有明確的階級性和政治傾向，具有積極、肯定的因素，而正因此，它才是最自由的，血份最多的現實主義。它反對一切認爲意識性、政治傾向是貶低藝術的謬論，反對『爬行的經驗論和生活的神秘化』，反對脫離了階級和社會現實基礎去追求個人的內在精神世界，反對旁觀的和微溫的自然主義態度，正如日丹諾夫在他報告中所指出的『作者不能尾隨各種事件，他應當走在人民的隊伍中，向人民指示出他們發展的道路。作家應當以社會主義現實主義方法爲指導原則，正直而仔細地研究我們的現實，更加深瞭解我們發展的進程的本質，去教育人民和在思想上武裝

人民。」正因為如此，作家自己的思想武裝問題，便不能不具有首先的意義。

文藝的教育意義，特別在今天的普及為基礎的意義上，就應被我們所強調。因此一切來自生活中的樸素、自然、明確健康的形式應該為我們所重視，而這種形式的取得，是和那些形式主義者截然不同的。

革命現實主義的另一特點，必須為我們所提到的，即是和革命的浪漫主義因素相結合。今天在我們面前，已經現實地存在着新的人民，新的生活。過去的理想，在今天已經成為現實，我們不僅要歌頌這些新的人民，寫出他們「不僅像今天的樣子，而且像他們明天應當如何的樣子」（高爾基）。這就是說，作者不僅要把握今天的革命形勢，而且能夠照亮明天革命的發展。「在他們面前展開明天的日子，同時向我們的人民指示出，他們不應該怎樣，而應該怎樣去鞭斥昨天的殘餘，因為這許多殘餘是阻礙人民前進的。」這是日丹諾夫所說的。另一方面他又指出：如果沒有對落後的，邪惡的一切批判因素，那麼這一革命浪漫主義的因素就不能理解。一個為某種理想而鬥爭的人，自然要最積極地和銳利地批判那妨害達到理想的一切。

積極的，肯定的，同時又是批判的，鞭撻的，和革命的浪漫主義的因素相結合的，形式上自然而樸素的，具有明確的政治傾向的，這就是今天我們所要求的革命的現實主義的創作方法。

3. 是關於文藝統一戰線的鞏固與擴大

我們要堅持文藝主流思想的發展，同時我們還是要鞏固與擴大文藝統一戰線。

爲了鞏固和擴大文藝統一戰線，我們必須糾正過去那種統一戰線上不正確的觀念。文藝統一戰線必須安放在廣大羣衆基礎之上：這里有包括工人農民的廣大讀者，文藝青年，民間藝人，是在這個意義上，我們今天文藝統一戰線不但不是縮小而且廣泛地擴大了。這些來自工農兵中間的文藝新軍，不僅在解放區不斷產生，在蔣管區也被發現了。他們將是文藝戰線上一種健康而強旺的力量，在他們中間將出現江布爾一樣的天才。我們首先是應該發展這些進步的力量，組織廣大工農，青年於種種文藝團體、戲劇音樂團體、讀書會、藝術小組之中，教育千千萬萬的青年文藝幹部，通過這樣的基礎，去擴大和鞏固我們文藝陣線與其影響。

但是我們必須避免重複左聯時代所犯的關門主義的錯誤，輕視或放棄對於一切可以合作前進的人的團結與爭取，這種傾向可能發生，應該及時糾正。這不僅在政治要求上，而且在文藝戰鬥上也是必要的。反帝反封建的思想鬥爭是更長期更艱苦的工作，必須團結更多的力量。在文化落後的中國，小資產階級智識分子在一個很長時期內，將仍是文化戰線上一個重要的力量，他們將担负文化啓蒙的責任。除開直接違反人民的利益者外，智識份子的思想創作與出版自由權利，將被新社會所尊重，所保護。對於這些廣泛的中間階層作家，必須誠懇而坦白的互相批評、互相團結。戒驕戒躁、反對抹煞一

切的過左傾向。我們一面要強調文藝的階級意識，但是如果把它作為教條公式，去機械運用，不考慮時間與空間以及對象等條件，把小資產階級意識作為一頂帽子亂戴，甚至拒絕和人家合作，這將使新文藝運動的發展，遭受巨大的損失。

無論是革命大眾的文藝，或是進步自由主義的文藝，一個基本的方向，是使我們可以團結在一起而共同前進的，這即是五四以來新文藝反帝反封建的方向。一個真誠的作家，是不能不繼續朝着這個方向走的。他們不能不是反對四大家族和美帝國主義的。在這個基礎上，他們是將可能和人民羣衆一起進步。自然，這里必須有批評有鬥爭。這是爲了團結和進步的思想鬥爭。這幾年來，我們應該指出一種可喜的傾向，就是若干進步自由主義作家，一天一天走向人民；這中間有朱自清，李廣田等等，這就是所謂『聞一多的道路』。他們是被人民所歡迎的。但我們也不必否認，在某些自由主義作家中間，甚至連一部分左翼作家中間，都還不能從西歐資產階級的個人主義或傷感主義文藝思想中解脫出來，或者對於革命感到徬徨和迷惑，對於文藝大眾化表示輕視，對於政治與藝術關係表示懷疑等等。這些思想是有害於文藝的發展的，我們必須有適當的批評和說服，努力爭取共同進步。放棄這一種爭取工作，將是不小的錯誤。

4 是關於思想鬥爭的

文藝在這偉大時代鬥爭所擔任的鬥爭任務，既是在思想意識的一翼，所以我們必須明確的區分

出，我們所要剷除、打擊和揭露的是那一些文藝思想，我們需要批評和爭取的是那一些文藝思想，我們需要克服和發展的又是那一些文藝思想？我們將怎樣來進行這些思想鬥爭，和建立健全的批評？這一切都要求有一個明確的概念。

在左翼文藝界內部，爲了堅持健康思想的主流發展，就必須有嚴肅的負責的思想批評；在反帝反封建的總方向下，擴大與鞏固文藝統一戰線，也必須有適當的批評，——這些在前面已經說到了。思想鬥爭是文藝運動中最重要的一環，這個工作做得不好，其他工作也不會做得好的。

這裏要特別指出的是，在思想鬥爭中要無情地加以打擊和揭露的是那各種反動的文藝思想傾向。反動的文藝思想影響，在中國可謂極微弱的，早已爲羣衆所唾棄，但是在反動統治直接支持下，它們仍然不斷的出現，或化裝而露面。對於這些，我們必須揭露它的毒害性，而予以澈底打擊。在這裏，首先是美帝國主義對中國的直接文化侵略。這中間，有麻醉廣大市民的美國黃色的電影，有魯斯系雜誌所介紹過來的黃色藝術，特別是最近美國所宣佈的文化援華計劃，是種深謀遠慮的陰謀。這一切必須爲我們所揭露和打擊。其次，也是更主要的，是地主大資產階級的幫兇和幫閑文藝。這中間有朱光潛、梁實秋、沈從文之流的『爲藝術而藝術論』，有徐仲年的『唯生主義文藝論』和『文藝再革命論』，有顧一樵的『文藝的復興論』，以及易君左、蕭乾、張道藩之流一切莫明其妙的怪論。這些人，或則公然擺出四大家族奴才總管的面目，或者扭扭捏捏化裝爲『自由主義者』的姿態，但同樣掩遮不了他們鼻子上的白粉。不久前，連沈從文之流，也來配合四大家族的和平陰謀，鼓吹新第三方面的

活動了（一種新希望，見益世報）。以一個攻擊藝術家幹政治的人，也鬼鬼祟祟幹這些混水摸魚的勾當，它的荒謬是不堪一擊的。但我們決不能因其脆弱而放鬆對他們的抨擊。因為他們是直接作為反動統治的代言人的。

再次，是那種黃色的買辦文藝。這中間，有色情的，惡劣趣味的，鴛鴦蝴蝶的，宣傳西歐資產階級沒落思想的，它們是帝國主義官僚買辦的幫閑文藝，然而却具有麻痺城市小市民意識的惡毒作用。它們一方面作為半殖民地意識形態而存在，一方面又是反動統治的惡劣宣傳者。在色情與無聊文字中間夾雜一些反共反蘇的宣傳，國民黨的機關報刊中就充滿這一類的黃色文藝。

這些反動文藝思想，它們共同的目的，即是企圖掩蓋今天統治階級崩潰的命運，麻醉人民的反抗意識，宣傳反共反蘇，反人民翻身，毫無疑義是應該列為我們直接打擊的敵人。

5. 是關於文藝大眾化的

「論文藝問題」中明確地指出了文藝普及的意義，並且指出「在普及基礎上的提高，和在提高的指導下的普及」的原則。這無疑是今天我們文藝大眾化的基本方針。尤其是當革命向全國發展，土地改革深入窮鄉僻壤的時候，這個工作不消說是更十倍以上重要了。

這是一件長期的艱苦工作，不容許以輕視或輕率的態度去進行。對於這工作今天我們中間顯然存在着兩種不正確的傾向：第一種、在理論上承認了大眾化，而實踐上却在強調藝術性的理由下，根本

輕視了普及工作，並且嘲笑了對於這類工作的嘗試；第二種、是以輕浮的態度去從事這個工作，從概念和形式出發，或甚至趨向於對小市民趣味的迎合和向黃色文化投降。這兩種傾向首先應該糾正過來。文藝普及工作，我們以為必須是根據此時此地的羣衆具體需要和其意識覺醒與其文化程度，必須是從作家的羣衆生活實踐作出發，必須把握羣衆的思想與感情，以及文藝的教育意義。從概念出發，可能成爲貌左實右的公式文藝；從形式出發，可能走向形式主義。形式是根據於內容的需要，只要適應於內容，任何形式是不足妨礙的；何況大衆化道路還在摸索的階段，只要是從羣衆的生活內容出發，應該鼓勵作多方面的嘗試，很不必擺出『只此一家』的招牌。在羣衆的接受或拒絕的實際效果中，在許多實際經驗的相互交換中，大衆化工作才會摸出一條正確的道路來。

我們應該信任羣衆創造的力量，鼓勵和提倡工農大衆自己來寫作，發掘舊的民間文藝中優美的作品，發展方言文藝，和羣衆一起來工作，向羣衆學習，和羣衆合作，把大衆化工作和羣衆文藝組織工作配合起來，這纔能收得更大的效果，僅僅靠智識份子單方面的努力，還是不夠的。

最後，我們應該糾正輕視這種工作的傾向，但也要防止一種因此根本否定比較高級的文藝藝術底過左傾向。尤其在大都市中，這種比較高級的文藝底需要，是存在的，我們必需顧到客觀的實際需要，但這絕不能是把提高與普及分離開來，而應該是把提高建立在普及基礎之上。

總之，無論普及或提高，無論是思想鬥爭與統一戰線，羣衆觀點是最重要的。正如毛澤東所說：『一切革命文藝家，美術家，只有聯繫羣衆，表現羣衆，把自己當作羣衆的忠實代言人，他們的工作

才有意義，只有代表羣衆才能教育羣衆，只有做羣衆的學生才能做羣衆的先生。如果把自己看作羣衆的主人，看作高踞於「下等人」頭上的貴族，那末不管他有多大才能，也是羣衆所不需要的。他們的工作是沒有前途的。」

這是新民主主義文藝的一個基點。

文藝只有在人民的時代裏纔能有它最大的發展，現實主義也只有和澈底的民主主義相結合，才能取得它最深廣的內容。革命形勢的發展將使我們具有了這樣的客觀條件，我們相信中國的新文藝運動將在這人民革命的怒潮中獲得最輝煌的發展。但是要爭取我們的勝利，還有待一切文藝工作者深切的反省和加倍的努力。

上面這篇論文是本刊同人對於當前文藝思想運動所提出的一些意見。我們感覺客觀形勢對於文藝要求的迫切，羣衆對於新文藝運動期望的殷切，當前文藝思想上一些問題，亟應有明確的認識和解決，一些意氣或無原則的爭辯，亟應停止和糾正。我們相信，如果大家能以自我批評的精神，對羣衆負責的態度，誠摯而嚴肅地，來進行正面的討論，這對於文藝思想運動和團結工作上，都是很有意義的。我們在這裏不過作爲一個開端，而不是總結；我們誠懇地希望文藝界朋友們和讀者們能儘量給予我們以意見和指教。在以後各輯中我們將繼續展開這些問題的討論。

這篇論文，因為主要是着重于思想檢討與自我批評，所以對於文藝運動上的某些成績和優點，就較少述及。自然，那些成績和優點仍應為我們所重視的。

文藝統一戰線的幾個問題

蕭 愷

一 確立無產階級對文藝統一戰線的思想領導

當前文藝運動的方針，必然服從當前全國人民反帝反封建反官僚資本的巨大政治鬥爭的任務。這個驚天動地的人民大翻身的鬥爭，是以無產階級為領導，團結農民，城市小資產階級及民族資產階級，展開鞏固而擴大的統一戰線，為實現新民主的聯合政府而奮鬥。因此在文藝上也就有結成強大的統一戰線的必要，從一切獻身於勞動人民解放鬥爭的革命作家到敢於暴露帝國主義侵略陰謀，憎恨封建獨裁專政的殘暴的一切愛國的民主作家，一直到表現小資產階級對舊社會不滿苦悶而有所反抗的各種不同階層的作家，都應該團結起來，結成強大的戰線，在無產階級文藝思想的領導下，從事文藝為人民服務的光輝事業。

不可否認的，在抗日階段，我們的文藝運動，有了相當的成就，但和全國廣大人民艱苦抗戰的直

接鬥爭的事業來比較，我們的成績是非常不夠的。特別在解放區以外，文藝爲人民服務的明確認識，不够深入普遍。有的從概念出發，並無實際具體內容；有的竟是「口是心非」，保持其小資產階級的文藝觀。因此檢查在解放區以外的文藝成績，竟舉不出幾本以廣大農民武裝抗日爲題材的作品，這不能不歸咎於我們在「重慶時期」的文藝運動領導上存在着嚴重的缺點，特別表現在批評理論方面，缺乏嚴正的無產階級思想領導的正確方針，也可以說我們沒有認真的負擔起文藝統一戰線中應有的領導責任。

在解放區，毛澤東先生在文藝座談會上提出「文藝爲人民服務」的文藝理論，不僅給了解放區作家一個思想上正確的道路，而且在文藝創作的若干實踐問題上，也作了明確的解決：如大衆化問題的具體解釋——「在普及的基礎上的提高，和在提高的指導下的普及」，如創作形式的取舍方針——提煉老百姓喜聞樂見的形式，擷取民間形式的精華，賦以新的內容。在不久的過程中，解放區的新舊作家，從各個地區就交出了相當數目爲廣大人民所歡迎愛好的作品，其中如「白毛女」那樣的劇作，連非解放區的大城市的市民羣衆也是一樣愛好。自然我們不否認，解放區的人民大衆——工農兵，已經具備了要求他們「自己的文藝」的文化水準，並且保有閱讀自由的充份條件，而在非解放區中連作者的自由創作的權利都被剝奪了，更不用說爲人民服務的優良作品是嚴密地被禁止出版。我們當然不應該苛求非解放區有同樣的成績。但在非解放區內即使在以知識份子，小資產階級讀者爲對象的作品中，能够深刻反映廣大人民抗日戰爭，特別以農民武裝抗日具體鬥爭的作品究竟有多少呢？革命的階

級，革命的人民，爲着中華民族生死存亡，進行了長期性的可歌可泣的偉大鬥爭，難道不值得作者們來刻劃謳歌？因此不能不歸結到我們領導運動方面的弱點。

在過去文藝界也曾出現不少暴露黑暗，刻劃醜惡，描寫被奴役、壓迫的各色各樣的作品。儘管在這類作品中往往缺乏嚴正的階級觀念，內容與形式都不免存在若干缺點，但亦有不少爲人民所愛好的。這樣的作品雖然有其現實意義的一面，我們的批評工作者，却又經常忽視這些作品，不敢理直氣壯的指出這些作品能擁有相當多數讀者的意義何在，並指出其藝術價值之高低，同時善意的批評這些作品所表現的小資產階級意識的社會根源，幫助作者及讀者在思想認識上消除那些不自覺的有害的毒素。

在由於共同抗日而聯合起來的作家與作家的關係上，始終保持容忍，客氣的態度；不敢在團結的基礎上，對有一些不關心人民大眾鬥爭事業的作者，進行合情合理的批評指導，發揮文藝思想的鬥爭，達到提高與更鞏固團結的任務。這種文藝運動上的只有團結沒有批評（鬥爭）的右傾尾巴主義，至今還存着殘餘。

另一方面，由於小資產階級觀點的宗派主義的存在，批評與介紹經常憑小集團利害出發，忽左忽右，純粹以個人的好惡，決定捧場或攻擊。這樣妨礙了統戰的擴大，並破壞了既團結又鬥爭，——鬥爭爲了鞏固團結的原則方針。

把過去這些缺點，認真自我檢討起來，就不能不承認我們在非解放區的文藝運動上，還沒有能够

正確掌握毛澤東先生的文藝理論的指導方針；特別應該承認在抗日時期的最初階段上，是忽視了無產階級的文藝思想在文藝統一戰線上的領導作用。

今後的文藝運動，要配合當前人民反帝反封建反官僚資本的鬥爭而走向徹底勝利；我們第一等的任務，首先要確立無產階級的文藝思想在文藝統一戰線中的領導，掌握正確的文藝統戰政策，在文藝爲人民服務的總方針下力求文藝統一戰線的擴大與鞏固，組織文藝作品變爲有利於人民的武器！

二 文藝統一戰線的一般性與特殊性

文藝家是人民的一份子，自然也要參與和一般人民有關的政治鬥爭，如過去的抗日，現在的反美，反官僚的專制壓迫，反封建地主的剝削，反官僚資本的獨裁，爭民主，爭自由……。在這樣的鬥爭中，我們文藝家和其他民衆一樣，必須聯合一致，共同鬥爭，共同自衛。過去在抗日戰爭中許多文藝家要共同進行前線慰勞，民間宣傳等工作，當前的『反美扶日』運動中，文藝家們也曾聯名發表宣言，這是文藝家爲着人民一般的政治鬥爭而聯合的一面。但文藝家在一般人民中又有他們的特殊性。他們以文藝爲其專門事業，恰如其他自由職業者——教員、醫生、科學家一樣。於是文藝家又必須在文藝範疇以內的專門活動上，團結起來，通過經常的文藝鬥爭生活，爲人民大眾而服務，這是文藝統一戰線的另一面。前者是一般性的，後者是特殊性的，特殊性必須服從於一般性，但也不能以一般性

去代替特殊性。『論文藝問題』中說：『文藝服從政治，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，有一部份文藝家就不贊成，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，又有一部份人不贊成，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鬥爭，有批評……』

爲一個共同政治主張而聯合（如主張抗戰，反美……等），其團結與鬥爭關係是屬於一般性的，它並不能代替文藝的特殊性的問題（如文藝思想、作風、形式），因此不能單以前者的團結與鬥爭的規律，去代替了後者。這就是說，我們不能因爲在具體的政治主張上，在具體的政治鬥爭中的一致性而取消文藝上的鬥爭（批評），只要在文藝思想上依然存在着不一致或甚至對立。這也就是說，我們不能因爲在政治鬥爭的一面，有了一時的團結，就放鬆了我們在文藝思想上鬥爭的一面，反過來說，亦不該因爲文藝思想方面有了鬥爭（批評），我們就放棄了政治方面的團結。

說清楚這個問題有什麼意義呢？這容易幫助我們瞭解在抗日戰爭時期，以重慶爲中心的文藝統一戰線的領導，是否發生過右傾的錯誤；同時也容易說明爲什麼過去忽視無產階級思想的領導，以及非解放區中何以發生了文藝領域上歉收的後果。

我們曾經在抗日的目標下，在爭民主的目標下，通過具體的政治行動而把極多的文藝作家團結在

一起，不管他們的文藝思想的千差萬別。這樣做，並不是錯誤的，而是非常必要的。爲了這種政治上的團結，適當的思想鬥爭也並沒有被忽略。但問題是在，當我們只照顧到在一般的政治行動上文藝家之間的團結與鬥爭時，我們恰恰忘記了在文藝工作的特殊性上文藝家之間的鬥爭與團結問題；我們只注意到表現於具體政治行動上的文藝家的思想問題，而忽略了表現在創作活動中的文藝家的思想問題，在後一方面（在文藝思想方面）的鬥爭也就沒有得到應有的重視。

文藝家不僅是以參與某一政治行動來服務於人民，而且應該以他的文藝活動來服務於人民。錯誤的文藝思想就會妨害了他的文藝活動。文藝思想的鬥爭的任務正是爲着提高發揚文藝運動的成果，使能適合人民鬥爭的利益。因此，幫助在反動陣營以外的一切作家，都能在文藝爲人民服務的總方針下向前進步，幫助一切有正義感而無明確認識的小資產階級，甚至資產階級的作家放棄其對人民有害的文藝思想，承認文藝必須爲人民服務的真理，幫助一切革命的小資產階級克服其在文藝思想上的缺點，進一步認真進入爲工農大眾服務的戰線上來——這正是領導文藝運動的責任。但實際上，過去却有這樣的事實：我們可以與一羣思想意識與我們距離還相當遠的作家，「團結」有五六年之久，而我們從來沒有認真展開對他們的作品適當的與必要的批評工作，對於他們的作品採取不問不聞的態度，——尤其是擁有相當數量讀者的作家，在我們的團結過程中，除了在政治問題上以外，在文藝本身不能得到幫助而提高、進步、發展。實際上我們是祇有團結沒有鬥爭，不能不說是文藝戰線上的尾巴主義。沒有思想鬥爭的團結，表面上一團和氣、骨子裏貌合神離。這是統一戰線上的貧血症，經不起

上陣作戰，遇敵必紛紛潰退。

我們當然要培養無數爲人民服務的新作家，同樣也要努力爭取老作家的轉變、進步。現在的作家們都出身於各個不同的階層，承繼了舊文藝傳統的教養，特別在文壇上已有了相當的聲譽的作家，要求他們思想轉變，確不是一件容易事，而且生活上彼此也不太容易接近。但當此民族歷史轉換的關鍵年代，文藝家大多數對於人民鬥爭事業是能够深切關心與同情的，也就比較容易在某一個政治事件的具體鬥爭中團結起來，這就給了互相接近，互相瞭解，互相深刻認識的好機會，我們必須善於利用這種機會，從其他政治鬥爭的團結中，展開文藝思想，作風形式，和文藝上的各方面問題的互相討論研究，以至達到理論上的批評，提供基本的理論方面的知識。對於他們的改變，不求速達，但求促起其自覺的瞭解與認識，而逐漸進步。

我們在統戰中的思想鬥爭，必須抱着與人爲善的爭取態度，不論是當面的或文字的批評解釋，既不放棄我們的基本立場，同時也要注意對方接受的可能程度，處處以說理說情態度相處，把我們的正確的領導方針，溶化在團結與鬥爭的具體工作中，而不是擺起有名無實的領導者姿態。

「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。共產主義的批評，平常必須力避文學上的命令調子。只有從批評達到意識上的卓越性的時候，才可以獲得深遠的教育意義。」（一九二五年蘇聯關於文藝領域上的政策）

統一戰線範圍內的鬥爭，基本上不同於對付反動文藝家——反革命階級的御用作家。分清敵友界

線是必要的。我們往往看見有些批評家，對於可以爭取教育的作家，經常施以申斥、辱罵的批評，不僅不利於團結，而且違背了批評的原則，這種輕率虛驕的態度，與人民文藝的思想立場，沒有任何相同之處。文藝統戰的團結與批評，應該是：

「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。」（毛澤東的文藝報告）

三 建立嚴謹的批評工作

文藝批評是統一戰線的具體表現，——既團結又鬥爭，同時也是展開文藝理論方面的教育與說服的最好的武器。

我們的批評工作，不僅是對某個作家或某個作品作客觀的分析，不是以概念的發掘作品中所表現的階級背景、思想根源為滿足，也不要籠統把結論歸納到非新現實主義或非新浪漫主義……等等呆板的公式就完事。「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爲較高級的藝術（即便是很高級的藝術），改變到適合廣大羣衆鬥爭要求的藝術，也是完全必要的。」（毛澤東的文藝報告）

在有一些作品中所表現的政治觀點，還有某些缺點，指出這些缺點，並不妨害我們來同時承認這樣的作品在另一方面所表現的政治上的積極作用，也不妨害我們來承認這樣的作品在藝術表現上的某

種成就——只要這作品的確還有值得肯定的積極作用和藝術成就。批評者既不因其政治觀點的某些缺點而抹殺其藝術上某些值得我們來肯定的成功之處，同時對政治觀點正確而沒有良好的藝術形式的作品，也不因為肯定其政治觀點而忽略對其藝術形式的批判。正如毛澤東先生所說：

「我們的要求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線鬥爭。」（全上）

批評家的作風，應該是以馬克思、恩格斯批評方法為範例，以明確的藝術科學的立場，具體批判每種作品所表現的內容的客觀社會價值，及其藝術形式的特點，這種科學的批評方法，目的是為了闡明我們的基本立場，幫助作家們克服其弱點而進步。我們的批評家，應該從馬克思「給拉薩爾的信」，馬克思恩格斯對巴爾札克的批評，特別是恩格斯「給哈克納的信」，這些寶貴的遺教中，接受豐富的，正確的批評方法與態度。（請參考「海上述林」上卷第一篇）

正確的批評，方能鞏固與發展文藝的統一戰線，因此我們有理由要求從事批評工作者，隨時隨地以嚴謹的態度，從事工作。近年來我們看到不少嘻笑怒罵，任性由之的批評文字，甚至發出某某作家該上吊的叫罵，或是輕率的給人戴上這樣，那樣的帽子，都不是戰鬥的，科學的批評。我們要堅決反對這種傾向的滋長，因為這種傾向妨礙了我們當前統戰的正確方針——既團結又批評。為了建立正確

的批評工作，我們今後要展開對批評家的批評，所謂展開批評運動上的戰鬥——對於舊文藝遺產的接受，及資產階級成功的作品的批判，我們的方針應該是「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。」（毛澤東的文藝報告）對於當前提倡民間形式的問題，我們要批判一般的盲目性無條件利用的偏向，力求毛澤東先生的「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的手裏，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。」要反對曲解與誤用，要正確的提倡普及與提高互相結合的大衆化的方向。

批評工作的基本立場，毫無問題的應當從「文藝爲人民服務」的觀點出發，但僅僅憑這個概念，公式化，教條化地去執行實際的批評工作，不僅不能發掘問題也不能解決問題，也無法克服文藝上各色各樣不正確的傾向，其結果必然是走上「左傾冒險」的主觀主義。整個運動的發展不會按照主觀主義者的願望而前進，相反的，這種主觀的願望只足以破壞文藝統戰的鞏固與擴大。因此我們的方針是堅持原則的立場，在實際鬥爭過程中，要根據客觀條件而具體靈活地運用我們的批評武器。換句話說：批評的立場要堅定不移，批評的戰術要生動靈活，理論與實際相結合，從實際中提高到理論的高度。一切違反了這個規律的批評，都不是正確的批評。

強有力的正確批評，必須熟練無產階級的思想方法與文藝理論，好好的學習馬列主義的毛澤東思想方法與文藝理論，是我們每個從事文藝運動工作者的必要課題。

四 克服宗派主義的傾向

文藝戰線上的宗派主義的傾向至今是個嚴重問題。宗派主義破壞了統戰的發展，也妨害了文藝運動的進步。爲了鞏固擴大統一戰線，使文藝戰線健康發展，反對宗派主義是十分必要的。

堅持正確的思想原則以反對錯誤傾向，那不是宗派主義，宗派主義表現於無原則的爭論，紛歧，對立和不團結中。有人以爲文藝界中的宗派主義的原因是『文人相輕』，這其實只是片面的理由，其基本根源是由於不能堅定把握文藝爲人民服務的原則。

在蘇聯文壇上曾經發現了『星』及『列寧格勒』兩個雜誌編輯部所犯的錯誤，給予了嚴正的批評。『這兩個雜誌的領導工作人員不是把正確的報導蘇聯人民和政治上指導文學工作者的活動的利益作爲對待文學工作者的關係之依據，而是以私人的，朋友的——就是說，庸俗的利益爲其對待文學工作者的關係之依據。由於他們不願意破裂朋友的關係，所以他們對沒有價值的，反藝術的，脫離政治的作品不加批評。由於他們害怕得罪朋友，便登載了非常不適當的作品。』

像蘇聯的這兩個雜誌所犯的錯誤正是最容易產生宗派主義的根源。像這樣的情形，在中國的文藝界難道不是相當普遍的麼？以利害關係，以感情關係，以歷史關係爲基礎，或以對原則方針的某種曲解的觀點爲基礎而互相照顧，互相捧場，講面子，講資格，講友誼，而恰恰忘記了文藝工作是要向廣

大的讀者，向人民負責任的。在這種可恥的情形中，滋長着宗派主義的毒菌。

毛澤東的文藝問題上說得好：『爲什麼人的問題是一個根本的問題，原則的問題，過去有些同志的爭論、紛歧、對立、不團結，並不是在這個根本的原則問題上，而是在一些較次要的甚至無原則的問題上，而對於這個基本問題，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、脫離羣衆的傾向。……』在我們的文藝界，是存在着這樣的現象。這一幫作家和那一幫作家互相指摘，攻訐，好像真是在作什麼文藝思想的論戰似的，但仔細檢查起來，他們的基本文藝思想與文藝創作上的態度其實倒是互相影響，同樣都是背離了嚴肅的思想原則。

於是我們的文藝界也就有這樣的現象，對於『自己人』的錯誤，大家心照不宣，無論如何不能形之筆墨；但一看見『別人』有了這樣的錯誤就竭力加以誇大宣揚，當做『敵人』一樣地打擊。因此對於批評，就常常不是嚴肅地把它當做思想上的相互探討，工作上的治病救人。批評者把批評當做爲『自己人』捧場，爲『別人』出醜的工作，被批評者一看見對自己的指摘，馬上想到的，不是批評的對不對的問題，而是：有人在『陰謀暗算』我麼？批評者和我有什麼『舊怨新仇』麼？

上述這種種情形，並不一定是表現在有了定型的文藝宗派之間，就是在表面上並無宗派的進步作家中，實際上也往往感染着這種無原則的宗派主義思想。這是值得我們每一個人認真作自我檢討的。同樣也不乏這樣的現象：以自己的小資產階級觀點去曲解了無產階級文藝思想的基本原則方針，自行提出一套思想，一套理論，以此來團結與我相同或有利於我的人，自成一個小集團，排斥其他。他們

自命爲有原則的結合，但他們的『原則』不是向人民負責，而只是向自己這個小集團負責的。因此，根據他們的『原則』，對於『自己人』身上的小資產階級的瘡疤，可以形容之爲戰鬥者的美德，而對於『別人』的瘡疤，則咒罵誹謗，越『尖銳』越好。

最後我們也應該指出，如果抱着無產階級的文藝思想的原則，但只知道在原則立場上進行鬥爭，不懂得同時還要站在原則立場上進行團結，那也是會造成宗派主義的。毛澤東先生說：『在一個統一戰線里面，只有團結而無鬥爭，或者只有鬥爭而無團結，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』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。』正確地站在原則立場上，一定是能够既求同，又立異，既團結，又鬥爭的。我們要看出在無產階級的文藝思想與一切小資產階級的文藝思想之間的區別而進行鬥爭（批評），又要看出多數的小資產階級是比較地傾向於革命的，是可能更進一步的，所以就要以無產階級的思想原則來團結他們，提高他們，幫助他們前進。無產階級在文藝統一戰線中的領導作用正是建立在鬥爭與團結相互結合之中。『左』傾的宗派主義與右傾的尾巴主義同樣是自行放棄了在統一戰線中的領導作用。

由以上所述種種現象，可以知道，不應該用『調和』『一團和氣』來解決宗派主義，無原則的調和只有增強宗派主義的傾向。要克服宗派主義，就必須提高文藝運動和文藝思想上原則性，有了共同的目的擺在所有進步作家的面前，爲大家一致承認，大家一致來爲之而工作，爲之而獻身，在同樣的目的下，從事創作、批評、辦雜誌……那麼宗派主義就沒有寄身的餘地。所以毛澤東先生在文藝

問題講話中提出文藝爲人民服務，爲工農兵服務的問題當做是一個最基本的原則問題。雖然毛澤東先生也指出，在非解放區內，「這個問題（文藝爲什麼人的問題）很難澈底解決，因爲那些地方有人壓迫革命文藝家，不讓他們有到工農兵羣衆中去的自由。」但這只是說，很難澈底解決，而不是說不能逐步解決。在這全國人民的反帝反封建反官僚資本的巨大政治鬥爭向我們的文藝運動提出緊急任務的時候，我們相信，解決這個問題的時候是應該來了。

我們的作家們批評家們難道不應該採取更嚴肅的態度對待文藝工作麼？但如果不把向自己負責，向自己周圍一小羣朋友負責的態度真正改變爲向人民負責的態度，文藝工作上的嚴肅性與原則性都是空話。只有在廣大人民的迎拒成爲文藝運動中的最高原則的時候，宗派主義的傾向才不能再猖獗。而爲要達到這目的，就必須在無產階級思想領導下正確地運用鬥爭與團結的方針擴大和鞏固文藝統一戰線。

編者附語：近來關於左翼陣線內文藝思想的討論與批評，漸漸展開了。這是一個好的現象，但是在討論與批評中間，我們必須緊緊把握「又批評又團結」這一個原則。我們的批評與討論是爲了更鞏固和擴大文藝界的團結，以期配合整個的革命戰線；爭取新民主主義革命的勝利。所以劃分敵友，堅持原則，反對無原則的論爭，宗派的傾向，使思想鬥爭與統一戰線在一個正確的基礎和關係上去發展，這是非常重要的。蕭愷先生這一篇文章，對於這問題提出了一些原則性的意見，希望讀者注意此

文，我們希望聽到各方面意見，能從這些問題上，研究出當前文藝統一戰線一個具體的綱領來。

論主觀問題

荃麟

一 前 言

關於主觀問題的討論，事實上三年前已經開始了。一九四五年「希望」第一期上發表了胡風先生的「置身于民主鬥爭之中」和舒蕪先生的「論主觀」兩篇論文，把他們對於主觀問題的見解作了較有系統的說明，實際上也就等于「希望」社對文藝運動提出的宣言。以後「希望」及「呼吸」各期中，均有論文繼續發揮這一理論。當時在重慶好幾次文藝座談會中，以及這年年底重慶所舉行的文藝漫談會中，均討論到這個問題，不過當時這些口頭的討論一直沒有得到結論。復員以後，除了渝蓉方面仍有繼續討論外，在上海這些討論是停頓下來了。但是這些理論本身仍然在發展下去，而且顯出一種宗派主義的傾向了。

討論的中心，是在對於主觀問題如何理解，以及如何纔能發揚文藝上的創造力量。在這些問題上，

我們的見解是和主觀論者基本地不同的。然而他們却處處以馬列主義與毛澤東文藝思想者自命，因而引起了讀者不少的誤解，在這一點上，我們是有責任予以澄清的。

今年春天，本刊第一二期上均提出了這些問題，希望大家來展開討論，以期由相互批評，弄清問題來加強文藝思想上的團結。我們也得到了一些朋友和讀者寶貴的意見，但是從主觀論者所得到的答覆，却是『泥土』六期和『歌唱』上一些無原則的誣蔑和漫罵，甚至把『海外好漢』『地理因素』以至『革命的血爲誰而流』這些話都編派爲我們的罪名，這實在是無聊近于愚蠢。我們斷然不能容許把思想鬥爭引導到無原則的喧罵中去。我們應該從原則上以說理的態度來澄清思想的混亂，從統一戰線的立場上來進行思想鬥爭，以期達到文藝思想上的加強團結，這是我們應有的態度。同時，對於馬列主義與毛澤東文藝思想的曲解，我們是不能不予以糾正的。本文的目的，即是要說明馬列主義與毛澤東的文藝思想和他們這些理論的基本區別，從而說明我們對於主觀問題的見解。

二 主觀論者的哲學上的錯誤

『希望』第一期上，舒燕先生『論主觀』一文，可以說是建立了主觀論者理論的哲學基礎。舒燕先生把他這套理論自稱爲『約瑟夫階段的新哲學』，胡風先生在後記裏也說：這是『一個使中華民族求新生的鬥爭會受到影響的問題』。可見這論文在他們是何等的重要，而提出又是何等鄭重。但是就在這篇論文裏，我們看到了主觀論者對於馬克思主義基本理論是作了多麼可驚的曲解，和對於約瑟夫。

史大林作了多麼大胆的誣蔑。舒蕪先生一開始就說：

「今天的新哲學，除了其全部基本原則當然仍舊不變外，「主觀」這一範疇，已經被空前提高到最主要的決定地位了。」

任何一個稍有哲學常識的人，都能看出這句話是無法成立的。因為馬克思唯物論哲學的最基本原則，就是「存在決定意識」，舒蕪先生既然把「主觀」提高到了最主要的決定地位，那末這個原則首先就被否定，還有什麼「其全部基本原則當然仍舊不變」呢？還有什麼馬克思的哲學呢？

史大林所撰「聯共黨史」第四章總可以被認為是哲學思想在史大林階段的結晶的表現。既然舒蕪先生自稱並不是宣講他自己的哲學思想，而是約瑟夫階段的哲學思想，那麼請讀一下聯共黨史第四章應該是有益的。在那里面，史大林扼要地提出了「馬克思主義的哲學唯物論的三個基本特徵」，不妨在此把原文摘錄如下：

一、「……馬克思的唯物論的出發點是：世界按其自然之本質說是物質的……世界是按着物質運動底規律而自己發展的，用不着任何「世界精神」。……」

二、「……馬克思主義的哲學思想出發點是：物質、自然、存在乃是客觀的真實性，在意識之外，離開意識而存在的物質是最初的；因為它是感覺、想像、意識底來源，而意識是第二次的，派生的，因為它是物質的反映，存在的反映。……」

三、「……馬克思主義的哲學唯物論的出發點是：世界及其規律是完全可以認識的；為經驗及

實踐所考驗過的我們的知識是可靠的知識，有客觀真理的意義。……」

史大林就是這樣地解釋了唯物論哲學，由此可見，所謂「主觀」這一範疇在「約瑟夫階段的哲學思想」中「已被空前提高到最主要的決定地位」，不過是舒蕪先生所編造出來的謊話而已。在馬克思主義的唯物論哲學思想中佔着「最主要的決定地位」的是什麼呢？不是別的，乃是承認「世界的本質是物質的」這一觀點，這一觀點如同史大林所說，是「與那認為世界是『絕對理念』『世界精神』『意識』之表現的唯心論觀點恰恰相反的」。按照馬克思主義的哲學，宇宙的發展，本質上正是物質的規律性的自己的運動，在這裡是用不着任何「世界精神」參與其間的。但是按照舒蕪先生所歪曲了的「馬克思主義思想」，「主觀」却被「提高到最主要的決定地位」，因此在他的文章中就自然出現了「大宇宙的本性——生生不已的「天心」」這類的說法了。

在哲學唯物論思想中，是怎樣處理人的主觀作用呢？上舉的三個基本特徵中的二三點已說得很明白。那是一方面確認主觀意識是由客觀所決定，爲物質之反映；另一方面又確認人類能夠認識客觀世界，並且通過實踐來加深和驗證我們的認識。主觀的能動性基本上是表現於這種認識與實踐的能力上。舒蕪先生及其他主觀論者努力片面地強調主觀的作用，却從來不提到，主觀作用的基礎乃是對客觀事物的認識，却寧願抽象地空談「主觀的能動性」，這就使他們一往不返地墜入唯心論的泥沼。

如果要具體地討論主觀的能動作用，就勢必要接觸歷史唯物論的理論。史大林正是在說明歷史唯物論時展開了對主觀作用問題的討論。因爲只有在社會歷史的研究中才能够看出，人類的主觀在社會

歷史過程中怎樣起作用於客觀界，而在人類能夠充分把握客觀的發展規律時，就能够發揮最強的主觀作用。當歷史發展到史大林的時期，新興的無產階級已經掌握着關於自然與社會歷史的正確理論，這種理論具有改造世界改造歷史的巨大作用，已在反覆的普遍的實踐中受過了充分的考驗。擁有這樣的理論的無產階級就有能力來做「歷史的主人」以至做「世界的主人」。所以史大林在說明歷史唯物論時，特別強調「把哲學唯物論的論點應用於無產階級政黨的實際行動上有着重大的意義」。

歷史唯物論固然是哲學唯物論的論點的擴展（擴展到社會生活的研究上，社會歷史的研究上），但很明白的，並不是簡單地把哲學唯物論的觀點演繹一下就行的。舒蕪先生既把主觀作用的強調當做哲學思想的基本內容，以致完全離開了哲學唯物論的立場；又把他的這種哲學見解直接引申到社會歷史問題上，完全不顧歷史唯物論中的具體規律，於是他的思想就搞得混亂不堪。

試，舒蕪先生是怎樣地解釋歷史的，他說：「人類的鬥爭歷史始終以發揚主觀作用為武器，並以實現主觀作用為目的。詳言之，人類並不是用自然生命力或社會勢力來鬥爭，而是用真正主觀作用來鬥爭，也並不是為了社會本身或自然生命而鬥爭，而是為了那比自然生命本質上更高並且中間就有機的統一了社會因素的主觀作用之真正充分實現而鬥爭的。」在這裏，馬克思唯物主義中關於生產力與生產關係的矛盾與發展的學說，完全被抹煞了，「作為歷史動力的」變成「主觀與客觀的矛盾」了，人類的歷史變成了一部主觀作用的歷史了。舒蕪先生並把以經濟關係為區別的，從原始共產主義社會到階級社會到共產主義社會的過程，曲解為主客觀相合致的第一階段，主客觀矛盾展開的第二階

段，和主觀作用征服了客觀的第三階段，這和約瑟夫·史大林的哲學有什麼相干呢？約瑟夫·史大林明明白白告訴我們：『社會發展首先便是生產發展史，數千百年來新陳代謝的生產方式發展史，生產和人們生產關係發展史。』他還特別關照我們：『研究社會歷史規律的關鍵，並不是要到人們底頭腦中，到社會底觀點和思想中去探求，而是要到社會在一定歷史時期所採取的生產方式中，即是到社會底經濟中去探求。』甚至還指出：『空想派——包括民粹主義者、無政府主義、社會革命黨人在內——陷於覆亡原因之一，就是他們不承認社會物質生活條件在社會發展過程中的首先作用，而陷入了唯心主義。』可是舒燕先生和其他主觀論者却正是忽略這個社會物質生活條件的首先作用，違反了史大林所告訴我們的話，而去建立相反的理論，而又徧徧要在這樣一種理論上掛上了約瑟夫的招牌，這是何苦來呢？

這是用不着解釋的，歷史唯物論是以『存在決定意識』這一命題為基本原則的。只有在這基本原則之上，才能正確地解釋主觀作用在社會歷史中的作用，也就是社會意識形態，對於社會物質生活的作用。社會意識形態的最具體的表現就是社會思想和理論，政治觀點等等。史大林在處理這問題時首先指出，各種不同的社會思想和理論在社會歷史發展中有各種不同的意義和作用，『它愈確切地反映社會物質生活的發展，那麼它的意義來得愈加重大』。接着史大林更給以闡明說：

『新的社會思想和理論，只有當社會物質生活發展已在社會面前提出了新的任務的時候，才會產生出來。可是，當它們已經產生出來的時候，便會成爲最嚴重的力量，能促進解決由社會質生活發

物展過程所提出的新任務，能促進社會前進。在這裏也就表現出新的思想，新的理論，新的政治觀點和新的政治制度所具有的那種組織的、動員的和改造的偉大意義，新的社會思想和理論所以產生出來，正因為他們是社會所必需的，因為若沒有他們那種組織的、動員的和改造的工作，便無法解決社會物質生活發展過程中已經成熟了的任務。新的社會思想和理論既然在社會物質生活發展過程所提出那些新任務基礎上產生出來了，便能掃除障礙，深入民衆意識，動員民衆，組織民衆去反對社會上那些衰頹着的勢力，因而便利着推翻社會上那些正在衰頹而阻碍社會物質生活發展的勢力。」

而在另一節裏，又說：

「……：在新生產力與舊生產關係互相衝突的基礎上，在社會底新經濟需要基礎上，在社會的新經濟需要的基礎上產生出來的社會思想；新的思想組織和動員羣衆；羣衆團結成爲新的政治軍隊，建立起新的革命政權，並運用這個政權去強力消滅生產關係方面的舊秩序而奠定新秩序。於是自發的發展過程讓位於人們自覺的活動，和平發展讓位於強力的變革，進化讓位於革命。」

這就是史大林對主觀與客觀關係的認識，而根據於這個認識，他纔能掌握到新的思想與理論，去組織起強大的無產階級的軍隊。「馬列主義之所以強而有力和生氣勃勃，就因為它憑藉於正確反映出社會物質生活發展需要的先進理論，把這個理論提到它所應有的高度，並努力來澈底利用這個理論所有的動員的、組織的和改造的力量。」

「歷史唯物主義就是這樣來解決社會存在和社會意識間，社會物質生活發展條件和社會精神生活

發展的相互關係問題的。」

這解釋難道還不清楚嗎？馬克思和史大林確是充分地強調了主觀對於歷史的作用的，而這種強調和那些唯心主義者或尼采主義者的強調主觀有什麼相同之處呢？這裏，我們還可以進一步指出下列兩點基本差別：

第一、按照馬克思主義的歷史唯物論，我們是要從社會物質生活來說明社會的思想意識。在物質生活中出現了階級的分化，在思想意識中也就不能不表現着階級的分化。用史大林的說法，就是：「有各種不同的社會思想和理論，有老的，過時的，替衰亡下去的社會力量服務的和理論；它們的意義就在阻礙社會發展，阻礙它的前進。有新的先進的適合社會先進力量利益的思想理論；它們的意義就在促進社會發展，幫助它的前進。」但是照舒蕪的看法，却不是以社會物質生活來說明社會的思想意識，却玄學地提出「主觀作用的本性」，並且斷定，「在一般的意義上，主觀作用總是站在進步的一面」。當他不得不承認在事實上有着進步的主觀，也有着倒退反動的主觀時，他就說，這是因為有的主觀符合於「本性」，有的主觀不符合於「本性」的原故。

第二、按照馬克思主義的歷史唯物論，我們就能看出，最強有力的主觀作用一定是憑藉着掌握在最先進的階級手里的革命的科學理論。因為這種理論能够正確地反映客觀現實及其發展規律，能够正確地解決社會物質生活所提出來的問題和任務。因此我們要發揮主觀的能動力量，就必須憑藉這種思想力量，把牠提到應有的高度，去促進社會的變革。但是照舒蕪先生的看法，最強的主觀作用就是最

符合於人類的主觀的本性的，因此要發揮主觀作用就是要充分發揮這本性的。

由此可見，舒蕪先生所發揮的理論是澈頭澈尾的主觀主義，唯心論，與馬列主義是絲毫不相干的。

這樣說，是不是冤屈了主觀論者的先生們呢？此地只舉舒蕪先生對『主觀』所作的一個解釋為例：

『所謂「主觀」，是一種物質性的作用，而只為人類所具有。牠的性質，是能動而非被動的，是變革而非保守的，是創造而非因循的，是役物而非役於物的，是為了同類的生存而非為了滅亡的，簡言之，即是一種能動的用變革創造的方式來利用萬物以達到保衛生存和發展生存之目的的作用，這就是我們對於「主觀」這一範疇的概括的說明。』

就從這個說明出發，讓我們提出下列二點來討論吧。

第一、舒蕪先生說到主觀的性質，『是能動而非被動的，是變革而非保守的，是創造而非因循的，是役物而不是役於物的，……』他竟是斷然地肯定了，主觀是支配物質而不受物質支配的。這是什麼唯物論的觀點呢？自然，任何馬列主義者並不否認主觀有能動作用，有創造作用，能夠加速和促進物質的變革，但是恩格斯不明白說過嗎？『經濟的關係是最終決定的東西，不管其他政治和意識形態的條件對於牠有着怎樣的影響。』馬恩在『共產黨宣言』中更明確的說：『人們的概念，他們的觀點，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，他們的存在底改變而改變』

的——這難道不容易了解嗎？思想的歷史，如果不是證明精神活動是隨着物質活動而改革的話，那還證明什麼呢？」這些已經是馬克思哲學的基本常識了，舒蕪先生難道不知道麼？那麼爲什麼要那樣大膽地來「修正」牠呢？雖然，舒蕪先生也許會這樣辯解，說他所謂主觀，本來就已經包括社會關係的因素在內了，但是這只是詭辯而已，只是混淆了主觀與客觀的關係而已。

照唯物論者的解釋，主觀既是社會物質生活的產物而又反過來影響於社會，所以牠是被動的，又是能動的。主觀既是社會物質生活的產物，所以牠是有階級性的，一般地說適應於歷史發展法則的上升階級，牠的主觀是變革的，創造的；沒落的階級的主觀，則是因循的，保守的。除此以外，世界上却並沒有超於社會生活，超於階級的一種主觀。自然舒蕪先生也不能否認有保守的或反動的主觀底事實存在，但是他却撇開了階級的關係，把牠解釋爲是「違反了主觀的本性的東西」，是「主觀作用中因妥協而變態的一部分」，舒蕪先生看來，彷彿有一種渾然一體的人類主觀，而且具有牠一定的本性。他並且說「主觀作用在社會現象裏找着被屈辱爲奴隸而且變了形的兄弟（指自然生命力），牠要幫助這可憐的兄弟獲得解放，恢復原形，而且聯合起來翻轉作社會的主人。」前面舒蕪先生曾說過：主觀乃是自然生命力和社會相化合而變化出來的，這裏主觀作用又忽然變成自然生命力量的老哥了，這已經是千古奇談，而更奇怪的是，「這主觀作用的自己家庭裏却也潛藏着社會因素的勢力」，這社會因素勢力彷彿是這家庭的一個可怕敵人，所以主觀作用「不但爲了保衛自己而需得壓服此勢力，而且爲了向客觀社會作戰，還得馴服此勢力以用作戰鬥武器。」舒蕪先生說：「這就是作爲歷史動力的主

觀作用和客觀社會之矛盾的具體情形。』

從舒蕪先生這樣的理解出發，自然就抹煞了主觀的階級性，他以一種虛玄『本性』，去代替了社會主觀的物質基礎，因此他把歷史上激烈的階級意識鬥爭，理解爲『一部分主觀作用的反其本性，另一部分主觀作用保存並發展本性』的關係。照他這解釋，今天我們對敵對階級的思想鬥爭，例如反法西斯鬥爭，不過是一種依本性的主觀在對因妥協而變態的主觀在鬥爭罷了。這又是什麼樣的理論呢？

第二、我們應該指出舒蕪先生這種『本性論』，是從他生存論的思想而來的。他所謂作爲歷史動力的主客觀的鬥爭，即是人類求生存的鬥爭，因此『即是一種能動的用變革創造的方式來利用萬物以達到保衛和發展生存之目的作用』。這可以說是他對於主觀意義的一句最概括的說明，關於這種思想，他還有更進一步的解釋。他以爲主觀作用，是爲要使人類『從這種直接仰賴（自然）的狀態脫離開來，反把自然的簡單的原體變爲更複雜的新東西，也就是把人類所需要的而自然中本來沒有的創造出來。必需如此，才可以脫離自然的束縛，反而不斷戰勝自然，以爭取無限的生存機會，真正實現了大宇宙的本性——生生不已的『天心』。而當這生命力在全新的基礎上被使用之時，亦即人類屹然出現於大宇宙之日。人類，便是大宇宙的進化的本性之結晶，人類對於能動力的使用，便是大宇宙的進化的具現。』

在這裏，我們找到了舒蕪先生所謂『本性』的詮釋，『本性』即是所謂『大宇宙之本性——生生不已的『天心』』，也即是所謂『大宇宙進化的本性』，而且所謂人類，也就是這個『大宇宙進化的

本性的結晶。」

這種說法，看來似很玄妙，其實所包含的只是一種極其庸俗的思想內容，那就是，用人類求生存的希望來解釋社會歷史的發展。抽去了社會的具體過程，抽去了階級鬥爭，把人類的歷史單純地解釋為保衛和發展生存的鬥爭，其結果自然是歷史離開階級論而走向類似唯生論的道路上去了。

把生存鬥爭代替了階級鬥爭，我以為這是主觀論者的一個中心錯誤。文藝理論上的許多錯誤，也是由此而來。例如胡風先生在「冬夜短想」一文中說：

「希望未來比過去好，希望自己的生活總有變得幸福的一天。這也是卑微的感情，然而，儘管是卑微的感情吧，人類是靠牠繁衍下來，歷史是靠它發展下來的，說得誇張一點，一切轟轟烈烈的社會改革的大鬥爭，也是靠牠生發起來的。沒有生存的奴隸，被逼成的奴隸到了不能忍受不能生存的時候，也就會爆發出他們底求生的「野性」了。」

人類的繁衍，歷史的發展，和轟轟烈烈的社會大改革，都由於生存之要求，這樣，生存要求，就成為歷史的中心動力，這和舒蕪先生的說法是一致的，也和孫中山先生在批評馬克思主義時的觀點說「民生」是歷史動力是一致的。從這樣生存論的觀點出發，自然不得不歸結到這樣的命題，即人的主觀作用愈強，或求生存意志愈強，則爭取到的生存機會也愈大；因此主觀作用便不能被提到最主要的決定地位，而社會物質生活條件對於主觀的基本決定意義在這裏被忽略了。舒蕪先生之一切哲學理論，可以說都是爲了企圖證明這一點。而另一方面從路翎先生的某些小說裏，也就反映了這樣的

一種思想。

本刊第一輯中，我們曾經批判這種思想說：

「……他們把問題顛倒過來，把個人主觀精神力量看作一種先驗的，獨立的存在，一種和歷史和社會並立的，因此就把牠看作一種創造和征服一切的力量。」

於是主觀論者的方然先生，就勃然起來駁斥說：這是根本不了解「主觀」問題「是怎樣在生活實踐中提出來，牠的內容是怎樣的」，說「從這裏可以看出我們指導家一付先驗的尊容與假造圈套的手法」。

那末，請讀者對照一下前面所引述主觀論者舒蕪先生的話吧，請看一看他是怎樣首先從哲學上提出主觀問題來的？它的內容是怎樣呢？我們是不是有一點冤枉他呢？是不是什麼「假造圈套的手法」呢？

總之，主觀論者所謂「強調主觀作用」，和史大林以至一切馬列主義者所謂強調主觀作用，其意義上並無一致之處的。舒蕪先生說：「約瑟夫再三明告我們，當一切重要的客觀條件都已被自己掌握時，事業的成功與否就決定於自己的主觀作用之強弱。」這說法一般是對的，因為史大林的意思，分明即是說在社會物質生活發展到了某一程度，已經提出了新的具體任務的基礎，那麼在執行這個具體新任務的意義上，主觀作用是有嚴重的作用。史大林有句名言叫做「幹部決定一切」，也分明是指在某一任務的客觀條件已經成熟的條件下而說，這並不是等於說，到了社會主義階段，主觀作用就已經

成爲決定歷史的最基本決定因素，有如舒蕪先生所說的，「從此就可以所向無阻向全部自然敵人進軍，而這進軍，就超越推進歷史的意義，且如我們前面所說的，具有推進宇宙的意義了。」很清楚的，主觀作用可以決定任務的能否順利完成，而任務的本身則必然是由客觀的條件所決定，例如在今天中國革命形勢決定了我們鬥爭任務，而要完成這任務則需要加強我們階級的自覺和戰士們的主觀作用，但是無論如何，客觀的條件只能決定我們目前的革命是新民主主義的革命，一切戰鬥必須服從於這一目標，並不能憑我們自己的主觀要求就可以使牠立刻進入社會主義革命的階段（即使在全部勝利之後）。爲什麼呢？因爲進行社會主義革命的物質條件並未具備。同樣的，蘇聯今天的物質條件只能規定牠的任務是完成社會主義的建設，而還不能應主觀的要求在今天就立即進入共產主義的階段。這種物質條件就是生產力與生產關係的具體狀況，歷史的發展不是一條直線，因此也就無所謂「一向無阻」的說法，然而舒蕪先生却說客觀條件「即使真的不够，也應該而且可以立刻把牠創造出來」，這正是他所謂「一向無阻」的註腳，如果照這樣說，則革命根本無須迂迴曲折，也不會有牠的長期性和不平衡性。在這樣觀念之下，客觀的認識，自然就成爲無足輕重了。

馬克思主義是從歷史的認識實踐中發展出來的，而列寧、史大林、毛澤東又把這理論結合於他們時代的客觀實踐中去發展。因此所謂毛澤東思想就是馬克思主義理論與中國革命實踐的結合。毛澤東總是要求大家，處理一切問題必須從客觀實踐出發，要求全面熟悉客觀情形與羣衆需要，要求調查研究，要求實事求是，例如對於文藝問題，他就說：「我們根本上不是從觀念出發，而是從客觀實踐出

發。」這說明馬列主義者在一切問題上，總是首先從客觀的認識與實踐，而達到理論的掌握現實，掌握羣衆。反之，照主觀論者的理解，則主觀作用既是最主要的決定因素，在一切問題上，便是首先從主觀要求出發，以達到對客觀的征服。在哲學上如此，在文藝上也如此。這是我們在思想上兩條基本不同的路線，而從這不同的思想路線上產生出對於許多問題的不同見解。

三 關於文藝上主觀問題的兩種看法

馬列主義者，既然是首先從客觀實踐出發，所以在文藝上，毛澤東就以「爲羣衆與如何爲羣衆」作爲文藝的一個根本問題。他說：「不能解決這個問題，或這個問題解決不適當，就會使我們文藝工作者與自己的環境任務不協調，就使得我們從外部從內部碰到一連串問題。」（『論文藝問題』）從這個根本問題出發，便提出了爲工農兵服務，普及與提高，作家與工農兵結合，向羣衆學習諸任務，而在解決這些任務的基礎上去解決作家的主觀問題。

主觀論者則是從主觀要求出發，所以他們便提出了「主觀精神」，「戰鬥要求」，「人格力量」三個口號，作爲文藝的根本問題，認爲只有解決了作家的主觀上這些問題，才能真正談到革命文藝的創作實踐，否則一切都是虛無黨的做戲。正如胡風先生所說：文藝問題，「我覺得已不是一點兩點的具體理論問題，而是貫串一切的人生態度。」（給浙大周刊編者信），又如在「逆流的日子」序文中

說：「……首先是整肅自己的隊伍，使文藝能成爲有武器性的武器。有武器性的武器纔能執行血肉的鬥爭；是血肉的鬥爭，纔能和龐大的人民血肉鬥爭相匯合。」

這是我們與主觀派關於這一問題的基本分歧點。現在我們就從這裏來展開討論吧。

一 對於主觀精神的理解

所謂作家的主觀精神，在我們看來，並不是什麼神秘的東西，就是作家的思想、情感、立場、態度等等的總和。客觀的現實既然是通過作家的主觀而反映於創作中間，作家的主觀作用自然是個重要的問題；所以毛澤東在文藝座談會的引言中首先提出來的，也即是作家的立場問題，態度問題等等。

但是在主觀所包含的諸因素中間，思想意識却是最基本的因素。無論創作態度，政治立場，或是所謂戰鬥熱情；創作要求，就其內容而言，首先都不能不是決定於作家對現實的認識。高爾基說：「無論自然科學或藝術文學，在其中起基本作用的，是觀察，比較和研究。」（『我的文學修養』）這即是包括着感覺與思維的認識過程。自然高爾基也還指出，文藝創造不僅需要認識，而且還需要想像；所謂『想像』，他說『在本質上，也是關於世界的思維，不過牠特別是憑藉形象的思維，是「藝術的思維」。』藝術的思維，固然以賦有感性的必要條件，但却不是說，牠完全是依賴於感覺的特徵。因爲確定感覺的真實性，更決定的是其本質，必須通過作家的思想，而無論是作家的認識或是感覺，基本上又不能不是受他的階級意識所支配。因此，在理解這些問題時，我們首先不能把作家的主觀同

他的社會基礎和階級性質分開，其次不能把構成認識過程的感覺與思維的有機部份割裂開來，馬克思反對黑格爾把主觀看作純粹理性的活動，但他又反對費爾巴哈把主觀只當作直觀的直觀主義，馬克思認為人的感覺與思維是在社會鬥爭的實踐過程中辯證地統一地發展着，而且歸結到實踐中去。馬克思的認識，復爲列寧所發展，照列寧的說法，感覺、印象等是被感覺的事物的直接的反映。思想觀念則是通過感覺而深入到事物的本質中去的。「感覺、印象似乎比思維更接近實際些，但是思維抓住事物底整個，從事物底運動和聯繫中去把握事物。牠是更深刻地滲透於事物，反映着事物的本質。這樣看來，思維雖然不是直接的，可是牠却更完全，更深刻地反映着事物。思維雖然引導我們距離事物更遠一點，但這只爲着使我們更接近於牠。這就是感覺與思維在認識過程中的辯證的統一。」（米丁：辯證法唯物論）在文藝創作過程中來說，也就是高爾基所說的：「思維和認識不外是技術和一聯的方法——觀察、比較、研究的方法。以牠們爲媒介，使我們的「生活的印象」和「體驗」被加工，藉哲學形態化爲思想，藉科學形態化爲假說和理論，藉文學形態化爲形象。」（高爾基：文學論集）這說明藝術認識與創作過程，固然從作者對於現實的感受開始，但是作爲完成其認識以至創作過程底基本因素，却不能不是思維作用，作家必從經過精密的觀察、比較、研究，才能從他所感覺的對象中深入地認識其本質，把握這本質去創造完整的形象。「我們所認識的有才能的文學家，他充分具有選擇、觀察、比較最特質的階級的特殊方法，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。」（同上）所以，思想問題在作家主觀作用問題上，不能不是一個最

主要的問題，是非常顯然的。文學藝術並不能像普列漢諾夫那樣，把牠僅僅歸屬於感性的範疇。因此，我們也不能片面地把作家的感性作用提高到比作家的思想認識更高的地位，尤其不能把所謂主觀精神問題，扯到『生命力』之類的生物學的問題上去。

這樣說法，並不是抹煞了或輕視感性或感性作用在文藝創作過程中的地位。文藝既然是形象性的藝術，因此就不能僅僅憑藉於抽象的思維，同時必須通過形象的（感性的）思維去創造出活生生的形象，所以對於作家提出感性的要求自然是必要的，但是却不能因此把這個要求和作家的思想孤立開來或者提到比思想更高的地位上，也不能把感性的意義和生物學上的所謂感覺力，混淆起來。我們應該怎樣去理解所謂感性的意義，以及如何去取得這種感性呢？

馬克思在他那著名的『費爾巴哈論綱』中就已回答了這個問題。

馬克思說：『費爾巴哈要求一種和思想對象真正有分別的感性對象，但他沒有了解人類的活動本身就是一種對象性的活動，即通過對象而實現的一種活動。』（論綱第一條）

又說：『……直觀的唯物論就是不把感性當作實踐去理解的一種唯物論……』（論綱第九條）

事實上，馬克思在『費爾巴哈論綱』中所強調的就是『革命實踐』的決定性，而一勞永逸地使得辯證的唯物論和其他一切烏七八糟的唯物論明確地劃分開來。既然感性活動是『實際的活動』或『革命的實踐』，那麼所謂取得感性或加強感性的唯一理解不是展開『實際的活動』或『革命的實踐』，又可能是什麼呢？

對於文藝創作過程而言，這一問題看來複雜，其實也是很簡單的，那就是：

一個作家必須「參加過很多東西，體驗很多東西」「看得很多，聽得很多，記得很多……」（黑格爾）。

用毛澤東先生的話說就是「長期地，無條件地全身心地到工農兵羣衆中去，到火熱的鬥爭中去，觀察、體驗、研究、分析一切人，一切階級，一切羣衆，一切生動的活的形式。」（『論文藝問題』）
簡單地說來，這就是我們對於文藝創作過程中思想，感覺和實踐這一問題的理解。既不神秘，更不複雜。

但是，主觀論者對於主觀精神問題是怎樣理解的呢？從他們許多關於這篇文章裡看，一般地說，他們的解釋是非常紛歧而自相矛盾的。有時，他們似乎把牠解釋爲一種正直而勇敢的「人生態度」，例如說：

「提出主觀的精神要求或戰鬥要求，就是要求作家成爲一個有勇氣，正視現實，不以表面爲滿足，執着戰鬥並且追求戰鬥的歷史公民。」（余林）

「第一，他是一種棒喝。「抬起頭來！」從苟安與萎靡中抬起頭來，看一看人生高大的目的和藝術高大的目的，好好的作一個「人」。……第二，他是一種具體的反擊的戰略。」（方然）（而所謂「反擊的戰略」，據解釋即是「振奮」、「振作」、「勇氣」或「嚴正要求」、「豎起脊梁」、「立定脚跟」）

有時，它又被解釋爲一種個人主義的道德力量，例如說：

『推動人生，充實人生，使人生發生光與熱的是什麼？可以極肯定地說：即是愛與憎，友與敵，恩與仇。……爲強烈「愛所強烈肯定的友，以及強烈的憎所強烈否定的敵；向着所愛的毅然獻身的報恩，以及對着所憎的斷然打擊的報仇。……』（舒蕪）

而有時，牠又彷彿是進化論的生存要求，例如說：

『有一點平凡的求生之念，真實的反抗之心，這就是火種，持久燃燒下去，消融冰桶的。『戰鬥』也者，『精神』也者，什麼神秘，有什麼神道！』（方然）

然而，他們却時時又要穿上馬列主義的外套，例如說：

『主觀精神，就是無產階級的主觀精神。』（方然）

『主觀要求，就是指如實地去把握事物本質的要求。』（余林）

『主觀的內容，不就是：政治性與藝術性的統一，世界觀與創作方法的統一，觀點與行動統一，『立場』與『統一戰綫』麼？』（方然）

這些混亂而矛盾的解釋，常常是出現在同一篇文章裏。但是從中間，我們仍可以找出他們的思想根源。當然前述舒蕪先生那套哲學思想，是他們主要的基礎，同時我們也可以看出，這一些話，都可以作爲對於胡風先生所常用那些『生命力』『精神突擊力』等名詞的解釋。這些名詞，本來就極其空泛，解釋起來自然也可此可彼。但是從胡風先生的文章中看來，倒也不是如此混亂，在胡風先生的文

章中，我們可以找到他的一個中心思想：就是他對於文藝的感性作用底認識。

胡風先生說：『文藝創造是從對於血肉人的現實人生搏鬥開始的。血肉的現實人生，當然就是所謂感性的對象。』而『作家應該去深入或結合的人民，並不是抽象的概念，而是活生生的感性的存在。』當然，文藝的本身，在他理解，也是『活的感性表現』。因此『在對於血肉的現實人生的搏鬥裏面，被體現者被克服者，既是活的感性存在，那末體現者克服者的作家本人底思想活動就不能够超脫感性的機能。』並且『一定得化合爲感性的機能』。於是，在作家『體現對象的攝取過程，但也是克服對象的批判過程』中，『批判的精神必得從邏輯的思維前進一步，在對象底具體的活的感性表現裏把捉牠底社會意義，在對象底具體的活的感性表現裏面溶注着作家的同感的肯定，或反感的否定精神。所以體現對象的攝取過程，就同時是克服對象的批判過程。這就一方面要求主觀力量的堅強，堅強到能够對血肉的對象搏鬥，能够對血肉的對象進行批判；；另一方面，要求作家向感性對象深入，深入到和對象的感性表現結爲一體；；由這得到可能，使他創造出來的藝術世界，正是歷史真實在活的感性表現裏的反映，不致成爲抽象概念底冷冰冰的繪畫演義。』（*逆流的日子*）

這就是胡風先生所說的：『在文藝思想鬥爭要求上，首先要提出這一個基本要求。』
這也就是主觀論者文藝思想上一個中心出發點，一切理論是從這而來的。

這裏牽扯的問題太多，我們只提出兩點來討論：

第一，是感性力量 and 思想認識在文藝創作上的作用問題。

第二，如何理解感性和感性力量的問題。

就第一點說，胡風先生指出對於作家、人生、人民與客觀世界，都是感性的對象，如果是指這些都是可以具體感覺的對象，那當然是對的，但是他爲什麼不更完整的說是認識的對象呢？因爲所謂感性的對象却並不是僅靠感性的力量就能得到完整的認識，這是非常明白的。其次說，作家的思想不能超脫感性，這也是對的，因爲理性與感性本來就不是分離的，尤其所謂超脫感性的形象思想，根本就不存在，但有什麼必要說，作家思想一定得化合爲感性機能呢？這裏我們可以看出，胡風先生實際上是把『思維』看作一種靜觀，看作一種死板而無生命的東西，而感性才是活生生的，所以說，前者『必須更進一步，在對象具體的活的感性表現裏』，才能『把握社會的事物』；思想『必須化合爲感性的機能』，才能成爲批判的力量。這恰和感覺主義的經驗論者一樣，在感覺和概念之間掘開了一條鴻溝，而不理解列寧所說的，認識和反映『不是簡單的，不是直接的，不是整體的反映，而是許多抽象，思考，概念，法則等等底形成過程。』而且，我們還可以看到，胡風先生似乎把認識的過程，顛倒過來，不是由感覺上昇爲思維，而是從理性的認識前進到感性的認識，從邏輯的思維前進到感性的深入，『更深刻滲透於事物，反映事物本質的』不是像列寧所說的，是思維，而倒是感性機能本身了。所以胡風先生說：『在現實生活上，對於客觀事物的理解和發現，需要主觀精神的突擊。』（『在混亂裏』）

在這樣理解下，縱然胡風先生聲明了『感性的對象，不但不是輕視了或放鬆了思想的內容，反而

是思想內容更尖銳的更活潑的表現。」但實際上，却是把思想的作用抑貶到感性作用以下去了。作家不是藉思想與思想方法去具體研究他的對象，而是憑藉其感性機能去感受萬物，而所謂批判的意義，也貶降為僅僅是作家「同感精神的肯定與反感精神的否定」了。因此，對於作家所要求的，主要不是思想的改造和對羣衆關係的改變，而是強烈的感性機能；主要不是在實踐中從觀察、比較、研究去具體認識他的周圍世界，而只是藉這種精神力量去進行所謂「血肉的搏鬥」，而這種力量，也即是所謂精神突擊力。

另一位理論家方然先生說的更乾脆：「只提出『實踐』與『認識』，那是空洞的；只提出『階級立場』那也算不得深入的解釋——怎樣通過進步的立場？怎樣成爲藝術的呢？」他回答說：只有「強韌的戰鬥精神」。所以「精神」是高於一切，決定一切，而毛澤東也只提出了「實踐」「認識」「立場」等等，在他們看來，當然也「算不得深入的解釋」了。

就第二點說，主觀論者既然那樣強調感性力量，那麼他的內容是什麼，如何去取得這力量呢？照我們理解，人是通過感覺去接觸世界，而只有在社會實踐中我們才能深刻認識事物的關係與本質；在實踐過程中，我們纔能有更深度與豐富的感受性。但主觀論者既然忽略了思想意識對於領導革命實踐的意義，把感性活動和具體的實踐分開，進一步把感性活動轉化爲主觀的感受力量，再一化而爲主觀精神、人格力量、道德力量等等，於是不僅唯論物被取消了，階級觀點也被取消了。在這樣情形之下，自然不得不歸結到作家的感性機能問題上去。作家爲什麼不能創造出有力的作品呢？因爲是作家感覺

麻木了，作家爲什麼不能深入到龐大人民中去呢？因爲是感性機能衰退了。彷彿文藝衰落與強旺的原因，是一個作家感性機能的強弱問題，或生命力的強弱問題，這樣就把問題從社會學的觀點，扯到生物學的觀點上去了。這和舒蕪先生的哲學理論顯然是一脈相通的。

二 關於主觀的階級性

在我們看，所謂作家主觀問題，基本上既然是個作家的思想問題，因此就不能不從思想基礎的階級關係上去認識。在我們看來，任何階級的人，都可以有強或弱的主觀精神，反動階級的人，主觀精神愈強，反動作用也愈大；小資產者的主觀精神，如果作爲其自己階級意識的集中表現，則一定會妨礙他向人民大眾的接近和改造。對於這樣的主觀精神，我們非但不要求去發揚，而且要求去破壞它。正如毛澤東說：馬列主義『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、爲藝術而藝術的、貴族式的、頹廢的、悲觀的，以及其他種種非人民大眾非無產階級的創作情緒。』這裏所謂創作情緒，自然也就是文藝的主觀精神，這種主觀精神『應該澈底破壞他們，而在破壞的同時，就可以建設起新的東西來。』

一般地說，小資產階級作家，帶着他原來的思想感情，走向勞動人民的世界，他的感覺往往是並不正確，並不健全的，僅僅憑藉其強烈感性機能去進行對現實的搏鬥，這可能會產生危險的結果。喪喪軍之所以自殺，可以說是一個很好的例子。所以我們對於小資產階級作家的要求，不能單純是強

烈的生命力突擊力等等，更不是其原來階級的意識強烈表現，而是希望他們能够逐漸摧毀其原來階級的思想，感情，進而取得無產階級與人民大眾的思想感情，只有這樣，他纔可能創造出現實性更強烈的藝術作品。但是這却是一個艱苦而複雜的過程，我們既不容像波格達諾夫那樣機械地去解釋階級與意識的關係，以爲什麼階級就只能有什麼樣的意識，也不容向一切小資產階級出身的作家，憑空地要求他立刻拿出一個完整的無產階級的主觀精神來。人的思想是決定於人的社會經濟關係和他個人的具體生活條件，這一切都是千變萬化在不斷發展着，因此，我們必須從具體情形中間，去認識一般作家的思想內容和其發展過程，以及癥結之所在，從這裏去提出問題和如何解決的具體任務。這即是思想改造的問題，更明確說，即是從一個階級移向別一個階級的問題。

主觀論者則是從主觀精神的強弱觀點上出發的，所以舒蕪先生說：

『問題的真相是在於生活的力量，在人生戰場上的強與弱，勇與怯之分……可是這強弱勇怯之分，也並非天生不改的。人生戰鬥中的強者勇者，並不定是飛刀吞劍，倒山移海之人。他的勇氣實來自生活的熱愛；所以對於任何足以麻痺生活，腐蝕生活，毒害生活的東西，無論存在別人身上或是自己身上，都不能稍微忍受，都非竭盡全力消滅他們不可；正因爲每個人最勇敢的時候，大抵都在保衛他的愛人的時候一樣。唐吉訶德自稱他的力量得自安琪兒的確，能使那麼一個衰弱的人做出那麼多的高貴的勇敢的事，只有愛神祝福才辦得到。』（『論溫情』）

連唐吉訶德都搬出來了，這是什麼階級論者呢？然而假如你說他們不是階級論，他們決不承認

的，因為他們再三說過，『我們所說的主觀精神，就是無產階級的主觀精神』等等，可是他們對於階級的理解是怎樣的呢？

我們不妨再引舒燕先生一段論階級意識的話：

『所謂階級意識，只是一種抽象的，典型的東西，而與具體的人與具體的思想情感不同。換言之，即沒有任何一個具體的人，有如理論所分析的階級意識的。……具體的人其生活不能是純粹的「本階級的生活」，其所接觸的人物事象，也不能是純粹的本階級的人物事象，其具體的思想情感也就在這複雜生活的接觸中形成，所以其本身也不是那麼純粹。……』（『論主觀』）

舒燕先生表面似乎站在反對機械論的觀點上，而實際上却正是反對了階級論的觀點。階級意識在他看來，不過一種理論上的名詞，具體的人具體的思想情感却又是一回事。這和他的哲學理論是一貫的，他抽去了歷史中具體的社會經濟關係，只看到了單純人與人的關係，只看到了具體的「人」，而沒有看到具體的歷史的「人」，社會的「人」。他以爲，因此人的接觸事象既然是多方面的，他的意識自然也是多方面的。這是非常荒謬的說法。思想情感並不單是『由複雜生活接觸中形成』，主要的是在人的經濟生活與經濟關係中形成，經濟基礎對於人的意識的關係，固然不是像機械論者看得那麼死板，但是並不能因此就否定是主要的決定契機。社會關係是不斷在變動的，因此人的意識也是不斷在變動和發展，在這中間各階級的思想意識可以有互相滲透互相影響的作用，所以百分之百的純粹某階級意識的人確是很難有，但是其基本的意識終是離不開他一定的經濟關係，這是必然的。如果抽去

了經濟關係的基礎，則根本就無所謂階級論，也根本不需要在理論上說什麼階級意識了。而其他先生們又再三聲明，他們所要求於作家的正是無產階級的主觀精神，這豈非自相矛盾了麼？

主觀論者的其他先生們雖然似乎很強調階級，但是一考察他們所理解的內容，却仍然和舒蕪先生是一樣的。例如阿瓏先生在一篇『略論吵架與求愛』中說：『在今天的階級社會當中，生活就是鬥爭，生活之所以是鬥爭，就是由於今天牠是會有階級性質在裏面。』因此他就認為吵架和求愛，既然都是生活戰鬥，所以也即是階級鬥爭，甚至，黃包車夫和乘客的吵架，也即是階級鬥爭，這種似乎極左的說法，實際上是把馬列主義最拙劣的庸俗化了，把偉大的歷史行動意義貶降了，結果同樣是取消了階級鬥爭的意義。這原因何在呢？和舒蕪先生一樣，由於抽去了社會底經濟關係這一基礎，把入與人的倫理關係，代替了社會的階級關係。因此主觀論者的理論，講來講去，總不外一個人做人態度的問題，主觀精神強弱的問題，而且把這作為文藝上貫串一切的問題來看待了。

從這裏，也看到胡風先生和其他先生所說的自我鬥爭，和我們所說的思想改造是不同的，胡風先生所謂自我鬥爭，是作家和人民一種對等地迎合和抵抗的鬥爭，『作家的主觀，一定要生動地表現出或迎合或選擇或抵抗的作用，而對象也要主動地用它的真實性來促成，修改，甚致推翻作家或迎合或選擇或抵抗的作用。』因此，他一方面要求作家深入人民，同時又警告作家不要被人民的海洋所淹沒，而在我們，這個思想改造，正是一種意識上的階級鬥爭，有如毛澤東所說的『長期的無條件地全身心地到工農中去』，小資產階級意識必須向無產階級『無條件的投降』，它不是對等的鬥爭，而是從一

個階級走向一個階級的過程。

三 實踐與改造過程

作家的主觀，固然是個重要的問題，但却不能僅從主觀觀念本身去解決。馬列主義者是思想與實踐的統一論者，因此，作家的主觀問題必須在客觀社會實踐中才能得到改造與提高。我們的問題的提出，不應是憑空地向作家去要求甚麼樣的主觀，而應該具體的要求作家去怎樣實踐，怎樣從實踐去取得所要求的主觀。所以毛澤東在《論文藝問題》的引言中，固然首先提出作家的立場問題，態度問題等，而在解決這些問題的結論中，却把問題中心移到為羣衆與如何為羣衆這個根本問題上來，這是很明白的。

革命的實踐，以及在實踐中改造思想，並不是像人們所想像的那麼簡單容易。只是口頭上或理論上承認為工農兵，並不能算已經取得正確的立場和觀點，必須在實際上，在行動上，看他們是否真正為工農兵在服務，因為「只有在一種嚴肅的負責的實踐過程上，才能一步進一步懂得正確的立場，才能一步進一步去掌握正確的立場，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。」

小資產階級作家要從他們自己階級走向另一階級，這是脫胎換骨的事，決非單純憑藉其原來階級的感性機能所能解決。首先，就接近工農兵來說，也不是那麼簡易的事情。即在延安的作家們也直到

一九四三年以後，才真正的懂得這個道理；而在非解放區作家，客觀困難更多，方式也不能那麼直接，但不管如何困難曲折，一個革命作家却只有堅持這條道路，一步進一步的走去，才有他的前途。其次，也不是一到羣衆中間，思想問題就能澈底解決，『要澈底解決這個問題，非有十年八年的長時間不可。』爲什麼呢？就因爲每個小資產階級作家的靈魂深處，都有一個『小資產階級的王國』，要摧毀這個王國，是好不容易的事。毛澤東在『論文藝問題』中曾經親述了他自己思想改造的經歷。像他那樣一個堅強的人，也是在參加革命，同工農兵在一起以後，才逐漸熟悉他們，他們也逐漸熟悉了他，而只在這時，他纔敢說，『根本變化了資產階級學校所教給我們的那種資產階級與小資產階級的感情』。而現在一些狂熱的小資產階級知識份子，憑着自己一些激情，一些幻想，就狂妄地自誇爲『一開始就和人民血肉聯繫着』，讀一讀毛澤東這話，他們不會覺得臉紅嗎？

所以，我們所說的實踐，就是切切實實爲工農兵做點實際工作（即使不是文藝工作），向他們學習生活知識，熟悉他們的生活與言語，思想與情感，在集體的革命隊伍中，不斷的鍛鍊自己，改造自己，這『需要長期甚致痛苦的磨練』，才能真正和羣衆打成一片。固然，對於作家們提出這樣的要
求，應該是有步驟的，有區別的，對於某些處境困難的作家，可以有種種的方式和道路，並不能作一律的要求，但是，在革命文藝運動上，走向工農兵，却不能不作爲一個基本方向來提出，這絕不是主觀論者用『前線主義』一語所能嘲笑；而且就在目前，隨着革命形勢的迅速展開，非解放區的大批知識份子和作家，已經堅決地選擇這樣的道路了。而余林先生們竟在這時提出前線主義的諷刺，試問這

是怎樣的含義呢？

小資產階級知識份子，常常帶着一種誇大狂，以爲天下只有自己才是有了最高度的革命熱情，只有自己在背着時代苦難的十字架，其實這只是一種自我陶醉。魯迅先生曾經坦直地自我批判說：「我時時說些自己的事情，怎樣在『碰壁』，怎樣地在做蝸牛，好像全世界的苦惱，萃於一身，在替大眾受難似的，也正是中產階級的壞脾氣。」魯迅先生這話，是極令人感動的，倘若今天連魯迅先生那一點精神都沒有，只是憑着一點個人的激情，便以爲是在和人民大眾作精神擁抱，以爲就能『深入到和對象感情表現結爲一體』，老實說，這不僅是自欺之談，而且恰會阻礙了自己更進一步深入羣衆的實踐。

而主觀論者，却正是這樣把作家的羣衆鬥爭實踐的意義，降貶爲單是作家做人的問題了。照余林先生們理解，『作爲革命戰鬥員的作家』本來就是『到處和人民在一道』，『他一開始就和人民血肉地聯繫着的』，『他原來就是和人民結合着的』，既然如此，那末『論文藝問題』中，作爲中心問題提出來的『與羣衆結合』的任務，在他們看來，根本就等於廢話。而在他們看來，問題不在與羣衆結合，也不在鬥爭實踐，講來講去，依舊是抽象的『主觀精神』『人格力量』，有了這個，則『生活無處不在，戰鬥也會無處不在』，連吵架求愛都是階級鬥爭；沒有這個，即是在工農兵羣衆中工作，也是白費力氣，毫無用處。試問這和馬列主義，和毛澤東文藝思想有什麼相干之處？這不僅是不肯動一動屁股的小資產階級的自誇，而且也是自欺！這套理論，恰恰是替革命戰線上的退却者找到一個很好

的辯解：我反正已經和羣衆結合在一起了，我反正已經在日常生活中戰鬥了，那又何必千辛萬苦再到工農羣衆中去磨鍊呢？所以，儘管在文字上，他們是如何強調實踐，而在這樣理論下，實踐的要求恰恰是在主觀精神的要求中被融解了。

黑格爾說過：『不到水裏去，游泳是學不會的。』這是說，認識論的基礎是在認識的實踐。這一點，是和馬克思主義相符合的，而胡風先生却補了一句：『游泳須在水裏，但在水裏並不就等於游泳。』自然，這句話是非常合乎形式邏輯的。但是這和我們所謂實踐的意義有什麼相干呢？黑格爾說的是學游泳，不是爲了學游泳，又何必到水裏去呢？我們說到人民羣衆中去與人民結合，當然也是指去工作和學習，誰也沒有這樣說過，似乎只要到了工農羣衆中，就百事大吉。撇開實踐，這話又有什麼意義呢？胡風先生這個說法，是爲了解釋他上面一段話而說的，即是：

『說作家要深入人民，說作家要與人民結合，然而又怎樣深入，怎樣結合呢？當然，首先要求一個戰鬥的實踐立場和人民命運的實踐立場。』

從表面看，這說法似乎是很對的，作家並不是被誰強迫到人民中間去，當然他自己應該先有實踐的要求。但是問題是在這個實踐的要求是否即是所謂『和人民命運的實踐立場』呢？如果是的，那麼作家又是如何首先取得這樣的立場呢？而這個要求是否即是絕對的決定因素呢？

從前引毛澤東的話中，分明指出，只有在實踐過程中才能一步進一步的明白和掌握正確的立場，而胡風先生則要求作家在實踐之前，首先就要具有這樣的立場，這又豈非矛盾了嗎？

問題仍是在階級的觀點被混淆了。照我們的理解，思想和實踐的關係，是依照螺旋式的形態發展的。思想從實踐中發展，反過來引導着實踐前進，而在實踐過程中又發展為更高級的思想。舉例來說，革命小資產階級的作家，大抵是帶着一種對現實不滿，對舊社會的反抗而走向對革命的追求。這種主觀的要求，主要是從他原來階級的矛盾中生長出來，如遭受了舊社會的壓迫，或經濟破產等，基本上仍是由於客觀所決定，當然主觀的能動作用往往也是重要因素之一，例如受了進步思想的影響等等。對於這樣的要求，毫無疑問，我們不應該肯定它，而且應該引導它到革命中來，思想啓蒙運動即是根據於這要求而提出。但是，第一，我們並不要因此就把這種革命的要求，即誤認為是無產階級的戰鬥立場，或與人民共命運的實踐立場，我們應該指出，這還是站在小資產階級立場上對於革命的追求，這種立場，在引導走向革命中，是應該肯定它，而在參加到工農大眾的革命實踐過程中，又要反過來否定它的小資產階級的內容，這才能使它變質而發展成爲真正無產階級的立場，也即是真正和人民共命運的實踐立場，這即是從一個階級到另一個階級的辯證發展，也即是向更高階段的發展。

第二，我們也不要以爲這種小資產階級對革命的實踐要求，就是與人民相結合的決定因素。小資產階級對於革命的追求或對於工農大眾的同情，最初往往是出於個人主義的立場，因此真正和工農大眾結合之間還存在着相當距離，如果沒有積極的領導和在實踐中積極改造，則仍然可能停留在空想的追求上，而最後終於碰壁而回。有如恩格斯所說：「……同情無產階級而反抗資產階級的著作家們，當其批判資產階級時，用小資產階級的及小農的尺度，及以小資產階級的見地保衛工人的事業，是當然

的。於是形成小資產階級式的社會主義。一也即是所謂空想的社會主義。這種空想的革命家，也何嘗能說他沒有強烈的主觀精神，但是因為不能在實踐中進一步去與羣衆結合，終於失敗了。在近幾十年來的中外文藝界情形中，也並不乏這些失敗或退却了的例證。這並非像舒蕪先生所說由於他們主觀作用的中斷或偏枯，而是由於遠離羣衆鬥爭而無法突破其原來階級的局限；而相反的，我們也看到一些原來完全站在資產階級的藝術立場底作家，如聞一多先生等，終於因為參加了實際民主鬥爭，而否定他原來的思想，逐漸接近到人民大衆的立場上來。這可以見到，作爲思想發展的基本契機的，仍在於實踐，而不是什麼人格力量等等。這是很顯然的。

根據上述的分析，所以在今天革命形勢日益發展中間，我們要求於作家的，使文藝運動更加強服務于革命事業的，主要是應該放在如何去幫助一切具有反抗反動勢力、追求進步、追求革命的作家，如何具體地引導他們到革命戰線中來，如何在羣衆鬥爭實踐中得到改造、充實與提高，最後成爲真正革命大衆的文藝家。而在這裏，毛澤東所提出爲什麼人服務，如何解決個人與羣衆的問題等，便不能不是中心的問題……。

這樣就又歸結到最初的分歧上去，即是：我們是從客觀實踐出發的，而主觀論者則是從主觀要求出發的。

四 結 論

無論從哲學觀點或文藝觀點上，我們都可以看出主觀論者理論的一個根本錯誤，即是他們把歷史唯物論中最主要一部分——社會物質生活關係忽略了。因此也把馬克思學說最精彩的部分——階級鬥爭的理論忽略了。離開了社會階級的點觀，僅從人的主觀能動作用一點上，去認識主觀問題便產生了一連串的錯誤，這和經驗論的哲學思想有若干相似之處，另一面，恐怕也多少受了魯迅先生早期思想所影響，魯迅先生在『文化偏至論』和『摩羅詩力說』中所表現的思想，實際上是和主觀論者的理論頗相近似的。例如『……唯有意力軼衆，所當希求，能於情意一端，處現實之世，要有勇猛奮鬥之才，雖屢踏屢緩，終得現其理想，其爲人格，如是焉耳……試以人丁轉輸之時，處現實之世，使不若是，每至舍己從人，沉溺遊波，莫知所屆，文明真髓，頃刻蕩然，惟有剛毅不屈，雖遇外物而弗爲移，始足作社會枝幹，排斥萬難，眈勉上征，人類尊嚴，于此攸賴，則具有絕大意志力之大定耳。』這和主觀論者所謂人格力量，不正是相同嗎？但是魯迅先生却明白指出，這是叔本華，尼采等的學說，而主觀論者，儼然以馬列主義自命，這是他們真偽不同之點；其次，魯迅先生思想正如瞿秋白所說：『在當時尙有革命意義』，而主觀論者今天重來提倡此種思想，則就遠落于現實要求之後，而和魯迅先生整個的精神是相反的了。

但是我們也應指出，即主觀論者的這些理論，是計對着抗戰中後期文藝上教條主義的傾向而提

出，這在動機上說是很好的，因此這種思想在反抗黑暗的意義上，未始沒有它的作用，即在今天，也不應完全抹煞它某種程度的作用，但是由於他們只把病象當作病源，沒有更深入去追求這種現象的社會原因，同時也不是從現實革命形勢發展與要求上去把握問題，他只是以一種小資產階級的思想去對待另一種小資產階級思想，因此，不僅不能解決問題，而其本身思想也成爲一種偏向。這種偏向的發展，和馬列主義與毛澤東文藝思想是相矛盾的。但是主觀論者，却又處處以馬列主義的文藝思想自命，因此對這些問題的澄清，在我們便不能不是必要的了。

文藝創作與主觀

喬木

一 文藝究竟是表現什麼的？

一般地說，文藝是客觀現實的反映，它所表現的是現實的真實，所有革命乃至進步作家都是在，或自認爲是在這一基本方向下，從事創作的。

但在我們革命文藝的發展史上，儘管一開始就肯定了這基本方向，各式各樣的偏向依然是存在的。其中，最顯著的是公式教條主義的偏向。很明白的，這種公式教條主義發展到極端，勢將根本否定文藝反映現實的這一基本方向。文藝不是社會問題的演義，抽象概念的圖解——教條主義必須反對，這是沒有人不贊成的。但是拿什麼去反對公式教條主義呢？求之於形象，求之於典型，民族形式，大眾化，從某一個側面上說都帶着反教條主義的意味；但不管這些理論或運動本身的成就如何，無可否認，新文藝作品，直至現在依然存在着很多缺點和偏向；例如作品中的形象，往往只是沒有生命的表

面的形象，整個作品不能動人，更無從發揮文藝作品應有的教育和提高的作用。

爲了批評這些偏向，指出：文藝創作如果爲表現出當前歷史和現實的真實，它就不僅要表現出客觀對象的「外延」，而且要表現出它的「內涵」，不僅要表現社會的變革過程，而且要表現出人物的性格等等——這，一般地說是必要的。

但從此就下一個全面的結論，認爲文藝底對象是「活的人，活人的心理狀態，活人底精神鬥爭」（胡風：逆流集，三九頁），它的任務「是要反映一代的心理動態」（同上，一二頁），「文藝底戰鬥性就不僅僅表現在爲人民請命，而且表現在對於先進人民底覺醒的精神鬥爭過程的反映里面了」（同上，一七頁）；這是值得討論的。

這個問題值得討論；這倒不是因爲「心理狀態」、「精神鬥爭」這一類的字眼有什麼可怕，好像一提到個人就想起了個人主義，一提到心理狀態就想到心理分析，一提到精神鬥爭就想到唯心主義似的，誰也不應該這樣的武斷。這一些——「活的人」，「活人的心理狀態」，「被壓迫者或被犧牲者的精神狀態」，「覺醒者或戰鬥者的心理過程」，都是客觀現實的一個側面，爲表現當前歷史的真實所必需。誠如「逆流集」的作者所說：「不能理解具體的被壓迫者或被犧牲者底精神狀態，又怎樣能夠揭發封建主義底殘酷的本性和五花八門的戰法？不能理解具體的覺醒者或戰鬥者的心理過程，又怎樣能夠表現人民底豐沛的潛在力量和堅強的英雄主義？」（同上，二十二頁）

但，僅僅「理解具體的被壓迫者或被犧牲者的精神狀態」，就能「揭發封建主義底殘酷的本性和

五花八門的戰法」了嗎？僅僅「理解具體的覺醒者或戰鬥者底心理過程」就能「表現出先進人民底豐沛的潛在力量和堅強的英雄主義」了嗎？而且，如何纔能「理解具體的被壓迫者或被犧牲者底精神狀態」呢？如何纔能「理解具體的覺醒者或戰鬥者的心理過程」呢？更重要的是：「理解具體的覺醒者或戰鬥者的心理過程」也好，「理解具體的被壓迫者或被犧牲者的精神狀態」也好，表現「活的人，活人底心理狀態，活人底精神鬥爭」也好，但文藝究竟爲什麼要表現這些，表現這些的目的是爲什麼呢？爲了表現它而表現它麼？如果說，文藝的基本任務就是「反映一代的心理動態」，但「一代的心理動態」究竟是什麼？爲什麼要反映它？爲反映它而反映它麼？

理解活的個人及其心理狀態重要，爲什麼理解活的羣衆及其實際鬥爭就不重要呢？而且活的個人及其心理狀態也祇有當生活在活的羣衆（社會關係）及其實際鬥爭（階級鬥爭）中才能被正確的了解，因此，即便是承認了表現活的人及其心理狀態是文藝的首要任務，爲了達到這目的，作家仍必須更深入地表現社會生活和階級鬥爭。決定的問題還不在此，決定的問題是個人和社會，個人的心理狀態和他的生活鬥爭——這兩者之間的關係：究竟是個人的存在決定社會的存在呢？還是社會的存在決定個人的存在？是個人生活鬥爭決定個人的心理狀態呢？還是個人的心理狀態決定個人的生活鬥爭？人們可以說，從一粒沙中看到一個世界，從一個人的靈魂看整個時代的動向；但應該想一想：真的只從一粒沙中可以看到一個世界嗎？真的一個世界只有從一粒沙中可以清楚地看到嗎？真是每一粒沙中

都有一個完整的世界嗎？而且更應該想一想，表現這『沙中世界』（『一代的心理動態』）究竟是爲了什麼呢？

這都是些不得不加以嚴重考慮的問題。事實上一旦把文藝的對象規定爲『活的人，活人底心理狀態，活人底精神鬥爭』，它底任務規定爲『反映一代的心理動態』，就不可避免地會在實際上產生各種不健康的創作傾向和批評傾向。例如：一切爲了表現活人的心理狀態或精神鬥爭，而這一個活人所從事的具體生活與社會鬥爭，就變成了爲表現這個人的心理狀態和精神鬥爭的手段；這樣，他的心理狀態就好像是一幅相片，他的具體生活和社會鬥爭却變成一架無關重要的鑲着這相片的鏡框了。生活和精神的關係，本來就不是相架和相片的關係，一定要把它變成這樣的關係，勢必破壞了這兩者——生活鬥爭和心理狀態的真實性。又例如，既然人的心理狀態是文藝表現的主要對象，那麼，心理狀態最複雜或精神鬥爭最激烈的人大概就是文藝創作最好的題材，寫這種對象才是真正的現實主義，而那些不寫複雜心理狀態而主要寫政治鬥爭的作品，都可被派定是公式主義了。最後，『一代的心理動態』多麼具體而微，但却又多麼空洞無邊，假如有人把這句話拿來索興否定新文藝的革命的功利性，從而事實上走上了精神重於一切的道路是不是有可能呢？

這一類可能發生或已經發生着的創作傾向和批評傾向顯然是一種不健康的風氣；最低限度是不應鼓勵的。

一一 文藝創造從那裏開始？

既然文藝是現實的反映，那麼文藝創造的活動就必得從作家從「血肉的現實人生的搏鬥」（逆流集，二十二頁）開始；但「血肉的現實人生」的實際內容究竟是什麼呢？

「在現實鬥爭裏面，法西斯主義和封建主義在進攻，在肆虐，民主的力量或人民力量在受難，在崛起。這是一個繼往開來的總結性的歷史鬥爭，它底意義流貫一切的社會領域，即使在最平凡的生活事件或最停滯的生活裏面，被這個鬥爭要求所照明，也能够看出真槍實劍的帶着血痕或淚痕的人生。」（同上）

最平凡的生活事件和最停滯的生活場面，在今天的中國是不是和現實的政治鬥爭、羣衆鬥爭、階級鬥爭一脈相通呢？在最廣泛的意義上，是相通的；例如，任何一個人的平凡生活都和當前的政治有關，任何一個具體的被壓迫者和被壓迫羣衆有關，一個人對一個人的態度反映着一定的階級關係；但假使有人因此就認爲祇有具體的平凡生活才是最真實的政治，從而把政治還原爲平凡的生活事件，羣衆還原爲個別的被壓迫者和戰鬥者，階級鬥爭還原爲個人對個人的態度，那將是大錯而特錯。

危險表現在兩方面。對於作家，這種說法會被理解成什麼樣的生活是不重要的，重要的是生活態度；問題的重心不是具體地生活在這一個階級或是那一個階級的客觀事實，而只是作家對待平凡生活

的主觀態度。從而就從根本上否定了「血肉的現實人生搏鬥」的意義；有如游泳，將沙作水，一無所成。

例如抗戰初期，就出現過這樣的論調：

『到處都有生活，不管是前線和後方，當前問題的重心不在於生活在於前線和後方，而是在於生活態度。』（于潮：方生未死之間）

這種思想好像是爲了智識份子如何和人民結合的課題而提出的，但實際上它取消了和人民結合這一基本命題。假如小資產階級的作家，過什麼樣生活的客觀事實不重要，重要的是他如何生活的主觀態度，這不是取消了作家和人民結合的基本命題是什麼？這是一種危險。

這種思想反映到創作理論上，就必然形成一種傾向，認爲『寫什麼』不是重要的問題，重要的問題是『如何寫』。假如政治是無所不在，在個別的受難者和戰鬥者身上，就能看到被壓迫羣衆的苦難和戰鬥羣衆的雄姿，假使個人對個人的態度當中就包含了階級對階級鬥爭的縮影，基本上要表現羣衆政治及其方向的作家，爲什麼一定要努力去寫實際的政治事件，羣衆鬥爭和階級鬥爭呢？

『……批評家所探尋的不僅是「寫了什麼」，而且是「怎樣地寫了」，尤其是「在怎樣的精神要求裏面寫了」的問題；因爲，一切事物都和真理相通，問題只在於是不是說出了那相通的路徑，只在於是不是爲了說出那相通的路徑。』（逆流集，三三頁）

事實上，不是這麼方便的。不管一個小資產階級作家在他的個人生活範圍內的主觀態度自以爲如

何正確，對現實人生搏鬥的意志自以爲如何堅強，假如他不真正的走到工農羣衆及其鬥爭中去，他是不能和人民結合的；在這種情況下，他就不可能真正表現出人民鬥爭的真實，而他那自以爲正確的人民立場（主觀）必然是抽象的，不能解決問題的。說一切事物都和真理相通，問題只是在於說出了那相通的路徑，和是不是爲了說出那相通路徑而寫——其用意無非是說，一個作家只要有了人民的立場，不管寫什麼都能表現出人民鬥爭的真實；其實，小資產階級作家自以爲正確的立場並不那樣正確，而所謂「精神要求」有時根本就人民無關；而且誰能够相信，任何平凡事件都能表現人民鬥爭的真實？

任何自以爲正確的主觀態度和堅強的批評意志，都不能代替一個作家從這一種生活到那一種生活，從這一個階級到那一個階級「血肉」轉變的客觀事實。

三 作家怎樣才能和人民結合？

不管是爲了好好地替人民做事也好，或者是爲了客觀地表現出革命人民的面貌也好，一切革命的作家必須與廣大的工農勞苦羣衆相結合——在原則上，這是一個「地無分南北」的課題。但由於中國革命發展的不均衡，在某一些地區（蔣管區）過去和現在都有人在壓迫革命文藝家，不讓他們有到工農羣衆中去的自由。因此，無論是在評價這些地區過去的文藝成就上，或是規定這些地區目前的具體文藝方針上，不承認或不重視這一限制，運用過高的尺度，或提出過苛的要求，都是不能解決問題

的。

但這裏所談的不是這一類的具體歷史或現實問題，而是一個原則問題，作爲一個一般性的原則問題，作家如何才能和人民結合呢？

首先，很清楚地，沒有一個強烈的和廣大勞動人民相結合的主觀決心，沒有一個作家是能够和人民結合的。但是第一，這決心不可能是憑空來的，而是搞通思想的初步結果。第二，不管這種和人民結合的主觀意志是多麼強，它不可能代替作家和勞動人民相結合的客觀事實。因此，即使具有一定思想內容的主觀精神也不就是作家和人民結合的主要關鍵；假如去掉這一具體內容，一般地強調什麼作家底戰鬥意志的燃燒呀，戰鬥情緒的飽滿呀……不管這種調子唱得多麼高，其結果不是什麼作家和人民大眾相結合，而是小資產階級作家的主觀和廣大的勞動人民的現實之間的距離，愈來愈遠。

其次，假定作家實際上和廣大的勞動人民生活在一起了，向這樣的作家去宣揚，用他們的『全副心腸去貼近他們……和他們結下生死不解之緣，爬到他們心裏，用心去疼他們。』（于潮：『論生活態度與現實主義』）怎麼樣呢？這種主觀願望不能說是壞的，但這種自上而下的恩賜觀點是永遠得不到和人民結合的結果的，因爲小資產階級的心永遠不能真正同無產階級的情。而且，更重要的是，當時的作家，一般地並沒有在實際生活上和勞動人民相結合，這種強調主觀生活態度的論調，在實際上不過是取消了作家和人民結合的基本命題，使作家們各自在他們小資產者的天地裏，自以爲已經深入了人民而已。

那麼，作家怎樣才能與人民結合呢？

『首先當然要求一個戰鬥的實踐立場，和人民共命運的實踐立場，只有這個倫理學上（戰鬥道德上）的反客觀主義，才能够杜絕藝術創造上的客觀主義底根源，但這還只是解決問題的基本條件，猶如游泳須在水裏，但在水裏並不就等於游泳一樣。

『作家應該去深入和結合的人民，並不是抽象的概念，而是活生生的感性的存在。那麼，他們底生活要求或鬥爭要求，雖然體現着歷史的要求，但都是取着千變萬化的形態和複雜曲折的路徑，他們底精神要求雖然伸向着解放，但隨時隨地都潛伏着或擴展着幾千年的精神奴役底創傷，作家深入他們，要不被這種感性存在的海洋所淹沒，就得有和他們底生活內容搏鬥的批判的力量。』（逆流集，二五——二六頁）

到水里去不等於游泳，難道要在沙上學會了游泳，才能下水？下水不等於游泳，假使這是真理的話；那麼，不下水就一定不會游泳（對於那些躺在沙上的人們），是更重要的真理。游泳需要學習，但真正的學習豈不正是在下水之後，才能開始？所有這些問題應該是值得考慮的；逆流集作者把問題那樣的提法，是不是一開始就在實際上產生叫人不必急於下水的後果？

而且，爲什麼要這樣強調下水並不等於游泳這一點呢？因爲擔心人們有被淹死之處。爲什麼會被淹死？原來，海水裏充滿了妖魔鬼怪，人民帶着滿身的『奴役底創傷』！爲什麼不告訴作家，到人民中去，人民的主體是健康的；而却要一再強調，當心啊，他們身上有瘡疤呀，會傳染的呀，不，會毒

死你的呀！因此，要有「批判的力量」，只是具有了「批判」的力量，才能保證你身體的健康，你和人民的關係是「結合」，而不是向人民「投降」，不要被人民「淹死」。逆流集作者把問題這樣的提法，是不是實際上一開始就產生了「拒絕和人民結合」的後果？

人民有沒有缺點呢？

不承認廣大的工農勞動羣衆身上有缺點，是不符合事實的；但在本質上，廣大的勞動人民是善良的、優美的、堅強的、健康的。健康的是他們的主體；他們的缺點，不論是精神上和生活上的，只是缺點，說來這好像是老生常談，但看不見，想不通或者不承認這一點，往往是一個作家拒絕和人民結合最深的根源。這是一。其次，即使說缺點吧，他們的缺點主要的也是剝削者和壓迫者長期統治他們的結果。把人民善良、美德、堅強、和康健的主體置之不顧，而却去強調那些他們自己不能負責的缺點——這可能在實際上產生什麼效果呢？事實上是拒絕乃至反對和人民結合。

人民有缺點，而且可以批判；但在一個小資產階級作家沒有取得這批評的資格之前，他得先受人民的批評，先做羣衆的學生，才能做羣衆的先生，這叫做到人民中去，向人民學習。向人民學習看來是一種很容易的事情，大家都懂得的；其實很多人並不懂得，而且在這里更沒有多少人真正做過。因爲這要求一切革命的作家「長期地無條件地全身心地到工農羣衆中去，到火熱的鬥爭中去」，這不是一件很容易的事情。這是一。

其次，即使是批評人民，也得是真正站在人民的立場，用保護人民教育人民的滿腔熱情來從事這

一批評。不然，所謂對人民及其朋友的批評就很容易混亂了自己的立場而站到敵人的立場，鬧到敵友不分的境地。

最後，說要批評人民，作家究竟拿什麼東西去批評人民呢？

用已經爲作家的主觀所「人格化」了的馬列主義嗎？用馬列主義化了的作家的實踐意志嗎？不，馬列主義是不能人格化的，把馬列主義人格化首先就破壞了馬列主義。作家用以去批評人民的不是作家帶去的什麼思想體系或人格力量，而是在真正熟悉和了解了人民之後，用人民的全體利益，來指導羣衆的局部要求，用人民主體的健康精神，來批評人民「奴役底創傷」。作家的主觀，在這裡不過是把人民本來有的東西，加以集中和提煉，再交還給人民而已。

要作家「長期地無條件地全身心地到工農羣衆」中去，作家的「主觀」不是有被勞動人民「感性存在的海洋」完全淹沒掉的危險嗎？不要緊，讓它淹沒下去，淹沒得愈澈底愈好；祇有把小資產階級的主觀澈底乾淨地淹沒掉，一個革命作家的「革命主觀」才能真正地建立起來。

四 作家如何才能創造出比現實「更高」的藝術？

作家和人民的結合祇是作家反映現實和表現人民的前提；但作家和人民結合的過程並不是作家創作的過程。文藝作品內容是客觀現實的反映，但客觀現實的複製並不就是文藝作品。文藝創作所表

現出來的東西，總要比客觀的現實「多」一點，「高」一點；那麼，那「多」或「高」出來的東西究竟是什麼東西呢？文藝創作不是社會問題的圖解或作家生活的日記；那麼可不可以說，文藝的可貴，主要的並不在於它反映客觀現實的「正確」，而在於它能創造比現實「更高」的東西來呢？

這些問題的提出是好的；但在沒有回答這一問題之前，我們得首先看一看目前中國（蔣管區）新文藝的現狀。目前中國新文藝的現狀是不是已經「正確地」「客觀地」反映了中國人民革命的全部客觀現實，而其主要缺點只是差那「更高一點」的東西了呢？不少人以為是如此；但其實，完全不是這麼一回事。目前中國新文藝的主要缺點（最低限度在蔣管區是如此）不是反映中國人民革命的現實太客觀了，而是：根本沒有認真地企圖去反映這一現實；縱即有所企圖，不是在客觀現實反映得「太客觀」了，而是把客觀現實反映得太主觀了。人們用自以為是革命的小資產階級的主觀，在各式各樣甚至是在相對立的名義和作風之下，去塗抹、歪曲、竄改人民大眾覺醒和鬥爭的客觀事實，把客觀上本來是活的生動的人物寫成麻木不仁，把小資產階級追求和搏鬥的心情放到工人大眾的「心裏」，在本質上，不都是小資產階級的主觀主義的一種表現嗎？不承認或不重視這一基本事實，不從這一基本事實出發，一切對於這個問題的發言，不論其主觀動機如何誠懇和認真，實際上都將一無是處。

要求作家客觀地反映現實，是不是會產生作家只反映客觀對象的外形及其具體活動，而不能表現它的內心及其全部生命呢？不會的，拿寫一個戰鬥者這樣的例子來說吧。戰鬥者具體的生活鬥爭，固然是客觀的存在，他們的心理動態和精神鬥爭對於作家更是一種客觀的存在。用文藝理論的術語來

說，這裏，在基本上只有對象的『內在形象』和『外在形象』之別，這兩類形象對於作家來說，都是客觀的。寫一個戰鬥者的具體生活，固然要求作家有高度的客觀態度，寫他的精神鬥爭和內心生活更需要作家有高度的客觀（實事求是的）態度，不然，作家祇有把他那自以為是人民的但其實是小資產階級的主觀放到人民的心裏而已。事情明白得像一張白紙：創作對象的『外形』是一種不受作家主觀影響的客觀存在，創作對象的『內形』也是不受作家主觀影響的客觀存在；既然都是客觀存在，作家表現它就實事求是地去觀察它，熟悉它，不要憑自己的主觀傾向去歪曲它。因此假如我們新文藝作品中有『冷淡的形象，麻木的感情和虛偽的聲音』的現象，那絕不是因為作家『太客觀』，而是因為基本上作家不客觀，太主觀，不熟悉他對象的全部生命，從而不能反映出對象的全部客觀現實（它的全部生命）；在客觀現實中，一切都是豐富的，生動的，真實的。在這一意義上，我們新文藝目前主要的缺點不是『太客觀地』反映了現實，而是太主觀地反映了現實，或根本未反映現實；我們作家的『主觀』太多，我們作品中的客觀真實性太少了。

但是不是說，問題祇是反映現實的客觀或不客觀的問題，作家的主觀祇有太多或者太少的問題，或者說根本沒有問題了呢？不是的，我們說作家的『主觀太多』，其意義也不是『一般的主觀』太多，而是說作家的小資產階級主觀太多或者太強，正是因為這個原故，才產生了並不去反映人民鬥爭的現實或者歪曲地反映這一現實的傾向，對於這些人，應該大喝一聲，你們的『主觀』太多了（小資產階級的主觀太多了）！我們說，作家要努力去反映——表現客觀的現實，其意義也不是說，從此作

家的主觀可以不要了，這是不行的；而是說，作家努力去掉小資產階級的主觀而逐漸取得無產階級的主觀，因為作家祇有通過這種主觀，才能有真正客觀地表現出現實的真實的可能。

那麼，作家這種正確地認識客觀現實（藝術家的研究和體驗的過程）和表現客觀真實（藝術家的創造過程）的主觀能力是從那裏來的呢？

首先一個作家的認識（體驗）過程和他的創作過程是統一的；在他的生活和創作過程中，一個作家要有正確的分析 and 概括他的活的對象的能力。這種主觀能力是從那裏來的呢？主要的是從他的實際生活來的，他要在實際生活中「觀察、體驗、研究、分析一切人、一切階級、一切羣衆、一切生動的生活形式和鬥爭形式……」。馬列主義的思想只能幫助我們觀察，分析和研究一切的具體對象，它不能代替這種觀察分析和研究的實際工作；而作家這種正確分析和概括的能力，却是從這長期觀察、分析、研究和判斷的實際生活中鍛鍊出來的。

作家同時要有正確地而又是由衷地愛或者恨他所企圖表現的各式各樣具體對象的能力。這種主觀能力從那裏來的？主要的是從作家長期在實際生活中體驗得來的。在這裏，馬列主義的思想只能一般地教育我們愛和恨的主要方向，但它却不能代替我們在實際生活中愛這個應該愛的具體人物，或者恨那個應該恨的具體人物的真愛和真恨的實際生活。而這種正確的愛和恨的能力，却是從那「長期的無條件的全身心地」和人民結合的實際生活中教育（感情也是要受教育的）和鍛鍊出來的。

作家又要有正確地誇張某一些在客觀現實中已經開始實際存在的新生事物的能力。這種能力看來

是最富於主觀性質的。但其實則不然，一部文學史，證明了祇有當一個作家了解全部客觀現實的深度和廣度，他才能具備這種正確地誇張某種新生事物的力量。馬列主義的思想在這裏只能給我們發現這新生事物的一個一般的方向，但它不能代替我們發現這種客觀的新事物的實際工作。

一個作家具備了這一些及其他的主觀能力和相應的實際題材，還不一定就開始創作；那麼，作家的創作熱情該是完全屬於作家自己的吧？在這一一個被資產階級學者認為是最玄妙的烟士皮里純，即「在怎樣的精神要求之下寫」的微妙問題上，有一位強調客觀的唯心論者，說過幾句比我們強調主觀的唯物論者更加唯物的話：

「假如問藝術家的「創作要求」是什麼，那麼，可以說，它沒有什麼別的意思，除掉是：作家爲一定的對象及其形象所吸引，作家完全沉沒到它的客觀對象裏邊直到他用藝術的形象把它表現出來爲止。

「但假使這樣，藝術家就要把客觀的對象變成他自己的東西的話，那麼作家在他主觀的這一面，就必須把他的主觀的個別性及其偶然的特殊性，澈底拋棄，而完全沉浸客觀對象裏去；因此，作爲主觀的作家，不過是一個陶鑄客觀內容的形式或工具而已。

「假使在一個作家的「創作要求」中，只知道作家的主觀是他的主觀，而忘記了作家的主觀是客觀對象所賴以反映及展開其生動活動的器官和工具，那麼，這種作家的「創作要求」必然是一種壞的創作要求。」（黑格爾：美學第一卷）。

這樣，可以看出：客觀的現實本身包含了一切文藝創作的必要因素；而「藝術的加工」不過是作家根據他在現實生活中所提煉出來的規律，使其比如實的反映更有組織，更集中，更理想化而已。因此，所謂更高就不是從現實外面經過什麼單純的主觀力量一般加上去的，而是從現實中提煉出來的真實。

好久以來不少作家鑒於文藝作品沒有動人的力量，提出文藝的特殊性；以為光是反映客觀現實是不能動人的，動人的因素必然是來自作家的主觀；殊不知歷史的真理固然是客觀的，人民的至情（正確的感情）也是客觀的，問題不在於作家一般性的主觀的強弱，而是在作家的小資產階級的主觀及其生活，根本不能反映表現出人民世界的真實——它的真理（作品的思想性）和真情（作品的感染力）。

在這裏有些混亂必須澄清，例如有這樣的說法：

「我們必須指出，藝術家雖然是通過他的藝術手段（言語、教育、線條、色彩）來接觸千萬人的，但假如它在千萬人中發生了強烈的作用，那麼感染鼓動說服了人們的，其實並不是這些語言、教育、線條、色彩，而是表現在這些藝術手段之中的藝術家自己的全部人格。假如一個作品使得千萬人甘心情願地去死的話，那一定是因為這個藝術家在創作過程中自己有甘心情願地去死的情緒和理念的緣故；假如一個作品使千萬人投身入鬥爭，那一定是因這個藝術家在創作過程中，正燃燒着熾烈的奔赴鬥爭的情思的緣故，藝術家永遠不能把自己所沒有的東西給人……」（項黎：論藝術態度和生活）

態度)。

作家自己的全部人格——決定一切的創造過程——表現作家自己所有的東西，假使這一個作家是一個小資產階級的作家（這就是他自己的全部人格），你走去告訴他：他要在創造過程中具有那（自以為）革命的『主觀要求』和『戰鬥情緒』，而且還要告訴他，把他自己所有的東西（他所有什麼呢，除掉他那小資產階級的天地）給人，這種理論在實際上可能產生什麼後果呢？號召小資產階級作家，從他們全部的人格出發，經過了他自以為能使千萬人投身戰鬥的悲壯的創作要求，實際上宣揚小資產階級所有的一切。

更有這樣一種說法：

『文藝的可貴，究竟在於它對現實反映之正確，還是在於它藉正確反映現實而創造它自己那所謂「高於現實」的東西？……而我却認為文藝與其說在「表現出現實的真實」，不如說在於「創造出藝術的真實」……文藝決不能僅僅是現實的複製，無論是單色版、三色版、七色版，也無論所複製的是現實的真實還是現實的虛偽——文藝有自己獨特的天地，那是我們所必須確認的……現實是文藝的泉源，可是文藝根據現實的真實而創造藝術的真實，唯其如此，文藝才有改造現實的能動性。』（史篤：從文藝到哲學）

把反映現實的基本命題，看成是一種創造『藝術的真實』的手段，把『創造藝術真實』和表現『現實的真實』的課題對立起來，要求文藝有自己獨特的天地，好像藝術的世界裏並無正確或不正確的

問題似的，最後回過頭來還要用這種「藝術的真實」來能動地改造我們這一個現實世界；這種理論，不管作者的主觀動機如何，實際上，在今天中國蔣管區新文藝的現狀下，能有什麼後果呢？取消文藝反映現實的課題，取消作家和人民結合的任務，不僅如此，而且要掉過頭來，用小資產階級的面貌，來改造中國人民革命的現實。

「藝術創造」這幾個字快要變成一個拜物教了，究竟所謂「創造」或者「創作」是個什麼東西呢？如果有人已經不喜歡聽恩格斯、列寧講的話，那麼聽聽強調藝術性的人所佩服的托爾斯泰自己的話吧？所謂藝術的「創造」是什麼呢？

「所謂「創造」的過程——這是大家所同有和共曉的一件事——是這樣進行的：一個人朦朧地感覺到一種對他是完全新的東西，他從來沒有聽旁人說過的。那個新的東西使他印象很深，他在談話中告訴旁人，很奇怪地他發現旁人並未看到……他懷疑他朦朧看到的東西，實際上是不是存在，或者是旁人還未看見或感覺這種東西。他用一切的努力使他的這一發現那樣清楚，使旁人和自己都不再懷疑他所看到的新事物是實際存在的……這種發現實際上存在的新事物，並使其對人對己都變得非常明白的過程，一般地說就是藝術「創造」的過程。……」（托爾斯泰·藝術論）。

這樣，所謂「創造」就並不是什麼從無生有而只是發現客觀世界中基本上已經存在的東西而已。承認這一點，並不損害藝術家的尊嚴；把藝術創造過程神秘化的傾向是到了可以收起來的時候了。

自然，作家的主觀在這裡是有它一定地位的；但對於一個革命作家所謂主觀的問題就不是什麼一

般的「創造藝術真實」的主觀能力問題，而是表現什麼樣的真實需要什麼樣的主觀（和什麼樣的客觀生活養成什麼樣的作家的主觀）；硬是有很多人對於革命的現實和人民沒有反映（因為不熟悉現實）和表現（因為並不真的理解和愛人民）的能力，這並不是因為他們一般的主觀不強，而是因為他們小資產階級的主觀太強，那種主觀不夠資格成為表現今天的歷史真實和現實的工具。作家必須進行自我改造。

五 作家應如何進行改造？

作家要進行改造，必須向人民學習。

一般的說，學習和改造是不能分開的；更進一步，應該說，學習就是改造；因為學習是從人民那裏拿一點新東西進來，改造就是作家要把他自己的那點舊東西趕出去，讓從人民來的那點新東西能進來，舊的不肯去，新的要進來——這就變成了一種「自我鬥爭」，即自我改造的過程。

有一種傾向，只強調在羣衆鬥爭（階級鬥爭）中向人民學習，但忽視了：要完成自我改造，單靠羣衆鬥爭（階級鬥爭）中向人民學習是不夠的。爲了糾正這一傾向，指出作家有進行自我鬥爭的必要，是完全適當的。在這一意義上，任何作家和羣衆一道，在戰場上進行的階級鬥爭，都不能代替作家自己在靈魂內進行的階級鬥爭（這就是自我鬥爭的具體內容）。但假如有人從此反過來認爲，祇

有作家的自我鬥爭，才是真鎗實劍，帶着血痕和淚痕的鬥爭，羣衆（包含作家在內）在戰場上所進行的實際鬥爭並不重要，甚至是庸俗的，那就是又走到另外一個極端去了。因爲，所謂靈魂內的階級鬥爭不過是實際階級鬥爭在作家靈魂內的一種反映，離開了前者就談不到後者。而且，一旦離開了實際的階級鬥爭，靈魂內的階級鬥爭根本就無從進行。這就是爲什麼必須一再強調：向人民學習的主觀要求，必須在和人民結合的客觀事實中進行。作家的自我改造又必須在實際的羣衆鬥爭，向人民學習，接受羣衆批評的主要方向之下進行的緣故。

自然，所有這一切都不能代替作家的自我鬥爭——靈魂內的階級鬥爭。那麼，這種自我鬥爭應該怎樣進行呢？

會有人認爲自我鬥爭既然是在靈魂內進行的，那一定是神秘而又偉大，不能或者不容旁人問津的，好像一提起這鬥爭應如何進行的問題，就把這鬥爭的偉大性庸俗化了。事實上並非如此，古往今來偉大作家們的自我鬥爭都能拿來分析和解剖；我們是能從他們那些苦痛經驗中，得到若干教訓的。自我鬥爭既然是作家在靈魂內進行的階級鬥爭，那麼，在基本上它就和歷史上的鬥爭一樣，有其一定方向和法則。

首先，自我鬥爭不能無原則的進行，在鬥爭中作家應該肯定那鬥爭中革命的一面，去反對那落後的乃至反動的一面。小資產階級是一個矛盾的階級，小資產階級作家的自我是一個矛盾的自我，它有革命的（企圖和人民結合的）一面，也有落後的（拒絕和人民結合的）一面，小資產階級作家的自

我改造其所以可能的物質基礎，就在於它有這革命的一面，鬥爭的目的就是要擴大這革命的一面，征服那落後的一面。根據這一點，我們就應該反對那種無原則的沒有明確方向的自我鬥爭，應該肯定指出：不是一切的自我鬥爭都是好的偉大的；尤不應宣揚某一些偉大作家包含着落後內容的自我鬥爭過程。例如杜斯安益夫斯基的自我鬥爭，甚至托爾斯泰的自我鬥爭，其實就沒有必要向今天進步作家或讀者一再宣揚。

自我鬥爭的過程往往是一個苦痛的過程，心靈的苦痛往往是和真實的自我鬥爭分不開的，要進行真實的自我鬥爭，就得要有決心承受這份心靈的苦痛，因為受不了這心靈的苦痛，而去避開真正的自我鬥爭是錯誤的。但，假使有人從此就認為心靈的苦痛和熱情的激盪是自我鬥爭的目的，或者說只有最苦痛才是（自我鬥爭）最真實，從而不知不覺地產生一種欣賞苦痛的心情，甚至為苦痛而苦痛的主觀傾向，那是完全不應有的。應該指出，不是一切自我鬥爭的苦痛都是偉大的，都是值得向讀者宣揚的。

自我鬥爭的過程往往是一個長期的過程，尤其是因為要進行得徹底，往往要更其長期。為了徹底，指出這不是短期可以解決的鬥爭，是完全必要的；但假使有人從此就認為，這是一個永無止境的過程，或者認為只有最長期的，才是最徹底的（自我鬥爭），那就大錯特錯了。事實上，和歷史上的階級鬥爭一樣，為了徹底，它得長期進行，但基本上，它仍應迅速解決。不少偉大的作家只有經過了十幾年乃至幾十年苦痛的自我鬥爭，才走到了完全和人民結合的目的；這種精神是偉大的，值得學習的，但其所以偉大並不在其自我鬥爭的苦痛和長期，而是在於他的自我鬥爭有一定的目的，而且進

行得真實和澈底。我們應該學習這些偉大作家，例如羅曼羅蘭的這一部份，但我們絕不應鼓勵作家去機械地模仿他的自我鬥爭的全部過程，好像每一個人不做一次約翰·克利斯朵夫式的追求就不可能達到羅曼羅蘭的終點似的。

最後，自我鬥爭得最澈底的人往往是轉變（和人民結合）得最澈底的人，在這一意義上，澈底的自我鬥爭是可貴的；但雖如此，嚴格意義上的自我鬥爭（階級轉化）只是一個手段而不是目的。達到什麼目的呢？爲了完全和人民相結合，爲了建立起一個心甘情願地爲人民做事的人，爲了建立起一個能够正確地表現革命真實的作家的主觀。

一個革命作家的革命主觀是重要的，但儘管重要，它在任何意義上，不能是藝術創造的泉源，它只能是藝術創造的一個工具。

要革命作家的主觀努力成爲正確地表現革命真實的工具，不是有損於作家主觀的尊嚴嗎？不要緊，這是不足慮的；值得担心的倒是有一些作家的主觀連做「這個工具」的資格都沒有，或者根本不想有。

堅持「腳踏實地」的戰鬥

呂 熒

一個新文學運動

在這個人民解放戰爭裏，多少年來和牛馬一樣的俯伏着，聽受驅使壓榨的人民，現在翻身站起來了。他們認識了自己的力量，認識了他們是新中國的主人和創造者，他們用巨大的排山倒海的力量，擊毀舊勢力的抵抗，推倒舊政治制度的殘骸，建設新中國的新社會。

今天，進行創造新中國的戰鬥的人民，他們不但在建設新政治和新經濟，同時也在建設新文學和新藝術。

這個新文學和新藝術，就是直接在人民中間，以人民讀者，以人民做的生活做題材，以人民的願望、愛好、情緒做對象來創作。這樣的作品，我們今天看到的，秧歌劇是一個形式，年畫窗花等的木刻又是一種，板話等又是一種，各種真實的故事，英雄的傳說又是一種。

在這樣的創作裏，文藝的大衆化，詩與現實的結合，與人民結合，這些人民藝術的創作原則，今天已經得到了實踐。這個實踐不但把文學從知識階層狹小的圈子裏解放出來，而且使它從內容到形式起了一個大變化。

中國的新文學從五四的時代開始，但是那是以知識份子爲主體開始的。後來的革命文學，懷抱着爲人民戰鬥的意旨，原則上以現實生活做題材，以科學思想作指導，不過在實踐裏也還沒有能脫離知識份子的圈子。革命文學不但以知識份子做主要的讀者，以外國文學做主要的範本；在作者本身方面，依然存在著濃烈的小資產階層的氣息、愛好、作風，乃至於情緒、意識。環境迫害束縛作者，斷絕作者和人民的接觸，作者也只蹲在那個黑暗的角落裏，沒有衝出來突破重圍的力量。

今天，這種新文學新藝術是『從人民中來，到人民中去』的。創作這種作品，不但要求作者深知人民的生活和情感，而且要求作者克服自己的舊氣息的根底，向人民學習，追求廣大的強有力的人民性的藝術，來表現他所要寫的人民。在這一個人克服、學習、追求的過程裏，作者和他的藝術也將衝破舊的圈子和氣氛，得到新的生命。

今天看到的解放區的作品，雖然還很粗樸簡略，沒有達到深廣的高度，也有些還要改進的地方；但是，它所表現的強壯的力量，真實的生命，決不是脫離了生活的作家們，拿生活的碎屑來冒充現實，拿文字的技巧來掩蓋空虛，蒼白的凝固了的作品所能比的。新的藝術的鮮明的光輝和內容，說明只有人民和生活才是藝術生命的泉源。伸根在廣大的土地和人民中間的新文學創作，它在內容、形

式、結構、語言，各方面所醞釀的新的變化，將要產生脫離歐化，真正中國氣派中國作風的文學，人民的文學。

在中國文學史上，這是一個新的劃時代的運動。

枯黃的花草

在今天革命戰爭的大風暴裏，我們感到非解放區許多作家們的作品是落後了。可是，在這個新藝術的光輝之下，我們更感到要提出一個問題：是不是今天的作品在趨向衰落的方向？

好像是在一九四三年，中國木刻在蘇聯開過一次展覽會。蘇聯的木刻家參觀過之後，曾經有過一次座談會，把他們的集體批評，由蘇沃羅夫執筆，寫了一封信給中國的木刻家。信裏除了批評個別的作者和作品之外，整個的說來，他們很佩服中國作家優秀的技巧，精美的畫面，尤其是套色的木刻；不過他們覺得學習歐洲藝術的地方太多，表現中國自己藝術的特點很少，他們提出一個意見，希望中國作家能在木刻藝術『民族特點』方面有更大的深入的成就。

這一個客觀的正確的意見，不獨對木刻作家是寶貴的，就是對文學作家也是寶貴的。因為在文學方面的情形也是如此。我們歐化得太多，中國氣息太少。我們自己蹲在歐化的知識階層的小圈子裏，並不覺得怎樣，可是在旁邊的人，一眼就看了出來，這到了人民大眾的跟前，一下子也就顯露出來。

這一個意見的內涵，顯然決不僅僅指形式或是技巧，而是指整個作品的內容、風格、氣氛。這裏正提示我們深入現實深入人民的重大的課題。實在，今天的創作，形式上的遠離了人民，首先也是由於內容上遠離人民生活而來的。

今天的時代，是一個空前未有的劇烈變動的時代，可是，這一個偉大的時代，在非解放區文學作品裏，反映得非常不夠，這固然由於環境的迫害，使作家沒有暢所欲言的自由，但是我們也不能不承認一個事實，即是若干作家在思想上和生活上是遠落於現實社會鬥爭之後。作家們浮游在生活的表面上，也浮游在創作的表面上，只有拿表象的生活枝葉，空虛的精神影象來代替深刻的典型的現實和人物，拿機械的公式教條來代替能夠顯示歷史和社會動向的人生。這樣的創作是很難突入到人民大眾的世界中去。文學的作品，當它離開了現實的土壤，只靠知識階層的微溫的理想，情感，以及外國搬來的文學技巧來培養的時候，不論在外表上有些什麼成就，在實質上只能是枯黃的溫室裏的花草。這在真正的大太陽下面，在真實的戰鬥裏面，就不得不失掉了顏色。自然更經不起歷史和時代的風雨，也不會被人民所喜愛了。

散漫的陣線

文學，和其他的部門一樣，必需要和現實結合，和戰鬥結合。

現實主義的路，並不只是一條認識現實或者表現現實的路，它包含着變革現實的意旨。他要求爲人民事業獻身的意志，科學的辯證的思維，藝術的創造的力量，面臨現實戰鬥。在本質上，這是一條戰鬥的路。

游離了現實戰鬥的文學，知識份子個人主義就要侵入，舊的氣息、情緒就會滋長起來，作家就容易停滯、凝固、庸俗、衰落。例如作家中間一種自我滿足、自我尊大、自我放任的傾向，我以爲是最危險的。革命作家的自我批判、自我學習的精神，前進追求的勇氣，會由於這種自我滿足、自我尊大而逐漸消失，因而影響了或甚至喪失了嚴肅地進行實踐的決心。這樣，文化思想上，或理論批評上有一個問題討論了，人們不懂浮淺的片面的去了解它，而且是形式的懶惰的去實踐它。作家既不能正視現實，也不能正視思想問題、文藝問題，文藝便必然的趨向衰落了。

例如現實主義的藝術要求創造『典型環境中的典型人物』，這要求深入生活和藝術，完成艱苦的概括的雕塑。但是，在對於藝術創作沒有嚴肅的實踐的作家，這只是被當做一個時髦的口號而已。而且因爲脫離了生活實踐的原故，根本上也沒有力量去創作這樣的人物。於是他所創造出來的人物，是沒有社會生活的根基，這個沒有根的人物，就只有寄生在公式教條上面，聽任剪刀槌糊的擺佈，成了枯槁的紙人了。後來又有人說：這是因爲沒有『形象化』的原故，於是講技巧，弄形象，在這枯槁的紙人身上做了許多塗脂抹粉的工作，甚至把弗羅貝爾左拉捧出來做大師，恰恰走了和現實主義創作藝術分離的方向。

例如，看到公式教條主義的缺點，提出反公式教條的論點，這原是希望戰鬥實踐能夠更有效更活躍的進行，更深刻地理解融會科學的思想原則，創作更有力的深度的藝術。可是結果，有的作家却連科學的思想方法論也拋棄了，只剩下他自己的主觀認識來馳聘應戰。可是這種主觀認識，卻是在觀念論的思想教育中形成長大的；於是結果就是自動解除了新思想的武裝，做了唯心論的俘虜。而自己却以為是凌空一躍，跳出了公式教條，得到了最新的思想方法和創作藝術。

創作的實踐是這樣理解和進行的。甚至於，在理論和批評方面，也表現着同樣的情形。

今天，理論批評工作者，如果連最基本的科學理論基礎都沒有，只是憑着一串「革命」「人民」的名詞，一點浮淺的概念，一套半唯物半唯心的邏輯，小資產階級的意識觀念，就這樣的從事理論批評，這不僅使理論批評降低了水準，而且混亂了觀點，損傷了它的意義。

作家遠離着人民，脫離了生活，拋棄了思想，失去了集體，奔忙着個人的生活利益，這種純粹知識份子個人主義的生活，又怎麼會不滋生出這樣的果實？

例如，北方的「年畫」「窗花」一類的木刻，原是人民生活的贊美，健康的勞動的詩，而到了上海，就變成了一種病態的，市民生活的裝飾畫底做製膾品，弄得人不像人，物不像物，人物都成了玩偶和玩具。許多人都認為這是新奇，這種現象說明了今天文學理解脫離了戰鬥實踐，一般的無原則的混亂的情形，說明了沒有被克服的舊藝術觀念的復興，說明了散漫的個人主義生活做成的結果。

要有一個「實踐運動」

今天，由於現實戰鬥情勢的迫切和作家陣線的散亂，爲了清除舊的負累，開展新的道路，文學工作者須要從思想、生活、到工作，作一個澈底的檢討和根本的革新，文學工作者需要有一個嚴肅的思想檢討。

我們都知道，對於一個人民的文學工作者，思想是首先重要的；沒有科學的思想就不能有正確的行動，也不能清除知識份子的根——舊的氣息、情緒、意識。思想的光引導作者深入現實，走向人民。我們都知道生活是一個熔爐，生活實踐可以增強革命思想的堅度和戰鬥精神的旺盛，同時，藝術生命也只有在這個熔爐裏才能鍛鍊成形。我們都知道創作方法是作家的指針，只有從革命的現實主義的路，才能走到深廣的藝術，和人民會合。但是我們很少嚴肅的逐一的去實踐它們。這些原則的實踐關聯着根本的問題，這是一個艱苦的戰鬥和克服。今天的思想運動就要求這些原則的嚴格的實踐——這不是一個紙上空談的「運動」而是腳踏實地的「實踐」。

文學運動不是形式上的運動。一個作家，如果自己舊的負累和弱點依然存在，自己無心也無力去革除它，却來打起新的旗號，高唱新的藝術，這固然可以得到一些力量，可是，有一個陳舊的內心靈魂存在，這種「新」也只能做些新的形式上的事物罷了。比如山歌，這是質樸的人民的詩，它是可以

而且應該發展的，可是，如果不能深入人民的生活和情緒，感動他們，影響他們，只是從形式上去模倣以迎合小市民的趣味，那只是庸俗的小調的革「新」而已。同樣的，文學工作者如果不能革「新」自己，深入現實，就是和人民在一起，寫的是人民的生活戰鬥，說的是人民的土話俗語，結果也脫不了公式主義形式主義的老套，這我們在有的作品裏不難看到他的痕跡。

今天的新文學運動不僅僅是一個形式、語言、技巧上的革新運動，主要的有決定意義的因素，還是內容。希臘史詩的形式已經過去兩三千年，可是我們仍然愛讀，仍然被它感動；今天的秧歌劇裏，也採用了一些歐洲文學創作的表現方法。形式並不是作家和人民中間不能溝通的永久的障礙（自然，在目前是一個障礙）。人民是智慧的，有接受力，有創造力，也有判斷力的。新文學如果沒有真實的深刻動人的內容，只是空洞的形式上的新文學，新的公式教條，人民也不會喜愛它的。

今天知識份子的革命文學，也只有在革新自己，深入現實之後，才能突破懶惰遲滯的狀態和歐化的圈子，創造新的藝術。我們今天不能再關在房間裏或是跳到半空中去創造，必須走到人民中間去「腳踏實地」的創造。只有從這個路走去，才能够和人民的新文學運動的主流相會合。

革命要求人民的戰士腳踏實地，作艱苦的戰鬥，革命的現實主義也要求人民的作家如此。

人民的作家必須堅持這個戰鬥。

畧論文藝大衆化

默涵

一 幾點基本認識

一 問題的出發點

文藝大衆化問題，自從一九四二年延安文藝座談會以後，基本上已經得到解決了，在表面上，今天誰也不會反對普及運動的重要。但是，關於這個問題，我們應該承認在解放區以外，無論在理論或實踐上，大家的認識，還有些不一致的地方。在這中間，有些意見有意無意的恰恰是取消了大衆化的工作，或者至少是減少了我們對於大衆化工作的重視。例如一種意見，說：大衆化固然是需要的，但無論如何不可能『大衆化』到連瞎子、聾子、啞子都能够接受的程度吧？而且，中國老百姓絕大多數是文盲，要使他們能理解文藝，首先得教他們認識文字，這就是教育家的責任了。這顯然是一種逃避

的說法。忽視了一般的文化教育工作，而專責文藝家的作品不通俗，這固然不對，但是忘記了文藝工作本身也是教育工作，而放棄了應當而且可能担負的教育責任，也是錯誤。讓別人把羣衆教育好了，再來接受我們的文藝，這是一種什麼理論呢？爲什麼一提到大衆化，就會把對象設想爲瞎子、聾子、癩子呢？這裏面不是多少包含了一點對於大衆化的拒絕的情緒嗎？

和這種意見相反而實相成，另一些人却又把工農大衆今天的文化程度作了過高的估計，他們抓住一些極少數的特殊例子，當作一般的現象看。他們說，在農村裏，親眼看見農民讀魯迅全集，親耳聽到長工說一口知識分子的話，而上海的女工已和中學校的女學生沒有多少分別。因此，他們認爲一切是發展着的，今天還距離大衆很遠的作品，也許明天就很近了。不錯，誰也不能否認，工農大衆的文化知識是在一天一天的提高、發展，但就大多數而說，他們是還不可能接受現在被知識分子所欣賞的新文藝作品，却是一個明明白白的事實。照他們這種說法，大衆化的問題就根本不存在了，因爲今天雖和他們的距離尙遠，而明天也許很近了。這樣一來，就實際上取消了今天的迫切的大衆化的工作。沒有『今天』，『明天』從何而來呢？放鬆了今天的迫切的任務，却等待着大衆在自動進步之後的明天，來接受我們的自以爲高級的藝術，這是一種宿命主義的思想。

在這裏我們應該區別出，今天中國所要求的文藝大衆化運動，和資產階級的所謂啓蒙運動，意義上是不同的。後者是出發於資產階級對於其國家文化普遍提高的要求（這是資本主義生產所要求的），今天我們所說的文藝大衆化，則是人民羣衆自己在革命實踐過程中的一種迫切要求。人民和革命需

要文藝作爲它的武器。主人翁已經不是知識階級，而是人民大眾。不僅今天在解放區，無論農村工廠軍隊，迫切地需要大量普及文藝作品，即在非解放區，像工人市民的羣衆鬥爭中，也已經自動地產生了大眾自己的文藝了。所以今天絕不能像過去那樣，憑知識分子自己腦子裏的藍圖來設想問題。我們只有實事求是地，根據革命實踐和羣衆的實際需要來認識問題。羣衆需要和羣衆的接受程度應該作爲內容、形式與大眾化運動方式的一個基本前提。但自然這不是說做羣衆的尾巴，而是說文藝作家應該根據羣衆的需要和接受程度去創造能服務於革命鬥爭的，能够從現實基礎上去教育羣衆的文藝形式，使文藝和羣衆真正的結合起來。一切脫離羣衆的主觀想法，都是有害於這一運動的。

一 二 大眾化還是「化大眾」？

過去對於大眾化還有一種錯誤的了解，以爲它只是一個形式的問題，以爲只要多多採用大眾的口語，把文字形式寫得通俗就算大眾化了。語言文字的通俗，自然是大眾化的一個重要條件，但假如我們的作品內容不合羣衆的需要，那末，即使再通俗，也不是真正的大眾化。各地的教會，就有用極通俗的方言土語翻譯「聖經」的，誰也知道，這絕對不是「大眾化」。

這種認識的來源，是因爲我們自以爲在思想上已經沒有問題了，我們已經獲得最進步的意識，而大眾却是落後的，這就得靠我們用通俗的形式把進步的思想意識灌輸給他們，好來改造他們。因此，這樣理解的「大眾化」，實際上是「化大眾」。但可惜，這只是一種錯覺罷了，我們的「靈魂深處」，

還是一個小資產階級的王國』（『論文藝問題』），其實是『要求按照小資產階級知識分子的面貌來改造世界』，改造大眾的。這樣的『大眾化』，當然只有落空了。

在『論文藝問題』中。明確地指出：『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應與工農兵大眾的思想情緒打成一片。』而要打成一片，就必須向工農大眾學習，學習他們的語言，學習他們的勞動觀念，學習他們的鬥爭精神，就必須按照工農大眾的面貌來改造自己，拋棄我們原有的小資產階級知識分子的思想立場，獲得無產階級的思想立場。的確，這是歷史所賦予我們的一個特殊的使命，從來的文藝家是沒有這一個問題的，他們沒有改造自己的必要；但這不是我們的恥辱，而正是我們的光榮，因為只有經過這樣改造的作家，才是真正和人民血肉相連，密切結合的，才真正是人民中間的花朵。而不是和資產階級的作家一樣，實際上是為資本家的錢袋所左右的。

許多人記得『藝術家是靈魂的工程師』這句話，却忘記了，要做靈魂的工程師，必須自己先有健全的靈魂，要改造別人，必須先改造自己。『只有做羣衆的學生，才能做羣衆的先生』。『我們知識分子出身的文藝工作者，要使自己的作品為羣衆所歡迎，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，什麼事都是做不好的，都是格格不入的。』（『論文藝問題』）

三 從生活出發

和羣衆相結合，在工農大眾中逐漸改造自己的思想感情，這是文藝大眾化的一個中心關鍵。但在

創作實踐，在文藝運動中如何去做法，那就是一個方法的問題了，也就是普及與提高的問題。

對於這個問題，毛澤東已給予了正確的辯證法的解決，那就是：「在普及基礎上的提高，在提高指導下的普及。」而「第一步最嚴重最中心的任務是普及工作，而不是提高工作。」

不容否認，我們過去是輕視了普及工作，而不適當地醉心於提高，在強調藝術性的口號下，忽視了使新文藝打進羣衆，爭取廣大讀者的任務，却遠遠地離開了羣衆，而自大地要「創造讀者」。顯然的，這不祇是一個藝術方法上的錯誤，而且是一個思想立場上的錯誤，就是忘記了我們的藝術應該是爲什麼人服務的，忘記了「使藝術去接近人民」，忘記了「時時刻刻把工人農民放在我們的面前」。

（列寧）

同時，有些人了解普及，以爲祇是一個文字技術上的問題，只要文章寫得通俗了，就可以爲大眾所接受。於是，有些人以爲普及是一件很容易的事情，只要把我們的藝術水準「降低」一點就行了；另一些人却又以爲普及既然是藝術水準的「降低」，那末，索性讓那些藝術水準本來較低的人們去做好了，至於我們自己是要從事提高工作的。這兩種態度——輕率的去做普及工作，或者不屑於去做普及工作，都是不對的。

實際上，我們的文藝所以不能普及，形式的不通俗固然是原因之一，但更重要的原因，還是在於內容上沒有能很好的反映羣衆的生活、鬥爭和要求，沒有真正把握工農大眾的思想感情，因此，寫出來的工農，就只好穿着工農的服裝，藏着知識分子的靈魂。羣衆在我們的文藝作品中看不到他們自己

的真實的姿態、感不到他們自己的呼吸和脈膊，沒有和他們共鳴的情緒，沒有爲他們熟悉的語言，一句話，就是不能打動他們的心。從形式到內容，從語言到思想，從人物的外貌到內心，在他們都覺得是陌生的。這樣的文藝作品，怎麼能普及到大衆中間去呢？

所以，真正的普及，應該從人民的生活出發，就是說要真正反映人民的生活、鬥爭和要求，要站在人民的思想立場上來表現人民，爲人民而鬥爭，要用人民的語言真實地寫出人民的思想與感情，這樣才會使人民覺得喜見樂聞。從這意義上說，普及決不是『降低』，而是一種改造，是要使向來爲少數知識份子所佔有的文藝，變爲和羣衆相結合的文藝，從背向工農生活變爲面向工農生活，從不會寫工農變成能夠寫工農，雖然在開始的時候，也許還是很粗糙的。輕視普及工作或者輕率地去從事普及工作，都是因爲不了解普及工作的真正含義的緣故。

從人民的生活出發，用毛澤東的話來說，就是從自然狀態的文藝出發。自然狀態的文藝是一切加工形態的文藝的唯一源泉，忽略這個源泉，就是說不深入人民生活的豐富的礦藏中去，加工的文藝就根本沒有勞動的對象，就無從加工起。

從人民生活出發的普及，它本身就是提高的基礎，因爲過去是和人民的生活疏隔的，現在却和人民的生活相連繫了，過去在我們的作品中沒有人民的影子，或者有，也是『衣服是工農，面孔却是小資產階級』，現在却能够描寫他們了，即使還顯得粗糙，然而而是真實的。真實——社會的真實——就是藝術的基礎，從這個基礎上才有真正的提高。解放區的老百姓對於秧歌劇的歡迎，就是一個極好的

例證，他們從這裏，看見了自己的面貌，聽見了自己的聲音，感覺到了自己的思想與情緒，看到了他們自己的生活前途與出路。可不是嗎？這裏面有的正就是他們自己，或者是他們的鄰居，這裏的生活，是他們的生活，這裏的問題也正是他們心中的問題。他們怎麼會不喜歡看呢？他們說：『過去的秧歌，是騷情（巴結的意思）地主的，而今天的秧歌却是講咱們自己的事情了。』在反映了人民的生
活，表現了人民的英雄，指出了人民鬥爭的前途，在使文藝成了人民所親近愛好的東西這意義上說，即使是一個普及的還比較粗糙的作品，也就包含了提高的意義。

同樣的，從人民生活出發以普及為基礎的提高，它本身就必然具有普及的效果，因為這樣的提高，是在於它經過較多的加工，能够更真實地表現人民的生活和鬥爭，因此，也就具有為人民所接受的可能。而且在提高過程中，人民的文藝水準也同時提高了。

二 實踐中的一些問題

一 兩種傾向

大眾化的幾點基本認識，已如上述。這些意見其實也說得很多了，在『論文藝問題』中尤有精闢透澈的指出。但是今天特別在非解放區，這個工作的實踐過程中，我們却遭遇到一些實際問題。例如

有人說：你這些大道理都很對：要深入生活，要和羣衆結合。可是在我們這裏，一切都受着限制，我們將如何去親近工農兵，如何去深入生活？如何與羣衆相結合呢？毛澤東不是說過嗎，「在那些地方（按指重慶上海），這個問題很難澈底的解決，因為那些地方有人壓迫革命文藝家，不讓他們有到工農兵羣衆中去的自由。」這一來，豈不是你的那些大道理都不能實現了嗎？

這確是一個值得重視的實際問題，單靠原則，不和實際情形去結合，是不易解決的。但是我們首先必須區別清楚，所謂「很難澈底解決」，並不是說根本不能解決或不能實行。大衆化的澈底解決本來只有在政治壓迫澈底解除以後才能實現。所以離開政治條件去認識問題是不現實的。但是也正和政治一樣，要達到澈底解決的目的，必須經過無數艱辛困苦的鬥爭。沒有這些鬥爭，澈底解決是不可能的。大衆化本來就是一種艱苦的思想鬥爭，自我的思想改造也是一種艱苦鬥爭。在這鬥爭中，我們應該現實地去面對這些困難，克服這些困難。否認這些困難是不對的，但是被這些困難所嚇倒也是不對的。澈底解決是很困難，但逐步解決是可能的，也只有從逐步解決，才能最後配合政治解放而能得到澈底的解決。這是出發於這樣的事實：即作家和羣衆相結合的道路是客觀地存在着的，但是這道路上不僅有主觀上的障礙，還有嚴重的客觀上的障礙，我們的現在就須如何去繞過、突破這些客觀的障礙，克服主觀障礙。反動派固然不讓我們有到工農羣衆中去的自由，但人既然生活在社會中，他們就不可能完全斬斷我們和周圍社會的關係（除非是被抓進牢獄），因此，路是有的，而需要我們比解放區作家更迂迴曲折地去走。這裏我們必須防止和反對兩種傾向：第一，是不去面對實際困難，要求

一步登天的左傾空談。要求非解放區的每一作家立刻到工廠中去，農村中去，要求他們去和工農生活在一起，要他們立刻寫出和解放區一樣的作品，否則便是落伍。這是唱高調，無補於實際。這樣要求，可能產生兩種結果：不是把一些作家嚇住了，就是把一些作家逼到公式教條的泥坑裏去，例如說非方言不文學，除農村無工作這種傾向，就是這種過左的表現，儘管說得漂亮，却是於實際無益。其次，是懾服於困難而裹足不前的右的傾向，過份強調了客觀困難來作爲自己惰性的辯護，把一切都矮之於客觀條件，讓自己陶醉在自己的小天地裏，或者『清高地』堅持自己的所謂『藝術性』，或則墮落地稿些黃色作品媚合小市民，便自命爲『大衆化』（曾經有些先生就這樣自命過的），說句老實話，就是缺乏爲人民服務的真正決心。首先我們要從這兩種傾向中解脫出來，然後才能實事求是地去面對問題。我們不應該在這些地區裏過高地要求『澈底解決』，但是應該要求作可能的解決；我們應該承認它的種種困難，但是應該設法去克服這些困難；我們不應強求每個人都去硬寫山歌民謠，但是我們要求一切進步作家在思想上應該向服務大衆這一共同目標前進。把理論放在實際中間去溶化，而不是硬嵌，這才是現實主義的態度。

二 個人與群衆的關係問題

和羣衆相結合，照毛澤東的說法，首先，『必須澈底解決個人與羣衆的關係問題』。這個問題，在非解放區怎樣去解決呢？

具體說，我們應該區別各個作家的實際情形。例如有些個別作家或青年文藝工作者，他們是和工廠、農村有着連繫的，或者有可能到革命區域去的，我們應該鼓勵和幫助他們到那些地方去。但是有些作家，由於家庭、生活等等原因，不能直接到工農羣衆中去的，我以為他應該估計他自己的環境確定他可以接近的具體羣衆對象和方面。例如在上海北平那樣大都市，要接近農民和士兵羣衆，幾乎是很少可能的，但是接近工人和城市貧民的羣衆是有可能的，接近小市民羣衆是更有可能的。自然要和他們生活在一起是較困難的，但是要做到熟悉了解他們的生活是很可能的。熟悉和了解羣衆生活是極重要的條件，毛澤東說，『不熟，不懂，英雄無用武之地』，然而人們却常常忽視這個重要的條件。事實上，陳雲在『論文藝工作者的傾向』一文中是說中了我們的毛病的。他說：『住在上海八九年的人，就連上海市民吃的米是那裏來的，拉的屎是那裏去的，都未必知道。』這些極平常的事，常常被人們視為無聊，庸俗而不屑注意，實際上却正是說明我們對現實與生活的不熟悉。所以人們感到不能接近羣衆，一半固由於客觀的限制，一半還是由於主觀上沒有決心去熟悉了解羣衆生活。過去有過一些作家、劇作者、爲了找尋材料，確曾到工人漁民中去了解他們的生活（例如老舍之寫駱駝祥子，蔡楚生之寫漁光曲等等），這證明熟悉羣衆生活是完全可以做到的。但是我們却只抱著一個材料搜集者的心境去了解，缺乏一種爲人民服務的熱望和決心，所以除了表面的認識，供給作品以材料外，不能更進一步去深入，使這工作發揮它積極的意義；而另一方面，由於反對材料主義、旁觀主義的創作態度，却又有人根本否定這種調查研究的意義，這又是一種偏向。調查研究是必要的，問題是我們應該

抱著爲人民服務的決心去做。否則連羣衆具體的生活情形實際的痛苦狀況都不了解、熟悉，徒然空談和羣衆共呼吸，共命運，與羣衆相擁抱，豈不是自欺欺人，一個作家對客觀的真實感受，總是通過對於羣衆生活的具體認識和實踐而取得，而這種認識和實踐的最先一步，一般地說，總是對於他們生活的熟悉和了解。

自然，僅僅是熟悉和了解還不够。因爲作家的任務，不僅是觀照現實，而且要從現實上去創造出賦予思想與感情的藝術形象。從理論上說，作家必須直接投入到羣衆鬥爭中去，才可能做到和羣衆感受的一致，能够這樣當然是最好。但是在今天非解放區環境中，要求一般作家直接去參加羣衆的罷工示威等等，顯然是有困難的。我們必須估計到這種困難，像一九三〇年時代，主觀地要求作家經常到馬路上去示威，貼標語，無疑是一種錯誤。那末我們將怎樣來解決作家和羣衆鬥爭之間的關係呢？我以爲直接的參加羣衆鬥爭是困難的，但間接的幫助羣衆的鬥爭却是可能的。舉例來說，去年上海工人學生的反飢餓鬥爭中，有些畫家、作曲家就跑到他們中間去，爲他們作出漫畫和歌曲，把他們的筆作爲鬥爭的直接武器。這樣事情別人也是同樣可能做到的，只要是平時我們具體熟悉了解他們的生活，和他們已經建立了思想和感情的關係，當他們鬥爭起來的時候，我們一定將被激動，自然而然地被一種義務感所推動爲他們去寫作去歌唱，這種寫作和歌唱就直接構成爲羣衆鬥爭的一部份。和羣衆的結合，在這裏便更進一步了。

最後，我們還要談到作家參加政治運動的問題，政治運動本身就是一種羣衆運動。凡是熱烈關心

羣衆的人，決不會對政治冷淡。普式庚、涅克拉索夫等人，在沙皇壓迫下參加了秘密的政治結社，就是出發於他們對於人民羣衆的關心，這種政治活動也就是他們和羣衆結合的一種方式和過程。政治運動不僅使我們和羣衆運動聯結起來，而且也在這種聯結中間起了思想改造的作用。今天作家參加政治運動是可能而且應該的，但是我們不能否認，在我們作家中間，仍然有一種對實際政治活動冷淡甚至厭惡的態度，彷彿接觸了實際政治運動就會損害他的藝術的尊嚴性。這不僅是受了傳統的個人主義藝術思想的影響，而且是說明，他基本上對於人民和現實缺乏真正的關心。

接近你所儘可能接近的具體羣衆對象，熟悉和了解他們的具體生活，間接地幫助他們鬥爭，參加到實際政治運動中去——這一切，對於一個有面向羣衆的真切志願的作家，即使在今天那樣黑暗的環境下，我以為是可能而且應該做到的。自然，各個人有不同的環境和條件，應該採取各種不同的方式。但是基本的方向是相同的，無論從普及或提高的意義上來說，如果我們不是從最初一步做起，決心去面向大衆，那末所謂大衆化一語將永遠是空話，永遠停留在原則的討論和空洞的爭辯上面。

三 基本的創作態度

當然不是說，這樣做了，大衆化問題就解決了。這是一個天真的想法。大衆化是個艱巨而長期的過程。藝術從內容到形式的變革，不是一件很容易的事情。即以今天解放區的作品來說，也還不過是在嘗試和萌芽的時期。以上所說的只是大衆化實踐中一個最初的問題，即是在可能的條件下去解決個

人與羣衆關係的問題。但是在個人與羣衆的關係的問題上，還有一個重要的問題，那就是作家的創作態度和立場。我的意思絕不是說要求作家首先具有最正確的思想，或把思想改造好了，然後到生活中去。那是一個顛倒的說法，而且這樣的要求對於一般作家也是一種空談。我所謂基本創作態度，是指一種站在人民立場上關心現實關心人民的態度。這自然也是一種思想問題，但是這却是對於每一個認真的作家最低限度的要求。毛澤東在結束其『論文藝問題』時，特別提出了魯迅先生的兩句話：『橫眉冷對千夫指，俯首甘爲孺子牛』，要求作爲作家的座右銘，我想是有重大意義的。這兩句話，用一句術語說來，就是羣衆觀點，這是作爲一個人民作家與非人民作家的分水線，也是作爲一個人民作家創作的起點。從這個起點，我們『可能而且一定會發生許多痛苦，許多磨擦』，而正是通過這些痛苦和磨擦（矛盾），才能有思想的改造，才能和羣衆相結合，才能使自己思想感情大衆化，也使自己的作品大衆化。

總之，在大衆化問題之前，我以爲首先要克服小資產階級一向安於現狀的惰性，同時也要防止性急病。我們今天問題的重點恐怕還不在如何寫，而是在對這一問題的基本態度和個人與羣衆關係的具體解決問題。在思想和實踐的統一過程中，大衆化工作才可能向前跨進一步。

論文藝的人民性和大衆化

默涵

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

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

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

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

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

們作爲貴重的遺產來繼承，就因爲它們具有這種可貴的人民性。

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

我們必須認識，長期遭受奴役和壓迫的工農大衆，缺少必須的文化知識來接受藝術的創作，正如列寧所說的，有時候播種和收穫之間，隔着一段很長的時間，托爾斯泰的創作，在革命以前，就只爲極少數的俄國人所知道，因爲廣大人民是不識字的。海爾岑的作品也是如此。但這樣的作品仍然有它

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

但是，另一方面，我們也不要將大眾形式和民俗文學的形式看作是同一的東西。這會變成藝術上的民粹主義的觀點。毛澤東說我們要從萌芽狀態的文藝基礎上去提高，並不是說要滿足于萌芽狀態的文藝，或者用萌芽狀態的文藝去代替大眾化的新文藝。魯迅也說：「舊形式是採取，必有所刪除，既有刪除，必有所增益，這結果是新形式的出現，也就是變革。」（『且介亭文集』）所以，對於民俗文學形式或舊形式，我們是批判地有所選擇地利用，既不是全盤搬來，也不是全部排斥。說「民間文

學是民族形式創造的中心源泉」是近于民粹主義的錯誤；而對於舊形式或民俗文學形式視同蛇蠍，深惡痛絕，又是一種機械主義的錯誤；這兩者都不是毛澤東、魯迅的思想。

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

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

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

是更迫切地需要統一起來了。

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

二

然而，冰菱先生說：『大眾化，照字面解釋，就是大眾都看得懂的意思。但這樣理解問題，是盤旋在作為社會鬥爭底一部份文化鬥爭裏面的技術問題上面。在我們的理解，大眾化首先是在客觀上被

人民需要，人民可能接受，應該接受的内容鬥爭底問題上面。……爲大衆所進行的鬥爭基本上就是大衆化的，這原來就是新文藝，現實主義底基本任務。」（見螞蟻小集之二：『對大衆化的理解』）

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

文藝大衆化當然首先是一個內容問題，是和人民大衆在思想感情上打成一片，從而正確地表現人民大衆的生活和鬥爭的問題。沒有爲人民大衆所需要的內容，根本沒有大衆化可言。用方言土語翻譯的『聖經』，不管它怎樣通俗，沒有人說它是『大衆化』。在香港，有一種銷路很好的黃色報紙，是用極通俗的方言土語寫的，也沒有人說它是『大衆化』。但是，問題也就在這里。那些黃色報紙確實

擁有極廣大的讀者是工人和一般勞動人民，難道那些黃色報紙的內容是「傳達了人民的歷史要求」嗎？是反映了人民的鬥爭生活嗎？顯然不是的。除了因為黃色報紙迎合了一般人的落後性之外，也因為他們還只能看懂這樣的報紙。為我們的許多進步書報，雖然在內容上反映了人民的生活和鬥爭，但因為文字上形式上都是羣衆不能看懂或沒有看慣的，因此，就無法為他們所接受。這難道不是一個事實嗎？懷潮先生說：「人民可以接受的，是他們必然需要的。」這說法固然沒有錯，可是實際的情形却並不這樣簡單。當他們所需要的東西，不可能為他們所接受的時候，他們就往往只好去接受那實際上並不需要的東西。革命的新文藝不能去啓發和提高人民的進步性，就只好讓反動的舊文藝去迎合和維持，甚至於加深人民的落後性了，這正是值得我們好好反省的一個嚴重問題。

這個事實，應該使我們認識到：大衆化不但必須在思想內容上為大衆所需要，而且在藝術形式上也必須為大衆所理解，缺少任何一面都是不行的。否則，大衆化的問題就沒有實際的意義了。大衆化問題的提出，就是因為我們的新文藝無論在內容和形式上都還沒有成爲大衆喜聞樂見的東西，就是因為要使新文藝突破現在的狹窄的小圈子，而深入到大衆中間去，而這就必須首先使大衆看得懂。今天的問題是怎樣使我們的新文藝成爲直接教育羣衆，動員羣衆的東西，是怎樣使廣大羣衆從舊文藝的讀者，變爲新文藝的讀者，不從這個實際的情況和需要出發，而籠統的說大衆化祇是一個思想內容的問題，那就是實際上爲自己的作品不能接近羣衆作辯解，就是實際上取消了大衆化。

把大衆化看成祇是一個形式的問題，而忽略了更重要的思想內容的問題，這是形式主義者；同樣

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

三

可是，我們再來看一段冰菱先生的話吧：

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

誠然，大衆懂得的東西，不一定是大衆需要的東西，這一點，他們說得很對。可是，他們竟不

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

不僅是文藝，一切革命工作，都是首先要顧到羣衆的需要，毛澤東指出文教工作的原則，認為『一定要從羣衆的實際需要出發，而不要從任何良好的個人願望或歷史的教條出發。』這是完全正確的。但跟着又說『如果羣衆在客觀上雖有此種需要，但在他們的主觀上尚無此種覺悟，則領導者與工作人員應該耐心地等待，直到經過自己的工作使羣衆有了覺悟，因而自願實行之時，才去實行，決不應該強迫命令。凡是需要羣衆參加的工作，沒有羣衆的自覺自願，就只會流於形式主義而失敗，一切工作都是如此，對於改造羣衆思想的文教工作，尤其是如此。』這就是文教工作中的需要與自願的原則。這個原則完全可以應用到文藝大眾化的問題上，那就是說，單單在我們主觀上認為大眾『應該需要』是不行的，還必須羣衆在主觀上也願意接受，可能接受，這樣才能逐漸引導他們脫離那並非為他們所真正需要的舊文藝的影響。誰能說，革命不是為大眾所『應該需要』的呢？但當大眾還沒有這種覺悟

的時候，強迫他們來革命是不可能的；土地，不是農民所需要的嗎？但當廣大農民的覺悟程度還不够，還沒有清楚了解窮苦的根源和『土地回老家』的道理的時候，則雖在人民軍隊到達的地方，也只能首先實行減租減息，不可能立刻平分土地。而耐心地、切實地、眼睛向下地，根據大眾現有的政治認識和文化水準來逐步提高他們的覺悟，正是革命的大眾文藝的中心任務，離開了這個目的，大眾化是沒有意義的。

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

糟蹋一種新思想的最有效的方法，莫過於表面上擁護它，而實際上歪曲它，閹割它。冰菱先生們

對於毛澤東的文藝思想，就是這樣做的。

例如懷潮先生說：『這是我們新文藝的任務：這樣使他們（指人民——引者）突破自在狀態達到自覺狀態，這是提高；這裡是說這是唯一的路線的提高。這樣使他們從各個的飛躍到人民的團結——這是普及；這裡是說，這是僅有的意義的普及。』我們且不管這些話說得多麼別扭，這簡直像外國話。我們只要指出他們的思想的混亂：他們把人民覺悟程度的提高，跟藝術程度的提高混淆起來了。人民的覺悟程度是永遠只應該不斷地提高的，但正是爲了要提高廣大人民的覺悟程度，所以，在文藝上就得首先做普及工作，『而不是提高工作』。文藝的普及是爲了提高廣大人民的覺悟，這正是一個生動的辯證法的關係，懷潮先生們不懂得這個，他們把文藝的提高和人民覺悟的提高混爲一談，因此，當然就會抹煞普及工作的意義，而不適當地強調提高的工作了。藝術程度的普及與提高，按毛澤東的解釋完全不是那麼一回事，那是『普及的文藝是指加工較少，較粗糙，因此也極易爲目前廣大人民羣衆所迅速接受的東西，而提高的文藝則是指加工較多，較細緻，因此也較難爲目前廣大人民所迅速接受的東西。』這和懷潮先生們所說的普及與提高是毫無相同之處的。懷潮先生說『難道「高級」了，內容更深廣也更強大了，倒不更好一些？倒不更爲迫切需要嗎？』是的，先生！這是好的，這樣的作品也是需要的。但問題是，在今天廣大人民還不能懂得你這『高級』的『內容更深廣也更強大』的東西，怎麼辦？在讀不懂大作品的時候，還需要小唱本。所以，對於絕大多數人來說，『高級』的藝術，在今天，倒並不『更爲迫切需要』的。當大多數人連飯都吃不上時候，你們却來勸他們吃更有滋

養的奶油、雞肉或人參湯，認爲他們『應該需要』，這不是近於說風涼話嗎？一個現實主義者，至少得睜開眼睛看看現實，說空話是沒有用的。你們這些高論，跟腳踏實地的文藝導師所指示我們的完全相反，他們說：『但要啓蒙即必須能懂。懂的標準，當然不能俯就低能兒或白痴，但應該着眼於一般的大衆。』（魯迅）『革命的先鋒隊不應當離開羣衆的隊伍，而自己單獨去成就什麼「英雄的高尚的事業」。籠統的說什麼新的內容必須用新的形式，什麼只應當提高羣衆的程度來鑑賞藝術，而不應當降低藝術的程度去遷就羣衆，這一類的話是「大文學家」的妄自尊大！革命的大衆藝術必須開始利用舊形式的優點——羣衆讀慣看慣的小說詩歌戲劇，逐漸的加入新的成份，養成羣衆的新習慣，同着羣衆一塊兒去提高藝術的程度。』（瞿秋白）這才是最清醒的從羣衆利益出發的革命的現實主義的思想。

四

講到利用舊形式，現在似乎沒有人公開反對了。但實際上，還是有人把利用舊形式看成對於舊文藝的投降。懷潮先生就是一個。而且，那說法是很奇怪的：『無條件保留等於無條件投降，而有條件投降也同樣是投降。』（螞蟻小集之三：歌唱）『有條件投降也同樣是投降』，那還用說嗎？這里本來是應該說『有條件保留也同樣是投降』的，但懷潮先生大概知道這樣說是不十分妥當吧，反正要加

人家一個「投降」的罪名，就不管話說得通不通了。魯迅先生在「論「舊形式」的採用」一文申說：「『舊形式的採用』的問題，如果平心靜氣的討論起來，在現在，我想是很有意義的。但開首便遭到了……筆伐。『類乎投降』，『機會主義』，這是近十年來「新形式的探求」的結果，是克敵的咒文，至少先使你惹一身不乾不淨。」不料這情形在十多年後的今天還是一樣。

這裡，必須先說一說我們對於所謂歐化形式和中國民間舊形式的看法。吸收外國的進步文化，來作爲自己文化的養料，這是完全必要的，否則，中國就不會進步，就不能產生新的文化。在這裡我們反對國粹主義。但一個民族文化的發展，絕不能割斷自己的文化傳統，而必須站在原來的基礎上向前進發，在這裡我們又反對「全盤西化」主義。這個原則，也可應用到創造新文藝的民族形式問題上。事實證明：單純的歐化或完全照搬舊形式，都是行不通的，假如只要歐化或只要採用舊形式就可以解決問題，那就不用不着提出什麼創造新文藝的民族形式了。所以今天的問題，是吸收外來的形式，使它合于中國的需要，又利用民間的舊形式使它合于今天的需要，由此創造爲今天中國人民所需要和可能接受的民族形式。所以，在我們看來，唯一的標準就是要看它能否表現新的現實的生活內容？能夠表現到什麼程度？是否爲大眾所喜愛？凡是能表現新內容而又爲大眾所喜歡的，我們就把它拿來，使它發展；凡是不能表現新內容，而又爲大眾所不喜歡的，我們就不要它；凡是只能部分表現新內容的，就應該加以改造。「藝術的新舊，基本上決定於其能否爲羣衆的利益服務，能否爲羣衆的鬥爭、生活、教育等服務。因此，凡能正確表現新生活（與新觀點的歷史）的藝術，都能得到發展，反之，都

應受到改造；同樣，凡能正確表現新內容的形式，也都應得到發展，反之都應受到改造。」（邊區文教大會「關於發展羣衆文藝的決議」）

把舊形式看成完全是封建的、落後的東西，是因爲他不懂得每一個民族的文化 and 藝術的兩重性。一個民族中有剝削者，他們的藝術是供少數飽食空閑的人們消遣的，他們的藝術的形式，也是雕琢的，凝固而僵化的。但一個民族中更大多數人是生產者，他們的藝術常常和他們的勞動生活密切結合着，是直接爲勞動生活服務的，這就使他們的藝術也具有樸素、剛健和明快的特色，我們所說的舊形式，主要就是這種民間的藝術形式，而不是指貴族的藝術形式。最明顯的例子如平劇和秧歌，前者是貴族的東西，後者却始終是農民自己的東西，他是野生的，粗糙的，但因此也就富有生氣，而容易利用和改造，適於裝載新的內容。解放區的文藝工作者利用秧歌的成果，已給了我們有力的證明。平劇就不同，它由幾個地方劇合流演變而成，却完全成了有階級的娛樂品，它的形式是相當完整的，但因此也就變成了一具僵硬的軀殼，要想利用它來反映今天的現實生活，幾乎沒有可能，這也是解放區的平劇工作者會經營試而失敗了的。用平劇的說、唱、表情、做工、台步來扮演一個現在的人，一定會叫人笑痛肚皮。但平劇仍然是可以利用和改造的，那就是在內容上使它正確的反映歷史，糾正錯誤的歷史觀點，恢復勞動人民在歷史創造中的主人身份，而在表演方法上，也多少加進一些新的東西，這樣經過改造的平劇，仍然不失爲一種很好的教育人民的武器，如『逼上梁山』、『三打祝家莊』等等，就是很好的例子。同時，平劇中的某些表演方法也是可以採取的，『白毛女』，就是融合

了秧歌、平劇、話劇等等各種形式的優點而成的新歌劇。

區別舊文化、舊藝術中的貴族的東西與人民的東西，而對它們採取有分別的態度，加以取捨，這也是魯迅和毛澤東早已教導我們的。魯迅要我們區別消費者的藝術和生產者的藝術，並且具體的指出那一些應該採取，那一些應該拋棄。毛澤東說：「必須將古代的封建統治階級的一切腐朽東西和古代的優秀的民間文化，即多少帶有民主性與革命性的東西區別開來……」但有些人却或者把舊形式看成全是寶貝，不加選擇的一股腦兒搬來，或者把舊形式看成全是廢物，不加分別的一股腦兒拋棄，顯然，這兩種態度都是錯誤的。

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

恐懼病，他們說用舊形式去接近羣衆，就會放縱了羣衆身上的舊的生活情緒，舊的思想意識，可是在西北解於區，用西北流傳的鄙鄙、道情、秦腔等等的曲調編成的新歌劇，並沒有『放縱羣衆身上的舊思想』，相反的，却在羣衆中間，灌輸了新思想，而且立刻收到極大的效果，它們破除了羣衆的迷信，宣傳了衛生知識，改造了二流子，組織了人民的生產，加強了軍民的團結。這一切難道不是事實嗎？舊的文藝形式既然在羣衆中間還佔着優勢，那末，利用和改造這些舊形式，注入新內容，使大衆首先能够接近，然後同着他們一塊兒提高，就成爲今天一個十分必要而嚴重的任務。對一切在羣衆中還有影響的東西，採取簡單打倒的辦法，是不行的。在今天的情形下，一定是各種新舊形式，交錯雜陳，只要能够反映羣衆生活而爲羣衆所喜歡和能够接受的，就應該讓它們自由發展，讓羣衆自己去選擇，他們一定會挑選最適合他們的，也是最適合中國民族的東西；而不適合的東西，最後一定會受到淘汰，這是誰都不能勉強的。

自然，利用舊形式，絕不排除合理的必要的歐化，這是因爲我們的利用，並不是照搬，而是有所分別的採取，汲取精華，剔除糟粕，而且必須大胆地輸進新的血液，這就需要外來形式的幫助，而這結果就是新形式的創造。以爲羣衆永遠落後，完全不能接受新的東西，那是錯誤的，隨着生活的變化和覺悟的提高，他們時時刻刻需要新的東西來適應他們新的生活和鬥爭的要求，實際上羣衆自己的藝術也是在不斷地進步和更新的。但認識羣衆有接受新的東西的可能，不應該離開今天的現實基礎，而必須在這個基礎上來逐漸灌輸，逐漸提高。『從羣衆中來到羣衆中去』，假如不是比來的時候，以更

豐富、更精鍊的姿態還給羣衆，羣衆要它來幹什麼呢？比如經過改造，加進了新的表現手法（如話劇和新音樂等等）的新秧歌，就更爲農民所歡迎，而且促進了羣衆藝術的改造，農民自己開的秧歌，也已經不滿足於他們那舊的一套，而採用許多新的東西了。所以，現在的秧歌，已經不是原來民間的舊秧歌，也不是由城市裏來的話劇，它是一種新形式，是一種新的歌舞劇。

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

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

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

新形勢下文藝運動上的幾個問題

荃麟

十四年前，當中國紅軍勝利地完成了它的二萬五千里長征，進入陝北的時候，魯迅先生曾經從上海寫信祝賀他們說：『中國和人類的未來，都寄託在你們的身上。』

魯迅先生的預言，今天是實現了。經過十多年的犧牲奮鬥，十多年的艱苦鍛鍊，今天由中國紅軍而發展過來的人民解放軍，已經百倍的強大，在中國無產階級的正確政治領導之下，在毛澤東思想的指導之下，已經威鎮世界，摧毀了百年來帝國主義卵翼下的中國封建反動統治，解放了大半個中國，而在不久之後就將解放整個中國了。

這是舊中國的結束和新中國的誕生底一個歷史大轉變時期，正如毛澤東所說，這是『中國歷史幾千年來空前未有的工農兵和人民大眾當權的時代；；；過去的是一去不復返了。』在這個大轉變中間我

們必須堅持將革命進行到底，在今天尤應堅持毛澤東聲明中的八項條件，絕不能被勝利沖昏頭腦，必須保持革命者的堅決、清醒與嚴肅，把握現實形勢與羣衆要求，以實事求是的精神，去面迎那更加艱重，更加複雜的任務和擺在面前的千頭萬緒的具體工作，我們必須善於學習，善於掌握原則與策略，從實際工作中以加倍的努力，去迎接那新的革命形勢。

就文藝運動來說，在這新形勢之下，雖然其基本性質與任務並未改變，但是由於政治、經濟局勢的改觀，由於文藝對象的改變與擴大，由於一切束縛限制的消滅，由於廣大人民羣衆對文藝迫切的要求，新文藝運動的具體任務是大大增加了，工作的範圍是大大的擴展了，文藝統一戰線是更加擴大了。文藝和政治經濟的配合關係是更加密切了，文藝工作的方式是要求有所改變了，創作的方向是要求更明確和一致了，思想上的領導是要求更加强了。文藝工作者將怎樣來把握這些問題和實踐這些新的任務呢？今天我們是應該把問題提得更具體一點了，即是說，我們今天應該如何實際地去工作？

在這裏，我們不可能接觸到許多問題，我只想提出幾個比較實際的問題，向大家請教。

一 文藝作家將怎樣爲人民工作呢？

在我們每個人心中，我想都會有這樣一個問題：在新形勢下，我將做些甚麼呢？但是我以爲更正確的说法，應該是：在新形勢下，我將爲人民做些甚麼呢？或是：我將怎樣爲人民工作呢？

一切爲了人民的利益——應是我們一個共同的基本信念。

我們中間，也許有人在想，在新的環境裏，我將怎樣去寫出生平的傑作呢；也許有人在想，我將怎樣去旅行全國，觀察新中國的狀況呢；或者在想，我們已經挨盡了一二十年的艱難困苦，今後要好好來計劃一下自己的寫作生活吧。每個人都有權利去想像他自己的事情。但是我覺得在這裏有必要提醒幾點：第一，今天，甚至明天，文藝運動中間的第一位工作，乃是『雪中送炭』還不是『錦上添花』，是解決千千萬萬人的精神饑渴與實際工作上的需要，還不僅是滿足於我們智識分子自己的精神解放，具體說，今天甚至明天對於人民的第一位中心工作是文藝的普及，還不是提高（自然這決不是說不要提高）。第二，就作家自身來說，第一件重要工作，是解決創作上一個基本問題——即是個人與羣衆的關係問題，主要的事情是作家如何到羣衆生活中去實踐，而還不是把自己關在書齋裏來過孤獨的創作生活。第三，我們應該記住魯迅先生告訴過我們的話，革命『決不如詩人所想像的那般有趣，那般完美。革命尤其是現實的事，需要各種卑賤的麻煩的工作，決不如詩人所想像的那般浪漫蒂克的。革命當然有破壞，然而又需要建設，破壞是痛快的，但建設是麻煩的事，所以對革命抱着浪漫蒂克的幻想，一和革命接近，一到革命進行，便容易失望。』並且不要『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，吃特等飯，或者勞動者捧着牛油麵包來奉獻他：『我們的詩人，請用吧！』這是不正確的。』我們決不應有這樣的幻想。

普及第一，與羣衆結合，爲人民服務，這些道理大家都說得很多了，但是老實說，真正要搞通這

些思想，還得到實踐中去。毛澤東曾經向我們指出，作家要與時代與羣衆結合，首先就必須徹底解決個人與羣衆關係問題，這個問題不解決，普及工作和爲人民服務工作都不會做得好。過去在反動統治地區裏，因爲沒有到工農羣衆中去的自由，所以這個問題很難徹底解決，今天我們即將完全取得這種自由了，那末今天就不應僅僅停留在理論上的討論，而是應該如何實際地去做了。

我們中間，當然也會有那樣的作家，如現在解放區某些作家一樣，直接參加到生產工作，土改工作或軍隊戰鬥工作中間，或甚至就是一個工人、一個農民、一個士兵。這當然是最徹底的，但是這却不能普遍地要求於每個作家，而且事實上既不可能也無必要把每個作家都直接分派到生產或戰鬥單位中去。因此，除了上述這類作家以外，我們想像可能有過着下列各種生活的作家：第一是參加在宣教性質的文化組織中間的，如文工團流動劇團等的成員；第二是服務於行政教育等機關的，即新的公教人員；第三是從事於文化出版事業的，如報館編輯、雜誌編輯、出版社編輯等；第四也有以專門從事寫作的職業作家。在這些作家中間，除第一種作家，是比較經常和羣衆接觸外，其他幾種也可能和工農大衆生活仍然隔着相當距離。例如教授、公務員、編輯等，他們可能除了課室、機關、報館的生活和一般性集體生活以外，仍然沒有機會直接接觸到工農羣衆生活。而且我們還得指出知識分子的惰性和對於物質生活的留戀，又常常作爲阻礙他們到工農羣衆中去的主觀因素。那末，這些作家又將怎樣去與羣衆結合，向羣衆學習，以及從羣衆生活中去吸取創作的原料呢？

這裏，我們想提出一些具體的意見。

在人民社會裏，我們可以想像各個工廠、農莊、合作社、或各個職工會、農會的機構中，都將有文化教育的一部門。如文化室、文娛室、文教委員會，以至於在這些部門之下的劇團、秧歌隊、文藝小組、識字班等等。這些組織形式是將根據實際情形而決定。它一方面是某一生產單位或工農團體的一個部門，同時又是這個區域與文教工作系統的一個環節。這些部門的構成分子，主要當然是工農幹部。其次也有青年知識分子的幹部，但也需要有文化水準較高的作家或藝術家去協同工作。這樣，工作當然會做得更好些。那末，這些離開工農生活較遠的作家，是不是可以有計劃地配合到這些工作部門中間去呢？例如說，一個機關人員作家或教員作家，他每星期中可以支配出若干時間，去擔任一個工廠或農村文化室的指導員或幹事，一個報館編輯，也可以同時是這報館印刷工廠文化室的一個工作者。他並不僅是以一個業餘的身份去參加，而且是作為這個工廠或農場的員工之一份子去參加，他可以和工人農民一樣從他的工作中取得一定的報酬。這樣，他主要崗位雖然是某個機關的公務員，同時却又是這個工廠或農場的一個員工。他的利益與羣衆利益是直接聯繫着的。在這種情形之下，所謂純粹的職業作家就不存在了。即使他是以從事寫作爲其主要生活的，同時他也不得不是某一生產部門的構成分子。而當作家們這樣去工作時，他又和這個區域的整個文藝運動或文教領導機構配合起來的。

在這種情形之下，第一，作家要爲工農文化工作去服務，他就不能不去從事於普及的文藝的寫作，以及從這基礎去提高；第二，工農文化部門需要文化幹部與人才的問題也容易解決了；而第三，

在這種羣衆生活中間，作家不僅得到了向羣衆學習的機會，作家的生活與思想改造也得到了實際的基礎。

在過去的延安，後來的哈爾濱，聽說曾經採用過這類方法，即一些行政機關的人員，每星期中，必須有一定時間去參加工農中間的教育文化工作，這種工作方法的成效如何，我還沒有材料，但是我想，這個方法是值得提倡的。自然，讀者決不要誤會，以爲這樣一來，作家與羣衆的關係就完全解決了。這是沒有那麼容易的。智識分子的改造，是需要『長期地無條件地全身心地到工農兵羣衆中去』鍛鍊，祇和人民羣衆在一起並不即等於與羣衆真正相結合，但是最初一步總不能不是直接投到羣衆生活中去，直接爲他們去工作。如果在新形勢之下，還只是口裏叫着爲工農，而實生活依舊是和工農相隔十萬八千里，那是搞不出什麼名堂來的。並且我們還得指出，在這樣的過程中，還可能而且一定發生許多痛苦，許多矛盾。不是通過這些痛苦與矛盾的考驗，我們還是無法做到與人民真正結合。

這樣的工作方式，當然不應該是強迫的、命令的，而必須是提高文藝作家的自動自覺精神，通過文藝領導團體作有計劃的推助與協助其進行。在作家中間，我以爲應該提倡這樣一種風氣，即是參加到生產機構或羣衆生活爲光榮，而以說離羣衆生活爲恥辱。這種風氣所及，不僅鼓勵作家的走向羣衆，而且對於智識青年的教育和整個社會風氣的改造，都將有極大的作用。

總之，在新形勢下，要做到文藝與人民相結合，作家與羣衆的關係，必然是一個首先要解決的問

題。

二 作家將爲人民去寫些什麼呢？

確定文藝爲人民大眾服務的基本方向，和確定與人民結合的基本創作道路，這是「怎樣寫」的根本問題，而同時也就不能不觸到另一個「寫什麼」的問題，即是創作的主題方向問題。

三十年來，反帝反封建是作爲新文藝創作上的基本主題方向，今後當然也仍然如此。但是今天的情形有一點是不同的，就是過去我們是在帝國主義者與封建統治直接壓迫之下，所以文藝的描寫主要是著重在對統治階級黑暗的暴露；自然從暴露黑暗的另一面，也就寫出被壓迫人民的鬥爭和希望。檢視一下過去三十年的文藝作品，可以看出絕大部分的作品是屬於暴露黑暗的。我們曾經創造出來的典型，大抵是屬於被統治階級磨折得變形的人物（阿Q、孔乙己等），或者是屬於統治階級的剝削者（如吳蘧甫等），或者是類乎果戈理小說中的反動階級的丑角（如華威先生等）。爲了攻擊和破壞敵人的陣地，爲了揭露現實的醜惡，這樣的暴露是完全必要的。但是如果因此而得出這樣的結論，以爲「從來文藝的任務就在於暴露」，這顯然是不正確的。就今天來說，時代已經是屬於人民，鬥爭的形勢也就應該和以前不同了。但這絕不是說，我們可以無須繼續去暴露反動階級的醜惡與黑暗。在蘇聯革命成功以後若干年，高爾基還在寫他的『布曹夫』呢，然而就整個文藝運動來說，在今天，表現新中國的光明面，表現勞動大眾的積極性與優美品質，這些主題便必然是要提高到更重要的地位了。在

今後文藝中，我們要更積極的去創造出像鐵鎖、像李勇這一類人民英雄的典型。這是由於現實所要求的。第一，這樣的現實和這樣的人民英雄，不僅是存在而且是不斷的發展，那末文藝就應首先去反映這新的時代新的人民的狀貌與其內容本質。第二，在新社會建設過程中，文藝的積極教育作用必然要更提高，就如毛澤東所說：『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。』第三，新社會的文藝，不僅是反映今天的現實，而且還要去描寫明天的現實，這就是所謂現實主義中的浪漫主義的因素。過去我們的理想今天已經成爲現實，那末明天的現實，自然也同樣是孕育在今天我們的理想之中。構成明天現實的胚胎已經存在於今天現實中，而且不斷在生長了。這即是說，明天社會主義的因素，已經在今天新民主主義階段中生長、孕育了。那末，作家在反映今天的現實中間，也一定要能看到已經存在於今天現實中間底新的因素，以及它的可能發展。這一切都是根據於現實的要求而提出的。

、自然，在另一方面，對於帝國主義陰謀的揭露，對於殘餘封建意識與半殖民地意識的鬥爭，仍然不能放鬆。忽略這一點也是錯誤的。我們知道思想意識的鬥爭與改造是比政治軍事鬥爭更長期的。幾千年來的反動思想，有它根深蒂固的傳統，決不是三年五載所能剷除乾淨，像蘇聯這樣的國家，在革命以後二十多年，還在積極進行反對資產階級思想意識的鬥爭呢。而在今天中國，帝國主義者正在積極進行對中國人民的陰謀，土地改革尙未全面完成，隨着革命的高潮還可能會捲入一些不健康的因素，這一切鬥爭還是非常尖銳，所以我們還是需要許多暴露這些醜惡、罪惡的作品，特別在土地改革

中需要揭露地主階級罪惡的作品。這些都是必要的。但是在這裏，我們應該有一個原則，就是「一切危害人民羣衆的黑暗勢力必須暴露之，一切人民羣衆的革命鬥爭必須歌頌之」，以及「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。」不掌握這原則，只片面地強調對人民奴役創傷的鬥爭，那就可能走向一種危險的傾向。

其次，今後寫作的主題方向，必然是和政治經濟的鬥爭與建設，更有機的更緊密的配合。我們不要以為只有「怎樣寫」的問題，而沒有「寫什麼」的問題。當文藝作爲革命的一個螺絲釘的時候，寫什麼的問題，不懂和怎樣寫不能分離，而且和政治經濟的具體任務不能分離的。在政治或經濟建設的某一號召下，文藝家就應該去奔赴這號召而寫出作品來。例如在農村的土改運動中，人民就需要大量寫土改的作品，在經濟建設運動中，人民就需要大量寫生產的作品，作家應該用這些作品去回答他們的要求呢？抑或是以創作自由的理由去拒絕他們的要求呢？而且這樣的號召，常常確是有時間性的。例如在華東，有一時候以土改爲主，要求作家產生大量描寫土改的作品，有一時候又以支援前線爲主，又要求產生大量描寫支前的作品，有一時候又以生產爲主，要求產生大量描寫生產的作品。那末，我們是不是應該說，這是有時間性的東西，而我們應該去創造永久性的東西呢？或者說，這是宣傳的手段，而我們是應該爲了藝術的創造呢？或者說，這樣是使文藝成爲政治的婢僕，而我們的文藝是有它獨立的尊嚴性呢？這樣說法顯然是不通的，所謂時間性，所謂宣傳手段，是看作品的表現程度而說的，像蕭洛霍夫爲響應蘇聯五年計劃中集體農場運動而寫出的「被開墾的處女地」，不是直到現在

還被普遍地在欣賞嗎？像馬耶關夫斯基爲了十月革命而寫出的街頭鼓動詩，不是被公認爲高度藝術性的作品嗎？那麼就算是『宣傳手段』有什麼不好呢？就算作『政治的婢僕』，只要是人民的政治，又有什麼不好呢？我們承認文藝有它獨特的性能，是一種獨特的意識形態，但我們也不要忘記這意識形態是建立在政治基礎之上和作爲下層基礎的經濟關係之上的，不要忘記它是整個革命的一個環節，它的運動必須是從屬於整個政治的運動，才能發揮出獨有的性能，好比一個齒輪是跟着整個機器的運動而發生其作用的。

在受資產階級文藝理論影響較深的人，可能一下子思想轉不過來。例如以前蘇聯文藝界號召作家配合五年經濟建設去寫作的時候，有人就訝異這是機械的做法，但是後來描寫五年計劃的輝煌作品出來了。這不是最好的證明嗎？同樣的情形也已經表現在解放區，今後也將表現在全國文藝運動上。今後數年中，中國政治經濟的建設上，我以爲主要恐怕是兩個中心，第一是全國農村中土地改革的徹底完成，第二是以國家經濟爲領導的工業化建設（此外當然也需要有強大的國防建設），我們的文藝創作，應該環繞這些中心任務，才能配合實際的需要。而也爲這些緣故，我們更應深入工農兵羣衆，去掌握它的具體內容與適當形式。

總之，寫什麼的問題，主要是應該根據客觀實際的要求，而不只是根據於作家自己的願望。只有在羣衆鬥爭的實踐生活中，才使作家的主觀願望和客觀要求統一起來。

三 文藝運動的組織形式應該是怎樣呢

要擴大新民主主義文藝的影響與作用，要擴大文藝的普及範圍，必須是有領導的、有計劃的去進行組織工作，這是一個重要的實際問題。

在解放區，這個大眾性的文藝組織工作早已進行了，但是在過去反動統治地區，文藝運動的組織工作主要還局限於作家和部分的智識青年中間，前者就是「文協」及其各地分會，後者則是各地和各學校的青年文藝團體，而這些組織又是經常在反動統治下遭受着不斷迫害的。

在新形勢下，僅靠這些原有組織形式顯然是不夠了。而這些原來組織的範圍和作用又勢必是擴大和不同了。這裏一個主要的問題，就是如何使廣大工農中間的愛好文藝者組織起來呢？應該運用怎樣的組織形式去組織他們呢？這個問題的重要性是比作家本身組織的問題要提得更高了。

關於這樣的經驗，我們還很少，尤其是工業大都市，如上海、武漢、天津工人較多的地區，這樣的經驗尤少。事實上，具體的組織形式必須是根據具體的環境和要求來決定，不能閉戶造車式來預先規定。但是在組織原則方面，却是可以討論的。

工農羣衆的文藝組織，在性質和機能上，應該和作家的組織是有多少不同之處。工廠和農村大概也未必要盡同。工人羣衆的文藝活動，基本上是以其自己生產單位為基礎的，因為在這一單位中，他們

原來就已有集體生活，這與個別分子互相結合起來的作家協會之類就不同，譬如各個工廠大抵會有它自己的文藝小組、牆報、劇團、歌詠隊一類組織，所以它的活動中心就是這個工廠。但是一個城市或一個區中間各個工廠的文藝小組、劇團、歌詠隊等又可以互相聯合組織起來成爲這個城市或這個區的工人文藝團體，這個組織就龐大了。至於全國性的工農文藝團體的組織，現在似乎還早，將來則可能會產生的。在農村中間，各鄉村獨立組織的形式可能更適合些，而且形式可能是多樣的、靈活的。其次這些組織的成員應該是廣泛的，羣衆性的，凡是愛好文藝藝術的工人農民都可以參加，不像作家協會等必須限於作家，因此它的組織是要比前者龐大得多，教育意義和集體活動的意義更大。這些組織的領導者應該以工農幹部爲主，而不應由作家或智識分子去越俎代庖。但是作家的組織和文藝青年的組織，却應該對它取得彼此互相協助互相學習的關係，而不是直接領導的關係，如前述分派作家到他們單位中間去工作，是應該根據這樣關係去進行的。

在城市工人文藝組織工作中，一個重要的問題，是應該有他們自己的刊物。這些刊物原則上應該由工人自己來寫稿，自己來編輯，除必要外最好也不要知識分子去代庖。刊物是組織工作的有效工具。通過刊物可以培養工人的作家，發現優秀的有才能的文藝幹部，可以從寫作實踐中提高他們的水平。這類文藝性的大衆刊物，現在還少有，在大工業城市被解放以後，這個問題就要被提出來了。

在農村中間，我以爲通過一些民間藝術形式去組織愛好文藝的農民是很有效的方法，事實上，在舊式農村中間，農民曾經用過這類形式去組織他們自己，如南方各鄉村中的舞獅舞龍的社團等，在新

的農村中間，則如陝北之秧歌隊已成普遍的組織。在提高文藝藝術運動中間，農民一定熱烈的參加，我們不難發現出他們中間有天才的藝人，或甚至可能產生像江布爾那樣的詩人。對於流動於各村莊的文工團，推動這類組織，應該是重要的輔導工作之一。

至於作家自己的組織，基本上當然應該仍是作家統一戰線性質的組織，但它的內容，是要比過去充實了，在反動統治壓迫下，像過去的「文協」一度曾經只成為同業公會性質的組織。在今後，這種情形是不同的了，作家的組織應該成為文藝運動與文藝思想上一個研究和領導的有力組織；它不單是作家聯誼性質的團體，而是一個負起實際工作責任的團體。它不僅應該負起團結作家，領導文藝思想的責任，而且應該負責協助工農文藝運動和培養大批文藝幹部的責任。第二，它的成員應該是真正從事於文藝寫作或文藝組織工作者，不應再像抗日時期包括了一些名不副實的官僚紳士在內。第三，它應該保持高度民主精神，而又建立起堅強的思想領導。它和蘇聯的作家協會與過去的左翼聯盟在範圍上和領導關係上應有不同之處，但它也決不同於自由主義者的組合，像「筆會」之類的性質。它是在新民主主義政治領導下的文藝界統一戰線的組織。

一般青年文藝團體，大體上應和過去相同，但是應該使它們互相聯繫，互相配合，建立明確的思想領導，成為新民主主義青年運動中一支生力軍，也是作家陣線的一支強大後備軍，它們不僅彼此互相聯繫配合，而且也 and 作家組織，工農文藝組織取得相互的配合與聯繫。

不管是工農大眾的文藝組織也好，作家自身的組織也好，文藝青年的組織也好，在文藝統一戰線

中間，必須確立一個共同的目的，這共同的目的，就是魯迅先生所說的：爲工農。沒有共同的原則，則當文藝組織那樣廣泛展開之際，宗派主義的傾向是一定不能避免的。我們在進行擴大組織工作中間，必先精神上有所準備，防止和克服宗派主義傾向。這是一件很不容易的事情，如何防止和克服它，不在於四面討好，八方拉攏，而在於確立堅強而明確的無產階級的思想領導。

以上各點，只是許多問題中間的幾個比較實際的問題，上述種種意見，多少也還不免帶着理想，還得到實際中間去修正和補充。但是這個運動的展開，需要是有計劃的、有組織的、有系統的，這却是必然的事。文藝運動的表現，固然主要在於作品，但是這是一個廣泛羣衆性的文藝運動，而且是前所未有的廣泛羣衆性運動，所以對於它的組織意義底重視，乃是十分必要的事情。

『五四』以來，新文藝運動已經經歷過幾個階段，現在我們正跨入一個嶄新的階段，這個階段的前途是壯闊無比的，讓我們每個文藝工作者，用全心全力，來擁抱這個新的時代，新的人民，並且爲中國新文藝運動的前途祝福吧。

魯迅思想發展的道路

胡繩

瞿秋白在一九三三年所作『魯迅雜感選集序言』中的分析，至今仍應視為對於魯迅思想發展道路的最好的說明。『魯迅從進化論進到階級論，從紳士階級的逆子貳臣進到無產階級和勞動羣衆的真正的友人以至於戰士。他是經歷了辛亥革命以前直到現在的四分之一世紀的戰鬥，從痛苦的經驗和深刻的觀察之中帶着寶貴的革命傳統到新的陣營裏來的。』——這就是瞿秋白分析魯迅思想發展的道路所達到的結論。

如果不從魯迅思想發展的全部過程上來看，就不可能懂得，爲什麼『魯迅的方向就是中華民族新文化的方向』。

*

*

*

*

魯迅在辛亥革命前四年（一九〇七年），二十七歲的時候，在日本，開始用文字表現其社會思想。這時正是中國資產階級領導的革命運動發展到高潮的時期，革命運動的中心就在日本的留學生界中。魯迅是歡迎這個爲祖國求進步，求改造的革命運動的，而且還參加過當時的革命團體之一。他當

時的思想受着周圍的革命運動的影響，但又在某些方面表現得比別的人看得更遠，看得更深。

資產階級的革命運動不能使他滿足，在辛亥革命前，魯迅天才地預感到這個革命將不能真正達到改造故國的目的：『嗚呼，古之臨民者，一獨夫也；由今之道，且頓變千萬無賴之尤，民不堪命矣，於興國何與焉。』（文化偏至論，一九〇七年）

辛亥革命時，魯迅已回國，他雖也興奮地接待這個變革，但他立刻看出，這革命是假的。『到街上去走了一遍，滿眼是白旗，然而貌雖如此，內骨子是依舊的，因為還是幾個舊鄉紳所組織的軍政府。』（范愛農）

民國初年的混亂的中國對於魯迅是個鍛鍊，但這幾年間，他的思想發展極少被用文字表現出來。到了五四運動的前夜——從一九一八年起，魯迅的戰鬥的光芒才開始輝煌地展開了。

『魯迅在五四前的思想，進化論和個性主義還是他的基本。』『固然這種個性主義，是一般的知識份子的資產階級性的幻想，然而在當時的中國，城市的工人階級還沒有成爲鉅大的自覺的政治力量，而農村的農民羣衆只有自發的反抗鬥爭。大部分的市儈和守舊的庸人，替統治階級保守着奴才主義，的確是改革進取的障礙。爲着要光明，爲着要征服自然界和舊社會的盲目力量，這種發展個性、思想自由、打破傳統的呼聲，客觀上在當時還有相當的革命意義。』（瞿秋白）

* * *
一九〇七年魯迅作『文化偏至論』，揭出他當時的思想綱領是：『重個人，輕物質。』（『掇物

質而張靈明，任個人而排衆數」——這就是魯迅在五四前的思想基礎。

那時的魯迅認爲，十九世紀的歐洲文明的流弊是個人被集體所抹煞，主觀精神被物質生活所淹沒；而糾正這種弊病的就是從十九世紀末開創的「新」思潮，這所謂「新」思想却是以「個人主義」與「非物質主義」爲標幟的。根據尼采的「超人」的思想，「文化偏至論」中說：「是非不可公於衆，公之則果不誠；政事不可公於衆，公之則治不邦。惟超人出，世乃太平。苟不能然，則在英哲。……與其抑英哲以就凡庸，曷若置衆人而希英哲？則多數之說，繆不中經，箇性之尊，所當張大，蓋揆之是非利害，已不待繁言深慮而可知矣。雖然，此亦賴夫勇猛無畏之人，獨立自強，夫離塵垢，排輿言而弗淪於俗囿者也。」同樣的，也是受了尼采主義的影響，這時候的魯迅認爲唯物論思想足以造成「人惟客觀之物質世界是趨，而主觀之內而精神乃舍置不之一省，重其外，放其內，取其質，遺其神」的結果，因此必須靠「主觀與意力主義之興」以挽救這種「唯物極端」的流弊。

很明白的，魯迅這時對西方文明的想法是一種錯覺。他把歐洲資產階級文明墮落時期的反動思潮看做了是新生的代表，以致以爲二十世紀的文明將在個人主義與主觀主義的基礎上振興；「二十世紀之文明當必沉寔莊嚴，至與十九世紀之文明異趣。新生一作，虛偽道消，內部之生活其將愈深且強歟？精神生活之光耀將愈起而發揚歟？成然以覺，出客觀夢幻之世界，而主觀與自覺之生活將由是而益張歟？內部之生活強，則人生之意義亦愈遠，箇人尊嚴之旨趣亦愈明。二十世紀之新精神，殆將立狂風怒浪之間，特意力以闢生路者也。」

但魯迅之在一九〇七年在『文化偏至論』以及『摩羅詩力說』等文中提出這樣的思想，並不只是『介紹』外國思想，而是按照他自己的理解來接觸了當時中國的問題。自從辛丑條約（一九〇一年）以後，中國的資產階級，小資產階級中沸騰着求革新的熱潮。但老一輩的改良主義者只希望政治『維新』，建立君主立憲，以達到振興工業，求致『富強』的目的；新一輩的小資產階級的狂熱的革命主義者也只以為拋兩個炸彈，搞幾次起義暴動，把滿清朝廷推翻，為故國換上民主立憲的招牌，就可以成功了。魯迅天才地感到這一切並不濟事。但究竟應該怎樣辦呢？魯迅這時候不可能提出集體主義的思想，因為在當時中國還沒有掀起勞動人民中的自覺的群眾鬥爭，而他所能看到的却只是『大部分守舊的市儈和守舊的庸衆，替統治階級保守着奴才主義，的確是改革進取的阻礙。』（瞿秋白語）這時候更不可能用科學的方法來看出中國社會的發展規律，而只能根據直覺的經驗體認到封建文化的傳統重壓是在中國民族向前進步的途中必須用巨大力量來掙脫的束縛。——用個人的自覺力量擊退傳統的重壓，在守舊和虛偽的『庸衆』中保持個性的發揚是魯迅當時所可能到達的戰鬥方針。因此，歐洲資產階級沒落中的反動思想，轉過來却成了二十世紀初年中國的小資產階級的啓蒙思想者開始他的向前追求的武器了。

應該說，提出『重個人，輕物質』的思想，對於五四運動前的魯迅並不是到達了一個思想結論，而恰恰是他在昏沉的子夜開始他的思想追求的長途的發端。在五四運動前，提出類似思想的人除魯迅外並不是絕無第二人，但能够堅持思想的追求，以致終於克服和揚棄了這個發端的却幾乎可以說，只

有魯迅一人。

因此，很明白的，在四十年前，魯迅在唯心論與個人主義的思想基礎上片面地提出發展個性，加強主觀力量的主張，『客觀上在當時還有相當的革命意義』；但在四十年後，胡風、舒蕪諸先生企圖用新的字眼來複寫在實質上與『文化偏至論』中的內容相同的思想，其客觀的趨向却只能是小資產階級對於人民大眾的自覺的，集體的進取和改革的抵制。

『五四運動是反帝國主義運動，又是反封建的運動，五四運動的傑出的意義在於它帶着爲辛亥革命還不會有的姿態，這就是澈底的不妥協的反帝國主義與澈底的不妥協的反封建。』『五四運動在其開始是共產主義的知識份子，革命的小資產階級知識份子與資產階級知識份子（他們是當時的右翼）三部分人的統一戰綫的革命運動。』（毛著『新民主主義論』）

魯迅在五四運動中，是作爲革命的小資產階級知識份子而出現的，與右翼的資產階級知識份子有着明顯的區別，在文化革命戰線上表現了高度的澈底性，不妥協性。尤其重要的是，到了五四運動的一二年後，資產階級知識份子中的大部份，已陸續與敵人妥協站向反動方面去了，而魯迅却繼續勇敢而堅決地保持和發展着他的文化革命陣地。

魯迅之『從進化論最終的走到了階級論，從進取的爭求解放的個性主義進到了戰鬥的改造世界的集體主義』（瞿秋白），固然是到了一九二五——二七年的革命風暴以後，才澈底地完成，但是五四

運動後十年間，對於魯迅，正是循着這個方向而從事着艱苦卓絕的鬥爭的歷程。

經過五四運動後，魯迅並沒有直接走向共產主義的文化思想，他只是堅決在反動勢力的大本營——北京城裏，向軍閥官僚和他們的叭兒狗（包括着叛變了五四運動的『正人君子』們），作着短兵相接的戰鬥。雖然在主觀上他有時自己說是在作着『絕望的抗戰』、『不過是與黑暗搗亂』（兩地書），但在客觀上，他正是擔任了當時整個人民革命運動中的一個重要戰線。

無產階級的政治運動在這時期已經湧現為獨立的力量，但在文化思想上還沒有能建立堅強的陣地。魯迅在文化戰線上是獨立地堅持着他的工作的。通過他的直感的生活經驗而把反帝反封建的文化鬥爭進行得如此澈底，可算是革命的小資產階級在那樣的環境下所可能達到的最高度了。應該承認，在這些年頭中，魯迅已經因他的戰鬥業績表現出他的『骨頭是最硬的，他沒有絲毫的奴顏與媚骨』，表現出他『是在文化戰線上代表全民族的大多數，向着敵人沖鋒陷陣的最正確、最勇敢、最堅定、最忠實、最熱忱的空前的民族英雄。』

作為小資產階級知識份子，魯迅是有着他的特點的。瞿秋白說：『他不但很早就研究過自然科學和當時科學上的最高發展階段，而且他和農民羣衆有比較鞏固的聯系。他的士大夫家庭的敗落，使他在兒童時代就混進了野孩子的羣裏，呼吸着小百姓的空氣。這使得他真像吃了狼的奶汁似的，得到了那種『野獸性』。他真能斬斷『過去』的葛藤，深刻地憎惡天神和貴族的宮殿。……』

革命的知識份子，如果敢於並且能夠和封建勢力斬斷關係，和帝國主義斬斷關係，並且和一切在

反帝國主義反封建鬥爭中退却變節的資產階級堅決對立起來，勇敢堅定地向前奮鬥，那麼他終究要發現，他的道路只能也必須和無產階級的道路緊相連接起來。——這是近代中國文化革命發展上的一個規律。魯迅是在真實意義上完成這樣的發展的一個最偉大的先驅者。

就這意義說，小資產階級知識份子和無產階級之間確是並沒有隔開一座萬里長城。但就另一方面說，從前者的立場轉向後者（除非是虛偽的「作戲式」的「轉變」）畢竟是一個艱難的過程，一個嚴肅的自我改造的過程。魯迅正是在真實意義上完成這樣的過程的一個最光輝的模範。用瞿秋白的說法，就是：「從自己的道路回到了狼的懷抱。」

以為革命知識分子本來就在人民大眾中，所以用不着有什麼自我改造的想法是和魯迅的道路一點也沒有相似之處的。

瞿秋白在這點上的分析是十分正確的。他一面指出，魯迅作品雖然曾經只是憎惡舊社會而不能標明社會發展的方向，但這仍不失為革命文學。『因為牠至少還能够反映社會真象的一方面，暗示改革所應當注意的方向』；一面又指出，『而同時，這些早期的革命作家，反映着封建宗法社會崩潰的過程，時常不是立刻就能够離開個性主義——懷疑羣衆的傾向的。他們看得見羣衆——農民小私有者羣衆的自私、盲目、迷信、自欺，甚至馴服的奴隸性，可是，往往看不見這種羣衆的革命可能性，看不見他的笨拙的守舊口號背後隱藏着的革命價值。魯迅的一些雜感裏面，往往有這一類的缺點，引起他對革命失敗的一些失望和悲觀。』

進化論與個性主義，對於魯迅固然曾經是戰鬥武器，但也曾經是障礙前進的一種負累。就這意義說，魯迅的偉大正在於他能夠通過苦痛的歷程，表現了嚴肅的自我獻身的精神，而終於克服了，拋開了這種負累。

「五四到五卅前後，中國思想界裏逐步的準備着第二次的「偉大的分裂」。這一次已經不是國故和新文化的分裂，而是新文化內部的分裂：一方面是工農民衆的陣營，別方面是依附封建殘餘的資產階級。這新的反動思想已經披上了歐化，或所謂五四化的新衣服。這個分裂直到一九二七年方才完成，而在一九二五——六的時候，却已經準備着。只要看當時段祺瑞章士釗的走狗「現代評論」派，在一九一七年之後是怎樣的得其所哉，就可知道這中間的奧妙。而魯迅當時的「語絲」，革命的小資產階級的文藝思想和批評，正是針對着那些未來的「官場學者」的。」（瞿秋白）

在這一「偉大的分裂」中，魯迅的立場是很鮮明的：他和虐殺人民的任何舊的，新的統治者沒有一絲一毫的妥協。他向一切披着「正人君子」面目的奴才幫兇宣戰，他也無情地揭發一切掛着「革命的」斜皮帶的劊子手的面目。

但魯迅直至一九二五——二七年的革命時期還沒有完全擺脫進化論與個性論的思想基礎——這就是上文所說的對於他的思想的負累。

進化論的思想使得他這時期還不明確地從階級觀點出發分析一切問題，雖然他從實際生活出發

的最高的憎恨與打擊是向着統治階級的。「熱風」的隨感錄第四十八則中說：「我想種族的延長——便是生命的延續——的確是生物界事業裏的一大部分。何以要延長呢？不消說是想進化了。但進化的途中總須新陳代謝。所以新的應該歡天喜地的向前走去，這便是壯，舊的也該歡天喜地的向前走去，這便是死；各各如此走去，便是進化的路。」這固然還是在五四運動前一年（一九一八年）所寫下來的話，在五四後魯迅自己既已經歷了激烈的思想鬥爭，也就不能不漸次修正這種和平的進化觀念；但從這樣的看法發展到明確的階級鬥爭的觀念，却決不是簡單地一躍而至的。

進化論思想加上個性論觀點又使得他不免會發生「懷疑羣衆的傾向」。例如在一九二五年，魯迅在和人通訊中會這樣說：「國民如此，是決不會有好的政府的；好的政府或者反而容易倒。也不會有好議員的；現在常有人罵議員，說他們收賄無特操，趨炎附勢，自私自利，但大多數的國民豈非正是如此的麼？這類的議員其實確是國民的代表。」（華蓋集）照魯迅這時的想法，仍覺在「民衆」中談改革是「很難」的，因此「只好以智識階級一面先行設法，民衆俟將來再談，而且他們也不是區區文字所能改革的。歷史通知我們，清兵入關，禁纏足，要垂辮，前一事只用文告，到現在還是放不掉，後一事用了別的法，到現在還在拖下來。」（同上）這很分明的是只看到了中國人民在歷史上由專制淫威所壓榨成的馴服的奴隸性，却不能看出在新的歷史條件下人民大眾自覺地奮起的可能性。

然而這樣的觀點對於魯迅這時期的思想已不是決定的因素，而只是表現於他的反封建傳統的實際戰鬥進行中的思想負累。但如果說這種負累對於戰鬥力的發揮沒有任何影響也是不對的。

像周作人那樣的人以爲，魯迅是『對於中國民族抱着一片黑暗的悲觀』，自然是極糊塗的看法。但魯迅曾經——尤其在一九二五以後的幾年間，經歷着中國革命的大變化，流露出悲觀失望的情緒也是我們不必否認的。

魯迅從現實的生活經驗出發，赤裸裸地撕開了反動統治階級的虛偽、卑劣、陰險、狠毒的面貌，以致使得他們的眼前——如用魯迅自己所說——『黑的惡鬼似的站着「魯迅」這兩個字』（兩地書）。但同時因爲他這時還沒有明確的階級觀點，也就常常難免把統治者的罪惡和被統治的人民因黑暗的統治制度而染上的病態一起歸着於『國民性』的問題。『此後最要緊的是改革國民性，否則無論是專制，是共和，是什麼什麼，招牌雖換，貨色照舊，全不行的。』（兩地書，一九二五年三月）——不看招牌要看貨色，這是戰鬥的現實主義，然而把『改革國民性』當做革命的前提，却正足以『形成對於革命失敗的一時的失望和悲觀』。如果革命失敗就因爲國民性沒有改造的原故，那麼，革命就會被看做是永遠連續的悲劇了：『革命，革革命，革革命，革革命……』（而已集，一九二七年九月）

悲觀失望的情緒却並不能使他停止前進的脚步，這又是爲什麼原故呢？

與唯心論觀點相對立着的，從實踐鬥爭中培養起來的現實主義的戰鬥精神起着偉大的抗毒素的作用。魯迅儘管是以小資產階級的進化論與個性論思想出發，但他從不用一套小資產階級思想構成一個小天地，使自已『安身立命』於其間。恰恰相反，他永遠是在突破這個思想圈套而去和現實的社會鬥

爭相接觸。魯迅的個性論是『進取的，爭求解放的個性主義』，這和從個人出發的利己主義有着原則上的區別。魯迅在一九二六年底會如此說過：『我現在對於做文章的青年，實在有些失望；我看有希望的青年，恐怕大抵打仗去了，至於弄弄筆墨的，却還未遇着真有幾分爲社會的，他們多是掛新招牌的利己主義者。』（兩地書）而魯迅自己，不管在怎樣情況下，總是以誠摯的心情爲社會而工作，以致到了完全不顧到自己的地步。偉大的思想先驅者，有着他的最沉重的苦痛，這種苦痛之所以是沉重，就因爲那並非出發於個人利害的計較，都是要追求怎樣才能爲社會的進步而工作得更好，工作得更有效。

與悲觀絕望相反的一種因素，在魯迅身上也是一路發展着的。一九二二年的『無題』中記載他因一個賣朱古律的店員基本上未失去誠實之心而感到『慚愧』，他說：『這種慚愧往往成爲我懷疑人類的頭上的一滴冷水，……漸漸覺得我的周圍，又遠遠地包着人類的希望。』（熱風）『吶喊』中的『一件小事』記載他從一個黃包車夫的行爲中得到深刻的感應：『這一件小事却總是在我眼前，有時反更分明，教我慚愧，催我自新，並且增長我的勇氣。』魯迅就是這樣地常常從他與『卑微的小人物』的接觸中檢查他自己的思想。『墳』後記中說：『我的確時時解剖別人，然而我更無情面地解剖自己。』魯迅的自我批判，從不自欺的精神正是他能夠從周圍現實中接受教訓的基因。三·一八的犧牲者更使他奮然喊出：『苟活者在淡紅的血色中，會依稀看見微茫的希望，真的勇士將更奮然而前行。』（華蓋集）——這時期他所能感到的希望縱然只是『微茫』的，『遠遠』的，然而這正是使他不啻『路

漫漫其修遠兮」，但終不放棄「吾將上下而求索」的基礎。

『野草』——這一散文詩的結集最深刻地表現着他在一九二五——二七年的革命過程中的悲觀、絕望、矛盾、憤慨和苦痛的追求的心情。他的悲觀是由於他所接觸到的革命現實恰恰與他所希望的相反，他的苦痛是由於在四面『碰壁』之下發現他的舊的思想武器之衰朽。整個中國正沸騰在大矛盾、大分裂中，魯迅的苦痛是與整個時代相關連着的。這不是引導向退嬰萎縮的失敗主義者的心情，恰恰相反，倒是向前跨進更大一步的新生因素，雖然裏面包含着悲觀絕望的成分；魯迅的偉大就在於他能够通過大悲觀而走向真實的大希望，通過絕望而開始去學習『別種方法的戰鬥』。

在一九三一年八月的一次演說中，魯迅指斥了那在『革命』與『反革命』之間投機取巧的小資產階級；他說：『這樣的翻着筋斗的小資產階級，即使在做革命文學家，寫着革命文學的時候，也最容易將革命寫歪；寫歪了，反于革命有害。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。外面雖然好像突變，其實並非突然的事。倘沒有應具的條件的，那就是即使自說已變，實際上却並沒有變，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。』

魯迅的思想有過「突變」麼？毫無疑問，應該肯定是有。但這突變不是所謂在「一天晚上」忽然奇蹟似地出現的。有了和封建舊勢力的長期搏鬥的經歷，從現實的鬥爭中認識到舊武器的無力與失效，我們的偉大先驅者經過一九二七年「四一二」事變的大屠殺，大流血後，從苦痛和絕望交織的矛盾中，重新抬起頭來。魯迅開始了他從革命小資產階級的立場轉向無產階級立場的轉變，他找到了新的真實的希望。一九二九年他翻譯馬克思主義的文藝理論，一九三〇年他參加左翼作家聯盟，那正是「幾個條件已經完備而獨缺其一的時候，這一條件一出現」，A就變成了B。

「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，萃于一身，在替大眾受罪似的；也正是中產的知識階級分子的壞脾氣。只是原先是憎恨這熟識的本階級，毫不可惜牠的潰滅，後來又由于事實的教訓，以為惟新興的無產者才有將來，却是的確的。」（「心集」序言，一九三二年四月）

「先前，舊社會的腐敗，我是覺到了的，我希望新的社會的起來，但不知道這「新的」該是什麼，而且也不知道「新的」起來之後，是否一定就好。待到十月革命後，我才知道這「新的」社會的創造者是無產階級。——現在蘇聯的存在與成功，使我確切地相信無產階級社會一定要出現，不但完全掃除了懷疑，而且增加許多勇氣了。……」（『且介亭雜文』：答國際文學問，一九三四年）

「最初文學革命者的要求是人性的解放，他們以為只要掃蕩了舊的成法，剩下來的便是原來的人，好的社會了，於是就遇到保守家們壓迫和陷害。大約十年之後，階級覺醒了起來，前進的作家，

就都成了革命文學者。……（同上：草鞋脚小引，一九三四年）

——魯迅自己這樣地寫出了他的思想轉變過程。這時候他已經以社會科學代替了自然科學而為前進路程的指標，他曾說：「讀書界的趨向社會科學是一個好的，正當的轉機，不惟有益於別方面，即對於文藝，也可催促他向正確，前進的路。」（『二心集』：『我們要批評家』）他靠馬列主義的思想理論的力量『救正』了『只信進化論的偏頗』（『三閑集』序言），他有了將來屬於無產階級的信心，因而堅定了為人民大眾的立場。

魯迅的轉變更有一特點是必須注意的。近二十年來，中國許多小資產階級份子之進入革命，往往是更多帶着主觀的空洞革命的熱情，却較少有從實際出發的沉着的思想能力，如同瞿秋白所批評的：『他們沒有前一輩的黎明期的現實主義——也可以說是老實的農民的實事求是的精神。』魯迅恰恰是所謂『前一輩』的知識份子中的最傑出的代表。他的大半生都消耗在和舊社會的頑強搏鬥中，由此他換來了無數的創傷和苦痛，也取得了豐富的感覺和經驗。他撫摸着滿身創傷，針對着他所生活過來戰鬥過來的中國現實，經過了認真而沉重的思索，他才體認到新的真理。當他一旦把握新的真理的時候，就像農民對所分得的土地一樣地忠誠不貳，生死如一地為保衛牠而作戰了。他把無產階級的思想方法和他在舊社會戰鬥中積蓄起來的豐富經驗結合了起來，就使得他能够立刻把這新的武器運用得如此地好，如此地熟練；也使得他所有的舊經驗都提煉而上昇到了無產階級的科學水平。

從一九三零年起，不足七年的時間中魯迅作品具見於從「二心集」到「且介亭雜文」八部雜文集。這時期的作品和以前的，在風格上，在思想內容上有着顯然的區別。在戰鬥進行中的懷疑、猶豫、彷徨、悲涼的情緒已經絕跡，我們所能接觸到的是沉着穩定的堅毅的進軍，是對於通過一切阻難妨害而必將到達的前途的巨大信心，是與科學的分析與批判相結合着的分明而熱烈的是非愛憎。

「從二心集起以後八部雜文集中，他記錄了大地主大買辦集團的媚外獨裁的歷史，可恥的不抵抗主義，替日本侵略者作前驅的內戰，殘酷的文化屠殺。同時他也描寫出來了各種奴才的嘴臉：自稱還不知道主子是誰，然而却已判斷「攻擊資產制度即是反抗文明」的教授；向日本法西斯獻上「征心」策的學者；捧異族侵略者為老祖宗的「民族主義」文學家；「徙倚華洋之間，往來主奴之界」的西崽相名人。魯迅先生在文化界思想領域內的反帝反封建精神，到了後期更達到了異常輝煌而完全合乎科學的高度。」（新華日報一九四六年十月紀念魯迅的社論）

然而，這所說的還只是魯迅後期思想的具體表現的一方面。

在另一方面，「他對於中國人民充滿了信心，他有着滿腔保護人民的熱忱，而且他真是為中國人民做到了鞠躬盡瘁，死而後已。」（同上）——這也是後期魯迅作品中所表現着的鮮明色彩。這和以前他對人民大眾的看法有了巨大的躍進。

這並不是說，後期的魯迅不再指出中國人民的精神創傷，但他明確指出，這所謂「國民性」的來源，正是統治者的罪惡。例如他說：「近來的讀書人常常嘆中國人好像一盤散沙，無法可想，將倒楣

的責任歸之於大家，其實這是冤枉了大部中國人的。小民雖然不學，見事也許不明，但知道關於本身利害時，何嘗不會團結？先前有跪香，民變，造反，現在也還有請願之類。他們的像沙是被統治者「治」成功的。用文言來說，就是「治績」。」（『南腔北調集』：沙）如果人民的創傷乃是統治者的治績：那麼和舊中國鬥爭當然不是和人民的創傷鬥爭而是向統治者鬥爭了；那麼「改造國民性」的事情也就一定是在向統治者鬥爭過程中去實現的了。——前期的思想在這裏是經過揚棄而提高了。

後期的魯迅思想中，文藝大眾化的問題佔了主要位置。關於舊形式的採用問題最足以表現他的為大眾的觀點和辯證唯物論的思想方法。例如他說：「舊形式為什麼只是「採取」？就是為了新形式的探求。以為藝術是藝術家的「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眾。這是一個新思想（內容），由此而探求新形式，首先提出的舊形式的採取，這採取的主張，正是新形式的發端，也就是舊形式的蛻變。……」（『且介亭雜文』：論舊形式的採用）把這些意見和以前他的看法相比較，距離可說是已十分遠的了。

在魯迅後期思想中，還有一重要方面是值得重視的，那就是他在無產階級文藝運動由小資產階級出身的作家支持的時候，向革命作家們經常提出了及時而有力的諍戒和策勵。試讀『二心集』中的『對於左翼作家聯盟的意見』、『上海文藝的一瞥』、『南腔北調集』中的『辱罵和恐嚇決不是戰鬥』以及其他許多文章，那裏面所包含的思想原則，至今仍應承認為是前導的指引。

「我們的戰線不能統一，就證明我們的目的不能一致，或者只為了小團體，或者還其實只為了個

人，如果目的都在工農大眾，那當然戰線也就統一了。」（「對於左翼作家聯盟的意見」）

「在左聯結成的前後，有些所謂革命作家其實是破落戶的漂零子弟。他也有不平，有反抗，有戰鬥，而往往不過是將敗落家族的婦姑勃谿，叔嫂鬥法的手段，移到文壇上。噫噫渣渣招是生非，搬弄口舌，決不在大處着眼。這衣鉢流轉不絕。……」（「且介亭末編」：答徐懋庸）

針對着小資產階級革命作家，這樣的批評和提示是有益處的。

魯迅這時又明確指出過：「革命文學家，至少是必須和革命共同着生命，或深切地感覺着革命的脈搏的。最近左聯提出了「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。」（「上海文藝之一瞥」）意思很明白，這說的是作家要「和革命共同着生命」，就要努力在生活上「無產階級化」。——這裏用了「生命」的字眼，然而並不是唯心論，就因為這字眼在這里包含着具體內容的原故。（只有胡風先生才會「神經質」到担心別人，一看見生命二字就要想到唯心論。）

不要以為魯迅對左翼文壇的批評和諍戒都已過了時了。不。魯迅的話應該永遠震盪在革命作家的耳邊：「左翼作家是很容易成爲右翼作家的」（「對於左聯的意見」）「革命文學者若不想以他的文學助革命更加深化，展開，却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虫……」（「偽自由書」後記）

以上算是就我的理解描畫出魯迅思想發展的主要線索。

雖然我自知這樣的描畫還遠不能包括魯迅所留下的寶貴思想遺產的全部內容，但我希望，由此至少可以指明流行着的一些對魯迅思想片面的，錯誤的觀點是如何地有害於我們來接受中國新文藝中的這一份最可寶貴的遺產。

這一種片面的，錯誤的觀點有着種種的表現形式：

或者是片面地強調魯迅一生中保持着首尾一貫堅持不移的精神，却忘記了魯迅的偉大更在於他敢於以新的立場來沖破他在舊的立場上的局限性。也有人把魯迅思想的發展描寫為只有量的擴充，卻不願承認其間有過質的轉變。在某種意義上說，魯迅有着前後一貫的精神（例如他始終熱切地追求中國民族的進步），這是我們不否認的，但如果看不出他曾經在怎樣嚴肅的自我解剖下使自己從小資產階級的思想立場，轉向無產階級的立場，那麼就無法了解這「一貫精神」是怎樣發展下來的。

或者是片面地強調魯迅的主觀戰鬥精神，好像魯迅是天生就有着超人的堅強的主觀力似的。但這種「主觀力」當然並不是天生的，不是不可理解的。魯迅的主觀力量是由於他和實際的社會鬥爭相接觸而來的。因為他和辛亥以來每一中國歷史上的重大事變緊相接觸，而且終於使自己和中國無產階級政治運動相結合，所以他才能代表了中國人民中最強的骨頭，最強的主觀力量。

或者是片面地強調魯迅思想由生活的直覺經驗出發的特點，却不願意去看出，魯迅並不單靠直覺經驗而到達他的思想的最高度，而是通過直覺經驗更上升到無產階級的集體主義思想。經過馬列主義的科學思想的鍛鍊，這些生活經驗的結論才顯得無比的光輝。

或者是單純歌頌魯迅前期的個性主義思想；或者以爲，魯迅的偉大就在於他有着獨往獨來，孤身作戰的精神；或者以爲，魯迅的戰鬥力量只在於暴露黑暗，懷疑一切。然而魯迅的偉大固然在於當周圍毫無響應之時，敢於孤身作戰，但更在於從不放棄組成一反對舊社會的『聯合陣線』的想法（見『兩地書』），而且終於在人民大眾中發現了他所全心全力與之相結合的力量。魯迅的偉大固然表現於他以最大的執拗攻打敵人，揭破虛偽，暴露黑暗；但又表現於他以同樣程度的執拗守衛真實的光明，並以嚴肅而寬容的態度對待一條陣綫上的朋友和同志。這一面與那一面緊相結合，才構成了完全的魯迅的戰鬥人格。

總之，這一類的觀點之產生就是由於只能認識，只能親近魯迅前期思想中的個性論、進化論，和唯心論傾向的因素的結果。

這就因爲，魯迅後期的思想雖然是發展到更高的歷史水平，然而人們若從小資產階級的革命家的立場上去看，却終究會覺得前期的思想較爲合胃口，易親近，反而覺得後期思想是有些格格不相入的。例如，魯迅在『南腔北調集』中勸青年藝術學徒應『注意於中國舊書上的繡像與畫本，以及新的單張的花紙』，由此而從事創作，『我敢相信，對於這，大眾是要看的，大眾是感激的！』——對於這樣誠摯的話，小資產階級知識份子讀了，縱不發生反感，怕也不易引起感動；而寧願只去反覆地讀『生命不怕死，在死的面前笑着跳着，跨過了滅亡的人們向前進』（熱風）那樣的在魯迅早期所寫的比較抽象的句子的。（註）

比了魯迅活着的時代，舊社會是在人民大眾的力量撼搖下更急切地瓦解着，從這裏面更多地拋出無數的「破落戶的漂零子弟」。他們在「不平，反抗，戰鬥」中接觸到魯迅的光，然而他們往往只能從一個片面去接近魯迅前期的思想。他們自以為是和當年魯迅一樣處身在周圍一切無非是黑暗與虛偽的世界中，「惟黑暗與虛無乃是實有，却偏要向這些作絕望的抗戰」（兩地書）依然是他們的基本情調。他們總以為魯迅的偉大就在於敢把別人所認為光明和希望看出其實只是虛妄，就在於敢說：「絕望之為虛妄正與希望相同」，他們却不承認魯迅的偉大更在於他終於從人民大眾中發現了值得信任的力量，全心全力獻身於人民大眾中的真實的希望與光明。他們一天說不出「破落戶的飄零子弟」的身分；就一天不能夠到達魯迅後期的「熱烈地擁抱着所是，也熱烈地擁抱着所非」的那種更博大，更捉高的戰鬥精神。——曾在「希望」上發表的舒蕪先生的「魯迅的中國與中國的魯迅」就正是這種「破落戶漂零子弟」式的對魯迅的讚歌的代表。

而且如果站在這樣的立場上，甚至於魯迅初期的思想都還不可能完全了解。例如「有一分熱，發一分光」這是人們慣於引用的話。在那裏，魯迅甚至說了，「此後如竟沒有炬火，我便是唯一的光」；然而接下去的話却常常被忽略了：「倘若是有了炬火，出了太陽，我自然心悅誠服的消失，不但毫無不平，而且還要隨喜贊美這炬火或太陽，因為他照了人類，連我都存內。」（熱風）

在周圍都是黑暗的時候，敢於做「唯一的光」；但又準備着「但有了太陽的時候，就情願接受光明的普照。」——這才是魯迅的真精神。

從初期的這種宣告到他一生最後時期所說：『爲着現在中國人的生存而流血奮鬥者（按：這裏是指以毛澤東爲領導的中國無產階級革命力量），我得引爲同志，是自以爲光榮的。』（『且介亭末編』答托洛斯基派的信）——其間固然有一貫之處。然而在初期，這種精神只能表達在那種抽象的形式下，由這裏開始，到那『足踏在地面上』的『切切實實』的語言，其間並不是沒有迂迴曲折，沒有質的飛躍，沒有艱難、苦鬥的歷程的。——懂得這，才懂得中國人民中的偉大先驅者——魯迅的道路。

（註）胡風先生在最近一篇主客對話體的文章中引錄了『熱風』上這一段話後，因爲上文還有『人類的渴仰完全的潛力，總是踏了這些鐵蒺藜向前進』，便很得意地向『客』說：『老兄，不要太大意了。潛力啦，生命啦，照現在的行情，在詩裏也是用不得的，用了就會被套上一頂你所痛恨的『唯心論』的帽子，那可算不得什麼『人生意義』呵！』

三十年前『熱風』的作者用『人類的渴仰完全的潛力』來說明『生命』的自然進步發展，表現了唯心論的傾向，我們却並不能因而貶抑其歷史的進步作用。可是三十年後的胡風先生在並不是『詩』裏爲之解釋說：『革命的思想總是現實存在，或人生渴望的反映』，却使人無法可想，只能用『現在的行情』來估量一下了。請問胡風先生：真正的唯物論者會用『人生渴望的反映』來說明『革命思想』麼？——『主客』相對大笑三聲『哈哈』是解決不了問題的。（胡風先生文見文協總會出版

論馬恩的文藝批評

聖麟

一 前 言

馬克思與恩格斯對於文學的見解，主要是顯示在那爲數不多而非非常珍貴的一些通信，批評論文和斷片裏。雖然關於藝術以及一般意識形態的基本理論，在他主要的哲學歷史著作中幾乎都涉到了。

這些論文，信札或斷片，大都已經收集在蘇聯共產主義學院文藝研究所所編的『科學的藝術論』中。（註一）這中間，比較爲我們所熟知的如恩格斯給哈克納斯的信，馬恩二人給拉薩爾的信，恩格斯給敏娜·考茨基的信，恩格斯論哥德及對葛林的批評，恩格斯給恩斯德的信，及對恩斯德的批評，恩格斯給對亞歷山大·雍格及青年德意志派的批評，對於喬琪·威爾特的批評，以及馬克思關於莎士比亞、海涅、席勒、巴爾札克等的斷片。這些論文及信件與斷片，不僅給無產階級的美學和現實主義的文藝，奠定了鞏固的基礎，而且也在文藝批評的方法上，思想鬥爭與統一戰線關係上，給我們建立了寶貴的規範。學習這些方法，對於建立嚴謹的文藝批評工作是件重要的事情。

究。

本文的目的，即是想從那些批評論文，通信和斷片中間，提出下列各個問題，作一個初步的研

二 馬恩文藝批評的出發點

從上述的那些論文中間，我們首先看到的，即是馬克思、恩格斯對於任何作品——不管是同志的、同路人的或古代的作品——總先從這樣一點入手，即是客觀地去考察一件作品中間所反映的社會階級關係，是否符合於歷史現實；或是它所達到的某種正確程度。恩格斯在給敏娜·考茨基的信中說：「我以爲社會主義的傾向的小說，只要忠實的描寫真實的社會關係，打破不合理的幻想，進而動搖布爾喬亞底樂天主義，使現存秩序底永遠支配權發生疑問……」同樣，馬克思在『論英國現實主義作家』中，也指出了這些作品的功績，主要即是「比一切政治家政論家道德家等全體所做的更多暴露一些政治與社會的真實。」暴露現實的真實關係，這是馬恩對於作品的一個基本要求，這也是現實主義的基本要求。馬克思、恩格斯從來不像一些繁瑣庸俗的批評者，不得要領地從一些枝節問題上，或是先從作家的觀念上去入手，他們總是先把握這基本的一環，然後去進行剖析作品和作家的思想，希爾萊爾在『論馬克思與世界文學』（註二）中，也特別說到「馬克思與恩格斯關於爲文學藝術的一切意見之中，不斷地反響着現實的正確描寫，「真實關係」的表明，對環境的深刻研究，社會發展中的

主要諸傾向底指明的要求。」這可以看作馬恩批評方法的一個基點。自然，這裏所謂「真實關係」，並不是所謂「詳細情節的真實」或是所謂「簡簡單單的現象」（註三），而是從經濟關係上去認識階級鬥爭真實發展狀態，用恩格斯的話來說，就是「典型環境的真實」。瞿秋白在論「恩格斯與文學上的機械主義」中說：「恩格斯研究問題的方法，的確是唯物論的辯證法的模範：必須暴露一切歷史現象、社會現象和文藝現象的特性。這些特性是一定階級在一定社會經濟發展過程之中所形成的，這裏要注意現實的許多階級之間階級力量的對比。」（註四）這裏所謂「特性」，即是所謂「典型環境」的特徵；而同時我們也可以看到，這種「暴露真實關係」的要求，也並不是像普列哈諾夫所說那樣「單是分析就可以滿意了」（註五），而是把這種「暴露」，看作是「動搖布爾喬亞的樂天主義和現在秩序支配權」的一種戰鬥。把文藝批評作為無產階級鬥爭的武器和這個鬥爭的一個組成部分，在世界文學史上是從馬克思、恩格斯開始的。

資產階級的文藝批評，一般總是從作家主觀的思想情感去作出發。馬恩的批評則從客觀現實關係的反映上去作出發。馬恩的這種批評方法，是根據于他們那科學的唯物史觀的學說。文藝是作為階級的意識形態而存在，在文藝作品中所描寫的事物現象，本質上都是社會和階級關係的反映，這種反映有正確的、有歪曲的、有深刻的、有表面的，所以要正確去了解它和評價它，不能不是從它所反映的本質關係上去究明。作品所反映的現實愈正確愈深刻，也就愈顯示出歷史的真實法則。適應于歷史發展的法則（階級鬥爭的法則）而去推動現實前進，這是革命者所要求的。所以現實性愈強的作品，也

一定具有更大的革命功利性。批評家的任務，不僅在於鑑賞和解釋作者的主題，更主要的是在發掘作家所表現的事物中的本質關係，從這裏去評價它的現實意義。這種關係，不僅在讀者，不易一下看出來，甚至連作者自己常常是不自覺地表現出來的。批評家是從科學的說明上去幫助作者和讀者的理解，使作品內容達到更高的闡明。例如馬克思從莎士比亞作品中去看出貨幣的本質意義（註六），這在莎士比亞自己也許沒有這樣透澈的理解的，而經過馬克思闡明，便更顯示出了莎士比亞作品的重大意義。在這種意義上，文藝批評事實上也是一種創作，它甚至是在比創作更高的地位。

從馬恩的每篇批評中間，我們都可以看到這種例子：在批評哈克納斯的「城市姑娘」中間，恩格斯批評的中心就是在指出她所描寫的倫敦東頭工人生活，和八十年代的英國勞動運動的現實狀況並不相符。在「城市姑娘」裏面，工人階級是些消極的羣衆，不能夠幫助自己什麼，甚至於不企圖幫助自己。一切企圖——要想從那種麻木的窮困之中挽救出來的企圖——都是從外面來的，從上面去的。然而假如在聖西門、歐文時期，一八〇〇到一八一〇年的時候，這是正確的描寫，到了一八八七年，而且一直認爲「解放工人階級是工人階級自己的事情」是領導原則——這種描寫就不對了。」哈克納斯縱然在描寫倫敦東頭工人生活上，達到了「詳細情節上的真實」，但是忽略了當時英國勞動運動的特徵，因此也就歪曲了勞動運動的原則，所以「這篇小說不是充分現實主義的」。

在馬克思和恩格斯對拉薩爾（他是他們的同志）的佛蘭茲·武直庚劇本的批評中，兩個人都同樣的把中心放在農民運動和當時貴族的民族運動的關係上。恩格斯說：「照我看，似乎這對於農民運動

的忽略，正是你所以把貴族的民族運動在一點上畫得不正確，因而不能看出式直庚底命運中的真正悲劇成份的原因。」馬克思也指出：「……農民（特別是農民）的代表以及都市中革命份子的代表，必須成爲一種可以感觀到的和活動的背景，如此你就可以更大規模的在最純粹的形態中表現出最現代的思想了。但是你現在實際上作爲主要思想的，除開宗教的自由以外，却只有市民的團結。」兩個人的着眼點，可以說是不謀而合的，這也就看出他們是怎樣從正確地運用唯物辯證方法，而得到一致的結論。在論及巴爾扎克時候，馬克思和恩格斯給予他極高評價，也正是因爲他「給我們一部最好的法國「社會」的現實主義歷史」，「他描寫了這些（貴族）夫人怎樣讓開自己地位給那位資產階級的婦女，而資產階級的婦女的出嫁，已經爲着金錢或者首飾衣裳了，在這個中心問題的周圍布置了法國社會的全部歷史，從這個歷史裏，我才知道更多的經濟上的詳細情節……這裏甚至比一切歷史家、經濟學家、統計學家在這時期裏的著作合攏的材料還更多些。」（恩格斯）「巴爾扎克在其自己最後一部小說「農民」裏，一般的表現他深刻的了解現實的社會關係，而且很準確的描寫着……關於小農與高利貸者之間的關係。」（馬克思）這絕不是像有些人所說過的，這是由於馬恩對於經濟學上的興味（註七），而是他們對於藝術上現實主義最正確的見解。這裏還看出馬恩對巴爾扎克的評價比自然主義的左拉高得多，因爲後者祇是真實情節的描寫，而從巴爾扎克這種「真實關係」的暴露中，則明確地見到「他自己所心愛的貴族不可避免的墮落，而描寫了他們不會有更好的命運，他見到了當時所僅僅能够找得着的真正的將來人物。」恩格斯就是從這個階級鬥爭關係的觀點上，肯定了這是巴爾扎克

現實主義的偉大勝利之一。

此外，如恩格斯的論易卜生，是從當時挪威的階級關係形勢來肯定易卜生戲劇的意義（註九）；馬克思的論莎士比亞，特別重視他對於金錢關係本質的深切洞悉。這些例子都是說明辯證唯物主義者的文藝批評底特點，它總是從階級觀點，對革命利益觀點去處理作品，而把原則結合于現實與作品分析之中。並不像現時一些資產階級或小資產階級的文藝批評家，總是喜歡從「人生」的觀點去看作品，把「對於人生的提高」看作是唯一的標準。後來列寧的文藝批評也是與此一致的。並且從這個特點，我們還可以看到毛澤東關於文藝批評上政治標準第一的說法，和馬恩的批評觀點基本上是一致的。考察作品中間社會關係表現的正確，和由此而來的「打破不合理的幻想，進而動搖布爾喬亞底樂天主義」，以暴露統治階級的醜惡與革命力量的對比，這些都是屬於政治意義的。這和毛澤東所說「鼓勵羣衆同心同德，反對倒退；促成進步的東西都是好的」，和「鼓動羣衆離心離德的，反對進步，拉着人們後退的東西都是壞的」，意義是一貫的，因為符合于歷史現實和在發展法則的，一定就是進步的東西，反之就是後退的東西。

三 『席勒化』與『莎士比亞化』的意義

其次，讓我們來考察一下爲大家所熟知的，馬克思與恩格斯所謂「席勒化」與「莎士比亞化」的

意義吧。瞿秋白曾經說：「這在馬克思和恩格斯，是有原則上意義的，這就是鼓勵現實主義，而反對淺薄的浪漫主義——反對主觀主義唯心論的文學。」（註八）

「席勒化」——所謂「把個人作為時代精神的單純傳聲筒」——也有人把它解釋為一種教條公式主義，其實並不盡然，雖然「席勒化」的發展也可能通向教條主義。教條公式主義多半是從機械唯物論而來，有如恩格斯對於恩斯特所批評的才是。這種機械論的實質固然也可以說是唯心的，但是和席勒的唯心主義並不是一回事。所以恩格斯並不把二者混淆為一。事實上，從席勒的詩中，我們也感覺不到教條主義的氣味，而是他自己晚年主觀精神的一種反映。恩格斯也稱讚過年青時代的席勒，說「他滲透了當時全德意志社會的憤激的精神」說「席勒寫了『強盜』，表揚了胆敢向全社會反抗的寬闊的青年。」（註九）所以說席勒是有政治傾向性的。但是這種反抗，如果僅是憑藉于他那種主觀的憤激精神，不是從社會鬥爭實踐出發，是不能持久的。席勒和歌德一樣到晚年都失敗了。席勒這種反抗，晚年發展到了祇是向主觀倫理觀念去找出路，把一些抽象的觀念、人格的力量、戰鬥的勇敢等，看作是時代鬥爭的精神。而通過他的作品來表達他這種主觀精神。席勒自然是強調鬥爭的，但是「對于席勒，所謂鬥爭只有不過『世界史上的人物』之間的熱鬧決鬥，這些『世界史上的人物』彷彿代表着歷史的力量，他們的決鬥就代表着歷史的衝突，那算是決定一切的動力，那算是社會發展的因素，因此他把階級鬥爭的意義取消了。」（註十）這就是所謂把個人作為「時代精神的單純傳聲筒」的意思。馬克思主義文藝是要求從客觀實踐出發的，席勒主義却是從作者主觀的要求出發。拉薩爾在

處理式直庚這個人物，多少是犯了這個毛病，所以馬恩都拿這一點向他批評。我們中間也常常有這種傾向，即是把作品中人物作為作家自己主觀精神的化身，把作家的主觀精神不當地放在人物的身上去，把自己知識份子的精神裝在工人的身上，或是像曾經被毛澤東所批評過的，從超階級的愛和人性論出發的傾向，都可以說是屬於同一型的創作方法。

席勒是十九世紀初死去的。在十九世紀中葉，這種『席勒化』的創作傾向，在德國被表現為多種樣式。由於反對政治的腐敗，『這些政治的反對因素和德意志哲學在大學裏的生存活剝，以及和法蘭西社會主義特別是聖西門主義的誤解，形成了風靡一八三零年以後的德國的思想混亂。』（註十一）在這種空想的，主觀主義的思想支配之下，正如馬恩對於空想的社會主義的浪漫主義所批評的，『他們不得不出現了個人所考案的活動，代替了社會的活動，出現了空想的條件去代替解放的歷史條件，出現了頭腦裏所考案的社會組織，代替無產階級逐漸進行的階級鬥爭。』（註十一）這種思想反映在文學上，便是主觀的唯心主義文學。

所謂『莎士比亞化』，根據馬克思恩格斯的解釋，應該是如實地表現事物的本質關係，以及在性格表現上的多樣性與豐富性，這是唯物論者所要求。馬克思在資本論中再三提到莎士比亞時，就指出莎士比亞『如實地敘述着貨幣的本質』。他以為在洞悉這種本質關係上，莎士比亞『比我們小布爾喬亞理論家知道的更多』，而在給拉薩爾的信中，馬克思又在指出拉薩爾應該去表現農民與民族運動的關係之後，勸他應該更『莎士比亞化』一點，這意思也是很明顯的。恩格斯給拉薩爾的信中，指出一

個成功的藝術應該具備大的理智的深度、歷史的內容、以及莎士比亞式的活潑和動作的豐富性，這是指莎士比亞對於人物性格的處理上底豐富與生動性。馬克思和恩克思的意思，歸納起來也就是恩格斯在給哈克納斯信中所說的『典型環境中的典型性格』的意思。一個作家只有對客觀現實能夠從本質關係上去把握它的典型特徵時，纔能創造出具有典型意義的豐富而生動的人物性格。在莎士比亞無論喜劇和悲劇中間，我們可以看到他不是像自然主義作家去重視表面現象的細節，而總是從他的人物性格與抒情或諷刺的詩句中間暴露社會的真實，像我們所熟知的哈孟雷特、李爾王等，顯然是從這些典型性格上反映出的一種歷史與階級的本質矛盾，莎士比亞當然不是階級論或唯物主義者，而且還曾經被一些文學史批評是個庸俗的市儈式的人，然而不管莎士比亞是個怎樣的人，他却是深刻地熟悉他這個社會，由於這，才使他認識到許多社會事物的真實關係，因而幫助他創造出那豐富而活潑的典型性格。這一點是可以肯定的。而這一點也即是馬恩之對於當時現實主義作家所要求的，這是爲什麼馬恩對於莎士比亞予以這樣崇高的評價，他們對於巴爾札克的稱讚，也是出於同一理由的。

馬克思、恩格斯不僅反對創作上那種主觀的唯心主義，而且痛惡那種主觀唯心主義的批評。恩格斯的批評葛林（Grim）之論歌德（註十二），即是一個明顯的例子。這是恩格斯一篇最長而最銳利的批評。葛林是所謂『從人的觀點上』去認識歌德，他把歌德認爲是什麼『完全的人』，是『人類的國民』，『人類的詩人』，『在歌德，一切都是人的』『歌德在今天——即他的著作——是真正的人類的法典』，是『人類社會的理想』，『歌德不能成爲國民詩人，因爲他背負人類詩人的使命』，說歌德

是期望着『從內在解放人類』。他憑着主觀去馳騁，反復地強調着『人的本質』『人的內容』『人的概念』玄秘而怪誕的不可捉摸的抽象名詞，去震駭着小市民的讀者。這是恩格斯所痛惡的。他用非常銳利的態度，斥責葛林的所謂『人』，『不是由男女間所生育，快活的具備肉體的自然的人，而是有更高意義的人，本來的人，天父與精靈在坩鍋中煎煮的 Caput Mortuum (渣滓) 的人……不是歌德所說的人，而是葛林先生所說的人。』

葛林所謂『從內在解放人類』，正是主觀唯心主義者最得意的觀念，這是取消了階級鬥爭的反動思想。恩格斯斥責他說：『這種純粹德國式的解放，結果是什麼也得不到的。』恩格斯從分析歌德的一切主要作品中來駁斥了葛林荒謬的觀點，從德國當時的階級關係與政治形勢上來說明歌德的兩重人格和其矛盾的發展，從實際上來肯定他的進步性，也批判了他的退却、懦弱與庸俗。他最後用這樣一句話來歸結，這句話是值得我們注意的：

『由于葛林先生所介紹的——歌德的社會批評，實際上是歸結到什麼呢？『人』在社會裏所責難的是什麼呢？第一，是社會跟他的幻想不一致，而這種幻想是意識化着的，特別是青年市儈的幻想，因之市儈的現實假使跟這種幻想不一致，這是因為這不過是幻想。但他們的幻想，却也因之愈加照應了市儈的現實。他們跟現實不同的地方，只不過一般所有狀況之意識的表現，跟它的狀況不同了，因之這種幻想的實現是不能成爲問題的。對此點最好的說明，便是葛林先生對維特的解釋。』

第二、『人』的議論，是針對着威魯德國市儈制度的一切東西的。在他對七月革命，對保護國稅

的憎恨裏，很清楚的表現着對獨立進步的資產階級，被壓抑而偏狹的小市民的憎恨。」

這裏是說明這種主觀唯心主義批評的反動實質。

從恩格斯對於這種主觀唯心主義的批評的駁斥，也使我们想到了毛澤東對於那些「人性論」的駁斥，所謂「人性論」也就是從人的觀點上去看文藝，葛林說：「歌德的處女作是純社會性（即人性的）；歌德尊重身邊的微細的有興味的事。」恩格斯斥責他說：「『人性』穿上了安樂生活者的外套，暴露了自己是一個真正的小市民。」

四 關於「性格化」

文藝批評固然首先從政治標準上來考察，即是從真實關係的反映這一點來考察，但是這種真實關係必須是通過具體的人物性格來表現，所以性格化是藝術上一個重要的問題，所謂藝術標準也是在這一點上和政治標準取得統一。

馬恩對於性格化的基本觀念，就是表現在恩格斯「典型環境中的典型性格」那句名言，這是爲我們所熟悉的。現在我們再進而研究一下他們對於這問題的具體解釋。

希爾萊爾在他的「馬克思與世界文學」中，認爲「個性化」與「性格的要求」是從布爾喬亞底解放產生的，布爾喬亞要求個人自由，個性解放，所以個性化或性格化的問題，便被提到創作的重要地

位上來，但是，「事實上在布爾喬亞社會中，自由是虛構的」，所以個性化或性格化的命題，在布爾喬亞文藝上，便被個人主義地去理解，因此恩格斯在給拉薩爾的信中說，「你很正常地反對目前流行的惡劣的個性化，這是墮落到小聰明的玩弄，而且成爲沒落後的文學的基本徵兆。」這裏所謂惡劣的個性化，就是那種沒有意義的，單純從技巧出發的「形象化」理論。然而馬克思和恩格斯却是非常重要的問題。馬克思曾經斥責那種對革命領導者的描寫，「總是寫得神乎其神，寫他們公式的形態——腳穿短靴，頭帶佛光，這種神化了的拉斐爾風的肖像畫，是失却一切描寫的真實性的。」同時，即使「去掉這種短靴與佛光，深入到這班人的私生活，使他穿上普通服裝，和一切形形色色跟在周圍的人一起，指示給我們看，但雖然如此，離開現實地人物與事件的真實描寫遠遠得很。」（註十三）恩格斯在給敏娜·考茨基的信中，也不僅批評了她把亞諾爾特這個人物「溶解在原則中」是種公式的錯誤，並且也指摘另一個叫葉爾莎的人物雖然「保有特定個性的特徵」，但却是「多少理想化了的」。

在恩格斯給拉薩爾的信中，還這樣寫着：

「主要的性格，事實上是一定階級和傾向的代表，因此也是代表他們時代的一定觀念，而他們行爲的動機，不是在瑣屑的個人慾望裏去發現，而是在使他們行進的歷史主流裏去發現。」

這和現時一些主張從日常平凡瑣屑生活中去發現偉大性格，從一粒沙中去看世界的理論，是多麼不相同呵。

從這些話裏，我們可以看出，馬恩之所謂「性格化」，和庸俗的藝術家從技巧上所理解的「形象化」，和想從個人瑣屑慾望裏去追求偉大性格的理論，是並無共同之處的。馬恩所要求的性格化，即是在諸種環境之下的諸種性格，「每個都有鮮明的個性，各個人都是典型，但同時完全是特定的個性，是黑格爾老人所謂「這個」。」（給敏娜·考茨基的信）也就是說，性格必須是具有社會意義的，典型意義的，不是爲性格而描寫性格，而是爲了要把一種社會特徵通過性格而表現出來，這就是所謂「被典型化了的個性」與「被個性化了的典型」。馬恩對巴爾扎克和莎士比亞的創作方法上評價最高的，是這一點。她對於哈克納斯與敏娜·考茨基所規勸的，也就是這一點。

在給拉薩爾的信中，恩格斯在性格化一點上，並且特別指出「人的性格不但表現在他做的是什麼，而且表現在他怎樣去做。」這就是說性格的描寫不僅是爲了表現這個人的個性，而且是寫出「圍繞着他的典型環境」是怎樣在驅使他行動，只有這樣的描寫，才能使我們不僅知道什麼樣的生活，而且知道生活的背後是什麼，使我們從人物性格中去認識社會的本質和其發展。哈克納斯的「城市姑娘」只是寫出工人的生活狀況，拉薩爾的「式直庚」却是把人物寫得近乎理想化而因此和現實關係脫離，所以馬恩特別在這裏跟他們指出了性格化正確的解釋。

所以，我們可以看到，馬恩對於性格化的見解，首先是和把個性溶解于原則中的公式主義方法，其次和理想主義的性格描寫底方法，最後和自然主義的性格描寫方法區別開來，而提出「典型環境中的典型性格」這一個現實主義的正確方法。

五 「傾向性」的問題

所謂「傾向性」的問題，即是文藝作品是否應表現政治傾向的問題，實際上是並不存在的。無產階級文藝理論的奠基人，首先是從唯物主義與階級鬥爭的學說上去奠立這個理論的。從馬恩開始，文藝才被看作是一種階級的思想鬥爭的武器，有什麼理由使人們去想像他們會反對文藝的政治傾向性呢？而且恩格斯在給敏娜·考茨基的信中，分明的說了：「我絕不是傾向的反對者，悲劇之父阿斯克拉斯和喜劇之父阿里斯托芬斯都是表現得很顯明的有傾向的詩人，但丁和塞發提斯也是如此，而席勒的「陰謀與戀愛」底主要價值，就是在于它是第一部德國有政治傾向的戲劇。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。」

但是問題是怎樣發生的呢？因為恩格斯在給哈克納斯的信中說過這樣的話：「我決不責備你，怪你沒有寫出一部純粹社會主義的小說，像我們德國人所說的「有傾向的小說」，就是一定要在小說裏面，宣佈作者的社會思想與政治思想。我完全不是這樣想法。」於是有些人，就以此為據，來解釋作品中並不需要真現傾向性，作家不應該在作品中宣佈政治思想與社會思想，以為作家是要忠實地去描寫客觀現實就够了，傾向性的說法是要破壞創作情緒的。但是在這裏，我們要請那樣說法的先生們，首先要理解所謂「像我們德國人所說的「有傾向的小說」」究竟是些怎樣的小說呢？讓我們看一看馬

恩在『革命與反革命』中所說的話：

『德意志的文學上蒙受因一八三〇年的事變，陷全歐于政治激動的影響，幾乎當時一切作家，都宣傳一種生硬的立憲主義，或一種粗野的共和主義。這漸漸養成一種風氣，特別是二三流的作家們，一定用引人注目的政治諷刺，以填補自己作品的粗糙，詩歌、小說、批評、戲劇，一切文藝作品，都充斥着所謂「傾向」，即多少帶着反政府色彩的情形表現。這些政治的反對要素與德意志哲學的在大學裏的生吞活剝，以及和法蘭西的社會主義，特別是聖西門主義的曲解混和起來，風靡了一八三〇年後德國的思想混亂，便愈加狂暴了。』

這樣的空想的社會主義『傾向性』，實際上是一種非常錯誤或甚至是反動的『傾向性』，這種所謂『傾向性』必然是和一種幻想和機械主義結合着的，前者即是馬恩在『共產黨宣言』所批判的，所謂『……用小資產階級及小農的尺度，及以小資產階級的見地保衛工人的事業是當然的，於是形成小資產階級的社會主義，聖西蒙……也是此種學派的首領』，後者即是像恩格斯在給恩斯德的信中所指出的那種機械主義的傾向。『恩斯德以及其他青年反對派的領袖，這些小資產階級的半無政府主義者，的確是些反無產階級意識的代表，他們表面上說些極左的空談，實際上只是在發揮自己的個人主義以及資產階級性自由主義。』（瞿秋白）（註十四）

把恩格斯對於這些錯誤的空想的『傾向性』的反對，誤解爲他對於正確的革命政治傾向的排斥，這是多麼的可笑呢。

恩格斯確是反對公式主義地來表現傾向性，因為這是不能達到教育的作用的。在給敏娜·考茨基的信中他這樣說：『但我以為傾向必須從狀態與行動流露出來，無需予以特別標明，(Particular Indication)作者也不應該向讀者把他所指寫的社會矛盾將來在歷史上如何解決現在就硬嵌(Obliterate)進去。』這和他『典型環境中的典型性格』的說法是完全一貫的。這種『特別標明』和『硬嵌進去』的傾向性，決不會是現實主義的，在政治上也是沒有力量的。這和毛澤東所說『缺乏藝術性的作品，無論政治上怎樣進步，也是沒有力量的，因為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。』是完全同一意義。當然誰也不會引毛澤東這些話，而解釋為對於政治傾向性的排斥。

而且恩格斯接着還說明，『特別在我們目前狀況下，小說主要是以資產階級讀者為對象時，即不是直接以我們階級的讀者為對象時，因此我以為，一本社會主義的傾向小說，只要能夠忠實地描寫真實的相互關係，破壞對於它們向來的幻想，粉碎資產階級世界的樂天主義，注入對於現成秩序的永恆不變性底懷疑，那末，即使作者並不提出特定的解決，或甚至不公開地表示他站在某一方面，也可以完全達到他的目的的。』這說明，是在當時文藝還不能直接為無產階級讀者所欣賞的時候一種情形，然而所謂『破壞幻想』，『粉碎資產階級樂天主義』等等，顯然即是一種傾向，不過在那種情形下，即使作者不公開地把立場寫出來，也可以的，如果在無產階級已經建立起它自己的文藝，而且以這文藝作為無產階級鬥爭的直接武器時候，仍然死板地去解釋或甚至曲解這句話的意思，顯然是和恩

格斯的原意相背的。

事實上，恩格斯曾經猛烈地斥責那些沒有傾向性的作品而鼓勵着真正能表現傾向的作品，例如他批評青年德意志派的勞貝和居納說：「留有光榮記憶的青年文學的『傾向性』，好久以來已被他忘掉，這兩個人完全在追蹤空虛而抽象的文學趣味。」他高度評價喬琪·威爾特的詩，就因為他「是德國無產階級最初的最鮮明的詩人」，「因為他那些社會主義的和政治詩，在創造性、機智、特別在感覺力是駕凌法拉里希拉特的。」從上面所述，我們可以看到，恩格斯所反對的，是那種反動的政治傾向性，是那種機械主義的「硬嵌進去」的傾向性，而他要求的則是從「狀態與行動中流露出來的正確的革命的」傾向性，而且特別強調着這種傾向性。恩格斯是從政治與藝術的統一觀點上去進行他的批評的，這和毛澤東所要求的「政治與藝術的統一」是同一意義。他之所以要對敏娜·考茨基說那一段話，就因為她犯了一個毛病，即她把亞諾爾特這個人物的性格在原則中融解了。因此他用這段話解釋這是「她缺點的根源。」

六 作家的世界觀與創作

和「傾向性」的問題有關，而在批評上作為更重要問題的，是作家的世界觀與其作品的現實主義內容底關係問題。這個問題是經常被人們所討論着的。在幾年以前，蘇聯的潮流派盧卡契、里天西

茲、凱曼諾夫等曾經在這問題上引起一種混亂的見解，後來是澄清了，但是這種見解，在我們中國文藝界中也是可能產生影響的。

潮流派關於這一問題的見解底材料沒有被譯過來，只能從批判潮流派的文章裏（一九四〇年中蘇文化的十月革命紀念特刊號和一九四一年的文藝特刊號上刊載的，以及顧爾希坦的『論文學中的人性』）（註十五）看到所引證的材料，根據這些材料，潮流派的見解是這樣的：世界觀和創作上的現實主義是可以對立的，甚至『反動的保守的世界觀，是創作優秀的藝術作品的有利基礎。』

例如盧卡契在『現實主義史』中指出，斯湯達爾的世界觀比巴爾扎克的世界觀『更明瞭和更進步』的，然而『巴爾扎克，雖然他的世界觀是虛偽的，反動絕頂的，但是他比他的更明瞭和更進步的思想上勁敵更完全和更深刻的反映了一七七九至一八四八年的時代。』他論到托爾斯太時，又說『托爾斯太的現實主義力量，他的藝術的動情和深刻，他的小說的雄壯力量，是由于他的幻想，他的反動的思想所產生的。』然而在一九三九年的文學遺產雜誌上，盧卡契又寫着：『托爾斯太所描寫的社會生活的畫面，比巴爾扎克和斯湯達爾所描寫的更死板，更無人性，更機械。這種見解，是導源于給托爾斯太以藝術力量的同一源泉：托爾斯太用被剝削的農民的眼光來觀察社會。』這即是說，托爾斯太作品優秀之處是由于他反動的空想，而他作品的缺點則恰是由于『用被剝削的農民』的觀點。

潮流派所找到馬恩批評中的唯一『證據』，就是恩格斯給哈克納斯信中所說的，『巴爾扎克不得不違背他自己階級的同情和政治成見，看出自己所心愛的貴族必然滅亡，和他把他們描寫成沒有好命

運的人，他看出了未來的真正人物，我認爲這一點，是現實主義的偉大勝利之一，是老巴爾札克最偉大的特點之一」這句話，於是盧卡契解釋說：「巴爾札克是由于落後的「世界觀」，所以成爲偉大的藝術家。」而且根據于這樣的論點，另一個潮流派批評家格里布就說了：「在十九世紀的古典文學中，我們發現有許多偉大作家具有保守的或反動的世界觀——如歌德、巴爾札克、托爾斯太……爲什麼當時歌德、巴爾札克、托爾斯太會成爲偉大的藝術家呢？」

潮流派的這些理論最初是由于他們反對教條主義，自然主義而產生出來的，他們反對教條公式和自然主義，結果却連馬恩的階級論也放棄掉了，忘掉了階級性的概念，也忘掉了階級內容和馬克思主義的方法，於是他們陷入到非唯物論的泥沼中間去了。

要正確地去理解作家的世界觀與創作的關係，仍然應該先回到馬恩的唯物論觀點上來。

「存在決定意識」這是唯物論的一個基本原則，但是這却不是像波格達諾夫那樣把階級意識看成那麼一種機械的東西。特別是在社會變革猛烈的時代（如歌德、巴爾札克、托爾斯太等所處的時代），藝術家意識的內在矛盾是非常劇烈的，從這種矛盾之間，我們才能看到一個作家世界觀本身的矛盾，和創作本身的矛盾；這種矛盾，却不是絕對的矛盾，而是複雜的矛盾底統一。

關於這種矛盾，我們最好以恩格斯對於歌德的批評來作說明。恩格斯在論歌德（詩歌與散文中的德國社會主義）中說：

「在這里，我們當然不能詳細論述歌德本身，我們只能提醒注意一點：歌德在他作品中是以兩種

不同的立場來對待他當時的社會的。有時他對社會是敵對的……但是在別的地方相反地和社會親善，自行馴服于「社會」，例如在大部份溫和諷喻詩及許多散文中……他甚至進一步反對急進的歷史運動，而為舊社會辯護，特別是在論及法國革命的許多著作中是如此。歌德並不是站在德國生活的某一方面，去反對他所憎嫌的其他方面，他常常是在各種不同的心情中發現他自己。他內心中間不斷在鬥爭：一方面是個天才詩人，另一方面又是一個佛郎府黨族的謹慎兒子或魏瑪的樞密顧問官。前者對於四圍環境抱着嫌惡的心情，後者則迫使自己必須和它妥協，和它相適應。因此，歌德有時是偉大的，有時是渺小的，有時他是反抗的，嘲笑，蔑視世界的天才，有時是工心計的，滿足于一切的狹隘的庸人。歌德不能戰勝德國生活的悲運，而相反的是它戰勝了他。……」

歌德這種矛盾的社會原因，恩格斯在德意志意識形態中也解釋了（『歌德與席勒時代的德國』——科學的藝術論）。對於世界社會的這兩種矛盾看法，也反映在他創作中，因此歌德作品中有現實的東西，也有非現實的東西（恩格斯舉了他的『伊斐奇里亞』和『假面跳舞會』的例子），而即在『浮士德』中間我們也顯然可以看出這種深刻的矛盾。這就是說，使歌德作品具有現實主義的力量因素是他進步的反抗的意識與觀點，而使他具有那種庸俗主義的精神之處，正是他那種退却的妥協的意識與觀點。只有像葛林那種唯心論的批評家，才相反的去評價它，而潮流派的里夫西茲也因為要證明歌德的世界觀是全部反動的，因此也就把恩格斯對於歌德底肯定的部分完全抹殺了。

馬克思和恩格斯從來沒有離開具體情況，機械地去把一個作家世界觀作為一種不變的整體來判斷

它的反動或進步，他們總是從階級的分析中，從具體作品的研究中來予以公正的評價。即如關於巴爾扎克，恩格斯分明是說他「違背自己的階級同情和政治成見」，「看出他所心愛的貴族必然滅亡」等等，固然他是同情那要滅亡的階級，但是當他寫出他所深深同情的貴族男女時，「他的諷刺是再沒有更尖刻的了」，而他所讚嘆的人物，却正是「他的最利害的敵人——聖瑪麗修道院的共和主義的英雄們」。這裏不是顯示着巴爾扎克在內存意識中，在他對歷史與世界的觀點中存在着一種微妙的矛盾嗎？而這種矛盾的鬥爭結果，表現在創作上，使他「不得不違背他自己的階級同情和政治成見」，這是使他創作出現實主義的作品的因素，自然在另一方面，我們還不得不指出巴爾扎克世界觀這種進步的因素，終于還不能不受到它階級與時代的限制，這也是恩格斯所說的「理論思維的歷史限制性」。

關於巴爾扎克，我以為瞿秋白的評斷是很公正的，他說：

「一般的說起來，巴爾扎克雖然偏重于所謂「舊式的正直的商業資產階級」，然而他是一般資產階級意識的代表，他是一個資產階級的藝術家，因此不管他怎樣同情于貴族和宗教，而他的「人的滑稽戲」（按即「人間喜劇」）却仍舊成了「教皇國」——梵諦岡的禁書，羅馬教皇認為這部大著作是讀美科學而「褻瀆宗教」的。

「馬克思和恩格斯見到了巴爾扎克的創作方法，是資產階級現實主義的文學的模範，他們認為巴爾扎克的作品確能够暴露資產階級和資本主義發展的內部矛盾。這是資產階級的革命現實主義的最高表現。」

「……然而恩格斯並沒有叫無產階級作家去完全模仿巴爾扎克。恩格斯清楚地指出來：巴爾扎克所描寫的，所了解的，只是資產階級和貴族階級之間的階級鬥爭。……資產階級的現實主義文學，始終沒有充分反映工人階級鬥爭的可能。無產階級作家應當採取巴爾扎克等等資產階級的偉大的現實主義藝術家的創作方法的「精神」，但是主要的還要能够超越過這種資產階級現實主義，而把握辯證唯物論的方法。」（註十六）

這是從階級論觀點上的公正分析，如果離開階級觀點，滿足于巴爾扎克的現實主義，這就會走向潮流派的同一思想了。

總之我們如果把一個作家的世界觀作為固定的整體去理解時，我們就無法認識世界觀與創作的現實主義內容的關係。而只有從當時階級關係中，從一個作家的世界觀本身的矛盾中，去看到他創作本身所反映的矛盾，這樣才能認識它們複雜的統一關係，而不致把世界觀和創作對立起來，以達到世界觀並無用處，或甚至「反動的世界觀才是優秀作品的有利基礎」的荒謬結論。

這是為什麼馬恩都會經熱烈稱讚了席勒和歌德，而也尖銳地批判了他們。正因為他們不是機械地，而是辯證地去處理批評上的問題。而列寧也是用同樣方法，去進行對托爾斯泰的批評的。

從這一問題上，使我們更進一步去理解了毛澤東所謂「從效果看動機」的意義。所謂效果（社會實踐），就是指一篇作品在社會上實際所產生的積極或消極影響，從作品的社會實踐的具體認識上，才能檢驗出作家的動機。任何作家都可以自命他的動機是善良的，他的世界觀是正確的，或自命為馬

克思主義者，但是我們不是「看他的宣言，而是看他的行為作品。」「我們是辯證唯物主義的動機與效果的統一論者。」因此我們決沒有理由把產生動機的作家世界觀和作為效果的現實主義表現對立起來，我們決不能像主觀唯心論者，先判定人家作品是什麼主義，然後去檢驗它，或因為某一作家是什麼主義，就全盤抹煞他可能的效果，也不能像機械唯物論者只問他表現如何，而不管他的動機，或甚至嘲笑世界觀是無用廢物，這一切全是非毛澤東的，也是非馬克思主義的方法。

向來一般批評家往往是先研究一個作家的思想，然後去根據他的結論去分析作品，而馬克思主義者總是先分析作品的內容，然後指出他的思想的正確與錯誤以及發掘它的根源——這是一個重要的區別。

七 關於批評的態度

批評的說服性，首先自然如前所述是建立於正確原則性和其對作品的科學分析上；其次，批評的態度也應該為我們所重視。馬克思恩格斯在批評態度上，也給我們建立了許多可貴的楷模。

這里讓我首先舉引兩個例子：第一，就恩格斯對於哈克納斯的態度。——這是他對同路人，也是所謂對友人的批評態度。哈克納斯是個自然主義作家，又是八十年代英國勞動運動的同路人，恩格斯並不像那些拘有成見的人因為她是自然主義者就全部否定了她的作品，他公正地肯定了她的「表現了真

正的藝術家的勇敢」，和「敘說的真實性」，承認了她對於勞動運動上的某種功績，但同時又嚴正地根據於無產階級的觀點和唯物辯證法的方法，批判了她沒有表現出「典型環境中的典型性格」，說她歪曲了「解放工人階級是工人階級自己的事情」的領導原則。恩格斯絕沒有因為她是同路人而降低了她批評的原則性，反之正是由於堅持原則性來取得了對她的說服。他把一八〇〇到一八一〇年的時代和一八八七年的時代向她作了一個分析的比較，說明了環境與性格的關係，又積極地向她舉出了巴爾札克與左拉的例子，正確地解釋了現實主義的意義。恩格斯在寫好這封信以後，連同他自己所著的「從空想社會主義到科學社會主義」一書，一起送給哈克納斯，並且還幫忙替她找到德文的翻譯者，使她的小說在德國出版。哈克納斯在回他的信中，坦直地承認了自己的「現實主義的不足」，和反省了這是因為「對自己底力量的信仰還有不足」，而在這以後，哈克納斯把他的下一部作品「失業」移到社會主義的出版所去出版了。

這個故事，是馬克思主義者對於團結與批評的問題一個典型的例子，也是文藝統一戰綫運用上的一種最正確的態度。這樣的批評不僅幫助爭取和提高了哈克納斯女士，而且是作為文藝思想史上一個永垂不朽的典範。它所包含的教育意義，一直到今天對我們還是非常重要的。

第二，是恩格斯對於拉薩爾的批評態度。拉薩爾是他的一個同志——所以這是他對自己同志的批評態度，恩格斯絕沒有以黨的領導者的地位與姿態去批評他的作品，我們看他對於一個同志的作品是如何的虛心與無私心的態度去研究：

「……因爲好久沒有使用了的緣故，我的批評力滯鈍得厲害，因之要使我自行說出決定的意見，自必須經過不少的時間。但是對於你的式直庚是應該採取對那些文學作品（按指一些無聊小說）不同的態度，因此我並不吝惜我的時間。……因此，爲了採取公平無私完全「批評的」態度，我暫時把式直庚攔在一旁，把他借給了幾個朋友（此間具有文學修養的德國人）。書是有它命運的，常常一借出去就收不回來，因之我的「式直庚」就不得不強行取回。讀過三四次以後的印象，和前兩次一樣，於是相信你的式直庚，是完全值得批評的，現在我可以告訴你我的批評意見。」

像恩格斯那樣博學的人，對於他自己同志作品是那樣的關心和尊重，而自己又那樣的虛懷若谷，毫不作輕率的指摘，這種態度是達到使人感動的程度。一個批評家首先要尊重人家的作品，從縝密的研究以得出具體的結果，才能做到「公平無私」。恩格斯是非常稱讚拉薩爾這劇本，而且想到黨員中間能有這樣成績而得到感激，但是在原則問題上，却是極嚴正地批評了他。這種批評是比對同路人更嚴格的。他在信的末尾說：

「你可以見到，我對你的作品，是用最高標準——在美學的意義上以及在歷史的意義上，也都取着最高的態度；而且只有在這種態度上，我才能作以上的幾點指摘，這一點也正是我對你取最高評價最好證據。相互的批評，在我們之間，在黨本身的利益上，在好久以前，不是獲得了最直率的性質的麼？」

這裏就區別出恩格斯對於同志和對於同路人的批評態度。第一，對同志是取着更嚴格的標準（雖

然原則上都是一樣），第二對同志的批評，是建立在黨的利益的自我批評的基礎之上的。

但是這是否說，馬恩在任何場合的批評上，都必須是取那麼溫和、婉轉的態度呢？當然不是的。批評的態度仍然是根據于批評的原則。例如對於敵人，馬恩的批評態度是非常嚴厲的。馬恩是反對那種對敵人都用謹慎與誠懇的婆婆媽媽態度。

「你們說穩健謹慎，而歌德說『只有壞坯子才是最穩健謹慎的』，而你們想從精神中去培養出這樣一種壞坯子麼？或者你們所謂穩健，是指席勒所說的天才的穩健謹慎麼？那末首先請把你們的一切市民，尤其是你們的檢查老爺都變為天才。但是所謂天才的穩健謹慎，並非使用上等人的談吐，不用強調口氣和語法，而倒是使用事物的強調以及闡明事物本質的言語。換句話說，所謂天才的穩健謹慎，是超越穩健謹慎與否而清楚明白地去闡明事物的真相。」（馬克思：關於普魯士最新審查條例的備忘錄）（註十七）

馬克思在這裏反對穩健謹慎，是針對那些企圖用法律來限制說話的『審查條例』而言。所以他還說：『因之所謂謹慎同時就是卑屈，誠懇同時就是使人無聊。』這是對敵而言的，不能分清馬恩對敵友我的態度，而只斷章取義地把馬恩的話，來諷罵同一戰綫的朋友，這是現代『英雄們』的狡猾手法。

在思想鬥爭中間，對於一種未成熟的錯誤思想，馬恩常常是取勸告的態度的，例如恩格斯給恩斯德的信（他原來是社會民主黨員），勸告他改正那種機械唯物主義的錯誤，但是恩斯德偏沒有接受他

的勸告，後來也加入「青年德意志派」，當恩格斯批評「青年德意志派」時，他儼然以領袖自命，寫了一篇文章來責難恩格斯說：「假如恩格斯說我們反對派是「大學生的騷擾」，那麼請他指出來：我們的觀點在什麼地方離開了馬克思自己的觀點？」這時恩格斯就直接的嚴厲地斥責了他說：「假使這種人會把馬克思的理論和杜林那樣的馬克思學說的敵人對於這個理論的曲解，互相混雜起來，那麼讓別人去幫助他罷，我是幹不了這樣的事情。」

最後恩斯德和青年派果然脫離了社會民主黨，「在藝術上主張百分之百的取消主義，主張「萬方多難之秋」的革命時期用不着文藝，或者說，文藝只應當反映事實，不應當去宣傳鼓動。」（註十八）後來此公終于變成唯美主義者，更後來成爲新古典派的創始人了。

對於恩斯德以及德意志青年派那種宗派主義的文學行動與理論，馬恩是深惡痛絕的。恩格斯在批評青年派亞歷山大·雍格的文章中說：

「雍格先生以極大的力氣來證明，黑格爾的理論體系是肯定自由的主觀，反抗頑強的客觀底支配，但是人們不需要太熟悉黑格爾就會明白，黑格爾是把客觀放在更高的位置上的，他是使客觀與主觀力量取得調和的。他是非常尊重客觀的，他把現實放在比個人的主觀理性更高的地位的。並且要求後者理性地去認識這種客觀現實。黑格爾並不是主觀的自律的豫言者，有如雍格先生所說的以及青年德意志派所武斷地宣佈的。……」

而對於這個青年德意志派的狂妄的宗派主義，他說：

「輕易的勝利使這些青年紳士們變爲狂妄而過度自信。他們以爲他們自己是世界的歷史人物。每當一個青年作家出現，立刻就是一支手槍抵着人家胸口，要人家無條件向他投降，每個人都要求成爲文藝上的唯一上帝，在我之前，不准有別的上帝！對他們最輕微的批評就被認爲是死敵。在這種姿態之中。這種行動就完全失去其精神的內容，它根本成爲和墮落到純粹的誹謗。」

離開了原則，便產生一切宗派主義、個人主義的混亂情形，這是很顯然的。

從上述各實際例子中，我們可以看到馬恩在文藝批評上所取的具體態度，這種態度是有原則的。馬恩的這種批評態度，也同樣表現在後來列寧、高爾基的一切文藝批評中。毛澤東關於批評態度的意見，如「與人爲善」「治病救人」以及對於敵友我的區別，關於宗派主義之解決等等都是繼承着馬恩的基本精神。

八 結語

我的討論，到這裏爲止了。我不想重複來綜合上述的各節的要點。從這些討論中間，使我們可以認識，馬克思主義的文藝批評，是有原則性，有說服性的批評。「無產階級的布爾什維克……爲着自己階級的利益，也就是爲着全人類社會主義改造的利益，而去從事於藝術和文學評論，他們要堅定的站在真正爲着這種社會主義改造而鬥爭的黨派方面。他們不但要研究藝術是什麼，而且要研究藝術應

當怎樣」（註十九），所以它必須是從原則出發。這是馬克思主義的文藝批評與自由主義的文藝批評一個基本區別。所謂原則性，就是說，它是從無產階級的立場上，和對於革命與廣大羣衆的利益觀點上，用辯證唯物論的方法，去分析一篇作品的具體內容，和從社會學與無產階級美學的一致觀點上，去評定作品的藝術價值，而把這種批評看作是揭露現實和指導現實的一種階級鬥爭的武器。但是，所謂原則和方法，正如恩格斯在給恩斯特德的信中所說的，是應該「當作研究歷史的指導的線索」，而不能是「把它當作現成的公式，將歷史的事實牽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。」馬列主義的批評者，應該是把他的正確的原則，結合於對作品的具體分析與研究的實踐中間，從實際的分析與研究中間去得出他公正無私的結論。批評者不僅要實事求是地去研究別人的作品，而且應該熟悉歷史與社會的實在動態和把握它的真實關係。這樣才能根據原則有所肯定，有所否定，才能正確地去評定一件作品對於反映現實所達到的某種程度正確性。無產階級並不排斥它自己階級以外一切同盟階級的作品，而是有責任去爭取他們共同前進和幫助他們克服其缺點。因為他們知道，在爲人民的共同方向之下，各同盟階層的作品，是包含着某種程度的人民性的內容，構成這種人民性的內容的，乃是從勞動人民，從人民大眾而來的巨大的創造影響，馬列主義者應該公正地給予他們以正確的評價而且幫助他前進，而要這樣做，首先就要從階級觀點上出發，才能正確地「確定出他們的人民性的尺度，界限，色調，以及一定的具體歷史內容。」（註二〇）

批評的說服性，即是建立於正確的原則與科學的分析底具體結合上。我們不是而且不能以原則去

說服別人，也不能以原則去代替批評。原則是通過具體事實來表現，批評家的任務則是通過對作品內容的科學分析而達到原則性的說明。我們不是強迫別人來接受一個正確的原則，而是要別人從具體問題上來心誠悅服地認識這原則的正確。批評是爲了擴大原則性的教育而進行的，因此說服乃是批評工作一個必要條件。只有通過批評的說服性，才能擴大這種原則的教育，才能使批評在統一戰線中發揮積極的團結作用。高爾基曾經責備一些批評家反覆使用馬克思、恩格斯、列寧的同一詞句，「沒有根據那由直接觀察澎湃生活過程而得到的事實去評價主題，性格和人物的相互關係。」這即是指摘那種以原則去代替批評的傾向，但這並不是輕視原則，反之，批評的說服性必須從正確原則出發才能獲得，因爲離開了正確原則，批評者自身首先不能把握現實的實質，因此說服性也就不存在了。

毛澤東在「論文藝問題」中提出了「爲羣衆與如何爲羣衆」的問題作爲文藝上一個基本問題，這完全是從馬克思主義的觀點出發的。毛澤東說：「這個問題解決不適當，會使我們文藝工作者與自己的環境任務不調，就將使我們的文藝工作者從外部從內部碰到一聯串的問題。」「這個根本問題不解決，其他許多問題都不能解決。」我們的團結是爲了羣衆的利益，我們的批評也是爲此目的，創作也是爲此目的，在爲羣衆這個前提下，說服才成爲可能和必要，對於服務於敵對階級的文藝，這種說服是沒有意義而且無必要的。文藝並不如有人所說的「是死無對證的東西」（方然），現實主義的文藝是有對證的，這對證就是羣衆，就是現實。說「死無對證」，這正是輕視羣衆的觀點。在羣衆的革命利益之前，在社會關係的客觀存在之前，批評者才能以科學的方法從社會關係的具體分析中得到原則

性的說明。只要是一個誠心爲羣衆的作家，不是固執成見，不是被宗派的利益所掩蔽，這種說服是完全可能的。例如恩格斯對哈克納斯『城市姑娘』的批評，就是以一八八七年時代英國勞働運動的一般狀況，和哈克納斯作品所描寫的消極狀態的工人生活，作一個顯明的對照，恩格斯是在這種對照之下，來得到對哈克納斯的說服。

批評的對象不僅是對於一個作家，更主要的是對於羣衆的教育，羣衆的意見常常是對於一個作家反省的最好幫助。所以列寧和高爾基總是反覆地告訴我們重視批評的羣衆教育意義，日丹諾夫在前年報告中也特別強調作家與批評家對羣衆的責任感。這一切都是從文藝爲羣衆的觀點而提出的。教育羣衆，是馬克思主義賦予文藝創作與批評的首先任務。

回顧今天中國的文藝批評，我們不能不感到馬恩的這種批評精神與方法，對我們是如何的迫切需要。這要求我們細心去學習，並且在實踐上去靈活運用和發展它。今天中國的文藝批評上所應該擔任的，打擊敵人的反動文藝，肅除封建和殖民地意識，團結一切爲人民的進步作家，教育廣大羣衆使其更積極走向革命的任務，一般說是做得非常不够。不是爲着羣衆，而是爲着個人和小集團的利益而發出的暴怒的叱罵，無原則的爭辯，以至於人身的攻擊，成爲一種流行的風氣，而另一方面，則又是無原則地保住一團和氣的狀態，這兩種情形互相因果，互相起伏，使團結與批評永遠在實踐上成爲兩個對立的概念。這種非原則性批評必然發展爲一種宗派主義的傾向，宗派主義的特徵便是排外性，所以宗派主義的批評，常常是作爲排外的抨擊手段。宗派主義是以宗派的利益去代替革命的羣衆的利益，

因此，他們的批評不需要說服和教育的作用，在統一戰線中，他們批評的目的，不是爲了「治病救人」，而往往是把不同意於自己者看作「無可藥救」，他們把統一戰線的共同方向，不僅從新民主主義縮小到抗謬主義（共產主義），而且還從「抗謬（共產）主義的信仰」縮小到對「抗謬主義的「吸收」。他們說：『在今天，社會生活的最高水平，已經不在於對抗謬主義的「信仰」，而在於對它的「吸收」，而所謂「吸收」，就是「要在信仰之中，用主觀精神之火來燃燒生活，用生活之火來燃燒主觀精神，」要說「大的方向」，這才是「大的方向」。在今天，只有以這爲「大的方向」的人，才有真實的運動，才是真實的戰友。』除此以外，他們以爲一切人都是市儈主義與中庸主義，「極客氣的說，也於「非友人」。』（註二）在這樣一種政治理論之下，馬列主義的原則，被一種自成一套的主觀抽象概念，或是一種倫理觀念所代替了。批評者不是根據原則從現實與作品的科學分析上去客觀地估量一篇作品，而是以一套既成概念和對異己者的排斥態度去進行批評；甚至不必看他們的批評就可以猜中他們所下的結論，或者對於某一些作家的一切作品，他們的結論往往都是同樣的。這是主觀主義發展的極致。在宗派觀點之上，他們把魯迅先生的「愛憎分明」的說法，從階級的立場上，敵我的立場上移到個人和宗派的立場上來，於是混亂了敵友我的關係，造成了所謂「愛則加諸膝，惡則投諸淵」的絕對傾向。甚至把辱罵當作戰鬥，把吉訶德式的戰鬥當作最積極的批評。因此，這類批評常常寫得十分激烈，其實這種激烈，正是高爾基所說「當批評家私人同情于某作家或某一有市儈的傳染病「領袖主義」的毛病的宗派利益相聯系的時候，他們就會寫得過于激烈。」（註二）然而反過

來，由於他們把批評看作是一種排外性的手段，所以對於其宗派利益不相干的，或距離稍遠的人，則又採取絕不批評的無原則的妥協態度。而尤其對於自己，是完全拒絕批評和自我批評，彷彿自己一被批評，就是遭受傷害，爲什麼呢？因爲在他主觀上，批評工作就等於一種『傷害』的工作。

這樣的批評是與馬克思主義的文藝批評完全背道而馳的。這樣的批評不僅是取消批評的教育與說服的作用，把思想鬥爭引向無原則糾紛中去，而且發展下去，就是脫離政治要求，成爲擴大與鞏固統一戰線的一種障礙。

馬列主義的文藝工作者，應該在文藝統一戰線中提出它明確的原則與主張，學習和發揚馬列主義的批評方法，首先從基本原則問題上，和一切似是而非的混淆觀點區別開來，而以原則去對待非原則，並且把這些原則靈活而有機地結合于理論與作品的具體分析中間，從說服與教育的實踐下來擴大原則的影響，從批評與團結的統一關係上，來鞏固和擴大適應于當前政治要求的文藝統一戰線。

(註一) 『科學的藝術論』有適夷譯的中譯本，這裏所根據的，除了樓譯本以外，並根據『海上述林』，歐陽凡海譯的『科學的文學論』，以及美國國際出版局的『Literature and Art』，參證各譯本而引用的

(註二) 見歐陽凡海譯的『科學的文學論』

(註三) 這是『青年德意志派』的說法

(註四) 見「海上述林」

(註五) 普列哈諾夫在「法國戰前文學與法國圖畫」中說：「我們不應說藝術應當怎麼樣，從我們觀點看起來，單是分析就可以滿意了……」

(註六) 見馬克思：「哲學經濟手稿」

(註七) 這是梅林格的意見

(註八) 瞿秋白：「馬克思與恩格斯與文學上的現實主義」——見「海上述林」

(註九) 恩格斯：「歌德與席勒時代的德國」樓譯「科學的藝術論」頁五五

(註十) 瞿秋白：「海上述林」頁六

(註十一) 見「空想的社會主義的浪漫主義」(樓譯科學藝術論頁七五)

(註十二) 見「科學的藝術論」頁一二一

(註十三) 「關於政治領導者描寫的真實性」(科學的藝術論頁四三)

(註十四) 瞿秋白：「恩格斯和文學上的機械論」——見「海上述林」

(註十五) 這節所引用的都是從「蘇聯社會主義的文學及其最近文藝論爭」和「蘇聯論爭諸問題」、「最近蘇聯文藝論爭之真相」諸文，都見「中蘇文化」

(註十六) 「海上述林」一九頁

(註十七) 見「科學的藝術論」頁一〇

(註十八) 見「海上述林」頁四八

(註十九) 瞿秋白：「海上述林」頁七三

(註二〇) 顧爾希坦：「論文學中的人民性」

(註二一) 舒蕪：「更向前」，「呼吸」一期

(註二二) 高爾基：「蘇聯的文學」

戰鬥詩歌的方向

馮乃超

「詩是貴族的」。這是有一個時候寫白話詩的詩人，根據詩歌創作的狹隘經驗，得出來的結論。但這種見解只是一種歷史的錯覺。因為，當時的詩人太過熱中於「吐出心裏的東西」，「做我自己的詩」。從來，擔當得起天才稱號的詩人，經得起歲月侵蝕的作品，都是向勞苦人民的世界，攝取創作的主题，汲取語言的源泉的。不能理解廣大勞動人民的藝術才能的被犧牲和被壓抑，忽視他們萌芽狀態的作品對於少數天才的文學作品所起的影響，這是詩歌被認為是「貴族的」的原因。

但是，這末說，並不是否定了詩歌裏面事實上存在着的貴族傳統，這是否定不了的。大致上這是怎樣的東西呢？這就是發誓不願自己的詩給太多的人懂得的「孤芳自賞」的傾向，是個人沉思回憶的傾向，是脫離勞動失去行動性的傾向，是向政治開詩歌王國獨立性的傾向，總而言之是脫離羣衆的

傾向，也可以稱之爲「藝術至上主義」的傾向。屬於這些流派的舊詩新詩，一脈相傳地統治着詩歌的世界，劃出一個小天小地的詩壇，與人民相隔絕，把原來來自人民爲人民服務的「抗喻抗喻派」的詩歌，打進十八層地獄。但是，「抗喻抗喻派」的詩歌，從來就沒有因此斷了根，絕了種，人民的智慧營養着它，使它倔強地活下來。現在，這個傳統變成了地層中滾沸的熔巖，衝破了壓抑着它的巖層，流向廣闊的原野，毀滅着狹窄的詩壇，驅逐寂寞無聊和苦悶的氣氛，它抓住了一切有用的新的和舊的詩歌，從人民的立場加以改造。

二

讓我們來檢查一下幾種新的戰鬥武器吧。

詩歌和革命戰爭、生產、參軍、土地改革、羣衆鬥爭緊密地結合起來，錘鍊着各種新的舊的形式。這裏有牆頭詩（街頭詩）、槍桿詩、朗誦詩、快板、小調、歌謠。田間的街頭詩（「給戰鬥者」中載有街頭詩十四首），和蘇北解放區的牆頭詩（見錢毅編的「大衆詩歌」），以短小精悍的形式，簡潔強力的字句，爽朗上口的音節，集中表現突出的思想，熱烈的感情，是宣傳鼓動最犀利的武器。田間的街頭詩如「鞋子」和「多一些」，是常常受人稱道的，本期轉載的幾首參軍牆頭詩也是很好的作品，介紹出來請讀者批評。在鹽阜區，詩人林山曾經提倡過牆頭詩，組織了個牆頭詩畫社，還出了一

冊牆頭詩畫集。槍桿詩在形式上是和牆頭詩一樣的，只有寫上牆頭和寫在武器上的分別而已。在革命部隊中的槍桿詩運動是值得介紹的，這裏極度發揮了『詩教』的精神，成爲軍隊政治教育工作中的新式武器。這種做法起先是做倣蘇軍進攻柏林的時候，炮彈坦克上面都寫着『打到柏林去』的做法，根據各種槍炮技術上的優點和缺點以至對它們的要求，寫成短的詩歌貼在槍炮上。比如某砲手的平射砲上貼着：『平射砲，刮刮叫：南洋地（地名，在葉挺城附近），打得好，團裏旅裏都知道，這次不能打白掉（丟臉的意思)』。這種詩歌出現後，大受戰士的歡迎，大家都紛紛把自己的立功計劃也寫成詩歌，貼在各人的武器上，並且叫它做『槍桿詩』。這種詩歌，根據已有的經驗，據說有三大好處：

(一) 人人可以寫，不會寫的叫人代寫，隨時隨地可以唸，吸收廣大指戰員參加，打破了過去宣傳鼓動工作只限於少數幹部和積極份子的狹小圈子，而且宣傳鼓動口號是根據各人的要求，用各人自己的語言寫成，因此，非常具體有效；(二) 把立功計劃詩歌化，戰士們容易記得住，而且非常靈活，隨時按照新任務寫新詩歌，因而有力地推動了各項工作；(三) 提高了戰士的文化水平，戰士編好了自己的『槍桿詩』，就很有興趣的去唸它、看它、寫它，這樣把許多生字都記熟了。還有一種從城市羣衆集會行動產生出來的朗誦詩。抗戰初期人民情緒激動，又有了集會的可能，當時有迫切地需要宣傳教育的要求，使一些詩人起來嘗試詩歌的朗誦和朗誦的詩歌的寫作。『朗誦詩是羣衆的詩，是集體的詩。寫作者雖然是個人，可是他的出發點是羣衆，他只是羣衆的代言人。他的作品得在羣衆中朗誦出來。得在羣衆的緊張的集中的氣氛裏長成。……朗誦詩要能够表達出大家的憎恨、喜愛、需要、和

願望；它表達這些感情，不是在平靜的回憶之中，而是在緊張的集中的現場，它給羣衆打氣，強調那現場。」（朱自清：『論朗誦詩』）這是城市革命知識份子的詩，羣衆鬥爭的產物，新詩向前發展的形式，它將跟着城市革命羣衆鬥爭的匯合而充實起來，洗刷它內容的抽象性。上海工人示威行列中，發現了歌謠的標語（如『大票滿天飛，工人餓肚皮……』），學生鬥爭是最能充分利用詩歌來組織感情和行動的，他們常常在戰鬥最尖銳的現場，集體地創作詩歌，比如『狗仔小調』就是在被特務包圍之中寫作出來的。革命詩人瑪耶可夫斯基工作的兩個基本原則，是『參加到革命裏面去，並日運用革命的方式』，我們今天的戰鬥的詩人，也正在實踐着這兩個工作原則。

三

詩歌在戰場上響亮的唱開了，神聖的抗日戰爭中湧現不少的戰歌，今天的人民戰爭中也湧現更多的戰歌，參軍的新詩和歌謠，這些詩歌都表現着人民的英雄氣概。歌聲迴響在田野裏，勞動生產原有的歌唱習慣，因羣衆思想感情的解放，歌聲更爲宏亮了。新華社通訊中常常發現片段的歌詞，在勞動生產中可以聽到『麥子黃呀，八路軍到。分田地呀，吃麵條。』這種羣衆自編自唱的歌謠，響遍山谷和田野。羣衆自然樸素的語言，在真切地表現自己的思想感情的時候，往往成爲詩歌。過去太岳軍區的副司令員孫定國這樣說：『聽羣衆工作會報，每一個羣衆鬥爭都有一段詩，羣衆在訴苦、鬥爭、發

言的時候，常常就一段一段地唸開了，我聽了一天的會報，就像聽了一天詩歌朗誦。」在艾琴的一篇題目叫作「翻身樂」的膠東通訊中，夾着一些農民嚷出來的，哭訴出來的話，這些話有許多就是農民用自己的語言創作出來的詩。我就挑兩句話，按照新詩的排法，排出來看看吧。

我翻了身，

我怎麼走？

我這樣走啊——

以前在衙門口，

頭也不敢抬。

哈哈！

我翻身啦，

要昂起頭走路了。

（這是一個老人嚷出來的話）

小時候就給地主買來啦，

直到如今

俺不知道俺家在那，

俺爹俺娘是誰？

（這是當了丫頭的張秀美哭訴出來的話）

前一首寫出一個昂起頭的翻身農民的快樂心情，另一首寫出一個農女的無限淒涼的身世。這些都是農民自己說出來的語言，並沒有什麼修飾，却也寫出來了被壓迫被虐待的人們的聲音。

鎮壓着人民思想感情的大石礮被打翻了，反抗的精神從地底衝向雲霄，有冤的敢於訴冤，有苦的敢於訴苦，這是變革舊社會建設新社會的『一切智慧之母』。這種人民的憤怒和憎惡，是植根在剝削人的社會制度裏面的。農民是最確切地知道地主階級的罪惡的人，翻身詩歌，是可能把中國地主的面目全部刻劃出來的。沒有深刻理解農民對地主的這種階級的感情，想學農民羣衆的語言是學不好的，羣衆的詩歌也是寫不好的。新的形式也吧，舊的形式也吧。新的語彙也吧，舊的方言土語也吧，這些不是基本的問題，問題在於這些東西是不是合乎羣衆當前的需要，是不是能够反映革命各階層的階級思想和感情。

四

這一二年，文藝被稱爲歉收的，但在詩歌領域中，不能不說比較有點兒收穫的。收穫在那兒呢？第一，我以爲是在詩歌寫作上的瑪耶可夫斯基的工作原則的實踐上，那就是『參加到革命裏面去，用革命的方式。』詩人不是在幽靜的書房裏寫作，而是在鬥爭的現場當中，不是用一拍三嘆的迂迴調

子，也不是用文字的堆砌來抒發個人的革命熱情和願望，而是用爲羣衆所能迅速接受的小調，朗誦詩、洋歌調子，還採用簡單的戲劇對白，甚至表演等等的方式來協助或進行實際的鬥爭。這些絕對不是淺薄，也不是胡鬧，而是嚴肅的血肉的鬥爭啊。這末說，我不是過分的肯定了詩歌的這種寫作方向呢？我想，是應該這樣肯定它的，今天是戰爭與革命的高潮時期啊。詩歌是『不止於表示態度，却更進一步要求行動與工作。』（朱自清）這裏面，有許多新的經驗，詩歌理論工作者是應該注意它的，分析它，抽取它的教訓，根據它來檢查一下自己的理論吧。朱自清先生就是用這種實事求是的態度，來寫他的詩論（如『論朗誦詩』）。

第二，詩理論的工作是比較活躍的。由於『馬凡陀的山歌』的出現，意見之多，批評的熱烈，是『嘗試集』以來所少見的。肯定它的人，甚至於號召『向馬凡陀看齊』，反對它的人，甚至於宣告它是『新詩的魔道』，毀譽之間，有着極大的距離。

馬凡陀是革命的知識份子，他企圖爲城市小市民而寫作。生活不盡如想像中那末平穩的時候，小市民是愛發牢騷的，但必需區別有些牢騷是從『庸俗的心靈』出發來反對革命的主義，有些呢，是從生活的不安定出發來反對他們朦朧地認識到的原因。馬凡陀把小市民的模糊不清的不平不滿，心中的怨望和煩惱，提高到政治覺悟的相當的高度，教他們嘲笑貪官污吏，教他們認識自己的可憐的地位，引導他們去反對反動的獨裁政治。作者的這個企圖，他的山歌給讀者的客觀效果，是不能夠說沒有可取的。城市小資產階級是工人階級的同盟軍，我們就應該給他們一些有益而爲他們所能接受的

讀物。『馬凡陀的山歌』就是其中的一種。馬凡陀式的山歌小調自由腔，早就散見在報章裏面，爲小市民所愛讀，馬凡陀不過是懂得和敢於拿起這個武器罷了。楊文耕先生是從道地的山歌民謠形式的觀點來批評馬凡陀山歌的人，他的意見對不對暫且不說，但他指出『……其偉大處是在於有決心和勇氣實行文人們向來自許自欺的謠言（指大衆化的謠言——乃）』，這是很中肯的。同樣，李廣田先生指出『馬凡陀山歌既然爲小商人小辦事員們所喜歡，假如它能得到自由流佈的方便，它自然也就發生了某些很好的作用，因爲它到底還是表現出了醜惡現實的形形色色，而且又不是別的詩人的詩歌所能辦到的，所以它有了一種難得的價值。』我想，我們是應該這樣地肯定它的價值的。

對於『馬凡陀的山歌』的過高的讚揚和一筆抹殺，都不是向社會負責的態度。肯定他的這種做法和他的方向，尤其應該指出他的缺點。

我想，他的缺點就在於對小市民生活的理解還不够深入和他還不够一心一意的爲小市民寫作。就拿大家責難的『洋孤孀哭七七』來說吧。這是政治覺悟相當高的知識份子才會注意到的題材，披上民間形式的外衣的做法。這種做法可以區分爲兩種，一種是硬套的做法，另一種是企圖以此來加強詩的效果的做法。『洋孤孀哭七七』是屬於後者，雖然有人認爲不新鮮，但也有知音者認爲『詩的效果反而極強烈的』。但很明顯，這種強烈的效果，只是對極少數的革命知識份子才發生的，有這種欣賞力和癖愛的人畢竟不是多數的小市民。這在另一方面，反而證明着馬凡陀有時候（並不是常常）在玩弄民間形式，而不是利用民間形式。這種態度，在習慣於追求形式與文字效果的詩人，是容易犯的毛病，

有些人在玩弄民間形式，有些人在追求象形文字的「文字學上的凸出」，這些都是爲自己而寫作的態度。如果，「詩的魔道」是指這些傾向而言，我想馬凡陀先生也能够接受的。但如果，以新鮮不新鮮來否定或肯定民間形式的利用與改造的工作，這反而會變成「魔道」的衛道者的。

又有人對於馬凡陀的山歌沒有唱出袁水拍的主觀，表示遺憾的。但袁水拍的主觀的憂鬱性與傍觀性（這些是激情性與熱狂性的孿生兄弟），只是馬凡陀的包袱，爲什麼不勸他把它澈底解脫，却勸他繼續把它背着呢？

袁水拍從自然生長的民歌民謠的「政治性」，認識了「那種半明半暗的個人抒情的東西，那種主要是從西洋近代詩歌模擬來的東西」，是要不得的。但袁水拍發展爲馬凡陀的思想基礎是很薄弱的。他曾經把「耶穌的心」和「革命家的心」混淆在一起，他所稱道的「豐富的人情，熱烈的心腸，對於弱小的憐憫，對於強暴的憎恨」，是缺乏一個很明確的革命的人生觀在指揮着的。他對中國舊社會的罪惡是認識得不够深刻，對於社會現象不能够深入到它的本質裏去，因此，他多少還留着溫和的革命態度，在作品上反映出來，他那種「對強暴的憎恨」就不够刻毒。李廣田先生的一篇論「馬凡陀的山歌」的文章裏面，曾經把民間的幾首歌謠來和馬凡陀的山歌做對照。其中一首是這樣的——

背時兒子你莫狂，

汽車洋房坐不常；

敲釘挖鏗爲能事，

百姓拿你下教場！

老百姓的心事和詩人的心事，雖然是大致相同的，但人民的氣魄畢竟比馬凡陀要堅強得多。

總之，關於『馬凡陀的山歌』的爭論，是詩歌理論工作上值得重視的收穫，主要的地方在於暴露出從形式去追求和從形式上去反對馬凡陀山歌的各種形式主義者的思想內容。

這篇短文只處理了直接服務於戰鬥的一些普及的詩歌的問題，但我絕沒有意思抹殺那些反映人民生活間接服務人民的作品。現在我們已經有了從小調發展出來的唱本『王貴與李香香』，說文雅一點就是敘事詩，這說明詩歌已經從普及基礎上提高了。在另一方面，我們一樣地熱望着能夠有指導普及的提高了的作品的產生。不過他的負擔是更重了，任務更大了。

新中國電影運動的前途與方針

于伶

一 引言

在全國快近解放的革命新形勢之下，一切藝術部門都將負擔它的新的任務，和需要去解決這新任務下的種種具體問題。電影藝術自然也是如此。

但是，建立和發展新中國的人民電影事業，却是比任何其他藝術部門更困難更複雜的一件工作，而同時却又是比任何其他藝術部門更迫切更重要的工作。

爲什麼是更困難，更複雜呢？

第一，電影是一種最現代化的高度綜合性藝術，它需要通過劇作、導演、表演、攝製、配音、剪輯、複印等等複雜的過程，需要集合許多各種不同人才和專門技術，需要高度的物質條件和大量資本，這就得通過一連串問題的解決，才能談到改革和推進。第二，它又是一種企業性的事情，它還包

含資金、經營、管理、市場種種問題，而且一向又是在資本主義盲目性的生產法則支配之下的。不先使它從這種盲目的生產法則之下解放出來，許多矛盾是無法解決的。第三，中國進步電影運動，不僅歷史較短，而且由於受反動統治的政權壓迫與經濟關係的束縛最大，所以它的發展較其他藝術部門為慢，它在理論基礎上 and 思想領導上以至統一戰線關係上都比其他部門薄弱得多。進步電影運動的影響雖大而事業力量在整個電影界中佔的比重却較小。因此在這大轉變期中，要使電影事業從少數人手裏轉變為人民自己的事業，其情形之困難，問題之複雜，自然遠超於文藝、戲劇、音樂、美術等部門了。爲甚麼又是更迫切、更重要呢？

這是顯而易見的，電影對於羣衆所達到的影響範圍是比書籍、圖畫以及舞台劇要廣闊得多。帝國主義者知道這個，所以把它作爲文化侵略的主要武器；人民也知道這個，所以一定也要把它作爲新社會教育的主要武器。列寧很早就向我們指出過電影在新時代中教育人民意義上的重要性。而今天新時代已經到來了。在舊社會中，電影所得的觀衆數目，已可驚人，當它一旦成爲人民大衆自己的藝術而被人民大衆普遍享受時，它的影響之大，是難以想像的。尤其在今天中國，把普及第一作爲文藝藝術上的首要任務時，電影正是文化普及工作的最有效武器。毫無疑問，建立人民大衆自己的電影事業，是當前文化運動中一件迫切而重要的工作。

那末，在這個既困難而又迫切的任務之前，中國電影工作者將怎樣去着手呢？這是亟待電影界同人來共同研究的問題。

我們承認這個工作的艱困，但絕不爲這些困難所懾伏。相反的，對於新中國電影的前途，我們具有極大的信心。我們可以斷言，在人民政權下，中國電影將有無可限量的前途，將有光輝燦爛的成就。理由是，第一、它將得到最廣大人民的支持，將擁有百倍於現在的觀衆，將脫離美帝國主義電影勢力的控制和反動統治的扼殺，並且得到人民政權的領導與協助。第二、今天解放區已經建立了人民電影的初步基礎，而且擁有相當規模的物質條件。第三、當反動勢力控制下的電影企業從官僚資本中解放出來，就將是人民電影事業的基礎。再加上，第四、中國進步電影工作者的過去經驗與今後努力，新民主主義的電影運動是可能逐步前進的。

今天首先的問題，是要看我們如何去掌握今後中國電影運動的方針和路線，如何在總的原則下取得一致的認識。必須先在思想上有了明確的認識，然後在實踐中才不致於步驟凌亂。

這個問題，決不是這篇本文中所能全部觸及或解決，不過在這裏提出一些初步的意見，希望得到大家的討論。

二 中國電影事業的發展過程

要認識今後中國電影運動的道路，不得不首先約略的迴顧一下它發展的過程。中國電影事業的開始，雖然也是在「五四」前後，可是它却不是從「五四」新文化運動中產生的，它並不像詩歌、小

說、戲劇這些新文藝那樣承受「五四」運動的反帝反封建的革命精神。相反的中國電影是在封建意識與買辦意識的垃圾堆中間誕生的，是和當時鴛鴦蝴蝶派的市儉文化相結合而產生的，它是墮落倒退的文明戲表演方式的電影化。最初時期的電影，幾乎全是禮拜六派文藝的內容。這樣的情形繼續了十年，直到九·一八以後，電影工作者中間的少數有識之士，才感到民族危機的嚴重，有了覺醒。一·二八之後，左翼文藝戲劇運動者開始參加進去，和少數已經覺醒了的電影工作者配合起來，銀幕上才接觸到具有民族意識的，描寫民生疾苦的，透露社會革命思想的電影片，如『漁光曲』、『桃李劫』等。同時由於蘇聯電影理論的介紹，由於要求意識內容的影評發揮了作用，由於一部分工作者的認識進步，病弱的中國電影才注入了新的血液，當時有『左翼電影運動聯盟』的組織，領導着反帝反封建的電影鬥爭，正面地對國民黨文化特務們所組織的『電影界鐘共同志會』與反動的電影檢查制度相搏戰。左翼的電影運動在這些鬥爭中，不僅得到了羣衆的擁護，而且也提高了本身從內容到技術的水平。當抗日運動日益高漲的時候，多數優秀工作者以電影服務於搶救民族的危亡這一主題與強調民生疾苦的題材上。以『漁光曲』和『義勇軍進行曲』這兩支電影插曲的流傳之廣，作用之大來講，就可見到進步電影所影響的一般了。直到抗日戰爭發生，接着上海全面淪陷以後，作為電影運動中心的海，便淪為敵偽電影勢力的陣地。留滬電影界中大部分落後的電影工作者紛紛附逆落水，抗戰一爆發時一小部分人分散到香港，在太平洋戰爭之前，攝製了幾部有關抗戰的優秀影片。主力部分隨軍撤退由漢口到了重慶，初期還以電影為抗戰服務；後來由於國民黨對抗戰的消極怠工，包而不辦的控制了

電影廠，實際上是取消了進步電影工作者的工作機會。從這時候起，中國電影事業開始陷入官僚資本控制中間，一·二八以後剛剛萌芽的進步電影運動，於是又遭受壓迫而停滯了。

國民黨的反動統治，不僅要扼殺中國的進步電影運動，而且也知道利用電影作為麻痺人民意識的工具，並且還知道電影事業是利潤雄厚的企業，所以抗戰結束以後，四大家族的官僚資本便更大規模的控制住電影事業，利用電影來宣傳其反動思想，並且利用電影企業的利潤來養活血腥的特務分子，南京的黨務機關的部分經費，即是由各官方電影廠供給的，這是電影事業史上一頁最醜的記錄。

在這裏首先讓我們來看一看，中國主要的電影企業，是操縱在一些什麼人手裏，下面就是各大電影廠的控制人：

中華教育電影製片廠——陳立夫；

中國農業教育製片廠——陳果夫；

中國電影製片廠——鄧文儀，黃仁霖；

中央電影企業公司——張道藩，劉攻芸；

上海實驗電影工場——吳紹澍，方治；

上海電影工場（簡稱電工）——羅學瀟；

國泰電影業企業公司（民營的）——董事長：張道藩，潘公展。

其中簡稱『中電』的中央電影企業公司，對外號稱民營，實際上是國民黨中央黨部宣傳部直屬的

主要宣傳機構，除了張道藩爲首之外，尚有製片廠上海北平和長春四廠之多，由中宣部的彭學沛（已故）、李惟果（號稱在宣傳上精於心理作戰專家的）、羅學濂等反動頭子分別直接間接控制着。此外，上海還有若干大大小小的民營影片公司的背後躲着支持的不是陳果夫、張道藩、李惟果、潘公展、方治等CC特務頭子，便是軍統人物。在官僚資本這種壟斷政策之下，即使有些少數的民營電影企業，自然也就奄奄一息，難以發展了。

這些反動派戰犯們控制了電影，怎麼樣在扼殺着電影呢？

第一，官僚資本他們不僅自己控制了主要的電影企業，而且由於其買辦性質，不惜大量出賣電影的權益給美帝國主義，在賣國的『中美商約』的名義下，優待美帝反動的惡劣的影片進口，使這些影片支配了中國百分之九十的影戲院，散佈毒素，腐蝕中國人民的思想意識。並且組織了所謂『中央電影服務處』專門替美帝霸佔市場，同時也就排擠了進步的電影事業。

第二，爲了掩護他們法西斯的罪行，他們居然扯起了所謂『自由製作』的幌子，這種所謂『自由製作』的內容是什麼呢？把一部分官辦的製片機構，僞裝爲民營公司，實際利用着外匯統制，壟斷電影器材的進口，獨佔着進口的製片原料。再以所謂『民營』與器材爲餌，拉攏一些比較進步的有才能的電影工作者，以及一些有掩護作用的劇本，配合正式官辦製片廠的最反動影片，遂行他們欺騙蒙蔽與毒害觀衆的目的。另一方面，是拉攏買辦地主流氓，由他們出面組織所謂『民營影片公司』，以較高待遇，企圖籠絡與欺騙另一些有才能而比較進步的工作者，來達到分化與破壞進步電影工作者陣線

之間的團結，同時利用這些方法來滿足他們謀利斂財與榨取剝削的目的。

第三，在「統一發行」的統制政策下，通過上述的「中央電影服務處」，霸佔了美帝影片的剩餘市場，計百分之十的影戲院，包辦發行，強取豪奪，抽取佣金，吞沒拆賬票款，逼迫真正的民營公司虧本倒閉。並且運用金融市場上劣幣驅逐良幣的法則，杜絕不與其合作的進步民營公司的優秀影片的出路，或者用所謂以量勝質的方法排滿僅有少數放映國片的戲院，使有進步意義的優秀影片得不到日子而擱殺，讓不與他們這惡勢力合作的製片人負擔着不堪負擔的資金與子息。但是這種「統一發行」政策的結果，却造成他們自己陣營裏因分贓不均而四分五裂，在毒辣之中同時也顯出了他們的愚蠢。

最後，就是一向作爲扼殺進步電影的最直接利器，即所謂「剪刀政策」的檢查制度，執行這一檢查制度的機構是由中統軍統混合組織的電影檢查所，他們可以任意刪改，任意增添，任意禁拍和禁止發行。多少較爲進步的影片是遭受了滿身傷痕，多少編劇導演在製作過程之前就自行打了折扣，更有多少優秀的劇本與工作者被這剪刀戮出到電影界之外去了。

國民黨這個反動的電影政策的結果，便造成大量毒害人民的反動電影，充斥於市場。

這裏我們沒有時間來詳細分析這些反動和惡劣影片，但是約略可以指出它們的主要內容和其毒害的作用，這些電影大概可以歸作兩大類。

第一類：是出賣色情，表揚特務，維護反動的正統觀念，污蔑人民的反抗鬥爭的影片。他們專留情死、淫慾、迷信、神怪、毆鬥、亂倫、變態、下毒、暗殺、放火、失事、恐怖、綁架、勒贖、拆

白、黑幕、殺人放火、吃醋爭風、毀屍滅跡、流氓偵探、特務活動以及娼妓蕩婦、舞女交際花這些人與事作爲題材，翻來覆去地粗製濫造。這完全是抄襲好萊塢的做法，而比它更拙劣。它的目的在於教人墮落，麻痺和灌輸封建意識與殖民地意識，這些影片如表揚與頌揚漢奸特務的『天字第一號』、『第五號情報員』、『六一六間諜網』等等。有展覽色情性慾的如『大劈棺——蝴蝶夢』；有假教育與風化的名義來誨淫的如『風月寶鑑』；有冒倫理悲劇爲名來維護反動的正統觀念，同時賣弄女演員色情的如『春雷』；有污蔑人民的反帝國主義活動與透露保皇思想同情統治階級之沒落的如『清宮秘史』。此外像『假面女郎』、『情謀』、『粉紅色的炸彈』、『美人血』、『血濺姊妹花』、『人盡可夫』等等，更是市儈以下的東西，這類作品主要是國民黨營與以四大家族官僚資本爲背景的準黨營電影公司的出品，除了少數是由於迎合低級趣味的市儈所製作以外，大多數是在反動統治的直接指導之下，有計劃攝製的。

另一類，是宣傳半殖民地社會的頹廢、沒落意識的影片。他們以空洞的內容，歪曲的主題，非現實性的故事，脆弱的情緒來接觸人生的表面，以庸俗的人生觀，得出似是而非的結論，浮光掠影的攝入鏡頭編製成戲，來散播幻想，鼓勵忍受，暗示命運，頌揚封建道德，傳染傷感與絕望情緒，有時裝出一些虛偽的正義感，實際上却是掩護了反動統治的罪惡，甚至爲它辯解，把人民生活的痛苦原因從政治社會原因上移開去，而歸結到舊的封建倫理觀念，有如『不了情』和『太太萬歲』這一類型的。這些影片作者在主觀上雖然並不一定是有助於反動者，可是由於他們逃避現實，被舊意識所俘虜，

在客觀上却對觀衆起了麻痺的作用。

這第二類影片多半都是出自民營公司的編導者與製片人之手，他們原也是反動電影政策下的被壓迫者，可是不幸由於他們本身的小市民的動搖性、軟骨病，缺乏堅決鬥爭的勇氣，不敢正視現實，屈服在紅鉛筆與剪刀政策下，以致產生消極的不良作用。對於它們自然應該和第一類有所區別，進步的電影工作者應該在新的環境下，幫助他們改造和他們落後意識鬥爭，使他們有進步的可能。

上面這兩類影片，就其內容和技術而言，可以說是非常低劣的，但並不能因此而使我們過低的估計其毒害的作用。特別對於小市民階層，他們生活意識上原來就有不健康的因素，這些影片更加強了他們這些不健康意識的滋長，或利用他們的弱點而注入反動的意識，使他們麻痺，使他們昏聩、迷惑了他們對現實的視線，消解了他們鬥爭的精神，這些效果是存在的。由於電影傳播範圍的廣闊，所以它的毒害作用是比较一些反動的或黃色的書報更大，不過，同時，我們也不要過高去估計這些影片的作用，在這裏應該承認進步電影在艱苦鬥爭中堅持的成果。

反動的國民黨底控制電影的政策，是不是得到全面成功呢？我們的回答是否定的，一個根本原因，是人民的眼睛是睜着的，他們是究竟能分辨出好與壞、美與醜的，所以反動派企圖一手掩盡天下目，乃是不可能的事情。他們企圖以量勝質，然而老百姓却仍能從質中間去確定擁護誰、否定誰。雖然在量上說，進步電影的出品可算極少，但是像『一江春水向東流』、『萬家燈火』、『八千里路雲和月』、以及『夜店』等電影的產生出來，它所取得的觀衆的數量與映演時間的長久，是超過上述

一切反動和惡劣電影的，即使在反動的新聞政策控制下的報紙輿論，也不能不承認誰優誰劣。這一點是值得在重重壓迫下的進步電影工作者所驕傲的。這樣也就肯定了一點：即使進步電影勢力是怎樣薄弱，環境是如何艱難，反動電影是如何充斥市場，但是在質與量的鬥爭中，電影運動的思想主導作用，是掌握在進步電影方面的。

在談到進步電影的時候，我們必須首先指出進步電影工作者所遭受的迫害與困難，是比其他藝術部門更十分嚴重的。在反動電影檢查制度之前，電影工作者所遭受的苦痛，真是一言難盡，每個電影工作者提到這一點，都會有切膚之痛。想表現的不能表現，或者表現了而遭受剝削思想上的強奸，一部片子出來，往往是滿身創痕，不是去頭，便是腰斬，不是腰斬，便是去尾，甚至還替你插入一段，使你啼笑皆非；而在製片者方面，則又是遭受外匯內匯的限制，通貨膨脹的影響。總之，一部片子的產生，從編劇以至完成，好比一場不小的搏鬥，在這種情形之下，電影工作者能夠堅持，能夠不斷獻出成績，這種精神是首先應該肯定和讚揚，在進行檢討的時候，必須照顧這些具體事實，否則過苛的要求會是不公平的。

但是，這是否說，對於現有的成果，已經滿意了呢？當然是不能這樣說的。在進步電影中間，也有許多弱點，或是主題掌握得不够正確，或是題材的現實性還不够，或是還免不了有媚合的傾向，或者局部地受了美國電影某些不良的影響。而就表現的題材來說，也往往還不如抗日日期以前那樣廣闊，在批評與被批評中間，也有些不正確的偏向，這裏一個重要的事實，是進步電影運動的理論基礎（無

論在思想與技術方面)還沒有很好的建立起來，批評工作雖然有了成績，但是不夠，電影工作者在政治思想的修養上還不够一般的提高。理論是實踐的指針，沒有理論的基礎是不行的，因此就進步電影中間的偏向來說。經驗主義的傾向常常比教條主義傾向更多。

最後，我們還應該提出的，就是在解放區的人民電影事業，從一九四六年六月以來就已經建立了，哈爾濱有了東北製片廠，已經攝出了九部『民主東北』的紀錄片和農村紀錄片『翻身曲』，石家莊最近也建立了製片廠，兩者規模都是相當宏大的。北平的反動派電影廠也已經接收，關於這方面我們還沒有較多材料，但是這也還是人民電影的打下初步基礎，而廣闊的發展，則還待今後的努力。

總結二十餘年中國電影運動走過的歷史，我們可以約略地指出幾點：第一：中國電影事業是從病態中誕生的，因而它缺乏良好的基礎。第二：由於電影藝術本身的限制特別多，所以即使在一·二八以後左翼電影運動起來以後，它的發展也不能不較其他藝術部門遲緩。第三：在和反動統治的電影政策鬥爭中間，進步電影陣線顯出了它英勇戰鬥和堅忍不拔的精神，也獻出了優良的成果，因此，儘管在艱苦條件下，進步電影運動在思想上依舊起了主導作用。第四：蔣管區的進步電影就一般性質說，還只能算是革命小資產階級的電影藝術。今後要使它跨進一步，無產階級思想領導的加強與理論基礎的建立以及電影工作者思想的改造等等，應該是重要的問題。

在約略迴顧一下過去歷史以後，我們將討論今後的問題。

三 今後電影運動的方向與經營的方針

今後電影運動的方向，當然是和整個文藝藝術運動底爲人民的方向是不可分的。這個基本方向，也就是毛澤東在論文藝問題中所指出的。在這基本方向下，今天電影運動當然又有它具體的內容，而且電影事業同時又是一種企業。所以它還有一個經營方針的問題。

就其運動的方向而言，它和一切藝術部門一樣，一個根本的問題就是電影是爲什麼人。這問題中是包括着立場和對象的問題，從這個問題又產生「如何爲」的問題，也即創作表現的內容與方法問題。

就前節所述，過去的電影大部份是爲封建買辦資產階級服務的，立場也是剝削階級的，小部份的進步電影則是爲人民服務的，但是具體說來主要還是以城市小資產階級爲對象，而作者立場大部份也還是革命小資產階級的。今後呢，第一，對象是改變了，在城市中間，工人階級將普遍享受到看電影的權利，而且不是像過去那樣，只多不過坐在三四輪的電影院裏，以後他們將坐在富麗堂皇的首輪電影院來看戲了。並且我們還要設法把電影送到農村中間去，軍隊中去，和小市鎮上去。第二，今後的電影，教育性則要大大加強了，教育的主要對象當然是工農兵和城市貧民，其次是小市民與小資產階級的智識分子。所以電影毫無疑問將首先是爲他們服務，成爲教育人民的工具，而不是紳士階級酒醉

飯飽之後的消閒品了。既然是爲他們服務，當然就應該是站在進步階級的和人民大眾的立場。否則他們是不會歡迎你的。什嘛叫做進步階級和人民大眾的立場呢？就是電影的思想內容，以至編導表演劇場經營都必須以千百萬人民大眾的利益爲利益，一切服從這個原則。當然電影工作者要取得這樣一個立場，是一件最艱苦的過程，決不是一步可以登天，但電影工作者却必須下決心向這一方面走去，目前起碼應該做到的，就是他接受新民主主義政治的領導，要掌握爲人民大眾利益這一個原則。

既然電影是以服務於勞動人民大眾爲主，以他們爲主要觀衆對象，自然電影的內容就應該以反映他們生活與鬥爭爲主，這和目前以反映小資產階級生活爲主的內容就應該有所不同了。因此電影編導與演員就應該去熟悉勞動大眾的生活，主要是表演他們自己的事情給他們看。過去銀幕上曾經表現過工人漁民農民這一類生活題材，今後要提到主要的位置，而處理的方法却又要和過去有所不同。但是這不是說，今後電影除了表現工農兵生活以外就不能表現小資產階級或知識分子生活呢？或者說，除了表現工農的羣衆鬥爭以外，就不能寫戀愛、家庭等問題呢？這當然不是的，這樣說法未免太機械了。站在人民大眾的立場，來表現這些題材，仍然也是爲人民大眾服務的。例如西蒙諾夫的『俄羅斯問題』，是寫美國帝國主義與進步知識分子的鬥爭的，『西伯利亞史詩』是寫知識分子的思想鬥爭與改造的，難道不是爲人民的電影嗎？問題是：第一，它是站在人民大眾的政治立場來寫的；第二，儘管是描寫其他階級的生活，它却和人民大眾生活有血肉連繫的。至於寫戀愛、家庭等，更不成爲問題，難道人民大眾就沒有戀愛、家庭等問題嗎？問題是如何把這些題材作爲人民社會的現實問題去處

理，而不是爲戀愛而寫戀愛，爲家庭而寫家庭，這是很顯然的。

總之，不要以爲今後電影表現的內容範圍是狹小了，反之却是更廣闊了；但是在這廣闊的表現範圍中，以表現勞動大衆生活爲內容的電影却必須提高到第一位來。

在這裏，還有一個重要問題值得注意的，就是關於編導和表演上的民族風格的建立。中國電影主要是受西洋電影影響而發展過來的，在劇本處理及導演演技手法上，強烈地受了西洋電影的影響，尤其是美國電影手法的影響。自然，借鑑是需要的，但是一個民族的藝術，必須有自己民族的風格。電影中的人物動作與言語，必須是活的中國人的。所以在今後無論編劇、導演、演員，必須認真起來掌握這一點，洗滌仿模西洋手法的缺點，建立中國化的風格，因爲要這樣做，尤必須澈底了解中國人民大衆的生活。

第二個問題，是電影編製與政治要求或政策更密切的配合。資產階級的自由主義者，對這一點常常是反對的，其實他們不知道，標榜自由主義的美國好萊塢電影，實際上就是和美帝的侵略政策配合得最緊密的。毛澤東說過：「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。」又說：「爲藝術而藝術，超階級的藝術，與政治並行或互相獨立的藝術，實際是不存在的。在有階級的社會裏，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，就離開了羣衆的根本需要。」此外有人對這個問題還不免有所懷疑的，就是以爲政治是要求說教，藝術則要求表現現實中的美。其實這是二元論的說

法。「我們所說的文藝服從政治，這政治是指階級的政治，羣衆的政治而言，不是指少數政治家的政治。」所以政治鬥爭實質上即是階級鬥爭，羣衆鬥爭。所謂現實的最高的美也即人民生活的「美」，人民鬥爭中最高形態的美。即是從美學來說，藝術脫離政治還有什麼美的實質存在呢？這一點觀念應首先弄清楚。其次，說政治要求說教，這也是一種誤解，政治要求於藝術的，是通過藝術的創作表現過程去反映羣衆的政治要求與真理。創作表現過程這是藝術的獨特機能，抹煞這獨特機能是錯誤的，那就會產生公式主義、教條主義，然而忘記這機能的目的却是更錯誤的，那會使藝術成爲無的放矢，成爲藝術二元論或藝術至上主義。

在蘇聯電影中，我們可以看到，在五年建設中，他們大多數電影是以社會主義建設爲主題方向，在抗德戰爭中，又是以保衛蘇維埃爲主題方向，現在蘇聯文化政策是發揚蘇維埃人民的品質和反對西歐資產階級意識，所以最近我們所見到的作品如「鄉村教師」、「西伯利亞史詩」、「豐功偉績」、「俄羅斯問題」等，都是環繞這個政策要求的，每個時期都服從於每個時期的政策，他們並沒有因此而貶抑藝術價值，不是反而越來越提高了它的藝術價值了嗎？那末中國今後的電影爲什麼就不能如此呢？

從今天中國的政治要求來說，基本是在澈底打垮帝國主義與封建統治，建立幸福自由獨立的新民主國家，這主要將表現在土地改革的澈底完成和新民主主義工業化的建設。今後的電影的主題方向，我以爲主要的是應環繞這些政治上的中心任務。另一方面我們應該掌握到的，就是今後電影的教育性——發揚勞動人民的優美品質，創造人民英雄的典型，表現正面建設性的題材，克服落後的封建與

小

半殖民地的殘餘意識。這一些都是電影內容上的主要方向。除此以外，還應提到一點的，即在藝術影片以外，我們還需要大量的科學教育與社會教育影片以及記錄片幻燈片，以作教育上輔導之用，這工作應該由電影界與教育界聯合起來進行的。

自然，我們也應指出，由於電影製作過程的複雜，它不可能像詩歌、漫畫、戲劇等那樣迅速反映和富於機動性，因此不可能做到今天羣衆中發生一個什麼困難，明天就拍一個戲來解決它。不過在本方面上，他和其他藝術一樣是應該走羣衆的路線，適應於羣衆的需要的。

第三個問題，是電影界的統一戰線問題。一般說，電影界是包括着多種不同技術性的人物，從編劇、導演、演員、裝置人員、配音人員，以至製片商，而他們中間的生活與思想的差次程度又較其他藝術部門爲大，其次，由於過去進步電影領導力量的較弱，所以電影界的統一戰線問題也較爲複雜。但是在新中國電影事業中，我們必須爭取團結一切可能爲人民服務的力量，培養大批新的幹部，才能面對這艱巨複雜的任務，因此這個問題又是非常重要。

關於電影界統一戰線上，幾種傾向我以爲首先應該防止或克服：一種是過份遷就落後分子，削弱了原則性，放棄了思想領導而成爲無原則的尾巴主義；一種是進步分子不照顧中間和落後分子，不照顧電影建設上大量技術人才的需要，不重視改造工作的意義，因革命勝利而驕縱自大，藐視別人，因而產生的『左傾關門主義』；一種是自滿於已有的技術成就，鬧明星脾氣，鬧大作家脾氣，以爲萬事非我莫屬，不肯改造求進步，不肯眼睛望下看的貴族主義；再一種，就是以小集團利益爲中心而排他

的宗派主義。這幾種傾向如果存在或讓它發展，那末統一戰線就會遇到很大的損害。

統一戰線的基礎，首先必然是建立在政治上。即是對於新民主主義基本政治綱領的承認。因此，除了違反人民基本利益者以外，凡是贊成反帝反封建爲人民服務者，都應該包括在這個統一戰線之中。其次在電影事業上，又必須以電影服務於人民大衆作爲團結的一個基本原則。

因此，這個統一戰線是很廣泛的。人民藝術的大門是向着一切願爲其服務的人敞開着的。而在這廣泛的陣線中間，却又應該有層次，有的在基本的政治要求上團結起來，有的又進一步在馬列主義的科學藝術觀上團結起來，並不能作劃一的要求，同時問題既有先後，思想的進步過程也有參差，因此在引導前進中又應該有步驟，有耐性，忽略這項區別，也會使統一戰線的發展遭受到阻礙。

在統一戰線中，我們首先要要求培養、吸收大批革命頭腦與羣衆生活經驗的新的青年幹部，使電影界中注入大量新的血液，在廣大有演劇經驗的青年以至工農幹部中，是可能發現許多優秀人才的。這是加強統一戰線中爲了發展進步力量的第一件任務。其次，進步電影工作者要以作品與工作去建立在羣衆中的威信。沒有實際的成績是不易團結別人的。再其次，要求加強電影界同人中政治思想與藝術思想的教育與改造。這是爭取與團結中間勢力的必要條件。最近以來，一部份電影界同人對於思想學習的努力是十分值得欣幸的，可見追求進步，不敢後人，我們必須鼓勵發揚這種同心同德的上進傾向，而在學習過程中却應掌握過程，結合實際，步步前進，不必求之過急，反而消化不良。

最後，在團結中間必須不放鬆批評，否則一團和氣，就要變成無原則的團結。年來影評工作的展

開，雖然缺點尚多，但對於進步電影運動的推進所起的巨大作用，是不能否認的。我們應該更有組織來推進這一工作，最近幾位朋友已經在討論此項問題，是很值得重視的。批評工作固應更使它更加強更完善，而在被批評者尤應有廣闊的胸懷，不能容納羣衆意見，以至自滿自足，乃是進步的最大障礙。

統一戰線自然需要組織的形式。全國電影工作者一向缺乏健全的組織，這是過去一大缺憾。今後這個問題必須提出，至於組織形式如何，尚待大家來討論，最好有機會能召集全國電影工作者會議來討論今後具體政策和組織形式的問題，筆者只想提出兩原則：第一，此項組織應力求廣泛；第二，又必須以明確的思想原則和共同綱領作爲建立組織的基礎。

第四個問題，也即是接着第三個問題而來的，是加強電影運動中思想建設與領導。一向以來，電影界不僅缺乏進步的理論體系，而且也缺乏明確的電運方針。這個問題是急待解決了。自然這並非一朝一夕的事。我們應該要求電影界的朋友加強學習馬列主義的藝術理論，參考蘇聯電影理論的體系，了解中國實際的需要，使它們和我們實踐的經驗結合起來，一步進一步來奠定中國新電影的理論基礎。只有政治的號召，沒有明確的電影藝術本身的指導思想，沒有明確的電影政策方針，這統一戰線還是不鞏固的。這個理論的基礎的建立，大概還要經過許多實踐經驗的概括，經過許多論爭和研究，這是必要的。而這和創作一樣，是要求進步電影工作者深入羣衆深入現實中去切實認識客觀的要求。而也只有大家在電影藝術本身有更明確一致的認識時，我們的影評工作才能達到健全的建立。

對於這項工作，是特別要求站在無產階級立場的電影工作者多負起責任。新民主主義的電影藝術是應該以無產階級的科學思想作爲領導的。

關於今後電影運動的方向，我只想約略的提出上述幾點，現在想再討論一下關於今後電影經營方針的問題。

過去電影事業，如前所述，是被支配在反動的壟斷政策和資本主義的盲目生產法則之下的。要發展今後電影事業，首先要打倒這種壟斷政策和從資本主義盲目的生產法則解放出來。

那末今後經營的方針應該怎樣的呢？是採取歐美式自由競爭的方針呢，抑或是蘇聯式的國有化方針呢？我以爲兩者都不適當的。實行自由競爭結果，仍是繼續資本主義盲目生產法則，而且實際上今天美國的電影，早已不是什麼自由競爭，而是在華爾街財閥的獨佔和壟斷政策控制之下了。至於純粹國營的方針，在將來社會主義建設中間是必然的趨勢，但是在今天新民主主義社會，則尚不免言之過早。今天中國電影企業的經營方針，基本上必須依照當前新民主主義的經濟政策。這個政策，就是國家經濟爲領導，並發展保護私人資本經濟，以達到發展生產繁榮經濟公私兼顧勞資兩利的目的。

「目前形勢和我們的任務」中說：

「新中國的經濟構成是：①國家經濟，這是領導的成份；②由個體經濟逐步地向集體方向發展的農業經濟；③獨立小工商業經濟及小的與中等的私人資本經濟，這些就是新民主主義的全部國民經濟。而新民主主義國民經濟的指導方針，必須緊緊的追隨着發展生產，繁榮經濟，公私兼顧，勞資兩

利這個總目標。一切離開這個總目標的方針、政策、辦法，都是錯誤的。」

因此，新民主主義社會中的電影經營方針，也應該是以國營電影企業爲領導，發展民營的電影企業爲其基本方針。但是電影企業和一般工商企業又有不同的特點，就是它不僅是單純企業，同時又是文化教育的事業，它和國民思想教育有直接的關係；第二，當官僚資本的電影企業收歸國營的時候，國營電影事業事實上必然比民營電影企業具有更雄厚的基礎，所以在電影企業部門，國營部份勢必佔更重要的領導地位。但同時又應該積極的扶植與發展民營的電影，解除過去反動統治的種種束縛。

也許有人會問，加強國營電影的領導地位，豈不是也像國民黨一樣，控制了主要企業而使民營電影無從發展呢？這是錯誤的理解。第一，領導是幫助別人共同前進，壟斷則是扼殺別人利益，這兩者絕不相同。第二，在新政權文化的領導下，必然大大的開拓電影市場，民營電影不僅不會因國營電影的加強而妨礙其發展，反而因有積極的領導而可以獲得寬闊的市場；特別是美帝影片市場讓出以後，這個天地就很寬闊。中國地區如此廣大，人民如此衆多，將來不愁沒有市場，倒是愁供不應求。所以國營電影領導的加強與民營電影的發展，兩者利益不是對立，而是統一着的。

也許又有人會問：既然要發展民營，豈不是妨礙將來電影國有化的前途，豈不是依樣保留了商業性對電影的支配作用？我以爲這也不必過慮的。第一，民營的發展是在國營的領導之下，掌握住這個原則，並不會因此而再走舊資本主義的回頭路，國家經濟的領導地位的加強，正是保證了新民主主義經濟中社會主義因素的領導作用。既然承認了私人資本的存在，則事實上商業性作用就不是立刻所可

能消滅，但它決不能佔支配的地位。總之，爲了發展全國的電影事業，供應廣大人民的要求，僅僅依賴於國營電影企業是決不夠的，必須爭取民營電影的同時發展，才能解決實際需要。一切問題仍然從爲人民的利益這一基本原則出發的。

此外，對於帝國主義的（當然主要是好萊塢的）影片輸入，應該取什麼方針呢？我以爲原則上對於反動的帝國主義影片的輸入是應該取締或至少是嚴格的限制，即使可以獲准發行的影片，也應該歸政府去決定其發行權。今天美帝影片佔百分之九十市場的現象必然澈底的打破。中國人民決不能容忍這種思想侵略的政策。再則是電影市場的擴大與供求的關係，這應該由政府有計劃的推進和協助。至於具體意見此處不擬詳述了。

四 建立人民電影中的幾個具體問題

在研究幾個具體問題之前，我們首先要接觸一下明星制度問題，這個問題認識清楚後，會有利於電影工作者思想改造的進行與成效，也有助於今後的工作者的培養的。

成爲問題的明星制度本身是資本主義社會的反動產物。在一切都是商品的資本主義社會中，電影明星是商品化了。明星制度在中國封建買辦性質相結合的電影工作中，更發揮了它的反動作用，成爲妨害中國電影進步的阻礙物之一了。今後呢？主張絕對平均主義的所講平等制度固然過「左」，可是

我們得把明星從反動的制度中解放出來是必然的。電影工作者以工作、勞力、才能、時間和成就爭取得來的光榮新社會不僅會承認和尊重，而且應該給以鼓勵的。被人民承認的明星不是商品是優秀的作者，是人民藝術家。優秀的電影工作者將得到較高的物質酬報，人民藝術家將享受到最高的榮譽。

另一方面，編劇與導演應該得到更被重視的地位，打破過去以主演的明星為號召，而不重視劇本與導演的傾向，這一點，蘇聯電影界已提出來，頗值得我們參考的。

蔣管區已成的明星和所有電影工作者從舊社會進入新社會時，經過改造的過程，都有可能成為千萬人擁護的新中國人民藝術家的。（所謂改造過程是甚麼呢？指的是經過：思想改造、生活磨練、藝術修養、工作鍛鍊。不錯，電影工作者已經從過去的工作中積蓄了不少經驗，從進步的書本上也已經獲得了不少理解。這些經驗與理解是寶貴的，可是不會就夠的。爲了克服經驗主義與教條主義，重要的問題在善於學習。對於已成的電影工作者來說，即是思想改造問題。）

在進行思想改造時，可能有兩種情形。一種是恨不得一下子就能變得豁然貫通，完全懂了。另有一種是先把自已定了型說：反正我不行了，政治思想？嘿，學不來的，乾脆算了。前者是急性病者，後者缺乏着決心。高爾基說過『對於有決心的人，精神上的駝背可以醫直的。』思想學習是漸進的，不能一步登天，所謂『欲速則不達』。自然，思想改造過程對於小資產階級出身的知識份子，尤其是在工作上有了相當的成就，社會上有了相當地位，生活方式相當地定型化了，習慣趣味都養成了一整套的已成的電影工作者來說是艱難的苦痛的。因爲受封建買辦意識的毒素，資產階級文化的毒特深，

舊社會壞習慣的包袱特重，所以在進行思想意識改造的同時，必須從生活習慣上進行逐步的改造。只有在思想意識改造的同時，把生活從狹隘的小圈子中解放開去，與羣衆生活在一道，以實事求是的態度，老老實實的作風，爲人民大眾服務的決心，時時刻刻與所受的封建買辦文化的熏染，與資產階級的小資產階級的感情，個人英雄主義，企圖騎在人民頭上的優越感，種種落後思想作無情的鬥爭，以批評與自我批評作武器，以愚公移山的恒心與毅力，總會得到成功的。知識份子成功的改造的例子，不是很多麼？

在這裏須帶便提一下，對於專業化的問題。有若干在電影工作的各部門中混過了若干年而未有頭等的專門成就與特長的人，在這新形勢中特別感到苦悶。我們應該強調指出，這類朋友，除了應該加強對於一般的政治思想的學習，生活意識的改造之外，必須立即重新認識自己，把握電影部門中間的一種專門技能，建立終身從事一項專門事業的決心，在作爲自己業務工作的基礎上來推動整個電影工作向前發展。今後新的電影發展前途不僅光明而且極寬廣的。行行出狀元，處處需要精通該項業務的人才專門家。

接着專業化而來的是分工與集體創作問題。電影這高度綜合性藝術在複雜的製作過程中，需更集合許多種不同人才和專門技能。分工原是最合理的要求，可是中國電影工作中由於過去的經驗主義與手工業工作方式的積習，編劇與導演的分工較少。這會影響今後新形勢下電影工作的發展進度，因此我們主張編劇與導演的嚴格而有機的分工。像蘇聯最近所採取的「編劇所」與「編劇指導委員會」的

制度，是值得我們所參考。自然對於少數幾位在編劇與導演雙方具有同等才能，而且已經建立同樣成就的專家們來說當須例外。一般地研究起來，由於思想改造，生活鍛鍊與技術掌握的同樣必須有一段較長的過程，不僅編劇與演劇之間須有有計劃的分工，編劇範圍之內的原始故事創作和分場對白之較技術性的腳本編寫，也需要分工合作進行，其成果也一定會較不分工為大的。同時，我們主張進一步地多用慎重而有計劃的集體創作，放手民主與高度集中，這一作風，在綜合性與企業化的電影工作中，應該被採用而且得到發揚光大的。

分工制度希望能早日確立起來，尤其是主要的國營與民營企業中首先確立起來，不過，在某些條件較差的環境中，則應該照顧實際環境，靈活地運用，以逐漸達到正規化的效果。

在建立人民電影的幾個具體問題中間，電影工作者的教育與培養是個重要的問題。

從一九四六至四八年，解放區的哈爾濱東北製片廠，除了攝製『民主東北』的和『翻身曲』等紀錄影片之外，曾專心致力於電影工作者的人才培養與訓練工作。正如從通信所見到的袁牧之報告中『說明中共中央對這一新事業的關心，給了人民電影事業以發展的遠景。並指出現在的「東影」已經是個鞏固的一「點」，今後將擴大到全國範圍內的許多「點」，以至統一的全「面」。爲了歡迎這個前途，目前要大量培養幹部儲蓄幹部，因此號召全廠同志要努力加強政治學習與業務學習，以備將來完成更重大的任務。』

爲了將來完成更重大的任務，培養與儲蓄幹部必須積極，廣泛而且迅速地進行。主要的是設立

「電影藝術學院」，「專門學校」或者研究所。這應該分做兩種性質的，一種是招收或派遣已有戲劇電影藝術的工作經驗，技術基礎的工作者，加強或偏重於其政治理論與教育，短期內培養成爲電影工作的幹部，另一種是政治思想，理論教育，與戲劇電影的藝術修養，電影技能與專門業務的訓練並重兼顧。正規的長期的教育則應注意到思想，藝術，技術到電影行政管理，業務經營，電影器材與原料製造的各種人才的培養。這後者因爲是正規的長期的教育，在全國解放的初期需要多量人才的迫急情形下，一下子也許不易做到，那末，實習制度，教學徒，使新人從實際工作中學習的方法，應該可以大量實行的。

人民使用電影來作爲一般的文化教育工具，發揮它的武器作用之外。電影還有它作爲教育工具的教材的功能，國營電影中應該積極籌設特種製片廠，來專門製作國際教育，科學教育，生產教育，兒童教育，以及一切應用於教育上的影片。

將來，新中國的事業所用的電影器材與原料工業問題，會成爲非常重要的難題的；解放前是依賴外國，特別是美帝，將來進口問題，外匯問題會接着到來。只有創立與發展新中國自己的電影機器與原料（特別是膠片）工業製造廠，自行解決了這個大難題之後，新中國的電影解放工作才是全面完成的時候。這裏提出，及時地派遣機化工方面的人員出國——到蘇聯和東南歐去學習機器及材料的製造方法，同時也可以聘請外國的技術專家來協助我們進行製造與訓練的工作。

上面所說的電影機器與原料工業中，除了攝製用品之外應該包括放映用品，從十六咪哩的小機器

到幻燈片。十六咪喱電影的將來有被廣泛地使用必要不用說了，即使幻燈機片在新中國全國規模的文化教育計劃的施行中也會是必不可少的。中國有多少城市沒有電影院的設備，更有多少市鎮連電力設備一時也很難，加上內地分散的小鄉村，邊疆偏壤的分散居民，全要有電影享受的權利，那末，在一時正規的電影供不應求的情況中，幻燈機片不該先行廣泛地使用麼？

最後，重要的是放映隊與發行站的問題。這真是除了分散到固定的電影院內去放映的發行網而說的，因為那是屬於正常電影經營的重要業務之一。這裏要加以提出注意的是：如何將人民電影深入到各處，深入到全國最偏僻的地方去，把最新的影片帶到崇山巖嶺的森林地帶的林場鋸木廠去，帶到茫茫一片的大海中的漁船上去，帶到沙漠草原的牧隊蒙古包去，各工廠的俱樂部，各兵營各礦山的娛樂室，各中學大學的康樂堂去的問題的解決，這有待於無數巡迴電影放映隊和發行站的組織。上面所說這些地方要是一時還沒有電影場所的設備，那末由巡迴放映隊的活動完成電影的普及任務。要是能若干地方已經有了設備，即使是很原始很初步的可以放映的設備，那末就由分佈得無限廣的發行站來担任影片流傳的任務。這樣的發行站可以不必另行組織，各地方各廠場各機構組織內的文化教育宣傳組，或者文化教育娛樂股，文委會應該担負這個工作，好好使用電影，把影片教育的推行作為當地文化工作任務之一。

此外，在國語與方言影片之外，少數民族也應有其特殊語言與生活內容的影片。

總之，新中國電影的建設事業，是千頭萬緒的，這裏所提出的，也不過一些原則性與少數具體的

問題，此外如關於創作導演表演的具體問題，本文尚未具體觸及。上述一些淺見，尚待全國電影工作者予以指正和展開討論，筆者不過是拋磚引玉，熱望能因此而得到進一步的探討，爲了千千萬萬人民的需要，中國電影工作者是應該更團結，更努力起來了。

再談『方言文學』

茅盾

對於『方言文學』問題，已經寫了點零碎感想，投載於『羣衆』第二卷第三期（港版）。現因朋友們希望我就此一題再寫一點，因成此篇，求正於國內文藝界同人。本篇論列各點，大體仍不出前文的範圍，但詳略互有不同，再者，爲了討論上的方便，本篇打算集中討論三個問題：

一 『方言文學』與白話文學

『白話文學』這名詞，已經成立了三十年。「五四」以來的新文學，通稱之爲『白話文學』。或稱之爲『語體文學』，涵義並無二致，但『語體』一詞本身却不是白話。什麼是『白話』？就是我們口說的話。中國之大，各地人民口說的話，也就有多種多樣，甚至於不能互相通曉；這些各地的互不相同的口語，通稱爲『方言』。照這樣看來，『方言』就是某一特定地區的『白話』，離開了『方言』的『白話』，在理論上是不通，在事實上是沒有的。

然而「五四」以來的「白話文學」却有一個不成文的定義：此種取得了「文學語言」的地位的「白話」應是北中國通行的口語（就是北中國的方言），或者是以北中國口語為基礎的南腔北調的語言——即所謂「藍青官話」。三十年來，不知不覺中流行着一種錯誤的觀念，凡有以北方語而外的地方語作為小說詩歌等等的，都被稱為「方言文學」。「白話文學」這一名詞，變為北方語文學作品所獨佔。而且北方語（或藍青官話）亦隱隱然成為新文學的「文學語言」的正宗，廣東、福建以及其他和北方語差異甚大的方言區的人們先得學習北方語或藍青官話，然後能從事於新文藝的寫作；甚或僅從書本子上「學習」新文學的「文學語言」，結果是，藍青官話能「寫」而不能口說，寫的和說的依然分離，和從前流行文言的時代，一樣情形。在他們手裏，北方語（白話）竟成了新文言。

北方語或藍青官話成為新文學的「文學語言」，而且顯然居於優勢，這是一個事實。這事實的造成，當然不是無緣無故的。曾有人打算從北方語本身去找尋這原因，列舉此一區域的口語所具備的優點，證明它比其他地區的口語更有資格作為新文學的「文學語言」。當然，北方語，甚至藍青官話，確有資格作為「文學語言」，誰也不能否認。但是，其他地區的言語，亦何嘗就不具備作為「文學語言」的資格？北方語之作為「文學語言」，歷史相當長，從宋人的「平話」起算，約莫有一千年的歷史了，「平話」發展而為小說，歷明清兩代，產生了幾部輝煌的巨著，至今尚光芒萬丈，這都是不容無視的事實。可是，和北方語之成為「文學語言」同時，吳語的口頭的民間文學也早存在，而吳語也逐漸成為書寫的「文學語言」，南曲中的說白就有用了吳語的。吳語以外，其他的地方語的民間文學

也早已存在。吳語文學中，且有優秀的長篇小說，如『海上花列傳』。這些事實，都說明了任何地方語都具備作爲『文學語言』的資格。由此可知：想從地方語本身上找尋理由，何以某一種地方語在新文學的『文學語言』中居然成爲優勢，是不能得到正確的結論的。

北方語作爲『文學語言』之優勢的形成，從宋人『平話』到清末，巨著的產生是因素之一，此種地方語所佔區域之廣，當然也是因素之一，而政治、經濟、交通諸因素，其重要性更不能不計及。尤其是政治的因素不能忽視。中國政治重心之在北方，可以說是自古已然；北方文學成長發展的六七百年間，政治中心始終在北方，這是北方語既已作爲『文學語言』又從而取得優勢的絕大的助力。從世界各民族的歷史看來，凡是長久成爲政治中心的地區的語言往往能由地方語的身份升級而成爲全國的通用語——即所謂『國語』（雖然其他的地方語並不因此而消滅）。六七百年前的中國北方語亦寔寔乎有此趨勢，然而，一因中國幅圓太廣，交通太不便；二因元明以後長江以南的經濟、文化發展都迎頭趕上來了，結果是老大哥身份的北方語終於只是老大哥而已，不能成爲全國通用語。但北方語作爲『文學語言』之優勢，依然存在。到了『五四』新文學運動起來了，又因襲此舊傳統而以北方語作爲『白話文學』的正宗的『文學語言』。『五四』當時，一方面主張『吾手寫吾口』，另一方面却又叫吳語區域以及福建廣東的人們去寫北方之口，實在是一種矛盾，然而當時不聞有異議，亦無非是舊傳統觀念太強而已。

一種地方語之升級而爲全國通用語（國語），必有待於政治、經濟、交通諸條件之成熟，其勢不

可以強爲。十多年前，想用單純的政治力量來推行北京上層社會的通用語（這和北京老百姓的口語且有若干距離的）使成爲『國語』，成效如何，現在已可看到；最大的成績是學校出身的青年學會了一種『方言』，和絕大多數的老百姓還是風馬牛。由此又可以知道：『五四』初期的『國語的文學，文學的國語』這一個口號，在理論上既未必圓通，而在思想上是根源於『大一統』的觀念，和政治上所謂『法統』乃至武力統一的主張實在是一鼻孔出氣。

總結上所論述，我們可以弄明白下列各點：

『國語文學』這名詞，現在還不能成立。因爲現在我們還不能武斷說，北方話就是國語，我們現在也還不相信學校內所教的『國語』真是足夠資格成爲國語。

但是『白話文學』這名詞，現在却可以成立，而且已經成立了。不過，『白話』既是各地人民的口語，則北方語的文學作品固然是『白話文學』，其他的地方語的文學作品當然也是『白話文學』。如果把北方語的稱爲『白話文學』，而把其他的地方語的，稱爲『方言文學』，那就是說不通的。因此，這次香港文藝界同人在『方言文學』的論爭中，有時還把『白話文學』和『方言文學』對稱，也是不應該的。『方言』可與『國語』對稱，而在事實上未有國語的中國，『方言文學』這名詞會給人以暗示：只有北方話是新文學的正宗的『文學語言』。而這樣的觀念，在理論上既不圓滿（如上文所已述），並且是文學走上大衆化的路上的一塊絆腳石。乾脆一句話：白話文學就是方言文學。誰要是編什麼『白話文學史』而材料只限於北方語的文學作品是錯誤的。

二 『方言文學』與文學大眾化

只有北方語是新文學正宗的『文學語言』——這一個觀念將是新文學走上大眾化的路上的絆腳石。這不是過甚其詞呢？我以為不是。

新文學之未能大眾化，是一個事實。我們要承認這事實。而大眾化要求之迫切，未有如今日之甚者，這也是事實。我們也要承認這事實。關於大眾化的言論，十多年來屢見而不一見，從內容到形式的各個問題也都有過頗為詳盡的討論，而作為形式問題之一部份的『語言』問題歷來所論尤多，甚至有『大眾語』的提出。本來，離開了時間和空間的關係，討論任何問題都不會有好結果；而討論『語言』問題尤其如此。我們得坦白承認：理論上的『大眾語』正如理論上的『國語』一般，今天並不存在。今天有的是實際上的『大眾語』。此時此地的人民的口語就是『大眾語』。換言之，各地人民的方言就是今天現實的大眾語。

語言是跟着生活走的。語言決非一成不變。今天的山東話跟湖北、安徽話大體上相差不多，都屬於北方語系；然而在孟子時代，桂人學齊語是欲『置之莊獄之間』而後進步始能速速的。那麼，齊人學桂語，想來也不大容易。戰國時代的越語如何？現在還保留下來一只用方塊字註音的民歌。可是今天的紹興人讀不懂這古代的越歌。不用說千年百年以前了，我們祖母的口語就有些和我們不同。

時代不同了，生活變化了，語言也必定發生變化；有些語彙死滅，有些語彙新生。有些舊的「語彙」增加了新的意義，反而把原來的意義忘掉了。從前是都市的生活變化較快而較多，因而都市的語言也較多變化；但現在，翻天覆地的大革命把農村生活澈底改過來了，農村語言天天在變化，內容天天在豐富。不久以前，「解放」、「鬥爭」等字樣，還是智識份子的一語彙，現在却成爲大眾的口語了，並且比它們尙屬知識份子「語彙」的時候，更有內容。新的生活和新的事物，不斷地在豐富大眾的口語，在提高大眾口語，在克服它的從長期的封建社會所帶來的落後性。這就是此時此地大眾的口語所經歷的變革的過程。

因此，從「大眾化」的觀點來看今天的「文學語言」這問題，不但北方語正宗的觀念必須拋棄，並且要把理論上的「大眾化」的觀念也拋棄；今天新文學「大眾化」的「語言」問題，應當從此時此地大眾的口語——即天天在變革的方言入手。

北方語系以外各地方語區域的文學工作者固然要把方言作爲「文學語言」來貫徹大眾化，北方語系的文學工作者也要把他們的「文學語言」更加方言化。這是因爲：不但「五四」以來一般以北方語爲基礎的「文學語言」（我們通常所稱的白話文）業已漸漸遠離北方人民的口語，而且今天的北方人民的口語也和昨天的大不相同了。因爲昨天的生活已和今天的大不相同。而這不同又是兩方面的，一是由於整個時代在前進，又一是由於處在前進的時代中的各個地區之變革又有久暫深淺的差別。這些不同的生活上的變動不能不在人民的口語上留下濃而且烈的印痕。全翻身的農民和半翻身的農民，不

但是生活上有不同，思想意識上有不同，他們的「語彙」乃至表現思想情感的語言的方式和腔調，也會有不同的。而且無疑地這又帶着地方色彩。這是無情的事實。唯有面對這事實，適應這事實，大衆化的任務始能貫徹。在這樣神聖的任務之前，方言不方言不過是一個技術問題罷了。原則上的爭論應當是沒有的，站在大衆的立場，表現新的人和新的生活，表現那正向勝利邁進的人民革命的浪潮，新勢力一天天在壯大，舊勢力一天天在崩潰，——配合着這樣內容的形式，尤其是形式構成中的「文學語言」這部份，當然要用大衆自己的語言。

根據了上述的那些意見，我對於華南文藝界同人這一次「方言問題」的論爭，是把它當作「華南文藝工作者如何實踐大衆化」來了解的。「方言」問題不但應當看作大衆化的一面，而且必須在「大衆化」的命題下去處理，這才可以防止單純提倡方言文學所可能引起的倒退性與落後性。在今天來談方言問題，我以爲應有這樣的認識。

三 大衆化與民間形式

這一回，香港文藝界同人討論方言問題的時候也帶到「民間形式」問題。「民間形式」和「方言文學」的聯系性是大家都看得見的，各地民間的小調、唱本等等，無例外地是久已存在的方言文學的大本營。人民創造了自己的文藝形式（小調、唱本等等），用自己的語言（方言）來歌唱。「民間形

式」大都是口頭講說或歌唱的形式，而不是書寫的形式，在文藝發展的歷史上看來，這還是原始性的藝術形式，是農業手工業經濟的社會的產物。因為這是從人民生活中間生長出來的文藝形式，故為人民所喜見樂聞。「民間形式」的如何運用，成為「大眾化」的課題之一，不是沒有理由的。

但是，由人民中間產生的「民間形式」為人民所喜見樂聞，雖是事實，人民却也並不似有些論者所想像那裏頑強地排斥其他的文藝形式。問題的中心還不在形式之如何，而在是否用人民的語言表現了人民的生活。「民間形式」之合理地處理，應是批判地運用，而不是無條件地因襲。

這一個好多年前就已經提出來的論點，近年來解放區的文藝作家們已經有了很好的實踐。

根據我們現在看到的解放區的作品，在形式方面，粗可分為兩大類：新形式與改造過的「民間形式」。新形式的一類，這里不打算細說；但有一點應當指出來，即新形式的小說最多的是短篇小說，中篇寥寥無幾，長篇我則未見。解放區的文學作品中不是沒有長篇小說，可是照我們現在所看到的材料看來，這些長篇小說都是經過改造的舊形式的長篇，例如馬烽西戎的「呂梁英雄傳」，趙樹理的「李家莊的變遷」，柯藍的「洋鐵桶的故事」和「紅旗呼啦噠」。至於改造過的「民間形式」的作品，秧歌劇當然是最大的一宗了，其次為平劇。「劉巧團圓」和「張玉蘭參加選舉會」是「舊瓶裝新酒」的卓越的範例，作者韓起祥本來就是職業的說書人。「說書」單有底本還不够，還得有精於此道的說書人來表演，所以這是一型的藝術。李季的長詩「王貴與李香香」，趙樹理的中篇小說「李有才板話」，最值得注意，因為這里雖有「民間形式」，然而整個作品却又和改造過的「民間形式」有

這是我們現在見到的解放區文學作品最粗略的分析。

這裏有幾個問題可以研究：

短篇小說幾乎全是新形式，但是秧歌劇（小型的）最大部份的題材在我看來却就是短篇小說的題材。這應當怎樣解釋呢？可能的解釋是：在農村生活和文化水準的情況下，秧歌劇這形式更爲適合。自然，近代的短篇小說是發展到高度的文藝形式，但如果據此而遂指爲解放區的人民還不能接受，那亦未免武斷。同樣的反映了生活的橫斷面，這里既是「喜見樂聞」的形式佔了上風，而且很有效地發揮了宣傳教育組織的作用，那麼，用慣了新形式的作家們自不迫切感到有運用舊形式之必要。這或者就是解放區作家們不曾嘗試改良的舊形式短篇小說的原因罷？同樣的理由也可以說明長篇小說爲什麼最多的是利用舊形式。

「李家莊的變遷」、「呂梁英雄傳」、「洋鐵桶的故事」等長篇，是經過改造的舊形式再加上了若干新的手法的。舊的改造，新的增加，有多有少，各篇不同；舊形式保留得比較多的，是「洋鐵桶的故事」（有回目，每段長短相若，每段起句照顧前段的結尾，每段結尾用「驚人之筆」帶起新節目的開端），新手法增加得比較多的，是「李家莊的變遷」。然而這幾部長篇都爲解放區讀者所喜愛。這是一種極有價值的「實驗」，這啓示我們：運用舊形式的尺度，它的伸縮性可以很大。人民接受新東西的能力並不像我們想像那樣不行的。

『李有才板話』中間夾着『板話』，但它本身却又不是『板話』，因此它不是『民間形式』。但是它亦不是我們的所謂『新形式』——舶來的形式。它是一種創造的形式，『板話』部份可唱而叙述部份可以講說，似乎有點像韓起祥的『說書』和江南的『彈詞』，然而它又兩者都不是。『王貴與李香香』亦然。這是一首敘事長詩，但它以兩行爲一韻的格式用的是陝北民歌『順天遊』的調子，它是一個卓絕的創造，就說它是『民族形式』的史詩，似乎也不算過份。

最爲大宗的秧歌劇則是改造『民間形式』最典型的例子。陝北現在流行的秧歌劇吸收並綜合了舊秧歌戲、地方戲，乃至話劇的成份，增加了新的曲調和樂器，因而已能表現複雜的現代生活。在秧歌戲中，已經可以看出新型的中國歌舞劇的雛形。

新形式，改造過的舊形式或『民間形式』，創造性的形式——這三種解放區的文藝形式有一個共同點，就是它們都儘量採用各地人民的口語，方言文學的色彩都相當強烈。然而沒有人讀了牠們以後會發生『這是方言文學』的感想。人們的感想是：大衆化的實踐終於由這些生活在人民中，在戰鬥中的青年作家提供出例證來了！

解放區的文學無論就形式或就內容言，都是向大衆化的路上跨了大大的一步。而在形式方面，牠們是儘量採用當地人民的口語（方言），大胆採用舊形式和『民間形式』，而又同時大胆把新的血液注入舊形式和『民間形式』，他們教人民進步，同時又向人民學習，不超過羣衆，同時也不做羣衆的尾巴：這都是值得我們取法的。

人民革命勝利進軍的戰鬥越來越火熱了，作家們貫徹大衆化的要求越來越迫切了，用人民的語言反映這偉大的時代，表現新的人和新的生活罷，不論是方言，是「民間形式」，在爲人民而戰鬥的作家的手裏，都是有效的武器，而且必須使其成爲服務於人民的武器！

方言文學的創作

靜 聞

這一次在香港發生的方言文學討論，一開頭就帶着不同的性質。如果過去談到方言文學，大都是從理論上出發的，那麼，這一回却是從創作實踐出發的，對於這個問題首先發難的林洛君，他反對大膽地發展方言文學的理由是：「在這方面，我們發現一種偏向，把方言當作時髦的貨色，不經選擇便搬來應用，……而且寫出廣東方言來，和現在應用的文字完全脫離，連讀了幾十年書的也摸索不通，僅能認字的人就更不必說了。（這類寫作很多，篇幅關係，恕不一一舉例。）」（見『正報』第二年第八期『普及工作的幾點意見』）儘管他的觀察有偏頗和結論有欠正確的地方，却不是憑空立論。他的問題是從對創作實踐的檢討出發的。

不久，這個討論發展開來。結果不但建立了方言文學的理論基礎，同時也壯大了這方面的創作潮流。幾個月來，產生了許多方言詩論、方言速寫、方言故事、方言短劇和方言雜文等。中間也有些相當優秀的。這是很可喜也正是很自然的事情。因為這個問題本來是從創作的實踐中發生的，它檢討和解決（即使是粗略的）的結果也必然要回頭去推進創作的實踐，擴大創作的實踐。

展望起曠遠的前途，我們今天的方言文學創作，還不過是個「開始」。它正在一步一步地舉行。創作的真實進步，除客觀的社會條件外，自然主要是靠作家們英勇而勤苦的實踐。可是，理論上的指引或忠告也是不可少的。爲着這種理由，我來試寫出一些粗淺的個人見解。

題材·題旨和作者態度

方言文學，從名詞上看，好像它的特性是在於語言。它和普通文學不同的地方只是表現媒介上的。因此，談論到它的創作，好像應該只限於語言或形式方面。但實際上，今天提倡方言文學，決不僅僅是語言的、形式的問題，同時也是內容的問題。兩者實在有密切的關係。要不是，我們何必辛辛苦苦再來創作？香港廣州許多報紙和小刊物上的粵語小說和粵謳，不是「方言的」作品麼？或者把新文學運動以來一些優秀作品以至世界名著改譯成粵語不就得了麼？如果你覺得事情並不是這麼簡單，就多少證明今天方言文學創作問題，不僅僅是語言的、形式的了。內容的問題正一樣重要。我們不能夠大意地忽略它。

提到內容，請先談題材和題旨。

作品的內容是不能夠離開讀者對象去空談的。要使你的作品容易產生效果，就必須使你的題材題旨適合於讀者或聽者的需要和理解等。我們要談方言創作的內容，必須先確定這種作品的對象。從今天革命的整個情勢看，從方言文學問題發生的原因看，作品的主要對象沒有疑問是農民和工人。而在

人口的數量上和革命力量的比重上，前者今天更佔着重要的位置。此外，當然還有士兵、小市民、智識份子等，不過比較上次要些。今天方言文學主要對象既然是鄉下人，（中國的工人和士兵也都是從農村出來的，）我們的作品的題材和題旨，首先就必須向着他們（或爲着他們）去選擇決定。中國絕大多數的農民，因爲受長期的、多方面的壓迫，物質和一般教養都很貧乏。他們很少人能使用文字，他們對於本身和村落以外的事情知道得很少，理解得很模糊。他們除了山歌、傳說、民間故事和士戲等，也很少文學的訓練。他們的趣味，和他們的行事一樣地受着傳統的拘束。當然，農民的智力和趣味等是會變遷的。在生活解放之後，他們的精神也就要跟着解放起來。可是，在今天，對於一般未解放或正爲着解放而鬥爭的農民，却不能够期望太高，要深切地理解他們，懇摯地提携他們。現階段選擇、處理題材題旨的原則，應該是採用他們所急切需要的，並處理得使他們容易理解和高興接納。這看來簡單，實際却相當困難。因爲今天我們多數的作家，雖然在思想上感情上是站在人民一邊，並情願將自己的勞作去獻給他們。可是，由於出身、教養的關係，由於眼前生活和農民隔離的關係，對他們真實的遭遇、要求、思想、感情和趣味等，不免相當隔閡。而他們的遭遇、感情等又不是到處一樣，歷久不變的。我們的創作要能够真正滿足他們的需要，激動他們的感興，就非有極大的努力不可。（這並不僅僅是觀察、選擇、表現的問題，而且兼是作者生活、思想等的改造問題。）

從一般情形上看，越是和人民現實生活的景況和要求等接近的題材題旨，就越容易產生效果。譬如說，眼前內地正普遍在刮糧拉丁，那暴露這種事件的罪惡和鼓勵抗爭的作品，如果寫得相當真實，

就會被人民高興接受，並且影響到他們的行動。再拿些實際的作品來做例子：好像黃寧嬰先生的「西水漲」，是寫已經遭水災而又「受官氣」的民間情形的；春草先生的「我是拖車佬」，是寫農村被迫出來，在都市又受重壓，因而決心回去革命的勞動者的。這兩首詩，對於那些有相同或近似遭遇的人，就要喚起他們真實的感應。它要使他們悲傷、憤怒以至於奮起。但是，社會和人生的種種事道理，並不是彼此孤立的，它們往往互相關聯。這邊掀起一陣浪潮，那邊也就發生一陣動蕩。今天主要把農民等做對象的方言文學的內容，自然應該多多採取他們切身的或現於周圍的事象和道理。可是，却不能以此為限。它必須在有節制的原則之下拓展開去，例如給今天廣東內地農民寫的作品，也可以取材北方農民的翻身，上海工人的罷工，或美兵在中國內暴行，以及京滬學生的反壓迫反扶日等。這些事情，有的看起來好像和他們的生活和鬥爭不大有關係，其實是血肉相聯的。不過採用這種題材題旨，作者在剪裁結構上，要更加關顧到人民的理解、興味和藝術習慣等罷了。此外，我以為還有一個可以採取題材題旨的資源，那就是民間文學，人民自己的藝術寶庫。我們都知道，世界文學史上，有許多偉大的作家是採用民衆的創作，去塑造出自己卓越的藝術的。中國民間文學的寶藏，正像她地下的礦產那樣可驚地豐富。在這種民衆自己的創作中，正不乏很動人的故事和很寶貴的真理。它的優越有時候絕不是我們的創作所能够趕得上。像希臘的普羅米修士神話，像俄羅斯的拉進（*Славянский*）歌謠或傳說，那種有意義的東西，並不只是那一個民族所特有的。中國古代的民間創作中像夸父追日或牛郎織女等神話，如果能够正確地把握它原來的意義，正可以寫成相當有價值的東西。現在民間

流傳的故事、笑話中值得拿來再創作的更多了。取自民間文學的題材題旨，不單是人民容易感覺興味的，而且是對他們相當滋補的。這條道路，眼前走的人還很少。可是，我們敢担保，誰要是肯認真走下去，收穫決不使他失望。此外，關於題旨問題，有一點值得在這裏特別提出，就是在這樣歷史轉折的時候，對於社會的及人生的事象，必須從新生的、發展的那一面去把握它的意義。這樣，才能够切合歷史進步的道理，也才能够有效地去教育廣大的人民。

內容問題的第二項，是作者的態度。前世紀那些寫實主義或自然主義的作家們，大都不肯讓自己的思想情感滲進作品中去。他們中的一位大師就這樣宣說過：「藝術和作者完全沒有共通的地方」。他們所努力和驕傲的，是在作品中躲開自己。在我們看起來，這種態度不但是不應該的，而且也是不可能的。一個人怎能够在有光的地方藏匿他的影子呢？老托爾斯泰到底是偉大的師匠，他雖然是個寫實主義者，可是，却以爲作者對事象人物的主觀態度是藝術作品最重要的原素之一。那種對於自己所描寫的事物漠不關心（沒有愛和憎，沒有贊成和反對）的作法，是具有崇高情操的藝術家所決難忍耐的。現在的文學理論，大體已經把這個問題合理地解決了。作者應該在作品中表示他的判斷和愛憎。（它正是藝術作品動人力量的一個來源）這原則，不管用什麼語言寫作的人都應該記住。可是，原則到底還不過是原則，在具體的應用上必須有些分別。由於文學體類的不同，這種主觀態度的表現不能够漫然一律。譬如在抒情詩或諷刺詩上，你可以（或應該）率直地凸出地表白你的對事物的判斷和愛憎。可是在敘事詩性質的作品（例如小說、戲劇等）上，你就不能使用那樣率直的做法了。你得

把自己的是非的判斷、愛憎的情感，滲入在對客觀事物的寫述中。你可以從事象、人物的選擇配置上，或者從作品人物的口中，去顯出你的態度。莎士比亞是被看做在劇本中躲開了自己的作家。也因此，他的創作方法被稱做「莎士比亞式的」，而和主觀主義的席勒的創作方法對立起來。但是，莎士比亞真地在他的作品裏逃跑了麼？他對於客觀而深刻地表現了的事象人物，沒有流露出他個人的態度麼？我們只要舉出一個顯著例子就可以明白了。「哈姆萊特」是公認的莎翁最偉大的創作之一。這個倫敦的戲子對於性格奇怪的丹麥王子，抱着怎樣的態度呢？是的，莎翁自己沒有站到台前對我們說，我愛這個古怪的年青人；或者說，你看，這個傢伙是怎樣優柔寡斷呀！但是，他對於自己作品中的主人翁真地沒有一點意見和愛憎之感麼？在對於這位青年王子行動和說話的表現中，已經透露着他的態度。可是，並不就在這裏止步。他借着王子敵人口中的話來給與稱揚。最後，他又用挪威王子的舌頭唱出這樣贊美的詩句：「假如他登基為王，他一定是最為威武而尊嚴……」（用曹氏譯文）還有比這更清楚的態度麼？可是，我們不要忘記，莎翁是用一種間接的方法在表現自己的情思的。他決不讓他的情思魯莽地破壞自己的藝術。這雖然是一般創作的規律，方言文學作者也不可不注意。因為我已經看見有些敘事性質的作品，由於不能適當地安排自己的情思，使本來可以表現得更深刻、更生動的事象人物成了「漫畫性的」東西。這是不好的。其實，這點，一般民間的作者，也大都能够知道。他們的敘事作品，在事象人物的寫述上，決不心急地去塗上自己主觀的思想情感。他只忠於事件的敘述和人物表現。好像「羅敷行」、「孔雀東南飛」之類，在敘事寫人上面，作者並沒有怎樣明白說出自

己的意見和愛憎。但那種意見和愛憎是明顯地存在的。不過表現的手法不同罷了。這是值得方言文學的作者們學習的。

以上對於方言文學創作內容的敘說，不免相當概略和偏重。好像關於寫給小市民或智識份子等看的作品方面，就很少提到。但我希望文中所說的一些原則，有的多少能够包涵它。在這里，我要提出一個更概括的原則來。不管你的作品的對象是那一類人，不管你用的是什麼題材題旨，不管你在作品中怎樣表示自己的態度，同時也不管你是在怎樣環境下鋪紙執筆的，今天對於創作內容，都必須牢守住這個原則：要直接或間接地服務於當前中國人民偉大的解放事業——促成它的澈底勝利！這是一道嚴緊的境界線！如果誰輕輕滑開了，他的作品的意義也就喪失了。

體裁·語言

我們移到形式問題。

首先是體裁。茅盾先生對於近年解放區產生的作品，曾經做了一個簡要的分析。據他的意見，那裏共有三種形式（體裁），第一是新形式，大都是短篇小說；第二是改造過的舊形式或民間形式，像「洋鐵桶的故事」、「李家莊的變遷」等；第三是創造性的形式，像「王貴與李香香」、「李有才板話」等。他的結論是：「在形式方面，他們……大膽採用舊形式而同時大膽把新的血液注入舊形式和民間形式，他們教人民進步，同時又向人民學習，不超過羣衆，同時也不做羣衆的尾巴——這都是值

得我們取法的。」（見『再談方言文學』）原則上我同意他這個見解。周揚先生在論秧歌的時候，也說過一段話：『戲劇上各種形式應該讓它們同時並存，共同發展。任何藝術形式，只要是能够反映人民大眾的現實生活和鬥爭與歷史的革命內容的，都應當讓其存在，促其發展。……我們的任務只將各種藝術形式引導到一個共同正確的方向，而同時使之互相配合，各盡所長。』（見『表現新的羣衆時代』）這也可以幫助我們去決定處理方言文學創作形式（體裁）的態度。我們略把過去十幾個月創作的實踐情形檢查一下，大體也正是走着這種途徑。單就韻文來說，有仿山歌、仿龍舟、仿木魚、仿十二月調的，這是一方面；又有採用『五四』以來新詩形式寫作的，這是另一方面。此外，還有用四句一節連綴成長篇，創作出新敘事詩的（好像樓棲先生的『鴛鴦子』，金帆先生的『正月寒冷桃花開』）。就數量上說，運用舊形式的顯然多些。這並不是怎樣不自然或不應該的現象。因為這回方言文學運動的產生和發展，是由於要使藝術更貼近地方的人民大眾。民間文學和通俗文學是人民大眾自己的文學形式，或和他們比較接近的文學形式。它不但容易接納些，在某種程度內，也許還比較適宜於表現他們的生活和情思。大體，在形式上和在內容上一樣，今天我們要去提高人民藝術的鑑賞和創造能力，就必須先貼近他們原有的『藝術基地』，慢慢從那里高升起來。運用民間形式或舊形式，正是實踐這種任務的一條比較便捷的路。

對於運用民間形式，我要添說兩點。第一是，眼前已經運用的這方面的形式還很有限，必須更擴大起來。民間文學和通俗文學的種類是很豐饒的。我們發掘的工作本來做得不够，運用的範圍自然更

狹窄些。例如就我個人所知道，廣東和浙江（別的省分恐怕也一樣）民間都有一種簡短而俏妙的「對話」，這是很便於應用的小形式。又如各處地方戲的插劇（好像潮州戲的「桃花過渡」等），形式簡鍊，且富於風趣，正可以拿來表現某種時事或世態。它在某些農村或小城市中的民衆，可能比新型的活報更易感興味些。這不過隨便舉一二例罷了。民間的形式可利用者正多。我們不單要寫新五更調，新十思釐，還要寫新笑話（最潑辣的文學形式），新寓言，甚至於新俚諺！第二是，作者所運用的形式最好是自己所熟悉的，同時也是民衆所熟悉的。方言文學，主要是「地方人的」文學。不但讀者或聽者是地方人，作者大抵也必是地方人。因此作品所運用的形式，自然是地方性的比較適宜。例如我們廣東方言文學的作者，要給某種語言（廣府話、客家話或潮州話）地區的讀者或聽者寫一篇韻文，他可以在那地區裏選擇適宜於表現他的內容的形式，正不必去仿效自己和民衆都不大熟悉的北方某種民歌的格調。因為那往往是吃力而未必討好的事情。藝術的親切感，在創作者或享受者都是很重要的。「新鮮」是藝術的必要因素，「陌生」却不一定有什麼好處。總之，在運用民間固有的形式上「熟悉」是一個應該注意的原則。至於運用時必須帶有「革新」的意味，這點說的人已經很多，我可以不必囉唆了。

前面已經說過，採用新形式，創造新形式，這是很必要的。但是，它必須小心地關顧到眼前民衆的生活、思想和藝術等的固有習慣。這就是所謂「中國作風」。好像用新詩形式做「方言詩」是應當的。可是，你的形式必須和原有的歌謠有些接近的地方。例如詩句的腔調，雖然不必像山歌之類那麼

整齊，却也不能隨便違反原有的習慣（這種習慣，可能有相當的生理學或語言學的根據）。在這一點上，符公望先生『太婆上祠堂』等篇的做法，是頗適當的。又像散文作品（小說之類），雖然可以打破通俗文學或民間文學那些『公式化的』形式，可是，多少必須保持着那種固有形式作品中的某些特點。好像，故事性要相當濃厚，多敘述少描畫，線索眉目要清楚。有了這些特點，就是一種新形式也不會妨害民衆的理解和感應。總之，新形式的嘗試也好，舊形式的運用也好，都必需密切注意眼前讀者或聽者的文化程度和藝術胃口。不要自己覺得完滿了，就以爲可以暢行無阻。民衆的眼耳、頭腦和心臟，才是判定你的作品價值的法官。

其次是語言。

在方言文學的創作上，語言問題，無疑是極重要的一個問題。關於方言的運用，此間文藝界的朋友，已經發表過許多積極的或消極的意見。有的說，應該分清雙方言的階級性，不要把流氓或剝削階級的語言，當做工農的語言去使用，（孺子牛、李梨尼各位先生）有的說，『要在照顧到人民的文化水平的原則下予以升格』（姚理先生），有的說，應該把原有的素材拿來加工、洗鍊，（馮乃超、邵荃麟、高陽各位先生）有的說，應該糾正那種『喜歡用稀奇古怪的成語隱語之類，好像愈古怪就愈妙的偏向。』（琳清先生）……這些意見都值得我們重視。記得周揚先生在批評秧歌劇方言運用的時候，也曾經指出了一些缺點，就是『既少而不精』。那種語言含着一些有害的雜質，一種是舊戲式的唱白，另有一種是智識份子氣的語言——學生腔。又『語言是一般化的，不能表示出人物的性格和個』

性。」（見「表現新的羣衆時代」）這是一般方言創作很容易犯的毛病，同時也是極必須清除的毛病。

對於這個問題，我且簡略地提出三點意見。

第一、運用方言，要使它成爲有活氣的，有生命的。大家都知道，文學的語言，跟普通記事、說理的語言不大相同。它必須帶着濃厚的生活氣息。它應該使事物具有「表情」。這樣，才能叫讀者或聽者不單是理智地知道，同時還感情地激動。要能够使人感情地激動，那語言就非具有生命不可！我們今天所以拿方言來寫作，大半的原因，固然在使那特定方言區的人民大衆容易懂得，喜歡接受。可是，同時也爲着它在表現上更便利於寫態傳神。（這自然是僅對於能够懂得和應用這種方言的作家說的。）可是，要達到這種藝術的效果，作家必須有一種正確的努力。讓我在這里引用一段戲劇批評家的話罷：

「劇作家把方言用論理的思維去使用的時候，這方言就變成了死的方言，結果只是方言的形態上的模仿，不能够得到一點戲劇的效果。跟這相反，劇作家把方言用生活、感情去使用的時候，那方言就成了貫通着血液的語言。換一句話說，跟方言一道哭泣，跟它一道譁笑，跟它一道生活的時候，那方言就發揮着戲劇性的效果。」（大山功：『現代新劇論』）

這些話雖然是只就戲劇創作方面說的，可是，對於詩歌、小說、報告等創作，大體也一樣適用。文學的語言必須是生活的、感情的語言，而一般的方言，在說理上也許要顯出貧乏生硬的，在表現生

活和情趣方面，往往倒勝過那些應用較廣的普通話。可是，事情也不是這樣簡單。用方言創作，在我們還是一個開頭，手法上難免陌生或粗硬。而更困難的，是我們對於人民大眾生活、情感和他們的實際語言的生疏。因此，在創作上多少會產生些欠健全的傾向。這原是相當自然的現象。但是，作家要完成自己的任務就必須盡可能克服它。誰克服得澈底，誰就得到更大的成功。肉貼生活，肉貼感情，肉貼熱烘烘的思想，這是一切文學創作語言努力的標的，同時也正是方言文學創作語言努力的標的。

第二、要承受並發揚民衆語言的基本特點。從生活、鬥爭中產生並緊緊服務着這種生活、鬥爭的民衆語言，不管在另一方面，它帶有怎樣的缺陷，可是它的基本特點，是確切，是具體，是簡明，是素樸，是生動。這些不單單在一般語言上是優良的，就在文學藝術的語言上也是優良的。世界文學史上多少偉大的作家，憑藉了這些特點建造了自己不朽的藝術殿堂。我們的新文學，過去由于作家出身和教養的關係，已經造出了許多奇形怪狀，浮腫贅疣的「文學語言」。如果我們現在不特別小心，在方言文學的創作上多少沿襲了過去的錯誤，那麼，辛苦製造出來的精神武器，就要因為它而減少火力了。我們用方言寫作，不單單要採用大眾口頭上現成的健實美妙的語言，同時更要虛心學習他們語言的特點。把這些優良的特點變做自己的。我們更要努力去發揚這些特點。今天的新生大眾文學，固然要建築在這些語言特點的基礎上面，將來更高級的更完成的大眾文學，也一樣要建築在這些語言特點的基礎上面。這些特點是基本的，同時也是高超的。

第三、要以一定地區民衆口頭的活語言做主體，並有限制地滲入新語。在討論這個問題的初時，

有一些人主張拿國語做主體，在必要的地方滲入方言，這樣可以使地方色彩或情調顯得鮮明。這種主張，後來在討論中被否定了。其實，這也並不是什麼新主張。自新文學產生以來，就多多少少有人在實踐。抗戰以後，小說家這樣寫的更多了。我們並不根本反對這種做法，而且在今後國語文學的創作上，它也許還要被推廣或加強。可是，我們得明白指出，這和今天所特別提倡的方言文學有顯然的區別。方言文學，是用「非國語的」特定地區的語言，去給那特定地區的一般大眾寫作的，那語言的主體，當然是方言，而在必要和有限制的條件下才滲入國語及新語。這是和拿國語做主體的文學截然各別的東西。可是，和前面的意見相反，也有人主張要用「純粹方言」寫作。這也許是矯枉過正些。語言隨着社會生活而變遷和混雜。在這樣的世代，社會動盪，交通便利，就是比較偏僻的鄉村或市鎮，語言也不能完全保持一種靜止和純粹的狀態。所謂「純粹方言」，至多也不過只是程度的問題罷了。這還是就自然方面說的。如果再從教育方面說，某些語言雖然一時在人民口頭上還是生疏的，但是因為迫切需要，我們就不能不藉口頭或文字去灌輸給他們。自然，這種灌輸必須經過考量。它絕不是漫然的給與或賣弄。要顧到他們的接受能力。如果藉以灌輸的是文學作品，還要顧到它的性質和全體的調和。在這一點上，我覺得北方的新文學已經做出了很好的例子。好像「王貴與李香香」，它用的大體當然是經過選擇錘鍊的農民口頭的活語言，可是中間也用了好些新名詞，「白軍、紅軍、平等、游擊隊、少先隊、鬧革命、自由結婚等。因為事實上的存在和必要，又因為作者藝腕的靈巧，這些新名詞用來並不使人覺得刺眼或刺耳。這正是值得遵循的一條道路。

這篇小論，本來是拙作『方言文學試論』未發表部分中的一節。因為本刊編者殷殷指索，只得略加增訂交卷。這個問題在方言文學理論上，是比較複雜難處理的，加以篇幅有限，更不容許周詳地寫。這只能算是一個『備忘錄』罷了。我希望不久能够比較精密地再談論一下。

——一九四八年六月六日作者附記。

評路翎的短篇小說

胡繩

路翎的作品出現在廣大讀者的面前，大約已有八年之久。我在兩個意義上覺得這些作品值得重視：第一、這些作品反映了這一個時期的國民黨地區內知識分子思想情緒發展的一種類型；第二、這些作品表現着，作者對於既有的作品不滿足，而企圖通過自己的筆來更深地寫出中國人民的「精神生活」，——這種企圖應該尊重，但其所達到的成績也值得仔細考察一下。

我想在這裏就路翎的一些短篇作品來嘗試說一下我的了解。我所想說的作品是收在「青春的祝福」的一個集子中的一些作品和其他幾個未收集的短篇。他的其餘的長短篇作品，有些我沒有看過（他的未出版全的長篇「財主的兒女們」我就沒有讀過），有些我只想附帶提到。

「青春的祝福」初版於一九四五年三月，但所包含的八篇短篇小說大概都是作者開始發表他的

說的最初兩三年間（一九四〇——一九四二）所寫的。八篇小說被分成兩部分，第一部分六篇，第二部分兩篇。我們可以從這個集子中看出這位年青的作家在和現實生活接觸中怎樣開始形成他自己的看法，在怎樣的心情之下開始覺得必須把自己的所想所感寫出來告知許許多人。

從第一部分的六篇小說中，大體上說來，我們可以看見兩個方面的人物。一個方面是在鄉鎮中的地主、高利貸者、投機盤剝的商人，總之，是剝削貧苦工農的人物。這樣的人，在作者筆下，顯得是卑鄙、自私、冷酷、狠毒、險惡。在『棺材』中出現了屬於這類人物的弟兄倆，他們以欺詐起家，靠盤剝爲生，甚至爲了爭搶各自的利益而互相像狗一樣地毆打爭吵。在『家』中出現了在礦場附近把房屋出租給工人的市儉，他的貪婪和吝嗇恰恰和他的房客的正直、勇敢成對比。在別的各篇不以這類人物爲主角的作品中，也還是出現着這類人物的影子；他們像是生在陰濕地方的黑暗的爬虫似的，隨時在吸吮着勞動者的血汗，謀害着敢於和他們對抗的人。作者所寫的固然都還是剝削階級中的小人物，但從這些人物的活動中，作者使我們看出，以剝削別人而生活的就會產生最可厭可憎的剝削者的性格與意識，——在這方面，作者是成功的。

和這一方面人物相對比，作者的筆下出現了另一方面的人物——屬於貧苦的勞動人民的人。『棺材』中寫了做木匠的佃客和他的老婆（給地主家做女傭人），在別的各篇中出現的都是煤礦工人。——在這些短篇中出現的工人，正如同作者在同一時期所寫的中篇『飢餓的郭素娥』中一樣，使我們明顯看出是分屬於兩種型的：一種是流浪漢氣質的工人，一種是剛離開土地不久的農民氣質的工

人。前一類的工人被寫成是具有正直、勇敢的品質，是在苦痛的生活下煩惱着，掙扎着，追求着的。後一類工人則被寫成是基本上帶有懦弱、自私，『慣會自己欺騙自己』等等弱點的（例如『卸煤台下』中的許小東，『黑色的子孫之一』中的金承德）。爲什麼作者經常地強調農民出身的勞動者身上的弱點，而只從流浪漢氣質的勞動者身上看出善良和向上的品質呢？這點讓我們以後再來說到。現在我們要問的是，作者雖然一般地抱着同情來寫工人，但他是真的寫出了工人麼？

他的作品使我們看出，他不滿足於僅僅刻劃礦工們的外形與活動，他企圖寫出這些『黑色子孫』的內部的精神活動來。但是我們也不能不看出，對於他和對於別的知識分子的作家們（他們的出身往往和剝削階級相接近，一樣）認識勞動人民的品質比認識剝削者的醜惡更要難得多。

這難道真是一個過着『艱苦日子』的『工人』的兒子麼？

『吳奇方今年十五歲。十五歲的少年，是已經能够矚矚地感受到世界底愁苦和不幸。十五歲的少年，是已經在內心裡疼痛着對不知什麼東西的漠然的依戀，和跟着這依戀而來的感傷了。……』（『祖父底職業』）

也許可以這樣解釋：這個少年的父親和叔父固然是工人，但他的祖父現在雖已『淪落』到工廠裏做抄寫員，却曾經自己『辦過一個小礦』，而且在祖父要他讀書求上進的希望下，他已成爲中學生，因此，他的心理狀態仍是沒落的中產階層的反映。但是對於這樣的一個『礦工』——何紹德，我們怎樣來了解呢？

「何紹德比一切這樣的人在靈魂裏有着更多的憤怒。他孤獨，悲涼，世界在他眼前展開，他帶着光輝的年青在這世界上行走，然而總是什麼東西壓迫着他，使他不能滿足他底慾求，使他苦痛。他所要求的東西是多麼不容易得到啊，現在是，又回到貧苦的黑色的生活裏來了，貧苦首先使他底憤恨燃燒。……」（『何紹德被捕了』）

照故事所說，何紹德是一個曾經當過礦工，然後當兵，又從傷兵醫院逃到另一礦山的人。這是一個帶有流浪漢氣質的工人。回到礦山後，他『愛』上了一個女人，但又懷疑她虛偽。當他去找他的愛人時，我們的作者這樣寫道：

「他的思索充滿了真實的生命，它是嚴肅的。向市集走去，並不像一般人在找女人去的時候那樣帶着情慾的，飄浮的心境，他感到他是必得要這樣做的，就是，解決生命上的一個重大問題。」

然而這一個問題他也終不能解決——他底內心的聲音告訴他已絕望了，於是再不去想她，也是最可能的也是好的解決。

然而他不明瞭怎麼叫做希望，什麼是他的希望，因此就連絕望本身，也是荒謬的。

他在戀愛——祇僅這是他所能理解的，這是奇異的，不相稱的，永遠糾纏不清的戀愛。」（同上）

「何紹德覺得驕傲；他是跟她走在一起了。並且他自己證實了她在和他走着的這一段路上並沒有想別人，他決定要把什麼都說一說。

「你並不清楚我，我……」他覺得他底嘴仍然僵硬。他試着使自己鎮定下來，試着去說關於生活

和生命底全部龐大的話，給自己一種高尚的情感。」……（同上）

自然，這些據說是由一個「礦工」口裏說出來的話，不是一個「市儈的女兒」（小說中這樣說）所能懂得的。

「她皺起眉頭，傷愁地瞧着他。」

何紹德是用戀人底眼光解釋着一切的，連金底秀麗的傷愁的眉頭在他看來有着另一種意義；這就是：已經懂得他底話了。

「一件嚴肅的事，生活，……」他心醉了，枯草在他底手上戰慄得更厲害了：「我覺得因為我愛上了你，這也是嚴肅的事，或者我們並不同，」他突然停歇了他的話，因為看見連金底小手在她那胸前抽擗了一下，他屏住氣……

他於是發覺了連金底深灰的眼睛裏是淡漠和殘酷。他底心碎了。」（同上）

在我們這冗長地摘引下來的語句中，對主角的『心理描寫』是很細膩的，但是，……但是，這真的是工人麼？

同樣的，在別的幾篇中，我們也不難遇見有些角色，在外形上雖是工人，却有着——我們只能說——一顆不是工人的心！

『石二是健壯的人，一個每一瞬間每一個地方找尋着自己因而苦惱的人，……』

在石二看來，真正理解一切並且感受着它的人，他一定是嚴肅的，並且因為在內心鬥爭着，是苦

憐的，而他的所得到的快樂，是庸俗的人所不能理解的。」（『黑色子孫之一』）但，這個石二也是礦工！

如果在這些個工人的胸膛中跳着的，終究不像是工人的心，那麼究竟是什麼東西呢？

試再讀一下這個集子的第二部分，這裏面包含兩篇，一篇『青春的祝福』中出現了一個教會醫院中的護士女學生和她的女朋友，還有她的流浪的哥哥，另一篇『谷』中出現了一對在戀愛着的小學教員。這一羣知識分子說的做的，想的，和那些『工人』們多麼相像啊！人們可以說，礦工何紹德和他愛人連金間的關係就是『谷』中的林偉奇和左莎；同樣的，『青春的祝福』中的人物也在第一部分的各篇中出現過了，不過所穿的衣服不同而已。難道這羣知識分子就是那些『工人』的化裝？不，實在是那些『工人』在這裏穿回了他們的合適的衣裳。

如果我們讀何紹德的愛情故事時不免詫異，現在我們讀林偉奇的故事就覺得很自然了。這是一個『從小康的家庭出身』，『不能安於目前的實際生活』，『帶着浪漫者底心情看他底理想，看向充滿榮耀與自由的遠方』的青年，在鄉村小學中教書，愛上了一個女同事，『戀愛加深了他底理智和情感，浪漫的理想主義底心情和實際生活之間的矛盾，苦惱像風車葉子底交替似地襲擊着他。』我們的作者用着頌詩一樣的話句寫着這一對愛人在戀情的高潮中時，——

『……他們貪婪地呼吸，默默地對暴風雨敬禮，而屏息了。一種不可思議的甘美的力攫住了他們，使他們暫時遺忘了戀情底愉快和苦惱，……感到自己成爲山谷和天空的一員，而投入這完美的生

命底力，生命底猛烈的喜悅，生命底暴亂的愛慾底表現裏去了。」

可是黑暗政治勢力沒有忘記這個據說被「通緝」過的戀愛者，雖然他「什麼也不是，什麼也不會做」，只是因為他「和那一批昏蛋搞不好」，直接的壓力撲到他身上來了。他決定「走」。但是這種變動嚇退了他的愛人，這是一個「追求着生活底安寧」的女孩子，她不願跟她的愛人走上不可知的前程。於是林偉奇向他的愛人說，正如同何紹德所說的一模一樣：

「……我明白我底生命現在來到了一個狹窄的河口，我會在礁石上撞傷，也會沉沒，……也會不幸地頹唐地默望着我底被拒絕而受傷的愛情，失去了我底青春而去。是的，這是一個峽谷，我底生命沖激，跳躍，旋迴；它將撞碎在礁石上變成粉末，或者和泥沙一同沉於陰沉的河底……但我仍然有着理性，有着我們勇敢時代的理性，在峽谷前面依然有寬闊的河道，有海洋，啊，我跟你說這些抽象的話幹什麼呢？我只要你明瞭我，不，使你明瞭我！……」

女人不能「明瞭」他，離開了他，使他陷在「瘋狂」企圖殺死自己似的情緒中。於是他也走了，「帶着他底殘破的心」，離開「這埋葬戀愛的山谷」。——這就是「谷」中的故事。

這裏面有着政治迫害，有着「我們底幸福將在社會的羣衆的幸福一起」一類的字句，也有着對於林偉奇的「從小康家庭出身」而帶來的「弱點」（「足以把他從自己從新的人羣裏拖出去的可惡的根性」）的批判的語句，……但是人們會覺得，從這篇小說裏所能讀到的只是這個人戀愛得多麼「神聖而崇高」，而當這個人遭受失去戀愛的苦痛時又還是多麼值得同情的勇士，正如同那曠工何紹德一樣。

我們說，在那裏，不管作者所寫的是什麼礦工，但所反映了的却是一種知識分子的心情；他要寫工人的戀愛，但寫出來的恰恰是一種知識份子的戀愛；要寫工人的思想，但寫出來的恰恰是一種知識份子的思想！

在一九四〇——一九四二年國民黨大後方的政治社會環境中，帶有進步傾向的知識分子正面對着一種苦惱的試鍊：對當前的現實絕對不滿，對舊社會勢力完全絕望，對一切虛偽、欺騙的市儈主義極端憎惡。自己的生活處於波動不安的條件下，受着經濟、政治、社會各方面來的威脅。那時候，在敵後的人民游擊戰爭中，雖然繼續生長着人民大眾的戰鬥力量，但是關山阻隔，訊息難通，接觸不到；而在眼前抗戰初期的轟轟烈烈情形早已經過去，廣大人民被壓得緊緊的，表面看來好像一點動彈沒有，只聽得見呻吟與訴苦之聲。已不像五四以後的知識分子那樣盲目地相信憑知識分子個人力量就可以打出天下，這時的知識分子能够看出自己的弱點，雖然也仍保留着一份自傲，既然自己是弱的，而向自己周圍四望，又看不見人民大眾的集體力量的掀動，那麼怎麼辦呢？

出路（自己的和全社會的）到底在那裏呢？知識分子自己的弱點究竟怎樣克服呢？人民的力量究竟在那裏呢？——在這樣的苦悶的年頭裏，知識份子爲這樣的問題而苦惱，而徬徨，甚至悲觀絕望：

因為如果不從集體的人民鬥爭上看，人民的力量是找不到的；如果看不到潛在着的人民的集體鬥爭力量，出路是找不到的；如果不把知識分子自己和人民大眾相結合，知識分子的弱點的克服是不可能的。

如果把上面所引的許多被用來說明工人的話，拿來說明這樣的知識分子，倒是十分恰當的。

『朦朧地感受到世界底愁苦和不幸，……內心裏疼痛着對不知什麼東西的漠然的依戀和跟着這依戀而來的傷感。』『他孤獨悲涼，世界在他眼前展開，他帶着光輝的年青在這世界上行走，然而總有什麼東西壓迫着他，使他不能滿足，使他苦痛。』『不明瞭怎麼叫做希望，什麼是他底希望，因此就連絕望本身也是荒謬的。』『試着去說關於生活和生命底全部龐大的話，給自己一種高尚的感情。』『每一瞬間，每一個地方找尋着自己因而苦惱。』等等。這些難道不正是一種不甘於在現實面前低頭，而又不知道究竟追求什麼，從何處取得追求力量的知識分子心情的寫照麼？這種心情中包含着感傷，悲觀的成分是很顯著的。

爲什麼我們的作者硬要把本來屬於小資產階級知識分子的東西裝到工人的心裏面去呢？

一個最簡單的解答是：作者並不真正了解工人，而又不滿足於僅僅在外形上來描畫工人，想要『深』一點，結果就只能把所了解的知識份子的一套拿出去墊空子了。

但問題恐不止於此。

再進一步，我們可以發覺，小資產階級的知識分子往往是一方面爲自己心情上的複雜的矛盾而苦

憊，另一方面，却又沾沾自喜，溺愛着自己的這種「微妙」而「纖細」的心理，以為憑這點，正足以傲視一切市儈。有的知識分子以為勞動人民都是蠢如鹿豕，那裏配有這種心理狀態；也有的知識分子以為勞動人民並不蠢如鹿豕，所以他們也該有知識分子同樣的心理狀態，同樣複雜的心理矛盾，同樣玄虛的幻想，以及同樣的對「人生問題」的憂鬱煩惱，以為這樣才足以表明勞動人民的「精神世界」並不卑下。

是的，這個作家用他的作品相當明確地反映了在一個苦悶的窒息的時代中孤立的知識分子的矛盾和煩惱心理。但僅僅如實地反映不是藝術的目的，很顯然的，作者也不滿足於此。他企圖從知識分子的苦悶的「內心」中找出崇高的一面，足以引導他向前進的一面，於是他就——例如在「谷」中——讚揚起他的人物在戀情的高漲中與自然融化為一時的「生命力」的神聖崇高的感受了，就把他在瘋狂的苦惱下壓制了失戀的傷痛當做是認識和工作上前進的契機了。但這難道是真的解決了矛盾麼？這難道不只是知識分子的自欺自慰麼？一面批判着知識分子，一面又用浮誇的自欺來迷糊知識分子真正向前進的道路，這正是讀者從這樣的作品中得不到任何東西的原故。

正因此，我們的作者不但沒有能真實地寫出勞動人民，而且也並沒有很好地寫知識分子。我們還應該指出，在這個集子中，反而是他寫工人的作品有着較多部分的成功。

當這個作家寫到工人時，恰恰是在他着力於他的人物「心理描寫」時，他是完全失敗了；例如「何紹德被捕了」就是完全和工人實際生活不相干地處理這個工人的戀愛心理，結果就只使人看到智

識分子中的一個無聊戀愛故事的惡劣翻版。因為人物的心理和情緒必需是在一定的實際生活鬥爭中鑄起來，生長起來，才是真實的心理和情緒。但我們的作家對於礦工的生活縱或只是作為旁觀者而考察過一番，究竟他是看到一些真實的生活；因此當他着力於生活場景的如實的刻畫時，例如在「卸煤台下」這一篇中，他就得到了在他的工人生活的作品中最高的成就。——非人的勞動生活，在重壓下的憤懣，最低生活需求的渴望與不能滿足，在勞動者同伙中的友愛，一切都處理得很好，給人以鮮明的印象。一個最受包工頭欺負的礦工許小東在深夜中勞作於礦場上時受到了停職處分，心情不定時被煤車壓成了半死，就在這時，鬱積着的羣衆的反抗意識突然爆發了，雖然並不可能立刻成爲大的行動，——

「伙伴們重新圍向許小東。風在電線上嗚咽，卸煤台下全體寂靜。突然，鍋爐房汽笛底黎明五點的咆哮在山谷里震響了起來。這是一種強大而拖長的，悲沉的呼聲，用在山峯上碰出的鋒利，顫抖而短促的回響來做收束。人們好幾年來就熟悉了這聲音，但從來都不去懂得它底意義，然而今天，從這報告白晝的辛苦就要開始的悲號裏，像在深夜裏戰慄醒來，聽着一個巨靈底號叫似地大家覺察到一樣深切的東西了。」

所有的疲勞於苦重的工作的胸脯被黎明的冷風灌滿。

「這是什麼世界？它叫什麼？」人們底眼睛互相問：「它說的是什麼！是不是說我們？在這里的我們？」於是回答：「是的，我們，我們整個。就是這樣的世界，這樣的夜，它說，往前走吧，往前走」

吧！前走，不要怕痛！」

這里也有工人心理的描寫，但這種心理是跟着生活的發展而出現——幾乎是自然而然地湧現出來的，這不是寫作的人爲了使所寫的人物不致顯得太「寒儉」而給硬鑲嵌進去的一點什麼思想。但是就在這裏，我們的作家也還是捨不得不把他自己的東西加一點進去。緊接着上面的話，——

「一個醜陋的少年從眼睛裏流出熱淚來，塗在高而窄的顴骨上。在這汽笛底哀號，同伴底沉默，和黎明底涼風中間，在這倔強，兇狠污黑色的卸煤台下，他是突然怎樣地感到他的生命底豐滿，堅強，和溫柔！」

——「嚇，不要怕，向前！」他底赤裸的眼睛說。」

的確是「突然」。『生命底豐滿、堅強』而且又是「溫柔」，這誠然是美妙的想法，但拿來硬塞到一個少年工人在這時候的感覺中，確實是太「突然」了。——這裏，作者好像是剛開始把我們引導到真實的工人生活中間去的時候，『突然』又用知識分子的主觀來遮斷了我們。

如果這樣的看法是對的話，我想說，這位被稱爲最不沾染「客觀主義傾向」的作家，確實是有着太強的知識分子的主觀，他的太強的主觀妨礙了他去認真地寫出他所看到的工人，而使他寧願從思想中探索工人的「精神世界」，以致把他似乎是寓以希望的工人也寫成是和某些知識分子一樣地是「情緒閃爍的神經質者」了。被寫做工人的「精神世界」內容的思想情緒和所寫出來的實在的工人生活就顯得是不能相容，使讀者覺得離奇而不可理解了。——就這意義而言，我同意胡風在「飢餓的郭素

娥』的序言中所說：『在這裏，我們看到了剛過二十歲的青年作家底可驚的情熱和才力，同時也看到了被圍繞在生活觸手中間的，有時招架不來的他底窘迫。』

三

然而我們還沒有接觸到內在於路翎作品中的思想內容。胡風在『郭素娥』序中引用了作者自己的一段表白，其中有這樣的話：『我企圖「浪費」（原文有引號——繩）地尋求的，是人民底原始的強力，個性底積極解放。』這話是極有助於我們的了解的。

這也不是路翎這一位作家的獨特想法。原來在黑暗時代中的孤立的『進步』知識分子，是常陷入這種思想偏向的。他們因為覺得知識分子孤軍奮鬥的無力，轉而相信在人民羣衆中有着力量；但在當時當地所接觸到的羣衆中，從表面上看去，却呈現着沉寂、落後、麻痺的現象。那麼人民的力量到底在什麼地方呢？他們不了解人民的力量存在於人民大眾從被壓迫生活中的覺醒與可能覺醒中，却反而想去從人民中找什麼『原始的強力』了；他們不了解人民的力量存在於覺醒的人民的集體鬥爭中，却片面地着重了『個性解放』的問題。

在『青春的祝福』一集子中是透露着這樣的思想的。從我們前面所引用的片段中，我們已可看到『關於生活和生命底龐大的話』，心境與自然相合一時的『完美的生命的力』，『生命底豐滿，堅

強和溫柔」等等說法。當作者說到這一類的意思時，我們可以覺察到他選擇和運用文字的窘迫和艱難。但這不是文字的問題，而是因為他所要表達的意思是曖昧的、玄虛的，連作者自己也不見得能把自己的思想把握得清楚。

自然，我們並不是只摘引片段文句來證明作者的思想，我們是從他整個作品中所表達的實在內容而看出這種思想實質來的。這就表現於，在他寫知識分子的作品中，雖似乎是在批判知識分子，但並不是著眼於知識分子與羣衆孤立這一點上進行批判，而是想從知識分子「內心」中找出某種自然的、單純的「力」來作爲克復一切矛盾的出路。這也表現於，在他寫勞動者的作品中，其主觀意圖雖然是要探索人民羣衆中的精神活動，但實際上，他所着重地加以表現的只是人民羣衆的這樣和那樣的弱點，其主觀意圖雖然是要尋找存在於人民羣衆中的力量，發揚人民的英雄主義，但實際上，他所宣示的人民力量並不是從現實生活中產生，倒是建立在與現實生活無干的突發的感情波動之上，也不是在集體的羣衆中產生，倒是建立在離開羣衆的獨立特行的個別人物身上。

由此，我們就可以回過頭來解釋前面所曾提出的問題了。爲什麼出現在作者筆下的礦工勞動者顯著地分屬於流浪者氣質與農民氣質的兩種型呢？爲什麼作者以深切的同情寫着的人物（不論是勞動者還是知識分子）都帶有流浪者的氣質呢？爲什麼呢？就因爲被朦朧地「尋求」着的「原始強力」與「個性解放」似乎是最和流浪者氣質相合了。

「卸煤台下」的一篇，如前所述，是包含着最多的真實生活的，但其基本思想還是這一個調子。

被肯定的人物有唐述雲：「這是一個以嚴刻和強悍自居但其實善良的流浪漢」，有孫其銀：「當過鐵匠，在風爐、錘與砧旁邊憤怒交替着蒙昧地度過八年；領導過一小支游擊隊，在南方底林叢里從大腿上流過鐵匠底血；愛過一個都市的下流女人，想從頭來安排生活。但終於失望，痛惡地奔開。……」——也還是流浪者的氣質。作者使他們最後都自動地離開了曠場，「流浪了十幾年，又要流浪開去」。和他們對比的是離開土地不久，苦思着土地的許小東，作者同情他，只因爲他是「被生活壓壞的人」，然而他的行動顯出是自私、遲鈍、保守、而且照作者說，有着「自我欺騙的本能」。他最後在被壓壞一條腿後，成了瘋人。這瘋人看到孫其銀和唐述雲離開曠場而遠走高飛時，作者寫道：「一種寧靜，或者說，一種單純的智慧的崇高神情在瘋人眼睛里出現了。他四面望，——他懂得一切的！」

「好好，好，好：飛飛飛啊！你們都會好了……」他嘶聲唱。但隨後，當他瞥見了孫其銀底不安神情的時候，他就痛叫起來：「帶我去吧，孫其銀！我是好好的……帶我去吧！」

恐怕我們只能這樣解釋，作者在這裡是象徵地說，落後的農民只在成爲「瘋人」後才懂得了能「飛」才是好的。

對於所寫的知識分子，如果不是向現實妥協的人，作者也都賦以流浪者的氣質。「谷」中的主角林偉奇「是不能安於目前的實際生活的，他固執地，帶着浪蕩者底心情看向他底理想。……」而據說，他的失敗了的戀愛更使他「認識了以前所課給自己的生命底冒險和飄流底實際意義了」。所以故

事的結束就是主角的再度「飄流」。

動亂的中國現實逼使不少知識分子與勞動者流離失所，飄泊東西，——對於這，難道不應該寫麼？但問題不在這里。問題是在，作者寫着流浪漢的氣質，而把善良和進取的品質與流浪漢緊緊地結合了起來。這就是因為，作者所追求着的「人民的原始的強力，個性底積極解放」是和爲了不使自己爲生活「厭曠」，而從生活中「飛」起來的要求相聯結的。表面上是要「強」，要「解放」，實際上却是想超脫現實生活，逃避現實的鬥爭。如果作品中也寫着實際生活的鬥爭，那只是爲了反映出流浪漢俯視着生活的「崇高」：如果作品中也包含着什麼理想，那只是「帶着浪蕩者底心情看向」的理想！

如果說，在「青春的祝福」這一集子中，這一中心思想還不够顯豁的話，到了以後幾年中同一作者所寫的作品中就把這思想更明確地展開了。

我的手邊恰好有着這幾篇未收集的作品：一九四三年五月發表的「蝸牛在荊棘上」、四四年的「羅大斗的一生」、四五年的「兩個流浪漢」。

「蝸牛」中的英雄黃述泰，本是個農民，但當了兵，而且「有着那種飄泊者底壯烈的對孤獨的抱負」。他仇視家鄉的一切醜行和黑暗，因爲有老婆不貞的傳聞，便借此回鄉復仇。整個家鄉不理解他，這個英雄在故鄉的人羣中成爲孤立者，但是——

「流浪者有無窮的天地，萬倍於鄉場窮人的生涯，有大的痛苦和憎惡。流浪者心靈寂寞而豐富，

他在異鄉唱家鄉的歌，哀頑地通過風雨平原，黃連泰敞開頸口，輕莞地微笑，凝視門外。」

「羅大斗」是更奇妙的一篇。這是一個上代曾經相當富有的貧窮農村家庭的子弟，他的「最高理想便是成爲一個真心的男子，就是說成爲一個光棍。」作者在篇首有兩行扉語說：「他是一個卑劣的奴才！鞭撻他啊，請你鞭撻他！」作者在這里寫着這個人物作爲農村破落戶子弟的種種卑劣的弱點，——但這顯然只是他所寫的一面；另一面，作者竭力作着「心理分析」，寫這個人物的求做「光棍」的「理想」的發展；「隨着熱情，走上了他底奇異的途程。」——這或許就是胡風說「我們所要求的人民底英雄主義是能够從這里呼之即出的」的理由罷？神奇的幻想使羅大斗去追逐一個女人（另一鄉場中的富戶的女傭），離開家，做了一個真正的「光棍」，過着乞丐似的生活，他達到了和這女人幽會的目的——

「他們站在墳墓旁邊的荒草中，羅大斗呆呆地看着田野。……羅大斗是已經得到了初步的勝利，他的心溫暖而活潑了起來。他望着田野，覺得一切都甜蜜、悽傷、美麗。……」

他覺得他被愛了，而他底往昔的生活是十分悽涼，他哭了起來。……」

但是他被女人的主人家里捉了去，一頓毒打後，被賣做「壯丁」。於是他的心理又經過複雜的激烈變化，「他渴望非常的殘酷的痛苦，他渴望他們不會遭過的那種絕對的痛苦。……他渴望這個，因爲他底生命已經疲弱了，這種絕對的力量是他底生命里面最缺乏的」。當「壯丁」列隊出發時，在他母親的嚎淘痛哭下，在同鄉人的凝望下，他先是「麻木」，而後突然地爆發了起來：

「於是他叫了一聲，掙脫了兵士，也掙脫了他底母親。他痴痴地走了幾步，突然地就跪了下來，向他底母親叩著頭，然後向人羣叩著頭。他做這種行動，心里有著熱狂的、憤怒的感情。他銳利地感到他底這種行為侮辱了一切，他心里有著大的快樂。

他並不想侮辱黃魚場底人們，也不想侮辱他底母親：他熱狂地侮辱他自己，侮辱一切，因而快樂。這可以說是他底一生里的最清醒的瞬間了，雖然，很顯然的，他已經被一種冷酷的瘋狂所掌握了。」

「兩個流浪漢」的題目已說明它中間的脚色。陳福安做過各種職業，當過聽差，做過苦力，都不滿，想過「流浪漢生活」，便和另一個人合作走江湖耍猴戲。作者使我們看到這個人物身上也流露出可恥之處，但終於使人相信這是敢於「打破平庸」而在心底里有著「火辣的熱情與高超的志願」的。

倘使不從上述的作者的中心思想出發，這幾篇恐怕是不可能理解的吧。不少讀者以為作家路翎慣愛寫神經質的人物以至瘋狂心理，那恐怕是不能怪讀者的。不僅這些作品中的中心人物，連某些附次的人物也是如此。例如「蝸牛」篇中的鄉村貧苦女人秀姑在突然遭受到丈夫黃述泰的毒打時，我們的作者寫道：

「在黃述泰底拳頭的閃耀下，秀姑看見了淡藍色的輝煌的天空，並看見一隻雲雀輕盈地翔過天空。秀姑看見，於是凝視，覺得神聖。秀姑咬牙打顫，掙扎着，企圖使丈夫注意陽光和天空，而領受她心中的嚴肅和憐惜。在她底痛苦中，她是得到了虔敬的感情。」

她停止了掙扎。黃述泰放開她的時候，她閉上眼睛，躺在荊棘上，覺得爲了她所受的苦，那個溫柔、輝煌、嚴肅的天空是突然降低，輕輕地覆蓋了她，她覺得雲雀翔過低空，發出歌聲。

在她嘴邊出現了不可覺察的笑紋。」

但是我們必須指出，即使神經質的人物吧，小資產階級知識分子的神經質的情緒和勞動人民中的神經質的情緒也還是不同的。——羅大斗和秀姑的變態心理不外是小資產階級知識分子的幻想。

爲什麼神經質人物、瘋子、流浪漢常常出現於作者的筆端呢？——難道不就是由於作者有意無意地覺得，只有從這里面才能找到「人民底原始強力和個性底積極解放」？

四

從「青春的祝福」這個集子到以後幾年中的上舉幾篇作品，表現着一個很明白的趨勢：那就是越來越離開真實的生活。作者所「尋求」的是那些空洞抽象的非現實的東西，而他所用來做寫作的題材的終究不能不是現實世界中的現實生活，——在這里發生了矛盾。「郭素娥」的胡風序文中提及作者對小說「形式」的「疑慮」。如果這「疑慮」反映着創作過程中的苦悶，請容許我大胆推斷，苦悶的根源不是什麼形式與內容的衝突，而是思想與現實的深刻矛盾。

用在社會生活中浮游不定的流浪漢來做作品中的角色，還是解決不了這個矛盾的。——雖然已從

流浪漢氣質的勞動者進一步，索性寫疾恨家鄉而當兵的『流浪人』，棄家無業的光棍，走江湖的要猴戲者，但這種人物仍舊還是現實社會生活中的人物。如果以為在這種人物中可以自由填塞進去知識分子幻想中的抽象的『人性』與『崇高』的『個性』，那仍舊是不能不失敗的。

自然，作者也有別的不少作品並不以這類人物為角色。像收在『求愛』集中的許多速寫式的作品以及在去年發表於『時代日報』上的若干短篇。讀這些作品，我們能很容易地感到，作者是要啓發我們，在一些『卑微和不幸』的人的生活中，有時，縱然只是暫時地，會突發出種奇異的『崇高』的情緒，例如貧窮的老太婆在黑夜雨中追逐和叱打他的小豬而跌到在泥濘中時，『她忽然安寧，她底內心變得非常的溫柔』，並且覺得看見了『天上有五彩的雲，遠處有金色的光』等等（『求愛』集子中的第一篇）而和這種能夠有幻想的人物相對的，作者又寫了不少篇作品，刻毒地諷刺平庸、冷酷、麻木、無聊的人物，這些被描寫的人物，籠統地說，大多數是可以歸入小市民層中的。小市民層的性格、思想和生活誠然有值得諷刺和責罵之點，但我們必須指出，這種小市民層的病態，乃是半封建與買辦經濟制度下的產物，一個現實主義的作家應該從它社會根源上挖掘和批判。作者在其『青春的祝福』若干篇中，還在暴露着明確地屬於剝削階級的小人物，而在其較近的作品中，現實生活中的壓迫與被壓迫的關係反而淡薄了，剩下來只是抽象的人性中的美麗與醜惡的對比，正是在這種情況下，小市民層成爲了我們的作家所打擊的主要對象。

陸翔在『評求愛』一文中說：『路翎的小說是擯除了那些表面的社會現象和枯燥的故事底羅列，

而直接地深入了人物底精神世界的」。這話本意是在贊美路翎，實際上倒正是說中了路翎作品所日益陷進去的一個泥沼。如果不通過一定的「社會現象」與一定的「故事」（一定的生活環境與一定人物的活動），無論怎樣天才的作家也不能「直接地」「深入了人物底精神世界」。如果是這樣的作品，那就一定不是深入了任何「人物底精神世界」，而只是作家自己的思想獨白。這樣的作品，走到極端，就只能是尼采的「查拉圖如是說」之類的頑意兒了。

有時候，對一個作家的作品的贊美簡直可以看做是殘酷的批評。「文藝復興」上發表過唐湜的一篇評「求愛」的文章，試看這位評者用怎樣的句子贊頌路翎：

「……路翎的作品正是一片陽光，有變幻莫測的光彩與灼人的熱，而且他還是早晨的陽光，會給人奇異的，疏闊的感覺……」

「……路翎的小說却有着一種年青的或原始的單純的深厚的生命力，像早晨的太陽，寧靜而致遠，包含着矇矓的柔和的美。」

至於另一位批評者，陸翔，所作的贊頌也和唐湜的並無不同。據他說，即使最蹩腳的讀者讀了路翎的作品後，也會「覺得有一種燃燒的生命力量指引你們向最高的人生境界一步步上昇」，而且蹩腳的讀者因為沒有「對待人生和藝術底真誠的關心」，就會「走不進那輝煌的精神世界，只覺得繽紛的、燦爛的、眩耀的思想火花，一個個在腦際閃爍而過，迷亂而困惑，難於獲得具體的思想內容了。」——但究竟「具體的思想內容」是什麼？這位想來一定懂得的評者自己也只說了一套諸如此類

的空話而已。

够了，够了。如果是對於一個並不站在「爲藝術而藝術」的觀點上的作家，這樣的贊美難道不是一種最刻毒的諷刺麼？

如果真把這些話當做贊美來讀，那只是以葬送這個有着顯著才能的作家，阻止了他認真地從現實主義的道路來解決他創作過程中的矛盾——緊緊地依靠着真實的人民生活這一面來解決思想與現實的矛盾。

評臧克家的『泥土的歌』

默 涵

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

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

其次，就臧克家本人來說，『泥土的歌』也是一本比較能够代表他的作品，他在序文中就有這樣的話：『『泥土的歌』是從我深心裏發出來的一種最真摯的聲音，我憐愛、偏愛着中國的鄉村，愛得痴、心痛、愛得要死，就像拜倫愛他的祖國的大地一樣。我知道，我最合適於唱這樣一支歌，竟或許也只能唱這樣一支歌。』在他的『我的詩生活』中，臧克家又自認他的『脈管裏流入了農民的血』，

自認他是一個「農民詩人」。

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

鄉村

是我的海，

我不否認人家說

我對它的偏愛。

我愛那：

紅的心，

黑的臉，

連他們身上的蒼澀

我也喜歡。

都市的高樓

使我失眠，

在麥稻香裡，

在豆蔻香裡，

在馬糞香裡，

一席光地

我睡得又穩又甜

奇怪嗎？

我要問：

「世界上的孩子

那個不愛他的母親？」

在「鋼鐵的靈魂」中，威克家又這樣的描寫了他所喜愛的鄉村：

我不愛

刺眼的霓虹燈，

我愛鄉村里

柳梢上掛着的月明，

京劇

打不進我的耳朵，

我迷戀社戲——

那一團空氣

洋溢着神秘，親切，

生活的真味，

和海樣的詩情。

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

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

「莊戶孫」，

謝謝把這樣一頂冠冕

加給農民——

你富貴人，

你聰明人，

你都市人，

莊稼漢，

在你們眼裡也真是「孫」，

壓死了不作聲，

冤死了不伸訴，

累死了——

爲着別人，

另外，你們所失掉了的寶貝

他們却珍重的保存：

勤苦，樸實，硬朗，

還有那一顆光亮的良心。

『壓死了不作聲，冤死了不伸訴』，這就是在臧克家眼裏所看到的農民。誠然，在封建勢力的統治下，中國農民遭受着長期的超經濟剝削和靈魂的虐殺，他們中間確實有許多人曾經陷入於意識麻木狀態和宿命主義的觀念中，他們失去了反抗力，容忍着奴隸的生活，受着奴隸主義的思想教育，他們被人們讚美爲『勤苦』和『善良』，然而誰能想一想，那『勤苦』背後是含積着多少辛酸的血淚？而所謂『善良』，不正是意味着在地主皮鞭下所長期訓練出來底奴隸的馴順嗎？魯迅先生曾經以偉大的

憎與愛爲我們刻劃出這樣被損害的靈魂——閩土，單四嫂子，老羞，阿Q等等——從他們的鮮血淋漓的創痕中間，給我們顯示出一幅封建勢力的吃人史圖，而從這深刻的憎恨中間，纔產生那偉大的真實的愛。但是在『泥土的歌』中，詩人却連『壓死了不做聲，冤死了不伸訴』的無抵抗主義的性格也一併頌讚了。這使我們讀了以後，感到一種沉重的難受，因爲詩人在不自覺中間連那殘酷的封建剝削的創痕也一起頌讚在內了。詩人說：『連他們身上的瘡疤，我也喜歡。』喜歡和農民的創痛，這感情是何等難以想像呵！

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

然而，奇怪的是，我們的詩人幾乎完全沒有感覺到這些。在『泥土的歌』中，我們幾乎看不到一點農村階級鬥爭的影子。假如列寧評價尼克拉索夫的偉大，是由於他『教導俄羅斯社會在地主和農奴

主的偽裝的有教養的外形下，去認清他們的貪婪、自私，去憎恨這類人物的虛偽和狠心……」那麼，我們在『泥土的歌』中却差不多看不到地主的罪惡。我們的詩人只在一兩處輕輕的咒罵了一下商人。這兒也看不到農民的仇恨和抗爭，我們的詩人只是用一些表面的千篇一律的陳詞濫調，什麼勤苦、樸實、硬朗、良心……等等來堆砌在正在急劇地變化中的農民的頭上。這不是我們周圍的現實的農村和農民，這只是詩人幻想中的農村和農民，是從陳舊的書本子裏抄襲過來的農村和農民。

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

假如我們拿另一個詩人李季所寫的『王貴與李香香』來和『泥土的歌』對照一下，我們就會看見，在『王貴與李香香』裏所寫的農村與農民是多麼不同呀！自然，在『王貴與李香香』後半部所寫的事情，不是『泥土的歌』的作者所經歷過的，我們不能要求他也來寫這樣的東西；但前半部所寫的，和臧克家所寫的一樣，不也是黑暗落後的中國農村嗎？而李季却和臧克家不同，他給了我們一幅多麼生動火辣的農村鬥爭的圖畫：這兒有的是多麼鮮明的階級的仇恨和階級的友愛，這兒有的是真實的生活的血肉，反抗的火花，這兒也有明麗的自然景色，但那是和他們的生活與鬥爭密切關連着的，而不

是像舞台上的布景似的玩意兒。最重要的，是他推開了一切因襲的看法和成見，寫出了那正在農民中間滋生和成長起來的覺醒的精神，戰鬥的勇氣，要求解放的堅決的意志。這裏是洋溢着何等的戰鬥的氣氛和肯定生活的力量啊！是的，這是新的東西，也許還只露出一點極小的嫩芽，在一般人的眼裏還看不見。然而，詩人的可貴，不就在於要比一般人看得更深，感覺得更靈敏，不就在於要把那新生的事物，在今天雖然還是很細微，但它是必然向前發展的事物，大聲的傳報給社會嗎？因為只有這樣的詩，才是高揚人們的精神，號召人們去鬥爭的。顧爾希坦說得好：「一個偉大的藝術家，時常比人民的東西在人民大眾意識中間成熟的時期，更早一些看到和體現出它。這樣的藝術家是個公告者，是個戰士，是個導師。這樣的藝術家，就完成了偉大藝術的真正使命。」（戈寶權譯：『論文學中的人民性』四三頁）

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

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

那麼，臧克家是從怎樣的情感出發寫了農村和農民的呢？

吃厭了肥膩的人，有時候會喜歡吃點粗茶淡飯。在都市裏住久了的人，也會想到鄉下去換換空氣。顯然的，臧克家之所以那樣『偏愛鄉村』，就因為他有點厭倦了都市的生活；那裏的高樓，使他

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

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

酒味

怎樣刺癢着酒徒，

土氣息

怎樣刺癢着我的鼻子。

這醉酒

叫我沈醉得厲害，

就像沈醉在

愛人身上那種特有的香味裡——

不醒再醒過來。

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

再看看「黃金」這首詩吧：

提防着黑夜，

農民在亮光光的場子上

做他們的黃金夢，

夢醒了，

他又把粒粒黃金

去送給別人。

在殘酷的封建剝削下，農民不得不把自己一年辛苦的收成向地主納租的情形，詩人就這樣輕鬆地

唱過去了，彷彿說着一件很美麗的故事似的。他毫無憤懣，毫不動情，完全是一個身居局外的旁觀者。

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

鋤桿

把手磨成滿，

鋤頭底下

產生了什麼？

——除了別人的溫飽和嘲笑。

以沈默

作了五千年的回答

『命運的鑰匙呢？』

今天，

你該問自家。

『前在『反抗的手』中』

上帝

給了享受的人

一張口；

給了奴婢

一個軟的膝頭；

給了拿破崙

一口劍；

同時，

也給了奴隸們

一雙反抗的手。

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

上面就是我讀了臧克家的『泥土的歌』之後的一點感想。我倒以為這不僅是『泥土的歌』的問題，而是今天文藝創作上一般地值得注意的一個問題。描寫農村和農民的作品，最近漸漸多了起來，特別是詩歌方面，歌頌農村的作品是為我們所常見的。但是我們確實也發現了這樣一種傾向，即是以知

識分子自己的心境或從個人的感覺去讚頌農村。無論是出發於右的對現實的逃避，或出發於「左」的一種革命的空洞概念，結果都是使農村神秘化了。像「泥土的歌」中所描寫出來的農村和農民，實際上是起了一種幕布的作用，使真正農村的風貌和讀者隔離開來。這自然並不是作者的本意，然而結果却往往如此。形成這個隔離的，首先自然是個意識立場的問題，而同時也是一個生活認識與實踐的問題。從「泥土的歌」中，我們可以看出，作者僅是出發於幻想的憧憬，出發於膩煩都市生活者的自慰與自欺，因此所謂愛得心痴、心痛、愛得要死的感情也就不能不使人感到是虛偽的。在這裏，我們還可以窺察一下他的創作態度，作者寫過一本「我的詩生活」，他說：

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

這完全是一種非現實主義或唯心主義的創作態度。這本書給人一個印象，似乎作者的寫詩，簡直是由於天才的遺傳。生活的意義在這裏被忽視了。而在後來教他的學生做詩的時候，又常常過分的稱讚了那些並無生活內容而祇是詞句上玩聰明的詩句，例如什麼「記憶的長絲，拉活了亡人」呀，「生活的鋪刀鑿斷了我的青春」呀，等等。而臧克家甚至還把這些他認為美妙的句子改頭換面的插到自己的

詩中。威克家的這種對於詩的看法和態度，在『泥土的歌』中，也是表現得很明顯的。比如『詩葉』一首：

白楊

搖擺綠的手掌，

靈感抖動翅膀，

蕭蕭作聲浪，

萬片詩葉

在半空颺狂。

這樣的詩有什麼意思呢？這純粹是形式主義的玩弄詞句罷了。

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

評『我的兩家房東』

馮乃超

康濯的這本小說集子，收集了三個描寫農民的短篇小說。我不知道作者的底細，從作品中看來，他大概是在農村裏工作相當長久的年輕的革命知識分子。僅僅三篇小小的短篇，表現着特有的清鮮的風格。它細緻而不煩瑣，平淡而不刻板，有着生動的樸素性，不加鋪張的真實性。

寫農村和農民的作品，慢慢地多起來了。這些作品多半都有着這麼一個特點：農民：不是『聽天由命』地服從着，便是盲目地亂闖着，農民總是宿命地生活着；他們不是毫無光彩的灰色動物，便是橫衝直撞的野獸。作家的同情和讚美，有時候只能刻劃出農民的千篇一律的愁眉苦臉，有時候，不願這樣描寫的人，便主觀地給他們附加一點頑強的『生命力』，使他們帶點突出的特徵，這些特徵並不能表現出具體的歷史內容，只是着重性格的突出。他們多半只着重在描寫農民的盲目性或落後性的一面，大體上用『動物的人』代替了『社會的人』。這種對農民的看法的根源，主要的是作家對農村民主革命的理解不足，對農村的封建秩序的憎惡心不够強烈。如果作家對於一定時期的農民的心理傾向沒有能力來加以綜合，又如果作家對於中國農民沒有普希金對布加喬夫的興趣，沒有涅克拉索夫對

封建地主的憎恨，那末，即使把愚昧的農民寫成聰明的農民，把未覺悟的農民寫成覺悟的農民，那一定也是無血無肉的。阿Q是愚昧的，魯迅先生並不因此忽略了牠對於辛亥革命所表示的一定的態度，却在他身上發現了與趙太爺等不同的知慧，那就是要求翻身憧憬革命的朦朧意識。這種意識編織在阿Q的許多愚蠢的想法裏面，這些愚蠢的想法又是當時那個社會特有的東西。魯迅先生從來沒有歪曲地寫過中國的農民，沒有用他們的外形的描寫或作者主觀精神的附加物來代替歷史的社會的概括。比如在那篇很短的作品『風波』裏面，我們甚至於看不見任何一個人物的外形的描寫，但通過那場小小的風波，由於皇帝又坐龍庭的謠言引起來的風波，農民和地主都被活靈活現地刻劃出來，農村中的階級對立關係被集中地突出地揭露出來。『恨棒打人』，這是『風波』真的鬥爭形式，反映着地主階級失去了皇帝有多麼深刻的影響，所以守舊派絕不放棄任何機會來恢復他們的威風，抒發他們對於那怕是極微小的改革的憤恨。這種歷史的概括力，是許多寫農民的小說所欠缺的。

『我的兩家房東』的作者，生活在變革中的農村社會裏面，並且參加着改革的工作。這使他比之別一個區域的作家，有着雙重優越的寫作條件：他和農民沒有太大的距離，生活上思想感情上都比較和農民相結合，又因為參加着農民生活的改革工作，他就比較容易發現農民身上積極的性質，被解放了的特點。

在『我的兩家房東』裏面，我們可以看到農民在舊社會的框子裏面，發生了新的變化，自然這個變化是有限度的。它處理着農村男女的婚姻問題，問題的一面是離婚，另一面是『自由戀愛』。這

裏面反映着封建婚姻，已經沒有統治的力量，除掉了『腦筋磨化不開』的老一輩人，覺得不習慣或者不順眼之外，年輕的一輩，都毫不躊躇地接受了『自由戀愛』式的新的婚姻。『五四』運動的潮流，隔了二十多年浸潤到農民社會裏來了。魯迅先生也處理過農村的『離婚』問題，那是男的休女的。在這個作品上，魯迅先生通過了婚姻問題來解剖農村的封建秩序。他全部的同情集中在被休的愛姑的身上，在她的身上發現了農民野勇的反抗性，火辣辣的却毫不被誇張的倔強性格。這種倔強性是合情合理被刻劃着的。愛姑的時代過去了，來了金鳳的時代。這裏面沒有一紅青緞子馬褂發閃的農村大小土皇帝出來顯威風，却給被農民『老康，老康』地叫得怪親熱的農村工作幹部所代替了。這一個代替說明農村封建社會秩序已經起了變化。金鳳的姐不堪婆家的虐待，很簡單地便離了婚，沒有愛姑時代那樣麻煩的事了。金鳳和她『不務莊稼……吃吃喝喝……也胡鬧壞女人』的未婚夫退了婚，和她自己選擇的農村幹部訂了婚。這個平凡的故事，是從一個農村工作幹部的角度寫出來的，從兒女間的瑣事去反映剛剛冒出嫩芽的新社會和農民思想感情的解放。看起來，金鳳沒有愛姑那樣勇野似的倔強性格，但這只是環境的阻碍力減少了的結果。在學習上，在愛情上，金鳳的明朗而積極的性格，却是異常清鮮的。她所愛的是農村裏的幹部、青救會主任、青抗先隊長，就是說，農村真的覺悟的積極分子；她離了的是村裏在選舉時被鬥爭過的人，不肯勞動的人，剝削階級的人。在這裏萌芽着新的道德，新的標準，和新的愛情觀念。作者對於這個農村的覺悟青年，絲毫沒有渲染他的青救會主任的部分，只寫了勞動的，學習熱情很高的，和戀愛的部分，但這絲毫沒有削弱了這個積極的性格，反而使他平易近

人。我們看到革命解放着人民，解放着婦女，解放着個性。

『初春』這一篇更短的作品，通過一個老漢來寫新的農村和人民。

老漢有兩個兒子，大兒子在村裏當『什麼教育委員』，『什麼合作社幹事』的；二兒子當了八路軍。老漢和新的社會結合着，却要不斷地修改他自己的舊觀念。新的事物多起來了，每次當他碰到新的東西，先得抵抗它一番，然後才接受它。初次看到了活底糞簍，老漢『驚奇得鬍子也翹起來了：「這……我說，這是什麼物件？你搞什麼鬼？」』新鮮物件是要受到人們注意的，老漢反覺得不舒暢，當他後來曉得新糞簍的確方便些，『一股平靜的甜味又湧上老漢心頭；他覺得兒子到底是兒子嘛！』把他對大兒子的小小的不滿，也一筆勾消了。生產要開會要計劃，老漢聽來也不舒服。『種莊稼的事，你不開會不說的，人們還會不幹麼、真他狗入的……』，但後來，他不但覺得人家說的對，而且默默的用加緊勞動來擁護它了。老漢是愛老二的，『老二幹莊稼活挺結實利落，在村裏嘛！青年會當主任，地位高；四年頭前參加了八路軍，這會就當上了排長，還短不了來個信問長問短的，文化也提高啦！』從老二想到了老二的愛人翠姐，想到了『這世道，什麼青年自個找婆娘，不下聘禮，不問爹娘，老漢看不怎麼過意。』但年輕的一代已經養成了一種新的觀念和新的習慣，創造了新的社會生活。這種生活是建立在勞動的基礎上面的，舊的社會開始動搖走上消滅，舊社會的這一部分意識形態也比較容易被克服的。這裏不會有什麼深刻的父與子的鬥爭。作者畢竟是年輕的人，對於新鮮事物的反映是敏感的，『田家樂』以往總使人聯想到虛偽和粉飾，而『初春』裏面的圖面的確真實地反

映着勞動、精力、活潑、信心、歡樂等等因素混合着的和諧，反映着農民做了生活主人的那種新的關係。這確實是勞動人民的幸福生活的初春。這是一篇讀了過後有一股甜味湧上心頭的晶瑩的作品，我真的看到了『田家樂』。

『災難的明天』是作者費力最大的刻劃最深的作品，他探究了舊社會養成的惡習慣與癖性，剝削制度促成的罪惡，並且描寫它們被消除的過程。作者寫了祥保一家三口，由互相憎恨吵鬧轉變為互相親愛合作的故事。

祥保的母親二十歲過門時，丈夫才只十三四歲。過門後，整天不停手脚作到深夜，還整天遭公婆打罵，深夜累了，鑽進被筒，想找安慰吧，丈夫才只十三四歲，睡得挺甜，從不理她。有一次她想跳井自殺，沒有成功，却找着了野男人。當她丈夫大了，她却老了，丈夫另外找了姘頭。『從這時起，她從痛苦中站立起來，她變得更強悍，更狠毒，她也學得舌頭尖眼睛歪』。她養了一個兒子，就是祥保，她不愛他。『在後半世生活的年月裏，她差不多把他的強悍和狠毒，都施放在這個兒子的身上。』這個兒子於是被摧殘的變成一個『糊糊的老實傢伙』，當他要負責的時候，總是覺得『左右為難』。他二十歲時，母親爲了省錢，給他找了個十三歲的小媳婦。『兒子背着一世的怨氣，於今也好發洩發洩吧！從此，這個青春興旺的祥保，就把自己的野性對着那女小孩施放』。這一家三人的三個心，是互相痛恨着的。

『抗戰了，邊區成立了，春妮子（媳婦）不知道從什麼時候起，忽然覺得自己要解放了，就把過

去內心的痛恨，慢慢表露出來，跟着婦救會，學好學歹，兩片光會哭的嘴脣，忽然變得一天天硬……」婆婆呢，經過鬥爭之後，也不敢打兒媳，只敢嘍嘍一罵罵一罵罷了。婆婆罵兒媳「開什麼娘們會，盡瘋瘋癲癲的。」媳婦回罵她：「封建，死封建。總有一天要打倒的！」這個鬥爭是勞動人民身上的新與舊的鬥爭。祥保夾在當中，母親罵他不敢教管老婆，老婆罵他沒出息，不進步，沒有男子漢勁頭。在旱災中，在飢餓中，他們互相折磨，互相怨恨。

災荒取消了經濟生活改善的成果，減低了人民對新政權和抗戰的信心。逃荒與反逃荒變成我敵之間的政治鬥爭的嚴重問題，也成爲祥保家中鬥爭的中心。媳婦被多年的怨氣壓得透不過氣來，她希望逃荒，婆婆不願丟掉守寡十年支持起來的破家業，她反對逃荒。祥保又夾在中間左右爲難。但抗日的民主政府想出了辦法把逃荒的浪潮壓下去了，救災的辦法也想出來了，決定了貸款開荒、運輸、紡織的辦法。祥保被說服參加了運輸工作，這麼一來把他害怕遠行的畏懼心克服了，也鼓勵了他下點決心做個有出息的人。祥保走了一趟遠路，胆子變大了，也敢大聲說話了。往後他一次比一次地堅強起來了。母親老婆都另眼相看了。祥保覺悟了，他理解「莊稼主的日子就靠自己幹，會打算」。他對農會主任說：「往後有什麼工作，你叫我就是！再不用什麼說服動員啦！」這樣一個老好的農民就這樣地被鍛鍊被改造了，他變成一個好的丈夫和兒子，一家的柱子，有計劃會打算的有出息的人。

婆婆和媳婦以紡織工作爲中心，由競爭而和解而合作了。春妮子是婦救會的積極分子，她首先受到了批評，逃荒觀念被糾正了，跟婆婆和丈夫鬧得不和氣的事情也受到了指摘。開始她不服氣，但後

來却狠狠地下了決心——學紡線。婆婆是紡線的老手，開始冷眼傍觀着，後來慢慢地給吸引了。經過一個微妙的過程，婆婆也參加了工作，對媳婦的態度也改變了，對婦女會的成見也取消了。婆媳之間的鬥爭心理，和解的過程，有着極其細緻而合情合理的描寫。這兩代的婦女，由於勞動，由於改造家庭生計，不但釋了舊嫌，而且，對新生活的見解也有了修改和進步了。「春妮子差不多昏頭昏腦了！厲害的婆婆呀！……從小就積下仇的丈夫呵！……春妮子覺得自己什麼離婚呀，鬥爭呀，反封建呀都破滅了」。

勞動人民之間能够有不可克服的怨恨麼？如果有，那是奴隸社會養成的習慣和癖性而已。作者把這個故事放在現實的活動和鬥爭中，當作征服舊社會的罪惡，改造勞動人民的人性的鬥爭過程來處理。或者有人以為拴柱（鄉村幹部）寫得太平凡，老大沒有被剝削，祥保也不見得怎樣積極，老康的位置又擺得過高，而真正領導鄉村的改革者如老何老吳都躲在幕後，我想這些可能的批評和進一步的要求都是正當的，但人民的英雄的誕生，是有一個過程的，舊農民蛻變為新農民，還需要一個偉大的鬥爭，土地改革將變成一個廣闊的歷史背景，湧現出新的革命的農民。但作者在這個小集子裏面的寫作態度和方法，已經放出新現實主義的勝利的信號了。

從『白毛女』的演出

看中國新歌劇的方向

馮乃超

『白毛女』在香港的公演，得到了意想之外的成功。這表現在觀眾熱烈的愛護上，和肯定的輿論上，也表現在文藝、戲劇、藝術工作者熱烈的提出問題和辯論上。

說是意想之外的成功，那是因為在香港這個地屬南方而又是殖民地的商業埠頭，演出帶有北方民間藝術特色那麼濃重的新型歌劇，又以一向深受話劇和西洋音樂教養薰陶的舞台工作者，來演出北方農村氣味那麼深厚的歌劇，事先不能不估計到許多頗難克服的客觀的和主觀的困難，而這些困難的大致的克服，又說明『白毛女』這部作品本身和從事公演的工作人員，已經得到了極大的考驗。因此，可以說，『白毛女』在香港公演的成功，是這個新型歌劇在全中國範圍內的成功；它是地方色彩極濃厚的歌劇，卻打破了一切地方戲所受到的那種流行地區的限制。這次在香港的公演和在張家口的公演

比較起來，在意義上是人民大眾新歌劇的又一次勝利收穫。

『白毛女』這個劇本，深刻地反映出中國革命的歷史的主題，集中地暴露出地主階級殺人喝血的罪惡和他們所統治的社會的黑暗與落後；在揭露舊社會精神世界的蒙昧與欺騙，戳穿它的神話與鬼話這一方面，又盡了破除迷信的教育作用。一般人對於地主階級的殺人喝血的剝削制度的感覺，由於長期的習慣，而變成麻木不仁了，很少有人覺得中國農民的窮苦生活就是非人的生活。『白毛女』寫出一個荏弱的農女，由於報仇和求生的慾望，逃出了舊社會的天羅地網，過着一種野生的非人生活，同時，又以鬼怪神仙的非現實的存在而再現於舊社會裏面。用這個逃避荒山過野獸一般的生活，因而毛髮變色而失去人形的白毛女，來描寫着舊制度下的農女以及一般窮苦農民所過的非人生活的故事，在表面上看來也許使人覺得太離奇而非現實的，但還有比這樣離奇的故事，更雄辯地暴露地主階級的罪惡和被壓迫人民的慘痛的麼？如果說這個故事是怪誕的，那末，我們應該說地主社會本身就是怪誕的。因此，用落後的神怪故事，來揭開地主社會藉以維持其存在的神怪思想，暴露其愚昧與黑暗的實質，反而加強了作品中指導人民生活的積極作用。這個劇本寫出了一個陰森慘酷的地主世界，和這個慘淡的世界在現代的農民解放運動的曙光之前而煙消雲散；白毛女所象徵的農民大眾的非人生活——地主階級的剝削是以不斷地破壞農民的生產力而迫使他們窮困到不得不過野生的生活——在這裏得到實質的反映。這個實有其人實有其事並非劇作家虛構的作品，有着比精心結構的作品所沒有達到的深刻的真實性；這就是『白毛女』這個歌劇在政治上和藝術上獲得偉大成就的地方。

說「白毛女」是「民族形式的歌劇」，是「中國第一部歌劇」，說「它在人民藝術的發展與進步上是具有里程碑的意義」；這些說法並不是誇大的。

「白毛女」對於中國的舊歌劇來說，是形式的革新者，它和改良平劇，改良地方戲，或模仿的西洋歌劇是有區別的。它首先吸收了話劇的特點，以對白為主；但由於觀眾欣賞習慣的程度，這種對白天體上還是沿用舊戲的自我介紹方式，因此，它是從舊歌劇過渡到話劇去的一種新的形式。在舊歌劇只留下形式的軀殼時，新歌劇爲要能够裝載現實的新內容，從戲劇形式的發展歷史看來，大概要循着這條路線發展的。至於「白毛女」的歌唱和音樂部分則服務於各個情節的情緒的加深和創造。因此，劇本本身就包含着從這個大膽的嘗試而來的許多技術上的問題。怎樣根據中國人民大眾欣賞習慣的要求，鑄冶歌劇、話劇和舞蹈的特色於一爐，來創造中國形式的新型歌劇，這是我們新舊戲劇工作者、音樂工作者以及觀眾共同努力的課題。

這個六幕十九場的劇本，並不是完成了的中國新型歌劇，而只是一個試驗品。研究它的構造，歌唱與對白，舞蹈與行動的安排，以及演技的樣式化與寫實手法的關係；這對於建設中國新歌劇是有很大的幫助的。因此，這個戲的演出也是前無範例可做的，必須有開創的精神，要從舊歌劇及話劇找些合用的東西，但是不能拘泥於平劇或話劇的觀念和習慣的。就劇本而論，單拿第三幕來說吧，第一場在劇本的編製上是純粹的歌舞劇，在整個劇本裏這一場是比較突出的。演出的時候，以歌唱和舞蹈來表達喜氣洋洋的情緒，是相當完整而成功的。接着下面的第二場和第三場則大致是純對白的話劇

形式，特別是第三場是用幾個話劇形式的過場戲來構成的，這是既是話劇又是舊劇的一種混合形式，如用話劇的標準來衡量，自然難免覺得太枝節而不够完整，但爲照顧沒有欣賞話劇習慣的觀衆，這也許是必需經過的過程。不過這一幕裏面歌劇與話劇的適當安排，則仍然有值得再加研究的餘地。有人主張索性改編爲話劇，但這不是創造中國新歌舞劇範圍內的問題。因此，怎樣使新的歌舞劇與話劇，歌劇與舞蹈的要素有適當的安排，使它們有機地互相協調，而不是生硬地湊合甚至互相破壞，使歌唱與對白得到調和，行動與舞蹈得到統一，使形式更加優美，演出更加動人，這正是今天專家們所提出來討論和企圖解決的問題。

這次公演，從導演到每一個舞台工作人員，在克服各種困難條件上都盡了最大的努力，這種嚴肅的態度，是值得我們欽佩的。

但是「白毛女」是一個接受民間藝術而發展的新歌舞劇，它本身就包含着互相矛盾的各種表現手法，最基本的就是樣式化與寫實手法之間的矛盾，這個矛盾是貫通到整個戲的各部份的。從這次公演看來，則連舞台裝置以至小道具也都表現出寫實與樣式化之間的矛盾。因此，「白毛女」這個戲的有創造性而較完整的演出，是需要一些前提條件的，比如一個能够綜合中國舊歌劇、北方鄉土戲、話劇、音樂、舞蹈各部的豐富知識與經驗的導演，和受過中國民歌和中國舞蹈訓練的舞台工作者。但這並不是說，這次公演是毫無價值毫無成就的，誠如導演王逸所說的：「在嘗試中接觸我們想要理解的許多問題」，單在發掘問題取得經驗上說來，這次公演就已經有了很寶貴的成就。這些成就爲將來創

造的完整的演出打下了基礎。

『白毛女』的演出，首先必須在思想上抓緊它的政治意義，其次，必須抓緊中國化的方向，第三，不要把它當作一個完成了的作品來處理，應有大胆的改革與創造。

一、在政治把握上，這次公演有個別的地方，還殘留着技術沒有服從政治的弱點。狗腿子穆仁智的演技，掩蓋了地主黃世仁的罪惡，在觀眾印象中做成了可恨該殺的是穆仁智而不是黃世仁，這就破壞了劇情的真實性。這是一種由於表演手法的矛盾（寫實的與樣式化的），沒有得到適當的處理而產生的政治上的反效果，就不能說是單純的技術上的問題，而是沒有根據政治要求來運用技術的問題。這種沒有把政治要求貫徹到細微末節上去的弱點，又表現在對新社會的區長和農會主任這兩個角色處理得太隨便上。對政治要求的忠實把握，只有加強戲劇演出的效果，而決不會是相反的。

二、這個戲在演出上所表現的中國化的程度，是測量整個舞台工作者『自我改造』的標準；就是說，由於公演這個戲，或者由於扮演其中的一個角色，擔任其中的一部份的工作，確曾使全體舞台工作人員深深地反省了自己，改造着自己。整個戲的北方農村氣氛的濃淡，人物真實性的強弱，表示着每個工作人員辛苦摸索的努力的大小，也表示着他們和中國被壓迫人民結合程度的深淺。在這個問題上，我們應該承認客觀的困難是很大的。方英在『角色誕生以前』一文中，道出了這裏面的酸甜苦辣。以一個話劇演員來演歌劇，以一個南方的長久生長在城市的知識分子來演北方的農民，而且又缺少調查研究的便利條件，這是一方面的困難；在另一方面還有藝術工作者和被壓迫的農民同感情共呼

吸的問題。關於後一個問題，方瑩非常坦白的批評着自己。他說：「對於這個角色除了深加同情與可憐之外，實在不敢欺人欺己的說喜愛了他（也許是出身小資產階級的緣故），可是，舞台良心與責任感（也夾雜着不甘示弱的心理），促逼着自己，鼓舞着自己。」在這次公演中，方瑩所飾楊白勞的角色，一般地說是成功的。但也確實可以看得出來，他的成就是由於「舞台良心與責任感」加上苦心慘淡的摸索得來的，而不是由於對這個角色的精通熟悉而來的，這種藝術工作者和勞苦人民之間的距離，如實地反映在一個演員誕生一個感情相隔太遠的角色的艱難和痛苦上。這種追求真實的演技態度是嚴肅的，這種態度在其他演員身上也可以看得出來的，如果從這一個角度來尋求黃世仁這個角色模塑得不够完整的原因，那就是因為演員對於地主階級欠缺和農民那樣的憎恨的感情。衡量「白毛女」公演成績的尺度，主要是要看這次公演把農民的思想感情再現至什麼程度，為人民大眾所接受到什麼程度。中國化的實質是人民化，是我們藝術工作的方向，對於這個方向的認識的深和淺，把握得緊和鬆，是要影響到每一個角色的完成，影響到劇情的真實性，影響到整個戲的通俗程度的。

在這次公演中，音樂部門的爭論是比較熱烈的。這一方面由於「白毛女」是一個歌劇，音樂和歌唱在演出中佔着重要的地位，但主要地還是因為這一部門對於中國化的方向比較把握得不緊的原故。這次公演中把中國新音樂運動沒有足夠重視中國民間音樂的偏向顯露了出來：這一方面說明我們的音樂工作者平素對於中國樂器的研究與訓練的不够普遍，因此，公演時無法大量運用中國樂器；另一方面說明我們的作曲家雖然循着中國化的方向走着民歌民謠的創作道路，並因此產生了一些優秀的作品，

不同於死守洋教條的「學院派」自陷於絕境，但在民歌民謠的唱法上顯然落後於創作活動，沒有積蓄了多少的經驗（主要由於對舊歌劇唱法的研究不足），在這個範圍內也反映着進步的音樂工作者和人民之間隔着很大的距離。我們現在已經有了幾位在世界上露面的歌唱家，但可以說還沒有一位道地的中國民歌民謠的歌手。這說明我們的新音樂運動只走上中國化的第一步，還沒有跨出第二步；也說明我們只部份地擺脫了「學院派」的影響，而並沒有完全擺脫了它的影響。

唱歌法上有沒有「洋唱法」？有「洋唱法」，那是把中國民歌唱成外國歌的唱歌法，是要不得的唱歌法。有沒有「土唱法」？有「土唱法」，那是民間自然生長的歌手唱他們自己的民歌民謠的唱歌法，也為中國人民所習慣了的唱歌法，是要用「科學發聲法」來提高的唱歌法。「洋唱法」絕不可能代替和提高「土唱法」，但「土唱法」却是通過科學發聲法提高得來的中國民歌的藝術唱法的基礎。我們反對洋教條的「洋唱法」，（承認和認識這個洋教條，為的是打倒它，這是十分有必要的），那是不理解中國語言（在中國範圍內說是各地方言）的特點，輕視人民萌芽狀態的藝術，沒有創造性的一種唱歌法。今天我們還沒有好的民歌歌手，倒不是因為聲樂家受了科學發聲法的訓練的原故，而是因為科學發聲法是洋貨，他們接受了西洋發聲法，同時也接受了洋教條，失去與中國民間音樂的聯系，沒有大膽的創造力。我們也反對不求長進的「土唱法」，這只是一般人在日常生活中隨便唱唱的唱歌法，如果堅決拒絕加工與提高，那也可以說是一種「新國粹派」的唱歌法。這就是我個人對於「洋唱法」與「土唱法」的看法。有沒有中國發聲法？在習慣上（僅在習慣上）是有的，一些東方的

及中國舊歌劇的發聲是部分地或大部分地經過合理的整理的，但仍留存着未經合理整理的部分，這種發聲法仍要一些天才的歌唱家來改造的，在相當長的時間內，這種發聲法仍然存在的。

三、我們認爲『白毛女』是一部創造中國新歌劇的里程碑的作品，這並不妨礙我們把它認爲是一部草創的作品，或試驗品。這樣的認識，就是要使每一次的公演，都能够得到更多的演出的經驗，要每一個參加工作的舞台工作者——導演、演員、音樂工作者、舞蹈家、戲劇家和劇評家，都能够對原劇的組織與編製提出更多的改革意見。認識這個戲的草創性是有好處的，這使我們在每一次新的演出之後得到新的創造，以便達到完整的演出；同時，這樣的認識對於克服舊歌劇或話劇甚至以西洋歌劇的一定藝術觀點來衡量這個戲的偏向，也是有好處的。這個草創性是適合着人民大眾藝術生活的要求，從民間藝術的基礎，把人民的藝術提高起來的草創性。因此，必須從人民大眾的立場來理解它，而不應該從文化貴族的立場來理解它。從文化貴族的立場來看這部在草創狀態中的新形式的作品，也許有人會懷疑它的價值不敢肯定它的成就，甚至於覺得它是非驢非馬的。但如果我們用人民大眾的心來感覺世界，那末，不管這個作品有着多少由草創而來的缺點，但它的成就依然是極其偉大的。

羅曼羅蘭的『搏鬥』

荃麟

從個人主義到集體主義的道路

近年來羅曼羅蘭的鉅著『約翰·克立斯朵夫』在中國知識分子中間所產生的強烈影響，我想是超過任何其他西洋文學的。這情形是很自然的。在法西斯獨裁統治之下，蔣管區人民失去了一切精神與物質自由；恐怖、屠殺、虛偽、欺詐、支配着一切。不甘墜落的知識分子，經驗着難以忍耐的精神苦悶，與物質生活的壓迫，他們要求有一種足以衝破這沉濁氣氛的力量，一種強大的生命力，而『約翰·克立斯朵夫』恰恰是給予了這樣一種鼓舞的力量，一種大勇者的戰鬥精神，自然他立刻為精神飢渴的知識分子所熱烈歡迎。『約翰·克立斯朵夫』的中心思想，是在于指出生命的意義即是不歇止的戰鬥；生命的力量是從這樣的戰鬥中強大，真理也是通過這樣戰鬥而取得，對於知識分子，這不見得是無益的，因為離開鬥爭，我們將是一無所得。然而，這裏却不能不有一個更重要的條件，即是這樣的戰鬥，如果不是和廣大人民力量相結合，不是和社會實際鬥爭相結合，不是從個人主義中間掙脫開

來而投身於集體主義的戰鬥，那末這戰鬥的勝利還是無望的。而約翰·克立斯朵夫則恰恰是個人主義的戰鬥者，並且是這樣一個戰鬥的最高典型，他是初期和中期羅曼羅蘭的英雄主義和人道主義思想的化身。在十九世紀末，這種思想是有它燦爛的光芒的，但是它無法戰勝二十世紀這帝國主義和法西斯主義巨大敵人，展開在這個世紀的，是一個具有世界範圍的一切勞動階級及帝國主義的殊死惡戰；只有新興階級的力量能擊敗那腐爛階級的力量。因此，約翰·克立斯朵夫是失敗了，他死了，他是痛苦的。當他臨死的時候說：「我戰鬥了，苦惱了，流浪了，創造了，什麼時候又要為戰鬥而復活罷！」是的，克立斯朵夫終於復活了，他是復活在集體主義的戰鬥中間。克立斯朵夫的戰鬥精神，在後來三十年的羅曼羅蘭身上繼續發展着，在他參加社會實際鬥爭中間發展着；在反戰反法西斯運動中，羅曼羅蘭終於和世界無產階級結合起來了。他從一個唯心主義成爲一個社會主義者；從個人主義世界中掙扎出來，投向勞動大眾的戰鬥陣營。「從巴黎到莫斯科，我走了七十年，這道路是多麼悠長而艱辛呵！」是的，羅曼羅蘭一生戰鬥的道路是悠長而艱辛的。從個人主義而突向集體主義的世界，這在知識分子是個艱辛的過程。羅曼羅蘭在一九三一年撰文向高爾基致敬時，寫着：「十五年之內，他們（指知識分子）中間的最優秀分子，終不能離開個人主義的盲巷。他們做到了「與世隔絕」，只聽從自己的良心，和這同一個良心說的話。而說「事實上，我們的優點也是我們的弱點」。我們這些知識分子能够在一起，各開獨立性，大家都無能爲力。而寫這幾行文字下來的人，自身即是最好的例子。一九一四年戰爭初起，我投出了「超乎戰爭」的喊聲。我在戰敗者的苦澀的傲慢中間寫道：「我並不

是爲了說服歐洲而寫作，我是爲了寬慰我的良心。」——我那時並沒有一個可以讓我們生根的堅固的土地。「精神獨立宣言」，僅是一九一七年所理解，而用我的署名發出一個呼籲。它是一枝綠色枝葉向着天空的樹木，可是它的根却完全遠離了土地，如果我們不能把它移植在全人類中間，在勞動人民的黑土壤中間，它必然會死亡。」

這是一個知識分子的痛苦而誠摯的自白，而且是一個偉大的真理。對於羅曼羅蘭，我們是應該去認識他這艱苦的思想發展歷程——從舊的個人主義，英雄主義，人道主義而走向社會主義的歷程。這對於我們是更爲重要的。如果說『約翰·克立斯朵夫』曾經給予我們啓示，那麼羅曼羅蘭的後期思想將給予我們十倍更重要的；而且也只有認識他後期的思想，才能使我們對這偉大思想家和戰鬥者，獲得較爲完整的理解。如果只是停頓在克立斯朵夫的思想階段上而不前進，或是同樣要在個人主義的盲巷中去作無謂摸索而自以爲找到了唯一正確的道路，我以爲這對於『約翰·克立斯朵夫』的作者，並不能算是一個最忠實的讀者罷。

羅曼羅蘭後期的思想，在論文方面的表現在他『戰鬥十五年』和『與過去告別』一些集子裏，可惜我們今天還沒有完整的譯本。而在作品方面，主要就是繼『約翰·克立斯多夫』以後的五卷巨著『迷人的靈魂』(The enchanted soul)。這一卷小說，包括『安耐帶與賽爾維』、『夏天』、『母與子』、『世界的死亡』和『搏鬥』，規模之宏，可以說不亞于『約翰·克立斯朵夫』。但是他却是『約翰·克立斯朵夫』的一個發展。作者在這部作品中間清算了資產階級自由主義與個人主義，書中的主人安

耐蒂，一個女性的戰鬥者，可以說是克立斯多夫在集體戰鬥中的復活。我相信從克立斯朵夫到安耐蒂，這裏是反映了羅曼羅蘭七十年來思想的發展。和作者自己一樣，安耐蒂是個經過了一生苦鬥而最後投向集體主義的一個女性。這部作品大概是在三十年代到四十年代中間經過了一個相當時期寫成的，這正是羅曼羅蘭思想矛盾最劇烈的時期。

我很久以前，從一本外國的刊物上，知道這部書的內容和梗概，我多方找尋這本書，甚至向法國大使館去探問，但是沒有一處能找到。以後，在滬港各書店裏也同樣找不到，連各外國出版公司的目錄上也不見。爲什麼這巨著沒有人翻印呢？我所能作的解釋，只是在法國淪陷時期，這樣的書是必然禁止的，而英美一般書商大概也不願意印這種批判自由主義與宣傳共產主義的作品吧？但是最近忽然一個朋友從舊書攤上買到它的第五卷『搏鬥』上下冊的英譯本。這消息使我興奮。我借來讀了。這書是倫敦出版的，翻譯者是法國人 *Amelia de Alberti*，是在一九三五年印的，那末戰前香港該已經有這書了。

我既然沒有讀過全書，只有這第五卷，照理說是沒有資格來介紹的。但我因爲曾經知道他的一些梗概，所以，讀起來還能摸到前後的一些綫索，而且它各卷有一獨立書名，多少還是可以獨立起來讀的。但是更重要的，我以爲，卷『搏鬥』恐怕是五卷中最重要的一卷。因爲關於個人主義與自由主義的清算是從這一卷開始，而矛盾的頂點和結局也都在這一卷。作者在這卷裏替我們指出了知識分子與勞動大眾結合的道路。這對我們是有重大意義的。我應該承認，我是被這書所感動了。我近于性急

地來介紹它，也許是受了這激動情緒所催迫，但是無論如何，我想即使這樣粗略而不完整的介紹，也不是沒有意義吧。

關於以前各卷的梗概，我只能依據過去從雜誌上看到過的敘述，極其簡單地來介紹幾句：主人翁安耐蒂 (Annette) 是個非常善良而堅強的資產階級女性，她渴求獨立的人格和精神上的自由。她是一個最完整的自由主義者的典型。她首先企圖在她的戀愛與婚姻生活上來實現她所追求的理想，她一個個叫勃立梭脫的男子結婚了，但結婚以後，證明她是完全失敗了。真正的精神獨立，在他們這個社會中大概是不會有的。她變得非常痛苦，矛盾愈來愈烈，最後終於離婚。但是她已經有了一個孩子，叫做馬克，即是第五卷『搏鬥』中的主人公。她全心全力來撫養這個孩子，她企圖以她的理想來鑄鑄自己的兒子，從將來兒子身上來獲得她的勝利。這中間，她又經過一些戀愛，但全樣是失敗了。于是她把全部的愛，都寄托在兒子身上。兒子馬克長大了，是和她一樣的善良和堅強，賦有她全樣理想和精。他們極端憎惡這虛偽而殘酷的資本主義社會，但是他們都是自由主義與人道主義思想的最忠誠的支持者，他們憎惡暴力，憎惡對自由的干涉。第一次帝國主義戰爭起來了，這家庭自然要受到戰爭的迫害。安耐蒂和她兒子馬克成爲激烈的反戰者，戰爭使他們更加對於資產階級社會秩序的憎惡，但是他們也不贊成蘇聯的革命，因爲它是暴力的，是無產階級的專政。因此他們在一種矛盾中間感到痛苦與無力。後來馬克和一個斯拉夫女子亞茜雅由戀愛而結婚了。亞茜雅也是一個強烈的個人自由主義者。但是她熱情而勇敢，比較馬克更勇于去正視現實。第五卷的開始，他倆正是在狂熱的蜜月之

中。

青年夫婦沉溺在愛情的狂醉之中。「蜜月像太陽似的發光」，他們不僅吮吸了春天的花蜜，而且過早地吮吸了夏天的花汁。成日成夜他們像瘋狂的小鳥似的擁抱在一起。母親安耐蒂却為他們擔憂了。她是經驗過來的人，她警告他們不要把火燄一下就燃完了：「節省一點你們的火燄吧」。青年夫婦是不會理會的，但是安耐蒂的擔憂是對的。不久以後，「一天天過去，火燄熄滅了，天空變得陰暗了。」他們中間漸漸彼此感到一種逐漸擴大的空虛，一種精神上的矛盾。自然他們仍是相愛的，但是當情慾的火燄燃完，思想上實質的矛盾逐漸的顯露出來了。他們兩個都是強烈的個人主義者，靈魂裏都有自己堅硬的核心，正如亞茜雅說：「我的肉體，我的心都是你的……但是靈魂呢，不！靈魂是我自己的！」根本上，這種矛盾是從個人主義來的。安耐蒂是預知這思想的危機——正因為他們的天性是相似的，每個人都沿着全一道路底不全行跡，走着自己的路，他們都來到同樣的難關。安耐蒂一生中無形的宗教就是她崇高的個人主義，但是在現實中間，她不能不感到矛盾。她曾經把這個個人主義注入于馬克的血液之中，全樣的這不能使他生活得到安慰。馬克拒絕把他自己的思想囚禁在任何一件中間，他覺得那些什麼主義——唯物主義，社會主義，唯心主義，共產主義之間的爭論，與他有什麼相干呢？那些都是「鎖着鍊子的狗項圈」罷了。

亞茜雅同樣定要逃開一切鎖鍊，一切囚牆，一切足以束縛他的東西，過份要保護她的自我，而結果却是喪失了自我，宛如溢出的狂流，泛濫于田野之中，反而失去它的流勢了。而馬克又怎樣能作為

這泛濫狂流的河床呢？

「她和他都想來認識出他們之間是存在着好像羅馬神話中間的兩面神似的一個兩頭的個人主義，把他們隔離着。自我，自我！這是生命的本能。它永遠是飢渴的。它必須被喂飼……」以你來喂飼我，我要成爲你。成爲你呢？還是佔有你呢？……這兩面神不是背對背，而是口對口的，兩個都是吮吸者，誰將吞食誰呢？橙子是既硬而且苦，它不是抵抗，便是柔化，于是被吮吸乾了，而還有什麼剩留下來足以療我飢渴呢？，那橙皮嗎？我扔掉它，而不久我又感到孤寂和飢渴了。」

這就是兩個人中間矛盾的精神狀態。亞茜雅是比馬克更堅強而且敏感的，她不能爲了馬克犧牲自我。但是這時她有了孩子，這孩子出世等于把一條鎖鍊釘在他和她的身上了。這對於亞茜雅是個很大苦惱。「我將爲他而犧牲我的自由嗎？不！這是太苛的要求了！」

但是自由又是什麼呢？她有了自由又怎樣呢？她怎樣去佔有自由呢？這對她仍是一個苦悶，這不僅是發生在她和他之間的矛盾，而更主要的是社會和生活的矛盾。亞茜雅是在一家出版社裏當過俄文翻譯，還爲一家出口公司任商業文件的翻譯和打字。馬克則在一家無線電公司工作。他們都是所謂自由主義者，但是自由主義在大戰以後，早已破碎無遺了。所謂自由，只有在資本家飼養下纔有你的自由。「在那些驕傲的智識分子與老板（老板是變換的，但奴僕是不變的）之間，訂下了一個嚴格的契約，有如那些管理家畜的契約。一切自由只有在你的受雇和我們的畜場的範圍以內，不許超越到這以外去！遵守這件條款，我們使你胖。……而他們就這樣養成了習慣，甚至不再想到外面去了。」

作者在這裏猛烈地抨擊了那些投降的、墮落的知識分子和那些虛偽的民主。「我們在這個時代，我們這些人，我們這些君子們，知識分子全著他們高貴的德謨克拉西意識形態底聖餐，已經在扮演賣淫婦的角色了。在沒落的專制主義時代，專制主義使它自己賣淫，我們不管，我們說：掘你自己的坟墓吧！而現在，在我們的田野上，也在腐爛，也在出賣自己了。精神獨立——那是我們發光的言語，作爲泉源的言語，偉大的個人主義是從它取得本質，……而現在這個精神獨立，它到那兒去了呢？最了不起的也不過是玩弄一些對政府作憲法上的反對把戲而已，而還能保留這個，也無非是爲了在喪失它以前表示繼續和認可來承擔這份遺產罷了。他們成爲那樣善於在思想的妥協中間游泳，有時是紅黑不分，左右莫辨，一切都混雜着，議會中間和議會以外的黨派，多少都是曖昧不清的。」

而通過馬克，更指出資本主義制度下所謂民主與文化的特質：

「這些年輕知識分子和騙子們把意識形態和商業來合夥開店。昨天在戰爭中間，是民族，拉丁文化；今天又是歐洲的和平，自然也還有自由。這是商品的交換啊！誰要自由，就必須要有錢。而誰需要錢，就必須賣掉他的自由……馬克是抗議着這種墮落。他決心維護他精神的自由。安耐蒂鼓勵他，可是亞茜雅却諷笑他：

「你的精神自由對你有什麼用處呢？」

亞茜雅是比他看得更清楚的，她是更坦白而勇敢的，她看出這樣個人主義的自由是不可能了。她知道必須從實際行動中去鬥爭。一段對話中間，顯出了兩個人的性格。亞茜雅說：「我要把我的腳踏

到地上去運動。熱也能，冷也能，這有什麼相干？我要使我的腳溫暖——走路，奔跑和行動。」

「好呀，我們不能一起行動嗎？」

「是的，但是怎樣行動呢？你能幹什麼呢？」

他太清楚知道自己的無力，但是他企圖辯釋：

「我們什麼都可以幹呀，我們是自由的。」

「只有在牢牆裏散步的自由吧。別胡說了！你是很明白知道自由是囚禁在集中營裏，沒有出口
的！」

「那末你呢，亞茜雅？」

「不是我。我也不知道怎樣？但自由或不自由，我要衝出去。」

「自由是在外面，任你喜歡叫它什麼名字都可以！我告訴你一句話，我要這東西」她又說。

「要衝出去！」要行動，這是亞茜雅所企求的。她實際上已經在內心中間，否定了他個人主義的自由。羅曼羅蘭在這裏辛辣地諷刺了那些「知識的鳳凰」，這些英雄們唯一的精神自由就是不結果實：「信仰而無行動」。自然，馬克並不是滿足于這種葬儀式的自由的。「他唾棄它。除了那些行動的人，是沒有精神，也沒有生命可言的！但是那樣的人在哪裏呢？他們怎麼能够在衆人俯首屈身的準繩之下昂然直立呢？破壞那準繩，在屋頂上打破一個洞罷！你一個人單獨是不能幹的！你的腦髓會變得稀爛。你必須和其他反叛者聯合起來，但是要聯合就要受約束，就得接受那些參加的黨派底紀律與

主義。馬克拒絕這個。」

這就是他思想矛盾的焦點。個人主義的思想阻礙了他去實踐。而亞茜雅的態度却不全。她要求「行動第一」這也就是構成他們兩個人的矛盾內在因素。亞茜雅分明是感到了時代氣氛，暴力行動的氣氛，這氣氛是從舊世界各部分在起來了。由於她平民社會出身的本性，她的斯拉夫血族的關係，使她傾向于蘇聯的革命。馬克看出她向着這斜坡在滾下去，他想拉住她。他自己是不敢向這斜坡望一眼的，蘇聯使他暈眩。他以爲應採取其他的行動，例如說話或寫文章。但是這是很有限的。他即使用來戰鬥，他也印不出什麼來，只是一些沒有什麼反響的短文章而已。他被囚禁在個人主義的牢籠裏。他唯一的光明只是從頂上的天空照下來的光亮。自然他需要一個能夠看見生活世界的窗子，他要從這窗子跳出去，但是跳吧，假如他爬到窗沿上，她會立刻比他更先跳下去的。他知道她所要求于他的是什麼，在等待着什麼，然而他不能有決心。那窗子底下是他所厭棄的暴力。「現在的革命是軍事化的，紀律伸展到每一個事物、行動、寫作和思想，甚至哲學與科學都在受鐮刀斧頭的新式僧侶所統治。馬克是反對偶像的，他不能明白精神領域內的感情。我的精神是我自己的，誰也不能去碰觸它。」

這一對矛盾的夫婦就這樣生活着，經歷着矛盾的痛苦。自然另一方面亞茜雅是愛馬克的，但思想問題橫互在他們中間。後來亞茜雅到蘇聯駐巴黎的商業代表團去工作了，在這裏她更進一步認識了蘇聯的社會主義。她被它所感動和吸引了。「在東方一個新的上帝重新誕生了！這是無產階級的馬克斯主義者，唯物論與無神論青年們，帶着嚴肅的歡欣在犧牲自己爲着人類的幸福與社會福利！」馬克企

圖阻止她去做這工作，她毅然地回答說：「不！我是自由的……」

在蘇聯代表團裏，她認識了一個蘇聯秘密工作人員狄多。他注意到亞茜雅的內心矛盾。有一天他突然找她談話，他率直的態度使她感到狼狽，他單刀直入的指出她的心事：「你要跟我們在一起，你已經跟我在了一起了。」她被這話征服了。但是她仍然努力抗拒着。她說：「我不能接受任何羈束，我寧死不願犧牲我的獨立，爲了維護它，我已經犧牲一切了。」接着又談到了她的丈夫，狄多還進一步說：「讓我們毫無保留的說罷，我們有權利來考察一切對我們有利的事情，這無需戴上眼鏡，就可以看出你和他並不是生來拖拉全一輛車子的，我並沒有攻擊你的伙伴。他有，或許有各種德性，但這些德性不是你的。你是從車桿中間昂立起來了，你是對的。」

亞茜雅爲馬克辯解着，說他是個「心腸比思想更勇敢的人，他的頭腦是被過多的西歐觀念所充滿了，這妨礙他進步，他需要時間，是會使他解放的。」

「我們沒有時間，」狄多說：「讓他自己去決定，否則就是你替他決定。把他帶到我們這邊來，或者把他拋掉，這不是少年哈姆雷特停留在坟墓旁邊的時代了。『行或者不行』，那些不願意行的人，讓他埋葬吧。把他從洞裏拉出來，否則就是推他進去。但是首先，你自己要跳出來……」

「鞋子太緊會使腳痛的，讓他去痛，我說的是真話。你私人的歷史是不能和我們所寫的歷史相比的。一個肚子餓了，讓他去吃飯，讓他去保持安靜。這只是一個肚子的事，沒有別的。而我們要爲整個人類服務，千百萬人民不僅在麵包上與愛情上挨着飢餓，而且在光明與自由上挨着飢餓啊。」

「你們也敢談自由嗎？你們！」亞茜雅抗議着。

「我們，我們敢。那些沒有力量單獨爬向自由的人，我們用力拉他起來。我們要把你拉起來！」

「不！」她把門猛力一關，出去了。

但是她實際上是完全接受了。當天晚上，她就以狄多的觀點，去和馬克辯論關於甘地的非暴力主義。而另一面一種矛盾的心理，她竭力使自己不去接近狄多，但是她心裏却抑不住要去找他。她是被他所吸引所征服了。過幾天，她終于又去找他談話，他們在一家咖啡店裏一直談到晚上十點鐘。這是一向所沒有的事。當她沾染着一身俄國煙草的氣味回家的時候，馬克發現她是跟另外男子在一起，他生氣了。他們口角了一場，馬克終夜留在客廳裏沒有進房。到了明天亞茜雅帶着追悔的心情想跟他去和好，但是馬克已經賭氣出去了。她等着他不回來，自己也走到街上。她不知不覺又走到蘇聯代表團去了。狄多這天是要離開巴黎回國去。她送他到寓所——一間污陋的小室裏，替他收拾着行李，這時候他兩個忽然發生愛的關係了。這是來得那麼突然，亞茜雅完全陷于可怕的迷亂中間。當他們分別的時候，狄多對她說：「把你丈夫帶到我們中間來罷！我期望着他和你，他是在找尋他的道路，他迷失了道路是一種悲哀，你是知道路了！指示着他，他的位置是在我們中間的。」她爲這個話所感動，因此她更覺得不能欺騙他。他決定把一切事情告訴馬克。等他回到家裏，馬克已經寬恕她昨晚的事情，準備跟她好了。但是愈是如此，她愈難忍。她坦直地把事情告訴他了：「我剛才和別人睡過覺了。」這個打擊對於馬克是可怖的。他起先是目瞪口呆，接着痛苦而狂怒。他叫亞茜雅立刻滾出

去。堅決告訴她不准回來。

一顆炸彈在家庭中間爆發了，一切已經不能挽回，兩個人毫不留情的分離開來。亞茜雅擲在一家小客棧裏去住，連對小孩子也不及告別。安耐蒂企圖去勸服她，但是已經無法彌補了。當安耐蒂從旅館裏出來的時候，她嘆息說：

「只有那相愛者纔能彼此相仇如此呵。」

安耐蒂是同情她的媳婦的，但是她又愛她的兒子，她知道她兒子的弱點。她完全理解他們的矛盾。她和她媳婦保持了一個聯繫，佈置了機會讓她來看她的孩子。亞茜雅在這次刺激之後，也不再到那蘇聯機關去工作了。當她重新恢復理智以後，她以亞洲式的定命論來接受這個失敗。這裁判是公平的。她是做錯了。她們兩個都做錯了，但一個人不必老坐着去默想那無用的遺憾或是悔恨。他能否寬恕她隨他願意！而她，她已經寬恕她了，現在她要重新開始度她其餘部分的命運。她隨着一個到挪威去的產業團體當記者。她把過去的破片摔在背後了。

但是馬克的創傷是更痛苦的。一個很長時間內，他被屈就在那突然打擊之下。瘋狂與痛苦震撼着他。他一一研究了她的一切言語，一切觀念，那會和他自己的言語與觀念日夜交戰的。他粉碎她這些言語和觀念的鋼片，檢起這些碎片把它再粉碎。但是亞茜雅這些觀念真是像銳利的鋼片，它保衛着自己，在向牠進攻，即使是碎片，仍然是直刺他的皮肉，刺痛得更厲害，留在創口裏面。

亞茜雅給予他的刺激，是刺到了他個人主義的痛處，他想要加強那曾經被許多懷疑與經驗所動搖

過的信念，他想求之于科學，而在科學界內，他看到所謂「爲科學而科學」實際上是在爲着帝國主義虐殺人類而服務，他抗議這種文化，得到的回答却是：「該死的布爾塞維克！滾到莫斯科去！」馬克憤怒得想用「莫斯科棍棒」來摧毀這殺人的文化。但是一觸到莫斯科，他又憤怒地想：「他們是不會要我的。」

他竭力要避開莫斯科的道路，但是不知不覺又被迫走到這條道路上來。他又求之于政治，而這些資產階級政治家全是騙子。他們所謂「和平主義」，只是帝國主義者「掩遮着攻場的圍牆而已」。他發覺他的一切黨派所冷淡着，他們只是扔掉他。他的文章人家不登。他自己印了一本書，這些敵對者把它全部搜購去，六個月之後在一個角落裏發現，連一本也不會賣掉。

他憎忿極了，而在這些現實教訓中間，「他的手指觸到了亞茜雅叛變的真實理由了。「真實」和「叛變」這兩個字像一個憤怒的矛盾體在擊撞着。但他不能把它們分拆開來，他是被它們的指爪所擒住了。他在那無窗無門，隔絕于偉大的人民與行動的生活底個人主義死穴喘息着，這個死穴是他曾經企圖把亞茜雅和他自己一起囚禁在裏面的。」

於是他突然感到：「她是對的！」

「他飢餓的身體，這是他自己強迫它飢餓的，現在是在反叛他了。」在極端痛苦中間，馬克的內在意識在崩潰了。而在這時候，他又遭遇了一項意外的打擊。一個曾經追戀過他而後來嫁給一個資本家的女人，對他作了一次異常惡毒而卑劣的報復，使他犯了一次道德上的罪惡。這些痛苦和打擊最後

使他明白了：「行動是健康而且必需的。」但是行動在哪裏呢？亞茜雅的追求是對的。她是否已經找到它了呢？

而在這個時候，亞茜雅忽然回來了。

她跑遍整個歐亞，到處追求她的理想，但是沒有結果。她到了德國，德國正在可怖的精神危機之中，法西斯主義正在抬頭，一切都是爲着軍事的組織，爲着戰爭準備。但她已經走近蘇聯的門口了。蘇聯是在吸引她。她想到蘇聯去，但是最後她取消這意念。狄多告訴過她，她的崗位是在敵人的陣營裏，而另一方面她是惦念着馬克。她相信馬克是能够解放的。她的懷念愈來愈強烈。「我要他！我要有他。但假如他現在還不願意呢？不管怎樣，我應該使他那樣。我要這樣做，不必使他離開我……然而也許太遲了呢？也許他已經把生活重新組織了呢？……那麼他將重新解放他的生活了……」

于是她又回到巴黎。她並沒有立刻回馬克那裏去。她只是先去看了安耐蒂和她的孩子。她知道只有孩子能治療他們的創傷。只要彼此伸隻手出來捉住他就行了，但兩個傻瓜却拒絕這樣做。安耐蒂是明白他們的心事的。可是誰也不願意首先表示自己的需要。馬克已經知道她回來，他們相互像捉迷藏似的，偷偷的在安耐蒂房子附近街角上企圖彼此看到一眼，但是一看到對方的側影又急速地避開了。這樣的捉迷藏繼續了一個時候，終于一天，兩個在安耐蒂的樓梯上突然面對面的碰上了，最先是迷亂，接着是率然擦身而過，但立刻彼此全時轉過身來，突然擁抱起來了。

過去的愛情焚燬了，一個新的愛情再生了。這是通過了思想的搏鬥而重新結合起來的愛情。使他

們相互排斥的自傲是打破了，這打破多欣幸啊！彼此心靈之間的門相互打開了。

新的愛情從馬克的創傷上重新淨潔了他的血液，新的愛情使他解除了意識上精神的自私和他的絕對信念——這是使他致命的東西，新的愛情幫助他從生活的這一翼上走到那一翼上，從個人的一翼走到社會的一翼上。但是他仍然需要經過一番痛苦的掙扎，才能使他思想澈底解放。他是穿着那破舊的個人外套，直到它完全破爛了，才能把它拋棄。什麼精神自由，什麼非暴力主義，現在他知道這全是資產階級智識分子的自欺。現代這些智識分子和技術家都是布爾喬亞的看門狗而已。馬克太熟悉他們了，因為他自己的頭腦中也曾有這些觀念，而現在他必須拋棄它們根絕。經過無數痛苦的夜晚，馬克是從他的個人自由觀念解放出來，使自己担承起爲那革命羣衆共同行動而服務底任務，但是他的思想，還沒有能弄清楚他在戰鬥程序中他應該採取的地位，他還未能超越于犧牲這個觀念之外，他在暴力這個觀念上仍然躊躇着。他知道如果他涉足于暴力，他會全部沉溺下的，但是他也知道這對於大多數人民是真實的，暴力對於人們是一種強烈的酒漿，喝一杯就足以使人們失去理智的控制。但是今天在歐洲要行動就不能沒有暴力。多少世紀以來都是以暴力在統治，你怎樣能把他改變過來？說話是無效的，只有實際的行動！

馬克變得堅決起來。他覺得首先要震醒那歐洲的麻痺和曠曠。他和幾個勇敢的青年在法國攪起一個擁護蘇聯的組織。他得到一個舊雇主的幫助，開了一家書店，出版多種馬列主義的小冊，亞茜雅幫助他翻譯。這個工作是危險的。亞茜雅設法使他避開種種危險。但是實際上他在戰線中間還不曾確定

他明確的地位。他的小冊子到處被人封鎖，發不出去。直到後來，他自己找到讀者羣衆了，通過這些讀者羣，他的工作才逐漸展開。

這個時候，安耐蒂也獲得一種生命的鼓舞。三十年前一個曾經被拋棄的戀人，重新和他恢復友誼了。這個人叫做裘里安·大衛，他是一個學者，過去思想是落後的，但是在大戰中間，他因為維護科學的尊嚴，不肯贊助那些瘋狂的戰爭者而遭受酷烈的迫害，這使他覺醒，使他進步，使他三十年後重新接受了安耐蒂過去的思想。在戰後他成爲一個革命的智識分子。他的一個意大利友人勃魯諾，也是安耐蒂以前的朋友，這勃魯諾是遭受意大利法西斯迫害而逃亡出來的。這三個人是新結合了，深切的愛在他們中間茁長起來了。這兩個學者是從舊時代掙脫出來的智識分子典型，勃魯諾比裘里安性格強烈一些，但是他們全樣脫洗不了智識分子的習氣。他們反對舊社會，他們很清楚歷史發展的趨勢。但是他們不肯行動。『他們看到資本主義的壓力必然會引起爆炸，但他們並不去加速或阻滯它。他們看到流血，但不願把他們美麗的手指插入血污裏。』『這種對革命前途的過于清楚認識，這種過多的知識，反而牽掣了智識分子的行動，即使是最自由和最勇敢的。』他們好像看戲者，知道戲將怎樣演，但他們自己不去參加演出。

馬克這時則和他們完全不同了。雖然他也是智識分子，也有智識分子對於精神的需要。但近幾年來經驗告訴他，依靠這些是不中用的。真理是隨着客觀發展而發展，凡是所謂抽象的永恆的真理，能適用於一切事物的，往往什麼也不適用。『所謂「忠誠」的第一法則，即是精確去認識，而從這認

識中間去推求出判斷和行動底明確有力而具體的法則——認識不能沒有行動。不是明天，不是一切時候，而是此時此地我的足所實踐的土地上，才能找出確證的健康觀點。」

「今天只有一個神聖的目的，勞動的目的。一切其他東西——信仰與文化，純粹的理性，社會的優勢——一切只有從重新開始建立在有組織勞動的堅強基礎之上。但是在酷烈戰鬥之中，這種組織是要求海克里斯般的強大力量。……個人不是海克里斯，差得遠呢！但是我們要做我們所能做的，我們要獻出我們的一切——我的生命——以至于我所有以外，如果是必要的，我的死亡——我全部信仰的力量。只要世界上有一個像我們的人——不必多，努力做去，這細胞會使無組織的廣大羣衆自己凝結起來，而我們將變成一座活動的大山……」

馬克下了決心，集中力量爲這個目的而奮鬥。他覺得僅僅宣傳是不夠的，他開始從事于勞動羣衆的組織工作。

而當他這樣做時，他更被認爲「公共的危險」了。敵人運用種種方法來威脅他。在一次巴黎公社的羣衆紀念大會上，馬克去作演講。法西斯暴徒用暴力向他襲擊了，亞哲雅英勇地護衛着他。他和暴徒作了一次猛烈的肉搏。他勝利了，但夫妻兩個都受傷了。只有以暴才能抗暴，這簡單的真理被證明了。這天晚上馬克在臥榻上默禱着：爲了減少人們的苦難，爲了保衛被壓迫者，他甘願在未來戰鬥中，犧牲他自己。這件事情以後，馬克在巴黎的處境是非常危險了。可是他並不在意。恰巧這時他得到一筆電影公司給他的報酬，亞哲雅提議拿這錢去作一次旅行，這提議被通過了。在這次旅行中間，

他們兩個人都感到一種生命的和諧，在新的信念基礎之上，愛情開放出美麗的花朵。通過了戰鬥的痛苦，纔嘗到生活的歡欣。

但是悲慘的事情發生了。當他們到達意大利邊境時候，已經被特務跟上了。他們曾經在旅館裏被搜查了一次，但他們仍然到弗勞倫斯去。在弗勞倫斯的最後一天，全家到街上去買東西。在一個街角上，他們看見一羣法西斯暴徒在圍毆一個老人和孩子。馬克忍不住衝進去拯救那孩子，突然一個特務把柄刀子猛地刺入馬克的胸口，這陰謀顯然是事先佈置的。

馬克死了，亞西雅陷于悲慟的昏迷之中，但安耐蒂却以更大勇敢去承受這意外的災禍。在一個悽慘的深夜，婆媳兩個在黑暗中守着馬克的屍首。安耐蒂枯乾的眼睛注視着黑暗的深淵，一切都是黑暗，上下內外都是黑暗，連她自己也是黑暗。但是「黎明回來了。一個新的時代……死亡以後的……一種奇異的陽光，她的眼睛從未見過的。……安耐蒂現在是屬於另外一個時代了。」

當馬克入殮的時候，她默默地向他說：

「別怕，我在這兒，我的孩子……」

她是在繼續着馬克的戰鬥了。

小說到這裏完了。對於這小說，我想更無需去作什麼分析了，和羅曼羅蘭其他作品一樣，這本小說是充滿了那樣排山倒海的力量，那樣明確而有力的思想。這也可以說是作者一本自我批判的書。他向知識分子提出這樣一個基本的命題：個人主義必須徹底摧毀，自由主義破壞應該立刻脫掉，而且

如何去摧毀呢？它明白地向我們指出兩點：實踐的行動，向勞動羣衆的結合。脫離羣衆，個人是無力的；沒有行動，真理是虛偽的。沒有抽象的生命力，只有社會的真實鬥爭力量。克立斯朵夫所苦惱的問題，安耐蒂，馬克，亞茜雅答覆了，這答覆是多麼重要啊！而他們能够答覆它，並不是由於他們的主觀精神的作用，而是由於鬥爭實踐，由於與人民結合，由於他們的自我批判。這是應該爲我們所了解的。歷史又過了二十年，今天的知識分子再無需在個人主義盲巷中去作長期的摸索了。人民的力量，革命的巨潮，像太陽一樣照耀在面前，現在的問題是如何去抉擇，去行動。那末，對於站在新時代前面的知識分子，這一本書是有它巨大意義的。

論西歐文學的沒落傾向

A·科爾璣

科爾璣 (A. cornu)，法國左翼理論批評家，現在法國國立科學研究所任研究工作。本文是以馬克斯主義的觀點，來分析和批評目前歐洲文學上幾種沒落傾向。這些傾向，和中國目前文學上一些傾向，雖有本質上的區別，但也有類似之處，故本文不僅可使我們窺見目前西歐文學思想一般狀況，也可供我們的參考。原題為『馬克斯主義與文學的沒落』。因篇幅關係，略為刪節了一些。又本譯文是從英國現代季刊一九四七年第二期上轉譯的。

編者

在意識形態上，馬克斯所說『神秘化』一語，我們認為是指一種以思維去轉變現實位置，以奇幻和抽象的想像世界去代替現實世界，無論在異教或基督教的時代底意識形態中，或在觀念論的意識形態中，或從君主主義一直到資本主義任何形式的一個階級社會底意識形態中，我們都可以看出，在宗教，哲學或政治上，對世界的解釋總是如此。

這樣一種意識形態的本質，就表現在人與具體的活動底分離，觀念和現實底分離。當觀念的世界被認為是脫離了人的生活而單獨存在的時候，這樣的觀念就取着一種絕對的性質，而行動也就自真實的世界轉移到精神和倫理的領域上去了。

在各種各樣的意識形態中，我們可以指出三種主要傾向，分別適應於各階級不同的發展階段的：
一、一切沒落階級的反動意識形態：它否認現實的一切本質價值，用復古甚至遁世、死亡來逃避現實的生活。

二、統治階級保守的，自居正統的意識形態：它譴責過去，但同時又阻礙現在社會的發展，它把絕對價值給予現在，所謂表現永久的理性，變成它的特點。

三、還未獲得充分發展的階級革命烏托邦意識形態：它和反動的意識形態一樣，否認現在有何本質價值，但它並不追懷過去，而是加給自己一個任務：武斷地去決定未來現實的一般形態。

意識形態上這三種基本傾向，表現在一切精神生活裏面——藝術、文學、哲學、倫理學和宗教。但也就是在這些領域裏，可以看出這種意識形態的形式或構成，其主要作用乃在於保衛其階級的利益，這道理是很分明的。

本文將論及階級鬥爭對於若干文學傾向的形式底影響，特別是使文學墮落的傾向。

一 文學批評

現代文學批評的墮落，廣泛地說，可分為兩大相反的傾向，而由於他們都或多或少地故意忽略了經濟現實和階級鬥爭這些根本的因素，因此對於現代文學的主長傾向及主要作品，就無法給予圓滿的

第一種傾向所注重的是作家的人格和直接影響他的環境。把批評的研究限於作家的人格和狹義的環境，只是做到了解釋作家的感情、情操、和理想——一句話，就是作家的心理和一般的世界觀。至於他的作品是怎樣的表現了他的時代，或者在什麼程度上表現了他的時代，就無法說明了。

第二種批評傾向是和泰納的名字聯結在一起的。它反對上面的第一種批評方法。它是從宿命論的世界觀出發，認為文學是種族、環境、和時機三種根本因素的必然產物，但是由於它並未充分注意到社會階級的劃分和人在社會進化中有着積極的作用，因而它的種族、環境、和時機的概念仍然是模糊的，不確定的，並且顯示了它本身並不能對個別作家的創作力和特殊的才能給予說明。

實際上，只有把文學與它所出現的時代極密切地聯繫起來看，才能對一個文學作品，對這作品的靈感底泉源給予確切的說明。

每一個時代都給作家某一些主題，表現那一特定時期中社會各部門的要求和態度。和沒落階級相應的主題，就是那些以武斷的意志行爲，以壓世、逃避和死去拒絕現實。而當經濟或社會暫時穩定或停滯的時期，我們還可以發見那種功利主義的主題，缺乏理想，也沒有暴風雨般的熱情。至於正在上昇階級，它們的主題，適應於發展和擴張的時代，就多是表現生活的希望，愉快和信心的了。

當這三個不同的社會羣在社會的發展中碰在一起的時候，我們就會發現上述各種各樣的主題常常是並存的。

因此，要說明每一個作家，就只能把他跟這種種傾向聯繫起來，從他所從事的主題底特點和這主題所代表的階級性上去溯尋。自然，每一個作家，由於他們各自的氣質、才力、和所接受影響的不同，對於這些一般的主題將會給予各自獨到的刻畫。因此要了解個別作家，又必須清楚估計他的時代特點和他的活動所寄托的當時的社會趨向外，同時分析他個人的人生觀、才能、和各別的生活環境。

二 沒落文學的主題

在經濟和社會崩落的時期，一般作家在他們的作品中表現了這時期的一般特點，這些作家的共同傾向是：把自己安放在現實外面，離開實踐，離開經濟、社會的活動。他們這樣就必然走向以自我為中心，這種以自我為中心或表現於空想的、抽象的意志力，企圖用自己的意志去武斷客觀世界，迫使客觀世界就範，或者，就表現於用夢、厭世思想和死亡去逃避現實。在今天的文學中可以覺察到這兩種傾向的文學，它們是反映了統治的資產階級的沒落。這個階級，當在資本主義向上昇的時期，會竭盡了一切容許它採取有效行動的可能性，去征服並轉變客觀世界，而現在，已經成爲內在矛盾和危機的犧牲品，這些矛盾和危機在腐蝕着它，並不可避免地要摧毀它了。

對敵對的現實發生一種感情上的反撥，在現實的重壓之下，又拒絕屈服，因而走下坡路的資產階級，在它所鼓吹的文學上，有時就表現了用「意志」去對抗現實，把「意志」想像爲絕對的力，能够

轉變世界，使世界滿足它（階級）的願望，在這一點上，我們可以指出尼采的「超人」；一切法西斯文學，對這「超人」都認為是最理想的，都給予歡呼；但有時，又表現屈服於一種沮喪失望、厭世疲怠的感情，在眼前的現實以外，去覓尋一個虛幻的現實，一種死和虛無的象徵。

關於厭世和死亡的主題

我們想加以分析的，是沒落文學的第二方面，即厭世和死亡的主題。

悲觀主義的世界觀點，是適應於整個沒落階級的，這種觀點表現在文學領域上，就是一方面企圖用哲學給這種觀點作理論上的辯護，另一方面，則通過各別作家的作品，表現了作家個人對這種普遍情緒的解釋。

讓我們首先研究沒落階級的世界觀。這一個社會階級，已經不能夠適應改變現實，而在我們的時代表現出來的，是經濟混亂和社會紛擾。這樣一個階級已不能掌握自己的命運而陷於沒落，因此只好緊抓住一種哲學，叫人們離開客觀現實，並竭力去證明世界的不實在性和非理性。這種哲學否認世界的一切價值，指責人類的一切實踐活動都是基於幻想，都只能引向破壞。它引導人們離開現實，而走入冥想和逃避的路上去，好像人們所追求的竟是不可達到的，不真實存在的目標。

這種哲學無論是採取怎樣的各別形式，基本上都是受康德的「純理性批判」精神影響的。康德的「純理性批判」否認對客觀世界有認識的可能，因為我們只是通過我們自己的思維形式，才看見它的

存在。雖然如此，與一切的懷疑論相反，康德却肯定了理性的存在，用他自己的話說，叫做「實踐的理性」，因而他認為人類的精神意志，是的確能够使人 and 現實發生關聯的，所以康德把發揚人的智慧和品格，當作人類的任務。

但到了今天，這種哲學，成爲一種沒落的形式，它肯定客觀現實對於我們完全不可能接近的；它譴責理性，認為理性是幻想和錯誤的根源，因此絲毫也沒有用處。

把外在世界當作是人類不能認識的完全「獨特」的東西，因此就好像一道牆阻擋在前面，他們的理性和意志就在這牆上碰碎了，只能形成一種苦惱或失望的感情，而這種感情，又必然的要使他跟實際生活隔離開來。

三 存在主義的根源

這樣分析下去，我們相信可能尋出一種所謂存在主義 (Existentialism) 的文學運動上的根源，這是資產階級沒落的一種特殊形式。我們試研究一下德國作家里爾基 (Rilke)，他比另一作家沙特里 (Sartre) 還早就更清楚地顯出了這種傾向了。這種憂鬱的、苦惱的感情，是一個和現實隔絕，跟生活實踐分離了的人才會有的感情，因而他所願望的，就只是死亡和逃避。

作爲一個描寫夢、苦悶、和死的詩人，里爾基在他的作品裏同時表現了一個不能够在生活中生根

的人底苦惱和脆弱，和一種社會秩序的衰落和崩潰。

由於他的軟弱、多病、和善感，里爾基甚至在童年的時代對於人生就已經是採取撤退的態度，他完全從實踐中脫離了出來，向寂寞找尋躲避，向夢境找尋支持。

沒有經過生活的嘗試，對生活的疲倦，在他早期的詩作中，他就歌頌死，而死也一直作爲他後來的作品的中心主題。從這裏他找尋到了跟他的存在相一致的最深的和諧。

一開始，生活對於他就似乎是一種威脅和危險，而在長時期的痛苦和期待中，一個人是只能向夢想去逃避的。這種憑藉於夢想去逃避的方法，同時又伴和着一種藉旅行去逃避的方法，他要尋覓適宜於他的氣質的一個國家和一種氣候，但他是失敗了，他始終沒有找到一個適合他的靈魂的環境。

擺在他面前的世界，既不是他所期待的躲避的去處，也不是他所期待的健康。死的觀念還是繼續呈現，而且壓迫着他。

從那時起，他對於世界的看法就是悲慘、病苦、和死亡，在他看來，世界上的任何個人，都是悲慘、病苦、和死亡的獨特說明。他認爲獲得健康是不可能的，最好就是從容不迫的接受死亡，歡迎死亡，把它當作生命必須的一種補足和填滿；而且，也當作解脫一個人的窘惱的唯一出路。

他認爲只有參悟到死的意義和價值的人，才是真正懂得生活的人。因爲死不僅是生的泉源，（生命從死亡裏跳躍出來好像白天從黑夜裏跳躍出來一樣。）並且死亡還能使生命開花，使生命得到滿足的完成；因爲通過死，我們才能够獲得較高級的存在，才能够和上帝結合在一起。

要解釋里爾基這種態度，不僅要從他的氣質，同時要從社會的原因。一個軟弱多病的人，靠着他自己固然是找不着任何根據去生活，而在他發覺自己是孤立無援的社會中，他也不可能找到任何希望和行動的目標。

這種離世的態度自然而然地把他引向個人主義和自我中心的思想，這種思想傾向於把一切事物都還原為自我，它是與里爾基小資產階級的社會地位相適應的。從『布里奇的手記冊』的一章中可以說明了他對社會所抱的態度。那時他在巴黎正是孤獨無助，而且處於將被不幸所壓倒的屈服點上，但他却純然是用了他的階級本能，在社會的崩潰中保護自己。他記載着說：在一切不幸、窮苦的時期裏面，雖然他迫於命運和那些窮人們挨肩擦背在一起過日子，但他還是很講究體面，手指甲修得光光的，袖口也整齊乾淨，表示他到底還是和資產階級有着關連，而且有別於那些窮人；雖然因了他個人遭到極大的倒霉，不得已擠身到人民裏面，但他並不嘗到他們的勞動；由於這樣，也就不了解他們，只是看見他們處境的悲慘，沒有看見他們是一種社會的潛力，他們有着希望。在他的作品中我們也找不出任何反叛的呼喊，而僅是一種模糊的，無用的憐憫，甚至變成對貧窮本身表同情，承認貧窮的『偉大價值』，因為，人一離開了世上的財富，就更加容易到達靈魂的質樸和心的純潔。

這就使他不能適應於社會環境，這個社會把他跟實踐的行動隔離開來，他因此只能從一種冥想中去思考現實。對於他，這個世界並不是一個行動的場所，而只是一個足以引起微妙感覺和奇幻感性的對象，他只能從很少幾個所謂同志那裏分到一點愉快，這些人活在世界上，除了讚美過去的陳跡之

外，是什麼也不幹的。

這種在行動和創作上的無力，使里爾基日益增強了他認為能力和生命都是繼續浪費的那種印象，和生命逐漸碎裂的那種感覺，這種印象和感覺，正是生根於他本質上的軟弱無能。這種感情壓迫着他，折磨着他，它可以說明當面對着生活時里爾基爲什麼感到苦惱，同時，這也是里爾基的作品真正的中心和精神。

和里爾基渴望死亡的思想相並行的，是浪漫主義思想。它不是像原來浪漫主義一樣對生活採取肯定的態度，而是把『過去』認爲唯一的重要，漠視社會發展的意義。『過去』是一切價值永恆的泉源，而且是一切價值唯一的標準。只能在保全並繼續那已經死亡並終結了的『過去』這一程度上，『現在』才是有價值的。現在的生活它本身並沒有任何的意義，有意義的是在它之前的生活。這不也是把走向死亡看做現實的根源與完成嗎？

這種悲觀主義的世界觀，這世界周圍一切事物的崩潰、沒落的畫面，以各種不同的形式反映在同時代一切作家的作品裏。因爲所有的現代作家都在描寫資產階級社會的沒落。我們可以列舉一些例證，如馬里亞克(Mauriac)，沙特里，托瑪斯·曼和高爾斯華綏。所以托瑪斯·曼在他 *Euddenbrooks* 一書中所分析的，不是在前進時期中表現了創造和社會發展的歡快的布爾喬亞階級，而是一個中上層階級的家庭日益衰落的頹敗，和這一個階級所建立起來的事業底崩毀。

四 結論

由於沒落的哲學思想及其文學表現了對於人類生活兩大力量（理性和實踐）的譴責，因而它們也就成爲馬克思主義世界觀的對立物。

事實上，馬克思主義拒絕離開事物的具體存在去想像事物的實質，正如它不離開人去想像意識一樣；它主要的是說明現實基本的合理性，人類的理性可指導實踐的行動，探究世界真正的本質，並且使理性愈來愈深的和世界本質相結合以變革客觀世界。另一方面，沒落的哲學及其文學，在意識形態水平上表現了沒落階級對客觀現實的分離，以一種形而上的方式把現實的現象及其本質劃分爲兩個獨立的觀念。這樣，他們就肯定了現實的本質和理性之間基本上的不可統一性，因而認爲這一種非理性的、不可知的、和人所不能接近的因素，就是規定本質的因素。對於他們，存在就是一種虛幻和苦惱的特點，因而他們不是去發揚人類生活和行動的力量，而是向人們散佈悲哀和虛無的感情，去挫抑和減低人類在生活 and 行動中的力量。

（秦似譯）

共產主義、思想和藝術

L. 加薩諾瓦

在法共第十一屆全代大會上的報告

加薩諾瓦 (Laurent Cassanova) 在法共十一屆全代大會上，對於法國的藝術思想鬥爭，作了一個分析的報告。他首先引用了多列士的報告中所提及的話作開端：『反動派的進攻常常是伴隨着一個猛烈的思想意識上的攻勢。反動思想家，着重在「人」和「人道主義」一點上，企圖把「馬克思主義要使人類變成盲目的機械力量下一種被動的玩物」這種陳舊謬言加以粉飾。』這種反動派的慣技之一，就是「勸告一些智識分子離開人民的實踐經驗以及從這種經驗所獲得的教訓。」但是人民大眾，却早已答覆了一個問題，即是：『最能適應於我們這時代的一種人，乃是在解放和爭取生活改善的鬥爭中鍛鍊出來的。』

加薩諾瓦繼續解釋多列士同志所說的『樂觀主義文學的鼓動性』以後，他說：

「真理是：當羣衆前進中，文化的本質上的價值是在羣衆的鬥爭中取得其泉源。舉例說，在過去，我們常常吟味列寧的一句名言——「每一個廚子都應該知道怎樣管理國家。」而現在，通過站在羣衆先鋒隊崗位上的戰鬥，我們才開始理解底列寧思想的物質基礎。當煤礦工人答覆我們黨書記的號召，不顧工具的粗劣和別人的嘲諷而走進礦坑去，心裏想着「我要額外多掘兩車的煤」的時候，我們說，這個礦工對於國家的意義，是比一些巧妙的老政治家懂得更多的。」

「在相對穩定的時候，思想家和藝術家可以自信抽象的研究與個人的實驗或技術的發明，是使文化豐富的主要手段。但是當人民前進的時候，就不能再犯這個錯誤了。」

「當人民前進的時候，文化價值的泉源和發展這些泉源的原動力是在一種能被羣衆直接感覺的狀態中取得一致的。」

「我們從列寧那裏知道，羣衆的渴望是作爲我們革命理論不斷豐富的基礎，我們懂得這個觀念。這些在社會現實中有它們的基礎，可以從社會關係來說明它們的觀念，又反過來對客觀現實和由這種觀念而發生的運動發生作用，使社會的形勢改變，加速或者減緩社會行進的節奏，」

「因此，群衆在他們的日常鬥爭中，就有權向那些站在他們一旁共同鬥爭或追隨在他們後面同情鬥爭的藝術家思想家發問：「拿着我們已提供了的新的材料，你們打算做出些什麼來呢？這就要看你們對於我們所推進了的新觀念，是否能夠繼續貫徹下去。」」

加薩諾瓦接着說明智識分子在革命鬥爭中的任務，主要乃是在堅持思想鬥爭這一翼。他批評法國

一些革命智識分子離開這種任務的傾向，放棄其文化崗位上的工作。「這種加諸自己的損害，是他們自願的。那絕不是黨的錯過，雖然在態度上他們會給人以這樣的印象。但這是一種損害，却是真的。在這裏，毫無疑問，我們必須看見這種可鄙的教條主義有一個深遠的原因，這些知識分子沾染了這種教條主義，是對於知識分子的動搖性底一種反撥，而他們也常常根據這作爲理由去對付別的知識分子的遲疑和頑強偏見。他們因此給人的印象就是，拿教條的精神代替了原則的精神，拿無謂的論爭代替了調查研究的方法。而在思想問題本身的鬥爭中，却是常常找不到他們了。」

「這樣，他們就把他們原來可以獨力支持的一條戰線荒廢下來了，他們就把他們原來可以單獨給予工人階級的武器繳除了。事實上，他們已經離開了他們的社會作用。」

他指出智識分子應該重視他文化的崗位是一件事，但是文化的泉源是屬於人民的鬥爭。必須了解這個關係。有些智識分子在一點混淆不清，「因此陷入了走不通的窮途。文化價值的泉源，這是不再屬於他們的了；雖然把這些文化價值繼續推進的努力，大部份還必須直接依靠在他們的身上；可是他們不能把這兩件事分別清楚，而是混爲一談。」

「他們認爲備有美學上的情緒是唯一可以鼓舞刺激藝術家創作力的東西，因而把這種美學的情緒當作量度一切事物的標準，理論上的討論當然也服從於它。他們把這種討論放在這樣一個基礎上，羣衆立刻就發覺自己是被排除在門外了。一個五金工人當然會感到很難接受他們的指導，而且很難懂。當有人向他們指出這一問題的時候，他們怎樣答覆呢？很奇怪的，他們說：「我們不應該迎合反

動派的胃口，難道應該迎合人民的無知嗎？」其實，並沒有人要求他們去迎合，他們不過在找尋藉口，替自己辯護而已。

「羣衆對一件藝術品了解與否，要依靠很多的因素，這是很明顯的。其中的一個因素，就是應該努力去使羣衆理解。但如果不是藝術家的才能與羣衆的才能被同樣的事物所感動，不是具有這樣一種共同基礎的話，則使羣衆理解的努力，就會是落空的。

「所謂美學，是內容到形式的一種關係的表示。如果藝術家既無所云亦無所爲（有些藝術家是把「無爲」當作一種信條的），爲什麼反而責備人民對於他們這些僅僅作爲一個社會制度底罪惡的證明的藝術品不肯留戀呢？羣衆不單純是注意到這個制度的沒落，而且是要使它轉變——這是最重要的事情。對於已經存在的那種一般能感受的形式，固是值得討論的；但羣衆當前的感受力却是另一件事。而這是唯一的決定性因素；每一個藝術家，都應該從這裏出發。

「我們認爲，這些就是藝術家應該記住的原則，因爲把這些原則當作出發點，表現上的自由纔可能，而且必須這樣的去實踐它。真的，在這些限度之外，自由就有成爲惡劣的欺騙或甚至政治錯誤的危險。在這一意義上，我們必須理解多列士提醒共產黨不能對美學取漠然態度底話。

「但是，我們誠實的知識分子爲什麼竟會把自己禁錮在這樣一種固執的理論裏面呢？主要的原因是，他們把創作活動和政治活動奇妙地劃分了開來。他們說：「我是一個科學家，詩人或畫家，然後才是一個公民。科學家就是科學家，畫家就是畫家，但作爲一個公民，我是共產主義者。」這樣一種

推論的弱點在於：我們這時代的要求不容許他們作上述那麼容易的劃分；誠摯的知識分子，如果不是企圖去調和他們所感到的矛盾，而能去學習工人一樣把公私安放在社會鬥爭同一平面上，則他們是會服務得更有成績的。我們知道這對於一個詩人或藝術家是一件較困難的事情；但如果他們自己不這樣做，他們的政治敵人也會來強迫他們這樣做，他們的政敵會逼迫他們把藝術去服從反動政治唯一的利益。

這就是說把創作活動和政治活動分離開來，會形成一種危險的傾向。加薩諾瓦接着又論及創作自由的問題。

「曾經有人提出過，藝術和政治之間是有一個基本矛盾的。據說：『真的藝術，應該站在時代的前頭。它不能被日常鬥爭上的需要所驅使，也不應該在這些需要的壓力下去和羣衆那種艱難的進步發生關連。藝術必須走自己的路，必須走向羣衆暫時還不能到達的懸崖。』不錯，曾經有過這樣的事實，精神巨匠往前面看得那麼遠，雖然是希望跟着他們走的別人，也只能很艱難才察覺他們的理想。但是，對於時代的前瞻，有誰會比共產黨人知道得更清楚呢？因為站在羣衆的先鋒隊崗位上戰鬥，乃是我們的綱領，而我們也不準備犧牲未來文化的任何價值。我們絕不譴責任何人往遠處看，或者讓未來決定他的價值。有一種藝術，是在逐日累月的現實甚至昨天的現實中絕望掙扎的，那是反動派的藝術。有一種政治形式，由於它基於堅定一致的理論，因而是站在時代的前面的，那是共產主義的政治。現社會有反動藝術，猶之乎有反動政治一樣，兩者之間是有關連的，因為都是應用着資產階級經

驗主義的規條。但也有一種進步的藝術，正如有進步的政治一樣。這兩者也是關連着的，因為都是從歷史發展的需要相適應的一個基本原則出發的。這種藝術是什麼？我們認為它應該具有下述的原則。這些簡單原則，也正是保證藝術家的真正自由的。我們的意思是指創作上的可能性和表現上的自由。這就是第一、應有協助人民自覺並達成人民自己所預定的目標底願望——跟人民一同作實踐上的努力；第二、忠誠於探討適應我們的時代和我們的國家底文化價值；最後，對人民要有個人的責任感。

（秦似譯）

現代主義及其克服

藏原惟人

現代主義這個名詞，現在似乎可以作種種的解釋。有人把文藝復興以來，流貫于資產階級文化的現代精神稱做現代主義，這是不對的。現代精神和現代主義應該有區別。現代有它的勃興、發展、滅落的歷史。現代主義是現代資本主義末期，特別是在其帝國主義的時代出現于資產階級文化中的一種頹廢的潮流。

資產階級文化的頹廢以種種形態表現出來，在資產階級普及到大眾間的庸俗、煽情的文化中，也在那些為特選的人們，尤其是為知識分子的高級文化中。

現代主義在今天成為問題，主要是在為知識分子的文化中，這在表面是和為大眾的資產階級文化對立的，但實際却密切聯系着，互相影響，互相幫助而加強資產階級文化的頹廢，妨礙以勞動大眾為

基礎的健全民主主義文化的發達，是服務于反動的資產階級的。

最近，在日本，在世界，都提出了現代主義的問題，以此為中心而展開了種種的討論，這是戰後明白表現的帝國主義與民主主義的對立，以這個對立為背景，在帝國主義資產階級文化與人民民主主義文化的對立中，現代主義的思想藝術是屬於哪一個意識形態的陣營？它在兩個社會的文化體系的鬥爭中，是担任着怎樣的角兒？這就成為問題了。

蘇聯在戰後，很快指出西歐資產階級文化的在國內的影響，而進行澈底的批判，這是由于在資本主義帝國主義和社會主義民主主義未來的決戰中，重新檢討自己的意識形態陣營而加以強化的必要而來的。資本主義各國的現代主義問題，也必須從這個觀點去處理。離開這種歷史政治的課題，抽象討論現代主義的進步或反動，其中有那些是進步，那些是反動，那是不能闡明問題的本質的。現代主義問題，有首先作為歷史的政治的問題而提出的必要。

二

所謂現代主義的傾向，是前世紀七十年代，在以法國為中心的歐洲發生的。當然，這以前，在思想藝術中也並非沒有與這同樣的傾向，但它的成為有力的，在某一國中成為支配的世界藝術的潮流，則是在七十年代以後的事。這一點，一般表現着資產階級文化在這時期明白地走進了它的頹廢期，同

時也必須考慮到一八七一年的巴黎公社。

最初站在反封建貴族的人民革命民主主義運動前鋒的資產階級，自從以一八四八年的革命，工人階級成爲獨立革命力量登場以來，就結束了他的革命任務，全體地轉化爲反動階級了。這不能不反映到資產階級文化的全體上。哲學上初期資產階級哲學的唯物論傾向，一方面逐漸庸俗化起來，同時在另一方面種種觀念的傾向濃厚起來。在藝術上，客觀地從發展上去描寫社會生活的初期資產階級的現實主義，反映民主主義資產階級革命意志的進步的浪漫主義，改變爲僅僅是攝影式地表現日常生活外表的自然主義與反映主觀的，逃避氣氛的頹廢的浪漫主義。

資產階級的這種傾向，在前世紀中葉還未成爲統治的力量，加強這傾向的重要轉變期，是一八七一年巴黎公社的革命鬥爭。巴黎公社因內的與外的原因而終告失敗，但驚駭于工人階級這一革命行動的資產階級，却從此明顯地走向意識化的反動階級的方向去了。一向期望資本主義的順利的民主主義發展的中小資產階級，由于資本集中和工人階級的活躍而到來自己社會地位的動搖和不安，對社會的進步感到了幻滅，失掉與勞動人民大眾社會聯系性的意識，便很快地脫退了革命民主主義的陣營。這主要反映在小資產階級出身知識分子的氣氛上加強了它的反人民，反社會，非政治的逃避傾向。這也就造成了現代主義發生的土壤，但作爲它的先驅的，是前世紀末到今世紀初，以歐洲爲中心在世界藝術界成爲支配力量的文學上的象徵主義，美術音樂上的印象主義等等的潮流。

象徵主義在文學史上說，是作爲前時代現實主義的反動及由波特萊爾爲代表的十九世紀中葉頹廢

浪漫主義的發展，以一八七〇年代的法國爲中心而發生的，由伐爾侖，蘭鮑，馬辣爾美，梅德林克等詩人爲代表的文學潮流。絕端的個人主義，悲觀主義，唯美主義等等是象徵主義文學的思想內容。但這些內容作爲思想是缺乏明快的理論性的，只是作爲作者的主觀氣氛和體驗，表現在一種不固定的象徵的形式中罷了。完全不關心社會政治生活，以極端主觀的幻想的態度處理現實，把詩的內容意識方面從屬於形式的音樂的方面的傾向，否定藝術的認識和社會意義的藝術至上主義——這一切便是象徵主義文學的特徵，同時，在以後的現代主義文學中，這也是多少相同的主要特徵。

在美術領域中，和這同時進行的，是開始了印象主義的變質。印象主義的畫家們對他們的時代的社會政治生活不發生什麼興趣，但他們並不是一開頭就不關心現實，他們所關心的現實，範圍極爲狹小，他們的寫實跟自然主義的寫實一樣表面，但在其限定的範圍中，如初期的馬茵，摩納，林迦，雷憐等畫家，都從外光中採取現實的運動和變化，使其活生生再現於畫面上，因此使繪畫從學院派的固定性與室內畫的陰暗色彩中解放出來，引進了新鮮的空氣。但接近十九世紀的終末，印象主義者對現實已失去活潑的關心，光，成爲畫中的主人公、客觀的現實的事象，成爲傳達光之變化的手段，素材的現實不但失去了它的社會內容，也失去了它的立體性，於是繪畫完全變成了裝飾。

印象主義的傾向也表現在音樂上，後期浪漫主義代表者華格納，李斯德的作品中，已經顯示了這種特徵的音樂上的印象主義，到前世紀末，杜皮西，賴伐爾和其他音樂者的作品中，又表現了它的發展：沒有思想的社會的內容，缺乏意志要素，靜的觀照主義，唯美的形式主義等等便是它的特徵。這

是跟象徵主義文學和末期印象主義繪畫在同一土壤產生的。象徵派詩人主張詩的音樂化，而印象派音樂家則高唱音樂的詩化，這是很有興味的。印象主義的音樂，成爲本世紀音樂文化頹廢的開端。

這種藝術的現代主義，也影響了一部分對一八七〇年代人民民主主義革命感到幻滅的俄國知識份子，在前世紀末本世紀初的俄國藝術界中，成爲一種有力的潮流。他們主張和俄國革命民主主義運動及其藝術反映的現實主義傳統分離，與西歐一樣豎起個人主義，享樂主義，神秘主義，藝術至上主義等等的旗子。但在俄國這時代同時也是革命馬克思主義成長的時代，這使現代主義不能成爲支配的力量，而經過一九〇五，一九一七年的革命使立足于革命，民主主義上的社會主義現實主義得到了勝利。

三

這樣發生的藝術上的現代主義，到本世紀而愈加流行，以歐洲爲中心的世界文壇，畫壇，劇壇，樂壇上漸漸成爲支配的潮流，從新浪漫主義，野獸主義，立體主義，未來主義，表現主義等等，直到最近的超現實主義，存在主義等等。這種種主義之間固然各有不同的特徵，並不完全一樣，有時也表示爲完全相反的主義，但稍加注意便知道這兒流貫着一種可以通稱爲現代主義的東西。在這兒，我打算以戰後世界文壇上的現代主義爲中心，考察一下成爲它的基礎的思想和方法。

在現代主義藝術根底中最重要的一點思想，便是個人主義的思想。個人主義並不是現代開始的思想，而是從古以來就存在了，特別是到了現代，它作為資產階級反對束縛個人自由的封建支配階級及其制度宗教等等的鬥爭武器，是資產階級的中心思想，在其初期擔當了歷史的進步任務，這是大家都知道的。這時期的資產階級的個人主義，雖對社會主張個人的優越，但作為保障個人幸福的社會意義是不可否定的。但從十九世紀中葉以來，已發生了一種思想：以自我為唯一的實在，以社會為虛構的概念，而反對加于個人的一切社會限制，於是個人主義就從非社會的變成反社會的。現代主義者的個人主義，便是屬於這個譜系的。

我們馬克思主義者，認為「人是社會關係的總和」，離開了社會的人是不能想像的。但照目前流行的法國的存在主義作家薩特的說法，首先每個孤立的人是「存在」的，人的本質，是那些孤立的人，不經由社會的關係而獨力完成自己的責任。他說「人是自己造成的」，人是自由的，人可以而且必須自由選擇自己進行的方向，但對於這人的自由的獲得，應該由各人自己來負責。

薩特強調自己的個人責任，這一看好像是道德的，但他無論在社會或在個人中，都不承認這自由選擇的客觀基準。人只要在選擇與行動時，忠實于自己就好了。只要忠實于自己，也不妨今天反法西斯，明天為法西斯。為了擁護自己的自由，為了給自己情婦墮胎而偷竊，也可以被肯定的。這是完全無視支配人的生活的客觀法則和普遍道德，否定社會義務與社會責任，結果是承認了反社會的個人任性。

個人主義又表現于藝術家的個性問題中，爲了藝術的創造，不用說獨自的個性是必要的，但在這一點上，從藝術至上主義的立場來看：藝術家的個性是絕對化的，他們主張藝術家必須不受一切社會的政治的限制。藝術家不是爲社會爲人民創作，他是爲自己內心追不得已的藝術意欲而創作的；因此，他的作品是否爲人民所理解，對社會發生怎樣的影響，他可以不管。人民不能理解藝術作品，是人民的無知，是人民還沒有到達藝術家的高度，這不是藝術家的責任。藝術家爲了高級的藝術創造，不能顧慮人民，他必須從社會習慣，道德規律中解放出來……等等。

藝術作品愈缺乏社會性，也愈成爲獨自的，也就愈有價值。這種獨自性的追求，是與資產階級作家在資本主義社會中所處的地位有關係的。資本主義社會中藝術作品是商品，因此把它出賣必須使它與衆不同。獨自性成爲商標，也就成爲自己目的。凡是不站在健全的普遍性上的獨自性，沒有普遍性的獨自性，病態的異狀性，便成爲受尊重的東西。個人的特異性被絕對化，則把天才與狂人同視，變態的犯罪者的作品，被推賞爲天才的藝術。資產階級的藝術爲追求獨自性而漸漸離開人民的生活，離開健全的理性。本世紀旋興旋滅的藝術上的種種「主義」，都是從這兒發生的。

四

這種與個人主義相關聯，貫穿于最近現代主義藝術的許多要素中，是有反人本主義（反人道主

義)的要素的。固然，一切有現代主義傾向的藝術家是不會標榜反人本主義的，而且相反，大多數人都給人以人本主義的印象。曾經在作品中嘲笑過人本主義的薩特，到了戰後，寫過一本小冊子：『存在主義即人本主義』。但個人主義與人本主義根本上是不衝突的，近代人本主義雖表現為反封建的個人解放思想的結合，但同時它也以社會人的聯系性的思想為基礎，當然這社會人的範圍，開始是被限定于特定階級的。但近世的人本主義的範圍已經擴大發展了，現代的人本主義是不能沒有廣大人民聯系性的意識的。拒絕與人民結合，主張追求個人主義自我利益的現代主義者，顯然不會成為這種人本主義者的。

現代主義者，尤其是存在主義者的反人本主義。表現為對自私的動物的一面的強調。他們以為恐怖、懼怯、憎惡、卑劣、自私等等，不但植根于人的本性之中，而且就是人性的本身。他們在一切人的行為中，甚至在英雄的自我犧牲的行為中，也只看到這否定的一面。當然，人到現代為止是有這種反社會的自私的一面的，資本主義助長了人的這一面，而且經過戰爭表白得更為明顯，這都不能否認，但同時，即使在現代的人們中間，也仍有其他肯定的社會的一面，尤其在勞苦大眾中，正發展着代表這一面的新的道德，是很明白的事實。但存在主義者是不想看這種事實的，他們主張人的自私並非由社會歷史所形成，而是人的永遠的屬性；在這兒，表現了他們的不可救藥的悲觀主義。厭世主義。

存在主義者以為人生是愚劣的；是無意義的；人值不得過更好的生活；社會的將來不會有什麼光

明；他們嘲笑那種爲更好的生活，爲新的社會而鬥爭的樂觀主義。人的本性既然是不完全的，最劣的，人生既然是無意義的，則資本主義社會的罪惡，就不是資本主義社會特有的罪惡，而是一切社會所共有的。人既然是這樣的東西，創造新的合理的社會就是不可能的，即使有了這樣的社會，又有什麼用處呢？倒不如英勇地站起來擔當現代社會的痛苦，在這上面建立起自我的自由。

他們把自己描寫成自覺的爲人類的愚劣而痛苦着的受難者。他們喜歡用不安、孤獨、絕望等等字眼。而實際他們只是把資本主義社會的矛盾作現實的解決，逃避建設新的更好的世界的進步的革命的實踐，企圖把自己的自私立場合理起來的個人主義者罷了。對於這種個人主義者，高爾基曾經說過這樣的話：

「個人主義者顯然認自己是背負這世界的罪惡，爲全人類的罪惡而受難，『我是多麼痛苦呀……』」他恐駭地這樣對我們說。但目的是在乞討同情，憐憫和布施，是寺廟里發明的爛調無聊的有害的玩意兒。這是一種必須治好的毛病。因爲這毛病，是把對痛苦的憎惡拋到腦後了。而這憎惡却是對人類一切痛苦根源鬥爭的發條。」

五

現代主義的藝術方法依各別的流派而互異，但其共同的一點是它的反現實主義。

例如繪畫，最初帶有寫實傾向的印象主義，如上所述，到了後來就把現實的具體的多样性解消于光的中間，離開了客觀再現的現實主義，明顯地成爲主觀幻想的東西。雷憐在晚年時說：「自然之中，決無貧乏，在陽光底下破敗的茅屋可以看作和童話中的宮殿一樣，偉大的皇帝和最破爛的乞丐也不能區別。」這句話尖銳地表現了對具體對象的無關心，主觀主義的唯美主義。

印象主義以後的畫家，特別是塞尚，是反對印象主義企圖在繪畫中取回現實的形態性和主體性的，但塞尚仍舊不注意現實的自然的和社會的內容，因爲他抽象的追求形態性和主體性，也沒有面對真正的現實主義，而落進與印象主義不同的觀念的主觀主義中，在這點上，也可說是給後來的立體主義和其他抽象的形式主義繪畫作了準備。依照這條路線，畢加索和其他的立體主義者，把對象分解于幾何的立體、面、線之中，企圖由其合理的結合以再現現實，但實際上這「合理的」結合却變成作者主觀錯亂的產物，愈加遠離客觀的現實，一方面發展爲完全脫離現實的抽象主義繪畫，另一方面發展到自稱以表現潛在意識的主觀性爲目的的超現實主義繪畫。

觀念的主觀主義傾向也表現在文學上，最近在歐洲文學中頗有地位的喬意斯，勃魯斯德，紀德，薩特等等的絕端的心理主義，潛在意識的強調，獨白的過剩，色情主義，哲學的抽象性，非合理主義的傾向，形式主義的探求等等，正表現了現代資產階級作家對現實的社會的問題失去了新鮮的興味，加強了向主觀世界逃避的傾向。

藝術上的現實主義是與以歷史的先進階級爲中心的時代的廣大的社會層相結合，反映其進步的傾

而發展起來的。相反地，某一階級終結了它的歷史的進步的任務而成爲反動階級的時候，在這階級的藝術中現實主義的傾向就消失了，反現實主義的傾向便得了勝利。現實主義的藝術是通過現象的客觀忠實描寫，表現現實的本質及其發展規律而成立的。因此，只有能够看到現實本質和規律的階級，才能產生真正的寫實藝術。現代資產階級看不見現實的本質和發展規律，而且也不想看見，因爲現實發展本身與資產階級是敵對的，看見這個就等于看見自己的滅亡。

因這緣故，資產階級的思想家和藝術家便企圖否認客觀本質和規律本身。例如存在主義者說：「存在是先行于本質的」。現在流行于英美的一切意識論者，就以爲只有「感覺的經驗」是實在的，概念，本質，法則等等都是空洞的言辭，這是不認識現象與現象間的內在聯系性，以否認客觀世界的因果法則來反對預言資本主義社會滅亡的馬克思主義，企圖證明現存秩序的不滅。

這種思想方向必然會產生庸俗的經驗主義和觀念的主觀主義，在藝術上就表現爲反現實主義的傾向。現代資產階級藝術的反現實主義，是從對那些爲資本主義的廢止與社會主義的建設而鬥爭的人民大眾的民主主義運動的反感，恐懼而來的。資產階級藝術家因懷抱這反感與恐懼，一方面趨向于現象之皮面的非本質的表現，另一方面是遊離現實，想跨到自己孤立的「主觀世界裏去，這兩種傾向結合在現代主義藝術中。

六

藝術上的現代主義，起初是以小資產階級對大資本，尤其是對帝國主義支配的反抗為土壤而發生的，在這點上它對支配的資產階級文化取反對派的立場。對滿足的資產階級藝術，對它的固定性和庸俗性是有破壞意義的，但同時這班知識分子害怕以工人階級中心的勞苦大眾的登場，因為不願將自己的鬥爭和廣大人民鬥爭相結合，又沒有力量，沒有手段在現實世界進行鬥爭，使他們對大資本的反抗，不得不成為觀念的消極的東西。現代主義的藝術反映了這類知識分子的這種氣氛，開頭發生時是逃避的，非社會的東西，在發展的社會生活中沒有根抵，不能從那兒吸收活的營養，所以必然地變成社會的畸形的東西，使其本身成為資產階級文化頹廢的重要因素。

但當現實社會中帝國主義與民主主義，資本主義與社會主義間的對立益趨激化的時候，現代主義者已守不住他的象牙之塔，留在他那原來的高蹈的藝術至上主義和形式主義的小圈子裡，尤其是以工人階級為中心的人民大眾民主主義運動的興起，出現了公然與這運動結合的思想與藝術，這就影響了一部分的知識分子，在現代主義者之間也發生了分化。一部分現代主義者清算了自己的現代主義傾向，明白地走向革命民主主義方向，另外一部分則相反的，在法西斯統治時代已經公然合作，或採取妥協態度，在戰後也有不少公然走向反動，反人民陣營去的。

但在目前，並非所有的現代主義者都有了明確的政治立場。他們中有許多人依然保持中間立場，企圖超然于一切政治與政黨。有人盡力表示自己已是民主主義與人本主義的友人，甚至也部分的「承認」馬克思主義。他們無法否定預言資本主義滅亡的馬克思主義的正確理論，和現實中人民大眾革命運動的事實，同時又不能拋棄他的個人主義，責備馬克思主義是無視個人自由的「片面性」的「狹隘性」的「非人性」的理論，要求加以修正，在哲學及藝術理論中，把自己認為人性問題的專家。

于是現代主義雖一面保持其非政治的高蹈的形式，而本質上則漸漸成為政治的思想的東西，他的攻擊對象，也從對帝國主義與法西斯，轉向民主主義與社會主義，而逐漸成為反動力量。在這兩點上，最典型的表現便是薩特的存在主義的思想與藝術。

薩特決不全面否定共產主義與共產主義者，這是因為在歐洲，尤其是在法國從法西斯手中解放祖國，作了最英勇的鬥爭的，是共產主義者，這是無法加以否認的，相反地，他承認共產主義的優點。他的小說描寫共產主義者是正直、聰明而大胆的人，他一跑進屋子，一切東西的輪廓便清楚明白，他一離開，一切就失去了清晰的輪廓。但他不懂藝術和哲學，他的身體發出一種動物的氣味，他冷酷而不近人情，他沒有人的幅度。——這種共產主義者「造形」，是什麼意義，還不是很明白麼？

同樣的話也可以說到薩特的無神論。薩特不承認神的存在，但我們以為他的無神論是針對宗教，那就錯誤了。無神論不一定跟宗教對立，佛教在理論上就是無神論，但仍不妨礙佛教的成為宗教。相

反地、薩特的無神論是針對馬克思的唯物論的。在與唯物論的鬥爭中把上帝搬出來，這對於經過兩次帝國主義大戰，對上帝早感幻滅的大眾和知識分子，已不能發生作用了，于是新無神論代替既成宗教出現，薩特無神論的目的，便是反對馬克思主義唯物論的「決定論」，建立絕對的「個人自由」。

現在天主教方面有人批評薩特的無神論，他們不把薩特當做自己不可和解的敵人，却把他當做反馬克思主義的友軍而加以批評。上面已說過薩特的自由無論在社會在個人中都沒有客觀根據，因此薩特不得不把他那自由的個人主體本身，提高到神的地位。天主教徒便對這一點予以批評，他們以為這個人自由如不結合至高的存在，將主體中的神和客觀實在的神結合起來，是不能奠立基礎的。同時他們贊許他與馬克思主義唯物論及無神論的鬥爭。有一位天主教徒說：「薩特會將青年的頭腦從無神論的暗霧中解放出來，正如柏格森把他們從唯物論威力中解放出來一樣。」這正坦白地說明了薩特無神論的本質所在。

七

以上我粗淺地概觀了藝術上現代主義的成立，及它在現代的若干特徵。

現代主義者不承認自己的思想藝術為反動，他們還以為自己是革命家，但他們的革命性常常是主觀的，觀念的，遊離社會生活的現實，反映的不是它的真正革命進步的一面，而是保守頹廢的一面。

在藝術上常常止于無內容的新形式的狂熱的追求，或神秘主義的自我追求。因此不管它主觀的要求是什麼，在社會價值上是沒有進步意義的，尤其把人們的眼光移開現實革命，常常甚至担任了保守反動的角色。

如上所述，現代主義藝術並非作為帝國主義資產階級本身的藝術，而是作為與之對立的小資產階級知識分子的藝術而發生發展的。因此資產階級對現代主義藝術多少帶點不信任的目光來看，但不久知道現代主義的「革命性」對資產階級毫無危險，這藝術就開始裝飾了資產階級的客廳，而且意外地發現它是非常適合資產階級的稱頌趣味的。不但印象主義及後期的繪畫，連今天印象主義和超現實主義的繪畫等等，也被歡迎為資產階級的沙龍藝術了。在音樂上、文學上及其他藝術上也產生了同樣的情形。於是現代主義藝術便從與大資產階級對立的小資產階級藝術，逐漸變成末期資產階級藝術本身的重要構成部分。

尤其到了最近，以蘇聯為中心的世界革命民主力量的壯大，以現實主義為基調的新的人民主義主義藝術開始繁榮，現代主義者已漸漸意識到自己和它的對立，在這形勢下，世界反動資產階級為了推進反民主反共產主義的鬥爭，當然要利用現代主義了。

固然，現代主義藝術在帝國主義資產階級還不當作積極工具來用的，因此，在積極再建資本主義的時候，他們是被除外的，納粹曾排斥藝術上的現代主義傾向為病的頹廢的，也就是這個原因。但納粹忽略了現代主義對革命文化的解體作用。沒有自己積極的文化藝術，沒有有效的思想意識武器來對

付革命力量及其藝術的戰後反動資產階級，便積極利用了現代主義。

現代主義藝術首先對人類社會的將來散佈悲觀主義的見解，使人們失掉以勞苦大眾為基礎的新的合理社會建設的信心；其次是宣傳個人主義，削弱人民大眾間，及人民大眾和知識分子間的社會聯系性的精神，否定藝術家社會的道德的責任；第三，通過它的反現實主義的作品，使人們的注意離開社會階級鬥爭的現實，而集注于觀念的，主體的問題，感覺的興味；第四，否定現實認識的客觀性，要求修正馬列主義，在進步的偽裝下模糊文化藝術中的黨派性，以此服務于現代帝國主義資產階級的利益。

要克服現代主義，只有闡明它的社會本質和社會作用，同時發展和普及與人民大眾結合，反映其對未來的希望的健全民主主義藝術，才有可能。這種藝術必須具有站在現實正確認識上的高度的思想性和社會性，在和反動勢力的鬥爭中，將人類進步的信心和勞動者的聯系性意識灌輸于大眾之間。一切反映前進階級思想和感情，與人民大眾相結合的藝術是不會頹廢的。藝術背棄人民，服務反動階級的時候，藝術就頹廢了。只有馬列主義思想所指導人民革命鬥爭，才能從頹廢中拯救現代藝術。

當然，現代主義不是全然相同，其中有種種傾向，而且現代主義所試圖的技巧的探求，也不能說全無意義，但作為全體的現代主義的性質，却是如上所述，和新民主主義藝術之間不能有原則的妥協。所謂對現代主義的部分的技巧攝取的問題，那也只有否定它的原則之後才可能成立。現代主義者只有清算自己的思想藝術立場，在思想上掌握馬列主義，在藝術上取得現實主義方法，才可能成

爲真正的人民藝術家。事實上正有不少藝術家，在這樣地走到人民方面來了。

現代主義對現代思想藝術的影響是如此強烈，甚至採取進步立場，在政治理論上大致承認共產主義的正確的人們，也受到它的影響。對於這種人，我們必須告訴他們：現代主義的本質和它在現代的社會任務；現代主義是完全不能與馬列主義並容的思想意識；創造的馬克思主義雖不是固定的教條，而是跟時代共同發展的，但它的原則，決不需要作現代主義的修改；只有根據馬克思、恩格斯所奠定的基礎，由列寧、史大林加以發展的理論與實踐的方向上，才能期待不僅是現實的社會發展，也能期待藝術的發展。闡明這一切而植定了信心，把他們隔離開現代主義的影響。這一點，我們應該學習過去列寧對馬赫主義和波格達諾夫所做的鬥爭。

但我們當然不是把一切受現代主義影響的人，都宣佈爲反動派，當作敵人來和他鬥爭。我們必須區別那些意識地爲反動派服務的現代主義者，和只是受它影響的人們。對於後者，我們要在各別的問題上和他們合作，將他們吸收到我們的運動中來，使他們與廣大人民民主主義鬥爭相結合，幫助他們成爲真正的人民的民主主義文化的建設者。這樣，才能克服現代主義。

現代主義的思想藝術，在各國各有多少的特殊性，日本現代主義的特殊性自必更成爲問題，在這兒不作具體的接觸。但我們不要忘記，這種特殊性依然只是世界現代主義特殊的一部分。對日本現代主義思想藝術，也只有站在普遍性上才能加以特殊的處理。

展開對反動文化的鬥爭

A 法捷耶夫

——在世界知識分子保衛和平大會上報告摘要——

美國擴張主義者們企圖使自己成爲世界各民族的憲兵，這樣的事情還值得我們驚異麼！

美國的報紙正在以一種不顧廉恥的特種坦白的態度來談論這件事。『美國新聞』(United States News)在一篇題名爲『担当世界警察角色的美國』的論文裏，就公開聲明說：『環境迫使美國要對世界上最關重要的一些地區負起警察監督的責任……這一充當警察的新角色，要求有一種强有力的活動，這樣的事情，在過去美國是不大理會的』。這篇文章裏特別指明美國有能力來對世界負起警察監督的責任，『不需要另一強國的幫忙』。

一個硬要來担当世界憲兵的國家，它必須在本國內建立一個可以掃除一切障礙的政治制度。早在第二次世界大戰的期間內，美國的反動雜誌『讀者文摘』(Reader's Digest)的經理之一，德懷特先生(Dwight D. Watt)就會經高聲呼籲過：『美國需要法西斯主義，好把那些激進派，連同他們的制度和哲

學一起制服，絕不許他們再把頭抬起來」。

因此美國的獨佔資本家和他們的聯盟者——英、法、意各帝國主義者及其大小嘍囉們——底目的，就在於要給全人類套上手銬，要把我們的整個地球變成一座龐大的警察局，把它治下的民衆變成獨佔資本的無聲的奴隸。

美國憲兵的軍火庫裏擁有不少的軍械和各種裝備，憑藉這些武器，他們期望能夠貫徹他們的計劃。我們曾經見過在「經濟援助」掩護之下進行着奴役歐洲國家的計劃，像派赴希臘的遠征軍所謂軍事代表團，併吞別人的戰略地區作爲自己的軍事基地，製訂反共法案，分裂職工會的組織，還有席爾比 (Trabelsy) 和莫許 (Miles Moch) 之類的內政部長底機關槍，工黨領袖們的偏狹固執的演說，毀謗性的反蘇宣傳戰，對工人階級領導者的卑污的暗殺行爲。

企圖毀滅前進的文化

在反動派陣營內反對進步思想的鬥爭佔着特別重要的位置。

首先，在國際舞台上出現的是直接的使用暴力。科學、文學、藝術上的進步代表者均遭受到迫害。居里夫人當她一接近自由神的巨像時，她便被美國警察逮捕了，美國的前進作家如法斯特、霍華德、特倫波等，都已經受到監禁的處分。

美國無線電廣播公司進步的播音員，好萊塢電影公司進步的編劇人，和出版公司裏的進步作家早

已經被「清除」了。

因爲受到威迫利誘的緣故，科學思想和技術，已經被迫俯首貼耳爲製造原子武器而服務了。

「那些被我們叫做獨佔大資本的大本營裏的人們——一個迫得把他的真名響起來的美國著名人物這樣寫着——已經用他們的全力撲向我們身上來了，而美國的知識分子，在經過兩年的反動派肆無忌憚的宣傳之後——這樣的宣傳任何國家內都不曾有過的——正在受着「白色恐怖」的威脅。從現在起，假如自己表示出一種思想被人認爲「危險」的話，在美國要被判坐十年監禁，受一萬元的罰金，或者是失去美國的公民資格。一個作家如果發表違反美國政策的著作，將有被判坐十年監獄的危險，這樣非法的虐待，這種狂妄的企圖，想要用法律強制的把法西斯主義搬到美國來，不過是反動派因爲看見在我們國內的人民運動底力量在天天長了的一種答覆而已。」

這樣，希特勒的政策有了繼承者了，雖然不是在德國，但不見得危險性便會少些。那些美國資本家的部屬，跟着他們底主人的榜樣：譬如艾德禮，貝文和摩里遜的工黨政府，正在英國頒佈了反共的法律，完全和美國的一樣，而且也在進行着同樣的「清除」工作。

美帝國主義底意識形態的擴張

企圖用武力摧毀前進的文化底勾當，不禁令人回憶起了希特勒當日所使用的方法，這不過是危險的一面。和這平行地發展的是美國獨佔資本底意識形態的無止境的擴張。

美國底庸俗與淫穢的電影控制着英、法、意、瑞典等國家的電影院。美國影片在這些國家內佔全部放映影片的百分之六十五，他們毀滅了受美國經濟支配的歐洲國家底本國電影事業。

美國的出版物——庸俗的犯罪的冒險小說，和其他同樣價值的粗製濫造的書刊——，好似一股洶湧濁流，泛濫在歐洲的市場上。那些反動的劣貨，譬如「讀者文摘」、「生活」、「時代」，因為印行幾百萬冊，大量的廉價傾銷，迫使歐洲的讀者要看它們。這些刊物都是印成好幾種文字的，因此代替了許多歐洲國家內本國的刊物。在所謂「美國的呼聲」底名義之下，美國廣播公司的喧囂的廣告聲充塞了空氣，美國的擴張主義侵入了整個空間。

「那些領了執照的宗教團體，那些打着同樣印章的各種文學作品，戲劇，電影，充滿俚語的體育新聞，無窮無盡的小說，黃色歌曲——這一切都是從基督教思想開始，而以美國的叫囂式的狂歌結束——我們可以說，我們的一切都是來自美國的，不久的將來我們就要比美國人更美國化了。」這是一個瑞典記者的說話，這些說話都是客觀現實的正確反映。

從事新戰爭的宣傳

試問今天美國的文化傳播者，在所謂科學、藝術和文學的藉口之下，所強迫塞進人們底頭腦裏的，究竟是一些甚麼內容的貨色？

這首先是替美國獨佔資本統治世界作辯護，宣傳軍國主義和宣傳以反對蘇聯為主要目標的新的帝

國主義戰爭。

一種承繼法西斯思想家像浩斯何佛型的美國地理政治學在美國開起花來了。類似佐治·威勒 (George Waller) 的『著作』：『海外基地』，這一類的書，源源出版，而且大量銷行了。這一本『著作』揚言美國確有存歐洲的周圍，在大西洋沿岸，在地中海，在亞得里亞海，佔有軍事基地的必要，以便保衛非洲的邊境，近東和遠東的國家。

這一本書以一篇作者所發明的祈禱詞作爲結束，在這裏面，他答允給上帝在整個地球的面積上，實現美帝國主義的擴張計劃。

美國有許多製地圖的商人，把世界地圖製成美國化，在美國大量銷售。可恥的是在美國甚至有許多科學研究所和大學，也在進行新戰爭的宣傳。像耶魯大學的『學者』們在一本題名做『絕對的武器』的假科學論文集裏，竟公然要求對蘇聯進行原子戰爭。這些丟盡了學者的面子的人們，是和一個叫做大衛的英國牧師做着同樣的工作的。這一位牧師去年在倫敦出版了一本叫做『神學與原子世紀』的書，在這本書裏他歌頌原子彈的偉大，並且說原子彈的本身，比之原子彈的發明『更偉大』，因爲牠是象徵着『新的秩序』。這一位和平的牧師聲言原子彈已經摧毀了一個『人造的』烏托邦的希望，即是說一個更好的社會制度的希望。這些原子彈的宣傳家和『西歐聯盟』的說教者們，如馬爾洛之流，和美國的政治軍人及其兵營政治家們結合在一起，一齊把他們手上的兵器敲得震天價響，想要爲着華爾街統治世界的利益，而再燃起新戰爭的火燄。

獸性行爲的擁護

從事新戰爭的宣傳，是和強調種族主義及人種的區別雙管齊下的。這一來便把美國獨佔資本的所謂「意識形態」底殖民地性的和法西斯的本質，赤裸裸地暴露出來了。

反動派對於人民大眾爲要爭取一個更好的前途，而進行的羣衆鬥爭，懷着非常的恐懼。這就是爲甚麼他們的文學要勸人放棄社會活動，闡述種種反對社會的道理，企圖鬆懈人類堅強的意志。

美國的作家們：譬如戲劇家奧尼爾（O'Neill），淫穢小說作家米勒（Miller），變節作家多士·巴騷（Dor Pozor）都是賣身投靠的傢伙，替反動派作各色各樣文學上的幫兇。他們這種精神上的縱慾，是從薩特（Sartre）型的那類「新」哲學得到靈感的，他們試想使人類用四只腳來走路。這些作家們的無恥的污辱人類的行爲，是和他們的神秘主義，反對理性的兇暴鬥爭，對不合理性的頌揚，交配在一起的。英國沒落文人的首領，那位神秘主義者和唯美主義者愛利奧特（Eliot）他本是以同情法西斯著名的，用如下的方式表達了他的思想：「我們是一些不名譽的人，一些滿身塵垢的人」。

這些墮落的文人，要盡他們的可能來剝奪人類底合理的思想。他們執行了他們底主人夢想要把工人們變成機械人的一切命令。

但是，他們這種把人類扮成反對社會的生物，否認人類的活動是受理性的激勵而起，這究竟是甚

麼意思呢？這就是意味着人們要把禽獸來安置在人的位置上。現代資產階級的藝術與文學，實際上不過是擁護獸性行爲的東西。

一位法國「詩人」宣稱：「人類自己幻想他是文明的代表……但是他卻永遠是一個食人肉者。」像這類的宣言，原不過是從希特勒那兒剽竊來的譏調，希特勒不是要德國的青年都像「年青的野獸」一樣麼？

德國法西斯需要野獸。美國獨佔資本的主人，他們也同樣需要野獸來完成他們統治世界的計劃。反動的著作家們，電影劇本作者，哲學家，藝術家，都在準備替他們的主人服務。他們把一些酒精或嗎啡中毒者，變態性慾者，賣淫婦的保鏢，職業挑釁者，矮醜的壞蛋，間諜和強盜，都一起捧上大石的台座上來。這些獸性的人物塞滿了小說的篇幅，詩歌集，和電影片。他們都被當做「英雄」來表現，因此他們的榜樣是應該學習的。

倘若狼會使用打字機，豺會用墨水筆，他們將會寫出亨利、米勒、愛利奧特、馬爾洛和別的薩特之流同樣的作品。

犯罪，縱慾，和獸性本能的宣傳，是反動派企圖把民衆變成他們底柔順的工具，所必需的工
作。

這是十分值得注意的，我們知道美國絕不吝惜他們的資本來從事這樣的宣傳，但他們對於學校的教育經費却不願多花一個錢，尤其是對於一般的平民大學。祇須指出美國公立學校的教育經費底總數

目，祇估國家財政總收入的百分之一點五這一事實便够了。相反的，那些喪盡廉恥的作家，他們在反動派的報紙上寫文章，製造書籍和寫電影劇本，却得到他們底主人巨額金錢的支付。

反動派陣營的衰弱和頹廢

偉大的列寧曾說過美國的帝國主義者曾經掠奪了以百萬萬計的金元；在這些金元上面，人們都可以辨別得出牠底污穢的痕跡。同樣，當人們讀到現代反動派作家所寫的東西的時候，人們也可以很清楚的在他們底污穢的作品上，看出有金元的痕跡。

二十五年前，列寧曾經說過所謂美國的「現代民主政治」，不過是一切對於資產階級有利可圖的事物底說教而已，資產階級發覺最反動的思想，愚民政策，對剝削者的辯護等等，對它有利，於是便把這些東西來向人民說教。

那些特別使反動派的學者，著作家，藝術家底面具被揭穿了，是他們對於社會主義國家——蘇聯的獸性的憎恨。所有這些人們都雙倍地憎恨蘇聯。第一、因為他們都是他們的主人資本家們的走狗。第二、他們都一致對於蘇聯懷有無限的厭惡，那是因為社會主義國家創造了偉大的道德的和文化的價值，在那兒，科學，文學，藝術，都在為人民服務，因此能夠自由地發展和興旺起來。

反動派陣營裏的衰弱和頹廢透過帝國主義「文化」的代表們的寫作，圖畫，影片，音樂，好似反映在鏡子上面一般地清楚了。但是我們不能夠就停止在這說明上面；決不！

軍國主義，種族主義，淫穢，人類底獸性的神秘的宣傳，這是毒瓦斯，反動派用來反對進步的人類的毒素。

這就是爲甚麼我們所有代表真正的民主文化的先鋒，受到社會主義國家的榜樣的鼓舞，應該緊密的團結起來，積極地、有效地、無情地、和所有那些被斯大林斥爲人類的廢物的傢伙們展開鬥爭。

(梁桓譯)

論社會主義的現實主義

A·塔拉辛可夫

三十一年前，偉大的十月革命在人類歷史上開創了一個新時代。這些年的奮鬥，和創造的努力，使蘇聯文學有了極大的收穫。它產生了記錄新世界的誕生的史詩般的作品。

蘇聯文學一面忠實地反映着當前的現實，一面又滲透着對光輝的將來底認識。蘇聯文學的創造方法，即是社會主義的現實主義。

蘇聯文學反映蘇聯社會的特性，描繪那掙脫了往昔資產階級制度的鑛鑄，走上了幸福、自由、和康樂的大路的新人類底道德品質。

蘇聯文學裏面所描繪的，用A·特瓦爾多夫斯基 (Alexander Tvardovsky) 的話來說，就是那些『不是爲了光榮而是爲了人間的生活』而戰鬥的人民。它表現出蘇聯人——農民、工人、知識分子——怎樣成熟起來和發展起來，普通老百姓怎樣逐漸取得了城市裏和鄉村裏的權威地位，變成戰略家和軍事首長，科學家和發明家，哲學家 and 藝術家，自然的改革者和改造者。蘇聯人民的性格結晶在這過程裏，清除了舊社會的卑鄙和自私。

蘇聯文藝越來越發展的時候，它對蘇聯人民——那些把一切創造努力供獻給社會主義祖國的愛國者們——的描寫，就越來越生動和忠實。蘇聯作家們在描寫人民和事件的時候運用着一種新的藝術方法——即社會主義的現實主義底方法。

這個方法的基本原則，史太林曾經概略地指出，後來日丹諾夫在一九三四年的蘇聯作家協會上的演講裏面又加以發揮。高爾基也在這同一大會的演講裏和後來關於這個题目的許多論文裏，詳細說明這些原則。高爾基這一切說話真的要點就是：對於蘇聯文學，社會主義的現實主義是包羅萬象的並且是唯一可能的方法。

蘇聯文學是俄國作品的最優良的傳統的直接承繼者。但是，雖然社會主義的現實主義和過去的現實主義之間有着血緣關係，它們在許多方面還是有本質上的差別。後者受了某些缺點的損害，這些缺點是由作家們的階級地位所決定的眼界的狹窄而產生的。大家都知道這個事實：連他們裏面最好的也不能忠實表現廣大羣衆在歷史進程裏所扮演的角色。過去文學的典型的人物，絕大部分是些上層社會的代表。

而廣大羣衆——歷史的基本推進力量，却被放在陰影裏，僅僅是作為社會進程的背景而處理。誠然，過去的進步作家們，對於現實極其清醒的大藝術家們，也是不能不在他們的小說、詩歌、和戲劇裏描繪人民的代表的。例如普希金，就在他的『甲必丹之女』裏面描寫了偉大的農民領袖普格喬夫。托爾斯泰和屠格涅夫的許多作品裏面有俄國農民的形象；尼克拉索夫寫了許多關於被壓迫農民有力的

詩篇。可是，過去俄國的重要作家們雖然同情人民在沙皇治下所遭受的苦難，却不能確當地去理會和描寫羣衆在歷史進程所佔的真正的地位。

而且，大概說來，過去的文學所處理的主要是人們的家庭和親戚朋友，即使在把一個人放在他的社會關係裏表現的時候，作者的狹窄的眼界也往往使他對於人民和事件抱着歪曲的看法。甚至最傑出的作品，對於人類行爲的社會意義也給了一個錯誤的解釋。例如托爾斯泰在他的小說『戰爭與和平』裏面，把偉大的庫圖索夫表現成一個讓自己被事件的潮流推來推去的人，一個不能夠也不願意去影響戰爭的道路的軍事首長。關於庫圖索夫的這種理解，是和托爾斯泰的唯心論的世界觀，和他的歷史的宿命論緊緊相聯的。別的作家們描寫歷史人物，又易於走另一個極端，誇大個人在歷史締造工作上的影響。

勞動很少成爲過去文學的主題。然而除非把人們的勞動表現在它的連續的社會形態裏，任何社會史也不會是完全的或真實的。

這些缺點，阻礙作家們給他們那時代的社會關係一幅忠實的客觀的圖畫。

社會主義的現實主義底創作方法，使藝術描繪的範圍無限地擴大了。在許多的蘇聯作品裏，羣衆作爲主要的歷史推進力量而出現。例如富爾曼諾夫的『夏伯陽』、綏拉菲莫維支的『鐵流』、瑪耶可夫斯基的『很好！』、潘菲洛夫的『布羅斯基』，蕭洛霍夫的『被開墾的處女地』和『靜靜的頓河』，以及法捷耶夫的『毀滅』等等，都能使人看出社會主義的現實主義和古典作品的現實主義之間

的根本差異。

這些書裏的重要人物，都不是表現為脫離羣衆或者和羣衆對立的。作品的主人公是有爲人民的鬥爭的最充分的表現，他是他們的理想、情緒、和歷史要求的具現。

在蘇聯作家們的著作裏，男子們和婦女們的勞動和社會底活動是被正確地表現為歷史的決定力量的。

這種對於人和勞動的新的理解，豐富了各種各樣的文學。長篇小說、短篇小說、劇本、和詩歌，吸收了過去的文學所無力描寫的各種現象。卡達耶夫的『時間呀，前進！』，蕭洛霍夫的『被開墾的處女地』，潘諾娃的『克魯齊里哈』，和B·加林的關於頓巴士地方的許多風土故事，能够顯示蘇聯人民的創造性的勞動的社會意義和心理意義，正因為他們的描繪是以社會和個人關係的新的社會主義觀念爲根據的。

這使我們有權利說，從新的現實所誕生的蘇聯文學，是在人類的藝術發展上前進了一步。社會主義的現實主義，已經證實是一個比資產階級文學的『批判的現實主義』完整得更多的創作方法。

頹廢派曾經用主觀唯心論的精神解釋藝術的本質和目的。

社會主義的現實主義，吸收着過去的現實主義作家們的最好的成就，它所依據的是藝術家對於客觀現實的把握，而不是依據他對於他的環境的專斷的，主觀的反應。

偉大的俄國革命民主主義者們——伯林斯基、杜勃洛留波夫、尼克拉索夫、車爾尼雪夫斯基、薩爾蒂科夫、謝德林——相信文學應該給它本身立下為社會、為人民服務的崇高理想。蘇聯的文學是在使這些傳統永續不衰。蘇聯作家是和人民以及和由人民統治的蘇維埃國家的政策緊緊不可分的聯繫着。作家通過他的藝術，積極參加祖國的生活。蘇聯文學的全部歷史，顯示着作家們深深意識到他們對於人民和國家的責任。

這使得蘇聯文學能夠成爲一個重要的教育因素。蘇聯文學和那些屈辱和藐視「平凡的人」底資產階級文學不同，它教導蘇聯人民以高尚的德性，幫助肅清他們心靈上過去的殘餘，蘇聯人民的文學形象，反映了社會主義制度的優越於資本主義制度。

資本主義各國有許多反動作家自稱是「超政治」的，是「純」藝術、「獨立的」藝術、和抽象的「自由」等等的僕役。如今雖然是不值一笑了，但這個偽裝仍然被直接從事反動派的煽惑性宣傳的人所採用。

蘇聯作家們對於他們的作品受蘇維埃國家的政策所指導的事實並不諱言，因為這個國家是在實踐真正的社會主義民主政治的理想。他們知道，他們跟這政策的團結一致，決定文學的高度思想意識水準和道德水準，決定使它同人民緊密的結合。

社會主義的現實主義不容許對現實的任何曲解。蘇聯作家們和批評家們根據社會主義的現實主義

的綱領，在和頹廢派對於真理的曲解作戰，這種曲解破壞藝術，而最後要摧毀藝術的。

高爾基始終不倦地和形式主義與頹廢主義作戰。高爾基以社會主義的現實主義底理論作根據，所以能夠對形式主義和頹廢主義作殲滅性的批評。今天重讀高爾基的文學批評，我們可以看出它在精神上和在基本哲學前提上是怎樣和今天一切進步藝術家所從事的反頹廢的鬥爭密切聯繫着。高爾基的這些論文，是直指着那些想把藝術從生活、從現實分離開來的人們的可怕的武器。

作為頹廢主義和形式主義的死敵的高爾基，認為這些傾向是對於俄國古典文學的最優良傳統底罪大惡極的褻瀆。

熱愛生活的高爾基，歌頌人類與人類的力與美的高爾基，深惡痛嫉那些浸透在頹廢派作品裏的墮落的哲學和對於死亡與腐敗的讚美。對抗着他們被宗教信仰和哲學上的唯心論的一切錯誤觀念所培養起來的、對於失望和憂鬱、衰弱和腐爛的崇拜，高爾基提出他的極其有力的樂觀主義，他的對人民的信心。

高爾基憤怒地攻擊那些企圖把頹廢主義和形式主義的毒汁灌輸到蘇聯文學裏來的人。他猛烈反對一切文學上的做作和乖張的姿態，例如發明稀奇古怪的字眼，用玩弄字音的戲法代替真正的詩和其他類似的技倆、這些假冒的革新。

和文學裏的形式主義作鬥爭的高爾基，設法研究這種傾向的性質和起源。他從整個文化史和文學史上引了無數的事實，證明剝削階級總是企圖創造一種和工人毫無共同之處而且當然和他們敵對的

「觀念體系」。高爾基說，這些觀念是統治階級用來威脅工人羣衆，扭曲他們的心靈和他們的現實觀的。高爾基這就指出了形式主義根本發源於完全和人類的勞動分離，因而是反對勞動的。

高爾基說：「作爲一種「風格」，一種「文學方法」的形式主義，常常是用來掩飾靈魂的空虛和貧乏的。作者想給他的同伴們講話，但又沒有什麼可說，所以他用苦心造作的、冗長的、雖然有的時候也很好聽的、精選的辭句，來講他所看見的，但是不能、不願、或是害怕去瞭解的一切……有些作家用形式主義作爲掩蔽他們的觀念的一種方法，使他們對現實所抱的醜惡的、敵對的態度，他們歪曲事實和現象的真義的企圖，不致於被人一眼就看出來。」

高爾基舉出普盧（Marcel Proust，法國小說家）、喬以思（Joyce，英國小說家）、和帕索士（Dor Pesson，美國小說家）的作品，作爲形式主義的例子。如他所說，他們的「社會諷刺」，表現在一種空洞的，表面精緻而實則荒誕的，觀念、字句、和聲音的遊戲裏，以至內容和形式都等於零。

高爾基要他的同時代作家們注意民間藝術，把它作爲文學靈感的最豐富的泉源之一。循着這條道路，被在社會主義之下的新的生活內容、和布爾什維克的理想的力量所豐富化，蘇聯文學創造了它的許多最好的作品。高爾基指出了塑造和完成蘇聯文學創作方法的道路，並且作了把這方法作創造的應用的驚人的榜樣。

社會主義的現實主義的一個重要的方面，是它的浪漫成分——在現在看見將來的輪廓的能力。浪

漫和現實之間是沒有矛盾的，因為在把今日的英勇事跡描繪成浪漫形象的時候，在向將來警視的時候，蘇聯作家們並不離開現實，而是更深入現實的本質。

瑪耶可夫斯基說：

我們也是現實主義者

可不是諛媚的

廢料，

不是用嘴唇貼地匍匐着，

我們和就要來的新時代

是一個。

使重要的蘇聯作家們的作品具有一種充沛力量的，恰恰是這對於明天的夢想；這種力量的充沛，不是他們的任何前輩作家所能做到的；對於那些前輩作家，現實主義的意思就是『用嘴唇貼地匍匐着』，引高爾基的話來說，他們努力講着他們所看見的但却不能、不願、或者害怕去了解的一切事物。預見將來，可不是這種不能了解現在的藝術家們的事情。

在社會主義的現實主義裏面，現實的成分和浪漫的成分是合而為一，不能被分開或是互相對立起

來的。蘇聯藝術家的作品越是忠於生活，它對未來的窺視也越大，因此就越是浪漫的。蘇聯作家們是偉大的夢想者。他們忠於社會主義的現實主義底方法，在運動裏面、在發展裏面描寫生活。他們從新社會和舊社會的鬥爭裏、和資產階級制度的殘餘的鬥爭裏，認識這個新社會。這給藝術家以正確的遠見。蘇聯作家從生活形形色色裏挑選了那必須佔優勢的新因素，他確信這個新因素的正常和優越，通過他的藝術幫助它取得勝利。

「作爲人類靈魂的工程師，這就要把雙腳堅定地站在現實生活的土地上。掉過來說，這就是要突破舊式的浪漫主義，突破那種描寫不存在的生活和不存在的英雄，使讀者逃避生活的矛盾和嚴酷而躲進非現實的世界烏託邦的世界的浪漫主義。我們的文學正是雙腳立在堅固的唯物論的基礎上，並不避忌浪漫主義，但它必定得是一種新型的浪漫主義、革命的浪漫主義。我們說社會主義的現實主義是蘇聯文學和文學批評的基本方法；而這是說革命的浪漫主義必須是文學工作的一個不可缺的部分，因爲我們的黨的全生命、工人階級及其鬥爭的全生命，就是嚴峻、莊重、實際的工作，跟史詩般的宏大與富麗堂皇的想像的一種混合。」

藝術對於由共產主義理想所照明的真理底忠誠，藝術家看到那向着未來的運動的能力，理解那正在建設共產主義社會的蘇聯人民的明天的能力，忠實地反映人民的生活和鬥爭的能力——這就是決定社會主義的現實主義的本質和內容的東西。這個方法團結了許多風格和姿態很不相同的蘇聯藝術家。社會主義的現實主義作爲一個方法，是不能被降低爲一種文學法規的集合、一種固定的美學標準，把

一定的死規矩和死法則來指揮作者的。

這個方法的力量在於這個事實：雖然不用任何「法規表」來束縛作家，但是同時這個方法就指導着他的作品以致能够保證蘇聯文學的發展和進步。

選定這個方法的藝術家，在描寫蘇聯社會的時候力求表現出這社會裏典型的特徵、人物、和鬥爭。他可以寫一個內心裏有新舊衝突的人；他可以把進步人民和落後人民的對抗選作他的著作的主題；他可以畫一幅社會關係和個人關係的圖畫，來暴露那同蘇聯社會不合而且對它有害的道德標準。社會主義的現實主義並不給藝術家製定什麼文學祕方。它給他充分自由去選定他自己的表現手段和表現方法。此中就存在着社會主義的現實主義創作方法和資產階級文學的各派之間的分別，每派資產階級文學都力求出賣它的「貨色」和譏諷它的敵手，以圖籠絡公衆。

對於蘇聯藝術家和蘇聯社會，唯一重要的是把一切生活的矛盾和衝突都忠實地表現出來，使人能够通過日常生活的具體事件辨別新生活的葉脈，認識人民這樣捨身忘我地爲之奮鬥的偉大目標。

就這樣，社會主義的現實主義給各種文學傾向的發展以最充分的自由。這附帶證明了許多外國資產階級批評家對蘇聯作家們的誹謗的無根據和荒謬。假若蘇聯文學是像這些批評家所說的那樣由於缺乏更新鮮的觀念和主張而刻板化和僵硬化了，那末蘇聯作家們是不能畫出他們所畫出的，關於蘇維埃土地和人民的生活的這樣廣大的畫面的。誰都知道，資產階級批評家們在力求「新奇」的時候，往往互相競爭最露骨的描寫那種令人發噁的「英雄」，高爾基所謂的「紳士強盜」。

在美國資本面前搖尾乞憐的當代法國文學傭兵們，毫不猶豫地誹謗他們自己國家的文學，斷定它是「硬化了」的，而同時在「新文學」最近的宣言裏，稱頌美國的垃圾是「我們這時代最真實的文學，因為它完全沒有思想意識。」

假如這些先生們認為在美國製造的令人發暈的流氓文學是文化成就的高峯，這不過表示了他們自己的文學欣賞力。但是說這類書籍沒有思想意識却是一個真正的謊話。這種文學的思想意識就是公然的、無恥的金元思想意識，帝國主義的、野蠻主義的思想意識，是美國獨佔資本家們的文藝代理者們正把它大規模向西歐傾銷的東西。

社會主義的現實主義的最偉大的價值之一，是給作家的藝術個性的發展和各種不同的文學風格的演進以最廣泛的機會。

社會主義的現實主義底基本原則，在馬耶可夫斯基的比較成熟的作品裏是非常明白的。在馬耶可夫斯基寫的「列寧，很好！」、「蘇維埃通行證」、「庫茲涅次克斯特羅依與庫茲涅次克的人的故事」這些詩的時候，高爾基寫着他的小說「阿爾塔莫諾夫一家」，「克林姆·薩姆金傳」和劇本「艾果爾·布雷曹夫和別的人們」——這些處理革命以前的時代的作品，描寫的是資產階級知識分子、資產階級、和商人階級的生活。社會主義的當前情景並沒有表現在這些書裏。它們和馬耶可夫斯基的作品沒有任何相似之處。但是它們正如馬耶可夫斯基的詩一樣是社會主義的現實主義的代表作。

馬耶可夫斯基的詩是政論家式地說出來。「布雷曹夫」或「阿爾塔莫諾夫一家」屬於一個完全不同的作品範疇。在這些裏面，作者的觀念是體現在藝術形象的發展之中。馬耶可夫斯基的風格和高爾基的風格是兩極般的不同。但是這兩位作家描寫現實所用的是同一個方法。

有人以爲一個蘇聯藝術家如果寫當代生活，他一定得用社會主義的現實主義的方法，但是如果他要描寫過去，就不必用這個方法了。這是一個錯誤。社會主義的現實主義供給的是描寫現實的方法，却不是描寫題材的方法。它可以有效地被用來描寫任何歷史時期和任何環境。А·托爾斯泰在他的長篇小說「彼得大帝」和戲劇性的短篇小說「伊凡·格羅斯尼」裏面，都寫的是過去了很久的事。而這位有才能的作家描繪他的人民的過去而達到的生動畫幅的歷史真實性，說明了他得力於社會主義的現實主義之多。А·托爾斯泰揭露了伊凡的複雜性格，他表現出那個統治者怎樣被那時代的歷史矛盾有所影響，他強調了伊凡在俄羅斯國家的建立裏所充當的進步角色，而同時也暴露了他的企圖建立一個君主專制政體的政策階級限制。А·托爾斯泰對彼得大帝和產生這個人物的時代的描繪，是同樣的真實和深刻。這兩本小說都是新型的作品，來自這個作家對於從蘇聯歷史科學裏搜集出來的俄國歷史上這些重要界標的新的觀點。

第二次世界大戰，不僅對於國家和社會制度是一個嚴重考驗，對於文化和藝術也是一個嚴重考驗。假如需要給資產階級文學的腐敗找出新的證明，而另一方面也給蘇聯文學的創造性能和力量找出

新的證明，那末，在戰爭期間和在戰爭結束後的幾年裏，這種證明是多得不得了。

資產階級文學在這個時期，證明出來是完全破產了，這個時期間經驗了美國資產階級文學的『惡棍化』，和『馬歇爾計劃』之下的西歐各國的資產階級文學精神的完全貧乏。

而在這同一時期，蘇聯文學產生了大量光輝的作品，反映着蘇聯人民在戰爭期間的愛國狂潮，和蘇維埃國家的道德力量和精神力量的更向前的增長。

在這次戰爭期間，蘇聯作家所採取的社會主義的現實主義底原則，使他們能夠給事情一個確實而真切的描繪。

這個反映在西蒙諾夫的『俄羅斯人』、B·高爾巴托夫的『不屈者』、V·英倍爾的詩歌『布爾克的正午』、V·格羅斯曼的『不朽的人民』、P·安東可爾斯基的詩歌『我的兒子』、特瓦爾多夫斯基的詩歌『華西里·特爾金』、列昂諾夫的劇本『侵略』、瓦西列斯卡的『虹』，以及別的許多蘇聯的散文、詩歌、和戲劇作品裏面。

許多資產階級的作家認為痛苦能夠『淨化』人類的靈魂。高爾基用極度的憤怒攻擊這種觀點。他以為那正是奴隸道德的明證。他宣稱真正的人的責任並不是輾轉於悲苦之中，而是力求解除同類的苦難。高爾基反對那許多世紀以來被培養在文學裏的悲觀主義。他揭發了一個戰鬥者的人、革命者的人、所體驗過的全新的情感的天地。依照高爾基的意思，悲劇並不是無望的和注定的；對於人類及其將來的信心，是建立在一個人的世界觀上，對於他世界並不是僅僅存在於他個人身上，而是在人民的生

活、鬥爭、和創造的努力裏繼續着。

這個觀念在蘇聯文學裏是被發展了的，並且被賦予了具體的藝術形式的。

這次的戰爭不僅是一個嚴厲的和殘酷的大考驗，而且是勇敢和忠於國家的一個偉大訓練。這個訓練更加强了蘇聯男女的道德品格。蘇聯社會的一致性，通過了戰爭的最高考驗。所有這一切都在蘇聯文學裏得到反映。

蘇聯小說裏的主角都不是脫離生活和人民的人物，他們不是那種陷在自己的精神矛盾和主觀反應裏面的舊時代知識分子。他們都是在戰爭與和平裏堅強起來和勇敢起來的男子和婦女，都是有堅實和健康的生觀的人民——真正的蘇聯愛國者們。P·維爾希高拉的『良心清白的人們』這本書裏的主角、游擊支隊的領袖魯得涅夫，E·卡札克維奇的短篇小說『星』裏的青年中尉特拉夫金，還有潘諾娃的『旅伴』裏面的老醫生畢羅夫和少女列拉，俄高羅特尼可娃，以及她的另一本小說『克魯齊里哈』裏的英雄們，A·剛察爾的小說『標準搬運夫們』所描寫的往日烏克蘭集體農場的農民們和以後的蘇聯軍隊裏的士兵們，伊利亞·愛倫堡的小說『風暴』裏的青年蘇維埃知識分子塞爾該和華西里·烏拉霍夫，——對於這些人，再沒有什麼事情比爲人民服務是人生更高尚的事情了。

這並不是說蘇聯作家們避免描寫生活的黑暗面，也不是說他們忽視了那正在蘇聯社會裏發生着的矛盾——新型的人們和那些仍然被防礙進步的種種破舊思想感情抓住的人們之間的矛盾。

這類典型是在蘇聯文學裏常常看得到的。但這些並不是蘇聯作品裏主導的人物。作家們努力表

現那被社會主義國家的整個生活體系所培養起來的、成熟在蘇聯男女的靈魂裏面的、新起的崇高的美麗的東西。

蘇聯文學裏的積極角色，是効忠於社會主義制度的人民，是那些憎惡懦怯、惰性、卑鄙、和自私的男子和婦女。這些大胆地進入新的生活領域和在面臨危險的時候勇敢前進的人民。

蘇聯小說裏的英雄們的道德楷模是混合着眼界的清晰和政治認識的闊大——這使他們能够把自己的努力看成整個民族的努力的一部分。蘇聯文學裏的比較動人的人物的龐大的多數——工人和集體農民，學生和軍人，將軍和科學家，工業管理者，技術家，工程師，工廠管理人——都是新社會的建立者，都是浸透了創造精神的前進人民。各個不同民族的代表們也被描寫在蘇聯作家們的作品裏。在戰爭時期與和平時期，烏克蘭人、喬治亞人、白俄羅斯人、加扎克人、東土耳其人、猶太人、愛沙尼亞人和蘇維埃聯邦的其他組成民族，跟俄羅斯人像忠實的朋友一樣并肩前進。蘇聯作家們用他們對於蘇聯各民族的友誼的生動描繪，作了難於估價的歷史服務。當西歐和美國的許多資產階級作家們卑劣地培植着道德的墮落和獸性的個人主義的時候，蘇聯文學却頌揚着社會主義建立者們的團結一致，以及在戰場上和創造性的勞動裏，在共同的工作和學習裏所產生的各民族間的友愛。

（陳敬容摘譯自『蘇聯文學』一九四八年十一月號）

怎樣寫詩

V·馬耶闊夫斯基

原論文係蘇聯名詩人烏拉地米爾·馬耶闊夫斯基（一八九三——一九三〇）所著，於一九二六年刊載於詩萃米爾元蘇維埃月刊。

這篇選粹式的論文，約佔全文四分之一，係自倫敦現代季刊 A·M·威廉姆之英譯中譯出，威氏所譯之全文，即將印成單行本問世，有幾處關於音韻方面的舉例，是他國文字所無法傳達的，英譯者未譯出，這里也保留了。

丁·譯者

我應該在這個題目上寫出一些意見。

在文藝討論上，在和各種語文團體（作者同時代的一些玩弄起首字母音的蘇維埃的文藝團體）的年青工作者的談話中以及在批評的爭論上，我常常感到，對於舊日的古典的詩歌理論，我有必要略為來說幾句。當然，我對於古典文學本身是極少關懷的。如果說，我和我的朋友們過去也曾經攻擊過它們，那是因為當時一些傳統主義的英雄們曾經把他們自己躲藏在古典文學底深淵裏，來避開一切新的東西的緣故。

實際上，我們如果把古典文學從它們的原來基礎上推移開去，給它們一個強烈的震撼，再把它們

撥轉過來，我們是能够在一種全新的前所未有的光芒中把它們顯示給讀者們的。

孩子們（年青文藝團體正像他們一樣的）常常希望知道他們底硬板玩具底內面是些什麼。經過批評上底形式主義學派底一番工作以後，各種文藝玩具底內幕都被顯露在每個人的面前。在進程中如果有些玩具被毀損了——看，這該是多麼糟糕的事情。但是這並不是說我們詩人來誹謗古典名著；它們依然是一種我們必須去學習點東西的資料。

已經有很多地方寫到或談到這個題目了。在我們底集會中聽衆們已經高聲宣佈同意我們底觀點了。但是在同意之外，懷疑的呼聲也在起來了：

「你們只是破壞；你們不建築任何東西。就算舊的詩法指導理論是不好的。但是你們底新的在那兒呢？把你們詩的「規律」給我們看呀。把你們底「新」的寫作方法給我們看呀。」

僅是拿出這一事實，說：「古典」詩歌已經存在了約莫有一千五百多年，而我們自己底新詩才不足三十年歷史，這是一種無益的藉口。

你要寫，和你要知道那是怎樣寫，而且爲什麼那些東西是你的，你遵照那些法則寫着，用那些韻律、抑揚、腳韻以及其他的一切，你完成了，然而依然是「畫虎不成」的一篇詩。你實際需要着的，乃是詩人不要捧着他們底技巧的神秘走向坟墓。

我現在要寫些關於詩的，不是像理論家一樣，只是一個人把他底理論放進實踐中。我的文章是沒有什麼科學價值的。我只是打算寫關於我自己底工作，雖然就我個人看法，我相信這種工作，在本質

上與其他職業詩人們底工作是很少區別的。

讓我再說一遍：我不是要來定出如何成爲詩人或如何寫詩的什麼規律。這樣的規律是沒有的。詩人的定義就是一個爲他自己創造出這樣規律的人。再說一遍，讓我藉助于我自己所愛好的相似體吧。

一個數學家——這個字底專門意義——即是創造，完成或發展數學定律的人，是增加着新的東西。到我們數學知識上的人。第一個以公式表明二加二等於四的人是一個偉大的數學家，縱使他是由于四根香煙加在一起而得出這真理的。任何後來的人也把四樣東西加在一起——縱使他們加的是再大一些的東西，譬如說火車引擎吧——但他們都不是數學家。

這樣說法，並不損傷任何在工業上把四個引擎加在一起的人。在交通沒有組織的今日，他底工作也許比那純粹的數學真理還要超過一千倍的價值！但是現在並沒有這樣需要——爲了得到修理鐵路引擎一個估值，而去請教數學家協會而且——望他們以好研究『羅巴柴夫斯基底幾何學』一樣的立場去處理這件事。那也許只使計劃委員會瘋狂，使數學家困擾，使旅費計算員們迷惑罷了。

你會告訴我說，我是在叩着已開的門，因爲這些都是很顯然。不會有這種事情的。

今天百分之八十的胡謔詩得到刊印出來，不是因爲編輯們沒有前期的詩歌知識就是他們不知道詩是『爲』了什麼。

編輯們只是說，『我歡喜這』或者『我不歡喜這』，而忘記了鑑賞力本身是能够——而且必須——手被發展的。幾乎我所認識的那些編輯們都向我訴苦，他們不知道如何回信給他們底詩稿投寄

者，當他們回信給他們的時候，尤不知道要說些什麼。

一個受過正常教育的編輯也許能夠對一個詩人說：『你底詩是很正確的詩。詩創作指南上底一切需要、條件它都做到了；你底韻脚是在「音韻大全」上也難找到的最好的韻脚。在目前我沒有任何好的「新」詩的時候，我願意接受你底「舊」詩，而且給你以職業抄寫者一般的稿酬——三十戈比克一千字。』

在這樣情形下一個詩人該怎樣辦呢？他是全然拋棄寫作，抑或把這當作職業而開始，像一種手藝似的——學一種手藝也需要能忍受很多的痛苦才能熟練的。或者，他也許會低下鼻子來看一看那些報紙的記者們，他們底記事裏面至少有些是「新」的東西——而且稿費是三盧布一節哩！

告訴你，一個記者是流着混身大汗在追逐火災和謠言以及類似這些新聞的；而上述那種詩人則不過用他們的涎沫塗過那些紙頁罷了！

十月革命會把羣衆底粗魯的演說投在街頭。貧民區的俚語會流動在通衢。知識階級底衰弱的語彙是過去了，完蛋了。新的語言已經以極大的力量騰起。

這種語言怎樣能成爲詩的語言呢？舊式的詩同着牠底『夢與玫瑰』以及牠底亞力山大（正宗）的詩是廢體了。怎樣能夠將對話的語言引入詩篇以及從對話中演繹出詩篇來呢？

對這大革命吐着優美的抑揚嗎？

My stali zlymi i Pokovny mi,

（我們已悲慘地成了弱者，

Nam ne niti.

沒有了出路。

Uzhe Yazvyol Rukgnii Chornymi,

鐵路工會拆除了一切路軌

Vikzhei puti.

用牠底污穢的手。）

琴萊塔·黑繆絲

不！

把革命震耳的霹靂填入到僅僅適合於吹口哨的有節奏的調子裏去嗎？

Geroi skitsaltsy morei, albatrosy,

（英雄啊，海底漂流者啊，海鳥啊，

Zastolniiye gosti stromovykh pirov,

暴風雨之筵宴底來賓啊，

Orlnoe plemiya, matrosy, matrosy,

鷹鷲啊，水手，水手啊，

Vam pyesn ognevaya rubinovykh slov.

對你們是紅玉色的文字火焰般的歌曲呀！）

克里洛夫

不！

我們所必須做的是：立即地將公民底全部權利給與新的語言——咆哮語言代替疊句，戰鼓的拍節

代替搖籃曲。

Revolutsionny derzhite shagi!

（革命的步伐前進呀！）

布洛克

Pravoyachi valiesy marsha!

(展開進軍呀！)

馬耶闊夫斯基

但是只對這種新詩舉幾個例子，或者在羣衆中建立一些關於言語效果的法則，都是不夠的。我們應該來估量怎樣使這效果成爲革命運動的最偉大的可能協助。

只寫着『敵人待機而動地埋伏着』(布洛克)是不夠的。我們應該做到指出敵人——描畫出他底明顯的圖形。

對人民只是寫着『展開進軍呀』也是不夠的。應該做到使它們配合一切巷戰底法則：爲暴動的無產階級去奪取電報局，銀行和兵工廠。

因此：

Yesh ananasy,

ryabchikov jui,

dyen tvoi Pogledni Prihodit burzhui……

(狂飲你們底波羅蜜吧！)

嚼你們褐色的雞肉吧！

布爾喬亞，

馬耶闊夫斯基

你們底末日向你們來了……)

以古典的標準來說，上面這些詩是很難被認爲是詩的！在一八二〇年著名批評家格雷克(Grech)

是不知道 *Christallin* 的，但是，即使他知道，他也依然會像他對待那些『大眾詩』的形式取同樣的蔑視態度，這樣寫：『上文所談的詩是既沒有韻律又沒有和音……』

但是我底這些詩句是從聖彼德堡底羣衆底心裏採取出來的。讓批評家們來分析這些詩是用什麼詩的『規律』而寫成的吧。

寫詩的創作力是很重要的。詩人對所有的言語以及他所想到的言語的混和，都必須選擇而又選擇。假若他必須應用舊的言語底灰燼來寫一篇詩，他必須確切保持着他底舊的和新的材料的恰當的比。這將視新的質與量而定，有時這種混合是可能被使用的。

當然，創作力並不意味除了前所未有的真實外其他任何東西都不要寫；而新的韻律，形式，頭韻（一句中數字有同首字母者），諧音，等等，是不能每天都有發明的。但是你也能使他們適合而發展的。

『兩個二是四』的這種語言不是也不可能由他們本身而存在的。詩人必須要知道怎樣使用這真理：怎樣由一連串的例子使這真理更值得注意而且怎樣證實他們底真實。

從上面看來是很明顯的，詩只是爲了現實底描寫與反映，在詩篇本身內沒有什麼真實的地位。當然，這種詩應該寫，但只是在羣衆大會上一種書記工作的水平上。這是行進底報告！『行動被證明着』……『行動被證明着』。

在這里就發生『同路人』的悲劇。他們只是在革命的五年後來『翻譯』着革命，而且當每個人已

經把革命付與實踐後他才來「證實」。

詩歌是從一種傾向性的存在而開始的。

在我底心目中，一首詩像『我走着走着這條路』就是一種有傾向性的詩——一首激動了少女而伴着詩人們一道散步去的詩！哦，但願有人給我們以同樣充滿力量的詩催促着人們團結起來前進吧！舊的詩創作法不是真正地指導。它們只是歷來寫作方法的目錄。這種書籍不應冠之以『如何寫作』的書名，不如叫它們爲『寫作慣例』更恰當些。

坦白地說，我自己一點也不知道什麼抑揚和韻脚以及其他的，從來不知道，也不打算來區別它們之間的關係。並不是因爲這樣做有什麼困難，而是因爲，在實際中，我從來不需要這些『你也許會使喚它們的』東西。假若在我底詩內也發現了這樣的韻律的話，那只是由於耳朵的緣故它們走進我底詩裏面，因爲這種被時間洗刷着的韻律我們還常常聽到，例如在歌曲裏面像 “*Vinix Po matustike Po Volge*” 這種韻律。我常常坐下來研究這些事情，發掘它們是怎樣寫的而又遺忘它們。這類音韻等在『詩歌指南』中要佔去百分之九十的篇幅，而我自己底實踐工作却只給他們不到百分之三的力量。

那麼開始詩工作的主要因素有什麼呢？

那是：

1、存在的社會問題，這種問題在你只能够用詩去協助而解決。

2、有關這種問題的你底階級（你所獻身的集團）底必需要底精確的知識，或者恰切的領悟。那就是說：一種正確的目的。

3、材料、語言，在你底腦海底倉庫和堆棧裏不斷的充滿着有用的，深刻的，嶄新的，新創造的，使舊的、活潑的，推演出來的以及其他種種的語言。

4、配備與工具。筆、鉛筆，打字機；電話機；便於訪問下等旅館的服裝；訪問編輯的腳踏車；設計合適的寫字檯；準備在雨中走路的傘；一間只准某幾個人來往的房間（對作家是必不可少的）；和一個報社維持好關係他能够供給你激動和連帶的問題的剪集；等等——還不要忘记煙斗和紙煙。

5、習慣與使用各種語言的法則（經過幾年的實踐後才能取得的）：精熟韻律，音韻，頭韻，想像，文體，重音，結尾，標題，起首，等等，等等。

例證：社會的指令：寫幾句歌詞給上前線去的紅軍。目的：擊敗俞敦尼克（Yudenich）。材料：兵士的俚語。配備與工具：一隻鉛筆。法則：Chastushka的韻律。

結果是：

Milko! mnev podarok burka

i noski podareny

Mchit yudenich s peterburga,

Kak noskipidarenny.

（我底愛人送我的禮

是開山外衣和帽

俞敦尼克像燙傷的貓子，

從彼得堡開溜了。）

在這隔行押韻的四行詩裏的，這證明牠的產生是正確的創作物放進了 *noski podarénny* 種 *nashtipi-tarénny* 的韻。這種創作使得這篇詩成爲生動的，詩的，「典型的」作品。

因爲有效果的 *chastotinka*，牠必須有一種意想不到的韻律和完全不適合在牠底前兩行和後兩行間。實際上，頭兩行也許實在可以稱爲「補助」行。

這篇文章的目的並不是對特別例子或寫作法則作什麼判斷，而只是企圖表明寫作本身底進展。詩是怎樣寫成的呢？

在你接受到或領悟到社會的指令之前，你底工作早就開始。你底準備工作必需整個時間進行。

如果你已經有了一大倉的詩的「蓄藏品」，那是可能在規定的時間寫出好詩來的。譬如，在這一刻，我底頭腦裏營營響着一個快樂的譯名「歌斯坡丁·格李塞旺」(*Gospodin Gitseron*)，這是在一次關於甘油的撩天詩提示給我的。

於是「在蓄藏品中」有了一些好的韻律，例如：

(I v nebe tsyvet) krem

(vstavai snoguy) kremi.

(V rim stupacte, k frantsuzkam,) k nam ts am

(tam ischite, priyat dlya) bogemtsa.

(Okrasheny) nagusto

(i dni i nochi) avgusta.

有一個小巧的頭韻 (alliteration) ，是我在美國看到一張廣告而得到提示的，招貼的名字「尼塔，喬」 (Nita Joe) …

Gdye jivet Nita Joe ?

Nita nizhe etazhom.

我有關於尼亞明拉顏料工廠的聯句：

Kraska-delo momino.

Moya mama Iyanina.

那麼就有了下面這些題目比其他的更清楚地思索出來：

1、紐約的雨。

2、巴黎諸布生斯街的妓女。(和她戀愛該是一種特別的風貌，因為她只有一條腿，另一條腿是被電車或其他東西碾斷了！)

3、附設於柏林的格基斯勒餐廳的古老的廁所。

4、關於十月革命的長詩，只要我活在這個國家，我總能夠寫完的。以及其他的等等。

所有這些『蓄藏品』都囤積在我底心裏，更複雜的便寫了下來。

在什麼恰當的時間，我會用到他們，我不知道，但是一定地我會碰到用到他們——而且他們全體。蒐集這樣的『蓄藏品』佔去了我一切的時間，我一天要化八到十小時做這件事，而且我幾乎常常是我對自己在喃喃地講些什麼，因為集中心思于此，所以使詩人變得出名的精神恍惚。

在我底『蓄藏品』上是如此的緊張工作着，在十五年寫作過程中，我要告訴你十有九回是在什麼恰當的所在，我接觸到了這一種或那一種韻律，頭韻，想象，等等。

例如：

Uliss,

Lissa n...

(一九一三年，自蘇克哈雷夫城至史雷登斯基門的車行旅程上。)

Ugrin my dozhd sk osil glaza,

A za

(一九一三年，在史垂斯羅修道院。)

Lezevoi

level.

(一九一七年，馬車在碼頭邊。)

Sukin sya Dante's,

(一九二四年，在靠近密提沙的火車上。)

等等，等等。

這種記錄簿對寫真實的詩是重要事件之一。

常常地一直到詩人死後，他還未寫出來，好多年後還被遺忘的留在那里，而且只是在印遺著時才印出來，而且在『全集』之後，然而這對詩人還是一件重要的事。

當然，初學者沒有這種記錄簿的，他們缺少實踐和經驗，他們最初寫成的詩在他們底作品中是不成熟的，而且常常他們底詩顯得無力而冗長。

初學者不會寫什麼有真實價值底東西的，雖然他也許是有才能的。換句話說，詩人底最初的作品對這種真實的價值有一種吸引力的新鮮的，因為他底青年期底『蓄藏品』是走進去了的。

只是由於這留心地思索出來的『蓄藏品』底佔有，使我在我底產量模範中能够在規定時間完成一篇詩，這和那些真正寫詩，一天寫八行到十行的是相差很遠的。

詩人必須注意到他所看到的聽到的每一件事情，以作為寫作底潛伏的材料。

在往日我慣於深深地沉浸在那種甚至害怕使用的在談話中的語言和字句，而這些對將來的詩也許

是有用的，那時我變得憂鬱而沉默。

一九一三年，從蘇瓦托夫到莫斯科的歸途上，爲了企圖向一個在火車上我遇到的少女表明我意向底純潔，我對她說我『不是一般人，而是穿褲子的雲。』我剛一講出口，我就覺得這種語言可以用在詩裏面——否則也許就過去了浪費掉了！很煩惱的，我花了緊接的半個小時想再記出來，用掉間接的發問，或者她還記得我所講的吧，當我完全感覺到我底話已經從她底另一隻耳朵飛走時，我回復了平靜。

兩年以後，『穿褲子的雲』用途來了，成爲一篇長詩的題目。

我曾花過兩天的時間想怎樣表白一個寂寞的人底對他底惟一的情人的感情。

他將怎樣戀她愛她呢？

第二天早上我害着頭痛走上床，依然沒有想出什麼。但是突然在半夜，合適的語句來了。

Telo tvoe

(我將

budu berech i lyubit,

撫愛着，戀着你的身體

Ka k soldat, obrublenny voznoyu,

像一個被戰爭

Nenuzhny, nichey,

毀傷了的兵士，

Berzhet,

愛着他底

Svoyu edinstvennyyu nogu,

殘留的一隻無用的，無望的腿子。)

只是半醒地我從床上跳了起來，在黑暗中，我用火柴籤在紙烟盒上，寫着『一隻腿』，而後才睡着了。第二天早上幾個小時，我記不起紙煙盒上的『一隻腿』是什麼意思，而且怎麼會到那上面去的呢？

一個你未能好好抓住的韻律能够毀壞你底全部生活，你講話不知道在講些什麼，吃東西不知在吃些什麼，而且不能睡眠，而且也似乎只看到韻律的聲音在你眼前。

由于孫格爾 (Shengel) 教授 (註：舊俄著名之詩創作的作者) 和他底一些人的緣故，有些人開始以爲詩歌寫作是職業中最安逸的一種。我們甚至還有些神童更超過了孫格爾教授。

例如下面的廣告是最近在沙科夫新聞報出現的。

『如何成一個詩人，欲知詳情請附郵五十戈比克。』

你還要說些什麼呢？

意外地是，這種東西原是革命前的產物。Fuzilecheniya 常常印一種小線裝書作爲補充讀物，標名爲『詩人秘訣五講』。

我想，即就是我在這里所舉的幾個例子，亦將說明詩當真是什麼：它是人類活動底一種最混雜和最困難的形式。

詩人底對他底每一行詩的姿態，應該像在巴斯特勒克 (Pasternak) 底燦爛的四行詩中，那作者走向女性一樣：

Vtot dyen tebya ot grebyzno do nos
Ka tragi v Provintsii drama sha k espirovu,
Tas al za soboi i zani na zriok,
Shatalsya Po gorodu i repetiroval.

(在那天，像一個地方劇人帶着莎士比亞的戲劇，
我擁着你到我所去的各處；
深心的了解你從你底髮絲到腳底，
而且繞着城市躑躅着也唸着你。) (揚令譯)