

2-12-49

論文的學問 工農兵的方向

——讀「文藝座談會談話」

新文藝的歷史說明什麼
文藝家的工作方向問題
學運的動向問題



06.5
336

論文學的農工兵方向

——讀「延安文藝座談會上的講話」

著 蔡 鋒

光華書店發行

目次

新文學的歷史說明什麼·····	一
文學寫作的方向問題·····	五
文學運動的方向問題·····	一七
讀「種穀記」(附錄)·····	一四
書後·····	一〇一

新文學的歷史說明什麼

一

要明瞭『在延安文藝座談會上的講話』究竟解決了什麼問題，在中國新文學的建設上作了如何貢獻，它裡面的觀點具有何等樣的正確性；首先得從中國新文學的歷史來加以考察。

那麼，新文學的歷史說明了什麼呢？

二

我國新文學的歷史，開始於民國六年即一九一七年的『文學革命』運動，首先發難的文章，是掲載於『新青年』雜誌上的『文學改良芻議』（胡適，一九一七年一月）和『文學革命論』（陳仲甫，一九一七年二月）。第二年（一九一八）五月，魯迅發表了

白話創作小說『狂人日記』（同載『新青年』），纔『算是顯示了文學革命的實績』，奠下中國新文學堅不可拔的戰鬥基礎。經過民國八年（一九一九）的『五四』運動，新文學得與廣大的社會革命力量相結合，獲取廣大群眾的支持和傳播，使其影響普遍全國。直到『五四』退潮，與新民主主義的革命力量第一次發生分化和新民主主義的革命運動獲得最初一步的發展同時，同樣的過程也在新文學的陣營裡進行。這樣，到民國九年（一九二〇年）為止，結束了新文學的開創時期，即『五四』時期。

民國六年即一九一七年，是第一次世界大戰——世界帝國主義重新瓜分世界的可恥戰爭之第四年，世界大戰使得帝國主義在中國的侵奪暫時削弱，遂有中國資本主義一時的向上發展；同時，更重要的是：此正處在二十世紀戰爭與革命的第一個週期，這一年（一九一七年），和我們有密切關係的俄羅斯，就在勝利的進行着驚天動地的二月革命和十月革命；接着又是歐洲各國革命高潮的到來。相同於世界無產階級的第一次大覺醒，我國人民這時也開始了第一次真正從思想上起來的蘇甦，所謂『工農兵學商』，雖有不同的認識和不同的深刻程度，但都各自要求解除其被封建勢力與帝國主義套上的枷鎖。在這樣的國際背景和國內環境之下，我們文學革命運動的先驅者們，特別是以魯

迅、劉半農、錢玄同等爲代表的絕大部分，真爲鄭振鐸所說，他們是「禁硬寒、打死職」的。（『中國新文學大系』第二卷「導言」）然而當時的領導思想（不是個別人的思想）究竟是怎樣一種情況，我們還應當弄個清楚。

▲五四時期建設中國文學的一條領導思想，當時所明確要求的是要建設一個「新」文學，一個用現代人的話（活人說的白話）來寫現代人的思想（活人的思想）的文學，反對用死人的話（文言）來寫死人的思想（封建思想）的文學；因此，在文學內容上，主張民主主義而反對封建主義，反抗儒家思想對文學的統治；在文學的工具——文字上，則主張白話文而反對文言文，反抗死文字對活文學的束縛；並要以這民主主義的文學取封建主義的文學「正統」地位而代之爲中國文學的正宗。這都是當時先驅者們的實際功績所在，不能湮沒的。可是，這新文學究竟如何「新」法，這「現代」是什麼樣的現代，那就十分朦朧：從「文藝復興」的文學到「世紀末」的文學，從資產階級革命的文學到資產階級沒落的文學，都是「新」的、「現代」的，都在歡迎之列。

胡適的「文學改良芻議」，主要提出「八不主義」——

一曰，須言之有物。（不做「言之無物」的文字。）

二曰，不摹仿古人。

三曰，須講求文法。（不做不合文法的文字。）

四曰，不作無病之呻吟。（不做「無病呻吟」的文字。）

五曰，務去爛調套語。（不用爛調套語。）

六曰，不用典。

七曰，不講對仗。（不用對偶：——文須灑駢，詩須變律。）

八曰，不避俗語俗字。

一、二、四條都是有關文學內容的主張，重要的則只是第一條。但他對「言之有物」的「物」是這樣解釋的：

「吾所謂「物」，非古人所謂「文以載道」之說也。吾所謂「物」，約有二事：

(一) 情感 「詩序」曰：「情動於中而形諸言。言之不足，故嗟歎之。嗟歎之不足，故詠歌之。詠歌之不足，不知手之舞之，足之蹈之也。」此吾所謂情感也。情感者，文學之靈魂，文學而無情感，如人之無魂，木偶而已，行尸走肉而已。

(二) 思想 吾所謂「思想」，蓋兼見地、識力、理想三者而言之，思想不必皆賴文學而傳，而文學以有思想而益貴；……思想之在文學，猶腦筋之在人身。人不能思想，則雖面目姣

好，雖能笑啼感覺，亦何足取哉？文學亦猶是耳。」

這裡，「情感」和「思想」都是只解釋得個名詞本身，此外就沒說明些什麼。過了一年多，民國七年即一九一八年四月，他在『建設的文學革命論』裡，不過把這『八不』概括成『四條』：「一，要有話說，方纔說話；二，有什麼話，說什麼話；三，要說我自己的話，別說別人的話；四，是什麼時代的人，說什麼時代的話。」在內容上並沒有什麼進展。甚至於說，他『建設新文學論的唯一宗旨只有十個大字：國語的文學，文學的國語。』換句話，他所着眼的就只『白話』兩個字。但是就連這個，也表現了很大的軟弱性。（註一）陳仲甫的『文學革命論』（一九一七年二月）在戰鬥的意義上蓬勃得多。他聲言：

「余甘冒全國學究之敵，高張『文學革命軍』大旗，以爲吾友之聲援。旗上大書特書吾革命軍三大主義：曰，推倒雕琢的阿諛的貴族文學，建設平易的抒情的國民文學；曰，推倒陳腐的舖張的古典文學，建設新鮮的立誠的寫實文學；曰，推倒迂晦的艱澀的山林文學，建設明瞭的通俗的社會文學。」

然而主要只說明了應被打倒的一面，即是所謂：『此種文學』，『其形體則陳陳相因，

有肉無骨 有形無神，乃裝飾品而非實用品；其內容則目光不越帝王權貴，神仙鬼怪，及其個人之窮通利達。所謂宇宙，所謂人生，所謂社會，舉非其構思所及。」至於正面主張，幾止於寫出幾個口號。到第二年（民國七年即一九一八年）一月，在他寫的『本誌（即『新青年』。——雪）罪案之答辯』裡，才更明白些說明：其所以要反對封建文

註一：我們一談到『五四』文學革命，總往往把胡適的作用作過分估計；其實，自始至終，他都帶着極大的改良與妥協的色彩，於實際上的貢獻是有限度的。胡適本人，雖然有種種的辯解，說：『我們認定文字是文學的基礎，故文學革命的第一步就是文字問題的解決。……我們也知道單有白話未必就能造出新文學；我們也知道新文學必須要有新思想做裏子。但是我們認定文學革命須有先後的程序：先要做到文字體裁的大解放，方才可以用來做新思想新精神的運輸品。』（『嘗試集自序』，民國八年——一九一九年八月）又說：『在那個貧乏的時期，我們實在不配談文學內容的革新，因為文學內容是不能懸空談的，懸空談了也決不會發生有力的影響。』（『中國新文學大系』第一卷『導言』，民國廿四年——一九三五年九月）但是也承認了，他所努力的只是一個文學『文字工具的革新』。自

學，是爲了擁護科學和民主：

「要擁護德先生（民主），便不得不反對禮教、禮法、貞節、舊倫理、舊政治；要擁護賽先生（科學），便不得不反對舊藝術、舊宗教；要擁護德先生又要擁護賽先生，便不得不反對國粹和舊文學。」

但也就止於這裡了。周作人處「人的文學」（一九一八年十二月，『新青年』五卷六號），是被大家公認爲五四文學革命的一篇「最重要的宣言」，胡適在『中國新文學大系』第一卷的『導言』裡，還說「這是篇最平實偉大的宣言，它的詳細節目，至今（一九三五年）還值得細讀」的，可見確是足以代表當時一般領導思想的最高水平了。這裡確也乾脆的提出了問題：「我們現在應該提倡的新文學，簡單的說一句，是『人的文學』。應該排斥的，便是反對的、非人的文學。」不過也止於解釋出個抽象籠統的原則：

「我所說的人，乃是『從動物進化的人類』。其中有兩個要點：（一）『從動物』進化的；（二）從動物『進化』的。」「人的理想生活，……首先便是改良人類的關係，須營一種利己而又利他，利他即是利己的生活。」「用這人道主義爲本，對於人生諸問題加以記錄研究的文字，

便謂之「人的文學」。

文學是被安置在現實的人生社會上面了，但是沒有具體的方向，對我們這時代、這社會以及社會裡的這些「人」，都沒有具體的認識。這就是「五四」先驅者們的一般限。所以運用到寫作實踐方面，就把一切都當作「材料」，只要是社會上存在的都行；也不要什麼立場觀點，只要是從「實地觀察」得來的都對。胡適在「建設的文學革命

然，如果他不是倒果爲因，認爲文字是文學的基礎而不是認爲思想是文字的基礎的話，他也許當時會多做出一點事情來吧。但是還應指出，僅是這一文字工具革新的問題，他的主張也非常之軟弱。比方，「八不主義」中的「不用典」一項，先是自己把「典」分成廣狹二種，而被他認爲「廣義」的典就有五種：「（甲）古人所設譬喻，其取譬之事物，含有普通意義，不以時代而失其效用者。（乙）成語。（丙）引史事。（丁）引古人作比。（戊）引古人之語。」都是「非吾所謂典也」的；剩下來的是「狹義之典」，又分工拙，而「工者偶一用之，未爲不可」。（以上均見「文學改良芻議」）真是如李何林所說：「這樣一來，直把不用典變成爲不是反對用典，反而主張用典了——用典須工，拙者當痛絕之。」（「近二

論」裡就是這樣說的：

「收集材料的方法 中國的「文學」，大病在於缺少材料。那些古文家，除了墓誌、壽序、家傳之外，幾乎沒有一毫材料。……至於近人的詩詞，更沒有什麼材料可說了。近人的小說材料，只有三種：一種是官場，一種是妓女，一種是不官而官，非妓而妓的中等社會（留學生、女學生之可作小說材料者，亦附此類）。除此以外，別無材料。……我以為將來的文學家收集材料的方法，約如下：

（甲）推廣材料的區域 官場妓院與離異社會三個區域，決不夠採用。即如今日的貧民社會，如工廠之男女工人，人力車夫，內地農家，各處大負販及小店舖，一切痛苦情形，都不會文學上佔一位置。並且今日新舊文明相接觸，一切家庭慘變，婚姻苦痛，女子之位置，教育之不適宜，……種種問題，都可供文學的材料。

（乙）注重實地的觀察和個人的經驗 現今文人的材料大都是關了門虛造出來的，或是間接又間接的得來的……真正文學家的材料大概都有「實地的觀察和個人自己的經驗」做根底。不能作實地的觀察，便不能做文學家；全沒有個人的經驗，也不能做文學家。

（丙）要用周密的理想（想象）作觀察經驗的補助……」

這樣的情況，直到第一次發生新文學陣營內部的分化為止。

中國新民主主義革命運動及新文學運動的第一個分化內容，就是激進的革命知識份子更激進，更加革命化；而改良派則趨於和舊勢力（封建勢力與帝國主義勢力）妥協，離開革命陣營，甚至于反革命。這結果，在政治領域裡是中國共產黨的成立（民國十年即一九二一年七月）；在文學領域裡，就其所代表的思想意義來說，則是『文學研究

十年中國文藝思潮論』，四〇頁）當時錢玄同也就對之提出過異議，認為胡適是

『未免依違於俗論』，而主張：『凡用典者，無論工拙，皆為行文之疵病。』

（『關於文學革命的兩封信——一、寄陳獨秀』）再如『白話』問題，他主張的白話，實是百年以前的書本話，即從『水滸傳』等小說學來，並非活人的口語；對於這個『今日的白話』，他只給予一個『補助』的地位。所以他在『建設的文學革命論』裡說，『我們可儘量採用「水滸」、「西遊記」、「儒林外史」、「紅樓夢」的白話；有不合今日用的，便不用他；有不够用的，便用今日的白話來補助；有不得不用文言的，便用文言來補助。』倒是傅斯年在『怎樣做白話文』（『新潮』）裡來糾正他，指出白話文必須根據現在活人的語言，而不是書本。

會』的產生。（民國十年即一九二一年一月）。中國共產黨，這個中國工人階級的參謀部，一開始就明確的爲中國人民訂出了反帝反封建的政綱，以工人和農民爲骨幹，號召一切革命的階級團結奮起，並爭取與資產階級合作，進行反帝反封建的民主革命。這種情況的出現，是因爲這時帝國主義的分贓戰爭已經結束，其對中國的壓迫又『捲土重來』，外來壓迫的增加，反映在國內反動勢力的擡頭和封建軍閥統治的野蠻性上；『五四』群眾運動也開始退潮，潛入社會深處發展；同時，俄國十月革命已經勝利，並進行了頑強有力的國內戰爭，鞏固了蘇維埃政權，而這勝利是無產階級的勝利，勞動人民的勝利；這使得我國的勞動人民受其影響（首先是革命的知識分子），更加深其革命的覺悟。這樣，一方面是壓迫力量的加強，殘暴者更加殘暴；另一方面是革命力量的深入，進步者愈向前進步。這就是形成這次分化之內外背景。從這時起（一九二一），一直到民國十六年（一九二七年）又發生第二次的更爲深刻的分化爲止，在政治上是大革命的準備和實行；在文學上，則與此步調相合，是新文學的第一個發展建設的時期，『文學研究會』的時期。在這裡，新文學之開創時期所遺留下來的問題，在一般的領導思想上，得到一個進一步的解決。

作爲對「五四」時期所遺留下來的問題之解決，首先，是更明確化了時代和文學的關係，特別是時代和作家的關係。

「一個時代有一個環境，就有那個時代環境下的文學。環境本不是專限於物質的；當時的思想潮流，政治狀況，風俗習慣，都是那時代的環境，著作家處處暗中受着他的環境的影響，決不能夠脫離環境而獨立的。即使是探索宇宙之秘奧的神秘詩人，……就是並不提起他的環境，但是他的作品的思想一定和他的大環境有關；即使是反乎他那時代的思潮的，仍舊是有關係。因爲他的「反」，是受了當時思潮的戟刺，決不是憑空跳出來的。」（沈雁冰：『文學與人生』）

其次，從這樣的理解出發，進一步肯定了文學是『爲人生』的，而且要改造這人生：

「……我們希望文學能够擔當喚醒民衆而給他們力量的重大責任，我們希望國內的文藝的青年，再不要閉了眼睛冥想他們夢中的七寶樓台，而忘記了自身實在是住在豬圈裡。我們尤其決然反對青年們閉了眼睛忘記自己身上帶着鎖鍊，而又肆意譏笑別的努力想脫除鎖鍊的人們，……」

巴比塞說：「和現實人生脫離關係的懸空的文學，現在已經成爲死的東西；現代的活文學一定是附着於現實人生的，以促進眼前的人生爲目的的。」國內的文藝青年呀，我請你們再三的付身巴比塞這句話！」（沈雁冰：『大轉變時期何時來呢』）

因此，進一步在寫作方向上提出作家應該着眼的是社會的病苦，前進與保守的鬥爭，描寫社會的黑暗，同情被壓迫的人物——

「真的文學也是反映時代的文學。我們現在的社會背景是怎樣的社會背景？應該產生怎樣的創作？由淺處看來，現在社會內兵荒屢見，人人感着生活不安的苦痛，真可以說是亂世了；反映這時代的創作應該怎樣的悲慘動人呀？如再進一層觀察，頑固守舊的老人和向新進取的青年，思想上衝突極厲害，應該有易卜生的「少年社會黨」和屠格涅夫的「父與子」一樣的作品來表現他。……總之，我覺得表現社會生活的文學是真文學，是與人類有關係的文學，在被迫害的國裡更應該注意這社會的背景。」（沈雁冰：「社會背景與創作」）

「注意社會問題，愛被損害者與被侮辱者。」（沈雁冰：「自然主義與中國現代小說」）

這就是說，不只是「一個時代有一個時代的文學」，而且文學必然是與當前的時代息息相關的，所謂「新文學」，就是「為人生」的文學，所謂「人的文學」，就是描寫社會痛苦與社會新舊勢力鬥爭的、同情社會下層人物的文學。從這個出發，他們反對「鴛鴦蝴蝶派」，也反對「世紀末」的資產階級沒落文學，不管「唯美派」也好，「頹廢派」也好。從「五四」時期來看，這在「新文學」的思想發展上，當然是一個很大的進

步；但是，單說個『爲人生』，也還嫌籠統的。『人生』是階級的人生，你爲的是那一階級的人生呢？爲資產階級的人生嗎？還是爲小資產階級的人生？抑是爲工農的人生？單說個『同情』（這個『同情』本身的問題還不說）被壓迫者，也同樣是含糊的。被壓迫者也有種種，你主要『同情』那一個呢？小市民嗎？小資產階級知識分子嗎？工人農民嗎？程度雖有不同，但都是受着壓迫的。甚至民族資產階級，也還受着帝國主義與買辦官僚資本的壓迫呢。——這都是一些新的問題，這些問題，也是同樣沒有在這裏得到解決的，須待第二次的分化——階級大分化的到來。（註二）

註二：我這樣來概括大革命時期的文學領導思想，並不是把創造社的活動放在觀察以外的。因爲從客觀表現來看，從作品的實際反映來看，創造社並沒有越出這個思想範圍之外；他們的作品，大體也是暴露了這一現實人生，並反抗這人生的；這才是真正的創造社歷史上的光榮。而我們在論述歷史的時候，當然應該根據實際表現來看問題，而不是單根據宣言和口號。自然，創造社是會主張表現自我，發揮個人『天才』，描寫自己『靈魂』的。所謂：

『藝術界裡面，有許多人的藝術被別人稱『爲藝術的藝術』，他們尤爲

中國革命在民國十六年（一九二七年）的分化，是一個意義重大的、巨大而深刻的分化。這分化的起因，是由于大資產階級篡奪了『國民革命』的領導權，帝國主義的分化進攻政策；分化的內容，是資產階級的叛變革命，投降帝國主義與封建勢力，血洗中國共產黨與工、農、小資產階級革命群眾——大革命的恩人；其結果，則是中國革命中各階級力量的重新組合，中國無產階級——中國共產黨人不能不獨立來繼續領導中國革命，堅決依靠農民與團結小資產階級，頑強的拿起武器來防禦自己以抵抗屠殺，用武裝的革命以反對武裝的反革命。所以，資產階級在內的『全民革命』沒有了，一般的民主自由與民族獨立思想也具體化、鮮明化了；代之而起的是『無產階級的領導』，是科學社會主義——馬克思主義的世界觀，是工農民主專政的政權。（註三）大革命時期的前進作家們，既大部份都親身參加了這一革命過程，其結果當然不能不在文學領域裡引起同樣巨大的分化：文學領導思想的新進展與文學陣營的重新結合。這結果，便是『左翼作家聯盟』的成立（一九三〇年三月）。用魯迅的話來說，這情形就是：『政治環境突然改變，革命遭了挫折，階級的分化非常顯明，國民黨以『清黨』之名，大戮共產黨及革命群眾，而死剩的青年們再入於被壓迫的境遇，於是革命文學在上海這才有了強烈

的活動。所以這革命文學的旺盛起來，在表面上和別國不同，並非由于革命的高揚，而是因爲革命的挫折。」（『上海文藝之一瞥』。——『全集』第四卷，二八三頁）

從民國十六年（一九二七年）到民國二十五年（一九三六年），就是中國新文學發展史上的第三個時期，『左翼十年』的時期。這一時期文學領導思想的一個很大的進

研究社會問題的人所集矢。這也不能說是公允的事。既是真的藝術，必有牠的社會的價值；牠至少有給我們的美感。我們不能因爲牠的社會的價值低微便責備牠。」（『藝術之社會的意義』，一九二四年二月）

「文藝也如春日的花草，乃藝術家內心之智慧的表现。詩人寫出一篇詩，音樂家譜出一個曲，畫家繪成一幅畫，都是他們天才的自然流露：如一陣春風吹過池面所生的微波，是無所謂目的的。」（『文藝之社會的使命』，一九二三年）

可是得具體些看；他們不是生長呼吸在十八世紀的歐洲，而是被組織在廿世紀的中國現實裡；並且，特別因爲他們一般都是遭受過家庭破產和經歷過或經歷着都市流浪的小資產階級知識分子，對於中國的社會現實，是尤所敏感的。他們深感

展，就是從文學的進化論觀點的認識具體到文學的階級論觀點的認識；當前的社會是階級的社會，在階級社會時代，社會的進化是通過階級鬥爭來進行的；那末，文學就不是一般『時代的反映』或『人生的反映』，而是階級思想、階級鬥爭的反映；因此就不是一般的『爲人生』，而是具體的『爲階級』：是階級鬥爭的武器了。於是，首先被肯定下來的大前提，便是文學的階級性之明確肯定的認識：

『文學不藉人，也無以表示「性」，一用人，而且還在階級社會裡，即斷不能免掉所屬的階級性，無需加以「束縛」，實乃出於必然。自然「喜怒哀樂，人之情也」；然而窮人決無開交易所折本的懊惱，煤油大王那會知道北京檢煤渣的老婆子身受的酸辛；饑區的災民，大約總不去種蘭花，像瀾人的老太爺一樣；賈府上的焦大，也不愛林妹妹的。』（魯迅：『硬譯與文學的階級性』。——『全集』第四卷，二一四頁）

文學既是階級的文學，那末，革命作家的地位在什麼地方呢？一般『同情被侮辱者與被損害者』的答覆也不够了，現在的答覆是站在工農方面來，爲勞苦大眾服務。於是，與這時革命運動的『工農民主革命』旗幟相應，提出了『無產階級的革命文學』的口號，即爲無產階級思想所領導的工農勞苦大眾文學的口號，也就是新民主主義文學的口號。

並明白確定所有革命作家的全部目的，是在於將文學爲工農服務：

『中國的無產階級革命文學在今天和明天之交發生，在醜惡和壓迫之中滋長，……』

我們的勞苦大眾歷來只被最劇烈的壓迫和榨取，連識字教育的布施也得不到，惟有默默地身受着宰割和滅亡。繁雜的象形字，又使他們不能有自修的機會。智識的青年們意識到自己的前驅

自己社會地位之可憐：

『我們的時代是一個弱肉強食，有強權無公理的時代，一個良心枯萎，廉恥喪盡的時代，一個競於物利，冷酷殘忍的時代；我們的社會的組織既與這樣的時代相宜，我們的教育又是虛有其表。』（『新文學的使命』，一九二三年五月）

並且常常在要求着主觀的反抗：

『中國的政治生涯幾乎到了破產的地位。野獸般的武人之專橫，沒廉恥的政客之蠢動，貪婪的外來資本家之壓迫，把我們中華民族之血淚排抑成黃河、揚子江一樣的赤流。』『我們暴露於戰亂的慘禍之下，我們受資本主義這條毒龍的巨爪的蹂弄。我們渴望着和平，我們景慕着理想，我們喘求着生

的使命，便首先發出戰叫。這戰叫和勞苦大眾自己的反叛的叫聲一樣地使統治者恐怖，……

……因爲這是屬於革命的廣大勞苦群衆的，大眾存在一日，壯大一日，無產階級革命文學也就滋長一日。我們的同志的血，已經證明了無產階級革命文學和革命的勞苦大眾是在受一樣的壓迫，一樣的殘殺，作一樣的戰鬥，有一樣的運命，是革命的勞苦大眾的文學。」（魯迅：『中國無產階級革命文學和前驅的血』。——『全集』第四卷，二六七，二六八頁）

至于『如何爲法』，也給了答覆：第一當然要是『屬於革命的廣大勞苦群衆的』、『和革命的勞苦大眾……作一樣的戰鬥』，『是革命的勞苦大眾的文學』。第二是：『在現下的教育不平等的社會裡，仍當有種種難易不同的文藝，以應各種限度的讀者之需。不過應該多有爲大眾設想的作家，竭力來作淺顯易解的作品，使大家能懂、愛看，以擠掉一些陳腐的勞什子。』（魯迅：『文藝的大衆化』。——『全集』第七卷，七七三頁）這就是文學的大衆化工作——普及工作。

這樣，問題已經解決到這個地步：文學是有階級性的，在階級社會裡，決沒有超階級而存在的文學；因此，我們的文學應爲工農勞苦大眾服務；這服務當然首先是指作品的內容而言，但在中國工農大眾文化水平很低的情況裡，應該多有人來從事淺顯易懂的

作品之寫作。

中國新文學的指導思想發展到文學是『爲工農』底認識的地步，自然是一個巨大的進展。可是，如果問題只答覆到這裡爲止，還不能算是將問題作了最後的澈底解決；因爲從我們的實際情況看來，文學之『爲工農』的一般提出，才算開始接觸到問題的核心，

活之泉。』『我們反對資本主義的毒龍。……我們的運動要在文學之中爆發出無產階級的精神，精赤裸裸的人性。我們的目的要以生命的炸彈來打破這毒龍的魔宮。』（『我們的文學新運動』，一九二三年五月）

『我知道現在的我們正和革命前的俄國青年一樣，是剛在受難的時候。但這時候我們非要一直的走往前去不可！我們即使失敗了，死了，我們的意志是可以永久生存下去的。所以最後我想學了馬克思和恩格斯的態度，大聲疾呼的說：世界上受苦的無產者，在文學上社會上被壓迫的同志，反對有權有產階級的走狗對敵的文人，我們大家不可不團結起來，結成一個世界共和的階級，百屈不撓的來實現我們的理想！我確信「未來是我們的所有」。』（『文學上的階級鬥爭』，一九二三年五月）

實在的問題正安置在這前提之下。在被認為已經解決的地方，不過是一個問題：當前的左翼作家，一般既不是工人，也不是農民，而是非工農出身的小資產階級知識分子。而且，他們既沒有經過工廠生活、有許多工人朋友；也沒有下過農村、和農民有密切的接近。這還能做得成『工農作家』麼？還寫得出以工農爲主人翁的作品來麼？——這個問題之解決與不解決，決定着『爲工農』的方向之能否獲得『在實際上，在行動上』（『在延安文藝座談會上的講話』）的貫徹，能否獲得『在實際上，在行動上』的解決。

現在仍從一般的領導思想來考察一下。

對於這個問題，民國十七年（一九二八年）就曾經有過這樣乾脆的答覆：

「無產階級的生活，資產階級的作家也可以描寫。資產階級的描寫，在無產階級的文藝中也是不可缺少的。要緊的是看你站在那一個階級說話。普羅列塔利亞特中有革命的工賊存在。從普羅列塔利亞特出身的文士，也不能保無「文賊」。所以無產者所作的文藝，不必便是普羅列塔利亞的文藝。反之，不怕他昨天還是資產階級，只要他今天受了無產階級精神的洗禮，那他所作的作品也就是普羅列塔利亞的文藝。」（『桌子的跳舞』。重點是我加的。——雪）

問題既是不在於寫什麼階級的生活（事實上是都得寫的），而『昨天』的資產階級『今

天』又可以成爲無產階級作家，『轉變』的過程是這樣神速，當然更不在於作家的階級而在於他『精神的洗禮』了；那麼，這『精神洗禮』的內容是什麼呢？答覆是『世界觀』：只要獲得『無產階級的世界觀』，無論什麼人（資產階級在內）寫無論什麼（無產階級在內）都行；不然，無論什麼人（無產階級在內）寫無論什麼都不行。所謂——

所以這個『自我』，仍不得不是血淋淋的『自我』，遭受着社會苦難的、『被侮辱與被損害』的『自我』。這就是鄭伯奇所說的：『所謂「象牙之塔」一點沒有給他們準備着。他們依然是在社會的煙霧之下呻吟着的「時代兒」。』（『中國新文學大系』第五卷『導言』）所以其寫作實踐，客觀上不能不與此時期的指導思想一致，如其所要求：也還是一種表現出了中國這現實人生的文學。只是當從主觀上來考察時，因爲究竟是以主觀主義、唯心主義出發，雖感到社會的殘酷與個人被限制的痛苦，而對於現實中國之客觀的認識，還是有如蒙了一層黑面紗，常常『誇大』，常常『寫歪』，並不是看得很清楚的。所以，當現實社會的強烈運動緊迫上來，工農兵群眾以無比的威力搖撼一切的時候，（大革命爆發）首先被這吼聲所嚇醒的，不得不不是他們自己。如瞿秋白所說：『時代的電流使創造社

『努力獲得辯證法的唯物論，努力把握着唯物的辯證法的方法，牠將給你以正當的指導，示你以必勝的戰術。』（『從文學革命到革命文學』）

『如果我們要站在無產階級的世界觀上，描寫暴露小資產階級的生活，為革命潮流打出一條出路，使小資產階級的智識分子站到無產階級領導之下來，這是大該而特該的了！如果站在這個立場上，不但應該描寫小資產階級，並且，應該暴露資產階級；不但是專為勞苦群眾的工農訴苦。』『單描寫客觀的現實，是空虛的藝術至上論，是資產階級的麻醉劑。』（『評矛盾的「從骷髏到東京」』）

因此，即令要寫工農大眾的生活及其鬥爭，至多——其所以是『至多』，因為既是『不在於寫那一階級的生活』，寫不寫工農便是次要的了。——也只是個『體驗生活』——『熟悉題材』（或『收集材料』）的問題，更不是作家本身的問題了：

『譬如我們要表現「五卅」，我們即使沒有跳在那個漩渦之中，我們可以去訪問那時的當事的人，可以考核當時的文獻，經過相當的縝密的研究，我可以相信我們一定可以生出一個偉大的直觀，激刺我們的創作慾。又譬如我們要表現工人生活也是一樣，我們率性可以去做工人，去體驗那種生活。像辛克來的「石炭王」一類的作品，那沒有到炭坑裡面去研究過是絕對寫不出的

呀！」（『桌子的跳舞』）

這個基本論點（『無產階級』與否的關鍵在世界觀，世界觀的建立，在獲得唯物辯證法，要體驗生活只是爲了熟悉題材）沒有得到否決，（註四）左翼文學運動便發生了『兩極』發展的傾向。首先，是只要按照『唯物辯證法的方法』來寫就行，按照着這樣的

起了化學的定性分析』，很快『就像觸了電似的分解了』。（『大風』半月刊）

但因其小市民性的根底，並作爲其特色，這不是主觀主義的結束而反是主觀主義的更張；又叫喊着並不實際的『新大陸』之發現。這樣，認識上的混亂當然無從避免：

『我們現在所需要的文藝是站在第四階級說話的文藝，這種文藝在形式上是寫實主義的，在內容上是社會主義的。』（『文藝家的覺悟』，一九二六年五月）

『我們中國的民衆大都到了無產階級的地位了，……那嗎我們的革命，不根本還是以無產階級爲主體的力量對於他們有產階級的鬥爭嗎？所以我們的國民的或者民族的要求，歸根是和他們資本主義國度的無產階級的要求完

公式，即所謂：「描寫舊的之中的新的產生，描寫今天的明天，描寫新的對於舊的克服」等等。於是，公式主義（洋八股）的作品就跟着公式主義的理論大量產生，而且在這種觀念下，小資產階級知識分子的誇大狂發展起來，毫無問題的認為自己已經是「無產階級作家」，因為依照這標準來衡量，他是完全「有資格」的。可是，用這樣的「方法」來寫「現實事物」，什麼事物也不像；用這樣的方法來寫工農，任何工農都不是的。終於覺得非清算不可了。正在這個時候，「唯物辯證法創作方法」的理論在蘇聯被清算，代之而起的新口號是「社會主義的現實主義」，為針對過去的缺點，於是強調「寫出真實來」；強調「寫你所熟悉者」；強調「世界觀與創作方法」的區別甚至矛盾；強調政治上的共產黨員與實際上的共產主義作家的區別；等等。這些未始不對，然而，我們是教條主義的來對待這些，在這些理論、口號的下面，實際是利用着這些，逐漸委婉自然地孕育起自由主義來。由於對巴爾札克、托爾斯泰的稱讚的引例，開始了對「古典作品」與「古典作家」實際是無批判的崇拜心理。這個，便在左翼作家的內心裡，開始了實際上甚至是不知不覺的回到小資產階級本色去的道路：以本身為法則，放任縱情於「自己」小資產階級本性的自由發揮。這是從「公式主義」到「自由主義」的過程，但

已經是左翼十年的末期了。

這樣，整個左翼時期，文學的『爲工農』問題沒有得到實際的、徹底的解決；第一，對左翼作家自身的小資產階級性，沒有提出自我改造的課題，根本對於這一點沒有自覺的理解，用毛澤東的話，就是『還不清楚無產階級與小資產階級的區別』。因此

全一致。我們要求從經濟的壓迫之下解放，我們要求人類的生存權，我們要求分配的均等。』『你們要曉得我們所要求的文學是表同情於無產階級的社會主義的寫實主義的文學，我們的要求已經和世界的要求是一致。』

（『革命與文學』，一九二六年五月）

『關於文學一般的永遠性，我們可以得一個簡明的公式：（真摯的人性）＋（審美的形式）』（『永遠的文學』）『因爲革命文學究不過在一般文學之外多有一種特別有感動力的熱情，所以也可得一簡明的公式：（真摯的人性）＋（審美的形式）＋（熱情）』（『永遠的革命文學』）（『革命文學與牠的永遠性』，一九二六年六月）

但是，雖好像一個人突然從夢裡驚醒起來，一時無主，摸不清方向；然而既驚醒

小資產階級觀點、感情、趣味普遍的在作品裡存留；因此第二，就沒有產生真實的寫工農的作品，『倘若描寫，也是衣服是工農兵，面孔却是小資產階級。』（『在延安文藝座談會上的講話』）到了末期，除了教條主義影響之外，加以新形勢的到來，抗日民族統一戰線的開始提出，一九三六年春『左聯』組織的解散以及對公式主義的認真清算等，這些都是對的，並且獲得成績；但在『爲工農』的努力上，更加顯得是後退了。（註五）

經過民國二十五年（一九三六年）的『雙一二』事變，國內和平一般的取得，在廣大人民的壓力下，使得『頑固派』不能不『策略』；這樣便開始全國性的抗日戰爭。雖然如此，但兩大階級（資產階級與無產階級）的關係，有了一個顯然的變化；抗日民族統一戰線在實際上於相當程度內形成了，國共兩黨又有某種形式的合作。反映在文學上，是所有讚成抗日的作家都組成了『中華全國文藝界抗敵協會』。

抗戰前五年（一九三七——一九四一）的文學，積極的方面是發揮了空前廣泛的文學力量來服務於抵抗日本帝國主義侵略的、反法西斯的民族自衛戰爭；發動過『文章下

鄉與文章入伍」運動；並使若干過去脫離現實、走着資產階級沒落期「世紀末」文學道路的作者，接觸了社會的現實，得到現實主義文學的洗禮，走上積極的方向；同時，也暴露了許多早已墮落着的文人如周作人、張資平、葉靈鳳、杜衡（即「蘇汶」）輩的本相，顯出了民族敗類的漢奸面孔。但消極方面，從文學的中心領導思想來說，則較之以

了，總是要轉個方向，與舊的有所分離。這便是一九二六年創造社一些「極左」的論文所表現的意義。

註三：毛澤東叙述這一轉變的情形說：「第三時期，是一九二七至一九三六年的新的革命時期。因為在前一時期的末期，革命營壘中發生了變化，中國資產階級轉到了帝國主義與封建勢力的反革命營壘；革命營壘中原有三個階級，這時剩下了兩個，剩下了無產階級與小資產階級（包括農民、革命知識分子、與其他小資產階級），所以這時候，中國革命就不得不進入一個新的時期，而由中國共產黨單獨地領導這個革命。這一時期，是一方面反動圍剿，又一方面革命深入的時期。這時有兩種反動圍剿：軍事圍剿與文化圍剿。也有兩種革命深入：農村革命深入與文化革命深入。」（『新民主主義論』）

前是薄弱的、退守的。只要看像巴人（上海）、鄧拓（晉察冀）這樣的進步作家，還有別的許多人，都提出了『三民主義的現實主義』或『抗日的現實主義』一類的文學口號，有的（如『三民主義的現實主義』）甚至直接與國民黨的『文藝月刊』一致，（見唯明：『抗戰四年來的文藝理論』；及張道藩：『國民黨的文藝政策』）就可見一斑了。在廣大的解放區——各抗日根據地，作家與工農兵大眾的接觸是自由而廣泛了，但思想上由于缺乏武裝——沒有解決過去未解決的問題，所以還是沒有得到大的成果；另一方面甚至還發展了自由主義。因為抗戰以後，對於我們的文學，消極的方面（這只是說消極的方面）也有一個解放，這就是公式主義的文學理論已被清算（一九三六年）而代替它的新的文學理論尚未成熟。於是：寫抗戰光明嗎？已經充滿了『經驗』，靈敏地害怕着又是『八股』；事實上，有許多年青的作者確實在犯着這毛病。以此作根據，要『現實主義』（思想上是模胡的）。那末，駕輕就熟的道路便只能是走過去文學（二十世紀以前）的老路：『暴露黑暗』，完全拜『古典』作家（十九世紀批判的現實主義作家）為師，以小資產階級的人性觀作實際的指導方針。對於這樣做的『前途』是未曾考慮的，但在『目前』，以為似乎也能盡點『革命文學的義務』。因此，大

道理雖然說不出，但在心裡是放心這樣做的，實際上似乎也只能這樣做。這個文學上的自由主義，特別在深嗜過左聯『歷史教訓』的苦味，而幾年來的接觸又相當有了批判的現實主義文學之淘養的作家，更爲發展。這就是一九四〇、四一年主要在延安表現的文學傾向的思想來源。但自然，不是說在延安的文藝座談會以前，就沒有將左翼十年遺留

註四：『轉變』論雖跟着『新寫實主義』口號的批判而失去魔力，但『左聯』並沒有從思想根本上將其影響消除。這原因之一，就是『世界觀』與『熟悉題材』的論點沒有得到解決。『世界觀』的論點，這個把問題的解決放在書本上的論點，原先並沒有在『左聯』取得領導地位的承認，可是却不期然而然的得到後來『唯物辯證法創作方法』論的援助，所以拖延到一九三五年沒有澈底清算，而在領導思想上取得優勢；體驗生活是爲了熟悉題材的論點，因此更不能解決，一直沒有在原則上提出來批判過，直到一九四二年延安文藝座談會爲止。

註五：在新文學發展的這一中心問題上，與『五四』以來的一般領導思想有所區別，魯迅應放在一個更高的地位上。向來不是以文學理論批評爲主要任務的魯迅，他的思想，在每個時期，均超出于當時的一般領導思想之上。比方文學是『爲人生』

下來的問題加以解決的企圖。比方一九三九、一九四〇兩年圍繞於文學之『民族形式』問題的全國文藝界大論爭，就是這樣的努力企圖所導引出來的。

一九三八年十月，毛澤東在中共擴大的六中全會的政治報告裏論到『學習』問題時，有這樣一段話：

『我們這個大民族數千年的歷史，有它的發展法則，有它的民族特點，有它的許多珍貴品。對於這個，我們還是小學生。今天中國是歷史的中國之一發展，我們是馬克思主義的歷史主義者，我們不應該割斷歷史。』『共產黨員是國際主義的馬克思主義者，但馬克思主義必須通過民族形式方能實現。沒有抽象的馬克思主義，只有具體的馬克思主義。所謂具體的馬克思主義，就是通過民族形式的馬克思主義，就是把馬克思主義運用到中國的具體環境的具體鬥爭中去，而不是抽象的運用它。成爲偉大中華民族之一部分而與這個民族血肉相關的共產黨員，離開中國特點來談馬克思主義，只是抽象的空洞的馬克思主義。因此馬克思主義的中國化，使之在其每一表現中帶着中國的特性，即是說，按照中國的特點去運用它，成爲全黨急待了解並急須解決的問題。洋八股必須廢止，空洞的抽象的調頭必須少唱，教條主義必須休息，而代替之以新鮮活潑的、爲中國老百姓所喜聞樂見的中國作風與中國氣派。把國際主義的內容與民族形式分離起來，是一點

也不懂國際主義的人們的幹法，我們則要把二者密切地結合起來。在這個問題上，我們隊伍中存在着一些嚴重的缺點，是應該認真除掉的。」（『論新階段』）

這段話如果要運用到新文學的建設問題上來，應該是作為對中國新文學應有再進一步發展的要求，即是要求更深與更『中國的』寫出中國來。那麼，如何才能『更深與更中國

的問題，是在他一開始文學生活的時候（一九〇六，光緒三十二年）就成熟了的。大家知道他的棄醫而就文學，就是爲了『想利用他的力量，來改良社會』；『以爲文學必須是爲人生，而且要改良這人生。』（『我怎樣做起小說來』）思想的前進程度，那就很遠。再就是關於文學作品和作者的關係問題，他早在一九二八年之前，就發表過這樣的意見，說作品革命與否，要先看作家自己怎樣。如在『而已集』（一九二七）的『革命文學』一文裡，他就說：『我以爲根本問題是在作者可是一個「革命人」，倘是的，則無論寫的是什麼事件，用的是什麼材料，即都是「革命文學」。從噴泉裡出來的都是水，從血管裡出來的都是血。』賦得革命，五言八韻，是只能騙騙官試官的。』（『全集』第三卷，五二（五頁）又在關於『文學的階級性』通信（一九二八）裡說：『不相信有一切超乎階級，

的寫出中國來」呢？這就必然要接觸到真實的寫出我們當前時代最活躍與最偉大的主人——工農兵的問題，因為他們正是最豐富與最具體的新中國的代表人物，他們正是「中國作風與中國氣派」的本質之本身。如能真實的寫出他們，就一定同時辦到真實的寫出中國，於最精彩的地方寫出了我們民族，也就必然達到遺留下來的問題之解決了；如果我們真正解決了「爲工農」的問題，也就從根本上解決文學的「民族形式」問題了。可是，在這次論爭中，大家對於這問題的理解，是另一個樣子的。首先，幾乎都把「民族形式」的問題當作「文學形式（體裁）」的問題來理解；於是和「喜聞樂見」連想起來，便把這段政治報告所提出的「民族形式」單純看作對文學之「通俗」（也即「大衆化」）的要求；結果便有向林冰的因爲「新質發生於舊質胎內」所以「現實主義者應該在民間形式中發現民族形式的中心源泉」之「哲學的」領會；（「論民族形式的中心源泉」）這樣，不是因民族形式的提出而使其促進中國新文學、具有「五四」以來一貫革命文學傳統的新文學之更向前發展，反是藉此發揮一種「理論」，走向「五四」以來新文學傳統的實際否定。這些觀點，論爭雙方都大體一致。（註六）胡風雖然在這次論爭中辛勤地作了反對開倒車的新文學傳統的保衛戰，也正確的看出了「民族形式是五四的

現實主義傳統在新的情勢下面主動地爭取發展的道路」（『論民族形式問題』，一九頁）；看出了『反帝反封建的現實主義的文藝，經過了二十年的發展，……顯然地，在今天的情勢下面，我們的任務是爭取這一傳統底高度的發展，而不是它底否定』（同書，四四頁）；看出了『克服新文藝底缺點和提出「民族形式」，並不是要丟掉新文

文章如日月的火文豪，也不相信住洋房，喝咖啡，卻道「唯我把握住了無產階級意識，所以我是真的無產者」的革命文學者。」（『三間集』，『全集』第四卷，一三六頁）這些都可看出他一貫的觀點：如果非工農出身的人，不實行切實的自我改造，那怕自己以為怎樣的『獲得無產階級意識』，都是『只能騙騙官』的。而在『左翼作家聯盟』成立會上的演說（一九三〇年），雖不如『在延安文藝座談會上的講話』明確而直接，但大體上，他當時已把小資產階級知識分子的改造問題提示出來了：他一開頭便提出『左翼』容易變成『右翼』的問題，強調這些小資產階級革命知識分子作家要與實際鬥爭接觸；強調革命知識分子要把自己和工農一樣看待，不自視特殊；強調不能以『文學』做『敲門磚』等等都是。所以，魯迅完全沒有陷在『世界觀』論裡而不能自拔，且毋寧說，他是一

藝，或者用另外一種東西來代替新文藝，而是要使新文藝更健康、更發展」（同書，八四頁）。可是當具體談到如何使新文學獲得「更健康、更發展」的時候，他的說明是怎樣的抽象，怎樣的朦朧啊——

「怎樣達到更加健康、更加深化呢？不但要加強地接受經過了長期的發展而且在急速發展着的世界革命文藝底經驗、現實主義的方法，從現實生活裡面把握先進的思想的方法，在具體的活的形象上體現先進思想的、組成形式的方法，而且更使這方法變成在實際戰鬥中的作家自己底神經，成爲很導線，能夠通過具體的活的形象，大衆底表現感情的方式、表現思維的方式、認識生活的方式，即所謂中國作風與中國氣派去把握、經驗、感覺，而且表現民族戰爭中的社會的鬥爭內容。方法是現實的反映，但一旦變成了主觀的力量，就成爲能夠被接受的武器，反轉來引導我們更廣地更深入地反映現實。……」（七六頁）

「以現實主義的五·四傳統爲基礎，一方面在對象上更深刻地通過活的面貌把握民族的現實（包括對於民間文藝和傳統文藝的汲取），一方面在方法上加強地接受國際革命文藝底經驗（包括對於新文藝底缺點的克服），這才能够創造爲了反映「新民主主義的內容」的「民族的形式」。」（八四頁）

這當然還是不能解決問題的。（註七）

所以，可以看出，對於新文學發展第三時期所遺留下來的問題，抗戰五年中也沒有得到解決。

以上，便是對於二十五年（一九一七——一九四二）來我們新文學歷史發展過程的

直在反抗這種包含着濃厚的小資產階級底投機性的觀點。這樣，在那時的客觀條件下，（除左翼作家的小資產階級性外，還加上白色恐怖的壓迫，作家不能和工農自由接近的實際困難。）他對當時寫作的要求是極其實事求是的。他說：「在現在中國這樣的社會中，最容易希望出現的，是反叛的小資產階級的反抗的或暴露的作品。……對於這些作品，我以為實在無須稱之為無產階級文學，作者也無須爲了將來的名義起見，自稱爲無產階級的作家的。」（『上海文藝之一瞥』。

——『全集』第四卷，六八頁）

註六：參看胡風作的『論民族形式問題』。如要明白情形而又時間經濟，則可把這些地方接讀：一一頁第二段起到二三頁第三段止；三三頁第一段起到三六頁完止；再四二頁第二段和四四頁最後一段。（這裡所指的頁碼，係根據『海燕書店』出版

一個簡略看法，根據這個看法，歷史給我們留下來的這個問題，即如何使文學之『爲工農』的方向獲得真實徹底解決的問題，是一個中國新文學建設之最根本、最具有決定性的關鍵問題。如果說，二十五年來我們的新文學還沒有完全成熟的話，就是由于這個問題還沒有得到解決的緣故。這樣說，並不是菲薄我們新文學的歷史，過低估計前人的底業績。我們新文學才有短短二十五年，而以二十五年的時間，我們就已經使得中國的文學思想從十六世紀的水平躍進到二十世紀的水平，這不能說貢獻太少。當然，二十五年來我們新文學老是遠遠落在現實要求的後面，但是也要看看它的社會的和政治的限制：一九二一年中國共產黨才成立，全國的社會政治環境，還是聯合資產階級（孫中山）在內一致作反帝反封建的共同努力，工農運動，也不像大革命後期那樣成熟和發展，民族資產階級和無產階級的政治關係相當親密；政治上由無產階級單獨來領導這個革命尙未成熟，文學上自不能獨有『無產階級的革命文學』之思想的產生。整個左翼十年，以及直到延安文藝座談會以前，是沒有把『爲工農』的問題做到徹底的解決，但別的方面，如馬克思主義文學理論水平的提高、大衆化問題的研究、公式主義的清算等，做了不少，而且很有成績；主要還應想到，十年左翼文學，是在和新社會（蘇區）隔絕，特別是在

和毛澤東思想隔絕的情況下作孤軍奮戰的；至于「左聯」的內部情況，別的且不說，只說魯迅思想之在「左聯」的長期不被理解，那就够了。當時真正影響着它的强有力的東西，是小資產階級革命家的瘋狂，這和「左聯」本身的特點：左傾瘋狂病的成分具有極大的思想上的優勢，是相互結合着的。這些，都是我們思想發展上的重大限制。不過，對於過去問題之所在，有加以足够的、清醒的認識之必要，應該檢討的，還是要檢討。因為只有這樣，才能希望我們的繼續前進減少困難和少犯錯誤。其所以要在上面將我們新

的「七月文叢」原本。）

註七：胡風的「論民族形式問題」，最後論到文學運動——普及和提高問題的時候，會

接觸了問題的核心：小資產階級革命知識分子作家的自我改造問題。這雖然是自發的，萌芽形態的見解，但值得在這裡提出來，以見「在延安文藝座談會上的講話」以前，我們的努力會達到什麼樣的程度。如次：「和大衆的結合過程決不是寫一些大衆化的作品，……是一個實踐行動的艱苦的鬥爭。作家們投身到或生長自大衆中間，和大衆生長在一起，或者參加在血火的戰鬥裡面，或者啓發大衆底文化生活，或者組織大衆底文藝活動，一方面擴大文化文藝運動底影響，由這來

文學二十五年的歷史主要作消極方面的探究者，其動因便在這裡。

三

那麼，爲什麼「如何使文學之「爲工農」的方向獲得真實澈底解決的問題，是中國新文學建設之最根本、最具有決定性的關鍵問題」呢？

是的，這確實是一個問題。——「新文學」不是我們才有，十六世紀的歐洲「文藝復興」，就是一次極大的「文學革命」，文藝復興的文學，就是一種「新文學」（我們的「五四」文學革命，也有人說是「中國的文藝復興」）。但那時的偉大作家們確實不是也不可能思想上解決了「爲工農兵」的問題而後寫出偉大作品的：薄加丘的「十日談」，西邁提斯的「吉訶德先生」，沙士比亞、莫利哀的戲曲，都不是弄通了「爲工農兵」的問題而後才產生的；再如十八世紀至十九世紀初期的浪漫主義文學，像雨果的「歐那尼」，也同樣不是以「爲工農兵」問題的解決爲前提；連光輝奪目的十九世紀批判的現實主義文學，像巴爾札克、托爾斯泰、安斯退益夫斯基、易卜生、佛羅貝爾、左拉……這些大家，都不曾以解決這個問題爲條件。爲什麼偏我們的新文學建設非以這問

題的解決爲關鍵不可呢？

如果我們的『文學革命』是在很早很早發生，譬如在一百年以前，那我們新文學建設的基本問題可以不是這個問題。但是我們的新文學是在民國六年之後，在世界帝國主義形成及其重新瓜分世界殖民地的戰爭之後，也在十月革命之後才產生的。這樣，我們新文學所賴以生長和發達的外部環境——國際環境，已經是二十世紀的環境。二十世紀是勞動人民的世紀，是資產階級死亡、無產階級及一切被壓迫階級革命及其取得勝利的世紀，是資產階級文學的墮落與潰滅，無產階級文學（蘇聯文學爲主）的上昇與逐漸取得世界文學地位的世紀。這樣的外部環境，並不適宜於我們產生發達資產階級的文學甚至小資產階級的文學，至少是對於我們發達資產階級的或小資產階級的文學沒有什麼幫

推動實際鬥爭，加強地爭取文化文藝發展底前提條件，一方面感受、把握活的生
活現實，把大衆底感情、慾望、思想等化成自己底內的經驗，由這來在具體的活
的形象（中國作風與中國氣派）上溶化一代底生活真理；把大衆底活的語言和表
現感情、思維的方式等化成自己底主觀能力（技術），由這來在具體的活的形象
（中國作風與中國氣派）上表現一代底活的人生。」（一〇二——一〇三頁）

助，是很顯然的。而和我們新文學發生和成長之最有密切關係的、最對它有決定作用的內部環境——國內環境的情形又是怎樣呢？

我國封建社會是『長期停滯』的，其開始解體，不是由于向外發展商業資本主義或由于國內單純商品經濟的發展因而引起生產上的革命，反而是外國資本主義商品的侵入，帝國主義的大砲轟『關』。經過鴉片戰爭與太平天國革命戰爭以後，首先由于軍事上的教訓，科學思想纔開始在士大夫中間取得一點地位，張之洞、李鴻章輩也才說『西學』可以『爲用』，於是辦學堂，開工廠，造軍械。此後慢慢有點生長，才有了官僚資本家與民間資產階級，但直到世界大戰以前，數量還是很小，力量也就脆弱得很。這因爲不只是內部存在的封建阻力之頑強，單是外部的帝國主義，那限制就非常之大；他們是要輸出商品，甚至到中國來直接製造商品（開工廠）的，但這都不是爲了『幫助』中國資本主義的發展，而是爲了限制它的正常發展，用種種的辦法，如掠取國家經濟命脈，把持海關，嚴防重工業的建設等等，以鞏固其對我國的帝國主義統治地位。第一次世界大戰，是這些帝國主義國家的相互攻打，自然可使我國的資產階級鬆一口氣，幾年中主要在輕工業方面獲得若干的發展；可是，根本的問題——反帝反封建的任務沒有完

成，「好景」是「不常」的，大戰一結束，帝國主義便捲土重來，於是又走下坡路了；因此輾弱無力便成了中國民族資產階級的死症。階級經濟力量的輾弱決定了它思想文化的輾弱，這樣的情況，當然說不上獨立來領導中國的革命，更談不到建設中國的新文學。可是中國無產階級的情形却就兩樣了，倒是越來越壯大，其力量的堅強，遠超出了中國資產階級之上。這是因為它是受着雙重的壓迫，也就同時受着雙重的培養：除本國資產階級之外，帝國主義投資及直接在中國開辦的工業，都吸收着他們，一樣把他們集中起來，使之壯大。這樣，領導中國完成反帝反封建革命的鐵擔，中國無產階級反比資產階級擔負得起，更有力量和勇氣；因此，中國三萬萬六千萬以上的農民，他們不找資產階級而找無產階級為他們的領導，也祇有中國無產階級才有領導他們的氣魄和決心。到最近為止，中國革命的敵人會是如此強大；往往是若干的帝國主義者加上國內官僚買辦資產階級和封建勢力的聯合進攻，這支強大的反動隊伍中間，有時（如一九二七至一九三一）甚至還有民族資產階級追隨的足跡。這支強大的反動隊伍，並總是利用着城市、港口為其據點，對人民採走着野蠻的血洗政策與瘋狂的武裝進攻政策的；這就形成長期的國內鬥爭：中國工人階級緊緊的依靠着廣大的農民階級（並團結小資產階級與總想爭

取民族資產階級），以寬濶的農村作據點，用堅苦卓絕的武裝抵抗以應付敵人。二十餘年來，在中國民族民主革命事業上，建樹不少偉績（如一九二五——二七的大革命；一九三四——三五的長征；一九三七——四五的抗日游擊戰爭等），出現了多少驚天動地的故事與完成了多少巨人般地生活過來的人民英雄；……這些，無一不是工農兵所供給，所創造。工農兵成了我們這個時代最中心的主人，在這時代的創造事業裏，最活躍，最「紅」，最有力量，最能貢獻和最有貢獻的都是他們。一切不能和他們一致的，則見之而大驚失色；一切要與他們作對的，皆碰之而頭破血流。從革命的力量與革命的热情來說，尤其農民，真是氣高萬丈的。——這就是新民主主義革命之所以為新民主主義革命的規模，也就是決定我們文學之有所成就與否的時代條件。這是一個政治上以無產階級為領導，以農民為主力，以工農組成的部隊（兵）為革命武器，因而是以工農兵為首領的、長期革命戰爭的時代。（註八）

整個文藝復興的時代，是歐洲商業資本主義發展，出現了因擁有貨幣所以要求政治權力的商業資產階級，並要在「身分」上與封建貴族階級取得「平等」的時代。由於這些在封建社會裏原屬「平常人物」者的物質追求之成功，並暴露出封建貴族階級的腐

敗，開始給封建社會打起告喪之鐘，這才有『文藝復興』的新文學；並反映在這新文學的內容上，便是『人』的發現與『個性』的解放。『十日談』對於僧侶及修道士等的揭露與嘲笑，騎士吉爾德先生的悲劇等等，便深深獲得時代的主題，發出時代的深遠宏大的呼聲。既是人類史上或一階段的歷史之深刻的記錄，當然使得所有這些作品得到不朽。但是我們却遠遠的不同於這樣的時代。我們根本沒有存在過什麼『商業資本主義發展的時代』，曾經有之，也不過是『三寶大監下西洋』之類的玩意兒，封建王朝於得意之餘的耀武揚威而已。及至近代，不只未曾發展出去，而且反被帝國主義『發展』進

註八：這不是說，十九世紀俄羅斯的『民粹主義』，在我這裡也發着香味了呢？不是的。固然，即令是『民粹主義』，也要看它是在什麼樣的環境和什麼樣的條件下生長，起着什麼樣的作用，然後才可以判斷它的性質。但這裡說的，還與任何的『民粹主義』沒有關係。這是因爲：所謂『民粹主義』的基本思想，是將農民作拜物教式的供奉起來，幻想『代替』資本主義發展的道路，也就是說取消無產階級——工人階級的產生。這裡所說的就不是這樣，且毋寧說與之對立：這裡是以無產階級——工人階級對農民的領導爲其前提的。

來。在這樣的情形下，如果說要發展『個性』的話，就得先碰倒帝國主義，還不只國內的封建勢力而已；但能够碰得倒帝國主義與封建勢力的，在我們就只有工農及其能和他們堅決一致的人們。此外還有誰呢？既不是什麼『商業資產階級』，甚至也不是民族資產階級。所以，如果要說發現『人』的話，那應該『發現』的首先就是工農而不是別人；需要發展的『個性』是他們的個性，即符合於工農革命運動要求的『個性』，即與集體主義的原則相結合、相一致的『個性』而不是別的任何『個性』。在這裏，個人主義的個性是失去了意義，不能不褪色了；這就是說，時代已非，我們是不能抄文藝復興的老調的；一定要抄，那是所謂：『逆天背時，必不能工。』——作品決『偉大』不起來。『五四』時期的實際情況，也證明了這點。

十八世紀到十九世紀初期的浪漫主義文學時代，那背景是獲得了資本原始積蓄以後的資產階級，已具有若干經濟（生產）上的勢力，因而要求最後的封建束縛的解除，要求對於封建階級政治權力的完全擊碎，熱情地期望着一個尙未到來但必然能到來的、無限廣闊之個人主義社會生產（無政府狀態的生產）的遠景。這對於封建社會是一個完全異樣的社會組織，從資產階級觀點看來，毫無疑問的是建築在每個人底『主觀慾望』上

的社會組織。它是已經非常明顯，非出來不可了。浪漫主義底唯心主義的理想主義之無限的熱情，便有深厚的社會根據。這反映着一個資產階級革命的時代。最強烈與最有代表性的浪漫主義運動，成熟在資產階級革命最澈底的法蘭西，並在法蘭西正完成『產業革命』的年代裏，當然不是偶然的。我們，同樣也沒有這樣的時代，所以我們的『浪漫主義』者們，無論個人在主觀上是怎樣的憧憬與『躍躍欲試』，然而我們的社會決不會有『歐那尼』上演那樣的狂風驟雨，則是早已決定了的；而且那些憧憬者自己，還不得不時時『在社會桎梏之下呻吟』（鄭伯奇）。我們『歐化』的現代小資產階級知識分子中，也不是完全沒有想學當年巴黎『浪漫主義的青年』的，也類似這樣——

『他們都以其長鬚、長髮，表示獠猛的樣子。他們穿了種種奇怪的服裝，天鵝絨的上衣，西班牙似的外套，羅伯斯比爾式的衣服，亨利三世式的大黑帽。』（雨果夫人）

但不過是出于『歷史的誤會』，所以這類人在中國總是『孤獨』；他們在白色都市裏既被視爲狂徒；而到新社會中暴露於工農群眾的面前時，也被視爲『小資產階級知識分子的神經病』，並不引爲同類。

『我吹起了革命的風。』

我在那洋溢的黑暗中

從此沒有元老院的話！也沒有平民的話！

我把舊字典戴上紅帽子。

把語言的黑色群與思想的白色群相混。」（雨果）（重點是我加的。——雪）

像這類個人主義底誇耀之歌的中國翻板，同樣也得不到時代的呼應，隨起而隨滅。

以城市市民爲主、資產階級領導的資產階級性革命——新民主主義革命，是極爲兩樣的。我們農民爲主、無產階級領導的資產階級性革命——新民主主義革命，是極爲兩樣的。我們說新民主主義革命性質上也是資產階級性的民主革命者，意思只是說，它的反帝反封建的革命任務，是資產階級革命的任務，客觀上也在給資本主義的發展掃除障礙；但由於新民主主義革命與舊民主主義革命的這個革命動力上的重大劃分，決定了兩者本身的重重大區別。這區別，由於是以工農爲首領的原故，不只表現在目前革命的徹底性與革命的發展前途上，而且也極爲『現實』與極爲特色的表現在革命的『風貌』（用馬克思的說法）上，即表現在這革命的運動規律（不是『勝利不然就死』的一帆風順或一蹶不振）、運動的組織原則（反個人主義）、作風、氣概和『性格』上：從理智的到感情

的，從世界觀與思想方法到行動作風與生活習慣，都全異於過去的資產階級革命，且是以對資產階級革命底在這上面的批判與否定作基礎的。特別在我們中國的情況，半殖民地半封建的情況，由于長期處在國內外敵人強大反動力量的包圍，由於長期處在農村，更由于是處在『以封建社會的古物來迎接世界無產階級的革命時代』的社會基礎與主觀條件裡，這特點尤為深刻！這樣的特色，由于其區別的根源是出發於『人』（階級）的不同上的緣故，所以其對於文學的影響，比其他方面尤為強大而鮮明。這中間的血緣關係是甚深的；這些不同點、這些特色所非常踏實地證明的，是對現實主義（唯物的、實事求是的）之無限的要求與對浪漫主義（唯心的、主觀熱情的）之澈底的否定！——最沒有浪漫主義存在與發展的社會基礎。所以我們凡對於浪漫主義的模仿（只能是模仿），也是對於我們時代的隔膜，也是一種『逆天』的行爲；遇事一股風，總以為可以『乘長風而破萬里浪』，結果却無不是『翻筋斗』（魯迅），鬧笑話。一切浪漫主義的寫作企圖已充分證明着這點。對於中國的我們，這一真理（無論在文學上或政治上）給我們的痛苦教訓，已經太多太多，我們是應該深知這一條的利害了；豈止于作品之『必不能工』哉！

二十世紀以前的『新文學』之第三個時代，是舊現實主義的時代。這是世界資本主義社會經過不完全相同的道路（革命的與改良的）在世界上若干主要國家中成熟與和平發展的時代，這也是暴露出這個『新』社會之不合理和陰暗的時代。資本主義，是以『自由』『平等』的理想來取得思想統治權的，但現在看出了，這不過是一回巧妙的欺騙：『我們是「平等」的買賣關係，你願拿我的工錢就給我幹活，不然你儘可以隨便。』可是一切生產手段都集中到他的手裡，不接受他的剝削就得挨餓，『自由』已成了強迫的代名詞。（註九）而跟着資本吞併與資本集中的過程，跟着在資本主義私有財產制基礎上向技術『改良』過程，跟着生產與消費的矛盾發展過程等之完成，種種『非人間』的悲慘與不幸都出來了：失業、窮困、破產、『犯罪』、『墮落』……但是，這時無產階級革命的條件一般還未成熟，資本主義尚有它發展的餘地。這是一個『和平的』（即暴力的行爲是單方面的）發展剝削的時代，對於人類是繼中世紀而來的新的黑暗時代。所以這反映在政治上，僅是社會主義思想的抬頭，與科學社會主義——馬克思主義之成爲強有力的運動；所以這時代之文學底最現實的主題，是暴露這個時代的真像，——資本主義社會的真象。而暴露這個社會真象之最尖銳與最動人的事實，莫過於由它底不合理

而產生的結果，就是窮人、小偷、賭徒、酒鬼、妓女、社會病狂者、流浪漢……等等所謂飽嚼着『悲哀與不幸』的、個人受難或個人反叛的『小人物』；旁及各種社會的悲劇；以至資產階級內部種種『智力的衰退，良心的敗壞和道德的墮落』。這就是十九世紀現實主義之勝利的關鍵及其擁有大規模的雄偉內容之源泉，最能深刻的『暴露黑暗』的作品之所以能成爲偉大作品的根據；因此並不『爲工農兵』，這時的『新文學』也能有輝煌的成就。但與這比較，我們新文學所處的時代也不相同：第一，我們這裏並沒有

註九：對於這種真實，馬克思曾有絕妙的形容：『在那裡行使支配的，是自由，平等，

所有權和邊沁（Bentham）自由！因爲這種商品（如勞動力）的買者和賣者都祇聽命於自由意志。……平等，因爲他們彼此都以商品所有者資格發生關係，以等價物交換等價物。所有權！因爲他們都是處分自己的東西。邊沁！因爲雙方都祇顧自己的利益。』『原來的貨幣所有者，現今變成了資本家，他昂首走在前頭；勞動力所有者，則變成他的勞動者，跟在他後頭。一個是笑咪咪，雄赳赳，專心於事業；一個却畏縮不前，好像是把自己的皮運到場去，沒有什麼期待，只期待着刮似的。』（郭譯『資本論』第一卷，二二五—二二六頁。）

什麼成熟的資本主義社會，由資本主義生產而來的不幸，還不如由野蠻的奴才政治與超資本的野蠻剝削而來的爲多；第二，更重要的，我們的時代並不是一個陰暗的時代，相反的，是一個充滿着革命鬥爭的、熱烈的、鐵和火的時代，千萬的人民直接被組織在鬥爭中的光明的時代。因此，我們的時代所給予我們文學的主題，完全是積極的：光明超過黑暗，英雄超過懦夫，革命者超過反革命者，翻天覆地的鬥爭超過平常細小的瑣事。既是這樣，代表的人物當然不是單純『被侮辱與被損害』的被動與消極的『小人物』，而是受壓迫也謀反抗，有烈火般的熱情與鋼鐵般的意志的人們，十九世紀現實主義作品中的那些『小人物』，在此是不能不失色，不得不讓位了；而且這時，事實上他們也必遭分化，有的前進，有的落伍，有的成爲革命的英雄，有的則甘願作奴才或社會殘渣。總之，他們已沒有塑造偉大作品的質量，代之而起的不得不是工農廣大群衆的有組織的隊伍。所以，單純搬用十九世紀現實主義的寫作思想於我國，固然也能產生對於現實的某一角落、某一側面的小描寫，可是時代的精神仍是掌握不到的，要使作品得到相同的成功仍屬不可能。

這就是簡略的回答：爲什麼十六世紀到十九世紀的歐洲文學不是問題的，在我們

却是問題，他們的所以不需要，正證明了我們的必須需要。

『一個時代有一個時代的文學』，這是當『文學革命』一開始時說出來的老話了；『文學是時代的反映』，也早成了大家公認的命題。這就是說，凡是偉大的文學，必然是在最深刻與最尖銳的地方反映了當前時代的文學；這反映深入到什麼程度，澈底到什麼程度，其真實性強烈到什麼程度，便是它成功到什麼程度的尺度。時代是新民主主義革命的時代，這革命的規模是以無產階級領導農民進行農民革命戰爭，所以其中心的主角是工農兵。都末，我們的文學，如果對工農兵沒有理解，便不可能對這個時代有所理解，也就不可能以最大的深度反映這一時代裡的任何一面現實，因而不可能有偉大的作品。如果嘴說理解工農兵，而實際不理解工農兵，從而不是真實的去寫而是『陽奉陰違』的去寫，也一樣不可能有偉大的作品。（註十）反過來，如果對中國現代的工農

註十：『爲什麼沒有偉大的作品產生？』十多年來我們曾經一次又一次的提出，一次又一次

一次的寫下許多方案，但還是依舊『沒有偉大的作品產生』。真正的原因，就是

兵獲得真實的理解，充分正確的寫出他們，把我們這時代的偉大規模、特殊風貌與特出人物在文學上呈現出來，獻予人民，足以再教育我們的人民；獻予世界，是足以震驚世界的！

這就是『爲什麼如何使文學之「爲工農」的方向獲得真實徹底解決的問題是中國新文學建設上的最根本、最具有決定性的關鍵問題』的理由，也就是『在延安文藝座會上的講話』其所以爲中國新文學的建設解決了最根本的問題的理由。

我們還沒有摸透我們的時代。自然，我們也有過『偉大的作品』，這就是魯迅的作品——『阿Q正傳』，可是這裡至少有兩點是可以提出來的：第一，『阿Q正傳』是寫農民的，是從農民（注意！）寫出了我們的一個時代，即新民主主義以前的、資產階級革命——辛亥革命底真實的作品，這是中國一個時代（舊民主主義革命時代）、一個時代的問題（舊民主主義革命爲什麼不行？）之真實，所以不朽。第二，二十多年來我們竟沒有超過魯迅的作品，這雖是一種『怪現象』，

但却是爲大家所公認的事實。爲什麼呢？這就是「阿Q正傳」以後的時代——新民主主義的時代，至一九四二年爲止沒有爲我們所掌握的原故。「爲什麼沒有偉大的作品產生？」真正的與最後的答覆，還是「在延安文藝座談會上的講話」。

文學寫作的方向問題

一

我們當前的時代是工農兵的時代，因而我們新文學建設的中心主題是『爲工農兵』；『爲工農兵』的問題之能否獲得徹底解決，則取決于小資產階級革命知識分子作家的自我改造。其所以正是『在延安文藝座談會上的講話』而不是別的將『爲工農』問題作了最明確徹底的解決者，就是因爲正是『在延安文藝座談會上的講話』而不是別的把小資產階級革命知識分子的自我改造問題作了最尖銳與最明確的提出，並將其認爲是建設工農兵文學之關鍵問題而加以解決的緣故。

『在延安文藝座談會上的講話』，於確定『我們的文藝第一是爲工農兵』之後，肯定的說：『爲什麼人的問題，是一個根本的問題，原則的問題。』這是過去也曾見到的。但它進一步指出，過去對這個問題並沒有得到實際上、行動上的解決。它首先分析道：

「有許多同志比較地注重研究知識分子，分析他們的心理，着重地去表現他們，原諒並辯護他們的缺點，而不是引導小資產階級出身的知識分子和自己一道去接近工農兵，去參加工農兵的實際鬥爭，去表現工農兵，去教育工農兵。有許多同志，因為他們自己是從小資產階級出身，自己已是知識分子，於是就只在知識分子的隊伍中找朋友，把自己的注意力放在研究與描寫知識分子上面。……他們是站在小資產階級立場，他們是把自己的作品當作小資產階級的自我表現來創作的，我們是在相當多的文學藝術作品中看見這種東西。他們在許多時候，對於小資產階級出身的知識分子寄與滿腔的同情，連小資產階級的缺點，也加以同情甚至鼓吹。對於工農兵，則缺乏接近，缺乏了解，缺乏研究，缺乏知心朋友，不善於描寫他們。倘若描寫，也是衣服是工農兵，面孔却是小資產階級。他們在某些方面也愛工農兵，也愛工農兵出身的幹部，但有些時候不愛，有些地方不愛，不愛他們的感情，不愛他們的姿態，不愛他們的萌芽狀態的文藝（牆報、壁畫、民歌、民間故事、民間語言等）。他們有時也愛這些東西，那是爲着獵奇，爲着裝飾自己的作品，甚至爲着追求其中落後的東西而愛的。有時就公開的鄙棄它們，而偏愛知識分子，偏愛小資產階級乃至資產階級的東西，這些同志的屁股還是坐在小資產階級方面，或者換句文雅的話說，他們的靈魂深處還是一個小資產階級的王國。」

再是正面的提出：

「我們知識分子出身的文藝工作者，要使自己的作品爲群眾所歡迎，就得把自己的思想感情來一個變化，來一番改造。（由一個階級變到另一個階級）沒有這個變化，沒有這個改造，什麼事情都是做不好的，都是格格不入的。」

然後歸結出來：

「要澈底解決這個問題，非有十年八年的長時間不可。但是時間無論怎樣長，我們却必須解決它，必須明確地澈底地解決它。我們的文藝工作者一定要完成這個任務，一定要把屁股移過來，一定要在深入工農兵、深入實際鬥爭的過程中，在學習馬列主義和學習社會的過程中，逐漸地移過來，移到工農兵這方面來，只有這樣，我們才能有真正爲工農兵的文藝。」（以上引文中的重點均是我加的。——雪）

這是前所未有，說得非常明白的。

中國新文學建設的基本問題是「爲工農兵」，「爲工農兵」的根本問題則是小資產階級知識分子作家的自我改造。這裏所說的「作家」，並不是少數已經「成名」，職業化了的文學工作者，而是指一切小資產階級出身的已經從事或開始從事文學工作的人。但是我們且先追究一下：爲什麼小資產階級知識分子作家的自我改造問題是工農兵文學

建設上的根本問題？比方二十世紀的蘇聯文學，它的方向也是『爲工農兵』的。日丹諾夫前不久還說：『表現這種蘇維埃人民偉大的新品質，表現我們底人民不僅僅像今天的樣子，而且還眺望到他們底將來，幫助照耀前進的道路，——這就是每一個有良心的蘇維埃作家的任務。』（見法捷耶夫：『論蘇聯文藝的方向』）當然，他們的工農兵都是同屬一個階級，即工人階級，與我們的農民之尙是小資產階級，具有階級性質上的區別者不同。但同以表現二十世紀新的群眾、新的人民爲任務的文學，在蘇聯文學建設中，過去不曾、現在更沒有以作家的自我改造（階級改造）問題爲根本問題，這是什麼道理呢？

我們的文學，在其性質上是新民主主義文學，蘇聯的文學，在其性質上是社會主義文學。社會主義文學與新民主主義文學之不一樣，首先就是各有其不同的社會基礎：社會主義文學是生長在經過資本主義充分發展或相當充分發展的社會主義社會；新民主主義文學則是生長在未曾經過資本主義發展階段的新民主主義社會。這兩種社會的不同，文化方面的最大標誌，就在一個是群眾文化水平很高，所以工農兵群眾不都只是文學作品的直接閱讀者，而且還經常從自己的隊伍裡選拔出自己的作家；另一個是群眾文化

水平異常之低，因而不只沒有選拔出自己的作家之可能，大體說來，甚至還不是文學作品的直接閱讀者。再加上爲我們所特有的方塊字之難學，這社會基礎所給予文化上的影響尤爲巨大。蘇聯在社會主義文學建設的初期，也曾有一個以「同路人」文學爲主要活動的階段，但爲時不長（一九二一——一九二五），而且與之同時，就有着從「十月」到「瓦普」（「全聯邦無產階級作家聯盟」）的工農作家團體與之對立，就在當時，這團體裡就擁有多出身於工農階級的優秀作家，（作爲「瓦普」前身的「莫普」——「莫斯科無產階級作家聯盟」，在會員七十二人中，其成分已是：工人出身的三十七人，農民出身的十人，共佔四十七人。）從一九二三年開始，就寫出了藝術上成熟的、比「同路人」作品更爲有力的作品，如李培進斯基的「一週間」，革拉特可夫的「土敏土」，富爾曼諾夫的「却派也夫」（「夏伯陽」），法捷耶夫的「毀滅」，綏拉菲莫維支的「鐵流」等等。（註十一）一九二五年以後，蘇聯文學的統治地位完全轉到無產階級作家這方面來，在文學的全部領域上都代替了「同路人」作家；而「同路人」作家也開始了分化，他們的自我改造（階級的轉化）過程也開始在完成了。這就是說明，對於蘇聯文學，作家主要是由工農兵群眾自己在自己中生長和選拔，因而他們從來就是與其所描寫

的對象素無隔膜，是一同生長，一同感覺，並共同着呼吸的；他們過去是也曾有過非工農兵出身的、未經改造的作家，但爲數不多，問題存在的時間也短，雖對這一部分作家（同路人）來說也同樣經過了自我改造的過程（註十二），而不足以成爲蘇聯文學建設上的根本問題，則是顯而易明的事。可是我們的情形就大不相同了。

我國社會是最前進的，但也最落後。最前進的是，我們的反帝反封建革命事業方在開始，就創造了以無產階級爲領導、農民爲主力的規模，這一創造性最大的、爲毛澤東

註十一：這些作家，或根本是工（如格拉克可夫）農（如法捷耶夫）出身，或則係貧苦的小資產階級；而皆受過長期的工人階級生活或工農部隊（紅軍）生活的燻煉，並係年青入黨（布爾塞維克）。總之，是開始文學生活以前即已無產階級化了的人們。（除綏拉非莫維支）

註十二：蘇聯文學中「同路人」的改造過程，其道路也是很艱苦的。從他們在蘇聯文壇上的活躍開始，就開始了無產階級文學陣營對他們的激烈的理論批判鬥爭；（參看任國楨譯「蘇俄文藝論戰」和魯迅譯「文藝政策」）而跟着五年計劃——社會主義建設之進展，現實對於他們的改造要求，也毫不容情。只要想起

思想的光芒所照耀的新民主主義革命，不只在中國革命歷史上的成就就是空前的，即對世界革命歷史所給與的貢獻也是偉大的，有着它巨大的國際意義。其所以最落後，則是我們所承繼的社會遺產、文化遺產非常之貧弱，二者竟相因相成。正由于資本主義沒有發展，資產階級異常羸弱，不可能完成它自己的歷史任務，所以一面是無產階級與農民聯盟的力量成爲無比的強大，成爲正規的完成中國資產階級民主革命的主人；而另一方面是社會文化落後，社會普及教育不唯談不到完成，甚至一般的談不到開始，這成爲新民主主義革命的巨大負擔。其結果，不只能成爲文學「作家」的都出身於小資產階級以上，甚至文學作品的讀者一般也是小資產階級。因此，我們新文學的建設工作，不得不全部放在小資產階級出身的知識分子作家身上，而且非放在小資產階級出身的知識分子作家身上不可！時代是工農兵的時代，唯一寫手却不能不是「素昧平生」的小資產階級知識分子，這便是問題的實際，也就是問題的癥結。文學的工農兵時代，使我們的文學區別於十六世紀到十九世紀的一切資產階級和小資產階級的文學，區別於歐洲文學；而清一色的小資產階級出身的作家，又使我們區別於二十世紀無產階級的文學——社會主義文學，區別於蘇聯文學。不同的條件要完成同等的任務（寫二十世紀的新的革命群眾——

工農兵），老選手放在新場合，所以問題便須自己來答覆，蹊徑得由自己來開闢了。主觀條件與客觀要求底兩者之間，既存在不小的距離，這距離不能解決，如何能達到正確瞭解、正確掌握和正確表現工農兵人物的目的呢？自然非進行克服不可；爲求克服，作家的自我改造問題便不得不應歷史的需要而提出來，這就是「爲工農兵」下面還有這樣一個根本問題的所以。

階級出身既不同，歷來生活也異樣，對於工農兵，或是一向很疎遠，或是從未接近過，更不會理解。隔離的階級生活與社會生活，再加以政治上大地主大資產階級統治的

一九二五年葉賢寧自殺，和當葉賢寧自殺時做嘲詩他說「死並不困難，生才是困難的」馬雅科夫斯基，在一九三〇年也以——

愛情的小舟，

撞碎在奔流的生命下，

我是和生命沒糾葛了。

而終止了自己的努力，就明白這段路程艱辛了。他們是認真認真以生命去作自我改造的搏戰的。和這比較起來，我們是僥倖得多，也緩和得多了。

嚴重阻滯，造成面貌上與工農兵巨大的不一致；浮在中層的都市生活和「歐化」的精神養育，更使這背道而馳，愈來愈背離，愈來愈遙遠。比之外國資本主義或社會主義國家，我們「現代化」的小資產階級知識分子，是尤為與自己民族的原來色彩失去調協的。（這是半殖民地半封建社會的特色之一）而工農兵大眾，却正是最民族本色的人物，兩極相合，所以非從裏到外來個「脫胎換骨」式的變化不可。而且「責無旁貸」，因為此刻並沒有別的料子。那麼，只好深入工農兵，深入實際鬥爭，重新來鍛煉，重新來理解了。為要這樣，第一個是一切小資產階級的觀點和感情都得改變，不然便「滲透」不進去，老是「外人」，做不成功朋友；第二個是語言問題要克服，要學習用他們那一套而拋棄知識分子的這一套；第三個是一切作風甚至日常生活習慣都要改變，要和他們在日常生活上不發生衝突，被他們看得「順眼」。諸如此類的一些改變，就不得不引起整個自身底深刻的與帶全面性的變化。

至于自我改造這問題為什麼要着重對小資產階級革命的知識分子來提？則是因為：第一，深入工農兵的生活及其實際鬥爭以改造自己的小資產階級性，這是一個深刻的革命行動問題，一般來說，不是普通小資產階級知識分子作家所能立即接受的，即是說，

不是尙未有馬克思主義的政治傾向、決心跟着無產階級走的自由主義的小資產階級知識分子作家所能直接接受的。對於他們，道理雖然同是一個，但這中間還有相當的過程。

第二，革命的小資產階級出身的作家，雖然是已經在政治方向上信仰了馬克思主義，認識並擁護無產階級的革命領導地位及其歷史的使命，但除此以外，並不特殊於我國一般的小資產階級知識分子，甚至更爲『歐化』。在具體的現實問題上，在文學藝術的問題上，仍多採取小資產階級知識分子的立場和觀點。尤其是小資產階級的感情，其存在是更爲強固的。『在延安文藝座談會上的講話』說，『我們有許多同志還不大清楚無產階級與小資產階級的區別。有許多黨員，在組織上入了黨，思想上並沒有完全入黨，甚至完全沒有入黨。』就是指這種情況說的。第三，從過去（比如左翼十年）的事實證明，往往小資產階級出身的革命知識分子，由于他的『革命』，反而容易發生一種不大加以考慮的『誤會』，往往自以爲『獨得了無產階級的委任狀』（瞿秋白）似的，廉價的認爲自己已經是『無產階級的作家』，却不認爲自己還需要有更進一步的、較之確定政治方向更爲艱巨的自我改造之努力。但要真正做個『無產階級的』作家，這改造是非有不可的。所以，着重對革命的小資產階級知識分子提出其自我改造的要求，既較切合實際，而又

迫切必要。

自然，我們可以而且應該期望，並應該認真的幫助出現從工農兵自己出來的作家。甚至『可以』期望，那時候才來使我們的新文學開放光耀世界的繁茂花朵；但這中間還須經過許多年；中國的工農兵大眾，從消滅文盲到能夠在自己中間選拔出大量的文學作家，恐還不是一件短期內所能實現的事，可以預言，大體上我們這一整個新民主主義文學的時代，將主要是非由我們現在已成熟了、或在成熟着的這些從小資產階級出身的知識分子作家們來做建設的主人不可。（註十三）因此，在這個不短的歲月中，我們這一代在文化上成熟的有經驗和有教養的人們，也足有充分的時間來完成這個工作，擔負起這個光榮的重擔。『有爲者亦若是』，使這我國文學史上的一個時代，過渡到社會主義文學去的、新民主主義文學的時代，成爲偉大光輝的時代，不致造成時代的文學空白，竟讓後人（直接從工農兵出身的作家）以『歷史小說』的形式來爲我們寫這一時代的壯勇史詩！

這就是說，『爲工農兵』的根本問題之爲小資產階級革命知識分子作家的自我改造問題，不僅事所必至，理所固然，且應該是當仁不讓的。

爲什麼提出要完成「小資產階級革命知識分子自我改造」的課題？所談的既是文學，當然目的不過是爲了寫作，爲了產生正確表現當前這一偉大時代的作品，爲了達到正確瞭解、正確掌握、因而能正確表現工農兵人物的目的。從文學工作來看，自我改造不外是爲了完成文學寫作上的任務，其目的並不在自我改造本身。那末，別的辦法就不能達到這個目的嗎？

是的，我們在文學「爲工農兵」的大體方向開始摸索到以後，於相當長的時間內，曾經提出過一些方案，在上一章歷史的追述裡，也就涉及過。這便是：「把握正確的世

註十三：在蘇聯，「普式庚、托爾斯泰、屠格涅夫的優美的語言……，還採取到

學校的教科書裡去。這難道是要個個學生都學會他們的「圓滿解決的文藝技術」，當然不是。……至少，暫時一二十年之內，還沒有使人人都變成文學家的可能。對於大多數的學生，這只是最低限度的學習運用文字的方法。何況中國呢？」（張秋白：「亂彈及其他」。二六八頁）

「界觀」論、「體驗生活」論和「大眾化」論。

認為只要「獲得正確的世界觀」便能解決問題，即能使資產階級、小資產階級的作家「變而爲工農作家或無產階級作家這個方案，如前所述，在民國十六年，一九二七年時便已經有人提出。（『從文學革命到革命文學』，十一月。）『左聯』成立初期，這一觀點在領導思想上佔着絕對的優勢。由于實踐上的碰壁，大量『公式化、概念化』作品之不能完成革命文學的寫作任務（其中包括了丁玲的『水』之失敗），到民國二十二年、一九三三年，才公開受到它底追隨者（公式主義作家）的宣言抵抗和『左聯』新進作家們的遺棄；（註十四）而在『左聯』的理論活動領域、領導思想中，雖除此之外還加上聯共（布）中央和蘇聯文學界清算『拉普』（『俄羅斯無產階級作家聯盟』）的經驗，（註十五）但是到一九三六年爲止，尙沒有清除這個觀點的存在，這種觀點還在改頭換面的、多方辯護的堅持着。（註十六）

當然不是說，作爲工人階級底世界觀的唯物辯證法，不能適用於文學，對作家沒有幫助。相反的，對於一個作家，特別是二十世紀的、從事完成描寫工農兵時代底文學任務的作家，這對於他一定有莫大的幫助，非常需要的。但這裡的問題不是這樣，無論

『左聯』過去的爭論，聯共（布）中央的決議和高爾基等對『拉普』的批判都不是這個問題。問題是在於這種意見認為：在作家進入寫作實踐之前，先來要求他們『獲得正確的世界觀』，便能解決作家本身與其寫作任務上的矛盾。這一『理論』的實質，便是著眼于書本，依靠哲學書籍上的抽象理論解決問題。這是從其根本上，對『唯物辯證法』

註十四：他們有的說：作品要有價值，在於它描寫『深入』，於是我就深入的去寫。但

結果我的作品完全觀念化，理想化，失去了藝術的價值，更不成其為進步的現實主義的作品。我現在將努力再去深刻的認識，把握很正確的創作方法時，那時我再來寫作。（就是說，『我現在不寫了。』——雪註）有的論：我要按照理論上所要求的來寫，那末，寫出來就不會感動；假如我不顧一切，完全依照我感情的來寫，完全說我心裡的話，寫出能夠給人以感動，那末我只好仍舊寫我的『羅曼小說』。假如說，文學作品要以感動讀者為主，那末我就這樣做；不然，我寧願擱筆永遠。（參看一九三三年上海天馬書店出版的『創作經驗』一書）至于一九三二、三三年才開始文學活動的，如艾蕪、沙汀、葉紫、何藹天……他們，對過去公式主義的這一套，自始就不感興趣的。

本身的理解上就犯了錯誤的。它不理解，『主觀的辯證法』是『客觀的辯證法』之反映。『夫迹，履之所出，而迹豈履哉？』所以唯物辯證法的那些法則本身，並『不是教條，而是行動的指南』，創造者自己早就再三警惕過。（『馬恩通信集』）只有經過實際的鍛煉，從實際出發，才能掌握『正確的世界觀』；有了實際的掌握，然後才能運用。它更未曾理解，特別是在文學藝術的領域，由于文學寫作的問題是直接的、面對面的表現現實的問題，它所處理的是具體的形象而不是抽象的概念，所以更非深入現實的實際鬥爭不能領會與掌握『唯物辯證法』。但由于『書本拜物教』，由于以爲只要承認和記住書本所說的東西就解決了問題，於是發生『誤會』：記住一些『原則』（這很容易做到的），便自以爲真正有了改變，已經是『無產階級作家』，無往而不利，都能『完成任務』了。所以在這樣的理論下面，不得不表現出兩種形態：其一是生活和『理論』失去聯系，正如魯迅所尖銳批判過的那樣，一面是住洋房、喝咖啡、陶醉跳舞場，而一面却說『唯我把握住了無產階級意識，所以我是真的無產者』。其一是作品和事實失去聯系，依據一些哲學的、理論的抽象概念，如『現象中的本質，今天中的明天，舊的之中的新的萌芽』或『革命的工農是充滿着階級覺悟的，其覺悟表現在和資本家、地

主、國民黨的勢不兩立的尖銳鬥爭上，而且這一鬥爭一定是他們得到最後勝利」之類來產生作品，於是抽象的詞句，長篇大論的知識分子式的演說，大堆的社會科學名詞都安放進去。自然，實在的情形那是這樣簡單，但它是既不知道，也不加以考慮的。其結果，這類作品裡的人物既不是工農，也不是知識分子；其作品既不像文學書，也不像

註十五：以「唯物辯證法的創作方法」為理論指導基本口號的「拉普」的基本錯誤，是在於不去引導作家深入生活（社會）實踐與寫作實踐，這樣來求得真正的提高作家和作品的質量，而却引導他們脫離現實，空喊「正確的世界觀」之獲得。於是在組織上形成宗派主義的狹隘的文學團體，與五年計劃完成、「同路人」作家的階級轉化之客觀情況發展背道而馳。一九三二年四月聯共（布）中央決定了新的文藝政策，解散「拉普」等文學藝術團體，兩年的準備，組織了單一的「全聯邦蘇維埃作家聯盟」；與此同時，高爾基、吉爾波丁、華西里可夫斯基等，提出對「拉普」的理論清算，以「社會主義的現實主義」代替「唯物辯證法的創作方法」。華西里可夫斯基在批判論文中說：「藝術家要怎樣才能完成自己底馬克思主義的世界觀呢？這問題，非確定地安置在脚下不可；然而，

社會科學書。何嘗談得上正確表現工農兵的真實相貌及其生活與鬥爭，何嘗談得上文學的革命任務之完成，當然不能不使作品歸於失敗。「獲得正確的世界觀」論之惡果還不止於此，如實際所表現的，它還形成一種關門主義的文學理論，「拒人於千里之外」：「你想要加入我們的隊伍，成爲革命的作家麼？你的「世界觀」正確不正確？」這種牛頭對不上馬嘴的「資格審查」，深刻的引起了文學之思想陣營和工作陣營的混亂，思想上的混亂。有多少作家是精讀過許多哲學書的？就「精讀」了，如果儘在一些抽象理論裡兜圈子，對於他又有什麼實際的好處？這結果，一方面是無理由的拒絕了許多人，一方面也阻礙了政治上（階級上）、藝術上均未成熟的革命作家們的切實努力與認真改造。——「及格」的人，皆可以價值低劣的作品自豪，高視闊步而不知改進，自滿於虛誇的「無產階級作家」（「普羅作家」）稱號。

正確的世界觀是必要的，但要看怎樣來理解和獲得它。這裡有兩種方法：一種是以爲，熟讀書本上的被作爲教條看了的東西便成功，便能「運用」起來解決一切問題。另一種是把它看做一個努力的過程，一個人行動、生活、思想、感情上的改變，整個人生觀的改變，這才能够達到掌握它的目的；這就要一定經過實際生活的鍛煉和學習，並將

實際的考驗（作品）作測量的尺度。「把握正確的世界觀」論所以沒有做出成績而遭到失敗，就在於沒有這樣辦；而要這樣辦，自非從作家自身的切實改造做起不可。

當脫離實際也脫離作家的「世界觀論」顯露出破綻的時候，作爲補救，代之而起的方案是「體驗生活」。我們有一個長時期，曾把這個作爲解決矛盾的唯一可靠辦法，把它在各方面都提得很高。再加以蘇聯「文學顧問委員會」的「給初學寫作者的一封信」之介紹進來，那裡是以「手觸生活」——「寫你所熟悉者」爲第一要着。我們除了認真分析其優點之外，並未辨明不同的情況而加以批判的吸收，指出其適用於我們的限度，（註十七）便「深得我心」的認爲，這回是真正解決了問題而不加懷疑。事實上，一九

有些批評家們却將它安置在頭上。……恩格斯之所以沒有忠告過哈克納斯，要她從辯證法的方法「出發」，就是他沒有忠告過她，要她從算術的四個法則「出發」的緣故。」（「社會主義的現實主義論」）

註十六：一九三六年一月：「現實主義試論」。（「文學」第六卷第二期）

註十七：「文藝筆談」：「爲初學執筆者的創作談」。

三三年以來，直到延安文藝界座談會，我們尚是以這個爲指導原則的。

自然，『體驗生活』的要求，即：自己所寫的東西，一定是經過自己的體驗、熟悉而掌握充分材料的。這樣的理論，在許多方面都有着它底積極的意義。首先，在作爲對主觀主義的『世界觀論』之糾正上有它底積極的意義；教脫離實際者接觸實際；教從主觀出發者以客觀出發，都是向解決問題的正確方向上邁進一步。因此，從理論上來看，它在保衛一般現實主義底基本原則上，也有它積極的意義；它教導了從事寫作的人去瞭解客觀事物，寫出並不『公式化、概念化』的作品。最後，從初學寫作的方法指導來說，以及從對從事文學寫作者的初步要求來說，都有其積極的、正確的意義和作用，今後也是如此。但這些都將在我們的基本問題得到解決之後，才能實在發揮其更積極的作用，它完全不能代替根本問題的解決。若以爲把問題提到這裡便能夠消除我們作家的主觀條件與寫作的客觀要求之間所存在的矛盾，——階級的矛盾，那就超過了它的適用限度，就如過去的實際所證明那樣，同樣解決不了問題，且會發生另一種錯誤。

把問題提到『手觸生活』（在『表現社會主義社會的真實』方向下）爲止，在蘇聯是足夠的，能充分解決他們底問題的；但在我們就不够，不能解決問題。上節已經說

過，在蘇聯，由于其社會發展條件的不同，他們的作者與作品、讀者與作品、讀者與作者之間是一致的：階級上一致，思想上、社會生活上、以至心理感情上都一致，所以他們剩下來的問題主要只是接觸與了解實際、熟悉題材的問題，寫作方法上的問題。而我們則不然，我們却有更根本的問題存在，我們這裡，還得先打通這個階級的隔閡，思想的、感情的、作風的隔閡；不然，再『熟悉』也不能相通，不能有精神思想上的、所謂『心』的相通，寫起來便總是似是而非的、貌合神離的、浮光掠影的。不是寫不進去便是使對方『歸化』自己。所謂『雞蛋是圓的，可以切成方方，事實是一個，可以有這樣的說法』。高爾基也常說：『問題最重要的不在于說什麼，而在于怎樣說。』要引例子，蘇聯文學中過去也有過的。比方過去曾是『同路人』時候的拉甫淩列夫的作品，如『第四十一』與『平常東西的故事』，就是典型的範例。（註十八）

註十八：『第四十一』、『平常東西的故事』前後介紹到中國來（曹靖華譯），以其風格的新穎和描寫的『深刻』，很受讀者歡迎；自然，就是從現在來看，也還是有其相當價值的、革命的作品。但正在它的『深』處，即其對無產階級和共產

素樸的體驗論不能解決我們文學建設中的根本問題，因為如果除去自我改造的立場和內容，所謂『體驗生活』，充其極不過是『熟悉人物、熟悉生活與獲得材料』而已，自身小資產階級知識分子的觀點、感情、趣味等等原樣存在，依舊要寫走樣、寫歪曲的；或者自己的思想感情不可能滲透進作品裡去，那就只是一部缺少生氣與缺少血肉的『白描』，不過是事實之表面記述，作品依舊不能有大生命。在我們的情況下，自我改造是一切的關鍵和前提，『熟悉』問題與『材料』問題，均是在這個問題解決之下才能有其適當的位置，在寫工農兵的問題上，沒有前一條，談不到後一條的。這是我們的『新問題』，但却是真實的、從多年摸索中換來的真理。以前不說了，抗戰以後，我們有些作家到前方農村、部隊中去生活了三四年，末後還是感到寫不好工農兵，他們在文藝座談會上自己說明：雖然時間是好幾年，事情也經過不少，但總是有一層隔膜，沒有把握寫。這就是證據。

對於『給初學寫作者的一封信』之教條主義的理解，其結果，還會發生新的錯誤，這就是在『從此誰也不能要求我寫我不熟悉的東西』的藉口下，充滿着一種對於『左聯』要求『描寫工農及其鬥爭』的厭倦情緒，發展着從『爲工農』的方向游離開去的行爲，成了左

翼十年末期到延安文藝座談會以前文學上自由主義思想的一個助力，代表着一種不健康的傾向。這裡面，小資產階級的本色自由自在的活動了，新式的『身邊瑣事』出現了。這其所以要注意，是因為即令現在，它的殘餘勢力還存在。比如最近有這樣的論調：

黨員的精神理解上，是有所歪曲，使其『歸化』於作者小資產階級知識分子觀點的地方：『第四十一』寫一個女游擊隊員（無產階級）馬柳特加，當她對着一位俘虜，一個資產階級出身的知識分子（白黨軍官）時，他們的關係是：馬柳特加有着無產階級的強烈的政治意識，俘虜却有着『高尚』而且『優美』的『文化』教養，馬柳特加在這上面直是一片白地，對他的這些是只有瞠目結舌地傾倒於其中。似乎物質的『低級』領域是無產階級的，而『高級』的文化領域呢？他們不可能佔領了，還是資產階級的知識分子行，還是他那一套觀點吃得開，在這點上，馬柳特加不過是肉體俘虜的『禮拜五』，統治者反是被俘虜的白黨軍官（魯濱孫）了。『平常東西的故事』，也是類似的情形：一九〇五年的布爾塞維克黨員，非常委員會主席奧洛夫，思想裡却完全全給小資產階級的人道主義所佔據着。爲了反革命的敵人把一個農民當做他的化裝而逮捕

『寫詩可以從自己寫起，因為我們對自己熟悉，就像航空員熟悉他的飛機。雨從天上落下來：誰的聲音不從他自己的肺部裡發出來？從自己寫起也可以。』（『連繫實際拋開自己』）

當然，對自己是『最熟悉』的，『也可以』自也可以，但是這裡有一個決不容許輕輕放過的問題：這個『自己』是個什麼樣的『自己』呢？在寫之前，不弄清楚是不行的。緩一步，先用『在延安文藝座談會上的講話』把這『自己』量一量，然後下筆吧，這才有個立腳點，不致重蹈過去的覆轍。

從以上的分析，便足以見得，把『在延安文藝座談會上的講話』——文學之工農兵方向的基本問題，一般看做『大衆化』的問題，是不恰當的；反過來，把『大衆化』的問題看做文學之工農兵方向的基本問題，同樣也不恰當。（註十九）

通常所說的『大衆化』，是指文學作品的最能與廣大群衆相接觸，最易爲廣大群衆所閱讀，即是指文學作品的『通俗』和普及問題。所以，一個是作家思想與作品內容問題，一個是作品的語言文字和表現手法問題；一個是作家內在底『力』的培養，一個是作品之『通俗』的努力，兩者是有顯明區別的。『大衆化』（通俗）決不能代替作家自

我改造與作品內容問題的解決，而且首先需要求得解決的正是後者而不是前者。因為沒有小資產階級革命知識分子的自我改造過程，也即是說作品並不是真正『爲工農兵』的作品，這作品就沒有真正『大眾化』（普及）的可能。文學作品的『大眾化』（普及）首先爲內容所決定，寫的不是他們的真實而是他們的歪曲，他們當然會不喜歡，不接受

起來，他寧願自己到敵人特務機關裡去『投案』。即令奧洛夫是小資產階級知識分子出身，但已是一個十幾年的老黨員，爲斯托雷平反動時代、二月革命和十月革命所鍛煉過來的，就有『人道主義』，也決不淺薄到這個程度，這顯然是作者有意要渲染一下自己的觀點，因而不惜以自己的思想代替了別人的思想，作了假冒的附會。

註十九：『誰都應當知道：沒有真正現代普通話的新中國文，真正的『新的文學』是不能再發展的了。』『現代普通話的新中國文是必須建立的，這是文學革命運動繼續發展的先決條件。現代普通話的新中國文是什麼？……應當是習慣上中國各地方共同使用的，現代『人話』的，有語尾的，用羅馬字母寫的一種文字。』

（墨秋白：『鬼門關以外的戰爭』，——『亂彈及其他』。一五九、一七一、

的，這樣的經驗已經很多。所以作家自我改造問題、作品內容問題不首先解決，作品的語言文字與表現手法再『通俗』，也不能達到普及的目的（自然，如故作難懂，也就取消了普及的要求）。即令真流行到『大眾』中間，也不過如封建內容的舊小說、舊唱本一樣，其實是反『大眾』的，更不是我們所要求的『大眾化』（通俗）作品。這樣，小資產階級革命知識分子的自我改造與作品的『大眾化』（普及），雖是兩個問題，但要達到後一目的，又必須以前一問題的解決做基礎，前者是決定後者的，後者却不能代替前者。延安文藝座談會以前，我們曾有過十三年文學大眾化的努力，也有過『通俗』的、用『大眾語』以及『方言土語』寫出的作品，但都沒有得到廣大群眾的熱愛，擠不掉舊唱本與舊『街頭小說』，道理就在這裏。『小二黑結婚』和『李有才板話』，那在識字群眾當中的讀者面，就廣大得很多。自然，這兩個問題雖有密切的關係，也不能混為一談，混為一談的結果，勢必混亂概念，模糊認識，有把小資產階級革命知識分子的自我改造問題蔭蔽起來的危險。『在延安文藝座談會上的講話』把『爲什麼人』的問題（小資產階級革命知識分子的自我改造）與『如何爲法』的問題（文藝的普及與提高）區別開來提，就是這個理由。

說大衆化的問題歷來都是看做文學作品的普及問題和通俗問題，是有充分根據的。『大衆化』問題的第一次提出和形成熱烈的討論，是在民國二十九年、一九三〇年『左聯』成立，『爲工農兵』的文學運動開始深入的時候。在所有的意見中，都把『大衆化』的問題看作是『用適合於他們的文化水平的文學藝術去鼓勵與煽動』的問題。（註二十）切實的代表，就是魯迅的意見：『應該多有〔爲〕大衆設想的作家，竭力來作淺顯易懂的作品，使大家能懂，愛看，以擠掉一些陳腐的勞什子。』（『文藝大衆化』）『大衆化』問題的第二次提出和討論，是在民國二十一年、一九三二年，宋陽（瞿秋白）爲之

一七七頁。傍點是我加的。——雪）這就類乎胡適的論點：新文學建設的首先的、中心的問題，是語言文字的問題，不是內容問題和思想問題。

註二十：當時『左聯』的幾個主要機關雜誌，如『大衆文藝』、『萌芽』、『拓荒者』，都發表了很多討論這一問題的文章，發表意見的人很多。

註二十一：這些文章（共九篇），以『宋陽』或『易嘉』的筆名，發表在當時『左聯』機關刊物『文學月報』以及其他刊物上面；現均收入『亂彈及其他』一書內，分兩輯，一爲『論中國文學革命』，一爲『論大衆文藝』。

寫了許多有力的文章（註二十一），把問題推進了一步。如何使革命的作品更能接近廣大群眾，掃除「歐化」偏向呢？他從語言問題追究到漢字本身問題去：

「革命的大眾文藝問題，是在於發動無產階級領導之下的文化革命和文學革命。」（「大眾文藝的問題」）「文學革命，本來首先是要用文學上的新主義推翻舊主義，用新的藝術推翻舊的藝術。但是，在二十世紀的中國，要實行這種「文藝革命」，就不能夠不實行所謂「文腔革命」——就是用現代人說話的腔調，來推翻古代鬼說話的腔調，專用白話寫文章，不用文言寫文章。而且，要澈底的用「人腔」白話來代替「鬼腔」文言，還必須廢除漢字，改用拼音文字，就是實行「文字革命」。」（「學閥萬歲！」——「亂彈及其他」。二四一、一一五頁）

這意見在當時雖有討論，却沒有引起多數人的注意。到民國二十三年、一九三四年第三次提出討論時，便根據着他所提出的重點和方向，把問題發展開來，在「大眾語」的論爭中達到「廢除漢字、代之以拉丁字母拼音的新文字」的結論。魯迅也寫了輝煌的著作。（華園：「門外文談」）那裡邊說：

「我們中國的文字，對於大眾，除了身分、經濟這些限制之外，却還要加上一條高門檻；難。單是這條門檻，倘不費他十來年功夫，就不容易跨過。跨過了的，就是士大夫，而這些士大

夫，又端力的要使文字更加難起來，……」**「文字難，文章難，這還都是原來的；這些上面，又加以士大夫故意特製的難，却還想它和大衆有緣，怎麼辦得到。」**「倘要中國的文化一同向上，就必須提倡大衆語，大衆文，而且書法更必須拉丁化。」**「將文字交給一切人。」**（『全集』第六卷，九八、九九、一〇九頁）

文學「大衆化」問題是文學作品的普及和「通俗」的問題，因而首先是語言問題，於是也連繫到漢字存廢問題，這是很明顯的；所以不能將其與小資產階級革命知識分子的自我改造問題混爲一談，更不能代替這一問題的解決。毋寧說，只有在這個基本問題解決之後，「大衆化」（普及）的問題才獲得它底實在的根據和解決的基礎。

總之，我們的文學要達到正確瞭解、正確掌握、和正確表現工農兵的目的，基本的道路是一個，就是小資產階級革命知識分子作家的自我改造，別的通路是沒有的。過去曾有過別的方案，但事實證明，那正是失敗的經驗；不是根本錯誤，就是還不能解決問題。到這裡，我們可以得出這樣的結論了：小資產階級知識分子出身的作家，如不進行自我改造，便不能達到正確表現工農兵的目的；也可以反過來說，凡作品裡對於工農兵

尚·未·達·到·正·確·表·現·或·表·現·不·深·的·，·就·反·映·着·作·者·自·我·改·造·的·過·程·還·沒·有·完·成·。·而·且·檢·查·的·標·準·祇·能·是·這·個·（·作·品·）·，·也·應·該·是·這·個·。·因·為·作·品·裡·處·理·工·農·的·真·實·程·度·，·準·確·的·反·映·着·作·者·自·己·接·近·工·農·與·改·造·本·身·小·資·產·階·級·性·的·深·入·程·度·；·二·者·是·緊·密·結·合·，·如·影·隨·形·，·完·全·一·致·的·。

三

那麼，怎樣才能改造？怎樣才算改造呢？

自我改造既要求做到從一個階級到另一個階級的變化，當然就要下最大的決心，拋棄自己原來小資產階級那裡一切不好的東西，獲取工農兵這裏一切好的東西，把一切不符合於工農兵革命利益與工農兵革命要求的東西去掉，把一切符合於工農兵革命利益以及為他們的革命運動所要求具備的東西充實進來。這樣，才能消除小資產階級知識分子與工農兵大眾之間的距離，和他們鑲合無間；在與之息息相關的、共同着生活和鬥爭的呼吸中，熟悉與理解住他們，並在一切現實形象的理解與感覺上取得一致，也就是於最尖銳與最本質的處所掌握了一切階級和一切事物的真實。這樣，纔能成就相類於巴爾

札克之於十九世紀上半期的法蘭西那樣的，表現二十世紀上半期的我國之時代精神的偉大的藝術力量。我們如果做到了這一點，數倍於『人間喜劇』或『魯貢·瑪加爾』的作品素材有的是，不是『沒得寫』，只有『寫不完』的。

怎樣纔能改造呢？第一要着，便是不自認特殊於工農兵，要從裡到外的解決，認識自己不過是和他們一樣平平常常的人，並時時抱着這樣的精神，保持這樣的情緒，使之成爲天性的、自自然然的東西。還是魯迅的話說得好：

「以爲詩人或文學家高于一切人，他底工作比一切工作都高貴，也是不正確的觀念。舉例說，從前海涅以爲詩人最高貴，而上帝最公平，詩人在死後，便到上帝那裡去，圍着上帝坐着，上帝請他喫糖果。在現在，上帝請喫糖果的事，是當然無人相信的了，但以爲詩人或文學家，現在爲勞動大眾革命，將來革命成功，勞動階級一定從豐報酬，特別優待，請他坐特等車，喫特等飯，或者勞動者捧着牛油麵包來獻他，說：『我們的詩人，請用吧！』這也是不正確的；因爲實際上決不會有這種事，恐怕那時比現在還要苦，不但沒有牛油麵包，連黑麵包都沒有也說不定，俄國革命後一二年情形便是例子。……事實上，勞動者大眾，只要不是梁實秋所說『有出息』者，也決不會特別看重知識階級者的，如我所譯的『毀滅』中的美諦克（知識階級出身），反而常被鹽工等所嘲笑。不待說，知識階級有知識階級的事要做，不應特別看輕，然而勞動階級決無特別例外

地優待詩人或文學家的義務。」「（『對於左翼作家聯盟的意見』。——『全集』第四卷，二三八頁）這是極真切的、有實感的說明。事實上，如果有這種情形，當工農好像是在把你當『貴客』看待，『供奉』於你時，他們正是在精神上遺棄了你，把你當成外人或一種新式的『老爺』了。這是對你『同化』要求的拒絕，自然更不會有什麼別的好處。『在延安文藝座談會上的講話』就說，『如果把自己看作群眾的主人，看作高踞於『下等人』頭上的貴族，那末，不管他們有多大的才能，也是群眾所不需要的，他們的工作是沒有前途的。』事實上，一個革命的作家，是再沒有別的遭遇比這更恥辱的了！知識分子與工農的結合中，特別需要真心誠意的、老老實實的態度，這是能够真正走進他們中間去的。首先一着，非常要緊的。那種混到工農兵社會裏來高高在上，只着眼在肉的多多少與享受的高低的人，就是還停留在海涅的階段，實在過時得可以了。但現在這種人不算多；較多的，是已置身在工農大眾之中，然而只存心在『收集材料』，處處流露着知識分子的『優越感』，這是一種不老實，也解決不了自身的大問題。工農自是一樣的當作外人看待，而所『收集』來的材料，本身的真實性就有問題，且盡是皮毛，無大用處。

朱總司令在延安文藝座談會上作過介紹，講他如何從資產階級的軍隊走到工農軍隊

裏來。他雖是說得那樣的自然和那樣的平易，可是却把一代偉人對於工農大眾之徹底老實的崇高品質顯出得極爲清楚與極爲深刻。他大意是這樣說：

「我跟着孫中山搞辛亥革命，又跟着蔡鐸搞護國戰爭，搞來搞去，都沒有搗出個名堂來。後來到歐洲去尋求究竟，才知道自己過去的立場不對；應該跟的是工農大眾，應該聽的是無產階級的命令；於是回國再搞。回國以後，便一心一意的爲工農革命。他們需要我的是幫他們打仗，我就埋着頭老老實實的打仗；打來打去，說是要選我做他們的總司令……我便這樣做起總司令來。」

魯迅先生說的「俯首甘爲孺子牛」，那境界的極致不過如此。

時代是新民主主義革命的時代，工農成爲這一時代的主人，便是歷史的意志；知識分子參加很必要，如有人竟不幹，革命也仍一樣運行；所以做得好的有賞，不好好做的也不一定要，而要一心一德到底就得老實。革命者是這樣，革命的作家尤是這樣。爲什麼「尤」？因爲文學的工作是描寫工農兵革命運動的現實，工作的開始，就是直接考試的開始；又因爲得置身於工農大眾之中，考試是全面的，且是從外而內，從表現到思想。譬如照像，面對面的站着，自然是更爲嚴格的。

第二要着，就是對於工農兵，不只要求得理性上的解決，做到思想上的「通」；而且要求得感性上的解決，做到感情上的「愛」。關於這點，毛主席在延安文藝座談會上也曾做過類似朱總司令一樣的介紹，後來也跟「講話」一起印出來了的。他說：

「在這裡，我可以說一說我自己感情變化的經驗。我是個學校裡學生子出身的人，在學校養成了一種學生習慣，在一大群肩不能挑手不能提的學生面前做一點勞動的事，比如自己挑行李吧，也覺得不像樣子。那時我覺得世界上乾淨的人只有知識分子，工農兵總是比較髒的。知識分子的衣服，別人的我可以穿，以爲是乾淨的；工農兵的衣服，我就不願意穿，以爲是髒的。革命了，同工農兵在一起了，我逐漸熟悉他們，他們也逐漸熟悉了我，這時，只是在這時，我才根本地變化了資產階級學校所教給我的那種資產階級的與小資產階級的感情。這時，拿未曾改造的知識分子與工農兵比較，就覺得知識分子不但精神有很多不乾淨處，就是身體也不乾淨，最乾淨的還是工人農民，儘管他們手是黑的，脚上有牛屎，還是比大小資產階級都乾淨。這就叫做感情起了變化，由一個階級變到另一個階級。」

問題就是這樣。這個「愛」的問題，是個極大的問題，也是個在文學工作上才顯得特別重要與特別暴露的問題。抗戰以來，有一個相當普遍的現象說明着一件事，這就是我們

有相當多的革命老作家，歷來站在左翼文學陣營衝鋒陷陣過的，到進入原先自己爲其實現而奮鬥的新社會以後，創作力奇怪的銳減了，表現出非常大的難產狀態，或者是根本寫不出，或者是強免寫出一點却又不好，遠不如過去在敵人壓迫下的時代。正像丘東平在民國二十七年指摘出的：『現在呢？……好像一個蓋子被揭開了，應該有表現啦，火應該噴出來啦，但是，並沒有。』（『七月』座談會記錄）這究竟是爲什麼呢？道理就在『愛』上。

我們不能簡單的指摘說這是沒有和新社會的現實接觸，沒有深入到新的社會生活中去。這僅是說明一些現象，更確切點說，只是說明極少一部分市儈化的、『志在食肉者』的現象，與說明那些對新社會懷着恐懼、怕自己失去『心靈』的平衡、因而小心翼翼的和現實游離着的一些人的現象。實在的、根本的問題則是這個『愛』，對新社會的感情建立不起來。也會有懷抱嚴肅的心情，深入新社會的內裡去作長期生活過來的作家，他住在村子裡，過着農民一樣的生活，給他們做事，和他們談天，參加他們的鬥爭，如是者三年。可是他的創作慾不見增進，不見吸收了什麼精神上的新滋養，思想上放射出新的光芒，反而也一樣的在『靈魂的深處』日見其萎縮，日見其陰黯了。當然他

是地主家庭出身，與農民結合有階級「天性」上的困難，改造的鬥爭是很苦的。但這裡暴露出問題的真實是：文學作品既不只是通過作者思想，而且是通過作者感情的產物，如思想與感情不諧和，即是只做到承認現實的「對」，而未能做到感覺現實的「美」，沒有強烈的情感上的擁抱，於是感情被分裂着，思想也因而缺乏甚至沒有了熱和光，當然便不可能產生作品，就會「新的既寫不出，舊的也沒有趣味寫」了。至于高坐在山頭上小心庇護着自己「心靈底平衡」的，既已經有了「危險」的感覺，有了害怕，「心靈」也同樣不能平衡，感情的分裂也同樣無法避免，所以一樣是「舊的不願寫」（新的當然寫不出），無處動筆的。正是：

「生在有階級的社會裡而要做超階級的作家，生在戰鬥的時代而要離開戰鬥而獨立，生在現在而要做給與將來的作品，這樣的人，實在也是一個心造的幻影，在現實世界上是沒有的。要做這樣的人，恰如用自己的手拔着頭髮，要離開地球一樣，他離不開，焦躁着，然而並非因為有人搖了搖頭，使他不敢拔了的緣故。」（魯迅：『論第三種人』。——『全集』第五卷，三六頁）

要做個能真正實踐文學工農兵方向的、現代中國的革命作家，出路只有決心改造，直走進去，雖有煉獄的痛苦，然而非堅持到不發生『感情的變化』不出來。——通過這過

程，新的、强有力的創作欲望便生發開來，將會遇到自己從來沒有過的『昇華』，力的旺盛是無法克制的。這關鍵便在感情上也求其得到解決：不只有新的觀點，而且有新的熱情。面貌一新了，心的平衡與和諧仍是同樣的，且只會更好，這才有產生新的作品的主觀基礎。

當然，即令是在寫工農兵，也同樣有用別一種方法來保持自己舊的『創作力』的，這就是使工農兵『歸化』自己。做到表面上變了，而實際什麼也沒有變。變的是題材，是語彙、語法；不變的是小資產階級的觀點情緒。於是對於我們的這個時代，就寫得似是而非，貌合而神離。在這點上，我們雖沒有像『第四十一』『平常東西的故事』那樣『成熟』的代表作品，但是已有了產生這類作品的徵象，且必然還會產生。（註二十二）深入

註二十二：這裏說的，不是像過去『左聯』存在過那樣『衣服是工農兵，而面孔却是小資產階級』的拙劣與廉價的偷運小資產階級私貨的作品。而是指那種真的深入了工農兵的生活，但卻不願放棄自己小資產階級知識分子底文化偏見的那種事實，這種作品，就很有誘惑力。在我們，還談不到成爲『傾向』，但早些提出來，對於我們工農兵文學的建設是更會有益的。作品的表現也稍稍有

工農兵了，是完全以工農兵爲主，使自己歸化於他們呢；還是以自己爲主，拉工農兵來歸化自己？——這便是此地所存在的一個根本問題，小資產階級革命知識分子自我改造過程上的第三要着。

事實上，對於小資產階級知識分子，特別是已經『革命』的，這個使工農兵向自己歸化的企圖之頑強的『天性』，尤爲堅固。『在延安文藝座談會上的講話』說：

『小資產階級出身的人們總是經過種種方法，也經過文學藝術的方法，頑強地表現他們自己，宣傳他們自己的主張，要求人們按照小資產階級知識分子的面貌來改造黨，改造世界。在這種情形下，我們的工作，就是要向他們大喝一聲，說：「同志」們，你們那一套是不行的，無產階級和人民大眾是不能遷就你們的，依了你們，實際上就是依了大地主大資產階級，就有亡黨亡國亡頭的危險。只能依誰呢？只能依照無產階級及其先鋒隊的面貌改造黨，改造世界。』

就是看到了很多事實，才這樣尖銳的揭發出來。爲了便於理解這種『天性』之驚人的程度，我引證一篇短小精緻的文章。雖然短，又是節錄，但按作者的習慣說法，是一篇『消耗了許多心血』的作品，不可小視。這是在延安文藝界開座談會的頭一年，一九四一年發表的。原文如次——

隔膜與歡樂（節錄）

多少至誠的大勇者，爲要衝破這些又高又厚的重重疊疊的城牆，（指人與人之間的隔膜。

——雪）受傷了，「可笑」地倒下了。

馬克思就是受傷最深的一個。

我像看見他有時也灰心了，也沉鬱了，也失望了。

在收集「資本論」材料的那些長年的勞苦中，不斷地更發現人與人之間的迫害，殘暴，隔膜，陌生，漠不相關……，他一定豈止一次獨自流過淚。

可是每次受傷之後他總更振奮起來，更獻身於著作與行動的。

遍體的鱗傷是最合身的戰袍。

馬克思從最深的苦難中提煉出無上的歡樂，深信着人類是終有一天，人人或多或少都會——

「沒有一件人的事情對於我是陌生的。」

一點，雖由于我們寫作水平現在還低，作者思想對於作品的滲透力還弱。但如孫犁的「荷花淀」，在這點上是值得考慮的。

這是把馬克思寫成一個感傷主義者，一個感情脆弱、思想狹窄的人。而這個，無論如何「振奮」，如何「提煉」，都不是馬克思。在改造人類社會的偉大工程上，卡爾·馬克思，這位世界無產階級的導師和同志，是不知道什麼叫做灰心和絕望，什麼叫做感傷和流淚的。他確實受過「傷」——敵人或「朋友」（比如那些「無政府」主義者）放來的毒箭，但他凡這一切都一瞥置之：

「每一種以科學批判為根據的判斷，我都歡迎。以所謂輿論為根據的偏見，却是我從來不讓步的。關於這種偏見，佛洛倫大詩人的格言，便是我的格言：

「走自己的路，不要管別人說的話。」」（『資本論』第一卷初版序言）

「在科學的進口處，也正如在地獄的進口處一樣，這個要求是必須揭出的：

在這裡一切的疑懼都須拋去，

一切怯懦的念頭都須在這裡死亡。」（『政治經濟學批判序言』）

要知道他是於資產階級社會的得意之中首先一個最腳踏實實的屹立起來反叛它的人，給它做出死亡的科學結論的人；是他第一個以小資產階級知識分子的出身而投入到無產階級之中，與他們一起同化，為他們指出科學的革命鬥爭道路並與他們一同進行實際的鬥

爭。我們現在來說小資產階級知識分子的改造問題時，既有理論的根據，又有事實的證明；既不得不然，又有何可循。至于他，則是首創這些、發明這些並實踐這些的人，何常能容納這許多工愁善感的知識分子氣？！這樣的先驅導師，沒有超人的堅強心智，是不可能。可能有這等作爲的。『隔膜與歡樂』的作者匆匆翻閱了一下『資本論』第一卷第八章，便找到遨遊自己幻想的對象，其實他完全沒有稍稍多訪問一下馬克思。馬克思引用這些『悲慘』的、英國工廠檢查員報告書所記錄的事實，正是爲要排除感情用事，用它來說明一個毫無個人感情夾雜於其間的事實：資本主義社會之必然死亡的規律。它是依着自己發展的規律導自己於滅亡，而它的掘墓人，便是它這樣經常在鍛煉與壯大着的僱傭勞動者。

「一個資本家往往使許多資本家倒斃。……但同時，爲資本主義生產過程自身機構所訓練、所統合、所組織，而人數不絕膨大的勞動者階級的反抗，也增長。資本的獨占，成了伴隨此獨占、並在此獨占下繁榮起來的生產方法的桎梏。生產手段的集中和勞動的社會化，一達到與資本主義外殼勢難兩立之點，這種外殼就要破裂。資本主義私有的喪鐘，就響起來了。剝奪者被剝奪了。」（『資本論』第一卷，郭譯本六五一、六五二頁）

只要注意一下這中間的一個「微小的」事實，馬克思在「資本論」中處理一切問題時的這種分析方式，便可看出他是在以無比雄大與強毅的理性偉力，極端冷靜與鎮定的對待着這大海一般包含數萬萬人的喜怒哀樂於其中的社會行爲。這不過是「資本論」中經常表現的無數例證中的一個，但只這一點點，已足够使得想拉馬克思歸化於他自己的一切小資產階級革命知識分子的膽大企圖狼狽不堪了。爲「隔膜與歡樂」的作者所馳騁想像的馬克思和實在的馬克思自己，相差何止十萬八千里！爲「隔膜與歡樂」所描出的人物，只是一個中國多災多難的、幾經大風暴而曾幾頻于毀滅邊沿的小資產階級革命知識分子自己。這篇作品的意義，只在於給我們以例證，這例證十分雄辯的說明，小資產階級的革命知識分子要把別人歸化於他自己的決心是如何的頑強與狂妄。

澈底以工農兵爲主，歸化於他們；不是以小資產階級知識分子爲主，將工農兵的外在形象歸化於自己小資產階級的精神領域之中。這是小資產階級知識分子自我改造的最後一個問題，但也是最爲深刻的問題。這問題得不到解決，小資產階級知識分子的自我改造過程仍舊是沒有完成的。

文學之爲工農兵的問題解決以後，從寫作對象來說，主要描寫對象勢必爲工農兵，這是必然的，也是合理的。但從此出發，便發生一種『誤會』，以爲我們的文學既然是爲工農兵服務，那麼，從此以後，就不需要寫工農兵以外的階級人物了，只有描寫工農兵的作品，才能算是實踐工農兵文學方向的作品。

當然是誤會。這認識的錯誤在於把工農兵文學方向的問題簡單的看做題材問題。不待說，文學的寫作方向問題，並不是一個單純的寫作題材問題，作爲方向，主要的不在於寫什麼（題材），而在於怎樣寫（主題）。就是說，所謂『爲工農兵』者，是在於教導我們要不只通過馬克思主義——工人階級的政治觀點，而且通過小資產階級革命知識分子的自我改造，通過工農兵的感情或與工農兵一致的感情去表現工農兵，表現社會現實。不然，像過去那樣，『爲工農兵』的莊嚴號召勢必被狹隘化與庸俗化。自然，主題問題，怎樣寫的問題，必定以適當的程度反映於題材問題、寫什麼的問題上；也就是說，從作品總量來看，實踐文學之工農兵方向的標誌之一，是大量的作品將爲描寫工農

兵的作品。但作品數量上的比重並不等於全部作品題材的範圍，作品的題材範圍，依然是廣大的，甚至比過去還要具有更加遼闊的視界。（註二十三）從實際事實來看，這也是連結着的：寫了農兵，就不能不寫到資本人家、地主和軍閥以及帝國主義，小資產階級更不用說。問題的關鍵在於：爲工農兵的問題如果不得到澈底的解決，小資產階級知識分子不經過自我改造的過程，便不能如實的理解工農兵，同時也就不能於最本質的地方理解其他階級。沒有通過對工農兵的一定理解做基礎，即令所寫的僅是地主或資本人家，也是不能寫出大作品的，這就是說，那作品必然達不到它應有的深度和強度（真實的程度）。現在並不是『死魂靈』或者『紅樓夢』的時代，我們這個時代的地主階級，早已不是過着平安生活的階級，即『自由自在地腐爛』的階級；現代中國的他們，是生活在尖銳殘酷的階級鬥爭之中，是將其階級本質的一切集中在與農民鬥爭的關係上表現出來的。這在上一章已述說過了。因此，比如我們要寫一個地主，如果不通過農民去理解，是無法將它寫得『最真實』的。不通過工人去理解資本人家也同樣。但這『通過』，不僅是一個觀察的角度問題與材料問題，更重要的還在於通過他們的觀點看法和情緒。時代的特點，已使得現存社會裡的一切階級，都以工農兵爲轉動的軸心，組織在這偉大運

動的現實生活中，各各在這一運動之進展上表現其自己，一切社會階級的日常生活已受到工農兵偉大勢力的衝擊與搖盪。中國新文學的建設問題、工農兵文學的基本問題其所以是小資產階級知識分子的自我改造問題，這問題其所以具有文學寫作上的廣泛意義，原因便在這裡。

註二十三：「革命的大眾文藝可以有許多種不同的題材。……可以是舊的題材的改作，

例如「新岳傳」、「新水滸」等等。可以是革命鬥爭的「演義」，例如「洪楊革命」、「廣州公社」、「朱毛大下井崗山」等等。可以是國際革命文藝的改譯。可以是暴露列強資產階級帝國主義的侵略的作品。可以是「社會新聞」的改編，譬如反動的大眾文藝會利用什麼「閻瑞生案」、「黃陸戀愛」、「沫涇殺子案」等等。革命的大眾文藝也應當去描寫勞動民衆的家庭生活，戀愛問題。去描寫地主、資產階級等等給大眾看。這最後一點，值得特別提起大家的注意：因為直到如今，革命文藝還是不能夠充分的執行這個文藝鬥爭的特殊任務。」（張秋白：「大眾文藝的問題」。——「亂彈及其他」，

二四七頁）

可是，地主、買辦、軍閥以至資本家的表現問題，在作品裡都是較好處理的。在這裡主要應該弄個清楚的，還是描寫小資產階級的問題。（註二十四）

小資產階級，在我們中國是革命的階級，但是，上面已經講過，中國目前的革命並不是小資產階級的革命，而是農民爲主的、無產階級領導的新民主主義革命，文學的任務則在於爲工農兵服務。所以問題便發生了：究竟需不需要寫小資產階級呢？

事實上，過去和現在描寫小資產階級的作品，數量上總佔着絕對的優勢；事實上，大家都願意描寫小資產階級，而且只有寫他們才能比較寫得好。我們自有新文學以來，百分之八十以上都是寫小資產階級的。雖然如此，寫小資產階級仍是肯定的：不是不應該寫，而是應該寫。爲什麼呢？第一，我國的小資產階級是革命的階級，和其他國家的小資產階級不同。『五四』以來，三十年的革命過程所表現的中國小資產階級，特別是知識分子，經常起着革命號角和革命橋樑的作用，並積極的參加新民主主義的革命鬥爭，『五四』、『五卅』、『九一八』、『一二九』均是如此。它既在新民主主義革命的整個過程中有巨大貢獻，就是對於工農革命的事業有巨大的貢獻，就應該加以描寫，而且是肯定的描寫。第二，由於我們不是經過資本主義成熟和發展的國家，我們工農大眾的

文化水平異常之低，對於革命思想的接受，時代環境的感染，知識分子往往比較來得敏捷，所以常做『號角』，反映時代的呼聲，這種情況造成了知識分子對於革命的可貴性。從事實來看，三十年的新民主主義革命運動中，甚至最堅苦的十年內戰時期也不完全例外，無論在革命的那一部門，工作的那一個方面，都印有小資產階級知識分子的鮮明足跡，和工農革命的事業——新民主主義革命的事業劃分不開。那麼，當我們要來描寫工農兵及其革命鬥爭的時候，離不了要寫他們，不能不將筆鋒觸到他們身上。因此，對於小資產階級，不但應該寫，而且也不能不寫。

問題的關鍵是在於如何寫：是從小資產階級的觀點去寫小資產階級呢？還是以無產階級的觀點、通過工農兵的認識去寫小資產階級。過去的問題，重要的也不在於寫了小

註二十四：這裏所說的『小資產階級』，是指知識分子（青年學生、自由職業者如醫

生、教員、記者、工程師、科學家、文化工作者等等）和『不僱傭工人或店員的廣大的獨立小工商業者』；並不是指『小的』資產階級，即『僱傭工人或店員的小規模的工商業資本家』。以上及以下所用的『小資產階級』這個名詞，都是根據過去這個概念。（只是把農民單獨提出來）

資產階級，而在於以小資產階級的立場、用小資產階級的情調去寫小資產階級。譬如以小資產階級的觀點去寫工農兵，像『在延安文藝座談會上的講話』所指出的那樣，『倘若描寫，衣服是工農兵，面孔却是小資產階級。』那麼，雖然寫的是工農兵，但一樣也是在『爲小資產階級服務』而不是『爲工農兵服務』。

關於應不應該寫小資產階級和怎樣寫小資產階級一點，『在延安文藝座談會上的講話』是講得很清楚的，它說：

「有許多同志比較地注重研究知識分子，分析他們的心理，着重地去表現他們，原諒並辯護他們的缺點，而不是引導小資產階級出身的知識分子和自己一道去接近工農兵，去參加工農兵的實際鬥爭，去表現工農兵，去教育工農兵。……這種研究與描寫如果是站在無產階級立場上的，那是應該的。但他們並不是，或者不完全是。」（重點是我加的。——雪）

這也就是說，要按照中國小資產階級的歷史真實來寫中國小資產階級；而作爲中國小資產階級歷史真實的東西，就是與工農兵結合。寫他們經過怎樣的道路認識這個時代，他們怎樣參加革命運動，怎樣在與工農兵接近中學習着改造自己。也只有這樣的作品，才是真正『爲小資產階級』的作品。

合」嗎？

中國小資產階級、特別是小資產階級知識分子的歷史實際，真是只有『與工農兵結合』嗎？

中國小資產階級知識分子在歷史上的真實情況有兩個方面。第一是如上所說，中國小資產階級知識分子具有很大的革命性，先進的思潮，首先為小資產階級知識分子特別是為青年學生所接受，然後被傳播到工人中間去，農村中間去，幾次輝煌的學生運動，五四、九一八、一二九等等，都說明了這點。但是另一方面，中國革命曾經過多次的勝利與失敗，來潮和退潮。這中間說明，小資產階級知識分子在革命高漲的時候易為革命浪潮所捲入，非常的活躍，也做過許多事情；但在革命低潮或革命在某一特殊的情形下遭到挫折與失敗的時候，也有大量的逃亡與落伍，由『動搖』而『幻滅』，悲哀得很；最不好的，是向敵人去『悔過』，當大革命失敗時，登在報上的知識分子的『悔過書』，曾滿處皆是。十年蘇維埃運動時期，革命在鄉村裏繼續前進，情形是很艱苦的，這時小資產階級知識分子參加革命的，便不如大革命時期及抗日時期的踴躍。中國新民主主義革命已經三十年，其中自然有許多次大轉灣，我們看一看小資產階級知識分子從頭到底

堅持在革命中間的數量，和革命高潮時湧進革命來的數量相比，就相差很遠。文學界的情形也不兩樣，三十年來的新文學史，活躍的作家，一般有如「走馬燈」，時「紅」時「灰」，常在更換，總之是跟不上；十年堅苦鬥爭的中間，也出現了一些向敵人「悔過」的「革命作家」，用魯迅的術語，就是也出現些「小販」。（註二十五）其次還有另外的兩個方面：在革命進行之際，常常感到革命「痛苦」的也是小資產階級知識分子，工農兵大眾，是沒有這種情緒的。為什麼我們的革命對於小資產階級知識分子會有「沉重」和「痛苦」的感覺呢？原因就在於這個革命是以農民為主的新民主主義革命，工農兵作風的革命，小資產階級知識分子參加到這中間來，並不很合口味，常常發生抵觸。這是一方面，消極的方面。第二個方面，積極的方面，則是長期堅持在革命中，且感到這一革命生活很快活、很舒服的人，都經過很長一段自我鬥爭與自我改造的過程，都有過感情的轉變。

或者改造自己，或者拒絕改造而退出革命陣營與被洗刷出革命陣營，是中國小資產階級知識分子參加民主主義革命後的兩個發展可能。但凡採取第二個道路的，無論自己跑出去或洗刷出去，如出去以後還能有所作為，還能轟轟烈烈，對中國革命事業還能盡

其作用，有所謂『第三條道路』（既不與工農兵結合，又不爲反工農兵的反革命勢力服務）可走的話，自然也不算中國小資產階級知識分子的歷史運命。只有與工農兵結合、實現自我改造這一途了，但事實是無所謂『第三條道路』的。從大的方面來看，比如大革命失敗時的鄧演達，當資產階級叛變，中國共產黨繼續領導革命深入時，他既對蔣介石的背叛大革命、背叛孫中山認爲可恥，可又不滿意於中國共產黨的『左』，於是組織一

註二十五：暫且只舉一個例：由『太陽社』加入『左聯』的作家楊邨人，在他進入江西

蘇維埃區域，參與『全國蘇維埃代表會議』之後，以要做『孝子』爲藉口，說是即令革命成功，他的父親也過不到舒服的生活，因而不幹了；在刊物上發表悔過的『自白』，宣佈脫離革命。這時楊邨人只是向反革命勢力『懺悔』，但尙未出賣人頭以『洗白』自己，故魯迅謂之爲『小販』；那種『革命的醜將，殺土豪，倒劣紳，激烈得很，一有蹉跌，便稱爲『棄邪歸正』，罵『土匪』，殺同人，也激烈得很，主義改了，而仍不失其醜』的，他謂之爲『奸商』。（『答楊邨人先生的公開信』。——『全集』第五卷，二三

〇、三三二頁）

個合于小資產階級口味的『第三黨』。會被蔣介石野蠻槍殺（一九三〇年於上海）與幾乎將其隊伍擊潰的鄧演達，是一個中國民主主義的革命家，沒有問題。但是他的『第三黨』，一直爲歷史所證明，只有與共產黨站在一條陣線上以反對仇視工農兵的反革命的敵人，才能有它的出路。至於從工農兵革命陣營裏溜出去的個人，那結果則往往是『悲慘』的：出去之後，不唯沒有『實現小資產階級理想的光輝生活』，甚至連不談『理想』的平凡生活也過不成。中國大地主大資產階級之使人喪失氣節、強迫墮落的蜘蛛網，佈遍全國它的統治地區，不使得這些人進一步出賣靈魂，是絕不休止的。他絕不讓『中立的』小資產階級知識分子安妥穩穩的活下去，這是爲十年內戰的後期（一九三三——三五）所開始的事實特別『殘酷』地證明了的。（註二六）結果還是只有爲工農兵的敵人服務，或又只得轉回來；並沒有『爲自己的小資產階級服務』、有『小資產階級自己的出路』這個東西。對於這點，如在過去歐美的資本主義國家，也許還有點兒『幌子』，至少可以生活得『自由』些吧？但在我們，則連這一點『幌子』也沒有，竟是『赤裸裸地殘酷』。但回過頭來看看，中國革命又怎樣呢？它並不因爲有些小資產階級知識分子的出去而不能運行，相反，是依舊發展，向前猛進的；決心改造，堅持留在這中間

的知識分子，則生氣勃勃，前程遠大。這無異中國歷史在向中國的小資產階級知識分子宣告：來了很歡迎，但望進行自我改造，以便於長相結合；若堅持不變，那就聽便吧，我們同走到哪裡算哪裡；至於這個革命，那是要不停進行，堅持到底的。

但也如上所說，中國新民主主義革命給予中國小資產階級知識分子所留的地位究竟是優越的，中國的工農兵是竭誠歡迎、大聲疾呼知識分子的援助。因為小資產階級知識分子具有較工農兵為多的文化知識與文化教養，所以他們也一樣的需要與知識分子結

註二十六：再舉一個例：抗戰以後，一變消沉頹廢為積極前進的老作家郁達夫，由于他

抗日工作的積極，一九四五年為日本特務機關暗殺於星加坡。他為什麼又轉變了呢？他自己說：『國破家亡，我輩只能拼一身功名利祿，不可以存一絲微念；我從前抱完成自己不顧其他的見解，現在才覺其錯誤，因禍及己身也。』（一九四六年二月廿七日重慶『新華日報』附刊）這是自覺不能走『第三種道路』的。而上面例舉的楊邨人，則在寫了若干篇悔過招貼之後，不久便正式淪為大地主大資產階級的爪牙，公然做起『奸商』來了。一九三三至三五年間，各種各樣這類知識分子的墮落，是為數不少的。

合，他們所要求的僅只這一點：思想上、作風上、情感上的一致而已。當然這改造的要求與需要幫助的迫切，是同生同在，相成相因的。

需要走入與不能不入工農兵的行列，而走入以後必然要改變自己的面貌，這便是我們這個時代裡的小資產階級知識分子之歷史的運命，這便是時代的真實；表現這真實，便是描寫小資產階級文學作品之原則的任務，也才是真正『爲小資產階級』的作品，才是工農兵文學的重要組成部分之一。『在延安文藝座談會上的講話』說，我們的文藝，第一是爲工農兵，第二是爲小資產階級，也就是這個意思。所以問題是這樣答復的：寫不寫小資產階級？寫；否定描寫小資產階級的任務是不對的。如何寫？寫出歷史所賦予它的真實使命，這便是從無產階級的觀點、通過工農兵的角度來寫他們；站在小資產階級的立場，將其當作小資產階級的自我表現來寫也是錯誤的。寫小資產階級與這樣的寫小資產階級，特別由於現在我們文學作品的讀者一般的還是小資產階級本身這一事實，這比起寫工農兵以外的其他階級來，尤爲當前的文學工作所需要。溝通我們國家中小資產階級知識分子與工農兵大衆之間的精神的、『心靈』的聯結，以此來影響和幫

助改造我們國家中廣大的小資產階級知識分子，這是爲新民主主義革命事業所迫切需要的，也爲工農兵所迫切需要的，是中國新民主主義文學的重要任務之一。如能從這一觀點與精神出發去寫出若干部藝術上成熟的描寫小資產階級的作品，也一定是偉大與不朽的作品，有比『三部曲』（茅盾）更深廣、更遠大的成就。

五

在文學爲工農兵的寫作方向問題獲得基本解決以後，在作者對於工農兵熟悉、打成一片、有了真實透澈的理解下面，頭等重要問題，便是藝術表現的問題：不能將現實正確的表現出來以至很好的表現出來，成爲藝術品，也還是不行的；作爲文學，同樣沒有解決問題，完成任務。僅有個『方向』，譬如不結果實的鮮花，不過一番空談而已。寫作的藝術表現問題、技巧問題的解決，就連繫到作者不只需要有寫作練習，不是『研究到可以飛跑時再下地』（魯迅），而且需要承繼過去的遺產，接受和增加自己的文學教養。

文學之工農兵方向的澈底明確和解決，延安文藝座談會做出了結論（一九四二年五

月）到現在，已經整整的過去五個週年了，從『在延安文藝座談會上的講話』正式出版發行（一九四三年十月）以來，也快五年了。四、五年來的情形怎樣呢？在思想上，文學工農兵方向的全部理論獲得了普遍的承認，並得到了解放區作家們的熱烈實踐，把工農兵文學的寫作活動形成爲運動，獲到初步的豐富成績，這中間包括趙樹理的作品和柳青的『種穀記』。但另一方面，有一部分朋友們認爲，對於『全國文藝界』說來，它沒有解決什麼重要的新問題，而且反因此產生了一些『憂慮』，憂慮『五四』新文學傳統的堅持。於是在片面強調『堅持五四革命的文學傳統』的思想下，忽視了『五四』文學傳統歷史發展上的基本弱點，也忽視了這四、五年來在各解放區顯示出來的、對文學之工農兵方向的實踐努力及其成就；對於這些作品，或簡單以『農民文學』目之，或以爲其在藝術上的繼續提高，不外仍『提高』到目前在都市學生中流行的這個『傳統』上來。其實，爲趙樹理們所努力實踐的文學方向，並不是簡單的『農民文學』，而是意味了中國五四以來的革命文學在今天發展的主導方向，這裡包含着一個文學寫作的方向問題。因此，它就不是走向現有的、『反叛的小資產階級的反抗的、或暴露的作品』——革命的小資產階級的文學之復原，而是從『五四』傳統走向新的領域之突進，爲『五四』文學傳

統的新發展，是從實踐上解決我們過去久已要求解決而沒有得到澈底解決的問題。這種有意無意輕視『在延安文藝座談會上的講話』底歷史意義和現實意義的觀念，從上一章已可得到實際的批判，這裡不再多說。這裡需要分析一下的，是這四、五年來在實踐工農兵文學方向中的一種傾向，『左』傾空談的傾向。（註二十七）

這傾向表現於這樣一種流行的觀念：什麼才能算是實踐工農兵文學方向的作品呢？就是用從農村部隊親自收集來的材料，寫工農兵自己的事，用工農兵自己的話，爲工農兵所看得懂與聽得懂的作品。除此以外，都是不能算做『工農兵方向』或即是反對『工農兵方向』的。從這樣的『理論』出發，第一是到農村或部隊中去『收集材料』，以三、五個月的時間獲得『真人真事』的記錄，用這寫成東西；第二是反對一切不是寫工農兵羣衆的、語言上也不完全是依照工農兵所說而也吸收新的語彙和語法的作品，認爲那是『違反工農兵方向的原則』；第三是拒絕向過去學習，認爲對於實踐文學的工農兵

註二十七：由於各解放區文化交流上的困難，我這裡只從我所體驗的事實——某一地區

存在的現象出發來做分析，雖然在這一地區這是普遍存在與認爲當然的，或尙有它的局限性。

方向沒有什麼幫助，反而會『蠱惑』自己的思想，使之動搖。

這種論調之所以是『左』的空談，首先是由於它沒有把實踐文學工農兵方向的基本問題，看做一個深入工農兵生活、實行自己小資產階級性的改造的問題，而簡單與狹隘的看作個題材問題。沒有明白：如果是充滿着小資產階級知識分子的各種偏見和情調趣味，又不到工農兵群衆中間去、到實際鬥爭中去作長期刻苦的、伴隨着自我改造的努力，那怕是怎樣的『左』，那怕『收集』了再豐富的材料，既不能深入領會，又透不進自己的感情，至多只能是一些表象的記錄，於是作品的生動和深刻都難於做到，所寫便只能千篇一律，相差不多。（註二十八）工農兵的真實面貌尙未爲自己所看見，當所附加的只能是一些激昂慷慨的空洞辭句時，不能反映廣大群衆的真實聲音；而且，因求速成，『材料』也不是真正群衆路線得來，材料本身的真實性就有問題，連忠實的事象記錄也做不到。這當然不能算是實踐了工農兵方向的作品。『雷聲大、雨點小』，便成爲空談。

這種論調之所以是『左』的空談，是在於在粗看去似乎是很『工農兵』的詞句下所掩蓋的，是一種所謂『新國粹派』（魯迅）的思想，以爲既是『工農兵文學』，就只能

用工農兵的話寫工農兵。其實是連自己也做不到的。我們說不通過工農兵，便不能於最本質的地方理解資本家和地主等等；但另一方面，我們也在與地主的關係上去理解農民的社會地位和革命原因；就是寫我們這一個時代裏的新式的農民群眾，他們是革命一代的人們，但他們的許多思想與感情的特徵，正是從地主階級的壓迫及與之作鬥爭的中間鍛煉出來，寫農民就單單寫農民，這樣的事是沒有的。至於對文學作品要要求工農兵群眾自己能看懂，這更是跡近取消的空談。別的且拋開不講，單這漢字的難學，就是個工農兵群眾獲得文化的莫大障礙。

「方塊漢字真是愚民政策的利器，不但勞苦大眾沒有學習和學會的可能，就是有權有勢的特權階級，費時一二十年，終於學不會的多得很。」（『魯迅全集』第六卷，一六一頁）

所以特別在拉丁化新文字的『文化革命』工作取得澈底的勝利以前，只能『竭力將白話做得淺豁，使能懂的人增多，但精密的所謂「歐化」語文，仍應支持，因為講話倘要精密，中國原有的語法是不够的，而中國大眾的語文，決不會永久含糊下去』。（魯迅：

註二十八：對農民也不能崇拜上天而沒有批判，沒有研究，沒有分析。爲了真實，就應

寫出他們積極一面的發展，落後一面的克服。

『答曹聚仁先生』。『全集』第六卷，七九頁）那末，文學作品的讀者就不能不需要具有相當的程度。

最後，這種論調之所以是『左』的空談，就是拒絕多方面學習，拒絕提高自己表現現實的能力，提高自己的藝術修養。離開文學遺產的接受而談描寫工農兵，是一種『空洞的調頭』，『必須少唱』（毛澤東）的。拿什麼去描寫呢？所謂拙劣如新聞記事甚至連新聞記事都不如的文筆，是不可能描寫工農兵的無限豐富與複雜的生活的。這些都是在重複着過去左翼十年中的『左』的錯誤，所以魯迅當時批判那些空談傾向的話也一樣可以適用於這裏：

『我以爲當先求內容的充實和技巧的上達，不必忙於掛招牌。「稻香村」、「陸稿荐」，已經不能打動人心了，「皇太后鞋店」的顧客，我看見也並不比「皇后鞋店」裡的多。一說「技巧」，革命文學家是要討厭的。但我以爲一切文藝固是宣傳，而一切宣傳却並非全是文藝，這正如一切花皆有色（我將白也算作色），而凡顏色未必都是花一樣。革命之所以于口號、標語、佈告、電報、教科書……之外，要用文藝者，就因爲牠是文藝。』（『文藝與革命』。『全集』第四卷，九五頁）

事實上，如五年來的寫作實踐所說明，一方面是證明了『在延安文藝座談會上的講話』所指出的方向——工農兵文學的方向是最正確的方向，是中國新文學建設真正勝利的起點；但同時也說明，我們還需要怎樣切實的、與貫徹下去的努力，在自我改造與不斷『習作』上下功夫，才能獲得更深廣與更藝術的成就，且就目前這些故事性的普及作品的數量來說，也還是太少。現在工農兵文學的寫作問題之解決，已開始移向豐富與加深對文學修養、接受文學遺產和提高藝術表現的能力。記得有人曾反問過：『如果說有豐富的生活就可以成爲作家，高爾基之爲高爾基，就是由于他有豐富的生活；但是俄國有的是碼頭工人、麵包店工人……，爲什麼只有一個高爾基？』這一問是問得有些道理的。這就是說，要在作品上獲得勝利與成功，在達到對工農兵有正確的瞭解之下，還需要文學教養，藝術表現的能力，不然，還是不可能描寫工農兵的作品。要培養這能

註二十九：俄國十月革命後，以波格達諾夫爲領導，成立了（一九一八年）『無產階級文化協會』，企圖『獨立的創造』無產階級的文化，而輕視了資產階級文化——過去文化遺產的繼承。列寧當時曾與這種以爲無產階級文化可以從『溫室』裡培養出來的思想作激烈的與尖銳的鬥爭，並提議解散『無產階級文化協會』。

力，就得不只與我國五四以來的新文學以及過去的舊文學聯系，而且還得與蘇聯文學以及過去的世界文學相聯系，多多的學習，多多的揣摩。所以，並不能斬斷過去，割絕歷史，如波格達諾夫所犯的那樣；（註二十九）而是繼承與利用過去優秀的遺產來幫助我們建設二十世紀的中國新文學，工農兵文學。『在延安文藝座談會上的講話』說：

『書本上的文藝作品，古代的與外國的文藝作品，……我們必須批判地吸收這些東西，作為我們的借鑑，作為我們從此時此地的人民生活中的文學藝術加工成為觀念形態上的文學藝術作品時候的借鑑。有這個借鑑與沒有這個借鑑是不同的，這裡有文野之分，粗細之分，高低之分，快慢之分；所以我們決不可拒絕借鑑古人與外國人，那怕是封建階級與資產階級的東西也必須借鑑。』

五年來的事實證明，我們有一些作品，表現出對農民的理解是深刻的，但由於藝術表現能力的不足，所能處理的範圍就不大，形象的描寫少而抽象的敘述多，所以還不够能完成工農兵文學在藝術戰線上的戰鬥任務。

工農兵文學寫作方向的問題，根據『在延安文藝座談會上的講話』，大要說來，便

是如此。

文學運動的方向問題

一

有了正確的寫作方向，緊接着提出來的就是如何實踐與貫徹這個方向。所以，在寫作方向問題之後，『爲什麼人』之後；是運動方向的問題，『如何爲法』的問題。

正確的寫作方向能不能實現，決定於寫作實踐；寫作實踐的努力是否能達到爲寫作方向所要求的目的，則要看我們的力量怎樣運用。事實上，實踐的力量是有的，而且很雄厚。從第一章便可以看出，我們的新文學，在延安文藝座談會之前的二十五年間，革命文學的產生與發展一直是我國新文學運動的中心環節，我們的新文學，是一直在追求着、摸索着，尋求建設之成功的道路。至于延安文藝座談會以迄這五年，文學之爲工農兵的方向已經在實踐上成爲強有力的運動，並產生了相當可觀的、若干優秀的作品。所以，比起『在延安文藝座談會上的講話』當時的情形來，寫作力量的運用問題，是更爲

實際所需要，更爲迫切了。而怎樣運用這一雄厚的文學力量？首先碰到同時也是這裏的關鍵問題，當然是：以努力於『比較高級程度』的文學作品的寫作爲主，——『提高』爲主呢？還是以努力於『比較低級程度』的文學作品的寫作爲主，——『普及』爲主。

因爲文學運動的問題基本上既然是文學寫作力量的運用問題，而所謂力量運用，是在於運用它寫出作品，那末，當『爲工農兵』作品中有『高級』與『低級』的問題存在的時候，以寫何者爲主及其相互關係的問題，自然是首先要求得正確解決的。不然，其他的問題便談不到：莫說文學的統一戰線——文學力量的集中將失去它更具體的內容，文學批評、文學理論的活動會喪失重要標準，就是作家個人爲工農兵的寫作實踐，也會感到茫無頭緒。所以，這個問題正是寫作方向的實踐問題——『如何爲法』的根本。

但是，這問題的發生，是以文學底高級的與低級的這兩種區別的存在、『普及』與『提高』兩者的存在爲其依據的。如果只有一種而沒有兩種，比如說，只有工農兵大眾讀懂的文學作品才是『爲工農兵』的文學，是沒有這問題產生的可能的；既說以這爲主或以那爲主，便先須有個『這』和『那』存在，不然，問題就無從發生。那末，有沒有這兩種文學作品的存在呢？『在延安文藝座談會上的講話』是說有的：

「既有從低級程度的群眾文學、群眾藝術基礎上發展起來的，爲被提高了的群眾所需要、或首先爲群眾中的幹部所需要的，比較高級程度的群眾文學、群眾藝術；又有反轉來在這種高級程度的群眾文學、群眾藝術指導下的，爲今日最廣大的群眾所最先需要的，比較低級程度的群眾文學、群眾藝術（不是低級趣味）。」

它並且清楚的指出這兩種文學作品的區別主要在那裡——

「普及的文藝與提高的文藝都是加工過的文藝，（即是說都不是「人民生活中本來存在着」的自然形態的文藝，如「牆報、民歌、壁畫、民間故事、民間語言等」。——雪）那末他們還有什麼區別呢？有程度上的區別。普及的文藝是指加工較少、較粗糙，因此也較易爲目前廣大人民群眾所迅速接受的東西；而提高的文藝則是指加工較多、較細緻，因此也較難爲目前廣大人民所迅速接受的東西。」（以上引文中的重點，均是我加的。——雪）

顯然，這裡所指出的區別，正是藝術水平（「加工」）上的區別，因而在目前就是讀者多少上的區別，也就是「通俗」或「不通俗」的區別；而不是別的任何區別。實際上，這也是千真萬確的事實。拿過去來說，例如魯迅的「阿Q正傳」，這是偉大的、「爲工農兵」的作品了，但是藝術水平高，是「加工較多、較細緻」的作品，因此讀它的人

在當時反不如讀許欽文的多，不如許欽文能『通俗』。拿現在來說，比如柳青的『種穀記』和趙樹理的『李有才板話』，或者是趙樹理自己的『李家莊的變遷』和『小二黑結婚』，都是『爲工農兵』的作品；但是比較起來，前者和後者同有個比較高級與比較低級的區別，能讀後者（『李有才板話』、『小二黑結婚』）的就比能讀前者（『種穀記』、『李家莊的變遷』）的多，也就是後者比前者『通俗』。藝術水平的高低，是受讀者文化水平限制的；此外，還受着識字與不識字的限制，文盲的限制。於是，從整個藝術部門來看，不需要識字（我們現在談的都指方塊字）便能接近的藝術部門，如木刻、繪畫、雕刻、演戲等，就比需要識字才能接近的文學部門易於做普及工作；從文學部門本身說，帶通俗故事性質的長、短篇小說與刻畫人物、描寫細膩的長、短篇小說，歌謠、街頭詩、槍桿詩與精緻的抒情詩與敘事詩，秧歌劇本、群衆報導劇本與技巧更現代化的新歌劇本和話劇本，也是前者比後者更易於接近群衆。而幹部看得懂、能領會，因而愛好的東西，群衆並不一定能同樣看得懂、能領會，因而不一定也愛好；因爲除文字上的限制之外，又還有內容上的限制，由於政治的、思想的水平不同而來的限制。否認這些區別，否認有高級的與低級的兩種文學作品的存在，是錯誤的，因爲這即是否認文盲與非文盲的區

別、否認文化水平文化教養（社會政治教養）上的區別、否認群眾水平與幹部水平的區別，否認文盲與非文盲的存在、群眾與幹部的存在。而這些區別和存在，則都係事實，雖然這些區別與存在的本身是相對的，而這些區別與存在則是絕對的。（註三十）

自然問題的中心還不在這裡。在『普及』與『提高』的問題上，『在延安文藝座談會上的講話』所顯示的、毛澤東文學思想的光輝及其對於馬克思主義文學理論上的新貢獻，主要還在於最明確的規定了這兩者間的關係：普及是向工農兵普及，提高是從工農兵提高；提高以普及作基礎，而普及以提高為領導；因此『普及』是人民的『普及』，『提高』也是人民的提高。——

『我們的文藝，既然基本上是為工農兵，那末所謂普及，也就是向工農兵普及，所謂提高，也就是從工農兵提高。用什麼東西向他們普及呢？用封建的東西嗎？用資產階級的東西嗎？用小資產階級的東西嗎？都不行，只有用工農兵自己的東西，因此在教育工農兵的任務之前就先有一個學習工農兵的任務。提高的問題更是如此。提高要有一個基礎，譬如一桶水，不是從地上去提高，難道是從空中去提高嗎？那末所謂文藝的提高，是從什麼基礎上去提高呢？從封建階級的基礎嗎？從資產階級的基礎嗎？從小資產階級的基礎嗎？都不是，只是從工農兵的基礎，從工農兵

的現有文化水平與萌芽狀態的文藝的基礎上去提高。也不是把工農兵提到封建階級、資產階級、小資產階級的高度去，而是沿着工農兵自己前進的方向去提高。」「除了直接為群眾所需要的提高以外，還有一種間接為群眾所需要的提高，這就是幹部所需要的提高。」「普及也好，提高也

註三十：所謂「普及與提高的本身是相對的」，就是說，人民在發展着，文學本身也必然要跟着發展。今天是「提高」的作品，明天將會變成「普及」。目前文學作品之難於為廣大群眾所接受，很大的一個原因是由于文盲和半文盲的大量存在現象；但文盲與半文盲，是在逐漸走向消滅的（由于從革命力量的發展鞏固而來的、不斷的普及文化教育運動的發展），到了那時候，情況便會有大大的不同，許多「提高」的作品便將得到「普及」。所謂「普及與提高的區別則是絕對的」，是說藝術水平高的作品與藝術水平低的作品區別，因而比較「容易懂」的作品與比較「不容易懂」的作品區別，始終是有的；只要人民對文學的要求不斷的在提高，文學本身在不斷的發展，這種區別便不會消滅（自然會相對的縮小其意義）。事實上，人民對文學的要求是必然會不斷提高，文學是必然會不斷發展的。

好，它們的源泉從何而來呢？無論是那一等級的作爲觀念形態的文藝作品，都是人民生活在人類頭腦中的反映和加工的結果，革命的文藝，則是人民生活在革命作家頭腦中的反映和加工的結果。人民生活中本來存在着文學藝術的礦藏，這是自然形態的東西，是粗糙的東西，但也是最生動、最豐富、最基本的東西，它們使一切加工形態的文學藝術相形見絀，它們是一切加工形態的文學藝術的取之不盡、用之不竭的唯一源泉。」在這種，普及是人民的普及，提高也是人民的提高，而這種提高，不是在空中提高，不是關門提高，而是在普及基礎上的提高。這種提高，爲普及所決定，同時又給普及以指導。就中國範圍來說，革命和革命文化的發展不是平衡的，而是逐漸推廣的，一處普及了，並且在普及的基礎上提高了，別處還沒有開始普及。因此一處由普及而提高的經驗可以應用於別處，使別處的普及工作與提高工作得到指導，少走許多彎路。就國際範圍來說，外國的經驗，尤其是蘇聯的經驗，只要是好的，也有指導我們普及工作與提高工作的作用。所以我們的提高，是在普及基礎上的提高，我們的普及，是在提高指導下的普及。」

而且，它還着重地指出與再次的強調：『普及爲主』，比較低級的文學作品的寫作是主要的——

「現在工農兵面前的問題，是他們正在與敵人作殘酷鬥爭，而他們由於長時期的封建階級與資產階級的統治，不識字、愚昧、無文化，所以他們的迫切要求就是把他們所急需的與所能迅速

接受的文化知識和文藝作品向他們作普遍的啓蒙運動，去提高他們的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。對於他們，第一步不是「錦上添花」的問題，而是「雪中送炭」的問題。所以對於人民，第一步最嚴重最中心的任務是普及工作，而不是提高工作。輕視忽視普及工作的態度是錯誤的。」

但也明確說明「提高」工作的不能忽視：比較高級的文學藝術是必要的，忽視了這一點也犯錯誤。——

「但是普及工作與提高工作是不能截然分開的。普及者若不高於被普及者，則普及還有什麼意義呢？普及若是永遠停止在一個水平上，一月兩月三月，一年兩年三年，總是一樣的貨色，總是一樣的「小放牛」，總是一樣的「人、手、口、刀、牛、羊」，那普及者與被普及者豈不都是半斤八兩？這種普及豈不又變成沒有意義了嗎？人民要求普及，跟着也要求提高，要求逐年逐月地提高。」「除了直接為群眾所需要的提高以外，還有一種間接為群眾所需要的提高，這就是幹部所需要的提高。幹部是群眾中的先進分子，他們一般都已受過群眾所受的教育，他們的接受能力比群眾高，因此他們不能滿足於當前的和群眾同一水平的普及工作，不能滿足於「小放牛」等等。比較高級的文學藝術，對於他們是完全必要的，忽視這一點是錯誤的。」（以上引文中的重點，均是我加的。——雪）

這一切的論點，是再明白也沒有了。

二

可是，却有一種相當流行的「理論」，這種「理論」，是取消「比較高級的文學藝術」之存在、取消「提高」，從而便否認有「比較低級程度的群眾文學」和「比較高級程度的群眾文學」的區別、「普及」與「提高」的區別的，這就是「懂·不·懂」論。

「在延安文藝座談會上的講話」說，爲工農兵的高級文學作品之產生的工作，——爲工農兵的文學運動之「提高」工作，是怎樣一種提高工作呢？它是「從工農兵的基礎，從工農兵的現有文化水平與萌芽狀態的文藝的基礎上去提高。也不是把工農兵提到封建階級、資產階級、小資產階級的高度去，而是沿着工農兵自己前進的方向去提高」，「在普及的基礎上提高」。可是什麼叫「從工農兵的基礎出發」、「在普及的基礎上」？「沿着工農兵自己前進的方向去提高」？這種理論便回答說，拿工農兵自己看得懂看不懂作標準：看得懂的是工農兵的提高，看不懂、與他們「無緣」的，便是小資產階級的提高。

『那些文章，除了幾個文人看得懂外，是完全與工農兵無緣的。這就可以看出，作者所想像的提高，決不是爲工農兵，而是從小資產階級的基礎出發，想把工農兵提高到小資產階級的高度去。』（重點是我加的。——雪）

『提高』既是以工農兵群衆看得懂與否爲前提，自然沒有什麼『提高』可說。爲工農兵群衆都看懂得了，那就是上好的『普及』工作與『普及』文學作品。所以，在這種理論下寫出的『提高』，其實是完全可以讀作『普及』的。其理論的實質既是否定『提高』——爲當前的工農兵群衆所不懂或不太懂的高級的文學作品之存在，從而也就否定了有所謂『普及』與『提高』的區別。但『在延安文藝座談會上的講話』明明說：『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。』它說的以工農兵爲基礎的『提高』、『爲工農兵』的『提高』，是以是否『沿着工農兵自己前進的方向』來判斷，並不是以工農兵自己看得懂或者看不懂來判斷。『沿着工農兵自己前進的方向』並不等於要工農兵自己看得懂，這是一目了然，無需解說的。可見，這種『懂不懂』論，雖然口口聲聲在說他根據的是毛澤東文藝方向，從『在延安文藝座談會上的講話』出發，其實也是一種理論上的『歸化』現象，既沒有認真研究『在延安文

藝座談會上的講話』，也沒有深思毛澤東的文藝方向，只是在『以意爲之』的拉這些來歸化他自己，也是一種『小資產階級出身的人們總是經過種種方法，……頑強地表現他們自己，宣傳他們自己的主張』的企圖。但是這種廉價的主觀主義，是更經不起事實的考驗的。

魯迅的『阿Q正傳』，算是爲工農兵的偉大的作品了吧，但在目前，莫說工農兵大衆，就是普通的初中學生——識字已經有好幾年的小資產階級，也還是不大能懂。因爲這裡，和魯迅的其他作品一樣（如『雜文』），不只有文字上的限制，還有內容上的限制。認得字了，理解它的內容還得有相當條件的具備，如社會經驗之類；就是毛主席的『在延安文藝座談會上的講話』，也何嘗那樣『好懂』。如果沒有認真的動動腦筋與虛心的學習精神，就是『文人』，也還是不够明白的。托爾斯泰的『戰爭與和平』，就不如他專寫給農民看的小冊子『好懂』，而伊林的蘇聯小孩子都可以看懂的著作，翻譯到我國來，要識字很多的大孩子才能看（不用說也是小資產階級出身的）；然而蘇聯的紅軍戰士，確實有口袋裏放着普式庚底詩集的。這就因爲除了內容上和表現手法上的限制之外，還有文字上的限制。這不是任何人的臆造，而是客觀的鐵的事實。

我們說我們的文學方向是『爲工農兵』，這固然要在文字上、在『深』『淺』的作品之寫作上表現出來，所以必然要提出『以普及爲主』；但首先的、第一義的東西，是內容。不然，一切小資產階級革命知識分子，都可以冒充工農兵，而實際是站在工農兵之外去教訓工農兵，拿自己的一套化成『工農兵自己也能懂』的形態去宣傳他們，『教育』（？）他們；而帝國主義的教會的『聖經』，封建階級的『七劍八俠』、『兒女英雄傳』與連環圖畫小說等等，也成了工農兵方向的模範作品了。工農兵與爲工農兵的事業並不簡單，有識字的工農兵群衆與不識字的工農兵群衆（目前來說，後者比前者的數量還大到不知多少倍）；有與工農兵群衆的文化程度和文化要求不一樣的工農兵幹部與爲工農兵事業服務的、工農兵化的幹部。這一切，都是我們工農兵文學的服務對象。何況，爲工農兵的文學運動裏，如果抹掉了爲幹部的、高級作品寫作的組成部分，那末爲群衆的普及作品的寫作，就會陷于盲目，有失掉方向的危險。所以『在延安文藝座談會上的講話』才說：『除了直接爲群衆所需要的提高以外，還有一種間接爲群衆所需要的提高，這就是幹部所需要的提高。……比較高級的文學藝術，對於他們是完全必要的，忽視這一點是錯誤的。』

這裏擺着兩本書，一本是柳青的『種穀記』，一本是趙樹理的『李有才板話』。拿『從工農兵的基礎』出發和『沿着工農兵自己前進的方向去提高』這一真實的尺度來衡量，這兩本書都是『爲工農兵』的好作品，都是符合於這個要求而彼此是『半斤八兩』，沒有遜色的。但要從工農兵自己看得懂看不懂來衡量的話，那兩者的差別就很大。雖然由于目前工農兵文化程度之低，兩者基本上都是幹部讀物（大體來說，一只到縣，一能到縣以下），但『李有才板話』無疑比『種穀記』能獲得更多數量的、更接近於工農兵大衆目前文化水平的讀者。而另一方面，在能看懂的人讀起來，『種穀記』所能給予他們的滿足，却又不是『李有才板話』所能給的。我們看看這兩段人物介紹吧：

「閻家山有個李有才，外號叫『氣不死』。

這人現在有五十多歲，沒有地，給村裡人放牛，夏秋雨季，稍帶看守村裡的莊稼。他只是身一口，沒有家眷。他常好說兩句開心話，說是吃飽了一家不飢，鎖住門也不怕餓死小板凳。村東頭的老槐樹底有一空土窖，還有三畝地，是他爹給他留下的。後來把地押給閻恒元，土窖就成了他的全部產業……

在老槐樹底，李有才是一家歡迎的人物，每天晚上吃飯的時候，沒有他就不熱鬧。他會說開

心話，雖是半句平常話，從他口裡說出來就能引得大家笑個不休。他還有個特別本領是編歌子，不論村裡發生什麼事，有個什麼特別人，他都能編一大套，唸起來特別順口。這種歌，在閩家山一帶叫「抗溜嘴」，官話叫「快板。」（「李有才板話」）

「這王存恩是王家溝一個特出人物，和維寶們比較，彷彿他們活的年代之間前後錯着好幾百年。老漢的舊瓜皮帽下邊還拖着一條老鼠尾巴一樣又細又短的辮子，很顯然地給人們表明着他的氣質。不僅在王家溝，便是周圍三二十里以內，他都是有名氣的人物，從未發過脾氣，對甚麼人都是一樣的好心。他一輩子忌口，不知道腥暈和葱蒜的味道；已經七十來歲了，還是滿口牙，被所有歎息咬不下的老人們羨慕着。老漢對於看「皇曆」可以說夠一個專家了，手上掐算得也不錯；不過「善人」的稱號却是因為他心好得來的，不管你丟了東西要尋找，親戚害病要去看望，打土窖破土下線，受了驚叫魂確定方向和步數，只要問到他，無不有求必應，立刻伸手給你掐算起來，因此他的「菩薩心腸」很使許多人感動。四福堂在「中央軍」裡當官的大財主王相臣是他老婆奶大的，他對他比對自己的親生兒子王加祥還要關切，雖然奶兒恐怕早忘了他的這個窮奶爹，但他却永遠帶着一種深厚的感情懷念着他，一聽說有家信回來，他便到四福堂去看，信裡沒有一回問候到他和他的老婆，他也自動原諒了，因為他覺得人家在外公務繁忙。大凡這樣的人，也許都對新社會沒有好感的，存恩老漢却不然，他不像王國雄們一樣對一切都是隨時隨刻不滿；

因爲他認爲，八路軍既能混了現在這樣大，毛澤東也必然是有點星宿的人。衆人很是了解他在許多會上提的意見，本心都不是惡意，或者說存心搗亂「工作」，因爲這與他一貫爲人的品行是相違的。他之所以在說話以前要徵求一下同意，其原因僅是因爲近來很有幾次他的意見受了大多數人的反對，特別是爲了將神鐘移到村里來打的事，他幾乎生了全村的氣。招喜他們甚至說，王加祥參加了會，老漢便不必來了，他可以在家裡靜靜地養神修道，翻看他的「萬年曆」去。雖然如此，他還是由不得來，來了便由不得說話；他怕因他的沈默而鑄成大錯，很對不起全村的人，有碍於死後的發展前途。」（『種穀記』，一〇六——一〇八頁）

再看另外兩段：

「小二黑是二諸葛的二小子，有一次反掃蕩打死過兩個敵人，曾得到特等射手的獎勵。說到他的漂亮，那不只是劉家駁有名，每年正月扮故事，不論去到那一村，婦女們的眼睛都跟着他轉。」（『小二黑結婚』）

「這維寶是王家溝激進派的代表人物，自從殺德訓練回來以後，更是比以前突出，話也比以前多。他當自衛軍排長，上山種地也結着皮帶，紮着綁腿，帶着他那一桿裝了火藥和石子的土槍。在他的領導之下，自衛軍的王家溝基幹班（全是二十上下的年輕人）都跟他學。這倒是無可非議的事，因爲在這一帶邊境地區，從「白地」裡混進來特務和政治土匪是常有可能的；但他儼

脫離生產的幹部和學生一樣留起頭來，却是毫無理由，毫無益處。他爸老是囑咐他，嫌衆人笑話，要他刺掉，他好像沒有聽見一樣，不理那回事。囑咐得他厭煩起來的時候，他返過來說：「你那個鬚鬚就是要好好改造！」「怎麼改造？」他爸冒火了：「你看怎麼改造法？啊？」於是這話便傳爲王家溝的笑柄了。其實這話並無惡意，也沒毛病，只是對象特別，所以對維寶在工作中的威信很有影響。」（『種穀記』，三四頁）

從這裡便可以看出（把全書都比較一下更好），人物是同樣真實的人物，都是描寫存在於中國現代革命農村裡的農民，而作者都是熟悉與理解了他們，沒有什麼歪曲的地方，就是說都是及格的真正『爲工農兵』的作品；而且從群衆在發展着因而人民對文學的要求也會提高的觀點看來，後者的寫作道路，比如刻劃人物、洗練語言、表現精密——深等等，還能給前者以發展方向上的參考。同時，兩本書的內容——『爲工農兵』的相同，不妨礙兩本書的不同，所給予讀者的感受的不同，讀者範圍的不同。誰能以『種穀記』『太深』、『與工農兵群衆無緣』的理由，判定『種穀記』便是『想把工農兵提高到小資產階級去』呢？所以，問題是這樣答復的：所謂從工農兵的基礎、沿着工農兵自己前進方向的『提高』工作，就是那種不單通過馬克思主義——無產階級的政治觀點，而且

通過小資產階級革命知識分子的自我改造，通過工農兵的感情去表現現實，在目前是只能以幹部為對象的、運用比較複雜與比較完備的現代藝術技巧去表現現實的文學工作。所謂比較高級的、首先為工農兵的幹部所需要的文學作品，就是那種正確瞭解、正確掌握、從而正確表現了工農兵，或不只通過馬克思主義的觀點，而且通過工農兵的感情或與工農兵一致的感情去表現其他事物的，那種藝術水平較高的、為當前的工農兵群眾所暫時難於接受的作品。而這為什麼也是『為工農兵』的作品呢？除了這些作品的內容不是小資產階級革命知識分子的自我表現底內容之外，『同時應該了解，為幹部，也完全是為群眾，因為只有經過幹部才能去教育群眾、指導群眾。』（『在延安文藝座談會上的講話』）

其實，如果以『懂不懂論』來指導一切，對於文學領域，『為工農兵』的問題非常簡單，可以簡單到沒有工作；因為現刻絕大多數的工農兵群眾根本不識字，少數的工農兵群眾只識少數的字，除極少的例外，一般的還談不到閱讀文學作品。然而這也就可看出這種理論的眞象。這裡，魯迅的教導仍然是最好的：

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

結，翻譯，歐化語法，新字眼進攻。他們都打着「大眾」的旗，說這些東西，都為大眾所不懂，斤斤要不得。其中有的是原是文言餘孽，借此先來打擊當面的白話和翻譯的，就是祖傳的「遠交近攻」的老法術；有的是本是輿情分子，未嘗用功，要大眾語未成，白話先倒，讓他在這空場上露露口的，其實也還是文言文的好朋友，我都不想在這裡多說。現在要說的只是那些好意的、然而錯誤的人，因為他們不是看輕了大眾，就是看輕了自己，仍舊犯着古之讀書人的老毛病。」

他又說：

「文藝本應該並非只有少數的優秀者才能够鑑賞，而是只有少數的先天的低能者所不能鑑賞的東西。」『但讀者也應該有相當的程度。首先是識字，其次是有普通的大體的知識，而思想和情感，也須大抵達到相當的水平線。否則，和文藝即不能發生關係。若文藝設法俯就，就很容易流為迎合大眾。迎合和媚悅，是不會於大眾有益的。』（『文藝的大眾化』。——『全集』第七卷，七七二頁）

且不因「難懂」而犧牲精密：

「歐化文法的侵入中國白話中的大原因，並非因為好奇，乃是為了必要。國粹學家痛恨鬼子氣，但他住在租界裡，便會寫些「霞飛路」、「麥特赫司脫路」那樣的怪地名；評論者何嘗要好

奇，但他要說得精密，固有的白話不够用，便只得採些外國的句法。比較的難懂，不像茶湯飯似的可以一口吞下去是真的，但補這缺點的是精密。胡適先生登在「新青年」上的「易卜生主義」，比起近時的有些文藝論文來，的確容易懂，但我們不覺得它却又粗淺、籠統嗎？」（「玩笑只當老玩笑（上）」。「全集」第五卷，五七七頁）

並讚成『不得已的時候，大眾語文可以採用文言、白話、甚至于外國話』。而這個，在他自己的作品裡，在毛澤東的一切著作裡，以至在這裡引作例證的小說『種穀記』裡，都這樣實行着，自然，都沒有想把工農兵『提高到小資產階級去』的意思，那是可以斷言的。

『普及』必要，『提高』就必要；缺少或輕薄『提高』，『普及』也定難做好。

三

但是爲什麼要以『普及爲主』呢？

『在延安文藝座談會上的講話』回答說：

『現在工農兵面前的問題，是他們正在與敵人作殘酷鬥爭，而他們由于長時期的封建階級與

資產階級的統治，不識字，愚昧，無文化，所以他們的迫切要求就是把他們所急需的與所能迅速接受的文化知識和文藝作品向他們作普遍的啓蒙運動，去提高他們的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。對於他們，第一步不是「錦上添花」的問題，而是「雪中送炭」的問題。所以對於人民，第一步最嚴重中心的任務是普及工作，而不是提高工作。輕視忽視普及工作的態度是錯誤的。」

因此又說：

「比較高級的文學藝術，對於他們（幹部）是完全必要的，忽視這一點是錯誤的。但是這種需要，暫時還只是幹部的需要，而不是群眾的普遍需要；適應這種需要應該是一個方針，但是不應該成爲今天的整個方針或今天中心的方針。」

在文學領域裡，對於這個原則，我們還可加以更多的陳述。

我們是處在新民主主義革命的時代，而且在這時代裡，進行着長期的革命戰爭，（已經有差不多四分之一的世紀了！）而進行與支持這革命戰爭的主人，負擔最重與出人最多的，是農民；革命的根據地，過去一直也主要放在農村。我們的文學既是爲工農兵，當然就要面向工農兵，在新民主主義時代的目前階段來說，特別要面向農民。但我

們當前的、進行着二十世紀現代革命鬥爭的農民，情形是很特別的。就拿俄羅斯做比方吧：當他們的農民跟我們的農民處在同樣境地，即在無產階級的領導下來從事本階級翻身鬥爭的時候，他們已經有幾十年（從一八六一年起）資本主義的發展；有幾十年革命的民主主義者們『到民間去』——即到他們中間去的活動，更有近百年偉大的、光輝的俄羅斯文學的影響。而我們呢？我們的農民是從長期的封建停滯，從自然經濟的封鎖與野蠻政治的封鎖裡一下暴露在现代馬克思主義的革命思潮及其運動的面前，並組織在這中間；他們手拿利刃屹立起來，但必須進行二十世紀式的中國型的革命鬥爭，即指導的是馬克思主義的路線，接受着中國工人階級的策略原則，進行極為曲折、複雜與忍耐的鬥爭。這鬥爭的曲折與忍耐程度，到有時不能不於相當長期內和地主講『統一戰線』，以取得農村的相安而共同一致去對付民族大敵。這就是說，其準備、教養的過程比俄國農民要短十倍，而其所擔負的鬥爭任務，却比俄國農民要艱鉅十倍。因而，大堆大堆的新東西迅速出現在他們的面前，要和他們發生關係，他們的思想就不能不急速地起着反映；而新事物跑進生活裡來的是那樣豐富與衆多，多到有時甚至超過大部分地方的工人階級（因為二十年以來的革命發展過程一直是從鄉村到城市）。他們的生活變化，在這

短短的二十多年內，實在是太劇烈了，用的完全不是一般的發展速度。以幾乎百分之百的文盲狀態在中國無產階級的領導下起來應付與支撐這樣一個偉大的時代，完成這樣巨大的革命任務，其對於文化知識的啓蒙要求之迫切，是完全可以理解得到的。在這方面（文化），我們工人階級的情況，自然比農民較好一點，這是必然的；然而大體上也相差不多。因為我們是一個工業落後的國家，這除了工人階級的數量還很小之外，工人階級本身的歷史還不長，大部分都還是本身工人，脫離農村不久，甚至一部分還保持着與農村的經濟上的密切連繫。他們的文化程度與農民相差有限，然而他們却是新民主主義革命中處于領導地位的階級。既面對着這樣的情況，自然我們在文學戰線上的任務，也跟其他文化戰線的任務一致，應以主要的精力來滿足更爲多數與更爲直接的工農兵羣衆的要求，在整個文學部門中，因此以羣衆劇本（秧歌劇本、報導劇本、通俗話劇本）的寫作爲主，以羣衆詩歌（歌謠、快板、牆頭詩……）的寫作爲主，以及以通俗故事體的小說寫作爲主。我們也要有爲幹部的、特別是爲文化部門做普及工作的幹部的、較高藝術水平的作品之寫作，如『在延安文藝座談會上的講話』說的，這也不可忽視；但這其所以『不可忽視』，是爲了不斷的提高與豐富他們做好他們的羣衆工作與文化普及工

作，因此是幫助他們能不斷與更好的滿足工農兵群衆的一切文化要求，所以是『一個方針』而不是『中心方針』。

從文學的本身看，我們二十五年來的新文學史，尙未給我們新文學的遠大發展前途培植好一個根深蒂固的基礎，能有一個深厚的文學土壤，可以吸取文學發展底無限的力量。希臘神話裡有個故事，說：地的兒子巨人安太烏斯（Atlas），他的力量是無窮的大，沒有他的敵手；他這無窮的力量從那裡來呢？從他的母親——大地那裡來：無論處在任何戰鬥的險境，當安太烏斯筋疲力竭的時候，他只要往地上一躺，力氣便可以馬上復原。我們過去的新文學，就還沒有獲得這樣的大地，可在任何時候投入她的懷抱而獲得無窮的力；所以二十五年來出現了一些令大家苦思而不得其解的現象，比如『阿Q正傳』以後再沒有趕上並超過它的作品；比如有的文學部門（詩）甚至還沒有走上發展的軌道；比如從質量來看，文學作品總是那樣的貧弱……。自從『在延安文藝座談會上的講話』以來，這地方是清楚了，培養我們新文學的取之不盡用之不竭的源泉，是工農兵的實際生活和他們的自然形態的文藝；但是怎樣『從他們吸收群衆的養料、把自己充實起來，豐富起來；哺養起來』呢？這個普及工作便是正常的結合與吸取養料、建立根基

的辦法，是切合這個要求的唯一途徑，是塑造「偉大作品」的必經前提。沒有「素材」式的、以直接反映工農兵的各種實際生活及其人物爲內容的文學作品，大量的、成千成萬冊的優秀的通俗故事體小說，各種形式的、在群衆中獲得威信的劇本，與能在大衆口頭上生存的、通俗詩歌作品之產生，我們的文學要獲得一個開花發展的將來，是不可能的。那末，爲了我們新文學本身的發展前途，以文學的普及工作爲我們今天文學運動的中心方針，也是迫切必要的。

最後，從文學工作者的本身看，也同樣需要這樣的方針。我們的文學工作者既是出身於小資產階級，而由於中國半殖民地半封建的社會性質，我們獲得科學知識與藝術工作能力現代小資產階級知識分子，既較之外國資本主義以及社會主義國家的小資產階級知識分子更與自己民族的原來色彩失去調協，那末，當我們要來實踐文學的工農兵方向時，首先一個將是生活問題而不是寫作問題（也就是「在教育工農兵的任務之前先有一個學習工農兵的任務」）。不對工農兵獲得深刻的知識與正確的理解，如何能表現工農兵；要獲得這樣的知識與理解，則非先有伴隨着自我改造過程的、深入工農兵生活的努力不可，不然，從本人來說，也沒有實踐文學之工農兵方向的可能，更不要說自己獲

得表現工農兵能力的深厚基礎了。五年來，在文學之工農兵的方向下，實踐得有成績的人，如趙樹理、如柳青以及別的人，無一不證明這一條是真理。文學決不騙人，倒是自己的不切實會騙自己的。過去二十五年中，表現在我們作家身上的，也有一個一般適用的現象，就是第一部作品（所謂『處女作』）超過本人後來的一切作品；後來的作品雖在技巧上圓熟一點，但在內容上却是逐漸空虛，逐漸與現實更加游離，自不用說能更另闢蹊徑，完全跳出小資產階級底圈子的。這就是證明，從個人來說，要獲得個使自己的寫作能力無限富饒的源泉，也只有深入到工農兵這裡來，並正適宜於先用藝術上比較低級的形式學習表現他們。既是在可望寫出成功的作品之前還有個艱苦的生活過程，既是要首先獲得為自己一向少見的、工農兵的美妙故事與成千成萬翻江倒海的英雄，——獲得這些人事的深刻認識與正確理解，那末，也非首先從事普及工作不可！工人、農民子弟學校的小學教師，鄉（村）文書與工廠職員，連隊文教幹事，工農劇團的業務指導員以至報社的記者等，正是最為優良與最為難得的位置。而普及作品的寫作或群眾自己集體寫作的組織和參加，就是最好的培養自己寫作高級作品的基礎，磨練新的寫作能力與不斷積累材料的最好方法。

是不是可以說，『在延安文藝座談會上的講話』發表已經五年之後，文學之工農兵方向的實踐已經獲得現在這樣成績之後，『普及爲主』的方針是否應該加以修改了呢？對於這個問題的回答，顯然要取決於三個方面：第一，工農兵大眾的情況，他們文化水平很低因而啓蒙的（『雪裡送炭』的）文化教養的要求異常迫切的情況，改變到如何程度以及有了基本的改變沒有？第二，我們所有文藝幹部——小資產階級革命知識分子的自我改造、熟悉與正確理解工農兵的過程完成到如何程度，以及普遍的完成了沒有？第三，『普及』作品產生的數量（從質量來看的）滿足工農兵的文化要求到如何程度，以及基本滿足了沒有？而當從這樣三個方面來加以考察的時候，那末，我們實踐文學之工農兵方向的、從而實踐『普及爲主』的方針，不過纔是開始；我們的『普及』工作，也不過才是開始。

四

當我們從文學的領域、在文學的工農兵方向下來談『普及爲主』的時候，必不可避免的要碰到文盲問題，因此就不能不碰到文學的工具問題——文字問題，這個一般的文

化革命問題上去。因為文學作品要易於收到『普及』的效果，廣泛走到工農兵群眾的手中，就得消滅文盲之驚人存在的現象；消滅文盲的辦法，當然是要使他們識字，認得用來寫文學作品的這個東西——方塊漢字。可是，這一問題正是個極大的問題，許多年來，明知它阻礙着新文學的向前發展，然而却對之無可如何的問題。

我們的方塊漢字，是一種十分古怪的東西——

『中國文字的基礎是象形。』『象形，「近取諸身，遠取諸物」，就是畫一隻眼睛是「目」，畫一個圓圈，放幾條毫光是「日」，那自然很明白，便當的。但有時要碰壁，譬如要畫刀口，怎麼辦呢？不畫刀背，也顯不出刀口來，這時就只好別出心裁，在刀口上加一條短棍，算是指明「這個地方」的意思，造了「刃」。這已經頗有些辦事棘手的模樣了，何況還有無形可象的物件，於是只得來「象事」，也叫作「會意」，一隻手放在樹上是「采」，一顆心放在屋子和飯碗之間是「寧」，有吃有住，安寧了。但要寫「寧可」的寧，卻又得在碗下放一條線，表明這不過是用了「寧」的聲音的意思。「會意」比「象形」更麻煩，它至少要畫兩樣。如「寶」字，則要畫一個屋頂，一串玉，一個缶，一個貝，計四樣；我看「缶」字還是杵臼兩形合成的，那末一共有五樣。……

不過還是走不通，因為有些事物是畫不出，有些事物是畫不來，譬如松柏，葉樣不同，原是
可以分出來的，但寫字究竟是寫字，不能像繪畫那樣精工，到底還是硬挺不下去。來打開這僵局
的是「諧聲」，意義和形象離開了關係。……然而那基礎也還是畫畫兒。例如「茶，從草，采
聲」，畫一窠草，一個爪，一株樹；三樣；……總之：如果要寫字，就非永遠畫畫不成。

但古人是並不愚蠢的，他們早就將象形改得簡單，遠離了寫實。篆字圓折，還有圖畫的餘
痕，從隸書到現在的楷書，和形象就天差地遠。不過那基礎並未改變，天差地遠之後，就成爲不
象形的象形字，寫起來雖然比較的簡單，認起來卻非常困難了，要憑空一個一個的記住。……

還有一層，是「諧聲」字也因為古今字音的變遷，很有些和「聲」不大「諧」的了。現在還
有誰讀「滑」爲「骨」，讀「海」爲「每」呢？」（魯迅：『門外文談』。——『全集』第六卷，
九一、九二——九四頁）

在這樣古怪的文字基礎上造成的『古文』，當然更加古怪，更加難學。而對於封建
階級，這倒是它難得的好處，等於獲得了個反動思想統治的自然保證，於是便十分寶貝
它。所以，『五四』文學革命的當時，文學工具問題（文言與白話）上的論爭，就來得
異常的激烈，來得異常的持久；甚至到了民國二十三年，還有汪懋祖等人攪什麼『文言
復興運動』。這當然並非由於文學革命者方面的主觀所想，所謂『認定文字是文學的基

礎，故文學革命的第一步就是文字問題的解決」（胡適）所造成的。倒是封建勢力深切的知道，『古文』存在，古文的思想（封建主義）就會存在，即令也可以用古文宣傳反封建的思想，但那作用便不會大，還可以暫時容忍，過一會再來解決。從這裡也就可以看出，對於中國，文學工具問題的解決，有着較之其他國家（用拼音文字的國家）更爲重大的意義，雖然更主要的和更爲先決的同樣是內容問題與思想問題。

五四的『文白之爭』，革命的一方面（白話）是勝利了的，只是，這勝利有一個限度，就是文言文的基礎——方塊漢字並沒有打倒；白話文既不也建築在方塊漢字的基礎上，因而『言』『文』依舊不能一致，文學的普及（通俗）工作依舊有極大的阻礙，革命文學依舊不能爲廣大群眾所接近。方塊漢字既是『不象形的象形字，不十分諧聲的諧聲字』（魯迅），工農兵大眾要一個一個的認識它而至于能看書，實在非付出極大的時間精力上的代價不可，何況他們處在長年累月的革命環境中，大部分政治上都沒有翻過身來；即令都翻身了，戰爭結束，工農大眾在和平環境裡來建設自己的國家，提高自己的文化時，是否仍需要支出這樣大的時間精力的代價來學習背時的方塊漢字不可，也還要全部考慮的，甚至這時就已經可以肯定：並不必要。

仍然以方塊漢字爲基礎的白話文，雖然沒有徹底解決問題，可是也盡了和在盡着走向全盤勝利去的歷史的使命；只是方塊字與工農大衆實在勢不兩立，因而文學普及問題的徹底解決，必然要連繫到文學工具問題的徹底解決去，這是無可非議的了。在這點上，瞿秋白是說得對的：

「廢除漢字的理由，不用多說。第一，漢字是十分困難的符號。聰明的人都至少要十年八年的死功夫。平民千字課只够寫寫簡單的信，記記簡單的賬。能够用平民千字課學科學嗎？當然不能够。第二，漢字不是表示聲音的符號。根據這種符號要創造「新的言語」，一定必然的只能造出比古文更麻煩的言語——僅只是紙面上的、書本上的言語。漢字存在一天，中國的文字就一天不能和言語一致。第三，漢字使「新的言語」停滯在「康熙字典」的範圍裡面，頂多只能從「說文」裡面去找「古音古義」等來翻譯現在的科學的字眼，而不能夠儘量發展——採取歐美科學技術的新名詞。例如「什麼」總是日常語言之中最普通的字眼了；然而你看那個「麼」字多麼困難。這種漢字對於「平民下等人」，簡直是活受罪，對於一切兒童，也是消耗他們精力的罪魁。……總而言之，要寫真正的白話文，要能够建立真正的現代中國文，就一定要廢除漢字採用羅馬字母。我們可以把一切用漢字寫的中國文叫做「舊中國文」或者漢文，而把用羅馬字母寫的中國文叫做「新中國文」。或者簡直叫做「中國文」，而革掉漢字文的「中國文」的頭銜。因爲漢字

不是現代中國四萬萬人的文字，而只是古代中國遺留下來的士大夫——百分之三四的中國人的文字。」所以現代普通話的新中國文，應當是習慣上中國各地方共同使用的，現代「人話」的，多音節的，有語尾的，用羅馬字母寫的一種文字。」（「鬼門關以外的戰爭」，——「亂彈及其老」。一七五——一七七頁）

不過，從目前來說，也只能原則上是如此。因為拉丁字拼音的新文字要能夠實現成爲「新中國文」，還須待相當的過程。首先，要工農兵取得了全國的政權，並且有了相當的鞏固，才能有施行這一「東方偉大的革命」的充分政治條件，不然，「跛着脚是走不成路的」（魯迅）。第二，要實行全國性的措施，有些問題還得「從長計議」一番，「打通思想」，商量一些具體問題的解決辦法，比如過去的文化遺產如何處理之類。第三，新文字實行的本身還有繁重的準備工作要做，如從圓滿解決新文字的各種方案到大量的書籍報紙的印刷等等。所以，特別在文學領域，超現實的性急是不行的，性急必將流於空論。比方說吧，一談文學大衆化——文學普及工作，就要求凡工農兵群衆都要能看懂；於是只有立即實行文學工具的改革，實行拉丁化；而拉丁化甚麼時候方能實現呢？照着這樣推論下去的高妙結論，就會弄到不堪設想的地步。所以，當前的文學普及

工作，還是只有暫時憑藉白話文來做，「懂得」的人是會少一些，但也不必便被嚇倒，在「都懂得」的新文字還沒有之前，就只有這一個法子；也不必減少勇氣和信心，凡事只要不是毒藥，做一點總比全不做強。至于目前工農兵大眾在文化上所受的方塊字限制（文盲及半文盲），只好由別的方法（文化課）來彌補，也不因為終有實行拉丁字母拚音的新文字的一天，而現在便不肯教他們認識方塊字。在文學的普及工作上，應努力做的，首先是儘量產生比較易懂的作品；儘量獲得工農兵大眾的語言，把它吸收到文學裡來，儘量寫出比較單純淺顯，易于明瞭的東西。當工農大眾的語言從文學上得到充分掌握，白話文和工農兵的口語儘最大限度的一致起來時，便幫助了全國真正統一的國民語言之形成，同時也是給拉丁化中國新文字開關和鋪平道路的，決不是白費。魯迅說：

「普及拉丁化，要在大眾自掌教育的時候。現在我們所辦得到的是……竭力將白話做得淺俗，使能懂的人增多，但精密的所謂「歐化」語文，仍應支持，因為講話倫要精密，中國原有的語法是不夠的，而中國大眾的語文，也決不會永久含糊下去。……」在鄉僻處啓蒙的大眾語，固然該純用方言，但一面仍然要改進。譬如「媽的」一句話罷，鄉下是有許多意義的，有時罵罵，有時佩服，有時讚歎，因為他說不出別樣的話來，先驅者的任務，是在給他們許多話，可以發表更

明確的意思，同時也可以明白更精確的意義。」（『答曹聚仁先生信』。——『全集』第六卷，七九頁）

在拉丁化新文字能普遍實施之前，這些原則，仍舊是真理。

五

普及爲主，提高爲輔的方針，即是說以寫作比較低級程度的、易爲當前廣大群衆所迅速接受的作品爲主，以寫作比較高級程度的、因此也較難爲當前廣大工農群衆所迅速接受的作品爲輔的方針，是完全正確的。而這正確，既是由于當前工農兵群衆所存在的問題是急需普遍啓蒙的問題；既是由于普及要有方向，幹部也要有讀物。那末，文學的任務就在於通過文學作品，把工農兵群衆所迫切需要與關心的東西滿足他們，把工農兵的幹部所迫切需要與迫切關心的東西滿足他們，是毫無疑義的。

『在延安文藝座談會上的講話』發表以來，有五年了；這五年中，在解放區文學運動裡，普及爲主、提高爲輔的方針，原則上是貫徹了的，特別是文學普及工作，能爲當前稍有水平的工農兵及其一般幹部所易于接受的作品寫作，五年來獲得了許多成績，

新鮮了全國的耳目。但正因為有了五年的歷史，有的地方，也能看出一些存在于思想指導上的弱點。（註三十一）

工農兵文學的普及工作，既是爲了完成以文學作品來盡啓蒙作用的任務，滿足工農兵群衆的要求，同時，也是爲了建築我國新文學遠大發展的基礎與培育我們的作家，使他們更便於完成小資產階級革命知識分子的自我改造過程；那末，這一工作的基本方針或基本方法，首先應該是和當地的工農兵大衆深相結合，首先熟悉與吸收當地工農兵的『萌芽形態的文藝』，以及批判地接受其舊民間文藝的傳統，像一九四三年陝甘寧所做的那樣，才能達到上述目的，才能在藝術上有創造性，和才能更直接與深入的與當地工農兵結合，爲其服務；同時，也才能使我們的文學普及工作不囿于一時一地的經驗與局限于部分地區的成果；從工作者本人來說，也才更有助於自己的小資產階級性的改造。這是明白的。但我們首先的一個缺點，便是和當地的結合不够，不熟悉當地的群衆，不

註三十一：由于各解放區方化交流上的困難，我這裡只能以我所體驗到的事實——某一

地區存在的現象出發來做分析。所以，這些問題或者有着很大的局部性。

發掘當地民間文藝的寶藏，因此，就難於在既有成績上作新的添加，再加發展，發揮創造性。結果是模仿多而創造少，不是『總是一樣的「小放牛」』，便是總是一樣的『兄妹開荒』。

陝甘寧的成果是應該吸收與應該學習的，首先是學習他們的作工方法——和當地人民大眾與當地人民大眾的文藝結合，批判吸收而加以適當的加工創造的方法，然後才是搬演他們的劇本。不然，如一味的簡單『翻板』，是會連模仿也做不好的。因為，無論導演也好，演員也好，自己沒有和當地人民結合的思想，沒有對工農兵的親身體驗與研究掌握，對原作的精神總會隔着一層紙，結果便既不像那裏，也不像這裏。在寫作上，主要的就只能依靠『仿造』——改頭換面來產生劇本，或者依靠『想像』來產生劇本，於是還是與實際脫力，依舊是懸在空中的東西。小說部門的情形也同樣，不以深入當地實際的人民生活並改變自己為基礎，專靠『訪問』得來的材料按照一個公式描畫成章，『千篇一律』的毛病依舊難免，實質上還如延安文藝座談會以前一樣，進步的只在於改換了故事，比如以前寫小資產階級革命知識分子在革命中如何『受苦』，現在則寫農民的翻身；但與農民的真實相貌，依舊格格不入，好的還盡了『記載出來』的任務，差的

則就是些對革命群眾的歪曲！用『在延安文藝座談會上的講話』的用語，這都是還沒有『移屁股』。問題的解決，只有認真深入到當地人民（工農兵）的實際生活裏去，改變自己，從深入的理解來求得真實的表現，只有這樣，『趙樹理』才會多起來，真正的比較普及（大衆化）的作品也才會多起來。這是一定的。而只有不分地區的都與當地的人民結合，在當地人民裏生根，才有可能避免不是『總是一樣的「小放牛」』。

由于沒有首先從根本問題上（以深入工農兵生活完成小資產階級革命知識分子的自我改造）解決對實踐文學之工農兵方向的思想認識，就不可能有足夠的創造，就只能在形式上求模仿；於是反映出另一種思想上的弱點，就是不太研究對象；在全部工業化的都市裡，也一律照搬農村的『秧歌』，在工人階級中，也不依照他們的生活和他們的特點來寫新的更有現實性的劇本；部隊文藝活動的對象是戰士，戰士的生活是打仗和準備打仗，當然他們首先需要的，是除了娛樂或即在娛樂之中便能給予對打仗有幫助的東西，鼓舞士氣的東西，然而最喜歡給他們的依舊是後方農村的『秧歌』，甚至陝甘寧農村中演出的『秧歌』。自然秧歌不是不好，而是首先應從他們出發。對於這點，劉伯誠將軍曾給過批判的意見，是非常中肯的。總之，我們應該除了把普及工作和自身的改造

任務結合起來之外，還應該發掘當地人民及其生活特點，發掘當地民間文藝寶藏，根據對象，加強有創造性的工作。中國這樣大，廣大無邊的工農兵群眾裡各式各樣的典型、英雄這樣多，民間文藝傳統如此富饒（無論戲劇或『小說』），解放區也如此寬濶，我們首先應在普及工作上看到不斷的新鮮的作品出來。爲什麼『首先』？就是因爲文學的普及工作，是更爲直接與更爲迅速的反映現實的工作。

在文學的『提高』工作，爲幹部的、藝術水平上比較高級的文學作品的寫作上，存在於思想上的情況，是超乎應有的忽視。彷彿『爲工農兵』的文學方向根本排斥爲工農兵幹部的『提高』工作，可是也並不認真的（有創造精神的）作普及的實踐。竟有如魯迅講的，一提到『內容的充實和技巧的上達』，聽的人便悶頭，或不分皂白目之爲『小資產階級的提高』。其實，這前後思想的存在，是必然相聯，互爲表裏的：普及工作上安於模仿，提高工作上必安於『維持現狀』，甚至一片白地，不用努力。因爲，普及工作上失去創造的內容，自然便沒有什麼新的問題（思想上、藝術上）要提出，也就無須增加什麼本領，豐富什麼教養，吸取什麼新的東西，學取什麼更進一步發展的技巧，例如講求刻劃人物與鍛鍊語言等等。所以，問題便提不到『提高』工作的加強上來，不感

到它的需要；這反過來又強固了普及工作的模仿傾向。然而實際生活的要求當然不是如此，於是幹部們便大量的閱讀『外版書』——上海來的作品。這不是說上海來的作品不應看，而是說一部分的工作是怎樣的被攔着，人們只好全部靠『外來貨』充飢。但是，只從反映現實的角度來說，外來的作品只是國民黨反動統治下的現實的反映，幹部們所更迫切需要與更爲關心的自己社會現實的反映（低級的作品他們讀起來不夠滿足），還是空白，不能解決的。

我們的文學運動在解放區內如沒有自己的『提高』工作，產生藝術水平上比較高級的作品的工作，仍是沒有實踐或沒有完全實踐『在延安文藝座談會上的講話』的。

在實踐『在延安文藝座談會上的講話』所提出的文學的『提高』工作裡，恩格斯說的『表現典型環境裡的典型性格』的要求，仍是需要揭出的對寫作的要求，不是以這樣的『高級』的文學作品的寫作爲主，但是要有這樣『高級』的作品寫作的努力；而跟爲工農兵群衆的普及文學作品的寫作一樣，也要以這類作品來『擠掉』一些流行於我們幹部中的『高級的勞什子』——似是而非的歪曲工農兵或歪曲一切社會現實的東西。自然，也要以這個來給普及文學作品的寫作示以努力的方向，學習如何在必要時來進一步同樣

真實的在藝術上處理工農，在更爲複雜的場面裡來表現工農兵的典型環境與典型人物。

『在延安文藝座談會上的講話』說：『在爲工農兵與怎樣爲工農兵的基本方針問題解決之後，其他一切問題，例如立場問題，態度問題，對象問題，題材問題，寫光明與寫黑暗問題，團結還是不團結的問題，功利主義還是超功利主義的問題，狹隘功利主義還是遠大功利主義的問題，便都一齊解決了。』文學寫作與文學運動的方針問題，便是文學的工農兵方向底全部理論之基本問題。對於『在延安文藝座談會上的講話』底讀後解釋，便寫到這裡爲止。

回顧過去，比較歷史，明瞭現在，瞻望將來，我們的信心應該是百倍堅強的。讓我們認真的將魯迅、毛澤東的文學思想，將文學之工農兵方向的旗幟舉得更高，更高，再更高吧！勝利是一定要到來的。

一九四八年一月到四月，初稿。

附錄：讀『種穀記』

讀完了柳青的『種穀記』，我意外的歡喜。不可否認的，這是一部比較成功的傑出的作品，是實踐了文學工農兵方向的作品，而且，就藝術上說來，是目下實踐這一方面作品中的最好成就。

『種穀記』，以抗戰時期陝甘寧邊區的大生產運動為背景，以清澗王家溝的集體種穀工作為線索，對『陰曆三月中旬』到三月底——不出二十天時間中的事，作者用近二十萬字的篇幅，極為豐滿與極為生動的寫出了那裡農民們圍繞在集體種穀這問題周圍的活動和鬥爭。作者的注意力，顯然主要不是在想給我們講這一個簡單的故事，而是在借這個故事給我們介紹初步的新民主主義社會建設裡農村階級力量的變化，給我們介紹農村中各農民階層的人物及其複雜的鬥爭。作者以他深入的生活體驗，純熟的農民

語言的掌握，細膩的、淋漓盡致的描寫，勝利達到了這一目的。

作爲一個新的現實主義的作家，應該寫出客觀事物的真實來，鬥爭不會是直線的、單調的，而是曲線的、複雜的，現實中的人物，沒有一個是簡單的，運動也不是一往直前都是勝利；至於作者呢？不是超然派，——也是現實的：把他自己的思想和情緒一起組織在鬥爭之中，組織在他的作品裡面，跟着他們一起呼吸，一起體驗着歡樂與痛苦。作爲一個工農作家的這些起碼條件，對於這部作品，已經是用不着解釋了。『種穀記』的特色則超出這些之上，它以體驗的深刻與技巧的優越突破了從文學來表現革命的農民及其生活和鬥爭的作品的一般水平，給『在延安文藝座談會上的講話』立下了一座實踐的豐碑。

一開頭，簡單幾筆，就把王家溝這個強烈地行動着的村子，耀眼的給我們一下子提出來：

「晌午一過，受苦人放下飯碗，鬆一鬆腰帶，不管變工的不變工的，吃上一兩鍋煙，都上地去了；婆姨們洗完傢匙，有的到紡織組長那裡去比賽，別的便在自己窩裡坐下來紡線子。無論誰都似乎無牽無掛，一心一意做着自己的活。王家溝村裡一片嗡嗡的紡車聲，布架咬咬呀呀地叫

喚，再加上小學校的學生娃們盡嗓子高聲唸書，把一個偏僻的山村喧嚷得生氣勃勃。但從外表看來却依然寂寞，耕了一上午地的毛驢吃過草料，筋疲力竭地在拴牠的陽場子裡丟盹，狗伸展了脖子和四條腿在暖烘烘的太陽底下睡覺，老母猪則率領着一群猪娃子在村道上漫遊。此外，你在外面幾乎見不到甚麼人影；只有這村裡的行政主任王克儉的老婆，每天一到這個時候，便在她窩裡坐不穩了。」

這樣，跟着佈置集體種穀的事件貫穿下來，從王克儉的家庭，介紹出思想落後的、政治上動搖的富裕中農王克儉；再就是這村子的中心人物，農會會長王加扶；接着是小學教員，知識分子的趙德銘；再就是朝氣蓬勃的小夥子維寶和福子；新中農「模範」王存起；仍處在貧農地位的大漢王加明；還有反動惡毒的經營地主王國雄。另外兩個著名的老頭：一個是還拖着滿清辮子的絕對封建的人物，七十歲的王存恩；再一個是也六七十了，然而全身心却滲透了革命感情的六老漢。在作者的筆下，把這些人物都各各寫得生動突出，各有各的面貌，各有各的性格。

如對維寶的介紹，才不多幾行，便已經很生動：

「……這維寶是王家溝激進派的代表人物，自從綏德訓練回來以後，更是比以前突出，話也

比以前多。他當自衛軍排長，上山種地也結着皮帶，紮着綁腿，揸着他那一桿裝了火藥和石子的土槍。在他的領導之下，自衛軍的王家溝基幹班（全是二十上下的年輕人）都跟他學。這倒是無可非議的事，因為在這一帶邊境地區，從「白地」裡混進來的特務和政治土匪是常有可能的；但他像脫離生產的幹部和學生一樣留起頭來，却是毫無理由，毫無益處。他爸老是囑咐他，嫌衆人笑話，要他剃掉，他好像沒有聽見一樣，不理那回事。囑咐得他厭煩起來的時候，他返過來說：「你那個舊筋腦就是要好好改造！」「怎樣改造？」他爸冒火了，「你看怎麼改造法？啊？」於是這話便傳爲王家溝的笑柄了。」（三四頁）

再看看對「存恩老漢」的介紹，這樣細膩和深刻，便是「種穀記」貫穿着的特點。「這王存恩是王家溝一個特出人物，和雜實們比較，彷彿他們活的年代之間前後錯着好幾百年。老漢的舊瓜皮帽下邊還拖着一條老鼠尾巴一樣又細又短的辮子，很顯然給人們表明着他的氣質。不僅在王家溝，便是周圍三二十里以內，他都是有名氣的人物，從未發過脾氣，對甚麼人都是一樣的好心。他一輩子忌口，不知道腥羶和葱蒜的味道；已經七十來歲了，還是滿口牙，被所有嘆息咬不下的老人們羨慕着。老漢對於看「皇曆」可以說够一個專家了，手上掐算得也不錯；不過「善人」的稱號却是因爲他心好得來的，不管你丟了東西尋找，親戚害病要去看望，打土窰破土下線，受了驚叫魂確定方向和步數，只要問到他，無不有求必應，立刻伸手給你掐算起來，

因此他的「菩薩心腸」很使許多人感動。四福堂在「中央軍」裡當官的大財主王相臣是他老婆奶大的，他對他比對自己的親生兒子王加祥還要關切，雖然奶兒恐怕早已忘了他的這個窮奶爹，但他却永遠帶着一種深厚的感情懷念着他，一聽說有家信回來，他便到四福堂去看；信裡沒有一回開候到他和他的老婆，他也自動原諒了，因為他覺得人家在外公務繁忙。大凡這樣的人，也許都對新社會沒有好感的，存恩老漢却不然，他不像王國雄們一樣，對一切都是隨時隨刻不滿；因為他認為八路軍既能混了現在這樣大，毛澤東也必然是有點星宿的人，衆人很了解他在許多會上提的意見，本心都不是惡意，或者說存心搗亂「工作」，因為這與他一貫爲人的品行是相違的。他之所以在說話以前要徵求一下同意，其原因，僅是因爲近來很有幾次他的意見受了大多數人的反對；特別是爲了將神鐘移到村裡來打的事，他幾乎生了全村的氣。招喜他們甚至說，王加祥參加了會，老漢便不必來了，他可以在家裡靜靜地養神修道，翻看他的「萬年曆」去。雖然如此，他還是由不得要來，來了便由不得要說話；他怕因他的沉默而鑄成大錯，很對不起全村的人，有礙於死後的發展前途。」（一〇六一—一〇八頁）

作者的藝術手腕，是各方面都成熟的。不只在描寫人物上，在寫對話上也很成功。

例如：

「學校的一盞燈油熬乾了，燈捻像油炸麵條一樣燃燒着自己。他們都彷彿傳染似的打着呵欠，

站起的站起，下炕的下炕，穿鞋的穿鞋。福子下炕穿鞋的時候，他只找到一隻，連忙向外叫道：「啊呀！我的一隻鞋先走了！」

「啊，錯了，錯了……」行政在院子裡說，立刻返回來調換。

「你忙×哩？」福子粗魯地打趣道，「鬍子巴碴，天一黑就這麼想老婆？」

「放屁！」行政換了鞋，要走時囁嚅地罵道。

「克儉哥，」王加扶叫道，「這回可要像個行政啦！……」

「噢……」中審裡輕微地模稜兩可地應了一聲，走了。」（五五—五六頁）

細小的事情，輕輕抹上幾筆，便使得他們活躍紙上，聞聲見人，一併烘托出濃厚的氣氛。

此外，寫場面也很好，許多地方都出色，這裡只舉一次農民會議中的一小片：

「……有兩個人到前邊來搶着要發言。一個是王存發老漢，另一個是王加均；老漢因為行動遲緩，他擠上來時，王加均已經佔了先。

「唉！」王加均嘆了口氣，把煙鍋揷在腰帶裡；搶住了發言權，他又不知從何說起。

「你要說嘛，你就快說。」存發老漢催促他。

「我說，」王加均悔氣地繼續帶着學生娃脫帽的禮節，手裡捏着他從頭上扯下來的手中，

「我等也等不得在全村老小們面前反一下省。新社會不與打婆姨，我看還是非打不可！」三天不
打，上房揭瓦！」衆位不要笑，我這回上了婆姨的大當，那狗×的硬要先種，妖精一樣說：「咱
村裡的事，你又不是不曉得，說分配點籽粒，到時候誰管你？」她說趕緊種了她要坐娘家去，
又說下了雨種，她嫌濕土地裡又要踏壞她一對鞋；脫成赤腳，她還沒有那些女同志們膽大……」
「不要笑，不要笑，衆人不要笑！」鄉長伸出兩手制止着滿院的笑聲。」（二六八頁）

符合着我們傳統的習慣，在『種穀記』裏，單獨描寫風景的地方並不多；但很少的
變處，同樣也表現作者健強的筆力。如下面一段，就逼真的寫出了西北高原令人恐怖的
大黃風，——

「暴風從伊克昭盟鄂爾多斯部的烏審旗一帶越過了長城，順着無定河滾了下來，又以飛快的
速度向黃河岸推進了。風挾着長城內外的沙粒和牛、羊、駱駝的糞屑，把它所經過的空間完全
填塞起來，使天地接連了，山頭上來不及往回跑的受苦人睜不開眼睛。暴風呼叫着邪魔鬼的調
子，掃起地上的塵土，使邊區明媚、爽朗、愉快的山野暫時變得地獄一般黑暗。風扯着人的衣
襟，摘着人的頭巾，沙子射着人的眼睛。從村東南回家的被風阻撓着，直不起腰；從西北方回家
的則被風吹送着，站都站不住。河溝裡樹枝搖曳着，似乎要掙脫樹幹隨風而去的樣子；枝杆間，
喜鵲辛辛苦苦築起的巢，被風毫不費力地拆掉，那一根一根啣來的乾枝枯草都紛飛去了。池邊裡

水面上蓋了一層塵土，漣漪的河水和蓖麻油一樣混沌。」（二〇八頁）

以上，就『種穀記』的藝術成就，——反映着作者生活體驗的深刻，略述一二我的見解。但我以為『種穀記』的值得重視，還在以下的地方。

二

首先，『種穀記』是真實的實踐了『在延安文藝座談會上的講話』——文學之工農兵方向的作品。

『在延安文藝座談會上的講話』——文學之工農兵方向的第一個基本要點是什麼？這就是結束以小資產階級革命知識分子的立場來寫作，結束以小資產階級革命知識分子冒充工農混入文學領域的時代；它尖銳而澈底的提出小資產階級革命知識分子作家必須進行自我改造的課題；（註一）對作品的第一個基本要求，因而便是從工農兵那裏出發

註一：『在延安文藝座談會上的講話』說：『爲什麼人的問題，是一個根本的問題，原

則的問題。』『我們的文藝，第一是爲工農兵。』『而我們現在……這些同志的屁股還是坐在小資產階級方面，或者換句文雅的話說，他們的靈魂深處還是一個

寫工農兵：反對從小資產階級革命知識分子的觀點出發的、對他們的歪曲，（註二）反對用小資產階級革命知識分子的『靈魂』來穿上工農兵的外衣，做這種偷天換日的工作。（註三）因此，把『在延安文藝座談會上的講話』——文學之工農兵方向的基本問題，一般看做『大衆化』的問題，是很不恰當的。沒有小資產階級革命知識分子的自我改造過程，就不可能有任何真正『大衆化』的過程；要有，就像實際所表現的那樣；其在作者，就只能工農兵的『客人』；其在作品，就只能凡其所寫，外表像工農兵，『靈魂』却是小資產階級。在延安文藝界開座談會以前，已經壞了整整十三年的文學大衆化，其所以除了抄襲『大衆』的一些皮毛之外沒有任何重要成就的原因，那根柢便在這裏。

文學之工農兵方向徹底明確以來，還有些朋友們以爲，它沒有解決什麼重要的新問題，而且使人產生了不少的憂慮，憂慮五四以來革命文學傳統的堅持。於是，在強調堅持五四文學傳統的緊張思想下，忽視了五四文學傳統歷史發展上的基本弱點，也忽視了這五年來在各解放區顯示出來的、對文藝之工農兵方向的實踐努力及其成就，或以簡單的『農民文學』目之，或以爲總要『提高』到現成的這個五四文學傳統上來。其實，『在延安文藝座談會上的講話』以來爲趙樹理們所努力實踐的文學，不是單純的農民文學，因

爲這是代表了中國五四以來的革命文學在今天的主導方向，這裏包含着一個文學發展方向的問題。因此，這也不是走向現有的五四文學傳統之復原，而是從這傳統向新的領域突進，是五四文學傳統之新發展，解決我們過去久已要求解決而沒有得到徹底解決的問題。

小資產階級的王國。這樣，爲什麼人的問題，他們就還是沒有解決，或者沒有明確地解決。』『但是，我們却必須解決它，必須明確地徹底地解決它。我們的文藝工作者一定要去完成這個任務！一定要把屁股移過來，一定要在深入工農兵、深入實際鬥爭的過程中，在學習馬列主義和學習社會的過程中，逐漸地移過來，移到工農兵這方面來。只有這樣，我們才能有真正爲工農兵的文藝。』（重點是我加的。——雪）

註二：『在延安文藝座談會上的講話』說：『他們在某些方面也愛工農兵，也愛工農兵出身的幹部，……但不愛他們的感情，不愛他們的姿態，……有時候也愛這些東西，那是爲着獵奇，爲着裝飾自己的作品，甚至是爲着追求其中落後的東西而愛的。』

註三：同上說：『倘若描寫，也是衣服是工農兵，而面孔却是小資產階級。』

題。一九三〇年『左聯』成立，就是有意識、有組織地要將五四革命文學更推進一步，明確提出文學之爲工農的方針。（註四）但是十多年來，由於小資產階級革命知識分子誇大狂的阻撓，一直停滯在『衣服是工農兵，面貌却是小資產階級』的階段上，成功的倒是許多革命知識分子的戰鬥作品。五四以來新文學的一個基本缺點依舊存在着，這就是還沒有把自己的根種植在最肥沃的土壤裏，沒有和工農兵深相結合，使新文學真正爲他們所有，與他們一同呼吸。特別沒有深入到農民中去，爲農民所有；這對我們過去的新文學，成爲特殊嚴重的遺憾！自『阿Q正傳』以後，由於出現與獲得無產階級的領導，我們的農民已多次掀起了翻天覆地的成功的及失敗的鬥爭，但由於我們文學停滯在小資產階級革命知識分子的地段上，我們的革命作家沒有深切悟到自我改造的問題，因而沒有可能真正深入工農，因而沒有可能按照工農來寫工農，因而二十多年來再沒有繼『阿Q正傳』出現第二部同樣偉大的作品！『爲什麼沒有偉大作品產生？』十多年來我們曾經一次又一次地提出，又一次一次地寫了很多方案，但沒有一個能够解決問題。『在延安文藝座談會上的講話』，既是首先從這裏一針見血的提出問題，那就是解決了多年以來的懸案。這要點就是：區別開小資產階級革命知識分子的立場和情調，在實際中轉變

(改造)；寫出真實的工農兵的作品。對於我們堅守着五四文學傳統的革命作家，這是一個新的課題，也確實是一個巨大的課題。(註五)需要我們全身以赴，孳孳求進的。

所以，實踐文學工農兵方向的基本標誌，對作家(當然是指小資產階級知識分子出身的作家)來說是改造小資產階級性，對作品來說便是把工農放在客觀基礎上真實的加以處理。依據這真實性發揮到什麼程度，來定作品成功到什麼程度。在作品裏處理工農的真實程度，同時也反映了作者自己接近工農與改造自己小資產階級性的程度，此二者是、致的。柳青的『種穀記』，在這點上是完成了任務的，他對於農民的理解，可以和趙樹理並駕齊驅，而藝術上的成就，則在後者之上。他對農村中舊的人物寫得很真

註四：魯迅一九三〇年在左翼作家聯盟成立大會上的演說中，明白提出大家的立場應該一致，『目的都在爲工農大眾。』此後『左聯』在理論指導上，更不斷的提出描寫工農及其革命鬥爭的任務。

註五：『在延安文藝座談會上的講話』說：『這不光是講初來延安不久的人，就是到過前方，在根據地、八路軍、新四軍做過幾年工作的人，也是沒有澈底的解決。澈底解決這個問題，非有十年八年的長時間不可。……』

實，很出色，對新的人物也一樣寫得很真實很出色。不只在人物上，在一切農民的活動以及整個農村生活上，都是寫得真實動人的。不是生活的深入，且消除了自己和他們之間的隔離，決不能到這步境地。以下的例子可略見一斑——

「王加扶木楞楞地站着，看見二拴用高梁桿從灶火裡點出火來，照亮給他娘打掃屎。王加扶目睹着姨婆的這種狼狽情景，一時沒有合適的話說，連他的舅老爸也感到這場面的不愉快。關於三拴的病根，婆姨和他已經爭辯得互相都不願再提了；她認為這毫無疑問是因為他最近接連好多天總是夜深才回來，跟着他混進甚麼邪魔野鬼所致；而他則說她不注意，娃娃受了涼，或者吃東西吃壞了。自然他夫妻兩口子是爭辯不清楚的，王加扶無可奈何地嘆了口氣，說：

「誰家的娃娃不害病哩？我留在家裡便好了？我又不是先生？……」

「唉！」婆姨悲憫地嘆息着，她打掃完畢，失望地瞟了他一眼，把那個軟癱的奶頭塞進三拴嘴裡，止住了他無力的嚎叫。

她並不希望他治，因為他兩人對病根看法不同，治法自然也難一致。她已經瞞着他治過了，只等着看一兩天內能否見效；她賦他上地去的空子，把存恩老漢請來，要他揮動他那龍把麻鞭來除逐鬼的咒語。存恩老漢怕人知道又受政府的批評，並且引起王加扶的不滿，死也不來；只是農會的婆姨哀求再三，說他見死不救，還算甚麼「善人」，他這才覺得於心不忍，畏首畏尾地來

了。他到王加扶的小土窩裡，匆匆忙忙做好一切準備，壓低了嗓子噙着法，也不敢大聲喝鬼，麻糰更不會像舊前似地打得放砲一般響，倉促了事，慌慌張張溜掉了；王加扶婆姨給他端出一升米酬謝，他怎麼也不接手。

現在，婆姨希望王加扶的只是他不要再深夜開門，重複得病便好了，賭氣是沒有用的，她問他還要幾夜「工作」才完，王加扶說只這一回。

「那你拿上三柱香去，」婆姨終於說，「記得回來時點着！」

王加扶沒奈何地嘆了口氣照辦了，才拖着他的沉重的鞋出了大門。」（一〇六一—一六一頁）

「王克儉這一天算倒了楣。他和楞子一天之內搶種了六垧穀，超過了任何變工隊的進度。他們下山時累是累一點，但還滿意自己一天的工作，他對楞子說照這樣再過一天，他們便完成了計劃，可以從從容容送外甥們回家了。他並且拿這點安慰毛虎和狗娃，輪番地地撫摸着他們的頭，企圖鞏固他們的情緒；他們在晌午以後一開始感到力不勝任的時候，便發覺自己是被愚弄了。回到家裡，兩個外甥全爬在他們娘肩膀上痛哭流涕，指着他們身上所有疼痛的地方；而王克儉自己又發現他已成了全村的公敵。他變成除過楞子媳婦以外全家攻擊的對象，老婆更是猛烈，說他的消息把她都幾乎嚇壞，而實際却屁事沒有，她甚至惡毒地說他是「白翅」，這種鳥一見有人走過牠鳥巢附近，立刻驚惶失措，落到巢邊不安地亂叫，結果總是牠的蛋或小雛被人挖去，而

其他保持鎮靜的金翅、百靈子和天公雞（即雲雀）的巢甚至在人的眼邊，也從來不被發現。王克儉被說得守口如瓶，他已經無法懊悔，也沒有理由懊悔了；因為他爲這種毅的事反覆懊悔的次數太多，現在更是悔之不及了。他像一個從山頭上滾下去的人一樣，既已滾脫，只好抱住頭滾了，滾到溝底再看他倒楣的程度。」（二六五頁）

這些都是全面深入了農民的生活，並和他們成了一家人之後，才能寫得出來的。即如表現在這裡的作者那支勢如游龍、瀟灑自如的筆鋒，其所以能有這樣的魄力，寫得這樣淋漓盡緻，也是這一生活深入的結果；對對像沒有充分掌握，筆下便不能走動自如。所謂『游刃有餘』，必然是作者對生活達到這種境地之後加上技巧的純熟才能產生的。

既在生活體驗上近於完全成熟（毛主席說的『移屁股』），又在藝術技巧上近於完全成熟，這就使得『種穀記』在五年來實踐文學工農兵方向的所有作品中，獲得很好的成就，使得『種穀記』突破近二十年來無產階級直接領導的革命文學的這種寫作水平——近二十年來描寫農民作品的水平，得到接近理想的勝利。『種穀記』首先一個值得重視的理由便在這裡。

自然，『種穀記』也還殘留有顯然是知識分子氣的地方，這個連同其他的缺點，留待下面再談。

三

『種穀記』其次一個令人滿意的地方，是自始至終貫穿了將群眾作為作品裡的第一位主人翁，自始至終將他們——農民群眾作充分主動的，積極活動着的人們來處理。

王家溝並沒有和整個邊區，以及全中國甚至世界失去聯繫，王家溝也是有充分上級領導的。但王家溝的人民自己是在積極的活動着。他們需要獲得領導幹部的適當幫助，但他們從頭至尾是自己在生活、在工作、在鬥爭，自己在進行着自己階級的翻身運動，進行着與敵對階級的鬥爭。從自己的階級利益，從自己們的觀點，用自己們的腦筋和計劃，主動積極地進行着這一切。當然，各有各的打算：落後分子及反動分子有自己時刻不忘的打算，積極的，革命的群眾更一刻不息地實踐着他們頑強而固執的意志，行動的意志。他們並不是坐等『晴天』；或者，對於自己們的處境是消極的：『看這樣，你們（幹部）給我們怎樣解決吧！』甚至是觀望的態度，『看上面怎麼辦？』這於是一切就

決定於「幹部」了：好幹部是個好樣子，壞幹部就只能是個壞局面，馬馬虎虎的幹部便是馬馬虎虎的情況；群眾是任隨撥動的。「種穀記」完全沒有這樣，這裡也有強有力的領導人物出現，但是在群眾需要他盡他的責任時找來的，一點也不本末倒置，喧賓奪主；而且，就對於這樣「完善」的領導，群眾對他的權衡和評判是與對他的高度信仰同在一起的；毋寧說，因群眾對他已經有了權衡，他們方對他發生信仰。這就是說，他們的信仰與「聽話」，也不是盲目的，奴隸式的做尾巴。這才是革命群眾與他的領導者們關係的本質。且舉個例：

「王加扶斜了身子一看，讓兄弟那邊又在動頓：他想站起來，又被抓住了。存恭把他交給存謙看住，自己站起來用身子擋住他們，向前邊說：

「我們弟兄死心眼，行政早起一種，我們後晌才種，盤算他和我們一組，連句話都不漏就丟了我們！我們種是種了，可是還變工……」

「算了，算了。」區長揮着手制止着他們的嘮叨，越發肯定了他的認識（他並不認為這事背後有反革命的政治活動）。

這時幾個積極分子心裏感到區長的制止未免過早，失去了由衆人的追問弄清楚究竟是否有老

×做鬼的機會。』（二七六頁）

群衆不是任何的附屬物，群衆是絕對主動的存在。朋友們，這是完全正確的！比如：

「幾百年來的農奴制度的壓迫和幾十年來的改革時期之後的加速破產，〔農民具有〕累集如山的憎恨、怨毒和拚命的決心。因此要想掃除官辦的教會、地主和地主的政府，消滅所有土地私有制的舊形式和舊制度，清除地面，建立起一種自由平等的小農的共同生活，來代替警察的階級的政府，——這種願望，正像一條紅線貫穿了我們革命中的農民每一個歷史步驟」；「然而，……農民過去的全部生活教會了他們去憎恨老爺和官吏，但沒有教會他們，並且也不能教會他們在什麼地方能找到所有這些問題的答案。在我們的革命裏面，小部份的農民真實地鬥爭過，甚至多少爲了這個目的把自己組織起來過；……大部份的農民則是哭泣着、祈禱着、癡談着和夢想着，寫請願書和遣派請願代表。」（列寧：『托爾斯泰是俄國革命的一面鏡子』）

這是十九世紀末的俄國農民，但是其中最『落後』的，也是在按着自己的思想方式企圖用自己的方法去解決問題（寫請願書和派請願代表），那怕是胡塗的企圖，但他們總還是企圖，並且行動。又如：

「阿Q的耳朵裏，本來早聽到過革命黨這一句話，今年又親眼見過殺掉革命黨。但他有一種不知從那裏來的意見，以爲革命便是造反，造反便是與他爲難，所以一向是『深惡而痛絕之』的。」

殊不知這却使百里聞名的舉人老爺有這樣怕，於是他未免也有些「神往」了，況且未莊的一群男女的慌張神情，也使阿Q更快意。

「革命也好罷，」阿Q想，「革這夥媽媽的的命，太可惡！太可恨！……便是我，也要投降革命黨了。」（『阿Q正傳』第七章，——『魯迅全集』第一卷，三九五——三九六頁）（重點是我加的。——雪）

這是舊中國舊農村裡的農民（僱農），鼎鼎大名的阿Q。但你看，就是阿Q，無論他政治蒙昧到什麼程度，那怕是出於如何低度的自發的階級本能（一見舉人秀才們害怕，自己便轉惡為好），也是在活動着他的頭腦，有着他的打算。

總之，俄國舊時代的農民也好，中國舊時代的農民也好，他們都是自己主動的。存在，有自己的行動和思想。何況我們現在處理着的是革命農民，是正參加和被組織在二十世紀型的、翻天覆地的鬥爭裡的農民群眾。看吧：

「湖南農運，就湘中、湘南已發達各縣來說，大約分為兩個時期：去年（即一九二六年。——雪）一月至九月為第一時期，即組織時期。……十月至今年一月為第二時期，即革命時期。」

「農民有了組織，便行動起來。他們主要攻擊的目標，為土豪劣紳，不法地主，旁及各種宗法思

想制度，城裏的貪官污吏，鄉村的惡劣習慣。這個攻擊的形勢，簡直是急風暴雨，順之者存，逆之者滅。結果把幾千年封建地主特權，打得個落花流水。他們的體面威風，掃地以盡。紳士權力既倒，農會便成了唯一的權力機關，真正辦到了「一切權力歸農會」。連兩公婆扯皮的小事，都要到農民協會去解決。一切事情，農會的人不到場，便不能解決，農會的人在會場裏放個屁也是靈的。農會在鄉村簡直獨裁一切，真是「說得出，做得到」。外界的人只能說農會好，不能說農會壞。土豪劣紳不法地主，則完全停止了他們的發言權，沒有人敢說半個不字。在農會威力之下，土豪劣紳們頭等的跑到上海，一等的跑到漢口，三等的跑到長沙，四等跑到縣城，五等以下土豪劣紳崽子，則在鄉裏向農會投降。「我出十塊錢，請你們准我進農民協會！」小劣紳說。「嘻！誰要你的臭錢！」農民的回答。……前清地方造了丁口冊，有正冊、另冊二種，好人入正冊，匪盜等壞人入另冊。現在有些地方的農民便拿了嚇那些從前反農會的人：「把他們入另冊！」那些人怕入另冊，便多方設法求入農會，一心想把他的名字上進那農會的冊子才放心。農會往往嚴厲拒絕，所以他們總是懸心弔膽的過日子，摒在農會的門外，好像無家可歸的樣子，鄉裏話叫做「打零」！總之，四個月前被一般人看不起的所謂「農民會」，現在却變成頂榮耀的東西。從前拜倒在紳士下的人，現在都拜倒在農民權力之下。無論什麼人，都承認去年十月以前與十月以後是兩個世界。」（毛澤東：「湖南農民運動考察報告」）

這還是二十六年前，大革命時代的湖南農民，然而其刷洗山河的氣概，已是如此！

所以，何時何地，任何作品，我們應該把群眾作主動的處理，再『落後』的群眾，也是主動的，就如王克儉，這才是一個現實的人。把下層群眾寫上些奴才相：一站在『上面』的面前就失去或淡薄了自我存在的意識，那是早已過去了的舊時代作家底對於群眾的無知。我們的作者決不應有所感染。

五年（一九四二——一九四七）來，在『在延安文藝座談會上的講話』的光耀下，我們出現了許多傑出的和富有聲望的作品，這中間，以趙樹理的成就為最多；他對於農民理解之深，無論形象上、思想上和政治上，現在都還居於最高的水平。但他的『李有才板話』，在這一問題上是掌握得不緊的；其他如李之華的『反翻把鬥爭』，王力的『晴天』，繆文渭的『生產互助』，在這一問題上都犯着或輕或重的錯誤（『生產互助』還有主題上——政策思想上的右的錯誤）。至於那些不知此知名的，在這問題上就犯得更嚴重、更帶着普遍性！這是五年來描寫新社會中農民翻身鬥爭的作品底一個帶嚴重性的傾向之一。朋友們說，『然而這些都是事實！』是的，我知道確有這樣的『事實』：幹部被派下鄉去『開關工作』，有的甚至是『突擊』，規定在一定時間內『完成任務』。於是

在一些不好的現象中，有的是弄得牛頭不對馬嘴，有的是弄得『半生不熟』；於是在檢查工作中，便有有能力的幹部來糾正缺點，解決問題；……這都是事實，正因為有這樣的『事實』，才有我們作品裡的這些『反映』。但這是幹部工作中的事實，而不是群眾自己生活和鬥爭裡的情況；這是從上面，從少數幹部方面來看的；不是從下面，從群眾自身來看的。我們可以有寫工作經驗的作品，寫幹部的作品，但這決不能拿來代替寫農民群眾的翻身運動——農村的階級鬥爭，這中間是有極大區別的。在解除自身的剝削上他們怎麼會旁觀冷淡？怎麼會被動？！他們『累積如山的憎恨怨毒』已有幾千年的歷史，他們的火一直在燒着，只是或則燒在心裡，那地方很深，或則在適當條件下燒個漫山遍野罷了。旁觀冷淡甚至『被動』的現象是有，而且不算少，但這是從幹部（工作失敗的幹部）個人的觀點，個人的接觸面、個人的角度來看才會有的現象。從幹部工作上的個人遭遇來說，這是他個人的『實際』，但却不是群眾自身的『實際』，不過是群眾所給予『他』的，是農民對於他們所不了解與不信任的幹部之一種慣用的對待方法。（註六）甚至從工作成功的幹部底個人接觸來說，比如『種穀記』中的程區長，農民們對他那制止的批判態度，他就不知道。他們活動鬥爭的全過程他又不能參加，來這一下，恰好又

是很『痛快的』解決了問題，因此對他本人，完全可能形成一種『手到病除』的自我意識，對他，我們自不能說這意識就怎樣的錯，只是近視一點吧了。魯迅說：『新主義宣傳者是放火人麼，也須別人有精神的燃料才會着火；是彈琴人麼，別人的心上也須有絃索才會出聲；是發聲器麼，別人也必須是發聲器，才會共鳴。』放火人以爲自己就是火的自身，彈琴人以爲自己就是絃索，這不過是一種誤會。而我們的作家，我們在企圖寫出農民群眾、寫他們如何在進行堅持的階級鬥爭以解放自己的作家，却受這種『幹部觀點』的影響，於不知不覺中轉移了自己的立場，也採取相同態度來表現群眾，那就是錯誤，就隱蔽了群眾的本來面目。

『採訪』些表面事象組織起來描畫成章，這還不是現實主義；我們的現實主義，首先一點就是指導我們如何透過現象把握本質。這個，有時光憑肉眼便不能達到目的。自然，這又得回到上面的問題去；由於我們還沒有實際的『移屁股』，根本沒有作爲工農兵的一員深入工農兵，當然就不可能深刻瞭解群眾；甚至在其中曾經生活過的人，沒有這個思想中的武裝，也會看不見或忽略群眾之主動積極的、活躍在運動中的姿態。

『作爲工農兵的一員』去深入工農兵，便是理解這個問題的根本關鍵。所以，五年

來在我們描寫農民的作品中，其所以有相當大的部分犯強調農民的被動性——輕視農民的毛病，就是反映相當大部分的作者，還沒有理會到首先的問題是『移屁股』，以及或則是還沒有實際的移過屁股來，即還沒有理會到及或則是沒有解決『在延安文藝座談會上的講話』的首要一個基本問題；真正深入工農以改造自己小資產階級性，在作品裡解決『從工農兵出發來處理工農兵』。

某種人說，『你們老說無產階級是天生的革命階級，農民是現代中國最富有革命朝氣與革命力量的階級，但是你們却又廢寢忘餐的日夜從事『工農運動』，老要『運動』他們『起來』。這豈不矛盾嗎？還不都是你們『幹部』在搗弄！』由此，一切庸俗的『思想家』便津津樂道，也到這裡來『建立』他們的『理論』。其實，這論調是淺薄的，

註六：看看群眾自己的經驗談吧，這是再可信也沒有了。大連大業隊長白玉江說：『無

論幹什麼事，你得看對老百姓有沒有好處，老百姓樂意不樂意。對老百姓有好處，老百姓樂意，就準能幹好；不通過大家，只是憑着你的腦子亂出主意，你幹你的，老百姓站在旁邊不關心，怎麼也搗不到好處。』（方冰：『白玉江的

光榮』）

不值得俘虜任何人。因爲第一，正由於工農是革命的階級，歷史的主人，所以才以它爲『運動』的對象；而且這也是他們的需要。不然有什麼運動頭？試到大地主大資產階級中去運動試試看，無論如何也運動不出一個來稍爲贊助一下這個窮人翻身的事業。在歷史上，早已有過實行者了，歐文他們就做過不少這種企圖『與虎謀皮』的努力。第二，誰都很清楚，任何這類的運動，只有在適合群眾需要，並爲他們所理解的時候才能有結果，如不本來是他們自己想辦的事，不是他們肯用他們的力量來辦，任何『運動』都一事無成。就拿土地改革來說吧，如果不是群眾力量的勝利，任何『恩賜』或幹部包辦都不能真正解決問題。而且第三，群眾每天都在產生他們的先進分子，總要有他們的『運動家』的，中國很早很早就有過陳涉、吳廣了。這些道理都是雪亮的擺着。我們的作家，應該根據這個眞正的『事實』，在我們所有的作品裡，給這些論調以乾脆實際的答覆！

只有群眾自己才能是運動的第一個主人翁，只有群眾是社會一切運動中最積極的因素，沒有他們便沒有任何創造。幹部——群眾的領袖，應該是群眾的啓發者、領導者與組織者，這是不可少的，也是應該表現在作品裏的；但他們也僅是群眾的領導者與組織

者而已。且這還要是那種「應運而生」的、群眾真需要他們的領袖，不然會連這點作用也起不到。所以，農民運動中，是群眾的力量起決定作用，不是幹部個人的力量起決定作用；因而運動是以群眾自己為主在活動，不是以幾個幹部為主在活動。我們面對着現代中國土地改革這樣巨大課題與偉大規模的鬥爭，當來描寫它的時候，把謀求翻身的主人、群眾自身，表現為或多或少是被動的存在，無論在運動的那一階段，無疑或多或少都犯下錯誤。

「種穀記」沒有這個缺點，所以我以為是第二個大的成功。

四

「種穀記」的第三個成功，是原則上正確的解決了語言問題。

自「在延安文藝座談會上的講話」以來，由於「爲什麼人」的問題得到徹底解決，於我們寫作實踐中，在處理語言的問題上，提出了一個根本的問題；這問題，在愈把我們的寫作活動提高到藝術創造的領域來，則愈顯得突出，愈覺得重要。問題是這樣的：用知識分子的語言確實不能表現農民；但單純依靠農民的原始性語言，又絕對不夠用。

這怎麼好呢？

對於這個問題，我們中間存在着一種見解，這見解是從正確的前提出發的：『寫人物的對話應當用口語，應當忠實於人物的身份，這現在是再沒有誰另作主張了；惟獨關於敘述的描寫，即如何寫景寫人等等，却好像是作者自由馳騁的世界，他可以寫靈魂，用所謂美麗的詞藻，深刻的句子，全不管這些與他所描寫的人物與事件是否相稱以及有無關係。要創造工農兵文藝，這片世界有打掃一番的必要。』可是結論却是極力歌頌『作者在任何敘述描寫時都用群眾（農民）的語言』，認為『這一點特別重要』。根據這種見解，顯然對問題是在作否定的答覆：文學的語言應該嚴格的（即任何場合）限制在農民的現有語言範圍裏，不允許有任何的游離或偏差。從正確的前提引導出來的這種結論，是錯誤的結論；因為這是一種語言上的機械論，對文學寫作活動上的創造作用是否定的，對文學寫作活動上的提高努力是有害的。爲什麼說這是語言機械論的觀點呢？由於第一，這裏把群眾——這個具體場合是指農民——，特別是把現代中國的革命農民，作固定的死板的看了，忽視了他們生活——語言的正在大量變化；第二，這裏包含着這樣一種論點，就是：寫農民的作品，不能用任何非農民的語言。因此，這裏無論是對群

衆——農民的看法，或是對文學與生活、文學的語言與生活的語言之相互關係的看法，都是機械論的，非辯證法的；因此，在生活的實際與寫作的實際上，都犯了錯誤。在生活的實際上，群衆——農民生活本身是變化着的，因而農民的語言也是變化着的，由於他們經常有新的、前所未見與前所未經的事物在接觸，所以他們也在經常發展着、豐富着他們的語言，經常在添加新的語彙與新的語法。特別是我們現在所討論所描寫的對象是現在中國新社會裏的農民，尤其如此。現在各解放區，大體四年以上的根據地，那裏出來的新農民，連貧僱農在內，他們所吸收的新語彙、新語法之顯著，之『現代化』，使非解放區的知識分子聽起來，都有想像不到的地方。陝甘寧農村裏的新農民，更不用說了。（註七）這不只遠遠的超過『水滸傳』裏的農民語言，也超過了解放區以外的農民語言；這證明了農民在語言上的驚人接受力，真非任何『讀書人』所能想像得到。我

註七：吳滿有能在萬人大會上作流利生動的政治演說，他用的既不是從知識分子那裡硬

抄來的語言，也不全是他們原來的語言。一般老解放區的農村裡，中農、貧農、僱農的活動分子，差不多都能在村民大會上做內容上切合要求的演說，既生動精

彩，又能解決新發生的實際問題。

們如果不從發展的觀點上經常注意研究與掌握他們在語言上的變化內容及其規律，那就是對於現實生活的落後，生活實踐的落後。在寫作的實際上，『文學的語言乃生活的語言之提煉與加工』，以至反過來豐富與提高生活的語言。『這個道理，即文學語言不單純是生活語言之再版，且對生活語言應起它能動的反作用；不止早已經過前人的肯定與文學史的證明，遂成經典，而且已成爲文學理論上的常識。所以，我們作家在語言上的合理的創造，是完全允許和應該的。魯迅已非常透澈的說過：

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

此後當然還要做。年深月久之後，語文更加一致，和「煉話」一樣好，比「古典」還要活的東西，也漸漸的形成，文學就更加精彩了。……

讀書人常常看輕別人，以爲較新較難的字句，自己能懂，大眾却不能懂，所以爲大眾計，是

必須徹底掃蕩的；說話作文，越俗，就越好。這意見發展開來，他就要不自覺的成爲新國粹派。……

他們（指工農大眾）是要知識，要新的知識，要學習，能攝取的。當然，如果滿口新語法，新名詞，他們是什麼也不懂；但逐漸的檢必要的灌輸進去，他們卻會接受；那消化的力量，也許還差過成見更多的讀書人。初生的孩子，都是文盲，但到兩歲，就懂許多話，能說許多話了，這在他，全都是新名詞，新語法。他那裏是從「馬氏文通」或「辭源」裏查來的呢？也沒有教師給他解釋，他是經過幾回之後，從比較而明白意義的。大眾的會攝取新詞彙和語法，也就是這樣子，他們會這樣前進。」（『門外文談』。——『魯迅全集』第六卷，一〇五——一〇六、一〇九——一一〇頁）

事實上，我們的作家，在將我們的作品水平，在藝術上提高，從而也是在內容上提高（範圍的廣大與表現之深入）時，如創造人物，刻劃典型，精確表達思想，細膩的、帶分析性的描寫出事態的真象等等，農民原來的語言的確不夠用，無論在語彙上或語法上。這是有道理的，特別對於解放區的農民，尤其如此，毫不值得奇怪。就拿羅斯做比方吧：當他們的農民跟我們的農民處在同樣境地，即在無產階級的領導下來從事本階級翻身鬥爭的時候，他們已經有幾十年（從一八六一年起）資本主義的發展，有幾十年

革命的民主主義者們「到民間去」——即到他們中去的活動，更有了近百年偉大的光輝的俄羅斯文學的影響。而我們呢？我們的農民是從長期的封建停滯，從自然經濟的封鎖與野蠻政治的封鎖裡一下暴露在現代革命思潮及其運動的面前，並組織在這個中間；他們手拿利刃屹立起來，但必須進行二十世紀式的中國型的革命鬥爭，即指導的是馬克思主義的路線，接受着中國工人階級的策略原則，進行極爲曲折、複雜與忍耐的鬥爭。這鬥爭的曲折與忍耐程度，到有時不能不於相當長期內和地主講「統一戰線」，以取得農村的相安而共同一致去對付民族大敵。這就是說，其準備、教養的過程比俄國農民要短十倍，而其所擔負的鬥爭任務，却比俄國農民要艱巨十倍。因而，大堆大堆的新東西迅速出現在他們的面前，要和他們發生關係，他們的思想上不能不急遽地起着反映；而新事物跑進生活裡來的是那樣豐富與衆多，多到有時甚至超過大部份地方的工人階級（因爲革命發展過程一直是從鄉村到城市），你想，在他們要拿出適當的語言，來表達他們由於大量的新事物引起的新思想的時候，他們怎能不發生語言的困難，怎能不感到原來語言的不够用？（註八）因爲他們生活上的變化在這短短二十多年的期間內，實在是太劇烈了，不似過去世界的一般發展速度；按照過去的一般情況，農民階級要從資產階級

那裡走到無產階級這裡來，總是百年以上，有的國家甚至現在都還沒有走到，俄羅斯還算快的哩，而歷史也給他們準備了足足有五六十年的時間。像這樣的情形，文學上自然更會感到他們原來語言的不敷分配了。所以，更非有不是在過去文學史的常態下的，用文學的手腕在群眾語言上多多進行吸收、綜合、加添的工作不可。

問題的關鍵是在於怎樣來進行文學的語言加工工作：在什麼原則上來加工，沿着怎樣的道路來加工。根據『在延安文藝座談會上的講話』所解決的原則和精神，對於語言問題的解決要點，首先是反對拿小資產階級知識分子的語言來寫工農兵，這是牛頭馬嘴，一定做不好的；肯定工農兵的語言是寫工農兵的唯一源泉，它號召深入到工農兵生活中去，了解與熟悉他們，也了解與學習他們的語言，拿來運用到作品中去。但其次，不反對吸收別的來源的語言，不反對新的添加，相反，還主張需要有新的添加；只是有一個要點，有一個原則，就是：必須沿着他們（工農兵）發展的路向來規定他們應該需要的，

註八：我們和農民說話時，常有這樣的情況：他們要給我們解釋某種他已經感到並且發

生興趣的東西，但是吃力地說不好。於是說話完了還再三聲明：『我說不上來，

沒說明白。』

根據他們的欲求來滿足他們企望着但未到達的目的。一切語言上的添加成分，都是出於爲了更正確、更精密與更真實（深入）地表現他們的必要，也爲了豐富他們來應付他們新的社會生活底要求。總之，爲了他們，必須添加；凡所添加，皆爲他們。如是而已。所以，「關於敘述的描寫，即如何寫景寫人等等，都好像是作者自由馳騁的世界，……用所謂美麗的詞藻，深刻的句子，全不管這些與他所描寫的人物與事件是否相稱以及有無關係。」當然是不對的；但是對話以外的描寫，必須在農民現有的語言水平上有所添加，甚至對話本身，也可加以整理，幫它發達，給予提煉。

我們試看『在延安文藝座談會上的講話』是怎麼說的——

「普及也好，提高也好，……人民生活是一切加工形態的文學藝術的取之不盡、用之不竭的唯一源泉。這是唯一的源泉，因爲只有這樣的源泉，此外沒有第二個源泉。……基本上文藝作品；古代的和外國的文藝作品，……我們必須批判的吸取這些東西，作爲我們的借鑑；……有這個借鑑與沒有這個借鑑是不同的，這裡有文野之分，粗細之分，高低之分，快慢之分，所以我們決不可拒絕借鑑古人與外國人，那怕是封建階級與資產階級的東西也必須借鑑。」（重點是我加的。——雪）

說的既是整個文學底普及與提高的問題，當然文學語言問題也包括在內了。可見這與上面所引魯迅的見解，是完全一致的。

這就是語言問題。根據這五年來文學之工農兵方向的寫作實踐，這問題在我們作家思想裏的解決與不解決，嚴重的關係着工農兵文學的發展。而根據這樣來看，『種穀記』的成就在那裏呢？

柳青的『種穀記』，在語言問題上是採取了原則上正確的態度。第一，他是從深入農民生活去達到掌握農民語言的目的，不是依靠『收集語彙』去運用語言的。由於生活第一，語言由生活而得，所以表現在『種穀記』裏的語言運用，就是恰當和自然，一點沒有生硬做作的痕跡；現在我們就是較為成功的作品，一部份也存在着這個毛病，那病便在於語言主要由記錄而得，沒有必要的生活體驗做基礎。因而這類作品，當讀它的時候，就覺得那些話不是從農民的嘴講出來、從農民的生活裏放射出來，而是給作者『組織起來』的。對語言是否有足夠的掌握，不取決於語彙運用之字面的正確，而取決於是否用得精當，古人所謂『得其神髓』。要做到這一步，自非有足夠的生活體驗作基礎不可；而已經做到這一步，那就略略幾筆，便能妙語天成，酷似無比。根據上面的引

用，便可證明本書已有近乎這樣的本領。這裏再引一段：

「村幹部拉談的是：王家溝的又一次全村大團結。最明顯的是行政也參加變工了；其餘的更不用說。存起說那兩個爲一塊溝灘地爭吵的王加盛和鐵箍也答起話來了，兩家的婆姨又在在一起紡線線，鐵箍媳婦叫王加盛家：「嫂嫂。」王加盛家親暱地說：「唔，你說嘛！」行政笑說婆姨們和娃娃們都是「狗臉親家」，一會兒相咬得兩嘴都是毛，一會兒又相好了，互相在身上亂嗅。說得衆人全笑了。」（一九八——一九九頁）

『種穀記』第二個在語言問題上正確的地方，就是不避免尙是『非農民的』新語法和新語彙；而且，就在陝北地方語的運用上，也是凡與普通話內容一樣讀音相近的，直用普通話，合理的避免『錄音語』，所以減少了很多的怪詞兒；他不只不避免採用新語法，而且不避免採用尙有生命的古語彙，如『後悔莫及』（六三頁）『張牙舞爪』（一六三頁）『山珍海味』（一九九頁）『排山倒海』（二〇八頁）『冰凍三尺，絕非一日之功』（二四二頁）之類。至於下面這些地方——

「原來，行政聽二楞說要他開會時拿去農戶計劃的存底，他吃過夜飯便點了燈在他保管公文字據的櫃檯抽屜裡尋找；他三翻四覆，搜遍了兩個抽屜，怎麼也找不見。他着急了，聲色俱厲地

質問老婆，老婆自然覺得好笑，因為豎樞的鑰匙自來便是拴在行政的繩帶上，他的繩子沒有掉了的話，鑰匙便不會落在別人手裡了，何況他當這些年行政，老婆又不是不知道那是一村極機要的地方，……」（四三頁）

「……他們打開了狗，王加扶才跳下石堆。

「啊啊！」主家之一恍然大悟地說，「我當是誰？農會嘛！」

「快回家吃飯，我們正吃哩……」另一個一手拉住農會，一手還端一碗飯。

第三個則關切而嚴重地指出：農會夜間出來不帶一個結實的行具，是一種不可重複的疏忽。

他申言他們不能喂性善的狗，以免一再被他四叔（王國雄）那隻「老虎」咬死；那黃狗簡直咬得路斷行人，膽怯者不敢走他四叔門前過，只得抄繞道；至於舊社會討吃的人，只要他對自己的安全比一碗剩飯看得更重要，他絕不願去談他扯破自己的皮肉和不能再爛的衣衫，言下似乎成見頗深地說這怕也是他四叔喂惡狗的諸般原因之一。（一六三頁）（以上傍點均是我加的。——雪）

我想，如果不是輸入結構比較複雜的語法，是不能寫得這樣精緻和周密的。

這就是『種穀記』第三個大的成功。

五

以上就是我所理解於『種穀記』的主要的成就，同時認為『種穀記』的這些成就，對於解放區文學五年來的實踐，有着怎樣的意義和價值。（註九）

現在，我來說一說『種穀記』的缺點。

『種穀記』的首先一個缺點，是沒有寫出黨的作用，沒有寫出作為農村活動核心的農村支部底作用。雖然王家溝有黨的組織，據作者說王加扶就是支部書記，但在作者的筆下，王加扶的這個身份一點也不明確。王國雄曾經說過有『暗部』和『秘密會』，但當時王克儉就給予消解了；（一三七頁）而在另一地方，作者還直接解釋了王國雄之所謂的『暗部』，即集體種穀運動裏的那些積極擁護者。（一四一頁）從上級的領導來說，政權的作用是充分寫出來了，並屢屢提出；但黨的領導作用却很缺乏交代，所以就模糊。當然，在實際上，政權與黨分不開，政權本身就是黨在領導，群眾也極明白；可是，現實的事實不等於作品的事實，作品裏應該將這問題作直接明白的處理。凡是農民翻身的鬥爭，黨的影響與作用是滲透在具體工作中的，這是真實，我們應該反映這一真實。

『種穀記』的第二個缺點，是農民的階級面貌還處理得有些模糊，及作者在這問題上的思想認識不夠。在王家溝，由本書裏所寫的來看，似乎佃貧農比較多，除了王加

明，幾乎全體都是，因此在減租減息時期，一般貧農的生活問題都解決差不多了，大體都上升到中農或接近中農的地位。『模範』是明爲了的，『已經迅速向中農發展了』（二二頁）；王加扶也在準備用買地的力量來打審洞，給兒子討老婆；福子、維寶均不見有生活上的困難。這是一個問題。如果王家溝的情形不完全是這樣，大多數的貧農未得到翻身（當時解放區的一般情況是這樣），那這一問題應該交代出來，不應馬虎過去。這是一。其次，作者寫出了王加明（『大漢』）的貧農地位及其正常的情緒（常常因經濟地位困難表示消極），這是對的，但作者却沒有從嚴格的階級觀點來給予肯定，「以再

註九：當然，對於五年來我們在工農兵文學方向下的實踐，我只是在與柳青這部作品有關聯的地方，略爲提及我所感到的和我底意見，但絕不是我對五年來文學寫作實踐的全面意見。五年來的成績，無論作家或作品都是很大的，由於受地區限制，我能讀到的還不算完全。但就讀到的看來，五年來的實踐，已把工農兵文學形成爲運動，成爲一支朝氣蓬勃的生力軍，給中國新文學安置了一個堅實的基礎，造成繼續發展的前提。而除此以外，也還有一些問題未涉及，如主題掌握、接受遺產、創造形式等等。現在手頭缺書，將來有條件時，將正式寫出我的意見。

三給以否定的處理（八九頁，——王加扶；九一、一〇六頁，——模範；九二頁，——王加盛……），這是錯誤的。在減租減息的政策下，由於主要是在解決、而且是有限度的解決佃農（因此主要得益的便是佃中農）的問題，對於貧、僱農，在當時的條件下，不可能提到主要的地位來照顧（這在當時是對的），因而貧僱農的要求一直基本上沒有得到滿足，所以必然有消極甚至不滿情緒的表露。對於這個，我們的作家，應該給予適當的肯定。最受剝削者要求更澈底的政策以解除其剝削，這在原則上不能說錯，至於革命策略上的一時不能滿足，是策略上的問題，這要分別清楚。減租減息政策，在當時是正確的，因為它於相當程度內解決了農村中一大部份農民的問題，所以既發動了農民，又適應了抗日民族統一戰線；但也有它的弱點，就是在當時是處在次要的地位；這就是不能滿足農民中最痛苦、最受壓迫與剝削的階層——貧僱農的要求。僱農雖在階級地位上說是農村中的無產階級，但由於農村資本主義的異常薄弱，我國僱農普遍的都有土地要求。『論聯合政府』說，減租減息政策是讓了一大步。這是事實，要這樣處理，這讓步才有實際的下落。第三，僱農在『種穀記』裏簡直沒有處理，張二、趙大、王三，在這裏面都是『額外』的人物，這也不能不是一個缺點，僱農的階級面目完全模糊

了。最後，王國雄是經營地主，不能當作富農，政治上更不是當時富農的代表；王克儉政治上的兩面性，以及相當的『頑固』，主要是由於他政治成分的不同，也不能作爲一般富裕中農在減租減息政策下的代表人物看。這是說，作爲表現當時農村的全盤階級關係看，『種穀記』還缺少刻劃幾個農民階層的代表。

『種穀記』的第三個缺點，是尙留有知識分子氣的殘餘。這在語言上的表現，是尙有一些不必要那樣『文縷縷』的歐化語法和古語。例如：

『停一會又一喚一地嘆一口氣。』（三頁）

『都顯得巖峻而有理，似乎表示無可非議。』（一六四頁）

『都默默地專心致志吃飯。』（一六七頁）

『王加扶最後聲明她的頑固要對三怪病勢可能的嚴重後果負完全責任。』（一九五頁）

『工頭則專負檢查誰種得不合格之責。』（二八四頁）（傍點均是我加的。——雲）

在描寫人物上，則還有三處可疑的地方。（雖然是三處，我想還是提出來吧。）第一個地方，是王加扶挺衝動的、說得口出白沫的那大段組織王家溝社會主義生活的『計劃』（二〇四——二〇五頁）這個場面，顯然是作者有意加上去的，而且勉強的（與

前後不調和)放在王加扶的身上。因為從通篇來看，王加扶是王家溝最實際的一個革命農民，他對農民自私性的了解是最深刻的，他時時苦悶着這個(一五九頁)，並警惕旁人不要過分樂觀(五一——五二頁，對趙銘德；二一五頁，對模範)；他每天在受着他「落後」老婆的刺激；在那個時候，他的周圍沒有一點使他突然做這「熱情而正經」的理想計劃之氣氛。作者不把這放在維寶或教員身上，反用教員來「克服」他「過早的陶陶」(二〇五頁)，這處理更不適合，而使人感到作者給王加扶加上了點知識分子氣。同時，在沒有經過土地革命的、減租減息的王家溝，作者有意的來渲染這種「樂觀」思想，(在二九九頁，糾正他的趙德銘復又自己糾正了。)客觀上也是在歌頌一種右的情緒。縱是個別人的實有，作者也應該加以審慎的處理。

第二個地方是——

「模範常常奇怪：他們的腦筋似乎有種特別的構造，怪話、逗笑的話用不着尋思，自自然然從他們嘴裡傾流出來，而正經的道理，你打破頭蓋，也無法填進他們腦裡。」(九六頁)(傍點是我加的。——雪)

我以為「模範」的這種思想方式，也是知識分子式的；農民的思想，尙未必有這樣

的形式。他們對同樣的問題有感覺和認識，但不是這樣表達。試拿另一個地方寫王加扶對同類事實的思索方式作比，我以爲是更真實的。如下：

「王加扶奇怪人真是千般百種，雜實是這樣，而腦子又是那樣。幹部裡邊尙且如此，群眾中更是多種多樣了。」（一五九頁）

最後一個地方，則在作者對「模範」夫婦愛情的描寫——

「只有存起的心情有些特別，他又像興奮，又像不安；弄來弄去，行政終於落到他頭上來了。他走着，感到重大責任壓在他身上的份量，情緒和平時完全不同了。回到家裡，他點着燈，帶着一種頗爲憂慮的調子，站在腳地把這件事情告訴他的已經睡了一覺醒來的婆姨。婆姨從被窩裡抽出一隻白嫩圓胖的手，似正經又似打趣地用食指壓了壓他的鼻尖，說：

「我看你不好好識字怎麼辦工作？人說你，你還強——慢慢，慢慢……」存起給她說得怪不好受，兩個肘子支着碗邊，在婆姨枕頭跟前的炕欄上爬倒身子，歪轉臉對她說：

「我要好好識，上回在桃鎮買的紙不是還有兩張，你明兒給我另綴個本本，叫趙同志把咱村裡的戶長名都寫上，我先識會。你要幫我些啊！」

他這娃娃似的天真使婆姨笑了，兩手把他頭搬倒，使他的被日頭晒得粗硬的臉蛋碰着她的織

細的嘴唇。好像要把這一物永遠貼在他臉蛋上一樣，好久，好久，她才放開他；被幸福迷惑着，柔情地低聲呻吟着：

「睡吧……」(二八五——二八六頁)

這我想用不着分析了，一望而知是『知識分子式』的。

『種穀記』的缺點，我看便是這樣。

『種穀記』雖然有這些缺點，但由於上述的成功，這部作品仍是成功的好作品，是能代表工農兵文學方向的優秀作品之一，而且在現時來說，還是藝術上完成得最好的。作者將回到王家溝去繼續寫種穀以後的群眾鬥爭，這裡邊的人物，跟着運動的新進展，也將會有新的發展和變化，我們預祝作者更進一步的勝利：不僅正確的刻劃出了人物的面貌和思想，而且，更強有力地突入他們精神的深處，在他們思想之更深的地方，鬥爭更尖銳的地方來寫出他們。同時，也期待着所有寫新社會的作家們努力並進，獲得衆多的成功！

一九四七年十一月廿五日脫稿

書後

利用這樣一個偶然閑空的機會，化去四整月，這小冊子終於在基本上完成了。

（只說『基本上』，就是因為原來擬定的計劃，還有四、五兩章：論寫作方法和論文學批評。但一來以時間再不允許，二來對於這兩個問題，我所得的實踐材料也還不太充分，所以臨時省去。）

系統地來解釋『在延安文藝座談會上的講話』、毛澤東偉大思想之同樣光輝的這個部分，——運用於文學領域的部分，對我來說，只能是一個嘗試。這只是我個人在文學領域裡來學習理解毛澤東思想的一個初步努力。錯誤和欠恰當的地方，均希望得到大家的指正；本人自然也將繼續努力，再求進步。爲了文學的魯迅、毛澤東思想之真實貫徹，也即爲了中國新文學工作的建設，對於我和大家，這都是必要的。

所遺憾的，就是僅這三章，特別是最後一章，也還是倉促草就，應該接觸的問題有的還沒有作充分的深入，一些已經提出的論點，也還嫌沒有充分發揮；更因爲時間關

係，後兩章沒有如第一章徵求附近朋友們的意見，得到必要的修正。自然有可以自解的地方；我們既然在這樣經受着革命的大激動與大騷擾的時期，特別是文學工作，不能不求做好，也不可過於強求做得精緻；因為要求如果超過一定的、環境所能許可的條件，常常會連可以有的那一點也跑掉了的，反白把功夫空用過去。不過也說明：我的這個，不只是一粒螢火，『倘若有了炬火，出了太陽』，『自然心悅誠服的消失』（魯迅）；並且還很粗糙，應該今後可能時再求加工的。

第一章有兩處地方，本該改寫，但因已經成版，改動不便，現在寫在這裡，作為增補：

(一) 二九頁論述到抗戰頭五年文學運動的『中心領導思想』時，曾指出當時的文學中心領導思想，是退守的；在例證中，並引了巴人的『抗日的現實主義』主張。巴人當時發表的文章題為『兩個口號』，發表於『文藝陣地』四卷七期（一九四〇年二月，香港出版）。其要點是：

『抗日的現實主義』與『革命的浪漫主義』這兩句話，我以為那是指出了中國目前文藝的

發展過程和它的趨向。……」『這怎麼說呢？在中國民族解放的發展過程說，那路子是——從「抗日的」到「革命的」。』……我們必須以「抗日的現實主義」的觀點來頌揚；然而更須以「革命的浪漫主義」的觀點來批評。這也就是說，把抗日的題材，貫徹以革命的觀點。』『因為抗日戰爭的目的，是殖民地革命任務的完成，然而更推得遠一點談，在革命不斷的發展過程中，將必然地會走上社會主義創造的前途，則中國的文藝也將必然構成黑格爾的三段法：

一，抗日的現實主義

二，革命的浪漫主義

三，社會主義的現實主義

這樣的文藝發展的路線，將不會是人造的幻影，而是歷史的指示。」

這是明白的：第一，在出發點上，把「抗日」（民族革命）與「革命」（民主革命）分成兩個「發展過程」，與實現社會主義並立，成爲三個階段；第二，從而把「抗日的現實主義」與「革命的浪漫主義」也分成兩個文學的「發展過程」，也與「社會主義的現實主義」並立爲「黑格爾的三段法」。據他自己解釋，「抗日的現實主義」是「頌揚」的而「革命的浪漫主義」是「批評」的。那末，第三，雖也說「把抗日的題材，貫徹以

革命的觀點」，但基本認識既是如上的三段法，所以「貫徹」云云也不是第一階段（抗日）裡的事，抗日階段是適宜有「頌揚」文學（歌頌光明）而不適宜有「批評」文學（表現抗戰的兩條路線的鬥爭及暴露大地主大資產階級的妥協投機之現實）。這樣的文學理論，當然不是傳統的革命新文學立場的堅持（更不用說發揚），而且是一種思想上的後退，是當時政治上的投降主義思想在文學上的反映。（我當時寫有『論三民主義的現實主義』一文，現載『過去集』。）

（二）本書第一章在『學習生活』發表之後，有讀者認為第六註文（三六頁）只指出頁碼是不够的，因為胡風的『論民族形式問題』一書，解放區的人們很不容易看到，因此就不知道這內容究竟是什麼一回事，何以見得『論爭雙方都大體一致』呢？這問題不明白，對這一段歷史的此處見解便不能不有所懷疑。這是對的。現在就按着『註六』所指出的，把胡風的論述扼要地轉錄在這裡：

從這一理論底首創者（向林冰）底意見裏面，我們可以概括出這樣一個公式：

新質發生於舊質的胎內，通過了舊質的自己否定過程而成爲獨立的存在。因此，民族形式的創造，便不能是中國文藝運動史的『外籟』的範疇，而應該以先行存在的文藝形式的自

已否定爲地盤。(『論民族形式的中心源泉』)

新的民族形式的創造，不以民間形式的批判的運用爲起點，不從舊形式的內的自己否定中來發現新形式的萌芽，這完全是純主觀性的騰雲駕霧的文藝發展中的空想主義路線……。

(『民間形式的運用與民族形式的創造』)

將以大衆爲主體的抗戰建國新內容與民間文藝的舊形式相結合，通過批判的運用過程而引出的，不是內容的被歪曲被極端，而是形式的被揚棄被改造。並且，民間形式，在其與封建內容相結合(如過去中國民間文藝)、或與帝國主義思想結合(如目前日寇在游擊區的通俗宣傳品)的場合，才是反動的；如果和革命的思想結合起來，則是有力的革命武器。由此，我們便看見了由低級形態向高級形態轉化的具體路徑，及前者與後者的關聯性。這就是說，民間形式的批判的運用，是創造民族形式的起點；而民族形式的完成，則是運用民間形式的歸宿。換言之，現實主義者應該在民間形式中發現民族形式的中心源泉。(『論民族形式的中心源泉』)

這是辯證法底一般法則在特殊領域的文藝發展過程上的應用，也就是『從一個舊有的形式構造之規律性推進到另一種新的形式構造的規律性去的路線』(王冰洋)。

這一方法論上的根據(『新質發生於舊質的胎內』)，反對論者裏面不但沒有誰從原則上提

出過反對，有的（胡繩、潘梓年、黃芝岡、葛一虹、以群、羅孫等）甚至還明確地表示了同意，說「這些理論根據都是沒有問題的」（胡繩）。

然而，我們首先就不必看這個「路線」，「這些理論根據」是不是沒有問題。先借用一段說明罷：

表現現實的新的風格、新的方法雖然總是和以前的諸形式相聯繫着，但是它決不是由於藝術形式本身固有的辯證法而發生的。每一種新的風格底發生都有社會的歷史的必然性，是從生活里面出來的，它是社會發展底必然的產物。（G·盧卡契：「敘述與描寫」。優點是引用者加的。）

這就使「新質發生於舊質的胎內」的形式論遇着了鮮明的對立。和「從舊形式的內的自己否定中來發現新形式的萌芽」或「從一個舊有的形式構造之規律性推進到另一種新的形式構造的規律性」相反，却主張了新的文藝現象是「從生活裏面出來」：「決不是由於藝術形式本身固有的辯證法而發生的」。……

不懂或者拒絕了文藝發展底這一法則，在對於五·四革命文藝傳統的理解上就不得不陷入了不可收拾的混亂裏面。

今日所謂舊形式與「五四」時代的所謂舊形式，並非同一物，當五·四文學革命時候所

否定的舊形式，是『文選妖孽』、『桐城謬種』，其作為新形式而提倡者，如『水滸傳』、『西游記』、『紅樓夢』、『儒林外史』、『三國演義』等章回小說以及作為民俗學、語言學、歷史學資料而蒐集的，如歌謠、諺語、土腔小調、民間傳說等，正是今日『舊瓶裝新酒』的通俗讀物創作上所要應用的『舊形式』。某些文學者常說：中國的文學革命，早已否定了舊形式，至今又主張舊形式的運用，是為開倒車的反動勾當云云，顯然是粗陋的皮相觀察。……（向林冰：『舊形式的新評價』）

這是當然的。既然『新質發生新舊質的胎內』，就不能不對於『新質』的『胎』，努力地追求，不能不作出『五·四』的否定傳統舊形式，正是肯定民間舊形式』（周揚）的結論。然而，好像理論家自己也感覺到了這不能說明五·四革命文藝在實踐上所獲得的內容，於是祇好一方面把這作為『五·四時代的文藝史觀』，加以積極的評價，說這是『五·四本格的立場』（向林冰語），說『尤其是當時的文學史觀——民間文學為文學正宗的見解，給我們提出一個正確的指示』（方白），一方面從『大學教授銀行經理舞女政客以及其他小布爾的』（黃繩、向林冰）和『半殖民地的移植形式』（方白）這見解前進一點點，引用了上面引用過的蒲列哈諾夫底說明以後，說『中國新興文藝在歐洲文藝影響底下而發展起來，是以中西社會狀態相類似為基礎而生的必然過程，在某種意味上，正形成了中國文藝發展中有機的一環』（向林冰：『大眾化內容與

通俗化形式」），說「那些作品盡了啓蒙的作用，在我們這個半殖民地底知識分子群中培植了先鋒隊伍」（方白）。

這樣地，既找着了「新質發生於舊質的胎內」的「本格的立場」，又在「某種意味上」對於這「本格的立場」容納不下的「移植形式」表示了一點兒肯定，說它「正形成了中國文藝發展中有機的一環」。這是什麼？不是理論的圖畫和現實內容中間所存在的矛盾底反映，就是爲了固守這一圖式而向反對者們佈下的一個防禦底偽裝據點。

而反對者們，也果然在「新質發生於舊質的胎內」這個黑影前面感到了慌亂，甚至還把這個祇說是表現在「文藝史觀」上的「本格的立場」塞進了五·四新文藝底實際發展過程裏面。

中國新文藝，事實上也可以說是中國舊有的兩種形式——民間形式與士大夫形式——的綜合統一，從民間形式取其通俗性，從士大夫形式取其藝術性，而益之以外來的因素，又成爲舊有形式與外來的綜合統一。（郭沫若：「民族形式商兌」）

郭沫若先生沒有提出實際的說明，但並不是不能在別的論者底意見裏面找出部份地和這意見相呼應的實際的說明：

我認爲五·四運動以來的新文學是舊文學的正當的發展。雖然，由於中國舊文學的落後性，由於舊文學的形式有的被利用了千多年，有的被利用了幾百年，大部分無法再利用下

去，因此大量地接受歐洲文學底影響，它並不是斬釘截鐵地和舊文學毫無血統關係的承繼者。很明顯地，初期的白話詩保留着濃厚的舊詩詞的影響（如胡適、俞平伯、劉大白等的詩集），有些小說也沒有脫離舊小說的窠臼（如楊振聲的『玉君』）。後來才在形式上更歐化而在內容上更現代化，更中國化。這是一種進步。（何其芳：『論文學上的民族形式』）

但到了另一論者的筆下，就更具體地化成了『把章回小說改造成了更自由更經濟的現代小說體裁，從舊白話詩詞蜕化出了自由詩』（周揚：『對舊形式利用在文學上的一個看法』）。再經一個轉手，論點就更加勇敢了：

五·四新文學運動的初期，不但新詩還保留着舊形式的規律性，而小說如五·四初期的作者楊振聲、汪敬熙、俞平伯、斐紹鈞等，都或多或少保存着舊小說的寫法與情調。但是愈到後來，接受外來影響愈大，因此也就逐漸地割斷了僅僅保留着的一點痕跡了。（羅蕪：『談文學的民族形式』）

在何其芳先生，還認為『後來才在形式上更歐化而在內容上更現代化、更中國化』是『一種進步』，但到了羅蕪先生，就勇敢地譴責五·四新文藝『無條件地（？）——胡風』割斷了歷史的優秀傳統，庶斷了和人民大眾的聯系』，不勝惋惜慨嘆之至了。至於其他的追隨者（田仲濟、光未然、陳鵬嘯等）底意見，我想在這里都可以得到提要。……

……被「新質發生於舊質的胎內」攔住了路，「不把新形式的創造從舊形式簡單地裁開」（陳伯達），要使它「和自己民族的文藝傳統銜接起來」（光未然），就必然地一方面引出了說它是傳統文藝的發展的，開割了它底革命性的見解（何其芳、周揚、羅森、郭沫若等），一方面引出了說它是「外鑠」的「半殖民地移植形式」，取消了它底公民權的見解（向林冰、方白等）。用對於魯迅的評價爲例罷。依前一見解，魯迅底存在就遠在楊振聲俞平伯等之下，在五·四新文藝裏面不能成爲主導的力量，至多也不過被光未然先生找出了「阿Q正傳」底「開篇法」（魯迅自己後來所不滿意的一段遊戲文字）頗合乎「民族形式」罷了；依後一見解，魯迅底偉大影響就沒有什麼必然的基礎，成了一個「歷史的錯誤」，雖然向林冰先生也許因爲他「天才地肯定了」舊形式底利用，允許將功折過地把他底全部文藝戰績都劃到這一筆賬上。或者像陳伯達先生似地，從「特別是魯迅底「吶喊」」裏面，看出了「以我民族文藝家底聰明才力，是能够去創作出世界水準的作品來的」（『關於文藝的民族形式問題雜記』），完全放棄了科學的說明。……

反帝反封建的現實主義的文藝，經過了二十年的發展，這發展都是通過文藝運動底大事變、大門爭（包含了對於新文藝自己陣營內的落伍或倒退現象的鬥爭）而達到的。創作、理論、大衆化運動，這三個側面發展底內的關聯，就形成了我們今天所說的「革命文藝傳統」。顯然地，在今天的情勢下面，我們底任務是爭取這一傳統底高度的發展，而不是它底否定。不承認這一點，

那就無論用了什麼迂迴曲折的說法，也不會「實在一點也沒有抹殺五·四以來新文藝的革命傳統」（向林冰），勢非達到「這非民族的形式已成爲文藝發展的桎梏」（黃繩）這一歪曲的結論不止了。（胡風：『論民族形式問題』。『七月文叢』本，二一——二三、三三——三六、四二、四三、四四頁）

（三）『在延安文藝座談會上的講話』，在『如何爲法』——論『普及與提高』問題的一節裏所提的『提高』，是有兩個內容的。它所說的：普及者總要高於被普及者、不能是『半斤八兩』、不能老是一樣的『小放牛』的『提高』，是指『普及』工作本身的『提高』，就是說，『普及』工作的做法，應該是站在工農兵群衆的前面，並跟着工農兵群衆的發展而發展，不能老停留在一個地方；不過，這『普及』本身的『提高』是要跟着工農兵群衆的『現有文化水平』走的，要始終都能易爲廣大工農兵群衆所理解與接受。這是第一個內容說的『提高』，其實論的是『普及』問題。此外，才是與『普及』有區別的『提高』，這『提高』，在目前首先是以幹部爲對象，而爲廣大工農兵群衆暫時還難于理解與接受的。這是第二個內容說的『提高』，才是論的『提高』問題，『普及與提高』總題中的『提高』問題。在研究『在延安文藝座談會上的講話』時，這

一點，在概念上是要弄清楚的。雖然細心的讀者不待說會清楚，但這裡再提一提，想也必要吧。

本書能脫稿付印，得到文專同學和朋友們的幫助很多：或爲我記錄，或給我校閱，或幫助我解決出版上的困難。足證便是這樣一小本粗糙的東西，成功也不容易。謹在此表示我衷心的感激，和對他們的敬意！

一九四八年五月十三日晨，雪葦校後記。

LUN WENSHI DE
GUNGNUNGBING PANSIANG

論文學的工農兵方向

著者 雪 華

出版者 光 華 書 店

發行者 光 華 書 店

各 地

版權所有

不准翻印

一九四八年四月大連版

哈爾濱再版

發行五千冊

Handwritten scribble or signature in the upper right corner.

Vertical text or markings on the left side, possibly a page number or reference code.

角肆