

论文学上的修正主义思潮

姚文元 著



新文艺出版社

论文学上的修正主义思潮

姚文元著

新文艺出版社·1958

上海文艺丛书
論文学上的修正主义思潮
姚文元 著

*

新文艺出版社出版

(上海南京路155号)

上海市书刊出版业营业许可証出011号

上海新华印刷厂印刷 新华书店上海发行所总經售

书号 1739

开本 850×1156 耗 1/32 印张 11 3/4 插页 2 字数 238,000

1958年7月第1版

1958年7月第1次印刷

印数 1-15,000 定价(7) 1.20元

序 言

這本書是一九五七年及一九五八年上半年所写的批判修正主义思潮的論文的結集。这完全是一本“赶任务”的書。能够写出这些东西，主要是由于有党的领导和同志們热情的帮助。按內容來說，这些文章执行着批判的、革命的、战斗的任务，全部是为当前彻底粉碎修正主义的斗争服务的。因为文学上的修正主义涉及到各方面的問題，所以批判的內容就不是局限在文学問題上，而同时通过文学問題进行着对政治上、思想上、哲学上的修正主义和資產階級思想的批判。記得今年的“文学研究”第一期上，登載着一篇中国科学院文学研究所“关于方針問題辯論”的报导，其中有一派叫做“系統派”，他們主張文学研究应当以系統的“长远的学术要求为主”，多做“‘百年大計性’的长远性的学术研究”，要以研究中外古典遺產为重点。至于参加当前思想斗争分析实际問題的文章呢，那是很淺薄的，“只要作一些判断就行”，根本沒有“长远性”的学术价值。他們把思想斗争歪曲为“聚集一批打手”，他們提出“不要跟着社会上跑”。这本集子里这类文章，正是“系統派”輕蔑地称为“只要作一些判断”的文章，他們之瞧不起是必然的。关在高墙深院之中，浮沉于洋人死人的典籍之內，两耳不聞窗外事，一心只在“学术性”，做着能“一举成名”的“百年大

計”的研究，和一切“打手”工作絕緣，那自然是极为幸福的生活。可惜我还没有做到“心如古井”的地步，这样的幸福生活和我是没有任何緣份的。我乐于把全部业余时间献給当前的社会主义文学事业，我希望自己永远能“跟着社会上跑”，只要跟得上，没有落伍，这就是最大的快乐了。但生活发展得这样快，是不是一定赶得上，也还要努力一番之后才能下結論的。

这本书分为两部分。第一部分是对修正主义理論及在这种理論影响之下的资产阶级創作傾向的批判。在开始写的时候，并没有想写成連續性的东西，但自从写了“再談教条和原則”之后，我就感到，各种各样修正主义理論和創作傾向有着內在的联系，只有不仅分別从个別的文章、个別的观点去批判，而且把这些文章和論点看成一个相互联系着的潮流，也在它們相互关系上去分析批判时，批判才能够深入。所以，后来写的論文都帶了一点連續性，在提到这个修正主义論点时就和別的、已經批判过的修正主义論点相比較，使之前后連結。批判修正主义是文艺上无产阶级和资产阶级两条路綫的斗争，希望讀者在看这些文章时，也把它們看作一个整体的分篇，把各个批判对象看作同一条修正主义路綫在各个方面各种形式的表現。例如刘紹棠的謬論的祖師爷就是秦兆阳的修正主义，秦兆阳的修正主义和錢谷融先生的修正主义又可以对照起来加以比較，錢谷融先生的“人道主义論”和胡风、馮雪峰的理論又有着直接的联系。这样看就可以更加深入。

第二部分是批判馮雪峰、了玲、艾青的三篇文章。了陈集團中这三个人物，在理論創作上有很多共同的地方。他們历史上都干过“以革命者的姿态写反革命的文章”的丑事，他們

代表着长久以来革命文艺内部的一条资产阶级修正主义路线，也是文艺领域中一批右派分子的首脑和许多修正主义理论的根源。他们过了民主革命的关而过不了社会主义革命关，正说明了社会主义革命是彻底消灭一切剥削阶级和剥削思想的革命，是彻底反对资产阶级民主主义、个人主义世界观的革命，坚持资产阶级反动的政治观念和阶级立场，就一定会被历史所击碎。丁陈集团的揭露标志着文学领域中社会主义革命的伟大胜利和资产阶级文艺路线的惨重失败。关于丁、艾的两篇文章，就是想从历史发展上去分析批判他们创作中表现的资产阶级的政治观念和资产阶级个人主义思想，并理出一条主要的线索。

文艺中两条路线的斗争，远在民主革命时期就开始了。中国新文学的历史，主要的就是无产阶级文艺路线和革命文艺外部和内部的资产阶级文艺路线作斗争的历史，是马克思列宁主义文艺思想和赤裸裸的封建复古主义、资产阶级反动理论及披着马克思主义词句的修正主义理论作斗争的历史，是革命文艺界和外部的敌人及混入内部的敌人作斗争的历史。无产阶级的文艺事业就在这种斗争中成长发展起来。“无产阶级的文艺路线曾经经历了它的幼稚阶段，犯过教条主义、宗派主义及其他各种错误，直到一九四二年毛泽东同志‘在延安文艺座谈会上的讲话’发表后，才奠定了坚固的理论基础。”（周扬：“文艺战线上的一场大辩论”）我们清楚地看到，从胡风、冯雪峰一直到刘绍棠，他们打着“反教条主义”的幌子，攻击的却正是作为无产阶级文艺路线的理论基础的这个伟大的、有历史意义和世界意义的文件中的基本原则。毛泽东同志在这个

“講話”中，根据中国的革命实践，創造性地发展了列宁关于党的文学的理論，解决了一系列的原則問題，給予形形色色資產階級理論以致命的打击，指出了繁荣社会主义文艺的最根本的道路。它正逐渐在世界範圍內对資產階級文艺思想起摧毀性的作用。修正主义者們把这个文件中的观点当作他們的眼中釘，一有机会就要叫囂說它“不行了”，这正反映出他們对真理深刻的恐惧。我們要坚持“在延安文艺座談会上的講話”中的各項基本原則，大胆創造，勇于革新，使社会主义文学奇花怒放，使資產階級修正主义者垂头丧气。

在一九五六——一九五七年出現的文学上的修正主义思潮，按它的广泛性和进攻的剧烈性來說，超过历史上任何一次。它有理論，有在这种理論指导下的創作，并且还篡夺了某些陣地（如“人民文学”），形成了一个完整的修正主义的潮流。这个国内的修正主义思潮，又和匈牙利事件之后国际上反苏、反馬克思列宁主义、反社会主义现实主义的修正主义思潮相互呼应。形势摆明了：决战是不可避免的。于是一场大辯論开始了，大辯論的結果，是社会主义文艺路綫得到了偉大的胜利，修正主义文艺路綫彻底破产。

修正主义者究竟反对的是哪些根本的原則呢？我們和修正主义者最主要的分歧是在哪几个問題上呢？

第一，在文艺和政治的关系上，修正主义者坚决反对文艺为政治服务，反对共产党的領導。这是馬克思列宁主义思想和修正主义思想在文艺上最根本的分歧。我們主張文艺事业是党的事业的一个組成部分，文艺要为革命的政治服务，要接受共产党的領導，这是社会主义文艺发展成长的根本保証。修

正主义者却攻击党的领导“束缚”了作家创作的“积极性”，他们认为：要为政治服务就没有“创作自由”了。实际上，修正主义者只不过反对文艺为社会主义的政治服务，他们的目的正是要文艺去为资产阶级的政治服务；他们反对共产党的领导，正是企图从共产党手里把领导权抢过来，使文艺走上反动的资本主义道路。有两种自由：资本主义的自由和社会主义的自由。我们坚持社会主义的自由，一切为社会主义服务的文学都有发挥独创性的广阔的天地，但对于一切以复辟资本主义为目的的作品却要给予坚决的打击，因为如果有了宣传资本主义复辟的自由，就没有工人阶级和劳动人民建设社会主义的自由。自由是从人类对于客观规律的认识中产生的。修正主义者要求的“创作自由”，是使作家离开同社会发展规律相一致的无产阶级立场，陷入同社会发展相敌对的资产阶级立场，结果只能陷入谬误性反动性而谈不到丝毫自由。为了反对文艺为政治服务，修正主义者片面地强调所谓“艺术的特殊性”，想用夸大特殊性的方法来否定文学艺术的政治性和阶级社会中文艺的阶级性，修正主义者反对文艺中表现鲜明的社会主义思想，千方百计地想否定社会主义文学的根本原则。他们的话都讲得很巧妙，但反对马克思主义的阶级论这一点是一切修正主义理论共同的特色。这是他们反对文艺为政治服务的“武器”。

第二，在文艺和现实的关系上，修正主义者反对站在明确的无产阶级立场上去反映新的前进的社会主义生活。有一派主张所谓“写真实”，他们把政治上的正确性和艺术上的真实性对立起来，颠倒黑白地把站在正确的政治立场上，真实地反

映了光明的社会主义生活、創造了沒有个人主义思想的劳动人民中的先进人物的作品，歪曲为“公式化概念化”、“不真实”。他們提倡所謂“揭露阴暗面”“講真心話”——站在资产階級立場上来攻击、丑化共产党和新社会，把次要的缺点夸大为占統治地位的根本缺点，把旧社会留下来的官僚主义作风殘余捏造成仿佛是从社会主义社会本身产生的，把人民内部的缺点当作敌人来打击，以引导作家用反官僚主义的形式去写反社会主义的作品。他們同时又把资产階級个人主义者和反动的资产階級思想加以美化，当作“英雄”人物和先进思想来歌頌。这派修正主义者在艺术上还反对艺术上的概括，提倡“有什么写什么”，“真实的就有思想性”，所以創作上有时也表现为自然主义傾向。另一派則反对文学是现实生活的反映，提倡一种超階級的“人道主义”、“人情”、“人性”，这种“人道主义”、“人情”、“人性”从古以来就在人类身上不变地存在，作品中只要一有这种“人道主义”或“人情”、“人性”，就立刻成为优秀的以至偉大的作品了。如果强調了馬克思主义世界观、强調了文艺反映现实，就一定变成“公式化概念化”。这派修正主义者以表现抽象的“人道主义”、“人之常情”作为文学的任务，实际上唱的还是资产階級人性論的老調子。馮雪峰理論中的“主观力”“热血的心”也属于这一类。这两派表面上似乎是两个极端，实际上他們都共同的反对无产阶级立場，反对文艺的党性原則，曲解文艺和人民生活的正确关系，歪曲了主观和客观的关系。

第三，在文艺和人民的关系上，修正主义者反对文艺为工农兵服务。他們反对普及工作，誣蔑新的为工农兵服务的社

会主义文艺为“低级”、“艺术水平低”，贬低、攻击、否定中国和苏联已经获得广大人民喜爱的社会主义文学作品，抹杀社会主义现实主义文学和以前各种现实主义文学在“内容特点”上的根本区别，抹杀苏联的社会主义现实主义文学在世界文学史上伟大的革命性质。另一面，修正主义者又毫无批判地拜倒在资产阶级文艺的脚下，要求新文艺朝资产阶级方向去“提高”。他们在思想内容上竭力提倡用同情和怜悯去表现资产阶级知识分子的内心矛盾、苦闷、分裂，反对作家努力去描写劳动人民崇高的精神面貌，反对对资产阶级知识分子个人主义的思想感情进行批判。

第四，在文艺创作和作家思想意识的关系上，修正主义者反对马克思主义世界观对创作的指导作用，反对文艺工作者要学习马列主义、深入工农兵，进行彻底的自我改造。他们都重复胡风的那套反动理论，所谓“通过创作实践就可达到马克思主义”，“忠实于现实主义可以跨越过世界观的缺陷”。从这里就得出只要“忠于现实”，思想反动也能够写出进步的作品荒谬理论。这类修正主义者虽然也喊着“反教条主义”，但他们自己都是最顽固的教条主义者。他们完全脱离文艺创作的实际情况，片面地抓住恩格斯讲巴尔扎克那一段话拼命加以歪曲，作为自己反马克思主义的资本。他们脱来脱去离不开托尔斯泰、巴尔扎克，对于生动的文学史和生动的现实生活中的教训闭起眼睛，死抱住胡风那套千疮百孔的烂家伙。他们是“掩耳盗铃”自欺欺人的理论上的骗子手，谁上了这种理论的当，就会走到胡风思想的歧路上去。

第五，在文艺批评的标准上，修正主义者反对用政治标准

和艺术标准两个标准来衡量作品，反对把政治标准放到第一位。他們主張“艺术即政治”“有艺术性就一定有政治性”，实际上是想把艺术标准放到第一位。这种理論的实质就是“为艺术而艺术”。它的目的是在艺术第一的标准下，保护有一定艺术性的毒草，扼杀某些社会主义政治倾向鮮明但在艺术上有某些缺点的香花，发展反动的资产阶级文艺。

第六，在艺术风格上，修正主义者竭力摹仿外国，反对創造劳动人民喜聞乐見的民族形式、民族风格。修正主义者的眼睛总是朝着外国资产阶级，他們把西方资本主义时代創造的文学捧到九霄云上，自己没有一点創造性，跪在地上，奴性十足。据說有这么一个人，对中国的短篇小说从来不看，因为“艺术水平太低”，可是一听到契訶夫的名字，就立刻神經紧张，“肃然起敬”。这种人头脑里渗透了资本主义的毒液，連直起背脊骨来的勇气都沒有。他們是思想上的投降主义者，艺术上忘族背祖的人。

以上这几点是主要的，自然具体的論点还有許多。和这些修正主义理論相适应，創作上就出現了各种资产阶级倾向。在“論詩歌創作中的一种倾向”及“文学上的修正主义思潮和創作倾向”两文中，比較集中地批判了詩歌和小说中的资产阶级倾向，自然，这还是不够的。

在彻底批判修正主义的时候，也要反对和避免教条主义。教条主义者用处理敌我矛盾的方法来处理人民内部矛盾，不对文艺现象作全面的分析，用粗暴的压服而不是用說服的方法来对待人民内部的思想斗争，他們怀疑或反对“百花齐放，百家争鳴”的方针，这是完全錯誤的。这不但会違背党的正确

处理人民内部矛盾的指示，而且会阻碍学术文化的发展，阻碍馬克思主义思想更快、更彻底地去战胜资产阶级思想。我們在理論工作中一定要严格地区別两类矛盾，用不同的方法来解决不同的矛盾。教条主义者否認“馬克思主义只能包括而不能代替文艺創作中的现实主义”这个公式，認为政治性可以代替艺术性，馬克思主义可以代替现实主义。他們忽視刻苦学习艺术技巧的重要，不注意創作的特点，否認艺术有它特殊的教育功能——用生动的形象的生活描繪和創造人物来教育人民的功能。这会导致簡單化地对待文艺創作，妨碍艺术創造上的多样性和丰富性。教条主义另一个表現是脱离实际，空談理論，生吞活剝外国文学理論的一些概念，沒有独立的創造性，沒有坚持真理势如破竹的共产主义风格。他們染有濃重的学究气，不看新作品，不大注意实际生活中出現的新問題，厚古薄今，脱离群众，墨守成規，时而粗暴，时而胆小。他們使理論和实际分离，結果使理論变成沒有革命的批判精神的教条。这种傾向，无疑是不利于社会主义文学发展的，我們也要加以破除。有一些资产阶级伪学者为了掩盖自己反动本质，也故意搬弄了不少吓人的教条（如徐中玉之流），装成一个馬克思主义者的样子，我們要把这些人的伪装剝掉，显出他們的真面目。

文艺上两条道路的斗争，还要繼續一个很长的时期。这个斗争是曲折的、起伏的、反复的、有时还是很剧烈的。“修正主义比教条主义有更大的危险性”，有机会它还会再起来进攻，不会因这次失败而永远銷声匿迹。要把紅旗插遍文艺領域，还要繼續进行思想革命。我們如果忽視这方面的斗争，麻

痹大意丧失警惕，就会犯錯誤。虽然党反复地教育我們要注意思想斗争，但每一次大斗争高潮过去之后，总有一些同志有“松了一口气”“这大概是最后一次大斗争了”的想法，以致在下次资产阶级思想袭击下解除武装，或竟至做了俘虏。这一回我們要接受这个教訓，一定使自己头脑处在清醒的状态，繼續用阶级分析的方法去观察各种現象。

我們对于未来是充滿信心的，我們“迷信未来”。未来是属于偉大的共产主义的时代，未来的文学属于史无前例的社会主义和共产主义的文学。资产阶级文学即使还在挣扎，但它注定是要死亡的，社会主义文学还在青年时代，它将有无限广闊和无限光輝的前途。社会主义文学，按其反映生活的基本指导思想來說，是毛主席关于两类矛盾的学說，特别是关于正确处理人民内部矛盾的学說；按其內容來說，是社会主义的，也就是說，它站在无产阶级立場去反映生活，用崇高的共产主义理想和社会主义精神去教育人民；按其服务对象來說，是为千百万劳动人民即工农兵服务；按其风格來說，是无产阶级的、中国民族的风格，它有着鮮明的阶级的和民族的色彩，有高度的独创性，决不因襲洋人、古人、死人；按其方法來說，是革命的现实主义和革命的浪漫主义相結合的方法，这也即我們所理解的社会主义现实主义創作方法上根本的原則，它在馬克思列宁主义思想的基础上，把艺术上高度的真实性和高度的理想性結合起来，把对于现实生活切实的分析和对艺术形象最大胆的想象和幻想結合起来，把当前生活的描繪和对于未来远景的瞻望結合起来，把細致入微的观察和瀑布般奔放的热情結合起来，把对于社会主义共产主义事业激情的

歌頌和对于腐朽落后事物尖銳的批判結合起来；按其基調來說，社会主义文学充滿革命的乐观主义，充滿使山河变色的革命英雄主义气概，永远是生气勃勃地鼓舞人前进，它和一切悲观主义絕緣，即使在描写錯誤时也决不使人民喪失信心。社会主义文学把先进的劳动人民的革命生活和宇宙万物都納入創造的画图中，題材是无穷的。我毫不怀疑地相信，中国未来的社会主义文学和共产主义文学将登上世界文学的最高峰，把旧时代的文学远远拋在后面，創造出举世震惊的奇迹。那时候，一切怀疑主义者都将哑口无言。社会主义和共产主义的文学将以夺目的光彩出現于世界，它将如山岳一样雄偉，大地一样坚实，海洋一样深广，朝霞一样灿烂！

讓我們在社会主义建設的总路綫这个灯塔的照耀下，为着社会主义文学的繁荣而勇敢地斗争、大胆地創造吧！

姚文元 1958年8月29日

目次

序言	1
----	---

第一部分

教条和原则	3
-------	---

——与姚雪垠先生讨论

论诗歌创作中的一种倾向	12
-------------	----

再谈教条和原则	24
---------	----

——与刘绍棠等辩论

社会主义现实主义文学是无产阶级 革命时代的新文学	50
-----------------------------	----

——同何直、周勃辩论

论陈涌在鲁迅研究中的反马克思主义 的修正主义思想	96
-----------------------------	----

批判文学中的人性论	132
-----------	-----

——和钱谷融等辩论

新的时代、新的美和新的文学	179
---------------	-----

——庆祝伟大的十月社会主义革命四十周年

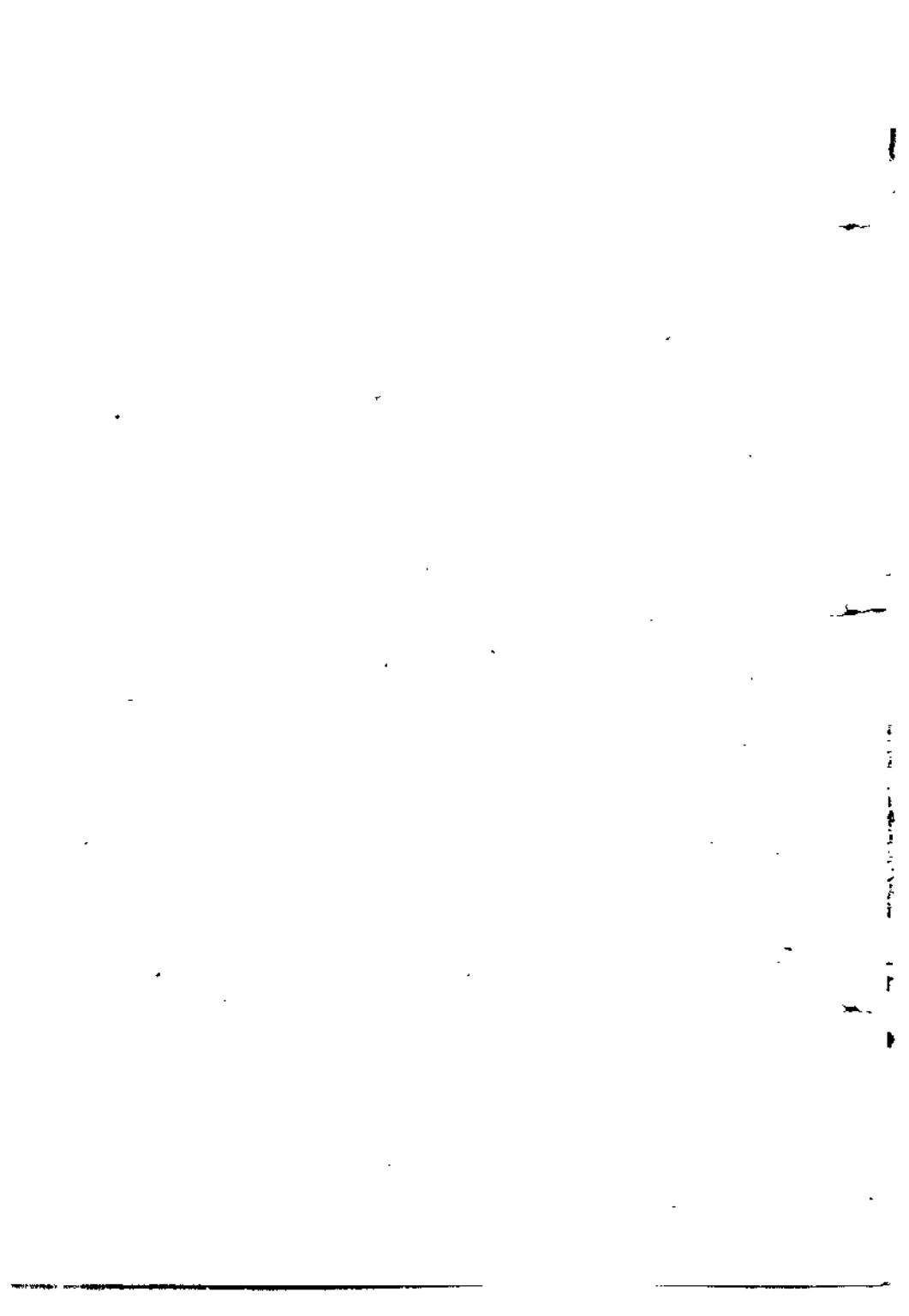
文学上的修正主义思潮和创作倾向	195
-----------------	-----

论“探求者”集团的反社会主义纲领	247
------------------	-----

第二部分

- 馮雪峰資產階級文艺路綫的思想基础…………… 275
- 莎菲女士們的自由王国…………… 293
- 丁玲部分早期作品批判，并論丁玲創作思想和創作
傾向发展的一个綫索
- 艾青的道路——从民主主义到反社会主义…………… 337

第一 部 分



教条和原則

——与姚雪垠先生討論

百家爭鳴以后，許多新問題被提出來了，這是一種好現象。沉默只能掩蓋錯誤，爭論才能揭示真理。

姚雪垠先生在“創作問題雜談”中尖銳地提出了三大問題和七種偏向，大聲疾呼地要求“徹底肅清”他所謂的“歪風”，而其鋒銜則指向“教條主義和公式主義”。姚雪垠先生所指責的毛病有一部分確是教條主義和公式主義，也是正在糾正中的缺點，再提出來也是很好的，值得大家注意；但其中所指責的許多“根本性的偏差”，我認為並不全是教條主義，而有一些是已經為十多年文藝創作實踐證明為正確的根本原則，這就值得我們實事求是地加以研究和討論。由於篇幅關係，我不可能涉及所有我不同意的那些問題，而只可能提到我認為最主要的兩三個問題。

關於創作的源泉和思想改造問題

毛主席在延安文藝座談會上，曾經提出了人民的生活是文學藝術創作取之不盡、用之不竭的唯一的源泉，並且再三地加以強調說：“這是唯一的源泉，因為只能有這樣的源泉，此外不能有第二個源泉。”但是姚先生提出另一個不同的源泉，

这就是“生活經驗”。他說：“生活經驗作为創作的源泉看，并没有階級性，問題的关键在于用什么立場来对待和运用生活經驗”。

那末，我們就把这两个源泉拿来研究一下：

第一，說人民的生活是創作的源泉，是指作家要超出个人生活圈子的限制去熟悉广大人民（主要是劳动人民）的生活。我們通常指的“生活”，也就是指劳动人民的生活。因为，仅凭个人过去旧有的狹小的生活經驗去反映现实，深度和广度都非常有限，如果自己所經歷的生活是非本质、非主流方面而作家又缺乏認識能力的話，抓住这一点就“写真实”，很可能写出和今天生活的本质和主流相对立的作品来。也只有深入了人民的生活，熟悉了人民的生活，了解了生活中各色各样的人物，把广闊的人民的的生活化为自己直接的生活經驗，才有可能进一步从事艺术上的概括。在今天现实生活变化得非常快的时候，人的精神面貌的变化和成长也是很快的。不管是写今天的工人或者农民，都不能单凭过去的經驗来推論，而必須重新深入到生活中去。过去的經歷只能起一定的作用，不能是創作的源泉。

“生活經驗”仅是个人过去的閱历和社会知識。个人和人民，犹如一粟之于滄海。“生活經驗”是要写完的，写完以后怎么办呢？旧的生活經驗写光了，这个所謂“生活經驗”的源泉也就枯竭了。只有重新深入到劳动人民的生活中去，亲身去参加劳动人民改造社会、改造自然的斗争，才能从这个无限丰富的源泉中取得新的生活經驗，取得新的創作素材。而且，个人的生活經驗也并非什么都可以写的，有的个人生活并不具

有美学内容，或者并不具有典型性，不能作为创作题材的。过去生活圈子很小、生活经验贫乏的人，同过去一直生活在群众中或生活知识广的人，也不能相提并论。有的人如果仅仅靠过去一点生活经验，即使写旧的，也写不出意义很大的东西来。如果一个人过去长期在学校教书，又从来不同学生和學生运动接触，也很少同外界朋友来往，采取独善其身的孤独的生活态度……解放以后要把这样的“生活经验”作为“创作源泉”，即使写旧时代的教师生活，也很难写好，因为他不熟悉、不理解时代潮流中各种人的思想动态，很难创造出有典型意义的形象来。

人民的生活是真正的、唯一的创作源泉。个人的生活经验只是这个源头的一条溪流。比之个人有限的“生活经验”，人民的生活是无限壮丽无限广阔的。

第二，深入劳动人民的生活和斗争，长期地全身心地深入下去，是改造作家的思想的一个重要条件。只有通过学习馬克思列宁主义，通过深入实际斗争，才能逐步改造各种旧思想，才能正确地认识和运用过去的的生活经验。但如果把已有的“生活经验”作为用不完的创作源泉，就根本不用到火热的斗争中去，也就根本否定通过生活实践来改造自己的思想了。

现在很有些人反对继续强调思想改造，有的理论家则认为世界观和立场是次要的问题，重要的是“写真实”，写“生活经验”。这里略为谈一下生活经验的“阶级性”问题。生活经验是作家在生活实践中积累起来的生活知识和作家对生活的理解，这两者是紧紧结合着的。人的生活经验，总是在自己参加的社会活动和劳动生活中产生的，有了生活，才会产生生活

經驗；有了對生活的實踐，才有對生活的了解和認識，不能顛倒過來說先有生活經驗再由“經驗”產生生活，那種說法是不符合常識的。然而因為人的階級地位不同，他的生活經驗就不能不打上階級思想的烙印，除了純粹屬於技術性質的生活經驗（如種田、織布、記帳等等）而外，涉及對社會的理解那一部分生活經驗，就不能不帶上階級性。只有通過思想改造，改正了錯誤的思想以後，過去的生活經驗才能有效地發揮創作素材的作用。這就是毛主席一再強調的，非要“徹底解決”了思想感情的改造之後，才能有“真正的無產階級文藝”的原因。這一點，姚先生和有一些理論家似乎都淡忘了。

例如資本家——姚先生舉的例子，一個老作家可能對親戚朋友中的資本家很熟悉，“一閉眼就會想起來”。然而，難道這就一定“對於他們的思想、感情與性格”了解得很深刻了嗎？不一定。如果他缺少無產階級立場和馬克思主義世界觀，很可能只看到資本家的一面，對於他在舊社會中剝削手段的一面——特別是對資本家同工人的矛盾和他在工廠中的活動的一面就體驗得很不深。也只有到工廠中去，同工人們接觸，體驗工人階級的感情，了解這許多年來工人同資本家關係的變化，才能真正深刻地了解資本家。沒有這種工人階級的思想感情，再多的生活經驗也寫不好。姚先生所菲薄的青年作家，假如他來自工人，倒可能對資本家的性格真正體會得深刻些——而且是本質的。所以，就思想改造的角度說，把“生活經驗”叫做“創作源泉”也是不妥的。

关于新旧生活經驗問題

不重視老作家过去的的生活經驗，这自然是一个錯誤；新作家旧的生活知識缺乏，也确是一个不足之处。但是以此得出結論說：“讓一个生活經驗和一般知識都很欠缺的青年去下到有宏大历史背景和复杂关系的地方”就是一种“偏差”，認為青年作家开出来的花一定是“枝叶单薄，花瓣簡單”，那也未免太过分了。

一个人有多少生活經驗，不能仅以年龄来衡量。生活是有广度和深度两方面的，青年作家在生活的广度方面是有限度的，因此应当虛心地向生活、向老作家学习；但是，由于长期生活在一个环境中，因而对生活理解得很深，則是完全可能的。

例如，写“保卫延安”的杜鵬程同志，是一个长期跟战士生活在一起的青年作家。他可能对旧社会的生活不是很熟悉——照姚雪垠先生說就是一个“缺点”吧，然而他懂得战士的心，他熟悉战場生活。他在艺术上下了极大的苦功，他写出了“保卫延安”。这是一部概括了浩繁的战争生活、描写了从司令員到炊事員的各种人物的小說，不能說是“枝叶单薄，花瓣簡單”吧！但是他写出来了。因为对部队中的生活，他是了解得很深的。——但愿我們多有几个象杜鵬程一样的作家！

今天写作的題材是应当广闊的——限定在工农兵之内是不够的。从古到今，从辛亥革命到五四，从五四到解放，从神仙到精灵，从官僚到資本家……各种人，各种題材，只要有社会意义和美学内容，都可以。但是，不管写什么，对于我們具

有最重要、最有普遍的意义，到底是写新的、还是写旧的呢？我以为应当以写新的为主。我们还是提倡大家努力去写过去革命斗争和解放后社会主义革命和社会主义建设的重大变革，努力刻划出英雄时代的英雄人物的精神面貌，这应当是创作的主流，这和提倡题材广阔并不矛盾。苏联文学四十年来走过的基本道路告诉我们，社会主义现实主义文学伟大的生命力，就在于它史无前例地写出了社会主义新生活的发展和形成以及为创造新的生活而斗争的劳动人民的新人的形象。如果没有“母亲”、“夏伯阳”、“铁流”、“毁灭”、“钢铁是怎样炼成的”、“磨刀石农庄”、“静静的顿河”、“被开垦的处女地”、“青年近卫军”、“真正的人”、“幸福”、“日日夜夜”、“远离莫斯科的地方”……等等史诗般的作品作为文学创作的主流，而以写旧俄罗斯生活为主流的话，今天苏联文学就不可能获得那样高的成就。生活是创作的源泉，社会主义文学的主流必须在战斗的、沸腾的社会主义生活中汲取作品的素材，这是把文学发展推向新阶段的重要条件之一。

所以，提倡题材不受任何限制，但又提倡作家努力熟悉新生活，这和那种机械地“配合”任务根本是两回事，而是从历史的观点看文学的发展——也包括艺术上的提高——所要求的。但姚雪垠先生强调的却是熟悉旧的生活：“为着概括较大的历史现实，为着塑造更丰满的典型形象，任何作者不仅要懂得今天的生活，而且要懂得昨天的生活。”这就未免有点头脚颠倒了！

一般说，能熟悉旧社会的生活比不熟悉旧社会生活要好得多。在某些作品的创作上也必须熟悉旧生活。但具体地

說，則要看寫什麼。“任何作者”這“任何”兩個字，就失去了分寸。例如寫兒童的生活，不“懂得”國民黨統治下的生活的青年作家也可以寫；如果廿年後有人寫農村生活中新的矛盾，也並不一定要“懂得”地主如何剝削農民才能寫。相反地，對於許多即使是在新時代中生長起來的作家，努力熟悉新的生活，倒是第一位的工作。

我絲毫沒有輕視老作家過去的生活經驗的意思。老作家過去的生活經驗是一筆很寶貴的財富，輕視是一種錯誤，我只是說，單靠過去還不夠，熟悉新的也很重要。巴金、老舍、曹禺等前輩作家都不以過去的生活為滿足，他們深入了新的生活，写出了反映新時代新生活的作品，這種態度是值得所有作家學習的。在這裡，宗派主義的觀點是極有害的，不管是歧視老作家或輕視新作家，我們都要反對。

關於批評

文藝批評過去有許多缺點，主要是教條主義和粗暴的態度，這一年來揭發並批評了不少。現在是很少——幾乎沒有什麼批評中提到什麼“小資產階級的思想感情”之類的詞匯了。姚雪垠先生文章中很大一部分指責了批評的“求全責備”“禁忌太多”“亂扣帽子”“粗暴”……等等，當然，批評這些缺點沒有人敢說不對，但如果以粗暴還粗暴，以扣帽子還扣帽子……那就很可能在肅清這種“歪風”之後引來了另一陣“歪風”。

例如姚雪垠先生說，過去“動不動拿‘小資產階級的思想感情’來批評作家，而這句話簡直成了一句金箍咒，使不少作

家下笔时如临深渊，如履薄冰不敢写爱情，不敢写温暖的友誼，不敢写私生活……解放后几年中文学题材的狹隘，作品写得干巴巴的，原因虽不完全如此，但与此頗有关系。”

不需要很多解釋讀者就可以明白：过去批評作品中有小資产階級思想感情有一部分是过火的，但多数的是正确的。例如对蕭也牧作品的批評，除去了那些粗暴的提法和做法外，原則上仍然是对的。今天我們要写爱情，写友誼，写私生活，也絕不是要恢复那种小資产階級的温情主义和庸俗的去写私生活，我們要前进，不是倒退！过去题材窄狹主要是因为对为工农兵服务的狹窄的理解，过去某些作品中“干巴巴”的原因也很复杂的，主要是作家自己缺少对劳动人民生活深入的体验，思想感情上没有真正和劳动人民打成一片，对他们熟悉不够、理解不深所致。这同批評小資产階級思想感情根本是两回事，硬扯在一起，就不是实事求是的。

姚雪垠先生希望批評能够使“一切有革命良心的作家都感到百无禁忌才好。”反对粗暴，狠狠地打击粗暴的批評，我决不反对；但只要有批評存在，总要贊成什么，反对什么，要在每一个作家心上引起反响。反对資产階級思想和小資产階級思想的批評家，就会在有一些作家心中引起对資产階級和小資产階級思想的“禁忌”，要“百无禁忌”是不可能的，除非取消一切批評。只要不是一棒打死的粗暴的批評，有一些正确的“禁忌”，对有“革命良心”的作家也是很愿意的。例如周揚同志批評了谷峪小說中的缺点，就引起了他对自然主义傾向的“禁忌”，試問这有什么不好呢？

批評工作上反对粗暴、反对教条主义和宗派主义，这是我

們要繼續做的工作，但這僅僅是問題的一方面；另一方面，在思想原則和藝術傾向上，又不能採取自由主義的態度。如果我們在反粗暴的時候連用階級分析去分析作品中的思想感情也當作“教條主義”反掉，那就會放棄我們在文學藝術上的思想陣地。

1957年1月

論詩歌創作中的一種傾向

百花齊放的方針貫徹以後，詩歌中出現了新的氣象。詩歌的取材範圍擴大了，公式化概念化的詩減少了，不少詩人注意到藝術上的磨煉和對藝術風格的追求。詩歌的民族遺產引起了大家的重視。不敢寫愛情詩的顧慮已經徹底打破。百花齊放的方針廣泛地動員了詩人和青年文學創作者的積極性，為詩歌藝術的繁榮打開了廣闊的道路。它證明百花齊放的方針是完全正確的。我們應該首先看到這一點，才不致被某些不好的現象掩蓋了對主要方面的認識。

但是，這並不是說我們不必注意詩歌創作中的一些不良的傾向。社會主義的藝術從來就是與資產階級、小資產階級的藝術鬥爭中發展起來的，貫徹百花齊放百家爭鳴，就預定着社會主義思想和資本主義思想、先進和落後要同時出現，預定着有思想鬥爭。我們要幫助先進的社會主義藝術的發展，就必須正視創作中的問題，實事求是地批判錯誤的、落後的思想和不良的傾向。

過去曾經有一種說法，認為只有寫重大題材才有價值，愛情詩和抒情詩就沒有意義，這是不夠全面的說法。但批判了這個說法以後，有人又趨向另一個極端：題材不需要任何選擇和提煉，詩人心中想什麼就寫什麼。翻開雜誌，纖巧的愛情詩

和写景詩盛行一时，成为相当普遍的一种格調，反映这个时代劳动人民生活的主流雄偉的、战斗的、激情的詩歌相对地减少了，而且对于这方面的研究也在有些理論家笔下消失了。

我們非常需要优美的爱情詩。社会主义时代人民生活的各方面都在日益发展日益丰富着，爱情生活也在日益发展着和丰富着。在爱情生活中反映出来的人的感情的激蕩和变化，在爱情生活中所感到的幸福和欢乐，在爱情生活中所显示的人的道德品質的成长，也是人民生活的一个重要的部分。现实生活中，爱情同劳动是紧密結合着的，在这个人們在爱情上享有真正的自由的時代，每一个热爱劳动的青年都同时向往着幸福的爱情，青年們要求有更多的歌唱爱情的詩，是很自然的。

如果从这个意义上去看爱情詩，那么，爱情詩就同反映其他生活的詩歌一样，同样有它的社会意义和目的性。这种社会意义是使爱情成为文学中的重要內容的客观基础。爱情詩应当努力表现出新时代劳动人民的新的内心世界，使人民从純洁的爱情中体会到新生活的美好，更加热爱祖国、热爱社会主义；由于生活中还存在各种复杂的爱情生活上的矛盾，爱情詩中除了歌頌健康的爱情外，也要从艺术上反映出在各种爱情的矛盾中怎样正确掌握自己的感情，克服资产階級思想的影响（在两性关系上的资产階級思想往往是最根深蒂固的），培养人民崇高的情操和共产主义的感情。这也是共产主义道德教育的一部分。然而不管怎样，爱情生活在人的生活中，不能強調到把它放在起決定作用的地位。但現在的情况却是：优美动人的爱情詩还不多，但感情陈旧、无病呻吟、哥哥妹妹的爱情詩却大量出現。很多青年竟写爱情詩，但并不明白爱

情詩的目的性，或者以为写爱情詩不需要有目的性，只要把“你爱我，我爱你”写出来就是好詩。……于是一种新的框子出现了，使爱情詩局限在很小的范围内：或者只描写肉体的接触（接吻，拥抱，撫摸……等）；或者孤立地去写如何为爱情而神魂顛倒，沒有爱情就不能活下去；或者把爱情抬高到超于一切生活之上的地位，仿佛天下沒有比爱情更重要的事了；……这些詩都不注意刻划爱情生活中人的精神面貌，結果不少爱情詩缺少思想意义也缺少深厚的艺术上的感动力量，不能象我国古代許多著名的描写爱情或婚姻問題的詩（“陌上桑”、“孔雀东南飞”、“长恨歌”……等等）那样，通过爱情和婚姻生活的描写概括了深广的社会内容，歌颂了人民对爱情的坚貞，又批判了生活中丑恶的事物和感情，讀完了以后留下的不是在黑树林里“紧紧的拥抱”“性急地接吻”，或者希望两个人“象梦游的人”一样“从夜晚走到天明”（这都是从一些爱情詩中引出来的句子）之类的場景，而有一种能使自己的感情从热爱和悲痛中更純洁更进步的力量。优秀的爱情詩和庸俗的“言情小說”之类的作品的区别，也就在于前者是站在工人阶级的立場上把爱情生活作为社会生活的一部分来描写，而后者却是站在资产阶级立場上用“才子佳人”之类的公式把爱情孤立地作为人生唯一的内容来刻划。追求脱离社会的所謂“永恒的爱情”，不过是为艺术而艺术的改头換面而已。在阶级社会中，人的爱憎同阶级的爱憎是不能分割的，有什么样的阶级感情，就会爱什么样的人，爱情生活中所反映出来的人和人的关系，正是社会阶级关系（同阶级、不同阶级）的一种特殊的表現。

这类爱情詩在青年生活上已經发生了不良的影响，它使

得一部分青年去追求站在小圈子里的脱离集体生活和脱离劳动的小资产阶级的爱情生活。但这还不是最坏的。最坏的是把色情来冒充爱情。四川的诗刊“星星”出版以后，“四川日报”对“吻”和“草木篇”展开了热烈的讨论。多数作者都认为“吻”是一首色情的诗，但“吻”的作者曰白则不同意，他认为“吻”是一个表现了“真挚的爱情”的“特写镜头”，他说：“人们不但要劳动、建设和战争，也需要恋爱、结婚和生儿育女啊！”

这种反批评是没有根据也没有力量的，“吻”里面令人作呕的黄色的感情流露得非常明显。并不是生活中的一切都能搬进创作中，并不是生活中的一切都具有美学内容。文学有自己的社会作用和美学上的要求，要用社会主义思想教育人民，对题材就必须有选择、有取舍、有提炼，认为只要“写真实”（“爱写什么就写什么”）就等于“现实主义”乃至“社会主义现实主义”，这就是自觉或不自觉地向自然主义倒退，就会离开为社会主义服务的方向。

然而象“吻”这样的诗并不是个别的，我看到过一首以想念未婚妻为题材的诗，所写的全部是“柔润的双臂”“松软的周身”……一直想到未婚妻替他“打水洗澡”，他还把这叫做描写“纯洁的爱情”。为了在艺术中区别爱情和色情，也为了同曰白进一步讨论什么是“真挚的爱情”，这里想具体地谈一谈“吻”的色情是在哪里：“真挚的爱情”使人的感情崇高，使人感到新的社会主义生活的美好，而“吻”则只使人感到低下的感官的刺激。“真挚的爱情”爱的是爱人的整个灵魂，爱的是人，如同我们在许多健康的民歌和情诗中看见的，是在劳动和斗争生活中建立起来的对对方整个人格的美的吸引和爱慕，“吻”里面

的爱情則根本看不到这种真挚的爱，作品中的“我”“爱”的是女人身上的“鮮紅的嘴唇”，“象蜂貼住玫瑰的蕊，我从你鮮紅的唇上，吸取蜜，蜜！”这样的“镜头”所展示的是一个只看見女人嘴唇的“狂热的”男性，根本没有任何对于对方内心的美丽的爱慕，这正是劳动人民的爱情和资产阶级爱情根本的区别，也是劳动人民和资产阶级在审美观点上根本的不同：前者内心的美和外貌的美是統一的，而以内心的美作为爱情的主要的基础（表现在生活中，就是对爱人政治上、思想上和劳动上的某种要求，也可以說是一种“条件”，认为爱情没有任何条件的人就是认为美是没有任何客观标准的），所以那些大胆的情歌总使人感情向上，追求高尚的内心世界，反对自私自利的卑鄙龌龊的感情和黑暗的封建主义制度，激发自己更努力地去劳动，去为人民的幸福、为建设社会主义而斗争；后者則唯一地以外貌的——而且特别是某些刺激性的感官的“美”（細腰，紅唇，柳眉，酒渦……等等）作为爱情唯一的基础，而且以这种刺激的强弱作为爱情“真挚”与否的标准，“吻”正是如此。人和动物的区别之一，就是动物的“爱情”仅仅是生理上的冲动和吸引，而人的爱情則包含着社会内容。历史上一切沒落的阶级，总是把人类的爱情降低到純粹动物性的冲动。把这叫做“真挚的爱情”，就是把人的高尚的感情降低到动物性的发泄了。最后，“真挚的爱情”中男女双方是平等的，而“吻”中則露骨地表现了一个把女性当作享受对象的男人在享受中的陶醉，“象捧住盈盈的葡萄美酒的夜光杯，我捧住你一对酒渦的頰，一飲而尽，醉！醉！”这哪里有把爱人当作精神上热爱的伙伴的感情呢？爱人們接吻拥抱当然可以写，誰也不要求在描写

接吻时要同时写出“政治立场”，但感情健康的青年在同爱人接吻时，决不会把爱人的“颊”当作“夜光杯”来“饮”。这种把女性当作男人的享受的工具，正是资产阶级所谓“恋爱”中的特征，也是一切丑恶的色情文学得以产生的思想基础。然而这种色情描写并非极个别的，它在少数诗歌和小说中已经冒出苗头来了，当我读了“江淮文学”一月号，发现为我们写出了“活人塘”的优秀小说家陈登科同志竟也把他的艺术才华浪费在津津有味地写一个团干部闯入他“情人”的洗澡间，细致入微地刻划她如何“水淋淋”地穿起“短裤”和大段色情的动作的时候，我真为登科同志感到难过、担忧和痛惜！

除了爱情诗之外，翻开杂志，最多的是写景诗。这类诗当然可以写，歌颂祖国的锦绣河山，这有什么不可以呢？我们看到了一些很好的写景诗，完全否定这类诗是没有根据的。问题是在写物抒情时，是单纯地吟风弄月呢，还是给人一种热爱祖国、热爱新生活的感情？现在部分诗中流露出来的感情，不是使人热爱生活，而是使人离开生活，在写古迹时没有象“萧瑟秋风今又是，换了人间！”“神女应无恙，当惊世界殊！”这种强烈的新时代的感觉，反而被过去时代的那种凄凉忧伤的感情支配了自己的旋律，读了使人感到低沉苍凉。例如“东海”一月号上有一首“曙光中的荷花”（六首写西湖的诗中的一首），词藻极为美丽，头两节描写了西湖的晨色和夜景，第三节是歌颂了西湖好象“翡翠盘里的清蒸的玉露珠茶，这蔷薇盏中是晨乳中的精华”，最后一节是：

喝了露珠茶能让你延年益寿，

飲了晨乳精華能使你容光煥發，
我就放开七窍，狂飲西湖丰腴的晨餐，
踉踉跄跄地醉倒在湖邊的柳蔭下……

这里沒有对祖国山川出自内心的热爱，而只是为了满足个人欲望的狂飲和享受。华丽的形容詞并不能弥补内容的空虚和蒼白。有劳动人民美感的人对西湖的感受也可能因性格及生活經歷的差異而不同，但共同之处是都会有一种愉快、舒暢、爽朗而滿足的感觉，也可能有“醉”，那就是对美丽的西湖景色的沉醉。这种对西湖景色的滿足和沉醉感觉，是同新社会中劳动人民的地位根本改变而感到的生活的美滿相联系着的；只有在社会生活中得不到滿足而到自然界去寻求刺激的人，才可能产生“踉踉跄跄地醉倒在湖边的柳蔭下”的愿望和想象。它歌頌的是資产階級个人主义者放肆发狂的精神状态，和社会主义詩歌沒有絲毫共同之处。是的，有人也歌頌过“鐘鼓饌玉不足貴，但愿长醉不愿醒！”但那是离現在一千二百多年的唐朝，是郁郁不得志的李白……

有些写景詩运用了旧詩詞的写法，这未尝不可，只要能表現新意，但有些詩在利用这种形式时，却充滿了濃重的旧时代的感情。这就使得詩的色彩很灰暗，音調很低沉。发表在“新观察”一九五六年二十二期上公刘的“杭州詩稿”，是这种写景詩的一个典型。

例如在題为“怀古”的两首詩中，公刘这样地来写陆游和白居易：

何处有白居易的衣衫？
何处有苏东坡的布履？
满怀壮志，屈居杭州小吏！
长夜忧愤，毕生颠沛，
只换得千鍾黄梁，三百詩句……（怀古一）

腰间系剑，怀中揣笔，
走遍蜀山吴水，
昏庸当道，戕尽了男儿志气，
报国无門，何处能跃馬杀敌？（怀古二）

我們难道能在这样的描写中聞出一点点时代的气息嗎？
我們难道感觉得出一点点社会主义詩人新的工人階級的感情嗎？不，一点也沒有。从感情到形象，全是最陈旧的。好象作者自己也有陆游、白居易那样的遭遇，所以一到杭州，就带着共鳴“怀”起这些古人来。作者通过“怀古”的形式，宣泄着他内心极其阴暗的和社会主义社会相对立的感情，借古人以隱隱地諷喻現世。这种詩表达的是在社会主义社会受到压制的那些敌对力量的阴暗、怀恨、不滿的心情，沒有任何社会主义社会中的人民怀念古人时的那种幸福、自豪的感情。是的，凡是在社会主义社会中代表沒落、衰亡的力量的那些人，他們内心总是十分阴暗的，这种阴暗的心情在“怀古”的形式中特別容易表现。他們咀嚼着“昏庸当道”“长夜忧愤”这些句子，暗地里以之自况。但是天下早已不同了，现在的天下是工人階級、劳动人民的天下，如果要和工人階級、劳动人民的天下对

抗，其結果就只會被人民被歷史所拋棄。①

再例如青年詩人邵燕祥在“憶西湖”中所寫的：

不是亂花淺草三月，
不是飄香桂子中秋，
雨雪霏霏，冷雨穿袖，
船娘笑我痴興濃如酒。

.....

白堤依舊，蘇堤依舊，
山外青山，樓外又新樓，
西湖歌舞，從今真個無休，
還他格律，還我歌喉！

這裡未始沒有好句子，也看得出詩人的詩的熱情和表現新西湖的企圖，但他“才子”式的思想感情同他的主觀企圖是有矛盾的，這裡給人的印象仿佛是一個古時歌舞升平的时代，一位風雅的文人乘興游湖，讀者感受不到社會主義时代新西湖的湖光山色。這種詩出自年紀還很青的邵燕祥，不能不令人感到遺憾。……

把以上兩種情況湊合起來，我們就可以看到詩歌在百花齊放的过程中，似乎有一種什麼重要的花開得不够茂盛。在蓬勃的氣象中，我們分明地可以感到詩歌創作中有一種柔弱的和不健康的暗流：題材还是不够廣闊——因為最廣闊的天

① 关于公刘这一段，是收入本書時補寫的。

地是在沸騰的劳动人民生活中；大家比較偏重于追求纖巧幽雅的美，很少有人去追求雄偉瑰麗的美——而后者是我們这个时代中表現得最突出的；詩壇充滿了美妙的低吟和动人的愛情歌曲，有一些是帶着严重的資產階級个人主义思想的詩，但反映生活主流的战斗的、号角似的歌声却很缺少。

有一位詩人說：詩歌中題材狹窄主要是因为只有社会主义现实主义一个“媽媽”，“媽媽”太少，怎么能够产生各种不同风格的詩呢？他主張要“狂热”地去写“愛情”和“接吻”才能有真正的愛情詩出現。我不在这里討論社会主义现实主义，但这里要重复地提出一个問題：是不是詩人自己以为是美的事物就的确是美的呢？或者两三个小圈子里的人觉得是美的就是美的呢？如果这样說，评价生活中的美和艺术中的美就没有任何客观标准，有“风格”和“个性”就是美的作品了。事实上，美是客观存在的，即以自然界的美而論，也是“对象的人格化”的結果，是社会美的一种特殊表現。广义地說，推动历史发展前进的生活才是美的生活，工人階級是历史上最先进的也是体现了生活的发展方向的階級，工人階級的階級意識同历史的发展規律是一致的，所以工人階級的美感最真实、最充分地反映着生活中的美。而資產階級或小資產階級的階級意識因为被私有观念所束縛，他們的审美观点同生活中的美有着不同程度的距离。所以如果用資產階級或小資產階級的感情去體驗生活，自己的思想感情同工人階級和劳动人民思想感情有距离，就不可能充分地感受和反映生活中的美，常常会用低下的、乃至丑恶的感情当作真正的美，代替了社会生活或自然界本身的美。例如“星星”中受到批評的“草木篇”就是一

个令人深思的例子。白楊是美的，这种美因为白楊树的挺秀优美的姿态中，体现了人民追求美好生活中的坚强、純洁、高尚的性格，所以广大人民都感到她是美丽而亲切的；但在作者流沙河眼中呢，他把白楊写成这样的形象：

她，一柄綠光閃閃的長劍，孤伶伶地立在平原，高指藍天。也許，一場暴風會把她連根拔去。但，縱然死了吧，她的腰也不肯向誰彎一彎！

這是一種孤獨狂傲的、個人利益得不到滿足就仇恨周圍的一切的極端個人主義的象徵。在新社會中，建設新生活的人民根本不可能對白楊有這種奇怪的感受。作者把他內心阴暗反動的個人主義的感情硬貼到白楊身上，結果是歪曲了白楊的美。類似的情況還有不少，例如到了三門峽這樣轟轟烈烈的建設工程中，有的詩人感不到鬥爭生活的美，卻只能從“彩霞”“鮮花”“散步”“情意”……上面做文章，結果詩中三門峽就同世外桃源一樣的幽靜，根本感不到那激動的、沸騰的戰鬥生活中的美。為什麼？三門峽沒有這種美嗎？不，因為詩人缺少深厚的工人階級感情，所以感受不到這種動人心魄的美罷了。勞動人民的愛情生活中難道沒有那種純潔的、激蕩人的心靈的美嗎？當然有，不過有的人自己沒有健康的美感，剩下的就只有接吻和擁抱了。歌頌城市和工廠的優秀的詩篇的缺乏，同詩人的審美觀點也有一定的關係。這樣看來，努力使自己具有工人階級的感情和勞動人民的審美觀點，努力改造思想感情中的非工人階級的成分，對於反映生活中的美有着很重要的意義。要詩歌能夠更強有力的反映時代，除了深入生活

和艺术上創造人民喜聞乐見的民族形式之外，最重要的就是詩人能够进一步使自己感情同劳动人民的、工人階級的感情相一致。

詩是階級的神經，时代的号角，人民的心声。我們需要更明朗、更雄壯、更有战斗性的歌声，我們需要更多的时代的歌手，用他火热的詩篇鼓舞人民前进。我們多么需要毛主席的詩詞中那种雄偉、坚强、乐观、自豪的革命感情啊！我們多么需要閃耀着鮮明的社会主义思想光芒富于民族特色又富于艺术感染力的詩啊！文学是人民生活的反映，作为文学中最敏銳的部分——詩歌而言，应当同时代的主流有更紧密的結合。从艺术上說，詩歌中只有更宏闊更广泛地提炼了这个时代的美时，艺术才能发展到新的、更高的水平，艺术的生命才能永久。在这条道路上，我真希望有更多的詩人接踵而来！

1957年2月

再談教条和原則

——与刘紹棠等辯論

文艺界在反右派斗争中的动作是很迟缓的，說也奇怪，有些自称为“人类灵魂工程师”的人，对于那些毒害人民心灵的毒草却无动于衷。明明刊物上出现了許多应当批評或应当討論的作品，有人却認為这都是百分之百的香花。而过去曾經为坚持馬克思主义原則而战斗过的伙伴们，有的在这种形势下面却因为怕犯教条主义的錯誤而沉默了，于是修正主义思潮更加得意地兴波作浪，为右派分子的进攻作着忠实的助手。

修正主义者以“反教条主义”的姿态出現，但他們攻击的是馬列主义文艺思想的根本原則。今天我們如果不从思想上批判文艺領域中的修正主义思潮，反右派斗争就不会开展得十分有力，右派分子就会在“反教条主义”的幌子后面隱藏着。这是两种性质不同的斗争，但又是密切联系着的斗争。本文就想在几个理論問題上，对当前流行的修正主义理論进行批判。

关于文艺界的內部矛盾問題

前一个时期流行着这样一种理論：文艺界內部矛盾主要是人民群众的需要和文艺赶不上人民的需要的矛盾。刘紹棠

就持此一說，附和者頗多。另外一種說法是文艺領域中主要的矛盾是文艺創作同教条主义、官僚主义、宗派主义的矛盾，因此在今后一个历史时期中，文艺思想的主要任务是反对教条主义、官僚主义和宗派主义。

但是我以为，这两种說法虽都有某些道理，在根本上却是錯誤的。

文学艺术是属于上层建筑現象范围之內的，它是社会意識形态之一种。文学艺术带着鮮明的階級性，为不同的階級和不同的政治服务，同时它又是同其他社会意識形态(例如哲学)有着性質上的区别的一种社会意識形态。文学艺术有它的特殊性。因此，不能把文学艺术同哲学、社会科学等同起来而抛开文艺創作上的特殊規律(例如美的要求)。在人民內部矛盾的範圍內，不能够用行政命令的方法强迫推行某一种风格，也不能用行政命令的方法禁止某一个学派；文学艺术上的論爭，应当通过討論、說理和時間的考驗去解决，粗暴和簡單化的方法，对于解决文艺上的論爭，是非常有害的。但是，这一切特殊性，却并没有否定它作为上层建筑現象之一的共同性，而且正是通过特殊性而显现出共同性。也就是說，文学的階級性，正是在文艺創作中所流露的思想意識、正是在各种見解之相互爭辯中表現出来的，在艺术見解的論爭中，必然也反映着階級斗争。

基础和上层建筑的矛盾，是我国目前的基本矛盾。中国的經濟基础已經起了根本的变革，从資本主义所有制和个体所有制轉向了公有制，这一个根本的变革，是在很短的历史时期內完成的。基础的变化，要求着上层建筑与之相适应，在属

于社会意識形态的那一部分上层建筑中，也就是要求社会主义的、馬克思主义的思想能够从根本上战胜資产階級思想，建立起与和社会主义基础相适应的社会主义意識形态的思想体系，以进一步發揮上层建筑为基础服务的作用。

但是，意識形态的变化总是落后于基础的变化的，而且需要較长的時間才能相适应。在思想领域中，資产階級思想还严重存在着，相信馬克思主义的人只是少数。这种情况下，要促使上层建筑中的各种社会意識形态更快地变化，就不能用行政的方法，而要通过各种思想斗争，这种思想斗争越是活跃、越是广泛、越是能够有理論上的力量，則馬克思主义思想战胜資产階級的思想的过程也就越快。实行百花齐放、百家爭鳴，正是要通过論辯的方法来发展真理，用竞赛的方法来发展社会主义文学。

文艺也是社会意識形态之一种，它是上层建筑現象之一，归根結蒂，它是要为基础服务的。目前，文学艺术状况同基础的要求不能完全适应，其根本原因还是同其他社会意識形态一样，是馬克思主义的、社会主义的思想还没有普遍树立起来。所以，文学领域中的主要矛盾，是社会主义和資本主义道路的矛盾，是为社会主义的基础服务、为社会主义的政治服务、为工农兵服务还是为資产階級服务的矛盾。这个矛盾，大量地表现在文艺界不断进行的思想斗争上，即表现在馬克思列宁主义的文艺理論和資产階級的文艺理論的斗争及創作中的无产阶级思想和資产階級思想的斗争上。少数人从資产階級思想发展到政治上反党反社会主义，这就从人民内部矛盾轉化为敌我矛盾，变为政治斗争。人民内部的思想矛盾，用百

花齊放、百家爭鳴的方法來解決；敵我矛盾，用鋤毒草的方法來解決。“兩類矛盾，兩種方法”（少奇同志在“八大”二次會議上的報告），必須嚴格地加以區別。

教條主義，它本質上是屬於小資產階級思想的一種表現。教條主義是反馬克思主義的，教條主義也會阻礙着文學事業的發展，特別是會縛束人民生動活潑的創造性，所以必須批判教條主義。但在我國目前的條件下，教條主義只是在某一個階段、某一個問題上起了阻礙文學發展的作用，它沒有起路線性的作用，並且常常是在劇烈的思想鬥爭中出現的。而在馬克思主義思想還沒有成為多數人的世界觀的這一個歷史時期內，就藝術領域中的根本矛盾來說，却不是教條主義，而是社會主義道路和資本主義道路、無產階級思想和資產階級思想的矛盾。今後在整個過渡時期中，藝術上兩條道路、兩種思想的鬥爭還會長期存在，有時劇烈，有時緩和。大批反社會主義的毒草鋤掉了，沒有被鋤掉必然還會繼續長出來和社會主義鬥爭。這不僅因為作家的世界觀的徹底改造和無產階級藝術大軍的建成需要一個較長的过程，而且還因為文學是社會生活的反映，社會上的階級鬥爭會通過各種方式反映到藝術領域中來。如果對這個形勢認識不足，我們就會放鬆和資產階級思想鬥爭，就會犯嚴重的錯誤。

正因為對藝術領域中的根本矛盾看偏了，所以，這一階段中，有人就放鬆對資產階級思想的鬥爭，或者估計為藝術創作中已經沒有什麼資產階級思想。修正主義者則打着反教條主義的招牌，否認藝術思想中還存在階級矛盾。如果看到了這個根本矛盾要長期存在，一方面對目前出現的右傾思想不會

大惊小怪，以为天下大乱了，而看作齐放爭鳴中出現的一种必然的現象；另一方面也毫不放松地从思想上、理論上同修正主义思潮进行斗爭，把它看作階級斗爭之一種表現，并且准备長期地坚持下去。

下面，我想談一談几个論点，——几个在文艺創作中起实际作用的論点。

对我国文学的历史估价

我国新文学的发展和成长，经历了艰巨的、光荣的道路。其中毛主席“在延安文艺座談会上的講話”的发表，是我国文学发展长途中的一块里程碑。在这个座談会之后，战斗的中国新文学就在明确的工农兵方向的指导下，更加蓬勃地成长起来。所以，对于延安文艺座談会以后文学运动的認識和估价問題，就是对文学的工农兵方向的認識和估价問題。

刘紹棠是怎样来認識这个“講話”的意义和估价“講話”发表以后中国文学运动的成就的呢？

我認为，毛主席的“在延安文艺座談会上的講話”，包含着两个組成部分。一个是指导当时文艺运动的策略性理論；一个是指导长远文学艺术事业的綱領性理論。

他以为，当时抗日战争环境很艰苦，所以毛主席“講話”中要求作家艺术家們“及时写出直接为抗日战争服务的作品，那怕这些作品只是一块磚瓦，一块石头，只要它能够打击敌人就可以。”从这里推論，他以为“当时的文艺为政治服务，就必然表现在为政策条文服务上，部队的宣傳队、文工队与地方上的

各种专业剧团、业余剧团上演的剧本，大多数是根据某一宣传意图所写出的作品，‘兄妹开荒’恐怕就是这类作品的代表作。”接着，他对抗日战争和解放战争时期的文艺运动的成績，作了极其虚无主义和否定一切的估价：

由于这些作品反映的生活有一定的時間性，由于作家創作过程的匆忙和短促，所以这些作品的艺术性一般很差，思想性也有很大局限性，因此这些作品絕大多数的艺术生命是不长的，能够保存下来的是不多的。……

在人民解放战争时期，虽然有些变化，但是在主要的方面仍然与抗日战争时期无异。

干脆一点說，刘紹棠的認識是：从抗日战争时期起直到中国解放为止，在工农兵方向指导下的解放区的新文艺，近乎一張白紙。

如果我們不太健忘的話，在剛解放的时候，也有同样的論調出現过：說什么解放区的作品太粗糙啦，艺术性太差啦，写工农兵不适合城市讀者的口味啦……。其用意就是想把年青的在新的土地上成长起来的工农兵文艺从我們文艺大花园中剔除出去，并且使文艺去为小資产階級和資产階級服务。那一場思想斗争也相当剧烈，不料事隔七、八年，同样的論調又借尸还魂了，而且比过去更彻底，竟把劍鋒直接指向毛主席“在延安文艺座談会上的講話”。

对于毛主席的“講話”，把它分成什么“綱領性”“策略性”两个部分，这是一个极大的歪曲。毛主席的整个“講話”，是一个整体，它的出发点，一方面是当时文艺运动所处的历史条件

(抗日),另一方面是文艺界内部的思想状况:绝大多数是小资产阶级知识分子。这里面,要解决文艺为政治服务——为抗日战争这个总的目标服务,其关键又在于解决文艺界内部的矛盾——无产阶级思想同资产阶级和小资产阶级思想的矛盾。所以十分明确地提出了思想改造——改造立场、改造自己的思想感情。也就是说,只有在逐步学习马克思主义、深入工农兵生活和进行自我思想改造的过程中,只有在文艺领域中马克思主义思想逐步取得优势的过程中,真正的无产阶级文艺才能够成长起来,为工农兵服务才能够从理论的認識变为真正的实践。

提出这样一些根本性的问题,是不是就是要求作家直接“为政策服务”呢?如果不是蓄意歪曲的话,谁都不能得出这样的结论来的。毛主席明白地提出了政治性和艺术性的统一并以政治标准放到第一位作为衡量艺术品的标准,并且提出了“我们应该进行文艺问题上的两条战线的斗争”。他没有在任何地方说要作家用作品去图解政策,相反地,他明白地提出了“马克思主义只能包括而不能代替文艺创作中的现实主义”。要想从这个“讲话”中寻找公式化概念化的理论上的根据,是徒劳的。文艺作品要有正确的政治内容,当然要体现党的政策,不从政策观点出发就不能理解生活中的最根本的规律;至于后来有的人用教条主义去解释这个“讲话”,仿佛为政治服务就是机械地为每一个局部的具体政策去作图解,那是解释的错误,同这个“讲话”无关。——而且,文艺运动也决不是象刘绍棠所描绘的那样只是一片空白,这一点,下面将谈到它。

但是,刘绍棠提出的问题的实质并不在这里。他提出问

題的實質，是指文艺作品取材于火热的斗争中太多，同现实結合得太紧。在另一个地方他說：“存在決定意識。作为观念形态的文学艺术，它只有在生活中的事物已經发生和存在以后才能反映，也就是說，才能創作。……因之，文学艺术的創作是必然落后于生活的發展的。”这就很明白地表示出他的意思：解放战争同抗日战争时期強調了文艺为政治服务，很多作家都“匆忙”地“及时”地去写当前的现实生活去了，因此留下的东西很少了，所謂“为政策服务”者，其“弦外之音”盖在此也。

文学艺术作品需要酝酿、构思、創造、修改的时间，这是誰都不否認的。但这段時間要多久，情况就各不相同，有的需要時間較长，但感受很深，也可以在很短時間內写成。作家們投身在劳动人民改造世界的火热的风暴里，在解放战争和抗日战争的艰苦的日子里，他們内心充滿激动，充滿感情，充滿对党对革命事业的責任感，渴望要求反映这个偉大的时代，描繪出劳动人民的英雄面貌，他們拿起笔，迅速而及时地写出充滿激情的作品，这难道不是值得鼓励的么？除了为艺术而艺术的“天才”而外，誰也不能責备作家这样做是錯誤的吧！正是同现实斗争的紧密結合，使得这一时期的文艺作品带着濃厚的生活气息，为人民所喜爱的具有民族风格的大众化的形式，健康而朴素的感情，产生了一些永远留在文学史上的作品，留下了新文学史上永不能磨灭的新的一頁。

我們看一看刘紹棠所說的“艺术生命是不长的”，思想性、艺术性都“很差”的作品究竟是什么：

小說：出現了赵树理的“小二黑結婚”、“李有才板話”、“李家庄的变迁”，康濯的“我的两家房东”，柳青的“种谷記”，

欧阳山的“高乾大”，周立波的“暴风骤雨”，馬加的“江山村十日”，刘白羽的“战火纷飞”和“火光在前”。……此外，还有许多优秀的短篇小说和特写，如“白求恩断片”、“白洋淀”等等。

詩歌：李季的“王貴与李香香”，阮章竞的“漳河水”，李冰的“赵巧儿”，田間的詩集，張志民的“死不着”，以及許多从群众中涌現出来的优秀的短詩。

我們还有“白毛女”、“刘胡蘭”、“血泪仇”……等許多本优秀的劇作。

在音乐中，我們有永垂不朽的偉大作品“黄河大合唱”。这是以史无前例的雄壮的气魄，以最深厚的階級感情和民族感情，用音乐的語言为中华民族子子孙孙留下的一言不朽的史詩。它写的就是抗日战争，也許不够“落后于现实”吧，但这个大合唱中那股撼动天地的战斗力量，正是从当时抗日战争的现实中所汲取来的。

我还可以再举出一长串来，但是不用了。仅从这里，已經足够看出刘紹棠对这一阶段解放区文艺运动的估計是如何沒有根据的了。

不仅如此，这一阶段的文艺运动，还有两个在中国文学事业上起根本作用的因素。

第一，这些作品中，在文学史上第一次出現了許多鮮明的工农兵——我們时代的主人的形象。不是面孔是工农兵而心灵是小資产階級知識分子的形象，而是真正的有着劳动人民的心的工农兵的形象。如果說现实主义文学不是从古以来一成不变的“技巧”，而是跟着时代的发展不断地发展的話，如果說，现实主义的发展，正是植根于它反映现实的广度和深度的

发展、正是在于它不断地描绘出一个时代接着一个时代的各种人物的形象和精神面貌的话，如果说，每一个时代的先进的文学，都以发掘和反映这个时代的时代精神、在某些方面体现这个时代的先进思潮为前提的话，那么，以马克思主义世界观为指导的社会主义文学，它必然要求着反映工农兵的生活，创造劳动人民的典型，因为只有作这样的描绘时，社会主义文学的强大的生命力量才能更充分地体现出来。这决不是唯一的题材，我们要反对题材问题上的清规戒律，只要真正有思想意义和美学意义，社会主义现实主义文学可以写工农兵也可以写资产阶级、知识分子，取材可以是现在，也可以是遥远的过去，而且同样可以写出非常优秀的作品。但是，从文学本身的要求来说，较之过去各种现实主义，社会主义现实主义有一种新的历史任务：除了描写社会上各种人外，还要着重地描绘出在斗争中成长起来的劳动人民的新人的形象。以前的现实主义给我们留下了以前各个时代许多典型人物，但是没有给我们留下革命的工人同农民的形象，没有留下无产阶级的革命战士的形象，也不可能创造出这样的形象。而我们的伟大的时代的主人翁正是他们，如果在文学花园中少了这一部分，社会主义文学就会被局限在非常小的范围内。它的生命力就会萎缩。所以，在文学中创造劳动人民的典型，这也是社会主义文学本身进一步发展所要求的。在抗日战争、解放战争时期解放区的文艺创作，正是一个良好的开始，它为解放后的文艺运动打下了基础，它的历史意义，我们应当充分予以估价。

第二，这一时期培养了許多新的作家。即或在当时不能写出很优秀的作品，但在以后却写出了非常好的作品。如杜

鵬程、這位後來写出了有歷史意義的“保衛延安”的作家，他的文學活動早在解放戰爭時期就開始了。他們正是遵照了毛主席指示的文藝方向，全身心地、長期地投入勞動人民的生活中去的，也因為有了這一段的生活，才能够在以後創造出那樣的優秀的作品。如果沒有當時“綱領性”的同“策略性”的理論，作家不投身于火熱的鬥爭，關門提高，去“創造”劉紹棠所說的“偉大的”作品的話，那今天我們能够留下幾部好作品，倒真是值得懷疑的。

現在回到所謂“策略性”的問題上來。今天的歷史條件，同抗日戰爭時期的歷史條件，已經起了根本的變化。這是肯定的。但是，今天知識分子思想面貌是不是起了根本變化呢？大多數人變成了擁護社會主義的知識分子了，這是變化了；但是，多數人的世界觀還是資產階級思想，這一點並沒有起根本變化。而在翻天覆地的大變革中，思想落后於實際的情況，較之延安的時候表現得更突出。所以，思想改造，深入農工兵生活，同群眾結合，學習馬克思列寧主義……這些是并未“過時”，而仍舊有效的。今天的情況並不是文學和現實結合得太緊，相反地，是文學和勞動人民生活離得太遠，住在大城市的作家太多了。我們正需要繼承和發揚過去為農工兵服務、迅速反映當前的鬥爭的優良傳統，繼承和發揚與勞動人民同甘苦的精神，決不能削弱它。如果忽視或放棄這些原則，對我國文學的發展會發生極大的危害。一方面解除教條主義的束縛，一方面把歷史上證明是正確的東西毫不動搖地堅持下去，這才是正路。有人說，這些都是“老套”了，何必再說？我說正因為是“老套”了，有的人就容易忘記，有的人就有些討厭它，並且正

在用“反教条主义”的借口想摆脱它。所以在适当的时候重提一下，并不是沒有必要的。

关于“写真实”

最近一年以来，如果說，有那种理論是风靡一时的話，那就是“写真实”。王蒙写“組織部新来的青年人”，邓友梅写“在悬崖上”，其指导的文艺思想都是“写真实”。我接触到好几个很有才能的青年作家，他們也提出了“写真实”，作为自己的口号。他們以为：文艺的任务是“探索人类心灵的一切矛盾”，“真实的就是感动人的”。

刘紹棠提出：“繼承现实主义的傳統，就必須真正地忠实于生活真实。这种忠实于生活真实，就是忠实于当前生活真实，而不应该在‘现实底革命发展’的名义下，粉飾生活和改变生活的真面目。”怎样“忠实”呢，这位辯証法专家提出：“应该从‘静’中看到‘动’地忠实生活真实。不过它首先是基于‘静’，而不是基于‘动’。”杜黎均在“文汇报”的文章中認為創造新英雄人物的問題，“归根結蒂，在于写真实，在于創造英雄人物的性格的真实。”如果翻一翻全国的刊物，以“写真实”作为創作方法的中心口号的論調，还有不少。許多其他的理論，都是立脚在这块基石之上的。

“写真实”这个口号，是一个反动的口号。它是胡风从外国修正主义者那里販卖来的口号。这个口号的目的是把文学艺术的真实性(手段)曲解成为“写真实”(目的)，反对文艺要把以社会主义精神教育人民作为自己的任务，反对文艺为政治服务。他們把艺术形象上的真实性这个艺术問題当成文艺

創作唯一的目的，用來代替藝術為誰服務這個政治問題，這個口號另一個目的是反對思想改造，仿佛只要“寫真實”就自然而然會有思想性，這是一種徹頭徹尾的欺騙。這一個時期，形形色色的修正主義者都重彈胡風的老調，正說明了他們的藝術思想本質上是和胡風一個系統的，他們用“寫真實”這個口號來反對的，正是胡風誣蔑為“五把刀子”的那些無產階級藝術的根本原則。

社會主義的文學作品中應當反映出生活的真實。它不應當粉飾生活，也不應當歪曲生活。在文學作品中所展開的生活場景，在文學作品中出現的人物，應當保持着生活中所固有的全部的鮮明性和豐富性。當讀者讀着一頁一頁的作品的時候，他能夠把自己的心靈引入一個真實的生活境界。這樣，當他讀完了一本書之後，他就會象親身經歷過某一種生活一樣，從作品所創造的生活中展示出來的真理中接受教育（現在有人很反對用“教育”這兩個字，並且冠之以“教條主義”，但我還是冒不諱而用上了）。如果讀者感到，書本中的故事是虛假的，作者對某些矛盾是採取回避的態度的，他就立刻會對作品感到冷淡，引不起內心的激動。

但是，究竟什麼叫真實呢？我們抱着什麼目的和站在什麼立場上來描寫真實呢？怎樣才能達到真實呢？

每個人都用自己的眼睛觀察世界，用自己的頭腦思索着世界的。藝術的感受，永遠要經過作家觀點的折光。從不同的觀點所反映出的“真實”，是不同的，或者是有相同也有不同的地方。每個作家都是站在一定的地位（在階級社會中就是站在一定的階級立場）來觀察生活、觀察人物的，他所描繪的生

活，恰巧是从他的立场所产生的角度所观察到的。从工人阶级立场观察资本家，他的“真实”就是还有两面性；但站在资产阶级立场去观察资本家的章乃器，却偏说资产阶级没有两面性了，他反以为说资产阶级有两面性是不符合“生活真实”的。从劳动人民眼光中看来，“党的领导就是工人阶级的天下，也就是人民的天下”，但储安平却把党的领导诬蔑成“党天下”，他眼中一切都是宗派主义。在无产阶级眼中，资产阶级知识分子的极端个人主义狂热是脆弱而反动的，如果真实地刻划这样一个知识分子，就会从他的狂热的性格中透视到他性格上的反动、脆弱、动摇而加以批判；但从资产阶级立场看，这种狂热是“英勇”，是“斗争性强”，甚至是“继承五四传统”，如果站在这样的立场去“真实地”创造一个知识分子的形象，就会把他写成一个浪潮中的英雄人物，甚至把他的错误写成“悲壮”地失败，会使作品带上明显的反动性。例如“草木篇”，它就是流沙河眼中看到的新社会的“真实”。

有人要问了：那么，“真实”有没有一个客观标准呢？

生活是发展的，是“动”着的而永远不是“静”止着的。所谓“真实”，我们正应当从动的、发展的观点来看。刘绍棠所谓要从“静”的观点来观察生活，这是不敢面对现实的垂死的、衰亡的社会力量的艺术观点。不断有新生的力量走进历史舞台，不断有衰亡的力量退出历史舞台。凡是在生活中尚处在发展的地位的社会势力，也就是代表新生力量的社会势力，他的理想同生活发展的规律相一致，他的观点也常常比较合乎生活的真实；而历史上那些反动的、衰亡的力量，总是不敢面对真理，所以他们的观点对于生活的真实，常常是采取了歪

曲、回避及掩盖的态度。曹雪芹是用賈宝玉、林黛玉的眼睛去观察大观园的人物和是非的，他創造出了一幅异常真实的社会图画，如果他是用賈母的眼睛或宝釵的眼睛去观察大观园的人物和是非，宝玉就会被写成真正的呆子，黛玉就会被写成尖酸刻薄寡廉鮮耻的“蕩女”了。这当然是不真实的，虽然作者主观上以为忠实于生活。所以，要写真实，就要求作者站在同生活的发展方向相一致的社会集团的立场上。革命的头脑才能反映出革命的真实，在社会主义革命时代，同历史发展方向完全一致的是无产阶级，作家对于事物的感受只有同无产阶级的感受相一致的时候（这丝毫不妨碍作家独特的风格、独特的构思和独特的观察），也就是说，只有站在无产阶级立场上来反映生活的时候，他所感受到的真实及根据这种感受所創造的艺术的真实，才能最符合于生活本身的真实。

在我国目前条件下，很多作家思想中是存在矛盾的。学习了一些馬克思主义，非常希望多学一些，想努力地用馬克思主义的观点去探索复杂的社会生活和人物的内心世界；但又存在着不同程度的资产阶级和小资产阶级思想，时常在心灵深处浮动，想要冒到笔尖上来。这种矛盾，在一个很长时期内还会繼續存在。从工人阶级的立场观点去观察生活和理解人物，由于不熟悉、不习惯，由于对新的生活体会不深，由于必须克制自己某些内在的资产阶级、小资产阶级的感情（这种感情常常同作家的艺术感受結合着），在創作实践中就常常会颠倒过来，不是用馬克思主义的思想去解剖生活，而是放弃了形象的感受，把生活閹割了来迁就一些公式，产生了公式化、概念化。当有些人在修正主义思潮影响下錯誤地理解了公式化概

念化产生的原因，往往就会把原来缺少的东西（馬克思主义思想）当作多余的东西来反对，以为所以有这些毛病，都是讨厌的“外加的”馬克思主义思想的结果，如果没有馬克思主义，不是更自由了么？这样，就把原来馬克思主义思想对自己资产阶级小资产阶级思想感情的克制，也同公式化地割裂生活一起当作“教条主义的束缚”而反掉了。于是，内在的，熟悉的资产阶级、小资产阶级的感情也就活动起来，在“写真实”的过程中代替了馬克思主义的观察。除了有一部分人，完全自觉地投降到资产阶级文艺思想的脚下，产生出根本反动的毒草之外，还有一部分思想上存在矛盾的作家。他们受了资产阶级文艺思想的深刻的影响，但还抽象地记住几条馬列主义的原则，这两者在他们头脑中不断地斗争着。有时候，即使资产阶级思想感情已经实际上在起支配作用的时候，有些作者主观上还是希望能符合某些正确的原则，这就表现在作品中除了错误之外，也包含着比较正确的描写，但这种描写常常是抽象、概念而无力的。这样，作家追求的是前进，而在重要的地方却是倒退了。有些批评家以为，既然是“探索”就应当不用什么“阶级思想”之类的词汇，放弃阶级分析的方法。如果这样，就会使我们不能理解某些作品中复杂的思想上的矛盾的本质的原因。

我们不是常常分析古典作家世界观中的矛盾在作品中的反映么？其实这种矛盾在现代作家中也存在的，而且将长期存在。对毒草之外的作品，粗暴地一棍子打死和简单化地否定，是一种不切实际的，也是放弃对馬克思主义思想的艰巨的宣传任务的做法。因为立场问题不能在几天之内解决，又不

能禁止資產階級、小資產階級思想在作品中不表現，如果採取“打死”的方法，就會阻礙了許多作家通過一個長時期的思想改造和創作實踐的過程，最後達到馬克思主義，這樣對文學事業發展是有害的。然而，這正是要我們學習更正確地更有力地運用馬克思主義而不是推翻馬克思主義的批評。我們從各種作品的具體分析中反復宣傳：用思想上的倒退去換取藝術的真實性是永遠換不到的，只有不斷前進，才能夠走向高度的真實。如果以為只要是“寫真實”的就不需要批評，對某些作品中的缺點和錯誤，不去作細致的、全面的、從馬克思主義思想出發的分析，那就會聽任資產階級思想在創作中泛濫，同樣放棄了傳播馬克思主義思想和堅持馬克思主義原則的任務，結果就會使文學事業朝資產階級方向發展。這種右傾機會主義思想是十分錯誤的。劉紹棠和有一些人，在反對教條主義和提倡百花齊放中，實質上是把這個思想鬥爭的“靈魂”抽掉了。

“寫真實”這個口號還有另一方面的錯誤，就是它常常會導向自然主義地去記錄生活的表面現象或一些思想意義很淺薄的事實（順便說，我不同意杜黎均所說的現代文學沒有任何自然主義的說法，此處暫不討論）。生活中並不是每一件真實地發生過的事件都有美學意義同典型意義，文學創作有一個選擇、提煉、加工的過程，它應當比日常生活更高、更理想、更典型、更美。一個寡婦因為丟了一塊肥皂同她的鄰人吵了兩個鐘頭，兩個學生因為爭一枝鋼筆在街上打架，一個老头子突然生急病死了……這些純粹是日常生活中的事件，如果沒有同別的事情的聯繫，單獨地把它們“寫真實”，寫成特寫或小說，試問有什麼感動力量呢？真實如果不和強烈的理想性結

合在一起，它是沒有生命的。沒有共产主义理想，沒有高瞻遠視的风格，社会主义文学用什么去打动人民的心，鼓舞人民前进呢？真实，只有当它能用人物的命运和生活的真理深深地撼动我們的灵魂时，才是可貴的，要做到这一点，真实就应当不只是表面的真实，而是切合于生活內在規律的真实，作家的笔就同画家的笔一样，要对生活进行提炼，进行再創造。

右派分子和修正主义之所以拚命提倡“写真实”，有他們政治上的目的。他們用这个口号作为所謂“揭露阴暗面”的理論的基础。修正主义者和我們站在相反的立場上，他們眼中的“阴暗”，正是我們眼中的光明。在他們看来，无产阶级专政、民主集中制、紀律和自由的对立統一、社会主义建設的成績……等等一概是“黑暗”，要“写真实”，就要把我們的事業描繪成漆黑一团，“暗无天日”。他們笔下的“写真实”，就是誹謗社会主义，打击党的領導的同义語。在他們看来，凡是歌頌社会主义胜利、歌頌无产阶级的英雄人物的作品一概是“不真实”“虛伪”，都是“反现实主义”。然而事实上，不是別人，正是他們自己，才是完全走上了歪曲现实的反现实主义道路的！如果連现实生活中的主流都看不見，还談什么现实主义呢？我們要彻底揭露这种政治上的毒辣企图，决不上它的当。

王蒙在“人民日报”上关于自己創作“组织部新来的青年人”的总结，对于我們理解“写真实”的口号局限性的一面是有帮助的：

作者过分地相信自己的艺术感觉，他以为，依靠这种艺术感觉，忠实地、大胆地再現生活中的形形色色的人物和矛盾，就是为

讀者作了最好的事情。……但是作者却由此引中了一些錯誤的想法：作者以為有了生活的真實就一定有了社會主義的精神，其實是不去自覺地追求社會主義精神，以為有了現實藝術感受就可以代替無產階級的立場、觀點、方法，似乎那只是寫政策論文時才需要，寫小說時用不上；……其實，這也正是把社會主義精神與生活割裂開，把“生活真實”孤立地“聖化”起來。

離開了馬克思主義的自覺，解除了思想武器，能夠更“沒有拘束”地再現生活的真實么？不，痛切的教訓給了我一百個不！……當自覺的、強有力的馬列主義思想武器被解除了之後，自發的、隱藏着的小資產階級（或其他錯誤的）思想情緒就要起作用了，這種作用，恰恰可悲地損害了生活的真實。

從這段話中，我們所得到的教訓不是十分深刻的么？不論再現生活，不論創造英雄人物，僅僅是“寫真實”，還是不夠的，從馬克思主義觀點出發，才能寫出真正的真實，也只有從馬克思主義的觀點出發去描寫真實，才能從藝術上再現豐富、複雜、充滿着矛盾的現實生活。今天，在反對教條主義的同時，必須把主要力量放到同形形色色取消或削弱馬克思主義世界觀的修正主義理論作鬥爭上，特別當這種理論已經在創作中發生了不少影響的時候。生活是社會主義文學的血肉，馬克思主義思想是社會主義文學的靈魂，取消了馬克思主義思想也就取消了社會主義文學。思想性同真實性是不可分割地同時出現的，沒有正確的思想內容的作品決不可能達到生活的真實。只有具有深刻的思想性的作品，才能達到高度的真實性，只有閃耀着社會主義思想光輝的作品，才能真實地反映社會生活的和創造出真實的人物性格，當然，也只有基於真

实性的作品才可能有深刻的思想性。离开了马克思主义的思想，离开了工人阶级的立场去空谈真实性和忠实于生活，只是一种幻想而已。对于一切要想真实地反映生活的作家，努力学习马克思主义和继续进行思想改造，是一个最重要的条件。

今天“最尖锐最突出的问题”是什么？

刘绍棠在文章中提出：“在今天，最尖锐最突出的问题，是要求作家们，努力探索和追求尽可能完美的艺术形式——亦即是艺术性、艺术感染力和艺术魅力。因为这正是人民文学艺术事业内部矛盾反映在当前作品本身的焦点。”

刘绍棠没有在自己文章中用任何分析来论证这个论点，因此我也不知道他的根据何在。但同他观点一致的还有别篇文章，例如“文汇报”评论员在六月三日所发表的“反对曲解毛主席对文艺问题的讲话”的文章中，就有着类似的观点，以为过去是重政治忽视艺术，现在的中心问题是把艺术当作艺术来看待。

我不否认，过去有些教条主义者简单地抹杀艺术的特征。我们应当注意艺术性。我们应当继续进行毛主席所指出的两条战线的斗争，不能偏废。要加强对创作方法的研究，对粗制滥造的作品，应当给以必要的批评。但我却不能同意，这是当前的根本问题。我认为当前文学事业中的根本问题仍旧是一个老问题：深入生活和思想改造——包括提高自己的思想水平。

生活是创作的源泉。没有一部优秀的艺术作品，不是在深厚的生活基础上产生的。文学不断发展，也就要求作品中

不断反映新的生活。就我周围接触到的一些作家，他们都有一个共同的感觉：迫切需要摆脱一些浮在上层的工作，比较长时期的深入劳动人民的生活，去了解、体会劳动人民的生活和感情。有的作家过去的生活写得差不多了，对新的、迅速变化着的现实却缺少具体的了解，形成了创作上某些停滞的情况。有些作家由于对新生活了解得不深不透，通过他的眼睛反映出来的现实就显得无力，概念化。

“你为什么又要提到深入生活？如果写过去的生活经验难道也要深入生活吗？”有人（例如姚雪垠先生）会大声责问我。是的，那种把写过去统统叫做“小资产阶级感情”的教条主义是应当批判的，在题材上每个作家有完全的自由，但是，自由却需要条件。并不是每一个作家都有可以作为文学素材的“过去”的。一部分作家有，如前辈作家李劫人，他用全部精力去描绘一幅过去时代知识分子的长卷，那当然是非常珍贵的、值得我们欢迎的；但也有一部分作家，过去的生活只是在一个非常狭小的圈子里，他们的“艺术生命”，只有在长期地深入新的生活，熟悉和了解新的生活中，才能继续下去。他们就非常需要深入生活。还有一部分青年作者，过去由于在生活中有了新鲜的、强有力的感触，写出了一些好作品，但接着就离开了火热的斗争，渐渐同前进的生活隔膜起来，创作的源泉也感到了枯竭。解决这个问题的方法之一，就是继续到生活中去。

不仅如此，深入生活同思想改造是分不开的。

作家要用自己的作品去熏陶人，用自己的思想感情去感染人，作家的思想改造，应当比任何其他知识分子来得更加迫

切吧。特別在社会主义革命已經基本完成、資本主义的經濟基础已經被挖掉的情况下，旧的思想意識同新的經濟基础的矛盾就暴露得特別尖銳。社会主义的經濟基础的日益发展，必然要求着在馬克思主义思想指导下的社会主义文学与之相适应，也就要求着文艺創作中的思想性艺术性的不断加强，要求每个作家能够更自觉地改造自己的非无产阶级思想。百花齐放、百家爭鳴，就是要求用說理和竞赛，来繁荣社会主义文化，而决不是取消思想斗争。文艺界中不但有反共、反社会主义、反人民的右派分子，如許杰、孙大雨、流沙河……等等，他們披着作家的外衣，而处心积虑地要推翻党的领导；文艺界中还有濃厚的资产阶级、小资产阶级思想，在“放”“鳴”的过程中集中地表現了出来。要改造资产阶级思想，需要作长期的、細致的思想斗争，其中主要的方法，就是要深入劳动人民的生活。只有直接参加生产劳动和阶级斗争，才能真正使自己思想感情起变化。空談理論，就不能体味劳动人民的甘苦；看看工人、农民是怎样生活的，他們是怎样劳动，怎样看待新社会的，他們內心的感情是什么样的，这样，对照一下自己心中那种自私自利的感情、个人主义的清高思想、对新生活某种程度的距离，就会深感资产阶级思想之可耻，使自己同劳动人民更加靠近一步。

作家的思想感情是在創作上起根本作用的因素。例如艺术的构思，就同作家对生活观察的深度直接有关；艺术的真实性，一定要有先进的思想才能充分地达到。一个杰出的作家总是一个某种意义上的思想家，他是用艺术的語言，在某些方面体现着时代的先进思潮，探索着、追求着生活的真理的。他必須有独立思考并从复杂的生活現象中去探求真理的努

力。思想感情全部錯誤和反动的人，也可能写出有某种程度艺术性的东西，但他在艺术上决不会有什么成就，而永远只能是第三流、第四流乃至末流的作家。因为站在生活的丑恶黑暗事物一边的人，是不能够真正看见生活中的美的。今天从创作情况来看，究竟“最尖锐的问题”是艺术性的缺少还是思想性的薄弱呢？我认为后看而不是前看。从有些诗、有些引起争论的短篇小说中，我们可以看到作看是有相当的艺术才能的，对生活也不生疏，语言的掌握，景物的刻划，构思的新颖，感受的敏锐，都有独到之处。但可惜的是，因为思想水平不高，或者使艺术作品没有达到应有的深度，或者使生活走了样，削弱了作品的思想性。更多的是由于思想上的限制，使有些作家创作时只能局限在生活的表层，仅仅追求现象的动人的刻划，不能大胆深刻地去透视生活内部的复杂的矛盾，或在矛盾面前迷失了方向，影响了作家艺术才能的发展。这种思想水平的限制，在一些有生活的工农出身的青年作家身上，也是同样存在的。

所以，我觉得，今天更突出的问题是在思想水平上。无论从作家的社会地位或创作中反映出来的问题都是如此。努力学习马克思列宁主义，努力于思想感情的改造，努力深入生活，这就是解决矛盾的方法。需要强调的是：学习马克思列宁主义不是学习教条，也不是用哲学概念去代替形象思维和典型的塑造，而是学习用马克思主义的立场观点去分析生活和人物的精神世界的本领。过去每一个时代的大作家，都曾经用自己的哲学对生活作过这种分析的。

依照刘绍棠的方针去做，现在主要的是如何追求艺术感

染力、艺术魅力，其他都是次要的問題了。試問这样的“方針”在思想領域中还长期存在階級斗争的情况下，除了把我国的文学艺术引向为艺术而艺术，引向为资产阶级政治服务的反动道路之外，还能有什么别的結果呢？

两个根本問題

由于篇幅关系，我不可能分析到刘紹棠的謬論的根源。刘紹棠彻头彻尾的修正主义理論是有所本的，他的老师就是何直，即秦兆阳。秦兆阳那篇反对社会主义文学的长文，是半年多来修正主义思潮的源头之一。刘紹棠、从維熙、周勃、王蒙……都从秦兆阳的武庫中取得自己修正主义的武器。关于秦兆阳的理論，我們將放到下一篇去集中地批判。但我覺得，还有两个根本問題是必須在这里說一說的。

一个是关于辯証法。刘紹棠的文章中，运用了大量的辯証法的術語，以此去反对“教条主义”。他的辯証法到底是什么呢？例如下面这样一段：

但是，深入生活的方式因人而异，对于一个作家來說，是否深入，是要从他的作品来檢驗的。作家投入生活中去，正如魚之入水，只要是在水里，它如何游泳、生存是用不着制定一个統一养育法的，生物之适应环境和改造环境，是决定于客观情况与主观条件的，作家的深入生活，也同此理。

这是馬克思主义的“灵活运用”（借用一位先生的話）吧！現在对于这种“真正的馬克思主义”，大有欣賞的人在。但是請問：第一，作家深入劳动人民生活，是要向劳动人民学习、改

造自己的思想感情的，怎么把作家深入生活同“生物之适应环境和改造环境”相提并论呢？难道作家深入工农中去，主要地不是去学习和改造自己，而是去“改造”工人，“改造”农民吗？第二，什么叫“客观情况”和“主观条件”呢？如果把它同“用不着制定一个统一养育法的”联系起来，就可以知道这是指不要硬叫每一个作家一定到劳动人民当中去吧！深入什么生活，各人随便，不必“统一”。怎样深入，要不要努力去向劳动人民学习，也不必“统一”。高兴如何“深入”就如何“深入”，别人管不着。是的，每个作家的情况是不同的，不应当抹杀这种特点，要充分注意到这种特点；否认这种特点和区别会給作家的發展带来損害。但是，在这些千差万别之中，有一个根本的共同点，这就是不管怎样深入，不管在什么岗位上，都必须象毛主席所說的是长期的、无条件的、全心全意的深入到生活中去，不是去浮泛地“体验”生活，而是到生活中去扎根，使自己成为劳动人民的一員。必須抱有一个同劳动人民共甘苦、向劳动人民学习的态度，改造自己的思想，努力作一个生活中先进的战士。不然，即使有才能，有生活，也会走歪路的。刘紹棠在看到特殊性的时候，却把这个共同性忘了。

教条主义是強調一般而忽視特殊、強調事物的共性而忽視个性的；但修正主义則是強調特殊而否定一般、強調事物的个性而否定共同規律的。刘紹棠所用的方法，就是在強調每一个作家特殊性的借口下，把深入生活的共同特点否定了。

另外一个問題，是党的領導問題。党对文艺事业的領導可以否定嗎？絕對不行！沒有党的領導，文学艺术就会落入資產階級手中去。但現在有一种人，却把党的領導全部說成

是教条主义、宗派主义、官僚主义，以为解放后文艺事业一无是处，刘紹棠的文章中就流露了这种情绪。除此之外，“文艺报”上好些文章都有这种情绪。例如姚雪垠先生的文章中，就把教条主义夸大成为一种“时代空气”，以为它象“流行性感冒”一样，从领导一直“散布在我们的日常生活的环境中”。这种说法是完全错误的，它把生活中正确的马克思主义原则同教条主义混淆起来而一起予以否定。能不能同意这种观点呢？坚决不能同意！因为新文学运动的历史证明：文艺只有在党的领导下才能前进，只有在党的领导下才能不断地适应各个历史时期的政治任务，只有在党的领导下才能够战胜各种资产阶级思潮的袭击，也只有在党的领导下作家的思想才能不断同时代一起进步。教条主义同宗派主义是要批判的，但党的领导就是反对教条主义和宗派主义的，这从最近几个月的事情中，从党的方针同毛主席的报告中，不是看得很清楚吗？想利用反教条主义来否定党的领导，是办不到的，广大的作家也不会答应的。

我觉得，今天我们不应当因为反对教条主义而放松对文艺领域中资产阶级思想的警惕。那些粗暴的、一棍子打死的错误，是不应当重犯了，但思想斗争的旗帜却永远不应当放下。如果以为当前文学领域中唯一障碍就是教条主义的束缚，对右派分子的活动及在反教条主义口号下的资产阶级、小资产阶级思想的各种表现视而不见、听而不闻，或者以为今后文艺领域中永远不会有什么大的思想斗争了，因为怕鉴别错误而有意放弃鉴别，那重犯投降主义的错误，并不是不可能的。

1957年6月

社会主义现实主义文学是无产阶级 革命时代的新文学

——同何直、周勃辯論

自从去年九月何直的文章在“人民文学”发表以后，在文学理論中逐渐出現了一种修正主义思潮。这种思潮強調现实主义的中心是“写真实”，強調社会主义现实主义同过去的现实主义沒有方法上的不同，因此不能成为一个独立的流派；強調现实主义方法对艺术的決定作用，而把作家的思想同創作方法完全隔裂开来，以为有了艺术性就一定会有思想性。他們把社会主义现实主义归結为“社会主义时代的现实主义”。这种思潮发展到今年“文艺学习”上刘紹棠的文章，就成为对于工农兵方向同过去文艺运动成績的根本否定。值得注意的是，这种思潮在知識分子出身的青年作家中引起了不小的同情，在創作中发生了实际的影响。南京有几个青年作者想办一个“同人刊物”，叫做“探索者”，据說他們“簡章”中就有一条是支持何直的意见，反对社会主义现实主义而只要“现实主义”。……如果我們从某些具体作品去分析，就可以更明显地看到这种思潮的影响。

在文艺問題上，我們要坚持两条战綫的斗争。反对修正主义、右傾机会主义，也反对教条主义。而且在进行任何一方

面斗争的时候，都要谨慎地注意到不陷入另一个极端去。在当前，我们着重地应当对修正主义思潮展开彻底的批判。这种思潮同我们之间在理论上有根本性的分歧，它代表了一条资产阶级的文艺路线。

关于刘绍棠文章中的几个问题，我已在上一篇文章里谈过了，本文就想接着上一篇文章的问题，以何直、周勃的文章为主，对社会主义现实主义的几个理论问题作一个讨论。并且指出：我们之间的分歧在哪里。

文学创作的方法同数学的方法、物理学的方法或者手工艺人创造工艺品的的方法都是有所不同的。数学的方法，例如加减乘除的规律，同人的世界观没有什么关系，它只是反映着千变万化的事物之间的一种数量关系。二加二等于四，四乘四等于十六，不管是工人或资本家都可以利用，工人可以用来计算生活费用，资本家可以用来计算腰包中的利润。刺绣、书法、雕象牙球、打铁字……等等，也是一种创造性的劳动，但其中技术的因素起着主要的作用，掌握了这种“在实践中所形成、所遵循的一种法则”，掌握了技巧，就可以创造出好的艺术品。因此，在这些部门，对技巧的勤学苦练是达到成功的主要的道路。

但是，文学创作方法同以上的这些方法就有很大的不同。现实主义的文学，是以真实地艺术地反映人民的生活为自己的任务，而这种反映必须通过作家的眼睛和头脑，通过作家的观察和思索。人的头脑不同，反映出来的形象也会不同。毛

主席所說的：“作为观念形态的文艺作品，都是一定的社会生活在人类头脑中的反映的产物。革命的文艺，则是人民的生活在革命作家头脑中的反映的产物。”这正可以作为研究文学创作方法的出发点。

很明显，文学上的方法同文学上的技巧是两个不同的概念。技巧只是方法的一个部分。世界观并不等于创作方法，毛泽东同志明确地说：“马克思主义只能包括而不能代替文学创作中的现实主义”。文学同其他一切艺术一样，都是需要技巧的，例如，没有掌握丰富的文学语言，没有学习前人留下的文学遗产，没有艺术创作的基本知识，就不可能从艺术形象上表现生活。有人用来反击马克思主义世界观的理由之一就是：“为什么那些政治水平很高的高级干部不能成为文学家？”也就是片面地抓住了这一点来说话的。文学需要技巧，有些人一听见技巧就斥之为“形式主义”，我以为也是一种偏激的情绪。鲁迅就告诫过文学青年要重视技巧的锻炼：忽视刻苦地锻炼去掌握技巧，也是妨碍创作的艺术水平提高的原因之一。我们决不忽略技巧，承认而且重视技巧，并且一定要刻苦地去学习技巧，下苦功夫去读书。

但是，技巧毕竟不是文学创作方法的全部内容。不管前辈作家积累到多少丰富的经验，文学创作总是不可能规定出固定不变的几条技巧，只要掌握了这几条，就立刻可以成为大作家，如同掌握了商高定理就立刻可以计算直角三角形勾股弦的数值一样。过去虽然也有过“小说作法”“写诗速成法”之类骗人的玩意儿，那早已被鲁迅尖锐地批判过了。即使恩格斯关于典型环境典型性格的指示，也只能看作是散文创作中的

一个基本要求，并不能作为一切文学样式都可以运用的万灵药。在抒情诗中，这个公式就不适用，至今也没有人使人信服地解释过一首短小的爱情诗的“典型环境”或“典型性格”究竟在哪里。这并不是说创作方法没有规律可循，而是说，它的规律不能全部归结于技巧性的因素，而且有另一个决定性的因素——思想的因素在内。作家要反映生活，掌握从艺术上来概括和表现生活的能力，就必然联系到他对生活的态度、对生活的认识程度以及他认识生活的方法。这个因素同技巧性的因素是有机地化合在一起的，而思想的变化则常会引起创作方法的变化。世界观并不等于创作方法，但创作方法中却必然包含着作家思想的因素在内。不同的世界观，不同的思想方法，产生了不同的认识现实和从艺术上反映、概括现实的方法，即不同的创作方法。只有从这里出发，我们才能了解那些伟大作品之所以有不朽的价值的内在的秘密，才能揭露出一代一代的文学作品同代一代的时代思潮（包括政治的和科学的）的直接或间接的联系，才能了解由不同的创作方法为基础的各种艺术流派为什么会带上阶级性。阶级斗争发展着，社会不断变化着，作家在社会中的地位也不断变化着，作家对生活的认识、对生活的态度也不断地变化着，现实主义的创作方法也就在整个社会发展中不断地发展着、丰富着。历史上只有具体的发展着的现实主义，而没有抽象的永远不变的现实主义。

这是我们研究创作方法的一个前提。何直就在这一点上同我们有着根本的分歧。他说：“这所谓根本态度和方法，不是指人们的世界观（当然它被世界观所影响所制约），而是指：人

們在文学艺术創作的整个活动中，是以无限广闊的客观现实为对象、为依据、为泉源，并以影响现实为目的；而它反映现实，又不是对反映现实作机械的翻版，而是追求生活的真实同艺术的真实。”他并說：“这是现实主义的一个基本大前提。”

这里何直的出发点，是以为现实主义創作方法中没有包括思想的因素，而仅仅受世界观外在地影响和制约，既然是外在的作用，那当然可以把它同世界观完全隔绝开来研究，同一定的思潮隔绝开来研究，如同从树上摘下果子一般。周勃就說得更干脆了，他以为现实主义“始終以客观真实作为自己創作的坚实基础”，所以作家的世界观“对于一个现实主义的艺术家的艺术家只能在一定程度上起着指导和帮助作用。”他接着說，一个作家只要忠实于生活，即使世界观落后以至反动，也能够被现实主义的艺术方法所跨过。这就把創作方法同世界观不仅隔绝而且对立起来，以前者来否定后者的作用了。

这里我們要追問一句：为什么一个作家会选择现实主义の創作方法呢？为什么一个作家会在艺术創作中采取“忠于生活”的态度呢？在不同的历史条件下，“忠于生活”有不同的内容和不同的要求，而“以无限广闊的客观现实为对象”也总有一个具体的范围。作家在这个范围内选择了现实主义的方法，正因为他对生活的态度同其他的艺术流派有差别。如果說，把“忠于生活”作为现实主义創作方法的一个原則来提出，那这个原則本身就有思想的因素在內——虽然它并不等于世界观。古典作家的主观愿望同他所描繪的艺术形象所体现的客观真理之間有矛盾的情况是存在的，但是，这种矛盾同作家的思想又有什么关系呢？它难道仅仅是“忠于生活”的結果么？

一个作家采取忠实于生活的态度，同他思想中的进步因素是分不开的。在过去黑暗的旧社会中，一个作家不回避冷酷的现实，而采取面对现实、正视现实、勇敢地反映现实的态度，至少他思想中或者有同情被压迫者和被侮辱者的成份，有一种为人民摆脱痛苦而追求真理的迫切的愿望；或者有一种深刻地描绘社会、探索社会生活中一切矛盾的一种企图。这些都是他世界观中的积极因素。即使这不是他世界观的全部，或者不是哲学概念上的理解而是从生活遭遇中激起来的一种思想上感情上的愿望，但这是使作家采取“忠实于生活”的一个不可缺少的因素，而且也是作家世界观中的一个部分。有了这个因素之后，他们才有可能不仅在主观愿望上而且在实际上达到生活的真实和艺术的真实。这种思想上的进步因素，在不同的历史条件下也有不同的内容。至于世界观全部反动而在艺术上创造出不朽的典型的人，则从来不曾有过。除此之外还有一个条件，就是他对自己所反映的生活非常熟悉，而这种生活又确是社会矛盾的焦点。

周勃引用了鲁迅在“呐喊”序言中自叙关于写小说的动机那一段话，以证明一个作家只要“忠实于生活”并去写出“感动过他、激动过他”的事件，就可以“引导到现实主义的创作道路”上，写出不朽的现实主义作品。但他忘记了一个重要的问题：鲁迅是为什么而“感动”和“激动”的？如所周知，鲁迅的彻底的民主主义革命的思想在当时是同历史发展的方向一致的，他的思想远远超过了一般的资产阶级自由主义的知识分子，他对于现实的感动和激动，都反映着中国人民要求从帝国主义和封建主义压迫下解放出来的情绪，因此他的提笔为文，

就有一种天才的思想上的洞察力和彻底的战斗性，这才使他的现实主义不同于并且超过了果戈理而成为民主革命的先驱。从鲁迅的作品中，我們正可以看到能够反映时代的真实的现实主义方法如何包括了思想的因素在内。如果一个人思想在一定的历史条件下是全部反动的，他所写的“感动过他、激动过他”的“生活”怎么能够“引导”他“到现实主义创作道路上来”呢？流沙河写“草木篇”，我看是根据了使他非常“激动”和“感动”的事实，他也很“忠实”于自己的感受，然而有誰能說这是“现实主义的道路”呢？

列宁对托尔斯泰的分析也有助于我們理解这个问题。托尔斯泰能够成为俄国革命的鏡子，他的偉大的艺术上的創造以及他在艺术中所表现的弱点，同他思想上的矛盾是不能分开的。列宁这样說：“托尔斯泰的作品、观点、学说、学派中的矛盾，的确是显著的。一方面，是一个天才的艺术家，不仅创作了俄国生活的无比的图画，而且创作了世界文学的第一流作品。另一方面是一个因为迷信基督而变得傻头傻脑的地主。一方面，对社会的扯谎和虛伪作了非常有力的、直率的和真誠的抗議，另一方面——是一个‘托尔斯泰主义者’……一方面无情地批判資本主义的剝削，揭露政府的暴虐，法庭和国家管理机关的滑稽可笑，揭示财富的增加和文明的成就与工人群众的穷困、野蛮和苦痛的增加之間的矛盾是何等的深刻；另一方面痴呆的鼓吹‘不用暴力去抵抗’。”（“馬、恩、列、斯論文艺”，87—88頁）显然，使托尔斯泰忠实地去反映生活、反映資本主义剝削的殘酷同农民的痛苦的，不是列宁所分析的他的观点的后一方面——反动的托尔斯泰主义，而是他的观点的前一

方面，对人民的同情和对野蛮与黑暗的仇恨。如果托尔斯泰的观点里全部被托尔斯泰主义占据着，而他竟能凭着一种玄妙的“现实主义”创造出“复活”、“安娜·卡列尼娜”，那恐怕只好到天国去找了。

列宁以特别深刻的洞察力指出托尔斯泰观点中的进步因素同阶级斗争发展的关系。列宁指出，托尔斯泰的主要文学活动是在一八六一年到一九〇五年之间，这一个时期正是资本主义在俄国破坏了旧的基础而在城市和农村中迅速发展起来的时期，正是农民运动在农奴解放以后的新的资本主义剥削的痛苦下发展起来，但又因为农民本身固有的弱点而不断陷于失败的这样一个时期。托尔斯泰处身于这种剧烈的社会变化中，“使他整个世界观有了转变”。这个世界观的转变，按其阶级性质来说，是同贵族的“一切习惯的观点分裂”而转到农民方面来。托尔斯泰是站在“天真、老实的农民底观点上”从事文学创作的，他的观点中的矛盾正反映了农民运动本身的力量和弱点。托尔斯泰的现实主义，是同农民的情绪、思想化合在一起的现实主义。接着列宁极其透彻地指出托尔斯泰现实主义艺术中巨大的感人力量的思想上的原因：

托尔斯泰的批判之所以有这样的感觉力量，这样的热情，说服力、新鲜、诚恳、“追根究底”以找出群众灾难的真实原因的大无畏精神，是由于这个批判真正表现了几百万农民的观点之转变，这些农民刚刚从农奴制度下解放出来得到自由，就发现这种自由不过是破产、饿死……千百万农民的抗议和他们的失望——这就是溶合在托尔斯泰学说中的东西。（同上，106页）

农民的观点，在当时历史条件下自然是有它进步性的一面的，托尔斯泰不了解工人阶级，没有达到工人阶级的立场，但他却从贵族的立场“转变”到农民的立场——这个立场的转变是他能够做到“忠实于生活”并且如此有力地反映俄国社会生活的根本原因。如果站在贵族的立场，他跟前的生活就是一片动乱、没落，至多只能唱一曲无可奈何的悲歌。托尔斯泰是以他全部的心灵和全部的热情为农民说话的，这种热情在他作品中燃烧着。这是他现实主义中的思想上的因素。誰如果说，托尔斯泰只要凭着一种抽象的“人道主义精神”或“典型化”的法则，不站到农民方面来就能够创造出不朽的艺术品，那么，請他站在资产阶级立场创造一部社会主义现实主义作品试试看！

在“文学研究集刊”第五册上，载有一项重要的资料，这就是巴尔扎克的四篇杂谈同三篇书评。如果把它同“人间喜剧序言”这一篇叙述巴尔扎克全部文学观点的纲领性的文章对照起来，我們对这个偉大的现实主义作家的世界观同创作方法上的复杂的关系就会有进一步的理解。我这里只想簡略地提几句：巴尔扎克的观点同哲学观点并不象有些人片面地强调那样，是全部反动或全部进步，而也是充满了矛盾的，在哲学上他相信有神論，但又感到社会上有同神的意志不一致的力量；他时而以为“制度应当固定，宗教应当永久”，上帝是超乎宇宙之外的绝对存在，时而又以为社会存在有它自身发展的“必然的法则”；有时他把反动的天主教說成是“最完美的宗教”，有时又提出社会中存在“自由意志”，宗教“也許不是神的设施，而是人的需要”。这种哲学观点上的矛盾，反映了

新兴的资产阶级思想同老朽的贵族思想之间的矛盾。另一方面，涉及对社会的哲学的理解时，他又受着当代自然科学的潮流——特别是生物上新发现的发现的影响。当时动物学界已经发现了物种的存在，发现了生物界存在自身的规律及生物之间的区别、巴尔扎克以为“在这一点上，社会和自然界非常相似”。因此他以为，社会生活、人和人之间的关系都有规律可循，也可以同动物界一样，作生物学一样地十分精确地、客观地描绘同反映。这可算是一种朴素的机械唯物论的思想。他在创造“人间喜剧”时，是采取了这种态度的。他以为“一个兵、一个官吏、一个律师、一个闲懒人、一个学者、一个政治家、一个商人、一个水手、一个穷人、一个僧侣之间的那些种种的不同处，纵然比较难以把握住；但是同把狼、狮子、驢、烏鴉、海豹、母羊等区别开来的那种种不同处是同样重大的。”我们不要笑他这种奇怪的类比，他能够不陷入抽象的人性的描绘而着重去发掘不同阶级及不同的阶层的人身上那种鲜明的特征，同他这种哲学观点有关系。他决心要“拿出来多量的忍耐和勇气”，“以十九世纪法兰西为主题，实现出来一部作品”，即法兰西社会的一部庞大的、“拥有三四千人的”“风俗的历史”，这种对文学任务的理解，同当代资产阶级革命时期自然科学上的唯物主义思潮是有关系的。（以上引文见世界文库第八卷，“人间喜剧”的序言，一九三五年十二月生活书店出版）

接触到具体的、感性的法兰西社会的政治问题时，他的观点和态度较之抽象的政治概念也是起了变化的。他在理性上拥护君主制度并且信仰“人民需要他们的国王”、“君主是国家利益的经常化身”；是一个保皇主义者；但在接触到社会生活

同工人生活时，他对貴族的“风雅生活”却充满了絕望和厌恶的情緒，并且以一个艺术家的精确性看到了社会生活中尖銳的劳动問題，听到了劳动者的声音。在“关于工人”一文当中，他把工人的声音叫做“自由之友合唱”以同統治階級的“秩序之友合唱对立起来”，其中竟写出了这样一段話：

自由之友合唱：

“啊！你們这些寡廉鮮耻的东西，你們摆出一副当权的架式，吸吮人民的血汗！你們浪費捐稅，你們盜竊国家宝器，据为己有，厚顏無恥取可怜的法兰西的鮮血和財富！你們是自由与进步、一切善良与正直的死敌！……你們这些人就沒有道德，沒有良心；因为你們把感情和正义全踩在脚底下！啊，問他們这样的人要良心，要正义，等于問沙漠要收成，問尸首要生命！喂！当权的先生們，可是这必須結束！你們欺压人民，你們真就以为还愿意长久忍受你們可耻的专政？……”

我們当然不会把这种观点当作巴尔扎克全部的观点，但这至少說明了巴尔扎克政治观点的一个方面：他是看到了尖銳的矛盾并且看到了人民被压迫的痛苦的，并且同情这种痛苦，看到了統治階級的无耻和虛伪。在另一个地方他写道：“工人暴动其实不是一个孤立事件。这是一种疾病。即使你們从政治身体上把那顆紅点子挑掉，你們知道，疾病照样还在，再到別的地方冒出来：什么地方，我不知道；什么时候，我不知道。”这里已經同万能的“上帝”沒有什么关系，而是天才地对工人階級革命必然会产生的一种預感了。

可以想象，这位决心要做“法兰西社会的書記”的现实主义巨匠在接触和观察现实生活时候，尖銳而复杂的階級斗争

怎样影响了他思想观点起了变化。贵族社会的不可挽回的毁灭，新兴的资产阶级贪婪剥削的、一切建筑在金钱之上的生活，工人阶级的贫困、暴动、斗争……这些事实在他头脑中产生了新的、进步的思想观点同新的“同情”，使他有可能在现实生活的描写中突破他的“政治偏见”。——生活的变化不断影响着人们观点的变化，这在唯物主义是完全可以理解的。巴尔扎克的现实主义之所以能获得伟大胜利，除了遵循严格的艺术的真实性之外还有一个同前者密切联系着的条件：就是他的哲学观点上有唯物主义的一面（这同他的文学观点和创作方法结合着），他的政治观点在接触实际生活过程中有了变化和发展，他的世界观中已经有新的因素产生了。这才使他有可能坚持并达到艺术的真实性。对于巴尔扎克现实主义方法起指导作用的，是他政治观点上进步的一面和哲学观点中唯物主义的一面，即他世界观中先进的部分，而不是他世界观中落后反动的部分。当他世界观中反动的部分在创作中起作用时，就会产生对现实歪曲的描写。这在他创作中是表现得很明显的。

我们本来还可以分析一下象白居易、司马迁这样的现实主义作家，他们现实主义中的思想因素是更鲜明的，但暂时煞住吧。把世界观和创作方法绝对地分裂开来以及把现实主义方法抽象化而缩小到仅仅是技巧上的问题这两种理论，是经不起事实的检验的。创造“社会主义时代的现实主义”的理论家们用的是形而上学的方法，他们抓住的是定义和公式。

下面，我们就想接触到社会主义现实主义的问题。

二

黑格尔曾經說过：“对思想的王国作哲学的叙述，也就是說，从它自身內在的活动或者从它必然的发展来描繪它。”列宁在“哲学筆記”中摘了这段話，在旁边注道：“出色！”

为什么是“出色”的呢？我領会是因为这段話里閃爍着辯証法的光輝。它告訴我們：第一，在“思想王国”中出現的各种現象，不应当从偶然的、巧合的观点或主觀的臆想去解釋，也不应当仅仅从外在条件的变化去解釋，而应当从內在的发展的必然性去解釋；第二，对任何事物不能从靜止的观点去看，而要从发展的观点去作历史的考察。

· 当何直說：当前的现实主义也許可以称为“社会主义时代的现实主义”的时候，当周勃說：“由于现实主义創作方法，乃是一种艺术創作的丰富的經驗积累的結晶，因而无论发展到怎样高度，它的創作条件怎样变化，但从艺术創作方法本身來說，是不應該有什么改变的。从这个意义上講，前社会主义时代的现实主义与社会主义时代的现实主义在創作方法是沒有、也不能有什么区别的”的时候，他們不但是把世界观同創作方法絕對地隔离开来、把世界观对創作方法的关系看成仅仅是外在的、某些影响和制約的关系，而且他們也是抽象地、凭想象来立論的。他們認为社会主义现实主义同以前各时代的现实主义文学沒有什么性質上的差別，至多只是数量上的“某些必然的发展”，因而不能成为独立的艺术流派；但並沒有提出有說服力的論据。我們固然也可以用同样的方法来反問道：“难道馮耶可夫斯基創造‘列宁’同普希金創造‘歐根·奧

混金’，在創作方法上沒有、也不可能有什么區別嗎？難道阿拉貢的現實主義同巴爾扎克的現實主義是完全一樣的嗎？難道創作方法是同摩爾根學派中神秘的種質一樣，任何社會條件的變化都不能影響它性質的變化嗎？那創作方法不是成為僵死的、永遠不變的模型，藝術方法從有文學開始就停滯着嗎？你又怎樣解釋從唐宋傳奇到魯迅的小說在藝術上的發展呢？……”此外我們還可以提出許多反問的問題。但是我們不應當滿足於這種簡單的方法，而要作一點（哪怕是極片斷和不完整的）從“必然的發展”來看社會主義現實主義在文學史上產生的必然性，以及由此看出它同以前的現實主義在創作原則上有些什麼性質上的不同。

在各種社會意識形態自身發展的歷史中，繼承同革新總是辯證地統一着的。革新是在繼承以前優秀的遺產的基礎上產生的，但又是對以前的遺產作了批判的基礎上產生的。我們不應當忽視這兩方面的任何一方面。馬克思曾經不止一次地說過：“我倒公然承認我是這位大思想家（按：指黑格爾）的門人”，同時他也不止一次地說過：“我的辯證法，在基礎上就不只與黑格爾的辯證法不同，並且是它的正相反對。”（以上兩段引文均見中文本“資本論”第一卷第十七頁，第二版跋）這當中就說明了繼承同革新的不可分割的關係。文學同哲學當然有很大的差別，但文學發展的整個歷史也是由繼承同革新的波浪所匯成的一條長河。社會主義現實主義當然不能離開以前文學所留下的寶貴的遺產而從半空中產生。這是因為：第一，每個民族的文學在自己發展的過程中都形成了自己的民族形式和民族的特色。社會主義文學要有為勞動人民喜聞樂見的

无产阶级的、民族的风格，就不能离开对自己民族遗产的学习和继承。第二，古典艺术大师所留下的无穷无尽语言艺术的宝藏，惊人的典型化的概括力，对生活知识如此细致而广博的了解，极其精确、生动的细节描写，善于洞察人物心灵世界的才能。……这些艺术创造上的经验，是社会主义文学进一步发展的艺术上的条件之一。社会主义文学不能离开这一切而“从空中掉下来”。难道离开刻苦地学习前人留下的这些遗产能够充分地、完善地掌握社会主义现实主义创作方法吗？这自然是不可能的。对这一方面的忽视，就一定会导致对艺术特性的忽视，导致对文学遗产的轻视或忽视。在这方面还要做许多具体的研究工作。但是，充分地看到这一方面，就能够解释社会主义现实主义文学的一切特征了吗？不，还有另一面。

高尔基曾经在充分估计到文学的全部特征、看到“文学使思想充满肉和血”、指出现实主义创作方法的特征（包括作家的主观愿望可能同他描写的客观现实产生矛盾的这种事实）的基础上，毫不含糊地说：“文学是社会诸阶级和集团底意识形态——感情、意见、企图和希望——之形象的表现。它是阶级关系底最敏锐的最忠实的反映；……”（“俄国文学史”序言，第一页）文学反映着阶级意识，反映着阶级的关系同阶级斗争，文学家在反映现实的时候总是站在一定的阶级立场上，这个事实就说明了：阶级斗争的发展一定会影响到文学的发展，新的阶级对待生活的新的认识和新的态度，新的阶级所产生的新的意识，也一定影响到文学中创作方法的变化。无产阶级革命是消灭人类一切剥削制度的社会主义革命，无产阶级的世界观是对于现实发展过程有着充分的自觉的马克思列宁

主义，如果說现实主义在这样的情况下沒有起內在的变化，那将是很难理解的。

大家都以高尔基的“母亲”作为社会主义现实主义文学的起点。是的，“母亲”是社会主义现实主义第一部成熟的、巨大的、史詩式的作品。但是，社会主义文学的萌芽，却可追溯到一百多年以前。

一八四四年，在青年馬克思的社会主义思想影响之下（当时馬克思只有二十六岁），偉大的德意志詩人海涅唱出了第一支反映工人階級的声音的歌：支持西利西亚的紡織工人起义的“西利西亚紡織工人”。这首詩是海涅詩歌的巔峰之一，它強烈地表现了工人階級对“上帝”、“国王”及“虛假的祖国”的詛咒和憤恨，表现了工人階級要埋葬旧世界的巨大的决心。同海涅其他的战斗的詩歌相比較，这首詩的特点是明白地表现了工人階級的历史地位，自觉地用工人階級的眼睛观察了世界。恩格斯曾經在一篇文章中写过：“现在德国最杰出的詩人亨利希·海涅，也参加了我們的队伍。他出版了一卷政治的詩，其中有几篇是宣傳社会主义的。他是著名的西利西亚紡織工人歌的作者……这詩的德文原文是我所知道的最有力的一篇詩……”（“海涅詩选”第十六頁，卷前介紹）

海涅最后并不曾成为社会主义的詩人。因为他世界觀的局限，虽然他相信未来是属于共产主义，但沒有能認識科学共产主义的具体內容，特别是它同艺术的关系。但是青年的馬克思能够給偉大的詩人（他認識馬克思时已四十六岁）如此強烈的思想影响，也說明了社会主义思想对于一个人民的作家是有很大的吸引力的，这是社会主义思想作用于文学的最初

的果实之一。

一八四八年，馬克思和恩格斯公布了“共产党宣言”。宣言中用洪鐘般的声音宣告了“迄今所有社会的历史都是阶级斗争的历史”，宣告了无产阶级的两大历史使命：作资本主义和一切剥削制度的挖墓人及新的社会主义社会的接生者。从这时候开始，世界工人运动进入了一个新的历史时期。

在工人运动有了进一步发展、科学的社会主义思想有了更广的传播的情况下，出现了第一批自觉地代表无产阶级利益的诗人。例如德国的无产阶级诗人乔治·維尔特（一八二二——一八五六），恩格斯对他就有很高的评价。在“論乔治·維尔特”一文中，恩格斯曾称他为“第一个也是最重要的一个德国无产阶级诗人”。值得注意的是恩格斯把他的作品同海涅作了比较：

我称他为第一个和最重要的一个德国无产阶级诗人。事实上，他的社会主义的和政治的诗歌，不論在創造性上，在风趣上，特別在感觉的热情上都远远超出了弗拉里格拉特。他常常运用海涅的形式，但总以一种完全嶄新的、独特的内容来充实这个形式。

.....

維尔特之所以成为大师，超过了海涅（因为他更健康，更真诚），而在德国語言上仅次于歌德，是由于他在自己作品里表现了自然的、健康的感情同肉体的快乐。（“譯文”，一九五六年八月号）

維尔特死得很早，他来不及在艺术上使自己达到更高的成就，在文学史上的地位当然不及海涅。但恩格斯给予他如此高的评价、称他“超过了海涅”，是因为恩格斯站在工人阶级

立場上，敏銳地發現了維爾特作品中看見了一種“嶄新的、獨特的”、為海涅的詩歌中所沒有的東西。這種東西在文學創作中出現，是有巨大的意義的。

這種東西就是真實的工人階級的思想感情。

我們研究一下翻譯過來的一些維爾特的詩，就可以發現它同海涅不同在哪里。

維爾特的諷刺詩同海涅一樣的辛辣、尖銳、無情，同海涅的詩一樣具有強烈的戰鬥性。但在海涅詩中，詩人是以個人出現的，他對德國腐朽的君主制度火焰似的憎恨，他對庸俗的資產階級自由主義者無情的嘲笑和鞭撻，他對在宗教的、慈善的外衣下來欺騙人民的反動面貌的尖銳的揭露，都是以一個正義、正直、對一切黑暗事物決不妥協的戰士的身份出現的，他的詩中的世界觀並沒有從根本上超越資產階級的民主主義。他的詩中，還沒有對於勞動者的集體力量的明確的認識，因而很多地方在戰鬥的火花中也就夾雜着陰郁的感情。在他詩中，未來的遠景是不明確的。但在維爾特的詩中，卻有一種朴素的、清新的、被集體主義意識照耀着的階級感情，例如“手工業工人之歌”，描寫了法蘭克福工人貧苦的生活和客店老板種種苛刻的剝削手段，但并不令人感到一種極端的絕望，而還有一種勞動者的生活感情在內，這是生活在社會中層的人所感受不到的。恩格斯兩次提到他的詩更“健康”，指出他的詩中獨特的風趣以及“感覺的熱情”——對於世界的一種積極的熱情的嚮往，就是指勞動者的感情而言的。因此，維爾特有些描寫勞動者的詩中那種帶着一點朦朧的樂觀主義的情緒，以及他用新的色彩創造的一些生活圖畫，就是海涅的天才所不能感

受到也不能創造出來的。例如下面這樣一幅圖畫，就是海涅所不可能描繪出來的：

在綠色的樹林中

他們躺在綠色的樹林中，
他們躺在綠色的草地上，
最高音、男高音、低音，
他們在那里歌唱。

裁縫唱出最高音，
鞋匠唱出男高音，
細木工最多情，
他吼出男低音。

裁縫首先開始
步子輕盈地跳舞：
“按照維也納、漢堡的樣式，
我縫制輕巧的衣服。”

“至于我，”鞋匠高聲說，
一面招呼一面微笑：
“我給些靈巧的腳
做的鞋又精緻、又靈巧。”

細木工粗聲地吼叫，

吓得林里的麋鹿逃跑；
“我做搖籃、也做棺材，
沒有人比我更加灵巧。”

細木工、鞋匠和裁縫，
他們按着拍子歌唱：
“沒有輕巧的裁縫，
人們就沒有衣裳！

假使沒有鞋匠，
人們就難以走路，
沒有細木工，誰能夠
象樣地進入坟墓——”

他們在林中歡唱，
綠色的草在閃光。
最高音、男高音和低音
响彻河畔和山崗。

一八四六年

这里所表现出来的，是劳动人民对于自己劳动的自豪的感情，这种感情确信这个世界离不开他们的手。整首诗给人以乐观的、异常新鲜的情绪。这里生活的真实，是劳动者眼睛中的生活的真实。诗的风格也是朴素清新的。诗人对于现实生活不是站在劳动人民的同情者的立场去表现他们的生

活和欢乐，而是自己就在他們当中，用他們自己的語言，表现出他們自己的情感。如果考虑到这詩作于一八四六年，就更加可贵了。

这样分析，我想絲毫也不会降低海涅的偉大。海涅是不朽的，他的战斗的詩歌将永远鼓舞着德意志和全世界人民爭取美好未来的斗争。这里只是指出：由于世界觀的差别怎样影响到創作方法的变化。

但維尔特究竟还不是处于无产阶级革命运动的高潮之中。在他的詩中，就翻譯过来的看，还没有表现出觉醒的无产者的形象，而只限于朴素的工人阶级感情。詩歌的理想性也没有发挥到很高的地步。但到了一八七一年（維尔特逝世十五年后）的巴黎公社时代，工人阶级的詩歌就发展成为鮮明的为社会主义而战斗的旗帜和号角了。正是在剧烈的战斗的火焰中，第一批社会主义詩歌的幼芽出土了。

在“巴黎公社詩选”（瓦尔魯編，人民文学出版社出版）中，我們看到了一幅无产阶级战士浴血奋战的壮烈的图画。写这些詩的多半是工人革命者。其中永远不朽的是鮑狄埃的“国际歌”，它是在浴血一周之后的第二天写的。这是一首无论在思想上、艺术上都同以前资产阶级民主主义者的作品完全不同的詩，它已作为表现一切共产主义者的革命理想的共同語言，銘刻在全世界每一个革命战士的心田上。“国际歌”在阶级斗争中所起的作用，超过了以前一切的作品。在“国际歌”中，对剥削制度的猛烈攻击已經不限于揭露工人阶级的痛苦和貧困，而是明确地同共产主义的理想融化在一起，同社会主义必然胜利的坚信融化在一起，从“国际歌”中，你感觉不到絲

毫悲觀、失望、渺茫的情緒，而只感到无产階級的历史使命是不可抗拒的，感到一种强大的、不可战胜的力量。在“国际歌”中，資產階級的垂死的、腐朽的吃人事业同无产階級震天动地的鋼鐵意志相比較，是显得多么渺小呵！沒有用馬克思主义思想自覺地武装自己，是不可能写出这样有感动力量的詩歌来的。我們从后来瑪耶可夫斯基的革命詩歌中，看到了同样的信心和力量。說它是社会主义文学的第一朵灿烂之花，我想决不為过。

在創作方法上，巴黎公社的多数詩歌有两个明显的特点：第一，写詩的目的是为了无产階級革命事业服务。这些詩人大都同时担任革命工作，“国际歌”的作者就被选为巴黎公社委員，負責管理交易所和艺术家联合会。他們的詩都是譜成曲子的歌，有的就采用了現成的民間歌曲的曲譜，为了便于流傳。他們不是作为一个旁观者来同情革命，而是明白地为了革命事业而写詩的。他們的創作同无产階級革命事业有同一个命运。他們自覺地作为階級的喉舌而歌唱。第二，他們是用馬克思主义的思想、战斗的态度、艺术的語言来写詩的。他們能够透过殘酷的现实而看到未来，因此他們的詩歌（除了有一些染有資產階級艺术观点的人外）能够激起人們的理想，并且永远給人們以力量，把讀看的心灵引向社会主义革命事业，引向虽然还是遙远的、但毫不怀疑它将必然到来的未来。如鮑狄埃的“巴黎公社”、“巴黎公社社員紀念碑”、“巴黎公社走过这条路”，魏尔迈雪的“放火者”、“装口袋”，苏埃特尔的“复活的巴黎公社”，革力洛亚的“无产者之歌”，巴底斯特·葛萊蒙的“浴血的一周”……都充滿了火焰一样的革命的激情和明

朗的階級自覺的。

听听这样的声音，看看这样的生活图画同未来的图画，难道仅仅是凭着“典型化”，凭着“写真实”，凭着批判的现实主义所能创造出来的嗎？

头脑接受知識，
知識使劳动人民有偉大成就，
在工場中，在茅屋中，
他們的文化更优秀。

如果在最簡陋的房屋里有人高呼
“光明的日子啊，终于看到了你！”
那是因为他们盼望这紅旗
巴黎公社走过这条路！

（“巴黎公社走过这条路”）

这是对于社会主义思想必将傳遍全世界的确信：

你也飞揚吧，你，触摸不着的、粉末一般的思想！
深入到人們的精神，丰富人們的脑筋！
投入新天地的光明！
你要象火山的噴石一样，散布在世界上！

（“装口袋”）

这是对于“将死的”资本主义制度彻底的否定，这是意識

到无产阶级历史任务，已经握着镰子准备为资本家们挖坟墓的觉醒了的无产者的声音：

去吧……无耻的享乐者；虽然你们
 满身腰包还在行走
虽然你们横暴不公
还在太阳之下压住我们的贫困
你们是将死的人了，
 在花前酒后
 夸耀战功的时候，
我已听见，在你们身后，挖墓人的脚步声！

（“复活的巴黎公社”）

这是在同志的鲜血和尸体中、在革命失败后的大屠杀中
对于最后胜利必属社会主义事业的乐观的、坚如钢铁的信心：

我们要回来的，浩浩荡荡的人群，
我们要回来的，在四面八方的路上行走，
从阴影中走出来的复活的幽灵，
我们要回来的，手紧握着手！

……………

是的，我们要回来的，呀，兄弟们！
不管是死人还是活人，我们要回来的！
在红色的旗帜下面
到处踐踏暴君！

（“革命失败”）

这里多占了一点篇幅，我想不是多余的。让更多的人听一听无产阶级的歌声吧！一切为艺术而艺术，现实主义方法同世界观的矛盾，政治和艺术的分离……在这里都没有插足的余地。那些无病呻吟、充满哀怨情调同世外桃源式的平静的诗句，那些损了个人的一根汗毛就象剜了一块肉一样的叫喊……这里都被红色的光流一扫而空了。艺术是战斗的武器，同时也是艺术的武器。诗的热情同科学的世界观的结合，高度的批判性同高度的理想性的结合，强烈的战斗性同革命的乐观主义的结合，自觉的党性同艺术的真实性的结合，宣告了无产阶级革命时代的新诗歌的产生。这一些在文学上难道不是从来没有出现过的新事物吗？他们非常明确地把艺术同阶级斗争联系在一起，把诗歌作为“宣传和阐述”“伟大的社会主义思想的艺术武器”，并且宣告，“诗歌应当在反对资本主义剥削的斗争中占一个战斗的岗位。”（葛莱蒙）这同以前一切流派（包括现实主义的各个流派）的艺术观点有根本差别。

我们比较一下同一时期伟大的民主主义诗人雨果关于巴黎公社写的诗，对于我们批判那种把社会主义现实主义仅仅叫做“社会主义时代的现实主义”的理论，也是一项很有力的材料。

雨果也是处身于当时阶级斗争尖锐化的这个社会主义革命时代。他对巴黎公社，开始抱有怀疑的情绪。他不能理解这件新事物的性质。一八七一年三月二十一日，他离开巴黎到比利时的布鲁塞尔，从那里观察了革命的变化。但是一当公社失败，反动派用大屠杀血洗巴黎时，雨果的同情就立刻转

到公社方面。他在詩中邀請“戰敗者”到他家中作客，憤怒地抗議、斥責反动派，歌頌了工人階級的高貴品質。他在“致被踐踏的人們”(一八七一年六月作)中大聲地喊道：

我不會讓人說：“在這可怕的
黑暗之前，沒有一個聲音出來抗議。”
我是災難的同伴。
我要成為——我抱定這個最好的主義——
自己從未作惡而在流淚的人，
我要成為被壓迫者和被棄絕者的友人。

雨果在這一時期寫下的詩篇是他一生中最光輝的成就之一。它在人民性、藝術性上都是很高的。但同巴黎公社那些工人革命者的詩歌比較一下，就可發現有根本性質上的不同。雨果是以被壓迫者的友人和同情者的立場來寫詩的，他痛恨屠殺人民的劊子手，他為流放者和囚犯們呼喚，他批判這個黑暗的社會，但他的詩中找不到對於未來的堅定不移的信心同那種永遠鼓舞着人們革命意志的理想的光輝。在他筆下的生活畫面，是陰森和恐怖，掙扎和呻吟，漫無邊際的茫茫的黑暗，受苦者的絕望的叫喊：

海浪滔滔，在這悲慘的聲音中
只見大炮黑暗中伸長了頸脖。
於是我又陷入過去這種欲哭無聲的痛苦，
沒有一個壞人，可是干下了多少罪惡！

他找不到可以改变这个罪恶世界的力量。他觉得受难者是“在空虚中”“没有希望，没有救助”的，他在痛苦和愤怒中看到：——

一切在死亡……
 陆地 在消失，世界在消失，
 大海成为无边的森林！

试把这些诗句同前面所引的充满胜利信心的“我们要回来的”那些诗句比较一下，就可知道两者有多么的不同了。

诗歌的形象中饱含着诗人的感情。不同的感情对于同一事物可以创造出完全不同的诗的形象。由于世界观的限制，雨果所能看到的真实是受难者的痛苦，是工人的“高贵”的人道主义精神（“内战”），是工人的视死如归的伟大的英雄气概（“在街垒里”——写一个十二岁的孩子慷慨就义的事迹），他看到的巴黎是“为罪恶的血染污而为纯洁的血所洗涤的街心”。至于工人们为什么目标而受难，工人们争取的是什么，这是他所不理解的。他在创作上，就不能透过血的恐怖写出在血迹上继续前进的历史的脚步，他不能透过如此深厚的黑暗而向人民指出必将来临的黎明的曙光。工人阶级珍贵雨果这伟大的人道主义的同情，把他的诗作为自己的一项巨大的财富，但也要求后来的诗人超越同情而站到无产阶级立场上来。由于世界观的局限而在创作方法上也受到了很大的限制，这难道还不够明显吗？念念不忘拉人倒退的论者说：完全

落后的乃至全部“反动的”世界观也能凭“现实主义方法”創造出偉大的作品，他們是想使我們比雨果更向后退，要我們处身于社会主义祖国，而在思想上一直倒退到中世紀的僧侶的神秘主义的世界观去。……

但是，巴黎公社留下的詩歌並沒有繁榮壯大起來，如同高尔基的“母亲”出世以后在俄国所发生的那樣。反革命复辟以后，革命者大都被屠杀了，未死的流亡国外。战斗的詩歌在革命的低潮和白色恐怖中沒有能够发展起来。在当时，工人运动还缺少一个列宁主义的政党，社会主义文学运动还只是由少数有社会主义觉悟的詩人在詩歌中所表現出来的傾向，沒有成为明确的理論指导下的一种有組織的文学运动，社会主义文学並沒有形成如列宁后来所規定的是在党的領導之下的无产阶级革命事业的一个組成部分。由于實踐經驗的缺乏，就不可能總結出社会主义现实主义的理論。在第二国际修正主义占統治地位的年代，当然更不能发展社会主义的文学运动了。社会主义现实主义文学的根本原則，要到无产阶级革命发展到新的时期，在馬克思主义发展的新阶段——列宁主义的阶段，才由列宁第一次明确地加以規定；这是由历史所决定的。一八八七年鮑狄埃逝世以后，巴黎公社詩歌也开始衰落了。从那时一直到一九〇六年“母亲”誕生为止，世界上出現了許多偉大的批判现实主义的作家，如契訶夫（一八六〇——一九〇四），显克微支（一八四六——一九一六），馬克·吐温（一八三五——一九一〇），托尔斯泰（一八二八——一九一〇），伐左夫（一八五〇——一九二〇）……他們的艺术达到人类在社会主义现实主义文学成为世界性的文学之前的

文學的頂峰，他們給我們留下來巨大的財富，他們都象巨人一樣屹立在十九世紀同二十世紀交叉的那幾十年的歷史上。但他們作品的思想性沒有一個達到巴黎公社詩歌那樣的高度。他們同社會主義現實主義的作品是不同的。

這一時期中，隨着資本主義的發展為帝國主義，隨着階級鬥爭的尖銳同工人階級的貧困化，從工人當中也出現了一些杰出的作家。他們用工人的感情去描寫工人的生活、痛苦和鬥爭，描寫工人中間的同情與互相的集體主義精神，揭露資本主義剝削之慘無人道的性質，但由於缺少馬克思主義世界觀，這種對現實的反映就達不到能夠從各種複雜的生活現象中發掘出歷史運動的規律的深度同清楚地展望未來的高度。例如波蘭的杰出的作家波列斯拉夫·普魯斯（一八四七——一九一二），他是機器工廠工人出身，他在許多小說中活生生地刻劃出貪婪、冷酷、無恥的資本家的形象，但沒有指出工人階級鬥爭的前途。“譯文”一九五四年六月號中翻譯了他的中篇小說“回浪”，創造了一個刻毒、精打細算、貪得無厭、想盡各種巧妙的方法來榨取工人血汗的紡織廠老板阿德勒的形象，也生動地刻劃了阿德勒的兒子斐迪南的形象——一個下流無恥道德墮落的大少爺。但小說的結局不是工人起來向資本家鬥爭，而是阿德勒因為斐迪南同別人決鬥致死，神經刺激而自己放火燒了自己工廠，並在火窟中自殺了。這就帶上了一點“惡人有惡報”的味道。很明顯，這是因為作者缺少科學的世界觀的緣故。又如澳大利亞的偉大作家亨利·勞森（一八六七——一九二二），出身於一個淘金工人的家庭。他寫了很多反映工人生活的作品，充滿樸實、善良的工人階級感情，他的藝術風

格是簡潔而深邃，善于从平凡的生活中剪取动人心魄的画面。但是他也沒有达到社会主义现实主义。在一篇只有二千字的小說“总有一天”中，他借流浪汉密契尔的口說出了他自己对生活的憤怒和絕望：

“总有一天”，不錯，我們應該有这么一天，不是嗎？我們都在說“总有一天”！十年前，我也是这样說的。可是現在瞧吧，我在外面奔波了五年，这两年来又一直不停地在流浪，看样子除非死掉，是沒法子摆脱这种生活的了！……到現在，除了为填飽肚子到处流浪、流浪、流浪外，已經沒有別的法子，而且要一直流浪下去，直到你年紀越来越老，人越来越脏，越来越变得无所谓，直到你习惯于风沙、发热、蒼蠅和蚊子——去他媽的这个世界，我說！（見一九五五年七月号“譯文”）

这是被磨折得痛苦不堪而又找不到摆脱痛苦的出路的劳动者眼中的一幅生活图画。作者的艺术才能也被他对工人阶级前途的絕望所限制住了。当我讀着这些小說的时候，心中总浮起这样的念头：如果有了馬克思主义思想，这些作家将要射出多么灿烂的天才的光輝啊！……

但是，历史所要求发生的新事物是一定要发生的。一九〇五年十一月，列宁在“党的組織与党的文学”一文中，明确地提出了“党的文学”的原則。列宁指出：“对于社会主义的无产阶级，文学事业不但不能是个人或集团的賺錢的工具，而且永远不能是与无产阶级总的事业无关的个人事业。”列宁明确规定了社会主义文学的阶级路綫，规定了社会主义文学要为“千千万万劳动人民服务”，规定了无产阶级文学运动必須在

党的领导之下，服从党的监督，成为无产阶级革命事业的“齿轮和螺丝钉”。在列宁主义思想照耀下面，在列宁直接的帮助下，在战斗的俄国工人阶级的革命洪流下，高尔基写出了他的“母亲”，并且在以后尖锐的阶级斗争的环境里，克服了自己思想上某些错误而坚持了社会主义现实主义的道路上。“母亲”，是人类历史上第一部深刻、完整地表现了觉醒了的工人们的小說，是第一部诗同科学相结合的小說。自此之后，社会主义现实主义壮大成为人类历史上全新的文学艺术。根据列宁的指示，根据高尔基和别的社会主义作家丰富的创作经验，苏联文学中逐步形成了社会主义现实主义的创作原则。一九三四年通过的“苏联作家协会的章程”中，指出了社会主义现实主义创作原则形成的过程是革命的理论和革命的实践：“在无产阶级专政的年份中，苏联文学和苏联文学批评，与工人阶级一同前进，由共产党所领导，已经创造出了自己新的创作原则。这些创作原则，其形成一方面是由于对过去遗产的批判地摄取，另一方面是根据对社会主义胜利建设经验与社会主义文化成长的研究，已经在社会主义现实主义原则中找到了自己主要的表现。”（“苏联文学艺术问题”，第十三页）一九〇六——一九五六这五十年中，社会主义现实主义文学在苏维埃国土上已经开出了瑰丽的奇花。在中国，毛泽东同志创造性地发展了列宁关于党的文学的理论，在毛泽东的文艺思想指导下，在我国革命文学的创作实践中，我们正形成着自己的社会主义现实主义的创作原则。社会主义文学正在作为一种精神武器，推动着全世界无产阶级起来推翻资本主义制度，它也将同无产阶级革命一起遍及全世界……

从上面这片断的叙述中，可以看出一些什么问题来呢？

第一，社会主义现实主义文学的出现，是文学史上的一个划时代的发展。它不是一个可有可无的“名词”，也不是“常常昨天是被认为正确的解释，今天又被人推翻了”（何直）。它的产生是必然的。历史发展到无产阶级革命时代，由于这个革命同以前一切革命具有完全不同的性质，由于指导革命的马克思主义同以前一切的旧哲学具有完全不同的性质，在文学发展上也就一定会反映这个变化。“母亲”的出现是六十年来——主要是列宁主义产生以来——马克思列宁主义思想的传播和工人阶级斗争的发展在文学上的初步总结，同时也是一个文学上新时代的开始。从海涅的“西利西亚的纺织工人”到“母亲”，从“母亲”到十月社会主义革命以后时代，我们可以分明地看出一道逐步明显起来的界限，这界限划分了文学上的两个有几十年交错着的时代：批判的现实主义（以及其他不属于批判的现实主义的各种现实主义的流派）时代同社会主义现实主义的时代。并不是说，社会主义现实主义的产生就宣告了其他的文学流派的灭亡，或者其他文学流派就没有进步性、没有价值，这种理解是机械的；在反对资本主义制度的斗争中，批判的现实主义是社会主义现实主义的战友。这里所谓“界限”，是指在社会主义思想的影响下，一种新的文学的产生同逐步成长的过程，而不是说某某年以前是旧现实主义时代，某某年以后是社会主义现实主义时代。何直说：“因此，从现实主义文学的内容特点上将新旧两个时代的文学划分出一条绝对不同的界限来，是有困难的。”我想如果从历史发展来看，他这种反驳是没有什么力量的，除非他能证明雨果同鲍狄

埃，高尔基和契訶夫“內容特点”上完全一样。抹杀社会主义现实主义文学和以前一切文学的根本区别，就是想抹杀社会主义现实主义文学偉大的革命意义，在文学上抬高资产阶级文学，打击和貶低无产阶级文学。修正主义者总是竭力貶低国际共产主义运动一切新的成就，否認社会主义和资本主义在政治、經濟、文化、意識形态上不可調和的对立，并以此来反对社会主义建設和社会主义革命，想用资产阶级那一套改头换面之后来代替社会主义。在文学上也是如此，这是没有什么奇怪的。

第二，社会主义现实主义产生的两个前提是：作家自觉地掌握了科学的社会主义思想、参加工人运动和工人阶级革命斗争的发展。社会主义现实主义文学是在阶级斗争的风暴中产生的，历史已經証明：沒有科学的社会主义思想，沒有馬克思主义思想，作家也还能够比較真实地反映民主革命时代的生活，只要他的世界观中有民主主义的、比較进步的思想。然而如果要描写无产阶级的革命斗争，刻划出觉醒的无产者的形象，那沒有馬克思主义世界观就绝对办不到了。这个斗争本身就是高度自觉的，如果作家沒有这种自觉，就不能理解这个斗争。——即使工人出身的作者也一样。沒有革命的馬克思列宁主义思想的武装，在文学創作中就会以资产阶级改良主义、无政府主义等等来代替共产主义的远景。但是，作家共产主义思想并不能单由書本上得到，主要地是从阶级斗争的实践中得到的。所以作家直接参加实际斗争，文艺和工农兵結合，就成为社会主义现实主义文学产生及发展的一个基础。

党的领导是社会主义现实主义文学得以巩固、壮大、成为

一个流派的决定性的条件。因为工人阶级斗争就是由党领导的，作为工人阶级革命事业的一部分的新文学，离开了党就不能深刻理解工人阶级斗争。

第三，社会主义现实主义文学的创作原则和创作方法上，同以前的现实主义有根本的区别。它不是什么“社会主义时代的现实主义”，而是性质上起了变化的。这种区别，不是在一些具体的技巧性的因素上，而在于决定着创作方法性质的根本原则——如何从艺术上来反映生活概括生活的根本原则。我们应当从这些根本原则上指出社会主义现实主义区别于以前一切现实主义的新的特点。我不想用烦琐哲学为社会主义现实主义规定出几条“方法”，但根据我们自己社会主义文学发展的经验及苏联的经验，至少在创作原则上可以看出这样一些不同：

(1) 社会主义现实主义在人类历史上第一次提出了自觉的、明确的阶级路线：为工人阶级的解放斗争同社会主义事业服务。它自觉地把艺术作为用社会主义思想教育人民心灵，唤起人民斗争的手段。所以，社会主义现实主义文学一定要和资产阶级个人主义、自由主义、民族主义、无政府主义等等反动思想作坚决的斗争，顽强地表现无产阶级的形象和无产阶级的思想，歌颂共产主义的事业，把共产主义思想的纯洁性放到第一位。由于同工人阶级的解放斗争紧密地结合，这就使得文学的战斗性、现实性及能动地改造现实的作用发挥到空前未有的高度。没有一种文学如同社会主义现实主义文学一样，能给革命事业以如此巨大的影响。

社会主义现实主义作家在写作时，是自觉地考虑到工人

階級的利益的。他決不在各種借口下去損害工人階級的利益——也就是社會主義事業的利益。這一點也同以前的作家不同。藝術的真實性同社會主義的政治性的統一，就是自覺地考慮到社會主義事業利益的結果。

一個真正的社會主義現實主義者，一定是一個積極的、自覺地為社會主義和共產主義勝利而奮鬥不懈的戰士。

(2) 社會主義現實主義是用馬克思主義思想去觀察生活的，這是同以前各種現實主義最根本的區別的地方。

馬克思主義思想是社會主義現實主義文學的靈魂。天下可以有許多不是社會主義現實主義作家的馬克思主義者，而沒有一個非馬克思主義的社會主義現實主義作家。馬克思主義對文學的作用決不是要作家去填公式，而是用馬克思主義思想去觀察人，觀察生活，觀察歷史發展的潮流和趨向。這使得作家在觀察急劇變化極端複雜的現實的時候不受表面現象的限制而看出事物發展的主流，即使在革命失敗時也能看到勝利必屬於工人階級。馬克思主義思想同現實主義所要求的藝術的真實性的溶合，就給現實主義文學帶來了強大的生命力，它把真實性這個概念提到更高的原則上。從感性的真實提高到歷史的真實的原則上。就同原子核的秘密與發現使我們對於物質構造更接近於科學的真實一樣，馬克思主義思想可以幫助現實主義深刻得多地更接近生活的真實，能夠對生活有更大的概括力。如果離開了馬克思主義，作家根本不能理解社會主義，就不可能去刻劃出新時代的新人物。

用馬克思列寧主義思想去觀察生活，站在無產階級立場上去觀察生活，就要求正確地真實地反映生活中的矛盾和斗

爭，指出解決的方法。過去的现实主义由于缺乏科学的世界觀，往往不能够在艺术作品中揭露出社会矛盾的根源，或者不能指出正确的解決方法。但现在社会主义文学却可以也应当做到这一点。过去的现实主义在揭露黑暗的反动統治（敌我矛盾）上积累了丰富的經驗，但对于如何正确地反映人民内部矛盾，則沒有为我们留下答案。这是社会主义现实主义創作原則所第一次解決了的新問題。毛澤东同志关于两类矛盾的学說，是作家反映今天复杂的社会生活的指針。根据“在延安文艺座談会上的講話”和“关于正确处理人民内部矛盾問題”两篇文件，我們可以明确：对于一切反社会主义的国内外敌人，我們在反映时应当“尖銳地嘲笑”，无情的打击，应当揭露出他們灵魂全部的黑暗和丑惡，引起人民对他們的憎恨；对于社会主义生活中的缺点，在反映时要区别九个指头和一个指头，不能夸大缺点抹杀主流，把新生活写成漆黑一团；对于劳动人民的缺点，需要批評，要承認人民内部矛盾的存在，反对否認人民内部矛盾、反对反映人民内部矛盾的教条主义、无冲突論；但批評时“必須真正站在人民的立場上，用保护人民、教育人民的满腔热情来說話”，不能把人民当作敌人来打击；要区别敌、友、我三种不同的对象而采取不同的态度：“有对付敌人的，有对付同盟者的，有对付自己队伍的，态度各有不同。”这些原則，便是社会主义现实主义反映生活时必须注意到的原則。

英国工人階級作家杰克·林賽說过一段很有意义的話。他說：“为什么社会主义现实主义同批判的现实主义比較起来，是更高的阶段呢？社会主义现实主义不仅仅要从社会底发展中去表現社会，这一点許多偉大的資產階級小說家也都

做到了。除此之外，还要以意識到的目标——即作为阶级斗争的胜利的社会主义为前提。还要以懂得达到这一目标的途径为前提。因此，斗争应该被表现为走向社会主义的前进运动。反过来，又要求用新的态度来对待形式、体裁、人物塑造，以及个人和变化着的环境之间的关系等问题。”（“譯文”，一九五五年八月号）这段话中最有意义的是：指出了任务的变化怎样影响到创作方法的变化。用马克思主义观点去观察生活（包括历史），在人和环境的关系、在人物塑造……等问题上都会产生变化的。现在反对社会主义现实主义的理論家的中心論点就是否認这种变化。接着他說：“这就是我們在批判的现实主义文学中所找不到的两个因素：社会主义……和对破坏資本主义一切壁垒的战士之描写。”

这两个新因素，实际上就是马克思主义思想同现实主义結合的結果。

（3）高度的共产主义的理想性同高度的真实性的統一，也即革命的现实主义和革命的浪漫主义的統一，充滿了强烈的革命乐观主义精神，这也是以前的现实主义所不曾有的。社会主义现实主义是有理想的文学，它同悲观、阴沉、絕望、消极、厌世主义、神秘主义、虛无主义、宿命論等等是完全絕緣的。即使死亡，这个曾經被唯心主义者引用过作为証明全人类有統一的人性的这个主题，社会主义现实主义的处理方法同以前的现实主义也是不同的。死亡的恐怖、死亡的不可克服的感觉，在这里是比一种較之死亡更强有力的感情所征服了：这就是共产主义的理想。不管是讀“毁灭”，不管是讀“青年近卫軍”或“星”，“万水千山”或“保卫延安”……对于那殘酷

的斗争、一个人以至一个集体的壮烈牺牲，引起我们的都不是死亡的恐怖而是崇高的敬意同彻底战胜敌人的决心。

以前的现实主义作家很少在作品中有乐观主义的情绪。因为当时黑暗的社会本身就是痛苦和不公道的，他们由于世界观的局限（这是历史的限制），不可能看出历史运动的前途是没有人剥削人的社会一定会到来的，他们由于对人民的责任感，决不愿意表现出虚假的乐观，因此他们作品中就激荡着撼人心魄的对于黑暗社会的真实描绘和愤怒的控诉。他们有理想、有追求、努力地探索着生活的真理，但这个理想终于因为缺乏科学的认识而不能赋予作品以革命的乐观主义。

真实性是社会主义现实主义的基本要求之一，我不想多說。但现在有一些人片面地把理想性同真实性对立起来。他们毫无根据地排斥革命的浪漫主义，不重视理想、幻想在创作中的巨大作用。他们不了解，这种理想同真实的矛盾只有在科学的社会主义思想产生之前才是对立的，在科学的社会主义思想产生之后，世界的革命运动的方向就反映在一个崇高而科学的理想里。在全世界实现共产主义还要好几代人的努力，但我们毫不怀疑地相信，吃人的剥削制度必将被无产阶级强有力的双手摧毁，共产主义一定会在经历过无数次的斗争之后，带着全部的幸福和迷人的光辉来到解放了的新人类的面前。这个理想使人的生活变得有意义，它使人的心灵变得美丽，鼓舞于百万革命者的意志，它已经成为运动着发展着的现实生活中的灵魂。理想性同真实性是统一的。共产主义的理想性本身就是真实性的一部分，描写我们这个时代而没有共产主义的理想，不可能反映出深刻的真实。没落阶级也有其反

动的“理想”，但那个“理想”是反历史、反人民的，他的理想是違背历史运动的規律的。“保卫延安”中几个銘刻在人們心头的場面，例如部队走过灼热的沙漠的那个艰苦的場面，第四章第四节周大勇同張培的談話，結尾时陈旅长的充滿决心的演說……都是照耀着偉大的理想的光輝的，因此它才显得那样动人。不回避最严酷的生活，真实地去面对生活，同时在一切最严酷的遭遇中都閃耀着理想的光芒，这只有社会主义现实主义才能做到。难道沒有理想性，“万水千山”中能出現“讓革命骑着馬前进！”这样气壮山河的語言嗎？我們在看“上饒集中营”这本书时，使我們越过那地獄似的殘酷而感到革命者的偉大同反动派的渺小的，不也是这种共产主义理想的力量嗎？……如果把这一点抽去，社会主义现实主义还会剩下什么呢？

共产主义的理想是人类有史以来最偉大的理想，前人所不敢想或根本梦想不到的事情，要在今天实现。生活中不断出現着奇迹，生活本身产生着革命的浪漫主义的故事。如果社会主义现实主义缺少了这种革命的浪漫主义，就同失去翅膀的鳥一样，不能飞翔。那些最感人的作品，沒有一部不是在生活的真实中同时发射着强烈的理想的光芒。最近苏联有一个新的电影剧本“海之歌”，就大胆地把生活中可能产生而沒有产生的事情也用电影表现出来。这个电影剧本革命的浪漫主义色彩非常强烈，把未来和現在熔鑄在一起，体现了改造自然的共产主义者的偉大的胸怀。这种方法是以前的现实主义者从来不曾用过的。

自然，理想性不是要我們回避生活的真实，粉飾生活，这种傾向会使理想变得着白而沒有血肉，犹如一朵色彩鮮明但

沒有生命的紙花。我們要批判這種傾向。我前面已經說過，這兩者在社會主義現實主義中是統一的，共產主義理想本身在我們這個時代就是最偉大的真實，沒有真實性決不會有理想性，抹殺了生活的理想性也就是抹殺了真實性。現在有些作品在“寫真實”的口號下，把理想性也抹殺了，結果抓住局部事實就劃出一幅令人懷喪的灰色的乃至漆黑一團的生活圖畫，用資產階級對於現實的不滿同小資產階級的个人主義來代替了共產主義的理想。——或者可以遵照這一思潮的首創者的意見，把它叫做“社會主義時代的現實主義”，它可以同社會主義的現實主義明確地區別開來，並且并不妨礙在這個口號下面輸入各色各樣的内容。

三

如果從一九〇六年算起，社會主義現實主義文學只有五十年的歷史，如果從一八七一年算起，也僅僅不到九十年的歷史。表現着鮮明的無產階級意識同共產主義理想的新文學，較之有着數百年經驗積累的資產階級文學來說，在藝術上自然还有着不夠成熟的地方。如果我們估計到社會主義現實主義文學是在怎樣殘酷的階級壓迫下成長起來，它只有在解放了的國家中才能充分地展開自己的翅膀，那我們就不會把某些弱點夸大而否定社會主義現實主義的存在。相反地，即使在短短的數十年時間里，社會主義現實主義文學已經被證明是全世界最先進、最有生命力、最能表現偉大的社會主義革命時代的文學，它充滿朝氣，充滿了革命英雄主義的氣概，從蘇聯文學四十多年來光輝燦爛的成績來看，從我國文學發展道路

来看，从全世界资本主义国家中许多进步的文学家转向社会主义现实主义来看，从社会主义现实主义文学在改变世界的斗争中所起的空前的教育作用来看，可以证明社会主义现实主义正在获得越来越多的作家，向着新的高峰前进。每个国家进步的文学家都目睹着本国发生的激烈的阶级斗争，目睹着劳动人民的痛苦和斗争，目睹着工人阶级和劳动人民中间出现的觉悟了的先进战士——他们是一个伟大的新世界的创造者，作家如果要想去表现这个伟大的现实，去描绘出这种文学史上从未出现过的社会主义战士的典型，他们就一定要转向社会主义现实主义，转向马克思主义，在这里，艺术方法的转变是同世界观的转变联结在一起的。

当代伟大的诗人聶魯达的第一次决定性的思想转变，是在一九三六年。那时他在西班牙首都马德里当外交官，目睹了法西斯匪徒残酷地扑灭民主政府和屠杀人民的罪行，目睹了革命人民英勇地抵抗，这给他思想以很大的刺激，他觉得过去受了超现实主义影响而写出来的某些软弱无力脱离时代的作品，是有愧于这个流血的现实的，他决定了要改变自己的创作方向。在一九三七年所作的“解释一些事情”一诗里，他大声疾呼地说：

你们会问：为什么在我的诗里
不再诉说梦，树叶
和我的国土上的巨大的火山？

你们来看看，街道上的血，

你們看
鮮血滿街流，
你們來看一看吧，
滿街是血啊！

这里我們听見了詩人对于现实强烈的責任感。以后他同智利工人运动进一步的結合，使他完全轉变到社会主义现实主义方面来。

这种轉变过程还在全世界繼續着。不管反对社会主义现实主义的人如何否定这一切，历史的运动决不会因此而停止。

在全苏第二次作家代表大会上，苏尔柯夫在总结二十年来苏联文学的經驗的时候，指出了象阿历克赛·托尔斯泰，康士坦丁·費定，伊里亚·爱倫堡等大作家創作方法的轉变。这种轉变不仅表现在对現代题材——而且也表现在历史题材如“彼得大帝”形象的刻划上。这种轉变的关键是作家世界觀的轉变。这种轉变在我国也在繼續着，現在我們自己应当在思想上努力去完成这个轉变，而决不要(!)倒退。

在“写真实”、“社会主义时代的现实主义”、“不要外加的社会主义精神”等等口号下，是不是有人在作思想上的倒退呢？我觉得是有的。他們以为不要馬克思列宁主义就能够达到艺术上的真实性，却不了解这样做的結果是远离了生活的真实。在“再談教条与原則”中已經說过的，这里不重复了。本文不可能涉及許多具体作品，但想提出一个建議：建議对于“阿K經歷記”(发表于“园地”)、“給团省委的一封公开信”(发表于“草地”)、“死亡”(发表于“雨花”)、“在悬崖上”(发表于

“文艺学习”）、“改造”(发表于“人民文学”)、“紅豆”(发表于“人民文学”)这样一些去年九月以后发表的作品作一些具体、全面而细致的分析,这些作品都努力地去“写真实”,他們所用的創作方法同另外一些社会主义现实主义的作品显然是有差别的。这些作品有着不同程度的反动性,它們同去年以来的这个修正主义思潮有着直接的联系。细致地分析这些作品,将有助于我們理解馬克思列宁主义思想在創作中的地位,以及真实性同思想性的不可分割的关系,并且将有助于說服一部分作者認識沒有政治立場的“写真实”的虛幻性,認識把社会主义现实主义方法同馬克思列宁主义思想割断将会把我們引导到什么方向去。

社会主义现实主义文学是在无产阶级革命的烈火中成长起来的。它是无产阶级的“眼睛、耳朵和声音”。社会主义现实主义偉大的生命力量,就在于它是用艺术的語言同艺术的形象来为社会主义革命事业服务,就在于它同工人阶级和劳动人民同甘苦、共呼吸,为着劳动人民的彻底解放而战斗。它从来没有、也永远不会举起为艺术而艺术的旗帜。今天要推进我們的文学,正是需要加强作品中的社会主义精神,加强作品中的思想性、战斗性,而不是削弱它。深入工人同集体农民的生活,同他們在一起生活,了解他們的心灵,熟悉他們的語言,向他們学习,繼續地改造自己的思想感情,就是文学中社会主义精神的来源。我們要从各方面来表现这个偉大的英雄时代。至于那些墮落为反动到底的右派分子,那些反共反社会主义反人民的文学界中的敗类,我們要无情地将他們从“作家”这个負有庄严責任的队伍中清除出去,使我們的队伍更加純洁

起来。中国革命是世界无产阶级革命的一个部分，中国的新文学在党的领导下是朝着社会主义现实主义方向发展的，回顾一下中国新文学运动的历史，就是形形色色的反共的敌人及其走狗作坚决斗争的历史，在过去的道路上，有过我们的同志洒下的鲜血。我们难道还能让右派分子再来骑到我们的头上，放弃先辈们用鲜血换来的事业，使我们自己重新沦为奴隶吗？写到这里，我想起了鲁迅先生在“中国无产阶级革命文学和前驱的血”和“黑暗中国的文艺界的现状”中的遗言：

中国的无产阶级革命文学在今天和明天之交发生，在诬蔑和压迫之中滋长，终于在最黑暗里，用我们的同志的鲜血写了第一篇文章。

我们的劳苦大众历来只被最剧烈的压迫和榨取，连识字教育的布施也得不到，惟有默默地身受着宰割和灭亡。……智识的青年们意识到自己的前驱的使命，便首先发出战叫。这战叫和劳苦大众自己的反叛的叫声一样地使统治者恐怖，走狗的文人即群起进攻，或者制造谣言，或者亲作侦探，然而都是暗做，都是匿名，不过证明了他们自己是黑暗的动物。

但是，这用刀的“更好的文艺”，却在事实上，证明了左翼作家们正和一样在被压迫被杀戮的无产者负着同一的命运。惟有左翼文艺现在和无产者一同受难(*passion*)，将来当然也将和无产者一同起来。

现在，我们的社会主义现实主义文学——无产阶级的新文学已经同“无产者一同起来”了，但是，这条走过的路，这个宝贵的传统，我们却是永不能忘记的。

不但不能忘記，還要再前進。在民主革命時期是左翼，今天在社會主義革命時期，也仍然應當作一個左派——同右派鮮明地對立着的左派。在政治上堅決走社會主義的道路，在藝術上堅持社會主義現實主義的方法，在組織上全心全意地擁護、服從黨的領導，在思想上堅定地站在工人階級的立場上，這就是左派鮮明的立場。文學界需要這樣的作家，人民需要這樣的戰士！

讓有些人去批駁社會主義現實主義的基本原則吧！讓另一些人去否定社會主義現實主義的存在權吧！同無產階級有同一命運的社會主義文學，將在克服自身的弱點中同無產階級的事業一同成長起來。公式化概念化並不是社會主義現實主義本身的產物，而是思想意識同生活經歷趕不上社會發展時一種難以避免的現象，是藝術水平還低下時一種經常會出現的現象，是教條主義影響某些創作的結果。在克服公式化概念化的過程中，在新的血液不斷貫注進文學隊伍的情況下，在百花齊放的絢爛的大花園中，社會主義現實主義之花決不會枯萎，而將會發射更奪目的光彩。它將描繪出一幅接一幅的偉大時代英雄人物的肖像，匯成社會主義革命時代的藝術畫廊。右傾思潮吓不倒我們也駁不倒我們，我們要在當前反右派的急浪巨濤之上，更高地舉起馬克思列寧主義的偉大旗幟，更高地舉起社會主義現實主義的旗幟，讓它在革命的濃烟烈火的鍛煉中更有力地飄揚。

1957年1月寫，8月改

論陳涌在魯迅研究中的反馬克思主義 的修正主義思想

緊接着何直論現實主義的文章之後，1956年10月號“人民文學”上發表了陳涌的長篇論文：“為文學藝術的現實主義而鬥爭的魯迅”。這篇文章借魯迅研究之題，全力引申、發揮和論証了“真實是藝術的生命”的這個理論。雖然後來陳涌也在“文藝報”上發表了一篇“批判”何直的文章，但是那與其說是批判，不如說是補充和發揮，因為在若干根本問題上，陳涌不但同何直、周勃沒有分歧，而且是更前進了一步的。例如只要凭着“藝術感受”去“寫真實”，就可以“違背”作家的“階級限制”而創造出“生活的真實”的對馬克思主義世界觀的理論，同周勃就沒有什麼差別。作為一種修正主義思潮來看，這篇文章有着充分的代表性。

陳涌是丁、陳、馮等反黨集團中的理論家，也是修正主義思潮中另一員大將。他的論文，不少地方是離開了魯迅研究的本題去闡述他自己的修正主義觀點的，並且涉及到哲學上的根本問題，我們在論辯時也就不能不接觸到這些問題。這樣做也有許多好處，因為事實上，魯迅研究這個題目歷來就是各種思想交鋒的沙場。從魯迅研究中討論原則問題，正可以看出我們之間爭辯的焦點何在，以及彼此是站在怎樣不同的立

場观点上。

任何一个批評家都是用自己的政治观点、哲学观点和艺术观点来研究作品和作家的。往往从同一个作家和作品中，从不同的立場观点可以得出完全不同的結論。排除了一定的立場观点的所謂“純客观”的态度，在实际生活中是没有的，科学意义上的客观，即实事求是，只有用馬克思主义思想去进行分析研究才能办到。历来在文学批評上的各种不同意見的劇烈爭辯，不但表現着艺术思想的差异和矛盾，而且也深刻地反映着政治上、思想上的斗爭。文学批評上的論爭，总是具有非常丰富的哲学意义和社会意义。研究“紅樓夢”，旧的封建主义思想支配下的“索隱派”的观点、在胡适反动的实验主义哲学思想支配下的“大胆假設、小心求証”的资产阶级唯心主义的观点同馬克思主义的辯証唯物主义的观点就会得出完全不同的评价。因此，“紅樓夢”研究的爭論的展开，也就一定会从一般的文学上的爭辯深入到根本的哲学思想上的斗爭，成为社会主义的思想革命的一部分。只有这样看（而且事实上也正是这样），我們才能使文学批評不仅仅停留在作品的評價，而且也成为在思想战綫上进行阶级斗爭的犀利的武器。

陈涌也正是这样来掌握鲁迅研究的，不过他的矛头同馬克思主义的矛头針鋒相对。他首先提出了一个哲学上的前提作为研究鲁迅的根本出发点：

庸俗的机械論不去深刻地研究文学艺术的专门問題，他們关

于文艺的理論往往是从一般的馬克思主义关于基础和上层建筑的学說演繹出来的，他們簡單地把文学艺术去和哲学、社会科学这类抽象的理論类比。……

庸俗机械論只看到文学艺术和其他意識形式，其他宣傳工具的共同性，却看不到文学艺术不同于其他意識，不同于其他宣傳工具的特殊性，但是研究每种部門的特殊性正是真正的科学所要求的。……

馬克思主义的文艺理論，應該以馬克思主义的反映論为基础，越是正确地反映现实的作品，便越能对现实发生积极作用。也就因为这样，真实地反映现实的問題，便应该成为文学艺术創作的第一个和基本的問題。不能真实地反映现实的作品，是不可能真正对于现实发生积极作用的。（論文第一节）

我引出了这几段，是因为这个思想是整个理論的出发点，是楼房的基础，树木的深根。而目前有一些流行的变相的为艺术而艺术的理論，正是从这个理論里“演繹”出来的。这里提出了两个哲学問題：一个是共同性和特殊性的問題，另一个是馬克思列宁主义的反映論如何运用于研究文学艺术的問題。

文学艺术有和其他社会意識形态共同性的一面，也有区别于其他社会意識形态的特殊性的一面，这两个方面是互相联結，互相渗透的。所謂共同性，并不仅仅是把文学艺术看作宣傳工具（这样簡單化地輕蔑地看待共同性是歪曲馬克思主义的人慣用的手法），而是指：文学艺术是一种上层建筑現象，它归根結蒂是反映着經濟基础并且为基础服务的；文学艺术也同別的社会意識形态一样，是在对立面（进步和反动，先进和落后）的斗争和对立面的統一中发展的；在階級社会中沒有超階級的文学，文学反映着階級意識，文学都有政治性和阶

級性，因而文學也一定要為一定的階級服務；文學藝術的發展變化的方向，是同經濟基礎的發展變化的方向、同階級鬥爭發展變化的方向相適應的；文學藝術作為一種社會意識形態，是反映着社會存在並且給社會以不同性質的反作用的，等等。文學藝術的特殊性，則是指：文學藝術是用形象的、感性的形式來反映現實的；文學藝術有它自身相對獨立的发展史；文學藝術有美的要求，它不僅給人以其理性上的認識而且還給人以其美的享受，沒有美就不能成為藝術品；文學藝術的各個部門，文學、美術、舞蹈、戲劇，又存在自身的特殊規律，例如文學是語言的藝術，美術是造型的藝術，它們中間在具體方法上、技巧上的要求都是不同的；文學藝術中存在着別的社会意識形態所不存在的特殊問題（如世界觀和創作方法的關係），等等。以上所舉的無論共同性或特殊性方面，雖然都還不完整，但我們大體上可以看見共同性和特殊性的兩個方面的特點。從上述可以看到，無論共同性或特殊性，我們都不能狹窄地浮而地去做理解，而要更廣泛、更深入地去做理解。同時，共同性和特殊性也是相對的，它會跟着事物相互聯繫的變化而變化。例如藝術的階級性和作為階級鬥爭的工具的作用，是和政治、哲學、經濟學……等等相同的共性；但對於沒有階級性的工廠和農村的生产品而言，階級性又成為文學作品及政治、哲學、經濟學等等社會意識形態區別於物質生產品的一個特殊性了。藝術的形象性是藝術區別於社會科學的特殊性，但對於藝術本身的各种形式來說，它又成為文學、美術、戲劇……普遍具有的共性了。無論共同性或特殊性的方面，都不能脫離一定的歷史條件和社會環境，因此在不同的歷史條件下和發展的各個

阶段上又会有各种差别发生。

特殊性和共同性的关系是怎样的呢？是不是文艺也同西瓜一样，可以一刀切为互相分离的两半，一半是共同性、一半是特殊性？这样的僵死的、绝对化的理解是形而上学的理解。毛主席曾经深刻地分析了特殊性和普遍性的关系，他说：“由于特殊的事物是和普遍的事物联结的，由于每一个事物内部不但包含了矛盾的特殊性，而且包括了矛盾的普遍性，普遍性即存在于特殊性之中，所以，当我们研究一定事物的时候，就应当去发现这两方面及其互相联结，发现一事物内部的特殊性和普遍性的两方面及其互相联结，发现一事物和它以外的许多事物的互相联结。”（“矛盾论”）所以，不能绝对地离开特殊性而去研究共同性，也不能绝对地离开共同性而去研究特殊性。研究文学艺术的阶级性、社会性、反映现实等等共同性，把文学艺术看作上层建筑和阶级斗争的工具的时候，不能离开文学艺术作为一种艺术的具体特征；研究文学的形象性、艺术美等等的时候，也不能离开文学中反映着社会思想、阶级意识的这个事实，而且看到，文学艺术作为社会意识形态的共同特征，正是通过特殊的形式表现出来的。

教条主义“不了解矛盾的普遍性即寓于矛盾的特殊性之中”，因此离开了文学艺术的形象性来要求文艺的社会性和阶级性，以为政治等于艺术，用简单化的态度来对待文艺问题，否认艺术创作有它的特点，这当然是应当批判的。然而难道陈涌所主张的“研究每种部门的特殊性正是真正的科学所要求的”就是正确的吗？不，这是趋向于另一个极端了，他抹杀了一个事实：特殊性并不是同共同性隔裂开来，而正是通过了

特殊的形式显现着共同性的，如果把共同性从“特殊性”中排除出去，以为“真正的科学”唯一的就研究同共同性无关的“特殊性”，那结果就必然是离开了艺术的阶级性、离开了为社会主义建设服务、为工农兵服务去孤立地强调“美感”，孤立地强调“艺术性”、“真实性”，其结果必然是掩盖了艺术思想中的阶级斗争，削弱了、否定了文学艺术要以社会主义思想教育人民的任务。并且因为把文学艺术的“特殊性”同经济和政治关系分离开来，必然会动摇文艺为政治服务这个根本原则。事实上也这样证明着：形形色色打着“反教条主义”的旗帜的修正主义思想，正是把“特殊性”夸张为文学艺术唯一的特点，强调到超过政治性、超过阶级性的不适当的程度的。

“真正的科学”所要求的，是既要研究一个部门的共同性，又要研究它的特殊性。并且要以共同性为基本出发点，在文艺上就是以文学艺术的政治性、阶级性、上层建筑性质、反映现实的特性等为基本出发点，去研究各种特殊的现象和特殊的规律，并且去研究这些共同性是以怎样的特殊形式体现在文学艺术之中。所以，笼统地把马克思主义关于文艺是上层建筑作为出发点叫做“庸俗机械论”，也是错误的，这个理论本身只要不脱离文学艺术的具体现象而作为研究具体的艺术现象的方法和出发点，这就决不是“庸俗机械论”，而是马克思主义。所谓“演绎”，是从恩格斯1893年给梅林的一封信中摘出来的，恩格斯在这封信中指出，马克思和他只是说，如果“过份地”重视“从基本的经济事实演绎出政治的观点、法律的观点、和其他各种意识形态的观点以及由此而发生的行动”，忽视了各种不同的意识形态特殊的“出现的方式”的分析，就会产生

簡單化和片面性。他們並沒有說，從經濟基礎出發來研究意識形態現象就是教條主義或“庸俗機械論”。恩格斯也沒有否定、而是要我們更正確地運用基礎和上層建築關係的規律，正是在同一封信中，恩格斯指出了以前人們往往只看到思想領域中獨立的发展歷史，以為思想只是建築在思想之上，這樣就會使人們“永遠停留在純思想的境界之內”，而看不到比較隱蔽的、從根本上決定着各種社會意識形態發展方向的物質條件上的原因。恩格斯批判的，只是“死板板地兩極對立”“絲毫不知道因果相互作用”的形而上學的观点，而並不是說，用辯證法的观点從基礎出發“演繹”出同上層建築的關係也是“庸俗機械論”（見“馬克思恩格斯論文學與藝術”，第66頁）。恩格斯分析易卜生在藝術上所表現的特殊的性質，正是從挪威的經濟发展的特殊狀況出發的；列寧分析托爾斯泰，也是首先地、着重地分析了俄國資本主義的发展，資產階級虛偽的“農奴解放”之後在資本主義剝削下農民所陷入的新的痛苦，以及已經進行着反抗、但尚未在無產階級領導之下擺脫封建宗法意識的農民的特點，由此作為研究托爾斯泰藝術的偉大和弱點的基本出發點。——難道這樣的分析是“庸俗機械論”嗎？陳涌如此厭惡基礎和上層建築的理論，不加區別地把從經濟基礎的分析出發去研究文學藝術現象都叫做“庸俗機械論”，這表示了他對歷史唯物主義的厭惡。

這樣，我們就可以進入到第二個問題，即馬克思主義文藝理論的“基礎”問題。馬克思主義的反映論是不是應當作為文藝理論的基礎呢？應當作為基礎之一，但是對於“反映論”，却應當有正確的解釋。

陈涌把“反映論”仅仅叫做“真实地反映现实”，而毫不接触到意識的社会内容，这完全歪曲了“反映論”本身的意义。人的意識反映着客观存在、存在是第一性的、意識是第二性的这个观点，是一切唯物主义哲学所共同的，承認意識反映现实，并不等于已經站在反映論的立場上。“馬克思以前的唯物論，离开人的社会性，离开人的历史发展，去观察認識問題，因此不能了解認識对社会实践的依賴关系，即認識对生产和階級斗争的依賴关系。”（“实践論”）因此，馬克思以前的唯物論，既不了解意識所反映的社会内容，也不能理解正确反映着社会存在的理論、观念等等的革命的能动作用。馬克思列宁主义的反映論，正是在比过去唯物論前进了根本性的一步，把意識和存在的关系放到社会的、經濟的、政治的关系中去考察。毛主席曾經这样扼要地論述过反映論的基本观点：

一定的文化(当作观念形态的文化)是一定社会的政治和經濟的反映，又給予偉大影响和作用于一定社会的政治和經濟；而經濟是基础，政治則是經濟的集中的表現。这是我們对于文化和政治、經濟的关系及政治和經濟的关系的基本观点。那末，一定形态的政治和經濟是首先決定那一定形态的文化的；然后，那一定形态的文化又才給予影响和作用于一定形态的政治和經濟。馬克思說：“不是人們的意識決定人們的存在，而是人們的社会存在決定人們的意識。”他又說：“从来的哲学家只是各式各样地說明世界，但是重要的乃在于改造世界。”这是自有人类历史以来第一次正确地解决意識和存在关系問題的科学的規定，而为后来列宁所深刻地發揮了的能动的革命的反映論之基本的观点。（“新民主主义論”）

把反映論运用于文学艺术，并不仅仅是解决文学反映生

活的真实性、解决意識反映着存在的問題，而且必須把文学作为一种社会意識形态，作为一定的經濟基础和政治关系的反映来研究，从基础和上层建筑的关系上来研究。“现实”不是抽象的，而是在一定的生产方式同一定的政治关系中的人类的社会生活。把反映論在文艺上的运用归结成离开經濟和政治的抽象的意識和存在的关系，把“现实”看成沒有政治内容同經濟内容的抽象，正是曲解反映論的做法。这不是在反对庸俗机械論，而是在反对馬克思主义的基本原理。

我們要真正地把反映論用于文学艺术的研究，就要以历史唯物主义的观点去研究文艺現象。我們要研究文学艺术所反映的现实生活及它反映现实生活所采取的特殊的方法，也要研究作为社会意識形态的文学艺术同一定的經濟基础同政治关系內在的联系，研究文学艺术同其他社会意識形态（哲学、政治、宗教等等）的相互关系，并且把这两方面結合起来，这样才能科学地理解复杂的文学艺术現象的規律和特征，而彻底扫除唯心主义的迷霧。文艺的階級性同文学为政治服务的原則，正是据此而来的馬克思主义的根本原則。从历史唯物主义和馬克思列宁主义的反映論的观点去研究文学艺术，这是科学的馬克思主义文艺理論的“基础”。陈涌把反映論只叫做“真实地反映现实”，并且把这叫做“第一个和基本的問題”，而不把反映論的最基本的东西（社会意識是一定的經濟基础和政治关系的反映）作为出发点，是片面地閹割了馬克思主义反映論的。这样做的目的，是为他理論上的离开階級立場和階級斗争抽象地去談“写真实”、“真誠”、“反映现实”开辟道路。

是的，文艺反映现实的程度是我们研究文艺现象的出发点之一；但要判断一个文艺作品是否起积极作用或起着怎样程度的“积极作用”，则不仅要看它反映现实的程度，而且，还要从整个社会历史发展的长链中，去观察文学艺术所处的地位，它同阶级斗争的关系，它所反映的观点及表现的倾向是推动社会进步的还是敌视社会进步的。一只脚是不能走路的，如果我们只从真实性出发而舍弃社会的历史的分析，舍弃历史唯物主义，就会因片面性而陷入形而上学。

我们现在来结束这一段哲学的论述吧！希望读者不要责怪，为什么在文艺论文前而插上了一段哲学的议论，因为，不从根本观点上弄清楚，就无法理解在具体问题上的分歧的性质。陈涌是用这样的指导思想来研究鲁迅的，我们如果不从这里下手，就很难进入具体问题。此外还有一个原因，就是现在这类观念相当普遍：抽象地谈美，抽象地谈反映现实，抽象地超阶级地谈论“共同人性”，抽象地谈“永恒的爱情”……仿佛一涉及这些观念后而历史的、阶级的内容，揭示出这些观念后面的尖锐的阶级对立，就是“教条主义”。然而这种抽象的观念难道不也是一种教条吗？不过它是资产阶级的教条而已。

二

鲁迅对于艺术中的真实性有着非常深刻的理解。他是全面地、从文学运动的实际同作家的世界观的实际提出真实性的问题来的，他决不同于那些把艺术的真实性离开时代、离开阶级立场、离开作家的世界观而形而上学地提出问题的理论家（他们实际上是站在资产阶级唯心主义的立场上）。陈涌在

他文章中有意地避开这一方面。在他看来，鲁迅对“真实性”的要求只是要求“文学应该表现现实生活的全部真实性”，只是正确地“异常深刻地分析了平凡的事件和伟大的事件，日常的生活和可歌可泣的、战斗生活的相互联系”，“在鲁迅看来，艺术首先要求真实地反映现实生活”，而且是“不加任何涂饰地忠实地再现生活”。

在陈涌笔下，鲁迅仿佛是完全离开了阶级立场和历史条件来提倡“写真实”的。然而事实真的是如此吗？

早在1927年，针对着资产阶级、小资产阶级的文学，鲁迅就深刻地指出过作者的思想意识同表现生活的真实之间不可分割的关系：

在现在，有人以平民——工人农民——为材料，做小说做诗，我们也称之为平民文学，其实这并不是平民文学，因为平民还没有开口。这是另外的人从旁看见平民的生活，假托平民底口吻而说的。……现在的文学家都是读书人，如果工人农民不解放，工人农民的思想，仍然是读书人的思想，必待工人农民得到真正的解放，然后才有真正的平民文学。（“革命时代的文学”）

鲁迅在这里所指出的，是“从旁边”（即站在同情工人农民的小资产阶级的立场上）去表现生活，即使是打着“平民文学”的旗帜，实质上并不是“平民文学”，因为“从旁边”观察同工人农民用自己的思想去观察终究完全是两回事。在鲁迅看来，题材同方法首先还是取决于作看的阶级意识，阶级意识如不改变，仍旧用“读书人”的眼光去观察生活，所描绘的“真实”决不能成为劳动人民的文学。

当鲁迅成为一个马克思主义者之后，他就用更鲜明的阶级观点去分析作品中所表现的生活问题。鲁迅清楚地知道，当时的文学青年绝大多数都是没有工人阶级“意识”的小资产阶级的青年，他们具有革命的积极性，但还没有站在无产阶级的立场上。在民主革命时期，小资产阶级的现实主义文学对于揭露、批判黑暗的反动统治也还是有积极意义的，因此，鲁迅总是一方面指出努力进行思想改造的重要性，另一方面，也对暂时还不能站到工人阶级立场上来的小资产阶级的文学青年，指出批判地反映自己熟悉的生活的现实主义的道路。在指出批判的现实主义的道路的同时，鲁迅又总是指出这同“战斗的无产者”的文学是有性质上的区别，它的真实性也因为思想立场的限制而受到了许多限制，因此决不能停留在小资产阶级的现实主义上，而必须跟着时代的前进“逐渐克服自己的生活和意识”，走上“新路”。这样，鲁迅就把艺术的真实性同阶级立场联系起来，把当前的实践同未来的方向联系起来，为小资产阶级的知识分子在民主革命时期由批判的现实主义走上社会主义现实主义指出了一条道路。鲁迅的这种基于对中国知识分子的深刻的阶级分析的意见，同那些把“真实地反映现实”同阶级立场割裂开来而加以抽象化的意见，显然有原则上的区别。

为了更清楚地看出鲁迅的这种意见，我们想从鲁迅在1931年写的一篇文章“关于小说题材的通信”中引用一些话。

这篇文章是为答复两个小资产阶级的文学青年的问题：在文艺上作怎样的努力，选取什么样的题材，才能“对于目前时代”，不至“白费气力，毫无意义”。他们举出了想写的两种题材：

一种是“熟悉的小资产阶级青年”，另一种是“在时代大潮流冲击圈外的下层人物”。鲁迅非常明确地从阶级观点提出了答复：

两位所問的，是写短篇小说的时候，取来应用的材料的問題。而作者所站的立場，如信上所写，则是小资产阶级的立場。如果是战斗的无产者，只要所写的是可以成为艺术品的东西，那就无论他所描写的是什么事情，所使用的是什麼材料，对于现代以及将来一定是有所贡献的意义的。为什么呢？因为作者本身便是一个战斗者。

……但就目前的中国而论，我以为所举的两种题材，却还有存在的意义。如第一种，非同阶级是不能深知的，加以袭击，撕其面具，当比不熟悉此中情形者更加有力。如第二种，则生活状态，当随时代而变更，后来的作者，也许不及看见，随时记载下来，至少也可以作为这一时代的记录。……不过即使“熟悉”，却未必便是“正确”，取其有意义之点，指示出来，使那意义格外分明，扩大，那是正确的批评家的任务。

……这样的题材的人物，即使几十年后，还有作为残滓而存留，但那时来加以描写刻划的，将是别一种作者，别一样看法了。然而两位都是向着前进的青年，又抱着对于时代有所助力和贡献的意志，那时也一定能逐渐克服自己的生活和意识，看见新路的。（“二心集”）

这段话中包含了丰富的马克思主义的文学思想，我们也想多作一点解释。

鲁迅首先强调的是工人阶级的立场对创作的决定性的意义。在鲁迅看来，一个作家最重要的是“本身便是成为一个战斗者”，然后他写出的作品才有深刻的意义。站在工人阶级立场去反映生活，不仅对于“现代”是有意义的、是真实的，而且

一直到“将来”，也仍然是有意义的、真实的，那就是因为无产阶级是伟大的共产主义未来的创造者，“唯新兴的无产者才有将来”，所以无产阶级的文学能够经历时间的考验，不致到了社会主义革命时代看来就变成不正确或不够正确的了。然而鲁迅又指出，即使站在工人阶级立场上，选择的材料也必须是“可以成为艺术品的东西”，也就是说，并不是一切材料都可以用作创作的材料，只要“真实地去反映”就行了，有一些材料，并不具有典型意义、或只是一些没有内容的琐细庸俗的个别的日常文件，是不能进入艺术的。鲁迅在这里，既不同于离开了阶级立场去空谈“写真实”的人，也不同于“看到什么就写什么”的主张对现实生活没有任何概括、选择的自然主义者。

对于还站在小资产阶级立场来写小资产阶级生活的作家，鲁迅强调的是批判性。在民主革命时代，批判地去写自己熟悉的小资产阶级生活，“加以袭击，撕其假面”，剖析小资产阶级知识分子在革命中的动摇性和脆弱性，客观上是有利于民主革命和无产阶级领导的文艺事业的。最重要的是：鲁迅指出如果站在小资产阶级立场上去写作，“即使‘熟悉’，却未必‘正确’”，这里所谓“正确”也包含了真实性的意义在内。站在小资产阶级立场上，在作者自己感到写作的对象是自己非常“熟悉”，写出来的作品自己感到是“真实”的、“正确”的，然而因为阶级立场的限制，它却不能符合于历史的真实——符合于生活本身发展的客观规律的真实，所以也就必然包命着不“正确”、不真实的部分。从这类作品中发掘出“有意义之点”，批判其不正确之点，使读者对作品有一个正确的认识，那就是站在工人阶级立场上的马克思主义的批评家的任务。在

魯迅看来，站在小資產階級立場上，是無論如何也達不到正確地反映生活全部的真實的，它所反映的生活，是經過了小資產階級思想意識的折光的包含看某種程度的真實的形象。必須經過發掘、分析，去掉歪曲的、虛偽的部分，那真實的、正確的部分才會“格外分明”起來。

魯迅不僅從現在的、實踐的觀點觀察了這個問題，而是還從發展的、未來的觀點預測了這個問題。他向當時的小資產階級的青年們指出，站在小資產階級立場上的自我批判的寫法，只有在當時的社會條件下，在“目前的中國”，才可能有它一定的客觀上的進步作用，如果到了“幾十年後”——也即到了社會主義革命時代，這種題材只能成為時代的“殘渣”。即使有人要寫，那也是“別一種作者，別一樣看法了”。這裡所謂別一種作者，自然是指站在無產階級立場上的作家，別一樣看法，也就是用馬克思主義的觀點去進行分析批判。社會的進步和歷史條件的變化，使得某些民主革命時代尚有一定進步意義的東西在社會主義革命時代成為錯誤的乃至反動的。到了社會主義革命時代，資產階級思想和小資產階級思想是屬於一個範疇了，小資產階級本身就已成為社會主義改造的對象，小資產階級的个人主義、自由主義、“個性解放”等等都成為同社會主義革命的偉大現實相敵對的思想。在民主革命時代，憑着這些“藝術感受”還能夠寫出一部分反動派的黑暗殘暴同小資產階級知識分子在民主革命中的矛盾的、複雜的心境，但在社會主義革命時代，用這一套資產階級的立場觀點去“真實地反映生活”，就只能把現實描繪成一幅灰色的乃至絕望的圖畫，決不可能達到真實。魯迅勸告青年一定要“逐漸克

服”自己小资产阶级的意识同打破小资产阶级狭窄的“生活”，一定要“看见新路”——无产阶级领导的社会主义的道路，是有着非常的远见的。可惜我们有些理论家，缺少这种历史观点，置身于社会主义革命时代，偏偏还停留在民主革命时代的小资产阶级的立场上，用旧的观点来衡量新的文学运动，还要硬拉鲁迅作他们的陪客。至少至少，这些理论家是犯了一个“时代的错误”。

鲁迅对于艺术的真实性的要求是很严格的。因为，倘若艺术形象是违背了生活的真实，“与事实不符”，那艺术就会失去感人的力量。在对第一批新兴的木刻青年的通信中，鲁迅最多的指出不少青年木刻工作者对于形象表现的不真实、不准确，特别是对于不善于人物的刻划的这个根本弱点。为了克服人物形象刻划上的不够准确这个弱点，鲁迅曾强调了学习素描的重要，并且告诫道：“刻木刻最要紧的是素描基础打得好！”在第二次全国木刻联合流动展览会上的谈话中，鲁迅曾说了以下一段话：

又若作者的社会阅历不深，观察不够，那也是无法创造出伟大的艺术品来的。又艺术应该真实，作者故意把对象歪曲，是不应该的。故对于任何事物，必要观察准确、透彻，才好下笔，农民是纯厚的，假若偏要把他们涂上满面血污，那是矫揉造作，与事实不符。（“鲁迅论美术”，151页）

这里最值得注意的，是鲁迅把形象的真实性的真实性不仅作为一种技巧而提出来，而且同作者的主观世界（“阅历”与“观察”）联系起来考察的。没有长期地深入工农兵生活，没有从感情

上、生活上毫无特殊化地同工农兵打成一片，沒有这种实际的“社会閱历”，即使有高妙的技巧，也还不能完全做到真实地刻划出劳动者的形象。观察的“准确”、“透彻”，也就是要求作者不是“看到一点就写”，不是只看到表面现象，要“透彻”地去洞悉事物的各个方面，才能达到形象的真实牲。鲁迅把观察不够作为創造艺术品的基本缺陷之一。我們知道，“观察”包含了形象的感受又包括了理性的思索在内，而唯心主义的文艺理論总是反对“观察”。毛主席提出了作家要长期地、无条件地全身心地到火热的斗争中去，“观察、体验、研究、分析一切人”，就遭到胡风反革命集团的剧烈反对，那个疯狂的反革命分子張中曉，就曾剧烈地反对对事物进行观察和分析，他侮蔑道：“作家与对象在創作过程进行搏斗，我觉得这是真假现实主义的分歧点，但他只說：‘观察、体验、研究、分析’，多冷靜！”馮雪峰也是強調抽象的“主观力”的，他在“論民主革命的文艺运动”一書中，对于胡风派的唯心主义反动思想支配下的作品和所謂“主观力的追求”的理論曾加以辯护，說：“主观力的要求，也是如此。我們先不能以为这是借了批判教条主义的机会，来試行注射唯心論毒素的企图，因为今天沒有这样的可能，同时是分明地在对革命抱着精神上的追求之下提出問題的。”馮雪峰在这里同胡风的理論完全一致，这是因为他在文艺思想上同样是唯心主义地強調所謂“主观力”，反对唯物主义的观察和用馬克思列宁主义思想去分析生活和人物，因此有了共同的感情和共同的語言。此外，我們知道，印象派的画家也反对对生活进行观察，他們唯一地強調表现人的肉眼对于自然界中的色彩的光学感受，把一切客观事物都只看作

传达光的变化的一种媒介。……总之，一切唯心主义的艺术思想，都是反对对生活进行理性的观察和思索，片面地错误地只强调所谓“意志力”、“纯粹的形象的感受”之类的东西的。鲁迅强调对于生活的深入的观察和实践，力求准确、有意义、不歪曲形象，正表现他的深刻的现实主义思想。鲁迅没有把“形象的感受”夸张到神秘化的地步，而是要求理性的思维同形象的思维的统一、形象感受同深刻的观察的统一。但是奇怪，如此强调“真实性”的陈涌却没有在这篇论文中接触到这个问题，相反地，他却赞美了抽象的“真诚”，而完全忽视了抽象的“真诚”包含着完全不同的而且不可调和地对立着的阶级内容。而在另一篇文章中，他恰恰是同鲁迅的指示相反，把“艺术感受力”看作从艺术上再现生活的唯一的手段：

如果我们承认现实生活的面貌和它的变化的规律可能从各个不同方面表现出来，因而也可以从各个方面去认识，那么，……要掌握文学艺术所需要这些能够为我们感触得到的具体感性的材料，需要作家的一种特殊的能力，需要他的艺术感受力。……作家和艺术家需要有他的特殊的认识能力，而这种特殊的认识能力，正是才能的表现，承认了这点，并不是别的，不过是承认了事实。（“关于社会主义的现实主义”，“文艺报”1957年第2期）

——可是难道承认作家的善于观察、有着对于事物的深刻的马克思主义的观察力也是一种才能，不也是“不过承认了事实”吗？陈涌整篇论文中却丝毫也不提到这方面的事实。我们承认“艺术的感受”的存在，但我们相信马克思主义，相信人的艺术感受同思想立场不能截然分开，观点不同，对生活的爱憎同是非的评价不同，所得的“艺术感受”也不同。然而在陈

涌看来，“艺术感受力”是可以离开世界观而独立存在、艺术感受是可以离开理性思维而独立存在的，他所弹的仍然是“形象感受”可以突破、“违背”作者的“阶级偏见”的调子，以及“甚至他已经在艺术的实践上反映出了这种的生活的真实以后，这种生活的真实，也未必是他自己完全意识到和完全愿意承认的”等等。总之，“艺术的感受”万岁！“冷静”的理性的“观察”应当打倒！超阶级的、超越过世界观的“特殊的认识能力”万岁！“一般的”马克思主义的思想同无产阶级的立场应当打倒！不用进行思想改造，屁股还是坐在资产阶级的沙发上，不用思索和观察，凭着“特殊的”“艺术感受力”就能“违背”自己的资产阶级立场而达到“生活的真实”，这是多么简便的一条路呵！难怪有些“革新家”要大鼓其掌了！然而对于信奉这样的理论的人，最好还是听一下鲁迅自己的话：

日本的厨川白村曾经提出过一个问题，说：作家之所描写，必得是自己经验过的么？他答道，不必，因为他能够体察。……但我以为这是因为作家生长在旧社会里，熟悉了旧社会的情形，看惯了旧社会的人物的缘故，所以他能够体察；对于和他向来没有关系的无产阶级的情形和人物，他就会无能，或者弄成错误的描写了。所以革命文学家，至少是必须和革命共同着生命，或深切地感受着革命的脉搏的。（“上海文艺之一瞥”）

这也是人所共知的话。然而这同陈涌的理论是尖锐地对立着的。不了解革命、不同革命共同着生命、不站在无产阶级立场上，不管有什么样的天才的“艺术感受力”，也会变成“无能”或者“弄成错误”的描写——这是鲁迅的看法；用不着什么

工人階級的立場觀點、只要凭着“特殊的認識能力”就能突破“階級偏見”而達到“生活的真實”——這是陳涌的看法。魯迅和魯迅“研究者”對於同一問題是站在相反的立場上，這就是清楚的“事實”。

魯迅是根據馬克思主義的觀點，把真實性同階級立場、把藝術感受同準確的觀察、把形象的思維同科學的馬克思主義的分析統一起來理解的。任何片面的閹割魯迅對於真實性的見解，都是不科學的，也是不符合實際的。

三

陳涌在這篇論文中提出：

魯迅強調不加塗飾地真實地反映生活，這和他把文學藝術看作認識生活的工具這個觀點是分不開的。文學藝術是認識生活的工具，它反映生活越真實、越豐富，便越有價值。

馬克思主義的創始人馬克思和恩格斯也強調文學藝術在認識上的意義，馬克思的稱贊巴爾扎克的主要原因之一，就在於巴爾扎克在他的小說中所反映的法國社會的歷史的內容比當時法國的歷史家、經濟學家等等著作全部所反映的還要多，幾乎同樣意思的話，也被馬克思主義的創始人拿來應用到英國作家薩克萊、白朗底女士、狄更斯的身上。

這裡就產生了兩個問題：魯迅所要求的“真實”，是不是完全同現實生活一模一樣，不加以任何“塗飾”、概括和改造呢？第二，文學藝術的作用及我們對藝術作品的評價，是不是主要地從符合於現實生活真實的程度去看呢？是不是同實際生活

完全一样的作品就是最能帮助人们认识生活、最有意义的作品呢？

近年来的那一股“写真实”的思潮中，有一种取消艺术创作的概括性、集中性的趋向。例如馮雪峰在編輯會議上的講話中，就以为現在的文学作品甚至还没有报纸上通訊报告好，因为报纸上那些报导是“真实”的；杜黎均提出生活中任何一个人都是“典型的”，只要真实地存在过的事物就是“典型的”（見他在“文汇报”上发表的論文中关于新英雄人物創造那一段話）。陈涌的理論，同上面的这些說法本质上是一致的，我們就先来研究一下这个一般的問題。

这一問題的中心，是对艺术中真实性的理解。

没有抽象不变的真实性的概念。真实性是指文学反映生活的真实性，那么，由于認識生活的深度不同，由于对待生活的态度，由于各个阶级的立場和所处的历史条件不同，真实性的概念当然也有不同的內容，而不是抽象不变的。所謂“越真实，越丰富”，也仍然是一种抽象的說法，它并没有指出：馬克思主义产生后对于真实性的理解起了怎样的变化，例如对于“紅樓梦”、“儒林外史”的真实性同“子夜”、“暴风驟雨”、“投入火热的斗争”的真实性具有什么不同。

每一个现实主义的作家，“都是首先力求真实而且生动地再现他从自己和别人的生活中获得的印象的。”（屠格涅夫）他在形象地反映生活的时候，同时也用自己的政治观念及哲学观念对生活作分析判断。过去时代对真实性的要求，首先是形象的真实和性格的真实，生活場面描繪的真实，也就是通过典型化，通过生动的有个性的典型人物的刻划，通过作家自己

头脑中积累的生活素材的思索和再现,来创造出艺术品。这样的真实地反映生活,只有作家的立场观点同现实发展方向有某种程度的一致时,只有当作家的世界观中有着进步的、积极的部分时,才能够做到。不然,真实的反映就变为歪曲的反映。

马克思主义产生之前,没有一种哲学能够洞悉历史发展的规律。唯物主义的世界观在历史的、社会的领域中,因为没有科学的辩证法的观点,不能理解社会存在同社会意识的关系,也就只能让唯心主义在那里称雄。过去的文学批评,对于真实性的概念所要求的,就多半只是形象的真实,性格的真实和生活场景同各种细节刻划的真实等等。伟大的民主主义批评家分析到文学的社会意义,但也沒有达到马克思主义的高度。所谓“忠实于生活”,在过去时代的要求也就是作家写出自己感觉到的一切,我们称之为感性的真实。然而,就是在作这样的反映的时候,现实主义的作家也不是对生活作自然主义的实录,而是通过自己的哲学对生活的分析,通过生活的典型化,来反映生活的。他们对于生活发展方向虽然还处于暗中摸索的境地,但由于他们努力地用进步的思想去理解生活,努力地力求用文艺作品来追求生活的真理,由于他们在艺术方法上的唯物主义的态度(力求真实地表现他观察到的生活),因此,在客观上也就通过艺术的形象在某种意义和某种程度上表现了更深刻的内在的真实——比感性的真实更高的一种真实。在过去一切伟大的现实主义作品中所创造的典型中间,我们都可以看到这种更高的真实的存在。——虽然这还是不完整的,掺杂着被错误观念和形而上学所歪曲的画面,但过去一切优秀的艺术品中总客观地存在着这种更高的真实。列宁

在分析托尔斯泰时说过，一个真正伟大的作家，他至少应当反映革命的某些本质方面，也就是指出真正伟大的作品中在某些方面是通过艺术的形式反映了更深刻的本质的内容。这里，小说中的典型人物之所以成为典型，不仅是艺术意义上的典型，而且也是社会意义上的典型。

但是，在马克思主义产生之后，文学批评对于真实性的要求就产生了新的尺度，因此真实性的概念也就带来了新的内容，对于文学作品帮助人们认识生活上也带来了新的要求。这一点，正是陈涌用含糊的句子带过去的。马克思主义的历史唯物主义，使人类第一次有可能掌握历史发展的科学的规律，了解社会发展的趋向，了解在复杂的人和人之间的关系背后的社会内容，因此对于社会主义倾向的文学（后来发展成为社会主义现实主义的文学）所要求的真实性，就不仅是感性的真实或某些方面不自觉地体现现实的本质方面，而要求在作品中达到真正的历史的真实性（这里“历史的真实”不是指作品要完全同历史事件一样，而是指正确地体现在历史发展动向的真实）。一方面，鲜明的个性，形象、细节描写、各方面生活场景的刻画要求达到充分的真实性，应当保留着古典艺术中感性的真实的全部的特性，另一方面，又要求在艺术作品中表现出深刻的、本质的历史的真实。对于社会主义现实主义所要求的真实性，就是这两方面的真实的统一。忽视前一方面，就会产生概念化，产生忽视艺术的形象的特征的倾向；忽视后一方面，就会产生自然主义或形式主义。这种新的尺度，现在已经成为社会的、群众的尺度，用旧的真实性的标准，已经不能满足人民的要求，也不能被社会主义时代的历史所承认了。

陈涌在“認識生活”这一点上，就抹杀了新的社会主义现实主义文学較之过去现实主义文学更高的要求，把社会主义现实中所要求的更高的真实性同过去现实主义的真实等同起来，因而也忽视了对生活进行分析、概括的意义，否定了典型化的重要作用。很明显，馬克思主义所要求的历史发展的真实性，只有站在同历史的步伐完全一致的工人阶级立場上才能达到，而这种真实也正是工人阶级創造的偉大的社会主义革命时代的真实。这样，真实性、立場和世界观就統一起来。这种更高的真实性要求对现实作馬克思主义的观察、研究、分析，創造艺术真实的方法，决不是不加以任何选择，不加“任何涂飾”的自然主义的方法，而是比日常生活更典型、更美、更符合于历史真实的社会主义现实主义方法。作为“認識生活的工具”，社会主义现实主义文学也是比以前一切现实主义使人深刻得多地去認識生活。不仅使人認識生活，而且还鼓舞人民为把生活改造成为一个美滿的社会主义社会而坚决地斗争。——这种真正的詩和科学相結合的文学的出現，是文学史上的一个偉大的革命。

陈涌所強調的抽象的“真实性”，实际上是把尺度降低到仅仅是感性的真实，以社会主义现实主义以前的现实主义来代替社会主义现实主义。他举出了馬克思恩格斯論巴尔扎克，但正是在这里，他没有看到馬克思对未来的新的社会主义文学，却用了一种比评价巴尔扎克的现实主义高得多的尺度。

恩格斯在评价巴尔扎克的时候，指出巴尔扎克由于他严格地忠实于现实的刻划，在“細小节目”上也真实地去刻划，因此，从这位偉大的现实主义巨匠中所学到的生活知識比“所有

的职业历史家、經濟学者、統計学者的著作中所能学到的还要多”。但恩格斯并未把这个真实性作为评价未来的社会主义文学的唯一标准。他在评价当时社会主义者拉薩尔的悲剧“佛朗茨·封·西金根”时，就用了完全不同的尺度。他着重指出这个戏剧中違反历史唯物主义的地方，批評了拉薩尔沒有从正确地表現德国的农民运动，沒有表现出十六世紀德国貴族階級的反动的本质。——这些都是只有用历史唯物主义观点去处理历史题材才能达到的。恩格斯說，他的批評是“从美学的观点和历史的观点对你这篇作品提出非常高的、甚至是最高的要求”。这个最高的要求，是“通过意識的历史内容，以及莎士比亚式的戏剧动作的灵活与广度”的“完美的綜合”。（見“馬克思恩格斯論文学与艺术”，226—231頁）显然，这是比评价巴尔扎克更高的尺度，这里所要求的，正是艺术性、感性的真实同历史的真实的統一。从政治上来看，也就是要求“革命的政治内容同尽可能完美的艺术形式的統一”（毛主席）。在当时馬克思主义同文学的結合还剛在理論上开始的情况下，要在作品中实现这种历史的真实同感性的真实的統一是不可能的，因此，恩格斯只好把他的希望寄托于“未来”。——試問如果如陈涌所說，巴尔扎克作品中的真实就是恩格斯对于社会主义文学所要求的全部的真实，那他为什么还要把希望放到“未来”呢？而現在，当历史发展到一个新的时代，我們正在恩格斯所希望的創造完全新型的社会主义的、民族的新文学的道路上前进的时候，为什么一定要把我們从这个更高的尺度拉回到对十八世紀的资产阶级的现实主义文学评价的尺度呢？

魯迅在創作中所用的，也是有历史分析和典型化的革命

的现实主义的方法，不是自然主义照本实录的方法。这是我们从他创作实践中所特别清楚的。鲁迅的小说中概括了非常深厚的社会内容和历史内容，无论在思想上或艺术上，它都不是肤浅的，而是异常深刻的。从最短的、例如从“孔乙己”这样的小說里，给我们的不仅是一个没落的可憫又可笑的封建知识分子的形象，而且还会引起我们的感动和思索，使我们感到社会上一个类型的人的生活——品性很善良但迂腐不堪的固守封建思想的旧知识分子，如何凄凉地没落和死亡。当资本主义在农村中已经有了发展、新的统治阶级思想已经使封建时代的“秀才”由受人尊敬变为穷困潦倒被社会上任何人瞧不起的时候，当这类“清高”的不懂得欺詐盘剥的人在许多人眼中已经被嘲笑侮辱視同廢物的时候，他的社会地位的根本变化和悲惨的命运正反映了社会阶级关系的变化。从孔乙己身上，我们感到无情的、时代移动的背影。“孔乙己”尚且体现着非常深刻、非常典型的历史内容，不用说是“阿Q正傳”和“祝福”了。虽然鲁迅在創造这些作品中还没有轉变到馬克思主义的立場，但他是自觉地以彻底的、革命民主主义的观点（在当时是在无产阶级思想领导下的）来观察生活、分析生活和反映生活的，他的现实主义就包括了这种思想的因素在内。他的作品有长久的艺术生命同很强的概括力，同他对于现实生活深刻的分析是分不开的。在“我怎么做起小說来”中鲁迅說：

自然，做起小說来，总不免自己有些主見的。例如，說到“为什么”做小說罢，我仍抱着十多年前的“启蒙主义”，以为必須是“为人生”，而且要改良这人生。我深恶先前的称小說为“閑書”，而且将“为艺术而艺术”，看作不过是“消閑”的新式的別号。所以我的取

材，多采自病态社会不幸的人们中，意思是在揭出病苦，引起疗救的注意。所以，我力避行文的唠叨，只要觉得够将意思传给别人了，就宁可什么陪衬拖带也没有。……

所写的事迹，大抵有一点见过或听到过的缘由，但决不全用事实，只是采取一端，加以改造，或生发开去，到足以几乎完全发表我的意思为止。人物的模特儿也一样，没有专用过一个人，往往嘴在浙江，脸在北京，衣服在山西，是一个拼凑起来的脚色。……（“南腔北调集”）

这里，正是体现着鲁迅创作思想的精粹，而且是鲁迅已经成为马克思主义者之后来分析自己的现实主义思想的，却因不合陈涌的现实主义理论而被他抛开了。鲁迅的现实主义，首先是有着明确的政治目的、服务于革命的政治、服务于改造人生改造社会的伟大理想的。从这个目的出发，他就把文学当作“揭出病苦，引起疗救的注意”的工具，也即启发人民认识社会病根何在的一种工具。他的创作也就不是“为艺术而艺术”、“为典型而典型”地陷于狭小的圈子，而是有比果戈理的忧愤“深广”得多的历史内容。在方法上，鲁迅的现实主义是深刻地描写现实生活同热情地宣传革命的政治思想的结合，生动的人物个性同通过人物所要体现的社会内容和思想内容的统一，决不仅仅是消极地“忠实于生活”。在今天，这种革命的政治热情就是工人阶级立场同坚决为社会主义而斗争的热情。鲁迅小说的取材是来自现实生活——而且是当时现实生活中矛盾的焦点的“不幸的人们”。他真实地去“描写社会上的或一种生活”（“孔乙己”初次发表时的“附记”，见新出全集的注释），决不凭空捏造；但同时，他创作也是为了“发表”

自己的“意思”——对于社会深刻的分析同阐发他民主主义启蒙主义的政治思想。艺术形象一方面作为生活和人物的典型化在作品中出现，另一方面又服从于作者“足以几乎完全发表我的意思为止”的要求。为了在形象中能够容纳进更广的社会内容，鲁迅典型化的方法也就没有采用专用一个模特儿的方法。在鲁迅看来，如果仅仅是一成不变地反映生活中的素材，不加以“改造”，不加以“生发开去”，那文学就不能起更有力的能动的改造社会、教育人民的作用。事实上，鲁迅自觉地去宣传彻底的民主主义思想并没有妨碍形象性，因为他采用的方法仍是人物描写的文学的方法，因为他没有离开描写现实去发挥自己的思想，因而这种先进的思想也就带给了他创作中的形象以不朽的生命。“狂人日记”中倾向性是自觉地流露得多么鲜明，这带给了作品多么强大的革命的鼓动力量！没有这种力量，是不能适应当时民主主义革命的狂风暴雨的。离开了这种政治思想上的先进性，“真实地反映生活”也就只是一句空话了。鲁迅同任何形式的自然主义都是绝缘的，这难道还不清楚吗？

四

我们要求于一个艺术作品的，是政治性和艺术性的统一。评价一个艺术作品，是不是应当从政治性和艺术性两个标准去衡量，以政治标准放在第一位，以艺术标准放在第二位，是马克思主义同形形色色的反动思想根本分歧之一。很明显，既然作家反映生活要通过他的观点，那不同的政治立场就会产生不同的政治内容，站在无产阶级立场上的批评家，首先要

区别政治内容是不是正确，是赞成还是反对社会主义事业的，其次再分析它艺术水准的高低。一切反对社会主义的批评家，对文学作品也总是首先看文学作品是不是反社会主义或反马克思主义的。毛主席指出过，无产阶级的文艺作品艺术水平无论怎样高，资产阶级也不会欢迎的。然而一切反马克思主义的理论家，却拼命想动摇这一原则。陈涌也不例外。

鲁迅对于文艺作品的评价，是采取了把政治标准放到第一位的态度的。新兴的无产阶级文艺，即使技巧还差，表现还不够准确，他也热心地加以扶持，帮助它克服艺术上的弱点；现代反动的法西斯文艺和资产阶级文艺，不管有什么艺术性，他都加以迎头痛击。这个鲜明的立场，贯穿在鲁迅一生的战斗中。例如新月派的文艺吧，现在有些人以为它还是“不错”的了，有的人还以为鲁迅对于新月社的批评不够公平，因为那些“新月”上的诗歌艺术性还是很高的，新月余孽如陈梦家之流，竟异想天开地想把徐志摩打扮成热爱苏联的既有“国际主义”又有“爱国主义”的诗人，而我们有个别的青年诗人，竟也埋首在“新月”中，想从那个早已腐朽的坟墓中挖掘出褪色的首饰来装饰自己诗的花冠。鲁迅，同这些观点截然相反，他首先看到的是新月派的立场的反动性，虽然“新月派”中的成员以后变化各不相同，有的如闻一多先生进步为民主革命的战士，但在当时，这个流派的骨干分子的政治倾向都是坚决反对革命文艺、代表着为大地主大资产阶级服务的资产阶级自由主义者的政治利益，竭力宣传“为艺术而艺术”来反对马克思主义的。这些诗艺术性较强，就越能害人。因此，鲁迅对新月社的斗争就是坚决、彻底、没有任何妥协。

魯迅在“白莽作‘孩儿塔’序”中，对于他的詩作过下面的評价：

这“孩儿塔”的出世并非要和現在一般的詩人爭一日之长，是別有一种意义在。这是东方的微光，是林中的响箭，是冬末的萌芽，是进军的第一步，是对于前驅者的爱的大焘，也是对于摧踐者的憎的丰碑。一切所謂圓熟簡練，靜穆幽远之作，都无須来作比方，因为这詩属于別一世界。（“且介亭杂文末編”）

在魯迅評价殷夫的詩——中国最初的无产阶级的詩歌的时候，他首先在政治上把它同一切资产阶级艺术区别开来。“这詩属于別一世界”，这就是魯迅的态度。不管那些资产阶级艺术有着多么“圓熟簡練”的技巧，同殷夫的詩根本不能相提并論。魯迅坚决反对混淆了敌我，抛开了政治内容而把艺术标准放在第一位，他对于革命文艺，要求的是内容和形式、政治和艺术的統一，他反对文艺中的公式化、口号化的傾向而且一直批評着这种缺点，但如果誰要利用革命文学的缺点而根本否定它的存在，甚至說它不如资产阶级文艺时，魯迅就挺身而出，决不沉默。这当然不是說革命文艺无須在艺术上提高，而是說，万不可因为无产阶级文学艺术上的某些缺点和资产阶级文学艺术上的某些优点而得出这样的投降主义的結論：“无产阶级文艺还是不如资产阶级文艺好。”

陈涌在魯迅研究中，却抛弃了从政治标准和艺术标准来評价艺术的原則，并且把魯迅描結成仿佛是把“写真实”当作唯一的超政治的批評标准。他在文章中發揮这一見解道：——

真实是艺术的生命，沒有真实，便沒有艺术的生命。艺术的政

治价值和社会价值,都是不能离开艺术的真实而存在的。

其实,这样的观点,胡风反革命集团的“理論家”們早就宣揚了許多年了,他們正是用反馬克思主义的所謂“写真实”作为反对馬克思主义世界觀的武器的。刘雪韋在“‘现实主义試論’底質疑”中就說过:

中国的批評家向中国作家的要求,不是“应当把世界觀放在第一位”,而是应当把“写出真实来”放在第一位的。(“論文一集”)

我們一开始就分析过了,“真实”是有政治立場的,我們主張的真实,是用馬克思主义观点去观察生活的真实,是站在工人階級立場去反映和評价生活的真实,是同历史发展方向一致的真实。因此,我們就不能把抽象的“真实”放在第一位,而要以政治标准放在第一位,只有在政治上是正确的作品,才有可能在艺术上是符合客观真实的。小資产階級的自我表现的写照,例如竭力描写恋爱的苦悶、心理的动搖同細微曲折的自私欲等等,可能写得很真实,如果把“真实是艺术的生命”作为評价标准,那么,这种专写自己和自己的爱人(再加上一个“第三者”?)的作品可算“生命力”十分旺盛,是不朽的佳作了;但是,如果用政治标准去衡量,則这种描写是站在小資产階級立場上,既无批判,又无分析,而是抱着欣赏甚至歌頌的态度,它同馬克思主义的真理相違背,在根本上是錯誤的。从小資产階級的历史地位去看,歌頌小資产階級的(也就是資产階級的)个人主义思想是反动的。因此,把政治标准放在第一位,决不会忽視真实性,因为政治上正确是真实的基础;但如果把真实性放在第一位,那就会模糊或否定政治标准,忽視“真实”

背后的不同的階級內容，使我們在形形色色“真實的”資產階級思想面前解除武裝。

陳涌在這個問題上同胡風反革命集團的理論一致而反對黨的文艺思想，並不是什麼奇怪的事，因為他也十分討厭強調馬克思主義世界觀，討厭強調政治標準第一的“庸俗社會學”，很容易在那裡找到共同的語言。馮雪峰在這點上是一直同毛主席的文艺思想對抗的。陳涌在理論上把真實性抽象化、絕對化並且抬高到超越一切的地位，想為文學藝術找到一條萬古不變的標準，因而陷入了唯心主義的“宿命的災難”。文學藝術既然是一種變化着的上層建築現象，不能同一定的時代、階級的關係分開，每個時代、每個階級都有着不同的政治觀念和美學觀念，那麼，抽象不變的標準（不管政治上或藝術上）是決不會有的，硬要追求這種抽象的標準，就一定會走到資產階級立場上去。在這裡，重溫毛主席的深刻的指示是很有必要的：“我們不但否認抽象的絕對不變的政治標準，也否認抽象的絕對不變的藝術標準，各個階級社會中的各個階級都有不同的政治標準和不同的藝術標準。”陳涌的“真實性”正是這種“絕對不變”的政治標準和藝術標準，因此，同永動機一樣，它就只能在違反科學規律的幻想家的頭腦中 existed。

五

一堆滓渣從池塘上沉沒下去了，表面上水明如鏡，晶瑩清徹，然而假若滓渣並未成為爛泥，一遇風暴攪動，滓渣就會重新浮到面上來。生活中也有這樣的情形，一種理論好象批判了，消失了，然而在一陣思想的风浪中，忽而又會重新出現。

我們反对胡风的所謂眞誠，所謂主觀战斗热情，是因为他把眞誠和所謂主觀战斗热情作为文艺创作的基础。但难道我們是認为文艺不需要眞誠不需要热情的么？不管作家表现多么重大的事件，如果他的感情虛伪，不眞誠，言不由衷，是絕對不能产生眞实的艺术的。魯迅所說的“明确的是非，热烈的好恶”对于作家和艺术家來說，是格外重要的。

我們当然主張文艺要以人民的生活作为創作唯一的泉源，我們当然反对把主觀作为創作的基础。——但我們反对胡风的“眞誠”、“主觀战斗精神”的反动理論难道仅仅是“因为他把这当作“文艺创作的基础”么？不，这里正含糊了（更确切地說是掩盖了）一个最根本的問題：这就是作家的政治立場。“眞誠”是抽象的概念，抽象的概念总是为資產階級反动論客所欢迎，因为可以从貌似超階級的口号中輸入不折不扣的資產階級思想，迷惑許多小資產階級的自由主义者。眞誠不是什么神秘抽象的东西，有各种不同的“眞誠”，在无产阶级，它是坚定的政治立場同高度的革命热情的表现，“明确的是非，热烈的好恶”，很明显是指作家要有鮮明的工人階級的政治立場同对人民的敌人的决不調和的共产主义的党性、斗争性。热爱劳动人民，憎恨人民的敌人，这就是工人階級的“眞誠”的内容。但胡风主張的“眞誠”，却是反动的、反革命的眞誠，这种眞誠同現在有些右派的“揭露黑暗”論一样，是以反对社会主义、反对共产党的“热情”为其内容的。你歌颂共产党么？这是“虛伪”；你贊成社会主义么？这是“言不由衷”。只有充分地自由地發揮你思想中最丑恶的資產階級个人主义思想，这才叫

“真誠”。我們反对胡风的真誠，不但是因为哲学上他唯心主义地顛倒了主客觀的关系，而且，更重要的，是因为他的“真誠”在政治思想上是极其反动的，有些青年不就在胡风的“要真誠”的煽动下，由放縱极端个人主义的“真誠”发展到反党的道路的么？这个由好些人政治生命换来的教訓怎么能忘記呢？

陈涌还引用了魯迅答复有人批評版画小資产階級气味太重的那一段話，来为他超階級的真誠論作注解。“所說的現代版画的內容小資产階級的气味太重，固然不錯，但这是意識如此，所以有些气分……但要消除此气分，必先改变这意識，这須由經驗，观察，思索而来，非空言所能改变，如果硬装前进，其实比直抒他固有的情緒还要坏。因为前者我們还可以看見社会中一部分人的心情的反映，后者便成为虛伪了。”（“魯迅書簡”，第906頁）——很明显，陈涌着重点是在“固有的情緒”那两句，用以証明：作者有資产階級思想小資产階級思想就应当“真誠”地在艺术中表現出来，艺术的力量就在于有这种“真誠”，如果一个有資产階級思想的作家却傾向于努力表現工人階級的感情，这就是“虛伪”、“言不由衷”，因而也沒有什么力量。——陈涌所謂从“思想感情上和现实……的結合”的“思想感情”，其內容就是如此。

但这是歪曲了魯迅。

魯迅在那封致李樺的信中，着重是指出了小資产階級思想改造的艰苦性。在民主革命时代，在进步の木刻艺术中存在着小資产階級傾向，是难免的，因而不可因为有了这种“气分”，就将木刻本身全部否定。在民主革命的时候，小資产階級思想在反抗旧社会这一点上，有它积极性的一面，因而缺乏

“不过是非革命而已”。“硬装前进”，并非指作品中不要去追求无产阶级意识，而是针对了当时表面上拥护革命而暗底下反对革命的虚伪的两面派而发的，这种两面派就是革命队伍中的投机分子、“翻斤斗的小资产阶级”。鲁迅是从团结广大民主力量出发，从当时现状出发，从保护当时新生的木刻艺术出发而提出问题的，绝非主张小资产阶级思想不必改造，“真诚”地流露出来就是好艺术。现在我们已处身于社会主义革命时代，小资产阶级思想同社会主义社会已成为敌对的了，它已消失了在民主革命时代的进步性的一面。在这种时候提倡超阶级的“真诚”，除了为资产阶级小资产阶级思想找一个理论上的避难所之外，还有什么积极作用呢？陈涌这种理论的用意就在于反对强调思想改造，用“真诚”的幌子保护资产阶级、小资产阶级思想，使它们能够在艺术中有长久的“生命”。

其实，鲁迅对于那种超阶级的“真诚”论，对于那种把资产阶级小资产阶级知识分子克服自己错误思想、努力地去表现无产阶级意识叫做不真诚、虚伪的反动理论，一向是深恶痛绝的。他后期一贯地提倡作家应当站在无产者的立场上。这里我想引用一段周扬同志在去年作协扩大理事会的报告中引用过的话，看一看鲁迅的阶级立场是何等鲜明：

他们（指那些拿刀的“文艺家”——周扬）以为能够教育到会写文章，至少是小资产阶级者，小资产者应该抱住自己的小资产，现在都反而倾向无产者，那一定是“虚伪”。唯有反对无产阶级的小资产阶级作家倒是出于“真”心的。“真”比“伪”好，所以他们对于左翼作家的颯蔑、压迫、囚禁和杀戮，便是更好的文艺。

今天讀上去，這段話仍然保持着它全部的战斗性。現在文學界中和文學界外都有一些右派分子，把知識分子轉變立場擁護共產黨、歌頌社會主義叫做“虛偽”、“歌德派”，把反黨反社會主義的謬論反而叫做“真誠地幫助黨整風”、“說真心話”，魯迅的話對於這類人就象一面照妖鏡，照出了他們的原形。

六

我們不能夠在這裡把這篇論文中所有問題都討論到，篇幅也不允許。但是，我們已經大體上可以看見這種“寫真實”的理論思潮的面貌。這只是一個輪廓，勾畫得也許不夠清晰，但眉目神情是已經顯現出來了。

這種思潮的本質是一種反動的資產階級的修正主義的思潮。它反對的重點是馬克思列寧主義的階級分析的理論同歷史唯物主義關於社會存在同社會意識的理論，在文學上是反對馬克思主義世界觀對創作的指導作用。這種理論是丁、陳、馮反黨集團反黨反社會主義的文藝路線的理論基礎之一。它披着馬克思主義的外衣，但在根本上是反黨反馬克思列寧主義的。它用過去時代的材料為今天的文學藝術事業造成一座迷人的“寫真實”的幻宮，門口掛着閃光的招牌：“里面有‘真實’的財寶！”如果真的想反映社會主義時代的真實的作家離開了工人階級立場同學習馬克思列寧主義的道路而走進這座幻宮，尋到的就決不是真實，而是迷茫、空虛、歪曲和反動。對於這種頗有誘惑性的危害很大的反馬克思主義理論，我們應當進行徹底的揭露和批判。

当我们离开了具体分析而集中起来看一看这种思潮在思想方法上的特点时，那就是两个字：抽象。这抽象也是一种空洞的教条，和科学的抽象完全不同。抽象的、离开历史条件的“真实性”，抽象的“真诚”，抽象的“现实”，抽象的“现实主义”，抽象的、同社会存在同社会意识没有关系的“反映论”，抽象的、不变的艺术标准同政治标准……这就是最容易迷惑人的地方。然而这些概念本身，在文学艺术上却都包含着活生生的历史内容同阶级内容，离开了它所反映的社会内容和不同的阶级立场来抽象地搬弄这些概念，这不过是现代资产阶级修正主义思想用以掩盖自己阶级性质的一种手法而已。

1957年9月写毕

批判文学中的人性論

——和錢谷融等辯論

錢谷融先生的文章和何直、周勃、陈涌等人的文章，是文学上的修正主义思潮中两个自成系統的极端。何直用所謂“写真实”来反对社会主义文学的階級性，反对馬克思主义世界觀；錢谷融先生則用“人道主义”来反对社会主义文学的階級性，反对馬克思主义世界觀。一个強調“忠于客观真实”，一个強調发揚“主觀”上的“人道主义精神”。表面上一重客观、一重主觀。但反对馬克思主义階級論、反对人的意識的階級性則是“殊途同归”、完全一致的。

錢谷融先生理論的核心——“人道主义”論是人性論的变种。所有的章节都被这“人道主义”論一綫貫串。本文想着重批判錢谷融先生的“人道主义”論，并对过去出現过的各种人性論作一个概括的再批判。

对于人道主义的認識，存在两种对立的观点。一种观点把人道主义当作历史发展的产物，密切联系社会发展过程来研究人道主义的内容和意义；另一种则把人道主义当作同社会发展无关的、超階級的永远不变的思想。这两种观点的对

立，反映了辯証唯物主义的世界观和唯心主义的、形而上学的世界观的对立；在文学上，就成为对文学的性质和文学发展的根本动力的两种針鋒相对的見解。

錢谷融先生的基本論点，是从人道主义这个概念中抽出永久不变的东西；以这个永久不变的东西，作为解释从古至今一直到未来的文学发展的一把万灵的鑰匙。他說：

人道主义精神，人道主义理想，却是从古以来一直活在人們心里，一直流行、傳播在人們的口头、笔下的。我們無論从东方的孔子、墨子，从西方的苏格拉底、柏拉图等人的言論著作中，都可以发现这种精神，这种理想。虽然随着时代、社会等等条件不同，人道主义的内容也时时有所变动，有所損益，但我們还是可以从中找出一点共同的东西来的。那就是：把人当作人。

其实，这种观点并不新鮮，在费尔巴哈的人本主义哲学中早就以完整得多的形式叙述过。每个人有追求同等幸福的权利，每个人都应当爱別人，人和人的关系应当建立在尊重別人、爱別人、把別人也当作和自己有同等权利的人的这个普遍的道德标准上，这就是恩格斯称之謂“非常貧乏的东西”的费尔巴哈的道德观点。^①但是，“把人当作人”，这不是和“以爱对人”等等同样的貧乏而空洞嗎？我們不禁要問：到底錢谷融先生要把人当作什么人呢？当作男女任意杂交、子女“知其母不知其父”的群婚时代的人？当作“从母所居而姓”的女子掌握家族的經濟权同分配权的母系社会的人？当作奴隶主对奴隶

① “馬克思恩格斯文选”（两卷集），第2卷，第381頁。

有生杀宰制之权的奴隶社会的人？当作私有财产应当受到“尊重”的资本主义时代的人？……当作工人？当作农民或手工业者？在人类进入有组织的社会以来，关于人的内容就在不断地变化着。每一个时代的每一个阶级，他们对怎样做“人”都有不同的要求。抽象的、超阶级的、不变的人，只存在于唯心主义理论家的脑壳中，而不存在于现实生活中。

“人道主义”所指的内容，在钱谷融先生文章中是非常混乱的。有时指“同情人”，有时忽而又把“反对压迫”“反对剥削”包括在内。事实上，人道主义这种思潮，是开始于欧洲民主革命的时代，作为资产阶级的社会思想而出现的。钱谷融文章中的“人道主义”的基本内容，正是西方资产阶级所曾经提倡过的东西。在资产阶级民主革命之前的古代哲学家、文学家中，当然有同情人民的思想，但在思想内容上说，它同资产阶级革命时代的人道主义却有根本区别，不是同一个“人道主义”思想体系的延续。就是封建主义时代中某些杰出的文学家对于人民苦难的同情，也不是“从古以来”就有的，它也是一个历史的范畴。

我们下面就作一个具体的考察。

在最“古”的时代，即进入文明社会以前的原始社会中，并不存在“人道主义”的感情。那时候人类被平等的集体劳动组织在一个血缘相同的氏族中，每个人都负担着劳动的义务，以女性为主的负责人执行着管理和分配的任务。血族的纽带把氏族的成员团结在一起，氏族生活的一条根本规则是一切为了本族的生存和发展，人的思想感情也就反映着这个特点。摩尔根在“古代社会”一书中，根据易洛魁氏族的材料指出了

古代的氏族中間存在“血族复仇主义”。同族的人不分彼此都享有平等的权利，“在忧患和困难中都互相帮助”。这是沒有自私自利念头的朴素的原始共产主义的感情，显然不是什么“把人当作人”的人道主义。如果“氏族中一成員”被异族杀害，那整个氏族就有义务去为受害者报仇。先是和解，和解不成，“則由氏族在其成員中指定一名或几名报仇者，他們的任务是追踪罪犯直至其发现，不論在什么地方即就地杀戮”。^① 这里也沒有錢先生的“人道主义”，不存在超过血緣关系的对于全人类一視同仁的“人道主义”感情。原始的共产主义的感情只存在于同族之間，对于战争中俘虏的异族，不是杀死就是收养在本族之内，发展到后期就成为氏族內的奴隶。这种杀戮和收养是完全符合当时人类简单的道德标准的。如果古代人类一产生就有一种对“一切人”都一样的“尊重”的人道主义，那就不会把俘虏当奴隶，人类社会也就永远停留在原始公社制不再前进了。

在人类进入阶级社会（也即文明社会）之后，由于社会分工的发展，在剝削阶级中产生了不需从事体力劳动的知識阶层。社会中出現了相互对立着的阶级，社会中的人分裂为剝削者和被剝削者。物質資料的平等分配被极大的悬殊所代替，一边是穷极侈奢的享受，一边是在飢餓和死亡的边缘上挣扎；一边是鎮压和收买，一边是痛苦和反抗。“朱門酒肉臭，路有冻死骨”。每个人的思想感情都打上了阶级的烙印，并且在阶级斗争中不断地变化着。这时候，同情人民的感情就出現了。

^① 見三联書店出版“古代社会”，第80—82頁。

在剝削階級中間，出現了很少數的知識分子。他們在尖銳的階級鬥爭和劇烈的社會動蕩中間，目睹了（以至身受）人民的種種苦難，他們同情人民的痛苦，悲憤於社會的黑暗及統治者的腐敗，努力想改善社會環境，減少社會的不平，產生了對於人民的同情。例如在杜甫、白居易的詩中，這種同情是流露得很明顯的。

但是：第一，無論是杜甫或白居易，他們對於人民的痛苦也只能止於同情。他們努力想改革社會，改善人民的生活，但並不想從根本上推翻封建制度，如起義的農民那樣。這種同情是勞動人民的痛苦、希望、要求經過少數統治階級知識分子的思想的一種折光，反映着某些人民的要求和被剝削階級的呼聲，但沒有從根本上超越或從根本上否定統治階級的世觀，徹底站到被剝削階級的立場上來。他們的思想感情包含着矛盾，那些偉大的藝術家常常是世觀上充滿了複雜的矛盾的人。第二，就這種同情的內容來說，杜甫或白居易的思想中並沒有資產階級民主革命時代的“人權平等”、“個性自由”等等東西，更沒有“反對一切人壓迫人、人剝削人的不合理現象”的社會主義思想。在封建時代，他們對於人民的同情只是尖銳地揭露同沉痛地控訴社會的黑暗與不平，要求皇帝同統治者能夠採取開明和較合理的政策，來調節社會貧富極端懸殊的現象，使農民同手工業者、小商人等等有普通的溫飽。杜甫所希望的，也是每個“寒士”都有“風雨不動”的“廣廈”住，他經常在詩中回憶起“開元盛世”。他不可能提出農民和皇帝、地主有“同等權利”的主張。後來的許多研究者把這種同情也叫做“人道主義”，這是不確切的，在概念上常常容易和資產階

級革命时代的人道主义思想混淆。

欧洲文艺复兴的时期，才初次出现了带着资产阶级个性解放色彩的人道主义思想。这个从十五世纪后半时期开始的年代所经历的变革，恩格斯曾概括地称之为“这是人类先前从未经历过的一个最伟大的进步性的变革”。这个伟大的变革时期的指导思想是人文主义，它的本来的意思就是“关怀人的幸福，人爱人的幸福，尊重个人”。^①它是在十四、十五世纪在封建社会内部发展起来的新兴资产阶级的意识形态，代表着资产阶级自由发展资本主义的要求。人文主义或人道主义思想和束缚生产力发展的封建思想在宗教、文艺、哲学、自然科学等等各方面的剧烈的斗争，是新兴的资产阶级和封建贵族阶级剧烈的阶级斗争在意识形态上的表现。在这个运动中也产生了反对私有财产的空想社会主义的先驱，但呼声还是微弱的。人文主义尖锐地反对经院哲学和禁欲主义，宣扬个人主义，提倡人的自由，提倡人的现实生活的享受的合理性。意大利的薄伽丘在他的名著“十日谈”中，就从艺术上尖刻地讽刺了虚伪的僧侣阶级，热烈地赞美了有着资产阶级意识的市民对满足个人生活的追求。钱谷融先生所说的人道主义就是这种资产阶级个人主义思想，连文字上都是类似的。他硬要说“从古以来”就存在，这瞒不过什么人。这时期的资产阶级人道主义思想，还带着初生的形态，还没有具有十八世纪资产阶级革命时期那样鲜明强烈的反对封建制度的政治性和一套资产阶级的政治纲领。因为那时候思想斗争的任务还是为发

^① 见“哲学史简编”，第48页。

展資本主义开辟道路，而不是夺取政权。

真正的“人权平等”的口号，是资产阶级民主主义者提出的。卢骚在“民約論”中提出“神圣人权”是“一切事物之基本”，个人自由应当受到尊重，在“主权体”（即国家）中，“无论何种利害，皆不得与个人者相反。”^①法国资产阶级在民主革命时期，提出了一个“人权宣言”，其中规定：“人类生而永远享有平等的权利”，并且说：“法律对于一切的国民要有平等的权利”，“一切国民结合的目的，在保障天赋的、不可割让的人权，这些人权包括自由、财产、安全、抵抗压制。”^②这里确实包含了錢谷融先生“人道主义”的基本内容。在资产阶级革命初期，针对残酷地摧残爱情自由、严格地保持封建等级的封建制度及封建思想，人道主义思想起了积极的革命的作用，它代表了新兴的资产阶级的利益，表达了从封建主义的生产关系束缚下解放出来而迅速发展社会生产力的一种要求。这种资产阶级的人道主义思想是带着摧毁封建主义意识形态的狂热的突击姿态走上历史舞台的。“紅与黑”中于连的极端个人主义和对于封建礼教的藐视，就是当时革命的人道主义思想的一个代表。但是这种人道主义思想终究是建立在资产阶级利益的基础上，它以全民的“博爱、自由、平等”的形式出现，实质上却强烈地维护着资产阶级的切身利益。它在反封建这一点上虽然也部分地代表了劳动人民的愿望，但在维护资本主义剥削这一点上却是和劳动人民对立的。“自由、平等”只是一个抽象

① 中华书局 1936 年版，第 2 页及 17 页。

② 见“法国资产阶级革命”，第 96 页。

的口号，絲毫未涉及階級內容，更沒有錢谷融先生所說的什麼“反對一切人壓迫人、人剝削人的不合理現象”的精神。相反的，“人權宣言”中明確地規定：“私有財產是一種不可侵犯的神聖權利”，這就等於宣布了工人被資本家剝削是合法的、不可動搖的。因此，“人權宣言”中所典型地表達了的“人權論”，結果就只保護了資產階級的“人權”。“人權宣言”中的“自由、平等”，只不過是宣布了資本家們應當有“自由”地發展資本主義的“平等”權利。資產階級的人道主義建築在不可侵犯的個人主義思想的基礎上，它維護資產階級的個人利益，同工人階級的集體主義是敵對的。當封建主義被推翻、資產階級革命勝利以後，資產階級人道主義的積極性的一面也就隨之變成一個空洞的外殼，留下的就是虛偽的欺騙勞動人民的言詞。錢谷融先生說：我們應該“用力來保衛真正的人道主義”，但什麼是“真正的人道主義”呢？離開了階級內容來覓找一種“自古以來”一直存在的“真正的”人道主義，就同離開了資產階級專政或者無產階級專政去空談什麼“真正的公平合理的社会”一樣，實質上是維護“真正的”資產階級利益。直到最近北大西洋侵略集團所發表的“公報”中，還用錢谷融先生所津津樂道的“真正的”人道主義的詞句作為瘋狂地擴軍備戰的烟幕，說什麼“我們……相信自由國家的憲法，法律和風俗向它們全體人民所保證的人權是神聖的”。——這真是對“真正的”人道主義的一個刻骨的嘲笑。

在資本主義社會走向腐爛沒落的時候，還出現過各種人道主義思想，每一種人道主義都以富有特征的語言反映了社會中一定的階級或階層的思想動態（例如托爾斯泰就有過“勿

抗惡”的極虛偽的基督教人道主義)。到這時候，“人道主義”一詞已經被各種矛盾的甚至敵對的思想所佔據。發展到腐朽的帝國主義階段的壟斷資產階級，早已連他們祖先形式上的“民主、自由”也拋棄了。他們需要的是“麥卡錫主義”之類赤裸裸的法西斯思想。這時候有一部分資產階級知識分子回憶起資產階級昔日的光榮，想用資本主義上升時期的“民主、自由、人道主義”來反抗大資產階級公開的反動迫害，這些資產階級知識分子就往往以“人道主義”的名義出現。對於保衛和平反對帝國主義，解決帝國主義和人民大眾的矛盾，他們這種人道主義是有一定的積極意義的，我們也歡迎、團結抱有這種人道主義思想的作家。但它的本質卻仍然是資產階級個人主義，所以在無產階級和資產階級矛盾尖銳化的時候，可能進一步接受工人階級集體主義思想（例如羅曼·羅蘭），也可能投降大資產階級而反對無產階級。卑鄙凶惡的叛徒法斯特無恥地把蘇聯鎮壓反革命也誣蔑成“違反人道主義”，就深刻地揭露出他的“人道主義”反動的資產階級性質。真正科學地提出消滅剝削、消滅階級建立一個人人都從事勞動、人人都滿足自己需要的共產主義社會的理想，不是批判資本主義黑暗、同情人民痛苦的批判現實主義作家，不是資產階級小資產階級的人道主義者，而是馬克思和恩格斯，科學的社會主義學說的創始人。無產階級的人道主義，在馬克思主義體系中只是共產主義道德的同義語，它代表的是一種全新的、工人階級的思想感情。它同資產階級的虛偽的人道主義是徹底對立的。只有無產階級的人道主義，才是歷史上一切美好的理想的唯一的繼承者，才真正符合最廣大的進步人類的利益。無產階級

的人道主义在思想上同以前一切人道主义有本质上的区别。无产阶级的人道主义不是一种慈悲或怜悯，而是无产阶级的革命精神和集体主义的思想感情在行动上的表现，是马克思列宁主义思想所提供的坚强的革命意识。其所以有时还保留了“人道主义”一詞，不过是为了方便，实际上它的含义同资产阶级革命时代已根本不同了。高尔基曾經与虛伪的资产阶级的“真正的”“人道主义”相区别，明确地指出“无产阶级的这种人道主义不是一种幻想，不是一种理論，而是社会主义苏联无产阶级的战斗的、勇敢的和英雄主义的实践”，它“給予无产阶级以历史的独创的权利去和资本主义作无情的斗争，去摧毁和消灭资产阶级世界的一切最丑恶的基础。”^①这里，高尔基把无产阶级人道主义鲜明的、不容含糊的阶级内容明确地表达出来了。

从以上的叙述中，我們不难看出，“人道主义精神”并不是什么“从古以来”就存在的“人性”的外露，而仍旧是一种社会意识。它是资产阶级民主主义思想在人和人的关系上的表现。

現在，我們再来全面地看一看錢谷融先生給人道主义所下的定义，就更深刻地暴露出他思想上极度的矛盾和混乱了：

人道主义的内容……有一点共同的东西。那就是：把人当作人。把人当作人，对自己来说，那意味着要维护自己的独立自主的权利。对别人来说，又意味着人与人之间要互相承認互相尊重。所以，所謂人道主义精神，在积极方面說，就是要争取自由，争取平等，争取民主。在消极方面說，就是要反对一切人压迫人、人剥削

^① “高尔基政論集”，第474頁。

人的不合理現象；就是要反对不把劳动人民当作人的专制与奴役制度。几千年来，人民一直是为着这种理想……而斗争的。而古今中外的一切偉大的文学作品，就是人民的这种理想和斗争的最鮮明、最充分的反映。

为了要逃避“階級思想”这个詞，为了要用他的人道主义論来代替馬克思主义的階級論，錢谷融先生費了多少苦心啊！他竟矛盾百出地采取了折衷主义的办法，把各种相互矛盾的概念硬扯在一起！前面一段，明明是资产階級人道主义的内容，“维护自己独立自主的权利”，这分明是說个人自由神圣不可侵犯，如果集体有違背个人的“独立”，那就要反对这个集体。“人与人之间要互相尊重互相承認”，这是典型的最陈腐的资产階級的口头禪，——难道农民同地主之間也要来个什么“互相尊重”么？难道剝削制度的存在也要永远去“承認”它么？离开了階級同階級斗争，离开了消灭剝削，这些“尊重”“承認”之类就变成资产階級反动思想的糖衣了。在后面，突然又說到人道主义要“反对一切人压迫人、人剝削人的不合理現象”，这分明是无产階級的理想，同那套伪善的“互相尊重”等等是尖锐地对立着的思想。这是两个敌对階級的世界观。錢谷融竟能把两种敌对的世界观扯在一起，这种做法是違背科学上实事求是的原则的。这是想借用社会主义的詞汇来掩盖自己理論的资产階級的本質。說“几千年来……”人民一直是为“这种理想而斗争的”，那么，神农氏先生在尝百草时，大概已經在研究如何“维护自己独立自主的权利”，生于二五〇八年以前的孔子在写“名不正則言不順”的时候，也一定已經在下定决心要为“反对一切人压迫人、人剝削人的不合理現象

的“这种理想”而“斗争”了。

这样引申的结果，就一定得出自有人类以来，就存在一种能产生人道主义感情的永恒的人性的结论。“人道主义”论最后就归结为人性论。

为什么钱谷融先生的资产阶级人道主义论最后会归结到人性论去呢？

人性和人道主义本来是两个不同的概念。人性是指人的本性。抽象的人性论资产阶级之前就有了，孟子主张性善，荀子主张性恶，都是指人的本性而言。马克思主义者承认有人性这个东西，但是把人性当作历史发展过程中形成的产物，把人性主要地看作人的社会存在的一种反映。在阶级社会里只有具体的、带阶级性的人性，没有抽象的、超阶级的人性。资产阶级哲学家们则在表面上强调人性是先天的、同人的社会存在没有关系的一种纯粹的自然属性，实际上企图把资产阶级的人性当成永恒不变的全人类的共同性格。所以我们坚决反对资产阶级的人性论。人道主义也是带阶级性的，通常指的人道主义就是资产阶级的人道主义。除了资产阶级人道主义之外，还有无产阶级的人道主义。资产阶级人道主义也有各式各样的，有在历史上起过进步作用的人道主义，有起过和起着反动作用的人道主义。资产阶级的人道主义论企图把资产阶级的“自由、平等、博爱”等等实质上是资产阶级个人主义的思想当成永久不变的人道主义，把曾经在资产阶级民主主义革命时期起过进步作用的人道主义思想变成反对无产阶级革命的武器，说什么无产阶级革命是“违反人道主义”，把马克思主义者诬称为“冷酷的人”。在他们看来，消灭一切人剥削

人的制度的最偉大的无产階級的人道主义是不人道的，讓压迫、剝削劳动人民的資本主义制度万世长存下去才是最人道的事业。为了替这种人道主义找一个根据，他們就只把资产階級人道主义說成是人类普遍具有的一种“自然感情”的流露，說成是人类的“善良的”本性的表現。这样就可以把资产階級人道主义看作从古以来一直到以后亿万年都不变的东西。于是在资产階級哲学家那里，人性論就成了资产階級人道主义論的老根，资产階級人道主义就成了“人性論”的一个变种。我們在批判抽象的资产階級人道主义論的时候，总要挖到“人性論”这个根上去。

現在已經很明白，錢谷融先生的人道主义論的老祖宗是西方资产階級。在西方资产階級革命时代它是进步的思潮，在現在的中国是完全反动的思想。提倡这样一种理論，其目的是想把我們的社会主义的文艺事业放到资产階級思想基础上去，把文学引向資本主义方向，在“人道主义”的外衣下用资产階級个人主义世界观来反对馬克思主义的世界观。从这种理論发生的影响来看，我們要深刻地認識它的危害性。

末了，想提一下錢先生作为古代东西方人道主义精神代表的孔子和柏拉图。孔子所提出的“仁”，虽然在当时有它的积极意义，但它并不是以否定一切等級制度主張权利平等为前提，恰恰相反，孔子提出的“仁”是为了巩固封建的等級制度，巩固“不平等”的制度。在孔子的著作中，资产階級的“民主”思想連影子也寻不到。錢谷融把孔子列为古代东方“人道主义精神”的代表，大概是因为孔子主張过“己所不欲，勿施于人”的“恕道”，但这个“恕”同他提倡的对于封建制度的“忠”是

統一的。“恕”正是为了使封建社会中每个人的行为合符統治階級的利益，不斗争，不复仇，达到“非礼勿视，勿礼勿听，非礼勿言，非礼勿动”的地步。这是为了巩固封建制度。所以孔子竭力主張“正名”——每个封建阶梯中的人都自觉地安守自己的地位，不作違反自己等級的任何行为。所謂“名不正則言不順，言不順則事不成，事不成則礼乐不兴……”就表現了他的基本思想。——这同“爭取民主”的观念有什么共同的地方呢？

孔子的学說在历史上起过进步的积极的作用，他的学說中有不少值得批判地吸收的东西。但是，这同什么“人与人之间要互相承認和互相尊重”是没有什么关系的。想把資本主义时代的“人道主义精神”硬塞到古人头脑中去，就同想把社会主义思想塞进王充的唯物主义哲学中去一样，是違反历史事实的。

至于把柏拉图这位創立了完整的唯心主义体系的大哲学家叫做主張民主、自由、平等的古代“人道主义者”，这是很奇怪的。讀过一点西方哲学史人都知道，柏拉图在哲学上和美学上有他的历史地位，在政治上，他却是站在正在衰亡的雅典貴族党方面，坚决維護奴隶制度和坚决反对民主政体的。他的“理想国”就是一种永恒的貴族共和国。他主張国家以理性为基础，人分为三等，第一等是統治国家的哲学家，第二等是軍人，这两种人有合理而高尚的灵魂；第三等是做工、务农、經商的灵魂低賤的人。他主張严格遵守等級制度，并且以为，“国家形式只有一种是完美的——那就是我們的国家”。他痛罵民主政治会“放縱发展成为彻底的无政府状态。这里奴隶和主人的地位都一样。”^①显然柏拉图是想把当时瀕于崩潰的奴隶

剝削制度合法化，把奴隸制度說成是先天性的靈魂高下的必然結果，以此來反對革命，反對“奴隸和主人都一樣”的平等觀念。這和中國孟子所說的“勞心者治人，勞力者治于人”的論調本質上是一樣的，都是想為剝削階級和他們的知識分子不勞而獲的生活找一個理論根據。把這樣一位政治上反動敵視民主觀念的哲學家叫做“人道主義者”，這證明錢谷融先生完全是用“大胆假設”的方法在立論的，牽強附會到了可笑的地步。

二

錢谷融先生在創造了一種虛幻的“從古以來”就存在的“人道主義精神”之後，就把一切有價值的文學作品受人民喜愛的原因，主要地歸於這種抽象的人道主義：

我是不是過分推崇了人道主義，過高地估計了人道主義精神的作用呢？我以為，如果就藝術而論，那麼，人道主義精神的作用，恐怕還要遠比我上面所說的大得多。

一切被我們當作寶貴的遺產而繼承下來的文學作品，其所以到今天還能為我們所喜愛、所珍視，原因可能是很多的，但最基本的一點，卻是因為其中浸潤着深厚的人道主義精神，因為它們是用一種尊重人同情人的態度來描寫人、對待人的。

我們主張批判地接受古典文學遺產，反對割斷歷史的虛無主義者。但這是為了創新，不是為了復古。社會主義文學和以前一切文學在思想上是完全不同的，它和資產階級、小資

① 見“西方名著摘要”中關於柏拉圖“理想共和國”部分。

产阶级、封建主义等等一切在私有制的基础上产生的思想作了彻底的决裂。学习古典作品，是为了“批判地吸收其中一切有益的东西，作为我们从此时此地的人民生活中的文学艺术原料创造作品的借鉴。”没有这个借鉴，在艺术上就不可能达到较高的水平。但钱谷融先生却说成我们之所以要批判地继承古典文学作品，是因为各个时代文学作品思想上都有共同的“尊重人、同情人”的人道主义；社会主义文学在思想上也要继承资产阶级人道主义思想，才能为人民所“喜爱”。这种理论否定社会主义文学鲜明的共产主义的思想性，它同实际情况不符，是反科学的。

人民喜爱过去的优秀的文学遗产，是因为这些优秀的文学遗产在当时历史条件下反映了人民的声音，在政治上带着不同程度进步性，艺术成就也比较高，并不是因为自己的人道主义和作品中永久不变的人道主义起着共鸣。人民尊重自己的历史，热爱历史上一切对社会发展起了进步作用的英雄人物，并不等于历史上的人物都应当作为今天的典范，或者这些历史人物身上都有一种共同的“人道主义”。人民珍视“孔雀东南飞”、“长恨歌”，珍视“阿Q正传”、“呐喊”、“彷徨”。但并不会把它们看成思想上一样的作品，更不会把贾宝玉林黛玉作为“人道主义”的典范来学习。人民在欣赏这些作品的时候，是沉浸在当时的社会环境中，用历史的观点来衡量过去的。想把人民群众的历史观点和艺术欣赏变成抽象的“人道主义”，这是想用资产阶级的个人主义来统一数千年的文学艺术，当然要失败。

用抽象的“尊重人、同情人”的标准代替具体的政治上思

想上的标准去评价艺术作品，有时会得出根本违反劳动人民利益的反动结论。例如“武训传”，为什么有些人会赞扬它而在政治上犯错误呢？除了用封建主义思想去观察人物，站在地主阶级立场上赞扬了武训之外，也还有些人是因为用资产阶级那种抽象的“人道主义”精神去看这部影片，被武训的“苦行”所感动而犯了错误的。例如当时有一篇文章中就說：“武训善良敦厚，一生行乞，为着一种崇高的理想委曲求全，无条件的自我牺牲坚持不懈地努力，这都是应该加以肯定的一面。”这还不是同钱谷融所说的“同情人”的观点一脉相通的嗎？从资产阶级的人道主义观点来看，武训确有一切值得歌颂的美德：“艰苦”、“自我牺牲”、“忘我精神”、同情人、帮助人的“利他主义”……但是站在历史唯物主义的（也是最符合广大人民意志的）观点上看，武训及“武训传”却是彻底反动的。是的，事情过去五年多了，重提这些教训，只是说明了用超阶级的“人道主义”作为评价文学作品的标准，其结果就是站在资产阶级立场上歪曲了历史的真相并颠倒了黑白。在“同情人”、“艰苦”、“自我牺牲”等抽象的口号下，如果抽去了具体的阶级内容，抽去了同情什么人和为什么目的而牺牲，就会变成一个反动思想的防空洞。

把抽象的“人道主义”用到对于作品基本精神的理解上，便产生了唯心主义的哲学家和批评家早已说过千百次的旧调子：文学作品主要是表现好人和坏人、“君子”和“小人”的斗争：

历来一切伟大的文学作品，也的确都是以赞美和歌颂好人好事，鞭撻和斥责坏人坏事为其责职的。善恶邪正的斗争，成了文学

作品的基本主題，而且善總是戰勝了惡，正總是壓倒了邪。即使邪惡在作品中得勝了，但人們的同情也必然是在善和正一方面的。

听着這種抽象的“善惡邪正”的理論，真好象在聽一個虔誠的基督教徒的說教。這不是開玩笑，西方許多唯心主義的藝術家都從宗教、神學中借用了藝術理論需要的語言。翻開“舊約”中“箴言”那一部分，你可以讀到“心為義的，必得生命，追求邪惡的，必致死亡”、“惡人必因自己的惡而跌倒”、“義人必得善報”、“惡人終不得善報”之類“善惡互論”的“勸世箴言”。這和錢谷融先生的“人道主義”的內容倒是頗為類似的。然而這種宗教教義中抽象的“善惡”論麻醉了多少被壓迫人民的反抗心！把歷史上所有的人分成兩類：好人同壞人，這自然是最簡單的分類法。但是，什麼是好、什麼是壞？在地主階級看來，李逵、魯智深、武松都是“造反”的壞人，在農民眼睛中，他們卻是最堅強的好人；在資產階級知識分子看來，林震、黃佳英都是最英雄最有“鬥爭性”的好人，但站在無產階級立場上看，他們身上卻存在嚴重的資產階級個人主義思想。——這裡，“好人”“壞人”論就顯得一籌莫展了。在古代許多作家中，往往為了使“好人”有一條出路而創造出一個違反歷史真實的大團圓的結尾，使“好人”得到十全十美的歸宿，“正壓倒了邪”，“小人”倒楣。然而這個結尾却常常（雖然不是全部）嚴重地損害了作品的思想性，它一點也不使文學作品更“偉大”，反而反映出作者世界觀的矛盾和局限性。我們看到很多偉大作品，並不是什麼“正總是壓倒了邪”、“善總是戰勝了惡”，恰恰相反，很多過去時代的偉大作品結局都是邪壓倒了正，惡戰勝

了善。——正是这种結局激起了人民对于反动的剝削制度的痛恨。“紅樓夢”是一个悲剧，“水滸”也是一个悲剧，屈原的“离騷”是一曲凄愴的充滿悲憤同怨恨的高歌。“善总是战胜了恶”——这在过去历史上只有在革命时代才发生的！“好人”“坏人”也不能包括复杂的社会各階級同各阶层的人群，——你能把秦始皇简单地归进“好人”或“坏人”中去嗎？你能把周瑜划入“坏人”一类或者把孙权划入“好人”一类嗎？抽象的“好”“坏”在复杂的事物面前就无能为力了。

說“文学的基本主题”都是表现“善恶邪正”的斗争，这种不加論証的判断是主观主义的武断。例如“薛仁贵征东”、“罗通扫北”之类以宣揚大民族主义为基本思想的小說，或者象“老殘游記”、“儿女英雄傳”这一类包含着比較复杂的思想矛盾的小說，都是不能把它的主题简单化地毫无根据地归到“好人”同“坏人”斗争上去的。錢谷融先生是熟悉西洋文学的，那么，象“浮士德”这样凝聚着巨大的时代内容并且充滿了錯綜的相互矛盾的观念的作品，或者象“爱丽思漫游奇境記”、“青鳥”这样的童話同象征性的小說，或者象“罗亭”、“匹克威克外傳”这样卓越的艺术創作，或者象“包法利夫人”同“娜拉”这样的无情地揭露資本主义社会腐朽黑暗同上层社会道德墮落的作品，……这些作品的“基本主题”竟能千篇一律地說是“好人”同“坏人”的“斗争”嗎？……如果几千年文学的“基本主题”能够用这样抽象的条文来概括，那一切研究作品“主题”思想的論文就可以全部取消了。馬克思主义产生之前，即使杰出的唯物主义者涉及到历史領域时，也由于缺乏历史唯物主义的观点而不能发现人身上的階級内容和社会内容。它只能

从现象上去判断，不能发现那深潜着的决定人们是进步或者是反动的历史的终极的原因。恩格斯在批判费尔巴哈时说他在历史领域内自己背叛自己”，他把唯心主义对于历史现象的理解扼要地归结为“在本质上是实用主义的：它对一切的事物都按照行动的动机来加以判断，把历史人物分为正直君子 and 詭詐小人，并認為正直君子照例受到欺騙，而詭詐小人則獲得勝利。”除了最后一点——“君子”同“小人”的地位——同錢谷融先生的見解剛好相反外，分类法同錢谷融先生是完全一样的。这种方法的反科学性早被馬克思和恩格斯批判过了。我們决不想把几千年来的文学的主题思想塞进一个“基本主题”的保險箱里去。唯心主义者崇拜簡單化的抽象，唯物主义者則对事物进行科学的、具体的分析。只有細致地分析作品所反映的社会生活，分析在那个具体的社会生活下各个階級、階层的地位，研究什么力量是推动历史进步的，什么力量又是阻碍历史前进的，什么是新生、发展着的事物，什么是反动的、衰亡着的事物，再研究作者在作品中对各种人物的态度——歌頌或者批判，或者存在复杂的矛盾，研究各种人物的命运，他們思想同他們的行动……然后才能够比較符合实际地判断出作品的“基本主题”是什么。

从抽象的善恶标准出发，錢谷融先生进一步彻底否定了人的感情的階級性，公开翻出了他的底牌——“人性論”：

而且，每一个人既都必有其独特的生活遭遇，独特的思想感情，为什么又不能把他个人的哀乐唱出来呢？假如他唱得很真挚，为什么又不能把他个人的哀乐唱出来呢？只要这个人不是人人痛

恨的敌人，一种深厚純真的感情，不管它是对人的，对自然的，也不管它是对个人的，还是对广大人民的，或者是对国家民族的，都是能够引起我們的贊許的。……而李后主就是不缺乏这种感情的人。

抽象地強調“深厚純真的感情”就是“人性”的同义語。錢谷融先生在其他地方竭力辯解自己“和抽象的人性論倒是格格不入的”，“真正的人道主义者，必然是同情被压迫者和被剝削者而痛恨压迫者和剝削者的，他必然会站在被压迫者和被剝削者的一面来反对压迫者和剝削者。”但是在上面一段話里，人們寻不出一絲一毫的階級論的踪迹。他把李后主当作“真正的人道主义者”，可是难道李后主是“站在被压迫者和被剝削者(!)的一面来反对压迫者和剝削者(!)”嗎？即使最武断的理論家，大概也不可能从李后主的詞中找出站在“被剝削者”一边来反对“剝削者”的“精神”吧，到亡国为止，他还是一个皇帝。那么，把李后主規定成为“人道主义者”以及用抽象的“人道主义精神”来解釋李后主的詞，不是正同錢谷融先生自己所規定的“人道主义精神”的定义相矛盾了嗎？破綻百出，不能自圓其說，是唯心主义者的特色。

上面所引的一段話中，否定了作品中表現时代的先进思想(在今天就是工人階級思想)的意义，把作品的思想意义归予一种超階級、超国家、越民族的“深厚純真的感情”。它給予“每一个人”表現自己“独特的生活遭遇”以同等的意义，根本否定了反动者站在反动立場上来表現自己的“哀乐”，其結果不是美而是丑这个人人知道的事实。一个資本家或資產階級知識分子，他的“独特的生活遭遇”是在社会主义改造中失

一

去了自己的“皮”——資本主义的經濟基础。他有一种留恋过去資本主义制度同資本主义生活的感情，内心对社会主义感到矛盾和痛苦，有对立情緒。如果他“真挚”地把这种“思想感情”唱出来，表现他内心真正的痛苦同不滿，难道也“能够引起我們的贊許”嗎？不，右派同資產階級知識分子也許会“贊許”它，但工人階級同劳动人民則坚决反对它，因为他的哀乐同劳动人民的哀乐正相对立。我們决不能“不管”是为誰而乐或为誰而哀，只要唱出心中真正的哀乐就是“深厚純真的感情”。我們不能够离开階級立場来提問題。

从創作上看，这种理論的坏影响更是明显的。前一时期，当修正主义理論在文学領域中猖狂进攻的时候，各个刊物上出現了一批表现資產階級小資產階級知識分子的“哀乐”同“独特的生活遭遇”的作品。这些作品，就作者自己的階級立場上說，也許可算是“真挚”的，个人主义的思想感情，从資產階級个人主义立場出发的对于无产階級的集体主义的反对，从資產階級的道德观点出发的对于共产主义道德的反对，从极端自由主义同无政府主义情緒出发的对于民主集中制的仇恨同詆毀，都很“真实”地反映在作品中了。这种作品之大批出籠，自然有它的社会原因，但是，只要写出个人的“独特的遭遇”和“真情实感”就是好作品的理論，的确也助长了某些人主动地放任和发展自己資產階級的思想感情，把毒草当成香花。实践是一切理論的試金石，資產階級傾向的作品遭到广大人民的一致批評，就証明了錢谷融先生把“个人哀乐”放到階級感情之上的理論的破产。

三

把以上的問題弄清楚之后，才能弄清楚錢谷融先生反对文学的任务是反映现实的实质。

文学反映现实同描写人，本来不应当是对立的东西。馬克思主义認为人是社会的存在，人生活在社会中，工作在社会中，行动在社会中，离开了社会，就沒有我們称之为人的那种人。不带社会性的人只存在于人类社会之前的猿人当中。自从进入人类社会之后，人的本性就主要地是被人的社会存在所决定，在阶级社会中主要是由阶级性所决定。不可能有离开社会的純粹的个人生活，个人的生活也是社会生活的一部分。离开了现实——社会生活，既不可能理解人，也不可能描写人。

但是錢谷融先生的“人”，却并不是生存在一定的社会同阶级中的具体的人。从他的体系出发，“人”就只有两种：“好人”和“坏人”。他認为生活中也是作品中最有价值的是“自古以来”就存在的人道主义精神，創作的目的就是要表达这种人道主义精神。那么，当然用不到什么反映现实，只要把“尊重人，同情人”的人道主义精神表达出来就够了。所以爭論的实质主要地还不在于写人和反映整体现实的关系上，主要地是在于对人的看法、对人的意識和社会生活的关系的看法上。

錢谷融先生說：

人和人的生活，本来是无法加以割裂的，但是，这里面有主从之分，人是生活的主人，抓住了人，也就抓住了生活，抓住了社会现

实，反过来，你假如把反映社会现实，揭示生活本质，作为创作的目标，那么，你不但写不出真正的人来，所反映的现实也将是零碎的，不完整的，而所谓生活本质，也很难揭示出来了。

人和人的生活真有“主从之分”吗？人的生活就是生活中的人。世界上没有无生活的人。人从娘肚子里来到世界上的第一天，就投进了生活的河流中。离开了人的生活，剩下的就只有成为医学和解剖学对象的生理性的人。例如写一个工人，也就是写工人的生活，他在车间的劳动，他的家庭，他的社会活动，他的友谊和爱情，他在政治运动中的表现，他过去的生活的历程，他对于未来生活的愿望……这些难道都是从属于“人”的非主要的东西吗？试问把这些次要的“生活”都当作“零碎”的东西删掉，那么还有什么人存在呢？如果没有人，那儿去找这种玄妙的真空“生活”呢？把人和生活这个对立的统一体说成是“主从”的关系，这简直近于玄学。只有一个解释才能说得通：钱谷融先生的没有生活的居于“主”要地位的“人”是“自古以来”就存在的“人道主义精神”的幻影，是从现实生活外面进入生活而又支配着生活的一种力量。没有血肉，但是永远在纸上摇晃着……

全面地了解包括人在内的现实生活，才能够做到深入地了解人；决不是倒过来，“抓住了人，也就抓住了生活”。今天如果不全面地了解中国的阶级关系和社会上的变化，不了解社会生活的全部丰富性、矛盾性同复杂性，就很难刻划出有典型意义的人物。典型人物正是丰富的社会现象在有独特的个性的人物身上的缩影，如果不从反映现实出发，就很难创造出

典型来。

生活中存在客观的规律性。社会主义文学在思想上高出以前一切文学的地方之一，就是自觉地在文学作品中反映了社会变革的过程，指出明确的方向。孤立地离开社会的发展去强调写人，就可能产生歪曲现实的作品。胡风就是抽象地强调写人，说什么人“产生了”客观规律，“任何人都是一个典型”。胡风的理论是要作家离开对于现实生活中客观规律的认识，用资产阶级小资产阶级的“主观”去写人，把人置于作家自己的“主观战斗精神”的“燃烧”中，创作出反人民反马克思主义的反动作品。从批判胡风反动文艺理论中，这个教训是应当接受的。

我们提倡作家全身心地、长时期地深入到生活中去，同工农兵打成一片，参加劳动锻炼和阶级斗争的锻炼。把一个工人请到书房中来，“抓住了”他，要他详细谈自己的一切，把它写下来，这才是“写不出真正的人”来的，即使你对这位工人的脸型刻划到逼真的程度，你还是写不活他，因为他不了解不熟悉他的生活，因而也就不熟悉这个人的全部的性格，或者仅有抽象的概念。只有到生活中去，在参加各种斗争当中，亲身经历各种生活场面和斗争场面，你才能够真正地把握了他的性格——把握了“人”。这是被许多好作品产生的实践所证明了的真理，诡辩是驳不倒的。

我们是赞成充分重视文学创作中的人物创造的。创造新英雄人物的形象一直是社会主义文学的基本任务。忽略了对人的生活的多方面的刻划同反映人的生活全部的丰富性，忽视了表现广阔的生活画面和表现人物的精神世界，就会使作

品产生枯燥和不生动的缺点。我們不同意的是錢谷融先生把写人同文学反映现实生活对立起来的观点，因为这种观点恰恰妨碍我們去創造出鮮明的劳动人民的英雄人物的形象，使我們写出来的“人”都是离开现实斗争的、披着劳动人民外衣而有着资产阶级“人道主义精神”的人。离开了社会去写人，或者会走向“为个性而个性”的艺术至上主义，或者会走向专门去描写琐細的无意义的庸俗生活的自然主义。——这两者，我們都是反对的。

四

资产阶级人性論及资产阶级人道主义論，作为一种西方资产阶级民主革命时代要求个性解放、要求自由地发展资产阶级人性的思潮，是从“五四”运动前后輸入中国来的。正如毛澤东同志所指出的，“‘五四’运动，在其开始，是共产主义的知識分子、革命的小资产阶级知識分子和资产阶级知識分子(他們是当时运动中的右翼)三部分人的統一战綫的革命运动。”(“新民主主义論”)领导这个运动的并不是资产阶级知識分子，而是初步具有共产主义思想的工人阶级的知識分子。人道主义、人性論思想，是资产阶级知識分子所提倡的基本思想之一。如果說，在文化革命的第一个阶段(1919年—1921年)它在一定程度上还起过某些反封建的进步作用，那么，到第二阶段和第三个阶段，特別在蒋介石叛变革命之后的革命深入时期，随着統一战綫中的右翼和无产阶级决裂，资产阶级知識分子趋向反动，资产阶级“人性論”就变成和左翼文艺运动完全敌对的思想。每当阶级斗争尖銳化的时候，“人性論”总是

成为階級敌人用来反对馬克思主义的階級論的武器。三十多年以来，“人性論”只在一个短促的时期内起过某种程度上的进步作用，而在此后整个无产阶级领导的新民主主义革命的过程中，扮演的却是同馬克思主义理論相敌对的角色。为了了解这种资产阶级思想的来龙去脉，我們想对它在中国革命各个阶段上表现，作一个簡略的历史的回顾。

最先明确地提出“人的文学”和“人道主义”的，是1918年12月出版的卷六号的“新青年”上周作人“人的文学”一文。这篇文章认为：

欧洲关于这“人”的真理的發見，第一次是在十五世紀，于是出了宗教改革与文艺复兴两个結果。第二次成了法国大革命……中国講到这类問題都須从头做起，人的問題，从来未經解决，女人小兒更不必說了。如今第一步先从人說起，生了四千余年，現在却还講人的意义，从新要發見“人”，去“辟人荒”，也是可笑的事。但老了再学，总比不学胜一筹罢。我們希望从文学上起首，提倡一点人道主义思想，便是这个意思。

周作人的意思是很明白的。他認為人道主义是欧洲近代资产阶级革命产生的思想，中国四千多年来沒有解决“人”的問題，因此今天要从“发見人”去做起，学习西方资产阶级革命时期的人道主义思想。所謂“发見人”，也就是“把人当作人”“解放人性”的意思。与錢谷融先生不同的是，他并不把人道主义認為是“从古以来”就存在的思想，也不想把什么“反对剝削”之类加进资产阶级人道主义里去。这篇文章中，他提出他所提倡的人道主义并不是“博施济众”的慈悲主义，而是“一种个人主义的人間本位主义”。人道主义是以个人为中心，提倡

个人权利应当受到尊重和个人“人性”的絕對自由。人道主义不应先从大众的利益出发，而应先要“从个人做起”。“人在人类中，正如森林中的一株树木。森林盛了，各树也都茂盛。但要森林盛，却仍非靠各树各自茂盛不可。”他又說：“用这人道主义为本，对于人生諸問題，加以記錄研究的文字，便謂之人的文学。”

中国早期人道主义和“人的文学”的提倡者，毫不掩飾自己理論的資產階級性質。他們提倡資產階級文学理論的目的，是想按照資產階級文学革命的方向来发展中国的新文学运动，它走的是一条資產階級文艺路綫。但是中国革命运动却是无产階級領導的新民主主义革命，这种理論和无产階級文艺路綫的指导思想——馬克思列宁主义是对立的。即使在当时，“人道主义”理論对于祖国的文学遺產也采取了錯誤的否定一切的态度。周作人把“西游記”、“水滸”都列入“妨碍人性的生长，破坏人类的和平”的“非人的文学”之内，他实际上把中国过去一切优秀的具有民主性的精华的民族文学遺產，都同糟粕一起否定了。这种“全盘西化”的主張，反映了人道主义理論是带着濃厚的資產階級的色彩，中国軟弱的資產階級知識分子从西方运输进来的理論，同中国民族的优秀傳統是敌对的，同中国新文学运动的主要方向——和工农兵結合是背道而馳的。

一九二〇年，康白情在“新詩底我見”中，把上面的理論运用到詩歌上，提出了詩人的任务是“完成我們的人格”。他說：“推到詩壇，要得高雅的作品，先要詩人有高尚的理想，优秀的情緒；要得他有优美的理想，高尚的情緒，先要他有高尚的人

格；要得他有高尚的人格，先就不可不讓他作人格底修养。……人格底修养没有什么，只是要发展一个绝对的个性罢了。”^①这就把文学的意义归结到“发展一个绝对的个性”。一九一八年五月鲁迅的“狂人日记”发表，一九一九年三月写下了“孔乙己”，四月写下了“药”，一九二〇年创作了“明天”和“一件小事”，这些都极其尖锐地揭露了半殖民地半封建的中国统治阶级的黑暗同无耻，歌颂了劳动人民高贵的大公无私的品质，鼓吹了彻底的民主主义革命思想。鲁迅当时还是一个小资产阶级的民主主义革命者，但对照着鲁迅的创作同杂文，立刻可以看出那种要“发展一个绝对的个性”的“人性论”不仅与火热的现实斗争完全隔绝，而且根本缺少鲜明的反帝反封建的阶级内容。这种理论在当时已没有进步意义。它引导新文学离开人民的斗争，钻进“人格底修养”的蜗牛壳中。

中国新文学运动在中国共产党领导之下迅速地前进着。许多党的领导同志都向文学工作者提出政治上的号召。邓中夏在“中国青年”第十期上，就明确地提出了文学是鼓动被压迫人民进行政治的、经济的斗争的“最有效的工具”。发展到一九二三年，就产生了无产阶级革命文学的萌芽。郭沫若在一九二三年五月间写的“我们的文学新运动”一文中，提出了“我们反抗资本主义的毒龙”，一九二五——二六年，更明确地提出了无产阶级革命文学的口号，一九二六年郭沫若在“洪水”第十六期“艺术家的觉悟”一文中，进一步批判了资产阶级的“人性论”和文艺的任务是表现个性的理论。他说：“在现代的

^① “中国新文学大系”，第4集，第337页。

社会没有什么个性，没有什么自由好講，講什么个性，講什么自由的人，可以說就是在替第三階級說話。”要实现真正的个性首先要把这“有产的社会打倒”。在“革命与文学”一文中，他又提出：“无产阶级的理想要望革命文学家点醒出来，无产阶级的苦闷要望革命文学家实写出来。要这样才是我們现在所要求的真正的革命文学。”^①明确的阶级观点的提出，对于抽象的“人性論”“个性論”的批判，表示着马克思主义同文学运动开始具体結合，也是中国社会主义文学运动的初步的成形。接着，鲁迅从一九二七年的血的教訓的启示中和馬克思列宁主义的学习中，也从进化論的观点跃进到馬克思主义的观点。从那时到一九三〇年“左联”的成立，文艺运动已經形成了一条在党领导之下的无产阶级的文艺路綫。

随着资产阶级右翼和大地主阶级勾結起来成为反革命派，随着资产阶级从統一战綫中叛变出去，资产阶级文学的代表人物大都变成了政治上的反动派。他們躲在国民党的指挥刀下，在反对无产阶级文学这个目标上联合起来，办起了杂志，摆出了资产阶级的文艺路綫，向年青的无产阶级文学发动了进攻。他們用的武器也就是这个人性論。于是，马克思主义的阶级論和资产阶级人性論的斗争，就成为两条路綫斗争的一个焦点。这一仗的結果，是无产阶级文学获得偉大的胜利，资产阶级文学一败涂地。鲁迅就在斗争中成了“文化革命的偉人”。

鲁迅駁斥梁实秋的“人性論”的名文，如“‘硬譯’与‘文学

^① 均見“中国新文学史稿”，第2編第3节所引。

的階級性’”、“‘喪家的’‘資本家的乏走狗’”等，大家都已知道了，我們不再加以引用。這裡只想指出一點：梁實秋用來反對階級論的中心點之一是反對從政治標準來衡量文學，提出“人性是測量文學的唯一的標準”，這同錢谷融先生把“人道主義”作為衡量古今往來一切文學作品“最基本的、最必要的標準”，除了名詞上的區別之外，實質上是一樣的。錢谷融先生不是問么：“每一個人既都有其獨特的生活遭遇，獨特的思想感情，為什麼又不能把他個人的哀樂唱出來呢？”魯迅一針見血的話就是很好的回答：

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撿煤渣老婆子身受的酸辛……倘說，因為我們是人，所以以表現人性為根，那麼，無產者就因為是無產階級，所以要做無產文學。（“硬譯”與‘文學的階級性’）

在一九三〇年左聯成立後不久國民黨特務文人主辦的“文藝月刊”的創刊號上，由“本社同人”寫的一篇發刊詞中，也用反動的“人性論”來反對文學的階級性。這篇文章的特點，是用抽象的“人道的曙光”和“真實的人性”來反對文學的階級性：

憑我們那種淺薄的視覺，就向來沒有看見歷史上的，現代的，一切古往今來的文藝創作家，是為着某一時代而創造文藝，是為着某一個階級，而寫作文藝。我們要問問易卜生，你是不是早就預存着一個社會問題，婦女問題的成見，而後才去寫你的“傀儡的家庭”？我要問問王爾德，你是不是早就打好了反宗教的腹稿，而後才去寫你的“莎樂美”？我要問問高爾基，你的“下層”，是不是故意為

着下层民众而写出的东西？……他們只是感觉到一个最深刻的印象，引起了极真挚的同情，这同情好比是瀑泉一般的要自然的流走，象繁卉逢着夜雨一般的要自然的生长，一切都听之于自然罢了，决不会渗入了故意和不自然的成份，默認自己为某一个阶级而創作文艺……文艺是人性自发的最天真的冲动……文艺家是时代的預言者，是灵魂的冒险者，他具有纯洁无私的热忱，超越一切的敏锐的感觉，透视一切的犀利的目光，热烈的丰富的情绪和想象；他能深刻的了解自己的痛苦，同时又最沉挚的怜悯社会的沉沦；他有希求社会向上的一颗热烈的心，……当人們憔悴呻吟于暴君污吏的虐政之下，文艺家已代表许许多多被灾难的伙們，放声号哭了；当人們正在絕望颓布，徘徊于无边的恐惧时，文艺家又替人們举起了智慧的火炬，推开了禁锢的隔膜，預示着人道的曙光了。……文艺家自有其独立不移的真实的人性，文艺所要求的，是忠于人性的描写，文艺家的修养，就在如何发挥真实的人性，文艺家的責任，就在如何可以把这真实的人性用純粹的艺术方式表达出来。（“文艺月刊”創刊号：“达頓滿 Dynamo 的声音”）

这一段也許引得长了一点。但这段不加掩飾的赤裸裸的“人性論”好似一張底片，揭出了經過了精巧的画笔加工的錢谷融先生的文章的真实面貌。开头那几个問高尔基、易卜生等等的問題，現在看上去是可笑的，高尔基写“下层”，当然是明确地为着“下层民众”而写的，易卜生写問題剧，他心中当然“預存着一个社会問題”，这社会問題是資本主义社会矛盾在他思想上的反映。——这些都已經成为文学史的普通常識了。錢谷融先生也許並沒有看过这篇文章，但这篇文章中用来反对阶级論的論点，和錢谷融先生的文章不是很相象么？錢谷融先生說，偉大的詩人，都是本着“改善人生、把人类生活提高

到至善至美的境界那种热切的向往和崇高的理想”，以此来代替作家的思想意識的階級分析；在“本社同人”写的文章中，也是用“純洁无私的热忱”、“热烈丰富的情緒”、“希求社会向上的一颗热烈的心”……等等抽象的美丽的詞汇来反对文学的階級性的；錢谷融先生說：表現人道主义精神是文学也即“人学”的基本任务；“本社同人”說：“文艺所要求的、是忠于人性的描写”，是把人性用“艺术方式表达出来”。可以看出，把艺术看作仅仅是一种容納抽象的人道主义或人性的特殊的容器，这种唯心主义观点是两者所共同的。自然，“本社同人”并非“陷入”唯心主义，他們是自觉地运用这种反动理論来向无产阶级领导的新民主主义革命同新文学运动进行疯狂的咬噬的。只要看看从“真挚的同情”中竟引出苏联是“赤色帝国主义”，把苏区被打倒了的地主恶霸說成是自己的“兄弟”，发疯似地誣蔑說他們“一个个都被踐踏在地獄的底层，听他們如牛馬一般地役使，当猪羊一般地屠杀，……”以及一連串穷凶极恶的話，就可以知道这种主張“人道的曙光”的理論在美丽的画皮下隐藏的是如何猙獰的一个恶魔。它代表的是中国最反动的階級——大地主和买办資产階級的利益。正如文章中所自己表明的，“本社同人”要提倡以人性論为中心的文学，其目的是要反对苏联同反对“左翼文艺运动的旗帜”——它是中国新兴的无产阶级文学运动的死敌。

回顧历史，教訓是深刻的。当我们知道这种理論、这套华丽誘人的詞句在民主革命敌我斗争最剧烈的时期替帝国主义及其走狗尽过什么任务，我們就决不会被任何花言巧語所迷惑了。

到一九三三年，梁实秋在受到以鲁迅为首的左翼文艺界致命的批判后，还顽强地坚持着他反动的“人性論”，说什么“喜怒哀乐の常情，并不限于阶级。文学的对象就是这超阶级存在的常情，所以文学不必有阶级性；如其文学反映出多少的阶级性，那也只是附带的一点色彩，其本质因在于人性之描写而不在阶级性之表现。”^①正如我们在去年春季的某些宣扬“人性論”的文章中所看到的，梁实秋所一再坚持的，是人的“喜怒哀乐”的“常情”是没有阶级性的。资产阶级唯心主义者，在论证问题时常常用形式主义的方法，用形式上的类似来掩盖内容上的本质区别，把“喜怒哀乐”变成一种纯粹生物性的感情。梁实秋之后又有胡秋原，在“阿狗文艺論”一文中，他提出“人道主义文学”来反对革命文学运动，并且提出文学应当表现什么“高尚的情思”，——它受到左翼作家们的迎头痛击。

到了抗战时期，“人性論”又忽而同国民党反动派所提倡的“民族文学”结合起来，成为和党领导的革命文艺运动争夺政治思想上的领导权的一种理论武器。一九四二年，国民党的文化特务头子张道藩发表了“我们所需要的文艺政策”一篇长文，明确地提出文学要为国民党反动政治和“最高国策”服务的主张，并且提出了“民族文学”的反动口号来反对“鼓励阶级斗争”的“普罗文学”。张道藩的反动文章中针对着反动派们最头痛的阶级論，提出了“仁爱为民生中心”作为文艺的“四条基本原则”之一，提倡一种对一切人都要“仁爱，平等，服

^① “文学月刊”，1933年第3卷7期。

务，牺牲”的精神，“劝导”文艺家“对资本家绝不能取仇恨的态度”，还发了一通胡适早就说过的什么“我国社会，阶级的意识非常薄弱”之类的胡话。于是，徐中玉就抓住这一点为国民党反动文学理论捧场。他首先把人性作为民族文学的“根基”提出来：

人首先是一个人，因此他首先有人性，或首先须有人性，然后他是一个民族分子，于是有了民族性；最后他是一个世界的分子，乃便有了世界性。……文学作品中民族性与国际性亦就要以作品中表现的人性为根基。凡是愈人性的作品，也就是愈民族性的，同时也就是愈国际性的。^①

把“民族文学”自然而然地归结到人性的文学，可以说是为“民族文学”的理论觅找一个在资产阶级理论家们看来是比较牢固的“根基”，容易博取一些小资产阶级知识分子的同情。徐中玉的逻辑是荒谬绝伦的，“他是一个世界的分子，乃便有了世界性……”以这种方法，可以推论出“他是在太阳系中生存的，所以他有太阳性，他也生存于银河系之中，于是他也有银河性，……”等一长串令人笑痛肚皮的话来。徐中玉连人同狗、猪、老虎、蝗虫……等动物的区别也不承认了，我们可以说“猪首先是一条猪，因此它首先有猪性”，但说到人，则因为他阶级地位、个人经历和时代环境不同，只有带阶级性的人性而没有同“猪性”“狗性”一样抽象的、纯生物性的人性。当然徐中玉并不以此为满足，他还要进一步鼓吹抽象的、忠于蒋介石统治的“爱国主义”。这种“爱国主义”的文学论的“出发”点却

^① “文艺先锋”，第1卷第6期。

又是“人道主义”：

新的爱国主义出发于仁爱的人道主义，就是在高喊以自己民族的利益为前提时，也可解人类的整个世界，与人类最高的义务。^①

这“仁爱”正是張道藩提倡的“民族文学”四項原則之一。把爱国主义的出发点归结于抽象的人道主义，其目的是否認国家的阶级性，否認爱国主义感情包含的阶级内容，以“仁爱”来掩盖对反动統治斗争的必要性。“人道主义”又变成了大资产阶级维护自己“国家”的利益的一种工具。要单方面講“人道”是世界上最不人道的理論，在阶级斗争十分尖锐的中国，它是反动派的一块遮羞布。

毛主席的“在延安文艺座谈会上的讲话”中尖锐地批判了“人性論”，从阶级分析出发，指出“现在延安有些人們所主張的作为所謂文艺理論基础的‘人性論’，……这是完全錯誤的。”在当时的延安，“人性論”还有一定的市場，并且充当着反馬克思主义文艺理論的主角之一。了玲、艾青在那些反党的杂文中都利用了人性論。王实味也抬出“人性論”来，用“爱”“温暖”之类阴險地煽动一些不坚定的小资产阶级知識分子反党。这决不是偶然的。他的祖宗托洛茨基就要求无产阶级要从资产阶级文学中学习资产阶级的“人格”和“热情”。正如周揚同志在“王实味的文艺观与我們的文艺观”一文中指出的，王实味的“人性論”的目的是要在美丽的詞句下来誣蔑革命队

① “文艺先鋒”，第2卷5、6期合刊，1933年6月出版。

伍中的人都是“肮脏黑暗”，只有资产阶级小资产阶级的人性才是“纯洁光明”，他的“人性”是用来扼杀无产阶级人性的一只毒手。

解放战争时期对于萧军反动思想的批判，内容之一就是“人性论”。萧军打出“真挚，热情”的假面具，说什么“对于人类的思想，行为……首先也要求真”，他就用这个超阶级的“真”把“文化报”上那些毒辣的反党文章说成是“真实地閃露了一些青年們、知識分子們……欢喜和悲哀、欲望和追求”（見“古潭里的声音”之三）。这“真”也就是“人性”的化身。只要“真”就是好的，那反动派镇压人民的“真实”感情也就是“真挚”的感情了。他同胡风一样的鼓吹反动的“真诚论”——“真诚啊！——人生中一切源泉中，这最甜美的源泉啊！”他狂喊着，把肮脏黑暗的反革命思想叫做“真诚”的“大勇主义”。他认为一切好的文艺作品都是“显示出”一个超阶级超时代的“水晶的灵魂，纯底身和心”。（“大勇者的精神”）萧军的人性论带着疯狂的进攻性，他把自己反劳动人民的最无耻的极端个人主义当作“水晶的灵魂”的代表。萧军反动的“人性论”同他极端自私自利的带着封建流氓色彩的个人主义思想结合之后，就成为他为卖国贼蒋介石辩护的工具了。他赤裸裸地替敌人说话：“曹丕与曹植是亲兄弟，人民和蒋介石也不能说是例外吧，因为今天还不能找出证明来，指出蒋介石不是中国人。”这时候，这位野心家的“人性论”已经成为使敌人一切兽行同罪恶合理化的辩护士了。

萧军也和钱谷融先生一样，提倡一种“互相尊重”、“自尊尊人”、“在人格、精神、情操上……提高自己，提高人”（“政教

杂谈”)的人道主义。人性論者都喜愛弄一个抽象的道德标准，毫无例外。然而“尊人”却“尊重”到蔣介石身上去，这就足以說明蕭軍卖的是什么貨了。

在国民党統治区，在黑色的特务文学中，“人性論”又同最反动的特务头子陈立夫的发臭的“唯生論”結合着，說什么“社会集团”(即階級)的构成沒有社会內容，“根本是一种生物学的事实，它是受着生物学法則的支配”。以及什么“这种生物的社会集团在現今发展的最高阶段是‘国族’”，“我們同生在一个国族中的分子，因为遺傳的血統相同，所以心理的构造和思想的方式也相同，从而所表現的特点也相同。……”^①这一类梦嚨，同日暮穷途即将崩潰的反动統治一样，已經发散着一种腐烂的气味，任何略带科学意义的分析都全部从这种特务文学理論中消失了，剩下的只是“血統”“国族”之类的法西斯的叫囂。很快地，这种送葬文学在大革命的巨浪下一下子就被卷得无影无踪，以至于如果不去翻資料，很少有人知道人性論在那时变成为特务哲学同特务文学的“根基”。……

以上是一点简单的历史的考察。虽然簡略，但已經可以知道資產階級“人性論”在中国卅年革命斗争中所起的反动作用。看过了以上的材料再去看錢谷融先生的文章，就会发现錢谷融先生並沒有創造什么新的东西，他只不过比別人叙述得更現代化、更富有折衷主义的技巧而已。他文章中一切基

^① 見“文艺斗争”第104頁所引的青年党办的机关刊物“青年中国”上的文章。

本論点，以前的人性論者都已重复过多次了。

五

胡风和馮雪峰都是資產階級“人性論”、“人道主义精神”狂热的鼓吹者。这方面的材料，在反胡风斗争中已經彻底的揭露同批判过了，所以在以上的叙述中沒有插进去講。胡风用“人性論”反对文艺的階級性，用人道主义精神反对馬克思主义世界觀。他的“主觀战斗精神”論就是常常用“人道主义精神”出現的，他在向欧洲資產階級文学的曲膝跪拜时，头上也供着“人道主义”的牌位，仿佛人类一切偉大的思想感情到那些資產階級民主主义作成的人道主义精神为止就已經結束了。至于无产階級感情，那是“冷冰冰”的“机械論”，那是“刀子”，談到无产階級的階級性时，胡风及其一伙人是切齿痛恨的。……这一切，讀者一定不会忘記。这里，我只想略为重提一下胡风的“人道主义”論，它和錢谷融的“人道主义”論是完全一样的。

錢谷融先生反对社会主义现实主义的方法是：并不反对这个名詞，而是反对它的全部内容。錢谷融先生用“社会主义的人道主义”作为社会主义现实主义不同于以前的现实主义的唯一的特征，其目的是为了反对社会主义现实主义鮮明的階級性，反对馬克思列宁主义世界觀——社会主义现实主义文学的灵魂，反对明确地規定社会主义现实主义文学要用社会主义的精神去教育人民，而代之以資產階級的人道主义。我們不妨摘一两段作个比較：

社会主义的根本精神(或根本法则),如斯大林所特别加以阐明的,是对人的关怀,人类解放的精神,人道主义的精神。……另一方面,文艺是写人的,如高尔基所說的是“人学”。脱离了這個精神,就不能在“真实性”上写出人来。这,是继承了现实主义傳統中宝贵的成果的,过去的偉大的现实主义者都是偉大的人道主义者。……苏联的社会主义现实,正是历史上第一次出現的关怀人、解放人、发展人、創造人的现实,这个现实,要求社会主义精神底发揚……民主主义的人道主义发展为成了社会主义的人道主义。(“胡风对文艺问题的意見”,第十四頁)

社会主义现实主义之所以是一种新的现实主义,首先就是因为它体现了社会主义的美学理想,因为它是按照社会主义人道主义的原则来描写人,对待人的。……

偉大的现实主义者巴尔扎克和狄更斯,是偉大的人道主义者。偉大的浪漫主义者拜倫和雨果也是偉大的人道主义者。……这四个人之所以受到我們称頌,……是因为他們的作品渗透着尊敬人、关怀人的人道主义精神的緣故。(錢谷融先生的話)

請讀者比較一下:这两段話从內容到文字上多么逼似!

彻底的資产階級人性論的內容,但偏偏要装做“社会主义”的形式出現,这本身就是一个摆脱不了的矛盾。为了把这个矛盾模糊和掩盖起来,就用上了“社会主义人道主义”。胡风笔下“社会主义精神”几个弯子一轉就“闡明”成了“人道主义的精神”,社会主义现实主义的灵魂也就被偷換成資产階級个人主义了。“民主主义的人道主义发展成了社会主义的人道主义”,这“发展”两字,是假的,空洞的,本質上还是“人的关怀”等等那一套資产階級的东西。胡风还用“人道主义”作为他的“写真实”論的基础,可見这两种修正主义的文艺理論最

后还是会携起手来。錢谷融和何直、陈涌等人的理論是“脉脉相通”的，陈涌的理論中就兼“写真实”和“人道主义”两者而有之。不管錢谷融先生主观上承不承認，他的修正主义理論，就客观事实来看，在根本的观点上是属于胡风文艺思想体系的。从这里也可以看出胡风反动思想的影响尚未被彻底肃清。

和胡风同一个思想体系的馮雪峰，也是一貫地坚持資產階級人性論的。

在“有进无退”第一四二頁上，他这样論述艺术和政治、艺术和作家的思想的关系：

政治，首先就是现实人生的更高更强的实践与表现；而真实的标語口号，一般地也总是政治綱領的扼要的揭露，或历史实践任务的具体行动的标志……如果以这样的政治的、人生的生命，作为艺术的生命而创造出艺术来，那就是属于最为高級的艺术，如輝煌的偉大革命詩人或作家所完成的那样。但我們的所謂“标語口号”派，却未能拥抱到这样的生命的毫末；……

上述这段話中，馮雪峰根本歪曲了“政治”的意义，把階級社会中作为階級斗争表现形式的政治活动說成是什么玄妙的“人生更高更强的实践与表现”。政治，为这个階級或那个階級利益而斗争，为维护或变革这种或那种生产关系而斗争，本来带着鮮明的階級色彩，从事政治活动的政治家，都带着不同的政治目的。反动政治家的“人生”越“高”越“强”，則其对于被压迫人民，对于历史前进的危害同阻碍就越大；革命的政治家革命的意志越坚强，政治思想水平越高，同人民群众联系越密切，則革命的胜利也就越快。但馮雪峰却把一切政治活动

客觀的階級內容抽去，而說成是什麼“人生……的實踐與表現”，這就把政治活動曲解成一種內在的人性的強力衝動。

同樣，對於藝術，馮雪峰也抹殺了藝術的階級性，而看成是抽象的“人生更高更強的實踐”在藝術上的表現。一切在於作家內心有一種超階級的“人格力量”，以及由此而來的對“現實人生的實踐”的“擁抱力”或“精神力”。作家內心超階級的“人生的生命”決定藝術品的價值，“最高級的藝術”也就是“最高級的”“人格力量”或“精神力量”的“創造”。試問這種天書似的怪論，和把藝術說成是作家“高尚的人格”的表現之類赤裸裸的“人性論”，有什麼區別呢？革命的無產階級藝術不但不“擁抱”資產階級個人主義的“生命”，還要打倒它，唾棄它，拆穿它在抽象的詞句下所掩蓋的剝削者的本質。這當然要引起馮雪峰的咒詛。

在創作方法上，馮雪峰的“主觀戰鬥精神”決定一切的“人性論”也“燃燒”到同胡風一樣強烈：

談到現實主義的肉搏，那就不容存在有某種的隔離或虛偽的態度，不能不真實地深入現實的社會生活和鬥爭，而在鬥爭的烈火中也不能不燒焚着自己，又生長着自己，就是：我們無所假借地用了自己的生命去肉搏，於是也從用生命的肉搏中獲得自己和藝術的生命。^①

這些念都念不順口的句子帶着神秘的色彩，它的實質是把藝術創造歸諸於個人生命的自我擴張。從自己的“生命”的

① “論藝術力及其它”，“有進無退”，第180—181頁。

“肉搏”中去獲得創作的源泉，也獲得自己的生命。如果說，早一階段的“人性論”公開地把文藝創造看作作家內心超階級的“人情”、“人性”、“人格”、“人道主義精神”、“真摯的同情”……等等在文藝上的表現，以此同馬克思主義世界觀相對抗，同文學藝術的階級性相對抗；那麼，到了混入革命文藝隊伍內部的胡風、馮雪峰手中，這種“人性論”就變成在馬克思主義的外衣下出現的修正主義。它在偽裝下向馬克思主義進攻，用“肉搏”、“焚燒”、“突擊”、“擁抱”……等等字眼，給“人性論”裝上了戰鬥的刺刀和富有煽動性的面具，並且在“現實主義”的旗號下來迷惑更多的人。

馮雪峰陰暗的社會思想中，人性論也表現得很明顯。例如在“論友愛”這篇長文中，他就說：“而在根本上，人最先要追求的只是廣大的人民的友愛”。我們知道，強調抽象的全人類的“愛”正是“人性論”的主要內容之一。把“友愛”的要求放到人類最先、最根本的要求——改善物質生活條件的要求之上，在社會發展史上是根本說不通的。他在論述友愛的根源時說：“友愛的根本精神是在社會生活中，根基於人的向上進取的意志和人類愛，追求着知心，同志，及那由理解，信任，摯情而生的快樂。他是人的忠誠的歸復，然而又是精神的一種解放和進取。”用“人的向上進取的意志和人類愛”來解釋各種包括友愛在內的社會關係及社會意識，是一切唯心主義者重復了千萬遍的老調。這樣的解釋就把社會的發展、生產關係的變化看成是一種意志力量決定的結果，而不是社會生產力發展符合規律的結果；用一種抽象的意識去解釋另一種具體的意識，而不是把意識看作社會存在的反映。這種“友愛”，其實也就

是“人道主义精神”的另一个化名。友爱的阶级性、朋友关系同社会生产关系不可分割的联系，不同的立场、观点的人对待友爱的不同的态度，当然都被馮雪峰抹杀了。如果友爱是“根基于人的向上的进取心”，那么，人的“向上的进取心”又根基于什么呢？为什么各个不同时代不同阶级的人对于“向上的进取心”有不同的理解？为什么有的“进取心”得到历史承认而有的进取心则碰得头破血流？馮雪峰不能回答这些问题。他的杂文没有科学的分析，只有他个人主义的“主观”在那里“天马行空”似地狂奔。

馮雪峰从“人类爱”、“挚情”等诱人的词儿中，竟得出忠于革命组织是“居心阴险，近于可怕”，以及应当为“朋友”而欺骗背叛组织的结论，这种理论倒的确是“阴险”“可怕”的。但我们已经不再奇怪，因为我们早就领教过，那些“人性论”者的美丽的画皮下总是隐藏着很凶的魔鬼的。

馮雪峰不是劝“诗刊”编辑人把它编成十九世纪刊物的样子么？是的，十九世纪正是资产阶级的时代。他希望的充满“人道主义”或“人类爱”的文学，正是一种以资产阶级个人主义为基础的文学，和无产阶级集体主义感情水火不相容的文学。这种企图，当然要在社会主义革命的铁墙下碰得粉碎的。

六

中国革命的第一阶段是无产阶级领导的资产阶级民主主义性质的革命。它是世界无产阶级革命的组成部分，但革命的对象并不是民族资产阶级，而是地主阶级、官僚资产阶级和帝国主义势力。很多资产阶级、小资产阶级出身的青年知识

分子，往往是从資產階級民主主義的要求——個性解放、婚姻自由等等出發來參加民主革命的。他們要求的是資產階級、小資產階級人性離開封建束縛充分發展的自由。這是人性論或人道主義論的社會基礎。但是中國新民主主義革命不可能是資產階級領導的舊民主主義革命，革命的指導思想是馬克思列寧主義而不是資產階級個人主義，文學運動的總方向是無產階級的方向而不是資產階級方向，於是革命隊伍中集體主義和個人主義、無產階級人性和資產階級小資產階級人性就發生了尖銳的矛盾。堅持資產階級世界觀來反對馬克思列寧主義的資產階級知識分子，在文學上就形成了一條資產階級文藝路線。為了維護資產階級人性和反對無產階級人性，為了使文學變成表現資產階級個人主義思想的工具，人性論就一再地在各個革命時期出現，成為反馬克思主義思想的主角之一。階級論和人性論的鬥爭也成了兩條路線鬥爭的主要內容之一。文學領域中一切公開的、暗藏的敵人都利用過這種或那種形式的人性論來反對共產黨領導的革命文藝運動，說明了他們看中了資產階級知識分子最根本的毛病——個人主義，想以此作釣餌，來引誘更多的人上鉤，不跟無產階級走而跟大地主大資產階級走。

錢谷融先生的文章，是社會主義革命時期兩條道路的鬥爭在文學理論上的表現。它反映了少數資產階級知識分子反對無產階級人性、抗拒思想改造的一種心理，反映了資產階級文藝思想篡奪無產階級文藝思想的領導權的一種企圖。它的系統性也說明了資產階級文藝思想的頑固性。批判這種理論是在文學領域中完成思想戰綫上的社會主義革命的重要

任务。

“人性論”在历史上曾經以最繁复多样的形式出現。“真实的人性”，“人道主义”，“人格”，“生存的本性”，“愛”，“高尚的情思”，“主观战斗精神”，“对光明的拥抱力”，“向上进取的意志”，“真挚的同情”……变化的多样說明了，这种理論是相当頑强的。每当它采取一种新姿态出現的时候，往往也就是階級斗争尖銳化、文学上的論争尖銳化的时候，它也就会俘虏住某些在階級斗争中动摇、倒退的資产階級小資产階級知識分子。在今后，沒有根据說这种理論絕不会再用某种新形式出現。彻底清算过去，可以使我們不会在它任何一种伪装面前迷惑。

資产階級的“人性論”同“人道主义”論是从西方輸入的。它带着濃厚的洋教条的气味、开口雨果、雪萊，閉口托尔斯泰、巴尔扎克。如果有时說到几句中国，那也是做陪衬。“人性論”者是以攻击“教条主义”著称的，可是他們恰恰都是严重的教条主义者。他們死抱住西方資产階級文学理論中的几个概念，不分时代、不問内容地乱套，根本不对文学現象同社会現象作認真的具体分析。我們不但批判这种理論，也批判这种抽象空洞的論証方法。違反实事求是原則的伪科学是站不住脚的，洋教条也只能暂时以“博学”的引証来迷惑人，它經不起实践的檢驗，也經不起科学的批判。

“五四”以来，从西方資产階級那里傳来了各种各样的資产階級的政治思想和文艺思想。在民主主义革命时期，这些属于資产階級民主主义范疇的理論并未受到彻底批判。今天在有些深受資产階級理論侵蝕的人身上，老一套的資产階級

觀念还严重地束縛着他們的头脑，使他們精神上处于奴隶状态，以为外国的一切都比中国好，生搬硬套，背誦教条，不能完全走上創造社会主义的、民族的新文学的道路。并且一有机会，就会流露出对資產階級思想的留恋，在大风浪中动搖不定。这种情况，必須彻底改变。

批判“人性論”，这还是比較容易的事，困难的是在我們自己身上真正地树立起无产階級的人性。这需要长期的劳动鍛炼同階級斗争的鍛炼，决不是空口說白話所能达到的。坚决地同一切宣揚資產階級人性的理論划清界限，坚决地同一切超階級的“人道主义”論划清界限，看到在社会主义革命时代抛弃資產階級小資產階級人性的迫切性及尖銳性，交出心来，彻底改造自己。——这就是从批判錢谷融、馮雪峰等人的資產階級‘人性論’中所能够 and 應該接受的积极的教訓。

1958年1月写，8月改

新的时代、新的美和新的文学

——庆祝伟大的十月社会主义革命四十周年

伟大的十月社会主义革命开辟了人类历史上的新时代。历史越是向前发展，革命的胜利越是巨大，便越显示出十月革命意义的重大和深远。正如列宁在“十月革命四周年”一文中所说的：

“这个伟大的日子离开我们愈远，俄国无产阶级革命的意义就愈加明显，而我们对我们整个实际工作的经验，也就懂得愈加深刻。”

在今天，在伟大的十月社会主义革命四十周年的日子里，我们清楚地看到了四十年前在俄国被无产阶级的英勇斗争所突破的资本主义世界的第一个缺口，已经扩大成为占人数三分之一的巩固强大的社会主义阵营；我们看到社会主义已经成为这个时代生活和思想的主潮。

苏联的社会主义现实主义文学开辟了世界文学史上的新时代。社会主义文学的产生是文学史上伟大的革命。社会主义文学继承了过去文学上一切优秀的遗产，它不但不割断历史，而且把自己看作历史上一切带有民主主义和爱国主义的文学遗产合理的继承者；但它又决不被过去遗产所束缚，而是批判地接受它，根据无产阶级的革命利益来改造它。社会主义文学

是在同无产阶级革命斗争密切联系中成长起来的，在革命胜利之前，它起着启发人民的政治觉悟、推动和鼓舞人民起来进行革命斗争的作用，在革命胜利之后，它就成为社会主义的上层建筑的一个部分，为建设伟大的社会主义国家、培养人民共产主义道德而更大地发挥着自己的作用。从这40年来的历史来看，可以看出苏联的社会主义文学对于世界革命运动及世界进步文学的发展方向所起的巨大影响。中国五四以来的年青的新文学的身体里，就有着从苏联文学中输入的血液在内。

社会主义现实主义文学的产生是历史发展的必然结果。它是为六十年来马克思主义和列宁主义思想的传播同俄国工人运动的发展所准备好了的。“母亲”的产生并不是突然的事，而是革命运动和文学运动发展符合规律的结果。我在“社会主义现实主义文学是无产阶级革命时代的新文学”一文中，已经初步论述了这种产生的必然性。国际和国内的修正主义者都拼命攻击苏联的社会主义现实主义文学，认为它只是一个“硬造出来的概念”，是一个“可有可无的名词”，是“斯大林主义”“教条主义”把文学“束缚”住了的结果……等等。苏联文学四十年来宏伟的实际成就粉碎了这种谬论，而五十多年来历史发展过程则以科学的规律从理论上驳斥了这种谬论。社会主义现实主义文学的繁荣壮大是在苏联建国以后，因为在残酷的白色恐怖下面，无产阶级文学不能够充分地展开自己的活动，它同无产阶级的革命政党一样，不能不处于严重的政治压迫同困难的物质条件下。1906年高尔基写好了“母亲”，1907年刚发表在“知识丛书”中，沙皇的检查官很快就以“鼓动叛乱”为名，把丛书“撕成小块”毁掉了。结果“母亲”不

得不以殘缺不全的本子出版，好几章完全刪去，很多章刪了几乎有一半，只是在十月革命之后，完整的“母亲”才同苏維埃的讀者見面。这一件事實，充分說明了社会主义文学的彻底的革命性質，它同旧的資本主义世界是決不相容的。中国新文学运动发展也有类似的情形。中国的新民主主义革命是世界无产阶级革命的一部分，中国五四以来的新文学是世界无产阶级文学革命的一个部分，国民党反动派曾以最殘酷的白色恐怖来对付共产党领导之下的新文学运动，屠杀文学家；割断文学工作者同劳动人民的接触，审查禁止圖書杂志。……用尽了一切黑暗卑鄙的手段。以魯迅为旗手的新文学运动突破了敌人的“圍剿”而取得了巨大的胜利，使得法西斯文学、无产阶级文学一败涂地，但革命文学終因为受环境的限制，不能彻底解决同工农兵結合的問題。真正的同工农兵相結合的文艺，只有在中国共产党领导下的革命武装力量开辟了解放区之后，才在毛主席的工农兵方向的指导下成长起来。

这种新的时代新的文学偉大的革命性質，革命的導師們都曾給以最高的評价。他們站在无产阶级革命家的立場，对史无前例的无产阶级的新文学，抱着满腔热情支持它、闡明它、帮助它的成长发展。列宁說：“这将是自由的文学，因为不是貪欲也不是野心，而是社会主义思想和对劳动人民的同情将招集一批又一批新的力量到它队伍里来。这得是自由的文学，因为它将不是替飽食終日的貴妇人服务，不是替百无聊賴和胖得发愁的‘几万上等人’服务，而是为千千万万劳动人民服务，这些劳动人民是国家的精华，国家的力量，国家的未来。这将是自由的文学，它要用社会主义无产阶级的經驗和活生

生的工作去丰富人类革命思想的最高成就，它为建立过去的經驗（完成了社会主义从原始空想形式的发展的科学社会主义）和現在的經驗（工人同志們当前的斗争）之間經常的相互作用。”（“党的組織和党的文学”）从文学的任务、文学的阶级性质、文学服务的对象、文学創作的內容等几个根本方面，列宁指出了新的社会主义文学同过去一切文学的区别，这里已經包括了后来发展成为社会主义现实主义創作原則的基本概念在內。毛主席在评价五四以来的包括新文学在內的新文化时，除了明确地指出文化应当有民族的特点、民族的形式，坚决批判那种“全盘西化”的錯誤观点之外，总是强调地、十分鮮明地指出了新文学的彻底的革命性质。在“新民主主义論”中他說：“在‘五四’以后，中国产生了完全嶄新的文化生力軍，这就是中国共产党人所领导的共产主义的文化思想，即共产主义的宇宙觀和社会革命論。……二十年来，这个文化新軍的鋒芒所向，从思想到形式（文字等），无不起了极大的革命。其声势之浩大，威力之猛烈，簡直是所向无敌的。其动員之广大，超过中国任何历史时代。而魯迅，就是这个文化新軍的最偉大和最英勇的旗手。”是“完全嶄新”的生力軍，是“极大的革命”，是“超过中国任何历史时代”的革命，这就是毛主席对包括新文学运动在內的无产阶级领导的文化革命的評價。

我們之所以要在这里强调一下苏联文学、中国的新文学以及世界上一切社会主义文学的偉大的革新的性质，是因为目前修正主义者反对社会主义现实主义反对苏联文学的主要“理論”根据之一便是否認这种革新。他們只承認文学有繼承关系，而否認文学上的革命。例如文章中狂妄地夸耀着哲学

的術語，其實可憐到連辯證法同社会发展史的最基本的常識都不懂的劉紹棠，就大言不慚地說：

文学艺术，不同于其他的社会科学，它具有最直接、最系統的繼承性。

.....

现实主义古典作家，他們那反对人吃人的剝削制度，痛恨社会黑暗和不平等，同情和支持人民的进步思想，是一步一步向前发展的。后一位大师繼承了前一位大师的思想高度，以前一位大师的最后一个脚印为起点，再向前走。因此，现实主义便逐漸产生了社会主义因素，并且逐漸向社会主义性質发展了。魯迅和高尔基，正是在现实主义上起到繼往开来的作用。尽管他們当时还不是共产主义者，但是由于社会的发展，他們已經賦予现实主义以社会主义的血液了。

但是，这些现实主义中社会主义性質的創始人，在对生活的研究中，在艺术創作的实践中，他們感到許多迷惘的問題，感到需要一种真正科学的哲理来解釋生活，于是他們就接受了馬克思主义。（“现实主义在社会主义时代的发展”）

狂妄可以使一个人把思想引到无法理解的荒謬，正同醉酒会使一个人說出清醒的人无法理解的胡話一样。在这段引文中，仿佛文学中的社会主义性質是在馬克思主义产生之前就产生了，世界上沒有科学的社会主义思想之前，从资产阶级、小资产阶级的现实主义文艺中就产生了社会主义性質，这是翻遍了文学史上也找不到一个例子的。魯迅和高尔基文学中的社会主义思想，并不是过去现实主义自然而然发展的結果，他們批判地繼承了过去历史上优秀的文化遗产，但他們文学

之所以发展成为社会主义现实主义，很明白地是因为高尔基在列宁同布尔什维克党的领导下，接受了马克思列宁主义的结果，鲁迅在党的影响和阶级斗争的推动下，从进化论进到阶级论的结果。正因为这样，我们一般地把鲁迅的思想发展分为前后两个时期。说鲁迅在写“热风”中的那些杂文时就已经有了“社会主义的血液”，只是因为对生活感到一点“迷惘”，后来才接受了马克思主义，除非把所有事实一笔抹杀才能这样说。至于说整个中国的新文学也包含着社会主义因素并且是朝社会主义现实主义方向发展的，那并不是以前“艺术大师”中的“现实主义”的“脚印”在二十世纪中产生了社会主义，而是如毛主席所指出的，因为中国的民主革命是由无产阶级领导的，中国的新文学运动的指导思想不是资产阶级的民主主义，而是共产主义思想同社会革命论，因此才使得新民主主义革命时期的文学中也包括了社会主义因素。没有马克思主义思想，文学中就决不会有真正的社会主义性质和社会主义的血液，非社会主义的现实主义文学本身并不能在同外界隔绝的真空中产生社会主义性质。社会主义现实主义是马克思主义思想同现实主义相结合的结果，也是革命文学同工农兵相结合的结果。

刘绍棠在这段话中根本否定了文学上存在革命。他认为文学的发展只是进化式的量变，“后一个大师继承了前一个大师”，这样一个接一个地从“作家的天才”到“天才的作家”连接下去，抽象的“现实主义”中就慢慢产生出社会主义性质来了。为了反对文学革命，他特别强调了“最直接、最系统的继承性”。是的，文学上是有继承性的，我们要继承历史上留给我

們的一切优秀的遺產，只有胡風反革命集團、丁陳馮反黨集團、江豐反黨集團中那伙人才虛無主義地否定過去的遺產。無產階級比歷史上任何一個階級都更重視過去的优秀的遺產，無產階級把過去在封建社會和資本主義社會中受壓迫、受歧視甚至瀕近消亡的文學藝術遺產當作寶貴的財富，加以整理、研究、出版，使它能在人民中流傳，為廣大人民所享受。也只有用無產階級的世界觀——馬克思列寧主義思想去批判地研究過去的遺產，才能在前所未有的新的思想高度上，把遺產中所有的精華發掘出來並吸收溶化到社會主義的、民族的新文化中，並剔除反動的糟粕。但是，無產階級的社會主義文學在根本性質上却同過去一切文學不同，它是歷史發展到無產階級革命時代在文學史上的一個偉大的革命。它是同一切舊的封建的、資本主義的思想影響決裂的嶄新的文學。不是過去“大師”的影響，而是科學的社會主義思想以及階級鬥爭在新的歷史階段上所提出的革命的任務使文學產生了革命。從社會存在同社會意識的關係去看，文學上的革命是反映着政治上、經濟上的革命並且推動着政治上經濟上的革命。社會發展史上有着生產方式同政治制度的革命，文學史上也就有與之相適應的文學革命。在解放後歷次巨大的思想鬥爭同這次反右派鬥爭中，文學戰綫上也在經歷着極其深刻的社會主義革命。否認革命，就是否認辯證法。劉紹棠否定社會主義現實主義文學的革命性質，在哲學上是一種反辯證法的形而上學思想，在政治上是一種反對社會通過革命而發展的反動思想，在文學上則是想以資產階級文學原封不動地來代替無產階級的社會主義文學。

从文学发展的潮流上看，社会主义现实主义是无产阶级革命时代的新文学。在阶级性质上，社会主义现实主义文学是同一切资产阶级文学同封建时代文学存在根本区别的社会主义文学。社会主义的文学同过去的文学不同不是在枝节问题上，而是在一切根本问题上。在内容上，它反映着伟大的无产阶级革命时代，站在工人阶级立场用马克思主义思想去观察反映现实，达到了高度的历史的真实性；在形式上，是民族的、人民大众喜闻乐见的形式；在服务对象上，是为着千千万万劳动人民服务；在主题和人物上，出现了以前一切文学中从来未出现的觉醒了劳动人民的新人同革命者的形象，每一部作品都被伟大的共产主义理想的光芒照耀着，充满革命的乐观主义精神。……这是我们的新文学，是无产阶级同劳动人民的文学，不管还有什么缺点，我们要爱护它，以全部的热忱帮助它成长，它也一定会同无产阶级革命事业一起成长起来。四十年来苏联文学的历史证明了这一点。我国新文学运动的历史也证明了这一点。抹煞新文学的这种革新的性质，是一种反动的取消主义思想，同割断历史否认遗产一样，我们要与之作坚决的斗争的。

新的时代，新的文学，一定要产生新的美学理论和新的美的观念，新的评判艺术的标准同人民群众对于文学的新的要求。車尔尼雪夫斯基在评述自己的“艺术对现实的美学关系”（即中译本“生活与美学”）这本著作的一篇论文中，曾经把美学同自然科学、历史科学的发展密切联系起来，认为人类关于社会和自然的总观念的改变一定会引起美学观念的改变。他说：“美学既然是密切地依赖我们关于自然和人的总概念，那

么，随着这些概念的改变，艺术理论也应该有所改革。”（见“文学研究丛刊”第8册，290页）

这里，我们不去研究在整个美学理论上在马克思主义产生后的无产阶级革命时代应当有什么革新，这将是许多专门研究美学的论文讨论的内容，事实上我国目前热烈地争论着的关于美和美感的性质及相互关系问题就涉及到美学的基础问题。在这里，我们只想从实际生活及创作实践出发，观察一下新的时代提供了一种什么崭新的、历史上所未曾有过的、美，这种美为艺术创造又提供了一些什么新的内容和新的要求。

我们认为，美是客观地、历史地存在于人的意识之外的人类的社会生活之中，人类的社会生活本身提供着美的内容。自然美的产生，也同人的社会生活所提供的美的事物以及它在人的思想感情上所引起的美的观念和美的理想分不开的（这点不在此讨论）。生活中的美是艺术创作中的美的源泉，而且无限广阔的生活中的美较之表现在有限形式中的艺术中的美“有不可比拟的生动丰富的内容”（毛主席）。人类社会向前发展、变化着，生活中的美也不断地发展变化着，人类生活越来越丰富，人类的物质生产和精神活动越来越朝更高的阶段发展，生活中的美也就越来越丰富，随着社会生活的变化而不断地产生新的内容。评价事物的美与不美不仅有个人主观的尺度，还有阶级的、历史的尺度。这是一方面。

另一方面，生活中的美要被人感受到，人的感情上要产生美感，需要人类有审美能力的主体。人的主体不仅消极地反映着生活中的美，而且还能通过艺术创造使生活中的美集中起来，典型化，唤起人们更强烈的美感。一个小孩子不能欣赏

交响乐，因为交响乐的美是一种复杂的、高级的、综合性的美，要在交响乐中引起美感，就需要有与交响乐的美相适应的主观条件。这个主观条件，也是历史发展的产物，是在生产活动、文化活动同阶级斗争中逐步累积起来的一种审美能力，没有这种审美能力，美的对象就不能在人类的感情上引起美感。由于人们审美观念的不同，同一个美的对象可以在不同的人感情上引起各种不同的美感，有的是正确地反映对象的美，有的是只反映对象某一部分的美，有的只反映某种程度的美，有的就是歪曲地反映，这当中有种种错综复杂的情况。一个美术家和一个教员一同欣赏一张油画，都感到油画的美，这种美是一种客观存在，但美术家的引起美感可能比教员更为强烈和持久。可是如果这张画画的是教师的生活，教员的美感也许比美术家更深刻些。这都是因为主观条件的差别引起了不同的美感。人的生活、人的思想意识不断发展着，人的美学观念同审美能力也不断发展着，人的美感也就跟随着历史发展而起变化。但是，生活中存在着阶级斗争，人的主观在阶级社会中必然带上阶级的烙印，因此虽然美在生活中是客观存在的，但由于不同阶级的人具有不同的美的观念，不同阶级的人对于同一事物也就产生不同的美感。即使对于历史上的、已经成为过去的事物，不同阶级的人常常也会作出不同的美学评价。自然，在某些自然环境中，不同阶级的人也可能会有类似的美感，例如工人同资本家都很喜欢西湖，都感到西湖的美，因为西湖能给他们以愉快的、沉醉而舒适的感情；但如果我们更深地探索一下这种美感的具体内容（包括因西湖而引起的美的联想）时，则仍可发现工人同资本家的美感中是有差

别的。

今天全世界正在朝社会主义发展,从十月革命以后,人类历史就跨进了社会主义革命的新时代。例如在中国,生活已经发展到社会主义革命时代,生活中的美完全是属于新的内容了,坚持资本主义道路成为最丑恶的事物,如果艺术作品歌颂地反映坚持走资本主义道路的右派分子的生活、愿望、心理状态,就再也引不起劳动人民的美感,而只会被人民所鄙弃了。——因为这种事物在生活中已经不存在美的特性,前进的历史已经把美的特性赋予新的事物了。新的生活提供了更广阔更丰富更生动也更高級的美。車尔尼雪夫斯基在“生活与美学”中,天才地表述了这一极近于历史唯物主义的观念:

每一代的美都是而且也应该是为那一代而存在,它毫不破坏和譜,毫不違反那一代的美的要求;当美与那一代一同消逝的时候,再下一代将会有它自己的美、新的美,誰也不会有所抱怨的。……

在社会主义革命时代,整个社会生活都朝社会主义共产主义的方向发展着。站在同历史发展的規律一致的工人阶级立場上来看,真正美好的生活,就是为社会主义和共产主义而斗争的生活,就是在斗争中建立的新的社会主义的生活。真正美的事物,就是一切体现着生活发展的社会主义方向的事物,就是反映着、显示着社会主义生活的新的丰富的内容的事物,就是一切直接地、間接地一直到非常曲折地能引起我們想象或感受到新生活的美好幸福的事物,就是一切能在感情上从某一角度上使我們心灵更热爱社会主义生活的事物。我們这

样看待生活中的美，一方面看到了社会主义革命时代美的新的性质和新的内容；另一方面又把历史上一切优秀的艺术遗产保留在美的事物的范围之内。社会主义文学，正是集中地、典型地反映了生活中的新的美，因而能够引起人们新的美感，培育着人民新的美感，帮助人民在思想感情上具有新的社会主义的审美观念，与一切资本主义和封建主义的旧的审美观念、旧的趣味彻底割断联系。今天谈到美的享受，就不能离开这一个历史内容。但有些大谈特谈文学要有美的理论家，却是完全否定社会主义革命时代生活中产生了新的美、艺术中也必须反映新的美这个事实的。他们只看到优秀的艺术作品都能引起人们美感的这个客观存在的事实，不去区别例如“红楼梦”同“故事新编”、“清明上河图”同“红军过雪山”所反映的完全不同的美以及所引起的美感的不同的内容。他们离开社会历史的发展而把美抽象化，把保留着过去时代的美的古典文学作品和反映新的社会主义时代的、美的社会主义文学作品等同起来。这种片面性，就使得他们竭力贬低社会主义文学巨大的革新意义。对于这种形而上学的頌古非今的看法，我们要坚决予以批判。

新的时代、共产主义的思想、生活中的新的美，以及社会主义现实主义文学所反映的为社会主义而奋斗的生活（在中国，应当把新民主主义革命时期也包括在内），必然又促使广大的劳动人民——工、农、兵同革命知识分子——对于文学作品产生着新的要求。特别是在社会主义社会中成长起来的青年一代，对于文学作品的新的要求就更强烈。他们用新的美的观念评价着艺术。例如他们常常要求：

(1) 要求作品中有鮮明的社会主义的思想内容，有朝气蓬勃的青春力量，能够用社会主义的思想感情教育、帮助、鼓舞人民前进；

(2) 要求作品中努力反映我們偉大的社会主义革命时代，描写党领导下的几十年以来的人民英勇斗争的事迹，因为只有反映偉大的革命斗争同描写社会主义改造和建设中的人的成长及人和人关系的变化的作品，才能最充分最深入地反映着新的生活中的新的美；

(3) 要求作品写出具有鮮明个性的活生生的英雄人物的形象，因为在这些时代的先进人物身上；在他們的思想、感情同生活中，最集中而完备地体现着新时代的美好同新生活的美好，体现着千千万万人的生活理想；

(4) 要求作品反映的现实生活符合社会发展的規律而不是違背社会发展規律，不歪曲生活或伪造生活；

(5) 要求在艺术形式上有民族的风格，有更高的艺术性。

还可能有许多其他的要求，这里不去詳列。但是以上这些，已經成为大多数讀者(工、农、兵及他們的知識分子)对于新的艺术的一种普遍的要求。自然，与此相反，資产階級知識分子还有另外的审美观念同美的要求。那种在生活中已經沒有任何美学意义的孤高自赏的生活，个人主义的哀怨，为失恋而悲叹終生，見鈔票而两眼开花，……在他們的观念中还以为是美的。他們也对作家提出这种要求，要求用資产階級小資产階級的感情来反映生活。——于是，用工人階級的感情来反映社会主义生活中的美呢，还是用資产階級小資产階級感情来歪曲、否定这种美呢？这对所有的尚未同劳动人民打成一

片的作家，都是一个考驗。

近一两年来，常常听见有人說“教条主义的压力”，青年知識分子中也有这种說法，仿佛社会上有一种无形的压力，把作家压得不能动弹了。姚雪垠就聳人听闻地大喊过教条主义象“流行性感冒”似地“散布”在空气中。这些把群众都說成普遍受“教条主义”毒害的人举出这样一些例子：例如不少青年讀者动不动就向作品要求“教育意义”；例如有的青年讀者看了“一江春水向东流”以后竟憤而发問：“为什么还要叫我們流泪？为什么还要叫我們痛苦，这对社会主义有什么好处？”例如有的讀者看到作品中有尖銳的諷刺革命干部就会責問：“难道生活是这样的嗎？”例如有的讀者常常要求作家去写英雄人物——甚至是非常完美的英雄人物；……他們举出这些作为“教条主义的压力”的事例。

是的，文学理論上曾經存在过这种或那种教条主义的理論，我們并不想在反修正主义的斗争中否認教条主义的存在。用馬克思主义思想去批判教条主义，过去和今后都是必要的。如果批評家也責备“一江春水向东流”为什么会使人流泪，那当然是教条主义了。但是如果它形成一种无形的“压力”，成为一种社会中一般讀者的要求，那就不是什么教条主义所能达到的了，教条主义决沒有这样大的力量。这固然反映着一部分讀者缺少文学知識，但同时(这是更重要的)也反映着新的讀者們对于文学的新的美学要求，讀者有权利提出这种要求，也有权利对不符合自己美的理想的作品提出自己的看法。当然，也还有从另一方面来的“压力”，即旧观点旧趣味同少数資產階級知識分子讀者投来的压力，如果屈服于这种压力，那艺

术家就会脱离人民、脱离时代。要达到满足广大劳动人民新的美学要求，创造出反映社会主义革命时代的美的新的社会主义的文学作品，那就只有遵照党同毛主席指出的方向：长期地、无条件地、全心全意地深入到劳动人民当中去，彻底改变那种不能深刻地感受到新生活的美的参观式的“体验生活”的做法，同工农兵结合，使自己的感情在火热的斗争中起变化，逐步达到同劳动人民的感情一致，同劳动人民的美感一致，这时候，才能创造出同我们这个时代相称的文学作品。

“在延安文艺座谈会上的讲话”中，毛主席在结束时举了一个意义深长的例子，在今天值得我们重新加以温习：

有的同志想：我还是为“大后方”的读者写作吧，又熟悉，又有“全国意义”。这个想法，是完全不正确的。“大后方”也是要变的，“大后方”的读者，不需要从革命根据地的作家听那些早已听厌了的老故事，他们希望革命根据地的作家告诉他们新的人物，新的世界。所以愈是为革命根据地的群众而写的作品，才愈有全国意义，法捷耶夫的“毁灭”，只写了一支很小的游击队，它并没有想去投合旧世界读者的口味，但是却产生了全世界的影响，至少在中国，象大家所知道的，产生了很大的影响。中国是向前的，不是向后的，领导中国前进的是革命的根据地，不是任何落后倒退的地方。

毛主席在这里指出的是：愈是反映了新的生活的作品，愈是能对广大群众有影响，也愈有意义。毛主席要我们不要去“投合旧世界读者的口味”，而要努力把新的人物、新的世界通过文艺作品带给读者。毛主席正是要作家不要向后看，要向前看。中国是向前的，作家一定要考虑新的时代、新的人民对作品所提出的内容上的新的要求。而那些杰出的作家，如法

捷耶夫，正是站在新生活前面，用自己的笔描写了新的世界新的人物，反映了新的生活中新的美的作家。今天，历史已经发展到一个空前的社会主义革命时代，在共产党领导之下的劳动人民正在进行一场对社会和对自然界的翻天覆地的改造，千千万万有文化的工人农民将出现在作家面前。在这样的时代，人民向作家提出反映新人新事的要求，创造的体现新时代的美的新英雄人物的要求，人民向作家提出描写巨大的历史变革的要求，是合理的，也是文学本身进一步发展所要求的。党明确地指出作家创作的题材没有任何限制，但一个有责任、有前进心的作家，对于这种人民的历史的要求是决不会置若罔闻无动于衷的。

继承着历史上优秀的文学遗产，担负着以社会主义思想教育劳动人民的任务，社会主义的文学决不会倒退。社会主义的文学也需要历史题材的作品，但决不会幻想在描写新生活的作品中去复活那早已逝去的旧时代的美，如有的人以“红楼梦”的偉大为例，津津乐道地幻想创造出一部同革命斗争无关、专写一群人多角恋爱悲欢离合的社会主义时代的“红楼梦”。“红楼梦”这样内容、这样题材的偉大作品是决不会在社会主义革命时代出现了，正如古代的、人类童年时期的美不会再在新的生活中再出现一样。我们将遵照党和毛主席的指示，坚定地继续向前，坚决地执行同工农兵结合和为工农兵服务的方针，通过艰苦的劳动和创造，把偉大而壮丽的社会主义革命时代的新的美凝成艺术作品，献给党、献给劳动人民。

1957年10月

文学上的修正主义思潮和創作傾向

文学是階級的神經。不仅对于无产阶级是如此，对于资产阶级也是如此。文学的理論和創作，总是十分敏銳地反映着政治上、哲学上的各种不同的观念，十分敏銳地反映着阶级关系的变化及社会上各个阶级政治的思想的动向。每当资产阶级向无产阶级发动进攻、资产阶级企图在政治上思想上同无产阶级爭夺领导权的时候，在文学领域中便会异常迅速地表现出这种斗争。解放后几次巨大的思想斗争常常都是首先从文艺运动中开始，就深刻地说明了文学中阶级斗争的尖锐性和长期性。去年匈牙利事件以后，修正主义思潮在我国有了发展。已经失掉经济基础的资产阶级右派不断地利用着每一个我们进行自我批评的机会向无产阶级进攻，在暗地里策划各种阴谋。一直发展到整风运动时，他们认为时机已到，就发起了反社会主义的总攻，工人、农民、革命知识分子奋起应战。这一个已经十分明朗的阶级斗争的形势，不能不在文学运动中深刻地反映出来。

在文学运动中，如目前正在深入开展着的大辩论所表明的那样，一部分人对于文学运动必须服从于党的领导的否定，对于马克思主义美学的基本原理的否定，对于文学的党性原

則的否定，對於社會主義現實主義的否定，對馬克思主義世界觀對創作的指導作用的否定，對於文學服務於政治的原則的否定等等，都是修正主義思潮在文學上的體現。而且，也正如我們所看到的那樣，這種表現在理論上的反馬克思主義觀點，對於這一時期的文學創作，也有着很深入的影響。修正主義者們所提出的各種反馬克思主義文學觀點和社會觀點，在創作上也有不同形態的反映，使得在創作領域里出現了和反馬克思主義觀點相呼應的傾向。這種理論和創作的結合，形成了一股與我們社會主義文學運動相對抗的思潮。這種情形，就其總趨勢來說，正是修正主義在文學運動中的表現。

修正主義者對於馬克思主義的歪曲和攻擊總是集中在最根本的問題上。毛主席在“關於正確處理人民內部矛盾的問題”一文中着重地指出：“修正主義者，右傾機會主義者，口頭上也挂着馬克思主義，他們也在那里攻擊‘教條主義’。但是他們所攻擊的正是馬克思主義的最根本的東西。”社會主義革命時代階級鬥爭的尖銳化，使得資產階級思潮對馬克思主義的攻擊集中在對於社會主義事業最有決定意義的問題上，列寧一九〇八年在同修正主義作鬥爭時，就曾預言到這一點：

凡現時我們往往僅在思想方面經歷着的事情，即同那些修正馬克思主義理論的人進行爭論；凡現時在實踐方面僅按工人運動個別局部問題暴露出來的事情，即我們與修正派間的策略分歧，以及由此而發生的分裂——這在將來無產階級革命發生時是工人階級一定要在更大得無比的範圍內經歷到的，因為無產階級革命將使一切爭論問題尖銳化，將把一切分歧都集中到對於決定群眾行動有最直接意義的各點上，將迫使我們在鬥爭劇烈時區分友敵，拋

开那些恶劣的同盟者，以便給予敌人以致命的打击。（“列宁文选”两卷集，第一卷：“马克思主义与修正主义”）

修正主义——右傾机会主义思潮对于社会主义文学事业的歪曲和攻击，也正是集中在最根本的原則上。这些根本的原則区别了文学中的社会主义路綫同資本主义路綫，如果动摇了、取消了或“修正”了这些原則，就等于抽去了馬克思主义文学事业的灵魂，其結果是把文学引向資本主义的、反社会主义的道路。我們对于文学中的修正主义思潮的批判，也就着重在这些根本問題上。

修正主义思潮当然是坏东西。但是，事物是轉化的，“在一定的条件下，坏的东西可以引出好的結果”。修正主义思潮是我們反面的教师，社会主义文学事业不能在温室中发展，我們在实际的政治、思想斗争中战胜了敌人，在理論上駁倒了修正主义，在創作上分辨出經驗教訓，社会主义文学事业便大大地前进了一步。例如了陈集团的揭露，就极大地加强了文艺界的团结，巩固了党的领导。

因为理論上的批判已經有一些文章了，这篇文章的重点将放在創作上。在对那些和創作直接有关的修正主义論点作一个簡要的批判之后，本文就将以大部分的篇幅去分析某些作品中的思想傾向同艺术方法，并以此来反証某些披着馬克思主义外衣的修正主义理論的反馬克思主义性質。最后，我們想分析一下文学中修正主义思想的根源以及它在現阶段所表現的特色。

在分析这些問題的时候，我們是以毛主席的几次报告同

党中央的关于进行政治上、思想上的社会主义革命的指示为指针的，而且毫不掩饰我们评价文学作品的基本态度：以政治标准（即毛主席文章中的六条标准）放在第一位，以是否有利于社会主义事业和有利于巩固党的领导放在第一位，而把艺术标准放在第二位。

二

前一个时期，从刘宾雁的特写开始，在我们文学界逐渐滋长着一种“揭露阴暗面”的理论。这种理论是站在敌视社会主义立场上提出问题来的，它打着所谓“干预生活”的旗号，好象社会主义社会同他们是对立的，他们要从外面来“干预”一下。他们险恶地说：“社会主义制度下也有阴暗面，文学的主要任务就是揭露这些阴暗面，只有这样才能干预生活！”“歌功颂德就是粉饰生活！”右派分子则更狂妄地叫嚣起来：“文人从来就是反现状的！”于是锋芒针对社会主义制度的所谓“揭露阴暗面”的作品突然多了起来。

这里，我想举出比较有影响的两位人物。一位是馮雪峰，另一位是徐懋庸。前者在去年編輯會議上，以十分阴暗的口吻号召作家去表现“人民的痛苦”：

文学作品应该歌颂我们社会主义的伟大建设，鼓舞人们前进，但不能说今天人民就没有痛苦，问题在于怎样了解痛苦，在于作家本身的感情。

.....

我们同志怕尖锐地提出问题。而所以形成这样，是因为作家与人民生活隔离，人民的痛苦在作家那里得不到反映，有时能反映

一些，也是盲目的。

徐懋庸則号召要“不怕黑暗”，爭取“民主”，把“官僚主义者”当敌人一样进行打击，直到他們“消亡”为止：

但官僚主义者既然还有，那么，我們就不能等到他們自动放手，才敢充分享受民主。我們現在敢于充分享受民主的表现之一，就是同官僚主义作斗争；不经过斗争，官僚主义恐怕是不肯自行消亡的。

.....

不怕黑暗，也不怕太阳，那么，世上还有什么可怕的！（“不要怕不民主”）

最近全国討論毛主席講話的情况，証明了这一点。看報紙上，言論一放，所有的人意見紛紛，訴不滿，談顧慮，矛盾多极了，苦悶多极了；因而使得負有解决矛盾之責的人們，也“忧心如焚”，官僚主义者也不能閉目塞耳地睡懶觉了。

这是好現象，人們从此再也不能飽食終日无所用心了。現在的社会，已不是过去的社会，現在的人，已不是过去的人；現在的人愈多的感到社会的苦悶，决不会消极悲观，反而会生出更好的思想来，于个人的进步和社会的进步都有益。（“苦悶”）

如果說，我們社会主义社会里还有“阴暗面”，那这一面首先就是暗藏的反革命分子、右派分子、流氓、盜窃犯同一切敌視社会主义的階級敌人的暗地下的破坏活动，其次就是資產階級思想在某些人的心中还严重地盘据着，他們阴暗的内心是社会主义阳光所照不到的。文学要帮助人民把这些“阴暗面”从生活中鏟除掉，那就要以鮮明的党性去揭露社会主义敌人的丑恶的本質，揭露他們阴暗的活动同偉大的社会主义

事業的前進中間必遭復滅的命運，批判那些資產階級個人主義者的個人主義的世界觀。官僚主義，當然也應當批評，我們從來就主張用自我批評的精神去揭露工作中的缺點，我們反對無衝突論。但官僚主義並不是社會主義制度的產物，也並不占主要地位或統治地位，因此，不能夠把犯有官僚主義錯誤的人都丑化成人民的敵人，或者把官僚主義描繪成統治一切的一種力量，仿佛現在我們社會中已經被官僚主義壓迫得喘不過氣來了。——這種歪曲的描繪正是右派分子所衷心希望的。這是“清規戒律”嗎？不，這是生活的真實，在這個年青的如旭日方升的社會主義祖國里，不論在什麼地方，官僚主義都沒有合法存在的權利，官僚主義不管在某個地方或某個時候如何厲害，它決不可能永久存在，而是被當作一種舊意識舊作風的殘余，被黨的領導同群眾的積極性不斷地克服下去。社會主義的民主集中制，保證着勞動人民有可能發揮着最大的民主同無限的創造性，因此也就有着不斷地克服官僚主義的社會條件。個別地方官僚主義者即使犯了嚴重的錯誤，但最終這個錯誤還是得到了糾正。凡是肯靜眼看一看八年來許多事實的人，總會證明官僚主義在我們這裡是在不斷的鬥爭中克服着，黨領導的整風運動的內容之一就是反對官僚主義。然而徐懋庸之流高喊“不怕黑暗”、“揭露陰暗面”的人，却把我們社會說成似乎沒有“民主”，要“享受民主”，就要向“官僚主義者”爭取。徐懋庸的腦子里，其實是裝滿了的資產階級民主，他所要“享受”的，是一種不要集中的絕對民主。“我們就不能等到他們自動放手”，這“我們”和“他們”，就表示在根本立場上他是把自己同各級領導幹部（他們當然可能有某些缺

点)处于对立地位,同党的领导处于对立地位,既然“他們”不肯“自动放手”,那就只“斗争”了。于是,当社会上右派疯狂进攻,“言論一放,意見紛紛”之时,徐懋庸也就挺身而出作右派的喉舌,他大呼“这是好現象”,“現在的人愈多的感到社会的苦悶”,“苦悶多极了”。怎么摆脱这不是个别事件而是整个“社会的苦悶”呢,而就是要在社会主义思想之外“生出更好的思想来”。这“更好的思想”是什么?——恐怕每一个工人、农民、革命知識分子都会明白的。我們在某些“揭露阴暗面”的作品中所看到的,不就是徐懋庸所推銷的反对领导、反对民主集中制的“更好的思想”嗎?

至于馮雪峰,他的理論同他的内心一样的阴暗——这是名符其实的“阴暗面”。今天人民在前进的道路上有困难、有阻碍、有艰苦的斗争,但他們的心境是豪迈的,他們在克服困难中歌唱前进,“要高山低头,要河水讓路!”这就是劳动人民偉大的革命英雄主义气概。他們有什么“痛苦”呢?作为个别的人來說,当然每个人都可能在某个时候在某个問題上(如失恋,犯了錯誤等等)有痛苦的感情,但作为人民,作为整个工人階級來說,在社会主义社会中却是没有什么痛苦的。使他們痛苦的資本主义社会已經被历史埋葬了。社会主义制度同劳动人民的利益完全一致,工人、农民、革命知識分子全心全意創造着集体的幸福,也創造着自己的幸福。历史上还没有任何一代人民享受着这样美好的生活。困难、牺牲、艰苦,都压不倒我們在自己的社会主义中那种乐观的、自豪的、充滿胜利信心的感情。到工厂中去看看大字报吧!工人們是用多么亲切的感情歌頌着解放后生活的提高同愤斥着人民生活“痛

苦”、“国富民穷”等等謬論啊！这难道不是社会主义国家劳动人民共同的声音嗎？

“痛苦”的是那些不甘心自动退出历史舞台的剝削階級分子，那些人民的敌人。我們的欢乐就是他們的“痛苦”。他們永远要“痛苦”，因为生活发展的方向同他們的主观愿望背道而馳。一切反党分子也是总感到“痛苦”的，因为他們极端个人主义的世界观同我們社会主义时代偉大的现实根本敌对，他們以自我为中心的个人欲望永远要遭到不断的破产。但馮雪峰却要我們去反映人民的“痛苦”，并且說当前我們文学的主要毛病是“人民的痛苦在作家那里得不到反映”，要作家不是“盲目”而是自觉地去表现人民的“痛苦”。这就把社会主义中劳动人民的舒暢愉快的心情抹杀了，想用沒落的剝削階級的“痛苦”阴暗的心情去代替工人階級革命的乐观主义的感情，歪曲地描繪出一幅到处是“痛苦”的图画，丑化劳动人民的形象。这同胡风的文学要着重表现人民“精神奴役的創伤”的反动理論，本質上是一样的。

和諸如此类的理論相呼应的，是近年来出現了大量的所謂“揭露阴暗面”的作品。它們据說都是要表现人民的“痛苦”的。这里，我們不妨具体考察一下，这些作品里到底“揭露”了什么东西。

我們首先来看一篇刘紹棠的“田野落霞”（1957年3月号“新港”）。

这是“揭露”农村中某个区委机关的官僚主义的故事。但是从整个作品的气氛来看，作者根本不是站在正确的立場上同官僚主义作斗争，而是站在反社会主义的立場上向党的組

織塗黑灰。在刘紹棠笔下，每一个干部都是自私自利的个人主义者，不过程度不同而已。高金海，区委副書記，一个腐化墮落的蜕化分子；副县长張震武，一个灵魂丑恶、爭权夺利的极端个人主义者；楊紅桃，潑辣、受苦、孤独、倔强的女人，說她有十二年党齡，但在她身上很少看見一点共产党員的党性，倒象一个变态的知識分子的女性。就是作者企图作为正面人物来刻划的区委代理書記刘秋果，也是一个充滿了小資产階級气味的干部。

刘紹棠用个人主义的眼光去观察人物，就看不見革命干部身上的优良品質。他眼睛中的“英雄”是个人孤独地“奋斗”、狂热地“斗争”的資产階級个人主义者。那些先进人物也一定是无政府主义色彩很濃的、凭着个人英雄主义“闖天下”的人。于是，他就照着这种“艺术感受”塑造出小資产階級的刘秋果来代替革命者刘秋果了。

环绕着刘秋果同高金海之間的斗争，在我們面前出現了县委同区委机关的側影。作者并没有揭开坚持原則的党員同官僚主义者的斗争（在任何时候，站在正确立場上同官僚主义所作的斗争都是原則的斗争），沒有揭示出党組織在同官僚主义斗争中的动态，而把这个斗争化成了爭权夺利的个人主义者的咬噬，把我們党的机关描写成漆黑一团。最主要的是，作者并不是用共产主义道德来照明个别坏分子的內心的丑恶，而是用类似看待国民党党内关系的眼光来看待偉大的无产階級政党的党内关系的。誣蔑我們党的組織是爭权夺利，把个别坏分子夸大为党内起支配作用的現象，这难道不是敌人所一贯使用的方法嗎？

副县长張震武的形象更丑惡了，簡直象个流氓，他一方面“發揮肚皮的积极性”大吃鴨子，笑得“肚皮都抖動起来”，一面公然教高金海“过关”的办法。当他包庇高金海的企图沒有完全实现时，他辱罵县委第二副書記是“小白臉”。……这样的干部在县委中依然逍遙自在地存在着。党的組織同坏分子是“和平共居”，而坏分子在党内也竟可以保持自己的地位，那我們的党成了什么党？高金海还是“惡魔”一样地向楊紅桃发威，而被作者所美化的实际上是缺乏劳动人民感情的充滿小资产阶级知識分子气味的刘秋果，在这时候却同他爱人“靠得紧紧的”沉醉在美丽的晚景中游逛去了。最后的結局是十分阴暗的，高金海在田野上碰見楊紅桃了：

“为了你这臭娘儿們，我送掉了一半前程，我一輩子也忘不了你！”高金海惡狠狠地說。

“我也不会忘記你这惡魔！”楊紅桃握紧两只拳头，象是在荒原上抗击猛扑上来的餓狼似的，“我会看得見你的下場的！”

……

楊紅桃高傲地站在飲馬石上，彩色斑斕的晚霞罩着她，在她的脚下，是終点，也是开端。

是什么的“終点”？是什么的“开端”？晚霞的余輝中站立着的“高傲”而孤独的楊紅桃，究竟是一个有十二年党齡和共产主义理想的女党员，还是一个把自己的生活同群众隔离开来的傲視一切的个人英雄主义者？事实上应该是前者，而作品中描繪的却是后者。个人主义者的力量总是孤单的，因而結束帶上了阴暗的色彩，也是必然的。这篇小說艺术上也是

粗糙的、拙劣的，在人物形象上明显地呈現着牵强的、虛偽的、矯揉做作的痕迹。它是一棵毒草，而不是一般的仅仅是思想上有某些錯誤的作品，它根本上歪曲了我們党内生活和党内斗争，里面没有一个真正是体现党的原則的人物，而把一切的人都写成资产阶级个人主义者。

类似的作品还有“本报内部消息”。这个特写的情节大家都知道的了，它曾受到一些个人主义者的激賞，据黄秋耘自己在一篇文章中說，它使黄秋耘激动得几个夜里失眠，“好象是对一个知己的朋友傾吐了自己一切心事中最大的心事”。然而这也是一个宣揚个人主义来反对党的領導的作品，从集体主义的观点去看，它的毒性是很明显的。

在我們社会主义国家里，真正为新事物开辟道路的先进人物一定是集体主义者。也就是說，他的斗争是为了集体，受到集体（党同人民）的支持，并且同群众在一起克服了落后現象而取得胜利的。某一个先进人物遇到保守势力而陷于孤立或受到打击，不管历时多久、打击多重，这仍然只是暫时的現象，他最終必然会受到党和群众的支持，必然会得到胜利。因此，我們要真实地反映人民中先进人物同官僚主义的斗争，就不能够把先进人物同整个社会环境对立起来。用人造的整个社会环境的“黑暗”来衬托出个别先进者的正确，那正是把先进人物写成脱离集体的个人主义者。我們也不能把某个先进人物暫时的受到压制描繪成仿佛是整个社会制度同社会上支配的、主要的力量对他的压制，群众都是盲目而愚蠢的，唯有他一个人是坚持真理的天才，他純粹凭着个人力量突破了保守势力而前进。凡是用个人主义的哲学作为作品中歌頌的先

进人物的思想基础的，不管这个人物的建議多么先进，主張多么新鮮，这个作品的思想倾向都是坏的。把这种“先进人物”写得越有才华，作品的倾向也越反动，因为它更加否定了集体的、社会的作用。这种描写把官僚主义夸大成为一种支配势力，抹杀了劳动人民自己掌握政权、社会主义制度支持着一切先进事物发展的这个最根本的真实。正是在这一点上，“本报内部消息”是十分突出的。

整个报社的气氛十分暗淡。官僚主义、教条主义如同一块大石一样压在每一个人的头上。总編輯陈立栋，思想是頑固、死板而僵化的，整个报社的大权掌握在他手里，他是一个压制任何合理的創見的独断独行的专制主义者。作者用漫画的手法夸大了他这一方面：“陈立栋这个人的特点就是，他促使人怀疑的不是自己的缺点，而是这个人本身存在的价值的大小。要摧毁一个人对自己的信心是不难的，从此馬文元变得更沉默了。”他接連三次推翻总編室主任馬文元編的四个版面的两个，他橫蛮地扼杀了馬文元写的三篇社論，在他发怒的时候，“他的胖臉每块肉都抖劲起来，而且顏色比平常更紅了。”但是这样极端的专制主义者，作者又偏要把他写成十分忠实于工作，坚决执行省委指示的人：

馬文元每天的工作，就是从这个电话（按：指陈立栋給他的电话）开始的。……比如，从省委会議上得到启示，常常使总編輯发现必須組織一版文章集中地談一个問題——比如說准备种子或积肥。于是，十一点以后，編輯部的各个部門就都行动起来：农业組自然是最忙的，党的生活組也閑不了——需要党組織这活动的經驗啊，文艺組如果不去写快板，也得采访一个什么先进人物……

作者带着深刻的諷嘲的口吻描繪这一切。作者用艺术的形象告訴我們：馬文元的創造性的被扼杀，版面上的“教条主义”（加引号的，因为作者把体现党性、指导性的社論和新聞都叫做“教条主义”）的形成，以致于陈立栋那种冷酷的自信心的来源……最根本的还是在于省委对党报的领导以及陈立栋接受了党的领导。这当然是从根本上歪曲了政治生活的真实面貌的。不能說，生活中、負責干部中没有陈立栋这样独断独行的人，不能說，作者不能够諷刺这样的官僚主义者，那样說是脱离生活的实际的。但是如果把陈立栋这样的人的缺点的来源同党的指示联系起来，那就根本上不符合我們生活的真实。因为陈立栋的錯誤并不在于他执行了党的指示而在于他没有把党的指示同群众路綫統一起来。党的领导并不会把陈立栋这样的人当作完美无缺的干部。进一步說，如果陈立栋真是一个执行省委的指示，为党工作而在思想作风上犯了官僚主义錯誤的干部，那如同我們在生活中經常碰到的，这样的同志也一定有他对党忠誠的一面，作者如果站在工人阶级立場上去真实地描繪这样的干部，也就应当描繪他的行动和內心中的这一面。然而刘宾雁沒有，他用自己反党的眼光把陈立栋丑化了，他恨陈立栋执行党的指示，所以他就把陈立栋丑化成一个沒有任何优点的人。作者在竭力假造出这样的一个公式：执行党的指示 = 官僚主义 = 独断独行 = 教条主义和党入股。同其他右派一样，他在这里攻击的不是官僚主义，而是党的领导。凡是站在党的敌对面去反对官僚主义的作品，凡是企图从党的领导和社会主义制度去找官僚主义根源的作品，不管在人物外表形象上刻划如何生动活跃，这个人物也必然是被

歪曲了的、虛伪的形象。“真实”的只是作者內心的反党思想。我們所看到的陈立栋的形象，就是被作者主觀意图所完全涂改了的黑色的影子。

如果說，陈立栋在作品中代表着一种占統治地位的社会势力，那馬文元就被描繪成这种社会势力下的牺牲者。馬文元，一个職員的儿子，一个小資产階級出身的知識分子，解放以前入党，解放以后参加了党委机关的工作——在市委宣傳部中作科长。在这个崗位上，馬文元慢慢地失去了他在民主革命时代的战斗性。“他学会了使用自己手下的五名科員，在办公室里越坐越穩了。”一句話，他变成一个丧失革命朝气的做一天和尚撞一天鐘的人了。

生活中有这样的人。从小資产階級的革命热情投入民主革命而在革命胜利之后变成落伍的人，在生活中还并不是个别的。我在党委机关工作过，我就碰到过这样的同志。从正确的观点去观察、分析、研究这样的人物的內心世界，塑造出生动的形象，那是一件很有意义的工作。这样的人在党委机关中，并不是平靜无波的，日常生活中的平靜在激烈的階級斗争中被完全破坏，前进还是落后？他們在斗争中受到了严格的考驗，而在尖銳的階級斗争中也揭露出这样的同志內心深处的世界观还是一个个人主义的王国。他的个人主义的人生观同尖銳而复杂的现实生活存在着深刻的矛盾（形式不同，有的通过工作，有的通过同志关系，有的通过爱情和婚姻……），而党的思想、党的事业在他心中已漸漸厌倦了。只有描繪出这种人物內心以各种复杂的形式存在着的个人主义，写出前进中的生活同这种个人主义尖銳的矛盾，作品才能达到真实

和典型。然而刘宾雁則相反，他写成仿佛是生活本身、党的工作本身会产生馬文元的这种厌倦，仿佛熟悉了党的思想、群众工作的規律会使人变得机械和随波逐流。为了攻击党，他在叙述馬文元产生厌倦思想时抹杀了他内心个人主义的发展同革命事业的矛盾，毫无根据地把党的思想工作同馬文元的疲塌情緒联系起来：

在尖锐、复杂、变幻多端的斗争里，他所得到的是最一般、最抽象的东西。他已經掌握了他自己称为“規律”的一些概念和公式，把任何复杂的現象都納到这里面，或者把它們套在任何事件上，自以为都能应付自如。……

于是，生活里五光十色的事件，不过是馬文元自以为早已洞悉的生活規律的插图，人們的喜怒哀乐都离不开“階級立場”、“人生觀”与“思想作风”这三条法則。……馬文元能够这样处理的东西越多，也就对更广泛的生活領域失去了兴趣。

不，这不是馬文元的思想，这是刘宾雁从“革新家”的皮包中掏出来硬塞到馬文元头脑中去的思想！刘宾雁是多么憎恶“階級立場”、“思想作风”等等馬克思主义的思想斗争的武器啊！刘宾雁是多么輕蔑地反对工作中的“規律”啊！似乎这些馬克思主义的基本原理都是束縛馬文元的思想的，懂得越多，对生活就越失去兴趣。然而事实正相反，象馬文元这样的人，对于階級立場、人生觀等等并不是接受得太多，而是接受得太少了！他内心对于这些观念是厌倦的、抗拒的，他蹉跎而頑固地觉得，最愜意的是保留一个舒适而平靜的个人生活的小圈子，他对馬克思主义失去了兴趣，他觉得什么“階級立場”“人生

观”等等都只是大道理，他早已听熟了，“大道理我也会讲，但解决不了我的思想问题。”他的思想渐渐迟钝了，他对看报看書引不起任何味道，上办公、下办公，晚上听听收音机，十点鐘睡觉，七点鐘起床——直到必然会来临的一次彻底震动他灵魂的錯誤。——难道生活中的馬文元不是这样的嗎？可是“革新家”多么恶毒呵！却硬要把馬文元的个人主义的人生观說成是因为懂得阶级观点和馬克思主义基本原理太多了，这样的环境使人得了“职业病”。刘宾雁所追求的，也是希望馬文元去追求的“更广阔的生活领域”，并不是到火热的斗争中去，深入劳动人民的生活，克服官僚主义，同群众打成一片，用一个无产阶级先锋战士的热情来生龙活虎地对待生活，而是根本摆脱馬克思主义和工人阶级思想的“个性自由”、“自由思想”。更正确地說：我們是从左面、从工人阶级立場来批判馬文元們的以疲塌形式出現的个人主义思想，希望他們接受党的教育下决心改变自己；刘宾雁则是从右面、从彻底的资产阶级个人主义和自由主义立場批判馬文元們的个人主义还太消极，希望他們从疲塌轉向彻底抛弃馬克思主义和积极地反党的立場。他对馬文元这个人物性格刻划的全部目的就在这里，所給予人的艺术的感染的性质也是如此：不是向組織靠近，而是离开組織。黄秋耘說：“我在馬文元的身上，仿佛看到了自己现在的影子”，他从作品中得到“鞭策”，在鳴放中他果然是从消极厌倦轉向积极了，但这是朝资本主义方向的转变，“积极”到向党进攻。然而，这个事实又是何等深刻地証明了刘宾雁小說中“批判”馬文元的反动性啊！

馬文元到报社中来后，“学会了按总編輯陈立栋的思想来

思考。”——他更沉默和順从了。整个报纸似乎都被阴云籠罩着，張野，工业组组长，一个自私自利的小人，掌握着实权；錢家綱，一个因“唯唯諾諾”而入党的新党员；李鶴青，“独具只眼”的通訊特写的能手。……他們都不感觉到官僚主义。于是，一个超乎党超乎众人之上的“先知先覺”者黃佳英出現了，她单枪匹馬，面对一切陈立棟和張野，展开了“英雄”的斗争！……

作者把黃佳英当作英雄的先进人物来表现的，在黃佳英身上寄托了他反对“官僚主义”的全部理想。然而黃佳英是怎样一个人呢，那是一个被美化了的“反现状”的个人主义者。但尽管作者想把她写成娜斯嘉型的人，在刘宾雁的笔下，在阶级斗争十分尖锐的中国，黃佳英却不是娜斯嘉，而是反党的个人主义者。她一参加革命队伍，对整个組織就格格不入，“作了三年記者”，她对于领导始終抱着对抗的态度。在她看来，服从领导、根据党的指示来写新聞是一种“煩惱”和“痛苦”，她对解放后的小說（实际上是对解放后的生活）不滿意，她特別不滿意于解放后的人民的組織性，“为什么許多小說里把生活和人物写得平常，那么清淡又那么简单呢，好象一解放，人們都失去了强烈的喜怒哀乐的感情。……”她对于总編輯删改自己文章使之符合党的政策抱着特别的反感，是的，就是这个政策、指示使她感到“痛苦”，她反对“凡事都要等党中央做了決議才能上报”，她認為这是版面枯燥的主要原因，要“革新”則首先要从这里革起，中央、省委沒有提出的原則性問題报纸可以无約束地提出，打倒“多少条清規戒律”，“讓党委、政府听見群众的声音”。……

在反右派斗争已经取得决定性胜利的今天，不必详细地去解释党的领导同群众的要求的一致性的道理了，要党报脱离党的领导，其结果就是走向资产阶级方向，脱离劳动人民而被右派所篡夺。这里要指出的是：黄佳英实际上是刘宾雁的政治思想的“形象化”，刘宾雁希望同社会主义制度同党的领导反抗的，就是这样的资产阶级个人主义的知识分子——特别是尚未接受无产阶级思想易于被利用的青年知识分子。个人主义同社会主义的集体主义思想之间深刻的矛盾，刘宾雁是敏锐地感到的。他采取了打击陈立栋、支持黄佳英、并鼓动马文元朝黄佳英的方向转变的方法。这篇特写，实际上是用艺术的形象显示了右派反党的基本策略。

这篇特写使我想起杜金采夫的“不是单靠面包”。这两个作品有两个共同的特点：一个是把党的领导下的民主集中制的社会生活和政治生活加以歪曲，把官僚主义夸大为仿佛是一种统治势力，压住了一切新生力量，呈现出异常阴暗的画而；另一个是，反对党的领导的都是有才华的、独往独来的最深刻的意义上的个人主义者。这种个人主义表面上不是表现为名誉地位金钱等等，而是突出地表现为对于集体力量和人民群众的智慧之否定和蔑视，只相信自己，同一切组织观念都完全敌对，所以同党的领导也是不可调和地对立着的。从历史的观点来看，它表示出社会主义社会中个人主义思想对向前发展的社会越来越表现它的反动性，坚持个人主义思想就可能同社会主义制度发生对抗性的矛盾。马文元、黄佳英的形象相当广泛地触发了一部分有较严重的个人主义思想的知识分子对党组织、对纪律和集体的不满，就反映了这种事

实。在文学形象中竭力美化个人主义者并且使之与党的組織相对立，乃是反映了社会上資產階級右派正在利用个人主义同社会主义的矛盾来反对社会主义的一种思想动向和斗争策略。从这里，我們深深体会到反对資產階級个人主义的重要性。

以上两篇小說可以作为所謂“揭露阴暗面”的小說的代表，所以着重分析了它。这类小說还有好些，就不去詳論。这里想把“改选”再略說几句。“改选”是一篇政治上有根本性的錯誤的反动小說，它的画面不仅阴暗，而且带着絕望的、冷漠的、控訴的性質，仿佛生活中有一种无法抗拒的巨大的压力，把正直的人都压倒了，压死了。这篇小說中不仅沒有工人階級的感情（作者根本不懂得工人的感情是什么），而且把他所謂的工人階級的坚持真理的积极性同工会的領導、也就是党的領導尖銳地对立起来。老工人郝魁山（共產黨員）被描写成为工会中官僚主义的压制的牺牲者。这个老工人、共產黨員——被作者写成厂中唯一代表大家的利益的人，却是一个内心衰老、行动拘謹的十分孤独的人。然而这个被作者极力贊頌的老郝死了，就在工会改选的时候死掉了。我讀到最后那个带着恐怖色彩的死亡的場面，心里驟然一陣寒流涌过，特别是下面这段描写：

“爷爷！爷爷！”她掙脫了她爷爷僵硬的胳膊，回头看見他两眼木呆呆地瞪着，发僵的嘴唇在流着涎，她恐惧地大叫起来。

老郝死了！

他靜靜地在人群的声浪里死去的。

.....

按照工会法的规定，改选是在超过三分之二的会员中举行的。这次选举是有效的。新的工会委员会就要工作了。

这样的死亡的描写使人感到阴沉绝望，在这样恐惧的死亡的形象之后，是那样一个表面上语气平静而实际上是蕴藏着很大的煽动性的结尾。这好象在告诉人们：你们看，郝魁山就这样死亡了，官僚主义的、压制工人的工会不受丝毫影响，照样地工作。生活还是老样子，死的白白地死掉，作威作福的依旧在作威作福。……

我们很眼熟，好象在那里见过这种手法。回忆一下吧，啊，回忆起来了，那是在反动统治下，批判的现实主义者用过这种无言的控诉的手法来揭露黑暗的沉重和统治者的残暴。然而现在，竟有人用来对待新生的工人阶级领导的社会主义社会，把生活写得这样阴暗和绝望！

社会主义社会正在青年时代，将来还要发展到共产主义，它是历史上新生的、发展着的事物。企图夸大社会主义社会个别的缺点而把社会主义社会的领导者描绘成仿佛是没落的、同大多数人利益抵触的官僚，这是违反历史发展规律、违反事实，因而也是虚假和反动的。不管右派同右派思想如何侮蔑光明的新社会，它仍将在党的领导和工人阶级、劳动人民的维护下迅速地巩固并健康地发展起来，而躲在“阴暗面”中玩弄阴谋的鬼魅们则将被斗争的铁帚所清除，一切反社会主义的倾向和情绪也将被社会主义建设的伟大胜利所批判。

三

在爱情、婚姻等问题上，最能反映一个人内心深处的道德

面貌。不仅对于作品中的人物是如此，对于作者也是如此。共产主义道德同资产阶级道德对待两性关系上的不同的态度，在文学上是以非常鲜明的对比表现出来的。不仅这样，因为爱情问题是一个社会问题，因此在爱情、婚姻的波折中，也就反映着个人同社会的关系、个人同集体的关系。

前一个时期流行着一种理论：“爱情是永恒的主题，要写爱情就要写纯粹的爱情，不要用什么政治观念去代替它。”因而竟得出社会主义生活本身就妨碍“真正的爱情”产生的结论。例如张葆莘、周梧桐在今年“文艺月报”一月号“谈‘三里湾’中的爱情描写”中就用这样的观点看待新社会的爱情：“当代的生活里确实存在着这种没有爱情的婚姻和缺乏爱情的爱情。”他所谓“没有爱情的爱情”，就是指姑娘们选择爱人的时候考虑到政治、文化等等条件。在剧烈地攻击了这种“条件”之后，这两位勇敢的理论家呼吁全中国的“兄弟姐妹”起来反对一切讲条件的“清规戒律”：

鲁达同志说的很对，很有感情：“‘父母之命，媒妁之言’、‘五官端正，家庭富有’的那些条件的束缚刚刚废除。鸳鸯、黛玉、祝英台的眼泪，还不能很快地被我们女孩子所遗忘，她们该决不甘心用这种‘新型’的‘条件’来约束自己的真挚情感。”我们今天的兄弟姐妹们，必须打破这些对爱情、婚姻的庸俗见解，挣开一切束缚于人的美好的愿望的清规戒律；……

……某甲之所以偏偏爱上某乙，是有其一定的内在原因的。但，这些原因和条件，绝不是用一条或几条放之四海而皆准的普遍规律所能解释得了的。相爱着的本人，在爱着的时候，绝不是自觉地先去考查某些条件，然后去爱。因为爱情是爱情，是不能用理智

来代替的。只有傻瓜才会对自己的爱人发出这样的问题：“你为什么爱我？”

几乎是同样观点，在“大众电影”（1957年4月号）上被两位理论家顽强地重复了一次。在一篇向青年解释“生活的一课”的文章中，周张两人又宣传了他们的观点：“爱情不一定能够很好地表现一个人的社会价值。爱上了好人或爱上了坏人，爱情带来了幸福或不幸——这方面的规律是微妙莫测的。”

但我们暂且冒着做“傻瓜”的危险，对这种“微妙莫测”的理论作一个“探索”吧。

爱情是不是有条件的？这不是一个主观上要不要的问题，而是一个客观存在的事实。为什么某甲在同样许多对象中只爱上了某乙，而不是爱上了别人？那就是因为被爱的对象最适合求爱者内心的要求的缘故。同一阶级的人有阶级的共性，同时每个人也有自己的个性。每一个人的生活经历、性格、爱好、兴趣、思想意识……是不同的，因而爱情生活就是很复杂的、曲折的，不是简单化的。文学上表现爱情，也不能用简单化的方法。但爱情的复杂性和个人的特殊性有没有否定爱情作为一种感情，在阶级社会中必然打上阶级的烙印这个马克思主义的“普遍规律”呢？没有。不同的阶级有不同的美的观念，这种美的观念就变成挑选爱人时的一种基础。鸳鸯同张君瑞的恋爱没有条件吗？不然，彼此都是知道的，条件之一是“郎才女貌”。张君瑞自己就把两人的“条件”比较过：“夫人忒虑过，小生空妄想，郎才女貌合相仿……非是咱自夸奖：他有德言工貌，小生有恭俭温良。”如果鸳鸯是个丑八怪，或者张君瑞是一个没有才气的书生，两人就无论如何爱不起来。一个无

产阶级的革命战士决不会爱上外貌漂亮但内心充满腐朽思想的资产阶级女性，如果爱上了，那也可以从思想变化上找到原因。例如丁玲同特务馮达同居就把丁玲内心最丑的一面揭出来了。保尔开始爱上冬妮亚而后来同冬妮亚的决裂，很富于典型性。它反映出工人阶级的爱情观点同资产阶级个人享受主义的、爱情观点的对立是不可调和的。这一点也没有什么“微妙莫测”。說“相爱着的本人，在爱着的时候，絕不是自觉地去考查某些条件”，这是毫无根据的說法。两人相爱，不管如何复杂，总可以找到深刻的、思想感情上的共同点。神秘主义的理論，經不起实际生活的考驗。

在偉大的变革时代，一切旧观念迅速地、被新观念所代替。我們看到在解放以后，在人民觉悟很快地提高的情况下，对于爱情也迅速地、从封建主义同资本主义的旧观念的束縛中解放出来。他（她）們考虑对象，不再是从門当戶对，生辰八字，郎才女貌，家财富有……出发，而从一个人的政治态度、劳动态度……等出发，这正是—个非常值得祝賀的現象。它标志着我們年青一代共产主义道德的成长。这决不是什么“清規戒律”。一个青年以爱反革命、二流子、剝削者为可耻，这有什么不好的呢？說有了这些“条件”爱情就不“真挚”了，就被“束縛”住了之类，这是不符合事实的曲解。建立在共产主义道德基础上的爱情是最純洁最真挚的，因为它不以自私自利或单纯的美貌作基础，它不把个人爱情同社会对立起来，它以共同的理想作为婚姻的基础，因此彼此的感情是持久的、热烈的，能经历住一切艰苦的考驗而白头到老。而周、張所主張的“微妙莫测”的沒有任何“清規戒律”的爱情，事实上仍然有条件，

那就是彼此外貌上的吸引。这种爱情观点本身就是一种资产阶级爱情至上主义的观点。賈宝玉和林黛玉，梁山伯和祝英台，他們的真挚的爱情和从残酷的封建势力下爭取爱情自由的斗争感动了千千万万人，受到了崇高的评价。然而誰如果在社会主义革命时代还去学习他們为爱情而死的生活态度，因为失恋而跳进黄浦江，那他就会遭到人民的嘲笑同輿論的貶責，这只是个人主义者的毫无意义的悲剧而已。——因为今天早已不是封建社会了，今天已提出了更高的道德标准同更高的爱情观念，在这个时代，爱情至上主义是一种同无产阶级革命事业相敌对的反动思想。号召青年一代原封不动地向他們学习，这只是忘記了历史而已。

所以，周、張两位理論家号召“兄弟姊妹”們反对新的“条件”，反对爱情生活中有“普遍規律”可循，反对人們从阶级观点去考虑爱情問題，是一种资产阶级的极端自由主义的恋爱观点。它反对的并不是什么“庸俗見解”，而是新的共产主义道德观念。它竭力想証明新社会中因为用阶级斗争观念看待爱情，所以爱情就“不真挚”了，被“束縛”了，想在爱情生活中反掉阶级观点。但是这种反对是徒劳的。新的爱情观念是不可抗拒的，它必将跟着青年一代共产主义觉悟的提高，在青年男女中日益成为普遍的思想。我們不否認，生活中有用机械的“条件”去套的現象，但这是一种过渡性的現象，正同現在还有不少地方介紹爱人一样。美滿的爱情和幸福的家庭正在共同的思想基础上不断增长着，历史上从未有过的最純洁最真挚的爱情在共产主义思想光芒照耀下显得那样动人、那样美丽，而追求“微妙莫测”的爱情的个人主义者，他的爱情生活在

每一次尖銳的階級鬥爭中受到劇烈的動蕩以至破滅。

仿佛是要为这种理論作注解似的，丰村在1957年2月号“奔流”上发表了他的小說“一个离婚案件”。这篇小說所表示的思想同周、張的理論是惊人的一致。它主要是“証明”那些光凭“政治”去談恋爱的恶果。男的叫小馬，是先进工作者；女的叫小刘，是模范团員。他們两人的結婚是十分奇怪的——奇怪到令人难以置信的地步。他們并没有爱情——而且似乎只曉得工作，也不懂得什么叫爱情，他們的結婚是王处长一手包办的。这位处长是作者所設想的党的組織的化身，他的主張是：“两个好团員，两个有为的青年，恋爱不好么？”在两个人根本没有爱情的时候，他就把这两人找來說：

“五一要来了，向組織上談一談，結婚吧。嗯，两个青年团員，政治上一致，还有什么問題呢？”

两个青年是什么样的人呢？小刘是从不考虑什么爱情的人。“她就是这样一个人：她如果是和小馬在恋爱，那么，就恋爱好了，她是不会逃避它的。如果她和小馬不是在恋爱，那又有什么关系呢？”小馬呢，是一个“决心献身于事业，决心献身于祖国的人，他唯一追求的是工作上的成就和貢獻”，他根本“沒有去多想过別的事情”，例如爱情等等。于是他們两人就在王处长的主持同团支書的协助下糊里糊涂地凭着“政治上的一致”結婚了。結果，在結婚那天的联欢晚会上，新郎竟因为結婚晚会是“工作以外的活动”而偷偷地溜走了，当新娘发觉新郎已經溜走而“急忙跑回他們的新的家”，却发现“新郎已經睡着了”。結婚之后不久，在一連串的爭吵、冲突中，

兩人同時堅決提出離婚。作者在最後向我們提出一個問題：

現在他們是離婚了，他們每個人又可能創造了新的功績，取得了新的榮譽。但是，我們對這個離婚案件的爭論，卻還沒有停止。……人們到底應該怎樣生活呢？應該根據什麼生活呢？

其實作者自己已經作出結論了，那就是不應該根據政治來生活，應該根據個人主義來生活。因為政治上、工作上的積極分子，是不通人情的，誰如果把工作上的政治觀點應用到生活上，就會得出悲劇的結局。但事實上我們社會中的先進工作者、模範團員同一切優秀的青年是熱愛生活的，決不象這篇小說所歪曲的那樣。對於工作的熱愛和對於愛情的真誠，並不是矛盾的東西，我們這一代青年的愛情生活並沒有因為投身於革命和建設工作而枯竭，相反地，正是在為建設社會主義的鬥爭中，無限地豐富了愛情生活的內容和提高了愛情的意義。鬥爭鞏固了愛情，愛情反過來又鼓舞着青年的社會主義積極性。但這篇小說為了竭力體現政治上積極的人在個人生活上是木頭人似的刻板，體現出工作和生活的對立，全心全意為革命工作如何扼殺了自己的“人性”，不惜用不近常理的誇大方法。這特別表現在男青年小馬身上。這個形象是一個被資產階級觀念的哈哈鏡所肆意扭曲了的怪物。他竟在新婚之夜溜出聯歡會一個人在床上睡着了，他在妻子懷孕之後冷酷到理也不去理她，他“甚至於沒有想到小劉”。妻子分娩以後小馬也不去看她，因為“他已經把小劉懷孕和分娩這件事忘記了！”——看到这里讀者也許會憤怒地喊起來：“這是個有一顆冷酷的心的流氓，不是先進工作者！”但是不，這是一個不折

不扣的献身建设事业的先进工作者。作者硬要把一颗只有极端个人主义者或白痴所能有的冷酷的心塞到先进工作者的胸膛里去，而且还要反复地强调，这种奇异的冷酷并不是因为他有个人主义，而正是因为他全心全意工作才造成的。当怀孕的小刘在床上痛苦地盼望他的关怀时，他竟说：“你又不是生病，是病住医院去！”“你知道我是怎么工作呵！”接着他在小刘剧烈的心里创痛中走向写字台，打开台灯，摊开图纸，死人不管地快乐地去搞修正一个建筑物图样的合理化建议了：——

他那么沉醉于自己的工作，他一面作图，一面竟吹起得意的口哨来，他把小刘的存在又完全忘掉了。

我仿佛听见有一种声音在冷笑：“瞧，你们自豪的合理化建议者的生活就是这样的！积极工作把人性毁灭了！”

生活中没有这样的先进工作者，这是不真实的。如果有，那是极端个人主义者而不是先进工作者，不应当把这样的人写成真正的、永远的站在工作最前线的人。然而这不是一般的由于不熟悉生活而来的不真实，而是经过那种反动观念的折光的不真实。“要有真正的有感情的生活，就要反对那种全力贯注于工作的积极性！否则光凭政治，就根本不会懂爱情！”这大概就是作者想说的话。作者把我们社会主义的集体生活，表现成同个人生活相敌对的东西，仿佛社会工作压制人恋爱的。站在这样的立场上，当然谈不到真实地描绘出青年一代丰满而健康的内心世界了。然而我们却在这里嗅到了一种熟悉的气味，那就是资产阶级个人主义者（在恋爱上表现为爱情至上主义）对于社会主义社会中新的、建筑在共同的革命政

治基础上的爱情的厌恶和敌视，以及他们想用资产阶级恋爱观点摧毁爱情中的政治基础的一种企图。

想把社会主义社会中先进工作者全心全意为人民服务的新生活和个人生活对立起来的，还有丰村另一篇爱情小说“在深夜里”（发表于1956年12月号“文艺月报”）。这篇小说在文字上相当流畅，个别的细节刻划得很动人。它描写一对青年男女的爱情波折。姑娘苏秀是搞法文翻译的，经常跟着外宾东奔西跑，忙得连打个电话给她爱人季松林（工厂的青年技术员）的时间都没有。于是她的爱人愤而提出断绝关系。作者着重刻划了繁忙的、日以继夜的工作怎样剥夺了苏秀的时间，残酷到连爱人会面的时间都没有，当他们谈都没有好好谈过一次时，她又要出发到西南去了。她终于躺在床上，“仿佛是感到沉重的压迫似的”，“带着异常的痛苦深深叹息着”：

“一个人，什么都照顾到，什么都作得好，是多么难呵！”

虽然小说是以两人的和好作为结尾，但表现得非常无力，小伙子是在领导上一次谈话后就突然转变过来的，冲突的解决使人觉得勉强、不自然，不符合作品中人物性格的发展。而给读者留下最深的印象的，是我们这个社会对于一个人的工作担子压得这么重，简直是剥夺了个人恋爱的时间——也就是集体生活剥夺了个人生活的自由，似乎社会主义社会中人的集体生活同个人生活之间有一条深深的、几乎是不可逾越的鸿沟。……

这里作者所表现的，仍是一种个人主义思想——虽然表现得很隐晦。一个真正大公无私的劳动者，私生活和工作时间上的矛盾完全可能在一定的时间条件下发生；但这既不是

不可調和的矛盾，也并不具有什么悲劇性的內容。安排一下，也就解決了。然而對於個人主義者，社會主義社會確是使他感到不自由，因為人民不能允許他犧牲集體利益而滿足個人的願望，在他眼中，工作、勞動、集體生活都是一種沉重的負擔，剝奪了生活的樂趣也剝奪了生活的幸福。這篇小說隱藏着的正是這種敵視集體生活的感情。

自私自利的思想感情是一種有着深遠的歷史根源的思想感情。地主、資產階級統治了人類社會幾千年，這兩個剝削階級的人生哲學都是極端的自私自利。小生產的個體所有制也滋長着自私保守的心理。所以，在社會生活中徹底克服自私自利的感情，需要共產主義者作長期的、艱苦的努力。而自私自利感情暴露得極其深刻的方面之一，就是在愛情和婚姻問題上。

文學作品對於愛情婚姻問題上的自私自利的感情，應當採取鮮明的批判的態度。朝三暮四，損人利己，喜新厭舊，把自己的幸福建築在別人的痛苦上，以追求者越多為越光榮，把愛情看作滿足個人私欲的工具，以金錢名譽去獵取愛情……所有這一些資產階級視為“光榮”、“風流韻事”，而無產階級和勞動人民卻看作丑惡的不道德的行為或念頭，不管是以何種形式出現、不管在什麼情況下出現或在什麼人身上出現，它都應當受到批判。並沒有什麼“特殊的”原因可以原諒這些自私自利的思想。所謂批判，就是應當用藝術形象顯示出這種念頭或行為的卑劣以及它造成的危害，使人們痛恨這樣的觀念和行為，對犯錯誤的人，恰如其分地描繪出他們這一面是如何損

害了別人的幸福，而自己得到的最終仍是痛苦、悔恨和严厉的譴責。——和這相對照，顯示出基於共產主義道德的愛情全部純潔和偉大。——我決不是在製造“清規戒律”，企圖把生活納進公式里，不是的，我只是指出，我們決不能在任何借口（如對象的漂亮、感情的“不由自主”等等）下美化自私自利的感情，而要與之作堅決的鬥爭。

但是，我們有一些作品中，却常常把應當批判的思想感情美化了，因而造成這樣一種印象：仿佛愛情上的自私自利同其他方面的自私自利不同，它在某種情況下是不得已的，是“微妙莫測”的，因而是可以原諒的。這類作品支持了歌頌了愛情上的資產階級思想，對於青年一代的道德面貌起着腐蝕的作用。作品藝術性越強，不好的影響也越大。例如“在懸崖上”這樣的小說，在藝術描寫上是相當生動的，色彩很鮮明，但在加麗亞的處理上却有很大的問題。加麗亞明明是一個玩弄男性充滿資產階級個人主義思想的姑娘。如果站在工人階級立場上，作者就會在描寫她動人的風姿的同時，也用藝術的語言揭露出她內心的丑惡。然而在這篇作品中，作者對加麗亞根本沒有進行批判的要求，相反地，對她的美麗却大加欣賞。作品給讀者留下的印象，是加麗亞的熱情、美貌、輕佻、和對男性的吸引力……引起人們的羨慕的愛壓倒了對她的憎，她的外貌美壓倒了內心的丑。產生這種現象的根源，顯然是作者自己的思想深處就有着那種自私自利的丑惡的資產階級個人主義的感情，並且受着那種“寫真實”、否認人的感情有階級性的胡風的反動文藝思想影響的緣故。

“東海”1956年12月號上，有一篇豐村作的“周麗娟的幸

福”。周丽娟是一个部队中作政治宣传工作的女干部，她的性格，简单点说，同“美丽”中的季玉洁是一个类型的。如果说，“美丽”这篇小小说“并不美丽”，那周丽娟的幸福也就决不是真正的幸福。“美丽”中把损人利己的自私自利的个人主义感情在“没有办法”、“为了工作”等借口下美化了，使人们对于季玉洁内心自私的一面不但不批判，反而引起了共鸣。仿佛责任全在何秘书长的爱人不能给何秘书长以爱情上的满足。对于何秘书长那种应当批判的错误行为和季玉洁从自私出发的妨碍别人的爱情，反而给以辩解，给以“美丽”的外衣。而在“周丽娟的幸福”中，也把周丽娟同她的第二个爱人的个人主义感情美化了。团政委江涛及英雄营营长黎红光同时爱上了周丽娟，政委感到十分痛苦，变成了“孤独而忧郁”的人，“精神焦疲，身体很快瘦下来了，爱情把他磨折坏了。”——这里作者显然把他所十分熟悉的小资产阶级知识分子失恋时精神失常的状态“灵活运用”到解放军的身上去了。于是江涛扮演了一个自我牺牲的“第三者”的角色。周丽娟同黎红光结婚了，她同时对江涛又怀着感情，这本来并不是一种非常健康的心理状态，但作者却把它描绘成很自然的、健康而合理的。黎红光在一九五二年秋天在朝鲜牺牲了，一九五三年除夕周丽娟碰见了江涛，这时她已有了孩子，当她在舞池中忽然发现江涛的眼光时，她看见那双眼睛“那么惊喜而明亮，就象那饥饿的人得到了意外的饮食似的（注意这个比喻的含义！——引用者）。我的整个身心被那双眼睛吸引去了。那眼睛呵，它使我全身震颤，它使我心神不安了。”于是两人走到舞池外，这个江涛竟不先问一声她的心情、她的孩子、她在丈夫牺牲后的生活情

况，在第一次同已故的战友的妻子見面时就在狂热的爱情的激动里不住地說：

“终于碰到了，终于碰到了！”……

一个月后他就提出結婚。結果当然用“特別快車”的速度結婚了。于是江濤伏在周丽娟的肩上激动得流起泪来：

“在世界上，沒有比我再幸福的了！”

于是周丽娟也就得到了最大的幸福。

小說有两万多字，还有一个大尾巴，这里都不去談它了。我們知道，解放軍的团政委，是一个多么崇高、多么令人欽佩的共产主义战士啊！但这篇小說中的被作者頌贊着的团政委，哪里象个政委呢？在他的感情世界里，垃圾一样堆滿着资产階級个人主义的东西，他关心自己的恋爱超过关心自己亡友的妻子；周丽娟也並沒有真挚的爱情，她的爱情是虛浮的，所謂“热烈”，是从小资产階級的狂热出发的。他們的結合是在个人主义基础上的結合。不管是江濤，不管是周丽娟，以工人階級的观点来看，都有值得加以批判的地方，但作者却美化和歌頌了这样的爱情，而且把这样的爱情叫做真正的幸福。

难道这不是宣揚资产階級个人主义的爱情观点嗎？

四

人性論或人情論，也是近年来頗为流行的理論。这种理論說：人都有喜怒哀乐之情的，我們文学之所以有公式化概念化的現象，就因为“人情味”太少，加进一点“人情味”去，好作品就出来了，就“真实”了。例如巴人同志“論人情”一文中就說，現在新文艺的主要毛病是“政治气味太濃，人情味太

少”。——“人情是人和人之間共同相通的东西。飲食男女，这是人所共同要求的。花香、鳥語，这是人所共同喜爱的。一要生存，二要温飽，三要发展，这是普通人的共同希望。”因此，文艺必須以这种“人人相通的东西作基础”。换言之，文艺必須以人情味作为創作的基礎。說得更露骨、更彻底的是右派分子徐懋庸，他在文汇报上发表的“过了时的紀念”一文中，以为現在階級快要消灭了，所以不应当再強調階級性，而应当以“共同的人性”作基础，如果強調了无产階級的党性、階級性，就会变成“矯情”。錢谷融的长文“論‘文学是人学’”，如我在一篇論文中專門批判过的，則在人道主义的口号下来偷販人性論。

这种理論的特点是从抽象出发。“人情”是什么？是指人对待生活的基本的感情。人是社会的存在，在階級社会中，人的感情（包括飲食男女在內）不單純是一种生物学上的特性，而是带上了社会內容同階級內容的感情。和人的社会地位沒有关系的純粹的“人情”，恐怕只有在人类社会形成之前的野蛮人时代去找，那时代“飲食男女”就是为了滿足食欲和性欲，可算是完全“共同的”。等到人类社会产生及进入階級社会之后，飲食男女在不同階級的人身上也就显出了不同的性質。資產階級在“男女”关系上以放縱享受、荒淫无耻、玩弄异性为“人情味”，在他們看来，共产主义道德和沒有通奸卖淫作补充的严格的一夫一妻制就是違反“人情”的。他們以为无产階級建筑在共同政治基础上的对愛情的忠实、专一是“不合人情”，是“矯情”；而无产階級則以共产主义道德作为男女关系的基礎，鄙弃資產階級的人情味并以資產階級的人情味为可耻。資產階級或小資產階級知識分子把“鳥語花香”看作人生最高的

乐趣，他們“喜愛”鳥語花香，是因为陶醉在这种自然境界中可以抒发自己忧郁而带着个人主义苦悶的感情，因此常常聞花伤情，見鳥賦詩。从“鳥語花香”中回到现实斗争中来时反而有一种茫然若失的感觉。而无产階級同劳动人民則把鳥語花香当作劳动后的休息，他們的美感是健康而愉快的，他們在“鳥語花香”上的“人情味”也同資产階級小資产階級个人主义的“人情味”有差別。无产階級的使命是彻底解放全人类，全体人民都要通过长期改造变成一个工人，所以无产階級的人情是最符合大多数人民利益的人情，是未来的全人类共同人性或共同的人情的基础。然而在資产階級、小資产階級看来，无产階級的人情是沒有“人情味”也不符合“人性”，是“矯情”，他們頑强地坚持着以自己个人主义的、小圈子的“人情”为“人情味”。个人利益自觉地服从党的、集体利益么？这是“矯情”，是“机械論”，“人不为己，天誅地灭”，只有在个人利益同集体利益矛盾时发生动摇、怀疑才是符合“人情”的，这样的描写才有“人情味”；爱情失恋时能够不神魂顛倒而还是把自己精力集中于偉大的共产主义事业么？这是“矯情”，是沒有“人性”，所以作品“枯燥”了，只有在失恋时把一个革命者写成内心痛苦得觉得生活在世界上沒有任何味道、矛盾得想吃安眠药了，这才是“符合人情”的。从資产階級的“人情”或“人性”出发，就觉得无产階級同劳动人民偉大的革命品質同集体主义、大公无私的感情都是沒有人情味的，他們不能理解无产階級内心世界崇高的精神面貌。他們把不符合自己資产階級个人主义口味的作品一律斥之为“枯燥”“不近人情”。这种理論自以为提倡共同的人情，实际上是在提倡資产階級小資产階級的

人情而反对无产阶级的人情，它同历史发展要求资产阶级小资产阶级改造成工人阶级的这个基本方向背道而驰。我们要重温并牢牢记住毛主席的指示：“有些小资产阶级知识分子所鼓吹的人性，也是脱离人民大众或者反对人民大众的，他们的所谓人性实质上不过是资产阶级的个人主义，因此在他们眼中，无产阶级的人性就不合于人性。现在延安有些人所主张的作为所谓文艺理论基础的‘人性论’，就是这样讲，这是完全错误的。”

在社会主义革命时期人性论、人情论的重新抬头，不但是一个文艺理论问题，它以文学问题的形式反映了社会上的一部分资产阶级、小资产阶级分子在思想改造中对于无产阶级思想感情的抗拒心理。无产阶级领导的社会主义革命深入到每一个人的感情上，要求每一个人改变自己以适合社会主义，但这一部分人却对于无阶级的感情格格不入，就以无产阶级缺少“人情”为借口，希望永远地拖住资产阶级、小资产阶级狭窄自私的“人情”。批判这种思想是一个长期的阶级斗争。既然这种思想是反映着社会中某些人的思想动向，那么，在作品中也会有反映的。

前一个时期中，有一些作品为了表现“人情味”，就专门去寻找一些悲欢离合的故事和爱情生活上曲折凄清的遭遇，或者是所谓人生中“不可挽回”的悲剧，以为这样才能真正感动人，引起人们感情上的波澜。是的，这一类作品能感动人，但是，它是用一种什么感情在感动人呢？它引起了人们一种什么感情呢？

例如“红豆”，这是一篇在知识分子中引起了相当多人同

情的作品。它在艺术描写上是细腻而有吸引力的，在表现一个小资产阶级知识分子走向革命过程中内心的矛盾和痛苦，有它成功的一面。它也在客观上显示出基于个人主义的爱情在革命高潮中必将决裂。在爱情生活上，这是一个悲剧。照理说，这样的题材是应当通过对过去的批判促使人们向上、追求更美好的未来的，然而不，在读完之后，留给我们的主要方面不是江玫的坚强，而是她的软弱，不是成长为革命者后的幸福，而是使我们感到一种无可奈何的痛苦，仿佛参加了革命以后就一定得把个人的一切都牺牲掉，仿佛个人生活这一部分空虚是永远没有东西填补得了。作者通过江玫的口说：“我不后悔”，然而通篇给我们的印象却是后悔，是江玫的永生伴随着她的悔恨，同齐虹断绝关系后无法补偿的痛苦。最后留给我们的，不是“我不后悔”，而是一个手中握着“已经被泪水滴湿了”的红豆的悔恨终身的女性的形象。……

这当然是一种颓废的、脆弱的、不健康的资产阶级个人主义的感伤。它会削弱人们的革命意志。然而这种情况怎么会发生的呢？

作者是想刻划出这种悲欢离合的“人情”的，可以设想，作者也曾经想把“我不后悔”作为主题思想，刻划出小资产阶级知识分子江玫经过种种复杂的内心斗争，在党的教育下终于使个人利益服从于革命利益，同那个反动的逃到美国去的爱人毅然断绝了关系。这种企图是好的。然而，事实上作者并未站在工人阶级立场上来描写小资产阶级知识分子的心理状态。一当进入具体的艺术描写，作者的感情就完全被小资产阶级那种哀怨的、狭窄的诉不尽的个人主义感伤支配了。这

明显地表现在对齐虹的处理和对江玫内心世界的塑造上。齐虹是一个不折不扣的反动青年，他对人民革命是仇视的，当解放军向这个城市胜利前进时，他一定要江玫离开中国跟他到美国去，江玫不肯，他就抛下江玫走了。他对于新中国抱着深刻的憎恶，他轻蔑地回答江玫道：“我留下来？我的小姑娘，要我跟着你满街贴标语，到处去游行么？我们是特殊的人，难道要我丢了我的物理音乐，我的生活方式，跟着什么群众瞎跑一气，扔开智慧，去找愚蠢！傻心眼的姑娘，你还根本不懂生活，你再长大一点，就不会这样天真了。”这样的人内心是黑暗的。他对江玫的爱情，并不是真挚的爱情，而是一种极端自私自利的、狂热的追求个人享受的爱情，他爱的是她“粉红色指甲的小手”之类，一旦爱情危及他个人利益时（要他留下），他就把爱情抛个干净。这样的人，这样的感情和爱情，是应当痛加批判的，批判的方法不是用公式化概念化的方法，而是应当揭露出他内心那些卑鄙的念头，揭露出他热烈的爱情的虚假性，使人痛恨他。如果这样做，就不会引起读者对这种爱情的留恋和惋惜，而只会引起对齐虹的憎恶和对齐虹这类人物的警惕。但作者却不是这样，他虽也触及了齐虹的那种冷酷的个人主义，但却把他对江玫的爱情写得十分缠绵、十分幸福，把他写得感情非常“柔和”和“热切”，并且处处地方从江玫对齐虹的留恋中反映出齐虹的爱是真挚的，齐虹（而且只有齐虹）才能给她以幸福，当她的女友也是地下党员劝她同齐虹断绝时，她竟迟钝而麻木地说，“忘掉他——忘掉他——我死了，就自然会忘掉。”这就把齐虹在爱情上的丑恶面完全掩盖起来了。春日弹琴，月下照影，湖畔定情，……留给人的是这种

“幸福”的生活。留給人的是江玫“靠在齐虹胸前，觉得这样被人的幸福渗透了他们，在她的灵魂深处汹涌起伏着湖水似的柔情”的图画。当革命硬把这样“幸福”的爱情生生拆散时，怎么不引起人们的惋惜和叹息呵，“我不后悔”显得多么空洞无力！

美化了齐虹的毫不值得赞美的爱情，这是作品中感伤的、不健康的思想倾向的来源。其所以如此，是因为作者自己对于爱情还抱着不正确的观点，以为爱情同一个人的政治品质不一定有直接关系，即使甲是反动分子，只要甲爱乙，乙也爱甲，两人就是幸福的了。如果断绝了这样的爱情，那感情上的伤痕就永不能收口。他不能看见极端个人主义在他貌似热烈的爱情背后的自私同黑暗，一个政治上反动的人要有非常真挚的爱情往往是不可能的。同样的，对于江玫，作者过分强调了她的内心的创伤，用错误的同情的笔调描绘了她在爱情中个人主义的脆弱。其实，她应当也可能在解放了的新中国找到真正的幸福、找到比齐虹对她的爱情美满得多的爱情。初恋的波折自然会影响到一个少女的心灵，但她是一个共产党员，一个无产阶级的先锋战士，她完全可能（而且在生活中也是如此）摆脱过去生活的这种影响。但作者却照自己的艺术感受把一个共产党员写得象一个没有党员气息的小资产阶级知识分子，对于反动的齐虹那么留恋，请看开头江玫拿起两粒红豆时的心情状态：

江玫知道这里面有多少欢乐和悲哀。她拿起这两粒红豆，往事象一阵烟霭从心中升起，泪水遮住了眼睛——。

这是一幅多么暗淡凄凉的图画！而作者，是抱着全部的同情在描写的，在字里行间可以看出作者自己的感情的颤动。如果江玫仍不能忘掉齐虹，那就是一种同共产党员感情不相容的錯誤，作者应当批判她这一面；但是不，作者自己就同江玫的感情融化了，作者沒有比江玫站得更高，看到过去江玫的爱情是一种小资产阶级的爱情，是毫不值得留恋和惋惜的，作者自己也被这种“人情味”沉醉了。当作者的感情同情地沉浸在人物的感情中，而这个人物的思想又是非工人阶级的思想时，他会用各种方法美化事实上并不美的东西。某种正确概念的結尾，代替不了作品本身的非工人阶级的倾向。象“紅豆”以及类似的作品这样来写“人情”，对于人民就只能培养他們頹唐的、感伤的感情，根本不能用社会主义精神去鼓舞人民建設社会主义的积极性。

另一篇典型的以个人主义的“人情味”为基調的小說，是阿章写的“寒夜的別离”（发表在1957年第3期“萌芽”上）。这篇小說写的是一个“无法挽回的悲剧”。一对爱情很深的革命的夫妻在抗日战争的第三年失散了，女的被胡宗南的特务抓进集中营去。男的得到了消息，說他的爱人已經在有一天深夜里慷慨就义。他当时痛苦得昏厥过去。后来，他逐步地摆脱了痛苦，努力工作。在抗日战争胜利前夕和另一个女同志結了婚。解放以后，他知道了她没有死，内心就陷入了深刻的矛盾。在一个寒夜里，当她路过上海換車的时候，他遇見她了。小說写的就是这一个寒夜里两人相会的情境。

生活中有没有这样的事呢？有的。在战火之中，妻离子散，誤傳消息，和别人結了婚，这是敌人殘暴行为的結果，是阶

級斗争中出現的牺牲之一。今天如果接触到这样的題材，应当站在无产階級立場上，站在光明灿烂的新生活的立場上，着重地描写新生活的幸福，揭露敌人的殘暴，使人民記住敌人所給予人民的損害，同时也使人感到新生活强大的力量和革命工作者坚强勇敢的精神面貌。私人生活在共产主义者說来，仅仅是一小部分，共产主义者最大的幸福，是在为共产主义事业而作的斗争中，是在創造性的劳动中。在集体事业中所得到的，比私生活中損失的，要巨大到不可比拟的地步。把共产主义者私生活上的缺陷写成終身不能摆脱的阴影，这是用資产階級个人主义者的内心世界来代替共产主义者的内心世界。这篇小說的重点恰恰不是使人感到新生活的巨大力量，相反地，它強調的是过去的創伤是永远无法恢复的，永远只能抱着痛苦阴沉地生活一生。小說中把寒夜的环境渲染得凄凉寂寞，“火車的汽笛在寒夜中顫抖着，用大喊狂奔来摆脱曠野的寂寞，来鼓舞自己向前走的勇气。”在这深沉的夜里，瘦小的、头上包着黑絲絨的妇人，用“那双被痛苦熬得失去光彩的眼睛”瞅着幸福地依偎在一起的情侶，傾吐着她內心的悲痛：

“我也是一个活生生的人，怎么会不希望有个幸福的家庭呢？集中营的苦難忍受过来了，失去組織关系的痛苦也沒有压倒我……几十年来，有多少艰辛又有多少希望，望着和平，望着建設，也望着小小一份家庭团聚的欢乐。如今，和平、建設的日子到来了，那一份想望已久的小小的欢乐呢？”

“上陕北时，你还是一个年青的小伙子，现在你看你头发里已經夹了不少枯草般的白发，初初看見，真叫人不好受。我呢，我也老了，十年以前，还有不少人追求我，现在，追求我的人是不会再有

了，尊敬我的人却有了。不过，我也过惯了孤单的生活……”

当讀者讀着这些描写的时候，引起的是一种非常阴暗的消极的情緒。他們会对这个38年入党的老党员抱着无限的同情，同时也会对今天火热的生活产生茫茫然的悲哀。作者抹杀了今天沸騰的建設社会主义新生活給一个革命工作者带来的青春的生命力，却把她努力工作写成只是消极地抵抗个人痛苦的行为，并且用腐朽的“人老珠黃不值錢”的那种个人享乐主义的論調，把一个革命工作者内心写得十分頹喪。每一个人的人性都是資產階級个人主义，沒有人追求，沒有爱情，一切幸福都完結了——这就是作者企图通过这个曲折的故事灌輸給我們的真正的思想。共产主义事业、革命、群众工作……一切的一切，都无法填补个人爱情生活上的痛苦，幸福唯一的就在于有一份家庭团聚的“小小的欢乐”，沒有这一条，一个人的生活就全部垮台了。——这就是作品的“人情味”所引起讀者的感想。不管作品講了一些什么抽象的理論，它給予讀者的效果却正是这些东西。除了削弱青年一代的革命意志，培养他們把个人爱情看成唯一的幸福的狭窄的感情，使他們内心压着一片乌云般的难受，对生活产生消极的情緒之外，这种資產階級个人主义的“人情味”还能起什么別的作用呢？

有人还欣赏这种“艺术性”。但这种艺术性是用来加强讀者内心消极的个人主义的悲哀的，是为了使資產階級的人性更加吸引人而服务的。艺术性較强，效果就越坏。資產階級知識分子、学生特別容易对这类作品起共鳴，就因为这类作品和他們自己的階級感情有千絲万縷的联系。

不是无产阶级的、劳动人民的人情同人性，就一定是资产阶级小资产阶级或地主阶级的人情同人性，二者必居其一。我们需要的是无产阶级的人性或人情，社会主义现实主义对于非无产阶级的人性或人情，应当采取批判的态度。如果对于那种个人主义的思想感情抱着同情或共鸣，那作品也一定会离开社会主义现实主义，离开为工农兵服务的方向。

五

上海在大鸣大放中间曾经出现过一阵“阿飞戏”的怪风，什么“阿飞总司令”、“阿飞轰炸机”、“阿飞制造厂”、“阿飞展览会”……一时竟有八九个之多。这些戏表面上是在讽刺阿飞，实际上除个别而外，绝大多数是抱着客观主义的欣赏的态度来演戏的，把阿飞荒淫无耻的生活活龙活现地搬上舞台，原封不动地表演阿飞的搶劫、偷窃、侮辱女性……等等“精采”手法，满口黑话、服装奇形怪状的男女阿飞神气活现地在舞台上飞来飞去，做着各种恶劣的动作……这样的“讽刺”哪里是在讽刺呢？即使结尾阿飞被捉，但整个戏给人的还是在宣传阿飞生活方式，这些戏当然是不能起什么好作用的，受到了舆论一致的谴责，于是很多剧团自动停演了。

对于坏现象的揭露，不能采取客观主义的态度。只有当读者或观众从揭露中引起对于坏现象的憎恨，完全压倒坏现象本身所可能引起的某种诱惑性的影响时；这样的揭露才是有意义的。因此，艺术表现上就要有选择，并不需要把丑恶行为每一个细节都搬到作品中去。小市民的庸俗趣味是欣赏这种丑恶事物的，他们希望从戏中或作品中能够得到低级趣味

的刺激，例如阿飞戏，就正投合了小市民的这种低级趣味，它本身也体现出这种城市资产阶级庸俗下流的思想。这种思想浸入到文学中，也造成某些文学作品中的低级趣味同用欣赏、展览的态度对待某些坏人坏事。

陈登科的“爱”是一个最突出的例子。这个小说中色情倾向的来源，就是因为作者津津有味地、甚至带欣赏性地描绘了牛玉山这个流氓的下流无耻的动作。这种动作本来是应当在揭露牛玉山丑恶的本质中不必要提到或不必要作具体细致地刻划的，但作者却细致地加以刻划了。对于牛玉山这个残忍、冷酷、野兽般的人，作者笔下在写他时却没有愤恨的感情。在写在一套接一套的玩弄女性的手段中，作者只是外形上的描写，甚至还提到他内心的“痛苦”“懊悔”，但对于他这个杀人犯内心的凶恶，作者感情上似乎没有引起一点波澜。这篇作品原来应当大声疾呼地告诉我们：“憎恨这个流氓吧！从生活中把这些毒虫彻底铲除吧！”但事实上它给我们的却是一个恶棍的丑行的客观主义展览。

所谓“写真实”的理论家们，或许会用“真实”来为这种情形辩解。但社会主义现实主义关于写真实的概念，是与这种客观主义的展示任何一种真实现象是毫不相容的。“真实地”“不加掩饰地”去描写性行为或其他下流事物只能产生色情倾向；“真实地”不加任何批判“意见”地去描写阿飞生活就一定会产生下流倾向，这个事实存在就铁一样证明只要“写真实”就会有社会主义倾向的理论的破产。无产阶级立场和自觉的马克思列宁主义世界观，对于美的事物和丑的事物的鲜明的歌颂和批判，才能使作品中产生社会主义的倾向性。这同公

式化概念化，同要求作品用概念化的“標語口號”來表現政治內容，是完全兩回事。後者是離開了對生活的深入、熟悉、分析、研究來提出問題的，前者則是從社會生活出發，要求作者用“辯證唯物論和歷史唯物論的觀點觀察世界、觀察社會、觀察文學藝術”（毛澤東）。以反對公式化概念化的為借口想反掉自覺的傾向性，是絕不可能的。

對於官僚主義、二流子等等人物的諷刺，也不能採取客觀主義的態度。否則，除了混淆敵我這類錯誤之外，就極易變成油滑或插科打諢，失去了嚴肅的教育意義。健康的笑使人愉快，更深刻些的則是在笑中引起讀者的思索或自省；而不健康的笑則只會使人的感情低下、轉向庸俗的小市民的發泄。

“奔流”1957年4月號上有一篇“星期天”的小說，是描寫一個工廠中的二流子狄方（工人俱樂部主任）一天放蕩的生活。狄方是一個花花公子，心裡的念頭同阿飛們完全一樣，這種人的行為是應當予以徹底批判的。但作者並沒有從批判的角度來考慮藝術的構思，相反地，卻用一種狄方式的語匯（即油腔滑調而帶著怡然自得的語匯）來描寫狄方的生活，把他的一天調情同動女人念頭的生活“客觀”地展覽出來，而且把狄方寫成一個風流自賞身材碩長引起無數姑娘羨慕的美男子，這樣就反而把這種內心很丑的人物貼上了金。其原因，是因為作者對於狄方這種人，缺少從工人階級立場出發的強烈的憎惡，因而被資產階級意識和某些表面現象俘虜了。

作者這樣描寫他的外形：

他的一舉一動，都好象經過專門訓練似的，在姑娘們眼裡總是那麼有風度！他的頭髮黑黑的，既不油滑，也不散亂，總是給人一

种柔順、瀟洒的感觉。他的眼睛，常常閃着愉快和热情的光，看人时又象在欣賞什么艺术品。总之，在姑娘們眼里，他好象具有一种不可抗拒的魅力。

这些語汇中带着非常明显的欣賞的口吻。“給人一种感觉”，这当然也是給作者了，也就是說，作者用自己的感情所感受到的狄方，就是这么一个美貌而对一切女性富有魅力的美男子。然而狄方是一个什么人？极端自私自利，自封为“女人国”的“国王”，他用尽心思蒐集了一整本各种姑娘的照片，有“带辮的、燙头的、胖的、瘦的……凡是与他相認的人都可以在这里大飽眼福。”他星期天挑选了这个去玩弄，碰釘子之后又找那个，最后在舞池中，在姑娘环繞中找到了自己的滿足……昏沉的、“陶醉”的一天过去了之后，他倒在床上睡着了，睡得“安詳”而“幸福”。……就是这么一个狄方，如果有工人階級的感情，对于他的外貌是会采取諷刺的（从美的外表下暴露出丑）手法而不会采取欣賞的手法的，作者的艺术“感觉”也不会只看到外表上的美而感不到他那种作风的虛浮同自私，不会感不到他自我夸張的口气同实际上的空虛无知的矛盾和可笑。……然而作者整篇都用了欣賞的口吻，狄方肉麻地去聞“大紅的”女人手帕之类的镜头也是如此。不能不使人想到，作者感情上对狄方的某些方面自觉地起着共鳴。作者在欣賞低級趣味这一点上有和狄方共同的地方。这就把一个灵魂极端丑恶的人美化了。至于这篇小說中使人感到在新社会中一个資产階級的花花公子竟可以在我們社会中这么自由自在，把工人階級的姑娘們写成全部是被这个下流的坏蛋的“魅力”所吸引，那就不单是低級趣味問題，而是涉及对我們社会、对

工人階級的根本看法了。工人階級的姑娘是憎恨狄方之流的花花公子的，她們刻骨地憎恨資產階級的“少爺”，作者把自己對狄方的崇拜硬栽到工人階級姑娘身上去，這是“指鹿為馬”式的歪曲。至於把丑惡人物寫成通行無阻自由自在，把工廠中的環境寫成對壞蛋非常有利、非常舒服，一直到結尾仍是給人這樣的感覺，仿佛我們的土壤很適合這種人物的生長，那就會形成對於社會主義社會的丑化。“阿K經歷記”中，就有著對於阿K的欣賞性的描繪（用的也是阿K式的語言）和對革命的組織的嘲笑，好像黨同革命組織是會培養出“阿K”式的無恥之徒似的。由於已經有人專門寫過文章，這篇可以作為低級趣味同諷刺革命組織的標本的作品，就不去分析它了。

在前一個時期內，這一類作品的出現不是個別的。這些作品非但不能培養人民高尚的、社會主義的美感，反而借“諷刺”之名推銷那些不能正面表現的資產階級趣味。陸定一同志說，趣味也是有階級性的，這在文學作品中也得到了證明。所謂“寫真實”的理論則助長了這類作品出土的勇氣。小市民的資產階級低劣庸俗的感情是社會主義思想的敵人，我們應當不懈地同它鬥爭，在每一次鬥爭中，也不要忘記挖掉支持這類趣味的理論的根——不管它是在什麼亂草的掩蓋下。

六

除了上面這些之外，在作品中還有強調地表現紀律同自由的矛盾，把紀律對於革命者的約束表現成為很殘酷的；有把老干部大多數寫成亂搞男女關係，並且把老干部寫成仿佛已經“蛻化”了，只有青年中間才有新生力量；有的歌頌青年

中的个人英雄主义，把青年的积极性同革命組織对立起来，用贬低組織作用的方法来提高青年的积极性，鼓吹无政府主义的情緒；有的把今天人和人的关系說成被“等級”划分了，要求絕對平均主义……这些，都是应当加以批判的。但一来这些作品政治观点、文学观点上的錯誤很明显，直接地反映着修正主义的观点，大都已經或正在进行批判；二来篇幅有限，所以就略去了。在这里提一提，只是要求讀者注意到还有一些我們沒有論及的問題在。在我們討論到的一部分的作品中，基本的思想是个人主义思想。这些作品中是从資产階級立場描写了社会主义集体同个人主义的对立，有的公然宣揚敌視社会主义的反动思想，有的满怀同情地支持个人主义思想、反对社会主义的集体主义思想。这里反映出集体主义同个人主义的矛盾已經比过去更加尖銳化了。此外，这篇論文沒有涉及詩，因为詩歌有很多特征，詩歌中的傾向是需要專門研究的。

現代文学中的修正主义思潮，有三个值得注意的特点。一个是他們把自己打扮成为“馬克思主义者”，而把一切馬克思主义的基本原理都歪曲为“教条主义”，認为馬克思主义世界观和自覺的党性是产生公式化概念化的原因，于是就在攻打“教条主义”同“突破公式主义的框框”的口号下来否定馬克思主义，对馬克思主义进行这种或那种“修正”，对于社会主义事业同党的領導进行巧妙的“批判”和否定。他們之所以采取这种策略，是为了封住別人的口，为自己取得合法的地盘。这反映出：修正主义思潮是竭力想利用我們批判教条主义来钻空子，进行魚目混珠的勾当。其次，修正主义者总是打着“革新

者”、“創造者”、“探求者”、“探索者”、“干預生活”、“創立新的藝術流派”這樣一些招牌，他們要求“創作自由”，仿佛他們是為了在藝術上別樹一幟，他們是百花齊放、百家爭鳴的方針的積極執行者，所以如果誰批判他們，就是執行百花齊放、百家爭鳴的方針不堅決，就是妨礙了他們的“自由”。然而這個策略也騙不了人。“百花齊放、百家爭鳴這兩個口號，就字面看，是沒有階級性的，無產階級可以利用它們，資產階級也可以利用它們，其他的人們也可以利用它們。”（毛澤東）我們是站在無產階級立場來提出和貫徹這個方針的，因而我們要發展的是社會主義文學，要堅持的是馬克思列寧主義思想同文學的工農兵方向，我們用六條標準來判斷是非，對於一切反馬克思主義的、反社會主義的傾向，在允許他們表現的同時，我們就一定要進行思想鬥爭，只有積極地、正確地進行這種鬥爭，我們才算真正執行了百花齊放、百家爭鳴的方針。而修正主義者則是從資產階級立場來利用百花齊放、百家爭鳴的方針的，他們的所謂“創作自由”，就是要求資本主義思想傾向有自由發展不受批判的自由，就是要求有攻擊、歪曲馬克思主義而不受批判的自由，就是要求執行資本主義文藝路線的自由，如果他們有了這種自由，我們就沒有發展社會主義文學的自由，沒有堅持馬克思主義思想的自由，沒有堅持文學的工農兵方向同社會主義文藝路線的自由。社會主義的自由和資本主義的自由是水火不相容的，我們決不能同意有這種同工人階級勞動人民的根本利益相抵觸的資本主義自由存在。修正主義者的什麼“革新”、“探求”之類，因為是反馬克思主義的，所以只會使人倒退而不會使人進步，“藝術上的探索”只會“探索”到資

本主义的、反社会主义的歧路上去。把这一点讲明白，他们用以迷惑一部分人的新鲜的名词就立刻显出自己灰黑色的原形。再其次，在这次修正主义思潮中，修正主义几乎动用了一切可以动用的工具，他们从老祖宗的坟墓中搬用了许多陈旧而又陈旧的锈刀烂枪，把它涂上现代化的油彩，就向马克思主义挥舞起来了。“创作自由”就是胡秋原、苏汶之流早已在三十年代就使用过的枪法，“写真实”是胡风派声嘶力竭地喊了二十多年的老调子，“揭露黑暗”是王实味、罗烽的老法宝，“人情味”或“人性论”是梁实秋用以反对阶级论的武器，这些早就被毛主席和鲁迅批驳得体无完肤了。……但阴魂不散，在这一阵泛滥的修正主义思潮中全部借尸还魂。他们还根本上抛开历史已经发展到无产阶级的社会主义革命时代这个特点，用西方资产阶级文学来作为社会主义文学的范本，要求我们的文学走资产阶级的现实主义的道路上，这也是许多反对社会主义现实主义的思想敌人使用过多次的手法。老调子的复活，说明了这样一个事实：只要资本主义思想还存在，那些被批判过、甚至被批判过多次的资产阶级理论在某种情况下也还是会一再重新出现的。我们认为老古董了，修正主义者却认为是新产品。在思想战线上，我们还有长远的战斗任务。

文学中的修正主义思潮一年多以来有了相当的发展，同社会上的修正主义思潮一样，并不是一种偶然的現象。它有很深刻的社会根源、阶级根源同历史根源。第一，从根本上说，有资产阶级思想存在，在理论上就可能出现修正主义。经济上的社会主义革命基本完成之后，资产阶级思想同社会主义的矛盾就尖锐化了，小资产阶级思想也属于资产阶级思想

范疇，而資產階級思想對於前進的社會主義事業是反動的
思想。“資產階級、小資產階級，他們的思想意識是一定要反映
出來的。一定要在政治問題和思想問題上，用各種辦法頑強
地表現他們自己。”（毛澤東）在經濟上社會主義革命基本完成
之後，資產階級、小資產階級思想失去了自己的基礎，却還要
特別頑強地表現一下自己，想同馬克思主義來鬥爭一下，在理
論上為已經失去的基礎作辯解同掙扎。在文學中，就表現一
部分人對於社會主義同馬克思主義思想的抗拒，對於社會主
義文藝路線的懷疑，對於工人階級感情的冷淡和厭惡，對於資
產階級感情的留戀、懷念同欣賞。因而在這一時期內，修正主
義思潮有了發展。第二，是因為右派分子的猖狂進攻。毛主席
指出，在右派分子發動的反社會主義的鬥爭中，“修正主義
者就是他們最好的助手”。為了反對共產黨、反對社會主義社
會，右派分子就主動地有意識有目的地去製造和擴大修正主
義思潮，推波助瀾，把修正主義思想作為他們反動活動的理論
上的武器，因而特別促使了修正主義思想的發展。文學界中
的形形色色的修正主義的言論和許多有毒素的作品，很大一
部分是出自黨內外的右派分子之手。所以反右鬥爭一定會聯
系到對於修正主義的批判。第三，從歷史上說，以胡風、馮雪
峰為代表的一條修正主義的文藝路線，曾經在革命文藝內部
散布了很多影響，並且獲得了一些資產階級個人主義者的同
情。這條資產階級文藝路線的影響還未被徹底肅清，在這次
鳴放中又附在秦兆陽、陳涌等人身上採取了進攻的姿態。文
藝工作者出身於剝削階級家庭的占大部分，除了接受蘇聯文
學影響外也接受了許多資產階級文學的影響，這些文學在民

主革命时代有其不同的积极意义，而在社会主义革命时代还是用资产阶级进步文学的尺度来衡量、要求社会主义文学，也会表现为拉人倒退的文学上的修正主义。第四，国际上的匈牙利事件的发生，帝国主义的疯狂叫嚣同东欧国家中产生的反苏、反马克思主义同反社会主义现实主义的修正主义思潮，对于我国文学界中也是有影响的。文学界中一部分不坚定的人，受了这种思潮影响，对于马克思主义的基本原则就发生了动摇或怀疑。右派分子则抱着幸灾乐祸的态度看待这一切，梦想社会主义的文学事业也许要垮台了。修正主义思潮本来是带国际性的，它在资产阶级知识分子中很容易引起共鸣，因而国际上那股反对马克思主义文艺思想同反对社会主义现实主义的逆流，就不能不对我国文学界产生一定的影响。

以上情况说明，我们同修正主义者的大辩论还会继续一个很长的时期。在同修正主义作斗争中，党和毛主席给我们总结了一条重要的经验，就是要“力求用辩证方法。要有科学的分析，要有充分的说服力。教条主义的批评不能解决问题。”这是这一次我们同修正主义思潮作斗争时要注意的一点。教条主义并不能把修正主义驳倒，反而造成修正主义思想反扑的一种借口，只有用辩论说理的方法真正从思想上理论上把修正主义的论点驳得无立足之地以后，斗争才算取得真正的胜利。

现在，我们已经比较深刻地体会到毛主席说的“修正主义，或者右倾机会主义，是一种资产阶级思潮，它比教条主义有更大的危险性。”这句话的意义了。苏联文学的历史同我

国新文学的历史都证明了这一点。丁、陈、馮反党集团的揭发同文艺界反右派斗争的深入也证明了这一点。修正主义思想最集中的是企图否定和削弱党的领导，当我们批判文学中的修正主义思潮的时候，也就不能不想到党的领导的极端的重要。

对于那些受了修正主义思潮影响的人来说，根本原因之一就是没有牢固地树立党的领导的观念。当他们遵照了党的指导、党的思想进行生活、创作时，他们的路就是正确的，工作是有成绩的；然而当他们一旦把自己看得比党聪明，想离开党的思想、党的领导去凭个人主义的才智创造什么“新”理论、“新”流派时，就立刻跌入修正主义的污泥潭中，他们的写作也就一事无成，严重的变成右派，毁灭了自己的政治生命同文学生命。在形形色色的资产阶级理论的暗雾中，党的领导、党的思想是一盏不灭的明灯，光芒四射地照耀着我们前进的道路。个人是渺小的，一个作家，不管是党员或非党员，只有当他完全同党站在一起，用党的思想来指导自己的创作，从党的立场来观察和描绘生活，用党的革命精神来进行斗争，全心全意地为党的事业而献出自己的全部的精神同全部的生命时，他才能成为真正的人民的作家。

1957年10月

論“探求者”集團的反社會主義綱領

我們已經在前面幾篇論文中批判了文學運動中的修正主義思潮，也揭露了這種資產階級思潮在創作上所出現的毒草和表現出來的傾向。現在我們再來看一看這種反馬克思主義的思潮同文學青年當中極端狂妄的個人主義野心相結合以後在組織上的一個產物——“探求者”反黨集團及其“章程”和“啟事”。

關於這個反黨集團否定社會主義現實主義的謬論，我在“人民文學”1957年9月號上駁斥過了（那時因為還沒有看到“章程”，誤寫為“探索者”），在這篇文章中我想着重揭露這個反黨集團的反黨反社會主義的綱領的反動性質，同時也“探求”一下這種乍看上去似乎是奇怪而荒謬的現象的社會根源同階級根源在哪裡。是的，這決不是一個偶然的現象。在歷史的潮流中所浮起來的每一個泡沫，雖然存在的時間非常短促，很快地出現又很快地破碎和消滅，但是這種泡沫本身，却常常是強大的歷史潮流本身同其他的阻礙潮流前進的事物相衝突的結果。“探求”出這種對立面的本質，對於我們了解歷史前進的主潮，是同樣具有重要的意義的。

关于“政治見解”

如果他們真的把自己当成一群“探求者”，也許态度会放謙虛一些，但事实上恰好相反。他們的政治主張是十分鮮明的，并且带着“別树一帜”的綱領性質。所以在分析他們的“政治主張”时，我們應該着重看一看那些路綫性的問題。

对于建設社会主义的基本道路，存在两种根本对立的观点。一种是馬克思主义者的观点，認為各国建設社会主义虽然必須結合自己国家不同的特点，但基本的道路却是共同的、一致的，这就是十月革命的道路。十月革命的道路，即“再論无产階級专政的历史經驗”中所總結的五条，是放之四海而皆准的馬克思列宁主义的普遍真理，“这不但是苏联无产階級的康庄大道，而且是各国无产階級为了取得胜利都必須走的共同的康庄大道。”这是已經为历史所肯定而且为历史所証实了的唯一正确的道路。离开了这条道路，离开了党的領導、无产階級专政，离开了实行社会主义改造和实现社会主义工业化，离开了无产階級的国际主义，就沒有社会主义。这条基本道路，在革命胜利之后毛主席曾以过渡时期总路綫的形式提出，后来即写进庄严的中华人民共和国的宪法中。每一个中华人民共和国的公民都应当記得宪法上規定的总路綫和总任务，每一个中华人民共和国的人民都已經把它当作了自己生活、工作的基本方向。如果誰說我們建設社会主义的基本道路还要“探求”一下，那不是白痴便是根本反对社会主义的人。

另一种观点，是修正主义的观点。这种观点实际上是反对社会主义、反对无产階級专政，对于无产階級的胜利抱着仇

恨和恐惧，对于社会主义的民主深恶痛绝。他们口头上也喊着要走“社会主义的道路”，但对于社会主义革命和社会主义建设的一切基本内容都坚决反对，想以资产阶级那一套来代替它。他们所用的方法，就是否认建设社会主义有共同的道路，用强调特殊的方法来离开苏联十月革命的道路，也就是离开社会主义的道路。国际上形形色色的修正主义思潮，从所谓“个人崇拜是社会主义制度产生的”一直到“民族共产主义”，我们都已经看见过了。国内资产阶级右派分子们的谬论，从“三大主义是制度里产生的”一直到否认学习苏联先进经验的重大意义，我们也已经彻底批驳过了。这时候来看一看“探求者”的启事中说的：“建成社会主义的道路还在探索”，其反动性就非常清楚了。这“探索”两字只是一种幌子，实际上它是在“探索”的掩盖下否定了由苏联所开辟的建设社会主义的基本道路，要“探索”另外一条同十月革命的道路、同总路线规定的道路完全不同的道路。然而，反对早已肯定了的社会主义道路，否定社会主义建设的共同规律，就必然是走资本主义道路。二十世纪全部的历史就证明了没有什么介乎社会主义路线同资本主义路线之间的“中间路线”。“探求者”先生们既然否认了早已确定的基本道路，他们走资本主义道路、梦想资本主义在中国复辟的企图就十分明显了。这是口头上说什么“我们认为：社会主义制度是目前世界上最好的制度”等等所决不可能掩盖的。

其实，在一切具体问题上，“探求者”的纲领所代表的都是一条鲜明的资本主义的政治路线。例如：

近几年来，把一切旧东西看成坏的，把一切新东西看成好的，

这种教条主义的观点已经造成了严重的危害，阻碍了思想意识的健康发展，更突出地妨碍了年青一代的成长。

什么是“新东西”？什么是“旧东西”？这里没有明白地说出来，而是含糊其词。含糊并不是因为他们不懂文理，而是有苦衷在，所谓“名不正则言不顺”。他们要反对新生的社会主义的事物，但又不敢明白地直率地提出来，只好在文字上兜圈子，来一个“三分象人，七分象鬼”了。

一切“新东西”好不好？当然好！新的、社会主义的经济，新的、社会主义的政治，新的、社会主义的文化，新的、社会主义的思想，这“一切”(!)都很好。由于缺少经验，新的事物中当然还会有某些缺点，或者还有某些不够成熟的地方，但是较之旧世界的“一切”腐朽的事物，终究具有完全不同的性质。社会主义的新事物是在同资本主义的旧事物的斗争中发展成长起来的，目前在政治上、经济上都已取得了决定性的胜利，但在思想战线上还有长时期的斗争。革命的工人阶级同劳动人民的任务，就是要用最大的热忱同最大的毅力帮助新的社会主义生活的巩固和发展，促使旧思想旧习惯更快地灭亡。在这个时候，“探求者”提出了要反对“把一切新东西看成好的”，很明显，是反映了对于迅速壮大的社会主义制度同社会主义生活的一种恐惧心理，以及对于已经死亡了的、被劳动人民所彻底唾弃了的资本主义制度的一种强烈的维护。如果把那句话翻译一下，那大概是这样：

探求者“同人”(大声疾呼地)：你们把社会主义的一切都看成好的、把资本主义的一切都看成坏的这种观点已经造成了严重的

危害！这是十足的教条主义！旧的资产阶级思想同资本主义生活方式也有很多好东西，你们要学习这种“复杂”的现象，“探求”这一条没有“教条主义”的危害的“人生道路”。……

对于这种大声疾呼，工人阶级同劳动人民能回答些什么呢？四个字：迎头痛击！——“探求者先生，闭上你诬蔑社会主义的嘴吧！我们同你们没有共同的语言。我们说好，你们说坏，我们说社会主义好得很，你们却硬要从中挑出坏东西来。要想前进，就要彻底改变你们的立场，如果还喋哩咕噜地叫嚷探求什么资本主义的好东西，那历史的火车就会无情地把你们抛到车厢外面去！”

我们是热爱一切（请注意，是一切！）社会主义的新事物的。有缺点，我们帮助它克服；有错误，大家一起来纠正，但还是热爱它。整风就是要通过批评与自我批评来克服缺点和错误。但难道因为社会主义事业中还存在某些缺点，整个社会主义事业就是“不好”的了么？不，决不，社会主义的祖国正在生气勃勃地成长着。请“探求者”先生们听一听马雅可夫斯基热情的嘹亮的歌声，这也是我们共同的心声：

历史——

走上坟墓的门口。

而我的

国家——

正在青春年少，——

……

我们的朝气

要一年一年地

不断增长。

铁锤

和詩句啊，

赞美

这青春的大地。

(“好!”)

至于“旧东西”，如果是指阶级意识而言，我们断然认为在当前社会主义社会中，一切旧的资本主义思想同封建主义思想都是“坏的”。尽管在一定的历史阶段上这些思想曾起过进步的作用，但在社会主义革命阶段，资产阶级的剥削思想、自私自利、损人利己、个人主义、自由主义、极端民主化、绝对平均主义……都是反动的，封建思想在民主革命阶段就是反动的了。对于这些“旧东西”，我们是与之作彻底决裂，长期斗争，直到完全战胜它们为止。——“‘一切’也许太过份了吧，是不是可以保留一些‘好东西’呢？例如对父母无条件的孝顺，例如为爱情而死的那些崇高的感情。……”“探求者”先生也许会这样说。然而，水和火怎么能调和起来呢？“不破不立”，社会主义的思想是在彻底破坏一切旧思想之中成长起来的，我们对于一切旧的思想感情在过去的历史阶段上所起的作用都给予公允的评价，至于在搞社会主义的时候，则非把这一切“旧东西”彻底改造不可。

如果“旧东西”是指文化遗产而言，那这种指责也是没有根据的。对于文化遗产，党一直是采取了明确的方针，即批判

地繼承的方針，既反對否定遺產的虛無主義和粗暴的傾向，又反對無批判的不區別精華與糟粕的保守主義的態度。社會主義的文化建設只有吸收過去人類遺留下來的一切優秀的成果才能實現。解放以後，執行這一個方針取得了很大的成績，在戲曲、舞蹈、古典文學、歷史、哲學……各方面都進行了巨大的工作，戲曲方面在整理劇目上取得很大的成績，古典文學上“近幾年來”大量重印了各種古典文學作品，有些過去被資產階級學者歪曲了的作品（如“紅樓夢”）重新得到了確當的崇高的評價，哲學中對於中國古典哲學中唯物主義傳統的發掘和研究也獲得了許多成績，王充、張載、范縝、戴震、王夫之等偉大的唯物主義哲學家的著作，也在拭掉過去許多形式主義研究的灰塵之後顯露出燦爛的光輝。……面對着這些事實，只有閉着眼睛的人才會說“近幾年來”“把一切舊東西看成壞的”這種觀點仿佛已經起着極大的影響，甚至“已經造成了嚴重的危害”。事實上，歷史上從來沒有任何一個時代，能夠象在工人階級領導下的社會主義國家裏一樣把一切優秀的文化的遺產十分珍視地繼承下來，研究、分析，相反地，在反動統治下，歷史上許多帶有民主性的文化遺產都遭到殘酷的壓制以至禁止的命運。例如在蔣介石的反動統治下，把賣國大漢奸曾國藩奉為祖師，而對太平天國革命政府留下來的珍貴的文化典籍，就加以誣蔑、歪曲。“探求者”先生們不會不知道這一點的，那麼，除了蓄意歪曲事實之外，還能用什麼來解釋“嚴重的危害”之類的叫嚷呢？

從上面的分析中可以看出：

第一，所謂“阻礙了思想意識的健康發展”，是一種反對社

会主义思想的誣蔑。因为在他們看来，如集体主义思想、自觉的組織性紀律性、共产主义的理想等等工人階級“思想意識”是不健康的，要“健康”就非要保留下一部分“旧东西”——資本主义和封建主义思想不可。然而我們偏偏“阻碍”了这种“旧东西”，这就使得“探求者”先生們大为不快，要想搬掉这“阻碍”。然而“蚍蜉撼大树，可笑不自量”，社会主义思想已成为一个无法阻擋的偉大的力量，要想反掉社会主义思想是办不到的。

第二，所謂“妨碍了年青一代的成长”，实际上是指“妨碍了”年青一代朝資本主义方向成长而帮助了青年向全新的、社会主义的方向成长。这是一件极大的好事。自然，在坚持資产階級立場的人看来，青年朝着做一个社会主义的忠誠的建設者和捍衛者的方向成长是完全不入眼的，并且因为看到了年青一代成长得很快而慌得哇哇叫起来，然而，他們的着慌正是我們的胜利。

資本主义的政治路綫是要人去实践的。因此，在主張对于社会主义还要“探索”的同时，“探求者”又提出了“探索人生”的主張。据說，“在建設社会主义的过程中，人生的道路就更为复杂，更需要多方面进行探討。”

在我們这个时代，“人生”的道路是十分明白的。对于資产階級和小資产階級知識分子來說，唯一走得通的路就是彻底进行思想改造，抛弃資产階級立場而站到无产階級立場上来，第二条“人生的道路”是沒有的。或者是跟无产階級走，或者是跟資产階級走。每个知識分子面前都放着两条道路，暫時处身于“中間派”的人也不可避免地要在这两种“人生的道

路”中作出選擇。這不是一個純理論問題，而是每一個愛國的知識分子都可以用自己切身經驗來證明的真理。現在早已不是十九世紀了，早已不是批判的現實主義的時代了，知識分子在黑暗中摸索、“探求”的時代早已過去，馬克思列寧主義的思想光芒正如旭日一樣照耀着每一個愛國知識分子未來的生活道路，每一個人對於自己未來的命運都看得非常清楚：跟工人階級走，前途是一片光明；死抱住資產階級的幽靈，結果就同資本主義制度一起毀滅。在這個時候竟提出什麼“探索人生”，那用意除了迷惑、引誘一部分動搖的知識分子離開黨的領導而“探索”到極端個人主義的“人生道路”上去外，難道還有什麼第二種可能嗎？

更深入地解剖這種理論，我們可以發現，它在根本上是對思想改造的堅決抗拒，對於接受黨的領導的堅決抗拒。他們認為，過去黨向知識分子指出的通過思想改造而走向社會主義是“教條主義”，是把“一切舊東西都當成壞的”，是“妨礙了人們之間正常關係的建立”，因此，要達到“思想意識健康發展”，就必須擺脫黨的領導，反掉馬克思列寧主義思想（他們稱之為“教條主義”），而獨立地進行所謂“多方面”的“探討”。但這“多方面”只是一個外衣，一個形式，本質仍然只是一方面：即資產階級的道德和人性。所謂“探討人生”，是想樹起一面資產階級知識分子之旗來同無產階級分庭抗禮，想拉攏一批人到資產階級的麾下，同無產階級爭奪對於“人生”的領導權，以實行他們的資本主義的政治路線。

是的，“探求者”提出的不是一個枝節問題而是一個路線問題，或者按照他們自己的說法，是“道路”問題。他們反對

我們的社会主义祖国走十月革命所开辟的、由苏联四十年来的偉大成就所証实的“建成社会主义的道路”；他們反对资产阶级知識分子走同工农兵相結合、彻底进行思想改造而逐步工人阶级化的“人生的道路”，而要与此相对立地去“探索”或“探討”另一条道路——这条道路只可能是、事实上也正是反社会主义的資本主义的道路。因此，对于“探求者”的批判，就是两条道路的斗争，不仅是文艺上而且是政治上两条道路的斗争。“再論无产阶级专政的历史經驗”一文中深刻地指出了在当前的形势下反击修正主义和坚持十月革命道路的重大意义：

保卫十月革命所开辟的这一条馬克思列宁主义的道路，在目前国际形势下具有特別重大的意义。帝国主义者声言要“改变共产党世界的性质”，他們所要改变的正是这条革命的道路。几十年来，一切修正主义者对于馬克思列宁主义所提出的修正意見，所傳播的右傾机会主义思想，也正是想避开无产阶级解放的这一条必由之路。一切共产主义者的任务，就是团結无产阶级，团結人民群众，坚决地击退帝国主义者对于社会主义世界的猖狂进攻；坚决地沿着十月革命所开辟的道路前进。

所以，“探求者”尖銳地把“道路”問題提到首位，正反映了他們观点最深刻的反动性质。不管他們主观上如何想法，事实上是已經做了帝国主义的应声虫，并且同国际上的修正主义思潮合流。我們的任务是遵照党的指示，彻底粉碎这种反动思想，坚决地走十月革命所开辟的社会主义的道路，坚决地走思想改造的道路，坚决地走同工农兵相結合的道路。

关于“道德面貌”

文学艺术对于人民道德面貌起着很深刻的影响，因为文学艺术以活生生的形象体现着善与恶、美与丑、真与伪的观念，人们从人物的行动和命运上接受着某种判断是非的准则。每一个作者，他都是用自己的（也是阶级的）道德观点评判着人物思想行为的是与非，给予赞扬或貶責。“探求者”也感到了道德观点是文艺的思想基础之一，所以在他们的纲领中，同共产主义的道德观点相对立，特别强调地提出了他们自己的道德观点：

教条主义又把浩瀚统一的社会生活归结成支离破碎的教条，僵化了人们的正常生活。

再者，我们过去在长期的阶级斗争中，由于当时的需要，把政治态度作为衡量人的品质的主要标准，往往忽略了社会道德生活的多方面的建设。阶级斗争有它历史的必然性和必要性，但是，在阶级斗争基本结束，社会的主要矛盾表现人民内部的今天，我们看到了人们道德面貌上存在着各种缺陷，也看到了阶级斗争给人们留下了许多阴影，妨碍了人们之间正常关系的建立。人情淡薄，人所共感。

好一个“人情淡薄，人所共感”！用工人阶级的语言来说，这就是“资产阶级小资产阶级感情大大地被削弱了，到处都感到共产主义的道德品质的成长，坚持资产阶级立场的知识分子就‘共感’到人情淡薄，到处碰壁！”立场不同，语言不同，这是无可奈何的事。“探求者”先生们幻想唤回被劳动人民唾弃

的資產階級個人主義的“人情”，對於無產階級的人情恨之入骨，甚至誣蔑為它“僵化了人們的正常生活”（按：應讀為摧毀了資產階級知識分子的個人主義的不正常的生活），正表現了他們自己是站在資產階級道德立場上來頑強地反對無產階級的道德，反對用馬克思主義的政治原則（或者叫“政治標準”）去判別善惡是非。

道德觀念，即人們關於是與非、善與惡的觀念，帶着鮮明的功利性。人們總是根據自身的利益作為判斷行為的準繩，因此在人們被私有制劃分為各種不同的階級的階級社會中，善惡、是非的觀念也帶有階級性。由於無產階級同資產階級利益是根本對立的，因此在善與惡、美與丑等等觀念上，無產階級同資產階級也就是完全對立的。例如個人利益服從集體利益這個觀念，是共產主義道德的基本內容之一，但在資產階級的道德觀點看來，要“犧牲”個人利益却彷彿是“殘酷的”、“不道德的”，因為他們把個人無條件地服從組織等等高尚的行為辱罵叫做“僵化”、“教條主義”；而損人利己，自私動搖，背叛集體，這種最丑惡的面目，在資產階級道德中却常常被溫柔的“人情之常”、“人性”之類美麗的面紗掩蓋着。我們從“美麗”這一類小說中，就可以知道資產階級的道德歌頌的正是無產階級道德觀點所鄙視的東西。從實際的階級鬥爭中，例如“土改”、“三反”、“肅反”等等運動中間，我們可以看見兩種道德觀點的最尖銳最深刻的鬥爭：做地主的“孝子”，還是做地主的敵人？向組織交代問題，還是替朋友隱瞞錯誤？……這中間沒有任何調和的余地。而一切革命的組織、革命的馬克思列寧主義思想、革命的社會主義現實主義的文學，都是堅決地支

持、宣揚、歌頌偉大的共產主義道德，堅決地批判、鄙視、駁斥資產階級同地主階級的道德的。共產主義道德符合最廣大的勞動人民利益，因而也是能為廣大勞動人民所接受的道德觀點。在封建的、資產階級的、無產階級的“三大道德”中，只有“現在代表革命——推翻現社會（引者按：指資本主義社會）的革命——代表將來的那種道德，即無產階級道德，擁有最多的能以長久存在的因素。”（恩格斯：“反杜林論”，第95頁）因為它已經具備了適合於未來的共產主義社會人和人的關係的道德觀念的基本內容。

“探求者”先生們憤憤然叫喊過去，“忽略了社會道德生活的多方面的建設”。我們要問一句，你們所謂的道德是哪一個階級的道德呢？如果是指無產階級的道德，即共產主義的道德，那事實上正好相反，因為無產階級的道德過去正是、今後也仍然是在“多方面”地“建設”着——這種新道德的“建設”是在破壞舊道德的同時進行的。在婚姻問題上，在處理戀愛、友誼問題上，在家庭關係上，在個人和集體的關係上，在個人和組織的關係上，在對待勞動的態度上，在對待幸福的觀念上……一直到在公共秩序和清潔衛生上，在社會生活同個人生活的一切（注意，是一切！）方面，共產主義的道德都在生氣勃勃地成長着，在青年一代身上，共產主義道德觀念也在多方面發展着。如果要“探求者”先生們具體指出我們忽略了共產主義道德的哪一個“方面”，他們就只有張口結舌無言以對了。他們的用意顯然不在這裡。這些野心分子想“探求”的，他們以為“忽略”了的，是指資產階級的道德，例如為了強調“政治標準”，忽視了對做地主的父母之孝啊，因為有“教條主義”，所

以反革命分子是自己的丈夫也只好“忍痛檢舉”啊……总之，凡是破坏了自私自利的个人主义道德的地方，凡是用新的集体主义的观点来判別善恶的地方，他們以为这些地方就是“忽略了道德生活的多方面的建設”。他們所謂的“建設”，就是要驅逐无产階級道德，恢复資产階級的道德。他們口头上反对把“政治态度作为衡量人的品質的主要标准”，但其实他們反对的只是站在无产階級政治立場上来衡量人的品質，至于他們自己，則是坚决站在資产階級的“政治态度”的立場上来衡量和判断是非与善恶的。

因此，关于“階級斗争給人們留下的阴影，妨碍了人們之間正常关系的建立”这句话的反动性，也就赤裸裸地暴露出来了。階級斗争是馬克思列宁主义根本的观点，是消灭資本主义所有制和建立社会主义社会的必由之路。离开了階級斗争，就沒有社会主义。社会中存在着各种階級是客观事实，說什么“浩瀚統一的社会生活”的鬼話来反对階級和階級斗争的存在，是三尺童子也騙不了的。目前，階級斗争已經取得了偉大的胜利，資本主义的和个体所有制的生产关系已經基本上完成了社会主义改造。人和人的关系起了空前的大变化。这时候，他們竟提出共产主义道德“妨碍了人們之間正常关系的建立”，他們所追求、所妄想恢复的“正常关系”，正是一种資本主义的人和人的关系，不是很明白的嗎？建立在共产主义思想基础上的人和人的关系，在他們眼中是不正常的，接受了共产主义道德观念就是心里留下了“許多阴影”，而抛弃了那种以个人主义思想为基础的旧的道德观念就是“道德面貌上存在着各种缺陷”，要用資产階級思想的那一团烂污泥重新塞进接受改

造的知識分子的头脑中去，这“缺陷”才能填滿。說來說去，“万变不离其宗”，“探求者”先生們大談道德的最后目的仍然是要改变社会主义的人和人之間的关系。然而，这伙狂妄的反社会主义的急先鋒也实在太不自量力了，国内外多少反共的敌人們干了多少次就失败了多次的反动事业，难道你們这一小撮人就能做到嗎？几顆灰尘竟想擋住一泻千里的长江，傲然对长江說：“你向大海流去是不正常的，我要建立地球上的正常关系，我要使你由东向西流！”这种情况不有点可笑嗎？革命的潮头一到，几顆灰尘就立刻被冲得无影无踪了。

在目前，虽然大規模的階級斗争已經基本結束，但階級斗争并未結束，在意識形态中，階級斗争将会长时期存在，而且会表現得很尖銳。关于道德观点上的斗争，就是一个很重要的方面。因为正如恩格斯所說，“道德总是階級的道德”，新的道德观念是无产階級建設社会主义生活的强有力的工具，旧的資产階級道德观点則是破坏社会主义生产关系的一种思想上的腐蝕剂，两者之間的斗争会在一切具体問題上表現出来。列宁在“青年团底任务”一文中說过：“道德就是用来破坏旧时剝削者社会，并把全体劳动大众团結到創立共产主义者新社会的无产階級周圍的工具。”这是偉大的共产主义道德的光荣的历史任务。不管反动分子叫它“教条主义”也好，“阴影”也好，“僵化了人們的正常生活”也好，共产主义道德仍将在千千万万人民的心灵中閃耀着雄偉的光芒，发出巨大的力量，象火焰一样照亮人們的灵魂，把一切个人主义的黑暗驅逐干淨。它使人民自覺地把一切符合共产主义事业的行为看作善良、光荣、豪迈、美好的行为，而把一切違背社会主义事业的利益的

行为看作丑恶、卑劣、渺小、可耻的行为，用这种道德准繩来衡量别人、要求自己，也用这种道德規則来自覺地約束自己、判別旁人。它正在形成一种全新的道德風尚和社会空气。与这偉大的、无敌的、鼓舞着一批又一批的劳动人民自覺地去为建設新的生活而斗争的共产主义道德相比較，那种遮着“探討人生”的假面具的黑暗的資产階級道德，正如一堆被人从屋子里摔出来的腐爛发臭的垃圾。它今天还没有被扫除干淨，还有一群蒼蠅营营地上面飞着、叫着、贊美着，但明天或后天它是一定会被我們打扫干淨的。贊美垃圾的蒼蠅尽可以把坚决扫除垃圾的清洁工人叫做“教条主义”、“人情淡薄”，但如果它們不想离开垃圾，要和臭味共生共死，那清洁工人也会毫不留情地把蒼蠅同垃圾一起扫掉。

关于“艺术观点”

“探求者”的“艺术观点”的中心内容是两条：一条是反对党对文艺事业的领导；一条是反对社会主义现实主义文学。

关于社会主义现实主义，本文不想多談。他們要以现实主义来代替社会主义现实主义，說“至少到目前为止，世界上还没有人能够在社会主义现实主义和现实主义之間清楚地划出一条紅綫”，这早已被偉大的苏联文学和世界各国社会主义文学的发展历史所駁倒了。历史已經为现实主义和社会主义现实主义划出了一条紅綫。只要粗略地研究一下十九世紀中叶到二十世紀中叶这一百年左右時間世界上进步文学发展的历史，就能够发现这条紅綫的存在。他們可以狂妄地說：“我們不承認社会主义现实主义是最好的創作方法”，但社会主义

现实主义文学已經为全人类贡献了許多全新的、最优秀的艺术品，产生了史无前例的詩同科学相结合的新文学，这些偉大的作品已同碑石一样屹立在二十世紀的文学史上，这却是任何人也抹杀不了的。强大的、最先进的、最有生命力的社会主义现实主义文学及其創作原則，难道会因为几个“探求者”的“不承認”就不存在了嗎？这正如井蛙的狂妄驕橫，只显示出他們自己的渺小。

关于他們反对党的领导的观点，主要表现在他們对于刊物的見解上。

文学艺术杂志，是一种工具，它根据一定的政治观点和文艺观点选載文艺作品，傳播某种艺术思想。在阶级社会中，文学艺术是带上了阶级性的，因此体现着某种文艺思潮同某种政治倾向的文艺杂志也就必然带上阶级性。在当前，国内存在两种基本的思想：即工人阶级思想和资产阶级思想。我們坚持刊物应当成为无产阶级建設社会主义文化的工具，因此刊物必須站在工人阶级立場上，以社会主义的方向作为刊物唯一的政治方向。具体体现在：刊物必須在党的领导下进行工作，必須貫徹为工农兵服务的方針；要以六条标准作为衡量是非的标准，以馬克思列宁主义思想作为刊物的指导思想，以社会主义文学作为刊物的主流，坚持同一切资产阶级倾向进行斗争。因此，刊物必須坚定不移地执行“百花齐放、百家爭鳴”的方針，积极开展思想斗争，反对修正主义和投降主义，也反对教条主义。

这一切都是非常清楚的。但“探求者”却与此針鋒相对地提出他們自己的主張：

对于目前有一些文艺杂志的办法，我們很不滿意；認為它們不能很好地發揮文学的战斗作用。这一些文艺杂志，虽然也明确文艺为政治服务；但是，編輯部缺乏独立的見解，显示不出探討人生的精神；特別在艺术問題上，沒有明确的目标，看不出它們的艺术倾向。……这是用行政方式来办杂志的必然的結果。

他們不滿意所謂“官办的”——即在党的領導下的文艺杂志是在什么地方呢？主要就是这些杂志“看不出探討人生的精神”。“探討人生”的含义，我們在前面已經揭露过了，这就是反对知識分子接受思想改造、由資產階級知識分子轉变成成为工人階級知識分子这一条明确的“人生道路”，反对我們社会走唯一正确的、早已明确了十月革命的道路，而要“探討”一条反社会主义和反无产階級的道路。那么，他們办刊物要強調“探討人生”，目的就很明显了：他們要把文艺刊物作为貫徹反动的政治主張同艺术主張的一个障地！

我們在“艺术問題”上“目标”明确不明确呢？当然是明确的。貫徹“百花齐放、百家爭鳴”的方針，坚持发展社会主义文艺，这就是我們的“目标”。他們一定要說“沒有明确的目标”，翻譯成通順的話應該是“沒有明确的反馬克思主义和反社会主义的目标”。——“所有杂志在拥护社会主义文艺、拥护馬克思主义思想都是一致的，太沒有自己的‘独立見解’了！”他們这样叫喊着。他們謀求的是創造一个摆脱党的領導、摆脱工农兵方向、能够自由地“独立”地发展資產階級文艺的地盘。这种反党的“自由”，反党的“独立見解”，在社会主义制度下面当然是不允許存在的。

他們同黨的“百花齊放、百家爭鳴”的方針是完全對立的。在他們的刊物上，只許有資產階級“探討人生”的藝術有存在權，只許反社會主義的政治思想有發言權，而不許社會主義藝術有存在權，不許工人階級思想有發言權。請聽那種橫蠻的口吻：“本刊系一花獨放、一家獨鳴之刊物，不合本刊宗旨之作品概不發表。”他們控制得多么嚴格啊！如果讓這伙人掌握了藝術事業的領導權，社會主義的藝術恐怕連一篇也不許在刊物上出現了。這種排斥一切異己的心理正是右派分子和反黨分子的共同特徵。他們嘴上“反對宗派主義”“要實行民主”喊得震天響，可是他們自己却都是極端的宗派主義同反對勞動人民有任何民主的人。他們只許自己有反對社會主義的自由，而不許別人有反駁他們的自由。“概不發表”，這就是對於一切社會主義藝術下的禁令！

“探求者”先生們在紙面上竭力夢想他們能形成一個“流派”。——“在文學上形成一個流派並非一朝一夕的事情，需要經過不斷的實踐、不斷的鬥爭。我們的辦法，不是先形成流派再來辦雜誌；而是用辦雜誌來逐步形成流派；我們認為，只有這樣，形成文學流派才有可能。”但是，他們難道真的只是一個流派么？

藝術上的流派，主要是指在藝術創作中自然形成的有共同的特殊藝術風格的一群藝術家。它同政治上的派別是兩回事，同思想立場上的分歧更是兩回事。在社會主義國家中，文學藝術必須為工農兵服務，文學藝術必須貫徹社會主義的藝術路線，藝術創作應當符合毛主席指出的六條標準，這是任何一種風格的藝術家都必須遵守的共同要求。任何有益的文

艺活动,都不可能違反这六条标准。如果是違反了这六条标准用强烈的資產阶级的政治思想同艺术主張結合起来的派別,那就不是艺术流派,而是反党的派別以至反革命的派別了。胡风派就是这类派別。現在“探求者”要“形成”的派別,是有着鮮明的反社会主义的政治主張同坚决的資產阶级的文艺路綫的派別,这种派別显然早已超出艺术流派的范围之外,成为一种反党的政治派別了。

“探求者”的“艺术主張”,是想在社会主义的国土上自由地发展資產阶级文艺,用資本主义的文学艺术来代替社会主义的文学艺术。他們知道,这种冒險事业是有“困难”的,所以他們要准备“不断的斗争”。——枪还没有造好,他們就在作开火的准备了,可見他們走資本主义道路的決心是相当頑强的。然而,正同一切違反历史規律的反动派們总是过高地估計自己的力量一样,他們也是“利令智昏”地把自己的力量估計得太大了!他們竟乐观地估計:“即使困难重重,也信事在人为,胜利必定。”——可是,幻想“胜利”也只是一刹那的时光,在他們沒有来得及射出第一枪时,就被革命的人民所彻底粉碎了。

“探求者”及其反动綱領的

产生說明了什么問題?

“探求者”的启事和章程是一个在文艺領域中的系統的反社会主义的綱領。这个綱領的反动性是露骨的、不加掩盖的,他們也的确把自己这种主張“公之于世”了。这个綱領是这样荒謬,他們想“探索”一条資本主义的道路的企图又是这样明显,人們不禁要問:这种情况怎么会发生,它又說明了什么問

題？

“探求者”們“探索人生”那一套觀念，是从外国資產階級文學中襲用來的。在當時的社會條件下，這反映了不滿意現狀的作家想為黑暗的令人窒息的社會尋求一條出路的一種艱辛地摸索的心情。例如左拉就說過：“我們探求社會諸惡的原因，我們為着闡明社會及人間的迷路，所以要解剖階級與個人。”（“歐洲近代文藝思潮論”第167頁）然而當時的作家由於資產階級世界觀的限制，沒有一個“探求”到社會上各種黑暗現象的真正原因，所以在他們的作品中，往往在深刻地揭露了社會的不平、黑暗、虛偽等等之後，或則以唯心主義的觀念（如“遺傳論”、“人性論”一直到基督教教義）來代替對於社會階級對立的科學的理解，為人生指出一條錯誤的、反動的道路；或則對於前途抱著一種悲觀的情緒；或則有一個遙遠而虛空的理想。他們始終沒有“探求”到一條真正能夠使人民解放的革命道路。

中國人民和中國文學，從五四運動以來，早已離開了探索時期了。十月革命一聲炮響，傳來了馬克思列寧主義。從此以後，中國的革命已經從舊民主主義革命轉變為無產階級領導的新民主主義革命，許多先進的愛國人士屢次探索又屢次失敗的革命道路問題，十分明朗地放在中國人民面前了。誰要是離開了這條道路去“探求”另一條道路，那就完全是反動的了。中國文學的道路，也是明確地走黨領導下的無產階級文藝的道路，毛主席在延安文藝座談會上，把文藝路線上一切根本問題都徹底解決了。在新文學運動已經有了三十多年歷史的今天，還在文學上提出什麼“探索人生”，無疑是對前進的社

会主义革命同社会主义文学运动的尖锐的对抗。欧洲资产阶级政治思想同文艺思想在他们脑中，已经成为唯一的指导思想。

这件事说明了一部分资产阶级知识分子（包括受过资产阶级教育或者在资产阶级的文艺作品同文艺思想培育下成长起来的知识分子）对于资产阶级的那一套还有很深的留恋。他们对于社会主义同社会主义文艺在感情上是格格不入的。口头上、理论上承认了，但内心感情上并没有完全接受。其中少数特别顽强地抗拒社会主义文艺路线的人，例如“探求者”们，竟幻想历史倒退。他们不是改造自己适应新的形势，而是要努力去觅回那一去不复返的资本主义的那张旧皮，把自己的毛再附上去。由于资本主义文艺那一套在他们心中或为唯一正确的路线，他们竟以为资本主义文艺比社会主义文艺优越，于是乘“鸣放”之机公然提出反党的纲领，组成一个反党的小集团。然而，不管这批人个人的文学才能如何，当他们幻想扮演一个同巨大的革命潮流相抗衡的角色时，就一定遭到失败。对这种反动的信仰越有自信，失败得就越惨重。这件事说明了，要真正的在知识分子中从感情上克服资本主义文艺思想的一切残留，还要经过很长时期的斗争。同时对于一切还想离开社会主义文艺路线走资本主义的回头路的人，这也是一个深刻的教训，它证明：此路不通。

应当指出，象“探求者”这样公开提出一套完整的反社会主义纲领的资产阶级知识分子，当然是极少数的人；但“探求者”所提出的“探索人生”、“教条主义”破坏了“人和人的正常关系”的这种思想，却并非个别的，它在一部分尚未改变立场

的知識分子的感情上相当广泛地存在着。受着資產階級文化的熏陶，受着資產階級的文学作品的感染，受着資產階級人性观念的影响，有一些知識分子对于人生、对于生活、对于生命的意义……等等带哲理性的社会思想上，在許多細小的感情的纖維上是深深地向往于資產階級、小資產階級生活方式的。他們希望生活中能够有一个充分发挥“个性自由”的世界，他們沉醉于个人主义者失败的悲剧，并且咀嚼着这种悲剧的苦味，并以这种悲剧为“美”；他們对于“人生”，觉得是变幻而无常，他們对健康的、朝气蓬勃的、充滿革命英雄主义气概的新生活，有一种很深的抗拒心理，留恋于个人主义的哀怨小圈子里的悲欢离合；他們对于集体主义、对于組織性虽然理論上也承認，并且也感到了集体主义的强大的不可抗拒的力量，但对于个人主义的世界却又非常亲密，在自己离群独处或深夜自省时，一陣对于新的社会主义生活感到空虛的感情又会襲上心头，又会沉思到“人生的道路”之类的問題中去；他們总觉得无產階級感情是違反“人性”的……总之，旧的生活方式已經破灭了、一去不复返了，在道理上也知道了社会主义生活偉大的力量，但在自己感情上，却还没有同工农兵打成一片，还是旧世界的文化所培育起来的資產階級的感情，因此对于社会主义的感情同社会主义中的人和人的新的关系感到不习惯、感到格格不入，总还想在社会主义生活中保留一部分資產階級的观念和資產階級的生活。这种现象并不是个別的现象。不过在“探求者”們身上，这不仅是一个感情問題，而已經发展成为一个严重的政治問題罢了。类似“探求者”綱領中的社会思想，在一部分知識分子中是值得深深自省的。

“探求者”在鳴放期間提出了他們的綱領，這正是社會主義革命深入而他們堅決抵抗這個革命的一個結果。社會主義革命已經深入到生活的最深处，在生活的每一個具體方面——包括愛情、友誼、趣味……等等都引起了巨大的變革，資產階級知識分子感情中所固守的最後的一道防綫動搖了。多數人是願意接受改造的，但不能不帶着一個尖銳的內心鬥爭的過程；少數人抗拒這個改造，就提出這種或那種社會思想同社會主義抗拒。在鳴放期間，這種反社會主義的感情無論如何控制不住，就爆發出來了。這裡，對於多數資產階級知識分子，應當体会到從感情上根除一切資產階級影響的艱巨性，下決心改造自己的思想同感情，下決心跟無產階級走，同一切舊的生活觀念同舊的內心世界毅然決裂，只有這樣，才能把自己逐步改造成為同新的生活相和諧的工人階級知識分子。

其次，值得注意的是，這個集團的成員都是青年。他們自稱是“一群年青的文學工作者”。青年在共產主義思想教育下會變成勇敢、踏實、堅韌、不怕困難的戰士，但在資產階級思想侵蝕下也可以變成狂妄、自大、目空一切、堅決反黨的野心分子。青年的特點，可以變成優點也可以變成惡根，全看在什麼思想指導下。顯然，這幾個“年青的文學工作者”，是被一種異常狂妄的個人野心支配了，他們想打出一個天下，創造一種什麼“流派”，干出一番個人英雄主義的事業來。個人主義發展到極端就反黨，這已經是一個普遍的規律了。當黨領導下的文藝事業同文學雜誌不能滿足他們個人欲望時，他們當然要起而搞反黨集團。

青年文學工作者中個人主義的滋長，近一年多來是有了

相当发展的。修正主义的文艺思潮同个人主义的思想意識相結合，成为一种政治上非常厉害的腐蝕剂。下面这些情形就不是个别的：总想办一个专门发表自己作品的“同人刊物”，来满足个人的发表欲；追求錢，追求物质上的享受，以“×万元”为奋斗目标，有了錢下一步就离开工作岗位，当“专业作家”（“探求者”中有一批人已經走上了“专业作家”的道路了）；专门写“揭露阴暗面”的作品和各种稀奇古怪的題材，想抄近路，忽視作品的政治內容；忽視长期地全心全意地同劳动人民生活在一起对創作的决定性的意义；对組織不滿，不接受組織的領導，強調創作的“个人自由”；想单纯用資本主义文学艺术中的“技巧”——甚至是頹廢派的“技巧”来提高作品的“艺术性”；……如果不是党及时敲起了警鐘，就会有更多的人被資产階級思想腐蝕。所以，在文学青年中培养一种严格的組織观念同集体主义的精神，反对各种形式的个人主义，反对过早的脫离生活“专业化”，加强馬克思列宁主义的学习，是一件很迫切的工作。

最后，从“探求者”反党集团的揭发中，我們看到了及时地同修正主义思潮作斗争的重要性。

政治問題和思想問題当中本来沒有一道不可逾越的长城。修正主义思潮对于某些人，开始时可能只是在思想上受到它的影响，表现在对于馬克思主义若干原理的动摇和修正，这时，它还是思想范围内的問題；但如果受这种思潮影响的人同資产階級个人主义的野心相結合，用修正主义作理論武器，組織集团，想从根本上否定党的領導、否定社会主义文学运动的成績、反对社会主义的文艺路綫、反对文艺为政治服务、反对

社会主义文学时，那就不是一个思想问题，而是一个政治问题了。一种修正主义思潮，在其出现时可能还是一个思想问题，但如果不及时地批判它，让它发展，那在一小部分受这种思潮影响而集合起来并要求按照资产阶级文艺路线来“修正”社会主义文艺路线的人身上，就会变成一个严重的政治问题。修正主义就是他们反党的理论基础。

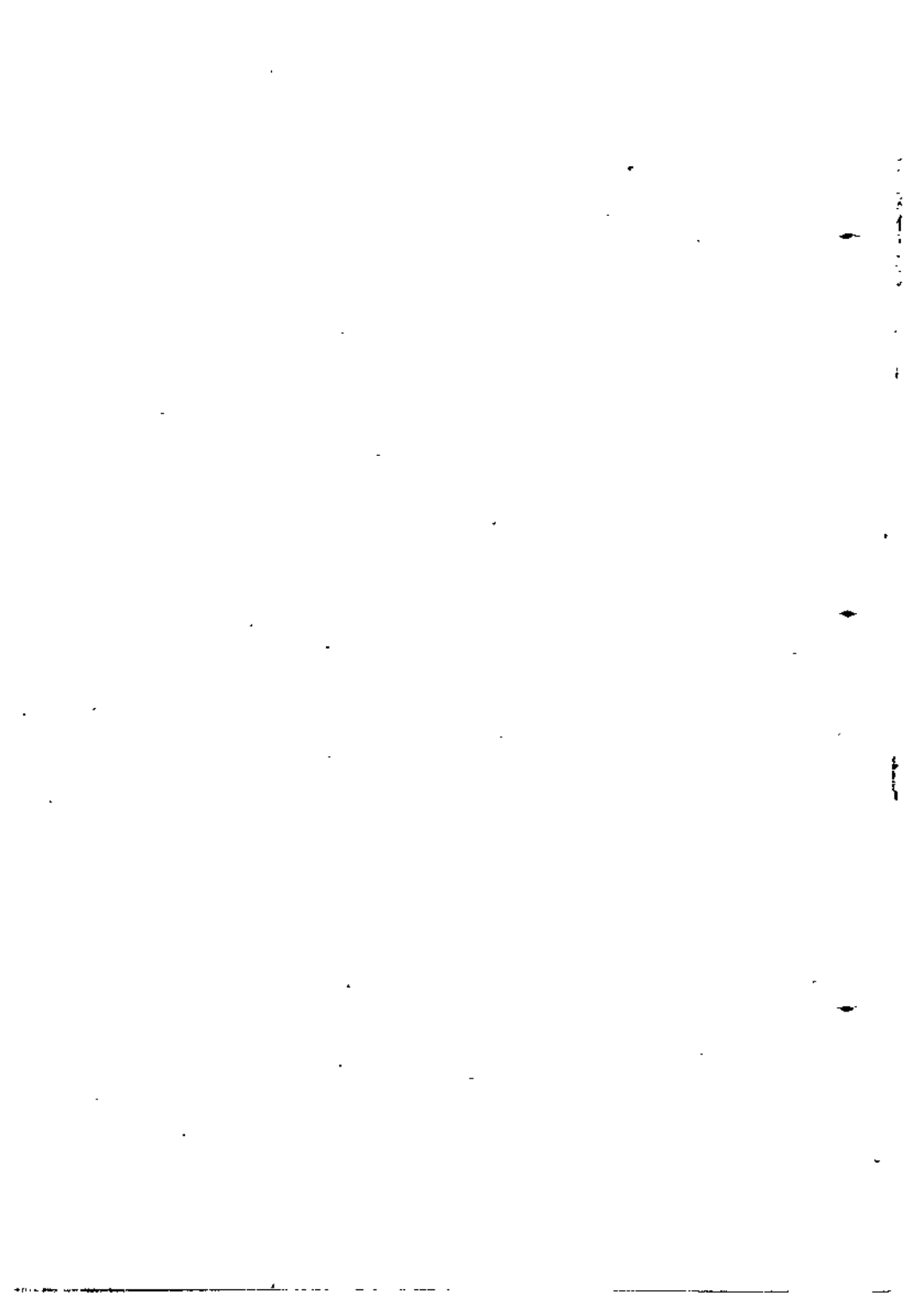
“探求者”们的反社会主义的纲领中，很明显地可以看出他们是国内外修正主义思潮无保留的狂热的拥护者。他们自己并没有什么了不起的一整套的主张，即使就资产阶级文艺的知识来说，他们也是浅薄的、一知半解的，他们的反动纲领，不过是国内外修正主义思潮凑合起来的一碗杂碎汤罢了。他们在理论上是秦兆阳的弟子，他们手里挥舞的也不过是从秦兆阳的修正主义那里搬来的破刀烂枪而已。然而当这种种修正主义思想被他们剪贴起来凑成一套主张时，就成为非常完整的一个反社会主义的纲领。

我们还要进行长时期的思想斗争。不能设想，今后就不会再有修正主义思想了。这一次出现的形形色色的资产阶级理论被批判干净了，在以后某种情况下，也还可能用另一种形式出现。而每一次的大辩论，都会大大地缩小资产阶级思想的市場而大大地扩展社会主义思想的陣地，直到资产阶级思想在社会意识中完全消失为止。

永远不要放下思想斗争的旗帜——这就是伟大的社会主义革命留给我们的教训。

1967年11月

第 二 部 分



馮雪峰資產階級文艺路綫的思想基础

中国的文化运动自从五四运动以后，同政治运动一样，进入了一个全新的历史时期。这个时期的根本特点，就是无产阶级文化思想领导了全部的文化运动，中国的文化革命已經不再是世界资产阶级文化革命的一部分，而成为世界无产阶级文化革命的一部分了。这一个根本特点，就决定了五四以来的新文化是共产主义思想指导下的人民大众反帝反封建的文化，不是资产阶级民主主义思想指导下的资产阶级的文化；决定文化运动的方針路綫的是无产阶级的馬克思列宁主义思想，不是如西方资产阶级民主主义革命时期那样是资产阶级民主主义同启蒙主义的思想。毛澤东同志在“新民主主义論”中，对此曾作了极深刻的分析：

在“五四”运动以前，中国的新文化运动，中国的文化革命，是资产阶级领导的，他們还有领导作用。在“五四”以后，这个阶级的文化思想却比較它的政治上的东西还要落后，就絕无领导作用，至多在革命时期在一定程度上充当一个盟員，至于盟长的資格，就不得不落在无产阶级文化思想的肩上。这是鉄一般的事实，誰也否認不了的。

作为新民主主义文化革命的极重要的一部分的新文艺运

动，情况当然也是如此。中国的新文艺运动是一个有着广泛的統一战綫的文艺运动，但指导这个文艺运动的根本思想，只能是馬克思列宁主义的文艺思想，领导这个文艺运动的核心力量，只能是中国共产党。决不可能是資产階級文艺思想同資产階級的“民主个人主义者”。这是由历史規定了的，誰想違反这个規律，就会被历史碰得头破血流。

中国的民族資产階級，正如毛澤东同志所分析的，它的文化思想是比較它的政治上的东西还要落后的。在新文艺运动上，資产階級决不可能拿出什么系統的东西来同无产階級的文艺运动相对抗，他們只好从西方資产階級那里东偷一点人性論和人道主义，西偷一点英雄主义，妄想用“以量胜质”——大量地粗制濫造的方法来同无产階級文艺运动相抗衡。然而这一切都彻底失败了，凡是公开地打着資产階級同小資产階級文艺旗号的各种派別都被以魯迅为首的左翼文艺运动所粉碎，而无产階級的文艺运动，則正如魯迅所說，成为中国唯一的文艺运动。

坚持資产階級文艺思想、不愿意接受无产階級领导的資产階級个人主义的知識分子，在文艺领域中既然不可能同无产階級公开来爭夺領導权，那么就只有两种可能：或者是完全投靠帝国主义及其走狗，成为国民党反动派直接的帮凶，“新月派”“第三种人”之流就是这一类人的代表；或者披着馬克思列宁主义的外衣出現，参加到革命文艺运动中来，但在一切根本問題上仍然坚持着以資产階級个人主义为基础的資产階級文艺路綫，以期在革命队伍内部同无产階級思想爭夺領導权。这样的知識分子在政治上是以反帝反封建的革命者的外貌出

現，而在思想上則頑強地堅持着資產階級個人主義的世界觀，它所表現的形態，就成為無產階級文藝運動內部的一條修正主義的文藝路線。

馮雪峰正是這條修正主義路線的代表者。

馮雪峰從他早年參加左翼文藝運動開始，指導他的行動的基本思想，就是資產階級民主主義同個人主義，而不是馬克思主義。他始終把中國的新民主主義的文化革命只看作資產階級民主主義的文化革命，因此，就頑強地要用一套在馬克思主義詞句下的資產階級思想來領導文藝運動，頑強地反對黨領導下的無產階級的文藝運動。他認為：“從‘五四’以來的各時期的新文藝的基本思想，是民主主義的革命思想……”，“從‘五四’以來的革命的新文藝，全般的看，那基本思想是民主主義的革命思想，就它的中心或主潮說，是通過了無產階級的科學的歷史觀和社會革命論的，民主主義的革命思想。”（均見“論民主革命的文藝運動”）前面一段話，是直接否定無產階級思想是各個時期新文藝運動的領導思想；後面一段話，則用玩弄字句的方法把馬克思列寧主義的階級性抽去。似乎因為中國革命的第一階段帶着民主主義性質，所以馬克思列寧主義思想也成為民主主義思想了，這就混淆了無產階級同資產階級兩種不同政治思想的根本區別，是企圖以資產階級民主主義思想來代替無產階級思想的領導。這是直接反對黨的政治路線和文藝路線的思想，同胡風所謂五四運動是“以市民為盟主”的謬論完全一致。多年來，馮雪峰在革命隊伍內部所堅持的，正是這樣一條資產階級修正主義的路線，他好用的那一套詞匯，如什麼“主觀力”、“民主主義”、“搏鬥”、“啟蒙主義”……

等等,都反映了他的这种思想的实质:想以资产阶级的文艺思想来篡夺无产阶级领导下的文艺运动。由于无产阶级力量的强大同资产阶级文艺路线的必遭惨败,就使得馮雪峰的内心世界经常处于一种阴暗、绝望、仇恨同孤独的状态,他的人生哲学不能不是一种极端的自我中心主义。

作为馮雪峰资产阶级文艺路线的思想基础的,是个人主义的世界观。他所提倡的“创作自由”、“个性解放”、“个人的艺术才能的神圣不可侵犯”、“人道主义的同情”……等等反动的观点,都是以个人主义为思想基础的。个人主义,这正是馮雪峰社会思想同文艺观点的最深、最顽强的根。我想从下面几个根本问题上,对他的修正主义路线的基础——个人主义世界观进行批判。

二

从无产阶级立场出发,文艺应当为千千万万的劳动人民——工农兵服务,这对于文学艺术应当为谁服务的观念上是一个彻底的革命。一切坚持资产阶级个人主义的人,这个观念是绝对不能接受的。他们或者把文学艺术只看作为少数“有文化的人”所特有的权利;或者把群众都看作愚昧无知,失去任何知觉的木偶,而艺术家则是高出于群众之上去“启蒙”他们、把“光明”与“智慧”赐于他们;或者用各种方法提倡艺术至上,蔑视群众的迫切需要。……在个人主义者的头脑中,对于劳动人民是伟大的历史创造者,艺术家首先要放下架子老老实实向工农兵学习,改造自己的资产阶级思想感情,然后才能写出为工农兵接受的作品这样一种崭新的无产阶级思想,

是完全敌对的。他们一切从个人出发，个人的艺术，个人的天才，个人的成就……这种卑鄙自私的观念，在资产阶级个人主义者头脑中，却正是以“光荣”、“崇高”、“伟大的创造力”等等美丽的形式出现的。

馮雪峰对于毛主席的工农兵方向，从提出开始就是激烈地反抗的。工、农、兵，为工农兵服务，这样明确，这样清楚，这同他过去那一套“民主主义”、“启蒙主义”的资产阶级文艺观点相距十万八千里之遥。馮雪峰的思想中，人民是落后到、麻木到精神上快要冻结了，他把人民诬蔑成是冷酷而愚昧的。例如他曾说：“我们的民族，即大家所夸耀的古民族，本来已走上和有些已经灭亡的古民族一样灭亡的过程中……几千年的黑暗的专制政治，和近百年来帝国主义的宰割，将中国人民摧残，压迫，曲折得成了怎样的病态了。从前有一个美国传教士，他在中国住了多年，曾举出了中国人的特性 20 多种，而大半是坏的，但我觉得那还是表面的，不是最深刻的观察。”这是一九三七年十月十九日在鲁迅逝世周年纪念会上讲的话。这正是工农红军长征胜利，神圣的抗日民族战争已经开始，中国人民已经在党的领导下显示出伟大的、不可战胜的生命力量的时候，馮雪峰眼光中的人民却是这样的麻木！他认为美国传教士用帝国主义蔑视中国人民的反动观点把中国人民诬蔑成满身都是坏特性的荒谬说法（这种说法正是要为帝国主义残酷的掠夺推卸责任，仿佛中国的贫穷落后是因为中国人“特性”坏）还不够“深刻”，那么，什么叫“深刻”呢？就是要比那个帝国主义分子的观点更进一步、把中国人民的“特性”看得更坏更低劣。馮雪峰的许多阴森的杂文中就给人民增加了许多

坏特性。例如第一，是“麻木”，他認為在“独裁的反动的殘酷的統治之下”，人民已經变成“冷酷到失去知觉的麻木的忍受”（“跨的日子”第4頁）；第二，是“善良”，他認為中国人民从“长久而沉重的蹂躪与压迫之下而仍得生存下来”，“几乎忘記了一切”，变成了有一种彻底的奴隶性的“馴服而善良”的人，变成了只知道“做一个循規蹈矩的好人”；第三，是“恐怖主义”，他以为人民对反动統治的反抗是“以恐怖主义对待恐怖主义”（“有进无退”第106頁）；第四，是“瘋狂”或者“大瘋狂”，他認為“发瘋最多的，任何时代，都是那有反抗傳統和社会的狂气的人”，反抗反动派的人民是“瘋子以上的大瘋狂者”，时代“要求着大瘋狂者的肉搏”（同上，第11頁）……。

不必再多举了，当我讀着这些仿佛从尼采哲学中化身出来的簡直带着一些“瘋狂”的气味的反动文字时，当我想起这些杂文都是写在千千万万人民創造着数不尽的英雄事迹的翻騰着偉大的革命战争的风暴的年代时，我不能不得出这个結論：写这些东西的人是对人民极其蔑視的极端个人主义者，他的内心已經阴暗到病态的地步。抱着这样的观念，当然絕不可能接受为工农兵服务的方針。

正是在毛澤东同志講話发表之后，馮雪峰坚决反对毛澤东同志提出的以普及为主、“第一步需要的还不是‘锦上添花’，而是‘雪里送炭’”的原則。他用了一个概念上的魔术，把提高解釋成仿佛就是普及，从而根本否定了普及：“在一般革命的新文艺的現在的基础和状态上，它的不‘普及’（大众化）是它的不‘提高’，而取得它的‘提高’（高度地反映人民的现实生活，斗争要求和力量，以及和这相适应的民族形式之創造）

必須取得它的‘普及’……”(“論民主革命的文艺运动”)

既然不提高就是不普及，那么要普及就当然先要提高了。这还談什么普及呢？这里暂时不說馮雪峰“提高”的方向同工农兵方向是完全不同的，只說一点：詭辯决不等于辯証法！普及同提高是有联系但又是不同的两件事，“不普及是它的不提高”，这种提法是根本混淆了提高同普及两个不同的概念。理論上乏力而又要坚持自己理論的人常常求助于詭辯术，这只显示出他思想的混乱。

否定普及，是因为馮雪峰根本看不起劳动人民。他根本不从劳动人民最需要什么着眼，根本不愿意去为劳动人民的需要服务，而把自己看成高坐云端的神，用一种“提高”了的文艺撒下来“普及”到这些愚人中間去，“启发”他們的“主观力”。这种反人民的資产階級个人主义思想，还表现在他对創作同工农兵关系的問題上。他認為問題不是作家要改造自己的思想感情，使自己“无产階級化”，从而写出真正的表現劳动人民生活 and 斗争的作品，而是要作家同工农兵“在相互影响与提高之下，縮短以至消灭和大众之間的距离。”这里露骨地显示出了他所謂“大众化”的本質，是要劳动人民也朝資产階級小資产階級个人主义的方向“提高”；他根本不想彻底要求資产階級小資产階級知識分子大众“化”，反而企图用他那一套去“化”劳动人民。坚持这样反动的資产階級个人主义的文艺观点，怎么能够不成为工农兵方向的仇敌呢？

其实，馮雪峰从来也沒有認真地想去縮短同工农“大众”之間的“距离”，相反地，他是以这种距离为出发点，把自己打扮成“先知先覺”的天才，而把群众丑化成是“庸众”，以取得自

己的名譽、地位同革命者的稱號。

三

資產階級個人主義思想同組織觀念、集體主義觀點之間的對立是最尖銳的，不可調和的。無產階級認定文藝事業是整个無產階級革命事業的一部分，所以文藝事業一定要在黨的領導下進行，文藝必須為政治服務。這一原則的貫徹，表現在一系列的具體問題上，其中包括了從事文學藝術活動的黨員，在組織上同任何一個黨員一樣，毫無例外地要受黨紀的約束，在政治上必須無條件地貫徹執行黨的方針路線，不容許以任何右或“左”的形式出現的反黨的派別活動。然而抱着資產階級個人主義思想的人，對於這一點却是最不能接受的，他們把個人的利益、個人的創作放在黨的政治任務之上，他們想擺脫一切組織的“約束”而自由自在地發展自己的個人主義的文藝創作，這樣的人不管口頭上如何承認馬克思主義，實際上一定是把個人放在黨之上，把藝術放在政治之上，如果黨制止這種顯然同一個黨員的立場不相容的觀點和行為，他們便叫嚷這是“機械論”、“教條主義”，以至在行動上轉向反黨。

馮雪峰對於黨的領導、對於文藝為政治服務有着極深的厭惡。他所希望的，是由資產階級個人主義和自由主義思想來支配文學藝術，讓這種資產階級個人主義思想的刺激或“搏鬥”來培養出“天才”來。所以，他特別仇視“文藝必須服從政治”之類他稱之為“教條主義”的馬克思列寧主義的原則。在“論民主革命的文藝運動”中，他公然說：“政治決定文藝的原則，是現實和人民的實踐決定文藝實踐的原則；這原則，在

文艺实践上，即实践政治的任务上，又须成为文艺决定政治的原则……”前面半句是空洞而抽象的概念，含义晦涩不清，实际上抽象的“现实”和“人民的实践”之类的名词，仍旧是反对阶级斗争、反对革命的政治决定革命的文艺的一种手法。至于后半句，在接触到全部“艺术实践”的时候，竟变成“文艺决定政治”了。在创作时，可以牺牲党的政治利益，可以违背党所规定的各项政策，一切为了“艺术”，因为有了“文艺”才能去“决定政治”，这就是馮雪峰所宣扬的**全部文艺思想的精髓**！这不是为资产阶级政治服务的“艺术至上”或“为艺术而艺术”的文艺思想，又是什么呢？

顽强地坚持艺术第一，政治第二，顽强地反对党对文学艺术事业的领导，馮雪峰是从来没有改变过。一直到一九五三年，第二次全国文代会筹备期间，由馮雪峰起草的那个被推翻了的报告初稿“我们的任务和問題”中，他还公开同党的文艺方针相对抗，认为怕“在政治上犯錯誤”是一种比资产阶级思想“更坏的”“落后心理”，提出什么“艺术上犯錯誤也就是政治上犯錯誤”。这里不仅混淆了敌我的区别、混淆了政治原则上的分歧和艺术水平的差别之间的区别，把创作上歪曲现实、反党反马克思主义的反动作品同政治思想正确而艺术水平上有某些缺点的作品相提并论，而且和叛党以后的法西斯特一样，也在叫喊什么作家有“犯錯誤的权利”。他要求把艺术提到政治之上，諷刺坚持政治第一的人是“违背共产党思想”的“不加思考”的人；另一方面，如果对于思想上健康而艺术上还有缺点的作品采取实事求是的态度，他就蔑视为“可怜的念佛的老婆婆”。在文艺领域中政治上思想上的阶级斗争十分尖锐的情况

下，这条艺术至上路線就成为一条压抑、打击年青的无产阶级文艺（用“艺术上的錯誤也就是政治上的錯誤”的武器），支持、鼓励资产阶级文艺（用反映了“生活的真实性”的說法）的资产阶级修正主义的路綫。馮雪峰犯了压制新生力量同对资产阶级思想投降的錯誤，正是这种指导思想必然的結果。

死抱住艺术第一，是在中国历史条件下，资产阶级个人主义文艺思想所經常采用的一种方式。党明确地提出我們努力的方向是革命的政治内容同尽可能完美的艺术形式的統一。如果有人公开地提出表现资产阶级个人主义思想，公开地提出創作要为少数资产阶级知識分子服务，立刻会遭到革命的工农群众的反击。因此，资产阶级个人主义思想只能曲折地、化了装再表现出来。提倡艺术第一，就是反对文艺为无产阶级革命事业服务。在多数作家的世界观还被资产阶级小资产阶级思想所支配时，放弃了把政治上思想上的要求放在第一位，就是为形形色色资产阶级文艺自由泛滥打开了一个大缺口，也为在“追求艺术”的幌子下追求名誉、地位、享受等等丑恶的个人主义思想的泛滥打开了一个大缺口。

馮雪峰这一个思想，曾經影响了不少人。把艺术上的公式化概念化的毛病也說成是一个政治性的錯誤，得出了“艺术性差同样是違反了为政治服务的原則”、“真正有艺术感染力的作品，它也一定能起政治作用”、“办刊物应当把艺术性作为选稿的主要标准，不能把政治性放在第一位”……諸如此类宣傳资产阶级文艺思想的論点，这些錯誤的論点，在一定时期內曾迷惑了相当一部分人。因为对于感情上留恋于资产阶级个人主义的人說来，为艺术而艺术总比为政治服务听起来順耳

些，“偉大”“天才”之类也总比同工农兵打成一片听起来順耳些，从这里就可以看得出这种反动思想的危害性。如果我们把“艺术第一”这道防綫摧毁，馮雪峰那一整套的资产阶级文艺理論就全部崩潰了。

四

极端个人主义者在哲学思想上，一定是一个极端的主观唯心主义者。个人主义把自己当作世界的中心，一切以是否符合“我”的利益作为衡量是非的尺度，一切都以“我”作为創造的源泉，他們都是不同形式的約翰·克利斯朵夫。在艺术上，资产阶级个人主义者不是从人民的生活中去覓找創作的素材，而是狂热地鼓吹把“我”的内心、“我”的“主观力”或“主观战斗精神”作为創作的源泉，这种狂热使他們的精神状态“燃燒”到近乎瘋狂的地步，仿佛整个世界都同他們的内心一样黑暗而瘴癘，仿佛离开了他們的“主观战斗精神”，世界就不存在了，艺术就不存在了。

馮雪峰在这一点上，同胡风是完全一致的，不过他是比胡风多加了一些馬克思主义的名詞。

在“有进无退”第183頁上，你可以讀到这种从胡风理論中到处可以找到的句子：“为什么和人生的距离不能因艺术的追求而縮短呢？很明白，在那里并没有艰苦的創作斗争和过程，并没有肉搏着艺术，因此也没有不能不肉搏着人生的事；在公式主义者那里，經由艺术的追求而追求着人生的事是没有的。”在馮雪峰看来，“艺术和人生的距离”，即作品不能够深刻而真实地反映人民的生活和斗争，不是因为作者没有长

期地、全心全意地深入到劳动人民生活中去，不是因为作者自己的灵魂深处还是一个资产阶级小资产阶级的王国，世界观同立场没有根本改变，而是由于作者没有“肉搏着艺术”，没有“经由艺术的追求而追求人生”，也就是说，是因为作者“主观战斗力”或“主观的文艺力”（这些奇异的词汇都是馮雪峰所生造的）不够“昂扬”的缘故。只要作者内心病态的个人主义的狂热一发作起来，想入非非，把一切人物都歪曲成带着精神变态的狂热的个人主义者，那作家就有了“强大的主观力”，而且“分明已经在现实的历史的斗争中把握住了强大的人民力或历史力”，因而这种“艺术追求”就一定能达到“人生的追求”了。这是赤裸裸的主观唯心主义。什么人的阶级性、社会存在决定社会意识……，全部被他一脚踢开了。胡风主张用“主观战斗精神”去“拥抱客观”，然后才能创造出“时代的史诗”；馮雪峰也主张用“强大的主观力”去“拥抱强大的人民力”，才能够达到“现实主义”，他们是完全一致的。馮雪峰一面打击革命意识鲜明的作品，扣上“机械论”、“公式主义”的帽子，另一方面又竭力地称颂胡风派的理论有“积极的时代意义”、“不能不是反映或向往革命和人民这种高扬的东西”，并把路翎等宣传癫狂的个人主义和诬蔑劳动人民的作品叫做“来自人民的战斗和要求的熱情，是真的战斗的熱情”，反而把批判胡风的同志咬一口，叫他们“教条主义”（均见“论民主革命的文艺运动”），这是毫不奇怪的。是的，馮雪峰所希望的，正是中国的文艺运动都能朝胡风派的方向发展，作品中都充满极端个人主义的反动哲学的“艺术追求”、充满蔑视、反对无产阶级和劳动人民的“人生追求”，把一种尼采式的蹂躏一切的“大疯狂

者”的极端个人英雄主义宣扬开来，创造出一种有一定的艺术水平的纯粹的资产阶级艺术。在艺术思想上馮雪峰同胡风联盟的共同基础，就是这种极端个人主义。

再讀讀这样句子，就更清楚了：“艺术家的热血的心是一个母亲的子宫，同时又是一个宇宙，一个世界，一个社会和一个战场……”这就把艺术創造过程完全神秘化，完全看成“主观力”的自我活动了。这里，根本否定了作家主观意識的階級性的差别，否定了不同的階級意識在反映生活的过程中对生活會作不同的描繪，否定了只有站在无产阶级立場上才能够真正真实地反映生活；而用一套超階級的，完全是资产阶级艺术学的用語，把艺术創作看成是抽象的、超階級的“热血的心”的产物。只要有这颗“热血的心”，就能在现实生活之外产生另一个“宇宙”和另一个“社会”，作家只要以自己为中心去追求“热血”或“强大的主观力”就够了，哪里还需要什么立場和世界观的轉變呢？口口声声称鲁迅的馮雪峰也不想一想，鲁迅之所以成为馬克思主义者，正是同这种唯心主义观点作了长期而不妥協的斗争的結果。馮雪峰完全站在同鲁迅敌对的立場上了。

坚持个人主义和唯心主义的世界观，当然要反对馬克思主义世界观，这两种世界观是决不可能調和的。馮雪峰反对馬克思主义世界观的理論，同胡风正是一脉相承。他的方法就是強調“现实主义”，用“现实主义”来反对馬克思主义世界观，認為通过“现实主义”的創作实践就可达到馬克思主义。他在“关于抗日統一战綫与文学运动”（收入論文集“过来的时代”）一文中剧烈地攻击同辱罵了正确地強調了馬克思主义世

界觀的同志，他以為：“世界觀是表現在作家對於現實的關係上的，所以只有在實踐上才能表現出來。”反過來說，如果在創作實踐之外去學習馬克思列寧主義的基本觀點和黨的指示與政策，那就會是“教條主義”，是“停止了的，死了的，灰色的東西”。（見第四節 66 頁）。這裡的“實踐”，主要是指“寫作過程”，也包括生活、分析時事等等。馮雪峰在這裡否定了——個明顯的事實：用資產階級個人主義的世界觀去從事創作、觀察時事……等，是無論如何也不能達到馬克思主義世界觀的。無產階級的世界觀是在同資產階級世界觀徹底決裂之後產生的，而不是資產階級世界觀的量變。開始學習馬克思主義時，當然不可能一下子在創作上表現出來，這要有一個過程，如果認為非要學一分在創作上就表現一分，慢一秒鐘都不行，否則就是“教條主義”，那麼一切馬列主義學習都將被全部否定了。而事實證明：藝術家往往先是在政治觀點上轉變，然後進一步才是具體的藝術見解上的深刻轉變，反對了階級觀點，勞動觀點等等根本觀點的學習而要求每一個學習都同“創作實踐”結合，表面上是在提倡結合實際，事實上全部否定了馬克思主義世界觀。

個人主義者總是想死守住自己“藝術的追求”這塊障地：“對於現實的認識，首先是從實際的社會生活的實踐去達到，但也可以從藝術的追求去達到……”（“過來的時代”第 90 頁）這同胡風的通過現實主義就可以達到馬克思主義完全一樣。不需要徹底改變立場，躲在個人的“藝術的追求”中就可以達到對於現實的馬克思主義的認識嗎？好多教訓都證明了這種理論的虛偽性。沒有馬克思主義世界觀，沒有工人階級立場，

越是用自己的感情去进行“艺术的追求”，越是想要作品在艺术上有某种“创造性”或“人情味”，越是想在党的原则之外去在生活中“探索”出什么惊人的真理来，那么资产阶级个人主义就表现得越露骨、越反动，腐蚀性也越大。经过几次巨大的思想斗争的烈火锻炼的革命文艺界，今天是再也不会受馮雪峰の欺騙了。

馮雪峰口口声声在攻击“教条主义”，到处用“实践”这个字样，仿佛他是最重视实践的。但事实証明，他正是在攻击教条主义的借口下来攻击馬克思主义世界观中的根本原则。馬克思主义是最看重理论和实践的統一，坚决反对一切脱离实际的教条主义倾向的，但“实践”也有两种：如果把资产阶级个人主义者的活动也叫做是一种“实践”，那工人阶级的艺术家进行创作的实践，同个人主义者的实践就完全不同了，离开了阶级内容来抽象地談論实践，不过是为保持个人主义世界观挖一个防空洞。真正的革命实践要在火热的群众运动同思想斗争中彻底摧毁一切资产阶级小资产阶级思想，而这却正是馮雪峰所恐惧的。他提出离开阶级内容的“实践”的目的是为了要反对对知識分子进行思想改造的真正的革命的实践，这不是很清楚的吗？

五

馮雪峰的一整套以民主主义同个人主义为基础的文艺理论，本质上同西方资产阶级革命时期的文艺理论是一致的。他之所以特别强调“民主主义”、“启蒙主义”、“人民力”、“艺术追求”……等等，正是表现了他理论体系的资产阶级的性质。在

西方資產階級革命時期，這也許是帶進步性的理論吧，然而，中國的民主主義革命是無產階級領導的新民主主義革命而不是資產階級領導的舊民主主義革命。這個事實及馮雪峰頑固地不肯承認這個事實，就決定了他的道路不能不是同歷史發展方向對立的道路，他的基本思想不能不是陰暗而孤獨的、同二十世紀人類思想的主潮——馬克思列寧主義相對抗的反動思想。

馮雪峰把自己放在一個很高的地位而把人民群眾放在一個很低的位置，用強調人民的愚昧落後來顯示自己先進以及他那一套文藝觀點的“啟蒙”作用。這也是西方資產階級民主革命時的觀點，那時候，不少思想上的先驅者即使把人民看成十分落后麻木，但是他基於個人主義和個性解放的啟蒙主義也能發生不同程度的積極的革命作用。然而中國新民主主義革命是工人階級領導下的偉大人民群眾自覺的革命運動，指導思想是承認勞動人民是偉大的歷史創造者、勞動人民的解放事業是自己解放自己的思想，在這樣的歷史條件下硬要把自己放在群眾之上而用資產階級藝術觀點去“啟蒙”群眾，那最後就只能被勞動人民所唾棄。

如果說，由於中國革命的第一階段還是民主主義革命的性質，帶着兩面性的民族資產階級在政治上還有反帝反封建的積極性的一面，具有個人主義世界觀的知識分子，在政治上還能夠在一定的條件下同工人階級、勞動人民一起進行某種程度的反帝反封建和反對官僚資本主義的鬥爭，那麼，在社會主義革命階段，堅持個人主義世界觀就完全成為反動的了。堅持一種極端的自我中心主義，必然會反對社會主義的集體

主义的新社会，必然会反对无产阶级专政和民主集中制，必然会反对社会主义的文艺路线，结果就会变成右派和反党分子。

馮雪峰在民主革命时期，坚持了极端个人主义的思想同资产阶级修正主义的文艺路线，这是反动的。在这种思想指导下，他就一直进行着反党的宗派活动。但由于中国革命的第一阶段是资产阶级民主主义革命的性质，革命的对象还不是民族资产阶级而是帝国主义、封建主义和官僚资本主义，所以在对国民党反动派的政治斗争上，馮雪峰某些时期还有一点积极性。但是，由于馮雪峰是站在资产阶级个人主义立场上向反动统治斗争的，他是希望革命的方向同文艺运动的方向朝资产阶级民主主义发展而不是向社会主义发展，所以一到社会主义革命这个发生新的政治分野的历史关头，他的一点积极性就完全消失了。他仍然坚持那套基于资产阶级民主主义同个人主义世界观的理论，就必然成为前进的社会主义革命的敌对而而被革命所击碎。

类似馮雪峰这样的情况，而性质上没有发展到反党的人，在文艺界并不是个别的。这些人如果不进行彻底的思想改造，发展下去，就会处处觉得不如意、不自由，对于社会主义制度也就发生了某种程度的抵触以至抗拒情绪，而朝着对抗性的矛盾转化。此外，对于目前广泛流行的某些表现西方资产阶级民主主义和个人主义意识的文学作品和理论，应当作出历史的、科学的分析、批判和评价，不然，它就会促使某些青年头脑中资本主义思想的发展，反右派斗争中，这一点是揭露得很深刻的。

解放后同胡风——馮雪峰的反动文艺思想有过几次巨大

的、帶路綫性的斗争，但馮雪峰并未完全認輸。这一次对丁、陈反党集团的揭露，可以說是宣告了这条資產階級修正主义路綫——在社会主义革命时期也就是資本主义路綫的最后的終結，也宣告了文艺領域中資產階級民主主义理論体系的最后終結。此后，資產階級个人主义思想在文艺領域中当然还会存在，还会从各方面頑強地表現自己，因而文学領域中社会主义同資本主义两条道路的斗争还会长时期存在；但从路綫上来說，永远不可能再形成一条如此完整的資本主义路綫，来同社会主义的文艺路綫相抗衡和爭夺領導权了。历史已經揭露了馮雪峰的那套資產階級文艺理論的体系在民主主义革命和社会主义革命时期全部的反动性，并且为这条資本主义路綫宣布了死刑。从今以后，馬克思列宁主义的文艺路綫将成为中国文艺运动唯一的一条路綫，成为几千年所創造的民族遗产中的精华和民主主义革命时期革命文艺运动一切优秀成果唯一的繼承者，在党的領導同“百花齐放、百家爭鳴”政策的照耀下，在反对修正主义思潮和反对教条主义傾向的斗争中，把我們社会主义的文艺事业导向新的全面的繁荣。

1957年12月

莎菲女士們的自由王国

——丁玲部分早期作品批判，并論丁玲創作思想和
創作傾向发展的一个綫索

在历史发展的长途中，并不是每一个人、每一个思想領域中出現的現象，都立刻获得正确的、切合实际的評价。新生事物的成长，常常要經過曲折的、反复的斗争过程和實踐过程，才能得到多数人的承認。偉大的馬克思列宁主义思想也經過过这样一个實踐过程以及同形形色色反馬克思主义思想的斗争过程，現在已經被历史发展和共产主义运动的偉大胜利証明是放之四海而皆准的普遍真理。但是在历史发展的过程中，也常常出現另一种相反的现象。有一些思想、有一些作品，按其本質來說是价值很小，或有严重錯誤甚至是反动的东西，但由于种种原因，它的进步方面被有些人夸大了，錯誤的和反动的本質却没有在剛出現的时候就受到彻底揭露，以致于它的危害性沒有被人們充分認識，它的真相被假象所掩盖。可是这种情况也是不能持久的，在階級斗争的发展同科学文化的发展过程中，謬誤的东西終究不能长久冒充正确的东西，它的虛假的膨脹終会被真理之劍无情地戳破，它枯癟而渺小的真相也終于会彻底暴露在群众面前。这种情况，在思想革命的关头，表现得特別明显。每一次巨大的思想批判运动，都帮助

我們加深了对資產階級和封建主义思想的認識，破除了某些伪装，挖出了許多反动思想的根源，使我們政治上思想上学到了很多新的东西。

丁陈反党集团的揭露是文学战线上一个极深刻的政治上、思想上的社会主义革命。由于丁陈反党集团中的人物，例如丁玲、馮雪峰、艾青等等过去都是有名望的人物，所以在他們政治上的反动面目充分揭露之后，便很自然地联系到對他們的創作的評价。馮雪峰的資產階級文艺思想是比較清楚的，上面一篇論文中，着重地批判了他資產階級文艺路綫的反动性。而丁玲，由于自己特別善于自我吹嘘，再加上馮雪峰对她某些作品的錯誤的夸大的宣揚和支持，在讀者中的影响就更大些。因此，今天就特別需要对她过去的作品作一次科学的再評价、再批判，从工人階級立場和当时历史条件出发，看看过去在她作品中的那些名声和成就，究竟哪些是实在的，哪些是被資產階級修正主义的文艺理論所夸大的了，恢复它們的真相。对于那些反动的以至反革命的作品，则需要彻底地予以批判。

这篇文章，是以丁玲早期的部分作品——即从一九二七到一九三三年这六年間发表的作品为主，并以“莎菲女士日記”为中心，来作一个分析。我們这样做的目的是：第一，这一时期的作品在創作数量上，是丁玲写得最多的时期，但批判得却較少；第二，这一时期的作品是丁玲的基本思想、她的世界觀和創作傾向暴露得最鮮明的时期，了解了这一时期的作品，就可以在她以后的創作中发现一条貫穿的綫索。

此外，还有一个很重要的原因。丁玲这时期的許多作品，不仅可以作为創作傾向来批判，作为有根本錯誤的作品来批

判，而且作为一种反动的社会思想的代表来批判，也是非常典型的。这种社会思想在当时的知识分子中，有着相当大的影响，在今天某些追求资产阶级极端享乐主义和极端利己主义的人身上，在某些道德腐烂的人身上，还可以找到深刻的痕迹。当我读着这些作品的时候，我总感到有一个残忍、冷酷、以追求性的刺激和玩弄男性为目的的资产阶级女性，带着狂热的色情的眼光和蔑视一切的冷笑，在作品中向每一个读者扫射着，煽动着读者去和集体主义的革命队伍对立，和共产主义道德对立。

—

“莎菲女士日记”发表于一九二八年二月的“小说月报”上。

一九二七年第一次国内革命战争的失败，在中国的知識分子当中引起了极深刻的分化。以蒋介石为代表的中国大资产阶级及其知識分子完全投到帝国主义的怀抱中，同封建势力、帝国主义一起成了中国的反革命派，用疯狂的白色恐怖来对付中国的革命群众，用血腥的屠杀来镇压一切民主革命的要求。民族资产阶级投降了反动派，叛离了革命。小资产阶级知識分子中起了严重的分化，最坚定的继续在党的领导下同反动派作着尖锐的斗争，经历着一个曲折的思想变化的过程，在血的教训中，看清了中国的反动派的真面目，进一步从小资产阶级立场站到工人阶级立场上来，鲁迅就是一个例子。无情的现实的教训，使他否定了进化论的社会观点，从马克思列宁主义中找到了阶级论的真理，跃进为伟大的共产主义者。这是一方面。另一方面，许多动摇的上层小资产阶级知識分

子，这时候从革命陣營中分化出去，有的投降、自首、叛变，有的染上了严重的頹廢苦悶情緒，被对于现实的空虛絕望所籠罩，走向資產階級的腐化墮落，接受資產階級那套腐朽的生活观点，用狂热的性的刺激来麻醉自己。

这正是一个文学領域中政治分野同思想分野非常分明的时期，也是一个文学战綫上階級斗争异常尖銳的时期。以魯迅为首的左翼文学，在党的领导下，举起了无产階級文学的旗帜，同形形色色的反动理論和反动文学进行了一連串的斗争。一九三〇年“左联”的成立，明确地声言了文学必須“站在无产階級的解放斗争的战綫上”，指出了无产階級文学同封建階級、資產階級和小資產階級文学傾向的根本区别，使文学运动的階級路綫更加鮮明了。同时，从大革命失敗以后开始，各种資產階級的文学“作品”也泛濫起来。这些作品多少都是在“反封建”的幌子下，宣揚着沒落資產階級的淫乱生活，并且販賣西方資產階級的那套以玩弄、欺騙、金錢、买卖为手段的“恋爱自由”，来推銷追求极端享受的資產階級生活方式。它以性的吸引来掩盖殘酷的階級压迫的现实，用性的苦悶来掩盖反动政治給予人民的痛苦，灌輸离开现实、离开反抗黑暗来换取个人安逸的向反动統治投降的思想。这类作品是帝国主义和买办資產階級意識形态在文学上的表现，在知識分子讀者群中起着腐蝕作用，并且作为反动派向左翼文学进攻的一种武器。

所以，当时多少有意义的作品，虽然有的也带着悲觀或頹廢的情緒，但都是对现实采取批判的态度，对于那种頹廢、沒落、追求性的刺激的資產階級小資產階級知識分子的生活采取不同程度的批判的态度的。“莎菲女士日記”出現在这样一

个历史背景当中，它的思想意識上的根本性的錯誤就衬托得非常鮮明了。

莎菲女士是一个殘酷、自私、极端地追求性的刺激的女性，她蔑視愛情，虛无主义地否定一切人，看不起小資产階級恋爱至上主义者，支配她全部行动的一种把男人当成奴隶、把追求她的男性玩弄于股掌之上的欲望。她用別人的痛苦来换取自己的快乐，并且直接就从別人的痛苦中得到自己的快乐。这样的女性，突出地代表着資产階級腐爛的生活方式——特别是反映着西方資产階級沒落时期的文学中頹廢、放蕩、色情的那股浊流的影响，表現着半殖民地半封建中国資产階級的意識形态的一个方面，在革命文学中无疑是一个应当深刻地彻底地批判的对象。但丁玲却相反，她怀着同情，欣賞她的种种手段，并且以很大的热情来描写她，給她涂上遮羞的胭脂。一句話，丁玲站在莎菲女士同一个立場上，并且以莎菲女士的眼光来观察世界。这样，这篇“日記”就成为一个歌頌极端个人主义者的傳記，这个形象就成为一篇宣揚极端个人主义哲学的形象了。

莎菲女士的性格以及丁玲通过她所表現出来的社会思想，突出地表现在莎菲同葦弟以及凌吉士的关系上，这也是小說的两条主綫。——現在我們来具体看一看吧。

小說中的葦弟——一个青年男子，可算得上是一个“恋爱至上主义者”。他是一个懦弱无力的男人，一心只苦苦地追求着莎菲，一心一意地爱着她，不管她对他态度怎样坏，甚至弄得他哭起来，他还是爱她，“姐姐，姐姐”地喊她，仿佛除了追求她之外世界上就沒有再值得葦弟去做的事情了。这的确是

“恋爱至上”了，但是碰見莎菲，他就倒楣了。莎菲知道他愛她，于是她利用这点竭力地捉弄他，象猫捉弄被捕的老鼠一样，既不把他抛开，也不表示愛他。她用一切方法来磨折葦弟的感情，冷酷地欣賞他的苦痛，当葦弟被她磨折得流泪时，她竟会高兴得“象野人一样”格格地笑起来：

看到一个二十多岁的男子(葦弟其实还大我四岁)把眼泪一颗一颗掉到我手背的时候，我却象野人一样地得意的笑了。葦弟从东城买了許多信紙信封来我这里玩，为了他很快乐，在笑，我便故意去捉弄，看到他哭了，我便快意起来，并且說：“請珍重点你的眼泪吧，不要以为姊姊是象别的女人一样脆弱受不起一颗眼泪……”“还要哭，請你轉家去哭，我看見眼泪就討厭……”……我自然，得意够了，是会惭愧起来，于是用着姊姊的态度去喊他洗臉，撫摩他的头发，他鑲着眼珠又笑了。

別人哭了，她却“快意起来”，等她“快意”够了，想欣賞葦弟另一种姿态时，便用虛情假意去把他逗笑，然后象看一件新奇的玩具似的看着他“鑲着眼珠”笑……不管要对方哭或者笑，她的目的都是为了从愛她的人因愛她而受苦中得到快乐。別人越是痛苦，她就越感到自己愛的威力，也就越感到一种抑制不住的快乐。这种冷酷的感情，已經充份地表现出它的剝削階級性質了。这是一种虐待狂的感情。欣賞別人的痛苦，只有在把损伤別人当作理所当然的剝削階級当中，只有在損害被压迫者已經成为一种嗜好的人当中，才有可能产生。虐待狂的本身，也只有在把虐待別人变成一种生活中不可缺少的习惯时，才能形成。在小說最后，莎菲用尽了一切手段，讓凌

吉士“自动”地抱住她，满足了她的要求之后，她心中响起的“我胜利了！我胜利了！”的声音，也就是这种以损人为乐的虐待狂在另一种形态上的表现。这种感情，正同一个大资本家想尽心机，终于击败了对手、压倒了对手而取得了“胜利”时的那种带着残忍的快乐一样，是她的猎获心得到了满足。她使一个男人服贴地被她利用——当然利用过了马上就会无情地抛开他。这种冷酷到可怕的性格，丁玲不但没有批判，反而详细地去描写这种行为的必然性，好象她这样做是合情合理，这种玩弄也的确是“有趣”的。于是给人的印象中，莎菲的诱惑力和她的骄傲的自白，掩盖了她反动的本质。

莎菲是否定生活中有为爱情而恋爱的。她自傲地说：“我的心是生来如此之硬”，“小孩般”的求爱是决不能“打动”她玩弄别人的那颗冷酷的心。她嘲笑那些为爱情而苦恼的人。在她看来，“爱”就是色情的满足，因此今天可以跟张三“爱”，明天就可以跟李四“爱”，只要那个人能够供她玩弄享受。如果爱一个人，全心全意地去爱他，这就是“自私的占有”，这就是“野心”。没落的西方资产阶级社会中，是盛行这种理论的，这个理论的实质是在表面的自由下来为资本家们服务。实际上，能够自由而“无私”地今天玩弄这个明天玩弄那个的男人或女人，他们本身一定具有优越的社会地位和条件，那些饭都吃不饱的工人们，只有被剥削的“自由”，哪里还有可能去“捉弄”别人？所以这里所反对的自私，只不过反对在男女关系上对资产阶级玩弄的约束，这正是比占有一个人或几个人为奴隶的封建主义观点更大的一种自私。正如一个资本家假惺惺地说：“我不能‘自私’地只剥削一个人，我要‘无私’地剥削一千人、

一万人、十万人……”一样，莎菲女士反对自私，也不过为了她能够在更广的范围去满足损人乐己的自私欲。莎菲说：“我的心是生来如此之硬”，就表现出她残忍的在爱情上的玩弄欲十分强烈顽固，决不会因压力而动摇，以后在别的作品中我们还可以屡次听到类似的话的重复。如果这种观点在一九一九年以前，在争取恋爱自由、反封建的斗争的初期还被有些人认为有积极意义的东西的话，那么，到一九二八年，这种观点的错误性早就充份暴露了。许多事实早已证明，压迫妇女解放的是反动阶级，而不是一般的男性，妇女取得自身解放必须向反动统治作斗争，而不是从玩弄男性下手。莎菲女士这种自私而冷酷的恋爱观，说明她已站在侮辱别人损害别人的立场去了，哪里还谈得到什么真正的反对自私。

这里，我们要批判馮雪峰的一个错误观点。馮雪峰在“‘丁玲文集’后记”一文中，把莎菲的“矛盾和伤感”当作“小资产阶级知识青年”的“恋爱自由、恋爱的热情，以至所谓恋爱至上主义”得不到满足的一种表现，把莎菲判作一个“恋爱至上主义者”，说“莎菲的绝望，是对于平凡卑浊的周围的绝望，同时也就连带而对于她自己所抱的恋爱至上主义的绝望”。简单地讲，雪峰是把莎菲看作一个小资产阶级知识分子，把她的苦闷绝望看作脱离民主革命的小资产阶级知识分子对于生活的幻想的破产，因此就赞扬说，这篇小说“也的确联带着非常深刻的时代性和社会性”。

馮雪峰把莎菲划入苦闷绝望的小资产阶级恋爱至上主义者的范围中，那就把莎菲身上剥削阶级的冷酷变为小资产阶级的苦闷，把莎菲以自我为中心否定一切的虚无主义完全看

成小資產階級對於現實的“絕望”。事實上，莎菲身上雖然存在着某些向右面分化的小資產階級知識分子的苦悶、頹廢的感情，但她的主要方面、她的本質決不是小資產階級戀愛至上主義。戀愛至上主義，是以個性解放為它的動力的。戀愛至上主義是站在個人主義立場上對於封建主義束縛的一種反抗。封建主義的生產關係及意識形態對於人們的壓力，突出地表現在戀愛問題上，在封建社會中，戀愛得不到自由，相愛的人得不到團圓，為了爭取戀愛的權利，曾經不知演出了多少悲劇。所以在資產階級民主革命時期，爭取戀愛自由同打破封建主義的束縛（這束縛通過各種反動的社會力量來實現的），也就成為反封建的重要內容之一。小資產階級知識分子（他們或者出身於封建家庭，或者身受着半殖民地半封建的社會的壓力），在戀愛問題上往往就會變成以小資產階級個人主義世界觀為指導的戀愛至上主義者，並且自以為把生命的一切用在戀愛上，為愛情而犧牲一切，甚至為愛情而死是最值得的事。如果一失去了自己的愛人或愛情，那就感到生活中一切都完了，生活在他們眼中就變得毫無意義了。戀愛至上主義者在反動階級壓迫下必然會起變化，或者從痛切的教訓中悟到單純地追求“戀愛自由”之不可能，為戀愛而戀愛的人生觀之錯誤和無意義，投入到政治上反帝反封建的隊伍中來，改變個人小圈子的生活；或者就固執地死守着戀愛至上主義，碰死在自己破滅了的戀愛至上主義上。最典型的如“傷逝”中的涓生和子君。他們兩人共同的遭遇和不同的生活方向，就顯示着戀愛至上主義者在現實面前碰壁後的分化。早在一九二五年，魯迅就以非常深刻的洞察力在自己小說中指出離開社

会革命的小资产阶级恋爱至上主义者必然要碰到的悲剧了。

但是，莎菲难道和子君是一个类型的人么？只消比较一下，立刻可以看出，莎菲和子君不仅是两个不同性格，而且是两个不同阶级的人。莎菲根本没有“个性解放”的要求，她早已从封建主义的囚笼跳出，“解放”到没落资产阶级世界观的深坑中去了，现在是别人被她控制着得不到“解放”的问题。莎菲根本没有子君那种抛弃一切为了爱情的观点，也从来没有子君那种到临走还把全部“生活材料”——几十个铜元都默默地留给自己爱人的令人流泪的真情。……她不但把什么东西留给别人，并且用尽一切方法从她爱的人身上刮得自己需要的东西。莎菲是彻头彻尾在爱情生活上体现着资产阶级剥削性格的人，把她划入小资产阶级是没有根据的。

把这种现代资产阶级性格体现得最突出的，是她同凌吉士的关系上。她反对爱情，却发狂地——发狂到带着变态地追求肉欲的刺激。正象有些地主资本家看见了美貌的女人之后所起的那种无耻的占有欲一样，莎菲看见了一个外貌上很“美”（这美是从她的标准出发）的大资本家的少爷之后，也会全身“熾热”地“爱”上他的嘴脸，并且千方百计地要把他弄到手。为什么要把他弄到手呢？就因为他有“两个鲜红的、嫩嫩的、深深凹进的嘴角”。莎菲为了这个可以想到发狂的地步。这种感情，其本质就是把别人当作一件供自己使用的商品。在资本主义社会中，一切都和金钱、商品联系着，在资产阶级的“恋爱”关系上自然也带着商品买卖的臭味。丁玲不过特殊地把这种观点移在女性身上罢了。莎菲对凌吉士的感情，正是一个资本家对自己心爱的商品的一种感情。她产生了一种占

有欲，也正是根源资产阶级贪婪的占有欲。色欲和食欲的结合——这就是莎菲之所以“爱”凌吉士的原因。对这种丑恶的感情，丁玲非但没有批判，反而在莎菲的自我表白中予以美化，这是因为丁玲自己感情上具有和莎菲女士一样的人生观的缘故。她写莎菲女士这种心理时真是眉飞色舞，好象她亲身经历的一样。

从政治上来看，丁玲通过莎菲女士还宣传了一种非常有害的思想：爱情不受政治的约束。莎菲把凌吉士这个品质恶劣到极点的到过南洋的橡胶大王的“小开”当作“理想的情人”，并不是不知道他身上不可能有爱情，她知道，但她以为只要能得到一时的满足，其他的一切都可以抛开：

我有如此一个美的梦想，这个梦想是凌吉士给我的。然而同时又为他破灭。所以我因了他才能满饮着青春的醇酒，在爱情的微笑中度过了清晨，但因了他，我认识了“人生”这玩艺，而灰心而又想到死……

唉！无论他的思想是怎样坏，而他使我如此癫狂的动情，是会有过而无疑，那我为什么不承认我是爱上他咧？并且，我敢断定，假使他能把我紧紧的拥抱着，让我吻遍他全身，然后他把我丢下海去，我都会快乐的闭着眼等待那可以永久保藏我那爱情的死的来到。……

丁玲表面上在指出莎菲内心的矛盾，但实际上她并没有对这种人生哲学作任何批判。从带着欣赏的口气中，可以感到作者内心深处也同样地抱这个态度。她后来同特务同居就是一个她自己奉行这种无耻哲学活生生的证明。这里的基本思想是：不要管一个人思想好坏吧，只要他的嘴唇可以引得你

“癡狂”，這就是“真正的愛情”，“人生這玩藝”就在於享受，“美”就是性的衝動，“吻”就是“青春的醇酒”，“無論他的思想是怎樣壞”，也去“愛”他吧，因為你可以從他身上弄到自己的滿足，沒有這種滿足就沒有“青春的醇酒”了。……

在階級鬥爭非常尖銳的時候，這樣的觀點就是向敵人投降的觀點。在超階級的愛情的幌子背後，實際上是純粹的資產階級的愛情同資產階級生活方式。墮落進這樣的泥坑里，當然決不會再向凌吉士的那個階級作政治上的鬥爭了。

丁玲對於莎菲這個人物的同情，表現在她故意讓莎菲說一些好像是“純潔”的話。例如有時候插進一節，說莎菲“更願有一個真誠純潔的女郎去飽領輩弟的愛”，以表示莎菲心中還有善良的地方，莎菲是值得大家去同情的，這是用一層薄薄的胭脂去掩蓋她臉上冷酷的慘白。日記“第二部”中，短短几頁內莎菲已經變好了，變成一個同過去完全斷絕的女作家，這更是同事實不符的。莎菲的本質決不可能這樣快的改變，改變了也只是外貌同職業，而不是她的靈魂。丁玲這樣寫，是因為她同情莎菲，希望莎菲給讀者以好印象。

在一九二八年站在資產階級立場上向讀者獻出這樣一個形象，它會產生什麼影響呢？

它的影響可以有三方面：第一，向青年們灌輸一種以玩弄欺詐為生活之樂的資產階級觀點，在社會生活中宣傳一種利己主義的哲學：一切為自己、一切為滿足自己，不要管別人如何。我們知道，小資產階級知識分子的走向進步，是不斷地同自己意識中的個人主義作鬥爭中取得的，參加革命之後，也會繼續碰到個人主義同集體利益的矛盾，資產階級個人主義，

时常会把人拖向回头路。一九二七年之后，有严重的个人主义的小资产阶级知识分子都从革命队伍中分化出来而倾向资产阶级，在生活上倾向于颓废放荡，丁玲这篇小說，就通过艺术形象更彻底地用极端个人主义哲学来填满他们感情上的空虚和苦闷。对一般的青年，莎菲女士的利己主义也会引发他们在生活上追求个人刺激的倾向。第二，把反封建的斗争引导到资产阶级的方向去。当时反封建斗争尚在继续进行，要求恋爱自由也是现实生活中存在的问题之一，莎菲表面上是以彻底的“自由恋爱”的姿态出现的，而且时常讲一些貌似反封建的话。这就可能使认识不清的青年把莎菲作为“反封建”的榜样，以为这样子才叫“自由”，于是用腐化、淫乱来反抗封建道德，使自己陷入新的深渊中。在道德观点上，由于中国革命的历史特点——是无产阶级领导的资产阶级民主革命，所以不仅有工人阶级道德同封建道德的斗争，而且还有工人阶级道德同资产阶级腐朽堕落的道德观点的斗争。资产阶级的“爱情”观点以色情、金钱、互相利用为出发点，并不能使青年得到真正的解放，而且因为离开了社会斗争，这种资产阶级观点最后得到的不是丧失自己的一切变成大资产阶级的俘虏，就是得到致命的痛苦。在政治上，它使青年们反封建的斗争转移了方向，不是反对封建主义而是反对一夫一妻制，反对正常的、平等的男女关系，象莎菲那样去玩弄别人，蔑视一切。这就损害了民主革命的力量。第三，小說本身带着色情倾向，宣传享乐观念，这对于青年是一种麻醉。“莎菲女士日记”中看不到任何阶级斗争的影子，而只看到痛苦的来源只有一个——就是爱的苦闷和性的苦闷，这就会使读者忘掉现实而醉心于

追求糜爛生活，想從那里去找得如莎菲在凌吉士身上找到的“快樂”，完全忘掉現實生活中的階級鬥爭。所以我們說，這篇小說即使在當時的歷史條件下，也是沒有任何進步意義的小說，是一篇應當明確地予以否定的作品。

二

既然莎菲女士是丁玲的思想意識和她的世界觀暴露得最鮮明的一個作品，既然莎菲是丁玲自己靈魂的一個化身，那麼，莎菲的基本思想，莎菲式的生活方式，就必然會在丁玲以後的作品中以不同形式繼續出現。我們將在丁玲以後的很多作品中，看到許多穿着學生、家庭婦女、妓女、醫生甚至農民衣裳的人物，她們的身上都有莎菲的影響，她們的性恪同周圍的環境也就因此被歪曲了。

我們想沿着這一個方向，往下探索一下丁玲創作傾向中的主要的一條綫索。

描寫妓女生活的“在慶雲里中的一間小房裏”作於一九二九年。主角阿英是從農村到上海終於淪為妓女的一個青年婦女。妓女生活，這是半殖民地半封建的統治階級黑暗霉爛生活集中暴露的焦點，城市貧苦婦女從求食淪為賣淫，也是舊社會人民痛苦生涯的一個方面。封建把头制度的殘酷剝削，資產階級的無恥和殘暴，墮落的小資產階級分子的追求頹廢享樂，以及妓女們在火坑中掙扎的痛苦，在妓院中都以非常尖銳的形態出現。中國優秀的現實主義的作家們，有不少把妓院生活為題材，揭露出妓女們的非人生活，向黑暗的反動社會發出猛烈的控訴。只要看過“日出”的人，總還記得黑三拷打“小

东西”时的惨叫，以及“小东西”上吊那一場的令人窒息的阴森森的影子。在“馬路天使”小紅的姐姐的形象中，我們可以看到妓女在肉体上精神上被摧殘到怎样的地步，她們的生活是飢餓、打罵和羞耻交杂着的惨痛生活。只要有一点点小資产階級的同情心的作家，都可以从妓女身上看到被压迫妇女的痛苦和階級剝削之殘酷的。

但是丁玲却并没有走这一条现实主义的道路。她从自己的資产階級荒淫享受的世界观出发，竟把妓女阿英写成一个对卖淫感到“有趣”的妇女。她有一种同莎非类似的变态心理，把自己的凄慘的遭遇看成安乐的十分舒服的生活，甚至比外面的生活更要“自由”些：

早上的梦，她全忘了。那于她无益。她为什么要嫁人呢？說吃飽穿衣，她現在并不愁什么，一切都由阿姆負担了。說缺少一个丈夫，然而她夜夜并不虛过呀！而且这只有更觉得有趣的……

“而且这只有更觉得有趣的”——在这句話中，我們又听见莎非色情狂的声音。这不是一个被迫出卖肉体的农村妇女的痛苦呻吟，而是一个放蕩淫乱追求“夜夜不虛过”的資产階級“貴妇人”的狂笑。丁玲把莎非的血注进妓女的血管里，这就使得阿英的性格及妓女生活的本质改变了。不但不使讀者感到妓女生活有什么痛苦，反而会以为那里的生活是很“有趣”的。对于阿英，感不到她是一个被压迫的妇女，反而会以为她是在享乐。把被压迫的惨痛生活歪曲为享乐生活，把妓女被逼得眼泪往肚子里吞的強顏欢笑写成“有趣”，在艺术上講，这是虛伪和歪曲，从政治上講，这是用白手套来遮往剝削

者带着血腥的双手，这是一种欺騙。

从莎菲那种极端个人主义的人生观出发，当然不可能看到妓院老板同妓女之間尖銳的階級对立，反而要把妓院老板看成自己“幸福”的賜与者，因为她給了你一个“夜夜并不虛过”的机会。在这篇小說中正是这样写的。丁玲不但沒有揭露妓院老板——以剝削妓女出卖肉体换来的錢为生的吸血鬼殘忍无耻的內心世界，反而把她美化，把她写成和妓女“同病相怜”的人。当阿英在街头的冷风中拉客的时候，“阿姆”却正在用她的卖身錢来通宵狂賭，对这个尖銳的对照，丁玲不但表现出来，反而把阿英写成有一副“同情”阿姆賭輸了的慈善心腸，而阿姆仿佛也的确真值得被她掠夺的妓女去同情似的：

“阿姆，昨夜你贏了嗎，我要吃紅的！”

“吃黑呢，只除了人沒輸去，什么都精光了。背了三个滿貫，五个清一色。見了大头鬼，一夜也沒睡，早飯也沒吃，剛散場，那娼妇娘姨真不識相，她还問我要錢呢！”

阿英仿佛倒覺得阿姆很可怜起来。她想她实在可以一人站在馬路上无須要娘姨来陪，不是阿姆还可以省去一人的开銷嗎？

她很安慰了阿姆……

設想得多么周到啊，这真是全心全意地为剝削自己的主人着想呢。这种奴才的意識丁玲批判了嗎，不，她是贊美的，仿佛“阿姆”真是可怜巴巴值得同情的人。阿英这个从乡下来到城市被拖入火坑的年青妓女，竟会一点也不感到痛苦，竟会把“阿姆”当母亲一样去“安慰”她。这是同现实生活根本不符合的。怎样表現妓女生活是一个立場問題，如果站在同情妓女

痛苦生活的立場，那就会真实地去写出妓女痛苦的——甚至是痛不欲生的内心世界，如曹禺在“日出”中那样；如果是站在以玩弄男性、淫乱放蕩为乐的资产阶级生活方式的立場，那就会用这种观点去歪曲人物性格，掩盖她們遭受到的非人的痛苦。丁玲把凶殘的剝削者化为值得同情的好人，这反映了她自己内心也是同情“阿媽”这样的人，并且希望“阿媽”也能生活得好。这不只是对一个人的問題，而是对“阿媽”所代表的那个阶级的美化，是对在苦海中呻吟掙扎着的被压迫人民的生活的美化。这是用反动的“阶级互助”来代替阶级斗争。

在这篇小說中，丁玲还具体地描写了妓女生活的“欢乐”，例如，“姐妹”們开心的戏謔，很“熱鬧”地吃飯，很“丰富”的菜，仿佛妓院生活有一种恬靜的、使人生活得很舒服的特殊的氣氛，象一个小康的、团圓的家庭。当她們吃完晚飯要出去接客的时候，丁玲还用贊美的語言描繪她們的心情：“各人都換上一套新衣服，象要走人家去吃喜酒一样。”把妓女将要出去接客的沉重的心情写得这样輕松，用“吃喜酒”这种欢乐場面来形容，可見丁玲内心深处对于妓女生活是何等羨慕，那个惡魔似的莎菲女士的灵魂如何支配着創作者的思想感情。这恰似一个农民被終年累月的劳动和剝削磨折得皮包骨，在田間伏在鋤上喘气的时候，一个“詩人”看見了却贊美道：“着啊，这田园风光多美！那农夫耕地正同‘采菊东篱下’一样的富有詩意呢！”这种口吻，是把痛苦化为烏有，把受苦化为作乐。

莎菲的性格也繼續在未婚的小姐身上出現。“他走后”就是写一个未婚青年姑娘丽卿在她暂时的爱人秀冬走后的心情。从这个女主角的名字，我們就可以約莫猜到丽卿是属

于哪一个阶级的人。丽娴的性格的基本特点是在爱情生活上极端自私，她的一切爱情的要求都产生于玩弄别人来取得自己满足的那种欲望，只要自己的要求一满足，就立刻把爱人赶走。不管别人用“所有的语言”来要求，也毫无用处，丝毫也打不进她那“柔美的人的心”。在沒有满足自己性的刺激之前，她可以“不住的反复在心里说：‘唉，天啊！我是禁止不了我的去爱他啊！’”然而一旦她觉得自己已不“想望”爱人的拥抱，她连一秒钟也不愿她爱人继续呆在屋子里。丽娴自己就对自己的“残酷”作过这样的表白：

她越看出自己的残酷来，她待他除了使自己满足以外实在没有什么好处……她处处为自己打算，她因为要有人来同她接吻，她才让他来吻她，她并不是因为觉得他嘴唇如何可爱，才忍不住要他呀！……她因为要那些亲吻，那些拥抱，那些眼色和语言，所以她只好也说是她爱他呀……

这是同莎菲完全相同的观点。不是为了爱，而是为了刺激和满足，不是为了人，而是为了那些人的一些动作才去“爱”他。丽娴对男人的关系，就是为了从他们身上取得“自己的满足”，为了这个目的，可以使出一切玩弄的手段。这样的性格，是应当予以尖锐地批判的，但丁玲却带着同情和欣赏描写她，描写她的美，她的丰姿，她的自我欣赏，把她这种残酷的性格加以美化，使别人从她形体的美中来忘掉她本质的丑恶，这一点同后来邓友梅“在悬崖上”写加丽亚有相同之处。小说中反映了丁玲自己的观点：她以为女人的身体是一种资本，能够从男人那里换回种种自己所需要的东西，在表面上似乎是很美

的描写下，把女人商品化了。这种观点，是把女性引向一条资产阶级堕落腐化的歧路，使自己甘心情愿地做资本主义商品社会的附庸。

莎菲不是說她的性格是“生来如此之硬”，她的极端个人主义决不向任何人屈服嗎？丽婀也有类似的自白。她以为自己是“素来就是如此强悍”的女人，即使玩弄别人“过了份”，也是理所当然的。“素来”也好，“生来”也好，丁玲在她人物身上所反映的，都是一个东西：即她的个人主义哲学是根深蒂固，很难动摇的。

这种残忍、玩弄、把自己的肉体当成商品的性格，根源何在呢？这是我們同丁玲另一个根本分歧的地方。丁玲認為，这是每一个青年姑娘在青春期必然会出现的现象，是因为时间的“簸弄”才使她产生这种心情，“只一年来，却把这天真的，只知在嬉戏中寻趣作乐的丽婀，变成一个需要爱情来滋润生活的男子的女人了”，换句话说，这种玩弄人的性格是“女人”的本性，在许多作品中，丁玲都用“女人”这个词来解释许多恶劣的、甚至是反常的心理现象。丁玲的哲学是：每一个女人在需要爱情的时候都会变成冷酷无情的人，每一个女人身上都有莎菲女士的特点。这显然是一种歪曲。决不是每一个青年姑娘都有同莎菲、丽婀一样的残忍和色情狂，不管是生活中的事实或许多小说中的人物都反驳了这一点。丽婀的性格，是由资产阶级文化和资产阶级生活所培植起来的，她那一套玩弄男人的观念，正是资产阶级小说中所流行的观念，是资本主义社会把爱情也商品化之后所产生的“时髦”观念。她在恋爱生活上损人利己的观点，不过是这个阶级的本性在爱情问题上

的反映而已。

掩盖了人物性格的阶级根源，也就掩盖了阶级斗争。如果尖锐地指出丽娟这种性格是资产阶级的东西，而且是最糜烂的那一部分生活观点在她身上的投影，那就会引起人们的思索、批判和自省；如果把丽娟这种性格写成仿佛是所有姑娘的“共同人性”，把她美化，那就诱使人去学习丽娟，学习那种残忍的性格。即使自己已经完全被资产阶级意识所俘虏的时候，也不意识到自己走的是一条剥削阶级的道路，还会以为这种生活很“有趣”。把自己的精力集中于玩弄男性，那另一面就必然削弱对现实生活的注意，削弱对政治问题的兴趣，这就是这类小说给予人们政治上的坏影响。看这些小说，人物仿佛是在一个同现实生活毫无联系的世外桃源当中，激荡的阶级斗争的风涛在这里连波纹也看不到，只看到一个丽娟、阿英等等在恣意地寻欢作乐的自由王国。读着这样的小说，是可以忘掉周围的一切的。这种小说离现实主义之远，也就可想而知了。

如果莎菲、丽娟是未婚的单身女子，那么，我们再来看一下这种冷酷的人生哲学怎样表现在已婚女子身上。“一个男人和一个女人”，就是描写一个已婚女子薇底的生活的。在当时的社会条件下面，已婚的知识分子妇女都会感到严重的社会压迫，首先是经济上的贫困，使她们处于一种困难的生活境地，因为自己不能经济独立，所以在社会地位中也就不能和男子平等了。总之，妇女身上所受的种种痛苦，她们心理上的各种矛盾，首先要从社会原因中去找。这样，小说才能够从妇女痛苦生活或矛盾心理的描写中，激发人们对于这个社会的愤恨，引导人们思索妇女生活痛苦的真正原因，帮助读者走到

斗争、革命的道路上来。这是革命文学所要求的。而许许多多资产阶级的作家们则千方百计地掩盖妇女精神痛苦之真正原因，用性的刺激甚至变态心理来解释、强调妇女的苦闷，把剥削阶级的淫乱观点强加于一切男女关系之上，仿佛只要人们一解除任何道德的约束，在男女关系上被彻底的淫乱所支配，能够放荡地、无所约束地满足自己性的刺激，那一切“苦闷”都将消失了。这是一种用生理原因来掩盖阶级斗争的反动倾向。而丁玲这篇小说，恰恰是属于后一类。

薇底是结了婚的女人，她嫁了一个小学教师做自己的丈夫。但是，她有着一种变态心理，这种变态心理给她带来不断的兴奋，使她厌恶家庭生活而自由地到外面拚命去找各式各样的男人。“她拚了死，也要追逐着那些动人心魄的话语，好象成了瘾，若是不在一种危险的，秘密的情形中去玩味一颗被她鼓动了的心，就好象不能再活下去一样。”“为了自己的一种残忍的满足”，她“捉弄过许多心”，并且不断地捉弄着，这个社会环境提供了许多可以让她自由“捉弄”的人。——这不是莎菲又是什么人呢？丁玲几乎用了写莎菲、丽炯同样的词汇来描写她：“从来她就是如此能强悍到底”的人。她下了决心要玩弄什么人，就一定要把这个男人弄到手，否则决不罢休。这种顽强的性格，表示出她极端个人主义的处世哲学已经成为她生活中不可缺少的灵魂了。

这么一种题材，除了尖锐地批判而去采用的话，一般的进步作家是不会去采用的。丁玲却利用了薇底的变态心理，进行了许多恶劣的描写，然而对于这种性格的丑恶方面，却丝毫没有批判。她把对于这个“自己已取了五十个以上的怪有味

的名字”的女人身上的这种剝削階級性格形成的原因，簡單地說成是“單單是為了她的需要”，把她玩弄男性說成單純是生理上的問題，說成是單純的“沖動”的滿足：

她除了尊重她自己的沖動，就從未曾把事的輕重來放在心上秤一下的。……她要去占有一顆她認為很冷靜的心。她要眼看自己的勝利；那冷靜的，那缺少感情的人，會一旦為了她而把血沸騰起來；本是應該頹廢的，却為了她終天興奮着；本該快樂着生活的，又為了她，而把自己糟蹋起來。……她又必須那傾倒她的人，特會生出一種崇敬，是只為了她的。她是只願意裝出各種各色，又高尚，又複雜的人格去震撼別人的靈魂，眼看到那靈魂受了她的針灸而跳動在她掌中時，她才能把她那興奮安靜下來，睡一個無夢的長覺。

這是一種類似魔王玩弄幽靈的殘忍到可怖的性格。她要掌握她所玩弄的人的全部內心世界，她要控制別人的全部生活，要別人受着各式各樣的磨折和震動，使別人完全變成奴隸被她所支配，而她則“冷靜”地欣賞那“受了她的針灸而跳動在她掌中的”靈魂……這是虐待狂發展到頂點的結果，把全部生活的“樂趣”都化在如何玩弄、虐待男人身上去了。這是一種從資產階級的地位權力中產生出來的意識。大資產階級掌握了許多人的生命、財產，他常常會欣賞自己手中這種巨大的權力，並且利用這種權力去殘害他手下的被剝削者，使這個破產，那個受苦，第三個死亡……從這種殘害中取得自己的快樂。表現在男女關係上，就是薇底的那種攫取別人靈魂到自己手中的狂熱。這已經不能用性的“沖動”去解釋，而要从支配着她行動的一整套的資產階級哲學去解釋。但丁玲在小說中掩蓋了她的這種階級本質以及她的反動哲學，反而把她的

这种冷酷到可怕的心理归諸于她性的要求得不到滿足，这显然是同事实不符的。

对这类人物如果不加以批判，却去詳細地描写她的“冲动”和“苦悶”，那事实上就是同情了她，并且介紹了她墮落无耻的生活方式。写丑恶的事物的目的，应该讓人們憎恨它，抛弃它，如果得出的效果竟是使人欣赏或羡慕，沒有一絲憎恨的感情，那証明作者自己是站在丑恶事物同一个方面的立場上的。了玲在她的心理描写中，还描写薇底达不到玩弄别人的目的是如何“痛苦”，她为了出来私会，在丈夫那里“忍受了負笈的鞭打”，她回忆起过去被她玩弄过的男人現在不在是如何的难受，她如何渴望“凶猛的吻”，“疯狂的，痴情的沉重的語言”，得不到詩人鷗外鷗的拥抱时心里的欲望是如何逼得她快要“发狂”了……，作者反复地描写薇底的生理上的难受，以此来冲淡、掩盖这个黑暗的社会中使人痛苦的根本原因是因为反动統治的压迫。用这种感情使讀者在刺激中去麻醉，而忘掉身外鮮血淋漓的世界。看了这样的作品，无论如何也引不起任何对旧社会的憎恨，得到的結論是：使人痛苦的不是社会原因，而是純粹生理上的原因。这自然是完全錯誤的。对于讀者，这只能起一种欺騙腐蝕作用，削弱他們反抗的志气。

以上几篇都是描写工农群众以外的阶层的女性的。我們看到，它們在政治上一个根本的共同点就是粉飾、歪曲当时吃人的黑暗社会，用性的冲动等等来掩盖階級压迫和階級斗争，把一种資產階級殘忍的剝削者的性格强加到各种人物身上，代替人物本身应有的被压迫生活所产生的反抗性，使她們都变为莎菲式的人物，并且使人們同情、欣赏那种丑恶自私的人

生哲学。茅盾說过一个很深刻的思想：“一个作家的思想情緒对于他从生活經驗中选取怎样的題材和人物常常是有决定性的。”（“短篇小說选集”自序）丁玲一再地选取这样的題材，正說明了她自己非常熟悉莎菲式的生活，并且她的生活的精力、兴趣都集中在这方面，她的思想情緒中是非常頑固地充滿了莎菲女士的人生观、恋爱观。也許丁玲会辯解：这些人不是劳动人民，那么，我們再来看一看描写农民生活的带反动傾向的小說“阿毛姑娘”，就可发现丁玲在各个阶层中抱着同情所創造莎菲式的人物，完全是人为的、虛假的，她竟把莎菲女士那种性格也移植到农民身上去了。

“阿毛姑娘”是写一个青年的农妇从怨恨、痛苦到自杀的故事。阿毛出身是貧苦的农民，嫁到西湖旁边一户农民家里。她本身对丈夫本来是没有感情的，但丈夫待她很好，很体贴她，她对他也逐渐产生了感情。这时候她由于受了“城里人”的誘惑，忽然狂热地追求起資产階級享受同性的刺激来，但她丈夫小二这个“除本能的冲动”之外“便不能了解其余的事”的青年农民却不能滿足她的要求，于是她从苦悶、怨恨一直到吞火柴头自杀。

一九二七年到一九三七年这段時間中，正是中国革命的重心由城市轉入农村，中国农村在共产党领导下轟轟烈烈地开展土地革命的时期。苏区的开辟，在农民中傳播了广泛的影响。在国民党統治区域，由于地主階級、高利貸者、城市商人和反动政府的殘酷剝削，农民生活极端痛苦，也紛紛起来反抗压在他們身上的各式各样的吸血鬼。在茅盾的“子夜”及短篇小說“春蚕”、“林家鋪子”当中，都正面或側面地描写了动蕩的

农村生活，写出了农村中尖锐的阶级斗争以及农民在几重剥削之下贫困破产的事实。这一时期凡是接触到农村生活的带有进步倾向的小说，都是从当时尖锐的阶级斗争的现实出发，从反动阶级的残酷的剥削和农民生活的贫困痛苦出发的。尽管对农民生活熟悉程度不同，揭露批判的矛头，都是对准着敌人。我们可以从这些小说中看到贪婪、暴虐、残忍的形形色色农村反动人物的形象。但是丁玲写的关于农民的小说，非但没有任何一点地方写到反动派、地主、高利贷商人等等吸血鬼们对农民的剥削，反而把贫苦的青年农妇写成有类似莎菲性格的女人，然后站在资产阶级立场上，集中全力写她如何狂热地追求发财，把农民的性格彻底资产阶级化，又夸张地歪曲、嘲笑青年农民因为没有资产阶级感情而显得如何拙笨、粗鲁、不通“人情”，不能得到妻子的“爱”。表面上似乎在反对资产阶级思想对农民的腐蚀，实际上小说的矛头却是指向农民。

我们试把阿毛这个形象分析一下。

对于出嫁以前的阿毛姑娘，丁玲强调地指出她的“质朴”。但这“质朴”并非农民纯厚的本质，而是因为“阿毛从小就生长在那荒僻的山谷”，那里是一片“依旧保持着原始时代的质朴的荒野”，她在这个“和平的谷中，优游的度了那许多时日”，没有同这个“繁富的社会”相接触，所以才产生了也保持了天真质朴的品性，她身上并没有农民阶级的特点。作者把阿毛姑娘的生活，当作一种脱离社会的鲁滨逊式的孤岛生活来描写，把她过去的“山谷”写成是幽静孤僻完全与世隔绝的山谷。这样的设想，本身就是一种伪造的、反现实主义的设想。在当时中国的环境中，再偏僻的地方也伸进了封建主义和高利贷者

的魔手，中国没有一个桃花源式的世外乐园存在，每一个人的性格，都不能不在阶级关系的背景中突现出来。何况丁玲写的并非什么遥远的深山大谷，而是离西湖不远的江南平原，这里每一个人毫无例外地是生活在不同的阶级当中。为的是她根本不知道农村而偏要用农村生活去表现她内心的莎菲女士式的冷酷自私的人生哲学，所以才作出这种纯粹出自头脑的空想的。这使小说一开始读上去就给人以十分虚伪、不舒服的感觉。

她嫁到小二家去后，“算是非常快乐了”，“越觉得要同小二相好了”。青年农民阿二“也感到他的妻是一天一天更温柔了”。那么，是什么破坏了阿毛快乐的心境呢？是什么使这个青年农妇产生了致命的痛苦呢？有一点正视现实的决心的作家，都会看见吹得农民家破人亡的狂风是从什么阶级来的。但是丁玲呢，她却完全回避开农村中农民苦难的描写，没有苛捐杂税，没有地主的狞笑同狗腿子的吆骂，没有恶霸的敲榨同保甲长的拉丁……这些东西仿佛是另一个世界的东西。使阿毛这个“质朴”善良的农村姑娘的精神感到剧烈的痛苦的，是因为她在春天看到穿得很漂亮的女人挽着男人在游山玩水，心中突然象受到传染病菌似地，发生了一种想做贵妇人的野心了。从阿毛以前的性格讲，这个变化完全是人为而没有现实根据的。从小就在贫苦和劳动中长大的青年农妇，平常很勤恳地干着活，因为一眼看到“本是一样的人，而竟有的人肯在街上去拉着别人坐车跑，而且竟有人肯让别人为自己流着汗来跑的。”心中就产生一种想做被人拉着跑的贵妇人的狂热的欲念。这纯粹是作家脑中的空想。把阿毛天真到连有人为

了吃飯而去拉洋車也不知道，那也未免把农民看得太笨了，即使远离开城市吧，为了吃飯必須劳动，这在劳动人民出身的男女都是切身体会的。看到过不种田光享受的地主，难道就连为什么有人到街上去拉車子也不知道嗎？一般地說，如果没有特殊原因（阿毛正是沒有特殊原因的一个），在被压迫階級中的人越是看到更多的階級压迫的事实，越是看到更多的生活中的不平，就越能激发他的階級仇恨。但丁玲完全颠倒了，照她的邏輯推断，則階級之間貧富的悬殊，在被剝削階級中主要地不是产生階級仇恨，倒是必然地会产生向上爬的意識，这样說，那階級斗争就不可能产生了。

丁玲把阿毛的性格来一个毫无根据的一百八十度的“突变”，是想借此把莎菲女士的那种冷酷的人生观塞进阿毛的脑子里去。从她看見城里人以后，阿毛就不再有什么質朴，成天浸在各种狂热的欲念的潮流中了。她恨阿二是一个种田人，怨恨自己嫁給农民，“自己不是嫁給种田的小阿二，那总也不致于这样为逛山的女太太所不理睬，連三姐也瞧不起的穷人了。”她还常常在大白天“背着家人跑到山上游人多的地方去，……她总希望有那末一个可爱的男人，忽然在山上相遇着，而那男人就爱了她，把她从丈夫，公婆那里搶走，于是她就重新做起人。”……这时，阿毛的痛苦的全部根源，都来自阿婆和阿二不能滿足她的物质享受欲了。

即使从上面所摘下的片断中，讀者也可以看出这完全不是农民的心理，而純粹是資產階級的心理。从性的变态那一点上，我們又隱約地看到一个莎菲女士的影子在閃动。一个貧苦的已婚的农妇希望有一个不相識的人来把她“搶走”，只

要有一点判別能力的人，就知道这样伪造不近情理到了何等可笑的地步。如果农民的苦痛全部原因真的是来自那种奇怪的变态心理，那么，岂不是首先应当去批判农民的思想，而不是去打倒帝国主义、地主和大资产阶级的压迫？文学中的个别人物，是向读者指出有普遍意义的问题的，“阿毛姑娘”向读者提供的就是这么一个同民主革命斗争锋芒相敌对的观点。

有一次，在她同阿婆到山上去时候，一个陌生男人要她去做画象的模特儿，她以为这就是她日夜追求的理想的爱人，于是发狂一样大喊大叫要跟他去，结果被阿婆“一巴掌就把她打在地下了”，阿二也咆哮着打了她，但奇怪，她却“好象很快乐的挨着打”。

这已经不是普通的想找爱人，而是一种变态心理。公开地狂叫要跟一个陌生人出走，在挨打时却感到“快乐”，这同后来路翎笔下的许多诬蔑劳动人民的小说中的发寒热病似的人物完全一样。我们并不否认劳动人民中有这种那种剥削阶级思想的影响，在他们没有阶级觉悟之前，剥削阶级意识是可能在他们思想上起作用的。但是，劳动人民受着某种资产阶级思想影响，却并不等于劳动人民的阶级本质也等于剥削阶级一样，工人、贫苦农民有他们自己的基本的阶级本质和阶级感情，这是根本上有别于剥削阶级的。胡风反革命集团的作家如路翎之流，是在所谓劳动人民的思想也是一片剥削阶级意识的“海洋”，在什么“精神奴役的创伤”的反动理论指导下，对工人、农民的品质进行了恶毒的丑化和诬蔑，把他们都写成奇奇怪怪、心理变态而又有着狂热的自私欲的剥削阶级分子。丁玲在写阿毛时，也是这样，她把阿毛写成一个完全的城市中追求刺激

享受的資產階級婦女，可以時而產生各種稀奇古怪的思想。作為丁玲表現她自己那套人生哲學的傳聲筒，阿毛這個人物失去了任何藝術上的真實性和性格發展上的合理性。

最後，阿毛忽而又變成了一個對一切絕望的虛無主義者，原因是她看見一個女人死掉了，覺得世界上“一切都太可悲。一切夢幻都可從此打碎了。”她覺得人生一切都是虛妄的！“宇宙間真真到底有個什麼？什麼也沒有！到頭來，終得死去！無論你再痛苦些也好，再幸福些也好。人一到死，什麼也一樣了，都是毫無感覺的冷寂寂躺在大地里……”她自己也就死在這種虛空絕望里。

在革命的形勢迅速發展中，在農民正在不斷起來鬥爭的時期，從藝術上把農民寫成一個虛無主義者，這當然是完全錯誤的。但如果是一個沒落的頹廢的資產階級知識分子，由於自己瘋狂地追求刺激的破產而自殺，倒是非常典型的。這種陰冷絕望的世紀末的感情，在白色恐怖的城市中，在那些動搖、悲觀、走到虛無主義的資產階級小資產階級知識分子中，大革命失敗後曾一度流行過。除了對現實的完全絕望之外，還反映着西方頹廢主義和虛無主義文學對知識分子的影響。資產階級個人主義者把這種沒落陰暗的文學當作逃避現實的防空洞，沉醉在當中來麻醉自己。把資產階級小資產階級知識分子的感情硬栽到農民身上，除了表現出丁玲對農民極端錯誤的觀點之外，還反映出丁玲的個人主義哲學的一貫性：她想通過各種人物來體現她的世界觀，賦予各種不同階級的人以同一的極端個人主義的性格，而不管人物本身的原有的性格。這完全是一條反現實主義的道路。

在对于陆阿二的描写上，丁玲自己对农民的看法就更清楚地暴露出来了。她是把陆阿二作为一个没有受资产阶级思想影响的道地地地的农民来写的。然而这个道地的农民是怎样的人呢？在丁玲笔下，他是一个粗野、鲁莽、呆笨，没有“人情”而只有动物性的冲动的人，丁玲竭力把他丑化成一个木偶似的笨蛋，以此和阿毛身上“细致”的资产阶级知识分子的感情相对照。在妻子感情有了变化之后，丁玲带着责备地批评陆阿二道：“小二纵不必完全要有那远大的志愿（指发财和爬上去——引者），而象他妻一样，是只企望在有那末一天会被人看得起些，小二总也该特为他妻生出一种超乎物质的爱来。这样、或者那正在苦咬着欲望的焦愁的心，会慢慢从另一方面得到另一种见地，又快快乐乐的生活也可能的。然而小二是一个种田人，除了从本能的冲动里生出的一种肉感的戏谑和鲁莽，便不能了解其余的事，连想使他变得稍微细致点，去一看他妻的不好言笑丁的脸，他都不会留心到与在新婚时有什么变异。自然，在这情形下，已成为一个有食欲的他的妻，竟从此把他推远了去，是可能的事。”

这是一段站在作者的立场对作品中人物讲的话。在丁玲看来，农民因为没有资产阶级的文化，又没有资产阶级那种攫取别人来做自己奴隶的欲望，因此只有庸俗的“物质的爱”，没有精神的爱，也没有细致的感情。农民根本不懂得爱情，他们只有“肉感”、只有兽性、只有“鲁莽”，阿毛所要求的“细致”的爱情，在农民阶级本身是没有的，而必须到“种田人”以外的资产阶级知识分子中去找。所以阿毛的变化没有挽回，阿二也要负一部分责任，因为他的农民本质中没有可以满足阿毛所

要求的爱情的冲动。这当然是对农民严重的诬蔑。农民当中有着资产阶级地主阶级所不能比拟的健康的、忠贞的爱情，不为势利所屈，不为金钱所移，这已流传在许多故事、戏曲、诗歌中。“白毛女”中的喜儿是一个农民，有哪一个资产阶级的女性可以同喜儿那种纯朴、天真、真挚的感情相比呢？对农民的这种看法，正是剥削阶级对“下等人”的看法，地主眼中，农民总是既坏又蠢的。有一些自鸣清高的才子，在当时总要谈“精神的愛”，以表示他们对低卑的“物质的愛”的蔑视，其实他们肚子中是塞饱了工人农民生产出来的“物质”，才能够满面油光地来高谈阔论劳动人民的物质之愛如何粗鲁，不然，他们早就连“精神”也没有了。丁玲要求小二“总也该为”他妻子产生一种“细致”的感情，可是丁玲如果有一点对于农民痛苦的同情的話，她“总也该为”阿二想一想，在重重剥削之下为了能够不餓死，要有多少热汗滴在土地上！

在革命重心轉向农村的时候，这样一篇小說会給人什么感觉呢？第一，使讀者們得到一幅同实际情形完全相反的图画，仿佛农村中没有阶级压迫和阶级斗争，没有残酷的敌对阶级的压榨，而只有劳动人民内部的矛盾，一切糾葛、痛苦都在农民和农民之間，不在农民和地主、农民和资产阶级之間。这是替血腥的农村粉飾太平。第二，使讀者們对农民的性格产生一个完全錯誤的看法，仿佛农民的本質是野人似的，沒有智慧，也沒有覺悟，更沒有阶级的反抗心。阿Q在辛亥革命时期最后尚且要去革赵太爷的命，而生活在一九二八年以后的江南农村的阿毛，却完全走上了资产阶级极端个人主义的道路，这两者之間尖锐的对照，就說明了丁玲是站在资产阶级立場上

来看农民的，她一点也没有写出在农民身上真正有什么优秀的品质，在未来有什么反抗压迫者的可能。这实际上否定了中国农民的革命性，第三，依然宣传丁玲那些追求性的刺激和资产阶级的“爱”，以这作为解除痛苦的灵丹，这也是把青年们导向完全错误的个人主义享乐主义的道路。

我们的分析暂时就停止在这里。类似这样的小说还有若干篇，我们就不一一谈到了。这些作品中人物既有从莎菲女士起贯穿下来的共同或类似的性格，在倾向性上也被一条线索贯穿着。当时有人写过一篇“丁玲传”，说她“这时期的作品全系描写一个极近代的典型女性，一切无所顾忌，尽量任性坦率去作一切。”这典型地代表了资产阶级知识分子对丁玲的评价。“极近代”是“彻底的资产阶级化”的意思，正如“现代派”把自己当作最“现代化”的流派一样，他们是把资产阶级性格称做现代的性格的。“尽量任性坦率”是性的放纵、淫荡和大胆，“无所顾忌”是指损伤别人的无情和冷酷。丁玲是同情支持这种性格的，她自己感情上同这些人物脉脉相通。这些作品把反动的、要批判的思想作为应加同情和支持的思想，这就使作品带上了反动的倾向性。由于丁玲想到处在各阶层的人物身上都把这种性格加进去，这就变成了歪曲人物、歪曲现实，在政治上成为用性的刺激之类来掩盖了阶级斗争，这是有利于反动统治的。

站在资产阶级立场，在艺术上决不可能真实地反映现实。从丁玲的创作倾向中，这一点是非常鲜明的。用资产阶级极端个人主义去观察、描写人物，就必然或者使人物的性格走样，或者使现实生活中的是非颠倒。极端的利己主义的世界观

使她周圍的一切都因为表达她这种資產階級哲学而变形了。

三

在稍后一点的时期，在党的领导和左翼作家的帮助之下，当丁玲在某些問題上暂时接受了党的教育的时候，也就是說，在某些方面接受了工人階級思想影响的时候，她也写出了一些虽有缺点但較有积极意义或有若干积极意义的带革命傾向的小說，例如“水”、“某夜”、“一九三〇年春上海(之一)”、“詩人亞洛夫”等等作品，这是較之“莎菲女士日記”前进了一步的东西。对于这部分作品，我們也实事求是地予以评价，肯定它进步的地方，肯定它在当时历史条件下曾經起过的作用，也指出其中的缺点錯誤。但是，我們仔細考察一下，就会發現以莎菲女士为代表那条綫并未根本割断，只是暂时在有些作品中压制着、隱伏着，并且还在不少地方繼續頑強地表現出来。我們可以發現若干表面上带着革命傾向的作品中，仍旧有很濃厚的資產階級个人主义的感情，并且有着对革命工作明显的歪曲。

我們举“一九三〇年春上海(之二)”为例。

这是一篇写所謂“革命与恋爱”的矛盾的作品。一个革命工作者望微同一个被奢侈享乐的資產階級人生观支配的瑪丽恋爱，終因望微工作緊張沒有時間顧到瑪丽爱情上的需要，以及两个人的思想意識的分歧而决裂了，瑪丽离家出走。这种情况当时是較普遍地存在于小資產階級知識分子之中的。作者也抓住了問題。这样的故事如果站在无產階級立場来写，写出两种世界觀的尖銳的对立，批判小資產階級知識分子參

加革命的不彻底性(民主革命时期,革命恋爱二元论就是小资产阶级思想动摇性在爱情生活上的反映),批判资产阶级知识分子的追求享受的生活的空虚、无聊和丑恶,那就是一篇很有意义的作品。但这篇却不是这样,丁玲支持了歌颂了望微思想中许多错误的东西,使人对革命工作造成一个歪曲的印象。

望微并不是一个理想的十全十美的革命者。象他这样的小资产阶级知识分子,在参加革命之后,资产阶级个人主义世界观并未得到彻底的改造,革命性和动摇性,倾向于无产阶级革命事业和保留资产阶级生活方式,在他身上同时存在。这种资产阶级意识,往往在爱情生活上表现得最突出。他追求玛丽这样荡佚的、以享乐为唯一目的的女性,表明他感情上同玛丽还有共同的地方。他在爱情上单纯从肉体的“疯狂的麻醉”出发,把肉体的满足提高到一切之上,根本否定爱情的精神生活上的意义,这都是应当批判的非常突出的资产阶级观点。但是丁玲却不是这样,她把望微这种错误的资产阶级恋爱观点叫做“本能”,把以追求性的刺激为爱情的唯一内容,叫做“身体上本能的压迫”的结果,使人感到一个革命者政治上反对资产阶级,生活上又追求资产阶级,这种二元论是必然的,没有什么不合理的地方。仿佛错误的并不在于望微在恋爱上有资产阶级观点,而在于玛丽要求太多了,竟要求望微不去工作整天来陪她,如果玛丽能让步一点,那望微革命的工作同资产阶级式的恋爱就可两全了。把要批判的东西当作肯定的东西,以望微来代表共产主义战士,这就把真正的革命者的形象歪曲了,也把革命工作的意义歪曲了。

这种描写,正反映了丁玲自己对革命的看法。在丁玲看

来，带着资产阶级世界观来参加革命，并不需要在意识的一切方面彻底改造自己，而可以一方面从事“工作”，另一方面又保留着爱情生活上的追求资产阶级生活方式的完全自由。在望微的性格上，我们可以找到莎菲女士的影子的一角。丁玲支持了望微二元论的生活态度，正说明了她灵魂中莎菲女士的鬼影并未被无产阶级红色的光辉所消灭，而是变形地带进革命队伍中来了。丁玲一方面细致地写他爱情生活上的某些同玛丽一致的资产阶级利己主义的感情，另一方面又把望微写成艰苦卓绝的革命者，他沉毅，他忠实，他声明“望微的信仰是永远不会磨灭的”……这正是把小资产阶级知识分子性格中那种资产阶级个人主义的严重缺点加以美化，把莎菲灵魂的一角化起装、穿起革命工作者的衣装加以歌颂，想以这种二元论的世界观来代替彻底的工人阶级的世界观。

在小说中，望微革命的一面写得空洞无力。只是会议中“发表意见最多，最简要”，工作忙时“已比以前两个月憔悴多了”，到公共场所去演讲“打倒帝国主义”……等等，给读者的印象是很平淡的。然而对望微的资产阶级情调同小资产阶级感情，却描写得那样活跃、淋漓尽致。对于玛丽，作者表面上是批判她，实际上则十分欣赏她对望微的控制、诱惑力量，作品中反复描写望微感情上被玛丽控制，他对玛丽，有些方面简直同草弟一样是百依百顺的，他胆战心惊地怕玛丽出走，当玛丽发脾气时就“柔声”地肉麻地哀求她道：“是我不好，我知道了，你原谅我吧，玛丽！我求你莫哭！你把我心爱的眼睛哭坏了！”在她终于出走之后，望微脑中留着的是：“这个女人在他还有许多诱惑。”他回她一信把自己唤作“待罪的望

微”，表白自己对爱情的“忠实”，他“痛喊着要他的玛丽”，并且用下跪的姿态对他的“女皇”说：“现在是一切都听命于你，等你最后的裁决！”这一切，丁玲都写得同望微革命的一面没有任何矛盾，好象望微完全应该为失去玛丽而下跪“待罪”似的。

所以，望微同玛丽的决裂是因为两种世界观的不可调和的矛盾，就只有抽象的意义了，在具体描写中所鲜明地呈现出来的，是望微追求玛丽这样的资产阶级女性的合理性以及玛丽给了他多少甜蜜和幸福，但革命工作却阻碍了这种幸福。后一方面，是代表了玲真正的思想感情，代表了她即使在倾向革命后仍然是要顽强地坚持资产阶级个人主义的观点；前一方面，在抽象的、概念的意义上的东西，则是党对她的影响，她没有把党的思想化为自己的血肉，当然只能抽象地概念地用望微自己说不能放弃信仰之类的話表达一下。这一类作品说明丁玲的资产阶级个人主义的立场，并没有起根本上的变化，而是用革命者的外衣来掩盖自己资产阶级本性。

如果把“莎菲女士日记”之后了玲的创作倾向看作有两条线交叉着存在，一条线是继续着“莎菲女士日记”的道路，顽强地坚持着她固有的极端个人主义的世界观，在创作上继续地表现出反动的倾向，另一条线则是朝进步方向发展，在部分作品中带着不同程度的革命的倾向，那么，无疑第一条线是代表她真实的思想 and 主要的创作倾向的一条主线，第二条线则不是她思想的主要方面。第一条主线所反映的是丁玲自己的阶级本质，是她自己那种资产阶级、冷酷残忍、享乐颓废、放荡淫乱、损人利己的性格在创作上的表现，性格上的类似，正说明了丁玲常常是以自己的灵魂为蓝本来创造人物的；第二条线

則反映了党对她的启示和帮助，反映了无产阶级领导的革命运动在她思想上所引起的影响，当时党所领导的革命运动的吸引力是这样巨大，使得丁玲这样的资产阶级个人主义者也不不得不在外表上以革命者的姿态出现了。不过，丁玲始终没有接受党的教育彻底改造自己，她坚持着那条主线所反映出来的那些意识，到后来，在革命的作品中来表现反动思想，用写革命的外衣来歪曲、丑化、攻击革命者和革命工作，则成为她那条主线在创作倾向上的一个主要特色。我们再往下看，到抗日战争时期（即在丁玲被捕出卖了无产阶级和共产党之后），丁玲所写的一些作品，则这条主要线索的脉络就更加鲜明、更加突出地呈现出来了。而且在某些反动倾向的作品中，我们可以嗅到一股叛徒所特有的十分阴冷的气息。

在进入解放区以后，这个隐藏在党内的叛徒也写了几篇以抗日为主题的小说，这些作品中，表面上某些进步的倾向是一种假象，而思想上错误的东西，则是她内心反动本质掩盖不住的流露。在这些少数作品中，可以看出抗日倾向是外在的，而其中透露出来的资产阶级个人主义的色彩，使我们可以隐约地感到作者心中潜伏着某种危险的、非常阴冷的、敌视劳动人民的東西。例如“入伍”这篇小说，它通过通讯员杨明才和徐清等“新闻记”（即没有固定工作的“文化人”）的对照，讽刺了小资产阶级知识分子狂妄、胆怯、动摇、空虚、摆架子的少爷脾气；但是就在这个作品中，我们也可以感到，作者对光明的、充满热情气氛的延安的解放区生活，是抱着一种阴暗的感情的，环境写得没有生气，十分沉重气闷，三个“新闻记”吃了酒翘起脚坐在炕上在那里吹嘘、发牢骚，没有什么人管他们，

整个第二节给人的印象好象是在上海的什么小酒馆里，一点也不象是沸腾着革命热潮的解放区，看不到党的政治思想工作，看不到一种劳动人民已翻身作主的朝气蓬勃的新气象——如象我们在许多当时富有生活气息的小说、特写中所感到的那样。杨明才，丁玲突出了他的丑陋和拙笨，没有文化，说粗话，而对于许多小鬼都共同具有的那种对于革命事业高度的忠诚，没有丝毫苟且的严格的责任心，他们的机智、聪敏、天真、活泼，却没有写出来。相反地，那些二流子似的“新闻记”嘲笑他、玩弄他倒写得很有力，相形之下杨明才就更拙笨了，好象是一个缺少生活热情的老头子。丁玲甚至把他写成“用了个老年人对孩子们所起的爱惜那样的叹息了”。这不是真正的八路军出来的小鬼，倒有点象少年老成带点消极情绪的小资产阶级的学生。这很容易使我们回想起“阿毛姑娘”中丁玲用来丑化阿二的手法。

然而，如果这类作品她的反动思想还表现得较为隐晦的话，那么，在迟一些时候所写的另一批露骨的反动倾向的作品，表明她对党的仇恨到解放区之后变得更刻毒了。“‘丁玲文集’后记”一文中，馮雪峰举出了丁玲的三篇作品，即“新的信念”、“我在霞村的时候”和“夜”，作为她从“进步的小资产阶级的作家，成为真正的无产阶级的革命作家”的“艺术上的标志”，甚至说这些作品“可以作为作者自己意识改造及成长的记录”，然而事实上，这几篇作品正是丁玲抗战时期创作中最坏的、表现出露骨的反动倾向的作品，完全可以作为她反动意识在继续发展和反革命言行的集中暴露的“记录”来看的。

“我在霞村的时候”，是丁玲仇恨解放区宣传向日本帝国

主义投降的思想的代表作。

貞貞是作者所歌頌的人，作者企图在她身上表現“新的东西”，并且說“她的話的确值得我們研究”。然而事实上，貞貞是怎样一个人呢？她做了一年多日本随营妓女，受到了許多日本人的蹂躪，但却沒有激起她一点对日本人的仇恨。在事后叙述自己的遭遇时，她却象“回忆一件辽远的事一样”，沒有羞耻的心情，沒有那种不共戴天的仇恨，沒有那种痛不欲生的感情，而是无所谓地輕描淡写地說“现在也說不清，有些是当时难受，于今想来也沒有什么，有些是当时倒也馬馬虎虎过去了，回想起来却实在伤心呢……”这是多么的令人憤恨！难道这样的奇耻大辱現在想起来也“沒有什么”了么？难道在身受敌人惨无人道的侮辱竟会感到是“馬馬虎虎”地过去么？不，这不是，这决不是一个普通中国妇女的感情！这是一个向敌人投降，完全丧失了任何羞耻心的资产阶级的“姨太太”們的感情。当我们讀到她臉上“閃露了一下羞赧的顏色”，然而馬上就很坦然地說她“多少”会說日本話，“懂得他們的說話有很多好处”时，我們會忍不住自己极端的厌恶。但是，作者却硬要把这样的人当作歌頌的对象来描写，还要把群众不很同情她当作錯誤思想来批判，这实际上是宣傳一个人甘心“馬馬虎虎”毫不反抗地受敌人凌辱也并不可耻的投降思想。

然而这只是一面。对于敌人的投降态度，对于解放区的群众，她却是憎恨的。她憎恨她得不到群众的同情，而丁玲則十分同情她这种由于得不到群众同情而产生的憎恨。丁玲的这种同情，就是对于解放区革命人民的反对。当我们讀到了玲詭蔑我們的青年妇女，說她們“因为有了她才发生对自己的

崇敬，才看出自己的圣洁来，因为自己没有被人强奸而骄傲了”时，我們心中会不强烈地涌起对于这个作品的作者的責問。难道我們的劳动妇女——曾經产生了刘胡兰那样的英雄的偉大的中国的妇女，是因为自己“沒有被人强奸”才“骄傲”起来的么？这是多么恶毒地在含血噴人！依照丁玲的說法，难道一定要甘心毫无反抗地被敌人强奸，这才值得“骄傲”么？——然而这是一种多么无耻的骄傲！

剥开貞貞的灵魂看一看，我們突然发觉很面熟。她内心是“强硬”的，“强硬”到只相信自己“无求于人”；她“不要任何人对她的可怜，也不可怜任何人”，她“象一个被困的野兽，她象一个复仇的女神”，“她是咬紧了牙关要和大家坚持下去的”，她冷酷到从不考虑夏大宝求婚的要求，就象身边沒有这个人一样……这不是莎菲又是誰呢？作者又按照莎菲也是她自己的内心世界，鑄造出一个貞貞的形象，不过抗日战争前的享乐、玩弄、冷酷，現在却变成投降、甘受侮辱、憎恨周圍的抗日人民了。丁玲被捕后的变节，正是用的这种无耻的邏輯。但是，对这样一个作品，馮雪峰却認為是“有着‘詩的天才’”的作品，說貞貞这个形象“过去和現在的一切都是真实的”。这种評論也是站在反动的极端个人主义立場上的。如果是站在工人階級的和中华民族团结抗日的立場上来看，那用貞貞的形象来代表勇敢地同敌人斗争的中国妇女就是极大的不真实，怎么馮雪峰会說是“真实”的呢？这只能說明：馮雪峰是把个人的利益放在階級的民族利益之上来看的，因此才能把反动叫做真实。

可見“真实”的概念也因階級立場的不同而不同的。

在其他几篇小说中也有同“我在霞村的时候”类似的反动倾向。“新的信念”也是把受过敌人侮辱叫做“伟大”，歌颂了一个丑恶的、欣赏甚至津津有味地叙述自己和别人如何被敌人强奸的细节的老太婆。这是一个变了形的莎菲的性格。丁玲把陈老太婆写成英雄，然而她却是一个十足的莎菲，有一种受虐狂似的变态心理。在丁玲笔下，激起人民火焰一样的抗日的热情的不是对于日本帝国主义侵犯自己国土所引起的无法忍耐的愤恨，不是由于山河破碎家破人亡的那种沉痛，而是因为一个老太婆细致地向大家“描写了她受辱的情形”，具体到“一点不吝惜自己的颜面”，一点也不怕“羞耻”，……照丁玲的逻辑，不吝羞耻地“描写”丑行竟是动员群众起来的“源泉”。“夜”则是一篇歪曲和攻击解放区党领导下的政治生活和丑化革命干部的作品，把解放区的生活写得枯槁可怕，用资产阶级的感情把乡干部写得自私而残忍，把他老婆写得很凶恶。更严重的是反革命作品“在医院中”，这是一篇所谓“揭露黑暗”的作品，带着强烈的反革命的气息，毫不掩饰地号召反对解放区的生活，其中女主角产科医生陆萍，就是一个活生生的莎菲女士。在她眼中，也是在丁玲眼中，延安和党是冷酷、无情、粗鲁、没有“人情”的，到处是“荆棘”，而她同她那一伙气味相投的反党分子却要“在艰苦中成长”。——即在“斗争”中去反对共产党、反对人民政权、反对无产阶级集体主义，恢复使陆萍能自由自在地“成长”的反动政权，也即那个莎菲女士生活得很舒服、能够尽量发挥她冷酷残忍的“才能”的那个“环境”。小说中鼓吹反革命的忍耐性，所谓“要经过千锤百炼而不消溶”，就是要求有反党思想的人能坚持自己的反动立场，与无产阶级革

命事业为敌到底。反动的极端个人主义，现在是咬噬到共产党身上来了。張光年同志曾以“莎菲女士在延安”为题在“文艺报”上批判过这篇作品，这个题目是确切而深刻的。

这一条綫，一直伸展到解放战争时期丁玲写“桑乾河上”的时候，都还在发生它的作用。

上面所分析的这条主要綫索，一系列类似莎菲女士的形象的不断出現，說明了三十年来丁玲自己反动的极端个人主义的世界观并未有什么根本改变。丁玲頑强地通过艺术形象，坚持地宣揚她这种极端个人主义的人生观，攻击、丑化和歪曲劳动人民、革命干部和革命事业。这条綫一直到她的“一本书主义”，到她的反党集团，都是貫穿着的。丁陈反党集团的本质同陆萍那伙人想搞的集团不是一样的嗎？

我們还可以从丁玲的出身中找到根源。丁玲在光华大学做过一篇吹嘘自己的演講，叫做“我的自白”。她說到自己的家庭是一个沒落的大地主的家庭，有二百多間房子，祖父做过很大的官，到父亲手中就把“家产”化光了。她从这样的家庭出来，十多岁就到上海学校讀書，在这个帝国主义买办思想最濃厚的、病毒一样流行着各种頹廢色情的资产阶级文学的城市中“长大起来”。从这样的出身和经历中，形成她那种极端个人主义的世界观，是很自然的。馮雪峰把她前期作品不加分析地都叫做“进步的小资产阶级作家”的作品，这是完全不符合实际情况的。

丁玲早期創作中相当一部分所描写的，是一个由形形色色的莎菲女士和半莎菲女士們所构成的自由王国，丁玲支持她們，同情她們，并且通过她們的眼睛来歪曲当时的现实生

活，掩盖階級斗争，通过她們的嘴来宣傳极端利己主义和极端享乐主义，宣傳冷酷自私的大資產階級的反动哲学。这个王国中，莎菲們是自由的、有着玩弄男人和損人利己的无限权威，她們无所顧忌地用各种方法来恣意地損害別人，滿足自己，得不到滿足时就怨恨地发狂。从这里可以看出，莎菲女士們的自由王国的支柱正是那个黑暗的蔣介石的反动統治，是反动的政权支持了极端个人主义者，使她們能任性地无所拘束地坚持自己的資產階級生活方式。当一接触到党领导下的革命队伍时，莎菲們便立刻感到“枯燥”“不自由”了，因为她們的极端享乐主义得不到滿足，于是她們就丑化、歪曲和攻击革命工作者，然而这究竟还是在反动統治下，她們还有追求資產階級生活的权利，所以往往把追求資產階級享乐主义同所謂“工作”折衷起来，在形式上的“并存”下来求得前者的滿足。然而当莎菲女士們同丁玲一起，来到这个彻底摧毁了反动統治和这个反动統治所支持的莎菲女士們的自由王国的新社会；来到工人階級同劳动人民当家作主的解放区时，她們便立刻感到自己的“不自由”，感到这个“环境”同反动社会中的“自由王国”完全两样，于是全面地、本能地起来用敌对的立場丑化或反对党、詆毀和反对解放区了。她們妄想在新社会中也能够自由发展那种极端个人主义，于是，了玲的也是莎菲女士們的反动的叫嚣一次又一次出现在小說中，成为反党以至反革命的作品。然而，这样的企图却彻底失敗，解放了的土地上再也不可能出現莎菲女士們的自由王国了。

至于作为一种反动思想在艺术上的代表來說，我們应当坚决地把它鏟除掉。今天我們的作品是以共产主义道德为指

針的，那种极端个人主义者是决不能再被今天的文学作为同情和支持的对象了。新中国的新的—代的女青年們，是彻底地唾弃莎菲女士这一类人的，她們把那种剥削阶级遗留下来的玩弄男性追求享乐的思想作为自身彻底解放的一种思想阻碍，不断地和这种资产阶级个人主义作斗争。新中国的妇女們已經把建設一个偉大的社会主义祖国的任务勇敢地担負起来，到光荣豪迈的劳动中去追求自己的幸福，在各个战线上同男子一样努力地工作。男性同女性，在社会主义社会中是完全基于一种平等的、同志的关系上了。我們的社会主义文学将要描写出更多的劳动人民的妇女的英雄形象，并且已經描写出如李蕙良这样的新的工人阶级知识分子中的美丽动人的女性的形象，在她們共产主义道德的品质的光輝的照耀下，丁玲所死抱住的形形色色的莎菲們将显出她們全部的无耻、反动、黑暗同渺小，她們以及那个早已被粉碎了的极端个人主义的自由王国，将永远地被社会主义文学的铁帚扫进历史的垃圾堆去。

1958年2月写毕

艾青的道路——从民主主义 到反社会主义

从资产阶级民主主义出发来参加新民主主义革命的知識分子，有两条道路：一条是从民主主义到社会主义，一条是从民主主义到反社会主义。

走第一条路，就是接受共产党的领导，接受馬克思列宁主义思想，在革命的过程中逐步改造自己的资产阶级个人主义的世界观，到社会主义革命的时期，决心抛弃資本主义的道路而坚决走社会主义的道路；走第二条路，就是頑强地抗拒共产党的领导，頑强地固守资产阶级个人主义的世界观，不愿意改造自己，到社会主义革命时期，仍然坚持走資本主义道路而坚决反对走社会主义的道路，墮落为人民的敌人。

有絕大多数的中国知識分子，是走前一条路或开始走前一条路的；在大风浪中出現的那批牛鬼蛇神——资产阶级右派，是走后一条路的，其中就有大名鼎鼎的艾青。

在民主革命时期，艾青在某些方面比丁玲走得远些。抗日战争初期，他曾經写过一些較好的詩歌，表达了人民抗日的热情。然而由于艾青的基本方向是资产阶级的方向，他的一切詩歌都是圍繞着资产阶级的民主自由的軸心而旋轉的，所以革命越前进，越是接近社会主义，他的进步性积极性就越縮

小。到了中国成为社会主义的天下，艾青的积极性就不但等于零，而且轉化为彻底反动性了。

分析这样一个“詩人”的思想历程，可以增长我們的社会主义觉悟，知道許多世事。并且从他身上，取得深刻的教訓。

现在，讓我們来看一看这位被有的人称为“真正的詩人”的“真正”的面貌吧。

当“大堰河——我的褓姆”、“蘆笛”、“馬賽”、“巴黎”等詩篇出現在 1933 年的中国的时候，它們的确是新詩中比較杰出的花朵之一。在这些詩歌中的中心思想，是对于帝国主义和黑暗的不自由的中国社会的憎恨。这种憎恨和人民对于帝国主义的憎恨是一致的，因此它一出来，就在文学界引起了反应。在这一点上，艾青的詩歌显出了它的时代意义。

但是在估計这些詩歌的意义的时候，有些人却没有看一看当时的历史条件和艾青的出发点，因而便不能做到在分寸上恰如其分，以致把它的作用夸大了。

曉雪在“生活的牧歌”这本书中，把艾青写成一个在当时詩坛上一位独一无二的英雄——至少也是稀有的天才之一。他把艾青的出現渲染成是一件划时代的大事：

我們文学的河床里奔涌着唯美主义、形式主义的逆流，我們的詩坛上飄散着世紀末的頹廢伤感的靡靡之音……

就在这时候，青年詩人艾青唱着忧憤的沉洪的生活之歌走上现实主义的詩坛。

事实上，当时“文学的河床”里决非象曉雪所描写的那样糟，好象艾青出来之前只剩下形式主义在猖獗。一九二七年之后，无产阶级文学运动已经形成了一条路线，以鲁迅为首的年青的左翼文学（无产阶级文学）在中国共产党的领导下，纵横奋战，把一切反动文学打得落花流水，决非那些形式主义的靡靡之音还在文学领域中占绝对的领导地位，要等到艾青出来才把它们的气焰压下去。只有漠视历史的人才会否认这个毛主席讲过不少次的事实。

曉雪只举出诗坛中资产阶级唯美派、现代派等等那一面，作为整个诗歌领域中唯一存在的倾向。事实上，早在艾青出现之前，思想上远远超过艾青的无产阶级诗歌就出现了，殷夫（一九〇九——一九三一年）就是最杰出的代表。鲁迅曾对殷夫的诗歌作了很高的评价，并说“这诗属于别一世界”。殷夫的诗歌描写了工人的生活 and 斗争，响亮地喊出无产阶级震天动地的声音。可惜他死得太早了。

郭沫若在一九二八年出版了诗集“恢复”，诗集的许多诗篇中都已经表现出鲜明的无产阶级的倾向。郭沫若热情地歌颂了上海工人阶级的英勇斗争，充满信心地唱道：

我們有的是这样勇敢的工人，
我們有的是这样坚强的意志，
不管目前的斗争是成还是败，
我們终会得到的是最后的胜利！

还有好些别人的诗歌中都出现了最初的无产阶级的声音。在

这些詩歌中，对于帝国主义的憎恨是和对于資本主义的憎恨結合在一起的，对于祖国前途的信心来源于对无产阶级和劳动人民的信心。郭沫若在“黄河与揚子江对话”(一九二八年作)中就明确地表达了中国应当“和全世界的弱小民族和亲”“应该和全世界的无产阶级联盟”才能解放自己，偉大的力量来自“五百万众新兴的产业工人”和“三万二千万以上的貧苦农夫”。这力量是能把旧世界爆为粉碎的炸彈。而艾青在一九三三年写的詩中，他的反对帝国主义的憎恨是因为什么呢？——

我从你彩色的歌罗巴
带回了一支蘆笛，
同着它，
我曾在大西洋边
象在自己家里般走着，
如今
你的 Alcool 是在上海 Sûreté 里，
我是犯了罪的，
在这里，
蘆笛也是禁物。
.....

但我要发誓——对于蘆笛，
为了它是在痛苦的被辱着，
我将象一七八九年似的
向灼灼的火焰里伸进我的手去，
在它出来的日子，

将吹送出
对于凌侮过它的世界的
毁灭的咒诅的歌。

这是一个崇拜资产阶级的民主自由的个人主义的知識分子，因为个人受到损伤而发出的憎恨孤傲的高歌。詩的形式也完全是西洋的一套。在欧洲大西洋旁边，艾青懂得了资产阶级革命，拾得了歌唱资产阶级民主自由的芦笛。但是在中国国民党反动派黑暗統治下，連资产阶级民主也是被压迫的“禁物”。艾青个人主义的自由和反动派发生了强烈的抵触。艾青希望中国来一个旧的资产阶级民主革命，能够为发展自己的个人主义的自由开辟道路。他对帝国主义、旧世界的憎恨是由于一种强烈的个人受侮辱的感觉，沒有任何无产阶级的利益在内。所以他的最高理想是一七八九年，而不是一八一七年。为爭取资产阶级的民主自由而反对帝国主义、反对反动統治，这就是艾青的基本出发点。

二

正因为这样，在他早期的詩中便已可看見一种奇怪的现象。在象“春”、“煤的对话”这些优秀的詩中，我們固然看見了对于人民力量的信心；但在“透明的夜”一类的詩歌中，出現的却是阴森的野蛮世界，給人以反动的恐怖感：——

酒徒們，走向村边
进入了一道灯光輪开的門，

血的气息，肉的堆，牛皮的

热的腥酸……

人的囂喧，人的囂喧。

.....

油灯象野火一样，映出

牛的血，血染的屠夫的手臂，

溅有血点的

屠夫的头额。

描写血腥，描写胡风分子們后来称之为“原始的强力”的疯狂性，表现出艾青心中有一种异常阴暗的东西。这是狂热的个人英雄主义和一种冷酷残忍的资产阶级反动哲学相化合的产物。用以描写人民，就一定会歪曲人民。当他在某些方面接受了无产阶级领导的革命的影响时，他写出了较好的诗，但当他完全放任地流露自己的内心世界时，就成了阴暗反动的东西了。

抗日战争初期，当阶级矛盾退居于次要地位而民族矛盾上升到主要地位时，在中国人民轰轰烈烈的抗日高潮的感染下，艾青写出了他的成名作“向太阳”（作于一九三八年四月）。这首诗以及其他一些反映抗日人民激情的诗，给人以光明的奋发的感情，这是千万人民抗日的声音在诗中的反映。然而，在我们作这种估计的时候，仍然应当清醒地看到，艾青是从资产阶级民主主义出发的，他的立场还是资产阶级个人主义的立场。从开头一段“我起来——象一只困倦的野兽 受过伤的野兽”，就可以看出艾青的出发点还是“我”。他的代表光明

的太阳，仍然是资产阶级民主主义的一个化身：——

太阳

它使我想起 法兰西 美利坚的革命

想起 博爱 平等 自由

想起 德谟克拉西

想起 马赛曲 国际歌

想起 华盛顿 列宁 孙逸仙

“列宁”、“国际歌”在这里只是一个装饰品。艾青所热烈歌颂和追求的还是法兰西、美利坚的资产阶级革命，是法国大革命时代的“博爱 平等 自由”的口号，不是苏联，不是十月革命。他以为抗战胜利后将会有一个欧美式的资本主义社会出现。这个社会能给艾青发展个人主义、满足个人欲望以完全的“自由”。以后的诗中他反复地表现过资产阶级民主自由的理想。甚至他走在自己满意的公路上，也把这条公路比做美国的路，说他行走在中国的西部高原的公路上就“象那些阿美利加人行走在加里福尼亚的大道上。”可见艾青对于美国的民主是多么的向往！他渴望中国能够变成欧美式的资本主义社会。正因为这样，当他一九四一年三月到了延安之后，便处处感到“不自由”了。解放区有中国共产党的领导，艾青这个“大诗人”却是坚决不愿受什么“领导”的；解放后的文艺要为革命的政治服务，而艾青却要革命来为他的诗服务——给他名誉、给他地位；革命的诗歌要歌颂无产阶级的事业，艾青所歌颂的却是资产阶级的事业。于是在一九四二年，他就

在那篇反党文章“了解作家，尊重作家”里，露出了毒牙：

作家并不是百灵鸟，也不是专门唱歌娱乐人的歌妓。他的竭尽心血的作品，是通过他的心的脉动而完成的。……

希望作家把癣疥写成花朵，把膿包写成蓓蕾的人，是最没有出息的人——因为他连看见自己丑陋的勇气都没有，更何况要他改呢？

愈是身上脏的人，愈喜欢人家给他搔痒。而作家却并不是喜欢给人搔痒的人。

等人搔痒的还是洗一个澡吧。有盲腸炎的就用刀割吧。有砂眼的就用硫酸銅刮吧。

没有什么話比上面这段更能表明艾青对无产阶级和劳动人民的仇恨了。资产阶级民主主义者在沒有接触到无产阶级的时候，还能用“博爱 平等 自由”来抽象地歌颂人民，憧憬未来；然而当他一接触到无产阶级，资产阶级个人主义世界观和无产阶级利益就发生了尖锐的矛盾，他的一切抽象的虚伪的对革命的歌颂都变成了实际的止遏不住的憎恨。歌颂无产阶级嗎？这是下贱的“歌妓”，艾青“竭尽心血”的作品是要为高贵的资产阶级的“民主自由”而歌唱的；歌颂伟大的共产党和伟大的劳动人民干的翻天覆地的英雄事业嗎？这是“癣疥”，这是“膿包”，只有“美利坚”“欧罗巴”那里才有艾青天天梦想的“花朵”；歌颂把自己一切献给共产主义事业的革命者嗎？这是“搔痒”，因为所有革命者都是很“脏”的人，只有在艾青之流黑色的心才是最干净的。……艾青的仇恨变成了咬牙切齿的反革命的叫喊：“用刀割吧！”“用硫酸銅刮吧！”把共产党这个阻止艾青“自由”的“盲腸”割掉，我們的“大詩人”就可以自

由自在地歌頌“美利堅”的生活了。……資產階級個人主義者的野心受到無產階級一點限制，能爆發出多少瘋狂的仇恨！

艾青和丁玲、馮雪峰一樣，都是天下第一的“自我中心主義者”。到了延安他和無產階級的矛盾急遽地尖銳化，是必然的事。資產階級個人主義者一來到革命隊伍中，都會本能地表現出和革命隊伍的強烈的抵抗，不過艾青架子更大，所以這種抵抗也更強烈。

艾青的反動思想並不是到延安才有的，在他寫“向太陽”的時候就有了。不過那時因為他沒有參加無產階級的革命隊伍，民族矛盾（反帝）又是主要矛盾，所以他和無產階級的矛盾潛伏着，沒有尖銳化，這種反黨反共產主義的思想也就沒有充分表露出來。一九三八——一九三九年寫的“詩論”及一九三九年冬完稿的“詩人論”，就集中地表現着他資產階級的世界觀和文藝觀。他明確地提出詩的“精神”是資產階級的“民主”：

今天的詩應該是民主精神的大膽邁進。

詩人當然也渴求一種憲法：即國家能在保障人民的面包與幸福之外，能保障藝術不受摧殘。

憲法對於詩人比對其他的人意義更為重要，因為只有保障了發言的權利，才能傳達人羣的意志與欲望，一切進步才會可能。

壓制人民的言論，是一切的暴力中最殘酷的暴力。（均見“詩論”第二節“詩的精神”）

原來，艾青對於革命的關係，只是希望革命能夠給他一個“發言的權利”，能夠“保障藝術不受摧殘”。他是要革命來為他個人的利益服務，而不是他去為革命服務。這種把藝術和

政治对立起来，把艺术看作超政治的有无上尊荣的观点，是彻底的资产阶级的艺术观点。无产阶级领导的国家里，艺术是要为工农兵服务的，革命的艺术得到成长，反革命的艺术就必须“摧残”。无产阶级的艺术要大讲特讲，资产阶级的艺术就不能不受批判地“发言”。艾青根本不从阶级观点出发，要求宪法能“保障”一切艺术的自由，这种宪法世界上是没有的。艾青所要求的是他自己的资产阶级艺术“不受摧残”的宪法，是一个极端个人主义者能自由发展自己“艺术”的宪法。这个“宪法”当然是体现资产阶级民主的宪法，这个“民主政治”当然是体现资产阶级民主精神的“民主”。艾青的诗歌就是向这种资产阶级民主“大胆迈进”的。当他怀着这种对于资产阶级民主的热烈希望来到解放区时，他发现解放区的民主同他所希望的“民主”完全不同，党竟要求诗人歌颂劳动人民、歌颂无产阶级。于是，他感到自己的声音被压制了，他觉得解放区没有“民主”，而且共产党是“最残酷的暴力”。为了争取他资产阶级艺术的“自由”，为了争取一个使这种艺术能充分发展的资产阶级的“民主政治”，艾青就写起反革命的奇文来了。

不管艾青把自己外貌装得如何美丽纯洁，一副殉道者的模样，内心是除了个人的名利之外“六亲不认”的。这位以“艺术的斗士”自居的“大诗人”就把他真实的愿望在纸上写过：“银行家以金圆夸耀于世界，诗人则以他的天才的语言夸耀于世界。”

艾青心中，“语言”和银行家的金圆一样，目的都是为“夸耀于世界”。卖出了诗的“语言”，买回了“夸耀于世界”的荣誉，这就是艾青在“为全体而斗争”的假面具下毕生追求的目的。

的。

抗战时期艾青所写的詩，許多都是带着濃重的哀愁和叹息。描写人民苦难的多，描写人民抗日的英雄气概的少。其中有一些詩，更带着一种奇怪的异常阴暗的感情，悲觀、虛无主义色彩非常濃。这些詩，是艾青内心反动本质的流露。現在我們举一些例子来分析一下。

“捉蛙者”是写农民夜里用火光捉蛙的事情。捉青蛙本身，并没有什么特別的内容，它是日常生活的一个細节。问题是艾青在詩中用象征的方法注入了他自己阴沉的思想。他先把“暗黑的夜”突出来，再把捉蛙者写成狡猾而殘酷的，“以成群的火光引誘着那些叫着又扑跳过来的生物”。最后写道：

象在举行什么賽会
捉蛙者在杀害善良的生物
火不安地晃动着
庄严而又恐怖

讀到这里，讀者会有一种恐怖和迷惘的感觉。这是什么意思？“蛙”是“善良的生物”——代表着善良的人民吧，“捉蛙者”呢，当然象征着屠杀善良人民的反动派了。他們很狡猾，用“火光”来引誘別人被捕。这样一分析，这首詩就表現着艾青内心对反动派深刻的恐惧和对于人民力量的絕望。他觉得“蛙”——“善良的”人民就只能这么毫无力量地被捕蛙者誘杀掉。这种恐惧和絕望，在詩中变成一幅带着神秘色彩的捉蛙图。艾青对生活有一种虛无主义的宿命論的思想，阴暗和

絕望的哲学牢牢地抓住他的灵魂，使他会突然发出孤独絕望的声音。

“賭博的人們”及“鞍韉店”也表现着类似的反动哲学。他用鞍韉来比欺騙者，用牲畜来比被欺騙的人民。艾青眼中，生活中到处是欺騙：不是这种花彩，就是那种花彩；不是麻做的繩，就是棕做的繩。反正要把你騙住、控制住，为他服务。“人类的聪明”就在于会发明各种欺騙的方法，用各种好听的思想和名詞使你变成他的奴隶，供他使用。他把整个人类都看成阴險欺詐，把革命的思想也算做一种“花彩”，一种“样式”的鞍韉。人民不是被这种思想奴役，就是被那种思想奴役。世界上只有自己才可以相信。资产阶级极端个人主义哲学，象一顆毒瘤一样长在艾青的灵魂中。

“賭博的人們”的中心思想也是对生活的絕望。生活就是一場賭博，而結果誰也得不到什么。——这就是艾青想告诉人的东西。“輸的又贏了、贏的又輸了”，生活就是这样循环不已，但“不变的是污秽，破烂和愚蠢”。它削弱人民向日本帝国主义和反动派斗争的意志，否認生活中新生的事物一定会战胜衰亡腐朽的事物，宣揚頹廢厌世的思想。

在全国人民奔赴抗日，到处是抗日的歌声的时刻，艾青却悲哀地狂飲了。个人主义使他感到生活空虛、渺小，前途茫茫。一九四〇年七月，就在他写“向太阳”两年之后，他写下了这么一首灰暗得象黄昏的诗：

为什么又喝酒呢？

为什么又要拿它来燃燒你的心和肺呢？

一夜都輾轉在不愉快的梦里，
醒来时，看滿窗的月色……

当月亮在阴雲里隱沒的时候，
狗叫得多么可怜啊，
寂寞地，荒涼地，
——难道又有人
迷失在这可怕的山地里么？
还是什么强盜
踞伏在峡谷里，
或是从那边的岩石上經過？

（“夜”〔二〕，見詩集“黎明的通知”）

仅仅过了两年，艾青的抗日热情就被这么灰暗的死沉沉的感情所代替。“向太阳”的激情变成了孤独地“看滿窗月色……”。借酒澆愁愁更愁，艾青愁的是什么？抗日战争要打八年，艾青的个人主义使他产生一种对长时期的战争的悲观，他看不到人民的力量，个人和这个偉大的抗日战争总不能溶化在一起。由于脱离群众，个人主义就会以孤独空虛的形式出現。艾青觉得这个世界真是又“寂寞”又“荒涼”，阴暗，絕望。只有强盜和可怜的狗还活着。于是他整夜做着“不愉快”的恶梦，也許是夢見中国被日本帝国主义灭亡，也許是夢見他自己的名譽垮了台，变成一个“凡人”。……

三

一九四一年十二月，即在他写那篇反党杂文“了解作家，尊重作家”之前三个月光景，艾青写过一首题为“时代”的诗。这是他到解放区之后一首宣布坚持个人主义世界观的诗。不少小资产阶级知识分子也带着资产阶级的民主观念来到延安，他们在个人主义和现实碰壁之后，逐步地接受无产阶级思想，改造自己，在创作上逐步地使作品的思想感情接近劳动人民的思想感情。艾青却不然，他仍然十分固执地追求资产阶级“民主自由”那个反动的理想。对于无产阶级领导的人民民主革命，他感到的是恐怖。虽然这首诗开头也带歌颂地（“它象太阳一样鼓舞我的心”）描写了“革命”，说“我向它神往而又欢呼”，但这只是被当时身处解放区的形势所迫不得不写的假象。他的真心，也是诗的中心，是对于革命的恐怖和丑化：——

……我知道由它所带给我的
并不是节日的狂欢
和什么杂耍场上的哄笑，
却是比一千个屠场更残酷的景象，
而我却仍然奔向它
带着一个生命所能发挥热情。

后面两句是骗人的。艾青真有这种“热情”，三个月之后也不会那样刻毒地咒骂共产党了。前面四句是真话。艾青眼中，劳动人民大翻身不是大喜事，却是“比一千个屠场更残酷的景

象”。这“屠場”上的劊子手是什么人呢？当然是共产党。土地改革是“殘酷”，肃反是“殘酷”，思想斗争也是“殘酷”，总之，革命就是“殘酷”。——这同国民党特务机关对我们的誣蔑本质上有什么区别呢？这还不够，艾青把他自己也写成“囚徒”，說他的“沉默”象“一个被俘虏的囚徒，在押送到刑場之前沉默着”。明白了，原来艾青是把自己看作无产阶级的“囚徒”。他是“不甘心”背叛自己的阶级来向无产阶级投降的。他說自己“甚至想仰臥在地面上，讓它的脚象馬蹄一样踩过我的胸膛”这类話，都是騙人的。我們的“大詩人”要“夸耀于世界”，怎么会如此甘心放弃“斗争”呢？延安的反党，是他固守资产阶级世界观必然結果。

經過了整风运动，艾青表面上也有所进步，写了一些歌颂党的、带有社会主义傾向的詩歌。但很少，内容都比較空虛。如果艾青能繼續在解放战争的烈火里改造自己，唱出工农兵的声音，这当然会受到人民的欢迎。但在解放战争时期艾青却危險地沉默了。是因为行政工作太忙嗎？是因为什么“邏輯思維”妨碍了詩的“形象思維”嗎？不，一个有着革命热情的詩人任何时代都不会沉默。这只能这样解釋：抗日战争是打日本鬼子，艾青的资产阶级民主主义还能够唱出对帝国主义的仇恨，因为资产阶级和帝国主义之間也是有矛盾的；但解放战争却是直接革反动政府和大地主大资产阶级的命，它是国内的阶级斗争。艾青对于反动政权沒有深刻的憎恨，却把解放区看成“屠場”，把自己看作“囚徒”，把民主革命看成会踩过他胸膛的“馬蹄”。——他怎么还可能歌颂这个革命呢？

艾青的沉默說明他资产阶级民主主义、个人主义世界观

并没有改变。他不可能为无产阶级歌唱。这已经预示他在社会主义革命时期将要扮演的角色。

在“时代”中艾青曾经说过：

我要迎接更高的赞扬，更大的毁谤
更不可解的怨仇，和更致命的打击——

一九四九年，政权易手，伟大的中华人民共和国宣告成立。民主革命基本结束，中国进入了新的社会主义革命的时期。艾青所期待的“更不可解的怨仇”终于到来了。

四

从一九四九年到一九五五年，收在艾青“春天”这本诗集里的共有五十首诗。这里面写得较好的一些诗，都是属于表现保卫和平、反对殖民主义的诗。而对于国内伟大的社会主义改造和社会主义建设，却保持冰冷的沉默。显然艾青是远远落在时代的后面了。社会主义，这对艾青来说是生疏的、怀着敌意的事物，他过去的诗中从未出现过这个字，他的个人主义，这时候却恶性地膨胀起来了。狂妄的自负，糜烂的生活，使他从肉体到灵魂都愈来愈深地陷进资本主义的泥坑中去腐烂了。人民给了他荣誉，宽恕了一九四二年他干的那些罪恶，但他还不满足，要把他自己这个有“国际声誉”的诗人放到党之上，要党来迁就他，这当然是党所不能同意的。于是艾青更加郁郁不得志。生活越前进，他和生活就越不调和，他对党、对社会主义的抵抗也就越大。在一九五四年所作的“双尖山”里，我们看到艾青的

心和社会主义时代完全隔絕了。这个双尖山好象古唐詩里的双尖山，讀上去恍如隔世。阴森森的山岩，輕风吹落花瓣，深谷里升起白霧，阴深的风吹在臉上，不知什么鳥在树林里叫着，叫着，幽靜得一片“迷氛”……中年的艾青带着“滄海桑田”的感慨回到了家乡，年青的人認不得他了，年老的人瞪着眼。……“人生多么无常啊！”艾青心中升起一陣悲哀，他希望永远也不要再接近火热的社会主义生活，讓他带着詩人的光荣在古老的悬崖旁永远与世隔絕吧，这样可以在山野中陶醉，在森林的阴影中长眠，不再受什么“組織观念”的約束，再也没有什么討厭的“学习馬列主义”“为工农兵服务”。但这是做不到的，艾青淒涼地如丧家之狗似地在細雨中孤伶伶地下山去，他想起刘长卿的句子：“細雨湿衣看不见，閑花落地听无声”……他就把这种沒落者的反动感情用精巧的詞句在詩里表达出来。

从这首被消极出世的思想支配的詩中，人們感到艾青的艺术生命快要死亡了。一个到古老的山野中去发泄自己迟暮感情的人，怎么还可能为战斗的生活歌唱呢？

反社会主义的感情不敢赤裸裸地在詩中表现出来，沸騰的现实生活他又抱着敌視，不愿意歌颂它，于是艾青轉向内容空虚沒有生命的形式主义。例如下面这两首詩：

小 河

小小的草地

青青的草地

河的这边

是白的羊群

河的那边

是黑的、褐的羊群

天是藍的

河是藍的

小 兰 花

小小的兰花

开在年青的山坡上

开在紫色的岩石上

小小的兰花

比秋天的晴空还藍

比藍金还藍

小小的兰花

是山野的微笑

寂寞而凄清

有人曾激賞这两首诗的“深远的意境”。但它们究竟给了我们什么“意境”呢？“小兰花”给人的是“寂寞而凄清”，是无力与孤独。它传达的是和我们这个热火朝天的时代迥然不同的另一种声音。它是死守着旧时代的“遗老遗少”对新时代所发

出的凄清的微笑——如此而已。“小河”是一首空洞无物的诗，艾青的思想好象完全麻木了，他的头脑对于世界只是一块感光版，把颜色记录下来。除了颜色的对比、衬托给人色彩的感官外，什么东西都没有了。这种倾向是西方资产阶级艺术中的“现代派”“印象派”的特色，它是资产阶级不敢面对现实在艺术上的反映。艾青在艺术方法上走上了这一条资产阶级颓废艺术的绝路，说明他的眼睛连张开来正视一下伟大时代的精神面貌的勇气都没有了。

不能用简单的“政治热情低落”来解释艾青诗歌创作上的“危机”。这个“危机”，说明艾青的资产阶级世界观和社会主义的生活已经发生了无法调和的对抗性的矛盾。晓雪的结论说“他毫无疑问会给我们写出许多歌唱社会主义的好诗来的”，未免下得太早了一些。

感到自己有一种穷途末路的悲哀的还有“海带”和“西湖”。“西湖”这首诗寄托了很深的感慨，艾青悲叹他过去的“光荣”永不会再回来了，他要在“清彻的水底”去寻找“彩色缤纷的记忆”。——在艾青看，现实生活里没有欢乐，“彩色”只能到“记忆”中去寻觅。这是艾青资产阶级世界观对社会主义的绝望。“海带”则表现了一种深沉的怨恨：

寄生在大海
随水流摇摆
怨海潮把宅卷带
抛撒在沙滩上
从此和水属分开

任风吹太阳晒
心里焦渴地期待
能象往日一样
在水里自由自在
但命运不给他
较好的安排
它就这样一天天
枯干、碎断
慢慢变成尘埃……

时代的“海潮”把寄生在大海的“海带”身不由主地带到沙滩上，使他和原来的生活环境隔离了。海带悲泣“命运不给他较好的安排”。旧的环境不回来了，太阳和风他又不习惯，于是这位“海带”先生在新的环境中就只好无可奈何地看着自己一天天“枯干、碎断”下去……。艾青已经感到，自己有变成“尘埃”——即完全崩溃的危险。他在社会主义民主下面感到深刻的不自由，因为他希望的是资本主义的自由，败坏道德的自由，玩弄女性的自由。——这些都属于永不可能实现的事情了，他就只能用怨恨来回答社会主义社会。这种感情发展到一九五六年写的“景山古槐”，可算到了顶点，他竟满怀同情地描写着在农民大起义下吊死在古槐上的明朝末代皇帝崇祯。这首诗中充满了一种垂死的没落阶级的声音，对生活空虚而又绝望。艾青的心境和崇祯皇帝有共鸣的地方，他才特意选取这类题材的。他深深感到自己和社会主义时代是“不可解的怨仇”，他的时代快要“结束”了。

是的，艾青的資本主義道路的確已經走到盡頭。艾青光榮顯赫的時代快要結束了。反對社會主義，就不能在社會主義時代自由地生活。唯一的選擇是自願地退出歷史舞臺，還是再拚一拚，讓“无情的打擊”把他擊倒在台上。

艾青選擇了後一條路。

艾青寫起散文詩來了，因為這種形式更適合於向無產階級進攻。一九五六——一九五七年，他發表了好幾篇刻毒地向黨進攻的散文：“蟬的歌”、“養花人的夢”、“偶像”、“畫鳥的獵人”。用寓言的形式誣蔑黨、誣蔑革命文藝隊伍。這裡只舉一篇“養花人的夢”為例。這篇寓言是說一個養花人偏愛月季花，一天晚上他做了一個夢，牡丹、石榴、牽牛花、仙人掌……全來責問他。一個說“要能體會性格的美”，一個說“我們卻具有倔強的靈魂”，一個說“我帶來信念”，一個說“我帶來了友誼”……最後一致說：“能被理解就是幸福。”——“我們被遺忘了已經很久，在幸運者的背後，有數不盡的怨氣呢。”

很明顯，這是攻擊黨的文艺政策是一花獨放，冷落了眾花。艾青要為這些“被遺忘已經很久的花”爭一個大放特放的权利。這些是什麼“花”呢？不是牡丹，不是石榴，那是艾青偽造的。從什麼“倔強”“信念”……之類抽象的名詞看，這些都是有毒的罌粟花——資本主義文艺。“數不盡的怨氣”，都是對黨對社會主義的仇恨。這是胡風之流的“現實主義者”所講過多少次的話，他們總是攻擊我們沒有給反黨反社會主義的毒草以絕對“自由”。要冒頭么？好吧，讓你們的“數不盡怨言”都倒出來，讓形形色色的毒草都出土吧。不經過鬥爭，艾青和他的姊妹是不會自願被“遺忘”的。鳴放期間毒草大長特長，

艾青欣喜欲狂，奔走于丁陈集团和吳祖光集团之間，毒液四射，凶相毕露。他竟利令智昏地以为他已經走到尽头的那条資本主义道路还可以获得胜利，毒草可以“有福”，社会主义文艺将被“遺忘”，“美利坚”式的“自由”会在中国出現。但好景不长，当无产阶级发起反击，向这伙反党集团分子展开斗争时，他們坚持的那条資本主义路綫彻底垮台了。反社会主义的艾青成了社会主义革命的敌人，政治上受到了“致命的打击”。虛假的外套被社会主义革命的烈火燒为灰尘，“大詩人”丑恶的、腐爛的灵魂赤裸裸地暴露在群众面前。那些曾經被他虛名欺騙过的青年，都用憎恨的“石块”投向这位“詩人”，憤怒地搖着头說：

“原来艾青是这样一个人！政治上这样反动，生活上这样无耻，到了判徒刑的地步，亏他还写得出那些歌頌純洁的爱情的詩！完全是两重人格，虛伪，难以置信的虛伪！”

五

艾青的“时代”就这样地在人民的憎恨中結束了。从资产阶级的民主主义到反社会主义，艾青走完了他自己的路。

許多和艾青一起从民主主义出发的詩人、艺术家，甚至比艾青出发得更迟的人，都改变了资产阶级的民主观念而接受了无产阶级专政的观念。原因就在于他們不固守自己旧的世界观，愿意改造自己。艾青却是非常頑固地坚持着资产阶级那一套，不肯改造自己。极端个人主义使艾青坚决抗拒无产阶级领导的领导，拒絕接受党的教育。除了成为右派之外，他不愿走別的路。艾青的实例告訴我們：资产阶级个人主义世界观

必須徹底改造，資產階級民主觀念必須徹底拋棄。在社會主義革命這個歷史關頭，要有勇氣和過去種種舊的資產階級思想作徹底的決裂，把資產階級那一套“民主自由”的觀念用馬克思主義的烈火燒個乾淨。

新的社會主義的詩人已經產生了。比艾青的詩勝過無數倍的好詩已經開始在詩壇上出現。我們聽見在生氣勃勃的社會主義詩歌中，響徹着時代的腳步聲，充滿着對於飛躍的社會主義事業激動的高歌，充滿着和虛偽的資產階級民主觀念永不調和的共產主義精神！

1958年4月