

人民與文藝



必立作

晚歸



「五四」二十九週年……………夏衍（四）

文藝創作與主觀……………喬木（八）

畧論文藝大衆化……………穆文（二〇）

朱光潛的怯懦與兇殘……………荃麟（二七）

評姚雪垠的幾本小說……………胡繩（三一）

評「我的兩家房東」……………馮乃超（四一）

我怎樣飛向了自由的天地（散文）……………丁玲（四五）

結親（小說）……………葛琴（四八）

苦難的童年（長詩）……………丁力（六二）

一個雷雨的晚上（小說）……………馬烽（七一）



自己的故事（散文）

毛澤東的故事

王喜天的冤恨

一張新文書的起草

桌上的錶

拉煤者

翻身花

堅壁

包袱

翻身謠

佃戶話

李 晦（七六）

謝覺哉（八〇）

劉 五（八二）

冠 潔（八四）

張 明（八四）

雪 枝（八五）

楊 帆（六八）

田 間（六八）

爾 明（六九）

范若愚（六九）

解 華（七〇）

實 在 的 故 事



「五四」二十九週年……………	夏衍（四）
文藝創作與主觀……………	喬木（八）
畧論文藝大眾化……………	穆文（二〇）
朱光潛的怯懦與兇殘……………	荃麟（二七）
評姚雪垠的幾本小說……………	胡繩（三一）
評「我的兩家房東」……………	馮乃超（四一）
我怎樣飛向了自由的天地（散文）……………	丁玲（四五）
結親（小說）……………	葛琴（四八）
苦難的童年（長詩）……………	丁力（六一）
一個雷雨的晚上（小說）……………	馬烽（七一）



自己的故事（散文）

毛澤東的故事

王喜天的冤恨

一張新文書的起草

桌上的錶

拉煤者

翻身花

堅壁

包袱

翻身謠

佃戶話

李 晦（七六）

謝覺哉（八〇）

劉 五（八二）

冠 潔（八四）

張 明（八四）

雪 枝（八五）

楊 帆（六八）

田 間（六八）

爾 明（六九）

范若愚（六九）

解 華（七〇）

「五四」二十九週年

夏衍

五四這個日子是每年都要經歷一次的，每年在這一天，我們也一定可以聽到和讀到各式各樣的演講和文章，但今年紀念這個日子，我覺得他的意義已經和往常不一樣了。因為經過了二十九年的歲月，支付了無數仁人志士的生命和血汗，我們已經找到了一條完成五四運動所要達成的任務的路子，我們的工作已經開始打擊到封建和帝國主義的老根。路認清了，根抓到了，決心走這條路和掘這些根的人風起雲湧般的增加了，那麼說一句老話，我們就可以在較短時期之內，「畢其功於一役」了。

但是在今天，假如我們單把眼光注視到半個黑暗的中國的表面現象上，那麼也許可以說，目前的光景是比二十九年之前更黯淡了。單就反帝反封建這兩個基本的任務來說，在這半個黑暗的中國，對於反帝，不僅沒有掙脫帝國主義的羈絆，反而澈底的投入了最陰狠最暴戾的美國帝國主義的懷抱，不僅沒有脫離半殖民地的地位，眼看已經要從半殖民地轉化為全殖民地了。對於反封建，不僅沒有打倒地主軍閥，打倒吃人的禮教，而且由於帝國主義者的培養飼育，用金錢、新式武器、特務制度來武裝他們，使他們更可以肆無忌憚，把封建時代向後拖回到奴隸制度的時代去了。所以在今天假如我們單看局部的，表面的現象，的確會覺得壓在頭上的烏雲變得更濃重了，但，假如我們的鬥志不被暫時起作用的烏雲壓倒，把視線放遠一點，深一點，那麼這半個黑暗的中國實際上不過是黎明之前的一段濃黑，而那邊佔全中國人口三分之一的地方，不已經日麗天青，顯現出一片光明的景象了麼？暗了南方，亮了北方，南方的暗雲愈加低迷，北方的陽光就愈顯得燦爛，清勁的風在吹掃，沉滯污濁的氣團已經衝散，新中國的曙光，不已經清晰在望了麼？

在今天回顧一下二十九年的歷史，我們的道路的確是艱險而充滿了血淚的教訓的。當這一代的青年在五四時代睜開眼來的時候，這個面積和人口都和整個歐洲相等的老大國家的確是太落後了。封建勢力像一座積石大山，而在這一座大山的周圍，保護這舊勢力的帝國主義又替它築起了鋼骨水泥的碉堡和防柵。我們認清了敵人，找對了方向，但是帝國主義加封建的力量太大，我們以覺悟了的智識份子為中心的隊伍還是太渺小了。毫無疑問，和五四以前的一切士大夫階

級的改革運動比較繁雜，五四運動在性質上已經有了基本改變了，從蘇聯十月革命受了直接影響的五四運動最初在中國提出了反帝反封建的傳統，使這個運動成爲全國性的羣衆運動，而且跳出了狹義的愛國運動的範圍，明確地提出了科學與民主的目標。因此這運動的意義，在中國人民解放史上無疑是有着劃時代的光輝。「五四運動是在當時世界革命號召之下，是在俄國革命號召之下，是在列寧主義號召之下發生的，五四運動是當時無產階級世界革命的一部分……五四運動在其開始，是共產主義的智識份子，革命的小資產階級知識份子與資產階級知識份子（他們是當時的右翼）三部分人的統一戰線的革命運動」（新民主主義論），這一段話，是說明了五四運動區別於十八世紀啓蒙運動之處，也區別於五四前的中國舊民主主義革命之處，所以毛澤東先生把五四作爲新民主主義文化運動的開始。這個特點必須爲我們所注意。但是從另一方面說，當時羣衆運動，就全中國人民的比例上看，規模還是很小，同時，西歐資產階級文化思想在當時是起着相當巨大的影響與作用。許多智識份子還以這種西歐資產階級的思想要求，作爲他們嚮往的目標。這是毫不奇怪的，因爲在五四運動初開始時，工人農民還沒有參加，蘇聯也剛剛在新生的苦痛之中，領導這運動的人士中，不過一部分是初涉共產主義思想的智識分子。但五四以後的兩年，中國共產黨就成立了，接着廣大無產階級就參加到這全國性革命運動中來了。到了一九二七年北伐前後這個革命的新文化運動才在較廣大的羣衆中有了普遍的發展，到了大革命失敗，中國革命運動進入到江西土地革命的時期了，這個運動的性質和基礎，便更加明確而堅固了。

從一九二七年大革命失敗而轉入到土地革命之後，儘管新生的力量在面積和人口上都祇佔着一個很小的比例，但是從這個時期起，中國已經存在着兩個尖銳地對立着鬥爭着的政治制度。從進步的一面看，最初是在江西、福建、粵贛的偏僻區域，後來是在陝甘寧邊區這個經濟上文化上更落後的地區，在革命政權的保障之下，中國人民在歷史上破天荒第一次的在自己手裏掌握了文化教育的權利。跟着革命政權的建立和土地改革運動的展開，舊文化在基本上被推翻了，覺醒了的人民大眾，對文化的觀念有了徹底的改變，文化教育不再是少數人的專利品，從事文教工作的目的不再是從特權階級的立場把那個階級的觀念思想灌注到被支配的人民大眾中去，而是明確地規定了將文化教育當作武裝被壓迫人民大眾起來爭生存爭自由的武器了。可是從反動乃至倒退的一面來看，所謂文化教育的整湖面貌就完全不一樣了，不論是從一九二七到一九三六的內戰時期，一九三六到一九四五的抗戰階段，乃至從一九四五到今天的所謂「撥亂」的年月，在整湖法西斯反動政權支配的區域，發源於五四運動的新文化和他的工作者始終是反動統治者最憎惡的敵人，始終是反動統治者壓迫、征討、禁錮和屠殺的對象。國民黨反動統治下也有所謂教育文化，但這教育文化是爲少數人的教育文化，作爲奴化手段的教育文化，宣傳封建王權和法西斯思想的教育文化，乃至培養西崽、花瓶、和特務的教育文化而

已。當然，接受了五四寶貴傳統的中國知識份子，廣大的青年大眾，是不會對這種反動的文化教育屈服的。從五四、五卅、三一八、一二九到最近奔騰澎湃的學潮，在漫長而黑暗的二十九年中，中國青年一直堅持着五四趙家樓的精神，而在全文化藝術的領域，國民黨儘管有了治安維持法，新聞書報檢查條例，儘管有了點水不漏的統制、酷刑、監獄、特務、打手、幫閑、但是他們不能扭奪過進步文化的主導地位，不能阻遏反帝反封建的激流，甚至終於也不能建立和組織起一道多少足以和進步文化相頡抗的陣綫。在這二十九年的漫長而慘酷的鬥爭中，中國進步文化工作者的戰績是值得驕傲的，他們在這過程中顯示出無比優良的鬥爭傳統，無限高潔的革命品質，從李大劍魯迅到聞一多，即使在最野蠻殘酷的統治之下，中國絕大多數的知識份子和文化工作者一直團結在反帝反封建的大旗之下，前仆後繼，堅韌不屈地爲着中國人民的自由解放而奮鬥。覺悟有先後，戰術有巧拙，鬥爭有勝敗，但是，跟着時間的進行，革命文化的陣營一天天的壯大，革命文化的隊伍一天天的堅強，經過了二十九年的鐵火鍛鍊之後，到今天，不是連過去一直留戀在象牙塔裏的學者教授們，都也勇敢地參加了反飢俄反暴壓的隊伍裏面了麼？

二十九年，回顧一下也許已經是一個漫長的時期，但是反過來說，假如和幾千年的封建統治和一百年的帝國主義侵略比較起來，中國新文化的歷史還是太年青，我們工作者的經驗還是太不夠了。五四時代的青年人從黑暗大陸睜開眼來，開始接觸到科學和民主的光芒，當他們踏入資本主義藝術科學的花園的時候，所看到的景象是豐饒而多彩，炫目而媚惑的。也就無選擇地把資本主義沒落期的文化一併接受下來。這之後不久，蘇聯社會主義革命思想的浪潮掀天撼地而來，中國新文化運動，又好像一個未成熟的孩子被帶入高妙的境界，雖然也吸取了一些有益的滋養，但因為思想和實踐結合不夠，也就難免生吞活剝地染上了教條八股的習氣。大部分中國的進步知識份子出身於日漸貧困的中小資產階級家庭，他們在大時代中一方面受着生活的煎熬，革命浪潮的激盪，而另一方面主觀客觀的限制使他們不能真正的接近人民，於是直到今天，大部份進步的文化工作者雖然敢於和舊政治舊經濟制度作堅決的對立，而在文化藝術的領域，對舊文化舊藝術的形式和內容都還保留着萬縷千絲的牽連和愛好。感性與理性乖離，實踐與理論脫節，新文化藝術在一個很長的時期之內徘徊踴躍在都市中有產者的小圈子裏；某一些作家在生活實踐中苦悶牢騷，在文化藝術上沾沾自喜；文化戰鬥落後於現實，這也已經是國民黨統治區域文化運動中悠久而普遍的現象了。

由於如上所述的原因，承繼着五四運動之傳統的中國新文化運動，曲折迂迴，挫敗失敗，一直至到一九四〇年毛澤東氏總結了新文化運動歷史經驗的「新民主主義論」和一九四二年的「文藝座談會講話」這兩部劃時代的著作發表之後，經過了整風學習，邊區文教大會，方才找到了非常明確的道路，獲得了新生的力量。毛澤東的這兩本經典的著作儼利

似的新斷了幾繞糾結在小資產階級知識份子心曠之間的無數個糾纏不清的問題，使他們從狹隘窒悶的小圈子裏跳出身來，讓他們再度睜開眼睛，看到了廣闊無邊，急待漸進步文化工作者去辛勤致力的人民文化的園地。在中國四萬萬五千萬人民心中澈底肅清封建的帝國主義的文化影響，使壓損、乾枯、僵化、停滯了的中國大多數人民的精神狀態從新恢復到健康，產生出活力，迸發出勇氣，創造出人民自己的文化藝術，使這一切真正能爲自己和中國民族的將來而奮鬥，「這是比打倒一個日本帝國主義更困難的題目」。他說：「我們的文化是人民大眾的文化，因此任何方面的文化工作者，必須具有爲人民大眾服務的高度熱誠」，因此「一切知識份子一定要拋棄脫離群眾的惡習，以鞠躬盡瘁的精神獻身人民，與工農兵結合」。當然，爲了要使一切知識份子文化工作者有可以爲人民獻身的可能，一種澈底驅逐帝國主義出中國和澈底剷除封建老根子的政治經濟的基礎是必要的。今天我們新民主主義文化的內容必然的是人民大眾反美反漢奸反買辦的文化，必然的是反封建反黑暗，澈底實行土地改革，使人民大眾翻身作主的文化，也就不言而喻，無可置辯的了。

血淚斑斑的二十九年是一個痛苦的回憶，但是這二十九年間爲着中國人民的解放而成仁取義了的仁人志士的犧牲，一點也不是虛擲的，中國人民的解放事業正像愚公移山一般的艱難，可是山不能加高，而愚公的兒子孫孫却在不斷的增長擴大，從二十九年前的披荊斬棘到二十九年後的幾千萬人集體的除根，這是如何波瀾壯闊的一個歷史性的場面啊！我們認清了路，我們抓到了根，曙光已經在望，我們更須努力，我們覺得每一個能够參加這一個光輝的戰役，能够目睹到中國人民自由解放的文化工作者，應該是幸福而值得自慰的。

在「五四」以前，中國的新文化運動，中國的文化革命，是資產階級領導的，他們還有領導作用，在五四以後，這個階級文化的思想却比較它的政治上的東西還要落後，就絕無領導作用，至多在革命時期在一定程度上充當一個盟員，至於盟員資格，就不得不落在無產階級文化思想的肩上，這是鐵一般的事實，誰也否認不了的。

——摘自「新民主主義論」

文藝創作與主觀

喬木

一 文藝究竟是表現什麼的？

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

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

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

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

這個問題值得討論；這倒不是因爲「心理狀態」，「精神鬥爭」這一類的字眼有什麼可怕，好像一提到個人就想起了個人主義，一提到心理狀態就想到心理分析，一提到精神鬥爭就想到唯心主義似的，誰也不應該這樣的武斷。這一些——「活的人」，「活人的心理狀態」，「被壓迫者或被犧牲者的精神狀態」，「覺醒者或戰鬥者的心裡過程」，都是客觀現實的一個側面，爲表現當前歷史的

虛實所必需。誠如「逝流集」的作者所說：「不能理解具體的被壓迫者或被犧牲者底精神狀態，又怎樣能夠揭發封建主義底殘酷的本性和五花八門的戰法？不能理解具體的覺醒者或戰鬥者的心理過程，又怎樣能夠表現人民底豐沛的潛在力量和堅強的英雄主義？」（同上，二十一頁）

但，僅僅「理解具體的被壓迫者或被犧牲者的精神狀態」，就能「揭發封建主義底殘酷的本性和五花八門的戰法」了嗎？僅僅「理解具體的覺醒者或戰鬥者底心理過程」就能一表現出先進人民底豐沛的潛在力量和堅強的英雄主義了嗎？而且，如何纔能「理解具體的被壓迫者或被犧牲者底精神狀態」呢？如何纔能「理解具體的覺醒者或戰鬥者的心理過程」呢？更重要的是：「理解具體的覺醒者或戰鬥者的心理過程」也好，「理解具體的被壓迫者或被犧牲者的精神狀態」也好，表現「活的人，活人底心理狀態，活人底精神鬥爭」也好，但文藝究竟為什麼要表現這些，表現這些的目的是為什麼呢？爲了表現它而表現它麼？如果說，文藝的基本任務就是「反映一代的心理動態」，但「一代的心理動態」究竟是什麼？爲什麼要反映它？爲反映它而反映它麼？

理解活的個人及其心理狀態重要，爲什麼理解活的羣衆及其實際鬥爭就不重要呢？而且活的個人及其心理狀態也祇有當生活在活的羣衆（社會關係）及其實際鬥爭（階級鬥爭）中才能被正確的了解，因此，即使是承認了表現活的人及其心理狀態是文藝的首要任務，爲了達到這目的，

作家仍必須更深入地表現社會生活和階級鬥爭，決定的問題還不在此，決定的問題是個人和社會，個人的心理狀態和他的生活鬥爭——這兩者之間的關係；究竟是個人的存在決定社會的存在呢？還是社會的存在決定個人的存在？是個人生活鬥爭決定個人的心理狀態呢？還是個人的心理狀態決定個人的生活鬥爭？人們可以說，從一粒沙中看到一個世界，從一個人的靈魂看整個時代的動向；但應該想一想：真的只從一粒沙中可以看到一個世界嗎？真的，一個世界只有從一粒沙中可以清楚地看到嗎？真是每一粒沙中都有一個完整的世界嗎？而且更應該想一想，表現這「沙中世界」（「一代的心理動態」）究竟是爲了什麼呢？

這都是些不得不加以嚴重考慮的問題。事實上一旦把文藝的對象規定爲「活的人，活人底心理狀態，活人底精神鬥爭」，它底任務規定爲「反映一代底心理動態」，就不可避免地會在實際上產生各種不健康的創作傾向和批評傾向。例如：一切爲了表現活人的心理狀態或精神鬥爭，而這一個活人所從事的具體生活與社會鬥爭，就變成了爲表現這個人的心理狀態和精神鬥爭的手段；這樣，他的心理狀態就好像是一幅相片，他的具體生活和社會鬥爭却變成一架無關重要的鑲着這相片的鏡框了。生活和精神的關係，本來就不是相架和相片的關係，一定要把它變成這樣的關係，勢必破壞了這兩者——生活鬥爭和心理狀態的真實性。文例如，既然人的心理狀態是文藝表現的主要對象，那麼：心理狀態最複雜或精神鬥爭最激烈的人大概就是

文藝創作最好的題材，寫這種對象才是真正的現實主義，而那一不寫複雜心理狀態而主要寫政治鬥爭的作品，極可能被湮定是公式主義了。最後，「一代的心理動態」，多麼具體而微，但却又多麼空洞無邊，假如有人把這句話拿來索與否定新文藝的革命的功利性，從而事實上走上了精神重於一切的道路是不是有可能呢？

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

二 文藝創造從那裏開始？

既然文藝是現實的反映，那麼文藝創造的活動就必得從作家從「血肉的現實人生的搏鬥」(逆流集二十一頁)開始；但「血肉的現實人生」的實際內容究竟是什麼呢？

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

最平凡的生活事件和最停滯的生活場面，在今天的中國是不是和現實的政治鬥爭、羣衆鬥爭、階級鬥爭一脈相通呢？在最廣泛的意義上，是相通的；例如，任何一個人的平凡生活都和當前的政治有關，任何一個具體的被壓迫

者和被壓迫羣衆有關，一個人對一個人的態度反映着一定的階級關係；但假使有人因此就認為祇有具體的平凡生活才是最真實的政治，從而把政治還原爲平凡的生活事件，羣衆還原爲個別的被壓迫者和戰鬥者，階級鬥爭還原爲個人對個人的態度，那將是大錯而特錯。

危險表現在兩方面。對於作家，這種說法會被理解成什麼樣的生活是不重要的，重要的是生活態度；問題的重心不是具體地生活在這一個階級或是那一個階級的客觀事實，而是作家對待平凡生活的主觀態度。從而就從根本上否定了「血肉的現實人生搏鬥」的意義；有如游泳，將沙作水，一無所成。

例如抗戰初期，就出現過這樣的論調：

「到處都有生活，不管是前綫和後方，當前問題的重心不在於生活在前綫和後方，而是在於生活態度」(于潮：方生未死之間)。

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

這種思想反映到創作理論上，就必然形成一種傾向，認爲「寫什麼」不是重要的問題，重要的問題是「如何寫」。假如政治是無所不在，在個別的受難者和戰鬥者身上，就能看到被壓迫羣衆的苦難和戰鬥羣衆的雄姿，假使

個人對個人的態度當中就包含了階級對階級鬥爭的縮影，基本上要表現羣衆政治及其方向的作家，爲什麼一定要努力力去寫實際的政治事件，群衆鬥爭和階級鬥爭呢？

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

事實上，不是這麼方便的。不管一個小資產階級作家在他的個人生活範圍內的主觀態度自以爲如何正確，對現實人生戰鬥的意志自以爲如何堅強，假如他不真正的走到工農羣衆及其鬥爭中去，他是不能和人民結合的；在這種情況下，他就不可能真正表現出人民鬥爭的真實，而他那自以爲正確的人民立場（主觀）必然是抽象的，不能解決問題的。說一切事物都和真理相通，問題只是在於說出了那相通的路徑，和是不是爲了說出那相通路徑而寫——其用意無非是說，一個作家只要有了人民的立場，不管寫什麼都能表現出人民鬥爭的真實；其實，小資產階級作家自以爲正確的立場並不那樣正確，而所謂「精神要求」有時根本就和人民無關；而且誰能够相信，任何平凡事件都能表現人民鬥爭的真實？

任何自以爲正確的主觀態度和堅強的批評意志，都不能代替一個作家從這一種生活到另一種生活，從這一個階級到那一個階級——血肉——轉變的客觀事實。

三 作家怎樣才能和人民結合？

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

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

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

結合，而是小資產階級作家的主觀和廣大的勞動人民的現實之間的距離，愈來愈遠。

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

那麼，作家怎樣才能與人民結合呢？

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

「作家應該去深入和結合的人民，並不是抽象的概念，而是活生生的感性的存在。那麼，他們底生活要求或鬥爭要求，雖然體現着歷史的要求，但都是取着千變萬化的形態和複雜曲折的路徑，他們底精神要求雖然伸向着解放，但隨時隨地都潛伏着

或擴展着幾千年的精神奴役底創傷，作家深入他們，要不被這種感性存在的海洋所淹沒，就得有和他們底生活內容搏鬥的批判的力量。」（逆流集，二五——二六頁）

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

而且，爲什麼要這樣強調下水並不等於游泳這一點呢？因爲擔心人們有被淹死之虞。爲什麼會被淹死？原來，海水裏充滿了妖魔鬼怪，人民帶着滿身的「奴役底創傷」！爲什麼不告訴作家，到人民中去，人民的主體是健康的；而却要一再強調，當心啊，他們身上有瘡疤呀，會傳染的呀，不，會毒死你的呀？因此，要有「批判的力量」，只是具有了「批判」的力量，才能保證你身體的健康，你和人民的關係是「結合」，而不是向人民「投降」，不被人民「淹死」。逆流集作者把問題這樣的提法，是不是實際上就開始就產生了「拒絕和人民結合」的後果？

人民有沒有缺點呢？

不承認廣大的工農勞動羣衆身上有缺點，是不符合事實的；但在本質上，廣大的勞動人民是善良的，優美的，

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

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

其次，即使是批評人民，也得是真正站在人民的立場，用保護人民教育人民的滿腔熱情來從事這一批評。不然，所謂對人民及其朋友的批評就很容易混亂了自己的立場而站到敵人的立場，鬧到敵友不分的境地。

最後，說要批評人民，作家究竟拿什麼東西去批評人民呢？

用已經爲作家的主觀所「人格化」了的馬列主義嗎？

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

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

四 作家如何才能創造出比現實「更高的藝術」？

作家和人民的結合祇是作家反映現實和表現人民的前提；但作家和人民結合的過程並不只是作家創作的過程。文藝作品內容是客觀現實的反映，但客觀現實的複製並不是文藝作品。文藝創作所表現出來的東西，總要比客觀的現實「多」一點，「高」一點；那麼，那「多」或「高」出來的東西究竟是什麼東西呢？文藝創作不是社會間