

上海工人阶级

文艺

新军的形成

——暨工人小说家论

◎任丽青 著

上海重点科学（第三期）S30101项目资助
上海大学出版社



上海工人阶级

文艺

新军的形成

——暨工人小说家论

◎任丽青 著

上海重工业科学(第三期)项目资助
上海大学出版社



图书在版编目(CIP)数据

上海工人阶级文艺新军的形成：暨工人小说家论/
任丽青著. —上海：上海大学出版社, 2010. 7

ISBN 978-7-81118-644-4

I. ①上… II. ①任… III. ①当代文学-文学研究-
上海市 IV. ①I206.7

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2010)第 117699 号

责任编辑 焦贵平 徐丽华

封面设计 施羲雯

上海工人阶级文艺新军的形成

——暨工人小说家论

任丽青 著

上海大学出版社出版发行

(上海市上大路 99 号 邮政编码 200444)

(<http://www.shangdapress.com> 发行热线 66135110)

出版人：姚铁军

*

南京展望文化发展有限公司排版

上海第二教育学院印刷厂印刷 各地新华书店经销

开本 890×1240 1/32 印张 7 字数 200 000

2010 年 10 月第 1 版 2010 年 10 月第 1 次印刷

印数：1~1 100

ISBN 978-7-81118-644-4/I·112 定价：29.00 元

前 言

中华人民共和国成立伊始，包括毛泽东在内的党和国家领导人就多次在重要会议和重要文件中提出，要建立一支工人阶级的文艺大军。这支文艺大军包括两个部分，一个部分是在历次国内革命战争和抗日战争中努力与工农兵结合、刻苦改造世界观的知识分子文艺工作者；另一个部分就是工农兵文艺工作者，而又以后一个部分为主、为重。虽然在从新中国成立到“文革”爆发的“十七年”中，全国范围内这样一支令人鼓舞的文艺大军并未真正形成，但是在包括上海在内的某些地区，确实出现了较为广泛的工人文学创作的群众性活动。把在这样的群众性创作活动中涌现出来的优秀作者称之为工人阶级的文艺新军也并不为过。笔者在幼年时代虽没有资格在表格上的“出身”一栏里填上“工人”的字样，但是却对工人阶级怀有十万分的敬意，这种敬意至今犹存。所以非常愿意以绵薄之力，对“十七年”时期上海工人文学创作的情况做一些耙梳，尽到一个土生土长的文学工作者对上海这座城市的一点责任。

目 录

前言	1
第一章 “十七年”时期上海工人阶级文艺新军形成的原因	1
第一节 作为政治概念的“工人作者”	3
第二节 无产阶级文学对创作主体的要求	4
第三节 工人阶级文艺新军形成的经济原因	17
第四节 工人阶级文艺新军形成的政治原因	25
一、工人阶级政治地位和思想觉悟的提高	25
二、强有力的保障制度	38
（一）文学部门的培养机制	38
（二）基层党组织和工会组织的教育、支持机制	53
第五节 工人作者的个人努力	67
第二章 上海工人阶级文学创作的特点	77
第一节 鲜明的阶级意识	81
一、劳动最快乐	81
二、集体主义最崇高	85
三、技术民主的主人翁意识	90
四、技术倾向上的革新与革命	95
五、劳动的景致最美丽	101
第二节 明暗交织的城市描写	105
一、“阿拉”是上海的工人阶级	107

二、上海是中国的上海	111
三、上海是工业化的大城市	117
四、难以割舍的方言情结	121
五、若即若离的市民趣味	129
第三节 罩在时代天空下的文学	131
第三章 工人小说家论	136
第一节 胡万春论	136
一、亲情的依恋	137
二、“钢铁圣手”	138
三、靠山和指路明灯	142
四、“接班”	148
第二节 费礼文论	151
一、翻身的幸福	152
二、建设的速度	157
三、境界的魅力	161
第三节 唐克新论	164
一、可爱的女工	166
二、平凡的英雄	179
三、中间状态的干部	184
第四节 陆俊超论	187
一、海洋风光和海外风情	189
二、英雄行为和硬汉性格	194
三、社会主义和国际主义	203
结语	208
附录一：陆俊超访谈录(2006年2月17日)	209
附录二：费礼文访谈录(2006年2月20日)	213
附录三：唐克新访谈录(2006年3月2日)	216

第一章

“十七年”时期上海工人阶级文艺新军形成的原因

1949年5月23日,上海解放,上海获得了新生。上海工人阶级翻身做了国家的主人、工厂的主人,也成了文学创作的主人,而不仅仅是文学作品中的主人公。上海工人的文学创作活动最早开始于1950年前后。那时,一些工人中的写作爱好者只是写一些短小的先进人物的报道和特写,其中写作基础较好的一些人被报社或电台发现,吸收为通讯员,随后又担任工会的宣传、文艺干部。后来他们的文学作品越来越多地见诸报端,这既坚定了他们自身从事文学创作的信心,又带动起更多的工人群众加入文学创作队伍,从而在短短三、四年时间里,就使上海的工人文学创作形成了高潮。唐克新1953年发表的《车间里的春天》后来被翻译成英语、日语和世界语,介绍到国外。费礼文1955年发表的《一年》被翻译成英、俄、日等国文字,并被收入多种作品选。胡万春于1955年创作的自传体小说《骨肉》,在1957年世界青年联欢节上举办的国际文艺竞赛中被评为世界优秀短篇小说,并被翻译成多国文字。陆俊超1958年发表的《惊涛骇浪万里行》获《萌芽》杂志社“社会主义革命和建设”征文一等奖。

据有关方面约略统计,1958年参加民歌创作的工人有几十万,民歌数量在百万以上。1958年7月号的《文艺月报》编发了一期“上海工人创作专号”。这一册专号可以说是上海工人创作丰收的一个重要检阅。它收录了新华印刷厂、江南造船厂、上海矿山机器厂、上海铁路局机务段、上海分马力电机厂、汽轮机厂、新业电机厂、空军十三厂、国棉二厂、第一毛纺厂、大

华医疗制针厂、国棉七厂、上钢一厂、上海机床厂、国棉十七厂、光艺印刷厂、上药一厂、上海安全消防器材厂、上海水泥厂、新业电工机械厂、汽车一场、上海绢纺厂、上海锅炉厂、国营二机、上塑二厂、国营一机、新安电机厂、祥昌染织厂、三友实业社、乙丰染织厂等工人作者创作的作品共41篇。在1959年庆祝上海解放十周年的时候,出版了《上海民歌选》、《上海大跃进的一日》、《上海解放十年》和《上海故事选》等创作选,其中工人作者的作品比例在二分之一到三分之二之间,这实在是前所未有的情况。

文学前辈、《上海文学》杂志副主编魏金枝先生1962年5月在《上海文学》上发表了《我为我们的工人作者祝福》一文。他欣喜地写道:“在我们上海,现在已经出现了一小群真正由工人出身的青年作者了,其中比较活跃而且已经卓有成绩的有胡万春、唐克新、费礼文和肖木、张英、胡宝华等。此外,自然还有比这更多一些的青年后备军,但在不久的将来,就一定会在我们文坛上显露出他们峥嵘的头角。这实在是上海文艺界的大喜事。”^①

“十七年”时期上海工人作者的队伍十分庞大,简直可以用成千上万来形容。当然,他们取得的成绩是不一样的,其中较有成绩的大概可以分为三个层次。第一层次是参加了电台、《劳动报》或《群众文艺》等编辑部举办的创作学习班的工人作者。他们都发表了数篇作品,但还不出名,人数有二、三百人。第二层次是在上海及全国的文学刊物上发表较多文学作品、已经有了小名气的工人作者,人数大约有五十人,包括沪东船厂的居有松,电话局的仇学宝、福庚,国棉十九厂的李根宝(他写了著名的诗歌《什么阶级说什么话》),上海分马力电机厂的张英,达丰印染厂的郑成义,华通开关厂的周嘉俊,上海钢铁结构厂的毛炳甫,新民机器厂的谢其规,上海电机厂的胡宝华,上海汽轮机厂的俞志辉、俞陪荣,亚细亚钢铁厂的丁承羽,上海申新六厂的宁宇,上钢一厂的王金源,国棉二十一厂的徐锦珊,新业电工机械厂的楼颂耀,上海铁路局的朱珊珊、陈继光,上海海运局的张士敏,以及金云、徐俊杰、肖木、高金荣、谷亨利、水渭亭、孟凡夏、钱士权等。第三层次

^① 《上海文学》1962年第5期。

是很有名气、已经加入中国作协、并被收入作家传略的工人作家如胡万春、唐克新、费礼文和陆俊超。

第一节 作为政治概念的“工人作者”

在“十七年”时期,所谓的“工人作者”以及后来成为专业作家的“工人作家”可以分为三种人:产业工人、在城市从事体力劳动的劳动者、描写工业题材的工厂干部或工人文艺活动的组织领导者。

毫无疑问,在“工人作者”队伍中第一种人占大多数。他们主要是钢铁、纺织和机器制造业的工人,即所谓血统工人,如胡万春、唐克新、费礼文、张英、居有松、李根宝、郑成义、毛炳甫、周嘉俊、谢其规、胡宝华、孙顺兴、俞志辉、丁承羽和徐俊杰。

第二种人比较少,如水手陆俊超、电话服务业工人福庚和仇学宝。不过,把非产业工人也当作工人是有根据的,并不十分勉强。陆定一在1950年撰写的《新中国的教育与文化》一文中指出:“工人是破了产的农民,在乡下不能生存,到城市找工作谋生。所以工人是被人看不起的。为什么共产党看得起工人?因为马列主义的教导。马列主义认为,工人阶级是最先进、最革命的阶级。”^①陆俊超和仇学宝正是这种破了产的农民的后代。在国际共产主义运动中曾经盛行过推选所谓“产业工人”或“血统工人”出任共产党的主要领导人的做法,中国共产党也受到这种做法的影响。1928年6月,在共产国际的帮助下,中共“六大”一次会议就选举了向忠发担任中央政治局主席和中央常委主席,因为向忠发在武汉做过水手和码头工人。陆俊超也是把自己看作工人的,他在中篇小说《九级风暴》中写道,曾经参加1922年香港海员工会罢工活动的老水手李阿海对青年海员刘虎说:“我们工人阶级不是生下来就会战斗的,那些远洋水手兄弟,在支持我们的斗争中,他们会更加认清谁是敌人,同时也锻炼了他们自己。你得好好记住,对

^① 《陆定一文集·前言》,人民出版社1992年2月版,第1页。

我们工人阶级来说,任何一个斗争,都是带有世界意义的。”正因为如此,当时的文艺界就把那些在城市从事体力劳动的人通称为工人阶级。

第三种人如施燕平、赵自、李伦新。施燕平 1957 年以前是上海人民印刷厂的宣传部长,1957 年作为工人作者调到《萌芽》编辑部当编辑,为培养工人作者出了很多力,自己也写过一些工业题材的小说,如《巨浪》、《新的战斗开始了》。施燕平在《我的工作简历》中说:“当时把胡万春一批人都调到作协,作为培养对象,把他们培养成作家。开头也想从作家角度培养我的,结果先在编辑部像实习生一样的,一坐下来就看稿子,改稿子。他们觉得我这个人搞编辑工作还不错,所以《萌芽》主编哈华当时就决定留我在编辑部了。而且,他看到我还是不像一般的工人作者,还有点职务的,基层党委的宣传部长,那么因此安排了编委。”^①笔者 2006 年 2 月 17 日采访施燕平时,他说,当时为了显示工人作者的创作成绩,自己发表的文章都署名“上海人民印刷一厂工人”。由此可见,当时对“工人作者”理解得很宽泛,但明确的是,“工人作者”这个概念带有政治意义。赵自是《劳动报》文艺副刊的负责人,对培养工人作者作出很大贡献,自己也有不少工业题材的文学创作。李伦新 13 岁在商店当学徒。解放初期主要从事共青团工作,兼任上海市青年文学创作小说一组副组长,笔名耕夫。1993 年担任市文联党组书记、常务副主席。现在看来,这第三种人是不能归入工人作者队伍的,因为他们并非出身工人,或者工人经历极短,实际身份是干部,后来都享受离休待遇。当然,他们确实都对繁荣工人创作作出了贡献。本书所述的工人作者不包括第三种人。

第二节 无产阶级文学对创作主体的要求

革命文学和无产阶级文学是两个非常接近的词语。自文学革命起,就有革命文学的提出。但是,“五四”前后的革命文学,主要是解决建立什么样的文学、为谁服务的文学和怎样创作文学的问题,没有涉及创作主体。

^① 《当代作家评论》,2004 年第 3 期。

20 世纪 20 年代中期出现无产阶级革命文学、无产阶级文化、无产阶级艺术等概念,以后,革命文学与无产阶级文学就经常混用,但是内涵大同小异。20 年代中期以后提出的革命文学或无产阶级文学相比 10 年代的“革命文学”,其内容集中在无产阶级文学运动发生的根据、无产阶级文学的创作主体、无产阶级文学的社会作用和无产阶级文学的表现对象方面。那么,从无产阶级的文学到工人阶级的文艺大军,创作主体被时代赋予了什么样的要求呢?

我们应该首先了解一下解放前我国工人文艺活动的大概情况。解放初任上海市委宣传部文艺处长的丁景唐在《对于工人业余文艺活动的意见》一文中,首先就概括总结了上海的情况。他说:“上海是中国大都市之一,是工业和文化发达的都市。上海的工人阶级在中国共产党领导下,有着光荣的革命斗争历史。上海在中国的文艺发展史上也有它光辉的历史。有了党所领导的工人运动,又有了党所领导的文艺运动,也就有了党所领导的工人文艺运动以配合党的革命斗争任务。早在 1925 年,上海工人阶级就在党的领导下,发动了反对帝国主义压迫的‘五卅’运动。现在根据当年参加反帝斗争的青年女工施小妹的背诵而记录下来的‘五卅’歌曲《十二月花》即是‘五卅’运动时在工人群众中流行的革命歌曲。这支歌曲以群众喜闻乐见的形式歌唱了工人群众的斗争热情和革命的要求。在抗日战争和人民解放战争中,有些工厂的工人也用初级的文艺形式如墙报、漫画、小调、歌曲作武器以打击敌人,讽刺敌人,团结教育工人群众,鼓舞斗争情绪,为人民解放事业的胜利而斗争。1948 年申新九厂‘二·二’事件时,工人群众高唱《团结就是力量》等歌曲反抗蒋匪帮军警胁迫,就是动人事例之一。甚至当工人、学生被国民党反动军警逮捕关入牢狱时,还勇敢地唱出:‘坐牢算什么,出来还要干’的歌声,表示他们为革命献身的决心。但是解放前这些进步的文艺活动,不能不受到很大程度的限制。国民党反动派不许工人接触进步文艺,并用黄色、有毒素的‘文艺’麻痹和毒害工人。工人群众真正能够广泛地带有群众性地直接参加文艺活动还是在解放以后的事。”^①

① 丁景唐《对于工人业余活动的意见》,《文艺月报》1954 年第 12 期。

丁景唐先生的这段话说明解放前上海的工人文艺创作因为受到历史条件的限制是相当分散和粗糙的,很不发达。由知识分子创作的、反映工人生活的作品同样也很少。据应国靖先生的研究,自20世纪初至30年代上半期,反映工人生活的小说总共只有23部,最早的是1905年秋由申报馆发行的《华工血泪生活史》,最晚的则是老舍的《骆驼祥子》。^①

由于工农大众生活的贫困和革命斗争形势的艰巨,党的领导及左翼文学运动的领导对于产生或培养真正由工人出身的文学创作者,没有、也不可能有多大的实绩。即使是在前苏联,也差不多是这样的情况。据鲁迅转译自日本片上伸的《现代新兴文学的诸问题》一文,可以看出,在前苏联,有人认为无产阶级的文学是应该诞生于无产阶级成为社会生活的主人之后的:“无产阶级的艺术,是须使劳动者阶级,广大地在现实生活的范围里,活动其创造力之后,这才出现的。而在现实生活的范围内,得见劳动者阶级的创造力的活动,则须他们独立而建设创造其生活,成了社会生活的主人的时候,这才可能。十月革命以后,以列宁格勒、莫斯科和别的地方为中心,聚集起来的无产阶级诗文人就不少。至千九百二十年,那诗人的大半,便脱离了无产者文化团,作成‘库士尼扎’(冶炼厂)这一个团体,这遂成了无产阶级文学的中心。”^②

高尔基在《工人阶级应该培养自己的文学匠师》一文中说:“这是历史的指示,时代的口号。为着达到这个目的,苏维埃政权曾经开办了而且现在还在继续开办各种高级学校和专门学校;为着达到这个目的,党以政治知识武装工农群众,使群众认识他们的阶级利益,使工农对建立自己的自由的社会主义国家这个历史任务具有正确的理解。……劳动群众知道得更差的是:对他们,培植文化匠师是多么需要,而对于让这些匠师在尽可能短的期限内出现这一点,关心得又是多么不够。工业武装是需要和智力武装即武装理智,培养创造的革命的意志同时存在的。有文化的人是慢慢

① 应国靖《我国最初反映工人生活的小说》,《小说界》1982年第3期。

② 《鲁迅全集》第17卷,人民文学出版社1973年版,第219页。

地、很艰难地培植出来的，——关于这点，资产阶级文化发展的全部沉痛的历史确切地给我们作了说明，虽然这种文化是依靠别人的劳动成长起来的。然而我们的工人阶级正在迅速地成长。工人阶级应该产生自己的文化巨匠。”^①

这篇文章翻译得有点拗口，但是意思还是明晰的。高尔基在文章中只是提出了“工人阶级应该培养自己的文学匠师”这个伟大的口号，也就是提出了工人阶级文学的创作主体的目标，但是并没有说明什么样的人堪当此任，以及怎样培养出工人阶级的文学巨匠。除此之外，还批判了两种现象：一是把一些非常类似于文化工作中的暗害分子的聪明人当作文化匠师（注：指托洛茨基派的文学集团“现代人”中的一些分子和“左翼艺术阵线”中的人）。二是当务之急应该用文学的知识来武装青年作者，但是没有人教他们。高尔基批评说：“杂志编辑把稿子退还他们，并附注这样的评语：‘欠佳，不适用。’‘欠佳，但有些地方还不错。’‘学习吧，多多自修。’‘没有独创性，有许多八股。’‘应学习技巧。’对初学习作者讲这些话不会有任何好结果。”因此，从高尔基这篇题目很好的文章来看，能够提供给中国人的有价值的东西并不多。

在国内，虽然“无产阶级文学”早在20世纪20年代就已经提出来了，但是，在解放前，关于“无产阶级文学”是要由什么样的作家来完成，回答几乎是一致的，那就是知识分子出身的具有无产阶级思想的作家。这个观点和苏联的观点基本相同，也就是说，在工人阶级夺取政权、成为领导阶级之前，不可能出现真正由工人担当的创作主体，只能由代表无产阶级利益的知识分子作家来创作无产阶级文学。在这个总的观点下，不同的人还是有不同的视角的，主要有三种视角。

其一是，毛泽东和左翼文学运动的领导人，他们强调知识分子出身的作家在创造无产阶级文学的过程中要不断地进行思想改造。我姑且称之为“改造论”。其二是，鲁迅认为，判断无产阶级文学的标准，不是看作家的

① 《文艺月报》1955年第16期转载：孟昌翻译《高尔基全集》第25卷的节选。

出身,而是看作品的内容。我姑且称之为“内容论”。其三是,中共早期爱好文艺的领导人,强调知识分子作家应该注重参加革命的实践,以获得无产阶级的立场和观点。我姑且称之为“实践论”。

斯大林可能是“改造论”的先驱。他在1934年和英国作家赫·乔·威尔斯的谈话中说:“知识分子只有和工人阶级结合起来,才能是强有力的。如果他们反对工人阶级,那么他们就变成毫不足道的人了。”^①毛泽东是“改造论”最具权威的人物。他在《讲话》中指出:“你要群众了解你,你要和群众打成一片,就得下决心,经过长期的甚至是痛苦的磨炼。”“我们知识分子出身的文艺工作者要使自己的作品为群众所欢迎,就得把自己的思想感情来一个变化,来一番改造。没有这个变化,没有这个改造,什么事情都是做不好的,都是格格不入的。”“我们的文艺工作者一定要完成这个任务,一定要把立足点移过来,一定要在深入工农兵群众、深入实际斗争的过程中,在学习马克思主义和学习社会的过程中,逐渐地移过来,移到工农兵这方面来,移到无产阶级这方面来。只有这样,我们才能有真正为工农兵的文艺,真正无产阶级的文艺。”毛泽东在《讲话》中提出的这个观点从此就变成了解放区乃至建国后全国的文艺指导思想。^②

自从毛泽东的《讲话》发表以后,绝大多数文艺界领导和作家纷纷成为“改造论”的拥护者。丁玲指出:“不可否认我们一般都是小资产阶级出身,当我们还没有决定自己要为无产阶级服务,要脱离本阶级,投身到无产阶级中来以前,我们的思想言行是为小资产阶级说话的,带有本阶级的一种情绪。这一切决定了作家必须有一个长期而刻苦的学习与改造过程。”^③这是出身于小资产阶级知识分子的作家对思想改造的明确的认同,具有相当的代表性。

新中国成立前夕,邵荃麟曾说:“知识分子的改造,是需要长期地、无条

① 《和英国作家赫·乔·威尔斯的谈话》,《斯大林全集》下,人民出版社1979年12月版,第364页。

② 《毛泽东选集》第三卷,人民出版社1953年5月版,第808、814页。

③ 《丁玲谈创作》,上海文艺出版社1985年版,第204页。

件地、全心全意地到工农群众中去锻炼,只和人民群众在一起并不等于与群众真正相结合,但是最初一步总不能不是直接投身到群众生活中去,直接为他们去工作。”“在这个要求下,文艺工作者要深入工农群众、学习和了解生产知识、描写和表现劳动者的生活和他们的工作,积极提高生产的热情,颂扬劳动的伟大意义并且建立劳动者自己的文艺。”所谓“劳动者自己的文艺”究竟是什么含义,与以前的左翼文学或革命文学是什么关系,作者并没有进一步作出解释。

新中国成立以后,除了继续提倡思想改造,邵荃麟还提出了工人阶级作家这一名称。他在第二次文代会上的总结发言中说:“一个革命知识分子当他从开始接受共产主义的思想影响,到他成为一个共产主义者,他的立场、世界观和创作方法,都需要经过一定时期的锻炼和发展。”“而对工人阶级的作家来说,则更应该朝这个方向积极努力,以提高自己创作的水平。在这个问题上,我们必须遵照毛主席所指示的有团结、有斗争、有批判的方针,来继续发展我国社会主义现实主义的文学。”1959年时,他又指出:“在文学队伍不断扩大过程中,出现了两种新的强大力量:有才能的知识分子新作家和工农作家,他们中间有些人像杜鹏程、梁斌、王汶石、胡可、闻捷、李准、曲波、杨沫、玛拉沁夫、未央、孙峻青、王愿坚、冯德英等等和工农作家中的王老九、康朗甩、胡万春、万国儒、冯金堂、刘勇、申跃中等等已经成为全国闻名的作家。”“我们的无产阶级文学,由于无产阶级出身的作家还不多,主要还得依靠非无产阶级出身的作家,来充当无产阶级的代言人。”“作家从一个阶级到另一个阶级的变化需要一个相当长期的过程。这里包括着作家自我思想改造问题,新的生活积累问题,以及观察、体验、分析、研究和表现能力的提高问题。”^①

在邵荃麟看来,社会主义时期的无产阶级作家是由知识分子出身的和工农出身的两种人组成的,他们应该有两种不同的努力方向。知识分子作

^① 《邵荃麟评论选集》,人民文学出版社1981年4月版,第242、275、312、315、364、382页。

家要深入工农兵的生活中去,以获得新的生活积累,同时要刻苦改造非无产阶级的思想,以此来提高文学的表现能力。而工农作家则需要在艺术上提高自己的水平。

关于“内容论”,沈雁冰早在1920年代就写了《论无产阶级艺术》一文,他解释什么是无产阶级文艺时说:“第一,无产阶级艺术并非即是描写无产阶级生活的艺术之谓,所以和旧有的农民艺术是有极大分别的。……无产阶级艺术决非仅仅描写无产阶级生活即算了事,应以无产阶级精神为中心而创造一种适应于新世界(就是无产阶级居于治者地位的世界)的艺术。第二,无产阶级艺术非即所谓革命的艺术,故凡对于资产阶级表示极端之憎恶者,未必准无产阶级艺术。怎么叫做革命文学呢?浅言之,即凡含有反抗传统思想的文艺作品都可以称为革命文学。第三,无产阶级艺术又非旧有的社会主义文学。社会主义文学就是表同情于社会主义或宣传社会主义的文学作品。……但是社会主义文学的作者大都是资产阶级社会的知识阶级,他们生长于资产阶级的文化之下,为这种文化所培养,并且给这种文化尽力的。他们的主义是个人主义。他们是各自的活动,没有团体的行动的。”^①

沈雁冰的理论虽然有把无产阶级的艺术和革命文学混为一谈的情况,但含义还是明确的,就是说,无产阶级艺术是产生于无产阶级成为领导阶级的社会,是体现整个阶级的精神的文学,是一种团体行为的文学,而非个别人的文学。他的理论与新中国成立后关于培养工农作家、建立工人阶级文艺大军的思想,在事实上有一定的渊源关系。

鲁迅先生另有一番见解。他在《革命时代的文学》里说:“为革命起见,需要‘革命人’,‘革命文学’倒无需急急,革命人做出东西来,才是革命文学,所以,我想:革命,倒是与文章有关系的。”在《黑暗中国的文艺界的现状》中,鲁迅又说:“所可惜的,是左翼作家之中,还没有农工出身的作家。一者,因为工农历来只被压迫、榨取,没有略受教育的机会;二是,因为中国

^① 沈雁冰《论无产阶级艺术》,《文学运动史料》第二册,上海教育出版社1979年6月版。

的象形——现在是早已变得连形也不像了——的方块字，使农工虽是读书十年，也还不能任意写出自己的意见。”在《“硬译”与文学的阶级性》中，鲁迅又说：“托尔斯泰出身贵族，而同情于贫民，然而并不主张阶级斗争；马克思并非无产阶级中的人物；终生穷苦的约翰逊博士，志行吐属，过于贵族，所以估量文学，当看作品本身，不能连累到作者的阶级和身分。”在《上海文艺之一瞥》中，鲁迅写道：“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。”^①

在鲁迅看来，由于当时客观条件的限制，不可能出现真正的工农作家。然而出身却无关紧要，关键是要做革命人，革命人作出来的文学自然就是革命文学。鲁迅所强调的文学内容是和革命实践密不可分的内容。

麦克昂在《桌子的跳舞》里说：“无产者的文艺不必就是描写无产阶级。因为无产阶级的生活，资产阶级的作家也可以描写。资产阶级的描写，在无产阶级文艺中也是不可缺乏的。要紧的是要看你站在哪一个阶级立场上说话。”他的观点是强调文学描写的阶级立场，而非描写的对象。^②

蒋光慈在《关于革命文学》中说：“倘若我们要断定某个作家及其作品是不是革命的，那我们首先就要问他站在什么地位上说话。这个作家是不是具有反抗旧势力的精神？是不是以被压迫的群众作出发点？是不是全心全意地渴望着劳苦阶级的解放？……倘若答案是肯定的，那么这个作家就是革命的作家，他的作品就是革命的文学。”^③他的观点类似于麦克昂。

关于“实践论”，周起应在《关于文学大众化》一文中说：“这需要着完全新型的典型的革命作家；他不是旁观者，而是实际斗争的积极参加者，他不是隔离大众，关起门来写作品，而是一面参加着大众的革命斗争，一面创造着给大众服务的作品（苏俄作家，有名‘Brusski’的作者潘费洛夫，就是参加集体农场的生产活动，一面写作品的）……只有这样，他才能产生真正革命

① 《鲁迅全集·第四卷》，人民文学出版社1973年版，第165、237页。

② 麦克昂《桌子的跳舞》，《新文学史料》，上海教育出版社1979年6月版，第10页。

③ 蒋光慈《关于革命文学》，《新文学史料》，上海教育出版社1979年6月版，第26页。