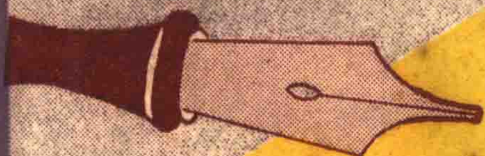


新民主主義文藝的實踐問題



上海
永祥印書館
行印

新民主主義文藝的

江苏工业学院图书馆
藏书章

上海永祥书局印

文理4 · 36 K · P 92 · 基價 3.00

版權所有 不准翻印

一九四九年九月初版

一九五〇年十二月三版

3001 — 4000

發行者：永祥印書館

上海福州路380號 電話92213

印刷者：永祥印書館印刷廠

上海陝西南路238號 電話72798

經售處：聯 豐 書 店

上海 北京 漢口 廣州

目次

一 緒論.....一

二 論作家自我改造.....三

三 談作品——遠景.....五

一 緒 論

「先說第一個問題。在現在世界上，在有階級和黨的社會裏，一切文化或文藝，都是屬於一定的階級，一定的黨，即一定的政治路線的，爲藝術的藝術，超階級超黨的藝術，實際上是不存在的。」

毛澤東在論新民主主義的革命時說：「無產階級領導的，人民大眾的，反對帝國主義、封建主義和官僚資本主義的革命，就是中國的新民主主義革命。」根據這一說明，我們可以了解新民主主義的文藝，是無產階級和共產黨領導的，是爲人民大眾服務的，是反帝反封建反官僚資產階級的文藝。

我說新民主主義的文藝是無產階級和共產黨領導的，即是說它不再是大小資產階級領導的文藝，也決不是「自由主義者」所主張的超階級超黨派的「自

由文藝。」因為所謂「超階級超黨派的自由文藝」其實仍是大小資產階級意圖從無產階級手裏奪下文藝的武器，使無產階級的文藝和讀者隔離開來而喧叫的一條反動口號，所以爲文藝的文藝，實際上是爲反動階級服務，因而同樣不能夠是超黨派超階級的一種反動文藝。毛澤東在文藝座談會上的講話裏說：「在現在的世界，一切文化或藝術，都是屬於一定的階級，一定的黨，即一定的政治路線的，爲藝術的藝術，超階級超黨的文藝，實際上是不存在的。在有階級有黨的社會裏，藝術既然服從階級，服從黨，當然就要服從階級與黨的政治要求，服從一定革命時期的革命任務，離開了這個，就離開了羣衆的根本需要。」我們同樣可以說離開了這個，就根本離開了新民主主義。所以新民主主義的文藝，必然是無產階級及其政黨領導的，在一定革命時期裏戰鬪地完成一定的革命任務的文藝。

2 所謂新民主主義文藝必須由無產階級和共產黨領導，是歷史發展的必然規律中的事情，絕不是任何人的主觀意志的作爲。

大家知道：中國人民大衆反帝反封建的社會革命運動，從鴉片戰爭以來，已經有一百多年，這一百多年，以前段的八十年與後段的二十多年劃分爲兩個性質不同的大段落。在前一個段落中，中國的民主主義革命，是民族資產階級和小資產階級領導的，是屬於世界資產階級的資本主義革命的一部份，這是屬於舊民主主義的範疇的。但是由於資產階級先天的軟弱性，同時世界帝國主義已發展到盛極時期，中國資產階級便很快地丟棄了民主革命的旗幟，不戰而就落荒走了，於是在後一階段的二十多年裏，中國的民主革命便轉入另一新的範疇之內。這一新階段的二十多年，由於世界上發生了強大的、覺悟的無產階級和它的政黨——共產黨領導的社會主義的革命，由於產生了社會主義的祖國蘇聯，由於蘇聯的社會主義的大勝利、大成功，中國人民大衆得到了新的啓示，新的鼓舞，新的力量，中國覺悟的無產階級和中國共產黨便在中國的政治舞台上出現了。那被綑綁軀體的資產階級所拋棄的民主革命的令旗，便自然的地落於中國無產階級和共產黨的肩上。中國

共產黨的成立與勞動運動的真正開始，是在一九二一年，恰恰是在第一次世界大戰與十月革命之後，恰恰是在「民族問題」與殖民地運動在世界上改變面貌之時，故非常明顯，這後一階段的中國民主主義革命，已經是脫胎換骨的新民主主義革命；在世界革命的範圍裏邊，已經是以蘇聯為領導的社會主義革命的一部份。我們知道：一定的文化是一定社會的政治與經濟在客觀形態上的反映。中國的新文化運動，便同樣地反映了這一個歷史的內容特點：它以「五四」作為分界線，而把中國的新文化運動劃分為新舊二個不同性質的階段。在五四以前，「毛澤東敘述道：『中國文化戰線上的鬭爭，是資產階級的新文化與封建階級的舊文化的鬭爭。那時的所謂新學、西學，基本上都是資產階級的自然科學與社會科學。』這種資產階級的文化思想是軟弱無力的，當外國帝國主義的奴化思想與中國封建主義的復古思想結成反動同盟向它開始反攻的時候，它的所謂新學西學，就立刻掩旗息鼓，宣告退卻，失了靈魂，而只剩了它的軀壳了。」到了「五四」以後，中國政治

台上出現了無產階級和共產黨，新興的無產階級的文化運動，便繼承了舊民主主義的新文化運動而走新的里程。毛澤東說，「其聲勢之浩大，威力之猛烈，簡直是所向無敵；其動員之廣大，超過中國任何歷史時代。而魯迅，就是這個文化新軍的最偉大與最英勇的旗手。」在文藝戰線上魯迅也敘述同樣的情形道：

「現在，在中國，無產階級的革命的文藝運動，其實就是唯一的運動，因為這乃是荒野中的萌芽。除此以外，中國已經毫無其他文藝。屬於統治階級的所謂『文藝家』，早已腐爛到連所謂『爲藝術的藝術』以至『頹廢』的作品也不能產生，現在來抵制左翼文藝的，只有誣蔑、壓迫、囚禁和殺戮了。」

事實是這樣。所以我們若用歷史唯物論的眼光來審察這個問題，便明白新民主主義的文藝，必然是無產階級和共產黨領導的，這是歷史發展的必然規律。而絕不是任何人的主觀意志的作爲。

領導並不是包辦，所有右傾的自由主義，分頭主義，和過左的關門主義，排外主義，都是列寧所謂敲了腳的東西，在文藝運動上同樣要他不得。

然而，所謂「無產階級領導」並不等於無產階級和共產黨包辦。我說領導，是在政治路線上，是在思想分歧上的領導。既說領導，首先就該有對象，所以絕對沒有一絲一毫包辦和排外的意思。我說文藝必須服從政治，是因為文藝的自由，只有在它能夠自由地服務政治時才能表現出來；和政治脫離，就是說文藝已經受強制和束縛了。人民的生活思想感情，階級與羣衆的需要，（即文學藝術的唯一的豐富的源泉）只有經過政治戰鬪，才能集中地表現出來，革命的文藝家，只有掌握到那集中地表現出來的羣衆需要，羣衆感情，和羣衆形象，然後才能加工而創造出藝術上的典型。使這藝術典型再回到它的老娘家——羣衆中去，才能為千千萬萬的人所熟悉，所歡迎，完成教育大衆的任務，也就不可避免地完成了政治的任務。所以說文藝必須為政治服務，絕對沒有強制文藝，或剝奪文藝的自由性能的意思。我們堅決

和「自由文藝家」與超階級超黨派的「文藝家」作鬭爭，一方面是為了文藝爭取「回娘家」的自由，一方面，目的還是要同他們團結；我們是從鬭爭中同他們謀取目標和步伐的一致，而不是用鬭爭去消滅異己，一統江山。——一切右傾的自由主義，分頭主義，無政府主義，和「左」傾的關門主義，排外主義，都是列寧所謂跛了腳的東西，在政治上要它不得，在文藝運動上亦要它不得。

4

新民主主義的文藝是為人民大眾的全體利益與遠大利益服務的，這是準對蔣主

張文藝為文藝工作者一己的個人利益服務而言。

其次，我們說：新民主主義是為人民大眾服務的文藝。——為大眾服務，完整的意思就是：為人民大眾的全體利益與遠大利益服務。在中國，有帝國主義侵入的勢力，有封建殘餘和大小資產階級的勢力，所以有分頭為它們服務的文藝，例如胡適之，周作人的洋奴文藝，就是替日美帝國主義服務的文藝，張道藩同陳家兄弟的特務文藝，就是替封建殘餘和官僚大資本家服務的文藝。另外還有一方面反帝反封

建，反官僚大資產階級，一方面卻誓死不願走入無產階級陣營的新文藝，大概就都是爲小資產階級服務的文藝。雖然我們不大能夠明瞭它究竟在怎樣服務，但是在中國，更大的一種存在，卻是用勞動創造世界財富的工農無產階級，所以當然有爲這樣性質的工農大衆服務的文藝，這種文藝，就是中國無產階級及其政黨領導的新民主主義文藝。

但我說爲人民大衆，意思不僅要同爲帝國主義，爲封建階級，爲大資本家區別開來，最主要的是要同「爲小資產階級的文藝家自己個人服務」區別開來。因爲只有這一種，表面上倒是始終如一地掛着爲人民大衆的招貼，甚至還打着馬列主義的旗號，來混亂讀者的眼光，進行追求他們私利的「實際工作」。

5 爲大衆的文藝家，必須先做到「到大衆中去」，然後才能有「從大衆中來」的作
品。這是講求內容問題時第一個大前提。

現在且先來談爲人民大衆，究竟怎樣爲法？就是寫怎樣的內容，纔是真正於大

衆有益？用怎樣的形式，纔能爲大衆歡喜接受？我以爲：在內容問題上，作家本身，必須先做到「到大衆中去」，然後才能有真正從「大衆中來」的文藝。以先，我們也寫過工農兵，然而大多數都是從主觀的想像中苦挖硬掘出來的，或是從外國譯品中模擬下來的；前者便是「衣服工農兵，思想感情卻是小資產階級的」的怪物，後者則名字叫做張三李四，而表情動作卻使我們宛然如見伊凡和約翰。我們倘永遠寫這樣的創作，即使形式能夠離開內容而做到非常之大衆化，也一定仍舊不能受大衆的歡迎，自然也不必談爲大衆服務了。這是因爲，以前我們只把頭腦伸向工農大衆，屁股呢？卻始終擺在小資產階級的破沙發上。所以，只能寫出這樣的文藝。這是一點都用不着奇怪的。倘在那樣的情況裏，能寫出真實的工農兵典型，那才真是怪事。現在，我們一定要爲大衆服務，要寫真實的工農兵，就一定要老老實實往工農兵大衆的海洋裏游泳進去，沉沒下去，把自己的生活、思想、感情，轉變到和工農兵大衆打成一片。魯迅說：「他只是大衆中的一個，這才可以做大衆的事業。」

這個，說說只有兩句話，容易之至，做起來可難。非要經過長期的磨鍊不可。可是我們不能迴避這番磨鍊。因為我們已經不滿於自己過去那種自以爲是的「無產階級的立場」，而是決心要把自己的思想意識來一個徹底的改造——我們承認自己都是「被實際工作排出」的青年，在我們身上，對於實際鬭爭的疲憊情緒，和對革命的狂熱幻想，結合在一起，我們一方面不願意放棄革命，一方面卻早已脫離了羣衆鬭爭的血肉洪流，於是就在文藝上找着了自我滿足的門路，我們實際上滿肚皮都是小資產階級的思想感情，卻妄自稱道這種思想感情是基於無產階級的立場的。現在，我們明白了自身的這個基本的大毛病，決心全身心地深入到工農兵大衆中去，跟着毛澤東的指示，到「唯一的，最廣大的，最豐富的藝術源泉」中去，把大衆的生活習慣，思想感情，吸進自己的血肉裏，成爲自己的生活習慣，思想感情，這纔算是真的掌握到了藝術的泉源。然後纔能「取之不盡，用之不竭」的經過加工提鍊而成爲真正的工農兵的文藝。唯有這樣的文藝，才是同大衆有血緣的文藝，他

們將由衷地歡迎接受，以至獲得真實的教益。

6

舊形式和民間形式，我說，應該被利用。但不是「原封不動，照單全收。」應當知道舊形式和民間形式都有他的一定的階級性和時間性。

其次說到形式。第一，舊形式和民間形式是否該被利用？第二，一切粗簡的通俗形式會不會限制住內容的提高？我答：所有的舊形式和民間形式，應該利用。高爾基說過：「最深刻，最鮮明，在藝術上達到完美的，英雄典型的乃是民謠，勞動人民的口頭創作所創造的。」「如果不知道人民的口頭創作，就不可能懂得勞動人民的真正的歷史過程。人民的口頭創作是不斷地和決定地影響到最偉大的書本文學作品的創造的。」魯迅更認為民間文學雖不及士大夫文學的細緻，但卻剛健清新，它能給舊文學一種新的力量。舊文學衰頹時往往因為攝取了民間文學而起一新的變化。他曾辯護了連環圖畫是藝術。而且推論過從唱本說書裏可以產生托爾斯泰和佛羅貝爾。

但「利用」是「因其利而用之」的意思，是有選擇改革和創造的。應當知道：一切舊形式和民間形式，都有它的一定的時間性和階級性。例如平劇，最初雖是徽州一帶的地方戲，屬於人民大眾所有，所以到今還留有它的潑刺利落，剛健，激昂，以及形象化，典型化的優美的一面，但它後來被選入宮，經過皇帝和酸吳文官的腐化，故有不少地方表演爲無血肉靈魂，而只剩了藝術的外壳，猶如駢文一般的氣味。因此平劇這舊瓶，就很難裝置新酒。但是它雖不宜於表演現代生活，卻還可能在一定限度之內表演歷史生活。尤其在人民大眾對他特別熟習的地方，我們仍不應拋棄它。又如上海改良越劇，在上海以前，一向是鄉下人的東西，到了上海，也還是不能招得「上等人」的青睞，所以雖然受了些都市小市民男女的思想意識的浸滲，但時間不長，還沒有入骨。故能很快接受了代表進步的話劇的影響。魯迅的短篇小說祝福之被攝成電影，而且獲得極大的成功，即是事實的明證。若以平劇對話劇的態度上顯露的不可變性，拿來和越劇的很大約可變性比較，我們即能得出這樣一個

認識，即越是不被反動階級裝置過，即其純潔性越多的東西，越能表演現代人民大眾的生活，也就越是容易利用，改革，變為新的東西。

茅盾論秧歌舞時說：「我們知道，特定的節奏旋律，不是什麼人憑空創造出來的，而是從人們的生活——勞動方式化生出來的。凡是原始性愈多的民間形式，這一徵象就愈顯著，例如狩獵為生的人，他們的歌舞，幾乎就是狩獵動作的『加工』。秧歌戲的曲調和步法，顯然和農村的生活及其勞動方式，有血肉的聯繫。」因此對於利用這種形式來表演城市工人生活和士兵生活的嘗試，他表示懷疑。當我們觀看踏着秧歌舞的步法來表演四大家族和美國大亨的醜態時，也覺得的確有些不入調，所以對於純粹民間性的東西，還應明瞭它的地限性或時間性，不能把它當作萬應神膏，把豐富多樣的現代人民大眾的生活，全部交給它來表演。我們只可能順着它發展過來的路子，取精去腐，從它而創造出另一个新的東西，或多種新的東西來。