

三國志演義是我國人民珍愛的作品之一。它的故事

京戲和各種地方戲劇提供了大量迷人的劇目。我國勞動人

民和知識青年通曉三國的故事和人物。人們一代一代

地把它——本書當作理解封建社會的政治和戰爭生活的典籍。

三國志演義生動地反映了公元一八四年到二六三年之

間三國紛爭的歷史。作者羅貫中是元明間人（約一三三

〇—一四〇〇），是魯迅《中國小說史略》。他的去世，距今

已逾五個世紀。

這部長約七十五萬字的巨制，是一部引人入勝的大規

模描繪封建皇朝的各种矛盾的小說。它

三國志演義

周立波

北京出版社

文学浅论

周立波

北 京 出 版 社

一 九 五 九 年

文学浅论

周立波著

北京出版社出版（北京东单麻线胡同3号）北京市书刊出版业营业许可证出字第095号

北京印刷厂印刷 新华书店北京发行所发行

开本：850×1168 1/32·印张：4·插页：2·字数：84,000

1959年6月第1版 1959年6月第1次印刷 印数：1—61,000册

统一书号：10071·403 定价：(6)0.40元

統一書號：10071·403
定 价：(6) 0.40元

AG 76/09

目 录

生活、思想和形式·····	1
方言問題·····	8
回答青年写作者·····	14
談人物創造·····	20
答《文艺学习》問·····	25
致湖南青年文学創作者會議的賀信·····	28
紀念、回顧和展望·····	31
几个文学問題·····	35
談阿Q·····	41
略論魯迅先生的雜文·····	50
《民間故事》小引·····	56
《魯彥選集》序言·····	59
論《三国志演義》·····	64
讀《六十年的变迁》·····	72
蕭軍思想的分析·····	81

憤怒和警惕.....	91
清洗胡風.....	91
清算胡風这个壞家伙.....	93
憤怒和警惕.....	94
反党分子罗烽的一些言行.....	96
根源在哪里?.....	101
隐含的敌意.....	105
《暴風驟雨》是怎样写的?.....	109
《鉄水奔流》的創作.....	115
关于《山乡巨变》答讀者問.....	120
后 記.....	125

生活、思想和形式

近来使我思索最多的，是我们的生活和思想的问题。我们这些有点写作知识的人，都能够适当地表现自己的思想和情感，都能够清清楚楚地说一点道理，讲一个故事，有时说得很轻松，有时很沉重。但要提出时代的重要的问题，写出广大的工农群众都能感到兴趣的生活，那就为难了。我们对于那样的生活不熟悉。我们是从旧世界里来的，还带着许多思想上的毛病。

对于我们，立场的确定，思想的改造，是最要紧的事。我不同意这样的说法：“到生活中去，不但解决了艺术问题，也解决了思想问题。”事实不完全是这样的。我看到好些写文章的同志，到生活里去了，不但去了，而且现在也还在那里，但是他们的思想还是一样地迷糊，立场还是一样不明确。写不出东西，或者可以说，因为没有思想的光辉的照耀，看不见生活里值得上书的東西。看不见，也就写不出，勉强写出来，就要生毛病，或者显得很空洞。

有人问，有了思想立场，是不是对于观察现实、对于视野，有所限制呢？那要看是什么样子的思想。如果是马克思列宁主义的思想，那就不会有限制。因为它和现实的情况和发展，是

一致的。有人說：“过去左联，因为強調了思想立場，使得許多作家只能写出一些公式主义的作品。”这話不合历史的事实，而且如果說，左联真有一些公式主义的作品，那也不能归罪于思想立場的強調，應該說那些創作家和批評家的思想，还不純正，还有非無产階級思想的成份、主观主义的成份在里面。公式主义是主观主义在創作上的一种表現。

要明确地肯定我們的文艺是为無产階級的解放斗争服务的。这样，我們才能有所拥护，有所反对，才能引导讀者走向一定的地方。不热烈地参加政治斗争，这是自然主义的做法。不站稳立場，甚至于失掉立場，这是自由主义的表現。在我們中間，公开标榜这两种主义的人是沒有的，但是很有这两方面的傾向，特别是自由主义的傾向，显得更多些。

为什么会这样子呢？我們都是小資产階級出身的人，身子参加了革命，心还留在自己階級的趣味里，不習慣，有时也不願意習慣工农的革命的面貌，这是一。其次，我們受了資产階級上升时期的文艺的影响；这种文艺是歌唱个人主义的，我們沒有分清楚，这种文艺在当时有革命的作用，但是到了無产階級革命的現在，如果毫無批判地接过来，就要变成反动的东西。第三，我們上了当，沒落階級有时提倡假自由文艺，标榜为艺术而艺术，来欺騙民众，我們跟着也胡里胡塗的，不和斗争着的工农协同一致，努力去爭取民族的、階級的自由，却和自己的人来鬧个人的自由了。

这些都是思想上的大毛病，在这次整頓三風的运动中，我們要寻究这些毛病的原因，从而根絕它。我們文艺工作者一定要把革命的旗子举得更高些，要这样才能創造很好的艺术。我

們要站穩了立場，改造了自己的思想，才能寫出好文章。我不同意把思想和藝術分開來看的想法。有人說，某某人的思想不正派，文章倒漂亮。沒有這樣的事情。一個人的思想不正派，文章也一定不好。從來沒有懷着壞心眼、宣揚壞道理的好文章。心眼壞，道理壞，文章跟着壞。評論文章，決不能夠離開內容，單就形式來說話。一只瓶子裝了葡萄酒，我們愛這酒，自然也兼愛瓶子，但這完全是因為裝酒的緣故。要是同一瓶子，裝的是污水，那我們就不但不愛它，而且遠離它。文藝上的內容和形式的關係，大概也是這樣子。文章的妙手，常常把內容和形式搞得很調和，使你嚮往於他的內容，也吟味着他的形式。但是分析到最後，還是內容起決定的作用。牽引我們的，總是那能使我們沉醉的醇酒，而不是瓶子。

因此，文章家千萬不要拿着自己的瓶子裝污水。為這樣，我們就要把心來扶正，就是改造思想，就是要不斷地和自己的非無產階級的思想作鬥爭，就是要把自己的心的願望，和廣大工农群眾的利益，連結在一起。

思想改造了，就是寫工农以外的人們的生活，對於革命，也有益處。我們如果熟悉一個資本家，一個大地主的生活，把他寫出來，只要不違背工农革命的觀點，那也是好的。但要寫積極的題材，寫肯定的人物，那就除了改造思想以外，還要改變我們的生活。改造思想和改變生活實際上是不可分開的。我們要到群眾中去參加鬥爭。我們這些小資產階級出身的人，離開群眾鬥爭的生活太遠了，太久了。我們的題材不是太瑣碎，就是太陳舊。時代變得快，創作不能配合時代的脈搏，這是一般人的議論，這議論是應該重視的。但在創作家這實在也是為

难的地方。一个聪明的作家不但不会去写他不熟悉的题材，而且不会去写那没有打动自己的题材，因为那样一定会失败。可是，为我们所熟悉，并且打动我们的，只是身边的生活，过去的经历。我们身边有许多鸡，天天听惯了母鸡产后的啼叫。我们一年四季住在窑洞里，非常熟悉自己的沙锅。我们还很会做梦，情书写得很漂亮。这都是生活，而且这里面也埋藏无数小小的心灵的悲喜，可以成为“意识之流”派的贵重的题材。可是这种属于个人的静止的生活，和这动乱时代的大众的悲欢、挣扎，离开太远了。

我们中间另外有些人，过去参加过斗争，有一段光荣的经历。他们现在在写遥远过去的回忆，对于新的事件和新的人物不熟悉，也不留心。他们背着过去的包袱，并且停下脚步来，渐渐地也和这动乱时代的大众的悲欢、挣扎，离开得久了。

自然，写身边，写过去，也是可以的。只要立场站得稳，写出来也有教育的意义。但是这个战争的环境太艰苦、太紧张，群众要求更重要、更新鲜的作品，这是合理的。我们许多同志想去满足这要求。他们到了前线，到了工厂和农村。这比过着静止的、回忆的生活好得多了，不过他们也没有写出很多的动人的作品。这条走向群众的道路是对的，却又为什么写不出动人的东西呢？我想，这是因为这些同志去参观了人家的生活，没有亲自去参加。他们带了铅笔，带了本子去，把一些碰到的景象，听来的故事，记在本子上，还抄了许多方言和谚语。但是他们忘记把一件重要的东西带去，忘记把自己的心带去。没有印在心里的情景，只有抄在纸上的材料，写出东西来，自然不动人。

收集紙上的材料，對於寫作，只有輔助作用。要緊的是帶了自己的心去，去參加工作和鬥爭。把工作的地方當作家庭，把群眾當作親人，和他們一同進退，一同悲喜，一同愛憎。要這樣做，將來才能寫出好作品。畫家米勒說：“非多所知道，多所忘却，不能得佳作。”這是對的。把工作的地方當作家庭，把群眾當作親人，自己也成為他們中間的一個，一天天聚積着豐富的印象，嘗味着人人的悲喜，這才算是做到了“多所知道”的功夫。知道多了，過一些時候，記得了最主要的、最特征的一切，忘却了不重要和不必要的細節，這是“多所忘却”的意思。要是知道不多，那就只有兩條路好走：一條是把所有知道的通通寫到紙上來，務必使得人人看了打瞌睡；一條路是把忘却做到“完蛋”的程度，不寫東西，堅決做個空頭文學家。

我們還沒有真正工農出身的作家。改造我們這些小資產階級出身的人們，使大家的生活和思想，一天一天工農化，這是一件切實的要緊的事情。但是，改造了我們的生活和思想以後，是不是就能寫出好作品？那還不一定。形式也應該講究。內容和形式的關係，上面談過了一些，這裡簡單地談談我們的形式毛病。

我們的文學，“五四”以來，受了外國文學的影響。好影響居多，壞影響也有。在形式上，使得我們的作家有洋八股傾向，這是壞影響，我們還沒有獨創的新形式。小說和詩，除了少數杰出的創作以外，大都是模仿代替了創造。文章做得和外國人一樣，還自以為清新，我在過去，就有這樣的毛病。現在也還有些很好的同志，寫小說模仿契訶夫和莫泊桑，還沒有踏出自己的道路來。

有許多形式，外國很發達，我們不能不學習，不但現在要學習，將來也要的。但是學習決不是止于模，我們要添加自己的新的進去，這叫做創造。過去我在魯迅藝術學院教《名著選讀》，沒有着重地說明這一點。這是不對的。

過去我在魯迅藝術學院教《名著選讀》，選讀中國的東西太少了。這是偏向。我們小資產階級者，常常容易為異國情調所迷誤，看不起土香土色的東西。其實，土香土色的東西常常是好的。流傳在民間的古典小說，有無數優點。《紅樓夢》且不去說罷，就是產生較早的《西游記》，也是好書。作者幻想的能力，寫實的本領，都不下於西洋文學里的早期小說的作者。玉皇大帝的馬伕班長孫悟空，在民間的聲名，比阿Q還大。并且一直到今天，從孫悟空和豬八戒的對話里，我們還可以看出明代民間的生活。中國古典小說沒有踏進文人的文苑，因此也沒有走上廟堂，倒是能夠反映過去人民的生活。這一點，比唐朝以後的詩，宋朝以後的詞，元朝以後的曲子，還強得多。我們要繼承並發揚它的這一特點。

為了反對洋八股，繼承和發揚中國藝術的優點，是必要的，但也要看清楚它的毛病，而且同時繼續汲取外國文學的長處。

不過外國文學中的象徵主義、印象主義和“意識之流”等等，是要不得的。這些東西也曾傳進中國，給與我們的文學一些輕微的影響。這使我們的形式變得暗晦、小巧，而且很做作。這使我們許多作家離開了現實，專門去講求形式的精緻和新奇。這是形式主義的傾向，我們要清洗這一種傾向。我們是為了說道理、寫生活，去尋找形式的，不是為了形式去尋找形式，換一句話說，是為了把我們的革命的道理講得更具有說服性，把

我們的工农生活写得更能打动人，我們才去摸索好的形式的。
我們怀着为革命的功利的眼光，去遍采中国的和外国的各种形式的長处，以便創造自己的新形式。我們不是为艺术而艺术派，不是形式主义者。

1942年6月，延安。

方 言、問 題

看了邢公畹和刘作聰兩先生的文章，我也想來湊湊熱鬧，談談我對這問題的看法。

兩位先生涉及的問題是很多的，本文不能一一談論，我只根據創作實踐的經驗，說些點點滴滴的感想。

就我所知，過去和現在，都沒有人正式提出“方言文學”的口號，也沒有人把這口號“作為對反動統治階級鬥爭的策略之一”而提出。自然，文學是對敵鬥爭的武器之一，但不是光指文字，主要指內容。文字，方言，是“我能往，寇亦能往”，敵我雙方都能利用的。同樣的方塊字，蔣介石集團用來譏反動的胡說，我們用來寫革命的文章，區別主要在內容，而不在文字。“五四”時代，中國文字有過一次顯著的改革，那時候，用文言的多半是些守舊的，甚至反動的人物，用白話的是進步的、革命的勢力。但是不久，反動的統治階級，特別是蔣介石集團也用白話了，蔣幫的所謂“民族主義”文學家都是用白話來創作的，但是他們這樣做，決不能、也沒有改變他們的反動的面貌和本質。這也說明了文學的革命與否的基本的標幟，不是文字，而是內容。

邢先生說：過去我們寫農民，用方言，都有革命的意義。

現在全國解放而且統一了，“特別是在人民政治協商會議召開之後的今天”，似乎不能再用方言來創作，來寫農民了。他在另一篇文章里又說：“方言文學”這個口號“不是引導着我們向前看，而是引導着我們向後看的東西；不是引導着我們走向統一，而是引導着我們走向分裂的東西。”

前面說過，沒有人提出“方言文學”的口號，但我們過去曾用方言來創作，來寫農民，將來也會用方言創作，也還是要寫農民的。至於用方言是否會引導着我們“向後看”，並且“走向分裂”呢？我以為不會。斯大林說得對：方言習慣語和同行語是全民語言的支脈，並且服從於全民語言。採用方言，不但不會和“民族的統一的語言”相衝突，而且可以使它語彙豐富，語法生動，使它更適宜於表現廣大人民的實際的生活。

邢先生又問：“在今天，我們是應該以正在發展中的統一的民族語來創作呢？（那就是說在我們的創作中要適當地避開地方性土話）還是應該用方言來創作呢？（那就是說在我們的創作中特別去使用並且強調那些地方性的土話）”

我以為我們在創作中應該繼續採用各地的方言，繼續使用地方性的土話。要是不採用在人民的口頭上天天反復使用的生動活潑的、適宜於表現實際生活的地方性的土話，我們的創作就不會精彩，而統一的民族語也將不過是空談，或是只剩千巴巴的幾根筋。

在創作中怎樣採用方言的問題，是一個實際的問題。我們的文字是統一的。寫在紙上的漢文是全國一致的方塊字。而我們口說的方言卻非常之多，非常之複雜。特別是南方，不但省和省之間的口音有重大的區別，有些交通不便的地區，縣和縣

之間的口音，也各不相同。但是，正如邢先生所說，北方話，特別是北京的方言，已有作為中國漢族標準語的趨勢。北方各省的話，大致都相同，懂得的人多，光有音，寫不出字來的詞，比較少。而南方話，特別是廣東、福建和浙江等地的部分的土音，在全國範圍內很不普遍。這幾個地方的有些方言，寫在紙上，叫外鄉人看了，有些近於外國話。這樣的方言，不宜全部的採用。魯迅和茅盾先生的創作，並不全部使用他們的家乡話，就是很好的例子。不過就是難懂的南方話，我們也應當汲取它的豐富的字彙，精妙的語句，來改進我們的語言。“像煞有介事”已經成了普通話。最初使用這話的時候，除了浙江一帶以外，懂得的人是很少的吧？但是現在，凡是能看書報的，都懂它的意義了。北方土話普遍性很大。全國除了交通不便的地區，大都能懂《紅樓夢》里的語言，其實這就是北京的方言。

在創作上，使用任何地方的方言土話，我們都得有所刪減，有所增益，換句話說：都得要經過洗煉。就是對待比較完美的北京的方言，也要這樣。採用某一地方的、不大普遍的方言，應當尽可能地不用在敘事里。寫對話時，書中人物是哪裏人，就用哪裏的話，這樣才能够傳神。要是你所寫的是北京人，說上海話固然不行，說東北話也不大好。

用方言土話，一定要想方設法使讀者能懂。有些表現法，普通話里有，而且也生動，在敘事里就不必採用土話。有些字眼，普通話和方言里都是有的，只是字同音不同，那就應該使用普通話里的字眼。湖南人讀“還”如“偕”，讀“沒”如“冒”，寫的時候還是用“還”和“沒”，不必寫成“偕”和“冒”。方言里的太僻的字句，必要使用時，要反復地多用幾次，讓人家從

上下文的語气里自然而然地了解它的意义。东北話里的“牯子”，学名叫公牛，要是你把东北一个小猪倌的叫喊：“牯子吃庄稼哪”，写成“公牛吃庄稼哪”，不但沒有东北味，而且人家还会說你是个書呆子，称呼牛大哥也要叫它的学名。这說明了，在反映东北农村生活的文章里，有时有用“牯子”的完全的必要。当“牯子”这詞最初出現的时候，东北以外的讀者也許会不懂，但当你反复地使用几次以后，讀者就会自然而然地理解，这生疏的“牯子”原来就是我們認識的牛大哥在东北話里的別号。

毛主席指示我們說：人民的語言是很丰富的，生动活潑的，表現实际生活的。方言土話正是各地人民天天使用的活的語言，从学校里出身的、脱离生产的知識分子，对于这种活的語言都不大熟悉。我国的語文有着長久的分离的历史，就是現在的笔写的白話和人民的口語，也还是有着显著的差別。“学生腔”往往語彙貧乏，枯燥無味。比方紅的顏色，要是叫我們形容，就会說：很紅，通紅，紅得像火，或是紅得像胭脂，这样的叙述当然也可以，讀者也都懂，但总缺乏新鮮的風趣。农民形容紅色的时候，就会說道：紅得像顆刺梅果，这就帶着新鮮的田园的風味。描写斗嘴的双方都很尖銳的情形，农民說是“針尖对麦芒”。針尖和麦芒，都是既尖且銳的，这是生动的形容。很少接触“麦芒”的人，不大容易想到这样好的話。

劳动的人們喜欢把生产过程中習見的具体的事物，用精煉的語言構成生动的形象，夾在談吐中，使得人們对于他們叙述的事情和行动，得到深刻的印象。这是人民的活的語言：方言土話的一个重要的特点。

方言土話的另一个特点是比較簡煉。老百姓善于使用簡單