

中国左翼文学思潮

林伟民
著

华东师范大学出版社

The background of the cover is a complex, abstract composition of black and white. It features numerous vertical lines of varying thickness and density, some of which are grouped together to form a sense of depth and movement. There are also areas with a grid-like or lattice pattern, and some regions that appear to be a dense, textured surface. The overall effect is one of dynamic energy and intellectual complexity.

林伟民 著

中国左翼文学思潮

华东师范大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

中国左翼文学思潮 / 林伟民著. —上海: 华东师范大学出版社, 2005. 1

ISBN 7-5617-4128-6

I. 中... II. 林... III. 文艺思潮 - 文学研究 - 中国 - 现代 IV. I209.6

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2005)第 010507 号

中国左翼文学思潮

著 者 林伟民
特约编辑 彭育波
封面设计 高山
版式设计 蒋克

出版发行 华东师范大学出版社
市场部 电话 021-62865537
门市(邮购)电话 021-62869887
门市地址 华东师大校内先锋路口

业务电话 上海地区 021-62232873
华东 中南地区 021-62458734
华北 东北地区 021-62571961
西南 西北地区 021-62232893

业务传真 021-62860410 62602316

http: //www. ecnupress. com. cn

社 址 上海市中山北路 3663 号
邮编 200062

印刷者 江苏如东印刷厂
开 本 890 × 1240 32 开
印 张 12. 125
字 数 345 千字
版 次 2005 年 4 月第一版
印 次 2005 年 4 月第一次
印 数 3100
书 号 ISBN 7-5617-4128-6 / I · 305
定 价 25. 00 元

出版人 朱杰人

(如发现本版图书有印订质量问题, 请寄回本社市场部调换或电话 021-62865537 联系)

绪论：中国左翼文论的是非功过

王铁仙

左翼文学运动是在中国现代文学史上继五四文学革命之后最重要的文学运动。这个运动兴盛于1928年至1936年间，它所形成的文学理论，在当时的新文学界举足轻重，之后也保持强大的、主导性的影响。不过新文学界对它的评价，从其形成之初起，就很不一致；到建国后的不同时期，是非臧否，更相悬殊。它在“十七年”中深受尊崇，其基本观念被作为衡量其他文论派别和进行创作批评的标尺；“新时期”以后，则一变而处于被审判的地位，逐渐受到整体性的否定，或被认为已无一顾的必要。近几年来，左翼文学运动及其文论又受到重视，并且论者的思路比较开阔，评述比较严谨，还有意于探讨它在今天的意义，表现出一种比较严肃、认真的学术态度。

中国左翼文学运动与五四文学革命以及近代的文学革新运动有所不同，它是在一个相当特殊的时代语境中发生的，直接受到了国内外某种程度的“一体化”的实际政治斗争和文化观念的触发与推动，从而决定了左翼文学理论首先是一种比较单一的文化理论，其核心则是一种激进的政治文化观念。因此它不可避免地对具有多元内涵和复杂性的文学存在偏颇认识，尤其在对文学的审美特性的把握上有着重大的缺陷。这些偏失及对我们的文学造成的损伤，我以为在今天仍应引为教训，不能忘掉。另一方面，由于文学又确实是精神文化的一部分，由于左翼文论毕竟是以马克思主义的唯物史观为哲学基础的（虽然左翼人士的理解多有粗疏和机械的地方）^①，而且充溢着社会改革的真诚愿望，因此其中还有一些正面的、合理的东西不能丧失，需要肯定和吸取。何况，中国左翼文论是在中国本土上发生和演进的，无论其是非如何，我们都曾有切肤的感受，对它进行全面的、认真的反思，可能比向某些



在很不相同的社会、文化背景中形成的西方哲学观念求教(虽然那些观念中有不少深刻的理论内容),更能切中肯綮,更有切实的帮助。

—

上世纪二三十年代之交,中国发生现代史上罕见的政治剧变,同时国际上普遍出现声势很大的左翼文化和文学思潮。中国左翼文论,是在这两者的遇合中产生和形成的。

1927年蒋介石叛卖革命,原来的国共两党合作完全破裂,大革命的成果完全被断送,现代中国社会的基本矛盾空前激化。许多新文学作家和知识分子,尤其是其中血性的青年极为激愤,急切寻找革命的出路、国家的前途;国际共产主义运动和中共党内,则都出现“左”倾错误。前者提出了“第三时期”的理论^②,认为1928年后的世界革命将取得最后胜利,后者把大革命失败后的低潮视作高潮。另一方面,在此前后,苏俄的“无产阶级文化派”及其后继者“岗位派”、“拉普”(“俄罗斯无产阶级作家联盟”的简称)掀动思潮,程度不同地一再否定文学的审美特性,蔑视优秀的文学遗产,要求建立“纯粹”的无产阶级文化;日本共产党内的福本主义及其文学上的代表人物青野季吉等人,同样强调纯粹的阶级意识,宣扬“分离结合”(经过剧烈的“理论斗争”纯洁革命队伍)论和“目的意识”(树立自觉的、明确的阶级意识)论。它们交替地或共同地对新中国文学界产生了强大的影响。中国左翼文论最基本的思想观念——激进的社会革命思想和“工具”论的文学本质观,正是在大革命失败的翌年、“第三时期”理论提出的当年形成的。中国左翼理论家们在失去“物质”的武器之后,希望在文化领域奋起,用文学来代替那物质的“武器”,批判黑暗的社会^③。这种思想观念无疑不全合乎书斋中的“学理”,但在那个时代语境中是必然要发生的,这正如鲁迅后来所指出,它“不是从天上掉下来的神兵”^④。

从文学“自身”来说,左翼文论与五四以来以人性解放为旨归的文学思想和兼容并包的创作状态之间呈现出一定程度的断裂,但还是隐

伏着几个方面的历史联系,例如,五四的“思想革命”的主张已包含着社会革命的意向;五四作家普遍的平民意识和偶或出现的“劳工神圣”的口号可以通连左翼“文学大众化”的提倡;五四虽有多种创作流派,而其中较多倾向于真实反映现实的朴素的写实主义,好像是为左翼强调“现实主义”作了铺垫。到了左翼文论的后期^⑤,由于鲁迅、茅盾、冯雪峰、胡风等左翼作家和理论家的努力,更逐渐自觉地与五四文学传统相接续,并在演进中深化。鲁迅本是五四文学最杰出的代表,他在左翼文论的初始阶段受到蔑视五四文学遗产的左翼理论家们的猛烈攻击,然而实际上鲁迅也是主张“激进”的社会改革的,他说“改革最快的还是火与剑”,自己则用笔墨致力于“沉重”的“‘文明批评’和‘社会批评’”^⑥。他在受到猛烈攻击时,也比攻击者们更认真地研究苏俄二十年代初的文学论争,并通过普列汉诺夫和卢那察尔斯基的著作接受马克思主义观点。其中普列汉诺夫的《艺术论》(鲁迅译了这本书)等,使鲁迅接受了唯物史观关于思想文化主要是由一定历史条件下的社会关系和整个社会环境决定的这一重要观点,“明白了先前的文学史家说了一大堆,还是纠缠不清的疑问”,“救正”了“只信进化论的偏颇”,实际上也是改变了他把文化和人性(如国人的国民性、青年和老人的不同)看作社会发展本原的偏向(人的进化也是符合唯物史观原理的,但不能从根本上说清思想文化运动和社会发展的原因),^⑦因而与五四时期相比,鲁迅此时在继续进行“文明批评”的同时,十分关注社会现实状况的变化,进行较直接的政治和政治文化批评。到了左翼文论的后期,这种态势更加明显,他写了大量与社会现状短兵相接的包括政论性很强的杂文,就是一种表征,表现出很强的现实战斗精神,这是与左翼文学精神一致的,并且比一般左翼作家还要深刻和坚定;鲁迅从原有的平民意识出发的对于文学大众化问题的热情,也是与左翼群体的意向相融合的。因而应当说在左翼文论后期,鲁迅的文论是左翼文论的一部分。鲁迅与许多左翼文论家一致的那种对文学与社会现实联系的高度重视和对人民大众的关注,都是值得肯定的。

另一方面,鲁迅又有不少与居于主导地位的左翼文论家不同的观



点,这些观点不断对左翼文论整体性的缺失作出补救和匡正,并且后来得到大多数左翼作家和理论家的认同,因而也是左翼文论重要的、宝贵的内容。鲁迅与许多左翼文论家意见不同的主要原因,在于鲁迅始终是站在文学家的位置上,或者说是以文学家的身份,来尽现实战斗和社会改革者的责任的。因而他从不离开人学和美学的基点,始终以探索和改善人的精神世界为目标,并总是通过真正的艺术创造来达到这个目标。他认为社会改革的职责,应该在这个过程中实现;反过来说,文学中的社会批评包括他自己杂文中的尖锐的政治文化批评,是以人的精神提升、个性的自由和发展亦即人性的解放为归宿的,这正同马克思主义的哲学和社会革命论的终极目的相同。他认为作品“革命”与否,关键在于作者是不是“革命人”,“从喷泉里出来的都是水,从血管里出来的都是血”;他指出人“一定都带有阶级性。但是‘都带’而非‘只有’”;他强调文艺虽可有“宣传”的作用,但文艺首先应当是文艺(不失艺术的本质),就如花的颜色与花的关系。这种种纠正许多左翼文人错误认识的警句,都源于上述他的文学思想的基点,并在马克思主义的基础上作了发展和深化。它们后来被视作左翼文论的精粹,流传至今。

在一般的政治文化观点上,左翼的主导性文论中,由于“无产阶级文化派”的“纯粹”文化论的影响,一直存在着绝对化的阶级观点。这无可否认的是左翼文论中最重大的错误,并对后世产生了严重的消极作用。在这种绝对化的阶级观念里,阶级斗争被简化成为两军对垒,非此即彼,没有中间地带;认为不同阶级的人之间没有任何相通的、共同的人性,并把个性解放与社会解放对立起来。对待文化学术,包括文学,则不经中介地与政治作单线的、直接的联系,把一切理论见解、审美旨趣,都看成是某种政治观点和态度的表现,看不到各种文化形态的独立品格。这是对历史唯物主义的曲解,它当时就曾给左翼文学事业造成危机。

不过,这篇文字,旨在全面反思左翼文论,因而需要在这里略谈左翼文坛接受和传播阶级和阶级斗争理论这件事本身的意义,事实上对它的简单化、绝对化理解也是在接受的过程中发生的。阶级和阶级斗



争理论是马克思主义唯物史观中的重要内容,列宁在俄国革命直至他二十年代逝世以前都强调阶级观点。中国大革命失败前后实际凸显的激烈的阶级斗争和阶级分野,也使许多智识者痛感阶级斗争和人的阶级性的存在,认识到阶级观点的正确性。鲁迅就说:“现在则已是大时代,动摇的时代,转换的时代,中国以外,阶级对立大抵已经十分锐利化”^⑧。而在此以前,如1923年的一些共产党人谈革命文学,主要还是批评“文学无目的论”^⑨,要求文学“激发国民的精神,使他们从事独立与民主革命的运动”^⑩,并未讲到人和文学的阶级性。1924年瞿秋白在上海夏令讲学会的讲稿《社会哲学概论》的《艺术》一章中说:“无产阶级的革命艺术应当竭力振兴,然而非革命之后,这种艺术不能充分发展”^⑪,也不强调阶级性;在讲稿的《政治》一章他还说:“其他社会现象(科学、艺术等)未必全赖阶级制度而存在,所以只有政治是阶级制度的标志”^⑫。在1927年后,人们才普遍形成了阶级和阶级斗争的观念。应当说,这在中国,是五四以后对人的又一次“发现”。五四时期的“人的发现”,主要是对“个人”的发现,肯定了作为个体的人的特殊性、意义和价值,以此来反对封建群体主义和封建专制主义,也以此来说明个体觉醒才能真正实现民族群体的觉醒。但是五四时期对人的群体性方面的研究是不够的。而这时,面对大革命失败及其后来的社会现实,明白了阶级和人的阶级性这样一种群体性的存在,确有很大的意义。它使人认识到在实际生活中,只是像当年那样肯定个人的意义和价值,高扬个性主义,并不能使个人获得解放;首先必须用革命的实践把人从不合理的社会制度、从阶级压迫下解放出来,才有可能实现个性的自由和解放。从学理上看,阶级论也从一个方面加深了对人性的认识。宏观地说,左翼文论把这个历史唯物主义的重要内容介绍进来,而且比其他左翼社会科学界还要早一些,是有历史功绩的;并且左翼文论在简单化、绝对化的理解之外,还是有一些科学的阐述的。

对于左翼文学创作,科学的阶级论阐述直接起了加深作家的社会认识、扩大他们的生活视野和拓展写作题材的作用,促使新文学走出五四落潮后写家庭风波、身边小事的圈子,走向“十字街头”,反映出中国



严峻的社会现实和普遍的社会心理。譬如田汉写于1932年的《义勇军进行曲》，那种民族危急的呼唤、誓死战斗的意志，今天听起来还激起我们共鸣，使我们热血沸腾。一般左翼作品更多揭露了当时沉重的阶级压迫下农民、工人与城市贫民的极度贫困和反抗要求，揭示了现代中国社会的基本矛盾和种种不公，启示进步青年以至一般读者作人生道路、政治立场的选择。有些以宣传为目的的、现在看来不免空洞的左翼作品，所洋溢的激情的革命召唤，还引起某种“轰动效应”，如丁玲的《水》，由于写“群像”而人物面目模糊，好像新闻报道，然而因为写出气势宏大的灾民暴动和高涨的革命情绪而广受好评。蒋光慈的几种及时反映现实、激情昂扬的小说一版再版，还被不断盗版。后来有不少著名的党政干部和学者，回忆往事，说自己是受了一些左翼作品的影响才走上革命道路的。这些都说明左翼文学作为一种革命文化，确实可以起到社会批判以至相当直接的政治批判而使民众奋起的作用，实现左翼文论“用文艺来帮助革命”^⑧的主张。

在作为学科的文艺理论上，左翼文论后期也是有贡献的，这主要是马克思主义的典型理论的引入和初步阐发。在此以前，中国文学界只偶尔出现过“典型”这个字眼，并且没有什么解释。可以说，是左翼文论第一次引入了典型这个文学理论的重要概念，并初步理解了马克思主义的理论阐述。它在一定程度上纠正了庸俗社会学对左翼创作造成的概念化、图式化倾向，又深化了五四时期要求“真实”反映现实的朴素的现实主义。

在左翼文论前期，曾经介绍了日本左翼文论家藏原惟人的“新写实主义”（也称“无产阶级写实主义”）。藏原惟人提出“对于现实的态度，应该是彻头彻尾地客观的现实的”，但随后又说“不可不‘用’普罗列搭利亚前卫的‘眼光’观察这个世界”^⑨，实际上自相矛盾。尔后“拉普”的“唯物辩证法的创作方法”只强调世界观的指导以至代替创作方法，更明显地扭曲了现实主义的本义。这种理论趋向，从1933年起，因马克思主义典型理论的引入而开始发生变化。1933年4月，瞿秋白根据刚在苏联《文学遗产》发表的马克思、恩格斯关于文学问题的5封书



信及对它们的“考证和解释”，编写、发表了《马克思、恩格斯和文学上的现实主义》一文，并翻译了恩格斯致哈克纳斯等人的信^⑤；1934年12月胡风翻译、发表了恩格斯致敏·考茨基的信^⑥。恩格斯在致敏·考茨基的信中提出了关于文学典型人物的见解：“每个人都是典型，但同时又是一定的单个人，正如老黑格尔所说的，是一个‘这个’，而且应当是如此”，指出做到这一点，就达到了“对现实关系的真实描写”。在给哈克纳斯的信里，恩格斯更明确地说：“据我看来，现实主义的意思是，除细节的真实外，还要真实地再现典型环境中的典型人物。”^⑦这与前一封信里要求“对现实关系的真实描写”是一致的。在瞿秋白编写的文章里，对此作了基本正确的理解，指出这是要求“写出‘典型化的个性’和‘个性化的典型’”。在此期间，周扬于1933年11月介绍、阐述“社会主义现实主义”的文章里也引录了恩格斯关于典型人物（周译作“典型性格”）的表述。从此，左翼文论把这马克思、恩格斯的典型论看作现实主义理论的核心，观念先行、观念决定的现实主义观有所扭转。这只要对照周扬1933年5月发表的《文学的真实性》与1936年1月发表的《现实主义试论》就可明白。^⑧前者还是把政治观点的正确看作是真实性的前提，认为文学的真实性就体现在正确的“政治的概念”的“具体的，艺术的表现”；后一篇文章，虽然说“新的现实主义的方法必须以现代正确的世界观为基础”，但已消褪了绝对的决定论色彩，指出单有“成熟”的世界观是不够的，还要有“对现实的研究和渗透”，要作“概括化典型化的”努力，用“创造的想象力和幻想的熔炉”“改制成艺术品”。后来他在与胡风的争论中又强调“一个典型应当同时是一个活生生的个体”^⑨。周扬与胡风开始时对典型的具体的理解有所不同，各有侧重，然而后来基本看法一致，没有实质上的分歧，都把典型人物归结为普遍性与特殊性的统一的整体，都认为既是具有代表性、概括性和普遍性的艺术形象，又是活生生的具体的、独特的、个性化的艺术形象，而不是某个群体性格的综合。这个争论由于当时理论关注点的转移，后来没有进行下去。虽然，这时对典型的初步的理解主要还是在哲学的一般反映论的层面上展开的，也没有完全脱开文学作为政治文化



的框架,没有深入到审美内涵中去,但还是突破了过去以一般世界观(观念)取代艺术方法的藩篱,是左翼文论的一个进步。

后期左翼文论对文学与现实关系的重视,对现实主义的研究,包括对典型论的初步探讨和理解,对于左翼创作实践是很有益的,它催生了一些既表现出作家个性又真实反映出广阔现实和社会基本矛盾的阔大、厚重之作,其中后一方面,即在社会性的增强上,还比五四文学有了进展。

二

由于左翼文学理论主要是一种政治文化理论,着重从哲学层面上思考文学对社会现实的反映和文学的一般的意识形态性,以及文学对社会革命的功用,而忽视文学艺术特有的审美性质,把审美价值排除在文学的价值之外,因而形成了一种“工具论”的文学本质观。

左翼文论并没有提出过文学“本质”的概念,但是它实际上把文学的社会功能而且主要把政治功能这个并非文学的主要功能,提升到“本质”的位置,认为文学是阶级斗争的工具。这种文学本质观一开始就表达得非常鲜明,以后也没有根本性的改变。它的影响一直持续到上世纪七十年代末我国“新时期”开始时,才基本终结。

“工具论”的根子在于苏俄“无产阶级文化派”的错误理论。“无产阶级文化派”的灵魂人物波格丹诺夫曾提出所谓“组织形态学”,认为世界的统一性不在于物质性,而在于所谓“组织性”。“人类生活的全部内容,就是组织自然界外部力量,组织人类集体力量和组织经验”,而“‘纯阶级’的无产阶级文化”就应当是“无产阶级主要的组织工具”。^②“劳动阶级”要“把它的经验用它的整个人生方式和用它的创造工作组织成阶级意识”^③。全俄“无产阶级文化教育组织”在1918年9月第一次会议的决议《无产阶级与艺术》的第一条,据此指明,文艺“乃是阶级社会中组织集体力量——阶级力量的最强有力的工具”^④。此后列宁批评了“无产阶级文化派”的哲学观念,并指出它“臆造自己的

特殊的文化”^②，但未有效果。全俄无产阶级文化协会在1923年《艺术问题提纲》中仍然开宗明义地在第一条中说：“在阶级社会条件下，艺术是资产阶级统治的强大工具之一。对无产阶级来说，它是无产阶级斗争的工具。”^③1928年倡导“革命文学”的最重要的文章李初梨的《怎样地建设革命文学》，先引述“无产阶级文化派”的论述，然后断然否定五四的“观照的一表现的”文学，定义“无产阶级文学”是“以无产阶级的阶级意识，产生出来的一种斗争的文学”，他同波格丹诺夫一样，连一般的反映论和“写实”要求都否定了。那么如何实现阶级斗争工具的作用呢？李初梨和其他“革命文学”的倡导者抓住“无产阶级文化派”的“组织经验”、“组织阶级意识”这些关键词，“明快”地概括为宣传思想观念，特别是宣传政治思想观念；认为文学的宣传有“组织能力”，可用以组织阶级力量，“变革‘社会生活’”。

出于文学就是思想宣传的工具论观点，左翼文论前期普遍出现重内容、轻形式的倾向。1928年3月创造社的《流沙》创刊号的《前言》理直气壮、感情激越地写道：“霹雳一声的春雷何曾有什么节奏？卷地而来的狂风何曾有什么音阶？我们所处的时代是暴风骤雨的时代，我们的文学就应该是暴风骤雨的文学。”“有了思想，然后才有文学，思想上错误的文学，我们根本上就不需要它。所以我们在思想上有一致的倾向，在文学上亦同样的应有一致的倾向，——唤起阶级意识的一种工具。我们对于艺术手法的主张，是 Simple and Strong（按：简单和粗暴），愿同我们携手的，请一道来！”认为革命文学作为一种“工具”，不需要讲究艺术形式；小资产阶级和资产阶级的文学才讲究艺术形式。此前《文化批判》创刊号上也说“洗练的对话，深刻的事实，那些工作让给昨日的文学家去努力吧！”^④也表示革命文学只要思想而不屑于技巧和深入反映现实生活。

这种严重的重思想内容、轻艺术形式的观念，必然导致左翼文学观念先行和标语口号倾向，招致左翼内外作家的不满和嘲讽（如左翼多人对华汉的小说《地泉》的不满^⑤、鲁迅对冯乃超的独幕剧《同在黑暗的路上走》的嘲讽^⑥等）。钱杏邨对此作了辩解，他说：“普罗列塔利亚文

学运动必然是和它的政治运动相联系的,在这种情形之下,文学的形式不可避免地要接近标语口号”,仍然强调:“普罗列塔利亚在初期所注意的,是作品的内容,而不是形式。”^⑧钱杏邨的辩解更清楚地显示出问题的实质:首先从政治功能着眼,是轻视形式、消解审美的根子。到1931与1932年之交,由于瞿秋白等人开始注意形象性、个别性等最基本的艺术创作特点,反对图式化、概念化,提出作家应去实地“体验,观察”普通民众的生活和文艺爱好,使自己的情感和“感觉”发生变化^⑨,使情况有所好转。但这并不意味着左翼已认为艺术形式是文学本身的东西。他们比较重视艺术形式,只是为了使它作为工具和“武器”更有效、更锋利,正如瞿秋白所说的要“做一个阶级的‘留声机’”并且要“做得巧妙”^⑩。文学的本质还是没有艺术生命的工具,形式是外在的东西,是一种附加。

左翼文论重内容轻形式的主张,意味着把文学作品的思想内容和艺术形式看成为两个东西,将本来是同时产生的、互相融和的、浑然一体的文学作品的内容和形式生硬地割裂了开来。这种观念,在文学史上,可以说是从左翼文论开始的。此说,黑格尔和马克思主义创始人没有做过这样的分割。黑格尔说“美是理念的感性显现”。我们可以说“理念”是内容,“感性显现”是形式。但是这两者在黑格尔那里是统一的、互相渗透的。他有时候把内容称作“意蕴”,“意蕴”是“显现出一种内在的生气,情感,灵魂,风骨和精神”,而这“内在”的意蕴是靠“外在的”“东西”(可说是形式)“指引”的,因此在文学批评中无法将艺术形式与思想内容分割开来^⑪。恩格斯在给拉萨尔的信中认为“较大的思想深度和意识到的历史内容,同莎士比亚剧作的情节生动性和丰富性的完美的融合”是“戏剧的未来”^⑫。他所说的前两者是思想内容,后一个可以说是形式,而都是相融合的(例如“情节”也是“内容”)。恩格斯在这封信和另一篇文章^⑬里两次说要“从美学观点和历史观点”来进行文学批评,都是把“美学”和“历史”(内容)并提,并且把“美学”放在第一位,也是这个缘故。然而左翼文论出于强烈的工具论思想,将内容与形式生硬割裂开来。此后很长时间里,在我国的评论界、课堂上,

这种文学观念和批评方法通行无阻，影响深远。

左翼文论对文学本质的认识，在理论上再提高一点来看，是认为文学没有自己的特性和目标，而一定要为某种思想或某种社会存在服务。这在中外历史上都是文学观上的倒退，文学现代化道路上的倒退。就中国而言，就是向五四时期深刻批判过的、封建时代的“文以载道”观念的倒退。郭沫若在1930年就明确地说：“古人说‘文以载道’，在文学革命的当时虽曾尽力加以抨击，其实这个公式倒是一点也不错的。‘道’就是时代的社会意识。”^④前面瞿秋白说的文学是阶级的“留声机”，与“文以载道”的意思相同。其实“留声机”论最早也出自郭沫若之口。郭沫若在1928年的《英雄树》和《留声机的回音——文艺青年应取的态度之考察》两篇文章^⑤里提出和强调这个观点，而对他自己在五四时期倡扬的表露真实自我的主张表示“忏悔”。瞿秋白只是在反驳胡秋原时再次强化了“留声机”论。

这种不是以个体心灵的真切体验和忠实表达为立足点，而以思想宣传为根本任务的“工具”论，在创作实践上一再碰壁，并受到非议。朱自清在北京大学“中国新文学研究”课程的讲义提纲“长篇小说”部分中，就说《地泉》是“用小说体演绎政治纲领”，并在“其他”部分写道：“普罗文学第一期的倾向 a 革命遗事的平面描写 b 革命理论的拟人描写 c 题材的剪取，人物的活动，完全是概念在支配着”，^⑥以客观的、严谨的态度作了尖锐的批评。之后，藏原惟人“对于现实的态度，应该是彻头彻尾地客观的现实的”的意见，和苏联“拉普”多数派的一些比较正确的见解传到了我们的左翼阵营。“拉普”的多数派法捷耶夫根据马克思反对作家作时代精神号筒的观点，反对“观念化”、“抽象”化和将“个人”与“集团”、“阶级”对立起来的“机械论”，认为它“实际是消解着艺术”^⑦，而要求重视社会与心理的复杂的相互关系，描写“活人”^⑧。实际的教训和一些外来的正确意见，使那种作思想宣传的简陋的工具论开始淡化，不大冒头了。

继而左翼文论开始重视对现实的反映，提倡“现实主义”，这是有了进展。然而它所提倡的，如上所述，这是一种观念先行或受观念决定



的现实主义。“拉普”1928年首次提出的“唯物辩证法的创作方法”，就是这种“现实主义”，“它意味着，为辩证唯物主义方法所武装的作家可以揭示出现实发展的内在规律。描写生活要摒弃一切琐细的、偶然的的东西，要‘掀开事物的“本质”的帷幕’”^⑧。此后法捷耶夫的“活人”论还受到了批评，藏原惟人也完全放弃自己的观点。在此情况下，中国左翼文论当然也全盘接受了这种现实主义理论。^⑨

这种现实主义的理论，实际上等同于哲学上的一般的认识论，它把文学作品看作只是作家对社会现实的分析、评价；同时又认为经权威著作上阐明的无产阶级世界观是与现实生活的本质、社会发展的规律完全吻合的，即如周扬在上述的前两篇文章中所以说：“无产阶级的主观是和历史的客观行程相一致的”；我们的“世界观”是“一个完整的，各部一致的，没有内在矛盾的世界观”。因此必须严格按照这种世界观来认识和反映现实，与其不符的复杂的社会现象、丰富的人生内容，都应该作为“琐细的、偶然的的东西”摒弃在外，具体的个人的命运遭际、心灵感受在作品中自然也就没有地位；如果表现，也须印证思想，体现业已指明的抽象的“本质”。因而有的作品里的工农群众好像是思想宣传的道具，看不到他日常的、实际的生活状态、具体的精神要求和整个心灵，听不到他自己内心的声音；作品缺乏诗性，失之干枯。认同这种现实主义的左翼理论家在读到这类作品时，也是表示失望和不满的，如瞿秋白对张天翼的《鬼土日记》^⑩和茅盾的《三人行》^⑪的批评就是如此。后来介绍和提倡“社会主义现实主义”，突出了“真实性”三个字，但它提出“只有不在表面的琐事中，而在本质的，典型的姿态中，去描写客观的现实，一面描写出种种否定的肯定的要素，一面阐明其中一贯的社会主义革命的胜利的本质，把为人类的更好的将来而斗争的精神，灌输给读者，这才是社会主义的现实主义的道路”^⑫。实际上还是观念先行，并没有改变工具论的实质，甚至还在强调前期左翼文论中的“目的意识”论。

左翼文论的一些重要观点,都与其“工具论”有或隐或显的联系。

“工具论”导致了对个性化写作的否定,否定作家这个创作主体的复杂的心理体验、心灵感悟和来自这种体悟的独特的生活见解和形式创造,从而从根本上“消解着艺术”,消解了文学的审美特性。“无产阶级文化派”一开始就否定“资产阶级艺术”对“自由灵感”和“独立自主”的“尊崇”^④。它认为无产阶级的“艺术的精神是劳动的集体主义:它从劳动的集体主义观点出发,认识和反映世界”^⑤,其作者可能是个人,但“在个人的背后隐藏作集体的作者,他的阶级”^⑥。波格丹诺夫的同乡、无产阶级文化协会主席普列特尼奥夫创作的剧本《连纳》为这种创作原则作了注释。这个剧本中“没有主人公”,“没有舞台技巧,用‘反映群众运动’来代替舞台艺术的个性化”^⑦。蒋光慈在1926年把这种观点传播进来,说无产阶级作家都是集体主义者,“在他们的作品里,我们只看见‘我们’,而很少看见这个‘我’来。”“他们有时也有用‘我’的时候,但是这个‘我’在无产阶级诗人的眼光中,不过是集体的一分子或附属物而已”。^⑧后来,他还在文学的表现对象上提出作品的“主人翁应当是群众,而不是个人”^⑨,连文学创作最基本的个别性要求都否定了。创造社与太阳社在文学与社会生活的联系等问题上有分歧,但在这个问题上很一致,也将创作上的个性化包括个别性特别,与实际生活中的个人主义相混淆。郭沫若宣布“个人主义的文学老早过去了”^⑩,表示“应该克服自己旧有的个人主义”,认为自己过去“在资本制度之下尊重个性景仰自由的思想是僭妄”,^⑪他没有意识到他在五四时期是在文学创作问题上提倡“尊重个性”、“景仰自由的思想”的。

在实际的革命斗争和社会运动中,确实应当统一群体的意志,提倡“集体主义”,反对个人主义,以形成强大的力量。在文学上,也应当反对脱离社会群体、沉溺于个人小天地的写作态度。1923年几位要求文学“激发国民的精神,使他们从事于独立与民主革命的运动”^⑫的共产



党人,就针对五四落潮后一些“文学家”回避社会现实,“遨游于高山流水之间,或躺在沙发上,闭着眼睛讴歌爱和美”⁵³,批评这是“个人主义”、“快乐主义”。他们所批评的状况,可称作“个人化”的写作态度,近于个人主义的人生态度,这确实是应当反对的。但“个性化”的写作于个人化的写作态度不同,这是五四时期形成的文学自觉。这是一种真切地体验外部社会,和忠实而自由地表达自己情志的创作状态;而由于每个人的真实个性总是不同的,因而这样的体验和表达一定是独特、深刻并给人以自由之感,是美的。应当反对个人化的写作态度,而关注社会、关注群体,但这绝不意味着要以整体性社会现实和群体为创作的出发点。因为整体性社会现实和群体的情志,是难以真切把握和深刻反映出来的,只有以作家个体心灵的真切体验为出发点,或经过作家个性之火的熔炼,才能得到深刻的反映(折射),否则一定会流于浮泛和抽象。不少五四作家也是有较强的社会意识、重视对社会现实的反映的,但由于他们遵循个性化的创作原则,因此产生了许多既表现出动人的个性、又在个性表达里折射出社会面影和时代精神的优秀作品。不少左翼作家则由于不“尊重个性”,不“景仰自由的思想”,虽然努力使自己的作品中有较多的社会政治内容,却终因缺乏心灵的真实,而缺乏审美价值,甚至不成其为文学作品。对这种状况,鲁迅与茅盾作过尖锐的和中肯的批评。鲁迅在1927年说:“好的文艺作品,向来多是不受别人命令,不顾利害,自然而然地从心中流露的东西;如果先挂起一个题目,做起文章来,那又何异于八股,在文学中并无价值,更说不到能否感动人了。”⁵⁴(对于一个作家来说,并未感同身受的群体的统一意志,也是“别人命令”。)鲁迅在1929年左翼文论高潮阶段又说:“多少伟大的招牌,去年以来,在文摊上都挂过了”,“中国如果还会有文艺,当然先要以这样直说自己本有的内容的著作,来打退骗局以后的空虚。因为文艺家至少是须有直抒己见的诚心和勇气的,倘不肯吐露本心,就更谈不上什么意识”⁵⁵。也就是说离开了个性化写作,就不会有文艺,就是一个文学的“骗局”。在此期间,茅盾在《鲁迅论》一文中说,鲁迅“虽然没有呼喊无产阶级最革命的口号”,但可看到他有“一颗质朴的心,热