

中国科学院文学研究所專刊(2)

沒有批評就不能前進

何其芳 著

人民文学出版社出版

(北京朝内大街320号)

北京市书刊出版业营业登记证出字第303号

北京民族印刷厂印刷 新华书店发行

*

书号936 字数153,000 开本850×1168 1/32 印张 $6\frac{15}{16}$ 插页2

1958年9月北京第1版 1958年9月北京第1次印刷

印数00001—10000册

定价(4) 0.70元

序

在“西苑集”的序里，我曾說把那些論文編成集子，是有这样的用意：想暫時停止写議論文字，挤出時間来从事我的荒廢已久的創作。当时我在一个学校里教語文，工作比較單純，如果不写論文，就可以把业余时间全部放在創作上了。但不久以后，我就到文学研究所工作，情况很不一样。白天处理行政事务，晚上做研究工作，連看戏、看电影的时间都用在閱讀材料和写論文上去了。根本没有什么业余时间，也就根本无法考慮創作。从事文学研究在我又是一件新的工作，每研究一个题目都有大量的过去不熟习的材料要去占有，而且根据我的經驗，材料越占有得比較充分，問題的面貌就越比較清楚，这样，这五年来写的帶有研究性的文章也就为数不多。除了关于創作而且主要是关于詩歌創作的文章已編为“关于写詩和讀詩”、关于古典文学的文章已編为“論‘紅樓夢’”外，其余差不多都收在这个集子里了。

这个集子收的是我五年来参加文艺界的思想斗争和政治斗争的文章。“回忆、探索 and 希望”，本来是为紀念毛澤东同志在延安文艺座談会上講話十五周年写的，因为其中有一节批評了当时国外国内对于社会主义现实主义的否定和怀疑，也就編入了这个集子。后来很清楚，那种对于社会主义现实主义的否定和怀疑，并非意在探討学术問題、探討文艺理論，而是文艺界的资产阶级右派分子和修正主义分子向我們进攻的开始。但在当时，

我是还没有这样明确的認識的，因而那篇文章并不曾更集中也更尖銳地批判那些謬誤的意見。我还写过一篇紀念魯迅先生逝世二十周年的文章，“論阿Q”，因为和这个集子的性質不合，就沒有收入。

在“胡适文学史观点批判”里，为了駁斥胡适說“西游記”不过是“滑稽”加一点“玩世”，我曾略为正面地說到这部名著的思想內容。关于孙猴子大鬧天宮，我是这样說的：

孙猴子大鬧天宮更是通过神話式的故事的形式反映了中国封建社会的人民的反抗。沒有历史上多次发生的那样規模巨大、以至使得封建統治不能維持或者几乎不能維持的农民起义农民战争，孙猴子大鬧天宮这样的情节是不可能虛构出来的。

想不到这样一个并非我的創見、而是别的同志早已說过的看法却遭到了林庚先生的非难。他在“关于‘大鬧天宮’的故事情节”^①中說，孙悟空的性格和农民的“安土重迁”的性格不同，和农民的“响往于无剝削的葛天氏之民的生活”的思想意識不同（其实这种說法也就是否定了农民的革命性）；大鬧天宮的原因和农民起义的原因也不同；大鬧天宮是“一个人单干”，“农民起义所依靠的力量”却是“群众”；历史上反叛的事例很多，并非都是农民起义——于是他就这样說了：“我們所有的往往只是一些教条的概念，却作出非常坚决的結論；我們有把握的到底是什么呢？”

我看問題是并不难回答的。关键就在林庚先生把“反映”二字理解左了。反映不等于描写。反映并不是全部相同或全部相

① 1957年第13号“文艺报”。

似。反映还可以是曲折的和作者主观上所不曾意識到的。如果有人說大鬧天宮是描写农民起义，孙猴子可以代表农民起义的領袖，林庚先生的那些非难就算得是有的放矢了。但是，我第一句不过是說大鬧天宮“反映了中国封建社会的人民的反抗”，而且还說明了这种反映“是通过神話式的故事”。第二句說得更謹慎，也更清楚，意思不过說是作者的虛构和幻想不能不有现实的基礎，如果沒有中国封建社会里的那些使封建統治搖搖欲墜的农民的大起义，作者未必能把大鬧天宮的情节想象得那样大胆，那样有声有色，以至玉皇大帝的宝座也几乎坐不穩而已。作者是在写孙猴子大鬧天宮，并不是在描写或暗射农民起义，他怎么会把孙猴子的性格和思想写得和农民一样？怎样会把大鬧天宮的起因和大鬧的情形写得和农民起义一样？

中国历史上反叛的事例很多，性質也不一样，为什么一定要說作者的虛构和农民起义有关系呢？当然，造反的概念并不只是从农民起义才能够得到，奴隶造过反，封建統治階級內部的人也造过反。然而对于“西游記”的作者說来，奴隶的造反到底太辽远了，連比較詳細的記載都不曾留下来；他所描写的又是从地下到天上的造反，只能解釋为他的想象是以人民的反抗为基础。这就是为什么这种解釋虽非我的創見、我却相信的緣故。

林庚先生还找到了一个古俄罗斯的勇士伊里亚的故事，这个勇士曾經大鬧过弗拉基米尔大公的基輔宮，然而据林庚先生查“苏联通史”的結果，那时是十一世紀，“俄罗斯的封建关系还不很发达，大部分的农民仍然生活在公社中”，“还没有发生过足以称为規模巨大的农民起义，更不用說多次使得封建統治者几乎不能維持的农民战争”。于是他就說：“如果我们并不过分相信中国人民的想象能力”，为什么中国人民就“不可能”象俄罗斯人

民一样，沒有历史上的規模巨大的农民起义也虛构出大鬧天宮的情节来呢？原来他是在針對我那句話里的“不可能”三个字上做文章。好在我手边也有一本“苏联通史”。原来“大部分的农民仍然是生活在公社中”，那不过是十一世紀中叶的現象。到了十一世紀末叶，已經有了大批“債农”和“富有的地主”的划分。而且出乎我意料之外地，“苏联通史”接着在后面就写着：“农民曾反抗此类夺取其土地并将其奴使的事件；他們犁去那分隔領主所夺土地的界綫，杀害王公和大貴族的管家，焚燒他們主人田产上的建筑。反封建主之自发的起义，經常在各村落中发生。”原来十一世紀后期的基輔罗斯还是有农民起义的。林庚先生如果不能証明那个关于伊里亚的故事一定是产生在十一世紀中叶以前，他的不要基础的想象能力之說也就完全沒有基础了。何况他所抄引的那个古俄罗斯的故事到底还是比大鬧天宮写得简单得多！

老实說，“西游記”产生于明代，本来已經历史上发生过多
次規模巨大的推翻了或者几乎推翻了封建王朝的农民起义之
后，硬要想尽方法来証明作者关于大鬧天宮的虛构和农民起义
无关，那实在未免是“可怜无补費精神”。說到最后，林庚先生也
不能不承認：“当然这并不等于說历代农民起义的出現对于这一
故事的形成就毫无帮助”。既然承認“有帮助”，我那几句話还有
什么可非难的呢？难道真的仅仅是由于对分不清“反映”和“描
写”的差别，或者对我那句話里的“不可能”三字有意见嗎？

林庚先生还說，肯定大鬧天宮反映农民起义（其实我說的是
反映人民的反抗），这就“給全书前七回之后的九十三回带来了
紛紜无定的解釋；把一部完整的作品弄得一刀两段的割裂开
来”。事实也是未必如此的。对后面的取經故事的思想意义的

解釋倒是我獨自研究的結果。是否恰當、圓滿，還可討論。然而和前七回的解釋並不是不能統一起來。一部規模較大的杰出的長篇小說，它的思想內容總是豐富的，複雜的。它的主要故事（在“西游記”就是取經的故事）表現了作品的主要思想；為了展開主要故事而寫的其他情節（在“西游記”就是前面的大鬧天宮和后面的有些情節），也可以同時表現另外的思想內容。這是一種常見的現象。

因為編這個集子，我重看了我自己寫的文章，同時也再考慮了林庚先生的非難，我就在這裡提出了我的簡單的答辯。

何其芳 8月15日晨四時一刻

目 次

序	1
现实主义的路, 还是反现实主义的路?	1
沒有批評就不能前进	24
胡适文学史观点批判	45
胡风的反动文艺理論批判	101
回忆、探索 and 希望	158
保卫党的原則, 保卫社会主义的文艺事业	179
馮雪峰的反党反馬克思主义的文艺思想和社会 思想	189
就党领导文艺問題駁右派	200

现实主义的路，还是反现实主义的路？

——1952年12月11日在胡风文艺思想讨论会上的发言——

对胡风在会上的检讨，我是很不满意的。他只检讨了个别的问题。但是，他的文艺理论的错误并不是个别的，而是在许多原则问题上有一系列的错误。他没有提到这样的思想高度来进行检查，反而把自己的文艺理论描写为基本上是正确的，只是在个别问题上看法有错误，只是在做文艺理论工作的时候有某些技术性质的缺点，具体作品的批评写得太多，文章里面的语言又常常缺乏明确的科学性，等等，因而可能引起一些误解。这是不符合实际的情况的。我感到很不满意，又还因为他在北京准备这个检讨，已经有两个多月之久，并且许多同志都给他提过意见。如果他认真考虑这些意见，应该能够检讨得比较好一些。

胡风在文艺的一些根本问题上，一直保持着资产阶级的观点，他所接受的马克思主义的文艺理论的词句，常常不过是用来掩蔽他的许多错误观点的实际的阶级性质。在一些根本问题上分不清无产阶级思想和资产阶级小资产阶级思想的区别，在延安文艺座谈会以前的革命文艺界，本来是相当普遍的现象。胡风的错误的严重性在于他在毛泽东同志的“在延安文艺座谈会上的讲话”发表以后，并不用它来检查和改造自己的思想，仍然积极地宣传他那些错误观点，用它们来和革命文艺界内部的反对

派了。

胡风的文艺理論牽涉的問題相當多，我这个发言不可能接触到全部有關的問題，只打算集中批評一下他对于现实主义的理理解。胡风常常标榜着现实主义。在1948年写的“論现实主义的路”里，他把他自己的理論活动描写为一貫正确，一貫坚持现实主义，好象他和他的几个伙伴簡直就是现实主义的化身，而且只此一家，別无分店。因此，分析一下他所主張的“现实主义”到底是一种什么性質的“现实主义”，和毛澤东同志所說的社会主义的现实主义相距有多远，而且它会引导文艺青年走到什么地方去，我觉得是很必要的。以这为中心，虽然不可能接触到他的文艺理論所涉及的一切問題，却可以說明其中的一些帶根本性質的錯誤。

一、在文艺創作上，具有最后決定性的因素到底是
作者的生活實踐，还是作者的“主觀精神”？

胡风在檢討中說，他是承認生活實踐对于作家的重要的。他引用了一些他过去講到生活實踐的話。我想，問題并不在有些时候，以至在一般的情況下，他是否抽象地講过还是沒有講过生活實踐的重要。判断一个文艺理論家是不是徹底的唯物論者，是不是真正的馬克思主义者，关键并不在这里，而在他論列作者的生活實踐和作者的主觀这两者的关系的时候，到底把什么看作对于創作具有最后決定性的东西。在这个問題上，胡风的回答却是唯心主义的，把作者的“主觀精神”看得更根本的。

1937年，胡风曾經写过这样一段話：

如果一个作家忠实于艺术，呕心鑠骨地努力寻求最无伪的、最有生命的、最能够說出他所受把握的生活內容的表现形式，那么，即使他象志賀似地沒有經過大的生活波濤，他底作品也能够达到高度的艺术的真实。因为，作者苦心孤詣地追求着和自己底身心底感应融然无間的表現的时候，同时也就是追求人生，这追求的结果是作者和人生的拥合，同时也就是人生和艺术的拥合了。这是作家的本質的态度問題，絕對不是錘字煉句的功夫所能够达到的。如果用抽象的話說，那就是，真实的现实主义的創作方法，能够补足作家底生活經驗上的不足和世界观上的缺陷。

——“密云期风习小記”99—100頁。着重点是我加的——其芳

这段議論是有感于日本作家志賀直哉的創作态度的严肃而写的。提倡严肃的創作态度本来并没有什么不对，然而胡风却把創作态度強調到这样的程度，比生活經驗还重要，这就非常錯誤了。现实主义可以突破作者的觀點的限制，这是恩格斯曾以巴尔扎克为例子說明过的。但是，胡风却不想一想，它的原因是什么。仍以巴尔扎克來說，这正是由于他非常熟悉当时的法国社会，非常熟悉那些必然沒落的貴族和逐漸得勢的資產階級，因而他如实地描写这个社会及其中的两个階級的人物，結果就不能不和他的階級同情和政治偏見相違反。如果象胡风所說的生活經驗不足，作家的现实主义从哪儿来呢？又如何能够补足他的世界观上的缺陷呢？这种奇談只能証明胡风連现实主义的基础是什么都不清楚。现实主义的基础只能是生活，但胡风却說是創作态度。在这段話里，他还有一个奇怪的論点。他把作家的創作生活和作家的全部生活等同起来，因此达到了这样的結論：忠实于艺术就是忠实于人生。写作自然是作家的生活的一个部分，但我們常常說的作家的生活，习惯上都是指他的写作以外的

社会实践，这才是他的創作的原料的来源。如果一个作家只在写作中去“追求人生”，那是“追求”不出多少东西来的。只有艺术至上主义者才是这样。

我引用胡风这段很早的議論，是因为其中包含的錯誤后来不但沒有改正，而且得到了发展。在抗日战争爆发以后，他在有些論文里居然認為“作家对待生活的态度”就是“創作底源泉”（“劍·文艺·人民”151頁），作家的“自我擴張”就是“艺术創造的源泉”（“逆流的日子”25頁）。有一次，一些文艺青年問他：“作家写进作品去的是不是非自己亲身經歷过的不可？道听途說的材料是不是也可以写的？”他回答：“道听途說的材料也可以，問題在于你能不能用你底精神力量从那些材料里面取出有生命的活的东西。”（“在混乱里面”23頁）誠然，作家在作品里所写的东西并非一切都必須直接經歷过。果戈理的“死魂灵”的題材是普希金告訴他的。托尔斯泰的“战争与和平”所描写的是他还未出生以前的俄国的社会和历史。法捷耶夫的“青年近卫軍”所描写的斗争他并没有亲身参加过。然而，果戈理能够把乞乞科夫和种种类型的地主写得那样生动，那样深刻，正是由于他平常观察过許多与他們相类似的人物。托尔斯泰虽然能够根据对于书面材料的研究来写某些历史場面，历史人物，但他那部小說里最經常出現或者說最有个性的人物仍然是以他熟悉的人为模特儿。法捷耶夫除了到他所描写的英雄們的家乡去作过調查訪問而外，还依靠他过去在那一带地区作过党的工作，还依靠他青年时代参加过游击队，而且他对于那种具有高貴品質的苏联青年男女早有很多了解。总之，一个成功的作品的最基本的东西还是离不开作者的生活經驗。胡风对于文艺青年，不着重地指出这个真理，却認為最后决定于一种神秘的东西——“精神力量”。他在另

一篇文章里，說到了五四以来的新文艺的斗争精神。他說：“这种精神由于什么呢？由于作家底献身的意志，仁爱的胸怀，由于作家底对现实人生的真知灼見，不存一絲一毫自欺欺人的虛偽。我們把这叫做现实主义。”（“在混乱里面” 58 頁）这也許就是他所说的那种“精神力量”的具体内容吧。我們且不說这种說法是如何缺乏阶级观点，仅仅从他把这些东西当作现实主义的同义語，就可以看出他对于现实主义的理解是何等錯誤了。

胡风的这样的观点，是直接和毛澤东同志的“在延安文艺座談会上的講話”相反的。毛澤东同志說，社会生活是文学艺术的“唯一的源泉”，“此外不能有第二个源泉”。他又說，“馬克思主义的一个基本观点，就是存在决定意識，就是阶级斗争和民族斗争的客观现实决定我們的思想感情。但是我們有些同志却把这个問題弄顛倒了，說什么一切应该从‘愛’出发……这是表明这些同志是受了资产阶级很深的影响。”胡风把作家的主观強調到这样的程度，認定它是最后决定創作的东西，以至說它就是創作的源泉，这正是把問題弄顛倒了，也正是表明这是资产阶级的观点。然而胡风在毛澤东同志的这个关于文艺科学的著作发表以后，不但不改正这种錯誤的观点，而且采取更加尖銳的方式进行宣傳。1945 年 12 月，他在他所主編的杂志“希望”上，发表了这样一段卷头語：

对于沒有生活就沒有作品的問題，人們举出来的例子总是这样說：高尔基如果沒有在俄罗斯的底层里混过，高尔基就不会写出那样的作品，今日的苏联，不，今日的世界也沒有那样的一个高尔基。但有一个更重要的問題人們沒有提出：俄罗斯当时有多少碼頭工人，多少船上伙伕，多少流浪子，为什么在这之中只出了一个高尔基？高尔基有沒有天才我們不能肯定，但高尔基能够用自己的脑子非常辯

証法地去認識，去溶化，去感動，並且把自己整個的生命都投入這個偉大的感動中是鐵一樣的事實。這就要看自己的主觀條件來決定了。在這裡，我很高興舉出一個例子：就一塊磁石說吧，磁石在主觀上決定自己是磁石之後，它就能夠吸收了。不然，對於一塊石頭，鋼鐵也要失去存在的價值！中國的作家直到今天還說自己沒有認識生活，沒有和生活發生關係，我覺得這將不免是一類嘻皮笑臉的態度。其實，中國作家（尤其是年青的）早就和生活緊緊配合了，問題是缺少許多象磁石一般能夠辯証法地去吸收的腦子。磁石和鋼鐵是兩種對立條件的存在，人們要說我是觀念論者也不可能！……

——東平（1938）

1948年9月，胡風在他所寫的“論現實主義的路”裡面，重又引用了這段話，並且說，從這段話，“我們聽到了革命的現實主義傳統底呼聲”（原書15—17頁）。這段話雖然是丘東平寫的，但在延安文藝座談會以後，在毛澤東同志指出了革命的文藝工作者對於工农兵及其幹部“不熟，不懂，英雄無用武之地”，號召他們“必須長期地無條件地全身心地到工农兵群眾中去”以後，胡風却一次又一次地發表這段不正確的話，目的何在呢？這不顯然是利用一個犧牲了的同志的片面的見解，來反對革命文藝的新方向嗎？這段話的不正確是很明顯的。它提出這樣一個問題：“俄羅斯當時有多少碼頭工人，多少船上伙伕，多少流浪子，為什麼在這之中只出了一個高爾基？”好象這只能引向這樣一個結論：最後決定作家的成就的並不是他的生活，而是他的主觀條件。但是，我們也可反問一句：“俄羅斯曾經有多少現實主義的作家，多少偉大的頭腦，為什麼一直到了高爾基才能寫出那樣豐富那樣深刻的反映下層人民的作品？”這就証明了真理還是在這裡：高爾基的成就雖然並非僅僅由於他曾經在俄羅斯的底層里生活過，他

的天才，他的刻苦努力，他的接受革命思想，都是和他的成就分不开的，但說到最后，最根本的条件还是他的生活經驗，他的社会实践。丘东平并不是理論家而是創作家，这段話又写于1938年，它的不正确是无足奇怪的。奇怪的是胡风到了1948年还把它当作武器来保护他自己的錯誤。

我們是辯証唯物主义者，我們并不否認作家的主觀条件的作用，思想修养和艺术修养，生活态度和創作态度，以及作家的才能，都是对他的成就有一定的决定意义的。但是，观念形态的文艺作品既然是客觀现实的反映，一个作家就必须首先经历了丰富的生活，然后才可能有充足的創作原料，然后他的修养也好，創作态度也好，才有用武之地。因此，在种种条件之中，到底什么最根本呢？一个馬克思主义者必須作严格的唯物論的回答：不可能是任何別的东西，只能是作家的生活經驗，作家的社会实践。

然而胡风的回答却和这相反：不是作家的生活实践，而是他的“主觀精神”。这就是他所主張的“现实主义”的第一个特点。

二、对于今天的革命作家，是否无论什么生活都一样有意义？

作家的生活实践对于他的創作具有最后决定的意义，这是一个馬克思主义的文艺理論家所必須首先明确地肯定的。但仅仅肯定这一点仍然不够。还有一个必須紧跟着提出来的問題：对于今天的革命作家，是否无论什么生活都一样有意义？在这又一个問題上，胡风的回答也是錯誤的。他認為作品的題材的差別并不重要，作家的生活的差別也并不重要。1945年12月，

他曾經写过这样一段話：

然而，文艺作品底价值，它底对于现实斗争的推进效力，并不是决定于题材，而是决定于作家底战斗立场，以及从这战斗立场所生长起来的（同时也是为了达到这战斗立场的）创作方法，以及从这创作方法所获得的艺术力量。

——“逆流的日子”161頁

誠然，文艺作品的价值并非完全决定于题材，还要看作者对待题材的立场和观点，还要看他在艺术上完成的程度。但是，并不能因此就否定题材的重要性，否定它和作品的价值大有关系。文学历史上的偉大作品总是以它那个时代的重要生活或重要問題为题材。而且作家对于题材的选择正常和他的立场有关。否認题材的差別的重要，其邏輯的結果就是否認生活的差別的重要。1948年6月，胡风同志为当时北京各大学的一些文艺青年办的刊物写了一篇文章，其中就明白地宣傳着这样的观点：

在前进的人民里面，并不一定是走在前进的人民中間了以后才有詩，前进的人民和任何具体的环境也不能够是絕緣体，而是要有深沉地把握这个前进，真誠地信仰这个前进，坚决地爭取这个前进的心。

因为，历史是統一的，任誰的生活环境都是历史底一面，这一面連着另一面，那就任誰都有可能走进历史底深处。因为，历史是統一而又矛盾的，另一面向这一面伸入，这一面向另一面发展，那就任誰都有可能走在历史底前面。那里有人民，那里就有历史。那里有生活，那里就有斗争，有生活有斗争的地方，就应该也能够有詩。

人民在哪里？在你底周圍。詩人底前进和人民底前进是彼此

相成的。起点在哪里？在你底脚下。哪里有生活，哪里就有斗争，斗争总要从此时此地前进。

——“为了明天”137—139页。着重点是我加的——其芳

这更是直截了当地否认了革命作家必须到人民群众中间去，必须参加人民群众的斗争。尽管这里面用了一些好听的字，人民、斗争、前进、诗，说穿了就不过是这么一回事。这样的观点也是直接和毛泽东同志的“在延安文艺座谈会上的讲话”相反的。毛泽东同志批评了当时的延安的许多文艺工作者“只在知识分子的队伍中找朋友，把自己的注意力放在研究和描写知识分子上面”。他又说：“‘大后方’也是要变的，‘大后方’的读者，不需要从根据地的作家听那些早已听厌的老故事，他们希望根据地的作家告诉他们新的人物，新的世界。”这就明确地指出了，生活和题材的差别并不是不重要，而是有关革命文艺的新方向的重要问题之一。然而胡风在1945年以后，在人民解放战争即将在全国取得胜利的前夕，却和毛泽东同志的指示针锋相对地宣传着这样一些错误的观点：题材并不重要，任何人的生活环境都是历史的一面，并不一定要到前进的人民中间去，写你周围的生活就可以，等等。这除了说是有意和革命文艺的新方向对抗而外，难道还可以作别的解释吗？

当然，如何实行毛泽东同志在延安文艺座谈会上提出来的新方向，在当时的国民党统治区是和当时的解放区有很大的不同的。毛泽东同志也指出来了，在国民党统治区，为工农的问题很难彻底解决，因为那些地方的统治者压迫革命文艺家，不让他们有到工农群众中去的自由。然而，很难彻底解决并不等于不可以寻求一定程度的解决。根据当时的条件，国民党统治区的

9