

中国当代文学

上海大学出版社

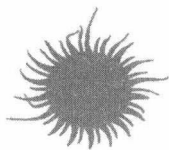
60年

(1949-2009)

本卷编撰：罗兴萍

卷二

主编：陈思和
副主编：王光东



中国当代文学

上海大学出版社

60年

(1949-2009)

本卷编撰：罗兴萍

卷二

主编：陈思和
副主编：王光东

图书在版编目(CIP)数据

中国当代文学 60 年(卷二):1949~2009. 第 2 卷/陈思和,王光东主编;罗兴萍编. —上海:上海大学出版社, 2010. 1

ISBN 978-7-81118-565-2

I. ①中… II. ①陈… ②王… ③罗… III. ①当代文学—文学史—中国—1949~2009 IV. ①I209.7

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2009) 第 236721 号

责任编辑 焦贵平

徐丽华

封面设计 张天志

技术编辑 金 鑫

章 斐

中国当代文学 60 年(卷二)

主 编: 陈思和

副 主 编: 王光东

本卷编撰: 罗兴萍

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

江苏南洋印务集团有限公司印刷 各地新华书店经销

开本 787×1092 1/16 印张 14.5 字数 250 000

2010 年 1 月第 1 版 2010 年 1 月第 1 次印刷

印数: 1~3 100

ISBN 978-7-81118-565-2/I·093 定价: 38.00 元

编 选 说 明

一、本书主要供高等院校中国当代文学史教学与研究参考,也为中国当代文学史研究者和文学爱好者提供一份综合性的资料。通过这些资料的阅读,能够了解中国当代文学 60 年的发展历程和基本情况。本书与陈思和教授主编的《中国当代文学史教程》可互为参照阅读,可看作是《中国当代文学史教程》的配套用书。

二、本书所选资料主要来自当时国内出版的各种报刊、专著和文集。由于人力和图书等条件的限制,材料仍有待以后增补。党和国家领导人的文章均未收录。为了保存中国当代文学 60 年的本来面貌以供学习、研究,本书收录了一些在今天看来文风和观点带有时代痕迹的文章,请读者阅读时注意。

三、本书依据中国当代文学 60 年的历史阶段的时序编选,在每一个时段又分别设置了反映这一时段文学面貌的相关专题,力求做到科学性、真实性、学术性的统一。

四、本书所选文章,均据原刊校正,除改正其中明显的文字衍夺讹误以外,对原文不作改动。本书由陈思和教授主编,王光东教授副主编,罗兴萍博士和金理博士编选及撰写题解。

三、文学创作引起的讨论

诗歌形式的讨论

何其芳：关于新诗的百花齐放问题 /3

何其芳：关于诗歌形式问题的争论 /8

卞之琳：谈诗歌的格律问题 /35

[题解 9：诗歌形式的讨论] /41

《青春之歌》的讨论

郭 开：略谈对林道静的描写中的缺点

——评杨沫的小说《青春之歌》 /44

茅 盾：怎样评价《青春之歌》？ /52

何其芳：《青春之歌》不可否定 /59

[题解 10：《青春之歌》引起的讨论] /68

《创业史》的讨论

严家炎：谈《创业史》中梁三老汉的形象 /71

冯健男：再谈梁生宝 /78

朱 寨：从对梁三老汉的评价看“写中间人物”主张的实质 /91

[题解 11:《创业史》引起的讨论] /100

历史剧的讨论

吴 晗：论历史剧 /103

李希凡：“史实”和“虚构”

——漫谈历史剧创作中的历史真实与艺术真实的统一 /108

[题解 12: 关于历史剧的讨论] /120

四、创作现象与艺术规律

创作现象

冯雪峰：论《保卫延安》 /125

侯金镜：一部引人入胜的长篇小说

——读《林海雪原》 /144

茅 盾：谈最近的短篇小说 /157

黄秋耘：一部诗的小说

——漫谈《风云初记》的艺术特色 /166

[题解 13: 创作现象] /173

艺术规律

阿 垅：论倾向性 /176

王朝闻：再论多样统一 /191

何其芳：论阿 Q /204

秦 牧：辩证规律在艺术创造上的运用 /214

[题解 14: 艺术规律] /224



三、文学创作引起的讨论



诗歌形式的讨论

《青春之歌》的讨论

《创业史》的讨论

历史剧的讨论

关于新诗的百花齐放问题

何其芳

有同志问我,“你在什么时候反对过民歌体的新诗?”我说我从来没有反对过。他告诉我,今年五月号的《人民文学》上,公木有一篇谈诗歌的文章,说我“反对或怀疑”过“歌谣体的新诗”。为了证实我的记忆可靠与否,我翻出我一九五〇年写的《话说新诗》,一九五四年写的《关于现代格律诗》来看了一下,我记得这两篇文章直接谈到过这个问题。结果证明我并没有记错。在《话说新诗》里,我说民歌体比五七言诗的限制小一些,可能有发展的前途,因而可能成为新诗的一种重要形式,并且认为说书、大鼓、快板等民间韵文,对于农民群众和文化水平比较低的群众是一些很可利用的形式,写得好也就是诗。在《关于现代格律诗》里,我再一次肯定突破了五七言诗的字数整齐的民歌体可以作为新诗的体裁之一而存在,并且认为在文化水平不高的群众中间,民歌体和其他民间韵文形式完全可能比现代格律诗更容易被接受。这样的意见是不能叫作“反对”,也不能叫作“怀疑”的。

我和公木的意见的分歧不在于这种虚构的“反对或怀疑”,而是在于另外的问题上。我认为民歌体虽然可能成为新诗的一种重要形式,未必就可以用它来统一新诗的形式,也不一定就会成为支配的形式,因为民歌体有限制;公木却认为真正“新鲜活泼的、为中国老百姓所喜闻乐见的中国作风和中国气派”的诗歌,在目前说,主要还是歌谣体,不承认歌谣体有什么限制。

还是从真正分歧之处开始辩论吧。

我所说的民歌体的限制,首先是指它的句法和现代口语有矛盾。它基本上是采用了文言的五七言诗的句法,常常要以一个字收尾,或者在用两个字的词收尾的时候



必须在上面加一个字,这样就和两个字的词最多的现代口语有些矛盾,写起来容易感到别扭,不自然,对于表现今天的复杂的社会生活不能不有所束缚。其次,民歌体的体裁是很有限的,远不如我所主张的现代格律诗变化多,样式丰富。批判地吸取我国过去的格律诗和外国可以借鉴的格律诗的合理因素,包括民歌的合理因素在内,按照我们的现代口语的特点来创造性地建立新的格律诗,体裁和样式将是无比地丰富,无比地多样化的。这无疑地更便于表现我们今天的社会生活和思想感情。在民歌体之外,再加上其他民间韵文,样式自然多了一些。但其他民间韵文形式大体上也有和民歌体相类似的限制。

所以我所说的民歌体的限制是客观存在,是事实。公木企图用一两句反问来把这种客观存在的事实抹杀,是不行的。他说:

陕西的王老九,内蒙古的琶杰,创作出了多少热情洋溢的诗篇?歌唱领袖,歌唱新生活,都得心应手,毫无障碍。为什么他们就不曾感到歌谣体的“局限性”呢?所以,实际起“局限”作用的,只是诗人的生活和思想感情,而不是“歌谣体”,真正需要突破的,只是诗人的生活和思想感情,而不是“歌谣体”。

为了证明这种说法站不住,不妨仿照它来否认一下旧诗词的限制。我们也可以这样说:

古代的李白和杜甫,苏轼和辛弃疾,现代的毛主席和鲁迅,他们创作出了多少热情洋溢的旧诗词?描写过去的生活,歌唱新的生活,都得心应手,毫无障碍。为什么他们就不曾感到旧诗词的“局限性”呢?所以,实际起“局限”作用的,只是诗人的生活和思想感情,而不是旧诗词。真正需要突破的,只是诗人的生活和思想感情,而不是旧诗词。

如果这个理由可以成立,五四以来提倡新诗都是多此一举,庸人自扰了。但是,这何尝能够否认掉客观存在的旧诗词的限制呢?李白和杜甫,苏轼和辛弃疾,他们生在古代,他们不可能知道在旧诗词和辞赋之外还有什么表现能力更强的诗歌形式,他们发挥了旧诗词的最大的作用。毛泽东同志和鲁迅,他们都是知道旧诗词的限制的。他们熟悉这种形式,就用它来表现了一些新的事物。然而他们从来并不因为自己能掌

握这种形式就向大家提倡。毛泽东同志在给《诗刊》编者的信中说：“诗当然应以新诗为主体，旧诗词可以写一些，但是不宜在青年中提倡，因为这种体裁束缚思想，又不易学。”鲁迅在给杨霁云的信中说：“来信于我的诗，奖誉太过，其实我于旧诗素未研究，胡说八道而已。我以为一切好诗，到唐已被做完，此后倘非能翻出如来掌心之齐天大圣，大可不必动手，然而言行不能一致，有时也诌几句，自省殊亦可笑。”鲁迅对于自己的旧诗是谦抑太过的，但他认为旧诗在唐代以后就没有出现过有大的创造性的诗人，却符合我国文学史的事实，而这反过来也正好证明了旧诗的限制。基本上用口语来写歌谣体，自然比用文言来写旧诗词的限制小一些。然而要根本不承认它有限制，不承认它的句法和现代口语有些矛盾，不承认它的体裁和样式不如现代格律诗丰富，那就和否认旧诗词的限制一样犯了主观主义的毛病了。陕西的王老九也好，内蒙古的琶杰也好，不管他们主观上感到了歌谣体的限制与否，都是不能用来抹杀客观存在的歌谣体的限制的，正如不管李白和杜甫，苏轼和辛弃疾，他们主观上感到旧诗词的限制与否，都不能用来为旧诗词的限制辩护一样。

公木谈的是诗歌的下乡上山问题。说到下乡上山，即是说诗歌要到今天的农村和农民中去，我也是主张利用民歌和其他民间韵文形式的。在这个问题上本来也没有什么争论。然而公木却把一些范围不同的问题弄得混淆起来了。他那篇文章谈到了三个问题：

- 一、农民容易接受什么样的诗歌；
- 二、整个新诗的民族形式民族风格应该如何解决；
- 三、歌谣体是否有限制。

这三个问题是应该分别去回答的。公木却把它们混淆起来，提出了这样的意见：因为农民容易接受歌谣体的新诗，所以真正“新鲜活泼的，为中国老百姓所喜闻乐见的中国作风和中国气派”的诗歌主要还是歌谣体，所以歌谣体没有局限性。很容易看出，这样的议论在逻辑上和事实上都是说不通的。农民长期习惯于歌谣体是事实。然而总不能否认工人及其他人民群众也是诗歌的对象吧。今年四月号《诗刊》上发表的工人同志们关于诗的形式意见，就并不一样。有的说喜欢快板诗，喜欢民歌民谣一类的作品；有的说喜欢自由体而不太欢迎格律体；有的说“我对于诗没有什么偏见，只要是好诗，我都喜欢，不拘形式、风格”。至于工人同志们自己写的诗，有的刊物发表的是快板诗为多，有的刊物发表的却又主要是半自由体和自由体的新诗。近几年来，刊物上流行这样一种诗体：每节四行；也大致押韵，但不严格；每行的节奏不整齐，也不



是有规律的变化,就和自由诗一样。这样的体裁我叫它作半自由体。这种体裁是否好还可以讨论,但在不少写诗的工人同志中间好像也流行起来了。今年四月号《诗刊》上发表的工人作品,大多数都是这样的诗。此外,还有完全是自由体的诗。这些事实难道还不能证明在工人中间,已经有相当一部分人接受了歌谣体以外的新诗吗?就是农民,由于文化革命的到来,他们的文化生活将越来越丰富和提高,也不会永远只是能接受歌谣体的。现在常被人引用的那首以“喝令三山五岭开道——我来了”收尾的农民诗歌,有些同志叫它作歌谣或者快板,我看其实就是农民的自由诗。过去陕北的孙万福口头创作的那些诗,我看其实也是押韵的自由诗。由于我国的诗歌一直有押韵的传统,我们的自由诗本来可以或者应该押韵的。自由诗和格律诗的区别并不在于押韵不押韵,而在于自由诗的节奏不像格律诗那样有规律,自由诗的押韵也不像格律诗那样严格。

这里有这样一些带理论性的问题。新诗的民族形式是否只有一个样式,还是多样化的?新诗的民族形式是否只能利用旧形式,而不可能创造出新的民族形式来?新诗的形式是否只能向我国的古典诗歌和民间诗歌学习,还是同时也还可以适当地继承五四以来的传统并吸收外国诗歌的影响?这些问题在我看来,本来是已经解决了的。但从公木的那篇文章以及其他类似的意见看来,又好像还没有解决。我是一直主张多样化的民族形式的。在《话说新诗》里面,我曾经说新诗的形式只能定这样一个最宽的然而也是最正确的标准:凡是比较能圆满地表达我们要抒写的内容,而又比较容易为广大的读者所接受的,都是好的形式,从快板到自由诗,从旧形式到新形式。后来我为什么又提出了建立现代格律诗的主张呢?就是因为我感到在自由体之外,一个国家的诗歌还必须有格律体的缘故。这是因为五四以来虽然有人作过建立格律体的努力,然而还没有成功的缘故。这是因为我认为我国古典诗歌和民间诗歌的体裁限制较大,还有必要建立一种新的格律体的缘故。由于这种新的格律体符合我们的现代口语的规律,表现能力更强,样式和变化也更多,因而我估计它有大发展的前途。这种新的格律体是否也有限制呢?既然是格律体,它总是有一定的格律的限制的。然而我认为它的限制较少。可惜的是现在许多写诗的人太习惯于写自由诗了,因而这几年来尽管不少读者也有建立格律诗的要求,大家却宁愿去写那种很像翻译外国的格律诗而又不能做到节奏有规律、仅仅保持了行数整齐和大致押韵的半自由体,很少人选择这种比写自由体和半自由体要多花许多推敲工夫的形式,去作建立新的格律诗的努力。因此这种最有发展前途的诗体却反而现在写的人最少。我主张

建立新的格律诗,但我从来没有否认过歌谣体和自由体。我看新诗的发展和繁荣也是只能通过百花齐放的道路的。我肯定民歌体可以作为新诗的体裁之一而存在,并且认为它可能成为一种重要的新诗形式,是因为我并不只是看到了歌谣体的限制,同时也看到了它的优点。它的最大的优点就是直接以大量存在和长期存在的五七言诗和民间歌谣为传统,广大人民很熟悉这种形式。因此,虽然这种形式有限制,目前广大人民要用诗歌的形式来表达他们的激情,仍然喜欢采用它。至于和歌谣体距离最大的自由诗,现在好像很受非难了。但难道它就不能成为新的民族形式之一吗?我看也完全是可能的。在五四以来写得比较好的自由诗的基础上加以改进,使它在语言、音节和表现方法上,当然首先还要在它的内容上,更带有民族特点,那就无可怀疑地也是民族形式了。鲁迅曾多次地说到他写小说吸取了不少外国杰出的作家的影响,然而他的小说却又是最富于民族风格的。这很可供我们研究和参考。我们要开一代诗风,这不但是一个响亮的口号,而且是一个要富有创造性才能做到的雄举。要完成这个雄举,我们当然首先要继承我国古典诗歌和民间诗歌的可贵的传统。继承传统有一个形式上如何继承的问题。这个问题大家意见不尽相同,还可讨论。但继承传统也并不只是一个形式问题。比如现在受到全国重视的大跃进歌谣和过去的革命歌谣,它们最吸引人的还并不是它们的形式,而是它们的内容表现出来了神话中的巨人式的惊天动地的征服自然的精神,反抗的精神。此外,在艺术表现方面也还有问题可以深入研究。在这里我要提出一点补充意见的,就是除了首先向我国古典诗歌和民间诗歌学习而外,我认为我们还必须扩大眼界,采取鲁迅所主张过的“拿来主义”的精神,敢于吸收世界许多国家的大诗人的作品的营养。要有这样的“千汇万状,兼古今而有之”的气魄,要有我们自己的高度的创造,然后才能开一代诗风。反过来说,如果束缚于我国的或者外国的、古代的或者现代的某一流派某一体裁的影响,无论它是什么样的流派和体裁的影响,都不过是作别人的奴隶而已,哪里谈得上开一代的诗风呢?

我的辩论暂且到此为止。我愿意倾听公木和其他同志的不同的意见。

一九五八年六月十日晨四时

选自《何其芳文集》(第五卷),人民文学出版社,1983年版



关于诗歌形式问题的争论

何其芳

一

去年五月间,《处女地》的编者从东北到北京来,要我写一点诗歌方面的意见。我说,关于诗歌的文章我已写得不少了,没有什么新的意见可写。他一定要我随便写点什么。我只好答应想想看。交稿期限已迫近,我仍是没有什么新的意见可写。这时见到《人民文学》五月号上的公木的《诗歌的下乡上山问题》,里面凭空给我加了一顶“反对或怀疑歌谣体的新诗”的帽子。这种无稽之谈应该辩明一下,其中有些真正分歧之处也可以提出来讨论。于是我就写了那篇《关于新诗的百花齐放问题》。以后我就忙别的事情去了。完全没有想到这样一篇小文章会引起一场大风波。大约是去年十月间,《处女地》的编者又到北京来了。他对我说,他看到了最近刊物上的一些文章,它们或明或暗地是反对我的意见的;他要我找那些文章来看看,答辩一下。但十一月我就外出参观去了。回来仍忙于别的事情,一直未能好好地看那些文章。《文学研究》的同志最近也催促我答辩。这样我才就我所能找到的找来浏览了一遍。我浏览的结果,我很惊讶,原来我已经犯了这样多的原则上的“错误”了:

一、怀疑民歌,轻视民歌,否定民歌,歧视民歌,或者说怀疑新民歌,轻视新民歌,否定新民歌。给我加上这些“帽子”的是张先箴同志的《谈新诗和民歌》(《处女地》一九五八年十月号),宋垒同志的《与何其芳、卞之琳同志商榷》(《诗刊》一九五八年十月号),沙鸥同志的《新诗的道路问题》(《人民日报》一九五八年十二月三十一日)等。这第一个“帽子”已经比公木要强迫给我戴上的帽子大得多了。已经不仅是反对或怀疑歌谣体,而是怀疑、轻视、否定、歧视整个民歌,整个新民歌了。

二、主观唯心论。这也是张先箴同志给我加上的。

三、四、资产阶级的艺术趣味和个人主义倾向。这是萧殷同志在《民歌应当是新诗发展的基础》(《诗刊》一九五八年十一月号)中给我加的。这个批评家一上来就指斥我“妄图创立什么‘新格律诗’,或者‘现代格律诗’”,最后又如临大敌似地大声疾呼:“对于那些妨害新诗歌发展的资产阶级的艺术趣味与脱离群众的个人主义倾向,千万不要放松警惕,应当开展斗争。”他给我加的是两大“帽子”。为了叙述方便,姑且写在一起吧。

五、形式主义的观点。见陈骢同志的《关于向新民歌学习的几点意见》(《诗刊》一九五八年十一月号)。

六、是自觉或不自觉地对诗人和群众的结合、知识分子诗人的彻底改造或工人阶级化有所抵触。见曹子西同志的《为诗歌的发展开拓道路》(《文艺报》一九五八年二十期)。他的文章的副标题是“介绍诗歌问题的讨论”,表面上是报导,实际上却是把我和卞之琳同志的意见同雁翼同志的意见放在一起,并且断章取义地引用我的话,从而认为大有问题的。

七、影响人们不去深入群众斗争的生活。见宋垒同志的《分歧在这里》(《诗刊》一九五八年十二月号)。

八、九、是思想问题,是要不要走群众路线的问题,是要不要真正的民族风格问题,是为什么人唱什么歌的问题,是“什么时代唱什么歌”的问题。见李根宝同志的《不是形式限制问题》(《萌芽》一九五八年二十四期)。这位作者给我加的“帽子”是一大堆,到底应该算几个呢?我想,至少应该算两个吧。一是不要群众路线,二是不要民族风格。总起来是思想有问题,不愿为工农兵服务,违反时代要求。

十、十一、对民族诗歌传统的学习抱着轻视态度,不分青红皂白地强调“五四”新诗的传统。见田间同志的《民歌为新诗开辟了道路》(《人民日报》一九五九年一月十三日)。田间同志是个诗人。他给我加这些“帽子”完全不说明有何根据。我什么时候轻视过对民族诗歌传统的学习?什么时候又不分青红皂白地强调过“五四”新诗的传统?这真使人有如坠梦中的感觉了。

十二、十三、是用老眼光看待新事物;是贬低了从古典诗歌和民歌基础上发展新诗、包括从旧形式推陈出新发展新形式、新格律的创造性的努力。这样两个新的“帽子”是张光年同志新近才在《在新事物面前》(《人民日报》一九五九年一月二十七日)中给我加上的。张光年同志是截至现在为止、对这个争论发言最晚的一位批评家。他似乎想表现得公正一些,因此开头表示可以网开一面,说他并不认为我和卞之琳同



志主观上有意轻视新民歌,但实际上他却是看到上面有些人拳法太疏,用尽全身之力向空中扑去,结果不过自己跌了一交,于是想用另一派的拳法来援助他们一下而已。不管他怎样想表现得公正一些,他的立场还是明显的。他口口声声说“何其芳同志的看法和我们的看法很不相同”,“我们和何其芳同志的分歧就在这里”,“我们和何其芳同志之间”等等。这“我们”是谁?难道这不是张光年同志自居为前面那些给我加上种种“帽子”的人们的代表吗?他整个文章不过是证明我受到种种不公正的批评都是罪有应得:如果你不是有这种错误,就是有那种错误,总之挨棍子(他美其名曰“有时还不免受到人们的误解”)“这又能怪谁呢”!

……够了。我的“错误”已经够多了。一个人如果神经脆弱一些,是会被这些批评弄得糊涂起来的。按照这些作者的逻辑,我敢说世界上的任何文章任何话语都是可以找出它的毛病来,并且给它加上种种罪名的。人要是碰到这样的争论的对手,还有什么话可说呢?还有什么可以答辩的呢?我国古代有一个故事:曾参本来没有杀人;有人告诉他的母亲,说他杀了人;他的母亲不相信,照样坐在织布机上织布;但等到连着有三个人异口同声地告诉她曾参杀了人,她却也就相信了,害怕了,扔掉梭子,翻过墙就逃跑了。“何其芳轻视民歌”,不过是属于“曾参杀人”这一类的故事罢了。

二

我重又翻看了我那篇引起风波的文章。我不能说它毫无缺点。我在后面是要讲到它的缺点的。但是,它的缺点实在和上面列举的那些“批评”太不相称了。这到底是怎么一回事呢?首先应该说,上面那些“批评”很多都是用歪曲我的论点的办法和武断的办法制造出来的。

比如,我在那篇小文章里曾写过这样几句话:

我们要开一代诗风,这不但是一个响亮的口号,而且是一个要富有创造性方能做到的雄举。要完成这个雄举,我们当然首先要继承我国古典诗歌和民间诗歌的可贵的传统。继承传统有一个形式上如何继承的问题。这个问题大家意见不尽相同,还可讨论。但继承传统并不只是一个形式问题。比如现在受到全国重视的大跃进歌谣和过去的革命歌谣,它们最吸引人的还并不是它们的形式,而是它们的内容表现出来了神话中的巨人式的惊天动地的征服自然的精神,反抗

的精神。此外,在艺术表现方面也还有问题可以深入研究。(黑点是这次引用加上的——何其芳)

这段话的后面的意思,到了张先箴同志的手里,就被改成这样了:

何其芳同志的主观唯心论还表现在对新民歌的形式与内容问题的看法上。何其芳同志认为今天的“大跃进歌谣和过去的革命歌谣”之所以好,能吸引人的,“并不是它的形式,而是它的内容表现出来了神话中的巨人式的惊天动地的征服自然的精神,反抗的精神。”(黑点是我加的,下同——何其芳)

“最吸引人”被改为“所以好,能吸引人”了。为什么前后都引原文,独独中间要改呢?这不明明是要歪曲别人的论点吗?经过了这样的篡改,于是就制造出来了我把新歌的内容和形式“分裂开来”、“肯定内容”、“否定它的形式”的结论。这位作者难道是从另一个星球上来的批评家吗?为什么他和我们地球上的人这样没有共同语言呢?“最……”难道不是语法上的最高级的形容词或形容短语吗?除了“最吸引人”而外,不是还有“次吸引人”、“再次吸引人”、“三次吸引人”……吗?为什么不是“最吸引人”就成了不“能吸引人”,就成了被“否定”呢?这位作者还说:“马列主义辩证法认为内容和形式应该是矛盾统一的,不能把它分裂开来肯定谁,否定谁。”按照马列主义的辩证法,当然不能够把内容和形式割裂开来看,但在内容和形式很统一的作品之外,不是还存在着两者不完全统一的作品,即内容比较胜于形式或者形式比较胜于内容的作品吗?为什么讲了新歌的内容“最吸引人”,就成了主观唯心论呢?这位作者还说:“只有内容,而没有形式,其内容就会是枯死的;反过来,只有形式而没有内容,其形式就是无有的、不存在的。”世界上哪里有什么“只有内容而没有形式”和“只有形式而没有内容”的东西呢?这种奇特而神秘的高论恐怕也只有另一个星球上的人才能理解和欣赏了。

也许有人说:人家不过改了你一句话,你何必大做文章呢?要知道,许多“错误”都是从这里来的呢。后来有些批评家也是在这样的歪曲我的论点的基础上建立他们的批评的。宋垒同志在他的《与何其芳、卞之琳同志商榷》中,一开头就断定我和卞之琳“轻视新民歌”。他的第一个证据也就是这样制造成的:他说我和卞之琳同志认为“新民歌主要以内容取胜,引人之处不在其形式”。他也是引了我那句话,作了这样的