

周揚編

馬克思主義與文藝

解
放
社

主 思
藝 文



蓋 揚 屏

社 放 解

出版編號0085

馬克思主義與文藝

編者 周揚

出版者 解放社

發行者 新華書店

一九五〇年三月中南第二版

5,000—20,000(漢)

序言

毛澤東同志的『在延安文藝座談會上的講話』給革命文藝指示了新方向，這個講話是中國革命文學史、思想史上的一個劃時代的文獻，是馬克思主義文藝科學與文藝政策的最通俗化、具體化的一個概括，因此又是馬克思主義文藝科學與文藝政策的最好的課本。本書就是企圖根據這個講話的精神來編纂的。這個講話構成了本書的重要內容，也是它的指導的線索。從本書當中，我們可以看到毛澤東同志的這個講話一方面很好地說明了馬克思、恩格斯、列寧等人的文藝思想，另一方面，他們的文藝思想又恰好證實了毛澤東同志文藝理論的正確。

本書選輯了馬克思、恩格斯、普列哈諾夫、列寧、斯大林、高爾基、魯迅及毛澤東同志的有關文藝的評論和意見，按照它們的內容，分爲五輯：一、意識形態的文藝，二、文藝的特質，三、文藝與階級，四、無產階級文藝，五、作家，批評家。他們的意思

見雖是在不同的歷史情況之下，針對不同的具體問題而發的，但是在它們中間却貫串着立場方法上的完全一致：最科學的歷史觀點與階級的革命精神之結合。

貫徹全書的一個中心思想是：文藝從羣衆中來，必須到羣衆中去。這同時也就是毛澤東同志講話的中心思想，而他的更大貢獻是在最正確最完全地解決了文藝如何到羣衆中去的問題。

文藝爲什麼是從羣衆中來的呢？馬克思主義者回答：人類一切的文化，包括藝術與文學，都是羣衆的勞動所創造的。手本是勞動的器官，恩格斯却證明了它同時是勞動的產物。正是由於勞動，由於適應日益複雜的新的工作，人的手才達到了這種熟練的程度，以致它彷彿憑着魔力似地產生了拉斐爾的繪畫，托爾華爾得森的雕塑，巴加尼尼的音樂。普列哈諾夫根據他對於原始藝術的精深研究，證實了勞動先行於藝術。魯迅在『門外文談』裏淺顯地科學地解說了文學的產生於勞動：

『我們祖先的原始人，像是連話也不會說的，爲了共同勞作，必須發表意見，才漸漸地練出複雜的聲音來，假若那時大家拾木頭，都覺得吃力，却不想到發表，其中有一個叫道『杭嚨』

「杭嗜」，那麼，這就是創作。大家也要佩服，應用的，這就等於出版，倘若用什麼記號留存下來，這就是文學；他當然就是作家，也是文學家，是「杭嗜杭嗜派」。」

高爾基在蘇聯作家大會的報告中，開宗明義就是說勞動創造文化：

「勞動過程曾經把直立的動物變成了人，並且創造了文化的根本基礎；這種勞動過程的作
用，從來不會給以應有的全面和深刻的研究。這是十分自然的，因為這樣的研究對於勞動的剝
削者是不利於的，勞動的剝削者把羣衆的精力當作一種原料變成貨幣，在這裏當然不能提高
原料的價值。」

真是一針見血之言！勞動的剝削者當然不會正確地評價勞動的作用。高爾基認爲一切思想，就連這種降貶了勞動的決定意義的思想在內，都是在勞動的基礎上創造出來的。但是在人類社會文化發展過程中，思想長期地與勞動分離，用高爾基的話說，就是頭腦脫離了兩手。高爾基說：

「僅只在兩手教導頭腦，隨後聰明一些的頭腦教導兩手，以及聰明的兩手再度更有力地促進頭腦發展的時候，人類的社會文化的發展過程才能正常地發展起來。勞動人民的文化發展的這種正常的過程在古代就由於你們所知道的原因而中斷了。頭腦脫離了兩手，思想脫離了土

地。在大批行動的人中間出現了一些冥想者，他們之解釋世界和解釋思想底發展是抽象的，是離開了那依照人類底利益和目的來改變世界的勞動過程的。」

這就是精神勞動與肉體勞動的分離。特殊階級內部有一部分人離開了勞動過程，「以製造這個階級關於自身的幻想作為自己生產計劃的主要來源」（馬克思語），他們把科學、藝術及其他一切屬於智力範圍的事業通通據為己有。人類社會文化的發展走了一個之字路。開始是兩手和頭腦結合，以後是分離，再以後又重新結合。兩手與頭腦，肉體勞動與精神勞動之最後的完全的結合，是只有在共產主義的條件之下才能實現的。那是一種最高形態的結合。這就是馬克思主義的文化觀，同時也是文化革命的最終目的。

勞動分工是社會發展的必經之路，造成了社會物質生產力的偉大進步，它大大發展了人類的文化；但却是以犧牲廣大勞動羣衆的精神生活做代價的。這是一筆很大的代價。分工所加於勞動羣衆的生命力與創造力的損害是不可計量的。馬克思說：「各個個人裏面藝術才能的特別集中以及與之相關的廣大羣衆中間的這個才能的遭受壓抑——乃是分工的結果。」他預言到了共產主義社會，每個人都將擺脫職業上的限制和對於分工

的依賴，那時『將沒有畫家，而只有從事繪畫的人』。這樣，藝術活動就將不是特殊階級的特殊領域，而成爲全體人類所共有的了。

所以馬克思從資本主義生產的特點找出了一條規律：『資本主義生產對於精神生產的某些部門是敵對的，對於藝術與詩歌，就是如此。』高爾基也說，從來對於資產階級在文化創造上特別是文學創造上的作用是過於誇大了的。自然，資產階級在它還沒有完全取得統治地位，還是革命的階級，它的利益還和全體勞動人民的利益相一致的時侯，它會產生了自己偉大的藝術家。文藝復興時代和啓蒙主義時代就是這樣。恩格斯稱文藝復興爲『人類所曾經歷的最大的進步的變革』，那個時代的活動家是創立了近代資產階級的統治，但却沒有爲資產階級所限制的人們。他們熱情澎湃，富於思想，而又多才多藝，他們還沒有成爲像後來所發生的那樣的分工的奴隸。他們生活在當時的一切利害中，公開站在這個或那個黨派裏面，參加實際的鬥爭。但是到資產階級完全取得統治地位，變成反動階級的時候，它就再也不能產生像這樣的藝術家了。

資產階級社會的最偉大的文藝只能由資產階級的『浪子』所創造，這就是批判的現實主義的文藝。高爾基指出：這種現實主義由於它對現存社會的批判態度而有很大的價

值，它在文字描寫藝術上的形式的成就也值得我們高度的重視，但是這種現實主義是作者作爲『多餘的人』的個人創作而產生的，這些人不能爲生活而鬥爭，感到自己在社會裏是多餘的，他既反對資產階級，也不贊成無產階級，至少是不能理解無產階級，他常常自覺處在資本的鐵錘與勞動人民的鐵砧之間；因此，這種現實主義雖然有力地批判了社會，却找不到逃出這個不合理社會的出路，它只是否定，而不能肯定，甚至更壞，轉而肯定它曾經否定了的東西。至於資產階級中讚揚和辯護本階級的文藝家，那就只有靈巧和庸俗，更是一無足道了。在其他藝術部門，例如繪畫，藝術家則幾乎是完全爲市場而製造商品的。資產階級就始終是僱主、立法者。

文學與藝術就這樣在資產階級社會裏處於一個可憐的地位，而且隨着資本主義的沒落，它已再不能在資產階級的基礎和方向上前進一步，它已臨到創造的絕境了。法西斯主義更是給文學與藝術帶來了毀滅。文藝需要得到解放，得到解救。文藝本是從羣衆中來的，必須到羣衆中去。這反過來對於羣衆也是一個大的解放，他們多少年代被束縛和壓抑了的精神生活的解放。這個解放是只有革命才能給與的。

列寧在一九〇五年寫的「黨的組織與黨的文學」一文裏指出了真正自由的文學「將不爲吃得飽飽的貴婦人，不爲因爲肥胖而寂寞無聊和苦悶的「上層萬把人」，而是爲作爲國家之精華，國家的力量和國家的將來的百萬千萬勞動者服務」。在十月革命以後，他在和蔡特金的談話中，更是十分明確地發揮了他的這個思想：

「藝術是屬於人民的，它的最深的根源，應該是出自廣大勞動羣衆的最底層。它應該是爲這些羣衆所了解和爲他們所學愛的。它應該將這些羣衆的感情、思想和意志聯合起來，並且把他們提高起來。它應該喚醒他們中間的藝術家 and 發展他們。」

列寧提出了並且解決了革命所提出的問題。他把藝術應當直接服務於勞動羣衆當作藝術運動的全部方針提出來了。馬克思、恩格斯的時代，是還不能這樣提出問題的，因爲那時候還沒有進入無產階級革命的時代，無產階級還沒有取得政權。但是馬克思、恩格斯却已經提出了文藝作品應表現羣衆和羣衆鬥爭的問題。馬克思、恩格斯在與拉薩爾的通信中，他們批評拉薩爾的「吉慶歌」，一篇描寫騎士暴動的劇本的一個根本缺點，就是沒有着重地寫農民運動。恩格斯在給哈克納斯的信中對於哈克納斯的「城市姑娘」的唯一批評，就是說這篇小說裏面，把工人階級描寫成不能自救的消極的羣衆，恩格斯

認爲這樣的描寫在當時已經不是真實的，不是典型的了。因爲當時工人階級已經參加了五十年光景的戰鬥，『解放工人階級應當是工人階級本身的事業』，已成爲了指導的原則，雖然倫敦東頭的工人是最不積極反抗，最消極服從，最消沉的。恩格斯指出了工人階級的革命鬥爭已是『屬於歷史的一部分，因此可以在現實主義的領域中要求一個地位』。

十月革命以後，工人階級的革命鬥爭已經是屬於歷史的主導部分，在現實主義的領域中已經取得主導的地位了。列寧關於藝術與羣衆的關係的原則成爲了全世界革命文藝的總的方針。中國的革命文藝運動也是在列寧的原則的指導之下進行的。革命文藝運動一開始的時候就提出了大衆化的口號。文藝大衆化運動從一九二九——三〇年左右一直對抗戰經過了將近十年的時間，中間捲起過論爭，也作了一些實驗的努力，是有收穫的，但却始終沒有得到應有的成績。要完全澈底地解決大衆化問題，在當時是不可能的，因爲當時缺乏這樣解決的政治條件。但是我們之所以不能做得更好，主觀指導上也沒有錯誤的。我們有過錯誤的經驗，錯誤的思想。

毛澤東同志『在延安文藝座談會上的講話』最正確、最深刻、最完全地從根本上解決

了文藝爲羣衆與如何爲羣衆的問題。他把列寧的原則具體化了，豐富了它的內容，使它得到了輝煌的發展。他解決了中國革命文藝運動的許多根本問題，首先是明確地全面地解決了革命作家人生觀的問題，並且把這問題作爲全部文藝問題的出發點，同時這個問題的提出和解決恰是糾正了過去革命作家對於這個問題的疏忽和不理解。我不準備在這裏對毛澤東同志這個講話中的各種問題一一加以說明，我現在只想說明下面的三個根本問題：

一、什麼叫做『大衆化』？

二、提高與普及的關係。

三、如何表現新的羣衆的時代。

這三個問題我們過去從沒有解決過，至少沒有完全解決過，有的甚至從沒有提出來過。這三個問題解決了，就解決了革命文藝的基本原則，基本方針。

『大衆化』。我們過去是怎麼認識的呢？我們把『大衆化』簡單地看做就是創造大衆能懂的作品，以爲只是一個語言文字的形式問題，而不知道同時甚至更重要、更根本地是思想情緒的內容的問題。初期的革命文學者是自以爲已經『獲得無產階級的意識』

(「無產階級意識」當時也叫普羅列塔利亞意特涅洛奇，是很時髦的)。那時所理解的「大眾化」就是將這「無產階級意識」用大眾容易接受的形式灌輸給大眾，爲的是去改造大眾的意識。我們常常講改造大眾的意識，甚至提出過和大眾的無知鬥爭，和大眾的封建的，資產階級的，小資產階級的意識鬥爭的口號；却沒有或至少很少提過改造自己的意識。我們沒有或至少很少想到過向大眾學習。雖也曾提出過「作家的無產階級化」的口號，但什麼是無產階級化呢，既然我們已經「獲得無產階級的意識」了？所以「無產階級化」結果被了解爲只限於一些表面的生活的細節，而且連這個自然也並沒有做到。只有魯迅對這個口號作了正確的解釋：「無產階級化」是要使革命作家「和革命共同着生命，或深切地感受着革命的脈搏」。

中國革命文學運動是在大革命失敗之後旺盛起來的，這個運動在中國文學史上是破天荒的偉大運動，對革命事業的貢獻有它一定的地位，這是誰也不能否認的。但是這個運動也有它嚴重的缺點。革命文學的許多作者都是「被從實際工作排出」的青年，在他們身上，對於實際的疲憊情緒和革命的狂熱幻想結合在一起，他們沒有放棄鬥爭，却離開了羣衆鬥爭的漩渦的中心，而在文學事業上找着了他們的鬥爭的門路。他們各方面

都表現出小資產階級的思想情感，但却錯誤地把這些思想情感認做了無產階級的思想情感。因此文藝工作者的思想意識的改造就沒有提到日程上。這就形成了革命文藝運動的最大的最根本的缺點。

魯迅懂得在中國最容易希望出現的是反叛的小資產階級的作家，同時他也懂得小資產階級作家是最容易翻筋斗的。魯迅暴露了某些小資產階級作者的可恥的卑劣的心理：他們腳踏兩隻船，一隻是『革命』，一隻是『文學』，當環境較好的時候，他就在革命的船上踏得重一點，分明是革命者，待到革命一被壓迫，則在文學的船上踏得重一點，他變了不過是文學家了。這自然是消極的現象，但這樣的現象難道少嗎？

高爾基也是最猛烈地反對了小市民在文學上的影響，反對了市儈主義的各色各樣的表現的。市儈們有他們共同的哲學：就是總想沿着『抵抗最小的路線』工作，來求個人發展，在兩個力量之間來尋找某種穩定的平衡，實際也就是腳踏兩邊船。這種情形假如在蘇聯社會主義的條件下還存在的話，那末在中國就更妥嚴重了。自然，中國小資產階級的文藝家是表現了很大的進步性，革命性的，但是就在革命的文藝家裏面，也不能說已經擺脫了這種市儈主義的影響。

所以一方面，在文藝界統一戰線的各種力量裏面，小資產階級文學家在中國是一個重要的進步的力量，這是毛澤東同志指出來的；另一方面，在革命文藝陣營內部，小資產階級的思想對於無產階級思想來說却又是反動的東西。文藝界需要整風的運動。毛澤東同志恰當其時地警惕了我們：『小資產階級出身的人們總是經過種種方法，也經過文學藝術的方法，頑強的表現他們自己，宣傳他們自己的主張，要求人們按照小資產階級知識分子的面貌來改造黨，改造世界。』毛澤東同志有力地指摘了革命文藝工作者的小資產階級思想和作品的缺點，這一切缺點都只有在文藝工作者真正做到了和工農兵大眾結合才能克服。毛澤東同志作了關於『大眾化』的完全新的定義：大眾化『就是文藝工作者自己的思想情緒應與工農兵大眾的思想情緒打成一片』。這個定義是最正確的。

對於從事語言藝術的文藝工作者，要與羣衆打成一片，首先要學習羣衆的語言。毛澤東同志在『反對黨八股』的講話裏就反覆申述了革命工作者學習人民語言的重要。他說：『人民的語言是很豐富的，生動活潑的，表現實際生活的。』所以他指出在學習人民的、外國的、古人的三種語言中要特別學習人民的語言，在學習人民的語言中又要特別學習工農兵的語言。過去文藝大眾化的運動雖是把語言當作中心問題的，且曾有過大

衆語的運動，我們會拿「讀出來可以懂得」做語文標準，這是不錯的。但問題是，如何達到這個標準呢？如果我們先不懂得羣衆的語言，又如何能達到這個標準呢？而且大眾化不單純地爲了讀出來可以聽懂，這當然是首要的條件，同時也爲了使文藝語言本身更豐富，更生動活潑，更富於表現力。這樣學習羣衆語言就是革命文藝工作者的一個最中心最根本的任務，但是我們却沒有把這任務這樣提出來過。我們介紹過高爾基的語言理論：文學語言是從勞動羣衆口頭上採取來的，但却經過了文學者們的加工，他們從日常語言的自然奔流中，嚴選了最正確、恰當、適切的語言。但我們就先就強調了加工的一面，而沒有着重原料的採集。沒有原料，又何從加工呢？我們的文藝作家一般地都只在描寫人物的對話中，採用了民間口語（這比初期革命文學者寫工農兵，都是滿口知識分子話，是一個很大的進步），但却沒有學會在作敘述描寫時也運用羣衆語言，自然是經過提煉了的羣衆語言；或者甚至沒有感覺到這樣做的必要。於是人物對話中的土語方言在大堆的歐化語的敘述描寫中成了不過一個耀目的點綴罷了。文藝作品中「歐化」的毛病，並沒有因爲大眾化的提倡而得到適當的改正。因爲既看輕了羣衆的語言在藝術創造上的重要性，又看輕了羣衆攝取新詞彙新語法的消化力，於是就不去以羣衆的語言

爲基本，而逐漸地加進新的字眼和語法，這樣來創造真正自己民族的，新的文藝語言；反而形成了一方面是所謂『高級』的實際是『歐化』的革命文藝，另一方面是『大衆化』主要是『舊形式利用』的革命文藝，兩個高低不同的領域，提高與普及完全分離。結果是低的被高的擠到了極不重要的地位。或者在理論上空談藝術性與大衆性的統一，而實踐却恰得其反。魯迅關於大衆語文的理論却是正確的，他提倡大衆語，主張採用方言土語，也主張採用外國語和文言，和毛澤東同志在『反對黨八股』中所主張的是大體相同的。但毛澤東同志却更明確地強調地提出了學習人民語言特別是工農兵語言的任務。

毛澤東同志把感情的變化看做由一個階級變到另一個階級的重要標誌。這種感情的變化對於文藝工作者是特別地重要的。高爾基說文學者是階級的感覺器官，文學以血肉飽和着思想。魯迅也說文人的是非要格外分明，愛憎格外熱烈。一篇文藝作品如果不是情緒飽滿的，就必然成爲不是花花綠綠的詞藻主義，就是瘦骨嶙嶙的公式主義，或者二者兼而有之。文藝工作者是富於感情的，問題是革命的文藝工作者必須有革命的無產階級的感情。但是我們文藝工作者差不多都是知識分子出身的，他們大部分對於革命，對於無產階級的認識是抽象的，他們多少保留了個人知識分子的情感。他們有過自己特