

目摇摇录

没有批评就不能前进

摇摇序	(猿)
摇摇现实主义的路，还是反现实主义的路？	(愿)
摇摇没有批评就不能前进	(獭)
摇摇胡适文学史观点批判	(缘)
摇摇胡风的反动文艺理论批判	(苑)
摇摇回忆、探索 and 希望	(员)
摇摇保卫党的原则，保卫社会主义的文艺事业	(圆)
摇摇冯雪峰的反党反马克思主义的文艺思想和社会思想	(圆)
摇摇就党领导文艺问题驳右派	(圆)

关于写诗和读诗

摇摇题词	(圆)
摇摇马雅可夫斯基和我们	(圆)
摇摇更多的作品，更高的思想艺术水平	(圆)

摇摇摇摇摇摇摇摇何其芳全集摇摇摇摇摇 第四卷

摇摇关于写诗和读诗 (圆园)

摇摇关于现代格律诗 (圆愿)

摇摇关于《生活是多么广阔》 (猿愿)

摇摇写诗的经过 (猿远)

诗歌欣赏

摇摇一 (猿猿)

摇摇二 (猿远)

摇摇三 (猿苑)

摇摇四 (猿缘)

摇摇五 (猿猿)

摇摇六 (猿远)

摇摇七 (猿愿)

摇摇八 (源远)

摇摇九 (源缘)

摇摇十 (源愿)

摇摇十一 (源猿)

摇摇十二 (源苑)

没有批评就不能前进

摇摇本书是中国科学院文学研究所专刊之二。收入何其芳
1934至1935年间“参加文艺界的思想斗争和政治斗争的
文章”，包括序在内，共 怨篇。人民文学出版社 1935年 怨
月出版。由于历史的原因，本书中的文章带有明显的时代
烙印。为了研究文本的完整，我们保留了全部内容，这一
点需特别说明。

没有批评就不能前进

序

在《西苑集》的序里，我曾说把那些论文编成集子，是有这样的用意：想暂时停止写议论文字，挤出时间来从事我的荒废已久的创作。当时我在一个学校里教语文，工作比较单纯，如果不写论文，就可以把业余时间全部放在创作上了。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，连看戏、看电影的时间都用在阅读材料和写论文上去了。根本没有什么业余时间，也就根本无法考虑创作。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，而且根据我的经验，材料越占有得比较充分，问题的面貌就越比较清楚，这样，这五年来写的带有研究性的文章也就为数不多。除了关于创作而且主要是关于诗歌创作的文章已编为《关于写诗和

摇摇摇摇摇摇摇摇何其芳全集摇摇摇摇摇摇第四卷

读诗》、关于古典文学的文章已编为《论 红楼梦 》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》，本来是为纪念毛泽东同志在延安文艺座谈会上讲话十五周年写的，因为其中有一节批评了当时国外国内对于社会主义现实主义的否定和怀疑，也就编入了这个集子。我还写过一篇纪念鲁迅先生逝世二十周年的文章，《论阿 四》，因为和这个集子的性质不合，就没有收入。

在《胡适文学史观点批判》里，为了驳斥胡适说《西游记》不过是“滑稽”加一点“玩世”，我曾略为正面地说到这部名著的思想内容。关于孙猴子大闹天宫，我是这样说的：

摇摇孙猴子大闹天宫更是通过神话式的故事的形式反映了中国封建社会的人民的反抗。没有历史上多次发生的那样规模巨大、以至使得封建统治不能维持或者几乎不能维持的农民起义农民战争，孙猴子大闹天宫这样的情节是不可能虚构出来的。

想不到这样一个并非我的创见、而是别的同志早已说过的看法却遭到了林庚先生的非难。他在《关于 大闹天宫 的故事情节》^①中说，孙悟空的性格和农民的“安土重迁”的性格不同，和农民的“向往于无剥削的葛天氏之民的生活”的思想意识不同（其实这种说

^① 1957年第十三号《文艺报》。

没有批评就不能前进

法也就是否定了农民的革命性)；大闹天宫的原因和农民起义的原因也不同；大闹天宫是“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——于是他就这样说了：“我们所有的往往只是一些教条的概念，却作出非常坚决的结论；我们有把握的到底是什么呢？”

摇摇我看问题是并不难回答的。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似。反映还可以是曲折的和作者主观上所不曾意识到的。如果有人说大闹天宫是描写农民起义，孙猴子可以代表农民起义的领袖，林庚先生的那些非难就算得是有的放矢了。但是，我第一句不过是说大闹天宫“反映了中国封建社会的人民的反抗”，而且还说明了这种反映“是通过神话式的故事”。第二句说得更谨慎，也更清楚，意识不过说是作者的虚构和幻想不能不有现实的基础，如果没有中国封建社会里的那些使封建统治摇摇欲坠的农民的大起义，作者未必能把大闹天宫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稳而已。作者是在写孙猴子大闹天宫，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？怎样会把大闹天宫的起因和大闹的情形写得和农民起义一样？

摇摇中国历史上反叛的事例很多，性质也不一样，为什么一定要说作者的虚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，封建统治阶级内部的人也造过反。然而对于《西游记》的作者说来，奴隶的造反到底太辽远了，连比较详细的记载都不曾留下来；他所描写的又是从地下到天上的造反，

摇摇摇摇摇摇摇摇何其芳全集摇摇摇摇摇摇第四卷

只能解释为他的想象是以人民的反抗为基础。这就是为什么这种解释虽非我的创见、我却相信的缘故。

摇摇林庚先生还找到了一个古俄罗斯的勇士伊里亚的故事，这个勇士曾经大闹过弗拉基米尔大公的基辅宫，然而据林庚先生查《苏联通史》的结果，那时是十一世纪，“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规模巨大的农民起义，更不用说多次使得封建统治者几乎不能维持的农民战争”。于是他就说：“如果我们并不过分低估中国人民的想象能力”，为什么中国人民就“不可能”像俄罗斯人民一样，没有历史上的规模巨大的农民起义也虚构出大闹天宫的情节来呢？原来他是在针对我那句话里的“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”，那不过是十一世纪中叶的现象。到了十一世纪末叶，已经有了大批“债农”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；他们犁去那分隔领主所夺土地的界线，杀害王公和大贵族的管家，焚烧他们主人田产上的建筑。反封建主之自发的起义，经常在各村落中发生。”原来十一世纪后期的基辅罗斯还是有农民起义的。林庚先生如果不能证明那个关于伊里亚的故事一定是产生在十一世纪中叶以前，他的不要基础的想象能力之说也就完全没有基础了。何况他所抄引的那个古俄罗斯的故事到底还是比大闹天宫写得简单得多！

老实说，《西游记》产生于明代，本来已经是历史上发生过多次

没有批评就不能前进

规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，硬要想尽方法来证明作者关于大闹天宫的虚构和农民起义无关，那实在未免是“可怜无补费精神”。说到最后，林庚先生也不能不承认：“当然这并不等于说历代农民起义的出现对于这一故事的形成就毫无帮助。”既然承认“有帮助”，我那几句话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，或者对我那句话里的“不可能”三字有意见吗？

林庚先生还说，肯定大闹天宫反映农民起义（其实我说的是反映人民的反抗），这就“给全书前七回之后的九十三回带来了纷纭无定的解释；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。对后面的取经故事的思想意义的解释倒是我独自研究的结果，是否恰当、圆满，还可讨论。然而和前七回的解释并不是不能统一起来的。一部规模较大的杰出的长篇小说，它的思想内容总是丰富的，复杂的。它的主要故事（在《西游记》就是取经的故事）表现了作品的主要思想；为了展开主要故事而写的其他情节（在《西游记》就是前面的大闹天宫和后面的有些情节），也可以同时表现另外的思想内容。这是一种常见的现象。

因为编这个集子，我重看了我自己写的文章，同时也再考虑了林庚先生的非难，我就在这里提出了我的简单的答辨。

何其芳摇八月十五日晨四时一刻。

现实主义的路，还是反现实主义的路？

——一九五二年十二月十一日在胡风文艺思想

讨论会上的发言

摇摇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少，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，

没有批评就不能前进

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的新方向对抗。这样，他和他的支持者就成为一个革命文艺界内部的反对派了。

胡风的文艺理论牵涉的问题相当多，我这个发言不可能接触到全部有关的问题，只打算集中批评一下他对于现实主义的理解。胡风常常标榜着现实主义。在一九四八年写的《论现实主义的路》里，他把他自己的理论活动描写为一贯正确，一贯坚持现实主义，好像他和他的几个伙伴简直就是现实主义的化身，而且只此一家，别无分店。因此，分析一下他所主张的“现实主义”到底是一种什么性质的“现实主义”，和毛泽东同志所说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论所涉及的一切问题，却可以说明其中的一些带根本性质的错误。

一摇在文艺创作上，具有最后决定性的因素到底是
摇摇 作者的生活实践，还是作者的“主观精神”？摇

摇摇胡风在检讨中说，他是承认生活实践对于作家的重要的。他引用了一些他过去讲到生活实践的话。我想，问题并不在有些时候，以至在一般的情况下，他是否抽象地讲过还是没有讲过生活实践的重要。判断一个文艺理论家是不是彻底的唯物论者，是不是真正的马克思主义者，关键并不在这里，而在他论列作者的生活实践和作者的主观这两者的关系的时候，到底把什么看作对于创作具有最后决定性的东西。在这个问题上，胡风的回答却是唯心主义的，把作者的“主观精神”看得更根本的。

一九三七年，胡风曾经写过这样一段话：

摇摇如果一个作家忠实于艺术，呕心镂骨地努力寻求最无伪的、最有生命的、最能够说出他所要把捉的生活内容的表现形式，那么，即使他像志贺似地没有经过大的生活波涛，他底作品也能够达到高度的艺术的真实。因为，作者苦心孤诣地追求着自己底身心底感应融然无间的表现的时候，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。这是作家的本质的态度问题，绝对不是锤字炼句的功夫所能够达到的。如果用抽象的话说，那就是，真实的现实主义的创作方法，能够补足作家底生活经验上的不足和世界观上的缺陷。

——《密云期风习小记》~~第一五四页~~。着重点是我加的——其芳

没有批评就不能前进

这段议论是有感于日本作家志贺直哉的创作态度的严肃而写的。提倡严肃的创作态度本来并没有什么不对，然而胡风却把创作态度强调到这样的程度，比生活经验还重要，这就非常错误了。现实主义可以突破作者的观点的限制，这是恩格斯曾以巴尔扎克为例子说明过的。但是，胡风却不想一想，它的原因是什么。仍以巴尔扎克来说，这正是由于他非常熟悉当时的法国社会，非常熟悉那些必然没落的贵族和逐渐得势的资产阶级，因而他如实地描写这个社会及其中的两个阶级的人物，结果就不能不和他的阶级同情和政治偏见相违反。如果像胡风所说的生活经验不足，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？这种奇谈只能证明胡风连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，但胡风却说是创作态度。在这段话里，他还有一个奇怪的论点。他把作家的创作生活和作家的全部生活等同起来，因此达到了这样的结论：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，但我们常常说的作家的生活，习惯上都是指他的写作以外的社会实践，这才是他的创作的原料的来源。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议论，是因为其中包含的错误后来不但没有改正，而且得到了发展。在抗日战争爆发以后，他在有些论文里居然认为“作家对待生活的态度”就是“创作底源泉”^①，作家的

^① 《剑·文艺·人民》员毅页。

“自我扩张”就是“艺术创造的源泉”^①。有一次，一些文艺青年问他：“作家写进作品去的是不是非自己亲身经历过的不可？道听途说的材料是不是也可以写的？”他回答：“道听途说的材料也可以，问题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”^②。诚然，作家在作品里所写的东西并非一切都必须直接经历过。果戈理的《死魂灵》的题材是普希金告诉他的。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《青年近卫军》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许多与他们相类似的人物。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场面，历史人物，但他那部小说里最经常出现或者说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们的家乡去作过调查访问而外，还依靠他过去在那一带地区做过党的工作，还依靠他青年时代参加过游击队，而且他对于那种具有高贵品质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经验。胡风对于文艺青年，不着重地指出这个真理，却认为最后决定于一种神秘的东西——“精神力量”。他在另一篇文章里，说到了“五四”以来的新文艺的斗争精神。他说：“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

① 《逆流的日子》圆页。

② 《在混乱里面》圆页。

没有批评就不能前进

实人生的真知灼见，不存一丝一毫自欺欺人的虚伪。我们把这叫做现实主义。”^①这也许就是他所说的那种“精神力量”的具体内容吧。我们且不说这种说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语，就可以看出他对于现实主义的理解是何等错误了。

胡风的这样的观点，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。毛泽东同志说，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”。他又说，“马克思主义的一个基本观点，就是存在决定意识，就是阶级斗争和民族斗争的客观现实决定我们的思想感情。但是我们有些同志却把这个问题弄颠倒了，说什么一切应该从‘爱’出发……这是表明这些同志是受了资产阶级很深的影响”。胡风把作家的主观强调到这样的程度，认定它是最后决定创作的东西，以至说它就是创作的源泉，这正是把问题弄颠倒了，也正是表明这是资产阶级的观点。然而胡风在毛泽东同志的这个关于文艺科学的著作发表以后，不但不改正这种错误的观点，而且采取更加尖锐的方式来进行宣传。一九四五年十二月，他在他所主编的杂志《希望》上，发表了这样一段卷头语：

摇摇对于没有生活就没有作品的问题，人们举出来的例子总是这样说：高尔基如果没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，今日的世界也没有那样

^① 《在混乱里面》 缘页。

摇摇摇摇摇摇摇摇何其芳全集摇摇摇摇摇摇第四卷

的一个高尔基。但有一个更重要的问题人们没有提出：俄罗斯当时有多少码头工人，多少船上伙，多少流浪子，为什么在这之中只出了一个高尔基？高尔基有没有天才我们不能肯定，但高尔基能够用自己的脑子非常辩证法地去认识，去融化，去感动，并且把自己整个的生命都投入这个伟大的感动中是铁一样的事实。这就要看自己的主观条件来决定了。在这里，我很高兴举出一个例子：就一块磁石说吧，磁石在主观上决定自己是磁石之后，它就能够吸收了。不然，对于一块石头，钢铁也要失去存在的价值！中国的作家直到今天还说自己没有认识生活，没有和生活发生关系，我觉得这将不免是一类嘻皮笑脸的态度。其实，中国作家（尤其是年青的）早就和生活紧紧配合了，问题是缺少许多像磁石一般能够辩证法地去吸收的脑子。磁石和钢铁是两种对立条件的存在，人们要说我是观念论者也不可能！

……

——东平（一九三八年）

一九四八年九月，胡风在他所写的《论现实主义的路》里面，重又引用了这段话，并且说，从这段话，“我们听到了革命的现实主义传统底呼声”（原书 154—155页）。这段话虽然是丘东平写的，但在延安文艺座谈会以后，在毛泽东同志指出了革命的文艺工作者对于工农兵及其干部“不熟，不懂，英雄无用武之地”，号召他们“必须长期地无条件地全身心地到工农兵群众中去”以后，胡风却一次次发表这段不正确的话，目的何在呢？这不显然是利用一个牺牲了的同志

没有批评就不能前进

的片面的见解，来反对革命文艺的新方向吗？这段话的不正确是很明显的。它提出这样一个问题：“俄罗斯当时有多少码头工人，多少船上伙，多少流浪子，为什么在这之中只出了一个高尔基？”好像这只能引向这样一个结论：最后决定作家的成就的并不是他的生活，而是他的主观条件。但是，我们也可反问一句：“俄罗斯曾经有多少现实主义的作家，多少伟大的头脑，为什么一直到了高尔基才能写出那样丰富那样深刻的反映下层人民的作品？”这就证明了真理还是在这里：高尔基的成就虽然并非仅仅由于他曾经在俄罗斯的底层里生活过，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，但说到最后，最根本的条件还是他的生活经验，他的社会实践。丘东平并不是理论家而是创作家，这段话又写于一九三八年，它的不正确是无足奇怪的。奇怪的是胡风到了一九四八年还把它当作武器来保护他自己的错误。

我们是辩证唯物主义者，我们并不否认作家的主观条件的作用，思想修养和艺术修养，生活态度和创作态度，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观现实的反映，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创作原料，然后他的修养也好，创作态度也好，才有用武之地。因此，在种种条件之中，到底什么最根本呢？一个马克思主义者必须作严格的唯物论的回答：不可能是任何别的东西，只能是作家的生活经验，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“主观精神”。这就是他所主张的“现实主义”的第一个特点。