

鲁迅文艺思想的发展

一 旧民主主义革命时代

在文艺思想史上，唯物论和唯心论的斗争，虽然表现在很多问题上或者很多方面，但是似乎可以说是集中在一个根本问题上，或者主要方面：这就是文艺和现实生活的关系。唯物论认为文艺是现实生活的反映，它认识生活，同时影响生活；唯心论与此相反，认为文艺是作家个人的东西的表现，与现实生活没有关系，它不为着认识生活，也不影响生活。对其他一切文艺问题的唯物论和唯心论的斗争，都从对这一根本问题的不同认识出发。

鲁迅从 1907 年开始他的文学活动起，就认为文艺应该影响生活，改造社会。1907 年他写了一篇《摩罗诗力说》，介绍了并且歌颂了世界上几个革命的浪漫主义的爱国诗人：裴伦（拜伦）、修黎（雪莱）、普式庚（普希金）、来尔孟多夫（莱蒙托夫）、密克威支（密茨凯维支）、裴彖飞（裴多菲）等。因为这些诗人的作品“立意在反抗，指归在动作，而为世所不甚愉悦者”，他们“大都为顺世和乐之音，动吭一呼，闻者兴起，争天拒俗，而精神复深感后世人心，绵延至于无已”。他们“无不刚健不挠，抱诚守真，不取媚于群，以随顺旧俗，发为雄声，以起其国人之新生，而大其国于天下”。而“求之

华士 孰比之哉？”呼维新既二十年 而新声迄不起于中国也。夫如此 则精神界之战士贵矣。’但‘今索诸中国 为精神界之战士者安在？’这些诗人的反抗战斗精神 就是当时和以后鲁迅的精神 他们和鲁迅同是用文艺当武器，充当“精神界之战士”，以影响生活，改造社会。而他之所以从 1906 年 6 月起就中止学医，也就是为着要改变国民的精神；“而善于改变精神的是，我那时以为当然要推文艺 于是想提倡文艺运动了。”（《呐喊·自序》）

1908 年他开始翻译介绍外国小说 以后他说：“我们在日本留学时候，有一种茫漠的希望：以为文艺是可以转移性情，改造社会的。因为这意见，便自然而然的想到介绍外国新文学这一件事。”（《译文序跋集·域外小说集 序》在回答‘我怎么做起小说来’这个问题时 他说‘不过想利用他的力量 来改良社会。’我仍抱着十多年前的‘启蒙主义’以为必须是‘为人生’而且要改良这人生。我深恶先前的称小说为‘闲书’而且将‘为艺术的艺术’看作不过是‘消闲’的新式的别号。所以我的取材，多采自病态社会的不幸的人们中 意思是在揭出病苦 引起疗救的注意。”（《南腔北调集·我怎么做起小说来》）他之所以从事于翻译和创作都是为着同一目的 改造社会。

鲁迅开始他一生光辉的创作事业，是 1918 年 4 月《狂人日记》的写作；从此以后 便一发而不可收。但是在这以前 他除了已经写了一些旧诗外 1912 年还在《小说月报》上发表了一篇文言小说《怀旧》。这篇小说不仅第一次显示了鲁迅描写人物的本领和讽刺的才能，而且也是为着批评现实、改造社会。

二 由五四时期到 1927 年

“十月革命一声炮响 给我们送来了马克思列宁主义。”由于各种条件的具备，中国开始从旧民主主义革命过渡到新民主主义革

命。在新民主主义革命的文化运动和斗争中，鲁迅不仅在创作方面是向一切落后反动势力冲锋陷阵的好手，“显示了文学革命的实绩”；在社会政治思想和文艺思想方面，他也一天天地提高和进步，战斗得很有成绩。在“五四”以前写的《随感录五十九“圣武”》里他歌颂十月革命是人类“新世纪的曙光”，号召中国人民要向那曙光“抬起头”来。这种思想显然是受了十月革命的影响，而且表示他对于十月革命在当时就有了很正确的认识。他的这种世界观中的进步因素，无形之中不能不对他的创作实践和文艺思想慢慢地起着作用。所以在这之前，在《随感录四十三》里他已经要求中国美术家要做“进步的美术家”，“须有进步的思想与高尚的人格”，“是能引路的先觉”。在这之后，也就是在“五四”以后，他“一发而不可收”地陆续发表了不少篇小说和杂文，作为一个革命的现实主义者，“进步的艺术家”，“有进步的思想和高尚的人格”的“引路的先觉”，自己背着因袭的重担，肩住了黑暗的闸门，放他们到宽阔光明的地方去（《坟·我们现在怎样做父亲》）去实现用文艺改造社会的思想。

1921年7月中国共产党成立了。中国革命不仅仅有了工人阶级的思想领导，而且有了工人阶级的组织领导。革命在向前发展着。鲁迅就在这一年的12月发表了他驰名中外的、中国现代文学的最好的作品之一《阿Q正传》。从此到1927年第一次国内革命战争结束，无产阶级文学运动开始以前，鲁迅的文艺思想有着显著的进步和发展：

在1922年写的《对于批评家的希望》里他反对用英美资产阶级的学说作为批评的标准，他说：“更进一步，则批评以英美的老先生学说为主，自然是悉听尊便的，但尤希望知道世界上不止英美两国；看不起托尔斯泰，自然也自由的，但尤希望先调查一点他的行实，真看过几本他所做的书。”他不但反对搬用英美资产阶级的文艺思想，并主张要实事求是地真正研究一下你所要批评的作家的

著作。这意见到现在也还是很宝贵的。

1923 年他完成了《中国小说史略》的写作，从此中国小说才有“史”。这本书不仅考证精确，论断恰当，叙述简明扼要，而且对于每一时代小说的内容和形式之所以形成的原因，总是向着它的历史传统和产生它的社会现实方面去解释，对于每一篇小说的评价，也是思想性和艺术性两方面并重，有时并且指出它的局限性。这种历史主义的和唯物主义的研究文学史的方法，是马克思列宁主义的文艺思想在中国还没有广泛传播以前的最进步的方法，当时和解放前的中国文学史界的成就，都没有能够超越它。所以蔡元培挽鲁迅云：“著述最谨严，非徒中国小说史，遗言更沉痛，莫做空头文学家。”

1924 年 1 月他在《未有天才之前》的一次讲演里，强调天才“是由可以使天才生长的民众产生，长育出来的，所以没有这种民众，就没有天才。”譬如想有乔木，想看好花，一定要有好土，没有土，便没有花木了；所以土实在较花木还重要。花木非有土不可，正同拿破仑非有好兵不可一样。”鲁迅号召大家来做培养天才的泥土，“做土要扩大了精神，就是收纳新潮，脱离旧套，能够容纳，了解那将来产生的天才。”做土的功效，比要求天才还切近，否则，纵有成千成百的天才，也因为没有泥土，不能发达，要像一碟子绿豆芽。”资产阶级文艺思想对于天才的解释则恰恰与此相反，认为天才乃是特立独行的人物，是天生的与民众不同，当然也不是从民众中产生出来的。在当时，鲁迅的这种思想的进步性不是很显然吗？

从 1925 年“五卅”前后到 1927 年年底，中国处在反帝反封建的革命的暴风雨中。鲁迅战斗得更英勇了：他在 1925 年 4 月写的《忽然想到（五至六）》里说：“世上如果还有真要活下去的人们，就先该敢说，敢笑，敢哭，敢怒，敢骂，敢打，在这可诅咒的地方击退了可诅咒的时代！”但是不能革新的人种，也不能保古的。”无论如何，不革新，是生存也为难的，而况保古。”我们目下的当务之急，

是：一要生存 二要温饱 三要发展。苟有阻碍这前途者，无论是古是今 是人 是鬼 是《三坟》《五典》 百宋千元 天球河图 金人玉佛，祖传丸散 秘制膏丹 全都踏倒他。”在同月写的《灯下漫笔》里 他把中国人民几千年被压迫被剥削的奴隶生活的历史分为两个时代：“一、想做奴隶而不得的时代；二、暂时做稳了奴隶的时代。”而创造这中国历史上未曾有过的第三样时代，则是现在的青年的使命！”他在这里还没看见人民除做奴隶以外 还有反抗和斗争 他又说：“所谓中国的文明者，其实不过是安排给阔人享用的人肉的筵宴。所谓中国者，其实不过是安排这人肉的筵宴的厨房。”大小无数的人肉的筵宴，即从有文明以来一直排到现在，人们就在这会场中吃人，被吃，以凶人的愚妄的欢呼，将悲惨的弱者的呼号遮掩，更不消说女人和小儿。这人肉的筵宴现在还排着，有许多人还想一直排下去。扫荡这些食人者，掀掉这筵席，毁坏这厨房，则是现在的青年的使命！”这真像瞿秋白同志所说的“包含着猛烈的攻击阶级统治的火焰。自然，这不是社会科学的论文，这只是直感的生活经验。”而他在三十多年前的这种由“直感的生活经验”而形成的历史观，也基本上与马克思主义的历史观接近了。这是由于从十月革命以来马克思列宁主义在中国的传播并影响了鲁迅的结果。在这种思想的鼓舞之下，在中国工人阶级政党领导的革命日益开展的影响之下 他站在黑暗社会的沙漠里“看看飞沙走石 乐则大笑 悲则大叫 愤则大骂 即使被沙砾打得遍身粗糙 头破血流 而时时抚摩自己的凝血，觉得若有花纹，也未必不及跟着中国的文士们去陪莎士比亚吃黄油面包之有趣。”“我早就很希望中国的青年站出来，对于中国的社会，文明，都毫无忌惮地加以批评……”（1925年12月《华盖集·题记》）他要求青年创造中国历史上未曾有的第三样时代，他要求青年推翻人吃人的社会，他希望青年站出来批评中国的社会和文明。这好像他只看见青年，而没有看见其他的民众或人民；不是的，他不仅看见人民，而且看见人民的力量，

看见地下的人民革命必将胜利。他在 1926 年 1 月写的《学界的三魂》里说：“惟有民魂是值得宝贵的，惟有他发扬起来，中国才有真进步。”他在 1926 年 11 月写的《写在坟后面》里说：“古人说不读书便成愚人，那自然也不错的。然而世界却正由愚人造成，聪明人决不能支持世界”。他要求知识阶级“发表倾向民众的思想”（1927 年 10 月《集外集拾遗补编·关于知识阶级》）。他在 1927 年 4 月写的《野草》的《题辞》里对于必将爆发而且胜利地扫荡一切的人民革命的地下火，怀着欢欣鼓舞的心情：“地火在地下运行，奔突；熔岩一旦喷出，将烧尽一切野草，以及乔木，于是并且无可朽腐。但我坦然，欣然。我将大笑，我将歌唱。”他对于将来的光明是早有信心的，并且愿为光明而牺牲。他说：“黑暗只能附丽于渐就灭亡的事物，一灭亡，黑暗也就一同灭亡了，它不永久。然而将来是永远要有的，并且总要光明起来；只要不做黑暗的附着物，为光明而灭亡，则我们一定有悠久的将来，而且一定是光明的将来。”（1926 年 8 月《华盖集续编·记谈话》）当 1927 年冬大革命暂时失败了，但鲁迅在《尘影·题辞》的开始和结尾都着重地说着一句话：我“觉得中国现在是一个进向大时代的时代”。（1927 年 12 月《而已集》）

从上面一段简单的叙述和引证里，我们看见了鲁迅在 1925～1927 年大革命时代的社会政治思想和战斗的精神。这种思想和精神较之“五四”时代（1918～1924）是有些不同了。与这种思想和精神相配合的他的大革命时代的文艺思想，也有了很大的进步；而且由于受了苏联文学及其思想的影响，他已有了马克思列宁主义文艺思想的萌芽了：

1924 年底和 1925 年底，鲁迅先后译完了厨川白村的《苦闷的象征》和《出了象牙之塔》。前者对于文艺的解释是：“生命力受了压抑而生的苦闷懊恼乃是文艺的根柢，而其表现法乃是广义的象征主义”（《译文序跋集·苦闷的象征 引言》）这虽然不是唯物论

的解释，但他总算接触到文艺的根源是人间的苦闷懊恼，较之“为艺术而艺术”的“理论”还是有些不同的。后者呢 鲁迅说：“从这本书，尤其是最紧要的前三篇看来，却确已现了战士身而出世，于本国的微温 中道 妥协 虚假 小气 自大 保守等世态，一一加以辛辣的攻击和无所假借的批评。”（《译文序跋集·出了象牙之塔后记》）这对于中国的现实斗争是也有一些用处的。

但鲁迅这时期的文艺思想却另有它自己的进步内容，并没有因为译了这两本书而受了它们的影响，这一方面也因为他已受了苏联的文学及其思想影响的缘故。从 1925 年 4 月鲁迅给任国桢译的《苏俄文艺论战》一书所写的《前记》里 我们可以看见鲁迅在当时业已很熟悉苏俄文学发展的历史和当时的情况，并且已看过一些马克思列宁主义的文艺理论著作了。又从 1926 年 7 月他给胡成才译的《十二个》所写的《后记》里 我们也可以得出同样的结论。

所以鲁迅接受马克思列宁主义及其文艺思想的影响，了解苏联文艺情况，不但并不比同时代的创造社诸人迟，而且当别人刚刚开始一般地强调文学与革命的关系，一般地提倡文学应该为革命服务时（1926 年），他已强调文艺家应该参加实际的革命斗争，并且要经得起革命的考验了。他说：“革命时代总要有许多文艺家萎黄，有许多文艺家向新的山崩地塌般的大波冲进去，乃仍被吞没，或者受伤。被吞没的消灭了；受伤的生活着，开拓着自己的生活，唱着苦痛和愉悦之歌。待到这些逝去了，于是现出一个较新的新时代，产出更新的文艺来。中国自民元革命以来，所谓文艺家，没有萎黄的，也没有受伤的，自然更没有消灭，也没有苦痛和愉悦之歌。这就是因为没有新的山崩地塌般的大波，也就是因为没有革命。”（1926 年 7 月《华盖集续编·马上日记之二》）苏联的作家毕力涅克 他眼见 身历了革命了 知道这里面有破坏 有流血 有矛盾，但也并非无创造，所以他决没有绝望之心。这正是革命时代的活

着的人的心。诗人勃洛克也如此（同上篇）他又说：“俄国十月革命时，确曾有许多文人愿为革命尽力。但事实的狂风，终于转得他们手足无措。显明的例是诗人叶遂宁的自杀，还有小说家梭波里，他最后的话是：‘活不下去了！’”“叶遂宁和梭波里终于不是革命文学家。为什么呢，因为俄国是实在在革命。”（1927年《而已集·革命文学》）“我因此知道凡有革命以前的幻想或理想的革命诗人，很可有碰死在自己所讴歌希望的现实上的运命；而现实的革命倘不粉碎了这类诗人的幻想或理想，则这革命也还是布告上的空谈。但叶遂宁和梭波里是未可厚非的，他们先后给自己唱了挽歌，他们有真实。他们以自己的沉没，证明着革命的前行。他们到底并不是旁观者。”（1927年《三闲集·在钟楼上》）当1927年有一些“文学家”并没有参加革命斗争，也不了解真正革命的实际，凭着空想和幻想而挂出“革命文学”的招牌时，鲁迅的这些话是多么深刻而有教育意义呀！鲁迅还进一步强调：“为革命起见，要有‘革命人’，‘革命文学’倒无须急急。革命人做出东西来，才是革命文学。所以，我想：革命，倒是与文章有关系的。”（1927年4月《而已集·革命时代的文学》）“我以为根本问题是在作者可是一个‘革命人’，倘是的，则无论写的是什么事，用的是什么材料，即都是‘革命文学’。从喷泉里出来的都是水，从血管里出来的都是血。”（1927年《而已集·革命文学》）他反对标语口号式的，“纸面上写着许多‘打，打’，‘杀杀’或‘血血’的”“赋得革命，五言八韵”只能骗骗盲试官的“作品”（同上篇），要先有革命生活，做一个“革命人”，在革命中锻炼改造自己，才可以写出“革命文学”。这是鲁迅在1927年先后写的两篇文章里都着重地强调的主张，是作为一个革命作家的起码的基本条件，没有这个条件就“最容易将革命写歪”，不是革命文学了。三十年前的鲁迅的这种主张，到现在依然是我们创作的指导原则，是马克思列宁主义文艺思想的萌芽。

鲁迅的这种文艺思想的萌芽，还表现在对其他问题上：他说

“现在中国自然没有平民文学，世界上也还没有平民文学”¹，因为平民的世界是革命的结果。苏俄经过革命了，她的文学“大约是平民文学罢”。在现在，有人以平民——工人农民——为材料，做小说做诗，我们也称之为平民文学，其实这不是平民文学。”这是由那些并没有平民的生活思想感情的人写的，固然不能算平民文学，即使是平民自己的作品，假使平民是满脑袋统治阶级的思想，也不能算是真正的平民文学。他说：“平民所唱的山歌野曲，现在也有人写下来，以为是平民之音了，因为是老百姓所唱。但他们间接受古书的影响很大，他们对于乡下的绅士有田三千亩，佩服得不得了，每每拿绅士的思想，做自己的思想。……现在的文学家都是读书人，如果工人农民不解放，工人农民的思想，仍然是读书人的思想，必待工人农民得到真正的解放，然后才有真正的平民文学。”（均见《而已集·革命时代的文学》）最后这几句话是多么一针见血的，深刻而正确的见解呀！在过去的解放区，在 1949 年以后的新中国，工人农民得到真正的解放了，工农作家产生了，其他作家也经过改造了，“真正的平民文学”出现了，鲁迅的话才实现了。鲁迅这种对于平民文学的看法，是看这种文学的实质，不迷惑于它的形式；所以虽然内容写的是平民，或者是平民自己所作，他都认为不一定是平民文学，因为两种作者的思想都成问题。必须平民得到真正的解放，其他人民也跟着得到解放，才能产生实质上的平民文学，而不只是它的形式。这种看法或思想不是很接近马克思列宁主义的文艺思想吗？

此外，对于“上海的教授对人讲文学，以为文学当描写永远不变的人性，否则便不久长。”这种资产阶级抹杀文学的阶级性的人性论的反动文学思想，他也加以批判（见 1927 年《而已集·文学和出汗》），从这批判里，我们可以看见他的阶级论的文学思想。

三 从 1928 年到“左联”的成立 (1930 年)

从上面一段论述里，我们看见鲁迅从五四时期到 1927 年这十年期间的文艺思想，不仅仅有一般的唯物论的文艺思想，而且有马克思列宁主义的文艺思想的萌芽。由于他在这十年期间受了马克思列宁主义及其文艺思想的影响，他在社会政治思想和文艺思想方面有马克思列宁主义的成分，我想是很合理的。所以，我不同意说鲁迅的前期思想由‘五四’到 1927 年完全“是进化论的思想。

从上面一段论述里，我们同时也看见鲁迅在这十年期间业已接触到一些马克思列宁主义的文艺理论文章，了解苏联无产阶级文学运动的情况。但是他认真地比较大量地学习研究马克思列宁主义文艺理论，以“救正”他主观上“只信进化论的偏颇”，则在 1928 年以后。他在 1932 年写的《三闲集·序言》里说：“我有一件事要感谢创造社的，是他们‘挤’我看了几种科学底文艺论，明白了先前的文学史家们说了一大堆，还是纠缠不清的疑问。并且因此译了一本蒲力汗诺夫的《艺术论》以救正我——还因我而及于别人——的只信进化论的偏颇。”他在 1929 年和 1930 年还先后译印了卢那卡斯基的《艺术论》和《文艺与批评》、日本片上伸的《现代新兴文学的诸问题》、《苏俄的文艺政策》和日本岗泽秀虎的《以理论为中心的俄国无产阶级文学发达史》。在 1928 和 1929 年他所主编的《奔流》月刊上，他发表了一些有关苏联文学和马克思列宁主义文艺理论和批评的文章。从他给《奔流》每期写的“编校后记”（《集外集》）里，我们看见鲁迅通过日本进步文学界的翻译介绍，很看了不少苏联的文艺论文。他对于其中有些论文在当时（1928 年）就曾提出过不同的意见：譬如在 8 月 11 日所写的“编校后记”里，对于文艺与政治的关系问题，就怀疑托洛茨基的意见，他说托洛茨基的预想，“其实是太过于理想底的——据我个人的意见。

……这问题看去虽然简单，但倘以文艺为政治斗争的一翼的时候，是很不容易解决的。”文艺和政治、革命或阶级斗争的关系确是很复杂、很细微曲折的。在当时（1928年）提倡无产阶级文学的创造社和太阳社的人们文章里，也没能很好地解决。在他1928年12月所写的“编校后记”里，对于日本译印苏联文艺界纪念托尔斯泰诞辰一百周年的纪念文集《马克思主义者之所见的托尔斯泰》，其中的论点“大抵是说他的哲学有妨革命，而技术却可推崇”。鲁迅表示了反对的意见：“奖其技术，贬其思想，是一种从新估价运动，也是廓清运动。虽然似乎因此可以引出一个问题，是照此推论起来，技术的生命长于内容，‘为艺术的艺术’于此得到苏甦的消息。”这种“奖其技术，贬其思想”的思想，是把文艺的思想性和艺术性割裂开来的思想，并不是马克思主义的文艺思想。鲁迅的反对是正确的，而由此也可以看出鲁迅当时的文艺理论水平。

从1928年起，创造社和太阳社开始提倡革命文学或无产阶级文学运动，鲁迅没有参加，这并不表示他对于苏联的无产阶级文学没有知识，对于无产阶级文学理论毫不了解。他之所以不参加，在他当时和以后的文章里都可以找到解释：他认为把文艺“用于革命”作为宣传革命的“工具的一种，自然也可以的”，但我以为当先求内容的充实和技巧的上达，不必忙于挂招牌。”（1928年4月《三闲集·文艺与革命》）他反对挂招牌式的革命文学运动。他认为“创造社所提倡的，更彻底的革命文学——无产阶级文学，自然更不过是一个题目”。（1929年5月《三闲集·现今的新文学的概观》）因为“在现在中国这样的社会中，最容易希望出现的，是反叛的小资产阶级的反抗的，或暴露的作品。……对于这些作品，我以为实在无须称之为无产阶级文学，作家也无须为了将来的名誉起见，自称为无产阶级的作家的”。但现存的左翼作家，能写出好的无产阶级文学来么？我想，也很难。这是因为现在的左翼作家还都是读书人——智识阶级，他们要写出革命的实际来，是很不容易

的缘故。……对于和他向来没有关系的无产阶级的情况和人物，他就会无能，或者弄成错误的描写了。所以革命文学家，至少是必须和革命共同着生命，或深切地感受着革命的脉搏的。”（1931年8月《二心集·上海文艺之一瞥》）但他也认为那时的革命文学运动“实在具有社会的基础，所以在新份子里，是很有极坚实正确的人存在的”（同上）他并不一概抹杀。“但那时的革命文学运动据我的意见，是未经好好的计划，很有些错误之处的。例如第一他们对于中国社会，未曾加以细密的分析，便将在苏维埃政权之下才能运用的方法，来机械的地运用了。再则他们……将革命使一般人理解为非常可怕的事，摆着一种极左倾的凶恶的面貌，好似革命一到，一切非革命者就都得死，令人对革命只抱着恐怖。其实革命是并非教人死而是教人活的。”（同上）而这运动一开始，创造社和太阳社就错误地把鲁迅和茅盾作为进攻的对象，也是鲁迅不参加的原因之一吧？这错误造成的原因，由于当时两社的人并不懂得中国革命的性质和当时应该提倡的“革命文学”的性质，因而“便将在苏维埃政权之下才能运用的方法，来机械的地运用了”。对于革命民主主义的反帝反封建的作品（鲁迅的、茅盾的等等）就一概加以抹杀了。当然，通过这次无产阶级文学运动，两社的人把马克思列宁主义的文艺理论的基本观点（作为上层建筑的文艺的阶级性等等）介绍过来，推动了中国现代文学更进一步的发展，这功劳这成绩，都是应该肯定的。

那么，鲁迅既然没有参加这两年的无产阶级文学运动，他的文艺思想是怎样的呢？在他这两年的文艺论文里，除了不满意于两社的提倡无产阶级文学的“作风”以外，对于“革命文学”倒提出了不少切实、正确和宝贵的意见：

譬如，对于当时有些革命文学家不敢正视现实，轻视批判暴露社会黑暗的作品，甚至掩饰黑暗，空喊“光明”、“斗争”和“超时代”的时候，他说：“现在所号称革命文学家者，是斗争和所谓超时代。

超时代其实就是逃避，倘自己没有正视现实的勇气，又要挂革命的招牌，便自觉地或不自觉地必然地要走人那一条路的。身在现世，怎么离去？这是和说自己用手提着耳朵，就可以离开地球者一样地欺人。社会停滞着，文艺决不能独自飞跃，若在这停滞的社会里居然滋长了那倒是为这社会所容，已经离开革命”了（1928年《三闲集·文艺与革命》），革命者决不怕批判自己，他知道得很清楚，他们敢于明言。惟有中国特别，知道跟着人称托尔斯泰为‘卑污的说教人’了，而对于中国‘目前的情状’却只觉得在‘事实上，社会各方面亦正受着乌云密布的势力的支配’，连他的‘剥去政府的暴力，裁判行政的喜剧的假面’的勇气的几分之一也没有；知道人道主义不彻底了，但当‘杀人如草不闻声’的时候，连人道主义式的抗争也没有。”（1928年《三闲集·“醉眼”中的朦胧》）近来的革命文学家往往特别畏惧黑暗，掩藏黑暗，但市民却毫不客气，自己表现了。那小巧的机灵和这厚重的麻木相撞，便使革命文学家不敢正视社会现象，变成婆婆妈妈，欢迎喜鹊，憎厌泉鸣，只检一点吉祥之兆来陶醉自己，于是就算超出了时代。”（1928年《三闲集·太平歌诀》）鲁迅是始终正视现实，和黑暗现实坚决斗争的，最清醒的现实主义者（瞿秋白语），早在他1925年7月写的《论睁了眼看》里他就反对“不敢正视人生，只好瞒和骗，由此也生出瞒和骗的文艺来，由这文艺，更令中国人更深地陷入瞒和骗的大泽中，甚而至于已经自己不觉得”。他说“这闲着的眼睛便看见一切圆满……于是无问题，无缺陷，无不平，也就无解决，无改革，无反抗。”“世界日日改变，我们的作家取下假面，真诚地，深入地，大胆地看取人生并且写出他的血和肉来的时候早到了；早就应该有一片崭新的文场，早就应该有几个凶猛的闯将！”“没有冲破一切传统思想和手法的闯将，中国是不会有真的新文艺的。”这种脚踏实地的现实主义的战斗精神，才是中国‘革命文学’所应该具有，应该宝贵的！

他对于“不怕他昨天还是资产阶级，只要他今天受了无产阶级

者精神的洗礼，那他所作的作品也就是无产阶级的文艺”这种说法，表示怀疑。他在 1928 年写的《文学的阶级性》里说：“所以不相信有一切超乎阶级，文章如日月的永久的大文豪，也不相信住洋房 喝咖啡 却道‘唯我把握住了无产阶级意识 所以我是真的无产者’的革命文学者。”创造社当时强调作家应该获得无产阶级意识是对的，但无产阶级的意识不是单从书本上所能获得或很快地获得的，必须参加无产阶级领导的火热的革命斗争，比较长时期地改造自己的生活思想感情，才能真正获得无产阶级意识。说“无论出身是什么阶级 无论所处是什么环境 只要‘以无产阶级的意识 产生出来的一种斗争的文学’就是无产阶级文学”未免把事情看得太容易太简单了。

创造社当时宣传介绍文艺的阶级性，文艺的阶级斗争作用，文艺的宣传作用，也都是很好和很有功绩的。但是他们只强调文艺的思想性，强调文艺和政治斗争的关系，而忽视了文艺的艺术性，文艺自身的规律和特点，文艺和政治的复杂的关系，因而产生一些标语口号式的、简单粗糙的、公式化概念化的作品 就“感人之力顿微”宣传作用也不能很好地达到了。所以鲁迅说：“一切文艺 是宣传，只要你一给人看。即使个人主义的作品，一写出，就有宣传的可能 除非你不作文 不开口。”但我以为一切文艺固是宣传 而一切宣传却并非全是文艺，这正如一切花皆有色（我将白也算作色），而凡颜色未必都是花一样。革命之所以于口号，标语，布告，电报 教科书…… 之外，要用文艺者，就因为它是文艺。”（1928 年《三闲集·文艺与革命》）他强调文艺的特征 使文艺能够更好地为政治为革命服务，在当时和现在都是非常必要的。

以上是鲁迅在 1928 和 1929 年的文艺思想的几个主要方面。

四 “左联”成立（1930年）以后

经过 1928 和 1929 年比较大量地接触和学习了马克思列宁主义的文艺理论，1930 年以后鲁迅的文艺思想有了显著的发展和进步。又由于从 1928 年以后党给鲁迅以更多的帮助，鲁迅受了更多的马克思主义的影响，他因而改变了他的革命民主主义者的思想感情或立场，站在无产阶级的立场上，就战斗得更英勇，更乐观，更有信心了。他的“思想的才能和艺术的才能”发挥得更光辉灿烂了！他的杂文也就更加深刻和锐利，更加美丽和正确了！

他的杂文本身就是中国现代社会的史诗，和他的小说一样。“我的杂文，所写的常是一鼻，一嘴，一毛，但合起来，已几乎是或一形象的全体……”（1934 年《准风月谈·后记》）他的每一篇杂文所写的都是中国现代社会某一方面的“一鼻、一嘴、一毛”，但是把他的全部十七本杂文，我认为《两地书》也是杂文，合起来，则是中国社会将近二十年（1918~1936）的史诗。那艺术性之强和感人之深，实在是“诗”，不是“散文”。虽然形式是散文。而且它所反映的社会、政治、文化、教育……各方面生活之广，批判暴露的对象之多，形象的丰富和典型的突出鲜明，恐怕都不是同字数的长篇小说或多幕剧所能做到的。当时大家都说“中国新文学没有伟大的作品”，不知道鲁迅的那许多短短的杂文就是比托尔斯泰的《战争与和平》和巴尔扎克的《人间喜剧》都伟大得多的巨著。但是他仍然谦虚地说：“创作既因为我缺少伟大的才能，至今没有做过一部长篇；翻译又因为缺少外国语的学力，所以徘徊观望，不敢译一种世上著名的巨制。”（1932 年《三闲集·鲁迅译著书目》）难道我们真能以篇幅的长短来定作品的伟大与否吗？假使那样，那么，古今中外的诗人就都不如长篇小说作者和多幕剧作家了。

现在我们就看看 1930 年以后的鲁迅杂文里面所表现的一个

方面：他的马克思列宁主义的文艺思想和前期有怎样的不同。

由于鲁迅和冯雪峰同志等在 1928 和 1929 年介绍了一些马克思列宁主义的文艺理论著作，所以大家在文艺问题上能够有比较一致的认识，给“中国左翼作家联盟”的成立打下了思想基础。鲁迅说：“去年左翼作家联盟在上海的成立，是一件重要的事实。因为这时已经输入了蒲力汗诺夫、卢那卡爾斯基等的理论，给大家能够互相切磋 更加坚实而有力。”（《二心集·上海文艺之一瞥》）遂在党的领导下，于 1930 年 3 月 2 日成立了“中国左翼作家联盟”。鲁迅领导着它进行了英勇的战斗。

鲁迅在“左联”成立以后的六年半期间（1930 年 3 月～1936 年 10 月）所写的八十万字的杂文，不仅仅反映了多方面的社会文化生活及其斗争，所反映的文艺运动和文艺思想斗争也是多方面的；也就是他的马克思列宁主义的文艺思想表现在很多方面或者很多问题上。这里只能就以下三个方面来简单地看一看他的文艺思想。

（一）对于继承遗产和“推陈出新”的意见

1924～1925 年 有一些封建复古落后反动的“学者”纷纷给青年开列“必读节目”罗列经史子集数十百种 想把青年的时间精力葬送在故纸堆中 好使天下太平。《京报副刊》向鲁迅征求关于“青年必读书”的意见 他说“我以为要少——或者竟不——看中国书，多看外国书。”（《华盖集·青年必读书》）针对当时复古倒退的现象，鲁迅的意见是正确的。他当时还不可能有马克思列宁主义的“一个民族文化里面有二种民族文化”的思想，和鲜明的“批判地接受文化遗产”的思想。但是到 1930 年 6 月 他说：“新的阶级及其文化，并非突然从天而降，大抵是发达于对于旧支配者及其文化的反抗中，亦即发达于和旧者的对立中，所以新文化仍然有所承传，于旧文化也仍然有所择取。”所以他 指卢那卡爾斯基——何林 之

主张择存文化底遗产，是因为‘我们继承着人的过去，也爱人类的未来’的缘故……是因为古人所创的事业中，即含有后来的新兴阶级皆可以择取的遗产。’（《集外集拾遗·浮士德与城后记》）他在1934年1月写的《引玉集·后记》里更进一步说：“我已经确切的相信：将来的光明，必将证明我们不但是文艺上的遗产的保存者，而且也是开拓者和建设者。”（《集外集拾遗》）解放以后的新中国完全证明了鲁迅的话。

对于文学艺术的新旧形式的关系问题，他当时已经有非常正确的“推陈出新”的见解。他在1934年5月写的《论旧形式的采用》里说：新形式的探求和旧形式的采用，不能机械地分开。“首先提出的是旧形式的采取，这采取的主张，正是新形式的发端，也就是旧形式的蜕变。”旧形式是采取，必有所删除，既有删除，必有所增益，这结果是新形式的出现，也就是变革。（《且介亭杂文》）新形式是从旧形式“蜕变”发展来的，“推陈”才可以“出新”。古人是这样做，我们今天也是这样做。鲁迅的小说和杂文，不是从中国过去的小说和散文发展来的吗？

（二）在和反动落后的文艺思想斗争中所表现的阶级论的文学论

一般地说，鲁迅的前期思想基本上是进化论的思想，后期的思想是阶级论的思想。他的前期，是用一般的唯物论的思想（反映现实，改造社会，去反对封建复古的和‘为艺术而艺术’的思想，同时也有一些马克思列宁主义文艺思想的萌芽，像我们上面所说的。但是，他能够自觉地、有意识地、很好地运用阶级论的文学论去看问题，去和反动落后的文艺思想进行斗争，还是开始于后期（甚至是1930年以后）。这不仅仅是鲁迅个人的很大的进步，也是中国左翼文艺界的很大进步。在这之前，虽然大家接受了一些马克思列宁主义的唯物论和阶级论的文艺思想，但那还是教条，不能很好地运用它联系中国文艺的实际。1930年以后，我们虽然还有教条