

## 前 言

若干年前我写过一本《冯雪峰论》。当时的想法，是跟踪冯雪峰对中国现代革命文学发展中的一些重大问题曾经作过的思考，重新认识一下这些问题：关于它们的性质，它们给革命文学造成的影响，等等；同时也重新认识冯雪峰有关这些问题的理论的特点，及其在革命文学历史上的意义。以后我又写过一本《胡风论》。这时的想法，除了论证在中国现代革命文学运动中，胡风理论本来应该拥有毋庸置疑的“生存权”，更主要的还在于弄清上一世纪40年代以后这个运动内部究竟发生了什么样的论争，这场论争在一种极不正常的情况下进行并结束，给中国现代马克思主义文艺理论以及革命文学的发展究竟带来了什么，作为争论一方的胡风所主张、坚持并终于为之殉道的又是什么。现在写这本《周扬论》又是怎样的想法呢？

周扬在1983年，讲到对革命文学运动代表人物的评价的时候，有这样一段话：

评论前人的功过，不要因为革命运动犯过不少错误，犯过今天听起来像是很可笑的错误，就对历史做出不正确的估价，譬如从事文学革命，从事“左翼”文艺运动，在当时是非常严肃的，为这种运动不惜牺牲生命，不只是不惜生命，而是牺牲了，而且牺牲了很多人啊！对这样的历史，我们不做出正确估价，听任一些人妄加曲

解，把“左翼”说成还不如梁实秋啊！还不如胡适啊！一些缺乏历史知识的年轻人也就相信了这些。这样地对待历史，就完全不是唯物主义，完全不正确了。

周扬并不是无的放矢，而且，问题确实值得人深思。上一世纪 20 年代，中国发生了革命文学运动。这是一个具有充分历史根据和现实根据的运动。风雨如磐的中国大地此时已经奏响了新民主主义革命的进行曲，它要在推翻帝国主义和封建主义统治的同时，为中国争取代表着人类一种全新的理想的社会主义的明天。革命文学运动属于这个革命的一部分。它的参加者们，在使文学成为跟敌人斗争的武器的同时，也以为他们正创造一种跟旧文学思想性质、艺术趣味、社会功能完全不同的新文学——他们心目中的无产阶级文学。中国古代神话中有盘古这样开天辟地的英雄，如今自鸦片战争以来有为在中国改天换地而前仆后继的人们，他们的理想是历史前进的潮流激发起来的，应当予以尊重；他们的精神在历史潮流的前进中留下了印记，永远值得纪念。这个时候，梁实秋鼓吹的却是：“一个无产者假如他是有出息的，只消辛辛苦苦踏踏实实的工作一生，多少必定可以得到相当的资产。这才是正当的生活斗争的手段。”<sup>②</sup>关于文学他说：“就实际观察，文学并没有进步之趋势，一切伟大的文学都是倾向一个共同的至善至美的中心，距中心较远，便是第二第三流的文学，最下乘的是和中心背道而驰的。”这“至善至美的中心”，便是“普遍的人性”<sup>③</sup>。我认为，对于中国现代自由主义文学思潮以及它的代表人物在新文学和新文化的建设中的作用和地位，必须有清醒的、足够的认识。这一点十分重要，因此我在后面还将反复谈到。但是，从以上比较我们也可以看得很清楚：在梁实秋这两段话里，根本不存在历史正呼唤社会改革和文学演变的问题；而革命文学

周扬《尊重历史，给历史人物以应有评价》，《周扬文集》第 5 卷第 503 页。

梁实秋《文学是有阶级性的吗？》，《梁实秋批评文集》第 139 页。

梁实秋《文学批评辩》，《梁实秋批评文集》第 93 页。

运动则把现实的政治对文学的要求和前进的历史对文学的要求看作完全统一的东西，把文学与政治的结合看做和创造新文学完全统一的东西。它为新世界奋斗，同时也为新文学奋斗；反过来说，它为新文学奋斗，也就是为新世界奋斗。

领导中国革命，同时也领导这个革命文学运动的中国共产党人对此十分自觉。他们认为这是历史赋予自己所代表的那个阶级的使命。因此，他们强调党对文艺的领导，把这看做创造新文学的保证。也因此，他们强调文艺政策的重要，把贯彻文艺政策看做创造新文学的途径。这些恰恰是自由主义文学思潮的代表人物所不能接受的。周作人曾说：“有些本来能够写小说戏曲的，当初不要名利所以可以自由说话，后来把握住了一种主义，文艺的理论与政策弄得头头是道了，创作便永远再也不出来，这是常见的事实，也是一个很可怕的教训。”<sup>①</sup>林语堂谈到“为艺术而从事艺术”的口号时说：“我以为这不是一个可容政治家参加议论的问题，而不过是一个关于一切艺术创作的心理学起源的无可争论的事实……商业式的艺术不过是妨碍艺术创作的精神，而政治式的艺术则竟毁灭了它。”<sup>②</sup>但革命文学运动的理论，却正是从这里形成了它的特点。为了说明这种特点，我先来引李长之的一段乍看起来毫不相干的话：

以写下等社会人的生活为文艺的对象的，鲁迅纵或不是第一人，也是最早的人们之一。在他也许是因为寂寞了，偏有那些愁惨的可怜的动物的生活，浮现在心头，然而他这取材，却无疑地作为此后文学运动的一种先声，在他不意识地中间，他已反映了时代的要求了，他已呼吸着时代的气息了，倘若我们明白这一点，就知道他后来的所谓“转变”，实在是一件毫不奇怪的事。而且惟独他最初对于取材上，是无所谓的，并没有革命文学的、或平民文学的、普

① 周作人《蛙》的教训》，《苦竹随笔》第 196 页。

② 林语堂《生活的艺术》第 340—341 页。

洛文学的企图，他却只是有着一些偏不能忘怀的感印，他要写出来以驱散寂寞，他和这些题材乃是像生物似的有机的关连着，却不是硬凑，或者硬拉，因此他这里才是真的文艺，才是真正渗透了时代的意义的艺术。

明目张胆而提倡革命文学，为革命文学而造作那类的题材，这是革命家的事，这是宣传家的事。不是诗人的事。诗人是不知不觉，而作了时代的代表的。所以我说诗人像是被动的，就是在这种意义上。诗人对事情不是用理智推来的，他是感到的，他感到之大小，以及他是否能把感到的移在纸上，而令读者恰得到他所要绘就的印象，这是天才的问题。

……

印象的，情感的，被动的，这是诗人的，也就是创作家的特色。鲁迅正是够资格的。

我之所以说这是一段乍看起来跟此刻我所论述的问题毫不相干的话，只因为它本来乃是关于鲁迅的评论。李长之是我国最早对鲁迅及其作品提出自己独立见解的评论家之一。这段话里有深刻的东西，也有显而易见是不够确切的東西。比如他指出鲁迅最初于取材“并没有革命文学的、或平民文学的、普洛文学的企图”，“只是有着一些偏不能忘怀的感印，他要写出来以驱散寂寞，他和这些题材乃是像生物似的有机的关连着，却不是硬凑，或者硬拉，因此他这里才是真的文艺，才是真正渗透了时代的意义的艺术”，这既符合鲁迅的实际，也符合文学创作的规律。但他因此把鲁迅最初的取材笼统说成“是无所谓的”，这样的概括却未免离谱。鲁迅自己说得很清楚，他开始写小说，目的就是“为人生，而且要改良这人生”，所以取材“多采自病态社会不幸的人们中，意思是在揭出病苦，引起疗救的注意”<sup>②</sup>。后来他又提出“选材要严，开

① 李长之《鲁迅批判》，《李长之批评文集》第44—45页。

② 鲁迅《我怎么做起小说来》，《鲁迅选集》第5卷第58页。

掘要深”<sup>①</sup>此时虽已不是“最初”但从鲁迅本人的创作来说这一点却是“从来如此”。那么，我引述这段话，为了什么呢？因为它提出了一种比较：对于创作，革命文学和自由主义文学的不同态度的比较。李长之赋予了“最初”的鲁迅某种自由主义的特征，从而表明了他自身文艺主张的某种自由主义倾向。十年之后他论及老舍和曹禺时曾说：“他们一方面都是进步性的自由主义者，却同时都有着根底上的民族主义色彩。”<sup>②</sup>在他的心目中，鲁迅以及他自己，也都是如此吧。而这段话在这种比较中，实际上也勾画了革命文学理论的特征。通过其中所强调的具有自由主义色彩的文学和革命文学的区别，我们明白了：按照李长之的观点，革命文学理论的特征，在于它断定文学不能只是“印象的，感情的”而必须是理智的，不能是“被动的”而必须是主动的；它是“明目张胆”提倡一种文学的理论，非“诗人”、“作家”的而是“革命家”、“宣传家”的理论。

这种似乎从未有人注意的观点绝非百分之百科学，却颇具启发性。一种理论的特征，当然要通过跟其他理论的比较才能显示出来。中国现代，文艺理论领域内重要的、影响到文艺理论以及文艺的发展的，有革命文艺运动的理论同反革命的文艺运动的理论比较，但更主要的是革命文艺运动的理论同自由主义文艺运动的理论比较。因为，文艺理论的问题，是一个文化的问题；其中自然有政治问题，但从根本上来说还是文化的问题。对立的政治，会使得文化在方向上对立，但方向上对立的的文化却仍旧可能具有某些共同的而且是重要的特征。而上述前一种比较，其意义主要是政治的，就是两种对立的都要求文艺为自己服务。这又恰恰表明了它们在文化上的某种一致之处，也表明它们之间的比较在文化上的意义有限。就是说，当时你死我活，然而从长远看，它对文艺理论以及文艺的发展影响其实有限。至于后一种比较，是在中国新民主主义革命的特定历史条件下产生的。中国在从鸦片战

① 鲁迅《关于小说题材的通信》，《鲁迅选集》第4卷第218页。

② 李长之《送老舍和曹禺》，《李长之批评文集》第168页。

争到五四运动的各个历史阶段上大量传入的西方资产阶级民主主义的文化，此时被毛泽东称作旧民主主义的文化。而新民主主义的文化，则是无产阶级的世界观即马克思列宁主义所指导的文化。自由主义的文学，按照毛泽东对新旧民主主义文化的区分，岂非属于旧民主主义文化的范畴？本来它同革命文学的比较，十分清楚地是一种文化性质、文化特征的比较，当然我们也不能无视其背后的政治的、历史的性质。问题在于，从上个世纪 30 年代以来，尤其到 40 年代以后，人们对这种比较，总是只强调其政治的意义，不能正确地、充分地认识其文化的意义，而这又是跟不能正确地、充分地认识自由主义文学运动的文化意义相联系的。这方面固然有教训需要汲取，却也不能只给一边打板子。因为自由主义文学运动的一些代表人物，同样根本否定革命文学的文化意义。比如沈从文曾说：

从民八起始，近二十年中国变化太大了……比较起来社会固有了进步，文运实已堕落了。

堕落的原因，一为从民十五起始，文学运动势力由北而南，由学校转入商场，与上海商业资本结合为一，文学作品有了商品意义，成为商品之一种。从表面看，是大大发展，事实说来，它必然受损害。一为民十八以后，这个带商品性得商人推销的文学事业被在朝在野的政党同时看中了，它又与政治结合为一。从表面看，越有前途，事实说来，只会更糟。因此从民十五以后，虽很产生了不少在商业上成功的作品，民十八以后，到民廿六为止，却并不曾产生过多少对国家有建设性的大作品。“普罗文学”和“民族文学”两个名辞，是近十年人所习闻的名辞，可并无什么作品附于这两个政治意识名辞下得到成功。好作品有一些，这些作品照例是在两个名辞势力范围以外产生的。

中国自由主义文学运动代表人物的情况是复杂的。沈从文当时对文学问题有自己的见解。他曾尖锐地批评林语堂所办的《人间世》杂志说：“也可以说是文学杂志，但限制在小品一方面发展的，《人间世》是好些这类刊物值得说说的一个。它的好处是把文章发展出一条新路，在体制方面放宽了一点。坏处是编者个人的兴味同态度，要人迷信‘性灵’，尊重‘袁中郎’，且承认小品文比任何东西还重要。真是一个幽默的打算！编者的兴味‘窄’，因此所登载的文章，慢慢地便会转入‘游戏’方面去。作者‘性灵’虽存在，试想想，二十来岁的读者，活到目前这个国家里，哪里还能有这种潇洒情趣，哪里还宜于培养这种情趣？”<sup>①</sup>但在眼前这个问题上，他却跟这位笼统指责“政治式的艺术”会毁灭“艺术创作的精神”的林语堂一样，把革命的政党和反革命的政党、革命的政治和反革命的政治、革命的文学运动和反革命的文学运动统统相提并论，认为问题只是“在朝在野的政党同时看中了”文学。他完全没有认识到，也不可能认识到，那个“在野的政党”领导的革命文学运动，不仅因其以阶级的和民族的解放为奋斗的目标而具有毋庸置疑的正义性，同时还具有创造新文学和新文化的意义。所以对他来说，也不存在将革命文学和自由主义文学做文化的比较的问题。而李长之这段话，正有助于我们将两者做文化的比较。李长之本人不可能作如下明确的概括，但我们从这种比较中可以看到，革命文学运动的理论，作为一种具有创造新文学的高度自觉的理论，它是跟政治紧密结合，并跟一定的文艺政策不可分割的。它又总是带有强烈的实践性，这当然是指文艺的实践，但最终却是为了社会实践，首先是政治实践。它还要求一元化，即使后来有了“百花齐放、百家争鸣”的方针，也必须以指导思想的一元化为前提。以上特征，既是政治的，又是文化的。无论从其代表人物个人来说，还是从总体来说，革命文学运动的理论都曾有错误——后来纠正了的错误或始终未得到纠正的错误，但只看到政治要利用文艺，看不到中国共产党人和革命知识分子创造新文艺、新文化的真诚愿望，是不

沈从文《谈谈上海的刊物》，《沈从文批评文集》第28页。

正确的。以瞿秋白为例，当他认定文学必须充当“政治的留声机”的时候，他其实是苦苦地寻求着无产阶级文学之路的。他得出结论：“新兴阶级的文艺思想，往往经过革命的小资产阶级作家的转变，而开始形成起来，然后逐渐的动员劳动民众和工人之中的新的力量。集中新的队伍 克服过去的‘因袭的重担’同时 扩大同路人的阵线。”<sup>①</sup>这在今天，仍旧有助于我们思考中国革命文学走过的道路，深入总结它的经验和教训。革命文学运动的代表人物曾经以为，具备上述特征的理论，就是无产阶级的、马克思主义的文艺理论，在它的指引下就可以创造出无产阶级的新文学来。然而，尽管当时要求文学同政治结合，把文学同政治结合作为创造一种新文学的出发点，属于历史的必然，后来的实际情况，尤其建国以后的情况，却表明事情远比他们原先所想的要复杂。时而发生挫折，时而事与愿违。一次又一次欢呼“文学艺术的春天”，然后一次又一次面对“万花纷谢一时稀”的局面。问题最终归结到一个根本上，就是：这个运动旨在造成一种什么样的文学，即具有什么样的性质和什么样的面貌的文学，而实际上又造成了一种什么文学呢？这里包括两问。前一问，人们会感到问得毫无必要。其实我们的认识向来只停留在一种表面的说法上，从未予以深究。后一问，尚在若干年前，人们也会认为问得没有必要，如今却是众说纷纭。但是，无论它具有多么严重、多么尖锐的性质，对它做出有说服力的回答，却是研究工作的任务。我写这本书，也正是为了从周扬的理论中，寻找它的答案。

我的意思不是周扬的理论可以提供有关这个问题的现成的答案，这根本是不可能的。我只是认为，它有助于找到我们自己的答案，包括正面意义上的帮助，也包括反面意义上的帮助。在这一点上，我以为它所提供的东西，比其他理论家的理论要多，也较为直接，较为清晰。上面我讲到中国共产党人在把文学与政治结合跟创造新文学统一起来这一点上的自觉，革命文学运动的参加者每个人自觉的程度当然是不同的。继瞿秋白之后，革命文学运动的几位重要理论家，包括冯雪峰、胡

<sup>①</sup>瞿秋白《鲁迅杂感选集 序言》，《中国文论选》现代卷（中）第 292 页。

风和周扬，无疑属于其中自觉程度最高的分子。冯雪峰和胡风，他们的理论长期被视为异端。他们对革命文学做了自己独立的、严肃的、深入的思考，其成果至今有助于我们理解革命文学发展过程中产生的那些重大问题的性质，以及它们之所以产生的原因；也使我们看到了前人为解决这些问题，做过怎样的探索，提出过怎样的主张。而周扬的理论，则始终是、或者说主要是对革命文学的历史进程的正面阐释。上一世纪40年代以后，他决心“做毛泽东思想的‘宣传者、解说者、应用者’”<sup>①</sup>，从此他的理论更具体地影响着革命文学的历史进程。事实也是只有周扬的理论，最充分地体现着上面所说革命文学运动理论的特征；甚至可以说这些特征的形成，跟周扬的理论活动分不开。一位研究者说：“周扬进入中国政治舞台之后，他便依据他的理论来制订或参与制订相应的文艺政策，从而在一定程度上把文艺政策变为他自己理论的实施。这一点周扬在整个马克思主义文艺理论的发展中都是无人可堪与匹敌的。”<sup>②</sup>其实周扬的理论本身，就具有我上面说过的政策性与实践性。当然，周扬的理论，以及作为理论家的周扬，能够成为专门的研究对象，还有一个理论的“档次”或水平的问题。周扬长期领导党的文艺工作，关注的始终是当前文艺思想和文艺创作中的主要问题；他对这些问题的思考，也总是宏观的思考，就其主观来说是为了文艺的发展的思考。周扬又长于思考，或者说长于理论思维。同一位研究者谈到他30年代的几篇论文时说：

能写《现实主义试论》（1936）的人，是很可能成为一个思维缜密的纯理论家的；能写《论雷雨和日出》（1937）的人，也是很可能成为一个鉴赏力极高的批评家的；能写《巴西文学概观》（1931）的人，还有可能成为一个学识渊博的文学史家；能写《我们需要新

① 周扬《一要坚持 二要发展》，《周扬文集》第5卷第405页。

② 朱辉军《周扬现象初探》，《忆周扬》第649页。

的美学》(1937)的人，更有可能成为一个富有创见的美学家。

这段话虽不免有“溢美”之嫌，却也应该认为是反映了某种“真实”。正是他的理论的政策性和实践性的特点，跟他的长于思考、长于理论思维的特点的结合，使得周扬成为中国现代革命文学运动以及当代社会主义文学运动一位既是代表的、在一定的意义上又是别具一格的文艺理论家，而且是大家。说他别具一格，就是因为他既注意到古今中外的各种文艺现象，又总是结合着政治对文艺的要求、政策对文艺的规定来说明问题；而这种说明，还跟对无产阶级文学的特点、规律的探索紧紧联系在一起。所以，在他那里，“代表的”和“别具一格的”是完全统一的。这也就是我称周扬为“大家”的理由。总而言之，在周扬的理论里，突出地表现着中国共产党人创造无产阶级新文艺和新文化的巨大热情，反映着他们几十年里为此所进行的紧张的思想。事情有得也有失。在今天，当我们已经有可能根据实践，对他的理论的得和失下一个历史的，当然也还只是初步的结论的时候，我们同时“发现”了，关于革命文学运动旨在造成一种什么样的文学，周扬无论从宏观的角度还是在微观上，都作了反复的说明。因此，这个运动实际上造成了什么样的文学，或者说它造成的文学实际上是一种什么样的文学，通过对他的理论的剖析，我们也可以看得比较清楚。我把从周扬的理论中寻求这个问题的答案作为写这本书的出发点和落脚点，道理正在这里。

有一段时间，我们论述鲁迅那一代以及在“五四”影响下走上文学道路的一两代作家时，常常提到他们中许多人从小资产阶级到无产阶级，从民主主义到共产主义的转变，这已经成为一个公式。周扬也曾说——事实当然确是如此——他走过的是从“小资产阶级革命民主派”到“无产阶级革命派”的路<sup>②</sup>。然而，由于他正式开始文艺理论活动，乃是在其投身左翼文艺运动之时，所以在他的论文中，看不到这一过程的

朱辉军《周扬现象初探》，《忆周扬》第645页。

见周扬《文艺战线上的一场大辩论》，1958年2月28日《人民日报》。

明显的反映；鲁迅当时深刻揭露的左翼队伍中那种“翻着筋斗的小资产阶级”<sup>①</sup>的特征，在他那里也不明显。我指出这两点，并不表明我认为周扬异于常人，水平高出常人。我要说的只是，我们应该注意贯穿在周扬理论中的另外一条线索，即他对革命文学认识的过程，关于怎样建设革命文学的思考的过程。其间不乏跌宕，有“飞跃”也有反思。真诚地为一个崇高的目标奋斗，总值得纪念吧，总有应该纪念之处吧。然而这样的理论，真的就是无产阶级的东西？都是无产阶级的东西？怕未必。按照这条线索，我把周扬文艺思想的发展分为三个阶段：建国前为第一阶段；建国后的 17 年为第二阶段；“文化大革命”结束后为第三阶段。这三个阶段，正好分属中国革命和建设的三个时期，同时也是革命文学发展的三个时期。中国现代历史条件的特点和革命文学的特点，决定了文学的发展跟革命和建设的发展关系极为密切；即使是分期，前者也难有多少独立的余地。毛泽东在延安文艺座谈会开始之时，说明这个座谈会的目的是“研究文艺工作和一般革命工作的关系，求得革命文艺的正确发展，求得革命文艺对其他革命工作的更好的协助”<sup>②</sup>。这就规定了革命文学的发展必须服从革命的发展。而周扬的文艺思想，是不能够离开革命文学的发展来谈的。紧紧追随着革命发展的革命文学的发展，首先是有一以贯之的东西；同时，在革命和建设发展的三个不同时期里，时代对它的要求有所不同，它发展的主观和客观条件有所不同。这些决定了它外部和内部不同的矛盾，决定了它不同的特点，也决定了它的发展十分自然地形成几个时期。而各个时期的矛盾和特点，在周扬的理论中，都有集中的或比较集中的反映，使得他的文艺思想也十分自然地形成了与革命文学发展的三个时期完全一致的三个阶段。当然，每个阶段中又会有若干小阶段。

周扬文艺思想第一阶段的开头是平庸的。在反革命的“文化围剿”中投身左翼文艺运动，当然需要并非人人都具有的勇气精神和牺牲精

① 鲁迅《上海文艺之一瞥》，《鲁迅选集》第 4 卷第 172 页。

② 毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》，《毛泽东选集》第 3 卷第 847 页。

神；但在文艺思想上，这位后来在中国文坛煊赫一时的人物并没有带来什么足以使石破天惊、地动山摇的东西，即使重要一点、新鲜一点的东西也不多。当时，左翼文艺运动，在出于开展文艺思想斗争的需要自觉地提高理论水平的同时，正不自觉地为自己的以文学的阶级性为基础、以文艺服务于政治为核心的指导理论营造一个封闭的体系。所谓封闭，乃是相对于开放而言。任何一种精神现象，当它需要确定并坚持自己独立的性质的时候，开放总会受到限制，不可能是绝对的。而这同时造成它自身的局限。因为，作为精神现象，开放是其生命力的来源。因此可以认为，世上的种种精神现象，没有绝对开放的，也就是没有不带一点局限的。但这并不等于说，文艺理论的各种体系，都是封闭的体系。问题是要充分认识作为人类精神活动最重要的部门之一的文学的多样性和丰富性，从这里出发正确把握文学的特点、规律。至于我说革命文学运动营造的理论体系是封闭的，是因为它为了确保文学的“无产阶级”性质，确保文学对政治的忠诚，处处设防；还因为它根据自己对“无产阶级”性质的理解，在某种意义上也就是根据政治对文学的要求，不断打击“异类”或者说排除“异己”，该打击的和不该打击的、该排除的和不该排除的都在其内。情况之所以会是如此，当然也跟客观的历史条件有关。周扬立即适应了这种情况。他积极地参与了一些文艺思想斗争；对左翼内部一些理论观点和批评中的倾向提出了自己的看法；介绍了俄罗斯和苏联的作家、批评家和文艺理论，包括他后来颇感自豪的，首次在中国介绍了社会主义现实主义的口号。然而在总体上，除了关于“新美学”的呼唤之外，周扬的理论缺乏创造性。这既是从他的理论对当时的影响来说的，也是从他和同辈理论家的比较来说的。

但周扬终究还是在这个阶段里就脱颖而出。这是跟以下两个情况相联系的：一是抗日战争爆发后，中国共产党建立了巩固的根据地，并使毛泽东有可能在1942年发表了《在延安文艺座谈会上的讲话》；二是周扬奔赴延安，并走上党的文艺战线的领导岗位。《在延安文艺座谈会

见周扬《我们需要新的美学》，《周扬文集》第1卷。

上的讲话》的发表，在中国现代文学的历史上是件大事，对于周扬个人也是一件大事。作为毛泽东思想的“宣传者、解说者、应用者”，宣传什么，解说什么，这时已经变得非常明确。也就是说，在文艺与群众、文艺与政治这样一些根本问题上，他都完全接受了毛泽东的观点。在文艺顺应着时代潮流，或者说为时代所要求的转变面前，周扬的自觉的、较少犹豫和保留的态度，以及在宣传和解说毛泽东文艺思想时所表现的思想上的创造性——这种创造性似乎到这时才突然迸发出来——使得他一改先前的平庸，而在同辈的理论家中“出类拔萃”。从周扬文艺思想本身来说，这当然也不是没有原因的。在一定的意义上，他的思想发展从民主主义到共产主义的线索不分明也罢，他此前的“平庸”也罢，都表明在他的文艺思想里，受民主主义的启蒙主义影响较浅，所以不像这时同在根据地的丁玲、萧军等人对启蒙主义那么执著，而是更容易倾向文艺上以及文化上的政治功利主义。事实上，《在延安文艺座谈会上的讲话》发表之前，周扬的一些观点，就已经接近于毛泽东的观点，或者说两人的观点相同。因此我认为，周扬文艺思想的第一阶段，可以称之为“确定方向”的阶段。什么方向？毛泽东的方向，工农兵方向。然而对此应当给予怎样的评价呢？今天这却成了一个不易回答的问题。因为，在一些重大问题上，人们的认识产生了分歧。比如《在延安文艺座谈会上的讲话》的发表，究竟是在新的历史条件下，赋予了五四新文学传统以新质，也就是在新的历史条件下把它发展到了一个新阶段，还是中断了这个传统？《在延安文艺座谈会上的讲话》究竟是为新文学的历史揭开了新的一页，还是只不过造成了新文学中的一个所谓“工农兵”流派，甚至是反映了一种“民粹主义”的思潮？像这样具有根本性质的问题，关系到怎样来写新文学的历史，当然也关系到怎样评价周扬的文艺思想在这个时候确定下来的“方向”，以及这以后他的文艺理论。而所有这些，都跟中国现代革命文学运动造成的究竟是一种什么样的文学密切相关。但它们都是今天才提出来的问题；当时的周扬，则是心无半点疑虑，义无反顾地步入了中国历史的新阶段，革命文学发展的新阶段，也是他的文艺思想的第二阶段。

这第二阶段是周扬文艺思想最重要的一个阶段。新中国的成立，使得中国共产党有可能在全国范围内全面地来贯彻毛泽东的文艺思想。在当时，对于共产党人来说，它跟创造社会主义的即无产阶级的文艺和文化是完全一致、绝对一致的。周扬精神振奋，雄心勃勃。他对人说：“有两个东西你要崇拜，迷信。一个是苏联，一个是毛主席。”<sup>①</sup>以毛泽东文艺思想为指针，以苏联文学为楷模，在此前提下，周扬可以说把他认为与社会主义文艺有关的问题，都考虑到了。我们从中充分看到了周扬作为一个理论家的长处，比起许多同样居于文艺部门的领导岗位的人来，他的思考显然要深入得多。他真正深入到了社会主义文艺究竟应该是一种什么样的文艺的问题，这也是他思考的主要问题；而且，这是在总结中外文学历史经验基础上的深入，从时代对文学的要求出发的深入。至于这种深入最终得出了什么样的结论，它是否经受住了历史的检验，那是本书后面所要讨论的问题了。这里简单说来，则像文艺思想斗争、现实主义、创作过程以及“一手伸向古代、一手伸向外国”<sup>②</sup>等问题，他都有反复的、有时是细致的论述。清人冯桂芬《荣氏族谱序》云：“纲举目张。”我以为可以这样说：从上一世纪30年代就开始构筑的中国革命文艺运动的指导理论的体系，经过《在延安文艺座谈会上的讲话》而“纲举”，周扬则顺其势令“目张”。于是我们看到这个体系日趋完整，日趋周全，日趋细密，认识不断深化，实践性不断加强。与实践性的加强相联系的是，对文学的模式也已作了明确的规定。在此过程中，周扬曾经充满自信，也曾为取得的成绩而自豪。所以，我以为周扬文艺思想的这个阶段，可以称之为“全面展开”的阶段。

但此时这个周扬为之投入了全副身心的体系却仍旧是一个封闭的体系，甚至还愈来愈封闭。尽管历史条件发生了巨大的变化，它的思想基础，它的核心问题，都保留着30、40年代原来的未变，而且越来越绝对，越来越僵硬。上面提到的文学模式的确定，也是它的封闭更进了一

① 见李辉《与周艾若谈周扬》，《摇荡的秋千》第211页。

② 周扬《对编写〈文学概论〉的意见》，《周扬文集》第3卷第227页。

步的一个重要的标志。但是，这时在中国，党和政府固然能够在全国范围内，用强大得多的力量来推行其文艺问题上的主张，各种历史的和现实的因素，国际的和国内的因素，却不能不激起“异己”的或并非异己的人们对这个封闭体系的程度不同的怀疑，并且一次又一次向它发动冲击。所以，这 17 年，文艺领域里并不平静，也不可能平静。汉代韩婴《韩诗外传》里有“树欲静而风不止”的话，毛泽东曾用它来比喻当时的形势。其实这并不恰当。因为，在树和风两者之中，树是矛盾的主要方面，所以问题在于树要求什么样的情况下的“静”，怎样的“静”，它合理吗？不顾这个前提，只把问题归之于风，所谓“百家争鸣”必定会变成只准一家独鸣。而这样的情况，决定了周扬一方面担任着文艺战线回击各种“风”的指挥员的角色；另一方面，他的文艺思想也不可能始终如一，直线前进。有时会有矛盾，有起落，有反复。甚至对毛泽东文艺思想，虽然根本态度仍旧是“高山仰止，景行行止”，有时却也试图作一点“修正”；而且并非只在无关宏旨的小问题上，也在大问题上，表明了他的文艺思想矛盾的某种深刻性。最突出的例子，就是 1962 年纪念《在延安文艺座谈会上的讲话》发表 20 周年的时候，周扬提出文艺应当“为最广大的人民群众服务”<sup>①</sup>。周扬后来有一个含混的说法：“毛泽东同志《在延安文艺座谈会上的讲话》中提出了我们的文艺要为工农兵服务，为最广大的人民群众服务。这是一个根本的方向，是我们必须坚持、不能动摇的。”<sup>②</sup>其实，毛泽东虽曾称工人、农民、士兵和城市小资产阶级为“最广大的人民大众”，现在这个特殊意义上的“为最广大的人民群众服务”，专利权是属于周扬的。从“为工农兵”到“为最广大的人民群众”几个字的不同，后者还包含着前者，并以前者为“主体”，其中有深意在焉！进一步说，这种矛盾的实质，是周扬在社会主义文学究竟应该是一种什么样的文学，以及怎样建设社会主义文学的问题上，思想发

① 见周扬《为最广大的人民群众服务——纪念毛泽东同志在延安文艺座谈会上的讲话发表二十周年》，《周扬文集》第 4 卷。

② 周扬《关于社会主义新时期的文学艺术问题》，《周扬文集》第 5 卷第 77 页。

生了矛盾。过去以为走的是阳关道，现在却发现很可能是走在独木桥上；过去以为不成其为问题的，现在却发现很可能大成问题。面对这种情况，人们本来应该怀疑：这个体系所确定的革命文学的特征，对于社会主义的或者说无产阶级的文学是有普遍意义的么？社会主义的或者说无产阶级的文学就是这样造成的么？但当时中国的知识分子做不到这一点，周扬尤其做不到这一点。在根本上，周扬仍旧是这个体系的坚持者，他扮演不了别的角色，即使他的文艺思想发展到了第三阶段，也还是如此。

我把周扬文艺思想的第三阶段称之为“有限反思”的阶段。在“文化大革命”中，人们看到了一些在这个封闭体系里已经凝固下来的理论，是怎样被用来推行某种彻底荒谬的东西。所以，中国进入新时期，再也不可能制止他们对文艺问题重新进行思考。这些人分为两部分：一部分——这是多数——是过去仅仅思想受这个体系束缚，或者本来就跟它关系不大的人。如今他们要么“让思想冲出牢笼”，重新树立自己的文学观念；要么把目光转向它处，从它处借来一种别样的文学观念。另一部分——这在人数上是少数——是过去参与营造并推行了这个体系的。如今他们开始作关于它的反思。这种反思，有真假之分，抓住要害或抓不住要害之分，切题或不切题之分，深浅之分，把自己放在里面或不放在里面之分。而周扬，是这部分人中最重要的一個。颇有人肯定他反思的诚意和深度，并给予了不多少赞扬。随之而来的一种观点是周扬本来是个二元的人物，虽做了职业政治家，本色仍是文人、理论家。以往职业政治家的身分造成了他的矛盾——一方面必须听命于毛泽东，另一方面对问题又有自己的看法。这种现象，被称为“周扬现象”。如今在反思中，他终于显出了文人、理论家的本色。李辉曾提到周扬的追悼会就其参加者之众多以及他们身份的多样而言，既表现着重要性，又表现着兼容性。他认为：

它们分别代表着他人生的双重意义，即：仕途的雄心和文化的使命感。两者深藏于他的内心，决定着他的性格和行为方式。它

们天生纠缠在一起，生生灭灭，互消互长。在漫长的岁月里，和许多理想主义的知识分子一样，他献身于一种革命事业，但其生命的表现形式则是在这两者的拥抱、排斥、搏斗中得以完成。完全可以这么说，在他的内心，两者或许有过短暂的统一，更多的时候则是矛盾的。内心的矛盾，就决定了行为的矛盾、人格的矛盾，甚至产生出异化的力量，改变或扭曲他的人格。

这段话自有其深刻之处，但也留下了有待深究的问题。它认为在像周扬这样的理想主义的知识分子身上，“仕途的雄心”和“文化的使命感”两者或许可以有“短暂的统一”，但“更多的时候则是矛盾的”。本来，作为个人，投身革命有“仕途的雄心”始终不混者，也有真正为做事不为做官即真正“献身”者；其中的知识分子，有“文化的使命感”甚强者，也有并不以天下文化为己任者。然而作为一个政党，一个肩负着创造历史的使命的政党，却绝对不应该忘却自己在文化方面的使命。中国共产党正是一个始终牢记着这一使命的政党。因此，前面已经提到，它强调党对文艺的领导，强调贯彻党的文艺政策的重要。也因此，它有文艺工作，有这方面的干部。这些干部并非每个人都可以得到好的评价，都值得赞许。但对他们来说，应该是革命和文化两者不可分割，文化工作就是革命工作。周扬在1979年说：“我们这些人生到世界上干什么，就是要使人类社会不断前进，使世界革命化。如果这个社会不需要改革，不需要前进了，那么我们活在世界上还有什么意思呢？”<sup>②</sup>他选择文艺，不屈不挠地为一种新文艺奋斗，还不是为了社会不断前进，为了世界革命化？而在他看来，社会的前进，世界的革命化，不能离开文艺。所以，对于周扬这样的人，大谈“仕途的雄心”和“文化的使命感”在他内心里的“生生灭灭，互消互长”，大谈由此造成的他内心的矛盾、行

① 李辉《摇荡的秋千》，《忆周扬》第633页。

② 周扬《学习鲁迅——沿着鲁迅的战斗方向继续前进》，《周扬文集》第5卷第141—142页。