317676



陈鳴树著

保卫魯迅的战斗传統

百花文艺出版社

保衛魯迅的战斗傳統

陈鳴树 著



百花文艺出版社

保衛魯迅的战斗傳統

陈鳴树 著

百花文艺出版社出版（天津市锦州道6号）天津市書刊出版業营業許可証津出字第008号
天津市第一印刷厂印刷　河北省新华書店發行
开本850×1168耗 1/32　印張 9 13/16　字数 21 ,000
1959年8月第1版　1959年8月第1次印刷　印数 1——18,200

目　　录

拔掉魯迅研究領域中的白旗（代序）…… 1

保衛魯迅的战斗傳統

——斥馮雪峰，陈涌对魯迅傳統的玷辱…… 14

粉碎右派分子妄圖攀援魯迅的阴謀…… 34

斥胡風对魯迅的歪曲…… 49

批判刘雪葦的“魯迅散論”…… 60

馮雪峰是魯迅精神的对立面…… 76

一个資产阶級个人主义者心目中的魯迅

——馮雪峰的“回忆魯迅”一書批判…… 90

批判馮雪峰的反动社会观并駁斥他对魯迅的歪曲 …… 108

魯迅論艺术

——兼評陈涌的“为文学艺术的現实主义而斗爭的

魯迅”一文 …… 116

关于“魯迅小說講話” …… 141

評許杰的反現实主义的“小說論”

——关于“魯迅小說講話”的文艺理論部分…… 145

不許右派分子誣蔑魯迅

——再論許杰对魯迅小說的恶毒歪曲…… 158

批判李长之的“鲁迅批判” …… 173
徐中玉的“鲁迅生平思想及其代表作研究”是怎样的
一本書？ …… 211
斥徐懋庸借鲁迅为广告的卑劣伎俩 …… 229

論鲁迅初期的美学思想 …… 235
論鲁迅的抒情散文
——关于“野草”和“朝花夕拾” …… 260
鲁迅是厚今薄古的偉大榜样 …… 276
鲁迅与拜倫 …… 284
鲁迅与儿童文学 …… 299

后記 …… 305

拔掉魯迅研究領域中的白旗

代　序

文艺陣地永远是思想战綫的前沿陣地，因此在那里总是頻繁地展开着敌我之間角逐操切的爭夺战。从五四开始，在由于党的領导所建立的中国新文学的陣地上，魯迅始終是一面迎風招展色彩鮮明的紅旗。这样，企圖侵占这个陣地的敌人，不得不首先針对这面旗帜开火，他們要撕下这面紅旗，然后換上自己陣营中的白旗。这就是为什么早在魯迅生前，就备受封建阶級、資产阶級文人百般誣蔑和攻击的原因。章士釗、陈西瀅、胡适、梁实秋之流，他們都把魯迅看作自己的眼中釘，因为魯迅正是他們所代表的阶級的死敌。但是他們非但沒有把魯迅这面旗帜扯下，却被魯迅一一撕下了他們的人相。如今，这些“媚态的猫”、“比它主人更严厉的狗”……，难道不都永远成了历史的笑柄？

历史总是發展的，革命节节胜利，捷报頻傳。迫使阶級敌人也不得不改变他們的“战略”。在这方面，胡風反革命集团对魯迅的进攻应該說是一个代表的例子。胡風尽管背地辱罵魯迅为“死人”，但是一到握管作書，是表現得必恭必敬的。豈但如此，他們好像表現得比别人更“了解”魯迅，更“尊重”魯迅，更“拥护”魯迅。但是他們所“了解”“尊重”“拥护”

的却是被他們按照預謀歪曲了的魯迅。于是，他們正如魯迅生前所痛斥的“挂着‘左翼’的招牌，在馬克思主义里發現了文艺自由論，列宁主义里找到了杀尽‘共匪’說的論客”①一样，企圖从魯迅那里找到“創作与世界观无关論”，“不要思想改造”論，“到处有生活”論，“主观战斗精神”万能論，“精神奴役創伤”不朽論……如是等等，一句話，他們企圖从魯迅那里找到自己这个集团的全部反革命文艺思想的“根据”。他們企圖把魯迅引为同調的目的，实質上是占領整个文艺陣地的前哨战。

当然，这一仗他們慘敗了。我們却由此認識了敌人的伎倆，他們不敢公开撕下魯迅这面旗帜，却偷偷摸摸地企圖在这面旗帜上蒙上一層白色，以便拿下这面旗帜，为他們服务。举一个例吧。在先后不同的形势下采用不同进攻的方法表現得最突出的便是右派分子李长之。在解放前，这个国民党文化特务的走卒，他选擇了1935年魯迅健康逐漸恶化的时机，在指揮刀的保护下公开地抛出了他的“集束手榴彈”——所謂“魯迅批判”一書，用潑妇罵街式的伎倆，对魯迅加以百般攻击和誣蔑。他誣蔑魯迅是“一个个人主义者”；他的“小資产阶級根性很厉害”；他“不‘爱群’而爱孤独”；“在根柢上，是一个虛无主义者”；他“抱有一顆荒凉而枯燥的灵魂”，“在灵魂深处”，是“粗疏、枯燥、荒凉、黑暗、脆弱、多疑，善怒”；他“沒有一个思想家所应有的清晰以及在理論上設建的能力”；“他是沒有深邃的哲学腦筋”；又缺乏“爱美的天性”，“頗不能鑑賞美”；魯迅写小說的动机是为了驅除“寂寞之感”；杂文又純粹是“私人的攻击”。最后，他咀咒魯迅的死亡，他說魯迅在1931年以后，“有些地方已显出困乏”，“总令人很容易認为是他的休歇期，并且他的使命的結束，也好像将在不远。”在这

里，讀者都能听到李长之对鲁迅仇恨的切齿之声。可是，在解放后，李长之却写了不少关于鲁迅的文章，居然"歌頌"起鲁迅来了。是眞的"歌頌"嗎？不，"歌頌"仅仅是一种手腕，一种聊以遮人耳目的幌子，其目的正是通过这，向党所領导的文学界繼續展开了恶毒的进攻。例如發表在一九五六年十一月号"人民文学"上的"文学史家的鲁迅"一文，就是这样。在这里，李长之表面上是对鲁迅文学史著作的推崇，实际上不过是企圖全部否定解放后中国文学史的研究工作。李长之一則說：

> 文学史一定要講文学現象的發展、变化、和影响。只有这样，才配称为史。現在人侈談文学發展規律，其实是連發展的事实、趋势也浮光掠影，还講什么規律么？（重点引者所加，下同）

再則說：

> 我們看到有这样的文学史，太注重全面了，点点滴滴都談到，但每一点都不能深入，也看不出文学現象的主次来；另有一种文学史，重点是很突出了，但仿佛是些孤立的現象，这就难以說明那些重要作家和重要作品是如何产生以及在什末气氛中产生的。
>
> 現在也有人提出全面和重点相結合的方法了，然而在实踐上却仍然往往失之一偏。

三則說：

> 在他（鲁迅）的作品分析中，我們看出是特别重在风格分析。換句話說，就是特重艺术上的独創性。在我們时常感覚关于古典作品的艺术分析上特别薄弱的今天，看看鲁迅的文学史著作就大有启发。

当然，解放后的中国文学史的研究工作并不是沒有缺点。資产阶級专家們的“著作”不必說了；即使主观上願意遵循馬克思主义力求以无产阶級观点所写出的著作由于客观上沒有完全符合历史發展的規律，也还可以有推敲改进的地方，在这方面提出要求改进的意見是完全可以的。但是，李长之显然不是这样，他的意見，是来自右面的对力圖以馬克思主义为指导而研究中国文学史的一种幸灾乐禍的嘲諷：“侈談規律”；虽有人提出点面結合的研究方法，“实踐上却仍往往失之一偏”；“古典文学的艺术分析特别薄弱的今天”……总之，在李长之看来，解放后中国文学史的研究成績还远远沒有达到二十多年前鲁迅时代的水平。“文学史家的鲁迅”一文的写作目的实际上企圖以鲁迅的业績来完全抹煞科学的进步和后人的努力，从而打击近年来党所領导的文学界的成就。对鲁迅来說，李长之是否眞的衷心礼贊呢？也不是。李长之的“贊揚”鲁迅，只是作为他行私利已进攻无产阶級文艺陣地的一种目的。例如李长之为了要貶損解放后中国文学史的研究成績，便故意揚此抑彼地“抬高”鲁迅，但是一旦当这个阴謀得逞后，李长之又倒过头来，对鲁迅大加非議。例如李长之認为鲁迅的文学史著作，重艺术而輕思想；艺术性的分析重于思想性的分析。同样，在李长之写的“鲁迅美学思想初探”②一文中，表面上好像“闡發”和“贊揚”鲁迅的美学思想，其实夾带着不少毒箭。其中有一条，就是以鲁迅指責旧社会文学界現象的話来誣蔑解放后的文学界的，李长之說：

> 在創造性的貧乏上魯迅曾指出其中的原因之一是由于資产阶級思想作祟，他說：‘商人是总非像别人不可的，試观中华書局必开在商务印書館左近，即可見。(‘魯迅書簡’頁613)，倘若把

这段話和下面所說的合起来看："投稿家非投稿不可，而所見又不多，得一小題，便即大做，而且往往反复不已。"("魯迅書簡"頁555）就可見創作和批評一般的原因之一是由于某些作家受了資产阶級的市場竞爭的作风影响，只赶浪头，而沒做切实的工作的緣故。就是現在，我听見好几位編輯同志也还說，在刊物上不敢輕易發表某一問題的文章，因为一發表，就有大批的談这同一問題的文章涌来，結果很为难。指出了病根所在，这現象也許就容易克服了。

把解放后文学界历次批判資产阶級思想的运动，誣蔑为"赶浪头""市場竞爭"，对老右派分子李长之来說，倒是可以理解的。不过究竟时代变了，李长之不得不隐晦曲折地耍弄他的毒舌。

和李长之一样，同是国民党文化特务的走卒的許杰，他自称从1942年就开始"研究"魯迅的小說，但是他的目的却同样是企圖通过魯迅来进攻无产阶級文艺陣地，他公开販卖胡适派的反动文艺思想，大肆宣揚"新紅学"派的成績；毫不掩飾地宣傳文艺批評中的主观唯心主义——"盲人摸象"式的不可知論的批評标准。他宣揚資产阶級的"小說論"，明目张胆地提倡形式主义与自然主义，特别使人不能容忍的是这一切都是假借着"研究"魯迅小說的名义提出的。必須指出，許杰这本"魯迅小說講話"，正是在"武訓傳"批判热烈展开时由胡風分子所掌握的"泥土社"出版的，这不能不說是对党的文艺陣地示威性的进攻。

和許杰搭挡，以抄襲著称的右派分子徐中玉在1954年出版了他的冠以堂皇的"魯迅生平思想及其代表作研究"名称的"著作"。这本書除了三分之二的篇幅都是直接或間接的抄襲

以外，余下的部分，則集中地表現了庸俗社会学的牽强附会，但連这也仍然是幌子，这是因为一方面作者希圖博取个人声名，另一方面他又把它作为向党的文艺陣地进攻的掩飾的幌子。例如在"論'費厄潑賴'应該緩行"的所謂"研究"中，作者将魯迅这篇文章与毛主席的"反对自由主义"相比，然后得出这样的結論：

> 毛主席这篇文章写成于1937年9月7日，約后于魯迅写成此文十二年。可以說，魯迅在当时就已达到了毛主席对于每个共产党員和革命分子要求的反自由主义反妥协主义的高度水平。

在这个右派分子看来，魯迅在前期不但已經达到了馬克思主义的思想水平，甚至比一切最卓越的馬克思主义者更为偉大，更为先进的。徐中玉显然并不是眞正要抬高魯迅，闡發魯迅这篇名文的卓越的战斗价值，他不过假"抬高"魯迅之名，行反对馬克思主义之实。与胡風反革命集团的鬼蜮伎倆一样，徐中玉故意混淆魯迅思想發展的前期与后期所存在的質的区别；混淆革命民主主义者与馬克思主义者的区别；混淆艺术家与政治家观察問題的区别；甚至故意混淆这兩篇文章的写作历史环境、針对不同对象和具体問題的常識性的区别。从而企圖得出結論：魯迅的思想无分前后；革命民主主义者比馬克思主义者还要高明；艺术家的观察問題比政治家还要深刻。并以此作为反对党的領导，反对馬克思主义，反对思想改造的借口。

在魯迅研究領域中，不但有公开的敌人，也有暗藏的敌人；不但有一开始就与魯迅截然对立的敌人，也有半途"倒戈"的敌人，但是他們的手法大致是相同的："醉翁之意不在酒"，都是希圖攀援魯迅作为他們向党进攻的工具，来或明或暗地反对党对文艺事业的領导，来力圖取消馬克思主义对文艺

的指导。这样，在魯迅研究領域中，也就始終展开着紧张的兩条道路的斗爭。魯迅研究的領域成了文艺战綫上前哨战的陣地。保衛魯迅，保衛魯迅方向的战役实际上也就成为保衛党的文艺事业，保衛社会主义文艺方向的重要战役。

在魯迅研究領域中，馮雪峰一度窃居十分重要的位置。由于左联时期馮雪峰和魯迅因为工作上的关系比較接近，这样就使他取得了在魯迅研究領域中“飞黃騰达”的資本。馮雪峰自詡为“魯迅研究权威”，唯一对魯迅思想躍进起过重大作用的“党員”，但是不是别人，正是这位据說促进了魯迅思想發展的馮雪峰，却是魯迅精神的对立面。举几个例吧，魯迅主张文艺为政治服务，高歌“遵命文学”；馮雪峰則主张“創作自由”，認为“奉命文学”是一条“破产了的創作路綫”；魯迅对“第三种人”主张坚决斗爭；馮雪峰則卑躬屈膝，不战而降，魯迅主张作家必須学習馬克思主义，积極改造思想，树立革命的世界观；馮雪峰則認为提倡树立革命世界观是“机械論的老調”，馬克思主义不过是一种“补助”，只有“創作实踐”万能；魯迅重視普及文艺，馮雪峰則鄙为“市儈主义”；魯迅对党和人民鞠躬尽瘁；馮雪峰則因为沒有滿足个人欲望，心怀不滿，一直發展到对党完全敌視。再看馮雪峰的所謂“魯迅研究”吧，在他的笔下，魯迅首先被歪曲为一个斤斤于自己利害得失的徹头徹尾的資产阶級个人主义者。例如，他說：“如果說魯迅先生就从来也不注意个人的地位和荣誉，那也是極不眞确的，不合情理的，”“当他的地位和荣誉受到侵害时，他的反应是非常敏鋭的，他的反击是很猛烈的，在这种时候，說他腦子里完全沒有关于个人的地位和荣誉的意識，那当然是不合情理的。”像魯迅生前所遭遇到的“正人君子”們的

"流言"一样，馮雪峰也把魯迅严肃的对敌作斗爭丑化为专門为了"个人的地位和荣誉"的意气之爭。在他看来，魯迅所以沒有"想以左联来增长他的地位与名誉"，不过是"因为他絲毫也沒有这样的必要"。在这里，說这話的人垂涎于左联来增长自己地位与名誉的那种个人主义的貪欲的心情难道不昭然若揭么？"井蛙不可与語月"，在一个資产阶級个人主义者的心目中，眞正舍己为人毫无自私自利之心的共产主义道德是不会被理解的。馮雪峰这种把自己丑恶的灵魂玷辱了魯迅偉大庄严的形象，是特别不能使人容忍的。其次，魯迅又被歪曲成十分向往于"艺术之宫"中的宝座的資产阶級的市儈式的学者。他說："在魯迅先生思想的發展的途中"，有过几次"很可能使他退隐于'艺术之宫'和学术的殿堂里去"的"危机"。"危机"虽然沒有成为事实，但是魯迅还是被描写成念念不忘于这个目的的"学者"。据說魯迅和馮雪峰"談到过他自己在文学創作上的成績的单薄"，而作者就"覚得他有深刻的苦悶"，并且还覚得："这显然由于他的艺术的天才在要求發展而又未能尽量發展的緣故"。对青年时代就委身于战斗的行列，从来沒有将文学事业搀杂任何个人目的的魯迅，这难道不是極大的誣蔑嗎③？另外，在馮雪峰的所謂"魯迅研究"中，主观唯心主义、反現实主义的文艺思想不但表現得十分露骨，而且是主导的基本的傾向。如所共知，对阿Q这一不朽典型的歪曲便是一个突出的例子。把典型的創造归結为某种抽象概念的演繹，实际上宣揚了作家毋須深入生活斗爭的"主观战斗精神"、"自我扩张"的創作方法。④馮雪峰所謂"魯迅研究"，也并不是自發的存在，它是为他的反党目的服务的。尽管表現形式或有不同，在这一根本点上，馮雪峰与其他右派分子是沒有分别的。

鲁迅同样不幸地被馮雪峰肆意歪曲后，利用作为反对党的領导、反对馬克思主义的工具。这样，我們就不难明白，为什么在馮雪峰的所謂“鲁迅研究”中，存在着各种矛盾的論点，甚至破綻百出：原来它們因为要服务于馮雪峰的反党目的，便不得不声东击西，牵强附会。例如他为了要重視“資产阶級革命期的特色”，就特别强調鲁迅前期的作品，認为“学習鲁迅的文学遺产，特别要学習他的現实主义”；但是在另一場合，为了要显示自己对鲁迅思想發展的重大作用，就特别貶低鲁迅前期的思想，把鲁迅前期的思想一律規定为“个人主义的思想基础”、“小資产阶級的立場”、从“进化論出發”，絲毫不承認鲁迅在十月革命和党所領导的新民主主义革命影响下随着历史的發展，思想逐漸發展的趋向，直到1927年以后，才有共产主义的躍进，沒有这个逐漸發展的基础，一个早晨的“突变”是不可能想像的。馮雪峰特别“抬高”鲁迅前期的作品而貶低鲁迅前期的思想，这不是显然矛盾么？然而馮雪峰为了达到反党目的，也就不擇手段、不顧自己立論的矛盾了。此外，馮雪峰为了要突出在左联时期自己的作用，就先特别夸大鲁迅的作用，然后大事描写鲁迅的作用正是由于在自己的影响下發揮的。又如，为了要抹杀五四前后共产主义知識分子对鲁迅創作的决定性的影响，馮雪峰就特别强調鲁迅“取法或繼承着十九世紀世界文学的主潮”。为反党目的服务的馮雪峰的所謂“鲁迅研究”，就是这样顛倒黑白、不分是非，根本失去了科学性。

追随馮雪峰的陈涌，在这点上也表現得并不逊色。特别在国际上修正主义十分囂张的时候，陈涌連忙竪起了白旗，毅然加入了这股噪音的合唱。从此，“鲁迅研究”也就越来越成为

他反对党的文艺思想、宣揚修正主义的工具。在1956年，陈涌紧接秦兆阳的“現实主义——广闊的道路”之后，發表了“为文学艺术的現实主义而斗爭的魯迅”⑤，这篇文章，陈涌假魯迅之名宣揚了一系列的修正主义观点，向党、向馬克思主义文艺陣地展开了全面的、系統的攻击。和一切反馬克思主义者一样，陈涌也是先把馬克思主义誣蔑为“庸俗的机械論”后再加以攻击的。他說：“庸俗的机械論和公式主义在过去一直沒有能够根本克服，它在中国有極深、極长久、和極恶劣的影响。”文章做下去，便是說魯迅对“庸俗机械論”“十分坚决”的“斗爭”。于是陈涌乘机全力地提倡了一种超政治、超阶級的“眞实”論，幷把它完全轉嫁到魯迅身上，企圖請魯迅来帮助他——陈涌张揚起修正主义的旗帜。陈涌宣称“艺术的生命是眞实”，他說魯迅就“一再强調文学应該表現現实生活的全部眞实性”。在陈涌看来，抽象的眞实性便是衡量艺术作品的唯一标准。这里，陈涌假魯迅之名公然反对毛澤东同志所提出的政治标准第一、艺术标准第二这个批評标准。但是魯迅的作品就駁斥了陈涌的謬論，且不談作为馬克思主义的魯迅，根本“不相信有一切超乎阶級、文章永久如日月的大文豪”⑥。因为陈涌这篇文章大都是断章取义地摭拾了魯迅关于美术的意見作为自己的論点，那末，就讓我們也来略一涉獵魯迅关于这方面的意見，为陈涌所沒有提到也許是故意不願意提到的、魯迅写于1912年的“拟播布美术意見書”⑦，其中就有与陈涌所謂“艺术的生命是眞实”的針鋒相对的論点，在魯迅看来，艺术首先要表現进步的“思理”，如果单单靠描摹客观事物的眞实是不够的，比如“刻玉之状为叶，髹漆之色乱金”，你难道能說它不逼眞么？然而这里沒有表現艺术家进步的“思理”，

不能起“教示意”的作用，因此，在魯迅看来，便“不得謂之美术”。尽管魯迅当时还不是一个馬克思主义者，因而不能像他后期那样科学地深刻地闡明艺术的社会作用和它的特質；但是作为一个启蒙主义的革命家，魯迅对艺术的思想性的要求是十分严格的，像以上所举的对待傳統的工艺——玩賞美术品的例子，看来甚至是要求得苛刻的。但是魯迅的心情我們是不难理解的。比如魯迅的小說創作吧，他每次回溯时，总是以十分兴奋激动的心情談到深受当时革命的“主将”的鼓舞和影响，甚至为此不恤修改了他的小說，“刪削些黑暗，裝点些欢容，使作品比較的显出若干亮色。”⑧但魯迅的小說是不是会由此失去了眞实性呢？沒有！不但沒有，而且恰恰正因为魯迅在这一点上接受了当时革命的“主将”所代表的共产主义思想的影响，补足了他当时观察問題的缺陷，在作品中“預示了人民一定会过到一种从来沒有的新的合理的生活”，因而就更符合于革命的历史的眞实。在創作中总是力求表現当时最先进的思想的魯迅，在理論上也从来沒有提出过超政治、超阶級的眞实性的虛伪口号。在馬克思主义者的魯迅看来，艺术的眞实性在任何情况下都不可能脫离作者的政治观点、阶級观点而存在，因而抽象的眞实的作品是沒有的。魯迅的創作实踐就再也清楚不过地証明了只有先进的政治性、思想性，才是艺术眞正的生命；因为只有它才能給作品带来高度的眞实性。在“魯迅研究”的兩条道路的斗爭中，陈涌这篇文章是利用魯迅遺产进行反馬克思主义的修正主义宣傳的一个具有代表性的标本。

插在魯迅研究領域里的白旗，当然不止如上所列举的那些。不过他們却都是企圖攀援魯迅向无产阶級文艺陣地猛烈地进攻的先鋒。一般的資产阶級知識分子，他們以形形色色資产

阶級唯心主义观点来解釋魯迅，有的按圖索驥、生拼硬湊；有的煩瑣考証，探幽索隐，去寻找“微言大义”；有的从心所欲、先設定了論点，然后再到作品中去找“論据”，以至“削足适履”；有的以偏概全、妄下判断；有的則舍本逐末，越“研究”越胡涂……凡此种种，都是有意无意地歪曲了魯迅宝貴的文化思想遺产。他們之中，有些人虽然看起来好像并沒有有什么“深謀远虑”的政治目的，或在程度上有大小輕重之别；但其企圖通过歪曲魯迅向无产阶級文艺陣地的侵犯則一；企圖通过歪曲魯迅扩展資产阶級文艺陣地、散布資产阶級影响則一。因此他們也是屬于必須徹底拔除之列的魯迅研究領域中的資产阶級白旗。

試圖用資产阶級观点来研究魯迅，根本不可能得出符合实际的科学的結論，只会歪曲或貶低魯迅。早在“吶喊”剛出版后不久，魯迅就被称为有着三个“冷靜”的“乡土艺术家”；“吶喊”所涉及中国革命本質的深广內容被看为作品題材的“狹窄”，这正說明資产阶級学者是不会眞正理解魯迅的。在历史上，第一次最正确、最科学地給予了魯迅以最崇高的評价的正是中国共产党及其偉大的領袖毛澤东同志。只有从无产阶級观点、从馬克思列宁主义观点来研究魯迅，才能眞正認識他一生偉大的战斗意义。只有革命的无产阶級才是魯迅爱国主义文化思想遺产的合法繼承者。革命的无产阶級不能容忍任何敌对思想进入自己的文艺陣地，为了保衛魯迅，保衛魯迅所代表和遵循的社会主义的文艺方向，必須徹底拔掉魯迅研究領域中一切資产阶級的白旗！

1958年8月

① “南腔北調集”：“論‘第三种人’”
② “前哨” 1957年3月号
③ 均見“回忆魯迅”
④ “論‘阿Q正傳’”
⑤ “人民文学” 1956年10月
⑥ “三閑集”：“文学的阶級性”
⑦ “集外集拾遺”
⑧ “‘自选集’自序”

保衛魯迅的战斗傳統

——斥馮雪峰、陈涌对魯迅傳統的玷辱

以魯迅为代表的战斗傳統是"五四"新文化运动的最可宝貴的傳統。但是这个傳統一直受到文艺界的資产阶級右派的歪曲和竄改，他們常常把自己的观点轉嫁于魯迅，企圖借魯迅之名来宣傳他們的思想，他們企圖将魯迅这面色采分明的紅旗偷偷地染上他們的白色，用以欺騙讀者，眩惑讀者。这样，我們就有必要保衛魯迅的战斗傳統，使之不容任何敌对思想的玷辱。

究竟什么是魯迅的战斗傳統呢？

最重要的，也是最突出的，我覚得表現在文艺与政治的关系上，魯迅是坚决主张文艺必須服从政治的。在創作实踐上，魯迅实际上一开始就把政治作为統帅的，他自己說他的創作是一种"听将令"的"遵命文学"。对"遵命文学"这个詞的含意的解釋魯迅簡直带着極大的革命自豪感响亮地喊出的："……我所遵奉的，是那时革命的前驅者的命令，也是我自己所願意遵奉的命令，决不是皇上的聖旨，也不是金元和眞的指揮刀"①。这应該說是我国历史上第一次正确地公开地自覚地将文艺与政治的关系予以确立的典范，而魯迅这个傳統也就成了"五四"以来最可宝貴的傳統。将文艺自覚地服从听命于政治，有

什么好处呢？由鲁迅的創作証明了，这好处是不可估量的。首先，这給了鲁迅“提笔的力量”，鲁迅坦率地承認：“那时对于‘文学革命’，其实并沒有怎样的热情”。为什么呢？因为“見过辛亥革命，見过二次革命，見过袁世凱称帝，张勋复辟，看来看去，就看得怀疑起来，于是失望，頽唐得很了。”但后来又为什么提笔呢？根据鲁迅的回忆：“想起来，大半倒是为了对于热情者們的同感。这些战士，我想，虽在寂寞中，想头是不錯的，也来喊几声助助威罢。”②（重点引者所加，下同）“这些战士”是誰呢？毫无疑問，就是以李大釗为代表的共产主义知識分子，后来鲁迅曾称之为“革命的先驅者”③这样看来，正是由于共产主义者对鲁迅的鼓舞，使他重新燃起青年时代的赤热的爱国主义的火焰，終于以自己不朽的創作反过来推动了五四运动，并且“显示了文学革命的实績。”再看，鲁迅自覚地服从听命于当时先进的政治，在他的創作上带来了些什么。如鲁迅所告白的，他写作的目的是“将旧社会的病根暴露出来，催人留心，設法加以疗治的希望”，他深刻地明了：“为达到这希望計，是必須与前驅者取同一的步調的。”④这就是說，要使自己的作品为人民服务得更好，必須自覚地听命于先进的政治的指导，“因为只有經过政治、阶級和群众的需要才能集中地表現出来。”⑤鲁迅当时在理論上虽然还不能达到像毛主席認識的高度，但是由于他坚持了文艺必須服从政治的原則，因而也就充分保証了他作品的政治性与眞实性的高度結合。接着鲁迅自述，为了“与前驅者采取同一步調”自己“于是删削些黑暗，装点些欢客，使作品比較的显出若干亮色。”⑥“往往不恤用了曲笔，在‘藥’的瑜儿的坟上平添上一个花环，在‘明天’里也不叙单四嫂子竟沒有做到看見

儿子的梦，因为那时的主将是不主张消極的”⑦。这里，看起来好像人为的經营，例如“删削些黑暗”“装点些欢客”“不恤用了曲笔”“平添上一个花环”；其实，这正表現了一种历史的乐观主义精神。而这种乐观主义精神又有它的現实根据的，这就是，在“五四”以后，由于无产阶級及其政党——中国共产党登上了政治舞台而成为历史的偉大的轉捩点，从此开始了轟轟烈烈的新民主主义革命。因此，鲁迅在自己的創作中“預示人民一定会过到一种从来沒有的新的合理的生活”，在一定程度上正表現了革命的發展的历史的眞实。正如周揚同志所說，鲁迅的創作“在这里，現实主义和理想主义取得了很好的結合。这正是‘五四’現实主义新文艺的一个重要精神，这个精神使‘五四’現实主义新文艺具有了比一般批判的現实主义更大得多的徹底性和斗爭性而和社会主义現实主义更相接近。”⑧而鲁迅創作的这个突出的成就，不能不說正是由于与无产阶級先进政治結合所产生的力量。如果說，鲁迅前期的創作由于初步接受了共产主义思想的影响，因而强烈地体現“五四”时代精神，成为具有空前的偉大价值的作品；那么，逮到鲁迅后期，由于他完全接受了共产主义思想，成为无产阶級自覚的战士，因此他的作品“更达到了异常輝煌而完全合乎科学的高度”。⑨

然而“遵命文学”，这个在卅年前由鲁迅响亮地喊出的口号，在卅年后，却由一向自詡为“鲁迅研究权威”、“馬克思主义理論家”的馮雪峰公开地毫不掩飾地加以背弃了。他首先把文艺服从政治这个原則歪曲为文艺是政策的圖介，然后对他所歪曲的这个公式加以百般的攻击汚蔑，他說我們的作家为政策而写作，我們的作品都是“政策概念”，他用嘲笑的口吻

說："政策是很威严的，沒有人敢反对"，于是他"不禁感慨系之"："現实主义非常薄弱"了，"使得我們产生今天这种破产了的可憐的創作路綫。"他認为这是一条"奉命創作"的"反現实主义的路綫"，而老舍的"龙鬚溝"和"春华秋实"，据說就是因为"奉命創作"，奉了政治的"命"，因而成为"沒有艺术"的失敗之作了⑩。总之，由馮雪峰看来，不但文艺毋須服从政治，而且文艺与政治是不能兩立的。魯迅所始終遵循，捍衛的这个文艺必須服从于政治的革命的战斗傳統，就这样被馮雪峰以及其他資产阶級右派分子和修正主义者加以敌視地踐踏了，我們必須保衛这个傳統，并加以繼承和發揚。

如果說，魯迅对文艺必服从政治的原則一开始就有过明确的回答和自覚地遵循；那末，随着魯迅思想的發展，这个原則也就越来越得到科学的深刻的闡發，魯迅"不相信有一切超乎阶級，文章如日月的永久的大文豪"⑪；他認为："生在有阶級的社会里而要做超阶級的作家，生在战斗的时代而要离开战斗而独立，生在現在而要做給与将来看的作品，这样的人，实在也是一个心造的幻影，在現实世界上是沒有的"。⑫在魯迅看来："即使从前的人，那詩文完全超于政治的所謂'田园詩人'，'山林詩人'是沒有的。完全超出于人間世的，也是沒有的。既然是超出于世，則当然連詩文也沒有。詩文也是人事，既有詩，就可以知道于世事未能忘情。"⑬既然人間世沒有所謂超政治的文艺，那末，作为一个战斗的作者就应該自覚地站到进步政治的方面，以推动社会的發展，在这方面魯迅的作品为我們提供了光輝的范例。但是，魯迅的这种正确的理論，魯迅的这种战斗傳統却一再遭到資产阶級右派分子和修正主义者加以任意的

窜改和歪曲。陈涌的“为文学艺术的現实主义而斗爭的魯迅”⑭一文便是突出的代表。这篇文章，陈涌假魯迅之名宣傳了自己一系列的修正主义的观点，是对魯迅战斗傳統的一种十分严重的歪曲。陈涌全力提倡一种超阶級超政治的艺术的眞实性，他把自己这个論点轉嫁于魯迅，一則曰“魯迅一再强調文学应該表現現实生活的全部眞实性，……魯迅正是認为，在現实生活里，……为了文学艺术的眞实，便不应該只是孤立地去表現那些偉大的斗爭的部分。对于具体的英雄人物的表現也是这样。”再則曰，魯迅“更概括地用艺术的眞实来对抗公式主义”，三則曰，“在魯迅看来，政治上的尖鋭性，战斗性是不应該离开艺术上的眞实性而抽象孤立地存在的，政治上的尖鋭性、战斗性应該以眞实性为基础，否則，公式主义是无法避免的。”陈涌这样一而再，再而三地加以强調还感到不足，末了还有一段总結性的結語：

> 魯迅强調不加涂飾地眞实地反映生活，这和他把文学艺术看作認識生活的工具这个观点分不开的。文学艺术是認識生活的工具，它反映生活越眞实，越丰富，便越有价值。

这就是說，魯迅仅仅把文艺作为認識生活的工具，作品只要眞实地模仿了生活（不管模仿了什么样的生活）就有价值。这正是对魯迅严重的歪曲。且不說成为馬克思主义者以后的魯迅，早在他的前期，作为一个革命民主主义者，魯迅在观察一切文学艺术作品时，总是把它們的思想性（政治性）放在第一位，沒有思想性的作品，不能达到教育效果的作品，无論艺术如何眞实，魯迅也不承認它是文学艺术的。早在1907年，魯迅就这样評价了荷馬的史詩：

故人若讀荷馬以降大文，則不徒近詩，且自与人生会，历历見其优胜缺陷之所存，更力自就于圓滿。此其效力，有教示意；既为教示，斯益人生；而其教复非常教，自覚勇猛發揚精进，彼实示之。凡苓落頹唐之邦，无不以耳此教示始。⑮

讀荷馬史詩仿佛“与人生会”，能够“历历見其优胜缺陷之所存”，这就是一种艺术描写上的眞实，但这种眞实性是以如下的教育的目的为前提的，它能够使讀者“更力自就于圓滿”使人产生“自覚勇猛發揚精进”的精神，而魯迅正是从这个最根本的前提下肯定了荷馬史詩的現实主义。而在同一篇文章里，魯迅所介紹的以拜倫为代表的摩罗詩派，首先就是以政治标准来衡量的，魯迅所企求不是随便什么在某种程度上眞实地反映或一生活現象的作品，他的标准是非常严格的，“今則举一切詩人中，凡立意在反抗，指归在动作，而为世所不甚愉悅者悉入之。”他說他們的文学都具备这样一种特点：“大都不为順世和乐之音，动吭一呼，聞者兴起，爭天拒俗，而精神复深感后世人心，綿延至于无已。”在那个时代，这应該說是一种具有高度思想性的文学。从来就把文学艺术当做一种为人民服务的工具的魯迅，为他所首肯的作品，必須具备能够起教育作用的思想性，他談到玩賞小品时，也一反傳統的审美观点，他認为：

刻玉之狀为叶，髹漆之色涂金。似矣，而不得謂之美术。⑯

为什么呢？这不是明明很“眞实”么？因为这里沒有任何的“教示意”。文学艺术有别于自然科学的挂圖模型，絕不是只要眞实的摹写社会和自然界中的一事一物，就能确立它的价

值的。魯迅当时虽然还不能从理論上認識到文学艺术作为一种特殊的社会意識形态的上層建筑性質，还不能明确地認識到文学艺术的阶級性的原理。但是，由于他执着于文艺必須为人民服务的主张，因此，使他在实踐中迫近了这样的理論，能够获得正确的方向。如上所說魯迅自己的創作便是最好的說明，他高歌“遵命文学”，認为必須服从“将令”，这样才能使自己的作品达到崇高的教育目的。魯迅从来沒有标榜过超阶級超政治的抽象的所謂“眞实性”。他公开承認他的作品曾按照当时先进政治家們的意見加以修改的，这是不是就失去了文学的眞实性呢？沒有。不但沒有，相反，却加强了这些作品的眞实性，为什么呢？因为当时魯迅还沒有能意識到的历史的胜利的前景，而以馬克思主义观察中国人的命运的“主将”們却預感到了，魯迅向他們学習，听取他們的意見与他們“采取同一步調”，并在自己的創作实踐中执行了他們的方向，于是便“奏了艺术上的凱旋”。这使我們有理由再引一遍毛主席对这个問題的經典性的分析：

> 我們所說的文艺服从政治，这政治是指阶級的政治，群众的政治，不是少数政治家的政治。……革命的思想斗爭和艺术斗爭，必須服从于政治的斗爭，因为只有經过政治，阶級和群众的需要才能集中地表現出来。革命的政治家們，懂得革命的政治科学或政治艺术的政治专門家們，他們只是千千万万的群众政治家的領袖，他們的任务在于把群众政治家的意見集中起来，加以提炼，再使之回到群众中去，为群众所接受、所实踐，而不是閉門造車，自作聰明，只此一家，别无分店的那种貴族式的所謂‘政治家’——这是无产阶級政治家同腐朽了的資产阶級政治家的原則区别。正因为这样，我們的文艺的政治性

和眞实性才能完全一致。⑰

然而修正主义者却看不到或不願意看到这点，他們总是力圖把政治性与眞实性对立起来，說成兩者是水火不相容的东西。仿佛作品中一有政治性，就会失去眞实性。其实作品的政治性是一定会有的，或者是进步的政治性，或者是反动的政治性，或者是傾向于进步的政治性，或者是傾向于反动的政治性；因为任何生活現象都不可能自动地印到紙上，必須通过作者主观的抉擇，概括，集中，提煉，評价，而处在阶級社会中，被各个打上不同的阶級烙印的作者，一定有自己的好恶。鲁迅从来也沒有如陈涌所歪曲的强調过“不加涂飾地眞实地反映生活”，相反，鲁迅認为“艺术的眞实非即是历史上的眞实，我們是听到过的，因为后者須有其事，而創作則可以綴合，抒写，只要逼眞，不必实有其事也。然而他所据以綴合，抒写者，何一非社会上的存在，从这些月前的人，的事，加以推断，使之發展下去，这便好像預言，因为后来此人，此事，确也正如所写。”⑱这才是眞正的艺术，因为它能在生活的發展中加以历史地具体地描写，并且預示了生活的将来。如陈涌所提倡的所謂“不加涂飾”地爬行的“現实主义”它能做得到么？事实上，抽象地去追求那所謂眞实性，也只能使眞实性也随之灭亡。鲁迅說得好，“紅楼梦”决不会因为“查不出大观园的遺迹”而失去了它的眞实性；他又說：“作品即使有时不合事实，然而还是眞实”，如果“要使讀者信一切所写为事实，靠事实来取得眞实性”那末，如果“一与事实相左，那眞实性也随即灭亡。”由此可見，文学艺术的眞实性并不是对生活中每一細节的机械模倣，艺术的生命也并不存在在这里。别林斯基

早就指出："一件艺术作品，假使它反映生活仅仅只是为了反映生活，而沒有任何以其时代的主导思想为依据的强烈的主观冲动；假使它不是痛苦的号泣，不是狂欢的高歌；假如它不能提出問題或者不能解决問題，那末，它就不能具有生命。"⑲由此可見，文学艺术的眞实性是以它的思想性为前提的。具有进步思想的作品，如果它缺乏艺术的眞实，固然是沒有力量的；但是具有反动思想的作品，如果它在細节描写上有某种程度的"眞实"，"就愈能毒害人民，就愈应該排斥"。

現在，我們再来看看陈涌轉嫁到鲁迅身上的几个具体的論点。

第一，陈涌認为，"鲁迅一再强調文学应該表現現实生活的全部的眞实性，不应該按照我們主观的公式擷取生活中某些特殊的片断孤立地加以夸大，也許为我們所擷取的正是精华，而丢弃的只是枝叶，但在鲁迅看来，'删夷枝叶的人，决定得不到花果。'……鲁迅正是認为，在現实生活里……为了文学艺术的眞实，便不应該只是孤立地去表現那些偉大的斗爭部分而完全抛弃了那些平凡的日常的部分。对于具体的英雄人物的表現也是这样。"陈涌这个"应該表現現实生活的全部眞实性"的論点看来好像是不錯的，因为誰也沒有主张过应該片面地去表現生活的眞实性。但实質上，这个論点是似是而非的修正主义貨色。作家反映生活，他絕对不可能不分巨細主次毫无选擇地搬到紙上，他必然用自己的观点对生活加以选擇，集中，加工，改选，然后創造出完整的形象。这样，我們就主张用先进的观点，用工人阶級的观点来加以选擇一切生活現象，然后使我們的作品所反映出的生活"比普通的实际生活更高，更强烈，更有集中性，更典型，更理想，因此就更带普遍性。"我

們不是自然主义地去抄襲生活，而是有崇高目的的要創造一种“帮助群众推动历史前进”的文学。例如关于写英雄人物的問題，我們同意周揚同志的論点：“我們的作家为了要突出地表現英雄人物的光輝品質，有意識地忽略他的一些不重要的缺点，使他在作品中成为群众所向往的理想人物，这是可以的而且必要的。我們現实主义者必須同时是革命的理想主义者。”⑳大概修正主义者所見略同吧，仿佛与陈涌的論調相呼应，周揚同志这个論点当时就一再被誣蔑为教条主义。㉑我們当然反对把正面人物画成“一种脚穿高底靴，头上环繞着神光的官員”，因为正如馬克思主义所說的，“在这些改观的拉斐尔式的画象中失去了描繪的全部眞实性”，但这能不能理解为写正面人物必須要写他的缺点，写他的生活的一切呢？显然不能。正如馬克思反对席勒化，要求莎士比亞化一样，他在这里提倡要“以强烈的倫勃朗式的色彩非常生动鮮明地描繪运动中的党派的領袖人物”，不是要平均对待地去描写發生在他們身上的一切現象；而这，正是为了要更突出更典型地来創造他們的英雄形象。陈涌用嘲笑的口吻說：“不应該按照我們主观的公式擷取生活中某些特殊的片断孤立地加以夸大，也許我們所擷取的正是精华，而丢弃的只是枝叶，但在魯迅看来，‘删夷枝叶的人，决定得不到花果’。”陈涌認为必須純客观地对待一切生活現象，不能主观上有所抉擇，可惜人們头腦中不可能有这种純客观的反映，随着修正主义思潮的襲来，創作上也出現了一些自称为客观的作品，他們也的确背离了无产阶級的主观，但是結果証明，他們却都在无限忠实于資产阶級的主观了。再看，魯迅有沒有这样認为，反映生活必須无分巨細主次，一視同仁地全收笔底呢？沒有。陈涌是以魯迅的如下一段話作为論

据的，現在就讓我們来看看这段原話到底是否实有所指，鲁迅是从自己病中見到“熟識的牆壁”“熟識的書堆”引起的：

这些，在平时，我也时常看它們的，其实是算作一种休息。但我們一向輕視这等事，縱使也是生活中的一片，却排在喝茶搔痒之下，或者簡直不算一回事。我們所注意的是特别的精华，毫不在枝叶。給名人作傳的人，也大抵一味鋪張其特点，李白怎样做詩，怎样要顛，拿破崙怎样打仗，怎样不睡覚，却不說他們怎样不要顛，要睡覚。其实，一生中专門要顛或不睡覚，是一定活不下去的，人之有时能要顛和不睡覚，就因为有时不要顛和也睡覚的緣故。然而人們以为这些平凡的都是生活的渣滓，一看也不看。

于是所見的人或事，就如盲人摸象，摸着了脚，却以为象的样子像柱子。中国古人，常欲得其‘全’，就是制妇女用的‘烏鸡白凤丸’也将全鸡連毛血都收在丸葯里，方法固然可笑，主意却是不錯的。

删夷枝叶的人，决定得不到花果。㉒

这里，鲁迅明明說的是“知人論世”，不能以偏概全，不知陈涌怎样会把它扯到創作上去的。正是在这个意义上，我們知道鲁迅反对“选本，”認为知人論世，“倘有取舍，即非全人，再加抑揚，更离眞实。”㉓至于鲁迅談到創作，很明显，决不拘凝全部原始的生活素材，他說自己“所写的事迹，大抵有一点儿見过或听到过的緣由，但决不全用这事实，只是采取一端，加以改造，或生發开去，到足以几乎完全發表我們的意思为止。”㉔正因为如此，这就决定了鲁迅創作的不朽的战斗价值，它的眞实性与政治性达到了高度的統一。陈涌难道認为鲁迅这种創作方法就不能反映眞实么？鲁迅又說过：“忘記是誰

說的了，总之是，要極省俭的画出一个人的特点，最好的画他的眼睛。我以为这話是極对的。倘若画了全副的头髮，即使細得逼眞，也毫无意思"㉕。这是魯迅的創作經驗，也是現实主义典型化的方法。在魯迅看来，一切非本質的，不能有助于創造現实主义典型的生活細节完全可以而且应該舍弃的，否則，像一个人的头髮一样，你即使画得如何逼眞，也是毫无意思的。那末，是不是魯迅这段話与陈涌引为"論据"的同是魯迅的那段話有矛盾呢？我們認为，沒有矛盾。一則是談"知人論世"，一則是談現实主义創作方法；一則是談历史的眞实，一則是談艺术的眞实，陈涌急于要宣傳自己的修正主义观点，也顧不得牛头不对馬嘴，就乱引一起，借以虎人，一經分析，就眞相大白了。

第二，陈涌認为，魯迅"更概括地用艺术的眞实来对抗公式主义。"被引为論据的是魯迅如下的一段話：

> 我們所需要的，不是作品后面添上去的口号和矯作的尾巴，而是那全部作品中的眞实的生活，生龙活虎的战斗，跳动着的脉搏，思想和热情，等等。㉖

这里，魯迅强調的是先进的思想必須化为作者自己的血肉，滲透在作品的整个艺术細胞里，而不是"添上去的口号"，"矯作的尾巴"，魯迅显然并沒有用抽象的眞实来反对公式主义。事实上，以抽象的眞实来反对公式主义，是反对不了的，它只会导向修正主义或自然主义这二个更危险的極端。在反右派斗爭以前，我們的創作上不是出現过这样的逆流么？那时"写眞实"的口号甚囂塵上，右派分子和修正主义者都把它看作所謂"揭露生活阴暗面"的同义語，"他們主张作家自然主

义地到生活的每个角落中去搜罗缺点，寻找黑暗，然后把它們加以放大，一件一件地陈列出来，讓人民看了丧气，敌人見了鼓掌，引起人們对革命，对社会主义制度的失望和怀疑。这就是他們提倡的所謂‘写眞实’，他們所鼓吹的甚么‘大胆干預生活’的眞正目的。”㉗

第三，陈涌又認为，“在魯迅看来，政治上的尖鋭性，战斗性是不应該离开艺术上的眞实性而抽象孤立地存在的，政治上的尖鋭性，战斗性应該以眞实性为基础，否則，公式主义是无法避免的。”这里，被引为論据的是魯迅对青年作家作品的評价以及对諷刺文学包括“金瓶梅”、（关于蔡御史）、“儒林外史”以及果戈里等人作品的評价，用陈涌的話来說，魯迅肯定这些作品，“主要的原因是在于它的眞实”。陈涌比較了魯迅对“儒林外史”以及其他几部所謂譴責小說的不同的評价，指出魯迅的批評标准“无疑地是眞实，是艺术的現实主义这个根本要求。”这就連牽到魯迅整个文艺批評的标准問題：魯迅究竟以政治性、思想性作为第一的标准来衡量作品呢，还是以所謂眞实性，艺术性作为第一的标准来衡量作品呢？对这样的重大的原則問題，是我們不能不明辨是非的。我們認为，魯迅不論对青年作家的作品或傳統的諷刺文学，都是首先从思想性着眼的，如果沒有表达先进思想的作品，其中描写的个别生活細节即使如何眞实，也是沒有价值的，为魯迅所不取的。例如对蕭紅“生死場”的評价吧，魯迅虽然覚得其中“人物描写并不怎么好”，但是他仍然贊賞了作品中“精神的健全”，認为“就是深恶文艺和功利有关的人，如果看起来，他不幸得很，他也难免不能毫无所得。”㉓对白莽詩作的評价更是这样：“这孩儿塔的出世并非要和現在一般的詩人爭一日之长，是别有一种意义在。

这是东方的微光，林中的响箭，是冬末的萌芽，是进軍的第一步，是对前驅者的爱的大纛，也是对于摧残者的憎的丰碑。一切所謂圓熟簡練，靜穆幽远之作，都无須来作比方，因为这詩屬于别一世界。”㉙这再也清楚不过地表明魯迅对作品的肯定，首先，主要的从它的思想性、战斗性出發，而不是从艺术性、从抽象的眞实标准出發。对傳統諷刺文学的評价也是一样，不錯，魯迅說过，“諷刺的生命是眞实”其实豈但諷刺文学，那一种文学作品不需要眞实呢？“不眞实的文学艺术是沒有价值的、是人民所不需要的。”問題在于怎样才算眞实？眞实是个抽象的名詞，可以裝进各个阶級不同的內容、用各个阶級的标准来要求它，而陈涌所提出的眞实标准，正是抽去了阶級內容抽去了政治內容从而变成了資产阶級的虛伪的口号。例如陈涌所举的例，魯迅对金瓶梅一段描写的激賞，那段文章描写了蔡御史的自謙和恭維西門庆道：“恐我不如安石之才，而君有王右軍之高致矣！”㉚这細节固然很眞实，但是这細节不正是暴露了明末奸官污吏和恶霸地主的虛伪造作的丑恶面貌么？“著此一家，即罵尽諸色”㉛，魯迅正是从这个思想性的角度予以贊揚的。在“儒林外史”中魯迅举了这样的一个細节認为是諷刺的范例。“儒林外史”描写范举人因为守孝，連象牙筷也不肯用，但吃飯时，他“却在燕窩碗里揀了一个大蝦圓子送在嘴里”，㉜这个細节固然也是十分眞实的，但是，难道不正在这里暴露了所謂信守礼教的讀書人的虛伪道德面貌么？魯迅不是从什么抽象的眞实，而是从“儒林外史”作者的“秉持公心，指摘时弊”，㉝的思想性角度肯定它的卓越的諷刺艺术的。果戈里的“鼻子”和“外套”也是一样，其中眞实的諷刺是为摧毁俄国农奴制的腐敗生活服务的。由此可見魯迅决不把抽象的眞

实当作艺术的生命。不用說，鲁迅对艺术的要求是严格的，但是它的評价总是以作品的思想性作为第一位的，特别在他后期，更自覚地意識到这点，他要求作品的思想和艺术尽可能完美地統一，如果兩者有矛盾，他决不肯迁就作品的艺术性而放松对思想性的要求，相反，如果思想性較强的作品，艺术上还不能相应地一致，是为鲁迅所諒解的，以上所举的对萧紅“生死場”的評价就是一个例子。陈涌所謂“在鲁迅看来，政治上的尖鋭性、战斗性是不应該离开艺术上的眞实性而抽象孤立地存在的，政治上的尖鋭性、战斗性应該以眞实性为基础”的这个似是而非的論点，其实正是本末倒置地与鲁迅的批評标准相违背的，在鲁迅看来，只有政治上正确的作品才具备眞实性，眞实性正是为政治性、思想性服务的。

現在，我們可以进入对陈涌轉嫁在鲁迅身上的另一种修正主义的論点的批判了，即“題材无差别論”。陈涌認为，“在鲁迅看来，眞实是艺术的生命，而不管什么样的艺术的眞实，都是現实生活的眞实的反映和加工……也就因为这样，鲁迅首先强調的，是作家的实踐，是作家和現实生活的結合。……在鲁迅看来，沒有这种結合，他的創作是不可能眞切，深刻，也就不能成为艺术。而有了这种結合，即使‘小一点’的題材，也是可以产生有价值的作品的。”陈涌接着又說：“庸俗的机械論的方法論的特点就在于它的片面性和表面性，看不到事物的全面和实質，当它要求文学艺术反映社会生活的时候，它便只着眼于題材，只看到也只关心作品的題材和社会生活之間的联系，而不去深刻具体地分析文学艺术反映社会生活的时候，也往往是經过極为曲折复杂的方式。”于是被作为論据的是鲁迅对汉代石刻艺术和明代木刻“十竹斋箋譜”的激賞，認为他們虽然沒有

反映重大的斗爭和生活的場景，但是由于它們艺术上的眞实，前者反映汉民族的偉大气魄，后者表現了“热烈的乐生精神”言下之意是与反映重大斗爭的題材是有着同等的价值的。前面已經說过，魯迅根本沒有以抽象的眞实当作艺术的生命。至于“不管什么样的艺术的眞实，都是現实生活的眞实的反映和加工”，更是赤裸裸的反馬克思主义的反現实主义的观点。以此加在魯迅身上，簡直是一种誣蔑。难道作为反动的封建地主阶級、資产阶級代言人的作者，他們自認为“艺术的眞实”，也是“現实生活眞实的反映和加工”么？以反动的世界观对生活作出的艺术概括，只能是現实的歪曲的反映。再者，就是陈涌認为魯迅首先强調的是作家和生活的結合問題，“在魯迅看来，沒有这种結合，他的創作是不可能眞切，深刻，也就不能成为艺术。而有了这种結合，即使‘小一点’的題材，也是可以产生有价值的作品的。”毫无疑問，作家必須和生活結合，但是怎样去和生活結合呢？是胡風式的“主观拥抱客观”呢？还是一面实踐，一面改造自己，以革命的立場观点去对待生活，这个問題是修正主义者不願涉及的。陈涌虽然認为“在魯迅看来”，其实魯迅幷沒有这样看。魯迅不止一次地談到世界观的重要性，革命文学的“根本問題是在作者可是一个‘革命人’，倘是的，則无論写的是什么事件，用的是什么材料，即都是‘革命文学’。从噴泉里出来的都是水，从血管里出来的都是血。”㉞可見，魯迅幷沒有抽象的强調与生活的結合，这种結合是有前提的，那就是先进的世界观。如果沒有这种先进的世界观，即使熟悉生活，“写下層人物罢，所謂客观其实是楼上的冷眼，所謂同情也不过空虛的布施，于无产者幷无补助。”由此可見，更不是与生活一有結合，“即使‘小一点’的題材，也是

可以产生有价值的作品的。”当然，陈涌会拿出如下一段話来反詰，看，不是鲁迅这样說的么？的确，鲁迅說过：

> 現在有許多人，以为应該表現国民的艰苦，国民的战斗，这自然并不錯的，但如自己并不在这样的漩渦中，实在无法表現，假使以意为之，那就决不能貼切，深刻，也就不能成为艺术。所以我的意見，以为一个艺术家，只要表現他所經驗的就好了，当然，書斋外面是要走出去的，倘不在什么漩渦中，那么，只表現些所見的平常的社会状态也好。日本的浮世繪何尝有什么大題目，但它的艺术价值却在的。如果社会状态不同了，那自然也就不固定在这一点上。⑮

这段話是否能作为“題材无差别論”者的借口呢？不能。正如鲁迅所說的“只要是一个‘革命人’……无論写什么事件，用什么材料，都是‘革命文学’”同样不能作为“題材无差别”論的借口。正如唐弢同志所分析的：“鲁迅說这些話的时候，社会环境还沒有充分的条件可以讓青年們毫无阻碍地投入生活，参加激烈的实际斗爭的漩渦，所以他从生活实踐对于艺术創作的重要意义出發，主张艺术家表現他自己的經驗，也就是表現他所熟悉的生活。但是他又指出：如果社会状况不同，这一点也就应該改变”⑯。鲁迅是主张“知人論世”必須全面地加以考察，如果我們不是别有用意，故意要拘凝于片言只語，遽下判断，而用鲁迅的精神来研究鲁迅，那末，我們就会發現，鲁迅是特别重視反映重大斗爭的政治題材的。当有兩个熟悉旧社会生活的青年作家，对鲁迅說自己“总不願把一些虛構的人物使其翻一个身就革命起来，却喜欢捉几个熟悉的模特儿，眞眞实实地刻划出来——这脾气是否妥当。”鲁迅一方面指出自然“不必趋时”、“硬造一个突变式的革命英雄，自称‘革命

文学’”；另一方面也指出了“假使永是这样的脾气，却是不妥当的，”因为“苟安于这一点，沒有改变，以致沉沒了自己——也就是消灭了对于时代的助力和貢献”，鲁迅号召他們要“逐漸克服自己的生活和意識”，来开辟“新路”。⑰由此可見，鲁迅正是把反映重大政治斗爭的題材以加强对时代的助力和貢献提到高度原則上的，他認为，如果一个作家不与时代而俱迈，安于“咀嚼身边小小的悲欢”，只有为时代所淘汰。在复这二个青年作家的同一信中，鲁迅还說过这样的話：“选材要严，开辟要深，不可将一点瑣屑的沒有意思的事故，便填成一篇，以創作丰富自乐。”鲁迅絕不認为，只要从生活中选取的任何“小一点”的題材，都有着足以留傳的价值的。

陈涌指責所謂“庸俗的机械論”者，“只着眼于題材，只看到也只关心作品的題材与社会生活之間的联系。”不問內容如何“只着眼于題材”固然不对，但是“关心作品的題材与社会生活之間的联系”却絕不是坏事，相反不关心这个倒正是修正主义者的本色。陈涌認为，即使不直接来自社会生活的汉代石刻艺术也是深刻地反映出現实的人民的精神的，它們的教育效果可說与直接反映社会生活的題材相等的；同样他認为“十竹齋箋譜”也是这样。我們不否認汉代石刻和明代木刻“十竹齋箋譜”等作品的艺术成就，它們是可以服务于人們的审美需要，陶冶人們的性情，培养人們一种健康的美感的。但是它們是不是能与直接反映社会生活題材的作品起同样的教育作用呢？显然不能。这就使我們明白为什么鲁迅在繪画領域中一向强調人物画是甚于風景画和靜物画。就因为前者可以提供广闊的社会画面，而后者特多寄情之作。尽管鲁迅对汉代石刻、明代木刻“十竹齋箋譜”有着个人的爱好，但是他更为傾倒的却是

"黑土中陆續生长的奇花和乔木"——苏联的木刻以及"照出穷人和平民的困苦和悲痛"的德国凯綏·珂勒惠支的版画；正如在文学上，鲁迅認为"与其看薄凯契阿，雨果的書，宁可看契訶夫，高尔基的書，因为它更新，和我們的世界更接近。"因此，鲁迅贊賞汉代石刻也好，"十竹齋箋譜"也好，絕对沒有把它們看作可以代替反映現实的創作，特别是反映現实生活重大政治斗爭題材的創作，正如抒情的芭蕾舞不能代替反映現实生活电影和話剧一样。企圖从这里找出"題材无差别"論的論据，只不过更加暴露了修正主义者捉襟見襯的窘态。

一生尽瘁于人民革命事业的鲁迅，他的創作目的除了人民的利益以外沒有其他任何的企圖，因此他能把自己的創作无条件地服从革命的需要，和先进的政治結合起来，从而發揮"团結人民，消灭敌人"的空前的威力。任何具有与无产阶級革命敌对思想的人想从鲁迅的著作言行中找到自己"理論"的根据将不免徒劳。鲁迅的傳統是屬于全体的革命人民，首先屬于革命的无产阶級的；因为鲁迅的战斗傳統正是在共产主义思想鼓舞下逐漸形成的。为鲁迅所艰辛地开創的中国革命文学的傳統，由于党的一貫的关注和培植在我們的时代越来越得到光輝的發展。保衛鲁迅的战斗傳統，絕不容許任何敌对思想的玷污，成为每一个无产阶級的思想战士的神聖的职責。

1958年3月

---

① "南腔北調集""'自选集'自序"
② 同上
③ "南腔北調集"："'守常全集'題記"
④ 同①
⑤ 毛主席："在延安文艺座談会上的講話"
⑥ 同①

⑦ “‘呐喊’自序”
⑧ “发揚‘五四’革命文学的战斗傳統”人民日报1954年5月4日
⑨ “新华日报”1946年10月紀念魯迅的社論。
⑩ 馮雪峰于1953年6月17日在全国文协关于社会主义現实主义学习座談会上的發言。
⑪ “三閑集”：“文学的阶級性”
⑫ “南腔北調集”：“論‘第三种人’”
⑬ “而已集”：“魏晋风度及其文章与藥及酒的关系”
⑭ “人民文学”1956年10月号
⑮ “坟”：“摩罗詩力說”
⑯ “魯迅全集补遺續編”：“拟播布美术意見書”
⑰ 同⑤
⑱ 見“魯迅全集”卷10,107頁
⑲ “别林斯基全集”三卷集1948年俄文版頁 348
⑳ 周揚“为創造更多的优秀的文学艺术作品而奋斗”1953年9月24日第二次文代会上的报告
㉑ 杜黎均：“关于周揚同志文学理論中的几个問題”；唐摯：“煩瑣公式可以指导創作嗎？”
㉒ “且介亭杂文末編”：“这也是生活”
㉓ “且介亭杂文二集”：“題未定”草之六
㉔ “南腔北調集”：“我怎样做起小說来”
㉕ 同㉔
㉖ “且介亭杂文末編附集”：“論現在我們的文学运动”
㉗ 周揚：“文艺战綫上的一場大辯論”
㉘ “且介亭杂文二集”：“蕭紅作‘生死場’序”
㉙ “且介亭杂文末編”：“白莽作‘孩兒塔’序”
㉚ “且介亭杂文二集”：“論‘諷刺’”
㉛ 見“中国小說史略”論“金瓶梅”
㉜ 同㉚
㉝ “中国小說史略”論“儒林外史”
㉞ “而已集”：“革命文学”
㉟ 魯迅全集第10卷“書信”頁255——256
㊱ 唐弢：“魯迅在文学战綫上”頁74
㊲ “二心集”：“关于小說題材的通信”

粉碎右派分子
妄圖攀援魯迅的阴謀

一、右派分子妄圖攀援魯迅

文艺陣地是思想战綫上的重要陣地之一；它在历次革命运动中都發生过强大的威力，在动員群众、打击敌人方面都起过良好的作用。这次，随着国际修正主义思潮，向党和社会主义进攻的右派分子，他們阴謀資本主义在中国的复辟，也正是先从政治战綫和思想战綫上开刀的。在思想战綫上，我們的敌人更沒有忘記文艺这个陣地，正是在文艺这个陣地上，右派分子、反党分子以及各种形形色色的修正主义者用尽許多詭計，甚至不惜"赤膊上陣"向我們展开了爭夺战。作为中国社会主义現实主义的奠基人的魯迅，誰都知道，他的晚年，在党的領导下，是高举着馬克思列宁主义文学党性原則前进的最英勇的旗手。因此，党和毛主席都曾經給予了魯迅以崇高的評价和荣誉。右派分子之流为了要向党夺取文艺界的領导权，为了要占領文艺这个陣地向党發动更强烈的攻势，就先采取了阴险毒辣的一手，就是企圖把魯迅这个旗帜抓到他們手里，以此来号召群众；就是妄圖攀援魯迅，把魯迅引为他們的"同道"，把魯迅作为他們的"护符"和"挡前牌"，讓魯迅来帮他們向党进攻，或者在他們被迫撤退时掩飾他們的罪行。右派分子之流的阴謀虽然徹底

破产了，但是由于他們所采取的阴险毒辣的手段，已在广大讀者群众中散布了極为有害的影响，甚至迷惑过一些青年。因此我們必須进行消毒工作；我們必須徹底粉碎右派分子这个阴謀，以保衛魯迅的革命傳統，保衛党的文艺事业。

二、魯迅"反"的是什么"現状"？

右派分子楊玉清會公开向全国文艺界縱火，他号召文人們都拿起笔杆来反党反社会主义，用他的話来說"文人的笔杆天然是反現状的"、"眞正的文人是反現状的"。如同右派分子鮑昌号召知識分子来监督党的領导，以及林希翎之流强調的所謂可貴的"叛逆性格"一样，这个右派分子縱火方法的"高明"亦即恶毒的地方；就在于他并不指名点姓，具体地援古証今；他妄圖煽动的也并不只是少数人，而是以全国的文人們为对象的。企圖在他們之中煽起一場反党反社会主义的融融大火。这个右派分子也不像刘宾雁那样"赤膊上陣"，使人容易識别。他所采用的是"請君入瓮"法，而是用一連串的含蓄的隐喻，为我們提供了一个貌似正确实則歪曲的"邏輯"，他要我們走进他所布置的迷陣里去，眞的，今天誰不願意作一个眞正的文人呢？如果順着楊玉清的"邏輯"，势必答出这样的結論！如果我們今天想作一个"眞正的文人"，就必須反現状——反党反社会主义。这豈不荒謬悖逆之至嗎？那么为什么說他这个"邏輯"又貌似正确呢？因为，的确，自古以来在反动統治阶級統治的社会里，作为一个眞正的文人，自屈原到魯迅沒有一个不是反現状的。应該說这是頗能迷惑一些以形式主义方法观察問題的人的。当然，正如一切歪理經不住推敲一样，楊玉清的"邏輯"是經不住推敲的。只要稍有头腦的人就知道楊玉清所謂"自古以来眞

正的文人”所反对的是什么样一种“現状”？远的不說，請以魯迅为例，看看他所反对的究竟是一种什么样的“現状”，这种現状，对很多上了年龄的讀者，恐怕記忆犹新。

作为中国人民最忠貞的文化战士，一生尽瘁于中国人民革命事业的魯迅，如所共知，他是反对黑暗現状的驍将。魯迅的最可貴的精神也就表現在他对黑暗現状“不克厥敌，战則不止”的精神上。他“横眉冷对千夫指”，正如毛主席所贊揚的：“魯迅的骨头是最硬的，他沒有絲毫的奴顏和媚骨，这是殖民地半殖民地最可宝貴的性格。”魯迅早在留学日本时期，他就表示要献身于当时的民族革命与民主革命斗爭，并且立下了“我以我血荐軒轅”的誓言来反对滿清封建王朝統治的黑暗現状。当魯迅还是廿六岁的一个青年时，他就以昂揚的革命斗志撰写了一系列抨击封建地主阶級与买办資产阶級的反动統治者的文章，在这些篇章里，痛快淋漓地声斥了以慈禧为首的封建頑固派；以李鴻章、张之洞为首的洋务派、以康有为、梁启超为首的君主立宪派，以及他們妄圖把中国历史拉向倒退的現状。从五四运动起，魯迅就更加勇猛地与“吃人”的統治者作着不懈的斗爭。值得中国革命人民自豪也将永远为我們的后輩文学艺术家們作为楷模的，就是魯迅从第一天参加文学运动起，他就把自己創作的任务和中国人民革命的最高利益結合在一起。他簡直带着革命自豪感宣称自己的作品是“遵命文学”——“遵奉着革命前驅者的命令”。这就是魯迅的战斗傳統，也是現代文学最可宝貴的革命傳統。一切以文学艺术作为釣名沽誉，獵取个人名利、从事野心活动的右派分子及反党分子，正是违背了这个傳統。他們堕落了，变成了魯迅的叛徒。魯迅曾痛心地揭示过，中国几千年来反动統治的历史只是人民“想做奴隶而不得”和“暫时

做稳了奴隶的时代”，因此，“大小无数人肉的筵宴，即从有文明以来一直排到現在，人們就在这会場中吃人，被吃，以凶人愚妄的欢呼，将悲惨的弱者的呼号遮掩”。（“灯下漫笔”）是的，魯迅反对的就是这样的現状：是一个“荒凉破敗”的旧中国“沒一处沒有名目，沒一处沒有地主，沒一处沒有驅逐和牢籠，沒一处沒有皮面的笑容，沒一处沒有眶外的眼泪”；① 就在这样的現状里，我們的无数革命志士被拷問，被殘杀……。自从辛亥革命以来，徐錫麟牺牲了，秋瑾牺牲了，李大釗牺牲了，瞿秋白，柔石，胡也頻，殷夫……牺牲了。“如此殘虐险狠的行为，不但禽兽中所未見，便是在人类中也極少有的”“杀人者却居然昂起头来，不知道个个臉上有着血污……。”試看，这是什么样的現状？就在反动統治阶級“杀人如草不聞声”时，作为反动統治者的走狗——帮忙和帮閑的文士們也出来狺狺狂吠了。他們“用了公理正义的美名，正人君子的徽号，温高敦厚的假臉，流言公論的武器，吞吐曲折的文字，行私利己，使无刀无笔的弱者不得喘息”。他們围剿魯迅，因此，魯迅不能不把他“鋼刀一样的笔刺向他所憎恨的一切，”“站在战士的血迹中坚韧的反抗着，呼嘯着前进。”（毛主席語）我們只要翻开“二心集”以后八本杂文集中，就可以看出魯迅后期所反对的黑暗現状：这里有的是以蔣介石为首的“大地主大买办集团媚外独裁的历史”，有“可耻的不抵抗主义”，有“替日本侵略者作前驅的內战、殘酷的文化屠杀”以及各色各样奴才們的嘴臉。是的，魯迅所反对的就是这样的現状。而右派分子楊玉清之流要我們去反对的又是什么样的現状呢？“司馬昭之心路人皆知”，这难道不又昭然若揭嗎？恰恰相反，楊玉清要我們去反对的現状正是魯迅梦寐以求的“中国历史上从未有过的第三

样时代”。因此这个右派分子絲毫不能攀援我国历史上包括魯迅在內眞正偉大的文人反对現状的事例，来作为向党进攻的理論根据是十分显然的。

三、魯迅有沒有歌頌过光明？

这个本来不成問題的問題也是右派分子用隐喻的方式向我們提出的。在文学界的一股右派寒流中，近年来所謂“干預生活”論甚囂塵上。“干預生活”这个口号正如周揚同志所說：“好像作家不是生活在群众中間，而是站在群众之上，有什么看不順眼就来干預，实际上就是給群众搗乱。”（在作协党組扩大会議上的講話）充分表現了作家貴族老爷式的态度。至于别有用心的右派分子更把所謂“干預生活”与“揭露社会主义社会的阴暗面”二者之間划一等号，无异公开地号召通过文学艺术的形式来反党反社会主义。且看右派分子刘宾雁，王若望，曾彦修，徐懋庸，刘紹棠等，可謂極尽“干預生活”之能事矣！一直干預到这样一种程度，他們拚命要使人覚得新中国就是“漆黑一团”，社会主义社会就是“今不如昔”。右派分子刘紹棠还不滿足以小說的形式来“干預生活”，更从“理論”上加以闡發，公开表明，要去追求“更写”“社会主义阴暗面”的“实”了。大概右派所見略同吧，“揭露社会主义阴暗面”难道不正与楊玉清的所謂“眞正的文人必須反現状”論不謀而合么？为了回答右派分子的叫囂，粉碎他們企圖利用魯迅来作为“挡箭牌”，以混淆視听的阴謀，現在不妨讓我們来看看，生活在旧中国黑暗現状中的魯迅，除了不懈的对敌斗爭，无情地揭露敌人的阴暗面以外，他对我們这个时代的光明面又是如何歌頌贊揚的。“能杀才能生，能憎才能爱，能生与爱才

能文”鲁迅这三句話正好說明了他爱国主义的兩个方面。如果說，正因为鲁迅有了“横眉冷对千夫指”的气节，才有“俯首甘为孺子牛”的品德；那末，反过来同样可以說，正因为鲁迅能“俯首甘为孺子牛”，所以他才能“横眉冷对千夫指”。这是一种精神兩方面的表現，不能割裂开来理解的。早在1903年，鲁迅为了鼓舞人民为摆脫滿清封建王朝的統治，爭取民族解放而斗爭，在“斯巴达之魂”这篇小說里，就用浪漫主义的抒情笔調为我們創造了一个以死諫夫杀敌的斯巴达女子的英勇形象，鲁迅号召：“世有不甘自下于巾幗者手？必有擲笔而起者矣！”。在他所写的最早的白話小說“狂人日記”里，狂人正是一个充滿普罗米修斯般的反封建精神的正面典型，概括了十九世紀九十年代——二十世紀初期革命志士的叛逆性格。“藥”里的夏瑜，同样是一个永远值得我們尊敬的民族革命的烈士。在“一件小事”里，鲁迅歌頌了那个洋車夫的品德，說“教我慚愧，催我自新”，由衷地表示了对劳动人民的崇敬。在“故事新編”里，“鑄劍”中的黑瘦男子，“非攻”中的墨子，“理水”中的大禹，都是足以模倣的正面形象，表現了勤劳勇敢的中国人民的傳統的美德。在杂文中，鲁迅一再歌頌过中国劳动人民的力量，認为他們是“历史的脊梁”。早在1918年，鲁迅就歌頌了世界上第一个社会主义国家——苏联，喻为“新世紀的曙光”。在“紀念刘和珍君”和“为了忘却的紀念”中，鲁迅对年青的革命烈士們，表示了沉痛的哀悼和衷心的礼贊，在为白莽的“孩儿塔”所作的序文中，鲁迅热烈地歌頌了无产阶級的詩篇，說：

> 这是东方的微光，林中的响箭，是冬末的萌芽，是进軍的第一步，是对前驅者的愛的大纛，也是对摧殘者的憎的手碑。

魯迅在早期，曾号召过青年要“有一分热，發一分光，不必等候炬火”。这意思是劝青年及时努力。但是“有了炬火，出了太阳”又怎么样呢？魯迅教导說：“我們自然心悅誠服地消失，不但毫无不平，而且还随喜贊美这炬火或太阳，因为他照亮了人类，連我也在內。”这也可以說就是魯迅以后对中国共产党的典型态度。因此在后期，当魯迅取得了党的領导后，就自覚的遵循着党的政策、方針，并且高歌着“唯有新兴的无产者才有将来”“无产阶級社会一定要出現”。魯迅对党和毛主席滿怀崇敬之感地表示过：“那切切实实足踏在地上，为着中国人流血奋斗者，我得引为同志，是自以为光荣的。”因此，当紅軍长征到陝北的时候，魯迅和茅盾共同轉轉折折送去一个給毛主席和朱总司令的电报，說：“在你們的身上，寄托着人类和中国的将来。”看，魯迅就是这样歌頌着人民的光明面的。或者用右派分子的咒語来說，魯迅就是一个“歌德派”。而且是“歌德派”的开山。我們的任务就是要保衛魯迅的战斗傳統，繼承和發揚这种傳統，一面无情地揭露敌人的阴暗面，一面尽情地歌頌党和人民的偉大功德。

四、魯迅怎样对待諷刺？

繼所謂“干預生活”論而来的是“杂文笔法”論。直截爽快一点說吧，就是对党对社会主义也应該冷諷热嘲，也就是主张用杂文的形式来反党反社会主义。右派分子舒蕪在57年4月份“文艺报”召开的杂文問題座談会上，大声疾呼：

> 杂文要生存，杂文要發展，生存的問題，就是保衛杂文的民主权利問題；發展的問題，就是在新的历史条件下，繼承和發揚魯迅的傳統問題。

最后的結論是：

> 杂文的生存的問題是最基本的，有生存而才能發展，……今天，生存的問題似乎更突出些，其原因，有外部环境和本身两方面，前者似乎更突出些。

这个右派分子的話在所謂“为杂文爭生存”这股文学界的右派寒流中是具有代表性的，正可与右派分子徐懋庸的“小品文的新危机”論遙相呼应。总結舒蕪以上一段黑話，就是說，在党所領导的人民天下，杂文已失去生存的权利了。所以他們要来力爭杂文生存的权利，也就是要力爭用杂文这个武器来进行反党反社会主义的勾当的权利。右派分子是会选擇作战武器的，在这次向党發动的攻势中，許多从来不用杂文笔法写作的人都拿起这个武器了。其中昭昭在人耳目的就有舒蕪的“掙扎只当他掙扎”；严秀的“九斤老太論”“官要修衙，客要修店”，王若望的“一板之隔”“釋‘落后分子’”；洛雨的“从一篇杂文的遭遇談到‘今不如昔’”刘宾雁的“冷”徐中玉的“有一种永远都是正确的人”萧乾的“放心，容忍，人事工作”，还有徐懋庸“‘蟬噪居’漫笔”“第三种人的体会”“眞理归于誰家”等一百多篇。这个篇目单可以开得很长很长，为节省篇幅計，就不再照抄了。这样的肆意攻击党，誣蔑社会主义，右派先生們豈不是很自由过一陣么？那么，舒蕪那时为什么还要叫囂“为杂文爭生存”萧乾那时还会念念不忘于“还不能說每一个中国人都有發言和写作的自由”的誹謗呢。不，他們想把反党反社会主义的自由一直保持下去，从而逐步限制党和人民發言的自由。这恐怕也难怪全国人民不能再“放心”“容忍”了罢。舒蕪既把党說成要扼杀杂文的生存，他認为“根本解决的

方法还要靠全国人民一致努力”“全面地”来争取杂文的生存。这就是說，这个右派分子要煽动全国人民来向党索取利用杂文进行反党反社会主义的自由。由于舒蕪的进攻也是把鲁迅作为“挡箭牌”的，說得怪好听，要“繼承和發展魯迅傳統”。我們不能不拆穿他的阴謀，看看到底什么才是鲁迅杂文的傳統？所謂杂文笔法，主要表現在对待諷刺問題上，正如毛主席所說的：“魯迅处在黑暗势力統治下面，沒有言論自由，所以冷嘲热諷的杂文形式作战，魯迅是完全正确的。……如果不是对于人民的敌人，而是对于人民自己，那末，‘杂文时代’的魯迅，也不會嘲笑和攻击过革命人民和革命政党，杂文的写法和对于敌人的完全兩样。”② 也正如毛主席所教导的：“有几种諷刺，有对付敌人的，有对付朋友的，有对付自己队伍的，三种态度各不相同。我們并不一般廢除諷刺，但必須廢除諷刺的乱用”③。也正是在这个諷刺問題上，右派分子故意混淆黑白来鑽空子。他們用对付敌人的諷刺来对付党和人民，并且故意扰乱視听地宣称这是“繼承和發揚了魯迅傳統”，因此也就迷惑过一些讀者。現在我們且根据毛主席的指示，按迹寻踪，从敌、友、我三方面，看看魯迅是怎样地运用他的諷刺艺术的。对敌人，无論魯迅前期后期，都同仇敌愾，誓不兩立，要徹底消灭他們的。魯迅反对那种“犯而不校”的所謂“恕道”，也反对欧化的所謂“費厄潑賴”。他要求“直道”，要求“以眼还眼，以牙还牙”“即以其人之道还治其人之身”。他要我們向反动統治者和帝国主义侵略者“抽刃而起”“以血偿血”。他号召“打落水狗”，認为“不打落水狗是誤人子弟的”。从前辛亥革命，“因为先烈的好心，对于鬼蜮的慈悲，使它們繁殖起来，而此后的明白青年，为反抗黑暗計，也就要費更多更多的气力

和生命”。他認为“老实人誤将縱恶当作寬容，一味姑息下去，則現在似的混沌状态，是可以无穷无尽的”。又說：“我总覚得复仇是不足为奇的……但有时也想，报复，誰来裁判，怎能公平呢？便又立刻自答：自己裁判，自己执行。既沒有上帝来主持，人便不妨以目償头，也不妨以头償目”。看，鲁迅对敌人的斗志就是这样昂揚。对更甚于“像狼一样带着野性的凶犬”的“叭儿狗”——反动統治者的帮忙和帮閑文人，鲁迅認为尤不可不打。就这样，在五四时期，鲁迅就开始用自己的諷刺艺术——杂文勾画了叭儿狗們的嘴臉，他把章士釗、陈西瀅、胡适之流叫作“媚态的猫”，“吸人的血还要預先哼哼地發一通議論的蚊子，”“嗡嗡地鬧了半天，停下来舐一点油汗，还要拉上一点蝇矢的蒼蝇”“脖子上挂着一个小鈴鐸，作为知識阶級的徽号”，把羊群領入屠場的“山羊”。这些形象，都是唯妙唯肖，正好击中了敌人的要害。在鲁迅思想进展的后期，由于无产阶級革命的集体力量的感召，他的斗志更加壯旺了，投槍所向，无不披靡。在第二次国內革命战爭时期，他就杀退了敌人三批力量的“围剿”，那就是“新月派”和所謂“民族主义文学”，以及所謂“自由人”和“第三种人”。代表买办資产阶級利益的“新月派”，其中梁实秋，陈西瀅，罗隆基，孙大雨之流，在鲁迅看来，都不过是“丧家的”“資本家的乏走狗”；“为王前驅”的“帝国主义鷹犬”的“民族主义文学家”呢？也只是“上海灘上久已沉沉浮浮的流尸”；至于所謂“自由人”的胡秋原，則是托洛斯基匪徒。苏汶、施蟄存之流，自称“第三种人”，实則是反动統治阶級不折不扣的帮凶。正像在“野草”里鲁迅所描写的“这样的战士”一样，不管这些敌人“头上有各种旗帜，綉出各样好名称”，但鲁迅举起了投槍，“他微笑，偏側一

擲，却正中了他們的心窩”“一切都頹然倒地”。这就是魯迅对待敌人的典型的态度。这就是魯迅对敌作战的諷刺艺术”。

至于对待朋友呢？这里所說的朋友，按应指統一战綫內部的成員和集团，比如当党提出了抗日統一战綫的政策以后，魯迅服膺幷躬行了这个政策，他認为：

> 文艺家在抗日問題上的联合是无条件的，只要他不是汉奸，願意或贊成抗日，則不論叫哥哥妹妹，之乎者也，或鴛鴦蝴蝶都无妨，但在文学問題上我們仍可以互相批判。④

事情很明白，幷不是魯迅忽然欣賞起“鴛鴦蝴蝶”来了，显然只是为了抗日才这样做的。但是也提出了还必須互相批判。还有对巴金的态度，当时巴金同志还不是一个左翼作家，曾被徐懋庸以宗派主义的偏見拒人于千里之外，从而破坏了文艺界的团結。魯迅正确地指出：

> 巴金是一个有热情有进步思想的作家，在屈指可数的好作家之列的作家，他固然有“安那其主义”之称，但他并沒有反对我們的运动（按即文艺界的抗日統一战綫运动——引者）还曾經列名于文艺工作者联名的战斗宣言……我眞不懂徐懋庸之类为什么要說他們“卑劣”……难道連西班牙的“安那其”的破坏革命，也要巴金負責？⑤

再有就是魯迅对自己的老师章太炎和亡友刘半农的批判，因为他們都不是无产阶級革命文学的营壘中人，所以对他們的批判，显然是屬于朋友之例的，可是請看魯迅对他們批評掌握得多么有分寸。既不丧失原則，又能合乎人情，眞摯之情，溢于言表：

太炎先生是革命的先覚，小学的大师，倘談文献，講"說文"，当然娓娓可听，但一到攻击現在的白話，便牛头不对馬嘴……

我很自歉这回时时涉及了太炎先生，但"智者千虑，必有一失"，这大約也无伤于先生"日月之明"的。⑥

对已故的战友刘半农，因为他后半生复古了，所以鲁迅严正地批判道：

我爱十年前的半农，而憎恶他的近几年。这憎恶是朋友的憎恶因为我希望他常是十年前的半农，他的为战士，即使'淺'罢，却于中国更为有益"。⑦

这里对朋友的批判，即使有所諷刺的話，也都是善意的諷刺，"婉而多諷，戚而能諧"，就根本迥异于对敌斗爭。

至于对待自己同一营壘中的人呢？一言以蔽之，可謂語重心长。例如对先起的革命文学中的公式化傾向批判：

我以为当先求内容的充实和技巧的上达，不必忙于挂招牌。"稻香村""陆稿荐"已經不能打动人心了，"皇太后鞋店"的顧客，我看也并不比"皇后鞋店"里的多。⑧

例如向左翼作家指出要警惕个人主义的打算：

但以为詩人或文学家，現在为劳动大众革命，将来革命成功，劳动阶級一定从丰报酬，特别优待，請他們坐特等車，吃特等飯，或者劳动者捧着牛油面包来献給他，說："我們的詩人，請用吧"，这也是不正确的。⑨

这些，可以說都是对自己人諷刺的范例。因此右派分子舒蕪、徐懋庸之流企圖攀援魯迅、然后利用諷刺的手段来向党进攻是徒然的。他們叫嚷着要党給予他們用“杂文笔法”的权利来进行反党反社会主义，这种阴謀在事实面前可說是完全破产了。只是証明了他們并不是錯用了諷刺，而是别有用心地故意用錯了諷刺，他們自外于党和人民，因此，用对待敌人的手段来对待自己人和朋友。

五、粉碎右派分子妄图攀援魯迅的阴謀

右派分子，反党分子以及各种各样的修正主义分子除了用上述諸如此类的阴謀妄圖攀援魯迅，向党进攻外，还有从理論上加以闡發引伸，把自己論点轉嫁給魯迅的。例如丁陈集团的理論家陈涌就把“艺术生命是眞实”这个公式說成是魯迅創造的，从而打着魯迅的旗帜来反对文艺的党性原則，反对毛主席明确指出的“政治标准第一，艺术标准第二”的批評原則。还有，早已被魯迅一眼看破，称为“卑劣的青年”的徐懋庸，更施展他的鬼蜮伎倆，盜用魯迅的片言只語作为他反党的工具。这里限于篇幅，且举一例，他說：“不但党外有排外性，党內也有排內性”（見“文艺报”1957，3期：“同志”）于是就盜用了魯迅“論第三种人”一文中如下的一段話来企圖作为旁証：

> 左翼作家并不是从天上掉下来的神兵，或外国杀进来的仇敌，他不但要那同走几步的“同路人”，还要招致那站在路旁的看客也一同前进的。

其实徐懋庸所謂“党內的排內性”，是因为他受到了处分对党

不滿，丢掉了“八品文官”，心里不能釋然，从而乘机向党报复的卑劣伎倆。这又与魯迅拥护的統一战綫政策有什么相关？以上这些，还都有待于細致深入的批判。現在且說有一个自称“革新家”的党內右派分子刘宾雁，在漫天黑云的气候里更是“赤膊上陣”，叫囂着“今天所以不可能有一个廿年前胆敢与周揚抗衡的魯迅，乃是由于一个作家与党委宣傳部长的关系不同”。就这样，一方面誣蔑了魯迅，一方面挑撥了今天作家与党的关系。我們坚决抗議这个右派分子对党、对魯迅，对今天的广大作家三方面都誣蔑到了的无耻讕言！魯迅夫人許广平同志在作协党組扩大会議上說的一段話是对这种无耻讕言严正的回答：

> 很可恼的是还不断有别有用心的人借魯迅的名字来攻击周揚同志。去年魯迅墓迁葬时，周揚同志和我都在上海，我在預拟的發言中把魯迅說成“作为一个中国人民”，周揚同志建議改为“魯迅不只是中国人民当中的一个，而是中国人民最优秀最忠实的儿子”，他建議改这句話，是对着魯迅有較正确的評价。他代表党主持魯迅紀念工作，非常热誠，魯迅墓碑上的題字，也是他請主席写的。我們从这里可以看到，周揚同志是代表党的身份，是以严肃的态度处理問題的。
>
> ……
>
> 請勿相信挑撥者的話，現在有許多人把許多事总推到魯迅身上，右派分子也提出，說如果胡風的卅万字意見書，是由魯迅提出，就不会出什么事了。那些都是反动的話，我敢断定毕生忠于党和人民的魯迅絕不会也必不肯反动的。他活到現在，他会唾弃反革命、反党的。⑩

許广平同志这段話是对一切妄圖攀援魯迅的右派分子所散布的

无耻謊言最好的駁斥。今天，中国的一切忠于革命，忠于社会主义事业的文学家、艺术家都必须起来保衛鲁迅的革命傳統，粉碎任何敌人妄圖攀援鲁迅向党向社会主义向人民进攻的阴謀。

1957年10月

---

① “野草”：“过客”

② 毛澤东：“在延安文艺座談会上的講話”

③ 同上

④ “且介亭末編”：答徐懋庸关于抗日統一战綫

⑤ 同上

⑥ “且介亭杂文二集”：“名人与名言”

⑦ “且介亭杂文”：“忆刘半农君”

⑧ “三閑集”：“文艺与革命”

⑨ “二心集”：“对于左翼作家盟联的意見”

⑩ 文艺报1957年20期

斥胡風对魯迅的歪曲

魯迅在“忆韋素园君”一文中說：

文人的遭殃，不在生前的被攻击和被冷落，一瞑之后，言行两亡，于是无聊之徒，謬托知已，是非蠭起，既以自衒，又以卖錢，連死尸也成了他們的沽名获利之具，这倒是值得悲哀的。①

然而胡風之于魯迅，却有更甚于此者。胡風表面上对魯迅执礼如仪，必恭必敬，好像唯有他独得魯迅傳統的精髓，背地里却咒罵魯迅为“死人”②切齿之声可以盈耳，把参加魯迅逝世紀念会当作“灾难”，認为“无聊之至”。这是不是矛盾呢？并不矛盾。原来胡風犹如“鏡花緣”中的兩面国人一样“头戴浩然巾”，說話表面上“无情无緒，半吞半吐”不过为了掩飾那张“鼠眼鷹鼻，一臉横肉……血盆口一张，伸出一条长舌，噴出一股毒气，霎时阴風慘慘，黑霧漫漫”的眞面。魯迅的著作言行，竟成了胡風随意歪曲后作为达到反革命目的的工具，因此，无情地揭穿胡風的鬼蜮伎倆，坚决地保衛魯迅的革命傳統，在当前文艺战綫上就成为具有双重的战斗意义的任务。

胡風为了要否定五四以来中国革命領导者的作用，就拼命“抬高”魯迅，夸大魯迅个人的历史作用，企圖以魯迅来代替

中国革命領导者的地位，胡風說：

如果他（魯迅）只是进化論和阶級論底介紹者或宣傳者，也就不怎样为奇，但他同时是最了解中国社会，最懂得旧势力底五花八門的战术的人，他从来没有打过进化論者或阶級論者的大旗，只是把这些智慧吸收到他的神經紆維里面，一步也不肯放松地和旧势力作你一槍我一刀的白刃血战。……思想运动里面不知道有过多少的悲喜剧，有些人根本不懂中国社会，只是把風車当巨人地大鬧一陣，結果是自己和幻影一同消亡；有些人想深入中国社会，理解中国社会，但过不一会就投入了旧社会底怀抱，所謂"取木乃伊的人自己也变成了木乃伊"；只有魯迅才是深知旧社会底一切而又和旧社会打硬仗一直打到死。这就是因为那些思想运动者只是概念地抓着了一些"思想"，容易記住也容易丢掉，而魯迅却把思想变成了自己的东西。（重点引者所加，下同）

于是胡風得出这样荒謬的結論：

五四运动以来，只有魯迅一个人动摇了数千年的黑暗傳統……③

难道正是这样么？这里，胡風故意把魯迅公开的与"阶級論者"对立起来，故意把魯迅与馬克思主义者对立起来，与中国革命的領导者对立起来，实际上对魯迅、对中国革命的历史都是一种歪曲。魯迅在一九三〇年以来所写的杂文，都公开地表明了自己是一个无产阶級的战士，一个"阶級論者"，这难道不是众所周知的事实么？把魯迅說成唯一能够思想連系实际的人，就是为了要否定当时馬克思主义者的貢献。正如胡風后来都把馬克思主义者敌視地称作"庸俗的机械論者"那样，这里胡風把他們輕蔑地譏为"只会概念地抓住思想"的"思想动运

者”，这难道正是事实么？不，这不过是含血噴人的反革命伎俩。只消举一个例子就可以駁倒：在文艺战綫上，左联时期，一度与鲁迅幷肩作战的瞿秋白同志，难道不正是深諳中国革命实际状况的卓越的馬克思主义者嗎？

至于胡風認为“五四运动以来，只有鲁迅一个人动摇了数千年的黑暗的傳統”，更是極尽挑撥、离間之能事的反革命的阴謀。誠然，鲁迅是偉大的，他的确也动摇了数千年黑暗的傳統。我們知道，給鲁迅这种偉大的功績以最正确、最崇高的評价者不是别人，正是中国革命的領导者，中国无产阶級政党及其偉大的領袖毛澤东同志。毛澤东同志說：

> 鲁迅是中国文化革命的主将，他不但是偉大的文学家，而且是偉大的思想家和偉大的革命家。鲁迅的骨头是最硬的，他沒有絲毫的奴顏和媚骨，这是殖民地半殖民地人民最可宝貴的性格。鲁迅是在文化战綫上，代表全民族的大多数，向着敌人冲鋒陷陣的最正确、最勇敢、最坚决、最忠实、最热忱的空前的民族英雄。鲁迅的方向，就是中华民族新文化的方向。④

但是，鲁迅之所以能动摇数千年的黑暗傳統，不但絕不是他一个人的力量，而且正是他与先进政治結合的結果。鲁迅自从事文学工作的第一天起，就把自己委身于革命的战斗的行列，听命于先进政治的支配，用他自己的話来說，就是“听将令”，“与前驅者采取同一步調”，他不但毫不掩飾、而且公开地自豪地声称自己的創作是“遵命文学”。正因为如此，鲁迅的作品对黑暗統治的攻击具有了空前的杀伤威力；具有了比一般批判現实主义文学更大得多的战斗性和徹底性；如果說，鲁迅前期的作品就表現了自覚地服从于先进政治的这个可貴的革命特

点；那末，作为共产主义者的魯迅，更把自己的写作当做革命的无产阶級运动的一翼，随时随地服务于无产阶級政治的領导，从而發揮了更大的威力。因此胡風把魯迅个人与整个革命領导对立起来，不但有背于历史事实，对魯迅来說也是一种誣蔑，这是对魯迅偉大的革命精神、高度的党性原則的一种誣蔑。我們知道，眞正从整个社会物質基础上动搖以至推翻了数千年的黑暗傳統的不是别人，正是魯迅所深引以为光荣的无产阶級政党——中国共产党及其所代表和領导的广大工农阶級的群众。历史昭示我們，任何个人的英雄他具有无論什么样的善良的动机、积極的行动，如果一旦脫离了广大劳动群众，必将一事无成，而魯迅的胜利，显然不是孤軍奋斗式的英雄的胜利。

胡風既把魯迅歪曲为孤軍奋斗式的英雄，于是他又按照自己的邏輯，将他的所謂"主观战斗精神"这个唯心主义公式套到魯迅身上，認为这是"魯迅底战斗的一个大的特点"——

> 那就是把"心""力"完全結合在一起。别人当战斗的时候是只能运用脑子，即所謂理智，或者只能凭一股热血，但他則不然，就是在冷酷的分析里面，也燃燒着爱憎的火焰。……翻开他的全部作品，不是充溢着爱心就是噴射着怒火，就是在一行諷刺里面，也閃耀着他的嫉恶爱善的眞心。这是一个偉大战士的基本条件，也是一个偉大艺术家底基本条件。⑤

这里，魯迅具体的战斗内容被抽掉了，只剩一些抽象的幷由胡風自己生造的符咒般难懂的名詞，什么"心"、"力"，"爱心""眞心"等等，难道魯迅的偉大只在于他有这种自發的战斗的冲动，不是因为打击敌人，教育人民的崇高的革命目的嗎？同样

是談魯迅偉大精神的特点，毛澤东同志認为魯迅有这样三点：⑥

第一，他的政治的远見；
第二，他的斗爭精神；
第三，他的牺牲精神。

例如，第二点，魯迅的斗爭精神，是屬于胡風所說的同一的題目。但是，試看毛澤东同志講得多么正确生动、多么詞簡意賅：

> 他（指魯迅——引者）在黑暗与暴力的进袭中，是一枝独立的大树，不是向两旁偏倒的小草。他看清了政治的方向，就向着一个目标奋勇的斗爭下去，决不中途投降妥协。有些不澈底的革命者，起初是斗爭的，后来就"开小差"了；比如外国的考茨基、普列汉諾夫等就是很好的例子。在中国，这等人也不少。正如魯迅先生所說，最初大家都是左的，革命的，及到压迫来了，馬上有人变节，并把同志拿出去給敌人作为見面礼（我記得大意如此）。魯迅痛恨这种人，同这种人作斗爭，随时教育着訓練着所有他領导下的文学青年，叫他們坚决斗爭，打先鋒，开辟自己的"路"。⑦

当然，要指望反革命分子胡風也說出正确通达的道理来是过分天眞的，他的話是不能"通"也不願"通"的。文如其人，胸怀怪胎的反革命分子只能用唯心主义的烟幕来蒙蔽讀者。

胡風既把魯迅歪曲为一个"主观战斗精神"的發揚者，他又拼命从魯迅的作品中去寻求这个荒謬的論点的"論据"，于是胡風又对魯迅的作品进一步作了使人不能容忍的歪曲。这里

不准备逐一加以駁斥，仅举一二个例。胡風說，魯迅的"处女作'狂人日記'，那立意，是为了叫出自我底燃燒的战斗要求"⑧，而"藥"呢，"他的控訴就带着了沉痛到近于絕望的气息。"⑨难道"狂人日記"就是魯迅"主观战斗精神"的"自我扩张"的产物么？不，它的产生是有它的历史原因和社会原因的，它显然不是魯迅面壁枯坐或者灵机一动就能凭空想得出来的。我們認为，"狂人日記"产生在十月革命稍后的五四运动前夕并不是偶然的，它正是当时先进的中国人艰难地找寻救国道路的深刻的反映，"狂人"作战的英姿写出了在强大黑暗势力下反抗者的形象，其中当然也包括作者的革命精神的自我抒写。

"狂人日記"所描写的典型环境正是旧中国历史的縮影，正因为"狂人日記"反映了当时历史的眞实，因而具現了五四的杰出的时代精神。至于"藥"的描写，如魯迅自己所告白的，是因为当时的主将不主张消極，所以"我于是遵着将令，删削些黑暗，装点些欢容，使作品比較的显出若干亮色"的小說，他又說："不恤用了曲笔，在'藥'的瑜儿的坟上，平空添上一个花环。"就这样，預示了历史的輝煌的前景，因而符合了革命的發展的眞实。以至使作品接近于社会主义現实主义。⑩这里，那里有什么"近于絕望的气息"呢？胡風的論断不正是黑白倒置么？胡風否定魯迅作品中逐漸增长着的乐观主义色彩，实际上就是否定先进政治——共产主义思想越来越給予魯迅的影响。

如果說，胡風在解放以前就以歪曲魯迅作为向革命进攻的伎倆，那末，解放以后，胡風不但沒有繳械投降，認罪悔过，反而变本加厉，越来越肆无忌憚。例如他在一九四九年——一九五〇年所写的紀念魯迅的文章中，就处处埋藏着暗箭。"不

死的青春”一文借着歌頌集体主义的幌子，就說出这样一段黑話：

一个思想战士，如果他的战斗要求不願經过考驗，那他是为什么作战，又怎样能够作战呢？換一个說法，如果一个集体主义者不通过自我批評或自我斗爭去获得战斗的实力，又怎样能够是集体主义者，有什么值得献出的呢？

然而，这并不是应該让蒼蝇們来随便撒汚，也不等于应該向暗地擲来的“石子”和背后潑来的“穢水”鞠身致謝，即使那是貌似的“友人”或心虚的友人擲来潑来的。因为，自我批評或自己斗爭是为了追求眞理，是为了更有效地打击敌人，决不是为了贏得一个謙謙君子的名誉的。在战斗过程中，难免有以不关痛痒处的或不到进入痛痒程度的“自我批評”做盾牌，靠了这，馬上反过去汚友为敌，以伪乱眞的現象，但那和眞的自我批評并非一事的。⑪

这段黑話是够恶毒的。在胡風看来，“集体主义者”只能靠“自我批評或自我斗爭去获得战斗的实力”的，如果一有别人向他提出意見，来一个互相批評，那就是“蒼蝇們的随便撒汚”；就是“暗地擲来的‘石子’和背后潑来的‘穢水’。”这里，难道不正是借用紀念魯迅的名义，对革命陣营最瘋狂的攻击和最恶毒的汚蔑嗎？

在另一篇紀念魯迅逝世十四周年的題名“祖国爱，人民爱人类解放”的文章里，胡風也肆无忌憚地暗中放出的毒箭。下面只是其中的一支：

有誰在政治兴奋里面感到漂浮不定，得意忘形的，到魯迅这里来罢，他会使你脚踏实地。⑫

这里矛头所指，是文艺界党的領导者，亦即胡風在給他同伙的反革命分子的書信中称之为“官”，“老爷”等同志的。胡風凭他反革命的敏感，他就是这样一刻也不放松地对革命陣营报以刻骨仇恨的暗箭。

随着革命的深入，反革命分子将越来越面临末日的命运，于是垂死掙扎也就越来越瘋狂。到一九五四年七月胡風終于迫不及待地向党中央进攻、提出了他的反社会主义的綱領。在这个反动文件里，他瘋狂地攻击党的領导、反对党的政策、反对馬克思主义，反对作家思想改造，反对深入工农兵斗爭。于是魯迅不幸地再一次被胡風肆意歪曲后作为他向党进攻的武器。胡風說：

> 为了現实主义底胜利，要珍視并継承魯迅傳統。第一篇小說“狂人日記”，就开辟了社会主义現实主义的道路。那高度的历史眞实性，那反抗人吃人（人压迫人，人剝削人）制度的火一样的热情，正是屬于宝貴的社会主义精神，为当时的作家們所缺乏的。林默涵同志为了要証明他用唯心論解釋的“思想改造”，为了使魯迅来一个按照他的意思的“飞跃的变化”，就不惜把魯迅“前期”作品送給“資产阶級小資产阶級的批判現实主义”，我以为，这只能是一种糟踏历史的“理論”。由于去年毛主席指示社会主义現实主义是从五四开始的，这一“理論”是退到后面去了，但实际上，为了保持那个庸俗的机械論的統治地位，还是在各种曲折的形式上頑强地継續抵抗。⑬

胡風为什么这样热衷地要把魯迅的“狂人日記”硬說成是社会主义現实主义的作品呢？他主观上眞的是为了要珍視魯迅的傳統嗎？不是。他硬要假造出这样一个例証，只是企圖証明魯迅沒有进行思想改造，沒有获得馬克思主义世界观也居然写出

了社会主义現实主义的作品，因而世界观与創作方法是沒有关系的。这里首先就否定了魯迅的思想有一个从进化論到阶級論，从革命民主主义者到共产主义者的發展过程。正因为魯迅思想有这样的一个發展过程，他的世界观起过質的变化，因此由魯迅的世界观所制約的作品也就有了前后期的区别。空前猛烈地攻击了整个封建制度、因而推进了当时革命运动的"狂人日記"的战斗价値誠然是偉大的，它不但是魯迅第一篇杰出的小說，而且是揭开中国現代文史学序幕的第一篇杰出的小說，这篇后起的"狂人日記"不但比果戈里的"憂憤深广"，而且因为作者听从当时革命的前驅者的"将令"，所受先进政治的鼓舞和影响，因而其思想性和战斗性就高出于一般批判現实主义之上，"而和社会主义現实主义更相接近。"⑭但是它是不是如胡風所說就是社会主义現实主义的作品呢？显然不是。胡風認为小說中所表現的"高度的历史眞实性，那反抗人吃人（人压迫人，人剝削人）制度的火一样的热情，正是屬于宝貴的社会主义精神"，那是胡風企圖攀援魯迅来达到他的反革命目的所臆造的标准，是不能算数的。如果按照这标准的作品就是社会主义实現主义的作品，那"水滸""紅楼梦"，果戈里，托尔斯泰，契訶夫无一不是社会主义的文学或作家了。"狂人日記"站在当时时代思想的前列，固然有不容忽視的偉大思想艺术价値，但是，当时作者世界观的基本还畢竟是进化論和个性主义，因而只能籠統地認为将来必胜于現在，青年必胜于老年，不能眞正看到推动历史前进的新人。与黑暗統治作誓死搏斗的"狂人"也还是孑然一身、孤立无援的个人奋斗式的英雄；而小說中所暴露的要劝轉"吃人者"的思想更不能不說是魯迅前期世界观中的启蒙主义的弱点。至于小說結尾"救

救孩子”的呼声当时的确体現了魯迅崇高的人道主义精神，因而起了一定的战斗号召的作用，但后来便为作者自己所否定了，他說：“現在倘再發那些四平八稳的‘救救孩子’似的議論，連我自己听去，也覚得空空洞洞了。”⑮在偉大的自我否定中，我們依稀看到一个战士在革命道路上不断向前躍进的身影。然而为反革命的利欲熏心以至冲昏了头腦的胡風，却連魯迅自己的話也不予承認，他硬要把魯迅前期的小說派作社会主义現实主义，这不是十分显然的荒謬嗎？我們認为，社会主义現实主义除了“从現实底革命發展中眞实地，历史地和具体地指导現实”，还必須同时“用社会主义精神从思想上改造和教育劳动人民”⑯。試問，一个作家如果本身沒有具备馬克思主义的世界观，又如何来“用社会主义精神从思想上改造和教育劳动人民”呢？很早委身于战斗的行列，忠于人民革命事业的魯迅，对自我思想改造是特别重視的，在魯迅的作品中，不但无情地解剖别人，也无情地解剖自己。他不止一次地告白自己需要奥优赫变”；他說翻譯馬克思主义的文艺理論，也为了提供别人方便，来“煮自己的肉”。胡風把魯迅看作一开始就是社会主义現实主义作家，就是馬克思主义的阶級論者，沒有“思想改造”和一个从量变到質变的“飞躍的变化”，这才正是一种糟蹋历史，也糟蹋魯迅的“理論”。胡風反革命伎倆是多端的，歪曲魯迅絕不止如上所例举这些，但是举一可以反三，仅此已經为我們上了深刻的一課。在暗藏的阶級敌人阴謀复辟的罪恶活动中胡風的“挖心战术”有它的典型性，它是帮助我們鑒别牛鬼蛇神的一項很好的反面的“教材”。

1955年8月

① “且介亭杂文”
② “关于胡风反革命集团的材料”
③ 胡风：“剑、文艺、人民”：“关于鲁迅精神的二三基点”
④ 毛澤东“新民主主义論”
⑤ 同③
⑥ “高級中学語文課市”第一册（1951年6月“人民教育出版社”出版）；“鲁迅逝世一周年紀念大会上的演說”
⑦ 同⑥
⑧⑨ “剑、文艺、民”：民族战爭与新文艺傳統”
⑩ 参見周揚“發揚五四文学革命的战斗傳統”人民日报1954年5月4日
⑪ “从源头到洪流”
⑫ 同③
⑬ “胡風对文艺問題的意見”
⑭ 周揚：“發揚五四文学革命的战斗傳統”（人民日报1954年5月4日）
⑮ 而已集：“答有恒先生”
⑯ 見“苏联作家協会章程”

批判刘雪葦的"魯迅散論"

刘雪葦是反革命分子胡風的忠实追随者，是胡風集团打入党內的重要代理人，他曾利用了他一度所窃居的中共中央华东局文艺处长，新文艺出版社社长的地位，按照了胡風的意旨，配合了他的反革命伙伴，有計划地向党进行了瘋狂的攻击，严重地破坏了党的文艺事业。刘雪葦如同胡風一样，他們破坏革命文艺事业最阴险毒辣的方法之一，便是用歪曲、誣蔑魯迅的方法，把魯迅引为他們的同調。例如他們把魯迅說成仿佛也是反对作家要掌握进步的世界观，借以企圖否定文学的党性原則，否定作家要学習馬克思列宁主义——参加革命实踐、进行自我思想改造和逐步掌握科学共产主义世界观的極端重要意义。用恶意"抬高"魯迅的方法，把魯迅和中国革命的領导者对立起来，借以企圖否定中国革命領导者的存在，并由此抹煞了共产党人及其所領导的中国工农阶級革命运动对魯迅思想發展的巨大影响。当然，他們在字里行間还百般辱駡革命作家，企圖挑撥革命文艺界內部同志間的关系……。而刘雪葦在"魯迅散論"一書中所收集的反动文章，正是上述胡風集团反革命战术的具体表現。

刘雪葦的"魯迅散論"，初版于一九四八年，增訂本第一版印于一九五一年，到一九五三年五月便印了第五版，印数共

四万五千册。据我所知，在以前有关鲁迅的著作中，这是發行得最多的一本書。当然，这也正是刘雪葦利用了他所窃居的出版社社长的职权的結果。同时，也正說明了作为他們进行反革命"挖心战"的資本，刘雪葦自己对这本書是非常重視的。既然如此，"鲁迅散論"在广大的讀者群众中必然已經散布了極为有害的影响。因此，徹底地批判这本反动著作，澄清它所遺留的思想毒素，这对我們扫除鲁迅研究道路上的障碍，繼承和發揚鲁迅的战斗傳統，进行社会主义文化建設来說，就有着十分积極的意义。

首先，正如胡風及其集团中的其他反革命分子在对待"研究"鲁迅問題时所慣使的伎倆一样，刘雪葦实际上也断然否定了鲁迅思想發展过程中前后兩个时期的世界观有过質的变化。

刘雪葦这样說：

> 鲁迅先生是个澈底的現实主义（唯物主义）者，而且是个缺点很少的現实主义者的緣故，所以他的思想發展过程，自然就带着一种一貫發展的特征，很相似于馬、恩們的發展过程。（頁三八）

又說：

> 他从头到尾一根筭是个脚踏实地的現实主义者，所以他走到阶层的集团主义，是自始就規定了的，自自然然的發展。（頁四十）

固然，鲁迅从他开始献身革命文艺事业的第一天起，他的作品就表明他是一个偉大的現实主义者。如所共知，他前期所

写的一些揭露旧中国黑暗的小說，以及他正面尖銳地抨击当时旧制度的杂文，它們所給予讀者的結論：只能是对当时社会制度的强烈的否定，从而号召人民再来一次更徹底的革命。但是无論如何，由于魯迅当时还站在小資产阶級的革命民主主义的立場，还沒有确定科学的共产主义世界观，因此，不但他艺术創作中所达到的某些結論未能提高到科学的認識，如一个馬克思主义所达到的那样的理論高度。就是他当时所写的一些最为杰出的作品中，我們也还是能够發現他当时世界观的弱点所限制的痕迹。

魯迅之所以偉大，正因为他一生总是不断地在探索新的战斗道路，当他意識到他所寻求到的新的道路的正确时，他就毅然站到新的一边来。如大家所了解的，魯迅完全接受了馬克思主义，是比当时一些革命者（如李大釗等同志）要迟些的。"五四"前的魯迅、"在昏沉的子夜开始他的思想追求时"的魯迅，正如瞿秋白同志所說："进化論和个性主义还是他的基本"。更明确地說，他思想中还带着唯心論的因素。例如在政治上他还沒有意識到中国工农革命力量的存在，因而感到自己在思想战綫上作战的孤寂，甚至徬徨起来。当然，作为一个徹底的革命民主主义的战士，即使"徬徨"，也是"荷戟"的徬徨，如他自己在一首詩里所說的。偉大的魯迅并沒有放下过武器。由于世界观的弱点，魯迅对中国历史發展規律的認識，当时也还有着"循环論"的因素；对青年作用的强調，也显得缺乏明确的阶級观点，对文艺与政治兩者的相互的关系，也未能如一个辯証唯物主义者所达到的認識；文艺服从于政治，反过来又給政治以偉大的影响。而他当时还有把文艺的作用估計得偏高的缺憾，如大家所熟知的魯迅写在"我怎样做起小說来"一

文中所以要献身文艺事业的一段渗透高度爱国主义精神的有名的自白，也分明带有启蒙主义——解放个性思想的弱点。其实，把解放个性看作先于解放社会的第一位的工作，正是一种本末倒置的思想。而作为革命的具体道路是不合历史發展規律的，因而也是行不通的。馬克思主义認为要改变人們的精神病态，首先只有先改变他們的物質条件，亦即首先必須推翻当时的反动統治者，然后才能創造人民自我教育自我改造的条件。当然，这样說，并不是否定先进思想引导革命的巨大作用，事实上，魯迅的作品就起过这样的历史作用的。魯迅前期这种思想上的弱点反映到他的小說中，即使如空前猛烈地攻击了整个封建制度体系的"狂人日記"和"旧中国劳动人民奴隶生活的深刻写照，中国近代民族被压迫的縮影"的"阿Q正傳"那样杰出的作品，也明显地可以發現作者世界观弱点的烙印。前者还保持着"要劝轉吃人的人"的启蒙主义思想；后者也不能提出在当时推动历史的發展的眞正的新人。魯迅前期思想的局限性同样表現在他的其他文章中，如一般人所了解的，散文詩"野草"就是集中表現了作者前期世界观所存在的矛盾。收集在"华盖集"里的"娜拉走后怎样"，"通訊"和收集在"而已集"里的"小杂感"等文章，也都显明地表現了作者当时世界观的弱点；前者对国民性的理解似乎还包含着尼采的錯誤影响，后者对大革命失敗后所造成的整个形势，也表現了比較消沉的情緒。由此可見，即使像魯迅那样偉大的作家，也終究未能完全避免前期世界观的弱点对他的作品的影响。这难道不是对刘雪葦之流要故意否定正确世界观对作家的影响的有力駁斥嗎？

魯迅接受了馬克思主义以后，成了一个眞正的科学共产主义者，他回顧自己思想發展的艰苦的历程，十分謙逊地批判了

自己前期作品的一些弱点，这也是每一个讀者所熟知的。“我时时說些自己的事情，怎样地在‘碰壁’，怎样地在做蝸牛，好像全世界的苦惱，萃于一身，在替大众受罪似的：也正是中产的知識阶級分子的坏脾气。①”魯迅也强調了革命世界观的重要性，“革命文学家至少是必須和革命共同着生命或深切地感覚着革命的脉搏的②。”“我以为根本的問題是在作者可是一个‘革命人’，倘是的，則无論写的是什么事件，用的是什么材料，即都是‘革命文学’，从噴泉里噴出来的都是水，从血管里噴出来的都是血”。③至于反映到他的作品上，“表現在从‘二心集’到‘且介亭杂文集’的八部杂文集中，无論思想內容和風格上与以前的作品都有着显著的区别，在战斗中的怀疑，犹豫，徬徨，悲凉的情緒已經絕迹，我們接触到的是沉着稳定的坚毅的进軍，是对于通过一切阻碍妨害而正将到达前途的巨大信心，是与科学分析和批判相結合着的分明而热烈的是非爱憎”；④这里，难道还不显明地表現了魯迅思想發展前后兩个时期的本質不同嗎？

显然，像刘雪葦之流片面强調魯迅一生中保持着“首尾一貫”的精神，而忘記了魯迅的偉大就是他永远站在新的革命力量的一边，敢于以新的立場观点来代替自己的旧的立場观点，那才是“决定地”錯誤的。正如胡繩同志所說过的：“在某种意义上說，魯迅有着前后一貫的精神（例如他始終热烈地追求中国民族的进步）这是我們不否認的。但如果不看出他曾經在怎样严肅的自我解剖下使自己从小資产阶級的思想立場，轉向无产阶級的思想立場，那么就无法了解这一貫精神是怎样發展下来的。”⑤当然，即使以他一貫的热切地追求中国民族进步的精神，由于前后兩个时期的世界观的不同而引起的所持方法的不同，在客观效果上还是有区别的。但問題还不仅仅在于刘雪葦歪曲

了魯迅思想的發展道路，問題在于刘雪葦之流企圖按照他們預定的臆想歪曲魯迅后，从而好阴謀地否定革命世界观对作家的重要作用。看吧，刘雪葦对当时有同志正确地分析了魯迅思想發展的过程、論証了魯迅获得共产主义世界观后在思想創作上更輝煌的胜利，抱着怎样的刻骨仇視的态度：

> 魯迅先生从一九〇六到一九三六，也就是从他文学生活的开头到煞尾，都有着一貫的写作理論的系統。而且这是无毛病的，也无矛盾的。这，对于那些老用着泔腔滑調，以及爱叫"轉变后的魯迅"如何如何，"轉变前的魯迅"又如何如何者們，同样給予了一个極坚固的回答！（頁五六，重点原有）

然而这种无耻的攻訐和謾駡，这种根本歪曲事实的回答是不会"坚固"的。魯迅思想有着从进化論到阶級論的躍进是鉄一般的不易抹去的客观事实，以致使得虽然别有企圖的反革命分子要造謠惑众，也拿不出比較可以令人信服的"証据"来，只能展施辱駡和恐吓的伎倆。

在"野草"一文中，刘雪葦儼然摆出了一付"学者"的架子，有意識地对魯迅自己后来曾經批判过的世界观的軟弱的一面加以竭力的贊揚。他把魯迅表現在"野草"中的还沒有意識到自己和工农大众的革命力量結合以前所产生的悲观、絕望的个人主义思想称之为"一时的心之波动与心之一角的斗爭"，說道"就是这'阴影'，本身，也同时放射出战斗的光輝来。"（頁90——頁95重点引者所加）在魯迅还沒有完全和当时眞正的革命力量結合前，有一种孤寂、徬徨的感覚，这是可以理解的。这种魯迅的世界观的暫时的弱点后来首先便为魯迅自己所否定了的。这也是魯迅之所以偉大之所在。但是，在刘雪葦看来，首先如

鲁迅后来自己所否定的当时他的世界观的这种弱点，不但不应該批判，反而大大值得歌頌和贊美的。即所謂“这‘阴影’本身，同样放出了战斗的光輝”，这就很难使人理解了。既然这样，这还是什么“阴影”呢？这也不是什么弱点了。刘雪葦毫不顧及常識，故意顛倒黑白，指鹿为馬，不过企圖証明鲁迅的世界观并沒有从进化論到阶級論、从革命民主主义到共产主义这样一个質的轉变。你們說鲁迅前期的思想有弱点嗎？这弱点本身就是十分完美的。証明鲁迅思想并沒有一个發展过程，对刘雪葦来說，当然也只是一种手段，他的最終目的是反对党的政策，反对思想改造，反对馬克思主义。

其次，刘雪葦利用了鲁迅早期所提出的启蒙主义的文艺观，称之为那是“客观的，現实主义的最本質的写作立場”（頁47）認为“鲁迅先生在写作問題上从头到尾所抱的見解，是一貫充滿健康的……”（頁45）企圖以此混淆社会主义現实主义的創作原則。当然，如果从写作动机这一点来說，一开始就作为一个偉大的爱国主义者的鲁迅，的确是“一貫充滿健康的”，他不是为文学而文学，而是为革命而文学，所以他开头就把自己的創作称为“遵命文学”。但如果从客观效果上来了解，我們認为，他前期的作品虽然在暴露封建主义殘余，反映农民的願望和情緒方面是无比深刻的，并且高于十九世紀的一般批判現实主义作家，因而起了極偉大的感染作用。但是由于他暫时还不能認識到如何摆脫封建主义剝削的具体道路，因而在作品中还不可能提供出眞正明确的革命方向。我們固然尊重他前期的那种杰出的作品，学習他的清醒的現实主义精神，但尤其尊重他后期的作品，学習他的社会主义現实主义写作原則。刘雪葦故意

要混淆兩者的区别，其用意是十分显然的。正如胡風故意要把"狂人日記"所表現的"高度历史眞实性"和"反抗人吃人（人压迫人，人剝削人）制度的火一样的热情"說成就是社会主义的精神借以隐蔽地否定眞正的社会主义現实主义創作原則一样。我們記得，魯迅成为馬克思主义以后，回顧既往，曾以无限謙逊的心情批判过自己說："現在倘發那些四平八稳的救救孩子，似的議論，連我自己听去也覚得空空洞洞。"(5)而刘雪葦为了要把魯迅引为同調，却可以連魯迅后来自己也批过自己的这一事实置之不顧。"关于胡風反革命集团材料"一書序言中所說：反革命分子为了要进行反革命，"不可能将眞相隐蔽得十分徹底"，刘雪葦隐蔽地宣揚了一通以一般現实主义代替社会主义現实主义的謬論后，覚得还不能放心，終于正面出来叫囂了：

> "社会主义的現实主义"理論不是說，写作的第一个前提条件是"写出眞实来"么？它不是为了更广泛的教育各种各样的作家，主張現实的学习，反对"唯物辯証法的創作方法"理論的书呆子气以及它的褊狹性，而强調"描写現实"的意义，以"現实的努力表現"来求統一，以不断的写作实踐来求达到最高的写作水准——唯物辯証法地去把握現实么？……这些都各各与魯迅先生的写作主張吻合。（頁55）

他最后竟做出这样的結論：

> 在一九二九——一九三二年的时期，文艺活动的主流，弥漫着机械論的、"标語口号"的写作理論（一九二九——一九三〇）与"左"傾观念論的、到处向作家索閱"正确的世界观"的写作理論（一九三一——一九三二）；然而如上所見，他在这里也沒有陷入过"历史的錯誤"。他既反对离开"文艺"的狂叫，也坚决主張只有实际的写作才能"正确"。与其左右

为难，不敢动笔，不如有什么就写什么，能怎样写就怎样写，而在实踐的鍛炼里要求精进。当参加对“第三种人”的論战时（一九三二）他大胆的（然而是正确的）向“第三种人”的苏汶說：是的，你与其欺騙，与其做冒牌貨，不如你还是去写你的吧。（頁57）

讀者們請看，这又与胡風的調調何其神似！就这样，刘雪葦把胡風的反动論調轉嫁到魯，企圖达到他别有用心的目的。刘雪葦在这里有三个反动論点：第一，他把写眞实作为創作的第一个前提，作为鑒别創作好坏的唯一标准，从而根本地抹煞了正确世界观对創作的决定作用；第二，他把写作实踐作为作家进行創作的唯一条件，从而略去了对进行革命文学創作来說更重要的是作家的革命生活实踐；第三，提倡有什么写什么，从而否認了写革命題材的重要性，亦即宣傳了作家可以不必为政治服务，文艺可以脫离政治的反动思想。大家看，这三个反动論点不正是后来在胡風的那个反革命綱領中同样也“抛出来”了的东西么？

我們認为，不錯，正如高尔基所說：“文学是眞实的領域”，作家一定要眞实地反映現实。但“写眞实”还須看你站在什么立場上，如果站在資产阶級唯心主义立場上，为自己的阶級偏見所束縛，就根本无法反映客观生活的眞实。反之，如果掌握了符合于客观历史进程和本質的无产阶級世界观，就能帮助你充分反映生活的眞实。我們社会主义現实主义者，認为文学的眞实性是和文学的思想性密切地結合在一起的。我們要求作家从現实的革命發展中来眞实地、具体地、历史地描写現实，而这种艺术描写的眞实性应与用社会主义从思想上改造和教育劳动人民的任务結合起来。写眞实，这是意味着要揭示我們

現实中本質、典型的事物，要善于表現我們社会中新与旧的斗爭，以及前者必然战胜后者的具体过程，要善于表現我們时代的新生力量。眞实性的問題最后既然不能不归結到作家的阶級立場，那就毫无疑問，必須有賴于馬列主义——共产主义世界观的掌握，否則就会迷失方向，感到无所适从。作为照耀作家前进的理智的明灯的馬列主义世界观，如上所說，它本身便是以历史的客观进程为依据的，所以它能够以自己的客观性和符合現实本質的眞实性来帮助作家看清历史發展的規律，看到生活中的主流和本質，以便进行正确的艺术的概括，从而創造出具有个性化的，有着高度美感的文学形象来。刘雪葦既然否定了掌握革命世界观的重要性，那末他所强調的眞实性是屬于那一个阶級所需要的艺术"眞实"也就可想而知了。胡風集团的"作家"，如路翎之流，正是实踐了这种反动的文艺理論，才写出了忠于他們反革命分子所需要的"眞实"的作品来。

把写作实踐看作进行創作的唯一条件，認为一切都可以取决于作家的"主观战斗精神"、所謂"只有实际的写作才能正确"、"在实踐的鍛煉里要求精进"这正是胡風的臭名昭彰的濫調的再一次的重复。胡風主张作家不要学習馬克思主义，因为"既然馬克思主义包括了現实主义，通过現实主义就会达到馬克思主义的"。⑥胡風認为作家不必进行思想改造，"創作实踐就是克服着本身的二重人格，追求着人民結合的自我改造的过程"⑧既然万物皆备于"創作实踐"，作家也只要坐下来写写，就能写成个共产主义者，那末任何人也只要一做作家，便大有可为了。因此，胡風和刘雪葦之流这种說法的荒謬是十分显然的。

刘雪葦的第三个反动論点，也同样是胡風的"到处有生活"論的再版，企圖把革命作家从政治斗爭的激流中拉出来。刘

雪葦說，魯迅“向‘第三种人’的苏汶說，‘是的，你与其欺騙，与其做冒牌貨，不如你还是去写你的吧’⑨”，他自以为抓到了“論据”，仿佛魯迅也眞的主张不必有“正确的世界观”，“有什么就写什么，能怎样写就怎样写”所謂“在实践的鍛煉里要求精进。”事实上，刘雪葦所引的魯迅对“第三种人”苏汶所說的几句話，明明是一种反語，紧接着，魯迅向苏汶反詰道：

> 然而苏汶先生又說，許多大大小小的“第三种人”們，却又因为豫感了不祥之兆——左翼理論家的批評而“擱笔”了！
>
> “怎么办呢？”

看来刘雪葦为了急于要制造論据，竟連魯迅的原話都不願看清楚，就断章取义地被割裂来引用了。生在有阶級的社会里难乎其成为超阶級的作家，“第三种文学”有如“第三种人”一样，畢竟是“一个心造的幻影”。因此，魯迅这段話非但不能帮助刘雪葦的反动論点，恰恰反証了文艺在任何时候都不可能脫离阶級、政治而独立的定理，从而駁斥了刘雪葦的謬論。

刘雪葦利用魯迅来进行他反革命的“挖心战”的第三个表現，就是假意“抬高”魯迅，把魯迅置于中国革命領导地位之上，借以否定中国革命領导者的存在；当然更不用說，同时也否定了中国共产党及其所領导的工农革命运动对魯迅思想發展的决定性的影响。

刘雪葦說魯迅是中国“一切在前社会里出身的、向光明的、无休息的人們之唯一可靠的引路者。”（頁一六）他認为“有些人想将魯迅先生的偉大意义局限在‘文化运动’或‘文艺运动’的范围里，而将他对整个革命斗爭的思想指导作用忽視，抹杀

或輕視他社会政治思想的宝貴內容及这內容的社会意义，那是决定地錯誤的。”（頁二〇）这里，刘雪葦在明显地挑撥党与鲁迅的关系，并企圖由此造成革命文艺界內部的混乱，以达到破坏团結的目的。作为一个偉大的“从旧壘中出身”的知識分子，鲁迅在認清了中国現实和中国革命的性質和特点以后，便揚弃了先前的阶級立場，毅然接受了共产主义的世界观，并終身为着这个革命目的奋斗到底，鲁迅从个性主义到集团主义所走的道路是我們每一个出身于非无产阶級的知識分子都值得学習的。基于鲁迅的一貫的爱国主义精神，他一开始就把自己的写作事业服从于当时的思想革命的实际領导者。作为一个党外布尔什維克的鲁迅，他的党性是十分强的。在他最后十年的輝煌战斗中，他由衷的表示能在党的領导下工作，是十分高兴的。他說：“那切切实实足踏在地上，为着現在中国人的生存而流血奋斗者，我得引为同志，是自以为光荣的”。鲁迅这种对中国革命領导者无限忠誠、无限謙逊的感情是处处可以找到的。只有故意挑撥离間的反革命分子，才会把鲁迅歪曲成为一个置身于中国革命領导者之上的人物。作为一个偉大的思想家和革命家，鲁迅也正是通过他的卓越的文艺武器来完成的。因此，文艺服从于政治这一原則，不但在鲁迅那里可以找到明証，而且鲁迅在这方面还直接提供了值得我們学習的范例。当然，刘雪葦之流企圖用鲁迅来否定中国革命的实际領导者的存在，用文艺家来代替政治家，我們并不奇怪，因为这种鬼域伎倆我們早已在托洛茨基匪帮那里看到了，中国托匪王实味不是也早已有过这种謬論么？

党和工人阶級革命运动对鲁迅思想起过决定的关鍵性的作用，这同样是鉄一般不易抹去的事实，偉大的五卅运动以后所

激起的一系列革命群众斗爭曾經启示过魯迅，使他进一步認清了中国革命的主力；認識了他的进化論的"偏頗"。此外当时不少小資产阶級的青年知識分子投入无产阶級的陣营，这也是推动魯迅先生前进的社会力量之一。以及他接触的如瞿秋白等同志那样的共产主义者，也給他的思想起了积極的影响。以上的历史事实难道还不够有力地駁斥了刘雪葦之流的謬論嗎？

刘雪葦为了要否定党和无产阶級革命运动对魯迅思想的决定性影响，亦即企圖否定共产党和无产阶級革命运动对中国文化的領导作用，自然还得否定那个运动本身才显得更为"徹切"。刘雪葦認为，魯迅写"野草"的年代（一九二四——一九二六）中国工农兩大阶級还是革命的"潛伏的力量"，（頁八六）还是"一种潛在的力量之存在"。（頁九三）

翻开中国革命的历史，首先就有力地駁斥了这种荒謬論点：中国工人阶級早在一九一九年的"五四"运动时已經露了头角，开始登上了政治舞台，自从上海、唐山、长辛店等地的工人在中国历史上举行了第一次政治罢工，以后的历次反帝国主义斗爭中，工人阶級始終是革命的主力軍，同样，也还在魯迅写作"野草"以前的年代，农民运动在我国南部，由于共产党的領导，也勢如暴風驟雨般地掀起了。

刘雪葦既然否定了工农阶級在政治上的領导作用，那末他們在文化上的領导作用自然也給一起抹煞了。按照反革命分子的"邏輯"，中国当时的新文坛上只有几个資产阶級代表的角色在馳騁着。基于同样的企圖，在刘雪葦編的"魯迅先生年譜"中，对共产党人所領导的革命运动以及他們对魯迅的思想教育，都故意避而不載，也絕口不提魯迅思想上的躍进，这应該說并不是偶然的。这是刘雪葦仇視党、仇視中国工农革命运动的又

一次表現。胡風反革命集团分子的确是无孔不入的，他們总是想尽方法利用一切机会来进行活动，进行理論上的“挖心战”。

刘雪葦在“魯迅散論”中所表現的进行反革命“挖心战”的第四个方面，利用表面上“研究”魯迅著作的幌子，实际上向革命文艺界內部發放出大批的暗箭，發出刻毒的譏刺。这样的例子可說俯拾即是，例如，他写于一九四八年十月十九日的“代序”中，就假意借了表彰魯迅的“徹底的老实”的幌子，含沙射影地对革命文艺界內部狠狠地嘲笑了一通：

> 我們这一时代的人底弱点，常常是为个人打算鬧昏了头脑，阻塞了智慧，以致經常在出許多笑話；常常自以为做得極得意，以为从此可以站在别人头上或愚弄了别人的，恰正好在那里最为出丑。孔雀开了屏，自以为是它能向万物投出驕傲的时光，但恰是此时它露着屁眼。要卖弄‘聪明”，不先懂得这点是不行的。（頁二）

这一席黑話究竟何所指呢，驟然看来，似乎不得其解，不过有一点是可以肯定的，这里的矛头所向，显然不是对准敌人的。因为这不但对于我們的敌人，不会發生什么“弱点”与否的問題。敌人的“弱点”愈多，不是对我們更有利嗎？而且这个代序是写于当时根据地的山东濰县的。在那里即使要攻击敌人，也完全沒有用“奴隶的語言”来隐諱的必要。既然如此，那末我們說它是針对革命文艺界內部大概也不会是武断的了。我們知道，在刘雪葦写下这段文字的一九四八年，正是革命大胜利的前夜，这一胜利的促成，每一个革命的中国人民都不会忘記，正是近百年許多革命志士、特别是近卅年来无数英勇的共

产党人、工农群众以及其他革命志士前仆后繼，坚貞不屈地斗爭的結果。然而偏偏表面上挂着共产党員招牌的刘雪葦主义却故意无視这一点，要来抹煞这种人所共知的革命常識，居心不仁地来揑造我們內部的这种“弱点”，借以企圖破坏党的威信，削弱我們人民群众的自信心。讀者有理由問：难道“我們这一时代的人底弱”都是常常为个人打算冲昏了头腦嗎？显然不是。不然，我們的革命还能胜利嗎？胡風集团的骨干分子刘雪葦所进行的反革命的“挖心战”，我們在这里再一次找到了佐証。

在“导师的丧失”一文中，刘雪葦更加瘋狂地攻击了我們的革命文艺界內部：

> 一八四二年以后，不断加速展开的突然破产和空前飢荒，結果在我們的社会层中孵化出整千整万的“蝗虫”。这般东西，从“破落戶”的窗戶間成群成群的飞出，普遍散布于各个社会的角落，各各适应它底需要而占据着一块小地位，从“白相人”到“职业革命家”，从測字算命的“术士”到“革命文学家”……用着各种不同的臉貌，操着各种不同的語言，做着各种各項的“职业”，假借着各种卑怯和英雄，清高和无耻，墮落和进取的手段，来攫取他私人的“利潤”，或窃財害命，或出卖人头，或“掙”革命的历史地位做敲門磚、垫脚石，或欺恐吓詐，在弱小者的身上营生。（頁一五）

这一段話又是何所指呢？什么叫“蝗虫”？什么叫“測字算命”的“术士”？但如果我們把胡風咒駡革命作家是“虮虫”、“市儈”以及其他胡風分子一再咒駡革命作家是“江湖术士”等等的黑話放在一起来看，就会心領神悟，得到相互印証和启發。这难道也是偶然的苟同么？不，这正是胡風反革命集团破坏革命文艺界內部的有計划的阴謀。刘雪葦在这里开头所指的

一八四二年，依我看来，也是毫无历史根据的伪装，不过是反革命分子的狡滑伎俩，他故意耍的花招而已。

如上所說，刘雪葦曾对有人論証了魯迅思想的轉变始終抱着强烈的反感。他咬牙切齿的咒駡：

> “轉变”、“突变”这些名詞，是早給中国的市儈投机家們糟塌利用坏了，所以在現在讀者們的头脑中，有了很不洁的印象，由此生出反感。（頁四〇）

其实，这里所謂“讀者們”，也只是指他們反革命集团的內部成員而已。

据此，在这里，我們可以答出应有的結論：刘雪葦借着研究魯迅的名义，以学术探討为幌子，妄想利用魯迅，以达到他們反革命“挖心战”的目的，从而破坏我們的革命文艺事业。因此，对这样的反革命著作，即使已經把它予以清除了，再一次的批判它所曾經散布出去的極端有害的影响，就决不是多余的事了。

1955年9月

---

① “二心集”序言
② “二心集”“上海文艺之一瞥”
③ “而已集”：“革命文学”
④ 胡繩：“魯迅思想发展的道路”
⑤ 同上。
⑥ “而已集”：“答有恒先生”
⑦ “胡風对文艺問題的意見”
⑧ 同上。
⑨ “南腔北調集”：論“第三种人，”
⑩ “且介亭杂文末編”：“答托洛斯基派的信”

馮雪峰是魯迅精神的对立面

感謝党揭露了馮雪峰的反党罪行，这样，“魯迅权威”这顶紙糊的假冠也就被群众摘了下来，恢复了他的眞面目。自認为唯一对魯迅思想發展起作用的“党員”，“魯迅的繼承者”，因此也曾一度被别人誤認为“卓越的魯迅研究家”的馮雪峰，其实是魯迅精神的对立面。所謂魯迅研究也只是馮雪峰向党敲詐勒索的政治資本；嘩众取寵的金字照牌，魯迅一生偉大的战斗精神并沒有使这位“亲聆教誨”的“魯迅繼承者”受到应有的教育。如果說，馮雪峰的所謂“魯迅研究”也有独立特色的話，那就是以反对魯迅精神的姿态来写研究魯迅的文章。

馮雪峰的世界观与魯迅的世界观存在着尖銳的根本对立。作为一个資产阶級个人主义者，馮雪峰三十年来一貫坚持着反党立場，这固然不可以与在十年反革命的文化“圍剿”中，成了“文化革命偉人”的共产主义魯迅相比拟，即使在魯迅前期，作为一个澈底的革命民主主义者，馮雪峰也是不可与魯迅同日而語的。当魯迅第一天进入文学界起，就把自己的創作完全服从于当时革命的需要，魯迅簡直带着極大的革命自豪感把自己的創作公开地宣称为“遵命文学”，为听革命的“将令”，“与前驅者采取同一步調”的文学。因此，他就完全自覚地把

文学服从于政治。当时主将不主张消極，“我于是便删削些黑暗，装点些欢容，使作品显得若干亮色”。①在中国文学史上鲁迅是第一个自覚地把創作和革命結合得如此紧密的作家。因此，鲁迅的这个傳統也就成了“五四”以来文学最可宝貴的革命傳統。这在鲁迅，是很自然的，当他还是二十二岁的一个青年的时候，他就热血沸騰地表示了以身許国的宏願：“我以我血荐軒轅”。参加光复会，投身于民族革命斗爭的廿六岁的鲁迅，他苦思焦虑地探求着革命的道路，他呼喊：“今索之中国，为精神界之战士者安在？”②因此，差不多隔了十年以后，当他一旦找到了五四运动的主要革命力量，以李大釗为代表的共产主义知識分子后，可以想像，其欣喜为何如！他把他們看作“主将”，而自居于一个“听将令”的“馬前卒”。就这样，他自覚地投身于五四革命运动，在文学上显示了輝煌的战績。当然五四运动以后知識分子的分化也使鲁迅精神上“仿徨”起来，但，这是“荷戟”的“仿徨”，就是說，鲁迅并沒有放下武器。待到一九二七年以后，由于党的教育，馬克思主义的熏陶和主观上的努力，于是鲁迅的思想發展到了最輝煌的阶段，成了一个共产主义者。因为他預感到了在背后支持他的已經不只是少数人，而是全世界的无产阶級，因此他战斗的力量更旺盛了。他对无产阶級事业表示了无限的忠誠，任何时候象一个眞正的布尔什維克一样，严格地要求自己，对敌人横眉怒目，对人民鞠躬尽瘁。当医生劝告他减輕工作和出国休养时，他的回答是，必須“赶快做”，不然就“来不及”了，就这样，鲁迅慷慨地为革命文化事业献出了他的一生。因此，鲁迅精神就不是一个空泛的概念，而是飽和着生命血肉的一个革命者的坚貞不拔的献身精神。先是为民族革命准备献身，后来又为民主革命

准备献身，最后为共产主义事业献出了他的一生，这就是永远值得我們学習和繼承的魯迅精神。对这样为了革命完全可以把生命都置之度外，視若芥蒂的英勇战士，何事不可为呢？这怎么可以和一个資产阶級个人主义者相較，連想一想都几乎不可能！如果要比較的話，我們只能說，自詡为"魯迅繼承者"的馮雪峰正是魯迅精神的对立面。

首先，作为一个文化战士，魯迅一貫坚持的文艺必須为政治服务的原則，是馮雪峰所背弃了的。早在左联时期，这位"亲聆魯迅先生教誨"的"党員"，就反对文艺为政治服务，高唱"創作自由"。他認为左联批判"創作自由"是一种"关門主义傾向"；是一种"机械的观点"；認为这是"不正确的公式主义的批評对作家們的束縛"；他贊成"各个作家自由写作，不受任何主义的束縛"，据說这样一来，"新文学不但能获得多数的讀者"，并且也一定有别派的作者投入新文学中来。"这显然是一套完整的資产阶級的"理論"。在这里嗅不到絲毫馬克思主义的气息，要創作"不受任何主义的束縛"，在阶級社会里，"也只是一个心造的幻影"，正如做不成"第三种人"一样。你也許自以为已經摆脫共产主义的"束縛"了吧？！可是誰能保証你不受到資产阶級的"民族主义"，唯美主义，自然主义，形式主义……等等的束縛呢？因此馮雪峰这一段話实質上不过鼓励别人和他一样去背弃馬克思主义，摆脫共产主义的"束縛"，而去販依資产阶級的个人主义，去接受"对于錢袋的依賴，对于收买的依賴，对于豢养的依賴"。（列宁）至于馮雪峰認为这样一来，"新文学不但可以获得多数的讀者，并且一定有别派的作者投入新文学中来"。这更是完全丧失立場的話。指責左联"关門主义傾向"的馮雪峰，念念不忘向資产阶級开門，使

新文学变質，失去它革命的傳統。实际上不过是表現自己的投降主义傾向。按照馮雪峰的理想，包罗万象，兼收并蓄，所謂别派作者，如新月派，“第三种人”，“民族主义文学”以及“‘丧家的’‘資本家的乏走狗’”梁实秋之流，都投入到新文学中来，这样，当然也可以获得“高等华人”中間的少爷小姐們的“多数的讀者”，然而革命文学也就从此偃旗息鼓，讓反动的封建文学，买办文学，資产阶級文学一統文坛。特别使人不能容忍的是在这里馮雪峰歪曲了魯迅的口号。馮雪峰自称为上述的論点是魯迅先生和茅盾先生意見的概括，好像他們認为只要“无条件地”团結，“創作自由，不受任何主义的束縛”。然而魯迅的原話却是：“我以为文艺家在抗日問題上的联合是无条件的，只要他不是汉奸，願意或贊成抗日，則不論叫哥哥妹妹，之乎者也，或鴛鴦蝴蝶都无妨，但在文学問題上我們仍可以互相批判。”③十分显然，魯迅是贊成既团結，又斗爭的。他并沒有高唱“創作自由”，更沒有說什么“不受任何主义的束縛”，牺牲自己的原則去換取团結。而馮雪峰的投降主义，却正是借用了魯迅的名义提出的，这是对魯迅的对敌斗爭精神一种难以容忍的污辱！当然也由此显示了作者自己人格的卑劣。在左联时期，就高唱“創作自由”論，反对文艺为政治服务的馮雪峰，看来，历史并沒有給他应有的教訓，在隔了十五年的解放后，馮雪峰还是死抱着他資产阶級的反动文学观——反对文艺为政治服务。当老舍同志在党的帮助下写了“春华秋实”，他認为这是“奉命文学”，“沒有艺术構思”，是失敗了的作品；甚至进一步推而广之，認为党根本不可能指导創作，“奉命文学”是“創作的死路”。而卅年前魯迅以能够取得当时革命力量的帮助带着无限欣慰自豪的心情所提出的“遵命文学”，在卅

年后的馮雪峰看来，竟是“一条創作的死路。”就在这样一个文艺为政治服务的根本問題上，馮雪峰成了魯迅精神的对立面。

自覚地認为文艺必須为政治服务的魯迅，很自然会考虑到怎样服务的問題。怎样服务呢？要写革命文学，“根本問題是在作者可是一个‘革命人’，倘是的，則无論写的是什么事件，用的是什么材料，即都是‘革命文学’。从噴泉里出来的都是水，从血管里出来的都是血。”① 这就是說，必須树立革命的世界观。怎样树立革命的世界观呢？在魯迅看来，可以通过参加实际革命斗爭和学習馬克思主义的途徑。“革命的文学家，至少必須和革命共同着生命，或深切地感受着革命的脈搏。”② 魯迅对自己不能置身于革命的旋渦中永远引为一件憾事。参加实际革命斗爭当然包括和广大工农群众实际的接触，据唐弢同志的回忆，“当他（魯迅）領导左翼作家联盟的时候，曾經主张左翼作家深入工厂，并且在左联計划中实行过”。革命作家除了“必須到群众中去，必須长期地无条件地全心全意地到工农兵群众中去，到火热的斗爭中去”获得創作題材，改造自己的思想，还必須学習馬克思主义，“沒有革命的理論就沒有革命的行动”，当时魯迅就指出，“讀書界的趋向社会科学，是一个好的、正当的轉机，不惟有益于别方面，即对于文艺，也可催促它向正确，前进的路”，③ 不惟对創作的指导，对馬克思主义的文艺理論批評，魯迅也認为必須追踪到它的源头：“要豁然貫通，是仍須致力于社会科学这大源泉的，因为千万言的論文，总不外乎深通学說，而且明白了全世界历来的艺术史之后，应环境之势，回环曲折地演了出来的支流。”④ 当然，在魯迅看来，馬克思主义并不是如目前某些資产阶級知識分子

所理解的，只是一种与改造思想无关的“业务”，不，它正是改造思想，树立革命世界观的武器。鲁迅根据自己的切身体驗，認为馬克思主义的社会科学糾正了自己“只信进化論的偏頗”。然而馮雪峰却認为提倡革命的世界观是“机械論的老調”“实在是抽象的主观論的机械的創作观点”。而学習馬克思主义只是一种“补助”，“正确的世界观”应当“从創作的过程上去获得”；⑧甚至在解放以后，他还一再坚持通过創作方法可以获得“正确的世界观”的錯誤观点，他認为“有的作家在政治观点和阶級思想上是保守的或反动的，而在文学上却反映了客观現实。这是他的艺术上的求眞的态度和現实主义創作方法占了胜利。”⑨在另一个地方，馮雪峰又說：“过去作家（指現实主义作家——引者）的世界观，一般地說，大都是唯心主义的。”但是“他們照生活的实在样子去描写，也就能反映眞实。”⑩这也正如胡風所說的“眞实的現实主义的創作方法，能够补足作家底生活經驗上的不足和世界观上的缺陷”。而实質上都是为抱殘守缺，頑强地坚持自己的反动立場，拒絕思想改造找寻借口。十分显然，这种論調是与鲁迅精神截然对立的。

作为一个中国的革命作家，不能不按照中国的具体情况，来拟訂自己服务的綱領。由于反动統治阶級长期的压迫，中国劳动人民受不到教育的布施，在殘酷的阶級斗爭中，又沒有能受教育的机会，就在这样“教育不平等”的具体社会条件下，鲁迅認为“应該多有为大众設想的作家，竭力来作淺显易解的作品，使大众能懂，爱看，以挤掉一些陈腐的撈什子”，⑪这就是說，鲁迅是十分重視“雪中送炭”的普及工作的。怎样普及？当然必須从劳动人民喜見乐聞的形式出發。因此，鲁迅提出了

"旧形式的采用"⑫例如注意生动的故事性；美术創作則画面上可以不必有阴影，"表示做梦从人头上放出一道毫光来，也无所不可"，⑬当然，通俗不是庸俗，普及不是簡陋，对劳动人民我們应該奉献出最好的艺术。魯迅坚信連环圖画是"可以产出密开朗該罗，达文希那样偉大的画手"；唱本說書也"可以产生托尔斯泰，弗罗培尔的"。⑭应該指出，重視普及与否不是一个方法問題，而是一个政治立場問題。作为一个資产阶級个人主义者，劳动人民在他眼中只是一群麻木不仁的"庸众"，因此馮雪峰根本鄙視普及文艺。他把利用旧形式誣蔑为"市儈主义和小市民性的迎合"，因此普及文艺在他眼中就是"低級"的。根据揭發，他对一九四二年以后解放区所产生的最为讀者欢迎的作品都認为"太浅"，不値一讀。对解放后的新作品也都一笔抹煞，認为"与高中、初中的作文差不多。"⑮对一个資产阶級个人主义者来說，这是很自然的，馮雪峰心目中就只有西欧資产阶級文学。因此，反对文艺为政治服务的馮雪峰，具体到文艺的大众化，文艺的工农兵方向的問題上，与魯迅精神也是根本对立的。

如果說，在几个根本性的文艺問題上，馮雪峰正是魯迅精神的对立面的話，那末，表現在社会観和历史观方面，表現在对敌人的頑强的战斗精神和对人民无比的忠誠方面，馮雪峰与魯迅同样存在着不可調和的对立。如瞿秋白同志所指出："魯迅从进化論进到阶級論，从紳士阶級的逆子貳臣，进到无产阶級和劳动群众的眞正的友人，以至于战士，他是經历了辛亥革命以前直到現在的四分之一世紀的战斗，从痛苦的經驗和深刻的观察之中，带着宝貴的革命傳統到新的陣营里来的。"⑯什么是魯迅在跨进新的陣营以前的"宝貴的革命傳統呢？"根据瞿

秋白同志的論断，那就是：最清醒的現实主义；韧性的战斗精神；“打落水狗”的反自由主义精神；徹底的反虚伪的精神。鲁迅以他特有的鋒利的解剖刀，像一个娴于手术的医生似的，層層剝出了旧中国的黑暗，恰如周揚同志所說：“这种黑暗甚至浸透到了被压迫被剝削者的灵魂深处”，但是“虽然如此，鲁迅并沒有在任何黑暗势力面前表示悲观，他始終是一个历史的乐观主义者”。⑰的确，即使在層層的黑暗的包围中，鲁迅也看出了广大底層人民潜伏着的革命性，他根据历史証实，这种革命性无論在如何强大的压力下总会不可避免地像火山一样暴發出来；

> 即以皇帝一倫而言，便难免时常改姓易代，終沒有“万年有道之長”；“二十四史”而多至二十四，就是可悲的鉄証。⑱

这段話表明鲁迅对敌人的藐視，对人民力量的信任，是具有革命乐观主义精神的。当然，鲁迅在当时还不能如一个馬克思主义者那样，对广大劳动群众的革命力量有着充分的估計。鲁迅的感覚还是朦朧的，他还并不能从理論上深刻地去分析这样的問題，而且有时对农民的斗爭还免不了估計不足。如果說，鲁迅在前期，有时还未免仅仅看到农民作为小私有者的一面——“自私，盲目，迷信，自欺，甚至奴隶性”，还不能完全清楚地看到他們革命性的一面——“笨拙的守旧的口号背面隐藏着革命的价值”，（瞿秋白語）那末，作为共产主义者的鲁迅，对人民群众自身的缺点有了十分确当的估計，那就是他們的缺点都是反动統治阶級的“治績”所造的，他們本身并沒有絲毫可以責备的地方。这就是鲁迅的社会观和历史观的簡单分析。然而馮雪峰却反是，他認为“中国民族”已經患了“死症”，而

且，“这是当然的，我們的民族，即大家所夸耀的古民族，本来已走上和有些已經灭亡的古民族一样的过程上……中国民族在今天以前其实只能說一半是活着的，”“中国民族的人的素質”已經变得这样的“病态”：“从前有一个美国傳教师，他在中国住了多年，曾列举出了中国人的特性二十多种，而大半是坏的。但我覚得那还是表面的，不是最深刻的观察。”⑲試看，这是怎样的反动社会观和历史观！这是比“美国傳教师”还“深刻”得多对中华民族的污蔑！这里，我們在馮雪峰身上不但嗅不到絲毫馬克思主义的气味，連最起碼的爱国主义精神也沒有。特别使人不能容忍的是，他把自己这种反动的社会观和历史观又轉嫁到魯迅身上，紧接着說：“魯迅先生的解剖，才眞教人战慄。”这是一种恶毒的歪曲！魯迅本人針对类似的謬論就作过很好的駁斥，当时有些人（应該包括馮雪峰之流）認为“中国人失掉自信心了”，魯迅写道：

> 我們从古以来，就有埋头苦干的人，有拼命硬干的人，有为民請命的人，有舍身求法的人……虽是等于为帝王将相作家譜的所謂“正史”，也往往掩不住他們的光輝，这就是中国的脊梁。
>
> 这一类的人們，就是現在何尝少呢？他們有确信，不自欺；他們在前仆后継的战斗，不过一面总在被摧殘，被抹杀，消灭于黑暗中，不能为大家所知道罢了。說中国人失掉了自信力，用以指一部分則可，倘若加于全体，那簡直是誣蔑。”⑳

这里，眞是再也清楚不过地表明了魯迅与馮雪峰的論点是如何地針鋒相对。馮雪峰的荒謬絕倫的反动社会观和历史观，正是魯迅厉声呵斥的对象。

魯迅精神最偉大的一面表現在他一生英勇不屈的对敌斗爭

中。当他还是一个二十二岁的青年时，就写了鼓舞爱国主义斗争精神的“斯巴达之魂”，他呼吁道：“世有不甘自下于巾幗之男子乎？必有擲笔而起者矣。”約在三年以后，他一面批判了托尔斯泰的不抵抗主义；一面又盛贊拜倫“不克厥敌，战則不止”，“力战而斃，亦必自救其精神”的頑强的战斗意志；同样，他在中国古代优秀文学作品中培养了自己“严气正性，宁顯复折，憎恶权势，視若蔑如”的坚貞不屈的高尚品德。就这样，鲁迅披胄戴甲地帶了那个时代所能获到的全副思想武装走进了文学界，鲁迅是以奔赴战場的姿态走进文学界的。果然，一开始就遇到了大大小小的敌人，而鲁迅，用毛主席的話来說：“一点也不畏惧敌人的威胁利誘，一点也不避鋒芒，把鋼刀一样的笔刺向他所憎恶的一切。他往往是站在战士的血迹中，坚韧的反抗着，呼啸着前进。”⑳于是，在十年反革命的文化“围剿”中，“共产主义者的鲁迅，成了中国文化革命的偉人。”事实証明，“鲁迅的骨头是最硬的，他沒有絲毫奴顏和媚骨，这是殖民地半殖民地最可宝貴的性格”。㉒然而自称为“鲁迅繼承者”的馮雪峰在这样的根本精神上也正是鲁迅的对立面。不但从原則上講，馮雪峰所一貫坚持的資产阶級文艺路綫、修正主义文艺路綫本身就是一种向敌人竪白旗的行为。在对待左联敌对势力这样的具体問題上，馮雪峰一再表現了他的奴顏媚骨的投降主义傾向。例如上面所說到的，在对待文艺界抗日統一战綫問題上，馮雪峰高唱“創作自由，不受任何主义的束縛”，拿原則来換取所謂团結，这难道不是对敌人奴顏媚骨的投降主义傾向？对待“第三种人”，馮雪峰与鲁迅的态度也是絕然不同的。鲁迅对待“第三种人”，是揭穿他們的假面，証明“第三种人”只是苏汶之流“心造的幻影”，同时，

同击了他們的进攻：什么“左翼作家，左而不作”，“从資本家取得稿費”等等的濫調。魯迅写道，左翼作家虽然“还在受封建的資本主义的社会的法律的压迫，禁錮，杀戮。所以左翼刊物，全被摧殘，現在非常寥寥”，但“左翼文坛，却依然存在，不但存在，还在發展，克服自己的坏处，向文艺这神聖之地进軍。”㉓因此“第三种人”是大可不必幸灾乐禍的。对“乘机将革命中伤，軟化，曲解”的“第三种人”，魯迅認为：“左翼理論家是有着加以分析的任务的。”魯迅回击敌人的誣蔑：“如果这就等于‘軍閥’的內战，那么，左翼理論家就必須更加繼續这內战，而将营壘分清，拔去了从背后射来的毒箭！”㉔任何讀者都会看出，魯迅当时的立場如何坚定，眞是壁壘分明！請再看看对待同一問題的馮雪峰的态度吧，他認为左联在对待“第三种人”的进攻，“首先就得克服自己的宗派性”“糾正”“个别同志‘指友为敌’的錯誤”，“我們不把苏汶先生等認为我們的敌人，而且看做应当与之同盟战斗的自己的帮手，我們应当建立起友人的关系来”，因此，他認为“苏汶先生的‘第三种文学’的眞正的出路，是这一种革命的，多少有些革命的意义的，多少能够反映現在社会的眞实的現实的文学。他們不需要和普罗革命文学对立起来，而应当和普罗革命文学联合起来的。——这个，以及我們——‘左翼文坛’的左傾宗派主义的錯誤的糾正，是这次論爭所能得到的，应当得到的有实际的意义的結論吧。”㉕（重点原有——引者）务請讀者們注意这段話的最后几句，据說“第三种人”进攻所得到有实际意义的結論，只是“左翼文坛”必須糾正“左傾宗派主义”的錯誤。这正如敌人打了你的耳光，馬上自己检討說：“不該长得这样胖，以致受到了尊駕的青睞”一样。敌

人进攻，不但繳械投降，还要叩头陪罪。是可忍孰不可忍？这难道还不澈底地表現了馮雪峰在敌人面前的卑躬屈膝，奴顏媚骨。在理論斗爭中一再表現了投降主义傾向的馮雪峰，在其他革命实踐中也决不可能是一个好战士，根据揭露，馮雪峰一貫敌我不分，立場模糊，“他不信任当时上海的党組織，却把正在反对党的胡風一度拉入党內。”“一九三七年，正是全国人民風起云涌地起来抗日，全国一切革命力量向党靠攏的时候，馮雪峰却因为和党的負責同志意見不同，便自动离开了党，跑到浙江义烏老家去，作了革命逃兵。”这又与明知自己病体逐漸严重，但是始終坚持着自己的战斗崗位留恋着当时万方多难的祖国，而不願听从朋友的劝告易地疗养的魯迅，是多么显明的对照。

“能憎才能爱”、“横眉冷对千夫指”的魯迅，同时是“俯首甘为孺子牛”的魯迅，这正是一个战士性格的兩面。魯迅自認为“牛”“吃的是草，挤出的是奶”。在“五四”时期，正如瞿秋白同志所說：一些所謂新文化运动的領袖，大家都不免想做青年的导师，而誠实的願意做一个“革命軍馬前卒”的，却是魯迅，他自己“背着因襲的重担，肩往黑暗的閘門，放他們到寬闊光明的地方去”……他这种为着将来为大众而牺牲的精神，貫串着他的各个时期。在魯迅看来，“以为詩人或文学家高于一切人，他底工作比一切工作都高貴……現在为劳动大众革命，将来革命成功，劳动阶級一定从丰报酬，特别优待，請他坐特等車，吃特等飯，或者劳动者捧着牛油面包来献他，說：‘我們的詩人，請用吧！’这也是不正确的”。㉖而一切資产阶級个人主义者，参加革命，就仿佛把自己存在銀行里，希望将来获得一笔优厚的利息，革命胜利，自己也就功成

名就得到高官厚祿。否則，就埋怨，牢騷，責罵，反击，好像革命組織永远欠了他們一笔还不完的債似的。根据揭露“一九四八年至一九四九年，正当全国接近解放，人心大振奋的时候，馮雪峰給邵荃麟同志的信中却說：‘我本来是鋪路的石塊，現在像塊小石子似的被踢在一旁。’”于是由于他“个人的权力欲望沒有得到滿足，积存了一肚子的怨气，对党的領导充滿了仇恨，經常罵作党的工作的同志是‘做官’的，是‘革命紳士’，污蔑党和国家机关，甚至人民团体都是‘衙門’，以示自己的‘超然’，‘清高’”。与馮雪峰相反，魯迅对待革命領导力量总是从来也不捨朵絲毫个人的东西，“有一分热，發一分光”，在沒有炬火（革命領导核心）以前，“就令螢火一般，也可以在黑暗中發一点光”，“倘若有了炬火，出了太阳，我們自然心悅誠服的消失，不但毫无不平，而且还要随喜贊美这炬火或太阳；因为他照了人类，連我都在內”。㉗两相对照，事正背馳，难道还不明显嗎？

从对敌斗爭的坚定，从对人民的无限忠貞，从对我們民族性的估价，从爱国主义精神以及对待文艺的几个根本問題上，都証明：高戴紙糊的假冠的“魯迅权威”，自詡为“魯迅繼承者”的馮雪峰，他的一言一行都是魯迅精神的对立面。馮雪峰是党的罪人，也是魯迅的罪人。

1958年6月

---

① “南腔北調集”：“‘自选集’自序”
② “坟”：“摩罗詩力說”
③ “且介亭杂文末編”：“答徐懋庸并关于抗日統一战綫”
④ “而已集”：“革命文学”
⑤ “二心集”：“上海文艺之一瞥”
⑥ “二心集”：“我們要批評家”

⑦ “文艺与批評”：“譯者附記”
⑧ 馮雪峰：“过來的时代”：“关于抗日統一战綫与文学运动”
⑨ 馮雪峰：“中国文学中从古典現实主义到无产阶級現实主义的发展的一个輪廓”文艺报1952年14，15，17，19，20期
⑩ 馮雪峰：“关于社会主义現实主义”，“語文学习”1953年3月号
⑪ “集外集拾遺”：“文艺的大众化”
⑫ “且介亭杂文”：“論‘旧形式的采用’”
⑬ “且介亭杂文”：“連环图画瑣談”
⑭ “南腔北調集”：“論‘第三种人’”
⑮ “丁陈集团参加者胡風思想同路人馮雪峰是文艺界的反党分子”文艺报1957年21号
⑯ 瞿秋白：“鲁迅杂感选集序言”
⑰ 周揚：“发揚‘五四’文艺革命的战斗傳統”人民日报1954年5月4日
⑱ “坟”：“春末閑談”
⑲ 馮雪峰：“过來的时代”：“鲁迅論”
⑳ “且介亭杂文”：“中国人失掉自信信心了嗎”
㉑ 毛澤东：“在鲁迅逝世週年紀念会上的講話。”
㉒ 毛澤东：“毛泽东选集第二卷”：“新民主主义論”
㉓ “南腔北調集”：“論‘第三种人’”
㉔ 南腔北調集：“又論‘第三种人’”
㉕ 馮雪峰：“过來的时代”：“关于‘第三种人’的傾向与理論”
㉖ “二心集”：“对左翼作家联盟的意見”
㉗ “热風”：“隨感录”四十一

一个資产阶級个人主义者心目中的鲁迅

——馮雪峰的“回忆鲁迅”一書批判

“夏虫不可与語冰，井蛙不可与語月。”一个資产阶級个人主义者，如果他的思想立場不变，就不可能了解与自己丑恶灵魂相对立的东西，不可能了解人民英雄的献身精神，爱国志士的鞠躬尽瘁，不可能了解“偉大”这个概念的眞正涵义。馮雪峰虽然有三十年的党龄，可是他灵魂深处却一直保留着一个資产阶級个人主义的王國，他用这个观点来观察党，因此，“他常在青年人面前把长征和党內斗爭，描繪得可怕”；同样，他用这个观点来观察鲁迅，因此，鲁迅在馮雪峰的凹凸鏡里，也被歪曲得面目全非。馮雪峰的“回忆鲁迅”一書，概括来說，叙述了一个資产阶級个人主义者心目中的鲁迅。

一

鲁迅从进化論到阶級論，从革命民主主义者到共产主义者的偉大躍进，如今已經成为定論，現在再沒有人敢于公开反对了。可是具体論到鲁迅思想發展的过程，仍然反映着論者不同的立場。馬克思主义者根据存在决定意識这条最基本的原理，根据当时的历史条件，然后結合鲁迅的主观努力，来解釋鲁迅

思想的偉大躍进；資产阶級个人主义者則用自己的偏見臆测加到对方身上，顚倒了存在决定意識的根本原理，把魯迅思想的偉大躍进完全归于他个人主观的因素，强調他"天才的努力"，一句話，由于"主观战斗精神"。而馮雪峰正是屬于后者。

魯迅思想偉大躍进的征兆大約开始于一九二五年，到一九三〇年参加左翼作家联盟时，已經完成了他思想上的革命，成为一个偉大的共产主义者。翻开中国現代史，从一九二五年到一九三〇年，便可以看到一連串的民族斗爭和阶級斗爭，魯迅經历了由工人阶級首先發难的轟轟烈烈地反帝国主义的"五卅"运动，看到党所領导的工农革命运动的不断發展，特别經历了一九二七年的"四一二"大屠杀，这些血的教訓，使魯迅的进化論的"思路因此轟毀"，就在这偉大的自我否定的告白中，我們听到了这个带着宝貴的革命傳統走进新的陣营的共产主义战士吹响了第一声进軍的号角。就这样，在中国共产党和馬克思主义的教育和影响下，在血的历史教訓面前，魯迅走上了新的征程，他的最后十年的輝煌的战斗开始了。魯迅思想的發展道路是中国知識分子的偉大榜样，它表明：一个眞正願意为人民献身的知識分子，只有找到党和馬克思主义以后，才能最高度地發揮自己的才能，为人民革命事业作出最大的貢献。同时，魯迅思想的偉大躍进又表明了：从民主主义到共产主义的質变，它是从量变开始的，从党的影响，从馬克思主义的学習，从不断發展的革命实践的鍛煉中开始的。从这里也可以看出，正是外在的条件促成了魯迅內在思想的变化，一句話，存在决定意識。当然，外因是通过內因起作用的，这內因，就是魯迅从二十二岁起就具备了为祖国人民献身的精神，表示了"血荐軒轅"的以身許国的宏願，作为一个眞正偉大的爱国主义者，

最后从共产主义的学說里找到自己理想的归宿，就也是很自然的。

在鲁迅思想發展所达到的結論上，馮雪峰虽然也不得不承認这个事实，虛与委蛇，应酬几句，但是，当一接触到促成轉变的因素时，就露出了馬脚：

> 根据一九二九年和他接近时我所得的印象，我特别覚得这个天才的發展的要求，是完全表現在不断的对眞理的追求和不断地要求自己努力，尤其不断地要求战斗的精神上。（48頁）①

这段話是含混的、抽象的，这里所說的什么“天才的發展的要求”呀，“不断地要求自己努力”呀，“不断地要求战斗的精神”呀，都被看作一种不受客观影响决定的先驗的存在，同时抽去了它的社会性和阶級性，因而是徹头徹尾的唯心主义的。究竟什么是“不断地要求战斗的精神”呢？在另一个地方，馮雪峰又把这原意翻譯成另一种名詞：

> 他（鲁迅）的另一种思想毅力，一种从“創造”的眞实意义上講的創造力！（76頁）

在这里，馮雪峰又把“一种思想毅力”、一种“創造力”看成鲁迅轉变的因素，換湯不換藥，原意并沒有变，实际上，都是胡風所說的“主观战斗精神”。也許馮雪峰会說，他这些話无非是指鲁迅对革命追求的主观能动性。主观能动性当然应該尊重的，我們現在大力提倡敢想、敢說、敢做的共产主义風格，实际上就是大力發揮人民群众的主观能动性。但是这里必須有一条，就是一定不能离开馬克思列宁主义的理論基础，也就是說，不能离开社会的客观發展規律，否則就成了胡思乱想、輕举妄动，甚至跌入右派分子和修正主义者的泥坑。什么是主观

的能动性呢？就是遵从事物的客观發展規律，掌握这个規律，利用它来改造世界。由此可見，主观不是先驗的存在，它是社会物質生活的产物而又反过来作用于社会，在前者的意义下說，它是被动的，在后者的意义上說它是能动的。魯迅的思想轉变过程也是一样，他先受到外在条件的影响，逐步产生这种要求，然后轉为对共产主义自覚的追求。而决不可能凭空先有这种要求，不受任何外界的条件的影响，于是在"不断地要求自己努力"之下，思想突变了。馮雪峰的这种解釋，违反了馬克思主义最基本的常識，把"存在决定意識"顚倒了过来。在另一个地方，馮雪峰發展了他的"理論"，索性整个抄襲了胡風的所謂以"主观战斗精神"拥抱"客观"的公式，这是从魯迅怎样"和革命共同着生命"談起的：

> 和革命在一起，也还需要对于革命的一种信力，首先就需要对人民和革命力量有一种强毅的感受力和把握力，能够認識得清楚彻底，不被任何困难所蒙蔽和动摇。只有始終看到和把握住人民力量，才能相信人民力量，才能使自己有力量。（81頁）

原来要"和革命共同着生命"，并不是通过革命实踐，接受党的教育，向馬克思主义和无产阶級学習，逐步加深自己对革命的認識，不断地实踐，不断地認識，以至和革命打成一片。所謂"首先就需要对人民和革命力量有一种强毅的感受力和把握力"，这仍然是把主观作用看作先驗的存在，从而否認在革命实踐中取得革命的立場。和这相类似的有胡風的一段話：

> 說作家要深入人民，說作家要与人民結合，然而又怎样深怎样結合呢？当然，首先要求一个战斗的实踐立場和人民

共命运的实践立場。

这段話当时就曾受到过荃麟同志的批判。②我們認为，只有在实践过程中才能逐步地解决立場問題，解决和工农群众相結合的問題，也就是“和革命共同着生命”的問題。而胡風、馮雪峰却都認为，作家在投身于革命实践之前，首先必須具有这种立場，也就是所謂对人民和革命的“感受力”或“把握力”。乍看起来，这說法似乎也有些道理，其实，它恰恰抽掉了最重要的一面：革命实践。这也有如說，学習游泳不必跳到水里去实践，首先只有在岸上把一切技巧都掌握了，再跳下水去，也就立刻会运用自如。我們知道，任何人的常識都会証明这种論断是荒謬的，学習游泳如果不跳下水去，你在岸上即使把整个游泳教程都背得爛熟，自以为首先掌握了游泳的技巧，但是待你跳下水去时，一切都无济于事，不免仍然会淹得眼白顛倒。原因[illegible]么？就是因为沒有經过实践，沒有从实践中检驗自己的理論認識，从而提高自己。“游泳教程”之类当然有用的，但它必須从实践中去掌握。如果有人作这样一个可笑的决定，說横渡长江的游泳选手，他們可以从来也沒有下过水，只要都能背誦“游泳教程”，这就表明他們在岸上已經首先掌握了游泳技巧。誰都知道，如果找到这样的选手，非出乱子不可。如果有誰提倡这样的理論，实际上只是把别人的生命作兒戏而已。同样，認为“和革命共同着生命”，不是首先通过革命实践，逐步求得思想的徹底解决，而是象在岸上学游泳似的，首先要求有一种先驗的“主观战斗精神”，这实际上是否定革命实践对思想改造的極端重要作用，否定非无产阶級知識分子如果要取得革命立場，必須到工农群众中去，“經过长期的甚至是痛苦

的磨練”，使自己的感情起一番根本的变化，然后才眞正和革命打成一片。因此，宣傳这种謬論，实际上也就是提倡面壁十年，也可以改造思想取得革命立場的讕言；实际上，也就是企圖为拒絕思想改造找寻理論根据。事实証明，魯迅的共产主义立場正是在革命实踐中逐步建立的，他并不是首先有了这种立場，然后再投身于革命实踐的。馮雪峰所歪曲的魯迅精神面貌，却正是自己这一类資产阶級个人主义者的自画象。

二

“个人，如果单靠自己，如果置身于集体的关系之外，置身于任何团結民众的偉大思想的范围之外，就会变成怠惰的、保守的、与生活發展相敌对的人。”高尔基在“个性的毁灭”[3]一文中要我們用这样的观点来考察一下文化史，他認为，那末，我們将会看到，“在社会的暴風雨时代，个人做了选擇他为工具的成千成万人的意志的集中点，于是他在我們面前閃着美与力的神奇光采，蒙上了他的民族、阶級、党派的希望的燦爛光輝。”因此，高尔基告訴我們：“所有英雄人物都是以集体能力的負荷者、群众欲望的表达者之姿态出現在我們的眼前。当密茨凱維支和克拉辛斯基出头露角之日，正是他們祖国人民在地理上被蛮横无理地瓜分为三，但人民比以前任何时代更有力地感覚到自己在精神上是一个整体之时。在历史上，任何时代任何地方都是人民創造英雄。”（重点引者所加）这样，我們也就可以用同样的观点，来考察一下魯迅。魯迅战斗在社会的暴風雨时代，試想想，从辛亥革命一直到抗日战爭前夕，我們的社会經历了多么巨大的变革？而每一次巨大的变革都在他思想上引起深刻的变化。魯迅不是“超人”，他不可能

不受到时代精神的洗礼。“狂人日記”出現在一九一八年并不是偶然的，它是“五四”时代精神的产物，反映了为辛亥革命所未曾有的徹底的不妥协的反封建精神。毛主席說，“中国文化革命的历史特点”是以五四运动为分界綫的，“五四”以前，主要是資产阶級与封建阶級的新旧文化之爭，“五四”以后，則出現了以共产党人和馬克思主义为領导的“完全嶄新的文化生力軍”，“五四运动时期虽然还沒有中国共产党，但是已經有了大批的贊成俄国革命的具有初步共产主义思想的知識分子”④，而“見过辛亥革命，見过二次革命，見过袁世凱称帝、张勛复辟，看来看去，就看得怀疑起来，于是失望，頹唐得很了”的魯迅，也从他們那里重新取得了“提笔的力量”⑤。从此，魯迅正如毛主席所称誉的：“成为了这个文化新軍最偉大最英勇的旗手”。由此可見魯迅也正是以集体能力的負荷者、群众願望的表达者出現的，在革命暴風雨时期，他表达了半封建半殖民地的战斗的千百万人民的声音。而魯迅最后十年的輝煌的战績，正是中国人民一方面經历着最黑暗、最阴沉的岁月，革命力量受到了“其殘酷是举世未有的”（毛主席語）反革命的“围剿”；一方面工农运动澎湃高漲，革命力量空前的深入。当时的魯迅，也就被認作反革命文化“围剿”的主要对象，这个事实本身証明了魯迅正和“被压迫被杀戮的无产者負着同一的运命”。他的确是以中国广大工农劳苦大众的代言人的姿态出現的。因此，在十年反革命的文化“围剿”中，共产主义者的魯迅，“成了中国文化革命的偉人”。翻开从“二心集”起的八部杂文集，我們便会發現这种輝煌的战績：

他記录了大地主大买办集团的媚外独裁的历史，可耻的不

> 抵抗主义，替日本侵略者作前驅的內战，殘酷的文化屠杀。同时也描写出来了各种奴才的嘴臉，自称还不知主子是誰，然而却已判断“攻击資产制度即是反抗文明”的教授；向日本法西斯献上“征心”策的学者；捧异族侵略者为老祖宗的“民族主义”文学家；“徙倚华洋之間，往来主奴之界”的西崽相名人。⑥

这都是中国千百万人民的心声。鲁迅后期战斗的气势为什么这样壯旺？就因为他自己感到做了无产阶級“选擇他为工具的成千成万人的意志的集中点”。于是鲁迅“在我們面前閃着美与力的神奇光采”，蒙上了他所自覚“代表的民族、阶級、党派的希望的燦爛光輝”。“人民創造英雄”这个原則，对鲁迅来說完全是适用的。

当然，在一个資产阶級个人主义者的心目中，历史唯物主义关于个人在历史上的作用的原則是不会被承認的。他們总是把时势創造英雄这一眞理顚倒过来，片面夸大个人的作用。实际上这种論断反映着論者本人的心理状态，例如馮雪峰吧，就因为自己的权势欲沒有得到滿足，而对党产生了不滿的阴暗情緒。他認为全国解放以后，自己“象一塊小石子似的被踢在一旁”。馮雪峰以这种个人主义的阴暗心理来揣测、描述鲁迅，鲁迅当然也就被歪曲得面目全非，甚至被蒙上了一層个人主义的灰暗色澤。

否定历史唯物主义的原則，夸大鲁迅的个人作用，这在馮雪峰早期的文章中已經有所表現，請看，他是怎样来論断鲁迅在文学上的地位的：

> 当时，而且現在，因了他，中国封建宗法社会的思想道德

的可怕，得以昭著地显示于人；因了他，白話文和新文学，得以确立和胜利，因了他，中国万千的青年，投身于反封建的中国革命的实际中。⑦

这样，就完全把魯迅个人的作用置于当时阶級斗爭、民族斗爭的客观历史發展規律之上。这是直接违反毛主席的論断的。不錯，魯迅誠然是偉大的。这一点也可以由党中央和毛主席曾一再給予魯迅以空前的崇高的評价得到証明。一九五二年十月十九日"人民日报"以"繼承魯迅的爱国主义的精神遺产"为題發表社論，再一次号召"每个共产党員都应当記住毛澤东同志对魯迅的古典式的評价：'魯迅是中国文化革命的主将，他不但是偉大的文学家，而且是偉大的思想家和偉大的革命家。魯迅的骨头是最硬的，他沒有絲毫奴顏和媚骨，这是殖民地半殖民地人民最可宝貴的性格。魯迅是在文化战綫上，代表全民族的大多数，向着敌人冲鋒陷陣的最正确、最勇敢、最坚决、最忠实、最热忱的空前的民族英雄。魯迅的方向，就是中华民族新文化的方向。'"社論把魯迅的精神文化遺产誉为"超越前代所有的民族遺产之上"。在文化战綫上可以說，从来沒有人象魯迅那样受到党和人民的如此崇高的褒奖了。但是，党和毛主席对魯迅的評价与馮雪峰对魯迅的評价毫无共同之处。毛主席对魯迅的評价正是从历史唯物主义出發的，他分析魯迅之所以成为"中国文化革命的偉人"的原因，是由历史条件所决定的。受了俄国十月革命影响所發生的五四运动，由于中国共产党的領导，成为新民主主义革命起点，成为世界无产阶級革命的一部分，由此便产生了"嶄新的文化新軍"，而魯迅用毛主席的話来說，便"成了这个文化新軍最偉大最英勇的旗手"。由此可見一再表示願意遵奉"革命的前驅者的命令"的魯迅，正是在中国

共产党和馬克思主义影响下进行写作的。事实就是这样，“五四”的文学革命运动唤起了魯迅，魯迅又为这个运动建树了不朽的功勛，“显示了文学革命的实績”，从而推进了这个运动。这是对魯迅在历史上的作用唯一正确的評价，馬克思主义的評价。至于象馮雪峰那样，把“白話文和新文学”的“确立和胜利”，甚至把“中国万千的青年，投身于反封建的中国革命的实际”，完全归功于魯迅一个人的作用，既歪曲了历史，也歪曲了魯迅。这是否認历史發展有它的客观規律，認为只是个别偉大人物灵机一动的偶然性的結果的标准的主观唯心主义。历史唯物主义認为，任何新的偉大思想的产生，总以它的社会物質生活条件为基础的，总是取决于先进阶級的生活条件。偉大人物只不过代表了这个先进阶級的利益，表达了他們的願望和要求。俄国革命民主主义思想家杜勃罗留波夫說得好：

> 偉大的历史改革家对于在他們的时代和他們的人民中間的各种历史事变的发展和进程有很大的影响。但是不应忘記，这些人物在发生影响之前，他們自己就处在他們后来在其中发揮天才的那个时代和社会的各种概念和风向的影响之下……历史之看中一些人，特别是看中一些偉大人物，只是因为他們对于人民和人类有重大价值。由此可見，一个偉大人物在历史上的重要任务，就是要显示他如何善于使用他那个时代所提供給他的資料，显示他如何表現了他在自己的人民中間所能找到的那些蓬勃发展的要素。⑧

这段話对評价魯迅在历史上的作用来說也是完全适用的。它駁斥了馮雪峰的这一唯心主义的論断，讓我們再回过来看看另一段酷似的話，这是反革命分子胡風說的：

> “五四”运动以来，只有魯迅一个人搖动了数千年的黑暗的傳統，那原因就在于他的从对于旧社会的深刻認識而来的現实主义精神里面。

大概也是“英雄所見略同”吧，唯心主义者們的口气何其畢肖！馮雪峰說“只有他”，胡風認为“只有魯迅一个人”，那如果魯迅沒有出生，难道“数千年的黑暗傳統”一直巩固到如今？把整个历史的动向說成决定于个别天才的弹指之間，完全是荒誕无稽的。恩格斯認为：“恰巧某个偉大人物在一定时間出現于那一国家，这一情况完全是种偶然性。但是，如果我們把这个人除掉，那时就会需要有另外一个人来替代他，并且这个替代者是会出現的，——也許是較好些或較差些，但經过一些时間总是会出現的。”⑨这正說明了任何偉大人物，它总是人民創造的，为历史所选擇的，为社会發展規律所制約的，他可以对社会历史的發展，或文学艺术的發展，起偉大的作用；但是如果沒有他，历史終究会找到它的表达者的。由此可見，如果把重大的历史事件的出現認为沒有規律可以遵循，只是偶然性在那里起作用，只决定于个别偉大天才，是全然不符合事实的。

馮雪峰不但在解放以前持有这种徹头徹尾的唯心史观，在解放以后，还牢牢坚持着这样的观点。談到魯迅对左联所起的作用时，就片面夸大了个人的作用，把魯迅置于党之上，置于整个集体之上：

> 在那时候，只要有魯迅先生存在，左联就存在。只要魯迅先生不垮，左联就不会垮。只要魯迅先生不退出左联，不放弃領导，左联的組織和它的活动与斗爭就能够坚持。（53頁）

这样就把作为整个无产阶級革命斗爭之一翼的左联文学活动，看作魯迅个人的"兴之所会"。魯迅本人对这个問題的看法就正好駁斥了馮雪峰的讕言。魯迅認为中国无产阶級的革命文学运动的兴起，正是配合着工农革命运动作战的，是阶級斗爭在文学領域內的反映。"革命文学之所以旺盛起来，自然是因为由于社会的背景，一般群众，青年有了这样的要求。当从广东开始北伐的时候，一般积極的青年都跑到实际工作中去了，那时还沒有什么显著的革命文学运动，到了政治环境突然改变，革命遭了挫折，阶級分化非常显明，……以'清党'之名，大戮共产党及革命群众，而死剩的青年們再入于被压迫的境遇，于是革命文学在上海这才有了强烈的活动。"⑩ 在"中国无产阶級革命文学和前驅的血"一文中，魯迅曾沉痛地写道："中国无产阶級革命文学在今天和明天之交發生，在誣蔑和压迫之中滋长，終于在最黑暗里，用我們的同志的鮮血写了第一篇文章。……我們这几个同志已經被暗杀了，这自然是无产阶級革命文学的若干的損失，我們的很大的悲痛。但无产阶級革命文学却仍然滋长，因为这是屬于广大劳苦群众的，大众存在一日，壮大一日，无产阶級革命文学也就滋长一日。"⑪（重点引者所加）由此可見，左联的"垮"与不"垮"，能否"坚持"，决不是以魯迅一个人为轉移的。

在本書同一节，馮雪峰又写道：

> 他（魯迅）絕对不会有想以左联来增高他的地位与名誉的观念，因为他絲毫沒有这样的必要，而左联却是一个使加入的人在国民党統治之下，有失去了一切自由甚至有性命危險的团体。反而，魯迅先生自己最清楚的，是左联在借用他的地位与名誉。（重点引者所加，61頁）。

就这样，魯迅在馮雪峰的笔下，鼻子上也就被涂上了白粉，描繪成一个十足的資产阶級个人主义者。魯迅“不会想以左联来增高他的地位与名誉”，在馮雪峰看来，仅仅因为他自己已經获得了这些，所以現在“沒有必要”；虽然这样，但是他对这点还是很敏感的：“自己最清楚的，是左联在借用他的地位和名誉”。对一个公認偉大的人物进行丑化和詆毀，是起不了任何作用的，唯一的結果只是暴露了丑化者自己的嘴臉。在馮雪峰对魯迅的歪曲中，难道我們不正看見了一个十足的資产阶級个人主义者——馮雪峰自己的供状么？事实正是这样，在馮雪峰看来，以左联来增高自己的名誉地位，对魯迅来說，已經“沒有必要”了，可是他——馮雪峰却正有这种必要啊！这就是一个資产阶級个人主义者参加革命的动机的自供状！由于这种“必要”的願望，馮雪峰沒有得到更大的滿足，因此，当时他就在上海进行了宗派活动，“对党所領导的革命文艺事业起了分裂作用”。

作为一个資产阶級个人主义者，他总企圖为自己一切个人打算爭取合法的地位。在馮雪峰看来，一个人追求名誉地位，是无可厚非的、是完全合乎情理的，相反，你如果說他沒有这种思想，倒是“極不正确的，不合情理的”。就这样，在評述魯迅中，他把自己的这种丑恶的思想再一次轉嫁到魯迅身上：

> 如果說魯迅先生就从来也不注意个人的地位和荣誉，那也是极不正确的，不合情理的。他的从青年时候以来的終生朋友以及和他長久接近的人都証明說，“不求聞达”是他的品性之一，这是完全可以相信的。可是，我們也知道，魯迅先生虽然不追求个人的地位和荣誉，但当他的地位和荣誉受到侵略时，他的

> 反应是非常敏銳的，他的反击是很猛烈的，在这种时候，說他脑子里完全沒有关于个人的地位和荣譽的意識，那当然是不合情理的。（重点引者所加，44頁）

这正如本文开头所引的二句諺話："夏虫不可与語冰，井蛙不可与語月"。試看，一个个人主义者，看到与他思想意識不相容的东西产生了多么大的惊奇与怀疑！一說"極不正确的"，再說"不合情理的"，三說"当然不合情理的"。但是，事实俱在，鲁迅"从青年时候以来的終生朋友以及和他长久接近的人都証明說，'不求聞达'是他的品性之一"。怎样办呢？馮雪峰不能不虛晃一笔，来个抽象的承認，具体的否認。据說"鲁迅先生虽然不追求个人的地位和荣誉"（用馮雪峰的話来說也只是因为"沒有必要"），但当他地位荣誉一受到侵略时，"他的反应是敏銳的，他的反击是猛烈的"，于是，他脑子便充滿着"关于个人的地位和荣誉的意識"了。就这样，馮雪峰将鲁迅"在文化战綫上，代表着全民族的大多数"冲鋒陷陣的不朽勛績，貶降为鲁迅自己保衛个人名誉地位的意气之爭。把严肃的阶級斗爭化为个人主义的爭名夺利。这是对鲁迅多么恶毒的誣蔑！抄一段鲁迅的敌人陈西瀅的話吧，看看馮雪峰已經滾到了什么样的泥沼中：

> 要是有人侵犯了他（鲁迅）一言半語，他就跳到半天空，
> 罵得你体无完肤，——还不能罢休。⑫

瞿秋白同志早就指出："虽然隐蔽在个别的甚至私人的問題之下"的鲁迅战斗的原則意义，它反映着五四运动以来的思想斗爭历史，是战斗中不可缺少的陣綫。只有鲁迅的敌人为了轉移目标，才故意說这是他在那里發泄私憤。馮雪峰用淺薄的資产

阶級观点，显然是不能理解鲁迅的眞正战斗价值的。一个頑强的資产阶級个人主义者，他总是按照自己的“理想”去丑化偉大的对象。

三

根据馮雪峰的“回忆”，甚至鲁迅在写作动机上也有强烈的个人目的：

> 他(鲁迅)也曾談到过他自己在文学創作上的成績的单薄，虽然这种談話是偶然触到的，我記得有一二次，而且話是极少的。但我覚得他有深刻的苦悶，并且这显然由于他的艺术的天才在要求发展而又未能尽量发展的緣故。但我又覚得他的这种苦悶，总是被他的更日常的社会斗爭的要求和工作，例如写杂文和翻譯所消除了。（48頁）

这又是多么难以容忍的歪曲！在馮雪峰笔下，鲁迅儼然也是“一本書主义者”，他盤算自己在文学事业上的声誉和地位，發現自己“在文学創作上的成績的单薄”，于是他便产生了“深刻的苦悶”，因为“日常的社会斗爭和工作”限制了他天才的發展。在这里，馮雪峰把鲁迅的艺术天才和社会斗爭对立了起来。仿佛說，要沒有这些“日常的社会斗爭和工作”多么好，那鲁迅的天才一定会得到尽量的發展。实际上，馮雪峰也就是把政治和艺术对立起来，販卖了“政治妨碍艺术”的标准的資产阶級的艺术观。大家知道，当鲁迅进入文学界第一天起，就沒有把文学作为猶取个人名利的工具，他写小說，显然并不是为了要走进“艺术之宮”，博得一个作家的头銜。因此，由于社会斗爭的需要，他就毅然放弃了自己的写作計划，甚至不顧

朋友的劝告和敌人的譏笑，他把自己后半生的精力完全奉献于杂文这样一种战斗的艺术。这是“仰視莎士比亞，托尔斯泰”，一心“把写作当做爬到高尚的文学楼台去的梯子”的文士們所不屑为的。因为他們認为杂文不能起这种“梯子”的作用。馮雪峰实际上也代表了这种看法，他說魯迅由于“在文学創作上的成績单薄”，而引起思想“深刻的苦悶”，就是把杂文排斥在“創作上的成績”之外的。事实上，魯迅以杂文作为武器所参与的社会斗爭，不仅沒有限制他天才的發展，相反，在革命实踐中，大大地發揮了他战斗的天才，他在特定的历史时期所选擇的特定战斗武器——杂文，也就成为中国新民主主义革命时期出色的現实主义史詩。他也正是在急遽的剧烈的社会斗爭中，击敗了十年反革命的文化“围剿”，从而“成了中国文化革命的偉人”的。由此可見，馮雪峰公然認为“政治妨碍艺术”的反动讕言是不值一駁的。

不仅如此，对魯迅崇高的創作目的，馮雪峰还进一步作了歪曲：

> 我覚得他的一切工作，从一方面說，都是他不断地要求自己努力，尤其不断地要求战斗的表現，同时就以这些更为社会斗爭所日常需要的工作，去滿足他的艺术天才的发展要求。再者，我还覚得他的艺术的天才也好象向着杂文方面发展更为适合些似的。

这里，再一次販卖了“主观战斗精神”的濫調。在馮雪峰看来，魯迅所做的一切貢献，不是从人民的利益出發，不是服从于当时革命的需要，而只是象唯心主义者論及原始艺术一样，認为只是原始人似的为了發泄过多的精力才来从事艺术这样的

游戏。在魯迅，只是为了要“滿足他的艺术天才的發展要求”才来参与社会斗爭，这难道不是荒謬絕倫的歪曲嗎？于是，被馮雪峰歪曲为“一本書主义者”的魯迅，到此又被化裝成“为艺术而艺术”者了。至于馮雪峰所謂魯迅的艺术天才好象向着杂文方面發展更为合适似的，同样是一种歪曲和謬誤的論断，一种資产阶級形式主义的观点。魯迅最后选擇杂文的形式作为战斗的武器的原因，并不在于自己的兴趣，也不是为了“滿足艺术天才的發展要求”，这是有它深刻的社会原因的，如瞿秋白同志所指出，这是因为“急遽的剧烈的社会斗爭，使作者不能从容把他的思想和情感熔鑄到創作里去，表現在具体的形象和典型里；同时，殘酷的强暴的压力，又不容許作家的言論采取通常的形式”，于是，“作家的幽默才能，就帮助他用艺术的形式来表現他的政治立場，他的深刻的对于社会的观察，他的热烈的对于民众斗爭的同情”⑬。由此可見，不是魯迅的“艺术天才向着杂文方面發展更为合适”，而是客观社会条件的需要。难道魯迅的艺术天才就不适宜于杂文以外的别的艺术創作么？事实已經証明并不如此。正如当时有些資产阶級文士們譏笑魯迅沒有但丁、莎翁的偉大，产生不出“战爭与和平”那样的鴻篇巨著一样，馮雪峰同样屬于淺薄的資产阶級观点，同样不了解魯迅杂文眞正的战斗价値。

一个燃燒着强烈的“主观战斗精神”的个人主义者，他是不受社会生活条件影响的超人，他只是因为“沒有必要”才不以左联来增高自己的名誉地位，可是他“最清楚”自己的名誉地位却被左联借用了；要是誰侵略他的名誉地位，“他的反应是非常敏鋭的，他的反击是很猛烈的”。因此，如果“說他腦

子里完全沒有关于个人的地位和荣誉的意識，那当然是不合情理的”，他为了“滿足自己艺术天才的發展要求”，才去“参加了社会斗爭和日常的工作”，但他又覚得因此自己“在文学創作上的成績单薄”了，于是产生了“深刻的苦悶”。……据說，这就是魯迅。可是我們不認識。我們不相信这就是我們所尊敬的偉大的魯迅。我們只覚得这是一个好象在那里見过的十足的資产阶級个人主义者。写到这里我才想起怎么自己会忽然忘記了这是馮雪峰在“回忆魯迅”一書中所“回忆”的魯迅。但謎底也就揭曉了，这不是魯迅！或者說，这是被歪曲了的魯迅，——一个資产阶級个人主义者心目中的魯迅！

1958年7月

---

① 引自“回忆魯迅”。以下引此书时，均不注明出处，只写頁碼。

② 荃麟：“論主观問題”。“胡風文艺思想批判論文匯編”第1册。

③ “文艺理論譯丛”1957年第1期。

④ “毛泽东选集”第2卷：“新民主主义論”。

⑤ “南腔北調集”：“‘自选集’自序”。

⑥ “新华日报”1946年10月紀念魯迅的社論。

⑦ 馮雪峰：“过来的时代”29頁。

⑧ “杜勃罗留波夫全集”俄文版第3卷120頁。（轉引自“历史唯物主义”353頁。）

⑨ “馬克思恩格斯文选”两卷集第2卷506頁。

⑩ “二心集”：“上海文艺之一瞥”。

⑪ 見“二心集”。

⑫ “陈西瀅：关于魯迅及其著作”：“致志摩”。

⑬ “瞿秋白：‘魯迅杂感选集’序言”。

批判馮雪峰的反动社会观
幷駁斥他对魯迅的歪曲

馮雪峰1937年10月19日在上海魯迅逝世周年紀念会上作过“魯迅与中国民族及文学上的魯迅主义”的講演，这个講演集中地表現了他的反动的社会观。在这个講演里，他首先以阴暗的語言販卖了民族自卑論：

> 我們的民族，即大家所夸耀的古民族，本来已走上和有些已經灭亡的古民族一样的灭亡过程上，数千年的所謂亚細亚式内黑暗和野蛮的专制統治的結果；更加以近百年的——这是欧罗巴式了罢——帝国主义的殘暴的非人的压迫与宰割，中国民族在今天以前其实只能說是一半活着的。政治的黑暗，領土主权的丧失，固不用說，即去看看作为这些的結果的中国民族的人的素質罢，几千年的黑暗的专制政治，和近百年的帝国主义的宰割，将中国人民摧殘，压迫，曲折得怎样的病态了。从前有一个美国傳教师，他在中国住了多年，曾列举出了中国人的特性二十多种，而大半是坏的。但我覚得那还是表面的，不是最深刻的观察。①

应該指出，馮雪峰說这段話时，全国人民正在轟轟烈烈地展开抗日救亡运动。不难想像，这种民族自卑論在当时会起怎样的坏作用。这种民族自卑論表明，馮雪峰只看見我国几千年来

专制統治的淫威，而看不見人民对这种黑暗和野蛮的专制統治的反抗；只看見近百年来帝国主义的宰割压迫，而看不見“帝国主义和中国封建主义相結合，把中国变为半殖民地和殖民地的过程，也就是中国人民反抗帝国主义及其走狗的过程”。②毛主席教导我們：“中华民族不但以刻苦耐劳著称于世，同时又是酷爱自由、富于革命傳統的民族。以汉族的历史为例，可以証明中国人民是不能忍受黑暗势力的統治的，他們每次都用革命的手段达到推翻和改造这种統治的目的。在汉族的数千年的历史上，有过大小几百次的农民起义，反抗地主和貴族的黑暗統治。而多数朝代的更換，都是由于农民起义的力量才能得到成功的。”③可見馮雪峰的民族自卑論只是对中国人民的誣蔑和对中国历史的歪曲。

馮雪峰为了使他的阴暗的民族自卑論更能蒙混人，他在誣蔑中国人民和歪曲中国历史之后，竟进而把这种誣蔑和歪曲轉嫁到鲁迅身上：

> 鲁迅先生的解剖，才眞教人战栗。試去一看他笔下的学者，教授，国粹家，洋博士，高等华人，甚至新式的青年的“人性”罢。这是一类，对于这一类，鲁迅先生的僧恶里沒有一絲爱的成分。再試去一看那生活在这些自以为高人一等的人們所合力維持的政治統治，生活制度，思想教育之下的小孩，女人，及农民罢。只要想一想閏土和阿Q就够。不用說，对于祥林嫂，单四嫂子，閏土，阿Q，以至孔乙己，等等，他們从沒有从任何人那里接受过像鲁迅先生所給他們似的深大的爱过，但閏土的麻木，阿Q的自賤賤人，孔乙己的卑汚，是教人怎样的战栗呢。这是又一类，他們的“人性”給磨折得这样了。④

首先，馮雪峰在这里模糊了阶級界限，虽然他提到鲁迅对反动

統治阶級和为他們服务的学者、教授、国粹家、洋博士等“沒有一絲爱的成分”，但是馮雪峰認为这一类也和后一类的小孩、女人、农民那样，他們的“人性”同样“教人战栗”。无疑他是把这一类人的丑恶思想也当作部分人民在統治阶級影响下所产生的精神上的弱点来看待。这显然是敌我不分，模糊讀者阶級意識的論断。虽然統治阶級的思想是每个时代的統治思想，但是我們不能忘記在每个时代里都有力圖冲毀統治阶級思想的堤坝的被統治阶級的思想，正如列宁所說：“每个民族文化里面，都有哪怕是不大發展的民主主义的和社会主义的文化成分，因为每个民族里面都有劳动的和被剝削的群众，他們的生活条件必然地要产生民主主义的和社会主义的思想体系。”⑤因此，“在每一个現代民族中都有兩个民族。在每一种民族文化中都有兩种民族文化。”⑥把反动統治阶級的丑恶思想与被統治阶級由沾染而形成的思想上的某些弱点混淆起来，統統斥为民族的病态，显然是十分荒謬的。其次，在被压迫被剝削的劳动群众中，馮雪峰也只看見他們消極的受苦的一面，看不見他們积極的反抗的一面。魯迅，作为一个偉大的启蒙的思想家，很早就致力于“国民性”的探索。他看到沒得到工人阶級領导以前的广大农民的思想上的弱点，其中包括統治阶級强迫灌輸給他們的意識和他們作为小私有者的本身的弱点。可是尽管如此，魯迅笔下的农民是那样的勤劳、質朴、善良、正直，表現了他們作为劳动者的崇高品質。即使“很沾了些游手之徒的狡猾”的阿Q，仍“沒有流氓样”，不失其“农民式的質朴”。⑦正因为这样，魯迅从遭受压迫剝削最重的阿Q身上看到反抗的迹象和革命的征兆。就是馮雪峰所特别举出来作为民族的病态的另一例証的閏土吧，虽然被“飢荒、苛税、兵、匪、官、紳”逼

迫得像一个“木偶人”了，他也不是在那里完全默然地受苦。他說的“却总是吃不够……又不太平……什么地方都要錢，沒有定規……收成又坏。种出东西来，挑去卖，总要捐几回錢，折了本；不去卖，又只能爛掉……”这不正是对那个人吃人的社会的沉痛的控訴嗎？再如祥林嫂的对死后有无灵魂的疑虑，单四嫂子的不甘于現实的悲惨生活，都透露着中国劳动妇女的“輝煌的曙色”。三一八惨案时，魯迅听到他的学生刘和珍和其他青年的被害，贊嘆道：“我目睹中国女子的办事，是始于去年的，虽然是少数，但看那干練坚决，百折不回的气概，曾經屡次为之感嘆。至于这一回在弹雨中互相救助，虽殞身不恤的事实，則更足为中国女子的勇毅，虽遭阴謀秘計，压抑至数千年，而終于沒有消亡的明証了。”⑧在《一件小事》里，魯迅歌頌了一个人力車工人的崇高品質。魯迅在他思想發展的前期，透过統治阶級所散發的迷霧，仍然在創作中表現了劳苦大众的崇高灵魂、勇毅的斗志以及革命的願望和理想；在他思想發展的后期，作为一个馬克思主义者，他更从理論上闡明了我們偉大的民族的革命性和“国民性”弱点的实質。如有人說，中国人好像一盤散沙，他就說那是統治阶級的“治績”；⑨而当有人慨嘆“中国人失掉自信力了”时，他就厉声駁斥道：“我們从古以来，就有埋头苦干的人，有拼命硬干的人，有为民請命的人，有舍身求法的人，……虽是等于为帝王将相作家譜的所謂‘正史’，也往往掩不住他們的光輝，这就是中国的脊梁。这一类的人們，就是現在也何尝少呢？他們有确信，不自欺；他們在前仆后繼的战斗，不过一面总在被摧殘，被抹杀，消灭于黑暗中，不能为大家所知道罢了。說中国人失掉了自信力，用以指一部分人則可，倘若加于全体，那簡直是誣蔑。”⑩

由此可見，馮雪峰所謂“中国民族”已經患了“死症”，“已走上和有些已經灭亡的古民族一样的灭亡过程上”，所謂中国人民的素質已經变得十分“病态”等等，正是对中国人民、中华民族历史的恶毒歪曲。这与鲁迅的观点是截然对立的，而与胡風的謬論却是十分契合。因为按照胡風的謬論，在反动統治阶級的剝削和奴役下的人民都是馴順的奴隶，默默地在那里承受着“劳动的重負”，而这据說就是作为“世界的脊梁”的“偉大精神”；不但如此，据說这还是以“安命精神”为內容的。⑪按照这种謬論，人民群众在漫长的封建社会里不能获得解放，不是由于反动統治阶級严酷的压迫，而是由于自己身上的病态。同时，所謂“精神奴役創伤”也就成为“現实主义”的“历史內容”和“唯一条件”。馮雪峰不但在前面引的謬論中将鲁迅誣蔑为比“美国傳教师”所誣蔑的还要“教人战栗”的“病态”的發掘者，而且在解放后的1955年所写的第二篇关于《阿Q正傳》的論文⑫中仍然把鲁迅說成一个“精神奴役創伤”的發掘者，这是多么使人不能容忍。請看馮雪峰对《阿Q正傳》的歪曲：

> 作者以他的最深刻的观察和解剖告訴我們：阿Q以他的自尊、自輕自賤、健忘等等所形成精神上的麻痺状态，——第一，这是“实迫使然”，是他对于沉重的压迫势力的无可奈何的反应；在他的这样的反应中仍然反映了他的反抗性。但第二，阿Q对于压迫者的种种反应，却不是眞正革命的反抗斗爭，他总是只在安慰和麻醉他自己，以逃开使他痛苦的現实；从他自身的精神状态說，一个主要的、致命的原因，是他在絕大部分的时候都設想自己是一个“胜利者”。而他設想自己是怎样的一种“胜利者”呢？从思想的本質說，就是，他虽然是一个被

> 剝削者、被压迫者，但他的思想却是和剝削阶級——統治阶級的思想紧密地联系着的；他的大部分的思想，正就是封建主义的傳統思想。封建主义的傳統思想，是統治阶級对人民的奴役主义思想；阿Q也分明具有这种奴役主义的思想。他的“精神胜利法”，如作者所解剖，就是他常常会設想自己也是处在压迫者、奴役者的地位上，設想他也有力量和权利去压迫人、奴役人，使他自己忘記了是一个被压迫者、被奴役者。这是因为他精神上也是一个严重的被奴役者的緣故。他的自尊和自輕自賤的精神，都足以說明封建奴役主义思想的反映。

把阿Q的“精神胜利法”說成奴役人民的敌对思想，这是不符事实的。阿Q的确沾染了不少統治阶級的偏見和恶習，但是无論如何，阿Q的“精神胜利法”有别于一切反动統治阶級的“精神胜利法”；这种“精神胜利法”带着被統治阶級的烙印，表現了阿Q“农民式”的社会地位的特点。而不像反动統治阶級的“精神胜利法”那样，見了羊显“凶兽相”，見了凶兽則显“羊相”。馮雪峰用来証明阿Q的自尊和自輕自賤是奴役主义思想的反映的第一个論据，即阿Q被赵太爷打了嘴巴以后，先是“忿忿的躺下了”，后来想这是儿子打老子，于是漸漸得意起来，“又覚得赵太爷高人一等了”，是站不住脚的。这里，为魯迅所无限痛心地加以刻画的只是阿Q在敌强己弱情势下的一种虛假的抗爭，自我欺騙的安慰，怎么会是奴役主义思想的反映？至于把阿Q的自尊和自輕自賤都看作源出于奴役主义思想，更是錯誤。阿Q的自尊，如他对赵太爷独不表格外尊敬，对假洋鬼子也“在肚里暗暗咒罵”，这从某种意义上說，可以說是反抗的萌芽，后来曾导致阿Q对革命的向往；而阿Q的自輕自賤，这是作者“怒其不爭”处，也是使我們感到无限痛心

处，二者是不能混为一談的。馮雪峰的第二个論据是阿Q欺侮小尼姑，并說那更足以說明阿Q的奴役主义的思想实質。这同样是站不住脚的。正如有的同志所說，阿Q欺侮小尼姑，显然不是一种等級压迫的行为，而是一种泄憤的表現，正如他受到王鬍的屈辱后轉向假洋鬼子泄憤一样；如果說阿Q也和統治阶級一样是一个奴役主义者，見了羊显出“凶兽相”，見了凶兽則显出“羊相”，那末，他为什么敢于向假洋鬼子泄憤呢？同样，阿Q与小D 打架，也不是一种等級的压迫行为，而是为了爭飯碗，阿Q誤把小D 当作了敌人。⑬阿Q是一个开始朦朧地覚醒便被杀害了的奴隶，而不是一个卑躬屈膝对反动統治阶級馴順如綿羊的奴才。同时，阿Q既不是所謂“精神奴役創伤”的体現者，也不是什么“中国民族”的“病态”的标本。阿Q身上无論存在多么严重的缺点，但是他有一个最大的优点：对現实不滿，而且要反抗。馮雪峰把阿Q看作一个“精神奴役創伤”的体現者，把他的弱点和反动統治阶級的思想混为一談，甚至把阿Q本人实际上也当作了一个精神上的反动統治者——所謂奴役主义者。这样敌我不分的結果，不但抹杀了阿Q的反抗性，而且也为反动統治阶級的眞正的奴役主义找到了开脫。不是嗎？既然被統治者也有奴役主义思想，那末，对反动統治阶級的奴役主义思想还有什么必要特别加以譴責呢？所以这完全是抹杀阶級界限的反馬克思主义的論断。这样的反动的謬論是源于他的反动的社会观和历史观。从这里可以看出馮雪峰作为一个資产阶級个人主义者的本相。

馮雪峰的反党言行，在他的右派面目揭露的时候已經批判透了；他的表現在文字里的資产阶級反动思想还要进一步廓清。本文的目的就在这里。　　1956年6月

① 見馮雪峰“过来的时代”。着重点是引者加的。
② “毛澤东选集”第二卷，626頁。
③ 同②，617頁。
④ 同①。
⑤ “关于民族問題的批評意見·論民族自决权”，苏联外国文書籍出版局版，11頁。
⑥ 同⑤，21頁。
⑦ 新版“魯迅全集”第6卷，117頁。
⑧ 新版“魯迅全集”第3卷，200頁。
⑨ 新版“魯迅全集”第4卷，418頁。
⑩ 同①，92頁。
⑪ 見胡风“現实主义的路”。
⑫ “文艺学习”1955年第5期。
⑬ 見蔡健“关于阿Q性格”。北京大学学报：（人文科学）1958年第一期

魯迅論艺术

——兼評陈涌的“为文学艺术的現实主义而斗爭的魯迅”①一文

我国偉大的文学家、思想家、革命家、社会主义現实主义的先驅者魯迅，不但是卓越的語言艺术大师，而且是卓越的美术理論家。魯迅对造型艺术珍貴的意見，是我国社会主义美学的經典之一，对理解我国社会主义美学成长發展的历史，对理解我們这位偉大的文化巨匠的全部輝煌的創作，都有着无比重要的意义。

魯迅对造型艺术的重視，絕不能仅仅認为他个人的癖好，而是他从事革命文艺运动的一个部門；是他对新兴革命文艺的另一面的探索；同时又是他对祖国文化遺产整理發掘和貢献的一个方面。他在这方面的努力同样服务于革命战綫的总的要求的。

魯迅对造型艺术的意見，他长期积累起来的这方面的素养，并不是沒有他个人的历史淵源的，当魯迅还在童年时代，他就开始以一个繪画爱好者和習作者的姿态出現了，和我国的民間戏曲一样，我国民間的繪画艺术也曾启迪过少年魯迅的心智。魯迅在以后不止一次带着无限眷念的心情向我們描述过他曾經怎样渴望着这些民間繪画艺术：“老鼠嫁女”“花鏡”和“画着翅膀的人，沒有头而以兩乳作眼睛”的“山海經”等圖画。以后他更搜集了石印的“尔雅音圖”和“毛詩品物圖

考”，“点石斋丛画”和“詩画舫”等等。然而少年魯迅已經不滿足作一个收藏家和鑒賞家了，他要求自己也能拿起画笔来。于是用荆川紙蒙在小說綉像上，像習字时影写一样，开始描画了“西游記”中人物肖像②。应該說，魯迅終其一生都保持了这种对美术的爱好，直到他晚年，还試着拿起雕刀，尝試着木刻的趣味。从魯迅自己設計的書籍封面和手繪的“玉历鈔傳”中的綉像以及后来在書簡中給很多青年美术家提出的关于繪画和木刻的非常中肯的意見来看，使我們有充分理由相信，魯迅在繪画艺术方面，怀有同样巨大的才力，只是因为他以絕大部分时間和精力用到語言艺术上，因此这一方面的才力沒有得到充分發揮罢了。但是，就是作为一个語言艺术家，对兄弟艺术領域的素养，只会更能丰富他自己的专长，历来的語言艺术大师們已經向我們証明了这点，而魯迅在造型艺术領域里探索所获得的成就，同样丰富了他一生在文学上的理論和实践。

在少年魯迅的美术活动中，有一件事特别值得提出的，那就是对封建糟粕的二十四孝圖自發地激起深切的反感。在“朝花夕拾”里，魯迅重新回忆起这三十多年前的旧事，对“郭巨埋儿”“老萊娛亲”这类扼杀人性，矯揉造作，充分暴露封建礼教的澈底虛伪性的圖画还深深地感到憎恶。少年魯迅这种自發性的对吃人的封建礼教的憎恶，在那时，已經預示了澈底反封建的杰作——“狂人日記”和“祝福”的作者思想天才的茁壮的萌芽。1902年，魯迅到日本去了，从此与文学結下了更多的因緣，但也沒有忘情于繪画。1907年，魯迅在东京筹办“新生”杂志，就亲自选了英国瓦支和俄国威勒該却庚的兩幀油画作为它封面的插圖。前者画一个被蒙着眼睛的詩人，他抱着竪琴，跪在地球边上弹琴；后者描写英国軍队正在把一个印度革

命志士放进炮口里准备射出去处决③。从这里，我們不但了解了虽然以后并未得到出版机会的“新生”杂志的特色；同时更眞切地了解了寄托在这兩幅画上面的不惜血荐軒轅，迫切希求民族解放的魯迅的心情。从少年时期自發地对充满封建糟粕的二十四孝圖的否定，到自覚地对这兩幅革命圖画的选擇，充分表明了魯迅植基于为改变現实而战斗的美学思想的發展，这同时也是魯迅革命美学观点的起点。

关于这一时期的美学思想，魯迅在当时所写的几篇著名論文如“摩罗詩力說”“科学史教篇”“文化偏至論”中均有所闡發。魯迅自日本回国后，更致力于美育的提倡，据魯迅日記載，1912年他曾在北京夏期演講会作了五次題为“美术略論”的报告。許寿裳对魯迅这次演講的評价是“深入淺出，要言不煩，恰到好处”①，由此可見，魯迅当时对美术理論已經有相当的造詣了。同年七月十二日，日記載道：“聞临时教育会議竟删美育，此种犬豚，可憐，可憐！”更可以想見魯迅对反动統治者的憤慨和对美育的重視。1913年，魯迅撰“拟播布美术意見書”④該文对美术的界說，作用，分类均提出了十分精辟的意見。同时还翻譯了日本上野阳一著的“艺术玩賞之教育”等論文⑤。从“魯迅日記”所載購書目录影印画册和历代造象拓本占有極大的比重，再次証明了魯迅对造型艺术的重視和研究。随着魯迅革命思想和美学观点的發展，晚年的魯迅更大力从事于革命繪画和木刻的提倡，亲自主持了木刻講習会，自費举办画展和編印示范性的画册，輔导和扶助革命美术的团体；也正是在这个时期內，通过杂文和書簡的形式，發表了大量关于造型艺术的意見，为革命美术的成长和發展尽了最大的貢献。即使現在看来，魯迅論艺术諸意見，还保持着指导实践的

意义。本文拟就鲁迅論艺术的思想教育作用，認識作用，审美作用三个方面加以論述。

一

在鲁迅論艺术中，关于艺术与現实的关系問題，一开始就作了明确的唯物主义的回答：艺术应該是現实生活的反映。还在1907年所写的“摩罗詩力說”里，鲁迅已經得到了这样的結論：“古民神思，冥契万有，与之灵会，道其能道，發为詩歌”。至于論到荷馬的偉大史詩，更認定是当时現实的反映：“且自与人生会，历历見其优胜缺陷之所存。”差不多在同时所写的“文化偏至論”中，談到十九世紀世界文学的特点：“重个人，則吊詭殊恒，尤不能与往者比論”，鲁迅認为因“尔时人性，莫不絕异于前，入于自識，趣于自执，剛愎主己，于庸俗无所顧忌”，所以“如詩歌說部之所記述，每以驕蹇不逊者为主人，此非操觚之士，独凭神思構架而然也，社会思潮，先發其朕，則迻之載籍而已矣”。这一段話說明社会生活与文学作品先后的关系，是徹底唯物主义的。鲁迅这个說明語言艺术是現实的反映的論点，并見于对造型艺术的分析中。但是仅仅說明艺术是現实的反映是不够的，还必須回答反映什么和怎样反映的問題。也就是必須确定艺术在社会生活中的地位和作用。逮至1913年，鲁迅在“擬播布美术意見書”中，曾专就造型艺术的描写对象，教育使命，美感作用三方面作了詳尽的考察。用鲁迅当时的术語来說：“天物”“思理”“美化”是艺术三个要素。

什么是“天物”呢？

“天物”就是艺术反映的对象，是自然界和社会生活諸現

象。那末，究竟应該描写什么样的自然現象和社会現象呢？作为一个澈底的革命民主主义者，一开始就把自己的文学創作当作为人民服务的工具，因此，魯迅对造型艺术选材的意見也不可能不是“为人生”的。至于1927年以后，魯迅由革命民主主义者躍进为馬克思主义者，和他在語言艺术上运用了馬克思主义的阶級論一致，对造型艺术，他也提出了为无产阶級工农大众服务的方針。但是作为丁玲、馮雪峰、陈企霞反党集团的理論家陈涌对这点却視而不見，在其“为文学艺术的現实主义而斗爭的魯迅”一文中，配合国內文艺界修正主义思潮的进攻，对馬克思主义关于文学艺术的基础和上層建筑的原理作了全盤的歪曲，并以此轉嫁給魯迅，說什么“魯迅不是根据一般邏輯的推論，不是根据一般的基础和上層建筑的学說来演繹出文艺的見解，而是具体地分析了文学艺术的見解的。”就这样，对魯迅文艺思想作了根本的歪曲。陈涌全文所持的修正主义观点主要表現在对待艺术的眞实性的問題上。他全力闡述了这样的論点：

> 眞实是艺术的生命，沒有眞实，便沒有艺术的生命，艺术的政治价值和社会价值，都是不能离开艺术的眞实而存在的。

那末，怎样才算是艺术的眞实呢？陈涌給我們的回答是：第一，“不加涂飾地反映生活”，“文学艺术是認識生活的工具，它反映生活越眞实，越丰富，便越有价值。”第二，“艺术要求作家、艺术家和現实生活的結合”。“在魯迅看来，沒有这种結合，他的創作是不可能眞切、深刻、也就不可能成为艺术。而有了这种結合，即使‘小一点’的題材，也是可能产生有价值的作品的。”第三，是需要“眞誠”和“热情”。

"不管作家表現多么重大的事件，如果他的感情虚伪，言不由衷，是絕对不能产生眞实的艺术的。"这三个标准，与其說陈涌仿佛是从魯迅論艺术中总結出来的，倒不如說他企圖攀援魯迅来和他一道张揚修正主义旗帜更为确切。陈涌当年表面上也曾經虚与为蛇地批判过胡風的反动文艺思想，可是經不住修正主义的歪風一吹，他馬上高举白旗，潜伏着的病菌复活了，他竟"一变"而成为胡風反动文艺思想的同路人。抽象地强調"艺术的生命是眞实"；孤立地强調艺术的認識作用，以作者主观动机作为衡量作品眞实与否的标准，实則上是宣傳了艺术的超阶級性，明显地背弃了馬克思主义关于文学艺术的基础和上層建筑的原理。至于陈涌認为必須凭借作者主观的眞誠和无伪去追求作品的眞实，这更是赤裸裸的胡風論調的翻版，对我們可說記忆犹新。同样，陈涌也販卖了胡風的題材无差别論。虽然某些艺术細节未臻完美，但却是因为反映了重大的政治斗爭或社会运动因而賦有高度思想意义的作品，在陈涌看来，还远不如即使"小一点"的題材。当然，我們决不認为題材是决定作品价值的唯一因素，决定作品价值的主要因素是思想，而題材不就是思想，因为即使描写重大的革命斗爭的題材，如果沒有發掘出深刻的思想意义并賦予完美的艺术表現，作品仍然不能起到应有的巨大效果；但是，作者所选擇的題材重要与否却又不能不关涉到作品的价值，因为，并不是任何題材都可以發掘出崇高的思想意义的。"只要地球上沒有絕迹的东西（生活或題材）就一定包含着相应的思想上的阶級斗爭的意义"⑦这不过是胡風的鬼話。生活中的重大事件，往往是阶級斗爭或生产斗爭尖鋭集中的表現，关系到千秋万代亿万人民的命运，它本身就具有感人的力量。难道描繪这样宏偉的史画，能够和写一个

人的身边琐事等量齐观嗎？难道上述那种史詩性的題材（因为本身太瑰丽了，即使暫时还沒有找到完全相应的艺术表現，因而某些細节甚至全書在艺术上还可以指出有待繼續加工的地方）却反而不如个人身边琐事的所謂“小一点”的題材嗎？前者容或有某些艺术上的缺点，却不失其震撼人心的教育力量，后者即使反映得十分完整，由于反映对象本身的蒼白无力却先不能引人入胜。題材的选擇，不能不与作者的世界观有关。偉大的作家总是以与人民命运休戚相关的重大事件作为自己的写作題材，只要想一下魯迅的“吶喊”的出版，其中沒有一篇为当时文坛所習見的“恋爱小說，”會給讀書界以怎样一种嶄新的感覚？这难道是偶然的現象嗎？由此可見，胡風式的“題材无差别”論，不过是誘騙作家脫离人民、脫离政治、脫离工农兵方向的手段。至于陈涌孤立地强調艺术的認識作用，也只能使无产阶級艺术解除它高度思想性的武装，从衞护和巩固新經济基础的上層建筑貶降为自然科学挂圖那样的单純提供認識生活的工具。从“生活的教科書”貶降为生活的照相。在这里，标榜所謂現实主义的陈涌恰恰提倡了自然主义和客观主义。

那末，我們要不要艺术的眞实呢？回答是肯定的。但我們首先并不把艺术的眞实理解为一个抽象的超阶級的概念。正如高尔基在1923年給格罗曼斯信中所說：

> “作者說道：‘我写的是眞实’，他就得給自己提出两个問題：‘一个是——写什么样的眞实？’‘另一个是——为什么写？’”

根据我們的理解，艺术的眞实性的概念屬于客观的范疇，

所謂眞实，并不以作者主观动机为标准，而是依据于客观現实的規律。眞实的艺术，必須体現时代进展的动向，必須反映出社会历史的本質方面。因此，艺术的眞实就不能不与艺术家的世界观相連系，眞实的艺术不能不体現当代先进的思想，艺术家必須是先进的思想家。别林斯基說："……一件艺术作品，假使反映生活仅仅只是为了反映生活，而沒有任何以其时代主导思想为依据的，强烈的主观冲动；假使它不是痛苦的号泣，不是狂欢的高歌；假使它不能提出問題或者不解决問題，那末它就不能具有生命。"⑧和陈涌"眞实是艺术的生命"相反，早在十九世紀别林斯基就提出了当代先进思想才是艺术的生命的革命观点。在我們社会主义时代，如果是眞实的艺术作品不能不反映出社会主义的本質和主流——新的生活、新的人、新的思想感情。也只有这样的作品才为社会主义时代的人民所需要，所称許。因为他們从中可以找到自己前进的力量。但是陈涌却对这一切避而不談，視而不見，甚至被他恶意地譏为庸俗社会学和教条主义。陈涌要提倡資产阶級的抽象的艺术評价标准，就这样，他滑进了修正主义的泥坑。

究竟应該以什么作为評价艺术作品的首要标准，早在1913年魯迅在"擬播布美术意見書"就有所論断。当时魯迅还沒有接触到馬克思主义的文艺理論，还不能从基础和上層建筑的原理出發来理解艺术的功能，但是因为他一开始从事文学創作就有着"为人生"和"改造国民性"的鮮明的目的，因此，他也就能够認識到艺术的思想教育的重要性。他一再强調文学艺术的"教示意"，必須使人"更力自就于圓滿""自覚勇猛發揚精进"。正是以思想性的标准而不是以艺术性亦即所謂眞实性的标准，魯迅区别了艺术与非艺术的界限：

刻至之狀为叶，髹漆之色乱金，似矣，而不得謂之美术。象齿方寸，文字千万，核桃一丸，台榭数重，精矣，而不得謂之美术。几案可以弛張，什器輕于播取，便于用矣，而不得謂之美术。太古之遺物，絕域之奇器，罕矣，而非必为美术。重碧大赤，陆离班駁，以其戟刺，夺人目精，艳矣，而非必为美术。

为什么这些“似矣”“精矣”“罕矣”“艳矣”“便于用矣”的东西都不能称之为美术呢？因为这里沒有体現作者先进的观念，沒有“理想”，沒有“教示意”、也就是說沒有思想教育意义。这就是鲁迅最初衡量艺术的首要标准。待到后来，随着鲁迅政治哲学思想的發展因而美学思想也有了發展时，在1918年，鲁迅进一步勉励美术家，必須有进步的思想和高尚的人格：

进步的美术家——这是我对中国美术界的要求。

美术家固然須有精熟的技工，但尤須有进步的思想与高尚的人格。他的制作，表面上是一张画或一个雕刻像，其实是他的思想与人格的表現。令我們看了，不但欢喜賞玩，尤能发生感动，造成精神上的影响。

我們所要求的美术家，是能引路的先觉，不是“公民团”的首領。我們所要求的美术品，是表現中国民族知能最高点的标本，不是水平綫以下的思想的平均分数。”⑨

这一段話，可以看作鲁迅初期美学思想的战斗綱領，是他为批評当时的几张諷刺画而發的。这几张諷刺画“竟同沒有教育的孩子只会在好好的白粉牆上写几个‘某某是我而子’一样”“变为人身攻击的器具”，显示了作者思想和人格的卑

劣。与此同时，鲁迅推荐了美国勃拉特来的一张“秋收月之夜”，那是关于欧战的諷刺画：“上面是一个形如骷髏的月亮，照着荒田，田里一排一排的都是兵的死尸”，充分体現了画家对非正义战爭的厭恶情緒。鲁迅感嘆道：“唉唉，这才算得眞的进步的美术家的諷刺画，我希望将来中国也能有一日，出这样一个进步的諷刺画家。”时代并沒有辜負鲁迅的殷殷矚望，約略經过了十年以后，用鲁迅自己的話来說，一群“新的，年青的，沒有名的作家的作品站在这里了，以清醒的意識和坚强的努力，在榛莽中露出了日見生长的健壯的新芽。”⑩

由于鲁迅充分認識到艺术所必須賦予的思想教育的作用，因此他首先考虑到的是艺术的思想性，艺术的战斗目的。尽管鲁迅如陈涌所說，也曾对“十竹齋箋譜”以及其他中国的写意画有他个人的爱好，但是当他在自己工作的意义上談到艺术作品时，他一再强調对广闊社会生活圖景的描繪，重視描写重大政治斗爭的題材，以便使观賞者通过作品受到教育，在繪画上，鲁迅强調人物画是甚于風景、靜物画的，因为前者可以提供广闊的社会生活的画面，而后者特多写意寄情之作。鲁迅看了司徒乔的画以后，認为虽然他“所作的爽朗的江浙風景，热烈的广东風景，倒是作者的本色。和北方風景相对照，可以知道他揮写之际，盖諗熟而高兴，如逢久别的故人。但我却爱看黃埃，因为由此可見这抱着明丽之心的作者，怎样为人和天然的苦斗的古战場所惊，而自己也参加了战斗。”⑪也正在这个意义上，鲁迅贊賞了德国凱綏·珂勒惠支的版画；⑫贊賞了“黑土”中“陆續生长的奇花和乔木”——苏联的艺术：“单就版画而論，使我們看起来，它不像法国木刻的多为纖美，也不像德国木刻的多为豪放；然而它眞摯，却非固执，美丽，却非淫艳，

愉快，却非狂欢，有力，却非粗暴；但又不是静止的，它令人覺得一种震动——这震动，恰如用坚实的步法，一步一步，踏着坚实的广大的黑土进向建設的路的大队友軍的足音。”⑬苏联的造型艺术正如苏联的語言艺术一样，在魯迅那里得到了最崇高的評价。也同是在这个意义上，魯迅对我国的傳統繪画采取了分析批判的态度。如果要学習，他認为：

> 唐以前的眞迹，我們无从目睹了，但还能知道大抵以故事为題材，这是可以取法的；在唐，可取佛画的灿烂，綫画的坚实和明快，宋的院画，萎靡柔媚之处当舍，周密不苟之处是可取的，米点山水，則毫无用处。后来的写意画（文人画）有无用处，我此处不敢确說，恐怕也許还有可用之点的罢。⑭

在这里，魯迅为什么要在相对的意义上不主张米点山水和一般文人画，就因为它們不能适应表現广闊社会生活的題材。魯迅不同于一切虛无主义者全盤否定我国傳統繪画的优点，更不同于一切国粹主义者主张現代繪画应該是古代繪画的翻版，不，他是从进步的美学观点，从形式应該服从內容，艺术应該服从于革命的战斗目的的大前提下来考察我国傳統艺术的借鑒作用的。即使涉及艺术技巧的領域，魯迅所持的仍然是“政治第一”的批評标尺，并不抽象地孤立地来欣賞笔情墨趣之类的形式美。在“全国木刻联合展覽会专輯序”中，魯迅写道：“近五年来驟然兴起的木刻，虽然不能說和古文化无关，但决不是塚中枯骨，換了新裝，它乃是作者和社会大众的內心一致的要求，所以仅有若干青年們的一付鉄笔和几塊木板，便能發展得如此蓬蓬勃勃。它所表現的是艺术学徒的热誠，因此也常常是現代社会的魂魄。实績俱在，說它‘雅’固然是不可的，但指

为'俗'，却又断乎不能。这之前，有木刻了，却未曾有过这境界。"⑮这里，鲁迅所以对現代的革命木刻艺术如此高度的評价，就因为它是："現代社会的魂魄"，它表現了新时代的革命精神和内容。但鲁迅同时也指出了当时新兴木刻的弱点："竞尚高簡"的結果，使"平常的器具和形态，也間有不合实际的了"，这是中国的傳流艺术对新兴木刻一种消極的影响，当然会有碍于如实地反映革命斗爭，以达到动員和宣傳的目的。1935年，鲁迅給青年木刻家李樺的信上也談到了类似的問題：

> 我看先生的作品，总觉得"春郊小景集"和"罗浮集"为最好，恐怕是为宋元以来的文人山水画所涵养的結果罢。我以为宋末以后，除了山水，实在沒有什么繪画，山水画的發达也到了絕頂，后人无以胜之，即使用了别的手法和工具，虽然可以見得新穎，却难于更加偉大，因为一方面也被題材所限制了。⑯

鲁迅并沒有否定宋元的山水画，相反，他对它作了極高的評价，說"后人无以胜之"，但是也看出了这类題材本身的限制，不宜于表現現实生活的圖景。

二

一开始就主张为人生而艺术的鲁迅，很自然地要求艺术作品服从于革命战斗的需要，要求艺术家和时代共同着脉搏。但是鲁迅并不形而上学地要求描写重大題材的作品，例如虽然作者沒有重大斗爭的生活經驗，但为了要表現重大事件，不惜大量运用第二手材料，甚至宁願违反艺术的現实主义原則而虛構臆造。不，鲁迅既从革命的政治观点也从現实主义的美学观点来考察作品内容的，他不仅要求为革命所需要有着

重大政治內容的作品，更要求为革命所需要能够眞实地反映了重大政治斗爭題材的作品。魯迅深刻地懂得，政治必須和艺术統一，內容必須和形式統一，革命的政治內容应該尽可能和完美的艺术形式統一。沒有艺术力量的作品，无論政治上怎样进步，也是沒有力量的。因此，魯迅从来不孤立地强調重大的題材。如果不在革命漩渦中，沒有革命生活的眞实的体驗，那末即使一个偉大的作家也很难凭空創造出重大革命斗爭的題材的作品，这正是解放以前，处在国民党反动派白色恐怖中的作家和艺术家的不幸，而我們偉大的魯迅，便是其中的一个。魯迅"答国际文学社問"說："因为我不在革命的漩渦中心，而且久不能到各处去考察，所以我大約仍然只能暴露旧社会的坏处。⑰"

"在給青年木刻家李樺"信中，魯迅同样談到了关于題材的問題：

> 現在有許多人，以为应該表現国民的艰苦，国民的战斗，这自然并不錯的，但是如自己并不在这样的漩渦中，实在无法表現，假使以意为之，那就决不能眞切，深刻，也就不能成为艺术。所以我的意見，以为一个艺术家，只要表現他所經驗的就好了，当然，書齋外面是应該走出去的，倘不在什么旋渦中，那么，只表現些所見的平常的社会狀态也好。日本的浮世繪何尝有什么大題目，但它的艺术价值却在的。⑱

"不在什么漩渦中""只表現些所見的平常的社会状态也好"显然在当时的历史条件下，这只是一种不得已的做法。虽然这样，魯迅还是一再告誡青年艺术家"要走出書齋去"，要到革命旋渦中去創造反映重大政治斗爭題材的作品，这里，胡風式的到处有生活論者、題材无差别論者是絲毫不能找到借口的。魯迅不但重視艺术的思想教育作用，而且也重視艺术的認

識作用，其实，艺术的思想教育作用也正是通过艺术作品所提供的認識作用而取得的。当然，作为上層建筑的現实主义艺术，是一种特殊的社会意識形态，它不是現实生活机械的翻版，而且通过高度典型化的概括手法所反映和創造的現实生活，其中体現了作者先进的观念和美学理想，因此就有可能使讀者得到比現实生活更为深切的感受和教育，这在下面我們还将談到。

鲁迅早在教育部任职时期——1911年，就非常激賞陈师曾的風俗画，在“擬播布美术意見書”中，鲁迅写道：

> 凡有美术，皆定以征表一时及一族之思惟，故亦即国魂之現象，若精神递变，美术輒从之以轉移，此諸品物，長留人世，故虽武功文教，与时間同其灰灭，而賴有美术为之保存，俾在方来，有所考見。他若圣典佚事，胜地名人，亦往往以美术之力，将以永住。

这里所說的正是現实主义艺术的那种特有的認識作用。鲁迅不但从艺术的思想教育作用角度上，要求艺术的眞实，要求艺术能够反映出客观現实的本質和規律，即使从艺术的認識作用角度上，鲁迅同样要求艺术的眞实性，要求艺术能够正确地反映出客观事物的內容和形式来。在后者的意义上，他贊美了点石齋画报的主笔吳友如，說他画老鴉虐妓，流氓拆梢之类，实在是画得好的”“但对于外国事情，他很不明白，例如画战艦罢，是一只商船，而艙面摆着野战炮；画决斗則兩个穿礼服的軍人在客厅里拔长刀相击，至于花瓶也打落跌碎，”⑲这显然流于純粹的捏造和虛空，而前者却还保持一定程度的認識作用。鲁迅特别佩服“死灵魂百圖”作者的写实本領，因为它忠实地描繪了十九世紀三十年代俄罗斯社会的風尚習俗：“閨秀們的高髻圓裙，

……三匹馬拉的蓬車”⑳提供了果戈里偉大諷刺史詩“死灵魂”的形象說明。也正是从繪画艺术的写实出發，魯迅批評了中国傳統写意画派的“竞尚高簡，变成空虛”。“兩点是眼，不知是长是圓，一画是鳥，不知是鷺是燕”；也批評了明代木刻“所作的圖，惟明事或不誤，一到古衣冠，也还是靠不住，武梁祠画中之商周时故事画，大致也如此。”㉑如果說，魯迅介紹“死灵魂百圖”，为了它細膩地再現了俄国十九世紀三十年代貴族社会的生活圖景，那末，他对風俗画的提倡，同样因为它能提供一种对生活的認識作用。如何保持当时代的風貌，俾“后世有所考見”，魯迅正是从这角度，提倡了風俗画的。在給吳渤的信中，說到一个奥国人画展，說因为外国風景，沒有去看，“倘是風俗画，我就去看了”。1933年复罗清楨的信中：“广东的山水，風俗，动植，知道的人并不多，为取作題材，多表現些地方色彩，一定更有意思，先生何妨試作几幅呢？㉒”

同年复同一作者的信中談到：

> 先生何不取汕头的风景、动植、风俗等等、作为題材試試呢。地方色采也能增加画的美和力，自己生長其地，看慣了，或者不覚得什么，但在别地方人，看起来是覚得非常开拓眼界，增加知識的。例如“楊桃”这多角的果物，我們偶从上海店里覓得，給北方人看，他們就是見所未見，好像看見了火星上的果子。而且风俗图画，还于学术上也有益处的。㉓

1934年复李霽城的信，談到木刻，主张“杂入靜物，風景，各地方的風俗，街头風景，……”还說：“現在的文学也一样，有地方色采的倒容易成为世界的，即为别国所注意。”㉔被法捷耶夫誉为道地的中国作家的魯迅，他的創作即为我們文

学的風俗画提供了光輝的范例。我們只要举出魯迅小說中的几个場景就可以看到，魯迅为他所处的那个时代的風貌作了如此忠实的写照，在小說中被称为“未庄”“魯鎮”的旧中国浙东农村的阶級对立的風俗画面躍然紙上。“靜修庵”，“土谷祠”，赵太爷的“庭訓”，假洋鬼子的“哭丧棒”，赵白眼腰里的“搭連”，这些都使我們和可悲的阿Q的命运連系了起来；一想到杀鷄宰鵝、鞭炮四起的魯鎮“祝福”的聖典，魯四老爷的“四書襯”，搶亲的“白蓬船”，又使我們再一次为祥林嫂的悲剧唏噓；至于咸亨酒店的曲尺形的柜台，作为下酒物的鹽煮笋，茴香豆，則使我們对老实而又不幸，潦倒而又酸腐，深受封建教育戕毒的孔乙己的形象获得了更深切的感印。魯迅小說中眞实地反映出旧中国村农的風尙和習俗的画面，不但有助于小說主題的开展和强調，也为辛亥革命前后的农村阶級关系状况提供了形象性的史料，从而不但具有思想教育作用，而且具有認識作用。一幅好的画，一座好的雕象，一部好的文学作品，思想教育作用是以認識作用为基础的，而認識作用也总是为作品的思想教育服务的。这样，观賞者就不但能从中汲取思想的力量，而且也能从中扩大自己的眼界，获得有益的知識。因此，魯迅不仅把思想教育作用的强弱視为評价艺术作品的重要标准，他同时也把眞实的描繪生活，提供認識作用作为現实主义艺术的主要特点。但是无論在前者或后者的意义上，魯迅都要求作者对广闊社会生活圖景的描繪，重視重大政治斗爭和社会运动的題材，以便使观賞者获得更多的教益。

三

展示重大的革命斗爭題材，对广闊社会生活圖景作形象性

的描繪，毫无疑問，作者首先必須对这生活有所体驗和認識，但是是否作者熟悉了这段生活就能保証产生出好作品了呢？曰：否。陈涌在“为文学艺术的現实主义而斗爭的魯迅”一文中所强調的“眞实是艺术的生命”的提法所以謬誤，因为他把現实主义艺术了解为对客观現象的消極的記录，并不需要表現作者的思想，这样便既歪曲了現实主义，也歪曲了魯迅。还是早在1913年，魯迅在“儗播布美术意見書”中，就把作者的“思理”列为美术最重要的要素，“作者出于思，倘其无思，即无美术。”究竟什么是“思理”呢？“思理”就是作者的美学理想，体現在作品中的虛構，想像和創造。无論任何艺术作品，都不可能沒有作者的虛構和想像，不可能沒有作者主观思想的寄托。一个作者为什么不这样写而那样写，这就表現了他的“思理”。把自己的作品称为“遵命文学”，願意和“前驅者取同一的步調”，“删削些黑暗，装点些欢容，使作品比較的显出若干亮色”，这就是魯迅——当时作为一个徹底的革命民主主义的作家所表現的“思理”。作品所体現的“思理”不能不与作者的世界观相連系，因为任何艺术作品的作者，都不会机械地描写第一次映入眼帘的印象，不可不根据自己主观的好恶来加以抉擇，这样，作品也就打上了作者世界观的烙印。現实主义的艺术，更不是周围的任何偶然現象如实的記录，它必須通过典型化的手法来作深刻而有目的性的概括，这种目的性是以变更客观現实推动历史前进为前提的。列宁說得好：“艺术并不要求艺术作品就是現实”，正是这一意义上，他批評了依涅塞

阿尔曼德关于文尼琴柯的小說“先人的遺訓”：“当然，单独的来講，文尼琴柯描写的所有这些‘恐怖’，在生活中是可能發生的。可是要把所有这些联結起来，并且这样来描繪恐

怖，来惊吓自己想像与吓唬讀者，徒然‘打击’了讀者和自己。”㉕由此可見，艺术虽然必須具有眞实性的，但有了“眞实性”决不等于就有了艺术。“艺术的生命是眞实”，这个公式所以錯誤，因为只是抽象地提出了艺术对現实的反映的一面，而忽略了这种反映是否眞实的一个重要前提——必須取决于艺术家的“思理”。这样，就否定了艺术作为社会意識形态之一的上層建筑和性質。强調作者的主观思想改造客观現实的能动作用，不但并不有背于現实主义原則，而是正由此明确了現实主义特别是社会主义現实主义与一切反現实主义的界限。現实主义艺术賦有崇高的教育使命，从来就是为作者唯物主义世界观和进步的美学理想所武装的，社会主义現实主义的作品，更具有鮮明的共产主义党性。在这一点上，社会主义时代的艺术家有如哲学家：“不仅反映客观世界，并且創造客观世界。”㉖这当然并不意味着艺术可以离开現实，由作者加以虛構臆造，只不过說明了艺术家由認識客观現实，反映客观現实，从而促进客观現实的变更，这一能动的飞躍，正是革命艺术的崇高使命。以造型艺术为例，还是在“擬播布美术意見書”中，鲁迅就認为艺术家“所見天物，非必圓滿，华或槁謝，材或荒穢，再現之际，当作改造，俾其得宜。”为我們提供了艺术的典型化的創作方法。由于这段文字写得較早，鲁迅当时思想上还沒有受到馬克思主义的洗礼，因此在措詞上容或有未必精当之处，但是如果我們不拘泥个别詞語，从它的基本精神来理解，那末至今看来还是十分正确的，而与陈涌轉嫁到鲁迅身上的“艺术的生命的眞实”的論点毫无共同之处。因此，即使有了生活感受，甚至有了对劳动人民的生活感受，如果作者不是站在与劳动人民同一立場上，如果作者的世界观沒有改变，那末

作品仍然不能忠实地反映現实，艺术的崇高教育使命仍然无法完成。魯迅批評叶灵鳳画的工人，拳头比腦袋还大，实則只是对普罗列塔利亞的一种歪曲。又如“农民是純厚的，假若偏要把他們涂上滿面血汚，那是矯揉造作，与事实不符。㉗”1934年給李霽城的信中，指出“刻劳动者而头小臂粗，务須十分留心，勿使看者有‘畸形’之感，一有，便成为他只有暴力而无知識了。”㉘为什么青年艺术家笔下的工人竟容易犯“头小臂粗”的弊病呢？因为作者大都以意为之，以为他們終日从事体力劳动的緣故，仅仅發达臂上的肌肉，腦袋則不發达，則容易使人造成工人只有体力沒有智力、所以是“愚蠢的不文明的”印象。这里作者对劳动者的生活沒有眞切的感受，对劳动者的感情沒有眞切的領会，这种客观主义立場产生的根本关鍵，不能不說是作者世界观的問題。晚年的魯迅，站在工人阶級的立場上，对劳动者的偉大形象和崇高品質，有了更深切的体会，因此也就更加能够一針見血地对青年美术家所創造的劳动者的形象的弊病提出中肯的意見。在給罗清楨的信中，对高徒的“挑担者”提的意見是“可惜扁担不弯”，“下角太黑”；对“五一紀念”更直指为“失敗之作”，因为圖中工人“顏面軟弱，拳头过大，大为非宜。”“扁担不弯”看来好像是小节，实則同样說明了作者对劳动者是缺乏深切的感受的，同样是客观主义的表現；至于后一幅“五一紀念”，其所以成为“失敗之作”，由于作者根本歪曲了劳动者的形象，絲毫沒有表現作为无产阶級艺术家的“思理”。这里，难道还不明显地說明了作者世界观的重要性嗎？难道还不說明如果要創造进步或革命的作品，必須要求作者表現出他的进步的以至革命的“思理”的重要性嗎？魯迅对这个問題的結論是艺术家必須做“一个革命人，

艺术家必须和革命共同着生命，或深切地感受着时代的脉搏。”

四

但是，是不是立場这个根本問題解决以后，就沒有其他問題了呢？事实却并不这样簡单。当作者世界观的根本問題解决以后，作者的表現技巧就上升到重要的地位。用鲁迅当时的話来說，“美化”同样作为艺术的一个要素。艺术的“美化”固然首先取决于作者的美学理想，取决于描写客观对象的眞实程度（在艺术領域內，美不能脫离眞与善而单独存在，作者进步的美学观点总是与进步的倫理学观点相連系的），但是作品的美感力量也总是有賴于作者的美感經驗，包括精工熟嫻的艺术技巧。鲁迅論及比亞茲萊諷刺艺术的卓越价值，也首先認为作者表現了他与黑暗不相容的高潔的美学理想，“因为他爱美而美的堕落才困制着他”；其次，鲁迅指出暴露黑暗的諷刺艺术，也不可能沒有美感力量，为什么人生污濁卑劣的世态，在諷刺艺术家的雕刀下，反而成为人所喜見的艺术品，因为在这里“罪恶首受美而变形，又复被美所暴露。”如果說，作为諷刺艺术家的比亞茲萊，他那“恶魔的美”的“鋒利的刺戟力”，在中国“激动了多年沉靜的神經”，那末，慣用幽婉之笔的蕗谷虹儿的版画，就以“柔和的美”調和了比亞茲萊的鋒芒，从而获得了“少男少女的讀者。”这里，我們看到了作为浪漫主义木刻艺术家蕗谷虹儿的“美化”“天物”的手段——作者幽婉的美，显然迥异于諷刺家比亞茲萊的艺术風格。和艺术家典型化的手法一样，艺术家“美化”現实的手段有各自独特的風格，在这里，鲁迅并不鼓励艺术風格的同一，或带有个人的偏爱加以推崇，不，鲁迅

为了滋养我們新兴的木刻艺术，給我們艺苑带来了各种不同的芳菲，魯迅贊美惠勃的“可以数出他雕刻笔数”来的“独創的方法”；也贊美司提芬蓬的妙想；魯迅贊美达格力秀“能显示最严正的自然主义和纖巧敏慧的裝飾的感情”的“动植物書中的插画”，同样贊美綏尔多黎的“具有律动的圖象”与华令克的“含有强烈的中古味”的版画。㉙吉宾斯“对于黑白的观念常是意味深长而且独創的”刀法，他的“紅的智慧”插画“在光輝的黑白相对中，有东方的艳丽的精巧的白綫底律动”“他的令人㉚快乐的‘閑坐’，显示了他在有意味的形式里自相对照的气質”，尤获得了魯迅的贊賞。但在艺术風格众多的外国木刻中，魯迅更为傾倒的則是苏联的有着“力之美”的版画。艺术家們众芳竞秀的風格，虽然由于各人賦稟，气質，教养的不同，形成独特的艺术力量。但是作为一个唯物主义的审美家，魯迅不能不把艺术家們独特的風格的形成最后归結为社会生活的契机，就說“力之美”吧，不但需要有“精力弥漫的作家”，同样需要有“精力弥漫”的讀者，才会生出“力”的艺术来，“‘放笔直干’，的圖画，恐怕难以生存在頹唐小巧的社会里的，”而在萎靡錮弊的时代，“多的是削肩的美人，枯瘦的佛子，解散了的構成派繪画”，絕不会有天馬行空似的大艺术产生。也正是在这一点上，魯迅贊美了苏联的木刻艺术，如我們已經征引过的，魯迅說它“不像法国木刻的多为纖美，也不像德国木刻的多为豪放，然而它眞摯，却非固执；美丽，却非淫艳；愉快，却非狂欢；有力，却非粗暴，但又不是靜止的，它令人覚得一种震动——这震动，恰如用坚实的步法，一步一步，踏着坚实的广大的黑土进向建設的路的大队友軍的足音。”又說：“我覚得这些作者沒有一个是瀟洒，飄逸，伶俐，玲瓏的，

他們个个为广大黑土的化身。”㉛如同說我国汉唐石刻表現了当时汉民族的深沉，雄大，閎放的民族气魄一样，魯迅以苏联的新兴木刻艺术为例，再次为我們証明了唯物主义的美学原理：艺术家的美感最終是决定于客观的社会生活的。虽然艺术的美感形式受着客观社会生活的制約，但是过去艺术家們的美感經驗同样是形成艺术美感力量的一个重要因素，所以艺术家們必須繼承前人所累积的美感經驗，鍛煉自己的艺术技巧，才能創造出新的美感形式来。为了更好發揮艺术的感染作用，魯迅坚决反对不重視艺术技巧的观点，但是魯迅也辯証的指出：“如果內容的充实，不与技巧幷进，是很容易陷入徒然玩弄技巧的深坑里去的。”不同于教条主义，也与形式主义絕緣的魯迅，是从思想性与艺术性兩者辯証地統一的角度上提出技巧問題的。

魯迅十分重視傳統艺术和民間艺术的优长，他指出李樺的作品“未脫十九世紀末德国桥梁派影响，一面則欲發揚东方技巧，这兩者尚未能調和”魯迅要求青年艺术家們学習“汉人的石刻，唐人的綫画”；要求青年艺术家們“更注意于中国旧書上的綉象和画本以及新的单张的花紙”，这，自然幷不是为了獵奇，而是因为这样的創作“大众是要看的，大众是感激的。”

主张向中国傳統艺术学習的魯迅，幷不排斥接受外来艺术的影响，他深刻地提出，中国故有的傳統艺术，有不少正是汲取了外国的优长的，“就以繪画而論，六朝以来，就大受印度美术的影响。”所以他要求艺术家們“放开度量，大胆地，无畏地，将新的文化尽量地吸收。”但是吸收外来的文化，必須鎔鑄在自己的民族形式里。在这一点上，魯迅盛贊陶元庆的

繪画，說："他以新的形，尤其是新的色来写出他自己的世界，而其仍有中国向来的灵魂——要字面免得流于玄虛，这就是：民族性。"又說："作者是夙擅中国画的，于是固有的东方情調，又自然而然地从作品中滲出，融成特别的丰神了。"②鲁迅自己的創作便是这方面的最好的范本，在題材，人物，情节，語气，結構，体裁等表現方法上无不具备"固有的东方情調"，或者更确切地說，在新的历史时期，鲁迅發展了我們的民族形式。

五

鲁迅为我們留下的艺术理論，全面地深刻地体現了他革命的美学观点。他从艺术的思想教育作用，認識作用和审美作用三个方面論証了艺术的現实主义，为我們信服地証明了这三者有着辯証的統一的关系；而其中特别是艺术的崇高的教育使命，用鲁迅的話来說，就是艺术的"教示意"，艺术作品所表現的作者的"思理"，更为鲁迅所强調。早在四十余年前，鲁迅就認为艺术如果不能表現作者进步的"思理"，沒有"教示意"，也就不能称为艺术。鲁迅再三向我們証明，艺术是一定有傾向性的，他要求进步的艺术家自覚地把自己的作品与进步的政治力量結合起来："与前驅者采取同一步調"；自覚地表現出作品的进步傾向性。如一切馬克思主义的文艺理論家一样，但鲁迅也向我們說明了艺术的傾向性必須凭借着作品所反映的眞实的內容自然而然地流露出来。当艺术家选取反映对象时，不能不与他的世界观有关，因此鲁迅又强調艺术家思想鍛煉的重要性，如果不是"一个革命人"，沒有"和革命共同着生命，或深切地感受着时代的脉搏"，那是不可能創造出革命文学和革命

艺术来的。作为艺术，如果单有正确的思想和进步的內容也还是不够的，艺术必須具有美的要素，通过艺术家的加工，艺术所反映的客观对象就有别于它的原型，而成为美的事物了。但是艺术的美，不可能凭空产生的，首先它来源于所反映的生活，其次是作者所表現在作品中的美学理想和美感經驗，这里，重要的是艺术技巧。在一个沒有精工的艺术技巧的作者笔下，即使最生动多姿的客观对象，也可能被描繪得黯然失色的。因此，魯迅也着重指出了技巧鍛煉的重要性。作为一个中国的艺术家，尽管强調应該向外来文化学習，但是必須具有自己的民族風格。只有具有独特的民族風格的作品，才具有世界的意义。这是不易的定理。魯迅不但以自己全部輝煌的創作昭示了我們这一点，在对艺术的評价中，也向我們闡明了这一点。

魯迅对造型艺术的意見，大部份写于1927年以后，也就是說，写于他成为一个馬克思主义者以后，因此，这些論点，就閃耀着辯証唯物主义和历史唯物主义的光輝。例如艺术的思想性与眞实性关系問題；題材的重要与否与反映的眞实程度的关系問題；接受外来文化与繼承民族遺产的关系問題等等，魯迅都根据辯証唯物主义的方法加以分析的。魯迅对造型艺术的意見，不但有着美学上的普遍意义，而且直到今天，还完全沒有失去它們指导艺术实踐的普遍意义。

1957年12月

---

① 見"人民文学"1956年10月号
② 見"朝花夕拾"："阿长与山海經""从百草园到三味书屋"
③ 見周遐寿："魯迅的故事"頁197—198
④ 見許寿棠："亡友魯迅印象記"頁45
⑤ 見唐弢編："魯迅全集补遺續編"
⑥ 同上

⑦ 見“胡風对文艺問題的意見”頁108
⑧ “别林斯基全集”三卷集。1948年俄文版第2卷頁348
⑨ 見“热風”隨感录四十三
⑩ 見“二心集”“一八艺社习作展覽会小引”
⑪ 見“三閑集”：“看司徒乔君的画”
⑫ 見“且介亭杂文末編”：“‘凱綏·阿勒惠支版画选’序目”
⑬ 見“且介亭杂文末編”：“記苏联版画展覽会”
⑭ 見“且介亭杂文”：“論旧形式的采用”
⑮ 見“且介亭杂文二集”
⑯ 魯迅全集第10卷“書信”頁255
⑰ 見“且介亭杂文”
⑱ 同⑯頁255—266
⑲ 見“且介亭杂文二集”：“死灵魂百圖小引”
⑳ 轉引張望編“魯迅論美术”頁206
㉑ 同⑯頁153
㉒ 同⑯頁156
㉓ 同⑳頁173
㉔ 列宁：“給依涅塞·阿尔曼德的信”載“列宁全集”俄文第4版第35卷頁107
㉕ 列宁：“哲学笔記”：“黑格尔‘邏輯学’一书摘要”
㉖ 同⑳頁151
㉗ 同⑳頁169
㉘ 見“集外集拾遺”：“近代木刻选集(一)附記”
㉙ 同上
㉚ 同⑳頁187
㉛ 見“而已集”：“当陶元庆君的繪画展覽时我所要說的几句話”
㉜ 見“集外集拾遺”：“陶元庆氏西洋繪画展覽会目录序”

关于“魯迅小說講話”

許杰的“魯迅小說講話”不但在一些大中学語文教学中被列为講授魯迅小說的参考書，而且在一九五四年魯迅逝世十八周年时，上海新民报还把它推荐为研究魯迅著作的重要参考書目之一。作为一个爱好文学的青年，我願就这本書發表一点意見。

“魯迅小說講話”的作者在强調学習“艺术表現形式”的同时，貶低了魯迅小說的政治价值。作者說，因为“时代有些不同”，魯迅“高度的艺术手腕”，比起作品的思想內容来，“是更有补益的”，所以“应該强調学習的”，“倒是他的艺术表現形式这一部分”（頁7）。这显然是形式主义的观点。如果从这种观点出發，我們就不可能認識魯迅小說的价值。作者把魯迅的杰出的反封建作品“狂人日記”說成“只是一篇劝降的心理战的宣傳書”（頁148），把描写旧中国农民血泪生活圖景的杰作“故乡”看做“以感伤的心情为基調”的“主观的抒情的东西”（頁95、89），那就毫不足奇了。

魯迅小說的偉大价值显然首先在于它的內容，在于它深广的人民性，在于徹底的不妥协的反帝反封建思想。离开魯迅小說的革命內容，而强調他高明的艺术手法，这就非但无法認識魯迅作品的意义，也无法認識魯迅的“手法”的价值。許

杰說："生活与內容，是无从学習的，但观点与艺术的表現手法，却可以向成名的作家和成功的作品学習。"（頁173——旁点引者所加，下同）試想：所謂"观点"和"手法"离开"內容"如何表現出来？脫离了"內容"，如何单独学習"观点"和"手法"？

在主題和題材的关系問題上，許杰的观点是反現实主义的。他将兩者的获得看作互不相干的兩回事，因而就有兩种方法：一，"先有了題材"，然后"再找一个适当的主題来配合他"。这就是說，主題不在作者所感受的生活中、所选取的題材中呈現出来，却可以另外硬加上去。二，"先有了主題"，"再在現实生活中"，甚至"想像世界中，找取适当的題材，加以显現"。（頁18）这无非認为創作可以用概念来演繹，毋須凭借生活感受。根据这种观点来分析魯迅小說的創作过程，当然只能得出錯誤的論断。

在涉及作品具体艺术特征时，作者常常以形式主义的分析方法来代替現实主义的分析。例如，作者給"孔乙己"套了"起承轉合"的文章作法，然后贊賞道："行文的骨干""何等严密"，可以說"一气呵成""天衣无縫"（頁169、170）。这大概就是"孔乙己"的艺术价值了。在"狂人日記"結尾，作者竟体味到了"一个邈远的遐想"，因为它"輕輕一結，别有余韻"（頁134）。而"藥"和"故乡"等篇，也被他加上了类似的称贊。这是什么美学观点呢？

許杰分析魯迅小說的內容时的原則性的錯誤在于他抹煞其中所眞实反映的阶級矛盾。例如在"故乡"分析中，他忽視了作品所反映的阶級矛盾，把它說成魯迅抒發"理想的幻灭的悲哀"的"个人主观的抒情的东西"，叫讀者仅仅去听"作者的

純潔的灵魂的低訴”。

他对魯迅在写作“故乡”期間的思想作了曲解，認为魯迅徬徨于“封建农庄生活”和“近代社会生活”之間，莫知抉擇，而这个“矛盾”正是“故乡”的主題，“也是近代文艺思潮甚至文化思想的眞实的反映”（頁93）。在对“故乡”的分析中，作者竟把魯迅和当时資产阶級“一切浪漫主义的主观的抒情文学的作家”等同起来，这不能不說对魯迅本人及其小說“故乡”作了粗暴的歪曲。至于說魯迅在“故乡”中表現了沒落的地主阶級的感情（頁100），說魯迅在“故乡”中所表現的“理想”，同托尔斯泰比較起来，还要落后得多（頁107）等等，同样是極荒唐的。

“故乡”的不朽价值，在于眞实地描写了当时旧中国农村的典型环境，并且生动地塑造了閏土这样一个飽受反动統治者的剝削和压迫的旧中国淳朴劳动农民的典型。正如“阿Q正傳”以及作者其他描写当时农村的作品一样，它使讀者必然得出的結論是：必須迅速改变广大农民的痛苦生活；必須改变半封建半殖民地的社会环境；必須打倒殘酷压榨人民的反动統治者。至于小說結尾这段直接号召人們行动起来的含有革命哲理的警語，更为大家所熟知的。可見“故乡”絕不如許杰先生所說，仅仅是一篇“个人主观的抒情的东西”，更不是一首凭吊沒落的封建社会的輓歌。

許杰認为“狂人日記”“也只是一篇劝降的心理战的宣傳書”，理由是魯迅反对吃人的方法，仅是“要劝轉吃人的人，要他們悔改。”（頁148）躍然紙上的“狂人”的英勇的形象，如所共知，空前猛烈地攻击了整个封建制度体系，因而促进了当时的革命运动。那种不从作品整个精神出發，却根据片段

文字的形式主义了解妄下判断，这样也就必然会貶低作品的价值，調和冲淡其中所反映的社会矛盾，从而取消它积極的教育意义。

在夏瑜是“影子的人物”的前提下，許杰断定“藥”是一篇“以事件为中心”的“沒有主人翁的小說”，把文学作品仅仅作为事件和技巧的堆砌，不过再一次重复了形式主义的調头，否定夏瑜的形象，当然也同样整个抹煞了这一作品的巨大教育意义。

許杰站在反現实主义的唯心論立場上考察文艺創作問題，結果就陷于不可知論的泥坑。他就使“魯迅小說講話”里不得不充滿了自相矛盾、莫知究竟的論点。最后他竟認为，所謂“借抽象的文字符号所还原的人生实象”的小說作品，要受研究者的“主观条件……的不同而不同，沒有一个一定的标准的。”（頁59），这正如俞平伯的說法一样：“批評文学的眼光是很容易有偏好的；所以甲是乙非了无标准”。这就取消了文艺批評的客观标准。既然沒有了客观眞理标准，許杰眞是越研究越覚得糊塗了。他告訴我們：“理解或者欣賞甚至研究一篇小說作品，有些时候，正有如盲人捫象。”（頁62）这正是他研究魯迅小說的眞实写照。

評許杰的反現实主义的"小說論"

——关于"魯迅小說講話"的文艺理論部分

許杰早在一九四二年就开始魯迅小說的研究工作。"魯迅小說講話"一書的写作的目的，据他自己說："因为在学校里教書，就或多或少有些学院或学究气息"，認为"与其講抽象的什么'小說概論''小說原理'倒不如結合实际，通过一篇具体的作品，来講这些小說論上的东西"。他甚至"想通过这本小書，把'小說論'所要接触到的問題，都在这里作一个具体的說明"（見"魯迅小說講話"頁二八五。下文只注頁数者，均指引自此書）。"魯迅小說講話"既然是一本流傳很广的書，在群众中已有很大的影响，許杰所涉及的不是一般問題而是美学原則問題，書中所講的道理不但具有理論認識上的意义，在指导初学者的創作实踐上，也有莫大的作用。因此，具体地分析許杰小說論的內容，不是毫无意义的事，本文拟就这方面提出个人的意見，希望得到讀者們的指正。

一

如所周知，唯物主义美学認定生活实踐是一切文艺創作的中心命題，因为"作为观念形态的文艺作品，都是一定的社会生活在人类头腦中的反映的产物"①。因此，馬克思主义經典

大师教导作家們，为了眞实地反映生活，使自己的創作达到高度的艺术的眞实，就必須“深入生活”，“投身到火热的斗爭中去”，积極参与“变革現实的实踐”，然后才能从革命的發展中，眞实地、历史地、具体地“再現”或“反映”現实，反轉来給現实以巨大的影响，借以改造客观世界。这是以辯証唯物主义認識論为理論基础的社会主义現实主义的創作原則。然而一切唯心主义者的回答是恰恰与此相反的，他們認为“創作实踐”是一切文艺創作的中心命題，从而否定了不以人的意志为轉移的客观存在是第一性的，一切創作都是派生的、第二性的这一唯物主义美学的根本原則。許杰在“魯迅小說講話”中，对这一問題的看法也是極其曖昧的，他虽然也承認写作“依賴于生活”，但笔鋒一轉，却强調了另一面，認为“如果从写作这一方面說，那末，一个文艺工作者，他是以他的文艺創作的实踐，作为他参加生产斗爭、阶級斗爭的社会实踐的。——他的写作实踐，也就是他的社会实踐”（頁三）。甚至作家是“在写作实踐的这个过程中，从認識世界，达到改造世界”的（頁四）。既然連“認識世界”也有賴于作家的“創作实踐”，这就等于取消了作家的“生活实踐”。这里，許杰显然把作家創作活动的主观精神和被反映的客观現实存在，兩者混淆了起来，并認为前者可以决定后者，代替后者。把主观精神看作可以凌駕于客观現实存在之上的，第一性的；用主观来代替客观，用精神来代替物質，这正是主观唯心主义的公式。在哲学和美学最基本的理論——認識論和反映論問題上，許杰所犯的錯誤正好是和一切形形色色的唯心主义者所犯的錯誤一样。而許杰也正是根据他的唯心主义的了解，从而对作家的創作过程做了一系列的歪曲。

許杰写道："关于題材和主題的抉擇，大概不出如下的兩种心里过程：即一，或者先有了題材，于是再找一个适当的主題来配合他，或者先有了主題，于是再在現实生活中，或想像世界中，找取适当的題材，加以显現"（頁一八）。根据作者的論証，魯迅的"藥"是先有題材的，也就是先有了"人血饅头"的故事，再給配上反封建的主題的。而"狂人日記"則一定先有了反封建的概念，再找到狂人的題材加以显現。很明显，这是违背現实主义創作原則的。許杰把主題和題材的获得当作兩回事，因而就有兩种創作方法。即如第一，他認为"先有了題材"，然后"再找一个适当的主題来配合它"，試問：主題不在所感受的生活中，所选取的題材中呈現出来，那里去"再找"呢？不言而喻，这种說法是極端錯誤的。不能想像，主題和題材是兩个沒有关联的东西，主題思想不从題材中呈現出来，却可以另外硬加上去，前几年，不倫不类的反历史主义的戏剧的出現，倒正是实現了这种主张，因此，"牛郎織女"的神話題材可以硬加上"抗美援朝"的政治主題。許杰所說的第二点同样錯誤，这里，无非承認了創作可以用概念来演繹，毋須凭借作者对生活的感受，甚至在自己的"想像世界中"，也可以找到"适当的題材"。很明显，这样的結果，只能使文学变成冷冰冰的概念的說教，亦即从而全部解除了它为人民服务的武裝——它的强大的感染力。这里，特别值得提出的是許杰不惜揑造魯迅的"狂人日記"的創作方法，来为他自己的錯誤論点做注解，算是作为可以"从抽象的概念，發展到活生生的有血有肉的具体形象"的例証，虽然他接着又声明了这种写法是"初学写作或并不怎样成熟的作家不能学習的"。毫无疑問，这里許杰把魯迅創作的現实主义的偉大胜利看做他"主观

精神”的胜利了，許杰正好在这个研究魯迅著作不能不涉及的重要問題上，作了唯心主义的回答。在許杰看来，“成熟的作家”的笔下，无所不能，“若有神助”。而这也正是資产阶級的唯心的天才論的引伸。

由此可見，許杰对作家的創作过程的曲解，正是以否認生活实踐，亦即否認以唯物主义認識論或反映論为理論基础的現实主义美学原則为前提的。在当前阶級斗爭日趋尖銳的时期中，在文艺領域內，許杰这种資产阶級唯心主义的反現实主义的論調具有莫大的危害作用，是应該予以指出的。

二

艺术的內容和形式問題，是創作理論上的重要問題之一。馬克思主义美学認为：作品的內容就是作家根据一定的世界观，一定的社会理想和美学理想所反映的現实，而形式，則是作品的內部的組織，即結構。这种結構是借助于各該种作品样式所特有的特質、描写手段而構成的，它显示、巩固和表現这种作品样式的內容。由此可見，不仅內容是客观現实的反映，形式也是客观現实的反映②。在兩者統一的关系中，虽然內容决定形式，反之，形式也可以給內容以一定的影响，因此，任何忽視艺术形式特征的观点是極其錯誤的，但也必須反对把形式与內容割裂以后作不适当的强調以及由此而来的忽視艺术內容的傾向。許杰正是这样。例如表現在对待文学遺产观点上，許杰說：“对着一件文化成果与文化遺产，在作一番技术的观摩的功夫，学習他的优良的艺术手法，这也不能說是沒有意义的。”（頁五）于是他援引了毛主席“实踐論”后，認为“把文化成果与文化遺产，作为客观的社会存在，作为环繞在我們

四周的客观事物的一部分，我們要知道梨子的滋味，就要亲口吃一吃，这是不能給孤立起来看，批評他是偏重形式，忽略了内容和实質的吧。”（頁六，重点引者所加，下同）这里，許杰唯恐别人說他形式主义，于是有了这句声明。我們說：“技术”可以“观摩”，然而学習文化成果与文化遺产显然幷不只是“观摩”“技术”，正如“吃梨”显然幷不等于只吃它的“形式”一样，这里許杰曲解了毛主席的这个譬喻的实質，把“技术的观摩的功夫”說成是“参加变革現实的实踐”。十分明显，毛主席这个譬喻說明了实踐的必要性和重要性，“你要有知識，你就得参加变革現实的实踐，你要知道梨子的滋味，你就得变革梨子，亲口吃一吃。”③形式主义者在这里說：要知道梨子的滋味，只要尝尝它的“形式”。难道这和毛主席的話有一点点相符之处嗎？因此他的“声明”幷不能挽救他。根据这种錯誤的理論，許杰認为，“因为时代有些不同”，鲁迅小說的“高度的艺术手腕”，比起它的思想内容来，“是更有补益的”，所以“应該强調学習的”“倒是他的艺术表現形式这一部分”（頁七）。我們不禁要問，历史上偉大的古典作家的时代都过去了，难道我們要从他那里吸收的仅仅限于“表現形式这一部分”么？許杰从形式主义的观点出發，对待文学遺产必然会采取虛无主义的輕視态度，因此，他把中国現代文学第一篇杰出的小說、公認为艺术的反封建斗爭宣言的“狂人日記”，說成“只是一篇劝降的心理战宣傳書”（頁一四八），把描写辛亥革命稍后中国农民血泪生活圖景的不朽杰作“故乡”，看成“以感伤心情为基調”的“主观的抒情的东西”（頁八七）。这不是偶然的，这不过是許杰錯誤論点必然要产生的結果中的几个例子罢了。

三

馬克思主义美学既然承認艺术形式一經被創造出来，便具有相对的独立性，因此从来就不忽視对艺术形式和艺术技巧的探討。毛主席“在延安文艺座談会上的講話”中曾教导作家說：“我們的要求則是政治和艺术的統一，內容和形式的統一，革命的政治內容和尽可能完美的艺术形式的統一。”④只有別有用心的人才是輕視艺术形式和技巧的，并对研究艺术形式和技巧的人横加誣蔑，說什么討論形式就是形式主义，就是向資产阶級美学投降。我們决不容許把討論形式和形式主义兩者混淆起来。許杰的書中以絕大部分篇幅着重于創作形式和技巧的探討，这件事的本身是无可非議的，我們要批評的是許杰在这方面以形式主义的美学分析来代替了現实主义的美学分析，从而无論对魯迅小說的艺术細节、对一般小說創作的規律都作了一系列的曲解。

許杰認为：“普通論小說中的人物时，有所謂‘动的人物’和‘靜的人物’的分別，这便是基于性格的發展来說的。至于故事与情节的發展，則与这个沒有关系。”（頁一九八）要是我們不覚得“过分牽强”，那末，他認为“阿Q的性格，該是靜的性格，而祥林嫂，則該說是动的了”（頁一九九）。难道从赵太爷家里做短工的阿Q、到土谷祠里幻想革命的阿Q的性格竟就沒有發展么？許杰把这种“过份牽强”的論点加諸“阿Q正傳”，不能不損害了这一偉大作品的政治价值和艺术价值！

在小說中又有所謂“形象的人物和影子的人物”的区別，許杰認为“这种分法，也非常簡便”，“在作品中亲身出場，在讀者的眼前用行动与語言来直接显現的，都是形象的人物”，

反之，便是“影子的人物”（頁二五）。根据許杰的論証，魯迅的“藥”中的夏瑜，就是“影子的人物”，所以，它是一篇以“事件为中心”的“沒有主人翁”的小說。把文学作品仅仅看作事件和技巧的堆砌，这种形式主义的論断“簡便”是簡便了，可惜，現实主义的美学原則却被作者完全葬送了！

許杰还根据“小說原理”告訴了我們三种与“普通所說的主观观点、客观观点有些不同”的“作者对作品中人物与故事”的观点，即一，人的观点——“就是說作品中一切人物和故事的来源，都受了人的感官，也既是耳目聞見的限制”；二，神的观点——“犹似天上的神，无所不知”，“所以同时叫做无所不知的态度”；三，半人半神的观点——“介于神与人的中間”“有时也称法庭的态度”，因为法官“他可以把各造及見証人物之所陈述，都給他綜合起来，而后加以述說的。他的观点，自无不受某一个人的限制”（頁一五八、一五九）。我們認为，这些陈旧的資产阶級“小說原理”的搬弄，还說什么“法官”之类，說实話，对“青年的朋友”来說很少“补益”的。現实主义作家当然要講究用何种角度来写述的方法，例如用作者自己的角度来写述呢，还是用作品中某一人物的角度来写述呢，但采用这一种方法或那一种方法，正如安东諾夫所說，主要为了“使突出地刻划和夸张形象的任务易于完成”，为了“典型的强調”②。其中并沒有什么难于索解的玄虛，在述說上用不着披上一層神秘的迷雾。

許杰“还發現了人称的运用的一种辯証的关系”，这种含有“哲理”的“关系”究竟是什么意思呢？許杰說，用第一人称——也就是写自己的事——最生动，因为假使用第三人称写，“别人的事，你就知道得这样清楚？”所以“眞实性早已

失去”，但是“作家的身份与地位关系，現实的人事关系，不便直說”，也“不会把自己的丑恶在人前赤裸裸的暴露出来”。所以，为了“藏丑”起見，便用第三人称写，这样，“讀者就会被他的掩眼法掩去”，反之，别人的事，有时倒不妨用第一人称写，据說这是兩个“‘对立’，而統一在艺术的完形中”（頁一五五），也就是所謂“一种辯証的关系”。記得当年郁达夫先生也有过这样的說法，魯迅先生就曾經批判过：“倘有讀者只执滯于体裁，只求沒有破綻，那就以看新聞記事为宜，对于文艺，活該幻灭。”然而許杰認为“从这样的观点，我們来看魯迅的‘故乡’，同时，也来看他的‘孔乙己’，就比較的容易理解了”（頁一五六）。这是对魯迅先生的極大的曲解。

許杰以很多篇頁介紹了所謂心理小說，他說：“在人与人之間的冲突，固然可以由行为来表示，但在以个人为主体，当他自己內心發生冲突时——如理智与感情的斗爭，神性与兽性的冲突，公理、正义与私欲的斗爭，都是近代心理小說最主要的主題，却都是不能用行为的糾葛与斗爭所能表現得出的。”（頁一三〇）这里許杰为了要宣傳他的“心理小說”，竟然可以不顧“思想指导行为”这一人所共知的常識。比如根据他的“推敲”，魯迅的“明天”是一篇“心理小說”，而它的“高潮”，則在“紅鼻子唱小曲”的时候，許杰还声明这是与“普通的人不同的看法”（頁七一）。我們認为，“明天”虽然也描写人物的心理，但問題在于魯迅在这一作品中借着現实主义的手法，極其卓越的塑造了一个当时旧中国的淳朴的劳动妇女的典型形象，由此不但傳达出了弥漫在当时人世間的劳动人民的无援与无告的悲哀，还眞实地描写了单四嫂子不甘于悲惨生活的反抗精神，預示了“明天”的中国劳动女性的“輝煌的曙

色”。所以我們說它是一篇革命現实主义的作品。我們知道，現实主义从来就非常重視心理描写，偉大的俄国作家列夫·托尔斯泰便是擅长心理描写的大师。但許杰所肯定的“心理小說”，其实不过是那种把心理描写当作最終的追求目的，我們知道，那是“为艺术而艺术”的資产阶級形式主义的流派。

許杰的形式主义的观点表現在魯迅小說艺术特征的分析方面更加显著。例如在“孔乙己”的分析中，許杰津津有味地細心推敲了“孔乙己一到店”的“一”字，“在这些时候我可以附和着笑”的“这些”，以及“有几回鄰舍孩子听得笑声”的“几回”等等个别的字眼，指出这是“形象与刻划”而不同于“都用概括与追述”的“全文的情調”（頁一六二）。在“阿Q新論”中，許杰考証了阿Q被槍斃于一九一一年九月十四日以后不上二十天的一个日子里，因为距今（按指一九五一年）“正巧兩个二十年”，于是連連追問阿Q游街示众时无师自通喊出的“过了二十年又是一个……”的半句成語，以为它含有莫大寓意（頁二三五）。这簡直是形式主义的煩瑣推敲。余如专門揣測作者心理，硬套旧的文章作法，故弄玄虛的牽强附会，这里便不再一一贅述了。

四

如同大多数反現实主义者总是爱把自然主义和形式主义紧密联系起来宣傳一样，許杰也不例外，他在宣揚了一系列的形式主义的观点后，紧接着就介紹了所謂“实驗主义小說”即自然主义小說理論。他曾这样認为：

> 近代的小說，自从实驗主义小說出現以后，在小說的理論

上，注意于人生的眞理，着眼于人生行为的横截面……所以，这一类小說，初看起来，似乎沒有組織，沒有艺术的人工的气息，但其实却是最有組織，而且是匠心独运，最合乎自然和經济的条件的。（頁一三一）

許杰虽然把一切好听的名詞都給“实驗主义小說”加上了，甚至只有在它“出現以后”，“在小說理論上”，“才注意于人生的眞理”。我們知道，自然主义的“实驗主义小說”的出現，至今还不过近百年左右的事，难道在这以前的小說理論，都不“注意人生眞理”的嗎？許杰为了要垫高他的“实驗主义小說”，不惜把一切現实主义作品包括莎士比亞、塞万提斯、施耐庵、曹雪芹那样偉大的古典作家的作品，都从理論上一笔否定了。他对“实驗小說論”的实証主义本質（这其实和“实用主义”同屬一类貨色）毫不批判，竟然取来用在对鲁迅作品的研究中，是令人难以容忍的。很清楚：他一面宣揚了形式主义，另一面必然也忘不了自然主义，这我們在胡适的反动文学理論批判中已看到前例了，許杰在这个問題上也犯了同样的錯誤。

偏爱攝影式刻板摹写事物的自然主义創作原則还可以在許杰如下的論点中找到直接的印証：所謂作家“只是負的一个介紹者或报告者的任务（頁一五四）。在許杰看来艺术只是消極地死板地“記录”人生，他并把它肯定为鲁迅小說“离婚”的創作方法（頁二一六）。与自然主义的創作原則相反，現实主义美学一向反对作家在生活里采取旁观的态度，認为文学作品的本身一定包括作家对被反映現象的評价和判断，而作为一种認識手段的艺术，作家必須站在先进的世界观的高度，

对生活进行概括时才能符合于对現实的眞实認識，才能接近和反映眞理。杜勃罗留波夫曾明确指出："一个艺术家，并不是只把現时現刻的事物加以記录下来的一塊照相的感光板；假使他是这样的話，那么在艺术作品中，一定既无生活又无意义。艺术家以他那有創造性的感覚把瞬息的片断印象加以增补，把特殊的現象总結为一种普遍的东西，从許多不同的特点中創造出一种和諧的整体，在仿佛互不相关的事物中找出活的联系与連續来，而通过了他那完整的世界观，把活的現实的各种不同而互为矛盾的現象都加以消納融合于一起。"⑥我們認为，現实主义的作家，正是借着这样的手法，才創造出巨大艺术概括力量的典型形象来，現实主义和自然主义的原則区别就在于此。"离婚"的主角，被称为"辛亥的女儿"的爱姑的悲剧，她的冒险和她的失敗，对她的阶級和她当时所处的环境来說都是十分典型的，这絕不是什么"人生行为的横截面"，什么抽象的"匠心独运"，魯迅是以現实主义的方法才創造出如此深刻的典型的。許杰却說这仅仅"尽了他記录的責任"。可以看出，許杰所竭力宣揚的自然主义的創作方法，实际上正是和他輕視作品的思想內容，片面地强調所謂"艺术表現形式"的形式主义論点是共通的。

五

由此我們可以得到一个簡单的結論：許杰的"小說論"从实际上否認作家的生活实踐开始，到宣傳形式主义和自然主义，正是由于他認識論上的錯誤——主观唯心主义所导致的邏輯發展的必然結果，他这种"理論"是完全和社会主义現实主义原則相违背的。特别是胡适派的反动文艺思想的影响，这不仅可以

从許杰所竭力宣揚的一系列的形式主义与自然主义的論点中得到証明；而且在“明天”的分析中，許杰更为露骨的宣傳了文艺批評中的主观唯心主义，从而对“新紅学”派大为傾倒，备加贊揚：

> 一篇小說作品，毕竟是通过作者个人的主观的創造……我們如果能在欣賞或研究的时候，尽量与作家的創作心理接近……推究到他在字里行間所流露出来的微細的主观痕迹，我們总可以比較多接近作者創作的本意的。以“紅楼梦”的研究来說吧，过去所謂“紅学”的研究，以为宝玉影射什么，他喜欢吃人家嘴上的胭脂，又影射什么，固然也不失为一种理解。但从“滿紙荒唐言，一把辛酸泪，都云作者痴，誰解其中意”的一首短偈中流露出来的意思，探求出这本巨著，原是作者的自叙傳这一結論，却更加正确些吧！（頁五九）

我們并不否認作家主观对作品的作用，了解“作者身世背景”，探求“作者在創作时的心理过程”，对“接近創作的本意”来說，是有一定作用的。但許杰有意强調了这一点，認为这是唯一的，这完全是和把文学現象看作社会生活的表現的馬克思主义观点对立的，他正是毛主席所批判的标准的“唯心論者”。許杰的錯誤再一次表明資产阶級反动文艺思想疫癘蔓延的严重程度。

最后，必須指出，許杰虽然在書中好几处地方也强調了文学作品的思想內容、教育意义，“文艺是改造人生改造社会的”（如在“明天”的研究中批判了施蟄存的反动的精神分析的謬論）。但是，由于所持的反現实主义的观点，在对鲁迅小說进

行具体分析时就暴露了一系列的严重錯誤，而这方面的“講話”，我認为是許杰著作的主体，因此，錯誤就是根本性的錯誤。由于作者在学术上的資产阶級思想，在这本書的写作态度上也是不严肃的，在“自序”中，許杰說：“总是凭着我一点小說論的可憐的知識，老是說着主題、人物、結構这一套的；到了后来，都覚得有些膩了，自然也就写不下去了。”但是許杰又說这書已列入“魯迅研究資料丛書”的“拟目之中”，并有人“来函詢問”，这就加重了他的“負担”，于是为了“总算有一个交代”，可以“引以自慰”起見，他就慷慨地“偿还”了“这笔精神上的負債”，書中有好几篇是八九年前的原稿，解放后出版也不願改写，理由是只“想保存原来的面貌而已”（这使我們完全有理由把它視为新作而同样加以論及）。我們認为許杰这种对讀者不負責任的表現，正是列宁所指責的一种“資产阶級的風習”。

1955年11月

---

① “毛澤东选集”第三卷882頁

② 参見：阿·叶高洛夫：“关于艺术內容和形式的問題”。載“学习譯丛”1955年第三期。

③ “毛澤东选集”第一卷287頁。

④ “毛澤东选集”第三卷第891頁。

⑤ “忠于生活和美学”載文艺月报1951年4月号

⑥ 安东諾夫：“論短篇小說”。

⑦ “忠于生活的美学”，文艺月报，1954年4月号，49頁。

不許右派分子誣蔑魯迅

——再論許杰对魯迅小說的恶毒歪曲

右派分子許杰在这次运动中徹底暴露了他的本来面目，其实无論在政治上、学术上他的沒落封建阶級和資产阶級的反动思想可謂由来久矣。曾經自封为“魯迅研究专家”的許杰，在中共上海市委召开的一次座談会上，一面将自己的“研究”吹嘘为有着前驅的意义；一面誣蔑批評他的“研究”的人为“窺測領导意圖”的“投机”者。本文作者曾在1955年3月24日人民日报和同年12月的文艺月报發表过兩篇对許杰的“魯迅小說講話”的批評文章，因此也遭到了許杰的誣蔑性的攻击。許杰說：“关于魯迅的作品，解放前研究的人不多，我也写了一些。1954年批評資产阶級思想时，我也被批評，人民日报登了批評文章（引者按，即指拙作“关于‘魯迅小說講話’”）我曾去說明这是解放前写的，以后要修改。接着文艺月报也發表了兩篇批評文章（引者按，其中最为許杰反感的一篇是我写的，題为“評許杰的反現实主义的‘小說論’”）我也沒有什么意見……”讀者們果眞以为他沒有意見么？那就上了他的大当了。其实，这是烟幕！这是幌子！接下去許杰話鋒一轉，就道出了他的眞实意圖——对批評者的銘心刻骨的仇恨：“老实說，这些人是在投机，而領导却未窺測到，这就在群众中产生

了副作用。”眞理是并不害怕批評的，許杰所以如此害怕批評只說明了自己的“作賊心虛”而已。大量販运了沒落封建阶級和資产阶級反动文艺思想的“魯迅小說講話”一書，实証俱在，明眼者当所共鑑，因此許杰也无法从正面提出反批評，但是他却旁敲側击地提出了强詞夺理的所謂“理由”，即如他所說是写信給人民日报，說明这是解放前写的，而且当时研究魯迅的人頗少云云。言下之意大有解放后再来批評就不是历史唯物主义的观点以及該書即使有錯誤但魯迅研究的先驅者的功劳是不能磨灭的之意。不錯，本書有几篇固然是十几年前的原稿，但作者匯集出版时并沒有作什么改动，且声称“对讀者将有很大的帮助，”这就使我們完全有理由把它們視为新作一并加以論及，看看它們对讀者到底有什么帮助。何况，本書初版于1951年9月，当时“武訓傳”的批判正在热烈地展开，但作者由于自己坚守着資产阶級的反动立場，显然沒有从中汲取任何教益，因此，書中所流露的沒落封建阶級和資产阶級反动文艺思想就特别值得我們重視。应該說明，該書一出版，有人曾就其抹煞文学遺产中人民性和現实主义精神的錯誤提出过批評，然而，許杰在回答中仅仅承認了自己“話說得有偏差”而对这一錯誤的实質却絲毫未有認識。其后，文艺报上刘衍文批判“作品分析中的坏傾向”也曾涉及該書一节形式主义的論点。值得提出的是，在大力反对胡适派資产阶級反动思想的斗爭中，許杰对自己所沾染的同样的反动文艺思想从未公开表明过态度。这就証明，正如他在政治上的反动是一貫的一样，他在学术上所坚持的資产阶級反动立場的确也是一貫的，他从沒有認識过自己的錯誤。为了补充我在1955年所写的兩篇批評許杰的文章的論点，并进一步揭露和批判許杰的沒落封建阶級和資

产阶級反动思想在所謂魯迅研究中的表現，本文拟专就他对魯迅小說的歪曲，再提出个人的意見。

首先，許杰以貌似“左”的实則是資产阶級虛无主义的态度来对待文学遺产。他認为由于所处的时代不同，因此魯迅小說的价值就仅仅在于它的艺术表現形式（自序）。从这一極端錯誤的前提出發，作者表面上虽然伪称有意“从形式到內容”来討論，結果却絕少涉及思想內容，而絕大部份篇幅却糾纏于脫离內容的抽象的所謂“艺术表現形式”的探究上，并由此販卖了資产阶級的“小說論”，其实，这也是作者著書的目的。关于这点，我已在“評許杰的反現实主义‘小說論’”一文中有所批判，茲不贅述。离开了魯迅小說的思想內容，空談表現形式，不但无法認識魯迅小說偉大的革命意义，也无法認識魯迅小說卓越的艺术价值。

在我們看来，“超越于前代所有民族遺产之上”①的魯迅文化思想一部份的文学創作，它的不朽价值，显然首先在于思想內容，在于它深广的人民性，亦即徹底的不妥协的反帝反封建思想，充分体現了“五四”最杰出的时代精神。活在魯迅小說中的艺术形象在世界文学画廊中是占着一席光荣的地位，这固然由于魯迅高超的艺术手法，而尤其是在他的笔下，正如别林斯基所說“每个人都是典型”，这些艺术形象体現了魯迅的战斗色彩和当时人民的反抗精神。显然，他們将不因时光的流逝而迁移，会永久在文学史上閃耀着晶瑩的光輝。然而，这是与許杰所謂“时代有些不同”“我們要从他那里吸收的倒是艺术表現形式的一部份”的荒謬論点是截然不同的。

許杰分析魯迅小說时根本的、原則性的錯誤在于他千方百計地企圖抹煞其中所眞实反映的阶級矛盾，从而竭力貶損它积

極的思想意义。这样說，許杰也許会狡辯道：我在書中不是也一再强調过魯迅小說的反封建意义嗎？是的，应該承認，在"魯迅小說講話"一書的每一篇文章中，的确差不多都出現过反封建的字样；但是也应該承認，問題的实質并不在行文中是否有着反封建的字样，数学計算方法在这里是毫无效果的。老实說，对于魯迅的小說，誰不会抽象而又一般地說一說它的反封建意义呢？时至今日事实証明即使象許杰那样别有用心的人，也只有通过極其隐蔽的方式来歪曲魯迅的小說，不敢正面加以否定。所以問題在于如果作为一个眞正的魯迅小說研究家，应該通过作品的現实主义分析作出应有的結論，絕不是給每篇作品抽象地硬加上一个反封建的尾巴，就可以敷衍过去的。許杰的眞正目的是，削弱和抹煞魯迅小說积極反封建意义，而許杰的封建勢力辯护士的眞面目却在此暴露无遺了。例如，写于1951年的"阿Q新論"，許杰把阿Q肯定为"道地的二流子"理由是因为他沒有固定职业，連做一个长工的条件都不够似的……"还說："我們可以确信，阿Q在开始的时候，应該是有土地的。或者，你也会疑心，阿Q的丧失土地，一定由于他的不务正业，譬如青龙白虎等賭博之类，終于把土地弄得沒有了。"（頁240）請听听，这种論調，与赵太爷、魯四老爷之流的声口何等相似，而这也正是过去地主阶級老太爷們慣用于"教訓"农民借以掩盖自己阶級本質的鬼蜮伎倆。許杰在解放后的第三个年头，就是如此看待农村的"雇农"的。这里应該說明，当时全国土地改革运动正在轟轟烈烈風起云涌地蓬勃展开，許杰对于阿Q的推論，实际上是为沒落地主阶級张目的，在广大群众中起了反宣傳的麻痺作用。尽管阿Q有許多可悲的落后性，但他的"眞能做"和被压迫被剝削以至

到后来生活也难以为繼的事实，这是每一个清醒的讀者都无法否認的。許杰为什么偏偏对这个众所周知的事实熟視无覩呢？許杰这一段居心不良的分析，其用意是模糊讀者的阶級意識。在另一場合，許杰又把阿Q說成性格沒有發展的“靜的性格”（頁199）。这不仅歪曲了“阿Q正傳”的艺术价值，同时歪曲了阿Q这一不朽典型的思想意义。阿Q的性格果眞沒有發展么？回答是否定的。正如有人指出：由于生活邏輯的教导，虽然經过極其复杂曲折的道路，即使原来十分落后的阿Q也終于逐漸覚醒过来，对革命抱着无比向往的情緒，假使不是当时殘酷的历史法則迫使阿Q做了它无情的牺牲，那末，我們可以肯定地說，阿Q性格的革命的一面将預告着更大的發展。我們知道，魯迅先生从来就十分关怀着阿Q的命运，他特别珍視阿Q性格的向上發展。对于这一点我們首先应該理解“阿Q正傳”的作者是按照現实生活發展規律来安排他笔下的主人公的命运的。魯迅先生自己就曾經極其明确的回答过有人提出阿Q做革命党前后性格有着矛盾的說法，魯迅先生說过的如下的一段話：

> 据我的意思，中国倘不革命，阿Q便不做，既然革命，就会做的。我的阿Q的命运，恐怕也只能如此，人格恐怕不是两个。

据此可以看出，无論作品中的阿Q或者当时現实中的阿Q們，他們由于所处的被压迫被剝削的地位，或多或少会自發的产生傾向革命的思想因素，他們的性格逐步向上發展是肯定的。許杰却認为从在赵太爷家里做短工的阿Q到在土谷祠里幻想革命的阿Q的性格沒有發展，許杰这一荒謬論点的危害作用不仅在于否定了魯迅小說中阿Q这一不朽典型的巨大革命意义，同时

也是以否定当时現实中阿Q們的革命傾向为前提的。

如同胡适派学者肯定“紅楼梦”为曹雪芹“感慨身世，懺悔情孽”之作一样，許杰也完全把“故乡”的內容归于魯迅“个人的主观的抒情的东西”，把深刻反映在其中的当时社会的阶級矛盾曲解为魯迅个人的莫須有的心理矛盾，最后甚至作出魯迅当时的思想比托尔斯泰还要落后的聳人听聞的謬論。

魯迅先生写于一九二一年九月的杰作“故乡”，它的不朽价値在于眞实地描写了在外国資本主义侵略下，封建經济迅速解体，反动統治殘酷压榨，阶級对立更加显著，人民生活日益貧困的当时旧中国农村的典型环境，以及生动地塑造了閏土这样一个飽受反动統治政治經济种种压迫，但还沒有覚醒过来的当时旧中国的淳朴劳动人民的典型形象。借着作者以第一人称的“我”和閏土相处的兩个不同时期的对照，魯迅控訴了当时农民經济的急剧破产，阶級观念的无法抗拒，由此使我們看到了辛亥革命的显明的失敗的痕迹，亦即广大农民的生活并无改善。正如同“阿Q正傳”以及作者其他描写农村的作品一样，它所喚起讀者必然得到的結論是：必須再来一次徹底的革命！充滿着濃郁的抒情气氛的現实主义杰作“故乡”，絕不是許杰所說的什么作者的自我抒情，一首凭吊沒落的封建社会的挽歌；“故乡”是魯迅先生对当时旧中国現实提出的最严峻的控訴状，无可辯駁地暗示了必将到来的更大的革命的風暴。作者的痛苦的抒情到最后迫不及待地变成了激情的呼声。他热情的召喚人們行动起来：“地上沒有路，走的人多了，也便成了路。”——这段含有革命哲理的警語是每一个讀者永远忘不掉的。

然而，許杰和我們的理解却大相徑庭。首先，他对魯迅写作“故乡”期間的社会意識作了歪曲：

他那时的社会意識，不客气的說，还有些含混。他的新的社会新的生活的憧憬，还是受了达尔文主义的影响，——五四时代的时代精神的反映，的确是有这种倾向的。但这种新的生活的內容，究竟是倒退过去童年时代的封建田庄的生活呢，还是前进一步的近代社会生活呢？这便有些模糊起来了。（頁92）

不錯，魯迅先生这时还站在小資产阶級革命民主主义的立場，他的理論基础也还是进化論，即把主要希望寄托在青年，以为将来必胜于現在，至于怎样达到这个"将来"是茫然的。但作为徹底的反帝反封建的积極战士，他不仅执着于"現在"的战斗，也一直在探討到达"将来"的道路。他虽然曾經彷徨过，但那是孤軍奋战后寻找伙伴寻找出路的"荷戟彷徨"，偉大的魯迅永远沒有放下武器，又无返顧。他絕不象許杰所說，彷徨于"倒退过去童年时代的封建田庄的生活"与"前进一步的近代社会生活"之間而莫知抉擇。退一步說，即使作为一个純粹的进化論者，也不至于这样的"模糊"，許杰的提法首先就自相矛盾了，可見他以上的推論显然是用心極其卑鄙和险恶的！

其次，根据这个錯誤的論点出發，許杰認为：

在这里，魯迅一面憧憬于封建农村的过去靜穆的生活，給封建农庄以理想的幻化，一面却又神往这新的我們所未經生活过的生活，这不是自相矛盾嗎？（頁93）

以莫須有的心理矛盾加諸"故乡"的作者，是許杰的誣蔑，"自相矛盾"正是許杰自己。許杰接着又武断地作出这样的結論：

在这一篇作品中，魯迅把童年生活的回忆，和封建农庄的靜

穆以及对自然的歌咏，一切都結合起来，同时又把它和他自己的中年时代的生活，殖民地化深化以后的都市与农村，以及对于現实社会的咒咀对置起来。这是一个矛盾，也是近代文艺思潮甚至文化思想的眞实的反映。（頁93）

在这里，許杰竟找到了近代資本主义“文艺思潮甚至是文化思想的眞实反映”，客观評价上并且把現实主义作家的魯迅和当时資产阶級的“一切浪漫主义主观的抒情文学作家”等量齐观，这是对魯迅先生本人及其小說“故乡”極为恶毒的歪曲。如前所說，反映在小說“故乡”中的主要矛盾，并不是魯迅思想上的矛盾，也不是由封建社会过渡到資本主义社会，在中国又特别因为殖民地化的深化所引起的都市与农村的矛盾，“故乡”的作者更不是单純对現实社会的不滿，有如一般資产阶級的悲观主义的作家所表現的；“故乡”的作者是通过閏土这样一个被压迫被剝削的貧农形象，充分反映了当时农村中越来越显著的阶級矛盾。这个明显的道理，許杰以狹隘資产阶級的观点是不可能看到也不願意看到的。然而，許杰对这一作品的錯誤分析的严重性还不止于此。他又写到：

“我們多年聚族而居的老屋，已經公同卖給别姓了。”这在农村地主，是一个无情的打击，奔向都市去吧！自然，农村經济的破产，造成了都市的繁荣，大家都向都市里拥挤，这是一个必然！但是无論何人，在这一个关头，对于过去的靜穆的农村，不得不有最后一回的留恋。（頁100）

如同他說魯迅“对于封建社会的沒落，大有不胜其伤感之慨”一样，許杰把自己的沒落的地主阶級的感情，轉嫁給“故乡”作者，从而对魯迅先生作了不能容忍的誹謗和誣蔑。

許杰还进一步武断道：

> 在这篇“故乡”中，魯迅思想的进步性，是决定于他对現实的認識的。不过，他从認識現实，否定現实出发，却走上了空虛的托尔斯泰的道路……他的理想的标准，却只是他童年时代的幻影，因为只有在童年时代，这阶級，这金錢与地位的观念，才能銷蝕淨尽。如果是这样說法，那末，魯迅的理想，就是和托尔斯泰比較起来，还要落后得許多。（頁107重点引者所加）

这眞是聳人听聞的对魯迅当时思想的歪曲。魯迅先生当时是不是有这样一个“理想的标准”呢？問題很明显，这完全是許杰的揑造，我們只要稍稍分析一下魯迅当时的思想情况就可明白。魯迅先生在写作“故乡”的三年前——1918年写的杂文“聖武”，欢呼了十月革命的胜利，喻为“新世紀的曙光”，从此，思想上就銘記着深刻的印象，一直成为鼓舞他的力量和希望；同年，在“生命之路”一文中，他謳歌生命的进步，号召人們要从荆棘的地方开辟道路，其中的原意，后来就成了“故乡”結尾的警語，并为大家所熟悉和傳誦。“魯迅的理想的标准”显然并不是“他自己童年时代的幻影”，許杰所謂“比托尔斯泰还要落后許多”的說法不仅是无的放矢，而且是无耻的誣蔑。誠如斯大林所說：“历史的比拟总是危险的”。誰都知道，一开始就作为“紳士阶級的逆子貳臣”的徹底的革命民主主义者魯迅的思想比起晚年世界观充滿矛盾——特别是作为理論家出現的宣傳“勿抗恶”反动教义的托尔斯泰的思想，是大大的超越的。这是众所周知的事实。这就是魯迅的小說的革命价値一般的高于俄国十九世紀的批判現实主义大师們的理由（这当然由于客观历史条件的不同）。在这里，虽然許杰表面上也

照例說到了魯迅的“反封建精神”云云，但这种显然自相矛盾的論点正是他一面企圖伪装正确的評价，一面却又别有用心地大量捏造魯迅的落后思想的莫須有的罪状，終于不免露出尾巴的明証。

許杰認为“狂人日記”“也只是一篇劝降的心理战的宣傳書”，理由是魯迅反对吃人的方法，仅是“‘要劝轉吃人的人’，要他們悔改”（頁148）。認为中国現代文学第一篇杰出的小說、“空前猛烈的攻击了整个封建制度体系”的“狂人日記”，竟是一紙无关重要極端軟弱的向封建統治阶級“劝降”的“宣傳書”，这是很难設想的。在这里，許杰从他自己对封建阶級的深厚感情出發，故意在“狂人日記”的革命主題面前閉起眼睛，从而对它作了全面的歪曲。許杰既然否定了“狂人”以普罗米修斯般的热情向封建統治阶級作战的英姿，銷解了“狂人”与整个封建統治阶級之間的不可調和的矛盾，也就必然取消了小說的积極教育意义。許杰否定“狂人日記”的积極意义，同样也是以否定当时現实的眞实，否定类似“狂人”般作战的英姿——向封建統治阶級不屈不撓进行斗爭的十九世紀末叶二十世紀初期的革命者們为前提的。我們認为，无論在魯迅小說以及当时現实中，眞正的反封建战士永远是和封建統治者对立的，不可能也沒有做出过什么劝降之类的勾当，这仅仅是許杰心造的幻象，但也正好反映着許杰自己所固有的沒落的封建阶級的感情。

許杰又認为“狂人日記”的价值仅仅在于它的艺术創作，假使是同样內容的“說明文”就“不見得什么，也显不出什么特异的地方来”，因为“当时許多新文化运动的主将”都有这样的思想（頁120）。我們却認为同样深刻的內容即使是一篇

"說明文"，也有其"特异的地方"，那是因为傳統的旧礼教，在这里"受着最深刻的攻击"，反动統治阶級"一向自詡的精神文明，第一次受到最'无賴'的怒罵"②許杰这个論点与胡适派所謂"水滸""紅楼梦"的价値仅仅因为它們的白話可取，实質上幷沒有什么兩样，而这也正是淺薄的資产阶級的形式主义的观点。

在"祝福"的分析中，許杰为"魯四老爷"設想，認为"如果魯四老爷能够开导几句，稍或加以安慰一下，祥林嫂心理上的症結，不至于这样解不开的。但是魯四老爷却是一个喜欢用'謬种'来罵人的人，口头上虽然拥护礼教。（好象魯四老爷要是心理也眞的拥护礼教就好了——引者）"在这里，作为封建勢力的辯护士的許杰自然不願意看到"魯四老爷"与祥林嫂們之間不可調和的阶級矛盾。代替阶級分析，他把"魯四老爷"說成只是一个喜欢罵人的庸俗而貪小利的伪善者，从而削弱了这一反面典型的社会意义，也整个地貶低了这一作品的不朽价値。許杰的資产阶級右派立場在这里不是十分明显嗎？

許杰認为"'明天'是写人生的希望与失望的交織，終于表現出灰色的絕望的人生的。"（頁64）接着又說："魯迅在这篇'明天'，中，仅仅是写单四嫂子的灰色的絕望的人生，写她的悲哀这一主題嗎？关于这一回答，我們可以說是是的，也可以說是不是的。說是是的說法，因为他尽量渲染单四嫂子的悲哀，使得讀者覚得单四嫂子的悲哀的确是人世間的实在的悲哀，而且是无可避免，无可申訴的悲哀。說是不是的，則是因为魯迅的一貫的創作精神，一貫的人生态度，他是要强調着封建社会的罪恶，用小說作品，做反封建斗爭的武器的"（頁84）。这里，典型的表現了許杰唯心主义的批評标准：不从作

品具体分析作出应有的結論，仅仅以小說作者的主观动机为准备来解釋。难道“明天”的积極反封建意义不正是从作者描写单四嫂子无援和无告的悲哀中激發出来的嗎？許杰肯定“明天”为心理小說，也正是对它的歪曲。以无限的追求心理描写作为最終目的的“心理小說”，是反动資产阶級形式主义的流派，这正是許杰多少年来所宣揚和吹噓的“理論”。

我們認为，魯迅先生在“明天”中不但傳达了弥漫在多时人世間的劳动人民的无援的悲哀，还眞实的反映了单四嫂子不甘悲惨生活的反抗精神，預示了明天的中国劳动女性的“輝煌的曙色”。所以“明天”是一篇革命的現实主义作品。許杰强調了作品的“灰色的絕望”的一面，并沒有指出作品的若干“亮色”，我認为这不但貶損了它的积極意义，而且也是对魯迅先生的恶毒誣蔑。許杰在“明天”的分析中，表面上似乎指責了施蟄存的“明天”是描写性爱与母爱的見解，然而他笔鋒一轉，又重陷入了施蟄存的泥淖里，許杰說：“‘明天’决不是写的性爱与母爱，如果一定要这样說法，那末这母爱兩字，也得圈掉，因为照精神分析学的說法，所謂母爱，也即是性爱的化身；性力是单元的，并沒有除了性爱之外，尚有什么母爱。”（頁64）可見許杰分明是贊同弗罗特的反动的精神分析学說的。許杰原来与施蟄存是一丘之貉，同样宣傳着資产阶級的反动文艺思想。

此外，許杰歪曲“藥”是一篇“以事件为中心”的“沒有主人翁的小說”，从而否定了民族革命英雄夏瑜的卓越形象。他又認为“离婚”是采取了完全記录式的自然主义的写法，这是与他醉心自然主义以至在本書中不惜离題千里用很多篇幅宣傳反动的“实驗主义小說”的思想分不开的。

許杰既然抹煞了魯迅小說的偉大思想意义，也就必然歪曲魯迅小說杰出的艺术价值。例如他对“故乡”的艺术評价：

至于全篇淡淡写来，似无組織．似有組織，一段回忆，一段插叙，当繁則繁，当簡則簡，一直自有匠心安排，要是我們輕易忽略，草草看完了他，也是不容易理会出来的。

从全文的风格上面說，这文章感情平淡，并不华丽輝煌，并不紧張刺激，但到处却流露着作者的眞情，到处听到作者娓娓不倦的談話。虽然作者也有伤感，但这伤感，也不是怎样强烈的。这就是所謂內容决定了形式的說法。就以风格而論，也只有这种平淡的风格，才能表現这种靜穆的而却又微带伤感，使人惘然的故乡。（頁111）

“平淡”而“并不紧张刺激”；“靜穆”“却又微带伤感”，这簡直是不讓胡适派学者評解“紅楼梦”風格的“怨而不怒”的“高論”专美于前。“故乡”的抒情的風格显然并不是以作者的“感伤的心情为基調的”因为它根本不是一首輓歌，許杰对“故乡”艺术价值的歪曲，正是由于歪曲了它的思想意义而来的。

在“孔乙己”的艺术分析中，許杰不但給它硬套上了“起承轉合”的文章作法，而且，专門在个别字眼上推敲，斤斤于一字一句的玩吟，例如他說“‘孔乙己，你臉上又添上了新伤疤了！’这一个‘又’，一个‘新’字，便写出了孔乙己的半生的历史，而又暗示了孔乙己一生历史的最后的归結。”这种“研究”不但牽强之至，而且荒謬无比。一貫的不从作品的整个精神着眼，仅仅根据个别字眼来作形式主义的推敲，这就是

許杰所謂“重視艺术形式”的表現，而且这也就是許杰的騙人的“理論”的“精华”之所在。

在“明天”的艺术分析中，許杰認为“时常重复着‘粗笨女人’四个字，大概在作者的意思，因为粗笨，所以朴質，也就更覚得可憐，更覚得値得同情吧！”这說法簡直是荒唐之至。

至于許杰認为“‘狂人日記’的創作法由一个抽象的概念發展到活生生的有血有肉的具体的形象”（頁141），而它的結尾竟致只能“給人带来了一个邈远的遐想”（頁134）。这不能不說許杰对这一不朽杰作的艺术价値簡直作了毀灭性的歪曲。当然这也典型地反映了許杰自己沒落封建阶級的美学观点。作品的艺术技巧表現着作者反映現实本質的能力，概括和典型化的能力，其中包括題材的組織和語言的确切的运用，以及由此而来的描写的生动等等。許杰舍此而探究抽象的艺术技巧，只能一再重复过去文評家的濫調，一如胡适派所使用的慣技，宣傳了封建士大夫的以及資产阶級的美学观点，对讀者的“补益”也就可想知了。

許杰在本書“再談魯迅的‘藥’”一文中一再表示：

> 如果我們对青年朋友說話，仅仅告訴他們一些形式上的条件，而忽略一篇作品的灵魂，这种影响，会无形中把青年朋友带到形式主义的陷阱中去。（頁42）
>
> 特别是对魯迅小說的看法，一貫的便不想歪曲魯迅創作的本意，而且要为初学的文学青年指示一条比較正确的道路而已。（頁51）

如同他在政治上一貫伪装为“忠厚人”而实际上却别有用心地背着人在进行反党反社会主义反人民的罪恶勾当一样，許杰的宣言和他的实踐是何等的不协調！許杰的漂亮詞句是騙人的幌子，他的本意恰恰相反，不但“把青年朋友带到了形式主义的陷阱中”，而且还带到了沒落封建阶級思想和最腐朽的資产阶級思想——不可知論的泥坑中。許杰不但歪曲了“魯迅創作的本意”，甚至整个地抹煞了魯迅小說偉大的思想价值和艺术价值，并且对魯迅先生本人的思想作了不能容忍的誣蔑和誹謗。

我們必須充分揭露和批判許杰对魯迅小說加以肆意歪曲的阴謀。

不許右派分子誣蔑魯迅！

1957年9月

---

① 人民日报社論：“繼承魯迅的革命爱国主义的精神遺产”（紀念魯迅逝世十六周年）。

② 雁冰：“讀‘吶喊’”，見“关于魯迅及其著作”，开明版，頁53。

批判李长之的“鲁迅批判”

右派分子李长之的所謂“鲁迅批判”，写于鲁迅逝世前一年，即一九三五年。当时，面临抗日战爭的前夕。就在这年一月，在长征途中的英勇的紅軍，胜利地到达了貴州遵义，召开了历史上有名的遵义会議，从而确立了以毛澤东同志为首的党中央的正确領导；就在这一年，由于蔣介石集团的卖国政策而引起的民族危机日趋严重，于是在党的領导下，北京的学生暴發了轟轟烈烈的“一二九”抗日救亡的示威运动。这是革命十分艰难的一年；也是革命偉大轉折的一年。在文化战綫上，代表着全民族的大多数向敌人冲鋒陷陣的鲁迅，由于不断的紧张的劳动，他的健康逐漸地削弱了下去，其間又听到他亲密的战友瞿秋白同志被害的消息，他当时心情的沉重是可想而知的。可是，就在这时，作为国民党文化特务头子陈立夫、张道藩的走卒李长之，抛出了他的“集束手榴弹”——所謂“鲁迅批判”一書，他窺伺了这个时机，准备在这国难当头、革命曲折艰难的时刻，給鲁迅以沉重的一击；給无产阶級文艺陣地以最大的騷扰。他妄想乘机扯下鲁迅这面色彩鮮明的紅旗。这是配合蔣介石国民党在抗日战爭前夕进行殘酷的軍事“围剿”和文化“围剿”的一种政治阴謀。李长之在解放后还公然肯定这本書的价值，据說“作为对鲁迅先生的生活和思想的研究过程看，

它代表着一部分人、在某一地方、某一时代的看法。”①是的，李长之的所謂“魯迅批判”一書，正是代表着国民党文化特务的走卒，在蔣介石血腥屠刀的保护下对魯迅的“看法”，不，进攻！看看李长之在完成这椿“勋业”的过程中是怎样地兴高采烈吧：

> 在朋友方面，我感激的很多，他們有的給收罗书籍……有的則是在着笔之先，我把意見告訴他們，求一个糾正，或者写完了，我炫然自詡地向他們說我写作的經过，当他們开顏而且慰劳的时候，我便在精神上覚得我那因写文章而犧牲了的吃飯和睡眠得到补償了。我写到高兴的时候，覚得我的朋友也应当感到幸福。（見該书后記，重点引者所加，下同）

是的，李长之的所謂“魯迅批判”一書，是得到他同一陣营的“朋友”的贊許和“慰劳”的，因为这書，对魯迅的思想人格、生活方式、小說和杂文等著作做了全面的、系統的誣蔑和攻击。在攻击魯迅的敌人的文字中，这恐怕是最完整的“文献”了。李长之儼然摆出“‘学者’的謹严”的架子，他的篇目是安排得十分井然的：

一、导言：魯迅之思想性格与环境
二、魯迅之生活及其精神进展上的几个阶段
三、魯迅作品之艺术的考察
　1 魯迅創作之一般的考察及魯迅創作中之最完整的艺术
　2 阿Q正傳之艺术价值的新估
　3 魯迅作品中的抒情成分
　4 魯迅在文艺創作上的失敗之作
四、魯迅之杂感文

敌人常常要些小聪明，他們为了把自己装作貌似公正的样子，有时也故意来一点褒詞：什么“最完整的艺术”呀等等。但是誰也看得出这是“将欲取之，必先予之”的伎倆，这些伎倆早期攻击魯迅的敌人們大都用过、早已不能奏效，李长之未必比他先輩高明多少。美丽的画皮是掩飾不住奸妄的用心的。如果按照李长之的篇目逐一加以駁斥，未免太糟塌篇幅，因此归結为如下几点：

一、斥对魯迅思想人格的誣蔑

在李长之看来，魯迅是怎样一个人呢？

“魯迅在很多机会是被称为一个思想家了，其实他不够一个思想家，因为他沒有一个思想家所应有的清晰以及理論上建設的能力”；“他是沒有深邃的哲学脑筋，他所盤桓于心目中的，并沒有幽远的問題。他似乎沒有那样的趣味，以及那样的能力”；魯迅“在根抵上，是一个虛无主义者”，“他的思想是一偏的”，“缺少一种組織的能力。”作为一个“詩人”，在李长之看来，魯迅“又頗有病态”，他“抱有一顆荒凉而枯燥的灵魂”；“魯迅在灵魂的深处”，是“粗疏、枯燥、荒凉、黑暗、脆弱、多疑、善怒”。他又“頗不能鑒賞美”，缺乏“爱美的天性”。魯迅又是“一个个人主义者”，他的“小資产阶級根性很利害”，他是与群众对立的，“不爱‘群’而爱孤独”，据說因此魯迅就不能写长篇小說，因为他不是“十分圓通的人”“他只有描写农民成功，而写到都市就失敗”“一旦农村体驗完了，他已經沒有什么可写，所以他在一九二五年以后，便

几乎沒有創作了”。而魯迅写小說的动机，也只是为了驅除自己的“寂寞之感”；至于魯迅的杂文，在一九二六年以前，被誣蔑为純粹是“私人的攻击”，但以后的杂文呢，也还是“易生气”好“深文周納”。李长之又說，魯迅在文艺上，“沒有理論家那样丰富正确的学說，也沒有理論家那样分析組織的習性”；李长之又認为魯迅后来所以不写小說了，因为“他知道要自由”，而以前的小說創作則受了須“听将令”的限制，所以“和艺术相去甚远”。李长之又歪曲魯迅轉变的因素，認为“都是在他自己所譯的書中得到正解的結果”。他虽然不得不勉强承認魯迅有这样一个轉变，但却馬上挑撥了魯迅与党和左联的关系，說魯迅到了上海，左翼作家对他“大举围剿”，而魯迅本人也正是严陣以待，把他們看作不折不扣的敌人的。一方面挑撥魯迅与党和左联的关系，另一方面造謠中伤，故意誣蔑魯迅无比英勇的对敌斗爭精神，李长之顛倒黑白、指鹿为馬地認为魯迅在眞正的敌人面前是十分“怯懦”的，他說在一九三一年柔石等五个青年作家被敌人殘杀以后，魯迅就“自危”、“因而沉默”了。而魯迅的“反抗”，根据李长之說，也仅“以不侵害生命为限，到了这个限度，他就运用其本能的适应环境之方了：一是麻痺，一是忘却。也就是林語堂所說的蟄伏或裝死，这完全像个动物。”“魯迅像一个动物一样，他有一种維持其生命的本能”。他又咀咒魯迅的灭亡，說魯迅在一九三一年以后，“有些地方已显得困乏”、“总令人很容易認为是他的休歇期，并且他的使命的結束，也好像将在不远。”……抄下这些鬼蜮文字，是需要有極大的忍耐的。試問，这是怎么样的恶毒用心？李长之从魯迅的犖犖大者一直攻击到細枝末节，而其間諷刺、訕笑、誣蔑、打击、挑撥、辱罵……都无所不

用其極。保留这类鬼蜮文字如果尚有絲毫价值的話，那就是展覽了敌人卑劣的嘴臉，帮助我們更了解敌人，更認識魯迅的偉大。

現在讓我們来检驗一下李长之誣蔑造謠的鬼蜮伎俩吧：

第一，李长之說魯迅“不是思想家”，他的所謂“理由”有兩点：一、“他沒有深邃的哲学脳筋”；二、“沒有一个思想家所应有的清晰以及在理論上建設的能力”。其意若曰，魯迅沒有創造出一套哲学体系。誠然，魯迅并沒有創造出一套維护吃人的社会制度的資产阶級的哲学体系，但是他是思想家！促进社会發展的革命思想家！这一点无論在魯迅的前后期都是統一的。在前期，魯迅是革命民主主义的启蒙思想家，在后期，魯迅成了卓越的馬克思主义思想家。不錯，魯迅自己并沒有想到要当思想家，他只是永远执着于現实的战斗，願意誠实的做“一个革命軍馬前卒”，他要“背負着因襲的重担，肩住黑暗的閘門，放他們到寬闊光明的地方去”，他自己以为只不过“桥梁中的一木一石，并非什么前途的目标，范本，应該和光阴偕逝，逐漸銷亡”，恰如瞿秋白同志所說，“正因为如此，他这‘桥梁’才是眞正通达彼岸的桥梁，他的作品才成了中国新文学的第一座紀念碑”，也正因为如此，他的确成了“青年叛徒的領袖，”② 成了眞正的思想家。作为五四以后文化新軍最英勇、最偉大的旗手，中国文化革命主将的魯迅，正如毛主席所評价的，他不但是偉大的文学家，而且是偉大的思想家和偉大的革命家。李长之說魯迅不是思想家，显然是一种誣蔑。

李长之繼續誣蔑道：“他所盤桓于心目中的，并沒有幽远的問題，他似乎沒有那样的趣味，以及那样的能力”，魯迅的确沒有唯心主义哲学家那种虛无飄渺的思想，脫离現实的所謂

"幽远的問題"，是的，他是"沒有那样的趣味"，这不是出于个性，而是出于他对革命的責任感；他不是沒有这样的能力，而是不屑在这上化費能力。

李长之还誣蔑鲁迅說："他在根抵上，是一个虚无主义者"，据說因为"他常說不能确知道对不对，对于正路如何走，他也有些渺茫"。从表面上看，鲁迅好像也說过类似的話，例如"写在'坟'后面"說：

> 倘說为别人引路，那就更不容易了，因为連我自己还不明白应当这么走。中国大概很有些青年的"前輩"和"导师"吧，但那不是我，我也不相信他們。我只很确切地知道一个終点：坟。然而这是大家都知道的，无須誰指引。問題是在从此到那的路。那当然不只一条，我可正不知那一条好，虽然至今有时也还在寻求。在寻求中，我就怕我未熟的果实偏偏毒死了偏爱我的果实的人，而憎恶我的东西如所謂正人君子也者偏偏都鬘鑠，所以我說話常不免含糊，中止，心里想：对于偏爱我的讀者的贈献，最好倒不如是一个"无所有"。

然而这又是多么謙虚和負責的精神。这那里有一点虚无主义的色彩呢？正如茅盾同志所說："他从不摆出'我是青年导师'的面孔，然而他的确指引青年們一个大方針，怎样生活着，怎样动作着的大方針。鲁迅决不肯提出来呼号于青年之前，或板起臉教訓他們，然而他的著作里有許多是指引青年应当如何生活如何行动的。在他的創作小說里有反面的解釋，在他的杂感和杂文里就有正面的說明。"③鲁迅有"热烈的爱憎、明确的是非"，这难道是一个虚无主义者所能具备的品質嗎？李长之又說鲁迅的"思想是一偏的，他往往只迸發他当前所要攻击的一方面，所以沒有建設。即如他对国故的見解，便

可算是一个例。”这更是不成理由的。例如对傳統文化，魯迅是既看到它的积極面，又看到它的消極面的；魯迅攻击的是它“束縛于后来”的一面，而發揚的則是它“有裨于后来”的一面。前无古人的“中国小說史略”，难道不正是魯迅对整理傳統文化遺产的杰出貢献么？至于像研究中古文学史的典范論文：“魏晋風度及文章与藥及酒之关系”，难道还不表現了魯迅对傳統文学最正确精僻的見解么？李长之又誣蔑魯迅：“缺少一种組織的能力，这是他不能写长篇小說的第二个原故，（第一个原故即所謂“不爱‘群’”，“不圓通”——引者按）因为长篇小說得有結構，同时也是他在思想上沒有建立的原故，因为大的思想得有体系。体系的論文，是他所难能的，方便的是杂感”。这正是一派胡言。要指望敌人能承認魯迅的斗爭意义，正如指望他們自己承認自己的犯罪行为一样，是不可能的。魯迅計划了几部长篇小說的腹稿，难道不都是因为急遽的社会斗爭沒有时間和精力从容地写定而放弃了嗎？魯迅何尝沒有系統的論文呢？像上面所提到的“中国小說史略”和“魏晋風度及文章与藥及酒之关系”，难道不是最卓越的論著嗎？至于魯迅著作中为什么杂感多而論文少，这难道还不是为了服从当时革命的需要嗎？魯迅的敌人是不会也不願意理解魯迅的杂文意义的。

第二，李长之說魯迅是一个“詩人”，这看来好像有些“誉揚”了，其实同样是誣蔑。在什么意义上，李长之肯定魯迅是“詩人”呢？根据李长之說是因为魯迅“性格上偏于主观的，情緒的，而离庸常人所应付的实生活相远。”正如契訶夫所說：“为混蛋所称贊，不如战死在他手里。”而李长之正是企圖用美丽的外衣来抽掉魯迅偉大的一面。魯迅是“偏于主观、偏于情緒”的嗎？恰恰相反，魯迅有着“最清醒的現实主

义”“最理智的头脑”。比如在辛亥革命以前——九〇七年，当时企圖向西方国家探求救国道路的中国人都把富国强兵、立宪政治作为最高的理想，在魯迅看来，“竞言武事，……謂鈎爪鋸牙，为国家首事，”不过是“輇才小慧之徒。”他們“虽兜牟深隐其面，威武若不可陵，而干祿之色，固灼然現于外矣”·“复有制造商估立宪国会之說……盖国若一日存，固足以假力圖富强之名，博志士之誉，即有不幸，宗社为墟，而广有資金，大能温飽，即使怙恃既失，或被虐杀如犹大遺黎，然善自退藏，或不至于身受，縱大禍垂及矣，而幸免者非无人，其人又适为己，則能得温飽又如故也。”所以魯迅嘆道：“嗚呼！古之临民者，一独夫也；由今之道，且頓变为千万无賴之尤，民不堪命矣，于兴国何究与焉。”④正如瞿秋白同志所說，只有偉大的天才的敏銳的感覚，才能超出“时代的界限”，⑤果然，民国以后全部的历史，証实了魯迅的預言。这难道还不証明魯迅“最清醒的現实主义”和“最理智的头脑”嗎？至于李长之說魯迅“离庸常人所应付的实生活相远”，从而成为“詩人”，更是一种誣蔑。李长之故意把魯迅描繪成躲在象牙塔里俯視一代的“超人”，正是抽去了魯迅偉大的一面。作为法西斯信徒的李长之，人民群众在他的心目中，只是熙熙攘攘的庸众，这倒是可以理解的；而魯迅，作为一个偉大的文学家、思想家和革命家，他与他那个时代、那个时代的人民却有着最密切、最深刻的联系，从而他在自己的作品里反映了他們。魯迅“士大夫家庭的敗落，使他在儿童时代混进了野孩子的群里，呼吸着小百姓的空气”，用瞿秋白同志的話来說，魯迅是吃了“狼”的奶汁长大的，后来又回到了“狼的怀抱”。⑥李长之既把魯迅歪曲为“偏于主观的、情緒的”，离群索居的所謂

"詩人"，他又再在自己所歪曲的对象上加以誣蔑。他說魯迅頗有"病态"，他"抱有一顆荒凉而枯燥的灵魂"，他的灵魂深处是"粗疏，枯燥，荒凉，黑暗，脆弱，多疑善怒"，几乎所有不好的形容詞都使上了，这簡直是一种潑妇罵街式的卑劣伎倆，"蚍蜉撼大树，可笑不自量"，这段鬼蜮文字，我想不再需要逐一加以駁斥，因为它自己就反証了攻击者的无耻。

第三，李长之又誣蔑魯迅是"頗不能欣賞美的"，是一个"缺乏爱美的天性"的人，理由据說是因为"审美的領域，是一种綽有余裕，又不太迫切、貼近的心情下才能存在，然而这却正是魯迅所缺少的。"接着李长之就引了魯迅自己的一段話，算是作为他謬論的論据，那段話是：

> 对于自然美，自恨并无敏感，所以即使恭逢良辰美景也不甚感动。（"华盖集續編"）

解放后，李长之写了"魯迅美学思想初探"，繼續發揮他的这样謬論。在这里，李长之一面誣蔑魯迅，一面販卖他"超功利"的反动美学观，即他所謂"审美的領域，是在一种綽有余裕，又不大迫切，貼近的心情下才能存在"，这是一种明目张胆宣傳一种"为艺术而艺术"的濫調。那末，魯迅是不是如李长之所歪曲的是"一个頗不能鑒賞美"，一个沒有"爱美的天性"的人呢？事实証明，李长之完全是一种造謠攻击。在祖国的美丽河山、民間艺术的陶冶下，童年时代就对美的事物具有深沉的爱好的魯迅，对自然美是頗为傾倒的，早在一九一三年他就曾在他所写的"擬播布美术意見書"中說过："曙日出海，瑤草作花，若非白痴，莫不領会感动。"李长之也許会說，那末魯迅为什么要說："对于自然美，自恨并无敏感，所以恭逢良

辰美景，也不甚感动。”那是因为战斗的时代使他沒有心情去欣賞領略自然美，同时更重要的是对有閑阶級的一种嘲諷。在特定的时代，魯迅企求的是一种战斗的美学，他欣賞的美是賦有社会的革命的理想的。因此他称頌复仇的“女弔”，他憎恶雷峰塔那样的西湖胜迹，他反对“大团圓”式的小說，一句話，他反对傳統的美感。但是魯迅的审美感并不狹隘，他的兴趣是十分广泛的。即如对外国木刻，他既贊賞比亞茲萊的那种“恶魔之美”，也爱好谷露虹儿的幽婉的艺术。怎么能認为魯迅是一个“頗不能鑒賞美”，“沒有爱美的天性”的人呢？这明明是一种誣蔑。

第四，李长之又認为魯迅是“一个个人主义者”，他“小資产阶級的根性很利害”，他与群众是对立的，“不爱‘群’而爱孤独”，所以他不能写长篇小說云云，这分明是一种誣栽。魯迅怎样会是“一个个人主义者”呢？他一生尽瘁于中国人民的革命事业，廿一岁时就許下了“我以我血荐軒轅”的为祖国献身的誓言。李长之为了要充实他的所謂“論据”，他故意把魯迅在某一情况下的反語拉来作証，例如魯迅在“三閑集”中說：“还是切己的瑣事，比世界的哀愁关心”，显然这是一种憤激的反語。再看李长之所謂魯迅是与群众对立的，“不爱‘群’而爱孤独”，这是什么样的“群”呢？魯迅說：

> 我新近想到一句話，是“硬将一排洋房，摆在荒島的海边上”；然而虽是这样的地方，人物却各式俱有，正如一滴水，用显微鏡看，也是一个大世界。其中一班‘妾妇’們，上面已經說过了。还有希望得爱，以九元一盒的糖果恭送女教員的老外国教授；有和著名的美人結婚，三月复离的青年教授；有以异性为玩艺儿，

每年一定和一个人往来，先引之而終拒之的密斯先生；有打听糖果所在，群往吃之的无耻之徒。……（“两地书”第60頁）

而李长之竟責怪魯迅沒有和这些“无耻之徒”打交道，并把这看作魯迅的脫离群众的“病态”，从我們看来，这不正是魯迅立場鮮明的优点么？对封建阶級、資产阶級的“群”，魯迅的确是横眉冷对的，反之，魯迅与人民群众却有着最深刻、最亲密的連系。如上所說，魯迅还在青年时代，就与农民有着巩固的連系，以后，他又成为“青年的吸鉄石”。根据許广平同志的回忆，魯迅“在北京时几乎整天有客来拜訪他。人們总是为了接近他得些正确的指引而来的。而每一个到过他寓所的青年，总也覚得欣幸而滿足。一次得到指引以后总希望再有同样的幸运，再見一次这样一位慈藹博学的指引导师。”（“欣慰的紀念”頁55）魯迅一九二七年到了上海以后，虽然被隔絕与工农群众接触的机会，但是却与瞿秋白；柔石等几个党員締結了深厚的革命友誼，“革命之爱在大众”，魯迅正如許广平同志所說，他总是生活在革命群众中間，鞠躬尽瘁地为他們俯首效劳，并从他們那里汲取前进的力量。李长之所謂魯迅“不爱‘群’”，不是明明黑白倒置么？至于李长之还进一步誣蔑魯迅，說这是“不能写长篇小說的根由，并且說明了为什么他只有农村的描写成功，而写到都市就失敗了的原故。”这根本是胡言乱語。难道魯迅描写都市中小資产阶級知識分子悲剧的杰出作品，諸如“伤逝”，“在酒楼上”，“端午节”等都是失敗之作么？关于这，我們准备留待第二节再批判。李长之又說：“长于写小說的人，往往在社会上是十分活动，十分适应，十分圓通的人”，这也是不成其为理由的，我們說，茅盾同志也是杰出的

小說家，但我們能說茅盾同志在旧社会是“十分活动，十分适应，十分圓通的人”么？

第五，李长之誣蔑鲁迅的創作动机，說他写小說为了“驅散寂寞”，說他反映下層人民的痛苦生活是“不意識的”；“而且惟独他最初对于取材上，是无所謂的，并沒有革命文学的，或平民文学的，普罗文学的企圖，他却只是眞正有着一些偏不能忘怀的感印，他要写出来驅散寂寞，他和这些題材乃是像生物似的有机的关連着，却不是硬凑，或者硬拉，因此他这才是眞的文艺，才是眞正滲透了时代的意义的艺术。”李长之还放肆地攻击革命文学，他說：“明目张胆而提倡革命文学，为革命文学而造作那类的題材，这是革命家的事，这是宣傳家的事。不是詩人的事，詩人是不知不覚而作了时代的代表的。”李长之这段話，正是代表着当时文坛上的鬼魅，对无产阶級文艺运动公然的挑衅。至于鲁迅的創作动机，誰都知道，他从来沒有羼杂过絲毫为个人的成分。鲁迅自己也一則說，写小說不过想利用它的力量来改造社会，并沒有想将小說抬进文苑里的意思，自己也并沒有想到要当文学家；再則說，“說到‘为什么’做小說罢，我仍抱着十多年前的‘启蒙主义’，以为必須是‘为人生’，而且要改良这人生。我深恶先前的称小說为‘閑書’，而且将‘为艺术而艺术’，看作不过是‘消閑’的新式的别号。所以我的取材，多采自病态社会的不幸的人們中，意思是在揭出病苦，引起疗救的注意。”⑦鲁迅从事文学的目的是崇高的、聖潔的、鮮明的。誣蔑了鲁迅的小說写作的动机以后，李长之又攻击鲁迅杂文的写作动机，李长之誣蔑道：“鲁迅前期的战斗是“为个人”“他有所攻击，是因为‘关己’”，他說到一九二六年的三一八事件，才“惊醒了鲁迅对私人的攻击”，其

实呢，“隐蔽在个别的甚至私人問題之下”的魯迅的杂文，他的战斗的原則上的意义是十分明显的。因为“統治者不能够完全只靠大炮机关槍，一定需要某种‘意識代表’，”于是“不但‘陈西瀅’，就是‘章士釗’‘孤桐’等类的姓名，在魯迅的杂感里，簡直可以当作普通名詞讀，就是認为社会上的某种典型。他們个人的履历倒可以不必多加考究，重要的是他們这种‘媚态的猫’‘比它主人更严厉的狗’；‘吸人的血还要預先哼哼地發一通議論的蚊子’，‘嗡嗡地鬧了半天，停下来舐一点油汗还要拉一点蝇矢的蒼蝇’……到現在还活着，活着！揭穿这些卑劣，懦怯，无耻，虛伪而又殘酷的劊子手和奴才的假面具，是战斗之中不可缺少的陣綫。”⑧

第六，李长之誣蔑魯迅的小說，因为“听将令”，所以艺术上受到了限制，他說魯迅“似乎覚得文艺是武器，又不能忘怀于創作必須沒有束縛”，于是“冲突就来了”，“因为冲突，所以停滯了”，据說这便是“魯迅此后少有創作的最大的根由。”这也明明是誣蔑。在中国文学史上，魯迅是第一个将文艺与政治結合得如此紧密的作家，他不止一次带着革命的自豪感公开地声称自己的創作是“遵命文学”，他响亮地喊出，“这是我自己願意遵奉的命令，决不是皇上的聖旨，也不是金元和眞的指揮刀”⑨，而也正是这，給他的創作带来了空前巨大的生命力。比如他說由于“听将令”，“所以我往往不恤用了曲笔，在‘藥’的瑜儿的坟上平添上一个花环，在‘明天’里也不叙述单四嫂子竟沒有做到看見儿子的梦，因为那时的主将是不主张消極的。⑩”这难道不正是当代最先进的思想給魯迅的創作指示了历史的胜利的前景，从而使他的小說符合了当时革命發展的眞实么？

第七，李长之誣蔑鲁迅主张“为艺术而艺术”，他說：“鲁迅簡直作了艺术的保护人”，“鲁迅对于創作的認識，是很清楚的，他知道要自由，先是在‘吶喊’的序上，他說：‘既然是吶喊，則当然須听将令了，所以我往往不恤用了曲笔’，因而‘这样說来，我的小說和艺术距离之远，也就可想而知了’。他明明自認創作之受了限制，以及因而和艺术的相远，后来在1927年的‘而已集’上，依然說：‘后来有一般人很不以曹丕的見解为然，他說詩賦不必寓教訓，反对当时那些寓訓勉于詩賦的見解，用近代的眼光看来，曹丕的一个时代可說是‘文学的自覚时代’，或者用近代所說的为艺术而艺术（Ant ton ants Sake）一派。所以曹丕做的詩賦很好，更因他以‘气’为主，故于华丽之外，加上壯大。他簡直作了艺术的保护人，这見之于他那有名的‘魏晋風度及文章与藥及酒之关系’的演講。这里，前面所說，鲁迅自謂：“我的小說和艺术的距离之远，也就可想而知了。”首先，我們認为，鲁迅的話，正是对統治阶級傳統艺术的一种諷嘲，鲁迅的小說不同于統治阶級傳統的艺术，正如他說自己沒有想把小說抬进‘文苑’里去一样，他認为自己的小說只是一种战斗的工具，不是为統治阶級帮忙或帮閑的艺术，而他对那种艺术正是鄙視的。至于鲁迅把魏晋时代的文学称之为“文学的自覚时代”，或如近代所說是为艺术而艺术的一派。”这被李长之作为借口，說鲁迅“簡直作了艺术的保护人”，看来好像有些道理，其实，也是經不住一駁的，后来鲁迅自己就解釋过，他說：

> “为艺术而艺术”在发生时，是对于一种社会的成規的革命，但待到新兴的战斗的艺术出現之际，还拿着这老招牌来明明暗暗阻碍他的发展，那就成为反动。⑪

又說：

> 从前反对衛道文学，原是說那样吃人的"道"不应該衛，而有人要透底，就說什么道也不衛；这"什么道也不衛"难道不也是一种道么？⑫

李长之是綜論魯迅的全部著述的，为什么独独沒有看到魯迅这些意見呢？当然，他是看到了，不願說，例如上述"透底"一文，李长之就認为該文"簡直堕入了魔道"。关于"为艺术而艺术"，难道还有比魯迅自己解釋的还清楚么？李长之企圖以此作为借口，想把魯迅从革命陣营拉出去，引为自己这一流人的同調，这难道不是枉費心机么？

第八，李长之虽然不得不含糊地承認魯迅思想有一个轉变，但是他随即歪曲了这个轉变的因素。李长之認为魯迅讀了几本馬列主义的著作就轉变了，"都是在他自己所譯的書中得到正解的結果"。这样，就完全抹煞了党对魯迅的帮助和影响，以及蔣介石国民党一九二七年叛变革命对魯迅的教訓，从而轟毀了魯迅的"进化論的思路"。作为国民党文化特务的走卒的李长之，自然对前者，他是不願提及的，对后者，他是不敢提及的。歪曲了魯迅思想轉变的根本原因以后，李长之随即又挑撥魯迅与左翼作家的关系，說魯迅一到上海，左翼作家就"大举进攻""围剿特别加紧"，而魯迅呢？据說也就"猛烈的反攻"，"看清了敌人的理論"，并且譯出了"敌人的理論。"其实呢，錯誤地批評魯迅的創造社等左翼作家，固然表現了文人的小集团主义，好像只有他們自己"包办"了工人阶級文艺的"事务"，不过这究竟是革命文学內部的思想斗爭，正如瞿秋白同志所說："眞正的革命文学思想正在这一时期开始深入的

發展。在这新阶段上，革命文艺思想經过内部的斗爭而逐漸形成新的陣营，这种不可避免的斗爭指出新的問題，这已經不是父与子之間的問題，也不仅仅是暴露指揮刀后的屠伯們的問題，这是关于革命队伍的战略的論爭"。⑬后来，一九三〇年筹备左联成立时，大家也作了检討。至于在魯迅，也从来沒有把他們当作敌人，在他批評創造社的文章里，完全找不出詆毀革命的痕迹来，相反，他倒說，"我有一件事要感謝創造社，是他們'挤'我看了几种科学底文艺論，明白了先前的文学史說了一大堆，还是糾纏不清的問題"。⑭由此可見，李长之在当时說这話，完全是一种政治阴謀，是一种挑撥离間的行为。

第九，李长之誣蔑魯迅十分"怯懦"，他說在一九三一年柔石、胡也頻等五个青年作家被害，魯迅就因此"自危"而"沉默"了。李长之說："魯迅像一个动物一样，他有一种維持其生命的本能。他的反抗，以不侵害生命的为限，到了这限度，他就运用本能的适应环境之方了：一是麻痺，二是忘却，也就是林語堂所說的蟄伏或裝死。这完全像个动物。"这段話是非常阴险的，其目的实不止于单純的攻击，这是一种誘杀手段。其实，魯迅即使在"吟罢低眉无写处"的年代，也是"怒向刀丛覓小詩"，进行了英勇的抗爭的。正如毛主席所贊揚的，魯迅"一点也不畏惧敌人对于他的威胁利誘与殘害，他一点不避鋒芒，把鋼刀一样的笔刺向他所憎恨的一切。他往往是站在战士的血迹中，坚韧的反抗着，呼嘯着前进。"⑮当柔石、胡也頻等牺牲以后不到一个月——一九三一年三月，魯迅就在他主編的左联机关杂志"前哨"上，写了"中国无产阶級革命文学与前驅者的血"作为弔唁。魯迅憤怒地写道："我們現在以十分的哀悼和銘記，紀念我們的战死者，也就是要牢記中国无产阶

級革命文学的历史的第一頁，是同志的鮮血所記录，永远在显示敌人的卑劣的凶暴和启示我們不断的斗爭。”二年以后，魯迅写了“为了忘却的紀念”的追悼文字，魯迅說：“我早已想写一点文字，来紀念几个青年的作家。这并非为了别的，只因为兩年以来，悲憤总时时来襲击我的心，至今沒有停止，我很想借此算是竦身一搖，将悲哀摆脫，給自己輕松一下，照直說，就是我倒要将他們忘却了”。是不是魯迅眞要将他們忘却呢？显然不是。“夜正长，路也正长”，他准备化悲憤为力量，繼續战斗。就在同年四月里，楊杏佛被暗杀了，魯迅往万国殯仪館送殮，謠傳他亦不免，有人劝阻，但是他完全不顧，出門并交出了鑰匙，以示决絕。这是怎样的英勇无畏的斗爭精神呢？这豈是李长之一手所能掩尽天下耳目的。

第十，李长之又幸灾乐禍地咀咒魯迅的灭亡，他說魯迅在一九一三年以后，“有些地方已經显出困乏”“总令人容易認为是他的休竭期，并且他的使命的結束，也好像将在不远。”我們知道，一九三一年正是魯迅完成了自我思想革命、胜利地到达了共产主义的輝煌的战斗的开始。魯迅此后的著作，正如胡繩同志所指出的，“在風格上，在思想內容上有着显然的区别。在战斗进行中的怀疑，犹豫，彷徨，悲凉的情緒已經絕迹，我們所接触到的是沉着，稳定的坚毅的进軍，是对于一切阻难妨害而必将到达的前途的巨大信心，是同科学的批判相結合着的分明而热烈的是非爱憎。”⑯ 如所共知，魯迅后期杂文的战斗內容是十分重大的，“从‘二心集’起以后八部杂文集中，他記录了大地主大买办集团的媚外独裁的历史，可耻的不抵抗主义，替日本侵略者作前驅的內战，殘酷的文化屠杀。同时也描写出来了各种奴才的嘴臉，自称还不知主子是誰，然而却已判断‘攻击

資产即是反抗文明'的教授；向日本法西斯献上'征心策'的学者；捧异族侵略者为，老祖宗的'民族主义'文学家；'徒倚华洋之間，往来主奴之界'的西崽相名人。"⑰当然，作为反动派走卒的李长之，提到这些是諱忌的，于是只好假裝視而不見，听而不聞，并恶毒与咀咒魯迅的灭亡。

总的来說，李长之对魯迅的思想人格，生活方式，作了全面的攻击和誣蔑。然而这一切的結果，不过当众暴露了自己十分卑劣的嘴臉，而无損于魯迅的日月之明。

二、斥对魯迅小說的歪曲

涉及魯迅的創作，首先，李长之一再誣蔑魯迅不是"思想家"，而是"詩人"，"詩人是情緒的，而魯迅是的；詩人是被动的，在不知不覚之中，反映了时代的呼声的"，这样，李长之就抽去了魯迅小說的明确的政治目的性，因而貶損了它高度的战斗意义和思想价值。其次，李长之摭拾所謂"超功利"的美学观点对魯迅小說加以支解，割裂、抹煞、歪曲。李长之說："魯迅的笔是抒情的，大凡他抒情的文章特别好"，他举出了"忆韋素园君"和"为了忘却的紀念"兩文，算是抒情文章的标本。接着李长之又說："我們知道，这类文章，在魯迅是未必願意写的，因为他对文学，另有别的信念。"这正是故意把魯迅严肃的斗爭，沉痛的哀悼化为悠閑的一笑。我們知道，魯迅写这样的文字，是热血沸騰的，他为了战斗，不是为了抒情。李长之說，魯迅因为要攻击的对象太多了，所以文章不能从容，"然而遇有从容的，却一定是优美的笔墨"，于是，在整个魯迅的小說創作中，李长之認为，只有如下八篇是"最完整的艺术"，即："孔乙己""風波""故乡""阿Q正傳"

"社戏" "祝福" "伤逝" 和 "离婚"。这几篇为什么为李长之所"推崇"呢?据說就因为他們有着一个共同的特点,那就是"从容的文笔"。李长之認为,"風波""阿Q正傳" "离婚"三篇,它們的共同点,"就是純粹客观的态度",这显然是一种歪曲。魯迅的小說,并不是消極的自然主义的記录,而是灌注着作者热烈的爱憎的。对反动統治阶級,魯迅給以严厉的鞭撻,对劳动人民悲慘的奴隶生活,魯迅寄予莫大的同情。对他們在还沒有眞正覚悟以前所存在的缺点,魯迅又表現无限的痛心。在李长之看来,魯迅笔下所表現的农民只是"愚駑"和"奴性",他例举了"离婚"的結局来加以說明。李长之显然不会也不願意了解爱姑悲剧的眞正原因的,即是由于她所屬的阶級和她所处的环境所决定的。在沒有工人阶級領导以前,农民阶級的斗爭是个人的,对封建主义的敌人也是估計不足的,因此,打算用个人的力量来反抗强大的压迫势力也就必然会遭到失敗的。这是"历史必然的要求与这个要求实际上不可能实現之間的悲剧的冲突"(恩格斯)显然不是由于农民的所謂"愚駑"和"奴性"。李长之認为"阿Q正傳"它的优点也只是在于"叙述从容""有种綽綽然有余裕的能力""那种冷冷的,漠不关心的,从容的笔。"据說,"阿Q正傳"所以成为"一篇有生命的东西,"因为"它沒有夹杂任何动机,任何企圖,任何顧忌。作者沒有受任何限制,却只是从从容容地在完成他的創作。因此这篇东西是絕对有純粹艺术价値的东西。"李长之又說:"当时作者去写阿Q,也許是随便的,因为随便,所以才有那特有的从容不迫的优长",这与其說对"阿Q正傳"的"肯定",毋宁說是最大的否定,否定了"阿Q正傳"偉大的政治价値和战斗意义,并借以宣傳了"超功利"的反动美学思想。

"阿Q正傳"的写作果眞如李长之所說，就沒有任何的企圖和动机么？用魯迅自己的話就可以駁倒。魯迅說，中国的百姓，"已經有四千年，像压在大石底下的草一样，默默的生长，萎黃，枯死了。"而他的"阿Q正傳"的創作动机，正是为了要"画出这样沉默的国民的灵魂来"，并且預示这些"围在高牆里的人众"，"会自己覚醒、走出，开口"的将来。⑱在涉及魯迅的"故乡"时，李长之故意把綽号"豆腐西施"的楊二嫂說成"眞的农民"，接着他便以反动統治阶級眞正帮忙者的姿态，对淳朴的劳动农民作了无耻的誹謗，李长之說："农民最关心张家长，李家短，最好数算别人的兴衰，出入，倘若在事实上并不知道时，便自己凭空揑造，却又信以为眞，憤憤之心是常有的，順便拿东西，更是常事，所有这些地方，都是农民的眞正面目。因为是眞正面目，所以我不以为侮辱。"楊二嫂是豆腐店的老板娘，她年輕时塗脂抹粉，打扮得花枝招展，只是为着招徠主顧。她沾染着頗为濃厚的女流氓的習气，（与小說中"我"的一段对話，就活脫脫是一个女流氓的口吻）她正是高尔基所厭恶的市儈主义的小市民，絕不能与淳朴的劳动农民混为一談的。李长之故意把这种类似女流氓的行徑轉嫁在农民們身上，这是对劳动人民的一种侮辱。李长之又說：魯迅在"故乡"的結尾"有一种不可掩飾的虛无的感覚"，他說"故乡"的"整篇文字，是在情緒里，对农民，是在憫憐着，对自己，却在虛无，而且伤感着"。这犹如另一个右派分子許杰所歪曲的，說"故乡"是"以感伤心情为基調的主观抒情的东西"⑲当然，李长之的歪曲在前，在攻击魯迅方面，也算是一个"前驅者"吧。誰都知道，"故乡"的写作絕不以哀憐为目的，而是对将人与人隔絕的阶級社会提出了严峻的控訴。并且預示了

在惨酷的压迫下必然会来临的革命風暴。在“故乡”結尾，鲁迅不但沒有“虛无的感覚”，并且坚定地相信这种历史必然性的前景，他热烈地号召人們起来行动：“其实地上本沒有路，走的人多了，也便成了路”。正如鲁迅在“故乡”写成前二年的一篇杂文中所指出的：“无論是什么黑暗来防范思潮，什么悲惨来襲击社会，什么罪恶来褻瀆人道，人类渴仰的完全的潜力，总是踏了这些鉄蒺藜前进”，（“热風”：“生命的路”）在这里，鲁迅那里有一点虛无色彩呢？

李长之談到“伤逝”，他把涓生和鲁迅等同起来，說这就是鲁迅的自我写照：

> 无疑地，这篇托名为涓生的手記，就是作者的自己，因为，那个性，是明确的鲁迅的个性故。他一种多疑、孤傲、倔强和深文周納的本色，表現于字里行間。在书中，涓生和子君刚刚同居，子君是“和她的叔子，早經開开，以致于使他气憤到不再訊她做侄女”了，而涓生，却也記道：“我也陆續和几个自以为忠告，其实是替我胆怯，或者意是嫉妬的朋友絕了交”，看这末清楚，而至于刻画了的地步的吧，这是鲁迅！一种常感到奚落，諷嘲的压迫，也是鲁迅所特有的，在文中記述常到通俗图书館的情形道：“好在我到那里去也并非为看书，另外时常还有几个人，多則十余人，都是单薄衣裳，正如我，各人看各人的书，作为取暖的口实。这于我尤为合适。道路上容易遇見熟人，得到輕蔑的一瞥，但此地却决无那样的横祸，因为他們是永远圍在别的鉄爐旁，或者靠在自家的白爐边的”。特别不能忘怀于别人的輕蔑，这是鲁迅！后来涓生愿意和子君别去，因为子君在生活上并不奋斗了，只給涓生以失望和痛苦，这时涓生又記道：“我和她閑談，故意地引起我們的往事，提到文

> 艺，于是涉及外国的文人，文人的作品，'諾拉''海的女人'。称揚諾拉的果决……。也还是去年在会館的破屋里講过的那些話，但現在已經变成空虛，从我的嘴傳入自己的耳中，时时疑心有一个隐形的坏孩子，在背后惡意地毒刻地学舌"，在失望的忧虑中，有一种倔强之态，这是魯迅！多末眞切的一篇記录。

正如胡适派的"学者"一样，李长之把魯迅的小說当作作者本人的"自傳"，从而貶損了它所反映的深广的历史內容，抽掉了它不朽的思想价值。"伤逝"所描繪的"五四"以后青年知識分子的悲剧証明了追求个人的幸福是不能离开整个社会的解放的，在这个意义上，涓生的形象正是被作者所否定的。这怎么能說涓生就是魯迅的化身呢？如果說，为李长之所"推崇"为"最完整的艺术"的八篇小說实际上都作了歪曲和貶損，那末，被李长之認为"魯迅在文艺創作上失敗之作"的六篇作品，他更作了肆无忌憚的攻击。

这六篇作品是"头髮的故事"、"一件小事"、"端午节"、"在酒楼上"、"肥皂"、"弟兄"。李长之說这"几篇东西写得特别坏，坏到不可原諒的地步"。他說："一件小事"和"头髮的故事"因为"故事太簡单，称之为小說呢，当然看着空洞；散文吧，又幷不美，也不亲切，即使派作是杂感，也覚得松弛不紧凑，結果就成了'嗎也不是'的光景。"因此李长之就凭他反动的立場观点，对这兩篇作品投以无限的輕蔑。事实上，正如唐弢同志所說，在"一件小事"里，魯迅通过城市劳动人民一个具体的形象，傳达了自己对无产阶級崇高品質的歌頌和向往，同时，也为小資产阶級知識分子指出一条思想改造的革命的道路"。对"一件小事"，魯迅"是用长期探索过程中对封建地主和資产阶級統治的憎恶和否定来襯托这个可喜的發現的"。

不但在思想意义上，“‘一件小事’閃耀着魯迅的思想力量，通过这个短篇，使我們看到存在于他心胸中的、不断發展着的那个世界。”而且，“一件小事”在艺术上，也有特殊的成就，在不到一千字的短短篇幅里，栩栩如生地刻画了一个人力車工人的形象，和一个进步的小資产阶級知識分子的形象，后者从前者的教育下思想得到了轉变，而且使他增长了“勇气和希望”，这里沒有一笔虛發，对自然环境的描写也十分簡練，紧密地与故事情节扣合在一起。显然，“一件小事”是經过一翻匠心經营的一件完整的艺术品。⑳

“头髮的故事”是对失敗了的辛亥革命的辛辣的諷刺。这次革命最大的成績仅仅給人带来可以不留辮子的自由，也够悲痛的了。“头髮的故事”类似契訶夫式的作品，它通过兩个人的对話完成了主題的要求，在短小的篇幅中賦予了巨大的思想容量。然而李长之却認为这是“嗎也不是”的“单調”之作，这难道不是有意的貶損？同样，李长之認为“在酒楼上”也是所謂“单調”之作，他說虽然作者“不惜用种种花样”，“說什末什末”，結果据說还是“单調”。我們認为，“在酒楼上”不但有甚深的思想价值，而且艺术上也是十分完美的作品。它反映了孤軍奋斗的旧中国知識分子終于被黑暗势力击敗了的悲剧。現在，小說中的呂緯甫只有在回忆中才保留当年反封建的热情了。作者通过性格化的語言反映出他蒼白的灵魂，通过蒼凉阴郁的風景画，烘托了他孤寂頽唐的心境。我們完全幷不覚得什么“单調”，当然，李长之要否定的幷不是个别的小說，用他自己的話来說，“故事簡单，是材料的問題，独白而落于单調，是手法的問題。这都不是根本。根本是，魯迅不宜于写都市生活，他那性格上的坚韧，固执多疑；文笔的凝煉，老辣，簡峭，

都似乎更宜于写农村。写农村，恰恰發揮了他那常覚得受奚落的哀感，寂寞和荒凉不特会感染了他自己，也感染了所有的讀者。同时，他自己的倔强、高傲，在愚蠢、卑怯的农民性之对照中，也无疑給人以兴奋和鼓舞。都市生活却不同了，它是动乱的，脆弱的，方面極多；局面極大，然而松，匆促，不相連屬，像一个乡下人之眼花撩乱似的，使一个慣于写农民的灵魂的作家，也几乎不能措手。在魯迅写农民时所有的文字的优长，是从容，幽默，帶着抒情的笔調，轉到都市的小市民却就只剩下沉悶，脆弱和駁杂了”。就这样，李长之根本否定了魯迅描写都市生活的小說（当然，如我們在前面所批判的，就是李长之所“推崇”的魯迅农村的小說，也只是一种歪曲）例如李长之說“端午节”“沉悶又平庸”“文字先不起劲”使人懶得看下去”。难道“端午节”正如李长之說的那么“沉悶而又平庸”么？我們知道，“端午节”通过一个知識分子理想的幻灭，从而批判了他們的軟弱性。主人公方玄綽从敢于和“恶社会斗爭的勇气”到相信“此亦一是非，彼亦一是非”的“差不多”說，这正表明了在現实的压迫下逃避生活的知識分子的軟弱的道路。李长之又認为：“‘肥皂’的毛病則在故意陈列复古派的罪过，反而条款固然不差，倒不能活潑起来，‘弟兄’就写得毫无意思”，这里，李长之自己就告白了他的反动观点，难道“陈列复古派的罪过”就不好么？这还是“超功利”的反动美学观点的演繹。“弟兄”写了在阶級社会里“淹沒在利己主义計較的冰水之中”的亲屬关系，“弟兄”中的张沛君就是一个伪君子的典型，魯迅通过他做的一个梦，刻画出了他貪婪自私的本性。当他弟弟还在病中，他已經計較弟弟死后給自己的孩子还是給他弟弟的孩子去上学的問題了。在充滿銅臭的資

本主义社会里，人的性格被歪曲了，一切“淹沒在利己主义的冰水之中”，这正是控訴金錢的罪恶的詩篇，难道是毫无意思么？

李长之对小說“示众”，同样認为“单調而缺乏一个重心”，不免“显着拔根去叶的可憐状”；“高老夫子”呢，“諷刺太过”“太露骨，变成了淺薄”；“‘孤独者’在末尾几句抒情頗好的，通体上却沉悶，而无生气”。李长之以反动的資产阶級美学观点来加以推测，显然是不会理解魯迅小說的眞正意义的。“示众”描写了小市民的麻木精神态度，是一幅十分細膩的圖画，这怎么能說“沒有重心”呢？“高老夫子”是出色的喜剧，这个挂着“国粹家”招牌的流氓，受到了魯迅辛辣的諷刺，以致使李长之之流受不了了，要高呼“貴厄潑賴”，認为“諷刺太过”了。“孤独者”“伤逝”和“在酒楼上”一样，都是描写知識分子个人奋斗而終于被黑暗势力吞噬了的悲剧，是賦有强烈时代色采的杰出篇章，全文响澈对旧社会控訴的激越的抒情調子，这怎么会是沉悶呢？最后，李长之又举出了“幸福的家庭”，作为“通体上平凡”的一例。“幸福的家庭”描写了五四后知識分子的理想怎样为当时的現实所嘲弄的悲剧，主人公从現在的孩子的通紅的嘴唇，笑眯眯的眼睛，又映出了五年前可爱的母亲的臉龐来，可是他忽然瞥見那孩子的母亲一双阴凄凄的眼睛，仿佛又預示了这孩子的将来。茅盾同志說：“这一段魯迅只用極簡单的几笔，便很强烈的刻画出一个永久的悲哀”，茅盾同志以为在这里，魯迅“奏了艺术上的凱旋”。余如“白光”，李长之也認为“不十分从容”；“藥”虽然被僥幸“誉”为“一篇好作品”，結束又太“潦草”了。总之，在李长之看来，魯迅的小說都是很可疵議的；他所謂

"最完整的艺术"，也只是在一襲美丽的外衣下的歪曲；至于他所謂"失敗之作"，更是肆无忌憚的貶損和攻击。

三、斥对魯迅杂文的歪曲

李长之把魯迅的小說攻击遍了，就轉換陣地，对魯迅的杂文进攻。他和其他攻击魯迅的敌人一样，首先，譏笑魯迅是"杂感家"，正如瞿秋白同志所指出，他們認为魯迅"专在'杂'里者，显然含有鄙視的意思"。㉒李长之說：

> 魯迅在有的机会很不乐意人称他为杂感家（而已集，頁五四），后来还特地把这件事記忆着（三閑集，序言一），但我看他所以厭憎这个称号，完全是因为这样称他的人是在一种鄙夷态度之下的，倘若心和气和地講，魯迅确乎很長于作'杂感'，也无妨称之为'家'。

一箭双鵰，李长之既譏笑了魯迅，又控告了魯迅气量的狹窄。对显然含有敌視的綽号，难道魯迅也必須道謝再三而后加以照单全收么？李长之又說："魯迅的第一部杂感集'热風'，技巧还沒有到十分純熟的地步。有不少文字，是平鋪直叙的，話常是太直接，而且很多虽然是諷刺，却依然夾杂一些正面主张，这便往往成为減却力量的根源"。提出"正面主张"，居然就会減却作品的"力量"，这只有李长之之流想得出，說得出。我們知道，魯迅后来的杂文不得不多用曲笔，逐漸晦涩，正是反动統治阶級越来越加剧的高压政策的結果，植物压在石头底下，不能自然生长，也就只有弯弯曲曲了，所謂伊索寓言式的文笔，正是特定的时代的产物。李长之在"眞的指揮刀"的保护下，以"綽然有余裕"的心情，犹如隔岸观火一般，

却希望观賞别人如何在鉄絲網下突进；在尖刀山上奔馳，在槍林弹雨中受伤。

收集在“坟”里的一篇“論‘費厄潑賴’应該緩行”虽然也僥幸被称为一篇“好的諷刺文章”。好在哪里？据說就好在“那笔下竟是那末从容”，“是雍雅、清晰而深沉的文章”。这里，李长之故意把严肃的战斗的武器当作玩賞摩挲的小品，从而貶損它的政治意义。为毛主席所贊賞的“論‘費厄潑賴’应該緩行”是辛亥革命經驗的总結，是血写的历史文献，显然并不是在書斋里寻章摘句，然后从容下笔所做出来的“文章”㉓。

“华蓋集”正續編据說“比較更能够曲折，細微而刻画了，他的風格也到了确立的时期。”但是李长之認为鲁迅慷慨陈詞为三一八慘案所写的詩篇，“統起来看，不是好的文章”，“因为情感太盛了，变为太質实，而失却文字的巧”。又說：“这时紀念三一八的牺牲者刘和珍君的文章，是远不如后来那篇‘为了忘却的紀念’紀念柔石的文章的，这原故就在后者的执笔乃是距死者已經三年了，遂从容得多。只有从容，才能流利通暢，活潑跳动，”在李长之看来，好的文章应該“非常冲淡，閑若无事的光景”。在反动統治阶級“杀人如草不聞声”的黑暗岁月，却企求一个反抗的作者对目不忍睹的慘象抱着“非常冲淡，閑若无事的光景”的心情，然后从容地把笔，錦心綉口去編織他的文章。李长之反对向反动統治阶級提出抗議、索取血債、而企圖把别人引誘开阶級斗爭的战場、踱进研究室去的御用文人的那种帮閑面目不是十分清楚么？李长之正是鲁迅所說的脖子上挂着一个“小鈴鐺”作为知識阶級的标志領着一群“胡羊”走向軍閥的屠場的山羊。“紀念刘和珍君”和“为了忘却

的紀念”以及其他几篇对战死者的哀悼文字一样，是感人肺腑的英雄史詩，是千古不朽声討反动統治阶級血腥罪恶的檄文，是“对先驅者爱的大讚，对摧殘者憎的丰碑”。試看“紀念刘和珍君”中如下一段文字吧：

> 当三个女子从容地轉輾于文明人所发明的枪彈的攢射中的时候，这是怎样的一个惊心动魄的偉大呵！中国軍人的屠戮妇嬰的偉績，八国联軍的慈創学生的武功，不幸全被这几縷血痕抹杀了。

面对这样的慘象，如果一个人还沒有完全泯灭爱国主义的良知，我不知如何能够“綽有余裕”以及“閑若无事”地从容捉笔？

李长之又貶損和歪曲了“野草”，他認为这本書“形式是很不純粹的”，“有的十分膚淺”如“好的故事”和“失掉的好地獄”；“甚而有的无聊”，如“我的失恋”；“至于那种：‘牆外有兩株树，一株是棗树还有一株也是棗树’我認为簡直墮入恶趣”。“好的故事”和“失掉的好地獄”难道就“膚淺”么？前者不仅是卓越的風景画，而且具有深刻的寓意，这里写了現实中寻求不到美和美被現实所毁灭的主題，“千岩竞秀，万壑爭流，令人应接不暇”的山阴道上的盛景，被描写得这样出神入化，巧夺天工，然而当我們要再一次凝視时，却什么也沒有，“……只是昏暗的灯光，在昏暗的夜……”美只成为作者記忆中凭弔的对象，这是对眼前的現状怎样的嘲諷？后者活生生的画出了所謂在“民国”治下血泪交迸的奴隶生活史。被李长之目为“无聊”的“我的失恋”，我們認为，也是極有現实的战斗意义的作品。魯迅自己說：“因为諷刺当时盛行的失恋

詩，作‘我的失恋’”。眞正“无聊”的則是当时“死呀活呀”的那些失恋詩。至于“秋夜”中的写景手法，“牆外有兩株树，一株是棗树，还有一株也是棗树”是否就“堕入恶趣”呢？我們覚得，沒有。李长之是常常装作懂艺术，懂的美学的“学者”出現的，从而假做贊賞魯迅作品的技巧而割裂取消它的思想內容。但是，李长之是否眞正懂艺术呢？显然不是。魯迅的作品是極富于繪画色采的；在描写过程中，他有时还反映作品中第一人称的心理活动，一个人如果站在一个角度，逐一看去，他自然先看到一株棗树，然后又發覚另一株也是棗树，除非这兩株树同时映入观者的眼帘，在这里，魯迅不过是記录了观者的心理活动的眞象，并沒有故弄玄虛。一如有人認为魯迅在“馬上支日記”中的一段描写也是一样：

> 少傾，看見大陆上黃尘滾滾，一輛摩托車馳过，少頃，又是一輛；少頃，又是一輛；又是一輛，又是一輛……

如果照李长之看来，也許又是“堕入恶趣”之例。但是，只要稍些懂得一些艺术的人就会覚得，这里的形象仿佛电影中的特写鏡头一样，完全获得了动态，使人依稀感到摩托車風馳电掣的駛过。使語言文字具有这样生动的造型的能力，实在非大手笔莫办。写棗树也是一样。像李长之那样只懂得一加一等于二，显然是不会領悟艺术的造型作用的。統計一下，把棗树写成二株，駛过的摩托車写成二十輛或三十輛，任何一个平庸的作家都能做到，但是描写对象也就失去了动态，艺术失去了繪画性，也就只能变成死板的算术式的記录。

“野草”中的“淡淡的血痕中”，表面上李长之好像很贊賞，他說，这“是一反他向来的虛无色采，而礼贊一个强的叛

逆的猛士的”。实际上，这里潜伏着更隐蔽更恶毒的毒箭，且不說所謂“他向来的虛无色采”，就是对鲁迅的一种污蔑；他还通过鲁迅对五四以来的新文学傳統全部加以抹煞了，他說：

> 就中国一般的作品論，是大抵沒有甚深的哲学思索的，即以鲁迅論，也多是切近的表面的攻击，所以求一种略为深刻的意味長些的作品就很少，根原不深，这实在是中国一般的作品令人感到单薄的根由。鲁迅这篇文字之有一种特殊意义者，却就在它多少有一点哲学的思索的端緒故，……

这里，“淡淡的血痕中”一文，与其說受到了李长之的“贊揚”不如說受到了李长之的玷辱和誣蔑。“淡淡的血痕中”是血写的文字，一切幽远靜穆之作都不能来作比方的。

最后，李长之又否定“野草”是一本散文詩集，他認为它只是“散文的杂感”，“不是詩”；他說：“詩的性質是重在主观的，情緒的，从自我出發的，純粹审美的。但是‘野草’却幷不如此，它还重在攻击愚妄者，重在礼贊战斗，諷刺的气息胜于抒情的气息，理智的色彩几等于情緒的色彩，它是不純粹的，它不是审美的，所以这不是一部散文詩集。”在这里，我們倒为李长之找到了他所謂“詩”的定义，在他看来，“重在攻击愚妄者”（李长之是不敢也不願涉及反动統治者的，他之所謂“愚妄者”，是既包括統治阶級又包括被統治阶級的，而且主要指后者的）“重在礼贊战斗”便不是“詩”，那末，反过来說，重在礼贊所謂“愚妄者”，重在取消战斗，否定战斗，能引导人脫离战斗的便是“詩”，便是李长之所乐于承認的“詩”了。

“朝花夕拾”，从李长之看来，“因为是說个人的事情，

所以我們覚到亲切，像是当着春秋的佳日吧。在森林里被輕風吹拂着一般，我們所見的便是安祥，平和；”于是他認为“可以頗带了消閑的意味地来欣賞这些好的散文”，这里，眞正的意义也是完全被歪曲了的。不錯，“朝花夕拾”是回忆录式的散文，但是当回忆从蕪杂的心情中出土，作者却从中吸取了进取的力量；其中有的篇章，夹議夹叙，在回忆中手刃当前的敌人，战斗意义是十分强烈的。“朝花夕拾”决不是徒供雅人酒余茶后“消閑”的書。

“而已集”，李长之認为鲁迅“虽然諷刺，但有时也情不自禁地流露些正面主张了”，被作为例証的是如下一段：

> 黃花节很热鬧，热鬧一天自然也好；热鬧得疲劳了，回去就好好地睡一覚。然而第二天，元气恢复了，就該加工做一天自己該做的工作。这当然是劳苦的，但总比枪彈从致命的地方穿过去要好得远；何况这也是在培养幸福的花果，为着后来的人們呢。（“黃花节的杂感”）

这明明是反話和憤語，那里是什么“正面主张”要同胞眞正馴順地为剝削阶級去作工？在同一集子里，李长之認为“革命时代的文学”这篇演講，其要义在于“文学总是一种余裕的产物，可以表示民族的文化，倒是眞的”，李长之断章取义地抓住了这句話，显得很高兴，仿佛可以为他自己的文学必須脫离政治的“无关心”美学作为“論据”了，殊不知鲁迅这里說的也正是憤語，例如他开头就說：

> 这几年，自己在北京所得的經驗，对于一向所知道的前人所講的文学的議論，都漸漸的怀疑起来。那是开枪打杀学生

的时候吧，文禁也严厉了，我想：文学文学，是最不中用的，没有力量的人講的；有实力的人并不开口，就杀人，被压迫的人講几句話，写几个字，就要被杀；即使幸而不被杀，但天天吶喊，叫苦，鳴不平，而有实力的人仍然压迫，虐待，杀戮，没有方法对付他們，这文学于人們有什么益处呢？

又說：

中国現在的社会情状，止有实地的革命战爭，一首詩走不倒孙傳芳，一炮就把孙傳芳轟走了。

当然，这里还不止是憤語，对前期过分相信文艺作用的启蒙主义思想来說，也是一种自我否定，是一种进步；但是鲁迅沒有完全否定文艺的作用，正如他先前以及后来的实际行动一貫地表明的，他是把文艺的作用發揮到最高度的，使它对当时先进的政治以偉大的影响。这里，李长之的“为艺术而艺术”的反动美学观是絲毫不能找到借口的。

李长之在鲁迅的“三閑集”中，又一再重复鲁迅善于抒写“寂寞之感”的論調，这对战斗的作者不能不說是一种有意的貶損。

至于李长之对于鲁迅其他的几本杂文集，也几乎无一不加以歪曲和貶損。例如他認为“伪自由書”里有些文章“簡直入了魔道”；“准風月談”呢，“好的文章只有‘看变戏法’，”而其余都“有些困乏”；“‘集外集’里，沒有完整的文字”。至于有些文章，表面上李长之虽不敢加以公开地否定，甚至他好像也附和着加以“贊揚”的，实則，他那种完全割裂了作品思想內容而抽象地从艺术上冠以一些什么“从容”“雍雅”“深沉”……等“褒詞”，也是否定作品战斗意义的一种

歪曲。但即使从李长之的对鲁迅的艺术評价来看，也都是貶損和誣蔑，例如他認为鲁迅早期的杂文“平鋪直叙”；此后呢，“仿佛骨胳是有了，但不丰盈”，再后呢，又是什么“尖酸”呀，“困乏”呀。特别使人不能容忍的鲁迅对敌人的形之笔墨的激憤情緒，也被李长之列作鲁迅杂文的一种缺点：

> 有时他的杂感文却也失敗，其原故之一，就是因为他执笔于情感太盛之际，遂一无含蓄，例如：
>
> 流言本是畜类的武器，鬼蜮的手段，实在应該不相信它。
>
> ……这些“流言”和“听說”，当然都只配当作狗屁！
>
> （华盖集）
>
> 太生气了，便破坏了文字的美。

在李长之看来，对敌斗爭，莫非应該陪笑臉三鞠躬然后駢四儷六的鋪张出一篇美文来？

总之，李长之对鲁迅杂文的評价，和对鲁迅小說的評价一样，就是首先竭力抹煞、貶低它們的社会作用和战斗价值；然后从鲁迅作品的艺术价值方面加以歪曲、貶損和否定。它显然是服务于李长之对鲁迅总的攻击目的的。

四、余文——在“自我批判”的幌子下

解放后，李长之写了“‘鲁迅批判’的自我批判”㉔。名义上是“自我批判”，实际上是自我肯定。首先，他把錯誤的原因都委之于客观，絕口不提对鲁迅攻击的政治上的罪恶目的。他說：“当时还沒有鲁迅全集，有些書还沒有印成册子，所根据的只是已經单行的四十多种著譯，所以取材上不很完全”。我們覚得，这是完全不成理由的，李长之虽然自認“取材上不

很完全”，可是他的攻击却几乎面面俱到，是十分“完全”的，倘若他自認为取材十分完备的話，我們不知道他要写出怎样恶毒的鬼蜮文字来！其次，李长之又說：“而那时的我呢，正是大学里将近畢业，在学过生物学二年以后，又轉入了哲学，而在哲学上特别醉心于德国古典唯心論和形式主义美学的时候。因为受过当时自然科学的訓練，所以就有着資产阶級自然主义的傾向；因为正醉心于德国古典唯心論和形式主义美学，所以又有着資产阶級的新浪漫主义的神秘色彩。可是由于我是在五四以来一部分思想傳統里长大的（所謂一部分，就是我并沒有全部接受五四傳統，尤其一向忽視无产阶級文学这个主要部分）对于魯迅先生，却也有我的不够全面的崇拜，这就决定了全書的面貌”。这恐怕也是說得太“謙虛”了些，李长之竭力把自己攻击魯迅的政治目的說成治学方法的錯誤，以“古典唯心論”和“形式主义美学”来解釋魯迅，固然不会正确，恐怕也不至于会出現像我們如上所例举的对魯迅思想人格百般誣蔑、咒罵那样的人身攻击。至于李长之这里言下之意，好像自己还接受了五四思想的一部分傳統，对魯迅也还有片面的崇拜，眞是恬不知耻的謊說。第三个被作为客观限制的理由的，是参考文献的缺乏：“不用說，像瞿秋白同志对于魯迅先生的具体帮助，像魯迅先生对于苏区的軍事胜利的电文那样珍貴的材料，在我执笔时是沒見到了。就是退一步，像孙伏园先生所写的‘魯迅先生二三事’那样生动的材料，我在执笔时也沒有幸运能采用。因为，这都是后来，甚至最近才公布的，我的書的簡陋也就可知”。这难道是李长之这本書的根本問題嗎？显然不是。所謂“魯迅批判”，难道仅仅是“簡陋”的問題嗎？显然不是。能不能設想，当时李长之掌握了这些材料，就能写出一

本正确評价魯迅的書呢？显然不能。因为李长之写書的目的就不在乎此。在李长之的所謂"魯迅批判"同时或稍前，难道就沒有别的比較符合于实际的評价魯迅的著作嗎？有。即使它們也未逮完美，有的甚至有某种錯誤，但是它們的性質和李长之的"魯迅批判"完全是不一样的。李长之自認为这是"一本草創的書"，好像不管內容如何，"先驅者"的"功績"总不該抹煞似的，我們知道，早在李长之的"魯迅批判"以前，瞿秋白同志就写过"'魯迅杂感选集'序言"；再早，茅盾同志也用'方璧'的笔名在"小說月报"上發表过"魯迅論"，这时恐怕可参考的材料还要少，为什么竟不發生李长之同样錯誤呢？立場不同，出發点不同，結論也自然兩样，这是不能委之于客观的。

李长之絕口不談这本書的罪恶目的，拼命縮小錯誤的范圍，在所謂"自我批判"的幌子下，批判些什么呢？也就沒有什么可以值得批判的了。于是为了应付門面，李长之就勉强凑了这么四条，据說这本書所以有这么多的"毛病"：（一）是为資产阶級机械論底自然科学方法所限，所謂"求眞的結果"；（二）是我在很多地方采取了割裂的概念去处理問題，說明問題，而不能从統一的有机的連系方面去看，例如把詩人和思想家分开；（三）不必要的新浪漫主义的神秘色彩，"認为一个天才作家像有一个使命，有一个归宿似的，所有此前的曲折紆迴，不过是他的准备，却使他到了眞正自己工作时方便些，""一个人的环境限制一个人的事业，但是一个人的性格却选擇一个人的环境。这其間有一点神秘，这神秘我們可以以魯迅为代表；"（四）形式主义的美学，"偏重完整、調和、从容，和現实人生的距离等"。說这些是这本書的謬誤当然可以，难道这本書仅仅就是这些"毛病"么？仅仅因为唯心主义的解釋和

形式主义美学的分析所产生的“毛病”么？是因为“求眞的結果”么？是因为把詩人和思想分开了去处理么？是因为强調“一个人的环境限制了一个人的事业”么？……都不是。在根本点上，李长之就是要否定魯迅，要扯下无产阶級文艺陣地上的这面大旗，像第一节我們所駁斥的極尽漫駡、誣蔑的文字，都不是用治学方法的錯誤可以解釋的。然而李长之对自己过去所犯的严重罪行，在解放后却非但沒有正視，在“自我批判”的幌子下，一面企圖避重就輕的蒙混过去；一面却还大言不慚地为自己做广告，肯定这本書的“优长”，打算以旧的武器作新的进攻，听听他怎样自我次噓吧：

> 然而我的工作也不是全然徒劳的。終有几点在基本上对的，或者在基本上不錯而发揮得不够完全，或者該强調而不曾强調而已。这原因是我当时的态度是認眞的，在文法上虽然拘限于資产阶級自然科学的方法，然而毕竟有着生物学底发展的观点，再加我虽然沒有百分之百地站在魯迅先生所代表的这一面，然而我既有片面的崇拜，也就有部分的思想的共鳴，这部分的思想上的共鳴，在方向上說却大致是不錯的。

看，李长之对自己的罪行开脫得多干净！态度是好的，只是方法問題；“虽然沒百分之百站在魯迅先生所代表的这一面”，他思想上却响起了共鳴，也就是說，他是傾向左翼文坛的。李长之在自己黑臉上涂脂抹粉，裝扮得儼然是个进步学者，豈不是一篇鬼話嗎？为自己辯护既畢，李长之仿佛受到誰的迫害一样，就大声疾呼：“决不能全部抹煞这本書”，并且奉劝别人也“应該如此”。这样說了还不放心，还例举了这書的四大“优点”，說什么这是一本全面論述魯迅的草創的書；对魯迅

的估价虽不完全，也还是肯定的；在風格分析上，据說因为有了形式主义的帮助，“不无可取”云云；特别使人不能容忍的，李长之認为“这本書指出了魯迅前半的思想中心是生物学，后半的思想中心是阶級学說，这一点，現在已成了公論。”虽然他还不敢公开宣称“大家受了这書的影响”，但笔鋒一轉，毫不羞慚地还是認为大家仿佛是受了他的書的影响，“至少可以証明这本書和大家的結論是一致的。”我們知道，在李长之抛出这本所謂“魯迅批判”，向左翼文坛进攻的二年前，瞿秋白同志在“‘魯迅杂感选集’序言”中对魯迅从进化論到阶級論的思想發展过程早已作了馬克思主义的闡明。而李长之所謂“魯迅前半思想中心是生物学”，其实是对魯迅的歪曲。正如在原書中李长之說：“魯迅是沒有什么深遽的哲学思想的，倘若說他有一点根本的信念的話，就是‘人得要生存’的单純的信念”，这不正是对魯迅的侮辱嗎？我們知道，在魯迅前期，进化論是作为針对萎靡錮弊的社会的启蒙主义的武器而被信仰着的，它已經被魯迅賦予了号召起来斗爭的强烈的行动色采，决不是如李长之所歪曲“‘人得要生存’的单純的信念”。

总起来說，李长之的所謂“魯迅批判”一書，是对魯迅，对无产阶級文艺思想一本恶毒的謗書，它是毫无存在价值的，如果有，那也只能作为鬼蜮伎倆的“文献”，反面学習的教材。

1958年2月

---

① 李长之：“‘魯迅批判’的自我批判”光明日报1950年10月26日
② 瞿秋白：‘魯迅杂感选集’序言”
③ 方璧：“魯迅論”
④ “坟”：“文化偏至論”
⑤ 同②
⑥ 同②
⑦ “南腔北調集”：“我怎么做起小說来”

⑧ 同②
⑨ “南腔北調集”：“‘自选集’自序”
⑩ “‘吶喊’自序”
⑪ ”南腔北調集”：“又論‘第三种人’”
⑫ ‘伪自由书”：“透底”
⑬ 同②
⑭ “二心集”序
⑮ “在魯迅逝世一周年紀念会上的講話”
⑯ 胡繩：“魯迅思想发展的道路”
⑰ 新华日报：紀念魯迅的社論 1943年10月
⑱ “集外集”：“俄譯‘阿Q正傳’序”
⑲ 許杰：“魯迅小說講話”
⑳ 参見唐弢談魯迅的“一件小事”，見“魯迅作品論集”。
㉑ 方璧：“魯迅論”
㉒ “‘魯迅杂感选集’序言”
㉓ “在魯迅逝世一周年紀念会上的講話”
㉔ 同①

徐中玉的“魯迅生平思想及其代表作研究”是怎样的一本書？

右派分子徐中玉的“魯迅生平思想及其代表作研究”究竟是怎样的一本書呢？

这是一本抄襲、拼凑、剽窃的書；

这是一本具有典型的庸俗社会学“研究”方法的書；

这是一本以馬克思主义的片言只語为幌子、公然对党对毛主席对魯迅进行歪曲和誣蔑的書。

这本書約有三分之二以上的篇幅都是直接或間接剽窃和抄襲别人的，这已昭昭在人耳目，同时也曾經受到了不少同志的揭露和批判，可以置而不論；本文将着重对这本書所表現的庸俗社会学的“研究”方法以及在馬克思主义片言只語的幌子下，对党对毛主席对魯迅公然加以貶損和詆毀的罪恶企圖給以揭露和批判。

一

右派分子徐中玉的“魯迅生平思想及其代表作研究”出版后，就遭到了好几位同志的批評，但是，徐中玉非但沒有虛心接受，却对批評者深感不滿，認为别人的批評“很少有可取之处”，在1956年6月号“文艺月报”上徐中玉提出了反批評，

横蛮无理地对批評者冷諷热嘲甚至加以人身攻击，当然，这不过是作者当众告白了自己灵魂的卑劣。在本書中不屬于抄襲的極小的一部分篇幅里，徐中玉的所謂“研究”，不是以一些馬克思主义的社会学概念来閹割作品中所反映的丰富的生活內容，削足适履，把形象弄得支离破碎；就是从作品中的片言只語，細微末节之处去寻找“微言大义”，来附会某些事先設定的社会学概念。更甚者，就是在馬克思主义片言只語的掩盖下，对毛主席和魯迅进行了歪曲和貶損。尽管徐中玉在他的反批評中表示：“最近讀到了苏联‘共产党人’杂志的专論‘关于文学艺术中的典型問題’之后，获得了清楚正确也比較具体的解答”，但究竟怎样才算正确地評价和分析文学作品，我們覚得仍有說明的必要。

如所共知，馬克思主义認为文学艺术是一种社会現象，是上層建筑体系中的一种特殊的意識形态。这种特殊性首先表現在文学艺术是通过作家的头腦以生动具体的形象圖画来反映社会生活的。因此作品既表現作家的主观思想，又表現自己的客观思想。在阶級社会里，文学艺术作品都具有一定的阶級性，因此阶級分析也就成为評价产生在阶級社会中一切复杂的文艺現象的根本原則。但是对文艺作品中的形象进行阶級分析时，也不能簡单地采取社会学的方法，或者根据作者的主观意圖；或者根据作品所描写的人物的个别动作語言，就遽尔作出思想性的判断。因为文学艺术所反映的生活現象，所創造的人物形象，它是通过作家世界观的三棱鏡的折光而呈現出来的。因此，我們分析作品的基本思想时，必須探究这种思想是怎样通过人物形象相互之間錯綜复杂的关系而表現出来。我們不但要研究作家的思想，研究作家对自己描写的生活所表現的态度和作出的評价；不但要研究作品的时代背景，从而明白作品所产

生的物質基础，借以确定作品所反映的眞实程度；还要研究人物性格所賴以展开的作品中的具体环境，考察兩者是否一致，借以确定作家是否正确地表現了典型环境中的典型性格，然后才能对作品的思想意义进行科学的鑒定。但是文学艺术作品的思想意义主要有賴于作者描写的艺术而完成的，“缺乏艺术性的艺术作品，无論政治上怎样进步，也是沒有力量的。”（毛主席語）因此，馬克思主义的文艺批評不仅要对作品加以思想意义上的鑒定，它还必須要求对作品进行严格的美学分析；包括分析作品的內容与形式的統一程度，作品中的感人力量以及它的体裁，結構，語言，風格諸特色，只有对这一切进行了綜合的探討，作品的思想意义与艺术价值才得到完滿的闡明，也只有这样的分析，才能帮助讀者对文艺作品得到眞正的認識。由此可見，就不能把文艺作品簡单地当作社会学的著作来研究，例如就不能将魯迅所創造的个别艺术形象作为一定的社会思想的例証。不可否認，魯迅前期的小說是充分表現了他作为一个革命民主主义战士，启蒙主义思想家的特色的，但是魯迅又是一个偉大的現实主义作家，他的文艺作品不是用它来直接解釋革命民主主义思想的，而是反映了当时整个时代的动蕩的面貌，反映了当时人民的激憤的情緒和痛苦的追求，以及热情要求革命的願望，从而預示了人民生活的新方向。显然，在这里，用直綫式的类比，如果把魯迅的小說仅仅作为他前期的进步思想的詮釋，或者作为当时历史的佐証，以此代替了对魯迅怎样用他的創造性的艺术手段回答了当时生活的問題的深刻的現实主义分析是不对的。

我們如果翻开徐中玉的“著作”，考察一下他的“研究”方法，那末我們便会發現，他的“著作”不止具有上述統称为

庸俗社会学的傾向，而且具体而微地表現了他个人的特色。徐中玉对魯迅小說代表作的分析，有一个固定公式，即第一段总是摘录一下当时的时代背景，繼之是这篇作品的主題思想；第三或第四段是所謂人物分析，亦即如徐中玉所自称的“把艺术地反映生活片面地归結为一定社会力量的本質”“未經全面研究，就先着想和判定作品中的这一个或那一个人物乃是那一阶級的代表，然后就在他們身上寻出一些比較显著的語言和动作来証明他确实是这样的一个代表。至于表現在这个人物身上的許多其他比較曲折复杂的性格特征和心理状态就或者全部放弃，或者把它簡化了。”或者用徐中玉的另一段話来說：“把某种社会力量的本質从作品外面找些材料，从作品內部举些例証把它提示出来，就已尽了分析之責。”最后一段是輕描淡写十分空洞抽象的所謂艺术分析，也正如徐中玉自己所說，他的艺术分析，“不少是和人物分析以及思想內容的分析各各分离的。”正是由于徐中玉所持的这种庸俗社会学的分析，相应的形成了这种机械刻板的标准的公式主义批評的套子。徐中玉在反批評中，对有人批評他以时代背景决定主題思想的說法認为不足为据，但是从徐中玉的“研究”来看，显然有它自成一套的邏輯系統，他的自成一套的邏輯系統也的确包含着如下的意思：即时代背景决定主題思想，主題思想决定人物性格。为了使沒有能見到这本書的讀者們便于更清楚的理解起見，我想不妨浪費一些篇幅，把徐中玉对“狂人日記”和“孔乙己”的所謂“研究”的段落間的小标題抄在下面：

現代中国文学的第一篇小說——暴露家族制度和礼教的弊害——热爱人民，热爱民族、热爱人类——獅子似的凶心，兎

子的怯弱，狐狸的狡猾——不是狂人，是反封建的英勇战士——社会主义现实主义的最初萌芽——后起的“狂人日記”比果戈里的忧愤深广——从“要劝轉吃人的人”到“扫蕩这些食人者”——成功来自多方面的准备

以上是对“狂人日記”所謂“研究”的小标题。

向封建文化展开了英勇的进攻——科举制度对中国人民的毒害——孔乙己是怎样的一个人——生活在麻木和冷酷的气空中——一顆善良和恳切的心——簡練集中的性格描写

以上是对“孔乙己”所謂“研究”的小标题。

在这里，应該說明，文章每段所論述的內容无非是每段小标題，事实上亦即某些社会学概念的詮注。也許徐中玉認为这样排比，或者有“严謹”的邏輯吧？实际上，在这样的分析下，作品艺术形式的完整的結構，人物性格的內在連系，故事情节的邏輯發展，都遭到了严重的破坏，被割裂得一小塊一小塊，看不出它們的統一的整体了。比如对孔乙己的性格分析，它分为三段：孔乙己是怎样一个人；生活在麻木和冷酷的空气之中；一顆善良和恳切的心。于是徐中玉就在孔乙己的身上找出一些語言、动作来分别敷衍成篇，說明这三个小标題。說到一个地方时只割裂地强調人物性格的一面，以至严重地破坏了孔乙己形象的完整性。徐中玉这种“研究”方法，不但不能有助于讀者更好地理解原作，只能起到相反的效果，在徐中玉的分析下，鲁迅小說的主題思想歪曲了，人物性格破坏了，艺术魅力消失了。

二

徐中玉在“研究”鲁迅的六篇小說代表作中，就只有开头一段--般的关于当时时代背景的摘引，根本无視于对各个作品所描写的特定的典型环境的分析，因而典型环境中所活动着的典型性格的發展形成过程也就无从得到闡明。用不着多加說明，--般的时代背景不等于作品的典型环境。典型环境既然是人物性格所賴以展开的积極的背景，它就有着历史的具体性。例如鲁迅这六篇小說代表作虽然所反映的时代都是在辛亥革命前后，虽然都共同体現了当时人民的反封建要求，体現了“五四”杰出的时代精神；但是每篇小說中人物性格所賴以展开的具体环境畢竟是不同的。正如在每一个眞正偉大的作家的笔下，每个典型人物的性格都不可能重复一样；未庄与魯鎮，閏土的故乡和祥林嫂所处的环境虽然它們共同体現了当时旧中国农村的面貌，但是因为它們中間有各种不同的人物和不同的事件在發展着，因此环繞着这些主人公周围的具体环境就有所区别，这种区别不能不影响着主人公性格的發展和变化，当然主人公的行动也会反过来促使着周围环境的变化，而現实主义的作家，不但要求每一細节的眞实，同时更要求正确地表現出人物性格和具体环境的关系。因此，在偉大的現实主义作家的笔下，所創造的人物典型，不但体現了时代和阶級的特征，反映了一定的社会力量的本質，而且也表現了正如黑格尔老人所說的“这一个”，亦即有着不可重复的活生生的性格特征和心理状态。这种性格特征和心理状态其主要方面都可以追溯到它的环境影响，正如謝德林所說：“从人口中說出的話，沒有一句不可以追溯到它的历史环境，生活中沒有一种行为，沒有一句

話，沒有它自己的历史背景的。”因此，我們可以說，作为一个流浪雇农的阿Q身上的失敗主义，就不同于出現在其他阶級的人身上的失敗主义，而这，正是由于阿Q所处的阶級社会地位的特定的环境所决定的。因此，在分析作品中如果忽視了这种典型环境的意义，也就使作品丧失了历史的具体性。实际上人物也就被抽象化了，变成了某种社会学概念的演繹，而不再是生长在一定的历史土壤中的有着不可重复的个性的活生生的人了。在“阿Q正傳”的所謂“研究”中，徐中玉批評了馮雪峰的阿Q是一个思想性的典型論，这似乎是正确的，但笔鋒一轉，徐中玉同样蹈入了这个复轍。徐中玉說：“世界各地和阿Q同样阶層在类似的环境下也能具有和阿Q类似的性格特征……”，企圖証明“首先因为阿Q是一个阶層的活人的典型”，其实恰恰相反，阿Q如果是一个“活人的典型”，它一方面虽然会表現出作为阿Q所从屬的阶級的普遍性，另一方面却具有即使在相同的环境下也完全不可能重复的个性。忽視小說中所描写的环境的历史的具体性，从而也就把人物性格抽象化，正如同馮雪峰一样，实际上这是徐中玉把典型看作某种社会学概念的演繹的唯心主义方法論的結果。

徐中玉的庸俗社会学“研究”方法的另一表現是把艺术作品看做作家思想体系形象的表現，即作家思想体系的直接的产物，从而否定了作为独立的意識形态的文艺的特殊性，即对生活的反映。不錯，艺术家是具有一定的世界观的人，是一定阶級的政治观点、意向、願望的表达者。因此，艺术家的世界观对整个作品的內容性質和艺术質量来說都是有决定性的影响的。也就是說，艺术家所反映生活的正确程度，对待自己所反映的生活現象的評价都是以自己的思想体系为轉移的，但絕不

能由此得出結論，說艺术作品就是作家思想体系的直接产物，就是作家主观意圖的表現。而庸俗社会学者的回答却正是如此。例如在“狂人日記”的所謂“研究”中，徐中玉就空泛地議論它产生的原因，認为这是“由于魯迅对于民族，对于被压迫的人民有着热烈的爱，对于吃人的封建社会有着无比的仇恨，而且对于未来社会的光明生活还是充滿着迫切的希望和坚定的信心”。应該說，如果仅仅把一部作品的产生归結为作家的主观意圖，作家思想体系的形象的表現，这正是一种唯心主义的論断。事实上“狂人日記”产生于“五四”前夕并不是偶然的，而有其历史的必然性，狂人的形象正概括地反映了我国自从辛亥革命以来直到“五四”前夕所有革命志士的痛苦的热烈的追求以及与黑暗的封建势力澈底决裂誓死反戈一击的献身精神。“狂人日記”并不是魯迅主观的产物，而是为一定的历史土壤所培育滋养而后結出的丰碩的果实，而这一点，正是徐中玉之流所不能理解的。

按圖索驥，抓住作品中所描写的个别細节，根据片段文字的形式主义的了解，就遽尔妄下判断，以概全面，这是徐中玉“研究”魯迅作品的庸俗社会学方法的又一显著表現。例如徐中玉在“藥”这篇小說中所描写的“花环”上，竟看出了中国革命力量“正在迅速的發展”，看出了这是中国文学中社会主义現实主义的“萌芽”。在“故乡”的所謂“研究”中，徐中玉举出了魯迅在小說“故乡”結尾所写的滿含革命哲理的抒情警句：“其实地上本沒有路，走的人多了，也便成了路。”于是他接着就引了邵荃麟同志在中国文学工作者第二次代表大会上作的題为“沿着社会主义現实主义的方向前进”的总結报告中的一段話　說魯迅在“故乡”結尾所說的那条“路”，“实

質上就是在工人阶級思想領导下的反帝反封建的、人民大众的道路，也就是文学上向社会主义現实主义前进的道路。”便从而断定“‘故乡’則正是他——魯迅先生希望愈来愈变得坚实的开始。”这正是毫无根据的揣测之詞。其实，上引邵荃麟同志的一段話是被徐中玉断章取义了，我們只要把这段話的上下文連系起来看！显然是指“魯迅‘五四’初期的作品中所反映出来的最澈底的不妥协的反帝国主义和反封建主义的精神”，它“是和当时党的要求，和中国劳动人民的要求是完全一致的。魯迅在政治上和文学的方向上，坚决反对資产阶級的改良主义和妥协思想。他坚持人民的方向，并且教导着青年向这个方向走去。他告訴我們，路是人走出来的。而这条路实質上就是在工人阶級思想領导下的反帝反封建的，人民大众的道路。”（引文略加删节——引者按）这里指的是魯迅前期的战斗精神，它召示着青年向反帝反封建的大道前进。邵荃麟同志报告中談到魯迅告訴我們，“路是人走出来的”，分明是借用的引語，我們絕不能将整段的意思都附会到这句話上去，便从而断定“故乡”是魯迅的“希望愈来愈变得坚实的开始”。徐中玉这种望文生义的“研究”方法，这正是典型的庸俗化的例子。

在“阿Q正傳”的所謂“研究”中，徐中玉根据阿Q被勒令“不准革命”后所故意倖倖然說的“造反是杀头的罪名呵”一語，就由此断定阿Q是反对辛亥革命的。我們認为，从“阿Q正傳”这部作品的总的精神来看，阿Q的无辜被害正是表現了这部作品对篡夺辛亥果实的反动势力以及甘于与反动势力妥协的資产阶級再也强烈不过的抗議和批判。但是阿Q的这句話本身，却不但并沒有表現出阿Q处在自己生命已經受到威胁的环境下的阶級意識的猛然覚醒——犹如徐中玉从这句話中所听

出的——阿Q反对了辛亥革命。不，恰恰相反，魯迅按照严格的現实主义的邏輯法則，直到最后仍然表現了阿Q至死还未能眞正覚醒的奴隶失敗主义精神。用按地圖找地名的办法来研究作品的社会意义是永远不会得到正确的結論的。从作品的片言只語，細微末节之处去“探幽索隐”，寻找所謂“微言大义”，在近代中国这正是胡适派的反动治学方法。在政治上反党反社会主义，在思想上敌視馬克思主义的右派分子徐中玉，在治学方法上与胡适派成为一丘之貉是并不奇怪的。所不同的是当年胡适派在运用这种反科学的方法时，还可以公然标榜唯心主义的优越性，而出現在徐中玉“著作”中的这种治学方法，已經不得不穿上漂亮的馬克思主义的外衣，但是外衣畢竟是外衣，并不能掩盖藏在里面的实質，剝开一看，眞相大白，庸俗社会学竟与胡适派的索隐法相与为謀，而其共同目的，則是对党对毛主席对魯迅的歪曲和誣蔑，关于这点我們将留在本文最后一节再談。

三

徐中玉在关于魯迅作品的艺术風格的所謂“研究”中，相应地表現了庸俗社会学的特色。在六篇小說代表作的分析中，完全看不出“吶喊”与“彷徨”的作者的个人的特征。照例只是敷衍塞責地重复一些空洞、抽象的贊語，例如几乎每篇都是簡練，集中等等。其实这种空泛的贊語，不但可以用于魯迅的每篇作品，使之看不出其間的任何区别，同样可以加之于世界上的任何一部优秀的文学作品的。

魯迅在前期，作为一个澈底的革命民主主义战士，他把自己的文学創作做为反帝反封建的武器，做为为人民探索革命道

路的武器、再也清楚不过地体現了作为一个启蒙主义思想家的特色。首先由于这种特色，决定了魯迅創作的風貌，使之有别于同时代的現实主义作家。魯迅的現实主义，它所表現的傾向性，就决不止如徐中玉用“革命爱国主义与革命現实主义”兩句話就可以概括完全。因为它有着更鮮明的历史特点，那就是魯迅的小說是在当时革命的主将鼓舞和影响之下写作的、由于与当时先进的政治观点的初步結合，因此它具有了比当时一般的現实主义更大更澈底的思想性和战斗性。这特别明显地表現在魯迅描写农民的小說中总是从被压迫被剝削的农民的立場提出反封建問題的，而不是像某些作品那样只是作为一个上層的知識分子对底層的劳动人民的同情和垂顧。前者站在被压迫者本身的立場，因之其創作是屬于无产阶級的思想范疇的，后者表現的所謂人道主义精神，則完全屬于資产阶級的思想范疇。魯迅小說的思想性决定了它的艺术風格——带着中国的深厚的泥土气息和农民式的質朴，尽管这些基本的風格并不是作为单一的素質而出現的，因为它如同作品的內容一样同样受着“五四”时代精神的洗礼，但是这种風格畢竟是基本的，主导的。魯迅的小說沒有人工的激情、浮华的詞藻、曲折的情节，离奇的故事；有的只是旧中国农村血泪生活的圖景，以及其間活动着的深受統治阶級精神荼毒、但是他們灵魂中仍然汹涌着反抗的潜流的旧中国的儿女。在魯迅小說的字里行間，讀者可以分明地感覚到作者特有的沉重的灼热的心情，与表面上的冷峻結合在一起，形成了魯迅創作的特殊的風格。同样，讀者可以分明地感覚到“吶喊”与“徬徨”的作者，他对待生活在旧中国深受統治阶級精神荼毒的不幸的儿女，是怎样急切地以“哀其不幸，悲其不爭”的痛苦心情一方面解剖并力圖割除他

們精神上的癌瘤；另一方面热情地發掘他們灵魂中一切反抗和向往革命的潜流。作为一个偉大的現实主义作家，特别作为一个像魯迅那样首先是一个革命战士的現实主义作家，他的文学創作的艺术特征，不能不由它所反映的客体的特征来加以說明，同时也不能不由它所服从于当时社会实践的特殊要求来加以說明。只有通过对这些方面的考察，我們才能眞正理解魯迅創作的主要的艺术特征。例如他的小說为什么那样地質朴无华不加雕琢，充滿着当时时代的重压的气氛，同时又預示着山雨欲来般的革命的旋風。不但如此，作家的創作的艺术特征，或是說他的創作个性，还取决于他的素养和趣味、爱好和習尚、經历与遭遇……这些都会在他的創作中留下或明或隐的印記。所以只有对这一切都加以綜合的考察后，才能闡明作家的創作風格和艺术特征，也只有这样，馬克思主义美学分析的任务才最后逮于完成。

徐中玉論及魯迅杂文的战斗性的特点时，引了魯迅自己的一段話，說魯迅的杂文"首先是'言之有物'；其次是鋒利、一針見血；再次便是形式上的短小精悍，活潑多样，可以运用自如。"算是对魯迅杂文艺术特色的分析。我認为，魯迅以上一段話，对杂文的特点仅仅作了一般的泛指，是不足以說明他个人的杂文的特点的，特别是艺术上的特点的。作为一种創造性的文体的魯迅的杂文，与魯迅的小說一样，它是具有作者独特的風格，鮮明的創作个性的。魯迅的諷刺艺术在中国是空前的、也是同时代作家罕与倫比的。不但既不同于俄国的果戈里，也不同于我国的吳敬梓；而且作者本人前后期的杂文的風格也有所迥异，例如"热風"与"且介亭杂文"的風格就有着显著的差别。这种差别的主要原因之一是作者思想的进展在風格上的反映，因

此鲁迅后期的杂文命中敌人的杀伤力是更为强大的，他的“匕首”和“投槍”是更为犀利的；这种差别的另一个主要原因是实迫使然，一九二七年以后国民党反动派实施了血腥屠杀人民的高压政策，沒有言論的自由，于是使得作者不得不采用隐晦曲折的笔法向敌人展开斗爭，这样就形成了鲁迅后期杂文的那种含蓄、深藏、有如、“寸鉄杀人”的特有的風格，与前期比較明朗，偏重說理、“婉而多諷，感而能諧”的杂文是有所区别的。風格不仅取决于作者个人的一切因素，在本質上它是为时代、为所反映的內容决定的。如果不从这些本質的原因方面去加以探索，鲁迅杂文的艺术特征是很难得到說明的。当然，如果仅从形式上看，“砭頑弊常取类型”，“經过私人問題照耀社会思想和社会現象”的战斗方法，抒情与議論結合，詼諧与諷刺并呈的文章風格这都是鲁迅杂文的艺术特色的頗为明显的标志，无論表現在他的前期或后期，但是如果仅仅指出这点是十分膚淺的，因为形成鲁迅杂文的艺术特色的原因并不能得到深刻的闡明。然而在徐中玉看来，不但鲁迅前期的杂文与后期的杂文沒有区别，而且与同时代的中外作家以至古代的作家的杂文都毫无区别，因为一样是“言之有物”。

徐中玉无論对鲁迅作品的思想性抑或艺术性的所謂“研究”中，从以上所举出的远不完备的庸俗社会学的例征来看，已經表現得十分惊人，十分可笑。由此我們便不能不想到苏联批評家留里科夫在第二次全苏作家代表大会上所作的題为“苏联文学批評的几个主要問題”① 中的一段令人深思的話：

> 反对庸俗社会学的斗爭是一个巨大而深刻的过程，对文学的發展是特别重要的。

庸俗社会学这一概念，及其对艺术的冷淡态度，对艺术上层建筑这一复杂而細致的領域中的現象机械的看法，把文学研究者弄得麻木不仁，使他离开了科学分析的道路，扼杀了对艺术的理解和热爱。这种庸俗化的做法，过去曾是、現在也是宗派的狹隘性，原始主义，对艺术創作輕視和虛无主义的态度。

在同一文章中，这位批評家写道：

庸俗的社会学教人簡单表面地看待生活和艺术，取消了艺术技巧問題和艺术的完整問題，因而給苏联文学以最重的損害。

唯心主义的唯美派和庸俗社会学，彼此是有不可分的內部連系的。唯美派专門鉆原始主义者的缺点的空子，庸俗主义者借着反对唯美派的斗爭作为伪装。它們互相支持，互相滋养。

当然，留里科夫这里所指出的文学研究中的庸俗社会学傾向还是屬于人民內部的治学方法問題，实际上是唯物主义与唯心主义的思想分歧問題。而右派分子徐中玉所表現的庸俗社会学傾向，則是他企圖以馬克思主义的片言只語为装璜然后对毛主席魯迅进行詆毀和貶損的一种十分拙劣的幌子，是屬于阶級敌人向无产阶級文艺陣地进攻的战略的表現，兩者是不可同日而語的。

四

徐中玉在“論‘費厄潑賴’应該緩行”的所謂“研究”中，他将魯迅的“論‘費厄潑賴’应該緩行”与毛主席的“反对自由主义”作了一翻比較，然后得出这样的結論：

毛主席这篇文章写成于一九三七年九月七日，約后于魯迅

写成此文十二年。可以說，鲁迅在当时就已达到了毛主席对于每个共产党員和革命分子要求的反自由主义反妥协主义的高度水平。（重点引者所加）

在右派分子徐中玉看来，在1927年，作为革命民主主义者的鲁迅就已經达到了像毛主席那样的最卓越的馬克思主义者的思想水平。既然鲁迅在前期就已經达到了最卓越的馬克思主义者的思想水平，那他也就无所謂再有后来那样首先为他自己所認定的从进化論到阶級論的思想發展过程了。十分显然，徐中玉通过这，企圖向我們証明，作家毋需經过艰苦的思想改造就能达到馬克思主义者的思想水平的。这难道不是明目张胆地反对党的政策，反对作家进行思想改造的必要嗎？然而更为严重的是，徐中玉故意歪曲了这兩篇文章不同的內容；歪曲其中所針对的不同的对象，以及不同的作者和不同的写作的历史环境；故意将兩者生硬地扯在一起来作类比，然后作出鲁迅在1925年就达到了十二年后毛主席“反对自由主义”一文那样的高度思想水平这个荒唐的結論。这里，徐中玉故意混淆了革命民主主义者与馬克思主义者的質的区别，从而得出兩者既然无分彼此，也就沒有特别必要重視和提倡馬克思主义这样荒謬的結論；这里，徐中玉故意混淆政治家与艺术家的区别，仿佛后者比前者观察問題更犀利，更全面，更正确，有如胡風反革命集团以及更早的托派匪徒王实味一样，徐中玉从而企圖得出艺术領导政治，艺术家比政治家更为高明的荒謬的結論。这里，徐中玉显然不是要眞正抬高“鲁迅”，闡明鲁迅这篇名文的卓越的战斗价值，他不过是假“抬高”鲁迅之名，行攻击和貶損党的領袖，行反对馬克思主义之实。事实上，在我国不是别人，正是无产阶級政党及其偉大領袖毛澤东同志給了鲁迅最崇高，最正确，

最热情的評价，包括对鲁迅的“論費厄潑賴，应該緩行”这篇名文，同样获得了毛主席最热情的贊揚。他說：

> 他（鲁迅）在一篇文章里，主張打落水狗 他說，如果不打落水狗，它一旦跳起来，不仅要咬你，而且最低限度要濺你一身的汚泥，所以他主張打倒它。他一点沒有假慈悲的伪君子色彩。我們要学习鲁迅的这种精神，运用到全中国去。②

因此，徐中玉故意将偉大的政治家与偉大的艺术家加以类比，并且認为，当时具有革命民主主义思想的艺术家却反而比十二年以后的最卓越的政治家的思想更为先进，这显然是隐藏着反党反馬克思主义的罪恶目的的。

我們还要問，徐中玉是不是眞正“拥护”鲁迅，要想“抬高”鲁迅呢？絕对不是。鲁迅在徐中玉心目中的地位是并不高的，只消举一个例子，例如在“灯下漫笔”的所謂“研究”中，徐中玉竟把鲁迅誣蔑为一个澈底否定民族文化遺产的虛无主义者。徐中玉不惜歪曲众所周知的事实，說鲁迅当时对中国的傳統文化“主张統統加以‘扑灭’‘踏倒’”（重点引者所加）这眞是漫天大謊，一篇鬼話。根据在那里呢？这里，徐中玉为了要对鲁迅肆意加以歪曲和誣蔑，竟不惜任意捏造罪証，以至完全有背于历史的眞相。只要略略去接触一下当时的历史情况，我們就会知道，鲁迅究竟是反复古主义的革命者呢，还是否定民族文化遺产的虛无主义者？試看，当时复古派的反改革空气是怎样弥漫着全国！滿車的“祖傳”“老例”是怎样拼命地要把青年活埋下去！正是針对这样的情况，鲁迅对青年才提出了不讀或少讀中国書的口号。讀者有理由責問，假使鲁迅眞正是一个所謂对民族文化遺产主张統統加以“扑灭”“踏倒”

的虛无主义者，那他为什么会早在写作“灯下漫笔”的时代，即1925年以前，就曾經輯录过“古小說鈎纂”，纂輯过“后汉書”，校过“稽康集”，輯成过“会稽郡故書杂集”，蒐集幷研究过造象墓志銘等金石拓片，以及完成了“中国小說史略”这样的在古典文学研究方面具有空前的学术价值的专著呢？截至当时（1925年左右）为止，鲁迅已經为中国古典文化遺产的研究和整理尽了最大的貢献，做出了最卓越的成績。把虛无主义者这顶帽子加上鲁迅头上，这只能說是对鲁迅的一种使人难于容忍的誣蔑。

右派分子徐中玉的“鲁迅生平思想及其代表作研究”究竟是怎样的一本書呢？通过如上簡略的揭露和批判，讀者們也由此可見一斑。总起来說，这本書集剽窃，歪曲，割裂，誣蔑之大成，其中每一点，都足以否定这本書的存在价值。特别使人不能容忍的是，徐中玉假“研究”之名，不仅对鲁迅本人，而且对党及其偉大領袖毛主席，进行了肆无忌憚的攻击。而这些攻击又都是披着馬克思主义的外衣，在庸俗社会学这个十分拙劣的幌子下进行的。也可以說徐中玉以庸俗社会学作为他的武器，一方面对眞正的馬克思主义进行了嘲弄，另一方面却以此作为馬克思主义的伪装，幷借以进行他反党反馬克思主义的阴謀。因此，本文以較多的篇幅揭露和批判了他的反馬克思主义的庸俗社会学的幌子，然后再指出他隐藏在这个十分拙劣的幌子下的罪恶阴謀。至于徐中玉这本書中的抄襲，剽窃行为，如前所說，鑿于已有很多同志加以揭發，也就不再費辞了。

1958年7月改写

①“苏联的文学”

②毛泽东：“鲁迅逝世周紀念会大会上的講話”

斥徐懋庸借鲁迅为广告的卑劣伎俩

一九三六年八月，徐懋庸作为一个"左联"的成員，他擅自写了一封信攻击鲁迅先生，因此破坏了当时处在極端困难情况下的上海地下党的組織以及左翼文化团体和鲁迅先生的关系，后来他"并且拒絕党的劝告，繼續攻击鲁迅先生"，自此，徐懋庸就謬托鲁迅为知己，到处为自己做广告。他一九五一年出版的"鲁迅——偉大的思想家与偉大的革命家"一書，就是他这种借鲁迅之名为自己做广告的卑劣伎俩的标本。統計一下，这本小册子所收集的徐懋庸所写的关于鲁迅的五篇文章，就有四篇提到了自己。其中"我所受于鲁迅的影响"一文，更純粹是利用鲁迅而达到自我宣傳、自我抬高的目的。据他自己說，十四岁起，"就热烈地爱上了鲁迅""从文艺兴趣上說，成了鲁迅迷；从思想立場上說，成了'鲁迅派'"。請看，徐懋庸是多么偉大，在他的童年时代，就已經取得了鲁迅的思想立場！也許是"青出于藍胜于藍"吧，鲁迅开始他民族革命和民主革命的爱国主义事业还在廿岁以后哩！徐懋庸又說："一九三四年以后，因'左联'的工作，又时时与鲁迅晤談，通信，直接受他的教誨。"看，这个早就被鲁迅看出的"恶劣"的青年，他又与鲁迅多么亲近啊！据說，徐懋庸讀了鲁迅的"有一分光，發一

分热”的名言，就变得“胆大起来”，“勇于任事”了。而且具备了这样的“美德”：只要是于社会有益的，应該做，必須做的事，倘若沒有旁人做，或旁人做得还不够，則虽明知自己力量不足，也还是勉力去做，以冀多少有点助益，而且由此求自己的进步。”这眞是多么可嘉啊！接着他还举出了自己所翻譯的巴比塞的“斯大林傳”；据說就是这种“美德”的实践。另外，徐懋庸又乘机把自己裝扮成一个“老实”人，涉世未深的“書呆子”，据說他“总是上虛伪者的大当”而且他的心地是如此之純潔：“有时受了欺侮还莫明其来由，即使明白一点来由了，还不願意相信旧社会人心眞是如此之坏”。后来，他讀到了魯迅的“我向来是不憚以最坏的恶意来推測中国人的”的名言，于是，“十七岁”的徐懋庸，“已因自己的經驗不能不相信这是眞理了。”从此他“看人的态度就改变过来，而且漸漸煉就了对于虛伪的敏感，”他“也学習尖刻的用笔，不留情面的說話”。据說因为“用慣了这一套”，所以后来参加了革命对同志的批評也“尖鋭”了起来。当然，这会受到組織的批評。于是他認为自己只好“灵魂日趋于柔和，不像先前似的粗暴了。”这篇文章写于一九四一年，实际上是对党的批評的一种頑抗。灵魂的所謂“柔和”抑或“粗暴”，主要看对待什么人。难道党認为一个革命者在敌人面前也要一味表現“灵魂”的“柔和”嗎？然而更毒的暗箭还在后面，据徐懋庸說：“可是我还不想完全忘記魯迅的教訓，也不想完全丢开魯迅的战法，而且还要練習得更好些”，为什么呢？这不是为了針对敌人。而是据說为了針对隐藏在“革命內部的坏蛋分子”，用徐懋庸的話来說，就是“以革命的仁义道德为假面为武器，行私利已，破坏革命的某些坏分子。”这是徐懋庸反党的萌芽，待

到一九五七年春天，他的反党动机成熟了，于是他眞可謂使出了“渾身解数”，先后用回春，弗先，彭鼎，徐选牲，王偉，万松，樊康、劳于农，蚩氓等化名，在全国近20个报刊上發表了二十七八万字的反党反社会主义的杂文，大概他認为时机已到，于是“柔和”的灵魂又一变为“粗暴”了①。这篇文章最不能使人容忍的，是他对魯迅的立場作了令人髮指的歪曲，好像魯迅也从来沒有原則，只是一味粗暴，对革命內部的同志也以“最坏的恶意加以推测”，也給以“尖銳攻击”似的。因此，徐懋庸如果有某些地方做得不对，責任应該諉之于魯迅，这难道不明明是誣蔑！魯迅所謂“我向来是不憚以最坏的恶意来推测中国人的”，所指的也显然是中国人民的敌人，因为这句話他是目睹了在“三一八”慘案中被殘杀的刘和珍等四十多个学生的鮮血說出的。这是血写的文字！这怎么可以供徐懋庸之流作为行私利己，搞宗派活动的借口！徐懋庸在这篇文章的最后一段說：

> 但願有一天，魯迅所說的可怕的眞理完全不成其为眞理——魯迅的战法完全不合时宜了，則世界才眞正光明了罢！因此；我是魯迅的学生，但我要为推翻魯迅的某些眞理而奋斗！

这也是別有所指的。在阶級社会里，被压迫阶級一定有他們的敌人，“不憚以最坏的恶意”来推测敌人，这是眞理，除非阶級社会成为历史陈迹了，阶級敌人被消灭了，那末，这句話也就失去了它的效用。但徐懋庸指的，却是要“不憚以最坏的恶意来推测”革命陣营內部的同志，他把“不合己意”的人統斥之为“坏蛋分子”，他要对他們加以“尖銳攻击”，他要消灭异己發展自己的势力，最后由徐懋庸来一統文坛或者一統別的什么，因此，他声称“要为推翻魯迅的眞理而奋斗”，实則

上只是为他自己的宗派活动而奋斗。鲁迅的眞理既然指的是敌人，有什么加以推翻的必要呢？所以最后这句話只能解釋徐懋庸自己个人主义的"理想"——妄想。事实証明正是这样，当徐懋庸写这篇文章的一九四一年，他"在太行山区党委召开的文艺座談会上，反对党的領导同志，宣揚艺术要离开党的領导"，脫离政治而独立的主张，与呂班（也是右派分子）等人搞小集团，打击和排挤像赵树理这样的作家"②。这样看来，徐懋庸蓄謀已久的反党动机，眞是洞若观火！特别无賴的是，他还口口声声說是鲁迅的学生。

在这本書的其他几篇文章里，徐懋庸都扯上了自己的一段經历，或甚至放上自己的一个名字也好，企圖在鲁迅那里分享自己的一份荣誉。例如一九五一年十月十九日在武汉市鲁迅逝世十五周年紀念会上所作的"毛澤东思想与鲁迅思想"的講話，他又重复了我們在他前一篇文章中所引的老調子，乘机向群众宣揚了自己一通：

> 我从十三岁起，就讀鲁迅的作品，而且爱上了它；一九二七年秋，在上海劳动大学第一回听鲁迅关于"知識阶級"的講演；一九三三年到一九三六年間，因左翼作家联盟的工作，常与鲁迅晤談和通信。因此，我对于鲁迅，是早就很崇拜，也很熟悉，他的作品，凡有印行的，都讀过，很爱好……而且能够背誦其中的許多片断的。

这簡直不仅是鲁迅的"知己"，而且是一个"鲁迅通"，一个"鲁迅研究的权威"了。不但如此，徐懋庸有时談到鲁迅对他的批評和指責，也是带着一点炫耀的意味的。仿佛說，你們还不配。这簡直有些阿Q精神了。例如一九四八年写成，一九五一

年改写的“魯迅的革命道路”一文中，他就这样地談到了自己——

一九三六年关于抗日統一战綫問題对徐懋庸的批評，这一回，在魯迅方面，是反对他以为存左联內部存在的投降主义（他怀疑徐懋庸等一部分同志执行統一战綫政策的某些工作，是向資产阶級投降）和宗派主义。他說：“在左联結成前后，有些所謂革命作家，其实是破落戶的飄另子弟。他也是有不平、有反抗、有战斗，而往往不过是将敗落家族的妇姑勃谿，姑嫂斗法的手段，移到文坛上。嘁嘁喳喳，招是生非，搬弄口舌，决不从大处着眼。这衣鉢流傳不絕。”这是关于当时“国防文学”与“民族革命战爭的大众文学”两个口号之爭的基本原因，以及当时左联內部徐懋庸等小資产阶級知識分子鬧无原則糾紛的本質的最恰当的分析。在这給徐懋庸的信中，关于当时革命文艺界內部許多爭論作了系統而正确的总結。

在这段文章里，看来徐懋庸好像很虛心地說到了自己，其实他混淆黑白，把自己的錯誤硬与左联內部其他党員同志的錯誤拉在一起，比如像給魯迅先生的信以及后来繼續对魯迅先生的攻击，明明是徐懋庸无組織的行为，使魯迅先生产生誤解的責任，也应当由徐懋庸个人来負，可是他把这諉之于左联內部的其他同志，其用心是十分險恶的。“国防文学”与“民族革命战爭的大众文学”的兩个口号之爭的基本原因显然也不是如上所引的魯迅所說的一段話，其中胡風，馮雪峰的挑撥起了重要的作用。但这段話对徐懋庸来說倒是一个公正的評价，徐懋庸从参加左联起廿多年来，一直是“依旧故我”。徐懋庸为什么这样喜欢說起自己与魯迅先生的一段經历呢？而且完全不是什么光荣的經历。古人有言：“蚊虻終日經营，不能越阶序，附驥尾則

涉千里。”然而蚊虻終归是蚊虻，“涉千里”不过是一种幻想，
懋庸从去年以来，他不是自己徹底暴露了自己的面目么？

1958年9月

---

①② 均見文艺报1957年35号：“如此‘革命哲学家’和‘革命文学家’”

論鲁迅初期美学思想

鲁迅的美学思想的發展，大致可以分为三个时期：一，从1902年到1918年，即从赴日留学时期到發表第一篇白話小說"狂人日記"以前；二，从1918年到1927年，即作者开始偉大創作的第一个十年；三，从1927年到1936年，即作者已經作为共产主义战士的最后的輝煌的十年。本文試圖論述的便是鲁迅第一个时期的美学思想，簡称为初期美学思想。我們知道，在这一段时期內，鲁迅的創作还不多，小說可历举的，仅有"斯巴达之魂"、"怀旧"等兩篇，其余是若干首抒情詩，而且都是用文言写的。当然，在这些作品里，鲁迅也曾比較突出地表現了他的美学理想，这在下面我們还将談到。但这里特别值得引起我們注意的还是他所写的四篇社会政治論文和兩篇文艺論文，即"人之历史"、"科学史教篇"、"文化偏至論"、"破恶声論"（未完篇）和"摩罗詩力說"，"擬播布美术意見書"。前者鲁迅根据进化論的学說，正确地解說了人类的起原和發展，駁斥了"把生物品种看作永久不变的形而上学的謬論"；①在"文化偏至論"中，鲁迅更具体地痛斥了当时的反动政治，包括"抱守殘闕""見善而不思式"的以慈禧为首的反动的頑固派"謂鈎爪鋸牙，为国家首事……虽兜牟深隐其面，威武若不可陵，而干祿之色，固灼然显于外矣"的李鴻章，张之洞——流洋务

派以及所謂“制造商估，立宪国会”，“托言众治，压制乃尤烈于暴君”的君主立宪派。在未完篇的“破恶声論”中，魯迅提出了反对軍国主义和反对保守主义的口号；至于后者“摩罗詩力說”，更充分表現了魯迅初期的革命文艺思想和美学观点，不啻是他献身革命文艺运动的第一篇庄严的宣言，也是我国近代革命文艺理論的先声。“擬播布美术意見書”对美术的特点、作用、分类更提出了十分精辟的意見，同样是我国新美术論著的前驅。

魯迅对美学，虽然并沒有专門的著述，也沒有創立任何体系，但却有过深湛的研究，早在留学日本时期，他自己也承認，讀过不少有关美学的書②。归国以后，特别在教育部任职时期，和蔡元培一起，在提倡美育方面，更有过卓越的貢献。当时他翻譯这方面的著作，有日本上野阳一著的“艺术玩賞之教育”、“社会教育与趣味”等。另外他自己撰写的“擬播布美术意見書”，就当时怎样在社会上提倡美育，提出了具体的实施方案，表現了他非常进步的美学見解。我們都知道，远在童年时代，魯迅对美术就怀有濃厚的兴趣，我国傳統的民間繪画艺术，曾以健康的美感启迪过他的心智，敏慧早熟的孩子对含有封建性糟粕的二十四孝圖之类，又曾自發地激起过深刻的反感。可以說，終其一生，魯迅一直保持着对美术的爱好。作为語言艺术大师的魯迅，不断尝試着拿起画笔和雕刀，同样对兄弟艺术領域进行着美的探索。而在教育部时期，为了工作上的需要，魯迅更加广为搜求，博大宏闊地披覽了几乎所有的傳統繪画影印集③，另外他还購置了不少有关美术的論著，如“福氏美术論”“近世造型艺术”等等。1912年6月，魯迅应邀到暑期講習会去作过几次报告，題为“美术略論”，可惜当时的講稿沒

有能保存下来，但我們已經可以由此想見魯迅当时对美术理論的造詣了。因为魯迅做事是絲毫不苟的，他沒有充分把握，决不肯輕易發言。关于这次講学，当时魯迅在自己的日記里这样記載着，七月間有天大雨，他仍“赴演講会”，但“講員均請假，听者亦无一人，遂返”④。使魯迅最为憤慨的，是当时教育部的某些官僚，根本不懂得美育的重要性，逕自把它取消了。在同年七月十二日的日記中，魯迅忿然写道：“聞临时教育会議，竟删美育，此种豚犬，可憐，可憐。”但就是在这种“可憐”的“豚犬”統治着的环境里，魯迅对自己的工作，还是浸心淫志地专注着。公余之暇搜集并研究了汉魏六朝的石刻，不但注意其文字，并兼及其画象和圖案⑤。在初期，除了我們以上所介紹的“摩罗詩力說”和“擬播布美术意見書”这兩篇文章集中地表現了魯迅初期的美学思想外，其余那时間所写的一些短小的序跋，如“月界旅行”“辨言”“域外小說集序言”、“古小說鉤沈序言”等同样体現了作者的美学思想。另外我覚得探索魯迅初期的美学思想时，也不能不注意到他初期的創作，如上所列举的，虽然为数不多的魯迅初期的創作，也是我們研究他美学思想实踐的絕好材料，因此，在本文中我們也准备一并加以論及。

一、关于艺术的起源

——神話的产生及其他

关于艺术的起源，是一般美学家常常涉及的問題。其实，艺术的起源問題也就是艺术与現实的关系問題，归根結蒂也就是存在与意識的关系問題，由此决定唯物論与唯心論的分界，而其表現則为“劳动說”与“游戏說”的分歧。艺术的起源，

到底由来于劳动呢，还是由来于游戏？現在我們都知道“游戏說”的无稽，所謂动物的游戏是“并不会有任何功利目的，只是力的过剩的消耗”，不过是一种臆說，因为这就不能回答为什么动物的游戏往往摸拟狩獵和其他生产活动的姿态。在魯迅看来，“艺术由来，在于致用，草昧之世，大朴不雕，以給事为足，已而漸見藻飾”⑥，这就是說，原始艺术是先从功利观点，然后才發展到美学观点上去的。

作为原始艺术的神話，同样是为着功利的目的而产生的。有着“唯物主义思想底显明的标記”的神話，用高尔基的話来說，乃是“处在外围世界底現象中間然而不認識这些現象的古代人”，“渴望減輕自己的劳动，增加它的生产率，防御四脚和兩脚的敌人，以及用語言底力量，‘魔术’和‘咒語’底手段以控制自發的害人的自然現象”⑦。同样，在魯迅看来，宗教与神話的产生，也都是在生产力低下的环境里，原始人类幻想战胜自然力的一种表現。因此，原始的宗教与神話就其产生原因及其产生以后对人的鼓舞作用来說是有积極意义的。在“破恶声論”中，魯迅說：

> 夫人在两間，若知識混沌，思虑簡陋，斯无論已；倘其不安物質之生活，則自必有形上之需求。故吠陁之民，見夫凄風烈雨，黑云如磐，奔电时作，則以为因陁罗与敌斗，为之栗然生虔敬念。希伯来之民，大观天然，怀不思議，則神来之事与接神之术兴，后之宗教，即以萌孽⑧。（重点为引者所加）

在这里，魯迅不但指出了最初宗教的产生原因是原始人由于生产力的低下，在强大的自然力面前感到恐惧而引起的；并且指出宗教也是一定的历史条件下的产物，在“知識混沌，思

虑簡陋”的最早的原始人观念里，还不可能形成宗教的信仰，因此也不能有神話的想像。这也就是說，神話的产生也必須有生活上的一点余裕。“劳动虽說是發生文艺的一个源头，但也有条件：就是要不过度。劳逸均适，或者小覚劳苦”⑨。中国古代所以沒有长篇神話产生，“就是因为太劳苦，中华民族先居在黃河流域，自然界底情形并不佳，为謀生起見，生活非常勤苦，因之重实际，輕玄想，故神話就不能發达以及流傳下来。”⑩正是在这个唯物主义的解釋宗教与神話起原的基础上，鲁迅贊賞了神話的美学价值：

> 夫神話之作，本于古民，覩天物之奇觚，則逞神思而施以人化，想出古异，諔詭可观。

这正如高尔基所說，“神話乃是一种自然現象，与自然的斗爭以及社会生活在广大艺术概括中的反映。”同样，鲁迅在这里也明白指出了古代神話的美、原是当时“天物”的美的反映、因此現实美是第一性的，艺术美是第二性的这个唯物主义美学原則。鲁迅認为我們对原始神話傳說“虽信之失当，而嘲之則大惑也”。那末，应該怎样正确地对待神話呢？这里鲁迅对神話作了非常正确的估价并提出了对待神話的应有的正确的态度：

> 太古之民，神思如是，为后人者，当若何惊异現大之，矧欧西艺文，多蒙其澤，思想文术，賴是而庄严美妙者，不知几何。

这正如馬克思所昭示我們的，为什么希臘艺术还繼續給我們以美学的享受，而且在某种意义上还保存着一种規范和一种不可企及的标本底意义，因为它保持着不可重复的人类底童年阶段的毫不矯飾的天眞稚气的美，而这种美感，在人类底成年阶

段的艺术中却不能找到。而且沒有艺术的童年就沒有艺术的成年的發展。因此，魯迅駁斥了不辨神話与迷信之别而鄙弃神話的人，說：

> 盖不知神話，即莫由解其艺文。暗艺文者，于內部文明何获焉。若謂埃及以迷信亡，举彼上古文明，胥加訶斥，則竪子之見。古今之别，且不能知者，虽一哂可斬之矣。复次乃有借口科学，怀疑中国古时之神龙者，按其由来，实在拾外人之余唾，彼徒除利力而外，无蘊于中。見中国式微，則虽一石一华，亦加輕薄，于是吹索抉剔，以动物学之定理，断神龙为必无。夫龙之为物，本吾古民神思所創造，例以动物学，則既自白其愚矣。而华土同人，贩此又何为者？抑国民有是，非特无足媿愿已也，神思美富，益可自揚。

这里，魯迅賦予神話以崇高的美学評价。推頌了古代人民的浪漫主义的宏偉的想像，反对庸俗地把神話套以自然科学来的定理由此取消神話。魯迅贊美了神話丰富的国家，他認为由此可以看出人民的智慧："古則有印度希臘，近之則东欧与北欧諸邦，神話古傳以至童言之丰，他国莫与幷，而民性亦瑰奇淵雅，甲天下焉。"故魯迅后来在"中国小說史略"中說："神話不特为宗教之萌芽，美术所由起，且实为文章之淵源。"魯迅对神話的理解，不但闡明了艺术的起源，同时也反映了魯迅的美学思想，他要求的是"美富"和"瑰奇"，他發掘了古代神話中的美学价值，幷以此批判了当时猥瑣、狹隘的傳統美学观点。

如果說，宗教和神話是"在人民幻想中經过不自覚的艺术方式所加工过的自然界和社会形态"，那末，原始詩歌便是劳

动和宗教神話的直接产物。按照魯迅的意見，詩歌的产生，“其一，因劳动时，一面工作，一面唱歌，可以忘却劳苦，所以从单純的呼喊發展开去，直到發揮自己的心意和感情，并借有自然的韵調；其二，是因为原始民族对于神，漸因畏惧而生敬仰，于是歌頌其威灵，贊嘆其功烈，也就成了詩歌的起源。”⑪这里，就明明白白駁斥了“游戏先于劳动”而創造艺术的謬論。不可能想像，明明伴随着劳动而喊出的“哼唷哼唷”的歌声，竟是原始民族在那里做一种无目的的游戏。如果承認劳动先于游戏，劳动創造艺术，便不能不承認功利观点先于审美观点的唯物主义原則。

在“古小說鈎沈”托名周作人写的序言中，魯迅說：

> 小說者，班固以为出于稗官，閭里小知者之所及，亦使綴而不忘，如或一言可采，此亦芻蕘狂夫之議。是則稗官职志，将同古采詩之官，王者所以观風俗知得失矣!

这里虽然借用的是傳統的說法，然而文艺反映生活并影响生活的解釋是显然的。还有：

> 况乃录自里巷，为国人所白心；出于造作，乃思士之結想。心生曼衍，自生此品，其在文林，有如舜华，足以丽尔文明，点綴幽烛，盖不第为广視听之具而止。

这里，第一，魯迅将“国人所白心”的民間文学看作先“思士之作結想”的文人作品而产生的，这正是对艺术發展的一种正确的唯物主义的見解；第二，魯迅不特指出我国古代小說已有一种“为广視听”的認識作用，而且也具有了“丽尔文明，点綴幽燭”的美学价值。正是这样，所以魯迅輯成了“古

小說鈎沈”。关于艺术的起源，鲁迅后来在“汉文学史綱要”和“門外文談”中有过更完整的發揮，因为不在我們所論述的时期內，本文就从略了。但鲁迅对艺术起源的唯物主义的見解，却早在他美学思想开始形成的初期、即1903—1908年左右已經有了鮮明的闡發。

二、艺术与現实之关系

第一节我們已經講过，鲁迅对神話的产生曾給予了唯物主义的解釋，这种解釋并且貫串在他对一切艺术与現实之关系的理解上。在“摩罗詩力說”中，鲁迅說：“古民神思，接天然之閟宮，冥契万有，与之灵会，道其能道，爰为詩歌。其声度时劫而入人心，不与緘口同絕；且益曼衍，視其种人。”这里，鲁迅不特解釋了文艺是生活的反映，同时还說明了文艺反过来对人类的影响。文艺既然是生活的反映，那末“遞文事式微，則种人之运命亦尽，群生輟响，荣华收光”也就成为必然的了。在“文化偏至論”里，鲁迅为自己設問：为什么十九世紀的文学“每以驕蹇不逊者为全局之主人”，接着他自己作了徹底的唯物主义的回答：“此非操觚之士，独凭神思構架而然也，社会思潮，先發其朕，則迻之載借而已矣。”在同一篇文章中論到易卜生的“社会公敌”一剧，鲁迅同样認为是当时社会現象的眞实反映：“社会之象，宛然具于是矣！”然而如果单单認为艺术是現实机械的反映，那也只說明問題的一半，那只是机械唯物主义者的回答。鲁迅所要求艺术反映現实的过程，并不是消極的模写，而是創造性的再現。怎样才能算得上美术呢？在鲁迅看来，它必須包含这三个要求，即“天物”，“思理”，“美化”。⑫这里所謂“天物”，是反映的內容，包括

自然界与社会；这里所謂“思理”，应該指作者思想和智力的表現，是一种有意識的創造活动，“文心雕龙”“神思篇”，曾論及作家的这种思理的运用：“文之思也，其神远矣，故寂然凝虑，思接千載，悄然动容，視通万里，其思理之致乎？故思理为妙，神与物游……”鲁迅把这一点看得特别重要：“故作者出于思，倘其无思，即无美术”。在論及希臘美术时說：“惟其为覚敏，故所成就者神。”然而鲁迅所要求作者能够創造性地反映現实，这里不仅指的是作者的智力活动的范围，更指出了作者必須有崇高的思想品質，早在写“擬播布美术意見書”四年前写的“摩罗詩力說”里，鲁迅曾盛贊过荷馬的史詩“有教示意”，能够使人“勇猛發揚精进”。作为一个革命的战士、启蒙主义的先覚，鲁迅总是把自己革命的美学观点与革命的倫理学观点一起連系起来考察，并揭示出它們之間的內在关系。但强調說明鲁迅極度重視艺术的思想性，并不是說鲁迅就不注意到艺术的艺术性。艺术反映客观的眞实性与它的思想性、艺术性，这三者在鲁迅看来不但可以并行不悖，而且是应該統一起来要求的。因此，鲁迅又特别重視艺术創造过程中的美化作用。因为，“所見天物，非必圓滿，华成槁謝，林或荒穢，再現之际，当加改造，俾得其宜，是曰美化”。如果这里不提艺术反映客观眞实的要求；不提作者思理的作用，“美化”很可能被理解为粉飾現象的同义語。然而这里所謂“美化”的要求，正是在艺术的眞实性与思想性的前提下提出来的，因此，“美化”便具有积極的意义了。而且我們应当注意的是“美化”的“俾得其宜”的要点，这正是眞（天物）善（思理）美（美化）三者的統一。正因为美术必須有天物，思理，美化三种要素，因此鲁迅認为：

刻玉之狀为叶，髹漆之色乱金，似矣，而不得謂之美术；象齿方寸，文字千万，核桃一丸，台榭数重，精矣，而不得謂之美术；几案可以弛張，什器輕于攜取，便于用矣，而不得謂之美术；太古之遺物，絕域之奇器，罕矣，而非必为美术；重碧大赤，陆离斑駁，以其戟刺，夺人目精，艳矣，而非必为美术。

这些为什么都不能被称为美术呢　因为其中沒有作者的“思理”。詰难者曰：比如像“刻玉　状为叶”“髹漆之色乱金”“象齿方寸，文字千万”“核桃一丸，台榭数重”，难道都沒有表現出作者的智力么？对曰，这里固然有作者智力的表現，然而这里沒有善，沒有“教示意”，因而不得謂之美术。在封建阶級傳統美学观念深印人心的当时，以上种种都被公認为珍貴的玩賞美术品的，而魯迅却提出了不同的見解，他着眼于美术的思想意义，这不能不令人想起俄国十九世紀偉大批評家杜勃罗留波夫的詩論：

詩是立脚我們內部的感情，立脚在我們的灵魂对于一切很美丽、善良并且理智的事物底向往上的。……一件縫制得很美丽的燕尾服，不管它怎样美丽，在它本身并不包含什么詩意的东西，因为这里既沒有善，也沒有智。同样——在規定时期出借一笔自己的錢——这是一件善良而且正經的事，然而它本身并不包含什么詩，因为从其中，我們看不到特别任何的智力底发展。乘法表也是一件智慧的东西，可是很少有什么詩意，因为其中，无論是美，无論是善，我們都找不到。⑬

这里，虽然一則講的是美术，一則講的是詩学，但无論从邏輯推理或兩段文章的本身的思想来看，我們不能不惊异兩位不同时代、不同国度的革命民主主义思想家立論的近似。

三、艺术的审美特点和作用

認定艺术美是現实美的反映的鲁迅，对艺术的审美特点很早就有过深湛的研究。正因为客观的美不能在抽象的概念中把握，因此艺术审美特点的物質基础也就在于它的形象性。艺术一旦消失了形象的感人的特点，也就丧失了它的美感作用。艺术不同于科学，它是以生活本身的样式来反映現实的，用鲁迅自己的話来說，艺术的特点即在于“直語其事实法則”。鲁迅用热带人与冰来做例子，在“热带人未見冰前”，鲁迅認为虽然給予抽象的科学的分析，“喻以物理生理二学”远不如“直示以冰，使之触之，則虽不言質力二性，而冰之为物，昭然在前，将直解无所疑沮。”⑭这里，鲁迅揭示了文艺的客观規律，它的“直語其事法則”的特点，正产生了使人“直解无所疑沮”的認識效果，并由此决定了它的审美效果。“由純文学上言之，則以一切美术之本質，皆在使观听之人，为之兴感怡悦。文章为美术之一，質当亦然。”十分显然，“观听之人”所以“为之兴感怡悦，”得到一种美的享受，无非通过文艺的形象性而获取，不論是文学、繪圖、雕塑、音乐、戏剧、舞蹈……都以其鮮明的形象显示着它所要表达的思想內容。艺术美的物質基础，固然在于作品所創造的形象，在于艺术“直語其事实法則”的特点，但是是否只要作品有了形象性；或者稍一具备“直語其事实法則”的特点就是美的呢？不，以上的条件还仅仅是構成美的物質基础，有了以上諸种条件还只能說有了構成艺术美的可能性。艺术要达到美的标准，还必須看它所反映的对象和反映的高下程度。并不是任何事物都可以成为被反映的对象，从而構成艺术美。例如自然界“曙日出海，瑤草作华”，是可以被反映

为艺术美的現象；相反，“槁謝”之华，“荒穢”之林，假使不加以“美化”的“改造”，便不能被反映为艺术美。对以社会現实为反映对象的艺术美的标准，鲁迅要求能激起观听之人以一种“自覚勇猛發揚精进”的剛健的美感，以使人“即于誠善美偉强力敢为之域”，与当时的現实挑战；或者以一种“温煦”的美感，以“援吾人出于荒寒”似的当时的現实。在这里，鲁迅并沒有正面地提出什么是反映社会生活的艺术美的具体标准，亦即究竟应該反映什么对象。然而在艺术所要求达到的美学效果上，鲁迅却提出了以上的严格的标准。这个审美标准，几乎可以概括鲁迅初期的美学思想，那就是号召艺术家要創造出向当时罪恶現实挑战的“剛健”的美；或者至少是一种援人出于当时“荒寒”的現实的“温煦”的美。

正因为艺术有它的审美效果，可以供人以美的享受。因此，鲁迅認为，人类所以除了科学以外，还要求有文艺在：

“盖使举世惟知識（按当指自然科学和作为社会科学的哲学等——引者）之崇，人生必大归于枯寂，如是既久，則美上之感情漓，明敏之思想失，所謂科学，亦同趣于无有矣。”⑭所以在鲁迅看来，人群所希冀要求的，不惟是作为科学家的牛頓、康德、达尔文，也希望有作为艺术家的莎士比亞、拉斐尔、貝多芬。正因为这样，早年的鲁迅就把艺术的特点作为介紹科学的手段，因此他翻譯了“月界旅行”“地底旅行”諸科学小說。鲁迅在“月界旅行”辨言中写道：

> 盖臚陈科学，常人厌之，閱不終篇，輒欲睡去，强人所难，势必然矣。惟假小說之能力，被优孟之衣冠，則虽析理譚玄，亦能浸淫脑筋，不生厌倦。彼紆儿俗子，山海經，三国志

諸書，未尝梦見，而亦能津津然識長股奇肱之域，道周郎，葛亮之名者，实鏡花緣及三国演义之賜也。故掇取学理，去庄而諧，使讀者触目会心，不劳思索，則必能于不知不覚間，获一斑之智識，破遺傳之迷信，改良思想，补助文明，势力之伟，有如此者。我国說部，若言情談故刺时志怪者，架栋汗牛，而独于科学小說，乃如鱗角。智識荒芜，此实一端。故苟欲弥今日譯界之缺点，导中国人群以进行，必自科学小說始。

写这“辨言”时是1904年左右，当时鲁迅尚未从学医轉向从事文艺工作，对作为一种独立意識形态的文艺的性質还不能明白，因此这里仅把文艺当作普及科学的手段。但就是这样，鲁迅也看出了文艺的偉大的作用。直到后来1927年鲁迅在“馬上支日記”中还說：“我国国民的学問，大多数却实在靠着小說，甚至还靠着从小說編出来的戏文”⑯。这里，我們应該指出，鲁迅是受了当时梁启超对小說正确估价的有益的影响的。梁启超在“論小說与群众之关系”一文中，曾竭力推頌了小說的偉力：“人类之普通性，嗜他文終不如其嗜小說。此殆心理学自然之作用，非人力所得而易也”。同时，他分析小說对讀者有所謂“熏”“浸”“刺”“提”的四种潜移默化的作用。他認为我国从来群众所沾染的傳統思想，皆淵源于小說的影响。因此，他答出了这样的結論：“故今日欲改良群众，必自小說界革命始。故欲新民必自新小說始。”这在当时，的确不失为一种进步的思想。鲁迅后来譯成“域外小說集”，在序言中写道：“使有士卓特，不为常俗所囿，必将犁然有当于心，按邦国时期，籀讀其心声，以相度神思之所在。則此虽大濤之微漚与，而性解思惟，实寓于此。”这里，鲁迅已經意識到要自覚地运用文艺的武器，輸入新的精神，借以改变祖国讀者的思想。

只有深刻地把握艺术的审美特点，才能深刻地了解艺术的美感作用和它的認識作用，魯迅引爱尔蘭批評家道覃的話：

> 美术文章之杰出于世者，观誦而后，似无裨于人間者，往往有之。然吾人乐于观誦，如游巨浸，前临渺茫，浮游波际，游泳既已，神質悉移。而彼之大海，实仅波起涛飞，絕无情愫，未始以一教訓一格言相授。顧游者之元气体力，則为之陡增也。

魯迅所引的道覃的这段話，正好說明了艺术的审美特点及其作用，艺术的傾向性并不在于作者直接的說出，而是通过艺术的形象，自然而然地表現出来的，而观听之人却正是在对艺术品美感的滿足中，不知不覚地接受了教育。魯迅接着說：

> 故文章之于人生，其为用决不次于衣食、宫室、宗教、道德。蓋緣人在两間，必有时自覚以勤劬，有时丧我而惝恍，时必致力于善生，时必并忘其善生之事而入于醇乐，时或活动于現实之区，时或神馳于理想之域；苟致力于其偏，是謂之不具足。严冬永留，春气不至，生其軀壳，死其精魂，其人虽生，而人生之道失。文章不用之用，其在斯乎？

从文艺的审美效果着眼，魯迅在这里进一步指出了文艺对人生不可忽視的作用。如果說，自然科学服务于人类的生产斗爭，帮助人們来改善自己的物質生活；那末，作为阶級斗爭武器之一翼的文艺，有别于其他上層建筑的特点，即是以形象的圖画来影响人的感情，或者用魯迅的話来說："涵养人之神思"。如果人所要求单单只是物質生活的改善，而沒有精神生活的提高，那末"美上之感情离，明敏之思想失"，"其人虽生，而人生之道失"，形成生活上的一种偏頗。有志于作为一个自然科

学家以改变人們的物質生活的魯迅，自从接触了文艺并把握了它的特点和作用以后，就坚定不移地要作一个思想界的战士借以改变人們的精神生活。

四、什么是美？生活、行动、斗爭

在魯迅初期的世界观里，誰都知道，他是吸取了达尔文进化論学說的基本精神，用作反对当时萎靡停滯的社会的。在魯迅看来："平和为物，不見于人間。其强謂之平和者，不过战事方已或未始之时，外状若宁，暗流仍伏，时劫一会，动作始矣。"故平和是相对的，斗爭才是絕对的。"人事亦然，衣食家室邦国之爭，形現既昭，已不可以諱掩；而二士室处，亦有呼吸，于是生顥气之爭，强肺者致胜。"这才使魯迅得到了这样的結論："故杀机之肪，与有生偕；平和之名，等于无有。"正是根据这样的結論，魯迅批判了"心神所注，辽远在于唐虞，""独圖脫屣塵埃，惝恍古国，任人群堕于虫兽，而已身以隐逸終"的所謂"高蹈之士"，批判了"自致槁木之心，立无为之治"的老子哲学。在他看来，即使要实行这种"无上征"、"无希望"、"无努力"的"人安其天"的思想也是不可能的。因为"星气既凝，人类既出而后，无时无物，不禀杀机，进化或可停，而生物不能返本。使拂逆其前征，势即入于苓落，世界之内，实例至多，一覽古国，悉其信証。"故魯迅又不止一次地提出他的警告：

> 不爭之民，其遭于战事，常較好爭之民多，而畏死之民，其苓落殪亡，亦視强項敢死之民众。

作为針对当时中国的弱国地位和被統治阶級"馴至卑懦

俭齒，退讓畏葸”的国民性的弱点，魯迅强調了斗爭和行动的絕对必要。正是根据这种观点，决定了魯迅初期的革命的美学观点。首先魯迅批評了中国傳統文学中缺乏反抗挑战之音；其次，他介紹以英国拜倫为首的摩罗詩人。这正是一个問題的兩面。談到中国的傳統文学，魯迅不无憤慨地写道：“如中国之詩，舜云言志，而后賢立說，乃云持人性情，三百之旨，无邪所蔽。夫既言志矣，何持之云？强以无邪，即非人志。許自繇于鞭策羈縻之下，殆此事乎？然厥后文章，乃果輾轉不逾此界。”魯迅不但反对“頌祝主人，脫媚豪右”的廊庙文学，也反对“心应虫鳥，情感林泉”“悲慨世事，感怀前賢”所謂可有可无的山林文学，他認为这也“拘于无形之囹圄，不能舒兩間之眞美，”魯迅在这里，是把作品反映生活的眞实性与美連系起来考察的。因为这种陈陈相因的作品中，沒有眞、沒有反映生活的眞实，沒有抒發作者的眞情实感，所以也就沒有美了。在中国傳統文学中，魯迅对屈原的評价是較高的：

> 惟灵均将逝，脑海波起，通于汨罗，返顧高丘，哀其无女，則抽写哀怨，郁为奇文。茫洋在前，顧忌皆去，懟世俗之混濁，頌己身之修能……放言无憚，为前人所不敢言。

然而魯迅仍認为“中亦多芳菲凄惻之音，而反抗挑战，則終篇未能見，感动后世，为力非强。”試看，这是怎样革命的美学評价！但屈原所抒發的即使“中亦多芳菲凄惻之音”，在过去还少有人得到眞正的共鳴，而給后来文人的影响，大半倒只如“文心雕龙”的作者刘勰所說“才高者滃其鴻裁，中巧者獵其艳辞，吟諷者啣其山川，童蒙者拾其香草。”魯迅对历来这种“著意外形，不涉內質”的屈原的形式主义的摹拟者，深切地感到痛

心。魯迅曾不无矯枉过正地給中国的傳統文学做出了下列的結論：

> 試稽自有文字以至今日，凡詩宗詞客，能宣彼妙音，傳其灵覚，以美善吾人之性情，崇大吾人之思理者，果几何人？上下求索，几无有矣。

这里，魯迅为了强調他的革命的美学观点，不得不略带偏激地作了如上的結論，如果我們并不机械地去理解这段文字，我相信是不会像右派分子徐中玉那样，給魯迅扣上虛无主义者的帽子的。⑰ 魯迅正因为在我国傳統文学中一时沒有找到他的美学理想，于是不得不“求諸于异邦”，而且，根据魯迅自己的話“今且置古事不道，别求新声于异邦，而其因即动于怀古。”究竟什么是魯迅所追求的“新声”呢？第一，“力足以振人”；第二，“語之較有深趣者。”前者是“新声”的思想标准，它必須能导人群以前行，起一种振奋人心的作用；后者是“新声”的艺术标准，它必須有一种能引起讀者美感享受的作用。魯迅在这里无疑是把思想性和艺术性統一地来要求的。正是根据这样的标准，魯迅介紹了以拜倫为首的摩罗詩派，这些詩人，包括拜倫，雪萊，普希金，萊蒙托夫，果戈里，密克凱維支，斯洛伐支奇，克拉旬發斯奇，裴多菲等等。他們“外状至异，各禀自国之特色，發为光华；而要其大归，則趣于一：大都不为順世和乐之音，动吭一呼，聞者兴起，爭天拒俗，而精神复深感后世人心，綿延至于无已。”換句話說，他們的同一点就在他們的作品都是“力足以振人”的兴奋剂；“立意在反抗，指归在动作”，都能够导向行动，导向革命。就这样，在当时萎瑣錮蔽的社会里，魯迅把斗爭看作一种偉大剛健的美。这正

如車尔尼雪夫斯基所論定的“美是生活”的美学，但当人們已不可能获得合理的生活时，斗爭和革命就是美。魯迅一再呼吁“索之中国，为精神界之战士者安在？”他要求能致人以善美剛健的“至誠之声”的出現；或者“援吾人出于荒寒”的温煦之声的出現，以此来破当时中国的萧条和寂寥。这里可以略举魯迅对拜倫和密克凱維支的兩段評价，以見其涉及具体作品时所表現的革命的美学观点的一斑。魯迅对拜倫的評价是：“索詩人一生之內閟，則所遇常抗，所向必动，貴力而尚强，尊己而好战……故其平生，如狂濤、如厉風，举一切伪飾陋習，悉与蕩滌，瞻顧前后，素所不知；精神郁勃，莫可制抑，力战而斃，亦必自救其精神；不克厥敌，战則不止。而复率眞行誠，无所諱掩，謂世之毀誉褒貶是非善恶，皆緣習俗而非誠，因悉措而不理也。”这不仅是对拜倫的最眞切的評价，同时又仿佛是魯迅自己战斗生活的写照，我們在其中不难發現拜倫斗爭性格所給予魯迅的可貴的影响。魯迅以狂濤和厉風的壯美的形象来說明拜倫，这同样体現了魯迅当时希望冲决旧社会的一切罗網的美的理想。对密克凱維支的評价，魯迅曾引証了他的“死人之祭”中康拉德的歌：

> 吾神已寂，歌在坟墓中矣。惟吾灵神，已嗅血腥，一-嗷而起，有如血蝠（Vampire）欲人血也。渴血渴血，复仇复仇！仇吾屠伯！大意如是，固报矣；即不如是，亦报尔！

魯迅加以贊曰：“报复詩华，盖萃于是，使神之不直，則彼且自报之耳”。这同样是惊心动魄的壯美的現象。如果我們联系到魯迅一生中反抗强暴的頑强的战斗精神，联系到他在“坟”中所收的“論‘費厄潑賴’应該緩行”，“野草”中所收的“复仇”，

“故事新編”中所收的“鑄劍”，“且介亭杂文末編”中所收的“死”“女弔”諸篇，我們不难看出这种“报复詩华”所給予魯迅的影响。

魯迅初期美学思想，有一种值得我們注意的特点就是他对壯美現象的贊賞，这不仅表現在如我們上文所征引的文学評价里，而且也表現在他对美术作品的选擇中。我們知道，魯迅在日本时，曾准备着手办一杂志，取名“新生”。“新生”后来虽然沒有办成，可是在当时，魯迅給它所用的封面插画都已选擇好了，根据現有有关史料的記載，一幅是英国十九世記画家瓦支的油画，題目叫“希望”，画着一个詩人，被包着眼睛，抱了竪琴，跪在地球上面，他要喚醒这沉睡的大地；还有一幅是俄国的一位反对战爭的画家威勒須却庚所画的，英国軍队正在把一个印度的革命者縛在炮口里准备射出去处决⑱。从这兩幅魯迅所亲自挑选的圖画里，我們难道不能發現魯迅初期的一种革命的美学理想嗎？正与他的文学批評观一致，这也是“立意在反抗，指归在动作”的壯美形象。表現在魯迅初期以至后来他的美学思想中，为什么他总是贊賞壯美的形象而較少涉及优美的形象，这是与他当时所处的現实和他作为一个战士的性格有关系的，魯迅开始战斗在寂寞昏沉的子夜般的时代，“举天下无违言，寂寞为政，天地閉矣！”这正是一种“荒寒”的現实。作为一个很早就誓以血荐軒轅的爱国志士，面对这种現实，不会不感到重压，并因而孳生起抗爭的勇气，因此，在他的美学評价中，就常常傾向于壯美的形象了。他暫时无暇去欣賞优美的形象，但这不等于說魯迅不能欣賞优美的形象，他之非常爱好“十竹斋箋譜”并給以很高的評价，就是一个明証。

五、初期作品的創作方法及其所表現的美学理想

鲁迅写于1901年去日本前夕的第一首抒情述怀詩，所描写的就是一个爱国志士的壯美形象：

灵台无計逃神矢，風雨如磐暗故园
寄意寒星荃不察，我以我血荐軒轅

而1903年所作的浪漫主义傳奇"斯巴达之魂"，則再次表現了鲁迅作为一个誓以血荐軒轅的爱国志士的美学理想。"斯巴达之魂"的創作，显然受着拜倫的浪漫主义的影响。或者說，鲁迅在这里用小說的形式抒写了拜倫的希腊哀歌的遺响：

大地啊！請从你的怀里
把我們斯巴达先烈們的遺風移給我們！
从那三百勇士里只要賜給我們三个，
来建起一座新的瑟摩彼利！⑲

它紀述的虽然是紀元前480年波斯王澤耳士进攻希腊的故事，然而正如鲁迅所說："迄今讀史，犹懍懍然有生气也。"这里，斯巴达女子涘烈娜以死諫丈夫克力泰士战死沙場的情节，得到了历历如生的描繪，这是一出惊心动魄的悲剧！青年鲁迅激昂地号召："其有不甘自下于巾幗之男子乎？必有擲笔而起矣！"十分显然，"斯巴达之魂"为我們提供的仍然是无比壯美的形象。

再有的就是1912年6月22日所写的悼范爱农三首詩，由于时代的气氛更加阴暗了，于是其中就更加响澈了沉郁悲壯的調子：

風雨飄摇日，余怀范爱农。华顛萎寥落，白眼看鷄虫。世味秋荼苦，人間直道穷。奈何三月别，竟尔失畸躬！

海草国門碧，多年老异乡。狐狸方去穴，桃偶已登場。故里寒云黑，炎天凛夜长。独沈清冷水，能否滌愁腸？

把酒論当世，先生小酒人。大圜犹茗酊，微醉合沈淪。此别成終古，从茲絶緒言。故人云散尽，我亦等輕塵！

这里，魯迅不但表达了对故友的沉痛的哀悼，而且極其猛烈地批判了当时的时代，那是“故里寒云黑，炎天凛夜长”的时代。“狐狸方去穴，桃偶已登場，”这是当时革命的实質；“大圜犹茗酊，微醉自沈淪，”这是詩人的譏刺；“故人云散尽，我亦等輕塵，”这是詩人的憤慨。如果說，“自題少像”有着浪漫主义的革命的激情；那末，悼范爱农詩已經显示了作者現实主义的深沉。而1911年所写的小說“怀旧”，更是作者拿起現实主义的雕刀来加以有力的刻划卑劣的世态的起点。“怀旧”写封建統治阶級在革命風暴前张皇失措的神情，并且从历史上連系了“太平軍”的革命，深刻地暴露了頻临崩溃前夕的封建統治者的丑态。“怀旧”已初次显示了魯迅現实主义的創作才能。“怀旧”不同于前面几种創作，它是通过对反面人物的丑恶形象的揭露和批判，来表現作者自己正面的美学理想的，这就是革命風暴的壯美的形象。

从魯迅初期几种主要的創作来看，其表現的美学理想的共同特色是壯美的形象，这正与魯迅在理論上贊賞壯美的事物

是一致的。鲁迅初期創作在表現方法上的另一个重要特色必須为我們所注意的，那就是最初对革命浪漫主义的偏爱，并且已經把这种創作方法表現在自己的作品中。大家都知道，鲁迅是从革命浪漫主义走向革命現实主义的。是什么促使鲁迅在短短几年中从浪漫主义走向現实主义？这不能单純从外在的条件如时代的压力等得到解釋，因为即使在时代的重压下，人們也可以唱出浪漫主义的叛逆的歌声。鲁迅之所以走向現实主义，是因为他一直有着牢固的現实主义的理論基础，即使在他对浪漫主义偏爱，对摩罗詩人、特别是对拜倫唱贊歌的时代，他也并沒有忘記現实主义，并沒有忘記“荷馬以降大文，則不徒近詩，且自与人生会，历历見其优胜缺陷之所存”的現实主义創作方法。这就是为什么鲁迅在“摩罗詩力說”里将“以不可見之泪痕悲色，振其邦人”的現实主义作家果戈里也归入摩罗宗內的原因。正因为鲁迅有他自己的現实主义的理論基础，当客观条件凑合时，他便从浪漫主义迅速地走向現实主义。如果說，作为一个革命浪漫主义的詩人，鲁迅在自己最初的詩作里已經显示了現实主义的征兆；那末，当鲁迅最后成为一个現实主义作家时，他也沒有完全揚弃浪漫主义創作方法的积極因素，可以說，在鲁迅小說中，再沒有比“狂人日記”中的革命浪漫主义激情表現得更明显了。即使在后来的創作里，鲁迅的浪漫主义也还是可以加以分析而被發見的。只是因为在这里，浪漫主义的因素已經渗透在現实主义的艺术細胞中，因而便不大为人們所注意。

六、初期美学思想的局限性

首先，在鲁迅初期美学思想中虽然認識到了美的客观性，却沒有認識到美的社会性和阶級性，比如他論及人的美感作

用謂："盖凡有人类，能具二性，一曰受，一曰作，受者譬如曙日出海，瑤草作华，若非白癡，莫不領会感动。"我們知道在阶級社会中，对美的事物的感受必将因阶級社会地位（包括教养）的迥异而不同，如馬克思所理解的："穷困而又充滿憂虑的人，是不能理解最好的戏剧的；珠宝商人仅只看到貨幣价值，而不見珠宝的美和特性；他沒有珠宝的感覚。""对于非音乐的耳朵，最美的音乐也沒有任何的意义，对于它，音乐不是一个对象。⑳"所以对自然界的"曙日出海，瑤草作华，"也就不会凡是人类，莫不領会感动。

其次，正因为当时魯迅还沒有發現美感的客观必然的社会功利性，于是他过份强調了"發揚眞美，以娛人情"的純美感作用。他說"比其見利致用，乃不期之成果"，甚至因此得到这样的結論："沾沾于用，甚嫌执持。"也就是說，魯迅当时还不能在理論上闡明我們必須自覚地利用美感作为改造世界的工具。显然，当时魯迅还沒有認識到如他后来在翻譯普列哈諾夫的"艺术論"的序言中所理解到的，美与社会功用互相倚伏的辨証的关系，即："在一切人类所以为美的东西，就是于他有用——于为了生存而和自然以及别的社会人生的斗爭上有着意义的东西。功用由理性而被認識，但美則凭直感底能力而被認識。享乐着美的时候，虽然几乎幷不想到功用，但可由科学底分析而被發見。所以美底享乐的特殊性，即在那直接性，然而美底愉乐的根柢里，倘不伏着功用，那事物也就不見得美了。幷非人为美而存在，乃是美为人而存在的。"然而三年以后，作者美学思想神速的进步，早就摆脫了"擬播美术意見書"中的偏見，直接提出了"艺术由来，在于致用"的美学观点。

第三，在魯迅初期美学思想中，艺术幷沒有被認为是一种

独立的意識形态，一种上層建筑，而給予应有的位置，仅仅把艺术看作一种审美的形式，一种輔助普及自然科学或单純娛乐人情的手段。应該指出，仅仅把艺术看作“函养人之神思，”因以使人“弃忘其善生之事而入于醇乐”的主张，正是与作者为人生而艺术的进步观点不相为謀的，这似乎可以看为作者初期美学思想的矛盾所在。

七、結　語

鲁迅初期的美学思想，一如他初期的哲学思想：朴素的唯物主义，朴素的辯証法观点和革命的进化論是他基本的一面（这一面越到后来越有着輝煌的發展，直到从一般的唯物主义者躍进为辯証唯物主义和历史唯物主义者）。但其中也摻入不少唯心主义的因素，甚至在同一篇文章或对同一命題作出論断时，也往往会兩者互相矛盾地出現。一貫强調为人生而艺术，主张美是生活、行动、斗爭，这是鲁迅初期美学思想的基本的一面。因此他要求使人奋起的“剛健”的美，并且最早在自己作品里体現了这种美学理想，然而由于那时还缺乏当代最先进的哲学科学——馬克思主义的指引，因此当作者一談到美的作用就自相矛盾地援引了唯心主义旧美学思想的論据，援引了康德的“无关心”的美学，仅仅把美作为外观的形式，和它所包含的社会內容分离了开来，从而抹煞了美的客观必然的功利性。从这样引申出来的結論也就不得不违背了作者自己所一再强調的为人生而艺术的論断。然而这些唯心主义的美学观点，在鲁迅初期美学思想中并沒有占重要的位置，因为他提倡艺术的正确目的包括着为这个正确目的而服务的創作实踐，使它們沒有得到扩展的余地，相反，逐漸减少乃至后来即为徹底的唯物主义美

学思想所代替了。

研究鲁迅初期的美学思想，不但对理解鲁迅美学思想的發展和他在創作上的輝煌成就有重大价值，而且他当时散發着强烈的革命战斗气息的文艺論文中所体現的美学思想对我們今天文艺理論的發展和文艺創作的繁荣，也还完全沒有失去它們的現实意义。

1957年6月

---

① 参观“中国近代思想史講授提綱”，人民出版社。
② 蕭紅：“回忆鲁迅先生”。
③ 参見“鲁迅日記”上函第一册（1912年）。
④ “鲁迅日記”1912年7月5日
⑤ 許寿裳：“老友鲁迅印象記”，頁49。
⑥ “集外集拾遺”：“蜕龕印存序”（代）
⑦ 高尔基：“苏联的文学”。
⑧ “集外集拾遺”：“破恶声論”
⑨ ⑩鲁迅：“中国小說的历史变迁”，載“收获”創刊号。
⑪ 鲁迅：“中国小說的历史变迁”，載“收获”創刊号。
⑫ “集外集拾遺”：“擬播布美术意見书”。
⑬ “杜勃罗留波夫选集”第一卷，頁424。
⑭ “摩罗詩力說”。
⑮ “科学史教篇”
⑯ 見“华盖集續編”
⑰ 徐中玉曾在自己的所謂“鲁迅生平思想及其代表作研究”（頁285）中，把鲁迅描写成一个彻底的民族遺产否定論者，說鲁迅对中国的傳統文化曾主張“統統加以‘扑灭’和‘踏倒’”。这顯然是一种无知的歪曲。
⑱ 周遐寿：“鲁迅的故家”，頁197—198。
⑲ “唐璜”：第三歌第68詩节，朱維基譯，新文艺出版社版。
⑳ 馬克思：“‘神圣家族’預备材料”

論魯迅的抒情散文

——关于“野草”和“朝花夕拾”

文苑中的奇葩

散文，她像一丛古老的玫瑰，在我国历史的文学园囿里，长久地散發着特殊的芬芳。远在先秦时代，諸子蜂起，百家爭鳴，于是也就出現了散文勃兴的盛况。在題材內容上，有反映历史事件的，如春秋左傳；有表述人生哲理的，如老庄孔孟。在艺术風格上，有的質朴无华，重于說理，如韓墨；有的汪洋恣肆，兼长抒情，如孟庄。特别是庄子的散文，波瀾壯闊，蜂巒突起，奇趣横生，妙語天成，无怪乎魯迅要說他“凌轢諸子”。唐宋之际，散文的人才輩出，众芳竞秀，極一时之盛，韓愈的文章風格“开闔怪駭，驅濤涌云”，就迥异于柳宗元的“穠然以生，癯然以清”。流風所及，苏軾、欧阳修等輩，各有所长。逮到晚明諸子的抒情之作，則又开散文小品之先声。

“到五四运动的时候，……散文小品的成功，几乎在小說戏曲和詩歌之上。这之中，自然含着掙扎和战斗，但因为常常取法于英国的随笔（Essay），所以也带一点幽默和雍容；写法也有漂亮和縝密的，这是为了对于旧文学的示威，在表示旧文学的以为特长者，白話文学也并非做不到。以后的路，本来明明是更分明的掙扎和战斗，因为这原是萌芽于‘文学革命’以至

思想革命'的。"① 但在"向旧文学示威"的散文中，有的因为过于追求"那和旧文学相合之点，雍容，漂亮，縝密"舍本逐末，雕字鏤句的結果，失去战斗的內容。用鲁迅的話来說，也就变成徒供雅人摩挲的"小摆設"。但是，"在風沙扑面，虎狼成群的时候，誰还有这許多閑功夫，来玩賞琥珀扇墜、翡翠戒指呢。"因此，五四以来，"小摆設"式的散文，也就幷沒有在战斗的讀者中間留下深刻的印象，它不得不讓位于"能和讀者一同杀出一条血路的东西"———种匕首投槍式的散文小品，那就是杂文。而鲁迅，正以自己大半生的时間和精力，奉献了这样一种战斗的艺术。于是，本質上賦有極高的抒情詩人气質的鲁迅，时代使他成了喜剧家，他以諷刺幽默的笑声，来"撕破人生无价値的东西"，他"以不可見之泪痕悲色，振其邦人"，而諷刺，在鲁迅看来，正是"喜剧的变簡的一支流。"但是，正如同鲁迅把譏刺的笑声放进杂文中，放进小說中，甚至也放进抒情散文中一样，他把抒情詩的調子也带到了杂文和小說中。像"伤逝"那样的作品，簡直是可以当作詩体小說讀的。不仅如此，他还写了詩——古詩和新詩；他还写了詩的散文，或者說：散文詩。在鲁迅的創作中，恐怕再沒有比"野草"和"朝花夕拾"兩書，喚起那样激越的抒情調子、洋溢着如此多样的詩的意境了。这二書写于五四运动以后大革命以前的低潮期。它們共同的特点，反映鲁迅行将走向共产主义的內心的煉獄。可是目前，一切是这样沉郁，蒼凉，当年的战士"有的高陞，有的退隐，有的前进，我又經驗了一回同一战陣中的伙伴还是会这么变化，"② 于是，我們的詩人唱出了"寂寞新文苑，平安旧战場，兩間余一卒，荷戟独徬徨"的悲歌，一个战士的悲歌！"野草"和"朝花夕拾"正反映着这

样一种心情。不用說，魯迅的心情是沉重的，但他始終紧握着武器，退进“野草”，不过是“舔尽了伤口的血痕”，作更大的战斗的准备，他緬怀往事，也准备从中汲取奋进的力量，一如他在回忆“藤野先生”一文中所說：“每当夜間疲倦，正想偷懶时，仰面在灯光中瞥見他黑瘦的面貌，似乎正要說出抑揚頓挫的話来，便使我忽又良心發現，而且勇气增加了……。就在这二書完成以后，魯迅便开始了新的战役，这是徹底击溃十年反革命文化‘围剿’，使无产阶級文化空前深入的輝煌的战役。因此，对理解魯迅思想的發展，这二書有着特殊的意义。在艺术風格上，这二書迥异于作者風格的通常的标志：剛健、蒼劲、沉郁，而代之以瑰奇幽婉和質朴雋永的風格，这里以抒情的主調代替了諷刺的主調，以詩代替了喜剧。走进“野草”的世界，展示了一片声色光影的圖画：秋夜的肖瑟蒼凉，冰谷中紅如烈火的珊瑚枝，山阴道上自然的丰美，江南的美艳如壯健的处子的皮膚的雪景，北方荒漠原野的風沙……大自然有如被反映到玻璃鏡子上那样清澈純明地反映在“野草”的篇章里，这里有着东方的全部的明媚的色彩和她的特有的芳香和醇美，詩人通过对自然的憧憬表达了对革命的憧憬。于是，在这里，我們諦听到了一个战士的心灵顫动的声音：对自然憧憬的詩人把自然拟人化了，他同情小粉紅花的梦，贊揚棗树欲将自己鉄一般的枝丫刺破天穹的勇敢，他敬奠为追求光明献身的小青虫，他为落叶設辞感激保存者的厚意。不只是自然的反映，某些采用神話傳說的篇章，写了天神、鬼魂、死尸……，完全是东方式的瑰奇。在这里，詩人显示了自己痛苦的追求的心灵的波折。翻到“朝花夕拾”，虽然同样是詩，我們感受到的却是不同的情調。如果說，“野草”的境界有如崇山峻嶺，深徑幽

谷，这里有峥嶸突屹的峰巒，万丈陡峭的絕壁；这里的流水是山上的瀑布，从山頂傾瀉而下，激起万丈的洶涌的浪濤，發出声聞百里的轟鳴；而“朝花夕拾”所展示的境界，只是我們常見的村落和田疇，这里沒有大自然的鬼斧神工，可是她賦予了葱蒼的生命，这里的阳光是这样明潔，植物是这样丰茂，一切并不瑰奇，无須震駭或惊嘆，但她是那样地亲切和淳朴。这里的流水只是一灣清澈見底的小溪，她用緩慢而匀称的节拍奏鳴着永恒的乐章，在那里淙淙有声，汩汩地流动着。在这里我們正可以如同一眼就能辨識清澈見底的小溪里的卵石的顏色和水草的針杉那样接触到詩人的明潔的淳朴的崇高的心灵。“野草”和“朝花夕拾”是詩的散文；是抒情的散文；是風景画和風俗画的散文。

这是一个战士自我剖白的实录；是他在再次出征前的誓辞；是作者对自己心灵和生活的自傳体的詩篇。

“野草”和“朝花夕拾”这二本抒情散文集，是魯迅創作中的瓌宝，也是文苑中的奇葩。

战斗者的抒情

“从噴泉里出来的都是水，从血管里出来的都是血。”③作为一个战士，他无論采用怎样的題材，运用怎样的文体，它都賦有战斗的意义。“野草”中的某些篇章固然表現了魯迅一时的頽唐的心境，透露出一个战士的落寞的苦悶，因而流露出一种“不可言喻的抑郁和淡淡的哀愁”，但是，正如王士菁所說，“这种抑郁和哀愁却化为强烈的憤怒和憎恨，这种不可压抑的憤怒和憎恨，像是在爐子里煉了許多的純鋼的匕首，脫手向龐大的岩石上一擲，在黑暗中迸射出无数的火花。”④于是

我們讀到了英雄主义的贊歌，詩人高呼——

要有这样的一种战士——

已不是蒙昧如非洲土人而背着雪亮的毛瑟枪的；也并不疲憊如中国綠营兵而却佩着盒子炮，他毫无乞灵于牛皮和废鉄的甲胄，他只有自己，但拿着蛮人所用的，脫手一擲的投枪。

他走进无物之陣，所遇見的都对他一式点头。他知道这点头就是敌人的武器，是杀人不見血的武器，許多战士都在此灭亡，正如炮彈一样，使猛士无所用其力。

那些头上有各种旗帜，綉出各样好名称：慈善家、学者、文士、長者、青年、雅人、君子……。头下有各样外套，綉出各式好花样；学問、道德、国粹、民意、邏輯、公义、东方文明……

但他举起了投枪。

这段文字写成三十多年了，可是我們至今每一讀它，还不免热血沸騰，心跳怦怦。这是一种革命的大勇精神，对敌人澈底的蔑視和无畏，他不为一切假相所迷惑，“他一点不避鋒芒，把鋼刀一样的笔刺向他所憎恨的一切，”（毛主席語）在这里，儼然站着一个“横眉冷对千夫指”的战士的英勇形象。在社会主义革命深入的今天，我們重讀这段文字，对破除迷信，与負隅頑抗的資产阶級知識分子中的頑固派作斗爭，有着多大的鼓舞力量啊！由內容所决定，这段文字的节奏是强烈的，調子是明快的，每句話都有斬釘截鉄的力量，这是出征的軍号，冲鋒的战鼓……

于是我們又讀到了这样的篇章，对战死者的哀悼，对統治者的声討。作者歌頌“敢于直面慘淡的人生，敢于正視淋漓的鮮血”的“猛士”；作者要在血泊中拥抱着那些“被風沙打击得粗暴”的“灵魂”，长歌当哭，他高唱——

叛逆的猛士出于人間，他屹立着，洞見一切已改和現有的废墟和荒坟，記得一切深广和久远的苦痛，正視一切重叠淤积的凝血，深知一切已死，方生，将生和未生。

压抑住自己的深悲大慟，以最大的輕蔑投向了杀人的統治者，在他看来，統治者对人民刀俎刑戮的殘酷鎮压，不过表現了自己的"怯弱"——

目前的造物主，还是一个怯弱者

他暗暗地使天变地异，却不敢毁灭一个这地球；暗暗地使生物衰亡，却不敢長存一切尸体，暗暗地使人类流血，却不敢使血色永远鮮淡；暗暗地使人类受苦；却不敢使人类永远記得。

一連串排比的列句，一層層地摧毁了統治者凶神恶煞的假像，呈露了他們的色厉內荏。"野草"中的"在淡淡的血痕中"，包括"华盖集"中的"紀念刘和珍君"，"南腔北調集"中的"为了忘却的紀念"这几篇抒情的哀悼文字，是千古不朽的声討反动統治阶級罪恶的檄文，是对"先驅者的爱的大纛，摧殘者的憎的丰碑。"

于是我們也讀到了这样的文字，一种自我献身的精神的抒写，"时日曷丧，予及汝皆亡"，在漫天黑暗的历史子夜里，一个背負着"因襲的重担"的战士願意用鮮血去点燃起人民反抗的火炬，这固然是值得歌頌的；但他不但願意用自己鮮血去点燃的革命的烈火去燒敌人，也願意忍痛用这烈火来洗礼自己，就更加值得歌頌。鲁迅唱道——

我自爱我的野草，但我憎恶这以野草作装飾的地面。地火在地下运行，奔突；熔岩一旦噴出，将燒尽一切野草，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。

“地火”不是别的，正是指当时洶涌澎湃而起的工农革命运动。鲁迅欢呼革命的到来，并且願意投身到这場烈火中，燒毁自己旧的一切。在这里，鲁迅所抒發的，正是一个战士不但毅然决然进行对敌斗爭的英勇精神，而且也毅然决然革自己的命的可貴感情。鲁迅，正如馬克思所說的，要带着微笑和过去告别，而且愈快愈好。

幽婉的名篇

鲁迅的風格是剛健，蒼劲，沉郁；然而“情随物迁”，“野草”中却不乏幽婉的名篇，正如“朝花夕拾”表現了雋永的風格。“詩人感物，連类不穷”，这里，鲁迅自拟为一片“臘叶”，而且是一片“病叶”，这当然是自謙之辞，因为本文鲁迅自称“为爱我者的想要保存我而作”的，他自謙不値得为别人所推重。这里的感情是含蓄的，因而表达方式也就迂迴曲折。当“繁霜夜降，木叶多半凋零，庭前一株小小的楓树也变成紅色了。……有几片則在緋紅地上，还带着几团濃綠。一片独有一点蛀孔，鑲着烏黑的花边，在紅、黃和綠的斑駁中，明眸似的向人凝視”，于是“爱我者”，便将这片“病叶”保存在“雁門集”里，“大概是願使这将墜的被蝕而斑爛的顏色，暫得保存，不即与群叶一同飄散吧”，但从作者看来，自己是不値得“爱我者”保存的，隔了一年，那叶子已黃臘似的躺着，“那眸子也不复似去年一般灼灼”。这里的笔調是纏綿悱惻的，然而同样反映着一个战士的心境，他正在警惕着自己

的頹唐，“眸子不复似去年一般灼灼”，他觉得自己辜負了“爱我者”，不値得保存，其实正反映了一种进取的战斗心情。在对自己的否定中，我們諦听到了一个偉大灵魂对战斗的渴望的声音。“秋夜”也是用比兴手法写出的幽婉的詩篇，作者傳神地写出了秋夜的萧条肃杀的气氛，奇怪而高的怪睨眼的天空，仿佛要离开人間而去，星星們也都睨着眼；自以为大有深意地将繁霜洒在野花草上，于是不堪繁霜侵凌的小粉紅花在冷的夜气中瑟縮地做着梦，梦見“胡蝶乱飞，蜜蜂都唱起春詞来了”的日子。可是她只能做春的梦，只想秋后的春，却不敢做落叶的梦，不敢想“春后还是秋”，在弥漫夜气的黑暗里，不敢凝視現实就是一种逃避。比起小粉紅花来，二株棗树要勇敢得多了，現在它們虽然已經被脫尽了叶子，但是它們“一无所有的干子，却仍然默默地鉄似的直刺着奇怪而高的天空，一意要制他的死命，不管他各式各样地睨着蠱惑的眼睛。”这里，屹立在黑暗中的“叛逆的猛士”的棗树正是魯迅英雄形象的自我写照。在冷的夜气中我們也看到許多扑火焚身的小青虫，它們为追求光明而牺牲了。在“吟罢低眉无写处”的时代，魯迅不能不用隐喻的手法，将“三一八”惨死的战士，比作这些“蒼翠精致的英雄們”而“对着灯默默地敬奠”了。正如作者慣于用冷靜的衣裳裹住自己赤热的心；这里，他用幽婉的笔致来傾瀉悲憤的感情。

傳永的風格

魯迅在“中国新文学大系小說二集序”評向培良的小說有云：“作者向我們叙述着他的心灵所听到的时間的足音，有些是借了儿童时代的天眞的爱和憎，有些是借着羈旅时候的寂寞

的聞和見……只如熟人相对，娓娓而談，使我們在不甚操心的傾听中，感到一种生活的色相。但是，作者的內心是热烈的；倘不热烈，也就不能这样平靜的娓娓而談了。”这段話，我覚得正可移作“朝花夕拾”的自評。于是我們听到作者像小溪那样汩汩地潛流着的舒緩的叙述，且看詩人儿时的“乐园”——那“百草园”的明丽的景致吧；那陶冶了詩人心灵的成长的風景，并不是有名的胜地、华貴的园囿，但这里却有不假人工雕琢的自然美——

> 不必說碧綠的菜畦，光滑的石井栏，高大的皂莢树，紫紅的桑椹；也不必說鳴蝉在树叶里長吟，肥胖的黃蜂伏在菜花上，輕捷的叫天子（云雀）忽然从草間直竄向云霄里去。单是周围的短短的泥牆根一帶，就有无限趣味，油蛉在这里低唱，蟋蟀們在这里彈琴……。

作者叙述羈旅时寂寞的聞見也是一样娓娓而談——

> 东京也无非是这样。上野的櫻花烂熳的时节，望去确也象緋紅的輕云，但花下也缺不了成群結队的“清国留学生”的速成班，头頂上盘着大辮子，頂得学生制帽的頂上高高聳起，形成一座富士山。也有解散辮子，盘得平的，除下帽来，油光可鑒，宛如小姑娘的发髻一般，还要将頸子扭几扭。实在标致极了。

“东京也无非是这样”这里包含多少寂寞的羈旅之感啊！但这又不是普通的羈旅之感，这是当年就表示了“我以我血荐軒轅”的作者，在上下探索的长途中，还沒有邂逅眞正的革命同志的寂寞之感。現在，廿年过去了，五四的热潮已經像是要消歇下去，作者于是重又經历了类似的寂寞，在轉輾徙流的蕪杂

的景况中，回忆像蚕吐絲那样，織成多样的紋錦。这里的風格看来也許是奇特的，迥异于作者往昔的文笔，其实是可以理解的，由于反映內容不同，当然也就構成了風格的特殊。在短兵相接的战場上，为鏖战所掀起的塵埃遮蔽了詩人的雋永的風格的那一面，于是現在便在返顧中呈現了。

不仅叙述，抒情也是同样有如明淨的溪水那样緩緩地流着——

> 我的保姆，長媽媽即阿長，辞了这人世，大概也有了三十年了吧。我終于不知道她的姓名，她的經历：仅知道有一个过継的儿子，她大約是青年守寡的孤孀。
>
> 仁厚黑暗的地母呵，愿在你怀里永安她的魂灵！

"奢体为辞，則虽丽不哀，"这里的文字是这样質朴，几乎沒有半点修飾，由是弥見感情的眞切，眞是"情往会悲，文来引泣"，使讀者也为之唏噓。这里悼念的感情不是痛哭哀号，涕零如雨；而是遙念幽思，愴快难怀。

風景画和風俗画

抒情的散文有如一切抒情的詩篇，它借着意境的創造来反映生活，来反映作者的美学理想。"籠天地于形內，挫万物于笔端"，以"情"結"景"，就特别重視風景画的描写。魯迅强調"白描"，他在小說創作上，学習旧戏的形式，"沒有背景"、"不去描写風月"，但，这正說明作者是一位懂得写景的画家：他决不濫用風景来填塞篇幅。在小說創作中，魯迅总是把風景与人物的心情結合起来，成为有助于人物性格創造的机体。在抒情散文中，特别是"野草"，魯迅所創造的多样的

風景画面，都成为詩的意境，而这，作者正借以反映了自己美的理想，美的感情。“好的故事”是最突出的一篇，作者把“山阴道上，千岩竞秀，万壑爭流，令人应接不暇”的胜景全收笔底——

我仿佛記得曾坐小船經过山阴道，两岸边的烏桕、新禾，野花，鸡狗，叢树和枯树，茅屋、塔、伽蓝、农夫和村妇、村女、晒着的衣裳、和尚、簑笠、天、云、竹、……都倒影在澄碧的小河中，随着每一打槳，各各夹带着閃鑠的日光，幷水里的萍藻游魚一同蕩漾。諸影諸物：无不解散，而且搖动，扩大，互相融和：刚一融和，却又退縮，复近于原形。边緣都参差如夏云头，鑲着日光，发出水銀色焰。……

河边枯柳树下的几株瘦倒的一丈紅，……大紅花和斑紅花，都在水里面浮动，忽而碎散，拉長了，縷縷的胭脂水，然而沒有暈。……大紅花一朵朵全被拉長了，这时是潑刺奔进的紅錦帶。帶織入狗中，狗織入白云中，白云織入村女中……在一瞬間，他們又将退縮了。但斑紅花影也已碎散，伸長，就要織进塔、村女、狗、茅屋、云里去。

这里描写的不是靜止的風景，而是水中流动着的倒影，随着桨声的起落，这幅“水月鏡花”的織錦也变的成种种形相，忽而碎散，忽而伸长、完整，这样，随着圖画的出現，我們仿佛听到“伊呀”的櫓声和汩汩的水声，“叙山水則循声而得貌”，这样逼似的画圖眞是巧夺天工！然而魯迅幷不是把描写風景当作一种目的，“一切景語，皆情語也”，通过自然美的画面，魯迅把我們的感情推向高处，跟着作者一同流連，贊嘆，激賞，可是当我們正要再一次凝視时，云錦消散了，眼前仿佛只賸下几点霓紅色的碎影，甚至“何尝有一絲碎影，只見昏暗的

灯光……在昏暗的夜……”，于是我們的感情也就从峰巔墜下，与作者感受着同样的悵惘。

再看一篇“雪”的贊歌——

> 江南的雪，可是滋潤美艳之至了；那是还在隐約着青春的消息，是極壯健的处子的皮肤。雪野中有血紅的宝珠西茶，白中隐青的单瓣梅花，深黃的磬口的腊梅花：雪下还有冷綠的杂草。

在这里，呈現在我們眼前的是一幅彩色繽紛的絢爛夺目的圖画，簡直使朔方的讀者对江南的雪景也不禁为之神往了，和作者一同地感受着雪中“隐約着青春的消息”——对革命的憧憬和期待。同样，魯迅歌頌了北方的雪，那雄壯的气势，洋溢着战斗的革命激情——

> 在晴天之下，旋風忽来，便蓬勃地奋飞，在日光中灿灿地生光，如包藏火焰的大雾，旋轉而且升騰，弥漫太空，使太空旋轉而且升騰地閃爍。

这的确是一种壯观。如果說，“滋潤美艳”的江南的雪景寄托了作者对青春的憧憬、革命的期待，那末“蓬勃奋飞”的朔方的雪景則抒發了詩人意欲立即拔劍而起的战斗情怀。前者是优美的形象，后者是壯美的形象，但兩者都統一于作者战斗的美学。

和“野草”的以情結景一样，在回忆录式的抒情散文“朝花夕拾”里，作者重于“体物写志”，給我們描繪了多样的風俗画面。这里有封建社会形形色色的風尙習俗，禁錮儿童心灵的家庭教育和私塾教育，民間迎神賽会的盛况，小市民心理的刻划，維新以后所謂洋务学堂的学習生活以及留学日本的聞

見。看看那“日蓮戏”中登場的无常吧，他是怎样正直善良的形象，在墨黑如漆的封建社会里，底層的劳动人民是怎样把自己的企求、願望、性格都賦予了这个質朴的鬼魂——

> 在許多人期待着恶人的沒落的凝望中，他出来了，服飾比画上还簡单，不拿鉄索，也不拿算盘，就是雪白的一条莽汉，粉面朱唇，眉黑如漆，感着，不知道是笑还是在哭。

据說他“因为同情一个鬼魂，暫放还阳半日，不料被閻罗責罰”，因此“給了我們的活无常以不可磨灭的冤苦的印象，一提起，就使他更加感紧双眉，捏定破芭蕉扇，臉向着地，鴨子浮水似的跳舞起来”，他决定“从此不再寬縱了”——

> 那怕你，銅墻鉄壁！
> 那怕你，皇亲国戚！……

魯迅不是对民間風俗的獵奇，在生动的描写中，他正寄托了自己深厚的感情，他說自己“至今还确鑿記得，在故乡的时候，和‘下等人’一同，常常这样高兴地正視过这鬼而人，理而情，可怖而可爱的无常”，他不止一次地歌頌了无常的“知过”和“果决”。

再看一幅描写私塾教育的風俗画——

> 先生自己也念书。后来，我們的声音便低下去，靜下去了，只有他还大声朗讀着：一
>
> 鉄如意，指揮倜儻，一座皆惊呢……；金叵罗，顛倒淋漓噫，千杯未醉嗬……。
>
> 我疑心这是极好的文章，因为讀到这里，他总是微笑起来，而且将头仰起，摇着，向后面拗过去，拗过去。

这位三味書屋先生，是鲁迅受业的熟师。他虽然深受封建教育的戕毒，当其搖首晃腦的朗讀詩書而不自覚其头昏时，我們未免覚得可笑，但他却是“極方正，質朴”的博学之士，他很少对学生施行体罰，普通只是瞪几眼。当其讀書入神时，就什么事都不問了，于是頑皮的学生則用紙糊盔甲套在指甲上做戏！少年鲁迅也得以用“荆川紙”蒙在小說綉象上，暫时神游于小画家的生活了。于是我們也同作者一样轉覚三味書屋先生簡直淳朴得可爱了。鲁迅就是这样，通过各种不同的風俗画，抒写了他当时寂寞的心境，他在回忆中汲取了力量。

“固有的东方情調”

鲁迅盛贊陶元庆的繪画，說“他以新的形，尤其是新的色来写出他自己的世界，而其中仍有中国向来的魂灵——要字面免得流于玄虛，則就是：‘民族性’”，又說：“作者是夙擅中国画的，于是固有的东方情調，而自然而然地从作品中滲出，融成特别的丰神了。”⑥而这，同样可以移做鲁迅散文等風格的自評。无論“野草”和“朝花夕拾”，都滲透着民族的精神，正如果戈里所說，“眞正的民族性不在于描写农妇穿的无袖长衫，而在于表現民族精神本身”，因此，无論面对什么題材，无論采用怎样的体裁，是風景画的抒写，風俗画的描叙，是深沉的太息，还是欢愉的歌唱；是幽默，含蓄，深藏，还是幽婉，雋永，明丽，只要作者用含有民族性要素的眼睛去看它，他的画笔的飞舞便傾注出整个民族的風格。鲁迅的詩神有着自己太多的东西，有着全部东方的醇美，她不需要借用异国的服飾来打扮自己，如五四以后有的作者那样；他們刻意模仿外国人的步履，虽然可以乱眞，但也由此泯灭了自己民族的

灵魂。作为民族風格重要标志的語言，魯迅繼承了先秦諸子、魏晋等中国傳統散文的优长，他又学習了民間艺术的質朴、硬朗和詼諧，甚至汲取了像“百喻經”那种印度古典宗教文学的奇瑰的文笔，于是“融成了特别的丰采”。像“野草”里的写景文字，虽然“惊采絕艳”然而“酌奇不失其眞，玩华不墜其实”；“朝花夕拾”里叙述文字，縱笔所至，有如行云流水。魯迅的散文眞是“顧盼可以驅辞力，咳唾可以穷文致”。

“千古文章未尽才”

“野草”和“朝花夕拾”兩書完成以后，魯迅就被挂上全新的甲冑，奔走硝烟四起、短兵相接的战場，于是他的“匕首”和“投槍”式的散文——即他自称为“杂文”的——在此后的对敌斗爭中就發揮了所向披靡的更大的威力。从此魯迅也就很少余暇再写回忆录式的抒情散文、風景画和風俗画的散文。他全神貫注着激战的应变。魯迅后期的杂文，“在战斗进行中的怀疑、犹豫、徬徨、悲凉的情緒已經絕迹，我們所能接触到的是沉着稳定的坚毅的进軍”⑦，魯迅在最后十年英勇无前的激战中为中国人民所建树的不朽功勛，有如日月丽天，将与历史永住！但是，“千古文章未尽才”，畢竟不幸的是，魯迅早在青年时代就憧憬，向往的“雄厉无前，屹然独見于天下”⑧的祖国的光輝的未来，他終于沒有来得及用自己抒情的画笔加以描繪，不然，我們可以想像，将会讀到怎样宏偉壯丽的詩篇？而高唱六亿中国人民“精神振奋、斗志昂揚、意气風發”地进行偉大的社会主义建設的責任，也就落到了我們这一代人身上！感謝偉大的党所領导的偉大的人民，早已驅散了历史天空的阴霾，在紅日普照的大地上，我們将从此与憂伤絕緣、和

眼泪訣别，再也不无可奈何地用幽婉哀怨的抒情来淺吟低唱；我們今天的抒情散文，应当表現共产主义風格的响徹云霄的豪迈雄状的进行曲！　　1958年7月

---

① 南腔北調集：“小品文的危机”
② 南腔北調集：“‘自选集’序”
③ 而已集：“革命文学”
④ 王士菁“魯迅傳”頁345
⑤ “且介亭杂文二集”
⑥ 見張望編“魯迅論美术”自8—10
⑦ 胡繩：“魯迅思想发展的道路”
⑧“坟”：“文化偏至論”

魯迅是厚今薄古的偉大榜样

一

魯迅是厚今薄古的偉大榜样。他，作为一个战士，永远执着于現实的战斗，把自己的工作毫无保留地服从于革命的需要。

厚今薄古，实質上就是一种革命的思想，凡是在历史上起过进步作用的人物，他們当时的思想也总是厚今薄古的。早在1907年，魯迅就在論文“摩罗詩力說”里表述过这种思想，他告訴我們，“怀古”必須“如鑒明鏡”应該“时时进光明之长途，时时念輝煌之旧有”，这样才能“新者日新，而古亦不死”，这就是說，应該把历史当作一面鏡子，古为今用，推陈出新。后来魯迅一再表达过这种思想，他認为古文化虽然“有裨于后来，也束縛着后来”，因此，我們必須“不但是文艺上的遺产的保存者，而且是开拓者和建設者”。（“集外集拾遺”，“引玉集”后記）

魯迅写小說，大家知道，并非为了要走进“艺术之宫”，而是为了要“改良人生”，揭出当时人民的病苦，以引起疗救的注意。可是，当革命逐漸深入，“急遽的剧烈的社会斗爭，使作家不能够从容的把他的思想和情感熔鑄到創作里去”（瞿秋白）的时候，魯迅就毅然放下了小說的創作，而創造了与敌人

短兵相接的武器——杂文。这是很为当时一些厚古薄今、重外輕中的文人学士們所“不齿”的，他們有的为魯迅惋惜；有的譏笑魯迅做不成艺术家了；“俄国为什么能够有‘战爭与和平’这类偉大的作品产生？……而我們的作家呢，豈就永远写写杂文而引为莫大的滿足么？”（“魯迅全集补遺”：“做杂文也不易”）敌人給了魯迅一个恶謚：“杂感专家”，“专”在“杂”里边，显然含有鄙視的意思。但魯迅幷沒有理会这些蒼蝇蚊子的嗡嗡声，他認为在“要做这样的东西的时候，恐怕也还要做这样的东西，我以为如果艺术之宫里有这么麻煩的禁令，倒不如不进去；还是站在沙漠上，看看飞沙走石，乐則大笑，悲則大叫，憤則大罵，即使被沙礫打得遍身粗糙，头破血流，而时时撫摩自己的凝血，覚得若有花紋，也未必不及跟着中国的文士們去陪莎士比亞吃黃油面包之有趣。”（华盖集題記）魯迅执着于現实的战斗，不但是将写作当作投資，获得一笔优厚的利息的文士們所根本不理解的，就是在同一营壘中的战友也幷不是都能了解他杂文战斗的意义。魯迅說：“也有人劝我不要做这样的短評。那好意，我是很感激的，而且也幷非不知道創作之可貴。”但是，“現在是多么迫切的时候，作者的任务，是在对于有害的事物，立刻給以反响或抗爭……潛心于他的鴻篇巨著，为未来的文化設想，固然是很好的，但为現在抗爭，却也正是为現在和未来的战斗的作者，因为失掉了現在，也就沒有了未来。”（“且介亭杂文”：序言）就这样，魯迅把后半生大部分的时間和精力，都献給了紧密結合革命需要的战斗的艺术——杂文，一直到死，連他計划中的中国文学史和描写唐代宮闈生活的长篇小說也沒有可能得到实現。这自是文学史上的損失，但作为一个战士，在革命的暴風雨时期，他表达

了千百万人民的声音，完成了他崇高的历史使命，而这，不但足以弥补了他在文学史上的損失，而且为他在文学史上树立了不朽的丰碑。現在誰会記得当时“神往唐虞”“归心元代”一心要考据出“刘歆幷非刘向的儿子”的学者，和“潜心于他的鸿篇巨著”，为一万年后的文化設想的作家呢？只有执着于現实的战斗者的功績才会与历史同在。

二

厚今薄古与厚古薄今标志着为个人和为集体的兩种人生观，一向是革命与倒退或反动的兩条路綫的斗爭。魯迅从革命的立場出發，他批判了一切复古，恋古，思古，怀古的遺老遺少們。有些骸骨迷恋者“心神所注，辽远在于唐虞，或徑入古初，游于人兽杂居之世；謂其时万禍不作，人安其天，不如斯世之类濁沽危，无以生活”，这也仿佛如右派分子的“今不如昔”論。魯迅認为，其实“事正背馳”，古民的“曼衍播迁，抗爭劬劳”即使不厉于今，而視今必无所減。因为那时历史沒有記載，所以現在想来，覚得那时十分安乐。倘使眞正置身其时，“与古民同其憂患，則頹唐佗儻，复远念盤古未生，斧鑿未經之世”，（“摩罗詩力說”）可見复古也永远不会滿足。所以当“自詡古文明者流”林紓，严复，章士釗等张起保存国粹的大旗时，魯迅狠狠地給予了打击，他認为首先不是我們保存国粹，而是要国粹保存我們。保存国粹和保存我們这是复古和革命二种思想的根本分歧。这个問題我覚得到今天还沒有失去它的現实意义，古为今用还是今人做古人的奴隶？有些高級知識分子在实际工作中其实对这个問題幷沒有得到明确的解决。古典文化遺产幷不是博物館里的古董，徒供我們放着品賞，或者

頻頻点头嘖嘖称道一番，甚至玩物丧志。在三十年前，魯迅对这个問題的回答是明确的："苟有阻碍这前涂者，无論是古是今，是人是鬼，是'三坟''五典'，百宋千元，天球河圖，金人玉佛，祖傳丸散，密制膏丹，全都踏倒他。"（"华盖集"："忽然想到"六）只有破除迷信，才能做到古为今用，看来，重温魯迅这一段話并不是多余的。有人鑽进了故紙堆中，就再也鑽不出来了，这正如魯迅为我們講述的有个明末遺民的書斋叫"活埋庵"一样，把自己活埋在里边了。但是"林回异千金之璧，負赤子而趋"，权衡得失，多向前看看，自己还是可以取舍的。否則便只好眞的活埋在里面了。为古人殉葬，有什么好处呢？例如刘半农吧，五四时代也未尝不是一个战士，"后来却只做做打油詩，弄弄爛古文"，基于立場的不同，魯迅曾公开地表示了他的憎恶：

> 我爱十年前的半农，而憎恶他的近几年。这憎恶是朋友的憎恶，因为我希望他常是十年前的半农，他的为战士，即使"浅"罢，却于中国更为有益。（"且介亭杂文"："忆刘半农君"）

三

正如一个人不能"为艺术而艺术"一样，不可能为复古而复古，在当时，魯迅已經清晰地看出，所謂复古、恋古、思古、怀古，都不过是一个幌子，在它的背后，隐藏着对革命的敌視，对現实的不滿以及对个人的不可告人的目的的追求……

听說有个一向鄙薄中国古典文学的右派分子最近忽然手不釋卷地吟哦起李太白来，当然他并不是想写"李太白論"，或

研究李太白的詩歌到底是以浪漫主义还是以現实主义为主导，他热衷的是这样一类句子：

"抽刀断水水更流，举杯銷愁愁更愁；
人生在世不称意，明朝散髮欢扁舟。"
"人生得意須尽欢。莫使金樽空对月。"

这些"厭恶現世的人們"，用鲁迅的話来說，"都是厭恶現世的仇仇"。对他們怎么办呢？还是用鲁迅的話来說：

仰慕往古的，回往古去罢！想出世的，快出世罢！想上天的，快上天罢！灵魂要离开肉体的，赶快离开罢！現在的地上，应該是执着現在，执着地上的人們居住的。（"华盖集""杂感"）

鲁迅这一段話，虽然是对辛亥革命后的遺老遺少們說的，但轉贈給一小部分封建主义資本主义的遺老遺少們，并不过时。

四

"貴古而賤今，忽近而圖远"，当然并不都是"現世的仇仇"，但也不是特有"嗜痂之癖"，实在积習难除，有的人并不眞在那里發什么"思古之幽情"，也并不很願意"非三代兩汉之書不讀"，只是希望附古人的驥尾而荣，以便"声名自傳于后世"。所謂"君子疾沒世而名不称焉"，其实，想不朽的結果得到的往往是速朽。例如鲁迅的杂文吧，当时就有人劝他不必做，因为做了在将来世界史上也不会有名的，想来奉劝鲁迅不要写杂文的那位先生現在我們一定可以在世界史上看到他的大名了吧，但却也从来沒有見到。因为"美国的'文学概論，或

中国什么大学（指当时——引者）的講义，的确，总不能發現一种叫作Tsa—Wen的东西。这眞使有志于成为偉大文学家的青年，見杂文而心灰意懶，原来这并不是爬进高尚的文学楼台去的梯子”，虽然，“小說和戏曲，中国向来看作邪宗的，但一經西洋的‘文学概論’引为正宗，我們也就奉为至宝了。……杂文中之一体的随笔，因为有人說它近于英国的 Essay，有些人也就頓首再拜，不敢菲薄。”（“且介亭杂文二集”：“徐懋庸作‘打杂集’序”）这样看来，厚古薄今与重外輕中的血緣关系的存在已“久矣夫非一日也”了。我們有些先生言必称莎士比亞，有些先生只捧着一个屈原，認为“余子不足道也”，連魯迅的作品也不看，“不知有汉，无論魏晋”，当然对延安文艺座談会以后产生了一些什么主要作品更不知道。他們認为研究这些都沒有学术价值。所謂“学术价值”，也就是魯迅所說的“爬进高尚的文学楼台去的梯子”。然而，你总該認为他們对莎士比亞或屈原深有研究了吧！或者已經写出了不朽的研究著作，却也未必。他們之所以推崇莎士比亞或屈原，也只是因为“古”，設使他們生在莎士比亞或屈原同时，他們仍旧会是鄙不足道的。記得魯迅小說“离婚”中的七大人，他用古人的“屁塞”在鼻子兩旁擦了又擦，一面又連連贊賞这爛石中的“水銀浸”，“屁塞”擦鼻梁，絲毫不覚得有些欠雅，就因为它是古人的。但是魯迅問得好：“試去翻翻‘儒林外史’或‘文苑傳’，可有一个将旧書当作古董的鴻儒？”

五

有人認为，說魯迅是厚今薄古的榜样，不足以服人。魯迅不是也搞旧学么？的确，魯迅整理，考訂，校勘，編集了不少

古籍，也讀了不少古書。可是，在魯迅那里，古書并沒有成为玩賞的古董，相反，作为他广泛运用的一种武器，借古喻今，以古鑒今，甚至以古惩今，致命地打击了敌人，例如“而已集”有一則“小杂感”：

> 刘邦除秦苛暴，‘与父老約，法三章耳。’而后来仍有族誅，仍禁挾書，还是秦法。法三章者，話一句耳。

寥寥几笔，画出了背叛革命的蔣介石的鬼臉。魯迅可說完全做到了古为今用，这些例子在魯迅杂文中是不胜枚举的。魯迅独創性的有着高度思想性的小說“故事新編”更是在当时历史条件下古为今用的卓越范例。魯迅即使在整理一些古典文学遺产时，他总是念念不忘于今，例如“北平箋譜序”中說：

> 意者文翰之术将更，則箋素之道随尽，后有作者，必将别辟涂徑，力求新生；其陋睨夫旧乡，当远俟于暇日也。（集外集拾遺）

魯迅为我們講述了这样一个故事，有个土財主，买了几个周鼎回来，土花斑駁，古色古香。但是他却叫銅匠把土花銅綠擦得一干二净，一切“雅士”当然听到了无不大笑。魯迅說：“我在当时，也不禁由吃惊而失笑了，但接着就变成肃然，好像得了一种启示。这启示并非‘哲学的意蘊’，是覚得这才看見了近于眞相的周鼎。鼎在周朝，恰如碗之在現代，我們的碗，无整年不洗之理，所以鼎在当时，一定是干干净净，金光燦爛的，換了术語来說，就是它并不‘靜穆’，倒有些‘热烈’”。（“且介亭杂文二集”：“題未定”草）我想这也应該給我們一种启示：就是我們究竟应該怎样对待古典文化遺产，是对它們一味

迷信，頓首再拜，供奉庙堂之上呢，还是要它們为社会主义服务，为我們的人民服务。用魯迅的話来說，是我們保存国粹呢还是叫国粹保存我們？作为一个革命者应該永远服务于現实的需要，因而表現在他的学术思想上不能不是一个厚今薄古者。在这方面，魯迅是我們偉大的榜样。

1958年5月

鲁迅与拜倫

将鲁迅与拜倫这兩个偉大天才的名字并列在一起，并不含有比較的意思，誠如斯大林同志所說的："历史的比拟总是危险的"，因为任何比較总不免于偏頗，即如过去有人将鲁迅比之我国的孔子，庄子，法国的伏尔泰，德国的尼采，俄国的列夫·托尔斯泰等等，結果历史都証明了这些比拟的不倫。这里，我想主要就鲁迅早期文艺思想中所受的拜倫的影响以及这种影响在他一生的战斗道路中所起的作用，略加說明。

鲁迅的生活和战斗开始在我国还沒有被民族革命的曙光所照輝的寂寞昏沉的子夜般的年代。那时中国国内虽然經历了二十多年的維新运动，可是帝制还沒有被廢除，强大的封建势力仍然占着統治的地位，正对外来的新思潮起着一种抗拒的作用；而以英帝国主义为首的列强的侵略，自一八四〇年雅片战爭肇其端倪，压力就越来越大，中国从此逐漸淪为半封建半殖民地的国家。由軍閥，买办，官僚所結合成的洋务派兴起的一种所謂洋务运动，"近不知中国之情，远复不察欧美之实，以所拾塵芥，罗列人前，謂鈎爪鋸牙，为国家首事"① 妄想以炮坚船利的政策来保持封建势力，鎮压人民革命，就这样，封建势力与帝国主义資本主义的侵略势力結成了統一的联盟，阻遏着民族的覚醒和国民性的眞正的解放。作为一个已經向祖国表

示了願以身殉国的爱国主义志士，青年鲁迅选擇了文艺的武器，作为求得民族解放的启蒙主义的工具。当时主张个性解放的鲁迅，决然地提出了“非物質，重个人”②的口号，他正告热中于洋务运动的所謂崇实之士：“黃金黑鉄，断不足以兴国家”③，他也不滿意二十年来的維新运动，說他們所介紹的西洋文化，除了“治餅餌，守囹圄”④之术以外，无有其他。他認为，要使中国不至于“永續其蕭条”，必須有第二次的維新，而这，“則有待于介紹新文化之士人”，鲁迅一再呼吁，要求中国有“精神界之战士”⑤出現，鲁迅当时所迫切期待的中国精神界的唯一的眞正的战士，还只有他自己。

由于反抗异族侵凌、迫切希求民族解放的爱国主义的决心，大胆否定封建主义等的一切統治观念、提倡个性解放思想，因此，鲁迅一开始就傾向了“大都不为順世和乐之音，动吭一呼，聞者兴起，爭天拒俗”的革命浪漫主义的文学，和它的代表者拜倫發生了因緣。根据已有的傳記材料来看⑥，鲁迅开始接触拜倫的作品应該还在他的留日时期——一九〇二年左右，从此，这位身为貴胄，不惜孤援希臘，以性命相授的偉大革命人道主义者的形象就永远活在鲁迅的心头，待到五年以后，亦即一九〇七年，鲁迅終于在其第一篇文艺論文——不啻是他献身革命文艺运动的宣言的“摩罗詩力說”里大力介紹了拜倫。这篇論文中連同介紹的所有其他的詩人或作家，如雪萊，普希金，萊蒙托夫，克拉旬斯奇，密克威支，斯洛伐支奇，裴多菲以及果戈里，就精神上說和拜倫是一貫的，因此也都可以归入拜倫宗的。可証諸史实的，中国最早，最完整的介紹拜倫的論文恐怕要推鲁迅的“摩罗詩力說”了。十八年以后鲁迅回忆对拜倫的印象时記忆犹新，他說：“还記得怎样讀了

他的詩而心神俱旺，尤其看見他那花布裹头，去助希臘独立时候的肖象。”⑦至于鲁迅为什么要介紹拜倫，他自己在这里也說得很明白：“拜倫之所以比較的为中国人所知……就是他的助希臘独立。时当清的末年，在一部分中国人的心中，革命思潮正盛，凡是叫喊复仇和反抗的，便容易惹起感应。”⑧鲁迅当时正是被感应了的一个。

“具有感性热情和对現代社会的辛辣諷刺的拜倫⑨”，他的反叛的普罗米修士般的热情，使俄罗斯的偉大批評家别林斯基从他的詩作中看出了“对英国現实的断然否定”⑩，但拜倫的反叛精神只有从英国当时現实的矛盾中才能求得解釋，别林斯基論到詩人所处的当时英国的环境时說：“无論什么地方，公共自由都不象英国那样受压迫，那样受限制。无論什么地方都沒有英国那样駭人听聞的豪富，也沒有那样駭人听聞的赤貧。”⑪十八世紀的七十年代，英国工业革命的結果，迫使广大劳动者投入了更痛苦的地獄般的生活，因此就不断出現了一些搗毁机器的最初的工人阶級的自發斗爭，如有名的盧德运动；一七九二年成立的以鞋匠的儿子湯姆斯·哈第为首的通訊会；一七九五年的飢餓騷动等等，除了工人与資本主义的矛盾以外，当时英国还存在着民族的矛盾，如一七九八年的爱尔蘭暴动。这就是拜倫詩作中所体現的紧张的矛盾的社会基础⑫，正因为如此，拜倫被称为“英国工人阶級最初一些自發性的和不成熟的活动的兴奋的目击者，庇护者和歌手”⑬。在“編織机法案編制者頌”和“盧德之歌”这兩首革命詩作中，拜倫对当时英国的劳动人民表示了最深沉的同情；同情被压迫、被剝削的劳动人民的另一面，是对上層統治阶級和作为統治工具的資本主义制度报以刻骨的憎恨，在拜倫看来，大地主大資产阶級掠夺人民財

产的方法与强盗本质上沒有区别，在拜倫最杰出的长詩“唐·璜”中詩人曾把海盗蘭勃洛和他們比較：⑭

“不要以为他发財的方法似乎奇特
虽然他把各国的貨船夺去
但只要把他的官爵
变为首相，这不过是抽税而已。”

拜倫对上層統治阶級这种火一样的諷刺，繼承了英国文学中以莎士比亞为代表的人民性的傳統，并給后起的人民文学家以巨大的影响，在十九世紀末，剧作家蕭伯納在自己的优秀的剧作“华倫夫人的职业”中，公开声称統治阶級的伪道德不过是騙騙老百姓的玩意儿，其实他們連娼妓还不如。拜倫对英国的上層統治阶級虽然投以高度的憎恶，表現在他的詩篇中，对自己的祖国却又有着无尽的热爱；作为一个眞正的爱国主义者，必然是偉大的国际主义者，拜倫对弱小民族的眞誠的同情，使他把奴役别国的侵略政策看作是“古代野蛮政策的殘余”。⑮由此可知，拜倫的浪漫主义显然不是一种消極的抽象的美学，它是具有着具体的历史的可感触的革命內容的，拜倫曾把自己的詩作称之为“手榴弹”，正如魯迅曾把自己的杂文叫做“投槍”和“匕首”一样，公开声称它是一种进行斗爭的武器，而这点，正投合了同样作为一个詩人——革命家的魯迅的情怀，而这个以援助弱小民族著称因而为魯迅所贊頌的拜倫特别值得提出的是他却正是生长在以奉行最凶恶侵略政策著称的强盗帝国，因此，魯迅不能不給予拜倫以崇高的評价。拜倫的美学理想，他的輝煌詩作所表現的那种“剛健抗拒，破坏挑战之声”，不但在中国，魯迅認为“上下求索，几无有矣！”既使在其本

国，例如司各德的“平安翔实，与旧之宗教道德極相容”的作品也完全不能与之方駕。⑯事实正是这样，当司各德在自己的“古歌人詠”中高唱“爱情統治着营地，朝庭和树林”脫离現实，向朝庭献媚的贊歌时，拜倫却嘲笑他的天眞和漠視現实，在拜倫看来，“实际上，統治世界的是現金，現金象月亮統治海潮一样在它自己的土地上統治着爱情这位統治者。”⑰詩人以敏鋭的眼光最初看到了正如后来馬克思和恩格斯在“共产党宣言”中所充分論証的主題：現金交易，“它把高尚激發的宗教虔誠，义俠血性和俗人温情一概淹沒在利己主义計較的冰水之中”。拜倫詩作之所以如此，这反映着拜倫本身的革命精神，魯迅当时就无限傾心于这种拜倫式的革命精神，他說：⑱

> 吾今为按其为作思惟，索詩人一生之內悶，則所迕常抗，所向必动，貴强而尚强，尊己而好战，其战复不如野兽，为独立自由人道也……故其平生，如狂濤如厉风，举一切伪飾陋习；悉与蕩滌，瞻顧前后，素所不知，精神郁勃，莫可制抑，力战而斃，亦必自救其精神，不克厥敌，战則不止。而复率眞行誠，无所諱掩，謂世之毀誉褒貶是非善惡，皆緣习俗，非誠，因悉措而不理也。

一种冲破一切罗网束縛的反抗傳統精神，一种正当的自尊心，“不克厥敌，战則不止”“力战而斃，亦必自救其精神”的頑强的韌性战斗精神以及“无所諱掩”的眞誠……这一切，都为魯迅終生所奉行，并構成了他——魯迅精神中最主要的最可貴的特色。拜倫反抗强暴的另一面，已如上述是他对弱小者的眞誠的同情：⑲

> 自尊而憐人之为奴，制人而援人之独立，无惧于狂濤而大儆

于乘雋，好战崇力，遇强无所寬假，而于累囚之苦，有同情焉。

这种思想表現在他的詩作中，正如别林斯基所說的："拜倫的詩是一种痛苦的呼声，一种哀哭，但却是一个驕傲的人的哭，他与其領受宁願給予，与其祈求宁願垂顧"，⑳ 正是拜倫这种高傲的精神，在始終"沒有絲毫的奴顏和媚骨"㉑（毛主席語）的魯迅的心灵里响起了高度的共鳴。后来魯迅曾經把这种精神抒写在一首抒情詩里，其中就有着不待征引就早已为讀者所熟知的这样出色的名句：㉒

横眉冷对千夫指，
俯首甘为孺子牛。

然而拜倫的同情弱小者却完全有别于佛家或基督式的慈悲，他要求弱小者也能奋發自强起来，他号召反抗，他要启迪奴隶們的覚悟，这就是一种积極的人道主义精神，因此，"苟奴隶立于前"，拜倫"必衷悲而疾視，衷悲所以哀其不幸，疾視所以怒其不爭"。㉓ 这种精神，大家知道，同样为魯迅所服膺和躬行，并且一直貫串在他一生的創作中，无論閏土的形象，无論阿Q的形象，无論在其前期或后期的全部輝煌的杂文中，对待被压迫者的"哀其不幸，怒其不爭"的态度，总可以其中追寻出拜倫式的革命人道主义精神所給予的影响。

根据周揚同志的分析，魯迅所服膺的拜倫主义正和他所受的尼采主义的影响采取了相反的立場，㉔ 这的确是一种精辟的見解。有些人會片面夸大过魯迅早期所受的尼采的影响是不足为据的。如馮雪峰曾說：㉕"尼采的那种主观的和悲观主义的号叫，以及那种詭辯式的警辟的表現方式，曾經和拜倫与叔本华

的厭世主义一同投合着青年魯迅的某种孤傲的、反庸俗主义的情緒”，这里把拜倫精神和尼采叔本华的厭世主义相提并論，就是显然錯誤的，固然，拜倫精神中有它消極的一面，即魯迅亦分析到的：“自尊至者，不平恒繼之，忿世嫉俗，發为巨震，与对跖之徒爭衡。蓋人既独尊，自无退讓，自无調和，意力所如，非达不已，乃以是漸与社会生冲突，乃以是漸有所厭倦于人間。”㉖但这种厭倦人間的思想在拜倫精神畢竟并不占有重要的地位，它并沒有导致消極的遁世，却發为积極的抗爭。拜倫之所以被称为厭世者，正如丹麦的偉大批評家勃蘭兌斯所說，是因为它对于这样的生活的暴乱的諷刺。拜倫自己也对这种責难給了正确的答复（唐·璜第九篇第二十一节）。㉗

为什么他們称呼我为厌世者呢？因为他們憎恶我而不是我憎恶他們。

而且拜倫之所以能够献身于希臘的民族解放运动难道不正是絕好的証明。魯迅論到拜倫与尼采的分歧点的一段話是富有意味的，它可以一扫某些人認为魯迅早期受过很大的尼采影响的誤解：“尼采欲自强，而并頌强者；此（按指拜倫——引者）則亦欲自强而力抗强者，好恶至不同，特圖强則一而已。”㉘正因为“尼采欲自强而并頌强者”尼采的超人終究被利用作为法西斯主义喝血者的形象，而拜倫主义則始終是反抗强暴扶助弱小的象征。魯迅变成了一个拜倫主义者后，他和尼采从此完全断絕了因緣，虽然如上所說即使在早期魯迅也从来不是一个眞正的尼采主义者。在后来的言論中，魯迅更曾經不止一次地完全否定了尼采的反动的超人哲学。

魯迅現实主义的抒情詩的特征，其中除了魯迅自己时代

和优秀的民族傳統的影响以外，还可以追索出拜倫所給予的深刻的影响。虽然除了魯迅的某些抒情詩㉙和一九〇三年所写的傳奇“斯巴达之魂”㉘以及一九一八年写的“狂人日記”所表現的革命浪漫主义的激情以外，在創作方法和艺术形式上似乎再也很难找到所受拜倫作品的显著的影响的迹象。但拜倫精神中最卓越的特征却为魯迅汲取了并貫串到他一生的行动和創作中，在这方面我們可以举出很多的例子，首先是拜倫的眞純的爱国主义，热爱弱小民族，反抗强暴的革命思想所給予魯迅的强烈的影响可以在他的言行中得到詮釋，如果把魯迅的第一首表現出以身許国的高度爱国主义激情的抒情詩：

灵台无計逃神矢，
風雨如磐暗故园，
寄意寒星荃不察，
我以我血荐軒轅。㉛

与拜倫的有名的爱国詩句：“英国啊！尽管你有一切缺点，我还是爱你！”㉒对照，就不难理解这兩位不同时代的詩人——革命家的心灵所以会响起高度的共鳴的实質。其次，同样，魯迅热爱弱小民族，早在一九〇七年，亦即在其名文“摩罗詩力說”中大力介紹了拜倫一年以后所写的“破恶声論”㉝（未完篇）中，魯迅对波蘭和印度傾注着无限的同情，贊美他們人民的酷爱自由（“其民多情愫，爱自由”）。魯迅特别談到印度給予中国古代文化的良好的影响，兩国所結成的兄弟般的友誼（“印度自古貽我大祥，思想信仰道德艺文，无不蒙賜，虽兄弟眷屬，何以加之”）这在今天看来，是特别富有現实意义的。所以魯迅曾說：“使二国而危者，吾当为之抑郁，二国而隕，吾当

为之号咷，无禍則上禱于天，俾与吾华土同其无極。”用現代慣用的革命的政治术語来說，这眞是一种多么崇高的国际主义精神啊！就在同一文章里，魯迅号召我們要学習“波蘭武士貝謨之輔匈牙利，英吉利詩人拜倫之助希臘，为自由张其元气，顚仆压制，去諸兩間”，魯迅在这里虽然只提到波蘭和印度，然而决不仅止于此，他有这样的一种偉大的理想：“凡有危邦，咸与扶掖，先起友国，次其他，令人間世，自由具足。”（以上重点均为引者所加，下同）正如拜倫尝言：“若为自由故，不必战于宗邦，則当为战于他国。”同屬于一种高度的国际主义精神。正因为魯迅对一切被压迫民族眞誠的同情，所以在文学上，魯迅曾鋭意搜求，不疲倦地披覽过东欧以及其他各弱小民族的作品，为之紹介，推广，借欲喚起世界上一切被压迫民族的心，这可以和拜倫之同情一切被压迫者，公开援助希臘的民族解放运动，参加燒炭党的革命起义的事迹交相映輝，先后媲美，在这点上，也可以显著地看出拜倫所給予魯迅的偉大的影响；同情弱小民族的民族解放运动，必然会反对侵略主义的殖民政策，和拜倫把侵略主义看作“古代野蛮政策的殘余”一样，魯迅在其“破恶声論”中，他把崇尚侵略的行为斥之为“兽性的爱国”。特别値得提出的是，当时魯迅已經發現并指斥了“援德皇威廉二世黃禍之說”的民族主义者的反动性，他正告这批“鼓吹侵略，搏噬无辜”的“壯士”，不要忘記自己的祖国当时也正是道地的被侵略的国家。如果我們連系到二十多年以后，帝国主义的寵犬——所謂“民族主义”的文学家瘋狂地向革命文艺界的进攻，以及在这一場斗爭中，魯迅把他們打得落花流水的史实，我們不能不惊嘆着魯迅这种天才預見的正确性。

第三，拜倫式的反叛热情，在魯迅精神中在在可以因分析而被發現，当魯迅擯斥崇尚侵略的兽性爱国論者的同时，他已發現了不抵抗主义的无比危险性。魯迅曾批判列夫·托尔斯泰和平論的脫离現实："其所言为理想誠善，而見諸事实，乃艮初志远矣！"作为一个拜倫主义者，魯迅一再反对过国民性的"卑懦俭嗇，退讓畏葸"，在他看来：㉞

不爭之民，其遭遇战爭，常較好爭之民多，而畏死之民，其苓落殤亡，亦視强項敢死之民众。

只有这种完整的革命精神，即一方面擯斥侵略政策，一方面反对不抵抗主义，魯迅获得了拜倫反叛精神的眞髓。

正如同拜倫的反叛精神应該从当时英国現实的矛盾中找到解釋一样，魯迅所以会对拜倫的这种反叛精神特别感到亲切，并且使自己行动中貫徹了这种执拗的反叛热情，那也只有从中国当时的現实矛盾中找到回答，正如本文开头所說，处在异族侵凌，个性备受压抑的时代，每一个正直的人，不能不向往拜倫的革命精神，向往拜倫詩作中所描繪的自由天地，正因为如此，拜倫一被介紹过来，就活在广大人民的心头，他的哀希臘在当时就有馬君武，梁启超，苏曼殊等人的好几种譯文，广为讀者所热烈傳誦。"哀希臘"系拜倫所著长詩"唐·瑞"第三章中一位希臘的爱国志士所唱的一支歌，"怀前古之光荣，哀后人之零落"它傾瀉着奔放熾热的革命感情。每讀一遍，都能使人"意夺神駭，心折骨惊"。詩人在这里"睹往日耀燦庄严之希臘"，盖有以激励：㉟

难道我們該只哭悼往日？

只臉紅嗎？——我們的祖先是流血。
大地啊！請把斯巴达勇士，
从你的怀抱里送回来一些！

根据已有的魯迅傳記材料証实，魯迅在留日时期，即一九〇二年右左曾热烈地讀过拜倫的作品，那末可以肯定，他在一九〇三年所作的浪漫主义傳奇“斯巴达之魂”至少有拜倫作品所給予的触發和影响。事实也正是这样，如果我們仔細分析“斯巴达之魂”，就不难發現，它无論就所叙述內容和艺术構思来看，无疑是拜倫風的作品，魯迅自己記述写作“斯巴达之魂”时的情况，說“当时的風气，要激昂慷慨，頓挫抑揚，才能被称为好文章，我还記得‘披髮大叫，抱書独行，无泪可揮，大風灭燭’是大家傳誦的警句。”⑥可見不但魯迅，当时整个文坛都感染着那种浪漫主义的風气。抒写斯巴达尚武精神的“斯巴达之魂”，它叙述的是紀元前四八〇年波斯王澤耳士进攻希臘，斯巴达王黎河尼佗率領市民三百人和数千軍队，扼守温泉門战死不屈的故事。特别值得提出的是其中突出地描写了一个誓以死諫丈夫去舍身杀敌的英勇的希臘妇女的形象，魯迅創作的目的是十分明白的，“我今掇其逸事，貽我青年。嗚呼！世有不甘自下于巾幗之男子乎？必有擲笔而起者矣。”这正可与拜倫在“查尔德，哈罗尔德游記”中所創造的一位薩拉哥拉的女游击队的英雄形象遙相映照。魯迅第一篇用白話写的小說．公認为反封建斗爭宣言的“狂人日記”，其中不仅弥漫着拜倫式的浪漫主义的激情，而且在整个艺术構思中，即以狂人的形象而作为小說中的主人公出現的艺术構思中，同样不难找到拜倫作品所給予的影响（当然不仅受拜倫的影响）。魯迅論及拜倫

的詩剧“該隐”时，曾将剧本中主人公該隐所說的“恶魔者，說眞理者也”㊳的話，理解为詩人的主观思想直接的表白，并且認为，拜倫所以会有这种思想，只有从英国当时的社会中求得解釋，而“英倫尔时，虛伪滿于社会，以虛文縟礼为眞道德，有秉自由思想而探究者，世輒謂之恶人”，㊴这难道不正与鲁迅开始生活和战斗的时代有着相同的情况。也只有从这个根本問題上来探索鲁迅之所以会受拜倫的影响并且特别对拜倫感到亲切才不致于有牵强附会之嫌。同样，“长明灯”中的瘋子的形象的創造，也不能認为与鲁迅思想中深受拜倫式的反叛热情这点毫无关系，所不同者，拜倫創造叛逆者的形象，每都托之于神，而鲁迅則創造了当时現实中的眞实的不幸者的形象，一个基于浪漫主义而傾向現实主义，一个基于現实主义但就其某些作品来說也不乏浪漫主义激情的素質。

拜倫作品中人物的根本弱点，是不可避免的个人主义的悲剧的下場，这点鲁迅也早以看出了，他論到拜倫的作品时說，拜倫作品中的人物“或以不平而厭世，远离人群，宁与天地为儔偶，如哈洛尔特；或厭世至極，乃希灭亡，如曼弗列特；或被人天之楚毒，至于刻骨，乃咸希破坏，以复仇仇，如康拉德与盧希飞勒；或弃斥德义，蔑視淫游，以嘲弄社会，聊快其意，如堂祥。”“其非然者，則尊俠尚义，扶弱者而平不平，顚仆有力之蠢愚，虽获罪于全群无惧，即拜倫最后之时是已。”㊵然其不可避免个人主义的悲剧命运則一。虽然是更接近現实，虽然是鲁迅为了要和当时革命的前驅者采取同一步調，在自己作品里有意装点欢容，不願显得过份消沉，然而在“徬徨”的某些篇章中，特别是“孤独者”，还依稀能看見拜倫式的个人主义英雄的影子，試看魏連殳式的反抗的結果又是何等

的凄惨；“狂人日記”中的狂人，“长明灯”中的瘋子，就其“倨傲踪逸，破坏复仇”的叛逆性格而言是具有积極的革命意义的，但就其反抗挑战的結果来說同样是个人主义的悲剧，而这些悲剧性格之所以产生，正如同拜倫作品中的悲剧性格之所以产生一样，首先不能不归之于时代，因为当时的时代还沒有为这些个人主义反抗的英雄們安排好眞正的革命的出路；其次应当归之作者的思想信仰，当一个作者还沒有十分明确的政治理想，还不能摆脫个人主义的偏見时，那末，他笔下的人物自然也只能是个人主义的人物，只能走个人奋斗的道路。战斗于二十世紀初期，中国无产阶級已經开始走上政治舞台的年代的魯迅究竟比战斗在十九世紀初期的英国的拜倫要有幸得多了，正因为如此，在魯迅作品中，拜倫式的个人主义的英雄的悲剧究竟屬于少数，而其大部分的作品，特别是后期的作品，都染上了行将到来和已經到来的无产阶級革命的色彩。

当拜倫逝世百周年紀念的时候，我国的“小說月报”曾为詩人出了专号，㊶西諦在“詩人拜倫百年祭”一文中說：“拜倫是在希臘人的心上，是在近东各民族的心上，是在一切被压迫民族的心上！”沈雁冰在“拜倫百年紀念”一文中說：“中国現在正需要拜倫那样的富有反抗精神的震雷暴風般的文学，以挽救垂死的人心”，那是一九二四年的事。在这十年以前，苏曼殊已經出版了他所翻譯的“拜倫詩选”，而在这十七年以前，我們偉大的魯迅却已經在他第一篇文艺論文“摩罗詩力說”中詳尽无遺地介紹了拜倫，在魯迅整个的著作中，提到拜倫的不下有四次之多，在小說“幸福的家庭”，㊷魯迅不无憤慨地諷刺道，“幸福的家庭”里的主人公讀拜倫的詩是“不稳当”的，他們只能讀“理想之良人”之类。当然魯迅对拜倫的評介并不是

沒有受到时代的限制，例如，他認为："拜倫既喜拿破倫之毁世界，亦爱华盛頓之爭自由，即心仪海賊之横行，亦孤援希臘之独立，压制反抗，兼以一人矣。虽然，自由在是，人道亦在是。"⑬显然，魯迅在这里并沒有理解拜倫的矛盾和他的局限性。虽然这样但魯迅却并沒有从拜倫那里接受到他的消極的一面，魯迅相同于拜倫的"力抗社会"而不同于拜倫的"断望人間"。魯迅吸取了拜倫的积極抗爭的思想而熔鑄在自己的精神和創作中，仿佛合金一样，它發出了独特的光亮和色彩。拜倫正象給予了我国民族革命启蒙时期每一位思想家以偉大的影响一样，也曾給予了我們的魯迅以偉大的影响。

1957年 1月

---

① "文化偏至論"見"坟"

② "文化偏至論"見"坟"

③ "文化偏至論"見"坟"

④ "文化偏至論"見"坟"

⑤ "摩罗詩力說"見"坟"

⑥ 参見周遐寿著"魯迅的故家"頁179，又魯迅："杂忆"見"坟"。

⑦⑧ "杂忆"見"坟"

⑨ 恩格斯："英国工人阶級的状况"轉引"譯文"1954年6月号，苏联，叶里斯特拉托娃的論文：乔治，戈登，拜倫。

⑩ 轉引"譯文"1954年6月号，苏联，叶里斯特拉托娃的論文：乔治，戈登，拜倫。

⑪ 轉引"譯文"1954年6月号，苏联叶里斯特拉托娃的論文：乔治，戈登，拜倫。

⑫ 参見北京大学学报1956年第三期杜秉正："革命浪漫主义詩人拜倫的詩"一文。

⑬ 苏联叶里斯特拉托娃：乔治，戈登，拜倫，見"譯文"1954年6月号。

⑭ 唐·璜第三篇，第14詩节。他指藍勃洛。轉引北京大学学报1956年第3期杜秉正："革命浪漫主义詩人拜倫的詩"一文。

⑮ "查尔德，哈罗尔德游記"第二篇，第73詩节，拜倫原注II
轉引北京大学学报1956年第3期杜秉正："革命浪漫主义詩人拜倫的詩"一文。

⑯ “摩罗詩力說”見“坟”。

⑰ 唐·璜第十二篇第14詩节，轉引“北京大学学报”1956年第三期杜秉正：“革命浪漫主义詩人拜倫的詩”。

⑱ “摩罗詩力說”見“坟”。

⑲ “摩罗詩力說”見“坟”。

⑳ 轉引周揚：“精神界之战士”見延安解放日报1941年8月12日——14日。

㉑ 毛泽东：“新民主主义論”毛泽东选集第二卷。

㉒ “自嘲”；集外集頁一五〇。

㉓ “摩罗詩力說”見“坟”。

㉔ 周揚：“精神界之战士”延安解放日报1941年8月12日——14日。

㉕ 馮雪峰：“魯迅和俄罗斯文学的关系”見“論文集”第一卷。

㉖ “摩罗詩力說”見“坟”。

㉗ 見拜倫評傳，丹麦G.勃兌斯著，侍桁譯129——130頁。

㉘ “摩罗詩力說”見“坟”

㉙ 見“集外集”和“集外集拾遺”中所收的詩。

㉚ 集外集14頁。

㉛ 外集拾遺。

㉜ “別肩”第47詩节，轉引北京大学学报、1956年第3期杜秉正：“革命浪漫主义詩人拜倫的詩”一文。

㉝ 見唐弢編，魯迅全集补遺續編。

㉞ “摩罗詩力說”見“坟”。

㉟ “哀希腊”拜倫作，卞之琳譯，見“譯文”1954年6月号“詩选”。

㊱ “集外集自序。”

㊲ “查尔德，哈罗尔德游記”第一篇，第54——56詩节。

㊳ “摩罗詩力說”見“坟”。

㊴ “摩罗詩力說”見“坟”。

㊵ “摩罗詩力說”見“坟”。

㊶ 見“小說月报”1924年4月第15卷第4期拜倫逝世百年紀念专号。

㊷ “徬徨”。

㊸ “摩罗詩力說”見“坟”。

魯迅与兒童文学

作为中国革命文豪的魯迅先生，在他一生与中国人民的敌人艰难作战的岁月里，曾撥出了不少时間献給儿童文学。魯迅先生虽然并沒有直接地从事儿童文学的創作，可是表現在其前期的小說与全部輝煌的杂文中，我們可以了解到，作为一个从革命人道主义者过渡到共产主义者的偉大的文学家和思想家，魯迅先生对少年儿童們傾注着怎样的湛深的热情与爱！我們不会忘記出現在“吶喊”和“徬徨”中的儿童形象：小栓、宝儿、六斤、水生、宏儿、双喜、阿發、少年閏土以及“长明灯”中所描写的“赤着膊”的劳动者的孩子；我們永远也不会忘記“狂人日記”結尾所喊出的“救救孩子”的那种激于义憤滿含血泪的斗爭的呼声。在杂文中，魯迅先生以更多的篇章奉献給少年儿童們；或鼓励他們勇猛前进（热風：与幼者）；或感嘆家庭教育之不合理（南腔北調集：上海的儿童）；或怒斥当时儿童教育之无方（准風月談：我們怎样教育儿童的）；或痛恨資本主义殘害儿童的心灵（花边文学：玩具）；或憤慨于当时劳动者的孩子的慘酷遭际（准風月談：推、冲）……所有这些文章，描摹了一幅輾轉于非人遭遇中間的旧中国少年儿童的不幸生活圖景，从而向当时統治者提出了严正的控訴。因此，不但关心儿童教育的讀者可以在这里获得珍貴的史料，儿童文学作

家們至今还可以从中获得关于儿童文学創作的教益。

在儿童文学翻譯方面，魯迅先生曾經作了卓越的貢献。他介紹过很多外国优秀的儿童文学作品到中国来，丰富了旧中国的少年儿童們的精神食粮。其中有苏联高尔基的“俄罗斯童話集”，班台萊耶夫的“表”，荷蘭望謠覃的“小約翰”，匈牙利妙侖的“小彼得”，俄国契訶夫的“坏孩子和別的奇聞”，爱罗先珂的“童話集”和儿童剧“桃色的云”等等。在譯作“表”的序文中，魯迅先生写道：“在开譯以前，自己确曾抱了不小的野心。第一，是要将这样的嶄新的童話，介紹一点进中国来，以供孩子們的父母、师长，以及教育家、童話作家来参考；第二，想不用什么难字，給十岁上下的孩子也可以看。”这里所謂“野心”难道不正好說明魯迅先生对儿童文学的深切关怀？事实証明，魯迅先生在这方面的譯作，提供了我們学習翻譯儿童文学的良好的范例。

在談到儿童文学的翻譯时，魯迅先生是主张意譯的，甚至于改譯。驟然一看，好像一变他一貫要求直譯的主张，然而細心的讀者不难領悟，这主要是为少年儿童讀者們着想的。在“小彼得”譯本的序文中，魯迅先生更發表了这样的意見：“凡学習外国文字的，开手不久就选讀童話，我以为不能算不对，然而开手就翻譯童話，却很有些不相宜的地方，因为每容易拘泥原文，不敢意譯，令讀者看得費力。”这的确是一針見血之談，至今还值得我們儿童文学的翻譯者們深思。近年来，我們相繼介紹过来的外国的特别是苏联的儿童文学作品，其中也不乏“令讀者看得費力”的。

魯迅先生渴望着中国儿童文学的成长。这是他把“表”譯成中文时想到的話：“十来年前，叶紹鈞先生的‘稻草人’是給

中国的童話开了一条自己創作的路的。不料此后不但并无蛻变，而且也沒有人追踪，倒是拚命的在向后轉。看現在新印出来的儿童書，依然是司馬温公敲水缸，依然是岳武穆脊梁上刺字，甚而至于仙人下棋：‘山中方七日，世上几千年’，还有龙文鞭影里的故事的白話譯。这些故事的出世的时候，豈但儿童們的父母还沒有出世呢，連高祖父母也沒有出世，那末，那有益和有味之处，也就可想而知了。”这里，魯迅先生特别强調了儿童文学的現实教育意义。自然，魯迅先生当时所指責的現象，我們已經有了根本的改变，特别是1955年9月“人民日报”發表了“大量創作、出版、發行少年儿童讀物”的社論以来，全国作家們响应了党的号召，我們的儿童文学已經开始呈現出一种欣欣向荣的迹象，描写儿童生活的題材逐漸在扩大，艺术上有了显著的提高。但是是不是說就沒有問題了呢？无論从量和質上来看还远远落后于現实。按照去年的推算，全国平均五个孩子才有一本書。我們的一部分儿童文学作者对在儿童身上所表現得特别显明的新人的成长并沒有置于自己的注意圈內，相反，却醉心于重复一些陈旧的教訓（当然这里并不反对用好的历史教訓来教育我們的儿童），編織一些完全脫离現实基础的幻想，拿来教育我們的少年讀者。为了防微杜漸起見，我想我們今天应当来重温魯迅先生的教言，从里面得到启示和鞭策。

魯迅先生一方面渴望着具有現实教育意义的儿童文学作品的产生，另一方面对殘害儿童心里的所謂“儿童讀物”深恶痛絕，曾經不止一次地予以大力的抗击。如所共知，最典型的是收集在“且介亭杂文末編附集”中的一篇題为“难答的問題”的文章，他对当时有人向孩子灌輸反动的武訓精神——奴才思

想提出了有力的的反駁。为了这种所謂“儿童讀物”，魯迅先生曾一再感嘆过为什么“沒有战斗的批評家論及”，他說“似乎已經不大有人注意将来了。”因此，他就大声呼吁：“……打掉毒害小儿的藥餌，打掉陷沒将来的阴謀，这才是人的战士的任务。”① 与我們过去儿童文学創作落后的状况相关联的，是我們的批評家，也絕少涉足于儿童文学的园地。

俄国十九世紀偉大批評家别林斯基曾經斥責过当时俄国儿童讀物方面的極大缺点，他說，这就是通常用灰色紙印的出版物。同样，魯迅先生在一篇回忆童年的文章中曾經这样感慨地說道：“每看見小学生欢天喜地地看着一本粗拙的儿童世界之类，另想到别国的儿童用書的精美，自然要覚得中国儿童的可憐。”② 我們知道，魯迅先生对書籍和装幀一向非常考究，差不多都亲自設計，他不能容忍在这方面存在的不应有的缺点，給讀者带来了精神上的損害。我們的出版界近年来所出版的少年讀物的装幀已經逐漸在使人消除“粗拙”的感覚，希望今后能作出更大的貢献。

应当怎样办好給儿童看的圖書？魯迅先生提出过这样的問題。他这样回答这个問題：“孩子是可以敬服的，他常常想到星月以上的境界，想到地面下的情形，想到花卉的用处，想到昆虫的言語；他想飞上天空，他想潛入蟻穴……所以給孩子看的圖書就必須十分愼重，做起来也十分煩难。③”他十分不滿意当时出版界愚弄孩子的刊物。他說：“我們是忘却了自己曾为孩子时候的情形了，将他們看做一个蠢才，什么都不放在眼里。即使因为时势所趋，只得使一点所謂教育，也以为只要付給蠢才去教就足够。于是他們长大起来，就眞的成为蠢才，和我們一样了。”④ 应該承認，魯迅先生所指責的上述这种現

象，在我們某些人中間依然存在，他們往往把孩子看作蠢才，認为要对他們施一点教育，非常便当，不必多为此花費心机。在这种思想情况底下，儿童文学也就成了輕而易举的次要的文学工作了。但是，如所共知，儿童是"人类的幼芽"，"国家的未来"，尤其是这一代的少年儿童，他們是建設共产主义的接班人，"他們的体格、文化教养和品質，对于我們国家的未来，有着最直接的影响。"因此，"少年儿童教育是眞正的关系我們国家和社会未来的一項根本事业，眞正是我們国家的百年大計。"⑤早在1917年高尔基也曾指出过："假使眞正要改造我們的生活方式，眞正改变旧制度的心里基础——这个复杂而艰难的工作，我們必須从儿童开始。"⑥儿童教育問題在国家建設中既然占着这样的位置，作为儿童教育强有力的工具的儿童文学，它的重要的战斗意义，也就不言而喻了。

作为一个眞正的革命思想家——永远清醒地执着于現实的战士，魯迅先生論及儿童文学时一刻也沒有忘記当时旧中国劳动者的孩子的痛苦遭际，不但如前面所叙及的，他在杂文中曾一再提出过不平的控訴和声斥，甚至在翻譯童話的时候，也不得不憤慨地写道："不消說，作者的本意，是写給劳动者的孩子們看的，但輸入中国，結果却又不如此。首先的緣故，是劳动者的孩子們輪不到受教育，不能認識这四方形的字和格子布模样的文章。所以在他們和这是毫无关系，且不說他們的无錢买書和无暇讀書。"⑦在这里，讀者分明能够覚察到魯迅先生流露在字里行間的痛苦心情。儿童文学的广泛流傳，首先有待于儿童教育的普及，它的根本前提是必須改变过去那种不合理的社会制度。由于中国人民革命的胜利和社会主义建設事业的蓬勃高漲，全国劳动者的孩子都可以有机会受到教育了，儿童文学書籍的

銷行数字也得到了相应的空前未有的激增。生活在今天的儿童文学家們完全可以摆脫魯迅先生当年所曾經怀抱过的痛苦和憤激的心情了。

应該理解，魯迅先生对儿童文学的深切关怀，爱护备至，正是基于他的积極的人道主义精神，庄严的革命感。魯迅先生实际上很早就預見了正如高尔基所說的“教育就是教人革命化”的过程，因此他特别重視对儿童的思想、性格教育，例如他反对把孩子教成“低眉順眼”“唯唯諾諾”的奴才式的“小大人”（且介亭杂文：从孩子的照相說起）；他反对对孩子的精神上的虐杀（野草：風箏）……。亟应指出，魯迅先生对新生一代这种无微不至的热爱精神，有时正是我們的儿童文学工作者所缺少的，特别从他們的作品所表現出来的冷淡的教訓这一点上来看，他們往往还不能充分認識到教育好新生一代的重大使命。只有基于对祖国未来的新生一代充滿社会主义的激情，自覚地意識到这項工作所包含的偉大的革命意义，我們才会像魯迅先生一样严肃地对待儿童文学，在在为孩子們着想。

1959年5月

---

① 准风月談：“新秋杂識”
② 朝花夕拾：“二十四孝图”
③ 且介亭杂文：“看图識字”
④ 同上
⑤ 人民日报社論：“大量創作、出版、发行少年兒童讀物”（1955,9）
⑥ 高尔基：“論家庭教育”
⑦ “小彼得”譯本序文

后　記

我眞正接触魯迅先生的著作，并不在学校，而是在作坊里，柜台中。应該是屬于較为遙远的往事了，記得解放前当学徒的时候，不知怎样从一个老工人那里得到了一本“魯迅自选集”，从此它成为我寒傖的行囊中的瓌宝，在寂寞悲苦的生涯中，它給了我精神上的补养。我当时不能尽解地讀着，特别使我至今不能忘怀的，是对“为了忘却的紀念”一文的印象。“夜正长，路也正长”，那沉痛的抒情的結尾，是怎样一再喚起过我慷慨激越的情愫！从此我就覚得自己已經告别了毫不値得留恋的童年。但是我还在黑夜中躑躅，我是迎着紅日才找到了“路”，并踏上了那“路”的。在解放初期的几年工作中，虽然业余时間很少，但魯迅先生的作品一直成为我自学的内容之一，我几乎逐步讀完了魯迅所有的著作，也就越来越清晰地諦听到一个偉大的心灵的全部顫动的声音。一九五五年我在机关休养，看到报紙上展开对俞平伯“紅楼梦研究”的批判，使我想起讀过的許杰的“魯迅小說講話”中有类此性質的錯誤，于是我在尽量不影响休养的条件下，写了“批判現代文学研究中胡适派反动文艺思想的流毒”一文，作为对許杰的“魯迅小說講話”的意見。后来該文主要一部分内容在“人民日报”上發表了，这就是收集在这本集子里的“关于‘魯迅小說

講話'，”这是我学写理論批評的第一篇文章。接着便受到了“人民日报”編者热忱的鼓舞和帮助，于是由自發到自覚，“一發而不可收”。在写作过程中，还应当感謝的是一些前輩的文艺理論批評家們对我热心的指导和帮助。病好以后，我就轉入了文艺界工作，本单位党的領导同志經常不断的鼓励和教育更是促使我前进的最大的动力。以后，在党的培养下，我又获得了专門学習和研究的机会。可惜我几年来所能呈献出来的菲薄的成績与应該做到的实在相去太远；但是，即使連这一点菲薄的成績，如果沒有党的培养，沒有一些前輩作家們的帮助，也是根本无法取得的。因此，这个集子，虽然蒙着我个人的名义出版，但是認眞追究一下，究竟其中有多少是屬于个人的貢献呢？要回答是很难置辞的。既然蒙了这名义，我只能把这作为对自己今后工作的鞭策，希望能够尽自己最大的努力来做好思想战綫上一名哨兵。

收集在这本集子里的文章共分二部分，第一部分是对魯迅研究中所表現的資产阶級思想的批判；是对胡風反革命集团分子、右派分子以及其他别有用心的人对魯迅进行歪曲和誣蔑的揭發和批判。关于这部分，当时的“雄心”是很大的，希望能对所有魯迅研究中的錯誤来一个比較全面检討和批判。当然，无論就能力和时間来說个人是暫时还不可能完成这样的工作的。我希望能够由集体来做。第二部分算是自己对魯迅著作的一些不成熟的看法。但无論从質、量来講，都是十分貧乏的。本来也有这样一个計划，例如关于魯迅的美学思想，就准备写三篇，即，（一）从一九〇二年到一九一八年；（二）从一九一九年到一九二七年；（三）从一九二八年到一九三六年。現在只写了第一个阶段，即收入在集子里的“論魯迅初期的美学思

想”一文。关于鲁迅与外国作家，本来也打算系統写下去的，但后来因为投入更重要的工作，也只写了收入在这本集子里的“鲁迅与拜倫”一文。至于对鲁迅小說和杂文的研究，則还完全沒有开始。对鲁迅抒情散文的一些看法，也是最近遵照一个杂志編輯部的囑咐匆匆急就的。不仅这一篇，还可以附带在这里說一下，这本集子里文章的十之八九，都是屬于馮雪峰所謂“奉命写作”之列的。在我覚得，“奉命写作”又有什么不好呢？一个人思想有限，見聞有限，不可能完全了解思想战綫的动态，人民群众的需要，报刊編輯部对这方面掌握情况比較多，如果能提請作者的注意，不是正补充了自己的不足，从而符合了人民的需要么？在我来說，正是亟应感謝这些同志們的提示的。

此外，这本集子，我希望也能作为对約在十多年前就用他甘美清醇的乳汁哺育过我思想成长的鲁迅先生的初次的菲薄的献礼。

1958年9月作者記于南开大学

统一书号：10151·86
定 价：1.10 元