

郭沫若等著

存

走向人民文藝

圖書集成
版本度藏萃

店出版

中央人民
政府
總署
新書
館藏
10

走向人民文藝目錄

走向人民文藝.....	郭沫若
堅持人民本位的人民文藝.....	郭沫若
論作家的業務.....	愛倫堡
關於現實主義.....	何其芳
詩歌與音樂.....	郭沫若
關於政治詩.....	陳湧

MG
I200
2



3 1764 3692 5

走向人民文藝

文藝在它原始的階段上是只有着一種形體的，便是由公眾所集體創作，集體享受，集體保存的人民文藝。它是人民生活的直接反映，人民的喜怒哀樂好惡和一切願望，用人民的意識，直率地表達出來，同時也就盡了它的領導生活，批判生活，改善生活的能事。它是社會共同的財富，也是人類共同的財富。任何開化民族的古代文藝或落後民族的現成文藝，都蘊含着無盡藏的美，而有普遍永恆的價值。何以會這樣？理由很簡單，是因為這種文藝的產生最契合於文藝的本質。

人類社會有了分化，文藝因而也有了分化，有專門向上層統治者取媚的文藝，有留在下層仍然為人民所享用的文藝。取媚上層者隸屬於統治者的權勢之下，得到鸞龍附鳳的結果，逐漸被視為文藝的正統，而盤據着支配者的地位，文藝的美名更幾幾乎為它所獨佔了。留在下層的，成為了不足以登大雅之堂的土俗東西。然而中國的一部文藝發展史告訴我們，只有這種土俗的東西才是文藝的本流，所謂正統的貴族文藝或廟堂文藝，其實是走入了斷港橫塘的畸形的贅瘤。

中國每逢換一次朝代，差不多就有一種新的文藝形式出現。這新的文藝形式，追溯起來都是起源於民間。朝代的換取者是由民間起來的草莽英雄，故隨着新朝新代便有新的民間形式登上廟堂，但和登上廟堂的人不久便失掉了它的人牲一義，登上了廟堂的文藝不久也就失



敬學 25161

掉了它的文性。一部廿四史是人民和貴族的研製史，一部文藝史也是人民文藝和貴族文藝的研製史。但歷朝歷代留下了貴族文藝的屍骸，而人民和人民文藝却始終是浩浩蕩蕩地流着。

中國的文藝遺產，只有沒有脫離人民生活、沒有脫離人民言語的那一部份，是永遠有價值的生命精華。周秦以來的民間歌謠、五代的詞、元代的曲、明朝的小說，這裏面正有不少的這種精華的結晶。所謂揚馬班張，王揚廋駱，韓柳歐蘇，那些專門逢迎上層的文人及其作品，認真說，實在是糟粕中的糟粕。試問兩漢的古賦，六朝的駢體，唐宋的古文，在今天究竟有什麼光彩呢？那些不是和明清的八股一樣，都是無用的長物嗎？

人民始終是保衛着文藝的本流的，一部水滸傳，雖然在今天我們還不能確切地知道它的作者究竟是誰，是施耐庵，是羅貫中，是他們兩人或其他別人的集體創作，但他的文藝價值和社會價值，沒有任何廟堂文藝可以和它比配。人民並不需要作者的官銜和地位，而需要滋養的作品和作品中的養分。黍稷稻粱，松杉檜柏，家家都知道保重，奇形怪象盆栽，那是脫離了正常生活者的感情聊勝無的玩弄品。請你把一個盆栽放在大森林的邊沿去賞玩，那貧弱相是多麼的可憐呵！

今天是人類的世紀，一切價值是應該恢復正統的時候。一切應該以人民為本位，合乎這個本位的便是善，便是美，便是真，不合乎這個本位的便是惡，便是醜，便是偽。我們要製造真善美的東西，也就是要製造人民本位的東西。這是文藝創作的今天的原則。現時代的青年如有志於文藝，自然是應該寫作這樣以人民為本位的文藝。人民在今天所最迫切需要的，是什麼，也就是今天文藝工作者最迫切的課題。能够把這個課題抓緊解答，而且解答的詳盡周到，那便是為人民所歡迎的東西，也可能就是最偉大的作品。我們時常聽見或說，自五四運動以來，中國的新文藝裏面還沒有够得上稱為偉大作品的成績出現，譬如要追求它的主

變的原因，那應該就是文藝工作者還沒有認真體貼到人民的需要，而給予以滿足的供給。這兒正留着一個宏大無垠的處女地，等待着文藝青年們來墾闢。

應該怎樣來墾闢這個處女地呢？先決的問題是在於人民本位的思想的把握，要把封建時代的一切陳根腐蒂肅清，澈內澈外地養成爲一個科學的民主的思想的所有者。是什麼種子才能生出什麼樹木，是什麼樹木才能開出什麼花朵，結出什麼果實，這是不能夠假冒的。葵藿上生不出蜜橘，蓬蒿上長不出葡萄。在能寫作民主文藝作品之前必須首先是民主的人，凡是不合乎民主範疇的一切想法都必須毫不容情的嚴密的自行糾正，自己不能成爲人民以上或以外的任何東西。一切必須於生活實踐中求取正當的解決。先驅者在生活實踐中提煉出了一種正確的思想，這思想的發生過程分明是生活在先。但在我們後進者則可以根據一種正確的思想以規範生活，這思想的體驗過程是生活在後。譬如先有測量而生地圖，這是前一種，依據地圖而旅行，這是後一種。依據地圖旅行並不是嘲諷，要這樣才能使地理智識生根，根據自己的體驗，使地圖上的智識化爲自己的智識，可能補充或修正它。就這樣思想與生活交織，成爲寫作的資本。沒有生活實踐的思想搬弄便是公式主義的八股，沒有思想規範的生活描寫便是黃色報紙的新聞。思想，生活，寫作應該是三位一體。

封建思想在我們意識裏植根太深，在社會的每一個角落裏也彌漫着它的網絡，我們對於任何問題的看法，很輕易的便落在這種網絡裏而不自覺察。例如我們在喊「文章下鄉」，以爲這是很前進的民主思想了，然而爲什麼不喊「上鄉」而要喊「下鄉」呢？這可見我們還是輕視人民，輕視老百姓的，我們自己是高高乎在上，而老百姓的「鄉下人」是低低乎在下的。這似乎無關宏旨的區區小節，但其實是思想轉換上的根本問題。今天我們搞文藝的人是應該誠心誠意向老百姓學習的，假如依然看不起老百姓，那學習從何說起？看不起老百姓的源頭

鬍毛，應當如醫治淋病梅毒一樣，使他徹底斷根。或許有人會懷疑，像這樣說說也不違事學時髦，什麼「向老百姓學習，向老百姓學習」，老百姓究竟有什麼了不起的智慧值得我們學習呢？要建築長江水閘，我們曉得找薩凡奇，要製造原子彈，我們祇得找科學專家，為什麼談到文藝我們偏要「向老百姓學習」？——不錯，一點也不錯。治水有治水的專家，造原子彈有造原子彈的專家，文藝是生活的反映，而老百姓就是生活的專家。我們要表現農人，為什麼不向農人學習？我們要表現工人，為什麼不向工人學習？農人工人在工農生活方面比任何博士碩士，大總統大主教還要專門，我們為什麼不向他們學習？十九世紀初期的法國大畫家德勒珂羅亞畫奔馬在口角上沒有畫白沫，受了一位馬夫的指摘，馬夫在熟習馬的生活上便是專家。看不起老百姓的壞習慣，實在是應該苦加針砭的了。我們要向老百姓學習，學習老百姓的言語，把握老百姓的生活習慣，以老百姓的好惡為好惡，依老百姓的要求者，我們極端的愛他，反乎老百姓的要求者，我們極端的恨他。由這樣極端的愛，寫出我們的積極；由這樣極端的恨，叫出我們的咒詛。

◎這樣的文藝當然得不到大人先生們的讚賞，但人民會讚賞你們。國丁人與真正成了主人的一天，施耐庵和羅貫中的銅像會遍地林立約。

（一九四六年八月八日於上海）

堅持人民本位的人民文藝

郭沫若

高爾基逝世十週年紀念，上海中蘇文化協會等八個文化團體會假滬光大戲院舉行紀念會，這裏所發表的，是在紀念會上郭沫若先生演講的全文，題目是編者加的。

——編者

高爾基離開我們已經整整十週年了。受着他的偉大的精神感召，我們年年今天都在紀念着他。這一方面固然是我們對於這位偉大的導師懷着無限的追慕，另一方面也應該是我們利用這個機會來對於我們自己的檢點，看我們把人民本位的思想，人民本位的文藝，究竟體到了怎樣的程度，實踐到了怎樣的程度。

十年前，高爾基逝世的時候，莫洛托夫的追悼辭裏面有着這樣的話：「列寧以後，高爾基的死對於我們和全人類是最重大的損失。」這是一點也沒有過分的話。高爾基是列寧的親密友人，而同時又是一位忠實的助手，他是始於人民，終於人民，始終是以他的文藝的才能奉獻於人民，奉獻於革命的。列寧開創了人民的新世紀，高爾基開創了人民的新文藝，他們在成就的尺度上雖然有廣狹的不同，他們的革命精神是完全一致的。

在俄國在列寧死後有了無數的列寧的學生，鞏固着人民本位的革命政權，使蘇聯成為奠定世界和平的偉大的柱石。在高爾基死後，也有無數的高爾基的繼承者，培植着人民本位的

革命文藝，使蘇聯文藝呈顯出百花爛漫的永遠的春天。就這樣，由於列寧和高爾基之死所遭到的重大損失在蘇聯是已經得到補償了。

但在我們中國呢？列寧死後不久便有孫中山的去世，高爾基死後，僅僅四個月便有魯迅的去世，這在我們是重大的損失，一直到今天還沒有得到它的補救。人民本位的思想一直是風雨飄搖，人民本位的文藝一直是在徬徨歧路。我們今天的確應該嚴格地批評自己，覺醒自己的時候。

辛亥革命成功後的第二年，就是一九一二年，也就是中華民國元年，高爾基曾經寫過一封信給孫中山先生，那裏面有了這樣的一句話：「我們俄國人也希望能夠達到你所達到的成就，我們在精神上是兄弟，在尺度上是同志，可是我國政府和它的奴才們，却要使俄國人民站到仇視中國人民的立場上去。」這句話正表明着高爾基的超越了國界的偉大的愛憎，他超越了國界對於我們的革命表示無限的愛慕，而對於他本國的當時支配沙皇政府表示無限的憎恨，這真正表現着人民代表的高爾基的本色，人民的利益是沒有國界的，可是高爾基的這句話，在今天却該我們來說了。

蘇聯的十月革命比辛亥革命遲了幾年，但他們的成功却是真正的成功。孫中山先生已經替我們說過：十月革命是全人類的救星，十月革命的成功爲全人類生出了很大的希望。的確，這是自有歷史以來的第一次的人民本位的社會主義的革命，人類有權利自行來創造自己的歷史了（十月革命以後的俄國立即解除了對於中國人民的仇視，而以博大的同志愛、兄弟愛，向我們伸出了手來。我們要問在二十幾年前對於我們首先自己廢除了不平等條約，放棄租界，放棄領事裁判權的是誰？不是蘇聯嗎？

我們的革命是受着重重的阻撓的。內部有封建軍閥的盤據，外部有帝國主義的侵略，使

我們一直不容易成功，在二十年前的北伐前後幫助我們建軍，幫助我們打倒軍閥的是誰？不是蘇聯嗎？

這一次的抗戰初期，任何資本主義國家都對我們袖手旁觀，並且冷眼譏笑，單獨和我們締訂互不侵犯條約，費了不少的人力物力來幫助我們抗戰，最後在東北終於共同作戰，把日本帝國主義毀滅了的是誰？不是蘇聯嗎？

蘇聯對於我們真是做到了「在精神上是兄弟，在尺度上是同志」的情分的。然而我們對於蘇聯的尊敬是什麼呢？北伐成功後，接着就來一個大規模的反蘇運動，一直反了差不多將近十年。現在抗戰勝利了，我們又在不斷地放出一樣莫須有的謠言，策動着仇蘇運動的老戲，有的人又在那兒高呼：蘇聯是赤色帝國主義了，應着國際的逆流，有的人躍躍欲試的很想做一個反蘇戰線上的急先鋒。雖然也有少數頭腦簡單的人一時受了蒙蔽，但我們敢於說：反蘇仇蘇決不是人民的意志，也決不是孫中山先生的意志。

人民的心裏是雪亮的，究竟誰是真正的人民的朋友，誰是口蜜腹劍的偽善者，人民的心裏是雪亮的。我們並不願仇視任何國度的人民，但也不願受任何國度的統治階級的奴役。人民是不可輕侮的。沙皇的暴政不是早被蘇聯人民推倒了嗎？希特勒統治世界的狂夢不是老早化為烏有了嗎？願意和人「對敵的人，不管他有怎樣大的武力，遲早會步着沙皇和希特勒的後塵。爲了使人類減少一段大流血的慘痛，我們誠懇的希望那些懷着妄想的人們早早覺醒，用兄弟愛和同志愛來解決一切的糾紛。

高爾基離開我們已經整整十週年了。我們今天應該檢閱我們自己。我們應該堅定我們的對於人民力量的信仰，用我們中國人民的有力的溫暖的手和蘇聯人民，和全世界的人民，緊握地握着，我們要反對任何變相的法西斯蒂的暴政，我們要抵抗任何變相的帝國主義的侵略。

我們要組成國際的人民陣綫，制止戰爭，鞏固世界的和平，這些是今天的民主政治的使命，也是今天的人民文藝的使命。

高爾基精神不死！

人民本位的民主思想萬歲！

人民本位的人民文藝萬歲！

論作家的業務

愛倫堡
劉雲譯

——作家，記者在戰時的工作意義。——愛倫堡說：自然都已明白。在這次談話中我想

第一講作家的業務。

我們有許多青年人渴望着這一行，常常把他們的作品寄給我徵求意見。

在舊時代，在革命以前，做一個作家是極困難而又吃虧的。那時人們走文學之路像是求取功績，僅僅是有這種愛好的人才成為作家。而在我們這個時代文學的業務却似乎是尋求輕快的生活與光榮。

初學寫作的人總想像一切都很容易，作家搜集材料，到什麼地方走一走，看一看，聽一聽，記一記，然後轉回來，像從森林裏提出了蘑菇子一樣，選擇一下，把所記下來的聯接起來——於是他的小說就算大功告成了。

一個人，未曾感受過他們所寫的東西，未曾痛苦過自己的作品，未曾經驗過寫作，是不會成為作家。L·托爾斯泰在寫「戰爭與和平」以前曾經作爲一個戰爭的參加者體驗了戰爭，而當他站在鐵軌上的時候，他所想的不是小說而是戰爭。

文學是一種沉重的勞動。當寫到我們一個英雄犧牲的時候，作家就深深體驗到好像自己是正在死去一樣。凡是作者所未曾感受過，未曾體驗過的，——都是劣等貨，都是藝術、文學拙劣的代用品。初學寫作者體驗的東西有時只够兩頁，就把自己看成作家了。一種可怕的誤解以爲作家——是像百貨商店一類的東西作家是包寫一切的人，——這不是作家。

我們的青年往往不會表現自己的思想。他們的活生生的語言被一種定型的新聞公式，甚至於是一些浮言濫調所充塞。在學校裏應該就開始學會簡短明確地說話和寫作。顯然，這是件難事，寫五十行要比寫一百五十行難得多的。所有的創造過程——都是不斷的自我壓迫過程。一定程度的感情是必要的。我無論多少次重複看我的作品，——總能發現，有可以刪掉的東西。因此，我勸告寫作的人敘述自己的思想要像打電報一樣，每一個字都要付錢的。青年作家追求數字，在藝術面前和在讀者面前都是一種犯罪。

我讀了青年們許多小說和速寫，使我常常發生疑問：他們爲什麼寫？他們的思想在那裏？作者想說些什麼？平常事實的登記是不必要的，這是很明顯的事。在每天見面的夫婦之間，總是談些亂雜的家庭瑣事，那個還可以。但是，如果他們一個月才能見一次面，他們就只能談一些最重要的事情了。作家應該把自己看作和讀者見一次面，而不是和他們住在一起。因此，他所要說的就應該是有意義的和重要的事情了。事實和事件——就是表露給作家一種確信和憑證。

有人說我們缺乏鑽研精神，是不可能真正的藝術的。

關於現實主義

何其芳

這篇文章，是今年二月作者爲參加重慶新華日報副刊關於大後方文藝問題的討論而寫的，這次文藝問題的討論，從「兩部話劇的座談」（即關於夏衍的「芳草天涯」和茅盾的「清明前後」的座談）開始，在討論中間接觸到文藝的各方面的問題，其中文藝與政治、文藝與羣衆結合、作者與生活，藝術批評的標準等，是談得最多的。而所有這些，本文的作者都根據毛主席的文藝方針提出了自己比較正確的意見，對於了解國民黨統治區的進步作家的文藝思想的動機，以及今天尚存在的問題的癥結的所在，都是有幫助的。

——編者

「新華副刊」文藝版上關於大後方文藝問題的討論已經進行了兩個月，提出許多問題，也有一些爭論，但似乎討論還沒有充分的展開，參加還不够廣泛。我想這是有原因的。大後方，當然也可以說整個中國，正在經歷着重大的劇烈的轉變，內戰停止了，政治協商會議開會了，並且得到協議了。比起這些緊迫的大事情來，文藝問題是可緩而又較小，加之討論雖從具體的作品開始，後來却移到一般的文藝理論上來。有些讀者也許就感到專門了一些吧。然而討論的目的倒是爲了當前的實際問題的。隨着一個新的時期的開始，曾經爲中國的前進作了偉大努力的新文藝，如何繼續向前走呢？如何避免由於自流與盲目而來的偏向更加

覺得地有效的發揮他的作用呢？

這個問題巨大而又複雜。對於大後方的文藝運動我了解很少，不應該隨便發言。但是，繼續地讀了「新華副刊」上幾位朋友的文章後，我也想到一些問題，很願把他提出來向大家請教。算是參加這個討論，也是希望這個討論能够繼續展開，並且不限在於「新華副刊」上，不限於很快地得到結果。

（一）今天大後方的文藝上的中心問題到底在那裏？

學論是這樣開始的。在「兩個話劇的座談上」，C先生提出了這樣一個問題：今天大後方所要反對的文藝界的主要傾向是什麼？他說是一種「非政治傾向」。因此他批評了「芳草天涯」而讚揚了「清明前後」。王戎先生不同意，他說：

「我覺得現實主義藝術不必強調所謂政治傾向，因為它強調作者的主觀精神緊鑼鼓和客觀事物溶解在一起，通過典型的事件和典型人物，真實的感受，真實的表現，自然而在作品裏會得到真實正確的結論。」

由於受到荃麟先生的非難，王戎先生在他的第二篇文章裏作了更多的說明。他說，承受了五四傳統的中國的現實主義，本身已經具有反帝反封建的政治傾向，「沒有必要另外再加上所謂意識性與階級性的政治傾向的理論」。他又說：現實主義本身就要求作家和人民大眾在一起；但僅僅有明確的政治傾向和立場還不可能使作家和人民大眾結合，「必須要求作家對意志為燃燒和情緒的飽滿，這也就是所謂作家的主觀精神」。這樣的主觀精神從何而來呢？他說：「那必須依靠思想力的推動和引導。所謂思想力包含有科學、觀點和正確的立場以及社會學的、歷史學的、科學和正確的理論，但是，更重要的是作家必須根據這些，在

實際生活中進行搏鬥和衝激……使這種思想變化為一種力量」。所以，他還是認為「應該強調主觀精神和客觀事物的緊密結合」。

問題正在這裏。是不是今天只是強調現實主義就夠了，用不着再提旁的什麼？是不是現實主義的中心內容就在「主觀精神與客觀事物的結合」？

抗戰中間，延安和大後方都會提出過文藝上的民族形式問題。當時兩地都有些朋友也是用「只是強調現實主義就夠了」這種說法把他打了回去，當時我自己也是這種說法讚成者之一。然而問題仍然存在着。既然五四運動以來中國新文藝的主流就是現實主義了，而且後來更是「包含有明確的政治傾向」的現實主義了，為什麼新文藝的羣衆圈子還是這樣小？為什麼這個小的圈子裏也自不滿足？感覺上甚至有的人覺得這也不是現實主義的作品，那也不是現實主義的作品呢？凝結到底在那裏？

假若我們根據王戎先生的說法來分析，則凝結在於「主觀精神與客觀事物」還沒有「緊密結合」，而它們之沒有緊密結合又在於「主觀精神」還沒有「燃燒」，而主觀精神之沒有「燃燒」又由於「思想力的貧弱」，而思想力之貧弱又由於作家沒有在實際生活中「進行搏鬥和衝激」。粗粗一看，這的確自成系列。但是，假若我們再追問下去：為什麼有些作家沒有在實際生活中「進行搏鬥和衝激」呢？難道這是先天地決定了，有的人生而就是搏鬥和衝激家，有的人生而就不是嗎？假若不是先天決定，大家都還大可努力，而又到底怎樣來解決這問題？從何着手？難道就是喊口號似地、或是做詩似地，叫着「搏鬥啊！衝激啊！」就解決了嗎？這樣一來，王戎先生的說法就使我們茫然起來了。

其實，凡是在現社會裏活着的人，未有不是在進行搏鬥和衝激的。地主壓榨着農民的勞作物，而又不滿意衙門裏的捐稅太重，那就是地主的搏鬥和衝激。商人在市場上競爭角逐，

孜孜爲利，那就是商人的搏鬥和衝激。即使是無世家吧！逃避現實者吧，只要他還沒自殺，而又逃不到另外一個躺在床上的什麼事不做也不至於餓死的世界上去，他也仍然在進行着搏鬥和衝激，而厭世或逃避現實不過是他的搏鬥和衝激的一種形式。至於作品，是法朗士文藝也好，爲藝術而藝術的文藝也好，也未有不是主觀精神與客觀事物相結合的。難道世界上還有這樣的文藝作品，或者其中居然沒有了主觀精神，或者其中竟至看不見客觀事物，或者兩者雖有，但是互不相干嗎？至於一般無產階級作家和小資階級作家的有名作品，那更是結合的緊而又緊的，所以他們才能打動我們，抓住我們，一方面在於對舊社會的不滿和反抗上起了積極的教育作用，另一方面又頑強有力地灌輸了一些資產階級和小資產階級的觀點。難道這樣的作品就是我們所要求的現實主義的範例和標準嗎？

我這並不是誤解了王戎先生所指的並不是一般的主觀精神與客觀事物結合，而是一種特定的，革命作家的主觀精神與客觀事物結合。我的意思只是想說明簡單地強調搏鬥和衝激，簡單地強調主觀精神與客觀事物的結合是如何不夠科學，如何容易使人誤解而已。

而且更重要的，到底今天大後方的文藝上的中心問題在那裏？是不是就在於革命作家缺少革命的搏鬥和衝激，與他們的革命主觀精神還沒有與客觀事物緊密地結合！

「先生，在『兩個話劇的座談』上說，今天大後方所要反對的文藝上的主要傾向是『非政治傾向』，然而我們並不能把他的意思引伸爲『只要政治傾向而不要文藝性，尤其不能把政治傾向理解爲『加上一些哲學表白和社會學名詞』。關於『非政治傾向』他本來就有這樣一個說明：『這是常識的說法，當然他根本上還是一種政治傾向。』世界上既然找不出沒有政治傾向的作家，也就找不出沒有政治傾向的作品，問題是在他是什麼政治傾向，以及他是否

自覺而已。所以，假若我們的理解不錯，C先生所說的政治乃是指今天的人民羣衆的政治，也可以說即是人民羣衆的要求，所謂「非政治傾向」乃是指有些作者不去反映人民羣衆的要求，不去解決人民羣衆的問題，不去爲他們戰鬥，不去爲他們服務，而去寫些與廣大羣衆無關的「日常瑣事」，而去宣傳一些清楚的或不清楚的非人民的非科學的觀點。

爲人民羣衆盡了多少力，還可能增強多少，如何增強，這才是今天大後方的文藝上的中心問題。檢討過去，規劃將來，這是一個最高的最科學的標準。對於過去和今天我們有所肯定。那應是廣泛的肯定，並不是只有某幾個作家爲中國人民盡了力，而是很多的作家在不同的程度上都有功勞。這才合乎歷史事實。對於今天和未來我們有所批評和要求，那也應該是廣泛地批評和要求。因爲這也是事實，中國的人民的痛苦和要求在文藝上反映很不够廣，很不够深；而新文藝所能達到的羣衆圈子也還很不够大。在過去，或由於歷史條件的限制，或由於客觀環境的壓迫，大後方的作家還不可能更密切的與羣衆結合，但在今後，民主的條件將更經過我們的努力奮鬥而逐漸獲得了，而文藝與羣衆結合又已經在中國一些民主地區成爲一種思想上與實際行動上的巨大運動，則新文藝如何首先在內容上其次在形式上更適合廣大羣衆的要求，這是一個異常重要的問題了。

誠然，這也可以說就是現實主義的發展問題。我也知道大後方的朋友們所說的現實主義並不是一般的現實主義（或者說資產階級的現實主義），而是一種特定的，對於一般進步作家，要求着人民大衆的立場，對於馬克思主義作家則還要求着無產階級立場的現實主義。因爲無產階級立場是一種最有遠見的最徹底的代表了人民大衆利益的立場。五四以來的現實主義，王戎先生說它具有反帝反封建的政治傾向，這是不錯的，但假若這是比比較廣泛的現實主義，則其反帝反封建就有徹底與不徹底的差別，即是說也仍然有階級立場的差別，那麼

這就不是一個有沒有「必要」加上的問題，而是一個事實。王戎先生又說：「作家要和人民大眾結合，僅僅有着明確的政治傾向和立場是不夠的，也不可能的。這也需要加以分析。僅僅有了進步的政治傾向自然還不就等於與人民大眾完全的密切的結合，但難道不是與人民結合的第一步，而且是不可少的第一步嗎？至於人民大眾或者無產階級的立場的獲得，王戎先生似乎以爲很容易，其實是並不是這樣的。自以爲有這種立場是容易的，某些時候在某些問題上有這種立場那是比較容易的。要真正一貫地明確地有這種立場，那就不容易了。那要經過了長期的思想上的教育與行動上的實踐。倒是王戎先生所強調的「主觀精神的燃燒」，「搏鬥和沖激」，那不但是不夠的，而且有時可能與人民大眾相違反的。革命的歷史證明過，自以爲是站在無產階級立場上的革命家，僅僅憑主觀精神的燃燒與搏鬥，曾經給無產階級帶來很大的損害。革命的文學歷史又證明過，自以爲站在人民大眾立場上的作家，僅僅憑主觀精神的燃燒與搏鬥，曾經發展到與人民大眾對立起來。

所以我認爲今天的現實主義要向前發展，並不是簡單的強調現實主義就夠了，必須提出新的明確的方向，必須提出新的具體的內容，而這方向與內容也不是簡單地強調什麼「主觀精神與客觀事物的緊密的結合」，而是必須強調我們應該與人民大眾結合，首先是在內容上更廣闊、更深入地反映人民的要求，並盡可能合乎人民的觀點、科學的觀點，其次在形式上更中國化，更豐富，從高級到低級，從新的到舊的，都一律加以適當的承認、改造或提高，把藝術的羣衆圈子，十倍地以至百倍地擴大開來。

要達到這樣的目的，我們的思想首先要來一個改變。我們要對於自己是否已經獲得了人民大眾的立場、觀點和方法加以反省，我們盡可能虛心地到人民大眾中去學習。我們要對於自己的藝術作品與藝術思想是否已經完全符合人民大眾的要求和利益加以反省，我們才可能

使自己的作品更羣衆化，使自己的理論更科學。

所以首先應該強調的並不是什麼「主觀精神與客觀事物結合」，也不是什麼「搏鬥與衝激」。我也曾反覆想過，是不是王或先生逼過那一番文學的字眼，「熱戀」，「擁抱」，「搏鬥」，等等所要表達的意思不過是強調我們普通所說理論與實踐結合的重要，尤其是實踐的重要呢？假若是，那是沒有問題的，難道我們認為理論與實踐結合不重要嗎？難道那個革命作家還沒有這樣一個起碼的知識嗎？問題在這裏：我們只是喊口號似地，或者做詩似地強調並不能解決問題，我們要根據實際的情況加以研究分析，找出癥結所在來，然後給以真正的解決。

爲什麼革命隊伍（革命作家在內）裏面有理論與實踐還不一致，或實踐不足的現象呢？難道他們的進步政治傾向，他們對於進步理論一定的認識與堅持，都是虛偽的嗎？不是的，由於社會的壓迫，雖說他並不是出身於勞動人民却與勞動人民處於相同的命運，他們才左傾，才在勞動人民的事業中來找他們的出路。這是真實而又真實，並不是虛偽。但是，他們或者由於看到人民的敵人還是如此強大，看到人民的事業是如此長期，如此殘酷，或者由於尚未能深刻認識人民的力量，經常參加人民的鬥爭，從而得到鍛鍊和改造，於是原有的階級出身給與他們的搖擺性，脆弱性就在一定的時候顯出來了。這自然也是真實而又真實，並不是虛偽。但是並不能就簡單地根據這一面去否定其革命的一面。而且我們應該有充分的信心相信他們（其實應該說我們）是可以克服其弱點，更加革命化，也就是更加工業化的，只是要經過比較長期的思想上教育與行動上實踐。這已經是一個爲歷史所證明的事實了。

又是思想上教育，又是行動上實踐，到底那一個重要呢？那是要看什麼具體的情況之下的。一般地說，雖然理論都是從實際來的，但在解決具體的實際問題的時候，又總是實

先要具體地從思想上解決，所以延安的整風運動首先是打通思想，然後是到實際工作中去考驗，然後是不斷的反覆地從思想與實踐兩者來貫徹。只是抽象地強調實踐的重要也還是不能解決問題的，正如只是抽象的強調理論的重要並不能解決問題一樣。

(二) 從創作過程說到對於「清明前後」的估價

雖說實際的文學作品並沒有抽象的現實主義，只有具體的現實主義，就是說只有一定階級立場的現實主義，但假若把現實主義作為文藝的創作方法，我們當然也還是可以從它找出某些創作的規律來。「除了細節底真實之外還要正確地表現出典型環境中的典型性格」，是一個規律。作品的主題應該從生活得來，而且是經過了作者自己的感動的，也是一個規律。高爾基在解釋什麼是主題時，曾經用一種文學的語言說過這類意思的話。

假若我的理解不錯，王牧先生的「主觀精神與客觀事物緊密結合」的說法又可能與這個關於主題的規律有關係，甚至可能由這發展而來。假若他不把這種說法強調得那樣高，甚至於是一個與人民結合的中心問題，而僅僅這他一個本來的面目，把它作為一個創作規律看待，並且適當地應用，也沒有什麼不對。誰能否認這個從實際創作經驗中抽出來的創作規律呢？必須我們主題是從生活中得來，並且經過我們自己深深感動，然後我們的作品中思想深刻、形象真實，而且兩者結合的很自然，而且能够產生出一種打動人的力量，誰不願意把自己的作品寫的成功，寫的感動人呢？

然而就是當作一個創作規律，也仍然要加以一個限制，應當適當地應用，因為這是否就是一個最高的規律，絕對的規律，在任何時間、地點與條件之下都不能變動呢？我們不是主觀唯心論者，而是辯證唯物論者。我們並不孤立地、片面地、靜止地看問題，正因爲這

樣，我們才不把文藝當作一種超社會超階級的現象，才沒有成爲（或者都不願繼續成爲）藝術至上主義者，而把文藝當作一種戰鬥武器，而把我們自己當作整個戰鬥部隊之一部份。既然如此，則文藝創作的規律應該服從整個戰鬥的規律，還不很明白嗎？

整個戰鬥，整個人民的事業，有這樣一個極其重要的規律，就是必須發動千百萬軍隊來參加這個戰鬥，這事業才能發展，才能完成。所以爲羣衆，如何爲法，也就要提到大後方文藝界的面前來，成爲今天議事日程上的最中心問題，也同時是討論問題的最高原則。

關於創作的規律也好，或者旁的什麼規律也好，都不能離開這個原則來孤立地應用。

以應用於寫作爲例，我們從生活中得到了一個主題，也經過了一定程度的感動，只是這生活得不够，感動也不够，然而這是與當前廣大羣衆有關的問題或要求。同時又有另外一個主題，那是生活的更充分的，也感動得更深沉的，然而這與廣大羣衆沒有什麼關係。我們到底應寫哪一個呢？前者還是後者？

默涵先生曾在一篇短文裏提出與這相類似的問題，他說應該寫前者，並且還提出了一個積極的補充：假如還不够熟悉，你就去熟悉他。徐遲先生不同意。他問道：「那一個偉大的作家是爲題材而去生活？誰是僅僅爲了題材的緣故，而熟悉僅僅與題材有關的生活的？」假若我是默涵先生，我可以這樣回答：「好徐遲先生呵，我並沒有去張僅僅爲了找題材而去生活呀。我是說，我們從生活中得到一個有意義的題材，只是還不够熟悉，所以我主張去更熟悉。」不够熟悉並不等於根本沒有影子呀！而且，就是爲了我們去反映某一種與廣大人民有關的新的現實而去生活，又有什麼可以呢？爲什麼一定是僅僅爲了題材去生活呢？爲什麼一定是生活那僅僅與題材有關的生活呢？既嚴肅地認真地而且廣闊地生活，又找到了題材，難道就不可能麼？那一個偉大的作家定這樣幹過。古來的作家是有過的，如左拉、如福羅貝爾

他們是不是偉大，也許還尙待公評。至於托爾斯泰，該大家都通過了吧，不是聽說他爲了寫「戰爭與和平」，讀了很多與他寫的時代有關係的書籍嗎？難道只許寫歷史小說的他去熟悉歷史，却不准寫今天的生活的我們去熟悉今天的生活嗎？至於今天的作家是否有這樣幹的，那更多的很。蘇聯的戰後的作品很多都是這樣產生出來的。這與其說是今天之作家多於古之作家的地方，還不如說這是今之作家優於古之作家的地方吧。因爲這正是熱愛人民羣衆的具體表現，這正是以火焰般的熱情去關懷人民的具體實踐。

徐遲先生還把這個問題提到創作過程的規律上來。他說：應該從「願意」出發。不應該從「應該」出發，而且他把「芳草天涯」作爲前者的例子，把「清明前後」作爲後者的例子。

這就應用到批評上了。徐遲先生在旁的地方不同意王戎先生，但在對於「清明前後」的創作過程的估計上，雖說程度不同，意思却頗爲相似。徐遲先生說：「茅盾先生是認爲他應該寫這個戲而寫了「清明前後」，他並不是全部願意的，因爲他知道在細節特殊上，他還沒有全盤抓緊。」王戎先生說：「我們所要表現的民主，一定是從實際生活鬥爭中的呼聲和要求以及爭取的目標，決不應該是用來勉強湊合事實的空洞口號」，而「清明前後」中作者的表現和呼喊却「不是生動而感人的，是失去了生活基礎的抽象概念」。

先一般地來討論一下「願意」與「應該」，「生活」與「概念」。我們的創作過程是這樣乾脆地可以分爲兩類，不是從願意與生活（或者「搏鬥」）出發，就是從應該與概念出發。我覺得並不這樣簡單。近於兩種極端例子當然也有，但一般的情形恐怕還是這樣：生活供給我們以題材，然後我們以思想去衡量、判斷、組織，然後我們去開始寫，而就在寫的過程中我們也是不斷地交錯地依靠着我們生活經驗與思想的認識，並不是簡單地只是「願意」

與「搏鬥」，或者只是「應該」與「概念」。關於寫作時的激動，努力，不管叫它「戰鬥意志燃燒」也好，叫它「搏鬥衝激」也好，並不是什麼神秘的現象，也仍然主要的來源於我們的生活經歷與思想認識。應該與願意並不是兩個冤家，硬是不能見面。相反地，假若我們深深地覺得應該的時候，那我們也就願意了。徐遲先生自己也說：「我們從願意出發，到達應該」，為什麼就不可以從應該出發，到達願意呢？至於生活與對於生活的認識，那更如形影之不可分。只有生活，沒於認識，我們還寫個啥子，「搏鬥」個啥子呵！

至於具體地說到「清明前後」，我却感到，朋友們呵，你們為什麼這樣武斷？根據什麼，我們可以判定茅盾先生寫「清明前後」只是得了認為應該寫而寫，並不是全心全意地願意寫而寫？根據哪些細節還寫得不够逼真，不够細膩？那麼難道你對我講說你的鑒人時對於他的眉毛，眼睛還描寫的不栩栩如生，我就可以判斷你對他愛情是虛偽的嗎？不是「實際生活鬥爭時聲」，「不是生動而感人的」，只是「勉強湊合事實的空洞口號」，只是「失去了生活基礎的抽象概念」，又根據什麼？根據你個人的印象和看法嗎，還是根據羣衆中的反映和效果？它把一般現象吸引住了，又把工業家們推動起來了，難道僅僅是空洞口號，或抽象概念就能得到嗎？批評也好，理論也好，難道就有這樣的特權，既可以隨便決定作者的心理狀態，又可以完全無視那廣大羣衆的意見嗎？

我並不是說「清明前後」毫無缺點。在茅盾先生自己的「後記」裏也謙遜地說到了，這是他第一次寫戲劇，全劇還寫得不够集中，某些人物，某些場面還寫的不够突出。最後部份的緊張的呼喊也過多一些等等，這些都可以說是缺點。但是，這又何損於它在一個重要的關頭恰當其時地喊出了廣大人民的呼聲呢？在「兩個話劇的座談上」，王先生提到了魯迅先生的「三月的租界」這篇文章，的確是值得我們再翻出來看一次的。當時有用「自我批判」

的美名來賣佈蕭軍先生的「八月鄉村」，說「裏面還有些不真實」，說「技巧上，內容上，都有許多問題在」，說「如果再豐富了自己以後，這部作品當更好」。然而魯迅先生却熱情地爲這個「不够真實」的作品辯護，他說：「我們有投稿就用投稿，正不必等候剛在製造或將要製造的坦克車和燒夷彈。」魯迅先生這種看法也就是毛澤東同志所主張的文藝批評，他把政治標準放在第一位，藝術標準放在第二位，對於政治性高但藝術性即使還比較弱的作品他也給以衷心的歡迎。假若現實主義的門竟是那樣窄狹，這個進步作家的作品也進不去，那個進步作家的作品也進不去，連「清明前後」這樣的作品也關在門外，則那到底是什麼樣的「現實主義」呢？也許「現實主義」是抱住了，但「革命」却溜走了吧？

（三）批評一個作品是否可以從政治性與藝術性

這兩方面來攷察？

又是政治性，又是藝術性，有的朋友覺得這樣的說法「使人聽了覺得反而不明瞭起來」，畫室先生的「題外話」中就有這樣的話。其實我覺得這個問題毛澤東同志在「延安文藝座談會上的講話」（大後方的版本叫「文藝問題」）中已經講得很清楚。但既然有朋友們覺得會使人聽了不明瞭，我們也不妨討論一下。

畫室先生設問道：「什麼是先生所說的政治性？」「什麼是藝術性？」他說，「只有一連反問三次，恐怕說的人也會不知所答吧。」我是贊成這樣說的人，所以就試來回答一下，藝術作品都是人民生活在人類頭腦中的反映和加工結果。既然這種反映是通過了人的頭

關的，而在現在的世界，任何人都有的階級性，他的政治性，則他的作品就必然也有一定的階級性，一定的政治性。就其爲藝術而藝術也吧，逃避現實也吧，而不但不承認階級，超政治的，恰正是這樣的作家這樣的作品，階級性與政治性的具體表現。問題在我們主張的政治是爲人民大眾求解放的政治，因而我們對於文藝作品所要求的政治性就不是一般的，而是一種特定的、有利於或有助於人民大眾解放事業的政治性，因而這政治性就有好壞之分、高低之分了。

其次，既然這種生活的反映是經過了加工的，而這種加工又是一種藝術的加工，即所謂活生生的形象的表現，則任何藝術作品又必然有它的藝術性。問題在藝術的一方面有它的羣衆性，一方面又有它的專門性，即雖說人人皆可以用藝術手段來表達他的思想情感，但熟練的程度各不同，到達的程度也各不同，因而這藝術性就有好壞之分、高低之分了。

這是不是越說越「不明瞭起來」或「越弄空虛起來」呢？我覺得不是的，我覺得這正是畫室先生所主張的「具體的分析的看法」。

畫室先生又設問道：「在具體的文藝作品，離開「藝術性」的「政治性」，到底是什麼東西呢？既然發生「政治性」的效果，爲什麼沒有「藝術性」呢？」「是就，就有「雖然沒有政治性，但藝術性很高」的作品，但那是怎樣的藝術呢？果真沒有「政治性」嗎？」

對，沒有這樣的作品，它只有政治性沒有藝術性，也沒有那樣的作品，它只有藝術性沒有政治性。難道居然有人說過有這樣的作品嗎？我不知道有誰這樣說過。假若有，我和畫室先生一樣反對。

但是，這樣的作品却是有的：一、進步的政治性較高藝術性較低；二、藝術性較高而進步的政治性較低；這兩種都頗爲普遍，還有，這樣的作品也是有的：三、有一定的進步的政治性。

治性，但藝術性很壞，這是所謂公式主義的作品。四、有一定的藝術性，但政治性很壞，這是所謂反動的作品。

這樣的分析又有什麼不妥當呢？我們並不停止於這樣的分析，我們還要綜合起來看的。這也就有了「統一」的看法了。政治標準第一，藝術標準第二，因此對於上面所說第一類的作品，我們應該加以衷心的歡迎，並不因為它還有藝術上的缺點而抹殺它，冷淡它，壓低它；對於第二類作品，我們也可以容納，但必須嚴正地批評其政治上的弱點；對於第三類作品，我們不贊成，因為它沒有藝術的力量，也就是達不到政治上的目的，但對於第四種的作品則尤其是要反對，因為它有毒害，它的一定的藝術性不過是毒藥的糖衣。

當然，在這四類之外，我們還要求更高的更合乎理想的作品，即進步的政治性與藝術性都較高或很高的作品。這是我們努力的目標。但是，當我們還沒有這樣的作品或很少有這樣的作品時候，對於現存的作品我們是採取一律抹殺的態度嗎？還是採取科學的分析的態度，給以不同程度的承認，或者給以不同的反對，或者給以不同程度的肯定，同時也給以不同程度的批評呢？這是一個很現實的問題。

董望先生所主張的那種統一的說法，看它的社會價值如何，我也並不反對。但是，我們從什麼地方去判斷一個作品的社會價值的高低呢？假若要進行具體的分析，又爲什麼不可以從兩方面來考察，先看它的政治內容的正確或錯誤的程度如何？再看它的藝術手段對於這種內容的表達或完成的程度如何，然後去得到一個綜合的判斷呢？

而且，說一個作品有社會價值就一定有藝術性那還說得通，因為世界上找不出沒有藝術性的藝術作品。但說一個作品沒有社會價值就一定毫無藝術性，那就有些困難了。過去也好，現在也好，都有着那種社會價值很小以至近於沒有的作品。對於這樣的作品乾脆否認它是

藝術，痛快自然是痛快的，但是，是不是很科學的說法呢？它們的作者也可以問：「先生，你所說的藝術到底是什麼呢？它異於社會科學的論文的地方到底是什麼呢？你們不是說在於形象性嗎？為什麼這個形象地表現了我的思想情感的作品就不是藝術呢？」是的，我們應該承認它的藝術，但這是沒有什麼意思的藝術，即壞的或較壞的藝術。就是對於有反動內容的作品我們也不妨承認他的藝術；不過這是反動的藝術，即更壞的或很壞的藝術。正如我們用情感的說法，文學的說法，可以說某些人不是人，是野獸，難道他們真的就在生物學上也不是人了嗎？

其實批評一個作品，從政治性與藝術性兩方面來考察，而且政治標準第一，藝術標準第二，無產階級的藝術理論的最初建立人也就是這樣進行着批評的。馬克思與恩格斯給拉薩爾的信就是一個顯著的例子。對於拉薩爾的詩劇「佛朗茨·封·吉慶歌」，馬克思一方面在藝術方法上批評它還不够莎士比亞化。但另一方面，更重要的是批評了他的政治內容，責備作者不應該把一個反動的代表寫成了反抗的英雄。恩格斯也一樣，而且當他指出了一些藝術上的缺點之後，他更明確地聲明：「不過這些都是次要的問題。」當繼續寫下去，又接觸到一些藝術上的問題時，他又趕快地聲明：「但是我又回到次要的問題上來了。」什麼是重要的問題呢？那就是他在後面所說的，作者沒有看出他所寫的主人公的「命運中的真正的悲劇」。這個貴族階級的主人公不可能實現「歷史的必然的要求」，不可能領導起市民尤其農民來進行革命。我們往往容易只注意到馬克思和恩格斯的關於藝術方法問題的個別結論，「正確地表現出典型環境中的典型性格」，「不應忽爲了思想而忘掉現實，爲了席勒而忘掉莎士比亞」，甚至連據說是在稿紙邊上加的一句字蹟模糊、不能辯別清楚、僅大致可讀的話也沒有忘記，「作者的意見愈隱晦，對於藝術作品就愈加好些」（以上均根據費葆華，天藍的

（譯文及附註）；然而却忽視了他們的著作的精神與實質，忽視了他們對待問題的立場與方法，忽視了他們的文藝批評的政治標準第一的精神與階級分析的方法。其實在不同的條件之下，個別的結論倒是可以發展的，甚至改變的，而他們的理論的精神與實質即立場觀點和方法却是不可實質與最應該學習的地方。

毛澤同志在講文藝批評的標準問題時，把馬克斯、恩格斯的這個精神和方法更發展了，更系統化了。然而這還是一個次要的問題。毛澤同志對於無產階級的藝術理論的最大的發展與最大的貢獻，乃在於那樣明確確切，系統地提出了藝術羣衆化的新方向，與從根本上建立藝術工作者的新的人生觀。從這以後，我們才知道無論什麼好的事物，藝術也好，五四以來的新文藝也好，左翼文藝也好，現實主義也好，甚至於就是馬克思主義也好，假若它不能和人民羣衆結合，假若它不能與人民羣衆及其實際鬥爭和需要相符合，它就不但不能發展，而且還可能形成宗派主義的傾向。

以上是我對最近兩個月來新華副刊文藝版上所發表的幾位朋友的文章的主要意見。由於篇幅的限制，我只接觸到幾個我所不贊同的論點，至於我所贊同的朋友有些論點却沒有一一提到。因為這些意見的基本論點並不是由於讀了這幾位朋友的文章才有的，而是產生於自己有過一段沉痛的藝術工作與藝術教育工作的錯誤經歷，於是就情不自禁地寫得頗爲直率。我總是相信客觀事物是複雜而又曲折，不易了解全面與把握規律，所以我從過去的錯誤中所得到的認識，是否就對了，也還是值得討論的，盼望朋友們勿以狂言見罪，勿以頑固見棄，鑒於我以指實和批評！

詩歌與音樂

郭沫若

自然界的風聲雨聲、水聲濤聲、獸聲鳥聲，甚至如花開花落的響聲，都有一定的頓挫抑揚。人在未有語言時所發出的意識混沌的呼聲號叫笑，也都是自成天籟。這些應該是最早的音樂或音樂的母型。人到發現了自備音樂中的規律，於是便有音階與律呂產生，由於音階的合理組成，使音樂便更加成長了。

人類的語言發明之後，一種兼含着明確意識的音樂出現，她便是詩歌。詩歌對於音樂似乎只是一種分枝或者變種。但語言的音律性有限制，而意識的發展性無限制，意識的音樂超過了音律的限制而成長，於是詩歌便逐漸分離，詩歌與音樂便逐漸分離了。

隨着兩者的成長與分離，同時更為社會的分化所強迫，詩歌與音樂都錯誤地走上了權貴奉仕的道路，技巧歸諸宮廷，本質留在民間。技巧隨着時代的翻新而翻新，本質隨着人民的永在而永在。人民的生活，人民的感情，人民的願望，始終保持着詩歌與音樂的不斷的本流。三十年來人民在呼喚：要把詩歌和音樂各自的本流充沛起來，要把技巧與本質合而為一，要把他們整個地奉仕於人民，反映人民的生活，表達人民的感情，成就人民的願望，經過三十年的辯證的發展，雅與俗，新與舊，外來者與固有者，漸漸到了可以成為新的綜合的時候了。人民在要求新的人民藝術，新的民族形式。

詩歌與音樂在這裏的要求之下平衡地發展，而保持着密切的關聯，要以人民的意識為意識，時代的節奏為節奏，沒有節奏的意識不能成為詩歌。這一對流動的時間藝術應該成為新中國的呼吸，並使其他姐妹藝術在同一的呼吸之下而發展着新的生命。

就這樣，我們服從着人民的呼召，我們要創立新音樂與新詩歌，新音樂與新詩歌的大合唱和一切藝術的大合唱，以奉獻於我們至高無上的主人——人民。

（原載上海「歌詩與音樂」週刊創刊號）

關於政治詩

陳 涌

現在我們報上常登載有關時事的詩，這在我們通常叫作政治詩。政治詩產生的根據不言而喻，是由於戰鬥的需要。當民主力量對於反動派的鬥爭進行得異常激烈的时候，需要無例外的動員一切鬥爭武器，各各在自己的崗位上盡它的作用。在文藝的部門裏，政治詩可以說是比較輕便，比較善於在陣地上週到的一種武器。

而這，又恰恰應該成為政治詩的特點。

如果我們作一個比喻，那麼政治詩的寫作便好比雜文和漫畫，它同樣的需要諷刺、機警、靈活，它的長處是抓住諷刺對象的最醜惡可笑的某一點或某一側翼作直接的有力的一擊，使之血流倒地；長篇大論，或者過分的迂迴曲折，或者冗長的正面的說理，在這裏是不適合、也無力的。它和一般的社論、專文不同，它是矛子，是匕首，不是坦克和一砲。但矛子和匕首，也自有它的鋒利的地方在。這也是非常明白的。

不過在我們收到的一些政治詩裏，却往往不是這樣，或者說，作者沒有認識政治詩的這個特點。舉一個例子來說吧：我們看到過不少關於反對內戰的詩，盡人皆知，這是目前迫切需要表現的一個主題，而國民黨當局和美帝國主義份子的許多擴大內戰以及有關擴大內戰的事實，又每天不斷的供給我們以大量的題材。但是，在我們看到的一些這一類的詩裏，却往往看出有些作者不善於選擇題材，往往一首幾十行的詩裏，包括了「反對內戰」這個主題下的一切有關的內容：從解放區人民力量的增長到國民黨區的經濟的破產，從國民黨某部隊的反內戰的起義到湖南災荒的情狀，總之，通常我們在報上看到的一切有關的事實都應有盡有，而且都平均主義的羅列出來了。在語言方面，又往往缺少創造，往往別人不只一次的用過了的話太多，機械、深刻的句法太少，讀起來真可以說很少新鮮的感覺。

從這裏我們可以得出這樣的結論：我們的政治詩裏也和我們的新聞、報導、通訊一樣，是有着公式主義的存在。這個公式主義便表現在我們僅僅限於注意報紙已經出來的幾個大問題和幾個主要事件，於是便從抽象的概念出發，堆砌一些空洞的詞句，變成一種缺乏內容的徒然呼號。一個有才幹的政治詩人却不是這樣，他首先是對羣衆中去，了解羣衆所最關切的各種具體而普遍的事實（這些事實看來也許是最平常的），體驗他們對這些事實的情感，了解這些事實的現象與本質，然後將這些事實，用集中、對比、陪襯等手法表現出來。

在這裏，我願意把馬凡陀的一首「發票貼在印花上」作個例子。每一個第一次讀這首詩的人都會感到：這裏是容納了上海日常發生的大量的事實。它差不多每一句都反映了國民黨統治區的某一方面的矛盾和不合理，強烈的表現了人民對反動統治者的憤怒與嘲諷，深刻的描繪了這些獨夫們反民主反人民的猙獰面貌，同時，句法又是這樣的新鮮巧妙，加上和它的内容完全適應的輕鬆的亦莊亦諧的風格，讀起來真是令人忍俊不禁！

即使在上海重慶等地生活，日常見慣了這些現象的人，我想，他們也會和我們一樣喜歡這首詩，因為他們對於這些日常見慣的現象未必如這首詩的作者一樣注意，注意亦未必能如這首詩的作者一樣構思得這樣巧妙，這樣集中。

我們有些同志常常有這種做法：在一篇暴露國民黨統治區的黑暗的短小雜文或者二首詩裏，一定要同時在末尾加上表現人民方面、光明方面的一段，而結果往往千篇一律的照例重覆了「但是，人民的眼睛是明亮的」這樣的句子。事實上，這樣的寫法也慢慢的變成了一個公式。

人民的力量無疑是應當隨時表現出來的。但人民的力量應該表現在整個作品對於前途的信心上，表現在作者看問題的方法上，表現在作品的全般的情緒上，甚至，它也表現在詩的韻律上，因此，即使在內容上只是暴露國民黨統治區的黑暗的東西，也可以看出是否有足夠的人民的立場的。

這便是我對於目前寫作政治詩——也可以說包括雜文、漫畫——的一點感想。

走向人民文藝

著者

郭沫若等

編者

衆岳新華書店

出版者

衆岳新華書店

定價

每冊六十五元

民國三十五年十一月出版

年	1946
月	11
號	4204

80

XI 112

14234

ABC
G
200 -