

鲁迅与“拉普”派

——关于几个文艺观点的比较

陆 耀 东

“拉普”在苏联的存在,前后不过十年(1922——1932年)^①。后来,它组织上解散了,它的某些活动和若干文艺观点受过批判。对它的历史功过的评价,在苏联有过反复,存在不同意见。

无可否认,“拉普”对苏联和其他一些国家的革命文学的影响是相当大的。从20年代中期起,“拉普”就领导了无产阶级作家国际联盟局的工作,分别于1924年、1926年、1927年、1930年召开了国际无产阶级和革命作家代表会,并不时对各国左翼文学团体发出带有指令性的文件和信函。“拉普”的文学思潮,波及亚洲、欧洲、美洲的一些国家,其中,对日本和中国的革命文学,影响尤大。

“拉普”的代表性文学理论著作,较早介绍到中国的,可能是任国桢译的《苏俄的文艺论战》^②。此书收入了阿卫巴哈等人联名发表的《论文学与艺术》,1925年出版。由于我国一些革命作家(瞿秋白、蒋光慈等)通晓俄文,并曾旅居苏联,故他们有可能在此之前接触“拉普”的理论。20年代后期,太阳社、创造社或直接或间接(从日本)受到“拉普”影响。鲁迅、茅盾等对此有所抵制。1932年,“拉普”奉命解散,我国的一些左翼报刊,发表了多篇文章,予以客观介绍,后来也曾译载过苏联作家、批评家的批评“拉普”的文字,但从未联系中国革命文学所受的影响,从理论上予以澄清。

“拉普”内部,并非在所有问题上都“舆论一律”,而是时有分歧,甚至有尖锐的对立;在前期和后期,“拉普”强调的理论主张重点也不相同。我只是就其文艺理论上的代表人物言论文字而论。

中国受“拉普”影响较大的太阳社、后期创造社同人,和“拉普”成员一样,^③当年都是革命热情极高、风华正茂的青年同志,在学了马克思主义的某些词句却并未真正懂得和掌握马克思主义的前进途中,犯了“左派幼稚病”的错误。本文只谈及他们的偏颇,并非否定他们的历史功绩。何况他们当时没有掌握多大权力,他们虽然批判这个,批判那个,给别人加上这样那样的帽子,但被批判者所受的损伤是不大的。

鲁迅对十月革命后的苏联文艺界十分关注,对苏联文学界的论争,尤为重视。鲁迅提及过“拉普”,并未加以评论,对于“拉普”作家的创作,也从未因系“拉普”中人而格外赞誉或贬损。对于受“拉普”影响的太阳社和后期创造社在“革命文学”论争中表现的与“拉普”近似的错误,对“左联”中某些同志在“左联”后期所犯的近似“拉普”的错误,鲁迅曾作了尖锐批评,从这中间,我们可以看出,他对“拉普”的错误理论,颇为反感。本文拟就其中的几个问题,作初步的比较研究,目的在总结历史的经验教训,理论上辩明正误。澄清这些问题,不仅是研究中国现代文艺思潮史所必需,而且对当前文学事业的繁荣和发展,也不无裨益。

无产阶级的政党、人民政府及其委托的机关如何领导文学事业，采取什么方针、政策、工作方式方法等，“拉普”在这些问题上，犯了相当严重的错误。

是的，“拉普”并非政党（虽然它的成员几乎都是苏共党员），不是政府机关，也不是受权的文学领导团体（1925年，“拉普”要求苏共中央委托它来领导苏联文学界，遭到拒绝。），但“拉普”一向自封为唯一的无产阶级文学团体，自封为无产阶级文学界的领导，20年代后期，实际上或者说在一定程度上它成了无产阶级文学事业的领导团体。

“拉普”在组织路线上，宗派主义严重，对苏联的其他文学团体，几乎全部采取排斥、挤压、打击、吞并方针。“拉普”的主流派“岗位”派，不仅将“同路人”文学团体如“谢拉皮翁兄弟”斥之为“反革命”的，而且将与自己意见不尽一致的兄弟革命文学团体“锻冶场”、“列夫”派挤垮、吞并。对于非“拉普”的作家，包括高尔基、马雅可夫斯基（他1930年才加入“拉普”）、阿·托尔斯泰、革拉特科夫等优秀作家，都曾进行粗暴的攻击。1923年“拉普”出版的杂志《在岗位上》创刊号上，就以高尔基、阿·托尔斯泰等人为靶子。1929年9月，西伯利亚无产阶级文化协会的一些人，掀起一次反高尔基的高潮，诬蔑高尔基是“伪装的敌人”④。

“拉普”说，“我们要求在文艺中建立‘工农政府’。”⑤“拉普”不承认有“同路人”，他们有一个著名的口号：“没有‘同路人’，不是同盟者、就是敌人。”《在岗位上》1924年第一期的一篇社论说：“《在岗位上》坚决地、坚定地投入战斗，不遗余力地寻找敌人，瞄准射击。在战场上就象在战场上，嗓门粗大，行动果敢，战斗不留情，不吝弹药，而俘虏——是多余的。”⑥连俘虏也要消灭，真是再“左”不过了。这样对待同志和“同路人”作家，必然会造成严重的误伤。

后期创造社与太阳社在这一方面，也是很典型的。鲁迅说，他们“脑子里存着许多旧的残滓，却故意瞒了起来，演戏似的指着自己的鼻子道：‘惟我是无产阶级！’”⑦，同时“互相标榜，或互相排斥”。他们对马克思主义的理论和中国的实际都缺乏真正的了解，在文艺领域内想借文艺以外的手段，“以阶级斗争为文艺的武器”，并“将革命使一般人理解为非常可怕的事，摆着一种极左倾的凶恶面貌，好似革命一到，一切非革命者就都得死，令人对革命只抱着恐怖。”⑧1928年3月创造社出版的《流沙·前言》中，提出了一个极左的口号：“来，我们大家一齐举起鹤嘴斧打倒那些小资产阶级的学士和老爷们的文学；转过方向来，开辟这文艺的荒土！”竟将小资产阶级作家当作革命的对象。他们当时对马克思主义的了解，并不比茅盾、鲁迅多，但他们却将鲁迅、茅盾、叶绍钧、郁达夫等作为讨伐的对象，将茅盾、叶绍钧、郁达夫斥为“非革命”的，指鲁迅为“反革命”，“二重的反革命”⑨。既然如此，创造社、太阳社就名正言顺地可以对鲁迅等施以无情的打击了。

“左联”成立初期，革命文艺阵营的这种毛病一度有所收敛，但后来又不时复发。

鲁迅对苏联作家和苏联文学，态度与“拉普”迥异。他翻译了“同路人”作家的大量作品，如扎弥亚丁、左琴科、伦文、费定、雅各武英夫、理定、左祝黎、英培尔、卡达耶夫、毕力涅克、绥甫林娜、阿尔志跋绥夫的小说或散文。这中间不免有在反动派统治下便于出版的原因，但更主要的还是这些作家的作品在生活内容、思想内容尤其是艺术上特出的缘故。以阿尔志跋绥夫为例，鲁迅译他的《工人绥惠略夫》，是由于这篇小说“是一部‘愤激’的书”，作品“表现之深刻，在侪辈中称为达了极致”⑩。

在阶级斗争十分尖锐、残酷的30年代，鲁迅仍然坚持：“战线应该扩大”⑪；“不但要那同

走几步的‘同路人’，还要招致那站在路旁看看的看客也一同前进。”^②他也不因认识上的差异，而对非“左联”作家轻视或歧视。1936年，当徐懋庸抓住巴金的“安那其主义”问题不放时，鲁迅说：“巴金是一个有热情的有进步思想的作家，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，但他并没有反对我们的运动，还曾经列名于文艺工作者联名的战斗的宣言，”^③爱护、信任、尊重之情，使人感动。胡风是“左联”中人，有人指他为“内奸”，鲁迅认为证据不足，并不怀疑，说：“胡风也有他的缺点，神经质，繁琐，以及在理论上的有些拘泥的倾向，文字的不肯大众化，但他明明是有为的青年，他没有参加过任何反对抗日运动或反对过统一战线。”^④经过半个世纪历史的检验，证明鲁迅的这些判断是准确的。

至于领导文艺者的态度和工作方式方法问题，首先是领导者的思想意识必须根除封建等级观念，以平等的同志式的态度待人。因为领导者与一般同志，前者不过多了权力和义务，而不会自然增加学识和真理。“拉普”的负责人高高在上，傲视一切。如在马雅可夫斯基加入“拉普”的会上，“拉普”领导人就象封建家长训斥子弟一样，无异于是侮辱作家。鲁迅对太阳社、后期创造社以及“左联”中的徐懋庸等的批评，也正是指向类似“拉普”的毛病。鲁迅说，有的同志以“文坛皇帝自居”^⑤；有的同志“简直是军阀脑子”^⑥，“取工头的立场”^⑦，对其他作家，象“奴隶总管”对待奴隶，态度横暴。也就是说，这些同志，缺乏最基本的现代观念，虽然口头上不乏马克思主义的词句，实际上是满脑子上尊下卑的封建观念。

与这相联系，“拉普”在工作方式方法上，极其简单粗暴，动辄作决定，下命令，用军事指挥员指挥作战的工作方式对待作家和创作。1930年，“拉普”为了制造新局面，改变“拉普”成员的成分，竟和苏联总工会联合征集突击队工人加入。这样，使“拉普”队伍猛增到一万名。“拉普”的“纲领”，对复杂的艺术问题，直接作“决议”，规定作品的题材、体裁、形式、艺术手段，宣布否定意象主义、未来主义、象征主义。“拉普”几乎对一切都使用命令。现在看来，这已是笑柄。但在当年，却是很神圣的，命令下达之后，非执行不可。

后期创造社和太阳社还不是权力机构，它们无法对作家发号施令。“左联”成立后，在工作方式方法方面，不能说完全没受“拉普”影响，例如它开展的“工农兵贫民通信员运动”，脱离了中国的实际，是徒劳无功的。这与“拉普”突击吸收工人参加，有点相仿佛。又如规定盟员必须参加示威、飞行集会，贴标语。这与“拉普”后期的做法也一样，如当苏共中央提出“赶上和超过资本主义国家”口号时，“拉普”也提出“赶上和超过资产阶级文学的经典作家”的口号。1931年6月，斯大林对经济工作者发表了题为《新的环境和新的经济建设的任务》的讲话，“拉普”又作了《关于斯大林的讲话和‘拉普’的任务的决议》。1931年“左联”执委会决议，也对“创作问题——题材，方法，及形式”，作了硬性规定，而且每一项前面都冠以“必须”二字。也许有人会问：鲁迅不也是“左联”执委会成员而且是盟主吗？是的，鲁迅是领导人之一，但左联的所有决议都不是他执笔拟就的，他作为一个非党的盟员，不能不尊重党员领导人；同时，他也不能以个人的见解，强加于多数同志。我认为，鲁迅对这些决议是有保留意见的。他个人写的许多文章，观点和这些决议不同或有差异，就是明证。

文学创作和文学理论批评工作，是一种个体性的最富独创性的精神劳动，与军事作战、经济生产、政治斗争等不同，可以说是一个比较特殊的领域。一般说，不宜于用军事、经济、政治领域的领导方式方法去领导文艺界。在新民主主义革命时期，领导者应爱护、尊重、团结、帮助一切具有民主倾向的包括只有微弱反帝反封建思想因素的作家。在社会主义时期，领导者应爱护、尊重、团结、帮助所有愿意为人民服务为社会主义服务的作家，为他们提供各种必要的条件，鼓励他们思想和艺术的上达。对作家从生活到创作出版，不发号施令；对文

学中的不同流派，文艺批评中的不同观点，应坚持“百花齐放，百家争鸣”，不以法官或裁判身份出现。中国文学艺术最繁荣的春秋战国和唐代，西方文学艺术最繁荣的文艺复兴时期和18、19世纪，有一个共同的特点，就是相对而言，有一个较为和谐、宽松的社会环境；与此相反，在德、意、日法西斯统治的年代，这三个国家，没有产生任何一部伟大的作品，中国文化大革命十年，几乎消灭了包括文学在内的文化。这些历史事实，从正反两个方面告诉我们，应该怎样领导文艺，“拉普”和我们几十年来的历史经验，更明白地告诉我们，应该怎样领导文艺。

二

“拉普”在文学理论上有许多缺点、谬误，其中写“活人”问题和“心理现实主义”问题，尚待进一步研究，这里仅就有关文学的作用、文学作品的题材、主题、人物、创作方法问题，将鲁迅与“拉普”的观点作一比较。

1. 文学的作用问题。

“拉普”过高估计了文学的作用，他们说，“无产阶级文学就是这样一种文学，它把工人阶级和广大劳动群众的心理和意识组织起来”^①。创造社和太阳社的同志也说文学可以“组织生活”。鲁迅针对有人过高估计文艺的作用，说“我是不相信文艺的旋转乾坤的力量的，但倘有人要在别的方面应用他，我以为也可以，比如‘宣传’就是”。^②又说：“自然也有人以为文学于革命是有伟力的，但我个人总觉得怀疑，文学总是一种余裕的产物，可以表示一民族的文化，倒是真的。”^③30年代，鲁迅说：“文艺与社会之关系，先是它敏感的描写社会，倘有力，便又一转而影响社会，便有变革。”^④这是比较切合实际的。文学对人所起的作用，是潜移默化，而不是立竿见影。

将文艺的作用估计过高，势必造成文学的负荷过重，既容易使文艺丧失自己的特性，又容易将社会的弊病归罪于文艺。事实上，征诸历史，因文艺而救国或亡国者，古今中外未有。

“拉普”在过分夸大文学作用的同时，往往将文学与其他意识形态等同起来。1925年“拉普”决议的第一句话就说：“文学是阶级斗争的强大武器”。^⑤托洛茨基也批评“拉普”的代表拉斯科尔尼科夫，“在对待艺术作品时，刚好忽略了使其成为艺术品的要素。”^⑥太阳社、创造社的一些同志将辛克莱的“一切的艺术是宣传”的说法绝对化，鲁迅针对这一偏向指出：

一切文艺，是宣传，只要你一给人看。即使个人主义的作品，一写出，就有宣传的可能，除非你不作文，不开口。那么，用于革命，作为工具的一种，自然也可以的。……但我以为一切文艺固是宣传，而一切宣传却并非全是文艺，这正如一切花皆有色（我将白也算作色），而凡颜色未必都是花一样。革命之所以于口号，标语，布告，电报，教科书……之外，要用文艺者，就因为它是文艺。^⑦

在这里，鲁迅将文艺与其他宣传形式严格区别开来。对于任何一个领域，一个学科，忽视其特殊性，是无法认识其规律的，文学理论也不例外。

2. 题材问题。

“拉普”的《纲领》规定，作家的奋斗目标是“写出具有宏伟题材（主要地取材于无产阶级生活）的纪念碑式的作品”。^⑧将题材置于决定作品价值的地位，这已是欠妥的提法。而到“拉普”后期，更和我国解放后一度流行的“写中心”一样，不断地规定作家写新的题材，这就更加不当了。作家创作，以什么为题材，是受许多条件制约的，他必须熟悉这方面的生活，必须熟悉这一特定生活圈内的人，必须有自己的感受和认识，必须有创作的冲动。世界上没有

万能的作家，谁都不能想写什么就能写什么，更何况是别人的指定。

鲁迅不否认题材对作品有某些意义，但他并不认为题材对作品的价值有决定性的影响。他说：“我以为根本问题是作者可是一个‘革命人’，倘是的，则无论写的是什么事情，用的是什么材料，即都是‘革命文学’。”^②象叶灵凤、向培良之流“翻着筋斗的小资产阶级，即使在做革命文学，写着革命文学的时候，也最容易将革命写歪；写歪了，反于革命有害。”^③“如果作者是一个斗争者，那么无论他写什么，写出来的东西一定是斗争的。就是写咖啡馆跳舞罢，少爷们和革命者的作品，也决不会一样。”^④鲁迅认为，“如果是战斗的无产者，只要所写的是可以成艺术品的东西，那就无论他描写的是什么事情，所使用的是什么材料，对于现在以及将来，一定是有贡献的意义的。”^⑤用不着加什么说明，读者就一目了然：鲁迅认为题材是没有禁区的，唯一的条件是能成为艺术品的东西。

但是，鲁迅也不否认题材与作品的社会意义有联系。在中国人民与国内外敌人正在进行艰苦卓绝斗争的年代，从革命需要来说，写“挣扎和战斗”的作品更为迫切。鲁迅对殷夫、叶紫、肖军、肖红的作品，给予了热情的肯定，原因之一也在这里。他在介绍苏联文学时，同样表现了这一观点。他说：“我觉得现在的讲建设的，还是先前的讲战斗的——如《铁甲列车》，《毁灭》，《铁流》等，于我有兴趣，并且有益。我看苏维埃文学，是大半想介绍给中国，而对于中国，现在也还是战斗的作品更为紧要。”^⑥

不过，社会生活十分广阔、丰富，它是多样化的有机整体，这种题材与那种题材以至多种题材往往互相交织融合。1936年，日本准备全面发动侵华战争，民族矛盾上升，鲁迅仍坚持作品题材应该广泛。说“现在中国最大的问题，人人所共的问题，是民族生存的问题。所有一切生活（包括吃饭睡觉）都与这问题相关，例如吃饭可以和恋爱不相干，但目前中国人的吃饭和恋爱却都和日本侵略者多少有些关系。”^⑦鲁迅反对划地为牢，使作品题材很窄。他说：“我想现在应当特别注意这点：民族革命战争的大众文学决不是只局限于义勇军打仗，学生请愿示威……等等的作品。这些当然是最好的，但不应当这样狭窄。它广泛得多，广泛到包括描写现在中国各种生活和斗争的意识的一切文学。”^⑧对木刻，鲁迅一再指出：“题材的范围太狭”^⑨，“木刻的题材，我看还该取得广大。”^⑩鲁迅还说：“单是题材好，是没有用的，还是要技术”。^⑪

文学创作，需要许多条件，条件不具备，不管有多么高明的思想，多么好的题材，仍不能成为艺术。鲁迅说：“现在有许多人，以为应该表现国民的艰苦，国民的战斗，这自然并不错的，但如自己并不在这样的旋涡中，实在无法表现，假使以意为之，那就决不能真切，深刻，也就不成为艺术。所以我的意见，以为一个艺术家，只要表现他所经验的就好了”。^⑫鲁迅自己在后期，也曾想写新的题材，在听了陈赓同志介绍长征情况后，也想写红军长征，但他考虑到：“因为我不在革命的旋涡中心，而且久不能到各处去考察，所以我大约仍然只能暴露旧社会的坏处。”^⑬这是明智之见，否则，难免不失败。他告诉青年作者：“可以各就自己能写的题材，动手来写”，“现在能写什么，就写什么”，不过，“不可苟安于这一点，没有改革，以至沉没了自己。”^⑭

鲁迅后期，在题材问题上也有过惶惑。在《英译本〈短篇小说集〉自序》中，他说：“我也久没有做短篇小说了。现在的人民更加困苦，我的意思也和以前的有些不同，又看见了新的文学潮流，在这景况中，写新的不能，写旧的不愿。”这告白了他的苦恼，实际上是怀疑写“旧的”题材是否有意义。不过在次年和以后，即1934年和1935年，他又创作了取材于历史传说的《非攻》、《起死》、《理水》、《采薇》、《出关》等小说。大概是解决了矛盾吧。

关于题材问题,“拉普”的影响,并没有在我们的文学理论批评中绝迹,在文学史著作中更为明显。值得我们深思的是:鲁迅前期的《中国小说史略》,后期的《〈中国新文学大系〉小说二集序言》,都不看重作品的题材。我不是说文学史不可论及题材,而是说不可用题材定作品价值高下。如果用“题材决定论”来评论作品,那是最简单最容易的事,然而那与科学的文学研究相去甚远。

3. 主题问题。

“拉普”强调作品主题必须是当前局势中的迫切问题,认为:“拒绝为‘当前局势’需要服务的文学反映了工人阶级最凶狠的敌人的影响。”^③太阳社和后期创造社的同志则要求作品突出无产阶级革命的主题。这是良好的愿望,但不管什么作品都提出这种要求,以及十分简单、皮相地看问题,又使良好的愿望成了偏颇的理论。郭沫若在《革命与文学》^④一文中,用一个数学公式表达他对文学与革命的关系的看法:

文学 = F (革命)

在《英雄树》^⑤中,他号召文艺青年做革命的“留声机器”。1936年,他大概听到一些人对他的诗歌的批评,不无愤慨地说:“我高兴做个‘标语人’,‘口号人’,而不必一定要做‘诗人’。”^⑥蒋光慈也说过类似的话。从二十年代后期开始,我国革命文学创作中的公式化概念化倾向,诗歌中的标语、口号化毛病,较为严重,与上述思潮不无关系。

鲁迅也重视主题的积极意义,他和“拉普”、太阳社、后期创造社的同志的观点差异是在于:作品如何表现主题?评论怎样提出要求?主题是作家对题材内在新发现,其中熔铸着作家的血泪和欢欣,忧虑和希望;它通过艺术整体或明或暗地显露出来,主要不是借助于作者的“说明”或加上标语、口号。作家难以做到革命局势需要宣传什么,就能写出什么主题的作品。鲁迅前期认为:“好的文艺作品,向来多是不受别人命令,不顾利害,自然而然地从心中流露的东西,如果先挂起一个题目,做起文章来,那又何异于八股,在文学中并无价值,更谈不到能否感动人了。”^⑦“五卅”惨案后,有人责怪作家没有出来高声呼喊。鲁迅说:“即使是真的文学大家,然而却不是‘诗文大全’,每一个题目一定有一篇文章,每一回案件一定有一通狂喊。他会在万籁无声时大呼,也会在金鼓喧闹中沉默。”^⑧1927年,鲁迅在《三闲集·怎么写》中说:“发抒自己的意见,结果弄成带些宣传气味的伊孛生等辈的作品,我看了倒并不发烦。但对于先有了‘宣传’两个大字的题目,然后发出议论来的文艺作品,却总有些格格不入,那不能直吞下去的模样,就和背诵教训文学的时候相同。”在后期,鲁迅仍然反对故意用口号和标语“拔高”作品的主题。1930年,他指出:“前年以来,中国曾确有许多诗歌小说,填进口号和标语去,自以为就是无产文学。但那是因为内容和形式,都没有无产气,不用口号和标语,便无从表示其新兴的缘故,实际上也并非无产文学。”^⑨1936年,他又说:“我们的创作也常现出近于出题目做八股的弱点。……无需在作品的后面有意地插一条民族革命战争的尾巴,翘起来当作旗子。”^⑩他还讽刺了对作文规定一个“最中心之主题”的主张。

鲁迅并非不知道作品主题革命之可贵,但他更懂得不能违反艺术规律,违文艺术规律是必然要受到惩罚的,这惩罚就是作品的艺术生命力极弱,难以维系长久。

对文学作品主题的皮相粗浅理解,“拉普”以及类似“拉普”式的理论的影响,造成了这样的可笑现象:由领导出题目,群众提供素材,作家执笔写的作品制作组织,曾被肯定和推广,有些作品写成后,被要求增加一部分,或删去一部分,要求“提高”主题(实际上往往是拔高),这与“拉普”对主题理解的偏向不无关系。

4. 写“新人”论。

“拉普”极为重视和提倡写“新人”。这本来包含着合理的因素，但将这强调到了不恰当的程度，从真理再往前走一步，便是谬误。1931年5月，“拉普”命令“所有协会和每个无产阶级作家要立即开始艺术地描写五年计划的英雄人物”，并说，“这一任务必须执行，在两星期内汇报完成进度”。^④太阳社、后期创造社的同志也特别强调写无产阶级，写革命者。问题不在于他们提出要写无产阶级、革命者，而在于他们对所有作品提出同样的要求，并因此否定或贬低写其他人物的作品。钱杏邨的《死去了的阿Q时代》^⑤对《阿Q正传》的评论，说阿Q太落后，不能代表“现在的中国农民”，因此，这篇小说“不能说是代表十年来的中国现代文坛的时代力作”。也就是说，评论家可以根据作品中人物思想的先进程度来判断作品的价值，至于阿Q能不能代表当时的中国农民？是否可以将艺术“典型”与“代表”等同？这已是常识，不必赘述；更何况阿Q精神这个幽灵，在我们这个古老民族，在全人类中，至今还在时时显现。

片面的强调写“新人”，在蒋光慈的某些文章中，更发展到了极致。他根据无产阶级集体英雄主义的提法，在文学创作中主张写“群众”论。他说：“……就是以英雄主义为中心的作品，也不能算做革命文学。在革命的作品中，当然也有英雄，也有很可贵的个性，但他们只是群众的服务者，而不是社会生活的中心”，所以，革命文学“它的主人翁应当是群众，而不是个人”。^⑥左联时期曾出现了一些写“群象”（无主人公）的作品，就是这种理论指导的产物。

鲁迅后期，对写“新人”也有兴趣。但他认为，作品以什么人物为主，应根据具体情况而定。除作家的主观条件外，还有作品特定的题材、情节、主题以至风格，都对写什么人有所制约。鲁迅不满意于20年代末30年代初的某些作品，人物最后“突变”，发一通高论，或喊一阵口号，他说：“不必趋时，自然更不必硬造一个突变式的革命英雄，自称‘革命文学’”。^⑦1936年，鲁迅又一次指出：“作者可以自由地去写工人，农民，学生，强盗，娼妓，穷人，阔佬，什么材料都可以，写出来都可以成为民族革命战争的大众文学。”^⑧

文学作品中出现别人所未写过的“新人”形象是有积极意义的，如果艺术上有独创，尤其应该肯定。但它不是作品整体价值的决定性条件。鲁迅前期写的《中国小说史略》，对写农民起义英雄的《水浒传》，与讽刺士人的《儒林外史》，并未因作品主人公是否是英雄而加褒贬。他喜爱苏联小说《毁灭》、《铁流》，给予了热情肯定，说作品写的是“铁的人物和血的战斗”，与此同时又说，它们“虽然粗制，却并非滥造”。^⑨这里说的很有分寸：两部作品艺术上是“粗制”型的。所以在给胡风的一封信中，又说，《铁流》“令人觉得有点空”，有“铁的人物”的作品，艺术上并不一定就有很高的价值。

“写‘新人’论”的被绝对化的结果，是会出现偏向的。我国17年文学评论中对概念化的英雄形象大唱赞歌的现象，60年代大反“写‘中间人物’论”，我以为就是“写‘新人’论”的副产品。文学理论中那些本来大体正确的观点，一将它夸大、绝对化，模式化，简单化，就会走向反面。这样的事例不胜枚举。

5. 创作方法问题。

“拉普”前期，将过去的一切文学创作方法都斥为“反革命”的，仅对现实主义有所保留；后期，提出了“辩证唯物主义创作方法”，认为这是唯一的革命创作方法。太阳社和后期创造社的同志，在20年代中期，就开始否定现实主义以外的所有创作方法。1926年，郭沫若在《革命与文学》中说：“浪漫主义的文学早已成为反革命的文学”，因此，“对于浪漫主义的文艺也要取一种彻底反抗的态度”。1928年7月发表的林伯修译的藏惟原人的《到新现实主义之路（无产阶级现实主义）》说，“浪漫主义是渐次没落的地主阶级的文学”。冯乃超在《艺术与社会生活》中说：“文学研究会标榜着自然主义”，“这是非革命的倾向”^⑩。所有这些文章，都只肯

定“写实主义的文学”是“革命的”。它们都将创作方法与哲学上的唯物论与唯心论等同起来，将创作方法与政治上的革命与反革命等同起来，将现实主义创作方法定为辩证唯物主义的、革命的，说其他创作方法是唯心主义的、反革命的。

鲁迅一直主张中国新文学“容纳新潮，脱离旧套”。^④主张“拿来主义”，同时，他同意卢那卡尔斯基的观点，“新文化仍然有所承传，于旧文化也仍然有所择取”。^⑤对于19世纪以来的外国兴起的新的文艺流派，他说：“看看理论和事实，知道势所必至，平平常常，空嚷力禁，两皆无用，必先使外国的新兴文学在中国脱离‘符咒’气味，而跟着的中国文学才有新兴的希望”。^⑥他还着重指出：“没有冲破一切传统思想和手法的闯将，中国是不会有真的文艺的。”^⑦力主大胆采取新的创作方法。他本人在“五四”前，既重视浪漫主义，也重视现实主义。“五四”后，主要倾向现实主义，但他并不摒弃其他流派。他既译介了现实主义的论著和创作，也译介了浪漫主义、象征主义的和其他流派的东西。三十年代，鲁迅的有些文章，对现实主义和浪漫主义以外的各种文学流派作家作品思想的批判较为严厉，但是，鲁迅从未将创作方法与唯物主义或唯心主义混为一谈，从未将创作方法与革命或反革命等同起来。

关于“拉普”提倡的“辩证唯物主义创作方法”，太阳社、后期创造社同志的文章，字面上很少完整的使用，但在观点上是一致的。鲁迅既未提倡也未批评这一主张。“拉普”解散时和之后，“辩证唯物主义的创作方法”在苏联曾受到应有的批评。在我国，虽然始终未在理论上廓清，不过，毛泽东同志的《在延安文艺座谈会上的讲话》对此作了正确的结论：“政治并不等于艺术，一般的宇宙观也并不等于艺术创作方法和艺术批评的方法。”就象“马克思主义只能包括而不能代替物理学中的原子论、电子论一样。”应该说，在我国，“现实主义主流论”一直是居于统治地位的观点，对此持异议即被认为是大逆不道。这种情况表明，近似“拉普”的见解，独尊现实主义的倾向，仍同样存在。

实际上，各个文学流派及其创作方法，不能简单地用唯物论或唯心论作结论，也不能用政治上的革命或反革命作结论。广义的现实主义和浪漫主义；从古到今，作家很多，杜甫、曹雪芹、胡适、茅盾，都是现实主义作家，其中有封建阶级的民主派作家，有资产阶级作家，也有无产阶级作家，屈原、李白、郭沫若，都是浪漫主义作家，他们的思想、尤其是政治观点也不一样。鲁迅在用现实主义创作方法写《彷徨》的同时，又用象征主义创作方法写下了《野草》中的《墓碣文》等篇章。创作方法有相当大的独立性，某一种创作方法并非某一特定阶级作家所独有。将创作方法称为地主阶级的或资产阶级的或无产阶级的，无异于对非无产阶级的创作方法宣判死刑，势必导致重复“拉普”的错误。

注释：

① “拉普”的前身——“十月”成立于1922年12月7日。“莫斯科无产阶级作家联合会”（简称“莫普”），成立于1923年3月。“全苏无产阶级作家联合会”（简称“瓦普”），“俄罗斯无产阶级作家联合会”（简称“拉普”）均成立于1925年。1928年召开的第一届全苏无产阶级作家代表大会决定取消“瓦普”，这时，“拉普”成了苏联无产阶级文学团体的领导核心。1932年4月，苏共中央发布了《关于改组文学艺术团体的决议》，“拉普”宣告解散。本文在使用“拉普”一词时，系泛指上列苏联文学团体。以1928年“瓦普”取消的为线，此前称“拉普”前期，此后则称“拉普”后期。

② 《苏俄的文艺论战》，任国桢译，北新书局1925年3月出版。收论文三篇。即褚沙克的《文学与艺术》，阿卫尔巴哈等人的《论文学与艺术》，瓦浪斯基的《认识生活的艺术与今代》，附录瓦勒夫松的《蒲力汗诺夫与艺术问题》。鲁迅为此书写了《前记》。

③ “拉普”的一些成员，后来也曾蒙冤受屈，现已恢复名誉，均系革命者。

④⑥ 转引自李辉凡《“拉普”初探》，见《苏联文学史论文集》外语教学与研究出版社1982年9月出版。

⑤ 罗多夫：《在射击之下》，引自《“拉普”资料汇编》，中国社会科学出版社1981年9月出版。

⑦ 鲁迅：《三闲集·现今的新文学的概观》

⑧⑦ 鲁迅：《二心集·上海文艺之一瞥》

⑨ 例如：成仿吾的《完成我们的文学革命》（《洪水》3卷25期），以鲁迅、周作人、冰心为主攻方向；冯乃超的《艺术与社会生活》（《从文化批判》创刊号），说文学研究会作家是“非革命的”，鲁迅则“追悼没落的封建情绪”；成仿吾的《文学革命到革命文学》（《创造月刊》1卷9期），说鲁迅“代表着有闲的资产阶级”；杜荃（郭沫若）的《文艺战线上的封建余孽》（《创造月刊》2卷1期），指斥鲁迅“是资本主义以前的一个封建余孽”，“鲁迅是二重的反革命的人物”，“他是一位不得志的Fascist（法西斯蒂）！”

又：成仿吾、冯乃超等人的文章，对创造社以外的作家都贬，被称赞的只有创造社的郭沫若。

⑩ 鲁迅：《译文序跋集·译了〈工人绥惠略夫〉之后》

⑪ 鲁迅：《二心集·对于左翼作家联盟的意见》

⑫ 鲁迅：《南腔北调集·论“第三种人”》

⑬⑭ 鲁迅：《且介亭杂文末编·答徐懋庸并关于抗日统一战线问题》

⑮ 鲁迅：《致欧阳山1936.8.25》

⑯ 鲁迅：《致韦素园1929.4.7》

⑰ 鲁迅：《致曹靖华1936.5.15》

⑱ 《无产阶级作家团体“十月”的思想纲领及艺术纲领》，《“拉普”资料汇编》，中国社会科学出版社1981年9月出版。

⑲⑳ 鲁迅：《三闲集·文艺与革命》

㉑㉒ 鲁迅：《而已集·革命时代的文学》

㉓ 鲁迅：《致徐懋庸1933.12.20》

㉔ 《第一次全苏无产阶级作家会议决议》，《“拉普”资料汇编》，中国社会科学出版社1981年9月出版。

㉕ 《关于俄共（布）的文艺政策问题》，同上书。

㉖ 《“拉普”资料汇编》，中国社会科学出版社，1981年9月出版。

㉗ 鲁迅：《而已集·革命文学》。

㉘ 鲁迅：《致肖军 1934.10.9》

㉙㉚㉛ 鲁迅：《二心集·关于小说题材的通信》

㉜㉝ 鲁迅：《且介亭杂文·答国际文学社问》

㉞㉟㊱㊲ 鲁迅：《且介亭杂文末编·论现在我们的文学运动》

㊳ 鲁迅：《致李桦 1935.6.16》

㊴ 鲁迅：《致段干青 1935.1.18》

㊵ 鲁迅：《致陈烟桥 1934.4.19》

㊶ 鲁迅：《致李桦 1935.2.4》

㊷ 瓦尔金：《政治常识与文学的任务》，引自《“拉普”资料汇编》

㊸ 载《创造月刊》1卷3期。

㊹ 载《创造月刊》1卷8期。

㊺ 《我的做诗的经过》，《沫若文集》11卷。

㊻ 鲁迅：《华盖集·忽然想到（十一）》

㊼ 鲁迅：《二心集·“硬译”与“文学的阶级性”》

㊽ 转引自叶尔莫拉耶夫《“拉普”——从兴起到解散》，《“拉普”资料汇编·附录》

㊾ 载《太阳月刊》1928年3月号。

㊿ 《关于革命文学》，载《太阳月刊》1928年2月号。

㊱ 鲁迅：《二心集·关于翻译的通信》

㊲ 载《文化批判》创刊号，1928年1月出版。

㊳ 鲁迅：《坟·未有天才之前》

㊴ 鲁迅：《集外集拾遗·〈浮士德与城〉后记》

㊵ 鲁迅：《译文序跋集·〈现代新兴文学的诸问题〉小引》

㊶ 鲁迅：《坟·论睁了眼看》