

# 试论茅盾与“革命文学”论争

邵伯周

一九二八、二九年间，我国革命文艺界内部发生了一场关于“革命文学”问题的论争。这场论争，以创造社、太阳社为一方，以鲁迅、茅盾为另一方。创造社、太阳社之间虽然也存在一些矛盾，但对“革命文学”问题的看法，基本上是一致的。鲁迅和茅盾的参加论争，并不是联合行动，而是从不同的角度出发的，所争论的问题也不完全一致。在一些关于中国现代文学史的著作中，都只着重论述鲁迅与创造社、太阳社的论争，当然这些是正确的。但对茅盾参加与论争的情况，都只一笔带过，语焉不详。其实，茅盾的参与这一场论争，无论是就研究茅盾的文艺思想来说，还是就研究中国现代文艺思潮史来说，都是有重要意义的，应该得到进一步的探讨。

## 一

一九二八年初，创造社（后期）除继续出版《创造月刊》外，又创办了《文艺批判》，倡导“革命文学”（无产阶级文学）。同时蒋光慈、钱杏村等创办了《太阳月刊》，成立了太阳社，也提倡“革命文学”（无产阶级文学）。创造社、太阳社倡导“革命文学”，试图用马克思主义的观点探讨如何使新文学更好地为革命服务的问题，主张建设“革命文学”，即无产阶级文学。在理论上，他们强调文学的阶级性，文学在阶级斗争中的武器作用，认为作家

——这些都是实际上有过的历史人物。还有一些虚构的人物休戈·封·邓维尔特，齐格菲里特·德·劳夫，罗特吉爱和戈德菲列德。这些佩着十字架的法师干着强盗勾当，习惯于掠夺和杀人的家伙，丝毫也没有骑士的荣誉和基督教徒的道德。

《十字军骑士》以其情节的生动，人物的栩栩如生，历史内容的广阔与深刻，是显克微支最优秀的一部杰作。它不但在过去，而且在现在和将来，都将以其优美的艺术形象鼓舞人民前进。

### 本文参阅资料：

- [1] 李霍甫译《十字军骑士》俄译本序言
- [2] 奥包列维支著《波兰文学史》中《显克微支》部分
- [3] 苏联科学院著《波兰文学史》中《显克微支》部分
- [4] 林洪亮著《论显克微支和他的〈十字军骑士〉》
- [5] 张振辉著《显克微支和他的〈十字军骑士〉》
- [6] 冯春著《一部爱国主义的历史长篇小说——〈十字军骑士〉》

应该把握无产阶级世界观——战斗的唯物论、唯物的辩证法，主张用从苏联介绍进来的“新写实主义”的方法进行创作。在创作方面，他们都有意识地以工农大众的斗争生活为题材，宣传阶级斗争，歌颂革命。他们的理论和创作在当时客观上是起了一定的积极影响的。但由于他们没有真正掌握马克思主义，理论上明显地存在着教条主义和主观主义的倾向，创作一般都缺乏真实感和概念化，艺术上也比较粗糙。

创造社、太阳社理论上的缺陷，集中体现在对鲁迅的思想和创作作了极其错误的批评，甚至把鲁迅作为“革命文学”的对立面来加以攻击。鲁迅和他们展开了激烈的论争。鲁迅强调了做一个“革命人”的重要，批评了他们对文学的社会作用的片面性的理解和脱离中国实际的做法，对“革命文学”的发展提供了许多建设性的意见。

茅盾的参与“革命文学”论争，首先是在和太阳社的蒋光慈之间展开的。

茅盾和蒋光慈在上海大学任教时间同过事，原来就熟悉的。一九二八年初当他读到《太阳月刊》的创刊号时，很是高兴，就写了一篇题为《欢迎〈太阳〉》的文章，对“《太阳》旗帜下的文学者，要求光明，要求新的人生；他们努力要创造出表现社会生活的新文艺”的决心，表示赞赏。他祝愿“《太阳》时时上升，四射它的辉光”，并郑重地把它介绍给“一切祈求光明的人们”<sup>①</sup>。

《太阳月刊》创刊号上发表了蒋光慈的《现代中国文学与社会生活》，这是一篇宣言式的论文，批评了当时文艺创作的情况。认为创作落后，是由于社会生活发展太快，作家跟不上。茅盾认为蒋光慈的批评，“大体是对的”，但是也要作一些补充。他指出：“我们的文坛所以不能和我们这时代有亲密的关系”，除了蒋光慈所说的原因外，“还有个重大的原因，便是文艺的创造者与时代的创造者没有亲密的关系”。他还进一步指出，当时文学创作落后于生活的原因是在：许多新文艺家没有参加实际的斗争生活，因而缺乏实际生活的感受；而有实际生活感受的作家又没有时间从容的从事创作。这一看法，比蒋光慈的“社会生活发展太快，作家跟不上”这一笼统的看法，要深刻得多了。茅盾还提出了一个极其重要的论点：要使文艺赶上时代，作家就必须深入生活，在生活中获得“实感”；同时还要求作家要有一定的艺术素养，仅有“实感”而没有艺术素养的人，也写不出好作品。这就把要求作家深入生活和提高艺术素养统一了起来。

蒋光慈还认为要使文艺赶上时代，不是已有成绩的“旧文学家”（按：系指“五四”以来的作家）所能胜任，因为他们没有新的题材。对于这个论点，茅盾也提出了“异议”。茅盾认为文艺创作的题材，除了作家“本身的经验”外，“也可凭借客观的观察”，《太阳》创刊号上的一些作品所写的生活，就是别人也可以“观察”到的。他指出“作者所贵乎实感，不在‘实感’本身，而在他能在这里头得了新的发见，新的启示”。“如果惟实际材料是竟，并不能从那里得到一点新发见，那么，这些材料不过成为报章上未披露的新闻而已，不能转化为文艺作品”。因此，他希望“由革命浪潮中涌现出来的新作家”，“先把自己的实感来细细咀嚼，从那里边榨出些精英、灵魂，然后转变为文艺作品”。茅盾的这些见解，是非常精辟的。作家应该深入生活，去获得“实感”，但作家所要描写的生活，有许多是不可能亲身去“经验”一番的，只能凭观察。并且，实际材料并不等于文艺作品，如果仅仅满足于实际材料，那就把文艺创作等同于新闻报导了。鲁迅说：“艺术的真实非即历史上的真实”，

<sup>①</sup> 《文学周报》第5卷第23期，1928年1月8日。

“因为后者须有其事，而创作则可以缀合、抒写，只要逼真，不必实有其事也。”<sup>①</sup>作为一个作家，重要的是要能运用自己敏锐的头脑，从实际材料中提出新的见解，见人所未见，发人所未发。鲁迅的作品，“所写的事迹，大抵有一点见过或听到过的缘由，但决不全用这事实”。他只是“采取一端，加以改造，或生发开去”，到足以完全表达他的意思为止<sup>②</sup>。鲁迅作品的思想深刻性就在这里，因为他能从材料中榨出“精英”、“灵魂”，见人所未见，发人所未发。要做到这一点，则有赖于作家的思想水平，对生活的真知灼见。而这正是一个作家能否写出好作品的关键所在。

茅盾还进一步谈到“革命文学”的题材问题。他指出，蒋光慈的论文中，“似乎不承认非工农群众对于革命高潮的感应”也是革命文学的题材。他说：“文艺是多方面的，正象社会生活是多方面的一样。革命文艺因之也是多方面的。我们不能说，惟有描写第四阶级生活的文学才是革命文学，犹之我们不能说只有工农群众的生活才是现代社会生活，也犹之战争文学不一定描写战壕生活”。茅盾又说，“如果依蒋君之说，则我们的革命文学将进了一条极单调狭仄的路”。这是茅盾对“革命文学”创作中刚开始出现的一种倾向的忧虑。但从稍后创作社、太阳社的创作倾向看，茅盾的话，竟不幸而言中了。

茅盾对“革命文学”所提出的这些见解，是从现实主义出发的，是正确的、建设性的，对于促进“革命文学”的发展是有积极意义的。但蒋光慈不仅未予重视，还发表了《论新旧作家与革命文学——读了〈文学周报〉的〈欢迎太阳〉以后》（《太阳月刊》第四号），反对茅盾的意见，坚持自己的看法。

这是茅盾参与“革命文学”论争的序幕。

## 二

茅盾与太阳社、创造社论争的高潮，是在一九二八年到一九二九年之间。

茅盾的《幻灭》、《动摇》、《追求》陆续发表以后，引起很强烈的反响，有各种各样的批评。一九二八年十月，茅盾发表了《从牯岭到东京》一文作为答辩，申述了创作这三部作品时的处境、情绪和创作意图，并对当时正在开展的“革命文学”运动正面提出了自己的看法。概括起来，茅盾的看法接触到三个问题<sup>③</sup>。

第一、茅盾认为太阳社、创造社提倡“革命文学”，“主张是无可非议的”，但创作却使人失望。他指出那些打着“革命文学”旗号的新作品，“终于暴露了不能摆脱‘标语口号文学’的拘囿”。他认为这种“标语口号文学”是没有“文艺价值”的，因此使诚意地赞成革命文学的读者也摇头了。他指出：“有革命热情而忽略于艺术的本质，或把艺术也视为宣传工具——狭义的——或虽无此忽略与成见而缺乏了文艺素养的人们”，是会不知不觉地走上“标语口号文学的绝路”的。他希望革命文学的倡导者应该有勇气承认这一事实，承认有改进的必要。

第二，革命文学的读者对象问题。太阳社、创造社提倡“革命文学”，自以为是以“被压迫的劳苦群众”为读者对象的。但事实怎样呢？茅盾指出：“事实上是你对劳苦群众呼吁说‘这是为你们而作’的作品，劳苦群众并不能读”，“即使你朗诵给他们听，他们还是不了

① 《致徐懋庸，1933年12月20日》。

② 《南腔北调集·我怎么做起小说来》。

③ 《小说月报》第19卷第10号，1928年10月。

解”，结果是“只有‘不劳苦’的小资产阶级知识分子来阅读了”，他认为这是“能力的浪费”。茅盾还指出：“五四”以来的新文艺运动虽然产生了许多作品，然而“并未走进群众里去，还只是青年学生的读物”。“现在的‘革命文艺’则地盘更小，只成为一部分青年学生的读物，离群众更远”。茅盾认为：“所以然的缘故，即在新文艺忘记了它的天然的读者对象”。他还认为：“中国革命的前途还不能全然抛开小资产阶级”，并且小资产阶级“确是有痛苦，被压迫”的，革命文艺者不应将他们“视同化外之民”。他强调指出：为“革命文艺”的前途计，“第一要务在使它从青年学生中出来走入小资产阶级群众，在这小资产阶级群众中植立了脚跟。而要达到此点，应该先把题材转移到小商人、中小农等等的生活”。

第三，文艺描写的技巧问题。对于当时正在提倡的“新写实主义”，茅盾认为那是从“电报体”转变过来的，是“文艺技巧上的一种新型”，还有待试验。“要使新文艺走到小资产阶级市民的队伍中去”，在艺术技巧上当时就能做到的是：“不要太欧化，不要多用新术语，不要太多了象征色彩，不要从正面说教似的宣传新思想”，“只要质朴有力的抓住了小资产阶级生活的核心的描写”。

此外，茅盾承认自己当时的情绪是悲观、失望的，同时还申明：“说这是我的思想落伍了罢，我就不懂为什么象苍蝇那样向窗玻片盲撞便算是不落伍？说我只是消极，不给人家一条出路么，我也承认的；我就不能自信做了留声机吆喝着：‘这是出路，往这边来！’是有什么价值并在良心上自安的。我不能使我的小说中人有一条出路，就因为我既不愿意昧着良心说自己不以为然的话，而又不是大天才能够发现一条自信得过的出路来指引给大家。……我想来我倒并没有动摇过，我实在自始就不赞成一年来许多人所呼吁呐喊的‘出路’。这出路之差不多成为‘绝路’，现在不是已经证明得很明白？”这里说的就不仅仅是文学问题，已经牵涉到对中国革命出路问题的理解了。

《从牯岭到东京》这篇论文，真实地反映了茅盾当时的思想状况。文章坚持了现实主义原则，强调革命文学不能忽视文学艺术的特征，指出革命文学的读者对象、题材和艺术技巧的运用都应该考虑当时中国的实际情况。这些见解无疑是正确的，对于纠正“革命文学”理论上的偏颇和创作上的概念化，是有积极意义的。但无庸讳言，文章中也明显地存在缺陷：对革命作家应该坚持无产阶级立场、用无产阶级的观点来观察、反映生活，作品应该给读者以积极的鼓舞教育作用等方面，没有给予足够的重视。小资产阶级也应该是“革命文学”服务的对象，小资产阶级的生活也应该包括在“革命文学”的题材范围之内，这都是不错的，但只强调“为小资产阶级”、“写小资产阶级”，这就很片面了。假使把这些论点和他自己在一九二五年写的《论无产阶级艺术》一文中的论点比较一下，应该说这是一种后退。对此，我们不必为贤者讳，因为这是和他当时思想上的消极、悲观分不开的。至于“出路”、“绝路”的说法，既是对太阳社、创造社一些理论家说话和行动不一致的讽刺，又是对当时的“左”倾路线和“左”倾盲动主义的不满和愤慨情绪的发泄。大革命的失败，使茅盾思想上受到很大冲击，一度陷于消极、悲观的境地。虽然他的政治立场和对共产主义的信仰并没有动摇。但是他要“停下来思索”“中国革命往何处去”的问题<sup>①</sup>。他执笔写《从牯岭到东京》时已去到日本，但对这个问题的思索还没有找到正确的答案，消极、悲观的情绪还没有克服，因此，在文艺观上出现了倒退，政治思想上产生了偏激情绪，也是容易理解的。

<sup>①</sup> 《创作生涯的开始》，《新文学史料》1981年第1期。

《从牯岭到东京》发表以后，太阳社的钱杏村写了《从东京回到武汉》、创造社的克兴写了《小资产阶级文艺理论之谬误——评茅盾君底〈从牯岭到东京〉》、李初梨写了《对于所谓“小资产阶级革命文学”底抬头普罗列塔利亚文学应该怎样防卫自己？》<sup>①</sup>等文章，加以反驳。

关于“标语口号”问题，太阳社、创造社的理论家说：“标语口号的创作正是无产阶级文学初期的必然现象”，“是新文学的奠基石”。他们认为“标语口号文学”“是比任何种种的文艺更有力量的”。同时又否认文艺的特殊性，认为“文艺本来是宣传阶级意识底武器，所记本质仅限于文字本身，除此之外，更没有什么形而上学的本质”。他们还强调说谈“文艺的本质”，就是“资产阶级观点”，“是时代的错误”。这种否认文学艺术的特征，把“标语口号”说成是无产阶级文学的必然现象，显然是极其错误的。

关于“写小资产阶级”问题。太阳社、创造社的理论家们有的“断言”茅盾是在“提倡小资产阶级的革命文艺运动”，其目的是要“打倒无产阶级革命文艺运动”。所以茅盾是“天然的”“小资产阶级的代言人”，因而“这一次的战斗是无产阶级文艺战线与不长进的所谓革命的小资产阶级的代言者的战斗。”有的则说“小资产阶级革命文学”只是末期的资产阶级文学的一种现象，“它与政治上的中间党派演着同一任务，替我们的敌人来抹杀蒙蔽混淆普罗列塔利亚特底阶级意识”。因此，就是无产阶级的“直接的斗争对象”。这就有点“无限上纲”的味道了。

关于艺术技巧问题。太阳社、创造社的理论家们提倡“新写实主义”，茅盾认为这是一个有待试验的问题，持慎重态度。太阳社、创造社的理论家则认为“新写实主义是无产阶级的战斗艺术！是无产阶级解放运动的一种战斗武器！”在技巧方面，“必然的要在可能的范围内尽量求普遍化、通俗化，简练的技巧于是便有必要了”。这种“武器”艺术论，虽然不能说完全错了，但也有很大的片面性。

太阳社、创造社的某些理论家对鲁迅的“围攻”是极“左”观点的表现，对茅盾的“批评”也是这样。这并不是偶然的：一方面受到党内“左”倾路线的影响，一方面又受到日本无产阶级文学运动中的“左”的思潮的影响，而他们自己又没有真正掌握马克思主义，却偏偏以“唯我是无产阶级”的姿态出现。

一九二九年五月，茅盾发表了长篇评论《读〈倪焕之〉》<sup>②</sup>。他认为太阳社、创造社的作家自提倡革命文学以来，并未能创作出一篇表现“时代性”的作品来，相反，写出这样作品的，却是他们斥之为“厌世家”的叶圣陶。而且《倪焕之》写的，偏偏又是小资产阶级，这就支持了他的论点：以小资产阶级生活为描写对象的作品，也能成为表现“时代性”的巨著。这样的作品对千千万万“尚能跟上时代的小资产阶级群众”，是有积极作用的。所以他写这篇文章的用意，不仅仅是评论《倪焕之》这部小说，还在于借此对《从牯岭到东京》一文发表后所受到的批评作一总的答辩。

文章回顾了新文学的历史。他认为“五四”以来的新文学，除了鲁迅的作品外，具有时代性的作品并不多。他分析了创造社的文艺思想从提倡“为艺术而艺术”到提倡“无产阶级文学”的转变过程，提醒人们不要忘记历史。因为从“五四”以来新文学的历史中“我们也可以了解于从个人主义英雄主义唯心主义转变到集团主义唯物主义，原来不是一翻身之易”。指出小资产阶级出身的文艺家要改变立场，掌握无产阶级的世界观并不是说变就变那样容易

① 分别发表于《海风周报》第〇期，《创造月刊》第2卷第5期和第6期。

② 《文学周报》第8卷第20号，1928年5月。

的，这是对那些“唯我是无产阶级”的理论家的深刻批评。

文章论述了文艺的时代性问题。所谓“时代性”，茅盾认为是“在表现时代空气而外，还应该有两个要义：一是时代给予人们以怎样的影响，二是人们集团的活力又怎样地将时代推进了新方向。……换一句话说，即是怎样地由于人们集团的活动而及早实现了历史的必然。在这样的意义下，方是时代的新写实派文学所要表现的时代性”。在这里，茅盾对“新写实派”，即“新现实主义”作出了新的解释。这一解释是完全符合马克思主义的美学原则的。

文章还提出了如何促使新文学取得“灿烂的成绩”的意见。他说：

必然地须先求内容与外形——即思想与技巧，两方面之均衡的发展与成熟。作家们应该觉悟到一点点平食来的社会科学常识是不够的，也应该觉悟到仅仅用群众大会时煽动的热情的口吻来做小说是不行的。准备献身于新文艺的人须先准备好一个有组织力，判断力，能够观察分析的头脑，而不是仅仅准备好一个被动的传声的喇叭；他须先的确能够自己去分析群众的噪音，静聆地下泉的滴响，然后组织成小说中人物的意识；他应该刻苦地磨练他的技术，应该拣自己最熟悉的事来写。

这一段文字中包括三点重要论点。一是要求革命文学作品必须“内容与外形”“均衡的发展与成熟”，这和鲁迅的“当先求内容的充实和技巧的上达，不必忙于挂招牌”<sup>①</sup>的观点是完全一致的。二是他要求作家不要满足于一点点社会科学的理论知识和仅仅凭热情写作，应该把进步的世界观、对历史发展的必然趋势的认识溶进小说里的人物意识中去，这和鲁迅说的“革命人做出来的东西，才是革命文学”<sup>②</sup>的观点也是一致的。三是他强调技术的重要，这也是和鲁迅“还是要求技术”<sup>③</sup>的见解相一致的。同时，茅盾还对“写小资产阶级”的论点作了新的解释，他说：《从牯岭到东京》写的太随便，有许多话都没有说完全，以致很能引起人们的误解。他说他原来说的“写小资产阶级”这句话和“应该拣自己最熟悉的事来描写”是同样的意义。他劝告那些有志者与其写那种“既不能表现无产阶级的意识，也不能让无产阶级看得懂，只是‘卖膏药式’的十八句江湖口诀那样的标语口号式或广告式的无产文艺”，“还不如拣他们自己最熟悉的环境而又合于广大的读者对象之小资产阶级来描写”。他认为即使“只描写了些‘落伍’的小资产阶级”，“也有它反面的积极性”，因为“这一类的黑暗描写”，在“感人”这一点上，比那种所诟的“无产文艺”要深刻得多。这样，茅盾就纠正了他原来的片面性的提法。要求作家写自己最熟悉的东西，力求写得真实感人。

总之，在《读〈倪焕之〉》中，茅盾对太阳社、创造社的答辩，是有说服力的。他所作的反批评是中肯的。同时对他自己《从牯岭到东京》一文中的某些论点，特别是“写小资产阶级”的论点作了修改和补充。这些修改和补充，使他对“革命文学”的见解与《论无产阶级艺术》等文章中的论点一致起来了。这些理论见解上的变化，反映了“革命文学”的论争，对茅盾文艺思想的发展也是有促进作用的。但更重要的是：反映了从一九二八年七月到一九二九年五月这不到一年的时间里，茅盾的思想情绪已发生了很大的变化。一九二九年四月至七月间创作的《虹》，也证明了这一点，还证明了他对“中国革命往何处去”的思考，正确的答案已经开始找到了。这是他的情绪转变的根本原因，也是他的文艺思想重新回到正确道路上来的

① 《三闲集·文艺与革命》。

② 《而已集·革命时代的文学》。

③ 《致李雾城，1934年4月19日》。

根本原因。

### 三

太阳社、创造社与鲁迅、茅盾之间的这一场论争，是在党中央的干预下停止的。夏衍回忆说：一九二九年夏秋之间，党中央作出决定，要党员作家与党外作家停止论争，共同对敌。并由当时在中宣部负责文化、出版、文艺界联络统战工作的潘汉年出面，写了一篇缓和这场论争的文章。这就是一九二九年十月发表在《现代小说》三卷一期上的《文艺通讯》，其中说：

与其把我们没有经验的生活来做普罗文学的题材，何如凭各自所身受与熟悉一切的事物来做题材呢？至于是不是普罗文学，不应当狭隘的只认定是否以普罗生活为题材而决定，应当就各种材料的作品所表示的观念形态是否属于无产阶级来决定。

这一段文字除了强调无产阶级的意识形态外，在题材问题上，完全同意茅盾的意见。同年十月，潘汉年代中宣部召开了一个包括创造社、太阳社的部分成员以及冯雪峰、夏衍还有党外的郑伯奇等参加的座谈会，传达了中央对这场论争的意见，“认为主要的错误是教条主义和宗派主义，要求立即停止对鲁迅和茅盾的批评（茅盾当时还在日本，但创造社、太阳社对他的《从牯岭到东京》也批评得很厉害），……”<sup>①</sup>

论争这才停止了下來，并筹备、成立了“中国左翼作家联盟”。鲁迅在左翼作家联盟成立大会上的演说《对于左翼作家联盟的意见》，继续从思想上批判“左”倾思潮的影响，指出“左翼”作家是很容易变成右翼的。一九三二年间茅盾应曾经是创造社成员的华汉（阳翰笙）的邀请，给他的长篇小说《地泉》写一篇序，茅盾写了《〈地泉〉读后感》，借题发挥，继续批评了当年蒋光慈作品的公式化脸谱化倾向，并指出《地泉》也存在这种倾向。他还强调说作家除了要真正懂得并运用马克思主义的世界观来观察生活外，还必须具备两个条件：“（一）社会现象的全部的（非片面的）认识，（二）感情地去影响读者的艺术手腕。两者缺一，便不能成功一部有价值的作品”。华汉完全同意这些观点，把这篇文章编进《地泉》新版内。可以说这是“革命文学”论争的尾声。

<sup>①</sup> 《纪念潘汉年同志》，《人民日报》1982年11月23日。