

刘小中 著

胡佳秋白与中国现代文学运动

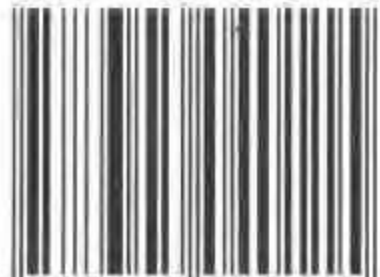
丁景唐题签



南京大学出版社

责任编辑 柴卫红
装帧设计 朱蓝颖
责任校对 朱 颖

ISBN 7-305-04011-8



9 787305 040115 >

ISBN 7-305-04011-8/I · 311

定价：16.00元

I206.6
L690

华北水利水电学院图书馆



209625805

I206.6

L690

刘小中 著

瞿秋白与中国现代文学运动

丁景唐题卷



南京大学出版社

962580

图书在版编目(CIP)数据

瞿秋白与中国现代文学运动/刘小中著. —南京:南京大学出版社, 2002

ISBN 7-305-04011-8

I. 瞿... II. 刘... III. 瞿秋白(1899~1935)-文学研究 IV. I206.6

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2002)第 015603 号

书 名 瞿秋白与中国现代文学运动
著 者 刘小中
出版发行 南京大学出版社
社 址 南京市汉口路 22 号 邮编 210093
电 话 025-3596923 025-3592317 传真 025-3686347
网 址 <http://press.nju.edu.cn>
经 销 全国各地新华书店
印 刷 南京曼迪印刷有限公司
开 本 850×1168 1/32 印张 8.25 字数 201 千
版 次 2002 年 12 月第 1 版 2002 年 12 月第 1 次印刷
印 数 1—2000
ISBN 7-305-04011-8/I·311
定 价 16.00 元

* 版权所有,侵权必究

* 凡购买南大版图书,如有印装质量问题,请与所购
图书销售部门联系调换

序 言

丁景唐

瞿秋白是中国共产党早期领导人之一，伟大的马克思主义者，卓越的无产阶级革命家、理论家和宣传家，中国革命文学事业重要奠基者之一。他为后人留下了 500 多万字的著作和大量译文，是一份丰富的思想文化遗产，其中许多有价值的东西值得我们学习和继承。

1935 年 6 月 18 日瞿秋白在福建长汀英勇就义之后，中共驻莫斯科代表曾发出讣告，各国共产党组织和个人都发表了抗议书、声明和悼念文章。同年 9 月左联的后期刊物《文艺群众》上发表了以“本社同仁”署名的《悼瞿秋白同志》悼文，敬仰中国革命领导人之一的瞿秋白，更崇扬他是“中国左翼文化运动中的光芒万丈的巨星”，他的名字“将是中华民族万古不灭的光辉，将是中国左翼文化运动中烛照长空的火焰！”该悼文很珍贵，因为当时上海党组织与中共中央已失去了联系，也没有见到中共驻莫斯科代表发表的关于瞿秋白牺牲的讣告，而且这篇悼文还是迄今为止所看到的国内第一篇公开发表的悼念瞿秋白牺牲的文章。刊登此悼文的《文艺群众》创办时，周扬任左联党团书记、徐懋庸任左联行政书记，并得到了鲁迅的大力支持，这个史实应该引起我们的重视。

瞿秋白牺牲后的光辉形象第一次出现在广大读者中间时，主要表现在文学方面的贡献——1936 年鲁迅将瞿秋白文学方面的

译文编为《海上述林》两卷,以“诸夏怀霜社”名义出版。1938年曾在自己寓所掩护瞿秋白、杨之华夫妇的谢旦如首次以霞社的名义编印瞿秋白的主要文学杂论《〈乱弹〉及其他》。1939年李何林在《近二十年中国文艺思潮论》中将鲁迅与瞿秋白推崇为“现代中国两大文艺思想家”。

上世纪50年代经中共中央批准,冯雪峰主持编辑出版的八卷《瞿秋白文集》(四册),主要是瞿秋白的文学理论、作品和翻译。序言高度评价了瞿秋白及其文学遗著的意义、地位和特色,并认为“瞿秋白同志又是一个著名的有天才的革命作家、批评家和文学翻译家”。20世纪30年代初正是冯雪峰的“桥梁”作用,鲁迅和瞿秋白才开始有文字来往,并且建立了被鲁迅誉为“人生得一知己”的革命友谊,而冯雪峰继续在他俩之间担任了特殊联络员。因此,冯雪峰以后写的关于鲁迅和瞿秋白的真挚友谊和其他关于瞿秋白的评价文章,在瞿秋白研究史上占有重要地位。

由于种种原因,决定了瞿秋白研究史的早期特点之一:文学方面的研究起步最早,成果也比较多,然而还是侧重于考证、注释和回忆,也有一些理论色彩的颇有价值的论文。

1979年春,陈铁健《重评〈多余的话〉》等文章大胆地打破了“禁区”的栏栅,标志着瞿秋白研究进入了一个崭新的历史时期,也使得文学方面的研究出现了生机勃勃的新气象。20世纪80年代之后,由温济泽主持出版了新版本十四卷《瞿秋白文集》,包括政治理论编八卷和文学编六卷,分别由人民出版社和人民文学出版社出版,为瞿秋白研究提供了大量翔实的历史资料。

随着宽松的政治文化氛围的出现,便产生了新开拓的研究天地、新的研究方式、新的思维观念和新的研究队伍,刘小中便是其中的默默耕耘者。

瞿秋白早年就树立了“总想为大家辟一条光明的路”的革命志向。五四时期他开始接受马克思主义学说,研究苏俄文学,发表散

文、诗歌。苏俄之行成了他人生的重要转折点,这时,他的文学活动已经烙上政治文化的时代特点,特别是俄罗斯文学的借鉴,以及马克思主义文艺理论如何转为“中国化”的探索,从而努力推动中国近代文学向现代转型、发展,忠实地为中国民族解放斗争服务,这个宏观指导思想一直贯穿着他战斗的一生。

在此基础上,刘小中形成了《瞿秋白与中国现代文学运动》专著初步构思,并从宏观到微观的整体上把握瞿秋白与中国现代文学运动的关系,进行了深入的研究。

瞿秋白把中国近代、现代文学革新运动看成是一个整体,并提出“三次文学革命论”:梁启超等发起的文学改良运动,胡适、陈独秀等发起的五四新文学革命运动,以及瞿秋白等人发起的文艺大众化运动。刘小中认为,瞿秋白并没有否定五四文学革命,还独创性地将“文腔革命”作为衡量这三次文学革命成败得失的重要标准,并对瞿秋白文学革命论的内容、特点、成绩及局限均作了富有新意的概括和分析。

对于瞿秋白与左翼文艺运动课题,刘小中在总结前人成果的基础上又有新的探索。他把瞿秋白倡导的文艺大众化运动放置于中国现代文学发展的历史进程中,即在从胡适的“国语的文学”、陈独秀的“国民文学”到毛泽东的“文艺为工农兵服务”的历史大背景下,评价其历史价值。同时,又在与同时代其他文艺大众化倡导者的横向比较中,联系瞿秋白的政治主张、文学观念和语言改革思想,凸现他的文艺大众化思想的独特价值和作用,也分析了其不足之处和深层次的原因。

瞿秋白与“民族主义文学”的斗争,及与“自由人”、“第三种人”的争鸣,刘小中明确了此类论题不应逾越的政治底线,并从文学内部规律进行探讨,由此得出的结论比“非此即彼”的简单政治评判更具有说服力。同时也对这场斗争中某些左翼人士所表现出的“关门主义”、绝对化倾向和文艺理论体系中的不足之处作了较客观的评述。

刘小中注意到瞿秋白在现代文学史上早期的许多“第一”、“最早”的建树活动,由此以大量的史实表明瞿秋白对早期革命文学运动的贡献是多方面的:有理论、有批评、有译作、有评介,从而填补了以前许多现代文学史专著中很少论述的缺憾。

为了研究“瞿秋白与中国现代文学运动”的课题,刘小中花费了许多心血,运用了系统性的整体研究、比较研究等方式。随着瞿秋白与共产国际档案材料的不断出现,以及现代文学史料的挖掘,“瞿秋白与中国现代文学运动”的内涵和外延也不断地在扩大、丰富和发展,一些新的专著还将出现,我期待着刘小中和其他有志于瞿秋白研究的学者有新的力作问世。

我与刘小中是忘年交,与他第一次见面是在十几年前。1992年5月在江阴参加刘半农诞辰一百周年国际学术讨论会上,我听了刘小中宣读的论文,觉得颇有新意,这真是“老来多新知,英彦终可喜”(陆游诗句)。于是我找他交谈,鼓励他继续搞学术研究,以后还向几家学术刊物推荐他的论文。从此,刘小中“一发不可收”,接连发表了多篇论文,其中一些论文收录在这本《瞿秋白与中国现代文学运动》里。他还和其他学者合作撰写、编写了有关现代文学专著,获得了多种奖项。

1993年10月,我与夫人王汉玉曾应邀到扬州刘小中的家里作客,度过了愉快的10天。在那里我审看了五儿言模的专著40多万字的《鲍罗廷与中国大革命》,并到扬州师范学院与贾植芳的学生曾华鹏教授交谈,还遇见了其他搞现代文学研究的学者,收集到朱自清在扬州故居的一些文史资料。时间过得真快,十年一闪就流逝了,我也成了新世纪的八旬有三老人,与刘小中和其他学者都还保持着联系。看到他们的成长,我也觉得年轻多了。

2002年冬
于上海慎舍

绪 论

中国现代文学运动从来就不是一场纯文学运动，这与中国现代特定的政治文化背景有着密不可分的关系。作为中国现代复杂社会关系和形形色色思潮在文学上的反映，中国现代文学运动所包含的成分是复杂多样的，且随着时代的变迁留下不同时段的政治投影。但无论怎样复杂多变，代表中国现代先进文化发展方向的具有新民主主义性质的反帝反封建文学运动，始终居于主导地位。而这种主导地位的取得正是中国现代先进文化人共同努力的结果。正像恩格斯在《〈自然辩证法〉导言》中所描绘的：现代欧洲社会是“一个需要巨人而且产生了巨人”的时代，在这个时代产生了“在思维能力、热情和性格方面、在多才多艺和学识渊博方面的巨人”。现代中国社会也正处于这样的时代，并产生了像瞿秋白这样代表先进文化发展方向、集革命家和文学家于一身的时代“巨人”。

早在五四时期，瞿秋白即以多方面的实绩和其他五四之子一起推动着五四新文化运动和文学革命。纵观其参加五四新文化运动的全过程，我们可以发现有两个显著特点：一是高起点。与早期发起新文化运动的“先生辈”一班人不同的是，瞿秋白介入五四新文化运动之初，就已经站在新民主主义新文化运动的起跑线上；不再以个性解放相号召，而是以救大众出苦海为目标；不是将旧文化统统扫进茅厕，而是从国故、今文经学和佛学中为我所用地汲取有

效成分；不再把“法兰西文明”作为效法楷模，而是开始把视线转向“俄国文明”；不是单纯从道德文化层面推进新文化运动，而是进一步从政治文化层面探求“问题的根本解决”之路，并进而推动五四新文化运动指导思想的转变。从文学革命的角度看，瞿秋白等已从五四文学革命的先驱者们侧重于对旧文学的批判转向对新文学的建设，而且这种建设是全方位的：既有文学理论批评，又有翻译、创作；既重视形式革新，又重视内容改造；既努力使自己进入优秀作家之列，又积极组织社团，推进文学运动。尤其可贵的是，此时的瞿秋白能以开放的眼光，和同时代作家一起，重视从外国尤其是俄国民主义作家的作品中汲取营养，并自觉实践“为人生”而艺术的主张，这里所说的人生非一般意义上的人生，而是劳苦大众的人生，瞿秋白从创作之初，就注意把被侮辱与被损害者作为作品的主人公，重视反映底层社会的人生苦难和阶级压迫。在“走俄国人的路”在相当一部分人中已形成共识的情况下，瞿秋白以“盗天火给人间”的大无畏精神，为实现五四新文化运动的总目标，踏上赴俄考察的征程，以便及时向国内新文化运动同仁提供苏俄社会主义实践和文化运动的最新消息，以及个人的“取经”心得。这对于新文化运动沿着正确方向发展，起了积极的引导作用。而他的大散文《饿乡纪程》和《赤都心史》更成为文学革命收获期散文领域最重要的收获之一。二是全方位。纵观五四新文化运动战士群，有的以宣传马克思主义学说和社会主义思想而名闻遐迩；有的以抨击旧道德、提倡新道德而令人赞赏，有的以译介俄苏文学而成绩斐然；有的以文学理论上的建树或创作上的实绩而载人现代文学史册；但像瞿秋白这样在政治、思想、道德、文学等不同层面全而介入新文化运动，并取得显著成绩的新文化战士并不多见。

瞿秋白以多方面的实绩和其他五四之子一起推动着五四新文化运动；但另一方面，是五四新文化运动的春风吹去一度笼罩在瞿秋白身上“士的阶级”的阴影，并激发了瞿秋白久蓄于心的爱国激

情,将其从封闭书斋推向十字街头,使之从一个避世的隐士、厌世的狷士,转变为为劳苦大众利益不懈奋斗的战上,成为冲破旧文学藩篱、并在新文学领域取得突出成就的新文学作家。瞿秋白正是由此开始,集革命家与文学家的双重身份于一身,正式踏上为人民大众的革命事业和文学事业奋斗不息,直至生命终结的辉煌历程。

1923年瞿秋白从苏联回国之际,正是中国早期革命文学倡导之时。瞿秋白在工作之余,全方位地介入中国早期革命文学倡导运动:既有多方面的理论建树,为1928年以后无产阶级革命文学运动的进一步掀起和中国马克思主义文艺理论大厦的构建奠定基础;又身体力行,为中国革命文学创作写下最初的篇章,就体裁而言,有诗歌、有小说、有散文杂文。这些作品既是五四进步文学的继续,又是20世纪20年代末30年代初无产阶级革命文学和左翼进步文学创作的先声。较之前者,有更为先进的文学理念的观照;较之后者,较少受到左倾文学思想的侵扰;和同时代同类其他作品相比,也堪称上乘。是瞿秋白最早翻译出可以配着乐谱歌唱的《国际歌》;最早创作出正面歌颂一线产业工人的诗歌《铁花》,并最早用诗歌的形式表现出知识分子向劳动者学习的思想;他推介并发表的《颈上血》是中国第一首表现工人罢工的通俗歌谣,《五卅纪念曲》和《罢市五更调》是五卅以后流传最广的作品。他在此阶段创作的小说《洩漫的狱中日记》、《那个城》和《猪八戒》均巧妙地把现实主义精神和象征主义手法有机地融合起来,但三篇作品三种风格,均为小说,又不完全按小说套路,颇有点“另类”的味道。这在同时代同类小说中是极为罕见的。而他此阶段在《新青年》、《前锋》、《向导》等杂志及《热血日报》的“随感录”、“寸铁”、“小言”等栏目中发表的杂文,以及以《鞘声》为总题的12篇杂文已初具20世纪30年代杂文的基本特征。此阶段所写的一批文艺理论批评著述,更确定无疑地证明他是早期革命文学最重要的倡导者之一。他的《社会科学概论·艺术》是目前所见到的最早的革命文学理论

著述之一,连同他此阶段所写的文学评论《赤俄新文艺时代的第一燕》、《郑译〈灰色马〉序》、《艺术与人生》、《荒漠里——一九二三年之中国文学》、《新的宇宙》、《过去的人——太戈尔》等,可以清晰地梳理出瞿秋白关于文学的阶级性、群众性,文艺的起源、功能及其发展演变等一系列有关早期革命文学理论的基本观点,并勾勒出瞿秋白普洛文艺思想的雏形。而他对外国无产阶级和进步文学的介绍和翻译,也为创作中国革命文学提供了可资借鉴的经验和参照。尤为可贵的是,瞿秋白在率先示范、对早期革命文学作出多方面贡献的同时,还积极帮助其他作家(如曹靖华、蒋光慈等)翻译或创作出一批有代表性的早期革命文学作品,为壮大早期革命文学队伍力量,扩大早期革命文学实绩,作了大量的“幕后”贡献,展示了作为早期革命文学运动中一名“领军”人物的独特风采,为五四文学革命到革命文学的过渡作出了他人难以企及的贡献。

20世纪30年代初,瞿秋白遭王明一伙的打击迫害,被排挤出中央政治局,这为他全身心投入左翼文艺运动提供了契机。尽管他并未正式加盟左联,但长期从事党的领导工作所产生的威望及在文学运动中的非凡功绩,使其成为左联的实际领导人之一。瞿秋白在特殊时段,以特殊身份,通过特殊途径,对左联发挥了特殊作用。是瞿秋白帮助树立了鲁迅的威信,并增进了左联领导班子的团结;是瞿秋白帮助左联摆脱“左”的桎梏,使之进入“蓬勃发展、四面出击的阶段”;是瞿秋白发动“第三次文学革命”,并组织第二次文艺大众化讨论,使文艺脱离大众的现象引起普遍的重视;是瞿秋白主动开展相互间的文学批评,并带头创作,尤其在杂文创作、通俗文学创作方面取得显著成绩,从根本上扭转了左联前期忽视创作的现象,促进了创作的繁荣;是瞿秋白系统译述经典作家的文艺论著,为构建中国马克思主义文艺理论大厦奠定基础;是瞿秋白和左翼文艺界同仁协同作战,抵御和反击了各种错误思潮对左联的围攻,从而卓有成效地推动了左翼文艺运动的发展。从这一角

度来说,是瞿秋白成就了左联。但从“时势造英雄”的角度来说,是左联成就了瞿秋白。在瞿秋白遭王明一伙打击迫害,被排挤出中央的最困难、最痛苦之际,是左联向他伸出温暖的双手,使他得到最珍贵的慰藉和最切实的帮助;是左联为他提供了施展自己文学抱负的舞台,他在20世纪20年代未能充分施展的抱负,到20世纪30年代初得以真正实现,在文学事业的各个领域不仅达到其一生中的巅峰阶段,而且在中国现代文学史上留下了闪光的一页。没有左联提供的机遇,就不可能出现作为中国革命文学事业重要奠基者之一的瞿秋白、作为文艺大众化运动发起者和组织者的瞿秋白、作为杂文大师的瞿秋白、作为杰出的马克思主义文艺理论家和翻译家的瞿秋白。

在论及瞿秋白在左翼文艺运动中的功绩与局限时,不能不提及瞿秋白与当时盛行一时的左倾文艺思潮的关系。一方面,曾经犯了左倾错误的瞿秋白却在纠正左联前期“左”的错误方面立了“头功”(矛盾语)。这主要表现在:一是帮助冯雪峰起草《中国无产阶级革命文学的新任务》的决议,而这个决议“是对于1930年8月那个左倾决议的反拨,它标志着一个旧阶段的结束和一个新阶段的开始”^[1]。二是“他对鲁迅的充分信赖和支持,使得鲁迅如虎添翼”^[2],而支持鲁迅,就是支持反“左”。三是纠正前期左联轻视创作的现象,不仅亲自动手创作,还支持创办以登载创作为主的文学刊物,通过开展文学批评,尤其是对“革命的浪漫谛克”倾向的批评,纠正创作中普遍存在的公式化、概念化倾向,努力把创作搞上去。所有这些都为左联摆脱“左”的羁绊立下了汗马功劳。但另一方面,瞿秋白在反“左”中还保留着一定程度的“左”。这主要表现在:一是对“五四”以后的文学创作作了不恰当的否定。由于他一度认为中国革命可以和世界革命“交流直达社会主义”,因此,他在竭力提倡无产阶级文学的同时,对资产阶级和小资产阶级文学采取了排斥的态度,并进而对“五四”以来的文学作了全盘否定,认为

当初陈独秀提出的“三大主义”已被 20 世纪 20 年代末 30 年代初的“绅商的国民文学”、“清客的社会文学”和“无赖的写实文学”所取代,从语言角度看更成了“非驴非马的骡子文学”。二是在文学的功能以及文学与政治的关系等问题上,常出现单一化和绝对化的提法,过于夸大文学的武器作用。三是在作家的世界观改造、作家与民众的关系等问题上,对作家的主体作用有所忽略,让作家成为群众的“文丐”就是此类观点的极端提法;在强调文学的群众性、通俗性的同时,对纯文学和高雅艺术的作用有所忽略。四是在文学语言问题上常出现“无产阶级的普通话”、“绅商阶级的语言”之类的提法,将不同的语言与不同的阶级对应起来,将语言改革的进程与社会变革的进程机械地对应起来,并拟用政治运动的方式推进语言改革的进程。这说明刚从政治战线转到文学战线的瞿秋白思想上仍保留着政治革命家的思维惯性。政治思想的“左”与文学思想、语言改革思想中的“左”确实有着合乎逻辑的内在联系。

从瞿秋白与“左”的关系中,可以看出瞿秋白文学思想与实践中的复杂性:不断克服着“左”却又保留着某种程度上的“左”。如果仅仅是为了研究的方便,用成绩与错误对研究对象进行两分法式的主观分析,其结果很可能与客观史实产生较大差距。例如,瞿秋白对“革命的浪漫谛克”的批评,实际上是对左倾思潮影响下文学创作中普遍存在的小资产阶级脱离实际的狂热或感伤情绪的反拨,及对公式化、概念化创作倾向的否定。但在反拨和否定中,又将创作中的主观抒情与哲学上的主观主义不恰当地联系在一起;将某一时段具有特定含义的“革命的浪漫谛克”创作倾向与文学创作中普遍存在的浪漫主义创作方法混淆在一起,并对后者作了不恰当的否定或轻视。对一度盛行的革命+恋爱式的作品进行某些方面的批评是必要的,但在批评中对这类作品在特定历史时段所包含的积极意义又有所忽略。在批评“革命的浪漫谛克”倾向的同时,又包含着对辩证唯物论的创作方法的肯定,但肯定的仅仅是一

个从苏联移植过来的错误口号。当他根据自己的理解运用这一口号对一度流行的情节的程式化、人物的类型化、主题的雷同等创作现象进行不遗余力的批评时，所起的作用总体上是积极的。运用错误口号批评错误创作倾向而取得一定程度的积极效果，从逻辑上是讲不通的，但事实确是如此。这也警示我们，对纷纭复杂的历史现象进行研究和评判时，用非正即反的简单化的分析方法是危险的。

当我们力图对瞿秋白与“自由人”、“第三种人”的文艺论辩作出较为公正的历史评析时，也不难发现其中的复杂性。过去的文学史著对当年的这场文艺论辩一般均投入太多的政治关注，普遍认为这是继“民族主义文学运动”后，敌我双方在文学战线上的又一次较量。但只要我们将瞿秋白批判“民族主义文学运动”的文章与批评“自由人”、“第三种人”的文章作比较，就不难发现其中的巨大差别。前者是一场政治分野鲜明，甚至可称得上是敌我双方你死我活的较量；后者是代表不同文艺思潮的文艺论辩，从中既可以看到在文学的阶级性、文学与政治、文学真实性与倾向性等一系列文学理论问题上的双方分歧及相互驳难，也可看到双方的相似或相通之处，如共同对“民族主义文学运动”进行了异常猛烈的抨击，都以马克思主义反映论作为哲学基础，以苏俄进步文学作为参照，以对列宁、普列汉诺夫等有关文艺问题论述的不同理解作为各自的理论支撑。因此，尽管双方的论辩常带有情绪化色彩，但始终都未走到敌对的立场去。随着论辩的深入，双方的态度有了相当的改善，分歧的范围在逐步缩小。左翼文学阵营在坚持自己原则立场的同时，也在修正着长期以来存在的有些已经意识到但还没有克服掉的错误（如“钱杏邨主义”、关门主义等）；“自由人”、“第三种人”也在论争中调整着自己政治倾向和理论主张不相协调的矛盾，并逐步形成自由主义文学流派及其文学理论。如果论及这场论辩的消极影响，则主要表现在在双方理论争鸣的激烈程度逐步趋缓

的同时,心理距离在进一步拉大。胡秋原、苏汶等从左翼阵营中人,到“同走了几步路的同路人”,到逐渐分道扬镳向右转,其根本原因在于他们个人,但论辩中的过火批判对他们的心理影响不是短时间能够平复的。尽管这场论辩已过去大半个世纪,但留给我们的思考并未结束。

瞿秋白与文艺大众化运动的关系也是历来讨论较多的一个话题,乃至提起左翼文艺运动不能不提起文艺大众化运动,提起文艺大众化运动不能不提起瞿秋白。从中国现代文艺运动的发展历程来看,从五四文学革命时期陈独秀提倡的“三大主义”、胡适提倡的“八不主义”到 20 世纪 40 年代初毛泽东提出的文艺为人民群众、为工农兵服务的方向,都从本质上反映了文学走出精神贵族垄断、走向人民大众的历史要求。而瞿秋白等在 20 世纪 30 年代初发起的文艺大众化运动在其中起了一个承前启后的历史作用,既是文学革命到革命文学这一文学思潮的逻辑延伸,又对毛泽东文艺思想的形成起了一定程度的“中介”作用。当然,20 世纪 30 年代文艺大众化运动作为自觉发起的“第三次文学革命”,其独特的历史价值也是不言而喻的。瞿秋白文艺大众化思想和实践有其自身的特点:一是在中国现代文艺运动进程中,瞿秋白文艺大众化思想呈现出一个动态的发展过程。如对五四文学创作及语言的看法,从对五四文学创作脱离大众现象的不满(《荒漠里——一九二三年之中国文学》),到对五四以来文学语言的基本否定(《鬼门关以外的战争》),以及从政治角度所作的全面批判(《学阀万岁》),再到对五四以来作家及创作的部分肯定(《大众文艺问题》、《再论大众文艺答止敬》)——《〈鲁迅杂感选集〉序言》、《〈子夜〉与国货年》、《读〈子夜〉》等就是对这部分肯定的最深入阐述,其分析愈来愈接近文学发展的实际。再如,在如何实现文艺大众化等问题上,从一开始强调“组织”、开展“运动”、布置“任务”到后来开展文艺争鸣,对“革命的浪漫谛克”及公式化、概念化等有悖于文艺大众化现象

的深入批评,再到深入大众、创作通俗文艺,同时推出语言文字改革方案及实施步骤,其间也经历了一个从抽象政治概念演绎到具体文学现象分析再到大众文艺创作范式及语言文字改革方案推出的全过程。从瞿秋白大众文艺实践来看,从20世纪20年代中期创作《铁花》、《天语》等文人式歌颂工农抒情文艺作品,到20世纪30年代初创作地地道道的通俗歌谣、民间小调、地方评书,愈来愈接近大众文艺自身。从瞿秋白所受左倾思潮的影响来看,1923年所写的《荒漠里——一九二三年之中国文学》一文,主要是从文学本身发现并提出问题,几无“左”倾色彩;但20世纪30年代初刚回到文学战线时,由于政治上“左”的观念尚未消除,写于此阶段的文学论文矫枉过正之处较多,“泻药”用得过多,“左”的色彩较浓,这方面最具代表性的文章是《学阀万岁》。而此后,随着对当时文学现象更具体的了解,与茅盾、鲁迅等更多的接触,“左”的色彩逐渐淡化,过激言辞不断减少,辩证性和建设性愈来愈强。所有这些都是我们在研究瞿秋白文艺大众化理论和实践时应特别加以注意的。从横向来看,瞿秋白文艺大众化理论和实践不仅表现在他此阶段所写的有关文艺大众化的文章和创作中,在批判“民族主义文学运动”及与“自由人”、“第三种人”的论战中,他捍卫着文艺大众化的基本原则;在译介马列文艺论著和构建无产阶级文艺理论体系的过程中,为文艺大众化理论寻找根据,并不断丰富、完善文艺大众化理论自身。他创作的大量文艺性杂文,更不时闪现出文艺大众化思想的光芒。这些都是我们在研究瞿秋白文艺大众化思想时常常忽略,但又不应当忽略的。与同时代其他大众文艺倡导者相比较,瞿秋白对大众文艺的倡导呈现出理论与实践相结合、文学革命与语言改革相结合的特点。瞿秋白的文艺大众化理论并非那种纯研究型理论,而是一种带有很强政治功利色彩和实践指导性的应用理论。他尝试写作的各种仿民间文艺形式的作品,就是用于指导实践的范本。他要求别人做到的,自己首先做到,而且告诉

别人怎么做,为什么这么做,做成什么样。理论和实践在这里得到了高度统一。这是与一些临时加入的坐而论道者显著不同之处。与这一特点相联系的是,瞿秋白把语言文字改革作为发动一场新的文学革命的突破口,使文艺大众化运动迅速由讨论走向实践,使语言文字改革与大众文艺推行这本属于两个不同领域的革新运动融为一体,并都取得了较为丰硕的实质性成果,这是瞿秋白与其他大众文艺倡导者又一显著不同之处。

当然,瞿秋白提出的大众文艺理论得到更为广泛的实践并取得更为显著的成绩是到苏区以后。瞿秋白领导苏区文艺运动是其20世纪30年代初在上海从事革命文艺运动和文艺大众化运动的继续和发展。如果说,在上海期间瞿秋白重点考虑的是如何在白色恐怖中高扬左翼文学和人民大众文学的旗帜,如何规划左翼文学运动、系统创建大众文学理论,如何组织反击各种错误思潮的进攻,那么,到苏区后,瞿秋白主要考虑的是如何充分利用已建立的红色政权和自己分管领导文艺工作的有利条件,广泛深入地开展群众性的文艺运动。事实证明,当年在上海提出的“用什么话写”、“写什么”、“怎样去写”等一系列具体问题,在苏区得到初步解决,并取得很大成绩。较之其他地域文艺运动,苏区文艺运动自有其不同的特点,其参加者之众、影响范围之广,皆是其他地域难以企及的。普通民众及其代表第一次以表现者和被表现者的双重身份载人文学史册。更值得重视的是,瞿秋白所领导的苏区文艺运动已远远超出了文艺的范畴,作为整个革命事业的一个重要组成部分,为总体目标的实现发挥了作为“一个方面军”的重要作用,从而使苏区文艺运动和创作在中国文学史和苏区革命史上留下了极富特色的一章。当然,瞿秋白领导苏区文艺运动并非没有憾事。作为卓有建树的文艺理论家、作家和翻译家,瞿秋白此阶段几乎停止了文艺理论著述、文学创作和翻译,这与20世纪30年代初在上海期间取得的辉煌文学实绩形成鲜明对照。当然,“失之东隅,收之

桑榆”，瞿秋白在文艺理论著述和创作方面“歉收”，却以领导苏区文艺运动所取得的非凡业绩及大众文艺理论的成功实践作为补偿，从革命事业的整体利益考虑，后者有着同样的重要性。

此外，我们还应看到，瞿秋白领导苏区文艺运动的成功实践，为抗战时期文艺运动和解放区文艺运动积累了经验，树立了榜样。苏区文艺战士一边生产、战斗，一边开展文艺运动的成功实践，成为抗战时期文艺与前方战斗和后方生产相结合的先导，“文协”提出的“文章下乡，文章入伍”的口号正反映了这一历史要求。而苏区文艺运动对解放区文艺运动的影响更是直接而深远的。同为中国共产党领导，同在自己开创的根据地，同有马克思主义文艺理论作指导，同样拥有一支成分近似的文艺工作者队伍，特别是当年的苏维埃中央政府主席毛泽东，此时已成为党的领袖，他有着先后领导苏区和解放区全面工作包括文艺工作的实践经验和切实感受。他对瞿秋白领导苏区文艺工作的成绩有直接的了解，对其大众文艺理论和实践有浓烈的兴趣。在延安文艺座谈会召开前，他请身边的秘书和文艺工作者帮助搜集了有关包括现代文艺运动的资料，还说“要是瞿秋白同志还在就好了！”在作了“讲话”以后，毛泽东把讲稿“放了半年才拿出来，在这半年之中，主席阅读了《海上述林》等等”^[3]著作。毛泽东认为瞿秋白“是有思想的”^[4]，这里所说的“思想”既指政治思想，也指文艺思想。毛泽东对瞿秋白的政治思想和文艺思想是比较了解的。从某种意义上可以说，毛泽东文艺思想并不完全属于毛泽东个人，它是不止一代共产党人对文艺问题认识的智慧结晶，而作为中国革命文艺事业的重要奠基者，著名的文艺理论家、作家和翻译家瞿秋白的文艺理论和实践对毛泽东文艺思想的形成产生较大影响是很自然的事。只要我们将最能反映二人文艺思想的代表性文章作比较分析，就不难发现二人在文学的源流、目的、功能以及普及与提高、继承与创新、文学创作与批评标准等一系列问题的阐述上有很多相似之处；当然，也有明显

的差异及各自独立的认识价值和历史意义。

从以上的梳理和分析中,我们可以清楚地认识到,在纷纭复杂的中国现代文学运动的发展过程中,瞿秋白能够始终代表着先进生产力和先进文化的发展方向,以及广大人民群众的根本利益,为中国现代文学运动沿着正确方向前进,作出了独特的历史性贡献;与此同时,自觉或不自觉地在不断发展中的新文化重塑其自身,在与时俱进的过程中努力克服特定历史时段主客观因素给自己带来的时代局限。用历史唯物主义和辩证唯物主义的眼光来看,无论是取得的成就还是存在的不足,都是值得我们今天认真加以研究和总结的历史财富。

注释:

[1][2] 茅盾:《我走过的道路》(中),人民文学出版社 1984 年版,第 87 页、第 87 页。

[3] 李又然:《毛主席——回忆录之一》,《新文学史料》1982 年第 2 期。

[4] 毛泽东 1950 年 12 月 31 日为《瞿秋白文集》的题词。

目 录

序 言(丁景唐).....	(1)
绪 论	(1)
第一章 瞿秋白与五四新文化运动	(1)
第二章 瞿秋白与早期革命文学倡导运动	(42)
第三章 瞿秋白与文学革命和“文腔革命”	(62)
第一节 瞿秋白与文学革命	(62)
第二节 瞿秋白与“文腔革命”	(73)
第四章 瞿秋白与左翼文学运动	(81)
第一节 瞿秋白与左联	(81)
第二节 瞿秋白与“革命的浪漫谛克”	(93)
第三节 瞿秋白与辩证唯物论的创作方法.....	(102)
第四节 瞿秋白与文艺大众化运动.....	(111)
第五节 瞿秋白对“民族主义文学运动”的批判.....	(144)
第六节 瞿秋白等与“自由人”、“第三种人”的 文艺论辩.....	(154)
第五章 瞿秋白与苏区文艺运动.....	(170)
附 录:	
一、瞿秋白与茅盾	(183)
(一) 瞿秋白与茅盾的交往和友谊	(183)
(二) 瞿秋白与《子夜》.....	(194)

(三) 瞿秋白与茅盾关于文艺大众化	
问题的争鸣	(204)
二、瞿秋白与郭沫若的交往和友谊	(214)
三、瞿秋白与中国工运和工运文学	(222)
后 记	(236)

第一章 瞿秋白与五四新文化运动

五四新文化运动无论是对于中国近现代历史进程,还是对于瞿秋白个人而言,都有着非同寻常的意义。毛泽东同志在《新民主主义论》中对五四新文化运动作了经典性的评价:“五四运动所进行的文化革命则是彻底地反对封建文化运动,自有中国历史以来,还没有过这样伟大而彻底的文化革命。”五四新文化运动的过程,是中国知识分子和广大群众日益觉醒的过程,是反封建的文化革命与反帝反封建的政治革命日益结合的过程,是中国先进分子由向西方寻找真理转到“走俄国人的路”的过程,是来自国外的各种思潮在中国同时传播并引起思想界开始分化的过程,同时也是文学革命兴起并获得发展的过程。总的来说,这是新文化运动随着整个革命由旧民主主义阶段向新民主主义阶段发生伟大转变的过程。五四新文化运动,正因为是中国近代史上这样一个分水岭而有着伟大的历史意义。

瞿秋白有幸赶上了这样一场既改变中国历史又改变其自身的伟大运动。一方面,五四运动的惊雷将正在痛苦中彷徨的瞿秋白“震”上了中国的政治、文化舞台,使其能够和其他五四新文化运动中的风云人物一起,为拉开中国现代史的序幕并进而推进中国现代历史进程作出开拓性贡献;另一方面,五四爱国运动和五四新文化运动将瞿秋白推出“避世”、“厌世”的书斋,为“救世”从“士的阶级”中叛逆而出,实践着从民主主义者向初步共产主义者的转变历

程；与此同时，瞿秋白走出了旧文学的藩篱，以多方面的文学实绩成为一名有影响的新文学作家。五四新文化运动，既是一场思想革命，又是一场文学革命，不仅改变了一个时代，也重塑了五四之子自身。瞿秋白正是由此开始，集革命家和文学家的双重身份于一身，奋斗不息，直至生命终结。

下面，我们循着五四新文化运动的发展历程，探询历史与人物之间双向互动的轨迹。

一

五四新文化运动发端于 1915 年《新青年》(第一卷名为《青年》杂志)创刊，滥觞于 1919 年爆发的五四运动，落潮于 1923 年前后新文化统一战线的分化。此发展过程，一般以五四运动爆发为界，分为前后两个阶段。前一阶段侧重于思想启蒙和文学革命倡导，以“反对旧道德、提倡新道德，反对旧文学、提倡新文学”为两大旗帜，宣传民主与科学，批判的重点是封建思想和封建守旧势力，其指导思想是资产阶级自由平等学说和“个性解放”思想。后一阶段则是在五四运动爆发以后，新文化运动与五四爱国运动合流，更加波澜壮阔地向前发展。以各种实际行动参加并支持新文化运动的知识分子越来越多，新的社团、报刊风起云涌，各种思潮、流派、学说蜂涌而来，马克思主义哲学和科学社会主义学说逐步占据主导地位。1922 年后，随着《新青年》编辑部的分裂和五四新文化运动统一战线的分化，五四新文化运动逐步退潮，并被新的文化运动所取代。

瞿秋白投身五四新文化运动，并成为新文化运动骁将，主要在五四新文化运动的第二阶段。瞿秋白之所以未能参加早期以《新青年》为阵地的思想启蒙运动和文学革命倡导，主要有以下几个方面的原因：

首先,从参加者自身情况来看,早期发起新文化运动的一班人,如陈独秀、胡适等大多有海外留学经历,均较早接受西方资产阶级自由平等学说和个性解放思想,并共同以此为思想武器批判封建旧道德、旧文化。这一班人大多为北大教授,可以说早期新文化运动是由一班“先生”所发起的运动,而学生们此时更关注的是帝国主义和封建主义的政治压迫,及由此带来的亡国灭种的危险。“五四”前夕的中国学生曾围绕反对《二十一条》卖国条约、反对段祺瑞与日本签订《中日共同防敌协定》而展开三次有较大影响的政治斗争。对“先生们”所发起的新文化运动,学生们关注但未能参加;对爱国学生运动,“先生们”同情但并未介入,有的甚至以师长身份加以劝阻。进步师生共同掀起新文化运动波澜,则是在五四学生爱国运动与新文化运动合流以后。引人注目的是爱国学生中的佼佼者,如邓中夏、李达、瞿秋白、张闻天、恽代英等经过五四新文化运动的洗礼迅速成长,有的甚至超过他们的师辈,而成为中国现代史上脊梁式的人物。

1915年陈独秀创办《新青年》时,瞿秋白年仅16岁,正在江苏省第五中学读四年级,不久,因家贫辍学,在家自修。1917年初,胡适、陈独秀发起“文学革命”向封建文学发难之时,18岁的瞿秋白正经历母亲自杀、“一家星散”的人间惨剧。瞿秋白曾这样描述他当时的思想状况:“我因母亲去世,家庭消灭,跳出去社会里营生,更发展了无量数的‘?’。”“残酷的社会,好像严厉的数学教授给了我极难的天文学计算题,闷闷地不能解决”,而“社会问题的核心,是贫富不均”。^[1]此可见,瞿秋白与提倡新文化运动的教授们相比更直接身受着帝国主义、封建主义的政治、经济压迫所带来的巨大痛苦,他着力思考的不是礼教、伦理之类的问题,而是从“均”字入手,求一个社会问题的根本解决。由于当时瞿秋白毕竟太年轻,家庭悲剧过于残酷,加之一度远离新文化运动的中心,思考问题的着力点又有所不同,因此,他未能赶上新文化运动的第一班车是完

全正常的,但这并未影响他后来成为一名新文化运动的出色骁将,因为“要素”已经具备,能量正在集聚,此时所缺少的是社会问题根本解决所必需的社会条件。

其次,从新文化运动初期的实际情况来看,“五四”前的启蒙运动在反对旧道德、提倡新道德,反对旧文学、提倡新文学方面所起的振聋发聩的作用是不可低估的,但其局限性也是显而易见的。由于以进化论思想为指导,陈独秀和他的前辈一样,在一个较长的时间内,没有提出反对帝国主义的口号。在陈独秀看来,中国之所以落后,并不在于帝国主义的侵略,而在于自己的不长进,所以活该挨打。在《新青年》杂志创刊的前一年,他在《自觉心与爱国心》一文中,意识到“海外之师至,吾民必且有垂涕而迎之者矣”这样的话。在创办《新青年》杂志时,对于当时正在泛起的帝制逆流,他也没有进行直接斗争。有一个读者要求批判袁世凯的帝制运动,陈独秀不以为然,说:“国人思想尚未有根本之觉悟,直无非难执政之理由。年来政象所趋,无一非遵守中国之法,先王之教,以保存国粹,而受非难,难乎其为政府矣。”^[2]在陈独秀看来,袁世凯之所以实行帝制,是由于人民的觉悟不高,是群众要求帝制所致。由于不能正确地理解“自强”和反帝斗争、提高人民觉悟和反封建专制斗争的辩证关系,陈独秀在创办《新青年》杂志时,把自己的事业孤立地放在文化思想层面,而和当时的政治斗争脱节。他说:“盖改造青年之思想,辅导青年之修养,为本志之天职。批评时政,非其旨也。”^[3]又说:“盖伦理问题不解决,则政治学术,皆枝叶问题。”把政治当作枝叶问题,将道德伦理问题与政治、经济问题割裂开来,大大缩小了新文化运动的影响和力度,不禁使新文化运动的先驱者们有一种寂寞之感。正如鲁迅在《呐喊·自序》中所描述的:“他们正办《新青年》,然而那时仿佛不特没有人来赞同,并且也没有人来反对,我想,他们许是感到寂寞了。”正因如此,鲁迅才挥戈上阵,为“他们”呐喊助威;钱玄同和刘半农才扮演了一出周瑜打黄盖的苦

肉计和双簧戏,以吸引支持者、反对者和旁观者的眼球。这种状况说明新文化运动如果不和政治结合,影响总是有限的。这也部分解释了为什么瞿秋白 1917 年到北京后,到北大听了陈独秀、胡适的课,并已接触到新文化运动前驱者的思想,但仍然没有投身新文化运动的原因。此时的瞿秋白更多地看到所谓“民国”的黑暗、张勋复辟的丑剧、反动势力的猖獗,他紧张思考的是社会问题的解决办法。这就是为什么以资产阶级自由平等学说和个性解放思想相标榜,以“反对旧道德、提倡新道德,反对旧文学、提倡新文学”相号召的早期新文化运动未能引起瞿秋白的思想共鸣,而五四运动一爆发,立即引起他心灵“共震”,立即以“不可思议的热烈”全身心投入的重要原因。

再次,从瞿秋白自身的思想状况和精神面貌来看,也可以看出瞿秋白对前后两阶段新文化运动的态度冷热不均的原因。瞿秋白曾具体描述了五四运动前三年个人思想及生活状况:

从入北京到五四运动之前,共三年,是我最枯寂的生涯。友朋的交际可以说是绝对的断绝。北京城里新官僚“民国”的生活使我受一重大的痛苦刺激。厌世的哲学思想随着我这三年研究哲学的程度而增高。然而这“厌世观”已经和我以前的“避世观”不相同。渐渐的心灵现象起了变化。因研究国故感受兴趣,而有就今文学再生而为整理国故的志向;因研究佛学试解人生问题,而有菩萨行而为佛教人间化的愿心。这虽是大言不惭的空愿,然而却足以说明我当时孤独生活中的“二元的人生观”。一部分的生活经营我“世间的”责任,为自立生计的预备;一部分的生活努力于“出世间”的功德,做以文化救中国的功夫。我的进俄文专修馆,而同时为哲学研究不辍,一天工作 11 小时以上的刻苦生涯,就是这种人生观的表现。^[4]

瞿秋白此时的思想和精神状态,与写《狂人日记》以前的鲁迅的思想状况非常相似。鲁迅由对辛亥革命的失望转入苦闷和沉思默想,每天在藤花会馆抄写古书,辑录碑帖,校订古籍,研究佛经,在中国历史文化的研究中有了惊人的发现:中国几千年“仁义道德”的历史是一部吃人的历史!而这正是鲁迅投身新文化运动前最重要的思想准备。瞿秋白也是如此。如果说,几年前由家庭的不幸产生对贫富不均社会的怀疑而“避世”,此时的瞿秋白则是因政治恶相的痛苦激刺而充满对黑暗社会的否定情绪的“厌世”,并力图通过佛教人间化而“救世”,从中可以清楚地看到其黑暗中上下求索、不断前行的脚印。几年后“共产主义人间化”理想的确定,正是这种人生道路和理想追求的逻辑延伸。此时瞿秋白研究佛学不是作为一种信仰,也不是作为一种精神避难所,而是作为一种哲学加以研究,其动机是为了寻找改变黑暗世道的途径。到了20世纪20年代中期,据丁玲回忆:“他曾用过‘屈维陀’的笔名,他用这个笔名时曾对我说,韦护是韦陀菩萨的名字,最是疾恶如仇,他看见人间的许多不平就要生气,就要下去惩罚坏人。”^[5]20世纪20年代中期的瞿秋白已经是一个共产主义者了,不用说已经完全抛弃了佛教思想,但他还曾将“屈维陀”作为笔名、对丁玲的以他为生活原型的长篇小说《韦护》的书名感兴趣,这说明他不仅肯定了当年钻研佛学的动机,还善于从佛教中汲取精华,为我所用。过去我们对瞿秋白一度研究老庄和佛学一般从消极面进行评价,实际上不能一概否定。我们不能肯定或否定他读了什么,而在于他以什么态度读,为什么读,以及读后所起的实际作用。瞿秋白当时对佛学的研究,至少在以下几个方面值得肯定:

其一,从研究的动机来看,瞿秋白研究佛学不是为了追求所谓心灵的解脱,而是为了寻找人生的答案和社会的出路,正所谓“研究佛学试解人生问题”,“做以文化救中国的功夫”。从某种意义上可以说,他是带着特定的使命感研究佛学的,这本身就包含着积极

的因素。

其二,从研究的内容来看,瞿秋白研究佛经是有所选择的。佛教流派众多,佛学典籍浩繁,瞿秋白并不是盲目地信从,而是尽可能汲取其中较为合理的成分。他感兴趣的是大乘佛教“菩萨行的人生观”,而否定小乘佛教修行自度的观点,主张利他、普度大众,“不为自己求安乐,但愿众生得离苦”。在此之前,他已从自己的家庭变故中深感芸芸众生之苦,对贫富不均的社会产生大胆的怀疑;研究佛经后,他又发愿菩萨行,修炼自己,拯救众生,目标不在来世,而在现实世界,用“行”来救大众、救中国。始终从最底层劳苦大众的视角观察社会,切实关注劳苦大众的生存状态,为劳苦大众的根本利益不懈奋斗并随时准备献出自己的一切,自此成了瞿秋白毕生的所“愿”所“行”,这使他在接受外来文化影响时,较少受到个性主义思想的羁绊,而显示出与早期新文化运动先驱者的区别;此后,还显示出与忽视工农力量、轻视工农运动的某些共产党人的不同。

其三,从研究的效果来看,瞿秋白研究佛学,接受菩萨行的人生观,并没有陷入不能自拔的宗教泥潭,相反佛学中所包含的朴素的辩证法思想和思辨性在一定程度上激发了他洞察社会的智慧。正如瞿秋白所说:“菩萨行的人生观,无常的社会观渐渐指导我一光明路”,以至于“五四运动陡然爆发,我于是卷人旋涡”。^[6]这是瞿秋白在苏俄期间对五四前个人思想状况的回顾。正在向共产主义者转变的瞿秋白认为当年研究佛学对个人人生观的进步还是有帮助的。此外,佛学的艺术形式也对他的创作产生了一定影响,尤以早期作品和晚期作品最为明显。佛学禅理、警句箴语时有所见,不仅使作品充盈独特的美学意蕴,而且曲折隐晦地表达了共产党人超越自我、看透生死、彻底革命的志向与情怀。

当然,佛学带给瞿秋白的局限也是显而易见的。1917年冬瞿秋白曾写了这样一首诗:“雪意凄其心惘然,江南旧梦已如烟。天

寒沽酒长安市，犹折梅花伴醉眠。”诗中既流露出洁身自好的名士气息，又蕴涵着悲凉怅惘、彷徨无依的深刻苦闷。十余年后，瞿秋白从记忆中将诗抄赠鲁迅时还加上跋语：“此种颓唐气息，今日思之，情如隔世。然作此诗时正是青年时代，殆所谓‘忏悔的贵族’心情也。”自1916年踏上社会以来，这种“颓唐气息”曾较长时间出现，这与他在研究今文经学和佛学过程中接受的负面影响不无关系。但从总体而言，佛学唯心主义对瞿秋白的影响不大，仅是很短暂的一段时间，激烈的社会斗争使他很快从孤寂厌世的心灵世界中走了出来。

此外，学界对瞿秋白自称五四前所存在的“二元的人生观”一般评价较低。有的人还将之作为瞿秋白“仍然走在歧路上”的重要证据。其实，从他自我描述的“二元的人生观”的具体内容来看，其积极意义是非常明显的。这“二元的人生观”由两部分组成：“一部分的生活经营我‘世间的’责任，为自立生计的预备”。这没有什么不对，人活着首先就要吃饭，求学是为了就业。之所以报考俄文专修馆，就是因为它不收学费和膳费，毕业后还容易解决饭碗问题。“一天工作11小时以上的刻苦生涯”，一半为此。另“一部分的生活努力于‘出世间’的功德，做以文化救中国的功夫”。“一天工作11小时以上的刻苦生涯”的另一半是为了救世，这比为个人稻粱谋在境界上又进了一层。

瞿秋白当时的“二元的人生观”，既包括经济层面（“为自立生计”），也包括政治层面（“救中国”），而这两个层面正是早期新文化运动所忽视的薄弱环节。新文化运动的先驱者多为大学教授，他们无需像青年学生那样为生计而愁，为就业而忧；所受的政治恶相的刺激和压迫也没有学生具体，因此，对政治经济压迫的敏感度不及学生。所以，尽管“二元的人生观”并不是无产阶级人生观，但其积极意义是主要的。

其实，瞿秋白“从入北京到五四运动之前”的三年，也并非全是

“最枯寂的生涯”，“一天工作 11 小时以上”也并非都在整理国故、研究今文经学或佛学。尤其是进了俄文专修馆以后，随着《新青年》改组，《新潮》、《每周评论》、《少年中国》等刊物相继出版，新文化运动已成为一股强大的潮流，召唤着文学新时代的到来，同时也不断地敲击着在苦闷中求索的瞿秋白的心弦。

首先，改变了“友朋的交际可以说是绝对的断绝”的现象，结识了耿济之、郑振铎、许地山、瞿世英等一班非常相得的新朋友，把他们吸引到一起的是新文化运动和文学革命浪潮。秋白在其中“有少年老成之称”，“能够称得上是‘老大哥’”。

其次，所读之书远超出今文经学和佛学的范畴。除了主修的俄语外，秋白还自修了英语和法语，其中，法语的水平竟超过了法语补习班的其他正式学员。所写作文“几乎每次均油印传观，以至名遍校内，无人不知！”^[7]此外，他还有计划地自修文学、哲学等社会科学。当时俄专的俄文课本中，有不少课文是普希金、托尔斯泰、屠格涅夫、果戈里等民主作家的小说和剧本。通过阅读俄文原著，他可以直接感受作品中的民主意识、现实主义精神及新颖独特的表现手法，兴趣当然更进一层。他和一些朋友还试着自己动手，把其中的一些作品翻译出来，在朋友中传阅，得到大家的喜爱。这一切说明，瞿秋白的目光渐渐从老庄、佛学、旧式诗词移开去，投向那异国的文学。在阅读和试译中，汲取着新的营养。

再次，随着《新青年》编辑部改组，“不谈政治”的禁区被冲破，《新潮》、《星期评论》、《少年中国》等刊物相继出版，新文化运动和文学革命的影响迅速扩大。瞿秋白和他的一班朋友在接受新思想、新文学的过程中，一起呼吸着来自新文化运动和文学革命的气息。此时的瞿秋白“每作谈话词如泉涌，滔滔不绝，而且关于每一问题都是有系统的陈述。对于报章所发表的大事件虽事隔多日，而谈及时总是源源本本的说出来”^[8]。由此可见，此时，他已告别了“最枯寂的生涯”，摆脱了“犹折梅花伴醉眠”的精神状态，从“忤

悔的贵族”的阴影中走了出来,开始踏上新文化运动的征途。

瞿秋白在五四运动以前的三年,思想和精神确实处于非常复杂和矛盾的状态。从他的自述和其亲友的回忆文章中,我们也确实看到两个不同的瞿秋白:

在《饿乡纪程》、《多余的话》和《雪意》诗中,我们看到的是一个与友朋断绝往来、过着最枯寂生活的瞿秋白,因谋生计而学俄文,因兴趣而整理国故,因试解人生问题而研究佛学。回顾如烟似梦、崩溃破败的江南旧家,寄人篱下的他深感彷徨无依,只能沽酒买醉,以梅花的清纯高洁、不畏严寒的品格自励。

在郑振铎、沈颖的回忆和描述中,我们又看到另外一个瞿秋白:学习新知识、接受新思想、爱好新文学、组织新社团、出版新刊物,以老大哥的形象与一班志同道合的朋友翻译作品、议论时政,投身于新文化运动和文学革命浪潮。

对这两个不同的、相互矛盾的人物形象,如不认真加以考证和整合,就会出现人物研究和评价中的矛盾甚至混乱现象。事实上,这种现象已经出现:

有的研究者仅仅根据瞿秋白在《饿乡纪程》和《多余的话》中回顾自己在五四运动前三年生活及思想状况的一般表述,就认为瞿秋白此阶段“对现实政治又是冷漠的”^[9],学俄文是为了吃饭,对新文化运动抱消极态度:“虽然看了《新青年》等许多杂志,思想上受到影响,也是‘厌恶主义的理智化’”;把1917年冬写的《雪意》一诗作为此时还在“避世”的证据;甚至把瞿秋白未参加5·21学生请愿活动也作为对现实政治冷淡的佐证。而事实情况是:1918年5月20日晚,一些爱国学生在北大西斋厅饭厅开会,要求废止卖国协定,并于当夜决定次日去总统府请愿。21日上午,北大及周围高校的部分学生前往新华门总统府请愿,要求废除《中日共同防敌协定》,冯国璋被迫接见学生代表。由于学生们缺乏政治经验,听信了冯的花言巧语,第二天便宣告复课。对这样一次来也匆匆、去

也匆匆的学生请愿,俄专等相当一批学校的学生都未及参加。因此,以未参加此项请愿来证明瞿秋白此时“对现实政治又是冷漠的”,显然难以令人信服。相反,对瞿秋白入俄专后,学习新知识、阅读新书刊、宣传新思想、参加进步活动、试译进步作品,并开始形成新的人生观的事实视而不见。

有的研究者根据瞿秋白亲朋的回忆文章,认为此阶段的瞿秋白“急切地探索新路,丢掉佛经,研究卢梭、狄德罗等资产阶级启蒙思想家的著作,进而研读倍倍尔的《妇女与社会主义》,以及《共产党宣言》等马克思主义著作,开始怀疑和否定原有的观察社会问题和人生问题的唯心主义世界观,渐渐走向真理,走上了光明的道路”。^[10] 此段评价实际上是把瞿秋白在五四运动高潮及高潮以后的状况提前了。

我们认为,瞿秋白的自述及其亲友的回忆文章是我们研究瞿秋白此阶段生活和思想状况的不可多得的宝贵资料,但必须用历史唯物主义和辩证唯物主义的观点对这些资料加以全面的、具体的分析,才能得出基本符合实际的结论,如果仅仅根据某篇文章的片言只语就作为评论的根据,则很可能失之偏颇。例如,瞿秋白在其一生中始终以极为苛责的态度对待自己,如果仅根据其自我评价为其作结论,他就不会是伟大的马克思主义者。因此,我们在阅读瞿秋白自传性文章时,特别要注意一些经过“低调”处理、但可能与事实有出入的表述。例如,瞿秋白讲:“从入北京到五四运动之前,共三年,是我最枯寂的生涯。友朋的交际可以说是绝对的断绝。”事实上,瞿秋白的生活思想状况一度确实非常枯寂,但并非贯穿三年始终;友朋的交际可能一度断绝,但总体讲联系并不匮乏,有时甚至交往甚密:旧友中有中学同窗李子宽、孙九录、张太雷、吴炳文等,其时正在北京和天津,时有往来;新朋中有郑振铎、耿济之、张德昭、郭绍虞、王统照及既亲且朋的瞿菊农。再如,瞿秋白讲:“厌世的哲学思想随着我这三年研究哲学的程度而增高。”确

实,从避世观到厌世观,代表着瞿秋白一段时间的人生观,但这种情况到了1918年,特别是《新青年》编辑部改组和《每周评论》创刊以后,情况有了很大的变化,新文化运动的声势更加扩大,瞿秋白和他的一班同学们已经在接触新思想,宣传新文化,积极参加校内外的与新文化运动有关的各项活动。其时,“一天工作11小时以上的刻苦生涯”已不仅仅是研究国故、今文经学和佛学;“一切社会生活都在我心灵之外”已不符合当时实际,新文化运动的春风已吹开他曾一度封闭的心扉;学俄文已不仅是“为吃饭的”,而且已成为“向俄国人学习”的工具。正如瞿秋白在《多余的话》中所述:“1918年开始看了许多新杂志,思想上似乎有相当的进展,新的人生观正在形成。”这与其在《饿乡纪程》中的回忆似有矛盾,但更切合实际。

确实,此阶段的瞿秋白存在着《多余的话》中所讲的“二元化的人格”(不是前引证中“二元的人生观”),并且人格的“二元”之间的组合,随着时代的发展而出现显隐、主次的变化:一方面,“潜伏的绅士意识”使他产生避世和厌世的思想情绪,虽想通过整理国故、研究今文经学和佛学而找到“以文化救中国”的出路,但仍是“空愿”而已;社会恶相的刺激,更使他感到枯寂难耐。另一方面,在新文化运动和文学革命浪潮冲击下,他结交新朋友、阅读新书刊、研究新思想、宣传新文学,新旧思潮不仅在社会上,而且在他心中展开激战,呈现出此消彼长、此隐彼现的动态发展过程,他经历着从避世的隐士、厌世的狷士到接受新思想、宣传新文学的新文化战士的成长变化过程。当然,这一过程并不是一蹴而就的,也不是简单地由某一“元”代替某一“元”,其中的变化主要是主次不同、显隐有别,要产生质的变化和新的飞跃还有待于新的时代条件的出现。

总的来说,五四运动前的三年是瞿秋白从“忏悔的贵族”成长变化为新文化战士的重要阶段。当新文化运动在新的指导思想的烛照下,在新的力量的推动下,在更广阔的范围内掀起惊天巨澜

时,已成为新文化战士的瞿秋白必定投身其中,成为勇立潮头的弄潮儿。

二

由于新文化运动和文学革命作了舆论准备和思想酝酿,当巴黎和会拒绝中国人民收回山东主权的正义要求的消息传来时,五四运动爆发了。瞿秋白久蓄于心的“救世”激情找到了喷发口。正如他在《饿乡纪程》中所说:“五四运动陡然爆发,我于是卷入旋涡”,“抱着不可思议的‘热烈’参与学生运动”;“《新青年》、《新潮》所表现的思想变动,趁着学生运动中的社会心理的倾向,掀起翻天的巨浪,摇荡全中国”。^[11]作为北京中等以上学校学生联合会的代表,他成了俄专、铁路管理学校、汇文大学等校爱国学生的核心人物之一,并显示出自己的宣传才干和组织能力。他组织会议,研究运动中各种问题,带领同学们到街头演说,散发传单,甚至被拘捕、遭监禁,在斗争中表现出彻底的不妥协的反帝反封建的斗争精神和激进民主主义者的精神风貌,开始经历向具有初步共产主义思想的知识分子过渡的阶段。

五四运动既是一场反帝爱国的政治运动,又是一场彻底的反帝反封建的新文化运动。瞿秋白既以大无畏的英勇气概投身反帝反封建的爱国学生运动,又以饱满的热情和更多的精力投身五四新文化运动。正如其所说:“五四运动期间,只有极短期的政治活动。不久,因为已经能够查着字典看俄国文学名著,我的注意力就大部分放在文艺方面了。”^[12]瞿秋白在五四新文化运动中的贡献,主要表现在以下几个方面:

1、翻译介绍俄国进步文学,为中国新文学进一步发展提供新的借鉴。如前所述,瞿秋白在俄文专修馆读书期间,即和一班志趣相投、同住东城的学友,非正式地形成了一个有可能是我国最早的

翻译俄国文学的小团体。他们一面刻苦攻读列夫·托尔斯泰、契诃夫、果戈理、普希金和高尔基等大师的名著名篇，一面着手研究和试译这些文学巨匠们的作品。其中，瞿秋白和耿济之等直接将俄文原著译成汉语，许地山、瞿世英和郑振铎由于不懂俄文，便挑选英文版俄罗斯文学名著转译成中文。瞿秋白从1919年9月正式动手翻译，到1920年赴俄之前，已翻译、发表了托尔斯泰的短篇小说《闲谈》和《祈祷》、果戈理的短剧《仆御室》、都德的小说《付过工钱之后》等，同时还翻译了托尔斯泰和果戈理的几篇论文。此外，瞿秋白还与耿济之合作，翻译了托尔斯泰的《三死》等四篇小说，与耿济之一人所译的六篇合为一体，题作《托尔斯泰短篇小说集》，署“瞿秋白耿济之同译”，由“共学社”蒋百里编辑，交商务印书馆出版。由瞿秋白牵头，耿济之、郑振铎和俄专其他几位同学参加合译的剧本都收于郑振铎主编的《俄国戏曲集》，也由蒋百里交商务印书馆出版。

瞿秋白之所以热心于翻译托尔斯泰等俄国作家的作品，最初是出于对托尔斯泰思想“研究”的兴趣，此后，则是从俄国文学中看到“被压迫者的善良的的灵魂，的酸辛，的挣扎”，明白“世界上有两种人：压迫者和被压迫者”，从而探究十月革命之起因，为改造中国提供借鉴。对此，瞿秋白曾作如下说明：

俄罗斯文学的研究在中国都已似极一时之盛。何以故呢？最主要的原因，就是：俄国布尔什维克的赤色革命在政治上、经济上、社会上生出极大的变动，掀天动地，使全世界的思想都受它的影响。大家要追溯它的远因，考察它的文化，所以不知不觉全世界的视线都集于俄国，都集于俄国的文学；而在中国这样黑暗悲惨的社会里，人人都想在生活的现状里开辟一条新道路，听着俄国旧社会崩裂的声浪，真是空谷足音，不由得不动心。因此大家都要来讨论研究俄国。于是俄国文学

就成了中国文学家的目标。^[13]

此后，瞿秋白为沈颖所译普希金的小说《驿监察吏》（今多译为《驿站长》）写的《论普希金的〈弁尔金小说集〉》序也认为，读普希金、果戈理、屠格涅夫、陀斯妥耶夫斯基和托尔斯泰等人的作品，有助于创造“中国现在所需的文学”。瞿秋白的以上论述，精辟地分析了他们译介俄国文学的目的和背景。把俄国文学作为“目标”，一方面，固然是这些作品的进步传统对于中国读者的契合，另一方面，也是中国先进分子决心走十月革命道路在文学领域内的一种反映。这是早期新文化运动和文学革命不可能出现而为此时所特有的一种历史现象。中国新一代新文化战士已不像他们的前辈那样仅仅眼看西方，而是较多地注视着苏俄，这说明新文化运动和文学革命已经酝酿并发生着质的变化。而瞿秋白作为中国为数不多的能够直接从俄文翻译进步文学作品并作出突出成绩的作家、翻译家，为推动新文化运动和文学革命向纵深发展作出了历史性贡献。

2、创办进步刊物，组织新文化运动同仁，宣传新思想、新文化。五四时期，随着新文化运动的深入发展，新起的新文化社团和刊物如雨后春笋，纷纷涌现。这些社团有的有正式的名称、发起人、成立宗旨或宣言，也有的仅仅以某一刊物为阵地，组织一批志同道合的同仁为稳定撰稿人，从而形成一个非正式但有密切联系的小团体，共同推进新文化运动。瞿秋白与好友郑振铎、耿济之、叔父瞿菊农等一起组织创办的《新社会》旬刊，就属于后者。

《新社会》旬刊是以“北京社会实进社”的名义创办的。“北京社会实进社”是一个隶属于北京基督教青年会的组织。1919年8月，青年会准备以社会实进社的名义出版一本专给青年人阅读的杂志，邀请郑振铎、瞿秋白、瞿世英、耿济之等人做编辑。具体分工为瞿秋白、瞿世英、耿济之、许地山负责写稿与编辑，郑振铎负责集稿、校对和印刷，青年会一位姓孔的干事担任经理，负责发行。

《新社会》的发刊词表达了这群青年改造中国社会的共同理想：

中国旧社会的黑暗是到了极点了！他们应该改造，是大家知道的了！但是我们应当向哪一方面改造？改造的目的是什么？我们应该怎样改造？改造的方法和态度，是怎么样的呢？……我们是向着德莫克拉西一方面改造中国的旧社会的。我们改造的目的就是想创造德莫克拉西的新社会——自由平等、没有一切阶级、一切战争的和平幸福的新社会。

《新社会》所发表文章的内容，主要是宣传改造旧社会、建立新社会的初步构想，抨击时弊，鼓吹社会改造、家庭革命、妇女解放等。有的文章虽带有历史唯心主义和改良主义色彩，但总体而言是积极的、进步的、富有战斗性的，体现着五四革命精神，成为当时新文化运动的一个思想舆论阵地。与《新青年》、《新潮》、《国民》、《曙光》等刊物一起，成为全国有影响的进步刊物之一。

《新社会》创刊后，瞿秋白以极大的热情投入了编辑和撰稿工作。从《新社会》创刊到停刊，前后半年时间，几乎每期都有秋白的文章，体裁有论文、散文、杂文和译文。郑振铎曾深情地回忆道：“每个星期天早上，我都到秋白那里去一次，有时，济之也同去。我们到秋白家里时，他常常还不曾起床，抽着香烟拥被而坐，不时地咳嗽着，脸色很苍白，我们很为他的身体担忧。但一谈起话，他便兴奋起来，用带着浓厚常州口音的国语清晰而有条理地分析着事理。他的文稿总写得很干净，不大涂改，而且是结实有内容。我一进屋，他便指着书桌上放着的几张红格稿纸，说道：‘已经写好了，昨夜写得很晚。你看看，好用么？’他在那时候，已经习惯在深夜写作了。”^[14]

当时，《新社会》编辑部的编辑们的思想并不完全一致。有的

成员虽有改革社会的进步要求,但带有改良主义或无政府主义倾向,而瞿秋白已经明显地倾向社会主义,因此,编辑部中时有争论发生。据郑振铎回忆:“在编辑过程中也不是没有争论的,秋白那时已有了马克思主义者的倾向,把一切社会问题作为一个整体来看。我们其余的人,则往往孤立地看问题,有浓厚的唯心论的倾向。有的还觉得他的议论‘过激’。”^[15]瞿秋白也曾回忆道:“我和菊农、振铎、济之等同志组织《新社会》旬刊。于是我的思想第一次与社会生活接触,而且学生运动中所受到的一番社会的教训,使我明白‘社会’的意义。社会主义的讨论,常常引起我们无限的兴味。”^[16]《新社会》编辑部内部的这些讨论,正是当时新文化阵营内部关于社会问题讨论或争论的一个缩影。瞿秋白文章中所表现出的思想代表了《新社会》宣传的主要倾向,留下了新文化运动中先进知识分子探索社会改造正确道路的清晰脚印。

《新社会》等进步刊物在新文化运动中产生的社会政治影响日益扩大,引起反动当局的恐慌和仇视。1919年11月27日,浙江省督军卢永祥、省长齐耀珊密电北京政府大总统、国务院、内务部、教育部,声称:“《新社会》、《解放与改造》、《少年中国》等书以及上海《时事新报》,无不以改造新社会、推翻旧道德为标帜,拾掇外人过激言论,迎合少年浮动心理,将使一旦信从,终身迷惘”,“当此邪说横行,不啻众流就下,防范之法,尤应加严。”12月2日,北京军阀政府国务院便密令各省督军、省长、都统、护军使:“此种书报,宗旨背谬,足为人心世道之忧”,“应即随时严密查察。如果与出版法相违,立即禁止印刷邮寄,毋得滋蔓,以曷乱萌。是为至要!”^[17]1920年5月1日,当《新社会》出至第十九期时,便被京师警察厅查封而停刊了。《新社会》等刊物引起南北军阀如此的恐慌,并进而遭查封,从反面说明了该刊物的进步性和战斗性。

《新社会》被封后,瞿秋白等一班青年人并未泄气,而是决心再办一个刊物,继续探讨、宣传新思想、新文化。1920年8月5日,

《人道》创刊,仍以“北京社会实进社”的名义发行,仍是原《新社会》的编辑班底。《人道》创刊号上登载的一则启事:“本刊是由《新社会》旬刊改组的,凡以前订阅《新社会》没有期满的人,都继续以本刊补足”,说明了《人道》与《新社会》的承续关系。

从《人道》编辑部同仁的思想倾向来看,已有分歧。瞿秋白说:“要求社会问题的唯心解决,振铎的倾向最明了,我的辩论也就不足为重;唯物史观的意义反正当时大家都不懂得。”^[18]《人道》只出了一期就被迫停刊。瞿秋白在这一期上发表未完的散文诗《心的声音——远》(散文《心的声音》之五),以对比的手法表达诗人对强暴者的憎恨和对劳苦大众的同情。当时,第2期已经编定,并登了“特别启事”,预告第2期为“新村研究号”,主要文章有李大钊的《美利坚之宗教新村运动》、瞿秋白的《新村运动与社会主义》等。从《人道》创刊号所登载的文章和第2期预告的文章目录来看,《人道》较之《新社会》,仅仅是形式上或策略上的转变,在研究新思想、新文化的方向上,仍在继续朝着社会潮流的正确方向发展。

3、研究马克思学说,追求科学社会主义。较之被称为启蒙运动的“五四”前的新文化运动,“五四”后的新文化运动所增添的最重要的内容就是马克思主义在中国的传播,并逐步在思想领域内占据主导地位。

五四时期正是各种思潮、学说大量涌进的时期,其中包括普鲁东式的小生产者的社会改良主义,巴枯宁、克鲁泡特金式的无政府主义者心目中的社会主义,启蒙运动时期的人道主义,泰戈尔的无抵抗主义,以及托尔斯泰的泛劳动主义等等。满怀探求真理愿望的瞿秋白也先后受到改良主义、无政府主义,特别是托尔斯泰泛劳动主义的影响,但从总体上来讲,他受的影响并不大,时间也不长,并较快转向憧憬社会主义、追求马克思主义的阶段,其中经历了一个较为复杂的兼收并蓄、相互消长、从朦胧走向清晰的过程。正如瞿秋白所回忆的,刚成立《新社会》时:“社会主义的讨论,常常引起

我们无限的兴味。然而究竟如俄国 19 世纪 40 年代的青年思想似的，模糊影响，隔着纱窗看晓雾，社会主义流派，社会主义意义都是纷乱，不十分清晰的。”^[19]郑振铎也说当时的瞿秋白“研究社会主义，但手里却捧着无政府主义的书”。^[20]1920 年初，瞿秋白一方面在《答论驳〈告妇女书〉之节录》一文中认为托尔斯泰所宣传的“伟大的爱”、“无抵抗主义”，“有很深的哲理”，“很有可以研究的价值”，主张“凡是能涵有培养绝对的‘爱’的意义之社会制度都是惟一良好的制度”。但几乎同时，他又在《读〈美利坚之宗教新村运动〉》一文中，表达了对科学社会主义革命论的赞赏和对托尔斯泰思想的否定。《美利坚之宗教新村运动》的作者是李大钊，这篇文章介绍了流入美利坚的社会主义的两派：乌托邦派和历史派。瞿秋白在对两派进行分析后，肯定了主张无产阶级的阶级斗争、为数众多的底层劳动者均可参加、又“直接对于劳动阶级有利益”的“历史派”，而否定了由一批有产者和知识分子开辟无主土地作为“新村”的乌托邦派。瞿秋白对共产主义社会革命论的肯定，同时也意味着对托尔斯泰的否定，因为托尔斯泰也在提倡新村运动。

以上事实说明，此时的瞿秋白还在托尔斯泰主义和“历史派”的科学社会主义之间彷徨。但是到了 1920 年 3 月，瞿秋白加入李大钊组织的“马克思学说研究会”后，他的社会主义倾向更加清晰。他认真钻研了《共产党宣言》，翻译了倍倍尔的《社会之社会化》，并写了《倍倍尔的泛劳动主义观》一文。在文章中，瞿秋白将无产阶级革命与托尔斯泰的主张进行对照后指出，同无产阶级革命思想相比，托尔斯泰“想以模范的宣教改革社会”，这正是“托尔斯泰的错误”，因为这只是一种美好的想法，在现实中是难以进行的。而倍倍尔反对无政府主义温和的改良，“主张创造新社会——将来的社会——主张激烈的改革的运动——革命，——根本的改造。如此才能消灭资产阶级底垄断‘尊荣’和‘精神的财产’。所以倍倍尔毕竟是实际的改革者。”这表明瞿秋白赞同倍倍尔无产阶级革命斗

争的理论,从而标志着瞿秋白的思想同托尔斯泰主义的决裂。正如他自己所说:“我二十一二岁、正当所谓人生观形成的时期,理智方面是从托尔斯泰式的无政府主义很快就转到马克思主义。”^[21]

4、批判旧文学,建设新文学。“反对旧文学,提倡新文学”原本就是五四新文化运动的两大旗帜之一。相比较而言,“五四”前新文化运动的第一阶段侧重于对封建旧文学的批判,而“五四”后新文化运动的第二阶段侧重于新文学的建设。尽管如此,瞿秋白在大力参与新文学建设的同时,仍然怀着改造社会的目的对旧文学进行了批判,既有对旧文学形式的批判,更有对旧文学内容的否定。例如,对旧式诗词,瞿秋白曾进行过深入的研究,并有不少旧作,而此时瞿秋白对自己过去所作旧诗词已“视如敝屣”(《饿乡纪程》),对一些常为人激赏的细腻香艳的闺情诗、香奁体诗词,瞿秋白认为其实是“以女子为玩物”,或是女子“精神的牢狱”。它们“构成男女不平等的观念”,而妇女们却不自知。“文学家既然有这样细腻的文心,为什么不想一想,天下有许多‘惯猜闲事为聪明’的女子,就有许多手足胼胝还吃不饱肚子的人。”^[22]文学家为什么不写他们呢?瞿秋白在这里否定的不仅是旧式诗词,而且是对以描写才子佳人、帝卫将相为主要内容的整个旧文学的否定。

瞿秋白所推崇的、所要创造的“新的美术”,首先应能真实地反映生活,具有积极的认识作用。他说:

文学只是社会的反映,文学家只是社会的喉舌。只有因社会的变动,而后影响于思想,因思想的变动,而后影响于文学。……因为社会的不安,人生的痛苦而有悲观的文学,譬如人因为伤感而哭泣,文学家的笔就是人类的情感所寄之处。^[23]

这是地地道道的现实主义文学观点。瞿秋白在阐述文学来源于社

会生活、受社会生活影响的观点的同时,又肯定了优秀文学作品对反映现实生活所具有的积极的认识作用,如:“我们看俄国文学,只不过如吴季札的观诗,可以知道他国内社会改革的由来”,但不能据此夸张文学的社会功能:“断不敢说,模仿着制造新文学就可以达到我们改革(指社会改革——笔者注)的目的”。文学反映社会生活、影响社会生活还必须“以文学艺术的方法”。他在《论普希金的〈弃尔金小说集〉》序和《仆御室》译者志里,说普希金“艺术上的高尚‘意趣’,很能感动读者,使作者对于贫困不幸者的怜悯之心,深入人心曲”;我们创造新文学,也应使人们“受得着新文学的影响,受得着新文学的感动”。而果戈理的短剧《仆御室》,“描写当时下流社会的情形很细致,又很平淡,可是能现出下流社会的真相,……于平淡中含有很深的意境”;这样的作品,能“以文学艺术的方法变更人生观,打破社会习惯”,“现在中国实在很需要这一种文学”。

瞿秋白的以上论述表明了他对五四新文学的看法和主张,这就是:新文学应当能够真实地反映并帮助人们认识现实生活;应以下层劳动者为主要表现对象,满怀同情地表现他们的苦难,而这一切必须要用“文学艺术的方法”来实现。瞿秋白的这些观点与不久后成立的文学研究会“为人生”而艺术的宗旨和“写实主义”的创作方法非常接近。是“五四”及其以后较长一段时间里最具影响、最有代表性的文学主张之一。

写到这里,不能不提一提瞿秋白与文学研究会的关系。瞿秋白确实参加了文学研究会的筹建。1920年10月赴俄前夕,瞿秋白和创办《新社会》、《人道》的友人耿济之、郑振铎、许地山、瞿世英以及王统照等,常在耿济之家或在中山公园商讨成立文学研究会的事。郑振铎后来说:“我们组织了一个研究文学的团体,名为‘文学研究会’,我们五个人都是发起人。”^[24]耿济之曾说,为组织文学研究会,瞿秋白常与郑振铎、许地山、瞿世英、王统照等到他家开

会。^[25]胡愈之也曾回忆说：“就秋白和我的个人关系来说，我们才不过见过两三次面，大概是在上海宝山路郑振铎家中，主要是商谈文学研究会的事情。”^[26]当12月初在耿济之家里讨论会章等事宜时，瞿秋白已经离京赴俄，所以他没有和耿济之、郑振铎、许地山等人正式列为发起人，但仍是文学研究会的正式成员。在《文学研究会会员录》中，瞿秋白的名字是40号，据张小鼎先生考证，会员录中名字的顺序肯定是以“人会先后排列”^[27]的。瞿秋白的名次先于当年人会而且被列为正式发起人的朱自清（59号）、冰心（74号）等人。由此可见，瞿秋白是文学研究会最初实际发起人之一，是早期酝酿阶段的重要骨干成员。文学研究会“为人生”的文学主张和“写实主义”的创作方法，都包含了瞿秋白对文学的看法。瞿秋白赴俄以后，仍保持着和文学研究会的联系，向《小说月报》投稿，并帮助该刊推出《俄罗斯文学专号》。回国后，又将中国现代新文学运动早期最重要的散文创作成果《饿乡纪程》和《赤都心史》列入“文学研究会丛书”。文学研究会作为五四时期成立最早、影响最大的文学社团，对中国现代新文学事业作出了突出的贡献。瞿秋白参与文学研究会的筹建，支持文学研究会的工作，正是其参与五四新文学运动的重要方面。

此外，瞿秋白还通过文学创作来实践他“为人生”的创作主张。散文《自杀》和《唉！还不如……》是我们今天所见到的瞿秋白在五四时期最早公开发表的文学作品。前者显然与北京大学学生林德扬的自杀有一定关系。“五四”之后，有一些青年人因对社会前途悲观失望而自杀身亡，曾是五四爱国运动的积极参加者林德扬就是其中的一个，一时引起知识界很大震动。为此，瞿秋白写了《林德扬为什么要自杀》、《社会运动的牺牲者》等文，对青年人自杀的社会原因和个人原因进行了具体分析。而散文《自杀》则用艺术的笔触对“自杀”进行了全新的诠释。作者认为，如果把自杀看作是为社会新生开路，那不如天天坚持同反动派斗争，这就是散文中所

写的：“你既愿意牺牲一切，杀身绝命；你应该更愿意时时刻刻去牺牲，时时刻刻去自杀”，“在旧宗教，旧制度，旧思想的旧社会里杀出一条血路，在这暮气沉沉的旧世界里放出万丈光焰”。不到四百字的短文，或象征、或反语，曲折地表达了五四青年与旧我、与旧世界决绝的坚定、乐观的信念。

与《自杀》同时发表于《新社会》第五期的散文《唉！还不如……》则表达了知识分子向劳动人民学习的思想。作品中出现的两个人物形象，一个是面对秋风冷月在河边顾影自怜、孤独彷徨的“我”，一个是正忙于下乡收瓜的撑船的乡下人。看着“划了一桨又一桨”渐渐远去的农民，“我”心里想：“唉！还不如……”。“还不如”什么呢？作者未写下去，但读者自然明白：还不如做一个生活充实、自食其力的劳动者。

瞿秋白此阶段创作的最重要的作品是《心的声音》。《心的声音》由一篇绪言、四篇散文和一首诗组成。其中，有对少年时代生活的回忆（《错误》、《战争与和平》）；有对下层劳动看苦难生活的同情：其中有躺在台阶上贫病交迫、奄奄一息，盼望母亲尽快乞讨回来的孩子（《爱》），有在乡间无以为生到城里寻求活路面又处处碰壁的农民。面新诗《远》更透现出人间的不平：

呻吟……呻吟……
——“咄！滚开去！哼！”
警察底指挥刀链条声，
和着呻吟……——“老爷”
“赏……我冷……”……呻吟……
——“站开，督办底汽车来了，
哼！”火辣辣五指掌印，
印在那汗泥的脸上，也是一幅春锦。

一面是冻馁难忍的乞讨者，一面是耀武扬威的督办和欺凌穷人的警察。两相对照，人们从那所谓“一幅春锦”中看到了社会的黑暗，从那“五指掌印”中看到了阶级压迫的沉重。

综观瞿秋白此阶段在文学方面所取得的成绩，我们可以发现以下几个方面的特色：

一是从过去新文化运动和文学革命的先驱者们侧重于对旧文学的批判转向对新文学的建设。而且这种建设是全方位的：既有文学理论批评，又有翻译、创作；既重视形式革新，又重视内容改造；既努力使自己走在时代前列，又积极组织社团，推进文学运动。

二是积极实践“为人生”而艺术的主张。这里所说的人生并非一般意义上的人生，而是劳动大众的人生。瞿秋白从创作之初，就注意把被侮辱与被损害者作为作品的主人公，重视反映底层社会的人生苦难和阶级压迫。不仅反映了时代精神，丰富了文学革命实绩，而且为其今后倡导大众文艺和无产阶级革命文学作了思想和创作方面的准备。

三是以开放的眼光，从外国尤其是俄国民主主义作品中汲取营养。这种汲取是多方面的，既有对俄罗斯优秀文学作品中所表现出的“艺术上的高尚‘意趣’”的推崇，对“平淡中会有很深意境”的赞叹，也有“听着俄国旧社会崩裂的声音”而产生的心动，及“以文学艺术的方法变更人生观，打破社会习惯”的冲动。这一切，对其文学思想的形成产生了直接而深远的影响。

四是在新文学运动的浪潮中展现出新文学战士多方面的优秀才能。此阶段的瞿秋白尚是一个刚投入社会运动和文学运动的20岁左右的年轻人，但其在文学翻译、文学理论批评、文学创作等方面所取得的成绩已令人刮目相看，就其某一方面而言，成就并不显赫，但综合起来看，我们不能不以钦佩的眼光清晰地看到他已走在同时代同龄人的前列，并依稀可以看到一个年轻的新文化战士向成熟的无产阶级文学家迈进的最初脚印。

五四爱国运动和五四新文学运动对于瞿秋白而言实在是太重要了。是五四爱国运动激发了瞿秋白久蓄于心的爱国热情,将其从封闭书斋推向十字街头,并自此踏上了社会革命家的征程;是五四新文学运动的春风,燃起了瞿秋白心中的文学火苗,使其从一个厌世、避世的狷介文人而转变成为一个具有多方面实绩的新文学战士。正像五四爱国运动和五四新文学运动是一个不可分割的整体一样,革命家的瞿秋白和文学家的瞿秋白也是不可分割的整体。瞿秋白正是从“五四”起正式踏上为人民大众的革命事业和文学事业不懈奋斗的辉煌历程。

三

1920年秋,瞿秋白应北京《晨报》之聘,以特派员的身份赴苏俄考察。当时,五四新文化运动正在更大的范围内展开,思想界关于“社会改造”的讨论非常热烈,而且不少人从事身体力行的实践。为了“为大家辟一条光明的路”,“求一个‘中国问题’的相当解决——略尽一份引导中国社会新生路的责任”,瞿秋白不顾自己身患肺病,远去那一年中有半年处在冰天雪地之中、物质生活极度匮乏且有“饿乡”之称的俄国,希望从中寻找到解救四万万同胞于倒悬,改革“阴沉沉、黑黝黝”的旧中国的正确道路。是五四新文化运动帮助瞿秋白告别“佛教人间化”的空愿,并鼓舞他踏上探寻“共产主义人间化”的征程。瞿秋白此行是其投身五四新文化运动的重要组成部分,其间所取得的成果包括所写的大量通讯报道和《饿乡纪程》、《赤都心史》,以上都已列入五四新文化运动和文学革命的实绩。五四新文化运动不仅需要理论,也需要实践,当时的“到民间去”、“到法国去”、“到俄国去”潮流都是为实现五四新文化运动总体目标而进行的重要实践。“五四”是一个广义的时间概念,中国新文化战士在此时间段内无论在国内还是在海外所从事的与新

文化运动有关的理论研究和实践探索都应在五四新文化运动的大范畴之内。尤其是在“走俄国人的路”在相当一部分人中已形成共识的情况下,用“盗天火给人间”的大无畏精神,向国内新文化运动参加者们提供苏俄社会主义实践和文化运动的最新信息及个人的“取经”心得,对于推动新文化运动沿着正确方向发展,有着不容忽视的意义。瞿秋白在此期间,对新文化运动的贡献主要表现在以下几个方面:

1、真实报道苏俄现实中的重大事件,向中国人民传播社会主义胜利的信息。在旅俄期间,瞿秋白怀着满腔热忱和高度的社会责任感,拖着病弱之躯,深入调查采访工厂、农村、机关、学校和各类文化机构及相关人士,参加苏俄共产党和共产国际的会议和活动,三次见到革命导师列宁,以记者的身份和新文化战士的视角,连续撰写了60多篇通讯报道和时事述评,真实、具体地报道了十月革命后俄国社会的历史性变革,全面、生动地介绍了第一个社会主义国家在政治、经济、外交、文化、教育等方面的现实情景。在客观报道的同时,还不时穿插自己经过深入思考后作出的精彩分析和评论。如在《晨报》上连载27天的长达3万字的长篇通讯《共产主义人间化》,不仅如实地报道了第十次全俄共产党大会的实况,还对当时苏俄的民族问题、外交问题、共产党组织问题、第三国际问题作了有深度的报道和评析,最后还作了小结,表达作者对实现共产主义的长期性、艰苦性和曲折性的认识。在报道中,秋白还注意一分为二,实事求是,既充满激情地报道第一个新生的社会主义国家的光明面,给人以力量和鼓舞;又能够以严肃、科学的态度反映诸如饥荒、迷信、贪污、官僚主义和其他社会阴暗面,并说明这些阴暗现象不是新社会、新制度自身的缺陷,它们将随着社会进步和制度完善而逐步消除。

2、考察俄罗斯文化艺术,促进中俄民族文化的相互了解和交流。俄罗斯是一个有着优秀文化传统的民族,是一个热爱艺术、极

具艺术创造力的民族。考察俄罗斯的文化艺术及新生苏维埃有关文化的政策,并将之介绍给中国人民,为正在进行中的五四新文化运动提供可资借鉴的参照物,是瞿秋白此行的目的之一。瞿秋白一行的第一个参观点是莫斯科特列嘉柯夫美术馆。徜徉在俄国绘画艺术大师的作品间,“置身其中,几疑世外”,面对着列宾的《伏尔加纤夫》、《拒绝忏悔》,苏里科夫的《近卫兵临刑的早晨》,列维坦的《通往符拉基米尔之路》等巨作,瞿秋白似乎看到了俄国人民的苦难、革命者的倔强性格和悲剧命运。他赞叹这种文化“孕育着破天荒的奇才,诞生了裂地轴的奇变”^[28],与此同时,瞿秋白还注意到十月革命后对传统俄国绘画艺术造成冲击的未来派艺术。瞿秋白曾生动描述他初见未来派作品时的感受:“于此间突然遇见粗暴刚勇的画笔,将来派的创作,令人的神意由攸乐一变而为奋动,又带着几分烦恼:粗野面有棱角色彩,调和中有违戾的印象,剧动忿怒的气概,急激突现的表现,然而都予我以鲜、明、动、现的感想。”瞿秋白对这类艺术总的评价是:“资产阶级文化的夜之余,无产阶级文化的晨之初”,是“春阑的残花,冬尽之新芽”。瞿秋白不仅注意到未来派的画,还注意到未来派的歌剧和未来派的诗歌,并与未来派诗人马霞夸夫斯基(现译马雅可夫斯基)见了面,接受他赠予的诗集《人》。在俄罗斯新旧艺术交替之际,瞿秋白以新闻记者的身份和新文化战士的眼光,第一次向正在“批判旧文艺,创建新文艺”的中国国内文艺界及社会各界介绍俄罗斯传统艺术和未来派艺术,并以此说明西方散布的十月革命在毁灭文化的舆论完全是谣传。尽管未来派的一群画家和诗人曾联名发表所谓《关于使艺术民主化的第一号命令》的宣言,提出封闭图书馆、博物馆、否定历史遗产的荒谬主张,但苏维埃政府以向全民开放特列嘉柯夫美术馆的行动表明自己一贯的艺术保护政策,而瞿秋白的现场报道,更使决心走“俄国人的路”的中国人,对俄罗斯艺术和苏维埃政府的艺术保护政策,有了更具体的了解。

此外,这一阶段中国国内五四新文化运动正在更大范围内展开,流派蜂起、社团林立,呈现出百家争鸣的景象,如何对待传统文化,如何创建五四新文化,是讨论的中心题之一。瞿秋白的报道,充分肯定了苏维埃政府的艺术保护政策,毫不掩饰地流露出对俄罗斯传统艺术精华的赞美之情及对未来派艺术的感受,与后来撰写的大量文艺论著相比,似乎没有那么深刻,缺乏理论光彩,但由于还没有受到此后国际共产主义运动中左倾路线的影响,此时瞿秋白对传统艺术和未来派艺术的看法更接近艺术本身,对五四新文化运动中存在的对传统文化一概否定的思潮是一种积极的反拨。

在俄期间,瞿秋白还曾在托尔斯泰孙女苏菲亚的盛情邀请下,先后参观了莫斯科托尔斯泰故居陈列馆和距莫斯科 400 余里的托尔斯泰邸宅清田村。托尔斯泰是瞿秋白十分敬重的俄罗斯文学家,瞿秋白投身五四新文化运动就是从阅读、翻译托尔斯泰作品开始的,他还曾专门研究托尔斯泰思想。此时的瞿秋白不消说早已抛弃了托尔斯泰主义,但他却有机会走进托尔斯泰的生活氛围,近距离地感受托尔斯泰思想。正在向共产主义者转变过程中的瞿秋白,一方面表现出对世界伟大文学家托尔斯泰的敬重之情,另一方面也敏锐地发现,在清田村,贵族遗风还在喘息、平民农夫与智识阶级之间还存在社会问题的芥蒂。但毕竟时代不同了:智识阶级问题、农民问题经怒潮汹涌的十月革命冲动了根底,正在自然倾向于解决。瞿秋白的上述报道和评述,对国内新文化运动同仁进一步了解托尔斯泰及其背景情况、认识苏维埃政府对待历史人物的态度和政策显然有一定的帮助。

在此期间,瞿秋白一行曾进入巍峨壮丽的克里姆林宫,会见苏维埃教育委员会委员长卢纳察尔斯基。卢氏不仅是主持苏维埃教育文化艺术事业的政府高级官员,也是著名的作家、文学史论家。随着国内新文化运动的蓬勃发展,从 20 世纪 20 年代起,卢氏的文

学、美学理论和剧作就译成中文传入，瞿秋白曾译过其剧本《解放了的唐·吉河德》，并曾观看过卢氏所编《国民》一剧的演出。因此，此次会见的意义已超出一般性的外国记者对政府官员工作采访的范畴，而是一位对人类一切美好文化抱有一腔热情的俄国官员向一位酷爱文艺又立志研究俄国文化的中国记者介绍了新生苏维埃政府是如何致力于文化建设（“一切美术上文学上之珍贵品皆特别保存，留为学术上研究之用”；从小孩幼稚教育一直到高等化学、原子物理、攻克癌病等等，都在卢氏的工作日程表上……），又是如何重视东方文化。他说：“俄国跨欧亚，和东方素有接触”；“对于‘东方’极有同情”，“极端平等看待，对于他的文化尤其有兴趣”；为了增进苏俄和东方各民族的互相了解，并交流东西方文化，苏俄政府已设立东方学院，这个学院就是后来培养过一大批中国共产党干部和革命作家的共产主义劳动大学东方部（简称东方大学）。卢氏不仅向中国客人介绍了苏维埃文化教育建设和建设方面的情况及对东方文化的看法，还派汽车专人引导中国客人参观幼稚园、林业学校和劳动学校等。教育人民委员会还邀请瞿秋白一行出席了无产阶级文化部举办的音乐会，所有这一切，都给瞿秋白留下了深刻而美好的印象，并通过他的笔传达给正在关心苏俄新文化、创建五四新文化的中国新文化运动同仁。

3、以多方面的文学实绩，扩大五四文学革命的成果。瞿秋白赴俄期间，在连续撰写大量的通讯报道的同时，还先后完成了散文集《饿乡纪程》和《赤都心史》。这两本散文集是瞿秋白早期文学创作最重要的代表作，是其进入五四新文学优秀作家行列的重要标志；在内容和形式上开中国现代大散文之先河，历来被看作五四文学革命时期最优秀、最具分量的散文作品，在中国现代散文史上占有重要地位。这两本散文集先后于1922年9月和1923年6月纳入“文学研究会丛书”，由商务印书馆出版。

以五四文学革命为界，中国散文进入了她的现代期。较之中

国古典散文,中国现代散文既有继承、借鉴,同时又有突破、发展,具体来讲,表现在两个方面:一是在散文功能方面,现代散文同时肩负了“文以载道”和“独抒性灵”两种功能,即既以深广的社会内容为改造社会服务,又以淡淡的情愫表现作家心灵中的感触。二是在散文文体上,现代散文更多地摈弃了古典散文中的大量非文学因素,其概念由宽泛、庞杂而趋向狭义、单纯,其语言由文言发展为白话,散文成了抒情性白话美文的代名词,成为文学家族中与小说、诗歌、戏剧相并列的一种独立的文学样式。瞿秋白的散文无论在内容上还是形式上都典型地反映出中国现代散文的崭新特质,不仅如此,与同时代其他散文大家如周作人、冰心、郁达夫等相比较,瞿秋白的散文更有其独到之处。鲁迅曾称赞五四时期“散文小品的成功,几乎在小说、戏曲和诗歌之上”^[29]。而瞿秋白的《饿乡纪程》、《赤都心史》又是五四散文中独树一帜的上乘之作,为推进我国现代散文运动,作出了开拓性的贡献。

从散文观念来说,瞿秋白的若干散文创作谈,既反映着五四新文学作家共同的文学主张,又有其独特的个性。“五四”以来,随着个性解放思潮影响的扩大,新文学作家们大都以是否表现了个性作为衡量作品成败的标准。郁达夫曾说:“现代的散文之最大特征,是每一个作家的每一篇散文里所表现的个性,比以前的任何散文都来得强。”^[30]瞿秋白也很强调他的散文创作,致力于“突出个性,印取自己的思潮”,他说创作《饿乡纪程》主要是抒写自己“心程中的变迁起伏”,与“政治史、社会思想史”不同,更不是“旅行指南”。他说,“《赤都心史》将记我个人心理上之经过,在此赤色的莫斯科里,所见所闻所思所感”;“是心理记录的底稿”,“是东方稚儿记此赤都中心影心响的史诗”。^[31]由此可见,这两本散文集典型地代表了五四散文“意在表现自己”的创作主张,但是,瞿秋白散文的表现个性,与同时代其他散文家相比,又有显著的不同:

一是“五四”时期大多数散文家在表现自我时,还不能将“我”

的解放与人民大众的解放自觉地紧密结合起来,对作品中孤独、抑郁、忧伤的“我”常有意无意地抱一种欣赏的态度。而瞿秋白的散文则不同,“是一个奋勇的少年人的人生观念的自述”,^[32]它记载了东方稚儿成长为共产主义战士的思想历程,具有革命先觉者的个性特征。他在《饿乡纪程·跋》中写道:“20年来的盲求摸索不知所措,凭空乱舞我的长袖,愈增眩晕。如今幸见心海中的灯塔,虽然只赤光一线,依微隐约,总算能勉强辨得出茫无涯际的前程。”由此可见,瞿秋白散文中的“我”是一个“求索者”、“先行者”的形象。

二是瞿秋白的散文表现出作者勇于自我解剖,自觉从自我否定中前进的精神,从而显示出与五四时期其他表现自我作品的区别。我们从《饿乡纪程》和《赤都心史》中所体味到的不是自我安慰、自我欣赏和自我陶醉,而是自我批判、自我否定和自我超越。在这两本书中,瞿秋白以艺术的解剖刀,自觉批判和否定了个人精神历程中曾出现过的避世观、厌世观、名士气派、绅士意识及种种文人根性。例如在《智识劳动》一节里,作者看到工人们乐观、爽朗的性格就“暗暗地想,——非智力的劳动者,——即使有困难苦痛,大概永没有我这一种——烦闷呵”。在具体而微的自责中曲折地表达了知识分子应当向劳动人民学习的思想。在《中国之“多余的人”》中,全面分析自己“心智不调”“现实与浪漫不调”的矛盾,希望自己能将求实态度和浪漫精神合起来,“兼有并存两派而努力进取”。甚至在异国的病榻上,他也没有放下自我分析的解剖刀,要求“还我的个性,还我为社会服务的精力来”。在自我解剖、自我鞭策的过程中,求得个性与社会性、小我与大我的谐调。无论是在思想内涵的深度上还是广度上均超出同时代一般意义上的“意在表现自己”的同类散文作品。

从散文内容方面来看,这两本书可谓“心程”与“路程”融会交织,凡“路程中的见闻经过,具体事实,以及心程中的变迁起伏,思

想理论,都总叙总束于此”。^[33]既是“心理记录的底稿”,又是“社会的画稿”。作品不仅细致入微地写出作者剖析自我、改造旧我、走向新我的过程,以及情感方式和人生观逐步“无产”的轨迹,而且以艺术的手段最早向国人系统描述十月革命后的苏俄真实情况,率先把散文从风花雪月、山川风物和斗室生活转向了社会人生,开拓了现代散文描写重大题材的先河。在这两本书中,瞿秋白对苏俄社会面貌进行了全方位的审视与描述,它涉及政治、经济、文化、艺术、教育、外交、宗教、民俗等各个领域,对当时发生在苏俄的重大历史事件如五一节红场上的盛典、赤色十月工厂中的庆祝晚会、莫斯科的几次国际大会、红军平定反革命叛乱、反官僚主义斗争和新经济政策的实行等一一描述。作者笔下的人物有工人、农民、知识分子、红军战士、国家干部以及没落的地主贵族,几乎遍及苏俄社会各领域、各阶层。在社会描写方面,既重视对社会面貌、时代走向的客观把握,又力求深入到社会内部结构,对社会生活作深层开掘,既有对红光烛天、赤潮澎湃的苏俄革命的礼赞,又有对苏俄革命成功初期的贫穷、困难乃至社会阴暗面的清醒描述。作家所持的坚强信念和求是态度,使他能够在新生事物与腐败现象混杂的社会现实面前,正确地揭示社会本质,具象描写“社会的心灵”及其变迁。如在《饥》一文中,我们看到了东俄旱灾中的惨况:“一堆一堆饥疲不堪的老人幼童倒卧道旁,呻吟转侧……啃草根烂泥。……竟有饥饿难堪的农家,宁可举室自焚。……还有吃人肉的呢。”对此,劳农政府用种种方法力图救济,组织各种活动进行赈捐,甚至派火车去搬移民。而新资产阶级都是“麻木的神经,暗黑的良心”,想到的是“‘利’……‘利’”。作者以此来说明“俄国无产阶级创业的艰辛”。在《心灵之感受》一文中,我们通过一位年轻的村苏维埃主席的自述,看到当时苏俄“社会心灵”中的闪光点。那位青年深夜两点带着旅途的困疲,在泥泞的路上冒雨回家,路中遇见一老妇背着一大袋马铃薯踽踽前行。他帮她背了大袋,一直送

她到家,替她安置好后,这位青年“觉得非常之舒泰”。我们从这位雷锋式青年的身上,看到苏俄社会心理变迁的方向。

由此可见,《饿乡纪程》和《赤都心史》既是瞿秋白“心弦的乐谱”,又是当时苏俄“社会的画稿”,这“纪程”,不仅“纪”的是赴饿乡的路程,也包括作家的心程;这“心史”不仅反映了作家从民主主义者到共产主义者的心灵演变史,也揭示了苏俄十月革命后“社会心灵”的变迁史,从而在作品的思想内容上达到了当时一般作家难以企及的高度。近来,很多文章都在探讨这两本书中所描述“路程”和“心程”的关系,有的研究者甚至通过比较精确的统计,界定有描述“路程”、“心程”和二者兼而有之的章节数量及其各自所占比例,以此说明何者为主、何者为次,何者为显、何者为隐。笔者认为:这两本书在“心弦的乐谱”和“社会的画稿”二者的关系上,不能用主次确定,更不能“因时而异”出现不应有的偏颇。如在五六十年代,大多数论者的着眼点在于这两本书如何反映了十月革命后苏俄社会的现实,如何宣传了社会主义等等;而近若干年一些研究者则把研究的重点放在作品如何反映作者心灵的变迁,甚至认为“路程”不过是“心程”的背景,前者是为后者服务的,等等。实际上,这二者之间不能以主次划分,更不存在谁为谁服务的问题。没有路程,何来心程之变化?同是对苏俄社会作“画”,瞿秋白和徐志摩的“画稿”为何迥然不同?这些问题是不能用“比例”、“主次”来回答的。事实是,瞿秋白所描述的“路程”始终鲜明地涂抹上了一个五四青年告别旧我探求真理的浓烈的个性色彩;而作品所勾画的“心程”则是随着“路程”的延伸而变化、发展,“路程”与“心程”相互交织,此显彼隐,螺旋发展,行程的进行曲与“心弦上的乐谱”交织成现实与浪漫相谐和的具有浓烈个性色彩的时代交响曲。

在文体方面,瞿秋白的最大贡献在于开创了中国现代大数文之先河,尽管大散文这一概念的提出,始自上世纪90年代初。贾平凹在1992年秋创办散文月刊《美文》,封面上赫然标明该刊物是

“大散文月刊”。贾平凹提倡大散文的目的,是要扫荡“国内散文界的浮靡细腻之风”,使散文具有“大境界、大气象、大格局、大气魄”。其实,贾平凹提倡的这种大散文,五四时期即已出现,这就是瞿秋白的《饿乡纪程》和《赤都心史》。五四散文革命在文体上的最大贡献,就在于第一次将现代散文与那些非文学的文章品类分离,而成为与文学家族中小说、诗歌、戏剧相并列的一种独立的文学样式。至于这种文学样式的名称,则不一而足。鲁迅称之为“散文小品”,并认为现代“散文小品的成功,几乎在小说、戏曲和诗歌之上”。朱自清则称之为“小品散文”,他在总结 20 世纪 20 年代文学创作时曾说:“最发达的,要算是小品散文。三四年来风起云涌的种种刊物,都有意或无意地发表了许多散文。近一年这种刊物更多。”^[34]叶圣陶则称之为“小品文”,他说:“像这样的文体,我们叫它做小品文。不同小品文的名称,那就叫它做文学的散文,也可以。”^[35]由此可见,在上世纪二三十年代,作家和评论家一般均将散文和散文小品、小品散文及小品文视为同一体裁。有趣的是,现代纯文学散文概念最初提出便与“小”联系在一起。究其原因,可能基于以下几个方面:一是篇幅的普遍短小。无论是周作人式的“谈话风”、语丝派的“语丝文体”,还是以《寄小读者》为代表的冰心体均小巧而精致。用石苇的话来说,“是以畅快的、轻松的,即兴的手段,表现部分的思想 and 情趣的短文”^[36]。二是在内容和取材方面,此类散文常把“日常生活的情形,思想的变迁,情绪的起伏,以及所见所闻的断片,随时的抓取,随意的安排,而用诗似的美的散文,不规则的真实简明地写下来”^[37],用林语堂的话来说就是“凡方寸中一种心境,一点佳意,一股牢骚,一把幽情,皆可听其由笔端流露出来”^[38]。鲁迅也曾认为,散文的内容和表现形式“大可以随便的”^[39]。散文篇幅上的“小”和取材方面的“小”虽然成就了一批或以小巧玲珑取胜、或以小见大见长的名篇佳作,但“小”的局限性也显而易见,即使是其中的优质品,往往不是成为“小摆设”,就是成

为“匕首”和“投枪”，难以产生出具有史诗价值的表现社会、人生的大手笔。散文体裁的这一缺陷不仅与小说、戏剧相比显得尤为明显，与具有史诗色彩的长篇叙事诗相比也有所不足。散文在中国现代文学初创时期的优势，到了 20 世纪 30 年代便不复存在，甚至出现“危机”（见鲁迅《小品文的危机》）。这种危机在此后的半个多世纪中，时隐时现地出现着。

在散文界树起“大散文”的旗帜固然有意义，但人们更需要的是散文大家以大手笔写出具有诗史价值的名著（而非名篇），这样的作品在现当代散文史上已经出现，如巴金的《随想录》，而早在《随想录》之前，瞿秋白的《饿乡纪程》和《赤都心史》已开大散文之先河。这两本书无论从哪一角度来看，都已具备“大散文”的特征，其中包括大格局、大境界、大气魄。

大格局：《饿乡纪程》、《赤都心史》的字数分别为 75 000 字和 93 800 字，已接近和达到长篇小说的规模。这在此前的散文中是绝没有的。很多研究者将这两本书称之为散文集，是不恰当的。所谓散文集是指将已独立成篇的不同散文汇编成集，而上述二著，尽管有些篇什可单独成篇，但就总体而言，却是不可分割的有机整体。如《饿乡纪程》由绪言、跋和 16“篇”（也可称章）文字构成。这 16 篇（章）以一至十六的序号标出，连篇名也没有。写作前有总体构思，写作时一气呵成，成书时统一修改润饰。从内容上看，尽管有顺叙、倒叙、穿插，但确是实质意义上的有机统一体，其中绪言不是在成书后为聚篇成集而写，而是在赴“饿乡”前夕即已起笔并完成。这说明，作者一开始就已对全书有整体构想，或者说在下笔之初就已有将此书写成大散文的多方面准备。正因如此，作者在行文时，运笔不像一般短篇散文作者那样拘谨，那样惜墨如金，而是放开手笔，洋洋洒洒，时如天马行空，时如江水滔滔。如作品名为《饿乡纪程》，但在开首四篇用近 15 000 字篇幅对自己过去的生活道路作了回顾及反思。作者以浓烈的抒情笔调，叙写了家族的衰

落、亲人的遭遇、个人的经历,但不以事件发生先后为序,而是追随思绪的起伏、意识的流动,以所思所感所悟为行文中心,显示出不受时空束缚的大气。只要是表达情思的需要,不仅时空可以交错,体裁也可不拘,在大散文的框架中,可以包容叙事小品、抒情散文、游记、速写、诗歌、散文诗、杂文等各种文体,这些文体尽管形式各异、风格有别,但都和谐地统一于“心弦乐谱”不同乐章之下,既变化有致又和谐统一。格局之大,为散文史上所罕见。

大境界:五四散文革命在内容上冲破了“文以载道”的樊篱,以“独抒性灵”相尚,强调内容的个性化,由于为个人阅历、生活视野、心胸境界所囿,相当一部分散文出现了内容琐碎、境界狭窄、追求形式、走向惟美的局限。散文创作浮靡柔腻之风盛行,需要时代精神的求索者以拓荒的精神来拓宽散文创作的疆域。因而以“盗天火给人间”的精神自励的瞿秋白以如椽之笔写下探寻个人心史和社会心史的大境界之作。这如椽之笔首先指向了个人的心灵深处。正当相当一部分作家在象牙之塔浅吟低唱,或顾影自怜,或孤芳自赏之际,在西伯利亚暴风雪中奋勇前行的东方稚儿正举起艺术的解剖刀向旧我宣战。瞿秋白真切地回忆“一家星散,东飘西零”的家庭悲剧,真实地描写了亲戚故旧穷愁潦倒及对他们既同情又不满的情感,这不是在为没落的“士的阶级”献上无尽的挽歌,而是为“已入于旧时代‘古物陈列馆’”的“士的阶级”留下历史的真实记录。瞿秋白还回顾了自己从“避世”、“厌世”到“救世”,“20年来盲求摸索不知所措”到“如今幸见心海中的灯塔”的经历,剖析了“中国之‘多余的人’”心智不调、现实与浪漫不调的矛盾,在不断克服“旧时代的精神”、摆脱“旧社会生活的遗迹”的过程中,一个努力与旧我决裂的青年革命者的形象跃然纸上。改造世界不易,批判旧我尤难,非大智且大勇者难能如此。我们从歌德的《浮士德》、卢梭的《忏悔录》、鲁迅的《野草》、巴金的《随想录》中可以深切地体会到,从瞿秋白的《饿乡纪程》、《赤都心史》及以后的《多余的话》中更

能具体地感受到。这是何等阔大的思想境界！更令我们感到振奋的是，在这大境界中看到了新时代的投影：“‘我’不是旧时代之孝子顺孙，而是‘新时代’的活泼稚儿”；“‘我’却编入世界的文化运动先锋队里。他将开全人类文化的新道路，亦即此足以光复四千余年文物灿烂的中国文化”。^[40]

大气魄：瞿秋白在这两本书中，力图站在历史和时代的高度，高屋建瓴，习惯于用历史唯物主义的眼光和马克思主义政治经济学的观点，用大气磅礴的诗人语言，剖析个人，透视家庭和社会的变迁，在时空发展和变化的纵横坐标上认识自己，对研究对象进行定位、分析。具体表现在两个方面：一是从上下五千年纵向发展的历史中认识国家、民族、社会、家庭和个人。例如：

——“生命的大流”虚涵万象，自然流转，其中各流各支，甚至于一波一浪，也在那里努力求突出的生活，因此各相搏击汹涌，转变万千……——如此的行程已经有几千万年了。^[41]

——中国社会组织，有几千年惰性的（历史学上又谓之迟缓律）经济现象做他的基础。家族生产制，及统治阶级的寇盗（帝皇）与半统治者阶级的“士”之政治统治包括尽了一部“二十四史”。^[42]

如此描写，举不胜举。作者一落笔，常常思接千载，一部人类社会发展史汇聚笔触，非大气魄之人，难能如此。二是从中外政治、经济、文化发展的横向比较中激发强烈的爱国情怀。例如：

中国周围的野蛮民族，侵入中国文化，使中国屡次往后退……历史的迟缓律因此更增其效力。最近一世纪，已经久入睡乡的中国，才朦朦瞳瞳由海外灯塔上得些微光，汽船上的汽笛唤醒他的痴梦，汽车上的轮机触痛他的心肺。旧的家族

生产制快打破了。旧的“士的阶级”，尤其不得不破产了。……^[43]

以上数例，在此二著中不胜枚举。作者下笔行文，常目视万里，思接千载，即使是“一麟一爪的痕迹”，也能在时空的纵横坐标上显现其方位，连缀起来，则成为艺术的史家笔墨。从个人来说，它是一部个人奋斗史、“心理变迁史”、思想演变史；从家庭来说，它真实地描绘了一个士大夫家庭的衰亡史、破产史；从社会来说，它既是俄国十月革命后特定年代的断代史，也记载了帝国列强入侵以来中国的一部不堪卒读的近代史（对政治、经济、文化均有反映）。

此二著不仅是“史”，也是“诗”。语言或委婉，或奔放，或细腻，或粗犷，既有哲理性的陈述，又有抒情性的描绘，更多的是揉记叙、描写、抒情、议论为一体。信笔写来，既放得开，又收得拢，常熔古今中外于某一章、某一节中。在文字上，既有白话文的明白晓畅，又有古典散文的简约洗炼，真可谓是以大手笔，表现出作者的大气魄。

以上，我们对瞿秋白与五四新文化运动的关系进行了简要回顾。瞿秋白投身五四新文化运动可分为三个阶段：第一阶段为五四运动以前，可以称之为预备期。在这一阶段，瞿秋白逐步走出了家庭悲剧所造成的生活困境和心理阴影，从“避世”、“厌世”走向“救世”、救国之路，并开始以新的面貌为全面投身新文化运动作准备：这就是不再以个性解放相号召，而是以救大众出苦海为目标；不是从道德文化层面推进新文化运动，而是从政治文化层而探求“问题的根本解决”之路；不是将旧文化统统扫进茅厕，而是从国故、今文经学和佛学中为我所用地汲取有效成分；不再把“法兰西文明”作为效法楷模，而是通过阅读、翻译俄国进步文学作品等途

径,开始把视野转向“俄国文明”。这一切都为瞿秋白全面投身新文化运动并成为新文化运动的骁将和文学革命的闯将作了思想、政治、文化等多方面的准备。第二阶段是全面介入期。在五四前夕和五四运动中,瞿秋白不再离群索居、孤军奋斗,而是与一班志趣相投的学友组织新文化团体,出版进步刊物,传播马克思主义和科学社会主义,翻译介绍俄国进步文学,宣传进步的文学理论和文学思想,并以多方面的创作实绩实践“为人生而艺术”的主张,同时参与五四时期成立最早、影响最大的新文学社团文学研究会的筹建,从而全面介入了五四新文化运动。第三阶段是收获期,主要是在其留俄期间。从瞿秋白个人心灵演变历程来说,他完成了从民主主义者向共产主义者的转变;从其所取得的实绩来看,他不仅成为中俄新文化交流的优秀使者,而且以卓越的文学实绩成为有影响的新文学作家。他奉献给新文学界的《饿乡纪程》和《赤都心史》,不仅从内容上来看是中国最早具有社会主义因素的作品,而且从形式上来看也是中国现代最具分量的优秀大散文作品之一。

瞿秋白以多方面的实绩和其他五四之子一起推动着五四新文化运动;另一方面,是五四新文化运动的春风吹去一度笼罩在瞿秋白身上“士的阶级”的阴影,使之从一个避世的隐士、厌世的狷士,面成为为劳苦大众利益而不懈奋斗的战士,成为冲破旧文学的藩篱、并在新文学领域取得突出成就的新文学作家。瞿秋白正是由此开始,集革命家和文学家的双重身份于一身,奋斗不息,直至生命的终结。由此可见,深入研究瞿秋白与新文化运动的关系,对于推动中国新文化运动研究和瞿秋白研究的深入,都有着十分重要的意义。

注释:

- [1][4][6][11][16][18][19][41][42][43]《饿乡纪程》,《瞿秋白文集》(文学编)第一卷,人民文学出版社1998年版(以下凡注释出自《瞿秋白文集》

- (文学编)者,仅注明某编某卷,出版社及出版年度略),第15页、第25页、第25页、第25页、第26页、第27页、第26页、第13页、第12页、第13页。
- [2][3]《通信》,《青年》第一卷第一号。
- [5]丁玲:《我所认识的瞿秋白同志——回忆和随想》,1980年2月《文汇》增刊第2期。
- [7][8]沈颖:《关于瞿秋白的一点回忆》,《忆秋白》,人民文学出版社1981年版,第105页。
- [9]钱听涛:《五四运动前后瞿秋白的思想事迹考析》,《瞿秋白研究》8,学林出版社1996年版。
- [10]周永祥:《瞿秋白年谱新编》,学林出版社1992年版,第25页。
- [12]《多余的话》。
- [13][23]《〈俄罗斯名家短篇小说集〉序》,《瞿秋白文集》(文学编)第二卷,第248页。
- [14][15][20]郑振铎:《记瞿秋白同志早年的二三事》,《新观察》1955年第12期。
- [17]《北洋政府国务院档案》,转引自陈福康编著:《郑振铎年谱》,书目文献出版社1988年版,第24页。
- [21]《瞿秋白文集》(政治理论编)第七卷,人民出版社1991年版,第701页。
- [22]瞿秋白:《小小一个问题——妇女解放的问题》,1920年1月1日《新社会》旬刊第七期。
- [24]郑振铎:《回忆早年的瞿秋白》,1949年7月18日《文汇报》。
- [25]政济之:《耿济之的青少年时代》,1982年8月《新文学史料》第3期。
- [26]胡愈之:《一个革命智识分子的模范》,《我的回忆》,江苏人民出版社1990年版。
- [27]张小鼎:《略谈瞿秋白与文学研究会》,上海鲁迅纪念馆《纪念与研究》第七集。
- [28][31][32][40]《赤都心史》,《瞿秋白文集》(文学编)第一卷,第118页、第114页、第109页、第213页。
- [29]鲁迅:《南腔北调集·小品文的危机》。
- [30]郁达夫:《中国新文学大系·散文二集·导言》。

[32] 王统照(剑三):《新俄国游记》,《晨光》杂志第一卷第三号。

[34][37] 余树森编:《现代作家谈散文·论现代中国的小品散文》,百花文艺出版社 1986 年版,第 44 页、第 37 页。

[35] 叶圣陶:《关于小品散文》,见陈望道编:《小品文和漫画》,生活书店 1935 年版,第 34 页。

[36] 石苇:《小品文讲话》,光明书局 1932 年版,第 5 页。

[38] 林语堂:《〈人间世〉发刊词》。

[39] 鲁迅:《三闲集·怎么写》。

第二章 瞿秋白与早期革命文学倡导运动

建国以后的几本中国现代文学史著作在论及我国早期革命文学倡导者时，一般只提邓中夏、恽代英、肖楚女、沈泽民、蒋光慈等，而对瞿秋白极少提及。可能著者认为从1923年至1927年早期革命文学倡导期间，瞿秋白已脱离了文学战线，而以一个职业革命家的身份从事着党的革命活动；这实际上是一个误解。只要我们打开《瞿秋白文集》（文学编），就会发现在此期间，瞿秋白并未停止文学活动，相反尤其是在早期革命文学理论批评、创作、翻译、宣传出版等方面取得了突出的成绩，正如杨尚昆同志在纪念瞿秋白就义50周年大会上代表党中央作的重要讲话中所指出的：瞿秋白同志是“中国革命文学事业的重要奠基者之一”。瞿秋白对早期革命文学事业的贡献，主要表现在以下几个方面：

一、早期革命文学创作

瞿秋白最早创作出优秀革命文学作品，使初创阶段的革命文学创作从一开始就建立在较高的起点之上。在诗歌、散文、杂文等领域都取得了不俗的成绩。

在诗歌方面，有翻译、有创作；而创作既包括纯文学诗篇，又包括脍炙人口的歌谣。

瞿秋白从苏俄回国后对中国早期革命文学事业所作的最初贡献，是翻译了俄文版的《国际歌》。他在译词前写的小序中说，这是“通行的革命歌，各国都有译本，而歌时则声调相同。真是‘异国同

声’——世界大同的兆象”。他译《国际歌》是“要令中国受压迫的劳动平民，也能和世界的无产阶级得以‘同声相应’”。在当时已有的几种译本中，瞿秋白的译本是惟一可以配着乐谱歌唱的。尽管后来又儿多修订，但用“英德纳雄纳尔”音译“国际”一词的译法一直保留至今。

与此同时，瞿秋白还受《国际歌》在内容和格调上的影响，创作了新诗《赤潮曲》：

赤潮澎湃，
晓霞飞涌，
惊醒了
五千余年的沉梦。

远东古国
四万万同胞，
同声歌颂
神圣的劳动。

猛攻，猛攻，
捶碎这帝国主义万恶丛！
奋勇，奋勇，
解放我殖民世界之劳工，
无论黑、白、黄，无复奴隶种！

从今后，福音遍天下，
文明只待共产大同。
看！
光华万丈涌。

该诗思接千载，目极万里，大气磅礴，音调铿锵，节奏鲜明。不仅在内容上走在时代前列，而且在艺术上也在同时期一般新诗之上，堪称早期革命文学创作中的新诗代表作。

继《赤潮曲》之后，至五卅运动前，瞿秋白又创作了《飞来峰和冷泉亭》、《铁花》、《过去》、《天语》、《江南第一燕》、《爱》、《失题》、《寄××》、《梦中鞋》等诗歌，这些诗从思想内容上可分为以下三类：

一类是讴歌工人阶级战斗豪情，同情工农大众悲惨处境，表达先进知识分子与工农相结合愿望的诗篇，如《铁花》、《寄××》等。《铁花》中的抒情主人公“我”是一个觉醒的知识分子，“我”无意留连在“柔和细腻的自然里”及“繁美华盛之中”，而愿意在“烟气迷天的工厂内”和“胼胝满目”的工人们一起锻炼着“铁花火涌”，“我真爱上，舍却不忍”的是工人们“铜松拂着刚风”般“壮勇无畏”的性格，所要控诉的是“铁炉里的劳工之怒”，所幻想的是世界“大同”。这是20世纪20年代初新文学创作中最早正面歌颂产业工人，并表达走与工人阶级相结合道路的优秀诗篇。《寄××》一诗中的××已无从查考，但这显然是个彷徨于“岔路口”的文学青年，诗人直言相告：“贵族的血，冷；/世俗的铜，臭；/劳工的汗，香”。诗人鼓励他走出“风花雪月”，走进“红炉大冶的人间”，“毕竟是清晨劳作之声，才涌得出炎炎的红日，普照的光明”，“成就这整个儿的生命”。这是规劝友人，也是自勉自励。

瞿秋白此阶段所写的表现劳苦大众疾苦的诗篇，其境界已明显在同时代其他诗人同题材一般诗作之上，这典型地反映在《荒漠里——一九二三年之中国文学》一文中，用以诗论诗的方式对创造社诗人徐玉诺《问鞋匠》一诗所作的续诗之中。原诗以对话的形式，借鞋匠之口悲诉：“现代地上满满都是刺”“满满尽是蛆”，幻想“我已造下梦中鞋。张哥来！李哥来！一齐穿上梦中鞋！”诗中充

满了对遍地荆棘、满目腐败的旧世界的诅咒和对灾难深重的劳苦大众的同情,在感到无力改变这一切的同时,幻想穿上“梦中鞋”而腾飞升空,脱离苦海。实际上,抱此幻想的不是“张哥”、“李哥”一类的“鞋匠”,而是耽于幻想的小知识分子。对此,瞿秋白感到“实在熬不住,不免续貂”,给原诗续了一节:“梦中鞋是穿上了,/只是恐怕醒来呵。/张哥醒!李哥醒!/大家何不齐动手?/扫尽地上刺泥蛆,那时没鞋亦可走。”在五四落潮期相当一部分知识分子处于苦闷彷徨的精神状态时,能够用别具一格的以续诗论原诗的形式、以调侃的口吻表达了丢掉幻想,注重行动,发动群众,共创未来的具有革命意义的主题,实为难得。

第二类是托物寓志,喻事明理,表达个人情怀和人生哲理的诗篇,如《飞来峰和冷泉亭》、《过去》、《失题》等。在《飞来峰和冷泉亭》一诗中,诗人借湍流奔泻中的冷泉石,寄托“做个中流的砥柱”的人生抱负,冷泉“咆哮奔放,如泻积怒”,“虚名儿叫冷,出山心却热”。飞来峰“枉称飞来,原来是力求飞去”。在冷与热、飞来与飞去的对比中,表达了作者对死水一坛的旧世界的愤怒和对走向新生活的渴望。《失题》一诗奉劝那些“咏风弄月”的文人不要“絮叨个不了”,不要用“语言文字”去“屏蔽”“宇宙的诗意”和“金石的光”,不要“踌躇踟蹰”、“绞尽了脑髓”,而应沿着“坦荡荡的大道”,“大步地前去”。这“大道”显然是走出书斋,走向与工农相结合的大道。《过去》一诗写的是秋景秋意,但既非悲秋,又非咏秋,而是在树木摇落之中平静地“送你归去”,用“地上枯死了绿茵的草,枝上飞去了啁啾的鸟”,“把秋来报告”。整首诗平淡浑成,却寄意遥深。这是大智大勇者向“过去”(包括社会和自我)告别时特有的坦然。

第三类是爱情诗,如《江南第一燕》、《爱》等。前者是诗人结婚前夕于广州旅途中写给爱人王剑虹情书中表露心迹的一首诗,是情诗又非一般情诗。诗中既有对“万郊怒绿斗寒潮”大好革命形势

的欣喜,也有置身其间“检点新泥筑旧巢”的自豪,更以“我是江南第一燕”自诩,表达“为衔春色上云梢”的志向。这是“江南第一燕”筑巢前衔春色回归的呢喃燕语,也是革命者勇斗寒潮,搏击云霄的真情告白。如果说这首诗是瞿秋白结婚前夕,用“旧瓶”(旧体诗)装“新酒”,对即将成为新娘的未婚妻表达自己的才情和志向,那么,在此前给王剑虹信中所写的《爱》一诗,则用新诗中流行的“春水体”,用不规则的四句小诗表达了自己对生命、爱情、自由的想法。他不像裴多菲那样将三者对立起来,而是通过“没有爱便没有生命”,“谁怕爱,谁躲避爱,他不是自由人”等诗句将三者有机统一起来,鼓励王剑虹敢爱,迎接爱,而成为“自由花魂”。

当我们对瞿秋白在早期革命文学创作阶段所写的诗歌分类进行了简要的介绍之后,便不难发现这些诗歌在中国现代诗歌史上的价值。瞿秋白是卓越的无产阶级革命家,又是优秀的新文学作家,这为他早期革命诗歌创作提供了得天独厚的条件,也使得他创作的此类诗歌在中国现代诗歌史上具有独特的价值。

在中国现代诗歌史上,直接描写产业工人在劳动一线“铁花火涌”的劳动场面,歌颂工人阶级壮勇无畏的精神,并表达知识分子与劳工大众相结合愿望的诗歌创作,自瞿秋白始。尽管在此以前,在五四人道主义思潮影响下,曾出现过一批以胡适、沈尹默的同名诗作《人力车夫》、刘大白的《卖布谣》、《铁匠》等为代表的关心底层劳苦大众疾苦的诗篇,但那是一种居高临下式的同情。表达知识分子向劳动者学习的思想的作品,始自鲁迅的《一件小事》,但那是小说,且歌颂的是属小生产者范围的人力车夫。瞿秋白的此类诗歌,不仅在思想内涵、精神境界方向远远超越“五四”前期的那种“点头上车”(胡适《人力车夫》)式人道主义诗篇,而且在艺术上也大大超过五四时期“白话写实派”的诗歌创作。瞿秋白的此类作品,有写实、有象征、有意象、有抒情,倾向鲜明,却又非直抒胸臆,自由但不散漫,押韵但不刻板,其艺术性甚至在此后的一般“红色

鼓动诗”之上。

表现生活哲理,探索人生道路的哲理诗,也曾在五四时期一度大行其道,以“春水体”为代表的“小诗”,在思想命意上大多属于此类。此类诗善于捕捉刹那间的感受和思索,常常在苦闷忧伤中希冀以“爱”的哲学化解世间的_{不平},消解内心的矛盾,但一般境界不够阔大。在苦难如麻的中国社会,空泛的博爱传播几成说教。对瞿秋白而言,社会出路和人生道路一直是其魂牵梦绕的思考重心,五四前“为哲学研究不辍,一天工作 11 小时以上”是“因研究佛学试解人生问题”,“做以文化救中国的功夫”,其结果是“厌世的哲学思想随着我这三年研究哲学的程度而增高”。是五四运动的风暴把他推出“最枯寂的生涯”^[1],是群众运动使其抛弃“避世”,改变“厌世”,实行“去世”,而为“救世”。整理国故,研究佛学、今文未能解决的问题,在“马克思学说研究会”的研讨活动中,在一系列新思想、新学说的译介、实践过程中逐步认清了。而赴俄求取真“经”的历程,更为他的“心程”增添了新的里程碑,为其“心史”谱写了新的一章。回国后的瞿秋白早已不是那个有“佛教人间化”心愿的书生,而已成为实践“共产主义人间化”的早期共产党人和革命作家。而这一切,艺术地反映在此阶段探索社会出路和人生道路的诗篇中。《赤潮曲》中所涌动的澎湃激情、磅礴气势和宏伟理想,《飞来峰和冷泉亭》中对“冷”与“热”、“飞来”与“飞去”的哲理思考及做“中流砥柱”的坚定志向,《过去》中告别旧世界、旧我时的特有平静,《天语》中听宇宙低语、问人间疾苦的意境,均非五四时期的一般哲理诗所能比,也非同时期一般作家所能及,为早期革命诗歌增添了一份厚重和经得起咀嚼的艺术魅力。

写于此阶段的爱情诗,更与“五四”前期一度流行的爱情诗有着明显的不同,不是以一践意义上的恋爱自由、婚姻自主相标榜,而是将对自由、幸福的企盼与革命胜利的憧憬巧妙地联系在一起,

境界更为阔大,情感更为浓烈。令人惋惜的是,瞿秋白此阶段所写的绝大多数爱情诗已湮没无存。据丁玲回忆:瞿秋白“常常在外忙了一整天,回来仍然兴致很好,同剑虹谈诗,写诗”,“他写了一本又一本,全是送给剑虹的情诗”^[2]。可惜,现在我们已无法见到他献给王剑虹的“一本又一本”爱情诗,否则,我们会对此阶段的瞿秋白及其诗歌有更为完整的认识。

另外,与同时期其他具有革命倾向的诗歌相比较,瞿秋白的此类诗歌也堪称上品。随着工农运动的蓬勃发展,出现了一批反映工农心声的诗歌,如在“二七”惨案的血痕中唱出“颈可折,肢可裂,奋斗的精神不可灭”誓言的《颈上血》;流传在安源矿工中的叙事歌谣《劳工记》;在广东海丰地区流行的《田仔骂田公》、《劳动歌》、《成立俺的农协会》等歌谣。这些作品,或为工农歌手创作,或为革命知识分子的模拟之作,作为五四落潮期诗歌创作的一种新的萌蘖,在中国新诗史上的意义不可忽视。但就总体而言,艺术上还显得比较粗疏,不能代表当时诗歌在艺术上所达到的水准。而瞿秋白此阶段所创作的诗歌,不仅在思想内容上吐露了工农大众的心声,反映了工农运动的史实,而且在艺术上也堪称同时代诗歌创作的上乘之作,因而从根本上提高了早期革命诗歌在中国现代诗歌史上的地位和份量。

瞿秋白不仅自己创作革命诗歌,还利用自己掌握的宣传阵地推荐、倡导、发表劳动群众自己创作的诗歌作品和作家模拟群众口吻所写的通俗歌谣,如在1925年6月,他在《热血日报》上发表的六首通俗歌谣《平民歌》、《罢市五更调(上海白)》、《救国十二月花名》、《五卅纪念曲》、《泗州调·大流血》、《泗州调·国民团结歌》等,茅盾的回忆录及部分研究者将此六首诗看成是瞿秋白所作;而据郑超麟回忆:“瞿秋白当时是不写民歌之类的作品的,直到1931年九一八事变以后,秋白到大世界和文庙听了民间艺人说唱,受到启发,才开始写这类作品,如《东洋人出兵》等。”^[3]笔者认为,郑超

麟的回忆更可靠一些。其一，郑超麟当时和瞿秋白同为《热血日报》编辑，他对瞿秋白当时的编辑和写作情况极为熟悉，如瞿秋白当时所用的笔名；未署名的社论哪些是瞿秋白写的，哪些是陈独秀写的；瞿秋白与陈独秀所用的不同标记（瞿秋白在标题前画圈，而陈独秀不画）、不同文风（瞿秋白常写长文，“欧化”句式较多，而陈独秀文句简洁，少“欧化”句式）、不同的用词习惯（瞿秋白用“斗争”，而陈独秀用“争斗”）等等。假设瞿秋白连续创作了当时较引人注目的通俗革命歌谣，对其创作和编辑情况极为了解的郑超麟不可能不知道。如果没有把握，他也没有必要在《怀旧集》中专门用一节文字对此加以说明，也没有必要将《救国十二月花名》、《大流血》等说唱小调说成是《热血日报》的另一位编辑何味辛（何公超）所写。二是秋白自己本人也有说明：“我们很想收集这种平民作品。因为只有在这种作品里，我们才能够看见国际帝国主义压迫下的思想和情绪。我们现在得到了这一首，先发表出来。”如果是瞿秋白自己所作，即使是试作，也没有必要在发表这些作品时作如此声明。三是当年《热血日报》另一位编辑何公超回忆：“当时瞿秋白忙于撰写社论和其他党的工作。未能亲自尝试，但十分希望这些歌谣能够流布开来。”^[4]如果说，郑超麟的回忆是孤证，尚不足信，那么，加上当时同为编辑的何公超的回忆，就不能不使人相信了。《热血日报》总共四位编辑，沈泽民和瞿秋白已先后为革命献身，仅剩的两位编辑的回忆再不采信，还能相信什么呢？但遗憾的是，最近出版的某些瞿秋白研究专著，仍然采用瞿秋白创作说。

认为载于《热血日报》上的六首通俗歌谣是瞿秋白收集、编辑、发表，而非其创作，并非贬低瞿秋白在这方面的贡献。恰恰相反，作为早期革命诗歌运动的倡导者，瞿秋白深知：仅仅靠个人从事这方面的创作实践，力量毕竟是有限的，如果利用自己掌握的宣传阵地，号召更多的人特别是工农作者参与革命诗歌的创作，其影响更大、意义更深远。事实证明，瞿秋白先后在其主编的刊物《新青年》

季刊、《热血日报》等非文学刊物上发表的《颈上血》、《罢市五更调》、《五卅纪念曲》等通俗歌谣，不仅活跃了版面，表达了劳工心声，扩大了革命运动的影响，而且为中国诗歌史增添了革命通俗歌谣这独特的一章。

从以上介绍中，我们可以发现瞿秋白在早期革命诗歌倡导中所发挥的他人难以企及的独特作用：有理论、有批评、有创作、有译作、有编介。就理论而言，有基础文艺理论的系统阐述，有应用文艺理论的精彩演绎；就批评而言，有专评、有序跋、有编者按；就创作而言，有格律诗、自由诗、通俗歌谣，还有独创的续写诗。或雅或俗，或骈或散，内容丰富、形式多样、风格迥异；就翻译而言，有《国际歌》；就编介而言，他推介并发表的《颈上血》是中国第一首表现工人罢工的通俗歌谣；《五卅纪念曲》和《罢市五更调》是五卅以后流传最广的群众文艺作品。因此，在早期革命诗歌运动中，他有建树的领域之多，所取得的“最早”、“第一”之多，无人可及。事实证明，瞿秋白是早期革命诗歌运动最重要的倡导者、理论建设的先驱者和优秀的革命诗人之一。

在小说创作方面，瞿秋白此阶段写了《涓漫的狱中日记》、《那个城》、《猪八戒》等一系列表现工农革命思想的作品。

《涓漫的狱中日记》明显地受到鲁迅《狂人日记》的影响。这两篇作品都是以非正常状态下所写的日记形式来曲折地表达在正常环境中难以表达的进步思想。在“日记”前都有一段类似于前记（《狂人日记》中称“识”）的文字，以叙述日记的由来。所不同的是，《涓漫的狱中日记》中开头的叙述，是假托三千年后的考古学家和东亚语族学家的口吻来写的。那时已经是大同社会，并早已用上了拼音文字，之所以需要“考古”和“考据”，一则是因为“日记”所用的是“像埃及古字似的象形字”，且历经三千年已成为“水痕涓漫”的“烂纸破簿”。二是因为“日记”所记载的是“毒蛇猛兽横行”时代发生的、在高度文明社会中的人们难以理解的历史史实。其中第

一则写的是2月7日北平军阀政府对京汉铁路罢工工人的镇压。后两则写的是一位罢工工人被捕入狱后所遭受的非人折磨和他的英勇斗争精神。其中，“日记”作者痛斥的“曹贼”显然是指直系军阀曹锟；所歌颂的那位坚贞不屈、英勇献身的“姓林的”显然是指革命烈士林祥谦；着力加以正面描写的吴老五，是一个接受了唯物论思想的知识分子，也是投身工人运动、勇立时代潮头的革命者，与鲁迅笔下想“劝转”那些吃人者的孤独的“狂人”相比，我们可清楚地看到中国革命知识分子成长进步的身影。日记以工人口气写来，显得直捷、简明，富有真实感。而以三千年后文明时代来写现在“毒蛇猛兽横行”的时代，更见作者构思之巧妙；既写出北洋军阀兽类般的野蛮，达到令人难以置信的程度，又高瞻远瞩地表达出乐观的信念：将来的社会，必定是共产主义的大同社会。这篇小说在当时发表，显然具有鲜明的战斗意义。

《那个城》是对高尔基《意大利童话》第五章的改写，也可称得上是创作。作者在文前“记者按”中称它是“象征小说”，并说明“那个城即是俄国大革命大破坏后的光景，那个小孩即是指中国”。在作品中，这两个具有象征意义的形象都写得生动而富有深刻的寓意。请看惨遭“大破坏”后的“那个城”。

那个城躺在地上，好大的建筑都横七竖八的互相枕藉着，仿佛呻吟，又像是挣扎。远远的看来，似乎他刚刚被火，——那血色的火苗还没熄灭，一切亭台楼阁砖石瓦砾都煨得煊红。

再看新生以后的“那个城”：

那个城呢——活着，热烈至于晕绝的希望着自己完成仙境，高入云霄，接近那光华的太阳。他渴望生活，美，善；而在四围静默的农田里，奔流着潺潺的溪涧，垂覆在他之上的苍穹

又渐渐的映着紫……暗,红的新光。

我们不妨看看那个在“无声的夜”中疾走的“小孩”:

天上满布着云,星也不看见,丝毫物影都没有,深晚呵,又悲哀又沉寂。小孩子的足音是惟一的神秘的“动”。四围为什么这样静?——小孩子背后跟着就是无声的夜,披着黑黢——愈看他愈远。

再看看走出黑暗,迎来光明的“小孩”:

小孩子站住,掀掀眉,舒舒气,定定心心的,勇勇敢敢的向前看着;一会儿又走起来了,走得更快。

多么深刻的寓意,多么优美的语言!这是用散文语言写成的象征小说,又可看成是用象征手法和抒情笔调写成的叙事散文,更像是诅咒黑暗、歌颂光明的具有象征意义的散文诗。谁要是说革命作家所写的革命文学作品仅仅是标语、口号、鲜血、炸弹,不妨请他来读一读瞿秋白的《那个城》。

《猪八戒》是一篇典型的杂文化的讽刺小说。瞿秋白创作这篇小说时,正与以梁漱溟、吴稚晖等为首的东方文化派进行激烈的论战。吴稚晖在《一个新信仰的宇宙观及人生观》一文中所散吹的世事如梦和无穷变幻说,被塞进虚伪而又糊涂的唐三藏的嘴巴,并将之作为对猪八戒的说教。猪八戒听得直点头,“谁知他点头不是领悟,是在打盹?”而八戒的浑家则又成了梁漱溟的代言人,口里不停地念着 20 世纪的《新中庸》——《东西文化及其哲学》中的滥调:“激千年中国人的生活,除孔家外,都没有走到其恰好的线上。既非西洋又非印度……不向前不向后,意欲自为调和持中,……一切

容让忍耐敷衍,也算自为调和……”。而孙猴子对在“暖融融的被窝、喷香的枕头”上昏睡的猪八戒“金箍棒一晃”,一声棒喝:“你这怕变动的蠢货!”——不妨看成是对新“中庸”说的有力批判。作品情节生动,语言辛辣幽默,讽喻性极强。神话小说人物口中冒出现代人的话语,小说结束后又注明这些话语的出处,并作出“不敢掠美”的声明,使人既像在读鲁迅后期杂文,又像在读鲁迅《故事新编》式的小说。

瞿秋白作为一个文学家,就其创作实绩而言,称得上是出色的散文家、诗人、杂文家,写小说只能算是偶一为之,但就这为数不多的几篇小说,也可以称得上是初期革命文学创作中的上乘之作,并显示出其独特的艺术个性:一是现实主义精神和象征主义手法的有机融合。三篇小说都有极强的现实针对性和战斗性,但又不同于同时代一度流行的社会问题小说,不仅发现问题、提出问题,而且用象征主义的手法,暗示解决社会问题的出路,展示社会发展的前景和人类的理想。这在同时代作品中是难得一见的。二是形式多样,风格各异。三篇作品,一篇一种色调。《洩漫的狱中日记》是三千年后的人们考证三千年前的史迹,是一种往回看,用朴素的语言纪实性地描绘曾发生过的历史史实;而《那个城》是立足现实看未来,是一种向前看,用高雅的散文诗语言象征性地描绘社会发展的不平坦历程和未来的美好前景。如果说,这两篇作品一俗一雅,一实一虚,那么第三篇作品《猪八戒》则是雅俗共赏,虚实互见,在调侃中富讽刺,在说笑中见真谛。三篇作品,三种风格,均为小说,又不完全按小说套路,颇有点“另类”的味道;这或许是有的研究者将这三篇作品视为散文或杂文的原因。

在杂文创作方面,瞿秋白已开始显示出使他后来成为杂文大师的不羁才华。早期革命文学倡导时期,正是他从文学和新闻领域向政治领域转移的阶段。作为文学和政论的结合,杂文这种特殊的文学样式非常适合于瞿秋白在创作过程中显示他的政治见

解,或者在从事政治活动之余施展他的文学才华。

1923年初,瞿秋白从苏俄回国。扑面而来的政治恶相使他深受刺激,行装甫卸,便写下《最低问题——狗彘食人之中国》^[5]和《赤俄之归途》^[6]两篇杂文。前者针对“上海金银业罢工工人竟遭洋狗噬啖,唐山罢工工人又受印度兵的蹂躏”,而官办报纸对此不置一词,却连篇累牍地大谈什么“阁员问题”、“制宪问题”等所谓“最高问题”的现状,痛斥“谄媚欧美帝国主义,以屠杀中国平民劳动者为己任”、“率兽食人”的中国政府,号召人们发扬五四精神,抛却华盛顿会议的黄粱美梦,正视中国工人、学生遭噬啖、蹂躏,被殴辱、逮捕等关系到国家民族生死攸关的所谓“最低问题”,为争取真正的民主主义而奋斗。后者在回顾和概括苏俄几年来所发生的惊天动地的变化中,将“人食狗彘”的苏俄与“狗彘食人”的中国进行对照,让“读者明白十月革命的意义”。

此后,瞿秋白在其先后主编的《新青年》季刊、《前锋》、《向导》杂志以及《热血日报》上,分别设立“随感录”、“寸铁”、“小言”等杂文栏目,写作并发表了一批既不同于五四时期《新青年·随感录》式的杂文,又不同于20世纪30年代《申报·自由谈》式的杂文。这类杂文比五四时期的“随感录”有更为浓厚的反帝色彩和更为强烈的“劳作之声”,较之20世纪30年代反文化围剿中的《申报·自由谈》,文笔更为畅达,色调更为明朗。在《乐志华是一幅中国的缩影》^[7]一文中,作者以小见大,通过巡捕房无端诬陷“西崽”乐志华偷窃“洋主人”八百元钱并对其严刑拷打的事实,指出“日本霸占旅大;英国人占据片马威海;美国人因克门案便下哀的美教书似的通谍,……中国现状和乐志华受吊熏烙时的景象,一般无二”,鲜明地显现了半殖民地中国的悲惨处境,但作者并未止于此,还从“第一步”到“末一步”昭示了革命的前途和应采取的步骤。紧随其后发表的《文明的列强,野蛮的中国?》、《欧文的新社会》等文,都是对现实政治的评析和对未来社会发展道路的探索。而以《鞘声》^[8]为总

题的 12 篇文章,既是时事短评,又是典型杂文。如《二十世纪的绝妙好辞》一文就《东方杂志》第 20 卷第 4 期刊载的《实际政治一面谈》采用传注样式、自谓《新大学》一事进行讽刺。文章别出心裁地着意模仿宋儒朱熹为《大学》作传注的形式,对“中国之奸雄哲学”作了惟妙惟肖的嘲讽。在《康有为与许斯,梁启超与芳泽》一文中,巧妙地将康有为给美国国务卿许斯的一封信,和梁启超在日本驻华大使芳泽面前演说并列在一起,以此暴露康梁这两位所谓“东方文化”代表复辟倒退的嘴脸,如果说他们有什么价值,“就是:——这两位难师难弟,很可以装入‘东方文化陈列馆’玻璃柜里,与他们 25 年前所反对的小脚及辫子媲美。”既形象,又深刻。《德谟克拉西的法兰西》一文,仅 70 来字,写法租界的饭馆禁止多人“在一间房子里同吃”的怪事。作者仅抓住“奉捕房谕”四个字,就暴露了列强所谓“德谟克拉西”的虚伪。《好容易》一文也短小而生动。因江浙要打仗,不少地方发电报哀求军阀前来“维持治安”,作者讽刺说:“真像贞洁女儿求强盗保护,反而任其奸宿”,形象地揭露了军阀统治的本质。以《鞘声》为代表的杂文与瞿秋白此前所写的杂文相比,呈现出新的特色:一是篇幅短小,内容精练,一事一议,主旨鲜明,如匕首投枪,直击“靶心”。二是内容丰富,涉及面广,古今中外、衣食住行,皆可取材。三是跟踪时事,反映迅速,社会热点、生活事变,捕捉准确及时,新闻性和可读性较强。四是笔锋犀利,才思敏捷,逻辑严密,但又不失幽默与讽刺,这使得此阶段此类杂文已初具 20 世纪 30 年代杂文的基本特征。

二、早期革命文学理论与批评

在早期革命文学倡导期间,瞿秋白写了一批有价值的理论批评著述。其中,有文学评论,如《赤俄新文艺时代的第一燕》、《郑译〈灰色马〉序》、《艺术与人生》、《荒漠里——一九二三年之中国文学》、《新的宇宙》、《过去的人——太戈尔》等;有理论研究,如《社会科学概论·艺术》等。以上著述不仅可以确定无疑地证明瞿秋白

是早期革命文学的最重要的倡导者之一，而且可以清晰地发现瞿秋白的革命文学理论已经开始形成。

(一) 以文学评论为武器，对五四文学革命的得失和“五四”以来的文学现象及时做出富有个性的评价和阶段性的总结，为早期革命文学运动鸣锣开道，并提供可资借鉴的经验和应当吸取的教训。

在《荒漠里——一九二三年之中国文学》一文中，瞿秋白用“好个荒凉的沙漠，无边无际的……”来形容 1923 年文坛现状，这使我们想起“在沙漠里”“荷戟独彷徨”的鲁迅，看来当时有置身于沙漠之感的还不是个别人。所不同的是，鲁迅是因为当时《新青年》倡导文学革命的一班人，“有的高升，有的退隐”，致使他有“布不成阵”的感觉，因文苑寂寞而犹如置身沙漠。而瞿秋白则不同，他是因为五四文学革命提出的目标尚未实现而感到孤寂和焦虑。这种焦虑既有对五四文学中的某些作品内容、情调的不满，也有对文学形式特别是语言文字的失望。在内容方面，五四时期有两方面题材的作品盛行：一是爱情题材，二是同情百姓疾苦的“问题”题材。对这两方面作品，瞿秋白都提出批评。前者是因为出现“许许多多无聊的爱诗，‘东君’变成了‘安琪儿’，‘弓鞋影’变成了‘接吻痕’，花花絮絮，蜂蜂蝶蝶依旧是飞着”；后者如徐玉诺的《问鞋匠》，鞋匠对苦难现实的不满是实，但因此而幻想出“云中鞋”、“梦中鞋”而一飞升天，则未必可取，只能是小知识分子的浪漫幻想，难怪瞿秋白熬不住而“续貂”进行批评。

瞿秋白对五四以来的文学更为不满的是语言文字方面，问题不在“伪古典主义”即古代文言，而在“外古典主义”即所谓“现代文言”。瞿秋白以某作品中人物语言为例，说：“我念着都不顺口；我若要背诵他，一定比《大学》《中庸》难万倍。”正因为“简直不成‘话’”，瞿秋白认为文学革命“四五年来的努力枉然抛弃”，甚至以为“说鼓书，唱滩簧，廉价的旧小说，冒牌的新小说——他们的思想

虽旧,他们的话却是中国话,听来流利——仍旧占据着群众的‘读者社会’”。也就是说,就底层群众中的影响而言,“新文言”尚不及旧白话。不论瞿秋白作如此批评是否过激,但有一点是可以肯定的,就是他热切企盼真正属于大众的新文学出现。我们不妨听听瞿秋白发自内心的呼唤:

唉,中国的新文学,我的好妹妹,你什么时候才能从云端下落,脚踏实地呢? 这样空阔冷寂的荒漠里,这许多奋发热烈的群众,正等着普通的文学工具和情感的导师……^[9]

瞿秋白希望的是革命文学能回应这种呼唤。

(二) 提出一系列有关革命文学的基本观点,并形成其文学思想的理论雏型。

1、关于文学的阶级性。在《赤俄新文艺时代的第一燕》一文中,瞿秋白第一次明确地提出文学的阶级性问题。他说:“国际一切第一流的文学家至少也表同情于无产阶级。……那时标榜权利的所谓‘平民’,已经显出实际上确太含混。真正的平民只是无产阶级,真正的文化只是无产阶级的文化。”此时,他在文化上、文学上已经有了有关阶级的界说,对五四新文学中有关文学“为人生”、表现“被侮辱与被损害者”的主张已不满足,他认为“文艺上的一切‘贫民同情’实际上仍不失其为资产阶级的‘诗境’,不过站在上流社会的观点说句公平话罢了”^[10]。瞿秋白认为新文学作家应当与无产阶级和劳动者取同一立场,反映他们的痛苦和斗争,真正成为他们的喉舌。

2、关于文学的群众化。瞿秋白对“五四”以来的文学,尤其是文学形式的不满,主要就是因为其脱离群众。他在《荒漠里——一九二三年之中国文学》一文中呼唤新文学从云端下落,脚踏实地回到奋发热烈的群众中;此后,无论是在他创作的小说《洩漫的狱中

日记》，还是在其推介的诗歌《颈上血》，或是在他续写《问鞋匠》的续诗中，都表达了让新文学走向现实、走向工农的强烈愿望。

3、关于文艺的起源、功能及其发展演变。瞿秋白写于1924年《社会科学概论》^[11]中的《艺术》一章，是其对早期革命文学理论的重要贡献。该章以历史唯物主义观点从“艺术之意义”、“艺术之变迁”、“艺术与社会改造”和“艺术之将来”等四个方面，对革命文学理论中的一系列基本问题作了简练而系统的阐述。对艺术的起源，瞿秋白认为：“人类的开始歌唱，正在共同使用工具之时，所谓‘劳动声’便是原始时代调节工作的节拍，使共同劳作的人群互相适应。原始时代的歌唱、跳舞、绘画等，无不与当时生产方法有密切的关系。”这就否定了游戏说，而肯定了劳动说。瞿秋白认为，随着社会的发展，阶级的分化，艺术一方面被“寄生阶级”发现而成为“消闲游戏之具”或宗教巫祝活动的工具，但是，每一时代在寄生阶级的艺术之外，必然并存着民众的艺术。关于艺术的性质和功能，瞿秋白认为，一切社会心理都是经济发展的结果，并又反过来影响社会经济的发展，而作为调节社会情绪和人类情感的艺术也必然地会对社会产生反作用。在艺术功能问题上，“治者阶级”与“受治阶级”有不同的看法。瞿秋白批判了寄生阶级的艺术功利观，并企盼“艺术能舒畅无产阶级刻苦斗争的精神，增长群众的协作习惯及能力，振作创作的情绪，以达改造目的”。对艺术发展的未来，瞿秋白憧憬：“共产主义实现之后”，“那真美的综合的艺术人生观将广泛至于无涯”。艺术理想与人类社会理想在这里有机地结合在一起，而瞿秋白正是为此理想的实现奋斗不息，直至献出宝贵的生命。

从瞿秋白此阶段文艺理论批评的著述中，已看到其普洛文艺思想的雏形。

三、对外国无产阶级和进步文学的介绍和翻译

在早期革命文学运动中，瞿秋白先后介绍和翻译了苏俄、德国

和印度等国的优秀作品,为创建中国革命文学提供了可资借鉴的经验和参照。

在《劳农俄国的新文学家》^[12]一文中,瞿秋白对俄国劳农时代的作家如马雅可夫斯基、谢美诺夫及劳工派等,予以充分的评价,认为他们“足以继那光荣的俄国文学,辟这光荣的俄国时代,——将创造非俄国的,而是世界的新‘伟大’”。并企盼中国“劳动文化”的清晨早日到来。

《新的宇宙》^[13]一文,是瞿秋白为纪念德国近代革命家罗若·卢森堡(现译罗莎·卢森堡)女士而作。瞿秋白称她“是一个诚挚热烈的文学家,是现代真正的天才”,“然而她竟被德国‘社会民主党’杀了”;瞿秋白为此痛惜不已:“我们的‘红玫瑰’(Red rose)死了!”文章最后还以一首西班牙民歌来表达他对这位女革命家、文学家的悼念。

如果说,《新的宇宙》表达的是对德国女革命家卢森堡的崇敬之情,那么,《过去的人——太戈尔》^[14]则表达了对这位印度文坛泰斗的婉转批评之意。文章之所以称泰戈尔是“过去的人”,是因为泰戈尔跟不上印度社会的发展步伐,“他向后转了,向印度古代的历史去寻印度社会困苦的救星”,这从泰戈尔的《家庭与世界》等作品中反映出来。对于现实社会冲突里所发生的一切恶相,泰戈尔认为通过完善“个人修养”和宣传“爱和光明”即可避免。在文章结尾,作者写道:面对中国当局杀戒严重的现状,泰戈尔会这样告诉我们:“你们不要起杀虎之心,我已经和老虎说好了,他是不吃人的!”讽刺之情,否定之意,溢于言表。

此外,瞿秋白还直接翻译了苏俄无产阶级文学作品。如高尔基的《劳动的汗》^[15]、《时代的牺牲》^[16]等,为早期革命文学提供新的文学范式。小说《劳动的汗》写的是两个车夫赤洛达和美达因误会见面产生剧烈的冲突,后在“公社”人们的调解下,误会消除,重归于好的故事。对劳动者的朴实、大度和“公社”成员间矛盾调解机

制进行了赞美。《时代的牺牲》写的是一对特殊的恋人,男的是有着坚定共产主义信仰的工人研究会的宣传员,女的是他的听众,一位出生于信仰天主教家庭的贫苦女郎。女郎带着矛盾的心理听他的宣传,当他讲到现实生活的痛楚和大同社会的美好时,“她好像小孩子很认真地听”,但“每每要讲到宗教,骂那些神甫与牧师”时,“他看见那女郎的眼睛里,含着猜忌和毒恨的眼光”。他们在一起交流、辩论,感情也随着时间而增进。但女郎最终也未走出宗教的羁绊,带着怀疑和恐怖,被肺病夺去生命。和一般作品不一样的是,小说结尾并无悲剧气氛。我们看到那宣传员经历精神磨难后,和死者生前好友结了婚,在深深纪念死者的同时,决心为更多的人走出“黯晦的阴气”而努力工作。作者通过这个故事告诉人们:劳动者在获得政治解放后,要真正获得精神上的解放,还有漫长的路要走。

瞿秋白翻译的上述作品,为初创期的中国革命文学创作提供了新的参照和多方而的启迪。

以上,我们对早期革命文学运动中的瞿秋白作了简要评介。从中我们可以发现瞿秋白对早期革命文学的贡献是全方面的:既对早期革命文学运动作积极倡导并有多方面的理论建树,为1928年以后无产阶级革命文学运动的进一步掀起和中国马克思主义文艺理论大厦的构建奠定了基础;又身体力行,为中国革命文学创作写下最初的篇章。就体裁而言,有诗歌,有小说,有散文杂文。这些作品既是五四进步文学创作的继续,又是20世纪20年代末30年代初无产阶级革命文学和左翼进步文学创作的先声。较之前者,有更为先进的文学理念的观照;较之后者,较少受到左倾文学思想的侵扰;和同时代其他流派的作品相比,也堪称上乘。尤为可贵的是,在自己率先示范的同时,瞿秋白还积极帮助其他作家(如蒋光慈等)创作出一批有代表性的早期革命文学作品,为壮大早期革命文学队伍力量,丰富这方面的文学创作,作了大量的“幕后”贡

献,展示了作为早期革命文学运动中一名“领军”人物的独特风采,为五四文学革命到无产阶级革命文学的过渡作出了他人难以企及的贡献。

注释:

- [1]《饿乡纪程》,《瞿秋白文集》(文学编)第一卷,第24页。
- [2]丁玲:《我所认识的瞿秋白同志——回忆和随想》,1980年2月《文汇》增刊第2期。
- [3]郑超麟:《怀旧集》,东方出版社1995年版,第215页。
- [4]王铁仙:《瞿秋白文学评传》,百花文艺出版社1987版,第114页。
- [5]1923年1月27日北京《晨报副镌》。
- [6]1923年1月30日北京《晨报副镌》。
- [7]1923年5月2日《向导》周报第23期。
- [8][9][12][13][14][15][16]《瞿秋白文集》(文学编)第一卷,第318页、第314页、第272页、第284页、第331页、第287页、第335页。
- [10]《瞿秋白文集》(文学编)第二卷,第250页。
- [11]《瞿秋白文集》(政治理论编)第二卷,人民出版社1991年版,第583页。

第三章 瞿秋白与文学革命和“文腔革命”

第一节 瞿秋白与文学革命

提起文学革命,人们会自然想起 1917 年至五四时期胡适、陈独秀等人发起的那场向封建文学发难的文学运动。

但是瞿秋白对文学革命的理解却远远超出上述范畴。从时间范围来说,瞿秋白将 19 世纪末至 20 世纪 30 年代中国近现代文学革新运动看作是一个整体,将梁启超等人发起的文学改良运动、早期资产阶级革命党人倡导的资产阶级文学革命运动、五四时期胡适、陈独秀等人发起的五四文学革命运动,直至 20 世纪 30 年代左翼文学运动和文艺大众化运动,都列入文学革命的范畴,第一次将中国近现代文学革新运动划分为“第一次文学革命”、“第二次文学革命”和“第三次文学革命”等三个不同阶段。下面,我们来看一看瞿秋白是如何评价或参与这三次文学革命的,瞿秋白的评价和实践有何独特的历史意义和难以避免的历史局限。

瞿秋白论“第一次文学革命”。对中国近代史上梁启超等人发起的文学改良运动,瞿秋白既肯定了它的社会意义:“能够更充分的表现当时的所谓新思想:排满,反对官僚,反对帝制,改良礼教……”;又肯定了它的文学意义:不仅将诗古文词看作文学,还将小说看作文学,而且是“文学之最上乘”。但就总体而言,就文学革

命的终结目的而言,瞿秋白认为:“中国‘新的文学’产生的第一阶段——‘第一次的文学革命’,也和辛亥革命一样,是流产了。”^[1]瞿秋白以两类作品为例,对此加以说明:

第一类是文言作品。其中古代文言作品,如林纾的小说和南社文人的诗古文词,骈文,魏晋齐梁体的文章,不仅“在文腔改革的意义上,根本不能算得‘新的文学’,在这种文艺内容上说,也够不上‘新的文学’的资格”,因为“旧的文体不能够充分表现新的思想、新的情绪、新的生活,而且因为根本不能够普及到‘识字的下等人’的读者社会。因此,这种所谓文学,只能够有极短的寿命”^[2]。而现代文言作品,如经过变更后的礼拜六派的作品,及其他现代文言的笔记、小说、黑幕汇编等,不但在形式上决不是“国语的文学”,而且在内容上也称不上是“新的文学”。

第二类是旧式白话小说,如《二十年目睹之怪现状》、《官场现形记》、《老残游记》等,这些作品表现了当时的所谓新思想,“形成了某种意义上的‘新的文学’”,但是,“这种旧式白话是不是国语呢?——是不是现代的普通话呢?不是,他只是近代中国文,并不是现代中国文。”20年后“已经成了旧文学的代表”和“文学革命的对象了”。^[3]

从上述瞿秋白对“第一次文学革命”的评价和分析,可以看出瞿秋白对文学革命是否成功提出了两个标准,即在内容上是否表现了“新的思想、新的情绪、新的生活”,在形式上是否真正建立了“国语的文学”,即用现代普通话写出“能够普及到‘识字的下等人’”的现代中国文。二者缺一不可。瞿秋白不仅用此标准评价“第一次文学革命”,对此后的“第二次文学革命”也采用了类似的标准。

瞿秋白与“第二次文学革命”。评论界有一流行说法,认为瞿秋白对五四文学革命采取了全盘否定的态度,这实际上是一种误解。对胡适、陈独秀所发动的文学革命运动本身,瞿秋白不仅没有

予以否定,而且给予较多的肯定。瞿秋白认为:“第二次文学革命才是真正的文学革命”;“五四运动时代的第二次文学革命的意义,首先,在于他明白地树起建设‘国语的文学’的旗帜,以及推翻礼教主义的共同倾向。这才是真正的要创造新的文学和新的言语。”^[4]瞿秋白还将胡适提出的“国语的文学、文学的国语”作为衡量文学革命是否成功的重要标准,对“国语”这一重要概念进行了细致分析,并赋予新的含义:所谓“国语”就是现代普通话,“国语的文学”就是用现代普通话创作的现代中国文。这才是真正的新文学,这种新文学不仅“高等人”能看懂,“牛马奴隶”也能看懂。瞿秋白对“国语的文学”所作的新的阐释,在其文学革命思想中占有重要地位。可以毫不夸张地说,这是瞿秋白文学革命思想的核心,对此问题,稍后再作具体阐述。

由此可见,瞿秋白并未否定五四文学革命倡导者们的文学主张,他不满意的是“文学革命的任务,显然是没有执行到底”。“‘五四’以来的新文学的确形成了一种新的言语,然而这种新的言语却并不是‘国语’——现代普通话。这种新文学的言语,可以叫做新式白话”,但这种新式白话“不但牛马奴隶看不懂,就是识字的高等人也有大半看不懂”,“新文学的市场,几乎完全只限于新式智识阶级”。^[5]对这种文学革命运动中暴露出来的“停滞的现象”,瞿秋白从创作体裁的角度加以具体说明:

第一,诗歌。瞿秋白认为,最近十年文言诗词的集子也许一本也没有出过,而新式白话诗的集子,至少已经有一百五六十本,而且正在天天出版,但是,这些诗集“仅仅只能够给新式智识阶级看,而差不多都是不能够读的”。而当时“所谓一般社会还只在读小报上的打油诗”,“下等人在读和唱五更调”;而万分浅薄的《毛毛雨》、《妹妹我爱你》之类只能看成是变相的礼拜六派的东西。与此形成对照的是“西欧各国文学革命建立现代言语的时候,差不多都有伟大的诗人,运用当时一般社会的普通白话,创造优美的真正文学的

国语,意大利的但丁、法国的腊新、德国的歌德、俄国的普希金,都是这样”^[6]。瞿秋白以此来作比较,说明在诗歌领域中国文学革命的任务并未完成。

第二,小说。瞿秋白认为“五四”以后的一般新式小说,“只有新式智识阶级才来读他”,一般社会不能够容纳这种新式小说。这“不一定是因为他的内容——他们连读都没读过”,而是因为“这种言语不是他们的言语”,中国的新式小说是用“‘不像人话’的所谓白话写的”。一般社会中的“上等社会读物”是武侠、爱情、侦探、黑幕、历史、宫闱小说等,而识字更少的“下等人”看的是“连环图画”小说和《蒋老五殉情》一类的唱本。^[7]

第三,戏剧。瞿秋白认为“新式说白戏——对话戏,照理应当比小说更容易建立现代中国文的‘新的言语’;(一)说白戏本身应当是完全的嘴里面讲的白话,而不是书本上写的白话;(二)说白戏可以不经过汉字而传达到群众方面去。但是,新文学的戏剧之中,至少有70%以上也是用‘不像人话’的所谓白话写的”。如洪深改译的《少奶奶的扇子》等,并不是群众所要看的新戏,看这类戏的小团体充其量不过一万人,而“另外的几万万人就自然只能去看‘京戏’,或者所谓上海派的京戏,以及第一次‘文学革命’遗产的文明戏”^[8]。瞿秋白从体裁角度对五四文学革命后的创作情况进行分析后认为:无论是国语的文学,还是文学的国语都还没有建立。古代文言还存在着,现代文言在统治着,旧式白话算是低级趣味的玩具,而新式白话只算是一种高尚玩具。因此“‘第三次的文学革命运动’是非常之需要的了”。

从以上评述中,我们可以看到,瞿秋白对五四文学革命既有肯定,也有否定。肯定的是五四文学革命在“推翻礼教主义”方面的共同倾向,以及在文学和语言方面提出的“国语的文学、文学的国语”的口号;瞿秋白还根据20世纪30年代中国文坛的实际对这一口号进行新的诠释,重新灌注进用现代普通话创作现代中国文等

富有时代色彩的内容。瞿秋白不满意的是五四文学革命的任务并未真正完成,无论是诗歌、小说还是戏剧,文学创作严重脱离劳苦大众,离胡适提出的建立“国语的文学、文学的国语”的目标和陈独秀提出的建设“国民文学”、“社会文学”、“写实文学”的任务相距甚远。瞿秋白的这些看法,并非局外人或后来者的隔岸观火式的评论,而是一种包括其自身在内的反思。作为五四文学革命运动中人,瞿秋白曾与一班志同道合的文学青年组织进步团体,出版进步刊物,译介进步作品,创作进步文学,尤其是参与文学研究会的筹建,创作能够显示文学革命实绩并编入“文学研究会丛书”的《赤都心史》、《饿乡纪程》及其他文学作品,使之成为五四新文学阵营中的重要作家。因此,瞿秋白对五四文学革命以来文学创作的评价,苛责也好,偏激也罢,都包含着“从别国偷得火来,煮自己的肉”的成分。例如,瞿秋白在《荒漠里——一九二三年之中国文学》一文中,将自己创作的《浣漫的狱中日记》作为批评对象,在引用了作品中的某些语段后,认为“文笔”也有些“外古典主义,浅薄,浅薄!”并动员“劳工的诗人,你们向瞿秋白讨债去,……为什么他做的题目如此,却写得那样难懂?”^[9]瞿秋白在解剖别人的同时也在解剖自己,而且是更无情的解剖;在要求别人克服“五四”以来创作弊端的同时,自己首先实践,他在20世纪20年代中后期创作的许多通俗作品就是这方面的尝试。但要真正完成文学革命的任务,瞿秋白认为必须发动“第三次文学革命”。

瞿秋白与“第三次文学革命”。正因为瞿秋白认为“五四运动之后的十二年,中国的所谓‘国语的文学和文学的国语’,都还没有建立起来”,因此,他认为必须要发动“第三次的文学革命”。这次文学革命的对象是“旧式白话文艺以及高级的和低级的新式礼拜六派”;这次文学革命的目标是要建立“现代普通话的新中国文”;这种“现代普通话的新中国文”必须符合以下标准:

首先,“这应当是和言语一致的一种文学。这种‘一致’应当和

普通话一致”。这种“普通话”不一定是完全的北京官话,更不是北京土话,而应当是“五方杂处”的“文化的政治的经济的中心”,“能够影响各地方土话”的“特别说法和口音”。至于方言不必勉强去统一,有单独存在的权利。而是否需要建立“方言文”,则“要看将来各地方社会的政治的发展程度和一般情形来决定”,并要“适应从象形文字转变到拼音文字的过程”。^[10]

其次,“现代普通话的新中国文必须是真正现代化的”。这里所说的现代化包括二层含义:一是“必须写现在人口头上讲的话”。尤其要注意到“中国现代的言语,正在进行到有字尾的状态”,如“子”、“儿”、“着”、“了”等,并且已从过去的单音节为主,转变到多音节为主。二是在制造“新的字眼”的时候,一定要遵照现代化的原则,尽可能“采取汉字做‘字根’”,尤其是“白话里而原来有的字眼,应当尽先采用”。^[11]

再次,“现代普通话的新中国文,应当用正确的方法实行欧化”,这里所说的正确欧化方法包括三个层次:一是字法方面,应“根据中国字法来采用欧洲印度日耳曼语族”的方法。二是句法方面,“应当很自然的加上必须的辅助句子,去形容主要句子”。三是章法方面可以采用叙事写景颠倒的“欧化”章法。^[12]

最后,“现代普通话的新中国文必须罗马化”,即废除汉字,改用罗马字母书写的文字。瞿秋白认为,“现代普通话的新中国文,应当是习惯上中国各地方共同使用的,现代‘人话’的,多音节的,有语尾的,用罗马字母写的一种文字。创造这种文字是第三次文学革命的一个责任。”^[13]

在瞿秋白正式打出“第三次文学革命”的大旗不久,关于文艺大众化问题的讨论,再次(前一次在1930年左联成立前后)展开。作为“第三次文学革命”最初倡导者和第二次文艺大众化问题讨论的“引起”(茅盾语)者,瞿秋白将二者合为一体:倡导大众文艺是一次新的文学革命;新的文学革命的任务就是要建立大众文艺,即

“‘现代中国文’的艺术程度很高而又是大众能够运用的文艺”^[14]。

综观瞿秋白对三次文学革命的分析、评论或倡导、实践，我们可以归纳出瞿秋白文学革命思想的主要特点：

首先，瞿秋白从社会发展与文学发展相结合的角度，尽可能以历史唯物主义的眼光，既将近现代历次文学改良和文学革命作为一个整体来考察，又根据不同时代、不同阶段文学发展的特点，对历次文学革命成败得失及此后文学革命的发展方向作具体的动态的分析和研究。从中，既可以感受一个社会革命家的高屋建瓴、大气磅礴，又可以看到一个新的文学革命倡导者的缜密思考、具体规划和实际行动。瞿秋白对“第一次文学革命”所作的分析，是后人对前人的评价，既肯定其社会意义和文学意义，又分析其失败原因；他对“第二次文学革命”，既有对“师辈”所作历史功绩的肯定，但更多的是一种包括自己在内的历史反思，其中所说的“五四以来”，不仅包括五四文学革命，还包括初期革命文学运动及创作，虽然有不少过激的或矫枉过正的话，但其目的是为发动新的文学革命和实现自己的文学理想提供更为充分的依据。

其次，瞿秋白文学革命思想的基本出发点就是要使文学真正走向最底层劳苦大众，并将能否“普及到‘识字的下等人’”作为评价历次文学革新运动成败得失的重要标准。他追溯晚清以来历次文学新运动的经过，指出“文学革命的任务，显然是没有执行到底”，在文学和群众之间隔着重重的“万里长城”，这也是瞿秋白要发动“第三次文学革命”的最主要的动因。尽管他对此前文学革命的评价确有不少偏激之处，但他确实抓住了“为群众”以及“如何为群众”这一曾被毛泽东所认为的“文艺的根本问题”，并将之作为解决纷繁复杂的文艺问题的锁钥。他的观点为此后毛泽东文艺理论的形成，提供了若干有价值的思想材料和部分理论基础。

再次，瞿秋白始终将语言工具改革作为文学革命的突破口，把

建立普通话的现代中国文作为文学革命的初步目标。在瞿秋白论文学革命和文艺大众化的文章中,论“文腔革命”和文字改革的文章占了大半。尽管当时讨论“大众语”问题的人很多,但像瞿秋白这样既有系统理论又有创造性实践,而非专职语言文字研究者的人却极为罕见。瞿秋白如此重视“文腔革命”和语言文字改革,既符合其提倡“第三次文学革命”和文艺大众化运动的逻辑思路,又符合当时的实际。在群众文化水准普遍较低的情况下,无论是要新文学走进大众,还是要大众接受新文学,最急迫需要解决的问题是如何降低文学门槛,减少文字障碍。因此,瞿秋白将语言大众化作为文学大众化的先决条件是有其理论和实际依据的。尽管在今天的学科分类中,文学和语言已成为两个不同类别的独立学科,但就瞿秋白而言,其有关“文腔革命”和语言文字改革的论述,是其文学革命和文艺大众化理论的重要组成部分,瞿秋白对语言文字改革所作的不懈努力,引起了不少同时代人的高度重视。1934年关于文艺大众化问题的第三次讨论,中心议题之一就是大众语问题。尽管此时瞿秋白已离开上海,但他关于“大众语”问题的意见,仍被看作此后“大众语讨论的前奏和先导”^[15]。1940年前后全面抗战时,在关于民族化问题的讨论中,作家们就特别注意到向群众学习语言问题。1942年毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》一文中,一开头谈到“大众化”问题时说:“许多同志爱说‘大众化’,但是什么叫做‘大众化’呢?就是我们的文艺作者的思想感情和工农兵大众的思想感情打成一片。而要打成一片,就应当认真学习群众的语言,如果连群众的语言都有许多不懂,还讲什么文艺创造呢?”这里,也没有孤立地评述语言问题,而是将之作为“文艺创造”的先决条件。这与瞿秋白的某些论述极为相似。

瞿秋白有关文学革命的理论中,也存在着时代留下的某些历史局限。

一是对第一、二次文学革命的评价总体偏低。对“第一次文学

革命”即近代文学改良和文学革命运动，瞿秋白基本予以否定，认为“也和辛亥革命一样，是流产了”，“如果没有五四运动，那简直是差不多等于零”。^[16]对其进步性的一面，尤其在内容方面暴露旧世态、宣传新思想，在形式方面提倡白话、改革诗文所起的积极作用认识不够；用20世纪30年代“文腔革命”和文艺大众化的标准来评价清末的文学创作，显然失之公允。对“第二次文学革命”的评价同样偏低。在瞿秋白看来，五四文学革命所要推倒的贵族文学，此时变成了“绅商文学”；山林文学变成了“清客文学”；古典文学变成了“无赖文学”。^[17]“五四”以来的新文学被统称之为“非驴非马的骡子文学”，所用的语言也就成了“非驴非马的‘骡子话’”。这里所否定的不仅是五四文学及其语言，还包括早期革命文学及其语言，这自然引起一些五四作家和早期革命作家的非议。

二是在文学的形式与内容、普及与提高的关系上，存在着“厚此薄彼”、“比例”失当的现象。瞿秋白文学革命理论的核心是“文腔革命”和语言文字改革，目标是建立“现代普通话的新中国文”，这种“新中国文”是文字面非文学。在其有关文学革命和文艺大众化的著述中，关于“文腔革命”和语言文字改革的文章占了大半，与此相对应的是对文学内容尤其是对艺术表现的忽略。瞿秋白为劳苦大众着想，为降低文学殿堂的“门槛”而殚心竭虑、奔走呼号的精神确实令人感动，但文学脱离人民大众的原因，不完全在语言文字，还包括缺乏如茅盾所说的能够吸引大众、使大众感动的内容和“技术”，但瞿秋白却认为“一些初期的，极端幼稚的，外行的大众文艺的尝试作品——也已经是大众文艺”^[18]，这显然过于降低大众文艺的艺术标准，从而严重影响了大众文艺的艺术吸引力。

三是对“文腔革命”和语言文字改革赋予过于鲜明的政治色彩和阶级内容。在他的笔下常出现“无产阶级的普通话”、“绅士等级的言语”、“农民的原始的语言”、“智识阶级的白话”、“新兴阶级的语言”等提法，极易使人联想到马尔关于语言是有阶级性的错误观

点。瞿秋白还将“第三次文学革命”作为任务交给“文学的革命组织”，并认为“不注意普洛文艺和一切文章用什么话来写的问题，这事实上是投降资产阶级。是一种机会主义的表现，是拒绝对于大众的服务”。^[19]无形之中，将文学革命和语言改革作为一场政治革命来搞，“左”的错误是显而易见的。

当然，瞿秋白的上述观点和看法，并非静止的、一成不变的，而是呈现出动态的变化过程。从总体上看，瞿秋白早期论述文学革命和文艺大众化问题的文章，语气比较激烈，情绪化的论述较多，常带有一种“左”的色彩，这主要体现在《鬼门关以外的战争》、《学阀万岁》等文章中，随着时间的推移和对文艺问题的深入调研，在与志同道合的文艺界同仁的共同切磋中，在马列文艺论著的译介过程中，他对文艺的看法逐步趋于平稳和辩证，一些“左”的观念，到1931年下半年后部分得到克服。据茅盾回忆：

记得《学阀万岁》初稿，有几个朋友认为不能发表，退还了秋白，后来经他自己稍稍修改，这才发表出来（这篇文章以后也来发表——引者注）……有一天，在某地遇到他，我就问他，难道你真正认为“五四”以后十二年间的新文学一无可取么？他回答说，不用猛烈的泻药，大众化的口号就喊不响呀！那么，他自己未尝不觉得“五四”以后十二年间新文学不应估计过低，不过为了给大众化这个口号打出一条路来，就不惜矫枉过正了。但隔了一年，在论“大众文艺问题”时，他的主张就平稳得多了。^[20]

从茅盾的回忆中，我们可以看出瞿秋白的观点确实经历了一个从激烈到“平稳”的过程，在这一过程中朋友们的帮助起了相当的作用：退稿是一种帮助，当面切磋是一种帮助，文艺争鸣（茅盾曾用“止敬”笔名发表《问题中的大众文艺》一文与瞿秋白探讨文艺大众

化问题,瞿秋白发表《再论大众文艺答止敬》等文给予回复)更是一种相互帮助。在此过程中,瞿秋白的文学革命和文艺大众化思想逐步进入比较成熟的阶段。例如在《鬼门关以外的战争》、《学阀万岁》等文中,瞿秋白在论述“第二次文学革命”时,没有提出思想内容方面的要求,但在《普洛大众文艺的现实问题》和《大众文艺问题》等文中,均从正面加以补充论述;不再用“非驴非马的语言”、“非驴非马的骡子文学”等提法全面否定“五四”以来的文学,却多次明确肯定已有作家运用真正的白话进行创作,“例如张天翼等,以及以前的一些老作家”,并说“有些著名的文学家,他们自己写的作品,宽泛些讲起来,是能够写出真正的白话的”。这与早期阶段对五四新文艺的全面否定甚至诅咒已有很大不同。在语言文字方面,逐步认识到汉字改革的长期性、艰巨性和复杂性,很少再提废除汉字,并不止一次提出要有长期过渡,过渡时期还要利用汉字等。

瞿秋白回归进步文学队伍时间并不长,但对“第三次文学革命”和文艺大众化运动却经历了一个由发起倡导到拓展充实并向成熟、完善方向发展的过程,无论在当时还是对今后都产生了不容忽视的影响。瞿秋白的文学革命思想是其全部文学思想的重要组成部分,如果不以全面的、历史的、发展的眼光加以研究,极易发生抓住一点、不及其余的以偏概全的错误。用实事求是的态度认真总结这份珍贵的思想和文学遗产,无论是对于促进瞿秋白文学思想研究的深入,还是对加强现代文艺运动的历史总结,都是有益的。

注释:

- [1][2][3][4][5][6][7][8][10][11][12][13][16]《鬼门关以外的战争》,《瞿秋白文集》(文学编)第三卷,第142页、第145页、第145页、第146页、第147页、第148页、第150页、第152页、第165页、第166页、第167

页、第 169 页、第 146 页。

[9]《瞿秋白文集》(文学编)第三卷,第 315 页。

[14]《大众文艺问题》,《瞿秋白文集》(文学编)第三卷,第 21 页。

[15]文逸编著:《语文论战的现阶段》,天马书店 1934 年版。

[17]《学阀万岁》,《瞿秋白文集》(文学编)第三卷,第 190 页。

[18]《再论大众文艺答止敬》,《瞿秋白文集》(文学编)第三卷,第 40 页。

[19]《普洛大众文艺的现实问题》,《瞿秋白文集》(文学编)第一卷,第 468 页。

[20]茅盾:《瞿秋白在文学上的贡献》,1949 年 6 月 18 日《人民日报》。

第二节 瞿秋白与“文腔革命”

“文腔革命”的概念来自于瞿秋白。1931 年 5 月,瞿秋白在《鬼门关以外的战争》一文中,第一次提出“文腔革命”口号:“20 世纪的中国里面,要实行文艺革命,就不能够不实行所谓‘文腔革命’”;认为“文腔革命”“就是用现代人说话的腔调,来推翻古代鬼‘说话’的腔调,不用文言做文章,专用白话做文章”。瞿秋白之所以在发起“第三次文学革命”的过程中,着重强调“文腔革命”主要有以下几方面原因:

一是基于对五四文学革命即“第二次文学革命”的基本判断。在瞿秋白看来:“‘五四’新文化运动对于民众仿佛是白费了似的!”^[1]五四以来的文学“完全不顾口头上的中国言语的习惯,而采用许多古文文法,欧洲文的文法,日本文的文法,写成一种读不出来的所谓白话,即使读得出来,也是听不懂的所谓白话”^[2]。瞿秋白将当时的文字运用情况概括为以下四种:一是古文的文言(四六电报等),二是梁启超式的文言(法律、公文等),三是五四式白话,四是旧小说式的白话。^[3]瞿秋白认为无论是哪一种语言,都不是“现代中国活人的白话”,其中包括五四式的白话。他称五四式白

话为“新式文言”，是“非驴非马的‘骡子话’”，^[4] 并认为只有发起一场言文合一的“文腔革命”才能改变上述状况。

二是基于对创建“现代普通话的新中国文”的展望。瞿秋白设想的“新中国文”是指“习惯上中国各地方共同使用的，现代‘人话’的，多音节的，有语尾的，用罗马字母写的一种文字”^[5]。在采用这种文字之前，必须要改变“种种式式文言白话混合的不成话的文腔”。在他看来只有发起“文腔革命”才能实现上述目标。

三是基于对劳苦大众的深切关注和同情。在瞿秋白看来，中国的绅商和所谓“智识阶级”并不需要“新的文学革命”，“新式文言”对他们并无妨碍，反而“可以借此继续垄断文学”；而“劳动民众，可需要发展‘五四’的白话革命，彻底的肃清文言的余孽”；“根据自己口头上的说话，造出绝对白话的新中国文”，“运用这种文化生活的最低限度的工具，而建立新社会的文化”。^[6] 这一切，与瞿秋白的社会革命理想是完全一致的。

正因如此，瞿秋白极为重视“文腔革命”。他认为“用什么话来写，虽然不是最重要的问题，却是一切问题的先决问题”^[7]。换句话说，要实行文学革命，首先就要实行“文腔革命”。瞿秋白从以下几个方面强调“文腔革命”的重要性：

一、将是否实行“文腔革命”作为评价第一、二次文学革命成败得失的重要标准。瞿秋白认为“第一次文学革命”即梁启超等发起的文学改良运动，尽管曾“借此宣传维新或排满，反对文言或者鼓吹爱国，传布其他当时所认为的‘新思想’”，但仍然“和辛亥革命一样，是流产了”。这是因为：“第一，林纾的古文小说，南社文人的诗古文词，骈文，魏晋齐梁体的文章，——在文腔改革的意义上，根本不能算得‘新的文学’”，“因为根本不能够普及到‘识字的下等人’的读者社会。因此，这种所谓文学，只能够有极短的寿命”。^[8] 第二，吴稚晖等最早主张白话，但“绝没有主张废除文言”，而且那种旧式白话“只是近代中国文，并不是现代中国文”，只是“旧文学

保存自己地位的一种保守策略”，“借旧式白话的工具，来复活‘文以载道’的道统”。“所以第一次文学革命和辛亥革命一样，如果没有五四运动，那简直是差不多等于零。”^[9]至于“第二次文学革命”，瞿秋白认为“的确建立了‘新的文学’，然而在文腔改革问题上讲，这是不是国语的文学呢？那却还不是”。不仅当时存在的“古代文言”、“现代文言”、“旧式白话”不合文腔革命的需求，即使所谓“新式白话”也是“不人不鬼的言语”。瞿秋白对“新式白话的成分”进行了进一步的分析：

（一）旧式白话的腔调——例如“既如此我便将她的信撕了”之类的句子，甚至于有些根本是文法上讲不通的；（二）文言的腔调——例如不说“如果”或者“假使”，而只写一个“若”字；不写“那么”，而只写一个“则”字；（三）外国文法的“硬译”——例如“我决不是要由这一点，在同志里培进斯基上头竖起十字架来”。请问：这种腔一个个字的念着，去对人家讲话，或者在讲演坛上去讲演，那我可以断定：一定要引起“哄堂的”大笑！这样，这种新式白话仍旧是只能够用眼睛看，而不能够用耳朵听的。他怎么能够成为“文学的国语”呢？恐怕还是叫做新式文言妥当些罢？^[10]

二、将“文腔革命”作为“第三次文学革命”的重要内容。“第三次文学革命”的目标就是建立“现代普通话的新中国文”。这种“新中国文”首先是“言语一致的一种文学”，“能够读出来而听得懂，就是能够‘朗诵’”。所谓“言语一致”是指“和普通话一致”。这种“普通话不一定是完全的北京官话”，“更不是北京土话”，而是“五方杂处”的“文化的政治的经济的中心”，“能够影响各地方土话”的“特别说法和口音”。“这种普通话大半和以前‘国语统一筹备会’审定的口音相同，大致和所谓北京官话的说法相同”。^[11]瞿

秋白认为这种普通话不必叫做国语,因为各地方的土话在特别需要的时候,可以加入普通话的文章,且各地的方言也有单独存在的权力。

三、将“文腔革命”作为文学革命的基础和前提。“文腔革命”的真正实现,有赖于文学革命的完成。如前所述,瞿秋白发起“第三次文学革命”的目的就是要建立现代普通话的新中国文,这种新中国文,按其设想,是中国各地方共同使用的用罗马字母写的一种文字,也就是说要废除汉字,改用拼音文字。但这并非一朝一夕所能做到的。在改用拼音文字以前,首先要“建立现代的普通话的文腔”,即推行“文腔革命”,从根本上改变当时古代文言、现代文言、旧式白话、新式白话(瞿秋白称之为“新式文言”)混乱使用的状况。在瞿秋白看来,只有实行“文腔革命”,才能为汉字拼音化创造条件;只有实现汉字拼音化,才能真正实现言文一致,“文腔革命”才得以最后完成。

瞿秋白的“文腔革命”论主要包括以下一些具体内容:

一、反对“新式文言的假白话和旧小说的死白话”,^[12]建立“一种各省人共同的普通中国话的白话文”,即所谓“通行的白话文”或“真正的白话文”。瞿秋白号召“领导群众起来为着活人的言语而斗争”,发动一个攻击“新文言和死白话”^[13]的运动,为了与五四白话文学运动相区别,瞿秋白建议改称为“俗语文学革命运动”,主张“真正的用俗语写一切文章”,“不但自己这样写,并且还要号召一切人应当这样写,还要攻击不这样写的人,总之,要有像五四时期一样的战斗精神”。他将“统一言语的任务也落到无产阶级身上”,认为“无产阶级自己的话,将要领导和接受一般知识分子现在口头上的俗语——从最普通的日常谈话到政治演讲,——使它形成现在的中国普通话”。^[14]

二、采用汉字文言做“字根”,制造新的“字眼”,以丰富汉语词汇。瞿秋白以“安定”、“严重”、“隔膜”等词为例,说明“这些都是用

汉字材料制造成功的新字眼”。认为“白话里面原来有的字眼，应当尽量采用，而那些读出来听不懂的汉字，应当尽可能的完全不用”，例如：“痴愚”就不如写成“呆笨”，“缄默”不如写成“不做声”。他还提出要注意“虚字眼”的使用，认为“中国现代的言语，正在进化到有字尾的状态”，如“子”、“儿”、“着”、“了”、“的”等等，不要轻易省略。“现在人口头上讲的‘人话’已经是多音节的有语尾的中国话”，如不写“我将二梨吃了”，而写“我把两只梨子吃了”^[15]等等。

三、对汉语“用正确的方法实行欧洲化”。瞿秋白强调的是“正确的方法”。并分别从字法、句法、章法三方面加以说明，他举例说，“政府”、“法律”等新名词之所以通行，就是因为“合于中国言语自己的规律”；“她是一个寡妇，有两个女儿一个儿子”这样的句子不应当写成“她是两个女儿一个儿子的寡妇”或“有着两个女儿一个儿子而做着寡妇的她”；在章法方法，倒叙是可以的，但“必须顾到‘某种’读者的程度”。^[16]

四、采用罗马化或者拉丁化的新中国文。瞿秋白认为：“汉字不是表示声音的符号。”“汉字存在一天，中国的文字就一天不能和言语一致。”用汉字去音译现代科学技术的新名词，常“弄成了莫名其妙的字眼”，因此要实行彻底的“文腔革命”，“就一定要废除汉字采用罗马字母”。^[17]

瞿秋白倡导“文腔革命”的积极作用是显而易见的：

首先，从总体而言，倡导“文腔革命”符合语言发展的内在规律。汉语言文脱节是一种普遍的客观存在，汉字难认、难写确实是人民大众不能有效掌握语言工具的重要因素。沿着人类书而语言从表意走向表音的发展方向，对汉字进行全面改革是不止一代语言学家的共同追求。瞿秋白对“文腔革命”的倡导和实践，包括他撰写的大量理论文章、创作的通俗文学作品、设计的“新中国文案”，从总体上有其不可忽视的积极意义以及文学和学术价值，是

一笔值得继续加以总结和研究的丰富精神财富。

其次，倡导“文腔革命”有助于文学的普及并进而促进文学的繁荣。自近代以来，特别是“五四”以来，一次次文学改良和文学革命所取得的成绩最直接最显著的标志是文学语言所发生的变化。从文言文到白话文，从旧白话文到新白话文，文学的影响和成就在迅速扩大，而不足也正包含其中。这主要表现为相当一部分的文学创作，包括早期“革命文学”创作，在文学语言方面普遍存在着脱离语言习惯的欧化倾向或半文言化倾向，这成为人民大众未能普遍接受新文学的一个重要原因，也制约了文学这一语言艺术的进一步繁荣。应当承认，20世纪20年代末30年代初关于文艺大众化及“第三次文学革命”包括“文腔革命”的讨论，对推动20世纪30年代文学创作的繁荣产生了积极的、直接的影响；同样，抗战时期关于“民族形式问题”的讨论，也促进了抗战文艺的普及和繁荣。由此可见，“文腔”问题，不仅是语言问题，也是文学创作过程中首先遇到且无法回避的重要问题之一。

再次，倡导“文腔革命”为此后提倡“文字革命”提供了舆论准备和前提条件。如前所述，瞿秋白倡导“文腔革命”的目标就是建立普通话的新中国文。没有这种“普通话”，就没有表示其发音的拉丁化或罗马化的“新中文”；没有这种“新中国文”，上述“普通话”也无法在字面上表示出来。由此可见，瞿秋白倡导“文腔革命”和“文字革命”是在同一指导思想之下的两个不同阶段的语言革命。尽管瞿秋白发动的这场语言革命并未取得完全的成功，但其方向是正确的，思路和步骤是清晰的，取得的成果也是有价值的。

由于受时代和历史的局限，瞿秋白“文腔革命”的理论中也包含着许多缺陷和值得商榷之处。

一是将语言改革的进程与社会变革的进程机械地对应起来；将不同的“文腔”与不同的阶级机械的对应起来。瞿秋白认为是“宗法封建的社会关系的崩溃，使中国的文言文学和文言的本身陷

落到无可挽回的死灭的道路上去”；是“资本主义式的社会关系产生了新的阶级”及其“新的语言”。在瞿秋白看来，文言是属于宗法封建阶级的，五四新文言是属于“欧化绅商阶级”的，而“普通话的新中国文”是属于无产阶级的，即所谓“无产阶级的普通话”，并将“文腔革命”看作是一场政治革命，拟用政治运动的方式推进语言改革进程，将“俗语革命的任务”交给“一切革命的文化组织”尤其是“文学的革命组织”，并从政治上上纲上线，认为“不注意普洛文艺和一切文章用什么话来写的问题，这事实上是投降资产阶级，是一种机会主义的表现，是拒绝对于大众的服务”。^[18]瞿秋白不仅把文学看成是有阶级性的，而且把文学语言也看成是有阶级性的，甚至将语言改革看成是一场政治革命。其错误是显而易见的。这说明，刚刚从政治战线转到文学战线的瞿秋白思想上仍保持着政治革命家的思维惯性，但随着时间的推移，“左”的气息逐渐淡化，其论析也逐渐接近文学革命和语言改革本身。

二是对“五四”以来的文学特别是文学语言作了不适当的全盘否定。尽管“五四”以来的文学语言中，确实存在欧化和半文半白等脱离大众语言实际的现象，但就总体而言，五四文学革命，特别是白话文运动，取得了具有深远历史意义的巨大成功，白话代替了文言，在中国文学和语言史上揭开了新的一页。但瞿秋白用明显过激的语言对“五四”以来的文学语言作了全盘否定，称之为“五四式的新文言”，“中国之现代文言”、“哑巴的言语”、“活死人的文字和腔调”、“非驴非马的‘骡子话’”。就连其好友茅盾也对其“挑取最极端的文言以骂倒全体”而不服气。当然，瞿秋白之所以如此，目的是为了发动“第三次文学革命”，推进文艺大众化；是为了使文学尽快走进劳苦大众，而不惜矫枉过正。

三是对言文合一的难度估计不足，轻易否定汉字而主张采用拼音文字。他只看到汉字难认、难读、难写的缺点和与汉语相矛盾的一面。对汉字在统一汉语、保留汉文化等方面所起的历史作用

及与汉语在某些方面又相适应的一面认识不足；在言文合一问题上有一种急躁冒进的情绪。这一方面是因为他急切地希望“中国工农群众不受汉字的苦”，另一方面是受苏联拉丁化运动的影响。苏联第一次拉丁化中国文字代表大会的决议案认为“汉字是古代封建社会的产物，是中国统治阶级压迫群众劳苦工具之一”，“我们要根本铲除象形文字，以拼音文字来代替它”。^[19]瞿秋白在不少文章中表达了类似的观点。随着时间的推移，富有坦诚自纠精神的瞿秋白逐步放弃了彻底否定五四文学语言的某些提法，并不止一次地提出拼音文字的实现需要一个长期过渡的过程。

尽管瞿秋白“文腔革命”的理论存在这样那样的缺陷和不足，但从总体上看是富有开创性和建设性的，不仅在文学史和语言学史上有其应有的地位，至今仍有其不可忽视的认识和借鉴意义。

注释：

[1][2][3][7]《大众文艺问题》，《瞿秋白文集》（文学编）第三卷，第13页、第14页、第15页、第13页。

[4]《新英雄》，《瞿秋白文集》（文学编）第一卷，第434页。

[5][8][9][10][11][15][16][17]《鬼门关以外的战争》，《瞿秋白文集》（文学编）第三卷，第169页、第142页、第146页、第162页、第164页、第166页、第167页、第169页。

[6]《“五四”和新的文化革命》，《瞿秋白文集》（文学编）第三卷，第30页。

[12][13]《再论大众文艺答止敬》，《瞿秋白文集》（文学编）第三卷，第48页、第53页。

[14][18]《普洛大众文艺的现实问题》，《瞿秋白文集》（文学编）第一卷，第468页、第466页。

[19]《拉丁化中国文字拼音和写法参考书》，苏联新字母中央委员会印。

第四章 瞿秋白与左翼文学运动

第一节 瞿秋白与左联

瞿秋白是公认的左联领导人之一。这从中国共产党中央所下的结论,茅盾、冯雪峰、周扬、夏衍等同时代人的回忆中都可以得到印证。但是从现有资料来看,瞿秋白并未正式加盟左联,也未担任左联的任何实际领导职务。瞿秋白与左联是一个什么样的关系,他在其中究竟发挥了什么样的具体作用及如何发挥这些作用,至今仍是值得进一步加以探讨的课题。

瞿秋白参与左联活动主要是在1931年初至1933年底。1930年瞿秋白遭到王明一伙的打击迫害,被排挤出中央政治局,此时,最适合其工作的岗位自然是文学战线。但王明一伙不仅解除了他的政治局委员的职务,也未分配给他其他工作,包括文学战线的工作,使他几乎成为散兵游勇。在这种情况下,瞿秋白对杨之华同时也是对自己说:“我们要学会独立工作,要自觉地、主动地寻找合适的工作去做。”瞿秋白参与左联实际领导工作正是其独立地、主动地“寻找合适的工作去做”的具体行动。

瞿秋白介入左联活动并继而参与左联实际领导工作,主要通过以下一些途径进行:

一、以其长期从事党的领导工作所产生的威望及在文学上的

出色造诣这一特殊身份实际参与左联甚至“文委”的领导工作，这是在不自觉中自然形成的。尽管有些当事人如阿英、夏衍、阳翰笙等回忆说，瞿秋白是受中央委派主管文化工作的。但实际情形是瞿秋白参与了“文委”和左联的实际领导工作，但不是王明把持的中央政治局的决定，只是左翼文艺领导层尊秋白为领导。瞿秋白的意见和建议为什么会引起左联其他领导人的重视，并常常得到迅速贯彻落实，都与其特殊身份和长期以来形成的威望有很大关系。

二、通过茅盾、冯雪峰、鲁迅等人表达或通过他们转达对左联工作的意见和看法，和他们一起共同领导左翼文艺运动。瞿秋白被排挤出中央领导岗位后，第一个前来造访的文艺界朋友是茅盾。瞿秋白详细了解了左联情况，对茅盾反映的左联像政党、关门主义、不重视作家创作等意见“大致上同意”，并表示想改行搞文学，时值 1931 年 4 月底。5 月下旬，茅盾出任左联执行书记。半个世纪后，茅盾回忆说：“我担任行政书记不久，瞿秋白参加了‘左联’的领导工作”，“他知道我在担任行政书记，就约我去谈”，“提出须要改进‘左联’的工作。他建议《前哨》要坚持办下去，作为‘左联’的理论指导刊物，另外再办一个文学刊物，专登创作”；“他又提出，要对‘五四’以来的新文学运动，以及 1928 年以来的普罗文学运动进行研究和总结，吸取经验教训。”^[1]瞿秋白的这些意见，通过茅盾的转达和左联其他领导人的研究，逐一得到落实：《前哨》改名《文学导报》继续出版；另办以登载文学创作为主的大型文学刊物《北斗》，由丁玲主编；茅盾带头撰写《“五四”运动的检讨》、《关于“创作”》等文章，对五四文学运动作出评价。这两篇文章写作前“都与秋白交换过意见，其中有的观点也就是他的观点”^[2]。瞿秋白进一步参与左联的领导工作，则是与左联党团书记冯雪峰结识之后。冯雪峰为瞿秋白安排了紫霞路 68 号这一安静而又秘密的住处，“大概三四天到他那里去一次，至少一个星期去一次，主要是去和

他谈‘左联’与革命文学运动的情况，讨论问题，和拿他写的稿子。”^[3]据房东谢澹如夫人钱云锦回忆：“那一段时间，秋白足不出户，来看望他的，除了冯雪峰好像没有别人了。”^[4]也就是说，在一段时间内，冯雪峰成为瞿秋白与左联发生联系的惟一桥梁。通过冯雪峰的陪伴和介绍，瞿秋白又结识了鲁迅。他们“这没有见面的时候就这样亲密的人”^[5]，见面以后更加亲密。他们一起写文章、搞翻译、开展文艺大众化运动，批判民族主义文学运动，批评自由人、第三种人……，一句话，共同领导左翼文艺运动，正所谓：“左翼文坛两领导，瞿霜鲁迅各千秋”^[6]。

三、直接或间接起草一系列重要文件，以帮助左联克服“左”倾错误，并具体指导左联工作。1931年10月至11月间，瞿秋白为中央文化工作委员会（以下简称“文委”）起草了文件《苏维埃的文化革命》。文件把革命文化的大众化看作最重要的中心问题，提出要“实现无产阶级对文化运动的领导权”，发动新的文学革命。文件末尾还附列了“社联”、“教联”、“剧联”、“新闻记者联”、“左联”的工作计划纲要。“文委”是左联的直接上级领导机关，瞿秋白为“文委”起草的这份文件，是其以特殊身份直接参与“文委”和左联领导工作的书面证据。而此后协同冯雪峰起草的左联决议《中国无产阶级革命文学的新任务》是其参与左联领导工作的又一证据。该决议是一份非同寻常的重要文件，用茅盾的话来说，“是‘左联’成立以后第一个既有理论又有实际内容的文件”，“它提出的一些根本原则，指导了‘左联’后来相当长一段时期的活动。”^[7]如此重要的一份决议，是冯雪峰根据秋白意见起草的，最后由秋白修改定稿。瞿秋白在左联中的地位、影响和作用由此可见一斑。

瞿秋白以特殊的身份，通过特殊的途径，在左联发挥着以下几方面的特殊作用：

一、树立了鲁迅的威信，增进了领导层的团结，提高了左联组织的凝聚力。宗派主义、关门主义、小团体主义在相当长的一段时

间里影响着左翼文艺队伍的团结。在瞿秋白参加左联活动以前，曾发生过创太二社与鲁迅关于无产阶级革命文学的论争；在此以后，发生过以周扬为代表的“国际文学”与以鲁迅为代表的“民族革命战争的大众文学”两个口号的论争。可以毫不夸张地讲，从1931年瞿秋白回到文学战线到1934年离开左翼文坛，这一段时间是左联队伍最团结、成果最辉煌的阶段，瞿秋白在其中所起的作用，是其他任何人所不可替代的。从左联组织的构成来看，主要由原创造社、太阳社和鲁迅及其影响下的作家等几方面的人员组成，由革命文学论争所带来的裂痕一时还难以完全清除，而瞿秋白长期在党的领导岗位上所形成的崇高威信和他在文学上出色造诣，使他最易为各派左翼作家所接受、所尊敬，因此，他是弥补上述裂痕的难得人选。尤其是他对鲁迅的充分信赖和支持，促使党内的一些同志转变了对鲁迅的态度，提高了对鲁迅的认识。茅盾回忆说：

鲁迅与秋白的亲密合作，产生了这样一种奇特的现象：在王明左倾路线在全党占统治的情况下，以上海为中心的左翼文艺运动，却高举了马列主义的旗帜，在日益严重的白色恐怖下（1932年以后上海的白色恐怖，比之1930、1931年是更猖獗了），开辟了无产阶级革命文学的道路，并且取得了辉煌的成就！

茅盾在充分肯定鲁瞿合作所产生的巨大作用的同时，还补充说，左联成员中还有“一批坚决信任和支持鲁迅和秋白的同志。这些同志中间就有冯雪峰、夏衍和丁玲”^[8]，当然，还有茅盾自己。这些中华文学界的精英聚集在一起，没有职务高低之分，没有长幼尊卑之别，有的只是同志间的尊重、战友间的信任、朋友间的友谊和作家间的默契，使白色恐怖下的左翼文艺运动成为当时主流的文艺运

动,使 20 世纪 30 年代的文学创作成为中国现代文学史上最辉煌的一页。茅盾惋惜地说:“假如 1933 年底,当时王明路线的中央不把秋白调到中央区去当什么文化教育人民委员,而继续留在上海,那么‘左联’后期内部的不团结就不至于发展得那么严重,两个口号的争论也不至于发生。”^[9]对左联内部情况最熟悉不过的茅盾在这里所作的“假设”是很有根据的。这也从另一方面反证出瞿秋白在促进左联内部团结、增强队伍凝聚力方面所发挥的他人难以替代的重要作用。

二、帮助左联摆脱“左”的桎梏,促使左联进入一个全面发展的新阶段。茅盾在《我走过的道路》一书中回忆左联和左联时期的瞿秋白时有一段非常重要的话:

从“左联”成立到 1931 年 11 月是“左联”的前期,也是它从左倾错误路线影响下逐渐摆脱出来的阶段;从 1931 年 11 月起是“左联”的成熟期,它已基本上摆脱了“左”的桎梏,开始了蓬勃发展、四面出击的阶段。促成这个转变的,应该给瞿秋白记头功。^[10]

曾经犯了左倾错误的瞿秋白在纠正左联前期“左”的错误方面却立了“头功”,这确实是一个令人惊讶而又不得不信服的事实。曾和瞿秋白一起反“左”的茅盾,主要举了两方面的事实加以说明。一是瞿秋白帮助冯雪峰起草《中国无产阶级革命文学的新任务》的决议。如前所述,起草这个决议是瞿秋白提议并安排的,决议的主要内容是瞿秋白和冯雪峰共同商量的,最后又是由瞿秋白修改定稿的。茅盾认为这个决议“是对于 1930 年 8 月那个左倾决议的反拨”,“它标志着一个旧阶段的结束和一个新阶段的开始”^[11]。而瞿秋白促成了这个转变,这是给他“记头功”的第一个理由。应当给他“记头功”的第二个理由是“他对鲁迅的充分信赖和支持,使得

鲁迅如虎添翼”，并使得以上海为中心的左翼文艺运动“取得了辉煌的成就！”众所周知，鲁迅对无产阶级革命文学运动期间和左联前期的“左”倾错误是一直不满并公开加以抵制的，这是鲁迅和一些人格格不入甚至公开论战的重要原因。瞿秋白支持鲁迅，就是支持反“左”，也正是因为反“左”才使得左联在白色恐怖中取得了辉煌成就。除了茅盾所说的应当“给瞿秋白记头功”的反“左”例子外，瞿秋白反“左”的事例还有很多。如为了纠正前期左联轻视创作的倾向，他建议办一个以登载创作为主的文学刊物，这就是不久面世的《北斗》；他通过与作家谈心，开展文学批评，直至自己亲自动手，努力把创作搞上去；此外，对革命文学运动和前期左翼创作中的“革命的浪漫谛克”倾向的批判，就是对创作中“左”的倾向的批判，所有这些都为左联摆脱“左”的羁绊，立下了汗马功劳。当然，瞿秋白反“左”中还保存着一定程度的“左”，这是值得用专文继续讨论的一个有意义的课题。

三、领导了第二次文艺大众化的讨论。促进文学大众化是左翼文学运动的一个重要内容，是左翼文学运动有别于初期新文学运动的一个重要标志。左联在成立之初，就设立了文艺大众化委员会以负责这一工作。从左联成立前后至1934年夏，关于文艺大众化问题的讨论共进行了三次，其中第一、第三次讨论因瞿秋白尚未回到或已离开文学战线而未能参加。瞿秋白发起并领导的是1931至1932年的第二次讨论，如果把它和第一、第三次讨论进行比较，可以发现这一次讨论的独特意义。左联成立前后的第一次讨论的意义主要在于正式提出文学大众化的任务，但偏重于从组织上解决问题，即强调开展所谓工农兵通讯员运动，不重视作家的作用，对文艺大众化的若干具体问题没有接触；第三次讨论主要围绕大众语问题进行讨论，大众文学的问题却很少涉及。由此可见，瞿秋白组织的第二次讨论是整个文艺大众讨论过程中历时最长、讨论问题最多且最为深入的一次。尽管在此过程中瞿秋白的许多

观点还有很明显的历史局限性,如对五四文学评价过低;在如何建立大众文艺的问题上存在着重形式轻内容、重普及轻提高的现象。但从总体上来讲,瞿秋白在提倡文艺大众化问题上作出了他人难以企及的贡献,可以毫不夸张地讲,提起左联不能不提文艺大众化运动;提起文艺大众化运动,不能不提瞿秋白。

四、开辟文学园地,切磋创作经验,开展文学批评,促进创作繁荣。瞿秋白重返文学战线后为促进创作繁荣、改变前期左联轻视创作现象,作了不懈的努力。一是支持创办一个以登载创作为主的刊物,这就是后来丁玲主编的大型文学刊物《北斗》。诚如茅盾所说:“《北斗》是‘左联’为扩大左翼文艺运动,克服关门主义和宗派主义而办的第一个刊物,或第一次重大的努力。”^[12]因为在《北斗》创刊号上发表文章的不仅有左联作家,还有冰心、叶圣陶、郑振铎、徐志摩等非左联作家。瞿秋白身体力行,给《北斗》以很大支持,不仅在创刊号上发表杂文《画狗吧》、《哑巴文学》,而且在《北斗》杂志上发表以《笑峰乱弹》、《水陆道场》、《财神还是反财神》和《新英雄》为总题的四组杂文,每组6篇,计24篇,有力地扩大了《北斗》的影响,活跃了创作气氛。二是开展文学批评,尽可能给作家创作以最切实的帮助。茅盾第一次去看望刚被排挤出中央机构的瞿秋白时,还随身带着长篇小说《夕阳》(后改名为《子夜》)的写作大纲和前几章手稿,向他征求意见。瞿秋白阅后即对农民暴动一章和关于罢工部分的构想提出了看法;接着在茅盾家中避难的一两个星期内,与茅盾“天天谈《子夜》”。此外,瞿秋白还对茅盾的中篇小说《路》、《三人行》,张天翼的中篇小说《鬼土日记》、《二十一个》,华汉的《地泉》三部曲及以《地泉》为代表的“革命的浪漫谛克”倾向进行了评析。尽管其中的观点和措辞还包含着某些偏颇,但他对左翼文学创作的重视及为推动左翼文学创作所作的努力,在当时来讲,是非常难能可贵的。

特别但得一提的是,瞿秋白在鼓励、帮助作家进行文学创作的

同时,还身体力行,亲自动手创作了大量的优秀文学作品,尤其是他创作的大量杂文和通俗文学作品,为繁荣左翼文学创作作出了直接的示范性贡献,从根本上改变了左联前期忽视、轻视文学创作的倾向。

五、系统译介经典作家的文艺论著,为传播马克思主义文艺理论作出突出贡献。左联成立之初即设立了马克思主义文艺理论研究会,有不少人做过一些有关经典作家文艺论著的翻译工作,但做得比较系统且取得很大成绩的,则始于瞿秋白。他先后翻译了恩格斯给哈克纳斯、爱伦斯德的信,列宁的《列甫·托尔斯泰像一面俄国革命的镜子》、《L·U·托尔斯泰和他的时代》,以及普列汉诺夫、拉法格等人的文艺论文。同时又根据苏联公谟学院《文学遗产》中的材料编译了《马克思、恩格斯和文学上的现实主义》、《恩格斯和文学上的机械论》等论文。这些译文忠实流畅,“信而且达”。翻译内容大多切合文学运动的迫切需要,或矫正不良的创作倾向,或批判错误的文学思想,或为倡导文艺大众化提供理论依据。在译介经典文艺论著的同时,瞿秋白还就文艺与政治、文艺与群众、文艺与生活等一系列马克思主义理论的根本原则问题提出了自己的理论主张,既有明确的目的性和现实性,又有相当的理论性和系统性,初步奠定了包括今天在内的中国马克思主义文艺理论大厦的基础。瞿秋白不仅是当时也是整个中国现代文学史上最重要的马克思主义文艺理论家之一;他的译著不仅为当时的左翼作家提供了思想武器,而且为推动今后的文艺运动朝着健康的方向发展产生了积极而深远的影响。

六、组织左翼文学阵营成功地抵御和反击了各种错误思潮的围攻。作为国民党文化围剿的一部分,“民族主义文学运动”在国民党中央宣传部的策划下,以几个政客、军官、特务为骨干,收罗了一些文痞文贩,在几个月内办起 10 余种刊物,在《民族主义文艺运动宣言》旗帜的鼓噪下,对左翼文艺运动进行讨伐。瞿秋白率先作

出回应,发表《屠夫文学》(后改题为《狗样的英雄》)和《青年的九月》,最早对“民族主义文学运动”进行批判。在瞿秋白、茅盾、鲁迅等人紧密配合、步步深入的批判下,“民族主义文学运动”不久便声名狼藉,名存实亡。左翼文学阵营在与“民族主义文学运动”鏖战之际,还不断遭到来自“自由人”、“第三种人”的明枪暗箭。瞿秋白在《“自由人”的文化运动——答胡秋原和〈文化评论〉》、《文艺的自由和文学家的不自由》和《并非浪费的论争》等文中,对胡秋原和苏汶的错误观点进行了有针对性的系统批评。其中,《文艺的自由和文学家的不自由》发表后,受到鲁迅的极力称赞,他对冯雪峰说:“真是皇皇大论!在国内文艺界,能够写这样论文的,现在还没有第二人!”^[13]有意思的是,这篇文章还受到对手之一的胡秋原的称赞:“倘若左翼作家都能这样平心静气地讨论真理,我想,大家一定愿意参加”,“不像有一些文章使人望而却步”(后者主要指冯雪峰的批评文章——笔者注)^[14]。不论胡秋原的称赞出于何种动机,真心佩服或居心挑拨,但有一点是肯定的,就是瞿秋白的文章在摆事实讲道理中显示出相当高的理论水平。当然,用今天的眼光来看,瞿秋白在批评“自由人”和“第三种人”的过程中,某些提法和阐述也表现出时代的局限或偏颇。如关于文艺“都是煽动和宣传”,“永远是,到处是政治的‘留声机’”^[15]的说法;对文学的阶级性加以绝对化的某些表述,既有认识上的偏颇,也有在论辩中因情绪激动而引起的失误。但从总体上看,瞿秋白有关此类问题的论述符合特定时代的历史要求及其基本合理性。

以上,我们对瞿秋白在特殊时段,以特殊身份,通过特殊途径,对左联所发挥的特殊作用进行了简要梳理。从总体上看,瞿秋白对左联所发挥的特殊作用呈现出以下几个特点:一是介入的全而性。瞿秋白尽管不是左联正式成员,但是他对左联方方面面的工作都予以关心、指导和帮助,无论是创作、批评、译介、理论建设,还是倡导文艺大众化、批判各种错误思潮,都是既当“指挥员”,又当

“战斗员”，为左联作出了全方位的贡献。当后人对左联所取得的成就作出历史性评价时，我们就会发现，在每一领域都活跃着瞿秋白的身影。二是高度的自觉性。瞿秋白在参与左联工作之前，已被解除党内职务，并没有被分配到任何工作任务，也就是说他是以一个“地下自由人”的身份在主动找“活”干，但在干“活”的过程中是不避风险、不分日夜、不讲报酬、不计毁誉、不顾身体，表现出对党的事业的耿耿忠心和对进步文学事业的一片赤诚。瞿秋白之所以在左联有崇高的威信，是与他的高尚人格、忘我精神和出色战绩分不开的。三是完美的协作性。瞿秋白此时尽管失去人身自由，但绝不是孤身奋斗，而是和一批志同道合的文艺界精英协同作战。这里没有职务高低，没有明确分工，但在工作中却又是那样的配合默契、协调一致。尽管是四面受敌，八方迎战，但“兵来将挡，水来土掩”，有章有法，忙而不乱；创作、评论、译介……，样样出色；倡导文艺大众化、抨击错误思潮……“中心”工作，一着不让。其中所表现出的团队精神和协作艺术是令人赞叹的。

由此可见，瞿秋白参与左联工作，确实是左联之幸：是瞿秋白树立了鲁迅威信，并增进了左联领导班子的团结；是瞿秋白帮助左联摆脱“左”的桎梏，使之进入了“蓬勃发展、四面出击的阶段”^[16]；是瞿秋白发动了“第三次文学革命”，组织了第二次文艺大众化讨论；是瞿秋白主动开展相互间文学批评，并带头创作，促进了文学创作的繁荣，尤其在杂文创作、通俗文学创作方面取得显著成绩；是瞿秋白系统译述经典作家文艺论著，为构建中国马克思主义文艺理论大厦奠定基础；是瞿秋白和左翼文艺界同仁协同作战，抵御和反击了各种错误思潮对左联的围攻。从这一角度来说，是瞿秋白成就了左联；但从“时势造英雄”的角度来说，是左联成就了瞿秋白：

一、在瞿秋白遭王明一伙打击迫害，被排挤出中央的最困难、最痛苦之际，是左联向他伸出温暖的双手，使他得到最珍贵的慰藉

和最切实的帮助。在他遭敌人通缉、搜捕的最危险的时刻，是茅盾、鲁迅不避风险，安排他在家中避难，其中，在鲁迅家中避难四次；是冯雪峰、鲁迅不止一次地帮助居无定所的瞿秋白找住处，赠书籍、文具，使他有相对安定的工作和写作环境；在秋白经济拮据、生活困难而又不肯接受朋友的馈赠时，“鲁迅总是想办法让秋白出版一些书，以便获得一些稿费版税维持生活”^[17]。瞿秋白在这里找到了人生的知己、事业的家园。与此形成鲜明对照的是，当时王明一伙，并未因把瞿秋白排挤出党中央领导层而罢休，也未因瞿秋白在党的文艺战线上取得辉煌战绩而停止对他的批判。1933年9月，王明路线控制的临时中央作出《中共中央关于狄康（瞿秋白）同志的错误的决定》，又一次在全党范围内发动了对瞿秋白的公开批判；同时在《红旗周报》发表署名文章指名批判瞿秋白的所谓“左倾机会主义”错误，把他作为当时反倾向斗争的主要目标，对瞿秋白再次进行残酷打击。此后在江西瑞金出版的苏区中央局机关刊物《斗争》上全文刊载了《红旗周报》上的批判瞿秋白的文章，这标志着对瞿秋白的批判，已由白区扩向苏区，在全党范围内展开了。此时的瞿秋白面对党内的又一次来势汹汹的批判，心境极为坦然面平静，一边按照《决定》下的调子作出《我对于错误的认识》的“检讨”，一边著、译不止。其间，还出席郑振铎婚礼，并刻图章三枚作为“贺仪”，一时传为佳话。他在《申报·自由谈》上发表《儿时》一文，文中写道：“本来，生命只有一次，对于谁都是宝贵的。但是，假使他的生命融化在大众里面，假使他天天为这世界干些什么，那么，他总是生长，虽然衰老病死仍旧是逃避不了，然而他的事业——大众的事业是不死的，他会领略到‘永久的青年’。”^[18]这就是瞿秋白面对党内批判所作出的发自内心的真正“回答”。在此期间，瞿秋白的译著大多通过鲁迅落实发表、出版事宜。此时，不少左翼文艺界朋友对再一次遭批判的瞿秋白的处境深为关切，鲁迅在致曹靖华的信中告知，秋白“都好”。这是多么来之不易的“都

好”：是左翼战友和朋友的关爱，使瞿秋白找到了精神的和物质的“避难所”，并帮助他抵御了来自外部和内部的风风雨雨。

二、左联为瞿秋白提供了施展自己文学抱负的舞台。左翼文艺运动是20世纪30年代文艺运动最重要的组成部分，而20世纪30年代文艺运动是整个中国现代文艺运动的高峰阶段，因此，左翼文艺运动在中国现代文艺运动史上占有非常重要的位置。左联作为组织和发动左翼文学运动的核心组织，其地位和作用是显而易见的。瞿秋白正是通过参与左联的领导工作得以施展并实现自己的文学抱负。文学家要作“社会的喉舌”，新文学“必须走向大众”，革命文学应当用来“帮助革命”——瞿秋白文学思想中的基本观点，在今天看来并不完美，但却符合特定时代的历史要求，且与左联纲领中的基本精神相一致；瞿秋白在20世纪20年代未能充分施展的抱负，到20世纪30年代初得以真正实践。这种实践，如前所述是全方位的，且在文学事业的各个领域不仅达到其一生中的巅峰阶段，而且在中国现代文学史上留下了闪光的一页。而这一切，仅凭个人的孤军奋斗是不可能实现的。可以说，没有左联提供的机遇，就不可能出现作为中国革命文学事业重要奠基者之一的瞿秋白、作为文艺大众化运动发起者和组织者的瞿秋白、作为杂文大师的瞿秋白、作为杰出的马克思主义文艺理论家和翻译家的瞿秋白。

正因如此，深入了解瞿秋白与左联的关系，对于促进瞿秋白研究和20世纪30年代左翼文学运动研究有者双重意义。

注释：

[1][2][7][8][9][10][11][12][16]茅盾：《我走过的道路》（中），人民文学出版社1984年版，第72页、第73页、第86页、第87页、第87页、第87页、第87页、第72页、第87页。

[3]冯雪峰：《关于鲁迅和瞿秋白同志的友谊》，见丁景唐、丁言模编：《瞿秋白

印象》,学林出版社1997年版,第159页。

[4] 钱云锦:《忆谢澹如掩护党的秘密工作的片断》,《党史资料》丛刊1983年第3辑。

[5] 《论翻译——给鲁迅的信》,《瞿秋白文集》(文学编)第一卷,第512页。

[6] 茅盾:《赠丁景唐》。

[13] 冯雪峰:《回忆鲁迅》,第131页。

[14] 胡秋原:《浪费的论争》,《现代》杂志1932年第2卷第2期。

[15] 《文艺的自由和文学家的不自由》,《瞿秋白文集》(文学编)第三卷,第67页。

[17] 周建人:《我所知道的瞿秋白同志》,1980年3月16日《解放军报》。

[18] 《瞿秋白文集》(文学编)第三卷,第95页。

第二节 瞿秋白与“革命的浪漫谛克”

关于“革命的浪漫谛克”这一概念,最早是瞿秋白批评华汉《地泉》时提出的。瞿秋白为《地泉》作序的题目即为“革命的浪漫谛克”^[1]。此后,“革命的浪漫谛克”成为专用词组并有其特定涵义,一般专指“革命文学”倡导运动期间,一些进步作家所创作的偏于情绪表现,带有公式化、概念化倾向的“革命加恋爱”题材的作品及由此而形成的文学思潮。从而与一般意义上的革命浪漫主义创作方法相区别。

“革命的浪漫谛克”作品之所以能盛行一时,不是偶然的,有其深刻的社会、历史原因。一是大革命失败后,面对国民党的血腥屠杀,一些不甘寂寞、追求革命的青年作家的直接反应是要控诉、呼喊、鼓动、抗争,面难以平静下来作冷静、客观的写实,他们既急于打出无产阶级革命文学的大旗,又缺乏对实际工农革命斗争和丰富多样社会生活的深入了解,便选择了他们所“熟悉”的革命和恋爱题材加以演绎。二是受国际无产阶级文艺运动中左倾思潮的影

响,认为文学仅仅是阶级斗争的工具、思想宣传的武器,且宣传煽动的效果愈大,艺术价值愈高。这股左倾思潮从苏联传播到美国、日本等国,成为国际现象。倡导“革命文学”的作家们在提倡革命文学、借鉴苏联等国无产阶级文学经验时,不可避免地接受了这套理论,当这套理论付之实践时,不可避免地给早期革命小说创作带来较大弊害,形成了较严重的标语口号化、公式化、概念化和脱离实际的“革命的浪漫谛克”倾向。

瞿秋白是当时最早对该文学思潮进行批评的评论家之一。如前所述,“革命的浪漫谛克”这一命题来自于瞿秋白,以此题目为序的华汉(阳翰笙)的《地泉》的确是此类作品的代表作。首先,作品脱离实际地鼓吹大革命失败后的所谓“不断高涨”的大好革命形势:农村中到处暴动,地主反动势力已基本摧毁,农民武装已形成包围城市的局势;城市工人运动已经从经济斗争转为政治斗争,正准备举行总罢工,以配合红军攻打城市,迎接全国革命高潮的到来。其次,作者还安排了两个主人公之间的爱情情节:男主人公林怀秋在大革命失败后消极悲观,颓废堕落,但在复兴期大好革命形势鼓舞下,幡然悔悟,重新革命,只身潜入国民党军队策动兵变立下功劳,转眼成为一名杰出的红军军官。女主人公黄梦云原是知识女性、大绅士的未婚妻,后毅然投身革命,到工厂发动工人,不久成为上海30万纱厂女工的领袖。当林怀秋意志衰退时,黄梦云拒绝了他的求爱;而当林怀秋作为红军代表到上海开会时,黄梦云接受了他的爱情,终于实现了革命加恋爱的大团圆,演绎了一个新英雄美人的故事。瞿秋白批评道:该作品充满着“最肤浅最浮而的描写”,“一切人物都是理想化的,没有真实生命的”,不仅“过着淫荡的无聊的贵公子生活”的林怀秋“莫名其妙的,一点儿也没有‘转换’的过程,忽然的振作起来,加入军队”而成为英雄,而黄梦云作为“小姐,女学生,大绅士的未婚妻,她居然进了工厂,还会指导罢工”,其他人物“例如农民协会的会长汪森,工联代表小柳……阿林

等等，也都浪漫谛克化了；他们和一切人物都是理想化的，没有真实的生命的”，“把他们变成了‘时代精神’的号筒”。序文的结论是：《地泉》还留着新兴文学“难产时期的斑点”，“连庸俗的现实主义都没有做到”，只能成为“不应当这样写的标本”，认为“这种浪漫主义是新兴文学的障碍，必须肃清这种障碍，然后新兴文学才能够走上正确的路线”。

瞿秋白尽管在《地泉》序中第一次提出“革命的浪漫谛克”的命题，但对这种文学现象的批评并非自此篇文章始。早在1927年蒋光慈创作《短裤党》时，瞿秋白一方面肯定作品的思想意义（“暴民专政正是短裤党那篇小说的理想”），另一方面对作品的艺术表现表示不满，甚至说蒋光慈“没有天才”。尽管这一批评言之过重，但作品确实存在着严重的公式化、概念化和人物脸谱化的倾向，例如，对两个革命者杨直夫、史兆言采用同一模式的写法：同样都是带病工作，同样都是不顾爱情，同样都是不知休息，简直难以区分。对革命工人李金贵的描写：“金贵的意志如铁一样的坚，金贵的信心比石头还硬，金贵是一个朴直的人”，他们知道的就是“赶快革命、革命、革命……”。至于反革命形象李普璋则是一味地凶恶、荒淫。此外，作品中还有一些近乎荒诞的描写，如革命者华月娟为了制造暴动气氛到西门一带穷人的住处去放火，她也想到这样做“岂不是害了他们？但是为了革命的成功，为着大多数人的利益，也只好让这少数人吃点苦了，待革命成功后，我一定提议多多的救恤他们”。这种严重脱离实际的“革命的浪漫谛克”式的编造，自然会遭到瞿秋白的批评。在这部小说定稿之前，瞿秋白曾殷切地对蒋光慈说：“要写好深刻真实地反映革命的作品。必须积极地参加实际斗争，深切地了解革命和革命群众”，希望他今后努力克服粗糙、艺术性比较差的缺点。蒋光慈后来自己也承认在写作的时候“为了一股热情所鼓动着，几乎忘记了自己是在做小说。写完了之后，自己读了两遍，觉得有许多地方很缺乏所谓‘小说味’，当免不了粗糙

之讥”^[2]。

此外，瞿秋白还对张天翼的《鬼土日记》和茅盾的《三人行》等作品进行了批评。尽管张天翼和茅盾在反对公式化、概念化，坚持现实主义方向方面取得了显著成绩，《鬼土日记》和《三人行》也非严格意义上的“革命的浪漫谛克”作品，但由于受一时风气影响，他们在此阶段创作中确实一度出现了急于表现自己的正确立场而忽视文学创作特点的现象。瞿秋白在《画狗吧》、《谈谈〈三人行〉》等文中，对上述作品中存在的“图式化”、“庸俗的简单化”和“作品的革命立场，没有在艺术上表现出来”等现象所作的批评，与他的其他批评“革命的浪漫谛克”的文章精神是一致的。

瞿秋白对“革命的浪漫谛克”的批评，不仅反映在对此类作品的评论上，从深度和力度来说，更多的体现在此阶段所写的倡导革命文学特别是倡导文艺大众化运动的文章中，如《普洛大众文艺的现实问题》、《大众文艺问题》、《“五四”和新的文化革命》等。其中，直接批评“革命的浪漫谛克”的观点，主要有以下几点：

一是反对“感情主义”。瞿秋白所批评的“文艺复兴初期的“感情主义”居然和世纪末的颓废主义碰了头，混合在一起作为‘革命文学’，甚至于‘普洛文学’的先锋”的现象，主要存在于“革命的浪漫谛克”文学中。瞿秋白认为要“克服这种倾向，……尤其要防止这种“感情主义”的诉苦，怜惜，悲天悯人的名士气”^[3]。

二是反对“个人主义”和英雄主义。这类“飞将军从天而降”，“于是乎演说，于是乎开会，于是乎革命，于是乎成功”的人物，主要存在于“革命的浪漫谛克”文学作品中，这种“个人的英雄决定一切的公式，根本就是诸葛亮式的革命”^[4]，而不是无产阶级革命。

三是反对“团圆主义”。瞿秋白批评“革命的浪漫谛克”文学作品中普遍存在的“简单公式主义：工人痛苦，革命党宣传，工人觉悟，斗争，胜利。有困难一定解决，有错误一定改正，一些百分之百的‘好人’打倒了一些百分之百的‘坏人’”，对此，瞿秋白反问道：

“无产阶级难道需要自己骗自己？……这里难道没有一点儿小资产阶级机会主义的幻想，冒险主义和盲动主义？”^[5]真是反诘有力，入木三分。

四是反对“脸谱主义”。瞿秋白指出，在“革命的浪漫谛克”的文学作品中“反革命的一定是只野兽，只要升官发财，只要吃鸦片讨小老婆；而革命的一定是圣贤，刻苦，坚决等等……，这种简单化的艺术，会发生很坏的影响。生活不这么简单，工人，劳动群众所碰见的敌人，友人，同盟者，动摇的‘学生先生’，也不是这样纸剪成的死花样，而是活人。工人农民自己也是活人！反革命的人，一样会有自己的理想，自己的道德……”^[6]而当时的“革命的浪漫谛克”的作品中，多的是那种“纸剪成的死花样”，少的是那种有血有肉有灵魂的“活人”。

需注意的是，瞿秋白在这里探讨的是怎样去写普罗大众文艺，而剖析的无一不是“革命的浪漫谛克”作品所普遍存在的问题。过去人们认为瞿秋白倡导文艺大众文化运动主要是针对五四文艺运动的缺点而提出的，而实际上也是针对无产阶级文学运动初期“革命的浪漫谛克”创作倾向所存在的问题而提出的。瞿秋白所指的“五四以来”，当然包括“近期”在内。确实，“革命的浪漫谛克”文学的发展趋向和文艺大众化运动的发展方向是背道而驰的，不克服前者的缺点，就不可能使后者得到长足的发展。而且我们还注意到一个现象，就是瞿秋白对五四文艺运动的批评是比较抽象的、笼统的，而对“革命的浪漫谛克”创作倾向的批评是具体的，甚至是指名道姓的。既有对某位作家、某篇作品的具体评论，也是对普遍存在问题的条分缕析。当时，对“革命的浪漫谛克”倾向进行批评的人不少，但像瞿秋白这样有点有面、有破有立，既有具体批评又有理论概括的评论却不多见。

瞿秋白对“革命的浪漫谛克”倾向进行更为深入的剖析和清算，主要体现在他对马列主义经典作家关于现实主义精辟论述的

介绍和现实主义理论体系的构建过程中。瞿秋白译述的目的之一,就是要纠正初期无产阶级革命文学创作,包括“革命的浪漫谛克”作品中所存在的弊病。在其译编的《“现实”——马克思主义文艺论文集》一书中,收录了恩格斯致哈克纳斯、爱伦德斯的信,普列汉诺夫、拉法格等人的文艺论文,以及编译的《马克思、恩格斯和文学上的现实主义》等四篇论文。这些文章对马克思主义文艺理论作了相当系统的介绍,并在阐述中不时触及到左翼文学的实际,为克服“革命的浪漫谛克”创作中存在的错误提供了理论武器。例如,瞿秋白在译述中,强调真实性和革命倾向性的结合,把真实地描写现实生活作为文学创作的最基本的原则,这对“革命的浪漫谛克”作品中时常出现的从概念出发、凭空构想、生编硬造等现象是一记猛掌。对巴尔扎克“不把自己小说里的‘英雄’变做‘时代精神’的号筒”的肯定,就是对相当一部分倡导“革命文学”的作家将自己的作品作为时代精神号筒的否定。当然这并非忽视或取消作品的倾向性,恰恰相反,瞿秋白认为文学作品应当表现“为着光明理想而牺牲的精神,革命战斗的热情,……要求光明的‘幻想’,远大的目的”,只不过要“把这些情感和理想建筑在现实生活的基础之上”^[7]。这表明,瞿秋白实际上已经在主张将革命现实主义与革命浪漫主义结合起来。

瞿秋白对“革命的浪漫谛克”倾向所作的评论,其意义和作用是不容忽视的。就实际状况而言,“革命的浪漫谛克”在当时文学运动中所产生的影响之大、所涉及的面之广、所包含的问题之复杂,远超出一般文学史所作的剖析。在左翼作家中,不仅郭沫若、蒋光慈、洪灵菲、阳翰笙、胡也频、丁玲等创作了“革命的浪漫谛克”作品,就连抵制公式化、概念化创作倾向,坚持现实主义创作道路取得显著成就的作家茅盾、张天翼等,也一度受其影响。甚至一些非左翼作家也卷入其中,如庐隐此阶段创作的《风欺雪虐》、《曼丽》等,将才子佳人、英雄美人穿上“革命”新装,使文学界和读者看到

庐隐的“第二次的‘转向’”，并使她借助于时代的暴风雨赢得了新的声誉。此外，还有巴金，就思想社会观念而论，他那时显然不同于左翼作家，但他的《灭亡》、《新生》等作品，也是爱情与革命交织在一起，也有一种革命的狂热。这使他此阶段的作品与相当一部分“革命的浪漫谛克”作品有惊人的相似之处。这一切足以说明当时创作这一类小说的风气之盛。

但是，这股自1927年始曾盛行一时的创作倾向在20世纪30年代初得到了遏制。这与瞿秋白回到文学队伍后，与鲁迅、茅盾、冯雪峰等在一起，共同参与左翼文学运动“纠偏”有着重要的关系。茅盾曾说：“促成这个转变的，应该给瞿秋白记头功。”^[8]这“头功”不仅指瞿秋白帮助早期左翼文学阵营克服指导思想上的左倾错误，而且包括创作中表现出的违反社会生活规律和创作规律的左倾错误。瞿秋白等对此所进行的清算是全方位的，既有治标的对具体作家的评论，也有治本的对文艺大众化运动的倡导、对革命现实主义文艺理论的介绍和阐述。可以毫不夸张地说，如果没有进步的现实主义文艺理论作指导，没有对脱离实际的“革命的浪漫谛克”倾向和创作中普遍存在的严重的公式化、概念化和标语口号化的批评，就没有20世纪30年代文艺创作的真正繁荣。

当然，瞿秋白对“革命的浪漫谛克”倾向进行清算的本身，也包含着一些不容忽视的错误或偏差。

一是将“革命的浪漫谛克”与浪漫主义创作方法相混淆，对浪漫主义作了全面否定。

由于受当时的“拉普”特别是法捷耶夫《打倒席勒》一文的影响，瞿秋白对浪漫主义采取了全面否定的态度。此后，他在对马克思主义文艺论著的译介过程中，对经典作家关于不要“席勒式”要“莎士比亚化”作了片面的理解，认为是不要浪漫主义，要现实主义，并将“辩证唯物主义创作方法”看成是现实主义的最高层次和用以取代浪漫主义的惟一正确的创作方法。在瞿秋白看来，浪漫

主义在哲学上属唯心主义范畴,是一种“主观唯心论的文学”;在阶级属性上,属小资产阶级范畴,是在资产阶级背叛了革命、小资产阶级附和了反革命的年代,在提倡无产阶级文学的同时否定小资产阶级文学的创作方法,也是合乎逻辑的;在美学上,他也持否定的态度:“一切人物都是理想化的,没有真实的生命的”,把“丑陋的现实神秘化了,把他们变成了时代精神的号筒”,宣传的是“自欺欺人的‘高尚理论’”。正因如此,瞿秋白称浪漫主义是“浅薄的浪漫主义”,“是新兴文学的障碍”,认为“必须肃清这种障碍,然后新兴文学才能够走上正确的路线”。^[9]他对浪漫主义的评价到后来发生了一些变化。1935年瞿秋白在狱中致郭沫若的信中认为:“创造社在五四运动之后代表着黎明期的浪漫主义运动”,“确实杀开了一条血路,开辟了新文学的途径”;但同时又认为,浪漫主义运动“对于‘健全的’现实主义的生长给了一些阻碍”。^[10]由此可见,瞿秋白在部分肯定浪漫主义运动的同时,仍有相当程度的保留,并将所谓“健全的”现实主义置于独尊的地位,部分地反映出他在创作方法问题上的狭隘性。

许多论者认为,瞿秋白否定浪漫主义创作方法是错误的,但否定“革命的浪漫谛克”倾向是正确的,应当将这二者区别开来。而实际上,尽管“革命的浪漫谛克”倾向确实存在如前所述的种种缺点错误,并一度产生较大的负面影响,但也不应全盘否定。首先,“革命的浪漫谛克”是一种艺术风格,以后期创造社和太阳社为代表的革命小说一般均有浓厚的抒情色彩。蒋光慈的《野祭》、《菊芬》是悼念难友之作,以抒情的口吻倾诉内心的悲愤和怀念。洪灵菲在短篇小说《归家》所辑的作品里,写了筏上苦工的痛苦、失业教师的沦落、种田能手的不幸,发出了底层劳动者的呻吟和愤懑。而其带有自传色彩的长篇小说《流亡》更是抒发了一个革命者的情怀,读来亲切感人,一度成为畅销书。这类作品直接承续了前期创造社的艺术风格,侧重点不在客观写实,而在控诉、呼喊、鼓动、抗

争,这种偏于情绪的表现形成那时特有的“革命的浪漫谛克”风格,曾经吸引过许多青年读者。其次,对“革命的浪漫谛克”最常出现的革命加恋爱的题材,也不应该全盘否定。我们不妨以四人分别作序、但共同予以否定的阳翰笙的《地泉》为例来说明这一点。《地泉》通过《深入》、《转移》、《复兴》三部曲,意在表现“四·一二”反革命政变后,南昌起义、秋收起义、广州起义相继失败,毛泽东、朱德等人在井冈山开辟根据地的壮举。这样的描写无论在思想意义上还是在文学史意义均有其价值。思想意义在于:当革命惨遭失败,白色恐怖笼罩大地,有人变节投降,有人堕落颓唐之时,有人登高一呼,摇动革命大纛,擎起耀眼火炬,这对于振奋精神、鼓舞斗志有着不可低估的作用。其文学史意义在于:从此以后,工农革命斗争和革命史上的一些重大事件,成为文学创作中较为普遍的现实题材。至于爱情描写,更是无可厚非,革命者不是苦行僧,也有七情六欲,更何况大部分描写的是高尚的爱情,需要加以改进的是如何避免与革命斗争相脱节,如何避免公式化。

二是受到“拉普”错误理论的影响,误用“唯物辩证法的创作方法”这一口号,在批评中有将世界观和创作方法混同起来的倾向。1929年初至1930年上半年瞿秋白驻苏期间,正是“拉普”理论在苏联文艺界盛行之时,20世纪30年代初回到文艺战线后,“唯物辩证法的创作方法”的口号已在左翼文艺界流行,瞿秋白也难以避免地受到“拉普”错误理论的影响,并接过这一口号。瞿秋白使用这一口号分两种情况:一是在文学批评中用这一口号批评“革命的浪漫谛克”倾向。如为《地泉》所作的序言《革命的浪漫谛克》一文,开头即以“拉普”成员法捷耶夫《打倒席勒》一文中的一段话作为批评《地泉》的依据,从而得出“浪漫主义是新兴文学的障碍”、“我们应当走上唯物辩证法的现实主义的路线”的结论。二是在马克思主义文艺论著的译介和现实主义理论体系的构建过程中使用这一口号,并把这一口号作为现实主义的最高层次和革命现实主义的

代称。但无论是哪一种情况,他对这一口号的理解和运用与“拉普”并不相同。他没有像“拉普”那样用这一口号代替并否定现实主义,表现出为了政治而舍弃艺术的倾向。在作具体的文学批评和理论阐述时,还是把握住文艺的特性,遵循现实主义原则的。他主张采用“唯物辩证法的创作方法”更多的是在字而上,或将其作为批判“革命的浪漫谛克”的口号或作为革命现实主义的代名词。

以上,我们对瞿秋白与“革命的浪漫谛克”的关系作了简要的梳理和分析。客观评价“革命的浪漫谛克”这一在文学发展中曾引起过广泛争议的文学现象,深入了解瞿秋白对这一文学现象的观点和看法,对于我们正确认识左翼文学运动在曲折中发展的历史和瞿秋白的文艺思想(包括创作方法论)显然是有益的;对于我们今天正确地开展文艺批评,深化对文学创作方法及相关问题的探讨,也有着积极的启迪和认识作用。

注释:

[1][3][4][5][6][9]《瞿秋白文集》(文学编)第一卷,第456页、第477页、第478页、第478页、第479页、第459页。

[2] 蒋光慈:《短裤党·写在本书的前面》,泰东书局1927年版。

[7]《瞿秋白文集》(文学编)第三卷,第130页。

[8] 茅盾:《我走过的道路》(中),人民文学出版社1984年版,第87页。

[10]《瞿秋白文集》(文学编)第二卷,第418页。

第三节 瞿秋白与辩证唯物论的创作方法

辩证唯物论的创作方法来自于苏联“拉普”的文艺理论。“拉普”是成立于1925年5月的俄罗斯无产阶级作家联合会的简称,曾一度以无产阶级文学界的领导自居,自封为惟一的无产阶级文

学团体,其文艺思想也曾成为一种国际性的文学思潮。1928年,他们提出辩证唯物论的创作方法,认为作家应当先学好马克思主义哲学,然后才能按照辩证法的“公式”进行创作。它不要求作家深入生活,而把生活作为作家可以随心所欲地用来图解公式的材料,企图以抽象的教条代替艺术形象的创造。这样就等于取消了创作方法,否定了文艺通过生动的艺术形象反映社会生活这一本质特征,从根本上背离了艺术自身规律。“拉普”还提出“打倒席勒”、反对浪漫主义的口号,将浪漫主义与唯心主义、现实主义与唯物主义幼稚地等同起来,将作家的世界观与创作方法混为一谈,用强加给文学的划一化代替文学的多元化。1932年以后,“辩证唯物论的创作方法”因其自身暴露的缺点和错误被社会主义现实主义所取代。

辩证唯物论的创作方法于上世纪30年代初传到中国。作为国际革命作家联盟的一个支部,左联及左翼文艺界在指导思想、理论主张和文学创作上,无不受到国际文艺思潮的影响甚至制约。

就瞿秋白而言,1928年初至1930年上半年驻苏期间,正是后期“拉普”理论在苏联文艺界盛行之际,瞿秋白不可能不受到影响。在他回到左翼文学阵营时,“拉普”理论已开始在中国流行。在对早期革命文学创作中普遍存在的主观情绪上的狂热性和创作上的公式化、概念化等现象进行清算的过程中,他接过了辩证唯物论的创作方法这一流行口号。其最早涉及这一概念的文章,是写于1931年底的《马克思文艺论的断篇后记》。文章指出:“无产阶级所需要的是切实的唯物论辩证法的认识现实”,所考虑的是“怎样把这些情感和理想建筑在现实生活的基础之上,怎样表现意识转变的唯物辩证法的规律性”。^[1]在瞿秋白看来,要克服早期“普洛文学”创作中的不良倾向,普洛作家必须要用唯物辩证法去认识现实,并且要在创作中表现意识转变的唯物辩证法的规律性。

瞿秋白较多的运用这一口号,是在他的文学批评文章中。从

概念出发,凭空构想,来印证“革命哲学”的创作方式,确实曾一度成为左翼文学界风尚,连反对公式化、概念化一向非常有力的成熟老作家茅盾也在所难免。他的中篇小说《三人行》力图用新的无产阶级观点来反映现实,结果写成一部概念化的作品,为此,瞿秋白专门写了《谈谈〈三人行〉》一文,认为作品中出现的三个主要人物都是“中国现实生活里找不出的人物”,因而“作者的革命的政治立场,就没有在艺术上表现出来”。在分析茅盾该部作品失败的原因时,瞿秋白认为:“一则《三人行》的创作方法是违反第亚力克谛——辩证法的”,“二则这篇作品甚至于是反现实主义的”,他希望作者“去取得普洛的唯物辩证法的宇宙观和创作方法”。^[2]换一种说法,就是希望作者一要掌握“辩证法”,二要掌握现实主义,这二者的相加就是“普洛的唯物辩证法的宇宙观和创作方法”。

瞿秋白以辩证唯物论的创作方法为武器进行文艺批评最典型的例子,就是为重版的华汉的长篇小说《地泉》所作的序《革命的浪漫谛克》。“革命的浪漫谛克”因瞿秋白的这一篇文章而成为概括早期革命文学运动中此类文学现象的专用词组,并与革命浪漫主义相区别而载入史册。对辩证唯物论的创作方法的介绍与对“革命的浪漫谛克”的清算几乎是同时进行的,当时在批评“革命的浪漫谛克”倾向的文章中,一般均祭起了辩证唯物论的创作方法这把尚方宝剑,瞿秋白自然也不例外。在《革命的浪漫谛克》一文中,瞿秋白以法捷耶夫写于1925年的《打倒席勒》一文中的一段话作为引子和批评的依据,认为《地泉》“充满着所谓‘革命的浪漫谛克’”,“连庸俗的现实主义都没有做到。最肤浅,最浮而的描写,显然暴露出《地泉》不但不能够‘改变这个世界’的事业,甚至于也不能够‘解释这个世界’,因此,《地泉》正是新兴文学应当研究的不应当这样写的标本。”在文章的结尾,作者提出“应当走上唯物辩证法的现实主义的路线,应当深刻的认识客观的现实,应当抛弃一切自欺欺人的浪漫谛克”^[3]。在瞿秋白看来,要防止出现庸俗现实主义或

“革命的浪漫谛克”倾向，只有“走上唯物辩证法的现实主义的路线”。

瞿秋白对辩证唯物论的创作方法这一概念的更深层次的运用，主要体现在他对马列文论的译介和现实主义理论体系的构建过程中。瞿秋白在《“现实”——马克思主义文艺论文集》等译述中，将现实主义分为以下三种：

第一种是“现实主义稍加变革而成所谓‘自然主义’”，以左拉为代表。他认为自然主义的那种“机械的‘照相机主义’不能够观察社会生活的真实现象和一般的发展趋势，而只能够偶然的抓到极小一部分现实的印象”^[4]。

第二种是“资产阶级的现实主义”，即我们今天所说的批判现实主义，以巴尔扎克为代表。瞿秋白认为这种创作方法能够“写出典型化的个性化的典型”，但“不能够描写真正的工人阶级的斗争……不能够进一步的彻底了解社会发展的将来趋势”^[5]。

第三种是“辩证唯物论的创作方法”，以高尔基为代表。这种创作方法“将继续巴勒扎克等等的资产阶级的现实主义而往前发展”^[6]。“能够最深刻的最切实的了解到社会发展的遥远的前途……了解社会发展的内部矛盾。”^[7]他赞扬高尔基的“文艺作品都是真正的‘真实人生’的反映，——比以前资产阶级现实主义文学家，都要真实得多，伟大的多”^[8]。

不仅如此，瞿秋白还将上述三种创作方法分为三个层次：左拉的自然主义“比巴尔扎克要低一级”；而“辩证唯物论的文学创作方法，比资产阶级现实主义的创作方法，要高出一个阶段”^[9]，是最高级、“最真实、最伟大”的创作方法。

纵观瞿秋白的辩证唯物论的创作方法论，我们可以看出其间有一个发展变化的过程。第一阶段是受“拉普”影响，借用辩证唯物论的创作方法这一提法，去批判早期革命文学运动中普遍存在的“革命的浪漫谛克”倾向，这主要反映在他对《三人行》、《地泉》等

作品的批评中。此时,他对这一出产于苏联、流行于左翼文艺界的口号的内涵和外延均未深察:既然法捷耶夫使用这一武器“打倒席勒”及其浪漫主义,用这一武器来批判“革命的浪漫谛克”真是再方便、再顺理成章不过。但他并未注意到由此带来的一系列悖谬现象:其一,“拉普”派的辩证唯物论的创作方法要求用辩证法的哲学公式进行创作,用抽象的教条代替生活的描写,不要求作家深入生活。而瞿秋白用辩证唯物论的创作方法的口号着力加以鞭挞的正是这些,也就是说,他在用辩证唯物论的创作方法反对“拉普”辩证唯物论的创作方法所提倡的东西。其二,左翼文学界相当一部分作家正是由于受“拉普”派的辩证唯物论的创作方法的影响,为了急于表现自己的无产阶级立场,而忽略艺术创作的规律,创作了很多公式化、概念化和标语口号化的作品,但也正因如此而被扣上违反辩证唯物论的创作方法的“帽子”而遭到严厉的批评。这种悖谬现象之所以屡见不鲜,就是因为谁也不知道辩证唯物论的创作方法究竟是什么,用这种方法创作的作品究竟是什么样子,这如同“皇帝的新衣”,尽管观者一致叫好,那不过是在想像中,一旦戳穿,一无所有。正因如此,这一思潮在苏联一经批判,便迅速退潮,且去无踪影,至今人们也未见过此类作品的真容。由此可见,辩证唯物论的创作方法其实并不是一种创作方法,而只是一种理念和口号。第二阶段是1932年以后,瞿秋白在其现实主义理论体系构建过程中对辩证唯物论的创作方法这一概念的阐述和使用。此时,瞿秋白对这一概念的实际理解已与“拉普”完全不同,不仅未以此来取代并否定现实主义,而且对现实主义概念加以细分,并将这一概念作为现实主义的最高层次,其特征已与此后不久出现的社会主义现实主义创作方法的特征基本相同。

瞿秋白一度推崇辩证唯物论的创作方法是有多方面原因的:

首先,作为中国马克思主义哲学理论开拓者之一的瞿秋白,他在党内最早提出和研究“互辩法的唯物论”,即辩证唯物论。早在

1923年,在《世界的社会改造与共产国际》一文中,他已运用了“辩证法的唯物论”这一概念,并在此后的《社会哲学概论》的讲稿中,较为详尽地阐发了辩证唯物论的思想,这在马克思主义哲学传播史上有着里程碑意义。纵观我党历史上的各种错误,都同思想方法上的主观性、片面性、绝对化密切相关。同样,对早期无产阶级文学运动中出现的偏差,“革命的浪漫谛克”文学中普遍存在的主观情绪上的狂热性和创作上的公式化、概念化,在瞿秋白看来,在思想方法上,或与主观唯心主义有关,或与机械唯物论有关,在创作上宣传辩证唯物主义正是对“症”下“药”。他所忽略的是,思想方法和创作方法并非一回事。

其次,瞿秋白不仅坚持辩证唯物论,还坚持唯物史观,并用这一观点看待文学发展的历史和走向。在他后阶段的现实主义理论中,用辩证唯物论的创作方法这一概念阐述当时已在苏联流行、不久又传到中国的社会主义现实主义创作方法的主要内容。其中包括历史地看待巴尔扎克作品中所表现的现实主义,特别肯定巴尔扎克忠于历史现实所作的现实主义描写;但是,瞿秋白认为仅此还不够,还应当表现无产阶级革命的理想和激情,提示社会发展的趋向,在文学上惟有辩证唯物论的创作方法才能做到这一点。瞿秋白坚持用唯物史观观照历史无疑是正确的,但这与用什么样的创作方法描写现实、揭示未来毕竟不是一回事,哲学观念与创作方法之间也并非一一对应。

再次,瞿秋白较早接过辩证唯物论的创作方法这一口号,与其经历有很大关系。如前所述,在他1928年初至1930年上半年驻苏期间,正是后期“拉普”理论包括“辩证唯物论的创作方法”盛行之际;回国后不久投身左翼文艺运动时,“拉普”理论包括辩证唯物论的创作方法正在被推介,“拉普”成员法捷耶夫所写的《打倒席勒》一文也被翻译过来。文中片面理解经典作家所说的要“莎士比亚化”,不要“席勒式”,提出了“打倒席勒”,反对

浪漫主义的口号。而上世纪 20 年代末 30 年代初正是中国左翼文学界“革命的浪漫谛克”思潮风行一时之际，在创作中普遍存在着“席勒式”的“时代精神的号筒”及主观色彩过于强烈的现象。因此，在瞿秋白等人看来，既然法捷耶夫等可以用辩证唯物论的创作方法批判“席勒式”的“浪漫主义”，中国左翼文学阵营也应用此口号批判“革命的浪漫谛克”倾向。这也是瞿秋白接过这一口号时未深察细究的原因。

我们对瞿秋白使用辩证唯物论的创作方法这一口号的得与失也应辩证地去看：

首先，瞿秋白用这一口号批判“革命的浪漫谛克”倾向所起的作用并不都是负面的。在早期革命文学创作中普遍存在着公式化、概念化及对现实的空想和革命的狂热等现象，瞿秋白创造性地用“革命的浪漫谛克”加以概括，并以辩证唯物论的创作方法为武器予以批判。因为瞿秋白不是全盘照搬而是根据当时左翼作家创作的实际借用了这一口号，并赋予这一提法以新的理解，尤其是对“革命的浪漫谛克”倾向的针砭，有的放矢、切中要害，得到左翼文学界广泛认同和普遍接受。从某种意义上可以讲，没有瞿秋白等对早期革命文学运动中不良创作倾向的清算，就没有“左联”后期文学创作的全面丰收。

其次，这一口号在瞿秋白现实主义理论体系构建过程中所起的作用，也并非都是负面的。仅从这一口号的字而意思来看，瞿秋白似乎仅仅从哲学角度提出问题，用哲学观念代替创作方法，而实际情况并非如此。他从总体上运用了哲学和美学相结合的观点，把现实主义划分为几个不同层次，并将辩证唯物论的创作方法看成是最高层次。在社会主义现实主义创作方法的概念输入到中国以前，借用这一口号，对“最高层次”现实主义的性质、内涵、作用等进行界定和阐述，为丰富中国无产阶级文学理论、构建现实主义文学理论体系，都有着不容忽视的积极意义。特别是他提出的真实

的现实主义应当能够反映“为着光明理想而牺牲的精神，革命战斗的热情”^[10]等要求，实际上已包括了革命现实主义和革命浪漫主义相结合的内容。这与毛泽东后来提出的“两结合”创作方法，在精神实质上是一致的。

当然，瞿秋白在使用辩证唯物论的创作方法这一口号的过程中，也出现了一系列的偏差和错误：

首先，从这一口号的本身来看，其字面意思极易使人理解为是用哲学分析代替艺术创造，用世界观代替创作方法，而“马克思主义只能包括而不能代替文艺创作中的现实主义，正如它只能包括而不能代替物理学中的原子论、电子论一样”^[11]。而用专门的哲学术语为创作方法命名，给人的就是这种“代替”的感觉。

其次，从口号的来源来看，其直接来自于苏联“拉普”文艺理论。事实证明，这一口号存在着严重的错误。错误之一，就是用世界观代替创作方法。“拉普”声称：“只要无产阶级文学从惟一能对世界提供真实知识的哲学——辩证唯物主义的观点出发描写现实，就可以创造出伟大的作品。”错误之二，就是涵义含混、解释混乱。“拉普”成员有的将其看成是对作家世界观的要求，有的认为是“一个具有特殊风格的无产阶级文学流派”，有的指出必须“处于辩证唯物主义的风格范围之内”选择体裁，等等，由于没有给这一术语以明确的界定，因此，在使用中由于随心所欲面带来的混乱是难以避免的。错误之三，就是将这一口号置于独尊的地位而加以绝对化，艺术的多样化被强加给文学的单一化粗暴地限制，不仅从根本上背离了艺术自身的规律，也严重妨碍了文学队伍的团结。把这一先天不足、各方面有严重缺陷的口号，在字面上原封不动地“移植”到中国来，显然是不妥的。尽管瞿秋白对这一口号的实际理解与“拉普”并不相同，在作具体文学批评时，在总体上还是把握住了文艺的特性，但使用这一口号在客观上扩大了“拉普”错误在中国的影响。

其三,在将辩证唯物论的创作方法作为武器使用时,首先将批判的锋芒指向“革命的浪漫谛克”,不仅全盘否定了“革命的浪漫谛克”文学,还否定了一般浪漫主义文学。他称席勒的创作是“浅薄的浪漫主义”,是“主观主义唯心论的文学”。^[12]这说明瞿秋白不仅从字面上接受了“拉普”的辩证唯物论的创作方法,而且接受了其中关于“打倒席勒”、“反对浪漫主义”的提法。由此可见,他对浪漫主义未作全面、深入的考察,没有看到浪漫主义虽侧重于主观抒情,却不等同于唯心主义,在理解上确实存在将世界观和创作方法混同起来的倾向。

其四,在译介马列文论、构建现实主义理论体系的过程中,仍然沿用辩证唯物论的创作方法这一口号,并将此作为现实主义的最高层次,这说明瞿秋白至1933年仍然没有认识到这一口号自身所存在的缺陷及这一口号在使用过程中所产生的负面影响。苏联在1932年4月解散“拉普”,并对辩证唯物论的创作方法进行了清算;同年5月在苏联《文学报》就“拉普”解散的一篇论文中,第一次提出“社会主义现实主义”这一名称。同年秋,斯大林同苏联作家会晤后,这个名称被确定下来。可惜,瞿秋白此时对上述情况并不知晓,在1933年4月发表的《马克思、恩格斯和文学上的现实主义》一文中,仍继续沿用辩证唯物论的创作方法这一概念,并将其作为现实主义的最高层次,这不能不说是其现实主义理论体系中的一个瑕疵,尽管这瑕疵是外在的而非实质的。

以上,我们对瞿秋白与辩证唯物论的创作方法的关系作了简要的回顾与分析,从中我们可以发现若干值得重视之处:瞿秋白在对错误“口号”作不当“移植”的过程中,包含着正确的动机和合理的解释;在将“口号”作武器使用时,既起到借用外力,遏制一度流行的不良创作倾向的作用,又产生了将“澡水”和“婴儿”(如浪漫主义)一同“泼”出去的消极后果;在将“口号”作为构建现实主义理论大厦的高层“框架”时,既提高了“大厦”高度、扩大了内部空间,又

在“外观”上留下了易使人产生误解的标识。进一步了解和析瞿秋白使用辩证唯物论的创作方法这一口号的背景、动机、效果等实际情况,对于我们深入研究瞿秋白的文学思想,特别是创作方法论,无疑是非常有益的。

注释:

- [1][10]《瞿秋白文集》(文学编)第三卷,第130页、第130页。
[2][3]《瞿秋白文集》(文学编)第一卷,第455页、第460页。
[4][8]《拉法格和他的文艺批评》,《瞿秋白文集》(文学编)第四卷,第136页、第136页。
[5][6][7][9][12]《马克思、恩格斯和文学上的现实主义》,《瞿秋白文集》(文学编)第四卷,第18页、第18页、第19页、第19页、第4页。
[11]《在延安文艺座谈会上的讲话》,《毛泽东选集》第三卷,人民出版社1961年版,第875页。

第四节 瞿秋白与文艺大众化运动

文艺大众化作为一个自觉的文艺运动,本属于20世纪30年代左翼文艺运动的一个组成部分。但作为一种思潮,作为一种既包括理论倡导,又包括创作实践的文学现象,它经历了酝酿、产生、发展到成熟的全过程,这一过程几乎贯穿了中国现代文学史。

早在五四文学革命时期,尽管没有明确地提出文艺大众化的口号,但无论是陈独秀的“三大主义”、胡适的“八不主义”,还是周作人提出的“平民文学”,都从本质上反映了文学走出精神贵族垄断、走向人民大众的历史要求,而刘半农的《瓦釜集》、刘大白的《卖布谣》以及相当一部分“人生派”的作品,可以看作是一种有意识的、带有探索性的创作实践。在早期革命文学倡导期间,一些具有共产主义思想的知识分子,如瞿秋白、邓中夏、恽代英、萧楚女、沈

洋民等,不仅撰写文章要求作家深入群众、写出激发革命精神的作品,而且极力鼓励工农大众自己创作包括通俗歌谣在内的通俗作品,甚至身体力行,带头创作。在五卅期间,在工农革命运动期间,这类创作还形成一个小高潮。1928年无产阶级革命文学的倡导及论争,更明确提出无产阶级在文学领域领导权的要求,并把建立无产阶级文学作为根本性的任务,但在如何建立无产阶级革命文学的问题上产生了分歧和论争,而“革命的浪漫谛克”思潮的流行、“辩证唯物主义创作方法”概念的输入、“革命加恋爱”作品的盛行,似乎在拉大文学与人民大众的距离,而与倡导者们的初衷相悖。正因如此,左联成立之初即成立了文艺大众化研究会,并就文艺大众化问题展开了三次较大规模的讨论,文艺大众化问题成为左联的“第一个重大的问题”,促进文艺大众化成为当时整个左翼文学运动的重要内容。尽管后来关于文艺大众化问题的讨论告一段落,但产生的影响却极其深远。瞿秋白在苏区领导文艺运动就是对其在上海期间提出的文艺大众化理论的全方位实践。在此后的“两个口号”的论争中,鲁迅认为“这文学和运动,一直发展着;到现在更具体底,更实际斗争底发展到民族革命战争的大众文学”。这里,鲁迅将其提倡的“民族革命战争的大众文学”看成是文艺大众化运动的继续和发展。抗战初期,“文协”提出的“文章下乡、文章入伍”的口号,就是对作家在抗战形势下从事通俗大众文艺的号召,以“好一计鞭子”(《三江好》、《最后一计》、《放下你的鞭子》)为代表的通俗抗战文艺的创作及演出,就是在民族矛盾急剧上升的形势下对文艺大众化主张的自觉实践;抗战时期关于“民族形式问题”的讨论,则是左联时期文艺大众化问题讨论的继续和发展,在文艺形式问题的理论探讨上有所深入。此后,毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》中,更明确将文艺为什么人的问题看成是文艺的根本问题、原则问题,并对文艺如何为大众服务提出具体意见,对长期以来一直争论并在实践中常有所偏颇的普及与提高,文艺与

生活、与政治、与传统的关系及文艺批评标准等问题提出结论性意见,而上述问题,无一不与文艺大众化问题相连接。尽管毛泽东的许多见解在今天新的历史条件下需要有新的发展,但在当时特定的时空背景下,其基本精神是非常正确的,可以说是“五四”以来进步文艺运动,包括文艺大众化运动的历史总结。而在《讲话》精神指引下,以赵树理为代表的短篇小说创作、以丁玲、周立波为代表的长篇小说创作、以贺敬之等的《白毛女》为代表的新歌剧创作,则将中国现代大众化文艺创作推向了高峰。

当我们论及瞿秋白与文艺大众化运动的关系时,首先想起的是他在20世纪30年代初回归文艺战线后,发起第二次文艺大众化讨论时所作的理论探讨和实践探索,但仅在此范围内讨论瞿秋白与文艺大众化的关系显然是不够的。正像文艺大众化运动曾经历了酝酿、提出、发展、收获等不同阶段一样,瞿秋白文艺大众化思想也经历了孕育、形成并在实践中加以检验和修正的过程,不论在其中的哪一阶段,都留下了时代的和个人的印记。只有在历史与人物的双向互动中,才能相对完整地认识历史,评判人物。

早在五四时期,尚在俄专读书的瞿秋白,就开始译介俄国文学作品,从其对俄国文学的评析中,我们就可看出他对文学与社会、与大众关系的看法,他说:“文学只是社会的反映,文学家只是社会的喉舌。”他评价果戈理的短剧《仆御室》:“描写当时下流社会的情形很细致,又很平淡,可是能现出下流社会的真相,……于平淡中含有很深的意境”,“现在中国实在很需要这一种文学”。^[1]他认为,新文学应以下层劳动者为主要表现对象,满怀同情地表现他们的苦难。这些观点,已经包含了此后系统提出的文艺大众化理论的若干元素。

他创作的以《心的声音》为主题的一组散文,展现了下层劳动者的悲惨生活,其中,有被人奴役的婢女,有踉跄街头的小贩,有奄奄一息的穷孩,有沿路乞讨的老人,有进城谋生的农夫。从思想内

容来看,已贴近此后倡导的大众文艺。

在赴俄考察期间,瞿秋白实地对苏俄的政治、经济、文化等各方面的现状作了全面调研和系统报告,其中,苏联无产阶级文艺运动开展的实际状况是其考察的重要内容,他参加了无产阶级文化部所举办的音乐会,该部“一切图画音乐诗文戏剧的新作家都加入,凡创作就大家详论研究,常开音乐会或诗文晚会,有时自编戏剧以为工人娱乐”。他走访了俄国无产阶级作家,并译介他们的作品。他编写了《俄国文学史》,通过对俄苏一系列民主主义作家和无产阶级作家的重点评介,强调文学应当为劳动人民服务的思想,较之五四初期形成的文学观,显然又进了一层。

1923年回国后,他将相当一部分精力投入到早期革命文学的倡导和实践当中。他在《社会科学概论·艺术》、《艺术与人生》等著述和大量的文艺评论文章中,较系统地反映出他建立革命文学的主张。其中包括对“五四”以来文学脱离大众的现象所进行的评析;对文学“从云端下落,脚踏实地”地回归大众的呼唤;以及对构建革命文学理论体系的初步设想。不仅如此,瞿秋白还身体力行创作了一系列真正意义上的大众文艺作品,有诗歌,有小说,有杂文;编辑发表了一批革命歌谣;帮助作家创作出革命文学的力作。瞿秋白在早期革命文学方面所作的努力,实际上也是在大众文艺方面所作的努力,这一切为他20世纪30年代全身心介入左翼文艺运动和大众文艺运动奠定了基础。

20世纪30年代初,瞿秋白重返文学战线后一开始就致力于提倡文艺大众化,并将此与“第三次文学革命”联系起来。瞿秋白提倡文艺大众化有其显著特色:一是将语言大众化作为文艺大众化的“先决条件”,将创建现代中国文学作为“第三次文学革命”的目标。二是将总结并克服五四文学革命以来新文学存在的缺陷作为倡导文艺大众化的动因和依据。三是将“向群众学习”作为能否实行文艺大众化的关键。否定了大众化就是通俗化的说法和“站

在大众之上去教训大众”的做法。四是在倡导文艺大众化的同时，身体力行，深入民众，尝试文艺大众化的创作实践。五是评介经典作家论著和苏联无产阶级文学作品，为文艺大众化寻找理论依据和文学参照。关于瞿秋白 20 世纪 30 年代初提倡文艺大众化方面的具体情况，将在本文第二部分作具体深入的阐述。

瞿秋白对文艺大众化的倡导和实践，不仅在当时受到普遍的关注，而且对 1934 年第三次文艺大众化问题讨论产生了显著影响。尽管此时瞿秋白已离沪赴苏区，但当时即有人指出，瞿秋白在“大众语”问题上“提出了许多很有系统的意见”，是 1934 年“大众语讨论的前奏和先导”。还有人认为，瞿秋白“最先涉及到‘用什么话写’的文字本身”，瞿秋白所说的“现代普通话”确实在形成着，它就是“大众语”的标准。此外，引人注目的是，在文艺大众化的讨论中，鲁迅也发表了《“连环图画”辩护》、《汉字和拉丁化》、《中国语文的新生》、《关于新文学》、《论新文学》等一系列文章，在有关推行大众化语的意义、是否需要采用拉丁化新文字、废除方块汉字等一系列问题上观点相当一致。根据冯雪峰回忆，瞿秋白的文艺大众化思想对鲁迅有“明显的影响”，“在其基本精神和主要观点上，鲁迅先生是同意的”，尤其是“对于大众口头语的重视，鲁迅先生后来是因秋白同志热烈提倡的鼓舞而加强的”；鲁迅还“热烈地赞助并提倡起秋白同志的拉丁化的主张和办法”。^[2]如果将瞿鲁二人关于文艺大众化问题的文章放在一起作比较分析，就有理由相信冯雪峰的回忆是可靠的。

1934 年初，瞿秋白奉命离开上海，赴中央工农革命政府所在地瑞金，任教育人民委员，兼管艺术局的工作。在此期间，瞿秋白不仅未脱离大众文艺运动，而且还充分利用分管文艺工作的有利条件，更加积极地致力于大众文艺的实践。他提议将苏区创办的第一所戏剧学校命名为“高尔基戏剧学校”，因为“高尔基的文艺是为大众的文艺，应该是我们戏剧学校的方向！”他提出要组织剧团

“到火线上去巡回表演,鼓舞士气”,平时按集期到集上流动表演,保持同群众密切的联系,认为“闭门造车是绝不能创造出大众化的艺术来的”。他要求剧团创作剧本,以满足工农兵群众的需要。在他的倡议和组织下,涌现出一批带有大众文艺色彩的剧本,并出版了苏区第一部剧本集《号炮集》。他重视戏剧干部和骨干的培养,认为“没有戏剧工作骨干,就谈不到什么工农戏剧运动”。他鼓励大家搜集民歌并填词,使苏区出现了许多优秀的红色歌谣。瞿秋白在苏区所进行的文艺大众化实践,有力地推动了苏区文艺运动的蓬勃开展,为几年后解放区文艺运动更高层次、更大范围的展开,提供了有益的经验。

瞿秋白倡导文艺大众化的理论和实践,不仅在他生前对当时的中国大众文艺运动产生了相当大的推动作用,而且在他就义以后,仍然产生着不容忽视的影响。其中对毛泽东文艺思想的形成所起的“中介”作用,已经引起了人们的重视。当我们打开毛泽东的《在延安文艺座谈会上的讲话》,就会发现毛泽东是在总结此前包括瞿秋白在内的无产阶级文艺理论家的研究成果的基础上,根据当时解放区文艺运动实际,系统而又简明扼要地提出他的文艺观点。如果将毛泽东和瞿秋白的文艺观点进行比较,我们就会发现很多方面的一致:一是观察问题、分析问题角度的一致,都是从中国革命和人民大众的迫切需要这一社会革命家的视角分析文艺问题。二是若干观点的一致。在文艺与生活、文艺与政治,尤其是在文艺为什么人、作家的世界观改造及与工农相结合等一系列问题上,观点惊人的一致。相比较而言,毛泽东的观点更准确、更辩证,语言更简洁、更流畅。毛泽东对瞿秋白,包括他的文艺思想和实践,是比较了解的,否则他就不会在瞿秋白就义若干年后还惋惜地说:“假如他活着,现在领导边区的文艺运动该有多好啊!”毛泽东称赞瞿秋白是“肯用脑子想问题的,他是有思想的”,认为“他的这种为人民工作的精神,

这种临难不屈的意志和文字中保存下来的思想,将永远活着,不会死去”。^[3]这里所说的文字中保存下来的思想当然包括瞿秋白的文艺思想特别是文艺大众化思想。

以上,我们循着中国现代大众文艺运动的发展历史,对瞿秋白文艺大众化思想和实践的演进,及对当时及其以后中国文艺运动的影响,作了极其简要的勾勒,从中,可以清晰地看到作为中国大众文艺运动倡导者、实践者的瞿秋白在中国现代大众文艺运动中所发挥的特殊作用。当然,要具体深入地分析瞿秋白的大众文艺思想及与大众文艺运动的关系,需对 20 世纪 30 年代初瞿秋白投身大众文艺运动的具体情况作进一步的深入分析。

文艺大众化始终是 20 世纪 30 年代左翼文艺运动的中心议题之一。左联成立后讨论研究的第一个问题就是文艺大众化问题,并且成立了大众文艺委员会。在 1931 年左联执委会决议《中国无产阶级革命文学的新任务》中明确指出:“为完成当前迫切的任务,中国无产阶级革命文学必须确定新的路线。首先第一个重大的问题,就是文学的大众化”;“今后的文学必须以‘属于大众,为大众所理解,所爱好’(列宁语)为原则,同时也须达到现在这些非无产阶级出身的文学者生活的大众化与无产阶级化。”这说明,左联对文艺大众化问题是高度重视的。在 20 世纪 30 年代,除在创作实践上进行过各种探索和努力以外,在理论上曾进行过三次较大规模的关于大众化问题的公开讨论。

第一次讨论是在 1930 年春左联成立前后,《大众文艺》、《拓荒者》等刊物发表了不少讨论大众化的文章。讨论侧重于两个方面的话题:一是倡导文艺大众化的意义。列宁的《党的组织和党的出版物》以及与蔡特金的谈话(《回忆列宁》)成为认识这一问题的指导思想,不少讨论者都直接引用列宁的有关论述来说明大众化“是目前必须解决的迫切的任务”。二是把发展工农

兵通讯员运动作为解决上述问题的途径,对作家的作用有所忽视,偏重于从组织上解决问题,对文艺大众化的一系列具体问题未及涉猎。第二次讨论,是在1932年瞿秋白回归文学战线后,在瞿秋白的发动和引导下进行的,这次讨论的中心已不是一般性阐述大众化的意义,而是文艺大众化需着重解决的具体问题和具体措施,包括艺术作品的语言、形式、体裁以及内容和“技术”等问题,这是文艺大众化讨论中为时最长、涉及问题最多的一次。第三次讨论,是在1934年,尽管此时瞿秋白已奉命离沪赴苏区瑞金,但他在第二次讨论中最为关注的文艺大众化的“先决条件”——语言大众化问题,再一次引起人们的兴趣并成为讨论的中心。魏猛克在《普通话与“大众语”》文中慨叹:1932年宋阳(瞿秋白)的文章发表以后,由于《文学月报》停刊而未能深入讨论,必须重新“成为一个新的运动”^[4]。正如王瑶先生所说:“瞿秋白确实没有参加这次论争,大众语这一个词也是在这次论争中提出来的,但这都不能说明它与瞿秋白没有关系。这次讨论中主张大众语的许多基本论点都是1932年瞿氏关于文艺大众化观点的阐述和发挥。”^[5]这段话真实地揭示了第二次文艺大众化讨论与第三次文艺大众化讨论之间的内在联系。

茅盾曾说“1932年的讨论是瞿秋白引起的”。瞿秋白之所以在此时“引起”文艺大众化问题的讨论,主要有以下几方面原因:

一是基于对“五四”以来文学的基本判断。早在1923年,瞿秋白就在《荒漠里——一九二三年之中国文学》一文中对当时的文学现状深表不满,对文学作品中表现出来的“外古典主义”和“开始锻炼中国之现代的文言”的现象进行了严肃的批评,对新文学“从云端落下,脚踏实地”回到“奋发热烈的群众”之中作了热切的呼唤。几年过去了,上述现象不仅未从根本上得到改变,在“革命的浪漫谛克”等思潮的影响下,文学与人民群众的距离进一步拉大,这使得他不得不发动“第三次文学革命”包括文艺大众化运动,力图从

根本上改变文学脱离大众的倾向。

二是基于建立无产阶级革命文学的需要。左联成立之初就提出：要建立无产阶级革命文学，“首先第一个重大的问题，就是文学的大众化”，这个任务如此重大而又复杂，不仅需要理论更需要实践，并被普遍认为是无产阶级革命文学运动的中心问题，决不是通过一次讨论就能解决的。瞿秋白发现关于文学大众化一系列最基本的问题，如大众文艺“用什么话写？”“写什么东西？”“为着什么而写？”“怎样去写？”等，都还没有解决，这其中既有客观条件的限制，也有主观努力的不足；既有理论方面的误区，又有实践方面的障碍。因此，当他投身左翼文艺运动时，一开始就致力于文艺大众化的提倡和实践。这既服从于实现无产阶级革命文学总任务的需要，又是其积极、主动参与并指导左翼文艺运动的自觉行动。

三是基于对语言文字改革的浓厚兴趣和坚实功底。瞿秋白从语言文字入手探讨文艺大众化问题绝不是偶然的。由于“民本”思想牢固，瞿秋白长期以来对底层劳苦大众的生存状况一直极为关注，他认为劳苦大众之所以无缘于文学，主要是不能识字读书，而之所以如此，汉字自身难认难写的缺陷是重要原因，而汉字改革又属于学术研究的范畴，这政治因素和学术因素的结合，激发了瞿秋白研究语言文字改革的持久不衰的兴趣。早在他 1920 年秋赴苏俄采访期间，受到苏俄一些少数民族用拉丁字母扫除文盲的启示，与苏俄友人科洛科洛夫（中文名郭质生）研讨汉字拉丁化问题。1928 年再次赴苏，郭质生将瞿秋白当年汉字拉丁化研究的两大抄本送来，再一次激起他的研究兴趣。工作之余，他与吴玉章、林伯渠一起继续汉字拉丁化研究，并于 1929 年初写成《中国拉丁字母草案》，次年，吴玉章、林伯渠等将这一草案用于海参崴中国工人中的扫盲运动，取得较好效果。瞿秋白回国后，仍继续汉字拉丁化的试验。夏衍曾看到瞿秋白用奇怪的文字记录他人会议发言，一问才知道瞿秋白所用的是自己独创的拉丁化拼音文字。当瞿秋白

重返文学战线后,考察“五四”以来文学发展的状况时,他首先注意并始终加以关注的是语言文字方面存在的问题;当他投身于左翼文艺运动时,首先从语言文字入手探讨文艺大众化问题,并将如何建立“普通话的现代中国文”作为研究的重心和目标。瞿秋白将语言文字改革作为实现文学大众化的突破口,既是源于政治使命的需要,又是出于学术研究优势的发挥,更是对实现文学理想途径的个性化选择;既是对20世纪30年代文艺大众化运动的具体推动,又是其自20世纪20年代初以来语言文字改革研究与实践的继续。

瞿秋白参与发动并领导的第二次文艺大众化的讨论,主要是在1931年至1933年间。就其经过而言,可分为三个阶段:

第一阶段是寻找突破口阶段。1931年5月至7月,瞿秋白连续撰写了五篇论文:《鬼门关以外的战争》、《学阀万岁》、《罗马字的中国文还是肉麻字的中国文》、《普通中国话的字眼研究》和《中国文学的古物陈列馆》。这五篇文章后来以“论文学革命和语言文字问题”为总题收入《瞿秋白文集》。从这组文章的内容来看,确实较为详细地表达了瞿秋白对文学革命和语言文字问题的见解,但无论是第一、二次文学革命经验教训的总结,还是对“第三次文学革命”目的、内容、任务的阐述,都是围绕文学大众化这一中心;而对语言文字改革问题的高度重视,是因为瞿秋白将此作为推行文学大众化的突破口,将建立“现代普通话”作为文学大众化的初期目标和任务。

《鬼门关以外的战争》一文的标题就别具一格。文章开头对此标题专门作了解释说明:“因为鬼话(文言)还占着统治地位,白话文又不过在所谓‘新文学’里面通行罢了,咱们好好的‘人的世界’,还有一大半被鬼话占据着,鬼话还没有被驱逐到鬼门关里面去!”因此,已经进行并将继续进行的“用现代人说话的腔调,来推翻古代鬼‘说话’的腔调,不用文言做文章,专用白话做文章”一类的文

艺革命和“文腔革命”只能是一场“鬼门关以外的战争”。文章伊始便对“五四”以来“文腔革命”的成绩作了“一大半”否定，接着对剩余肯定的部分作了说明：“10年20年以前只有‘诗古文词’算得文艺，现在呢？‘诗古文词’逐渐的跟着樊樊山袁寒云等等死下去，而新式的以及旧式的小说诗歌戏剧却一天天的被承认为文艺了。”即便如此，瞿秋白仍有相当程度的保留，因为这些文艺里面所用的文腔，不是“一般社会日常所用的说话腔调，而成为单独的简直是别一个国家的文腔似的东西”，用胡适之“国语的文学和文学的国语”的标准来衡量，可以说是“离着实现的程度还很远呢！”文章接着用两章的篇幅分别对晚清梁启超等发动的所谓“第一次文学革命”和五四时期“第二次文学革命”进行了具体剖析，结论是：这两次文学革命都失败了，因此，必须要发动“第三次文学革命”。瞿秋白在文章的最后对何为“第三次文学革命”和这次文学革命的具体目标作了进一步阐述。认为这次文学革命的任务就是建立“中国各地方共同使用的，现代‘人话’的，多音节的，有语尾的，用罗马字母写的一种文字”，即“现代普通话的新中国文”。

《学阀万岁》较之上文，言辞更加激烈，观点更为尖锐，但在“白色恐怖”的背景下，不得不更多地采用比喻和反语手法，使文章有较浓重的杂文味。如果说，上文仅仅从文字角度对第一、二次文学革命进行了否定，而此文则扩大到从文学角度对“中国文学革命运动所生出来的‘新文学’”进行了否定，称之为“‘不战不和，不人不鬼，不今不古，非驴非马’的骡子文学”。为了证明这一点，瞿秋白对陈独秀的“三大主义”这一五四文学革命最具代表性的口号“十二年”来所产生的实际效果，分三章分别加以详尽剖析，其结论是五四文学革命所要建立的国民文学、社会文学和写实文学，已经“潜移默化”地演变为“绅商的国民文学”、“清客的社会文学”和“无赖的写实文学”，而在分析其之所以如此的原因时，瞿秋白写道：“原因吗？除去中国社会实际生活里面的许多原因之外，还有一个

‘次要的’原因，就是‘文学革命党’自己的机会主义。”其“机会主义”表现之一是蔡元培等当初发动文学革命从《复林琴南书》中可见其妥协态度：不要革命，只要改良；并不要“废孔孟，铲伦常”，只要用白话来传达古书里面的道理。表现之二是在文言与白话问题上，蔡元培、胡适之等“只要求在文言的统治下，给白话一个位置，并不敢梦想‘专用白话’”。其后，刘大白等虽主张完全用白话，但对是否需要改用拼音文字持怀疑态度。表现之三是赵元任等虽明白改用拼音文字的道理，但其领导而制作出来的“国语罗马字”仍只能是注明汉字读音的符号，并不能废除汉字。瞿秋白认为，正是由于“文学革命党”采用上述“妥协的机会主义策略来应付！自然，文学革命弄到现在，还是非驴非马的骡子文学了！”瞿秋白对五四文学革命以来的文学持基本否定的态度，从其1923年所写的《荒漠里——一九二三年之中国文学》一文中即已见端倪，当时文学革命尚未结束，五四新文学还在建设中，但他对当时文学创作中所表现出的小资产阶级不切实际的幻想和文字上的“外古典主义”表示强烈的不满，并对中国新文学发出“什么时候才能从云端下落”回到人民群众中间的热切呼唤。八年后，经过工农革命洗礼的瞿秋白，回到文学战线时又续论当初话题，所不同的是文章中政治家的视角和思维惯性更为明显，言辞也更为激烈和尖锐。当年所批评的“外古典主义”，在《鬼门关以外的战争》一文中已经被“非驴非马的语言”所替换，而到了《学阀万岁》一文中更进一步扩大为“非驴非马的文学”，并予以全面抨击，尽管其中的合理性仍然保留，但“左”的色彩更为浓烈、情绪也更为激烈，偏激乃至近乎失控之语时有所见。机会主义的政治帽子被戴到文学革命党头上，陈独秀的“三大主义”这一“文学革命旗帜”被认为“不是红通通的大红旗，而恰好是国民党的青白旗”；最引人注目的，是用“绅商的国民文学”、“清客的社会文学”和“无赖的写实文学”来概括“五四”以来的文学，并持基本否定的态度，其中，包括对鲁迅、茅盾、郭沫若、蒋光

慈作品的直接或间接的苛责。例如,茅盾的《幻灭》被看作是“无赖文学”的代表,并将“动摇主义”的帽子送给作者;郭沫若的《三个叛逆的女性》、鲁迅的《阿Q正传》、蒋光慈的《短裤党》还只是“小反动文学”,就作者而言,“他们是高等无赖,而且还只是些书生”,还不是底层民众。而“大反动文学”即无产阶级文学,“或者几乎没有”,至多“还只有萌芽”——“简直可以说没有一部创作”;“只有一些议论,一些文学评论,以及一些翻译”。这些萌芽性无产阶级文学也被基本否定,因为“他们的文艺理论仿佛只想他们自己懂”,“很艰涩的很迂晦的”;“他们的文学评论,也还表现着高等无赖的意识,既不会讲下等阶级的话,又不会讲地道的高等鬼话(文言)”,而造出什么“雷阳会议”、“细胞书记”等类的怪名词,因此,“现在的‘大反动’还有些像大饭桶”。尽管瞿秋白在这里大多用的是“反语”,但他对“五四”以来的各类文学都持否定或基本否定态度是显而易见的。

瞿秋白此阶段所写的论文学革命及语言文字问题的五篇文章,前两篇侧重于说明不应当用什么语言来写,后三篇则主要说明应当用什么语言来写。

《罗马字的中国文还是肉麻字的中国文》一文,实际上是对其《新中国文案》的理论说明。文中对刘大白、赵元任等人提出的观点或方案进行评析后,着重介绍了自己拟就的中国现代普通话的罗马字拼音方法。这种拼音方法包括“新中国文的字母表”、“新中国文的子音和母音”、“新中国文的拼音规则”、“新中国文的‘变声字眼’的拼法”等,而创建拼音制度的新中国文的目的是“完全脱离汉字的束缚”,用“极大多数民众所习惯的所容易学习的普通话”和“最宽泛的最软性的拼法”,去“更加容易学到科学上、技术上、政治上、社会运动之中的新的字眼,以及音译的外国字眼”,从而使“中国的言语和文学可以逐渐的发展、变化、进步而丰富起来”。

《普通中国话的字眼研究》一文,则是在上文对单音节字的拼

音方法研究的基础上,着重对“普通中国话的字眼”一词进行了具体深入的研究。文章梳理了中国语言从单音节字向多音节词发展的线索,联系欧洲拼音化国家“多音节的字眼非常之多”的实际,理出中国语言的发展趋势,并就如何发展中国现代白话文的多音节的新字眼提出了自己的设想,如在字根的后面加“子”“儿”“的”“了”等字尾;取近义的字做字根,造成多音节的新字眼;取反义的字做字根,造成抽象的新字眼等等,计八种,从而为实行罗马字母的拼音制度创作条件。

《中国文学的古物陈列馆》一文则重点对中国文学中的“文腔”作了否定性批评。瞿秋白以八个实例,说明中国文学的“文腔”是由“书房里的文腔”、“小西崽的文腔”、“戏台上的文腔”和“洋翰林的文腔”所构成,从而对中国文学中的“文腔”作了全盘否定。该文与其说是一篇论文,不如说是一篇杂文,四个标题加八个引证,通篇没有自己的一句理论阐述,但观点自明,堪称绝妙。

瞿秋白此阶段有关中国语言文字问题的三篇专论,就语言而言似乎没有前两篇激烈,但“左”的色彩仍很浓烈,偏激之词并不鲜见。前两篇基本否定的是“五四”以来的文学,而后三篇否定的是汉字及其“文腔”,其中对汉字的诅咒尤为触目,如他将中国汉字称之为“真正是世界上最龌龊最恶劣最混蛋的中世纪的茅坑!”完全否定了汉字在中国乃至世界文明史上所起的巨大的积极的进步作用;再如,他认为“现代的中国白话文还是一种极幼稚的言语”,也不符合中国白话文的实际。

第二阶段是全面建设阶段。1931年9月至1932年5月,瞿秋白写了《大众文艺和反对帝国主义的斗争》、《普洛大众文艺的现实问题》、《大众文艺问题》、《“五四”和新的文化革命》等文,系统提出了文艺大众化理论。如前所述,瞿秋白在第一阶段所写的几篇论文,都是围绕文学革命和语言文字问题而展开的,且自成体系。如果说与文艺大众化运动有什么关系,就是瞿秋白借此作为倡导

大众文艺运动的突破口,为第二阶段正式打出大众文艺的大旗,并进而对大众文艺问题作全面深入阐述作铺垫。

《大众文艺和反对帝国主义的斗争》一文,是作者第一次在文章的标题中出现“大众文艺”字眼,并将此作为论述的中心议题,但就内容而言,当属号召性的,“革命的文艺,必须向着大众去!”在文中以单行前后出现了三次,这如同诗歌中常用的回环复沓手法,以强调其重要性,但对有关大众文艺的具体问题,未及展开阐述。

《普洛大众文艺的现实问题》是瞿秋白关于文艺大众化问题系列文章中最具重要性的一篇,如果说此前的文章侧重于说明为何要实行文艺大众化,那么,此文则侧重于说明何为文艺大众化和如何实现文艺大众化。需特别说明的是,这篇文章与瞿秋白协同冯雪峰起草,最后由瞿秋白修改定稿的左联决议《中国无产阶级革命文学的新任务》几乎是同时写成的。决议认为,要发展中国无产阶级革命文学,“首先第一重大的问题,就是文学的大众化”,只有实现文学的大众化“才能创造出真正的中国无产阶级革命文学”。正是该决议的通过,引起左翼文艺界关于文艺大众化问题第二次更长时间、更为广泛的讨论,而瞿秋白《普洛大众文艺的现实问题》一文的发表则在讨论中起着带头作用,同时也是瞿秋白有关文艺大众化问题系列文章中篇幅最长、阐述问题最多也最为具体的一篇。文章开头即点题,指出如何使普洛大众文艺由空谈变为现实,根本的途径是“革命的作家要向群众去学习”,这在整个文艺大众化讨论中第一次明确提出这样的问题。过去有一种说法,认为20世纪30年代关于文艺大众化问题的讨论,提出的是“化大众”问题,而“大众化”问题直到毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》发表后才得到解决。而实际并非如此,瞿秋白不仅提出了作家向群众学习的问题,还在文章的第五节提出学什么和怎样学的问题:

要到群众中间去学习。在工作的过程之中去学习,即使

不能够自己去做工、农民……(原文省略——引者)至少要去“工农所豢养的文丐”，不是群众应该给文学家服务，而是文学家应当给群众服务。不要只想群众来捧角，来请普洛文学导师指导，而要去向群众唱出“莲花落”讨几个铜板来生活，受受群众的教训。

从引文中我们可以发现，问题不在于有没有提出向群众学习以及学什么、怎样学的问题，而在于从问题提出的一开始，就出现了另一个偏差，而且是将近半个世纪的偏差：忽视作者的主体作用。要作家做“工农所豢养的文丐”以及向群众“讨几个铜板来生活，受受群众的教训”就是这种偏差的最极端提法。

文章在提出向群众学习这一实现文艺大众化问题的先决条件以后，就文艺大众化的内容、要求和实现途径等一系列极为重要的具体问题提出了自己的看法。

“第一，用什么话写？”瞿秋白认为，不能用“周朝话”即文言来写，不能用五四式的白话来写，也不能用章回体的白话来写。“而要用现在人的普通话来写”，即“要用现代话来写，要用读出来可以听得懂的话来写”。瞿秋白对这一问题极为重视，认为“这个问题不解决，其余的努力大半要枉费的”。他一直将这一问题的解决作为实现文艺大众化的突破口，此前有关文艺大众化的文章也主要围绕这一问题而展开。但局限性也最明显的表现在这一部分。一是对五四文学及其语言评价过低，仍然将五四式的白话称之为“新式文言”和“非驴非马的‘骡子话’”；二是将阶级性的概念扩大到语言文字领域，认为“现在新式士大夫和平民小百姓之间仍旧‘没有共同言语’”，瞿秋白这里所用的“言语”即是狭义的语言文字本身，而非思想感情倾向的表达这一广义的语言概念(如“什么藤结什么瓜，什么阶级说什么话”之类)。瞿秋白对普通话的解释和我们今天的理解也有所不同，他认为是“无产阶级在‘五方杂处’的大城

市和工厂里，正在天天创造着普通话”，并把统一整个社会语言的任务交给无产阶级去完成，用无产阶级的“话”去领导和接受其他阶级、阶层的“话”，并使它形成现代的中国普通话，这不仅把语言看成是有阶级性的，而且不同阶级的“言语”即“话”还有领导与被领导、接受与被接受之分。这些观点显然是错误的。

“第二，写什么东西？”从标题看，此章论述的是大众化文艺应写的内容，但实际恰恰相反，阐述的是大众化文艺形式，主要是体裁问题。瞿秋白对“五四”以后新式白话作品的体裁非常不满，认为“大半已经是很欧化的了。老实说，是很摩登化的了”。例如：

关于人物，没有说明“小生姓甚名谁，表字某某，什么省什么县人氏”；关于风景，并不是清清楚楚的说“青的山，绿的水，花的世界”，而是象征主义的描写，山水花草都会变成活人似的忧愁或者欢喜，皱眉头或者亲嘴；关于对话，并不说明“某某道”，“某某大怒道……”；句法是倒装的，章法是“零乱的”。

对这些，中国民众“非常之看不惯”，他们接受的是礼拜六派《火烧红莲寺》式的大众文艺，而非“革命的普洛的文艺”。因此，瞿秋白认为，普洛大众文艺应当采用旧式体裁的故事小说、歌曲小调、歌剧及连环图画等形式，并使一切作品“能够成为口头朗诵，宣唱，讲演的底稿”。总之，要写“体裁朴素的东西——和口头文学离得很近的作品”。瞿秋白这里强调传统口头文艺的重要性，并非反对体裁方面的改革和创新。他特别强调：“也要预防一种投降主义，就是盲目的去模仿旧式体裁。这里，我们应当做到两点：第一是依照着旧式体裁而加以改革；第二，运用旧式体裁的各种成分，而创造出新的形式。”瞿秋白还就如何改革和创新提出若干具体设想。在强调普及的同时，并未轻视提高，他要求的是“在文艺的形式上，普洛大众文艺也要同着群众一块儿提高艺术的程度”。由此可见，瞿

秋白之所以反对欧化的、摩登化的形式，不赞成采用象征主义手法和倒装句法等，并不是这些体裁和手法本身有什么不好，而是民众一时难以接受，至于今后也会提高到那样的程度，正像俄国文学“经过最早的俄文通俗作品，经过普希金到高尔基，逐渐摩登化的过程也有150年”。言下之意，中国大众文艺也将会有一个逐渐摩登化的过程。至于同时代非底层民众是否需要摩登化的作品，则不是瞿秋白此文讨论的主旨，作为一个革命家和革命作家，瞿秋白聚焦关注的是大众及大众文艺。

“第三，为着什么而写？”此章主要阐述普洛大众文艺的创作目的。而不同的作品有不同的创作目的，对此，瞿秋白作了以下区分：第一类是“斗争紧张的现在所急需的”“鼓动作品”。此类作品常被人讥为“标语口号”，瞿秋白也认为“这当然多少不免要有标语口号的气息，当然在艺术上的价值也许很低，但在斗争紧张的现在，‘急就章’是不能避免的”。这是以政治家的眼光作出的评述。但作为文学家的瞿秋白紧接着指出，“同时也应当尽可能的艺术化”，“这些作品如果做得好，一样的可以避免‘标语口号主义’，而使标语口号艺术化，而取得艺术品的资格。”第二类是所谓“为着组织斗争而写的作品”。这里所说的“组织斗争”是指阶级斗争，这类作品侧重描写工人、农民、士兵的生活及其斗争，可以写成太平天国、义和团、辛亥、五卅、广州公社、武汉时代等等“阶级经验小说”。第三类是“为着理解人生而写的作品”。这里所说的“人生”主要指“工人、农民、一切贫苦的民众”的人生。瞿秋白认为“为着这种目的而写的作品，可以是劳动民众的私人生活的故事，恋爱的故事，宗法社会的牺牲，成家立业幻想的破产……以及无产阶级的理想（社会主义）的解说”。

从瞿秋白对大众文艺创作目的所展开的论述来看，确实带有很强的政治功利性，他始终把文学的社会功能放在第一位，用今天的眼光来看似乎有所偏颇。但在当时阶级矛盾极为尖锐的背景

下,作为左翼文学的领导人,在左翼内部刊物上对普洛大众文艺而非一般大众文艺的创作强调文学的社会政治功能是不难理解的,是有其基本合理性的。

“第四,怎样去写?”瞿秋白在该章开头即以一位深谙创作之道的文学家的眼光,强调文学创作不同于通俗论文的特殊性:

艺术作品应当经过具体的形象,——一个别的人物和群众,个别的事变,个别的场合,个别的一定地方的一定时间的社会关系,用“描写”“表现”的方法,而不是用“推论”“归纳”的方法,去显露对立和斗争,历史的必然和发展。

瞿秋白此段论述非常重要,如果说前面几章着重说明写什么和为什么写,这章则强调的是怎么写,因为当时在“革命的浪漫谛克”和“辩证唯物主义创作方法”思潮的冲击下,文学创作出现的最大的问题就在于“怎么写”。瞿秋白在该段论述中一连用四个“个别”细析“具体形象”,肯定“描写”“表现”的方法而否定“推论”“归纳”的方法,都可看作是对创作中普遍存在的公式化、概念化现象的针砭。在正面阐述“怎么写”的同时,又有针对性地指出“不该怎么写”。瞿秋白将当时的不良创作倾向概括为四种:“感情主义”、“个人主义”、“团圆主义”、“脸谱主义”。与此前瞿秋白对“五四”以来文学作否定性批评不同的是,这四种创作倾向都是在“革命文学”及早期左翼文学运动中普遍存在的,从某种程度上可以看成是对早期“革命的浪漫谛克”文学思潮的不点名的全面且又具体的批评。

“第五,要干些什么?”即下一步如何开展普洛大众文艺运动。瞿秋白认为应从以下四个方面着手:一是开展俗话文学运动。这与瞿秋白从语言文字入手,降低文学的语言门槛,进而全面推开文艺大众化运动的一贯思想是相一致的。二是开展街头文学运动。

瞿秋白号召左翼作家到群众中去做“工农所豢养的文丐”，在说书的、唱小唱的、摆书摊的人中间谋一个职业，如前所述，这是到目前为止知识分子向工农学习的最极端说法。作家深入群众是必要的，但其主体性不应丧失；作家向工农学习是应当的，但工农本身也应接受先进思想的教育和武装。当然，在一段时间内，尤其是在公式化、概念化作品盛行，文学创作普遍远离现实生活的背景下，强调作家深入生活，向工农学习有其一定的现实合理性。三是工农通讯运动。这显然是受苏联工农通讯员运动的影响。培养工农作家是需要的，但因此而忽视一般作家的作用，是不妥的；将文艺创作降格为“文艺的通讯”不利于文艺水平的提高；要普洛文学在工农通讯运动中“产生出自己的成熟的作品”也是不切合实际的。四是自我批评运动。瞿秋白要求左翼作家纠正脱离大众的错误，并在文学报上就此展开关于大众文艺，特别是创作方法的讨论。但瞿秋白要求肃清“非辩证法的，非唯物论的观点和倾向”，这其中似乎包含了对“辩证唯物论的创作方法”的提倡。

就在完成上文的四个月后，瞿秋白又写了《大众文艺问题》一文。许多论者均将此文看作是对《普洛大众文艺的现实问题》的改写，而瞿秋白明明白白地在文末注明是重写。改写与重写的区别在于：改写仅仅是作部分的改动，而原文基本部分或相当部分文字仍将予以保留；而重写就是推倒重来，与原文可以看成是不同的两篇文章，事实也正是如此：

首先，从两篇文章的篇幅和文字来看，《普洛大众文艺的现实问题》计 14 300 多字，而《大众文艺问题》5 700 字，后者篇幅仅为前者的三分之一强，两篇文章除“用什么话写？”和“写什么东西”这两个小标题相同外，没有任何相连的两句话是相同的。

其次，从文章的语气和受众情况来看，前者发表于内部刊物，一些提法更直接，要求更具体，言辞更激烈，有些章节如同布置工作。如在“为什么而写？”一章中，将普洛大众文艺作品分为“鼓动

作品”、“为着组织斗争而写的作品”、“为着理解人生而写的作品”三类,这显然是写给“内部”人看,对“内部”人所提的要求。“要干些什么”一章更是下一步的作战部署,所有这些都未在《大众文艺问题》一文中出现,是很自然的事情。即便是标题相同的两章,内容、语气、措辞也均不一样。同为“用什么话写?”一章,前文“当然不是用‘周朝话’来写”、“也不能够用五四式的白话写”、“也并不是用章回体的白话写”,分三小节加以阐述,而后文基本未出现,即使有这方面的意思也是另一种较为概括、婉转的写法,后文出现的“旧小说式的白话,和五四式的新文言比较起来,却有许多优点”一节从内容到文字完全出新,前文没有也不可能,前文将“旧小说的白话”称为“周朝话”加以否定甚至诅咒,称采取这种话属投降主义。同为“写什么东西”一章,前者主要讲的是体裁等形式方面的问题,而后文重点讲的是题材等内容方面的问题,内容及侧重并不一样。

再次,这两篇文章均有一定的“左”的色彩和偏激之处,但前者比后者激烈,或者说后者比前者“平稳”(茅盾语)。例如,在前文数处将五四式白话称为“非驴非马的‘骡子话’”,有时直接用“周朝话”和“骡子话”作为古代文言和五四白话的代称,并称不注意“用什么话来写的问题,这事实上是投降资产阶级,是一种机会主义的表现”。而在后文,像这种极端的提法几乎没有了,反面认为“五四”以来,“有些著名的文学家,他们自己写的作品,宽泛些讲起来,是能够写出真正的白话的”,这是自《学阀万岁》发表以来,第一次对“五四”以来文学作品的语言作出非全盘否定性的评价。再如,在写出什么样的大众文艺作品和如何写出此类作品的问题上,前文纯粹从政治需要出发将文学创作分为鼓动作品、为着组织斗争而写的作品等,并拟开展四个方面的“运动”实现文艺大众化目标。而后文,由于发表在公开刊物上,读者对象有所扩大,内部报告和工作布置式的语言大为减少,左倾程度大为降低。

《“五四”和新的文化革命》一文尽管不是系统阐述文艺大众化问题,但却是一篇与文艺大众化运动有关的不可不读的论文。该文有几点值得重视:一是对“五四”的评价。由于该文写于1932年5月,带有纪念五四运动的色彩,因此有较多的文字评论“五四”及其文学革命。过去人们常认为瞿秋白对“五四”及文学革命评价较低,甚至基本否定,从这篇文章来看,并非如此。一是对五四精神的盛赞,“光荣的‘五四’精神”、“伟大的‘五四’精神”等赞语在文中一再出现,并称“决不放弃‘五四’的宝贵的遗产”。二是对五四思想代表的赞扬。瞿秋白认为:“中国‘五四’时期的思想的代表,至少有一部分是当时的真正的民权主义者——自然是资产阶级的民权主义者。中国的文化生活在‘五四’之后,的确开辟了一条新的道路。”三是对五四新文艺的赞扬:“‘五四’式的新文艺总算多少克服了所谓林琴南主义。当时最初发现的一篇鲁迅的《狂人日记》,——不管它是多么幼稚,多么情感主义,——可的确充满着痛恨封建残余的火焰。”虽有曲折,“然而新文艺的革命反抗精神,还在小资产阶级的青年群众之中发展着”。如此肯定“五四”及其思想代表及五四新文艺,在此前的文章中尚不多见。瞿秋白所不满意的是五四白话革命没有进行到底,“十三年来他们造成了一种新式‘文言’,而使文艺和群众脱节”。瞿秋白将文艺大众化运动看成是五四白话革命的继续,认为要“发展‘五四’的白话革命,彻底的弄清文言的余孽”,并将“绝对的白话文和用罗马字母写的中国文的实现”看成是新的文学革命的“最低限度的一部分”。由此可见,瞿秋白此时已不把五四文学革命特别是白话文学运动与文艺大众化运动对立起来,而是把后者看成是对前者的继续和发展。这是瞿秋白文艺大众化思想很重要的一个变化。

在上文前后写就的《欧化文艺》并未在报刊上发表过,文章侧重从体裁角度对大众文艺进行探讨。文章把当时的文艺分为两类:一类是中国旧式文艺,一类是新式欧化文艺。瞿秋白认为应在

这两种文艺的基础上创造革命的大众文艺。一是运用旧的形式去创造革命的大众文艺,用说书、演义、小唱、故事等,来表现革命的内容,“同着大众一起去渐渐地提高艺术的水平线”。二是欧化文艺的大众化,“用真正的中国白话文”,“像《静静的顿河》那样,运用平常的不怪僻形式”传布到大众方面去;用大众化的方法将“无产文学的理论和国际革命文艺的创作”介绍到中国来。对“欧化文艺”不持排斥态度,而是将欧化文艺的大众化作为在传统文艺基础上创造大众文艺的另一条相并列的途径,这在瞿秋白文艺大众化著述中第一次出现,可以看成是瞿秋白文艺大众化思想的进一步丰富和深化。

第三阶段是争鸣论辩阶段。自1932年5月至9月,瞿秋白先后写了《“我们”是谁》、《再论大众文艺答止敬》等文,与郑伯奇、茅盾等就文艺大众化的若干具体问题作了属于左翼文艺界内部的讨论。1932年10月以后,在与“自由人”“第三种”人的论辩过程中又不可避免的涉及到文艺大众化问题,尽管这次论辩与前者属于不同的性质,且论辩的中心不在文艺大众化问题本身。

《“我们”是谁》一文主要是针对何大白(郑伯奇)的《大众化的核心》一文而写的。何大白在探究文艺大众化迟迟不能实现的原因时写道:“我们的方法错误了么?不是。我们的口号太高了么?不是。我们的文学太难了么?不是。”“第一重难在大众自己,就是大众对于我们的理解没有相当的准备。”意即大众的程度太低,不能理解进步文艺。瞿秋白认为,这篇文章将“我们”和大众对立起来,表现出“知识分子脱离群众的态度”。他认为“我们只是‘大众’之中的一部分”,应当“走到群众里去,同着群众一块来创造新的文艺”。瞿秋白这篇文章中的观点,充分体现了他的“大众本位”的观点。尽管“大众本位”的概念是在与胡秋原论战的过程中提出的,但其具体内容在这篇文章中得到集中充分的体现。

《再论大众文艺答止敬》是就大众文艺的若干问题与茅盾进行

商榷的文章。茅盾在读了瞿秋白的《大众文艺问题》后，曾以止敬的笔名发表了《问题中的大众文艺》一文，在肯定了瞿秋白的某些观点的价值后，就“五四”以来文学语言的总体评价问题，以及“技巧”与“文学”之间的关系问题等，提出了不同的看法，瞿秋白再写此文予以回复。需特别说明的是，瞿秋白与茅盾关于文艺大众化问题的争鸣，不仅见于公开发表的三篇文章，茅盾还在与朋友的通信中就“用什么写”的问题、文言和白话之间的界限问题、如何建立普通话以及普通话与方言之间的关系问题表达了与瞿秋白不同的看法。而茅盾的朋友又将信转给瞿秋白，瞿秋白在《致迪兄》（一）、（二），《致新兄》、《致伯新兄》等通信中，对茅盾的不同意见表达了自己的看法。这说明当时的讨论和争鸣，不仅见于报刊上公开发表的文章，还表现在朋友间的切磋和信件往来上。瞿茅二人关于文艺大众化问题的讨论和争鸣详见本书附录一之（三）。

此外，瞿秋白与“自由人”、“第三种人”的公开论辩也不可能不涉及到文艺大众化问题，首先是对大众的态度问题。瞿秋白批评道：“胡秋原先生自己，根本就没有提起大众；甚至于别人特别指出大众问题来和他讨论的时候（《大众新闻》），他竟会在答复的三五千字长文章里面，一个字也没有提起大众。这不是偶然的。……艺术高尚派的胡秋原先生，自然是蔑视大众的。”瞿秋白描绘胡秋原先生是“背向着群众，脸对着艺术之宫”^[6]，真是形象贴切、入木三分。至于苏汶，他“还嫌胡秋原的自由主义不彻底，他主张把一切群众的新兴阶段的文艺运动，一概归到‘非文学’之中去”^[7]，嘲笑瞿秋白有关大众文艺要利用旧形式包括“连环图画和唱本”的主张：“这样低级的形式还生产得出好的作品吗？”鲁迅在《“连环图画”辩护》中，以古今中外美术史上许多名画为例，生动地“证明了连环图画不但可以成为艺术，并且已经坐在‘艺术之宫’的里面了”，对苏汶的挑衅以有力的回击，对秋白的观点予以支持。瞿秋白等与“自由人”、“第三种人”的文艺论辩详见第四章第六节。

文艺大众化运动正是在各种讨论、争鸣和论辩中，辨明是非，修正错误，沿着正确方向曲折地前进着。

瞿秋白对文艺大众化的倡导，不仅表现在理论方面，而且表现在实践方面，这两方面是并列的、相互印证的且又同步进行的。当瞿秋白号召进步文学青年，“一批一批的打到那些说书的，唱小唱的、卖胡琴笛子的、摆书摊的里面”，“真正能够同着他们一块儿感觉到另外一个天地”^[8]之时，他自己本人正戴着眼镜，压低帽子，穿街过巷，来到城隍庙一带和围观的群众一起观听民间艺人演唱的各种小调。当瞿秋白提出可以创作一种“不一定要谱才可以唱，而是可以朗诵、可以宣读，在声调节奏韵脚里面能够很动人很有趣的”^[9]新俗话诗时，他正创作“乱来腔”《东洋人出兵》。瞿秋白提出“可以创造新式的通俗歌剧，譬如说用‘五更调’，‘无锡景’，‘春调’等等凑合的歌剧穿插着说白，配合之各种乐器”^[10]之时，他本人正进行着这方面的试验，用“五更调”、“唱春调”、“莲花落”、“可怜的秋香调”和自度小调写了一系列民间形式的作品。瞿秋白认为“可以创造新的短篇说书话本，不必要开头是‘却说’，末了是‘且听下回分解’，而是俗话的短篇小说”^[11]，他创作的《江北人拆饼头》、《英雄巧计献上海》就属于这类作品。这说明瞿秋白不仅是文艺大众化理论的倡导者，同时又是大众文艺创作的实践者，堪称是理论与实践相结合的垂范者。

瞿秋白不仅广泛研究并合理利用旧形式，更主张改造旧形式，创造新形式。他强调“要预防一种投降主义，就是盲目的去模仿旧式体裁。这里，我们应当做到两点：第一是依照旧式体裁面加以改革；第二，运用旧式体裁的各种成分，而创造出新的形式”^[12]。瞿秋白在创作中正是这样做的。

《东洋人出兵》就属于“新的俗话诗”，实际上是新的歌谣。之所以叫“乱来腔”，就是因为“这首歌的调头是没有什么一定的，大家随口可以唱”，但是“乱”面不“杂”，有叙有议，有韵脚有节奏，“可

以朗诵,可以宣读——能够很动人很有趣”。一首诗用两种“话”(前15节上海话;后15节北方话)来写,闻所未闻;整首诗30节360余行,篇幅之巨,实属罕见;究其内容,时事评论、人物聚焦、百姓人生,尽列其中。歌谣发表后,还印成小册子在群众中散发,后被编成连环画故事,由秋白作文字说明,一时产生较大的社会影响,有力地配合了九一八事变后人民群众反蒋抗日的爱国运动。瞿秋白在通俗歌谣创作方面的成功实践,也引发了左联其他作家的创作兴趣,并形成一时之风气,就连鲁迅也创作了《好东西歌》、《公民科歌》和《“言词争执”歌》等通俗歌谣。钱杏邨在《一九三一年中国文坛的回忆》一文中,对上述作品给以很高评价,认为这些作品对于文艺大众化目标的实现“含有深刻的意义”,“开拓了文艺运动的一个新的方向”。瞿秋白此阶段所写的“仿无锡景调”、“仿五更调”、“仿唱春调”、“仿莲花落”、“仿可怜的秋香调”等仿民间小调无论在形式上还是在内容上都有创新,一个“仿”字说明与原调并不完全相同。至于内容方面,或表现抗日,或歌颂十月革命;或描写人民苦难、激励反抗斗争等题材,均是过去在此类民间小调中见所未见、闻所未闻,但符合大众的认知能力和接受程度的。而《江北人拆饼头》、《英雄巧计献上海》作为新地方评书,既保留了传统评书的口吻、叙事风格,以曲折的情节和生动的形象塑造吸引读者,又去除了开头“却说”、结尾“且听下回分解”的套话,克服了传统评书中常见的篇幅过于冗长,枝叉式描写过多,格调流于粗俗的毛病,以评书的语言、短篇故事的情节结构,从时事热点中选取题材,在“小人物”的形象塑造中,表现出上海战争期间底层民众和士兵的抗日情绪。

当然,瞿秋白在文艺大众化方面更重要、更全面、更高层次的实践,是他被调到苏区主持教育、文化工作期间,这方面的情况详见本书第五章。

以上,我们循着时间发展的线索,对瞿秋白与文艺大众化运动

的关系作了简要勾勒,从中可以发现以下一些特点:

第一,从纵向看,瞿秋白文艺大众化思想在中国现代文艺运动进程中呈现出一个动态的发展过程,孤立地、静止地对瞿秋白文艺大众化思想的特点、内容、意义及局限作概括性的描述,尽管有各种例证作支撑,但并不能真实反映瞿秋白文艺大众化思想发展的实际。只要我们将《荒漠里——一九二三年之中国文学》(1923年)、《鬼门关以外的战争》(1931年5月)、《学阀万岁》(1931年6月)、《普洛大众文艺的现实问题》(1931年10月)、《大众文艺问题》(1932年5月)、《再论大众文艺答止敬》(1932年9月)等最具代表性的论文连接起来作系统阅析,就不难发现其中的变化,主要表现在以下几个方面:(一)对五四文学创作及语言的看法,从尚属五四文学建设期的1923年文学创作中若干脱离大众现象的不满(《荒漠里——一九二三年之中国文学》),到重返文学战线后对“五四”以来文学特别是文学语言的基本否定(《鬼门关以外的战争》);以及从政治角度所作的全面批判(《学阀万岁》),再到对“五四”以来作家及创作的部分肯定(《大众文艺问题》、《再论大众文艺答止敬》),而《〈鲁迅杂感选集〉序言》、《〈子夜〉与国货年》、《读〈子夜〉》等就是对这部分肯定的最深入阐述。其分析和评价愈来愈接近文学发展的实际。(二)在如何实现文艺大众化途径等问题上,从一开始强调“组织”、开展“运动”、布置“任务”,到后来开展文艺争鸣,对“革命的浪漫谛克”及公式化、概念化等有悖于文艺大众化现象的深入批评,再到深入大众,创作通俗文艺,同时推出语言文字改革方案及实施步骤,其间也经历了一个从抽象政治概念演绎到具体文学语言现象分析再到大众文艺创作范式及语言文字改革方案的推出的全过程。(三)从瞿秋白大众文艺创作实践来看,从20世纪20年代中期创作的《铁花》、《天语》等文人式歌颂工农抒情文艺作品,到20世纪30年代初期创作的地地道道的通俗歌谣、民间小调、地方评书,愈来愈接近大众文艺自身。(四)从瞿秋白所受左倾

思潮的影响来看,1923年所写的《荒漠里——一九二三年之中国文学》一文,主要是从文学本身发现并提出问题,几乎没有什么左倾色彩;但当他刚从政治战线回归文学战线之初,由于政治上“左”的观念尚未消除,包括对当时中国革命性质判断的失误(“急转直下到社会主义革命”),使得他写于1931年初的一些论文具有较浓重的“左”的色彩,矫枉过正处较多,“泻药”用得过猛,这方面最具代表性的文章是《学阀万岁》。此后,随着对当时文学现象更具体的了解,与左翼同仁如茅盾、鲁迅等更多的接触,“左”的色彩逐渐淡化,过激言辞不断减少,辩证性和建设性愈来愈强。所有这些都是我们在研究瞿秋白文艺大众化理论和实践时需要特别加以注意的。

第二,从横向看,瞿秋白文艺大众化理论和实践,不仅表现在他此阶段所写的有关文艺大众化的文章和创作中,在批判“民族主义文学运动”以及在与“自由人”、“第三种人”的论战中,他捍卫着文艺大众化的基本原则;在译介马列文艺论著和构建无产阶级文艺理论体系的过程中,为文艺大众理论寻找根据,并不断丰富、完善文艺大众化理论自身。从他创作的大量文艺性杂文中,更不时闪现出文艺大众化思想的光芒。这些都是我们在研究瞿秋白的文艺大众化思想时常常忽略,但又不应当忽略的。这里需要特别说明的是:瞿秋白发起的第二次文学大众化的讨论,是和批判“民族主义文学运动”以及与“自由人”、“第三种人”的斗争同时进行甚至是相互交织的。瞿秋白批判“民族主义文学运动”最具代表性的文章《屠夫文学》、《非洲鬼话》、《青年的九月》等,是紧接着《鬼门关以外的战争》、《学阀万岁》等一组提倡文学大众化的文章之后发表的,因此,在此阶段提倡文学大众化的文章中,包含着批判“民族主义文学运动”的内容,凡出现“民族”“绅商”的概念,均有特定的含义,都是对“民族主义”的批判;反之在批判“民族主义文学运动”的代表性文章中,也包括着坚持大众立场、捍卫文艺大众化原则的内

容。瞿秋白此阶段所写的有关文艺大众化的文章之所以情绪比较激昂、言辞比较激烈,与他正与“民族主义文学”派进行鏖战的背景不无关系。而他后来与“自由人”、“第三种人”进行激烈辩论之时,第二次文学大众化的讨论尚未结束,“自由人”、“第三种人”对无产阶级文学的攻击和对通俗文学的嘲笑,正是瞿秋白论辩文章加以反击和批评的重要内容。尽管这种反击与对“民族主义文学”派的批判相比有着本质的区别:前者尚属不同文学观念的论辩,后者已属敌我之间的搏杀。但无论是“民族主义文学”派,还是“自由人”、“第三种人”、“新月派”,他们都有一个共同的特点:站到了无产阶级文学和大众文学的对立面。因此,瞿秋白对他们的批判或批评,均不是个人间的是非恩怨,而是代表最广大人民群众的根本利益,为创建无产阶级和大众文学而采取的一种自觉行动,因此,在这类文章中折射出瞿秋白文艺大众化思想的光芒,是完全正常的,或者说是不可避免的。此外,在无产阶级文学和左翼文学阵营内部,对大众文学的认识和实践也并不完全一致,一度流行的“革命的浪漫谛克”文学思潮和普遍存在的公式化、概念化倾向,都是与文艺大众化的目标和要求背道而驰的,瞿秋白为此面写的批评文章,都是以文艺大众化理论为立论依据,以创建大众文学为具体目标,应当纳入瞿秋白文艺大众化理论与实践的研究范畴。瞿秋白对“五四”以来文学创作普遍脱离大众现象的不满,主要指上述作品,而非20世纪20年代初的一般创作。《谈谈〈三人行〉》、《革命的浪漫谛克》、《画狗吧》等文均是以具体作品为例,说明“不应当这么写”,但同时也就说明大众文学应当“怎么写”,因此,在讨论瞿秋白文艺大众化理论与实践的话题时,这些文章应当进入我们的研究视野。此阶段瞿秋白所写的一些文艺性杂文,有不少是以文学的笔触形象地阐述文艺大众化问题,如“乱弹”中的《哑吧文学》、《猫样的诗人》、《水陆道场·新鲜活死人的诗》、《新英雄》等。都写得短小精悍、文采飞扬,笔调幽默洒脱,某些观点之新颖、锐利、深刻并不亚

于他的那些洋洋洒洒的长篇学术论文。从大众文艺理论体系的形成和建设角度来看,瞿秋白对马列文艺论著和苏俄文学的译介也应当引起高度关注,从某种程度上可以讲,瞿秋白大众文艺理论的根据和大众文学创作的参照系正在于此,他在相当程度上是做的“中国化”的工作,当我们研究瞿秋白文艺大众思想的源流及嬗变,不能不研究他对经典作家文艺论著和苏俄文学的译介及阐发。由于这一题目过于庞大且相当复杂,只能另写专文加以论述。

第三,与同时代其他大众文艺倡导者相比较,瞿秋白对大众文艺的倡导呈现出理论与实践相结合,文学革命与语言改革相结合的特点。作为杰出的无产阶级革命理论家和文学理论家,瞿秋白敏于思考、勇于探索、注重调查、善于总结,尽可能将经典作家提出的有关文学看法与当时的文学实际结合起来,就中国大众文学的目标、任务、内容、途径等提出了自己的看法,并初步形成了有关文艺大众化的基本理论构架和实践体系。尽管用今天的眼光来看,无论是总体构架还是具体阐述都存在着那个特定时代和环境难以避免的局限或缺憾,但它毕竟较为完整地代表了那个时代所能认识到的最高水平,并对今后的进步文艺理论和文艺运动产生了深远的影响。瞿秋白的文艺大众化理论并非那种纯研究型理论,而是一种应用理论,带有很强的政治功利色彩和实践指导性。他尝试写作的各种仿民间文艺形式的作品,就是用于指导实践的范作。他要求别人做到的,自己首先做到,而且告诉别人怎么做,为什么这么做,做成什么样。理论和实践在这里得到了高度的统一,这种特色在早期革命文学倡导运动中就已出现,以后到苏区又得到进一步的发扬。瞿秋白发动了这场讨论,但他对大众文艺的研究和实践并非起于这场讨论,也未止于这场讨论,更未囿于这场讨论;这是与一些临时加入进来的坐而论道的讨论者显著不同的地方。与这一特点相联系的是,瞿秋白把语言文字改革作为发动一场新的文学革命的突破口,使文艺大众化运动迅速由讨论走向实践,使

语言文字改革与大众文艺推行这本属于两个不同领域的革新运动融为一体,并都取得较为丰硕的实质性成果,这是瞿秋白与其他大众文艺倡导者又一显著不同之处。

瞿秋白有关大众文艺的倡导和实践,在中国现代文学史上有着不容忽视的意义。这主要表现在:

一、反映了五四以来新文学的历史要求:将文学从少数人的垄断中解放出来,为广大人民群众服务。五四文学革命曾反映了这一历史要求,并立下伟大的历史功绩,但并没有从根本上改变文艺与民众隔绝的状况。尽管20世纪20年代初,“民众文学”、“方言文学”的讨论,说明已有部分作家开始意识到这一事实,但意见大多偏重于“提高”民众的水平,而几乎没有人提到自己的作品该如何适应民众的要求。他们反对“把诗思去依从一般的民众”,反对让自己这样的“少数人跟着多数人跑”,认为应该由“少数人领着多数人跑”,他们感到如果要艺术“低就民众”,那“不啻是艺术的自灭”。^[13]艺术高置于民众之上的问题仍然没有解决。而瞿秋白发动的文艺大众化运动,既回应了五四文学革命提出的历史要求,又分析并尽可能弥补前人的不足,使文艺与大众结合的问题在更高的层次、更大的范围内取得进展。

二、发动并组织了文艺大众化运动中规模最大、历时最久、涉及问题最多、影响最深远的一次讨论,乃至于提起20世纪30年代文艺运动,不能不提文艺大众化运动;而提起文艺大众化运动,不能不提瞿秋白。是瞿秋白对文艺大众化运动的性质、意义、内容、途径、前途等进行了最系统最全面的论述;是瞿秋白帮助改变了较长时间存在的“只有人在叫,没有人在干”的现象,从语言文字改革入手,以通俗文学创作为抓手,促使文艺大众化从口号走向实践;是瞿秋白就文艺大众化及相关问题参与不同思潮、不同流派、不同文学观念之间的争鸣、论辩,逐渐使左翼文学界对“五四”以来新文学与大众脱节的现象有所认识,对无产阶级革命文学运动初

期的“左”的发展有所警惕,对一向受到排斥和轻视的传统文学形式注意批判地继承;是瞿秋白通过经典作家文艺论著和苏联无产阶级文学作品的译介,为大众文艺运动及创作,提供了思想武器及文学参照。所有这些,都为20世纪30年代文学主潮沿着健康方向发展作出巨大努力并取得辉煌成绩。

三、对今后的文艺运动产生了积极而深远的影响。1933年底,瞿秋白奉命离沪,但他的思想还在,他所从事的文学运动还在继续,他感兴趣的论题的讨论并未结束。1934年的大众语讨论中的许多基本论点都是此前瞿秋白关于文艺大众化论点的阐述和发挥。其中,特别值得注意的是鲁迅。据冯雪峰回忆:“对于大众口头语的重视,鲁迅先生后来是因秋白同志热烈提倡的鼓舞而加强的”;“在秋白同志离开上海之后……鲁迅先生就热烈地赞助,并提倡起秋白同志的拉丁化的主张和办法了。显然他是代替了战友来领导着这一个运动啦。”事实正是如此。在第二次讨论中,鲁迅先生只发表了《“连环图画”辩护》一篇文章,作为对苏汶嘲笑文学大众化的回答,而苏汶的嘲笑是针对瞿秋白利用旧形式包括“连环图画和唱本”的主张而发的,显然,鲁迅的文章是在支持瞿秋白。而在瞿秋白离开上海后,鲁迅由“支持”变为“担纲”,先后写了《门外文谈》(一组12篇)、《汉字的拉丁化》、《中国语文的新生》、《关于新文学》、《论新文学》等。和此前瞿秋白写的文章相比较,基本精神是一致的,但有些地方鲁迅的文章显得更精辟、更形象、更具体、更辩证。例如,对于大众语和文学的关系,鲁迅借了高尔基的话作了说明:“大众语是毛坯,加了工的是文学”,非常精辟;在说明文学与艺术、与生活的关系时,鲁迅认为,在文学出现以前,人们在劳动实践中就已创造了“杭育杭育派”的艺术,非常形象;对五四新文艺的看法,鲁迅既批评文艺脱离大众的现象,更批评了借口白话文不够通俗而否定五四新文学的倾向,和瞿秋白的观点相比,显得更为辩证。随着时间的推移,较大规模的文艺大众化问题讨论至1934年

底告一段落,但大众文艺运动并未停止,并在不同的时段有不同的特点。1936年爆发论争的口号之一就是“民族革命战争的大众文学”,鲁迅清楚地说明它和20世纪30年代无产阶级革命文学及大众文学的关系:“民族革命战争的大众文学,是无产阶级革命文学的一发展,是无产革命文学在现在时候的真实的更广大的内容”,如果说20世纪30年代的文艺大众化运动尚局限在左翼阵营内,那么在抗日的背景下,进步文学的责任“重到和大到要使全民族,不分阶级和党派,一致去对外”,“只要他不是汉奸,愿意或赞成抗日,则不论叫哥哥妹妹,之乎者也,或鸳鸯蝴蝶都无妨”。在民族革命战争的背景下,鲁迅继承了瞿秋白未竟的大众文学事业,再一次成为大众文学的旗手。石在,火种不灭。鲁迅逝世后,随着抗日战争的全国爆发和文艺界抗日民族统一战线的建立,“文章下乡、文章入伍”作为新的口号提了出来,但这又是多么使人熟悉的一个口号啊!瞿秋白在《普洛大众文艺的现实问题》的开头不是就讲到怎么将“价钱只有三四分大洋一本”的“写作小本小说”“销到工人贫民中间去”。认为文学青年的出路在“茶馆里、空场上……工厂里,弄堂口,十字街头”。此后在国统区、解放区展开的“关于民族形式问题的讨论”,更使人自然想起瞿秋白对民族形式问题的研究和实践,尽管在20世纪30年代末40年代初的这场讨论先后在解放区和国统区展开,影响很大,其中还发生了向林冰和葛一虹的争论。但就讨论和争鸣的内容来看,并未超出左翼时期文艺大众化讨论的范畴,而文学的形式问题一直是瞿秋白思考和实践文艺大众化问题的重点。瞿秋白重点思考的问题成为抗战时期文艺界广泛讨论的中心议题,说明这一问题确实是制约“五四”以来文学走向大众的瓶颈。有意思的是,语言问题、文风问题和文学形式问题也引起了毛泽东的研究兴趣,他的《新民主主义论》、《反对党八股》、《在延安文艺座谈会上的讲话》等都在不同程度上论及了上述问题。文艺大众化终于从理论走向文艺界普遍的自觉实践,成为抗战文

艺和解放区文艺的主潮，并对中国当代文学产生直接而深远的影响。

注释：

- [1] 《仆御室·译者志》，《瞿秋白文集》（文学编）第四卷，第392页。
- [2] 冯雪峰：《回忆鲁迅》，人民文学出版社1952年版，第132~133页。
- [3] 毛泽东1950年12月31日为《瞿秋白文集》的题词。
- [4] 《文艺大众化问题讨论资料》，上海文艺出版社1987年版，第239页。
- [5] 《三十年代的文艺大众化运动——纪念“左联”成立五十周年》，《文艺报》1980年第3期。
- [6][7] 《文艺的自由和文学家的不自由》，《瞿秋白文集》（文学编）第三卷，第62页、第71页。
- [8][9][10][11][12] 《普洛大众文艺的现实问题》，《瞿秋白文集》（文学编）第一卷，第481页、第471页、第472页、第471页、第471页。
- [13] 成仿吾：《民众艺术》，《创造周报》1924年4月第47号。

第五节 瞿秋白对“民族主义文学运动”的批判

“民族主义文学运动”是国民党为针对左翼文艺运动而展开的一系列右翼文学活动的代表，是蒋介石发动反革命政变、掌握政权后的产物。大革命失败后，国民党新军阀在全国实行白色恐怖的黑暗统治，在文化上实施“党治文化”，推行以封建、买办、法西斯思想为主要内容的文化专制主义。1929年2月，国民党首次颁布了《宣传品审查条例》，开始查禁进步书刊，查封进步文学社团。1929年9月，国民党召开了宣传工作会议，制定“三民主义”的文艺政策，据主持这一工作的叶楚伦称，“三民主义文艺”的任务就是抵制“共产党的文艺运动”。1930年6月1日，潘公展、朱应鹏、黄震遐、王平陵、傅彦长、范争波等人在上海成立“六一社”，提倡“民族

主义文学”，以抵制左翼文学运动。《前鋒周报》、《前鋒月刊》等“六一社”宣传“民族主义文艺”的主要刊物相继出笼。1930年6月，《前鋒周报》第2期刊登了《民族主义文艺运动宣言》。这篇出重金请人起草、经反复讨论才发表的所谓“宣言”，从法国资产阶级学者泰纳的文艺三要素理论中拾取了文艺决定于“人种”的错误观点，并以从古埃及的金字塔人面兽一直到现代欧洲的表现主义等艺术流派为例，说明任何艺术都是所属的民族意识的产物，而无视阶级社会中任何民族同时又存在着社会矛盾和阶级矛盾的根本事实。尽管罗列了古今中外文艺史的事例，但没有一个例子能够成立，而其真正目的则反映在大量的反苏媚日、歌颂希特勒等法西斯头目、攻击无产阶级文学运动的文章和言论中。就其背景、目的和采用的手段来看，已成为反革命文化围剿的一部分。

“民族主义文学”一出现，首先引起了左翼作家的注意。1930年8月，即在《民族主义文艺运动宣言》发表后两个月，左联执委会在题为《无产阶级文学运动的情势及我们的任务》的决议中，驳斥了“民族主义”论者对左翼文学的攻击；但真正对“民族主义文学运动”展开全面系统的批判，则是在一年以后。其中，第一个发起反击的是瞿秋白。1931年8月和9月，瞿秋白先后发表《屠夫文学》、《非洲鬼话》、《青年的九月》等文，对“民族主义文学”进行了“详细解剖”；紧接着，茅盾发表《“民族主义文学”的现形》，鲁迅发表《“民族主义文学”的任务和运命》、《中国文坛上的鬼魅》、《黑暗中国的文艺界的现状》等文，对“民族主义文学运动”作了排炮式的抨击，使之逐步声名狼藉，难成气候。

瞿秋白主要从以下几个方面对“民族主义文学运动”进行了剖析和批判：

首先，分析了“民族主义文学运动”产生的原因和背景。瞿秋白在《屠夫文学》一文中用杂文笔法写道：“现在，中国的红白战争一天天剧烈，所谓剿匪更是中国天字第一号的要紧事情。”“因此，

中国绅商就定做一批战争的小说,定做一种鼓吹杀人放火的文学。这叫做民族主义的文学。”^[1]瞿秋白在这里清楚地点明了作为国民党文化围剿的一部分,“民族主义文学”与当时国民党正在进行的军事围剿的关系。

其次,揭露了“民族主义文学”反苏反共反人民的政治本质。瞿秋白不仅批驳了“民族主义文学”派的各种政治谬论,还对他们炮制的文学作品进行了剖析。瞿秋白重点剖析的是黄震遐的小说《陇海线上》和万国安的小说《国门之战》。《陇海线上》是描写蒋介石和冯玉祥、阎锡山之间战争的小说。这篇小说竟然把中国比为“非洲沙漠”,把蒋军即所谓中央军比作“法国客军”,把中国军阀之间的战争看作是殖民者征服殖民地国家的战争。瞿秋白例举了《陇海线上》的一段描写:“每天晚上站在那闪烁的群星之下,手里执着马枪,耳中听着虫鸣,四周飞动着无数的蚊子,样样都使人想到法国‘客军’在非洲沙漠与阿拉伯人斗争流血的生活”;指出“这是不打自招的供状。他们民族主义的文学家自己认为是‘客军’”,而把中国民众当做被征服的殖民地人民看待。^[2]瞿秋白还引用了小说中七个全副武装的远征队员搜索三个村庄而遭失败后的一段议论:“失数本是意中之事,世界上又安有以七人的实力继续去搜索三个村落的豪举?况且这三个村落的老百姓又是久欲得我等而甘心的土匪呢。”^[3]将入侵者看作是正义之师,将勇于抵抗的老百姓看作是土匪,作者的反人民本质昭然若揭。万国安的《国门之战》被瞿秋白称之为“剿杀‘苏联红匪’的小说”^[4]。该小说“假造一些谣言”,津津乐道且细致逼真地描写如何残杀“红匪”俘虏的血腥场面,鼓吹那种“吃人肉喝人血的精神”,露骨地表现出对于共产党和当时社会主义苏联的极端仇视。

再次,揭示了“民族主义文学”“有运动而无文学的特点”。瞿秋白指出“民族主义的文学,不过在那些四六电报宣言布告之外,替军阀添一种欧化文艺的宣传品,去歌颂这种中世纪式的战争,叫

几声‘亲爱的同志’，唱几句‘咨尔多士，为民前锋’”，这不是文艺，而只是“绅商地主高利贷资产阶级的杀人号筒”。他们一方面“选了好些《文选》体的诗，赞，吟，赋，歌咏着‘剿苏’”，但他们也知道“这些四六诗赞迷惑不了人心，鼓舞不起杀人的精神。他们要弄新文学来卖弄，但这只不过是在《施公案》、《彭公案》、《说岳》……等等之外，鼓吹精忠保主，鼓吹讨‘逆’锄‘奸’，鼓吹挖心剖腹祭大帅的‘英雄’文学又新加了《陇海线上》、《国门之战》”。^[5]这样的货色想挤进新文学的行列“只是梦想罢了”。

瞿秋白对“民族主义文学运动”进行集中批判的最具代表性的文章是《屠夫文学》、《非洲鬼话》和《青年的九月》，但我们不能据此就认为瞿秋白对“民族主义文学”的批判始于1931年8月，文章就是上述几篇。由于批判“民族主义文学”与开展文学大众化讨论几乎是同时并进，有些方面是相互交织的，因此，在瞿秋白提倡文学大众化的文章中，也包含着批判“民族主义文学”的内容。这是一些研究者常常忽略的一点。瞿秋白在《鬼门关以外的战争》中论及文学营垒时写道：“自然可以说：良友派是低级趣味的东西，然而《新月》、《前锋》等等亦是同一种趣味，不过是高级的罢了。——趣味的种类是一个，趣味的等级不同罢了。至于集体匪徒主义的文学，为咱们‘民族’起见，是‘必需要其败退的’。”^[6]注意，无论是“高级”，还是“败退”，瞿秋白用的是反语，瞿秋白是将“民族主义文学”置于“集体匪徒主义的文学”的对立面加以批判的。如果说，这里仅仅是飞刀式的顺手一击，那么，紧随其后的《学阀万岁》就出现了从侧面抨击“民族主义文学”的大段文字。其中，瞿秋白在论及陈独秀当年提出的“三大主义”目标并没有实现时指出：“新文学的‘新主义’，据说是要‘推倒贵族文学，建设国民文学’。现在国民文学在哪里呢？贵族文学推倒了没有呢？贵族文学却脱胎换骨的变成了绅商文学”；而“绅商文学就是民族文学”，这种文学有两点值得警惕：一是从文学角度看，他们在“‘白话’旧文学，以及文言旧文

学之中,却占着极大的势力,这势力是在于道统,这势力还在于他能够‘借尸还魂’——借‘白话’新文体的尸,来还道统的魂。所以他对于旧文艺是要借重的,是可以讲和的,而对于阴谋颠覆道统的昏蛋匪徒,是不能不战争的”。换言之,作为“匪徒”文学即无产阶级文学也必须与之作坚决的殊死的斗争。二是从政治角度看,在“民族主义文学”者们看来,“红匪——共产党的暴乱阴谋和阶级斗争,正是不愿意‘出粟米,作器皿,通货财,以事其上’,因此‘这班东西,非得诛尽不可!这是中国民族的经验’”。瞿秋白在这里尽用反语,揭露了“民族主义文学”在政治上的险恶用心。而以上两点的结合,使瞿秋白看清无产阶级文学如再不改变脱离大众的现象,将面临严重的威胁。瞿秋白的焦虑心情可以从该文的结尾得到反证:

好在反动文学家的门第很高,虽然是无赖,仍旧是学阀。这学阀的城墙,使他们和愚民隔离着。这是咱们民族的救星——惟一的救星。趁此快快进攻呀,联合旧文艺进攻反动文学呀,这是民族主义新文学的天责呀。进攻呀,冲锋呀,杀,杀,杀,“则诛”!^[7]

这里,用反语重墨浓彩地揭示了“民族主义文学”扼杀“反动”(革命)文学的狼子野心;同时也急切地企盼着革命文学尽快走出“学阀的城墙”,与广大民众相结合,惟有如此,才能粉碎“民族主义文学”的进攻。《学阀万岁》一文,之所以历来遭受批评较多,认为情绪和语辞过于激烈,就是因为一般读者仅仅从提倡文学大众化的角度解读此文,而没有体味到瞿秋白而对“民族主义文学”兵临城下、杀气腾腾时的焦虑心情。

此后瞿秋白倡导文艺大众化的文章,常常包含批评“民族主义文学”的内容,这方面的内容有时是星星点点的,有时也是成节成

章的。凡是出现“绅商文学”、“马鹿民族主义”、“‘民族意识’的代表”、“殖民地的中世纪茅坑”、“绅商的‘智识阶级’”、“中国的‘民族圣人’”等等概念及其阐述,都与批判“民族主义文学”有关。遗憾的是,我们的研究者在论及瞿秋白关于文艺大众化的文章时,对其中的这方面内容均未正面展开评述。

综观瞿秋白此阶段批判“民族主义文学运动”的文章,我们可以发现以下几个特点:

一、最早采用从政治和文学相结合的角度对“民族主义文学”作持续的不调和的批判。其中,《屠夫文学》可以看成是最早从正面专文批判“民族主义文学”的文章,但涉及到批判“民族主义文学”的内容却不是自这篇文章始,他回归文学战线后的第一篇文学评论文章《鬼门关以外的战争》就已开始向“民族主义文学”开火,既批判其政治上的反动,又揭示其文学上的苍白,尽管批判“民族主义文学”是一场两军对垒的战斗,但在左翼文学阵营中像瞿秋白这样动手早、批判狠、不断线地批判“民族主义文学”的作家并不多见。

二是以杂文或杂文笔调批判“民族主义文学”。其批判“民族主义文学”最具代表性的文章《屠夫文学》、《非洲鬼话》及收入《乱弹》的有关文章,均可看作是严格意义上的文艺性与政治性相结合的杂文。《青年的九月》虽不是杂文,但也有着浓重的杂文味,其他文章中的很多有关批判“民族主义文学”的文字,或讽刺、或反语,或谐或斥,皆成文章,常起到匕首、投枪般的效果,与其他洋洋洒洒的长篇评论文章意趣迥异。这也许是受鲁迅影响使然,也许是对上海滩上汇集的那群包藏祸心的文痞党棍无需进行严肃的学术讨论,用匕首、投枪、排炮式的杂文武器回敬,或许是最好的方式。

三是将批判“民族主义文学”与左翼文学建设和大众文艺倡导结合起来。“民族主义文学”出现的目的,就是为了剿灭左翼文学;而瞿秋白等之所以批判“民族主义文学”,就是为了捍卫左翼文学,

建立大众文艺。正因如此，瞿秋白倡导文艺大众化与批判“民族主义文学”是同步进行的。当时，响应文艺大众化号召者和参与批判“民族主义文学运动”者，均为数不少，但像瞿秋白这样将批判“民族主义文学”和建立大众文艺紧密结合起来，并取得显著成就的作家并不多。

四是组织文艺同仁向“民族主义文学”发起集团式的进攻。与瞿秋白早期文学活动相比，瞿秋白此时已不是自吟自唱，而是肩负着沉重的历史使命，与一班志同道合者，为让广大民众进入文学殿堂而肩扛黑暗世界的闸门。就在瞿秋白《青年的九月》在《文学导报》第四期上发表时，茅盾的《“民族主义文学”的现形》也发表在同一期刊物上。两篇文章，两种角度。瞿秋白侧重于从政治角度揭露“民族主义文学”的反动性。文章回顾第一次世界大战中欧美各国资产阶级利用“民族意识”驱使劳动青年充当炮灰的史实，指出所谓“民族主义”，是企图掩盖阶级矛盾的欺骗，是出于狭隘的民族主义而发展起来的法西斯主义。而茅盾的文章则侧重于从文学角度批判“民族主义文学”的荒谬性。文章逐个分析了《民族主义文艺运动宣言》中所列举的中外艺术史上的例子，指出它们都不是民族意识的表现，如埃及的金字塔人面兽反映了以法老为首的统治阶级的思想意识，欧洲的表现主义等都是资本主义社会急速崩溃过程中资产阶级、小资产阶级思想情绪的产物，所有这些只能证明艺术是有阶级性的。他还用其深厚的文艺理论功底，指出泰勒的文艺三要素说的错误，对文艺决定于种族的观点进行了有力的批驳，从史实到理论对《民族主义文艺运动宣言》作了条分缕析的批判。如果说茅盾是以论文的形式，从理论上对“民族主义文学”作了带有学术性的驳难，那么，鲁迅则以杂文艺术形式，从创作角度对“民族主义文学”的所谓代表作作了有力的剖析，从而揭示其文学面具后的狰狞面目。鲁迅在《“民族主义文学”的任务和命运》一文中，以黄震遐的“参加讨伐阎冯军事的实际描写”的小说《陇海线

上》中的一段描写(与瞿秋白《屠夫文学》所引相同)为例,指出“原来中国军阀的混战,从‘青年军人’,从‘民族主义文学家’看来,是并非驱同国人民互相残杀,却是外国人在打别一外国人”,这足以说明“中国的‘民族主义文学家’基本上只同外国主子休戚相关”。鲁迅还对黄震遐的剧诗《黄人之血》和万国安的小说《国门之战》进行批判,揭露他们进行的反苏反共、媚日求降的宣传,痛斥这是在给自己的民族“尽些送丧的任务”。相比较而言,鲁迅的批判,目光锐利,语言精辟、形象、生动。例如,在论及“民族主义文学运动”背景时,鲁迅指出,这是国民党意识到“‘以马上得天下,不能以马上治之。’所以要剿灭革命文学,还得用文学的武器”。真是人木三分,精辟之至。再如,鲁迅在揭开“民族主义文学运动”干将的面具时指出:这些人“原是上海滩上久已沉沉浮浮的流尸,……漂集一处,形成一个堆积,又因为各个本身的腐烂,就发出较浓厚的恶臭来了”,真是形象生动,比喻贴切。又如,鲁迅在论及该派文学创作时指出:倘若叫他们“做一部‘杀戮法’或‘侦探术’,大约倒是有人要看的,但不幸竟在想画画,吟诗”^[7]。在讽刺、嘲笑之中,还其本来面目。瞿秋白、茅盾、鲁迅等就是这样各展其长,紧密配合,步步深入,给来势汹汹的反动逆流以迎头痛击。

“民族主义文学运动”自1930年6月在上海成立“六一社”始,至1931年下半年《前鋒周报》、《前鋒月刊》相继停刊,前后活动了一年多时间。尽管此后在杭州等地仍有活动,但那已不成气候。在其形成之初,尽管左联执委会在有关决议中驳斥了“民族主义文学”者们对左翼文学的攻击,但除了瞿秋白等人在有关倡导文艺大众化文章中予以顺手一击式的零星批判外,左翼文学阵营实际上任其敲敲打打闹了一年,直到1931年8月瞿秋白发表《屠夫文学》始,左翼文艺界才从正面对其进行排炮式的抨击。仅几个月功夫,该派便迅速衰弱,以至于用道林纸精印的杂志卖不出去。为什么这样一个有枪杆子撑腰,有资金相助,有迷惑力招牌可用的有组

织、有宣言、有阵地的所谓“文学运动”会如此不堪一击，究其原因主要有以下几点：

一是其“党治文化”的政治背景。如果说该运动一开始发出的冲啊、杀啊貌似“爱国”的叫喊和一再鼓吹的“民族精神”、“民族独立”、“民族自由”等口号，在一些不明就里的青年中尚有一定的迷惑力，那么当人们弄清楚该派御用工具的政治面目及其所尽的“宠犬”职能时，厌恶、唾弃之情油然而生，也就很正常了。国民党及其政权的不得人心，带来了其御用工具的不得人心。

二是发起者多为政客、军官、特务、流氓，至多是提倡过象征主义的诗人，专写文坛花絮的文贩，几乎没有知名度较高的作家，靠这样一班人与众多左翼作家抗衡，显然不是对手。

三是理论贫乏，创作无力。就连他们的“宣言”也是出重赏请人起草的，其理论支撑——泰纳文艺三要素理论中有关文艺决定于“人种”的论点早已被历史唯物主义者驳得体无全肤。为支持这一论点而搜罗的历史事例均不能成立，而成为鲁迅说的“胡乱凑成的杂碎”而已。至于该派在创作方面的所谓代表作，无论是黄震遐的《陇海线上》、《黄人之血》，还是万国安的《国门之战》，均是一些低劣之作。为了壮大声势，也曾拉拢一些中间派作家装璜门面，如沈从文、陈梦家、巴金、李青崖等，但这些作家发表的作品与“民族主义文学”并不搭界，表现出独立的人格和品质。

四是遭到左翼艺术界的重击。“民族主义文学运动”粉墨登场后的近一年时间，左翼艺术界除在有关决议和一批文艺评论中予以散点式的批判外，基本上听其敲敲打打。瞿秋白、茅盾、鲁迅等文坛巨擎发动排炮式的攻击后，“民族主义文学运动”便开始招架不住。这些批判文章或剥其面具，或揭其背景，或批其理论，或斥其创作，且顺应时事，契合民心。几个回合下来便使其声名狼藉，刊物相继停刊，组织分崩离析。瞿秋白等对“民族主义文学运动”的批判终告胜利，成为在白色恐怖下反击文化围剿取得成功的一

个范例。

当然,我们也要看到,“民族主义文学运动”尽管遭到惨重的失败,但并未销声匿迹。该势力逐步退出沪宁而盘踞杭州,欲置左翼文学运动于死地而后快的嚣张气焰大为收敛,《前锋周报》、《前锋月刊》等刊物停刊后,《文艺月刊》的“民族主义文学”的特色也逐渐淡化,在杭州新创刊的《黄钟》等刊物注意拉拢一批带有中间色彩的作家,甚至邀请原左翼营垒的作家为其写文章装璜门面,这既可以看成在以瞿、茅、鲁为代表的左翼文学阵营合力打击下,“民族主义文学运动”在策略上所发生的变化,也可看成该派至此走上衰亡之路。

近年来,学术界对国统区右翼文学的研究取得若干新的成果和新的突破。例如,对“民族主义文学运动”的来龙去脉作出比较清晰的描述和评价,改变了过去只提前期不提后期的现象,不仅分析其政治面目,还从“反题”角度,研究其所独具文学史价值。但不论何种创新,对瞿秋白等所代表的先进文化与“民族主义文学运动”所代表的反动文化之间的搏杀,都不应持一种超然物外的态度,肯定前者对后者的批判,是该论题不应逾越的底线。

当然,这并非说瞿秋白等人当年所进行的批判没有任何值得商榷之处,在肯定成绩的同时也应看到其中所包含的历史局限。例如,包括瞿秋白在内的一些左翼作家,更多地着眼于揭露对方希冀日本借中国的东北作为跳板去进攻苏联的企图,而没有着重说明日本帝国主义侵略中国的野心,戳穿对方出卖民族利益、甘心充当亡国奴的汉奸面目,这反映出在“武装保卫苏联”的口号下,左倾路线对九一八事变后政治局势和斗争任务的错误估计,以及这种估计所产生的消极影响。这是我们在研究中必须加以正视的。

注释:

[1][2][3][4]《屠夫文学》,《文学导报》1931年8月第3期,署名史铁儿。

[5]《青年的九月》，《文学导报》1931年9月第4期，署名史铁儿。

[6]《瞿秋白文集》（文学编）第三卷，第147页。

[7]《鲁迅全集》第四卷，人民文学出版社1981年版。

第六节 瞿秋白等与“自由人”、 “第三种人”的文艺论辩

就在瞿秋白等对“民族主义文学运动”批判尚在进行之际，与“自由人”、“第三种人”的文艺论辩又已激烈展开。与前者相比，后者显得更加错综复杂。

如果说，与“民族主义文学运动”的斗争是一场政治分野鲜明、甚至可称得上是敌我双方你死我活的较量，那么，与“自由人”、“第三种人”的争鸣，情况则有很大的不同。胡秋原自称为“忠实的马克思主义信徒”，他的文章还曾以“马克思主义文艺理论之拥护”为副题，表明自己的理论倾向。从其《革命后十二年来之苏俄文学》、《艺术社会学》、《唯物史观艺术论》等译著来看，他对马克思主义文艺理论批评有相当的研究，对普列汉诺夫及其文艺思想近乎崇拜。而苏汶曾在组织上参加过左联；译介过苏联革命文艺作品和文艺理论，但更多的是文学创作。因此，从某种意义上讲，在20世纪30年代初的特定历史阶段，他们本属于左翼阵营。但由于所持的阶级立场的不同，对文学性质、功能等理论问题理解的不同，他们始终未能进入左翼主流派，随着论战的爆发、分歧的加深（尽管曾一度有缓解的迹象），他们便从所谓的“自由主义的马克思主义”立场滑向纯粹的“自由人”、“第三种人”立场，并最终与左翼分道扬镳。因此，从政治角度看，他们确实属于“同走了几步路的同路人”。

从文学角度看，与“民族主义文学”派的论争，主要是从批判其

贩卖的西方过时的并已遭普遍否定的文艺理论及有明显错误倾向的所谓创作来揭露其反苏、反共、反人民的本质,几乎没有什么文学意义和理论收获。而与“自由人”、“第三种人”的论争,则是一场地地道道的文艺论辩,是普洛文学思潮与自由主义文学思潮第一次正面的大规模碰撞。尽管论辩双方都代表着不同的社会政治力量,致使这场论辩始终笼罩在阶级阵线分明、政治斗争激烈的年代所特有的政治文化氛围之中,但从论辩的实际内容来看,涉及到不同层面的一系列文艺理论问题,从某种意义上可以说这是自“五四”以来对文学内外部规律最为深入的一次讨论和争鸣,左翼文学阵营在坚持自己的原则立场的同时,也在修正着长期以来存在的有些已经意识到但还没有克服掉的错误;自由主义文学派也在论争中调整着自己政治倾向和理论主张不相谐调的矛盾,并逐步形成自由主义文学流派及其文学理论。这场争鸣理论影响深远,可以毫不夸张的讲,在今天的文艺论坛上,都可看到当年争鸣的影子。

长期以来,我们的文学史著作对这场论争投入太多的政治关注,把它看作是继“民族主义文学运动”之后,敌我双方在文学战线上的又一次较量。我们认为要正确评价这场论争,需弄清以下基本事实:“自由人”、“第三种人”究竟是一个什么样的派别?即使用传统的政治视角考量,这样的派别有无或有何政治背景,处于这样背景中的争鸣对象是敌是友?论争究竟因何而起?瞿秋白等究竟在哪些问题上与对方展开争鸣?我们今天应如何看待双方的观点,及如何评价当年的这场论争?弄清上述基本问题,是我们对这段历史进行深入研究的前提。

其实“自由人”、“第三种人”在政治倾向和理论主张上,他们自己已有清楚的说明。“自由人”、“第三种人”本是他们的自我称谓,与其说是文学流派的旗帜,不如说是政治分野的标识。他们明确祭起“智识阶级”或“小资产阶级”文学的族帜,有着较为一致的政

治价值取向而显示出“群”或“派”的特征。胡秋原在 20 世纪 30 年代就说过：“所谓‘第三种人’，原指所谓‘作家之群’，然而这名称马上变为用以指那既非南京的‘民族文学家’又非普罗作家的‘中间群’之称了。……我们应该承认，这一种‘第三种人’是存在的。”^[1]但左翼文学阵营对这种介于左、右翼之间的所谓中间派起初是不承认的。瞿秋白认为：

著作家和批评家，有意的无意的反映着某一阶级的生活，因此，也就赞助着某一阶级的斗争。有阶级的社会里，没有真正的实在的自由。当无产阶级公开的要求文艺的斗争工具的时候，谁要出来大叫“勿侵略文艺”，谁就无意之中做了伪善的资产阶级的艺术至上派的“留声机”。^[2]

这种不是无产阶级的就是资产阶级的，不是革命的就是反动的“排中律”的思维方式在左翼文坛一度非常盛行，就连鲁迅也曾以人体有胖有瘦为喻，指出那些看上去似乎是不胖不瘦的人，“一加比较，非近于胖，就近于瘦”，不可能有“不胖不瘦的第三种人”^[3]以说明文艺界也决不会有“不偏不倚”的“第三种人”的存在。在左、右翼知识分子之间是否存在一个广大的中间派知识分子即所谓“自由的知识阶级”，这是一个关系到在政治上对该派定性的大问题。毛泽东同志在《中国社会各阶级的分析》中，把民族资产阶级称为“中产阶级”或“中间阶级”，并认为中上层小资产阶级对革命常采取中立态度，在新民主主义阶段，他们既有反帝反封建的要求，又对无产阶级的领导持怀疑态度，革命高潮时可以参加革命，革命低潮时又可能附和反革命或持中立态度。这是毛泽东从政治角度所作的分析，也符合当时文学领域的现状。当时的中国文坛的确存在一批对左、右均不满，希望走“第三条道路”的人，他们既对国民党的文化围剿及三民主义、“民族主义文学运动”持鄙视、唾弃的态度，

又对汹涌而至的无产阶级文学运动和左翼文学运动抱有不同程度的怀疑与抵触,如何对待这样一群知识分子,是检验左翼文学阵营是否真正克服关门主义错误的一个重要依据。

当然,在左翼和右翼政治分野鲜明的特定历史时段,绝对的中间派是不存在的。就论争开始时的政治态度而言,胡秋原、苏汶是偏左甚至亲左的。这不仅因为他们本来就是左翼圈中人,对受压迫的左翼运动曾予以同情甚至支持的态度,更重要的是他们在当时严酷的社会环境中,直接感受到真正压迫、甚至要剿灭进步文学的是国民党文化专制主义和独裁政策。他们有关“文艺至死也是自由的,民主的”等最具代表性的观点,是在批判“民族主义文学运动”时提出的,他们是在向统治者法西斯文艺政策要“自由”、要“民主”。因此,他们把批判的锋芒首先指向“民族主义文学”派。胡秋原最早受到左翼文艺界抨击的《阿狗文艺论》,正如其副题所示是批判“民族文艺理论之谬误”。文章分六个部分对《民族主义文艺运动宣言》逐章逐段进行批判,是笔者所见到的从文艺理论角度对“民族主义文学”派进行最全面深入批判的檄文之一。我们的文学史著作在列举批判“民族主义文学运动”的代表性文章时,不仅从未提及此文,反面将之作为“把矛头指向左翼文艺”的首篇文章而大加挞伐。之所以如此,是因为文中有“文学艺术至死也是自由的,民主的”,“将艺术堕落到一种政治的留声机,那是艺术的叛徒”等不合左翼主流文艺的观点。胡秋原是不是含沙射影攻击左翼文艺,我们只要不是断章取义,而把原话引证完全,即可明了:

文学与艺术,至死也是自由的,民主的。因此,所谓民族文艺,是应该使一切真正爱护文艺的人贱视的。

艺术虽然不是“至上”,然而也不是“至下”的东西。将艺术堕落到一种政治的留声机,那是艺术的叛徒。艺术家虽然不是神圣,然而也决不是叭儿狗。以不三不四的理论,来强奸

文学,是对于艺术尊严不可恕的冒渎。

中国文艺界上一个最可耻的现象,就是所谓“民族文艺运动”……^[4]

胡秋原是在向当权者的文化专制主义要自由,要民主。是所谓“民族艺术”将艺术堕落到一种政治的留声机,人们“贱视”的“艺术的叛徒”、“叭儿狗”是“民族主义文学”派,“强奸文学”、冒渎艺术尊严的是“不三不四”的“民族主义文学”理论。但从一开始,胡秋原对“民族主义文学”的批判语言,就被断章取义并移花接木到左翼文艺头上。即便如此,胡秋原等并未因与左翼文学阵营发生论争而减弱对“民族主义文学”派的穷追猛打。在《第三种人及其他》一文中更直指国民党“卖国部长院长的杀人总司令”们“出卖我们最后的血,吃我们最后的肉,葬送我们最后的灵魂”,提出要以“笔墨以上的抗议”来“阻止这谋杀”。在《钱杏邨理论之清算与民族主义文学理论之批判》一文中,作者指出国民党政权实行的是“买办金融阶级、军阀豪绅、流氓三位一体的政治,黄金与枪炮是政权的两大支柱”。而“随着暴君主义之盛衰而升沈的民族文艺派之‘理论’与‘创作’”,是中国文艺界“最大的丑恶”。所有这些都清楚不过地表明“自由人”、“第三种人”当时的政治态度,即使有非左即右的公式的话,无论如何也不应把他们划到右翼去。他们和左翼一同受到国民党法西斯文化专制主义的压迫,和左翼主流派尽管有分歧,那只是理论纷争,而他们的敌人应是共同的。但长期以来,我们的大多数文学史著却几乎不提“自由人”、“第三种人”对“民族主义文学”的批判,偶尔提及也认为那只不过是一种烟幕,一种手段。敌友的界限就这样长期被混淆了。

更值得研究的是,瞿秋白等是如何从政治上看待“自由人”、“第三种人”,具体来讲,就是有没有把他们看作是敌人?只要我们把瞿秋白批判“民族主义文学运动”的文章与批评“自由人”、“第三

种人”的文章一比较,就不难发现其中的巨大区别:前者是政治上的交锋,对对方的理论、创作的批判,是为了揭示其政治上的反动性;后者是理论上的争鸣,讨论的是马克思列宁主义反映论、普列汉诺夫的艺术论、文艺真实论、文学的阶级性、文学与政治的关系、文学的本质、功能等等,真正属于政治定性的主要有以下一段文字:

胡秋原先生自己无论怎样爱洁、高尚,同时我们相信他本人和那些反革命派人也确有多少的不同,但事实上他至少被他们利用着,并且他也仿佛甘心被利用,在群众面前他已经是敌人的冲锋队里面的一个了。^[5]

这是目前所见到的从政治上批评胡秋原最重的一段话。但我们不能因此而认为胡秋原此时已真的是“敌人的冲锋队里的一个了”,此句话的前面还有“在群众面前”的限制,那是因为他脱离群众,轻视大众文艺。而在作者等左翼作家看来,“他本人和那些反革命派人也确有多少的不同”,他是被利用的。瞿秋白还“郑重声明”:

左翼一向以来的态度,是并非不承认自己的错误,也并非要包办文学,它只要领导一切左翼的以及“爱光明……的人”的文学去和一切黑暗的势力和文学斗争;它比任何人都最欢迎一切“爱光明……的人”同路走;在清算自己的错误的时候,也决不肯忽视真正的朋友的意见。……^[6]

瞿秋白在听其言而观其行,如果这些自称“爱光明……的人”真能如其自称的那样,左翼将重视真正的朋友的意见,并欢迎他们同路走。或警告,或劝告,有打有拉、打中有拉,苦口婆心,用心良苦。看来我们的一些文学史著将这场论争看成是敌我双方的又一场政

治较量是不符合历史史实的。

当我们辨明清楚当年的这场论争的政治性质以后，就可以进一步分析、研究论争中所涉及到的若干文艺理论问题。这是马克思主义主流派文艺论与自由主义文艺论在我国的第一次大碰撞，所涉及到的文艺理论之广泛、深入，超过此前的历次文艺论争，而对涉及到的若干理论的争鸣并未因此而中止，相反，几乎贯穿了此后大半个世纪的文艺论坛，尽管在不同的社会条件和政治背景下有不同的特点。

论争主要是围绕以下一些问题展开的：

一、关于文学的阶级性

这是论争的中心论题之一。在人们的一般印象中，似乎左翼作家在强调文学的阶级性，而“自由人”、“第三种人”在淡化或否定文学的阶级性，而事实并不这么简单。“自由人”、“第三种人”在有关文学阶级性的问题上表现出一种矛盾的态度：

一方面他们承认文学的阶级性，并对文学的阶级性作了较为深入的理论阐述。胡秋原曾专门写了一篇题为《关于文艺之阶级性》^[7]的文章。他认为“只有盲目者才会否认文艺之阶级性”，“在1932年还要来证明文艺阶级性，那无异于来证明地球是圆形一样了”。因此，所要讨论的“不是‘有没有’的问题，而是阶级性在文艺中以何种形式来表现的的问题”。这的确是当时左翼文艺理论家所忽略的一个问题。胡秋原认为，文学是“阶级心理的反映”，而不是社会政治经济之直接反映；而艺术家与“阶级心理”也不是一一对应的，“一个艺术家常受各种阶级、阶层及各种传统（本国的、外国的）的影响”，因此，不能说“某一种艺术就是某一阶级的”。即使是“某一阶级艺术家，不仅以其艺术批判其阶级的敌人，也批判其阶级的自身”，不过这种批判“是通过心理及借助于形象来表现的，只是一种间接的补助的观念的武器”，而不是直接的。此外，他还例举一系列实例来说明文艺“不仅表现于阶级斗争中，同时也表现

于阶级同化中”。紧随其后,苏汶也提出了与胡秋原类似的想法,苏汶既承认文学的阶级性,认为“在天罗地网的阶级社会里,谁也摆脱不了阶级的牢笼,这是当然的,因此作家也便有意无意地露出了某一阶级的意识形态。文学之有阶级性者,盖在于此”。又反对带着明确的“目的意识的阶级斗争作用”去进行创作,因为文学的阶级性同“有目的意识的阶级斗争作用”^[8]并不是一回事,前者是文学的意识形态的自然表现,而后者是实际的现实革命斗争的体现。“死抱住文学不放”的苏汶,肯定的是前者,否定的是后者。所有这些都说明“自由人”、“第三种人”不仅承认文学的阶级性,而且对此问题有比较深入的理论探讨。

另一方面,当他们联系当时的政治现实和文学实际时,故意装出一副超然的态度,有意无意地回避、淡化文学的阶级性,并将阶级性与艺术性对立起来,在他们眼里,“民族主义文学”和左翼文学,由于阶级性鲜明,没有或缺少“文学”,而他们自己呢?一方面承认自己代表的是“自由的智识阶级”,到后来干脆公开祭起“小资产阶级”文学的旗帜,而显示其阶级特性;另一方面又千方百计地说明自己的文学没有或很少阶级性,为了掩饰这种自相矛盾而自圆其说,胡秋原编造出如下一段理论:

站在绝对对立地位的阶级,常没闲暇从事于文化以至文艺,于是社会知识之代表者,常在中间阶级的手中,他们无须乎忙于每天压迫他人,也不致被压迫得毫无余力,因此得有相当的余裕从事于文艺,于是,历史上的文化阶级以至文艺家者,便大部分地出身于此阶级。……他们多半对上层表示点不满,对下层表示点同情,仿佛代表社会正义似的……所以,文学的阶级性似乎是很稀微者,实际上就是他们的中间性……^[9]

你看,同样属于社会的某一阶级,别的阶级“阶级性”鲜明,惟独“中间阶级”即所谓“自由知识阶级”或小资产阶级的阶级性“很稀微”,别的阶级没有或少有文学,只有这样的阶级才产生出大部分的“文艺家”。既承认文学的阶级性和自己的阶级属性,又把阶级性送给其他阶级,而只是“很稀微”的留给自己,这就是“自由人”和“第三种人”在文学阶级性上的矛盾态度。

而瞿秋白等正抓住了这样的矛盾。瞿秋白指出:“现在胡秋原是看见了阶级文艺而认为这算不了文艺。”^[10]这种自相矛盾之说实际上也就否定了阶级文艺。胡秋原作为“自由人”所要的“自由”,就是要文学脱离阶级而自由,“最重要的是他要文学脱离无产阶级而自由,脱离广大群众而自由”,自由到认为“自然主义文学,趣味主义文学,浪漫主义文学,革命文学,小资产阶级文学,普罗文学,民族文学,以及最近民主文学,我觉得不妨让他存在”。^[11]这种态度真使人怀疑此前他对“民族主义文学”的批判是否真诚。难怪瞿秋白将之称为“虚伪的客观主义”和“虚伪的旁观主义”^[12]。

从当年这场有关文学阶级性问题的论辩中,我们可以看出瞿秋白等人的观点,旗帜是鲜明的,逻辑是连贯的,但在这鲜明和连贯中,也包含着简单化、绝对化的倾向。这里所说的鲜明和连贯主要表现在从政治角度考虑文学需要,为了无产阶级和人民大众切身利益,公开推行无产阶级文学运动和文艺大众化运动,而没有像“自由人”、“第三种人”那样,虚伪地置身度外。这里所说的简单化、绝对化倾向,主要表现在如下论述中:“文艺是附属于某一个阶级的”;“文艺也永远是,到处是政治的‘留声机’,问题是在于做哪一个阶级的‘留声机’。并且微得巧妙不巧妙。”^[13]这些表述在理论上走向了极端。而胡秋原、苏汶等人对文学阶级性问题的阐述,既承认文学的阶级性,又未将之绝对化,尤其是对阶级性反映到文学过程中的某些“中介环节”作了涉及到文学内部规律的具体阐述。但其理论上的所谓“马克思主义”者、政治上的智识阶级代言

人和文学上的所谓“自由人”身份的变幻,常造成论辩中不少观点的自相矛盾和逻辑混乱。

二、关于文学与政治的关系

在胡秋原、苏汶看来,民族主义文学与普罗文学都是党派文学,都受到政治的控制,成为某种政治的“留声机”而失去文学自身。在文学与政治的关系上,他们尽可能表现得疏离政治而“死抱住文学不放”。与他们主观愿望相矛盾的是,在客观上、在行动上,他们在批判“民族主义文学运动”,在批评左翼文艺运动和文艺大众化运动,这已不仅是文学的、也是政治的一种表态,而打出智识阶级、小资产阶级文学的旗帜、拉起“第三种力量”的山头、开辟“第三条道路”,都具有浓烈的政治色彩。他们明明在作政治倾向上的表态和政治道路上的选择,但在口头上又都尽可能把“政治”送给别人,把“文学”留给自己,这又是一种矛盾,或者是虚伪。而瞿秋白等正抓住了其中的矛盾和虚伪,予以公开的揭露和批评。瞿秋白认为,作家作为意识形态的生产者,“不论他们有意的,无意的,不论他是在动笔、或者是沉默,他始终是某一阶级的意识形态的代表。在这天罗地网的阶级社会里,你逃不到什么地方去,也就做不成什么‘第三种人’。”^[14]鲁迅也认为:“要做这样的人,恰如用自己的手拔着头发,要离开地球一样,他离不开,焦躁着,然而并非因为有人摇了摇头,使他不敢拔了的缘故。”^[15]这都说明文学和文学家在社会生活中不可能脱离政治而存在,在阶级矛盾和政治斗争尖锐的时期尤其如此。

文学不可能脱离政治,并不等于说文学可以成为政治的留声机、传声筒,不等于说文学家应当成为“政治煽动家”。在这个问题上,胡秋原、苏汶等对早期革命文学创作中普遍存在的公式化、概念化的批评是符合实际需要的,对钱杏邨理论的错误进行再一次的清算也是必要的。问题是胡秋原等将上述文艺理论和文学创作存在的问题与政治问题混为一谈。从胡秋原的《钱杏邨理论之清

算与民族文学理论之批评》的标题就可发现他们敌与友、文学与政治“拎不清”的问题。而瞿秋白等在政治斗争异常尖锐复杂的年代,以无产阶级革命者的眼光强调文学的政治功能,主张“用文艺来帮助革命”“用文艺来做改造群众的宇宙观和人生观的武器”,是可以理解的,是完全合乎逻辑的。但由于认识上的偏差,也由于在激烈论辩中过于情绪化,某些提法是有偏颇的。如关于文艺是“政治的留声机”的说法,这原本是胡秋原等对左翼文学的蔑称,瞿秋白对这有严重缺陷的比喻未加否决,反而接过来加以强调:“文艺——广泛的说起来——都是煽动和宣传,有意无意的都是宣传。文艺也永远是,到处是政治的‘留声机’,问题是在于做哪一个阶级的‘留声机’。并且做得巧妙不巧妙。”这就把文艺看成政治的附庸,过于狭隘地理解了文艺的功能,在理论上出现了简单化和绝对化的偏颇。

三、关于文学的真实性和倾向性

至少从表面上看,无论是瞿秋白还是胡秋原、苏汶,似乎都赞同“文艺是生活的反映”这一马克思主义反映论原则,以及建立在马克思主义反映论基础之上的文艺真实论。但在具体理解上确有不同。

胡秋原在《关于文艺之阶级性》一文的开头就引用普列汉诺夫关于“文艺是生活的反映”这一论断作为论述的起点。苏汶在《论文学上的干涉主义》一文中进一步指出“表现生活的文学,只要它所表现的是真实,不是欺骗,那么它必须可以从现实生活的错误和矛盾中引出生活必需另行创造的结论来”;并认为“文学的永久的、绝对的、决不能用旁的东西来替代的任务”是“借时代以一面镜子”。在客观真实和主观倾向之间,苏汶肯定前者,而轻视甚至否定后者。对后者,苏汶还使用了一个有特定含义的概念“正确”。在他看来,“民族主义文学”与普罗文学都是为着“正确”的文学,它与“真实”是无关的。而“自由的文学”则是“真实”的文学,是“宁愿

为着真实而牺牲正确的”。这也就是胡秋原所说的“艺术只有一个目的,那就是生活之表现、认识与批评”^[16],这种艺术不一定“正确”,但“真实”。看来“自由人”、“第三种人”坚持的反映论是一种消极反映论,强调艺术是生活的反映,轻视艺术对生活的能动作用,在真实性和倾向性的关系上,重视的是前者,轻视甚至否定的是后者。

在文艺的真实性和倾向性问题上,瞿秋白既反对胡秋原“要求文艺只去表现生活,而不要去影响生活”,又反对钱杏邨等所认为的“艺术能够组织生活,甚至于能够创造生活”,但他反对的重点是前者,对后者的反对只是一带而过。瞿秋白强调的是“文艺的反映生活,并不是机械的照字面来讲的留声机和照相机。庸俗的留声机主义和照相机主义,无非是想削弱文艺的武器。真正能够运用艺术的力量,那只是加强煽动的力量”^[17]。在真实性和倾向性的关系上,瞿秋白更重视的是后者,并且把后者推向极致——煽动性。他认为:“文艺——广泛的说起来——都是煽动和宣传”,“新兴阶级不但要普通的煽动,而且要文艺的煽动”。^[18]在真实性和倾向性问题上,瞿秋白与胡秋原、苏汶出现了相反方向的偏颇。

我们从瞿秋白等与“自由人”、“第三种人”的文艺论辩中,不仅可以看到双方的分歧及相互驳难,也可看到双方的相似或相通之处:

一是对“民族主义文学”的抨击。无论是左翼主流文学派还是自由主义文学派,都对反动的“民族主义文学”进行了异常猛烈的抨击。其中,瞿秋白等侧重揭露其反动的政治面目;胡秋原等侧重批驳其荒谬的文艺理论。即使在双方展开论辩之时,也未放松对“民族主义文学运动”的穷追猛打。“民族主义文学”尽管来势汹汹,但不多久便土崩瓦解,与遭到无形中形成的“统一战线”的共同打击不无关系。

二是论辩双方都以马克思主义的反映论作为哲学基础,以苏

俄进步文学作为参照,以对列宁、普列汉诺夫等有关文艺问题论述的不同理解作为各自的理论支撑,这就使双方的论辩尽管常带有情绪化色彩,但始终都未走到敌对的立场去,基本属于文艺争鸣的性质。尽管其中有所谓主流马克思主义文艺理论和自由主义马克思主义文艺理论之别,但各自在主观上至少在口头上对马克思主义文艺理论是尊崇的。

正由于论辩的双方存在某些相通点,因此,当年的这场论辩在今天看来并非全无益处。其收获至少表现在以下几个方面:

一、帮助左联进一步消除钱杏邨左倾文艺理论的影响。作为左倾文艺理论的代表,钱杏邨文艺理论曾在文学界产生相当大的负面影响,左联也曾认识到钱杏邨文艺理论的错误所在,并曾于1931年秋决定予以批判,但迟至1932年5月还没有形成一篇有系统有分量的批评文章,想不到由胡秋原出马,来了一篇《钱杏邨理论之清算与民族主义文学理论之批判》的文章,对钱杏邨理论给以前所未有的系统批判。由于胡秋原将钱杏邨理论与“民族主义文学”理论相提并论,混淆了错误性质,引起瞿秋白等的猛烈抨击。但抨击之余,也引起左翼文艺界对批评钱杏邨错误理论的重视及对此前清算不彻底的反思。瞿秋白也认为:“钱杏邨那样的幼稚的马克思主义学生,东扯一些,西拉一些,在文学理论和批评上表现他的小资产阶级的动摇,他对于辩证法唯物论的不了解”;他“没有找着运用艺术来帮助政治斗争的正确方法”。^[19]冯雪峰也认为:“钱杏邨的文艺批评,自他的开始一直到现在,都不是正确的马克思主义的批评”,“杏邨的批评上的错误,我们不但承认,并且是越快越好的给以批判不可,我们更欢迎一切人的严厉的批判。”^[20]如果不是胡秋原等的批评,左翼文艺界是不会有如此迅速而强烈的反应的。

二、帮助左翼文坛克服较长时间以来一直存在的关门主义错误。在这场论争的后半段,冯雪峰改变了对“第三种人”的评价,并

代表左翼文坛作了自我批评。他说：“苏汶等及其‘作者之群’，现在不是我们的敌人，不但如此，他们并且可能成为我们的友人，有些甚至可能成为我们的同志。”“就要从这个问题开始，纠正我们一贯的历史的关门主义错误。”冯雪峰还对易嘉（瞿秋白）、起应（周扬）的文章进行了批评：认为“对于‘第三种人’的社会的存在，他们没有去分析；这‘第三种人’的特性、脾气、心理，他们没有去理会；而只是一味的着重到苏汶的反革命性，一味的打击和骂倒，这是由于根据左的关门主义的观点，把‘第三种人’估计错了”^[21]。其实，在此前一个月，瞿秋白等已开始改变对“第三种人”的态度，并注意克服关门主义的倾向。对左翼文坛关门主义倾向进行最彻底清算的文章是科德（张闻天）的《文艺战线上的关门主义》^[22]，该文在分析关门主义的表现时指出：“这种关门主义，第一，表现在对‘第三种人’与‘第三种文学’的否认。”“第二，表现在文艺只是某一阶级‘煽动的工具’、‘政治的留声机’的理论，照这种‘理论’看来，凡不愿做无产阶级煽动家的文学家，就只能去做资产阶级的走狗。这种观点，显然把文学的范围大大的缩小了，显然大大的束缚了文学家的‘自由’。”要知道，当时与“自由人”、“第三种人”的论辩尚未结束，而左翼文坛内部的认识尚未一致，冯雪峰、张闻天等作如此深刻的自我批评需要多么大的勇气啊！

与此相对应的是，胡秋原、苏汶等也在作自我批评，尽管远不及左翼代表人物那样虚怀若谷、诚恳深刻，但也表现出结束争鸣的愿望。胡秋原在《一年来文艺论争前后》^[23]一文中认识到，“如果是一个进步的作家，也应该不闭目于时代之斗争，应该获得马克思主义概念，应该从时代解放运动中丰富其灵感”。苏汶还把此前双方代表性的文章汇集成《文艺自由论辩集》^[24]出版，这就带有将这场论争画上句号的意向。在该集的编者序中，苏汶再一次表示“向左翼文坛提出创作自由的意见”，“并不是‘对于无产阶级文学不满’”，之所以产生分歧“一半固然由于残留的宗派性，但一半究竟也可以说是

出误解”，接着对误解及其产生的原因作了进一步解释和澄清。论辩双方态度有了相当改善，气氛进一步缓和，分歧的范围在逐步缩小。

三、论辩双方对若干文艺理论问题的认识有了进一步深化，并逐步趋向一致。例如，大家都认识到文学是有阶级性的，但并不是任何文学或文学的所有方面都有阶级性的；文学可以是宣传，但不是所有的宣传都是文学；文学与政治有联系，但不是直接的，更不应成为“政治的留声机”；在左翼文学和右翼文学之外，还存在着第三种文学，“许多揭破现社会的矛盾，描写小资产阶级的没落的作品，可以不是无产阶级的作品，但可以有价值的文艺作品”。对于“愿意‘真实的’‘自由的’创造一些‘艺术的作品’”的作家，“应该给他们以‘自由’”。^[25]我们可以从洛扬（冯雪峰）的《“第三种人”的问题》、科德（张闻天）的《文艺战线上的关门主义》和胡秋原的《一年来文艺论争前后》、苏汶的《〈文艺自由论辩集〉编者序》等文章中，看到在若干文艺理论问题上，论辩双方已找到相通点。

当然，这场论辩的消极影响也是不容忽视的。主要表现在双方在理论争鸣的激烈程度上逐步趋缓的同时，心理距离在进一步拉大。胡秋原、苏汶等从左翼阵营中人，到“同走了几步路的同路人”，到逐渐分道扬镳向右转，其根本原因在于他们个人，但论辩中的过火批判对他们心理所造成的影响不是短时间能够平复的。

尽管这场论辩已过去大半个世纪，但留给我们的思考并未结束。

注释：

[1] 时夫（胡秋原）：《论“第三种人”》，1936年3月20日巴黎《救国时报》“救国谈”栏目。

[2][10][12][13][14][17][18][19] 《文艺的自由和文学家的不自由》，《瞿秋白文集》（文学编）第三卷，第61页、第60页、第58页、第67页、第70

页、第 68 页、第 68 页、第 57 页。

- [3] 鲁迅：《又论“第三种人”》，《文学》1933 年 7 月第 1 卷第 1 号。
- [4] 胡秋原：《阿狗文艺论》，《文化评论》1931 年 12 月 25 日创刊号。
- [5]、[6] 洛扬(冯雪峰)：《并非浪费的论争》，1933 年 1 月《现代》第 2 卷第 3 期。据冯雪峰后来回忆说：本文“是与瞿秋白商量后由瞿秋白代我起草的，当时另有任务，来不及写”。《冯雪峰谈左联》，《新文学史料》1981 年第 1 期。
- [7]、[9] 《三十年代“文艺自由论辩”资料》，上海文艺出版社 1988 年版，第 82 页、第 90 页。
- [8] 苏汶：《“第三种人”的出路》，《现代》1932 年 10 月第 1 卷第 6 期。
- [11] 胡秋原：《勿侵略文艺》，《文化评论》1932 年 4 月 20 日第 4 期。
- [15] 鲁迅：《论“第三种人”》，《现代》1932 年 11 月第 2 卷第 1 期。
- [16] 胡秋原：《论文学上的干涉主义》，《现代》1932 年 11 月第 2 卷第 1 期。
- [20] 冯雪峰：《致〈文艺新闻〉的一封信》，《文艺新闻》1932 年 6 月 6 日第 58 号。
- [21] 冯雪峰：《第三种人的问题》，《世界文化》1933 年 1 月 15 日第 2 期。
- [22]、[25] 科德(张闻天)：《文艺战线上的关门主义》。该文最初以歌特的笔名发表于 1932 年 11 月 3 日中国共产党中央委员会机关报《斗争》第 30 期上，后经作者略作删改，以科德的笔名转载于《世界文化》第 2 期。
- [23] 《读书杂志》1933 年 2 月第 3 卷第 2 期。
- [24] 由上海现代书局 1933 年 3 月出版。

第五章 瞿秋白与苏区文艺运动

1934年初,瞿秋白在奉命离沪赴中央苏区的途中,被正在瑞金召开的第二次全国苏维埃代表大会推选为中央政府主席团成员,并继续当选为中央人民委员会教育人民委员(1931年11月第一次全国苏维埃大会被选为教育人民委员,因其在上海,1932年3月由徐特立代理);到达瑞金后,还担任了国立苏维埃大学校长;此后,又担任了《红色中华》报的社长兼主编。从其分管的工作范围来看,涉及到教育、文化、文艺、宣传等领域。这里,我们仅就瞿秋白与苏区文艺运动的关系作一简要回顾与评述。

如果说,瞿秋白在1931至1933年间在上海参与领导左翼文化运动,主要是凭威望和实绩而非实职,那么此时,实际的分管领导职务为其具体领导苏区文艺运动提供了可能。就开展文艺运动的环境而言,简单的比较上海与苏区孰优孰劣,是不妥的,只能说各自有其不同的特点。在上海,外部环境是血雨腥风,但内部环境却温暖如春,在那里,有以鲁迅为代表的一批文坛挚友,有他心爱的妻子和温暖的家庭,有他开辟和支持的文艺阵地,有他收藏和整理的大量书籍和资料。在那里可以用绝大部分时间和主要精力,在心爱的文学园地奋力耕耘。但到苏区以后,情况发生很大的变化。一方面,在苏区范围内,在自己的土地上,有一种到家的感觉。这里有他熟悉的老同志、老朋友;有他分管的文化教育和文艺宣传工作。但另一方面,由于国民党军事“围剿”的加剧和党内左倾路

线的顽固,军事形势严重恶化,物质生活极为艰苦,党内生活极不正常,左倾机会主义此时已发展到顶点。在瞿秋白就任前,教育人民委员部已不断受到中央的公开批评,认为“教育部工作中没有明显的确定自己的方针”,存在着“资产阶级教育的倾向,没有把共产主义教育明显地提出”^[1];批评教育部把“苏维埃的教育当作资产阶级的启蒙运动”^[2],没有“根据苏联的光荣经验”、“把苏维埃教育发展到必要的程度”^[3]等等。而瞿秋白本人几个月前刚受到党内的又一次批判,他就任教育人民委员时,头上还戴着“调和主义”的帽子。在如此环境下,要卓有成效地开展工作,其难度之大可想而知。但面对逆境,瞿秋白仍以坚强的党性,尽可能在具体岗位上多做些实际工作,仅在开展苏区文艺运动方面,就取得很大成绩,这主要表现在:

一、领导制订文艺章程和文艺方针,为苏区文艺运动指明方向。作为教育人民委员,瞿秋白还同时兼管该委员会所属的艺术局,在他的主持下,教育人民委员部公布了二十四个工作法规,其中包括了苏维埃剧团、工农剧社、高尔基戏剧学校及俱乐部的章程和纲要,明确了苏区文艺活动为工农兵大众服务、为革命战争服务、为生产建设服务的宗旨,为中央苏区的戏剧工作制订了“大众化、通俗化,采取多样形式,为工农兵服务”的方针,为苏区文艺运动指明了正确方向。

二、实施艺术教育,培养文艺人才。瞿秋白到苏区不久,便组织创办了中央苏区第一所戏剧学校,并提议戏剧学校应以高尔基来命名,他认为:“高尔基的文艺是为大众的文艺,应是我们戏剧学院的方向!”学校开办之初,困难重重。校舍设在一座破庙里,缺乏师资、教材、设备,瞿秋白鼓励大家:“路是人走出来的”。为了解决师资问题,瞿秋白和高尔基戏剧学校校长李伯钊同志不仅亲自为同学们上课,还从革命队伍中聘请艺术教育人才前来上课,如保卫局能编能导能演的钱壮飞、胡底同志;教育部曾留学法国的音乐人

才沙可夫同志；红军大学俱乐部老主任，能演戏、会书画的赵品山同志，此外，学校还请了朝鲜小提琴家崔音波和台湾省的沈乙庚同志担任音乐方面的课程，越南的洪水同志担任文学和政治方面的课程。^[1]为了克服当时师资严重缺乏的状况，瞿秋白还大胆起用一些旧知识分子，发挥他们的特长，他指出：“教育方面需要利用一些旧知识分子”，“忠实于苏维埃，服从苏维埃，结合的旧知识分子，我们仍旧把他们当作苏维埃职员看待，我们还是要督促他们，勉励他们积极的工作。”在极“左”路线占统治地位的当时，瞿秋白这样做不仅是难能可贵的，而且要承担相当大的风险，就连一些学员最初也不理解。当学校启用的几位俘虏过来的懂戏剧导演、舞台布置、美术设计和化妆术的白军军官准备给学员上课时，一些学员明确表示不愿听“俘虏军官”上课。瞿秋白知道后耐心地做学员的工作：“他们过去是白军军官，缴枪过来了，替红军做事了，仍旧讨厌他们，瞧不起他们，这是不对的。你们不要他们教，你们就没有教员，没有教员的学校就只好散伙……”^[5]同学们被说服后，经过相对规范的训练，不少人成为苏区文艺运动 and 新中国戏剧运动的骨干。瞿秋白高度重视文艺骨干的培养工作，认为“没有戏剧工作骨干，就谈不到什么工农戏剧运动”；主张高尔基戏剧学校除普通班外，应添设红军班和地方班；认为戏剧学校如果不为红军部队培养艺术干部，就失掉了创办的意义。同时他建议把瑞金云集区工农剧社社长、长征县工农剧社社长、中央印刷厂工农剧社社长、各区的区长调来训练，开设地方班，半年毕业。高尔基戏剧学校先后为地方和红军培养了1 000多名艺术人才。在文化艺术落后的苏区，这是一支多么宝贵的艺术力量！这1 000多名学生后来编成60个戏剧队，足迹遍及乡村、前线，实践了文艺为革命战争和工农大众服务的方针。为了提高苏区人民的文化水平，瞿秋白还在中央苏区各地兴办列宁小学、夜校、识字班，大力开展基础教育和扫盲运动，而人民群众识字能力和文化水平的提高，为接受和开展大

众文艺提供了可能。

三、以戏剧为突破口,广泛开展群众性的文艺运动。在苏区,戏剧一直是最受群众欢迎的艺术样式。正因如此,瞿秋白根据苏区的实际情况,将戏剧运动的开展作为推动整个苏区文艺运动的抓手和切入点。最早创办的学校是戏剧学校,最早成立的文艺团体是剧团、剧社或俱乐部,最早制订的文艺法规是有关戏剧团体的章程、纲要,培养最多的是戏剧人才,最受欢迎的文艺活动是戏剧演出,最重视的文艺创作是剧本。苏区戏剧运动应当在中国现代戏剧史上留下值得纪念的一章。

瞿秋白主要从以下几个方面组织、指导了苏区戏剧运动:

一、成立戏剧团体,制订相关章程。和在上海期间倡导文艺大众化运动不同的是,瞿秋白此时的主要精力不在理论探讨,而在于大众文艺的实践,这种实践不同于以往个人对民间通俗文艺的搜集、整理和创作,而在于全面地直接地组织、指导和推动苏区文艺运动,特别是戏剧运动。为此,他亲自抓了戏剧演出团体的整合和创建。不仅创办苏区第一所戏剧学校(高尔基戏剧学校),还成立了中央苏维埃剧团,经常到火线巡回演出。该剧团既是高尔基戏剧学校的附属剧团,又是工农剧社的组成部分。1934年10月红军主力离开中央苏区后,瞿秋白将工农剧社所属的剧团分成火星剧团、红旗剧团和战号剧团,分赴根据地各战区从事戏剧运动。为了使戏剧组织和演出团体有章可循,将剧团建设纳入规范化、群众化轨道,瞿秋白从主持苏区文艺运动之初,就重视各文艺组织的规章制度建设。他领导制订了《高尔基戏剧学校简章》,重订了《俱乐部纲要》,批准了《工农剧社简章》和《苏维埃教育法规》,并由中央教育人民委员部正式颁布施行。同时附录了工农红军总政治部制订的《红军俱乐部列宁室的组织与工作章程》。这些法规、章程具体规定了各文艺组织的方针、任务和原则,从而使苏区文艺运动更加趋向组织化、制度化和群众化。

二、重视剧本创作,活跃戏剧评论,推动苏区戏剧运动的发展。俗话说“剧本剧本,一剧之本”。为了多出剧本、出好剧本,瞿秋白制订出一系列符合实际的措施。如先写故事、再编剧本,他认为这是“写剧本的最好方法之一”。这里所说的“写故事”既包括到大众中间去收集整理故事,也包括自己动手写故事。他自己就写了很多故事,供社员们改编成剧本。再如,为了保证剧本的质量,他规定,剧本写成后,需经过审查和预演,征求大家的意见后,再修改、演出,从而产生了许多较好的剧本,如《李保莲》、《堡垒中的士兵》、《追击》、《你教我打手枪》、《摸哨》、《抢粮》、《埋伏》、《地雷》、《菜刀下的营长》、《收租粮》、《游击》和《我们的队伍来了》等。此外,瞿秋白还亲自选校《李保莲》、《牺牲》、《不要脸》、《非人生活》和《游击》等五个剧本,编成一本《号炮集》,并写序言,油印三百多份,发到全苏区,这是中央苏区惟一的剧本集。与此同时,瞿秋白还开展多种形式的戏剧评论工作。一方面,他在自己主编的中央工农民主政府机关报《红色中华》报上先后发表了许多有表扬、有批评、有问题讨论的各类戏剧评论和戏剧活动报道的文章;另一方面,直接召开创作、演出座谈会,开展批评,总结得失。例如,高尔基戏剧学校所属的中央剧团演出了李伯钊创作的《无论如何要胜利》一剧后,瞿秋白专门召开了编剧、导演、演员会议,总结该剧创作和演出的得失。如果说,几年前瞿秋白在上海提出语言是文艺大众化的先决条件,那只是一种一家之言式的理论倡导,那么此时,以主管苏区文艺领导人身份主持的该剧编、导、演人员参加的文艺座谈会,则是一种解剖麻雀式的但同时也是建设性的文艺讨论和批评,这一切对于推动苏区文艺运动朝着健康方向发展,显然是有利的。

三、组织戏剧演出,致力大众文艺实践。瞿秋白强调剧团应当“到火线上去巡回表演,鼓励士气,进行作战鼓动”,平时按集期到集上流动表演,保持同群众密切的联系,搜集创作材料,认为“闭门造车是绝不能创造出大众化的艺术来的”。^[6]在他的安排下,中

央苏维埃剧团曾到红军中巡回演出了三个多月,促进了红军中戏剧运动的迅速开展,并带回许多新节目,于1934年春耕期间,到梅坑、西江、洛口、庄潭、朱兰埠、会昌、踏岗、武阳等地,配合春耕运动表演一个多月,受到群众一致好评。尤其令人感佩的是,在中央红军长征后,秋白以抱病之躯留守闽赣边游击区,虽然心灵深处的创痛难以忘却,但他仍一如既往、呕心沥血指导苏区文艺运动。他将留下来的部分文艺战士分成火星、红旗、战号三个剧团,自带武器,各走一路,到红军中去演出。1935年元宵节前,瞿秋白将三个剧团召回总部,在中央分局冒雨通宵会演,场面之隆重、节目之丰富、演员观众参与热情之高,在苏区前所未有,这里我们不妨看一下当时的演出盛况:

汽灯点燃后挂在台前的两侧。嗬,真是亮呵!真新鲜呀!痛快呀!我们用红纸泡成水当胭脂,用墨炭当眉笔。那时已是数九寒天了,山风和小雨吹打着我们。说起来算是够冷的吧,可是我们这些演员们一个个内心像一团火在燃烧,我们兴奋得什么样的冷都忘了,……海军舞也跳开了,还有新创作的游击舞也大显身手了,还有台湾同志跳的《台湾人民反抗殖民主义者》的草裙舞也上台了。山上村子里的群众大都来了,还有十几里地来看戏的群众呢。……秋白和其他中央局领导同志以及群众、战士,一直在雨中看到节目完。

演出后的第二天,秋白亲自为演出者发了奖,并就整个演出谈了意见;而第三天,瞿秋白就与演员战士们分手,谁也想不到,这一别竟成永诀。^[7]这敌军压境下的不寻常汇演,是对当时苏区群众文艺的大检阅,是工农剧社的最后演出,也是瞿秋白大众文艺思想的最后实践和对革命事业的最后贡献。

瞿秋白在中央根据地工作期间,不仅重视戏剧,还十分重视民

歌。他说：“民间歌曲，对群众的教育更大，歌词是发自群众肺腑的心声，内容通俗易懂，好听好唱。”他热情鼓励大家搜集民歌来填词，并选择一些在《红色中华》报上发表。在一次庆祝大会上，他听到几支歌子很好听，后来了解到这些都是江西老百姓中最流行的民歌，其中有《竹片歌》、《砍柴歌》、《十骂反革命歌》等。他对剧校的同志说：“通俗的歌词对群众教育作用大，没有人写谱就照民歌曲谱填词。好听，好唱，群众熟悉，马上就能流传，比有些创作的曲子还好些。”^[8]他还“发动了剧团的所有同志写了几百首歌词”，他甚至想把“那么多的山歌、民歌，想办法带到上海去出版”。^[9]这使我们回想起，瞿秋白 20 世纪 30 年代初在上海期间就曾对民间通俗歌谣、说唱有着浓厚的兴趣，曾到城隍庙实地考察，并亲自动笔创作了一系通俗歌谣。但相比起苏区红色歌谣运动，那只能是一种尝试。此时的瞿秋白是代表新生的红色政权，在自己的土地上组织民众和文艺战士开展较大规模的民歌搜集、整理、创作、演唱活动，使苏区的红色歌谣不仅在宣传政府各项政策、发动群众支援前线、激励青年踊跃参军参战等方面起了很大的积极作用，而且在中国现代诗歌史上留下了具有特殊意义的一章。

以上，我们对瞿秋白领导苏区文艺运动的情况作了简要的回顾，就其在中国现代文艺运动中的影响和作用而言，有以下几点值得重视：

一、瞿秋白领导苏区文艺运动是其 20 世纪 30 年代初在上海从事革命文艺运动和文艺大众化运动的继续和发展。如果说在上海期间瞿秋白重点考虑的是如何在白色恐怖中高举左翼文学和人民大众文学的旗帜，如何规划左翼文学运动、系统创建大众文学理论，如何组织反击各种错误思潮的进攻，那么，到苏区后，瞿秋白主要考虑的是如何充分利用已建立的红色政权和自己分管领导文艺工作的有利条件，广泛深入地开展群众性的文艺运动，使自己提出的大众文艺理论在苏区得到广泛实践。事实也正是这样，当年提

出的一系列具体问题在苏区已得到了初步解决。其中包括：

1、“用什么话写”的问题。瞿秋白当年认为：大众文艺不能够用“周朝话”来写，也不能用“骡子话”来写，“要用读出来可以听得懂的话来写”，“照中国的现状，还会很久的保存着小城市和农村的各地方的土话，这在特殊必要的时候，也要用它来写的”。瞿秋白在苏区正是这样做的。例如，当高尔基戏剧学校校长李伯钊亲自撰写的剧本《无论如何要胜利》由戏校所属中央剧团上演后，瞿秋白亲自主持召开了编剧、导演、演员会议，既称赞这个戏所取得的成绩，又指出剧中有的台词生硬、抽象，听起来不入耳。他认为：“要用活人口里的话来写台词，不要硬搬书上的死句子，务要使人一听就懂，愿意听，喜欢听。让群众闭上眼睛听，也能听出来是什么样的人在什么样的环境下讲话。”^[10]而当时苏区的戏剧作品基本上都做到了这一点，为戏剧运动的广泛开展扫除了语言文字上的障碍。瞿秋白还鼓励大家搜集民歌，用通俗歌词来填民歌曲谱，效果极佳，刘秀章唱兴国山歌“哎呀来”之所以那样广受欢迎，就是它达到了瞿秋白提出的让群众“一听就懂，愿意听，喜欢听”的要求。如果说，瞿秋白当年提出的“文腔革命”的要求被看作是语言改革的“倡导”和大众文艺理论的“探讨”，对其能否实现，不少人持一种怀疑的态度，那么，在苏区，“骡子文学”已难有立足的余地，在相当程度上接近言文一致的要求。

2、“写什么”的问题。瞿秋白当年认为，在形式方面，“应当运用说书，滩簧等类的形式。自然，应当随时创造群众所容易接受的新形式。例如，利用流行的小调，夹杂着说白，编成记事的小说；利用纯粹的白话，创造有节奏的大众朗诵诗；利用演义的体裁创造短篇小说的新形式。……（原文有——笔者注）至于戏剧，那新的办法更多了。”在内容方面，瞿秋白认为大众文艺可以有多种不同的题材，如“最迅速的反映当时的革命斗争和政治事变”。可以是“急就的”、“草率的”，“大众文艺式的报告文学”；可以是旧的题材

的改作,例如:“新岳传”、“新水浒”等等;可以是革命斗争的“演义”,例如‘洪杨革命’,‘广州公社’,‘朱毛大下井冈山’等等”;也可以“描写劳动民众的家庭生活,恋爱问题,去描写地主资产阶级等等给大众看”。几年以后,瞿秋白在苏区正是这样做的。在形式方面,尽可能采用民间文艺形式,但又不囿于传统形式:如将江西、福建一带的原始山歌、民歌改造为新山歌、新民歌,或调整、丰富曲调,或更换歌词。另一方面又大胆移植新形式,如话剧原本是外来的文学样式,但经过通俗化和地方化的改造后成为广受群众欢迎的苏区主要的戏剧样式。从1935年元宵节晚会的节目单来看,有话剧、歌剧、舞剧(包括草裙舞、土风舞、海军舞、游击舞等等)、大鼓词、小提琴独奏、口琴独奏等等,幕间刘秀章的兴国民歌“哎呀来”,唱了一个又一个,并引发台上台下对唱,使晚会气氛一浪高过一浪。人们已不在意哪些是传统的、哪些是外来的,哪些是普及的、哪些是提高的,经过成功的嫁接和融合,它们都已成为广受群众欢迎的文艺形式。瞿秋白关于大众文艺形式的倡导在苏区得到了广泛而又成功的实践。在内容方面,能够做到“最迅速的反映当时的革命斗争和政治事变”,“描写劳动民众的家庭生活”。^[11]或歌颂革命领袖,或夸赞工农红军和群众英雄,或反映游击战争,或鼓励参军、支前。都是群众所关注、所熟悉的题材,群众在接受、欢迎上述题材的同时,也从中受到教益和启发。

3、“怎样去写”的问题。瞿秋白当年在论及“怎样去写”前,曾对在早期革命文艺运动中一度盛行的“感情主义”、“个人主义”、“团圆主义”、“脸谱主义”^[12]进行了批评,而这四个“主义”在苏区几乎没有生存的土壤。瞿秋白当年提出开展“俗话文学运动”、“街头文学运动”、“工农通讯运动”和“自我批评运动”,以推动大众文艺运动向前发展。许多人对其中的某些提法提出质疑,对可行性和可能产生的效果持相当谨慎的态度。但瞿秋白将上述文学运动精神带到苏区后,却产生了比在上海大得多的积极效果。如“俗话

文学运动”，在不经意间迅速普及着；虽不叫“街头文学运动”，但乡间田头，甚至前线战场，不时活跃着文艺战士的身影；而“工农通讯运动”，由于苏区新闻队伍和创作队伍中的群众骨干占有相当的比例，因而 20 世纪 30 年代从苏联搬过来并曾产生一定副作用的这一运动，在苏区却产生了积极的效果和广泛的影响；至于文艺批评运动，在苏区更是经常性的，不论是自觉的还是非自觉的，提倡并实践的是“普洛现实主义”创作方法。这种方法强调：“文艺作品应当经过具体的形象——一个别的人物和群众，个别的事变，个别的场合，个别的一定地方一定时间的社会关系，用‘描写’‘表现’的方法，而不是用‘推论’‘归纳’的方法，去显露阶级的对立和斗争，历史的必然和发展。”^[13] 苏区的文艺批评大多提倡这种方法创作。这使得苏区绝大多数文学作品具有鲜活的生活气息和鲜明的现实主义风格。

由此可见，瞿秋白当初在上海系统提出的文艺大众化理论，在苏区得到了全方位的实践，并取得很大成绩。实践检验证明，瞿秋白当年提出的理论，从总体上讲是正确的。

二、从横向来看，瞿秋白领导的苏区文艺运动体现了与其他地区文艺运动不同的特征，并取得了其他地区难以替代的成绩，其参加者之众，影响范围之广，皆是其他地区难以企及的。普通民众及其代表第一次以表现者和被表现者的双重身份载人文学史册。更值得重视的是，瞿秋白所领导的苏区文艺运动已远远超出了文艺的范畴，作为整个革命事业的一个重要组成部分，为总体目标的实现，发挥了作为“一个方面军”的重要作用，从而使苏区文艺运动和创作在中国文学史和苏区革命史上留下了极富特色的一章。

三、瞿秋白领导苏区文艺运动的成功实践，为抗战时期文艺运动和解放区文艺运动积累了经验，树立了榜样。抗战爆发后，随着民族矛盾的加剧，大片国土相继沦陷，纷乱动荡的战争生活使作家们失去了从容写作的环境，纷纷走出都市“亭子间”，走向内地，

走向乡村和抗日前线。“文协”提出的“文章下乡、文章入伍”的口号正反映了这一历史要求，而这一历史要求，早已在苏区文艺运动中得到成功实践。因此，苏区文艺战士一边生产、战斗，一边开展文艺运动的成功实践，成为抗战时期文艺与前方战斗和后方生产相结合的先导。而苏区文艺运动对解放区文艺运动的影响更是直接而深远的。同为中国共产党领导，同在自己开创的根据地，同有马克思主义文艺理论作指导，同样拥有一支成分近似的文艺工作者队伍，其中一些老资格的文艺工作者就来自于当年的苏区。特别值得注意的是，当年的苏维埃中央政府主席毛泽东，此时已成为党的领袖，他有着先后领导苏区和解放区全面工作包括文艺工作的实践经验和切实感受。早在苏区时，他就对瞿秋白领导文艺工作的成绩有直接的了解，对瞿秋白的大众文艺理论和实践有强烈的兴趣，特别是在延安文艺座谈会召开前，他请身边的秘书和文艺工作者帮助搜集了有关资料，为大会讲话作了认真的准备。由此可以看出毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》不仅是马克思主义文艺理论与中国革命文艺实践相结合的典范，也是对中国共产党创建以来前人革命文艺理论和文艺实践的科学总结，也正因为如此，毛泽东文艺思想并不完全属于毛泽东个人，它是不止一代共产党人对文艺问题认识的智慧的结晶。而作为一个时代党内影响最大、成果最丰富，同时也是最具代表性的中国革命文艺事业的重要奠基者、著名的文艺理论家、作家和翻译家，瞿秋白的文艺理论和实践对毛泽东文艺思想的形成产生很大影响是很自然的事，毛泽东绝不会忽略党内这位文艺巨人的历史存在，更何况他们曾有过较多的交往，尤其是在苏区，他们都曾遭受左倾大棒的打击，毛泽东不仅亲眼看到和感受到瞿秋白领导苏区文艺运动所取得的成绩，而且有过较为密切的交往和推心置腹的深入交谈。毛泽东和瞿秋白都属于党内为数不多的对革命理论和文艺理论有深入研究并取得非凡成就的卓越理论家，只要我们将最能反映二人文艺思

想的代表性文章作比较分析,就会发现二人在文学的源流、目的、功能以及普及与提高、继承与创新、文学创作与批评标准等一系列问题阐述上有很多的相似之处,相比较而言,毛泽东的阐述更为概括和精辟,瞿秋白的论述更为丰富和翔实。瞿秋白的著述和实践对毛泽东文艺思想的形成产生了直接而又巨大的影响,从某种程度上可以说毛泽东文艺思想包含着瞿秋白文艺思想的精华部分,难怪毛泽东认为瞿秋白“是有思想的”,“假如他活着,现在领导边区的文艺运动该有多好啊!”^[14]

当然,瞿秋白领导苏区文艺运动并非没有憾事。作为卓有建树的文艺理论家、作者和翻译家,瞿秋白此阶段几乎停止了文艺理论著述、文学创作和翻译,这与其20世纪30年代初在上海期间所取得的辉煌文学实绩形成鲜明对照。造成这种局面的原因有三:一是环境不同。当时的苏区名为根据地,实为对付国民党一次次军事围剿的前线指挥所,在这种大敌当前的氛围下,只能组织创作和演出一些急就章式的战斗或生产所需要的小型通俗文艺作品,很难潜心于大部头的理论著述和创作、翻译。二是工作任务不同。此时的瞿秋白身为苏维埃政府教育人民委员、艺术局局长,后又兼任苏维埃大学校长,并受命主编《红色中华》报,分管宣传、教育、文化、文艺等方面的工作,行政事务极为繁重。正像庄东晓所回忆的:“秋白同志一向是终日伏案,埋首写作,需要安静的。这时他的习惯和作风却变了,有人来找就见,有事要解决就谈。”“在他小小的卧室兼办公室里,经常挤满了一批批来请示的人,提出这样那样的问题等他答复解决,有时忙得连饭都顾不上吃。”“他三天两头发高烧,傅连璋医生天天都走来给他看病、开药、打针。有时他实在支持不住了,不得不卧床,但躺在床上还是要看文件,处理日常事务。”^[15]在这种状况下,当然无暇顾及文艺理论批评和创作、翻译。三是条件不同。当时的苏区尽管群众性的文艺活动非常活跃,但无论是创作者还是受众,其平均文化水准与上海相比,不可同日而

语。印刷出版市场非常之小,条件也极为简陋,由瞿秋白撰写序言并亲自选校编辑而成的中央苏区惟一的剧本集《号炮集》都未能在苏区出版,后设法由我党交通员带到上海才出版。这说明在苏区出书是如何之难,加之在苏区缺少像鲁迅、茅盾这样志同道合的大师级挚友,相互切磋、共襄义举,这使得此时的文学创作和研究缺少当年的氛围,也很难达到以往曾达到的水准。此外,瞿秋白是轻装简从来到苏区,他的大量书籍、资料,甚至未完成的译稿、书稿都留在上海,使他缺乏文学研究和翻译的最基本条件。所有这些,都有助于我们了解瞿秋白在苏区的文学实绩远逊于上海时期的真正原因。当然,“失之东隅,收之桑榆”,瞿秋白在文艺理论著译和创作方面“歉收”,却以领导苏区文艺运动所取得的非凡业绩及大众文艺理论的成功实践作为补偿,从革命事业的整体利益考虑,后者的重要性不在前者之下。瞿秋白在苏区的革命文艺实践在中国革命史和中国现代文学史上留下了值得纪念的一页。

注释:

- [1] 凯丰:《对教育部工作的协助运动》,1933年9月6日《红色中华》报。
- [2] 洛甫:《论苏维埃政权的文化教育政策》,《斗争》1933年9月15日第26期。
- [3] 凯丰:《在全苏教育大会的前面》,《斗争》1933年10月21日第31期。
- [4][7][9] 石联星:《秋白同志永生》,《新文学史料》1980年第3期。
- [5][6][8][10][11] 李伯钊:《回忆瞿秋白同志——瞿秋白同志逝世十五周年纪念》,1950年6月18日《人民日报》。
- [12] 《大众文艺问题》,《瞿秋白文集》(文学编)第三卷,第19页。
- [13] 《普洛大众文艺的现实问题》,《瞿秋白文集》(文学编)第一卷,第476页。
- [14] 毛泽东1950年12月31日为《瞿秋白文集》的题词。
- [15] 《瞿秋白同志在中央苏区》,《新文学史料》1980年第3期。

附录：

一、瞿秋白与茅盾

(一) 瞿秋白与茅盾的交往和友谊

瞿秋白与茅盾第一次见面,据茅盾回忆是在“上海大学的一次教务会议上”^[1],但具体时间不详。据现有史料推算,茅盾初见瞿秋白的时间当在1923年7月上旬旬中。因为:一、瞿秋白具体参与上海大学的领导工作始于1923年7月。1923年6月20日,党的三大结束后,瞿秋白启程到上海,抵上海时间约在6月23日至24日。接上组织关系后,未及逗留即去杭州召集浙江省党团会议,传达中共三大会议精神,在杭期间,还抽空到伯父家看望三个同胞弟妹,盘桓八九天返回上海,正式就任上海大学职务,时间约在7月4日至5日。瞿秋白和茅盾第一次见面的时间不会在此以前。二、根据中央指示,上海党组织曾于1923年7月8日召开了上海中共党员会议,由出席中共三大的代表传达三大决议,并进行改选。作为出席中共三大会议的中央候补执委瞿秋白和在这次上海全体党员会上被选为上海地委兼区执委委员的沈雁冰,不可能不出席这次会议,在这样一个人数不算很多的会上,两人不见面也是不可能的。因此,茅盾记忆中的那次“上海大学教务会议”当在这次会议以前,而在瞿秋白从杭回沪以后,约在1923年7月上旬旬中。

瞿秋白和茅盾虽初见面于1923年7月,但茅盾对瞿秋白“早就有了深刻印象,这是从郑振铎那里听来的,……也因为读了瞿秋白的《新俄国游记》(原名《饿乡纪程》);……及《赤都心史》的原稿,感到他的文章极有风趣,善于描写。……当时我觉得这两部书的书名是一副对联,可以想见作者的风流潇洒”^[2]。通过郑振铎的口和瞿秋白的文,茅盾在未亲见瞿秋白前,脑海中就已出现了一个活脱脱的瞿秋白。

自瞿秋白与茅盾在上海大学教务会上第一次见面后,两人的交往日益频繁,因瞿秋白和茅盾都是中国共产党早期党员。1923年7月8日,茅盾被选为上海地委兼区执行委员会委员,当时瞿秋白虽不列名在上海区执委会,但他是参加过共产国际会议的中共候补执委,因此,常被邀参加上海地方党组织的活动,并和茅盾分别编入第一组(上海大学组)和第二组(商务印书馆组)。瞿秋白还被作为指定演讲人,轮流到各组或大会讲演。从1923年7月至1924年1月,他们每隔几天就要在一起开会,遇到重要的事情,差不多天天开会。1924年至1925年,茅盾任商务印书馆的党支部书记,支部会议经常在茅盾家开,瞿秋白代表党中央常来出席。他们在一起谈话的机会就更多了,谈得也更加深入了,常讨论政局和党内问题。他们都对彭述之不满,认为彭思想浅薄、作风不正,并对陈独秀信任彭述之有意见。^[3]

当时,他们往来频繁有一个极为有利的客观条件,1924年冬,瞿秋白与杨之华结婚,居住于上海闸北顺泰里12号,正好就在沈雁冰家(顺泰里11号)隔壁。这一来,不仅瞿秋白和茅盾过从甚密,而且两个家庭之间也建立了非同寻常的亲密友谊。瞿秋白夫人杨之华与其前夫沈剑龙解除婚约,以及瞿秋白和杨之华的结合,茅盾的弟弟沈泽民和后来成为沈泽民夫人的张琴秋曾作为见证人,并和茅盾夫妇一起出席瞿杨结婚仪式。张琴秋是茅盾夫人孔德沚的小学同学,也是杨之华的上海大学同学。当时,杨之华、孔

德沚和张琴秋常在一起深入纺织厂，办女工夜校和识字班，宣传革命真理，推动妇女解放运动。在此期间，孔德沚经杨之华介绍，参加了中国共产党。至此，瞿秋白、茅盾和沈泽民三个家庭的成员之间，既是志同道合的革命战友，又是充满了无产阶级人情味的至亲好友，建立了经得起惊涛骇浪考验的同志、战友加兄弟姐妹的伟大友谊。

五卅中瞿秋白亲自主编了中国共产党主办的第一张日报《热血日报》，这份报纸在当时成为五卅反帝爱国运动的战斗号角。不久，茅盾等人创办了《公理日报》，与《热血日报》相呼应，共同揭露帝国主义的罪恶面目，唤醒国人的奋起反抗。如果说，《热血日报》作为共产党的喉舌，鲜明地反映了中国共产党人的态度，那么，《公理日报》则以上海学术团体对外联合会（含 11 个团体）的名义，反映了社会各界人士的共同呼声和对共产党人主张的响应。《热血日报》和《公理日报》共同对五卅运动的舆论动员和扩大影响起了非常重要的作用。

1926 年 1 月，瞿秋白和茅盾出席了国民党第二次代表大会。他们同出席这次会议的其他中共代表一起，团结国民党左派和中间派，与国民党新老右派进行了针锋相对的斗争，终于迫使大会通过决议，继续贯彻三大政策，谴责右派集团分裂国共合作的反革命阴谋活动。在这次会议上，瞿秋白同志被选为国民党中央候补执委。大会结束后，瞿秋白为革命南北奔波；茅盾留广州，任国民党中央宣传部秘书，直接在毛泽东同志（宣传部代理部长）领导下工作。在此期间，瞿秋白和茅盾分别写了《国民革命运动中之阶级分化》、《国民应为国民会议而战》和《国家主义者的“左排”与“右排”》、《国家主义——帝国主义最新式的工具》等文章，在不同的岗位上，对国民党右派和所谓国家主义进行了排炮式的抨击。

1927 年，在阶级矛盾异常尖锐、复杂的时代氛围中，瞿秋白和茅盾又相聚于武汉。当时，中宣部长彭述之尚在上海，武汉的宣传

工作则由瞿秋白兼管。茅盾在担任了两个多月的中央军事学校武汉分校政治教官后,调任《汉口民国日报》总主笔,在瞿秋白领导下工作。两人几个月不见,见面后“不免倾谈一番各自的经历和感受”。对《汉口民国日报》,瞿秋白提出三个方面的要求:“一是揭露蒋介石反共和分裂阴谋,二是大造工农群众运动的声势,宣传革命真理,三是鼓舞士气,作继续北伐的舆论动员。”^[4]在瞿秋白的直接领导和茅盾的亲自主持下,《汉口民国日报》这份名义是国民党湖北省党部的机关报,实际上成了共产党办的大型日报。在蒋介石公开叛变革命之前,瞿秋白即已向茅盾谈了对蒋的看法:“此人十分阴险,嘴上讲的和实际做的完全两样,现在掌握了军权,又有了京沪杭的地盘,完全是个新军阀,将来后患无穷!”^[5]由于思想上已经有了准备,因此在蒋介石叛变革命时,《汉口民国日报》能够“整版整版地刊登讨伐蒋介石、号召东征的消息和文章”,推动了武汉反蒋讨蒋的怒潮。由于《汉口民国日报》名义上是国民党党部的机关报,因此,它就不能不登国民党中央的各种布告、训令以及国民党要人的讲话,他们常为这样的事来干涉茅盾的编辑事务。茅盾为此很苦恼,曾多次向瞿秋白提起此事。瞿秋白说:“共产党的政策要通过国民党的报纸来宣传,本来就不正常,不如干脆把《汉口民国日报》交给国民党,抽出我们的同志另办一张党报,堂堂正正地宣传共产党的政策。”并提议新的党报仍由茅盾编辑,另外由党中央的负责人组成社论委员会,负责写社论。^[6]可惜瞿秋白这个好的建议提得太晚了,不久,时局急剧逆转,办党报的事终未能实现。

瞿秋白和茅盾在对国民党右派进行坚决斗争的同时,还共同对党内陈独秀右倾机会主义路线进行了不懈斗争。瞿秋白在《中国革命中之争论问题——第三国际还是第零国际?》的著名小册子里,围绕着中国革命的性质、前途、动力、领导权等一系列基本问题,与陈独秀、彭述之等人展开了针锋相对的斗争。在如何对待农民运动问题上,瞿秋白支持毛泽东同志的观点,在《湖南农民运动

考察报告》不能在党的刊物上全文发表时，决定将该文送交长江书局出版，并为之撰写序言，热情地赞扬湖南农民运动。与此同时，茅盾在《汉口民国日报》上大量报道各地农民运动的情况，并亲自撰写一系列社论，支持农民革命斗争。对此，陈独秀曾专门把茅盾找去批评说：“《民国日报》太红了，国民党左派有意见”，并指令“报上还是少登些工运、农运和妇女解放的消息和文章”。茅盾不仅当面驳斥了陈独秀的批评，而且在董必武等人支持下，决定“不要理他，我们照样登”^[7]。在中国革命的关键时刻，瞿秋白和茅盾互相支持，配合默契，共同对国民党右派和党内陈独秀右倾路线进行了不调和的斗争。

1930年8月，瞿秋白受共产国际委托，负责纠正李立三“左”倾冒险主义错误，离开莫斯科回国。到上海不久，他首先想到的是已经脱党、刚从日本回国不久的茅盾。秋白用暗号写信，信中秋白改姓何，杨之华改姓林，并留了地址，请开明书店收转茅盾。更耐人寻味的是，当茅盾夫妇按地址前去拜望他时，他明确支持茅盾“写小说”、当专业作家，而不是动员他重新回到政治战线，尽管他们曾在同一条政治战线上战斗过多年。这一方面可以看出他对文学的眷眷深情：尚属初创阶段的无产阶级文学正翘盼划时代巨著的问世，正亟待茅盾这样的文学高手加入；另一方面他已饱尝当时党内斗争的个中滋味，正在政治领域奋力“犬耕”的瞿秋白看来已有疲倦之感，一俟条件成熟，他也会回到他驾轻就熟的文学园地。尽管如此，有着坚强党性的瞿秋白还是振奋精神，在上海主持召开了六届三中全会，批评了李立三对革命形势的错误分析，“结束了作为立三路线主要特征的那些错误”^[8]。但在六届三中全会召开后仅三个半月，在以米夫为代表的共产国际的支持下，王明等人突然在上海召开了六届四中全会，对瞿秋白进行无情打击，瞿秋白再一次被解除职务。茅盾是听了沈泽民去苏区临行前谈到的“秋白在四中全会后心情不好，肺病又犯了，现在没有工作”的一番话后，

按照沈泽民给他的秋白新住址找来的。两人见面,真有说不尽的话,但话题和五卅时期在上海、大革命时期在武汉已有很大的不同,主要不是谈政治,而是谈文艺。尽管瞿秋白满腹委屈,但他关切的是茅盾的创作。他们“谈《路》、谈《子夜》”,就在吃罢晚饭,两人正将继续畅叙之际,秋白接到通知:娘家有事,速去。信中所示,显然指党的机关遭破坏,通知秋白夫妇迅速转移。瞿秋白夫人杨之华的母亲确实住在上海,但信中所示,显然指党的机关遭破坏,通知秋白夫妇迅速转移。在这危难之际,茅盾不避风险,盛邀秋白夫妇住到自己家。茅盾住处比较窄小,他让自己的孩子睡地铺,把床让给秋白夫妇睡。杨之华回忆说:“秋白在茅盾家避难的那些日子里,他俩总是愉快地谈论着,谈形势,谈上海文艺界的情况,谈‘左联’的工作……秋白的心情很愉快,神态很安详,好像根本没有想到敌人的搜捕和避难的境遇。”^[9]避风港的温暖、老朋友的热心、文艺话题的魅力,使瞿秋白在危难时刻度过了几个月来最愉快的时光,也揭开了瞿茅友谊史上的新乐章,即由过去的政治主旋律过渡到文学主旋律。20世纪30年代,瞿秋白和茅盾的不寻常的交往和友谊主要表现在以下几方面:

一、在文学创作上相互切磋,共同耕耘。这首先表现在瞿秋白对茅盾《子夜》创作的关切和帮助下。具体情况见附录一之(二)。

除了《子夜》,瞿秋白还对茅盾的小说《路》和《三人行》提出了非常宝贵的意见。茅盾写《路》时,原来写的是中学生生活,瞿秋白看了前几章后,建议改为大学生,茅盾接受了他的意见。^[10]此书正式出版后,秋白看了全书,认为有些恋爱描写可以删去,茅盾在此书再版时又删掉了约三四页。《三人行》和《路》一样,也是描写学生生活的,但却是一部失败之作。瞿秋白在1932年3月写了《谈谈〈三人行〉》一文,认为《三人行》在情节结构方面,给人的感觉“是断断续续的凑合起来的”,“一切都是局促的,一切都带着散漫的痕

迹”。在艺术表现方面,他认为“作者的革命的政治立场,就没有在艺术上表现出来”。他分析了作品中许、惠和云三个人物,认为他们都是失败的人物,都是“中国现实生活里找不出来的人物”。瞿秋白对《三人行》的批评是直言不讳的,文章中否定性的文字占了大半,但茅盾还是由衷地接受了批评。他后来说:“徒有革命的立场而缺乏斗争的生活,不能有成功的作品!这个道理,在《三人行》的失败的教训中,我算是初步的体会到了。”^[1]不过,用今天的眼光来看,瞿秋白在分析《三人行》失败的原因时,在理论上存在某些错误的提法。如他认为“《三人行》的创作方法是违反第亚力克谛——辩证法的”,希望作者“从此能够用极大的努力,去取得普洛的唯物辩证法的宇宙观和创作方法”,这显然是受了“拉普”错误理论的影响。当然,这并不等于瞿秋白完全接受了“拉普”的观点。在评论《三人行》时,他强调的是“仅仅有革命的政治立场是不够的,我们要看这种立场在艺术上的表现是怎样”。这说明,瞿秋白虽然在字面上主张采用“唯物辩证法的创作方法”,但在作具体的文学批评时,还是把握了文艺的特性,遵循现实主义原则的。

二、在左翼文艺运动中相互配合、共同领导。如果说,瞿秋白在茅盾创作的最关键时刻,给予其最有力的帮助,那么茅盾则在瞿秋白最困难的阶段,给予其人间最宝贵的温暖,并帮助他完成了从政治战线到文学战线的过渡。正是在茅盾、面后又冯雪峰和鲁迅的热情帮助之下,瞿秋白很快从感伤的情绪中摆脱出来,全身心地投入左翼文化战线,并进而成为左联的实际领导人之一。

瞿秋白投身左翼文艺运动是有一个过程的:首先,通过茅盾了解左翼文艺界的情况,对左联像政党、关门主义、不重视作家创作等情况有了比较全面的了解和初步的认识,并大致同意茅盾的看法。其次,通过担任左联执行书记的茅盾,以后又通过冯雪峰,对左联工作提出具体建议。如,把左联理论指导刊物《前哨》坚持办下去,再办一个文学刊物;对“五四”以来的新文学运动以及 1928

年以来的普罗文学运动进行研究和总结,并提议由茅盾带个头等等。瞿秋白的这些建议,茅盾经与鲁迅和冯雪峰研究后,几乎全部照办:将已查禁的《前哨》改名为《文学导报》继续出版,另办一个大型文学刊物《北斗》。由茅盾带头执笔,在《文学导报》上发表《五四运动的检讨》和《关于创作》等论文。瞿秋白的建议和茅盾等人对建议的落实,使左联工作开始有了起色。《北斗》的创刊是左联团结一大批有影响的作家,共同推进左翼文艺运动,克服自身关门主义和宗派主义所作的第一次重大努力。茅盾的两篇文章不仅是他回国后所写的最早的两篇文艺论文,也是左翼文学阵营较早探讨和研究五四新文学运动和普罗文学运动经验教训的重要文章,尽管其中存在着对五四运动功绩估计不足的缺陷。再次,瞿秋白还通过同志间相互交换意见,将其观点渗透在别人执笔的重要文章中。如上述茅盾执笔的两篇文艺论文,其中对五四文学运动的评价,就包含了瞿秋白的观点。再如,1931年11月左联执委通过的《中国无产阶级革命文学的新任务》决议案,就是由冯雪峰起草、茅盾参与拟定、瞿秋白直接参与修改的重要文件。这是左联成立后第一个既有理论又有实际内容的文件,它曾指导了左联此后很长一段时期的活动。当然,瞿秋白更多的是挥戈为文,亲自上阵,在两年多的时间内完成大量的政论、文论、杂文和译著,为推进中国左翼文艺运动作出了非常突出的贡献。

瞿秋白对左联最大贡献之处,就是他帮助左联从左倾路线影响下逐渐摆脱出来。茅盾认为:“促成这个转变的,应该给瞿秋白记头功。”茅盾还补充说:“推动1931年‘左联’工作的转变的,还有‘左联’成员中的一批坚决支持鲁迅和秋白的同志,这些同志中间就有冯雪峰、夏衍和丁玲”^[12],当然还有茅盾本人。茅盾是瞿秋白从政治战线转到文学战线的引荐人,是瞿秋白和左联之间联系的使者,是将瞿秋白许多重要意见变为实际行动的执行者。尤其发人深思的是,曾经在指导思想上犯过左倾错误的瞿秋白却在纠正

左联“左”的错误方面立了头功，这固然有多方面的因素，但茅盾等人对他的影响也是不容忽视的。当人们回顾这段历史时会发现：领导左翼文艺运动的不是某一个神话般的领袖，而是一班中华民族的精英人物，其中，包括鲁迅、瞿秋白、茅盾、冯雪峰等。这一班人物之间，没有职务高低、没有长幼之序、没有强弱之分，有的只是信任、尊重、友谊和理解。在共同掀起左翼文艺巨潮的惊涛骇浪中，建立了人世间最崇高、最亲密的情谊。

三、在文艺大众化的讨论中，相互争鸣、共同探讨。瞿秋白和茅盾共同讨论文艺大众化问题，并引起争鸣，是在文艺大众化讨论的第二阶段。这次讨论是由瞿秋白发起的。1931年10月，瞿秋白在《文学》半月刊上发表了《普洛大众文艺的现实问题》（署名史铁儿），1932年5月，又在《文学月报》创刊号上刊登了《大众文艺问题》（署名宋阳），对上文作了补充和发挥。在《文学月报》主编的约请下，茅盾用“止敬”的笔名，在《文学月报》上发表了一篇与瞿文商榷的文章《问题中的大众文艺》。不久，瞿秋白又写了答辩文章《再论大众文艺答止敬》。瞿、茅两人的文章内容都很丰富，探讨的问题很多，但争鸣的焦点集中在文艺大众化的语言问题和艺术技巧问题上。瞿秋白认为“大众文艺应当用什么话来写，虽然不是最重要的问题，却是一切问题的先决条件”，而“五四”以来的文学语言是“一种所谓白话的新文言”，而“旧小说式的白话，和五四式的新文言比较起来，却有许多优点”，它“比较有规律的溶化着一些文言的文法”，“比较的接近群众”，对于现在来说虽是“死的言语”，但五四式的新文言“根本就没有活过”。对瞿秋白贬低“五四”以来的新白话，茅盾尖锐地批评说：“宋阳先生挑取了最极端的‘文言’以骂倒全体，不能使人心服。”他对瞿秋白提出的语言是先决条件的观点提出异议，认为语言大众化的文艺还不是大众文艺，相比较而言“技术是主，‘文字本身’是末”，只有掌握《水浒》一类“杰出的旧小说”的描写方法，才能引起大众的“艺术感应”。瞿秋白在答辩文

章中批评茅盾过于强调艺术的技巧,要人人做施耐庵,只会使“人家更要吓得不敢动手了”,认为这是“停止大众文艺运动的办法”。将瞿秋白和茅盾的文章加以比较,可以看出各自强调的重点不同:瞿秋白强调首先从语言入手,打破文学作品与群众的第一重障碍。而茅盾比较侧重于大众化作品的艺术性,强调“不能使大众感动的就不是大众文艺”,要求较高。用今天的眼光来看,瞿秋白全盘否定“五四”以来新文学的语言,甚至认为还不及旧小说的语言,确有偏激之处,而茅盾强调“技术”的重要性固然必要,但“文字本身”也未必是“末”,它毕竟是大众阅读文学作品的“第一重障碍”。只有出现不同意见的“讨论”,才是真正的“讨论”。瞿秋白和茅盾的这场争论,不仅促进了文艺大众化讨论的深入,而且他们这种为追求真理而友好切磋的态度,也为今后的文艺批评和学术争鸣提供了范例。

1934年初,瞿秋白奉命离开上海去苏区。杨之华回忆说,“在将要动身去苏区的前几天,他有这样一种不可遏止的愿望和要求:‘我要和鲁迅茅盾告别’。他对在艰苦环境中并肩作战的友人怀着无限深厚的亲切感情。”^[13]瞿秋白在向茅盾辞行时,“谈了很多话”,“心情有点郁悒;也许这是惜别之情,也许是因为不得不离开他喜爱的文艺战线又要走上新的征程。”^[14]此外,瞿秋白心情“郁悒”的又一个原因是党内对瞿秋白的批判正变本加厉,就在决定瞿秋白去苏区的三个月前,中共中央临时政治局刚发布《中共中央关于狄康(瞿秋白)同志的错误的决定》。在这种背景之下前往苏区,自然前途难测。而沈泽民的去世,更使他们的交谈增添了一种怆然之气。沈泽民去苏区前,秋白曾与之长谈,并赠一只苏联同志送的苏制钢怀表以示纪念,并相约革命胜利后,在上海相会,谁料那一夕谈竟成永诀!此时,瞿秋白心情“郁悒”,除了生离的痛苦,看来已有死别的准备。这就使我们进一步理解瞿秋白要向鲁迅、茅盾告别,为什么是那样地“不可遏止”!为什么和爱妻话别时竟想

到了“刑场上的婚礼”！^[15]这不是英雄气短，而是将个人生死置之度外的一种精神准备。瞿秋白 1930 年从苏联回上海第一个寻找的朋友是茅盾，临去苏区前最后一个告别的朋友也是茅盾。尽管这两次见面秋白心情都不好，但这两“点”之间的“线段”，即秋白在文学战线上闪光的三年，却是秋白一生中最愉快、最难忘的时光。和茅盾相处的日子正是这最愉快、最难忘时光的重要部分。

瞿秋白同志被捕后，茅盾曾和鲁迅一起设法营救，但未能实现。秋白牺牲后，鲁迅抱病为烈士编校遗译《海上述林》，茅盾从旁协助。从编选范围的确定，到人员、资金的落实，直至印刷、出版的催促，茅盾一直参与其事。鲁迅不仅常约茅盾去他寓所商谈编辑出版事宜，还多次写信笔谈，如 1936 年 8 月 13 日、8 月 31 日、9 月 3 日、9 月 26 日鲁迅致茅盾的信里，都有专门商谈《海上述林》的内容。鲁迅的许多重要设想和决定，都事先征求茅盾的意见，经他俩商定后才拍板。杨之华对他们表现出最大的信任，即使有不同看法，只要是鲁迅和茅盾共同决定的，她都没有意见。如在先出译文，还是先出著作的问题上，杨之华建议先出著作，但又说：最后由鲁迅和茅盾决定。由于茅盾支持了鲁迅先出译文集的意见，使《海上述林》的出版成为可能。如果不是瞿秋白的至交密友，何能如此！

解放后，茅盾始终没有忘记长眠于长汀的战友，写了大量回忆、悼念瞿秋白的文字，为后人纪念、学习、研究瞿秋白留下了珍贵的史料。1949 年 6 月 18 日，在瞿秋白逝世十四周年的日子里，茅盾在《人民日报》上发表了《瞿秋白在文学上的贡献》一文，系统而扼要地论述了秋白在文艺理论和批评、文学创作和翻译等方面的突出贡献。六年后的同一天，在瞿秋白逝世二十周年之际，茅盾在《人民日报》上发表了《纪念秋白同志、学习秋白同志》的纪念文章。粉碎“四人帮”后，茅盾在 1979 年 9 月发表了关于《重评〈多余的话〉》的两封信，四个月后又抱病写了《回忆秋白烈士》一文，这些文

章在瞿秋白研究中起到了拨乱反正、正本清源的作用。同年6月，茅盾还为常州重建的瞿秋白故居题了字。同年11月，茅盾在病中写下了纪念瞿秋白和鲁迅的七言绝句《赠丁景唐》：“左翼文台两领导，/瞿霜鲁迅各千秋。/文章烟海待研证，/何人捷足踞上游。”这是茅盾一生写的最后两首旧体诗之一，诗中对瞿秋白、鲁迅在左翼文艺运动中的历史功绩作了高度评价，对后人的瞿秋白、鲁迅研究予以热切的关怀和鼓励。这使我们联想到，20世纪30年代中期，沉疴不起的鲁迅，以惊人的毅力编校、出版瞿秋白的《海上述林》，以表达对战友的无限怀悼之意；40多年以后，重病缠身的茅盾，又抱病写下了怀念和赞颂瞿秋白和鲁迅的珍贵诗文。对亡友，其情何深，其义何重！对后人，其期望又是何等殷切！

瞿秋白和茅盾之间交往和友谊的研究，对于瞿秋白研究和茅盾研究的深入，同样有其独特意义。我们衷心地企盼这方面有更多的新成果问世。

注释：

[1][2][4][5][6][7] 茅盾：《我走过的道路》（上），人民文学出版社1981年版。

[3][14] 茅盾：《回忆秋白烈士》，《红旗》1980年第6期。

[8] 《毛泽东选集》第三卷，人民出版社1965年版，第913页。

[9][13][15] 杨之华：《忆秋白》，1980年3月16日《解放军报》。

[10][12] 茅盾：《我走过的道路》（中），人民文学出版社1984年版。

[11] 《茅盾选集·自序》，人民文学出版社1952年版。

（二）瞿秋白与《子夜》

《子夜》是茅盾创作道路上的一个高峰，同时也是中国现代文

学史上具有里程碑意义的作品。茅盾在 20 世纪 30 年代初能取得如此突出的创作成就绝非偶然。坚实的马列主义理论修养和长期从事革命工作的社会阅历；深厚的文学功底和丰富的创作经验；充分的社会调查和多方面的生活积累等诸多方面因素，使《子夜》明显超过同时代一般作品业已达到的水平。除作家自身因素外，外在的影响也不容忽视。其中，杰出的无产阶级革命家、理论家和文学家瞿秋白对茅盾的《子夜》创作，就曾给予过非同寻常的关切和多方面的影响。瞿秋白究竟在哪些方面影响了《子夜》的创作，或者说茅盾创作《子夜》究竟在多大程度上接受了瞿秋白的影响，至今仍是一个值得探讨的课题。

瞿秋白对茅盾《子夜》创作的帮助，是瞿秋白从政治战线转向文学战线后所办的第一件实事。在 1931 年 1 月中共六届四中全会上，瞿秋白遭到米夫、王明一伙的“残酷斗争、无情打击”，被错误地解除党内一切职务。这使他陷于腹背受敌、内外交困的艰难境地。对于瞿秋白来说，当时最适合自己的工作岗位就是他所熟悉并眷眷情深的文学战线。1931 年 4 月，茅盾夫妇的登门造访，为瞿秋白加入这条战线创造了机遇。对于茅盾一生的创作道路来说，此时也同样处于不寻常的阶段。《子夜》（当时还叫《夕阳》）已在酝酿、构思并已草成前几章，在这最需要征求各方面意见的重要时刻，茅盾首先想到的是精通马列而又探谙创作之道的瞿秋白。两人见面，真有说不尽的话，但话题和他们五卅时期在上海、大革命时期在武汉已有很大不同，主要不是谈政治，而是谈文艺。刚刚从政治斗争的漩涡中甩脱出来，并想在文艺园地有所建树的瞿秋白，尽管有满腹委屈，还是很关心茅盾的创作。当他听了已草成的《子夜》前四章的情节，即“很感兴趣，又问全书的情节”^[1]。两天后，茅盾带着原稿和各章大纲又去，从午后一时谈到六时。“秋白边看原稿，边说他对这几章及整个大纲的意见”，“谈得最多的是写农民暴动一章，也谈到后来的工人罢工。”^[2]后来，瞿秋白在茅盾家

避难的一两个星期内,他们“天天谈《子夜》”^[31]。从茅盾的回忆中,可以看出瞿秋白对《子夜》的影响是多方面的:

从结构、情节来看,茅盾对小说的结局,在原“提要”里是这样拟定的:“长沙陷落,促成两派之团结共谋抵抗无产革命,然两面都心情阴暗。”“故资产阶级两派握手言和后,终觉心情无聊赖,乃互交易其情人而纵淫(吴与赵在庐山相会)。”对此,瞿秋白建议改吴、赵两大集团最后握手言和之结尾为一败一胜,认为“这样更能强烈地突出工业资本家斗不过金融买办资本家”,从而说明“中国民族资产阶级是没有出路的”。茅盾接受了瞿秋白的建议,在小说中作了吴荪甫败给赵伯韬的重要修改。此外,原“提要”中构想的工人第三次罢工,是赵伯韬为整垮吴荪甫而挑起的,秋白认为此情节不合理,把工人阶级的觉悟降低了。茅盾欣然接受了他的建议,在小说中删掉了这一情节。

在主题思想方面,瞿秋白的上述建议,对于作者创作意图的实现和作品主题思想的深化,有着极为重要的意义。此外,作品中有关工人运动受立三路线的影响而归于失败的描写,也明显受到瞿秋白的影响。城市暴动是立三路线的核心,曾负责纠正立三路线错误的瞿秋白在和茅盾“天天谈《子夜》”、“谈工人罢工”时,不会不涉及到这方面的问题。此时,瞿秋白已在系列文章中批判了立三路线,但在文学作品中艺术地加以表现,《子夜》是第一次,不仅在当时绝无仅有,时至今日仍有重要的认识作用。

在人物刻划方面,瞿秋白也提出不少有益的建议。例如,对吴荪甫的刻划,瞿秋白认为“大资本家愤怒绝顶而又绝望时就要破坏什么乃至兽性发作”,对此,茅盾在第十四章用一个生动的细节表现出来,那就是吴荪甫得知八个厂的工人准备“打厂、放火”而束手无策时,精神反常,产生了“一个单纯的野蛮的冲动”,结果将端燕窝粥进来的女佣王妈奸污了,从而凸现了这个刚愎自用的资本家的另一面:虚弱和丑恶。此外,瞿秋白还提出,小说前几章中写到

吴荪甫外出乘坐的是福特牌轿车,这不符合他大资本家的身份,应改为乘坐雪铁龙这样更高级的轿车,茅盾在写作中也照此作了修改。

从茅盾的回忆中可以证实,瞿秋白这样一位领袖式革命家、政治家、理论家,确实对茅盾这样一位文学高手的创作曾给予过多方面的启迪和影响。但这并不能代替作家的艺术思维和形象创造。茅盾以虚怀若谷、从善如流的精神,尽可能吸收瞿秋白的有益建议,但也不是不顾创作条件、生活经验和认识能力的全盘采纳,因为那只会带来观念的图解和作品的公式化、概念化,而茅盾对此一向是反对得最有力的。正因如此,茅盾回忆说:“作品中关于农民暴动和红军活动,我没有按照他的意见继续写下去,因为我发觉,仅仅根据这方面的一些耳食的材料,是写不好的。”^[4] 尽管作者原计划把作品写成一部“都市和农村的交响曲”,并且完成了写双桥镇农民暴动的第四章,尽管瞿秋白谈《子夜》时“谈得最多的是写农民暴动的一章”,并向作者详细地“介绍了当时红军及各苏区的发展情形”,但因作者“不可能实地去体验这些生活”,严格的现实主义创作态度使作者最终决定“与其写成概念化的东西,不如割爱”。把原计划再次缩小,“只写都市面不再正面写农村了”^[5]。由此可见,茅盾对瞿秋白的许多建议是根据创作的主客观条件面有所取舍的。即使对能够采纳的意见也是力图通过形象创造,使之成为《子夜》的艺术血肉。作者在这方面所作的努力,总体上是成功的,但也有不尽如人意之处。如吴荪甫在心境烦躁、需要发泄之际,突然强奸了王妈,这固能说明“大资本家愤怒绝顶而又绝望时就要破坏什么乃至兽性发作”,但创作意图的急于实现,造成了行文的仓促,前面没有有关王妈年龄、相貌、性格等方面的任何交代,这新增添的情节则不免显得突兀。再如,小说结尾改吴赵两大集团握手言和为一败一胜,确实极为必要,但在小说第十七章到第十九章吴赵决斗的高潮部分,未能充分展开,也给人以匆促收场之感。这说

明,即使是建设性的合理建议,要真正使之成为完美的艺术创造,也并非易事。

瞿秋白对《子夜》的影响,不仅表现在对茅盾当时草成的前四章及情节大纲所直接提出的那些重要意见,而且表现在他们日常交往中瞿秋白的言行对茅盾思想和文学观念所产生的影响,这也间接地影响到《子夜》的酝酿、构思和创作过程;这是在更深层次上探讨瞿秋白与《子夜》关系时必须注意的一个问题。

如果我们将茅盾准备“写一部白色的都市和赤色的农村的交响曲”(当时尚未有书名,其中城市部分拟写成《棉纱》、《证券》、《标金》三部曲)的最初设想与《夕阳》(《燎原》或《野火》)的情节“提要”进行比较,我们有理由推断,瞿秋白对该小说的情节“提要”曾产生过不容忽视的影响,尽管这种影响对他来说可能是不自觉的。

《棉纱》、《证券》、《标金》三部曲,主要从经济角度(如帝国主义的经济侵略、中国金融资本家的堕落、农村经济的破产、资本家转嫁经济危机带来劳资关系激化等)剖析中国社会,以说明中国不可能走上资本主义发展道路。而“提要”则在作上述剖析的同时,更侧重于从政治角度全面反映中国社会面临的一系列根本矛盾和正在进行的一系列重大斗争。“提要”第一次列出了当时震动国内的一系列重大政治斗争和各地战争的背景材料,如“六月四日,李宗仁、张发奎占领长沙,同时,彭德怀占领岳州三天”;“长江沿岸一带,自九江以上,红旗到处隐约于山间”;“七月上旬,朱毛围攻吉安,南昌吃紧”等等。“提要”还第一次提到了中国资产阶级在“四·一二”反革命政变之后的倾轧与分化,如“工业资本家倾向改组派,但亦有倾向蒋派者”,“银行资本家中,赵伯韬是蒋派;但研究系之某信托公司则反蒋,反国民党”等等。更引人注目的是,“提要”第一次批判了立三路线,如在“叛逆者之群”下的一些提要:“女工:(1)立三路线之基础分子;(2)斗争剧烈时之动摇者;(3)渐渐走上了正确路线者”^[6]等等。由此可见,“提要”的社会视角更为广

阔,政治气势更为恢宏。令人感兴趣的是:是什么原因促使作者对作品的总体构想和表现视角发生如此重大的变化?“提要”中的一些重要的政治性情节是谁向茅盾提供的?特别是有关立三路线的内容又源自何处?答案可能不止一条,但瞿秋白对茅盾的影响是不应当被忽略的。1930年8月,瞿秋白从苏联回国,用暗号最先联系上的作家是当时已经脱党、刚从日本回来不久的茅盾。从茅盾回忆录中可以得知,瞿秋白同他每一次见面,都要向他介绍当时的革命形势。作为一位杰出的无产阶级革命家、理论家,瞿秋白习惯于高屋建瓴地对中国社会进行全方位的透视;而力图改变创作方向和改换创作题材的茅盾,在酝酿大规模地反映当时中国社会现实的小说时,所需要的正是这种对中国社会进行全面解剖的政治家眼光。从“提要”中所列的背景材料来看,其中有关工农革命战争的内容,茅盾尽管从其他方面(正面的和反面的)可以获得,但瞿秋白在“介绍当时的革命形势”时一定谈得更为详细,对茅盾的影响也更大。“提要”中有关立三路线的内容更有理由相信来自瞿秋白。当时六届三中全会刚刚召开,对李立三错误路线的批判刚开始不久,“提要”中有的内容不是当时一般党员所能了解的。如“总结构”的G项:“然指挥罢工者仍有不赞成打厂,尤其是工人中之领袖,故虽立三路线者想借此造成暴动,竟不成功。”^[7]这涉及到党内决策者与执行者之间的矛盾,即使是党员,也得在较高的领导层次上才能知情。在沈泽民回国以前,瞿秋白是茅盾当时在党内上层惟一熟悉的朋友。瞿秋白此时正肩负着纠正立三路线的使命,他在《中共中央六届三中全会政治讨论的结论》等文中曾具体论及了李立三盲目推行城市暴动的左倾路线在党内引起的分歧(如上级“热昏”,下级“冰冷”等),这与茅盾“提要”中的有关内容非常吻合。从时间上看,茅盾回忆1931年4月与孔德沚一起去看望瞿秋白时曾说,“我们有四五个月没见面”^[8],也就是说,在1930年9月六届三中全会后,他们曾见过面,甚至不止一次。而此时正是

茅盾因眼疾辍笔《路》的写作,转而进行社会调查、收集长篇小说创作材料的时期。茅盾曾说,他在上海的社会关系很多,“那时我既有闲,便和他们常常来往”。在这“常常来往”的“朋友中间有实际工作的革命党”^[9],这“革命党”中最重要的也是交谊最深的一位则是瞿秋白。茅盾曾说《子夜》中的革命运动者及工人群众”是“仅凭‘第二手’的材料”^[10]写成的,有理由相信,瞿秋白是这“第二手材料”最主要的“二传手”。

茅盾在1931年5月写好《子夜》前四章的草稿和新的分章大纲后,曾辍笔数月之久。这主要是因为茅盾担任左联执行书记,“专注于‘左联’的日常工作”而无暇顾及《子夜》创作。作为瞿秋白与左联之间的联系人,茅盾转达了瞿秋白的许多重要意见,这些意见经茅盾与鲁迅、冯雪峰共同商定后逐一得到落实。瞿秋白曾建议茅盾“作为‘左联’执行书记先写一两篇文章出来带个头”,“对‘五四’以来的新文学运动,以及1928年以来的普罗文学进行研究和总结”。^[11]茅盾“遵照秋白的建议”,在这一阶段写了《“五四”运动的检讨》、《关于创作》、《中国苏维埃革命与普罗文学之建设》等文章。这是茅盾从日本回国后所写的最初一批文艺论文,文章中的许多重要内容,茅盾在写作前曾与瞿秋白交换过意见,“其中有的观点也就是他的观点”^[12]。上述文章中的《中国苏维埃革命与普罗文学之建设》一文,与《子夜》的关系尤为密切。文章指出:“我们必须从工厂中赤色工会的斗争”(其中包括“左倾与右倾机会主义,两条战线上的斗争,黄色工会的欺骗以及黄色走狗个人权利的冲突,改组派的活动,取消派的出卖劳工利益”等等)、“从农村的血淋淋的斗争”、“从苏维埃区域”等方面汲取题材,“时代供给了我们伟大的题材,我们必须无负于这样的题材”。^[13]而《子夜》正是克服当时普罗文学中普遍存在的弊病,从当时的时代和社会生活中提取“伟大题材”的一个成功尝试。正如作者所说:“这篇文章与《子夜》的创作有一定的关系”,“这篇文章中提出的一些问题,就是我

在构思《子夜》时反复想到的；而且，我也企图通过《子夜》的创作实践来检验我在文章中提出的‘理论’。”^[14]由于茅盾在写上述文章时与瞿秋白“交换过意见”，这些“理论”中显然也包含着瞿秋白的观点。由此可见，尽管茅盾因忙于左联工作而一度耽搁了《子夜》的创作，但这正是《子夜》进一步酝酿成熟时期，诚如茅盾所说，“到1931年10月已经‘瓜熟蒂落’”，他决心“摆脱一切杂务来写《子夜》”。^[15]瞿秋白直接或间接的许多帮助，对《子夜》的“瓜熟蒂落”起到了一定的“催熟”作用。

瞿秋白不仅在《子夜》的酝酿、构思和创作过程中给予过多方面的帮助，而且在《子夜》正式出版后，又及时给予精当的、权威性的评价。1933年3月即《子夜》出版的次月，瞿秋白用“乐雯”的笔名在《申报·自由谈》上发表了《〈子夜〉与国货年》一文，高度评价《子夜》，认为“这是中国第一部写实主义的成功长篇小说”，“1933年在将来的文学史上，没有疑问的要记录《子夜》的出版。”^[16]几个月以后，瞿秋白又用“施蒂而”的笔名在《中华日报》副刊《小贡献》上发表《读〈子夜〉》一文，认为“在中国，从文学革命后，就没有产生过表现社会的长篇小说，《子夜》可算第一部……从‘文学是时代的反应’上看来，《子夜》的确是中国文坛上新的收获，这可说是值得夸耀的一件事”。瞿秋白在对《子夜》作总体评价的同时，对作品中的一些具体描写也作了评述。如对作品中表现立三盲动主义路线错误的有关描写，瞿秋白指出，“这正是十九年的当时情形！也许有人说作者讥讽共产党罢，相反的，作者却正借此来教育群众呢！”对于有人将作者比作美国辛克莱的说法，瞿秋白认为，“这在大规模表现社会方面是相同的”，但所用的创作手法并不相同：“一个是排山倒海的宣传家的方法，一个却是用娓娓动人叙述者的态度”，^[17]从而指出了《子夜》艺术上的独到之处。瞿秋白在高度肯定《子夜》所取得的成就的同时，也指出了其不足之处。在《〈子夜〉与国货年》一文中，作者认为《子夜》“带着很明显的左拉

的影响(左拉的‘L’argent’——《金钱》)”^[18]。在《读〈子夜〉》一文中,瞿秋白认为茅盾对吴荪甫的描写易使读者对作品的主人公表示同情;对《子夜》的结尾“老是觉得太突然”,并建议“假使作者从吴荪甫宣布‘停工’上,再写一段工人的罢工和示威,这不但可挽回在意识上的歪曲,同时更可增强《子夜》的影响与力量”。^[19]

瞿秋白的上述评论可以看作是政治家的文学评论,但所用的决不是以政治评判代替文艺批评职能的庸俗社会学的批评方法。作为整部革命机器的工程师,当他考虑机器的零部件时,确实是从机器的整体出发的,但并未忽略文艺的特性。总的来说,他所用的社会学的批评方法对于这部大规模反映中国社会现实的小说来说,是适用的、吻合的。尽管用今天的眼光来看,瞿秋白对《子夜》的某些批评意见有值得商榷之处(如茅盾有未受《金钱》的影响?吴荪甫是否有值得同情之处?等等),但它毕竟是中国现代文学史上最早用马克思主义观点对《子夜》作出的较为科学的评价,第一次确立了《子夜》在现代文学史上的重要地位。瞿秋白的两篇评《子夜》的文章,就其价值而言,可以和写于同一年的《〈鲁迅杂感选集〉序言》相媲美。

茅盾对瞿秋白的评论极为重视,在其回忆录中忆及《子夜》出版后的反响时,将瞿秋白的评论冠于各家评论之首,并大段引用原文(正反两方面意见都有)。对瞿秋白的批评意见茅盾是尊重的,但对《子夜》有关受左拉《金钱》影响的说法他也提出了异议,申明:“我虽然喜欢左拉,却没有读完他的《卢贡·马卡尔家族》全部二十卷,那时我只读过五、六卷,其中没有《金钱》。”^[20]如何看待瞿秋白和茅盾的以上说法?笔者以为,茅盾的申明是可信的;瞿秋白的批评也是有其依据的,因为《子夜》和《金钱》确有其相似之处:从题材来说,这两部作品都写了证券交易所中买卖公债的投机活动;从情节来说,都写了资本家经营业务由发展到破产的过程;在细节描写上也有其类似之处,如《金钱》中的没落贵族波魏里野伯爵夫人将

为女儿节省下来的二万法郎“嫁妆费”参与股票投机,结果一无所有;《子夜》中的“海上寓公”冯云卿将准备给女儿做“垫箱钱”的一万两银子孤注一掷,结果一败涂地。当然,仅据上述相似之处推断《子夜》受《金钱》影响是不够的。《子夜》的题材是从中国的现实生活中获得的,其中“交易所投机的情况……得之于同乡故旧们”^[21];小说的主题思想是作家在马克思主义指导下从现实生活中孕育出来的;小说的构思过程,从历次“大纲”的变化中也看不出受《金钱》影响的痕迹。由此可见,两部小说中的某些类似之处,是由社会生活本身有着类似之处和艺术创作中的某些共同规律所造成的,尽管如此,瞿秋白文艺批评目光之锐利、阅读之深入和引证之广泛是令人钦佩的。尤为感人的是,茅盾对瞿秋白评《子夜》的文字非常珍视,并将《读〈子夜〉》一文的剪报珍藏了半个多世纪。在逝世前不久,他让家人将剪报送给瞿独伊,以供编入新版《瞿秋白文集》之用。如今,这份纸质已发黄的剪报已成为珍贵的历史资料,同时也是瞿秋白和茅盾亲密友谊的历史见证。

以上,我们对瞿秋白与《子夜》的关系作了简要的描述和分析。深入进行这方面的探讨,对于促进《子夜》研究和瞿秋白与左翼文学关系研究的深入,显然是有益的;从中我们还可以感受到,在文学活动中同志间的相互信任和友好切磋,对于促进创作的繁荣是多么重要。

注释:

- [1][2][3][4][5][6][7][8][11][12][14][15][20][21] 茅盾:《我走过的道路》(中),人民文学出版社1984年版,第109页、第109页、第110页、第110页、第110页、第104页、第104页、第109页、第73页、第73页、第83页、第83页、第117页、第117页。
- [9] 茅盾:《〈子夜〉是怎样写成的》,《中国现代文学史资料汇编(乙种)·茅盾研究资料(中)》,第27页。

[10] 茅盾:《再来补充几句》,《子夜》,人民文学出版社 1977 年版。

[13] 《茅盾全集》第十九卷,人民文学出版社 1991 年版,第 302 页。

[16][17][18][19] 《瞿秋白文集》(文学编)第二卷,第 71 页、第 71 页、第 93 页、第 93 页。

(三) 瞿秋白与茅盾关于文艺大众化问题的争鸣

上世纪 30 年代,中国文坛曾展开一场为时较长、规模较大的关于文艺大众化问题的讨论。讨论分三个阶段。第一阶段在 1930 年左联成立前后。为了发起文艺大众化运动,左联专门设立了文艺大众化研究会;出版了《大众文艺》杂志,并以编辑部的名义召开座谈会,强调开展所谓工农兵通讯员运动。但对作家们的作用重视不够,偏重于从组织上解决问题。第二阶段在 1932 年前后。此阶段讨论涉及到大众文艺的内容、形式和作家的世界观改造等多方面问题,不同意见间展开了初步交锋。第三阶段发生在 1934 年上半年,为抵制蒋介石的“新生活运动”和复古逆流,左翼文艺界同仁在报刊上展开对“文言复兴”论调的批判,并进而过渡到关于大众语问题的讨论,但较少涉及文艺问题。在上述三阶段的讨论中,规模最大、历时最久、涉及问题最多的是第二阶段讨论。其中,瞿秋白和茅盾这两位左翼文坛巨擘就这一问题所展开的争鸣,尤为引人注目。

正如茅盾所说:“1932 年的讨论是瞿秋白引起的”。^[1] 1931 年 10 月,瞿秋白在《文学》半月刊上发表文章《普洛大众文艺的现实问题》(署名史铁儿);1932 年 5 月,又在《文学月报》创刊号上刊登了《大众文艺问题》(署名宋阳),对上文作了补充和发挥。瞿秋白对文艺大众化这一论题,着重阐述了以下几方面问题:

一、“问题在哪里?”即为何要倡导大众文艺运动。瞿秋白认

为：“‘五四’的新文化运动对于民众仿佛是白费了似的！五四式的新文言（所谓白话）的文学，以及纯粹从这种文学的基础上产生出来的初期革命文学和普洛文学，只是替欧化的绅士换了胃口的鱼翅酒席，劳动民众是没有福气吃的。”“新式的绅士和平民之间没有共同的言语”。因此，“要来一个无产阶级领导之下的文艺复兴运动”，即用“无产阶级的五四”^[2]去创造革命的大众文艺。

二、“用什么话写？”瞿秋白认为“中国的汉字已经是十恶不赦的混蛋的野蛮的文字”。“要懂得一张《申报》，起码要读五年书！”“叫三万万几千万的汉族民众怎么能够真正识字读书！”^[3]瞿秋白还分析了当时中国文字的使用情形，认为中国资产阶级“趁着‘五四’所开始的文艺复兴运动，造成了一种所谓白话的新文言”，这种新文言“根本是口头上读不出来的文字”，在这一点上还不如“旧小说式的白话”，因为它“比较有规律的溶化着一些文言的文法”，“始终还是读得出来的”，因此，常被反动的大众文艺所利用。新的文学革命既要“推翻所谓白话的新文言”，又要“严重的反对旧小说式的白话”，从根本上去创造新的丰富的现代中国文，这就要“一切都用现代中国活人的白话来写，尤其是无产阶级的话来写”。瞿秋白认为“无产阶级在‘五方杂处’的大都市里面，在现代化的工厂里面，他的言语事实上已经在产生一种中国的普通话（不是官僚的所谓国语）！容纳许多地方的土话，消磨各种土话的偏僻性质，并且接受外国的字眼，创造着现代科学艺术以及政治的新的术语”，而革命的大众文艺，就应当从“运用这种最浅近的无产阶级的普通话开始”。^[4]

三、“写什么东西？”瞿秋白分别从形式和内容方面进行了阐述。在形式方面，“应当运用说书、滩簧等类的形式”并不断“创造许多新的形式”；在内容方面，要“最迅速的反映当时的革命斗争和政治事变”。可以是“急就的”、“草率的”、“大众文艺式的报告文学”，这种作品也许没有艺术价值，也许只是一种新式的大众化的

新闻性质的文章,这是在鼓动宣传的斗争中去创造艺术;可以是旧题材的改作,例如,“新岳传”、“新水浒”等等;可以是革命斗争的“演义”,例如,“洪杨革命”、“广州公社”、“朱毛大下井冈山”等等;可以是国际革命文艺的改译……^[5]

四、“前途是什么”?这就是要“在大众之中创造出革命的大众文艺出来,同着大众去提高文艺程度,一直到消灭大众文艺和非大众文艺之间的区别……而建立‘现代中国文’的艺术程度很高而又是大众能够运用的文艺”。^[6]

瞿秋白的这两篇文章对大众艺术的内容、形式、语言、创作方法及任务、前途等都作了较为详细的阐述,提出了许多非常宝贵的意见,但偏激欠妥之处也并不鲜见。《文学月报》的编者可能认为瞿秋白文章所提出的问题很重要且又很复杂,便约请许多人来参加讨论。茅盾在主编的再三约请之下,用“止敬”的笔名写了一篇题为《问题中的大众文艺》的文章,与瞿秋白探讨。作为相知甚深、关系甚密的战友、文友和诤友,作为文艺大众化运动的共同倡导者,茅盾对瞿秋白关于提倡大众艺术的意义、作用、途径等基本意见是赞同的,但对一些具体问题,特别是大众艺术的语言问题、对“五四”以来文学作品的语言——白话文的估价问题等提出了不同看法。分歧主要集中在以下几个方面:

一、关于旧白话与新文言。瞿秋白认为,五四式的白话是非驴非马的文字,是中国文言文法、欧洲文法、日本文法的混合体,号称白话,实则是“新文言”,是士大夫的专利,劳动大众是读不出、听不懂的。而旧小说的白话是古代的白话,是从民众口头文学(宋元平话)发展而来的。虽然不是现代中国人口头上的话,而只是旧戏里的说白,然而始终还是读得出来、听得懂的,因此,旧小说的白话比较接近群众,反动的大众艺术就利用这一点而更加根深蒂固地盘踞在劳动人民的艺术生活里。^[7]

对此,茅盾有不同的看法。对旧小说里的白话比较接近群众

这一论断,茅盾认为须加以限制。其一,读得懂的是测字先生那一流的群众,而不是那些西瓜大的字仅能识上一担的一般群众。其二,听得懂的只有受过特殊的“说书场教育”的群众,也不是一般群众。对“劳动大众读不出、听不懂新文言”的说法,茅盾也提出不同看法。茅盾认为,现在专读“新文言”的白话小学教科书的小学二、三年级学生可以勉强听得懂《儿童世界》和《小朋友》刊物里的“新文言”作品,甚至读懂叶绍钧的《稻草人》,然而十分不懂旧小说里的说白。如果一个小学三年级学生中途辍学而做工人,只要他常有接近文字的机会,一定比较接近“新文言”小说,而与未尝读过“新文言”小学教科书的父亲完全相反。至于那些看不懂、听不懂“新文言”的成年大众应该拿怎样的东西给他们看,这是瞿文忽略而需继续讨论的又一问题。^[8]

二、关于“技术是主、文字本身是末”。茅盾认为,瞿秋白无论是宣布“新文言”的死刑,还是认为运用白话的旧小说对于大众的魔力远胜于“新文言”的新文艺,其一贯的议论都注重在“文字本身”上,这种文字决定一切的倾向,很可能使人们误解,认为只要用大众听得懂的“话”就算是大众文艺。而事实上,大众爱好武松、鲁智深,是因为《水浒传》的作者并不用说述的抽象方法描写,而是处处从两个人的行动上来写两人的性格。而现在“新文言”的大众文艺何尝没有可读可听而懂的作品,之所以跑不进大众堆里,原因之一就在于“不从动作上表现,而只用抽象的说述,那结果只有少数人理智地去读,那即使读得出来,听得懂,然而缺乏了文艺作品必不可缺的感动人的力量”^[9]。因此,“不能单把作为工具的文字本身开刀了事”^[10]。

三、关于如何建立“现代中国普通话”。瞿秋白认为:“无产阶级在‘五方杂处’的大城市和工厂里,正在天天创造普通话,这必然的是各地方土话的互相让步,所谓‘官话’的软化。统一言语的任务也落到无产阶级身上”;“无产阶级自己的话,将要领导

和接受一般知识分子现在口头上的俗语——从最普通的日常谈话到政治演讲——使它形成现代的中国普通话。”^[11]如果说，瞿秋白偏重于从政治角度，将创造普通话和统一语言的任务交给了无产阶级，那么，茅盾更侧重于从地域角度探讨如何建立统一的中国普通话。茅盾问道：“此种新兴阶级的‘普通话’是北方话的色彩浓厚呢，还是南方话的色彩浓厚？”为此，茅盾专门作了调查，以“势力”的大小排序为：（1）以上海土白为基本，而夹杂着几个普通化的粤语、江北话、山东话以及不知从何而来的“单字”；（2）以“江北话”为基本，而夹杂山东话和上海话；（3）以“北方音”而上海腔的一种话。从总体上讲，五方杂处的大都市如上海，新兴阶级的普通话还是一种上海白做骨子的“南方话”，其他大城市亦有类似的情形。因此，即使在一地的新兴阶级有其“普通话”，而在全国却没有。^[12]茅盾认为：“目前，到底还不能不用通行了的‘白话’——所谓‘新文言’，只要从事创作的人多下功夫修炼，肃清欧化的句法，日本化的句法，以及一些抽象的不常见于口头的名词，还有文言里的形容词和动词等等，或者还不至于读出来听不懂。”^[13]

茅盾的文章发表后不久，瞿秋白就写了答辩文章《再论大众文艺答止敬》。在文章中，瞿秋白首先澄清了三个方面的误会：一是并未“挑取了最极端的文言骂倒全体”，相反，却说过“有些著名的文学家，他们自己写的作品，宽泛些讲起来，是能够写出真正的白话的”。二是申明并未主张用旧小说的白话，相反“要严重的反对旧小说式的白话”。三是说明他主张的全国范围的“真正现代中国话”并未完全形成。他的意思是，新兴阶级的言语正在产生着一种中国的普通话。四是说明他曾讲的“旧小说的白话比较的接近群众”，是指群众中的大多数；那些在20世纪20年代以后读过白话小学教科书而后当工人的仅仅是工人中的一小部分，属“个别的例外”。五是申明他并未“把作为工具的文字本身开刀了事”，而是

主张“从解决‘文字本身’开始”。接着用两章的篇幅分别反驳了茅盾的“技术是主，文字本身是末”的观点，认为在运动开始的时候，首先提出来的不应是文艺的技术问题，而应先解决“文字本身”的问题，因为“现在就要求每个作家做施耐庵，这是不可能的”^[14]。瞿秋白在《致迪兄》（一）（二）、《致新兄》、《致伯新兄》等书信中也表达了类似的观点。

对瞿秋白的上述观点，茅盾没有继续争论下去。茅盾发现：一是他们对文艺大众化概念的理解不同。茅盾认为文艺大众化主要是指“作家们要努力使用大众的语言创作人民大众看得懂，听得懂，能够接受的，喜闻乐见的文艺作品”，而瞿秋白认为主要指“由大众自己来写文艺作品”。二是对文艺作品艺术性的理解有分歧。茅盾认为“没有艺术性的‘文艺作品’不是文艺作品”，而瞿秋白认为应该先解决“文字本身”问题，在运动开始的时候，“一些初期的，极端幼稚的，外行的大众文艺的尝试作品——也已经是大众文艺”^[15]。确实，在对“前提”概念有着不同理解的情况下，继续争论下去已无实质性意义，更何况，此时他们正与“民族主义文学运动”进行着殊死的较量；与“自由人”“第三种人”进行着激烈的文艺论辩；茅盾的《子夜》正在紧张的写作过程中。因此，暂停争论是可以理解的，也是非常必要的。

茅盾和瞿秋白的这场争论，看似偶然，却又包含着某些内在的必然性；看似因个别文章中某些观点的分歧而引发，但又反映出二人在文学观念上的差异。这主要表现在以下几个方面：

一是观察问题的角度不同。瞿秋白是一个文学家，但同时又是一个政治家，而且是不寻常的政治家。作为曾担任过党的最高领导职务的领袖级人物，即使一度离开政治战线，但回到文学战线后仍始终以改造社会、解放人民的宏伟理想照耀他的文学思想，高度自觉地以代表社会底层最广大人民利益的无产阶级战士的态度和目标对待文学事业，以特别强烈的革命责任感和战斗紧迫感发

起并推动“第三次文学革命”。文学应当服从无产阶级革命的需要,为社会最底层的工农大众服务,是他思考文艺大众化问题的惟一角度,从这一角度出发,可以理出其关于文艺大众化问题的逻辑思路:无产阶级文学事业是无产阶级革命事业的一部分,它应服从革命事业的总体需要并为它服务;大革命失败后,资产阶级背叛了革命,无产阶级理应承担起领导中国革命的重任,文学事业和文学革命的领导任务也责无旁贷地落在无产阶级身上;无产阶级领导文学事业,就要建立无产阶级文学,而无产阶级缺少文化,甚至不识字,因此必须要推行文学大众化;为扫除文字障碍,有必要以五方杂处的大都市工人聚居区通行语言作为创建现代普通话的基础,并尽快用拉丁文来记录,以此来取代“十恶不赦”的汉字。瞿秋白的上述观点,有其独到处,也有其偏颇处,尤其是视角单一所带来的弊端是不难发现的。

茅盾尽管也是早期共产党人,但作为一代文学巨匠,他更多地是从文学角度、从作家创作本身来分析和思考问题,这使他在左翼文学阵容中较少受到左倾文艺思想的影响,并为纠正文艺界“左”倾错误默默地做了大量工作。他的文章似乎不像瞿秋白那样高屋建瓴,但常显得更为具体和深入。在如何评价“五四”以来新文艺的问题上,他不是从政治概念出发,而是对具体的文学现象加以条分缕析;对旧小说和新文艺究竟谁更能接近大众的评判,不是笼统作是非褒贬,而是根据不同大众所受不同教育的具体情况具体分析,尤其是对当时大众接受旧小说和“新文言”情况的调查,有数据,有分析,令人信服。对于究竟以什么语言为基础建立“现代中国普通话”所提的看法,似乎更符合此后语言发展的实际状况。不过,在“文字”和“技术”究竟孰为“主”孰为“末”的问题上,看法似乎有些偏激。这一问题涉及到普及与提高孰重孰轻这一文艺界长期争论不休的问题。在毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》发表后,这一问题才有了明确

的结论。

二是从所接受的文艺思想影响来看,瞿秋白和茅盾都对古今中外各种文艺思想和理论有广泛涉猎,对马克思主义文艺理论都有较为深入的了解,但瞿秋白受苏联文艺理论的影响更为直接、更为复杂。苏联文艺理论,既有正确的一面,又存在严重的理论偏颇。瞿秋白文艺理论包括大众文艺理论的成就和不足,都有着这两方面的投影。当然,瞿秋白对普列汉诺夫、弗里契、波格丹洛夫以及“拉普”领导人的错误也是有所认识的,也想努力摆脱他们的理论错误,但在克服他们错误的时候,常不免又重复了他们的某些错误。对建立大众艺术的长期性、艰巨性和复杂性缺乏充分的认识,对推广现代普通话和汉字拼音化的难度缺乏足够的思想准备,粗疏、急躁的毛病时有所见。

三是思考文艺大众化问题的着力点不同。瞿秋白始终把语言文字的革命看成是实现文艺大众化的关键。在瞿秋白看来,“五四”以来的文艺之所以未能走进大众,最主要的问题就在于汉字难认难写,且言文不一。正因如此,瞿秋白诅咒汉字“十恶不赦”,是“社会发展史上的僵尸”;由于文言听不懂,因此文言是鬼话而非人话,“五四”以来的“新文言”则是“半人话半鬼话”或者“既不是人话又不是鬼话”;要消除这种现象,就必须发动“第三次文学革命”,开展文艺大众化运动。当然,文学内容也是瞿秋白重点思考的问题之一,但不论是从发表文章的数量来看,还是对文艺大众化这一问题的具体阐述来看,瞿秋白更关注的是语言文字工具这一人民大众走进文艺殿堂的第一道“门槛”。

如果说瞿秋白关注的是如何降低文学的门槛,使人民大众顺利进入文学殿堂,那么,茅盾所着力思考的是如何创作出生动形象的艺术品把人民大众吸引进文学殿堂。这两个问题确实都是文艺大众化过程中客观存在的现实问题。劳苦大众本来文化程度就不高,新文学作家包括左翼作家再以欧化的语言创作出公式化、概念

化的作品,要劳苦大众接受新文学,或者是让新文学走进劳苦大众,确实是非常困难的。瞿秋白和茅盾都看到了文艺脱离大众这一普遍存在的问题,只不过对这一问题产生的主要原因及解决办法,思考的着力点有所不同。“文字”和“技术”都曾成为文艺大众化的障碍,瞿秋白和茅盾所争论的是孰为主次,而不是肯定或否定某一方面。实际上这不是主次问题,而是需要齐头并进的两个方面:对于人民大众而言,需提高文字能力和文化水平;对于作家而言,需创作出能吸引大众的优秀文艺作品。瞿秋白和茅盾二者观点的结合,就是问题的最佳答案。

从瞿茅二人的论辩中,我们也不难发现各自的局限性。瞿秋白从受众角度,看到汉字难认、难写的缺点而决心加以改造的心情是可以理解的,但某些看法偏激。仅看到汉字的缺点而未看到其优点,尤其未能看到汉字在统一汉语、保留汉文化方面所起的积极作用。把汉字拼音化的过程看得过于简单,过于理想化,急躁、冒进的情绪非常明显。此外,他文中多处出现“无产阶级的普通话”、“绅士等级的言语”、“农民的原始的语言”、“智识阶级的白话”等提法,显然受了马尔关于语言是有阶级性的错误观点的影响。对作品的艺术性和作家的作用也重视不够,甚至把“‘急就的’、‘草率的’、大众文艺式的报告文学”以及“新式的大众化的新闻性质的文章”也归入初期的大众文艺之列;认为作家“即使不能够自己去做工人、农民……(省略原有——引者)至少要去‘工农所豢养的文丐’”,对作家的主体作用评价过低。还有,对“五四”以来的文学创作的评价由“非驴非马的言语”扩展到“非驴非马的文学”,采取了基本否定的态度。相比较而言,茅盾的立论显得相对平稳、公允一些,但偏激之处也时有所见,尤其是“技术是主,作为表现的媒介文字本身是末”的观点,给人以忽略文学作品语言的印象。“技术”是重要的,“文字”本身也是重要的,从某种程度上也可以看作是“技术”的一个重要方面,因此,“技术”和“文字”不是对立的,而是统一

的,尤其是在推进文艺大众化运动的过程中,克服语言障碍毕竟是第一步的工作。瞿秋白对这一问题着重进行“反批评”,是可以理解的。

发生在上世纪30年代初的瞿茅关于文艺大众化问题的争论,无论是对于当时,还是对于今天,其积极意义都是不容忽视的。这场争论客观上扩大了文艺大众化运动的影响,促进了关于文艺大众化问题讨论的深入,使讨论从“要不要实现文艺大众化”转向“如何实现文艺大众化”这一更深的层面,为此后关于“大众语”问题的较大规模的讨论和抗战时期关于文艺的民族形式问题的讨论,提供了若干值得进一步思考的问题,为20世纪40年代毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》提供了某些论题和阶段性意见。讨论中表现出的相互切磋、求同存异、不为贤者讳的良好批评风范,也为今天的文艺争鸣树立了榜样。

注释:

- [1] 茅盾:《我走过的道路》(中),人民文学出版社1984年版,第148页。
- [2][3][4][5][6][7] 《瞿秋白文集》(文学编)第三卷,第13页、第15页、第17页、第19页、第21页、第16页。
- [8][9][10][12] 《问题中的大众文艺》,《茅盾全集》第十九卷,人民文学出版社1991年版,第321页、第322页、第324页、第327页。
- [11] 《普洛大众艺术的现实问题》,《瞿秋白文集》(文学编)第一卷,第468页。
- [13][14][15] 《再论大众文艺答止敬》,《瞿秋白文集》(文学编)第三卷,第46页、第40页、第40页。

二、瞿秋白与郭沫若的交往和友谊

恩格斯在《自然辩证法·导言》中称现代欧洲社会是“一个需要巨人而且产生了巨人”的时代,在这个时代产生了“在思维能力、热情和性格方面、在多才多艺和学识渊博方面的巨人”。^[1]现代中国社会正处于这样的一个时代,并产生了像瞿秋白、郭沫若这样的时代“巨人”。尽管瞿、郭二人在出身环境、生活道路、思想观念、文学主张、个性气质等诸多方面有着显著的差异,对中国现代社会的贡献也各有侧重,但他们都被对方的品性气节和“巨人”禀赋所折服,在共同的革命事业和文学运动中,结下了深厚的友谊。

瞿秋白和郭沫若第一次见面的情景,郭沫若在《创造十年续编》中有详尽的记载。那是1925年“年底前后”的一个下午,在上海,刚“吐了一阵血,出院才不久”的瞿秋白由蒋光慈陪同访问了郭沫若。瞿秋白惨白的面孔和浮肿的眼眶,使第一次谋面的郭沫若非常吃惊,尽管他知道瞿秋白身患肺病。由于郭沫若此阶段“意趣是集中在政治问题上”,并正与“醒狮派”、“孤军派”等国家主义派论战得难解难分,因此,在会面时郭沫若首先谈起与“醒狮派”、“孤军派”的论争,纵论国家主义派关于“中国必须效法日本和土耳其”的主张如何荒谬。瞿秋白认为郭沫若的看法“是正确的”,建议“趁早把它写出来”。郭沫若对日本的情况很熟悉,但对土耳其的情况则感到比较隔膜,瞿秋白答应提供“关于土耳其方面的材料”,“由光慈交来”。此时,瞿秋白已把《新青年》杂志恢复,希望郭沫若“也

做些文章去”。当话题转到文学方面时，他们讨论了俄国文学。瞿秋白建议郭沫若翻译托尔斯泰的《战争与和平》，认为“那部小说反波拿伯主义，在我们中国有绝对的必要”。但由于当时郭沫若尚未读过《战争与和平》，并对托翁有些偏见（“因为他是贵族，又还倡导无抵抗主义”），故未立即着手，但“三年以后是遵照了的，但可惜那书只译了三分之一便中断了”^[2]。瞿秋白和郭沫若的这次见面，话题广泛，气氛融洽，彼此留下了深刻的印象，为此后二人友谊的发展奠定了基础。

不久，瞿秋白到广州，即向党组织推荐郭沫若，由广东大学聘请他担任文科学长。郭沫若有着坚定的革命立场、丰硕的文学实绩和良好的社会声望，确实是担任这一职务的难得人选，瞿秋白慧眼识才、爱才、荐才，则为郭沫若以后在轰轰烈烈的大革命中大显身手提供了机遇，郭沫若正因此而卷入了大革命的洪流。虽然瞿秋白从未向郭沫若提及推荐一事，但郭沫若从陈豹隐口中知道“这事是出于秋白的推挽”，内心深表感激。1979年郭沫若的秘书王廷芳在乐山郭沫若研究学术讨论会上所作的题为《光辉的一生，深切的回忆》的发言，也证实了这件事。王引用阳翰笙的回忆说：“郭老去广州，是秋白同志的推荐，由组织上安排的，虽然细节不知道，但这两点是没有问题的。”

1927年“四·一二”反革命政变以后，瞿秋白和郭沫若又一度相聚于武汉，郭沫若“常到中宣部来找秋白，一口四川普通话。虽然穿了军装，但一眼望去，还是个文人气派”^[3]。他们同游黄鹤楼，面对滔滔东去的大江，吟诵苏轼“大江东去，浪淘尽千古风流人物”的名句，豪情满怀；他们还曾在一夜之间，饮尽三瓶白兰地，把酒论世，畅谈国民革命。瞿秋白感慨地说：“在现在这种形势下，当我们未被淘汰去的时候，还应该尽自己最大的努力，成败且不去计较。”^[4]尽管此时郭沫若还不是共产党员，但他在“四·一二”反革命政变前夕即在《请看今日之蒋介石》一文中彻底提开了蒋介石的

假面,其预见性和所表现出的大无畏精神却震撼了中国共产党人的心。瞿秋白对郭沫若非常敬佩,常“说起他对蒋介石也敢于面撞的四川人性格”^[5]。郭沫若和瞿秋白的武汉相聚,加深了相互间的了解和友谊,大有“酒逢知己千杯少”的意味。但料想不到,这竟是他俩最后的诀别。南昌起义失败后,郭沫若随南下队伍到达广东,后经香港潜回上海,因受反动派的通缉而流亡日本,一去十年。此间,瞿秋白曾受命于危难之际,主持中央工作,而后又担任驻共产国际中共代表团团长,因抵制王明路线被排挤出中央,在上海与鲁迅共同领导左翼文学运动,后被调任中华苏维埃中央政府教育人民委员,中央红军撤离后不幸被捕。当郭沫若在抗战烽火中回归祖国时,瞿秋白已英雄就义两年矣!

但是,瞿秋白至死也未忘记这位亡命日本的诗友、酒友和战友。1935年5月,瞿秋白被囚于汀州狱中,一天,狱中一位同情革命的军医陈炎冰与瞿秋白闲谈起文学创作和翻译,其中谈到郭沫若。这勾起了瞿秋白与郭沫若往昔相处的“温暖的回忆”。当他得知陈炎冰可以设法转交致郭沫若的信函时,当即铺开稿纸,摇笔成文。信中表达了他对远在异国他乡的郭沫若的问候和别后之情,对郭沫若的甲骨文字研究和自传体小说的创作表现出兴趣,对以创造社为代表的浪漫主义文学运动提出了独到的见解:既认为它在五四运动以后为开辟“新文学的途径”“杀开了一条血路”,又认为它“对于‘健全的现实主义’的生长给了一些阻碍,而后被‘时代的电流’解体风化”。在谈到自己时有过多的自责之词,如“虽然一知半解样样都懂得一点,其实样样都是外行”,对自己未能“译过一部好好的文学书”而感到遗憾等等。在信的末尾回忆起两人在武汉一夜喝掉三瓶白兰地时的豪兴,并把这作为“温暖的回忆”。信中所流露的思想情绪与前七日完成的《多余的话》相一致,如“对于政治斗争已经没有丝毫精力,偶尔写些文艺问题的小文章,也是半路出家的外行话”云云,但

他还是希望郭沫若能“勇猛精进”^[6]，并把这作为全信的结束语。这说明瞿秋白在生命的最后阶段心境确实复杂，但并未丧失革命的信念。由此可见，瞿秋白致郭沫若的遗札，对于我们全面理解瞿秋白狱中思想，了解瞿秋白与郭沫若的交往和友谊，以及瞿秋白对创造社和浪漫主义文学的看法等，确实是宝贵的史料。瞿秋白同志在写下这封信的20天后，便英勇就义了。在那黑暗如磐的岁月里，不少人冒着生命危险，为这封信的保存、发表和转送作出了可贵的努力。对此，唐天然同志《〈瞿秋白致郭沫若〉遗札的写作、转送和发表》一文已作了详尽的考证和描述。从唐先生的文章中，我们了解到《瞿秋白致郭沫若》的遗札和部分遗物先后经陈炎冰、王廷俊、爱国民主人士柳亚子子女和进步报人陈其瑗、陆丹林之手，并在纽约《先锋报》和香港《大风》杂志上发表过，原件由大陆而美国而香港，历经曲折，终于到郭沫若之手。这一切，不由使我们想起鲁迅先生曾经说过的一段话：“一个人如果还有友情，那么，收存亡友的遗文真如捏着一团火，常要觉得寝食不安，给它企图流布的。”^[7]在《瞿秋白致郭沫若》遗札的保存、传布、转送过程中，有多少进步人士“真如捏着一团火”，为之“寝食不安”，这无不出于“友情”。这“友情”既包含对烈士瞿秋白的敬缅，也包括对文化伟人郭沫若的尊敬，同时也出于对瞿郭友谊的珍视。

瞿秋白英勇就义后，郭沫若一直怀念着这位伟大的无产阶级革命家和文学家。1939年7月16日，在重庆纪念高尔基逝世三周年大会上，郭沫若朗诵了瞿秋白译的《海燕》诗。高尔基和瞿秋白的忌日都是6月18日，与纪念大会相去不远，因此，郭沫若在朗诵前，特地向与会者郑重声明：“《海燕》诗的中文译文很多，但今天选的是瞿秋白先生翻译的，瞿秋白先生在中国革命过程中，奉献给我们民族了。今天纪念高尔基先生，朗诵瞿秋白先生的译文，也是纪念瞿秋白先生。”以此寄托自己的深切思念。

1959年,《瞿秋白笔名印谱》出版,郭沫若在《题〈瞿秋白笔名印谱〉》一诗中写道:

名可屡移头可断,心凝坚铁血凝霜。
今日东风吹永昼,秋阳皓皓似春阳。^[8]

诗篇赞誉秋白烈士为革命不计个人毁誉,以自己的鲜血和生命殉无产阶级事业的坚定如铁的革命意志,并深信在今日东风劲吹的大好时光中,秋白精神必将发扬光大。字里行间渗透着对瞿秋白的缅怀、赞颂之情。

以上,我们沿着时间的轨迹,对瞿秋白与郭沫若的交往和友谊的发展过程作了粗略的纵向回顾。如果我们将这两位历史人物从不同侧面进行多方的横向比较,就会发现他们在出身环境、生活道路、个性气质、思想观念、文学主张等方面有着显著的差异,对中国历史所作出的贡献也各有侧重。他们所以能在彼此的交往中结成令人难以忘怀的友谊,有着深刻的时代和个人因素。

瞿秋白性格谦恭平和,江南的静园古轩和山清水秀陶冶了他沉稳、娴雅的风致。而郭沫若生性豪放、旷达,具有巍峨高大的峨嵋山和奔腾咆哮的大渡河所赋予的雄浑气魄。如果说瞿秋白的性格是柔中有刚,那么郭沫若的性格则是刚中有柔。从家庭出身看,瞿秋白出身于一个急剧败落的士大夫家庭,父亲虽有旧式文人的诸般技艺,但无实际谋生之道,以至于家业难顾,长年独居在外;母亲又为生活所迫吞火柴头自尽。家破人亡,弟妹星散,身为长子的瞿秋白自幼历经惨痛无比的家庭悲剧和濒于绝境的生活磨难,对社会、对人生有着更为现实的冷峻观察和理智思考。而郭沫若生长于一个从凋零衰败到振兴发达的地主兼商人家庭,他的父亲精明能干,能适应商品经济的要求,使家业

在几年内迅速恢复起来,郭沫若得以无忧无虑地度过“没有吃过苦”的儿时生活,对未来常沉浸于带有浪漫主义色彩的幻想之中。从人生道路和思想发展来看,瞿秋白早年赴俄取经,较早地接受了马克思主义影响;而郭沫若早年留学于日本,较多地受到西方各种社会思潮和文艺思潮的熏陶。在通往共产主义者的道路上,瞿秋白为走出传统的“士的阶级”的阴影而不断进行灵魂的搏斗,郭沫若主要加以摆脱的则是西方泛神论的羁绊。从文学主张来看,当瞿秋白宣传并实践人生派的艺术观和写实主义的创作方法、参与文学研究会的酝酿之际,郭沫若正在鼓吹艺术派的文艺观,热情呼唤浪漫主义文艺运动,为成立创造社而奔走。就各自在历史上的独立价值而言,瞿秋白在文学领域的多方面业绩固令人赞佩,但作为中国共产党的早期领袖和卓越的无产阶级革命家、理论家、宣传家,则主要以政治、思想、理论上的辉煌战绩载人史册;而郭沫若则主要以新诗创作、历史剧创作以及其他多方面实绩而成为与鲁迅比肩而立的文化巨擘。

从以上极其简要的对比分析中,我们可以看出瞿秋白和郭沫若在诸多方面确实有着显著的不同,在历史上各有其独立意义,但他们并未因此而产生隔膜、误解,而是相敬、相知。在中国现代思想界、文艺界的多次论争中,他们不仅从来没有成为论争中对立的双方,而且是一见如故、携手同游、把酒论世、畅叙人生,结下了生死难忘的友谊。究其原因主要有以下几点:

首先是风云激荡的时代和共同的革命事业为瞿郭友谊的产生和发展提供了契机。他们第一次见面时的1925年底前后,历史已进入不寻常的岁月。一方面,国共两党仍在合作,工农革命运动如火如荼;另一方面,国民党右派的分裂活动日益猖獗:1925年8月,廖仲恺在广州被刺;11月,国民党右派召开反对国共合作的“西山会议”……此时,作为中共领导人之一的瞿秋白正全力以赴地与国民党右派及其“戴季陶主义”进行着坚决的斗争。他的《中

国革命与戴季陶主义》等文，成为批判国民党右派和国家主义的最有代表性的权威论文。而这时的郭沫若在时代潮流的激荡下，世界观和文艺观正发生剧烈的变化，处于转向马克思主义者的过程中。在与国民党右派和国家主义派的激烈论战中，他写下了《穷汉的穷谈》、《共产与共管》、《新国家的创造》等一系列文章。尽管其间的一些观点还不够严谨，但革命的态度和立场是非常鲜明的。由此可见，是共同的革命斗争使瞿秋白和郭沫若走到了一起。难怪郭沫若和瞿秋白第一次见面时滔滔不绝所谈论的第一个话题，便是关于国家主义。瞿秋白点头赞同，并建议他写出来的正是郭沫若批判国家主义的一些见解。瞿秋白和郭沫若再度相聚于武汉，黄鹤楼痛饮，把酒论世，也是“三句话离不开国民革命”。风云变幻的时代成了瞿郭友谊的背景，共同的无产阶级革命事业成为瞿郭友谊的契机。

其次，从个人因素看，志同道合的政治倾向，丰富深厚的文学素养，坦诚、磊落的豁达胸襟等诸多方面的“综合效应”，结成瞿郭友谊的纽带。瞿秋白作为无产阶级政治家、理论家、宣传家所特有的领袖气质，对国家主义派系统而深刻的批判，以及对党内机会主义路线所进行的不屈不挠的斗争等等，都赢得郭沫若由衷的敬重。郭沫若高昂的革命斗志和出色的文化战绩，也从一开始就给瞿秋白留下良好的印象，并据此推荐郭沫若担任广州大学文科学长，对郭沫若在“四·一二”反革命政变前夕敢于揭穿蒋介石的假面、怒斥其反革命行径的刚强品格，更是由衷钦佩。此外，他们都有着博通中外文化的文人气质，文学的缪斯常成为这两位文豪之间友谊的使者。他们在一起谈翻译，谈苏俄文学，谈托尔斯泰，面对滔滔大江吟诵苏轼的千古名句。这里，战士的革命豪情和诗人的倜傥豪放融于一炉，战友的战斗情谊与诗友的相投意趣连为一体。

在中国现代史上，“巨人”间的不寻常友谊常被后人传为美

谈,其中鲁迅和瞿秋白的伟大友谊已成为人际间相处的楷模,也必将继续传为千秋佳话。瞿秋白和郭沫若之间的真挚友谊也属于这种值得后人赞颂的人类美好情感的一部分。回顾历史,在中国现代进步文学阵营内部曾发生了多少论争和纷争,其中相当一部分对于澄清是非、增进共识是必要的,但毋庸讳言,也有一部分产生了不容忽视的消极影响。由于受宗派主义、小集团主义和关门主义的影响,意气用事、门户之见等现象时有所见,长期危害着进步文学阵营的团结。在这方面,瞿秋白和郭沫若的交往及友谊,为人们树立了榜样。如前所述,尽管他们的出身、经历、个性并不相同,对许多问题的看法并不一致,但在共同的革命事业和文学事业中,相互间能够虚怀若谷、坦诚相见、求同存异、互补相成,奏出了无产阶级情谊的动人乐章。我们今天研究瞿秋白和郭沫若二人的交往和友谊,不仅对于促进瞿秋白、郭沫若研究的深入有其独特价值;而且对于我们今天如何搞好同志间的正常交往、增进人与人之间的相互了解和友谊也有着启迪和借鉴意义。

注释:

[1]《马克思恩格斯选集》,人民文学出版社1972年版,第446页。

[2]郭沫若:《创造十年续篇》第七章。

[3][4][5]杨牧之:《我所知道的瞿秋白》,载《忆秋白》,人民文学出版社1985年版,第82页。

[6]《瞿秋白给郭沫若的一封信》,1981年《近代史研究》第2辑。

[7]鲁迅:《白莽作〈孩儿塔〉序》。

[8]《怀霜诗钞》,天津人民出版社1991年版,第7页。

三、瞿秋白与中国工运和工运文学

瞿秋白同志作为“中国共产党早期的主要领导人之一，伟大的马克思主义者，卓越的无产阶级革命家，理论家和宣传家”^[1]，直接参与了中国工人运动和工人武装斗争的领导，系统创建了中国现代工运理论，最早向中国人民介绍了苏俄工人运动的情况，并长期致力于马克思主义和无产阶级工运理论的宣传。作为“中国革命文学事业的重要奠基者之一”的瞿秋白，对中国现代无产阶级文学运动和工运题材的创作，作出了开拓性贡献。本文拟对瞿秋白在中国现代工运和工运文学方面的业绩作一初步探讨。

（一）中俄工运的报春使者

俄国十月革命给正在黑暗中摸索的中国工人阶级和劳动群众带来了新世纪的曙光。正当人们渴盼着来自那神奇国度的各种信息之际，瞿秋白得到以北京《晨报》记者的身份去苏俄实地考察的机遇。尽管他再过几个月即可得到俄文专修馆的毕业文凭，以及随之而来的外交官职务和较为丰厚的俸禄；尽管他深知红军和游击队正在西伯利亚与以谢苗诺夫为首的白匪进行着激烈战斗，铁路交通时常断绝；尽管他清楚自己身患肺病，去那气候严寒、食品严重短缺的国度极不相宜，但他还是抱着“盗天火给人间”的殉道精神，毅然踏上去新俄的征程。那联翩而至的通讯报道和后来汇

编成书的我国现代最早的纪实性大散文《饿乡纪程》和《赤都心史》，真实地记录了瞿秋白赴新俄寻求真理的不寻常足迹，也留下了最早报告苏俄工运情况的珍贵史料。

赴新俄途中，瞿秋白在哈尔滨即已“呼吸”到中俄工运的早春“空气”。在因交通中断而滞留的50多天时间里，他访问了哈尔滨苏俄布尔什维克多数党领袖兼俄共（布）机关报《前进》报总经理国耳恰阔夫，了解俄国工运的具体情况，并在国耳恰阔夫的邀请下，参加了工党联合会召开的庆祝十月革命三周年大会，第一次亲耳聆听了《国际歌》。他还在会场所在地劳工大学听了题为“俄国社会思想发展史”的讲课。此外，他还经常访问“偏脸子”、“三十六棚”等棚户区，看望穷愁潦倒的工人苦力。这一切，都通过《中东路党首领之谈话》、《哈埠工会联合会会长访问记》、《俄工党会长对中国之陈情》等文及时作了报道，并在《饿乡纪程》中作了生动的描述。

经过三个多月的长途跋涉，瞿秋白等终于在1921年1月25日抵达莫斯科。此时的“赤都”正处于极其艰难的过渡时期，恶劣的营养条件曾使得早已身患肺病的瞿秋白数度病倒在公寓里，但他还是以惊人的毅力抱病写作，尽快向国人报告苏俄现况。他的长达三万言的报道《共产主义之人间化》，详尽地介绍了第十次全俄共产大会的召开情况，以及会议制定的内外政策，其中包括列宁在《论工会、目前局势及托洛茨基派的错误》中关于反对工团主义、整顿工会组织、统一工人运动思想和工会服从党的领导、促进工农联盟等重要内容。这是目前所见到的最早介绍列宁在俄国进行的马克思主义实践，其中包括工运实践的系统报道。此后，瞿秋白又写了《俄罗斯之工人协作社问题》和《苏维埃俄罗斯之经济问题》等与俄共十大有关的系列报道，从而把列宁关于从社会主义革命向经济建设过渡的某些最重要的理论和苏俄工运的动向，传达到关心苏俄局势的中国进步知识界和正在建党中的中国共产党人。

1921年1月,正是莫斯科“赤潮”高涨的时候。在此期间,莫斯科连续召开了四个国际共运会议:共产国际三大,国际共运妇女二大,青年共产国际二大,赤色职工国际成立大会。除妇女二大外,其他三个会议均有中共代表参加。这使瞿秋白与中国共产党人正式接上关系,并经张太雷介绍参加了中国共产党,从而改变了《晨报》记者的实际身份。莫斯科四个会议及在红场举行的阅兵式盛况,在中国产生了很大影响,几乎各大报均有报道,但以《晨报》报道得最为详尽具体,从而推动了“五四”以后“向俄国人学习之风”。此外,在俄期间,瞿秋白还有幸数次见到全世界工人阶级的伟大领袖列宁,并留下极其珍贵的记录。《赤都心史》中列宁·杜洛斯基一节,已成为中国人具体描写列宁这位伟大领袖的最早史料。

瞿秋白在连续不断地向中国人民报道苏俄动态和工运信息的同时,还始终不遗余力地向苏联人民介绍中国工人阶级和劳动人民所经历的艰苦卓绝的斗争。早在1921年1月进入俄境不久,就写了《中国工人的状况和他们对俄国的期望》一文。同年夏,又与李宗武为出席共产国际“三大”的中国代表起草了《社会主义在中国》的文字材料。瞿秋白在上述文章和材料中向俄国人民介绍了中国工人阶级的现状和中国工运史,指出:“中国工人遭受与欧洲工人同样的压迫,或者甚至更厉害,因为他们所遭受的压迫不仅来自本国资本家,而且来自外国资本家”,“直到1920年我们才有真正无产阶级的工会”,“在未来的社会改革中,他们(按:指中国工人阶级)将是中国无产阶级的首领”。1922年11月,在共产国际“四大”上,瞿秋白参与拟就的关于中国形势的报告,比较详尽地汇报了中国共产党的近期活动和党领导下的中国工运情况。由于代表团的呼吁,一直热衷于欧洲资本主义国家工人运动的共产国际开始真正重视包括中国在内的被奴役的贫弱国家的工人运动,这为共产国际指导中国工人运动提供了可靠依据,为国际工运学者研

究中国工运提供了宝贵资料。

（二）培养中国工运干部的最早园丁

1922年9月，瞿秋白被委派到苏联东方大学中国班工作。“东大”中国班是最早培养中国革命干部和工运干部的机构，其中相当一部分学员后来成为中国工农革命运动和无产阶级文学运动的中坚和骨干。据肖三回忆：“秋白同志担任助教和翻译，讲授唯物辩证法，政治经济学等课。”由于这批学员大部分连简单的俄语都没掌握，因此大大增加了瞿秋白等教师教学和翻译的工作量，以至“讲课时，有时累得面色苍白，连气都接不上来”，但“还是诲人不倦的讲着”。除了授课以外，还“经常来到我们中询问工作、学习情况，对我们十分关怀”，从住宿、吃饭到文娱活动，事必躬亲，无微不至。当他听说旅法勤工俭学的同志在工作、读书、生活方面遇到不少困难，当即提议“叫他们都到莫斯科‘东大’来好了”^[2]。几个月后，“以赵世炎同志为首的一大批留法勤工俭学学生如陈延年、陈乔年、王若飞等以及留德的熊雄等陆续转到莫斯科‘东大’”学习，在“东大”教育史上揭开了新的一页。

1923年7月，瞿秋白经李大钊介绍参加了上海大学工作，被委任为教务长兼社会学系主任。上海大学名义上国共合办，实际上是共产党领导的第一所为党、为中国工运培养干部的学校。瞿秋白对上海大学的贡献，主要表现在三个方面：一是制订上海大学总体规划。在近二万字的《现代中国所当有的上海大学》一文中，对上海大学的办学方针、培养目标、学校体制、开设课程等都作了详尽说明，从而在总体设计上保证了上海大学的先进性。二是加强教材基础建设。为适应办新型学校的需要，自己编撰《社会科学概论》、《现代社会学》等系列教材。三是贯彻理论与实践相结合的方针，直接培养从事中国革命和工人运动的专门人材。在教学中

“秋白热情负责地、通俗明了地和丰富实际地讲解革命原理和马克思列宁主义理论，学生们都特别喜欢听他的讲课，其他学校的学生也有从远处跑来听的，课堂里每次都挤满了人”。除课堂讲授外，瞿秋白还“领导学生们直接投入革命热潮，在工人群众中进行各种工作，如开办工人夜校”；“工人罢工和斗争时学生们就深入到工人群众中去服务，被捕一批，再去一批，坚决顽强，无所畏惧”。^[3]杨之华深情地回忆说：“我也是他的学生，当时就常要他帮助我解答工人群众的问题。秋白对工人的感情是特别浓厚的，虽在工作非常紧张的时候，也一定停下来答复问题，并有时指定书本和帮助收集材料，要我有系统有计划地编课本，解答工人的问题。这样，上海大学成为当时上海革命斗争的中心，成为培养忠于工人阶级革命事业的革命干部的源流。”^[4]瞿秋白为制定办学方针、编写教学讲义、讲授革命理论，直至领导学生直接投身工人运动，可谓殚心竭虑、呕心沥血，为培养中国工运干部作出了卓越贡献。

（三）中国工运理论的创建者和宣传者

作为卓越的无产阶级革命理论家，瞿秋白为中国工运理论的创建作出了重大贡献。这具体表现在以下几个方面：

1、无产阶级领导权理论的奠基者。无产阶级在新民主主义革命时期应当并且必须成为革命的领导阶级，这个问题是瞿秋白最早提出来的。党的“二大”制定了民主革命纲领，但未提领导权问题。“二大”后，瞿秋白就这个问题首先作了阐述。1923年6月，在为党的“三大”起草的党纲中，他就指出：“此革命之中，只有无产阶级是惟一的最现实的最先进的最彻底的力量。”在“三大”召开期间，瞿秋白在《新青年》季刊创刊号上发表《新青年之新宣言》一文，指出：“中国社会中近年来已有无数事实，足以证明此种现象，即使资产阶级革命，亦非无产阶级之指导，不能成功。”瞿秋白

不仅对无产阶级领导权理论作一般性理论表述,而且能够联系中国社会各阶级经济地位和政治态度作分析比较研究。他认为中国民族资产阶级还“很幼稚,而且一部分还没有脱离他们的买办出身”^[5],一部分和“封建宗法社会的关系还很密切”,有的“还靠地主上豪剥削农民以求利”。^[6]这种与帝国主义、封建势力在经济上千丝万缕的联系,决定他们在反帝反封建斗争中“非常之懦怯畏惧妥协软弱”^[7],无产阶级因他们“切身所受的帝国主义和军阀统治,宗法社会、资本制度的侵略压迫束缚剥削,比任何阶级都要厉害”,因而“容易得着革命的觉悟和阶级意识,而且他们生性易于团结,很有直接的一致利害。他们的政治要求和经济斗争,已经在五卅运动中明确的证明他们处于国民革命的领袖地位”^[8]。由此可见,瞿秋白是我党较早系统论述无产阶级领导权思想的领导人之一。

2、统一战线思想和同盟军思想的倡导者。瞿秋白在强调无产阶级领导权的同时,并没有忽视统一战线问题。早在1923年他从莫斯科回国之时,党内对要不要建立统一战线问题正展开激烈争论。瞿秋白根据马克思主义基本原理,指出无产阶级只有参加民主革命,才能获得“完全正当发展之前提”^[9]。他一方面认为,中国的民族资产阶级,尤其是那些“纯粹的工商业者”,“受欧美技术文明的促进”而诞生,^[10]“虽然能力太小,却因所谓‘国货’的发展,反对帝国主义的情绪很普遍”,而要去掉帝国主义和军阀两个“障碍”,必须“借用中国劳动平民及世界的无产阶级的力量,这就使资产阶级有可能与无产阶级结成革命同盟”;另一方面,他又认为,中国民族资产阶级的一部分“还没有脱离他们的买办出身”,一部分和“封建宗法社会的关系还很密切”,因而在反帝反封建斗争中,“非常之懦怯畏惧妥协软弱”。当无产阶级力量壮大起来而危及他们利益的时候,他们非常“恐惧不宁”,转而“靠旧制度与旧习惯来抵制无产阶级”。^[11]瞿秋白清醒地估计到资产阶级的两面性,因此,他在赞同和资产阶级组成联合阵线的时候,强调无产阶级必须

“遏制资产阶级的畏怯妥协”，并“成为资产阶级革命之组织者指导者”。^[12]从而对统一战线问题从理论上作了较为完备的阐述。

此外，瞿秋白还是党内最早重视农民力量，并就工农关系最早作出正确分析的领导人之一。早在1923年为中共“三大”起草的党纲中他就指出：“不得农民参加，革命不能成功。”1926年8月瞿秋白在广州总结五卅运动的教训时曾说：“五卅运动的一大狂澜，因为缺少农民参加（虽有红枪会等起来，但是太少、太迟了），致五卅运动没有结果。”工人运动离开不了农民的支持，当然，农民运动也不能没有工人阶级领导。瞿秋白认为，中国历史上农民运动失败的重要原因之一，就是“没有强有力的革命阶级做他们的领袖，如现在的中国无产阶级”^[13]。

作为卓越的无产阶级宣传家，瞿秋白在工运情况的报道和理论宣传方面作出了巨大贡献。早在20世纪20年代初在苏俄采访期间，他便及时向中国人民报道苏俄工运的最新动态，同时向苏俄和其他各国人民宣传中国工运情况。1923年回国后，他长期负责党的理论宣传工作，先后主编党的理论刊物《新青年》、《前锋》，参加编辑中央机关报《向导》，在五卅运动中，主编党的第一份公开发行的日报——《热血日报》，蒋介石背叛革命后，他在国统区主编中央理论刊物《布尔塞维克》，1934年到瑞金，担任苏区第一个中央机关报《红色中华》报社社长兼主编。瞿秋白不仅是上述报刊的编辑，还常兼任主笔（如《新青年》复刊号刊出的15篇文章中就有8篇是他写的）。瞿秋白一生著译500多万字，其中相当一部分与无产阶级革命运动有关。瞿秋白紧紧掌握和充分利用这些宣传工具，进行工运宣传，在马克思主义工运理论的系统介绍、中国工运理论的创建和宣传方面作出了堪称独步的贡献。

(四) 中国工运的积极实践者和 工人武装起义的领导者

长期以来,不少研究者认为瞿秋白是一个理论型而不是实践型的革命家,这实际上是一种误解。尽管瞿秋白长期处于党内高层位置,并在理论宣传方面作出过非凡贡献,但他从未忽略革命实践,并始终如一地积极投身于中国无产阶级革命的伟大实践。

20世纪20年代初,瞿秋白赴俄取经本身就是“盗天火给人间”的伟大实践。他之所以不顾自己的病体、不顾路途的艰险而赴“饿乡”,目的之一,就是要实地考察并亲自投身于国际工人运动。在哈尔滨滞留期间,他不止一次地访问“三十六棚”和秦家岗南端俄国侨民聚居处,看望工人苦力,参加当地工人组织的一系列活
动。在新俄期间,或深入工厂,或采访集会,或走访职工家庭,积极实践并及时报道苏俄工人运动。回国后,他之所以不愿就待遇优厚的外交官职,也是为了能直接投身于日渐高涨的无产阶级革命运动。在上海大学工作期间,瞿秋白从学校规划的制定到教学的组织实施,都始终贯彻理论联系实践并积极参加实践的原则。他组织师生参加上海工人群众运动,一些党团员还担任具体负责工作,组织、发动工人群众,在小沙渡、杨树浦、浦东、吴淞等工厂区创办工人补习学校,培养工运骨干,并在小沙渡成立“沪西工友俱乐部”,为不久后成立工会和开展罢工斗争准备骨干。瞿秋白还“替群众造出‘罢工’这一个字眼”^[14],在1925年上海日商纱厂四万多工人举行2月大罢工时第一次使用“罢工”一词(在此以前,工人称罢工行动为“摇班”)。瞿秋白等领导上海大学师生大力支持和帮助工人的罢工斗争,使罢工取得胜利,成立了“内外棉织厂工会委员会”。而在紧接其后的五卅运动中,瞿秋白不分日夜地从事繁重的工作,或参加中央和江浙区委会议,商议方针策略;或召开工会

联席会和行动委员会会议,部署下一阶段工作;或起草中央文件,给党刊写文章;或秘密参加群众大会(如6月11日在上海西门召开的30万人的市民大会),把握斗争动向;或深入工人住宅,了解工人情绪;或“亲自找工人谈话,核对材料”。由此可见,瞿秋白这里所从事的不是一般意义上的某一具体实践(如散发传单,参加罢工等),而是既运筹帷幄,又亲临前线;既高屋建筑,又深入实际;既以无产阶级革命理论作指导,又在实践中不断丰富中国工运理论的具有全局意义的工运实践。

在论及瞿秋白如何重视工运实践这一问题时,人们会自然联想起他的妻子杨之华。在瞿秋白的帮助和鼓励下,杨之华这位出身名门的学生,长期以一个普通女工的身份从事工人运动,特别是女工运动,并作出非凡的贡献。杨之华回忆说:“我有机会参加工人运动,秋白很是高兴,他最喜欢我穿起工人服装到工人群众中去工作,他说:‘我们的爱情就建筑在这里。’到了晚上,他要听取记者们的汇报,组织他们写稿,还一定要我汇报工人群众的情绪。”瞿秋白把杨之华引上工人运动之路,杨之华的“汇报”又直接帮助瞿秋白随时了解和具体指导工人运动。

随着工人运动的发展,武装斗争提上议事日程。瞿秋白不仅是党内较早认识到武装斗争的重要意义并系统提出武装斗争理论的领导人之一,而且直接参与了上海第二次工人武装起义的总结和第三次武装起义的组织。在上海第二次武装起义前夕——1927年2月20日,瞿秋白来到上海第二次武装起义指挥所,参与由中央军委(军事部)书记周恩来直接指挥的决策研究。起义于当日下午5点50分由停泊在黄浦江江面上的同情革命的建康、建威两军舰向沪西发炮开始。由于预定接应起义的白崇禧部拒不出兵,加上起义领导指挥失调和准备不足,至24日起义以失败告终。目睹生灵涂炭的惨象,瞿秋白愤怒面不失控,激动面不浮躁,于当夜迅速写成总结这次起义失败的《上海2月23日暴动之后政策及工作

计划意见书》。在坦率、无保留地提批评的同时,就端正领导思想、克服机会主义、争夺无产阶级领导权、搞好统一战线、广泛发动群众、建立人民政权、组织好军事工作等问题的策略、政策、步骤提出详尽的建议,提交党中央讨论。瞿秋白的《意见书》不仅深刻地总结了第二次武装起义失败的教训,而且对于第三次武装起义的成功有着重要指导意义。此外,瞿秋白还参加了我党领导第三次工人武装起义的特别委员会,多次出席会议,研究起义的有关问题。第三次武装起义的成功也凝聚着瞿秋白的一份心血。这一切都说明瞿秋白在工人运动和武装斗争面临巨大危险的关键时刻,有着临危不乱并迅速作出对策的指挥员素质。

(五) 中国现代工运文学的拓荒者

作为中国无产阶级革命文学奠基者之一的瞿秋白,不仅对中国现代无产阶级文学运动和革命文学理论有着非常突出的建树,而且在工运题材创作方面也作出了引人注目的开拓性贡献。

从题材角度看,中国现代文学创作发展是很不平衡的。相比较而言,工运题材的创作,比之同时代的农民题材和知识分子题材的创作,成就要低得多。但也正因为如此,瞿秋白和其他无产阶级作家曾积极参与的具有开拓意义的工运题材创作就显得更加珍贵。

瞿秋白对中国现代工运文学的贡献是多方面的,有创作,有理论。在创作方面,有诗歌,有散文,还有小说。散文如《饿乡纪程》、《赤都心史》等大散文和大量杂文,小说如《洩漫的狱中日记》等。不仅本人身体力行,而且还帮助其他作家共同开垦工运文学园地;不仅自己用笔讴歌中国工人阶级和工人运动,而且他本人不止一次地被其他作家作为工运题材创作中的重要艺术形象。

就创作而言,瞿秋白最早尝试的艺术形式是诗歌。1923年,

他创作了曾产生相当大影响的《赤潮曲》。诗篇以澎湃的激情,描写伟大的十月革命对古老中国的震撼,号召劳工阶级联合起来,创造共产主义美好未来。如果说《赤潮曲》的基调明朗高昂、热情奔放,那么,紧接着所写的《铁花》、《天语》等诗,则更显得舒展和美、细腻含蓄。《铁花》一诗中的“铁花、火涌”是颇具内涵的特定意象,它不仅传达出工人的辛苦,而且显示出他们的乐观精神和闪光灵魂。诗人在铁花、火涌中仿佛听到劳动者的怒吼和战斗的渴望,唤起他对未来的向往,“我吹着铁炉里的劳工之怒,/我幻想,幻想着世界大同,……”在20世纪20年代初的新诗创作中,像这样直接歌颂工人阶级、表达共产主义理想的诗篇,可能是绝无仅有的。如果说20世纪20年代,瞿秋白的工运题材诗歌创作带有早期政治抒情诗特有的浓烈的浪漫主义气息和理想主义光彩,那么到20世纪30年代,在文艺大众化实践过程中,以民歌形式创作的工运题材诗歌则通俗具体,有较多的现实主义成分。如采用“仿唱春调”创作的《工人要求唱新春》一诗,既描写工人“六进六出做煞人”的苦难,又揭露了工人“一天做约三角钱”所遭受的残酷经济剥削,既有“大家去要加工钱”的经济要求,又有“只要暴动挂红旗”的革命理想。像这类通俗的工运诗歌,还有《东洋人出兵》、《十月革命调》、《苏维埃歌》等。尽管这类诗歌被一些人称为“鼓动性作品”,但作为“大众化诗歌”发轫期的诗作,其历史价值不应被否定。

瞿秋白不仅身体力行,亲自动笔创作工运诗歌,而且利用他主编的《新青年》季刊和《热血日报》等报刊,发表“劳工诗人”的革命歌谣。如在1925年6月,他在《热血日报》上陆续发表了六首通俗歌谣:《平民歌》、《罢市五更调(上海白)》、《救国十二月花名》、《五卅纪念曲》、《泗州调·大流血》、《泗州调·国民团结歌》。瞿秋白还特地在《罢市五更调》前面加了按语,希望收到更多反映“国际帝国主义压迫下的思想和情绪”的“平民作品”。这些革命歌谣以及对它们的肯定,无疑充实了早期工运文学的内容。

瞿秋白对工运文学更重要的贡献,是指导和帮助其他有才华的作家创作出有较大历史深度和较高艺术成就的工运文学力作。由于战斗的紧张和工作的繁忙,瞿秋白无暇创作大部头工运作品,但他通过与作家交往的形式,把对工人运动的睿智见解和深刻分析,渗透在其他作家的创作中,为中国工运文学作出了令人赞叹的“幕后”贡献。例如蒋光慈的《短裤党》是我国第一部描写工人武装起义的长篇小说,在现代文学史上占有显著地位。据回忆材料证实,作品的主要素材是瞿秋白提供的,甚至连书名也是瞿秋白拟定的。瞿秋白联想到法国大革命时,穷人被贵族讥为“穿不起短裤的人”(那时贵族常穿华丽的短裤),于是提议题作“短裤党”,实际上是取其反义,意即最贫困的共产党人。这部作品带有很大纪实性成分,其中的不少人物都是以第三次武装起义中敌我双方的真人为模特儿,一些细节也有史实根据。例如杨直夫(杨之华之夫)、秋华(秋白之花),即分别以瞿秋白和杨之华为模特儿,史兆炎是赵世炎的化身,沈船舫影射孙传芳,江浩史影射蒋介石等。关于抱病工作的杨直夫的刻画,在作品中占有重要位置,他沉着冷静、忠诚顽强的品质相当感人,成为现代文学人物画廊中独特的工人起义领导人形象。在这部小说定稿之前,瞿秋白曾殷切地对蒋光慈说,“要写好深刻真实地反映革命的作品,必须积极地参加实际斗争,深切地了解革命和革命群众。”还希望他今后努力克服艺术粗糙的缺点。《短裤党》出版后,立即引起社会争论和反动势力的诅咒。瞿秋白当即站出来,撰文指出“暴民专政正是《短裤党》那篇小说的理想”^[15],义正词严地肯定这部作品的实际价值。

瞿秋白对有关描写工人运动的文学作品的关切和帮助,还表现在对中国现代文学的扛鼎之作《子夜》的积极影响上。劳资矛盾激化而引起工人运动是《子夜》情节的三大线索之一。作品一方面以较多的篇幅具体描绘了以张阿新、何秀妹、陈月娥为首的工人骨干在党的领导下的罢工斗争,以及共产党员玛金与以克佐甫为代

表的党内左倾路线的斗争；另一方面又真实地描绘了以屠维岳为代表的工贼破坏工人罢工运动，以及黄色工会内部桂长林派与钱葆生派的勾心斗角，从而既反映出 20 世纪 30 年代初期工人运动的壮阔场面，又揭示出工人运动的艰巨性和复杂性。像如此全方位的描写 20 世纪 30 年代工人运动的作品，无论在当时，还是以后，都是极为罕见的。尤其是对蓬勃发展的工人运动，由于立三路线的错误而导致失败的描写更为许多评论家所称道。对历史作近距离观照而能够刻画得如此全面深刻，确实是令人赞叹的。这主要归功于作者非凡的思想艺术功力，但瞿秋白在其中所产生的积极影响也是不容忽视的。

以上，我们对瞿秋白在中国现代工运和工运文学史上的非凡业绩作了极其简要的勾勒，正如革命家的瞿秋白和文学家的瞿秋白是一个不可分割的整体一样，作为现代工运领袖的瞿秋白和工运文学拓荒者的瞿秋白同样密不可分。瞿秋白身上所独具的领袖气质，使他在工运文学实践中有着一般文学家难以企及的恢宏气度和特异风骨，而他身上所特有的文学家气质，又使他在无产阶级革命运动中更显得运思敏捷，才华横溢，焕发出别具魅力的“儒将”风采。这二者的完美融合，使他成为现代工运和工运文学史上与众不同的“这一个”。全面梳理、认真探讨瞿秋白在现代工运和工运文学方面的非凡业绩，对于促进中国工运和工运文学史研究以及瞿秋白研究的深入，无疑有着不容忽视的独特意义。

注释：

[1] 杨尚昆：《在瞿秋白同志就义 50 周年纪念会上的讲话》。

[2] 肖三：《秋风秋雨话秋白》，人民文学出版社 1981 年版。

[3][4] 杨之华：《一个共产党人——瞿秋白》，人民文学出版社 1981 年版。

[5][7] 《中国国民革命与戴季陶主义》，《反戴季陶的国民革命观》，《向导》周报社 1925 年版。

- [6]_8] 瞿秋白：《农民政权与土地革命》，《向导》第 195 期。
- [9]_12] 《白民主义至社会主义》，《新青年》季刊 1923 年 5 月第 5 期。
- [10] 《政治运动与知识阶级》，《向导》第 18 期。
- [11] 《国民会议与五卅运动》，《新青年》不定期刊第 3 期。
- [13] 《国民革命中之农民问题》，《我们的生活》1926 年 11 月第 4 期。
- [14] 《论翻译——给鲁迅的信》，《瞿秋白文集》（文学编）第一卷。
- [15] 《学阀万岁》，《瞿秋白文集》（文学编）第三卷，第 201 页。

后 记

屈指算来,业余从事瞿秋白研究不觉已十年。用十年磨一剑形容拙著虽不免夸张,但其中包含笔者多年研究心血却是事实。其间,虽有一些论文散见于各期刊,但直至承接了江苏省“十五”哲学社会科学规划基金项目后,才萌发了以专著形式结项的心愿。现拙著将出,才发现心愿未了:一个心愿实现后,还有更大的心愿在等着——瞿秋白研究是永无止境的。

凭心而论,笔者之所以研究瞿秋白,主要不是为了出结果,而是出于兴趣。这兴趣固然与长期所从事的中国现代文学教学、研究有关,但更多的来自于瞿秋白其人其文。每当我凝视秋白相片,常不由沉思:谁能想到就是这样一位文弱书生,在血风腥雨的年代,在中国革命的危急存亡之秋,曾担负起领导中国革命的历史重任,时年 28 岁。每当我翻阅十四卷《瞿秋白文集》,内心不禁赞叹:一个仅度过 36 个春秋的年轻人,在正常生存都很困难的情况下,竟不可思议地写下 500 余万言文字。一个人只要拥有其中的若干分之一,即可成为诗人,或散文家,或杂文家,或翻译家,或新闻学家,或社会学家,或语言学家,或理论家、宣传家,再看看他的书法、绘画、篆刻……哪一样没达到“家”的水平?就是这样一位在中国现代史(革命史、文学史……)上留下非凡业绩的伟人,对自己却又那样苛责:从《饿乡纪程》、《赤都心史》到《多余的话》,他在无情解剖社会的同时,常更无情地解剖自己。古人要求“一日三省吾身”,

瞿秋白可谓一生都在反省自身,即使在“涅槃”前也要向世人袒露自我赤裸的胸襟,以特有的坦然向旧世界、旧我永别。这是何等高尚的人格,但正因为过于高尚,而引起常人的费解,乃至误解。这,瞿秋白生前即已料到,否则,为何在所说的“话”前加“多余”二字呢?他认为非说不可,是常人认为“多余”啊!所有这些,都引起我研究瞿秋白的浓烈兴趣。

用崇拜偶像的心情对历史人物作学术研究是不妥的,我常常这样提醒自己。在研究过程中,本人力图以历史唯物主义和辩证唯物主义的观点,从宏观到微观的整体把握上对瞿秋白与中国现代文学运动的关系作较为深入的探究和描述。着重研究在中国现代文学发展的历史进程中,瞿秋白是如何代表先进文化和先进生产力的发展方向,以及广大人民群众的根本利益,为中国现代文学运动沿着正确方向发展所作出的历史贡献;对其局限和不足也尽可能进行实事求是的分析和评价;对瞿秋白在历史地推动中国现代文学运动的同时,如何以新文化重塑自身,也作了一定程度的探讨。由于本人才疏识浅,加之课题所定时间的催迫,书中的错误、疏漏之处,不仅在所难免,而且可能为数不少。竭诚欢迎从事中国现代文学研究和瞿秋白研究的专家批评指正,不吝赐教。

在书稿即将付梓之时,衷心感谢众多师长和朋友多年来对我的教诲和帮助。是著名的瞿秋白研究专家丁景唐先生把我领上瞿秋白研究之路;帮我定课题、查资料、改稿件甚至推荐发表,此次又不顾年迈为本书题写书名、撰写序言,此情此义,没齿难忘。是江苏省瞿秋白研究会为我们提供了良好的研究环境,本课题即是对沈达人会长提出的“当前要把瞿秋白与先进文化作为研究重点”号召的响应,汤淑敏研究员更像指导教师一样给予多方面的指教。是江苏省哲学社会科学规划办的徐之顺主任对本课题的立项、中期检查和最终结项予以全程“监控”,没有他的检查和鞭策,本课题不会按部就班地如期完成。是江苏省出版集团吴晓平、徐宗文和

南京大学出版社任天石、胡豪诸领导及责任编辑荣卫红的宝贵帮助,使本书得以顺利出版。在此,我要向所有关心本书的师长、朋友道一声:谢谢了!

感谢之情不仅发自肺腑,更要落实于行动,这行动就是:继续以瞿秋白精神研究瞿秋白。

刘小中

二〇〇二年十二月十日

于扬州老虎山寓所

[G e n e r a l I n f o r m a t i o n]

书名 = 瞿秋白与中国现代文学运动

作者 =

页数 = 2 3 8

S S 号 = 0

出版日期 =

封面
书名
版权
前言
目录
正文