

青年自學
讀本之一
王任叔著

文學子讀本續編

上海珠林書店出版



一之本讀學自年青

編續本讀學文

著叔任王



版出店書林珠海上

號六十里安人路嶺牯海上



第五篇 文學的風格及其流派

一 文學的風格.....一

二 西洋文學的流派.....二〇

三 中國文學的流派.....六四

第六篇 文學的種類與形態.....九二

一 文學的一般形態.....九二

二 中國文學的種類.....一一〇

三 民族形式的檢討.....一一五

第七篇 新文學諸問題.....一八五



| | | |
|---|------------|-----|
| 一 | 新文學的產生原因 | 一八五 |
| 二 | 新文學的發展階段 | 二〇〇 |
| 三 | 抗戰文藝理論之清算 | 二三一 |
| 四 | 新民主主義文學的特質 | 二四六 |
| | 後記 | 一 |



第五篇 文學的風格及其流派

一 文學的風格

在戲劇性的各種表現上，我們通常可以看到四種樣式：一種是「化裝演講」的樣式。演講者在形式上略為化裝了一下，但他主要的目的，卻在於把自己某一種思想傳達出去。一種是「雙簧」的樣式，表現者和說唱者是分離的；表現的人有時很難正確地傳達出說唱者的意思，予以適當的表情。另一種是「舞蹈」的樣式；它給予人們的鼓勵或感動，全憑舞蹈的姿態或音樂的韻律，而很少借助於語言的思維作用。而最正確的，最藝術的表現法，自然是戲劇本身。

這四種表現的樣式，是表現了四種不同的形式與內容的關係。「化裝演講」可以說

是內容重於形式的表現。「雙簧」是內容與形式分離的表現。而「舞蹈」若從戲劇的觀點上來看，它又是形式重於內容的表現。祇有戲劇的表現，可以說是形式與內容相統一的。所謂文學的風格，那就是藝術作品表現單一的內容的藝術體系的統一。文學上的風格問題，也就是文學的形式與內容的關聯問題。

然而不論上述的四種戲劇性的表現，那形式與內容的配合有如何不同的程度，而各種表現，要在它們被局限的配合關係中，盡其最好的最有效果的職務的時候，還須保持形式與內容間一定限度的統一與和諧。例如，「化裝演講」要達到它思想傳達的目的，被化裝的形式是需要和思想內容有相當的統一的。我們不能化裝一個國王，而述說着反王權政治的思想。而「化裝演講」在講詞中大多採取些「談天說地」似的講談作風，不同於一般的作爲思想之有系統的傳達的演講，所以他在化裝上，大都也以「奇異美」(Grotesque)取勝的。雙簧是形式和內容完全分離的表現方法，但形式的表現者，不得不極機警地來適應內容的說唱者，而做出適當的表現形式來。在形式和內容的關聯中，雖然有各種

側重於一面的表現，但在這側重的限度內，它們還須相互統一而達到和諧的境界。這境界也就造成了所謂風格。

所謂作品的風格，一般人大都是專從作品的形式上來考察的。然而作品的形式，卻是決定於作品的內容。因之風格的形成，還一樣地受內容所制約的。而且我們還可以更進一步說，它是主要地受內容所制約的。但風格是在形式與內容的結合關係中產生的。那就是作品中所具有的一種情調，意境和韻律等等。

作品的形式和內容，往往有各自的矛盾的要求。內容要求把思想能明白地直捷地表現出來。這是爲思想本身的決定性所策動的。思想本身是必然地帶有階級的利益的因素。它有它爲階級的利益所決定的功利目的。它要求的是直捷的傳達。然而形式則要求審美的非功利性目的之顯示。它要求自己表現的完整與和諧。藝術本來是向着形式創造的人類勞動底產生。即藝術是在人類勞動過程中產生的一種形式感之發展。而這一種形式感在脫離了勞動生產而獨自發展起來的時候，它完全不需要配合勞動生產這一目的，它要

求自己的韻律，自己的情調，——它要求自己的繪畫的音樂的形象之完成。這就是說，它要求的是非功利性的快感。在這裏形式的本身與內容的本身就表現了非常對立的形勢了。然而正如偉大的哲學者昂格爾所說：沒有不運動的物質，也沒有無物質的運動。運動是物質而表現的；物質是由運動而發展的。形式與內容的關係，正和物質和運動的關係一樣。運動是物質的表現形式，物質是運動的構成內容。構成形式的是內容；而表現內容的是形式。兩者之間，實在沒有顯然的分裂的可能。

內容與形式是不可分離的，是作品的整體的兩種要素。關於這，大概是誰也不會否認的了。成爲問題的，卻是文學作品的內容與形式之間的側重的問題。

有些人說：藝術的特性是形式的表現，所以藝術的歷史，是形式的歷史，不是內容的歷史。內容的歷史那是屬於思想科學的範疇裏的。同樣，我們所謂藝術社會學，也不過是形式的社會學。內容的社會學，固然是可能的而且必要的，然而它不是專門屬於藝術社會學的範疇裏的。

這樣說，我們不能說它完全沒有理由。但我們必須從第一個前提——即內容與形式不可分離的前提——上來提出質問：爲什麼在文學作品上，在某一時代有這樣的形式，在另一時代有那樣的形式？而且爲什麼，某一作家能寫出這樣的形式，而另一作家卻寫出了那樣的形式？這各種不同的形式所表示的意義是什麼呢？那必然是構成這形式的內容的問題了。

作品的內容的成立，主要是藝術家個人。而藝術家個人，他不僅僅是具有生物學的意志、感情的人類而出現的，他是一個活的具體的人類，是同樣具有那更大的決定因素，那社會學的意志和感情的人類。藝術家——是在社會的人類之間具有特別纖細的感情的人，是具有那在自己同社會市民的影響下組織自己的感情的要求，並轉以這「組織的感情」去影響同一社會的市民的人。不管他那種感情，是社會的，或者是反社會的，甚至於是神祕的，純美學的，非社會的性質的，但在他把他的作品公開在公衆場合的時候，那就成爲客觀的存在，而起着影響作用。在這影響過程中，就是社會的了。因之，作品的內容，站在作家的立

場上說，那是他以特殊的傳染的表現的語言，來作自己世界感覺之宣傳的；而站在作品內容的客觀構成上說，則是決定於社會生活之構成內容的。換一句話說，作品內容的成立是社會生活——客觀世界——通過作家的感覺與意識而被組織起來的。

我們可以說：藝術的本身常常是時代精神之組織化的表現。形式不論它自己有何形而上學的要求；但它沒有形而上學的自由。它是被決定於內容的。所以作為文學的風格的決定因素的：內容是第一；而形式則是內容的顯現。

關於這，我們是從作品的產生過程上來說的。然而我們如其從作品的影響過程上來說——即從作品成為客觀存在後而作用於社會上的這一過程來說，那麼人們首先接受這一作品的內容，主要是藉這作品的形式。人們祇有從形式來理解它的內容。藝術作品是作家的世界感覺的宣傳；但同樣卻必須訴之於讀者的感覺認識的。它須以形象性與典型性之完整與有力，而發揮它對於讀者的說服力。高度的藝術力的發揮，卻必須有完全適合內容的那種形式底說服力。形式在讀者面前是佔着極重要的地位。

文學的風格，它不僅是指點文學的形式，而同樣是指點文學的內容而說的。而且主要是藉內容而完成的。

構成文學的風格的因素，大致有三種：那就是作家的個人的因素，社會的因素和文學作品的歷史的因素。作家個人的因素，不僅是指作家個人的教養，習慣與趣味，而且更主要的是作家在其特定的社會裏的階級關係——這決定了作家的階級意識，階級感情。社會的因素就是通過作家的階級關係而影響於作品的。但在某支配階級的社會裏，即使是不屬於這一階級的作家，也往往成爲支配階級的支配思想的說教者；因之作家的世界感覺必須深入於階級社會的更深的根底裏，掏出它矛盾的癥結，把握它矛盾的發展——這樣他才能藉世界的感覺而說出世界的真理。文學作品的歷史因素，那就是藝術歷史的形式發展，作用於作品形式上的。例如五四以後的新文學，在其本質上，是這以前的中國封建文學之揚棄，然而，同樣它也必須部分地承受封建文學的形式的因素。但這文學的歷史的形式，每每會成爲表現新內容的束縛，而阻礙了文學的新風格之創造。例如五四時代的新

詩，——尤其是胡適的詩和俞平伯的詩，保留着很多封建文學的影響，使他們對於新詩上的成就就有限止了。俞平伯有一首小劫：

雲皎潔，我底衣，

雲爛熳，我底裙裾，

終古去敖翔，

隨着蒼蒼的大氣；

爲什麼要低頭呢？

哀哀我們底無儔侶。

去低頭！低頭看——看下方；

看下方啊，吾心震蕩，

看下方啊，

撕碎吾身荷芰底芳香。



罡風落我帽，

冷雹打散我衣裳，

似花花的胡蝶，一片兒飄揚

歌啞了東君，惹惱了天狼，

天狼咬斷了她們底翅膀！

獨置此身於夜漫漫的人間之上，

天荒地老，到了地老天荒！

赤條條的我，何蒼茫？何蒼茫？

這顯然是從中國舊詩詞，尤其是舊詞中脫胎出來的。但藉這一種形式是否適切地表

現出了小布爾喬亞智識分子那種對光明的向往對人世的黑暗的蒼涼之感呢而且由於

這形式的局限，有沒有一絲一毫表現出二十世紀二十年代為國際資本主義所影響所激

蕩的中國社會的一絲一毫的面影呢？在這詩裏，所謂「下方的人間，」都是抽象的存在

——一般的存在。我們如其不以一定的詞的格律作爲規準來論斷它，怕沒有人會說這是一篇五四新文化運動以後的作品。同樣，表現小布爾喬亞知識分子那種蒼涼之感的，我們可從王獨清的「我從 Café 中出來」一詩：

我從 Café 中出來，

身上添了，

中酒的

疲乏，

我不知道

向那一處走去，纔是我底

暫時的住家……

啊，冷靜的街衢，

黃昏，細雨！



我從 (Cafe) 中出來，

在帶着醉

無言地

獨走，

我底心內

感着一種，要失了故國的

浪人底哀愁……

啊，冷靜的街衢

黃昏，細雨。

用這樣形式表現出來的蒼涼之感，卻是誰也不能把這作品放到五四前幾十年或幾百年以上的時代去；而感情的表現力是更強了，感情的傳染力也更大了。我們不是說，這作品是我們所要的作品，我們是說，這作品是適切地表現了作者的感情內容。而俞平伯的小

却，卻使他的感情經過了舊詞的形式的修飾，虛偽化了。文學的歷史形式的因素，影響於作品的風格的，是足以阻礙新風格的長成的，然而同時卻又是新風格的創造的必要的因素。

文學風格是依存於階級社會狀態之變化的。是隨着階級社會的鬭爭的各階段而不同的。新的社會階級，也帶來了新的內容，新的利害、思想感情之新的組織——即新的風格。我們還可以引用一個例子，來作俞平伯對於光明的向往的這一感情的對比。郭沫若的太

陽禮讚：

青沈沈的大海，波濤涵湧着，潮向東方。

光芒萬丈地，將要出現了喲——新生的太陽！

天海中的雲島都已笑得來火一樣地鮮明！

我恨不得，把我眼前的障礙一概剷平！

出現了！出現了！
耿晶晶地白灼的圓光！
從我的眼中有無限道的金絲向着太陽放！

太陽！我背立在大海邊頭緊覷着你。

太陽！你不把我照得個通明，我不回去！

太陽！你請永遠照在我的面前，不使退轉！

太陽！我眼光背開了你時，四面都是黑暗！

太陽！你請把我全部的生命照成道鮮紅的血流！

太陽！你請把我全部的詩歌照成些金色的浮漚！

太陽喲！我心海中的雲鳥也已笑得來火一樣地鮮明了！

太陽喲！你請永遠傾聽着，傾聽着，我心海中的怒濤！

這較之於「羣仙接太陽」這種古典式的詞藻，是如何更能表現出了二十世紀二十年代小布爾喬智識份子追求光明的熱情。從表現出小布爾喬亞的追求光明之心這一點上說，郭沫若這詩，是特徵的，而表現小布爾喬亞的沒落與蒼涼之感，則王獨清這詩，是特徵的。俞平伯的詩，卻成爲非社會的產物。這就可以明白，借用別人的藝術手段來表現自己階層內容，是如何的困難。

構成作品的風格之形式與內容的比重，往往是隨着社會的階級的對比和作家的階級關係而不同的。在社會之新興階級方面，作品的風格，往往是內容重於形式。這時候，舊形式的利用，往往成爲作品形式創造之主要課題。因爲在文學的歷史形式的傳統裏，要尋出一適合新的內容的形式，是一樁並不很容易的事。形式的發展，由於內容的局限，有它不易於被揚棄的惰性。卽形式在它形成過程中，往往會隨着內容而凝固起來。鷄的內容，是不能

以蛋殼形式來束縛的；新內容的生長，也必然會跟着出現了新形式，但雛雞的形式，無論如何還是和蛋的形式相差不遠；更明顯的它還沒有以羽翼來武裝自己。這時候，它的形式是薄弱的，它須隨時有母雞的扶翼。白話文學的形式不是從古文形式中突然地生長的，它正是經過了梁啟超的古文革新運動——即古文之語言自然化——然後才飛躍地產生的。（它而且在民間的口頭文學——講唱文學中，和舊小說彈詞中有它的本來的地盤。）在新興階級興起的時候，它是有權利來提出舊形式的利用這一口號。然而它必然是作為一種適應新內容的新形式之產生而被利用的。沒有這一目，舊形式的利用也就成爲毫無意義。有了這一目，那麼舊形式的利用必須首先揚棄那種舊形式所可能帶來的舊內容的殘餘因素。同時又必須活潑地批判地——以新內容作爲批判的尺度——來利用這舊形式。民族形式提出的意義，決不是僅僅限制於利用舊形式這一點上，它是包括了從民族的根底上產生出來的新的民族內容——即新的民族主義的觀點——之適切地表現的意義，這就是說，民族形式的創造，必須把握了那從民族的根底上產生出來的新的民族內

容的發展過程底形式。——這形式必然是和舊形式有關聯而向新形式的完成方面發展的。民族形式就是這一種的形式。

其次，在社會的階級的沒落和崩潰過程中，舊形式必然更凝固化，或更和內容脫了節而成爲純形式主義的作品。歐洲資產階級沒落的前夜頹廢主義的唯美主義的文學也就興盛起來。在中國文學史上也明顯地表現了這一傾向。自秦漢確立起來的專制封建社會到三國後呈現了極度崩潰的現象，貴族地主的古典的頹廢主義的文學也抬頭了。嵇康和阮藉的詩，齊梁的永明體和宮體詩，都表現了空虛的格律和頹廢的情調。而專制封建社會的清朝的沒落，卻表現在樊樊山、易實甫那種空虛的穠豔纖細的詩文裏。祇有新興階級完成其階級任務而確立了社會的生活樣式的時候，那藝術作品的風格，也將成爲一種嶄新的風格而出現。蘇聯的文學的新的風格，不是由勃洛克和瑪耶闊夫斯基的詩來完成的；而是由勞動者出身的高爾基和在革命中生長的法捷耶夫、蕭霍洛夫這些文學作者來完成的。這就是說，雖然瑪耶闊夫斯基的詩，是革命的進軍號，然而，一到革命的浪漫的熱情，回到

社會主義理性建設的時代，瑪耶闊夫斯基終於不能自持而自殺了。而社會主義理性建設時代的文學樣式，本質上是現實主義的。在中國中古時期世俗地主的古典文學，同樣是在唐朝的封建地主政權的恢復，由韓愈來完成了他那所謂「古文」的文學樣式。

社會生活樣式，決定於社會之生產樣式，所以文學的風格與樣式，同樣也受制於社會的生產樣式的。機械生產的十九世紀，敘事詩的樣式，不得不改變為小說的樣式。二十世紀的電力的發明，也改變了戲劇的樣式，而造成了電影這一特殊樣式。這裏文學樣式和社會生產樣式，有簡接的影響，也有比較直接的影響。但主要是社會的生產樣式間接地通過了社會生活樣式，而影響於文學樣式的。文學的風格，如從文學的 *Genie* 這一側面來考察時，我們更不能忽略了社會生產樣式與生活樣式這一因素。

但文學的風格，無論如何總之是文學之階級內容的藝術體系的統一。所以無論那個新的階級都是一方面慢慢地完成着自己藝術手段的體系，一方面利用自己先人的遺產。每一種風格，必在下列各點和其他的風格顯示不同：（一）對於生活的新見解與新世界

觀。(二)作爲藝術描寫的新生活材料的選擇，對舊主題的新解釋。(三)對文學遺產之新態度。(四)表現新世界觀之藝術手段的新體系。換一句話：新風格的形成，必然在兩種情形之下：卽在(一)新的階級對藝術課題——卽社會現象之被映現於作品中者——之新的解釋，和(二)直接在藝術創作領域中引起劇烈的鬭爭之下，新風格才有形成的可能。

二十世紀的二十年代至三十年代，中國新文學的長成，是集中地表現在魯迅先生的一個人身上。魯迅先生的新民主主義的現實主義的風格，非常明顯地表現出：是在對藝術課題之新解釋中；是在藝術創作領域的鬭爭中，逐漸地長成的。

新民主主義現實主義的文學之課題，不但要否定封建文學這一面，它必須同樣否定由於中國社會的特質所規定的受國際資本主義影響的買辦文學的因素。而在中國社會民主革命的生長過程，因爲適在二十世紀二十年代到四十年代中，世界的社會主義的勝利——蘇聯的壯大，又切實地否定了中國民主革命之向資本主義發展的道路，不得不走

上向社會主義發展的道路，因之新民主主義現實主義文學之生長，也不得不揚棄那資產階級性的浪漫主義的作風——這一作風主要是中國歷史上有相當優勢作用的小布爾喬亞知識分子，在承受資本主義文化之影響後給發揮出來的。魯迅的新民主主義現實主義文學的長成，就是從和買辦文學的新月社，小布爾喬亞文學的創造社的兩面鬭爭中長成的。他給予中國社會現象——藝術的課題以嶄新的新的民主主義的解釋。魯迅的文學的風格，從用小說的樣式作為對封建文學和封建主義的鬭爭武器，再進到用雜感的樣式來作為對買辦的封建的奴化哲學，對小布爾喬亞的急進主義的鬭爭的武器，那是中國社會的錯綜複雜的階級鬭爭之白熱化的表現。魯迅晚年的文學風格之更趨辛辣與尖利，決不是偶然的。

但在這裏，我們決不能抹殺新月社對於封建文學的部分的否定作用，同樣，我們也決不否定創造社小布爾喬亞的浪漫主義文學影響於一九二七年中國大革命的積極的作用。但顯然的，他們文學的風格，是有局限性的；是不能藉它們來完成中國民主主義的革命

任務的。而且部分地還可起着相反的或消極的影響的。中國的社會主義理想之完成，必須循着新民主主義的實現的路；在文學上，中國真正的普洛文學的新的風格之完成，也必須循着魯迅的路。

二 西洋文學的流派

文學的風格，是決定於社會的階級的風格，但是階級的風格，並不是不變的同質的東西。它發展着，變化着，在他自己的範圍以內，可以有種種的色澤，可以應用種種不同的方法，實現它的時代，它的環境中提出於階級當前的諸課題。這就使同一統治階級的社會裏，發生了文學的各種流派。文學的流派就是用種種不同的方法表現各種色澤而成爲獨立的藝術體系的。

同一統治階級的社會裏，雖然可以有種種的文學的流派，但它必然相應於這一階級的發展的各階段，而在其本質上，也必然有它的共性和不共性。例如浪漫主義的文學，是古

典主義的否定。人物的典型，古典主義是結合於一定的道德規律裏的；而浪漫主義則一般是結合於一定的空想或理想的境域；裏這是相反的，然而道德的規律與理想的境域，全都是抽象的概念，則又是相同的。

我們研究這種文學上的流派，不僅要知道西洋文學的發展史，而是要知道它們不同的，對生活現象之創造的選擇及創造的加工之種種的方法。

在文學的發展史上說，大致是不出古典主義浪漫主義和現實主義三種流派。文學史的發展法則，和社會史的發展法則是相適應的。若照社會發展的辯證的法則來說：浪漫主義是古典主義的否定，而現實主義則是古典主義的否定的否定。古典主義是着重於社會的道德規範，浪漫主義着重於個性的自由解放，而現實主義則應該是社會的與個人的統一。然而歐洲的現實主義，因為社會性質沒有脫離了資本主義的階段，布爾喬亞的不徹底性，無法真正突進於辯證唯物論的意識領域。真實意義上的現實主義是不存在的，歐洲資本主義社會的現實主義，是存在着許多片面性的缺陷。這就使許多文藝學者不得不把資

產階級的現實主義和社會主義的現實主義分別開來。

在研究文學上的各種流派之間，我們必須考察它時代的階級的背景，它的特質與它的方法。在此我們不妨簡單的來敘述一下，詳細祇有去看各種文學史或關於文藝思潮的書籍。

A 古典主義

近代文學上的古典主義，發源於十七世紀後半的法國。而構成這文學上的古典主義，自有其社會的因素。原來在十七世紀時，歐洲的許多國家確立了特別的政治組織，這便是稱爲絕對主義或獨裁的君主政治的。而在歐洲的二三地方（如意大利）已經在十六世紀就發生了。而這種組織之最明白的表現，這在法國路易十六世的時代。君主獨裁或絕對主義，是由商業資本主義的發達所要求而產生的。商業資本主義的發達，貨幣成爲國民的主要財富。爲要在國內儘量貯蓄金幣，使盛行國外貿易。輸出品大都是穀物或工業奢侈品。

這使大地主和大資產階級結合起來，成爲國家的台柱。而這種的結合的力量，便體現在無限制的君權中間。

這種經濟組織，一般是叫重商主義的經濟。它要求最嚴重的規則法制：在工業的領域裏，國家有獨裁地處理生產者們的資本，決定何人應從事勞動和生產時應使何種材料，這些等等的法律規定，在農業生產的買賣領域內，也有各種嚴格的法律規定。

在商業資本主義的發達還沒有促進工業資本主義的高度發達的階段，它是必然地要求行政的政治權利的集中化的：這就使地方的獨立組織服從於唯一的中央政府的權力下面。所以法國的國王，一面對獨立的封建主和貴族的黨，作了殘酷的鬭爭，一面創造了政治上的官僚主義——以政府官吏爲代表監督着貴族們，議會，都市等等。

這一種行政的政治法制，正是適應經濟組織領域內的規則和法制的。因之依據中央所制定的規則，指導一切的生活的「頭腦活動」，也不得不創立起來了。文學創造中，也便顯示了這一特質。路易十三世的國務大臣李卻盧（Richelieu）創立了法蘭西學院，其任

務就是確立美的趣味的規則，監視文學用語的純正與否。作家必須服從這些特定的規則。一個作品不能混淆高尙的東西與滑稽的東西，悲劇的東西與喜劇的東西。古典主義文學的樣式，就如此確立起來了。所以產生古典主義文學的階級基礎，還是貴族階級和接近貴族的上層商業布爾喬亞。古典主義的文學樣式是上流宮廷貴族社會的生活樣式。

古典主義文學的特徵，第一是它的復古精神。它是以希臘羅馬的古典文學爲範本而從事模倣的。固然它自己提出了種種的創造原理，但還依附於古代文學的原則。例如古典主義對於戲曲的規範，定下了三一律。(Trois Unites)，這法則，即時間的一致：一劇中事件發生的時間，須在一天一晚之內。地方的一致：一劇的行動必須在同一場所進行。及行動的一致：劇本中依次發生的事件，應該依一個主題進行。劇作者都得遵守這規律。而這規律則正是從希臘學者亞里斯多德的詩學中抽取出來的。亞里斯多德要求劇曲有幾何學的限制。在這裏便抽象爲三一律了。

亞里斯多德的詩學，給予古典主義的文學理論有極大的影響，那是不用說的。亞里斯

多德規定文學藝術是自然之模倣。而古典主義文學的第二個特徵，便是理性之模倣。古典主義的詩論家鮑羅（Boileau）就主張詩人不是依據感情和想象，而是應當依從理性的。「愛理性吧——使諸君的著作要從理性中借取他的光輝與面目。」理性是什麼？據鮑羅的意思，那是人間性的最高的抽象。所以他又說：「不可離開人間性，因為他是諸君唯一的研究對象。」而從人間性——抽象出來的理性，是與真理合一的。「真理之外沒有美，祇有真理是值得愛好的。」「不論什麼事物，不經真理，不能稱美；祇有真理，纔能使人歡悅愉快。」而所謂「真理」是什麼呢？「真理——便是自然。」這樣鮑羅的詩學理論的基礎就成為笛卡爾的唯理論的藝術理論了。如其讓我們來立一個公式，那便是——

理性——是人間性的最高抽象，——人類的共性。人類的共性是真理，真理便是自然。

那麼，文學的理性的模倣，便成為文學的主觀自然的模倣了。亞里斯多德的「自然觀」還有它客觀的意義的，因為他所謂模倣自然——是對活動着的和不活動着的事物。而古典主義所模倣的理性卻是完全抽象的東西。

古典主義的第三個特徵，便是「社會的」道德規範的遵守。法國批評家白留替爾（Ferdinand Brunetier）說，古典主義這個「社會的」意義，就是當時的文學，以保持發展及完成社會的大組織爲任務的意思，既然是「社會的」，當然非「一般的」不可。所以換句話說，當時的文學，不是某一定作家的個性表現。即使有，也一定很少。這或者可以說對於個性和理想的人間性的關係的表現。這理想的人間性，是不因時代和地方而改變的，不論什麼時代，什麼地方，都是大概相似或者相同的。換言之，理想的人間性是永久存在，是對於我們供給理想人類的不變性質。（法國文學史提要）然而這理想的人類，必須歸納到現實的社會上去；而現實的社會要求有適合於君權絕對主義的理想秩序和道德，因之這人間性就和這封建貴族社會的道德律合一起來了。抽象的人間性就以社會道德來代替了。這樣古典主義的文學也就完成了君權絕對主義的說教。鮑羅說：「在作品中所描出的諸君的心思與行爲，應該表現出諸君品格高尙的姿態呵。如在詩裏不知羞恥，沒却名譽，罪惡深重地寫着違反善德的事，使讀者親近惡德的心情，那種危險的作家，余全不重視。」這

是如何明白的「垂訓。」

第四，古典主義文學的特徵，是由於這社會道德律的遵守，反映到文學作品上來的那種風格的嚴正，和人物之類型化。他們在作品的風格上，要求高尙，嚴正，優美，寓有教訓。鮑羅在詩論裏，關於風格有如下的話：「在詩中，能以輕和之聲從嚴肅移行到優和，從滑稽移行到崇高，那樣的詩人，是有幸的。那樣人的著作，是爲天所愛，也爲讀者所愛的。」「無論寫什麼東西，千萬不要陷於下品。就是卑俗的風體詩，也還須有相當的品格。祇有厚臉的戲作者，他蔑視良識，首先是欺罔別人眼睛，以珍奇而玩世。此後，世人祇見卑野的插譚，詩作上所特許的文法的破格也已經完全沒有限制了。」從這些理論中對於文章格式之注意，都可明白了。古典主義的創作方法，那便是：將復古精神，君權絕對主義，抽象的普遍的理念及形象之合理構成，結合於論理的體系，和嚴密的文章格律之中。他從特定的歷史的環境離開，來處理事件，從個性化的法則離開，來描寫人物。「立在他的結構前面，是規律，是論理。要求着明確性，正確性，確實性，絲毫不許有飛躍，間隙和主觀的氣分。普遍的概念必須論理地結合

起來。理念要相互綿密地連系着，思考要有均整的調子，必須靜靜地順序而正確的發展着去……登場人物就自己的熱情來判斷，分析自己的感情，在公衆面前發表自己的信念。在詩的裏面，再現出離開時間空間的某種抽象的論理的世界。在這世界裏有不屬於任何時代，任何環境的抽象人物行動着——或者更適切地說，——他們是判斷着。」（西耶霍夫語）因之，這樣的人物，不過是某種美德的擬人化，或市民的，忠誠的觀念的擬人化。他描寫的不是「人」，而是人類一般的規範。

古典主義的這些特徵，是不是有可以被批判地保留下來的地方呢？不用說，它有些部分，是應該批判地保留下來的。第一，古典主義的文學，必須服從屬於社會的生活規律這一原則是應該承繼的，但這裏顯然不同其社會的生活規律的內容。即我們所謂從屬於社會的生活規律，那是歷史的特定的社會，而不是抽象的一般的社會。抽象的一般的社會，事實上是不存在的；存在的不過統治階級的社會用理性的裝飾，勻化爲抽象的一般的罷了。歷史的特定的社會，是變動的，是矛盾結合的，但有它一定發展的法則。服務於社會的生活規

律的意義，必須解釋爲服務於社會的發展法則的。第二，文學風格之創造須要勻整與嚴格，明白，正確，適切，這一切也應該繼承的；但這並不是說，要我們遵守一定的特種的格律。而是說，文學的風格，必須以最大的明確性，正確性，表現出現實的風格。我們即以偉大的新民主主義的現實主義作家魯迅作例：他始終沒有放棄文學是改造社會的啓蒙的功利觀念；這與古典主義的文學觀相接近的觀念，不但沒有妨礙他成爲一個現實主義作者，而且是使他成爲所以偉大的原動力。魯迅的文學風格，也保留有中國古典文學那種明確，嚴正的調子，也運用語言的自然韻律。在他的作品中，他不主張用別人不易懂的字句，他想不出好的適合口語的字眼，有時情願找文言中的字眼來用。他不愛環境的鋪張揚厲的描寫，主張乾淨整潔。這都是批判地接受了中國古典文學優秀的一些成分。

總之「古典主義一般地都包含着適合於宮廷趣味之法則的條件。雖然實際上古典主義的作家，也明明是從生活上出發的，但真實的生活現象，已經被他們有條件加工過，理想化了。」

B 浪漫主義

正如我們說過，浪漫主義文學是古典主義文學的否定。它是作爲對古典主義及其法則、內容與形式的規律的鬭爭之結果而產生的。但雖然它是依據否定的法則而產生，卻並不是主要地由於文學之內在的否定法則而產生，即它並不是主要地或完全地爲了古典主義文學的手法及方法，已經枯渴疲弊，使公衆發生厭倦，因而引起了文學之自身的否定，恰恰相反，主要原因卻是作爲它的背景的社會，有了顯著的變化，使作爲社會之上層建築之一的文學，也不得不有所改變了。

古典主義是發生在商業資本主義社會的經濟組織的社會裏，——這社會的性質，從其本質上說，還是封建農奴社會。——而浪漫主義則是發生於十八世紀末葉十九世紀初頭，即封建農奴社會崩潰，布爾喬亞汜上昇的時代。在這種經濟組織裏，工業資本主義（資本主義）漸次發達而且確立起來了。工業資產者階級，須創造他自己的文化，同時，也須創

造出適應自己階級的藝術——這應該是一種以他們的唯物論的見解爲基礎的寫實主義的藝術。因此，在這以前，它先有洗滌道路的必要；先有打倒舊的文學方法規範的必要。從這一點上說，浪漫主義不過是在社會的轉換期中，適應着貴族資產階級的社會，向工業資產階級的社會的推移而產生的一種文學流派。它要盡的是文學的否定的任務，因此也提出了自己的方法和手法，而且引導到極端去了。它的主要的特徵是對周圍現實的不滿，用自己主觀的理想，和那現實對立，是一種從現存世界逃避到理想世界去的潮流。這種思想傾向，在這社會的過渡期間，對於沒落的貴族者階級，或向資本主義軌道邁進的貴族階級，新興資產階級，小資產階級——這些階級的思想代表者，正是共有的傾向。貴族階級因自己的統治被破壞而感到不滿，不得不逃避到過去——到神祕主義與幻想的世界去。新興資產階級地位還沒有鞏固，使用抽象的誇張的形式，在生活的各領域中，提出自己的要求。小資產階級一面被正在發展的資本主義所壓迫，一面又悲悼理想化了的過去，便耽溺於未來的曖昧的空想之中。這種時代的不安的變動性，就造成這種思想與氣分。

浪漫主義是古典主義的否定，因之我們也可從古典主義的特性中見出浪漫主義的性質。

一、古典主義是有世界主義性的；它越過了國民性，而以「人類一般」為念；而且用了古典的服裝將這「人類一般」包上了。但浪漫主義，則是有國民性的。它用「國民」「民族」來和「人類」相對置。浪漫主義者對於祖國的過去，對於民謠、民間故事，都極感興趣。

二、古典主義是在更古的古代求他們的寄托。他們追求希臘羅馬的歷史文化，而以中世紀為迷信無知的野蠻時代。浪漫主義則在中世紀求自己的立場。他們常常以中世紀騎士，作為他們文學的主題。或寫中世紀的歷史小說。如薩克遜劫後英雄傳之類。

三、古典主義是組織都市市民的心氣的。自然是被看作為人工的古典的形式的。他們的自然觀是以理性給改造過的。浪漫主義者則提倡回返自然。他們把自然來和自然對置。英國浪漫派詩人如華滋渥斯拜倫雪萊都在他們的詩篇裏，充滿了對自然的謳歌——相反地表現出對現實的逃避。

四、古典主義表現一般所承認的爲全社會所「共通的」心境思想與原理，古典主義者往往把自身隱藏不見，很少談到自己。浪漫主義則以表現個人的生活感觸及生活態度爲最高原則。浪漫主義者以個性向前邁進，使自己與社會相對立，縱然他在描寫客觀的故事之際，也常常用自己主觀的咏嘆插入，把讀者吸引到自己的感情和思想上來。他們自己也往往是作品的主人。

五、古典主義者必先是理論學者。他愛一切抽象的和普遍的東西，他的談論，敘述某種抽象的判斷或思想體系，主人公常常是以雄辯家的演說姿態來出現的。因之，主人公成爲觀念理論的擬人化。他們是以理性來生活的。浪漫主義者則拾起了古典主義者所排斥的感情和想象，尤其是想象，被看爲詩人之主要靈魂。空想便是他們的現實。把自己引導到妄想者幻覺家的地步。

六、古典主義者是超歷史的。以論理的思想體系，代替了歷史性。浪漫主義者則努力於再現歷史的具體的特異的事實。「地方色彩及時代色彩」之保存，是他們在歷史劇中急

切的注重的一個要求。

七、古典主義者在創作上人物是沒有個性的。浪漫主義者卻主張極端個性化。人物形象愈特異，愈有個性，也就愈好，因之，主人公也就非現實性的而帶有抽象的性質了。同時，他們尤愛把社會秩序圈外的叛徒，殘廢者，賣淫婦之類作為主人公。

八、在作品的組織上，浪漫主義破壞了一切古典主義的聖典，而在和古典主義相反的「組織法」上建立了自己的聖典，三一律是被顛覆了。在小說中採用散文和詩的混淆的方法，破壞了敘事詩的結構的嚴整。文章的規律幾乎一切都不存在似的了。

.....

關於浪漫主義的特質，有不少的文學史家予以詮釋，有的說它的要素是（一）主觀本位，（二）繪畫美的愛好，（三）反抗精神，（費爾柏 *Phelpe*：英國浪漫運動的起源。）有的說它是（一）回向自然，（二）關於人類在宇宙間的地位引起了清新之感，（三）喚起了對貧窮階級被虐待階級的同情，（四）反對一切文學上因襲手法，（五）題材常

採用平民的材料（亞爾巴 Albert 英國文學史）而日本本間久雄則以爲浪漫主義是包括多種多樣的內容，就是它（一）在描寫的情趣上說來，神祕、渴望、愛美、反抗、悲觀、憂鬱等等都是重要的特色。（二）在題材上說來，個人重於社會的生活，異常的現實生活，超現實的怪誕神祕，中世時代的傳說軼事，是重要的特徵。（三）在文體上說來，有破格的、着色的、誇張的、暗喻的等等特色。

據我們看來：浪漫主義文學樣式的特徵，有四點。第一是繪畫性，第二是個性的強調，第三是各個人物（通常總是作者自己）在背景的裝飾上爲要使個性非常顯目，總帶有極強烈的情緒，以強烈的色彩描寫着，總給寫成個「未曾有的激情，超人的衝動」的担当者，「天國與地獄」的創造物。第四便是對古典作家「文章規範」的輕蔑，樹立「抒情的無秩序」的原則。至於反抗精神，那也是在浪漫主義者的世界觀中發生的。浪漫主義者的世界觀的特質，是二元論的。他們生活在兩個世界中間，或者是在「地上」忽而又感到「在天上。」或者是感觸到「這個世界」和「那個世界」的激烈的矛盾。或者把孤獨高傲的「我」放在

現實世界與非現實世界中而使之對置起來，爲了這對置，他又感到苦惱了。他們的反抗精神，不帶有什麼歷史性質，因之也是非革命的——祇能在某種範圍內盡一些革命的作用。

關於浪漫主義作品，爲我們所習見的，如拜倫雪萊的詩篇，如歌德的少年維持的煩惱，是特徵的。我們就以少年維持的煩惱來說明浪漫主義的特質吧。少年維持的煩惱，全書是用維特給威廉的書信的體裁構成的，故事的梗概如下：

「多情多感的少年維持，在某年暮春，和阿伯爾的未婚妻綠蒂相識，交遊無幾，即對綠蒂發生了熱烈的戀愛。但是綠蒂是已經有了愛人，所以維特對她，不過是片面的愛戀。友人威廉，恐怕他發生過失，規勸他對綠蒂斷念，但是他毫不採納。如此，維特對綠蒂的愛慕，愈加深切，同時因爲這種思慕的不能成就，愈加感到苦悶，後來，甚至覺得世事無常，而想要自殺。這是維特和綠蒂相知之後，從暮春到殘夏，大約四五個月之間的事情。

「其間維特被任爲公使館書記，鎮日地忙於國事，故對於綠蒂的熱戀，稍稍鎮靜，心底的苦悶，也漸見淡薄。但是書記的職務，對於多愁多感而自由恣放的維特的性情，大相鑿枘，所以不到半年，便辭去這種職務。

「一方面，阿伯爾和綠蒂終於在次年二月間結婚。但是阿伯爾是有忠於職務而對家庭冷淡的性格的，所以綠蒂心裏，微微地感到了一點不滿。一方，維特看出了她的心事，非常地對她同情，同情增高，而對她的愛慕也更加熾烈。同時，便更意識到將自己的心事，對綠蒂申訴，或者可以得到她的心允。但是綠蒂是貞淑的女子，所以對於維特的同情，雖則接受，而友誼以上的交際，終不許可。因此維特的煩悶，愈加深刻。有一晚，祇有綠蒂一人在宅，維特遂決意將自己的思慕，對綠蒂盡情吐露，熱情所驅，竟擁綠蒂而吻。綠蒂怒他的無理，避入後室。於是他覺悟了自己愛慕的失敗，終至厭世而自殺。」

這梗概是很簡單的；並沒有什麼卓越的地方，然而在全書的篇幅裏卻充滿了想象的幻覺似的熱情，無限制的心理的擴大，我們可以看它如下的寫出：

「啊！我的指頭無意之間觸着她的指頭的時候，我們的腳互相在桌下遇着的時候，我全身的血液，要沸騰起來了啊！我縮轉來，好像避火一樣，一種潛力又把我引轉去——我的感官簡直一切都昏濛濛呀！——哦！這種細微的和親，使我如何地十分痛苦，而她的無猜，她的不羈的精神，全不覺得呢！當她暢談時，把她的手放在我的上面，談得高興處，更倚近我的身旁，她口中的天香可以達到我的嘴唇上的時候，——我會倒地，好像着了電的一般。——並且，威廉呀！我此刻委身在這種天幸，這種親熱之

中——你是了解我的。不，我的心沒有那麼腐敗！只是懦弱！懦弱極了呀！——然而這不就是腐敗嗎？

「她是我所神聖視之的。一切慾望在她的面前都沉默了。我在她旁邊的時候，我總不知道我是怎麼樣，就好像我的精神在我全部的神經中顛倒了的一樣。——她有一種音調，是她藉天使般的力量，在鋼琴上彈出來的，十分單純，十分靈韻豐濃。那是她的歌聲，當她才把開首的曲譜彈着的時候，使我超脫了一切苦痛，淆亂和憤懣。

「古代關於音樂的魔力之議論，我覺得沒有一句不是真的。那單純的歌聲是怎樣地擒住了我！我不知道她唱出來時，怎麼常常恰如在我腦中彈的時候！——我精神中一切混亂和黑暗都散了，我又自由自在的呼吸起來。」

浪漫主義文學的風格，雖然我們不能在這裏窺見全豹，但已可想象得之了。

C 現實主義與自然主義

歐洲資產階級現實主義的文學，主要是十九世紀末葉才開始的。但這並不是說，這以前的歐洲文學沒有現實主義的文學存在，我們在古典文學裏，在浪漫文學裏，一樣可以發

見現實主義的因素。例如莎士比亞的劇曲，它在樣式上說，沉長的獨白，台詞用詩句書寫，主人公一定用莊嚴宏偉的文辭講話，都是古典主義文學的作風。但在其作品的本質上說，例如哈孟萊德，這憂鬱懷疑的王子，在性格的把握上，卻是現實主義的。歌德的浮士德，是完全用幻想，熱情與主觀的哲學的語言給寫出來的，在樣式方面說，是浪漫主義的，但浮士德的典型性，卻是現實主義的。現實主義的性質和因素，存在於各階段的文學流派裏，這並不是不可思議的事。我們的作家，不管他主觀上如何否定現實，然而他是不能脫離現實，真的超然地生存着的。現實不時在啓迪我們的作家，在一定限度內，使我們的作家，不得不對它屈服，在作品中表現出若干的現實性。

十九世紀末葉的現實主義的文學，在其本質的意義上說來，那是應該說是自然主義的文學的。這一現實主義或自然主義的文學的興起，是隨着布爾喬亞的強化而興起的。因爲布爾喬亞經濟的發達，必須有精密的科學的發達，現實主義時代，同時也是精密的知識的發達時代，盧那卡爾斯基在歐洲文學裏，很適切地說明過舊現實主義發達的原因：

「資本主義要求物理學，化學，生物學等的發達。機械學和造機學（無精密科學便無意義）是資本所絕對必要的。因之它（資本）不得不尊重那時它們向前推進的科學。知識階級之顯著的大衆，因之各處牽引到科學的工作上去，而且它遂成了作家們的嫡親的兄弟。在十年——二十年前，我們幾乎見不着埋頭於自然科學及精密科學的知識份子，但反之，每隔十年，我們便見有愈多知識階級出身的人，把自己的精力獻給科學的知識。這種現象馬上反映到藝術家上來了。現在藝術家所重要的的是現實；非觀察現實不可，非認識現實不可；他們呼吸着下列的確信之霧圍氣了；祇要正當地認識了現實，便有克服現實的可能。一方面，廣汎的大衆（更精確地說來，資產階級的廣汎層）開始從自己的環境中產出世態描寫（並非飛行天上的）的自身的作家，他方面，觀察的精神，更精確地說來——事實的研究，開始發達了。從這兩種原理上，便產生了那想把藝術轉化為現實認識的工具的努力，而寫實主義也便這樣地展開了。」

然而，我們還必須指出資產階級現實主義的發達，是和哲學上的實證主義，有不可分離的關係。哲學上的實證論者認為哲學不應從事於思維與存在的關係問題的「形而上學」的解答，它應該限於研究「事實的材料」及當前的「經驗」而且有一部分人甚至有完

全不承認哲學可以作獨立的科學來研究，科學本身就是哲學。這派哲學的根源，實在是不徹底的機械唯物論。馬赫的經驗批判論是從這裏出發的。胡適之的實驗主義也是和它有淵源的。實證論者注重科學，卻反對科學的思維法則，而且以形式推理束縛了思維的發展，以感覺的局限性，限制了對事物的認識……凡關於實證主義哲學上這一些特徵資產階級現實主義的文學裏——尤其是左拉的自然主義的理論裏——全都具備着。

資產階級現實主義的巨匠，那是法國的巴爾扎克。巴爾扎克的人類喜劇，是被看作爲法蘭西十九世紀上半的社會史的。但資產階級的思想代表者公開提出其文學的理論的，卻是左拉。從現實主義文學巴爾扎克的階段，發展到左拉的階段，那正是資產階級爲其階級局限性所左右的倒退運動。科學的生產技術——生產力的發達，使資產階級不得不面對着現實，突入於唯物論的立場，然而由於社會的生產關係的階級優勢，使他又不得不把剛被打倒的觀念論扶了起來。這就使他們的世界觀不得不具有形而上學的性質，然而卻以機械的形式來理解現實。我們試把資產階級現實主義的一般特質予以闡明之後，再來

檢討自然主義的特質，那就可以知道這兩者之間的區別。

資產階級現實主義是作爲浪漫主義的否定而產生的，這也正如古典主義之向浪漫主義移行，而顯示了由於否定的法則之進化。但這進化，同樣也不是主要地依據於文學形式或樣式發達之內在的過程，而主要地是社會進化之一定的反映。

現實主義之第一個特質，是以描寫現代性爲任務的。即使他們之間，也有描寫過去的，但他們所表現出來的興味，卻是現代的。它沒有浪漫主義的濃厚的回顧性。

現實主義的第二個特質，是不尊重神祕的及童話式的東西，也不尊重恐怖的和異常的東西，他注意平凡的生活。即使初期現實主義者，採用了一些幻想的東西，但也賦予它以描寫之精確性。

現實主義的第三特質，是它和都市相結合，它是都市文化的產物。它不同於浪漫主義與農村與土地相聯結，以自然的感觸與風景畫爲它主要的優越性。因之現實主義是替大的資產階級開了門戶，描寫他們階級的風俗習慣，漸次也連帶寫到都市的勞動者，然而

是專以都市資產階級的依據的。

現實主義的第四特質，是把創作建築在研究和觀察上，生活及心理描寫之精確成爲文學之主要的要求。有人把現實主義爲社會環境的精確的再現，爲無虛僞及無主觀意見的表現。這和浪漫主義的把創造，建築在想象上面完全不同。英國女作家愛麗奧特（Eliot）在小說亞當比得（Adam Bede）序文中說，她是以「裁判所的證人在宣誓之下來作證言那樣的精確」來描寫人生的。「法國作家貢谷爾兄弟也以爲法國的現實主義之流派，是人類的證書的一派。這就是現實主義者的寫作的態度。

所以現實主義的文學，是富有現代性，都市性，現實性與科學性的。也可是以說，它是現代都市的現實的科學的創造者。但由於其間對於現實把握的深與淺，對於現實把握的方法的不同，而顯然有現實主義與自然主義的不同的作風。以巴爾扎克作爲資產階級現實主義作家的例，則他就是撇卻了資產階級的世界觀的思想方法，相反地，卻以貴族階級

——與布爾喬亞相對立的——的世界觀的思想方法，而突入於現實之核心的。他是在貴

族階級的世界觀與布爾喬亞現實社會的矛盾交結中，掘發了這一社會的真理。但在左拉，則他是接受了資產階級世界觀的思想方法，他用這方法突入於資產階級社會時就很容易為其本身階級性所蒙蔽，而局限於現象裏了。文學上的自然主義，也就是布爾喬亞哲學的現象學的說教。蘇聯文藝百科全書中，關於自然主義，約略有如下的解釋。

十九世紀的末葉（特別是八〇年代）是向金融資本的成長的產業資本漸趨強化與繁榮的時代。一方面技術水準提高了，榨取增大了。他方面，無產者的自覺和階級鬭爭也起來了。資產階級變做了和新勢力作戰的反動階級了。小資產階級在這兩個基本階級中間動搖着。這動搖反映在與自然主義相結合的小資產階級作家的立場上。這事決定了文學裏資產階級樣式之往後的發展性質。這一種式樣的表現者，主要是在產業資本主義的支配的各種條件下面，那廣泛地被使用者的技術的知識階級，對於企業，對於經濟的各部門都很關心的技術知識階級，也加入到他們的利潤中，做股東了，這種小布爾喬亞出身的，還是剛從敵人中新出來的知識階級的代表者們，就變成爲資本主義的活動的同盟者了。智識階級的上層與資產階級共同合力，來把現存社會制度打下理論基礎，在科學上擁護他爲「一般人類的真理」的科學性，客觀性，非政治性，這就是這類智識分子在文學裏所

要表現的根本要求。產業資本主義爲守住自己的支配權，也曾與「舊秩序」的殘渣，及其道德的社會的規範作劇烈的戰爭，在這一時代裏，現實主義的文學理論，是作爲資產階級的樣式而形成的，但和這一理論相反的自然主義者的要求，則可歸納到如下三點，他們以爲政治的銳利性，原則性，傾向性，這三點要求，在文學中表明出來應該是很自然的。他們所謂客觀，正確等等的口號，正是要求作品思想內容有極大的說服力和由此說服力而產生極大效果的意思。

「資產階級握得了政權，他的權力被確定了。但同時，也看到了從無產者而來的危機也成長了。這時候資產階級的意識形態，變成純粹地防禦的調子。科學與哲學，就爲的是把現存社會形態的確定固性永遠性打下基礎而動員起來的。那作爲反對無產者的進步的理論與實踐的保壘而給提出來的『改良主義』、『科學地』被確認着。適應支配階級的利害的科學，交給資產階級思想代表者，成爲最好的武器之一。文學必須站在現代科學的水準上，而且必須有科學性，這些爲自然主義所確認的特質，便是從這裏發生的。自然主義者明白地是祇以不否定現存社會制度的科學，放在自己作品的基礎上的。自然主義者是明白地以遺傳說孔德的實證主義哲學，作爲自己理論基礎，而去適合支配階級的利益的。

「孔德把哲學與社會學看作同一的東西。『作爲人類現象的社會現象，明白地必須加入於生

理學的現象裏面。』實證主義者，自然主義者提出了如下這樣一個命題：人性決定社會生活，是理解歷史的關鍵。同時，又到達了十八世紀法國唯物論者的觀念論的結論。法國十八世紀的唯物論者的哲學，可以說是反對類於死滅的封建貴族制度的革命的世界觀；但反映着已經開始腐朽的資產階級的意識的那實證主義，却是非常反革命的。究其極，十八世紀法國唯物論者和實證主義者所共同得到的『觀念支配世界』的觀念論的結論，全然包含有各種各樣的社會內容。在前者，這定則是爲第三階級權利而鬭爭的口號。第三階級的『觀念』是要把自己的生存權利放得比貴族階級更高。同樣，他們的『適合人性』的社會制度的要求，是較之於認爲不適合資產階級的新人類底『人性』的那種封建制度要更新一點的社會制度。可是一到階級鬭爭擴大，無產階級登上舞台，在十八世紀的後半期，爲支配的資產階級所適用的，這一口號，便是肯定現在社會制度的口號，爲反動的目的而服務的了。

「自然主義是和它哲學的實證主義一樣，藉『積極的科學』與『客觀性』爲依據，掩蔽着其爲階級所制約的那種反革命的基礎。從上面的意義說，法國自新主義者提出的文學的『科學性』的要求，是反動的口號。『科學性』的要求已經明白地有了改良主義的性質。即他們所謂『科學』那已包含着爲他們階級所制約的本質。馬克思定義道：『剖解社會，必須從事於經濟結構的剖解，』對

這樣一個現實的時代，自然主義義者却祇滿足於生物學的類推，從人性中去求人類發達史的說明。他們爲要反對發展着的勞動運動，自然主義者便提出藝術之非政治性的要求，來作爲思想鬭爭的一部分工作。因爲對自然與科學的尊重，正是自然主義者對政治見解一定的體系的鬭爭形式。

「依據孔德，左拉說過這樣的話：『既非共和的，也非君子的，而是人類的』科學的政治之創造。科學變成了反抗那種襲來的變革和趨於激化的階級鬭爭的盾牌和武器。『我不想做個像巴爾扎克一般，指出人類生活機構必須是怎樣的人，也不想做個政治家，哲學家，道德家。我滿足於學者的任務，求出現實的內面的固有的基礎來描寫它。』左拉這樣的寫着……『我不觸於政治機構之評價的問題。我不想擁護什麼政治或宗教。我描寫的景狀，不過是現實的原本的片斷的簡單的分析……』自然主義理論家，便是在這種道德的，政治的結論之完全否定中，畫出了他對於資產階級社會之穩定的任務——而終於也達了他所要求的政治的道德的任務……」

那麼，自然主義的文學的特質是什麼呢？

第一、自然主義文學所提出的純粹的科學的課題，是生理學的一部分，必須採取和生理學研究人類肉體組織一樣的方法。必須研究並反映感情與熱情之機械作用與「人類

之自然史。」自然主義者要求有像生理學者實際似的正確，來描寫環境和事件。然而這不過做了節目的正確，而不是現實之完全的景狀。

第二、自然主義者要求藝術材料之有體系的研究。例如左拉他寫「炭坑夫」他就綿密地研究他所要反映的環境：勞動，勞動條件，勞動者的機械器具。而且親自去體驗——寫「獸人」這一小說時，他定下鐵路技師作主人公，他就去坐在火車頭上，來理會這勞動。但這種實驗方法完全是從外面打入去的，決不是「實踐」的；所以他不能把握現實的核心。

第三、是它改良主義的特質。這一特質，表面是非政治的。「正確性」、「客觀性」卻正是引導人向現存社會屈服的一種奸計。因之他們便更進一步：把人類社會階級的分化，看作爲人們的天才智慧的不同結果。這可以看做是他們反對勞動者進入於文化領域的鬭爭。

第四、他們的創作方法是通過了金融資本家的世界觀的分光鏡，作消極的觀察，攝影生活之凝固的形式。這也是特質的。他們把瑣碎的事實，印象的無限的連結，認爲是人類外

的世界和內的世界唯一的原動力。所以他們又肯定感覺的認識，是唯一的規準。——這又使自然主義向印象主義文學的新樣式邁進了。

總之，資產階級的現實主義與自然主義，雖然有它們的不同，但為資產階級的世界觀所局限，都有它們的缺點。十八世紀初期的現實主義，便缺乏歷史主義；缺乏對為歷史所制約的特定社會的態度；缺乏把自己主人公作為一定的時代的典型來看的方法。十九世紀初期的現實主義，以巴爾扎克為巨匠。但就他的成就上說，也祇有半段的歷史主義；他看出過去的史實——描出貴族階級之崩潰；他看出當前的現實——布爾喬亞的金利主義的核心；但他沒有看出未來的負擔者——勞動階級，他依然為資產階級社會的客觀現實所限制。至十九世紀的末葉，左拉之自然主義，那是完全將社會的機構，代替以生物學的要素，將社會的發展過程，極其表面的來加以把握而從事描寫。隱蔽了人生的綜合的景狀，缺乏藝術的概括，而成為瑣碎的事實的連續了。

D 印象主義

文學上的印象主義，是自然主義的極端發展，同樣也是現實主義與自然主義的否定。在社會與思想文化方面來說，我們已經指出：資產階級的現實主義，是資產階級的唯物論的高度發揮，是上昇的資產階級社會握有了權力的時代的產物。而自然主義則是小資產階級的實證主義——自然科學的世界觀，本質上是機械唯物論的——哲學的應用。這是資產階級握有政權以後開始向革命的無產階級壓迫的歷史過程中，小資產階級的動搖的改良主義的表現。但依然是盡了資產階級的代言者的任務。而文學上的印象主義呢，則是資本主義開始走下其老年期的社會生活樣式的反映，是作為金融資本家和沒落的貴族階級及其知識分子的精神現象的表現而發生的。印象主義的文學，是「世紀末」的文學。

通常我們所謂印象主義，是可以包括王爾德的唯美主義，梅特林的象徵主義，和鮑特

萊爾的頹廢主義。這些文學都有他們的特色，但在印象主義的一般特質上，是被統一起來了的。

第一、印象主義的特質，是在它的感覺的認識方面。這不用說，是從休謨的不可知論發展出來的馬赫主義的認識論的應用。哲學界自從康德建立了二元論已來便發生了兩種傾向：一種便是根據康德的物自體是不可以認識的原則，進而推翻了物自體的存在，（物質正是康德認為是客觀地存在）而專從物質現象的表現中來尋求他們所謂世界真理。他們認為所謂物質，便是現象的集合，是通過人的感官而賦予它以各種形象的集合。另一傾向，則完全放棄存在與思維的關係問題，專從物質之自然科學的研究的法則，來建立實證主義的社會學。凡是社會現象、心理現象，可藉自然科學予以證實的，都是真實存在的；但由於科學的局限性，不能用科學的機械原理予以證明的社會現象、心理現象，也就全部的被否定了。這兩派哲學，前者便是不可知論，後者便是實證主義。兩派間的不同，一是藉感覺作為認識的源泉，一是藉機械學原理而作為認識的源泉。但在根本上，放棄了存在與思惟

的關聯問題的研究的實證主義，和藉感覺而認識世界的不可知論，同樣祇把他們的研究的對象放在事物的現象上，而沒有觸到物質的本體——事物的本質。哲學的現象學的研究，正是資產階級哲學各別流派的一貫的特色。文學上，放棄事物的本質的把握——忽視典型的創造，專從事物的鎖碎的描寫（自然主義）個性的無限膨大（浪漫主義）與感覺的凌亂集合（印象主義）那是和資產階級的意識的本質有血緣的。

印象主義的感覺的認識，在繪畫上的表現：便是對象的不明瞭的輪廓和瞬息間視覺的捉住的描寫，和光與影與斑點的集合。例如摩南畫出一幅「日落的乾草」堆的時候，他不注意乾草堆的本身，而注意於乾草堆給陽光照映出來的瞬間的現象。中國畫家中如陶元慶的作品，便是印象主義的作品，我們要在他的作品中，看取事物的真實的形象是不可能，例如徬徨的封面上的人物，那形象和太陽，就是作者所感覺的一種幻想。太陽的歪曲的不圓形，正是表示在猛烈的光照下人們視覺的不完整狀態。（在魯迅紀念委員會出版徬徨單行本時，製版者竟將太陽改正來，用儀器給鈎得極圓，終於重行製版過，這是不懂得作

者的作風，因而鬧出來的笑話。）在文學上，印象主義的這特質，也非常明顯的：例如有這樣的一首詩：

不要穿鑿事物，

不要煩思；也不要探索你自己，

你——

是不存在的。

你是——

從你煙捲中發出來那成圈的，

青色的，輕盈的，

漂浮的烟！

而今是，窗板上落着，

雨滴，

打破了靜寂，



你的燈在唱歌，

低的，臭的，

嗤嗤地響着的歌！

（阿爾諾·霍爾斯）

這樣的感覺的幻象，正是印象主義文學的特色。王爾德的作品裏，雖然沒有這一種幻象似的表現，但感覺美的強調，我們在他作品裏（如莎樂美的劇本）是到處可以找到的。

印象主義文學的第二個特質，便是他不描寫現實的積極性，而專描寫現實之消極的情節。而決定這一特質的主要原因：是資本主義社會進到金融資本的帝國主義階段，在它們內面開始崩潰，衰老了。但在文學方面，從寫實主義到自然主義（如左拉）也已經在從人性中來尋求社會的腐敗原因，而歸結到人類的獸性這一主題上，來從事描寫，顯出了惡魔主義的傾向。作為自然主義的印象主義，這一情調表示得特別明顯。最初的印象主義，如英國拉斯金（Ruskin）所提倡的印象主義的藝術理論，還不脫資本主義社會的道德的

一般規範，祇作爲人類的藝術的享樂而來倡導的。但一到王爾德，則分明是反道德的了。成爲頹廢的唯美主義。王爾德小說杜蓮格萊的圖像中有這樣的一節：

「假使我們女人不因爲男子有缺點而戀愛時，你們怎麼辦呢？怕沒有一個人能夠結婚吧！大家都會變成苦惱的獨身者呢……但是現在也是一樣的，結婚的男子和獨身者一樣地生活着，獨身者也和結婚者同樣地生活着呢。」

「真是世紀末！」亨利說。

「真是世紀末！」主婦說。

「我以爲還是地球末的好呢。」杜蓮格萊一邊嘆息，一邊說，「人生是大的失望。」

這種極端的悲觀主義是充滿在印象主義的文學裏的。

印象主義文學的第三個特質，正和浪漫主義的繪圖性一樣，非常注意於作品的色彩和音樂性。但印象主義的繪圖性和音樂性是和浪漫主義不同的。浪漫主義是把繪圖性，主要作爲熱情與情感的表現的，是主觀的內發的，不過是借外物的形象，來適合它內在的情調的。而印象主義的着重色彩，則完全是受動的，由感覺的外的刺激而發生的。所以浪漫主

義的繪圖性，比較還能凝結在一個形象裏面，事物的形象即使表面上凌亂，但還有內在的連系。而印象主義的繪圖性，則是極度凌亂的。所以他不能創造出長篇的巨製。他在短篇小說的形式裏，有可能把一個印象完整表現出來。在長篇裏很難保證印象之連續。

同樣因為印象主義不過是受容印象，注重霎那的現象的表現，在其文章語言的組織上，也就破壞了必要的構成條件。動詞不但表現一種動作，而且也表現一定的形象與性質。使它失卻了本身的效果。有時連必要的動詞也被省略了。這一種表現法，也可說是印象主義的特質之一。

E 社會主義的現實主義

社會主義的現實主義是和歐美資本主義國家裏無產階級的成長有密切關係的。同樣，在其思想方法上，也必然和馬克思的辯證唯物論不能分離。這主要表現在今日蘇聯文學的樣式上。

據匈牙利的文藝批評家瑪察的考察，歐洲勞動者文學之中有四個特徵的不同的種類。第一類的作家，是從前衛的小資產階級的觀點，把自己觀察到的社會的矛盾，當作具體的當面問題來處理的。在他那裏，沒有歷史的展望。思想和現實的進行，是相隔離的。因之，在作品上：其一是借形式論理的幫助，來探究現實，來製造事實的梗概。其二，它還必然地在全體的梗概裏，用一個個的插話來作構成的體系。自然在這一種創作方面裏，作家是或多或少地忠實於現實的；但因爲他未必真實理解現實，而且每每強調着物質的生理的或心理的現實，他們的作品，常常是自然主義的，或者可叫做是分析的寫實主義。

第二類作家，固然也用前衛的小資產階級的階級觀點，來觀察社會生活的矛盾，但他能把這矛盾放在廣泛的一般歷史的基礎上，這比前一類已經進步了。但他的歷史觀點不是具體的，而是抽象的。即他對於勞動階級的歷史的展望，祇有一個抽象的前途；而不明白它將經過如何曲折的現實的道路。這一類作家，必然會把具體現象，在主觀的形而上學的結構中間抽象化了。他的思考底基本形式，必然是形而上學的，神祕的。藝術的形式是通過

哲學的故事的手段而得到的。形象不是藉形式理論，而是藉內面的極主觀的論理結合起來的。因之他使用着的形象，不是寫實的，而是象徵派或表現派的形象。這像瑪耶閣夫斯基的部分的詩篇，可作代表。

第三類作家，也能從勞動階級的幾種政治的命題下來看社會的矛盾，也能在這矛盾中首先看到具體的當面的問題，而且又能部分地在作者的意識裏印下勞動階級發達的辯證法則，但作品中缺少積極的意義。一方面提出了具體的事實與具體的課題，但另一方面，卻又把無產階級底歷史的展望，表現得極為碎零的機械的。這一類作家的作品，顯然是兩元性的。這兩元性是表現在作品的內容本身——客觀的現實，和作為作品本身的內容——作品中的現實，兩者之間，顯示非常不調和的現象。即一方面具有無產階級觀點的，對於社會矛盾的定式的理解，成為作品的一部分血肉。但另一方面，對於階級矛盾之具體現象，卻是非辯證法的非歷史的解釋。這是內容的另一部分——那小資產階級性的，無政府主義性的部分。這兩部分在他們的作品裏，幾乎是不相連系的平分着。在形式上，他們是多

少採取浪漫主義的手法的。

第四類的作家，那便是社會主義的現實主義的作家了。社會主義的現實主義，也有稱爲綜合的現實主義的。它是表現階級鬭爭之具體現象及發展着的無產革命之具體課題底歷史的辯證法的理解。他是以具體的事實，現實地來形成勞動階級前衛部隊所給予的政治課題，他不作這課題理論的抽象的說教。他是將現實之偶然性插話性的事物，結合於它的全體性必然性的歷史道程裏，因之它也不是瑣碎的庸俗的自然主義的結合。這一種綜合的見解，那是將故事構成之形式論理學觀點，抬高到辯證法的歷史主義作品的力點，不是放在現象底靜態學上，而是放在力學上。但不是機械的力學觀，他的世界觀的基本性質，是階級的，但不是主觀的階級觀點，而是客觀的歷史觀點，歷史的綜合觀點。

在歐洲的勞動者文學中間，主要有這四類，這四類作家也是隨着勞動階級之發達而發達的。但在今天我們要來確定社會主義的現實主義文學的本質，是有更多的材料了。因社會主義現實主義的作品，已在蘇聯壯大了。

社會主義現實主義一方面是和以形式爲自足的要求相對立，這種要求，便是僅注意形式的洗鍊，絕對美的規範，以形式當作內容。另一方面，現實主義又和從幻想中求題材，或從客觀現實中求神祕的觀念的真實，這一種傾向相對立。如其說前一種傾向是古典主義的，那麼後一種傾向，便是浪漫主義的。現實主義正是文學上浪漫主義的否定，古典主義的否定的否定。

現實主義排斥藝術創造的遊戲態度。主張藝術是認識世界的真實的。現實主義是藝術上的一種傾向：那便是將藝術的認識性能，表現得非常明瞭的。現實主義可以說是唯物論的藝術的樣式。在通常說法裏，科學的認識，是抽象的理論的認識，而藝術的認識，是具體的感性的認識，這中間有矛盾。但馬克思主義的科學，就能解決這矛盾，因爲馬克思主義的科學，承認「真實常常是具體的。」現實主義的藝術象形，是科學的歷史的（政治的）概括之自然底具體化，是自然底發展。——是以馬克思主義爲其哲學基礎的一種藝術流派。

現實主義其中包含有兩個要素。其一，要在作品中表現出現實的具體性——即一定

的社會與時代之外部的特徵；其二要在作品中表現出現實的發展性——即在它的形象的括概中，顯示社會的力的意義，現象的本質，現實的歷史的內容。但在文學的發展階段上，一般說來，具有外面的真實形象的現實主義，在資產階級的文學裏已有發見了，而具有歷史的，典型的形象的現實主義，那就比較少，而且發生的較遲。

但這兩個要素——現實的具體性與現實的發展性——的結合，是由文學的各種樣式而不同的。散文形式的作品裏，兩者可以密切地結合着，詩裏就不很顯明了。但現在，這發展性，在作品裏是更重要的。歌德的浮士德，外面的現實的作風，是缺少的，它充滿了幻想與象徵的意味，但它內面的現實性，却是非常之深刻的，浮士德的形象無論如何總是上昇資產階級之一定的特徵。而相反的，具有外部形象的繁瑣描寫的作品，却不一定是現實主義的。莫泊桑的短篇和佛羅貝爾的若干長篇本質上是自然主義的。

現實主義這兩種要素，也就是我們曾經討論過的形象性與典型性的問題。而我們還須提出來的是：典型性更基本的。

典型性的問題，常常是政治問題。典型的事物，不是藉什麼數學的和數而得到的。中性的事物，它是有它的階級性和黨派性的。我們必須明白：人類的歷史是階級鬭爭史，階級性便包括了歷史性與現實性。人性的文學——即「人類一般」的把「人」抽象化了的中性文學——在現實社會上是不存在的。典型性必然是階級觀點的具體的表現。

社會主義現實主義的主要任務是將無產階級的黨派的觀點融鑄于作品的形象裏——典型性裏。無產階級的觀點，是不放棄具體的歷史主義的。因之，藉它而融鑄的形象——典型，也就是真實的。

我們一論到現實主義的時候，常常有兩種傾向，一種便是把它和那一「外面的現實主

義」——即僅具有現實之外部特徵的作品——看作是同一的東西。例如，在繪圖裏，祇因它有類於攝影，而即斷為逼真，說是現實主義的。另一種則不考慮到文學的特定樣式或藝術的特性，把故事文學的規準，應用到其他樣式的文學裏，那會得到極錯誤的結論。例如抒情詩，它是不是也必須具有外觀的現實主義的作風呢？我們以為它不是一定非有外觀的

具體性不可，它應該是典型的情感與思想之表現。——換一句話，現實主義的抒情詩是階級與時代之典型的感情與理性的氣分的表現。抒情詩較之小說和戲曲，是更少樣式化的。

還有，一般人把社會主義現實主義和外觀的寫實的作風看作同一的時候，就會將內面的歷史性和發展性忽視了。那結果，便將革命的浪漫主義和現實主義對置起來。高爾基曾經說過：「我們的藝術，必須不把人與現實，而站得比現實更高，把人提高到現實之上。這是浪漫主義的說教嗎？是的，社會的英雄主義文化的進步的狂熱，既然是在我國所顯示的形態上新生活條件之創造的結果，則這也不妨稱之為浪漫主義。」但這顯然是高爾基側重於社會主義現實主義，對於歷史現實的內面特徵的高度發揮吧了。依然是現實主義的重要的一環的發揚。社會的英雄主義，是現實主義的肯定的典型的創造。在典型創造裏，人們也往往容易把否定的典型，看作是現實的；把肯定的典型，看作是浪漫的。但在社會主義現實主義裏，對於否定的典型，是盡了歷史的批評的任務；對於肯定的典型，是盡了歷史的引伸或發展的任務，一樣是現實主義的作品。

三 中國文學的流派

中國的文學有沒有流派呢？自然還是有的。但中國舊文學的派別，大抵是依附朝代或依附個別特出的作家而成立的。這一種派別，作品的樣式相互間的不同較少，而個人的宗派門戶的標榜的意義較多。例如：從依附於朝代而分立流派的，在魏晉六朝的時候，有所謂建安體，黃初體，建安是漢獻帝的年號，黃初是魏文帝的年號。其間作者，如曹植，王粲等，並無若何不同的文學體製。又如魏廢帝的正始年代，有所謂正始體出，其間作者如嵇康，阮籍，何晏，劉伶等，其所作詩，較之建安黃初，更爲蒼涼頹廢，更接近莊老思想。但也沒有顯著的岐異。至於宋代的元嘉體，齊的永明體，同樣是保留着頹廢的氣質，不過形式漸入於格律化了。從依附於作家個人而分立流派的，有所謂唐初的上官體，宋初的西崑體，宋中葉的江西詩派等等。上官體是標榜唐初宰相上官儀的詩體的。西崑體是宗尙晚唐李商隱的詩體的。而江西詩派則是宗尙黃庭堅的詩體的。上官儀詩主格律嚴正，李商隱詩主隱晦華飾，皆爲貴族

派的詩體，黃庭堅的詩體，比較孤峭清淡，與上官儀李商隱自有不同的風格。但其効法者，呂本中之所作，也沒有抓住其特長而予以發揮，不過是一種附庸風雅，抬高自己的身價吧了。自明以後，中國文學的流派，又有以地域來分別的，如明末的袁宏道袁宗道，倡為清真的詩體，以其為公安人，即名之曰「公安體」。竟陵人鍾惺，略變其作風，而為幽深孤峭，即名之為「竟陵體」。清的中葉，桐城姚鼐，倡為古文，上追韓愈歐陽修歸有光，下法方苞劉海峯，於是有所謂桐城派的古文。而同時有陽湖人惲子居張皋文，亦為古文，又有所謂陽湖派的古文。實則其間是沒有多大分別的……像這樣的用皇帝的年號，用作者個人的宗尚，和作家的地域來分立流派，那主要不過是相互標榜而已。我們若照這樣的方法來論述中國文學的流派，那是不會得到要領的。

要看出中國舊文學的流派，我們認為須有高瞻遠矚的眼光，將過去文學史家這種陳腐的分類法完全打破，然後從中國社會的土地關係上——即階級關係上，來把握各階級的文字風格，才能得出它的特徵，歸為派別。我們在這里，想按照這一方法，對於中國舊文學

的流派予以簡略的鈎稽。自然不免是一種大胆的嘗試。

在中國社會的發展階段上，通常是以鴉片戰爭作爲分水嶺的。卽在這以前，中國的社會爲封建社會，這以後，開始變爲半殖民地化的半封建社會。但意識形態的變革，在一般情形上說來，往往落後於社會的變革；雖然在特殊的情形上，社會變革之前，支配階級的支配思想，是現了分裂狀態，而產生了革命的種子——革命的思想，但半封建社會的變革，大半是由於半殖民地化而開始的，半殖民地半封建社會，還不過是封建社會轉變到新社會去的一種過渡形式，所以它內部的意識形態的轉變，還不過是分裂狀態的一種轉變，是比較遲緩的。在文學上，新文學負起嚴密的否定舊文學的任務的，還在五四前後。在這以前的舊文學可以說是封建文學；在這以後，中國文學開始帶着新民主主義的性質而長大了。

中國社會的封建性質，是經過非常曲折的道路，有時幾乎像是反復循環的形式，而發展下來的。因之，作爲封建文學的古典主義的樣式，也有很多變化和不同。同時，構成中國社會封建制度的主要剝削，是土地關係的剝削；而中國土地關係的複雜，那是世界歷史所沒

有的。由於周末秦初商業資本——作爲這商業資本的主要生產品，是農業生產品——的相當發展，土地關係，從封建貴族領主轉落到世俗商人的手裏，而成爲初期的世俗地主階級。初期的世俗地主階級，與政治勢力，是以更密切的形式來結合的，政治上的貴族，也不能以分藩的方式，來建立貴族領主的莊園經濟組織，而必須以私人佔有的形式，出現在土地關係上。但中國的土地關係的轉化過程，又有由於一種原始的掠奪的方式的。即在經過戰爭後，流氓也可以變作皇帝，不斷地在建立起貴族地主階級來。而這些貴族地主，大都是無文化教養的：需要知識階級作拐杖。這些知識階級在中國歷史上往往起着特殊的作用，他們可由官僚而變爲地主。於是又有所謂世俗的官僚地主階級。但還因爲中國的農業生產的技術進步的遲緩性，常使貴族地主與世俗地主不能作過大的兼併。又由於中國社會的生產方式，每每以家庭爲單位，土地的分析，與相互轉賣造成了小土地所有者。另一部分小土地所有者，則起於戰爭的掠奪。此外如氏族社會對中原的幾次侵入，依附在他們勢力下面的佛教和回教竟以其教義之被作爲社會指導原理，而侵吞兼併佔去了不少土地，造成

了僧侶地主階級。在這些地主階級之下那被壓迫階級的，就是農民。有時也是由農民上升的小土地所有者。

中國社會的階級關係，約如上述，我們如其從各時代的階級關係上來對文學作一個考察，則可分爲如下幾派：

第一派，是世俗地主階級的古典主義的文學。

第二派，是貴族地主階級的頹廢主義的文學（或稱唯美主義的文學）

第三派，是封建神權的浪漫主義的文學（主要是依附於僧侶地主的）

第四派，是小土地所有者的自然主義的文學。

第五派，是農民的自然發生的現實主義的文學。

自然，在以上這五個派別之中，要是在文學構造的形式上，顯然脫離古典法則是不能的。然而從文學的風格的意義上說，那就有不同的派別，所謂風格不僅是專指形式——格律等等，而且同樣指作品的情調意境。風格是將情調意境結合於表現的形式上的一種

東西。所以，即使在一般上爲古典的形式法則所局限的封建文學裏，我們還同樣可以作如上的分派。

那麼第一，世俗地主階級的古典主義文學之特質是什麼呢？

中國封建社會，這一世俗地主階級，是非常特出。唐以後，它是成一個非常有勢力的階級了。我們已經說過，這一階級的構成分子，主要是所謂士大夫階級——但是上層的士大夫階級——其次，也有是商人轉化的。士大夫階級侍奉「明主」的時候，他是個官僚；但一旦「解組歸田」也就是個地主。他們作官時，一以「祿俸所入」購進土地，二以政治勢力，兼併土地，三又有所謂分封的官田。他們這時本來已是地主，但一旦告退，他們還可以土地的權力來控制政治。其次，有的世俗地主，是商人之向官僚轉化的，商人可以用貨幣賣得官爵。——這情形在清末更表現得明顯，官場現形記中有很多例子可找。在較遠的古代，范蠡便是個商人宰相。（我們這麼說決不是倒因爲果。史實上是范蠡不做官的時候才去做陶朱公的。但因之在其間可以看出商人地主與官僚的結合關係。）——在封建社會裏，商人

階級不是一個獨立的階級，他主要的階級基礎——剝削關係——是建立在土地上的。南宋前後，都市商業資本相當發達，其間就有握有邸肆特權的商人地主階級，但這些階級在侍奉皇室一點上說，則大都也是官僚。所以我們把這兩類地主，總名之曰世俗地主階級。

世俗地主階級的特質，在土地權的擁有上，是對抗貴族地主階級的，但在土地的剝削的關係上說，則又每每通過官僚的路，依附皇帝的政治勢力而剝削農民的。因之他在這一種矛盾的情形下面，作為他統一的手段，便是在思想上的建樹：封建禮教的提倡。這封建禮教，是世俗地主階級結合宗室貴族，而來共同向被壓迫的農民說教，籍以鞏固其剝削基礎的。同時，這封建禮教，又是世俗地主階級作為提高自己階級在政治上的地位，而威脅宗室貴族向他們屈服，不得不尊重他們的土地所有權——用以對抗着貴族地主。中國世俗地主階級是從漢朝開始便已存在的。戰國末年，中國商業資本開始發生，土地私有制度興起，商人——地主階級，就在政治上有了特權。這時，這一地主階級發揮其意識科學的力量，主要不在於文學方面，而在於哲學方面：即漢儒學派。世俗地主階級有意識的，拿起這文

學的武器的，是在唐的中葉韓愈的古文運動。便是循此而往，中國的世俗地主古典文學便確立起來了。唐宋八大家，以及清朝的桐城派陽湖派，都可包括在這一系統裏。而在詩的方面，江西詩派也是屬於這一系統的。（鄭孝胥之宗法江西詩派，也便是他世俗官僚地主的階級意識的適應。）

世俗地主的古典主義的文學，大都出於官僚士大夫的手。而中國的官僚士大夫階級，則是歷朝昏庸的「明主」及墮落的貴族之主要的國政管理人。他們是身列於廊廟之上的。所以有人把他們的文學，稱作爲「廟堂文學」——漢代商人地主階級用以侍奉皇帝的所謂賦的文學，也應該屬於「廟堂文學」的，但賦的「廟堂文學」和後來的「古文派」文學，有本質上的不同。即前者是作爲誇耀貴族階級之榮華，或偶作爲諫諍貴族而作的；而後者則是載道的文學。這一派文學，一向是看作爲正統文學的。不管是唐的詩，宋的四六，元的詞曲，明的制議，清的八股等等文體是爲宮廷貴族所獎飾的，或用以取士的；然而古文學派，則始終屹立不動，沒有誰敢非議他們，推翻他們。

世俗地主的古典主義文學的特質，我們可以指出的有三點。一、關於它的內容，是載道的。這道，大抵是孔子之道，即封建禮教。二、他的所採取的文體，大多是散文，即姚鼐在古文辭類纂中所分類的論辨、序跋、奏議、書說、贈序、詔令、傳狀、碑誌、雜記、箴銘、頌贊、辭賦、哀祭等十三類。三、文章的風格，則主張神理、氣味、格律、聲色的統一。姚鼐說：「神理、氣味者，文之精也；格律、聲色者，文之粗也。然苟舍其粗，則精者亦胡以寓焉。學者之於古人，必始而遇其粗，中而遇其精，終則御其精者而遺其粗者。」這就是說，文學需形式與內容並重。構成形式的有兩種：一是格律，即作品的一定的法度。二是聲色，即文字之形象性與音樂性的表現。構成內容的，有兩種，即「理」與「氣」，「理」便是儒家所謂道，「氣」是寓「道」的事事物物。「理」與「氣」，即是「道」與「物」，那麼內容，也就是那些貫道的或載道的事物。

從這三個特點看來，那和歐洲古典主義文學，有很相似的地方：注重格律，注重理性，注重形式與內容的統一，差不多都是一樣的。但不同的，是文章的體製。這自然是由於中國封建社會的性質所決定：文學作品與學術文字還沒有截然的分別。

其次，說到貴族地主的頹廢主義的文學。

在中國封建社會的階級關係中，貴族地主階級也始終由於封建專制政治的幾次回復而保持着相當的優勢。但是貴族地主階級在文學上露頭角的時候，每每是在其階級崩潰的過程之前後。自然，這一些挽歌的喇叭手，不一定全是出身貴族的，也有是官僚地主階級出身的；也有非地主的士大夫出身的；但他們都或多或少，間接直接地表現了貴族階級的意識形態。因之在中國封建文學上，自造成貴族地主的唯美的頹廢主義的一流派。

在本質上說，屈原是個封建貴族領主階級的文人。作史記的司馬遷，以爲屈原之作離騷，是「疾王聽之不聰也，讒諂之蔽明也，邪曲之害公也，方正之不容也，故憂愁幽思，而作離騷。」故離騷就是離憂的意思。我們認爲：不論屈原的離騷的寫作動機，是否這樣，但它分明是貴族階級在其沒落過程中的一種情感，思想的表白。有些文學史作者，如胡適，以爲屈原根本沒有這個人，是一種箭垛式的人物，是一種複合體。但胡適及其流亞根本不明白：由於彼時土地的莊園組織（貴族領主的土地生產機構）已向土地之私有轉化，文學作品也

一樣由集體創造的公有形式，而轉化到個人創造之私有形式；屈原之特出於彼時文學王國，正是不足爲奇的事。又有人以爲屈原的文學，是表現南方民族的精神，南方的地理環境的古代文學；而詩經則是表現北方民族的精神，北方地理環境的古代文學，故有南方文學與北方文學之分。首創此說的是梁啓超。我們並不絕對否認這之間存在着若干因素，然而不是主要的。我們認爲詩經文學與屈原文學同樣須從階級觀點和它的產生的各時代的階級配合關係上來立論的。屈原文學的主要精神，便是土地轉化關係上貴族領主頻於沒落的哀吟；所以屈原的文學，一方面表現出俗世的厄運，另一方面表現出非人間的理想的追求，而終至於以死亡毀滅爲自己的歸宿。他所嫉惡的「黨人」正是以私利干祿的官僚地主階級；他所追求的理想，是前封建社會和封建社會初期：湯禹與武丁時代。而這正是封建貴族莊園經濟組織的開始確立時代。屈原的文學，確是中國封建貴族領主初期頹廢的唯美主義文學（或稱唯美的頹廢主義文學）的典型。

其後，貴族地主階級的頹廢的唯美文學，又發達在建安，黃初，正始之間。這裏面的代表

作者是曹植與嵇康阮籍。到了南朝陳後主，頹廢的享樂的色彩是更濃了，這是中國貴族地主經濟組織，完全呈現崩潰的反映；這以後貴族地主階級，是從重新的戰事掠奪中而確立起來的。魏晉六朝的詩，大體上都是屬於這一系統的。但這裏也可分別相互不同的三個階段，建安黃初的詩人，大都僅表現些貴族地主的一種不可捉摸的個人的哀怨；如陳思王

——曹植的七哀詩之一：

明月照高樓，流光正徘徊；上有愁思婦，悲歎有餘哀。借問歎者誰？言是蕩子妻。君行踰十年，孤妾常獨棲；君若清路塵，妾若濁水泥；浮沉各異勢，會合何時偕？願爲西南風，長逝入君懷。君懷時不開，賤妾當何依？

這音調是極爲哀涼的。托情於思婦愁女，寄感於分離聚散，差不多成爲一時的風尚。到了嵇康阮籍劉伶他們的時候，他們是把這種蒼涼的感情寄托於老莊仙道思想上去的。因爲老莊思想是與封建貴族的莊園經濟組織是有因緣的。和老莊的思想相對立的，便是孔孟的學說——所謂禮教。這便是世俗地主用以奉侍貴族，轉而來鞏固自己階級的利益的學說。

孔子的周遊列國，莫非是想做官，第一個造成了中國官僚與士大夫的合流。嵇康他們反對周孔非薄湯武，就因為湯武做了孔孟的幌子。他們要打倒的就是禮教。因此否定了世上的一切：「天地解兮六合開，星辰隕兮日月頽，我騰而上將何懷。」（阮藉大人先生傳）這就是他們的見解了。而阮藉詠懷：

嘉樹下成蹊，東園桃與李；秋風吹飛霍，零落從此始。繁華有憔悴，堂上生荆杞；驅馬舍之去，去上西山趾。一身不自保，何況戀妻子；凝霜被野草，歲暮亦云已。

那是較之建安七子時代更為蒼涼了。

到了南朝宋時，貴族地主文學完全形式化了。不但「思」與「感」沒有了，便是「老莊」也「告退」了。一方面，世俗地主唱着「田園將蕪胡不歸，」回家鄉去吃老米飯，不再想仗官勢來剝削農民，唱起樂山玩水的歌來。另一方面，則「儷采百字之偶，爭價一字之奇；情必極貌以寫物，辭必窮力而追新。」成爲完全空洞無物的古典唯美主義了。沈約的聲律說便從此產生。餘波激盪，齊梁的宮體詩也大盛了。

中國貴族地主的唯美文學以魏晉六朝爲最盛。且爲魏晉文學之主流。唐初的上官體，晚唐的溫李，以及西崑體，花間詞派都可以歸在這一類裏。至晚清之間，樊樊山、易實甫輩，成爲這一派文學的尾音。這一派文學的特色，大約有如下幾點：第一，帶有非常濃厚的頹廢色彩，大都與老莊的思想有密切關係，但特別表現出人世幻滅之感。最明顯的例如南唐後主李煜的浪淘沙詞：

簾外雨潺潺，春意闌珊，羅衾不耐五更寒，夢裏不知身是客，一嚮貪歡。獨自暮凭闌，無限江山，別

時容易見時難，流水落花春去也，天上人間。

其次，非常注重繪畫性與音樂性。沈約的詩有八病之說，（註一）便是從音樂性的觀

點上來立論的，但顯然已離開了語言的自然音韻，而一味主張人爲的音樂性了。每况愈下的，則專講對仗。如上官體的創始者的上官儀，便主張「詩有六對」「詩有八對」起來。

（註二）那是更加無謂了。所謂繪畫性不同於形象性，在這一派文學裏，大概都帶着一種纖細的繪織的風致。這裏可舉李商隱的錦瑟詩作代表：

錦瑟無端五十絃；一弦一柱思華年。莊生曉夢迷胡蝶，望帝春深託杜鵑。滄海月明珠有淚，藍田日暖玉生煙。此情可待成追憶，只是當時已惘然。

簡直沒有人能解釋它含有什麼意思。勉強來說，不過是表現一種淒迷隱約茫然之感吧了。

第三，這派文學的特色，便是完全形式主義的作風：這尤其是表現在駢偶文裏。形式主義的特質，是一切沒落階級文學所共有的，但在中國封建文學裏，這一種特質特別是貴族階級文學表現得最爲明顯。

（註一）八病之說，可見辭源續編。

（註二）詩苑類格曰：唐上官儀曰：詩有六對，一曰正名對，天地日月是也。二曰同類對，花葉艸芽是也。三曰連珠對，蕭蕭赫赫是也。四曰雙聲對，黃槐綠柳是也。五曰疊韻對，徬徨放曠是也。六曰雙擬對，春樹秋池是也。又曰詩有八對。一曰的名對，送酒東南去，迎琴西北來是也。二曰異類對，風織池間樹，蟲穿草上文是也。三曰雙聲對，秋露香佳菊，春風馥麗蘭是也。四曰疊韻對，放蕩千般意，遷延一介心是也。五曰聯綿對，殘河若帶，初月如眉是也。六曰雙擬對，議月眉欺月，論花頰勝花是也。七曰回文對，情新因意得，意得逐情新是也。八曰隔句對，相思復相憶，夜夜淚沾衣。空歎復空泣，朝朝君未歸是也。

第三，再說到神權的浪漫主義的文學。這也可以說是前一流派的支流，但顯然有不同的是特質。這一派文學主要發生於六朝佛教輸入以後。在中國土地關係上，六朝以前，作為生產關係的剝削階級間的對立，是世俗地主與貴族地主。六朝以後便有了僧侶地主出現了。統治階級感到社會的不安，經濟組織的破產，孔子禮教，在魏晉之間，已成末響。老莊的封建莊園的理想，又不能成為社會的指導原理，由於北朝的政權的確立，氏族社會的夷人的侵入，佛教便也乘機輸入了。佛教的理想雖然在主張清淨寂滅這一點上，有與老莊的無為而治相同之處。但佛教的輪迴之說，卻是使人在寂滅中感到永生的。因為人雖然不免死去，但可以轉化於來世；祇要生前投度或皈依佛教。這較之於老莊之玄虛，以及道教的求長不老之方，更能深入人心；因為長生不老是眼前不能兌現的事實，而來世輪迴，則雖屬杳渺，而尚覺可以自慰的。佛教自梁陳之後便大盛起來，一時幾乎有作為社會指導原理之勢，僧侶們就藉貴族而得到廣大的土地，至唐的中葉，僧侶地主階級便確立了。

僧侶地主階級的文學開始以嶄新的形式，出現於中國文壇的，那便是佛曲和變文。其

次又由變文而演爲平話，寶卷等等。但由於他的階級的發生的原因之一，是憑藉所謂「神權」的；即，它是使神權作爲貴族政權之附翼而分得土地成爲地主的，其後他們才開始以土地剝削關係而擴大勢力。因之它的文學的特質，便成未來世界或天上理想的描摹。在神權的浪漫主義文學這一流派中來看，那麼魏晉間一些作者如郭璞之遊仙詩，以及較前的戰國時的穆天子傳列子書中的若干片斷，漢時東方朔的神異經，淮南子中的若干片斷，並和魯迅所輯的古小說鈎沈的一部分，都可包括在內。這一派文學的特色，第一便是文章形式之非格律化，接近於語言的自然。如變文寶卷，又成爲民間講唱文學的藍本。中國文學遺產的民族形式的承繼，對於這一派文學的研究，是決不可忽視的。但因爲它的目的是在宣傳教義，故於形式盡量採取語言化，因之，它對中國社會的作用非常之大。它使廣大的被剝削的農民，忘卻現實的苦痛，追求來世的幸福，終於消弭了鬪爭的意志。我們祇要看歷次的農民暴動，他們必須借助神道，以作號召，這便可以看出中國封建神權的勢力，而這一派文學也實在盡了它應盡的職能。第二，這派文學的主題，大概都是非現實的；作品中的主人公

是出世的，超人的。有的是惡的概念的象徵，有的是善的概念的象徵，它的內容之非現實的性質，又決定它內容的傳奇性；英雄大都是有極大的神道的。第三，這派文學不注重聲色神彩，祇是平板的敘述，而帶有很多的宣傳文學的特色：理性的，說理的，概念的。初期的神權的浪漫主義的文學，如漢以前的若干片斷記事與小說，還帶很多想象的色彩。但自佛教的文學出現以後，有些作品，初期的詩趣的想象，都給庸俗化了。這在變文和寶卷中表現得特別明顯：關於這原因，有兩點。即（一）佛教思與儒教的合流，使來世的理想放在俗世的道德中來開展。變文中的大目蓮救母便是一例。（二）佛教思想一入小乘，便拋卻了最高的辯證的思維法則，而成爲非常庸俗化了。第四，這一派文學的另一特色，便是對於民間文學或民間生活的適應性，非常之廣大。因爲它的形式不拘格律，所以它幾乎隨時隨地而變異它的表現的方法。又因爲它的作用在於說教，便不得不隨各地民風習俗而改變其題材。且時時採取現成的民間生活，作爲說教的材料。如劉香女寶卷之類，是很顯著的例。（註三）

（註三）劉香女寶卷，是敘述劉香女能吃素信佛，故在全家吃了毒魚毒斃之中能够獨自活下來的故事。

再次說到中國文學流派中的自然主義的文學。這派文學的產生的社會基因，是土地關係上有小所有者這一階級的存在。這一階級的階級性是非常動搖的：由於土地轉賣關係，有些世俗地主，變成了小土地所有者，但大半是由歷朝的紛亂，農民兵士經掠奪而得到土地的。再次，也有由農民——自耕農的原始積累，漸漸變為富農——小土地所有者了。他們在國家的各種稅收方面跟農民同樣受到大地主與貴族地主的剝削：大地主往往是一個地方的政權的實際掌握者，國家有什麼雜稅的時候，地主們不一定從土地生產上來比例抽稅，而將這些雜稅主要地分攤在小土地所有者和富農及農民身上。這一點上說，小土地所有者是反對大地主階級的。可是小土地所有者，在土地生產關係上，大都是剝削農民，壓迫農民的。小土地所有者成為國家的一個大集團的時候，他也會起來聯合農民對貴族地主與世俗地主作政治上的鬭爭；但通常總是依附在大地主的勢力下，剝削農民的。

在魏晉之間，由於政治的紛擾和土地掠奪，有些地主階級是衰落了，變做了小土地所有者。這裏反映到文學上來的，便有所謂田園詩人的陶潛的作品。作為這種作品的特徵的：

是「維持現狀」的那種衰落的心理。他想在無端紛爭中保持自己現有的力量，使用老莊的哲學來作爲說教。他不但要求爲他們所剝削的農民，應該清淨無爲；他也以清淨寡慾的方法，來抑制自己的悲哀。陶潛在其桃花源記中所表現的理想和歸去來辭中所表現的情思，就是這一種意識的表白。他是個「田園將蕪」的小土地所有者，但他又是「飢來驅我去。不知竟何之」的窮地主。正也因爲他有這種困苦的地境，所以有時也要憤慨一下：詠起荆軻來了。然而，他的沒落的階級的運命，使他這一種感情是不能常常佔有的。

小土地所有者經過六朝的紛爭，漸漸將成爲一個階級的集團了。古典主義作家中間，如唐之柳宗元，部分的表現了這一種意識。也正因爲這時的小土地所有者，有時往往投度到僧侶地主逃避征役，和依附於世俗地主，維持對農民的剝削，那就在意識科學裏，不得不接受古文派的載道思想，雖然那程度上是有不同的。然而在其整個的表現中，也掩蓋不了小土地所有者的習性。柳宗元的各種遊記文章，都可表現出這一種小土地所有者自足的情調。而捕蛇者說，對於苛政的非議，也可以說是小土地所有者的反抗心理的表白。中唐以

後，經天寶祿山之亂，小土地所有者漸漸成爲一個階級的集團了。表現擁護他們的利益而對政治社會敢於非議與反抗的，便是白樂天的詩文學。他一方面要求把自己的詩做得婦孺皆解，而另一方面又寫了不少諷刺社會的詩，想藉詩而改造社會。

小土地所有者到了宋仁宗時候，自己這一集團地位越來越擴大了。王安石代表小土地所有者的利益，登上政治舞台。正因爲小土地所有者上昇上去，和無力的貴族地主結合起來，他便着重於文學爲統治者說教這一點。終於和載道的古典文學合流起來。嗣後，經過元朝而至明朝，所謂公安竟陵這些派別，其實也都是屬於這自然主義文學的一派的。

小土地所有者的自然主義文學的特質，正和他階級的習性一樣，一方面多少帶有樂天安命的老莊哲學的色彩，但另一方面對社會又取反抗與批評的態度。然而這些反抗與批評，完全沒有自己的立場。祇是從一種不滿情緒中表現出來，而且是改良主義的。元稹和白居易把自己的詩分做四類，諷諭詩、閒適詩、傷感詩、雜律詩，除雜律詩以形式分類外，諷諭是屬於社會的。閒適與傷感，便是屬於個人的。這兩種傾向看來是絕對不調和的；但其本質

上卻是統一於個人的閒適的自然哲學上的。第二，他們對於社會現象的批評，也是極表面，對於現存制度，是並不加以非難的，而且主要爲的對當局的諷諍，而不是想改革和推翻的。第三，這一派文學形式上的特質，便是主張口語化，但並不完全否認格律。主張平淡，但並不完全否認聲色。文學的形式也是呈顯着分裂狀態的：即「土俗」也土俗得不像「山歌俚語」，「文雅」也文雅得不像「典誥誓謨」。但因此也自成一格。白樂天，唐寅，袁宏道：這些人的詩，幾乎都有一「文言口語化，口語文言化」這樣一種情調，這種形式的產生，也在於他們階級的兩面性，和由於他們階級的兩面性而產生的哲學上儒道合揉的兩元性。

最後，中國封建文學裏最光輝的一派：便是農民的自然發生的現實主義的文學。這一派文學自詩經而下，歷代的民歌，都可包括在這裏面。這一派文學裏，很少能舉出作者的姓名。但非常風行於民間。詩經的風，大都是里巷的民歌，那是不會有人懷疑的了。詩經的產生時代，大概在周的初年，商的末葉，這時農業生產大抵已逐漸代替了狩獵生活。封建社會也開始確立起來。農民——或者是農奴，這一階級，大抵也起來了。詩經的國風都是這一些人

抒發自己的情思和生活的作品，其間固然也包括着一些關於貴族的故事與傳說。但是極少數的。在這些詩歌裏，抒情是拙直的，然而卻是特徵的！例如將仲子寫一少女貪戀情人，然而又畏人言：

將仲子兮，無踰我里，無折我樹杞。豈敢愛之，畏我父母。仲可懷也，父母之言，亦可畏也。

將仲子兮，無踰我牆，無折我樹桑。豈敢愛之，畏我諸兄。仲可懷也，諸兄之言，亦可畏也。

將仲子兮，無踰我園，無折我樹檀。豈敢愛之，畏人多言。仲可懷也，人之多言，亦可畏也。

從這詩裏，我們可以看出它表現方面的拙直；然而由於封建社會的建立，男女的原始的戀愛自由，已經被禁止了。禮教男女的防範漸漸確立起來了。這一種既想她的愛人又怕別人的多話的情思，確實是與封建社會相關聯的特徵。後世民歌作風，大都如此。但感情雖然是拙直的，措詞卻宛轉得多了。情感雖然是單純的，思路卻多方面的了。例如清代的民歌：

寫封書兒袖裏藏，暗縐眉。未曾舉筆，淚珠兒先流，紛紛不休。捎書人千萬莫說奴的容顏瘦，牢記

心頭。出外的人兒苦，誰是他的知心肉，自度春秋。說奴瘦了，他也是憂愁，如何能丟。他愁我，豈不連他也愁瘦，無有掛心鈎。再叮嚀，說奴的容顏還照舊，昔日的風流。

這裏也活寫出一個家庭婦人的情思，是特徵的。

這一派文學可說是中國封建文學中最優秀的遺產，但大都很少被寫定，或很少被人注意。被寫定的最大的著作，便是水滸。嗣後，如儒林外史，紅樓夢，老殘遊記，以至官場現形記，都多少保有現實主義的作風；但顯然由作者階級的立場的不同，也有多少接近自然主義的作風的。例如紅樓夢有許多瑣碎的家庭事務的描寫，老殘遊記的趁心抒筆的結構，官場現形記的對於官場醜形的非本質的個人臉譜式的描寫，都是接近於自然主義的。然而在中國封建文學裏，最偉大的現實主義的作者，是杜甫。杜甫是將那爲詩的形式所局限的那種應該表現典型的情感、的性質，也給打破了，而幾乎突入於散文學裏那種典型的性格之描寫的方法。杜甫的詩，被後人稱爲史詩，怕就是這一個原因吧。杜甫的北征，兵車行，自京赴奉先縣詠懷和石壕吏，無家別等等固然是現實主義的作品，便是近體詩裏也能很現實地

寫出感情與思想，而不被格律所局限。例如：

糝徑楊花鋪白氈，點溪荷葉疊青綫。竹根雉子無人見，沙上鳧雛傍母眠。

這是超越用絕句來寫一時的情思的那種手法，而宛然寫出一幅鄉村的風景畫了。又

如聞官軍收河南河北一詩：

劍外忽傳收薊北，初聞涕淚滿衣裳。却看妻子愁何在，漫卷詩書喜欲狂。白日放歌須縱酒，青春作伴好還鄉，即從巴峽穿巫峽，便下襄陽向洛陽。

這也幾乎突破律詩的格局，而成爲情思之真實的紀錄。

農民的自然發生的現實主義的文學，實際上和小土地所有者的自然主義的文學是很接近的。但不同的是，第一這一派文學，大都很少有獨特的個人作家的。詩歌還是農民的生活，自然地給創造出來的。第二，這些作品也公有的產物，在鄉村裏由於若干無名作家，浸透了鄉村農民的生活，自然地給創造出來的。這幾乎成爲鄉村的風尚，習俗，一般社會心裏所孕育而自然產生出來的。第三，這一派文學的主隨時隨地變異它的形式。即便是同一的主題，也有各種不同的唱法。第三，這一派文學的主

要反抗的對象是禮教，而且是表現農民的自然情感，絲毫沒有爲禮教所束縛的痕跡，而對於政治社會的批評的作品，大概因爲它是講唱文學，怕遭受當局的直接壓迫，我們就很少看到它給人寫定。（詩經卻成爲例外。）但杜甫的古典的現實主義作品，可以說，如同十九世紀的法國巴爾扎克一樣，卻寫下了唐代天寶開元之間整個的社會的風貌，是盡了文學之社會批評的職責了的。這和白居易似的，一方面從事於庶政的批評，一方面卻自歌閒適的兩面性的態度有些不同的。他是用表現來作爲批評的。第四，這一派文學，大多是口語化了，卽像杜甫那樣，雖然尊重格律，卻一點也看不出爲格律所限制的痕跡。

除以上這些流派外，還有元朝時，由於中亞細亞土耳其商人的侵入，蒙古的氏族社會的生活習俗與中土民族的相混合，因而興起了的元代的雜劇文學，它也包含有很深厚的現實主義的作風。這裏可以把西廂記作一代表。西廂記的人物：不論是張君瑞，鶯鶯，紅娘，以及崔老夫人，都是典型的。而劇曲之描摹心境風物，也貫徹着現實主義的手法。如它寫鶯鶯

與張生離別時的心境：

碧雲天，黃花地，西風緊，北雁南飛。曉來誰染霜林醉，總是離人淚。

恨相見得遲，怨歸去得晚。柳絲長，玉聰難繫，恨不倩疏林挂住斜暉。馬兒迤迤的行，車兒快快的隨，却告了相思迴避。破題兒又早別離。聽得一聲去也，鬆了金釧。遙望見十里長亭，減了玉肌——此恨誰知。

見安排着車兒馬兒，不由人熬熬煎煎的氣，有甚麼心情，花兒靨兒打扮的嬌嬌滴滴的媚。準備着被兒枕兒，則索昏昏沉沉的睡。從今後衫兒袖兒，都揜做重重疊疊的淚。兀的不悶殺人也麼歌，兀的不悶殺人也麼歌，久已後書兒信兒索與我恹恹惶惶的寄。

這樣刻劃入微的手法，我們是不能把它輕輕抹殺的。

中國封建文學的特質是多面性的，這因為中國封建社會的階級構成關係也是多方面的和複雜的。但也正因為如此，中國封建文學裏，不一定全給載道的古典主義文學所霸佔，而在文學的發展過程上說，世俗地主的古典主義文學，往往是為農民的現實主義的文學形式所左右，而有所改變。這就是一般人所說的平民文學的樣式，影響了廟堂文學的改

進的意思。屈原的離騷，應該說是民間祭歌——所謂「九歌」的模倣的創造。晉魏六朝的五言詩體，應該說是民間歌詠——古詩十九首的放大與模擬。韓愈的古文，也不是秦漢的古文，一樣以唐代的人們的口語為基礎的古文。詩變為詞，詞變為曲，這些正統文學形式的演變，是與變文之發展為鼓子詞諸宮調，都有關係的。民間文學是潛流。而正統文學猶如河面，但河面是受伏流的決定影響的。所以中國文學遺產應該承繼的部分，大都是屬於農民，小土地所有者以及作為僧侶地主說教的這一部分吧。——自然，這裏面還有它們應該被揚棄的一些成分。語其詳，則俟諸下篇。

第六編 文學的種類與形態

一 文學的一般形態

文學的形態，是文學的風格之外部的具現，是文學的形式藉以完成的一種構造或體制。我們說文學的形式，它是和內容對置的，用以分別內容的那種音樂性，繪畫性——色澤，光彩，律動，詞藻等等的具現，它固然可以包括色澤，光彩，律動，詞藻等等的構成關係來說，但不專指這些的構成關係本身的。我們通常說文學的風格，它是側重於文學的外部的表現，但它同樣包括了這外部表現的實質，而涉及於韻律，色彩之內面性，所謂情調與意境——現實的境界。文學的形態，大致可分爲兩方面來說，一種便是情調與意境的形式表現，那就有所謂作品之抒情的形態敘事的形態和戲劇的形態。另一種，是從其語言文字的構造形式的不同上來說，那又可以分爲小說，劇曲，詩與散文。而這，在一般人，是稱爲文學的種類的。

但小說與詩與劇曲等等形式的構成，必然與敘事的，抒情的作品形態相互連結的，所以我們給包括在一個項目下，來加以論述。

我們常常聽到說過每一個時代和每一個階級社會裏，都有它們不同形式的藝術文學。但相互之間，又可以統一於構造上有共同特徵的種類。不管一時代有一時代的詩，小說和散文；也不管一時代有一時代的戲曲，歌舞和電影藝術；但在其構造的特徵上，總可分爲敘情的，戲劇的和敘事的。而在其構造的形式上，又可歸納爲散文的和韻語的。

韻語的形式總比較散文的形式發達得早。這不僅由於古先的人，對於文學大都是口頭傳授爲便於記憶，它需要諧音與押韻。這而且由於文學的產生，是爲勞動生產的律動感之所召應；是原始人類抽象思維並不發達，語言的單純與語音的同根的必然結果。同時，在文學的種類上，詩比戲曲和小說，也都來的早。詩歌在原始社會就已發生，雖然是極其粗拙；它主要是抒發情感的，其間也帶指事會意的性質。但詩歌一發達到敘事詩的形式的時候，那必然是在封建社會已經確立了。從原始社會的詩歌，舞蹈合流地發展下來，再加上英雄

故事的敘述的性質，那就成爲戲劇的形式。原始的戲劇形式，沒有今天這般的複雜，那是當然的。但戲劇的形式，已具備於祭神的歌舞，流行於民間，也是不言而可喻的。等到封建社會確立的時候，開始用之於皇帝的祖廟裏，接着又盛行於宮廷裏。從娛神而至於娛君——這正是封建社會神權與君權的統一的表現。但這些戲劇之被寫定，大抵是戲劇在宮廷間演出之後，當初最多也祇有很草率的脚本。

小說的形式大抵是最晚發達的。這和資本主義社會的生長，印刷技術的發達是很有關係的。人們不必用韻語來傳誦一個英雄故事，而可用口語的表白，藉印刷的技術傳誦開去。但在小說沒有被寫定之前，民間也早已有了了一種專門講演歷史或講演神怪故事的「說書人」，而這些「說書人」必然和宗教有關係。或者就是宗教的傳道人。如聖經中所描寫的耶穌及其使徒。他們都是用具象的語言，用故事的喻比，來作爲傳送的手段，而這已包含着充分的文學作品的形態。但從這以後，民間從傳道人脫胎出來，有專門以說書爲職業的人。但這些做說書人的底本的作品，如平話與講史，和現代的小說是有很大的距離的。

小說的發達是和散文的發達有很大的關係。小說大抵是多取非韻語的散文的敘述。

詩的形式的主要特徵，應該是有韻律的；但所謂韻律，不一定限押腳韻，而是選取語言之有音樂性的，那一種自然的韻律。從這一點上說，詩歌是原始文學最初就有的形式，是在人類沒有文字以前便存在的，因之它也應該是最具有大衆性的文學武器，是可以不藉文字而流傳的。其次詩的表現法，是和散文小說等等不同的。在其幾何學的長度上說，它較之散文和小說等等，形式是更壓縮的凝練的；在情感的抒發上說，它是更直接的烘托的！它在結構上也許有斷續性，形象也許有割裂的，但必須凝結於一個典型的感情裏。小說較之於詩，它更須顧到外面的現實主義的作風——即外面的形象的完整。散文不允許結構上的斷續和零亂，它須藉思緒把結構貫穿得「一氣呵成」似的。但詩却必須是內面連結的——即情感的凝結和一貫。試舉魯迅的舊詩一首作例：

慣於長夜過春時，
挈婦將雛鬢有絲；

夢裏依稀慈母淚，
城頭變幻大王旗；

忍看朋輩成新鬼，怒向刀叢覓小詩；

吟罷低眉無寫處，月光如水照緇衣。

這是魯迅先生在逃亡中，一個小客棧裏寫的。因為那時國共分家，一切左翼作家都有被捕處死的危險。魯迅的青年朋友柔石被捕了，且將累及魯迅先生自己，他就這樣離開了家。（詳全集五卷爲了忘却的記念）這首詩就是在這一種情境下寫成的。單從這詩的外面的表現來看，那麼，幾乎每一句都是一個形象。有的還不相聯續的，第一和第二，第七和第八，這兩聯還可說是寫自己出走情形和柔石的獄中情形的憶測是相連續的，但「慈母的眼淚」和「大王的旗子」是完全不同的兩件事，「變成新鬼的朋友」，「向刀口寫詩」也還是不同的兩件事。然而不同的事件的緊密的對照：使人們感到，在大王旗幟的不斷變化之中而慈母的眼淚依稀入夢的情境之可慘了。而忍看朋輩成新鬼之時，即斧鉞加頸猶欲作詩抗議，那又使人感到如何的悲壯！這裏貫穿着的，便是對當前不滿的憤怒之情。

固然新詩的表現法和舊詩有不同，但新詩的句和篇幅也都得有幾何學的限制。舊詩

的幾何學的限度是格律。句的限度爲五言七言，或長短句，其間竭力避免不必要的所謂「虛詞」即介詞，接續詞。而主要是形容詞，動詞，助詞和名詞相組成的，有時連代名詞也不用。而新詩的幾何學的限度，是言語之自然律。詩是側重於歌詠和朗誦的，首先他不能有混亂言語音律之清晰的那種曼長的句調。人類的語言的長短度，不僅由於思慮之複雜與單純而有不同，且由於呼吸器官和發音器官的強弱而有不同。而這兩者都爲特定的社會條件所決定。農村社會的農民，語言是單純而簡短的，但呼吸器官特長，而發音器官特別洪亮。都市居民幾乎是相反的發展。然而在一個共同社會生活——例如半殖民地半封建的中國社會——裏，語言的長短度，也還可以求出一個幾何學的限度。三言，四言，五言，七言，三、三、四的十言，或三、七的十言，正是舊詩詞在語言長短律的發展上一種自然反映和發展。而新詩的句和篇的幾何學的限度，不但要取法乎自然的語言，同樣須取法於歷來與人們生活相結合着的詩的本身的發展律。這就是說，像過去詩人之詩的五言七言，固然是不自然的，堆砌的，然而民間口頭的七言，十言等等，却溶化了那種詩人硬化了的風格，成爲非常自然了。

新詩人必須注意民間無名詩人這一種蛻化舊詩格的本領。可是現在的詩人，很少留心這一點。例如朱維基的我們不要忍耐：

這是平賣麵粉的許多天中的一個早晨：

像長蛇陣一樣的人的排

從南京影戲院對面的雲飛車行

洶洶湧湧地，熙熙攘攘地

迤邐到福源麵粉號的門口；

感謝巡捕老爺們，秩序是很好地給維持了——

在門口的左邊是放着一架鐵絲網，

而在西南較遠的地方

如臨大敵地停着一輛鐵甲車，

牠上面高架着的機關槍鎮靜地

準對着這些無辜的，可憐的，窮苦的人們；

而這個排列所包含着的，當然

全是我們中國的人民，

因爲其他民族的人民

在他們的第二故鄉的這個地方

至少還不窮迫得需要加入這個爲飢餓的搏鬥中。

不管我們的詩人的抒寫和悲憤是非常值得敬佩的，但在作爲詩的表現上，是超過了作爲詩的語言的幾何學限度。沒有一個人，可能在一呼吸之間誦出像末三行四十二個字音的一句的詩的！這樣的詩的表現方法，是越出於中國這一社會生活中人們所可能接受的範圍以外的。同時，詩的篇幅的幾何學的限度，那主要是以作者情緒的生滅爲其準則的，而其次還須顧到對於聽者所可能引起的情緒的限度。這就是說如其作者能保持其情緒之極長的限度，且能以這情緒刺激聽衆，照樣能保持聽衆的情緒的長度，而不至厭倦，那詩的篇幅，自然不儘可能的達到其最長的限度。要不然，會使詩失却勻整和和諧。離騷是一首

極長的抒情詩，且幾乎是同一情緒之反復詠歎，然而我們直讀到「亂曰」為止，還一直感到興奮，這就是離騷之可貴。關於詩之語言的自然律這一方面，我們再舉一個和上面相反的例子。徐志摩的一條金色的光痕。

來了一個婦人，一個鄉裏來的婦人，

穿着一件粗布棉襖，一條紫綿綢的裙，

一雙發腫的腳，一頭花白的頭髮，

慢慢的走上了我們前廳的石頭：

手扶着一扇堂窗，她抬起了她的頭，

望着廳堂上的陳設，顫動着她的牙齒脫盡了的口。

她開口問了：——得罪那（你們）問聲點看，

我要來求見徐家格位太太。有點事體……

認真則，格位就是太太，真是老太婆哩，

眼睛赤花，連太太都勿認得哩！

是歐，太太，今朝特爲打鄉下來歐，

烏青青就出門；田裏西北風度（大）來野歐，是歐，

太太，爲點事體要來求太太呀！

太太我拉壞上，東橫頭，有個老阿太，

姓李，親丁末……老早死完哩，伊拉格大官官——

李三官，起先到街上來做長年歐——

早幾年成了病，田末賣掉，病末始終勿會好

格位李家阿太老年格運氣真勿好，

全靠場頭上東幫幫，西討討，喫一口白飯，

每年只有一件絕薄歐棉襖靠過冬歐，

上個月聽得話李家阿太流火病發，

前夜子西北風起，我野凍得瑟瑟叫抖，

我心裏想李家阿太勿曉得那介哩，

昨日子我一早走到伊屋裏，真是罪過！
老阿太已經去哩，冷冰冰歐滾在稻草裏，
野勿曉得幾時脫氣歐，野嚙不人曉得！
我野嚙不法子，只好去喊攏幾個人來，
有人話是餓煞歐，有人話是凍煞歐，
我看一半是老病，西北風野作興有點歐；
爲此我到街上來，善堂裏格位老爺
本（給）里一具棺材，我乘便來求太太，
做做好事，我曉得太太是頂善心歐，
頂好有舊衣裳本格件把，我還想去
買一刀綻箔；我自己屋裏野是滑白歐，
我只有五升米燒頓飯本兩個幫忙歐喫，
伊拉拾了材，外加收作，飯總要喫一頓歐，

太太是勿是……噯，是歐，噯，是歐！

噯，太太認真好來，真體卹我拉窮人……

格套衣裳正好……噯，害太太還要

難爲洋鈕……噯，噯，噯……我只得

朝太太磕一個響頭，代故世歐謝謝！

噯，那麼真真多謝，真歐，太太……

不論這詩是充滿了如何虛偽的人道主義的精神，但它是捉住了語言之自然音律，全都適如語言之幾何學限度，而詩的篇幅的長短，也適如其情緒的起落。詩之應該遵守語言的自然律和情緒的自然律，是和其他的文學不同的一種特徵。

但詩也有散文詩和敘事詩的不同，散文詩可以不用韻，但還須遵守語言的自然律。敘事詩大都協韻。然而它每每是超過情緒的自然律——即情緒之幾何學限度。這裏敘事詩有和小說的同一的特徵，作者將情緒依附於事件的發展而緩和地迂回地發展，不使衰落。使情緒之幾何學的限度，在體現於第三者身上，而展長了。這在敘事詩裏如孔雀東南飛，如

木蘭辭便是如此。而像杜甫的北征，將情緒寄托於每一自己所際遇的事件中；又從各一事件中反映出彼時社會的亂離情狀，使人感到無可名狀的同情與嗟嘆，這又不同於故事敘述的敘事詩，而是紀載現實的敘事詩——所謂史詩了。這一種史詩也一樣以情緒體現於事件本身上而延長的。

一般說來，敘事詩是封建社會的文學的樣式而抒情詩則是起源於原始共產社會而發達於資本主義社會的初期，封建社會的抒情詩大都以格言形式代替了。但亦有特殊的例外，如中國這樣的封建社會，抒情詩便很發達。散文詩是資本主義社會的中期以後的產物，而特別盛行於美國式的新興資本主義社會裏。惠特曼的草葉集，便是一例。這是民主主義思想在文學形式上的一種表現。但無論詩有如何不同的形式，而它的特質總是偏向於抒情的。

較之於詩更適合於抒情的文學形式，那該是散文。中國是個散文特別發達的國家。它幾乎是中國文學的一種綜合的形式，不但是藉它寄托思想，而且也藉它來抒發情感。中國

的學術思想文章，常常會超越了它應有的限度——說理的明白性與體系化的限度——而接近於文學的寫法。莊子便是一個例子。而歷史記載文字，也每每會超過它應有的歷史學的分析與綜合的限度，而接近於戲劇性的或小說性的表現。左傳與史記便是一個例子。但嚴格地說這些仍不能目為散文文學。散文文學大抵是空想的對問與論難，如宋玉的對楚王問，東方朔的答客難與楊子雲的解嘲等等，是賦的變體。散文文學的特質，其一是帶有多量遊戲性；其二是多半是諷刺性的。這也就是說，一種是情緒之自我的抒發，一種是情緒之對現實的劇烈的反擊！

小說的本質上，是敘事的。但敘事文學不僅限於小說。前面已經說到過，詩也有敘事詩。但小說和敘事詩的不同，不僅是在於前者是散文的形式而後者是韻文的形式；即在敘事的方法上，也有不同。敘事詩的初期所謂英雄歌大都是口頭歌唱的，如希臘荷馬的伊利亞特，奧德賽，這種的長篇敘事詩，雖然也詳細地敘述奴隸社會的生動情狀，但敘述的方法，比較採取誇大的，或情感的磅礴的鋪張，而小說一般是更為客觀的，冷靜的。

構成敘事的形式，有三個要素：情節——故事的梗概，人物，場景。一般說來，敘事詩側重於情節與人物，比較忽略於場景。即使寫出場景時，也不很注意細微曲折的複雜的配合，而注意於場景的氣氛情調。情節的偶然性，有時會越出於現實性的限度。人物多是英雄主義的，性格是一種概念的類型化。小說雖然是敘事的，但必須把故事的梗概——情節還元於人生的生活片斷的繼續，因之它不應多分強調偶然；但必須在日常鎖事的表現中，貫徹作者所把握的現實的「事理」。人物不一定是英雄主義的，然而深刻的的人生哲學和階級意識之體現者。小說人物中的典型性，也就是階級社會的黨派性。而對於場景的描寫必須附着於生活片斷，更曲折細微的展開。

在敘事的作品形態中，除小說敘事詩外，還有寓言，諷刺故事，文藝通訊，報告文學。小說通常分做短篇小說，長篇小說和中篇小說。這一般是以篇幅的規模的巨大和短小而分別的。但由於規模巨細，也決定了其間的形式之不同的特點。即如短篇小說裏的人物描寫是特徵的主要一點的畫出——是人物之發展過程的歸結底烘托。但也有以說一個短小的

故事而名之爲短篇小說的。而長篇小說則更注意於人物與事件的發展的配合，是現實發展過程較爲廣泛的全面性的把握。其次，短篇小說的結構，大多是取單線條的發展的形式，而長篇小說則大都是多線條的發展，雖然它也必須歸趨於一個主要的線條上。但這種不同的特點，並不能機械地死看了的。寓言是以譬喻的形式，作對人生之勸善或懲惡的一種敘事作品。它和諷刺故事相反。寓言不主顯然的暴露，而是假借動物及各種物體，使之擬人化的。它主要是當作社會道德教訓的手段，比較是對於人生的積極的提示。而諷刺故事則是暴露現實之醜惡，它或用幻想故事的形式，諷刺社會現象。或用反語，冷語對現實予以襲擊。或如魯迅的雜文，用形象的記述（僞自由書中的大觀園的人才，曲的解放）來對當前的醜惡加以諷刺的。——這雖離開了故事的性質，但諷刺文學的襲擊性是更濃了。報告文學，文藝通訊，是一種新形式的敘事作品。這是把藝術描寫和科學敘述結合起來的一種文學形式。報告文學有可以用集體的方法來寫作的。如蘇聯的內戰史，和中國的一日。文藝通訊注重觀察，探問與分析的敘述，是新聞文學的一支派，這種新形式的文學，無疑地是更

強調了作品之政治性的。

戲劇作品的形式，那是抒情的與敘事的綜合。所以不但演出於舞臺上說，戲劇是綜合的藝術，而劇本本身，它也包括文學之抒情的與敘事的綜合形式。戲劇大都用幾個不同的場或幕，來區分時間和空間，而在各個場和幕之間來作爲事件發展的段落和繼續。但在一幕之間事件的遞嬗，則由於人物的說白，和人物的進退。這是從其敘事方面考察的。然而近代戲劇的分幕，限制事件之無限制的發展，它必須在某一幕裏，作出事件發展的最高點，因之，以戲劇去感動並吸引讀者和觀衆的，還必須藉人物的說白而表達出來的情緒；這情緒是作者依附於所賦予的人物的特定的性格，作各個不同側面的表白。這就說，作者即使在同一幕裏安排了一個肯定人物，和一個否定人物，但還是通過作者的情緒，是作者把對於某一特定人物的自己憎恨的情緒附依於某一特定人物上使之客觀化，或是作者把自己對於某一特定人物的喜愛的情緒附依於某一特定人物上使之客觀化的一種表現。從這一點上說，戲劇又是抒情的。大抵古代劇正和敘事詩一樣，側重於故事的本身的发展；以故

事本身去感動讀者。這在中國民間演出的各種戲劇，還保持着這一種特點。而近代劇，正和近代的小說一樣，注重於場面，注重於人物性格之自我判白；更提高了抒情的成分。但在文學形式的構造上，它究竟不同於敘事的和抒情的，而是一種獨特的構造形式：戲劇的。

戲劇作品的形態，可分爲悲劇和喜劇。但悲劇兩字也有賦予以特定的意義的，那便是它是指希臘的悲劇而言的。希臘悲劇的主要特徵，那便是主人公對於運命之不可克服的主題的演出。而在其情節的發展上，特別強調其偶然性，以增大其感人的力量。但我們所謂的悲劇，應該不是爲運命而寫照的悲劇，而是對社會盡一種批判的任務的悲劇，這就是說在其劇情的發展中，已加上必然的因素：指示其沒落或滅亡的前途。因之，其中所處理的事，有高尙的因素，也有平凡的因素，結合在人物上的，有高貴的特徵，也有日常的甚至於滑稽的特徵。至於喜劇大致是作者用滑稽的形式顯示生活的某一方面，而加以嘲笑或譏諷。然這裏也正和幽默與諷刺的不同似的，喜劇有具有幽默成分的嘲笑，如莫利哀的喜劇，他雖然嘲笑了貴族社會，但他並不否定貴族社會，他祇指出貴族社會若干的風習是可笑的，

但他沒有從這風習而直接再刺擊到貴族階級的本身上去，而予以否定的意義。華父的職業婦女，是一篇難得的喜劇。然而它同樣祇嘲笑了官僚社會之若干缺點，而沒有直接刺擊到中國官僚階級本身的潰爛和它的反動性。喜劇的另一種，是更多諷刺的性質的。果戈里的巡按，却由於他現實主義的手法，而襲擊到地主官僚社會的心臟了。雖然果戈里也是貴族地主出身的作家，但他是把這作為可笑的現象的本質暴露了，因之它也更盡那藝術之社會批評的任務。此外，戲劇作品主要是供演出的；這也有使它的作品形態受演出的當地的社會條件而改變，中國的古典劇文學的不完全性，就是受中國社會產業不發達的限制。

二 中國文學的種類

中國文學的分類，極為龐雜。姚鼐以古文辭為文學正宗。別之為十三類。（說見前，詳則可看古文辭類纂序目）而章太炎的文學論略，分文學為無句讀文及有句讀文兩類，有句

讀文之分類如下：

有句讀文

有韻文

無韻文

賦頌——無韻之頌即入符命類述敘類中。

哀誄——祭文附此。

箴銘——無韻之銘即入款識類中。

占繇——如周易易林太玄靈棋之屬。

古今詩體

詞曲

諸子——九流及近世科學諸說並附於此。

疏證——凡隨文解義及著書考古者皆屬此。

平議——如史通文心雕龍及一切文評史評之屬。

紀傳——尚書帝典之類皆屬此。

編年

紀事本末

國別史——如國語之屬。

歷史

地志

姓氏書

行狀

別傳

雜事——報章中記事亦屬此。

款識——如鼎彝碑誌之屬。

目錄——書目之無說者別入簿錄科。

學案

詔誥——尙書康誥酒誥之類亦屬此。

奏議——尙書訓謨之類亦屬此。

文移

批判

告示——一切教令皆屬此。

訴狀

公牘

錄供

履歷

契約——如條約、地契、引帖之屬，其私立者即入書札類中。

書志——如正史各志及通典通考之屬。

官禮——如周禮六典會典之屬。

律例

公法

儀註——如儀禮江都集禮書儀之屬，其經學家專門說禮者即入疏證類

中。

符命——如封禪告天劇秦典引之屬，不皆有韻。

論說——連珠之類亦屬此。

對策

雜記

述序

書札——私訂契約不關公牘者亦屬此。

小說——文言俗語諸體均屬之。

雜文

典章

這樣的分類法，是將所有關於歷史學，法律學，經濟學，哲學……舉凡一切學術都統屬在文學部門裏了。有韻文中除古辭外，視爲文學作品，尙稱確當。而無韻文中之歷史公牘典章，則或爲社會科學之一部門，或爲社會科學的材料，與文學是顯然不同。其間如歷史中之別傳，行狀，或尙可包括在傳記文學中，但要亦不能算爲純粹之文學作品。學說本爲哲學一科，諸子書爲思想哲學，平議則爲歷史哲學或文藝哲學。疏證則爲祖述哲學學術之一種方法，不能自立爲一科。他如雜文，自爲中國文學的一種特殊體裁，然論說對策，或屬於經濟學或屬於政治學，又不應歸在文學的雜文的範圍內了。這樣的分類，決不是我們所能苟同的。我們所謂文學，主要應該是指文學作品而言，就是論述或批評文學的論文，也不屬於文學範圍以內。它應是屬於哲學的一部門的。所謂文藝哲學，但儘也可獨立爲一門，而名之曰文藝學，然不是文學作品的一部門。

中國文學作品，據我們的意見，正如世界文學的體系一樣，有可以分爲如下的各類。

一，詩文學 包括騷，銘，賦，詞，散曲，民歌，古詩，絕詩，律詩以及其他各種詩體。

二、小說文學 包括寓言、筆記、傳奇文、偶談、誌異、傳記文學、平話、講史、演義等等。
三、戲劇文學 包括宋元雜劇、崑腔及民間各種雜劇，如唱花燈之類，也可算在這
一類裏。

四、雜文文學 包括序、跋、論說、雜記、哀銘、訓感、短評……等等。姚鼐所指的十三類，
幾乎一大部分可包括在這裏。

五、講唱文學——實即口頭文學，它的形式可以說是綜合的。有小說的敘事記人
的性質，有詩的抒情的性質，也有戲劇的演出的性質如變文、諸宮調、鼓子詞、彈詞、寶卷
等屬之。而平話講史，實亦爲此種文學之支流。

在以上五大類中，又各有其不同的形式，不同的變遷，我們爲要求較爲明析的概念，擬
於下節略論其作品之結合形態。——所謂民族形式。——在此我們將會得出一個它們之
間的不同，它們各自的發展過程，和它們相互的影響與關聯之簡單概念。

三 民族形式的檢討

文學作品的結合形態，不僅藉文學之自身發展而完成，主要是在特定的歷史的社會的條件下而產生的。我們已在各種社會的歷史背景上，指出西歐文學的各種流派，和中國舊文學中的各種流派，現在我們要從中國文學作品中來敘述其各種形態，那就是民族形式的問題。

那麼，我們首先來解釋什麼是「民族形式」這一個名詞的意義？我們認為這可以這麼說：

「民族形式是文學形式在其特定的民族裏，表現出具有其特定的歷史社會之內容，而與之相適應的一種文學上的形式。」

因之，所謂文學的民族形式，它必須具有三種特徵：

第一，它應具有民族的特徵。這也就是民族形式的基本的特徵；主要地它是由特定的經濟結構上所產生的文物制度，風俗習慣等的社會生活（包括心理狀態）樣式的反映。即這種社會生活樣式每每由於歷史的變換而不同，文學的形式也必然隨之而不同。

第二，它應具有外來的形式的特徵。我們知道：世上沒有一個孤立的人；同時，也沒有一個孤立的民族。中國民族本身就是個非常複雜的構成。漢民族以外有蒙回滿藏。相互間的生活習俗的影響，排拒，構成了中國一部巨大的歷史。而六朝時佛教的輸入（其實漢明帝時，中國已有佛教，但盛行卻始於六朝）元朝時中亞細亞商人的來華，以及鴉片戰爭先後帝國主義勢力的侵入，都使中國文化起了絕大的變化，影響了中國本土文化性質上的改變。中國文化於接受外來文化之後，也就把外來文化作為民族文化的特性之一而表現出來。我們所謂文學的民族形式，決不能忽略這一特徵。

第三，民族形式必須同具有世界形式的一般特徵。這就是說：如果我們假定說世界文學形式，是向典型之創造的這一基本原則突進，我們所要創造的民族形式，正也是要把握這一基本原則，而運用我們特殊的語言構造，而予以完成的。同時，世界文學中敘事的、抒情的、戲劇的等等之作品形態，是基於社會現實條件，逐漸向分業的專門化發展着去的。我們也必須適應我們社會的特殊條件，在文學形式構造上有個很好的配合。例如，從古典主義

文學，發展到現實主義文學，在人物創造上，大都是從社會道德概念之擬人化，而發展到人物之個性與一般（社會的東西）的統一，這是世界文學歸趨的特質；那麼在我們封建殘餘尙未脫盡的中國社會裏，在文學上是否應該注意這一特質呢？無疑的，一樣應該注意的。但我們得運用更好的表現方法，創造嶄新的民族形式，使中國文學與世界文學相接近。

所謂民族形式如其不從這三個特徵上來考察，並加以注意，那將會變成無原則的中國文學之封建形式之回復。這現象在抗戰文藝中已經部分的發生了。我們認為是應該校正的。

首先我們從歷史的眼光，把中國文學的形式，來作一個考察吧。

從中國文學歷史的全部發展中來看，它的形式，始終是在民間文學形式與廟堂文學形式的交流鬥爭的過程中發展着。所謂民間文學形式，那便是與生活密切地相連結的，直接地反映民間生活樣式的一種文學形式。所謂廟堂文學形式，那便是與生活相游離的，專留作爲供奉君主，應酬，獻媚，享樂，間亦有略帶諷諫意味的那種文學形式。但正如君主卿相，

官僚士大夫的生活，是取給於農民的血汗的勞動生活之上一樣，廟堂文學的凝固，死滅而又甦醒——帶有些兒活氣，也全靠民間文學的影響。這影響的最後，必然是廟堂文學的死滅，民間文學的發揚與光大。新文學是從這基礎上產生。這是中國文學民族形式第一個特點。

其次，中國文學不但在其內部民族間底相互的影響，非常之大：如漢賦，是顯然接受了楚辭的影響；而於中國民族之外的民族，也給予中國文學以極大影響。這里第一個便是印度民族的影響。從譯經而到了變文的出現；從南方的海外通商而有戲文的出來，都受的印度文學的影響。其次如元曲的興盛與中亞細亞商人有關。如五四以後的新文學與西歐資本主義國家的文學有關。這些從接受外來文學形式，而使之融合於本土文學形式裏的民族形式，特別在民間文學裏表現得顯明。這是第二個特點。

再次，中國文學的發達，是起於周代的初期封建制度的確立，然而其間經過非常曲折的螺旋形的發展，中國的封建制度的社會始終在起伏中逐漸衰滅下去，因之可分做四個

階段。在每一階段的興起，即封建制度以不同的構成形式的土地剝削關係而重行確立起來的當初，在文學的形式上大半是有一個時期承受過去傳統的。到了一定的時期，它才反映出那適應於這社會生活形式的文學形式。這是第三個特點。

再次中國文學裏很少像希臘荷馬的敘事詩，偉大的具有豐富想像性的巨構絕少，而相反的獨多於紀述現實生活的敘事詩。中國敘事詩的發達，大概在三四世紀以後，而這些敘事詩，不是說故事，也很少神話性質。雖然因佛曲演變出來變文，也還可作為敘事詩來看；但它是一種特殊形式的講唱文學；是中國文學由此而演出平話、講史和小說來的一種文學形式。是介在敘事詩與小說間的一種形式，是不能作為嚴格的敘事詩來看的。決定這一形式的社會基因，據我們想，第一是中國社會階級複雜的分裂狀態的反映。第二是中國的產業落後性，印刷流傳的困難，不得不以講唱的形式，而幫助它的流傳。這是第四個特質。

最後，中國文學形式，大體上是從韻文的向散文的發展，從抒情的向戲劇的和敘事的發展。散文的敘事文體的發展，是在北宋的末年，十一世紀左右，都市經濟相當發展，握有一

邸店」特權的獨佔商人——地主階級興起以後的事。但這些敘事形式的平話講史小說，多半是以宗教，或帝皇相斫史作爲題材，多少帶有歐洲十七八世紀的浪漫主義似的作法，愛用中古歷史事件作題材。這是第五個特點。

然而作爲中國文學之民族形式的總的特點的，那便是全體主義的藝術形式。什麼是全體主義的形式呢？我在民族形式與大眾文學中，曾經有過如下的解釋。

『全體主義(Totalism)的名詞，在政治上是指法西斯蒂國家的全能主義的，但法西斯政治之全能力質，正是資本主義的末期封建專制的形式之恢復。全體主義這一名詞，本質是表現封建社會的一種性質的。日本三木清之流所倡導的日本思想的全體主義，即是校正日本過去文化思想之自由主義的傾向，而在國家形式下，實施其社會控制，依然是社會法西斯的哲學的倡道。我們借用來表示中國傳統文學的形式上所具有的這一種性質，是指明它與封建生活形式相依附的意思。中國文學之沒有脫却其爲封建勢力所決定的因素，正和中國社會之沒有脫却封建勢力一樣。中國是個發展極不平衡的國家，但在其各部門的總和方面看來，中國的產業是不發達的。資本主義的分業，造成資本主義社會的思想的分業。有人說，資本主義社會的小說，是封建社會的敘事詩；然而，我們也可同

樣的說，資本主義社會的短篇小說的發達，是產業分工之更精密細小的一種意識的反映。人們生活在這一社會裏，不特由於生產的緊張，無暇來悠悠自在的唸完長篇小說，而尤其是由於意識形態爲生產方式所決定，每每易於從極小的部分來看事物。小說之「年輪」的觀察，（胡適論短篇小說）便是在這一社會基礎上反映出來的觀點。然而，資本主義的思想家，「見樹不見林」的思想方法，每易使人執於一端而墮入於神祕主義的深淵；正也是這一社會基礎所決定的。文學上的表現也是同樣的。唯美派的神經衰弱的個人主義的作品，溫情的虛偽的人道主義的作品，片面的停留於現象的表面敘述的自然主義的作品，以及庸俗的無熱情的低級的通俗作品——宣告了資本主義國家文藝的沒落。而中國過去是個封建專制的國家，這封建的特質，決定中國文學藝術之全體主義的形式。作爲其特徵的，便是故事的有頭有尾的敘述；人物的籍貫、姓氏、年齡、身份的外形的紀錄；場面之全面的大包圍式的鉤稽；情調氣分的概要的撮述；愛取有關於史實的浮在社會上層的現象的表面的大題材以及文武雙全急公好義的然而向官僚主義突進的所謂正派人物。其有涉及於男女相思的戀愛作品，亦必將其情感的轉遷與四季或月份相配合。子夜歌分作四季，孟姜女哭夫也從正月哭起直哭到年底。甚或將男女雙方從見面敘起直到配合爲止，如梁山伯與祝英臺，卽自「一拜先生二別弟，

「三謝東翁轉家鄉」敘起，直到哭墓，墓裂而入墓同死爲止。孔雀東南飛也一樣是個有首有尾的故事。……其中固然有若干作品，注意於部分與細節、人物的個性而顯出特色；如紅樓夢與水滸，但它一樣沒有脫卻這混沌籠統的概念的與專注重「情節」的全體主義的藝術形式。」

明白了這一些特點，我們再進一步來考察全文學史的各個階段的特點與變化，那麼我們對於民族形式，也可得到比較深入一點的理解。照我們的意見，中國文學史，可以分做如後的四個階段，而各個階段中，又有它主要的文學形式。

第一階段，是從周至秦，爲初期封建社會的確立與衰落時期。這時文學的主要形式是風與騷。

第二階段，是從漢而至六朝，爲專制封建社會的再建與衰落時期。從文學的主要形式說，也可叫做詩賦時代。

第三階段，是從唐朝而至元末，爲地主階級經濟以多角結合關係而復興，以至於衰落破滅的時期。這一時期的文學形式，主要是散文與韻文的雜揉。

第四階段，是從明朝的興起以至於五四之前，是末期專制封建主義的崩潰，都市經濟的抬頭的時期。這一時期的文學形式，主要是散文敘事形式的興起的時代，也可說是封建小說形式的鼎盛時代。

我們這樣的劃分，不過指出各時期文學形式的主要潮流，而決不能機械地說，除這主要的形式以外，別的形式便不存在了。各時期中，既有前一時期的形式的殘餘，也有後一時期的形式的萌芽，而主要的形式在其用韻語和散文表現出來時候，又各有程度的不同。同時每一種形式——如詩——還有它自己的不同的發展階段。我們的劃分，不過表示大體的一般的趨向而已。

A 初期封建社會的文學形式

這一時期的文學作品主要的便是詩經和楚詞。但由於初期封建社會的意識科學，學術與文學並不十分嚴明地分離；所以表現思想的散文也極富於文學的趣味。如其把周秦的文學的範圍，放大大一點的來看，那麼春秋戰國時期的散文也是非常華瞻的。其中正有許

多採取文學表現的形式。如老子、莊子、列子的一部分和戰國策士之游說書柬等等。但這一時期的主要文學，卻是風與騷。

所謂風，便是國風。騷便是離騷九歌等等。風與騷（尤其是九歌）有一個基本的特質，是相同的。那便是它們都是從民歌上昇的，或者就是民歌的寫定。其次，它們的形式，不管其間有如何不同——如詩經的國風，用語非常的簡短，用詞非常的素樸拙直，而楚辭則，相反用語比較曲折，用詞比較華瞻，想象的成分提高了——但一樣適合於語言的自然律。

詩經的詩，大都是四言，其間也有三言的，有長短句的，然而沒有超過十言的長句。敘事的成分極少，抒情的成分極多。因為抒情的成分極多，又因為初期農奴經濟確立時的「人民」感情，也並不複雜，所以反映在文學形式上，類多反復諷誦的格式。即用差不多同樣的語句，作為情緒之反復的傳達。自然，其間也有更換一些詞句，表示情緒一步步更逼進一步的狀態的。如寫戀人之懷念的月出章：

月出皎兮，佼人僚兮，舒窈糾兮，勞心悄兮。

月出皓兮，佼人憫兮，舒憂受兮。勞心慙兮。

月出照兮，佼人燎兮，舒天紹兮，勞心慘兮。

從「月皎，」「月皓」而至於「月照」——照耀大地——從「心悄」「心慙」而至於「心慘，」都表示一步更逼進一步的情狀與心境。這裏祇表現出一種渾然的懷念情緒，而沒有表現出一種經過思維作用的曲折複雜的懷念的情意。這大抵是原始民族的原始情緒。文化程度較低的民族，是最容易接受這一種形式，而且也是他們所能表現的一種形式。這祇要把現在偏僻的鄉間流行着的五更調的形式來比較一下，我們便知道是如何的接近了。

但詩經的形式也不全是反復諷誦的格式，有在敘事中抒情的，如東山詩。雖然每節起句也用同樣的句子；「我徂東山，惓惓不歸，我來自東，零雨其濛。」而這一起句後，即寫各種不同的所見的現象。這又是一種形式。又有幾乎全都是紀事的形式，如七月流火。這可說是農業社會的風俗誌。但這樣的形式，比較地少。而像下面這樣一首，更表現出敘事時不用重

疊的章節，抒情時便反復誦歎起來了的一種形式。

伯兮，伯也執殳，爲王前驅。

自伯之東，首如飛蓬，豈無膏沐，誰適爲容。

其雨其雨，杲杲日出，願言思伯，甘心首疾。

爲得諼艸，言樹之背，願言思伯，使我心痲。

詩經的用語的簡短，正是彼時人們語言單純的一種反映。實際上它應該被看作是古

代的語言的記錄的。不過稍爲寫得整飭一點，便於傳誦吧了。所以其間也儘隨情緒緊張的

律度的不同而改變其語言之長短度的。如祈父：

祈父，予王之爪牙，胡轉予於恤，靡所止居！

祈父，予王之爪士，胡轉予於恤，靡所底止！

祈父，曷不聰，胡轉予於恤，有母之尸饔！

又如伐檀：

坎坎伐檀兮，寘之河之干兮，河水清且漣漪，不稼不穡，胡取禾三百廛兮，不狩不獵，胡瞻爾庭有懸

顏兮，彼君子兮，不素飭兮……

這些表示憤怒的情緒的律度的詩句，必然地會更少均整的形式，更多突兀起伏的形式。但不論它們如何的突兀起伏，而用語也一樣沒有超過彼時特定社會的語言之幾何學的限度。如後世的十一言十三四言的句子，在詩經裏是沒有的。

從詩經而向論語，孟子，老子，莊子的散文的發展，是這一時期的文學的形式的一個轉變。論語的簡略和孟子的雄辯，是一個系統裏的變化；老子的整飭——有時還是用韻語

——和莊子的華瞻，又是一個系統裏的變化，但兩者有一共通的特點，即用語由簡短而趨繁複，思維由直捷而趨曲折；氣魄由狹小而趨闊大，終於造成戰國末年策士們的那種缺少實質的，空疎而華瞻的辯論文字。這因為，初期封建的農奴經濟日趨崩落，土地私有的——非貴族領主所有的——形式，日漸發達，且由於農產物的貿易的繁盛，南化文物的

（註）清儒謂老子較莊子晚出，但從文體考察，老子實在比莊子更早。這正如論語與孟子的不同，是值得我們注意的。

交換，已藉私人的貿易，而不全靠朝貢。（註）這樣，反映到文化上來的，是思維之個人主義的發展，是知識之複雜化。這歸結到純文學的範圍裏，便產生了騷體。

屈原的離騷，也可說是詩經風體的一大解放。這裏不但語言的音節，較詩經複雜了。如詩的語助詞——即音節的長音——大都在一句之末，用一「兮」字，來調節歌誦時的呼吸；而在騷體裏，卻把長音拖拉在句子的中間，句末卻又突然收束了。音節的長度，要比詩經的音節長得多了。而騷體中所表現的思慮與情緒，也從單純而趨於複雜。但正惟有這一種情緒之複雜化的緣故，使騷體的語言形式也轉趨複雜化了。同時，作為集體生活情感之紀錄，而又以集體創造的形式之下給紀載下來的文學——詩經，它必須具有共同的一般的感情；這情感的幾何學的限度，也是不很長的。詩經最通常的格式，是反復諷誦的格式。——這裏就是一個原因。而離騷是屈原寫個人的哀怨的。這哀怨又主要發生於貴族領主階級

（註）管仲伐楚，責問楚王道：「爾貢苞茅不入，」足見彼時以前南北貨物交換還靠朝貢的形式。而後則孔子稱

贊子貢做起生意來是「億則屢中」的，足見已有私人貿易。

的沒落；由於商人的地主階級的興起，貴族領主階級將失卻其最重要的所有物——農奴。而貴族又歷來是享樂在農奴的勞動生產之上的，智力離開了社會物質生產勞動，漸向分業的專門化上升，造成了智力的發達的優越，這一種智力的優越的發達，一碰到自己階級的沒落的時候，自然地成爲階級挽歌的最好歌者了。這也是使離騷包含了人類複雜的思維與超越了一般人們共有的情緒之幾何學的限制，成爲如江河之波瀾壯闊，靡所底止了。但同時也因爲彼時的社會生產沒有脫離農業的自然經濟狀態，連手工業生產也不甚發達，作爲商人主要貿易手段的，是農業生產物；所以他的思維也不能脫離那種與自然相隣接的幻想底性質。這就是決定離騷這一風格的社會因素。

離騷的形式自然還和楚國的民歌有關。卽它是從楚國的民歌脫胎出來，而較楚國民歌爲複雜的一種形式。朱熹對於九歌有一段話：

「昔楚南郢之邑，沅湘之間，其俗信鬼而好祀。其祀必使巫覡作樂，歌舞以娛神。蠻荆陋俗，詞旣鄙俚；而其陰陽神鬼之間，又或不能無褻慢淫荒之雜。原旣放逐，見而感之，故頗爲之更定其詞，去其泰

甚。」

這便是指九歌是民間祀神的歌曲。九歌中如雲中君

「浴蘭湯兮沐芳，華采衣兮若英；靈連陸兮既留，爛昭昭兮未央；蹇將慘兮壽宮，與日月兮齊光。龍駕兮帝服，聊翱遊兮周章。靈皇皇兮既降，森遠舉兮雲中。覽冀州兮有餘，橫四海兮焉窮；思夫君兮太息，極勞心兮憊憊！」

這在大體上說來是二音節的五言。較之離騷「固時俗之工巧兮，偃規矩而改錯；背繩墨以追曲兮，競周容以爲度；忸鬱邑余詫僚兮，吾獨窮困乎此時也；寧溘死而流亡兮，余不忍爲此態也。」這一種形式是單純得多了。

離騷的形式裏，還保留着語言之思維形式。這正是這一時期的文學，是會經過一個散文發展的階段而遺留下來的痕跡。

這一時期的文學形式的發展，大致有如上述。即由詩經發展到散文，再由散文發展到騷體。在騷體興起時代的散文，理論思維更發達了，漸漸有與文學分離的樣子。（這一直到六朝，才完全分離了。六朝不但有文與筆之分，而且有不以學術文爲文學的傾向。）作爲這

一時期文學形式的特點的是：民間文學形式與廟堂文學形式的統一。詩經之頌與風的形式，是一致的。離騷與祀神歌的九歌的形式也是一致的。其次是文與語的音節與律度的統一。關於這點，我們雖沒有直接的證據，但可作為旁證的有二點：詩經的語言的長度和騷體的語言的長度，正與彼時的社會生活的發展相附合。而與詩經同時代的散文和那與離騷同時代的散文，相互之間也有相同的幾何學的限度。如詩經之與論語，離騷之與莊子李斯的文字，在語言的律度上，是相同的。

B 專制封建政治之確立與衰落時期之文學形式

這一時期，在上層統治階級裏，經濟利益之主要所有者，不是貴族領主，而是私人地主階級；這就是說，即使他在政治上是貴族，但在土地關係上，他必須以私人地主的形式出現。這也就是說，像王莽那樣，以井田制之恢復，作為貴族領主的莊園經濟組織之復活的理想，是不可能實現的了。分藩的制度的消滅，便是最好的說明。

因為分藩的封建領主的削弱和消滅，政權更須集中於中央政府的貴族的手上；皇帝

的偶像的崇拜，是貴族的集中權力的最好辦法。但皇帝的權力的提高，卻是使貴族生活與民間生活更隔離了。而反映生活的文學，也就顯然成爲兩個相反方面的發展：其一是官僚士大夫階級用辭賦來歌頌昇平，鋪張皇室的淫靡的生活。另一則是民間儘管唱着自己的歌辭——所謂樂府歌辭，就是從民間來的文學作品的寫定。但在漢高祖政權初立的時候，文學還是民間所有，還保存着民間文學的形式。如漢高祖的大風歌：

「大風起兮雲飛揚，威加海內兮歸故鄉，安得猛士兮守四方。」

這形式據我們看來，是合着彼時民間最流行的曲調歌唱的。這和項羽的對虞姬所唱的歌，恐怕是同一調子的。項羽的歌如下：

「力拔山兮氣蓋世，時不利兮騅不逝，騅不逝兮可奈何？虞兮虞兮奈若何？」

這和漢高祖的大風歌如何相似。據我們臆測，第一，這兩歌都是酒後的舞歌，這種舞歌，大概是彼時的流行的調子。第二，兩歌都以問語作結，虞姬歌的第四句不過是第三句的重復，實則等於一句。這也不是偶然。

還有在漢高祖死後，諸呂用事的時候，朱虛侯劉章一天在宮廷宴會，呂后叫他盥酒，他起舞作耕田歌，以吐心中不平。

滌耕，溉種。

立苗欲疎；

非其種者，

鋤而去之。

這也一定是民間流行的調子，用一定的音樂輔奏的。我們祇要看武帝爲想念李夫人而作的歌來看，就知道用的是同一調子：

是耶？非耶？

立而望之。

偏何姍姍，

其來遲。

雖然末句缺一音，但唱時是可以調節過來的。

從上面這些例子看來，西漢初年，貴族階級中所流行的文學，大半還是和民間文學形式相一致。但士大夫爲了裝點封建政權的門面，便創造了與封建貴族生活相適應的文學，這便是賦。

賦是騷的變體。但騷多抒情，而賦多鋪陳事物，談說名理，騷的寫作，是爲作者自己，用以發抒幽思；而賦則或用於對皇帝的諍諫，或用於對皇帝的阿諛。這就決定了賦的形式：不必要的繁文縟句的堆砌，虛設應對的遊戲的筆墨。班孟堅論賦的性質和功用，有這樣的話：

「賦者，古詩之流也。昔成康沒而頌聲寢，王澤竭而詩不作。大漢初定，日不暇給。至於武宣之世，乃崇禮官，考文章，內設金馬石渠之署，外興樂府協律之事。以興廢繼絕，潤色鴻業……言語侍從之臣，若司馬相如、虞丘壽王、東方朔、枚皋、王褒、劉向之屬，朝夕論思，日獻月納。而公卿大臣御史大夫倪寬、太常孔臧、太中大夫董仲舒、宗正劉德、太子太傅蕭望之等，時時問作。或以抒下情而通諷諭，或以宣上德而盡忠孝，雍容揄揚，著於後嗣，抑亦雅頌之流亞也……」

賦就是這樣娛上諭上的東西，是真正的貴族文學的形式。但完全是死文學的形式。

相反的漢代的民歌，卻保持非常自由的形式，它不但不求字句的勻整；它而且完全用語言的自由形式出現。早於武宣之前：民間看到文帝對待淮南王太殘忍一點，便歌道：

一尺布，尙可縫，

一斗米，尙可舂，

兄弟二人不相容。

又如武帝時衛子夫做了皇后，衛青的威權，壓倒一國。民間也作歌道：

生男無喜，

生女無怨，

獨不見

衛子夫霸天下。

而抒發情感，一任自然。又如採蓮歌：

江南可採蓮，蓮葉何田田！魚戲蓮葉間：魚戲蓮葉東，魚戲蓮葉西，魚戲蓮葉南，魚戲蓮葉北。

這一種民歌，大都不是如上面兩首帶有美刺的意味，而是一種生活的娛樂。也許一邊唱着，

一邊表現爲遊戲的。(註)而其他表現民間生活的詩歌也採用更活潑的形式。我們可引用戰城南和孤兒行來作例：

戰城南

戰城南，死郭北，野死不葬烏可食。

爲我謂烏：『且爲客豪。野死諒不葬，腐肉安能去子逃？』

水深激激，蒲葦冥冥。梟騎戰鬪死，驚馬徘徊鳴。

梁築室，何以南？何以北？禾黍不穫，君何食？願爲忠臣安可得？

思子良臣，良臣誠可思！朝行出攻，暮不夜歸！

孤兒行

(註)如南方農村裏有一種捉賊的遊戲。由三人上下交手相握，順次相互出入於手圈之中。如農家量穀子的樣子口中唱着：「一籮窮，二籮富，三籮拾豬疔，四籮磨豆腐，五籮騎白馬，六籮高官做，七籮磨刀槍，八籮殺爸娘，九籮九做太守，十籮做大賊。」遇到第十次跳出手圈子的，便是大賊；但讓他放手後逃走，再由第九次跳出手圈子的太守來發命令捉捕。採蓮歌想是這一種同樣作遊樂時唱的歌。

「孤兒生。孤子遇生，命獨當苦。父母在時，乘堅車，駕駟馬。父母已去，兄嫂令我行賈：南到九江，東到齊與魯。臘月來歸，不敢自言苦。頭多蟣虱，面目多塵。大兄言辦飯，大嫂言視馬。上高堂，行取殿，下堂，孤兒淚下如雨。使我朝行汲，暮得水來歸。手爲錯，足下無菲。愴愴履霜，中多蒺藜。拔斷蒺藜，腸肉中，愴欲悲。淚下漉漉，清涕纍纍。冬無複襦，夏無單衣。居生不樂，不如早去，下從地下黃泉。」

春氣動，草萌芽。三月桑蠶，六月收瓜。將是瓜車，來到還家。瓜車反覆，助我者少，啗瓜者多。「願還我蒂。兄與嫂嚴，獨且急歸，當興校計。」

亂曰：里中一何譏譏！願欲寄尺書，將與地下父母，兄嫂難與久居。」

我們如其把賦和這來作一次比較，那是一定會看出：所謂賦，是顯得如何堆砌，做作與生硬；而這是顯得如何活潑與自然。這兩種文學的分歧，還不是西漢時貴族官僚們之生活與農民兵士的生活完全分離的反映嗎？

在一定的社會基礎上，兩漢詩歌與辭賦這樣的相反的發展，那麼在另一的一定社會基礎上，兩者之間是不是有逐漸接近的可能呢？這就是說，民間文學的影響，難道不能及於學士文人嗎？不，這影響還是有的。但正要看這社會基礎的變動如何。

漢時詩歌裏有所謂五言詩的形式，這正是流行於民間的。漢書五行志載漢武帝時童謠：

「邪徑敗良口，讒言亂善人。挂樹華不實，黃雀巢其顛。昔爲人所美，今爲人所憐。」

班固的漢書已引用了五言的敘事詩：

「三王德彌薄，惟後用肉刑。太倉令有罪，就逮長安城。自恨身無子，困急獨兢兢。小女痛父言，死者不可生。上書詣闕下，思古歌鷄鳴。憂心摧折裂，晨風揚激聲。聖漢孝文帝，測然感至情。百男何憤憤，不如一緹縈。」

從這裏可見五言詩西漢時已存在。但從前者可斷定五言起自民歌，從後者又可斷定，民歌的五言形式已爲文人所倣效。不過這時社會使文人倣效民歌的條件未備，貴族生活沒有到崩潰的前夜，對於反映民間生活樣式的文學樣式，一般文人還是不屑取法的。蘇武，李陵，枚乘的五言詩，大概都是僞托不可靠的。「到了東漢中葉以後，民間文學的影響已深入了，已普遍了，方才有上流文人出來公然倣效樂府歌辭，造作詩歌。」那是在二世紀的晚

年，漢靈帝獻帝的時代，而這時正是劉氏貴族正將崩落的時代。

彼時民間流傳的民歌，還是五言形式，「古詩十九首」，怕也是這時開始被人寫定的；這正和今日所流傳的蘇武與李陵所作的十幾首古詩，也一樣是民歌的輯錄。關於這，我們有二個理由：其一，民歌的產生大抵有點集體創造的性質，即經過各人口傳之後，它的情緒和形式都有些改變了。因之各首之間每每會有相同的語句和意思。例如十九首中有：

西北有高樓，上與浮雲齊，交疏結綺牕，阿閣三重階；上有弦歌聲，音響一何悲？誰能爲此曲，無乃杞梁妻？清商隨風發，中曲正徘徊。一彈再三嘆，慷慨有餘哀！不惜歌者苦，但傷知音稀，願爲雙黃鵠，奮翅起高飛。

而蘇武的黃鵠一遠別——

黃鵠一遠別，千里顧徘徊。胡馬失其羣，思心常依依；何況雙飛龍，羽翼臨當乖。幸有弦歌曲，可以喻中懷。請爲游子吟，冷冷一何悲，絲竹厲清聲，慷慨有餘哀。長歌正激烈，中心愴以摧。欲展清商曲，念子不能歸。俛仰內傷心，淚下不可揮，願爲雙黃鵠，送子俱遠飛。

可說是十成有八成相同的，這不是很顯明地表現出同一個意境——同一首詩的兩種寫定嗎？其次民歌裏所表現的情緒是空漠的，渾然的，一般的；或則是共同的憂鬱與苦悶，或則是共同的懷念與傾慕；沒有特殊的個別的情調，也沒有一定的特殊的對象。——這是民歌的特質。而古詩十九首李陵與蘇武諸作，正表現出這一種風格與情調。然而這些民歌之被寫成，卻使魏晉文學起了一種極大的變化，賦體衰微了，五言詩興盛起來。

魏晉的五言詩，差不多都從這些所謂古詩中脫胎的。形式不用說，便是題材也不外是空漠的苦悶與憂鬱的訴述；思婦的懷念與咨嗟。建安黃初時的詩作，大都類此。晉的陶潛自然不同了。形式是極合於語言的自然的，吸收了不少的民歌的成分。而內容則還未能擺脫彼時盛行的莊老思想。

魏晉以後，六朝文學形式又有兩方面發展：一方面散文逐漸減少其理論的成分而辭賦化，造成一種駢文的形式；而辭賦卻又不專為獻納君主之用，漸漸回到表現個人的情思上來。詩歌化了。登樓賦，閑情賦之類是表現這一傾向的。同時詩歌卻又鍊聲錘字逐漸的聲

律化，開了唐朝律詩的先聲。但這一方面形式總的特點，不外是對偶的工整，聲律的「鏗鏘」。
「胡適對於這一方面，有過這樣的批評。

「漢魏之際，文學受了民歌的影響，得着不少新的生機，故能開一個新局面。但文字雖然免不了民衆化，而一點點民衆文學的力量竟究抵不住傳統文字的權威。故建安正始以後，文人的作品仍舊漸漸回到古文學的老路上去。這個『辭賦化』與『駢儷化』的傾向到了魏晉以下更明顯了，更急進了。六朝的文學可說是一切文體都受了辭賦的籠罩，都『駢儷化』了。論議文也成了辭賦體。紀述文（除了少數史家）也用了駢儷文，抒情詩也用駢偶，紀事與發議論的詩也用駢偶，甚至於描寫風景也用駢偶。故這個時代可說是一切韻文與散文的駢偶化的時代。」

但另一方面，的發展，卻是很偉大的，這裡有三種形式。第一種是純粹抒情的短歌的興起。在南方有歌唱男女戀情的子夜歌，大抵是五言四句的形式。但也有三句的：如子夜——

攬枕北窗臥，郎來就儂嬉。小喜多唐突，相憐能幾時。

攬裙未結帶，約眉出前窗。羅裳易飄颻，小開罵春風。

如碧玉歌——

碧玉破瓜時，相爲情顛倒，感郎不羞郎，回身就郎抱。

如讀曲歌：

念子情難有，已惡動羅裙，聽儂入懷不？

折楊柳，百鳥園林啼，道歡不離口。

在北方，則是隴頭歌之類。寫的是北地的景色和風習，已無南方的兒女之態。如：

隴頭流水，流離山下，念我一身，飄然曠野。

朝發欣城，暮宿隴頭，寒不能語，卷舌入喉。

隴頭流水，鳴聲嗚咽，遙望秦川，心腸斷絕。

同時七言四句的民歌也在梁代流行，如：

誰家女子能行步，反著袂襖後裙露，天生男女共一處，願得兩個成翁媪。（捉搦歌）

兄爲俘虜受困辱，骨露力疲食不足，弟爲官吏馬食粟，何惜錢力來我贖。（隔谷歌）

第二種形式，便是敘事詩的起來。敘事詩南北兩民族所表現的也有兩種不同的情境。代表南方民族的生活風尚的，是孔雀東南飛。代表北方的是木蘭辭。孔雀東南飛和木蘭詩，

都用的是五言詩形式。但兩詩顯然有不同的風格。孔雀東南飛不但寫情深入而曲折，用語也較爲華飾。這倒不是全因爲經過文人的寫定，有所增改，而是南方較爲富庶的生活樣式的反映。木蘭辭抒情較爲拙直，用語也較爲暢率；同樣也是北方民族生活樣式的反映。

第三種便是由於佛教文學的輸入，開始有一種韻文與散文雜揉的形式出現。這便是佛曲和佛經，這一形式便是唐代的變文的原始。這是中國本土文學接受印度外來文學形式的開始。

這三種的民間文學樣式，同樣都是兩晉六朝這社會的亂動時代生活的反映。自漢末「太平道」和「五斗米道」爲對抗地主級階的壓迫而引起了反抗之後，雖然地主階級收買了張魯等，使農民叛亂解體，但地主階級卻也無力挽回頹運。這在一方面，使儒教的社會指導原理失卻其統治的効力，在民間特別流行的唱出了反抗禮教的情歌。同時又因戰爭的緣故，生離死別的事特別多，男女的正常關係失掉，滿足原始性的性慾的野合行爲也加多了。子夜歌大概是在這情下產生的。這些歌者，所要唱出的是單純的情感，所以也不必

用長篇的曲調。在另一方面，地主階級對自身矛盾無法解決而發生了亂動，引入了西北的蠻族，戰爭的苦痛，深印在人民心上。就產生了隴頭歌和木蘭辭這種詩歌的形式。

大抵在南北朝的時候，儒教固然是被否定了，而老莊思想也一樣無法指導社會，佛教是在這樣情形下，隨着西北蠻族的侵入而輸入的。這就產生了佛教文學的形式。

兩晉南北朝文學是這樣相反的發展着，其間幾乎很少相互有過影響。一方面越來越格律化，另一方面却儘自創造着自由的新形式。彷彿各走極端似的。但也有勇敢的文人，在這兩者之間鍛鍊出一種新聲來，那便是鮑照。鮑照的詩，不但解放了那種拘謹的詩的格律，同樣也解放了民歌中那種細小的感情。如他的行路難：

對案不能食，拔劍擊柱長歎息。
「丈夫生世會幾時？安能蹀躞垂羽翼？」
棄置罷官去，還家自休息。
朝出與親辭，暮還在親側。
弄兒牀前戲，看婦機中織。
自古聖侯盡貧賤，何況我輩孤且直！

愁思忽而至，跨馬出北門，
舉頭四顧望，但見松柏園。
荆棘鬱蹲蹲，中有一鳥名杜鵑，
言是古時蜀帝魂，
聲音哀苦鳴不息。羽毛憔悴似人髮，
飛走樹間啄虫蟻，
豈憶往日天子尊？
念此死生變化非常理，
中心

惻愴不能言。

這一種奔放的風格是在六朝詩裏很少見到的。

綜上所述，這一時期文學形式的特點，便是第一，學術文與文學作品的完全分離，非韻語的散文，或非對偶工整的散文越來越衰微了。這又招致了文章與語言之完全分離，繼辭賦體而起的駢文興起了。第二，是詩歌逐漸脫却與音樂輔奏的形式，減去了無關於意義的一些語助詞，而漸漸向格式勻整方面發展。五言詩成爲主要的格式。另一部分卻又製造了人爲的聲律。四聲八病的音律論，也由貴族文學之日趨形式主義，而被沈約之流確立了。第三，民間文學影響於廟堂文學，主要是在漢末；其後相互的影響極少；但佛教文學的輸入，給予民間文學一種變動的萌芽，但開花結果卻還在後一時期裏。而成爲這一時期的文學形式變遷的主要特徵的，那便是由賦而詩，由詩而駢。作爲這變遷的潛流的，便自樂府歌辭而至敘事詩，子夜歌和隴頭歌等等的民歌。

C. 地主階級經濟復興期及衰落期的文學形態

這一時期所包括的時間比較的長，自唐朝的興起而至於元朝的沒落，約自五世紀至十四世紀初葉。在這一時期裏，土地的階級關係更雜複化了。世俗地主階級比較佔優勢，但貴族地主也以南北朝的紛亂沒收了荒田而確立起來，同時佛教在所謂「五胡」各蠻族中有了相當勢力，落居諸蠻族中的小土地所有者，便投靠沙門，形成了寺院僧侶大地主和世俗地主之對立。這是這一時期的初期現象。

到了宋朝以後，土地關係的階級對立與矛盾，還是依然，但是貴族地主階級略呈衰微了。而小土地所有者結成一大集團；作爲這以後社會經濟結構的特點的，便是從十一世紀開始，都市經濟開始發達了。地主階級同時以官僚和商人的雙重資格而出現，握有「邸肆」特權，造成獨佔商人·地主階級。元朝韃靼人的侵入，更使這都市經濟發達起來。於是文學也開始更採取了近代的形式。但這一整個時期的文學形式，却是散文與韻文雜揉的形式。

這裏也可劃分爲兩個階段，在唐朝的時候大抵是從詩的鼎盛發展到散文的特重，再

到散文與韻文的雜揉。這是第一階段。自宋至元末，大抵是詞的興起到講唱文學（教子詞，諸宮調）的鼎盛，而至於戲曲的演出。這是第二階段。

唐詩實在是六朝詩文學的繼續與發揚，這主要是代表貴族階級的文學形式。唐詩形式不同於六朝的，便是第一，絕詩律詩的格式是確立了。第二，五言詩時代已成過去，主要是以七言形式出現了。而同樣在其續繼與發揚過程中，長短句的古詩也成爲五言詩的解放形式而出現。這就是說，唐詩的形式，一方面是更格律化，一方面是更採取自由的形式，在這樣矛盾中發展着。被杜甫諡爲「清新庾開府，俊逸鮑參軍」的李白，確實繼承了鮑照的詩的解放形式。他一方面唱着：

「天若不愛酒，酒星不在天，地若不愛酒，地應無酒泉，天地既愛酒，愛酒不愧天……」
這樣自然的句子。他另一方面又寫着：

「噫，吁嚱，危乎高哉！蜀道之難難於上青天，蠶叢及魚鳧，開國何茫然？爾來四萬八千歲，不與秦塞

通人煙……」

這一種隨口成章的長詩。而一熟知二謝能將事，頗學陰（鏗）何（遜）苦用心」的杜甫，在其文學的本質上，雖然充滿了寫實主義的作風，但在其形式上却是相當地拘謹而近於古典主義的。在杜甫的集子裏雖然有極可名貴的史詩，但也有不少五律七律，五絕，七絕和排律這種所謂近體詩。所謂絕，便律詩截取其一半的格式。它們不但用字要講平仄，而且又講對偶，律詩如：

風急天高猿嘯哀，
渚清沙白鳥飛迴，
無邊落木蕭蕭下，
不盡長江滾滾來；
萬里悲秋常作客，
百年多病獨登臺；
艱難苦恨犯霜鬢，
潦倒新亭濁酒杯。

這樣的格式，是將人們的情思完全給束縛了。因之發生了兩種現象：其一是將作者的意思爲了講對偶，不得不分裂起來。其二便是硬湊。這是中國詩文學的絕境。雖然才力比較大一點的，可以不至被這格律所束縛，依然保存着作者的渾然的意境，如杜甫的聞官軍收河南河北諸詩（詩見前篇）但這樣一氣貫穿的律詩，是爲後人看作並非「正宗」的。

其實所謂盛唐的詩，便是六朝的詩的更高階段的發展。是適應於貴族地主階級政權之確立的社會情勢之下產生的。開元天寶以後，經安祿山之亂，世俗地主勢力興盛了，韓愈的古文運動，實際上並非復古，而是文學之向語言的接近，但同時卻又抹殺了純文學的價值，使文學成爲載道的器——附屬品了。這正如我們說過，是世俗地主用以與僧侶地主作鬭爭的文學武器之新的鍛鍊。

從文學的眼光看，古文運動的成就，倒不在韓愈自己。韓愈的文章，早有人譏爲「諛墓之文」，最多也不過創立了一些「傳記文學」的形式。而柳宗元的小品文，（山水遊記）却是比較能表現作者情思的。可是大體上相反於載道之旨的傳奇文，在大歷元和之時，因古文運動的滌蕩而成長了。這些傳奇文，也可以看作是中國短篇小說的發軔。這就是說，中國開始有意識地創造這種短篇小說的形式，卻從這時候起頭的。而這以前的所謂「古小說」，不過是習俗傳聞的斷片底偶然記錄。（註）傳奇文是古文運動在文學上的最大收

（註）關於傳奇文的形式可看魯迅全集的唐宋傳奇，這和同集中的古小說鈞沈，那裏面的形式是不同的。

穫。但傳奇文雖然拾取了非駢文的散文形式，自由地來紀事紀人，同時却仍有一部分詩歌，給攙入在裏面。這一形式在某種程度上是接受了佛曲的影響的。傳奇文在其內容上自然吸收多量的民間傳說，然而更多的賦予以禮教壓抑下官僚士大夫的幻想。傳說與幻想的揉合，這也是使唐朝的傳奇文，表現出一部分社會的實相。

傳奇文形式的特質，保留了古文的質樸，但同時也接受六朝駢文發達時的那種想象成分。而詩詞與散文雜出，則又是佛教文學所影響的。可是民間對於這樣的文學形式，還是無法接受的。僧侶地主已經創造了一種文學形式，去宣傳教義，去剝度小有產者和農民，兼併起土地來了。於是由佛曲而演變出來的「變文」文學形式，也爲世俗地主們所注意了。變文發展到後來，不再專是佛教故事的演述，同樣也演述着忠孝的道理和歷史的英雄故事。

變文之成爲中國文學形式，主要是佛經的影響，但它是民間文學新創的獨特形式：開了中國講唱文學的先河。關於變文的形式，鄭振鐸先生曾有如下的分析：

「『變文』是『講唱』的。講的部分用散文；唱的部分用韻文。這樣的文體，在中國是嶄新的，未之前有的。故能够號召一時的聽衆，而使之『轉相鼓扇扶樹。愚夫冶婦樂聞其說。聽者填咽寺舍。』這是一種新的刺激，新的嘗試！

「在古代，散文裏偶然也雜些韻文，那也『引詩以明志』的舉動，和『變文』之散韻交互使用者決非『同科』。劉向列女傳之『讚』和班固漢書的『贊』，雖用的韻文，散文不用，其作用則一也。轉詩外傳所用的『詩』，也不外是以故事來釋『詩』，都非『變文』的祖禰。

「『變文』的來源，絕對不能在本土的文籍裏來找到。

「我們知道，印度的文籍，很早的便已使用到韻文散文合組的文體。最著名的馬鳴的本生鬘論也曾照原樣的介紹到中國來過。一部分的受印度佛教的陶冶的僧侶，大約曾經竭力的在講經的時候，模擬過這種新的文體，以吸引聽衆的注意。得了大成功的文淑或文激，便是其中的一人。

「從唐以後，中國的新興的許多文體，便永遠的烙印上了這種韻文散文合組的格局。

「講唱『變文』的僧侶們，在傳播這種新的文體結構上，是最有功績的。

「『變文』的韻式，至今還爲寶卷、彈詞、鼓詞所保存。真可謂爲源微而流長了……」

變文所用的韻式最普通的是七言：如維摩詰經變文：

「佛言童子汝須聽，勿爲維摩病苦縈，四體有同臨岸樹，雙眸無異井中星。心中憶問何曾罷，丈室思吾更不停，斟酌光嚴能問活，吾今對衆遣君行。丁寧金口讚當才，切莫依前也讓退，汝見維摩情款曲，維摩見如喜徘徊。」

但也有七言中夾雜三言的。但這三言，實際上是七言裏分拆開來的。後來的許多寶卷、彈詞、鼓詞，也很多有三七言夾用的。「就一般的說來，變文的韻式，全以七言爲主而間雜以三言；僅有極少數的例子，是雜以五言或六言的。」

可是變文的特點不在於這種韻式，而在於散韻雜揉。這有二種方式。一種是模倣佛曲的形式，散文部分用來解釋或說明韻文部分的：即將散文部分僅爲講述，以韻文重複的來歌唱散文之所述的。這也許是作者們怕韻文歌唱起來，聽衆不容易了解，故先用散文將事實敘述一遍。另一種是將散文部分作爲「起引」而以韻文部分來詳細敘述的，使韻文散文相互聯鎖，呵成一氣。

變文中所用散文，有的是白話，有的是駢偶文。唐朝是把駢偶文當作應用文來用了，陸宣公的奏議，便是一例。變文中採用駢偶體的散文，自然是受那時代的影響的。如維摩詰經變文的「持世菩薩巷」

「……其魔女者，一個個如花菡萏，一人人似玉無殊。身柔軟兮新下巫山，貌娉婷兮纔離仙洞。盡帶桃花之臉，皆分柳葉之眉。徐行時若風颯芙蓉，緩步處似水搖蓮亞。朱唇旖旎，能赤能紅；雪齒齊平，能白能淨。輕羅拭體，吐異種之馨香；薄繖掛身，曳殊常之翠彩。排於坐右，立在宮中。青天之五色雲舒，碧沼之千般花發。罕有罕有，奇哉奇哉！」

這很可以看出漢魏的賦體，影響到民間文學上來。把這和洛神賦來對照地看，便可看出其中有相同之點。但同樣這種的敘事狀物的形式，到後一時期的小說裏，是作為和白話夾雜着使用了。這正如變文中韻語和它夾雜地使用着一樣。

變文的韻文和散文相互聯鎖，折不開的格式，大致如下：

女子答曰：『兒聞古人之語，蓋不虛言，情去意難實留，斷絃末由可續。君之行李，足亦可知。見君盼後看前，面帶愁容，而步涉江山迢遼，冒染風塵。今乃不棄卑微，敢欲邀君一食。』兒家本住南陽縣，二八

容光如皎練。泊沙潭下照紅粧。水上荷花不如面。客行由同海泛舟。薄暮皈巢畏日晚。儻若不棄是卑微。願君努力當餐飯。子胥卽欲前行，再三苦被留連。人情實亦難通，水畔存身卽坐。喫飯三口，便卽停餐。媿賀女人，卽欲進發。更蒙女子勸諫，盡足食之。慚愧彌深，乃論心事。子胥答曰：「下官身是伍子胥，避楚逝遊入南吳。慮恐平王相捕逐，爲此星夜涉窮途。蒙賜一餐甚充飽，未審將何得相報？身輕體健目精明，卽欲取別登長路。僕是棄背帝卿賓，今被平王見尋討。恩澤不用語人知，幸願娘子知懷抱。」子胥語已向前行，女子號咷發聲哭。哀客惻惻實可念，以死匍匐乃貪生。食我一餐由未足，婦人不愜丈夫情。君雖貴重相辭謝，兒意慚君亦不輕。語已含啼而拭淚，君子容儀頓顛顛。儻若在後被追收，必道女子相帶累。世不若與丈夫言，與母同居住鄰里。嬌愛容光在目前，烈女忠貞良虛棄。嘆言作相勿懷疑，遂卽抱石投河死。子胥迴頭聊長望，念念女子懷惆悵。遙見抱石透河亡，不覺失聲稱冤枉。無端穎水滅人蹤，落淚悲嗟倍悽愴。儻若在後得高遷，唯贈百金相殮葬。」

——伍子胥變文——

變文是這一期第一階段散文雜揉的文形式，文學發展到最高的形式。有了它，中國文學的表現是更自由了。有了它，不但可以記事，而且可以說理，不但可以說理，而且可以抒情，

不但可以抒情，而且可以鋪張描寫。這以前，中國的文學，大致是用詩歌作爲抒情的工具，用辭賦作鋪張描寫的工具，用非駢偶體的散文作爲記事說理的工具，而變文則把這些都融爲一爐。這是中國文學民族形式，受了印度文學影響以後的一大解放，一大進步。

這一期的第二階段的開始，是詞。同樣是一種民間的文學形式，中經唐五代的擾亂，上升爲文人學士的模倣的範本了。而宋詞獨稱爲卓絕。鄭振鐸先生說：

「詞的來歷，頗爲多端。但最爲重要者則爲『胡夷之曲』。一種新文體的產生，往往有其很悠久的歷史；若蝴蝶然，當其成蟲之前，必當經過了毛蟲和蛹的階段。詞雖大行於唐末五代，然其醞釀的時期，則已久了。中國音樂受外來的影響最深。漢代樂歌已雜西域之聲。及六朝而更盛行『胡夷之曲』。隋書音樂志敘述此種情形甚詳。唐書音樂志也說：『自周隋已來，管絃雜曲將數百曲，多用西涼樂；歌舞曲多用龜茲樂。其曲度皆時俗所知也。』這可見『胡夷之曲』的如何流行於世。詞調中，受這種影響最深。我們或可以說，唐五代宋詞的一部分，便是周隋以來『胡夷之曲』的被保存下來的歌辭。可惜唐以前，那些胡曲的歌辭皆已不傳，或竟往往是無曲而無辭的，故我們於唐末五代詞外，便絕罕得見以前的樂『詞』。」

詞的體制，對詩的體制說，自然也是一大解放。詩發展到盛唐時，大概都是徒詩了。祇供文人拍着平仄的朗誦，而很少合曲歌唱的了。詞則顯然是可唱的。中唐以前文人對於詞，大都是偶然寫一二首的。如李白的清平調：

雲想衣裳花想容，春風拂檻露華濃；若非羣玉山頭見，會向瑤臺月下逢。

分明是七言絕句，但它作爲詞來看的，都由於它是譜上音樂，可以唱的。而這些音樂，正是民間現成的調子，所謂清平調。但唐代的民間的詞，用語都極爲自然，押韻也沒有一定。如

雀踏枝——

叵耐靈鵲多囁語，送喜何曾有憑據。幾度飛來活捉取，鎖上金籠休共語。比擬好心來送喜，誰知

鎖我在金籠裏；欲他征夫早歸來，騰身卻放我向青雲裏。

這里在第一段「語」字兩次出現。而第二段，可說沒有一定的韻，但「金籠裏」與「青雲裏」的音節却是很和諧的。

可是這樣的民歌的形式，一到文人的手裏，便格式化了。詞就須要填起來。張惠言說：

「詞者蓋出於唐之詩人。採樂府之音以制新律，因繫其詞，故曰詞。」胡適之先生也說：「詞的原始是由於（一）唐人所歌的詩，雖然是整齊的五言六言或七言詩，而音樂的調子却不必整齊，儘可以有『泛聲』『和聲』或『散聲』」（二）後來人要保存那些『泛聲』所以連原來有字的音和無字的音，一概入文字，遂成了長短句的詞了。」其實，詩人寫詞，就是採用民間音樂的調子；還是民間文學的上升。到了詞須填的時候，那詞又成爲徒詞，真正是所謂詩餘了。

北宋時寫詞的人很多，我們可以把蘇軾做一個代表，正如唐詩可以把杜甫作代表。東坡的詞，大都豪放的多。如滿庭芳——

「蝸角虛名，蠅頭微利，算來著甚乾忙！事皆前定，誰弱又誰強？且趁閒身未老，儘放我些子疎狂。百年裏，渾教是醉三萬六千場！思量能幾許？憂愁風雨，一半相妨。又何須抵死說短論長！幸對清風皓月，苔茵展，雲幙高張。江南好，千鍾美酒，一曲滿庭芳。」

詞就是這樣合曲唱的「一曲滿庭芳。」詞的體制大致分爲兩段；有如音樂的轉拍或

轉調。但也僅有一段的；有兩段之間的調子相同的。一段的體裁，大抵以五言，七言的絕句，五言七言的律詩，譜上各種曲牌名目：什麼竹枝詞，清平調，生查子，鷓鴣詞一類的名目而成的。如馮延巳的瑞鷓鴣，完全是一種七律的形式：

「嚴妝纔罷怨春風，粉牆畫壁宋家東。蕙蘭有恨枝猶綠，桃李無言花自紅。燕燕巢時羅幕卷，鶯鶯啼處鳳臺空。廿年薄倖知何處，每夜歸來春夢中。」

而兩段之間，調子相同的：有如今天歌曲中之複唱者，則又如蘇轍之江城子：

「十年生死兩茫茫；不思量，自難忘。千里孤墳，無處話淒涼。縱使相逢應不識，塵滿面，鬢如霜。夜來幽夢忽還鄉；小軒窗，正梳妝。相顧無言，惟有淚千行。料得年年腸斷處：明月夜，短松岡。」

詞的體制，一到文人手裏又漸漸硬化了。民間文學又自造新形式。從變文而演爲鼓子詞和諸宮調；從詞而演爲宋金的雜劇詞——成爲歌舞的可以演出的一種文學樣式了。一到元代，那戲曲就成爲偉大的結構。其間配合着講唱文學——諸宮調之類而起來的，有平話；配合着雜劇起來的，有南方的戲文。平話發展到後來爲講史，小說。戲文發展到後來爲崑曲等

等。中國文學形式，是更呈複雜了。

鼓子詞與諸宮調的不同，鄭振鐸先生有如下的說明：

「我們今日所知的最早受到『變文』的影響的，除說話人的講史，小說以外，要算是流行於宋金元三代的鼓子詞與諸宮調了。鼓子詞僅見於宋，是小型的『變文』，是用流行於宋代的詞調來歌唱的；當爲士大夫受到『變文』影響之後的一種典雅的作品。但『變文』在民間卻更流行而成爲重要的一種新文體，即所謂諸宮調者是。諸宮調是『變文』以後很浩瀚的有力之作。在歌唱一方面，努力的採用當時流行的新歌曲，而改易了『變文』的單調的歌唱，是取精用宏，氣魄極大的東西。說話人鈔襲了『變文』的講唱的方法，而特別的着重於散文（即講說）一部分。其和『變文』同樣的着重於韻文（即歌唱）部分的，除了『寶卷』之外，便是這個新文體諸宮調了。

「諸宮調爲比較の後起之秀，其歌唱部分的組織，顯然受有鼓子詞、唱賺、大曲以至『轉踏』等等的影響。惟其寫作的與發揮歌唱的威力的才能卻偉大得多了。」

他對鼓子詞的講唱方法也有說明。

「『鼓子詞』是一種敘事的講唱文；和『變文』相同，也是韻文、散文相間雜的組織成功的。惟

其篇幅比『變文』縮小得多了。當是宴會的時候，供學士大夫們一宵之娛樂的。故文簡而字略；每篇大約只有十章的歌唱。趙德璨說：崔鶯鶯的故事，『惜乎不被之以音律，故不能播之聲樂，形之管弦。』是鼓子詞乃是以『管弦』伴之歌唱的，和諸宮調之單用『弦索』（即弦樂）伴唱者不同。在商調蝶戀花鼓子詞的開頭，趙氏說道：『調曰商調，曲名蝶戀花。句句言情，篇篇見意。奉勞歌伴，先定格調，後聽蕪詞。』其後，每一段歌唱的開始，必先之以『奉勞歌伴，再和前聲。』是知鼓子詞的講唱者至少須以三人組成；一人是講說的，另一人是歌唱的。講唱者或兼操絃索，或兼吹笛，其他一人則專吹笛或操弦。

鼓子詞的形式，也是散文和韻文雜揉的。如商調蝶戀花，以唐元稹的會真記原文，成爲其中「散文」的一部分，分爲十段，繫以商調蝶戀花十章，茲舉一段如下：

「傳曰：余所善張君，性溫茂，美風儀，寓於蒲之普救寺。適有崔氏孀婦，將歸長安，路出於蒲，亦止茲寺。崔氏婦，鄭女也。張出於鄭，敍其女，乃異派之從母。是歲，丁文雅不善於軍，軍之徒，因大擾，劫掠蒲人。崔氏之家，財產甚厚，惶駭不知所措。張與蒲將已黨有善，語吏護之，遂不及難。鄭厚張之德，因飾饌以命張。謂曰：姨之孤嫠未亡提攜，弱子幼女，猶君之所生也，豈可比常恩哉！今俾以仁兄之禮奉見，乃命其子曰

歡郎，女曰鶯鶯，出拜爾兄。崔辭以疾。鄭怒曰：張兄保爾之命，寧復遠嫌乎？又久之，乃至。常服睟容，不加新飾，垂鬟淺黛，雙臉桃紅而已。顏色豔異，光輝動人。張驚爲之禮。因坐鄭旁，凝眸麗絕，若不勝其體。張問其年幾，鄭曰：十七矣。張生稍以詞導之，宛不蒙對。終席而罷。奉勞歌伴，再和前聲：『錦額重簾深幾許？繡履彎彎，未省離朱戶。強出嬌羞都不語，絳綃頻掩酥胸素。黛淺愁深妝淡注，怨絕情凝，不肯聊回顧。媚臉未勻新淚污，梅英猶帶春朝露。』

這一形式和變文不同的，便是它那唱的部分，完全受詞的影響。而唱的部分，也不擔任敘事的任務了。但它又和諸宮調不同：諸宮調已經帶有可以演出的性質，而它却祇能純然用於講唱的。

諸宮調的結構，也和變文有相同處。其所不同的乃在歌唱的一部分，變文用的是七言，或間以三三言。而它用的是很複雜的宮調。大曲和鼓詞皆用同一宮調裏的同一曲牌，反覆歌唱一件故事。諸宮調則無限地使用各個宮調裏的各個曲調，歌詠一個長篇故事。諸宮調的形式，大致如下：

生辭夫人及聰，皆曰好行。夫人登車，生與鶯別。

〔大石調驀山溪〕離筵已散，再留戀應無計。煩惱的是鶯鶯，受苦的是清河君瑞。頭西下控着馬，東向馭坐車兒。辭了法聰，別了夫人，把樽俎收拾起。臨上馬還把征鞍倚，低語使紅娘更告一盞以爲別禮。鶯鶯、君瑞彼此不勝愁。廝覷者總無言，酒未飲心先醉。

〔尾〕滿酌離杯，長出口兒氣，比及道得個我兒將息，一盞酒裏白冷冷的滴穀半盞來淚。

夫人道：教郎上路，日色晚矣。鶯鶯啼哭，又賦詩一首贈郎。詩曰：棄置今何道，當時且自親。還將舊來意，憐取眼前人。

（董西廂卷下）

天道二更以後，潛身私入莊中來別三娘。

〔仙呂調勝葫蘆〕月下劉郎走一似烟，口兒裏尙埋冤，只爲牛驢尋不見。擔驚忍怕，捻足潛蹤，迤邐過桃園。辭了俺三娘入太原，文了面再團圓。拾脚不知深共淺，只被夫妻恩重，跳離陌案，脚一似線兒牽。

〔尾〕恰才撞到牛欄圈，待朵閃應難朵閃，被一人抱住劉知遠。

驚殺潛龍！抱者是誰？回首視之，乃妻三娘也。兒夫來何太晚，兼兄嫂持棒專待爾來。知遠具說因依。

今夜與妻故來相別，不敢明白見你。

（劉智遠諸宮調第二）

這實在和元代雜劇很相接近了。但從變文經過詞的發展而到鼓子詞諸宮調，其間有幾點是直得注意的。變文的唱的部分——韻式，是詩的格式的接受；唱起來大概也比較單純的，而諸宮調的唱的部分，已經是詞的形式的接受，依附於各種曲牌而歌唱的。這是一其次，北宋以前的詞已經帶有一種貴族的情調，造句用語也較爲華飾，而諸宮調則依聲度曲，一本於語言的自然，造成元曲的鼎盛的先聲。再次，諸宮調雖是講唱文學，但已具戲劇文學的形態。祇要在講說部分略一改動，就可成爲雜劇。王實甫的西廂記雜劇便是以董解元的西廂記諸宮調作底本的。

講唱文學的另一發展，便是話本的產生。這是講唱文學中比較側重於講說一部，而演爲後來的小說的範本的。南宋時候民間說故事之風甚盛，說話人可分四家：「講史」、「小說」、「合生」、「說經」、「詞話」和「詩話」便是屬於小說一家的。大都是講說脂粉，靈

怪傳奇，說公案等來的多。也就是社會日常生活及傳聞的講說。而講史則講說前代史事和興廢戰爭之事，是今日所謂演義。而說經則說佛書，說參請等等。合生大概較爲簡單，「各占一事」吧了。

話本的體裁，不管它還保留些唱的部分，但比較是以講說故事爲主要了。這實在是中國文學中純然用語言來記事狀物的先聲。

到元代雜劇鼎盛的時候，中國的文學才以藝術之綜合的形式而出現。雜劇的結構和形式一般說來是中國舊劇的形式，沒有像西歐古典劇那種三一律的限制。它的特點：第一是全以故事的演進來分割「折」和「本」的，這裏沒有時間的限制和場所的限制；人物的上下，就象徵了時間的更換和場所的更換。第二它因之也沒佈景。相反地，場所和佈景，却表現在人物的說白和歌唱上。例如西廂記：張生到普救寺，在唱詞中就將普救寺描寫一番：

〔村裏迓鼓〕隨喜了大方佛殿，早來到下方僧院，行過廚房近西，法堂北，鐘樓前面，遊了洞房，登了寶塔，將迴廊繞遍；數了羅漢，參了菩薩，拜了聖賢……

這樣的表現法，幾乎是很普遍的。第三，人物除對白外，唱詞中可以描寫場所，也可以訴說心理的狀態和各種思想，這種思想，往往是背着人說的話，或不能對着人說的，它也都一一寫了進去。如西廂記崔鶯鶯跟她母親在法堂裏做佛事的時候，張生也去追薦；就這樣寫着：

〔末云〕小生點燈燒香。〔旦與紅云〕那生忙了一夜。〔唱〕

〔錦上花〕外像兒風流，青春年少。內性兒聰明，冠世才學。扭捏着身子兒百般做作，來往向人前，

賣弄俊俏……

〔末云〕那小姐好生顧盼小生。〔唱〕

〔碧玉簫〕情形眉梢，心緒你知道。愁種心苗，情思我猜著，暢懊惱，響鐺鐺雲板敲。行者又嚎，沙彌又哨，恁須不奪人之好……」

在這裏實在很明顯的還沒有脫却講唱文學的性質。將兩人心內的話，當衆的唱了出來，這是多麼不合理的。完全是作者的主觀的描寫和敘述。同時，在這裏又可證明了中國小說和戲劇同起源於講唱文學。中國小說和戲劇的作風的共同特徵，都在小說的敘述和劇本的寫出的後面，有作者露着臉子在說話似的——是一種間接的敘述和描寫。作者自己

是以講唱的所謂說書人的面目出現的。

中國舊劇的寫法，雖然是極其不合理的，非現實的；但却因為它沒有幕（時間）和佈景（場所）的限制，對話形式的限制，而更能深入於人物的心理的剖解，顯示人物的性格。它在表面的形式上——演出上——是極其分裂的；而在形象之內面的演進與聯結上，却又極其統一的。中國的觀衆也每每能透過它象徵的動作，不諧和的分裂的演出，而理解到戲劇的內面的意義。

其實，這樣的表現法——正是作者主觀的說教之更深入一層的表現法——也就是宣傳文學通過人物道白歌唱而到達其宣傳任務的更高級的形式。而這一表現法的社會根源，就是封建主義。封建主義下的文化形態，更側重於說教的作用。戲劇雖然一方面是和民間生活直接有關係，但也是封建地主的說教的工具。

但爲什麼戲文雜劇這一種文學，在北宋的中葉（約十一世紀，在宣和之間。據鄭振鐸考證）方才出現。而在元朝才鼎盛起來呢？這有二個原因：（一）十一世紀是中國封建社

會都市經濟興盛起來的時候，造成都市經濟興盛的原因，其一是都市手工業的興起，其二是海外通商的刺激。後一個原因，使本土文化有機會和外土文化接觸。戲文便是印度打從海道傳到中國來的一種文學形式。（見鄭振鐸插圖本中國文學史）（二）民間生活的富庶，也是使這娛樂性的戲劇起來的原因。這怎麼說呢？宋朝的經濟的特點：便是小所有者的集團的龐大。王安石的變法是小所有者的爭取政權運動。在這時候貴族地主和僧侶地主都相反的逐漸衰落了。小所有者的集團的龐大，這就是土地所有權的分化；而同時，都市自由商人也因王安石變法得到喘息的機會，興起了。這使民間的生活一般的優裕起來。雜劇興盛於元朝，也有和這同樣原因。元朝是中亞細亞意大利商人到中國來貿易最盛的時代，元朝的貴族地主沒有很好地把土地集中在自己手裏。土地關係還是繼宋朝的舊形勢發展下去。而同時，儒教已失卻社會指導原理的地位，思想上得到解放，更使這劇文學有興盛的機會了。而所謂載道的古文運動卻相反的衰微了。

在這一時期裏，是中國文學最光華燦爛的時期，也是中國文學形式最呈多樣複雜之

觀的時期。這一時期的文學形式的主要特質，還是散文和韻文雜揉的講唱文學。詩被變文吸收改造而爲唱的部分的應用。駢偶文，古文也被變文吸收而使之語言化，而爲講說的一部分的應用。從民歌上升的詞，爲諸宮調所吸收而造成雜劇的原始形態。而話本也是雜劇的來源之一。這又是講唱文學啓迪金元戲劇文學的。但這一時期文學形式雖然主要是講唱文學，不過有一個趨勢不能忽視，即文學之散文形式更被重視了。講唱文學發展到再高階段成爲雜劇的時候，而文學形式的潛流却向散文形式的小說講史方面發展着去。即民間的文學的娛樂，已捨棄了音樂伴奏的形式，（至於雜劇大致已成爲貴族和地主們的享樂的東西。民間祇有社祭或由地主們作爲慶祝的時候才能享受了吧。）純用拍板，來講述新奇的故爭了。

D. 專制封建制崩潰時代的文學形式

這一時期自朱明再度確立其地主經濟起，一直到清末爲止。這一時期的經濟結構的特質，是都市經濟作爲主要的封建主義的否定物而興盛了。自英宗正統（一四三六——

四九）以後，商業資本促使國際貿易重新抬頭。到了明清之際，都市經濟已帶有資產階級的性質，成爲社會經濟領域中一個重要的因素。這因素，發揮了分解農村，加速農民離村的作用，造成明末農民大叛亂。到清朝中葉，都市經濟分解農村的作用之進行，使土地向地主商人和高利貸者集中，同時又使農村人口過剩擴大，而造成食糧缺乏的現狀。在文學上一方面是文學之民主主義傾向的發展，而另一方面則地主的載道文學之空疎無力的倡導。但主要的文學潮流，決不是自歸有光以至姚鼐的古文運動，而是湯潛祖到曹雪芹的傳奇與小說的興盛。

這一時文學的發展，大致是從崑腔、南劇而到長篇小說的進展；再從寶卷、彈詞而向小說之更高階段的推進。這一時期文學形式的主要特質，便是日趨散文化。這是和都市經濟的發達相適應的。

寶卷大都是勸世經文，佛教故事，神道故事和民間故事的講唱。但無論它的性質怎樣，總是宗教宣傳文學。其間有用很動人的故事，勸人修善。也有將佛教的思想與儒教的合採

的。前者如劉香女寶卷，後者如目蓮寶卷。

寶卷的形式實際上和變文差不多，也是散文和韻文雜揉的。但寶卷較變文更爲複雜。變文大多是七言的韻語和白話的散文，而寶卷則五言四言七言的韻文雜出。有的甚至多用散文式的韻語。敘述雖多重複，但要比變文活潑。且以大目蓮變文的一節來和寶卷作一個比較。

(1) 變文的形式

「目蓮言訖更，向前行須臾之間至一地獄。目蓮啓言獄主：『此個地獄中有青提夫人也，否？是頻道阿孃，故來認覓。』獄主報言：『和尚，此獄中總是男子，並無女人。向前問有刀山地獄之中，問必得見。』目蓮前行，至地獄，左名刀山，右名劍樹。地獄之中，鋒劍相向，涓涓血流，見獄主驅無量罪人，入此地獄。目蓮問曰：『此個名何地獄？』羅察答言：『此是刀山劍樹地獄。』目蓮問曰：『獄中罪人，作何罪業，當墮此地獄。』獄主報言：『獄中罪人，生存在日，侵損常住游泥伽藍，好用常住水菓，盜常住柴薪，今日交伊手攀劍樹，支支節節，皆零落處。』

刀山白骨亂縱橫，劍樹人頭千萬顆。欲得不攀刀山者，無過寺家填好土。機接菓木入伽藍，布施種

子陪常住。阿你個罪人不可說，累劫受罪度恆沙。從佛涅槃仍未出，此獄東西數百里，罪人亂走肩相撥；業風吹火向前燒，獄卒把杖從後押。身手應是如瓦碎，手足當時如粉末。沸鐵騰光向口澆，著者左穿如右穴。銅箭傍飛射眼睛，劍輪直下空中割。爲言千載不爲人，鐵把樓聚還交活。」

(2) 寶卷的形式

〔上缺〕尊者見了，心中煩惱。尋娘不見，就於獄前寂然禪定。獄中鬼使，各各不樂，心意惶惶。遂命夜叉，出看是何祥瑞，或是陽間送罪人到。夜叉來至獄門，惟見一僧人，身披三衣，端然而坐。夜叉回報獄主。

不見陽間送罪到，

獄前惟見一僧人。

尋娘不見好心酸，受苦親娘在那邊？
聲聲痛哭生身母，恹惶煩惱淚如泉。

幾時得見親娘面？甚年子母得團圓？
痛淚千行肝腸斷，就在牢前頓悟禪。

尋娘不見，痛淚心酸。想親娘在那邊，
哮洶痛苦，兩淚連連。何年月日子母團圓，
無人答應，牢前入定觀。

尊者不見母，牢邊身坐禪。

獄主前來問，到此有何緣？

夜叉報知獄主，牢前無有罪人。有一聖僧，在牢門前坐禪。獄君聽說，出牢來看見。有一真僧，方袍圓頂，入定觀空，頓悟坐禪。獄主向前，連叫數聲，驚醒尊者。獄主問曰：「吾師到此爲何？」尊者答曰：「將來尋我母親。」獄主言曰：「誰說師母在？」尊者曰：「釋迦文佛說，我母在此。」獄主又問曰：「釋迦牟尼佛，是師何人？」尊者曰：「是我本師。」獄主聽說，低頭禮拜。今日弟子有緣，得遇世尊上足弟子。」

便問我師何名字？

我去牢中檢簿尋。

尊者與說鬼王聽，吾是如來弟子身。道號目犍連尊者，惟我神通第一人。

特到此間來尋母。獄主聽說盡皆驚，連拜師父得知道，吾師老母是何名？

尊者告訴，「獄主須聽，母青提劉四身。」獄主聽罷，便入牢尋。從頭查勘，無有其名。獄主出獄，回告目蓮尊。

獄主出牢門，告與我師聽。

牢內無師母，前有鐵圍城。

獄主問：「師母何名姓？」尊者曰：「青提劉四夫人。」獄主問罷，入牢檢簿，無有此名。即時出獄報尊者得知，牢中查勘無有師母。尊者曰：「此獄無有卻在何處？」獄主言曰：「前面還有阿鼻地獄鐵圍山中，衆生若到，求却不得翻身。」

只怕吾師娘在此，

還去獄中看虛實。

鬼王啓告目蓮尊，吾師今日聽分明。爲師檢簿無名字，前有阿鼻地獄門。尊者聽罷心煩惱，何年子母得相逢！辭別獄主尋娘去，無人作伴自行程。

獄主啓告師且須聽，牢中無母親。尊者聽說，煩惱傷情。思想老母，何日相逢。人間養子，皆是一場空。爲救親娘母，獨去簿中尋。

目蓮辭獄主，前至鐵圍城。」

寶卷的形式，比這複雜的還有。如寫關公故事的寶卷。講說部分也多押韻，唱的部分有七言有三三四言的。茲引一段爲例：

先凡後聖誠功玄妙修心品第二

耍孩兒

黃昏夜靜更深後，急令關平掌上燈。春秋左傳從頭論：先皇後代興世事，幾帝眞明幾帝昏。功勞十大成何用！如今奸謀當道，不顯忠臣。

想先生，恩義深。三兄弟，無信音。中原妄受奸賊奉，忽聞階前關平報，見有伯母討信音。關某出戶迎接，敬到庭前坐下。二皇嫂茶罷一鍾，訴舊因，提起先主心中痛。奉勸皇嫂歸宅院，主有消息就起身。將車輦，安排定，不必遲漫，各用虔誠。

關皇叔辭曹公，有孟德，不放鬆。修書一奉差人送，拜上丞相多用意。府庫金銀用鎖封，賜來美女不從用，點就五百梟刀手，傳與關平要起身，將車輦圍隨定，寶纛旗上書金字。上造關王鬼怕驚，誰人敢違吾軍令，赤兔馬踏碎曹公相府，崑吾劍剪草除根。

關王聖賢忠直心，合家眷等相當人。

全憑志剛爲根本，務要尋着主人公。

關聖賢，令關平，當知左右。

刀出鞘，
弓上弦，
各逞威風。
儂車輦，
保家眷，
小心在意。
曹丞相，
金銀器，
休帶分文；
好綾錦，
十顏女，
盡都放下，
花紅景，
財色事，
墜落靈根。
打一面，
志剛旗，
遮天映日。
上寫着，
關公號，
鬼怕神驚。
甘梅妃，
告皇叔，
大行方便。
粉面上，
珍珠滾，
濕透衣襟。
發禁願，
合家眷，
同緣一會，
得步地，
成證果，
萬古標名。
在中原，
身久住，
通無音信。
有孟德，
生奸智，
落而無功。



| | | |
|------|------|-------|
| 出中原， | 曹丞相， | 軍馬勢重， |
| 二皇叔， | 身孤單， | 怎與相爭？ |
| 關聖賢， | 既聽說， | 銀牙咬碎， |
| 量曹賊， | 兵百萬， | 掃蕩浮塵。 |
| 令關下， | 價車輦， | 即時就起， |
| 五百個， | 精兵將， | 前後隨跟， |
| 放一個， | 襄陽炮， | 曹兵知會， |
| 關聖賢， | 辭曹公， | 直到相府， |
| 千拜上， | 萬拜上， | 敬奉吾身， |
| 挽絲鬚， | 赤兔馬， | 佯常去了。 |
| 一柳鬚， | 風擺動， | 一似天神。 |

關公聖賢，勇猛直神，辭別曹操，出寨離營，中原殺氣，勇猛威風，忠心無二，逼退奸臣，直到橋邊眷屬先行。關平在意，各人用心。認定路你去找當人。關聖勒馬久住，等曹公，刀尖挑起絳紅袍，退曹兵。

聖賢勒馬站橋中，孟德定計生奸心，赤兔威武連聲吼，逼退貪嗔妄想心。

大概講唱文學經過詩、詞、曲的陶冶也就各呈不同的形態。詩和變文的關係，詞和諸宮調的關係，曲和寶卷的關係，都是不能抹殺的。

彈詞還是講唱文學的演變，但氣魄是大得多了。彈詞所講唱的，大都是長篇的曲折的故事，或波瀾壯闊的歷史事件。這可以看作是中國這一社會裏的敘事詩。彈詞接受於過去文學的影響，不是詞曲之類，而是平話、講史和小說那種敘事的結構。彈詞有統體用唱詞寫成的，也有唱詞和說白相間的。彈詞中的唱詞，可以加上一詞頭，一卽在七言之上，再加三言或四言等不同的詞句。實際上則正是長短句的敘述。例如吳毓昌的三笑新編全本，有一節：

鷓鴣天

何許先生吳毓昌，近來不做猢猻王。吹竽聲曼訊千古，彈鋏歌慚走四方。番舊譜，按新腔，權將嘻笑當文章。齊諧荒誕供噴飯，才撥冰絃鬪一堂。

唐詩唱句，未能免俗，聊復爾爾。

才搬了帶雨尤雲風月場，緣何離卻便思量，笑巫山十二難求迹，神女如何壓衆芳。說甚的七夕牽牛邀織女，籃喬搗藥遇裴航。吹簫弄玉同騎風，金盃重逢窈窕娘。這多是鬼怪仙妖成匹配，看將來無憑無據卻荒唐。怎及得我那人兒生就輕盈兒好，一個風流俊俏，他是素口蠻腰妃子步，顰眉華髮壽陽裝。獨愛他一雙媚眼勾魂魄，細嫩肌膚白似霜。每日裏玉鏡曉裝花並美，呼郎常做畫眉郎。閑來愛把謠吟操，也學焚香按工與商，效區區一曲鳳求凰，燈花夜落敲碁子，布就連杯把羅網張。殺的俺拋車棄馬屢抱槍，還待要直抵垓心那肯降，一筆京人直可愛，雖然小楷卻端方，還要戲作相思幾行。道我戀新棄舊會裝腔。白描卻仿龍眠筆，畫一幅男女憑欄納晚涼，看蓮開並蒂睡鴛鴦，指點分明要我去詳。到晚來淺斟低酌銷金帙，宛似那曉月籠罩海棠，曼曼的深入不毛交頭宿，妙不過舌尖兒只管送來嘗，微微還逗口脂香，卻叫我如何遏得住魂蕩，怎不由人情興狂。到如今待要拋時難以撇，甘心情願做楚襄王，守住陽臺永不忘，好共他爲雲爲雨去過時光，自號溫柔老此鄉。

但這一時期裏文學之最主要的形式，還是小說，寫神怪的靈異的長篇小說西遊記封神傳出現了，寫獨佔商人地主的性生活的金瓶梅也出現了。而寫官僚地主的家庭沒落狀

况的紅樓夢，寫官僚士大夫的趣事逸聞的儒林外史，以及寫女權的鏡花緣，這些中國文學史上的偉大的小說，都出現了。鄭振鐸先生對於這一時期的文學有一個綜合的分析，我們節抄在下面，可以知道這時期文學發展的一般：

「就其自然的趨勢看來，這將近四世紀的近代文學，可劃分爲左列的四個時期：

第一個時期，從嘉靖元年到萬曆二十年（1522—1592）；這是一個偉大的小說和戲曲的時代；我們看見由平凡的講史進步到西遊記，封神傳；更由西遊記，封神傳而進步到產生了偉大的充滿了近代性的小說金瓶梅。我們看見崑腔由魏良輔創作出來，影響漸漸的由太湖流域而遍及南北。我們看見許多跟從了昆腔的創作而產生的許多新聲的戲劇，像浣紗記，祝髮記，修文記之流。我們看見雄據着金元劇壇的雜劇的沒落，漸成爲案頭的讀物而不復見之於舞台之上。在詩和散文一方面，這時代比較顯得不大活躍，但也並不落寞。我們看見正統派的古文作家們和偽擬古的作家們在作爭奪戰；我們也看見新興的公安派勢力的抬頭；而李卓吾，徐渭諸人的出現，也更增了文壇的熱鬧。

第二個時期，從萬曆二十一年到清雍正之末（1593—1735）；這仍是一個小說和戲劇的大時代，但詩文壇也更爲熱鬧。雖然中間經過了清兵的入關，漢民族的被征服，但文壇上的一切趨勢，卻並不

因之而有什麼變更，只不過增加了若干部悲壯淒涼的遺民的著作而已。詩和散文都漸漸由粗豪，怪誕，纖巧，而轉入比較恢弘偉麗的局面中去。但因了清初的竭力網羅人才；因了若干志士學人的遁入『學問壇』裏去避禍，去消磨時光，明末浮淺躁率之氣卻爲之一變。——雖然在明末的時候，風氣也已自己在轉變。小說有了好幾部大著，像三寶太監西洋記，隋陽豔史，醒世姻緣傳之類；但究竟以改編重訂的講史爲最多。因了馮夢龍的刊布『三言』短篇的平話的擬作，一時之盛，此風到康熙間而未已。戲曲是這時期最可驕人的文體；偉大的名著，一時數之不盡。沈璟，湯顯祖爲兩個中心；而顯祖的影響尤大。四夢的本身固是不朽的名著，而受其影響者也往往都是名篇巨製。在這個時候，傳奇寫作的風尚，似乎始被許多的真正的天才們所把握到。他們的創作力有絕爲雄健的，像李玉，朱佐朝等，所作都在二十種以上。洪昇，孔尚任所作也是這時代最光榮的名著。

第三個時期，從乾隆元年到道光二十一年（1736—1842）；這時期戲曲的氣勢已由絕盛的時代漸漸向衰落之途走去。崑腔的過於柔靡的音調，已有各種土產的地方戲，不時的在乘隙向他逆擊。終於古老的崑腔不能不退避數舍——雖然不會完全被驅走。張照諸人爲皇家所編的空前弘偉的勸善金科，九九大慶，忠義璇圖，鼎峙春秋諸傳奇，一若夕陽之反照於埃及古廟的殘存的巨像上，光景雖

闊大，而實淒涼不堪。蔣士銓，楊潮觀們所作，雖短小精悍，不無可喜，而也已不能支持着將傾的大廈了。小說卻若有意和戲曲成反比例似的更顯出新鮮活潑，充滿精力的氣象來。紅樓夢，綠野仙蹤，儒林外史，鏡花緣，野叟曝言等等，幾乎每一部都是可注意的新東西。詩壇的情形，也極爲熱鬧。幾個不同的宗派，各在宣傳着，創作著，也各有其成績。散文又爲復活的古文運動的絕叫所壓伏；但同時潛伏了許久的六朝賦，駢儷文的活動，也在進行着。萬派爭競，都惟古作是式；卻沒有明代僞擬古運動那末樣的『生吞活剝』。宋學與漢學也不時的在作殊死戰。由幾位學士大夫們所提議的搜輯永樂大典的事業，廓大而成爲四庫全書館的建設；四庫全書的編纂，雖然毀壞了不少名著，改易了不少古作的面目，但使學者們得以傳鈔，刊布，閱讀，卻是『古學』普遍化的一個絕重要的機緣。明人的淺陋的風氣，至此已一掃而光。然而一個急驟的變動的時代快要到來了；這個古學的全盛，也許便是所謂『迴光返照』的一幕吧？這時代在北京和山東所刊佈的霓裳讀譜和白雪遺音卻是極重要的兩部民歌集，保存了不少的最好的民間詩歌，且也是搜輯近代民歌的最早的努力。葉堂的納書楹曲譜和錢德蒼綴白裘合集的流布恰似有意的要結束了崑腔的運動似的。

第四個時期，從道光二十二年到民國七年（1842—1918），就是從鴉片戰爭到五四運動的前一

年；這是中國最多變的一個時代；都城的北京，兩次被陷於外國聯軍之手。（一八六〇年英法聯軍陷北京；公元一九〇〇年八國聯軍入北京）東南，西南的大部份，全陷入太平天國起義以後所生的大混亂之中。外國的兵艦大砲，不時的來叩關，來轟炸。繼而有甲午的大敗，要港的被強佔。但那些事實，可惜都不會留下重要的痕跡於文學中。太平天國的建設與失敗，是一件可泣可歌的大事，卻祇產生了一部不倫不類的花月痕；義和團的事變，也只見之於林紓的京華碧血錄及一二部短劇裏。文人的異樣的沈寂，實在是最可怪的現象！西方文學名著的翻譯，最後，也繼了聲光化電諸實學的介紹而被有名的古文家林紓所領導。雖然不會發生過什麼很大的影響，至少是明白了在西方文學裏是有了和司馬子長同等的大作家存在着的。散文，因了時勢的需要，特別的有了長足的發展。梁啟超的許多論文，有了意料以外的勢力，他把西方思想普遍化了；他打破了古文家的門堂，他開闢了『新聞文學』的大路。他和黃遵憲們所倡導的『新詩』運動，也經驗到在舊瓶中裝得下新酒的成績。但這一切，都還不能夠有着重要的偉大的影響。他們所掀起的風波，要等到五四運動以來，方才成爲滔天的大浪呢。小說和戲曲在這時，俱有復由士大夫之手而落到以市民爲中心之概；其一是崑腔的銷沈與皮黃戲的代興；其二是武俠小說與黑幕小說的流行。文壇的重鎮，漸漸的由北京的學士大夫們而移轉到

上海的報館記者們與流浪的文人們，像王韜，吳沃堯輩之手。這正足以見到新興的經濟勢力，正在侵佔到文學的領域裏去。上海在這時期的後半，事實上已成了出版的中心。

這時期，正預備下種種的機緣，爲後來偉大的文學革命運動的導火線，成爲這個革命運動的前夜。

那麼，作爲這將近四世紀文學的特質的是什麼呢？從內容上說，已從歷史的英雄人物的敘述，而發展到日常生活的瑣細的描寫，從以貴族官僚生活爲理想而敘述的，而發展到文士平民和男女的私事爲鵠的而描寫着。形式方面呢，也從大的全體的概念的敘述，而注意於細節的性格與行動的描寫。從半文半白的詞句的使用，而更接近於口語化或純粹口語化了。它們正是向近代小說形式接近着去，而完成了這一時期的散文敘事文學的全體主義的藝術形式。

第七篇 新文學的諸問題

一 新文學的產生的原因

我們所謂新文學，是指一九一九年五四以後的白話文學。這一文學的樣式，顯然和中國舊文學（封建文學）的樣式是不同的。但是這它的內容也還和舊文學有不同之點。

我們首先要提出的問題：便是新文學是怎樣產生的呢？我們爲要了解這一問題，須把五四前後的中國社會的歷史特點，作一個分析。關於這，我想毛澤東在新民主主義論裏的分析，是最明白而扼要也沒有了。我們就引用在下邊吧。

中國革命的歷史特點，就是分爲民主主義與社會主義兩個步驟。而其第一步現在已不是一般的民主主義，而是中國式特殊的新式的民主主義，而是新民主主義。那麼這個歷史特點，是怎樣形成

的。它是一百年來就有了的，還是後來才發生的呢？只要研究一下中國的與世界的歷史發展，就知道這個歷史特點，並不是從鴉片戰爭以來就有了的；而是後來在第一次帝國主義世界大戰與俄國十月革命之後才形成的。我們現在就來研究這個形成過程。

很清楚的，中國現時社會的性質，既然是殖民地、半殖民地、半封建的性質，它就決定了中國革命必須分爲兩個步驟。第一步改變這個殖民地、半殖民地、半封建的社會形態，使之變成一個獨立的民主主義的社會。第二步使革命向前發展，建立一個社會主義的社會。中國現時的革命是在做第一步。

這個第一步可以說，自從一八四〇年鴉片戰爭以來，即中國社會開始由封建社會改變爲半殖民地，半封建社會以來就開始了的。中經太平天國運動、中法戰爭、中日戰爭、戊戌政變、辛亥革命、「五四」運動、「五卅」運動、北伐戰爭、土地革命、「一二八」運動，直到今日的抗日戰爭。許多別的階級，費去了整整一百年功夫，從某一點上說來，都是實行這第一步，都是中國人民在不同的時間中，與不同的程度上，實行這一步，實現反對帝國主義與半封建勢力，爲了建立一個獨立的民主主義的社會而鬥爭，爲了完成第一個革命而鬥爭。而辛亥革命，則是在更完全的意義上，開始了這個革命。這個革命按其社會性質說來，是資產階級民主主義的革命，不是無產階級的社會主義的革命。這個革命現

在還未完成，還須付與很大的氣力；這是因爲這個革命的敵人，直到現在還是非常強大的緣故。孫中山先生說：『革命尙未成功，同志仍須努力，』就是指的這種資產階級民主主義的革命。

然而中國資產階級民主主義革命自從一九一四年爆發第一次帝國主義世界大戰，與一九一七年十月革命在地球六分之一的土地上，建立了社會主義國家以來，起了一個變化。在這以前，中國資產階級民主主義革命，是屬於舊的世界資產階級民主主義的範疇之內的，是屬於舊的世界資產階級的民主主義革命的一部份。在這以後，中國資產階級民主主義革命却改變爲屬於新的資產階級民主主義革命的範疇；在革命的陣線說來，則屬於世界無產階級社會主義革命的一部份了。

爲什麼呢？因爲第一次帝國主義世界大戰與第一次勝利的社會主義十月革命改變了整個世界革命歷史的方向，劃分了整個世界歷史的時代，在世界資本主義戰線已在地球的一角（這一角佔全世界六分之一土地）實行崩潰的時代，在其餘的角上，又已經充分顯露其腐朽性的時代，在這些尙存的資本主義部份，非更加依賴殖民地半殖民地便不能過活的時代，在社會主義國家已經建立，并宣佈它願意爲了扶助一切殖民地半殖民地的解放運動而鬥爭的時代，在各國資本主義國家的無產階級一天一天從社會帝國主義之社會民主黨之影響下面解放出來，并宣佈他們贊助殖民

地半殖民地解放運動的時代——在這種時代，任何殖民地半殖民地國家，如果發生了反對帝國主義即反對國際資產階級，反對國際資本主義的革命，它就不再是屬於舊的世界資產階級民主主義的範疇，而屬於新的範疇了。它就不再是資產階級與資本主義的世界革命的一部份，而是新的世界革命的一部份，而是無產階級社會主義世界革命的一部份了。

這種革命的殖民地、半殖民地，已經不能當作世界資本主義反革命戰爭的同盟軍，而當作世界社會主義革命戰線的同盟軍了，這種殖民地半殖民地革命的第一階段，雖然按其社會性質，基本上依然還是資產階級民主主義的，它的客觀要求，基本上依然還是掃除資本主義發展道路上的障礙；然而這種革命已經不是舊的完全被資產階級領導的，以建立資本主義的社會與資產階級專政的國家爲目的的革命；而是新的，被無產階級領導或參加領導的，以在第一階段上建立新民主主義的社會與建立各個革命階級聯合專政的國家爲目的的革命。這種革命在其進行中，因爲敵人與同盟軍的變化，又分爲若干的階段。然而其基本性質，是沒有變化的，不至社會主義之時，其基本性質總是同一的。

這種革命是澈底打擊帝國主義的。因此，他不爲帝國主義所容許，而爲帝國主義所反對。但是它

却爲社會主義所容許，而爲社會主義的國家與社會主義的國際無產階級所援助。因此，這種革命它就不能不變成無產階級社會主義世界革命的一部份。『中國革命是世界革命的一部份』這一正確的命題，還是在一九二四年至一九二七年的中國大革命時期，就提出來的。這是中國共產黨人提出，而爲當時一切參加反帝反封建鬥爭的人民所贊成的。不過那時還沒有發揮這理論的意義，以至還只能糊塗的認識這個問題。我記得一九二五年蔣介石先生東征陳炯明，到了潮汕發表演說時，也說過『中國革命是世界革命的一部份』這一句話。這種『世界革命』已經不是舊的世界革命，舊的世界資產階級的世界革命已過時了，而是新的世界革命，而是社會主義的世界革命。同樣，這種『一部份』已經不是舊的資產階級革命的一部份，而是新的社會主義革命的一部份，這是一個絕大的變化。這是自有世界歷史與中國歷史以來無可比擬的大變化。

中國共產黨人提出的這一正確的命題，是根據斯大林的理論的。斯大林還在一九一八年作十月革命紀念的論文時，就說到『十月革命的偉大的世界意義，最重要的有下列三點：第一，它擴大了民族問題的範圍，把它從反對民族壓迫的局部問題，變爲各被壓迫民族，各殖民地及半殖民地從帝國主義解放的一個整個問題。第二，它給這一解放開闢了廣大的可能性和真正的道路；而大大促進

了西方和東方被壓迫民族的解放事業，把它們吸收到勝利的反帝國主義的共同軌道上來。第三，因爲在社會主義的西方和被奴役的東方之間架起了一道橋樑，從西方的無產階級者起，經過俄國革命到東方被壓迫的民族止，建立了一條新的反對帝國主義的革命戰線」（見張仲實譯的，斯大林「論民族問題。」）

從這篇文章以後，關於論殖民地和半殖民地的革命，脫離了舊範疇，改變成無產階級社會主義革命一部份的理論，斯大林曾經多次的發揮了。解釋得最清楚明確的是斯大林在一九二五年六月三十日發展的，因當時南斯拉夫的民族主義者，爭論的文章。這篇文章載在張仲實譯的，斯大林論民族問題，其中有這麼一段：「舍米契同志，曾引證斯大林在一九一二年馬克思主義與民族問題那本書中的一段話。那句話是這樣說的：『民族的鬥爭是資產階級相互間的鬥爭，』他引證這句話，意想藉此暗示他所下的在特定的條件下，民族運動的社會意義的界說正確。不過斯大林那本小冊子是在帝國主義大戰前著的。那時候，民族問題在馬克思主義者看來，還不是一個全世界的問題。那時候，馬克思主義者關於民族自決權的要求還是沒有當作無產階級社會主義革命的一部份，而是當作資產階級民主主義革命的一部份。自那時候起，國際的形勢，已經根本改變了。歐戰和十月革命已把

民族問題從資產階級的民主主義革命的一部份，變爲無產階級社會主義革命的一部份。要是看不清這一點，那就未免太可笑了。列寧尚在一九一六年十月間，就在關於民族自決權問題討論的總結一文中說過，民族問題中關於民族自決權這個基本點已不成其爲一般民主運動的一部份，他已經變爲全部無產階級社會主義革命的一個構成部份了。列寧以及俄國共產主義的其他代表者，關於民族問題的後來的許多著作，那更不用提了。在我們已由於新的歷史環境的緣故，而進入一個新的時代，世界無產階級革命時代的現在，舍米契同志却引證斯大林在俄國資產階級民主革命時期所著的那本書的一句話，會有什麼意義呢？牠僅有這樣一個意義，就是舍米契同志的引證是完全離開時間與空間，不顧到活的歷史環境，因而違反了辯證法的基本要求。沒有考慮到在某一個歷史環境下是正確的話，在另個歷史環境下是不正確的。」

由此可見，有兩種世界革命。第一種是屬於資產階級與資本主義範疇的世界革命。這種世界革命的時期早已過去了，還在一九一四年第一次帝國主義戰爭爆發之時，尤其是一九一七年俄國十月革命之時，就告終結了。從此以後，開始了第二種世界革命，即無產階級的社會主義的世界革命。這種革命以資本主義國家的無產階級爲主力軍，以殖民地半殖民地的被壓迫民族爲同盟軍。不管被

壓迫民族中間，參加革命的階級、黨派、或個人，是何種階級，黨派、或個人；又不管他們意識着這一點與否，他主觀上了解這一點與否；只要他們反對帝國主義，他們的革命就成了無產階級社會主義的。世界革命的一部份。他們就成了無產階級社會主義世界革命的同盟軍。

中國革命到了今天，它的意義更加增大了。在今天，是在由於資本主義的經濟危機與政治危機，一天一天把世界拖進第二次帝國主義大戰的時候；是在蘇聯已經到了由社會主義到共產主義的過渡時期，而有能力領導與援助世界無產階級，被壓迫民族與一切革命人民反抗帝國主義戰爭，打擊資本主義反動的時候；是在各資本主義國家的無產階級正在準備打倒資本主義，建設社會主義的時候；是在中國共產黨、中國無產階級、農民階級、知識分子與小資產階級在中國共產黨的領導下，已經形成一個偉大的獨立的政治力量的時候。在今天，我們是住在這種時候，那麼應該不應該估計中國革命的世界意義是更加增大了呢？我想是應該的。中國革命是世界革命偉大的一部份。這個中國革命的第一階段，其中又分許多小階段。其社會性質是新式的，資產階級民主主義的革命；還不是最新式的，無產階級社會主義世界革命的一部份。現在更已成了這種世界革命的偉大的一部份，成了這種世界革命的偉大的同盟軍。這個革命的第一步第一階段，決不是也不能建立中國資產階級

專政的資本主義的社會；而是要建立中國各個革命階級聯合專政的，新民主主義的社會，以完結其第一階段。然後再使之發展到第二階段，以建立中國社會主義的社會。這就是現時中國革命的最基本的特點。這就是二十年來，從五四運動起的新的革命過程。這就是中國現時革命的生動的具體的內容。

我們根據上面所說，五四以前和以後的中國社會性質，雖然還是承繼鴉片戰爭發展下來，是半殖民地半封建社會。但它的革命的歷史特點，已經不同了：即是，它已經是一「改變為屬於新的資產階級民主主義革命的範疇，在革命的陣線說來，已經屬於世界無產階級社會主義革命的一部分了。」這裏主要的革命階級關係，就是這樣的：

「在一九一九年「五四」運動以前（五四運動發生於一九一四年第一次帝國主義大戰與一九一七年俄國十月革命以後），中國資產階級民主革命的指導者，是中國的小資產階級與資產階級，他們的知識份子。這時，中國無產階級還沒有當作一個覺悟了的獨立的階級力量，登上政治的舞台；還是當作小資產階級的追隨者參加了革命。例如辛亥革命時的無產階級就是這樣的階級。

在「五四」運動以後，中國資產階級民主的革命指導者，主要的已經不是屬於中國資產階級

一個階級，而有中國無產階級參加進去了。這時中國無產階級，由於自己的長成，與俄國革命的影響，已經迅速地變成一個覺悟了的獨立的政治力量了。打倒帝國主義的口號與整個中國資產階級民主革命的澈底綱領是中國共產黨提出的。而土地革命的實行，則是中國共產黨單獨進行的。

由於中國資產階級是殖民地半殖民地的資產階級，受帝國主義壓迫的，所以雖然住在帝國主義時代，他們也還是在一定時期中，與一定程度上，保存着反對侵略中國的帝國主義反對本國軍閥官僚政府（這後者例如在辛亥革命時期，與北伐戰爭時期，即資產階級還沒有專政的時期）的革命性；可以同無產階級小資產階級聯合起來，反對他們所願意反對的敵人。這是中國資產階級與舊俄帝國不同之點。在舊俄帝國，因為它已經是一個軍事封建的帝國主義，是侵略別人的；所以資產階級沒有什麼革命性。在這裏，無產階級的任務，在於反對資產階級而不是聯合他。在中國，因為它是殖民地、半殖民地，是被人侵略的；所以中國資產階級還有在一定時期內本身是帶有革命性。在這裏，無產階級的由於資產階級尚有革命性，因而有建立反帝國主義與反官僚軍閥的統一戰線的可能。

但同時，也即是由於中國資產階級政府、殖民地半殖民地的資產階級，他們在經濟上與政治上，是異常軟弱的；他們又保存了另一種性質，即對於革命敵人的妥協性。中國資產階級，特別是大資產

階級，即使在革命時也不願意與帝國主義完全分裂。並且他們又同農村中土地剝奪有密切聯繫；因此他們就不願與不能澈底推翻帝國主義，更加不願與更加不能澈底推翻封建勢力。這樣中國資產階級民主革命的兩個基本問題，兩大基本任務，中國資產階級部份都不能解決。而且他們又在一九二七至三八年這一個長的時期內，投入了帝國主義的懷抱，并和封建勢力結成同盟，背叛過自己革命的綱領，反地過當時革命人民。在抗戰中大資產階級的一部份，以×××為代表又已投降了敵人，表示了大資產階級新的叛變。這又是中國資產階級同歷史上歐美各先進國的資產階級，特別是法國資產階級的不同之點。

在歐美各國，特別在法國，當它們還在革命的時代，那裏的資產階級革命是比較澈底的。在中國，則其資產階級連這點澈底性都沒有。一方面革命性，另一方面妥協性，——這就是中國資產階級「一身而二任」的兩面性。這兩面就是歐美歷史上的資產階級也是同具的。大敵當前，他們要聯合工農反對敵人。工農覺悟，他們又聯合敵人來打工農。這是世界各國資產階級一般規律。不過中國資產階級更有如上的缺點罷了。」

從這里，我們就可以明白：新文學為什麼不能產生在鴉片戰爭以後，而產生於五四運

動的前後。那就是中國的民主革命中，已經有無產階級參加進去，他們要求有自己懂得的自己能運用的文學武器了。新文學一產生，就帶有爲中國的廣大的人民大眾服務的性質，這是顯而易見的，不過那時把它叫做平民文學，把它本質的意義反而隱蔽了。

一般解釋新文學的產生的社會原因不外有如下的兩點：（一）由於一九一四年的世界大戰，減輕了中國的帝國主義的壓迫，民族資產階級興起了，它要否定中國的封建勢力，要求思想上的解放，所以有這新文化運動。（二）但中國新興的民族資產階級正也同世界的資產階級一樣，它在初期的的思想，是民主主義的，是科學進化論的。新文學，就從這兩個契機下產生。但我們往往忽略：五四的學生運動，作爲政治運動的一翼來看的時候，他不僅反對封建餘孽賣國賊陸宗輿等，它主要還是針對着反日本帝國主義的侵略的；而五四運動，作爲文化運動來看的時候，它不僅主張「民主」，主張「科學」，它同時還提出了「勞工神聖」的口號的。新文學正有這一些社會基礎：（一）民族資產階級的暫時得以獨立發展；（二）資本主義文化的輸入；（三）反封建反帝任務的提高；（四）中國無產

階級已從自在的階級而開始變爲自爲的階級；（五）蘇聯的社會主義革命的勝利；所以它能由胡適之他們的一經倡導，而便蓬蓬勃勃的興起了。它不能被任何人引上歪曲的路，它有它自己要走的路。

但五四新文學的產生，還有它本身的發展原因。不過這社會的原因是主要的。新文學的園地自然還得從中國舊文學的園地開闢的。然而社會的「生產技術」却加速這開闢的工程。社會的條件不成熟，新文學自身就無法行施對舊文學的否定作用。鴉片戰爭以來，中國何嘗沒有白話文學，李伯元吳研人的小說，也都是用白話寫的；但這顯然和新文學有很大的不同點。他們的文學，作爲我們新文學的基地是可以的，但不能就算是新文學。就爲他們根本沒有負起新文學的新民主主義的革命的任務。

自然作爲新文學的形式發展史的因素來看，那麼胡適在其白話文學史裏的話，還是值得我們注意的。他說：第一國語文學本已有一千幾百年的進化的歷史。「一千八百年前的時候，就有人用白話做書了；一千年前，就有許多人用白話做詩詞了；八九百年前，就有人

用白話講學了；七八百年前，就有人用白話做小說了，六百年前，就有白話的戲曲了。」白話文學，早有無數先鋒。第二中國文學史，還是白話文學佔主要的地位的。古文不過是模倣文學，死文學，而白話文學，乃是活文學，創造文學。所以五四新文學的發生，「不過是人力在那自然演進的緩步徐行的歷程上，有意的加上了一鞭。」「一千多年的白話文學史，只有自然的演進，沒有有意的革命；」而五四新文學運動，便是有意的文學革命。

然而，五四時候爲什麼有有意的文學革命呢？那就是如上所說的社會的原因了。其實從中國文學的形式發展史上來看，每一次形式的改變，都是由於社會原因。我們已經在第六篇裏指出中國文學形式之發展的四個階段：風騷時代，詩賦時代，韻文與散文雜揉時代，散文小說的鼎盛時代；卽就最後一個時代說，這正是中國都市經濟興起的適應。而新文學正也如此。

但作爲新文學建立的本身原因：我們以爲不必遠求到幾千年以上，卽就晚清小說的繁榮，已可得到其線索了。據阿英晚清小說史中的估計，晚清的小說至少在一千五百種以

上。而造成這空前的繁榮局面，據他的意見有三個原因：第一，是由於印刷的發達，沒有前此那樣刻書的困難；由於新聞事業的發達，在應用上需要多量產生。第二，是當時的智識階級受了西洋文化的影響，從社會的意識上，認識了小說的重要性。第三，就是清室屢挫於外敵，政治又極窳敗，大家知道不足以有爲，遂寫小說，以事抨擊，並提倡維新與愛國。但我們以爲晚清小說的提倡，有和新文學顯然不同的三點。其一，那便是這時的小說，還沒有被看作是文學的正宗，而祇看作爲易風移俗的一種手段。所謂正宗文學，還是古文，還是載道文學。其二，這時的作者雖然也有批評國事朝政以及官僚生活的，但主要不是取反封建宗法社會的態度。像李伯元吳趼人幾個優秀作家，他們的思想，還是擁護封建社會的。他們最多也不過對君主政治採取一些諷刺的態度，對太不合科學的迷信、纏足、吸食鴉片等等現象作些攻擊。而封建宗法社會最主要的特質，所謂禮教思想，不但不敢非議，而且是個最好的說教者。其三，他們對於帝國主義的侵略，雖然是一致譴責的。但還是單純的種族觀點：一方面發洩爲對滿族的不滿，一方面發展爲單純反洋人的觀點，而自己却追慕着大一統的帝國

政策。居凡這些特點，都正是新文學應該給予揚棄，而確定了自己嶄新的路線的：從根底上提出反封建禮教的口號，而到澈底的反帝。從根底上提高平民精神，主張勞工神聖，而貫徹民主革命精神；從確立白話文學的領導權，而掃蕩舊文學舊形式並及其所附麗的舊精神。這也就是中國舊民主主義革命性質反映在文學上的，和新民主主義革命性質反映在文學上的截然不同的地方。新文學正也是從晚清的舊文學裏那對立的根源下發展出來的。

二 新文學的發展階段

我們已經明白新文學的產生的原因——社會的原因；和它自身發展的原因，我們而且知道所謂新文學，是必然帶有新民主主義性質的文學，也就是新民主主義文學。我們同時還可以把新民主主義的特點概括地來予以指出：第一，它是根據馬列主義的觀點而定的，適用於二十世紀二——三十年代的半殖民地的中國的革命的政策。第二，它的世界觀，正和它的革命任務是社會主義革命之一部分一樣，是以辯證唯物論爲其主要的基礎。

的，而第三。它在文化上，所表現的特別是在文學上所表現的姿態，（爲適應其革命的歷史任務）應該是現實主義的；是歷史的現實主義，也就是新民主主義的現實主義。

但文化和文學的發展，雖然是爲社會的發展所決定的，而文化和文學的本身也有它自己的發展的法則。現實的歷史告訴我們：自五四以來，中國革命的歷史特點，固然是新民主主義的革命的任務，而現實歷史却使這任務走着曲折的道路。這道路用鮮明的血筆寫在我們的歷史上：五四運動的起來，一般還是漠然的資產階級的民主主義的繼承和發揚！然而到了五卅，舊式的資產階級的民主主義開始被揚棄而闖入於新民主主義的階段了。一九二七年的大革命，成爲它發展的最高點。但立刻由於中國大資產級的封建性買辦性的濃厚，叛變革命了；新民主主義的發展受了打擊，中國的歷史便向分裂的路上走：買辦資產階級的專政和工農蘇維埃運動的興起。這使中國歷史經過了十年的血的鬭爭。直到西安事變才開始停止。（然而現在正還有人要摸上這老路呢，吁！）其間雖然招來了「九·一八」的事變，日本的武裝侵入，而中國的買辦資產階級彷彿被壓在重大的磐石下，醒不過來，還

一味展開其國內的殘殺政策，想完成其時代的反動任務。西安事變是中國革命歷史的轉捩點：工農階級的代言者，開始以抗戰的至誠，暴露於全國人民之前，而受到更大的多數人民的擁護，這便引起了「七·七」的抗戰。使中國新民主主義革命任務，得有完成的先決條件了。

這樣的曲折的現實歷史的發展，同樣也反映於文化和文學的發展歷史上。我們要是說，五四是文學革命的發軔，那麼五卅可以說是革命文學的發軔，一九二七年大革命以後，一方面是革命文學向普羅文學推進。另一方面，是買辦文學發展到民族的法西主義文學，作對立的推進。而「一二九」前後，則又為抗戰文藝的號召的開始。到西安事變的前夜，則正是以抗戰為其目的的國防文學與民族革命戰爭的論爭的時代。但歷史須從其發展的基本點上來看，歷史的反動和復歸性的表現，依然有其基本發展的趨向的。而五四以來的中國文化和文學，是可以分做如下的三個階段：自五四而至一九二七年，是舊民主主義文化之向新民主主義文化，文學革命之向革命文學的推進的階段。而自一九二七年以後，

到九一八前後，則爲社會主義文化思想，和普羅文學的提倡的階段。九一八以後主要是「一二九」作爲契機而展開着的文化思想和文學思潮，又開始從民主革命的基本任務上，提出抗戰文藝的要求來了。但這一切的曲折形態的發展，在其基本上是並沒有脫逸過新民主主義的革命精神而發展的。把握這一基本精神，非常正確地指導着並發展着文化和文學的路線的，便是魯迅先生。在魯迅的文化思想的成就上，是留下中國新民主主義文化的正確的足跡；他始終是不左也不右的把握了歷史的中心發展。我們說他是歷史的現實主義者，便是指的這一點。

我們爲更求明白五四新文學發展過來的痕跡，且應該先把五四新文化所發展過來的特點，予以明確的釐定，再來較爲詳細的說明新文學本身的發展。這裏，我就引用我再論關於新民主主義文化的那篇文章裏的一節之後，再來作說明吧。五四新文化的運動，我們可以劃這樣簡單的線條：

第一階段——五四新文化的特質是『民主』與『科學。』但所謂『民主』是資產階級的民

主。平民的意義，是作爲『從動物進化』來的人來解釋的，是資產階級的『人類一般』的意義。所謂『科學』是進化論的觀點，是自然科學方法論，是孔德實證主義發展下來的實驗主義的方法論。

——這一階段的文化，是屬於資產階級文化範疇裏的。

第二階段——一九二七年大革命以後的文化的特質是『階級論』和『唯物論』的這在文學上是普羅文學的提倡，在思想上是馬克思主義的介紹。這成爲第一階段的否定，而把中國文化推進到社會主義的範疇裏。

第三階段——自一二九而來，中國文化又向前推進了。它完成了將要完成那第一階段的否定之否定的任務；它保留第一階級『民主的』特質，然而否定了它資產階級專政的性質，以階級論貫徹它，成爲『大眾的』民主——社會主義民主的一部分。但它又否定第二階段，那種無產階級專政的階級論的性質。它保留了第一階段的科學的特質，然而它否定了科學之形式邏輯之思維法則，和科學生產技術的資產階級專有的意義，而充實以唯物辯證法的思維法則和科學生產技術之國家管理形式，而造成民族之大眾的幸福的社会基礎。但它又否定了第二階級唯物論之非中國化的適用，那種生吞活剝的搬運方式。這樣，當前的新文化開始向新民主主義文化之整個的完成方式推進。

了。我們在這裏推求出這新文化的特質：確實也可以說：它是中國人自己的文化：『形式是民族的，內容是民主的，基礎是科學的，對象是大眾的。』然而我們決不是把形式、內容、基礎，對象機械地對立起，必須是互相貫徹着來看。

新文學正也是沿着這文化思想的主要線條發展下來。新文學在第一個階段裏，主要是作為反封建禮教反古典文學而起來的。表現在他們文學的口號上的：有所謂八不主義，有所謂文學的歷史進化論，有所謂平民主義的文學。八不主義，是反對文學之古典形式，和文學內容之無病呻吟的。文學的歷史進化論的建立，是想藉此來確定彼時白話文學的地位的。而平民主義則是反對封建文學中那種非人性的（如獎勵貞節等）封建禮教的。這種主張的總的精神，也就是科學觀和民主觀，在文學上的應用。

但在這第一階段裏文學上的科學觀和民主觀。顯然沒有脫却資產階級的世界觀的範疇。他們所謂科學，便是進化論的全稱代名詞。他們所謂民主，便是資產階級的民主主義。資產階級的民主主義是不許有階級觀念存在的。它以抽象的平等自由博愛等等名詞來

掩蔽他們階級剝削的實質。他們所謂國民，便是把社會上具體的活動着的人，看作是「一般人類，」抽象化了的「人。」這就是說，他們從天賦的人權上立論，人都是平等的，人都是自由的。但他們不把實際社會上人類不平等不自由現象，估計在這裏面。因之他們也倡導「人性一般，」而把人性和神性獸性對立起來。又從和神性獸性的對照下，割成人性的範疇。使人在資本主義的法律下面合法地生活着，鞏固了資產階級的社會基礎。這一種文學思潮，完全是承繼資本主義國家的文學觀念的。周作人的人的文學和平民文學是初期文學革命的代表意見。同時，他們的文學的進化論，也是把文學的歷史，和社會的發展史相分離的。即他們祇從文學本身歷史的發展來看文學的進化，而沒有從社會的發展上，來論斷文學之必須如此進化的道理。因之他們所要的祇是文學革命，而不是革命文學。胡適的歷史的文學觀念論，是代表作。

第一階段的中期，同樣是這一資產階級的文學觀點的發展，然而顯然是提到更高的階段了。作為這一期文學的主要思潮的：一方面是從平民主義——人性一般向絕對個人

主義思想的發揚，而另一方面，則是從庸俗的科學觀向泛神論的世界觀的發展。這兩者便是彼時盛極一時的創造社的文學思想核心。表現前者的思想最爲明顯的，是郁達夫，表現後者的思想最爲明顯的是郭沫若。而兩者又有其共同的特質：那是反封建禮教和反現實社會的澈底的破壞精神。從人性一般到絕對個人主義的這一發展，是使「人」從其抽象概念而回到具體的概念上來的；即是把人從其「人類一般」的範疇，而回到「人類社會階級」裏來的。郁達夫的作品，雖然沒有明顯的代表爲那一階級作呼籲的，但顯然已經表示出：在反封建禮教的籠統概念上，進到反壓迫階級的這一個比較具體的概念上來了。而他的作品的客觀效果，也無疑是盡了小資產階向革命之破壞方面推進。同樣從庸俗的科學觀向泛神論的自然哲學的發展，也是使人們的思想感情，脫却那種機械的形式邏輯的概念——所謂現象學的科學方法——而向自然之複雜體系突進，接觸了自然之辯證發展的法則。如其創造社派文藝思想，不從這兩者——個人主義的深化與泛神論的抬頭——上來理解。而僅僅指他們是「爲藝術而藝術」的「藝術派」，那是無法來說明創造社在

中國新文學上所盡的民主革命的任務的；同時，也將無法證明創造社諸人之終於能在一九二七年前後倡導起革命文學來的階級的、個人的原因。

在第一階段裏，循着初期的文學之「民主」與「科學」的觀念，取和創造社不同的路線，倡導所謂人生派的文學的，那便是星期評論派和文學研究會派。上海民國日報的星期評論派，雖然不是文學團體的組織，而是與國民黨有關的社會主義團體的理論刊物，但在他們刊物上發表了不少歌頌勞工神聖的詩篇，他們的作者如戴季陶，沈玄廬都發表了不少的反帝反封建，反資本家的詩。文學研究會派也可以說是星期評論派向文藝方面發展的一個團體。始終抱着文學的功利的目的：把文學看作爲改造社會的武器的。他們已經有意識的提出要創造第四階級的文學的主張。他們把歐洲的革命，看作是第三階級的革命，而蘇聯的無產階級的革命，看作爲第四階級的革命。他們的文學思潮，顯然和蘇聯社會主義革命的成功，中國無產階級從自在階級而轉變爲自爲階級因而組織了中國共產黨這一政治運動有密切關聯的。但也正如一切革命階級，在其意識轉變過程中，保留着過去

的殘餘一樣，在他們爲社會爲人生的文學理論裏，在他們有意識的來提倡第四階級的文學裏，依然還祇是拾起西歐資產階級的藝術社會學者泰納的理論，而不能向那作爲革命階級的武器的辯證唯物論方面深入。因之他們有時會把文學的階級觀點和人性一般的理論混同起來，（如茅盾在編小說月報的時候，竭力推薦冰心的超人，便是一例。）而特別強調到「人生」。「人生」的意義較之「人性」是具體了，但較之「階級」的意義，則是籠統的、抽象的。然而，他們從「人生」又進一步，提出「血淚文學」的要求，這顯然又把人生的意義放在被壓迫階級的意義上來解釋了。（而被壓迫階級與第四階級，他們又往往是看作同義語來運用的。）

在第一階段裏，魯迅的文學路線，開始和胡適他們相接近；但也有不同。魯迅也相信進化論，也主張民主。但他却不迷信所謂實驗主義的科學方法，而更深入地理解了唯物辯證法之現實的意義。他在那時候已經是一個自然發生的辯證唯物論者。同時，他也並不是單純的反封建禮教的民主主義者，他想在反禮教反迷信反玄學中來達到其被壓迫民族的革

命的任務之完成。魯迅在以後和文學研究會派的人生文學的主張相接近，但和他們也有不同。他重視文學之功利目的，但不放棄文學的藝術性的重視。他同情於被壓迫階級的反抗，但他一樣鄙視被壓迫階級的所受於壓迫階級的支配思想的影響。他那時是籠統地，貶之爲墮落的國民性的。他那思想上的大衆的立場，是反資產階級的自由主義的，是反地主階級之宗法獨斷主義的，而同時又是反小資產階級的幻想的浪漫主義的。所以他又和創造社的傾向相反對，而貶之爲「才子加流氓。」

第一階段的末期，便是在一九二七年前後的革命文學運動。這一運動的發展，也就成爲第二階段初期左翼文學運動的開始。我們如其從第一階段的末期這一方面來考察：作爲這一文學運動的結束的，是一九二六年的大革命，在實際行動上，統攝了文學研究會派的主要人物（如茅盾）創造社的幾乎全部的社員（郭沫若，成仿吾，郁達夫等）和魯迅先生，他們都到廣州這革命的策源地去了。而在上海，創造社出版的洪水，負起了這一時期的革命文學的號召的任務。這一期的革命文學的倡導者，在人的方面說，是蔣光慈。

他的少年漂泊者的出版，不是以文學的理論來作革命文學的號召，而是以革命的浪漫主義的作品來號召了不少讀者，向革命的實踐方面走去。同樣魯迅在這以前，雖然沒有提出革命的口號，但最初以戰鬥文學形式——雜感文，號召不少青年向封建禮教，向軍閥作反抗，向依附於軍閥的文人，在軍閥的指揮刀上跳舞的現代評論派的文人作戰，而同時使青年知道什麼地方是他們應去的路——他們也奔向廣東去了。

作為第一階段新文學運動的結束的，是革命運動的實踐。它們在文學上或者是部分的消沈了，或者是僅守住很少的一個壁壘，然而他們的實踐，却正準備着第二階段的革命文學暴風雨似的到來。

但事物的發展，還有其對立的一面。在新文學發展的另一面，是舊文學的掙扎。這舊文學的掙扎運動，在第一階段裏也同樣可以分做三期。最初是反「反古典」反「反禮教」的林紓。其次是撇開了古典與禮教的討論，企圖用側襲的方法，以文學的單純的「藝術價值」來打破「反古典論」；以文學的「永久性」來打破「文學的歷史進化觀」；這便是

以南京東南大學爲根據地的梅光迪和胡先驥的反動文學論的本質。然而革命運動是展開了，五卅事件，天安門外事件接續不斷的發生，早于這以前的文學革命的倡導者胡適之，已由於歐戰的停息，帝國主義對華壓迫的回復，資產階級已消失了他的革命勇氣，使他自然而然地掛出了「少談主義多談問題」的免戰牌。到這時，他提出「好人政府」的主張，和一些買辦文人提倡起新文學的美學理論來了。他們以徐志摩的詩，作爲這理論的嘗試者；把新文學抽去了反禮教的反帝的實質，成爲純形式主義的作品了。舊文學的掙扎運動，在新文學第一階段的末期，便是學衡派與現代評論派的相互呼應的「合流」；而由現代評論派負擔起「新瓶裝舊酒」的任務；他們在骨子裏拾起了文學的單純的藝術價值和文學永久性的理論，而建立着真正空虛無物的形式主義的作品。徐志摩的名士文學，一方面創造了新古典主義，另一方面匯合了封建文學與資產階級文學的特質，而建立了前期的買辦文學。

第二階段革命文學的初期，也就是第一階段文學革命運動的末期的發展。這在一九

二七年的前後。這時，革命來了一個反動，屠殺開始了。青年們從刀叢裏脫生，但在文學的海上浮起了。太陽社而外，有創造社，他們主張文學的純然的功利的目的；而且提出普羅文學的口號。他們之間，有的由於革命的實踐，（如成仿吾與郭沫若）有的由於理論的深入的研究，（如李初梨，彭康，馮乃超）配合着當前的政治的逆流，作爲一種巨大的文化之反擊的力量而興起來了。他們的作家，顯然地從泛神論的自然哲學觀，而闖入了辯證唯物論的宇宙觀。從小資產階級的熱情的抽象的浪漫主義，而進到革命的無產階級性的浪漫主義。這是太陽社和創造社的共有的特質。然而，第一，他們理論的錯誤，不在於他們作爲一般解釋的無產階級藝術理論的錯誤這一點上，恰恰相反，他們是盡了一般的無產階級藝術理論的解釋和「譯述」的任務了。他們理論的錯誤，是在於沒有把握到中國革命的歷史的特點，和中國新文學的特殊任務。即他們所號召的所搬運的，是世界無產階級藝術理論的一般，他們沒有把握到這一般理論運用到中國特殊的現實的文學界裏來，指出應該走上怎樣的路。他們提出從文學革命到革命文學的口號，這是不錯的；但他們忽略了這革命

文學的革命性質，是無產階級革命呢？還是依然是資產階級的民主主義革命？顯然，他們的意識上是迎接着馬上有個無產階級的革命的到來的。他們要的是無產階級的革命文學。魯迅和創造社作鬪爭，主要是要創造社從理論回到現實，從一般的境界回到特殊的境界；如其我們不明白這一點，那自然我們會覺得這鬪爭是無謂的了。我們首先來看創造社的普遍的意見吧：

「革命文學，不是誰的主張，更不是誰的獨斷，由歷史的內在發展，牠應當而且必然的是無產階級的文學。不但是中國社會發展的必然結果，同時是國際資本主義沒落的必然結果；必然的要有無產階級文學來代替資產階級的文學。經濟學批判的「序文」裏面有一段說：

「社會的物質生產力，在牠發展的某一定的階段上，同從來在社會活動現存的生產關係，或者只不過是牠的法則表現的所有關係，發生衝突。這些關係，於是由生產力的發展形態，一變而為牠的桎梏……由經濟的基礎的變動，巨大的上層建築一切或者徐徐的，或者急遽的變革。」

我們生在經濟的基礎變動的時代，這上層建築之一的文藝，當然要起變革，而有新的文學，革命文學，無產階級文學，來代替從來的文學。」

——克興作評駁廿人的「粒雜一篇」

在這裏是非常明顯的指出中國革命的近景是無產階級革命，中國文學也必然是無產階級的文學。而魯迅則反是；他說：

『上海的文學界今年是恭迎無產階級文學使者，沸沸揚揚，說是要來了，問問黃包車夫，車夫說並未派遣。這車夫的本階級意識形態不行，早被別階級弄歪曲了吧。另外有人把握着，但不一定是工人，於是只好在大屋子裏尋，在飯店裏尋，在洋人家裏尋，在書鋪子裏尋，在咖啡館裏尋……』

——魯迅作路

『別的此刻不談。現在所號稱革命文學家者，說是爭鬥和超時代。超時代其實就是逃避，倘自己沒有正視現實的勇氣，又要掛革命的招牌，便自覺地或不自覺地必然地要走入那條路的。身在現世，怎樣離去？這是和說自己用手提着耳朵，就可以離開地球一樣地欺人。社會停滯着，文藝決不能獨自飛躍，若是在這停滯的社會裏居然滋長了，那則是爲這社會所容，已經離開革命，其結果，不過多賣幾本刊物，或在大商店的刊物上掙得揭載稿子的機會罷了。』

魯迅是很明顯的表示：要建立無產階級文學，在中國，這一時候，還不可能。目前的現實，正須需要滌蕩與清除。徒然掛起革命文學的招牌，而脫逸與現實作鬭爭，是沒有用的。面對

着黑暗，正也是開闢文學的道路的。但他並不否定革命文學的倡導。

第二表現在他們文藝理論上的偏向，是純然的經濟史觀的。從這純然的經濟史觀出發，於是便機械地將經濟結構和意識形態結成一個一定的公式的關係。這在上面引用的克興的文章裏已可以看出。但作為這理論向文學批評應用時，他們否定了文學底「否定典型」之創造的積極意義，而希望空想的非現實的理想人物之創造，同時，對於否定的典型，在他們也以為必須加以批判似的表現，以完成其文學之政治的任務：

「如果我們要站在無產階級的世界觀上，描寫暴露小資產階級的生活，為革命潮流打出一條出路，使小資產階級的知識份子站到無產階級領導之下來，這是大該而特該的了！如果站在這個立場上，不但應該描寫小資產階級，並且應該暴露資產階級；不但是專為勞苦羣衆的工農訴苦。」

「要規定某作品的價值，必須要看他的內容，是否能對社會潮流起作用，起什麼作用？據茅盾先生自己的介紹：幻滅描寫的主要點是幻滅，「主人公靜女士當然是一個小資產階級的女子，理智上是向光明，要革命的；但感情上則每遇頓挫便灰心，也不能持久的。沉消之後感到寂寞便又要尋求光明，然後又幻滅；她是不斷的在追求，不斷的在幻滅。」這麼的內容，在小資產階級的文藝批評家看來

是很好的，描寫小資產階級的根性十分充足的。描寫小資產階級的認識不充足，無目的，空虛的革命，是十分明確的。我們相信有許多小資產階級受了革命潮流的推動，莫名其妙的起來革命，「彷彿明天就是黃金世界」；可是看見資產階級反動起來，又會害怕；看見無產階級激化起來，因為同他們本身利益有了衝突，於是又起幻滅；對於革命的憧憬既幻滅了，就怕別人罵反革命，又不得已把革命的招牌掛起；掛起了革命的招牌，仍舊是幻滅。正是一不斷的在追求，不斷的在幻滅。」但是用社會科學的眼光看來，這種幻滅追求的循環，却不是什麼精神特有的神祕，根本是不能棄掉他們本身的物質上的利益反抗資產階級壓迫的衝動所可引起的矛盾。如果他們的環境急遽的破產了，那麼他們必會積極起向革命認識革命再不起幻滅。如果他們的環境仍然不變，他們仍然是要幻滅的。這篇作品如果在幻滅之後，找着了一條出路，積極起來，革命不致再幻滅，那麼仍然是描寫小資產階級的革命的作品，對於社會的潮流有一種領導的作用，可是茅盾先生能寫的根本是幻滅（粘守題目，在舊文學上或者是一種好的現象）。「幻滅」本身作用，對於無產階級，是為資產階級癱瘓了小資產階級的革命分子，對於小資產階級，分明是指示一條投向資產階級的生路，所以對於革命潮流是有反對作用的……」

——克興作評茅盾的「從牯嶺到東京」

這是非常明顯的「拖一條光明的尾巴」的機械理論。

第三創造社理論的錯誤，既然重視一般和抽象，忽視特殊和現實，那結果，便是否定當前文學的進步性，而空想着未來文學的革命性。李初梨把語絲上發表的文學，概括爲三個「趣味」。成仿吾把魯迅的作品，概括爲三個「有閒」，而錢杏邨把阿Q正傳，看作爲「阿Q時代已經過去了」。把純然從紙上得來的無產階級的世界觀，來否定現實歷史所推呈出來的，有可能接近於無產階級的世界觀去的那種進步性，一概加以抹殺，這却是完全非歷史主義的。而這種文藝理論之非歷史主義，却又和機械的經濟史觀相互爲因果的。

但這一革命文學的初期，茅盾却從革命的實踐中退回來，開始他光輝的創作生活。茅盾的三部曲，是承繼了魯迅的徬徨與吶喊，送出了中國小資產階級的幾個典型的人物。

祇有革命的黨，能正確地把握中國革命的歷史特點，不管一二執行者犯了一些什麼錯誤，但決沒有否定中國這一時期革命的性質；是資產階級性的民主革命。也正因爲這，在文學上有人起來組織了中國左翼作家聯盟，改變了創造社太陽社那種過左的作風，他們

要保留一切作家的進步性，而且發揚它；他們又在中國文藝園地上，放上無產階級文藝理論的遠景。他們提出更實際的問題：大衆文學的創造。他們還在文藝的實踐中打下較堅實的基礎。他們一方面介紹社會科學的文藝理論，新興文學的作品，他們另一方面發刊萌芽等等的雜誌，介紹比較結實的創作。這完成了第二階段的中期的革命文學運動的任務。到第二階段的末期，他們更進一步，否定了辯證唯物論的世界觀的創作方法論，而提出了現實主義的口號。同時又展開和第三種人的理論的鬭爭，把大衆文藝推向更現實的階段：建設大衆語的問題的提出，這是對第一階段所遺留下來的五四白話文的形式，作了一次否定和清算。這時已接近「一二九」的前夜，而作爲第三階段的文學運動初期的發展現象，並結束了第二階段文學運動。

同樣在這革命文學——普羅文學發展的另一方面。開始是新月派文藝的鼎盛，梁實秋的人性文學的提倡；那是繼現代評論派的餘波的。他們的文學理論，完全是照抄西洋資產階級的文學理論，他們反對文藝的階級論和唯物論；他們同樣反對無產階級的革命，他

們主張藝術至上主義；他們同樣否認中國有所謂帝國主義的侵略，完全落入於買辦階級的意識裏了。然而由於中國政治上資產階級的叛變革命，地主買辦的結合，使它不得不武裝自己的意識；於是發揮爲狹義的民族主義的理論，將法西侵略者面具與鋼盔，戴在自己孱弱的身上，而作爲反叛革命的堂·詰訶德的說教的：那便是朱應鵬等的民族主義文學的提倡。而黃震遐却以韃靼民族成吉思汗作爲民族英雄而歌頌了。這是非常低微的呼聲；但它馬上以這作爲真實的骨幹，而披上新月派的理論的新衣——雖然是略予改裝了——提出第三種人「死抱住藝術不放」的文藝理論。這便是以現代雜誌爲中心的理論家杜衡，作家施鰲存，詩人戴望舒之羣。他們在理論上，反對文藝之政治的「公式理論」；在創作實踐上，主張作家之超時空的絕對自由；而把自己作品的風格，推進到資產階級的末期文學裏——印象主義與新感覺主義裏。這就是從新月派人文主義的自然主義的文學出發，經過民族法西主義的陶浴，而到達完全燻爛的享樂的感傷的唯美主義文學的中國新文學的反動的路。但第三種人的創作自由的理論，是建築在那一塊自由的土地上呢？

是建築在民族法西斯主義者的檢查制度上；他們有自己的自由，却沒有別人的自由。穆時英，一個露骨的第三種人派的作家，正是以流氓的新感覺主義的作品，作自己的自由的商標，而在檢查會裏執行他「自由」的任務。

第三階段新文學運動的開始，是以政治上民族統一戰線爲其基本立場的。這和第一階段文學革命的立場，第二階段的革命文學的立場是不同的。它是將文學革命的任務和革命文學的任務，放在民族革命戰爭中來完成了。這一文學運動開始於一九三六年前後，而現在正在完成的過程中。在這一文學運動開始的時候，即引起國防文學和民族革命戰爭的大衆文學的口號的論爭。一般人把這兩個口號之爭，看作爲無謂的「消耗戰」，或者又看作爲左翼文人的門戶之見的傾軋。我們認爲這是「皮相之見」，這裏至少有如下的不同的幾點：

其一，這一論戰，我們應該看作是周揚與胡風的對於現實主義文學理論之不同意見的一個發展。是更高的更廣泛階段的發展。而這一點每每被人忽略，那是不應該的。文藝的

現實主義理論，正是否定第二階段創造社所發展下來而同樣還保留在瞿秋白理論裏的辯證唯物論的創作方法論的。這一創作方法論，有兩種形式影響在中國的作品上，其一是以社會科學的理論作架子，來空想地塑鑄人物，創造故事，成爲純然的公式主義的作品。其二是通過作者的生活實踐，但沒有深入，就急心地用他「一得之見」作爲根據，予以擴大，使現實人物和事件仍套上理論的架子。前者可舉蔣光慈的作品作代表，而後者則若干比較優秀的作品裏還保留這種影子。但後者這一種創作的路並不能說是怎麼要不得的，不過有些兒缺點，這就是作者對於所拾取的題材，有觀察，而少實踐，有用腦去想的成分，而少用心去感的成分。現實主義文學口號的提出，至少是對前一種創作方法的校正，對後一種創作方法的充實。即作者必須把辯證法唯物論的世界觀，成爲自己的血肉，能在實踐過程中，直覺地（也就是感性認識與理性認識的結合）反映現實的真相，才拾起這題材來。給它以形象的表現。（自然這麼說，還是單純的機械的創造過程，是一種非常複雜的過程）

周揚和胡風對於現實主義文學論的爭論，主要是典型論的爭論。他們主要不同點表現在

如下的方式裏。胡風的意見。

「它（指典型——作者）含有普遍的和特殊的這兩個看起來好像是互相矛盾的觀念。然而，所謂普遍的是對於那人物所屬的社會羣裏的各個個體而說的；所謂特殊的，是對於別的社會羣或別的社會羣裏的各個個體而說的。就辛亥前後以及現在的少數落後地方的農民說，阿Q這個人物底性格是普遍的；對於商人羣地主羣或各個地主各個工人以及現在的不同的社會關係裏的農民而說，那他底性格就是特殊的了。」（「文學百題」二一七頁）

而周揚的意見則以為：

「這解釋是應該加以修正的。阿Q的性格就辛亥前後以及現在落後的農民而言是普遍的，但是他的特別却並不在對於他所代表農民以外的人羣而言，而是就在他所代表的農民中，他也是一個特殊的存在。他有他自己獨特的經歷，獨特的生活樣式，自己特殊的心理的容貌，習慣，姿勢，語調等，一句話，阿Q真是一個阿Q即所謂“*This one*”了。如果阿Q的性格單單是不同於商人或地主，那末他就不會以這麼活躍生動的姿態而深印在人們的腦裏吧。因為即使是在一個最拙劣的藝術家的筆下，農民也總不致於被描寫成商人和地主相同的。」（一九三七年一月號「文學」八九頁）

這很明顯的，胡風是把典型放在階級論上來立論的（一）典型的普遍性，是人物對社會羣的各個個體而說。（二）典型的特殊性，則是羣體特徵的個性化。因此典型性，也就是人物的階級的具體特徵的集合，是階級之黨派性。而周揚雖則沒有完全放棄階級論，但多少是和階級論脫逸的，把阿Q從落後農民羣脫離出來，成爲一特殊的存在，那是把阿Q的典型性又還元到純粹的生物學的個人上了。（自然作爲阿Q的落後農民階級的階級性的估計，還得加上這中國這特殊社會，這民族之被壓迫階級的特殊性的。但作爲一個典型的例子來應用時，我們可如胡風的說法。）那是將典型之階級意義減削了，他沒明白阿Q不同於其他農民的所謂「獨特的」東西，那不過是典型的一個側面，即所謂「典型個性化」而所謂典型，是決不能脫離階級性，或和階級性對立起來說的。

其二這一現實主義文學論的爭論的主要不同點，同樣，反映到國防文學和民族革命戰爭的大衆文學的論爭中。這便是在民族統一戰線政治理論的把握上那階級論的脫逸與側重的不同。周揚在關於國防文學的論文裏說：

「國防文學運動，就是要號召各種階層，各種派別的作家，都站在民族的統一戰線上，爲製作與民族革命有關的藝術作品而共同努力。國防的主題應當成爲漢奸以外的一切作家的作品之最中心的主題，這不但沒有縮小作家的創作的視野，反而使牠擴大了。現在和過去的現實中所包含的一切有國防意義的主題，必須具體的廣泛的去發現——因爲民族生存的抗爭存在於政治的，經濟的，文化的，日常生活的一切場面。」

這分明表示在文藝上廣泛發動與協調的生長過程中力求政治任務之統一，而沒有注意到政治上的某一部分的統一，還必須在文藝上展開其自身的鬭爭，才能達到。而民族革命戰爭的大衆文學的主要的倡導者，對於民族統一戰線，是分明從階級論出發的。胡風在民大衆向文學要求什麼一文裏，於說明產生它的現實的生活基礎外，着重地說：

「所以『民族革命戰爭的大衆文學』應該說明勞苦大衆的利益和民族利益的一致，說明民族革命戰爭中誰是組織者，誰是克敵的主要力量，誰是自覺的或不自覺的民族奸細。」

而他在文藝與生活最後一章裏又說：

「最重要的是，第三，光榮地從長期戰鬥裏面長成的中國勞苦大衆底反帝反封建的革命力量，

九一八以後已把戰鬥目標集中到抗日運動上面，到最近，更把抗日的民族革命戰爭運動這一任務推廣到一切人民大眾生活裏面，把一切爭鬥統一在這一任務下面。在有什麼出什麼的號召之下，一切糾紛一切矛盾都要看對於這一個號召的忠實與否而被決定其意義，都要在這個號召的利益着眼點上得到勝負的歸結。抗日反漢奸的「統一戰綫」運動就是這樣地產生出來的。」

固然在附和這一口號的其他論者，沒有理解這一基本的力點，也是很顯明的，這也許使一般人誤認為是「無謂的論爭」的原因。而魯迅又把民族革命戰爭的大眾文學，從階級論立場作了一會歷史的考察：

「左翼作家聯盟」五六年來領導和戰鬥過來的，是無產階級革命文學的運動。這文學和運動，一直發展着，到現在更具體地，更實際鬥爭底地發展到民族革命戰爭的大眾文學。民族革命戰爭的大眾文學，是無產階級革命文學的一發展，（註）是無產革命文學在現在時候的真實的更廣大的內容。這種文學，現在已經存在着，並且即將在這基礎之上，再受着實際戰鬥生活的培養，開起爛漫的花來罷。因此，新口號的提出，就不能看作革命文學運動的停止，或者說「此路不通」了。所以決非停止了歷來的反對法西斯主義，反對一切反動者的血的鬥爭，而是將鬥爭更深入，更擴大，更實際，更細

微曲折，將鬥爭具體化到抗×反對××的鬥爭，將一切鬥爭匯合到抗×反×奸鬥爭這總流裏去。決非革命文學要放棄牠的階級的領導的責任，而是將牠的責任更加重，更放大，重到和大到要使全民族，不分階級和黨派，一致去對外。這個民族的立場，才真是階級的立場。托洛斯基的中國的徒孫們，似乎糊塗到連這一點都不懂的。但有些我的戰友，竟也有在作相反的「美夢」者，我想，也是極糊塗的昏蟲。

這正是在民族統一戰線的政治號召之下並不抹殺階級間之矛盾，而是將階級的矛

（註）關於這郭沫若說『我覺得魯迅先生這一個解是有點不正確的。歷史照示我們無產階級的革命是最後階段的革命，只有各種性質的革命，向那兒發展，沒有那兒再向民族革命發展的道理。』這說來，彷彿魯迅先生的話是錯了。其實那是郭先生的誤解。第一這裏的「無產階級革命文學」是有它特定的意義的，是中國文學運動上曾經起來過的一個潮流，這正如中國政治上有過蘇維埃運動，但今天却以一種曲折的形式，向前發展着。中國的文學運動，正是相應於這政治運動而發展的。郭先生是把這一句話，抽象的機械的來解釋了。其二，郭先生明白各種性質革命向無產階級革命匯集，但不明白革命的歷史的發展，還有它曲折的過程的。魯迅先生這話，依然是正確的。

盾提到更高的民族的形式裏，從民族革命戰爭中揚棄若干階級的反動性（封建性與買辦性）達到中國革命階級的鬥爭任務之完成。因之，在文學的領域裏，同樣也不放棄這一鬥爭的任務。

第三在作家的聯合的意見上也是顯然不同的。國防文學者不僅主張「國防文學」的口號是作家關係間的標幟，而且是創作活動的指標。周揚說：

「茅盾先生以爲『國防文學』只是作家關係間的標幟，而不能作爲創作的口號，這我就不能同意了，我以爲『國防文學』的口號應當是創作活動的指標，牠要號召一切作家都來寫國防的作品。一個文學的口號如果和藝術的創作活動不生關係，那牠就成爲毫無意義的東西。文藝上的國防陣綫，不運用牠自己特殊的藝術的武器，就決不能發揮牠應有的力量，這是明明白白的事情。」

接着他又說：「主題問題是和方法問題不可分離的……但國防文學的製作者，却並不限于能運用高級的創作方法的作家，就是思想觀點比較落後的作者也應使之爲國防創作而努力」於是他提出的創作方法是採取進步的現實主義的方法。

這顯然是從民族觀點上看出統一戰線的統一，而沒有從階級觀點上看出統一戰線的矛盾。因之他採取了文藝上不同階級派別的相互聯合，而放棄相互聯合中的相互鬥爭。同時國防文學論者對現實主義的創作方法的意見，也有祇着重于自然發生的現實主義的創作方法論，而忽視了在辯證唯物論的基礎上來建立現實主義的創作方法，再以這現實主義的創作方面和自然發生的現實主義的創作方法作鬥爭。艾思奇就是這樣說：

「這是一些基本理論上的問題，爲什麼要拿到這裏來談呢？這是爲要表明，凡是有才能的作者，在世界觀上即使有種種不同，但在反映現實的這一點上，却多少都有值得重視的地方。這就是說，新的形勢和新的任務，被提起的時候，文學的事業並不單單是最前進的作品才能推動；就是比較落後的作者，在一定的條件之下，也可以成爲這任務的一部分的擔任者的。」

魯迅先生的意見和這不同。關於他創作的現實主義的方法，我們不必在此提起，對於一個口號作爲文藝運動的意見，他主張「應當說：作家在「抗×的旗幟，或者在「國防」的旗幟之下聯合起來；不能說：作家在「國防文學」的口號下聯合起來。因爲有些作者不

寫「國防爲主題」的作品，仍可從各方面參加抗×的聯合戰線；』這是把作家放到實踐的行動中，來從事聯合。在實踐中聯合，正是提高作家的創作基礎，使他在文藝活動中來接近革命文學的。這又是作爲文藝本身的鬥爭的另一形式。而周揚以爲「一個文學口號，如果和藝術的創作活動不生關係，那牠就成爲毫無意義的東西。」這是第一把作家的創作活動和生活實踐看作爲完全同一的東西，第二是縮小了作爲創作活動的基礎的生活實踐的範圍，和忽視了通過生活實踐的創作活動的曲折的路。第三是沒有把握到使有些作家放在抗日的實踐活動和他過去的創作活動（創作的主题與方法）對立起來，因而否定了他舊的創作活動，而進到更新的創作活動上來的這一揚棄過程。

因之我們說：國防文學的口號和民族革命戰爭的大衆文學的口號，是有本質上不同之點存在着的。一則是從文學之民族論觀點出發，一則是從文學之階級論觀點出發。一則是側重民族的形式統一，一則側重於階級聯盟形式的統一。——是矛盾的統一。一則有非常濃重的文學本身派別間的調和的傾向，一則有堅定的文學本身派別間的鬭爭的傾

向。而另一方面前者，又把作家的實踐領域縮小了。後者却把它擴大。前者企圖在一個統一的國防文學的名義下把一切文學籠罩進來，結果是縮小了文學的活動領域，而後者主張在民族革命戰爭的大眾文學的基礎上與其他的文學派別作鬭爭，推進了其他派別的文學，擴大了文學的活動範圍。這一論爭的特質，我們認為應作如上的觀察。

但一到七七抗戰以後，抗戰文藝的口號被提出了。文學之向非階級性的發展，更其明顯起來，民族論的性質是提得更高了。這一階段的文學，怕還正待我們的完成吧。

三 抗戰文藝理論之清算

抗戰文藝理論，是繼國防文學理論而發展的；而作為這理論的現實基礎的，便是民族統一戰線的結成，七七抗戰的開始。

我們在討論抗戰文藝的開始為求我們的理論更明白一點，想把政治上民族統一戰線理論再來敘述一番：

在我以爲第一應該認識明白的：民族統一戰線，在目前主要是反×反×奸的民族統一戰線。但我們決不能忽略，它在基本上，是反帝反封建的民族統一戰線。沒有這一基本的任務，就不能完成主要的任務。但不通過這主要的任務，也不能完成這基本的任務。但這主要的任務與基本任務是有矛盾的：在以××爲我們主要敵人的時候，我們爲要增強自己的力量，不得不爭取國際的援助，而在國際資本主義的現階段，除蘇聯外，我們所要爭取的，正也有帝國主義的國家。帝國主義國家對於殖民地國家的民族革命戰爭的援助，不但有它一定的限度（這限度便是使殖民地國家僅能藉它的援助，而推翻一個帝國主義國家的獨佔侵略的形勢，而決不能讓殖民地國家有完全解放的前途；超過這限度，它就需結成對殖民地的帝國主義的聯合戰線了。）而且還有它獨自爭霸的目的；從別一個帝國主義的手中奪取過霸權來。因爲帝國主義的本質就是獨佔的侵略。那麼，在抗×過程中，我們的主要任務就有和基本的任務（反帝的任務）相矛盾的爭取國際援助這一顯著的事實。我們對於這一個矛盾，應該如何克服呢？其次，在反×奸的任務上，我們有時也和反封建

的任務相矛盾。我們固然可以打擊公開叛變的×奸，但×奸的「血地」大多是與封建勢力相結合與帝國主義勢力相因緣的地主買辦階級，而這些地主買辦，在以資本家或士紳的身分出現的時候，往往是社會上所謂上層人物；他們對抗戰是不堅決的，動搖的；對於政治，是頑固的，不進步的。但在他們沒有公開動搖過去，公開反對民主之前，為增厚抗戰力量，我們要爭取他們；然而因為他們社會上的地位，每每容易阻礙抗戰的進步，破壞抗戰的團結；這又發生了矛盾。我們對於這一矛盾又應該如何克服呢？

對於第一個矛盾：我們必須堅定地把握反帝的基本任務，而廣泛地建立國際的統一戰線，這國際的統一戰線，在今天它的構成分子，已成為資本主義國家的人民大眾，主要是無產階級的勢力，各殖民地的革命的勢力，和社會主義的蘇聯的勢力；我們要和這些勢力結合起來，來克服並統一「抗×」「反帝」中的矛盾。

對於第二個矛盾：我們同樣必須堅定地把握反封建的基本任務，建立革命的民族資產階級，小資產階級，智識分子，工農階級的聯合戰線來克服地主買辦的反動性，來統一

「反×奸」與「反封建」中間的矛盾。

因之，第二我們應該更進一步，來理解民族統一戰線的內部構成的特質。關於這，我們應該有三點要注意：（一）它在民族形式上，因為同處在被壓迫的地位，是統一的；（二）它是各階級的聯監形式下構成的，在階級的觀點上，它又是矛盾的。從這兩點上說，民族統一戰線，也就是民族形式下各階級之矛盾的統一。然而更主要的是（三）它的統一的基礎，却是抗戰最堅決的，反帝性最強的革命的工農以及小資產階級，知識分子以及具有極強的民族觀念的部分的資產階級。而第三點，却是解決第一第二兩點間的矛盾，使民族統一戰線向前推進，使中國各階級聯監專政的民主共和國乃以實現的主要力量，也就是澈底完成反帝反封建的任務，而實現新民主主義政治的主要力量。

如其我在上面所解釋的抗日民族統一戰的意義不錯誤的話。那麼在這一理論上建立起來的抗戰文藝應該是怎樣的呢？我以為我們的抗戰文藝第一應該是於歌頌抗戰，動員抗戰力量，反對侵略，反對叛逆之外，同樣不能放棄反帝，反封建的基本任務。第二，以抗戰

文藝而號召各階級各流派的文藝作家努力於抗戰工作（包括實際活動非文藝性的宣傳活動和文藝的宣傳活動）之外，還須展開文藝與政治的鬭爭，文藝各流派間（主要是階級性的反映）的鬭爭，而歸趨於新民主主義的現實主義文學的建立。

又，如其我對於抗戰文藝的特質的規定，是不錯誤的，那麼我們把過去抗戰文藝來檢查一下，我以爲可發現如下的兩個缺點：

第一是文藝的階級論的觀點的脫逸；民族的調和統一論的觀點被提高了。

第二是文藝本身間鬥爭的任務的放棄，而文藝的雜色的調和統一的傾向被提高了。

關於這，在今日各作家的創作的活動裏，表現得更爲明顯。他們幾乎很少觸到抗戰中那種阻礙進步，破壞團體，根本上是削弱抗戰力量的黑暗面；他們一致歌頌的是那種「民族至上」「國家至上」的空疎而抽象的英雄概念。而文藝理論的實踐上，也比較多涉於文藝的技術問題，對於這基本問題，是被忽略的。就我所見的論文中來說，天佐的「什麼叫做抗戰文藝」是一般廣泛地討論到抗戰文藝的本質問題的論文，現在就把這一篇文章

撮出兩點來作一次檢討。

他在「文藝的政治結合」這一節裏說：

「所謂作家的結合，作品的結合，這種「結合」的性質却不容許任何的誤解。往往有人反對「作品的結合」認為這是剝奪文藝的創作自由，使作品陷於千篇一律。這就是誤解了「結合」的性質的原故，其實這種結合根本是「政治的結合」它對於作品和對於作家一樣只限制「抗不抗戰」的問題。「抗不抗戰」這是個政治性質的條件，它表現在文藝上仍然是政治性質的問題，無論作家方面，還是作品方面，都是一樣。

「作家既可以統一在抗戰之下，作品也當然可以。作家的結合沒有誰加以反對，作品的結合爲什麼要加以反對呢？我們知道，作家不會因爲結合起來就失掉個性和自由，弄得你我不分；作品也當然不會因此千篇一律。所謂作家抗戰的結合，只是作家的「政治主張」大家一致，而宗教信仰，階級觀念，戀愛觀念以及其他等類，沒有任何條件。同樣，作品抗戰的結合也祇是作品的「政治意識」大家一致，而創作方法，表現形式，風格，題材等類的問題不受任何的限制。無論作家方面還是作品方面，抗戰文藝的結合的性質，只是「政治性的」也就是各種文藝（人和作品）的政治表現的結合。

在作家方面是「政治主張」在作品方面是「政治意識」的結合。決不是各種文藝本身的結合。本身的結合是不可能的，好像資產階級和無產階級。階級本身的結合決不可能，可能的祇是各個階級的政治表現，（抗戰要求）的結合而已。抗戰文藝是各種份子抗戰的「統一」而不是抗戰的「化合」這在前面已經指出過了。

「作品的「政治意識」的結合是非常重要的。抗戰文藝，而在作品上沒有抗戰的意識的話，還談得到什麼文藝鬥爭，什麼文藝的抗戰呢？」在抗戰文藝的旗幟之下結合起來，「這正是指明作品的政治意識（抗戰意識）的結合的必要。向一切抗戰的作家我們可以提出這樣的問題：

「你是抗戰的；那末，你要不要作爲一個作家用文藝來支持抗戰，用你的作品來抗戰呢？也就是說，要不要把你的抗戰主張表現在作品上呢？」

「假使答復是「要的，」那不管這位作家在戀愛問題上是道學先生還是柯倫泰主義者，他總是真正的文藝戰士，他的作品也是真正的抗戰文藝，因爲在上面表現了抗戰意識的原故。

「只有在作品上把抗戰意識表現出來，然後文藝才是一種抗戰的力量，才是一種武器，才可以作抗戰鬥爭。」

這裏，他指出抗戰文藝的結合，是政治的結合。所以抗戰文藝同樣也是創作的標幟。所謂抗戰文藝，就是由作品之抗戰意識（政治意識）而結合起來的。在我以為：天佐是祇看到在抗戰上的「政治意識」（應該說是民族意識）的統一，而沒有看到它階級間的矛盾，還是依然存的。不錯，今天中國各階級分子，都要抗戰，但都有不同的觀點：有抗到蘆溝橋為止的；也有抗到鴨綠江去的；有即使在可能中要抗到鴨綠江，但必須由自己一派人來抗的；也有要抗到鴨綠江非動員全國人民大家來抗不可的。看來是都有「抗戰意識」終而這裏有非常不同：僅抗到蘆溝橋，或自以為不可來抗到鴨綠江而不得不休息了，把這一種「抗戰意識」引申到「政治意識」的時候將會怎樣呢？那是不用我們回答誰都可以料想得出來的。一個時期裏真理是沒有二個的，大家來抗戰這個意識是好的，然而怎樣才能抗戰到底才能抗戰得勝利，那主張和辦法卻祇有一個的。這主張和辦法，正是政治意識所具現的，那麼單用「政治意識」或「抗戰意識」這抽象的名詞，來作作品結合，是否可能呢？我以為是不可能的。我們必須明白：「民族意識」是通過「階級意識」而具現的。但

「階級的」民族抗戰觀點，是有程度上的不同的，其間還正有矛盾，這要作為作品的結合，是多麼困難。固然困難是要克服的。但必須以「主·導·的·力·量」來克服其「從·屬·的·力·量」，這樣，抽象的結合，便不可能了。我們還是再用具體一點的例子來作說明吧。

據報，熊式一在英國寫了一個劇本，叫做大學教授。我們沒有看到那劇本的真實內容。但報上說：他是諷刺一個大學教授，五四時候是一個革命青年，一九二七年革命後，幹反共工作，做了大官，在抗戰的今天成爲幕後策劃的非常重要人物了。熊式一把這人物丑角化，諷刺一頓。記者們認爲這是有辱國體，聲勢颯洶，彷彿要求政府懲辦熊式一。但就報上所說的梗概來說，我們覺得在目前中國，確實見有這樣的大學教授存在，爲了堅實抗戰的隊伍，是應該予以諷刺的。在我們看，也許可叫它是抗戰文藝的作品；但已經有人隱約指罵爲××奸作品了。這又怎麼來解決呢？

不錯，天佐也分明的說：『無論作家方面還是作品方面，抗戰文藝的結合性質，只是「政治性」的，也就是各種文藝（人和作品）的政治表現的結合，在作家方面是「政治

主張，」在作品方面是「政治意識」的結合。決不是文藝本身的結合。本身的結合是不可能的，好像資產級和無產階級。階級本身的結合決不可能，可能的祇是各個階級的政治表現，（抗戰要求）的結合而已。」那就是說：各個階級作家都可以站在各自立場上來寫有關於抗戰的作品，祇要在抗戰的要求上相同就行了。但這祇有在靜態的相互關係上來說是可以的。然而文藝運動的本身必須是發展的，發展就需有鬥爭，就需有主導的。這鬥爭是怎樣發展的呢？主要是革命階級對頑固分子、反民主派別的鬥爭；而所謂革命階級也就是工農苦勞大眾，智識分子小資產階級，這也就是抗戰的主導的力量。因之，它們在各以文藝為武器，而表現其階級的抗戰的立場的時候，這就使文藝的本身進行了一種相互間的鬥爭。把文藝作品成爲一個客觀存在而影響於讀者的時候，文藝本身就客觀地結合着：在客觀地結合下進行着鬥爭了。這是我們決不能忽視的一點。這也就是我們對於抗戰文藝不能把階級論的觀點脫逸的理由。

非常明顯的：在進行着民族革命戰爭的今天，我們對於「民族革命」的觀點，將是怎

樣的呢？在對外關係上說，它是世界革命的一部分，在對內關係上說，它是各階級的聯盟的形式，而尤其主要的是中山先生所愛說的大多數階級，爲其基礎的一種革命。但若干人把「民族至上」「國家至上」非常抽象地來解釋，不切實地從大多數階級的利益着想，而祇希望所有的人民服從於「民族至上」「國家至上」我們不知道抽去了這民族與國家裏的大多數階級的人民，留下的還有什麼？還不是居社會上層的一些少數階級？那麼所謂「至上」不就「至上」到他們身上去了嗎？不是的，民族至上國家至上，必須是民族統一戰線至上，國家各階級聯盟的政權至上。同樣，對於「抗戰」這一名詞，我們也不能空洞的抽象的來理解。「抗戰第一」以外，「團結」也是第一，「進步」也是第一。以一般的「抗戰意識」來作爲作品的結合的另一面，卻必然引起文藝本身的鬥爭。固然，我們也可以說：抗戰文藝的創作活動，「是多樣的統一而不是一色的塗抹。」但「多樣的統一」卻必須解釋作爲「多樣的鬥爭的統一」而「不是一色的塗抹。」也必須解釋作不是一個階級的文藝——例如無產階級的文藝——去代替了抗戰文藝，但必須在我們的革命文藝傳統

的基礎上，和其他流派的文藝作堅決的鬥爭，使抗戰文藝推向更高的階段——新民主主義文藝的健全的建立。（整個的新文學運動，是新民主主義文學運動；但在其各個階級的發展過程中，都沒有到達到新民主主義文學的完全境界，而抗戰文藝不過盡了新民主主義文學的「民族的」這一任務。）

自然天佐對這點同樣是在那文章上觸到的。他在「戰略的共同和戰役的分散」及「核心作用」裏，這樣說：

「抗戰文藝的統一方式像混合也像化合，不是混合也不是化合。這個現象是社會的現象，自然科學是不能解釋的。」

「這個統一方式可以借用一句名言包括起來：「戰略的共同和戰役的分散。」這就是說，在一致的行動之下，有個別的活動。所謂「一致的行動」不是什麼另外的東西，而是「個別的活動」的表現。所謂「個別的活動」也不是「一致的行動」之外的什麼東西，而是「一致的行動」的內容。沒有一致，就失掉中心，陷於無政府狀態，沒有個別就失掉實質，成爲烏托邦了。」

「這種統一方式並不排除「物理學的混合」和「化學的化合。」這兩種對立的方式在這個

「社會科學的」統一方式上統一起來了。抗戰的文藝結合必然會發生相當的混合現象，也必然會發生相當的化合作用。這種認識却是重要的。

「所以，在平等一致的原則之下，統一在抗戰鬥爭上的統一方式的特徵永遠是這樣的基本上不是從一點向四週發散而是從四週向一點歸聚的，不是感染的而是自發的，不是離心的而是向心的。這唯一的原因是文藝的抗戰鬥爭是出於自動的。」

「所謂自動，並不是說一切文藝已經全部「自動的」參加了抗戰，因此不需要任何的號召和推動；只是說一切的號召和推動只有在對象具有自動鬥爭的可能性的時候，才有意義。同樣的，所謂平等一致的統一方式，並不是說一切文藝沒有先後，沒有參差，一氣呵成的統一了起來，只是說，沒有平等一致的共同基礎，却不會結成抗戰文藝。」

「所謂「戰略的共同和戰役的分散，」所謂「歸聚的，」「向心的」統一方式，假使沒有一個決定的中心起着核心作用，那結果仍然是平行和混合而已。所以抗戰文藝這統一物的核心問題，常常被人強調起來加以論述，是當然的事。」

「可是一般的錯誤仍然是宗派的老病。往往有人要求大家承認某種文藝流派的核心地位和

領導作用。有一些人雖則不明顯的要求——大概是「避免磨擦」的原故吧——卻在心裏阿Q式的肯定抗戰文藝的核心是某種的特定流派。假使說前一種還「左得可愛」那末，後一種簡直左得可厭了。

「這種錯誤，是不知道抗戰文藝不能從文藝流派來加以區分和規定，所以它的核心的問題也不是那一種或兩種文藝流派的問題。核心仍然是統一戰線的本質，一切文藝流派的最堅決的抗戰份子，是當然的核心。任何文藝流派只能在抗戰工作上「表現自己的模範作用」，成爲核心的一份子，而不能獨佔核心地位。

「若干文藝工作者應該有相當的反省：自居於核心地位來統一別人的方式是應該糾正的。核心對於抗戰文藝的領導和決定的作用，正和抗戰文藝對於全國文藝運動的核心作用一樣，唯一的關鍵是在抗戰工作上成爲模範。」

在這兩節的說明裏，我們至少是可以看出天佐對於抗戰文藝的發展是採取自然發展（或者說是自然生長）的方式的。固然競賽也是一種鬭爭的方式，但必須守住基本的原則和目的；而予以更積極的推進。抗戰是我們的目的；但不是我們最後的目的，反武力侵

略是我們的原則，但不是最基本的原則。這一問題我想是容易理解的；我們說過中國革命的歷史特點：第一步是新民主主義的革命，第二步是社會主義的革命。而新民主主義革命是屬於世界社會主義革命的範疇裏，它即使在新民主主義革命的階段中，但同樣須貫徹以作爲社會主義革命的一部份的精神的。這就是說新民主主義革命和社會主義革命是相互貫徹的。但在新民主主義的革命階段中，又可分爲抗戰和建國兩個階段，但抗戰和建國又相互貫徹的。這就是說，抗戰是打退敵人，建國是實行民主政治，而抗戰期間同樣也要使自國的政治一天天民主化起來。因之，我們可以說抗戰文藝也須同樣貫徹以作爲抗戰的遠景的新民主主義革命的精神，新民主主義文學也必須貫徹以作爲新民主主義革命之遠景的社會主義的精神。這樣，在抗戰文藝運動中，我們固然可以採取戰略的共同和戰役的分散方法，在模範的工作中起核心作用，但我們同樣不能放棄基本的原則的提示，並展開理論的意識的鬭爭。這也就是說，文藝本身鬭爭，即使在抗戰階段，還是存在，而且還必須進行的。這倒不是「左不左」的問題了。

那麼新民主主義文學是否是抗戰文藝的否定呢？這也可說「是」同時也可說「否」。說「是」因為新民主主義文學至少是是把抗戰文藝提到更高的階段去的。同時它也否定了抗戰文藝單純以抗戰意識作為作品結合的那種狹隘的觀點。說「否」因為新民主主義文學是五四以來的新文學整個發展過程。抗戰文藝是它的一個發展階段，同時也是它的總任務的一環。

四 新民主主義文學的特質

新文學的特質，既然是新民主主義的。那麼新民主主義的文學應該具有些什麼特質呢？

我們已從新文學的發展過程中，推求出新文學的幾個特質：反古典的形式，現實主義的作風，革命的立場，民主性的內容。新民主主義文學，就是要完成這些任務。我們可以再明白點來說：新民主主義文學，形式是民族的，方法是現實主義的；內容是民主的，基礎是大眾

的。

形式是民族的，這首先是對五四新文學所發展下來的那種形式的一種揚棄。五四新文學的第一階段，在其形式上，還多少保留着舊文學的一種傳統。這傳統表現在詩上更爲明顯。胡適在論新詩裏也說到這一點：有從古樂府裏化出來的，有從詞調裏化出來的；也有從詩的音節裏化出來的。這在胡適之的嘗試集，俞平伯的冬夜，劉大白郭沫若的若干詩篇，表現得非常明顯。胡適的鴿子：

雲淡天高，好一片晚秋天氣！

有一羣鴿子，在空中遊戲。

看他們三三兩兩

迴環來往，

夷猶如意，

忽地里，翻身映日，白羽襯青天，鮮明無比。

這完全是從詞調裏脫胎出來的。郭沫若的別離：

殘月黃金梳，

我欲掇之贈彼妹；

彼姊不可見，

橋下流水聲如泣。

曉日月桂冠，

掇之欲上青天難；

青天猶可上，

生離會我情惆悵。

這完全是舊詩的格調。但這樣的作風，在第一階段的詩體裏，是相當普遍的。第二階段，新文學的樣式，差不多完全模倣西洋文學的樣式，歐化的口號也被提出了。在詩的方面如徐志摩聞一多，儘量在搬運西洋詩的格式。李金髮，戴望舒在繼承法國象徵派的詩的手法，劉延



陵卻以草葉集作者惠德曼的自由詩體說着海客的故事。而若干詩人，又在仿效日本的俳句，成爲中國舊詩裏表現在絕句上的那種意境的新形式，但模倣西洋詩最拘謹的，要算商籟詩這一種格式：

我不騙你，我不是什麼詩人，
雖然我愛的是白石的堅貞，
青松和大海，鴉背馱着夕陽，
黃昏裏織滿了蝙蝠的翅膀。
你知道我愛英雄還愛高山，
我愛一幅國旗在風中招展，
自從鷺黃到古銅色的菊花。
記着我的糧食是一壺苦茶。

可是還有一個我，你怕不怕？

蒼蠅似的思想，垃圾桶裏爬。

——自多一口供

自然，第二階段的文學形式，不僅是詩，是那樣的歐化；在小說，戲劇裏，也同樣表現着這一傾向。尤其在造句用字方面，表現的更爲明顯。如

「同居的人全出外去後的這沉寂的午後的空氣中獨坐着的我，表面上雖則同春天的海面似的平靜，然而我胸中的寂寥，我腦裏的愁思，什麼人能够推想得出來。」

把我的主格，用上一大串的修飾詞，這是中國句法中所極少見的。而另一方面，舊文學裏的詞藻，也給繪織在這種句法裏。造成了中國新文學的一種嶄新的形式。在新文學的形式發展上，我們是需要有這種新的形式——歐化的形式的吸收的；但同樣，我們還須把他發展下來，成爲我們所需要的民族形式。

民族形式至少有四個來源：一、是中國舊文學中保留着的一部分活的文學的形式。二、是五四新文學從西洋文學裏吸收過來而給融化了的那種新的形式。三、是保留在民間的

未被寫定的那種口頭文學的形式，四、是各地的方言和比較統一的國語裏那種語言形式。這四種形式，都有它的優點，但也有它的缺點，而同時又各自代表生活樣式的一面。

第一種形式一般說來是表現封建社會的生活樣式的文學形式。這形式，據茅盾先生所歸納的，有如下的幾個原則：

- 一、從頭到底說下去，故事的轉變抹角處都交代得清清楚楚。
- 二、抓住一個主人翁，使故事以此主人翁為中心順序發展下去。
- 三、多對話，多動作；故事的發展在對話中敍出，人物的性格，則用敍述的說明。

同時，在文字組織上，自然也比較單純，雖然沒有像歐化的語句中，更多一些形象性。然而它卻能採取方言，使文字賦予以異彩。在中國大眾的生活樣式，沒有大部分進到近代生活以前，這一種形式，是比較能夠更適合他們的好尚的。一般人所謂利用舊形式，便是指這一形式的利用。

第二種形式，一般說來，是代表五四以來進步的知識分子的生活樣式的。這一形式的

進步性是須要我們加以保留。這一形式的特點，我以為可以分作如下的幾點：

一、它具有藝術的豐富的形象性。

二、它是通過高級的思維法則來組織它的語言和體制的，它是通過比較曲折複雜的情感來鑄形象的。

三、它有剪裁，避免鎖碎不必要的寫出，它注意藝術之勻整與和諧，但它不作全體包容的企圖。

四、它是以細部來組織全體，而不以全體來籠罩細部。

五、它注意於事件、環境與人物的特徵的表現；而避免冗長無謂的散漫的敘述。

六、它的感情是凝鍊的集中的，而不是放逸的四散的。

七、它的思想是深入的細密的；對於人生的態度，是發掘的探討的；而不是放任自然的。

總而言之，這一文學形式，是中國人民生活向近代化都市化發展的最高形式，而同時

也由於進步的智識分子把握了這一生活樣式給予反映在文學上的；而且這一文學樣式

對於中國歷史的主要貢獻，是將中國人民的「自在」的生活態度，提高到「自為」的生

活態度上，使他向建立「歷史人類」的世界——有最高理性組織的世界邁進的。自然，這

文學形式之間，對於以上所說的各種特點的完成有程度的不同；但以上所說的特點發揮得最完備的，對於智識程度較低，生活樣式比較單純的讀者，接受怕也更感覺困難吧。但這一困難是非克服不可的，我們一方面要用文藝去接近他們，而另外一方面，卻又要把他們的藝術水準提高到更高的階段上來。

第三種形式，大致是和第一種相同，但我們在這一種形式所應注意的，便（一）它保留了充分的地方色彩，（二）它有充分的智慧的語言，其間正有如舊的子夜歌所具有的那種智慧的語言。例如在孟姜女哭夫：

六月裏來熱難當，蚊子飛來叮胸膛，甯叮奴奴千口血，莫叮我夫萬杞梁。

像這一種留存於民間文學裏纖細入微的感情和它的表現法，同樣是新形式裏應該予以引申出來的。

第四種是語言的形式，這也就是大眾語的問題。地方語言有它很多的特色，但也它有組織的單純性。它的特色，便是富於形象性。例如形容感覺錯亂：則說「檢着紅狗矢當火捻

吹」(蘇州語)形容論斤估量；則有「駝背落棺材，一頭撇落，一頭蹺起。」形容過火的動作，則有「血湯血水」(上海話)形容自己明白，則有「瞎子吃餛飩，肚裏有數。」(上海語)……這些語言都是富有形象性的語言，自然是因為中國社會產業的落後，人民的抽象思維不發展，語言組織的單純，有要表達意思與情感的時候，不得不採取「近取諸譬」的形式；但又由於中國社會發展的不平衡，而另一部分人們，接受了近代科學的思想和過着資本主義化的生活，他們已經把中國語言，複雜化了。在他們作理論的討論，作學術演講的時候，顯然已打破了中國語言的那種單純的組織成規，消融了不少的歐化的句法，因之，他們在寫作作品而需用形象的語言時，往往摭取他所能使用的思維的語言而予以形象化——於是借用舊文學中的詞藻，用思維的組織力，給它溶鑄起來。這就是為一般人所譏笑的「五四式白話文」的產生的過程。但這種語言反而減少了文學作品的活力，是顯然的。在語言問題上這同樣是一個難以克服的而必須予以克服的矛盾。

那麼我們所謂民族形式的最基本的問題，是什麼呢？這也就是在新文學的優秀的傳

統上如何予以大衆化的問題；這一基本問題，在語言方面，是大衆語與歐化語的融合；在形式的組織構造方面，是利用舊形式擴大新形式；在它的質量上，是藝術之普遍與提高的統一。

我們對於民族形式的基本論點——即藝術大衆化的基本問題，覺得沒有人能超過馮雪峯的正確的意見。他在關於藝術大衆化的論文裏有非常深刻而綿密的指示。我們爲求通俗起見，把它引述在下面。在他以爲「藝術大衆化」這口號的根本任務，是配合着整個政治和文化的情勢，在解決着現在很迫切的兩個問題：一方面，是迫不及待的、革命（抗戰）的大衆政治宣傳，一方面，又是藝術向更高階段的飛躍。

但這兩個問題——兩個任務，是矛盾的。而「藝術大衆化」卻又是要求在藝術上統一這一矛盾的「任務，並表現着藝術的發展的意義的。

他又以爲正確地要求解決藝術與政治之間的矛盾，有最基本的原則。這就是現實主義的創作原則。而現實主義就在政治和文化的現在背景中，結出了一個明確的具體原則

「藝術大衆化」作爲完成現在歷史任務的具體路線。政治與藝術的關係之趨於統一的解決，由於整個國家政治與抗戰之（辯證的地）統一的開展，抗戰與革命之統一的開展，在現在自比平時更爲加快和更爲廣闊了。

因之，「藝術大衆化」不是單純的技巧上的問題，而是包含藝術的整個問題——廣大的全面的內容；它的歷史背景及它的現實根據。它要在這整個問題解決上，完成牠的現實主義的統一性與發展性。

「藝術大衆化」是早已七八年前提出了的：而現在要更明確了。它的具體內容即是：

- （一）大衆文化生活及藝術生活的組織。
- （二）大衆革命藝術的創造及大衆作家的培養。
- （三）智識者作家之大衆生活的體驗及藝術形式內容之新的改造。
- （四）大衆語的研究及創造。
- （五）革命文化的啓蒙及包括識字運動在內的大衆文化水平的提高，以及
- （六）通過初步藝術形式作革命政治的大衆宣傳等等。這些當然是最高的容量和內容。

但這問題是相互統一的。即如一些藝術以外的要素：——作爲政治的宣傳和作爲文化的

一般任務，而提出的要素——也作為藝術發展的條件而統一於一個藝術運動之內的。而同時，它又是作為配合整個政治和文化的情勢的一個條件。我們也不能忘卻。

但革命（抗戰）要求於藝術的這種最廣和最高的任務，藝術是否能夠在一個運動中實踐呢？而「藝術大衆化」，是否能代表了藝術在這種實踐中的鬭爭和發展呢？——關於這，我們研究了以下的幾點以後，當可以明白。

（一）一般所說的現在歷史環境，給予藝術以向更高階段發展的廣大基礎，這指的什麼？

（二）所謂藝術向更高階段發展，是什麼意義？

（三）對於那些根本否認藝術政治的關係是統一的人，我們不必去說；但我們也不是將兩者看作同一東西的單一論者。那麼，現在，藝術在怎樣地解決着和政治的關係？

我以為解決這幾個問題是這樣的：第一，由於目前抗戰的展開，同樣在內部也進行着政治戰鬥。並在這之間，引起了大衆參加這些戰鬭行程的活躍，而在這裡就是廣大的深遠

的藝術湧泉和出口了。這就是說，在這樣的一個政治的歷史環境裏，過去所提出的藝術大衆化的具體內容，有它完成的基礎了。那麼第二，在現在，藝術之向更高階段發展的意義，是什麼呢？它就是回過頭，使藝術來促進革命戰鬥力之更廣大，更堅實，更雄偉等等。此外不能再有別的意義。而且，正因為如此，則現實主義的「藝術大衆化」運動，就非使藝術向更高階段飛躍不可。因為政治要求藝術完成它的任務，非使藝術首先完成其本身任務不可。藝術要完成其本身任務，又非有可使它完成現實政治的基礎條件不可。這就涉及第三個問題的解答了。

藝術運動之達到這一種認識：力求藝術和政治的統一，是經過相當的時間了。它在兩種情形下發展：（一）藝術與政治之間的劇烈的矛盾的鬭爭；（二）藝術自身的矛盾的鬭爭。而且，這種鬭爭，現在不過在開展，並不是全部業已解決。並且，如果我們愈加要藝術的發展，那便愈加需要着這一種鬭爭。因為藝術不是僅僅被動地服從政治的，而是主動的，有自己的戰鬥律，活潑地爲着政治而戰鬥着的。發展的藝術，重複的說，和別的發展的運動一

樣，向更高發展是牠的本性。我們的藝術運動取着「藝術大衆化」的路綫，雖然抵抗綫很大，在藝術有牠自己的正當的最高目的，即一切「藝術大衆化」課題中的革命的抗戰的任務之初步的實踐，都要使其歸結到一點：自己向更高階段的發展，而跳到對革命的更高的實踐。

我們說「藝術大衆化」運動，在現在歷史背景上，是統一着政治宣傳與藝術向更高飛躍這兩個「矛盾」的任務的那主要點就在於牠表現着——藝術與政治之間進行矛盾的鬭爭，進而在藝術自身之間，進行從低級向高級發展的矛盾的鬭爭，使從那對革命（抗戰）的初步的實踐，進到對革命（抗戰）的高級實踐。那麼，所謂「藝術大衆化」運動的本質的意義，也就是民族革命戰鬭的大衆藝術的創造和這運動的推進。

但事實上，我們的藝術運動，促進着藝術發展的鬭爭的努力，卻顯然還不足。我們還遠未使藝術發展的鬭爭達到了高度。這從表現於理論界的若干偏見上，可以看得出來。其一，是以對立的，或分離的觀點，將「藝術大衆化」看成僅是政治宣傳和低級藝術活動，而使

其和藝術向更高發展的任務分離甚至對立。其二是一種「藝術大衆化」的單純論（不是統一論。）在根本上否認了現在藝術向更高發展的可能與必要。於是乃不得不將「大衆化」還原到「通俗化」以至「低級化」那極端的理論，甚至以爲在抗戰時期，我們只需要極端的單純，一切高深的理論等於跡近×奸的陰謀，我們只要使民衆從有條件的反射變成爲無條件的反射就夠了，云云。（這是郭沫若先生的話。但這話，無論單對抗戰的政治宣傳工作說，或對「藝術大衆化」說，都是極明顯的偏見罷。因爲，這是將政治或藝術的發展律，全部都否認了。但即使我們對於藝術之從低級向高級的發展，沒有一毫的興趣；而抗戰是在那裏向更高的革命之鬭爭發展着去，這一事實我們卻不應也不能不看見的。）這兩種偏見，基本原因由於對政治文化任務與藝術運動配合的必要，及抗戰給予藝術的任務及其發展的基礎，缺少明確的分析，於是便不能達到統一的和發展的觀點。此外，如在討論「藝術大衆化」的可能性的限度，也即藝術向更高發展的可能性的限度時候，亦同樣缺乏將問題放在統一發展中來解決的態度，在對所謂「舊形式的利用」的問題上，有幾

個論者也遺忘了這應在整個大衆藝術的發展中去估價的觀點……

在上面的引述中，雪峯是解決了文藝上一個最主要的問題：即文藝的質量之普遍與提高在完成其本身任務中完成政治任務這一個問題。但歐化語與大衆語的融合，利用舊形式與擴大新形式這兩個具體問題，可又怎樣解答呢？這在我以為需要兩方面進行的一方面，即在作家自身在其創作活動中如何來消融歐化語，提高大衆語，消解舊形式，充實新形式，使它們在創作中起着一種統一的鬭爭。這也就是說：我們在創作時，應該如何保持我們們意境（形象的思維）之組織的嚴密性與深度，而同時又必須時時注意到大衆可能接受的語言方式。換一句老話，我們第一步要做到的，便是「深入而淺出。」同樣在利用舊形式方面，我們首先要消解這舊形式，即我們在利用舊形式時首先要打破那種舊形式所可能拘泥我們的思想與感情的格局。利用舊形式不是填詞，不是填曲，而是鍊取舊形式中所附麗着的那種大衆生活樣式的某些因素——而這因素也正是大衆易於接受的因素。我們把這因素放到新文學的傳統形式上來，滌除新文學傳統形式上過分偏僻的因素，使之擴

大，向更新的形式方面發展。這才是建立民族形式的正確的路。但新形式的創造，僅僅在創作活動中展開，是不夠的；還必須通過大衆文化生活和藝術生活的組織——作家對大衆生活思想感情，語言的體驗，大衆的文化和藝術教養之提高。這是更實際的問題，但也是先決的問題。我們的意見，也沒有超過雪峯所論定的範圍，他在那具體任務及問題一節裏，可說是非常周到非常綿密的泛論到了，他說：

「藝術大衆化」的具體任務——照我所見的略舉其概要如下：

(一) 大衆可能理解或經過解釋而能大體地理解的抗戰的藝術作品的創造，及所謂先進的革命藝術之大衆的改造。——第一點，即如宣傳抗戰的意義，處理抗戰的問題，描寫並批判抗戰期的社會生活解剖，與攻擊現在的黑暗勢力。如×奸活動及豪紳奸商官吏中乘機害民與貪污等現象，描寫典型的鬥爭事件及戰役與英雄，鼓勵大衆戰鬥，以及輸進新觀念，新思想等等的戲劇、故事、小說、報告文學、詩、民謠、歌曲、壁畫、木刻、連環圖畫、工藝上的一切圖案、泥塑、石刻或木雕，以及電影等等。這需要動員我們所有全部藝術的才能，纔能完成。這些的內容和主題，有的是只能簡單，有的卻不妨較爲複雜，以至漸漸複雜和高深。大體地看來這將不但跟着大衆讀者的理解力的進步而進步，還跟着作

的處理內容與創造形式的能力的增高而增高這是跟着藝術遺產的接受和先進革命藝術的匯合而達到高的成就的。第二，我們已達到高級的智識者先進的革命藝術，在這裏也匯合到一塊來，這將使大眾藝術迅速發展，並求得牠自身的改造，以達到更高完成。我們爲社會（抗戰）也爲藝術，必須艱苦地戰鬥地實踐這些具體任務，是因爲我們是要以這爲主要萌芽，及先進的革命藝術的改造第一契機，而產生具有歷史的總括性和高超的思想性及明確而雄健的完成形式的偉大革命藝術的。那麼，這些任務的實踐，很明白，才正是實際地促進着藝術發展的過程。

（二）抗戰的大眾文化生活和藝術生活的組織——並包括大眾的文化啓發及文化水平的提高。例如兵隊中的文化娛樂生活的進行，鄉村中的各種抗戰的文化和藝術教育的進行。如經由歌詠團、演劇、流動圖書館、畫展等等及其他方法而在大眾中組織成的各種識字讀書，研究、娛樂、及壁報、歌詠演劇等等大眾的組織，這些任務，有着極顯明的目的：抗戰的直接宣傳並組織羣衆：從初步識字，一般啓蒙，至於藝術的教育（趣味和思想的改造、藝術理解力的提高；）知識者作家在這種工作中的大眾生活的體驗：大眾中藝術才能的發現及培養等等。這原是不但爲了抗戰的必要，並且配合着政治和文化的條件，對於藝術發展很必要的任務，我們應看成爲「藝術大眾化」本分內而且重要

的任務。

(三)大衆的報告文學或通信員運動，及大衆寫作的扶持與教育。——這一種任務，大半本已包括在以上兩類任務之內了，但因為培養大衆作家的任務是重要的，所以應當特別進行……

概略地舉出以上的任務，一看就知是巨大而艱難的，而且從培養大衆作家這任務看去，還有點覺得渺茫，但要促進「藝術大衆化」就不得不實踐這些任務。現在，在全國範圍上這些任務顯然是正在被實踐着，因此「大衆化」運動在長足地前進。但我以為我們不能不同時看見的，在作家中間，尚存有遲疑和觀望的態度有的人保留着藝術的成見和偏見。因此而來問題，正就是——

第一，就是我們時常聽到質問的：到底政治的通俗宣傳品需要，還是大衆的藝術需要？——我想，……抗戰的通俗宣傳品現在極端的需要，但有藝術力的這種宣傳品則更需要。現在的問題是在怎樣改善目下流行的拙劣的宣傳製作，同時，製作好的有力的抗戰大衆宣傳作品，常使大衆，尤其兵士厭棄，而遇到比較優秀的，能比較有力地打着大衆的心和觸着問題核心的東西，比較深刻和醒目的東西，就即刻受到熱烈的歡迎。這又是可能的：托爾斯泰的宗教宣傳作品，白聽芮伊的政治諷刺詩，等等，都是以往的證明。而現在由我們一些作者的努力而得的一些最初的成績（最明顯的成績是在

戲劇上和木刻上）亦可證明了這點。因此優秀的雄健的有力的抗戰大眾宣傳作品，才是現在極端需要，而首先的責任便放在作家肩上。現在成問題的倒是一些人却都滿足於拙劣的庸俗的宣傳作品，一些人則根本輕視這一種工作，一些人又在製作上避難趨易，沒有用最高努力，以創作的艱苦的工夫（即藝術創造所必需的那種鬪爭）去達到藝術的地步，我以為解決這些，才是問題的實際解決，應當為着抗戰的宣傳，征服藝術上的艱難而爭鬪的。

第二，是藝術成長問題——這，在現在常被提起的就是；到底這些宣傳品是藝術麼？牠難道真能成長為高的以至偉大的藝術麼？牠的成長與藝術的歷史傳統的關係怎樣？所謂先進的革命藝術的改造到底有什麼意義，並必要的麼？等等。

這問題的解答原則，仍是明白的。關於以上所說的好的有力的抗戰宣傳品，我想，誰也不敢主張為那全是藝術罷。但正和歷來以藝術作品的名義而公世的作品，不見得都能算得藝術一樣。這不是全為藝術，並不為奇。何況這是澈頭澈尾為着宣傳的。然而，這裏面有着可以發展的豐富的藝術要素，有些則已經是藝術。這也是毫不為奇的。因為我們知道，在古代則在關於宗教的紀錄和宣傳中曾產生藝術的寶貴要素和偉大藝術的成果。在純為歷史的紀錄中也有那本身即成為藝術的事。在現代，

西歐的革命的戰鬪的藝術的來源之一，是赤裸裸的政治宣傳。而作家有意特爲宣傳而作大衆作品者，則有上舉的大托爾斯泰白德芮伊及其他的作家。有一件常使純藝術主義者不信的事——大概宣傳力愈大，則藝術要素愈豐富；這些要素的蓄積，鍛鍊，而成爲完全的藝術，並發展到高的偉大的藝術。這種大衆藝術的開始生長，對於革命的藝術傳統，即是一種新的生力。於是使傳統充實，並且進而使傳統起着質的變化。這是完全合於藝術在與政治的矛盾的鬪爭中發展的原則，合於藝術的生長的原則的。

這種大衆藝術的主張，以及從這大衆藝術上的新藝術成長的趨勢之強調，在我們決不應看作是斬斷了革命的藝術傳統而從頭來過。這，即使我們願意，事實上也絕不可能。我們應當看作這是革命的藝術傳統憑着現實條件而主動地爭取發展。這種大衆藝術及其成長的可能之主張，是完全根據現在歷史所有一切現實條件，都應當完全概括世界和中國的所有的藝術遺產，特別是革命的藝術傳統——先進的革命藝術，及其他的一切力量爲自己之用的。倘若沒有這些，大衆藝術即使可能，也是低級的，原始的，而成長的緩慢也是不可想像的；而有了這些，大衆藝術及其成長的巨大可能，才有了保障，「藝術大衆化」決不是「遷就大衆」，「抗戰的宣傳也決不是「遷就大衆」；我們知道，我們

是一面去提高和改造大衆的政治文化思想藝術的觀念，一面去從大衆中獲得無限的力和藝術的來源。在這裏，先進的革命藝術之匯合，便成爲大衆藝術的創造之必要。大衆藝術的創作是應當不停地提高的，只要作者的能力所及，大衆的讀者的理解力的限制，大部份應求解決於「大衆化的」組織的任務上……

智識的先進的作家，應當全部參與大衆藝術的事業，這不但爲了在大衆運動中求得改造而且就因爲大衆藝術不在「遷就大衆」却是提高和改造大衆，所以，先進的革命作家的參與，便成爲實際地媒介革命的新的思想和文化傳統於大衆的一個契機，成爲大衆藝術迅速成長的契機之一，這是非常必須的。但智識者的先進的革命藝術爲什麼又必需在這裏求改造呢？因爲中國的先進革命藝術運動在中國是嶄新的運動，而且大半接受了西歐和蘇聯的革命思想與藝術之可貴的影響，雖然外來的東西都已經辯證法地成爲自己的東西了，但多少還缺乏在廣泛大衆中之藝術的生根，同時大衆中生長的現實的高貴而豐富的要素，並未被我們先進革命藝術全部地獲得。這種獲得和藝術的生根，必需在藝術創造的實踐中經過着艱苦鬪爭纔能實現的，所以我們說是改造；這改造，就在作家之從事大衆藝術的事業中被履行，這種改造的運動，我們將牠統一在「藝術大衆化」的運動

中來，是完全正當的。

對於先進的革命藝術之與大眾藝術運動的匯合及在匯合中的改造之必要，現在作家還非常輕視。他們對於「庸俗化」「低級化」以至「向後轉」的潮流的防禦，及先進的革命藝術的必要的強調，都是極正當的。但拒絕這種匯合及放過這種改造的發展機會，則不能說是正當。我這種可以加一點實例的說明，因為人們常提到革命藝術寶貴的傳統，而更常以魯迅先生為例，我們也以魯迅先生為例罷。革命藝術的傳統，通常總以「五四」為起點……從「五四」發展到現在的革命藝術傳統，魯迅先生確實整個地概括了；但魯迅先生却是經過了在革命發展中的改造的。在魯迅先生的思想上從進化論進到階級論的痕跡與過程是十分顯明的，——這大體上可以「大革命」為一界綫。魯迅先生的藝術也給我們留下了顯明的痕跡，「三閒集」和「二心集」為先生在革命中改造的新的發展之起點。這種改造的痕跡也留在整個革命藝術傳統的歷程上。以後魯迅先生的這種改造還屢見不鮮，這就是先生的思想和藝術之所以更接更厲的向最高峯發展的所在。倘若我們應該學習「魯迅精神」那麼我想，這就是應該學習的「魯迅精神」之一罷。

最後，也可以提到最被人提起的「舊形式的利用」問題。這問題，原則上我們已在上面解決了，

就是對於革命的抗戰的大衆藝術及其成長有利的一切藝術遺產（不論中國或世界的。）我們都必須攝取的，「批評地利用的，」尤其世界革命文藝中的大衆的形式。現在我們所說的「舊形式的利用，」大半是指中國舊有和現有的民間藝術而言，因為這些爲民衆所親近，在民衆生活中現在還佔着大的勢力，這首先對於抗戰政治宣傳有大大「利用」的便利。但這舊的民間藝術包含着幾種要素：一方面是充滿着有毒的舊生活習慣和惡劣的低級的觀念，一方面又時時閃耀着民衆智慧的蓄積的光輝；一方面充滿着驚人的警句，特色神韻和鍛鍊的簡明確定的表現，一方面却差不多全體都是單純的概念的因循的形式。我們正當的態度是：一則加以深刻的澈底的研究與解剖，藉以作我們理解民衆觀念、形態之一助；二則擇其實貴的智慧和有特色的藝術表現之鱗片，作爲我們藝術的蓄積，以爲我們新藝術創造上的選用。這種工作，才能成爲使我們藝術在民衆中生根的一個幫助。這是重要的事。但無論爲抗戰的宣傳，爲大衆藝術的創作，將舊民間藝術的形式按着來套——如民間有一首五更調，我們就按着套了無數抗戰的五更調似的那種現象——像以前人填詞一樣，我卻以爲並不是很好的辦法。爲了抗戰宣傳的便利，至少，倘以民歌爲例，亦可以有字數上的增減，音調上的變更和重組罷，我們正當的「利用，」倘具體地說，如以民歌爲例，我以爲應當將舊的形式完全拆散，

將其中可用的言語或音節等取來，和我們新的形式的要素，及民衆在新的生活與環境和事件中所產生的新觀念及新警句和新言語等，綜合地重新構成的大衆藝術。」

民族形式的建立，我想還是非照這樣論定的範圍來努力不可吧。

其次談到什麼叫做內容是民主的和基礎是大衆的呢？這兩個問題其實是一個問題的兩面正和題材和主題一樣是分離不開的。作品的基礎，一方面是作家選擇題材把握題材的世界觀，同時，使這世界觀通過題材，而和這作爲題材的現實之本質（必然性）相結合的主題之顯示。另一方面，這隱藏着作家的世界觀的作品的主題，在其客觀的功效上，必然是保障大衆的利益的，或爲大衆利益而服務的。但這裏所謂「大衆」這內涵又是怎麼樣的呢？我們可直捷了當的回答：在新民主主義文學的階段的「大衆」的意義，是殖民地的革命的大衆；它不是，而且也不能是僅僅指勞苦的工農大衆。毛澤東先生對於中國革命的政權形式上有過很明確的指示：

在中國的事情，非常明白。誰能領導人民推翻帝國主義與封建勢力，誰就能取得人民的信仰。因

爲人民的死敵是帝國主義與封建勢力，我特別是××帝國主義的緣故；在今日誰能領導人民驅逐××帝國主義并實施民主政治，誰就是人民的救星，中國資產階級如能盡此責任，那是誰也不能不佩服他的。如果不能盡，這個責任主要的就不得是放在無產階級的肩上了。

所以無論如何，中國無產階級、農民知識份子與其他小資產階級乃是決定國家命運的基本勢力。而這些階級或者已經覺悟，或者正在覺悟起來。他們必然要成爲中華民主共和國的國家構成與政權構成的最基本部份。

現在所要建立的中華民主共和國，只能是一個各黨各派聯合專政的民主共和國。這就是新民主主義的共和國，也就是真正革命的三大政策的新三民主義共和國。這新民主主義的共和國，一方面與舊式的歐美式的資產階級專政的資本主義的共和國相區別——這種共和國已經過時了。另一方面也與最新的蘇聯的無產階級專政的社會主義的共和國相區別——這是最新民主主義的共和國，這種共和國已經在蘇聯興盛起來了，并且還要在各資本主義國家建立起來；無疑將成爲一切先進國家的國家構成與政治構成的統治形式。但是這種共和國在一定的歷史時期中，還不適用於殖民地、半殖民地國家之中；因而是還須要一種過渡的國家形式，但是不可移易的、必要的一種國

家形式。

因此全世界多種多樣的國家體制中，按其社會性質來劃分基本的，不外乎這三種：由資產階級專政的共和國；無產階級專政的共和國；幾個革命階級聯合專政的共和國。第一種是舊民主主義的國家。在今天，在第二次帝國主義戰爭爆發之後，一切資本主義國家已沒有民主氣息，一切都已經轉變或即將轉變為資產階級的血腥的軍事專政了。某些地主與資產階級聯合專政的國家，可以歸在這一類。第二種，除蘇聯外，正在各資本主義國家中醞釀着，將來要成為一定時期中的世界統治形式。第三種在革命的殖民地半殖民地，必然會有某些不同特點；但這是大同中的小異。只要是革命的殖民地或半殖民地，其國家構成與政權應成基本上必然相同，即幾個反對帝國主義的階級聯合起來共同專政的新民主主義的國家。

在今天的中國，這種民主主義的國家形式就是抗×統一戰線的形式。它是抗×反對帝國主義的，又是幾個革命階級聯合的統一戰線的。但是抗戰許久了，國家民主化的工作，基本上還未着手。×帝國主義就利用這個最基本的弱點，大踏步的打了進來。如不變計，民族的命運是非常危險的。現在開始的憲政運動，我們希望能挽救這種危險。

他又說：

不走資產階級專政的資本主義的路，是否就可走無產階級專政的社會主義的路呢？沒有問題，現在的革命是第一步，將來必發展到第二步，發展到社會主義中國。也只有進到社會主義時代，才是真正幸福的時代。但是現在還不是實行社會主義的時候，中國現在這個革命任務沒有完成以後，社會主義是談不到的。中國革命，不能不做兩步走。第一步是新民主主義，第二步才是社會主義。而且第一步的時間是相當的長，決不是一朝一夕所能成就的。我們不是空想家，我們不能離開當前的實際條件。

這回答我們的是什麼？這回答我們的：中國要建設的國家是多階級的聯盟專政的國家。使文藝服務於政治，它所保障的利益，正是這各階級的共同利益。文藝的大眾立場，正是人民大眾的共同立場；「我們不是空想家，我們不能離開當前的實際條件，」在文藝的領域裏，我們應該有，而且可以有代表無產階級利益的無產階級文藝，但我們也不能抹殺革命的智識分子和小資產階級的文藝的存在，在他們不妨害新民主主義革命的前提條件下，我們而且應該獎飾它的發展。但同樣在這「不是一色的塗抹」下，我們又怎樣來給

它以「多樣的統一呢」而今日新民主主義文學，不過是作爲無產者文學的一部分而來完成它的。還必須推進到無產者文學的前途去。但這又怎樣使它推進呢？有多樣的統一，但又怎樣使這統一向前發展呢？這自然，在把文學作爲社會的產物這一課題上來考察，它將會跟着社會的發展而發展的；但僅僅從這一面來立論，那還是自然發生論者的見解，而忽略了意識形態對於社會機構的影響與作用。而同時是忘却了文學本身的發展的規律。這本身發展的規律，固然是依存於社會發展的規律的——但沒有它本身發展，也同樣不能完成它所依存的社會發展的規律所課予他的任務。因此在所謂「基礎是大眾的」這一涵義，我們必須提出作家對事物之認識上應有「辯證唯物論」的正確的世界觀。世界觀不一定是我們直接地作爲創作的方法，但必須作爲一個作家實踐的指針。辯證唯物論是改造世界的哲學，是無產階級的世界觀；它在我們的思想領域裏，正和無產階級之在中國民主革命領域裏一樣，是「主導的契機」在這一點上，我以爲郭沫若的意見，是可取的：

「正確的歷史觀和世界觀，在我們是有努力去把握而加以普及的必要。近來有人誤解了蘇聯

的羅森達里的理論，以爲正確的世界觀在作家是不必要的，舉巴爾扎克與哥果里爲證。這種見解在目前是有害的。蘇聯的社會已經上了正確的軌道，和我們的不同。生在蘇聯的作家即使意識模糊一點，然而環境是正確的，只要忠實於客觀的真實，他自然會達到正軌。所謂『蓬生麻中，不扶自直。』而在我們，則舊式的史觀正在加緊地被人播音，能够不爲先入之見所囿，如巴爾扎克與哥果里那樣的天才，在科學家方面如愛因斯坦，究竟能有幾人？以例外爲正宗，而期許一般的人以天才的特達，這是完全錯誤的。我們現在可以說，沒有正確的世界觀而能把握着客觀真實的人，我們能够容許，但希望他要有正確的世界觀，並希望一般的人不要以之爲例。正確的世界觀是唯一的客觀真理，這是使我們認識客觀世界的明燈，與其在暗中摸索，偶然得之，何如大家都掌起這明燈來俯拾即是呢？我們須要知道，我們所處環境還大有不同，不要忘記了的『白沙在泥，不染自黑』的教訓。」

但在文藝領域，正確的世界觀和歷史觀的運用，可以從三方面入手：其一是無產者作家在其實踐過程中，藉這世界觀而把握現實的真實，指示着未來的真實。高爾基曾經解釋道：『我們切不可僅知道兩種現實——過去的和現在的……我們還必須知道第三種現實——那未來的現實……我們必須把這三種現實包攝在我們的行動裏而表現出第三

種現實。沒有它，我們就不會理解社會主義現實主義的方法是什麼。『這樣的作品，在新民主主義的現階段，它也許是理想的，但它是更高的真實。其二，是一切各派別的各階層的現實主義的作家，藉辯證唯物論的學習與修養，加深他們對於現實的認識，揚棄爲他們的階級所決定的那現象學的觀點，和自然主義的作風，使他們能更多的更廣泛的表現出現實的真實性，而發揮出他們在一定的階段裏的革命的作用。其三是，文藝理論與文藝批評方面，我們更不能脫逸這一世界觀的。正確的世界觀在文藝理論領域裏的運用，却是使「多樣」而「統一」的一個主導的因素。（主導的契機）

所以，我們說，新民主主義文學基礎是大衆的意義，一方面是必須使這作品在其客觀效果上服從於殖民地的革命大衆的，而另一方面，在其作品的產生過程上（注意「過程」兩字，這是包括作家的實踐的。）却須以辯證唯物論的世界觀爲其主導的契機的。祇有在這樣基礎上，我們來談作品的內容是民主的這一問題，那麼，我們的新文學才不至是回後到五四以來第一個階段新文學的內容上去，我們的新文學才不至停留在資產階級舊民主主義的範疇裏。

那麼這內容，將是什麼樣民主內容呢？第一它是澈底的反帝的內容。中國革命的反帝主題那是國內各階級的「宿命」，在共同抗×的今天，我想誰也不會否認的了。但也有人祇認我們的敵人是××帝國主義，而忽略了其他的帝國主義，這就反過來造成對×妥協的幻想。這因為帝國主義在本質上是担任着侵略殖民地的聯合戰線的共同任務的。毛澤東關於這一點有非常透澈的說明：

第一、革命的三民主義，新三民主義，或真三民主義，必須是聯俄的三民主義。現在的事情是非常明白，如果沒有聯俄政策，不同社會主義國家聯合，那就必然是聯帝政策，必然同帝國主義聯合。不見一九二七年之後，就已經有過這種情形嗎？抗×的頭兩年中，因為帝國主義的戰爭，尙未爆發，還可利用英美等國與××之間的矛盾。帝國主義大戰爆發後，這種矛盾雖然沒有消滅，但是已經縮小；如果利用得不得當，英美就會要求中國參加反蘇。中國如果依了它們，那就立刻站在帝國主義的反動戰線方面，什麼民族獨立也就完了。社會主義的蘇聯與帝國主義的英美之間的鬭爭，一經進一步尖銳化，中國不站在這方面，就站在那方面。這是必然的趨勢。難道不可以不偏不倚嗎？這是夢想。全地球都要捲進這兩個戰線中去，在今後的世界中「中立」是騙人的名詞。何況中國是在同一個深入國土

的帝國主義奮鬥，沒有蘇聯援助，就休想最後勝利。如果捨聯俄而聯帝，那就必須將「革命」二字取消，變成了反動的三民主義。結果沒有「中立」的三民主義，只有革命的或反革命的三民主義。如果照×××從前的話，來一個「夾攻中的奮鬥」，來一個「夾攻中的奮鬥」的三民主義，豈不勇矣哉。但可惜連發明人的×契弟先生也放棄而「收起」了這種三民主義。他現在改取了聯帝的三民主義。如果說，帝亦有東帝西帝之分，他聯的是東帝。我與之相反，聯他媽一個西帝向東而擊。又豈不革命矣哉。但無奈西帝們要反蘇反共。你聯他，他就要請他北向而擊，你革命也革不成。在這些情形之下，就規定了革命的三民主義，新三民主義或真三民主義，必須是聯俄的三民主義，決不是同帝國主義聯合反俄的三民主義。

中國革命如其不把握這基本的性質，那必然轉過未成爲對×妥協的準備投降。中國的買辦們正在準備造成這一局勢。

在華中華南，××允許中國資本家，投資百分之五十一，×資佔百分之四十九。在華北，××允許中國資本家投資百分之四十九，×資佔百分之五十一。××并允許將中國資本家原有生產發還他們，折舊計算，充作資本。這樣一來，一些喪盡天良的資本家，就見利忘義，躍躍欲試。一部份資本家以×

××爲代表，已經投降了。再一部份資本家，身在抗×陣線內的，也想跑去。但是他們賊胆心虛，怕共產黨阻撓他們的去路，更怕老百姓罵×奸；於是打夥兒的開了個會，決議事先要在文化界輿論下一計策，以爲事不宜遲，於是僱上幾個玄學鬼，再加上幾個托洛斯基，搖動筆桿槍，就亂喊亂叫，亂打亂刺了一頓。於是什麼一次革命呀，共產主義不適合中國國情呀，共產黨沒有在中國存在之必要呀，八路軍破壞抗×，游而不擊呀，陝甘寧邊區是封建割據呀，共產黨不聽話，不統一，有陰謀，要搗亂呀，來那樣一套騙那些不知世事的人；以便時機一到，資本家們就很有理由的去拿百分之四十九或五十一，而把全民族的利益「黃巴朗」賣給敵人。這個叫做偷樑換柱實行投降之前的思想準備或輿論準備。這些先生們像煞有介事的提倡「一次革命論」反對共產主義與共產黨，原來不爲別的，專爲百分之四十九或五十一，其用心亦艱苦矣。「一次革命論」者不要革命論也。這就是問題的本質。

這一情形是太明顯了。我們在文藝領域上反帝任務的展開，首先不能忽略這一現實：還必須同時展開反買辦，反封建的任務。我在再論關於新民主主義文化中把中國的買辦文化封建文化作了一個蠡測。

第一買辦文化的主要表現，倒不是胡適之所介紹過來的實驗主義的思想。因爲實驗主義的特

質，雖然在其思想方法是形式邏輯的，是資產階級的現象學的思維法則，具有若干的反動性，但他還具有實證主義的自然科學的精神，它是有唯物論性質的，雖然是機械唯物論，但正如法國資產階級的機械唯物論，能在一定的歷史階段裏發揮其革命性。胡適之的反禮教，反迷信，反玄學是於中國文化史上，有他一定的歷史階段的革命作用的。買辦文化的主要表現，是張君勱的唯心論，而且是柏克萊的最反動的主觀唯心論的抄襲。是張東蓀的柏格森的生命哲學，把柏格森的『演化論』的些須的辯證的特質抹煞，而歸結到生命之絕對抽象主義。是葉青之馬赫主義，從物質之感覺綜合觀點，而回復到黑格爾的客觀唯心論，造成他新黑格爾主義的法西理論：他完全放棄黑格爾主義的辯證性質，鑽入到黑格爾國家法律觀點上來，發揮其唯『刑罰是犯罪的否定』的法西獨裁理論了。這些都是買辦文化。買辦文化也就是資產階級文化的反動的一方面，向殖民地中國社會之應用。然而接受這反動文化，也有他們社會的階級基因的。這便是官僚資本轉化的買辦階級或依附於官僚資本轉化的買辦階級的智識分子。張君勱和張東蓀——中山先生革命史上的政敵，康梁變法維新所發展下來的政學系的理論家——便是屬於這一派的。而另一方面是中國革命的叛徒，官僚士大夫的靈魂，小資產階級的反動分子，是很容易接受新黑格爾主義的法西理論的，葉青是屬於這一類。

第二文化上封建獨斷主義的復古運動，那主要是地主階級意識之抬頭。孔子的思想是地主階級的代表思想。但作為地主階級思想代表者的孔子，他有三個不同形式的發展，這都依附於中國土地關係的轉變上。第一期的孔子思想，是新興地主反對封建貴族領主的。所以孔子的繼承人的孟子，就帶有多少革命性（一定歷史在階段上的革命性）。第二期，是地主階級專政的階段，那便是秦漢以後。地主階級還在長大時期，它需要建設專制王國，孔子便被漢儒看成為政教文物制度的創立人。一般說來，是放棄形而上學的思想的建立，而注重故訓，以建立帝國。董仲舒稱為漢代的大師，但他實在已雜揉黃老之學。這一時期的孔子哲學是形而下的帶有一些唯物論傾向的。然而第三期中國的經濟基礎，經過掠奪與分化，地主階級在唐時已有貴族地主，僧侶地主，世俗地主的對立。而反地主階級小土地所有者也成為一龐大集團了。王安石代表這一藝力出來變法，都市自由商人興起了，他們與土地關係結合起來，地主階級——主要是世俗地主，握有了『邸店』的特權，成為獨佔商人了。獨佔商人——地主階級的思想代表者朱熹，建立了『理』與『氣』的二元論。『理』是『心』，『氣』是『物』。這使他成了『中國的康德』。一發展到明朝，都市經濟想當興起了，地主階級頻於沒落，王陽明代表這一階級意識，來倡導他的絕對唯心論。這是孔子哲學發揮為地主階級最反動的理論的

時期，樸學之在清初興盛，在思想傳統是繼承漢學的，在社會基因上，是相應於都市布爾喬亞之反清復明運動的，是帶有初期的民主革命的意義的。然而由於清代的專制制度的確立，它不能負起它應負的任務。然而這些是孔子哲學的餘波了。目前孔子思想的繼續興起，那是地主階級在其崩潰中與買辦階級一共聯合建立起來的思想體系，是具有最最反動性質的思想體系，是新民主主義文化的最大的絆腳石，我們必須承繼五四當初的精神，擴大我們的文化戰線，予以摧毀。

那麼這地主封建文化和買辦文化是在怎情形下結合起來呢？第一、由於中國政權的形式，並沒有建立在中山先生三民主義的綱領上，而是實際建築在若干地主買辦的利益上。第二、是由於中國的經濟轉化過程，正是官僚地主之不斷的向官僚資本——買辦的轉化過程，封建文化與買辦文化所以有結合的可能。這是從其結合的原因上說的。從其結合的方法上說，一方面是將柏克來的主觀唯心論融化於宋明的義理之學。而又將柏格森的生命哲學融化於『誠則明，明則形』的立誠的學說裏。於是再把中山先生的『民生』兩字裏的唯物性質抽去，成爲純粹玄學的『生命』的意義。但『生命』的玄學的抽象的意義，無法使人得到具體的印象；於是又歸結到『復性』的上面，『性』比較『生命』和『誠』是來的具體了。但孔子所謂『天命之謂『性』……』那『人性一般』的

意義是不能作爲他們階級的武器的，於是又以地主買辦的階級的『性』來代替了它。但爲了發揮這階級的『性』，必須採取專制與獨斷的方式。而封建時代的專制主義，是不能欺騙今日大眾了。反動的小資產階級葉青之流貢獻出他們的新黑格爾主義，叫黑格爾的國家法律觀點——國家絕對主義，來充實這『性』的意義。那就是說，以抽象的國家觀念，來掩蔽其少數階級獨裁的階級『性』——剛和中山先生相反，中山先生是以大多數階級爲國家政權形式，使少數階級利益集中於國家管理上，而歸結於大多數階級的階級利益的——奪取大多數階級的利益。這就是買辦文化與封建地主文化結合起來的目前的文化的反動趨勢。我們的新民主主義文化是在打擊並擊破這反動文化的堡壘的過程中，才能建立起來的！魯迅先生已經開闢了這一道路，我們必須勇敢地向這一條路上前進。

這在文學上的表現是怎麼樣呢？一方面是无關抗戰的文學的要素，另一方面却是盲目的個人新英雄主義行動的歌頌。從前者的發展，將文學與政治任務的結合脫離，而完成其對資產階級文學一美夢，轉而放棄了文藝之覺醒大眾的任務，削弱抗戰之民主力量的展開，完成了他們買辦文化人在資本家的百分之四十九的美夢上的享樂。而另一方面，是

將個人英雄主義和抽象的國家至上民族至上的概念結合起來，轉而造成階級專斷的政
治形勢。這樣，是於抗戰有害，於革命有害，於文藝的本身成長也是有害的。

作品之民主內容，一方面是歌頌大眾的力量，歌頌集體的力量，創造在大眾中生長，在
集體中完成的新英雄，新人物的典型，而另一方面却必須堅決地批判那阻礙大眾力量的
發展，集體力量的成長的那，製造磨擦，破壞團結的黑暗勢力頑固勢力的一面。關於這，我們
可借黃繩的話，來作結論：

『倍斯巴洛夫誇輝他們的作品說：「在我們的優秀的新的小說中，主人公的命運并不單作為
他的命運，還作為聯結着集團的命運而被描寫着，作為小說的情節的葛藤，是在社會生活和個人生
活之統一中發生和解決的。」

吉爾波丁也強調着說：「蘇聯的文學，應該學習在那形象的織物中，描寫階層與個人，集體與個
別的人，總體的力與個人的豐富等等之辯證法的相互關係。」

并不是在新的社會中，階層與個人，社會生活與個人生活，才有着一種相互關係，這種相互關係，

在人類社會中，很早就存在着的。資產階級的小說裏，日常生活——家庭中主人公的個人生活的問題，所以成爲根本問題之一，是因爲資產階級的作家無視了大眾的生活，無視了社會發展的動力，要模糊階級的對立與鬥爭之故。而革命的進步的作家，却要寫在大眾生活中的人。要把人寫成真實的人，社會的階級的人，作爲社會關係總和的人。

在新的社會中，大眾成爲社會的主人公，個人的支配的力量是不存在的，個人是顯得渺小了；然而在集體中，個人却可能以最大限度的創造力來幫助集團，表現自己。他們每一個都具有充分的條件來這樣做，而且必須這樣做。這樣的現實情勢，當然要求着作家在形象的織物中給予明確的反映。

就一般說，進步的革命的作家，都得把人物放在一定的社會關係的葛藤中來處理。這樣他對於醜惡的人物，才能以極其強烈的光度，照出他們的原形來，對於進步的人羣，才能認識和透視其前途，看取其中的典型的性格。他要學習在驟然看來是帶着狹小的個人性質的東西，也能够開示其社會的階級的意義。

革命的戰鬥的時際，產生了瑰偉的壯闊的羣衆運動的高潮。就是怯弱者，也可能受了高潮的鼓舞，有意想不到的英勇和堅決；就是自私者，也可能理解爲着民族前途，犧牲個人利益的崇高和必要。

革命時代的作品，就是要在藝術上來表現廣大羣衆的行動和他們所遂行了的改造，「而且這不是
在個人自我認識的有限範圍裏面，而是在統一的意志，統一的目的的形成過程之中，這個過程是集
體的努力用集體的方法來實現的。」

羣衆的革命戰鬥的時代，不是不許可有英雄，有「特出」的人物，事實上也要求着英雄，要求着
「特出」的人物的。不過所要求的英雄，不是梁山泊式的英雄，也不是拿破崙式的英雄，而是從羣衆
中生長，依靠羣衆也造福羣衆的，和羣衆奮鬥到底的人物。

過去時代的羣衆戰爭，羣衆沒有產生英雄，或祇產生了變節的英雄，或那戰爭根本就由作爲新
興勢力的壓迫階級所領導。他們在起初要依靠羣衆來推翻那垂老的統治勢力，好取而代之，也就似
乎代表着廣大羣衆的利益，口口聲聲爲羣衆的自由而奮鬥；可是等到達成目的之後，卻依然高高在
上，擄取羣衆的利益，壓制了所有羣衆的更生運動。這羣衆的慘烈遭遇，在古今中外的歷史上實在太
多了。甚至在今日，也還值得我們警惕。褊狹的英雄主義，落後軍政人品的渾水捉魚的想頭，少數軍人
的尙未清除的諸落後性，便都是那種反動意識的殘餘或變相。所以在作品裏批判這種根性，在另一
方面則高揚羣衆的好的質素，新的改造，大的力量，是作家當前的民主任務之一。

蘇聯的革命，產生了郭如鶴一類的英雄。他是英雄，同時是平凡的人，因為他超於羣衆而又不超於羣衆，他是羣衆新生的具象化。

鐵流的作者有過一段自白：「郭如鶴是英雄，也不是英雄，因為如果羣衆不把他作成自己的領袖，如果羣衆不注入他以主意，那麼，郭如鶴是一個最平常的人。但是同時他也是一個英雄，因為羣衆不但注入他以主意，而且追隨着他，服從他好似服從領袖一般……如果你要由他手裏把羣衆奪過來，他就完全成了最平常的人了。」

這，我們不妨稱之為新英雄主義。

抗戰，是偉大的英雄的作業，是民主的革命運動。英雄從往昔過着灰黯生活的羣衆或舊的隊伍中產生出來，他和羣衆或隊伍在一起，「總體的力」給他改造和滋養。所以我們也要求着反映新人物新英雄的作品，要求作家在形象的織物中，描寫「集團的與個別的人，總體的力與個人的豐富等等的辯證法的相互關係；」從集體的戰鬥生活中表現新的英雄人物。

抗戰在中國開闢了一些新境地，牠多數處在敵人的後方，作為游擊地區，由於正確的領導，現實的教訓和鍛鍊，生長着一種新的力量，民主的力量，人們生活在一同呼吸，一同歡笑，一同受難的集體

裏。我們的作家應該在那裏看取新的生活步度，新的典型人物，從新的典型人物，映出新的生活步調。在這裏，作家一方面要強調來自民間的自動參加武裝戰鬥的英雄的忠厚純樸的性格，忍苦耐勞和不屈不撓之韌力；一方面要描寫這樣的英雄性格在「民主與自由」和羣衆戰鬥的氣氛下的成長，而不單誇耀——誇張地描寫其「英雄故事」。

其次，以千以萬計，在敵人的猛烈砲火下活躍着的，是我們的正規武裝隊伍。他們半數有過相當的戰鬥經驗；然而可痛得很，這就是內戰的經驗。他們長久地處在灰黯的環境中，沒有受到開明的政治訓練，多數顯得無教養；然而就是在這樣的基地上，抗戰也使他們召回了對於真正仇人的憎恨，而且發抒了對於同胞與同袍的愛念。「中國新軍人果然在舊的隊伍中產生了。」我們的作家也應該在那裏看取新的典型人物。在這裏，作家一方面要強調新軍人的健康的心理，和其對於民衆的合作關係，對於同胞的親愛精神；一方面要在人物的描寫中，映出一個戰鬥的意義與教訓。

再次，在邊區和大後方，都推行着生產建設的運動，在增強抗戰力量，奠定建國基礎的意義下，這運動是顯得異常的重要。所以我們要求作家去描寫生產的英雄，不過，而在這運動中，一部分人們是自覺的，處於主動地位的；另一部分人們是不自覺的，處於被動地位的。因而對於前者，作家要高揚其

自自覺精神；對於後者，作家要描寫其在實踐中從不自覺到自覺的可能性或現實性，同時不粉飾其痛苦遭遇，而在社會的階級的葛藤中來處理他。粉飾現實不是現實主義作家的作法。

我們要在社會的葛藤中處理新人物新英雄，另一方面，我們便是要執行對於個人英雄主義的批判。在戰鬥上，榮譽心的過分高揚，發為不必要的冒險性的勇敢行爲，招致無謂的損失與犧牲。在政治上，步調的突出，躁急，錯亂，甚至遺忘了工作的正當目標，把意志與力量放在個人的榮譽與利益上。這都是個人英雄主義的意識，是應該加以批判的。

然而我們的作品卻還忽略了這個批判任務，顯而易見的是，在一些作品裏，作者不肯刻劃在境地中的大衆戰士的民族性格的成長，卻無批判地講述個人英雄主義者的故事。現在生活裏面出現了「出人意表」的事件，有些作家便片面地無條件地去反映牠，甚至故意追求一個離奇偶合的「動人」的故事。故事裏的人物，思想非常人所有，行爲則若有神助。這傳奇的傾向，無意中高揚了個人英雄主義的意識。我們認爲，作家的任務，在反映真實的生活，而不在去結構一個什麼「故事」。

最後，我們要談到什麼叫做方法是現實主義的了。關於現實主義的一般問題，我們在各篇上已經說了很多。不想在這裏加以重複。但我們這裏還有幾點應加以補充。

第一作爲創作方法來看的現實主義，它首先要叫我們作家注意的，便是作家的革命的實踐。沒有實踐，是不會認識現在的。沒有現實之深切的認識，也不會有現實主義的作品，這是自明之理，無待解釋的。

第二：新民主主義的現實主義，它是包括了「抗×」的現實主義，和革命的浪漫主義。「什麼是「抗×」的現實主義？」那就是作家在抗×的實踐中，以抗×的現實素材，爲其其創作的中心內容，予以客觀地表現的一種作品。那麼什麼是「革命的浪漫主義」呢？那就是作家在其以抗×的現實素材爲其創作的中心內容而予以客觀地表現的中間，不但要把握到這現實素材下的本質，而且還須把握這現實素材的發展的方向。浪漫主義的作品，也就是提示理想的作品；然而我們所謂「革命的浪漫主義」却是在作品之抗×的現實主義的表現之中，貫徹以「革命的」精神的意思。因爲中國民族解放之發展過程，是從抗×的到革命的。這是一方面。另一方面，從抗×的現實主義，到革命的浪漫主義，那是目前新民主主義現實主義文藝的一種發展過程，它是新民主主義文藝的自身發展中，準備提到社

會主義的現實主義階段去的。它的發展過程，正如下列的方式：

一、抗×的現實主義

二、革命的浪漫主義

——新民主主義的現實主義

三、社會主義的現實主義。

所以在這裏要指出的，便是在革命的浪漫主義的作品創造中，必須具備有現實主義的基礎。它是不分離現實，而又高於現實的。它的典型，在現實裏也許還沒有形成，然而却具備可能形成的基礎和條件。新的英雄主義的人物典型之創造，是應該屬於革命的浪漫主義的。

第三，新民主主義的現實主義，它應該是，而且必須是有頌揚也有批評的；這就是說，它有更廣泛的具體內容。它應該以「抗×的現實主義」的觀點來頌揚，它同時應該以「革命的浪漫主義」的觀點來批評。同時，它不但是要描寫當前的一切有關於抗戰的題材，它還應該更廣泛的描寫在表面上看來和抗戰無關，或如檢查員們所說「不合抗戰需要」的

而實際上則確立抗戰的根本精神，並能推動抗戰向前的那種有本質的意義的題材。現實主義的這一種創作方法，魯迅先生是曾用非常具體而淺明的話說明過。這就引來作我們這篇文字的結束吧：

「……提口號，發空論，都十分容易辦。但在批評上應用，在作品上實現，就有問題了。批評和創作，都是實際工作，以過去的經驗，我們的批評常流於標準太狹窄，看法太膚淺；我們創作也常常現出近於出題目做八股的弱點。所以我現在應當特別注意這點：民族革命戰爭的大眾文學，決不只局限於寫義軍軍軍打仗，學生請願示威……等等的作品。這些當然是最好的。但應當這樣狹窄。牠廣泛的多，廣泛到描寫現在中國各種生活鬭爭的有意識的一切文學。因為現在中國最大的問題，人人所共的問題，是民族生存問題。所有一切生活，（包括吃飯睡覺）都與這問題相關，這是看一看滿洲和華北的情形就可以明白的。而中國唯一的出路，是全國一致對×的民族革命戰爭。懂得這一

點，則作家觀察生活，處理材料，就是理絲有緒；作者可以自由地去寫工人，農民，學生，強盜，妓女，窮人，閹老。什麼材料都可以。寫出來都可以成爲民族革命戰爭的大衆文學。也無需在作品的後面，有意的插一條民族革命戰爭的尾巴，翹起來當作旗子；因爲我們需要的不是作品後面添上去的口號，和矯作的尾巴，而是那全部作品中的真實的生活，生龍活虎的動的脈搏，思想和熱情等等。」

作爲新民主主義現實主義的創作方法，也應作如是看。



後記

費了半年以上的工夫，寫成了這二十餘萬字的所謂「文學讀本」，在我幾乎是一個「惡夢」參考書少，人事紛忙，生活艱難，拉差打雜文字很多……這一切，幾乎使我沒有很好思索的機會。但書店方面既然給我這一個機會，我也不願放棄。可是一接受下來，上面這些困難，磨折得我好苦！我曾經幾次停下筆，想「廢然而返」。但又有一種力量鉗制我，不許我這麼辦。這是什麼力量呢？生命需要發展，人要活……生活真是一種殘酷的鬭爭呵！我真不願多說。

寫這一書時，我就有一個企圖：既要比較廣泛的涉及於文學上的諸問題；又要把我認為比較正確的文藝理論，組織在中國文學的作品分析與敘述上，而歸結於中國氣派中國作風的新文學創造的提示。因之，我也有一個自己的約束：所有例子，儘可能引用中國的作。這並不是我輕視先進國家的文學遺產。為的是也許親切一點。但顯然，我並沒有十分履

行這約束，而且有些地方，是不可能履行的。

全書的綱要，大致取之於蘇聯維諾格拉多夫的新文學教程。因爲在他提出的各項問題，確是最基本的問題。然而我或者把它擴大，或者把它縮小，而完全充實以「中國的」內容。特別應指出的，我有三處是涉及於中國文學史方面的。卽爲中國文學觀點之史的發展，中國文學的流派中國文學之民族形式的檢討。在這裏，有我自己的對於中國文學的分期法和各流派的意見。我祇能在這裏算作我對於這一問題的提出，說不到研究的心得。是不是我還要再深入一點來研究，寫一部文學史之類的東西呢？這祇有天知道！因爲生活是一種殘酷的鬭爭！

寫作時，有一個別扭，鬧得兇：想儘量寫得通俗一點，但有時簡直無法通俗。於是寫下又改，改下又寫；把句子倒裝，順裝簡直在練習作文了。鬧這別扭的原因，一由於有些理論，本來是有點難懂的，自己彷彿可以隨意寫去，但還恐有些讀者還無法明白，須得改。二由於自己對於這種理論，本來怕還沒有融化，須得再融化一次吧。

這書如其有可取的地方：那就是我的立論，是大膽的。不管自己意見成熟不成熟，拿出去供別人討論，也還是有益的吧。但這也正是一個缺點。人們也許可以相信我的立論，但終覺得未必可全信吧。然而我所期望於讀者的，也不願把這書作爲「讀本」來讀，而是作爲參考和一種意見來看。

最後，我有兩點要特別聲明，其一，對於中國文學的形式：我得到振鐸兄的不少提示。我還應在此謝謝他借我許多參考書。其二，我在最後一篇裏對於毛澤東的新民主主義論和雪峰兄的關於藝術大衆化引用得很多。這原因是，二篇都是太好了的文章。前者也許流行得不太廣大，而後者却彷彿沒有被人注意。自然，雪峰那文章文字的艱深，也許是引不起人們注意的一個原因吧。但我在引用他的論據的時候，則作了一番引述工夫。這引述也許會有錯誤的，但這又是聲明的聲明了。

我常常想，我們的一切工作，都需要嚴謹而且精密。但若有人需要我發表不成熟的意見的時候，我還是發表。因爲有需要，自然有欠缺，連這點欠缺都不能予以填補，這還成個什

麼世界。「功不必及身而成」我的不成熟，也許可提供別人作一種發表成熟意見的準備資料，或可作催生別人的成熟意見的反對因素。這就是我素來抱過的「有話不妨說，說錯無妨，拿出主張來，大家好磋商」的大胆主義——但這不免又要爲拘謹之士搖頭歎息而說道：何主義之多也！而我則可應之曰：「我本無心『壟斷文壇』，定理論於一宗。」然亦「死出風頭」之流亞乎！吁！是書自廿八年十月寫起，而成於二十九年之五月中旬。五月二十一日記。

一之本讀學自年青

編續本讀學文

角二元二價實冊每
費寄加酌埠外

| | | |
|------|-----|-----|
| 出版者 | 發行者 | 著作者 |
| 珠林書店 | 楊克齋 | 王任叔 |

印翻准不有所權版

版初月一十年九十二國民華中

★ 青年自學讀本 ★

文學讀本 新哲學讀本

王任叔著 上下兩冊

平生著 一元一角

本書係作者費時半載的力作。全書綱要，大致取之於蘇聯維諾格拉多夫的

本書由日常生活舉出好多有趣例證，闡明新哲學的一切基本法則，問世未及一年，忽已三版，觀此可知本書之價值。

中國近百年史讀本

呂見平著 在排印中

，而完全充實以「中國的」內容。作者以正確的文藝理論，組織在中國文學的作品分析與敘述上，而歸結於中國氣派中國作風的新文學創造的提示，實力新民主主義現實文學理論劃時期的傑作。

本書上卷於半年前刊行，傳誦一時；現在下卷亦已寄交本店出版，俾讀者得窺全豹。全書二十五萬言，上卷實價一元六角，下卷實價一元八角。

本書凡十三章，從鴉片戰爭起，迄全面抗戰止，把中國近百年來，經濟，政治，外交，軍事，文化各方面發展和演變，作簡括明確的分析，並且闡明歷史鬥爭經過的結果，估計每個運動的意義和教訓，指出民族進步的通衢。敘述嚴密，論斷精確，文筆深入淺出，讀者藉此可以獲得正確之史觀，作繼續研究之助力。



國家圖書館



001708588



音