

大時代

文藝叢書

鄭振鐸
王任叔
孔另境
編主

捫蝨談

巴人著



世界書局印行

大時代文藝叢書序

文藝工作者在這個大時代裏必須更勇敢，更強毅的站在自己的崗位上，以如椽的筆，作爲刀，作爲矛，作爲炮彈，爲祖國的生存而奮鬥。在這個大時代裏，文藝工作者成爲無量數的羣衆中的一份子；而不是孤高自賞的自己禁閉於象牙塔裏的人物了。他要應用着他的特殊的技能與工具爲無量數的羣衆寫作，咏歌，演奏，呼號。他要貢獻他的一切給祖國；沒有例外，沒有躲避，沒有退息與閑暇。山林的清音告退，個人的牢愁靠後；不再歌頌愛情，不再讚美自然，沒有例外，他活在這個苦難艱危的時代，他必須負擔一切羣衆所負擔的責任與苦難。他是一個先知先覺者；因之，他必須『先天下之憂而憂，後天下之樂而樂。』他要爲祖國與無量數的羣衆在最黑暗的漫漫長夜裏擎起火炬，

照耀到天明。

在過去的無數世紀裏，偉大的文藝家們，沒有一個不是在苦難中生長；沒有一個不是爲祖國而貢獻了他的一切的。孔子爲周與魯而殫其一生的力量；其道不行，則退而講學。Aeschylus生在希臘與強大的波斯帝國作着生死鬥的時代；他是一個偉大的悲劇家，同時也是一個出現於波斯戰役裏的勇士。西班牙的 Cervantes 也是一個戰士；他在被俘囚的時間裏寫着不朽的『Don Quixote』。屈原寫離騷，不是爲自己的不幸而寫，他所反復叮嚀者只是『恐皇與之敗績。』沒有一個偉大的作家不是『憂天下』的。『自了漢』與禁閉在象牙塔裏的人物永遠不會成爲一個偉大的作家。所以，當我們的祖國在作着生死鬥的大時代，一切文藝工作者們只有一條路可走，就是貢獻一切給我們的祖國；沒有躊躇，沒有彷徨，沒有躲藏，沒有例外。

這是一個開始。當天色明亮了的時候，當光明的時代到來的時候，Aeschylus 般的偉大作家們必定就會在苦鬥的一羣裏產生出來的。

『冬天來了，春天也就不在遠處了。』

耐得住冬天的寒冷與風雪的，就會見得到繁花如錦的春天。

不要在苦難前面退縮，不要在風雪交加的冬夜裏躲藏起來，不要在黑暗之前低首。當全民族在經歷着空前的火的洗煉的時候，個人是沒有，而且也不能有藏身的安穩處所的。挺着胸，擎着火炬，在漫漫長夜裏，照耀到天明！

而天明已不在遠。東邊的天空已隱隱的顯出曙光了。Aurora 已經在飛翔，在向我們走來了。我們這一羣文藝工作者們，力量雖然薄弱，但沒有一個敢放棄了我們的應盡的任務。這部『大時代文藝叢書』的編著，便是我們的工作之一。

是東方將曙以前的一羣叫曉的鷄鳴聲。

然而，衆籟皆將響應。天色就要明亮。一個光明的大時代，就將到來。

以此自勵，並以勵人。

是爲序。

大時代文藝叢書

書名	內容	作者	定價
實證美學的基礎	理論	蘇聯 維那卡爾 斯基 齊明 虞人 譯	四角
繁辭集	雜感	容 應	四角
橫眉集	雜感	孔另 叔等	八角
捫蝨談	雜文	巴 人	六角
松濤集	與眾 詩文	石白 鐵曙 等	九角
十人集	創作	郭源 佩 新 等	六角
掠影集	創作	柯 靈	四角
突圍	長篇 作篇	王行 廢	四角
孤獨	長篇	蘇聯 微爾 塔 譯	六角
和平	長篇	德國 格萊 塞 譯	八角
當他們夢醒的時候	悲劇	石 靈	四角
法國革命三部曲	三劇 種本		

外埠酌加郵費匯費

世界書局印行

812
120

856127



編主 境另孔 叔任王 錄該鄭

書叢藝文代時大

談 蝨 捫

著 人 巴

行 印 局 書 界 世

編前小綴

正是夜深人靜的時候。把過去的「陳跡」收集起來，預備寫一些話在這上面，我忽然想起明天是孩子出病院的日子，覺得無從下筆了。

三十多年以來，我每每不很記得自己是走着怎樣的路過來的，這也許因為我很少回頭去檢點我自己。當時，大概是爲了活，總得勤劬的「出貨」。而要「出貨」總還得「進貨」。有的是活不下去的時間，就讓爲活而耗費吧。我是毫無系統的拚命找些書讀，讀得有趣味時，也就隨便寫下東西來了。說這一冊是文藝論文，那還不如說是讀書札記。從叛逆的靈魂到新詩的蹤跡與其出路，差不多全是這樣寫成的。

但我終究是活在並不渺小的時代裏。街頭的鬧聲，人間的喧嘩，革命的戰歌，真理的爭辯，——凡這一切，祇要我活着，是無法避免聽到的。而我因之也有點小意見發表。彷彿一隻蒼蠅飛過海潮之上，雖然不爲人們所聞見，但也算盡我的力了。從走私談起等篇，可說是追隨於時賢的宏論之後

的微弱吶喊，作為整然有系統的意見看，那是不對的。

因為相隔的時間有三年，各篇相互的意見也許有出入。編排是盡可能的按照年月的次序，但記憶不是歷史，次序顛倒了也許有。三年的生命是短促的，我的思想也不會有絕大的變化——會如日本普羅才子林房雄，現在做了法西斯蒂的號筒，轉向了。便是次序顛倒一點，大致也還是無妨吧。

然而我不能無所感慨的，卻是將這樣的「陳跡」貢獻於讀者之前。終久有什麼意義呢？將說明我是走着這樣一條路活下來，顯示我的生命的價值嗎？那我可沒有那樣潛越與狂妄。將珍惜我過去的浪費的生命，收集起來以作個人的紀念嗎？那我儘可讓它與蟲沙同腐朽，不必印行問世了。我彷彿記得我也曾經有過爲我自己而活着的時代，然而在今天我卻必須爲我的後一代而活着了。社會雖然不會虐待我，但我的求活的路是仄的。孩子病未全好，調護正須時日，我力能爲他綢繆的，依然是我自己的尙未成灰的蠟炬似的生命，然而作爲一個中華民族的子孫的我們，那義務該是雙重的：要不忘祖先辛苦締造的基業，更須爲我們的後一代在這基業上打定建築偉大工程的基礎。我有權利溺愛我的孩子，但我必須從愛一切的孩子上來完成我的私愛。在大衆幸福之前，

我的孩子纔能獲得不帶血腥的幸福，我又何暇僅爲自己的孩子而浪費我不多的生命呢。收集起這生命的陳跡，再來出賣一次吧，爲了孩子，我是這樣的編起這一個集子來了。如其讀者讀了後還有些用處，那是我意外的收獲了。

四月十日巴人記

捫蝨談目錄

編前小綴

叛逆的靈魂·····	一
讀歐根·奧尼金走筆·····	三二
高爾基底藝術思想·····	六三
高爾基底創作的手法·····	八五
德國法西斯主義的文藝學·····	九三
新詩的蹤跡與其出路·····	一一八
從走私問題說起·····	一六七
文藝雜談·····	一七四
救亡時期的文學問題·····	一七九

短論三題·····	一八九
評「谷」及其他·····	一九八
我的呼喊·····	二一二
保衛大上海與偉大的民族個性底創造·····	二一九
捫蠡談·····	二二七
魯迅先生的藝術觀·····	二四九

叛逆的靈魂

——讀彼利斯·哥東諾夫後雜寫

—

不再爲那虛偽的愛，

與希望與榮光所誑騙了。

夢一般的，朝霧一般的，

青春之愉樂也消泯了。

但在我們心中，總燃着希望：

在宿命的權力的重壓下，

傾聽着呵，那使心兒震盪。

祖國的呼聲叫響！

我們帶着不絕的一線希望，
期待着神聖的自由時光。

這恰如一對年青的戀人——

期待着晴朗的幽會日期一樣。

在我們心中的自由之火未熄時，

在我們擔戴正義的心未死時，

朋友呵，我們總會向祖國——

將美麗地燃燒着的熱情呈獻。

朋友呵，相信着吧——不久在天空

將會出現了那使心頭歡躍的幸福之星，

露西亞也將從大夢中豁醒，

在專制政治的廢墟上，

記下我們的姓名！

這是一首普式庚呈獻給他的朋友卻亞達耶夫的詩。卻亞達耶夫是個俄國的著作家和哲學者（一七九六——一八五六）年青的時候，加入十二月黨。在十二月黨事件之後的反動時代，他寫了一本有名的「哲學者的信」。這是對於當時俄國的國家組織及文化體制的激烈的抗議。因此，卻亞達耶夫給政府當作「瘋子」處理，載那文章的雜誌底編輯者也受了流刑。普式庚非常尊敬他，所以寫了些詩呈獻給他，這是其中的一首。

人都知道，普式庚是個貴族的作家。他的對於藝術的態度，是為藝術而藝術的，為什麼也寫那樣激烈的詛咒專制政治的詩呢？

據蒲力哈諾夫的分析：普式庚在亞力山大一世的時候，和他在十二月黨事件發生，做了尼古拉一世的文學侍從之後，其間，他對於藝術的態度，有太大的不同。為藝術而藝術的傾向，是此後纔發展的。在亞歷山大一世時，他能在「自由」一詩中叫道：

唉！無論看什麼地方！

都是鞭笞，都是鐵，
法律底苛酷的恥辱，
束縛的無力的眼淚，
到處彌漫着偏見的濃霧
不正當的權力……

但在尼古拉一世的時候，普式庚卻唱出了另一種詩歌來：

向那邊去吧，和平的詩人
跟你有什麼關係？

趕快在淫亂之中化爲石塊吧——

豎琴的聲音不使你們復活！

對於我的靈魂，你們是墳墓一般可厭。

爲了你們底愚昧與怨恨起見，

到現在爲止，有鞭笞，

和牢獄，和斧鉞存在——

對你們狂亂的奴隸，這些已是十足够……

而普式庚對於工作的見解，也可於下列語句中看出：

也不是爲了生活底騷擾，

也不是爲了利慾的鬭爭，

我們是爲了靈感，

爲了甘美的辭句與祈禱而活着的！

蒲力哈諾夫因之就斷定普式庚的爲藝術而藝術的傾向，「是在藝術家和圍繞他的社會環境之間，有了不調和的時候發生的。」

其實，這話是極其機械的。每一個偉大的藝術家的靈魂，都是極其複雜的，有時，甚至顯出矛盾。在亞力山大一世的時候，普式庚的確寫過不少諷刺政府人員的短詩，用手寫本傳播着。致卻亞達耶夫一詩，即是其中之一。亞力山大早已想懲罰這詩人，放逐到西伯利亞去。幸虧茹考夫斯基救援了他。但在十二月黨事件發生，幾位重要的思想領導——李列夫 (F. P. Polov)、柏斯特爾 (Pestel)、莫拉約夫 (Murayov)、卡霍夫斯基 (Kalkhovasky) 和貝斯都席夫 (Beshuyev)——處了絞刑，尼古拉恩赦了普式庚以後，普式庚也並沒有就此貼伏就範，官家方面，仍舊以他的詩，帶有政治的危險性而斥責他。而他那偉大的史詩，歐根·奧尼金卻正在這以後完成的。

藝術上之「為人生」「為藝術」的說法，其實是不很妥當的。誰能說太陽的光燄，是為了養育地球上生物而放射的呢？但誰又能說它不是為了養育地球上生物而放射的呢？它放射，它也就養育着我們了。沒有生物——沒有我們不足以見太陽的偉大雄麗。沒有太陽，而我們將如何活着，也不可以想像了。藝術與人生，正復如此。無藝術不足以見人生之偉大，無人生不足以立藝術之光輝。人生與藝術的統一的和諧，就是偉大的藝術家最大的成就。莎士比亞、歌德、拜倫以至於巴爾扎克，我們能說，誰是為藝術的，誰又是為人生的？他們誰都熱愛着人生，熱愛着自己的生命，而又熱愛

着藝術。人生、藝術、自己的生命力，這是藝術家的三位一體。以人生養育自己的生命力，以生命力來光大藝術，而以藝術來照映人生。無疑的，普式庚就是這樣的藝術家中的一個。我們決不能借一二污點，來抹殺他的名字。

自然，我們不能就此說普式庚是個革命的或反抗的作家。普式庚出身於貴族，這已足使他能捨身而奔入於那時的革命的狂流中。但他由於客觀的環境的激盪，已越出了貴族所應有的地位與身分。他那人道主義的精神，自始至終也不會變更過。祇有像俄國批評家皮沙列夫（Pisarev），掛着「唯實主義」的哲學的招牌，而實際卻是個虛無主義者那樣的人，纔會從否認美學的本質的意義出發，而否認普式庚的作品，一無價值。

固然一個批評家，可以抓住作家的出身、階級、地位種種關係，來分析他的思想；又從思想的評價上來否認他作品的價值。但那樣做，有時，會得了一個極端錯誤的結論。法國的無比的光輝的現實主義的作家巴爾扎克，在思想上不是個王政復古主義者嗎？但他的巨著人類的喜劇，卻無疑地是十九世紀法國最偉大的社會史。杜甫不也是時時裝着付忠君的相貌，上過三大禮賦的頌詩嗎？但誰能抹殺杜詩中所描寫的唐代的社會的真實。偉大的藝術家，就在於能以藝術的迫力，寫出一

時代的客觀的真實。藝術家所應忠實的是現實——現實的大者。小節上的疏忽與錯誤，我們應該予以寬恕。高爾基也曾說過：「普式庚寫過讚頌尼古拉一世的詩作……我們就牢牢記住了。這是小人物特別歡喜強調大人物的過失，或缺點，而使降低到和自己一樣的一種邪惡的記憶。」在此，我們應該知道明鏡上的塵埃，決不足以損毀鏡子的本質的光輝。

其實，在普式庚的靈魂裏，也有他極其猛烈的叛逆的成分。爲了避免「徒死」，爲了忠於自己的藝術，屈伏於尼古拉腳下，這是普式庚分裂的人格的另一面。然而，一到他整個的（雖然也是分裂的）靈魂受到忍無可忍的打擊時，他卻勇敢地不惜將生命付諸孤注的一擲。普式庚之與他的情敵，荷蘭大使的義子丹第斯決鬥，那就是他臨到「最後關頭」的捨身行爲。而普式庚也終因決鬪受傷（一八三七年一月二十七日）再活了兩日夜，於一八三七年一月二十九日下午二時四十五分死去了。

普式庚之死，在一百年以後的今日，卻正是懦怯的預備以雲貴爲察堪加的中國民族的一首具體的諷刺詩。（註）

（註）作者爲此文時，中國尙未抵抗日本帝國主義，故云。今則時易勢移，然亦不便刪去。

然而，在一百年前，普式庚的死，更是暴露俄國當時的統治者的卑鄙無恥的陰謀的一篇檄文。原來普式庚的決鬪，表面上是因為他受了他不真的夫人娜泰里雅·龔察洛伐的情夫佐治·丹第斯的侮辱，而實際上，卻還是沙皇的陰謀。沙皇想把他收做「文學侍從」，但普式庚的願望，卻在做一個真正的民族詩人。所以雖然在他的作品裏帶着強烈的貴族傾向，與穩重的自由思想，卻也有不少叛逆的靈魂的呼喊，沙皇總覺得不很放心。時時把他當作危險的革命份子，以為無法馴伏了。就唆使佐治·丹第斯去引誘他的夫人，同時，又寫了許多匿名信，傷害他的自尊心，使他不得不以決鬪而結束了他三十八年短短的生命。這是一種最惡毒的，最悲慘的謀殺。萊芒托夫的一首著名的罵人詩，就是宣布這謀殺普式庚的兇手的罪狀的。(註)

毀滅了，倒下了光榮之子，

這受了一世誹謗的詩人，

低低地垂下了頭，

(註)見A·亞尼克斯德作的「普式庚是我輩中間的一個」。

胸前的鉛子，復仇的心……

……

他的頌歌不再歡唱了，

普天之下，沒有了那聲音——

歌人在避難的墳墓中住着，

他的嘴上已加上了封印。……

……

你們那些慣於作惡爲非的

先人的虛榮的後裔……

……

你們自由、光榮、天才的迫害者，

貪污的一羣，站在國王的周圍——

在你們之前，一切都得靜下，

你們躲避在保護你們的法律之內

但是罪惡之子呵，有最高的審判，

上帝等待着那審判的時光到來……

——萊芒特夫普式庚之死

二

……在藝術與靈感的創造之前，

默然沈溺於狂喜的情緒中，

這便是幸福，這便是不義！

創世紀裏的上帝，我以為應該是看作是人類的創造的意志的象徵的。無論它的故事如何謊誕無稽，但當我們讀着創世紀的時候，我們也彷彿分嘗到創造者的悅樂。藝術的最大的使命，應是給人以創造的悅樂。這不僅在藝術的作者，也在讀者，由於取得這創造的悅樂，奮勵精神，去除陰鬱，

而臻於歷史的創造的任務。在這裏，我們應當明白藝術的作品的創造，決不能照抄政治學大綱或政策之類的條文，予以機械的運用。同樣，我們對於一個文學者，也不能僅以政治的天秤，估價他在文學史上地位的高下。一個貴族作家，因他忠實於藝術的工作，用真誠的笑，真誠的哭，甚至於真誠的罵，來充實他的作品，那就很自然地會將他所屬的社會的原形暴露出來。而變遷不停的社會後一階段的實社會，卻又每每是那所暴露的前一階段的「社會原形」的一個反諷刺。「新的」生長了，「舊的」遺留着。遺留着，而又可作「新的」殷鑒。一切現實主義的作家的功績，就在這裏。一切現實主義的作品，能吸引後代的讀者的一部分原因也在這裏。普式庚對於他自己的創造工作，是感到極大的愉快的，而且也極其忠實的。所以直到現在，讀者還佔着最大的數目。（據確實的統計，蘇聯在一九三六年中，普式庚著作銷行的冊數，為一千五百二十萬冊。果戈里為三百萬冊。托爾斯泰為二百四十九萬冊。）這就是普式庚在工作中所表現的純潔的創造的愉快，能使那些創造人類者於工作後，得到極大的安慰。兩種相同的心情，融合在一起，於是普式庚也就被重視了。

其次，我們更應該說到普式庚詩文裏所具的風格與內容。

在普式庚的任何作品裏，我們讀了它，總覺得「和諧」而「單純」，多少都帶些牧歌的情調。

似的。他不愛民衆，但他更愛強盜與草莽英雄；甚至於無賴者。他把民衆當作愚蒙無智者看待；在專制政治的壓迫下，祇知喘息過活，搖尾乞憐，甚或怨抑詛咒，希望別人救援的民衆——無力的民衆，他都厭棄。但不甘自泊沒，時時閃爍出個性的光芒的「不平凡的民衆」，他卻一樣的加以敬愛。就在這裏，顯示出他那與貴族不相容的叛逆的靈魂。我們祇要看他對於短篇小說情盜、基爾德莎的主人的處理，對於詩劇波利斯·哥東諾夫中僭稱者的寫出，他都帶着一腔的熱愛。至於他那描寫的手法，那是極其客觀的。有時雖然有點小小的輕微的諷刺，但沒有像果戈里的主觀的惡作劇似的譏嘲。大部分作品，他很少發抒主觀的意見。他的世界觀是通過故事的處理與安排而出現的。即使他描寫他那可愛的人物，他也沒給這人物以決定的評價，而是素樸地描出「原形」以「原形」去感動讀者。他不很注意滯礙的濃重的描寫，他卻注意扼要而單純的敘述。在一二的行動的素描，與言談的插述上，就能顯示了那人物的性格的無比的深奧。

自然，凡爲普式庚所處題的題材，多少是帶有些傳奇性質的。但因他手法的現實，這傳奇性卻被平淡化了。最好的例子，便是爲我們所熟知的那篇短篇小說風雪。一個想與貧窮的軍隊旗手私下去教堂結婚，卻因那旗手聘請證婚人爲風雪迷途，把婚事誤了。而後，終於又相遇見，和好如初。這

故事，是頗為奇離的。但我們覺得很自然。

還有，普式庚跟一切文學家一樣，最歡喜描寫女子和愛情。但他的理想的女子，卻是個平凡的，不帶貴族的驕橫與放縱的。在情盜裏的基里拉女兒馬沙，不愛年老的親王，卻愛做大盜的杜伯洛夫斯基。然而一到杜伯洛夫斯基誤了時日，在父親的強迫下與親王行過婚禮以後，他就貼伏在這命運下，以禮嫻自制，而拒絕了大盜的求婚。

相反的，他把愛慕虛榮的女子，給予以深刻的諷刺。在波利斯·哥東諾夫詩劇第十四場中：一個逃僧而僭稱為德米特利王子，在揭起反叛之旗以後，與馬林娜在庭園裏相會時，對話中活畫出馬林娜的愛情，卻原來是金錢與權勢的混和物。

大概，在普式庚的作品中的人物，都有一貫的平實的理性，連大盜、無賴、草莽英雄與吉卜西人，都有這一貫的理性。情盜中的女主人馬沙拒絕杜伯洛夫斯基的最後求婚，便是一例。而驛長裏的多妮亞，為一軍官所拐，雖然不很願意，涕肆交流地被掠了去，但既做了他的妻子，也就安定下來。等驛長上門尋找，被丈夫趕回後，她也還不忘情父親，到那父親墳上作了一回應有的祭奠。這是如何一個平實的女人。不，我們應該說這是平實的理性。

而這平實的理性的發展，於是一方面形成了射擊裏的主人希利渥的典型；一方面形成了鏟形皇后紙牌裏的葛爾曼的典型。這兩個典型，是兩個極端，但也很巧妙地暗示了俄國文學的兩種精神與趨向。那就是托爾斯泰的精神，和道斯托以斯基的精神。

射擊裏的希利渥，幾次與人決鬪，讓敵人打穿了他頭上的帽子，打穿室內的紙板；而自己卻始終沒有對敵人放過一槍，雖然他一天到晚練習射擊，而他總覺得敵人不當死。

「……輪到我了。他底生命最後終於落在我手裏；我貪婪地望着他，努力想捉得即使一點不安的黑影。他迎手槍站着，從帽子裏揀擇熟透的櫻桃吃，把那些核子都吐到我面前來。他底無感刺激了我。『有什麼裨益呢？』我想：『你要剝奪他底生命，那時，他對這事還完全不覺害怕？』憎惡的意思在我底腦裏消失了。我放下手槍。『你，像是，此刻還不當死，』我對他說：『請你回去吃早飯吧，我不願妨礙你了。』……」

這就是希利渥爲了一位伯爵向他從前有過交情的女人送情，給他奚落幾句，而討得伯爵一

個耳光，爲雪恥而決鬪的後半的敘述。

之後，那敵人伯爵要跟那美麗的女人結婚了。因爲伯爵，允許保留他的射擊。希利渥一聽到這消息，便去履行前約。可是到時候，他又不願射擊，要抽籤誰先放槍。之後，當他要向伯爵放射時，伯爵夫人來了，向他跪求。希利渥就說出如下的話：

「我滿足了：我看見了你底迷惑，你底孱弱；我強迫了你射擊我。我滿足了。你記着我。我把你賦予你底良心吧。」

這不是托爾斯泰式的理性嗎？至於那樣的理性是否能感動伯爵，甚之於如今日展在我們眼前的張牙舞爪的帝國主義的野獸們之類，那是另一問題；但在「人類愛」的前提下，這理性還是可感的。自然，我們應得申說一句：我們應得先有能實行人類愛的社會。

同樣，這種理性，在他的名詩吉卜西中也發展得極其圓滿（吉卜西在中國有黎烈文的散文譯。題名爲波西米亞人。）這故事詩的梗概是這樣的，一個吉卜西姑娘臧慧納和一個對人生絕望

懷想自由的俄國青年羅勒科成了相思之交。她把他帶到父親跟前，做了她的丈夫。雖然那青年對於這吉卜西人的自然生活有點慣了，但因那姑娘另有新歡，終於燃起了妒火，將姑娘與另一個吉卜西青年殺了。這姑娘的父親，就是個普式庚的理性的規範。他對於那殺人犯是這樣說的。

「遠遠的離開我們吧，驕傲的人！我們是一些沒有王法的野蠻人。我們裏面沒有劊子手，沒有刑罰；我們既不要罪人的血，也不要罪人的眼淚。可是我們不能和一個殺人犯一塊兒生活。你是自由的，你可一個人去生活。你的聲音會使我們害怕。我們是一些怯懦而又溫和的人；你呢，你殘酷而又勇敢。讓我們分開來吧。別了，祝你平安！」

在這裏，普式庚是將未開化的原始生活與自然的憧憬，予以理性化了。

在鏟形皇后的紙牌裏，普式庚卻借著葛爾曼，做了理性的邪惡的代表。葛爾曼在聽到一個伯爵夫人打牌發財的故事之後，他就要知道這祕訣，用種種調情的手段，勾結上伯爵夫人的養女李占未塔·伊凡諾夫奈。這又是個有理性的安分的但也多情的女子。心地極其純潔。但終於逃不掉

葛爾曼的引誘，交給他純潔的愛情。但他偏不希奇這愛情。在一個約會之晚，他循着那女子所指的途徑進了伯爵夫人的邸宅，但他不到那女子的臥室去，而躲在伯爵夫人書室裏，等伯爵夫人赴宴回來，他要求她說出打牌的祕密，且用手槍嚇死了她。雖然他之後覺得極其苦痛（是一種道斯托以斯基的人物所有的苦痛）也在她靈前祭禮一回。但還執拘地想獲得賭博上的幸運。之後，由於夢示，他到總會裏去試。頭兩次是賭贏了，到第三次，終於全盤輸掉。結果，發了瘋。但他還呢喃着夢中所指示的牌的點數：「三點、七點、一點、三點、七點、皇后……」

這是說明什麼呢，平實的理性的高度的發展，一方面，是由於克制而接近了「神」一方面，由於無限制的奔放而接近了「魔」。道斯托以斯基作品中那種小市民的情慾的放縱，充滿着苦悶與煩惱的陰鬱的人物，是多少帶有些不健全的「魔」性的成分的。他那賭徒小說，多少也可以說是鑿形皇后的放大。

但普式庚的作品中正常的人物，卻是大部分乘有平實的理性的。所以在一般上講來，普式庚與托爾斯泰更為接近。日本俄國文學研究者岡澤秀虎會說過如下的話：

「普式庚的甲必丹的女兒和托爾斯泰的戰爭與和平，雖然中間有那展開和深刻的不同，卻也可以感到深深的類似。沒有抒情的飛動，沒有熱病的多辯，還有體式的質樸平安，結構的勻整，主題的發展的單純——這是形式方面，這些作品共通的特質。不被戰爭和叛亂的騷動所破壞的地主邸宅的平安，在鄉胡作胡爲，在戰場大膽獻身的男兒的典型，和在家做賢妻良母的女性，以及對於到處彌漫着的刻板生活樣式的迷愛，這是這些作品的共通的内容。」

但最精到的對普式庚的創作的意見，我們不可忘卻A·紀德的話。他說道：

「在大部分的普式庚作品裏，都表現着明朗、諧和。沒有任何悲哀，沒有任何聽從命運的悲觀主義，而是深切的，甚至於可以說，對於一切歡快，一切人生的幸福，有一點蠻性的愛，但這已被他所特具的美的教養所要求的形式嚴格性所軟化了。」

在這裏，有一點蠻性的愛，也就是普式庚靈魂中的反貴族的叛逆的成分。不管它帶着原姓性

的，或浪漫性的這種愛，在拘泥禮節的貴族裏，是不被允許的。這也就是普式庚爲沙皇所討厭的原因吧。

普式庚的作品，在今日的蘇聯已經作爲寶貴的遺產而接受了。蘇聯人民愛好普式庚的作品，竟超過一切作家之上。高爾基生前盛許普式庚爲俄國最偉大的天才，最可敬的民族詩人。他甚至於說：

「……我以爲團結了『文化的世界』的，並不是道斯托夫斯基，而是普式庚。因爲，巨大而普遍的普式庚的才能——是一種心理健全的才能。」

這心理健全的才能，正是邁征於生產建設的路上的蘇聯的民衆所需要的才能。普式庚的作品之被歡迎，決不是偶然的。

……我像沒有生命的泥塊似的躺着，

魂靈的逆叛

在荒野上，聽到了上帝的聲音：
「起來呀，先知，你且望着，聽着，
以我的意志纏繞着你的靈魂，
漫游過灰色的海，黑暗的路，
以我的語言，燃燒一切人的心。」

——普式庚：先知

三

在晴朗的戰場上，
作爲戰士而斃命，
在廣場的斷頭臺上，
作爲奸賊而喪身，
這其間，並無若何區分。

——普式庚：波利斯·哥東諾夫

普式庚在他的文學工作中，範圍是非常的廣泛。他寫抒情詩、諷刺詩、故事詩，他也寫小說，寫詩劇，也寫歷史的研究著作。而有名的果戈里的小說死靈魂，又是他授意的。

他在這各方面的工作中，都有他偉大的成就。他的代表作就是故事詩：歐根·奧尼金。小說：甲必丹的女兒。詩劇：鮑利斯·郭特諾夫。

甲必丹的女兒是在十二月黨事件以後寫的。歐根·奧尼金卻從一八二三年就寫起，到一八三〇纔寫完。若說普式庚的精神在一八二五年十二月黨事件發生以後有所變改，那麼他的歐根·奧尼金是貫穿了兩個時期。祇有波利斯·哥東諾夫是他前期的代表作。

甲必丹的女兒是一種歷史小說，即以他兩卷歷史研究波格喬夫叛變史為背景。寫出當時地方守備的生活，開了俄國寫實小說之先聲。歐根·奧尼金是描寫一個由於理知偏重的教育與放縱的生活而對於一切事失卻熱情的主人公與自然而純真的無垢的處女泰契耶娜的對立，藉以暗示西歐精神與俄國精神之交涉的一部力作。至於波利斯·哥東諾夫，就以他自己的遠祖格維

理拉·普式庚擔任一重要職務的一歷史事件爲題材的。

那時，普式庚被命令指定幽居在米哈洛夫斯古村裏，他讀了許多莎士比亞的著作，他驚嘆莎士比亞的偉大，就想創作一詩劇。他的遠祖曾經幫助一個逃僧，借名一個被謀殺的王子，僭稱帝號，打倒國王波利斯。他就把這故事做了劇本題材，寫出那時亂動的社會的一般情景。

這詩劇一共分了二十四場。事件的脈絡是這樣的：

當俄國約翰大帝死了的時候，皇子德米特，也被人謀殺了。兇手被提的時候，由於悔悟，告白了。那是貴族波利斯的指使。但誰也不敢對波利斯怎麼，終於讓他即了王位。雖然民衆對於這慘殺極其憤怒，但也祇有飲泣而已。可是這故事，卻時刻地爲一個卻特夫修道院的老神甫比明所記住，在他和修道僧格利高利談起的時候，格利高利起了極狂大的妄想。

「波利斯呀！波利斯，

人們皆在你跟前戰慄震驚，

沒個敢說那不幸的皇子的運命。

但誰知在這薄暗的僧房之中，

卻有個出世人，爲你寫下——

那恐怖の彈劾文！

你將不能逃出神之裁判，

你總也不能逃出這俗世的判定！」

這樣格利高利就逃走了。經過了關卒的捕捉的網，逃到波蘭國王的地方。利用民衆對於德米特王子的懷舊心理，造謠說那以前被殺的王子是別人的孩子——正如狸貓換太子似的換過了——而真的王子德米特卻還活着。於是貴族中如格維理拉·普式庚就去依附了他，稱兵與討波利斯。普式庚對修斯基公爵報告了這個消息之後，有這樣憤慨的話：

「……可哀呵！我們不能相信自己的生命。失寵，監獄，西伯利亞的放逐，出家的頭巾、手鐐、足枷——這些一切，每天在等待着我們。要是遷移到荒僻之陬，那也祇有餓死，絞首。試問我們之中，何處還有門第最高的人……」

這樣，他就投向那僭稱者身邊去了。
投向這假德米特王子的，還有波蘭貴族、哥薩克詩人。那僭稱者，對詩人說了如下的話：

「這是什麼，是拉丁語的詩篇？」

劍與筆的結合，是最好的神聖事業。

祇有月桂樹，能結合這兩者。

我們生長於北方的天空之下，

馴習了拉丁的繆司之聲，

熱愛巴爾奈薩斯山的花。

我們相信詩人的預言，

在他們如焰般的胸中，

歡愉鼎沸，決不徒然。

他們首先有可褒獎的偉業，

然後得到了祝福。

前來，在我的記憶中，

好好兒接受這贈物（給予他寶石的指環）

我爲你立下個運命的聖約：

待我掙得了祖先的皇冠，

我將再聽你快樂之聲與感激的歌音：

「繆司褒賞着光榮，

光榮褒賞着繆司之神。」

之後，僭稱者就預備進軍，但在木尼綏克將軍城裏，他在跳舞會中遇到了馬林娜姑娘。他們約定於菩提樹噴水池旁相會。這時，僭稱者卻向這女子吐出了實情。馬林娜馬上就鄙棄他。在這一幕裏，詩人以非常活潑的筆調，深刻地寫出兩人的個性。

「啊啊！這噴泉呵。她將要來此處。我不是個生成的懦怯者。即使眼前看到了死近來——

我對着這死也不心戰。」

他就是那樣的大膽的。

「啊啊！那充滿盡惑的甘美之聲呵！怎那廢惻惻來遲，在靜寂的夜的蔭影下，我會到你，隻身獨自這無聊的一日，過得如何遲緩！夕陽的反光，又消逝得如何闌珊！在夜暗黑，竟叫我如何久待！」

他又那樣的多情。他在這愛情的陶醉中，忽然覺得「光輝的名譽，露西亞大帝國，都不算什麼一回事。祇要能和您在一起，即使住在寂寥的曠野的破陋的小屋裏，我也願捨卻王冠，毫不足惜。」但馬林娜卻勸他別爲「我美麗懊惱殺，你不是愚魯的熱情青年，您是爲運命所救援的皇子，莫斯科帝王的後繼者。」誰知他竟說穿了祕密，使馬林娜驚駭卻走。

「我是惡徒。爲驕慢心所唆使，欺瞞着神人，欺瞞着世間。」

但馬林娜，你別再責我，我對你無何等負疚，我不能欺騙着您……」

但馬林娜終於說：「你無名的浮浪人，在奇蹟地欺誑着兩國國民，決沒有資格成功的。」無論他如何對馬林娜起誓，決不說出這祕密，但馬林娜還不相信。終於僭稱者傲然地說：

「雷帝的幽魂，起自樞中，以我爲子，付我以德米特之名。使周圍的國民奮起，指波利斯而作犧牲。我是皇子，這已充分。在傲慢的波蘭女子前，我恥於卑下求情。永久地再會吧……血腥的戰爭與我們運命之廣泛的畫策。將消滅了我戀之憂悶。啊啊！可恥的熱情冷退時，我將如何對您憎恨！算了！——破滅與皇冠，兩者必有其一，在俄羅斯爲我靜等。在晴朗的戰場上作爲戰士而斃命，在廣場的斷頭臺上，作爲奸賊而殞身，這其間，並無若何區分。你既不能作爲我的親人而共享運命，我知你將後悔無垠。」

於是僭稱者決然進軍莫斯科。莫斯科的民衆起了極大的動搖；波利斯還一樣襲用千百年來統治

者的手段。

「在各個廣場裏，有不安的囁嚅掀湧；人民的心，已如波濤沸騰。——要平靜這情形，最爲要緊……如有攸作不隱約言動，必尋予以警告；各設勿論……」

同時總主教，又建議將以德米特的屍體來壓服這謠言。可是心勞日拙，波里斯雖曾一度打勝僭稱者，終於在接見外賓時，突然死去了。這使格利高利終於得到了勝利。波里斯的子女兩人，在監禁中仰藥而死。而全劇也告了結束。

通過這全劇，普式庚寫那僭稱者「叛逆的靈魂」是非常出色的。同時他在末場裏，又以民衆的意見，來評價僭稱者。

莫薩利斯基 諸位，馬林亞、哥東諾夫和皇子費特爾，皆已仰藥而死。我們尋到了那屍體（民衆在恐怖中沈默着。）爲什麼你們老守着那樣沈默呢。叫吧！皇帝德米特利·伊凡諾夫！

萬歲！

（民衆守着沈默。）

這樣的收結，正和普式庚一切作品中的主人公，以懸崖勒馬的姿勢，收束他奔放的熱情一般。這也就是普式庚的理性——一種穩健的貴族的理性。普式庚的靈魂中，自有它叛逆的成分，但一等它發展到相當程度時，他卻立時予以收斂住了。僭稱者之於馬林娜亦復如此。他在這種收結的場合，決不表示失望，或悲觀；他祇看作爲很自然的趨勢。他在他第一篇浪漫的敘事詩「高加索的囚徒」裏；也是如此：一個俄國青年，對於一個愛上自己，又被自己拒絕，但卻偷偷地打開自己鐵鍊，解放自己的熱情女子，投河自殺，並沒跟着去死，僅於感傷之餘，逃走了事。也就是他這種自持的理性的表現。

不誇張他叛逆的靈魂，不忘卻他自持的理性；這是普式庚的人格與作品的整個的內容。不反抗人生的運命的悲劇，但也不屈服於人生的運命的悲劇。自然地安排着一切；創造的悅樂，煽動着生命的光燄；他的眼前，祇有一件事是緊要的——那就是「作業」。然而，正惟這，就足以顯見普式

庚的偉大了。三十八年的短促的生命，竟奠定了俄國國民文學的基礎，這如何驚人的業績呵！

這事我可不是很知情；

在那邊，絕對不許把您的事談論。

要不，總教你砍頭割舌有分。

沒有一天刑場上不聞殺聲，

監牢裏也擠滿了犯人，

要是在廣場裏，有三個人聚首，

密探就張着鼻子嗅聞追跟。

還有皇帝一有閒暇，

就親自將告密者訊問。

這情形下，真難做人，

祇有沈默，纔能「明哲保身。」

——哥東諾夫第十九場，俘虜的話。

讀歐根·奧尼金走筆

『現在，兩個人且相向走近！』

兩位朋友，還沒把狙擊的目標決定，

各自用着堅實的脚步，

冷然而又沈着地潛潛前行。

祇向前走近四步，死的階段已臨。

歐根還沒把腳步停止，

首先已將手槍慢慢兒前伸，

待馬上踏出第五腳去時，

林斯基眯着左隻眼睛，

正在開始着射擊的描準，

同時，歐根也開了一響……

這決定的時候呵，竟打中了！——

年青的詩人，無言地落下了手槍。

靜靜地用隻手按住胸膛，

倒在那裏。他那上雲的目光，

毫無苦痛地，顯着死相。

宛如雪塊，輝着閃閃的陽光，

緩緩地流下山的斜坡一樣。

在這剎那之間呵，

歐根如同冷水澆過身上，

帶着那樣的心情，急馳到青年之旁。

雖然還叫他的名字……但已無用。

他呀——他早已死亡！

青年的詩人，從此得到了永遠的安息。

暴風雨停止了，可憐的花兒，

在曙光中，漸漸萎竭。

祭壇的火，也終於消滅。

詩人凝然不動地躺着。

他那額上無力的和平之色，顯得奇妙。

詩人恰如乳頭下，受着彈丸，

傷口流着血，如煙霧之渺渺。

僅在一瞬間前，即此心臟呵，

正鼓動着——

感激，敬意，愛與希望。

有生命活躍。有熱血奔騰。

可是而今——其中，一室空空，

一陣陣地降下薄暗陰影。

這胸膛，竟入於永久的沈默之鄉！

鐵門關閉了，窗戶用白漆塗上。

主人不在。——在何處漂蕩？

祇有神明知道呵！竟那麼消失得無影無響！

—

這三節詩，是從普式庚三大傑作之一，歐根·奧尼金敘事詩第三章決鬪裏摘下來的。現在我們卻竟可以做那詩人本人的追悼歌了，這真是人生無比的哀傷的悲劇。

固然，我們的詩人普式庚跟那陰謀殺害的兇手丹推司的決鬪，是沒有像林斯基那樣立時死去，而且在苦痛的掙扎中，還給敵人一彈，痛叫了一聲：『快哉！』然後倒下地去的。扶傷回來，詩人又

經過了兩晝夜的苦痛呻吟，在於一百年前二月十日死去。但悲劇的運命的收場，竟至那樣相同。這難道是詩人自己所能豫料的嗎？

是的，一個敏感的詩人，是可以豫言自己的命運的最後的，以無比幽邃的靈魂，磨擦着這如潮的襲來的環境，不但從此決定了自己應走的路，且能望見這路的盡頭，祇要不爲自己某種「魔念」所隱蔽，詩人能豫言自己運命的最後，並不足奇。在這淫靡的以決鬪爲雪恥的唯一方法的貴族社會裏，身處其中，以決鬪而死，看作爲一個年青的自尊心甚強的詩人的歸宿，那是極其合理的。在這合理中，普式庚自己就跟林斯基，落在同一的運命裏了。

但至死也不及料的，而普式庚自己的這一回決鬪，卻是政治的陰謀的殺害，意義竟超過普通的情敵的決鬪。

不過，話還得說回來。歐根與林斯基的決鬪，何嘗不是顯示現實與理想的衝突呢。林斯基之因決鬪而死，正顯示理想的破滅。普式庚自己就抱着貴族的自由主義的人道主義的思想，這思想與沙皇的專制主義，恰恰相反。雖然沙皇極籠絡的能事，想把「詩人收爲己有」，爲自己歌功頌德，但普式庚還唱他自己的歌。且極愛寫關於歷史上的叛變的史實（如三大傑作之另外兩種：鮑里斯

·郭特諾夫與甲必丹的女。前者是以普式庚的祖父附從一個僭稱皇號的遊僧的故事爲題材，後者是以普格樵夫的叛變的史實爲題材，與諷刺小詩，這自然給沙皇以不快的。政治的陰謀殺害，就此發生了。但還元於思想的根底上，也還是現實與理想的衝突。

二

普式庚的文筆，極其簡明，灑落。任何編製，都充滿着快樂的調子。沒有一點陰鬱。就是快樂的調子，也極平正和諧，沒有奮激的，流於過分的地方。同時，他寫青年熱情之戀，不帶上一點點像左拉那樣的醜惡的野性的描寫。保持着醇化了的清瑩如玉般的潔白。固然，人不是神；然而人也不是獸。不鄙視情慾；但有克制，而不使情慾奔放至於無極，那卻是人應有的理性。他把獸性還元於原始的自然狀態裏，而使它與山川草木共其優美（見吉卜西人一詩）。但這也正是使矯情的虛偽的貴族階級看不慣的。正如歐根·奧尼金爲普式庚所看不慣，作爲一個否定的人物的典型來描寫一樣。

但普式庚畢竟是貴族階級出身的，他有他的理性。他的理想的女性泰契耶娜，一到嫁給某將

軍而做了別人妻子的時候，卻很婉轉的拒絕了歐根的愛情。同樣的結局，也可在杜伯洛夫斯基（即電影裏的復仇豔遇）中看到。馬沙嫁給了一個老王爺後，也就拒絕了巨盜杜伯洛夫斯基的愛情。這怕就是普式庚自己所有的中庸的哲學吧。

在文學的各種範疇裏，普式庚無疑是現實主義的作家。這不特因為他的文體，有如俄國批評家亞以亨伐爾特（Ajhenvald）所說『是幾何學』的（見世界語甲必丹的女的序文）而且他還非常正確而且真實地表現了生活的畫幅。蘇聯的理論家密爾斯基氏在文藝百科全書裏他所執筆的現實主義論中，謂現實主義的抒情詩，應有明白的單純的不用隱喻的清麗的傾向。普式庚的抒情詩，正用的是這樣的形象。普式庚之為現實主義的作家，已經早為蘇聯一般批評家所公認了。

三

那麼現在，且讓我來談一談歐根·奧尼金吧。

歐根·奧尼金，在普式庚作品中，在處理複雜的近代心理一點上說，在把這樣的內容放在這樣美麗的被洗練過的形式中這一點上說，是佔第一位的傑作。同時，在世界文學裏，也是頂有獨創

性的一篇傑作，不能脫卻從來的擬古主義的領域的俄國文學，從此走上了自己的路，現實主義的路。果戈里稱許這作品是『奇蹟』，不能說沒有緣由的。杜思退益斯夫基也說：普式庚在此創造了奧尼金和泰契耶娜兩個典型。

歐根·奧尼金決不是自傳式的敘事詩。但普式庚確實在這作品裏披瀝了洋溢於自己心中的感情與印象。一方面，吐露着他的人生觀、社會觀；另一方面，又織入了他學校卒業那時所過的華美而放縱的社交生活。普式庚是通過自己，寫出了俄國文明史上的一個時代，與深入於這時代的民族心理。

那麼歐根·奧尼金，究竟是怎樣的一個人物呢？是十九世紀初葉俄國大多數知識階級的一典型。俄國知識階級最顯著的特性之一，即西歐崇拜、西歐文明之摹仿。這特性，因西歐狀況不同，帶來了不同的種種色彩。奧尼金所處的時代，就是維耶納會議之後，反動政策正發揮它的權威的時代。為法國大革命所刺激，追求真理與自由的國民，現在陷於絕望與憂愁之中了。這時，就產生了以拜倫的世界苦與自滅與對俗世的侮辱為基調的厭世文學。

但從那對於被褻瀆的理想的憂愁而發出來的拜倫的厭世主義，一到俄國，全然失卻了它的

悲劇性。因為，當時俄國亞力山大的自由主義，雖然受了頓挫，但剛剛走入反動時代，對於自由與真理的血戰尙未開始，因之沒有經驗到真實的痛切的自滅的悲哀。結果，拜倫主義在追逐流行的青年的氣質上，祇不過投下了滑稽畫似的反影。

奧尼金，就是這種浮薄的貴族青年的一個。同時，泰契耶娜，卻是個習慣於靜穆的山野生活，愛好自然的沈靜而憂鬱的多思慮的女子。這是一個未染西歐風氣的古老的俄國女子，是反映俄國舊有的民族性的一面。普式庚把這樣的一個青年奧尼金，和這樣的一個女孩泰契耶娜，寫成這樣的一首戀愛的悲劇的敘事詩，也就是企圖說明西歐文明與古老俄羅斯文明的杌隉與錯綜的關係。這關係是通過兩個典型的性格而具象化了。歐根·奧尼金，日譯者米川正夫，在其序文上說道：「相對於奧尼金的否定的性格而始終着的，泰契耶娜卻集作者之同情與尊敬於一身，作為渾然的極有意義的女性而理想化了。她是作為出生於俄國黑土與森林之中的單純素樸並無限地美化了的真理的化身而被描出着。奧尼金不過是離棄俄國土地的西歐文明底『戲詩』(parody)，而她卻相反地是最好意味裏的俄國的代表者。」這話，無疑是正確的。

四

全詩共分八章。自一八二三年十月作起，至一八三〇年十二月作成，凡七年。第一章，題名「仰攀的蟲」。詩人開筆就介紹歐根·奧尼金的家世和歐根·奧尼金的性格。

「我們底學問，無論誰，

都可隨便塗抹。

所以，在幸運的我們俄羅斯，

以知識而成名，這事不難爲，

歐根——據世人的意見，

即使是決定的嚴格的審判官，

也說他是個有學識的青年，衍學者。

他在說話時神色淡然無情。

對着一切問題，祇輕輕的一觸；
嚴正的議論一開始，他就裝着老成，
擺着副鹿爪似的臉色，守着沈默，
以想不到的火樣的警句，
引得貴婦人們的櫻脣，微笑脈脈。
這就是他有用的才能的本色。

接着，又說他知道許多學問，讀了許多書。但他的表情是：

.....

他有時面色傲然，有時順從，

有時注意深深，有時假裝副——

冷靜的表情，微妙無倫；

有時煩惱似的把嘴子閉緊，

有時燃燒一般的雄辯，滔滔不盡。

若是寫信給他戀人，

卻也極無做作，寫得一手好信，

呼吸在純潔的感情裏，愛着唯一的人，

他能陷在忘我之境。

他底眸子，時而尖銳，時而優美，

時而如含恥羞，遲遲鈍鈍，

時而又有純樸的淚光照映！

歐根·奧尼金就是這樣的一個青年。他過着貴族的極端腐爛的生活，整天整夜在夜會、酒店、劇場、賣淫所等等地方奔跑着。他消耗着青春的力。在歡樂的杯底，他又開始嘗到苦的殘滓。他厭倦了這種生活，想以讀書來充實心的空虛；但還不行。他於是回到叔父的遺產的領地去過隱居生活。在這裏，我們可看出詩人對於自然的追慕，非常深切。

「我們是爲了充滿和平的生活，

田園的靜寂而營生，

寂寥之中，正高揚着豎琴之音，

創造之夢，將更鮮明地浮映。

委身於無罪的安逸，

獨自逍遙於寂寂的湖濱，

無爲呵！這正是我生活的準繩。」

第一章，就在這樣的追慕中收筆。第二章「詩人」開始，還是寫歐根·奧尼金。但鄉下人對他的評論，是這樣的：

「那個人，可真毫無禮節儀方，

既不精神，又復這麼怪樣！

整天啣杯，喝着紅葡萄酒，

也不接吻——那婦人的手。

成天祇是唯唯否否，

不說個確定的，是，確定的否！」

接着詩人寫出了另一型的新地主。那就是以後與歐根決鬪的烏拉奇米爾·林斯基。他是個怎樣的人物呢？

「……………」

烏拉奇米爾·林斯基是他的名

有顆全然迪青根式（註）的心

是美丈夫，年青！

（註）一九二七年德國所組織的詩人同盟

唐德的崇拜者，詩人！

吸收着德國的學術的結晶，

帶來了奔放不羈的空想，

十分褊狹的熱情的精神，

充滿着不斷的刺激言語，

與垂肩的黑髮披紛！

而他，『在情的方面，又是個純樸的無智的男子。』『醉心於前途希望。』但對於交際界表面的光輝與世人的評論，也很魅惑他青年的心，他胸頭多疑，常常爲空想所苦。

『人生底目的，對於他，

是個富有魅力的謎語！

他爲此問題而頭痛難言

心深處深信着是奇蹟的寄寓！

.....

『他攜着豎琴，

放浪於席拉與歐德的國境，

憑藉此等詩聖之心火，

燃起了魂靈。』

之後，他與歐根認識了。他和歐根的性格，據詩人的意見，說是『波浪與岩石，詩歌與散文，冰與火焰』的不同，但還做着朋友。同時，還去訪問鄰村底女地主拉林。這拉林家有兩個女兒，姊姊叫做奧理加，是個天真的胡蝶一樣的少女，與林斯基已訂了婚約。姊姊就是泰契耶娜，是個沈鬱而耽於冥想的女孩。在第三章少女之戀裏，詩是這樣的寫着：

『奧尼金底來訪

給拉林家的印象

可不怎麼平常。

街坊鄰舍，全都高興地

推究着種種原因。

用着切切喳喳的小聲，

流放謠言，戲謔着開心，

凝着罪惡的想像，異口同音，

說是泰契耶娜的未婚男人。

還說親事早經說定，

爲了時式的指環沒有鑄成，

結婚就這麼延期暫等，

說來真個是有據有憑……

泰契耶娜討厭聽聞——

這樣的世人的爛嚼舌根，

但在胸中，實在喜悅得難以形容，

沈想着這事，落在忘我之境。

相思之種，投下心中。

時候一到，她就變做了戀人。

恰如散佈於大地之上的種子，

在春的吹息下，得到了生命……

我們泰契耶娜的想像，

早已饑餓着宿命的食餌，

燃燒着優婉的哀愁之情。

胸頭的苦惱與煩悶，

也早經壓榨着她年青的心！

——魂呵！正等待着誰……的來臨。

於是泰契耶娜無晝無夜，總充滿着幻想，做着熱烈的淒寂的夢。且還如蜜似地貪讀各種優美的小說，把小說中的主人，幻化爲自己戀愛的對手。然而——

一切的人，在優美的處女的夢想中，

融合爲唯一的姿態——

那便是奧尼金——奧尼金一人！

終於泰契耶娜寫了一封信給歐根·奧尼金，委婉地敘述着自己的相思之情。信由她乳母的兒子交去，沒有得到復信。過了幾天，歐根和泰契耶娜，在庭園裏碰面了（這裏已寫到第四章冷淡的心）歐根拒絕了泰契耶娜的愛情。這因爲歐根是個西歐崇拜者，不會愛上這貞淑的老式的美人的同時——

我們的歐根，是個這樣的人：

青春開始時，他已經過了

狂暴的歡樂與任情的情慾的犧牲。

沈溺於這種生活習慣裏，

有時暫對某事，而感到魅心，

有時，又對別的事物而幻滅來臨，

爲切熱的慾望所虛苦，

憂心於浮薄的成功，

以笑聲敷衍倦怠，

不論喧噪，不論靜寂，

他總聽着永遠底靈魂的哀訴，

空將自己一生的美麗的花朵，

徒然散掉。八年間無爲地過去……

所以他，「即使看到美人，也鼓不起真誠的熱戀，」
「祇待情性追逐他的蹤跡。」他對泰契耶
娜說了這樣的話：

「啊啊，空想與年齡不再回來。

我的心，也不再能還老返青，

我以兄弟一樣的心愛您，

那也許是我們更高尙的愛情。

啊！請別生氣，且聽我話。

年青的姑娘，說得要兩次三番，

把熱情代替別的空想。

這猶如每當春來，

樹木總要變一次葉兒一樣……

這是天意，神心無法勉強。

即使您熱戀得如癡如狂，

您也得學習統制自己，毋使溜輕！

人們不理解您，正如我一樣。

經驗缺少，常是不幸的生長！

可是另一面，「爲年青的奧理加的美所魅惑的烏拉奇米爾，傾倒全身的熱情，一刻深一刻的陷在情慾的牢籠裏，他常常跟戀人一起。在薄暗的她的屋子裏，祇有他們兩人坐着，一早，就手攜着手到後園去散步。」烏拉奇米爾還爲奧理加寫了許多詩。

第五章惡夢——命名日開始時，普式庚把泰契耶娜的受苦，盡量地寫了出來。用對於自然的憧憬，用惡夢，來反映泰契耶娜這時的心理。一到她命名日，賀客盈門，而歐根竟也由林斯基帶着同來，這竟使泰契耶娜，驚惶失措：

歐根恰巧坐在對向，

比朝上月亮還要淒蒼，

比爲獵人所追趕的牝鹿還要發抖得強，

她不能把幽暗的眼舉上。

戀之火猛烈地燒着她心臟，

氣息斷了，臉色變樣。

連兩人的祝辭也沒聽到，

祇淚兒從眼裏紛下掉！

可哀呵，她就想現在馬上死了……

但歐根一點也不憐惜她。在祝賀完了跳舞時，反而帶着故意調笑的心情，向林斯基的戀人與理加表示有意的舉動；這天真的少女，爲這有謎一樣魅力的人所誘惑，竟忘掉林斯基在座，跟歐根跳舞起來。

机陞的可愛的從弟布耶諾夫，

帶着奧理加和姊姊泰尼耶，

來到我們的主人公之傍。

敏活的歐根，就跟奧理加一起跳舞。

艱難地相互進退着，

旋到這邊，又舞到那方。

屈着身子，貼在她耳旁。

把什麼土俗的戀歌，在低低地歌唱。

互握着手兒，緊緊不放。

終於有濃濃的紅霞，

燃出在她充滿自尊的頰上。

林斯基看得一清二白，

突然投入在忘我之鄉。

充滿嫉妬的怨恨抱在胸膛，
等待「馬士爾」加舞終了，
他要跟奧理加舞個「終場」。

可是沒有用。「終場舞」奧理加還跟歐根一起。這使林斯基感到極大侮辱，策馬還家。第六章的決鬪，就這樣開始了。可是歐根得到林斯基的決鬪書後，又極其自悔。他不過爲了一時的狂妄，侮辱了思慮淺薄的少女，竟引起這樣巨大的結果。但他又爲世俗之見所束縛，不肯向林斯基求和。決鬪終於實行了。而結果，就如我篇首所徵引的詩一樣，林斯基被打死。在這裏，可以看出奧尼金還有一點人類的善良的心。他不堪鄰人的非難，自己所犯的罪惡的良心的責罰，上了放浪之旅了。

之後泰契耶娜，爲其母親的勸導所感動，到莫斯科和一個退職的將軍結了婚。第七章莫斯科詩人於寫出泰契耶娜之出嫁外，還描摹着鄉村與莫斯科種種不同的情景。一到第八章，泰契耶娜做了「夜會之女王」，奧尼金從旅行回來，看到了她，卻發狂地愛着她了，他寫信給泰契耶娜，但——

沒有回信，他再寫上一封。
第二信，第三信，也沒回應。

這使歐根苦痛極了，終於——

走穩前去的是誰？

這個，讀者想早已推知。

全然的對！這是我們無法醫治的怪人，

飛奔到泰契耶娜那裏去。

他臉如死人一般走入，

沒有個人在接待室裏。

走過了廳堂，又走進一間屋子，

也沒有個人兒在，

但打開了門口，他極度驚駭，

就木頭一般站在那處。——

祇有泰契耶娜一人在他面前，

沒有化妝，蒼白的臉。

手托着她的腮膀，

正在讀着什麼的書信，

淚珠兒如泉一般潛潛流放。

歐根便投身向她足旁，求她饒恕。而她——

長時間沈默終於過去，

她靜靜地說起話來，

『已經够了，起來吧，

我不能對你們打開胸懷。

奧尼金，你會否記着？

那時，運命怎樣支配在我們之間，

在並列的樹木下，我們如何相會。

你會否記着？

我是如何順柔聽着你的說教，

而今，這番輪到我了。

她說，她那時是年青，標緻而且善良，愛着他，而他招她以冷酷，但她一點也沒怨他。現在她哭着，哭着希望他忘掉泰尼耶——

若是我能自由地選擇，

那麼與其選你無忌的熱情與信與淚，

我寧取你那時候，刺一樣の斥責，
與冷靜而峻嚴的訓諭……

最後，她決定地說：

幸福也會接近過我們。

實現也大有可能……

但是我的命運已被決定，

也許，我的行動有點輕率，

但我怎禁得母親淚下紛紛。

現在，算是泰尼耶薄倖，

求什麼籤，也不能把一切變更。

我已入嫁此門，

年青的您，勿再向我追蹤，

我知道你的胸中，

有廉恥之念與驕橫，

我愛着您，（唉，說什麼謊？）

我已許身他人，

我要永久——永久爲那人守貞！

這樣，歐根便被那將軍回來時的車聲所驚醒了。普式庚也就寫完了這首敘事詩。

五

讀了泰契耶娜拒絕歐根的熱情的愛的話，很容易使我想到了會真記裏鶯鶯答張生的「萬轉千迴懶下牀，爲郎憔悴卻羞郎。」詩句。自從新文學運動開始以來，對於中國舊文學，都說是才子佳人的爛調。但研究文學史的人，我以爲應該指出這才子佳人的作品底社會背景。即就以會真記爲

藍本的西廂記說，我以為張生與崔鶯鶯，不能不算那時候的知識階級的典型人物。蘇聯接受文學遺產的呼聲，同樣，也是在這樣的客觀的意義上來接受的。

還有，在普式庚作品中所表現的俄國國民生活，有許多地方，跟中國相同。即如被普式庚所理想化的泰契耶娜，她那貞靜而抑鬱的性格，這於中國舊式女子很有相同的地方。普式庚在處理人物時所給予的自持的理性，也與孔子的中庸的哲學有相近處，此外，如年青女子常常不自由地嫁給年老的貴族，封建地主的壓迫下人，以及為普式庚所讚美的那種吉卜西人的性道德與自然觀，歐根那樣的以義務勞役，代替人頭稅的溫情的改良主義，在中國各社會層，到處可以看到。但是俄國社會，已經向普式庚的當時社會，更進了一步，終於開展了廣大的社會主義的建設。那麼和普式庚作品中所描出的國民生活與社會風習有同樣條件的中國，我們的希望應該放在那一點上呢？我們現在來紀念普式庚的百年忌，更應該不忘卻雖然不是為普式庚所開拓的，但多少是指示出了一點光明的未來，而得有今日那樣光輝的成績的蘇聯。

高爾基底藝術思想

我們得到高爾基於六月十八日逝世的消息的時候，正是蘇聯新憲法已經頒布，社會主義的國家，已經進到一個更鞏固的階段的時期。這使我們覺得爲人類的解放而貢獻了無比的生命力的偉大的藝術家底逝去，更爲可悲了。

藝術家的高爾基，可說永遠是站在時代底先頭的。他那生命底光燄也時時與時代底車輪共鳴着。俄國柯根教授謂高爾基在其表現於初期的故事中的浪漫主義及理想主義的傾向，和我們在「克利沙謨金底生涯」中所見的寫實手法，其間接着個廣闊的海。但我們以爲這廣闊的海一般的高爾基所顯示的距離，正是俄國社會四十餘年間所顯示的距離呀！即此，我們已經可以看出高爾基與時俱進的精神了。

資本主義的國家，很有方法巧妙地將一切屬於解放人類的思想，那種叫人類從「必然的王國」推進到「自由的王國」的思想，予以抹殺或歪曲。但不能抹殺或歪曲的，卻是藝術家光燄萬丈的繪筆。高爾基的作品，就這樣地廣泛而闊大地超越了國界流傳在世界底角落落，擁有了不可計數的廣大的讀者，而催醒了人類底糊塗的夢。於是資產階級學者，時時以狡猾的笑臉，從高爾基作品中底某些成分裏，而指出高爾基底尼采主義的精神。彷彿也想引高爾基為同志，作個資產階級底說教者。實際上，尼采底超人主義，祇是勇敢的個人主義。而高爾基在「鷹之歌」以及其他一切前期作品中所顯示的意義，卻是一種強烈的人類個性底解放的表白。這是在黑暗的時期裏，高爾基所要求那些被壓迫與被損害的人們底反抗的精神。自然，在他初期作品裏，也由於他經驗所局限，他所描出的人物，大都是浮浪漢——如拆爾卡士、馬爾華——但通過他和她底個性，我們已經可以看到那種無視習俗道德的英勇的精神。在某種政治的機構下，無產階級因脫離了生產機會，流落於都市而形成爲流氓無產階級，但在他們獲得了參加生產的機會的時候，一樣還可以恢復他們所應有的階級的特性。高爾基所描出的類乎超人主義的浮浪漢，每每顯示了有這樣的可能的光芒。在這裏柯根教授底話有他明確的根據。他說：

「達到社會主義的路，各人皆有不同。在高爾基出發到這路上去的，是一個強烈的人類底個性。他不將革命看作單是經濟關係和政治組織之整理——而以爲革命底完成，亦有賴於人類個性底，即從內部的人類底變革。在革命所戰爭着的無數戰線之中，這變革（個性底變革）乃專屬於藝術家的。」

所以在資產階級支配的時代，高爾基強調着個性，乃是激起大衆的反抗精神底必要條件。決不是尼采底弱肉強食的思想底繼承。

從高爾基四十餘年的著作生涯中，我們處處可以看出高爾基底藝術底路線跟時代底車輪是這樣地合奏着。他從浮浪漢底描寫進而爲資產階級的醜惡底暴露（他底長篇復瑪、哥得耶夫中就是一例；中譯本爲膽怯的人）商人氣實底諷刺（三人就是一例）但因此，他又受到資產階級學者底咒罵了，說表現在這兩篇裏的高爾基底藝術力是衰微了。其實，衰微的，不是高爾基，卻是資產階級所象養的人們底神經。一到俄國社會向前闊大地開展的時候，由於高爾基自己實際參加了政治活動，他底不朽的著作母親，就以另一種偉大的筆調，給它描繪出來。母親底轉變，是俄國大衆底轉變，也是俄國社會向更高一階段推進的先聲。

一到一九二八年他回到蘇聯以後，他益發以他垂老而健旺的精神，參加蘇聯各部門文化工作，他底筆又轉了一個方向，他發起了集體創作，著作「工廠史」和「內戰史」。這因為蘇聯社會已進到社會主義建設的路，高爾基所一向期望着的歷史的人類底創造，有了實現的可能基礎。我們在他文學論裏可看到他這一期望更爲殷切。這也就是作者要把高爾基最近的藝術思想，作一個稍具系統的介紹，來紀念他底逝世的微意。

二

作爲文學藝術最主要的問題看的，正和一切學術底範疇一樣，便是真理的問題。而文學藝術又是接近真理的現實之把握。一篇作品之生命之永暫與否全視客觀的真實底把握如何。不論巴爾扎克是一個如何堅強的王政復古主義者，但在其創作底現實主義的過程裏，他終於大部分地把握到了客觀的現實，所以他底作品，直到現在還發着生命之光。可是高爾基在他底文學論裏，卻強調着主觀的真理，而以極嚴厲的筆，批判了括弧內的『客觀的真實』。所以這議論一傳遞到日本以後，日本自由思想的老作家正宗白鳥便感慨系之地說道：

「高爾基氏是反對尊重『客觀的真實主義』的。他置重於普洛列太利亞底主觀的真實……這老於『精神一統，何事不成』的常識的努力觀的露西亞文豪之意氣，可謂豪壯之至，這也就是為青年所崇拜的原因吧！」

實際上，這又是歪曲了高爾基對於真實的評價。高爾基所反對的是括弧以內的客觀的真實，是小市民底客觀的真實。他說：

「有些論者說：藝術必得奉仕於『客觀的真實』但這『客觀的真實』是什麼呢？他們對於那個可全然不問了。其對於普洛列太利亞之『主觀的在真理』對於革命之合目的性及組織那有新的創造力的數百萬人們的時代之關係如何，他們也不加思索了。」

「所謂『客觀的真實』實際上連『照相』都談不到，它比較照相更為惡劣。因為這是偽善的。是讀了幾本哲學書的某些人所謂『二元論』。『客觀的真實』是把人類與世界社會環境相隔離開來而把握着的；這是將誠實與卑劣，愚純與狡猾同時相混合起來，而隨便地來把握人類的。這是如道斯托夫斯基之流，以人類為『神與魔』之相剋而把握着的……小市民，一般說來常常是個受難者。連在物質上尚在全然幸福的時代，他也要為那幸福之能

否永久繼續而感到不安。他總老老不安地感到活剝自己的皮肉的手——那比巨大的槍口還粗的手，在自己周圍伸動着。小市民對於『客觀的真實』底存在，對於爲他們思想與感情所溶鑄而充滿矛盾表現於文學上的一切，感到很大的利益。這因爲使他非常安心，爲他辯護，使他合理化的……『客觀的真實』在其根底裏，是與宗教相共通的。這是給人以安慰的，可比宗教更爲有害。因爲比宗教更欺騙得巧妙……」（見文藝放談之一）

在此，高爾基很明顯地指示着：小市民所謂『客觀的真實』，僅是眼前的現實底表面，而混雜的把握。但藝術上所要求的真實，是『接近真理的現實』之把握，也就是高爾基所指示，普洛列太利亞主觀的真理之把握。因爲正確的世界觀，必然與現實底歷史的步調相合湊。表現於藝術上底現實，必須經過正確的世界觀底照明，然後得盡了藝術奉仕於客觀的真實（決不是括弧以內的真實）的任務。歷史所課於普洛列太利亞的主要任務，是要把這世界從『必然的王國』飛躍到『自由的王國』。在此普洛列太利亞底主觀的真理，與歷史的客觀的真實已經合而爲一了。故高爾基在其論劇一文裏說：

『我們是活在舊的廢棄與新的創造底過程中的緊張的戲劇化的時代裏。但理解這事

的人，祇有不·斷·地·工·作·着·的·人。」又說：「今日人們在旋風般的現實中蒙受多種多樣的影響。他們在自己心裏，體驗着個人主義與社會主義的鬭爭，體驗着難以和解的矛盾的鬭爭。還體驗着經過數世紀在小市民層暴力的重壓下承受着來的諸性質的衝突。以上的體驗，帶着決定的嚴格的歷史的要求。這種歷史的要求，不外是由歷史所承認的新人類之創造者、勞働階級底黨的要求。在這些人中，階級的革命的自覺，已經生根於感情與堅牢的意志之中，變做飢餓與愛一般的本能……」故：「藝術底基本使命，必須超拔於現實之上，從新人類底創造者——勞働者階級所建樹的光輝的目的底高處，來看今日的事業。我們應關心於正確地表現存在，然而這也祇限於爲了更深切而且更明確的理解我們必須根絕與必須創造的事物之中。英雄的事業，必須有英雄的語言。」

在這裏，高爾基所課於藝術的普洛列太利亞的主觀的真理，是個什麼樣的東西，也很明白了。就是卡爾主義底藝術學者所說的客觀的真實。但必得有別於小市民底客觀的真實。小市民因其受不起現實的激烈的打擊，常常在現實底混亂的場面中迷失了方向，於是以悲涼而酸苦的語調，說出他所接觸的現實，以這現實爲真實，而教育了大衆。在他們彷彿以社會生活底「悲劇」作爲

唯一的「藝術之酸素，藝術家活的素材。」他們彷彿對讀者說：「我是悲慘的讀者，你們也悲慘起來呀！」這種現實的悲觀主義，是與帶有前進的歷史的生命的客觀真實，決然無緣的。道斯托以斯夫基底窮苦者底描出，和高爾基底窮苦者底描出之間，也就有這樣不同的鴻溝。這是彰明昭著的事實。

三

那麼我們來看一看蘇聯底現實，是怎麼樣的現實呢。高爾基在視野與觀點裏說：

「在蘇聯，科學地被組織着的理性，其與自然之盲目力底鬪爭，得到了無限的自由。在此，人類底理性，顯示了那種征服自然的盲目力，從順地奉仕於無階級的平等的社會之事業，作為大膽而有力的「第二自然」之創造者並組織者之偉力。所謂第二自然，即以第一自然——那往昔無組織的，於勤勞人民之利益，建着敵對關係的第一自然——底力與寶庫為地盤，而創造出第二自然來的。普洛列太利亞底堅強的意思，與結合着的理性，能使泥沼乾燥而資取燃料；能改變河流，灌溉乾燥地帶；能利用水之就下力，創造電力與火光；能打開阻礙的山

崗而成通路；能征服北極底永久的冰原；能以運河而貫諸海；能更變社會主義共和國內之巨大的國土底地質；使這國家成爲益發豐饒富裕，便利於每個人的國家……」

在這裏，高爾基所說明的是什麼呢，即蘇聯底現實，已經進到人與自然鬭爭的歷史底新紀元期。因此高爾基所要求於蘇聯底藝術家的，是關於藝術上的「永久的」主題之更變。他在論詩的主題裏，幾乎是大聲疾呼地寫着：

「過去的詩人們，作爲農民和地主，作爲『自然之子』——在本質上是作爲自然底奴隸，而狂喜於自然之美與賜物裏。在詩裏對於自然的態度，最普遍而明顯地可以聽到的，是柔順與阿諛之聲，便是現在也還可以聽到。其實對自然作讚詞，即對暴君致讚詞。在牠調子上，常叫人想起祈禱。對於自然底醜惡的暴行——例如地震、洪水、颶風、旱魃，以及別的毀滅數千人並破壞他們手成的勞作的盲目的自然力之各種爆發和狂奔——詩人們則像相互約定，不說什麼了……詩人從未向人類呼喊：跟自然鬭爭！支配自然！有時對兩足的專制主雖然也感到憤激，但對盲目的暴君而憤激的事，卻是沒有……」

是的，歷來在藝術文學裏，自然是作爲讚美而被呈現的。這原因卻在於人類底生產關係，永遠

是統治者佔了優勢，他們在利用自然時，卻把大眾們底精力（energy）也作為自然底一部而利用了。為他們所豢養的藝術家們，就不得不以讚美自然的言詞，來使這『有意識的自然力』麻醉一下。同樣，一切為正義而反抗兩足的專制主的藝術家們，也局限於僅為專制主之暴力而反抗，卻不能把這專制主看作為阻礙人類向與自然鬪爭的路上底障碍物而加以反抗。

還有所謂『戀愛』與『死』也歷來為詩人們看作永遠的主題的。高爾基以為把戀愛看作為歌唱底主要的鼓舞者，並且在藝術底領域裏演了鼓舞者底腳色，那是可以而不必加以議論的。因為在戀愛的願望上，男女兩性借了想像的幫助，卻也能够完成那生物學的性美學。但在無政府的社會諸條件之內，戀愛卻成了污濁的淫逸。是肉麻地把女人詩化起來，看作『第二種人類』而繼續着野獸的態度。將女人教育為一個奴隸，甚至於為一架器械。然而在男女完全同權的蘇聯社會中，詩卻應該把那時婦女的新評價，和對待婦女的新的更高尚態度，教給青年。至於死，在布爾喬亞文學裏，佔很大的位置。所謂生活之中心，是死。有些文藝理論家，且以為文藝底第一義，是處理關於人生底生死問題的。而處理社會現象的，卻落於第二義了。高爾基以為處理這些問題，必得從生生不息的新生活之勝利的觀點出發。他在論劇一文裏就有那樣的話：

「在我們關於死，實在無暇想到，我們爲生活目標而奮鬥，我們要再建它，這是極其困難的工作。這是需要意志與理性底全力不絕地英雄似地緊張着的。」

同時，他覺得對於死這個主題，應該在詩裏催起國家對於勤勞者底健康與長壽加以注意。他說：「資本主義國家底健康和長壽，並沒有興味，科學能延長人底生命，這問題不會被認真地決定地解決過。但在社會主義社會裏，對於這問題的認真和堅決，應是當然的。在那裏人類底尊敬逐漸達到正當的高度，個人健康之保護，是成爲國家權力最嚴肅的課題之一。」

這些意見，在我看來，可說是全然簇新的。但同時，也是最合理的。此外高爾基對於兒童文學底主題底嶄新的見解（見文學七卷一號）也恍然叫我們看到新世界的面目。值得我們注意的。

四

我們已經說過，高爾基在其作品裏，對於人物個性底強調，決不是個人主義底表白。恰恰相反，高爾基對蘇聯文壇，留存於作家與批評家之間的個人主義的傾向，常常用極其嚴厲的筆調批評着：

「個人主義是在文學世界裏成爲極有力的支配着的病患。人們總在自己書中非常巧妙地蔽隱着這個。但在生活式樣與相互關係上，在對於讀者及對於國家的利害關係上，全然無恥地曝露了個人主義的破綻。例如：出賣未完成的作品，這事是極其流行的。把同一條短褲賣給三個買主的這樣的裁縫店，可還不會有過。然而把同一本書或短篇小說賣給兩三個出版所的作家，在咱們國度裏卻是有的。卽長篇小說的第二部還沒有寫成，而賣出了第一部，也是同樣的。這和長統靴子的頭還沒有做成，先把統子賣出的鞋店一樣。書坊上好久以前出版的第一部的書，已經輾轉販賣着，但第二部卻老沒有出版呢。」

——見「文藝放談之三」

「個人主義者總明白地把自己看作是『背負此世界的罪孽的人，爲全人類而苦惱着的人，或放逸的牡山羊。』這還是把自己看作超等人物的想頭。他確實自以爲是『人類的偉大的苦難者。』例如戈果里、道斯托夫斯基，以及其他的人，常可聽到那麼說法。於是我們也恐怖地說着：『我是多麼苦惱呵！』然而，著眼於同情與憐憫之布施，正是爲寺院所發明的舊的無聊的有害的遊戲。這是必須治療的病症。因爲這病症，反而把對於苦難的憎惡推到後方

不見了。而這憎惡正是人類對於一切苦難的根源起而與之鬪爭的發條……我們既已知道苦難的製造者，不是古代神祕的運命，而是現實地一見便可尊敬的，但實際上日見其野獸化起來的紳士諸公。」

——見「文藝放談之一」

「人類是有功名心的，所謂功名心就是對自己同類的權力的意味。智的或道德的權力的意味。對於功名的慾望，是由於階級的國家所培植出來的，現在也還培植着，在此正如古諺所謂『人之於人，如同狼然』一般，『爲自己的生，而拋掉了別人』……」

波斯，皮涅克是個人，因此他正有功名的心。他有豐富的才能，這是無可諱言的。但他相信自己肚臍，長得比別人來的高，這叫他非常急心地走上爲功名的路。他走着這條路，活下去。他走着這條路寫下去。終於他混亂起來，非常多辯而神經質的了，他給人的印象是不像俄文的俄文。他想把自己的諸作品，翻譯爲英文、中文……萬國語。向功名路上疾走，幾次使他不能走上本來的路。他終於陷入不利的地位，站在半途，後悔自己的錯誤……這因爲他理性上是個社會主義者。而感情上是個人主義者。」

——見「關於精力的銷費」

而更其使我們感到親切有味，彷彿在對我們中國底文壇說的，是如下一節裏的話：

「我們的風氣——說得輕一點——那是不是很好的。這就是到現在那種『結羣』(group)的氣分還沒有除去。在文人裏面，分出『朋友』和『敵人』的事，比任何種類的人都為明白。這種『結羣』主義，是爲了適合自己卑劣的利益，創造出効力於『我們這邊』或『你們那邊』的人來。小的羣集既不是因爲『黨派性』或『非黨派性』的特性，也不是由於『創作』的對立而必然發生的。這不過是擔負『指導者』任務的野心家，一種露骨的大膽的創製。這種『指導者』的意識，是在集團主義的感情的萎縮下，發展出來的病症。這病症也還是『個人主義的原理』肥大起來的表現。」

——見「文藝放談之二」

至於藝術底創造更不是爲自己的『私人底目的』。在高爾基以爲我們底文學，應以勤勞大眾爲基礎的。『蘇聯底文學運動，應有大衆的性質。』而這大衆性決不是單調或強調文學的一面性。我們是強調着個人的創造力之發展，人類底個人的能力之開花，多種多樣的問題之提起，以及

爲新社會理想而奮鬥的各種文學傾向之發展底必要。高爾基爲達成個人創作能力之發展與技術上之更大成功，又常常提起那集團的創作活動。

五

還有在藝術文學裏，和個人主義思想一樣普遍的，是人道主義的思想。高爾基對於舊人道主義加以竭力的反對，而提倡新人道主義。他在去年六月裏，曾經寫了一篇文章寄在巴黎召開的擁護文化會議，其中有論文化一節說：

「在此新的普洛列太利亞文化，以急速的率度在建設起來。尊重人類，改造人類的新的普洛列太利亞的人道主義也顯現了出來……

普洛列太利亞的人道主義與布爾喬的人道主義，其間除人道主義名詞相同外，實無共通之點。名詞雖同，而其真實的內容卻完全不同。距今五百年前而出現的人道主義，是布爾喬亞已對於封建領主與教會，取擁護自己的樣式而出現的。暢言人類平等的場合，也祇是富裕的布爾喬亞。工業家與商人對於穿騎士底甲冑，穿主教衣服的寄生的封建領主，要求自己個

人的平等而已。布爾喬亞底人道主義，卻與奴隸所有奴隸買賣一起，與「初夜權」一起，與教會底宗教裁判一起，與……其他幾萬無名的異教徒底焚殺……農民等底焚殺一起，光輝地存在着的。布爾喬亞，抗爭教會與封建領主之野獸性，決不是作爲階級而抗爭，而僅是由個人而抗爭的。……事實上布爾喬亞人道主義，提倡着博愛，即是提倡向他們表現慈善。……小布爾喬亞文學說教着「給不幸者以慈善」，而這不幸者卻是爲商人們所踐踏的人們呀！……

普洛列太利亞的人道主義，是直線的。所謂甜蜜而響亮的「人類愛」一語，決不喋喋不休地說着的……它底課題，不要求愛的抒情的說明，它是各勞働者所要求的歷史的義務底自覺……是對於法西斯與勞働階級之奸細與死刑執行人，是對於給予苦惱的一切人，是對於在幾十億人苦惱之上過活的一切人，投以無限的憎惡的。」

所以爲建立真正的人道主義的文化與藝術，必須是從鬪爭中解除了人類底剝削關係，使這社會成爲無階級的社會中得之。

爲達成上述的新社會的理想，高爾基對於藝術文學的樣式，於現實主義之外，又主張着革命的浪漫主義。在他以爲浪漫主義有煥然不同的兩個傾向，所謂積極浪漫主義和消極浪漫主義。他說：

「文學上之基礎的潮流或傾向，普通認爲是浪漫主義和寫實主義兩種。所謂寫實主義者，即是具有人類及其生活條件的真實性的那種無粉飾的描寫。至於浪漫主義，則有好幾種，被一切的文學、史學家所同意的那種正確而完全道盡了的定義，現在還沒有。因爲這樣的定義，現在還沒有作出。在同一的浪漫主義中，仍有區別其兩種傾向大異的東西的必要，消極的（否定的）浪漫主義，是粉飾現實，或使人與現實妥協，或將人從現實拖到無結果的深淵，拖到自己底內面世界，拖到關於『人生的不可解』及愛或死等等的思惟的世界，拖到『智性』與見解所不能解決的謎裏去的。積極的浪漫主義則想強固人類的對於生活的意志，想在人類內面喚起對現實的反抗心，對那關於現實的一切抑壓的反抗心……」

所以他又在論劇裏一再說起藝術家「應站在比現實更高的處所，不把人類分離現實，而使人類高於現實之上。」在高爾基不怕給別人非難爲浪漫主義者的。他反對文學術語之抽象的理

解，他主張着具體的把握。他自己問道：「這是浪漫主義的說教嗎？」「不。」他回答着：「要是這話的意義，是指社會的英雄主義，是指正爲今日我國所見一般的那種在生活之新的諸條件下的創造力底文化的革命的熱情，那麼就叫做浪漫主義，也無不可。固然，這和席拉露俄及象徵主義者們之浪漫主義，是不能混同的。」所以高爾基檢討着革命的浪漫主義底最重要的各種特性——即對現實的積極的態度，以及與記錄、敘述、攝影似的表現，銳利地對立的方法。他要求於革命的浪漫主義的，是要看透圍繞現實的一切矛盾以及妨害新的生活之誕生的一切根源。它將以全個的熱情攻擊舊世界的代表者們，並舉明確的藝術的語言底全力而從事描畫新世界底代表者們。

高爾基一方面要求革命的浪漫主義，須有形象底銳利與明確。另一方面，又要求它負起巨大的教育的任務，故革命的浪漫主義實在是社會主義的現實主義底本質的一面。

七

最後，我們還想說一說高爾基對於藝術創造的意見。高爾基在給青年作家一文裏說：

「在語言創造的藝術——創造種種性格或典型的藝術上，想像與直觀『空想』等等

是必要的。文學家描寫他所知道的一個小商人、官吏、勞動者，而縱然稍能成功地特別作出一個人底照相，但假如這不含有社會的教育意義，而祇是一幅照相的話，則這作品，在我們對人類與生活的認識之擴大與深化上，將不會貢獻出任何東西。

「但是，假如作家能夠從二十個、五十個，或幾百個小商人、官吏、勞動者等類的各種人中，各抽出最嚴格的階級的特徵、習慣、趣味、身姿、信仰、動作、言語等等，能夠將他們再現並綜合於一個小商人、官吏、勞動者中的話，則作家可算由此創造了一個『典型』——而這也就是藝術了。觀察之寬廣，及生活經驗之豐富等，能以一種優越的力量，使藝術家之對事實的個人的態度，及其主觀武裝起來，這事決不稀少。巴爾扎克，在主觀上是資產者制度的產兒，可是在他小說中，卻以一種可驚的殘酷，及鮮明，來描寫小市民的邪惡和淫污……此時藝術家的工作的意義，與自然科學者的工作是同等的。」

「在生的鬭爭上的自衛本能，使人類發達了兩種強有力的創造力。即認識與想像力。認識——即是對自然現象及社會生活的諸事實作觀察，比較研究等能力。簡言之，所謂認識者，即是作思惟也。想像在本質上雖仍然是關於世界的思惟，但主要地藉形象的思惟，在藝術上

便是想像，這即是對於自然之自然發生的現象或人的性質等所起的感覺所給予事物的那種想像能力。」

在這裏，高爾基告訴我們典型之如何創造與我們如何從事創作的實踐。高爾基是反對那種坐待靈感的作家的。在他以為「靈感」作為一個工作底鼓舞者，是不錯的。所謂靈感恐怕在成功的勞作之過程中，是作為結果，作為享樂的感情而出現的。同時，高爾基又反對人物事件描寫之單純化，而主張複雜的單純。他贊成生活過程之明確而易於理解的單純的表現，而斷然反對單純化。單純化是使生活貧弱，無血色，圖式化，一面化的。然而現象底典型化——是對一面性作決然的鬭爭，是為把握正在起來的諸過程底本質的鬭爭。高爾基說：「在所表現的各個人中，於階級的共通特性之外，還必須發見他最特徵的，在其究極裏決定他底社會的行動的個人的特性，不像現在我們國家裏所做着一般的，單把『階級標識』貼在人身上。」

在藝術裏個別的與一般的，具體的與典型的底關係，是非常複雜的。藝術家要是能更深切的，更熱情地研究，把握，理解，並各實地感到，具體的素材——即鬭爭，動搖，苦惱，以及喜悅的人們底具體的諸形象，且能勇往地踏入生活底密林，極其注意地選出能給予我以現實諸過程與其方向及

其真實的表現的人物現象、事件特徵，那麼藝術家之典型的藝術的概括，將益發有了光輝。藝術家處理具體的諸形象，但使我們理解一般。高爾基在藝術的概括一點，決不同於心理主義的現實主義。他們常常全面地表現人物，正如「光」五〇%「暗」五〇%這樣地處理着的。這種藥劑師的態度，是破壞了藝術性，且反乎真理的。

此外高爾基對於語言底表現也十分注意。他說：

「一切的語言，是從行為與勞動中產生出來的，因之，語言是一切事實的骨幹、筋肉、神經、皮膚。因之，言語之正確、明瞭、單純，正為明白地表現人們創造事實的諸過程及事實影響人們的諸過程所絕對地必要的。」

他還因此一個字、一個字指摘蘇聯青年作家的文字。比如在「文學新聞」裏某篇文章裏有「給戴在沙發上」的句子，高爾基便指出這「戴」字用的不適當。又如某作家作品有提到雌鳥鳴叫的話，高爾基又指出雌鳥是不會叫的。這種極小的枝節，卻是成為偉大作家必需注意的必需條件，高爾基都不吝一一加以指摘。高爾基又叫蘇聯青年作家對於歷史應加以注意。他說：

「不管有如何豐富的才能，我們在市場上可真出了不少不相干的書。這因為對於過去

歷史的我們的知識，全然太貧弱了……爲了我們青年不知過去，就不能充分理解今日。所謂作家，多少該是一個歷史家，歷史的解說者，但我們的作家們不自覺自己工作底歷史意義。因之，工場與農場裏的集團勞動，它的新的特性之生長及其發展過程，他們就抓不住了。他們承認這事實，也能評價這事實，但他們不能表現事實的論理與行動的化學作用，以及人類變化之合法則性，與夫眩惑於過去的人類之逆轉等等。」

凡關於高爾基這一切意見與思想，固然是無比的正確，但也是我們中國作家所應注意的吧！高爾基逝世了，我們在此爲他不斷精進的思想與精神竟也告了終結，而感到無限蒼涼。這篇小文，又怎能見高爾基底偉大呢！

高爾基底創作的手法

高爾基逝世後，日本文藝雜誌社，曾開了一個座談會，彷彿有誰提到高爾基的四十年，說是一冊不很有趣味的難讀的東西。實際上，通過高爾基所有的作品，沒有一篇是有趣味的，同時，也沒有一篇是容易讀的。

這原因不難了然。因為高爾基寫的是『人生』，不是『故事』；是思索的人，行動的人，不是丑角、正旦、鬚生，能打動人們的興趣。

是『人生』，所以他寫的不是情節的曲折、奇離。而是事件的錯綜與複雜，日常生活的觀照與感想。

是思索的人，是行動的人，所以他寫的不是自始至終一定不變的性格。有如舞臺上的那種丑角，從開場到終場，一樣以一副白鼻子出現。他寫的是對於每一發生事件能加以思索，在每一行動中顯示他內心的曲折的有骨、有肉的人物。高爾基在三人裏，曾經借伊利亞的口說過這樣的話：

「這就是說，如果一個人是壞的，他也有好的地方，如果有好的，——也有壞的。我們的靈魂是多色的——隨便什麼人都是如此。」

這也許就可以代表高爾基處理人物的根本態度。

大概歷來文藝作品——尤其是小說，所以能够哄動廣大的讀者羣衆的，有它一種傳統的因索。那就是巧妙的故事的安排；情節的曲折、奇離。把真實的人生，穿上一套舞臺的服裝。輕鬆處，來一些打諢插科；嚴正處，來一串高談闊論；英勇處，繫上幾副真刀真槍；悲涼處，支付一份眼淚鼻涕。在感情的誇張與虛偽中，而讀者於是感到滿足——皆大歡喜。這現象，在中國的讀者羣中，尤其是中學羣中，是十分顯然的。

但高爾基所有的作品，卻沒有一篇能給予讀者以這樣的滿足。反之，如其我們能够耐心一點，不論把他的短篇、長篇，從不論那一頁翻起來看，唸上它十幾行，你就會感到一種極其深刻的心境。這心境彷彿在指示你自己：平日對於生活的態度是如何輕浮，對於人生的認識是如何表面，叫你頓時感到，所謂人，不僅僅具有眼、耳、鼻、舌、手、足，能說、能走就算了事。所謂人，卻必需除眼、耳、鼻、舌、手、足

之外更有他流動不居矛盾衝突的爲思想、欲望、意志等等所綜合的性格。同樣，高爾基所描寫的人物，否定的決不至否定得一錢不值；彷彿他底一舉一動皆屬卑劣而可笑，彷彿他底出生於世，就祇供我們文人作諷刺的資料。肯定的也決不至肯定得像有齊天大聖那樣的神通廣大，專在雲裏霧裏顯他身手，叫人喝采。在這裏，我們祇要舉出三人裏的伊利亞和母親裏的母親來看，就可得到證明。

伊利亞無疑的是個小市民的典型。雖然他底出生時，家境已陷於破敗不堪。然而生活在市民社會裏，他卻不能不以做個正當的商人爲最高的目的。他從學生意，而至做小販，嫖妓，殺人，和督察員的老婆通奸，開店。——做了個正當的商人。於是他停滯了。他不能再向前進一步，他雖然感到自己已不很適合於做買賣，但總不能接近一個教育大衆的女子。而在各個描出的場合，高爾基處處顯示他小市民的自私心與較廣大的追求人生終極意義的心理底相衝突。這並不是作者企圖叫讀者對這人物予以同情，而是叫讀者認識小市民性的實質。無疑是作爲否定的人物看的。在母親裏的母親，也一樣有她「多色的靈魂」，從屈伏於傳統的習慣裏，而至於憂慮兒子的行動，關心兒子的身體，接着又同情於兒子的企圖，愛撫着兒子的朋友，又爲兒子私下起了自私的打算，想把一個

女同志，作爲兒子的媳婦，終於在運動的進展中，兒子以及兒子的朋友都被捕了，母親參加了直接行動。在這裏，母親還是一個平平常常的母親。然而，這人物卻是肯定的。

因爲高爾塞所把握到的人生，是極其真實的。而出現的人物，又有他實際的土地；而無所用其假借。——比如說，有種作者是信仰某種主義的。然而在他眼前的現實的土地上，沒有那種人物，於是假借在這土地上爲另一種思想與主義而犧牲的人物，扮演爲自己所信仰的主義的具體的「典型」。或者，在自國的土地裏演出了常常從外國作品中所可看到的人物的典型。這都是脫離真實的虛偽的「假借」。——所以，在他作品表出的形式上，也盡行推翻了舊有的傳統的因素。所謂「從生活出發的舞臺」劇夜店，正如托爾斯泰所批評，是不能看作爲 Drama 的，既無發端，又無錯綜，亦沒有大團圓。——沒有實現着 Drama 的意匠的一幕一幕地逐漸增加緊張力的不絕地發展的形式。然而卻支配於同一的傾向，同一的氣氛之中。

但是，在他底短篇小說裏，卻又非常 dramatical 的展開。這從曾經爲人的動物、拆爾卡士、馬爾華各篇中都可以看到。他極其經濟的配置着人物的對話與行動，在一大羣的人物中，給他一個一個的點清了眉目，而凸現於紙上。作品的結構，也極其錯綜而緊張。卻又不流於虛構。稱爲短篇小

說的聖手的莫泊桑和契珂夫，他們是怎樣寫短篇小說的呢。他們還是以輕鬆的筆調，冷冷然描述着故事。莫泊桑短篇小說底最常用的形式，便是作者碰到了什麼人，從什麼人口中說出一套故事來。契珂夫卻用筆記的形式，來記述一個人物或一件事象。他們都沒有像高爾基一般的直接的「烘托」人生，他們都是間接的「攝影」人生。

小說裏將故事與生活揉合一處，那手法運用得最巧妙的，是巴爾扎克。但在今日的讀者看來，總覺得這手法還和人生相隔一層。完全撇卻故事，而爲人生血淋淋的生活的寫照，那纔是藝術的最高的使命。因爲祇有這樣纔能達到藝術的教育之真實意義。因此，人們將不會發生，在讀着時雖然爲作品所帶走，而在掩卷時卻醒過來似的說：「啊！我原來是在讀小說呵！」——那樣的反教育意義的感歎。

從藝術的價值上說，高爾基的短篇，有他最高的成就。然而從藝術的教育意義上說，高爾基的長篇，無疑的也是超過文學史上所有的偉大的作品。出現於高爾基長篇裏的人物，往往是有極其深刻的思索的人物。而這思索決不是各個人相互聯結在一個哲學的系列裏的，——作者主觀的

哲學系列——像有些作家所模擬似的，所有人物都扮着一副哲學家的面貌。他那人物的思索，有那人物的所屬的階級的決定；而同一階級的人物，其思索的系列又附着於他那出生的血統與展開在他身邊的環境。三人中底伊利亞固然和商人的兒子信仰上帝的怯弱者的夾可布不同，就是和鐵匠的兒子帶有浮浪漢的性質的帕緒卡也是顯然不同的。這裏是個很好的對照：富農的孩子，沒落到爲地方上「莽夾可布」的兒子伊利亞，鐵匠的兒子的帕緒卡，商人而兼地方法院推事的兒子夾可布，都各有各的思想的系列。各有各的發展。他們不是空頭的哲學家，他們都各站在自己的所屬的階級，而又時時跳出自己的所屬的階級來看並探索這世界的，嚴正的人物。但這裏還是一樣沒有什麼故事。

在四十年裏這一個本質上應被否定的主人公克里沙姆金，一出現也是極其嚴肅的，他從少就浸沈並思索於大人們的日常的談話裏。進了學校以後，也一樣正面的看着這時代。然而雖然這樣，卻總不脫他那旁觀者的身分。這小說的企圖，是很明顯的。高爾基是想透過這中產階級的知識份子的游離的性格，來寫出俄國四十年間的社會的變革；而又從社會的變革中否定了這中產階級的知識份子的游離的性格，成爲一部極其偉大的史詩。

在此還有說一說高爾基寫長篇小說的手法的必要。我們把高爾基的膽怯的人、奸細、三人、母親、以及四十年間的第一部比較來看，其中有一個共通之點。那就是類乎自傳體的那種寫法。高爾基的我的幼年、我的大學都是有名的自傳體小說。作品中的主人——我，自然是高爾基自己。正和一切的自傳一樣，那是各個片斷的人生的連續，決不像一般長篇小說似的有整個的故事的結構。高爾基在這些長篇小說裏，用的還是同樣的手法。若說高爾基長篇小說，是極其生動的，那也就由於這一點。若說高爾基長篇小說是極其沈悶而散漫的，也就由於這一點。但無論怎麼說都好，其中有一點是可決定地說的，那就是社會的事象，通過一定性格的主人而展開，那事象的意義，也就更明顯地烘托出來。這是在高爾基粗疏的風格，艱深的思索與沈凝的筆觸——那種使一般的中國讀者而感到沈悶的描寫中，相反地顯示了它底通俗性的一面。

此外，還有一個極其有趣的比較。高爾基描寫人物，固然注意於他所屬的階級的屬性，但也彷彿極其注意其家庭的遺傳。福瑪·珂蒂耶夫底膽怯處，是繼承他那母親——沈默而不苟言笑的憂鬱的農民的女兒的性情的。伊利亞的倔強處，自然又繼承他底魯莽的父親的。甚至於他底殺人，

彷彿於作爲殺人犯而被判決的父親也有些關係似的。好細裏埃夫賽的血統關係，也時時在他後來發展的性格上在閃爍。但這裏必得說明，這種遺傳的性格，決不是高爾基作品中人物底決定的因素，而是或然的因素。伊利亞膽大處，有他父親的魯莽，堅強而細密處，卻又是配合着環境而發展的另一種性格了。福瑪·珂蒂耶夫也一樣從田園的憂鬱而發展到都市的憂鬱，成爲有尖利的敏感性，膽怯但又闊大的人。

這一切，也許就是高爾基之所以成爲藝術巨匠之一的緣由吧——我以爲。

德國法西斯主義的文藝學

一 法西斯主義文藝的來源

德意志布爾喬文藝學，在最近十年中，是怎樣進化着的，是取了怎樣的道路，到達法西斯主義的——關於這，我們爲明白個大概約略申述如下。

大概在世界大戰以後，歐羅巴布爾喬社會的矛盾，益發加強起來。最近數年中，跟着資本主義的一般的危機的增大，布爾喬文藝學，更明顯地轉化爲社會的「文化哲學」。本來「狹隘而專門的」文藝學上的問題，竟當作世界觀與一般布爾喬文明底根本問題來討論了。他們研究的根本主題，是關於布爾喬文化底命運的問題，是怎樣和新興者階層鬭爭的問題。關於「文化底命運」這一問題，他們有時用神祕主義懷疑主義的態度來提出，有時卻用活動的戰鬭的態度來提出。又有時，用「自由主義的」或「民主主義的」態度來提出，最後，他們就公然用法西斯主義的態度

來提出。在這裏，一切文藝學者，就與「文化哲學者」合而爲一。一九三二年五月三十日，他們曾經因爲「歐羅巴文明」底不安，並爲對於新興革命的憎惡，開催過第八次「國際文化協會」大會。其中報告演說與討論的主題，便是——「歐羅巴文化之威脅」。這些布爾喬知識分子，都以爲經濟危機，不過是精神危機的結果。他們開出來的方單，總是神祕主義啦，對於神和種族加強信仰啦，這一套。

大戰以後的德意志，成爲世界資本主義體系最弱的一環，由於經濟危機而反映到文化部門上的危機，更爲深刻。本來在文藝學領域裏有光榮的歷史的，那形式的美學的傾向，到此完全崩壞了。本來斥罵社會主義文藝學者太「政治化」了的他們，也忽然改變了態度，漸漸向法西斯陣營走去了。這裏就有三個來源：悲觀主義派、精神的歷史的學派和那社會學派。

布爾喬尼眼看到這，征服世界，同時努力於生產力的發展與進步，技術之增強，爲破壞封建意識，爲「科學方法」而鬪爭過來的充滿生之喜悅的自己的階層，現在走上破滅的路，那的確除逃入形而上學悲觀主義的路以外，是沒有別的方法的。這一派的傳道者，我們可舉奧斯華爾特·希賓格拉做代表。

他寫過一冊「人類與技術」的書，他斷定資本主義的破滅，是受了技術與科學的害處。他說：現在，「有力的創造的天才，已經開始從科學的實際問題回過頭來，沈溺於純粹的思維。」他還爲解釋那布爾喬學者，爲什麼對於「浮士德式的思索」不感到魅力，對於技術與科學失卻興趣，說過如下的話：

「指導的工作，與實行的工作，其間緊張的程度，已到了破綻的範圍。對於機械，對於有組織的生活，對於一切人事，都開始了叛亂。數十年間，集團活動裏，指導者與被指導者，頭與手，其間很明顯有不同基礎，工作的組織，從下面破壞起來……資本主義的破滅，可看作是人類一般的破滅。」

像這樣感到人類絕滅的悲哀的文藝學者，在德意志決不是偶然出現的。甚至於像愛爾·馬丁加（Emil Prantlinger）還祈求死的到來。在他「文藝學的法則」一文裏，他否定容納實證主義的敘述方法和精神科學的特性——知覺。Besinnung，他還說：「生活雖有復興與均衡的執拗的努力，同時在生活繼續期間，它也無力創造均衡。祇有死是安定的均衡的意思，同時，又是完全平安的意思。」

但對於死的意義的高揚底最後，一切悲觀主義者，還有它積極的一面，讚美死的勝利的鄧南遮，於去年就頌揚墨索里尼的阿比西尼亞的征服。希賓格拉自然他也積極意義的說法。

「要沒有任何聰明的向後轉換，便沒有任何智的否定。祇有空想家可以信口胡說。樂天主義是膽怯者，我們生此時代，必須最後通過爲我們所指定的路。別的路是沒有的。無希望，無期待，踏在失卻了的場所，是我們的義務……在此有偉大的任務，在此就得說到種族。這是正直的最後，不能從人類中取去的唯一的東西。」（見技術與科學中）

這裏，他所重視的種族，就是法西斯主義精神科學的骨幹。關於這，以後我還要說到。但悲觀主義者轉向法西斯陣營去，在上述的一節話裏，可看到他的路徑了。

精神的、歷史的學派，在這一時期，可把海爾巴特·察柴爾（Herbert Cysary）作代表。

本來，大戰後這一學派，在德意志是占支配的地位。她的哲學體系，完全依據現代觀念論，它和歷史的文藝學派與形式的美學的學派根本區別的特徵，即在研究作品場合，著重于作品的內容，作品底思想的複合體，對於作家之世界觀與其時代精神之依存關係，以及「內在發展」的文化綜合的關係等等。但他思想方法的骨幹，是十九世紀德意志市民階級藝術理論與古典的觀念論

哲學的繼續。

察柴爾曾經有一篇論文叫做「文藝學之時代原理」他否認一切文學發展的法則把它搬向「爲藝術而藝術」的形而上學的王國去。他就想藉此開卻現代的危機。他攻擊「政治的時代的」文藝學學說。他說，文學史與政治的、經濟的世界史，完全沒有關係。因爲文學史是精神創造的動作底最初的能力。是先驗的。決不是「一般的歷史的一部。」它是有自身的憲法，自己通用的貨幣，自己統制的行政範圍的王國。據他的意見：以文學史依從於政治經濟形態而分類的批評家，犯了很大錯誤。因爲過去文學史高貴的特殊的内容，不表現於政治經濟的形態中。文藝學者研究文藝作品樣式時，不在於研究爲什麼。這樣式是那樣的，而在於研究這樣式是什麼。所以作爲藝術的藝術，沒有一般的歷史。

他和希賓格拉不同的地方，就把文學的時代關係都否定了。可是把這理論倒過頭來，察柴爾又必然走到法西斯主義路上去。

倒過頭來怎麼說呢？就是時代的特徵，相反地依從於「精神王國」的法則。所以察柴爾說：我們得爲現代文化危機中的羅盤針。於是，他開出方單來：左右兩翼的革命，就是法西斯主義與康民

主義，這兩個敵人，本質上像兩滴水一般的相同，不過追求不同的目的。在這鬪爭中他的地位，是支持精神王國的孤獨者。他的口號是，救救自己。

這看來，他彷彿是非常超然的。正和中國現代自命為自由思想者的一羣相同。但不幸的，正如一位世界著名的哲學家在批評馬赫主義時所說：「不管世界上的思想如何五花八門究其極不是唯心，即是唯物，在他哲學的根本問題上——即依據於觀念論的思想系統上——還是和法西斯主義相呼應的。」

精神的歷史學派底另一位著名批評家，柴爾納茲爾 (D. H. Sarnetzki) 卻更進一步，連人類的理性也給否定了。在他有一篇論文叫做「當前文藝學與詩與批評」就是否定以人類的理性，來解釋文學的。終於把文學轉落到「神底秘密」上去。他說：「在詩和其他諸藝術體系的根底裏，實旋轉着永遠的不可知的世界的中心……不服從其他的法則，但作為神聖的藝術底本能的努力，作為真實的美的享樂，而服從於放置在我們靈魂之中的最高的神底法則。」「在鑑賞完全的詩的作品中，不管它形象如何，我們總隱隱地能感到產生它的我們所不能理解不能判明的隱力——我們在地上的感覺所不能理解的，但必得作為超感覺的祕密之一而理解着的一種隱

力。」這就是說，文學是先驗的，神祕的，天上的奇蹟。「科學與批評的任務，是在努力於把藝術的價值，理解爲神之起源的象徵。」

這樣的盲目的「宗教的非政治主義」，實質上是無妨於法西斯主義的勝利的。而且爲使文學去增加人民的盲目的信仰這一點，正與法西斯主義要使人民對於領袖增加盲目的信仰是一樣的。法西斯主義正在企圖把領袖權提高到神權的地位。

第三，最積極的社會學派，那根本與法西斯主義，無甚大的差異。他們主要的任務就在與摧毀資本主義最後的基礎，唯一的嚴肅的敵人——新興者階層與其前衛部隊「康民」黨，作有力的反擊，或以取消的方法，作攻擊。

這派的代表文藝學者，我們暫舉萊布尼茲社會學派的亨斯·法萊耶 (Hans Freyer) 吧。

亨斯·法萊耶出過一冊書，叫做「右翼革命」。他自己說，這書是對於十九世紀與今日自己所體驗的政治，給予原則的總計 (Abrechnung) 的。實際上，他在這書上，是想努力把布爾喬「民主主義共和國」的意識形態，轉向「新的戰線」去，轉向「右翼革命」去，將自己的「再武裝」放在「歷史的合法則的科學基礎」上。

他首先肯定：新興革命與辨證法唯物論方法，是百分之百的正確；爲了「布爾喬社會與永久的革命底時代」，歷史上自有它價值。但今日，這些就成爲不必要，而且變作虛僞了。因爲十九世紀，在布爾喬社會發展，是要使「他力」發展的。這另一力量的發展，就促成布爾喬社會發展的。使幾百萬人，爲「左翼革命」而鬪爭，那原是很對。但是一個拍子，其中是既無意義，也沒有音樂。現在我們當前碰到了「新的革命」了。「革命——是社會歷史的新的原理底誕生。」十九世紀——「是左翼革命的古典主義」是——鬪爭底古典主義時代。這是——工業主義，技師的創作，無神論等等的時代。康民主義是——工業的社會底辨證法。但這時代，忘卻一樣東西——卽人類。十九世紀「祇不過確定勞動者的權利，不是解放他……」今日，「十九世紀，自己清算了。」那麼這一死滅的理論應該立腳在那一點上呢？在法萊耶以爲站腳在社會民主主義的發展上，他說：「新興者階層不是消極的，而是積極的鬪爭。不是對已成體系的工業社會鬪爭，而是站在自己地盤上，爲更生內部社會而鬪爭。」所以新興者階層不是破壞國家，而是參加國家統治，法萊耶下了這樣的結論以後，他又解釋道：「德意志強烈的康民主義的運動，已經不能在「布爾喬社會」作內部的鬪爭。僅祇要固守「舊的」觀念與「失掉的地位」吧了。社會革命要是不在歷史地得以完成時，而完成，

這就得被清算。歷史終久是正確的。所以階層鬭爭應該終結，左翼革命應該清算。在這新社會裏，革命的主題，應該起了個交代。革命不應祇藉被壓迫的社會的階級來完成，且得憑「民衆」與布爾喬亞工業社會的反對物而被完成。所以他們渴望文藝作品的風格，必須有積極性，明確，與意志底的最後的歸宿，文藝作者必須是法西斯主義的從卒。

在這裏，我們很明顯的可以看出德意志的布爾喬亞文藝學者，是如何向法西斯主義轉化着去。根本所謂法西斯主義，並無所謂何種新的思想底原則的創造。法西斯主義，不過從新統一並結合帝國主義的布爾喬亞思想，使適合於資本主義體系中激化的危機狀態，給它一種更積極的表現吧了。以上的各種傾向的文藝學者，根本一致的精神，就是反對足以破滅資本主義社會的辨證唯物論的思想，雖然態度上有消極與積極的不同，但其作用是一樣的。法西斯主義的文藝學，就在他們中間，以各種不同的議論，被建設起來了。

二 法西斯主義文藝學的真相

(A) 新人道主義底假裝

法西斯主義的文藝學者第一套演出的節目，便是新人道主義的假裝。在一九三〇年至一九三二年中，布爾喬民主主義的知識階級底一部分，不再唱出華馬爾共和國底讚歌了，他們早就努力把「人道主義」放進法西斯主義裏去。想樹立那「保有過去有名譽的布爾喬傳統。」但他們底「新人道主義」卻不很關心於臘辛與席勒底革命的人道主義，他們也不關心於亨布爾特（Humbolt）底實證主義的人道主義，他們強調着尼采底「超人的，精神貴族的人道主義。」著名文藝學者奧斯加·平達（Oskar Benda），在一九三二年出版了一冊「第三帝國的啓蒙」就露骨地表明了這層意義。他以為新人道主義，是以「個性底調和的創造」為目的，而向「古代希臘民主主義的國家底破壞者，專制寡頭政治之社會的，貴族的復興者柏拉圖」底理想走去的。這理念，就成了希推芬·戈爾格文化政策底指導的路線。在他底跟班們中間，就因此發生了「新的王國」的概念。這種假裝的人道主義，其實就是——

古代精神底復興 這裏所謂古代精神，主要意義，是在想把已經發生了尖銳地對立着階層社會，復返於附有超階級的機能的國家形態上去。自然，這裏和戰鬪的帝國主義的尼采主義，表面上有點不同，但實質是一樣的。由國家權力的確認，馬上就可過渡到法西斯獨裁政權的確立。

所謂古代精神是怎麼一回事呢？據萊奧波達·丁格萊維（Leopold Dingrave）底意見，它影響於新時代，有兩種作用：其一是作為規準的；另一是作為關聯的基礎的。他以為古代精神和德意志精神，曾經結合過二次：十六世紀的文藝復興，與十九世紀初葉德意志觀念論的復興。但這兩次，都沒有很好結果；現在能得到更大的收穫的結合時期又來了。我們得在古代精神的規準上，來發揚精神貴族的德意志人道主義。為什麼古代精神，可以作為關聯的基礎呢？他舉了個例。比如有兩位英國銀行家，不管怎麼意見不同，但大家都想起「阿麗思漫遊奇境記」裏的有趣事件時，就不禁笑了起來，且相互理解着。這相互理解，就該有些「什麼」作他們的原動力，沒有同一的精神的武器，便沒有關爭。關爭不是起在絕對不相關涉的人們中間。關爭是相互關聯中的磨擦。——是發生在二人共有的基礎上的。古代精神，即是這永在於人類心中的共有的基礎。亦即是英吉利、法蘭西、意大利的共有的基礎。

在這裏，丁格萊維的意思，就非常明白：他的目的，想在資本家與勞動者中間，放下一個一致的「超階層的，全國民的」基礎，而努力於「人道主義」底復興。爲了「全國民」的利益，就得消滅「階層的關爭」。然而資本主義的本身的矛盾，卻時時把這一現象暴露出來。爲堅定他們的工作，

丁格萊維就要求撲滅「人道主義」之敵——現實主義與歷史主義。

復興古代精神，本來也是迴避現實的一種法寶；但他又從古代精神特別調到——

民族主義 在「*Der Kreis*」這雜誌中，文藝批評家與「文化哲學」的批評家們，就傾注

全力彈着民族的人種的琴弦，把心懷不滿的小布爾喬亞，引入到有過去的幻想與傳統的人道主義的網裏去。他們在這雜誌上，確認在經濟與文化的危機裏，那科學合理化，技術等的罪惡，已由文化哲學者形而上學者給予證明，知識分子也爲了克服危機而被招到來了。但不管怎麼，絕望的號泣還是到處可以聽到。德意志今日的狀態，正可與一七七〇——一七九五年法蘭西大革命時代的狀態相比較。

在這裏，更值得我提到的，便是有名的文化史學庫爾特·布萊辛（*Kurt Bleyssing*）在一九三二年的出版物中，這位柏林大學的教授，正從事於「德意志精神底本質」的研究。他劃了一條歷史的平行線，把人類歷史中的德意志精神底職能與其指導人類的任務，竟和古代希臘人底任務，相互比較着。他還把愛凱爾特（*Eckhard*）、路德（*Luther*）、巴赫（*Bach*）、康德（*Kant*）、歌德（*Goethe*）、赫爾台（*Herder*）、蘭格（*Lange*）、華格納（*Wagner*）、尼采（*Nietzsche*）諸人，都給予

以某種特性，而稱之謂「德意志精神的典範」，「超越時間的德意志精神。」於是到達了如下的結論：今日底德意志人，實佔有古代世界希臘人所不能企及的，教育其他民族，指導其他民族的「最高的職務。」

民族主義底高揚 一邊就非常地自大起來，但一邊就極其自卑。「新人道主義」的理論家們，究其極，不過依據於希推芬·戈爾格與其跟班們吧了。戈爾格的弟子貝爾特姆在一九三三年說過那樣的話：我的教師是「民族革命」與希特拉「第三帝國」底精神指導者與準備者。現在第三帝國御用學者之一亨斯諾曼教授（Pro. Dr. Hans Naumann）也就獻媚似的，把最近的著作，捧呈於「指導者與詩人」——即希特拉與戈爾格。這「新人道主義」的理論，與藉以淨化法西斯主義的說教，就是德意志布爾喬人道主義文藝學與「第三帝國」相結合起來的一種橋梁。

(B) 人種學理論的開展

國粹社會主義的文藝學者與批評家們底意識形態底立場，明白地，與政治及文化領域裏的國粹社會主義者一般的意識形態，並無甚大差異。他們一致的傾向，便是讚美布爾喬亞之反動的恐怖的法西斯獨裁。而且爲之辯護與擁護，他們使用「國民」「人種」「魂」「民族」「神話」等等的共通術語，來掩蔽獨裁的文學與文化底政策底真面目。而尤其值得我們指出的，他們差不多全是國粹社會主義底御用理論——「人種學理論」底跟從者。關於這一方面的「通人」，那要算國粹社會主義的文學史家亞特爾夫·巴爾推爾斯。他在許多文學的批評的著作裏，說明日爾曼人種的思想，是唯一的創造的思想。他費了不少工夫，在研究一切德意志作家底世系。但是可悲之至，他到底在誰的身上發現了猶太人的一滴血了呢？他毫無根據，就把一切革命的左翼作家都當作猶太人。他把凡是雅理安人的作家都讚美一通，把不是雅理安人底作家都辱罵一頓，他的著作變做了姓名的無意味的註釋。

在這一批人種學的文藝學者裏，有兩種理論的基礎底要求：——

「人種底神話」與「英雄的人類」——理論家法萊特·羅遜貝爾 (Alfred Rosenberg) 幾年前，爲寫下一冊「二十世紀底神話」，其第二部是專講到藝術問題的，在那「日爾曼藝術底

本質」底標題下，他說過一句非常「精闢」的話：「人種的規準是美學與藝術性底唯一的規準。一般得以造創真的藝術的唯一人種，是北方人種。」——也就是說白面黃髮的日爾曼人種。事實上希臘的藝術，部守地是北方人種底創造；但這不過是為北方人種所制約的靜態的美，北部西歐底真的人種的美——是「內面的而又力學的」。希臘及古代日爾曼藝術，本來充滿了「薩姆系的基督教」；北方人在這「悲劇的鬪爭」中，竟將自己的理想，托之於大理石與色彩，而客觀化了。且在文藝復興期的藝術裏，創造了新的神性，在歷史上，日爾曼人把「蒙古尼格羅薩姆薩底壓迫」底鎖鏈，切做了三斷。在美術裏有哥蒂克(Gothic)在哥德底創作中有巴洛克(Baroque)——總之，羅遜貝爾承認藝術家鐵般的意志與積極性，是最高創造的唯一行爲，「各種底形態，是行動(Sitt.)各種行動，在本質上是被表現的意志。」作家底創作過程，正如物理學的法則一般，是「永遠的行動的力。」這永遠的鐵般的力，據羅遜貝爾意見，一方面固然可求之於人種的生物學，但一方卻又應該求之「永遠的謎」了。J. Trausel 他說：「使悲多致忘掉世上的一切，致力於新的韻律的奏出是什麼呢？這不外是，與道德的力相並的，認為原始力的，藝術的意志與力之物質化吧了。」——歸結羅遜貝爾的理論的主旨，蒙古人種、尼格羅人種、薩姆人種都是卑賤的；祇有日爾曼

人種是神聖的，祇有日爾曼人種，能創造文學。因為日爾曼人種是「英雄的」、「積極的」。這理論的反面，自然是跟希特拉的猶太人底殺害政策一樣了。

其他人種底藝術底否定，他就把非德意志的文學，看作「尼格羅的」、「薩姆的」精神底表現，予以一筆抹殺。然而，這些精神，實在滲透在神聖的德意志文學之中。於是，他又以為現實主義、印象主義——這一切都是帶着消極性，無力，懷疑主義的色彩，是受了其他人種的影響的表現。他說：「事實上，在這像法蘭西大革命時「耶可賓黨」的賤民一般地把有英雄態度的白面金髮的人們放到斷頭臺上去的布爾塞維克所統治的俄羅斯，能够期望牠有什麼優秀的作品出現呢？同樣，在現代的法蘭西文學，還能期望些什麼呢——因為巴黎一切的美婦人，有污穢人種的南亞美利加底混血兒支配着。」這理論之愚昧無知，真叫人吃驚。但他還更進而評價世界文學戰線的狀態。他說：霍普特曼是「無益的破壞者」，希臘的唯美主義者，托馬斯曼、哈善克萊維（Hasenclever）是文學的「奸細」與「假造者」。但更有興味的，他還把這些作家，看作了「勞動者作家」。他還把為和平主義與人道而鬪爭的「作家國際同盟」看作了「新的人種文學」底主要敵人。他同樣毀謗巴比塞、辛克萊、蕭曼，是最大的危險人物。「民主主義、卡爾主義的今日的歌者，已經沒有對

其他的事物的信仰了，連他們自己的精神的價值也沒有了。」他還這麼說。同時，他把德意志革命的新興文學，完全予以歪曲。出賣着「勞動者文學」底理論家的銜頭。以爲祇有國粹社會主義又是爲勞動者階級而創造着「新文學」與「新美學」。這因爲卡爾主義的藝術文學，到今日已不能給予新興階級底「指導者」以任何形象，無法創造新文學與新美學。他們底文學理想，不是英雄與巨人，而是被踐踏的孤立無援的，被買收的「窮人」們。祇有國粹社會主義，能創製這指導者底雄姿與新美學的解釋。「從鐵兜下閃光出來的臉，」應是「第三帝國」德意志人新的美底原型。

總之，羅遜貝爾底文學藝術的理論，是立腳於人種學上的。形式與內容問題底解決，在他以爲一切都歸結於材料底選擇。而材料底人種的選擇，又實在就是藝術最主要的過程。

(C) 文藝上「主義」底要求與否定

從以上各節看來，我們已經可以知道：法西斯文藝學者與批評家們，是最純粹的形而上學者，

神祕主義者。不管他們中間，主張稍有出入，而這一根本的精神是一致的。因之，他們對於文藝上「主義」的要求，也必然是——

浪漫主義的 文藝上的浪漫主義，大都立腳在觀念論上，憑着「熱情」與幻想，作為某種新興事業歌頌與宣傳的工具。在德意志，宣傳大臣戈倍爾於一九三三年五月九日所發布的「鋼鐵的浪漫主義」底宣言裏，這麼說過：「未來的十年間德意志底藝術，該是英雄的鋼鐵一般的浪漫的藝術吧，該是有偉大的激情非感傷的客觀的國民的藝術吧！」一九二三年，接近法西斯主義的作家耶柯夫·夏夫奈也說過：「新的世界，得由精神來建設。橡皮棒，不是精神的武器。」御用文學指導者亨斯·育斯特宣言道：作家與批評家必須是「希特拉底文化的兵卒」「精神的突擊隊員。」在這裏，一切浪漫主義，一切象徵主義，以及神話的誇張，人種與血統底一切神祕主義，可說是——法西斯作家與批評家，藉以隱蔽布爾喬對付……革命運動的殘酷的壓迫吧了。

一九三三年春，曾經出版了一冊「現代德意志作家底使命」的文集。那是集合着法西斯作家與接近法西斯的作家們對於「民族解放中文學底任務」的意見的結集。其中有法西斯文藝學者金特爾曼 (Dr. Heinz Kindermann) 的序文他要求着：文學必須完全從屬於第三帝國的

課題。「據我們確信：德意志底詩，應該比較任何時代更多地包含在我們國民底智的精神的生活的過程中。」序文以後，有柴爾納基、費希且、育斯特、愛倫斯諸人的論文。他們一致要求新浪漫主義的確立。對於現實主義、實證主義、自由主義，一致予以詛咒。他們一致歌頌着意識下的、直觀、感情及「生物學的基礎」——人種與血統的神話底讚歌：

「今日必須做到與必須完成的事，——一切不是僅憑腦子。祇有憑深奧處流出來的東西纔行。祇有憑無意識的、憑感情，纔能建設起來。」「藝術是神祕的，任何人不能取去其深刻的印象。在這印象裏無條件包含着藝術裏最美的事物。」他們所下的文學底定義是：「真的詩，常常是觀念的。與一切生物同樣，是充滿了魔術關係的有機體，是玄妙的，對於創造者自己底無限的潛伏所。」

爲了這樣的神祕的浪漫主義文學底建設，另一方面，他們必然竭力——

排擊現實主義等等的傾向。亨斯·育斯特在「關於新的戲曲」的論文裏，對於自臘辛以至

霍普特曼、易卜生的一切合理主義的現實的戲曲，都加以攻擊。且還要求未來的劇運必須停止現實的戲曲底創造，多多創製形而上學的戲曲。他又宣言毀滅生活與現實之現實主義的認識方法。主張祇有一個方法可以應用：「把這世界與我們生活的謎，隱沒在尙未解決的，所謂『信仰』的

神祕底懷裏。祇有「信仰」纔能把世界整個接受，其他一切方法，都不過促進破壞吧了。未來的戲劇必須與教會的禮拜一樣禮拜着。「無論自然主義時代或現實主義時代怎麼好，這些時代的名作，於我們毫無因緣。我們不必站在合理的戲劇前面，我們得站在為感情支配的戲劇面前。」

在法西斯主義文學理論裏這樣的反現實主義的立場與公然不得認識現實的宣言，神祕主義的說教與對於「人種與血統」的生物學的本質的崇拜的說教——這些一切都是反動的法西斯文化哲學的特質。在這些特質之上，他們必然的企圖在「保守的精神」中，求一條「革命」的出路。科爾賓哈耶 (E. G. Kolbenheyer) 在「我們底解放的鬪爭與德意志底詩」裏，說過如下的話：「今日資本主義的危機，不是『崩壞過程』，而是爲了保存『北方德意志精神』，對『地中海帝國主義』作挑戰的鬪爭。」他以為，這種挑戰，是日爾曼人種底救世主義，德意志帝國主義底過去權力，藉此得以英雄化了。

從反現實主義等等傾向出發，一方面便是反法西斯主義作家作品底焚燬，作家本身底放逐，禁囚，甚至虐殺。一方面又把布爾喬文化危機的原因，歸罪於自由主義、實證主義、卡爾主義、唯物論、國際主義。尤其是唯物論與國際主義，爲他們所深惡痛疾。霍夫 (Werner von Hofler) 說：「最近十

年間，在我們德意志日爾曼文化中，顯然有國際主義的思想混入着，然而由它所孕育的沒落的結果，也非常明白地表現着。」又說：「在消滅我們文化的力量的中間，最危險的力量，便是唯物論。」而最奇怪的，他們把現代布爾喬文化的危機，看做是，由於「國民的自覺。」育斯特在「演劇與國民」底論文中說：「今日演劇底危機底最深刻的原因，是國民的自覺底危機。」但他們要克服這「國民的自覺」底危機，不求救於「大藝術」之說明；他們求救於希特拉自己和跟從他的「文化的兵卒。」於是就揭出「鋼鐵的浪漫主義」的口號。而所謂鋼鐵的浪漫主義，實際則是對於革命的勞動者的他們底虐殺政策，予以浪漫化、理想化吧了。

三 結論

最後，我們還可以指出德意志法西斯主義文藝學底兩種特質的特徵。其一是宣示作為現代詩底源泉的古代德意志的精神。其二是用法西斯主義的觀念，來整理過去的文學遺產；予以歪曲的解釋。

他們努力在古代德意志裏，求出那和人種理論，新神話，反薩姆主義有關係的詩的源泉。——

尤其是「純粹的」日爾曼人種的詩。他們把北方日爾曼人還未蒙「其他有害的人種底影響」的時代，算作是德意志底古代。那時代，就是日爾曼種族，游牧於森林與曠野之中，有自己的「宗教」與古代的神話，寢臥於熊皮之上，用鹿角飲蜜，征服羅馬人的「英雄的時代」，以創造「希爾台伯蘭之歌」與「尼貝龍弁」(Nibelungen——爲華葛奈所作之樂劇)這些日爾曼人，作爲理想，且作爲刺激並復興「國民的力」與道德、性格的手段。諾曼教授在某篇論文中說，「尼貝龍弁」主人公理奇加之死，不是殉基督教而死，他是充滿了積極性，充滿了古代德意志底英雄的快樂而死的。總之他們總想把古代日爾曼的神話與象徵，移到現代來應用。努力創造古代底「新的復興」，但不幸的悲劇也在這裏。比如法西斯文藝學者，很想把黑格爾的哲學予以鼓吹，建立所謂新黑格爾主義。在他們以爲黑格爾有復興的價值與可能，可做他們國家理論之一。但黑格爾怎麼說呢：「現在要製造任何所謂國民的民族的底書籍，這努力是無比的鎖末與惡俗……要在死以前復歸幼年時代……終於是衰老的印記。」他又說：「實際上，是有所謂日爾曼的精神的，但現在已不是那麼一回事了，這些神明的姓名，已不能顯示客觀的作用，沒有意義……不過是虛僞的空虛。要求認真接受民族的信仰，是愚魯的僞善。」這在他們又不知作如何解釋了。

至於解決過去文學遺產問題，他們一方面把「曼篤斯忒 (Manchester) 主義時代，自由主義的民主主義與議會主義時代」那保守的浪漫主義者給它一個很高的評價。又從普魯士無冠貴族 (Junker) 底意識形態與獨裁政治的梅推爾尼希 (Metternich) 的理論的「墳墓」中，掘出他們底「屍體」來從事研究。於是一向「置之高閣」的書籍，都再版風行起來了。一方面，又從新的角度觀察上，再給過去的歷史與文學的遺產予以評價。霍夫說：「國粹社會主義者們的鬭爭，是以一切領域裏價值之再評價。」於是，過去的一切的革命的文學，都看作是「薩姆」底文學，從歷史上抹殺了。自然主義與人道主義的文學，又說是違反「自然法則」，是「感情之宿命的混亂」物，是違反「支配者底喜悅」的，也被排斥了。但有時，年青的席勒又說是希特拉底先驅者，他底「維爾海爾姆·推爾」又說是富有「保守精神底國民革命」的詩劇。他們不僅在幾世紀歷史中，探尋出一切反動的落後的小市民的保守精神，他們還歪曲十八世紀、十九世紀初葉布爾喬亞歷史的進步的上昇文學。在作為法西斯主義之「同盟者」與「先驅者」之中，他們特別提到柴爾 (Mozart)、華格納 (Wagner) 和尼采。對於拿破侖與法蘭西革命，稱讚為一八一三——一八一五年之國民解放運動。且出版了理想化的許多小說和戲曲。而最後的他們的目的，——是在

與卡爾主義作無情的鬭爭。且把卡爾主義作為十九世紀底自由主義與實證主義底「產物」來下考察。法西斯主義之所以對於自由主義與實證主義，一概予以反對，原因就在於此。

卡爾曾經為一四八四年「巴黎公社」的事寫過一些東西，他說當時的情形非常混亂，但主張卻非常簡單，不是「是」，就是「否」的一切的宣告，都稱作為「社會主義」的，連布爾喬自由主義，也被稱為社會主義。布爾喬底啓蒙運動，布爾喬的金融改革，也說是「社會主義」——「社會主義已經在有運河之處敷設起鐵道來了。」「這很明白可以知道布爾喬為封建主義而鍛鍊的武器，卻刺向自己身上去了。為自己而製造的一切教育手段，卻試着來反抗自己底文明了。自己製造的一切神明，明白地拋棄了自己了，所謂一切市民的自由與進步的機關。對於階級的支配起了反抗。布爾喬從社會的基礎與政治的頂點，同時又從威嚇來下判斷，就把這些一切都理解作「社會主義的」了。」

現在的德意志的情形，正是這樣。他們把布爾喬的實證主義，給它貼上卡爾主義的商標。把小布爾喬的自由思想，也給戴上卡爾主義的帽子。不用說，布爾喬的民主主義，在他們也是看作卡爾主義的。然而法西斯文藝學者——不僅是法西斯文藝學者，即世界上一切狹義的民族主義的文

藝術者——所以如此混亂與盲目，大半由於將死之前而欲復歸於幼年時代的幻想之不能實現，古代精神底復興運動之無力與失敗，使他們神經發生了錯亂了。擺在眼前的現實，連反對進行世界大戰的西班牙戰爭的和平的呼聲，也將視為「人民陣線」而被擯棄。法西斯文藝學者之非良心主義，已完全暴露於天下。

作者附記 這篇文章，係根據 F·希爾萊爾之德意志文藝學一書第八、第九兩章文字作成。題目依照該書的第九章的標題。該書著者現在蘇聯，是康民學院底指導幹部。他對於馬恩藝術思想的解釋，據作者所知還有關於傾向文學論、易卜生論、巴爾扎克論、歌德論等等。作者所以連抄帶譯的寫成這篇文章，原因是在於看到別人的戲以後，頗生感想。限於篇幅，不能詳述，這是非常抱歉的。希讀者原諒。

新詩的蹤跡與其出路

—

中國的文學革命，是以新詩開始的。而新文學發展到現在，其收獲最少影響最微的，似乎也是新詩。朋友中間一談起新詩，總常常搖頭，覺得它沒有出路；出版者對於它的冷談，更不必說起。

但中國新詩真的沒有出路嗎？那是不盡然的。出路一定有，但它沒有上路，那可是實在的。

本來新文學的誕生，胎裏就帶來了一種矛盾。這矛盾也是一切新生的事物藉以長成的一種動力；是必然有的。新文學帶來的矛盾，一般說來，那就在其形式與內容之不一致上。新文學所要求的形式，是拋卻一切陳腐古舊的格調，向平明淺易通俗——換句話，向大衆化一方面走去；而它所要求的內容，卻不是大衆的，是資產階級自由思想的個人主義。然而，由於五四當時的客觀環境：工商界因歐戰前後國際資本帝國主義對華侵略與壓迫底鬆懈，正想走上獨立的資本主義發展的

路，取了反帝的姿態；又因國際資本帝國主義每每利用封建軍閥與封建勢力作爲對華之侵略工具，民族資產階級於是又取了反封建的姿態；而這反帝反封建的內容，卻也是中國大衆決定的迫切的要求，形式力求大衆化的新文學，在這資產階級與大衆底這兩個要求相一致的情形下，就使其內容充實起來，有了長足的進步。這進步不僅在於「純文學」上——所謂詩歌、小說、戲劇——而更其有力地表現在一般文學上，如論著、雜文，以及宣傳文字。我們祇要看五四以來新青年、嚮導、中國青年，以及三民主義和一切宣傳冊子，無不活潑潑地運用清新的白話文，且的確得到當時學生青年，以及比較優秀的工人分子的歡迎，這就是個證明。

但這裏有個不可否認，而且也不能忽略的事實，即純文學的影響範圍，決沒有像後者那樣廣大。論理，一篇枯燥無味的論文，與一篇活潑的形象化的小說，應該是小說更被歡迎，更能獲得廣大的讀者層的。但依照那時的客觀情形，來下個估計，則一切小說文學，還祇能盤旋在幾個文學者和文學青年之間。彷彿一本新書出來，讀者的數目，大致早可決定的。這原因，我們不難加以探索，即在五四至五卅，或者甚至可推移到一九二七年的大革命以前，作爲新文學（這裏指的是純文學）的主要內容的，不是反帝而是僅限於反封建的一部分反禮教的主題，戀愛小說之風行一時，就是

一個明證。

自然，我們不能在此一筆抹殺。在這時期裏儘也有人提倡血淚文學、人生文學；但其所展開的還僅止於反封建，而沒有把反封建再推移到反帝的主題上去，這對於在舊有的封建的磐石下更多也更厲害地受到帝國主義所加於他們的苦痛的大眾，不是全面的接近，而是部分的接近，也就覺得關涉很少了。比如以自由戀愛的主题作為例證吧：大眾卻不需要吃這軟糖，他是連黃臉婆都討不到的。他所要急切解決的問題，是解放他為幾千百重繩子所束縛着的困頓的生活。

就由於這非大眾的內容與力求大眾化的形式之不一致，新文學沒有開拓出一個廣大的土地。有一派反而索性走起回頭路來，從古典形式中脫出，而走入於「新典」的形式裏，於是駢體式的白話文，也就為一部青年所崇奉。

但這種風氣，終於在一九二七年前後的革命文學運動中給打破了。

革命文學的運動惟一的功績，即在於將文學作品與作為社會的組織力的政治，有了更密切的關聯。雖然那時的作者，還沒有完全揚棄前一期那種駢體式的白話文，但因其內容卻表現了更堅決的反封建與反帝的精神，終於漸次擴大了它的讀者範圍，後來，更因文字大眾化之提倡與實

行，一般作者，更得到了文學青年以外的小商人、店員、以及工人分子等等的讀者羣衆，而新文學的幾部門，就樹立了未來的發展基礎。

不幸，新詩在這一時期裏，卻始終在迷途中徬徨。新詩底影響底微弱，在這裏就可看出它底原因來。

二

新詩是文學革命的先鋒，那還是有它的原因。這就在於詩一向被國人看作爲正統文學，而小說戲劇則不過是稗官野史，下里巴人之所玩弄者，無關於大雅。文學革命自新詩始，這無異給舊文學一個炸彈。因之胡適之的「兩個黃蝴蝶，雙雙飛上天，」就做了一切主張舊文學者的嘲諷的資料。

但初期的新詩，雖然沒有廣大的內容，而利用口語的大衆化的形式，作爲自由地發抒意境的工具，這一點是做到了的。這就是說：一切詩作者，都能隨「靈感」來安排它適度的形式。這一時期，我們可以名之曰「以意境造形式」的時期，比如，胡適之底湖上：

水上一個螢火，
水裏一個螢火，

平排着，

輕輕地，

打我們的船邊飛過。

他們倆兒越飛越近，

漸漸地併作了一個。

又如，沈尹默的《三弦》：

中午時候火一樣的太陽沒法去遮攔，讓他直曬着長街上。靜悄悄少人行路，祇有悠悠風來，吹

動路旁楊樹。

誰家破大門裏，半院子綠茸茸的細草，都浮着閃閃的金光，旁邊有一段低低土牆，擋住了個彈

三弦的人，卻不能隔斷那三弦鼓盪的聲音。

門外坐着一個穿破衣裳的老年人，雙手抱着頭，他不聲不響。

再如康白情的婦人：

婦人，騎一匹黑驢兒，

男子拿一根柳條兒，

遠傍着一個破窰邊底路上走。

小麥都種完了，

驢兒也犁苦了，

大家往外婆家去玩玩吧，

驢兒在前，

男子在後。

驢背上還橫着些葦片兒，

葦片兒上又腰着些繩子，

他們倆底面上都皺着些笑紋，

春風吹了些蜜語到他們底口裏來，
又從他們底口裏偷去了。

前面一條小溪，

驢兒不得過去了。

他們都望着笑了一笑。

好，驢子不騎了；

柳條兒不要了；

男子底鞋脫了；

婦人在男子底背上了；

驢兒在婦人底手裏了。

男子在前，

驢兒在後。

這些都是運用非常自由的形式，寫出非常逼真的意境的。意境一點也沒有因形式的局限，而受到損傷，但這種新詩最成功的，卻是周作人。他底過去的生命裏底詩，差不多篇篇帶着那種清新的氣息。他那有名的一首長詩小河，不但文字清新，即其律度也象徵着小河底潺緩之音似的。但同時，這些詩的內容，始終沒有脫出中國舊詩的窠臼：即僅僅抒發個人的興感。

也許有人會譏笑我這句話的不通，詩歌不是抒發個人的興感，還有什麼五四當初的新文學運動，其精神之另一面，即是反載道文學的言志文學的復興。詩不言志，倒要去載道嗎？不，事情決不那麼簡單。我們祇要看看白話詩旗幟打出去的當時，不是顯明地主張通俗，淺明，易曉嗎？同時，不還是有人主張所謂平民文學嗎？要是正確地來理解這平民文學，那麼不但形式要平民化，同樣內容要平民化。即使在這裏我們把平民精神，解釋做德謨克拉西的精神，但即此也不能以個人主義的思想作為代表。詩作者就應該如何在生活與行動上滲透了非個人主義的民主精神。而擴大詩的感興。但新詩在這一點上就走上了歧路，而終於將通俗的形式，僅作為易於表現個人主義的思想的手段而已，比如周作人的中國人的悲一詩：

中國人的悲哀呵，

我說的是做中國人的悲哀呵。

也不是因為外國人欺侮了我，

也不是因為本國人壓迫了我，

也並不指着姓名要打我，

也並不喊着姓名來罵我。

他只是向着我對面走來，

嘴裏哼着些什麼曲調，一直過去了。

我睡在家裏的時候，

他又在牆外的他的院子裏，

放起雙響的爆竹來了。

在這裏作者出世似的感興，一部分喜歡過隱逸生活的人，是理解得了的，然而卻不是一般大眾，以及文學青年，所能理解。不用說，這樣的感興，是極其個人主義的；而且是遠離現實的個人主義；這種情調，尤多見於繁星、春水；以個人的感激，來讚美自然與母愛。

然而繁星和春水卻也創出了新絕句的形式。

三

因新詩底內容上，個人主義的思想之發展，與形式不相一致，於是一般詩作者就感到有違初願的矛盾。當初聲聲口口反對貴族文學，主張「平民文學」或「人的文學」者，到此也不得不自己口頭上或文字上承認「詩終究是貴族的。」這我記得周作人與俞平伯曾經說過這樣的話。同時，也就不自覺的（也許是自覺的）對於明白如話的詩底形式起了些懷疑，於是就有出乎「形式」而又入乎「形式」的企圖。想把新詩定型化起來。最初有這企圖的，我以爲是俞平伯。俞平伯因有他家學淵源（俞曲園的曾孫），對於舊詩詞陶冶頗深，他對於新詩不特注意哲學的境界，且極注意詞曲音節的運用。表現在他詩裏的情調是纏綿婉轉。比如，鶴鷹吹醒了的這首詩，寫一初覺醒的女子底訴述，那是哀怨盡情的。又如無名的哀詩和哭聲，那些感情，已有些非個人主義的傾向，但這僅是作者所受於五四運動的精神之一息一脈，大概由於傳統與生活所局限，感到這並不是一條路，反而多少向音節上用工夫了。例如，他的小劫：

雲皎潔，我底衣，

霞爛熳，我底裙裾，

終古去敖翔，

隨着蒼蒼的大氣；

爲什麼要低頭呢？

哀哀我們底無伴侶。

去低頭，低頭看——看下方；

看下方啊，吾心震盪；

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，

似花的胡蝶，一片兒飄揚，

羣仙都去接太陽，

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？

在這裏所遺下的，祇是音節的和諧：音節即是詩的一切。情感，想像，連所用的詞兒，我以為都是傳統的古舊的。門面刷新的古典，人也可發覺大半從離騷等處得來。但也就因為詩人有那種雲霞爲衣裳的潔癖，雖然想去迎接太陽，終於感到無力，祇好站在蒼茫之中。詩人入後的發展，雖然沒有在新詩底形式上加上更繁重的枷鎖，而蒼茫中的鑿語，益發遠離了平民文學的精神，而一般人更難索解了。

「詩只是謎兒，

「讓您猜我手中底謎罷！」

這是詩人作詩的主意。然而這也是任何個人主義的文學必然地達到的結論。個人主義的文學底最後，是文字遊戲底重見。但俞平伯還沒有達到這一結論的極境。達到這一極境的是後來以印象派詩相標榜的那一支流。

四

我在第一節裏已經提到過五四這一文化運動，不但帶有資產階級的內容，但也帶有勞動的內容。在文化運動的一翼的文學運動裏，正也同樣。上海星期評論派所做的詩，大都以大衆化的形式，來描寫大衆的生活的，連現在小學生口上還留着他們成績，那就是「你種田，我織布……」這一首勞動歌。此外如沈玄虛、戴季陶，皆利用他們寫舊詩底熟練的手腕，寫出極有意義的新詩。例如戴季陶的懶惰：

「老爺呵——大人！」

你可憐我這苦命人兒呵，

給我一個銅元，
救我一天的狗命！

一面語，

一面跪，

磕了幾個頭，

又爬了起來；

喘吁吁的叫，

急急忙忙的奔。

要求老爺大人，

發一個慈悲心。

「奴才，

你爲何不作工？

不作工的人，

應該沒吃飯——

我有的是錢，

我卻不給好吃懶做的窮光蛋！

「老爺呵！

我不敢懶惰。

可憐我要作工呵，

又沒有人肯雇我！

一天磕了幾百個頭，

跪了幾千步路，

叫了幾萬聲的老爺大人，

這樣的工誰願意做！

在這裏自然沒有那種歷來所說的傳統的「詩的意境」了，但卻有更深切的非傳統的「社會的意境」，爲什麼詩就不能有那樣的意境呢！此外，戴季陶還有一首阿們的詩，卻揭露了國際資本帝國主義的面目。

但是在詩的花園裏，這一種無花果，並不多；栽培這無花果的人，自然更屬少數。有的無意於做一園丁特地來栽培，僅偶然以一個過路客的身分，撒下一粒種子走了。有的雖然有意於種無花果，卻也不是僅努力於種無花果。一般說來，劉復可算其中的一個。他底學徒苦，雖然多半帶着舊的格調，但可斷定初中以上的學生都可唸得，體會得。不能說不通俗。他底揚鞭集裏就有很多是非個人主義的感情的作品。我們在這新詩的初期，由於政治的、社會的環境底不同，不能立刻要求作品上有大衆所要求的內容，而個人主義的內容的揚棄，卻是彼時新詩逼切的要求。劉復在詩歌格調的翻新上，固然用了許多力量——從舊詞詩蛻化的形式，以至散文的形式，口語體的形式，兒歌、民歌的形式——且還不爲形式所束縛；即在內容的開拓上，也已帶上了社會的非個人主義的意味。如

奶娘：

我嗚嗚的唱着歌。

輕輕的拍着孩子睡。

孩子不要睡，

我可要睡了！

孩子還是哭，

我可不能哭。

我嗚嗚的唱着，

輕輕的拍着；

也不知道是什麼時候了，

孩子纔勉強的睡着，

我也勉強的睡着。

我睡着了，

還在嗚嗚的唱，

還在輕輕的拍；

我夢裏看見拍着我自己的孩子，

他熱溫溫的在我胸口兒睡着……

我，我的夢，也就醒了，

但寫得最好的，我覺得還是他的一個小農家的暮：

她在竈下煮飯，

新砍的山柴，

必必剝剝的響。

竈門裏嫣紅的火光，

閃着她嫣紅的臉，

閃紅了她青布的衣裳。

他銜着個十年的煙斗，
慢慢從田裏回來；
屋角裏掛去了鋤頭
便坐在稻草上，
調弄着隻親人的狗。

他還踱到欄裏去，
看一看他的牛；
回頭向她說：

「怎樣了——
我們新釀的酒？」

門對面青山的頂上，

松樹的尖頭，

已露出了半輪月亮。

孩子們在場上看月，

還數着天上的星；

「一、二、三、四……」

「五、八、六、兩……」

他們數，他們唱：

「地上人多心不平，

天上星多月不亮。」

這一幅淡墨畫，自然不是今日中國農村的小景，但至少在三四十歲以上的人，是經驗過來的。此外如相隔一層紙、擬擬曲麪包與鹽都帶有平民文學的精神。

五

但在這五四的社會變革中，由於資產階級之想走上獨立的路，同時也喚起了小資產階級的覺醒。小資產階級的感情，是熱烈的，不是溫和的；是反抗而激進的，不是中庸而漸進的；是矛盾而焦灼的，不是妥協而調和的。是接近於汎神論的自我的高揚，不是婉約的個人主義的吟味。像這樣熱烈的情調，決不能用舊詩的形式所可樊籬。因之，這一新詩的解放形式，也就和這一情調，如同磁石與鐵一般地相吸引住了。

這裏的代表詩人，便是郭沫若。

據郭沫若自述的我的作詩的經過，是受了太戈兒和歌德、惠特曼、海涅等人的影響。所以他的詩，帶有很濃厚的汎神論的色彩。但我總覺得那篇自述，沒有做到很精確地自我分析的工夫，因為我懷疑：那僅僅讀了幾本詩集，竟能影響人到發狂一般的地步。至少能使自己像發狂一般地去接受這適合的「原料」的這一客觀決定，是應該予以指明的。

但詩人在這裏，也還有一句很巧妙的解明：「……惠特曼的那種把一切的舊套擺脫乾淨了

的詩風，和五四時代的暴颯突進的精神十分合拍，我是徹底地爲他那雄渾的豪放的宏朗的調子所動盪了。」這就是使我們的詩人在新詩壇裏作一個革命者的雄姿而出現的原因了。所以他一方面歌頌着近代文明，一面卻又對時時爲近代文明所破壞的自然起着仰慕。一面他唱：

大都會的脈搏哟！

生的鼓動哟！

打着在，吹着在，叫着在……

噴着在，飛着在，跳着在……

……

黑沈沈的海灣，停泊着的輪船，進行着的輪船，數不盡的輪船，

一枝枝的煙囪都開着了朵黑色的牡丹呀！

哦哦！二十世紀的名花！

近代文明的嚴母呀！

一面，他又唱：

翡翠一樣的青松，

笑着在把我們手招；

銀箔一樣的沙原，

笑着待把我們擁抱。

我們來了，

你快擁抱！

我們要在你懷兒當中

洗個光之澡……

一面歌頌自殺：

我有一把小刀

倚在窗邊向我笑，

她笑向我道：

沫若，你別用心焦，

你快來親我的嘴兒，

我好替你除卻許多煩惱。

而一面又極其讚美辛勤的工作者。在車中見到外國人在一心校他原稿，他讚美。在西湖看到年老的農人，他想舐他腳上的黃泥。舉凡這些矛盾衝突之處，十足地表現了一個小資產階級，在這五四運動以來資產階級尚未走上真正的解放之路的過程中，以迫切的灼焦的感情，期待着出路；但還不能明白地認清如何用詩歌去推進彼時資產階級與大眾所共同要求的民族革命這一運動。終於一九二六年的現實與我們詩人的那種狂飆突進的精神合了拍，把我們的詩人送上了革命的路，但以後我們的詩人，卻不是以詩來貢獻大眾，而是以行動。詩的王國裏，終於沒有誕生「爲大眾」或「是大眾」的謳歌。

六

然而，新詩的路決不是那麼簡單，一批青年新詩人終於在那時豎着「反抗的」旗跳了出來。他們受了過多西洋文學的影響，獲得了包涵於西洋文學裏的資本主義的精神，然而他們對於美學

的觀點，卻又極其傳統的。最聞名於當時的例子，他們反對西湖造洋房築馬路，以為這有損於自然的美。在詩的王國裏也是如此。他們曾經出過一冊批評草兒和冬夜的集子，在有一處我記得批評過草兒對於西湖建築的讚美的不是。這就是至今尚以詩人聞名於世的聞一多與朱湘等人（梁實秋也許是最主要的一位），而聞一多的紅燭也在那時出現。

同時，由於一大批青年詩人對於傳統的禮教底反撥，與中國社會之未完全脫卻農業經濟的狀態，戀愛與自然的主題，為那時詩所盛用。而戀愛又彷彿僅限於對某一女郎的戀慕與相思，也很少涉及於戀愛之社會的機構的。連如中國古詩孔雀東南飛那樣的篇製我們也找不到。至於自然則又大都對於一石一花一草，騁其幻想，也沒有涉及於自然的力與它和人生的關涉。更難希望它有像高爾基所說將主題性變換到征服到自然方面去，對盲目的暴君作有力的詛咒。而實際由於中國社會工業之不發達與水災、旱災之年年發生，中國詩人正有那歌頌征服自然與咒詛盲目的暴君的素地。但在這素地上竟潑上了個人的自由思想的墨汁了。

這兩種傾向的出現，在我們詩的王國裏，就有兩種詩人的風度。一種是黃衫翩翩的少年，躑躅於密林叢花之間，低回搔首，望水月而興歎；一種是西裝革履的西式紳士，用手杖輕輕敲地面，遙望人

問，
……

自然，這不過是筆者一種信手的描畫，我們在這裏得更明白地指出來的，便是後一種——牠實在是五四新文學運動的一個反動。它是反對形式主義的。他們在詩的形式上的寫出上，也不像以前那種隨語氣底長短，錯雜零亂地寫的，而是四行或五六行一節，裁長補短；大概是由詩作者第一句下筆的字數字作爲一個標準吧，以後的發展每句就得同樣長短，有時萬難辦到，於是加上或削去幾個虛字，或竟一句兩分，切成方方的一塊。有人叫那些詩爲方塊詩，也有人叫那些詩爲豆腐格子詩。倒都有點對。但總之，中國詩壇上，是有那種詩的存在了，而且盛行於一九二七年以後，繼續至於現在。

我們不反對詩人刻意求工，採用那種形式，我們要問那詩裏有什麼內容，即所謂「何物。」不幸的，寫這些詩的人，他們多不是以意境安排詞兒，而是以形式創造意境。大抵任何文學運動，當其開始興盛時，總以內容決定形式；落後，卻總以形式決定內容。所以新詩發展到這一地步，可說是走上了歧路，而其社會的價值也有限了。

這種新詩的形式主義者的始祖，我以爲是聞一多、朱湘與徐志摩，聞一多在紅燭裏，還採取自

由的形式爲多，而在死水裏，形式全都給排整齊來了。我們舉一首以供來看：

我不騙你，我不是什麼詩人，

縱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，

自從鵝黃到古銅色的菊花。

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，圾垃桶裏爬。

這形式無疑是英、美詩的那種十四行詩的摹仿。整齊是整齊了，但我們覺得實在不易理解。又

如「你指着太陽起誓」

你指着太陽起誓，叫天邊的鳧雁

說你的忠貞。好了我完全相信你，

甚至熱情開出淚花，我也不詫異。

祇是你要說什麼海枯，什麼石爛……

那便得笑死我。這一口氣的工夫

還不够我陶醉的？還說什麼「永久」

愛，你知道我只有一口氣的貪圖，

快來箍緊我的心，快啊！你走，你走……

在這裏，把「叫天邊的鳧雁說你的忠貞」硬生生分作了兩段，用意大約想跟第四行爛字去押個韻，然而第四行那句，還得在第五行「那便得笑死我」纔成一整句。像這樣押韻法，雖然可以說在外國詩裏也有的，然而外國詩裏不僅是那樣辦法，我記得惠特曼詩裏也有一首寫關於詩人愛好的詩，如口供者，但我覺得那詩形式一自由氣象也就磅礴，比口供更能感人。

自然，這一種形式的嘗試，在比較有天才的作家的手下，也有好些可讀之作。聞一多、朱湘、徐志摩，諸人的詩集裏，還有幾首不很做作的詩。再說他們前期的詩裏，也頗有能突破這形式的桎梏的。尤其是徐志摩。如灰色的人生、毒藥、常州天甯寺聞禮懺聲，都是用散文的形式寫出的很少藉形式創造意境。但那意境則已不很渾然了。至於內容，除掉一二篇外，多是不可捉摸非常隱約的東西。無以名之，我名之曰「優閒的感情的享樂」。而文學上「優閒的感情的享樂」與「美幻的事物的追求」是在新興資產階級失掉它革命性以後起來的事。

且讓我們仔細地作一考量吧，向來是傾向溫情主義的胡適之不主張突進的革命，主張緩進的批判研究與改良，發表了一篇新思潮的意義以後，他就主張好人政府了，徐志摩的詩，就在那時他所創辦的努力周報上發表（登在晨報副刊上的也有）。這一結合決不是偶然的。因為徐志摩的詩句中，正也是有類於那種資產階級的溫情主義的色彩。

但資產階級的溫情主義，並不能持久的，因為它根本缺少內容，難有發展的結果，它更向形式突進一步。整齊的句格，美麗的辭藻，代替了它惟一的內容。雖然一九二七年那時的民族資產階級，由於大眾的力量推動，與小資產階級的積極參加革命，也不能不在聯合戰線上揮着它的寶劍。

出去。但終因在殖民地的經濟形態下，民族資產階級無力提起它的前進的勇氣，於是國際資本主義的壓迫一加強時，便顯見得沒有甚麼力量了。所以這一次一九二七年的大革命，並沒有給資產階級詩人以一種若何新的力量與生命，反而更使他們在「優閒的感情的享樂」與「美幻的事物的追求」中，向形式的桎梏裏沈落下去。所謂新月派的詩，就在這種情形裏滋長着。他們把五四前後文學革命的大眾化的形式，幻化成另一種美術的裝飾畫了。這纔達到藝術之新貴族的階段，益發遠離了大眾的生活內容。

但具有正確的前進的現實主義之眼光的魯迅，在其編語絲時已經看明白了。雖然無法阻止或校正這種傾向，卻也給了他一點打擊。而且，落後還一直不贊同這種詩派。

七

又因為提倡新詩的當初，倡始者祇著重於形式底解放，而不很注意於內容。且在形式方面，也一惟以擺脫傳統的格調為尚，以為做慣舊詩的人來做新詩，那是放大的小腳。詩作者於是祇好向西洋詩中取法。取法於太戈爾與惠特曼，則有郭沫若的詩的形式，取法於英、美十九世紀詩人的，則

有新月派詩；而取法於法國象徵派的詩的，則有李金髮以及現代派的詩。新詩一到李金髮的手裏，可說全成爲魔術的玩藝了。

自然，書籍之影響作者，決不細微，然而也須有可影響的潛伏於作者的那思想情感中的質素。李金髮的詩受法國象徵詩的影響，那是事實。然而托爾斯泰卻在藝術論裏，極口詆毀惡之華的作者。李金髮與托爾斯泰間，這總有極端不相同的「什麼」吧。

大概資產階級到了它底末期，那就以頹廢爲美，以幻象爲真實；不需要明白的有系統的事理，而祇追求隱約的紛亂的夢境。在中國的情形，則又有點不同。民族資產階級一向喘息在殘暴的國際資本帝國主義的壓迫下，有的雖然還想興起，有的則已壓成稀爛了。有的雖然還想妥協以求苟全，有的則以感到自我的焦灼與徘徊。於是養成了一種敏銳而憂鬱的民族的性格。讓我在這裏說句笑話：那是「董色」的「性格」。以這性格去迎接法國象徵派的詩，自然水乳交融；況又生活在世界上最繁華的都市——巴黎裏，一切都容易刺激人底感官的。詩人躑躅在這都會裏，就另行開闢了夢的王國。我們祇要取李金髮任何一首詩，都可感到有那種情調。如夜之歌：

我們散步在死草上，

悲憤糾纏在膝下。

粉紅之記憶，

如道旁朽獸，發出奇臭，

我已破之心輪，

永轉動在污泥下。

不可辨之轍跡，

惟溫愛之影長印着。

噫！數千年如一日之月色，

終久明白我的想像，

任我在世界之一角，
你必把我的影兒倒映在無味之砂石上。

但這不變之反照，襯出屋後之深黑，
亦太機械而可笑了。

大神！起你的鐵錨，
我煩厭諸生物之汗氣。

神奇之年歲，
我將食園中，香草而了之；

彼人已失其心，

在混雜在行商之背而遠走。

*

*

大家辜負，

留下靜寂之仇視。

*

*

你總把靈魂兒，

遮住可怖之岩穴，

*

*

*

枯老之池沼裏，

終能得一休息之藏所麼？

我們一路抄來，無論怎麼也不能讀懂這裏面的意義。

這一派詩，雖然早出現於民國九年之間，而過問者彷彿很少，然而，一到一二八前後，突然興盛起來了。這現象，我們將予以怎樣的解釋呢。表面地說，那是因為那時有人在辦現代雜誌，提倡這一

派詩，所以後來又有人就叫這派詩爲現代派；但實際上，全不是那麼一回事。我們首先得問的：便是提倡者底客觀決定——他底生活環境與心理過程——是怎樣的呢？那很明白：我們知道在一九二七年以後至中國左翼作家聯盟結成以前，在新文藝上，也曾看到過這一派詩，然而一至左翼作家聯盟結成以後，我們又不見那影子了。小資產階級出身的作家，都集合於聯盟之下。當時的社會環境，大有五卅前夜那種氣概（自然，這是非常不適合的比擬，然而要用什麼話方能寫出那時社會的情形呢？）但終於有了變化，後來他們卻帶着「墓色的夢」，「丁香一樣的姑娘」來了。追本溯源，李金髮這一本地宗主又被擡了出來。比較早一點作詩的戴望舒，也就成了這一派的大師。但戴望舒的詩，雖然也追求夢一樣的情調，卻還可以看得懂。而出現於現代上的詩，有的則難於讀懂。我還記得現代第一期上就有施蟄存的一首詩，用種種的暗喻明喻來形容一個摩登的侍女（？）費了許多的力量讀着，纔知道他想像的「巧妙」。而後來的摹仿者，卻寫出這樣的句子：

她的心成了一塊不透光的化石，

像永遠不發火的炸彈。

在這裏到底還是化石像了炸彈呢，還是又像化石又像炸彈。詩人爲憐憫癡瘋女，要寫一首詩，我以

爲要寫得老實一點，無須那樣左一個明喻，右一個暗喻，而實際卻喻不出什麼來。幻想不能代替憐憫，夢境化不了現實，這真是我們印象派詩人的悲哀。然而還有奇怪的詩呢：

明空下 幼年之映樹之葉

八月之晨風輕漾

一聯隊 一聯隊的輕夢呢

夢的聯隊 一明一滅

軟風中 明空下

恕我沒有常識，並恕我粗俗，我不知道是否地球上有什麼映樹這一種樹，而所謂夢的聯隊，如何如何，還得恕我粗俗，真是莫測高深。

成爲這現象的原因，如其我們能讀一讀本刊連續刊載的和平的最後一章，也就了然。一批小資產階級分子，在斯巴特凱斯特運動失敗之後，他們底情緒就向虛無中放發。對於藝術的規律的破壞，成爲他們革命工作的繼續。所以竟有以一張白紙，算作自己的終古的傑作的畫家。藝術上表

現派與印象派之出現，在實際上是成了布爾喬的友軍，因為布爾喬正需要那樣的作品。

但這一派的作者的作品，不盡是全無意義的，我已說過。寫得叫人讀得懂，叫人感到了香花一樣哀愁的詩也有。然而比之於初期的新詩，則更離平民精神，更少社會價值。至最近又由於與新月派之合流，一方解放了形式上的過重的束縛，一方也消淡了意境上過濃的夢影，成爲了濁世的哀音。這裏最可代表的詩，是卡之琳的尺八（見大公報詩刊）

像候鳥啣來了異方的種子，

三桅船載來了一枝尺八

從夕陽裏，從西海頭。

長安丸載來的海西人，

夜半聽樓下醉漢的尺八，

想一個孤館寄居的番客，

聽了雁聲，動了離愁，

得了慰藉於鄰家的尺八，

次朝在長安市的繁華裏，

獨訪取一枝淒涼的竹管……

（爲什麼年虹燈的萬花間

還飄着一縷淒涼的古香）

歸去也，歸去也，歸去也！

像候鳥啣來了異方的種子，

三桅船載來了一枝尺八，

尺八乃成了三島的花草。

（爲什麼年虹燈的萬花間，

還飄着一縷淒涼的古香）

歸去也，歸去也，歸去也——

海西人想帶回失去的悲哀嗎？

八

但中國的大衆，決不是盲目的；也決不絕望。詩歌自還有它另一方面的發展。這就是新詩的大衆化的要求，雖然這要求已經來得遲了一點，但終於也姍姍其來了。那就是前一二年中國詩歌會所主持的新詩歌等詩刊的出現。這裏值得我們注意的，便是新詩之歌謠化的主張，他們還爲實行這一主張，出了個歌謠專號，雖然還沒很好的成績，但這條路是值得走的。理由是這樣的：詩本來是口傳文學，文字沒有以前，而詩歌卻早已存在了。就中國的詩史說，詩經裏的詩早有人證明它都是可歌唱的，所謂風雅頌之分類，那是一種曲調的排比。詩裏有所謂徒詩出現，那是詩成爲詩人的專有品以後的事。而又據中國文學史家的考察，正統文學每每由於民間文學，而改變其作風，待到民間文學上昇而佔有了正統文學地位時，它本身又老衰下去，新的民間文學又昇了上來。這是歷史的足跡。新詩出現到現在，其所吸收的，大都是外國原料，於是終於找不到它歌足的土地。廣大的民衆還很少與新詩接觸。偶有一二接觸到的，卻是毛毛雨、可憐的秋香、桃花江之類。雖然這是憑藉曲調而流傳的，但這裏確實吸收了民歌中那些無聊的五更想思之類的情調。所以這些歌一出，就風靡

了全國。一至最近，我們又看到漁光曲與大路歌風行起來，這些詩歌顯然也和歌謠有相同之點，即是他並不是徒詩，而是易上口的真正的詩歌。所以新詩之歌謠化，確是新詩一條可走的路。

其次新詩裏應該盡量採用方言、俚語。以至於採用方音。這決不會妨礙新詩的發展。俄國革命詩人瑪耶闊夫斯基的詩，是最爲俄國大衆所愛誦的。而在他詩裏，卻就以善用方言、俚語，獲得俄國大衆的心。這原因就在於詩歌根本是口傳文學。它的形態本應該決定在這一關鍵上。所以中國新詩，我以為各地的詩人，儘管可用各地的方音寫詩，而加以詳明的註解，則傳誦一定更來的快速。其實這種理論，劉復早已嘗試過了。他有一冊瓦釜集，我記得就全是用江陰方言寫的。即在他揚鞭集裏，也有好幾首這種作品。例如擬兒歌：

鐵匠鏗鏗！

朝打鋤頭，夜打刀槍。

鋤頭打出種田地，

刀槍打出殺閩兩。

閩兩殺勿着，

倒把好人殺精光。

好人殺光無飯吃，

贖得罔兩喫罔兩，

氣格隆冬祥。

（註）罔兩，讀如枉良，方言謂強兇無恥者。末句像鑼鼓之聲，小兒每喜言之，含有「拉倒完結」之意。

這樣的詩歌，倒不是沒有益處的。即使不用譜，也能傳誦開去。

再次，我們也不贊成所有新詩全都歌謠化。新詩必需保持其多樣性的發展，但我們所要求的，新詩卻必需是現實的。現實的，而又必需不是口號的叫喊。要是文學必需形象化這句話是對的，那麼，新詩則更要求形象化。然而所謂形象化則又決不是幻象化。說理並不是不要，但不能損傷形象。儘管絮絮叨叨說東說西，決不是詩；而一味怒罵指摘是非，也算不得詩。我們所需要的，是現實的手法，現實的題材，還有流暢的音節。新詩決少不了音節，但音節不限於押韻。抑揚的旋律，連綿詞兒的雙聲疊韻，以及語調之長短迴環，詞句之重複錯雜，皆包括於音節裏。人類的語言，本來是帶有音樂性的。而中國語言，據說又有更多的音樂性。但這可不必去管他，即從言語中來創造音樂節奏，也是

詩人底義務。我們且舉一首朱自清的小輪的現代：

「洋糖百合稀飯，

三個銅板一碗，

那個吃的？」

「竹耳扒，破費你老人家一個板；

只當空手要的！」

「吃麪吧，那個吃餃麪吧？」

「潮糕要吧？開船早哩！」

「行好的大先生，你可憐可憐我們娘兒倆，

肚子餓了好兩天囉！」

「梨子，一角錢五個，甜甜不要錢！」

「到揚州住那一家？」

照顧我們吧；

有小房間，二角八分一天！

「看份報消消遣？」

「花生，高粱酒吧？」

「銅鎖要吧？帶一把家去送送人！」

「郭郭郭郭，」一疊春晝兒閃過我的眼前，

賣者眼裏的聲音，「要吧！」

「快開船了，賤賣啦，

梨子，一角錢八個，那個要哩？」

擁擁擠擠堆堆疊疊間，

只賸了尺來寬的道兒，

在溷濁而緊張的空氣裏，

一個個畸異的人形，

憧憧地趕過了——

梯子上下來，

梯子上下去。

上去，上去！

下來，下來！

灰與汗塗着張張黃面孔

炯炯的有飢餓的眼光；

笑的兩頰。

叫的口，

檢點的手，

更都有着異樣的展開的曲線……

在這裏，叫賣的雜湊，卻有很好的音樂節奏，而且也活畫出小館中的現代。但是詩人入後發了許多議論，這在我卻以為多餘的。全詩到此實在已經很够，作者如要點清主題，一兩句便行。多了似反而失了風韻。然而我們所要的現實的詩，是另有一種的。在這裏我要舉出潘草的家庭（見今代）

在前頭，男人家袒露着胸膛，
護胸毛上閃爍着汗的亮光；
一個奶孩子抱在粗的手臂上，
低着頭，像是不敢望他的前方。
後面嗎，跟隨着的那個女人，
一隻手扶着男人家的肩膀，
另外的一隻放在駝了的背上，
緊握着一束草，一口袋乾糧……
這就是個家庭，就這樣——
行走在很長的很長的大道上。

*

*

男人家是那樣高，又是那樣瘦，
背彎着，肩頭又有些傾斜；

好像樹，脫了葉，凋盡了樹枒。

戴着破草帽，在帽沿的陰影下，

一雙眼，迸炸着饑餓的火花。

走得很慢，但腳步卻跨得很大，

像在將不可知的重量向前拉，

——那就是他自家的長影吧。

他老是不說話；要沒什麼呢？

路是長的，長的；太陽落下！

*

*

那孩子明明是已經害了什麼病；

不很哭，也許是哭不出聲音。

太太大的頭和太瘦了的四肢，

不相稱地，湊成了一個入，

更其是那雙眼睛，特別的大，
但卻像陰天的太陽，沒有光，
滯板地望着，不，只是向着

那沒有樹，又沒有村莊的遠方。

孩子，這，這就是你的世界——
曠野，黃昏，路，還有荒涼……

顯然地，那個女人是懷了孕——

她是有着兩個生命的一個人；

我們的上帝又在她的肚皮裏

安排了一個饑餓與流浪的人生。

她穿着的是藍土布的爛了的衣，
用塊也許是尿布當作了包頭布；

可是風，卻偏吹散了她的頭髮，
在髮上有海的鹽味，北地的灰塵。
黃昏帶着倦困的色調，圖染了
她的側面，她的眼睛，她的心。

*

*

天是個大的嚴肅，在天的衣下，
曠達的聖者亞細亞啊在騎着……
風帶着幾片雲，雲帶着黑暗，
從大地的邊沿，恐怖地逼近了。
灣曲的河流，起伏的原野，
那裏有條路，在路上有人；
三個人，四個生命——一個家庭，
在天與地的中間，艱苦地生存着。

漸漸地黑，漸漸地冷……是夜了——

我在祈禱：天啊，給他們以星吧！

這不僅是一首詩，而且是一幅逼真的畫。而且是老早畫在中國社會的「現實」上的畫，祇是給詩人翻了個板罷了。然而這就成爲一首活生生的詩。我常想，我如其能寫詩，我一定要把去年黃河的潰決的情形，如十二月間學生運動中請願的行列，如畫地給它寫下來。中國正際遇一個史詩的時代，而中國也正際遇一個民族戰爭高揚的時代，有力的作者到那裏去了！

但我們決不絕望，新詩自有它的路。一個新時代正在眼前轉換，新的詩歌必能統一歷來的形式與內容的矛盾，而使它更平易、更大衆化，以盡文藝之社會的任務。

從走私問題說起

還讓我先從走私問題說起吧。

走私的直接破壞作用是什麼呢？

一、是廣東、上海、北平一百三十餘家糖廠的停閉。

二、是火柴業被迫與日商隴川、植田兩火柴公司商榷，組織中日合辦的「火柴產銷合作聯營社」，叫中國火柴工業寄生於日本底資本下（見今年四月十八日中華日報）。

三、是向來以華北為市場的各地麵粉工業，因「日貨麵粉偷運抵津刻達二十八萬袋，粉價大跌……而不得不停車減工，以免虧損血本」（見四月二十一日申報）。

四、是絲織、棉織、磁業等等民族工業，因人造絲、棉織疋頭、磁器等等的走私而大受壓迫……所以，走私的直接破壞作用，是民族工業的破產。

現在，如其有什麼民族資產階級的作家，把他那因走私而身受到的苦痛與壓迫，如實地寫了出來；即使他無視了『停車滅工』下的大衆底更厲害的苦痛，不加敘述與描寫。或者，即使他也帶便描寫了大衆底苦痛，僅作爲他挽救民族工業的呼聲底『張本』，若是他寫得逼真，寫得有聲有色，寫得十分客觀；那麼，像這樣的作品，在『反帝抗×』的意義上，我們也得給以相當的估價，而允許牠有存在的理由吧。

自然，走私的影響，是間接傳達到中國廣大的勞苦大衆身上的。這影響底傳達，是通過現實的政治底機構（因走私而減少稅收，紊亂了『國家的財政』，不得不取『挖肉補瘡』的手段，加重了別的稅收。）及經濟底機構，（因走私而使民族工業破產，把成千成萬的勞苦大衆從生產機關中趕出來。）而及於大衆身上。如其我們底作家，站在大衆底立場上，從各方面來描寫這一問題，或如實地將大衆因走私而受到的苦痛與壓迫吶喊出來。這樣的作品，無疑地是我們所要求的，應予以最高的估價的。但在其作品所指示的終極之點上，卻還是帶有極其有力的『反帝抗×』的意味。

在這裏所表現的，是兩個『真實』：資產階級的作家所表現的『真實』和大衆作家所表現

的『真實』

本來這兩個『真實』相距是頗爲遙遠的。而且在本質上，這兩個『真實』應該是對立物，相互矛盾，衝突的。然而，在這裏，我們不能不說，這兩個『真實』統一於一點上。那就是在他們作品中所有的共同傾向：『反帝抗×』。這因爲在走私的影響下，民族資產階級與勞苦大衆所受於帝國主義的經濟侵略的壓迫，是有相同之點的。

推而廣之，在這人類底『自由的王國』還沒有建設起來以前，每一個民族，必得有守護它底土地的必要，每一個民族裏底每一個民衆，必感受到因失去了土地而兌來的政治上與經濟上的苦痛。爲去除這苦痛，每一階層的民衆，必須暫時減輕（不是放棄）階層對立的比重，一起聯合起來，去防護他們底土地。

自然，這裏，我們不能忘卻勞苦大衆底主導的作用。而且實在也沒有理由可以忘卻。但因爲不使這聯合戰線一下子就起裂痕，而削弱『反帝抗×』的力量，我們在這裏，似乎不應徒在形式上強調了大衆的主導作用。

在事實上，祇有大衆是最積極、最本質的「反帝」的分子。但在這國家被漢奸出賣的現在，各階層民衆，已經到了身家性命財產，什麼也沒得保障的時候，他們底「反帝抗×」底熱情，就成爲大衆所領導的戰線上的一股極大的力量。這中間，大衆就得以理性而駕馭之。且因階層的本質的決定，他們祇有依附於大衆的領導下纔能聯合起來，鞏固起來。所以，一定要顯明地揭出大衆的立場，是不必要的。大衆決不會喪失他們自己底立場。

文藝上當初揭出了國防文學的口號，那意義是非常地含糊的。因爲揭出者一開始就沒有基於現實政治的分析的關於國防文學底綱領與詮釋。在這政治上正確的「國防」兩字底意義還沒有被人們普遍認識的時候，揭出者祇這麼空洞地喊了一句：「我們需要國防文學！」於是聽到的人就有兩個感想：一是把國防兩字看得極其狹義，以爲「國防文學」必須描寫對於×帝國主義的抗戰的情形，因而發生了口號文學底復歸的憂慮。其次是把國防兩字看得極其廣大，甚而與「某家老店」底招牌混合起來，成了你來一個陸稿荐，我也來個陸稿荐的情形。——自然，我們知道陸稿荐總有一家真正老牌的。國防也有它一個真正的牌子。但揭出者工作底不充分，是無可饒恕的錯誤。

後來有人解釋了。但還嫌零碎而缺乏系統。最初是徐懋庸君與橫君意見的不統一。把國防文學看作了另一種文學，而嘆息『正牌文學』必致滅亡的徐君底二元論，那是錯誤的，在這裏不必再說。但從說明目前的總的政治形勢，而系統地給予國防文學一種範疇的文字，我們還沒看到過，這也無怪反對者底迭起了。

到今日爲止，關於國防文學底解釋，大約有如下的幾種提示：

(一) 國防文學，不僅是描寫抗戰的文學。『一個被侵略而瀕於滅亡的民族，牠的社會生活的種種方面，全是和我們眼前這偉大的課題有聯系的……在戰鼓和喇叭以外，我們要通過文藝的手段從種種方面去培養牠，熬燒牠，鍛鍊牠，』——楊底意見，

(二) 國防文學，允許『中間文學』的存在。——周揚底意見。

(三) 國防文學最合式的形式，是報告文學的形式。——徐懋庸底意見。

根據這一二兩種的意見看來，胡風所提出的『民族革命戰爭的大衆文學』和國防文學有其相同處，亦有其不同處。相同處，即今日一般依據組織國防政府的政治的原則而提出國防文學

者們，並沒有忘卻大衆底主導的作用。（說明的不夠，那是事實。）正和胡風在其口號下特別強調『大衆文學』四字一樣。然而這一強調，不能適合國防政府的聯合戰線的原則，那是顯然的，這就是它底不同處。如其胡風所指的大衆是『人民大衆』不是如在我們這古老的國土上歷來所使用的『大衆文學』的意義，那麼，他也應一樣承認『中間文學』底存在；即如我在上面，關於走私問題中所提示到的，那種資產階級底作家所寫下來的作品底存在。在這裏，就無另立名目的必要。拋撇私人間底芥蒂，爲最大的目的而服務，那是一切的文藝家和文藝理論家所應有的坦白的胸懷。證之於胡風歷年來文藝理論底表現，我們一定能得到他對國防文學底一個可貴的意見：予以批評或討論，而毅然爲鞏固文藝界底戰線而努力。（這是作者衷心話。因爲中國人太多神經質了，常把正面話看作反面話，所以特別在此註明。）

藝術畢竟奉仕於真實的。一切文藝政策的決定，如其不能把握到隱藏於現實之下的真實，那也徒有政策而已。

但現實是複雜多態的。而真實要求單純。真實就在這複雜多態的現實底諸關係上通過一條單純的線而走向歷史的前途去。

在今日中國社會的現實，更其來得複雜多態。人民大眾所受到的各方面的苦痛與壓迫也一樣極其複雜多態的。然而他們得追原於一個最本質的共統的因素，那就是帝國主義的侵略，尤其是×帝國主義。在這一點上，他們就暫時統一了相互間的衝突與矛盾，而負起了歷史所賦予的使命，向聯合抗戰這一單純的路上走去。大眾又得從這路上，不固執於宗派的成見，不放鬆機會主義的鬭爭。在某一時期，推進到更高的一階段，這是對現實所要求的單純的真理。

藝術文學祇有與真實合一，纔有它底生命。政策與口號底決定，同樣需要把握住這一真實。過去歷史的分析是要緊的，未來的歷史底指示，是應該把握到的。而現階段現實的分析，更不能忽視。我們不忽視胡風所站的尊貴的立場。但他對現階段複雜的現實底分析卻稍稍疏忽了一點：即對於統一戰線底認識，不够深入。因之他提出的口號，仍帶有宗派的偏執的色彩。回過來說，在胡風這個『民族革命戰爭的大眾文學』底口號下，那種因走私而寫出資產階級底苦痛而顯示了反帝的傾向的文學作品，是否被允許呢？但無疑地，這是今日的中國底一種客觀的真實呀！

文藝雜談

文藝的大衆化，這呼聲是應該的。在原則上，我們自然無不贊同。但什麼事，定原則容易的，一到實行，可就困難了。

首先，我們要說明的，文藝的大衆化，決不是卑俗化。所謂卑俗化，在其形式方面，努力排除一切新名詞，稍帶歐化的句法，甚至於如劉郎不敢題糕字一般，不敢寫「筋疲力盡」。於是在一切措詞用字上，搬上了許多「北方」的「土話」，如「不要」用「別」字，「頭子」用「腦袋」，「我們」用「咱們」，「俺們」……等等，就以爲通俗化、大衆化了。這是錯誤的。在有些場合，用「別」字不如用「不要」。而「腦袋」、「頭子」之類，對於南方人，就不很「通俗」。光說「別」字吧。別字涵義甚多：有各別、別離、分別、別字諸解……若用在敘述與描寫場合，很容易引起誤解。但在說話時，要活潑地顯視北方人口吻，自然亦可用「別」字。但「不要」一詞，意義明白正確，絕無胡利之弊。實在要比「別」來的響亮得多。這是一。其次，在內容方面，因爲想要通俗化或大衆化，拚命將一句可

以說得完了的事理，予以拉長演繹，弄得十分空洞無力。應該描寫行動及言談以顯示作品中人物之心理變遷之處，卻用說明式的言詞來代替，用滑稽打諢的科白來穿插，失掉了文藝的「感覺的效用」。文藝不同於普通論文，論文使讀者知道，而文藝作品是使讀者於「知道」以外還要「感到」。故給人的印象深刻，能歷久而不移。但今日要求文藝大衆化者，大部分工作是用力在文章的北方口語化，作品的故事化上。這是降低了文藝的藝術水準，是消滅偉大文藝的產生。

文藝的大衆化，在我以爲：在其形式上，必需形象化。形象祇要逼真，而不是空構的幻象，大衆是無不理解的。同時，用字造句，宜力求其意義明確適當。有人以爲「筋疲力盡」太艱深了，改用「手酸腳軟」，其實這是不妥當的，我們還得看用處如何。比如有人於生病之後，可以用「手酸腳軟」來形容他，但決不能用「筋疲力盡」，生病生得「筋疲力盡」，這就很少聽到了。有個朋友，在批評別人工作之間，說「犯了偉大的錯誤」，那偉大兩字，也無疑是不適合的。其次，在內容方面，應不離開大衆生活的實況。兵士看到寫兵士生活的作品，就加倍覺得親切有味，工人看到寫工人生活的作品，也更來的歡喜誦讀。這因爲文藝作品是形象地使人感到的。要大衆化，就得在文藝作品裏包含有適應大衆得以感到的機能。而況大衆的生活，正是這社會生活裏最大的基地。描寫大衆生活，也

就是文藝的本質的任務。

在文藝大衆化這個口號裏面，也有人用「通俗化」來代替的。其實「通俗化」這名詞是不大妥當的。在「大衆化」這名詞裏，我們還不忘卻「提高」。正是白話文的提倡，一方面爲的通俗，一方面卻也爲的提高，打破古文的平板而單純的句法的組織，漸漸使他複雜起來，能在一長句中，包含若干子句，而顯示複雜的意義。這就是白話文的進步處。而「通俗化」的涵義，有時，可解作爲「卑俗化」。每易忽略提高的任務。在此，我以爲也有辨明的必要的。

從文藝大衆化這個口號下出發，一般論客，又把文藝的藝術價值與文藝的社會價值分離了，得到了二元論的結論。在他們以爲，文藝上可以有一種暫時的專門作爲宣傳，或鼓動用的文藝作品，在這裏，便有利用舊的形式來寫鼓詞、山歌……之類的擬議。

他們對於這擬議的實行，在文藝的社會價值上講，給予以絕大的同情或評價，但一談到文藝的藝術的價值，又予以否認了。這是錯誤的。

文藝作品利用舊形式，在現在看來，大都是在詩歌一方面。本來詩歌是口傳的文學，首先得能

朗朗上誦，方能流傳普遍。詩歌的音樂成分，是無論如何不能除去的。今日中國的新詩歌，始終在模擬與贗造的泥沼裏，沒有循着詩歌的應走的路走去。詩歌若能採取舊日的鼓詞、山歌、民謠的音樂成分，與它的自然而渾成的韻調，正是新詩歌所必需的創造的精神。創造是在地上的；有它本來的基礎。創造決不是從天上掉下來的幻術，或徒將異國花卉，移植於花瓶之中，就算盡其能事。利用舊形式而又不為舊形式束縛，保有它某種的獨創性的作品，其藝術的價值，無疑地還是很高的。

至於一般概念式的描寫，口號式的喊叫與鼓動的作品，雖然也能激起一時讀者的感情，然而因它不能給予讀者以深刻的印象，則在它的社會價值的時間的比量上說，仍舊是不高的。咖啡能給人一時的興奮，牛奶卻是滋補人們身體的。咖啡與牛奶的給予人們的益處，決不能以暫時的反應作為衡量。

文藝作品之影響於社會是本質的——是屬於文化思想之根本的改造的範疇裏的。政策的運用，儘管可以千變萬化，但政治上的主義，卻是決定的地無可搖動。政策，是歷史所擬走的路；而政治上的主義，卻是歷史的決定的目的，歷史的終極的目的，祇有一個；歷史所走的路，卻有千萬條。文藝的創造，是文化思想的根本的改造，應該著重於最後的目的的到達。在此，文藝的藝術的價值與

社會的價值也必然地合致起來了。

一篇文藝作品，要不是形式與內容兩無缺點，形式與內容的極端的和諧，決不能顯出它的偉大。同時，一篇文藝作品，要不是藝術的價值與社會的價值，達到同樣的高度，也決不能算是完美無缺。藝術的價值，不僅求之於形式，社會的價值，也不僅求之於內容；無形式之完整，何能顯示內容的充實，在此影響於讀者的力量仍舊微小得很，更說不到社會價值。同樣，無充實的內容，即不能建立完整而有力的形式，海市蜃樓，前趨審視，必致失望；自亦無藝術價值之可言。一味想利用文藝作為武器的，決不能貪圖便宜，以為鍊鋼不易，於上一把鉛就算。語曰：「銀樣鐵槍頭，」我見於性急的批評家們的臉上。

救亡時期的文學問題

由於敵人的侵略日益加緊，國際形勢的逐漸演變，國內的文壇，也來了個劃時代的轉換，這轉換就是過去由於出身、階級、地位的不同，分道揚鑣的各派作家，都翕然風從地在國防的旗幟下集合起來。中國文藝家協會的成立，便是這一事實的具體表現。我們祇要看這一協會裏的成員，有唯美派詩人，有穩健派的老作家，有政府機關供職的文人，有青年作家，有論語派的作家，也有前進的作家，這便可以明白在現階段每一個作家（除立異以為高的反差不多的作者外）莫不關心於民族的危殆，起而為文筆的防禦戰。國防文學之被重視，這裏就有它必然的原因。

但在前進文學者的陣營裏，由於各作家對於國內形勢認識的不同，並對於民族的聯合戰線的理解的互異——或僅止於時間上的遲早——在文藝家協會結成的當初，曾有一批有歷史的潔癖的前進作家，企圖另外結集一文藝工作者協會，發表了一篇文藝工作者宣言，呼應文藝家協會的宣言，同時，又由魯迅先生等提出了一個和國防文學相輔而行的民族革命戰爭的大眾文學

的口號，於是存在於文壇裏的宗派主義的酵素，立時發起作用來。這邊來了個特輯，那邊也來了個特輯。問題沒有向主要的方向發展，即沒有向如何強調現階段文學底國防的任務，而在一向爲文壇的重鎮的前進文學陣營裏又應如何不失其大衆的立場的這一方向發展，卻在枝節上起了不少的無謂的議論。直至現在，這些枝節的議論，還在零星發見。而最側重的，卻對於茅盾所提出的兩個結論的不滿。

茅盾先生站在聯合戰線的立場，爲欲將引起糾紛的兩個口號，予以適當的解決，使所有文壇裏的文人，能更進一步爲生活的實踐，切切實實地負起救亡的工作，所以他說：

(一) 民族革命戰爭的大衆文學應是現在左翼作家的創作口號。

(二) 國防文學是全國一切作家關係間的標幟。

對於第一個結論持反對的意見的，最扼要的，要算郭沫若先生。他以為魯迅先生的「民族革命戰爭的大衆文學，是無產階級革命文學的一發展」這個解釋是不正確的。「歷史昭示我們無產階級的革命，是最後的階段的革命，祇有各種性質的革命向那兒發展，沒有由那兒再向民族革命發展的道理……因而茅盾先生由那兒出發着爲安置兩口號的苦心，也似乎是空費了的。」

在這裏，我覺得有點意見。即從空想的社會主義既已發展到科學的社會主義的現在，每一個國家的革命的進程，雖然有它一定的目標，但不一定走同一的道路。中國的革命，由於先覺者所昭示於我們，知道雖然沒有變更其最終的立場，但已顯然採取了一種適時的方策。魯迅先生所謂「民族革命戰爭的大眾文學是無產階級革命文學的一發展。」這裏應該注意這「一」字，因為魯迅先生的意思，卻著重於這句話的後一句，即是「是無產階級革命文學在現在時候的真實的更廣大的內容。」也還是承認無產階級文學是最終發展。這於先覺者所昭示於我們的政治意見，初無二致。

自然，我們決不蔑視，而且也不應該蔑視，在現階段國防文學這一口號的重要性。同時，我們也不想，自然也不應該，用民族革命戰爭的大眾文學這一口號，來反對，或甚至於妨害國防文學這一口號底存在。但在「國防文藝應該是多樣的統一而不是一色的塗抹」這個原則下，卻也一樣可允許「民族革命戰爭底大眾文學」的存在。所以我覺得茅盾先生「安置這兩個口號的苦心」還是應該被尊重，而這第一個結論，似乎還不能予以「一色的塗抹」便得了事。

至於第二個結論，表示反對意見的很多，第一個便是周揚先生，接着丁非先生，質文派的諸作

家，和最近東方文藝上某先生的論文。綜合他們的意見，以為作為文學作者的唯一的武器，便是作品，如其不以國防文學這一口號，作為文學作者的創作的口號，那無異取消了這個口號，因為繳了自己惟一可恃的武器。所以國防文學這一口號，同時也應是作家的創作的標幟。

這話，不能說不對，但至少有點曲解茅盾先生的意見，同時，還表示了作品即行動全體的傾向；那是不明白或者忽視了，在這文藝家聯合戰線剛開始的今日的真實現象。

這裏我們應予以指明的有如下的三點。

首先第一，我們應該明白一件作品的創作過程，決不是理論的演繹，空架的想像的過程。「真理是實踐的過程，」這已是一句名言。我們要把握真理，決不能藉原則的理論的研究可以到達。正如我們不能抓住頭髮可以離開地面做人一樣，國防文學，或者說以國防為主題的文學，我們也不能虛懸若干原則，擺出公式，叫每一作者照樣填了上去，就算盡了能事。過去的革命文學，有為一批讀者謚之為口號文學的事實，要是不過分誇大，能虛心來一檢查成績，我們應該自己承認這惡意的詆毀，是有相當的理由的。固然，由於讀者本身不理解革命因而引起了對於革命文學作品的生疏之感，不是沒有關係，但彼時的大半作品，確實有不少是公式主義的叫喊。即對於革命人物的

描畫與刻劃上，也全都是一模一式的，全像是天上放下的星煞，胚胎於這封建的私有社會裏的革命者，竟能十全十美地毫無利己的甚或至於無私人的感歎與想念，這不能不說是地上的奇蹟。即使我們的標準放到革命的浪漫主義上去，我們也得對於我們的理想人物，有社會的與個人的統一的描寫。然而我們的作者，並沒有做到這一點；這就在於我們的作者不能做到這一點。我們的作者對於生活的實踐是太空疏了。我們的作者一開始似乎就不是以一革命的實踐者，或甚是日常生活的實踐者而出現於文壇的。我們的作者一開始就是戴着金箔製成的冠冕，手持着銀樣鐵槍頭，而叫翼奔突於舞臺之上的。而我們這一時期裏文學的收穫，卻反而落在並不以革命文學相標榜的茅盾先生的三部曲，和以一個小人物而反映出大時代的倪煥之的作者葉紹鈞先生。這就在於前者有他真實的革命生活的實踐，後者有他真實的日常生活的實踐。所以作品的實踐，而不過生活的實踐，那作品是無從想像的。而國防文學的創出，要不是先有救亡生活的實踐，那國防文學的作品也是無從想像的。茅盾先生為要強調這一點，以國防文學的口號，作為作家間關係的標幟，我以為這意見是正確的。

其次，因了作家生活實踐的空疏，每每走到政治口號的強調。而同時，批評家由於政治口號的

強調，也每每忽視了作家的生活實踐的指示。他們雖然也重視文學作品作為武器的運用，但他們同時卻取消了文學作品作為武器的原則。周揚先生在其論現階段的文學一文裏有這樣的話：

『……不管牠們意識上和技巧上的缺點，應當以那主題的意義，而得到較高的評價。』

這對於作為一個批評者周揚先生的苦衷，我是諒解的。在他，即要動員廣大的作者，來寫國防文學的作品。然而，我以為更切實的，卻是魯迅先生的話：

『因為現在中國最大的問題，人人所共的問題，是民族生存的問題。所有一切生活（包含吃飯睡覺）都與這問題相關，例如吃飯可以和戀愛不相干，但目前中國人的吃飯和戀愛，卻都和日本侵略者多少有些關係，這是看一看滿洲和華北的情形就可以明白的。』

這裏，就有兩種不同的創作過程的指示：前者，即高懸了一個大目標，叫作者在這目標下，生發想，創作作品；而後者卻叫作者從生活的實踐中探本尋源而關聯到國防的意義。然而正確的創作過程，卻應屬於後者。

我們要知道要以藝術作為政治的武器看，必需不放棄對於藝術的本質的重視。固然藝術這東西，決不是完全絕對的。但也不是完全相對的。這就是說藝術決不是完全暫時性質的東西，而是

有相對的永久性的。這相對的永久性底成立，就在於藝術能描出一時代的客觀的真實。真實不是思維的運用，更不同於口號、標語的標榜，是實踐的把握。故我們現階段所要求的文學作品，還得能把握一時代的客觀的真實，而又有藝術的迫人力。祇強調了藝術底政治性的一面，而忽略了藝術的本質，——實際上，這本質，即藉以顯示政治的武器的光芒的——卻正取消了藝術的政治性，這是一種環行在一個圈子上的循環論。我們的作家，是不應該再走這過去曾經走過的圈子了。茅盾先生所要求的創作的自由，一方面固然要衝破不自由的出版界的牆壁，而另一方面，我以為卻也是針對這為循環圈所藩籬的創作標幟而提出的。也有人以為創作的自由的要求，有同於第三種人的文藝自由論。我以為這是絕對不同的兩件事。第三種人的文藝自由論，是否定歷史的發展，允許文藝上以那種反歷史發展的思想為內容的作品的存在，而我們的創作自由論，卻是允許作者描寫各種各樣的題材，而統一於歷史發展的大目標下，即所謂多樣的統一。是反一色塗抹的公式主義的。那麼，以國防文學為作家間關係的標幟這一結論，也還是正確而適合的。

再次，我們更應該注意，更不應該忽視的，是今日文壇上的一般現象。我們國家裏的革命勢力的發展，是極其不平衡的；而我們文學的發展，也同樣現了不平衡的狀態。五四時候所排擊的鴛鴦

蝴蝶派文學，不用說至今沒有斷過種，而且有時由於新的形態的借用，其影響擴張到比五四當初更大。張恨水先生的小說即蹈襲鴛鴦蝴蝶派的精神，而在若干處所，卻借用五四以來新文學的形式與因素，抓住了極其廣泛的讀者羣，自從他發表那將過去武俠小說裏的封建的義俠情腸織入於半新不舊的戀愛故事中的啼笑姻緣以來，馬上開展這一派小說的新的勢力。固然這一派新的勢力的開展，還是有我們這社會的封建殘餘作爲支持的緣故，但試翻翻國內的大報紙的附刊上，差不多沒有一家不競登着張恨水的那種流水帳似的長篇小說，這一勢力之不容我們蔑視，總是鐵一樣的事實。即同在新文學的陣營裏，也有帶有英國紳士的風度的人文主義的作家，也有隱逸的，有時卻以冷嘲的態度描寫世態的論語派作家，也有唯美的藝術至上主義的作家，也有自然主義的，和印象派的作家，也有前進的現實主義的作家，……他們都各有各的多少不同的被影響的讀者羣。而他們的作品底思想內容，其相去的距離，極其遙遠。若從思想的總的發展的過程上看，其間的不平衡的狀態，又是極其顯然的。但他們對於現階段的國內情勢，他們的要求有時卻是一致的。即對於侵略者的防護，對於國家土地的完整，對於民族的自決政策的實現這些要求，他們是一致的。然而他們雖有這種要求，但他們卻不能立時放下舊來的筆去創作國防的作品，這是一定的。

事實。因爲文學作品的創出，決不能僅藉空洞的要求。要求，作爲創作的一種鼓動力是可以的。然而要將這鼓動力，發揮在作品裏，卻還必須通過生活的實踐。以國防文學這一口號作爲作家間關係的標幟，一方面即在聯合這些雜色的不同階層與傾向的作家，一齊的聯合起來，在可能的範圍內，做那種實際的抗敵救亡的工作，（自然這工作也包含文字工作的一部分，但文字工作決不能就

算作作家底抗日救亡工作的全部。而所謂文字工作，也決不就等於文學創作。）而另一方面，我們還可藉作家生活實踐的多樣的統一，將我們的新文學高揚到另一的新階段。即各種不同傾向的作家，由於生活實踐的多樣的統一，催起了他們對於藝術思想的覺醒，漸漸將殘留於他們心裏的對於社會國家的有毒的質素，自然地排洩了去。比如一個封建思想相當濃厚的作家，由於抗敵救亡的生活的實踐，知道了反帝的工作必需與反封建的——那爲帝國主義所扶植的封建勢力——工作相聯繫的時候，那麼在他作品的表出上，將必然地削弱了他原有的封建思想。這於整個文藝運動本身的發展上，也得到了很大的幫助。要是我們的指導的批評家，馬上要在這剛纔結合的今日，就叫每一個作家拿出國防的作品來，爲國防的主題而努力寫作，這不特事實上叫各派作家無法下筆，而且可以嚇退各派作家，不敢在這一結合中站足，因爲僅僅強調作家的創作任務，必

致使一般作家把創作與救亡併爲一談，彷彿不能創作國防文學即不能完成救亡抗敵的工作，他們就會覺得沒有工作可做。這是將文學者作爲一種特殊人類的過去的不合理的看法。一切文學家同時還是平平常常的一個人，一個國民。而在文藝家聯合戰線這一特殊結合裏，則也是首先由於生活實踐，而推進到創作的實踐的。所以就中國現階段文學派別與傾向互異這一現象來看，以國防文學這一口號作爲作家間關係的標幟這一結論，也還有它的正確性。

以上三點自然還是我個人的一點小意見。而這意見卻還是最近一個並非弄文學的世界學者焦風君給我的一篇短文裏「作家而無生活的實踐那作品是無從想像的」一句話所引起的。雖然這是一句極其普通的話，但使我對於這次文學論戰，作了一次小小的檢閱與思索。發生了上述的意見。正確與否，則有待於讀者的指教，這裏不再多說了。本來，文學上的口號之爭，我以爲是微末的事，主要應在「實做」。因此，我倒希望一切作家與批評家，祇把我這點小意見作爲參考，不必過分重視，再引起什麼論爭。這又是我一點小意見後的意見。

短論三題

所謂風氣

文壇上也有所謂風氣。其義大概與胡適之所謂「成不了氣候」的氣候兩字相同。

氣候應於季節的變化而變化，風氣之被造成，亦必然有它的社會條件。

但風氣可有而不可有。風氣又不可有而有。

所謂風氣可有而不可有者，即應於客觀的需要，造成一種風氣之後，便將一切工作，滯停於風氣之上，而不圖再開展，再推進，再深入；終至於一無所得，還祇風氣而已，故風氣爲可有而不可有。

所謂風氣不可有而有者，即一切工作，決非一人單獨進行，所能濟事。相互間懸一目標，切磋，琢磨，探討，辯難，奔走，叫號，以趨於大的成就。故風氣爲不可有而有。

五四時代新文學運動，是一風氣。五卅以後革命文學運動，是一風氣。同樣，我以爲自去年以來，

國防文學與民族戰爭的大衆文學的討論的展開，也是一種風氣。

這些風氣，都需要，都應該有。而且都是應於社會與時代的客觀的要求而產生的。

五四新文學運動的最結實的成果，是魯迅的吶喊與彷徨。五卅以後的革命文學運動的最結實的成果，是茅盾的三部曲與子夜。這都是使風氣展開，推進，深入的最光輝的工作。那麼現在我們開了這一風氣以後的工作，將應如何建立？

有些論客，承認了五四時代新文學運動的價值，而抹煞五卅以後一直取着領導地位的革命文學的功績。這無疑是，鑑於自己這一階層文學的衰落，因而發出來的歎息。然而回顧既往，憑觀目前，以爲中國社會，將來了個新的五四時期，想在文藝的領域裏，爭取一個自己領導的地位；這無疑是盲目的歷史循環論者的幻想。最後，也還不免於被踢出於爲他們所最憎惡的時代的圈子之外。歷史是螺旋形的進展。中國社會的現階段，有彷彿於五四時代的民主主義思想的要求，但它不同的本質。畫一直線於螺旋形之上，有它環與環相互間並行的點，但有它們的距離與進程的不同。何況歷史的進展，未必如整齊的螺旋形。

文學上的五四的啓蒙運動，決不同於今日所要求的大衆化運動。前者的對象，是市民與小市

民而以市民階層爲領導；後者的對象卻是大衆與一部分小市民，而以大衆爲領導。因爲經過了五卅以後的革命文學運動，大衆已爭取了可能領導的集團的力量。這事實，可證之於一二年來，青年作家們所描寫的東北義勇軍的染血的畫面。

海市蜃樓，自亦可以造成一種風氣，使無智者驚喜自得。然而經不起風潮的衝激，終於顯示出他者的幻滅。在今日，我們要完成我們的文學運動，其工作，不是口號的討論；其路線，不是「主題積極性」的單純的發展。前者，是使工作停滯於風氣之上的。後者，是使作品公式主義化的。

口號作爲一種造成風氣的工具，有它的作用。「主題積極性」不一定決定於作者所處理的題材，而決定於作者所表現的事物的深度。阿Q性的掘發，有它「主題積極性」的一面作用。若將主題的積極性，予以機械的理解；以爲非有關「國防」與「民族抗戰」的文學不寫，於是創造經驗，將自己家鄉，搬到東北，將保衛團描寫爲義勇軍。——歪曲現實，以遷就主題積極性。這是非常危險的傾向，我們必須予以克服。加強生活的實踐，參加抗敵以及一切生活的鬭爭，是克服這危險傾向的第一步。而克服的最後，我們將終於在「成不了氣候」的預言中，成了氣候。

題材與形式

我以為題材與形式，有它們決定的關係。那種題材適宜於寫小說，那種題材適宜於寫戲劇和詩，彷彿早已決定於題材的本身，絲毫苟且不得，互易不得。

自然，在這裏，我們也可以說，由於作者對於題材的視角不同，而顯出了題材對於形式的決定意義。

最近，我看了田漢編的半本阿Q正傳（因為戲劇時代沒有登完）和許幸之編的全本的阿Q正傳，我覺得這一信念更有根據。阿Q祇能寫正傳，而不能編劇。同樣，我還可以說，寫阿Q，魯迅先生採用近於傳奇的小說的形式，而不採用魯迅先生所最擅長的客觀描寫的小說形式，也有它題材決定的原因。

我想阿Q正傳不能改編為戲劇的原因，是在這一點上：即阿Q所代表的，是非常廣泛的中國民族性的一種典型。自然，我們也可說，從阿Q性的本質上來估量，是中國落後的農民羣的一種典型，但阿Q的精神勝利法，卻是魯迅先生看作中國民族性一般的毒患，來加以諷刺的。要是這裏，

我們更進一步，作一次社會的考察，中國的農業生產的經濟形態，使一般士大夫與官紳階級都未脫卻農民心理，所以阿Q這一典型，代表農民的，同時也是代表一般士大夫的，包容得非常之廣。就是現在，誰能說，我們中間，沒有一個人不帶些阿Q性的殘餘。

但在舞臺上，阿Q以一個農民的形相出現，他的典型性，就有所限制，覺得不够廣泛。這是一。其次，戲劇上所處理的，是每一個人物的顯明的獨特的個性。獨特的個性，在有些場合，也可表現成一個最有力的典型。莎士比亞的哈孟萊德就是一例。這蒼白而憂鬱的多疑的主人公，正佔據了我們知識分子靈魂的一部分，彷彿到現在還很顯明。不過莎士比亞處理他的主人公，是直接；是行動的。是由主人公自己用語言吐露心境的。阿Q這一典型，是一種「相」，所謂阿Q相，必須有藉於作者的說明與敘述，而阿Q的精神勝利法，又非本人的言語所能吐露。在編劇的時候，田漢與許幸之都不能不借旁的角色，來給他描畫了。這在舞臺表出上，一定感到非常無力。

尤其是許幸之的那一個劇本，有些歪曲原作者的地方。以小說改編劇本，與原作者的本意完全不同，原也可以。但這裏得注意現實的本質。比如，許幸之劇本中，將趙太爺一家描寫成非常腐爛的家庭。趙太爺與吳媽有染，趙太太又與趙白眼有關係，趙少奶奶與假洋鬼子有關係，這與地主家庭

的面目，是不相配的。這是一。其次，假洋鬼子在作者筆下，是暗示了一種新風氣，作者並沒有把這新風氣「深惡而痛絕之」地描寫；這新風氣有它不健全的地方，但也有被如阿Q者所曲解的地方。而許幸之則把他代表了新興的惡勢力，這也是不對的。至於原作者傳達阿Q性的最重要的地方，如阿Q調戲吳媽被打以後仍去稽米，忽開外面騷鬧，以爲與己無關，再出來觀看，這一場面，作者卻忽略了，借地保扭着他上來，使阿Q不成其爲阿Q，我以爲簡直不應該。此外如「和尚動得，我動不得，」改爲「假洋鬼子動得，我動不得，」以湊合改編者意造的假洋鬼子與小尼姑有染的主題，也不合實情。

阿Q正傳改編劇本，早在原作者生前，原作者對此事的意見如何，我不知道，但我以爲阿Q改編劇本是不適合的。這一方面決定於題材的本身，一方面因爲阿Q以典型性包容得太廣，不合舞臺條件，我以爲。

複雜的合奏

社會現象，是極其複雜多態的，但總有一貫的趨勢。正如音樂臺上的合奏，各種樂器，發出各自

的聲音，而依從於一個調子和節拍。

沒有這調子和節拍，必成爲亂奏，無以顯示聲音的和諧；沒有各種樂器以它獨特的聲音，來合奏這同一的調子，亦無以顯示音樂之雄渾、幽沈或壯猛。

以社會現象爲內容的文學藝術，我們所需要的，不是題材的單純，而是題材的複雜。榛莽密茂，纔呈森林之大觀。文藝園地，不怕雜草蔓延，只怕是一片沙磧。

刪繁去蕪，固然是園丁的義務，但滿園祇見桃李爛熳，也不免有單純之感。地丁、幽蘭、兼收並蓄，各存其趣，而無違於繁榮的原則，這常識，應爲園丁所恪守。

求之於文藝作品，則祇要不流於空想，不歪曲現實，不僅作人身攻擊，雖一事一物之微，盡皆音容畢肖，我們也一樣珍貴。在此，作爲我們的文藝作品的尺度，是實感。

所以現實主義，應該是表現社會複雜現象的文學藝術的基本的調子。

人們驚於客觀的現實的急劇的變化，覺得一枝禿筆，無法應付，草率地將所有發生着的現象，一一予以記錄，彷彿盡了現實主義文學的任務，這是錯誤。忽於現象間的關聯，忘卻急劇變化的現實的潛流，同樣無法把捉真實——現實的本質。

人們又驚於歐洲各國過去現實主義作品之偉大的成就，覺得欲奠定新文學的基礎，非如巴爾扎克一般，寫出一部人類喜劇似的巨著不可；兩年前，有人渴望中國出現偉大作品，便是基於這種心理，但這也還是錯誤。展在我們眼前的，確是個空前的偉大的時代。偉大的作品的產生，也確有它的社會的基礎；但沒有社會的條件。創造人類歷史的英雄，正致全力於他的實際的工作；而執筆為文的作家，或徬徨於街頭，得不到歸宿；或輾轉於現實的軛下，得不到喘息的自由。倘能攘臂叫喊，使人無沙漠之感，在我們已覺得滿足。

但無論如何，我們的確希望中國的文藝園地，總有個更光輝的繁榮時期。一方面，掘發我們的小形式文學的深度；一方面要求偉大的現實主義的作品的出現。在小形式文學的發展中，加厚產生偉大的現實主義的作品的基地；在偉大的現實主義的作品的要求中，加強產生小形式文學的力量。在此，我們需要的，正是文學的複雜的合奏。

謝萊在解釋恩格斯給考茨基論文學的傾向性的一封信裏，有過這樣的話：

「卡·恩爾氏主張着廣泛地把握現實，現實地描寫各種典型與性格的現實主義的藝術。而且，他們從此出發，指示了對於過去文學遺產應取的态度。但這就是表示他們，對於積極

的政治的詩歌，取否定的態度嗎？或者表示他們輕蔑那種一般有「關於時事問題」的小形式的文學嗎？不，問題若是那樣出發，那是誤解了卡·恩爾氏一生所主張的文藝政策與文學的實踐。卡·恩爾氏一方面要求偉大的現實主義藝術，一方面，在馮氏編輯舊「萊茵新聞」（一八四二——一八四三）的時候，一直總要求……人們及革命的同伴作家，有與敵人作鬪爭的銳利的表現；即要求他們敢於剝奪敵人底假面，加以尖刻的諷刺，徹底的暴露與分析。」

這是對於文學藝術的極公平的態度。但由於現階段中國人民大衆抗敵情緒的高漲，與中國社會的急劇的變動，一部分文藝作者，以爲不能與已入於安定時期的蘇聯的社會相比較，祇要求着尖銳的積極性的文學的出現，這見解，未嘗不純正可愛。但對於民族抗戰這一運動，不免解釋得太單純：僅僅企圖對外的「對打」，而忘卻內在的黑暗的掃除……人有無動於狂喊高叫，而恐懼於尖利的一笑與陰謀的揭露；現實主義的文學的實踐，必須沈着，堅毅，實在，從複雜的形態中前進，顯示它的最有用的積極性。卡·恩所要求的小形式的文學，究其極，也還是動的現實主義的作品。

評「谷」及其他

一

「有一時候，我忽然起意要知道梧桐，是爲了牠幹直，葉圓，高高豎起，有一類俯瞰人世的傲氣，抑或僅爲了什麼極實際的目的，卻不清楚。總之翻了中西字典的結果，我發現一件事實：梧桐是的的確確中國的兒子，牠沒有一些洋味，連一個外國名字都沒有。牠有那種特殊的中國人氣，和善的，自主的，輕快近人，卻不向人侵犯。逢秋風，秋雨從牠身旁掠過，牠嘩嘩啦啦，發出似怨似笑，流露辛酸的鳴聲，牠易感，但牠卻能矜持。」

人自然有權利，對於所讀過的書描述他自己的感印。我不想把楊剛先生評里門拾記這一節話抄下來，指出他對於蘆焚先生的感印的正確與否，恰恰相反，我讀完了谷和里門拾記和落日光，我覺得也有對這位作者描述一番的必要。

然而，我的笨拙，正如隔壁翻砂廠裏一支瘦煙囪，吐出來的全是黑煙，照不透光明；籠在天上，成

爲一片黑雲，人們將會對我歎息搖頭。那麼，還是借個救兵吧！——就借蘆焚先生自己的話：

「這人飢餐渴飲，一路跋涉而行，說不盡的辛苦。」

一日，天色薄暮，滿天霞光，四野荒煙，前面橫着一條茫茫大水，沙灘上留宿着鵠和雁。淺落，蘆葦，水面霧着輕靄，一江載滿着霞彩，正浩蕩東去，這人立近渡口，高聲喊道：

「船家來呀！」

那船家緩緩操着櫂，唱的是——

大江的水

岸上的柳……

客人一面領略江上的風景，暗中還打量着那悒悒的船公。

「煙霞生活，發爲爲伍，這裏不知老之將至。」他感歎的想。遂大聲問道：「剛纔唱甚麼來，船家？」

船家把櫂雁翅般斜截進泥裏，攀住船道：

「不關你事，上你的船吧，客信！」

上了船，低頭看着灑灑的江水，可就大大的吃了一驚。他已忘記跋涉多麼遠的路程，飛過多麼久的時光，但成績擺在那裏：人是那樣瘦，又那樣顛顛，滿腮短髭，模樣全是一個風塵僕僕的行腳人。而那美妙的心裏，恰和天下旅客一樣，也正充滿着「綢繆的」哀愁。這麼一來，又想起那一心要去尋覓的地方。

「請問船家，」他說了，「靈魂的安寧土還遠嗎？」

「那可不會聽人講過。」

船家不停的打着櫂，悶了一刻又道：

「聞閻羅王也許會有眉目。是這地方上頂走運的傢伙，聽說忙的要死，可是人不能解答的問題總知道的。這裏呢，單曉得水從源頭來，流到海裏去。」

客人上了岸，四顧暮色蒼茫。

大江的水

岸上的柳……

船家權舟而歌，已徐徐遠去，漸爲煙水所隱。

——落日光一片土

好一個僕僕風塵的行腳人。而我們的蘆焚先生的風貌也在此出現。不，我有時，卻還在這裏見到我們的沈從文先生，然而，少一點單純和素樸，多一份穩重和老成。

說是蘆焚先生一直走着這樣的路，那也不盡然。蘆焚先生也曾一度徘徊過人生的鬧市，也看過若干時代的風貌，聽過悲泣與哀號，碰過陰險與狡詐，在他淺灰色的衣衫上，也留下過小小的血跡。這裏是谷金子、鳥頭、落雨篇。但他生就一副潔癖，雖有向這鬧市裏混一下的氣概，又覺得這裏

面掀動着的全是蛆蟲，會爬到他的衣衫上來，再說是大江的水，岸上的柳，天邊的落日與孤雁，時時在他靈魂的深處招引他，他不得不怫然，然而卻也是悄然的離去了。他要找片靈魂的安寧土，向渺茫的去處長征；他在這征程中，又時時碰到些勞役的牛羊與受傷的兔子，他無意的瞧着，心裏略有感動；也就無意的寫下。但又震懾於原始的自然力，將素樸的懷念與現實的低微的酸楚，釀成了自醉的美酒，自己吮飲着，也就分飲了過路的行客。

我，同樣也叨光了這一杯。我的心裏，不知是感謝，還是悽楚。沒有毒，但是使人沈醉了——我忘卻了我所處的艱苦的世代。

二

若容我醒過來，不在這作者的太多的智慧的酒裏沈醉，我明白斟酌到這作者的那種一任自然的哲學觀。楊剛先生的感印，如其是正確的：「梧桐是的的確確的中國的兒子，牠沒有一些洋味。」那麼，餵養着我們的作者的靈魂的血液，卻正是幾千年來在那封建君主作爲工具的孔子教義底壓迫下所反撥過來的老莊思想的傳統，——一株得被稱中國的兒子的梧桐。而這梧桐上長

着的一隻隻的小瓢兒，已經讓鄉間土老兒採摘了去，剝下其間小小的果粒，吃在肚裏，化爲血肉；我們的作者也在他祖先的這一份血肉裏長成。

將老莊的自然哲學觀和佛教的涅槃主義看爲同一，那是後世的子孫的沒有出息。不爲着生碌碌的追求什麼，也不對着死，愁眉苦臉，或祈求什麼。人不爲結羣而活着，人活着還是爲的自己。社會是自然的結合，但同樣，人也得自由地鬆散這結合，應該有點特立獨行。撇卻了社會的相互關聯，將人看作爲生物學的存在，那也正是自然哲學觀的必然達到的結論。我們的作者在這裏，正同沈從文先生一樣，這般地來處理他筆下的人物。我們祇要看看落日裏的吃閒飯的二爺，最近在大公報發表的尋金者裏的「施主」（這兩位人物是帶着如何相同的風貌呵！）我們便不難探索。僅僅爲了得不到青姐的愛情，吃閒飯的二爺，就遠離故鄉，出了三十多年的遠門，嘗過店小二做過水手，搭個馬戲班的伙，販賣過私貨，又做過酒肉和尚，終於索然無味，還是回到老家，卻早是人事已非，在追懷與被人誤解中喪了生。同樣是一個寄住在父親的朋友家的孤兒，愛上了這家女兒，卻想用金子來博得愛人的歡心，在愛人與別人論親時，他約束着出門去尋金子去了。幾回的蹉跎，也一樣嘗過店小二，他放棄了約束，但還溺愛着她。待金子不啻從天而降似地裝得滿袋回家後，愛

人的父母已亡，丈夫也已死去，但還不能諧合，跑到冷谷深山的寺裏隱去。在這裏，作者描述給我們看的是一種鬱悶的心理的紐結，辛酸的情感的起伏，卻沒有將這心理，這情感放在那一種社會的機構上，讓它茁放起來，是完全全近於生物學的衝動。要是作者允許我們問：愛上了青姐，是爲了什麼不能使這愛得到實現呢？——社會的阻力在那裏？環姑既不能以金子出賣愛情，而我們的「施主」爲什麼幾次訣別，竟不諒解那一點點的心事呢？「施主」的愛情爲什麼那樣孤立？

作者要過分強調愛情的悲劇意味，既將家道的興隆與衰敗來個顯明的對照，又將主人公走上非常曲折的近於冒險的流浪的路，高揚着心理的追懷的情調。彷彿一切現象，不是人混合在這時代的潮流跑去，而是將時代一一變成化石，任他跌翻着過去；他與時代無關，時代更不能影響他，出去時是那麼一顆感傷的心，回來時，卻還是那一顆感傷的心。十年挨過了如此，二十年挨過了也還如此。雖然臉子給風塵磨老了，鄉村是衰敗了，但作者過多的智慧，卻又將這看作過眼雲煙，沒有給它留下深深的跡痕。心理主義者的唯一手法，便是將社會的實相，塗上了幻想的煙雲，以美麗代替了血腥。人是一隻帶傷而又能高飛的雁，永遠不著落地面。而我們沈醉於詩樣的溫馨裏的批評家，卻名之曰：善於織繪。

但不管是「詩意」也好，是「織繪」也好，我們所要探索的是真實——真實的人物，活動着的社會上的真實的人物：一種顯明的性格，一種活現的典型。而作者給我們的是什麼呢？一個瀟灑而略帶囁強的隱約的風貌。一個詩的古老的時代。一行的僕僕風塵彷彿永遠沒得息腳的過客。

三

從自然哲學觀出發，既然將人物作為生物學的孤立的發展來處理了——自然，我不是說人不是個生物，但人之所以異於禽獸，卻很顯然；人應該是活在被理性地組織起來的社會裏的生物，所以他不能孤立發展。——同時，也就將社會還元於無理性的（這裏所謂理性也包含狡詐與陰險）自然發展的形態裏。將人類社會的階層關係，淡化了，模糊了；有的，祇是些「人」與「非人」的對立（如人下人），祇是些原始的愛憎的抗爭（如毒，呪，但巫卻是一篇極好的現實社會的諷刺。）而將最高的德性，訴之於樸素，野蠻，腦子簡單得像白癡，卻與自然極其和諧的那一類型。（如頭裏的孫三）同樣，在這社會裏充塞得滿滿的，是山與水，雲霞與陽光，繁星與明月，花草與蟲鳥；人祇同蟲鳥平分一個位子；不，有時還要渺小，渺小得如一個不可分辨的微菌，而人類力量的薄弱，卻連一

粒微菌都不如。

但這也並不足奇，我們的作者，是詩人，是名士，較多的卻是想像；惟自然的色彩，能點綴他想像的美豔。除極少數的作品外，如谷、頭與金子，連一個衰敗的宅第，一所破陋的小屋，一桌，一椅，都不在我們作者的描寫範圍裏。點綴在浩渺的大自然裏的，不是一枝行杖，就是一個煙袋。活動的自然中，散落些芝麻粒的黑影子。

然而，還有他反抗的一面：我們的作者根本不是低着頭走路的人，他永遠看着蒼蒼的天。他有他極可愛的驕傲。一落筆時，那人物全化為帶有原始性的反抗的人物。多麼美麗而齊整的一篇牧歌呵！是想像的抗爭，是原始的力的爆發。一個垂老而猶奮發的老馬干，一個堅強而活潑的印迦。一邊唱着——

強盜來了！
槍刀劍戟，

嗚嗚來了，

頭目百順百依；

來了，嗚嗚，

送了牛羊，又奉鹿皮。

殺了人

熱血濺在土中，石上，

嗚嗚嗚……

那血債要加倍抵償！

一邊卻說着——

「我不難過嗎？年青人都死了，我也難過！我不能死嗎？我不會哭嗎？可是那是傻瓜幹的，那沒用。我不死，我還想作點事。再險的路，獅子國的人都敢走，沒有路也要殺出一條。伯伯老了，可是還想跟小子們混混。我還想跟小子們殺出一條路……」

這正是我們的作者的健康的靈魂的一面。但可惜的正如題目所示，帶上了太多的牧歌情調，留下在這裏的，是太少了的時代的影子。或者說是詩意將時代的風貌模糊了。要知道，展開這可悲的壯烈的場面，我們需要的是敘事詩，是渾河的急流，而不是牧歌。我們固然聽到了作者胸中憤怒

的號叫，正義的吶喊；——這可愛的純樸的心情！但作者把時代的界線，劃在太過古舊的年月上了。把社會的機構，設想得太過單純了。作者指示給我們的，是生活在如普式庚所描畫的吉卜希人的生活裏。是詩意的而又有異國情調的諷喻。而我們的現實：有權者既不等於原始部落的頭目。權取的方法，又不同於掠奪羊羣。帝國主義的資本家，更非販毛皮的客倌。侵略的形式，絕不僅賴鐵蹄的蹂躪。我們的社會，要複雜得多，要理性得多，自然，也要陰險毒狠得多了。作為一種寓言，作為一種情緒的鼓動，我們的作者，是藉這牧歌，做到了相當的程度。但我們卻需要更有理性的反抗啊！

四

由於作者強調着自然流露的智慧，與事象和人物的素樸的寫法，我彷彿看到作者那副落筆時的神情。我們的作者，一手拿着萬年筆，一手夾住枝捲煙（假如他吸煙的話），皺着略帶焦黃的臉，隨着煙圈的飛舞，騁着渺無際涯的想像；也許腦子裏隱約有那些人物的面目與性格，也許胸中約略有那麼一串故事演進的結構，但大半卻聽憑着自己的與會，隨便安排着去，忽而那人物顯得極其猥瑣，忽而又極其風雅，使這人物飄出了現實的世界（如江湖客）歸結到良心的苛責。若說

這人物是真的，那也是「詩的」，且屬於老遠的年代。同樣，也爲了自己的興會，我們的作者能立刻放下剛纔刻畫的人物，纏上一大篇感慨與議論。乘着一枝很巧妙的諷刺的筆，有時也不免帶一點點油滑，將世態盡量鞭打一番，終於因爲缺少更深刻的生活的實踐，這鞭打，也僅止於表面，沒給刺進到血肉裏。而作者也彷彿滿足了，於是又回過來拾起暫被放下的人物。若說藝術作品必須力求其完整與有組織，那麼作者的文體，正同大自然相配合，是極其蕪雜與凌亂的。愛好自然的美，也許在它那蕪雜與凌亂：長松與荆棘，野花與籬槿，細草與苔痕，並未經過人手的編排，而深得自然的「和諧」；我們的作者，展開的正是一片的原野，一座山林，連炊煙也彷彿同朝霧一樣，都是任其自然出發的。但這樣的文體，我們能說牠不是作者的自然的哲學觀作的祟嗎？

「世界上謀生的方法很多，乞討，坐牢，學徒……所以這樣，大凡總歸於不得已。試想，縱然是一個天才，他能成就什麼事業呢，在這種處處是毆打，迫害，蹂躪人性，得不成爲白癡，已是僥倖萬端的空氣裏！」（金子）

像這樣「智慧的」議論，在作者的筆下，是到處散落着。而有時，這樣智慧的議論，反而成爲作

者獨創的瑰璋的作品的本質，將全篇作品的力點，支持在這議論上。百順街的開頭，卽在一大篇議論中開展故事，倦談集的跋，以議論作爲故事的結束，我們看看那一段吧。

「槍斃表示向大眾示威，居民卻自信是清白的，示威遂變成一根刺，居民疲倦了，捧着煙袋。可是匪徒從鄉間更多的生長出來，送進城裏，這刺便老向同一的地方刺去，居民麻木了，終於睡過去。然而匪徒卻一直生長出來，似荆秦而尤猛烈，便不得不一直刺他們到死。假如不太掃興，匪徒儘可宰盡，「守分清白的人」刺激死絕（自然不會），單賸下「好人」以及他們要保存的國粹，靜靜等人家征服……」

這裏，雖然隱約，但也可看出作者的憎惡。這些議論，在現實主義的作者，彷彿是不必要的；但在專畫人物的風貌與社會的風土的作者，卻成爲「織繪」的工作上不可少的「風趣」了。然而，我們卻仍舊不能不歎息：沈從文先生的手臂，長在作者的身上了。

五

但話還得說回來，我們的作者決不是老打在一個圈子裏轉的——以摹仿爲創造。他有他可

能開展的才能。然而，太信賴自己的才能，不肯多下些實踐功夫，將這個人的才能，化爲社會的 Energy，是自然的哲學觀損害了他呢？還是躑躅於他狹小的環境，爲「名士的瀟灑風度」所沾染？他立在流光的海裏，人的海裏，歲月逝去了，人也逝去了，他孤立着。他永遠年青，讓鄰舍們爲着雞、貓、狗的事去爭打。」（巨人）他真個年青嗎？不是個幻影吧了。他在瀟灑中老了。若按年月查考，他卻年青過來的。他從一九三六年以後，纔越發深知了瀟灑的名士風度的祕密，他也越發老了。

谷那一集裏，作者雖沒有註明年月，但我們可斷定大都是一九三六年以前的作品。這裏作者有他清新的朝氣，有敢於正看現實的膽量，不管谷這篇寫的如何紛雜，白貫三的心思，我們是看透了，黃俊國的嘴臉，我們也看得極其分明。雖然不够深入，匡成與隱在匡成背後的礦工們的精神，還爲作者所疏忽，但社會的構機，是正規地給指出來了。同樣，在一九三五年一月裏作的鳥，一九三四年八月裏作的金子，也一樣充滿了現實的土地的氣息。自然，也許還是爲了生活的實踐的空疏吧，鳥裏的邱委員和勾委員，卻混在一個概念裏來描寫：同樣的動作，同樣的腔調。作者還不够深切地了解這同在委員名義下的不同的「鬼魂」，但易瑾的來路與去處，卻在社會的基地上劃了一條痕跡了。在金子裏，這作者將燬人爐的飯館的生活，配合着金子的小小的顛簸的運命，是很生動

地給它寫出來了。老板娘的打出手，黃天良的稍稍倔強的性格，周達生一個隱約的風姿，都寫得恰好。可惜的，卻又是作者過多的智慧，在第四節以前，作者用金子的小孩心理的細微的描寫，展開故事；而在第五節以後，作者突然又以說教的世故老人的姿態，來安排他那手下的人物。因此，又損了它整篇的完整。

若讓我投入作者所設定的天地裏，那我應該說，所有這二十來篇的作品中，牧歌該是最完美的一篇傑作吧。然而，我還必須回復一個讀者的立場，一個社會人的立場，那麼我應肯定的說：「不幸，這作者出世遲了幾年，也許遲了一百年，一千年，而現在我們的世界不是這個樣子了。」沈溺於想像的巡禮，熱愛着原始的反抗，有他純樸可愛的心，卻大意地拋撇了時代——時代如同一顆渾圓的珠，任意在手中玩弄，任意拋了出去——沒有階層的仇恨，祇有冷眼不著邊際的嗤笑……這一切，是我們的作家的過錯呢？是我們不需要時代的批評家的過錯呢？我們的批評家，是用了「反差不多」的法棒，將我們的作家高擎到雲端裏了。然而，從素樸的原野，回返到人生的鬧市，從自然的哲學，深入到現實的實踐，不作個手提行杖，嘴裏銜煙袋讓煙頭繚繞青空的行腳人，卻作個更落實的抗起鋤頭，邁入荒蕪的開闢者，這我們有希望於有才能的作者的。請記住啊！人生是美。

我的呼喊

自從八一三上海戰事爆發以來，神聖的民族解放戰爭就如火如茶一般的全面地展開了；這使我們文藝界同人感到無限的奮興和歡愉，大家都用筆代替了喉嚨，大聲地呼喊起來；小型的文藝刊物，一下子就出現了三四種，而且都相當地受到讀者的歡迎。同時，在另一方面，一切的文藝作者，都感到文藝的宣傳的任務的重大，停止他們平日那種細磨細琢的筆調的運用，以粗疏的線條，或借用舊的通俗文藝的手法，來製造可供一切難民，傷兵以及下層民衆閱讀的作品。彷彿不是這樣做，就感到了一個文藝家的抗戰的任務，沒有好好地負擔起來。

這，自然是好的現象，無可指責的值得敬佩的表現。爲神聖的民族解放戰爭，我對於這些作者表示無限感激。

然而，在這些呼喊中，在這些文藝武器的使用中，我感到寂寞與空虛。我總覺得我們的作家在呼喊時太像一篇宣言了。在作品中太缺少真實的東西了。

有人說，文藝多少是帶些建設性的。在這大破壞的時代裏，是沒有產生真實的文藝作品的基礎。一個真摯的作者，除以行動來寫這血的歷史以外，便無從下筆。否則，他也祇有沈默。

這自有相當的理由，偉大的文藝作家的成就，決不是以文藝家的資格去感應這世界的。換句話說，偉大的文藝家，必然是個最克苦最堅實的生活的實踐者，成爲文藝家，是在他生活實踐以後，因爲祇有以真切的平凡人的感受訴之於讀者，纔能使讀者感動，若事先即以超人的，自視爲平凡人以外的另一種人物，所謂文藝家，去接觸事物或現實，他首先是將自己眼鏡上戴上一副藍色的眼鏡。在自己的心和事物或現實的中間放下一道樊籬了，他將決不能真切地感到他所要感到的東西。一個報告文學作者在跳出自己門限的第一步，即存心想在戰場或街頭拾取一些材料，回來得寫篇報告文學的時候，他首先將自己拋出生活的實踐線外，以第三者的資格，來對於事物作壁上觀吧了，他決不能寫出真實的東西。而一切真實地以行動來參加這一抗戰，來寫血的歷史的作者，則大多數是無暇執筆。在大破壞的時代裏，建設性的文藝作品，將在歷史下留下空白的一頁，是的確有這可能的。

但中國今日抗戰的情形，決不如我們所設想的那樣的單純，而文藝作者可資爲寫作材料的，

也決不僅止於抗戰而呼喊，而「喚起民衆。」我們要保障抗戰的最後的勝利，這在政治、經濟、社會各方面說，我們的工程是非常堅苦的。我們奔集向抗戰而去的路，是非常曲折非常複雜的，猶如萬流歸宗，每一條小溪有它艱難的前途。具體的來說，今日全面抗戰的展開，我們的政治、經濟各方面，我們的民衆都沒有做到決定的勝利的這一步。我們的抗戰，還祇能說，僅做到了表現民氣這一步。是一種多少帶有報復性的反抗行動。這行動固然是我們民族生存戰爭的必須經過的一階段。但爲使此行動蛻化，或深入而爲真正的民族生存戰爭，那麼嚴密地加強政治機構，排除一切可以削弱反抗行動的力量因素，排除一切阻止這反抗行動的繼續深入的妥協與懦弱的幻想的因素，實在是非常必要而且必須加緊做到的。在這裏，我們的文藝作者有他建設性的偉大的創作材料了。

在魯迅先生逝世周年紀念的時候，有許多人說，抗戰開始了，阿Q是被槍斃了，中國的民族精神，將沿着魯迅先生所指示的道路而推進而發展了。真的嗎？中國今日真到了這樣樂觀的地步了嗎？在此，我是祇有揩乾眼淚來學着乾笑了。

我是痛感到，我們的社會裏，還存留着無數的阿Q的精神。阿Q何嘗沒有他「優勝紀略」的

一章，那就在他擡小尼姑的下巴而引得酒店裏朋友大笑的時候。自然，今日民族的阿Q精神，比魯迅先生所提到的，還要複雜得多，還要廣泛得多了。有時，且廣泛到複雜到極其陰險的地步。這全面抗戰的漂亮的名字，在嘴裏也未嘗不時掛住；但一等到民衆運動真地廣大展開，來充實這全面抗戰的內容的時候，我們的阿Q卻馬上變做趙太爺了，一臉的陰森與黑暗。自阿Q而為趙太爺，這路途是遙遠的。但今日的阿Q卻確實時時以趙太爺的面目來窺視一切。已有這樣複雜心理的典型人物，難道不是我們的作家最現實的也最現成的材料嗎？

千百篇救誓抵不過一篇祈文，歌頌並不是美德。更堅實的工作，是檢討自己，批判自己。我們的抗日陣線，祇有在檢討與批判中纔能鞏固起來。將「空氣饅頭」散佈給飢餓大眾，大眾的飢餓，將超過在沒有散佈以前，更加亢奮起來了。亢奮的結果是失望，是反而要把我們的抗日戰線鬆散下來的。固然，我們不推諉責任，一切的不周到的設施，一切的弱點，都是我們自己要負一部分責任的，我們祇有有用行動用工作，甚至於用血，來堅固我們的團結，加強我們的力量，使中華民國每一個國民都是虛殺並抵抗結核菌的一輪白血球。但投下石灰質的藥劑，來消結核菌；或用日光浴，或用新鮮的空氣，來增加抵抗力，不也是我們當前的急務嗎？

國際形勢的好轉，非常明白地是我們英勇抗戰的結果。但我們爲要使這好轉不成爲逆轉的表面文章，我們祇有更堅決我們的抗戰的決心，正如蔣委員長所指示一般，即使贖一兵一卒也還要抗戰到底纔行。看人必須從基本上來看，所謂階級意識，是可以左右一個人的一生效動的。國際上，我們固然需要講求外交的手腕，然而我們的立場，必須堅定不變。誰是我們真正的友人，誰是我們的真正的敵人，我們必須從它們政治體系的基本點上來看，作一個真正的選擇。徘徊、遲疑、專從小的利害上著想，等待着意外的幸福的到來，不肯堅韌的熬苦下去，祇希望別人的不可能的援助，這些妨害神聖的民族解放戰爭的怠惰萎靡心理，我們不能不說是存在於一部分上層分子的心中。我們的文藝作者，爲什麼不擇定一點，予以無情的打擊呢？

在全民族抗日統一戰線未結成以前，一些愛國的志士，在困難的環境下增加了他們的認識，將他們言論的信用，非常廣泛地建築在中國人民大眾的心上。他們終於奮闢出一條路來，被中國人民大眾敬仰爲最偉大的領導者，一到抗日統一戰線的理想實現以後，而他們有一些人，卻還要保持一部分過去的傳統，不再在鬪爭上，工作的表現上，維持他們領導的地位，卻頗想從宗派的成見上來下工夫，把英雄主義的色彩塗滿了一嘴臉，這現實的本質，是告訴我們一些什麼呢？同時，有

一部分的知識分子，一聽到民族的統一戰線的名詞，也就忘掉了這民族的階級的內容。是個被壓迫階級的民族，是一個半殖民地的民族，生存上受到最大的打擊與最深刻的苦痛的是那些人？是工農大眾，是小商人，是反帝反封建具有有前進思想的青年的一羣。魯迅先生說：抗日的統一戰線，是民族的立場，但同時也是階級的立場。今日要保障民族解放戰爭的必然勝利，必須以大衆的利益通過了全民族的利益，與敵人作殊死戰！必須以大衆的政治內容，充實全民的政治機構，使三萬萬以上的大衆，都肯以一絲一毫的力量，培植這黑厚的國土，以一點一滴的血，揮灑於火燄似的戰場！然而在我們中間，也許意識到這，爲了光潤這統一戰線的面子，卻不敢宣諸口了。也許根本爲了這統一戰線的光潤的面子歡喜得想不起來了。英雄主義，糊塗，混亂，大轉變期中空頭的歡樂，阿諛奉承，惟恐得罪別人，以空泛的策略掩蔽了真理與實際，這些一切，不正是你，同時也是我，所謂戰爭時期中知識份子的典型嗎？「寫你自己的照！」這總該是我們文藝作者拿手好戲了吧。爲什麼我們的筆竟也沒有一點觸到自己的瘡疤呢？

我們的抗戰所需要的是深厚，不是淺薄與浮躁。在民衆的力量上，要力求深厚，在土地與物力的動員上，也要力求深厚，在政治與軍事上，更須力求深厚。而我們的文藝園地裏，不用說，也一樣需

要深厚那培植燦爛的衣草的黑土不需要每一個作家來一篇文藝抗戰宣言有一篇連署上千百個名字也就够了。更不需要佈施「空氣饅頭」給大眾的，即使一粒豆子，卻也是實惠啊！

我是深切地感到我們文藝界的空虛與寂寞，但我又不能期望於我自己。我作以上的呼喊。也許一切過錯，仍在我自己。但請原諒我這爲欲爭取抗戰的最後勝利的一顆心吧！

保衛大上海與偉大的民族個性底創造

上海，是一個巨人。一個的唯一偉大的巨人。上海是有它複雜而錯綜的，萬花筒一般的獨特的個性的。

有多少人，從農村，從小的都市，從一切的古老的角落裏，流了出來。用血，用肉，用人類最可寶貴的精力，充實它的容量，使它茁壯起來，堅強起來，屹立於世界的巨人前面，與巴黎、倫敦……相頡頏而無愧色。

但也有多少人，從西歐，從美洲，從切近的扶桑，帶着兵艦，帶着商船，帶着牧師與間諜，想來征服上海這一巨人。然而，這一巨人還屹立着，不會倒下去。它要守住這一巨大的中國的門戶！它要屹立到中華民族的整個解放！

上海這一巨人，也會怒吼過。在辛亥革命，在五卅，在國民革命，這每次臨到民族復興的機運到來時，它是怒吼了。

上海確實是一個洋場。這一巨人，它不願終身做一個洋場才子，遺老，或遺少。固然，它肉身裏的細胞，有買辦，有無恥的奸商，有爲帝國主義金融資本所控制的金融資本家，有專做農村的接血管的卑劣的「洋奴」，然而它有更多的堅強的打下地基的工人，護衛近郊的農民，融洽並貫通近代文明的科學家、思想家、文藝作家，與幾十萬受過新思想洗禮的活潑的青年。這些細胞，不但時時在增長，在發展，在掃除舊的腐爛的細胞，且還時時接受創造歷史人類的最高的真理——去除封建的，資本主義的剝削的關係，滌淨經濟的政治的不平的現象，向更高的真實的人類社會的建設的一階段邁進的真理——傳播到內地去，到鄉村去，到一切古老的角落裏去，使全中國起了一種新陳代謝的作用。因之，這上海又成爲中華民族經濟的，文化的，甚至於政治的唯一的柱石了。

現在，上海又臨到它怒吼的機運了。而且已經怒吼了差不多三個多月的光景了。不管敵人的砲火如何強烈，敵人的飛機如何施虐，而上海還是我們的！是我們中華民族每一個成員的上海，我們必須用死力保護它。

即使我們的英勇的軍隊，從吳淞，從大場，從閘北撤退了——撤退到守住滬西的一線！但上海還是我們的！

即使不幸，我們的軍隊還得撤退滬西的一線，上海的四郊都充滿了敵人的鐵蹄，但上海還是我們的。我們保衛它，直到它與中華民族共存亡！

上海是精神上物質上華洋交接的最主要的地方，上海也就成爲我們中華民族解放鬪爭的最激烈的一環。爲了戰略，爲了長期抗戰的最後勝利，拿了機關槍，大礮步槍的中國士兵，是可以退出上海的，但拿着筆桿，拿着精神的武器，文化兵，是決然不能從上海撤退的！我們一定要把上海這一巨人的個性，單純化，明朗化，堅強化，發揮它更獨特的優點。

上海在民族的全面抗戰之前，它的個性，將來一次更徹底的「揚棄」了。

展在我們的眼前的事實，是像鏡子一般的透明。我們所需要的，是創造一偉大的歷史的民族底個性。這個性，有他生長的土地，封建制度的泥沼，資本主義的糞坑，買辦階級與地主階級所剝削過的砂礫。它從腐爛中生長，從瓦礫中生長，它卻被滿了一身的枝葉，藉陽光而堅強起來了。我們祇要一翻開紀載這回抗戰的冊籍報章，我們可以證明這一點。即據申報十月二十八日的紀載，我們又可看到如下的壯烈的事實：

「開北我軍，雖已於昨晨拂曉前大部安全撤退，但我八十八師一營以上之忠勇將士八百餘人，由團長謝晉元，營長楊瑞符率領，尙在烈燄籠罩敵軍四圍中，以其最後一滴血與最後一顆彈，向敵軍索取應付之代價，正演出一幕驚天地泣鬼神可永垂青史而不朽壯烈劇戰。此一營以上之忠勇將士，係奉令扼載要點，掩護大軍撤退者。當大軍安然退去後，本有充分時間，可以全部撤去，因我北站方面部隊，於昨晨四時許，卽已撤竣。而敵軍遲到六時許始推進也。惟此營忠勇將士，把定犧牲之決心，寧灑最後一滴血，爭取我國家偉大之人格，發揚民族壯烈之精神，不願生還。當彼等離扼守之要點後，卽分少數士兵，各居新垃圾橋北塊各大廈中，而大部將士，則雄踞於橋西之四行儲蓄會堆棧之七層大廈中，彼等分居各樓，憑窗口固守。當時西藏路之租界內英駐軍，見彼等已陷於包圍之危境，激發人類之同情心，請彼等卸去武裝，向租界內通過。但我忠勇將士堅決謝絕英軍的好意，寧死不去。俄頃敵軍踏來，但聞疏落之槍聲四起，敵軍紛紛應聲而倒。蓋彼等此時，對子彈之珍視，實較遠生命爲甚，非臨準決不敢射也。記者於昨日傍午，親至蘇州河南岸某處，視察對岸情形，目擊有敵兵三人各執我平民二人意氣揚揚，行經烏鎮路橋附近，突見我士兵一人躍出，將前行二敵兵擊斃，另一敵兵，推去其手執之二人

持槍撲去，當被二人奮勇攔住，頃刻間亦爲我軍擊斃，又見一敵兵潛伏高樓，正舉槍向我經過該地之士兵射擊，但另一大廈之我軍，已先發其準確之槍彈，將該敵軍擊倒。自正午起至三時止，敵軍乃大舉向四行儲蓄會堆棧進撲，人如潮湧，擬奪門而入，此時我軍乃大發機槍，拋手榴彈，敵軍被擊斃者，達六七十人之多。自此敵軍即取包圍形勢，未敢輕進，記者目擊此種壯烈情形，不禁感泣。據記者探悉，因處大廈中之我忠勇將士，尙有充分之械彈，足資殺敵。但給養斷絕，實堪憂慮。下午六時許，謝團長，楊營長曾發出壯烈之呼籲，請接濟糖鹽各五百磅，光餅五萬枚，則我全營忠勇將士，可與敵死拚一週，死而無憾。」

這事實表現些什麼？在軟弱如蟲的親日派漢奸之前，我們民族的堅強的個性，由於謝晉元團長，楊瑞符營長（這使人下淚，使人感奮的多麼響亮的名字呀！）以下八百餘人的行動而統一化，具象化了，使即使愛好和平想於九國公約會議居中調停所謂「中日糾紛」的英國政府，英國守兵，也不得不感到爲民族的生存，爲四萬萬五千萬同胞的身家性命財產，而抗戰到底的我們的正義底偉大了。

然而，我們英勇的將士，作如此壯烈的犧牲的，在寶山，在華北，在各個戰地裏，正在接續不斷的發生着。他們不特以行動，以血肉，寫出了一頁最光榮、最燦爛的民族歷史，他們還同樣以血肉打擊動搖的親日派，漢奸份子，而更加堅強了我們抗戰最高領袖的決心！誰甘願停戰，誰甘願借第二次準備的名義來斬斷這民族的生命，就請誰想一想姚子青將軍以下的士兵的殉難，讀一讀這悲壯的紀事，怕也祇有面紅耳赤，慚愧得縮短頸子了吧！

歷史的偉大的民族底個性，是在抗戰中被創造出來了！同樣，偉大的土地底個性，這上海的巨人的個性，也在抗戰中而更艱強，更明朗化。但我們的文藝作者，確實太缺少綜合的想像，與藝術的概括的能力，竟不能抓住這一契機，創造個更偉大的歷史的民族的個性，使文藝不但祇盡些表現現實的任務，而且完成了指導現實的任務。

我曾經爲了我們的文藝家，不能在這偉大的抗戰中，指出這一民族部分的弱點，通過典型的創造，而有助於抗戰（見文學發表的「我們呼喊」）我在此，更向我們文藝家提一個要求：我們需要創造個民族的偉大的典型。這典型，正如上海的巨人般的，不斷地在掙扎，在蛻化，在創造，而最終達到了非常正直與非常堅強的地步。上海抗戰三個月來的結果，我們民族最優秀的個性，是在

姚子青將軍謝晉元、楊瑞符將軍的身上結晶起來了。固然，這是不可掩蔽的事實，我們的民族性，有卑鄙、淫穢、怯弱、頹唐……的一面。然而，這些一切，卻都是幾千年來官僚政治所風化的碎石。潛藏在我們民族性最深密處的，卻也有我們的堅苦耐勞，剛勁樸實，勇敢，闊大，富有同情與正義感的實質。爲了二個同胞之被執，我們的士兵竟不惜自己的性命，單身與敵人搏擊；爲了上海之萬不可失，我們一營以上的兵士，不願偷生，聽從英兵善意的勸告，甘願作壯烈的犧牲；這堅強的民族的個性，翻遍中外古今歷史，怕沒有可與媲美的了。

神聖的民族解放戰爭，是將無情地把幾千年來的官僚政治埋葬了。晉北的遊擊戰的展開，使幾十萬的無組織的民衆，一致起來爲捍衛祖國而抗戰了。並不是我的幻想：我的眼前確實展開了以民衆作爲基石而築起來的長城。四萬萬五千萬的民衆，不論他如何散漫，如何單純，如何無思無慮，但對於捍衛國土這一任務，他們是在盼望着，等待着。帝國主義——尤其是日本帝國主義——的五六十年的侵略與壓迫，早爲他們這一盼望和等待打下基礎。現在需要的，便是把這些基石膠黏在一起的水門汀。文藝家所應盡的義務，即在於喚醒這些散漫與單純的民衆的民族意志，而他膠黏起來。概括的偉大的民族個性底創造，將如高級將校的一聲集合號令，對於我們的抗戰，有

非常之大的作用。若是徒然恍惚於表面的事象，概念的敘述些英雄的故事，那是使我們極其深刻的民族的個性，淺薄化了。其影響於民衆，不過是一時的狂熱的激發，而不是沈着的誓死不變的剛毅的精神的注入。

俄國的革命，是將鐵的意志，賦予郭鶴如（見鐵流）的身上了。我們也必須以這次偉大的抗戰精神，賦予一個民族英雄身上。不妥協，不畏難，不怕死，堅苦地沈毅地抗戰到底，發揚我們民族性的最優秀的一面——這樣的民族的個性的創造，將是我們文藝家劃時代的任務。保衛大上海，甚至於保衛全中國，我們必須使中國民族的個性與土地的個性，有很適切的配合。而這一典型的情勢下典型的性格的創造，正有待於我們文藝家。

捫蝨談

開筆大吉

「開筆大吉，利市三倍。」這回我也忍不住要說幾句閒話。

卻說晉朝時候，「吾家」王猛先生，是個風流倜儻之士。有人問他天下大勢，他就脫下衣衫，一邊捫蝨，一邊豪談。千百年後，到了宋朝，又有個王安石出世。蘇洵「原奸」說他「囚首垢面而談詩書」，便是好人罪證。但從我們看來，「吾家」安石先生，既已囚首垢面，穢污不堪，就也衣履百結，白蝨滿身。上神宗皇帝書，文長萬言，定是捫蝨之際做成。降及末世，出了一個王鬚，又是吾家派頭，在阿Q面前，大捉白蝨，且放入口裏，畢剝一聲，震動遠近，惹得阿Q自歎不如，大生其氣，竟飽王鬚老拳，幾乎惹出大禍。在下生逢亂世，身在「草野」，有心報國，無力殺賊；逞文弄筆，有笑大方之家，低首下心，不甘沒齒而亡。身上雖無白蝨，心頭頗覺癢癢，每讀時人著作，常有不已於言之感。因為抽思涉筆，

權作殺癩之劑。題曰捫蠶談者，「這般這般」「如此如此」而已也。

阿Q的大衆文學

阿Q雖非「文學之家」，但也有他風雅的時候。自被趙秀才用大竹棒打過他腦門之後，額角運衰，度日爲難，阿Q就出走未莊，另幹別項營生，等到「衣錦」還「莊」，趙太爺居然也眉開眼笑，向他購買門帳，阿Q於得意之餘，不禁手舞足蹈，又兼革命風說，傳到他老人家耳裏，於是大爲高興，一路唱過街頭：

「我手執鋼鞭將你打……

得得得，鏘鏘鏘！」

這就是阿Q的大衆文學。

阿Q在未莊，照他身分估量起來，是個真真的無產雇農。不但有趙太爺之類的壓迫，有地保的索詐，小D與王鬍的傾軋。阿Q要的是反抗。可是這社會如同大石一塊，整個壓在他身上，無法翻身。他要向這社會報復的，祇有兩條路：革命和搶劫。但歷史的道德又縛住了他，劫搶祇能暗來，而且不

敢向直接壓迫者如宋莊之趙太爺實施，祇好避重就輕，向城裏去了。一聽到革命要來，他的希望彷彿就有著落，千年瓦片會翻身，阿Q是見到光明了，他就想歌頌一番，然而歌頌不出，祇好從他平生教養中來搜索，他記起一切反叛者的唱詞：於是「我手執鋼鞭將你打」就成爲阿Q自己的文學了。

說大衆沒有文學趣味，文學要求，文學的表現，那還是士大夫階級壟斷文壇的說法。阿Q以外的一羣，他們總在田頭在山上，時時唱出一套四季相思、梁山伯、哭杞梁等等歌曲。統治階級既然將阿Q之類的教育權利剝奪，阿Q之類就無法運用他那表現感情的技巧，於是祇要有可供發洩的舊材料，便一一用上了。但也不一定照樣用上，也有憑隨自己感情，給它修改斟酌的。荷馬的史詩是從這樣大衆集體修改中造成的。屈原的九章、施耐菴的水滸也是從這樣大衆集體修改中長成的。不過荷馬、屈原、施耐菴，他們能够取巧，將流動的口頭文學，給它用文字寫定吧了。一經寫定，也就註上商標。讓他們專利，享大名，發大財去了。但世上也有明白之士，雖經自己寫定，卻不自己專利。三百篇的大半詩歌十九首的古詩，焦仲卿詩，正如今日流行的梁山伯、四季相思，不知是誰所作。但正可不必問它爲誰所作，大衆並不要專有作品，像一般墮落文人，要用文字相互標榜，作爲升官發財的工具。不過，從這些事實，我們可以斷定的說，有創造文學的大衆，有享受文學的大衆。文學與大衆，本

來沒有分離過，被分離的是在墮落文人，定『文士文學』爲正統之後。

從工人與工頭之歌說起

文學並不起於遊戲與娛樂，而是起於勞動之前，勞動之後，勞動之間。古人所謂『飽食而嬉，鼓腹而歌』，彷彿一切文學，必須有閒，纔能產生，說來原也不錯。但這也還是在勞動之後，由勞動而得食，由得食而飽而歌。遊戲與娛樂，是勞動之繼續，爲生活而休息其疲勞的筋肉，是勞動的必要條件之一。一自『人心不古，世風日下』，有治人者，有治於人者，有食人者，有食於人者，又有靠祖宗『積德』父母『餘蔭』空手吃白飯者，於是娛樂遊戲不復爲調劑勞動的一種條件，也不復是勞動的繼續。文學如其起於這種的娛樂或遊戲者，是爲幫閒文學，茶餘酒後，聊供閒人消遣而已。

渺想遠古，秦秦狃狃，人智未開，而衣食無虞斷給。自然之供給既豐，私有之制度未興，且勞且游，予取予給，勞動與遊逸，本難劃分爲二。故文學之起源，謂爲起於勞動可，謂爲起於遊戲與娛樂亦可。古詩云：

『日出而作，

日入而息，

鑿井而飲，

耕田而食；

帝力何有於我哉。」

是可想像一羣工人，生活於自然之中，上無君父的管束，下無地主的壓迫，一邊唱歌，一邊工作情景。這詩也有人說是『假造古董』，並非真品，但即此亦可想見荒古本有這種生活，這種情調。其假與否，不必俱論。又如『尚書益稷』描寫一羣皇帝臣工，相互慶祝昇平。而大禹在『洪水滔天，浩浩懷山襄陵，下民昏墊』之際，竟『隨山刊木，決九川，距四海』。暨『播奏，庶艱食鮮食，懋遷有無，化居，蒸民乃粒，萬邦作乂』。顯然是一些聰明的工頭征服自然的功績的紀錄。故其歌曰：

『股肱喜哉，元首起哉，百工熙哉。

元首明哉，股肱良哉，庶事康哉。

元首叢脞哉，股肱墮哉，萬事墮哉。』

這就是一羣工人和工頭相互勉勵的話。所謂『元首』，所謂『股肱』，並非真如後世之所謂

『天子』所謂『卿相』乃是一樣胼胝手足的總工頭副工頭吧了。舜耕於有虞，工作成績極好，於是被推為工頭。大禹治水，萬民得以安居，工作成績極好，於是也推為工頭了。（有人以為他是一條蟲，本無其人。疑古如此，則我們也祇好作蟲子、蟲孫了。）

其實這也並不奇怪。遠古之世，政工未分。從勞動組織和生產關係中，建立它管理與分配的法則，原屬極為自然。所謂政事，亦即工事勞動之另一部分工作。迨至後世，工頭之權日張，酋長專司管理與分配。倒行逆施，政事重於工事。階級的制度一起，貴賤貧富的分別釐然。既然自己貴為天子，也就不願祖先是個工頭，於是美其名曰皇帝。詩三百篇，大都是階級制度已分，私有財產已起的以後的作品。所以一方面是『歌功頌德』，一方面是『怨聲沸天』。文藝作品，也就漸漸遠離勞動，不復是勞動之繼續，而是轉了一個方向，做了政事的攻擊與歌頌的武器。

隨口胡扯，淒涼之情躍然。現在唸來，猶可想像其豐采，一則於勝利之後，覺得以一亭長而為皇帝，大有無法措手之勢。——

『大風起兮雲飛揚，

滅加海內兮歸故鄉，

安得猛士兮守四方。」

平民皇帝的氣概，也一樣昭然若揭。但這兩首歌詞調門情韻，彷彿近似。一樣的粗老口吻，一樣的單純直率，足見彼時民間，確實流行此種歌調，得由自己心情意志，胡扯湊合，唱將起來。

但漢高皇帝既然做定，就毋須文學。歌功頌德者，有人；宣達民情者，在禁。封建制度未廢，大衆文學便不易露面。有之，也祇有在時易世移朝代轉換期間。在這期間，大衆的口頭文學，便被草莽之士帶入朝廷，升爲廟堂珍品，但又與大衆隔離了。大衆捨身戮力，只捧出一個皇帝，重將一切壓迫，堆在自己身上，於是窮極無聊，又復自度「新曲」去了。

元、明之際，詞曲小說鼎盛，來路還是民間。元爲游牧民族而王天下，明爲中國歷史中封建制度最弱的一環，故文學與大衆較相接近。但在中國文學史上，卻是最光彩的一頁。到了滿清，新愛覺羅氏文化程度極低，皇帝老子批示，不妨「知道了，欽此。」而臣下奴才，還得用那「天皇聖明，臣罪當誅」一套。戴南山以滇越紀聞（？）終算沒千刀萬剗，但已殺了頭去。文字之獄大興，遣民孤臣，祇好競自晦隱，詞章力求隱約，工夫轉向考據。所謂桐城、陽湖，大都屑鎖卑微，極不足道。紅樓、聊齋，獨闢蹊徑。一則以「販夫走卒」之語，寫富貴官宦之家。一則以民間狐神傳說，披上光華燦爛朝衣。兩皆

於大眾有緣，而與大眾無關。五四文化啓蒙運動，目標本在大眾，彼時則曰「平民」，但一則因方塊字限制，二則因運動的發起人資產階級極爲脆弱，未能完成其本身任務，工作就難深入。白話文學，仍祇普及於士人階級。但餘響所及，工人階級覺醒，一九二七年大革命，又開實踐與文藝的交流時期。可是革命轉了灣子，「交流」成爲「逆流」，一方面是急流中濺出飛沫，提倡革命的大眾文學，但仍在小圈中打旋，被影響的仍是一批青年學生。另一方面是學未優則仕的流氓文人出現，創造所謂「遵命文學」。於大眾仍都沒有關係。在這些時期裏，儘管花樣百出，日新月異，但還是不出文士文學的一套。社會條件未備，文字改革未成，固然是原因之一。而文士積習——藝術至上的觀念，就在頂頂革命的作家裏，一樣沒有破除，也是原因之一。這些作家，一方面，「見卵而求時夜」，急想自己東西，成爲偉大作品；一方面，又不甘「時代落伍」，總得有大眾意識。於是弄得非驢非馬，既不大眾，又非文學。讓張恨水辛苦一輩，每天得寫四千多字，包辦國內大報上所有長篇小說。不管張恨水將來能不能由國史館宣布列入文苑傳，而影響所及已不可抹殺。影響的什麼？直接使社會上封建意識繼續增長，間接削弱真正大眾文藝產生的社會條件。「以子之矛，攻子之盾」，本爲最好戰術，但我們的文學家，不但不能這麼做，而且不屑這麼做。這是值得「嗚呼噫嘻」的了。

利用矛盾然後統一

中國社會組織形態，極其複雜多端，有資產階級，有買辦階級，有工農階級，有封建地主，有流氓官僚，有隱士「聞人」，有京派、海派——到現在還有混帳王八蛋階級、漢奸親日派、各黨各派民族抗日統一戰線的政權的建立，就在這基礎上。自然除掉混帳王八蛋階級、漢奸親日派，這中間，有合一，有矛盾；有相同點，有衝突處。然而，一個大目標：抗戰！穿過各階級，給它統一了。這叫做「有抗日，纔有統一」——「以抗戰求統一」

今天的大眾文學的「大眾」，是否是仍限於工農大眾呢？有的說是，有的說不。說是的，因為資產階級、買辦地主階級，是小眾，「大」不得。說不的，現在是各黨各派各階級聯合戰線，分不得彼此爾我，大家「大」一下子，然後不致分裂戰線。意思之間，「大眾」文學，已成爲「大家」文學。

這種說法，都把問題扯到牛角尖裏去。打蛇要打三寸，這回打到一丈以外了，連尾巴都沒有斬斷。

照我的看法（自然也不一定打在三寸上），現在的問題是支持抗戰，動員一切文藝的力量

支持抗戰。祇要抗戰下去，一切都有辦法。民族國家也有復興希望，要是民而不族，家而不國，而猶欲於文學園地中有所作為，那除腦袋搬家有如戴南山西外，祇有『奴才文學』。

那麼抗戰怎樣纔能抗得下去呢，祇有兩個字，也就是唯一的祕訣：『動員』。動員一切物力、財力、動員人力。但是對着一塊銀幣，一塊鋼鐵，來一套宣傳：『去，打××倭老鬼！』銀幣沒有翼子，鋼鐵沒有腿子，自個兒不會去，所以說到頭來，還是動員這個戴着一個腦袋的兩腳動物。動員的方法，懂得理的說理，懂得情的說情。由理入情，由情入理，情理合一，便是堅強的抗戰意志。文藝作品是導情入理的工具。——高貴的文藝家，別看到這工具兩字皺眉頭，連你自身也是一個工具呢。問題是在於工欲善其事，必須利其器！看你如何磨練你工具！——大體說來，知識低下的，多說點情；知識較高的，多說點理。這麼一來，大衆文藝，自然傾向工農大衆了。但不是『全稱肯定』。有些知識分子，認識倒還清楚，祇是動員不起，請將不如激將，這時用感情作品，激他一激，也還需要，那麼目前所需要的文藝，還得有所謂『文士文藝』了。

於是來了個矛盾。這些讀者之間，不但趣味不同，嗜好互異，而藝術的享受程度也有高下，如何給它統一呢。照我看來，這矛盾是容易解決的。正和政治的統一戰線一樣，文藝作品也必須來個詩，

詞、歌、賦、京曲、崑曲、新劇、道情、文明戲、新舊小說、報告、速寫、雜文、小熱昏、唱新聞……等等的聯合戰線。這裏也有矛盾，有相合，有衝突處，有相同點。作爲這聯合的唯一目標的，便是支持抗戰——爭取民族文藝（廣義的）的生存！換一句話說，祇有提高文藝的教育意義，也就能統一現存文藝間的矛盾、衝突。大衆文藝，在現階段講，也就是教育的文藝。但說這是大衆文藝，可說不是大衆文藝，也可總之，現在是需要這樣的文藝。光喊是沒有用的！廣泛一點說吧！是抗戰文藝。

選 須 多 鋪 橋 梁

暴虎憑河，結果落得淹死。歷史是心急不來的，有多少艱難的路程，總得費多少艱苦的跋涉。早年有人喊出爲什麼沒有偉大的作品產生，有的怨編輯先生丟在字紙簍裏去了。有的說生活給作家磨折死了。有的說偉大作品已經有了！這些理由都對，但也都對。偉大不是絕對的，偉大是相對的。相對的說，偉大作品也可說已經有了。有的作品被壓殺，被夭折，同樣，也是事實。然而要更偉大的作品，卻需有更偉大的時代。蘇聯文藝作品的偉大，是在蘇聯偉大的建設時代中產生。高爾基文學的偉大，是在俄國偉大的革命潮流中產生。但在蘇聯革命破壞時期，我們找不到偉大作品。然而不

廢江河，自成海洋。今日蘇聯文學的光輝，卻正是革命期間文藝的急湍所造成。功不必及身而成，文藝作家的桂冠也不必一定要讓自己戴定。在這大破壞但也是大建設的抗戰時期，有時是文藝代替了行動，有時行動代替了文藝。靜水池中看到投石的波圈，急湍裏消失了投石的影子。大動盪時代裏，理論與實踐合一，常會分不出彼此。文藝也正如此。在這時候，有的是短兵投槍，有的是鏟刀稻叉，都不妨礙抗戰任務。問題是在於如何克敵制勝。我們固然不是大刀主義者，毋寧說我們還是個機械化部隊的擁護者。但當衝鋒肉搏間，大刀自有威力。正和政治上的統一戰線一樣，抗戰是個目標，誰也歪岔不得，向着這目標前去，各有各的走法，但有一條總路線——也可說是總方向——一樣歪岔不得。在政治上講，那是民主政治的實施。在文藝上講，那就是大衆文藝的建立。

照文藝的發展史（前面我們已經說個大概）來看，我們可以得到如下兩個結論：其一是此間最好的文藝便是大衆文藝。文藝儘可描寫此間各色各樣的特發現象，但必須包含最普遍的一種感情思想。大衆文藝就是世間最普遍的一種感情思想的結晶。其二是大衆是一切文藝——有生命的文藝的創造者。君子不忘其舊，咱們也是三句不離本腔：文藝是社會生活的反映的表現的批評。而社會生活的最大的基地，便是大衆生活。文藝一離了這基地，那是高山頂上搭茅蓬，不免被

大風吹倒。否則也是海影蜃樓，徒求幻想的滿足，非可語於我們所要求的文藝。然而歷史還昭告我們一點。這是艱難的歷程，世無神行太保戴宗，一足踏上天的事是稀有的。雕棟畫梁，美則美矣，但在大屋建成之後。但在大廈未成以前，我們也不能說世上，即沒有雕棟畫梁。有將來的雕棟畫梁的事實出現，必然現在有雕棟畫梁的技巧存在。存在於外，是『出現』。存在於內，是『潛伏』。潛伏也是存在。有大建設，必然有大潛伏。潛伏是準備的開始。所以在大體上說來，現在還是過河搭橋時代，橋越搭得多，過渡的人也越多；過渡的人越多，參加建設工作的人也越多。到這時候，真正的大眾文藝出現了。

照我毛算一下，這大眾文藝，該有三個歷程：其一是『為大眾』的時期，其二是『是大眾』的時期，其三是『大眾的』的時期。——但歷史不是操洋操，體操教員一聲口令：『開步走，一二三！』學生就照樣開步走！殺！殺！殺！來那麼三下。歷史是戰鬪的行程！口令是有的，還是什麼『衝鋒！』之類，但每一個戰鬪員，不能大家再來調整步子說，『慢慢，一二三！』照操場上那樣走法衝上鋒去。為大眾的時期，首先得有『是大眾』的內容，而在『是大眾』的時期裏，也不能斷定絕無『大眾的』的文藝出現。『為大眾』而寫作，首先須懂得大眾的生活的中心，大眾的口語的方式。但終究這位

社會老人太刁鑽，你我之間，固然時時要隔條牆，文士與大眾之間，這牆可更不低。這回『爲大眾』起初是隔着條牆望西洋鏡，看到多少，寫多少。一邊寫，一邊還得拆牆，使自己從牆這岸，跳到牆那岸。鐵白磨銹針，功到自會成。這牆是可以拆掉的。『爲大眾』中有『是大眾』，『有多一點』是『是大眾』，卻能使『爲大眾』更深入一點。『爲大眾』更深入一步，『是大眾』也更多『是一分』。但這還都是過渡辦法。可是抗戰一起，就使這過渡辦法縮短，這條牆大拆特拆被拆掉了。脫了長衫，擺脫階級，投到農民中去的知識分子，大有其人。敲破了飯碗，相當有文化訓練回到故鄉去的工人分子，也大有其人。爲了便於『抽丁』、『服兵役』，挾着政治的傳單跑到後方去的宣傳先生，可真不少。憑着熱血，要打游擊爲國報仇的勇士大哥，更來的多多。抗戰有如一缸酒糟。在要釀出一尊建國美酒以前，大麩、白藥、酒釀，不再各自保持階級身分，先來個大擾亂。——生活的階級身分混和了，相互間感染的，不僅是思想與理論，連感情也相互起了化學作用。與官僚居，不免要來幾句『你這混帳王八蛋，滾開！』與田野老居，不免要來幾句『姊姊的，媽媽的！』與上海白相人居，則總是『捉血，捉血！』『閒話一句』或是『洋盤』、『瀟三』那麼一套。何者？曾經有人斷定是印度人的我們墨翟先生說過：『近朱者赤，近墨者黑』是也。文藝作家深入了民間之後，『爲大眾』的作品，將更進一步，而爲

『是大衆』的作品了。可是身在『收容之所』，身穿西裝革履，入則『抗戰建國』，出則『大衆文藝』，那是永遠不會有大衆文藝的。剛纔還坐着黃包車，大罵一頓車夫，提起筆來則是左一聲大衆，右一聲大衆，把大衆當作老祖宗，也還是永遠不會有大衆文藝的。大衆文藝不是『做』出來的，是『孵』出來的。血氣之所感化，生活之相印證，缺少不得一個『誠』字。有了誠，則自『爲大衆』而至『是大衆』，已可入木三分了。

然而還不够。要的是大衆自己真真能來那一手。『吾愛』，『鋼鐵是怎樣鑄成的』，以至『靜靜的頓河』，都是自己來的那一手。這就是從『是大衆』而進入於『大衆的』了。——大衆文藝這名詞到這時纔是貨真價實重叟無欺風行海內了。可是，不容易。這古老的國家，古老的方塊字，第一得給它千刀萬剗，要不，也得放諸四海之外。語言文字的改造，是通過『爲大衆』，『是大衆』，到『大衆的』的三時期最重要的工程。這條橋鋪得不好，渡河的人就不會怎麼多。但就是單祇這條橋，也不容易鋪。統一的鋼骨是需要的，土泥、洋水門汀、沙石，都需要。方言的新文字方案不發達，縱有統一的標準音方案也沒有用。還是幾條鋼骨，架在洋洋大河之上，除了坐火車的人也許可以走過外，膽小的人，是不敢走這通火車的鐵橋的。讀過書的人，養如有資坐火車，弄統一的標準音容易。

但士老兒，實在還是走土橋便當。這問題扯開去，又太遠了，這裏暫且帶住。該得提一筆的是，大眾文藝的『真命天子』出世，總該在文字改革這一工作過程中產生。談大眾文藝而撇開文字改革，也該是死路一條。不說得輕一點吧——是會走岔路去了。

留 下 的 問 題

自然是怎樣利用舊形式了。

壓根兒說來，利用舊形式，這話有點語病。既然說利用，那麼被利用的客觀，與要去利用的主觀，其間就有隔離。一有隔離，不免陌生，那要利用，成爲紅頭蒼蠅舞燈芯草，有時是弄得極爲可笑的。做賣買的，總得熟悉行情。個中人說原委，兩長三短，自然道着癢處。好久以前，有人算起舊帳，把以前是海外逋客現在是政界紅人的郭沫若老先生的話——『國防文藝是作家間關係的標幟，不是作品的原則的標幟』引用了來，套了套說，『抗戰文藝是作家間關係的標幟，不是作品的原則的標幟』我贊成這話，舉過一隻手。可是有些作家們，喜歡吃辣椒，青辣椒不够味兒，還吃紅的。要改正，叫道：『還得是作品的原則的中心的口號』可是，下了個註，創作的方法卻是自由的。這一緊一鬆的

手法，我不大明白。創作的方法，與作品的原則，中間是如何分別？我的意思是，（自然不一定是天經地義）首先是新文學家、舊文學家、正經文學家、豆腐文學家，甚至是色情文學家吧，得自己動員起來，建立個共同的目標，跑出亭子間，走上十字街頭。把屁股埋在椅子上，還不如把兩足插在風沙裏。一句話說完，是文藝創造過程的實踐，以抗戰文藝作為作家關係的標幟，自然會有抗戰的發動產生。自十字街頭，暫時再回到亭子間（其實也未必一定要回來）多少總帶些聲色來也，那就不必再強調作品原則問題了。老馬識路，駕輕就熟，各自唱出各自的調門，自然格外生色。豆腐西施有那兩腳規，走路是『各登各登』的，但如其他這樣走得方便，不一定要叫她學摩登天足女仕，操體操式的開步走。同樣一句話，回過頭來說，摩登天足女仕，爲了沒有兩腳規，羨慕各登各登的姿勢，裝上高跟鞋，權充一下，實在也是醜得難看。說魯迅先生那種寫法舊了，叫他來一套張天翼那種『跳蹦蹦』式的作風，那要防他跌交。——自然，魯迅先生死了兩年，再也不會跳蹦蹦了。——再回過來說，叫張天翼的『跳蹦蹦』改換一下，來一套巴金式的一瀉千里的『流』的作風，也還不合適，怕會『流』出了岔子。新文學隊伍裏，也還有如此不同的手法，——那不同的（離不了作品原則的）創作方法，一定要強舊的，豆腐的，色彩的，同來一套，決不可能。我的第一個意思是，寫慣舊形式的，寫你舊的去。寫

慣新形式的，寫你新的去。但不必勉強。西裝革履的洋先生，居然插燭拈香，拜倒於泥塑木雕之前，有人會發過感慨，嘔吐三日不止。那麼一表人才的青年，戴上紅纓帽兒，天青緞馬褂，準也不是玩兒，所以我說，利用舊形式，有語病。

其次，退一步說，利用也得活用。活用的意思，一不照書本子上舊形式利用，二不照老調頭硬用。把朱德將軍搬上京戲班裏，穿上套甲冑，插上些令箭，戴上二條雉尾，上臺時候一聲：『俺朱德是也』，固然是惡濁！便是平民逃難來一套西皮二簧，呀呀唔唔，也還是恍然並非人間。這是硬用老套，不可爲訓。『話說天下大勢，合久必分，分久必合。』這是舊小說老套。渺想過去的社會，說書人戒尺一拍，開首就是這一套大道理，現實有那樣事實存在，聽來也不致大倒胃口。現在若要寫舊小說，也得斬頭去尾，來個改變。這就是說，不應照書本子上舊形式利用。這一問題，若再展開，我以為應該是流傳在民間口頭上的一切活的舊形式的利用。這有兩點好處。一有活語彙，二易於流傳。書本上的舊小說，舊唱本中語彙，有的到現在已經死了。照書直抄，還是扛着屍骸大出喪，哭泣是假的，歡樂是空的。而且和大衆生活，也是隔離了的。這主張和勸青年讀莊子文選，一樣要不得。

這裏就有二個總的原則：形式與內容的和諧。前些時候，『大家談』上登過一則十希奇，『正

人君子」看了以爲惡俗之至，但實在這內容與形式倒還和諧的。也許正因爲「由和諧而生效力」，弄得「友邦人士」心裏難堪了。然而，若用男女丘九先生來套山鄉情妹情哥的對答的歌調，唱出那節山歌來，我以為那就有點「那個」了。——但也許僅是我以爲。

其次是，還得從舊形式中「活」出新的來。利用舊形式，不是老叫你停留在舊形式裏，而是把舊形式發展開來，成爲你獨創的新形式。要是永遠停留在舊形式裏，不但新式文人看了頭痛，就是對舊形式有嗜痂之癖的人，也還是皺眉的。湯羅葍、烤羅葍、醬羅葍、炒羅葍，一桌子全是羅葍，那是大倒胃口的。總得加上點新鮮，纔不致單調呀。你說張恨水是寫舊小說的大家嗎？不錯。但啼笑姻緣，是有它新的發展的，你試去和早一時代舊小說比一比看，關家父女就比七俠五義式的劍俠，更多些人性了。大家談——又是大家談，也許你以爲我在登廣告了，我不過是引一引自己熟稔的例吧了！——上，從八月號起登了一個長篇新水滸，也是分章分回的寫開頭，有些作家是慨歎了，曰「章回小說也寫起來了。」言下大有「不以爲然」的意思，但這小說，在已發表的幾節中間，是否全如其他舊小說一般呢。拆穿西洋鏡說實話，要是作者用列車式分節分段寫起來，卻還是嶄新的。它裏面實在包含了很多新的因素。它抓住的一點是：舊小說中那種靈活的敘述。——而去了新小說中那不大

爲大衆所歡迎的煩重的描寫。然而，你要是讀過這小說，你會想像得出六師爺、鎮長太太和那酒櫃邊看封神榜罰呪不再跟六師爺多嘴的阿七，是些個什麼腳色。鄧團長的英雄主義，王爾基的空頭革命家氣概……一切奇奇怪怪的腳色，都有個分明面目，這比較啼笑姻緣，停留於新舊之間，停留於武俠與愛情之間，那種拷架子式的性格的創造，是真實得多了。水滸時代遠了，人物的個性真實與否，我們不能下斷。但舊小說中『拷架子式的性格的創造』和事實的『壽張爲幻』的故作曲折，卻是最惡濁也是最普遍的手法。這裏是把這壞的因素撇掉了。我不敢包說作者以後寫下去，會不會失敗，但我卻敢說，這是活用舊小說。尤其是幾個人物的說話有許多活的口頭語！在那第二回上，寫六師爺勸酒：

「『老弟，將酒待人，並無惡意。』待那兵喝乾了，又滿篩一杯，說，『再來一杯，成雙配對！』看看已有十分醉意，滿心歡喜，眯着眼說，『兩杯不算，連中三元！』……」

這裏都不是從書本中得來的語彙，而是從活的人間得來的。自然，這小說，也有缺點，背景的点染——我不是說『描寫』——太不注意。但我要引證的，卻是如何『入於舊形式而又出於舊形式』那種活用舊形式這一點。

寫到這裏，本來是可以停筆了，然而還得拖上一條尾巴，有人說寫大眾文藝要顧到趣味趣味是大眾文藝的生命線。其實，這也不僅是大眾文藝，一切文藝都要趣味。趣味兩字自從創造社諸君子把它封爲有閒以後，文藝作家，尤其是青年作家都不敢接近了。想像他們展紙伸筆之時，不是一臉嚴正，定是滿腔憂憤。真是黑頭子過街，鬼神都得躲避。弄得來滿紙都是眼淚，滿紙都是叱咤。這叫人有點感到『感情賤賣』的後面，原來是『僞虛』生意。王獨清寫詩一生，祇有『從咖啡店出來』（？）一首，卻有點真的感傷趣味。餘外都是羅馬呀，但丁呀的乾喊，形同老槍買報。

其實，一句話說完，要做人就得有『生趣』，否則，祇有上吊了事。抗戰中最可寶貴的一種精神，便是保持樂觀。苦難是有的，失敗是有的，但我要活，就爲的『生趣』。生趣就是民族生存戰中最大的動力。——注意，生趣不限定於個人的生趣！——但『生趣』還是『趣味』。故問題不在趣味本身，在於趣味的適度運用。而適度運用趣味，則又在於深入地把握真實——真實的人物，真實的性格。五四以後新小說中保持着舊小說的傳統的一點，也還是『拷架子式的性格的創造』而不同

之點，僅在於舊小說家用的是封建思想，作拷架的規準，新小說家用社會科學的理論作拷架的規準。趣味是『活』也是『真實』的一種表現，一種具象化的東西。人物寫得活，寫得迫真，那小說也就趣味橫溢了。

最後，聲明一句：我這篇小論文，那是鄉下土老兒，在黃日下的白嚼蛆。牽絲拔藤，瞎說白道，論旨既不集中，文章又多疙瘡。實在太不高明，如其讀者看了還能在這上捉到幾匹白蝨，那是萬幸之至！

獻醜！獻醜！原諒！原諒！

魯迅先生的藝術觀

對於魯迅先生的學術思想，那是越鑽研得深，越覺得自己理解的淺薄，也就越無法把握了。因為上海成了孤島，平日對於魯迅先生了解得很深刻的朋友，全都走散。「蜀中無大將，廖化作先鋒。」魯迅先生紀念委員會和復社，就把這幫同許先生編輯魯迅全集的責任放在我身上。工作一開始，我就感到萬分危懼：我的能力，不夠了解魯迅先生。魯迅先生所研究的範圍和他研究所得的成績，是太廣大，也太深奧了，我是僅僅作爲一個校對員的資格都不夠的，談不到什麼編輯。但居然咬着牙齒幹下來，直到二十巨冊的著作送到讀者面前，我纔喘口氣，然而我又彷彿覺這二十巨冊的著作壓在我的背上，成爲「負疚」的資料。我是想：抗戰勝利以後，這工作非得重新來一次過的。

別人以爲我經過這一次的校對和看稿，對魯迅先生一定認識得更清楚，可是我實在更糊塗。「蚍蜉撼大樹，可笑不自量。」今天我要來論斷魯迅先生的學術思想，我還畢

竟是隻蚍蜉而已。

『文陣』自發刊以來，我沒有寫過篇稿子。每次接讀時，總想：唱正本，不行；打邊鼓，是『義不容辭』的。茅盾先生也幾次來催稿，一直沒報過命，心裏更感到不安。說起來，自然天曉得，平時頂多也祇能評頭論腳寫些文藝小品的，現在卻在孤島上『卻說天下大勢』應各報的急。我也曾決心洗手不幹這買賣，然而不行，還得幹。這就更沒有工夫寫『文陣』所要的文章。這回，茅盾先生又要叫我寫篇紀念魯迅先生的文章，我馬上回信答應，但還不知怎麼寫。接連又昏頭昏腦忙下去，終沒動筆，另境兄打了三次電話來催。一算日子，離稿子應該寄出的日子祇有四天，如再不寫，那簡直『無以為人』。然而『千呼萬喚始出來，猶抱琵琶半遮面』。我還祇能寫出魯迅先生極小極小的半面，也許還是被我的糊塗遮去了。

這就算是我打邊鼓的開場。

藝術的功利主義

一提起魯迅先生對於藝術的態度，大概誰都會記起吶喊的自序。在這序文裏他明白地說明自己從事文藝的動機，但這正是魯迅先生有今天那麼偉大的成就的原因。那序文說：

「……其時，正當日俄戰爭的時候，關於戰爭的畫片自然也就比較多了……有一回，我竟在畫片上忽然會見我久違了的許多中國人，一個綁在中間，許多站在左右，一樣是強壯的體格，而且顯出麻木的神情。據解說，則綁着的是替俄國做了軍事上的偵探，正要被日軍砍下頭臚來示衆，而圍着的便是來賞鑑這示衆的盛舉的人們。」

「……從那一回以後，我便覺得醫學並非一件緊要事，凡是愚弱的國民，即使體格如何健全，如何茁壯，也只能做毫無意義的示衆的材料和看客，病死多少是不必以為不幸的。所以我們的第一要著，是在改變他們的精神，而善於改變精神的是，那時以為當然要推文藝，於是想提倡文藝運動了……」

這很明顯，在魯迅先生踏進文藝園地的第一步，便是抱着個功利的目的。但這功利的目的，當時並沒有爲人接受，『新生』的雜誌既然沒有辦成，二冊域外小說集，也祇賣去各二十一本。直到五四新文化運動起來，魯迅先生纔漸漸達到這個願望，然而已經幽閉在一室裏，抄過多少年的古

碑了。

五四新文化運動，一方面是啓蒙運動，而另一方面卻又是資產階級的思想解放運動。因爲是啓蒙，它的著目點，便是社會的改造——是功利主義的。而資產階級的思想解放，也就是所謂封建的思想鬪爭，那又是個人主義的，或個性主義的。可是在初期，功利觀念比個人主義更顯明，首先要揚棄這舊的，必須強調這新的社會意義，否則，它便無法立腳。一等到稍爲立定點腳跟，那就傾向個人主義去了。周作人先生最初主張的『人的文學』，在反封建的意義上講，那是帶有功利的目的的。但在個性與自由的強調上講，卻又是個人主義的。這可說是周作人先生——也是那時的一般新文學倡導者——『言志』與『載道』合一的時期。

但嗣後，周作人先生和俞平伯先生首先懷疑起平民文學來，以爲文學多少是貴族性的，尤其是詩。周作人先生開闢了『自己的園地』，俞平伯先生說起自己的『嚶語』，南方又有所謂創造社一派，從東京搬來一尊『文藝女神』，『繆司』，『繆司』之聲不絕於耳。黑旋風成仿吾先生掄起班斧，一下就斲倒了魯迅的吶喊：『庸俗！』這裏所謂庸俗，便是指點文藝的功利色彩太濃。魯迅先生說：『我是不薄『庸俗』也自甘『庸俗』的』（故事新編序，全集第二卷四五一頁）魯迅

先生一開始，便是站在這一功利觀點上。然而五四新文學運動中個人主義的本質，卻由周作人先生揚其波，創造社助其瀾，到一九二七年直前，確然是發揚光大了。

大革命以後，創造社諸君子從象牙之塔裏『奧伏赫變』出來，重新叫繆司之神穿起甲冑，拿起武器，這叫做『藝術的武器』，要用以攻破『武器的藝術』的，可是這『藝術的武器』走了火，錯打在本也拿着『藝術的武器』的魯迅先生身上。魯迅先生回了幾槍，但並不傷人，仍舊握手言歡了。這就有『左翼聯盟』的建立，使藝術服從於革命，發揮它的武器性。這就使靜居北平的知堂老人感到不安，出了一冊小冊子，大致說到五四新文學運動是承認明末公安竟陵的，是言志一派，而隱隱指點左翼文人的『載道』文學，那是『形同復古』。魯迅先生對於『言志』和『載道』，卻另有一番解釋。

「……但他後來就有點『癡』起來，他不知從那裏拾來了一種學說，將一百多個夢分爲兩大類，說那些夢想好社會的都是『載道』的夢，正宗的夢，應該是『言志』的。硬把志弄成空洞無物的東西。然而孔子曰：『蓋各言爾志』，而終於贊成會點者，就因爲其『志』合於孔子之『道』的緣故也。」（南腔北調集。全集第五卷，六十一頁。）

「……其實，從前反對衛道文學，原是說那樣吃人的『道』不應該衛，而有人要透底就說什麼道也不衛；這『什麼道也不衛』難道不也是一種『道』嗎？……」（偽自由書，全集第四卷，五二三頁。）

在這裏，魯迅先生的藝術底功利觀，是辯證法的，不是機械論的。其一，所謂主觀的『志』被人欣賞時，就變了客觀的『道』。其二，反對衛道的，須是個實物，例如吃人的禮教。但不能什麼道都不衛，『吃那門飯說那門話』你說是言志，卻已爲了『那門飯』而衛『道』了。『言志』和『載道』必須從社會學的見地來看，纔能中肯。所以我們又可以說，魯迅先生的藝術的功利觀，是站在社會學的見地上的。他非常反對藝術的個人享樂和藝術的個人功利主義。

「……還有，以爲詩人或文學家高於一切人，他底工作比一切工作都高貴，也是不正確的觀念，舉例說，從前海涅以爲詩人最高貴，而上帝最公平，詩人在死後，便到上帝那裏去，圍着上帝坐着，上帝請他吃糖果。在現在，上帝請吃糖果的事是當然無人相信的了，但以爲詩人或文學家，現在爲勞動大眾革命，將來革命成功，勞動階級一定從豐報酬，特別優待，請他坐特等車，吃特等飯，或者勞動者捧牛油麪包來獻他，說：『我們的詩人，請用吧！』這也是不正確的。

……」（二心集全集第四卷二三九頁）

「……在文學戰線上的人還要『朝』所謂朝，就是不要像前清做八股文的『敲門磚』的辦法……門一敲進，磚就可拋棄了，不必再將它帶在身邊……」（同上，二四一頁。）

所以魯迅先生的藝術的功利觀，決不是爲己——報酬從豐，或借作敲門。而是爲人，爲社會，這在他『我怎麼做起小說來』這篇文章裏說得更明白：

「……自然做起小說來，總不免自己有些主見的。例如說到爲什麼做小說吧，我仍抱着十多年前的『啓蒙主義』以爲必須是『爲人生』而且要改良這人生。我深惡先前的稱小說爲『閒書』而且將『爲藝術的藝術』看作不過是『消閒』的新別號……」（南腔北調集全集第五卷，一〇八頁。）

這議論也够『庸俗』了的，『庸俗』得應吃班斧。但這『庸俗』的後面，卻有不『庸俗』在，決非『英雄』、『才子』甚至於『美人』所能做到的。那就是不爲『己』。要解釋這一庸俗的功利觀，可以借古人一句話：『無爲而無不爲』，祇有對己無爲，纔能對人對社會而無不爲。魯迅先生想以藝術教育羣衆，那真是想得無微不至的。——真有他那無不爲精神。他在『關於翻譯的通信』

裏說：

「……但我想，我們的譯書，還不能這樣簡單，首先要決定譯給大眾中的怎樣的讀者。將這些大眾，粗粗的分起來：甲、有很受了教育的；乙、有略能識字的；丙、有識字無幾的。而其中的丙，則在『讀者』範圍之外，啓發他們是圖畫、演講、戲劇、電影的任務，在這裏可不論。但就是甲乙兩種，也不能用同樣的書籍，應該各有供給閱讀的相當的書。供給乙的，還不能用翻譯，至少是改作，最好還是創作，而這創作，又必須並不只在配合讀者的胃口，討好了，讀的多就够。至於供給甲類的讀者的譯本，無論什麼，我是至今主張『寧信而不順』的……」（二心集，全集第四卷，三七六頁。）

從這一節看來，也許有人以為魯迅先生的藝術觀，是機械的，是割裂而不統一的。但沒有人更深切理解：在這多階級社會裏，本來就是複雜而不統一的，『以子之矛，攻子之盾』。祇有這樣，纔能到達藝術的統一境界。藝術的功利主義，必須應着社會的組織形態，在總的發展的趨向下，發展着去。這是為人生的藝術的最正確的觀點。

藝術的寬容

魯迅先生雖然拿着這『藝術的武器』但他決不亂砍人，除卻那臨陣脫逃的叛徒，死守封建壁壘的餘孽。對於一切向前進行的，活動着的文藝作者，他是給予他以非常多的鼓勵。他常常說，不怕幼稚，幼稚便是成長的開始。在一九三〇年『左翼聯盟』第二次大會席上（地點，在銀行公會，茅盾先生從日本回來第一次參加這集會。）魯迅先生曾演說了幾句，他叫同志們要勇敢的寫。偉大的作品一時無法產生，不偉大的作品此刻還得有。批評家標準提得太高，創作家就不敢下筆，這是不對的。歷史決不能脫節，偉大是在歷史的繼續中成就的。……我還記得他說過和『我怎麼做起小說來』那一篇文字裏同樣意思的話：

『……還有一層，是我每當寫作，一律抹殺各種的批評。因為那時中國的創作界固然幼稚，批評界更爲幼稚，不是舉之上天就是按之入地，倘將這些放在眼裏，就要自命不凡，或覺得非自殺不足以謝天下的……』

但這種對藝術的寬容的態度，彷彿對藝術上的功利主義是『相反』的了，不，恰恰是『相成』

的。藝術的發展，有它一定的方向。這方向不移動，那麼它的發展，必須賦予以最大的自由。限制這自由，就是停止它的發展。那是永遠懸了個方向，卻永遠不謀達到的夢想家的做法。就因為要使藝術成爲改良人生的武器，必須從各方面入手。懂得魯迅先生這一種精神，那麼對於目前文藝大衆化和大衆文藝的討論也就可以解決一半了。而且據魯迅先生的意見，對於同一方向者的寬容，卻正是打擊反動的反封建的作品的方法之一。

「……那些了不得的作家，謹嚴入骨，惜墨如金，要把一生的作品，只刪存一個或三四個字，刻之泰山頂上，『傳之其人』，那當然聽他自己的便，還有鬼蜮似的『作家』，明明有天兵、天將保佑，姓名大可公開，他卻偏要躲躲閃閃，生怕他的作品和自己的原形發生關係，隨作隨刪，刪到只剩下一張白紙，到底什麼也沒有，那當然也聽他自己的便。如果多少和社會有些關係的文字，我以爲都應該集印的，其中當然夾雜着許多廢料，所謂『榛楛弗剪』，然而這纔是深山大澤。現在已經不像古代，要手抄，要木刻，只要用鉛字一排就够。雖然排印，糟蹋紙墨自然還是也糟蹋紙墨的，不過祇要一想連楊邨人之流的東西還在排印，那就無論什麼都可以閉着眼睛發出了。中國人常說『有一利必有一弊』，也就是『有一弊必有一利』，揭起小無恥

之旗，固然要引起無恥輩，但使謙讓者潑刺起來，卻是一利。」（且介亭雜文二集，全集第六卷四一三頁。）

他在『答徐懋庸並關於抗日統一戰線』裏，更明顯的寫出這一種寬容精神。

「……我以為應當說：作家在『抗日』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，因為有些作者不寫『國防為主題』的作品，仍可從各方面來參加抗日的聯合戰線……我以為在抗日戰線上是任何抗日力量都歡迎的，同時在文學上也應當容許各人提出新的意見來討論，『據新立異』也並不可怕。……」（且介亭雜文末集，全集第六卷五三七頁。）

這意思，若允許我們演繹，那便是：文藝上的寬容，正是招致各色各樣的文藝作者，在總的目標下，一同走上文藝創作的實踐過程的。

『……過去的經驗，我們的批評常流於標準太狹窄，看法太膚淺；我們的創作也常現出近於出題目做八股的弱點……它（指民族革命戰爭的大眾文學——作者）廣泛得多，廣泛到包括描寫現在中國各種生活和鬭爭的意識的一切文字……我們所需要的，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，生龍活虎的戰鬥，跳動着的脈搏，思想和熱情……」（且介亭雜文附集，全集第六卷五九一頁。）

所以，文藝上的寬容卻正是文藝的武器發揮它更大的效能的一種辦法，也就是總的目標的達到的手段。

在今天說，文藝的寬容，更來的必要。文藝上的聯合戰線，便是各人盡自己最善的努力，使一文藝服務於抗戰。自然這裏所謂服務於抗戰，並不是一定得寫戰爭文學，便是寫個人的怨苦悲哀，寫社會某一角的黑暗，寫若干典型的新舊人物……這一切都是還在和創造社諸君子筆戰的前後，魯迅先生就寫過一篇『非革命的急進革命論者』中間有一段說：

「……譬如在帝國主義的主宰之下，必不訓練大眾個個有了『人類之愛』然後笑嘻嘻地拱手變爲『大同世界』一樣，在革命者們所反抗的勢力之下，也決不容用言論或行動使大多數人統得到正確的意識。所以每一革命部隊的突起，戰士大抵不過是反抗現狀這一種意思，大略相同，終極目的是極爲歧異的。或者爲社會，或者爲小集團，或者爲一個愛人，或者爲自己，或者簡直爲了自殺。然而革命軍仍然能够前行。因爲在進軍的途中，對於敵人，個人主

義者所發的子彈和集團主義者所發的子彈是一樣地能够制其死命任何戰士死傷之際便要減少些軍中的戰鬪力也兩者相等的但自然因爲終極目的的不同在行進時也時時有人退伍有人落荒有人頹唐有人叛變然而祇要無礙於進行則愈到後來這隊伍也就愈成爲純粹精銳的隊伍了。」（二心集第四卷二三一頁）

在這裏，「在進軍的途中，對於敵人，個人主義者所發的子彈，和集團主義者所發的子彈是一樣地能制其死命」這句話，是深深地值得我們今天講文藝界聯合戰線者的思索的。前進的作家不應固守宗派的成見，將一切不同派別的文藝作者罵倒，問題是在於如何「進軍」因爲歷史老人最爲公平：「愈到後來，這隊伍也就愈成爲純粹精銳的隊伍了。」

還有些目前討論大衆文藝的人，都主張一切舊形式的利用，這原也不錯，但我以爲都沒有放在歷史的發展上來。歷史的發展，須注意時間的曲折和空間的複雜。「榛櫟弗剪，纔成深山大澤。這是一。喬松巨木，不長於不毛的巖山之上，這是二。通俗與偉大，其間有必然的關聯。無通俗無以成其偉大。」一將成功萬骨枯，以別人的生命換取一己的地位，是不應該的，但從事業的成就上說，大事業的成就是植根基於無數小事業的成就上的，這卻是不滅的真理。魯迅先生在爲「連環

「圖書辯護」一篇文字上說：

「我看慣了繪畫史的插圖上，沒有『連環圖畫』，名人的作品的展覽會上，不是『羅馬夕照』就是『西湖晚涼』，便以為那是一種下等物事，不足以登『大雅之堂』的，但若走進意大利的教皇宮——我沒有游歷意大利的幸福，所走進的自然只是紙上的教皇宮——去，就能看見凡有偉大的壁畫幾乎都是舊約、耶穌傳、聖者傳的連環圖畫，藝術家、史家截取其中的一段，印在書上，題之曰『亞當的創造』、『最後之晚殮』讀者就不覺這是下等，這在宣傳了。」

（南腔北調集，全集第五卷四〇頁。）

通俗與偉大，一放到歷史觀點上來，就沒有顯著的分別了。這也是魯迅先生對藝術的寬容的另一面意見。

真實與階級性

真實是文藝的生命，這也是够庸俗了的說法。但要辦到就不容易。藝術的真實，不僅僅是意識的正確或以其含有真理，也不僅是對事象的記載一筆不漏的意思。藝術的真實，怕應該是現象的

本質的把握，與形象的集中的表出吧。魯迅先生在創造社筆戰時代，有人以為魯迅先生反對革命文學，這是錯的。魯迅先生所反對是不切實際的口號文學。他反對掛招牌，主張實幹，是實在的。（見三閒集，全集，第四卷，九七頁。）他以為政治先行，文藝後變，也是實在的。（見三閒集現今的新文學的概觀，全集，一四三頁。）但他並不根本否定文藝是為人生的，是足以改良人生的——文藝底精神的教養的作用。他主張有那種文藝出現，應在那種社會環境之下。而他所極端憎惡的，便是無力的空喊。他有好幾次批評到那時創造社諸君子所寫的不真不實的革命文學。

「……但中國之所謂革命文學，似乎又作別論。招牌是掛了，卻祇在吹噓同夥的文章，而對於目前的暴力和黑暗不敢正視。作品雖然也有些發表了，但往往是拙劣到連報章記事都不如，或則將劇本的動作詞句，都推到演員的『昨日的文學家』身上去。那麼剩下的思想內容一定是很革命底了吧？我給你看兩句馮乃超的劇本的結末的警句——

『野雉：我再不怕黑暗了。

偷兒：我們反抗去！』（三閒集文藝與革命全集第四卷，九八頁。）

「……至於創造社所提倡的，更徹底的革命文學——無產階級文學，自然不過是一

個頭目。這邊也禁那邊也禁的王獨清的從上海租界裏遙望廣州暴動的詩“Pong pong”，鉛字逐漸大了起來，只在說明他會爲電影的字幕和上海的醬園招牌所感動，有摹仿勃洛克的十二個之志而無其才和力。郭沫若的一隻手，是很多人推爲佳作的，但內容說一個革命者革命之後失了一隻手，所餘的一隻還能和愛人握手的事，卻未免『失』得太巧。五體四肢之中，倘失去其一，實在還不如一隻手；一條腿就不便，頭自然更不行了。只準備失去一隻手，是能減少戰鬪的勇往之氣的；我想，革命者所不惜犧牲的，一定不只這一點。一隻手也還是窮秀才落難，後來終於中狀元諧花燭的老調……」（三閒集全集第四卷一四八頁）

這都是從作品的虛僞和感情的裝點上下針貶的。所以彼時魯迅先生的文學的社會觀，還是全從藝術的真實性出發，他總以爲「文藝可以改變環境，那是『唯心』之談，事實的出現，並不如文學家所豫想。所以巨大的革命以前的所謂革命文學者，還須滅亡，待到革命略有結束，略有喘息的餘裕，這纔產新的革命文學者。爲什麼呢，因爲舊社會將近崩壞之際，是常常會有近似帶革命性的文學作品出現的，然而其實並非真的革命文學。例如，或者憎惡舊社會，而只是憎惡，更沒有對於將來的理想，或者也大呼改造社會，而問他要怎樣的社會，卻是不能實現的烏託邦，或者自己活得

無聊了，更空泛地希望一大轉變，來作刺激，正如飽於飲食的人，想吃些辣椒爽口；更下的是原是舊式人物，現在社會裏失敗了，卻想另掛新招牌，靠新興勢力獲得更好的地位……」（三間集，全集第四卷一四四頁。）這彷彿有點過於機械的理解，但不能不說抓住了彼時空頭革命文學家的癢處。

真實文藝的產生應有它一定的社會的基地，那是不錯的。所謂文藝的改造社會的任務，尤須正視黑暗與暴力，予以暴露和揭發——所謂從憎惡（其實還是愛）的感情出發，那也是對的。這邊的破壞，就為那邊的建設掃除了障礙物。但在一九二七年以後，革命文學的興起，也有社會的基礎，這卻不可忽視。辯證法裏有所謂「對立的根源」一個原則，即在社會的一個大反動期間，每每有一個反「反動」的力量，這力量便是產生革命文學的根源。但因為這對立的根源，總是潛在的，要使之形象化，比較困難，而要求習於這黑暗環境下的人們，理解這潛在的力量，又更困難。這近似帶革命性的文學作品的出現，就是為將來的革命文學打下基礎。真實之被認識，固在於主觀（作者）與客觀（讀者）之融洽上，但在某種社會環境下，主觀不易被客觀所認識，而真實也就隱約模糊了。但從歷史的發展過程中來看，這真實還是存在的。所以要認識並把握這「對立的根

源」下產生的真實，非從藝術的階級性的見地來觀察不可。自然，「近似帶革命性的文學作品」要算是真正的革命文學，還值得考慮。但這存在是不可忽視的。

但魯迅先生把文藝的真實，放到文藝的階級性上來觀察時，也有如下的話：

「……『人性』的『本身』，又怎樣表現的呢？譬如，原質或雜質的化學底性質，有化合力，物理學底性質有硬度，要顯示這力和度數，是須用兩種物質來表現的，倘說要不用物質而顯示化合力和硬度的單單『本身』，無此妙法；但一用物質，這現象即又因物質而不同。文學不藉人，也無以表示『性』，一用人，在階級社會裏，即難於免掉所屬的階級性，無需加以『束縛』，實乃出於必然，自然『喜怒哀樂，人之情也』，然而窮人決無開交易所折本的懊惱，煤油大王那會知道北京檢煤渣老婆子身受的酸辛，飢區的災民，大約總不去種蘭花，像閩人的老太爺一樣，賈府上的焦大，也不愛林妹妹的……倘以表現最普通的人性的文學為至高，則表現最普通的動物性——營養，呼吸，運動，生殖——的文學，或者除去『運動』表現生物性的文學，必當更在其上。倘說因為我們是人，所以要以人性為限，那麼，無產者就因為是無產階級，所以要無產文學……」（二心集，全集第四卷，二一四頁。）

這對於文學之必然有階級性，說得非常透澈。然而文學的真實性和階級性，在怎樣情形下，纔能合一呢？決不是那一階級人說出來的話，就可以代表那一階級的真實的。在階級壓迫的社會裏，被壓迫者由於爲壓迫者所教養與感化，依然具有和壓迫者階級同樣的意識，但這意識顯然是不真實的。這又須合歷史的和社會的兩種見地來看。——即從社會的動的法則下來看。從封建社會到資本主義的社會，從資本主義社會到社會主義的社會，這歷史的路，雖有不同的曲折，但趨向是大抵不走準的。但在新舊社會交替之間，階級的對比，一定更來的明顯，而階級意識的對比，也可能把握了。代表新興階級的作品，那是接近歷史的社會的真實了。在這裏，魯迅先生就竭力提倡戰鬥。唯有能戰鬥，纔能把握動的現實。也唯有能戰鬥，纔能接近歷史的社會的真實。

「……生在有階級的社會裏而要做超階級的作家，生在戰鬥的時代而要離開戰鬥而獨立，生在現在而要做給與將來的作品，這樣的人，實在也是一個心造的幻影，在現實世界上是沒有的。要做這樣的人，恰如用自己的手，拔着頭髮，要離開地球一樣，他離不開，焦躁着然而並非因爲有人搖了搖頭，使他不敢拔了的緣故。……所以雖是『第三種人』卻還是一定超不出階級的，蘇汶先生就先在預料階級的批評了，作品又豈能擺脫階級的利害；也一定離開

不開戰鬪的，蘇汶先生就先以「第三種人」之名提出抗爭了。雖然「抗爭」之名又為作者所不願受；而且也跳不過現在的，他在創作超階級的，為將來的作品之前，就先留心於左翼的批判了……」（南腔北調集：全集第五卷，三六頁。）

階級，戰鬪與現在，這就構成魯迅先生的歷史的現實主義的全部藝術哲學。但在多階級的社會裏，魯迅先生決不主張以一個階級的藝術來統一其他階級的藝術。

「……中國的左翼理論家是否真指『忠實於自己的藝術的作者』為全是『資產階級的幫閒者』？據我所知道，卻並不然。左翼理論家無論如何愚蒙，還不至於不明白『為藝術的藝術』在發生時，是對於一種社會的成規的革命，但待到新興的戰鬪的藝術出現之際，還拿着老招牌，來明明暗暗阻礙他的發展，那就成為反動，且不只是『資產階級的幫閒者』了。至於忠實於自己的藝術的作者，卻並未視同一律。因為不問那一階級的作家，都有一個『自己』，這『自己』就是他本階級的一分子，忠實於他自己的藝術的人，也就是忠實於他本階級的作者，在資產階級如此，在無產階級也如此……」（南腔北調集，全集第五卷，一二六頁。）

然而，戰鬪是要緊的，忠實於他本階級，在將他本階級的意識形態，形象地表現為藝術作品，而

給放在歷史的洪流裏，客觀上有可能使這作者，成爲階級的叛徒；巴爾扎克是如此，果戈里是如此，魯迅先生的初期也是如此。從這裏就開始了魯迅先生的創作。

寫到這裏，祇好再來一條尾巴。預擬的题目的『魯迅先生的藝術觀及創作方法』，寫到這裏，字數已近萬，而時間也不再允許我，祇好就此帶住。截去下半段，不寫了。本來最初的意思是想想寫魯迅先生的創作方法的，但因此不得不略述他的藝術觀。可是這一『略述』，竟變作了『詳述』了。而本來想寫的一點小意思，反而無法寫出。祇好等以後有機會再寫。『李杜文章在，光芒萬丈長』，其實不寫下去也好的。

藝文與學文

中國文學講座	劉麟生等著	一元一角	中國文學史	劉麟生著	一元二角
西洋文學講座	方璧等著	一元五角	現代中國文學史	(增訂本) 錢基博著	一元二角
文藝講座	夏丐尊等著	一元一角	法國文學史	穆木天著	一元六角
文學概論	趙景深著	四角五分	世界文學史	由雅香譯	二元
文藝論ABC	夏丐尊著	一角四分	現代戲劇作法	谷劍塵著	四角
文藝批評ABC	傅東華著	一角四分	戲劇ABC	陳大悲著	一角四分
白屋文話	劉大白著	九角	獨幕劇ABC	蔡慕暉著	一角四分
小說研究ABC	玄珠著	一角四分	歌劇ABC	張若谷著	一角四分
小品文研究	馮三昧著	一角四分	戲劇導演術	袁牧之著	三角
中國文學概論	劉麟生著	三角	戲劇化裝術	袁牧之著	三角
中國文學八論	劉麟生等著	一元五角	她的	莫泊桑著 徐蔚南譯	一元四角
中國小說概論	胡懷琛著	二角	三	徐蔚南譯	三角
中國散文概論	方孝岳著	二角	虛騷懺悔錄	張競生譯	二元四角
中國文藝思潮	蔡振華編	二角	少年維特之煩惱	哥德著 沈君默譯	二角五分
中國文學批評	方孝岳著	六角	女優泰伊思	莫泊桑著 徐蔚南譯	五角
中國文學ABC	劉麟生著	七角五分	沙恭達	羅王克維譯	三角
西洋文學ABC	方璧著	九角	古槐夢	俞平伯著	三角
世界文學	謝六逸譯	四角	小品妙選	蘇淵雷編	一元一角
兒童文學	錢鼎莘編	三角	美術文學名著	葉紹袁等著	一元一角

版出局書界世



中華民國二十八年七月初版

捫 蝨 談

實價國幣二元四角

外埠酌加運費匯費

發	出	發	著
行	版	行	者
所	者	人	者
世	世	陸	巴
界	界	高	人
書	書	誼	
局	局		

