

兩棲集

本館原有圖書目錄

鄭伯奇著

上

書



兩 樓 集

鄭 伯 奇 著

上海良友圖書印刷公司印行

No. 468

一九三六・十二・十 付排

一九三七・一・十 初版

1—1000



目次

第一部

文學論

偉大的作品底要求	一
作家的勇氣及其他	六
藝術的和大衆的	一二
大衆語和普通話	一七
作家和言語	二一
他山之石	二六
閒話篋	二九

目次

二

◇ 通俗的和藝術的.....	二九
◇ 通俗和媚俗.....	三一
◇ 偵探小說和實生活.....	三二
◇ 通俗小說和民話.....	三三
◇ 通俗小說的形式問題.....	三五
◇ 通俗文學和讀者趣味.....	三七
◇ 從無線電播音說起.....	三八
◇ 言語的貧困.....	四〇
◇ 手頭字的前一步工作.....	四二
◇ 身邊小說.....	四三
◇ 基本漢字.....	四五
◇ 插畫漫談.....	四七

星期一通信……………四九

第一封 幽默和小品……………四九

第二封 關於爭論……………五七

第三封 關於大眾語問題……………五七

第四封 言語，文學，文章……………六一

第五封 大眾語，普通話，方言……………六六

第六封 論歐化……………七三

第七封 談拉丁化問題……………七五

第八封 談翻譯……………七九

第九封 談電影批評……………八三

目次

目次

四

德國的新移民文學·····	八七
談日本的轉向文學·····	九〇
巴黎的文化防衛作家會議·····	九五
清末的翻譯小說·····	一一四
清末的翻譯論爭·····	一一九
悼寧海花作者曾孟朴先生·····	一二二
第二部 電影批評	
電影批評與研究·····	一二七
電影批評的消沈·····	一三〇

對於電影界的希望	一三三
對於電影批評的希望	一三五
影評存佚	一三九
「生路」	一三九
「重逢」	一四九
「巴黎之光」	一五四
「百萬金」	一五九
「龍翔鳳舞」	一六九
被冷遇了的「女性」	一七三
左拉的「娜娜」。高爾溫的「娜娜」。	一七七
「娜娜」漫評	一八一

「天長地久」	一九四
「瓊宮恨史」異見	一九七
「狂流」的評價	二〇四
「漁光曲」	二〇九
「女人」的印象	二一五
孫瑜先生和「體育皇后」	二一九
電影短評	二二三
「現代「女性」的死	二三九
悼聶耳先生	二四一
「中國」畢竟「怒吼」了	二四四

卷上
文學論

偉大的作品底要求

中國近數十年發生過很多的偉大事變爲什麼還沒有產生出來一部偉大的作品？像「怒吼罷中國！」像「鴉片戰爭」，這樣的作品，爲什麼中國作家還寫不出來？

對於這問題，我們可得到以下的答案：

- 中國的環境不許容。
- 作家的能力不夠。
- 一般文化的水準太低。
- 文化遺產太薄弱。
- 作家的生活經驗和觀察都太狹小。
- 時代前進，作家落後。

等等。

這些斷定都有相當的根據，然而，每個斷定都不足以說明原因的全部。而且，僅以這些原因去肯定，結論必然會流於悲觀。

每一個時代的偉大作品產生一定要有牠的必要條件。這些條件可以分爲客觀的和主觀的兩種去觀察。客觀的條件，作家沒有力量去左右；但，主觀的條件，作家應努力去改變的。

譬如說，客觀環境怎樣怎樣，這是作家無可如何的。但，作家的能力，作家的生活，乃至文化遺產諸問題，作家可以而且能夠解決的。

誰也不能不承認中國的文化水準太低，難道因此我們便去做高踏派麼？中國的文化遺產，誠然太得薄弱。五四運動的文化早已失去了牠的進步性，但，前進的作家在國際上可以找出自己的先驅或同伴。用以前的例來講，像歌德，像托爾斯泰，像屠格涅夫都受過資本主義文化先進國的法國作家的影響；我們的作家難道不能同樣地接受這一類豐富的國際遺產嗎？作家的生活和觀察只有在創作活動中才可以化爲更加豐富更加深刻。故步自封無異於作家的自殺。至於「時代前進，作家落後」，在任何

時代，任何國度，都是容易發生的現象。在中國，更有特殊的原因。這正是作家應該克服的傾向。

我以爲真正原因，一半在於客觀的環境，一半也在於作家自身。

講一句冒昧話，大部分的作家似乎太缺乏野心了。也許可以說，他們的勇氣太不夠了。

單就選擇題材而論，近幾十年來發生的許多重大事變，到底有多少被我們的作家採用了？不一定偉大的題材就可定產生偉大的作品。但，避開這些歷史上的事實而只注重身邊，或只刻意描寫消費層的生活，這種避重就輕的態度，總不能不算作家缺乏野心的證據吧。

偉大的作品，在這樣的環境裏，也許不容易產生！並且，極端地講，現在，我們也不必要求怎樣偉大的作品；可是描寫偉大時代的勇氣，爲我們的作家，總是必要的。

像「鴉片戰爭」，像「怒吼罷中國」這樣的作品，中國的作家若有這樣的勇氣，不一定就寫不出來。而且，事實上，外國作家這些作品中，對於中國認識的不完全正確，我們也有時感覺到，但，中國作家爲什麼不起野心和他們在作品上作一番比賽呢？

歷史上的事實，在這樣混亂的時代，研究也許不方便；但，和外國作家比較，我們一定便利得很

多。況且，我們身歷的事變也正不少，隨時隨地都有我們的題材。只怕作家怠工，題材是不會缺乏的。

不要因為懷疑自己創作的的能力，便忌避那些偉大的題材。自己的作品不偉大，一點也不要緊，至少，這是一步前進的基石。單就這一點講，也是很有意義的。

有些作家會計劃過要寫歷史的小說戲曲，這些作品何以還沒有告成？有些作家會描寫過九一八，一二八的事變，以後何以竟長守着沈默？

我以為是最要緊的是作家恢復以前的勇氣。

作品的失敗不是一個作家的致命傷。失敗常常是預約着成功的。因失敗而消極而退嬰，這足以斷送一個作家的前途。

在自己的創作活動上，作家該拿出勇氣來。

作家的勇氣對於批評也是必要的。現在，批評家似乎在作家的圍攻中了。關於這些批評家的批評，我不想多說話。批評家縱使錯誤了，作家若有勇氣，當時就可以提出抗議。只有這樣相互的抗議

論爭才可以使文壇上發生活氣，促成創作的進步。并且，作家若有勇氣，對於自己所取的途徑，應該努力前進，取得最後的勝利。若說，因為批評的不當，而妨害了作家的創作活動，那只證明作家的自信不夠，勇氣不足。

雖然不是很好的例子，我以為像林房雄武田麟太郎那樣拚命蠻幹的作家，為現在的中國，有時也是有效的興奮劑。

作家的勇氣及其他

一 一段廢話

本來是不必說明的話，但在這樣年頭，似乎有些人專門在挑撥別人的錯兒，以誇示自己的前進（？），所以，雖是一段廢話，我又不得不先寫這裏了。

在春光月刊創刊號，我寫了一篇「偉大的作品底要求」。這本只是一個談話會後的個人感想。我相信這感想在許多從事文藝的朋友是會抱同感的。

當然，我最初就沒有否認過客觀環境的種種困難；而且，更不用說，我沒有把文學和社會運動分開。不，惟其我承認文學的重要性，所以，我才有那種對於「偉大的作品底要求」。

這是對於正在從事文學或者將要從事文學的朋友們說的。對於以文學為終身事業來參加改造社會

解放人類這一運動的人們，我們才有「偉大的作品底要求」；至於以文學爲玩具爲消遣品的公子哥兒，或者以文學爲工具爲政治的敲門磚的英雄和政客，對於他們，「偉大的作品底要求」云云，只是一堆不入耳的廢話。

「偉大的作品」只能向真正的作家要求，我的那篇感想也正是向作家發的。

二 拿出勇氣來

在這年頭，作家算是最倒霉的一羣可憐蟲了。書的被焚被禁，生活的被壓迫，生命的被威脅，這一聯的慘酷的客觀現實不用多講。即在有些前進的人們的眼中，「作家之羣」這一名稱也頗含有嘲笑諷刺的意義。在這樣的環境中，做一個作家真需要十二分的勇氣。

在「偉大的作品底要求」那篇感想中，我已經提到了作家的勇氣；然而，那裏的所謂勇氣還只是在創作過程中的勇氣而已；其實，在目前這樣的時代，在創作以前，在創作以後，在自己的全生活中，作家都須有最大的勇氣，才可以完成自己的任務。

在這逆流的风濤中，一個作家，尤其是一個前進的作家的生活，已經慘淡得到了可怕的程度。這公開的事實，我們且不去多講。而最大的困難還潛伏作家執行自己的職務上。出版的機會已經到了零的程度了。而作家的身上還受着許多不當的拘束。大部分的作家只能得到擱筆的運命。

但，擱筆等於自己否定，永遠的擱筆就是自殺。無論有怎樣的狂風暴雨在身邊凌虐，自殺是誰都不願意的罷。

作家啾！拿出最大的勇氣來呵！

三 街頭對話

A——好久不見了。近來，你的文章倒寫得很多。

B——都是些無聊的東西。

A——你的牢騷似乎不少。

B——隨便發發牢騷，沒有什麼意思。

A——你爲什麼不寫點有意義的東西呢？對於文學，你不是還有過一番主張嗎？

B——我想寫的東西，都不能發表。

A（沈默少許）——你爲什麼一定要寫那樣尖銳的東西？不尖銳的東西就不值得寫嗎？不尖銳的東西不必就沒有意義。我想，只要觀點正確，平凡的題材也可以寫出嚴重的意義來。而且這樣的作品比無聊的雜文總要好點。難道這真不值得你去寫嗎？

B（默然）

四 另一對話

T——近來常寫作嗎？

D——沒有。

T——常常翻譯嗎？

D——也沒有。

T——很忙嗎？

D——並不。不過，什麼都不能做，尤其是這年頭。

T——你能够安於沈默嗎？

D——唉唉。我想。自己總覺得這時代和自己不相宜。也許到了另一個時代，創作慾又會活動起來。

T——以前，你不是活動過嗎？

D——以前，是的。不過，我相信那也是錯的。

T——那麼，將來呢？你要老等着嗎？

D——（點頭）

T——假使你等不到呢？你不是要把自己所有的那些創作興趣殺死了嗎？

D——（默然）

五 沈默年

XX年，〇〇年，成了一種流行了。

今年，據說是「婦女國貨年」，有的又說是「兒童年」，草昧小民，對於這些國家大事，當然是不知底蘊的。

只就文藝方面講，電影界似乎也有什麼「奮鬥年」的呼聲，文學界可沒有那樣神氣了。

有人笑着說，去年的文壇可算是「幽默年」，今年恐怕要成爲「沈默年」呢。

「沈默年」這不愧爲語妙天下的一句話，但，事實上大批禁書以後，這驚妙的豫言，恐怕真要實現了。

沈默，並不是絕對的消極，這似乎也有人說過。不過，就一個作家講，因環境逼迫而不得不沈默畢竟是最苦痛的事。若更進一步因爲喪失勇氣而自甘沈默，那是更悲慘了。

然而墮在這一境遇的作家想來也正不少。

這，我們又不能不希望作家拿出勇氣來了。

藝術的和大衆的

據一部份藝術家看來，大衆是絕對和藝術無緣的。真正的藝術往往不爲大衆所理解，大衆所歡喜的老是那種淺薄無聊的東西。要接近大衆，藝術家便不得不放棄了對於藝術的忠實態度。這種潔癖的藝術家，爲保持自己的藝術，不惜用輕蔑的眼光把大衆拒絕在藝術圈外。自己的製作，特別標榜是藝術的；而大衆所愛好的藝術，則冠以「大衆的」一語以示區別。在歐美和日本各國有所謂「藝術的小說」，「藝術的電影」；另外又有「大衆的小說」，就是這個道理。

爲這些人，藝術的和大眾的是極端對立的言語。

實際上，在舊的社會裏，藝術和大衆是對立的。藝術家和大衆是隔絕的。大衆所愛好的藝術，就藝術家的眼光去看，都是二流以下的東西。大衆所愛好的作家藝術家往往在文學史或藝術史上求留一個名字都不容易做到。有些歌曲當時是膾炙人口，可是過後再沒人聽得了。有些戲劇當時屢經上演，可是過後便無人過問了。有些小說，當時是風行一世，可是過後甚至絕版了。而潔癖的藝術家，往往

可以把作品流傳到數百年後。孤高自賞的薄命文人便以此自負，而喧赫一時的大眾作家想到這裏也不免感覺到身世淒涼。所以，法國有名的小說家德哥派拉在東京對新聞記者說，自己將來一定要寫一篇藝術的小說給大家看看。日本已故的直木三十五當又病又忙的當兒，還要掙扎着寫一個藝術的短篇小說來和人家爭一口氣。這些都證明了藝術的和大眾的絕不相同。兩相比較，又可以證明大眾和藝術似乎無緣，而一部份藝術家的輕視大眾並不是毫無理由的。

然而，這畢竟不過是表面上的現象罷了。我們要在歷史的發展上認識事實的根據，然後才能對於問題有個正確的解答。

的確，在舊的社會裏面，藝術這勞什子從來好像和大眾無緣的。

在貴族社會裏，一切所謂藝術都是貴族的。詩人所歌詠的，畫家所描畫的，小說戲曲裏所表現的，不是英雄騎士的豐功偉烈，便是才子佳人的悲歡離合；下民的疾苦，社會的黑暗，只不過一些點綴而已。不要說田間的農夫，作坊裏的徒弟沒有資格闖入藝術這神聖的園地，就連坐擁百萬的大腹賈，土財主也只是「言語無味面目可憎」的俗物而已，同藝術這勞什子是絕對無緣的。

後來社會演進，土財主大腹賈之流成了時代的寵兒。藝術便不惜屈身降節投降到「俗物」的腳下。這時候，詩人所歌詠的，畫家所描畫的，小說戲曲的所表現的不是承父祖餘蔭的貴公子，一變而成爲持籌運算的實業家。才子佳人的悲歡離合也變成有閑婦人的三角四角。可是真正的大衆依然沒有資格踏上藝術的聖壇。

在舊的社會裏，藝術這勞什子從來就是這樣和大衆無緣的。

但，在所謂「藝術家」流的中間會有人代替沒有資格享受藝術的「俗人」，「大衆」製造一種「非藝術的藝術品來使他們滿足的。說是藝術，因爲這和從來的藝術在形式上並不兩樣。說是非藝術，因爲這是藝術家迎合俗人或大衆的趣味去製造出來，就藝術家的眼光去看，的確藝術所應有的那種真實性和嚴肅性在這裏是很少很少。所謂「大衆藝術」，所謂「通俗文學」就是這樣產生的。這樣的藝術品因而只是大衆的而並不是藝術的。

藝術的和大衆的，在這裏，又深深地挖下了一個不能逾越的鴻溝。

這些大衆的藝術，起初原是藝術家的餘技，但漸漸變成了一種有力的商品。在資本家的眼裏，大

衆的藝術的商業價值，遠在所謂真正的藝術以上。大衆的藝術家成了資本家的寵兒。有些孤高自賞的藝術家，爲了滿足自己的物質要求，也不得不拋棄了自己的藝術立場，投降到這「非藝術」的圈子裏了。表面上，大衆的藝術呈現出全盛的氣運。但，爲大衆講，這並不是可喜的現象。

藝術是現實的表現。藝術家的態度，第一是要真實。以前那些非大衆的藝術家雖然不能和大衆接近，認識現實，可是他們的態度還是真實的。至於所謂大衆的藝術家連真實的藝術態度都沒有，更談不到表現現實教育大衆了。他們製造一種藝術品給大衆，正和騙子給小孩子糖果一樣，而且這糖果是有毒的。

但，大衆並不是不要藝術，也並不是不肯自己去創造藝術。惟其要藝術，所以那些低級的含有毒性的非藝術的藝術都樂於接受了。可是，這樣的東西雖然也到麻醉大衆，但一點不能替大衆發揮自己的情感；這時候，大衆只有自己去創造自己的藝術了。現在，因爲各種條件的不完備，大衆自己創造的藝術還不能脫原始的內容和形式，而且大部分受了那些低級的有害的非藝術的東西的影響。譬如，農村的山歌或者工人的時調大都還充滿着封建思想。但這不過是過渡期的現象。試看封建社會裏面產

生的初期市民文學不是一樣地幼稚淺薄嗎？然而十九世紀的藝術的確是超越前古的。

由上面所說的看來，從來大衆和藝術無緣的確是事實，所謂藝術和大衆的對立也是現實的一種矛盾。這種對立，這種矛盾。要在大衆自己創造自己的藝術的過程中，才能够解消的。

大眾語和普通話

大眾語問題，近來是越討論越發混亂了。混亂的原因，一部分在於語和文的混淆，大部分卻是由於大眾解釋的不同。

大眾語的大眾應該怎樣解釋，目前有兩個極端相反的傾向：一種是站在地域的立場，固執着各自的方言，硬說這就是大眾語；一種是站在文化的立場，主張以全國民衆已經通用或者可以通用的言語來作大眾語。

站在前一立場的人，把多數人不能理解的土話，假借意義不相干的方塊字寫出來，自鳴得意地以爲是拿出「貨色」了。其實，那些貨色，就連各該方言區域內的大眾，也要費許多思索，還不見得能看懂。大眾語給他們這樣一來，簡直變成莫名其妙的東西了。

反對前一立場的人，不用我們日常通用的公共言語做基礎，偏要去造什麼標準語，或者竟拿官話來充大眾語。這又簡直等於取消大眾語了。

大眾語是爲反對文言文和白話文而提出的。反對文言文因爲那時封建社會的殘骸，反對白話文因爲它沒有言語根據而脫離了大眾。那麼，大眾語應該是大衆在日常生活所通用，或者能夠通用的言語。大眾語文是以這種言語根據而寫成的文章。

問題是有沒有這一種言語現在通用着或者能夠通用在大衆的日常生活裏面。事實上，這種言語是有的；就是普通話。

普通話是已經存在着的。除過江蘇的東南部，浙江，福建，廣東和廣西一部份，無論什麼地方，這種言語都可以通行；並且，在江蘇浙江廣東福建各省的大都市，這種言語也漸漸使用起來了。即以上海來說，勤勞大眾中，能夠懂普通話的，不見得比只懂上海話的人數少。

普通話不是一種方言。這是許多方言溶化而成的。並且，在通行普通話的地域內，各地方的方言土話依然存在着。

主張方言反對普通話的人，硬說普通話是資產階級的話而不是大眾的，這完全是曲解。若就包含大眾意識的程度而論，普通話比各地的方言土語只會多不會少。請方言論者試去讀讀「粵謳」，或者

翻翻蘇州話寫成的「海上花」「九尾龜」之類的書，他就會明白方言不一是大衆的。方言是一個地域內階級混合的言語，紳士，資本家，地主也在使用着。把方言當作神聖，當作大衆唯一的言語是可笑的錯誤。說句極端的話，方言是在封建社會成長的，包含前進意識的成分絕少；而新的用語在普通話裏面反要多點，因為普通話是封建社會崩壞以後新生的言語。

普通話不是官話。官話是官場中的通用的，普通話是商業資本社會發達後在下層自然發生的。官話是以政治中心的言語為標準，普通話是由地域和人數優勢來決定。不管一部分人願意不願意，普通話中包含北方語的成分較多，這是無可奈何的事實。

普通話還很年青，所以語彙並不豐富，但正可以用各種方言和新的術語來補充。普通話並不像官話有一方言作標準，所以發音比較不確定，但，事實上，音調上一點小的差異並不妨害講話人相互的理解。我們常常聽到人家說：「某人的普通話好，某人的普通話不好，」這似乎在發音上也有個標準的。就現在的發音再經過言語學專家的整理，將來用拉丁字母來固定，也不會有多大的困難的。

提倡方言的人，主張先將各地的方言發達起來，然後，由各種方言高度溶化出來一種統一語。還

優美的理想總非幾百年後不能實現。目前有一種最大多數通用的言語，他們却極力反對，這是什麼道理？他們對於個人製造出來的世界語極端擁護（世界語我並不反對，特爲聲明），而對於自然發生的普通語却加意排斥，這又是什麼用意？還有一種人高唱承繼文學的遺產，但對於普通話却硬加上一個資產社會用語的罪名而極力排斥。就讓一百二十步，承認這是真的，那爲什麼不可以作爲一種精神上的遺產來承繼呢？這些議論都是不可理解的，而大衆語問題便越討論越發混亂了。

作家和言語

文學是言語的藝術，作家應該是言語的技師——固然不必一定要做成言語的魔術師，像世紀末的法國象徵派的一些作家那樣。作家和言語應該有極密切的關係。

作家也不一定作個雄辯家。當然，議論風生的作家是有的，然而，有許多文章寫得很好的作家反而不會說話。若就雅格（Jung）一派精神分析學的立場來講，正惟其有不會說話的缺憾，所以他們做成文章很好的作家。這種心理學說的是非，暫且不必去管，不過，要寫好的文章，對於言語非有十分理解，十分運用的力量不可。驅使言語的力量，固然不是作家的能力的全部，至少，應該是必要不可缺的一部。

有偉大成功的作家，對於言語，都表示很重大的關心。在文學史上，這樣的逸聞很不少。現在，我只舉出兩個有名的作家來代表：一個是福祿貝爾（Flaubert），一個是托爾斯泰。

福祿貝爾對於言語的潔癖是太得有名了。他自己寫作的苦心，和訓練莫泊桑的嚴峻的態度，已經

成了世界文壇的佳話。莫泊桑在他的筆爾和哲安（Pierre et Jean）的序文小說論（le roman）中，曾敘述過福祿貝爾的主張：

「不論人家所要說事情是什麼，祇有一個字可以表現它，一個動詞可以使它生動，一個形容詞可以限定它的性質。因此我們得尋求着，直到發現了這字，這動詞和這形容詞才止，決不要安於「大致可以」決不要爲着躲避困難而求援而一些詐僞的字句——卽是巧妙的詐僞也不行——而求援於一些諛諛的言語。」（黎烈文譯文筆爾與哲安序）

有這樣的寫作態度，所以福祿貝爾和莫泊桑兩人，不僅成了寫實主義的大家，並且他們的作品，不管贊成者反對者，都承認是法國文學的精華。

托爾斯泰是反對藝術至上主義的，可是，對於言語的態度也並不隨便。在最近所發表的遺稿中，有這麼一句話：

「頂好是用老百姓都能懂的言語去寫作」。（一九〇八年十二月二日，給A河·留辛的信——根據日本的文學評論，四月號譯稿，「托爾斯泰，關於文學（一）」）

這是表明他如何澈底地主張大眾化了。在他寫作最盛的時代，他每年要到農村去過半年，跟着農民生活，學習農民間言語。一切鉤心鬥角專在技巧上用功夫的作家是他所最恨的。所以，他又說：

「我若是沙皇，我將要頒布一種法律，對於用自已都不能解釋的言語去寫作的作家，須剝奪他們寫作的權利，還要各重責一百。」（一八七八年九月六日，給A·阿斯塔夫浩的信——同上）

托爾斯泰的寫作態度似乎跟福祿貝爾，莫泊桑有些不同，其實，關於言語這一點，却頗相接近。因為莫泊桑在那段文章後面，也竭力聲明，不贊成冗辭廢字，而只要求各個字的位置適當。所以莫泊桑的小說很能深入大眾，而現在新發生的通俗派，如達比（Dabit）等都推崇莫泊桑為先驅哩。

本來作家對於言語是很敏感的。他寫作時所用的工具，就是他出生以後，每日所聽見，所使用的言語；論理，這樣的言語，應該是容易理解，容易運用的；可是事實上，並不是那麼一回事。言語反而是作家很難征服的一個對象。托爾斯泰也說：

「將你自己理解的事情，用言語表現出來，使他人和你一樣地理解，是頂難的事。我們常常覺得，當然應該是這樣，可以成爲這樣的事情，還很不容易達到。」（一八九〇年四月九日日記——）

同上)

在中國，這困難就更加厲害了。到現在，中國還沒有一定的標準言語，雖說有所謂「普通語」，但，事實在各種土語的雜糅。語彙概不豐富，內容又嫌含混，並且，這不是我們有生以後日常習用的活生生的語言，這並是真正的 *Mother-tongue*。因此，我們在寫作的時候，對於最要緊的工具更感到困難了。

S君曾對我說：「寫東西的時候，先要把自己想好的話，翻譯成普通話，然後再下筆，所以很感到困難」其實，感到這樣困難的人，一定很多。在這裏，便有人去尋求更省力更巧妙的出路，就是利用文言。

中國的新文學有將近二十年的歷史了，可是連五四時代所標榜的「白話文學」還沒有完全做到。現在所謂「白話文」，實在是「文言」和「藍青官話」的混血兒。

近來，有人提倡新文字。用拉丁化的文字來解決方塊字自然是最澈底最有效的辦法。作家用新文字來寫作也可以解除言語的困難。第一，爲要使讀者不看方塊字而僅看這標音文字就能夠理解，從來

在語體文佔着優勢的文言成分，就不能不澈底地驅除了去。第二，太過分的歐化方式也失去了滋生的地盤。第三，拉丁化的文字雖不能解決沒有標準言語的這一個困難——固然將來的標準言語是通過拉丁化的這一條路才能夠建立——但作家若用新文字寫作時，可以儘量加入土話以補充普通話的話彙的缺乏。——當然這只是以現在已經流行的北方語系的新文字根據而說的話。——在方塊字內，雖有很好的土語，因為不能寫出而不能用的，正不知有多少；拉丁化的新文字總可以放除這困難了。

以上，我不過隨便舉出了三點，只就這三點來說，新文字也的確是有長處的。我希望從事寫作的人，站在自己的立場上，將拉丁化的新文字來作實際的研究。

他山之石

林房雄是日本作家同盟的老會員，在中國他也有一部份讀者，他以前的作品富有機智，善於諷刺，頗為青年所愛讀。這回出獄後，他的思想和態度突然發生變化，他的小說也一洗從前的作風，他和宇野浩二，川端康成，武田麟太郎等創刊「文學界」，大唱「文藝復興」，引起了日本文壇的注意。他又和德永直等反對作家同盟的幹部，提議同盟的分裂，掀起了左翼文壇的論爭。平心靜氣地講，實際上他也許有相當的理由，但，在理論上他是矛盾百出，完全立足不住。關於這一論爭，「文學」第一卷第五期曾有短評。筆者以為這不是可以輕易了之的一件事，所以不想在這裏有所論列。不過，林房雄的理論上和行動上，都有許多錯誤的地方，這是不能不承認的。

不管他對於文學的見解是否正確，林房雄最近批評家青野季吉的一段文字，却是很有意味的。

這段批評的大意介紹如下：

——我以為青野季吉是一個可憐的批評家。（中略），他不知道拚命的味道。就是文學評論，拚命的態度常常是要緊的。而他却不能。常常被什麼拘束住的。因此，所說的常常變成假話。他說假話，恐怕，他自己也不覺得罷。

他是生就的文學青年，所以鑑賞力，享受力並不缺乏（中略）但，雖則寫了那麼多的號稱評論的東西，像文藝評論的評論，一篇都不能寫出來，就是因為不能完全舍去自我。人物太小了。常常拘於黨派，拘於公式，自以為忠於偉大的文化的潮流（據他的主觀，那是階級的方向）結果，只是爭執小小的意氣，舉一個例吧！青野季吉沒有一回，拚命地稱讚過一個新作家，自己總比別人厲害。縱使稱讚一番，一定還要用什麼「階級的」小道理來躊躇的。

（中略）

最後，青野季吉一直到現在的致命的缺陷，是好像在用功而實際不用功。（原文見日本「文藝第二卷第一號。」）

以上是這段文字的要點，他所說的批評家的運命和正當的偏見，有商榷的餘地，所以不在這裏介

紹了。

青野是「文戰」派的代表批評家。「文戰」和「那普」是對立的團體。林房雄的這批評却定全沒有站在團體的立場。但，平心地講，中肯的地方似乎也有。

中國的批評家現在也正在受各方面責難，不知林氏此文能供中國批評家一點參考否？

閒話箋

通俗的和藝術的

○

在新小說第二期「編者的話」裏面，對於藝術的和通俗的限界和關連，曾經有一點意見發表過。這畢竟是一般論，似乎還有補充的必要。

譬如說左拉的娜娜是藝術的作品，而把小仲馬的茶花女當作通俗小說，這是以什麼為根據呢？若僅僅根據一般通行的意見驟下判斷，那未免太草率了吧。

那麼，什麼是通俗的？什麼是藝術的？兩者的限界是什麼？問題又得還原了。

○

一般人對於「藝術的」這句話，見解是相當含混的，而且彼此的見解也不甚一致。

有些人只要是美麗的辭句便承認是藝術的。有些人把藝術作品的特長限制在情調方面。有些人以為藝術的作品是接觸人生的。有些人將藝術作品的基準歸結在作者寫作的態度上。

前兩種論調太偏重形式了。後兩種說法比較中肯，但也還不能闡發藝術作品的特點。並且，誰也不能禁止通俗作品去接觸人生；誰也不能斷定通俗作家的態度都是不嚴肅的。

藝術作品的最大特點恐怕是在牠的獨創性上吧。

這裏所說的獨創性，不限於形式方面。固的，藝術的作品在形式上的獨創是很顯著的；就是在作品的內容和作家的態度上，獨創性也是很奇注目的。

最近數十年來，資本主義的浸潤，獨創性更成了藝術家的命脈。過分的獨創性，使許多藝術家鑽進了象牙之塔，和民衆完全隔絕。結果，極高度的藝術作品成了只有極少數的專家才能欣賞。一般人只得另求別的東西來補充這缺陷了。

電影，歌舞，和低級趣味的小說便應運而發達了。

文學中有通俗文學猶如哲學裏面有常識學派吧。

這當然是不甚切當的譬喻，但通俗文學和常識的確有密切的關係。

藝術的作品尊重獨創，通俗的作品注重常識，這的確是一個很好的對照。

不單在形式上，通俗的作品承繼了在來的老套手法，就是作品的內容和作家的態度也決不標奇立異故意和常識隔絕的。

但，通俗作家批判常識也並不是不可的。像茶花女，像不如歸不是都對於舊式的家庭制度加以批判嗎？不過沒有藝術作品批判得那樣深刻罷了。

通俗和媚俗

什麼叫做通俗？什麼叫做媚俗？這其間有什麼不同？嚴密的講法是很難的。但，假使沒有正確的認識，我們自以為是通俗，嚴肅的作家批評家也許會罵我們是墮落哩。

平常人所說的墮落，是一種不正當的屈服妥協。就文學或藝術來講，投降低級趣味是墮落，和惡

劣的傳統妥協也是墮落。一篇小說充滿着佳人才子的濫調子，不管用什麼藝術手法表現出來，這作品畢竟是墮落的。又譬如一篇小說稱讚舊禮教，大講其因果報應，當然也是墮落的。總而言之，投合沒有自覺的大眾嗜好的作品，這樣的作品是媚俗的，同時自然也是墮落的。

通俗的作品只是作家把寫作的態度低降到一般人所能理解的水準上。這一點也許是妥協的，而這種妥協是正當的。若拋棄了作家的天職，只去迎合低級趣味，那就是媚俗了。

偵探小說和實生活

偶爾和一位朋友閒談，談到社會上各種人的生活樣式，覺得偵探小說裏面所寫的那種生活，實際上也並不是沒有的。

緊張，祕密，知的競賽，生和死的角逐，這樣變態的生活風景，會使作者焦急，恐怖，在白日夢中忙得喘不過氣來。

偵探小說不單受低級讀者的歡迎，甚至偉大的藝術家也會去學這種手法。罪與罰的作者杜司退益

夫斯基就是學偵探小說手法的一個人。

但，現在的偵探小說太平凡了。爲有閑夫人遺失了一顆寶石，俠賊和名偵探再拚命玩花樣也不過是那一套。而且，照例的「原物歸于舊主人」，也顯得索然無味了。

某種人的實生活比偵探小說還要緊張，曲折，更有意義。譬如說罷，國際偵探便是一例。然而這種小說却並不多。

在偵探小說向恐怖和幽默的歧路上走的現在，另一種新的偵探小說是應該出現的。

通俗小說和民話

中國一般民衆頂歡迎的小說要推水滸和三國了。這兩部小的說成立過程都是很長遠的。就前人的記載看下來，在沒有成書以前，先有過一個長期的口頭講述時代。講述的資料又是由各地方不同的傳說得來的。本來，各地方老早就有了許多關於水滸和三國的民話了；經過了多回的溝通和修正，口頭講述的水滸和三國才有了一定的輪廓。施耐菴羅貫中一班人將這些未成文的故事，再加以修改，補充

和潤色，才成了如今坊間流行的水滸和三國。這樣看來，水滸和三國並不單是一兩個文學家在書齋裏向壁虛造的創作，乃是數百年間，無數人共同制作共同修改而成的作品。若嫌這話說得過火，那，至少至少，宋元以來流傳的民話是這兩部小說的根源，總應該承認的了。

在西洋各國，小說的根源也有相同的地方。希臘和北歐的神話，中世的傳說都是小說和戲劇的主要的源根。詳細的例子似乎不必舉了罷。

以神話傳說為題材的作品，容易得到民衆的歡迎，並不是偶然的。第一，因為這種題材，民衆很熟悉，自然容易為民衆所接受，所理解。並且，民話（這裏包括神話傳說而言）是經過長期間，廣大區域，不知數的無名作者修改過的，最後保留的形態必然容易適合民衆的胃口。以這為基礎而產生出來的作品，比一個人在書齋裏製造出來的故事，更能受民衆的歡迎，那是不待論的。

當中國新文學勃興的時代，古代的傳說和民話化了的史實，也會被利用到作品裏面去過。但作者因為汲汲於發揮自己的思想，發抒自己的情感，並沒有保持客觀的態度，將傳說和史實，忠實地再生產出來，所以就沒有引起讀者的注意；又因為表現的形式不通俗（這和當時作者的寫作態度是關連

的)，所以更不會受到民衆的歡迎。現在提倡通俗化的時候，文學和民話的關係值得更加一番考察的。用科學的態度考察民話，用藝術方法寫成適合新時代的作品，我以為這是通俗文學中很重要的一個任務。

通俗小說的形式問題

通俗小說既然以大多數的讀者爲對象，作者採取的形式也應該是大衆所頂容易接受的東西。

最近這半百年來，文藝發達的國家，因爲社會畸形發展的緣故，文藝作品變成了少數「有識選民」享受的特產，作家隱然成了一種「精神貴族」。作家的這種孤立使文藝化成更專門更艱深的東西。作品的內容是一天比一天空虛貧弱，作品的形式是反比例地更加精緻更加新奇。這樣的文藝，給大多數的民衆，只是遑不可攀的天上的星辰。象徵派的詩也好，表現派的戲曲也好，喬也斯或普魯士特的小說也好，民衆都是沒有福分享受的。低級趣味的東西便成了民衆惟一的精神的食料了。

我們提倡通俗小說當然不贊成那種自命「精神貴族」的孤高自賞的態度，同時更不贊成從來通俗

作家的那種媚俗的低級趣味。同時，我們也不主張妥協，折衷，來造成一種非驢非馬的東西。真正的通俗小說既然是在這樣的觀點之下產生的，牠的形式自然不能像所謂藝術小說那樣的艱深，也不能採用從來通俗文學的那種濫調，而應該是另外一種新的東西。

一種形式的完成須要經過長期的進化才可以。所以，形式研究應該用發生學的方法。新的通俗小說也一定在將來的進化過程中產生而發展下去的。現在，只能依據以大多數讀者為對象的這個觀點，對於通俗小說的形式，就幾個要點，做個豫測。

第一，最重要的一點，通俗小說應該為寫實主義的作品。這同從來的寫實主義並不相同，講起來未免太長，但至少作者的認識和創作的態度應該站在現實主義上面，那是毫無疑義的。

第二，作者的寫作不是描寫而是表現。描寫是消極的，被動的。表現是積極的，被動的。作者受了一種刺激，要使讀者受到同樣的，或者更甚的刺激，自然如積極的能動的表現，消極的被動的描寫絕對不能達到目的。

第三，這樣主觀客觀一致的藝術手法，在小說上，最適當的是說話體。浪漫主義時代所盛行的日

記體，書信體，告白體，都太偏於主觀，自然主義時代的平面描寫太偏於客觀；這些都嫌力量弱小。只有說話體既有力，又容易為讀者理解，為通俗小說是頂適當的表現手法。

以上只是片段的揣測，作為一種形式論是不夠的。

不用說，形式應該跟內容在一塊兒討論，因為形式不能脫離內容，而且，是內容所決定的。不過，將形式作為一種對象來研究，也並不是完全不可能。這裏只可算是一個引子，希望由這篇短文能引起各方面盛大的討論。

通俗文學和讀者趣味

通俗文學雖然排斥媚俗，排斥低級趣味，但，對於讀者的興味問題是不應忽視的。

藝術修養並不高的讀者對於無頭無腦，所謂描寫生活片段的文學似乎不感到興趣。他們要求一個故事，而且希望這故事是講得有頭有尾的。這可以看出，大眾並不歡喜抽象的論理，而愛好具體的論理的。

其次，具體的現實始終是動的。大眾所要求的故事也是富於變動的。像自然主義作家所描寫的那種平凡的倦怠的人生，大眾看了是要打瞌睡的。反之，偵探小說裏的，鬧劇裏的那種緊張的生活，他們非常歡迎。偵探小說的手法，電影的手法，近來常被有名的文學家採用，可見並不是沒有理由的。環境的說明，也是大眾所要求的。這在舊戲裏，每個主要脚色登場先要自己通報姓名，說明身分。在舊小說中，說話某朝代如何如何這一大套說明也必不可免。大眾有「打破沙鍋問到底」的脾氣，像近代小說中斷片描寫等等手法，大眾是不會滿意的。

幽默是人生本來所有的。下意識的沖犯，思想和行動的矛盾，在實生活裏添出許多幽默來，使人們哄笑。在小說裏，大眾也要求這種笑料。但響壁虛造的幽默，那就近乎低級趣味了。

以上四點，都是大眾興味所在的地方。這不單不傷害藝術，而且有哲學的心理學的根據。通俗小說的作者，對於讀者的這種興味的要求，應該加以注意。

從無線電播音說起

中國雖說是事事落後，但京滬平粵各大都會，物質文明也還應有盡有。譬如說，無線電在這些地方不是很盛行嗎？甚至僻遠的小都會也借光享受了這種物質的福。這當然不是任何人都可享受的，可是在大都會裏，在熱鬧的馬路跑一跑，就可以聽到店頭放送的「毛毛雨」或「啼笑姻緣」。

毛毛雨，啼笑姻緣，雙珠鳳，這一類的東西代表了上海的無線電文化。雙珠鳳一類的彈詞，毛毛雨一類的流行歌曲，啼笑姻緣及其他朽舊的小說和文明戲在播音台上有絕對支配的勢力，這不能不算從事新文藝的人們的一種恥辱吧。從事新文藝的人也並不是不愛好無線電，可是他們所要聽的是幾家外國電台所放的西洋音樂的唱片；一般民衆所愛好的節目，他們是不屑過問的。這可以說是潔癖，也可以說是高踏，也可以說是歐化。然而……

然而，音樂界最近似乎有人注意到這裏了。借着電影的力量，大路歌，漁光曲等新的歌曲起來和毛毛雨之類的靡靡之音對抗而漸得優勢了。只有小說和戲劇方面新的勢力和新機械的無線電依然是風牛馬不相及。

新文學要在播音中佔一席之地真不是容易事哩。單調的題材，幼稚的技巧，半古典半歐代的辭句，

都不是大眾所能够接受的。儘管唱大眾落後的高調，眼睜睜地讓嶄新的文明利器給沒落的封建藝術利用嗎？彈詞，文明戲和禮拜六派的小說在無線電中橫行，誰說不是新文藝的恥辱！

這裏，我們又要痛感到新文學的要通俗化了。當然不是要我們自己去做法彈詞，去學禮拜六，去演文明戲，絕對不是這樣；但至少，題材能引起大眾的興味，技術能得到大眾的理解，總是新文學家應該做到的事。

不用說，這不是容易做到的；但作家拋棄高踏的態度，向這方面努力，該是目前的急務了。

言語的貧困

新文學通俗化的第一步，先要使所用的文字和一般人口頭所說的話相同。在目前的中國，這就很困難了。中國現在還沒有統一的言語。國語，官話，普通話都只能在少數人間通用。而且標準既不確定，語彙又非常貧乏；白話文不能不歐化，不能不引用古語，大半也是這個原故。於是乎，有人提出

了大眾語。理論是很正確的。但，中國目前的大眾，是各人用着各人地方的方言。徹底的大眾語當黨要歸結到方言的；可是一提到方言又是千難萬難了。

用方言寫成的文章只要那地方的大眾都懂就對了，這句話，我們姑且承認，但，這些方言本身都有很大的困難。第一是語法簡單，第二是語彙貧乏，第三是符號不完全。第三個的困難就算用羅馬化或拉丁化可以解決，然而前兩個問題還是很大的難關。用上海話，或其他土語所寫作所翻譯的東西，我們都看見過，這些東西都不能給人一個解決而使人更加感到困難。

中國各地的生活還沒脫離簡單的封建社會生活。表現這種簡單生活的言語，要用來表現目前正在進展的生活形態和思想，實在太不夠。若是採取外來語法和辭彙來補充，必然又有歐化的危險。並且。加了外的味土話文章，大眾不見得能懂。

折衷辦法是用比較普遍一點的普通話。可是這困難問題依然存在着。普通話的發音，到現在還沒有一定的標準，這且不去管它，語彙的貧乏，語法的不完全仍是很大的困難。因為它的歷史比各地土話淺得多，這種缺點也就更大。語彙尤其是貧乏厲害。單說名詞，就非常不夠，更不用談動詞形容詞

了。在對面說話的時節，因為手勢的幫助和前後語氣的關係，比較容易彌補這種缺憾，但是，因為語彙的不充分，或者因為言語含義的小小的差異，常引起可笑的誤解。何況提起筆來，用言語的符號來寫。那困難就更加幾倍了。

要使新文學能够通俗化，先要作家能够征服言語貧困的這一個難關。

手頭字以前的一步工作

提倡手頭字是很好的，提倡簡字也是很好的，提倡羅馬字提倡拉丁化更是大好而特好的。一言以蔽之，為民衆來征服方塊字是目前絕對緊要的工作。

但在目前還有更緊要的一個工作，大家好像忽視了：就是限制用字。

不管願意不願意，方塊字還是我們今日必要不可缺的唯一的言語符號。我們既然不能馬上廢棄這累贅的工具，至少要使它適應我們目前的生活需要。和現在生活無關，只使人發「懷古幽情」的字，僅能供少數名士在書齋玩賞的字，這一切和實生活無關的言語符號我們先得決然地放棄

了。

在日本，十多年以前就實行限制漢字了。不能說日本不是漢字的祖國所以容易辦到。其實日本做到這一步的成功。也經過相當的苦鬥哩！

固然，我們現在有人提倡拉丁化，這算是更進一步的方法；但，目前拉丁化還不能普遍實現，方塊字的限制是緊不可緩的工作。

當然，限制是須經過一番整理的。這應該是專門家的事。如今語言協會成立了，我希望首先從這件做起。

至於白話文所用的字也很凌亂很重複。讀者誰都會感覺到，也不用舉例。這該是更緊切需要整理限制的吧。

身邊小說

中國的新文學發生以來，描寫身邊雜事的小說曾經盛行過一時。

自從作家注重社會性以後，身邊小說的風潮似乎漸漸衰落下去了，但，變像的身邊小說還時時可以發現。

身邊小說果真要不得的嗎？

站在通俗化的觀點上，身邊小說是應該絕對排斥的麼？

這是值得考慮的一個問題。

從來身邊小說的最大缺點是作者的態度偏於主觀，題材的範圍過於狹小。當然，作者的私生活，除過少數人以外，一般讀者是不會感到興味的。

然而，作者若是在強烈的衝動之下去寫作的時候，主觀的情感可以燃起讀者的同情。這種情感作用和抒情詩是同性質的。身邊小說的強味就在這裏。

有許多身邊小說能够吸引讀者就是這個原故。

郁達夫先生的沈淪等諸篇小說，和郭沫若先生的詩一樣，當時能吸收廣大的讀者，也就是這個原故。

通俗化的作品，重要的是能抓住讀者大眾的情感。在這裏，它和身邊小說有一脈相通之處。許多詩人和專寫身邊私事的小說家能變為有力的通俗作家，據此看來，並不是沒有理由的了。

基本漢字

在前一期，平君曾提出了「制限用字」的意見；最近在報章和雜誌上，我們看見洪深先生所提倡的基本漢字。

大約是一年多以前的事罷，因為「基本英語」曾經惹起了一番爭論。關於這個問題，筆者不想說什麼；如今，「基本漢字」是我們自己的切身的問題，多方面的討論是應該的吧。

洪深先生在教書的餘暇，想到這樣一個重大問題，是值得佩服的。先不去管他所認為「基本」的一千一百個字是否能包括日用必須的「漢字」，這種企圖的必要總是無疑義的了。

記得在學校教育沒有發達以前，中國舊式的啓蒙書籍中，會有過這樣性質的東西。在我們的家鄉，發蒙的孩子要讀三字經，百家姓，千字文，五言雜字，七言雜字等書。後來新式的石印本子，還有

三千字文，四千字文一類的書。這些書，筆者雖沒有讀過，但却看見許多私塾的孩子們在唸。除過三字經多少包含點意義以外，其餘完全是認字的課本。

洪深先生的「基本漢字」是根據什麼出發的我們還不知道。現在識字學校所用的課本，筆者也還沒有機會看到。但，無論如何，這些都可以給「制限用字」方面做參攷，那是無用懷疑的了。

我們希望這種工作能够成功，使將來寫文章的朋友在用字方面能有個範圍。因為文章內面的用字和通俗化是有密切關係的。

我們更希望言語學會或其他團體，以及小學校平民學校識字學校的先生們，根據實際經驗，將日用必須的字，像洪深先生，表列出來，做成一種標準。當然，這並不是一成不變的。至少，在這基礎上更豐富起來的語彙，那才是大眾活用的言語。

就是提倡羅馬字，拉丁化的朋友也不應該忽視這種工作罷。

站在通俗化的立場上，我們希望這工作有徹底的成功。

插畫談漫

一位新認識的朋友拿了一幅插畫給我看。他的繪畫手法很新穎，頗有美國 *Vanity Fair* 雜誌的封面畫的氣味。我覺得這不見得會得到中國一般大眾的理解，因而表示一些難色。他昂然對我說：

「寫實主義，我們已經通過了；我們現在要的是超寫實主義。」

對於這豪語，我當時只有微苦笑。可是，心裏，我却起了一段疑問：

（中國的藝術界什麼時候通過了寫實主義？這位畫家算是通過寫實主義了麼？通過了寫實主義以後應該來的又是什麼？）

對於藝術，自己是一個蠢笨的門外漢。超寫實主義是怎樣時髦的東西，自己也不懂。 *Vanity Fair* 封面畫式的作品就可算是超寫實主義嗎？這咱也不明白。但超寫實主義在最初發生的法國是總崩潰了，這確是再確實不過的事實！

小說的插畫是幫助讀者欣賞的。插畫的作風若和小說的作風不一致，反來可以引起讀者由乖離而

發生的不快感。但是，畫家要做到和原作者一致，倒並不是一件容易的事。

有時候，嚴肅的作品會插上漫畫式的插圖；有時候輕鬆的作品而插畫却採取厚重的筆調。最重要是插畫缺少寫實的精神，這和通俗化的旨趣似乎不合。

呆板的模寫當然不就是寫實，但繪畫要引起觀者的寫實感是必要的。這一點，我們的插畫家能做到的並不多。我覺得是應該提到的。

恕我大胆說了幾句外行話。

星期一通信

第一封 幽默和小品

在這打破六十年記錄的大熱天，揮着汗寫信的確是一件苦事。你那樣道歉，反使我覺得難過哩。你叫我把上海文化方面的情形告訴你，我很高興。你在那死一般的古城中，爲生活掙扎，還這樣留心文化，我住在文化中心的上海，豈能不把自己的一點淺薄智識，貢獻給你，以滿足你求知的慾望嗎？

我決定，從今天起，每星期寫一封信，把上海文化界的情形，告訴你個大略。信中有時要加上一點批判，這是我的性格使然，你一定能够原諒。不，好學深思的你，對於我的淺薄的批評，能加以教正，那更是我所希望的。

提起上海的文化界，目前直達到了沈滯的地步。在『文化統制』的口號下，許多人失掉了發表言論的自由；行動的自由。這是非曲直，我不想在這理講，不然這封信恐怕有不會到你的手裏的危險。

正路不通走邪路，這是人情之常。在這艱苦的環境之下，走邪路的朋友便漸漸地多起來了。幽默文字和小品文的風行成了近來很顯著的現象。

就文學的大道講，幽默和小品文並不是完全可以排斥的。文學的範圍很廣，文學的種類很多，幽默和小品文自然有要求自己存在的權利。不，這些東西以前是已經存在的。然而，最近因為幽默和小品文居然惹起了文壇上的論爭，這當然有另外的原因。揭穿了講，所謂「幽默大師」，和所謂「提倡小品文」，實際上，不過一種使人討厭的Journalism罷了。

先說幽默罷。為你，我想，不必引經據典，更不必考證原語，你一定明白。這是一種自然發生的精神作用。因為各人性格的不同，有些人幽默的氣質特別豐富，但是像你和我，便跟幽默這寶貝是無緣分的。因為，我們彼此都是心直口快，沒有什麼難言之隱積在胸中，幽默自然無從發生。不過，我呢，對於善為幽默的先生們，也並不討厭；我想你一定也同我一樣罷。

幽默在文學中有它特殊的效能，這是不容否認的。詩人用幽默的言語發抒微妙的情緒，小說家用幽默的文字表現特殊的境地，戲曲家用幽默的對話暗示各個人物潛在的心理；這些都可以給他們的作品添加情趣和力量。我們，因此，便可以說，某人或某作品是富於幽默的。但，幽默要成爲一種獨立的東西，寫這一種東西而要成爲「幽默專家」或什麼「幽默大師」，這却不能不加以考慮了。

在勞力，貞操，信用都化爲商品的現社會中，幽默，這精神作用，也會變成商品。這並不是什麼奇特的事。不過，幽默本是妙語天成，如今，要變成定期的大量生產，這却要使幽默先生絞腦汁了。絞腦汁來幽默，已經是非幽默的了，而況絞盡腦汁，幽默並不會產生出來，幽默匠只得另找法寶了。人工製造出來的幽默，上等者不過是輕俏的諷刺，下乘的東西只是無聊的笑話。諷刺還有它的社會作用，而且又是高度精神作用的產物，因而，也並不是那樣容易產生的東西。於是笑話便風行一時了。

這一年來幽默的流行結果只是笑話的流行罷了。你不信，試買一本「論語」看看罷。在那裏，你可以發現許多是和「笑林廣記」，「一見哈哈笑」一類的東西。你就可以明白所謂「幽默大師」，

「幽默專家」是賣的什麼野人頭了。

提起賣野人頭，小品文也是一樣。小品文本身有成爲文學中一個獨立部類的資格，在中國，小品文更有着悠長的歷史。然而現在忽然有自命爲給小品文開闢江山的好漢跳出來了。他大言壯語式地說道：「五四運動以來，新文學的成績都是由小品文得來的。」這種天啓式的獨斷使人莫明其妙。好在五四運動去今不遠，新文學的歷史並不長久。當年從事運動的人大都還健在；這是非曲直在人人的心中都會有個公正的判斷。這大言壯語給小品文張目的說只是暴露說話人自己對於文學的盲目，和對於歷史的沒有理解而已。

這些狂暴淺薄的宣言，我們暫且不管，只要他們能拿出貨色來，他們何常不可以滿足。可是貨色是怎樣的呢？

他們自命是「宇宙之大，蒼蠅之微」，他們都要談到的，這當然誇示他們的貨色是齊全的了，然而，事實上，宇宙就不是他們所能談的；就是蒼蠅罷，也不是活着有生命的蒼蠅，而是夾在明板書中的蒼蠅的死骸，拿着這樣的小品文來咆哮似地給小品文張目，旁邊的人不要笑掉牙齒嗎？

更滑稽的是這些小品先生們在拾明人唾涕之餘，大攻擊白話文而提倡語錄體的文字。你以前歡喜看「近思錄」，「明儒學案」這一類書，你當然曉得語錄體文字是在什麼條件之下發生的。現在，大家都在提倡科學，尤其是這四五年来，社會科學理論漸漸普遍化了，而小品先生們却來提倡直觀式的語錄體的文字，你稍微想一想，就會明白他們將有一種什麼社會作用了。他們又不憚煩勞地大寫其近乎也者的文言文，可是文字的用法和文章的格調，都顯得荒唐滑稽得可笑。現在有些報紙的副刊上，特闢文章病院，修改不通的文章，這些文言文的小品文中，不久必定會有許多要送進病院去的。不，我忘記了，小品文總元帥林語堂先生標點的明人文章，最近曾被人檢舉過。原來這位先生連別人的文章都讀不通，便像煞有介事地向人介紹。這牛頭，不提倡「幽默」，「幽默」的事，不是已經够多了嗎？

笑話式的「幽默」，茶話式的「小品文」，成了目前上海文壇的流行品了。其實，這是封建智識份子的無聊的遊戲；為新文化的前途，這當然是消極的可悲觀的資料。然而，時代是不斷地進展著，推進時代的動力並沒有停止，就在文化界，前進的積極的傾向也並不是沒有，譬如最近關於大眾語的

討論，和電影批評的論爭，都可以作為這種傾向的代表。在以後的通信中，我要把這些問題陸續地報告給你。

一九三四，八，二〇。

第二封 關於爭論

上星期一寄給你的信，收到了沒有？

在那封信裏面，將上海文藝界的壞的一方面，我約略給你做了一個報告。根據我的報告，再到圖書館去找點材料，你一定可以得到一個正確的見解罷。

我很希望你將你自己的見解也能報告給我作為彼此智識上的交換呢。

在前一封信的末尾，我曾告訴你現在上海文壇也有一些好的傾向，譬如大眾語問題，電影批評問題，都正在討論發展之中，我並且和你約定以後我要將這些問題也報告給你。熱心文藝的你，也許正在等我的第二封信哩。

但在報告這些問題的發展之前，關於這一兩年來，上海文壇上所發生種種論爭，我有點總的感想。假使你不討厭，我可以告訴你。

首先，我們應該承認論爭的必要的。在文化的發展上，論爭有很重要的作用。文化的發展越活潑，論爭也是越加盛旺。這又是相互因果的。

請你回想到五四時代的光景罷。那時候，論爭真是盛極了。五四運動的文化也受了論爭的推動而得了勝利。當時參加論爭的刊物，真的像成語所說的「雨後春筍」一般。稍微大點的城市，只要有幾個熱心的人，便有參加這運動的刊物產生。五四運動比較能够深入到當時「覺悟」的青年羣衆中間，完全是論爭推動的力量。

當時各地報紙參加這運動的也不少。上海的報紙，因為背景的關係，似乎都持着冷淡的態度。祇有時事新報和民國日報兩家發行了許多種副刊來推動這運動，其中，學燈和覺悟差不多是上海的文化運動的論爭的中心機關。

五六年前另發生了一種新的立場的文化運動，在「理論鬥爭」的名義之下，論戰也是很劇烈的。

可是，這一回，報紙方面却完全保守着沈默態度。

最近，論爭又復活潑起來，這當然是我的文化運動深入的反映。一方面，申報的改良，尤其是自由談的改組，給這種形勢，多少加上了一點推動的力量。

因為論爭的活潑，各報的副刊也活潑起來了。像申報的自由談，現代婦女，業餘週刊，讀書問題，本埠增刊，電影專刊；晨報的每日電影；民報的影譚；中華日報的動向；十日文學，戲劇與電影，小銀座；大晚報的火炬，剪影等都是值得注意的，因為那裏面常常有許多有價值的論爭文章在發表。

環境的困難使論爭的文章會變成晦澀。因此，現在的種種論爭不像以前那樣痛快，而且常常是虎頭蛇尾。外埠的讀者，像你，怕時時要發生莫明其妙的感覺罷。

就主觀方面來講，論爭的態度也有時會使讀者發生奇異的感覺。論爭者常常含本逐末，甚至吹毛求疵。這一類的俏皮文章，在寫文章的本人也許感到痛快，對方因為這種輕薄的態度，或者放棄討論，或者也意氣用事，報以謾罵，這樣，討論的問題到底得不到一個結論。

這一半年來，這情勢只在增長，論爭的文字漸漸不為一般讀者歡迎了。為文化發展前途着想，這

是使得可惜的事。

在下次的信中，我可以告訴你一些實例。今天就此帶住罷。

一九三四，八，二七。

第三封 關於大眾語問題

你的信，我在前天就接到了。本該馬上就寫回信給你的，一則因為些零零碎碎的事要做，非到星期日自己沒有心思寫長信，再則，我既然決定，並且已和你約定了每星期一寄給你一封信，我想，索性還是照老例子，今天來給你寫信罷。你也許着急，怪我太懶，那就請你格外原諒。並且，以後，除過萬不得已，我打算總是這樣做，希望你能同意我。

果然不出我所料，你怪我為什麼不把上海文壇上鬧得頂熱鬧的大眾語問題報告給你。這是很對的。可見你對於文壇時事很留意。你說你在報上已經看見許多討論這問題的文字，但是好像總有點隔靴搔痒似的，抓不着問題中心。這恐怕不是你故意說客氣話，實際上大約是這樣的。在外埠，要把討論這

問題的文章統統看到，不是一件容易事：就是把所有的文章都讀了，看不透寫文章的人的思想背景，還是莫明其妙。實在，這問題的論戰是過於複雜了。近來，有一位朋友對我說，想把關於大眾語問題的文章完全彙集起來，並且給每篇前面加一個簡單明瞭的解題，出一本專書，作為這一次論爭的資料，我很贊成。這樣的資料，研究每一個問題，都是必要的，而研究大眾語問題，我覺得尤其不可少。假使這部書出版了，我不必再給你寫這樣冗長的信，你還可以得到更完全具體的知識，豈不是兩便嗎？現在，這樣的書既然沒有出版，我只得就我所知道所想到的報告給你了。

不過，我得豫先向你說明白：我這封信的報告決不會完滿；因為，關於這問題的文字，我並沒有完完全全都過目過。搜集多方面的材料，實在不是一件容易的事。參加討論的人多，發表文字的地方也多，偶而遺漏一二篇東西，往往會把全體的形勢弄不清楚。我只能以我所看到的綜合起來，作一個概括的報告罷了。並且，我不能把看過那些鴻文鉅著供給一一引經據典似地報告出來；我想沒有那樣做的必要。至於，帶點批判的態度，為遠道的你，我想，這應當是更有實益的。你以為何如呢？

在上一次的信裏面，對於近來論爭的態度，我表示了一點不滿；這回大眾語問題的論爭，也有許

多缺點。有些人忘了問題本身的重要，只在枝節上做文章；有些人不顧到實際，只在發揮空虛的高論。問題愈弄愈複雜了，反而使大眾弄得真有點莫測其高深。反對大眾語的人們發出些莫名其妙的議論，這固然在我們的計算之中；而贊成大眾語，支持大眾語的人們，也往往離開本題，只做些爲論爭而論爭的空文章，惹得反對派發出會心的微笑，爲大眾語問題本身，這不能說是好現象罷。

我想，最好歸根結底，先找出大眾語這個問題發生的根據。大眾語問題究竟是爲什麼發生的？爲什麼不遲不早偏偏現在叫出大眾語這句話來？從前提倡白語文的人們爲什麼不留戀於白語文而提倡大眾語呢？這些都是值得我們注意的。

提出大眾語問題的經過，想來你也是曉得的。這問題最初的由來，原來是曹聚仁葉聖陶陳望道陳子展諸先生在一次聚餐會的席上提出的。提出的動機，是因爲南京方面有人提出了文言文的主張。文言之爭，最近在南京復燃起來；曹陳諸先生爲白話文曾經抗戰過。經了幾次談話之後，陳望道先生提出了大眾語這名稱，大家便接受了。這就是大眾語問題的正式的開端。自然，大眾語這三個字以前也並不是沒有人提過，而且，這和這幾年來提倡大眾化也有連帶關係，但是，在文壇上正式提出大眾

語來討論，恐怕應該以這回爲嚆矢。

就上面這一段短短的經過，我們可以看出有三點值得注意。第一，提倡大眾語原是文言文復活運動所激起所推動的。這爲大眾語運動本身並不是不光榮的事，反而可以證明這運動帶有反抗性與積極性的。第二，葉陳諸先生從來保持着學者態度，不大過問外事，這一次自動地糾合同志提倡大眾語來和復古運動的風潮相對抗，這足以證明五四文化運動所獲得的進步成份，已經被反攻得怎樣厲害了。第三，曹葉陳諸先生爲防護白話文，而更進一步來提倡大眾語，這同時又可以證明白話文是怎樣沒有前途了。這三點，對於大眾語問題本身是有重要意義的，你一定會感覺到罷。

大眾語問題一經提倡，便能引起一般人的注意，而成爲目前討論的中心問題，這和前面所說的有同樣的理由。這決不像反對派所說的，只是幾個人投機好奇；實在這問題有牠的現實性。討論這問題也應該到現實，而不去空唱高調，這複雜而困難的論爭，總可以得到結論的。

不要忘记這是由反抗復古而發展到建設大眾文化的一個重大的問題。目下文化運動的主要題目差不多都具理在這問題裏面。反對封建文化，反對五四運動墮落下來的買辦文化，提高大眾的文化水準

，都是談到大衆語問題時不應該忘記的任務。爲達到這些任務，大衆語問題應該怎樣解決，就明白地飛在我們的面前了。

說了一大篇，看去還像只是一段緒論，但大衆語問題主要的意義却都在這裏。若要引經據典來證明這段議論，那一定很長，我就此帶住了。關於大衆語的一些具體的問題：如文章和言語的關係，方言問題，拼音字問題以及歐化問題等，我想以後再詳細報告罷。

一九三四年，九月三日

第四封 言語·文學·文章

大衆語問題的要義，在前一封信中，我已經報告給你了。在這樣的立場，大衆語運動，我們當然是肯定的。而且，我們應該承認，大衆語運動是五四運動以來更進一步的運動，也是這幾年來文化運動達到的一種根本運動。但在這一次運動中，在許多錯誤的地方，我們也不能承認。我想舉出重要的幾點，和你討論討論。

第一個值得討論的是語言和文字文章的混淆。在討論大眾語的文章中，有許多人的確把這三樣不同的東西混在一起的。因為這樣的混淆便惹起了許多不必要的論爭。所以，第一步，我們先應該把言語，文字，文章這三樣東西分別得清清楚楚。

請你不要誤會，我並不是主張言和文應該完全分開的。從前爲文言文張目的人似乎主張過文和言是絕對不同的東西，但，我決不是這樣。然而，像現在有些人把言語和文章，言語和文字完全混在一起來講，這也是不合於現實的。

先就言語和文章的關係來說罷。

說文章和言語沒有關係，說文章是超越言語的一種高尙的東西，這當然是極右的謬論。但，反過來說，文章不過是言語的複寫，或者說，言語完全就是文章，這也不免是不合實際的空談。文章和言語的關係是很直接的，也是很微妙的。用一個頂淺近的比方來說，言語是原料，文章是加工的精製品。你想看這譬喻對不對？

活的言語應該是文章的原料，應該是文章的 *Take*，這是不成問題的。無論怎樣精美的文章，句

句都應該以活的言語爲根據，這也是不成問題的。只顧文章的優美典雅，而拋棄了活的言語，去在古人的死的文字中找材料，這是文言文的錯誤。所以，文章越是寫得古色古香，越是和生活沒有關係。文言文應該反對，根本原因就在這裏。

當初提倡白話文的時候，本來號召以活的言語來寫作的。但，那時候，言語的問題並沒有什麼具體的討論，大家就倉卒從事寫作，結果，白話文便弄成了一種非驢非馬的東西。反對白話文的人常常譏笑着說，什麼白話文，不過把之乎也者改成的呀了嗎而已。這當然是皮相的惡意的漫罵，但，白話文中言語成分的缺乏實在是不能否認的事。當時提倡白話文的人們把『紅樓夢』，『水滸傳』，『儒林外史』等書當作範本；實際上，『水滸傳』所用的是五六百年以前的一種白話，『紅樓夢』和『儒林外史』雖然比較現代些，可是所用的話，不是外來貴族（滿人）的京話（注意，並不是走卒負販所時用的土著的京話），就是東南地方的紳士話。這些言語在大多數人的日常生活中是根據很淺薄的。我不否認白話文裏面也有一部分活的言語的成份，但是，這些言語也不過是紳士階級的官話。而紳士階級的官話不要說和大衆的生活無關，就和他們自己的實在生活也很隔膜。這樣沒有生活根基的言語

所造成的白話文，一出世來，自然就害着貧血症。文法言語和修辭上的歐化，便成了白話文不可避免的運命，現在，連起初參加白話文運動的人，都放棄了白話文而提倡大眾語，可以證明白話文沒有前途了。

大眾語運動要把文章的基礎完全建立在大眾日常生活中所使用的活的言語上面，這是百分之百正確的。不過，文章無論怎樣和言語相接近，要使文章完完全全和言語一樣，這是事實上做不到的。先試把言語和文章不同的地方加一番觀察罷。

- (一) 言語是以聲音表現的，所以能够用聲調或語氣表示情感；這是文章所做不到的。
 - (二) 講話的時候可以用各種表情手勢來幫助，這一點，文章裏面也做不到。
- 但是，文章也有文章的長處：

(一) 言語因有聲調，表情，手勢各種補助，雖不完全也可以達意，這固然很便宜，但，要普遍化却不容易。文章因為構造完備，時間上和空間下，都可以傳播得更大。

(二) 普通，言語的使用，往往因刺激太直接，沒有選擇的餘地；文章對於言語的選擇，比較有

餘裕，可以做到完美的地步。

言語和文章既然有這樣不同的地方，那麼，把這兩樣東西混在一起，無論如何是不應該的了。因此，把張三李四的一段話，速記式地抄下來，說這就是大眾語的文章，那當就是錯誤了。

言語是文章的原料，文章是言語的精製品，在這原則之下，來談大眾語和大眾語文，我想這才能得到正確的結論。

其次，言語和文字的關係，我也想談一個大概。

語言是活的，流動的，時時刻刻能夠變化的。文字是語言的符號，因而，決不能像語言那樣流動那樣變化。這不管是象形文字或拼音文字都是這樣的。拼音文字是語言的更進步的符號。提倡大眾語運動的人主張拉丁化或羅馬化這是應該贊成的。其實，五四運動的時候，在「新潮」上，就有人主張過，現在不過是舊案重提罷了。不過，若有人以為拼音文字一定像語言那樣自由在地變化流動；那，將來拼音文字造成之後，他一定會失望的。

現在討論大眾語的文章裏面，的確有許多沒有把言語，文字，文章分開，而在大眾語一個名辭之

下，把這三樣東西混在一起。恐怕，你看見這些文章，會把問題的中心弄不清楚，所以，我特別給你提出來講。你覺得麻煩嗎？

一九三四，九，一一。

第五封 大衆語·普通語·方言

大衆語問題，我們已經談過兩次了。在最近一封信中，我指出討論大衆語問題的一部分人把言語，文字和文章這三種不同的東西，混在一起，反使問題混亂，這一點，恐怕你也同意罷。不過，我雖然指出了許多缺點，可是根本上，我承認大衆語是成立的；而且，對於熱心討論這問題的諸位先生，我表示着很大的敬意。

至於根本反對的人，不僅指示討論這篇文章中有錯誤，並且不承認大衆語能够成立，甚至責斥提倡大衆語是有政治背景，想用恐嚇手段把這問題消滅破壞。這種態度用在研究事物討論真理上面。你看是不是應該的。

但是，話又得說回來了。贊成大衆語的方面，自己也有給別人反攻的餘地。譬如，有人問：什麼是大衆語？那麼，你看，對於這問題就是幾種不同的回答。

黎錦熙先生說：大衆語就是官話。

吳稚暉先生說：侏侏也有大衆，阿拉也有大衆！這樣，大衆語就是方言（吳先生說：「四百兆大衆一齊懂得的，是叫統一語不是現在第一步要辦的大衆語」）

這是兩個極端，在這中間還有許多不同的議論。連大衆語都得不到一個正確的定義，不要說沒有法子防止反對派的攻擊，就是討論進行又將拿什麼做根據呢？

關於這一點，最好是由提出這問題的幾位先生給一個明確的回答，可是，近來他們都似乎守着沈默的態度。也須是客觀環境使他們不願多發言罷。但，推測當初發動這大衆語運動的用意，我們也未始不能得到一個結論。

大衆語運動的發生是由於文言文的復活和白語文的文言化與過度歐化所激成的。文言文的復活是反大衆化的，這不用多講了；白語文的文言化與過度歐化也是脫離大衆的。因此才有了用大衆日常所

用的言語來寫作的大眾語運動。這是文章上的用語問題，不是言語本身的問題，名稱上是大眾語運動，實際上是大眾語文運動。我的推測是這樣，也只有在這樣前提之下的問題才有進行討論的可能。

問題的出發點既然是這樣，當然希望用大眾語寫出的文章（就是大眾語文）是「四百兆大眾一齊懂得」的假若只是「徐侂的大眾」懂得的文章，這種或者只是「阿拉的大眾」懂得的文章，這種語文雖然也有存在的理由，但決不是我們所迫切需要的東西。目前緊急需要的是以大眾全體所能理解的言語為根據文章。這樣的文章，才能和大眾的生活密切地連繫起來，打倒和大眾生活無關的文和白話文。現在有些人拚命死守着一個小地方的方言去寫作，而揚揚得意地自命為大眾語文，這未免違反了大眾語運動的本意了罷。

大眾全體所能理解的言語就是大眾語。根據這種言語的文章就是大眾語文。大眾語運動的目的就在於完成這種言語，建設以這種言語為根據的文章。問題最初是很簡單的。

大眾語不應該散在各地方的無數的方言。但，大眾語也決不能該就是官話，像黎錦熙先生所說的

。黎錦熙先生指摘別人不承認官話爲大衆語是只顧慮形式而忘記了內容，其實官話不能成爲大衆語正是內容的關係。官話是官場的用語，無論在單語上或聲調上，都帶有濃厚的封建氣味，這是不能否認的。就連吳稚暉先生所愛引用的『放屁放屁，真真豈有此理』這一類話，也十足地充滿了官氣和紳士氣。言語是生活的表現，大衆沒有官和紳士的生活決說不出官話和紳士話。

大衆語是大衆全體所能理解，且和大衆生活有關係的言語，這是大衆語論者所承認的；但這大衆語是不是存在？對於這問題便有肯定和否定兩種不同的答法。站在否定方面的人，雖然也承認大衆語是全體統一的言語，但却以爲這是須待將來由各種方言高度溶合而成。這實在是空想。在這等待的理論之下，把已經提出了的大衆語輕輕地丟棄到數百年以後，而用偷天換日的手段，拿方言悄悄地代替了大衆語。在這種等待的理論之下，大衆語運動已促成無數的方言割據的局面，把提高大衆意識云云的本旨拋棄到九霄雲外去了。

我以爲他們期待在數百年已後才實現的統一大衆語，事實上，現在已經存在着。就是我們所說的普通話，但，對於普通話，曾經有許多反對的議論，就我所知道的，我想在這裏簡單地加以辯駁。

(一) 普通話是一種方言——這是不對的。方言只是一個狹小地域的言語，並且多是沒有經過高度溶化的土語；普通話就不是這樣。這是受了幾千年政治，交通，移民的影響，經過若干次溶化的言語。它通行的地域是很廣闊的：東至渤海灣，西至新疆，北至黑龍江，南至雲南；包含着黃河流域全部，揚子江流域的大部分（除過江南的太湖語系的區域和浙江全省），以及雲南，貴州和廣西的一部分。當然這廣大區域內還有各地方的方言，但除去了少數的特殊的單語，這些地方的人可以互通言語而不感多大的痛苦。在習慣上，這種言語就是普通話；而這大塊地方就是普通話的區域。近數十年來，因為政治和交通的關係，普通話的勢力是一天一天的擴大。東南各大都會，就像上海，像廣州等地方，能够講普通的人數確是在繼續增加。

(二) 普通話是紳士階級的話——這是把普通話和官話混在一起的錯誤。普通話並沒有官話那種腔調；兩者的語彙也並不相同，恐怕普通話的語彙比官話更豐富些。官話是以北京話為基調普通話大概是北方系統的各種方言溶化而成更加上其他的別種方言的成分的。上海的工人，廣東的店員有能說普通話的。我們豈能說他們是打官話嗎？把普通話跟官話混在一起來反對，不應該的。

總之，普通話既不是方言，也不是官話；實在是中國最廣泛的地域內，最大多數人所公用的言語，也許因為發生的歷史還短促，所以還沒有達到完成的地步。語彙還不豐富，因為中國的大多數人還過着封建式的家庭生活部落生活，共同的社會生活沒有十分發達。發音雖然還不能保守完全的標準，帶着一點鄉音的腔調，並不妨害相互的理解。譬如，雲南人跟吉林人談話，大家若不用特殊的單語，所說的話彼此都可以直接懂得。這在廣東人和上海人談話的時候，就沒有這樣便當。而且，廣東人和上海人要不固執自己的方言，來求一種彼此了解的言語，他們也勢必得採用普通話。

普通話雖然已有了雛型，還不免幼稚空疎，一方面，應該用科學的術語和與生活有關係的外來語來補充它的辭彙的不足；一方面，應該整頓發音，作後來改用拼音文字的根據。這比等待數百年後各種方言自然溶化的統一語（照吳稚暉先生的說法）要實際得多。不單完全的大眾語可以因此及早完成，而且大眾語文可即刻以此為基礎而開始具體的建設。

最後，關於方言問題，我想簡單地說幾句話。方言在必要的時候儘量應用，這不用說；就是純粹用方言寫作，我們也不用反對。實際上，用方言寫成的作品，以前就有，將來自然為更多地產生出來

的。譬如『粵謳』和蘇州話的小說，有許多很有文學上的價值。但，這不過是關於文學的說話罷了。若用方言來寫談理論談科學的文章，除萬不得已以外，似乎大可不必。對於熱心方言的諸君，我還有幾點意見：

(一) 用提倡方言來建設大眾語（當然是指統一的大眾話）是做不到的。

(二) 方言是階級混合的言語。並非一階級的用語，抓住方言認作大眾唯一獨有的完語，那是認識不夠。

(三) 中國各地的方言可以分爲幾個大的系統（有人分爲七個系統），譬如，太湖語系，廣東語系等。而各系的方言也各有統一的趨向，譬如，廣東各地的方言統一於廣府話之類。就是方言可學也要以這統一的標準方言爲根據的。若要細分，那不知要分到多少種，而且是沒有標準的。魯迅先生說，紹興一個地方，至少也得分爲四小區；但另一紹興人便不承認，他說應該分得更多。這不太麻煩嗎？

好了，已經寫得太長了。大眾語運動引起的問題很多，以後再陸續談罷。

第六封 論歐化

最近，白話文受人攻擊的主要原因，說是太歐化了。

這意見我也同意，但我以為這同意應該有個限度。

太歐化是應該反對的，就是說不必要的歐化，辭藻上的歐化是應該反對的。但，用語，造句，及文章結構上必要而不得已的歐化不僅不能反對，而且應該擁護贊成。

什麼是必要而不得已的歐化？當然是值得討論的問題。

站在科學的觀點上來講，站在現代生活的必要上來講，中國從來的說話和文章都感覺到非常地不够用和不適用，這在稍微留心文化的人，誰都應該承認的。日常生活中的許多東西，譬如：火車，輪船，飛機，無線電，乃至坦克車，高射砲之類，實質上是舶來品，當然在中國傳統的辭彙中找不到這類的名辭。日常生活中許多事情，譬如：失業，罷工，示威，談判之類已經成了我們必須應用的單語了。這一類用語上的歐化，跟着中國人的生活的科學化和世界化，將來是要無限制地發展下去。講到

造句和結構的歐化，爲使中國的語和文接近科學，爲使中國的語和文更加明確分明，也是必要而不能免的。中國舊有的語法太籠統，太簡單，要談精密的理論，要寫複雜的現象，自非將歐洲的語法和文脈，引進來補充不可。這樣的歐化，若不是極端的國粹派，誰也不會反對罷。

白話文中的確有這樣歐化的成分，這是白話文進步的地方。我們若拿這當作白話文的壞處，那是不公允的。

就是將來大眾語文要向完成的路上走，這種歐化也是不可避免的。要拿低級的原始的土話來描寫複雜的事物，討論高深的理論，那如何做得到呢？

事實上，在都會的大眾中間，許多新的單語，新的語法已經被採入他們的言語裏面去了。大眾語文當然不應該拋棄這樣進步的成分。

白話文裏面，歐化成功的部分，大眾語文應該作爲遺產來承繼的。

不過，最近的白話文，的確有很多不必要的歐化。成語，典故，乃至修辭都故意要用舶來品來表示自己的摩登，或者誇耀自己的淵博。這完全是一種賈辦心理。骨子裏，他們的主張傾向都和國粹派

是難兄難弟。

不必要的歐化是應該反對的。我在以前的信上所說的「過度的歐化」就指這一種。不過我覺得應該更具體地下一個界限：

在語和文裏面，跟生活有關係的歐化是必要的，跟生活沒有關係的裝飾式的歐化是不必要的。後者的應該反對，自不必講。

談到歐化，必然要關聯到翻譯問題。我本想在這封信裏面談到，可是今天恰巧是中秋，我不免也有點忙，只得等下封信再談了。

第七封 談拉丁化問題

三天前，接到你的來信，知道關於大眾語問題，你的意見大概和我相同，我很高興。但你又指出我在許多議論中間，隱隱之間，沒有忘記方塊字。這話我只能承認一半。方塊字在目前這個階段，我承認還有她的用處，不過如此而已；若懷疑我的意見裏面有方塊字作祟，那只能算是你的錯誤了。

文字只不過是記錄語言的一種符號，這是誰都應該承認的。就是中國這樣繁重複雜的方塊字。起初仍然是語言的符號，就是不必去考古，不必去研究說文，誰也明白這個道理。語言既然是大眾共同的工具，那麼，記錄語言的符號也應該是大眾都能理解都能應用的東西。方塊字最初的形態——指事和象形——固然是頂容易懂頂容易用的文字，但只够記簡單的事物；對於各種各樣的語言，實在不够用。爲要救濟這困難，才有形聲，會意，轉注，假借的發明，可惜愈弄愈複雜，愈弄愈繁重，方塊字就這樣失掉了牠固有的特長，成了大眾所頂難懂頂難用的撈什子了。腓尼基（Phénicie）人由埃及文字中發明二十二個字母而建立拼音文字，的確是全人類文化中最重要的一個大事。

中國的方塊字阻礙中國的進化，半百年來，早有不少的人大聲疾呼過了。到現在，方塊字依舊頑固地存在着，表面的原因是方塊字經了四千多年的歷史具有一種特殊的魅力，實際上當然是另外有政治上社會上的原因存在。文言文還有人提倡，讀經尊孔都見於命令，方塊字自然有特殊勢力來保護了。若說到方塊字的美的魅力都只有清閑自得的士大夫階段才能享受；大眾早已實行造韻字爲別字，幾千年來，就和方塊字的美沒有發生過關係。

我對於方塊字沒有什麼留戀，你應該明白了罷。不過，目前普通話還不普及，而且普通話的發音還沒有固定的標準，似乎方塊字暫時還有供重的必要。不然的說話，北方人寫的文章，南方人讀不懂；廣東人寫的文章，上海人莫明其妙；不是傳播感情交換意見的工具馬上就成問題嗎？用方塊字來寫普通話，這種大衆化自然不徹底，這種統一也只是假態的統一，但在目前，這種辦法恐怕不能免罷。

大衆語的文字當然是拼音文字。但，現在記錄語言的工具有三種：（一）注音字母，（二）羅馬字，（三）拉丁文。這三種工具都有擁護的人，我們到底將行那一種呢？

如今將這三種工具先比較一番罷。

（一）注音字母 它的歷史最久，已經推行了十五六年，但成效並不甚大。這有幾種原因：第一，音符繁多，總數有四十個；第二，寫法麻煩；且有許多符號，第三，僅作方塊字的注音，不能獨立；第四，拼音以單字作基礎，不能紀錄各地語言。換句話說，這是讀方塊字的一種新式音符，等於字書裏面的反切；作爲記錄活生生的語言的符號，太得繁重而不切實用；所以，這次討論大衆語，講到拼音文字時候，竟沒有人提到它。

(二)國語羅馬字 這是五四以後趙元任先生提倡的一種拼音文字。在歐美各國通用的二十六個字母以外，再加中國特有的上中舌葉阻摩擦的回音和攝口母音，成爲中國適用的拼音文字。但中間也有許多困難的地方：第一，拼音仍舊以單音字做基礎，不合於日用的言語；第二，每字要記出四聲，所以拼法繁雜；第三，祇宜記錄國語，而不能應用到各地方言。這次大衆語的討論中間，許多人都都不贊成它。

(三)拉丁化文字 這也是一種用羅馬字寫的中國拼音文字，但和國語羅馬字却有許多地方不同之處：第一，拼音以口語複辭爲基礎，不沿用中國舊有的單綴音字的方法；第二，沒有中國所特有的平仄聲的記載；第三，發音寫法都很簡單；第四，不限於一地方的語音的記錄。這是蘇聯東方言語學院所發明，對於在俄華僑的教育上施用過，很有成效。這次討論中，這種拼音文字最占優勢。

根據上面的比較觀察，這三種拼音文字的優劣已經很明白了。不過，現在大家所贊成的拉丁化文字，因爲是蘇聯的學者研究出來的，國粹論者便大加反對。我以爲，若僅因爲反蘇聯而反對拉丁化文

字，未免有點近於因噎廢食了。五年計劃，原是蘇聯建設的一種口號，中國也不是大聲疾呼地在做效嗎？爲什麼拉丁化文字便非絕對反對不可？

至於贊成拉丁化的人，也有許多準備工夫應該做。蘇聯所實行的只是北方一帶地方的語言，至於各地方言的拉丁化，還須各地方有志者去建立。就是北方語言的拉丁化，我們也還要檢查成績，決定取捨。

總而言之，中國的方块字非廢除不可，中國文字須改用拼音，拼音法以現在的拉丁化爲最合理最適用，這可以算是這一次大眾語問題中，關於文字的一個結論。然而拉丁化文字在目前還是準備時期。在目前的社會狀況之下，也許有不能實現，但長期的準備工夫目前就應該做起。你說怎樣？

第八封 談翻譯

寫第六封論歐化的時候，我附帶地提及翻譯的問題。本想在下一次的信裏專談翻譯，因爲你來信講拉丁化的問題，便把這方面的話暫且撇下沒有談。現在，我想要談翻譯了。

關於翻譯問題，從來不斷地有人說話。最近在申報的自由談和大晚報的火炬上，還有不少的辯論文字。和從來一切文字上的論爭一樣這裏也似乎沒有什麼結論。

從來討論翻譯的文字可以總歸為以下兩點：第一可以說是關於翻譯的對象，有人主張直接譯，有人以為只要原書是需要的，間接譯——就是重譯——也不妨。第二可以說是關於翻譯的方法，有的主張直譯，有的主張意譯，有的作折衷的說法。這筆墨官司沒有打得清楚，一有機會還有復燃的可能。

最近討論大眾語問題，因為反對白話文的歐化，又牽連到翻譯上來了。沈從文先生說：

「白話文轉入奢侈，歐化，乖僻化的原因，是一個必然的現象。欲勉強找尋一個負責者，數年來翻譯宜負點兒責。」

他又說：

「……：我以為消極的使白話文不惡化，應當是對於過去現在未來流行的譯著加以檢討，：

……

沈先生的說話很瀟灑。但對於近年來翻譯的不滿却是明顯的；這樣的意見，我相信一定還有，不

過自己沒有看到罷了。

因攻擊白話文的歐化而聯繫到翻譯問題是必然的。那麼，藉這機會，我們來談談翻譯，也可算是正合時宜了。

關於翻譯的直接譯或間接譯，當然是直接譯好。記得十年以前，因為余家菊先生翻譯的倭鏗的生哲學，曾經鬧過一度筆墨官司，由郭沫若成仿吾郁達夫諸人的攻擊，證明了余先生所根據的英譯本是依原著的第一版，而該書的第三版却已經改訂過了。只這一點，就無論余先生的譯筆再高明，胡適之的聲援再雄厚，這場論戰決定是胡余兩先生輸了。而且由此更可以證明間接譯的危險，不過一種新的理論，若不能由原文直接譯出，只能從別國的譯本重譯的時候，那麼，間接譯的不能一概抹煞。最好，翻譯的時候，或翻好以後，能和原著對校一次，就不至鬧出余先生那樣的笑話了。

文學作品的重譯，我不贊成。因為文學作品是言語的藝術品，而每一種言語都有它特有的色彩和香味，若輾轉地由另一國言語重譯出來，那些好味將要完全失掉，會使讀者發生嚼蠟一般的感覺。其次，文學是具體地描寫一個民族時代的生活的東西。往往因為生活不同，別國言語便沒有方法表現出

來。譬如，日本房屋的構造，和衣服的形式跟西洋各國絕不相同，英國人譯出的「不如歸」無論怎樣，不會把浪子和武男生活如實地再生產出來的，然而林琴南先生的「不如歸」却是由英語譯本重譯出來的，那不是够危險麼？至於英法的譯本常常擅自刪節，要是依據這樣的譯本去重譯，那危險就更多了。詩歌之不能取法重譯，更不待論。

所以，翻譯應該依據原書直接譯出，這是原則。重譯只是例外。而這例外，在文學家的作品，還是不當允許的。

講到翻譯文體應該是直譯還是意譯，就現在的情形看去，好像直譯頗處於不利的地位，其實要使中國的文章更加豐富，直譯是不能非議的。意譯雖可以在當時討好，而對於將來的作用很少。試看看日本的翻譯界的情形便可以給我們作個很好的參考。在明治初期，日本人的翻譯大概是意譯，甚至把原書中的人名地名改換成日本式的以圖便利；但這翻譯給日本文章的影響是沒有什麼。近一二十年來，文學哲學以至社會科學的翻譯多為直譯，不單翻譯的書在日本人的精神生活發生影響，而日本文的文體也因此起了變化而具有更豐富更複雜的形態。從前梁啓超丁福保幾位老先生常說日本文只須二三

十個鐘頭便可讀懂，而現在讀日本文的人都感到日本文並不那樣容易，這原因，一方面是日本文更加大衆化了（更加接近日用言語）而他方面受了翻譯的影響，日本文更複雜了。拿日本的例子看下來，歐化（就說直譯罷）和大衆化並沒有衝突，而且有相互推進的效用，是很明白的了。其實，不單是日本，就是歐美的國家，翻譯文也和本國文的風格不相同，而本國文常常受翻譯文的影響而更進化更完成。尤其在思想變更的時代，這例子是更明顯的。

關於翻譯的意見大概是這樣。最後我覺得翻譯是一種很難的事業。要把一個不同生活不同言語的東西完全移植過來自然不是容易的事。這裏，頂好能取一種合作的方法，効力一定要好一點。英法各國的譯本多是合譯的，大約一個是原著者同國度的人，一個是本國人，這兩個不同國度的人各盡所長來合作，翻譯才可以完善。中國因爲稿費太低，一時自然不易辦到。但有些巨大的文化機關，立着一種偉大的計畫，拿出很高的報酬，來徵求翻譯，爲什麼不試行這種合作制度呢？

第九封 談電影批評

在這封信裏，我想和你談談別方面的事；我想和你談談影評。

影評這個名詞，你恐怕覺得生疎吧。這是一個新的術語，是電影批評的略字。

電影批評，恐怕你也莫明其所以然。但，假使你肯翻翻京滬平津等處的各大報，你可以發見有電影一欄，在那裏你可以發見許多批評電影的文章這就是電影批評。爲簡單起見，大家便叫做影評。

電影還要批評，你也許覺得奇怪。可是，假使你常常看電影，你又是具有頭腦能思索，你對於所看過的電影也自然一種類似批評的興趣。這便是電影批評發生的理由。

然而這樣的理由還是很唯心的。電影批評的發生有牠的社會的根據。

電影雖然是機械的生產，是企業家的一種商品，可是，大眾接受電影當作一種精神上的養料的時，電影便成了一種藝術，成了文化的一部門，成了一種重要的社會現象，這時候，電影不免要成爲批評的對象，而電影批評事實上也就這樣產生了。

中國有電影批評還是最近的事。自從『人道』獲得廣大的觀衆，中國電影引起一般人的注意，前進的文人看得電影給大眾這樣深刻的影響，才開始做評價的工作。這樣發生了中國的電影批評，而電

影批評又出乎意外地引起了很大的影響。電影批評就因此固定了自己的基礎，而電影從業者也因此覺悟到自己的藝術的價值和文化的任務。

一年以前，上海的電影文化運動有一個很活躍的時期，可以說是電影批評活動的結果。

電影批評有這樣長足的發展，當然是中國文化運動的一步前途的明證。但，這活動發展太過於迅速，因而給電影批評本身留下不少的困難。批評的理論沒有建立，批評的基準沒有決定，電影藝術的知識沒有普及，電影批評者的態度常常不免發生動搖。影評的種種偏向就由此發生了。

從此，電影批評方面常常發生許多論爭。論爭本是很好的。一致公認為正確的結論可以克服從來的不正確的偏向。可是，在中國，環境的困難使論爭不能正當地發展下去；而中國的智識階級又有脾氣，不能虛心坦懷地為真理而討論，時時把論爭引入歧路。因此，論爭常常流入混戰，得不能什麼結論。這在任何方面都在如此，影評的論爭也不能例外。

最近，半個月以來，上海的影評界又發生了一次論爭。原因是凌鶴先生在申報批評了『路柳牆花』以後，又在大晚報上用吟秋這筆名作了一次嚴厲的批評。每日電影的姚蘇鳳先生站在劇作者的立

場上提出了影評界清潔運動的口號。論爭便這樣開始了。浪費了許多攻訐漫罵的文字以後，如今，論爭是宣告終止了。而關於批評的基準，題材的選擇，劇作者的責任問題等重大問題依然沒有接觸到。爲這次論爭，這實在是可惜的。

總之，電影批評還很年青，論爭，以後還不免是要發生的。我希望將來的論爭能多持一點討論態度，多接觸一些重要問題，這樣，電影批評和電影藝術才能有正當的發展。

你在僻遠的內地，不容看見好的電影，恐怕對於電影批評也不大會感到興趣，關於影評的話，我想不再多談了。

德國的新移民文學

十九世紀的初頭，法蘭西大革命以後，許許多多法國的貴族逃到外國去；其中頗有些文人學士作家詩人。像斯達埃兒夫人（Mrs. Staël），像夏多布里揚（Chateau Briand）都是富有天才的作家。他們到了外國，有的開始從事創作，有的仍然繼續自己的文學生活。當時法國內部，政權沒有確立，社會充滿着動搖，不安和殺戮；逃到海外的作家反而得到很好的成就。法國的浪漫主義不能不承認這些亡命作家為先驅者。後來歐洲的大批評家布朗德士（Brandes）把這樣在法國國外成長的文學叫做移民文學。

十九世紀的中葉，德意志帝國統一以前，各地諸侯的專制暴政，把許多進步的作家思想家都逼得向巴黎倫敦等外國地方逃命。這些亡命客，除了從事革命運動鼓吹社會主義以外，埋頭文學工作的也有。德國的浪漫主義一部分是在外國成長的。這是德國的移民文學。海涅（Heinrich Heine）是這

樣作家中間一顆偉大的星。

如今是二十世紀了。在希特勒的巨棒之下，進步的作家藝人思想家和小市民的猶太人在德國又沒有生路了。他們要不肯白白的送命就只得向國外逃命。巴黎，倫敦，莫斯科，日內瓦，乃至好萊塢都聚集着這種亡命客。有些老作家，像昂里希·莽（Heinrich Mann）像瓦塞爾莽（J. Wassermann）像得過諾貝爾賞的托馬司·莽（Thomas Mann）像詩人貝歇爾（Johannes Becher）都不能不神色倉皇地逃出祖國去過寂寞的亡命生活。但，這些文人先生們，雖然在外國吃苦，筆桿子却依然不肯放棄。三三五五地又結合起來，發刊雜誌，發表作品。這又形成了一種新的移民文學。

現在，歐洲方面，這些亡命作家所集的刊物，值得注意的有兩個。我們就雜誌為中心，將德國的新移民文學作個大略的紹介罷。

第一個值得注意的雜誌是「集合（Die Sammlung）」。這是在許多外國有名作家援助之下發刊的。像法國的紀得（Andre Gide）英國的赫須黎（Andous Huxley）都加以援助的。編輯是克勞士·莽（Klaus Mann）。其中德國作家參加的，有詩人貝歇爾，批評家布冷達諾（Bernhal Brent

ano) 小說家昂里希·莽，道布林 (Aefred Doblin)，伏希旺格 (Jion Feuchtwenjer) 喀夫喀 (Frauz Kafka)，瓦塞爾莽，戲曲家託勒 (Ernst Tol)，批評家邁林 (Walier Moring) 等。德國的主要作家都集合在這裏了。就這些人名看下來，各人的立場並不相同，但進步的自由主義的傾向是共同一致的。

其次便是在捷克國都普拉哈 (Praha) 出版的「新德意志雜誌 (Note Deutsche Bratler)」，這裏新進的左翼作家比較參加的多。像葛拉甫 (Vsear Maria Gnof) 像賽格兒司 (Inna Seghers) 等和國際文學有關係的是該誌的編輯。

此外，德國代表的小說家托瑪司·莽在瑞士的假寓中依然埋頭著作。

但也有不幸而犧牲在拿卽死 (Nazis) 的暴威之下的。以「戰爭」一書馳名世界的萊恩 (Ludwig Renn) 有被害的謠傳，到現在還是生死不明呢。

談日本最近的轉向文學

日本的左翼文壇，這幾年來，受了重重的打擊。在「非常時」的重壓之下，左翼作家陸續表示轉向。最近，轉向文學似乎已經成了一個新名辭。日本文壇，不管是右是左或者是中間的，對於這轉向文學，都是議論紛紛，中國方面，記得也有幾個報紙的副刊登過關於這類的文字。

到底什麼是轉向？什麼是轉向文學？介紹的人固然是弄不清楚，就在日本本國也是各人有各人的說法，不相一致。

所以大宅壯一說：

「關於轉向的議論和答辯很鬧熱，但是批判的和被批判的大概都是站在漠然的立場上說話。

第一，關於轉向這一事實，就沒有十分檢討過（下略）」文藝，十一月號

那麼，轉向這一事實到底是什麼呢？據大宅氏的分析，共有五種。有的完全轉向到正反對的方面

去了；有的轉向後完全消極了；有的表面上轉向，實際上仍然繼續在幹；有的自認無力實行，一變而研究學問去了；最後的一種，雖然表示轉向，自己的主觀上到底轉向沒有，却很茫然。

所謂轉向作家，大宅氏以為屬於最後一種的居多，而屬於第四種的也有。

雖然上面根據大宅氏的意見把轉向分作了多少種類，而斷定了轉向作家的性質，但中國讀者看了總不免有點隔靴抓痒的遺憾。我們得打開窗戶說亮話，日本所謂轉向，也就同某國現在的「覺悟」，「自新」是一樣，這背後當然有一種政治和法律的力量在驅使着，而不得不轉向的是怎麼樣的人，讀者也就可以心領神會了。

這年頭，做人不容易，做文人更不容易。希特勒焚書遂儒已經成了美談。別的國度裏，對於搖筆桿子的朋友也並不放鬆。所謂，「筆禍」「文字獄」是這時代的光榮。將來在歷史上，這光明的時代和中世紀可以後先媲美的。況且日本自以非常時相號，那裏能寬容左翼文藝運動的存在呢？

日本的左翼作家在這樣環境之下表示轉向，其是非曲直，第三者很難於下批評的。唯一的嚴正的

批評只有站在階級的立場才能做得到的。這話說起來太長了，而且也不容易說，現在姑且不談，只將轉向文學的形勢，簡單地作個介紹罷。

自從日本的左翼文學團體『那普』在內外夾攻之下解散了以後，現在並沒有第二團體起來代替作中心。作家批評家各自集合成了許多小集團。每個集團有自己發表的機關刊物。其中最有力的有『文學評論』，『文化集團』，『現實』，『文學建設者』，『麵包』等；『文學界』雖是一些中間作家的集團，因為林房雄，武田麟太郎參加，新進的進步作家的作品可以在那裏發表。不過這些雜誌既然近乎同人雜誌，經營便很困難，有的停刊，有的刊期不定。其中，『文化集團』資格最老，有一年以上的歷史。這原是反幹部的刊物，『那普』解散後，大家又攜手了。『文學評論』在解散後發刊的，因為有德永直，森山啓，山田清三郎等參加，所以聲勢較大，力量也較厚，差不多有成爲中心刊物的形勢。其他雜誌多是新進作家在主持。連各地方的小刊物共總算下來，有十多個呢。

轉向作家在商業雜誌上也受歡迎。改造，中央公論這兩大雜誌上每期有他們的作品發表。「文藝」，「文藝春秋」上也常看見他們的作品。不過「新潮」對他們是排斥的。攻擊他們頂利害的也是

「新潮」這一派人。

最活動的作家，有林房雄，德永直，武田麟太郎，藤森成吉，立野信之，窪川稻子，山田清三郎，村山知義等。這都是以前的作家。新進作家中最活動的，是本莊陸男，金親清，島木健作，平林英子，平田小六，鈴木清，佐佐木一夫等。批評家以森山啓，川口浩，窪川鶴次郎，龜井勝一郎諸人為頂活躍。

日本左翼發生轉向運動恰當蘇聯文壇盛倡一社會主義的寫實主義的時候。所以，轉向後的作風，大都傾向寫實主義。不過，有些作家矯枉過正，還元到巴爾扎克，左拉，契柯夫，莫泊桑那些作家的傾向也是不免。

比較惹人注意的作品，有林房雄的「青年」，德永直的「我的黎明期」，平田小六的「被囚着的六地」，武田麟太郎的「市井事」，本莊陸男的「肉體」，「白壁」，片岡鐵兵的「陋巷」，島木健作的「癩」，「盲目」，村山知義的「故鄉」，窪川稻子的「有牡丹的家」，立野信之的「友情」等。這些作品不能在這裏一一介紹。姑幾部揀引起當時議論的來說說。林房雄的「青年」當最初發表的時

候，「那普」幹部有人指斥爲法西的作品（記得好像是中條百合子），完成了以後，大多數又都推崇革命的現實的小說。這是寫明治維新之初伊藤博文高杉晉作諸志士和舊勢力鬥戰的故事，是寫實的和浪漫混合的作品。「市井事」是描寫小市民層生活的暗黒面的連鎖短篇小說，頗有西鶴（日本徳川時代作家）和莫泊桑的風味，這在以前也受過幹部指責的，如今頗有人承認牠的價值。平田小六是一個完全嶄新的無名作家，「被囚着的大地」寫農村的生活和鬥爭，頗有屠格涅夫的作風。島木健作本是從事政治活動的，他的短篇小說多寫牢獄中的生活，主人公多是有殘疾的鬥士，他的筆致是很寫實的，至於詩歌，戲劇也各有成功的作品，現在不贅述了。

轉向作家中，有的立場並未改變，有的不免動搖徘徊，內部不斷地在爭論，不久總有一定的傾向明白表示出來罷。

巴黎的文化防衛作家會議

(一) 開場白

過去六月二十一日到二十五日，在巴黎公開的文化防衛國際作家會議，規模的宏大，成績的重要，都有歷史的意義。我國雖然也有代表參加，可是關於會議的經過，只見雜文等三期有一段簡短的報告，當時會議的情形，作家發表的言論，以及決議和組織，我們都茫然墮在五里霧中。筆者最近得了一部分材料，就以這些材料作根據，提綱摘要，來做這篇文字。雖然時期已經過了許久，會議的意義並不消失，一切工作正在開始，這篇追記，給關心文化的人們，也許不無小補罷。

(二) 會議的由來

這次開會雖是六月間的事，醞釀却很久了；主催雖是法國的作家，而提議和發動却不能不歸功於被放逐在外的德國作家。只這一點已經可以看這次會議在國際的關係了。

去年年底，西歐作家，游俄歸來，會開過一次報告大會。主催的是 Andre Malroux I. Ehrenburg 和 K. Mann，這 K. Mann 正是德國大小說家 Th. Mann 的兒子，德國國外文學雜誌「綜合」(die Sammlung) 的編輯。開會時，K. Mann 沒有能够出席，會後，在巴黎刊行的德國文學雜誌 Neue Deutsche Blätter (新德意志雜誌) 的編輯者就提議在巴黎開一次大規模的作家會議，討論目下一切文化上的重要問題。德國老作家昂利希·莽 (Heinrich Mann) 等首先同意，而法國作家也有不少的人表示贊成。在長期的醞釀之後，才有六月二十一日在巴黎開催的作家會議。

(三) 參加會議的作家

這次會議的規模，當然不是提議當初所豫想到的。參加會議的有三十八國的代表，二百三十名作家；聽衆有四千人以上。從來文學家的活動，像這樣規模偉大，可算是第一次。

討論的題目又極其廣泛而切要，目前文化界的一切重要問題都包含在裏面。不用說我們文壇上年來的論爭也有不少是在那裏討論了。

參加會議的作家，很多都是世界的大家。試舉讀者所熟識的幾個名字罷；法國方面最多，除羅曼·羅蘭，安得烈·紀德，亨利·巴比塞三大家外。正在活動的新人。如 André Malroux 如 Louis Aragon 爲 Jean Giono 如 André Chamson，如 Jean-Richard Bloch 如 Julien Benda，如 Paul Nizan 如 Jean Guéhenno 等都積極參加。美國方面，蕭伯納是發起者之一，他沒有出席，而中堅作家如 Ferté 如 Aldous Huxley 都有重要的演說。英國出席的有 Anderson W. Frank，Michael Gold，而 Shinclair Lewis Dreiser Dos Passos 等也加入發起。德國的追放作家，像 Heinrich Mann Leon Feuechtwanger，E. E. Kisch 等與當時都出席發表過意見，俄國代表也很多。其他各國參加的人數多少不定，即如南美之古巴，阿根廷都有代表，亦可見範圍的廣大了。

(四) 會議的經過

會議的經過情形，若要逐條寫出，將成一很長的報告，這是本文篇幅所不許而且有許多討論恐怕也在發表可能的範圍以外。如今只能將當時所討論的問題和主要的發言者，逐日舉出，作一個簡單的圖表。

(一)六月二十一日

論題——文化遺產的問題。

主席——Andre' Gide Andre Malroux (法)。

發言人——J. Benda (法) Forster (英)

Jean Cassou (法) E. E. Kisch (德) Guehenne (法)

(二)同二十二日(前)

論題——創作與人類社會。

主席——W. Frank (美) L. Aragon (法)

發言人——Aldous Huxley J-R. Moch M. Anderson-nexo

同日（後）

論題——個性與社會。

主席——Heinrich Mann（德）Malroux（法）

發言人——Andre Gide Ehrenburg（俄）等

（三）同月二十三日（前）

論題——人道主義。

主席——巴比塞（法）P. Nizan（法）

發言人——G. Friedmann（法）Ivanov（俄）A. Tolstoy（俄）P. Nizan（法）W. Fr

ank（英）

同日（後）

論題——民族與文化

主席——Nexo（丹麥）Guehenno（法）

文學論

發言人——巴比塞（法），

（四）同月二十四日（前）

論題——同昨

主席——巴比塞（法）

發言人——Wikienko（俄）等。（法作家 V. Marguerite 來信，土耳其作家宣言）

同日（後）

論題——續作——作家與社會

發言人——Michael Gold（美），Heinrich Mann（德）

（另有德國作家代表作祕密活動的報告）

（五）六月二十五日

論題——思想的價值——文化防衛

發言人——Arajan（俄），Aragon（法），Rabel（俄），Valreux（法）

(五) 決議及組織

在最後一天(二十五日)，J. R. Booth 宣讀了大會決議並作家協會的組織，當由大會一致通過。

決議案計有八條，抄譯如次：

(一) 代表三十八國出席於第一次文化防衛作家會議之著作家，認該會議開始之事業有繼續進行之必要。於是組織文化防衛國際作家協會。該協會在事務局指導之下完成本會議所開始之任務。

(二) 事務局保障各國文學之翻譯事業，檢討翻譯之性質，講求出版之手段。

(三) 事務局以保障翻譯，出版優秀之書籍作品及不能刊行之原稿爲主要任務之一。以專門人材贊助此事業。

(四) 事務局爲增進會員和睦，對於作家國外旅行，設法予以便利。

(五) 各國所發表之有價值之作品，及應予普及之作品，事務局設爲一覽表，定期公佈。

(六) 事務局研究種種促成優秀作品之方式。爲此特設國際文學賞金。

(七) 事務局認爲必要時得招集第二次國際作家會議

(八) 事務局由哲學，文學，政治上各種傾向不同的作家組織而成，在文化方面，對於戰爭及一切危害文化之反動，加以抗爭。

關於組織方面：

(一) 作家協會之事務局由百二十名之作家組成之。

(二) 幹部委員十二名：

紀德，巴比塞，羅曼·羅蘭（以上法），昂利希·莽，托瑪司·莽（以上德），高爾基（蘇聯），福斯特，赫胥黎，蕭伯納（以上英），辛克萊·路易士（美），拉格賴夫（瑞典女作家），殷克蘭（西班牙）

(三) 各國設事務局，其聯合組織爲協會之事務局。

(四) 協會本部設於巴黎。

(六) 幾篇重要演說

以上，粗枝大葉地，只將會議的經過和成績作了個概括的介紹，讀者定會感到乾燥無味。不錯，一個作家會議的精采，當然在各個作家所發的言論。這應該是讀者所極願曉得的。筆者作這篇追記，目的本來也在這裏。但，一則篇幅有限，不能儘量介紹，二則材料不完全，不能介紹全部。現在只將筆者所得到的材料中，就其重要的幾篇，加以簡單的介紹。至於言論的是非曲直，筆者是不敢妄贊一辭的。

(A) 安德烈·紀德的演說

紀德的主要演說是在第二天(六月二十二日)討論「個性」的時候發表的，原題爲「文化的防衛 (Defense de la Culture)」，其原稿登在 *Marianne* 週刊的一百四十期。

紀德是法國現代文壇最高的權威。從自然主義以後一直到新的文學的種種問題都經過他的思索。他的這篇演說中，目前在文化上，文學上，一切成爲問題的問題，差不多都談到了。主要的部分可分

爲以下三個段落：

(甲) 國家主義與國際主義，個人主義與社會主義。特性與一般性。

(乙) 法國文學的批判。

(丙) 蘇聯文學的批判。

可是包含的問題却很多了。特性與一般性，文藝中的真實與技巧，文明與虛偽，作家的共感與反抗，對於蘇聯文學的希望，藝術的永久性，人類痛苦與解放等等。而他的一貫的思想是：特性與一般性的相互完成，真實的追求。紀德的轉向是他的思想的必然到達，這裏又得了一個證據了。

紀德演說大意如後：

國家主義者故意將國際主義和厭惡，否認，違背祖國混爲一談。他們以爲愛祖國必得憎恨他國，這是我們大多數不同意的。我是一個法國人，同時是一個國際主義者。這和我是個人主義者，而相信在新社會的贊助之下才可完成個性一樣。因爲我主張：「各人愈發揮個性，愈能盡力於共同的團體」。

現在我可以附加一句：「只有在新的社會裏，各個人的特性纔能完全發展」。

我是作家，當就文化和文學說話。一般性在個性中的勝利，人類在個人中的勝利，在文學中才更完全表現出來。三十年前我就說：「塞萬提司最足代表西班牙，莎士比亞最足代表英吉利，郭歌里最足代表俄羅斯，拉布勒，福爾特爾最足代表法蘭西——然而同時他們也是最普遍的眞能代表人類的作家。他們眞能受人類全體的歡迎因爲他們都能發揮自己的特性。

簡單談談法國文學。

拉布勒給法國文學中添了些騷雜的成分，以後完全平靜無事。法國文學的特徵是和慮的事件，物資生活的困難，完全隔開，而成爲抽象，自己完成的東西。這是古典文學。這我決不非難，因爲我稱讚他們的傑作。可以說，自希臘以來沒有這樣完美的作品。但像這樣貧血，這樣偏重技巧的文學，在歐洲再無第二個。十八世紀，給法國文學注入新的生氣的，不是孟德斯鳩，不是福爾特爾，而是平民之子，盧梭和狄得祿。

法國文學常爲技巧所牽持，浪漫主義亦復如此。這一派的代表者，拉馬丁，謬塞，微尼，許果都不是平民出身。只有許果頗想接近民衆，代表民衆發言，而右派便因此詆他爲粗蠢。自然主義以後的

象徵主義，也是偏重技巧。左拉雖提倡寫實，可是在形式方面也和浪漫主義啣接的。

右派王黨的機關紙行動報居然喝破：「文明是虛偽。」我決不相信。這不過虛偽社會的反映。這樣的文化本身已有了死的種子。這種文明所產生的作品也是將死的東西。我們若並此不能除去，那我們也太不中用了。

現在，文學，文化，文明能發展，並不是過去的延長，乃是鬥爭的結果。我們不反對文化，乃反對文化中虛偽的技巧的成分。我不信文明一定是不真實的。

文學要求共感。但在法國有許多有名作家在世中並未爲人所承認，他們只能在未來獲的共感。像鮑德萊，像朗保，像司湯達都是。尼采，布萊克，邁祿尼爾也是一樣。因此，我得了一個教訓，一個作家只能有少數讀者，並不當加以輕視。聽說在莫斯科作家大會，大多數的工人向作家要求：「講我們的事罷，表現我們，描寫我們。」老實說，我真感到不安。文學不是——至少不僅是一個鏡子。蘇聯現在的文學已經完成這任務了。在這方面也有一些值得注意的作品。但不應該留在那兒。援助我們所愛的，所希望的新人，使其超越困難，鬥爭，假象，是很緊要的。援助他使其自己完成，描寫自己

是很緊要的。大會中，布哈林，高爾基和其他許多人都談到了。文學不應以模倣爲滿足，文學要說明，要提示，要創造。

共感有時不能求得。即以我來說罷。我生長在上流社會，受了上流社會的教育，當我作爲作家出發的時候，我自己所有認爲純正，健全，有價值的，馬上都和周圍的因習，虛僞直接發生衝突。在我們所住的這個舊社會，凡有價值的文學，都不能不是和社會對立的文學。

和周圍共感，爲上流社會的作家是不可能的。那麼和民衆共感，在目前狀態之下，也是同樣不可能的。如今，只有向未知的未來的讀者說話。若能在自己本力抓到深深感到人類的東西，那一定能抓住未來的讀者，只有如此自信而已。

(B) 布洛克的演說

布洛克 (Jean-Richard Bloch) 是前進作家羣中的有力分子。去年在莫斯科開會後，曾遍游蘇聯各地。比大會會議未開以前，他曾在世界週報 (Mond) 上發表意見，促其實現。在會議中，他屢次發言，並代大會報告決議和組織。不用說，他是會議中一個重要人物。

這裏所介紹的演說，原題爲「創作與人類社會（Création littéraire et société humaine）」，原稿發表於「歐羅巴雜誌（Europe）」七月號。

布洛克在這篇演說中，揭破文藝和社會的關係，反對藝術至上主義。他的意思是這樣的：許多作家都說爲自己而寫作，這是值得考察的。

站在創造者的立場，站在工人的立場，我們不能不贊成這句話。使一個工人活動的，是純粹工作的趣味，是對於工具的愛。我們最愛的也是爲工作而工作。這是很對的。

沒有這樣情熱的人必將成爲糊塗而無人理的饒舌漢。許多文學上的流派把言語當作內的獨白並不是沒有道理的。

但這回答只是片面的。寫作是獨白的。但翻過來看，在獨白後面，將發現對白。是作者和他的羣衆的對白。尋求正確的言語正是研究傳達意思的方法。

司丹達說：「我是爲少數人寫作。」果必諾說：「我是給詩人說話的」。伐勒里說：「失去應該去的讀者，我並不後悔。」或者像詩人車士塔夫，康的說法：「我只爲五個朋友寫作。」這些朋友，

這些讀者，五百也好，五十也好，你工作時，他們在那兒；他們沈默的存在給你平添了些勇氣。你的勞力的結果，你得送到這你同樣實際存在的暗默的裁判者的面前。

這外部世界，這社會，不管你再注意着要避開，會從四面八方來包圍你，攻開你退却的陣壘。

仔細看去，詩人的這種解放和浪漫時代作家的態度是一息相通的。

藝術家要求自由。他們要求的自由可分爲二類。一種是真實的，一種是錯覺的。真的自由是氣質，發明，發見，工作所因以活動的。這種自由是不能讓與的。任何社會，假使不願死亡，都承認爲神聖不可侵犯的。法國作家對於社會要求完全而無限制的獨立，這是我所說的第二種自由，錯覺的自由。

最近適逢許果的五十週年紀念，使我們許多朋友又重去翻讀許果的著作。近多少年來，因爲馬拉爾邁派的藝術的影響和高踏的空氣，許果頗受輕視。重讀的結果，大家都感覺到一種驚異。一部著作不是爲少數高尚人士或俱樂部員寫的，而是以全民衆爲對象。這樣是現代人所不理解的。許果在他的悲慘世界 (*Les misérables*) 的浩大的成功之後，他說：「如今，我和民衆之間，是有了一種交流

了。」Heinrich Mann 提起了這句話是有道理的。

差不多同時，紀在他的日記抄裏也記了左拉給他的感想。

許果和左拉都有許多缺點的。但他們都是民衆的代言人。並且不止於一個民族，因為他們的光燄是超越國境的。

在許果，左拉和民衆之間都有一種交流。但在民衆和現在西方的作者，交流在那裏呢？

大多數的西方作者，除過技巧以外再不覺得什麼了。不是有人在作甚麼「純粹小說」，「純粹戲劇」甚可笑的提議嗎？

我們的社會（布洛克自稱，當然是西方的資產社會）死了。牠失去了成長時代的勝利的節奏和樂天主義。我們只呼吸着一種荒涼的空氣。一種精緻而絕望的厭世主義。一種世紀末的甜蜜的香氣支配着我們。

X

X

X

從今以後，我們希望在創作者和羣衆中間有一種永久的聯合，有一種發揚文化的共同意志。我們

也曉得，在我們這樣的社會，這種一致不能持久的。但試轉眼向我們周圍看看，這世界上已經有一國正在實現我們所希望的那種聯合，而來給我們做榜樣。

最後一句：藝術家和羣衆融合一改。

(C) 馬爾婁的閉會辭 (抄譯)

關於維持文化，已經講得很多了。但這會議給我們一個更有力的教訓，就是問題不應該這樣處理。

中世紀的藝術家在十字架下的刻像，古代埃及人在墓上的雕刻，當時，他時並沒有意識到這是一種藝術。幾千年後，才被人發現。一切藝術品都是爲滿足需要，一種具有熱情的需要而產生。及至需要從藝術品中退去了，像血退出了軀殼一樣，於是藝術品便變形了，退到暗黑的領域裏去。只有我們的需要，我們的情熟才可以使牠重見光明。不被人愛好的時候，一切藝術品就死了。假使爲着生活，我們需要古代人的藝術，思想，詩歌，這些東西也需要我們才能復活，需要我們的熱情，需要我們的願望，需要我是的意志。遺產不是被傳授的而是被征服的。

在我們的共同意志之下，也許有千種的不同。但這意志是存在着。不管我們團體中的一切弱點和論爭，使我們集於一堂的完全是這個意志。……

(七) 多餘的話

上面只將三個人的演說，摘要介紹，已經佔了很大的篇幅，更要繼續做下去，更是不成功的了。只得就此帶住。不過這樣的介紹，既不是全部，很會引起誤會，這是筆者感到不安的。

此次會議，世界各國都有重要作家參加，英法德俄國的刊物，都有記錄發表。筆者所根據的只有四種日文雜誌和三種法文刊物。日本雜誌的材料都是間接的。記錄大約採自『俄國的文學新聞，演說辭却都是法國作家的。』記德的演講，節譯全譯共有三種，可是都不免有些錯誤和刪節處。賽爾邦 (Serpent) 的抄譯不用說了，社會評論也刪節得不成話 (其刪節處，並無政治意義)，而且錯誤太多。還是文藝的譯文比較忠實些。至於記錄，雖似取材於同一資料，而賽爾邦和文學評論也互有出入。法國方面，本來，Comune月刊和世界週刊都有專號記載，可惜筆者未曾看到。至於英美德各國的雜誌一定也有記載，希望有志的人來加以補充。筆者以為，這次大會，可說是光明運動以後，世界各國

智識分子第一次規模宏大的集合，意義非常重大，我們應該加以注意。這篇簡陋的追記能够上作個參改，筆者就滿足了。

——一九三五年十月——

清末的翻譯小說

中國人接受外國文學，是前清最後十多年的事，最初介紹進來的是小說。當時，在理論上提倡最力的是梁啟超，在實際上，翻譯得頂早而又頂多的是林琴南。

梁氏是雄辯多才的政論家，同時，對於文學也有較深的理解。在論小說與羣治之關係一文中，他用天花亂墜的筆鋒，把小說簡直成了萬應膏。他說：

「欲新一國之民，不可不先新一國之小說。故欲新道德，必新小說；欲新宗教，必新小說；欲新政治，必新小說；欲新風俗，必新小說；欲新學藝，必新小說；乃至欲新人心，欲新人格，必新小說。何以故？小說有不可思議之力支配人道故。」

話說得誇張而且有點籠統，但他點破了小說有支配人的不可思議之力。他舉出了「熏」，「浸」，「刺」，「提」，四種力；這却跟近年來批評家所提出的「移入感情」，「傳播思想」的主張暗合。

不過，他畢竟是政論家，不免急於功利。他創立了新小說，他譯印政治小說，他又創作了幾部史實的傳奇，但在文學的真正領域內，並沒有什麼建樹。

孜孜不捨地翻譯外國小說，用實例來打破中國人傳統的謬見，給外國文學奠定基礎的，實在不能不推林琴南了。

林氏譯茶花女遺事，是在光緒十九年（癸巳，公歷一八九三年），當時，中國人的確是見所未見，所以這本書就「不脛走萬本」（用陳衍語）。以後他潛心從事翻譯，直到民國十九年（甲子，公歷一九二四年）他死的時候為止，所譯的書，據鄭振鐸先生的調查，計成書的有一百五十六種。他所譯的取材，範圍非常之廣：「計英國的九十三種，法國的二十五種，美國的十九種，俄國的六種，其餘希臘，挪威，比利時，瑞士，西班牙，日本各得一二種，尙有不註明何國何人的作品的共五種」（據鄭振鐸先生的調查）。他把那麼多不同國度的奇異花草移植到中國的文苑來，的確是一個偉觀。中國人接觸了那樣豐富的舶來的作品，真是開拓了眼界，增長了見識，才把輕視小說，輕視外國文學的偏見，完全打破了。

林氏的翻譯，給下代從事文學的青年也有很大的影響。這在開作人，郭沫若，張資平諸先生的文字中，都有詳細的記述。這裏也不必去細引。實際上，在清末民初之際，林氏的翻譯小說是和民報，新民叢報，國粹學報同樣地被青年熱烈地愛讀過。不管讀者自覺或不自覺，外國文學，因為林氏的翻譯，在中國讀書界中，佔取了優勝的地位。這給後來的新文學運動，間接地暗地裏做下了播種的工作。

林琴南不諳外國文，他的翻譯完全依據別人的口述。他又偏愛所謂古文，他譯外國無名作家的小說也要用史漢的筆法。這是他致命的缺點。要求他的翻譯忠實當然是不能夠的。同他合作的人，大都對於文藝沒有甚深的理解，他所譯的書，真是玉石混淆。許多第二三流作家的偵探小說，戀愛小說也被移植過來了。後來變本加厲，竟有人模仿這種翻譯的寫作。所謂禮拜六派的發生，他的翻譯小說也可算是一種培養劑。

林氏而外，還有許多人也從事翻譯小說。當時的文學雜誌，如新小說，小說林，月月小說，新新小說，新世界小說等誌上面，都有登載。只就印成單行本的來說，從前涵芬樓所藏的就有四百種以

上。可見那時翻譯小說之盛，并不下於現在了。

那些翻譯小說，除過少數的政治小說（如十五小豪傑，經國美譯美國獨立史別裁等）外，大多數是偵探小說。拿數目看下來，恐怕外國稍像樣的東西都翻譯過來了。這偵探小說的流行和當時對於科學的好奇心有連帶關係。可是經了幾次演變，跟清末的暴露小說合流，竟產生了後來的黑幕小說。

當時比較有文學理解，翻譯過有價值作品的，還有會孟樸，奚若，蘇曼殊諸人尤其是周氏兄弟應該特別表出。奚若翻譯過天方夜譚，會孟樸翻譯過許果的作品，蘇曼殊翻譯過羅倫的詩和許果的小說，這都是值得提到的。而周樹人（即魯迅）作人兩先生所譯的域外小說集更是清末繙譯小說的最好的收穫。因為他們的忠實的態度不僅在當時是一個異彩，而且還指示了後來翻譯的新方法。周作人譯的紅星俠史，匈奴奇士錄等書，也是很好的譯品。

當時的翻譯方法，除周氏兄弟提倡直譯外，大多數都取的意譯；而那時所謂意譯，並不都是忠實地直接根據原文的。林琴南依據口述，當時便有不少人模倣。還有將別人譯稿，勾點改寫的潤色專家，那比林琴南的譯本更要靠不住了。林琴南的口述者，就有許多已經是由英文間接譯過來的；而所

謂上海翻譯家，更多根據日譯本的重譯。這種意譯和重譯的交奏，是當時翻譯界的大毛病。當時的翻譯，多稱譯述或譯潤，其忠實的程度就可想而知了。根據外國原著而重行改編的也有，當時稱爲演述。還有許多人的創作其實也是這種演述，不過沒有表明，如孫毓修的童話，包天笑的教育小說，大概都是這樣性質的東西。

清末的翻譯論爭

不久以前，「文壇」上，爲着翻譯，曾打過不少次數的筆墨官司。主要的爭點是：直譯呢？還是意譯？

不料這樣的論爭，在清末開始譯書的時候就有了。

梁啓超在光緒二十五年（丁酉）作的論譯書內面，就有這麼兩句話：

「譯書有二蔽：一曰徇華文而失西義，二曰徇西文而梗華讀」。

後者是直譯，前者是意譯，梁氏都不贊成。那麼，他主張怎樣呢？他說：

「凡譯書者將使人深知其意。苟其意靡失，雖取其文而刪增之顛倒之，未爲害也。然必譯書者之所學與著書者之所學相去不遠，乃可以語於是。」

換句話說，他贊成有條件的意譯。他在中國文化史上引了個例證；他說：

「繙譯之事莫先於內典，繙譯之本亦莫善於內典；今日故言譯例當法內典。自鳩摩羅什實義難陀皆深通華文，不著筆受。元奘之譯瑜伽師地論等，先游身毒，學其語受其義，歸而記憶其所得，從而筆之。言譯者當以此義爲最上，舌人相承斯已下矣。」

他這例子，嚴復却不同意。在與新民叢報論所譯原富書，有一段話：

「若其翻譯之文體，其在中國，則誠有異於古所云者矣。佛氏之書是已。然必先爲之律令名義而後可以喻人。設今之譯人未爲律令名義，闖然循西文之法而爲之，讀其書者乃悉解乎？殆不然矣。」

就是說梁氏認佛經是好的意譯，可作譯書的典型；而嚴氏却說佛經是直譯，不可效法。筆者曾親聽過沈尹默先生也贊成佛經的譯法，但他似乎認爲佛經是直譯的。他以爲像佛經那樣直譯，久而久之，也成了一種新的文體；現在的直譯，將來也可成爲一種文體，這應該鼓勵，不當反對。

嚴復主張譯文要信，達，雅，這差不多成了以後譯書的規臬。可是，他在與新民叢報論所譯原富書上有下面幾句話是可注意的：

「竊以謂文辭者載理想之羽翼而以達情感之音聲也。是故理之精者不能載以粗獷之詞，而情之正者不可達以鄙倍之氣。中國文之美者莫若司馬遷、韓愈。而遷之言曰：其志潔者其稱物芳；愈之言曰：文無難易惟其是。僕之於文非務淵雅也，務其是耳。」

這裏，拋却「雅」字而提出「是」字，不知是否他自己的進步。

當時上海翻譯家的代表者周桂笙也有對於翻譯的意見：

「今之所謂譯書者，大抵皆率爾操觚，慣事直譯而已。其不然者，則勦襲剽竊，敷衍滿紙。譯自和文者，則滿紙惟新名詞；譯自西文者，則不免詰曲聱牙之病。而令人難解則一也。」

他自己的翻述常自稱譯述，當然也是贊成意譯的了。

悼孽海花的作者曾孟樸先生

孽海花的作者曾孟樸先生不幸於炎暑的六月中溘然長逝了。

曾先生是清末一羣維新作家中的一顆燦爛的巨星，孽海花是清末無數說部中一部偉大的傑作，近年來，孟樸先生父和哲嗣虛白先生主持眞善美月刊，從事譯著生活，今次突然長逝，真是值得哀悼的。

自己和孽海花的作者並無一面之緣，孽海花一書還是在很小的時候讀了一遍；可是孽海花所給的影響和作者所給的好感，至今還是够回味的。

哀悼曾孟樸的文字在報章雜誌上已經不少了。筆者在這裏只能談一些片段的感想。

介紹我讀孽海花的是已故的胡筮僧先生。筮僧當時雖已參加革命運動，還肯熱心接近一羣年輕小弟弟。他常常拿些新書給我們看。他的新書很多也很雜，但現在回想起來，畢竟是文學的書比較多點

。他決不是文學青年，因為他所交結的人，除過一些青年學生以外，大多數是革命黨人和哥老會的弟兄。他後來屢次參加革命戰爭，組織國民軍，完全是他青年時代所奠定的基礎。

自己當時年紀太小，根本不懂什麼叫做文學。舊小說雖然老早已經偷着讀了不少，這些新的小說却全是他借給我看的。我因此讀了幾本林琴南的翻譯小說（大約是滑鐵盧戰血餘腥記之類，現在却一點影子也沒有了），還讀過二十年目睹之怪現狀，也讀了曾孟樸先生的孽海花。

我讀孽海花，記得是在學校鬧風潮大家合住在一個古廟時候的事。我躺在廟廊下十幾人合睡的草舖上一氣把這兩本書讀完的。小孩子固然沒有鑑賞藝術的能力，可是作者那種寫實的筆力很打動人。我覺得書中人物的生活行動和自己雖隔着一重雲霧，可是在我弱小的心中也引起了不少的情感。

劈頭，美女錯愛上狀元的虛名誤嫁了一個麻醜的莽漢而自殺的一段楔子，便在少年的心中引起了對於科舉制度的反感。書中那些名士的乖癖寒酸，和維新人物的激昂慷慨更喚起讀者變革現實的熱情。而洪鈞的身後蕭條也使人感到淒涼。

當時所讀的維新小說，只有一部寫徵欽北狩的中篇和這部孽海花最使我感動。到如今，故事雖已

模糊了，却還留着深刻的印象。

孽海花續集出世的時候，因為以前的印象太好，我很快地買了來，可惜自己還沒有讀，就送給一位朋友了。但孽海花前集所給的陶醉還够我回味的。

時間很快地過去，孽海花的作者現在是已經去世了。

在孟樸先生去世的不久以前，自己曾受過先生的哲嗣虛白先生的招宴。這是大晚報懸賞小說選者的會合。客人是葉聖陶，傅東華，陳望道諸先生和自己，主人方面除虛白先生外有崔萬秋，邵宗漢，傅紅蓼，金摩雲，周木齋幾位大晚報的少壯記者。談話集中在文藝，大家自然談到了孽海花。據說，孽海花，銷路很好，當時不知重版了多少次。虛白先生並且說：

「孽海花在當時能够那樣風行一時，完全因為題材現實的原故；假使作者當時要避開現實，決不會那樣受人歡迎了。」

這話的確是很對的。這又使人回想到孟樸先生所處的時代了。

新小說本來請虛白先生寫一篇關於孽海花及其作者的文章，擬在下期發表。虛白先生也慨然答應

了。忽然噩耗傳來，學海花的作者竟溘然長逝。虛白先生目前想來不會有工夫去寫這篇文章。這爲本刊讀者，也是值得惋惜的事。

孟樸先生的歷史和著作，各報記載很詳，這裏不再贅述了。

悼
藝
海
花
的
作
者
曾
孟
樸
先
生

一
二
六

卷下
電影批評

電影批評與研究

批評電影的困難，這是寫電影批評的朋友誰都應該感覺到的。除了客觀條件的種種限制以外，電影批評這一工作的自己本身也有許許多多的困難。

第一，豫備知識的缺乏。一部片子的產生過程（由編劇到剪接）對於這片子的評價有很大的關係，而且這種豫備知識，為我們的批評家是很缺乏的。因此常常演出意外的失敗。具體的例，譬如，雷納·克萊氏，(Rene Clair)的「巴黎屋簷下」(Sous les Toits de Paris)吧。這片子在創用音像的對位法 (Centre Punct-methode) 給有聲電影另開了一條新的路程，在電影藝術的發展上是很有意義的。然而，在該片放映的當時，這種豫備知識沒有，大家便忽略過去了。雖然，也有人指出「聲音的 Montage」却沒有看出牠的作用，並且沒有感覺到牠的重要性，這不能不算是影評家的失態。像這樣的例子，列舉起來，決非這短小的篇幅所能容。我也不想累贅了。要減少這種錯誤，影評者經常對於

電影藝術，應該加意研究，對於國外影界的動靜，應該時常注意，批評與研究同時并重，影評才有長足的進步。

影評的第二個困難是批評者對於一部影片沒有充分觀賞的時間。在兩個鐘頭以內看一張片子，出了影院，印象還沒有整理清楚，馬上就要寫好一篇指導觀眾的批評，老實講，這有點近乎「超人」的工作。平常的人不免會掛一漏萬，甚至把握不住要點。最好當在公映以前，影評家能多得試映的機會，不過，中國的片商是否有這種雅量，實在是個疑問。若是，看試片就得捧場，那麼，影評者索性放棄這合理的要求，而另圖補救的方法。我以爲影評家若不能看試演，則無妨在公映時多看幾次。這樣拿一種研究的態度去看同一的片子，一定可以有新的發現，而使批評的眼力增加進步。若影評者能各就所好的導演，演員或製作的公司，取一種分工合作的辦法，這對於影評者本身一定有很大的利益。電影是最年青的活的藝術，只有這種活的方法才可以研究成功。不知影評人諸君以爲如何？

以上所說，不過爲影評者設想，實際上，電影批評的進步，當然和整個電影文化的進步是相關聯的。因此，對於從事電影各部門的人員，我們不能不希望他們共同參加。現在頗有些專門家對於電影

批評不滿，這當然是有理由的。然而僅僅消極的表示還不夠，大家應該起來，一致地提倡電影事業的研究，給電影批評作有力的後援。批評有了正當的發展，電影文化，自然會有整個的進步，電影文化有了進步，批評自然會更加發展，我想關心於電影文化的專門家一定不否認這話罷？

電影批評的消沈

誰都不能不承認，現在，電影批評的確有點消沈的氣象。這當然有一部份是客觀環境必然的結果，但是，有一部份，我們也不能不承認，這是由於主觀力量的薄弱。

電影是綜合藝術，電影是近代科學的產兒，這一類的說法，我們已經耳熟得到了討厭的程度了。同時，電影是大眾的東西，這句話，現在已經成了極普遍的口號。電影所有的這種複雜的藝術性和極端的大眾性，確實使它和其他種屬的藝術截然分開。而電影批評的困難也就潛伏在這裏了。

一個電影批評者對於一部影片的內容和形式應該正確地把握到。為達到此目的，他對於產生這部影片的物質條件（經濟的，技術的乃至社會環境等）都應該深切地認識。不然，批評者掀起面孔的說話有時會近於無的放矢。尤其是技術方面已達到極度複雜的現在，這方面知識的缺乏會使批評本身受着很大的打擊。這實在是別種藝術批評所少有的危險。

自然，印象批評，鑑賞批評，在電影藝術中，也並不是絕對不許存在。但站在電影藝術的立場上，尤其為開始前進的中國電影着想。這樣的批評，積極的建設的功能太少。至少，這種茶餘酒後的零星東西不是我們所需要的。電影批評的消沈云云，當然也是指着有建設性的批評而言，那麼，這不是明明指示出對於電影批評者的一種新的要求麼？

在電影批評未發生的當初，一部影張所包含的意識和故事的構成最容易成為批評的對象。換句話說，以前的批評的確有點內容偏重的傾向。但是一個藝術品的內容不能脫離形式而獨立，猶如一個作家的意識和他的技巧不能完全分開一樣。偏重內容，和專談意識會使批評成為一種抽象的東西。反之，不明瞭內容和形式，意識和技巧的一致性便會發生批評上的二元論。而二元論的極端流弊便形成了「意識歪曲技巧尚佳」等等的公式批評。這樣，電影批評便消沈起來了。

真正的藝術的批評消沈了，而公式批評却大大地流行。最近，連幾張紅綠紙的小報都大談其意識如何技巧如何了。甚至，意識的應用到了莫明其妙的程度。故事上的小疵也會牽強附會到意識上。而所謂意識又是他們所見解的意識。譬如，接吻場面過多也許會被許為意識荒唐。意識，意識，天下許

多不可解的事情都假你的名字以行。至於技巧云云更是杳茫得不可捉摸了。

電影批評就這樣形成消沈了。而這種消沈只是要求一個新的開始。新的要求是什麼呢？就是·電影藝術理論的建設和電影的技術方面的研究。

（一九三三年六月二十三日）

對於電影界的希望

現在叫我說對中國電影的意見，我真沒有這勇氣。我已經澈底了解中國電影是處在怎樣一個困難的環境之下，物質的和社會的。

當然我並不是因此原諒製片商的偷工減料，不過，對於在困難的環境之下奮鬥的影畫藝人，我的確不能唱什麼高調了。

現在，藉這徵求意見的機會，我只來說點起碼的希望罷。

手工業徒弟制度下所產生的一種關門政策，雖說不一定瀰滿於整個中國的电影界，可是在電影圈內，這種風氣依然強有力的存在着。一切忠實於藝術的影藝人都應該肅清這前時代的殘存物罷。

明星制度的弊害，在中國發生了許多可鄙可嘆的影嚮。爲使中國電影正當發展，這也是應該廢除的。要打破這惡習，只有提倡新人。孫瑜先生提拔新人的成績，不是可供借鏡嗎？

最後，我希望從事電影的藝人要努力提高自己的理解力。對於劇本，自作聰明去任意增減固不可，「搬場汽車」其實也不必一定能完成自己的任務。這種理解劇本的必要，不限於導演；演員，攝影師，乃至佈景都應該注意的。

自己對電影雖然不大在行，但以上所舉的三個希望，相信決不是多餘的。所以藉明星半月刊徵文這機會，便不客氣地說了出來。

對於電影批評的希望

一九三四年到了。對於影評界，我抱着以下的三個希望：

(一) 我希望影評家多做點準備工作

最近似乎頗有些人對於電影批評表示不滿。在目前的種種條件之下，做電影批評是怎樣困難，這些人也許不知道。不過，有些影評家的確也有時暴露出許多弱點，與他人以口實。前幾天，「每日談座」裏曾指出多數影評家忽略了「歌舞昇平」中的「被忘記了的人們」的歌曲，就是一個很明顯的例。像這樣的事其實是很多很多。譬如，最近，「魔俠吉訶德」在影評中曾熱鬧過一時。但是，大家都在西萬提司的原著上做文章，而沒有注意到這部片子和馬沙訥（*Massenet*）的歌劇的關係，並且，大家都忽略了編劇人，甚至推測編劇者是一個白俄，而不知穆朗（*Paul Morand*）是歐戰後法國最出鋒

頭的小說家的一個，他的編劇多少值得我們注意的。還有些影評家過於偏執武斷不能虛心坦懷鑑賞銀幕上所表現的技術。或者，更進一步透過銀幕去認識原作的企圖，許多比較有意義的影畫，在這樣大刀闊斧的批評之下抹殺了。威爾斯 H. G. Wells 的諷刺現社會的寓言被目為荒誕無稽的神怪片（註指豹姑娘）；克雷雷 Rene Clair 代表西歐聲片藝術的傑作被斥為無聊（註，指巴黎屋簷下和百萬金）。其他類乎這樣的批評不勝枚舉，至於希望大家作吉訶德的妙論更不必提及了。這樣的批評為中國電影藝術的前途，總不能不承認是有害的罷。影評家果真感覺到自己責任的重大，應該虛心坦懷多做點準備工作，不要過於率而操觚，斷送了整個影評的威權。

（二）我希望電影藝術的研究和影評同樣地被人重視

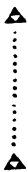
影評家應該多做點準備工作，更進一步，應該研究電影藝術的理論，但影評家并不是三頭六臂，而電影藝術的研究又是一件艱苦煩雜的工作決不是茶餘酒後所能實現的。這裏，我不能不希望有研究電影藝術各部門的專家出現。電影藝術雖然年青，可是這短短的三十幾年間的成果，已經可算是浩然

大觀。電影藝術又是借重前進的各藝術而發達的，因此，分部門的研究成爲必要的，這更不是影評家所能兼顧的事了。但，爲促成專門研究的實現，我們不能不先製造相當的條件爲喚起讀者注意，提供發表的地盤等都是很要緊的。影評家在今日總算是有相當的地位了，就爲造成影評的權威，也應該盡力促成這種研究的實現。從前雖有些研究的文字介紹過來這是絕對不夠的。我希望電影藝術研究能和電影批評佔同樣的重要。這樣，電影批評，因爲電影藝術的發達才能脫離現在這般幼稚的地步而飛躍地向上發展。

(三) 我希望電影界各方面的人材參加這提高電影文化的事業

電影藝術，因爲範圍廣汎材料浩繁不能不爲分部研究。而這各部門又都有他發達的歷史和特殊的方法，決不是毫無準備的人所容易染指。所以我不能不希望從現在電影各部門的從業員中有熱心的研究者出現。這樣還嫌不夠，若是和電影藝術有關係的前進的各藝術部門中能有人翩然加入新藝術的研究，那是更所希望的事。並且，電影的研究資料搜集頗不容易，若電影企業者能予以助力，困難多少

可以減除。尤其是外片的輸入商和從業員，能給影評家和研究者謀方便，那對於影評和電影藝術的研究一定有很大的利益。日本的蘇聯電影的研究得力於袋一平（日蘇商會經理）的助力不少，可作借鏡，不過，就中國現在的情形看，這也許覺得奢望了罷。



總之，一九三四年的影評家應該更向前進。而這裏所說的三個希望為影評的發展是必要的，我確切地相信着。

（一九三四年元旦）

「生路」

新藝術的登場

待望了很久很久的蘇聯有聲鉅片「生路」現在開始在上海大戲院放映了。在中國電影史上，這是值得大書特書的一頁。

從來，中國的影戲館只是好萊塢的殖民地。英德法各國的影片已經很少。至於蘇聯，因為特別的關係，牠的影片在中國市場從未露過面目。但近幾年來，蘇聯影業有突飛的進步。電影界的老前輩，豫美法德各國，都歡迎蘇聯的影片，甚至招聘蘇聯的導演，請求指教。只有中國的閉關主義成了世界的奇蹟。現在，中蘇復交了，蘇聯的影片可以在中國公映了，這不僅給中國民衆添了一種新的健全的娛樂，並且可以給中國電影界指示出一條正當的出路。所以，在中國電影界的記錄上，這是值得注意的一件事。

話說得太遠了。現在我們先就「生路」的題材，創作法以及技巧各方面，作個具體的批評，以供看這新片諸位的參考。

題材的選擇

這是描寫失業小流氓參加建設的故事。

兵荒年荒的結果，一九二三年，莫斯科等各大都會都充滿了一羣羣的小流氓。因為失業，或者因為失了家庭，他們自暴自棄地去做種種作奸犯科的事情。警察嚴厲逮捕，但是愈捕愈多。後來，由陪審委員中之一人，勸導他們作工。因此，這一羣羣的小流氓，便變成質樸勇敢的青年工人。中間經過了幾番波折，他們後來造成了一條鐵路。鐵路告成的時候，他們中間最勇敢的一個，竟為敵人所暗算。最初的火車，便載着這光榮的死屍，去赴羣衆的盛大的祝賀會。

這個故事，一點沒有誇張，也沒有歪曲，只是很忠實地，把偉大的建設過程中幾個插話，很技巧地搬演到銀幕上罷了。但是，我們看了以後，覺得對於人生對於社會得了無數的寶貴的教訓，那又是

什麼原故呢？

當然，導演的手法 and 演員的技術，確有使人感動的效力；但是，最重要的還在故事本身。

第一，我們感覺到的是題材的現實性和積極性。先講題材的現實性罷。我們已經說過，這故事只是偉大的建設過程中的插話。在人類改造歷史的時代，這樣的插話隨時隨地是有的。蘇聯現在已經走上這個時代了。大眾爲着自己的幸福而工作，爲着自己子孫的幸福而工作。大眾所造出的剩餘價值使是大眾所公有的財產。這財產又變作別的公有事業的資本。而這資本的積蓄便形成人類向自然鬥爭力量的增大，同時也便是人類幸福的增大。這樣偉大的建設，當然需要大眾全體去參加。就是脫離了大眾，成了大眾公敵的小流氓，只要一有參加的機會，都可以變成勇敢前進的鬥士。事實上，世界各國都感受着失業的痛苦和恐怖，只有蘇聯是惟一的沒有失業的國家。在這樣的國家內面，小流氓去參加工作是必然的事情。不過，這種參加，並不是資本社會的懲罰，也不是基督教會的慈善。這是社會主義必然的現象，這是「人生大道」這是「生路」。而這部影片「生路」就是在這樣環境之下產生的。所以，這種沒有強迫，也沒有欺騙，只有各人自發的參加和自動的奮鬥。大眾須要自己的成功，爲着獲

得成功，情願自己冒險去拚命。就是死，爲這種人也不是悲哀的。這便是「生路」這便是「人生大道」。

現在，全世界的民衆都很迫切地需要找出一條生路。然而，在來的藝術家所指示給我們的，只是頹廢，只是感傷，不然便是醉酒婦人，最高也不過是禁慾和忍耐；這都和現實相去是十萬八千里。沒有現實根據的生路只是死路。但是，能够赤裸裸地在現實中間指出一條生路的，別的那一國的影片還有呢？

只有前進的人們才敢正視着現實！

其次，再說題材的積極性罷。藝術的作用是使人向上，使人前進。因此，題材的積極性便非常重要。「生路」的作者對於這一點也很注意。所以，他取材於羣衆參加建設的積極方面。不良份子的煽動，和敵人的陰謀破壞，不過是積極方面的陰影。但這種積極性決不是偶然的。這和現實性相同，牠有牠的社會根據。在蘇聯的偉大建設時代，必然地，大衆都是積極參加。除過沒落的白俄，誰也不肯消極。消極只是對於現實的盲目。因此，我們又可以知道題材的積極性是和現實性相關連的。

實際上，敢於面着現實的人們，沒有不積極的。

創作的方法

新興藝術必然要把握着唯物的辯證法。

抓着現實，具有積極性的作家，他的創作方法只有唯物的辯證法。

就拿這部影片「生路」來講罷。作者雖然描寫現實的積極方面，但是，他決不是簡單的樂觀主義者，他決不忘記積極方面的陰影，他決不忽視破壞建設的敵人。

「生路」的故事是辯證法地進展着。

當莫斯塔法（小流氓中最勇敢最能幹的一個）和那羣小流氓到了工廠之後，他們發現了一個新天地，他們很快活地工作。他們把作流氓時那些不正的方法，利用到工作上，他們反得到許多的便利。譬如，利用偷割別人皮衣的手腕去割皮，便可以作一個很好的皮匠。但是，流氓時代的壞習慣，也可以依然作祟的。因此，食堂裏的刀叉之類。便不翼而飛了。帶他們來工作的那位委員（在這裏當然是指導者，以後，我們就稱做指導者罷）並不責問他們，而使他們反省。在莫斯塔法的一喝之下，小偷

們自動地把刀叉放回來了。工作這樣進行着，成績自然很好。外面的小流氓自動地跑來要求作工了。譬如加而金（這是另一羣小流氓的領袖），因為死了母親，受不住父親醉後毒打而流為流氓的，現在率領他的一羣夥伴到工廠來了。工廠一天一天發達起來，忽然發生了意外。工廠和車站間的道路被水沖毀了，工作沒有原料。小流氓不復作工，野性就發作了。指導者看見情形不好，到莫斯科去商量辦法。他去了以後，不良份子便煽動羣衆做破壞機械的工作。莫斯塔法和加爾金領導比較良好的羣衆作反對的鬥爭，到底把不良份子縛綁了。但是，機械已被破壞，工廠是一片淒涼的景象。指導者回來看見，默然不語，大家都在垂頭喪氣。他忽然從衣袋中，取出了火車鐵路的模型，在台上旋轉。大家才恢復了勇氣。他鼓勵大家建築一條鐵路。大家都很踴躍地贊成了。平路的平路，鋪軌的鋪軌，工作進行得非常便利。意外的阻礙又來了。不良份子勾引以前小流氓的頭目，用酒和女人誘導大家。果然有許多人發生動搖，放棄工作跑了。莫斯塔法和加爾金，看見這樣情形，知道斬草除根，非入虎穴不可，乃領了一羣去詐降。當酒酣狂舞之際，他們搗毀了敵人的巢窟。鐵道告成了。加爾金要做車長，莫斯塔法將作司機。坐着搖軍，莫斯塔法一面唱歌，一面前進。敵人正在拆毀軌道。莫斯塔法翻車了，敵

人從暗中躍出。一陣格鬥的結果，莫斯太法被敵人刺殺了。第二天是鐵路落成的祝賀會。火車滿載着這鐵路的建設者前進。在中途發見了拆毀的軌道，在旁邊發現了莫斯太法的屍身。會場上，軍樂吹奏着，人家高唱着歌。車頭前載着英雄的屍屍，緩緩地冲破落成禮的紅線。一場英勇的故事就這樣閉幕。

看了這詳細的經過，無論誰都會感覺到，這建設是多麼困難啊！這些困難是現實上必不可免的。抓住現實的建設者必不忽視這些困難，但是也斷不因却步。抓住現實的藝術家也是一樣他要把種種困難，從客觀方面分析得清楚，而同時，他要用主觀的力量去克服這一切困難。他決不肯像從來的作家一樣，看輕客觀的困難。他更不肯表示主觀的薄弱無力。一切的成長都是在兩個矛盾的力量鬥爭中發展。這是現實的真正姿態。能抓住這現實的只有唯物的辯證法，能表現這現實的也只有唯物的辯證法。

「生路」的故事，便是創作上的唯物辯證法的很好的標本。

技術的教訓

這樣的故事，在技術方面，當然要有新的創造。但是，在辯證法的立場上，傳來的好的技巧，也不應該放棄。

在「生路」，新的技巧是什麼呢？

第一，便是montage的特異。在這裏montage簡直超越技巧的範圍，而突入到故事的本身了。

尤其是字幕。那不只是說明，而是情感的活動。字幕的由上而下，或山下而上，或由左至右，都跟着故事本身，跟着觀衆的情感，而自由自在變化。字幕上的字形的大小和排列也有刺戟情感的作

用。

舊的技巧，在這裏，也十分利用着。如格鬥時搶奪一把刀子，軌道拆毀時莫斯太法的快活神致，都是很好的例子。

至於小動作的活潑滑稽，全片添加不少的活氣，使觀衆感覺到愉快和休息。

總之，新興的電影是使觀衆得到感動。一切的montage，一切的動作，都以此爲目的。所謂寫實，不是作者死模倣着現實去呆呆描寫，而是在使觀衆心中生出逼真的情感。

「生路」的技術，所給我們的教訓，便是這樣。

其次再談到技術方面的大衆化。活潑滑稽的動作，常套的然而使人緊張的montage，都是大衆所歡迎的。「生路」的導演，却很聰明地利用了。

演員表演的素朴，不做作，一點沒有做戲的氣味。這是必然的結果。因爲蘇聯的電影，沒有「明星主義」(Star System)

至於音樂歌曲是多麼通俗多麼淺近。以工農爲本位的國家，這是當然的事。

綜合的結論

「生路」公映了。爲許多人，這是揭開了一個謎。有些人以爲蘇聯的影片都是煽動的宣傳，然而銀幕所映出的只是素朴的寫真。這裏沒有誇張，也沒有歪曲。

「生路」公映了。爲中國電影界應該指示了一條「生路」。革命不須誇張的英勇。字幕上滿寫着口號，不必一定能使觀衆躍動。問題在要抓住現實而前進。朋友，你的感想怎樣？

（一九三三年二月十七日）

「重逢」

(一) 批評的困難

提起筆來想寫「重逢」的批評，真感覺到很大的困難。這片子剪得真太利害了，看時只發生支離滅裂之感，據檢查委員會的公佈，只剪去「列甯像，列甯廟」兩個畫面，實際斷不止於這短短的幾米。不然，試問片子開始，為什麼會沒有音樂？這明明是「國際歌」被剪去了。因為片子的初場是紅軍檢閱，那時的吹奏和歌唱必定是國際歌。並且，前一次「生路」的「國際歌」也是被剪去的，這回不過又來一次罷了。「國際歌」被禁止，自然有牠的理由（雖然帝國主義的國家裏也還容許），不用別人去管閒帳。不過，照這樣類推下來，剪去的部分一定是很多很多。這却苦煞了觀眾，更其苦煞了批評者。叫他們怎樣下筆呢？難道只說「片子剪得支離滅裂，評者無由下筆，」就可以了事麼？當然

不能。并且這也不是忠實於藝術的態度。那麼，應該怎樣辦？只有拿自己的想像去補充視覺，用理論去把握技術，如此而已。這種批評，也許有人不能滿意。但是，在這樣年頭，想滿足自己的藝術的良心，除此以外，還有什麼法子呢？我如果要請教一般的觀衆和讀者。

（二）故事的構成

先用想像補充視覺，把銀幕上那篇若斷若續的故事構成罷。

革命紀念日，有紅軍檢閱的典禮。軍容是如何雄偉，不用記者浪費紙筆，銀幕上的形象已經告訴大家了（可惜這段變成了無聲片）。檢閱後有批評會。在會場，機械建設工會主席力伯康做了一場慷慨激昂的演說。在演說時，他偶然回憶到以前紅軍的苦況，他的心頭同時也湧上了強烈的刺激，他便昏去了。醒轉以後，他得了休暇，到南方去休養。在長途的火車上，他追記以前苦鬥的歷史。那一段一段可歌可泣的插話，通上了銀幕。從前，他是管理運輸軍械的委員。有一次，他帶領軍隊押運軍械去接濟老同志倍加。不料中途遇伏，敵人積木阻車，犧牲了許多兄弟，他自己也中了彈，移

屍運木，乘車馳去，終於達到目的地。他和老友倍加作了痛快的握手。而握手時觸了他的傷痕，反使他生了快痛。他寫到這裏，火車已抵黑海。他改乘摩托車抵休養所。這裏是一個愉快的環境。青年男女，唱歌的唱歌，游泳的游泳。但是老鬪士力伯康，在息游之餘，仍繼續他的回憶錄，他記到破獲一個祕密反動機關的故事，陸軍上校比老是這機關的領袖。他指揮部下，專破壞運輸力伯康和他的同志用過種種方法，終不能消滅他。一天，有一婦人，自稱比老上校的寡婦來見力伯康。她說比老已經給人殺死，過去一切都完了。她願改正過來做革命工作。但是，力伯康叫她簽字，她却老是不肯。力伯康便下令把她監禁起來，不知怎樣，她却逃走了。他的回憶錄這樣告了一個段落，銀幕便由過去回到現在。一天，他想去訪老友倍加，半路上，他看錶的當兒，忽有一人迎面闖來，錶便跌在地上。那人拾錶還他，一看不是別人，正是倍加。倍加現在作了船塢委員會的主任。船塢那時也正發現了許多可怪的事端，却總摸不住頭腦。力伯康到倍加家，和倍加夫人相見。不料自稱伊蓮娜女士的倍加夫人却正是以前逃走無蹤的比老上校的寡婦。他又和他的錶上的肖影相比，也復不差絲毫。那錶不是別的，正是比老寡婦被捕時他所獲得的。他懷疑了。他把這事又記在回憶錄上。有一次，他無意中，聽得

伊麗娜偷打電話他才確道伊麗娜通敵，想破壞新造的巨船，幸而未得成功。他趕到船塢，他找到倍加，他急迫地想把這秘密告訴出來，因為刺戟太過，他話未說出，人已倒在地上。這回他可真死了。倍加在他的回憶錄上，發現了伊麗娜的祕密。他便打電話到公安局，犧牲了自己的私愛。到了新船行下水禮那天，倍加當衆演說。而在這種犧牲精神之下，蘇聯的五年計劃，終於在四年中實現了。

(三)新技巧的練習

此片導演烏里諾夫 (Ulmov) 大約的一個後繼之秀，他的技術完全是新的試驗，這新技術就是差不多全篇都用對比法。篇首有紅軍檢閱，收場用新船下水，都是偉大的場面，開始有力伯康演說，結穴有倍加演說。尤其是力伯康的回憶，完全用回憶和現實的對比。這是最難的方法。觀眾稍不注意，會混淆起來。導演當然在背景，服裝，言語。音樂方面，都很注意，把兩者劃分清楚，使牠分明相對。但是觀眾，至少是外國觀眾，理解力不夠，無論如何。容易發生誤會，至少。也感覺混亂。不幸，這片子又受了過度的剪裁，一般觀眾更難理解了，但這新的嘗試，為電影藝術本身是有意義的。

我想，導演用這種複雜而又零碎的對比，除過技術的嘗試，還有一種意義。就是以古比今，使觀眾（當然對於蘇聯觀眾）發生反省，提起努力自奮的意氣。在建設時代的蘇聯，這有重大的政治意義。藝術組織大眾，這又是一個好例。

此片技術的成功，雖然不及「生路」，但是以紅軍檢閱起，以新艦落成告終，實不失為一張巨片，尤其在「躡武國」虎視眈眈想侵入西比利亞的今日，此片更有示威的意義。

（一九三三年二月二十六日）

「巴黎之光」

一九三二年是法國電影的黃金時代。自一九三〇年左右，法國影業界才開始作聲片的嘗試，雖然，這比較美德兩國是落後的，但，因為默片一藝術的遺產豐富，所以很快地獲得長足的進步。「巴黎屋簷下」的導演雷納·克朗，完成他的音畫對位說的理論，給聲片藝術添了很大的貢獻，一九三一年的法國影壇恢復了以前默片全盛時代的盛況。到了一九三二年，德國那齊斯的狂潮，把許多有良心的電影藝人催送到巴黎法國影壇平添了這些移植的人才，更呈出了空前的生氣。這些移民藝術家都憑藉法國電影的地盤，顯示出自己的好身手。巴甫斯特「Bapat」的「唐吉訶先生」是最有名的一個例。

△

奧采蒲本來是蘇聯的導演，他的成名作是「黃色旅券（The Yellow pass）」。後來和安娜·絲姐同

到德國研究，在那裏，他們會合作拍一部「加拉馬梭夫兄弟（中譯名莫斯科奇情案）」曾在上海開映過。因為國社黨執政，他也和德國的藝術家一樣，到巴黎去了。

△

「巴黎之光」是他到巴黎後的第一部作品。演員完全是法國人。在這裏表示出電影藝術在國際合作的成功。

△

這是一部喜歌劇片（Cine-Operette）。在這新完成的種屬（Genre）內，我們不能不承認這是一部成功的作品。

△

喜歌劇片當然發源於喜歌劇（Opérette）但並不是直接產生的。喜歌劇是歌劇（Opera）的大衆化的新形式，它的特長在輕快的諷刺。但，為傳統的形式所局限，這裏的諷刺常常是直觀的理智的。是沒有充分感動的力量。到了有聲電影完成了以後，才產生了喜歌劇片。這是以喜歌劇為基調，多少

參加了一些 *Revue* 的成分，利用聲片的特長，而完成了一種最大衆化最有感動力的新形式。

△

若以歐洲發達的喜歌劇片和美國華納公司一派的新歌舞片相較，後者雖然富於戲劇性（*Bramble* *and*），而因歌舞與戲劇不易融合，時時有支離滅裂的危險（最近的例如「奇異飯店」）；而前者則混然一體，達到了完成的境地。

△

喜歌劇濫觴於巴黎，而喜歌劇片也特盛於法國。法國的大導演雷耐，克萊的以前的幾部作品，就在上海開映過的，如『巴黎屋簷下』，如『百萬金』，都是這一類性質的東西，而這部『巴黎之光』，和上舉諸作相較，并無遜色。不，克萊的作品，雖然富於藝術的色香，然而，纖細的感傷的調子，往往只受高級觀衆的歡迎；而奧采蒲的這部作品中，則一貫的是明朗的痛快的諷刺，更容易爲大衆所接受。

△

奧采蒲的這種態度並不是偶然的。因為他是另一種新的社會組織中長出來的人，舊社會的一切矛盾，虛偽，黑暗，不合理他能夠大膽地去哄笑牠。

△

在這裏，雷耐，克萊的對位法的特長都被很好地承繼着。在這裏，擬音，象徵諸手法，比「巴黎屋簷下」諸片，更大膽地應用着。就結構講，也完全接受了法國藝術的傳統，顯示出作者手腕的圓熟，最明顯的例子，如用賣報者的合唱以示事件的進展等。

△

導演奧采蒲畢竟是才人。他在德國所製的「加拉馬梭夫兄弟」，完全得了巴蒲斯特的短峭的作風；而在這「巴黎之光」裏面，他又應用克萊的手法，雖然在這兩部片子中，他沒有以蘇俄藝人的態度去處理，去解釋；但在形式方面的成功，誰都得承認罷。

△

主角 Jaqueline Francoll 是由歌劇移到影壇的新人，他的楚楚可憐的姿態，和天真爛漫的表情，

在好萊塢，再也找不到的。

△

爲着膩了美國影片的觀衆，這是一服爽快的清涼劑。

（一九三四年六月十一日）

「百萬金」

一 前辭

去年，雷耐·克萊的聲片傑作「巴黎屋簷下」(Sous Les Toits de Paris，中譯名爲風月今宵)上映的時候，恰巧筆者有別樣事情，沒有工夫批評，始終覺得遺憾；現在，同一導演的作品「百萬金」又上了國泰的銀幕，筆者覺得對於克萊的作風和法國聲片的這種傾向，年來所藏在心頭的話，有發洩的必要。所以，雖然，孟令先生在本紙上已經有了一篇文章，筆者藉這機會不憚辭費，來一個「再評」，以供影評家諸君的討論商榷。

二 克萊氏的作品及其技術

法國的有聲電影，發軔於一九二九年，一二年間，遂有長足的進步，儼然能和聲片的宗邦美國分庭抗禮。這當然是歐戰後法國產業發達的結果，而同時有雷耐·克萊這樣天才的藝術家，也是法國電影界有力的強味。

在默片時代，雷耐·克萊已經是名導演了。雖然，他還沒有獲得到如今這般的國際的地位，但，一到聲片時代，Films Sonores Tobis 馬上和他訂立了長期合同。就這一點看來，以前他在法國電影所佔的地位，我們可以推測了。

克萊氏製作聲片，始於一九三〇年，到現在，他的出品，不過只有四部。但是，從他的處女作「巴黎屋簷下」起，到最近的「七月十四日」，（*Le 14 Juillet*），每篇都獲得了世界最高的榮譽。他的地位，是一篇比一篇向上，現在，他還很年輕，他的前途也可以說正無限哩。

他的四部聲片如下：巴黎屋簷下（一九三〇年作），百萬金（一九三〇年作），給我們自由（*A nous la Liberte* 一九三一年作），七月十四日（一九三二年作）。三年間只產生了四部作品，克萊氏可謂寡作的導演了。

但是，克萊氏這種寡作也有他的原因。當然，他有藝術家所特有的那種矜持，不肯濫作，這是很明白的。而重要的原因，是他出品的態度與衆不同。每部片子，從編劇到攝影佈景聲音等一切都由他自己，不受別人支配。在現代這種電影企業組織之下，比較，他還保持了一些自由。這種製作態度和他的片子的意識是有一貫的關係的：——小市民的自由主義。

而他的技術自然和他的意識是表裏一致。輕巧的諷刺，含淚的微笑，和諧的音 (Ton) 畫 (Image) 的配合，流暢的律節 (Rythme)，和完整的結構；這一切，在狹小的範圍內（和劉別謙等相較），差不多逼近了完成的地域。

他保持着他的技術的特點和他保持着他的製作態度一樣。從他的處女作一直到最近的出品，他所特有的藝術的芬香是始終一貫地存在的。沒有人模倣他的技巧，而他的技巧也實不容易使人模倣。無論好壞，他的藝術的精巧玲瓏差不多達到了小市民全盛時代的手工業的地步。

三 小市民藝術的一傾向

在資本社會沒落期的現在，小市民對於現社會的態度，必然發生兩個相反的傾向；一個是積極的，另一個是消極的。前一種傾向就是無目的的反抗和黑幕式的暴露；後者則為利那的享樂主義和對於現實的逃避。美國近來的許多暴露影片，無疑地是前一傾向的表現。而在歐洲各國——尤其是德法兩國——後一種傾向更為濃厚。

在法國，這種小市民的消極傾向的藝術，因為經過長期的洗練，更形成一種特別的完美。稍微從事藝術的人，誰都知道，自十九世紀以來，法國藝術各部門的發達，恰恰是資本主義藝術史的典型。法國的小市民藝術，很巧妙地承繼了各派藝術的特點，渾然融為一物。他們的作品，是自然主義的軀殼，穿着浪漫主義的外衣。這並不是二元論的機械式的湊合，而是小市民自身整個接受了資產者所拋棄了的殘滓。

試拿和電影有密切關係的戲劇來講罷。自然主義以後的主流是所謂寫實的人道主義。除了這主流以外，還有輕妙的喜劇作家，有專描寫巴黎市井生活的巴黎人派。但，他們的作品，也同樣地，有輕妙的諧調，含淚的諷刺和堅實的寫實手法，觀眾一點感不到沉悶而却有哭笑不得的心情。這種傾向，

如今整個流入到法國的電影裏面了，而雷耐·克萊便是最成功的一個。

四 怎樣批評這種藝術

一直到現在，我所寫的還不過是本文的序論。這序論未免太長了，讀者也許會討厭。但是，這也有一番道理。近來的電影批評有許多流弊，而粗製濫造即與發揮，也是不好的傾向。我以為在批評一部片子之前，我們應該多做一些豫備工夫。譬如，導演的作風，主要演員的特性，劇本的來源，都應該先加一番考察。這可使批評者對於這部片加多理解。若是這部片子是一個比較生疎的國家的產物如英，德，法，俄各國的影片，為增加更多的理解，對於這一國家的藝術一般的傾向，也應加以介紹。為使批評不陷於沈滯，為使批評不公式化，為提高觀衆的賞鑑力，這種研究的態度，我相信是必要的。對於法德影片的批評，從來多陷於理解不足之嫌，法德兩國的言語，在中國本來太不普遍，觀衆自然不易理解，批評者若再草率從事，必然會引起不好的結果。就是把中國的觀衆，永遠放在金元帝國的影響之下。并且我還有這樣一個意見。因為資本勢力的關係，美國影片，雖二三流的作品，都可自

由自由地流入中國；而歐洲大陸的影片，能輸入到中國來的，大概都是相當的佳構。祇看以前幾張德法的片子，就可以明白。所以，我以為對於這種比較稀少的影片，我們批評的態度，更應該慎重。

也許有人說，同是資本社會的麻醉品，稍微粗魯一點的批評，也何須介意。這，我却不以爲然。批評的作用不僅止於揭發一個影片後面隱藏的企圖，並且還要抓住它的長處供我們的參考。所謂承繼文化上的遺產云云，當然是指批評的後一種的作用。不然，批評只做一些破壞的工作，對於中國電影的發展有什麼效用呢？

五 「百萬金」的內容與技巧

閑話太長了，現在趕緊歸入批評本片的正文。爲敘述明瞭起見，我遂條分寫在下面：

第一，關於題材，據說這部片子，是由 C. Barr 和 M. Guillemand 的喜劇得到暗示。這在克萊的作品中，可算特別的。他的作品，大概由自己個人創意，而這部却多少可算是改作了。喜劇的原本，我們沒有看見過，不知和影片有多少異同。但，就影片的結構種種來看，這依然是克萊創造的一個渾

成的作品。不過原作者的題目總在裏面保存着。我們可以無疑地說這也是一種輕巧的 Vaudeville。

第二，作者的意圖在諷刺小市民拜金的醜態。畫家米歇爾本來是一個不事生產的。負債纍纍而尚奔走於兩個女人中間的所謂藝術家脾氣的人物。然而意外的頭彩竟使他失去了從來的安靜。在追逐那件舊 *Valise* 的時候，他簡直和發了瘋一樣。彫刻家普綠斯倍本來和他是共患難的朋友，因為他不肯答應分一部分錢給他，後來他無辜被捕的時候，普在警察署不肯證明他。並且冷然告訴他，你以前不答應分給我，現在自己去找那件舊上衣，百萬金是自己的了。最慘酷的，乘機還奪了他的情人 *Anda*，利用她到歌師那裏去偷那件衣服。在舞台上，米同普混入兩隊戲子中去，去搶那破衣服而各扯得一只袖子，這在銀幕上是觀眾的笑料，而在實際上是作者最刻毒的諷刺。至於債戶時而怒罵，時而恭維；鄰舍的前倨後恭，無往不是諷刺的對象。鄰舍少女捧花讀祝詞使人在笑了以後會生不寒而慄的感想。少女含着微笑發出琅琅似珠玉的言語，正是作者辛辣的諷刺哩！

第三，講到結構這是克萊氏所最擅長而有特色的地方。他的每部片子都是佈置嚴密，首尾相應，宛如法國古典作家所寫的文章一樣。以前映過的「巴黎屋簷下」，起結都用由上移下的鏡頭寫出歌師

在街上賣唱。這回的「百萬金」結構比前片更爲完整，開始他先用一個 *panorama* 寫出一排巴黎僻巷的屋頂。當鏡頭移動到某一屋頂上，音樂特別響亮了。這時有二個人揭開天井上的玻璃向下窺望，一隊狂歡的男女正在載歌載舞。看見天井的人，他們集攏起來。天井上的人用英文去問他們，其中一個老者（即後來送舊皮給 *Beatrice* 的劇場中人）給他倆比手勢的說，而故事就這樣開始了。到收場的時候，又回到了問答的場面。老者在問「你們明白了嗎」，接着，羣衆重復跳舞，直到興盡人散，*Beatrice* 抱吻而終。這當然是用的回述的手法。默片時代以來，這種手法用得很多。在中國也有幾張片子用過，並不希奇。然而克萊用來特別覺得新鮮有味者，應該歸功到音樂和鏡頭角度的效果。「化陳腐爲新奇」我們正可以用來，批評克萊的這樣手法罷。

最值得注意，是「對位法」的巧妙的應用。對位法在聲片的發展上本有很大的功效。聲片能漸漸脫離舞台劇的影響，而重復獲得默片時代電影所已有的種種技巧——特別是聲片能獲得默片時代的善美的 *Montage*，完全是對位法的力量。但是，對位法最普的用法不過是甲的畫而配以乙的言語。克萊氏的在這片中，則有更精妙的應用。譬如，米歇爾被捕，在汽車中，他的焦躁煩悶，另由別處發生一

種歌曲表現出來。普綠斯倍實友出來，幕後發出來歇爾青備的言詞，使他動搖驚懼。這種技巧頗似日本的歌舞伎；做戲的只有動作，而他的心理變化由別人唱出。至於，在舞台上，歌者的唱詞和米與白的愛情動作，兩兩配合，宛如中國的雙簧，佈景和鏡頭的美麗，構成了有詩意的畫面。這真可算對位法的極致了。

講到劇中人物的動作，有人譏為奇怪討厭，有人說是受音律的壓迫，這完全是忘了這部影片的性質。在音樂的Vaudeville內面，這樣的動作是當然的。在新興電影中，與此相類的喜歌劇（Opera comique）的片子也是有的。并且，德國新劇團的活人畫，紐約某劇社演樊齊事件的諷刺劇等其動作何嘗不奇怪呢？

最後，我們應該注意，克萊的作品是渾然完成的東西。而貫注全劇的是和諧的音樂。音樂在克萊的作品中特別佔有重要的位置，全劇的結構和氛圍完全和音樂融為一致。并且「百萬金」中的合唱特別成功，也值得提出。

六 結語

總之，雷耐，克萊是法國的著名導演，這部「百萬金」雖非他賞心之作，依然是成功的佳製。和他別個片子比較，諷刺的成分較為濃厚。這種消極的小市民藝術，固然不適合我們的要求；但克萊氏征服聲片的種種技術，頗可供我們的參攷。并且，我們不要忘記，這種喜歌劇式的影戲是富有大眾性的。

（一九三三年七月四—五日）

「龍翔鳳舞」

(一) 并非閒話

戰敗的德國演維也納神聖同盟時代的劇，這決不是偶然，這是耐人尋味的一件事。

假使，把維也納改為巴黎，把梅特涅改成克萊滿梭，把俄皇改為威爾遜，最後拿破崙改為威廉第二，你看，這不是德國自己的事情麼？所以，烏發公司的影片製造者採取這樣的題材，決非偶然。并且，梅特涅的陰險，俄皇的荒淫，以及各國間的矛盾，在這片子上，都描畫得有過之無不及。尤其是拿破崙逃歸時的淒涼悲壯和同盟國的狼狽周章，都給觀眾以深刻的印象。德國不是反拿破崙戰爭的主要分子嗎？爲什麼，到如今，反長他人的志氣滅自己的威風呢？這微妙的關鍵，就是現在德國的地位和當年的法國相似。德國的支配者撫今追昔自不能不給拿破崙抱一片同情。

德皇復辟的聲浪，喧傳已久。威廉第二潛舊德國的謠言，也時常見諸報紙。德國的一切右派都追念凱撒時代的光榮，想恢復帝制以安內攘外。在金融資本支配下的烏發公司，在國社黨人指揮下的烏發公司，現在製造這樣的影片，決不是毫無意識的。

你看，我這一大篇是閒話？不，我是要說明製造這一影片的意識過程。

(11) Montage du ton

故事沒有說明的必要。誠如這片譯名所示，這是西洋的「游龍戲鳳」。這一條龍固然也是微行，但是有個背景，就是Congress。

我們也不必像太太小姐們那樣關心去問西洋的李鳳姐是否坐了羅宋的西宮，沒有收場，沒有圓圓，至少這是比美國片子高明的地方。但是却有許多先生們說這部戲是無頭無尾。

這片子比美國片子還有高明的地方……就是montage du ton（假譯為音調的結構）。montage du ton這三個字是我在法國片「風月今宵（原名巴黎屋頂上Sous les toits de paris）」的「裏面第一次看到

的。當時我覺得非常滿意。自從聲片發達以後，許多人都以為 montage 是無用的了。我總是非常懷疑。但是這無用論也并非毫無理由。因為，聲片發達於美國，而美國的聲片多採取舞台戲的手法。當然這裏面用不到什麼 montage 許多批評家因此就以爲 montage 只是默片的產物。但是電影戲有牠自己發達的道路。聲片不追蹤默片發達的道路前進而專去追隨舞台劇，這是否正路，確實是一個疑問。果然，歐洲大陸的聲片，尤其是法國的聲片，完全和美國的取徑不同。牠是很誠實地承繼着默片的足跡而前進。所以，在聲片的構成過程中，有 montage de son 的一項。當時我的高興決不是毫無理由。

烏發這張片子，固然沒有標明 montage de son，但是對於這點的确相當注意。所以音調的效果遠高出美國片一籌。恕我不細講了，只舉出幾個例罷。譬如，前後兩次酒場中的對照，酒場中唱歌的遠近循環和歌聲交錯，尤其是貧女車行那一段的音樂歌唱和背景取材，較之璇宮豔史閱兵一段，實有過之。至於貧女換衣時，鳥聲抑揚，給音調以極好的效果，雖屬小節，亦應指出。

(三) 香檳酒和啤酒

去年我曾看過法國片「風月今宵」，我坐失了發言的機會。現在我又看了德國片「龍翔鳳舞」。現在讓我將法德這兩張音片作個簡單的比較論了。

我首先想到法國的香檳酒和德國的啤酒。而這兩國片子的味兒，却和那兩種酒的口味有點相似。當我回味「風月今宵」，恰如我回味香檳酒一樣，那是多麼醇釐！你看，全片自始至終完全在一個音樂的氛圍氣裏。而且那音樂是輕快香甜得恰到好處。那真是香檳酒的味兒。你決感不到飽滿，也感不到醞釀。尤其章法的謹嚴，簡直像散文大師 *Bosquet* 的論文一樣。法國人的文章最重章法，難道把那章法還拿到電影內面來嗎？被美國片食傷了的我，真如飲了一杯醐醞：那是多麼開胃。

「龍翔鳳舞」呢，真是德國式的產物。宏大的地方，不免使人感到茫然自失，變化複雜的地方，又使人感到頭緒繁多。這正和德國人所寫的文章一樣。寫的人是很努力的，讀的人也不免吃力。回想起來，確實有點啤酒的味兒；味道是很可口的，只是肚皮脹了。

（一九三三年一月二十一日）

被冷遇了的『女性』

「女性」即「制服的處女」，在上海，的確算受了冷落了。

關於這部片子本身的藝術，蔡叔聲先生曾在本欄作過很富於藝術香氣的批評，筆者不敢想爲辯護，徒貽續貂之譏。不過這部佳片的不遇，却值得我們考察的。

在歐洲各國，在英國各地，就是在日本，「制服的處女」（直譯的劇題，頗切劇情，所以我歡喜用它）的確哄動過一時。「紐約的泰晤士報譽爲全世界十大名片第一名」云云，決不僅是宣傳上的空話。在資本社會的電影中，它應該受這樣的榮譽。的確，它達到了小市民藝術的最高峯。以前，卓別林提倡銀幕上的自然主義，曾製作了一部「巴黎一女性」，但，和「制服的處女」相較，就不免大有遜色。這並不是因爲卓別林的當時電影技術不及現代進步，也並不是因爲聲片優於默片，只就製作者的態度來講，卓別林就沒有莎甘女士這樣真誠。前者只用些偶然來使故事發展造成不必要的悲劇，而

後者者則完全凝視社會（當然只站在小市民的觀點限定在社會組織的一個局部），而一貫地用寫實手法去描寫這一部份的人生。所以，「巴黎一女性」，滿帶着 Romance 的臭味，而「制服的處女」却富有強烈的藝術的芬香。這并不是我故意要滅卓別林的威風，長莎甘的志氣，站在藝術的觀點上是應該這樣評價的。劉別謙，石丹傑等歐洲系統的大導演雖也有過寫實主義的作品，如「The man I Kill」ed「紐約碼頭」之類但尾巴上一個美國式的幸福團圓，便一切都完了。近來流行的法國名導演 Rena Clait 片子，如「巴黎屋簷下」如「七月十四日」等，雖然藝術的芬香很高，但完全是一遍的感傷情調，當然不能和「制服的處女」同日而語。況且「制服的處女」描寫的集團，在資本社會中尤屬難能可貴，那麼「制服的處女」在上海所受的冷遇，決不是因為藝術上有什麼缺點。

也許有人說「制服的處女」是內行戲，所以不受觀眾歡迎，這話也不見得中肯。在歐美各國以及在日本，此片的上演成績都是很好的。也惟有有上演的號召力，所以影戲院才肯大大的宣傳。然而在上海的成績却不過如此，那又是什麼原故呢？

這部片子既然有很高的藝術價值，在別國又有很好的上演成績，而單單在上海受這樣的冷遇，那

麼，原因當然在上海的觀衆自身了。

一般地講，上海的電影觀衆，對於國產影片，暫且不論，外國影片中，從來歡迎美國影片，對於德法乃至英國的影片都似乎很冷淡。況且「德文對話，英文字幕」的片子，更和觀衆不親近了。這怕是表面上的一個重要理由。其次，上海的觀衆大都是美國影片教育成功的。美國影片的緊張的空氣，迫促的情調，團圓大吉的故事，十分肉感的表情爲一般觀衆是很熟識的。描寫修道院一般的學校生活，當然引不起觀衆的興味，這可算是次要的理由。看了這片子的人，都說是沈悶，大約是這個原故罷。

但是「生路」，「重逢」，「亞洲風雲」，何以受歡迎呢？這些和美國影片極端相反的子片子能受歡迎，便可以證明，美國片子不一定有獨占中國市場的力量。中國的觀衆的確也要求着描寫真實人生的有力的片子。

假使容許我做一個大胆的假定，那麼我們敢說上海的觀衆——乃至中國的觀衆——可以分作兩個部類。一部分有覺悟的觀衆渴望着能夠滿足自己的前進意識的影片。試看「生路」等片及幾個國產片

的受熱烈歡迎，就可以明白。大多數落後的觀眾完全沈溺在美國影片的影響底下。團圓大吉的甜蜜的 Romances 是他們最上的安慰。像歐美各國及日本所有的那種具有高度文化的智識階級，在中國在上海，實在是寥寥可數。這點寥寥可數的人也許可以去支持這部「制服的處女」，然而結果不過是非常的寂寞冷落。雖然達到小市民藝術的最高峯，但是沒有前面所講的那兩種觀眾的支持，「制服的處女」只得在上海灘上受冷遇了。

(一九三三年六月二十九日)

左拉的「娜娜」·高爾溫的「娜娜」

這幾個月來，美國聯藝公司所攝製的「娜娜」也是最使觀衆期待的好影片的一部。當然囉，自然主義大作家愛彌兒·左拉的原作已經够號召了。再加上主角安娜·史丹又是以主演「慾海情潮」(Storm of Passion)而在德國成名的俄藉明星；她到美國的第一部作品也豈能不會引起觀衆的注意？況且，聯藝公司爲這部片子曾做了莫大的宣傳（宣傳一部好影片，比之明星起居注等無聊的宣傳，就資本社會的道德講，並不是一件卑劣的行爲——筆者註）。所以，無論美國，法國以及其他名國的電影刊物，對於這部片子都費去相當的篇幅來介紹。在這樣的氛圍氣中，觀衆對於該片的期待也就一天一天的增高起來了。

筆者也是這樣期待着的一個人。聽着「娜娜」將近開映的消息，我忙着作了一番準備。五六年前讀過的這部浩瀚的長篇，我重理了一遍。其他有關於原著的參考材料，我也極力搜集。最近，因爲某

種機會，我得看見了聯藝公司的「娜娜」的對話台本（*Dialogue Continuity*。）這使我對於好萊塢的「娜娜」有了一個比較真切的豫見。

好萊塢的「娜娜」，名製片家薩繆爾，高爾溫（*Samuel Goldwin*）的「娜娜」，揭穿了說，並不是左拉的「娜娜」，也不是法國的「娜娜」更不是十九世紀的「娜娜」。這完全是好萊塢產的，美國現代的「娜娜」。

在這裏，我特別提到高爾溫，我應該將理由加以說明。我記得某影評家說：「批評一部片子，與其批評該片的導演人，不如批評製片家，因為，在攝製的過程中，製片家掌握着全權，導演人只不過是一個技術專門家而已。好萊塢的導演先生們，所以，都是三頭六臂的角色。請看劉別謙，請看馬慕良，請看金維多。不，就是萊洛衣還不是一樣。他們所導演的片子的性質和傾向差不多都是前後不同的。所以批評他們還不如批評卡爾·萊邁爾，查那克，高爾溫諸人，更有意義一點」。我相信，在資本社會，這話是相當對的。所以，講到「娜娜」，我不提該片導演人桃羅賽·阿慈納（*Dorothy Arzner*）女士而要論及出品人高爾溫就是這個道理。

好，我們就說：高爾溫的「娜娜」和左拉的「娜娜」有什麼不同呢？若要詳細比較做起一篇對照表來，似乎也不必。只把兩者的主題和主要的構成對看一番，我想已經够了。

左拉的「娜娜」，誰都曉得，是Rougon Macquart家叢書的一部。而這叢書是寫「第二帝政時代」下一個家族底自家和社會的歷史」，因此，「娜娜」也是這「自然和社會的歷史」的一部分。這裏展開的是女優生活的內幕和一班上流社會的放蕩生活的黑暗面，這裏的娜娜是受了不良遺傳的放蕩女子，一直放蕩到得惡疾而死。這裏的娜娜，雖然是全篇的主人公，而書中所描畫的是第二帝政時代的腐敗生活的縮影。所以，道德先生們指斥這是淫書，而自然主義的作家却奉牠為寶典。

高爾溫的「娜娜」却和這正相反。牠是一部戀愛的哀史。戀愛的哀史在左拉的書中不過是插話。這裏却是整個主題的所在。——故事的梗概是這樣的。

娜娜是窮苦人家的孩子，虛榮心很盛而意志也頗堅強，不幸，她流為路頭的賣笑婦。在咖啡店和女兵的一場胡鬧，被劇院老闆看中了她表現的天才。受他的提拔，她成了紅女伶。她愛上了一個少年軍官，在老闆的別莊內，偷着過甜蜜的生活。軍官的哥哥揭穿了他和她的隱密。軍官被調到遠地 *Alas*

去了。她也老闖出來了。他和她還有至死相愛的誓約，可是，他們的通信也被這位哥哥暗地破壞了。哥哥愛上了她。他設法叫她重上舞台。他終於和她同居了。法普戰事開始。少年軍官回到巴黎，找到娜娜三角關係揭穿了，兄弟兩人大鬧，這時候，娜娜悄悄地服毒，在愛人的懷抱中，悠然長逝了。（這故事是根據對話台本想像得來的。也許和畫面有出入的地方。）

看，這是多麼美麗的羅曼斯！然而，在左拉的原作中，這不過只配作穿插而已。別莊出會一段是採取原書的。其他完全近於創作。書中的人名也多變更，就是同樣的人名，性格也和原書不同。

這樣完全是戀愛至上主義的悲劇。頗有「茶花女」的風味，但，比之「茶花女」是要深刻地多了。不，就是比之最近哄動一時的「戀歌」，「新愁舊怨(Only Yesterday)」諸片，單就故事講，也是超過的，我敢想。

寫在「娜娜」開映的前一日傍晚

（一九三四年五月十七日）

「娜娜」漫評

好萊塢名製片商薩繆爾·高爾溫監製之下的「娜娜」並不是法國自然主義偉大作家愛彌爾·左拉所描寫的「娜娜」，但這却不妨害牠依然是一部值得推許的好片子，若是站在現在電影水準上觀察的說話。

目前的有聲電影已經成長到可以攝製文學名著的階段了。對位法(Contre-punct-methode)被採用了以後，有聲電影很悠悠地承繼了默片時代所發明的電影藝術所特有的一切技巧。這長足的進步，使有聲電影，和默片發達史上的某一個時代一樣，在內容上，需要多方面地攝取文學上的成果。因此，造成了一種所謂「文藝電影」的趨勢。而這一兩年，更像是「文藝電影」流行的年頭了。現代作家的著作，通俗流行的讀物，姑且不算，所謂古典作品之搬上銀幕的，試屈指數數已經不少。我們有西萬提司的「唐吉訶德」，莎士比亞的「奧賽羅」(Othello)，雨果的「哀史」(Les misérable)，福勞貝爾

的「波華麗夫人」(madame Bovary)拉馬丁，的「約瑟琳」(Joselyn)莫泊桑的「油塊」綠蒂的「冰島漁夫」(pecheur desand)，而左拉的作品則有「酒店」(assommoir) (註)和「娜娜」。不過，以上諸作品，都是德法藝人的製作，只有「娜娜」是好萊塢的出品罷了。

(註) Assommoir 本有屠獸用大槌和地窖內酒店的兩個意義。王了一先生譯作屠槌，而日文譯本譯作酒店。筆者甯取日譯，因為左拉所寫的實在是在下層社會沈湎於酒精和婦女的淫蕩的生活，而造成這罪惡的中心環境是哥倫布老爹 *Pere Colombe* 的酒店，若譯作屠槌，則徒有象徵的意義而已。不知「娜娜」的譯者以為何如？

現在可以說是左拉出風頭的時候了。「酒店」正在日本影壇轟動一時，而「娜娜」又在上海開映了。這並不是偶然的。在寫實主義，自然主義諸大家中，左拉更注重社會的意義和環境的描寫。他的作品，比之任何小說家的，更是構成的 (Constructive)，更和戲劇相近。我說是構成的，這不僅指他的小說都有一定的主題和一貫的 *Plot*，而且每部小說都有幾處高潮和一個動人的結局。這些都適宜的改編為電影，所以，在默片時代，他的許多小說，如「娜娜」，如「酒店」，如「土地」，如「*Le fant*

品，陸續地被採用，乃是當然的事。

如「夢」如「金錢」，等都被搬上了銀幕；如今，正是有聲電影漸漸地文藝電影化了。左拉的

文學作品的電影化，從來採取着兩條不同的路綫，而結果往往會是一樣的失敗的。所謂兩條路綫：一個忠實於原作，一個是任意改編，屬於前者的例，如最近放映過的瓊斯皇帝。屬於後者的最惡的例，有一年前某戲院所映的「波華麗夫人」。舞台劇搬上銀幕，尤其是在有聲電影時代，大都是取前者的路綫，而小說化為電影則多經改編。但，改編不惟破壞原作的美點，並且，因使觀衆幻滅；而引起他們的反感。而嚴守原作又往往得犧牲電影藝術的特長，而使銀幕上的形象化為散漫平板。這兩樣不同性質的缺點，同樣地只會買得觀衆的失望和不满。

那麼，文藝電影不能做嗎？這又不然。文藝電影成功的也並不少。最好的例，就有最近在上海受觀衆歡迎的「小婦人」。「小婦人」，當然也經過改編，然而不單不傷害原作的風味，而且把平凡的故事化為緊湊熱鬧。「小婦人」造成放映的記錄，「小婦人」的劇本得到「電影藝術科學院」的褒賞，並不是偶然的事。愛爾考特的一部平凡的家庭瑣事的小說都可以獲得銀幕上的勝利，那麼，從來

就在電影上有歷史有地位的左拉的作品到底怎樣呢？「娜娜」和「酒店」到底怎樣呢？

我已經說過，好萊塢出品的「娜娜」。並不是左拉的「娜娜」。安娜斯坦所演的「娜娜」，也並不是左拉筆下的「娜娜」。這是不成問題的。

左拉的小說要搬上銀幕，一定得經過一番改作（「夢」是否改編。我不敢斷言。因為那裏面的故事比較單純而且是 *melo drama* 的。）因為數十萬言的巨著，要毫不改動的表現在銀幕上，那真非用分集的方法不可，然而這樣是破壞電影藝術的特性的。而且，左拉的每部小說，都是他所計劃的一個叢書的一部，譬如說，「娜娜」也可以說是「酒店」的續篇。影片「娜娜」開頭的兩個場面就是「酒店」到「娜娜」中間的一個承接。娜娜口中的母親，正是「酒店」的女主人公。娜娜說：

——我母親並不壞……她只是太弱了。

這正是「酒店」的女主人公的一生的簡評。像這樣前後有連續的小說，還可以分集攝製嗎！當然不能。改編既然不能免，那麼，應該改編到什麼程度，這是值得考察的問題。

在沒有談判到「娜娜」的改編問題之先，我想，法國攝製的「酒店」先視察一番。因為，「酒店

「是」「娜娜」的前編，不僅對於改編「娜娜」的觀點，可給以示唆；並且「酒店」是法國的製品。法國的電影藝人對於自國偉大作家描畫自國社會的作品取一種怎樣取捨的態度，也是可供參考的。

「娜娜」是一個女優娜娜爲中心描寫上流社會的黑暗面；而「酒店」則是描寫下層社會的黑暗面的，當然，在當今的社會組織之下。下層社會的人們，無論是工人，是佃農，是匠人，是學徒，或是失業的浪人，總之，他們都不會看見光明的。但，左拉所描畫的黑暗面却不是日常饑寒交迫的痛苦，而是在重重壓迫下的自暴自棄的墮落生活，他們不能像公子哥兒，豪紳鉅商那樣奢侈淫蕩，因爲他們沒有錢；但是，他們却用血汗換來錢去買酒精來燒燬自己的生命，他們却在自己同社會層中強迫婦女欺負弱者，他們却肯出賣婦女的貞操來供自己的酒資。這一切在左拉的筆底展開了一幅活生生的地獄圖。不過，左拉也沒有忘記，這社會層內面的婦女的自己犧牲和善良青年的純潔愛情。是的，這些人的確是在泥沼中過生活，然而他們本性依然是善良，單純，天真。「酒店」就描寫巴黎的陋巷裏所居住的這些零落的手工匠人的生活。

法國影片「酒店」怎樣呢？我們雖然沒有看過畫面只就外國影刊所載的本事來講。導演 Gaslon

Jules 不單忠實於作者原來的主題，就是故事發展也都遵照原作，這種態度是歐洲的藝術家從來對於名著所抱的那種虔慎的態度。而好萊塢出產的「娜娜」却和這大不相同了。

「娜娜」是在默片時代已經再三地被採用為題材了。以前可惜我們沒有看過，對於這題材是怎樣處理，因而也不能妄贊一辭。可是，擺在我們面前的美國聲片「娜娜」和原著却是大有出入了。我們就斷定牠只是藉「娜娜」這部名小說的一些材料而另行創作出來的，也不為過言。

左拉的原著，在維持着原有形態之下。就不能製成一部好的影片嗎？當然不是。默片時代，法國名畫家 Renoir 的兒子 Jean Renoir 所導演的「娜娜」是怎樣，我們雖無從考察；然而現在的法國聲片「酒店」，對於原作却並沒有大加修改，這已經可以證明左拉的作品並非澈底改作不可。而況，「娜娜」又特別富於通俗性和戲劇性呢？那裏面，偉大的場面，滑稽的插話，驚心動魄的 *Catastrophe*，差不可俯拾即是。譬如，魔法伯爵的矜持和醜劇，劇院主波得納富的得意和沒落，大銀行家史丹奈的投機和失敗，王德弗爾的欺詐和自殺，少年喬治的純情和狂熱，再加上主人公「娜娜」的異常的性格和狂蕩的行爲，這一切都可以構成很好的戲劇和電影。作者只要抓住其中一件為中心而加以發展，一定

可以製成一部很好的影片，而且還不傷左拉原有的主題和主要的故事。左拉的著作中，類型和環境的描寫太豐富了。其中真包藏着不少的題材。

然而好萊塢的名製片家高爾溫所取的。態度却完全兩樣的。他不僅把故事改編，連作者的主題都加以變更的。

但，也有足以使我們佩服的地方，就是，這改編是相當成功的，就製作者的意圖來講。而且，電影和原作的那種似是而非，若即若離的關係，又做到了極巧妙的程度。譬如喬治和魔法都是比較和「娜娜」關係最久的情人，但他們兩人並不是弟兄，只是世交罷了。喬治不是什麼軍人，只是一個中學生程度的一個少年罷了。他的哥哥倒是一個青年軍人，也和娜娜接近的，不過他的名字叫費理普，既不是喬治。也不是安得烈。魔法是伯爵，是一個舊家的貴族，是國會議員。他起初的確是一副道學者面孔，跟王子到後台去看娜娜的時候，他很矜持的，可是後來，他竟發狂一般地追逐娜娜。爲娜娜，他的確犧牲妻子女兒，犧牲了家庭財產，但，他也沒有做爲「娜娜」經營什麼戲院。據左拉的娜娜講，他只是個傻子。大公Grand Duke Alex，恐怕是原書中蘇格蘭王子和叔雅爾侯爵的合體罷。鮑特

納富本來是戲院的經理，而銀幕上，却變成經理的隨從。影片上的經理 Greiner，就故事上事某幾點看下來，倒有點像銀行家史丹奈的變相。這使人想起了好萊塢背後支配者的財閥而不禁洩了一個會心的微笑。

故事和穿插，大半屬於創造，然而許多小的節目倒反是有根據的。如喬治越牆幽會，如娜娜在園中擷菜等皆是的。而「金蠅」一語，原書中也有的，不過是出之於一個新聞記者的筆下罷了。

影片「娜娜」製作者的大胆的改作態度，使他的「娜娜」完全成功。這裏有統一的主題和一貫的故事，雖然和原作並不一樣。

影片「娜娜」只是一部戀愛至上主義的作品，而故事。只是一部女優哀史。這裏要寫出來，娜娜雖然曾經是一個街頭女子，雖然是一個放誕的女伶，但她依然有純真的愛情，終至於殉情而死。

娜娜對喬治的愛情，比較純真，在原書中並不是無根據的，但那也只是一種肉的情感而已。因為，喬治比娜娜年紀又小又美麗，書中寫的簡直同一個小姑娘一樣，娜娜的確疼愛他，也只是所謂「愛俏」而已。至於摩法可算是為娜娜犧牲最大的一個。而在影片上，娜娜倒反是為他犧牲了。

這些和原著相出入之點，且撇開不管，影片上「娜娜」的故事是一貫的而有動人的力量。一個紅女伶結果不過是戲院經理的禁脔和闊人達官的玩物而已。一旦，純真的愛情在她的胸中發了芽，便是她一生的不幸。她的生活根據便不得喪失。要重找生活，又不得不把貞操獻給另一個入雖然她自己所恨的破壞自己愛情的仇人。這只使她的生活更加放蕩，更感到空虛。幸而和以前的愛人喜相逢了而結果只能用手鎗了此一生。這已够悲慘了，而這一對情敵又是骨肉兄弟，這簡直由悲慘變到慘酷的程度。雖然只是此劇的副產物，對於戲院經理的橫暴和摩法大佐一副偽君子的陰險行爲，相當有暴露的效果。

安娜·史丹在這劇中是成功的。以前看了她和魯寧斯合演的「慾海情潮」，我感到她的演技雖好，而做反派的力量不够。無論「藍天使」中的黛德麗，「Asphalt」中的Betty Armand，「Variete」中的Jia de puits都比她更宜於妖婦型。如今在「娜娜」中她却成功了。一方面，固然是她的技術的進步，而他方面。改編了的「娜娜」的性格，恐怕和她更相近一點。因爲在這裏，娜娜不是妖婦，而是自暴自棄的天真女郎。換句話說。娜娜不是純粹的反派，所以她容易做得成功，不然，看看吧，她

的第二部戲不是『復活』嗎？

導演是成功的。對於故事的發展，牠處理得一絲不亂，而娜娜的性格也是始終一貫的。我覺得最後收場的幾個場面，因為音樂的關係，更有異常的效果。

有人指摘最後的尾巴！說：

「但在故事的結論上，劇作者是怎样從娜娜口中傳達他的世界觀的呢？當兄弟軍官爲了娜娜的原故而拔劍廝殺的時候，她是自殺了！而在臨死時斷續的說：『你們是兄弟，是男兒丈夫。法蘭西現在需要着所有的男子。……現在你們去罷，離開我罷，你們兩個人……』所以她的死是爲了國家，爲了成全將軍們對於國家的任務。」

這裏所引的娜娜那一段說白，和筆者聽到的有點兩樣。而且該劇的對話台本的原文是這樣的，特爲意譯於後。）

（鎗聲以後）

安得列：『天啊』！

喬治：『娜娜』！

安得列：『我們必須要去請個醫生來快些去請醫生吧。』

喬治：『親愛的娜娜，你爲什麼這樣地做？喔，親愛的，親愛的，請你別離開我啊！』

娜：『我是有許多話要說：可是我害怕——我害怕這裏是沒有餘多的時候讓我說了。喬治，你聽着，我去，對於我是最好的方法啊，我永遠不能給與你以快樂，我永遠不能給與任何一個人以快樂即使我自己『you see I was down all wrong』。』

喬治：『喔，娜娜！』

安得列：『別……別這樣說吧！』

娜娜：『現在我可以走了——而且我是樂於走的——喔，——真……快樂啊！』

在以上的對話中，我們看不出有一點煽動愛國或者爲國犧牲的字眼，穿鑿點講，倒也許有一點宿命論者的感傷。因爲，you see I was born all wrong 這句話，倒有點針對前面。在開頭第二場有過這樣一段對話。

(娜娜說要給母親墓前立塊石碑)：

那個男人：「墓碑嗎？這窮苦的人是不會有墓碑的。也許，能够給埋葬了已經是幸運哩！」

娜娜：「當我有了錢的時候，我一定要自己給她去買一塊。」

那個女人：「當你有了錢，嚇？……那是那個小小的 *pasel satto* 使你醉心着哩！」

娜娜：我沒有從 *pasel satto* 獲得什麼，我有我自己的主見！」

那個男人：「你有，唔？好！當一個像你那樣的窮女孩子開始講到了致富的方法的時候……

那個女人：「這就是說你將跟你的媽媽一樣地結果……：如像一切壞女人的結果。」

娜娜：「我的媽媽是不壞的。她不過是軟弱一些罷了。」

這些話和後面娜娜臨死的自白不是有點照應嗎？

但爲什麼人們會疑心到娜娜臨死的時在提倡愛國呢？我想是由於馬賽歌，軍樂和彈鼓等配音所引起來的幻想吧。在製作者，這種配音大約有三種用意，第一，使觀衆情緒緊張；第二，暗示三角關係的鬥爭；第四，指出時代的背景，寫出偉大事變的背後的一個寂寞的死，來加強觀衆的感慨，這是電

影藝術中所特有而且常用的手法。在這裏，也許配音過強反而生了不必要的效果了。

(一九三四年五月二十一日)

『天長地久』

這部片子，本是一部舞台劇改編的，並且以前還有過瓊瑪塔門主演的默片。此劇初演，恰當歐戰正酣的時候，人們對於人生的無常和愛情的不可靠，感覺得異常的苦悶，像「天長地久」和這樣鼓吹「愛情永久」和「靈魂不滅」的浪漫劇，自然容易得到觀眾的歡迎。舞台劇的成功，刺戟了影業家的製作慾，於是，有瓊瑪塔門主演的默片出現。現在好萊塢好像流行着把以前的默片翻製為聲片的風尚。譬如最近放映過珍妮蓋諾主演的「Toss of the Seem Country」和曼麗畢克親主演的「祕密」，從前都有過默片的。像「天長地久」這樣有趣的浪漫故事，那會有不再製成聲片的道理？況且，現在，第二次世界大戰正是山雨欲來，人類社會一切都感着擣杌不安，這樣甜蜜而富有慰安性的影片，正投着觀眾的好尚。所以此片自去年出世後，就喧傳一時，一直到如今，在大光明的門前還能吸引人山人海般的觀眾，決不是毫無理由的。

當然，演出方面的成功，也是吸引觀衆的有力的要素。導演和演技很能抓住內容的中心，予以適應的技巧。先就導演來講。孟英的靈魂的現滅都包含在一種甜蜜的音樂的氛圍裏面，約翰老人敘述他的悲慘的戀愛故事，在他和甘絲玲談話中間，突然用 *panorama* 的鏡頭，表現出來。這些不僅是導演的小聰明，實在這種故事必要的技巧。不然，你想，靈魂的出沒和悲慘的回憶，怎能不變成沈悶或悽慘的場面呢？至於導演的小聰明的地方，確也不少。譬如甘絲玲十餘年的長成過程，用壽誕席上的兩三個 *dissolve* 表現出來。約翰老人的老死，在下棋時的失睡中，先豫爲伏線。這類的地方，此外還有，如今也不必一一列舉了。Montage不蔓不枝，在美國聲片中，亦屬難得，這當然也是故事本身必然的要求，因爲故事的經過太長，又沒有特別緊張的地方不如此，一定流爲散漫。總之導演雖沒有驚人的地方，却能抓住題材，給這故事一個適應的形象。這，我們總不能不承認他是成功的。

至於演技的成功，我們只看那幾個主演員以前的成績，就可以豫斷。瑞瑪希拉，佛里德立馬許，列斯白萊康槐三人可算旗鼓相當。希拉和馬許各扮兩個脚色，康槐兼約翰的少年和老年的兩個時代，他們不僅在化裝上成功，并且連發音都儼然各別，這使我們感覺現在聲片的進步。當然這種進步

的確是聲片受舞台劇的洗禮而後得到的。至於性格的表現，三人各有獨到之處，而希拉表現少女的喜懼，哀，怨的各種情感恰到好處。報紙宣傳，稱她為貴族派明星，在這劇中貴族女子的風格，她表現得堪稱盡致。和以前的「紅粉飄零」相較，似乎她更成功點，大約是這個緣故罷。

總之，這的確是一杯香醇的醇酒。內中的確藏着一副麻醉神經的藥劑。假使用科學的方法去分析，其中也有許多成分，我們可以抽取出來，另製有益健康的藥餌。

（一九三三年六月二十五日）

『瓊宮恨史』異見

一 嘉寶登場與克利斯了娜下野

讀了晨申兩報對於「瓊宮恨史」的批評，頗感得有一些不同的意見，應該寫下來，與觀衆和影評人商榷。

因爲影片公司的宣傳，因爲嘉寶個人關係的種種傳說，因爲主角和名導演新結合，「瓊宮恨史」在沒有開映以前，的確給電影愛好者以極大的幻想。不，就是現在，觀衆對於該片的評價，多少還不免要受上述種種事實的影響，筆者自身，凝視着銀幕上的一舉一動的時候，嘉寶和馬慕良這兩個偉大藝人的事情，也不住地在腦中往來。可是，當我要離開銀幕之前，失望的情緒漸衝掩住了我的心頭。

銀幕上現出全劇最後的高潮。克利斯了娜——嘉寶所扮的那位十七世紀瑞典的薄命女皇拋棄了寶

貴的皇冠，追逐愛人的後塵，不料只落得抱着愛人的死屍，向未知之國的西班牙飄然遠去。對着這悲慘的畫面，我不禁黯然想到了嘉寶的前途。

克利斯丁娜女皇的下野，不會暗示影后嘉寶的將來嗎？

這裏，我不是說什麼刻薄的俏皮話。嘉寶的這部「瓊宮恨史」，無論嘉寶個人的願望講，或公司宣傳所造的情勢講，都是她由瑞典回到好萊塢後捲土重來背城借一的一部製作。題材是她多年渴望想演的好戲，演員是她從來的老搭檔，而導演人又是她所希望所理解的好萊塢的名人；然而所得之成績只是如此，對於嘉寶的東山再起誰能不抱前途暗淡之感。

二 關於編劇，導演及演技

蘇鳳，唐納兩先生的合評中曾指出「最後的悲劇的結束，却不怎樣令觀眾激動」，這的確是中肯的話，其實，不能令「觀眾激動」的，不僅在「最後的悲劇的結束」。全劇中幾個高潮都不能十分觀眾驚心動魄。自始至終，全劇缺乏緊張。這是此劇不能動人的最大原因。其責任應由編劇，導演，演

技三方面攸攸，而編劇和演導的責任尤爲重大。

先就編劇來講：第一，故事缺乏必然性，減消了悲劇的力量。第二，故事缺乏實性，因爲編劇者只採用了一種普通的傳說，而沒有探索這一事件發生的社會根據。第三，編劇只偏重於戀愛的描寫，而把女皇愛好和平的理由（如幼時隨父從軍，目睹戰爭之苦），及女皇的和平主義與韋爾斯親王一派的好戰主義的鬥爭忽略了，這使女皇成了一個浪漫主義者，失却觀衆的同情。具體地講，假使，編劇者先描寫女皇幼時的從軍所得的恐怖印象，三十年戰爭的悲慘結果，和平派與好戰派的鬥爭 *Wars* 對於女皇的追逐，女皇厭倦政爭憧憬自由的心理，然後再插入女皇與西班牙大使的一段情史而予以悲劇的結束，這樣，全劇面目可以一變而效果一定和現在的完全兩樣。

馬慕良導演的成績也出乎意外。他導演「戀歌」後，曾經慨然歎道，「傀儡畢竟是傀儡」，表示他對於黛德麗的失望；這回對於嘉寶，他是很稱贊的，然而結果祇是如此，恐怕，觀衆對於他反而要失望了。

演演的缺點不必列舉。全劇缺乏緊張大部分的責任應歸導演負擔。因爲前而的高潮沒有充分提高

因爲伏線的布置不够，所以，『最後的悲劇的結末，却不怎樣令觀衆激動。』所以，『雖然麥穆林是用了一個很長的推鏡頭，把女皇的悲哀的臉的Close Up來收來了這「瓊宮恨史」，但是我們並不能深的感覺到悲愴』。這並不僅是『從女皇趕上公使，而公使已垂斃以及直後的畫面，都沒有充分的哀傷的空氣』而實在是前面種種的缺陷到收場時露出了馬脚。並且，對於演員的支配，也使觀者感受難受，吉爾勃的呆板，誰都說到了，不用再講；女皇敵對的却爾斯親王在劇中應該相當露點頭角而畫面上所表現的却只等於一個木偶。馬格斯的表演也太不充分，這直接却全劇的結束發生影響。總之，馬慕良所最努力的恐怕只是把嘉寶的表情多用幾個特寫傳達給觀衆而已。這十足地發揮着好萊塢企業家的金科玉律——明星主義。

嘉寶的表演怎樣呢？這依然是相當美好的。尤其是在許多美好的鏡頭中所映寫出來的，當然覺得美好。不過。無論如何，她總使人感覺到在做戲。當然，做戲誠然是做得很好，她做得差不多要到「爐火純青」的地步。可是，真正做得「爐火純青」的，却不是她，而是演「凱塞琳女皇」的褒格娜女士。

這裏，給我們把「瓊宮恨史」和「凱塞琳女皇」作個比較罷。

三 「瓊宮恨史」與「凱塞琳女皇」

還是先就嘉寶和賽格娜的演技說起罷。

嘉寶的演技已經十分自然，可是她的心理表現就用特寫還不能十分明確傳達給觀者，而賽格娜雖然在近景中已經悲歡的情緒和心理轉換完全表現出來。這一點足以表明賽格娜不愧是嘉寶和黛德麗的前輩，不愧是萊因哈德的得意弟子。而且，賽格娜悲苦時的表情自然悲愴，快樂時的表情又宛然天真少女，做謔有十六個愛人以激怒彼德時的表情又復十分尷尬滑稽令人失笑。這種多樣性的表演，在嘉寶和黛德麗都是找不出的。至於，在成功的歡笑中，聽到彼得得死刑的消息，突轉到悲哀的心理變幻，這種表演的成功，從來更是稀有的。

但是「凱塞琳女皇」優於「瓊宮恨史」並不僅在於主角演技的優劣。即就導演來講，Paul Czill雖然沒有運用什麼靈活的鏡頭來幫助「他的夫人」，可是，對於演員的支配却勝於馬慕良。小范

朋克的彼得把那種狂暴的個性相當地表示出來了，並且，他的演技成績，遠遠地超出了他在美片所表現的以上。就是做愛麗莎白絲女皇的 Alora Robson 也有相當的好成績。固然，一般地講，做宮庭戲，英國演員比較容易成功，但，說員能够平均做戲，畢竟是導演得法。

而且，就故事本身講，這史劇有它的真實性和必然性。雖然，劇中沒有極力描寫宮庭的暗鬥，然而，凱塞琳的矛盾心裏和命運總有迫人眩力量。

四 馬慕良的技巧及其將來

最後，對於導演馬慕良我想再作一番考察。

他所導演的片子，留在我們記憶的，有「戀歌」有「愛我今宵」，有「化身博士」，等諸作。他的技巧是次第地更加圓熟。他的近作「戀歌」，雖然極美麗之能事，而還缺乏偉大，在這「瓊宮恨史」中，偉大場面，他也很成功。有許多地方，使人連想到劉別謙。是的，劉別謙的藝術，在美國諸導演中應居首位，而他的圓通自在的商才（Business-talent）也正和好萊塢企業家的脾胃，馬慕良也要

一步一步追蹤他的路塗了。

這是我們發生一個奇異的感想。

由歐洲渡美的導演，如劉別謙，如馮史丹堡，如馬慕良等都變成好萊塢企業家的忠實同志，在盤和唯美主義中間創造自己的狹小的天地，而美國出身的導演，如邁爾斯東，如黎洛衣，如威爾曼，如羅伯慈諸人反而製作出來一批有社會意義的影片。雖然，結論不甚正確，然而他們的積極態度和熱情，遠非劉別謙等那種 Dilettant 所能及。這當然有許多原因，而主要的是美國出身的導演有實際生活，而外來的導演和社會隔離的原因罷。

總之，今後的馬慕良怎樣和劉別謙爭奪美國第一導演的地位倒是值得注意的。

「狂流」的評價

「狂流」在公映以前，已經引起各方面的注意得到了不少的批評。現在牠公開在一般觀眾的眼前了。愛好藝術的人們，一定去給他一個公正的評價。如今，且就我觀後所感到的，先分條寫在後面。

(一) 主題

(一)「狂流」的題材和以前轟動一時的「人道」頗相類似，而作者的態度則和「人道」恰恰相反。「人道」是一部舊倫理的說教，「狂流」却是新時代的動相的寫照。「人道」替權力辯護，硬說荒旱是天災；「狂流」却站在勤勞大眾的立場，指明水災是人禍。「人道」擁護封建社會，捏造出「琵琶記」式的節婦來騙大眾的眼淚；「狂流」却暴露封建餘孽的罪惡，描畫農民鬥爭的苦況，指出大

衆應該爭取的出路。這兩部描寫災害的片子，正示着中國現在思想的兩個極端。觀衆對於這兩部片子的反對和擁護，也是必然地以他們的社會關係而決定，這是毫無疑義的。

(二)『狂流』既以描寫農村的大衆鬥爭爲主題，當然應該充分表現出大衆的活動和力量。在這一點，『狂流』是否成功？我們很遺憾地不能不承認這一點並未成功。農民對於自然的抵抗是否已經竭盡所能，銀幕上並沒有告訴我們。就是農民對於封建餘孽的鬥爭，也嫌過於軟弱。固然是的，『狂流』所描寫的只是沒有組織的農村大衆；但是，無論怎樣沒有組織，農民自發的鬥爭，依然應該是有力的。農民是一堆火藥，爆發時應該凶猛可怕。絕對沒有洪水將至，死在目前的時候，農民還會是那樣柔順的。這當然有種種原因。但是，作者沒有充分描寫羣衆，只顧慮主人公幾個人的糾葛的發展，這實在是一個最大的原因。

(二) 故事

(三) 主題能否貫徹給觀衆，全在故事的結構能否適應主題。若故事獨自發展離題太遠，觀衆對

於主題一定會發生誤會。這樣，故事儘管曲折入微，只能引起反效果。狂流雖不至於如此，但是故事的展開至少會使主題模糊，那是不能否認的。這因為故事不以農村大眾為主人公，而只注重了指導者劉鐵生的身邊雜事。固然，這些身邊雜事也都和水災有連帶關係，但是故事的中心偏重在領袖個人的糾葛，而水災的發展及好像成了傍邊的點描。這給主題以相當的打擊，那是必然的結果。

(四) 故事本身也有相當缺點。最主要的性格描寫的不充分。秀娟的性格更多不自然的地方，不，簡單可以說是矛盾雜湊。作者精意去做內心的描寫（如片中的許多回憶）但沒有更加注意性格，實在是件憾事。

(五) 由編劇談到字幕。許多人說字幕沒有力量。這是直得商榷的一個問題。字幕是戲曲的一部份，幫助戲曲的進行，所以應該有力的。譬如『生路』的字幕，雖然不懂俄文的人，只看銀幕上字句的排置和出沒，已經感到刺戟。但是，說字幕要有力，並不是說只要字幕上寫着一些與戲無關令人興奮的空話。近來似乎頗有些人對字幕生着一種誤解甚至一種迷信。往往戲的進行非常平淡而字幕却獨自高潮。這會使人發生奇妙的感想。『狂流』的字幕，沒有落在流行的時髦的病態，並不能說壞。不

過，在『狂流』中，字幕沒有發揮牠的積極性，自然是一個缺點。我的意見，除過戲的進行中，對話中有些地方應該加強以外，最好前面添加一個總說明。葛者非士的『十誡』，『國民的誕生』都用過這個法子，而普特符金曾表示贊成過。狂流若用此法，觀眾一定可以得到一個更強烈更深刻的印象。

(三) 技術

(五) 導演確實用了許多新的技巧，鏡頭也非常靈活可喜，不過總覺得有一些缺點。大約這種缺點，在轉換過程中是必不可免的。譬如一個作家，在轉換期中，作品的意識上情調上總有不能十分合致的地方一樣。這的確是一個困難。為克服這些困難，在導演只有更加了解劇作者的意識，在演員只有更加了解劇中人物的性格。這樣，一個成功的前途必然橫在面前。

(六) 演員有幾個稍嫌過火。電影中所要求的動作只是日常的動作，和舞台上要求動作誇大是兩樣的。因為在銀幕上沒有舞台劇那樣的間隔，並且開麥拉的機構比人類的肉眼精巧幾倍，所以僅僅日常的动作已經够給觀眾刺戟了。現在好像有許多演員還不了解這一層，往往用舞台劇的表情來做電

影戲。觀眾受了過度的刺戟，會發生反效果。這是演員應該注意的。

(四) 結論

(七)「狂流」究竟是成功還是失敗？在現在情況所容許的諸種條件之下，「狂流」沒有做到可能的極致，這是公平的話。然而「狂流」畢竟是成功的作品。在闡明社會機構上，暴露封建餘孽的罪惡上，在描寫知識階級出身指導者的苦悶上。都可以給觀眾以深刻的印象。

(八)「狂流」的內容並沒有像牠的名字那樣有力，但是這種暴露性的反封建的作品，在中國今日是很必要的。在電影的啓蒙運動中這指示出很坦直的一條大道。

(一九三三年三月七日)

「漁光曲」

(一)

這是一部浪漫的作品——一部典型的小市民電影。

(二)

前多少時候，電影界的某重大事變發生以後，本片的導演蔡楚生先生曾經慨然地說過，今後只有裝鬼臉扮小丑了。這句沈痛的話，大約是給當時正在胎生期中的『漁光曲』寫照的罷。如今，『漁光曲』問世了，在這裏，我們先應該認清作者應付這困難的環境的苦心。

(三)

畸零人韓蘭根，自由舞台上的裴逸葦，都可以證明了蔡楚生先生是在苦心地裝鬼臉扮小丑。但，這樣地鬼臉，這樣的小丑，並不是只供有閑階級玩弄。作者的胸中燃燒着爲正義而鬭爭的熱情。

(四)

作者爲了應付環境而裝鬼臉扮小丑然而他胸中所燃燒着的正義感，和他所懷抱的理想主義，衝破了他表面所持的冷靜，使他所裝的鬼臉上時時露出嚴肅的面容，使他所扮的小丑時時吐出莊重的言論。『漁光曲』的零亂，龐雜，矛盾，沒有統一性等等缺點，除過作者整理畫面的一些過失以外，大部份的原因是在這裏。

處在這困難時代的作者的苦痛啊！這是任何人應該理解的。

(五)

但，我們雖然同情作者處環境的困難，作者自身的許多缺點，我們也應該指出。

作者的觀點是非常動搖的，他同情窮苦的人們，如小貓的一家和他的舅舅等，但他也同情趙大戶和他的兒子。同情窮人是因爲他們窮苦，同情趙大戶是因爲他上了都會裏的壞人的當。在全劇中，一切的罪惡似乎都聚集在袁叢美和談蹊所扮的那一對『壞壞了』身上。假使沒有這壞人的偶然登場，那麼，窮苦人的痛苦和社會的不合理，這一切的責任將要歸結到無可如何運命麼？尤其是趙大戶的性格

，因為作者觀點的動搖，簡直形成前後矛盾判若兩人。在前半，他是一個刻薄殘酷的地主，到後面，他竟變成了一個單純善良的可憐蟲了。至於羅朋所扮的兒女，儼然是一個理想主義的化身。一個超現實的人物。這些動搖，矛盾和超現實等等缺點是『漁光曲』的致命傷。

(六)

作者觀點的動搖是由於他對於社會的認識不足。社會認識的不足是由於作者所懷抱的人道主義在作梗。而這種人道主義理想主義的傾向恰是的過渡期的小市民共同的傾向。

因此，『漁光曲』可以說是典型的小市民電影了。

(七)

小市民傾向的又一個特點，是偶然性的強調。一切的偶然，從發展過程去觀察，背後都有必然性儼然存在。小市民因為把握不住現實，一切都變成偶然。這種傾向進一步會變成運命論！再進一步就變成神祕論了。

『漁光曲』的故事，可以說是，全部建築在偶然上。故事的發展都沒有必然，合乎我們舊小說上

「無巧不成書」的一句老話。稍微留心的觀眾一定會發生疑問，不然，一定會生一種無奈，不真實的感想。而且劇中許多人物的不幸，都發生於偶然，這，一方面，減少了悲劇的力量，一方面，使人感覺到作者傾向到運命論神祕論的危險。

(八)

但，作者能始終抓住情感，這是非常成功的。「漁光曲」，可以說，是一切悲慘事件的大集成，雖然，那些悲慘事件，只在表面的，偶然的，而沒有必然性。這頗有點像「姊妹花」。觀眾，尤其是不好深思的小市民觀眾，一定會流眼淚的。

(九)

「漁光曲」裏，還有許多滑稽的穿插，雖然有人說是低級趣味，但，觀眾一定是歡迎的，韓蘭根所扮的小猴，和作者所想描寫的性格，也許並不一樣，因為，他並沒有表示出一個受環境壓迫而精神身體都變成畸形的人，但，他的那副「尷尬面孔」，作為滑稽材料，大多數觀眾是一定歡迎的。這，就商業的立場去看，也可以說是成功的。

不過，作者將滑稽場面特別拖長，在營業上縱使成功，就藝術的立場講是不應該的。尤其就蔡楚生先生對於藝術的那種真摯嚴肅的態度來講，我們多少不能不覺得可惜。

(十)

『漁光曲』只變成了一個序曲，並沒有一貫地去寫漁民的生活，和漁業問題，也是值得可惜的。而序曲又覺得冗長，不能用簡勁的手法去處理，也是一個缺點。

全劇中，冗長處頗不少；同時有許多地方又覺得不夠。一半是剪接的關係，一半是導演和編劇的責任。

(十一)

雖然有許多缺點，這總算是一部成功的作品。不過，比『都會的早晨』，似乎有點遜色了。

(十二)

這是一部鄭正秋的成分加上孫瑜的成分而攝製成功的作品。這裏，有鄭正秋先生的倫理觀，也有孫瑜先生的詩人的感覺。在目前的影壇，這樣的作品自然是不易多得的，雖然作者還沒有把握住統一

性。

(十三)

蔡楚生先生一年以來苦心經營的，「漁光曲」在觀衆面前公開了。雖然，在藝術上有些缺點，但，受觀衆的愛護是無疑的事。蔡楚生先生是忠實於藝術的電影藝人，商業上的勝利當然不會妨害他的藝術的進展。在下一次的作品中，我們希望他能克服這些缺點而更能開拓新的境地。

(一九三四年六月十六日)

「女人」的印象

(一)

看了史東山先生導演的「女人」，最先誰都感覺到畫面接續的流暢和構圖的美麗；其次，他便會意識到作者態度的嚴肅和把握主題的堅定；最後，作者超越唯美主義的求「真」的態度便在每個觀者的腦中留下深刻的印象。

(二)

史東山先生導演手法的精細和周克先生鏡頭的美麗從來都是有定評的。這一回，在「女人」一片中，他們倆的合作更得到頂好的成績，現在中國的電影界，還有不少的人以粗製濫造偷工減料來自鳴得意，史周兩先生這種製作的精神，當然是應該贊許的。

事實上，自從試片以來，「女人」久已喧騰人口，這足以看出觀衆對於這片子的注意了。

然而，結構的流暢和畫面的美麗，這不過是鑑賞的初步罷了。我們要作更進一步的觀察。

(三)

『女人』雖有美麗的畫面和流麗的節奏，但，決不是給『眼睛吃』的『淇淋冰』。因為，『女人』有嚴重的主題，作者處理題材性又取着嚴重態度。

不用說，『女人』是以女人在現代社會組織中所受的壓迫和虐待為主題的。這裏所展開的只是一部分智識階級婦女的生活。這固然不能代表大多數的勤勞婦女的痛苦，但，這些婦女是從來婦女運動的中心，暴露出她們生活的矛盾和社會地位的不合理，正可以給沙龍式婦女運動沒有出路的一個啓示。

作者的態度是嚴肅的，他從這種婦女踏進社會的第一步起，描寫到各個的沒落或前進。對比的手法被採用着，不過代表前進的一條線，力量比較薄弱一點。有力的字幕還不能補助畫面的空虛。我們並不希望代表前進的女人前進到什麼程度，但作者自己所希望的效果，在現在所有畫面，我們也感覺到不夠。故事本身也有缺陷，導演沒有注重這一方面，也是不可掩蔽的事實。不然的說話，動作不至

於那樣簡單枯燥，空氣不至於那樣散漫。

至於描寫墮落一方面，作者的確實是成功的，玉芬由學生時代的浪漫生活起一直到服毒自殺為止，這一條線的描寫是很緊湊的。玉芬沒落以後的描寫特別緊張，其中有幾場是很够動人的；像旅館幽會和玉芬家中失火會使觀衆掬一滴同情之淚。

導演對於小動作的精到是有名的，在『女人』中也有不少的小穿插，都安排得自然。像旅館中女相士的傳單。輕輕地點出玉芬的同學中又一個墮落的結局，傻大姐的大肚皮，奶媽和廚子調情等，在上海的弄堂生活中，也都有牠的真實性。這一方面佈置空氣的充實，和金鈴那一方面的描寫，對比起來真有天淵之別了。

漏洞依然不免是有的。演員表演的不够，背景佈置的小錯誤。就中國電影界的現狀講，這是常有的事，姑且不論；小亭的生活，尤其是被舞女趕出以後的生活，未免有點省略太過了，假使，把他的沒落過程用很短的幾個畫面介紹出來，不是會使全劇更有力嗎？

不過，因為全劇的畫面接續很流暢，小的漏洞會被忽略過，過後當然會想出來，可是，對於全劇

的印象，不會生什麼不好的效果。

這對於全劇中的幾個偶然，也可以用同樣的話來解答，因為，這些偶然並不是全劇的至致命傷。

(四)

演員中，黃耐霜秦桐表演都很自然。黎明暉王春元都很賣力。胡萍沒有戲做。陳競芳不適宜做這種浪漫的角色。

(五)

史東山先生的特色是精緻美麗。若用唯美的眼光來看，他在中國導演中是數一數二的，但，自『奮鬥』以後，他極力接近『現實』，他在『美』以外還極力追求着『真』。而且他的所謂『真』所謂『現實』，並不是由一種概念中演繹出來的，而是在日常生活中揀取出來的。這種態度為一個藝術家是正常的，我們希望他這樣追求的態度能把握住『真理』。

孫瑜先生和「體育皇后」

在中國的電影界中，孫瑜先生是我所敬佩的一個。他給我們製造了許多優美的幻想，他給我們提供了不少的輕鬆的諷刺。對着他所製作的美麗的畫面，人們或許會忘記了殘酷的現實。但，這還不是最重要之點。最重要的是他有前進的思想，他有爲人生爲真理而奮鬥的勇氣，這種純真的態度和情熱，只是真正的藝術家，真正的詩人才會有的。

如今，他的新作品「體育皇后」又出現在我們的面前了。美麗的畫面，輕鬆的笑料，明快的韻律，真摯的熱情，這一切又使我們得了一番新的興奮。我深深地感覺到在目前中國的影壇，像孫瑜先生這樣的人才的確是難能可貴的。

然而，當我看完了這部輕快的作品以後，我又感得有一點不同的意見，應該貢獻出來。

而這一點意見，在我看來，却是比較重要的。因爲對於作者處理這一問題的方法，我不敢苟同

的。

「體育皇后」的主題，在許多字幕中，已經表示得很明白。作者（恕我用了這樣一個非電影藝術的名辭，因為此劇的編劇導演出於一人，所以我借用了這個名稱）還恐怕觀眾不了解，自己又現身說法，扮作了一個淪落為車夫的舊選手，來發洩一段牢騷，使觀者警惕。這表示了作者為宣明自己的主旨，用心是如何地周到。但觀眾所得到的感銘，是否如作者所期待的那樣深刻，倒還是一個疑問。

在一個鐘頭的觀覽之後，觀眾所得的怕只是輕快的氣分和一些美麗的畫面的回憶，作者所攻擊的錦標主義和他所提出的「體育大眾化」的問題，也許在人們的腦海的一角，只留得下一點輕微的印象而已。

這當然不能責備觀眾的淺薄和無理解。實在，作者處理這主題的手法只能得如此的效果罷。

在這裏，我並不是一定要求寫實的手法。有進步性的浪漫主義，現在也是需要的。但是，所求于浪漫主義的，是在它的熱烈的情感。這情感不僅使觀眾前進，並且也可以使作者的理想添加力量。在「體育皇后」中，這樣的情感可惜太稀薄了。

情感缺乏的原因在於全劇中缺少戲劇性的緊張，雖然，觀衆在畫面前並不發生冗長和疲倦的感覺，那當然要歸功於剪接的成功；但，精神上的壓迫和生理上的苦痛，像我們平常在戲劇性的事件前面所發生的那樣的感覺，却是一點也沒有的。

這當然由於故事的缺乏戲劇性，而基本的原因，恐怕還是在於作者的人生觀。作者對於「惡」的認識似乎不大深刻，因而，對於「惡」的態度也就似乎過於寬大。劇中有幾個場面本來應該提起高潮而終於沒有做到，究其原因，也就在於作者的這種態度。隨便舉一兩個例來講，像何非光逼黎莉莉的一場，又如蕭秋華病死的一場，都可以做得更加深刻一點。尤其是蕭秋華之死正可以暴露錦標萬能的錯誤，然而在畫面上只是淡淡地過去了，使觀衆并不能如作者那樣感到義憤，實在是遺憾的事。

也許作者爲維持全篇輕鬆愉快的空氣，而把悲劇的緊張的場面故意輕描淡寫罷。那我以爲這樣手法和主題是不大切合的。

最後，我要指出此劇效果稀薄的原因，在於作者沒有把主題的要點完全搬上畫面來，而多用字幕代替。我敢大胆地說這是中國電影的癩疾。像孫瑜先生這樣前進而忠實的電影藝術家，我希望他能克

服這一種偏向。

(一九三四年四月十六日)

電影短評

漁光曲（聯華出品）

蔡楚先生繼「都會的早晨」後費了十八個月工夫攝製成功的大作；王人美，韓蘭根主演；湯天繡，羅朋，談瑛，袁叢美等助演；聶耳配音，司徒慧敏收音的片上發音聲片。這些很足以號召了。

但不平心靜氣地講，實在不能算十分成功的作品。作者要寫貧富的對立，而觀點太動搖，以致劇中人物的性格，前後發生矛盾。線索太紛亂，全劇缺乏統一性。作者想把世上所有的悲慘事羅列起來，強着觀衆流淚；然而他又不能把握住現實，把這些悲劇必然地有機地連繫起來，却只用一些偶然來巧合，這減少了悲劇的力量。作者又想弄些滑稽和噱頭來博觀衆的笑聲。有時雖也笑聲鬧臺，有時却也使人皺眉。這且不管。滑稽噱頭終於是滑稽噱頭而已，並不能助長悲劇的力量。有許多場面，簡直是在做戲。韓蘭根的個性不明確。羅朋簡直是多餘的人。就導演手法講，冗長的地方不少，而做不夠的

地方也很多，Tempo很緩慢，剪接也失之亂雜。

音響效果很好。攝影並無特別精美的構圖。

三姊妹(明星出品)

李萍倩先生繼「時代的兒女」，「黃金穀」後多少改變作風的作品。

在「黃金穀」等片的時代，作者努力要走上寫實主義之路。也許為營業的關係，他如今又轉向melo-drama的路上來了。

「三姊妹」聽說是根據菊池寬的通俗小說「新珠」改編的。原著中雖然也有許多牽強矛盾巧合不現實的地方，然而melo-drama的成分是很多的，尤其是性格描寫，菊池寬在這部書中也顯出了他的特長。

改編後的「三姊妹」怎麼呢？劇的成分並未如原書中那樣強調。人物的性格除過嚴月閑所扮的二姊多少具有特性外，林莉的三妹簡直沒有性格，胡蝶的大姊，在收場處暴露出前後的矛盾，至於忽略了經濟背景和社會關係，簡直是辜負了改編的本意了。

導演不能抓住主題，不能提起高潮，不能活用電影的文法（montage），使全劇陷於平板散漫，結尾來了一段胡蝶哀求孫敏而引起殺人的一段悲劇，不但不能救補前半的鬆散，而且會加了矛盾和不現實的效果，給全劇添上了不可醫治的創傷。

攝影尚靈活。胡蝶巖月閒孫敏三人的演技都能保持固有的水準。

民族精神（華納出品）

這是寫美國的印第安土人受白種人虐待，起而反抗的片子，在尾把上却加上一段投降妥協，並且，用一對民族英雄圓滿結婚來收場。

前半有暴露影片的效果，觀眾會得到深刻的印象，尤其是半殖民地的中國的觀眾會感到切膚之痛，就這一點來講，這部片子頗有推薦的價值。但是結尾的欺騙，兒戲和低級的羅曼斯，除過電影即娛樂的軟性電影論者以外，誰都會感到厭倦，和憤慨罷。

當然，對於美國影片商，我們不能要求什麼意識正確片子。華納的暴露片，社會問題片，正和它的歌舞片一樣，同是 Zanuck 貢獻給該公司的營業政策。但，無論美國影片商的營業政策如何，中

國的觀衆有根據自己的需要而取捨的權利；中國的影評家有站在自己的立場上加以批評檢討的任務。片中的毒素，是我們應該指摘出來的；作者的企圖，作者的說教，我們應該反對的。就結論講，我們應該認識清楚這是一部黃色的片子。

劇中的主人公喬（Barthelmees所扮）在印第安土人中原是望族；因為他受過美國的教育，又是駱馬的名手，在支加哥，也受着白種人的優待，這限定了他的「民族精神」不能不走妥協和投降的路上，雖然他的同族的羣衆是爲了他揭竿而起。

這使人想起了印度革命史上太戈爾的地位了。

大富之家（聯藝出品）

據說這是代猶太人向希特拉示威的片子。

片中敘述歐洲大富豪 Rotschild一族在拿破崙時代活躍的佚史。洛氏一族因爲操縱公債備受聯合國暴民的迫害，但當拿破崙復位，聯合國當局答應了解放猶太人的條件，洛氏終於極力維持金融，使聯合國獲得了最後的勝利。

在這裏，作者的確是爲猶太人講話的，並且竭力鋪張猶太人在金融上的勢力。

就歷史上觀察，拿破崙的失敗自有社會的原因。洛氏維持金融，縱使聯合國無後顧之憂，斷不能決定這歷史上的成敗。然而作者的意圖是不在於這種歷史的說明。

作者只想表明猶太人的勢力給希特拉迫害猶太人一個回答。但這企圖並不是惡意的。作者極力暗示猶太人雖然受迫害，但爲和平，爲剷除危害和平的敵人（在當時是拿破崙），只要迫害他們的人稍微答應他們一些條件，他們可以捐棄棄怨，通力合作的。你不信，在反拿破崙戰爭的時代就有這樣一個例子。

這樣看來，「大富之家」與其特是對希特拉示威，毋寧說是給希特拉一個暗示。這完全是好意的。

其實；希特拉迫害猶太人，只是對於一般小資本家和知識分子而已。在德國，金融資本家的猶太人依然是健在的。

那麼「大富之家」又似乎是徒然之作了。

喬治·阿里斯的演技，在這片子裏，却是不朽的。他一個人扮着 Mayer 和 Nathan 父子二人，他把兩個人的不同的性格完全活生生地表現出來。表演的始終不懈，巨細無遺，的確值得稱讚。其他演員平平。

「一夜風流」的批評

目前中國的影評界還不免時時在兩極端中兜圈子。有的影評者偏重主題和題材而忽視製作者的藝術手法，有的影評者偏重技巧而忽視製作者的態度和企圖。後者忘記了形式是內容所決定的，無意中被爛熟的金元藝術的技巧所蠱惑；前者忘記了電影藝術的特殊性，祇是機械地使用意識論。每遇着一個意識不正確而技術相當成功的片子，由這兩極端發用出來的絕對相反的議論，就要淆惑觀衆的視聽。這樣的事情對於影評的威權不能說是無關係的。

最近，哥崙比亞公司出品的「一夜風流」，就受了兩種不同的批評。影評人自己的陣營裏，對於這種傾向，也發生了自覺，而提起了討論，為影評界本身這是很好的現象。

在「一夜風流 It Happend One Night」這片子裏面，柯普拉 (Frank Kopra) 的導演，蓋勃 (Clark

Gable) 和考白 (Maudette Colbert) 的演技的確不能不說是很成功的。那樣平凡而冗長的故事，能形成那樣流麗的畫面輕鬆的情趣，導演的手法決不平庸。那樣單調的日常生活能做得無懈可擊，蓋勃和考白的演技當然是努力的。故事誠然是空想的，導演和演員能把空想做成真實一樣，這種說謊的本領，也就是他們藝術的力量。

但：說謊無論怎樣圓滿，在現實的面前，總不免要暴露出自己的破綻的。「一夜風流」雖然也可以給觀衆以片刻的安慰，可是，當觀衆走出了那偉麗的影戲院的門口，街頭的現實便吞噬了那甜蜜的幻想。

不能使觀衆深刻地感動，不能使觀衆的行爲發生影響，這樣沒有力量的閒人的藝術，畢竟要歸消滅的。

惠爾曼的三部曲

威廉·惠爾曼 (William A. Wellman) 是美國的著名導演。他的寫實主義的作風和人道主義的精神使他在好萊塢的那麼多的人才中佔了一種特殊的地位。他和金維多 (King Vidor) 與羅伯茲 (Stephen

hen Robert) 諸人的傾向是相近的。在有聲電影藝術中，他有許多獨創的技術是不應該忘卻的。

最近一個多月中，上海曾經放映過他的作品有三部之多，依次記錄於下：(一) 嬌姿誤處 (Hiv Turner) 露絲·蔡德頓 (Ruth Chatterton) 主演，華納出品。(二) 天崩地裂 (Looking for Troubler) 斯本塞·屈西 (Spencer Tracy) 主演，二十世紀紀念出品。(三) 孽海遺恨 (Frisco Jenny) 露絲·蔡德頓 主演，華納出品。製作的年月和上映的先後是無關係的。

這三部片子都不能說是惠爾曼的代表作。他進華納以後的傑作，如「英雄無價 Heroes for Sale」，如「路傍的野孩子 (Wild Boys on the Road)」等，不知道爲什麼緣故，都還沒有在中國放映過。僅拿他的第二流的作品沽量他，當然是不應該的。但這三部片子中，除過「天崩地裂」比較失敗以外，露絲·蔡德頓 主演的兩部片子，都相當成功。他用極同情的眼光，極經濟而寫實的手法，把這種特殊境遇的不幸女子的一生，暴露在觀衆的眼前。雖然有客觀的傾向，而訴與觀衆的力量是很強烈的。天崩地裂是編劇太壞，導演的努力，我們仍然應該承認。

我們希望華納當局把惠而曼的幾部代表作趕快公開以飽中國觀衆的眼福。

華納的新作風

提起華納。我們不能不承認它是美國各大公司中最有胆識的一個。

第一個拍聲片的是華納，敢拍社會黑幕的是華納，大規模拍歌片舞的也是華納；這種冒險精神，在美國影業中，也是難得的。

最近，華納又有一種新的作風了：就是，新的諷刺劇。

這一個月中放映的『小偉人 (The Little Giant) 』和『蜂迷蝶醉 (Convention City) 』都是這一類性質的東西。

一個社會到糜爛的時期，有正義感的人們或者暴露它的黑暗，或者諷刺它的不合理，對於改進社會都有積極的意義的。所以諷刺劇並不如軟性紳士所想像的那樣是光給眼睛吃冰淇淋的。

華納最近的諷刺劇，這樣看來，當然有社會的意義。而且，導演手法的明快冷徹，對於腐敗的社會，極盡冷嘲熱罵的能事，而沒有一點沈鬱的調子，尤其是難能可貴的。

「女人」和「漁光曲」

「女人」和「漁光曲」是最近中國影壇成功之作。有人想比較這兩部片子來定優劣，我們以為是多餘的事。就中國電影界的現狀來講，這樣不必要的事或許惹起意外的不好而影響。

對於好的萌芽，我們應該一例愛護的。

若是站在研究的立場來試作比較，我們可以說：「漁光曲」的劇的成分有很強的効力，而「女人」的電影手法是值得稱讚的。「漁光曲」在大的地方有時不免巧合。而「女人」在小的地方都顧到現實。漏洞兩者都不能免。就到主題的積極性似乎兩者都還差一點。

這樣評語是太苛刻嗎？

△雲台春深『The Affairs of Cellini』

查那克 (Daryl Zanuck) 的確是監製人中的一個奇才。從「博愛里 (Beverly)」以來，他的鉅片像珍珠砲般地放射出來，「雲臺春深」也是成功的一部。康絲登絲·本涅 (Constance Bennett) 和菲特立·馬區 (Fredric March) 主演，費蕾 (Fay Wray) 和摩根 (Frank Morgan) 助演，這〇是有號召力的。摩根的公爵演得特別出色，康絲登絲本涅的公爵夫人也能發揮她特有的風味。馬區

稍覺呆板，費雷無戲可做。導演的手法明快。一部賣錢的宮闈浪漫劇。深刻的意義是沒有的。

△風流貴婦『Madame du Barry』

華納的宮庭史劇。杜巴蕾夫人的軼事本是法國王政時代一個哀感頑豔的傳說，頗富于傳奇劇的風格。這部劇在豪華富麗的場面裏，織入了華納特有的諷刺暴露的手法，當然會使觀眾滿意。德麗奧（Dolores Del Rio）的杜巴蕾夫人把小家碧玉寵壇專房的情形活活地表現出來。路易十五世也做得很好。扮路易十六世的Holmes活做出一個庸昏不通人事的性格。可惜作劇的觀點不脫舊套（雲台春深也是一樣），在這裏，不單找出社會的情況，就連「英國豔史（private life of Henry VII）」那樣的心理描寫也找不出。

△泰山情侶（Tarzan and his Mate）

「泰山情侶」在「南京」連映了半個多月，在第一輪戲院中，這是打破紀錄的一部外片。固然這裏和一切猛獸片冒險一樣有吸引觀眾的力量，再加上男女主角的一場游泳更博得觀眾的贊賞；然而主要的原因這是這種原始生活，不管合理不合理，能給都會人強烈的刺激。

△蕩婦回頭 (Born to be Bad)

查那克的倫理片。可惜描寫沒有深刻地方，演員沒有深刻的表現。綠麗泰·楊 (Loretta Young) 演得很努力，可是表現蕩婦的頹廢態緒和變情生活還嫌不够。嘉利·葛倫『Cary Grant』的演技依然沒有進步。

△新新羣芳大會『Stand up and Cheer』

福斯公司的歌舞片從來是停留在前期的境地，這一次的新新羣芳大會却有故事有主題。用娛樂來提高能率促進藍鷹運動，這是主題；娛樂部長受的阻礙和得到的勝利（事業的和戀愛的）是劇的內容。可惜故事和歌舞沒有連繫，而主題的描寫也不切現實，和華納的「歌舞昇平」諸片相比，不免相差的多了。場面的散漫，情調不緊湊，這又是福斯公司一貫的缺點。

△二十世紀快車

假使容許這樣一個奇怪的新名辭，我們可以說：這是一部「嚴重的喜劇」。這裏描寫舞台生活的內幕，諷刺明星制度的不合理，和劇場經理爭演奪員的卑劣手段。約翰·巴里摩亞 (John Barrymore)

的緊張嚴厲的作風，加重全劇的滑稽的空氣。卡洛·龍白（Carole Lombard）的演技也很不壞。

△路柳牆花

這是惹起了影評界一場筆戰的片子。題材是描寫農村婦女到上海幫傭，受盡了種種欺騙，失敗後回到農村去，而另外一批一批的農村婦女却又趕到上海來。這不能不說是上海這大都會裏日常通有的現象。劇作者處理這現象的手法相當明快，可惜的是農村婦女不得不離開農村，和不能在上海立足的真正原因沒有點出。最後大家一夥兒都回到農村去也未免牽強。劇中巧合的地方不少。演技尚佳。導演支配演員的地方尙未盡善。譬如說，宣景琳一條線就做得不夠。

△黃金時代

這片子的經過是極曲折的。在極曲折中攝成的片子當然不能夠好。主題是有積極性的，題材也很特殊。這是寫工人爲自己文化而鬥爭的故事。理想化是不免的，若說是全無現實性，却未必然。導演如意描寫戀愛糾紛，有失主題。爲修路而打流氓一段，不大引起高潮，因爲那鬥爭並不像是很必要的。最後滿堂學生捧讀黃金時代一場有點莫明其妙。導演用對比手法還能抓住情感。金縷演得有力，殷

明珠既不像女工，又無少女青春之感。

△到西北去

這樣特殊的題材本不易描寫。力的線條，偉大的場面，現在中國的電影，還不能表現。故事不貫是根本的缺點，着重在特殊的性格（如小老虎）也是失敗的根由。導演處理Montage不流暢，也不能提高情感。馮隊農太矜持，徐來不合劇中人性，趙丹做得好，却只是一場戲。

電影短評

上海的影戲院，每到暑天，照例是不映好片子：今年却是例外。

今年夏天，上海的熱度是打破了六十年來的記錄，每天總在一百度以上，可是，放映第一輪的幾家大戲院却將名貴的片子，一部一部排次地放映下去。這的確是上海影迷的眼福，也是上海小市民的唯一消夏的好去處。

最近放映過的好片子，國泰有「藝苑狂才（The Mad Genius）」，「田野風月（As the Earth wins）」，「男心的感籟（Man's Cadence）」等，南京有「小偉人（Little Giant）」，「嬌姿誤（Lily

Turns」，「出水芙蓉 (Love Never Again) 等，大光明有「鬥牛豔事 (Trumpet Belows)」，有「公子情多 (Saddle Mokee)」，有「神探尼萊 (Hi, Nello)」有「誰是君子 (Timmy the Gent)」，「黃金狂 (Wild Gold)」，「俠友 (Manhattan melodrama)」等。這些，差不多都够得上稱爲鉅片。新光的「愛與敵 (The provincial Town)」本是蘇俄近來轟動一時的片子，大約吃了剪刀的虧，和以前金城的「互助」一樣，受了觀衆的冷遇。

以上這些片子，要一一加以批評，本報沒有這麼多的篇幅，並且，筆者也並沒有張張片子都看到。現在，只好將自己提到的幾張片子，用隨感式文字，簡單寫出。

X X X

導演是一部片子最重要的製作者，他的地位，差不多和文學作品中的創作家一樣。可是電影是綜合藝術，除了演員的演技以外，故事和劇本的構成是非常重要的。無聊的劇本常常可以殺害有能力的演員和導演。在最近放映的幾部片子，這樣的例是很多的。

保羅·牟尼的強烈的演技和萊洛衣的明快的導演手法，在「亡命者」，在「時代的進展」，都有

很好的成功：但是，在「神探尼萊」中，他們兩個却失敗了。羅伯慈『Stephen Roberts』是美國現在有名的導演，賴甫脫『George Raft』、曼殊『Alfred Menjou』是成功的演員，但是他們合作的「門牛豔事」却失敗了。瓊，克勞馥（Joan Crawford）是好萊塢非常努力的女角，在那樣單調平淡的「雨」中，她都能够成功，這回，在老練的布朗（Clarence Brown）的導演之下，她所演的「公子情多」，却不能使人滿意。這些都證明了無聊的故事怎樣殺害有能力的導演和演員。

上面所提到的這幾部片子，都有一種通病，就是故事沒有現實性。故事沒有現實的根據，導演和演員無論怎樣努力，都不能挽救這部片子的失敗。就在劇中某一部份，若缺乏現實性，也會使全劇受累的。威爾曼（William Welman）所導演的『嬌姿誤』，本是相當好的一部片子，只因爲收場的地方稍微非現實一點，便現出了破綻。

但是，電影所要求的現實性，在諷刺片中，多少加點誇張，却並不受損害。「小偉人」便是一個例證。羅賓孫（Edward Robinson）的生動，反因誇張而更見成功。這和影片的性質有關係，這裏不能細談了。

『現代一女性』的死

在夜報上，看見「艾霞自殺」四個大字的標題，我還以為是遊戲性質的宣傳文字。可是仔細看下去，才知道這竟是事實。啊！艾霞真是自殺了。在這家家屠蘇，處處爆竹的熱鬧中，艾霞竟悄然棄了世界而長逝了。

艾霞就這樣死去了。一般人看去，這實在有點突兀。我自己細細看過了報紙以後，下意識中，也還總是不肯相信。可是，回頭細細地想想，她這樣的自殺又好像意中會有的事。這的確是矛盾，然而人生就是充滿了這種矛盾的。

記得有一次幾個朋友閒談，講到「現代一女性」，大家都佩服艾霞對於這女性的描寫和表演是淋漓盡致，而大家又都覺得那收場的轉變不很自然。有一位就問道：「那麼，像這樣的女性應該有什麼前途呢？」某君脫口回答：「還有什麼前途？不是沒落就是死！」如今，在銀幕上，「現代一女性」

的主人公是永久轉變了；而「現代一女性」的作者却是死了。

但，作者自身也并不是沒有轉變的意志。在「黃金穀」裏，她做了一個活潑而堅強的鄉村女子。她不僅自己反抗，還要幫助無力的女伴去反抗。雖然，在那樣一個時代，反抗不會就帶來勝利；然而，由大都會到鄉村，由享樂到反抗；這的確是一步一步象徵着前進。可是，在前進的半路上，艾霞自己却倒下去了。

艾霞竟這樣去了。爲正在萌芽的中國電影着想，這總是一個損失。

掉聶耳先生

聶耳先生就這樣去世了，真叫人有點不能相信！

他是那麼活潑，他是那麼強健，他又是那麼聰明仔細，鵝沼海岸的浪頭就那樣容易地把他抓去了麼？

雖說是在太平洋的邊上，鵝沼去鎌倉和江之島並不遠，交通又很便利，平常去遊覽的人就不少。況且現在正當炎暑，海浴的人一定更多，難道大浪湧來的時候，他就不避，他回避不及也就沒有人救麼？

道路傳聞，說他的屍身留有血迹，因此便有人推想到謀害。謀害在警察制度嚴密的日本，案件似乎不是這樣容易完結的；這大約是痛悼之餘的一種空想罷。那麼也許水中有什麼毒蟲，他不幸願作了無名的犧牲了麼？

總之，聶耳先生是這樣去世了。這，只是引入長恨的慘酷的偶然！

他的社會活動只是最近一兩年間的事。他的成功也只在電影歌曲。以他的年齡和能力來推測，這只能算作細微的開端。然而，大路歌，開頭先鋒歌，畢業歌，新女性歌等他所遺留下來的這點輕微的遺產，已經散佈在無數的民衆中間了。不管他的藝術怎樣不成熟，在音樂大眾化的道路上他，留下了一個不可磨滅的里程碑。

他雖然得了這樣的成功，他却一點也不自滿，想到國外去求深造；不料在第一段旅程，他就作了無名的犧牲了。

聶耳先生年記還很輕，性情也很活潑，他所留下的逸話也很多；可是，一方面他却有山國人所特有的嚴肅性格。他做事一點也不隨便。認爲該做的事，他不避艱險去幹的。這當然由於有正確的世界觀作他的無上命令，但在滔滔舉世之中，像他，這樣嚴持所守，這該是難能可貴罷。

自己和先生相交不能算深，但他給的印象却並不淺。他對人很熱心，只要答應了別人，他肯負責任的。我起初編電影畫報的時候，他很給我幫忙；因此他受了許多麻煩，我始終覺得很抱歉的。後來

，他忙於音樂歌曲，我也另作別的事，雖有見面的機會，總未得暢談機會如今却成了隔世了。

聶耳先生就這樣死了麼，真令人像做了一場噩夢！

△「中國」畢竟「怒吼」了！

說起來，真是值得憤慨的話；次殖民地的中國是沒有權利表示自己向帝國主義者的反抗和鬥爭的！就拿最近的九一八和一二八來說罷。雖然中國的民衆死了整千整萬，雖然日本的屠殺焚燒已買得全世界的抗議，但是，日本的殘暴和中國民衆的掙扎，却不許搬上舞台和銀幕來。影片上偶然有中國人拿武器對抗外國勢力的一齣戲，洋大人便不許開映。這樣，瀰漫全國的反帝情緒，就輕輕地被掩埋了！

在這樣沈悶地的氛圍氣中，戲劇協社公然在黃浦灘頭開演「怒吼罷，中國！」，這當然是值得萬千觀衆極力擁護的盛舉！

並不是我來給戲劇協社捧場，的確，「怒吼罷，中國！」的上演，不是平常容易的一件事。自中國的戲劇運動認清了自己的使命的那一天起，「怒吼罷，中國！」便成了許多劇團的戲目中一個重

要的節目，這五六年間上演的呼聲聽到了不知多少次，然而在實際上，據我狹小的見聞，只有歐陽予倩先生所辦的戲劇學校曾在廣州上演過幾次。這並不是別的劇團努力不夠，相反地，牠們的努力都有事實可以證明。譯編劇本，佈置排演等等準備工作，許多劇團會經費過很大的力量。結果上演終於不能實現，這完全是外界的關係了，戲劇協社能冲破外界一切困難，實現這一公演，當然值得大眾熱烈的擁護了。

本書作者著作目錄

抗爭(小說戲曲集)

絕版

軌道(戲曲集)

絕版

寬城子大將(中篇小說)

絕版

打火機(短篇小說集)

良友

——良友文學叢書第三十一種——

新文學大系小說三集(編序)

良友

魯森堡之一夜(法國古爾孟原著)

泰東

後記

三、四年前，中國電影界有過一個突飛猛進的時期，比較藝術的任何部門，在當時，電影都有走向前面的氣勢。自己雖是一個門外漢，因為對於電影的見解和關心，便也不自揣地跟着一些朋友踏進了這荊榛初闢的新園地。自己曾做過一家影片公司的客卿，也曾參加電影方面的一些會合，在報章雜誌上也曾大膽地發表過一些關於電影的文字，並且，雖然沒有什麼意義，自己還主編過一本電影刊物。成績固然是談不到的，不過當時自己微薄的力量大概都傾注在這一方面。

可惜不過是一個短促的時期，正要怒發的這新興藝術的奇花就受了無情的斜風惡雨的摧打。自己對於電影的服從也就此告了結束。但在這短時期中，對於文藝的理解，却因此得了不少的啓示，尤其是文藝大衆化或通俗化的問題更提高了自己的興趣加深了自己的理解。這問題的提起已經有將近十年的歷史了。以前自己也跟朋友們熱心討論過，現在看來，不免還都是隔靴搔癢。可是當我們從事電影

的時候，無論在看電影，評電影乃至編製電影，幕上的每個動作或每句言語，是否可以引起觀眾的哄笑或眼淚，都在眼前可以得到實際的答覆。這比根據書本運用術語的討論要切實有用得多了。自己愛好文學的性癖畢竟更深，在電影方面所得的教訓，很快地便還元到文學上。於是文學的大衆化或通俗化我更加迫切地感到。後來有編輯文學刊物的機會，我便把這要求具體地提出了。我編輯新小說的態度就是這樣。我很想把文學大衆化或通俗化的問題作一番具體的實驗。因爲自己的力量不够，這刊物不幸宣告了短命。這一兩年，大衆化或通俗化已經成了一般的傾向了，自己若能再來作一次有系統的嘗試，當然是十分高興的。

這時期中所發表的文字如今便收在這部集子裏。文章雖然無整然的系統，可是隱隱之間也未嘗沒有一個共同的傾向。爲便利起見，分爲兩部：前部多關於文章的議論，後部則以文藝批評爲中心。文字都是發表過的；不過發表當時筆名有些不同罷了。有些問題也許好像已經過去，有些問題也許筆者已經有了更新的見解，但這些文字都可信其有存在的價值。集名兩棲，因爲當時會有朋友這樣開過玩笑，如今用來聊以解嘲而已。

第 6087



福

上海書店
售 0.50