

# 過來的時代

著 峯 雪

新 知 書 店 印 行

可以從我們這過來的時代，去探求新時代的真相，去求得解決。

也反映着過來的時代，去探求新時代的真相，去求得解決。

但如我們再研究，如何完成，如何完成。

這是最難地，對付這問題，却也是完成。

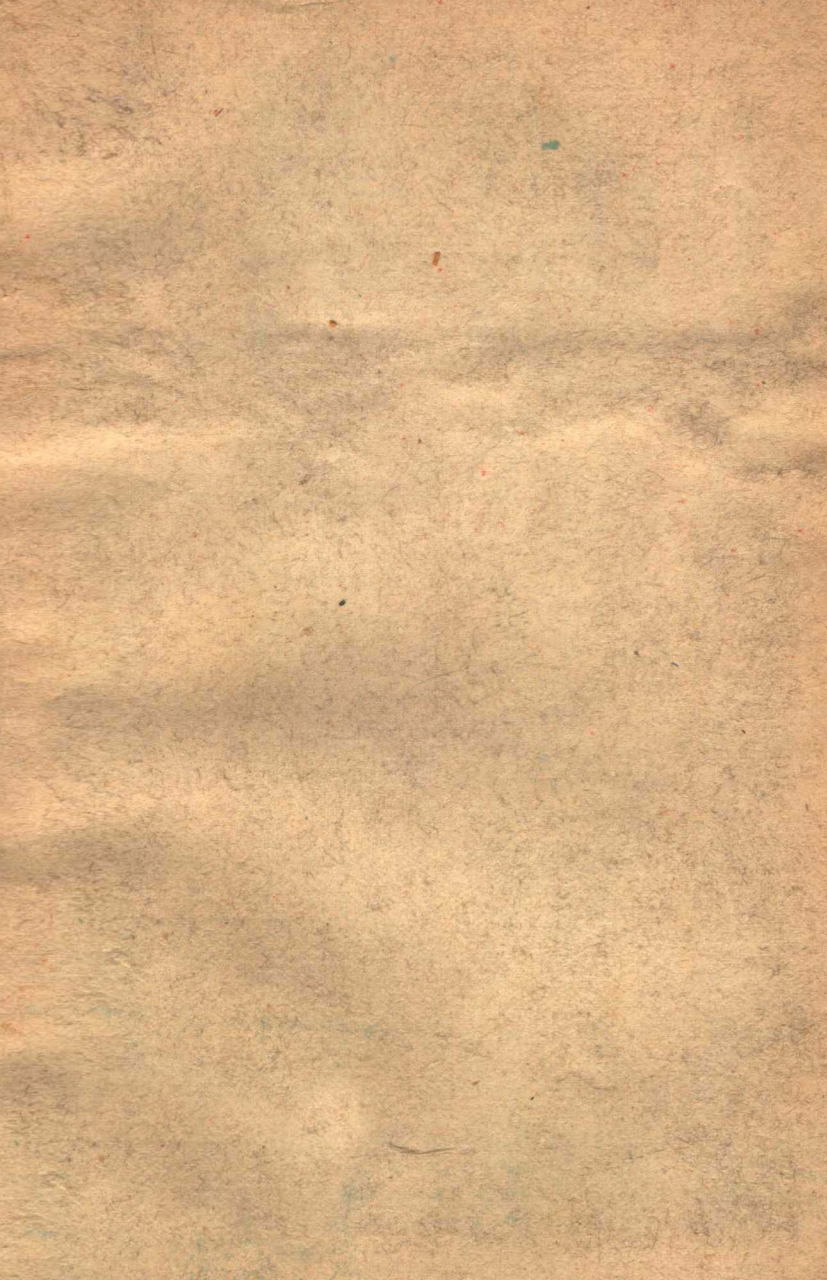
在，那就同樣，從這方面，而也。

為着全體

民而從事着。

理想上的。

和長期。



雪  
峯  
著

過  
來  
的  
時  
代

新  
知  
書  
店  
印  
行

# 過來的時代

著者 雪峯

出版者 新知書店

上海、重慶

總經理 光華書店

佳木斯、哈爾濱

大連、臨沂、煙台

中華民國三十五年七月初版

中華民國三十六年五月再版

版權所有  
★ 不准翻印



# 序

一九三八至四〇年之間我在浙東，那時的金華和福建的永安等地都有相當有影響的文化工作，也有文藝雜誌，但我都沒有參加。我不過爲幾個雜誌寫過極少數的幾篇文章，也都是秉承一兩個朋友的函約，即照他們所提的問題發表一點非常一般的見解的東西。所以，所提及的問題，一方面是極原則的，一方面又爲了適合當地情形將問題竭力縮小，只能對當時那些地方關心文藝的青年們討論問題時，作爲我們的根本態度的簡略的解釋，有一點作用。不過當時在金華的荃麟兄却把它們收集起來，再加了一九三七年我在上海作的關於魯迅先生的一個演講和一篇短記，編成一個小冊子，名爲「魯迅論及其他」，收到他編輯的「充實叢書」裡去了，是一九四〇年在桂林出版的。

後來回想起來，如果當時不收集起來也就讓它們放失了就算了，因爲作爲一本書是很薄弱的。但出了書以後，却又在比較廣泛的地域留了一點痕跡，並且無論好的壞的也一樣在比較廣泛的範圍發生了一點影響罷。因爲凡是一本書，無論怎樣，既有讀者就總要發生影響的；於是我就想到，到底可能是怎樣的影響呢？例如泛泛的原則之論，怎樣的大壞處自然是沒有的，但可能影響人也那麼泛泛地原則地看問

題，這就是害處。尤其我們缺少研究實際問題和具體的文藝批評的文字，而空洞地論原則的理論文章却常常看見的時候，就更會這樣想到。自然，我當時所寫的幾篇文章，實際問題是存在的，並且也是針對着當時的文藝情形的，但我有幾篇對於問題的結論只限於原則，沒有明白的指摘文壇的實際傾向，這就減少了理論文字的尖銳性了。我現在就應該先自己指出這一點來，因為我們實踐上戰鬥這麼激烈的時代，理論文字是非常需要具體性和尖銳性的，也只有這樣纔能廣闊地把握問題。

自然，從另一方面說，我們自來從原則上的發掘也非常單薄，我們的理論還只是處理着實際的問題；但我們理論的發展就應該從現實和運動的實際問題的深入出發，為運動的實踐而戰鬥，即純理論的科學的研究亦應如此，這是我們的態度。

其次，是現在因為出版者要在上海重印，我既無力贖回版權，就把這作為一本小書的性質改變了。我刪去了一篇，原 把一九三六年以前所寫的幾篇論文都收了進去，但大部份都再也找不到了，就只能把找到的部份中挑了三篇（一九三二年的一篇，一九三六年一篇及「關於魯迅在文學上的地位」這一點陳跡）加入，改為現在這樣一個書名。在這里也可說明一下的，是這樣的書名分明誇大了書的內容，而我終於採用了的理由。

就是，對於過去，我以為如果要明白曾經有過一些什麼問題，我們怎樣經過來，尤其對於現在還有

些怎樣的意義，原也可以從我們犯過怎樣的錯誤的事情上去得到解答的，因為錯誤也反映着過來的時代及問題的實質，而且有時還能夠得到更積極的意義。假如我們再研究我們怎樣幼稚地，怎樣勉強然而萬分勇敢地對付着問題，却也完成了歷史的戰鬥任務過來，那就同樣從否定上面也能够肯定了我們自己。其次，爲着工農大眾，爲着全體人民而從事着階級的，民族的革命戰鬥，無論我們在文藝上和理論上的成績都怎樣貧弱，但任務和戰線却是那麼廣大和長期；雖然現在已跨到新的時期，但只戰線與任務更加大，並非我們社會和文藝的根本任務已經過去。所以我們如果批判過去，就尤其應該肯定我們的運動以及找出問題上着眼了。

這是我的一點感想。但這當然是就整個運動說的，也只有從整個運動說，從集體的戰鬥上，一切批判就都有非常積極的作用。因此，作爲批判的材料收集過去的東西，也並非只有消極的意義；而且從我們全體說，到底是有成績的。

至於我自己，則一切都說不上，因爲我和文藝既一向是若即若離的關係，而能力更低下，尤其寫得最少，至多算是有時被派做過革命文藝的哨兵之一罷了。因此，我的文字即作爲批判的材料也不重要，而且又沒有收到全部。但我唯一可提的一點，是我因此也同負着幼稚與錯誤的責任；而我是就我們全體說的，就是這意思。

序

一九四六年五月九日

四

# 目錄

序	一
魯迅論	一
魯迅先生計劃而未完成的著作	一七
關於魯迅在文學上的地位	二二
關於「第三種文學」的傾向與理論	二九
關於抗日統一戰線與文學運動	四七
關於「藝術大眾化」	五九
論典型的創造	七三
論形象	八三
文藝與政論	九二
形式問題雜記	一〇一



民族性與民族形式·····	一〇七
過渡性與獨創性·····	一一一
令人戰慄的性格·····	一一五

# 魯迅論

原題「魯迅與中國民族及文學上的魯迅主義」，一九三七年十月十九日在上海魯迅逝

世週年紀念會上講，勞榮紀錄。

今天是魯迅先生逝世週年紀念日，指給我講的題目是「魯迅與中國民族及文學上的魯迅主義」。我不會演說，就只大概講一講我的觀點。

記得去年在萬國公墓下葬的時候，上海的一萬多群眾就會在魯迅先生的棺上，給他蓋上了寫着「民族魂」三個字的一面大旗。這三個字，對於魯迅先生，自然非常的合適，但我覺得，這應該是中國民族的戰鬥者之魂。在我們民族中就有許多的魂，無論白天黑夜，和我們接觸着，這些在官府，在民間，在學界，在洋場，……所有可以生息得意的角落里都存在着的黑暗的鬼魂，魯迅先生用了「鈎魂攝魄」的筆就給鈎畫了出來一大半，其中已經最爲大家所熟悉的是阿Q。魯迅先生和這些鬼魂搏鬥着，他不是中國民族中的戰鬥者之魂。

講到中國民族——是的，中國民族有牠的光明和光榮，而且在今天，不僅只少數人戰鬥着，大眾的

民族的革命戰爭大大的開幕了，首先對着日本帝國主義。但是，勝利的代價決不是廉賤的。據我看來，魯迅先生畢生所畫的民族史圖中關於中國民族的解剖與指示，是燃起了偉大的民族革命戰爭的主要的火把之一，這是不用說的，但尤其還應該是保障民族革命戰爭的決定的勝利，和指示今後的民族的改造的經典罷。

中國民族，牠的死症，魯迅先生畢生所搏鬥過來的，在今天就並不能一下子從身上卸下。自然，我們是早就戰鬥起來了，站得起來了，但死症的重量，吊懸在我們民族身上，似乎比任何東西都還重。這是當然的，我們的民族，即大家所誇耀的古民族，本來已走上和有些已經滅亡的古民族一樣的滅亡的過程上，數千年的所謂亞細亞式的黑暗和野蠻的專制的統治的結果；更加以近百年的——這是歐羅巴式了罷——帝國主義的殘暴的非人的壓迫與宰割，中國民族在今天以前其實只能說一半是活着的。政治的黑暗，領土主權的喪失，固不用說，却去看看作爲這些的結果的中國民族的人的素質罷，幾千年的黑暗的專制政治，和近百年的帝國主義的宰割，將中國人民摧殘，壓迫，曲折得成了怎樣的病態了。從前有一個美國傳教師，他在中國住了多年，曾列舉出了中國人的特性二十多種，而大半是壞的。但我覺得那還是表面的，不是最深刻的觀察。魯迅先生的解剖，纔真教人戰慄。試去一看他筆下的學者、教授、國粹家、洋博士、高等華人、甚至新式的青年的「人性」罷。這是一類，對於這一類，魯迅先生的憎惡里沒

有一絲的愛的成分。再試去一看那生活在這些自以爲高人一等的人們所合力維持的政治統治，生活制度，思想教育之下的小孩、女人、及農民罷。只要想一想閹士和阿Q就够。不用說，對於祥林嫂、單四嫂子、閹士，阿Q、以至孔乙己，等等，他們從沒有從任何人那里接受過像魯迅先生所給他們那樣的深大的愛過，但閹士的麻木，阿Q的自賤賤人，孔乙己的卑污，是教人怎樣的戰慄呢。這是又一類，他們的「人性」給磨折得這樣了。然而這些是結果，自然又即刻成爲原因，經了魯迅先生的指明，更教人戰慄的，却是造成這些的政治統治的黑暗兇殘，和吃人的所謂中國的文明，封建主義的文明，以及外來的征服者的殘暴，——他們就坐在這中國文明上吃着中國統治階級給他們安排好了的人肉酒筵。請看魯迅先生的指出罷，中國人民歷來究竟會做過一天的「人」麼？他說：我們自己的統治者將自己的人民作奴隸，有時作牛馬；而對於進來的更強的征服者，中國的統治者自然自己也成爲奴隸，但他們對於自己的人民却還是「奴隸總管」，並且又是劊子手，又是給征服者安排人肉酒筵的好廚師。所以，中國民族不從推翻牠的這個征服者及給征服者辦人肉酒筵的廚師的共同的統治着手，中國民族自然只有死滅的一條路。這就是魯迅先生以畢生之力指明出來的中國民族的衰弱史的總圖，在今年以前還沒有人給描畫過這樣的驚人和精確。這幅史圖和推翻這歷史的魯迅先生所作的圖案，就成爲燃起我們民族的革命和今天對日本帝國主義的革命戰爭的火把；但這不是說我們今天已經可以慶賀地將牠置之高閣了

別的且不說，魯迅先生以畢生之力作了民族史圖，和中國民族衰弱史一同，就有更鮮明的中國人民的血戰史陳列在那里。中國大眾僅能看見自己的血和自己的戰鬥的傳統，而且要知道自己的弱點，尤其要知道在中國民族的唯一的出路中的自己的責任和自信。

在這史圖裡，我們首先就分明地看見，在征服者和給征服者辦人肉酒筵的廚師的合力統治之下，中國的民衆——奴隸，是在反叛着的，奴隸的反叛！當然大都逃不出失敗的運命。在這之下，就產生了奴隸主義和奴隸的失敗主義——阿Q主義。阿Q主義，那精義，不過是奴隸的自欺欺人主義，阿Q的有名的精神勝利法，就是奴隸的失敗主義的精華。是的，阿Q本人不過是奴隸的一份子，是中國的被剝削了幾千年的農民的代表，他本人只是給人到處做短工的一個流浪的僱農，正因為如此，倘將阿Q的自欺欺人辦法，僅僅和他自己——一個奴隸，一個做短工的人相聯結，這辦法就反而教人同情，因為這也是他的一種自衛的戰術？否則他就不能生存，而且終於不能生存。然而這是失敗後的奴隸，甚至是在做釋了奴隸之後而幸喜着，而得意着的馴服的奴才的意識，而且還說是中國文明的精華！然而奴隸是總要反叛的，也應該反叛的，失敗了，也仍應該反叛，到不是奴隸的時候為止。不過，我們就因此知道，奴隸的被壓迫史，纔真是阿Q主義的產生史。阿Q主義也依然是血所教訓成的，依然是血的結晶。奴隸的反叛被壓平了之後，更強的征服者却進來了，我們上面已說過，這時連居在奴隸之上的奴隸壓迫者，也非成爲



被征服的奴隸不可了，但他們却有合式的地位，就是：對於殘暴的征服者自然採用阿Q主義，而同時則爲虎作倀！已經同樣都是奴隸了，但仍有高低之分，一切都仍須取償於自己的民衆。爲虎作倀，——「學者」，「正人君子」們則爲虎作倀者作倀——倀是能够站在老虎旁邊分得一杯血的。這樣，人民——奴隸却不得不付出更多的血，人肉筵宴上所吃的自然不僅只是一些羔羊，而中國民族的被征服史，纔又是阿Q主義所付更多的血的代價的歷史。我們不必去看古遠的歷史，即看百年來的歷史罷，否則就看二十年的歷史；或者僅看近十年的歷史，恐怕還要更明白。但是，這纔真是中國的人民——奴隸的戰鬥的鮮血的史圖呢！要用血結成阿Q主義，非有超乎平常的大量的血不可；有阿Q主義的長遠的歷史，就非有更長遠的奴隸的血戰的歷史不可。血能够教訓成阿Q主義、血難道不更能够教訓成反阿Q主義麼？魯迅先生以畢生之力作了中國民族的解剖圖，作了奴隸的被壓迫，民族的被征服的史圖，作了阿Q主義的史圖。然而魯迅先生也作了奴隸——中國大眾的血戰的鮮明的史圖。這一點是尤其應該注意的。

中國人民被壓迫了幾千年，也被異族踐踏了幾千年；然而他們也血戰了幾千年的。但是，他們仍應該知道自己的弱點，尤其必須要有最後的出路和對於這出路的自信。

於是，魯迅先生以最大的愛給予大眾，給予阿Q。然而他對阿Q的阿Q主義憤怒了，並且真的憎恨了，——這是最偉大的憤怒和憎恨！這是民族的和階級的愛！奴隸應該反抗，魯迅先生號召着：並且不

不但應該反抗安穩的牛馬的運命，而且應該反抗安穩的奴隸的地位，他對人民號召着：我們應當在做穩了奴隸及做奴隸而不可得的時代之外，爭得第三種時代，爭得「人」的地位。惟有奴隸們爭得了這地位，中國民族纔算真的從死亡的運命里脫離了出來。不用說，我們是這樣地反抗着的，戰鬥着的，而且在今天這百年以來最強大地的反抗着了。但是，就應該這樣地反抗着，要堅決，要有自信。」

於是，魯迅先生就不但以他的言論，以他的文學，並且以他一生所走的戰鬥的路，示給我們以中國民族的出路和對於這出路的自信。剛才，許廣平先生說過，魯迅先生原是信奉進化論的，但後來他確信階級革命論了。可是，魯迅先生要有對於民族的偉大的愛，和擁有民族的戰鬥的傳統，這纔能夠達到這確信，也必然達到這確信；並且惟有達到了這確信，這纔會有對於民族的出路的決定的自信。對於我們，民族歷史的宏大的知識是需要的，但更需要的是對於民族的偉大的愛；可是，對於歷史的真理的到達，就增加了對於這種愛的確信，爲這種愛而戰鬥，也增加了對於自己的力量自信。在今天以前，還沒有誰在對於大眾的愛上，對歷史的透視上，像魯迅先生的這樣本質的地擁有着中國民族的戰鬥的傳統的精神的罷。剛才郭沫若先生會將魯迅先生和孔子比擬；不用說，魯迅先生的思想，精神，和戰術，都決非師承孔子，而且魯迅先生論到中國的歷史時是常常擊儒派的，但儒派也並非全是虛偽者，例如儒派中的戰鬥者的所謂「知其不可爲而爲之」的精神，魯迅先生是尊敬，也師法的。但我以爲，在中國，戰

獨的，爲大衆，爲奴隸們服役的犧牲的精神最偉大的是墨子的精神；墨子精神，在中國也還幸而未斷絕。

•關於墨子，魯迅先生很少論到，但在一篇歷史故事（「非攻」，收「故事新編」中）里，他是用了非常親愛的筆觸描畫了歷史上的墨子的偉大的傻子似的姿態，和他偉大的大衆愛的事業與精神了。其傳墨子又是師承墨的。——在這裡，可以插一句問話，關於禹，大家知道，我們曾有一個考據學者說並無其人，豈不過是一條蟲。比當代我們的學者都富有歷史知識的魯迅先生看到這種說頭，却憤怒了。魯迅先生不但有歷史的考據學上的根據，證斷禹是一個治水的組織者，我想，他的憤怒還更由於禹的那種偉大的愛的精神罷。（對於人類的，民族的歷史的認識，這是非常重要的。）魯迅先生也會以一個歷史故事的「理水」，同收在「故事新編」中，用非常親愛的筆觸描畫了傳說中的禹的偉大的傻子似的姿態及其偉大的大衆愛的事業和精神，而以無限的蔑視描出了「學者」們的渺小，一如他們在實際上所表現。凡是讀者，讀着這兩篇故事，都會深深地感到在墨子和禹的炭筆畫像中有着魯迅先生自己的偉大的傻子似的姿態；——這是當然的，但孜孜爲利的渺小的「學者」又怎能懂得。其次，如在宋末，明季等等時代，即所謂中國人民連做奴隸也不可得時代，便在所謂「士大夫」階級中，和兇惡卑劣無恥者徒一同等，也儘有爲民族而作壯烈犧牲的正義的人們在。魯迅先生和這些人們的精神上的相承，這是大家都知道。魯迅先生在清末的青年時代，即是相類的一個民族革命者。對於中國文學的歷史的關係上，作爲二

個中國民族的文學者，魯迅先生是特別由於遭遇上的同感和對社會的大膽的叛逆的同情，與亂世時代的詩人們起着精神上的共鳴的，（除見於他的言說，他還會以極大的精力校勘過「嵇康集」，並且會以孔融的態度和遭遇自喻，凡這些也可以補助地說明這一點的）。他不能不和中國文學史上具有偉大的社會熱情和人類愛的大詩人們有着精神上的聯繫。……總之，魯迅先生和中國民族的戰鬥的傳統及其文化的精神上的關係，是很明白的。但是，魯迅先生要能够承接和發揚中國民族的戰鬥傳統，尤其要能够給他以真實的出路，還非有他自己的時代的血的經歷不可。魯迅先生的時代，我們的時代，是怎樣的時代呢？青年的血，大眾的血，淹得魯迅先生幾乎不能喘過一口氣來；爲什麼？却是因爲青年們和大眾是在爲民族的現實和前途而戰鬥着。……中國的青年和大众承接了數千年的戰鬥的傳統在戰鬥着，而且比過去更沉勇，更堅毅；戰鬥着的魯迅先生於是不能不在這自己的時代，達到中國民族的真實的出路，達到歷史的真理，他說：「惟有新興的無產者纔有將來！」這就是魯迅先生在自己的時代得到的自信，同時也增加了爲中國民族而血戰着的中國人民的自信。

於是，我們理解：惟有秉着對於民族的偉大的愛而爲中國民族戰鬥着的魯迅先生，纔能擁有着中國民族的戰鬥傳統，而達到歷史的真理。惟有在中國民族的解剖中達到了中國民族的出路，只有爭得不是牛馬，也不是奴隸的，從未有過的第三種的「人」的時代——這歷史的真理的魯迅先生，纔必

要達到惟有無產者大眾纔有將來的這歷史的真理。中國民族的四千年的歷史之最後的向世界的出路，就完全盡於這兩句話的預示中了。而且這預示，其實也正是世界的、中國的現實。但這就給了爲民族而戰鬥着的中國人民大眾以決定的自信。

以偉大的人民的愛爲民族和大眾而戰鬥的魯迅先生，信奉進化論是當然的，而且必然要進到階級革命論，因爲只有人民的愛的要求和力量纔需要和能够擁抱偉大的進化論，但尤其是只有人民的愛的要求和力量纔需要和能够進而擁抱偉大的階級革命論。但如果魯迅先生在還僅僅信奉進化論的時候，對於中國民族的病症的去除，民族的出路，奴隸的翻身，只能寄希望於渺茫的未來，而在進一步達到歷史的新的真理的時候，信奉階級革命論的時候，却置確信於現實；那麼，這就更給了爲民族而戰鬥着的中國人民對於自己民族的力量以自信。魯迅先生證明着，中國人民並非是「散沙」，如果是「散沙」，那是統治階級造成功的，一如造成阿Q主義；而且，也只有有治成了「散沙」之後，在「沙」之外的侵略者，征服者，纔就「如入無人之境」地進來，於是，這時候，則「君子爲猿鶴」，道哉遙哉的去做他們的大漢奸，而「小人爲蟲沙」，人民只得像蟲沙一般的被踐踏。但是反對「蟲沙」的運命的中國人民並非「散沙」，魯迅先生證明着，中國人民大眾自己更證明着，他們歷來戰鬥着，現在是百年以來最強大地戰鬥着了。我們要有自信，反對「淪爲異族的奴隸」的牛馬的運命，也就不不可不爭，不可不做「自己人的



奴隸」的前途，首先民衆要有爲民族而戰鬥的生活的改善和團結的自由。只有這樣做去，纔能達到民族革命戰爭的決定的勝利。……

魯迅先生所用的主要的武器是文學，他爲中國民族和大衆這樣地戰鬥着，也就造成了在文學上的他所特有的特徵，而且將這特徵移交給我們的文學運動。

和中國的送殯的民衆以「民族魂」三個字蓋了魯迅先生的棺材一樣，在這之前，在魯迅先生還活着的時候，外國的批評家也就說過：「魯迅是中國文學的良心！」這就是說：因爲有魯迅先生的存在，中國現代的文學就不是死沉沉的，安分的馴良的文學，却是戰鬥的文學了。有了魯迅先生，這樣，中國現代文學是跟着中國戰鬥着的大衆的心臟的跳動而跳動，在挑撥着人民的心；以魯迅先生爲首領，中國的年青的文學的堅毅的意志和陣線就形成着，而且進軍着，對任何困難和敵人都退讓。

將文學作爲主要的武器而爲中國民族作戰的三十年中間，魯迅先生所完成的偉大的歷史任務，就在於：他擊退數千年來一直毒害着中國人的靈魂的，中國的腐爛的和僵死的文化，却將中國文化中的優良的要素和戰鬥的傳統，將那在野蠻的封建的黑暗的壓榨下，人類所僅能艱難地產生的中國民族文化中的眞真人類的、世界的精神的傳統，和新興的無產者大衆聯結起來，而使中國民族文化有着人類的、世界的出路，同時也就能使新興的無產者大衆接受着自己民族的這一份遺產。魯迅先生將世界的文化，世界革

命的文學導引給中國的大衆，使中國民族和世界文化接近，並且也將中國民族的大衆的戰鬥文學送給了世界文學。魯迅先生是中國革命的知識份子的代表，是中國戰鬥的知識青年和文藝青年的馬首，有了他，中國現代的文學者就有了自己的戰鬥的目標和旗幟，不但團結在文學上而奮鬥着，而且一起地認識了中國民族的歷史及其真實的出路，而和人民大衆的戰鬥聯繫在一起，爲着中國民族出路及新的人民大衆文化而奮鬥着。

有了魯迅先生，及以他爲中心而形成的中國的年青的文學的陣營，中國才算有了真正的人類黎明期的文學運動。關於這一點，人們以魯迅先生和蘇聯的高爾基比擬，這當然是可以的，魯迅先生在著作之文學的數量和重量上是不及高爾基的，但魯迅先生對於中國民族的重要不但不遜於高爾基之於俄羅斯民族，而且在這一點上可以說是超過的。這種比擬，只是就類似之點而說，如對於勞動者大衆的關係，兩人是相似的；但在這一點上，如果我們仍以外國歷史發展的相似的階段來比較，則魯迅先生還遠了V、G、培林斯基的歷史的任務，在文學建立上又盡了果戈理的任務，却是非常明白的。魯迅先生，因爲我們中國現在所處的歷史的地位不同，是將俄羅斯民族的思想運動在一百年中所完成歷史任務，不得不縮短到在二三十年中來完成了；這是我們現在的人類黎明期的文學運動的特殊之處，魯迅先生也不能不一人而盡着果戈理，培林斯基，以至高爾基的歷史任務。自然，跟蘇聯之人類的世界史的偉大意義一樣，

高爾基的世界的意義是他同時代的世界作家無人能及的；魯迅先生的世界的意義則被限制着，由於中國文字的特殊，中國民族在國際上地位的低下，這固然也影響着魯迅先生個人之世界的聲譽，但最主要的他對於世界文化的作用却也被限制着了。但魯迅先生的對世界的影響，就和中國民族的地位一樣，正要我們去爭取；同時，魯迅先生也已經取得對世界的偉大的影響，歐美各國譯了他的著作且不用說，最主要的是對於東亞的人類黎明期的文化運動中的領導的作用是已經發生着了。自然可以說，倘使在強大的民族，魯迅先生是很早就取得世界的地位，而且倘使在會愛情，尊敬，保護自己的天才的民族，則魯迅先生的發展，至少在文學上的發展是更偉大的。但我們現在說這些話也是無需的了；在我們，在受着全世界黑暗勢力的壓迫的，一面窳敗，衰頹，一面却是戰鬥着，有着將來的民族，却特別以黑暗空中的電光似的魯迅先生的特色爲重要。魯迅先生，在文學上也和其他方面一樣完成了他在我們民族在人類黎明期的文學運動中之世界史的任務。

魯迅先生藉文學而爲民族和大衆作戰，這樣，就造成了他在中國思想史和文學史上的特殊的地位，而且造成了他在文學上獨特的特色。他的特色和我們應學習之點，是我在這裡所不能完全舉出的，我們也要以他的全部著作當作我們文學工作的學習的經典，現在我僅僅舉出許多主要特點中的幾點。

首先，魯迅先生獨創了將詩和政論融結於一起的「雜感」這尖銳的政論性的文藝形式。這是匕首，

這是投槍，然而又是獨特形式的詩！這形式，是魯迅先生所獨創的，是詩人和戰士的一致的產物。自然，這種形式，在中國舊文學里是有牠類似的存在的，但我們知道舊文學中的這種形式，有的只是格式和筆法上有可取之點，精神上是完全不成的，有的則在精神上也有可取之點，却只是在那里自生自長的野草似的一點萌芽。魯迅先生，以其戰鬥的需要，纔獨創了這在其本身是非常完整的，而且由魯迅先生自己達到了那高峯的獨特的形式。這種形式，在世界文學中當然是有的，但即在世界文學中，於同一類形式的作品里，在社會性的尖銳和深遠上，在政治戰鬥性的重量和藝術的深刻上，能如魯迅先生這樣的，却也仍不多見。魯迅先生的雜感，雜文，在文學上是要和但丁，海涅及沙爾蒂科夫·謝特林等人的作品一樣不朽的，這不僅是中國民族文學的奇花，而且是世界文學中的奇花。在現在，也因爲中國文字的特殊，和魯迅先生藝術的高邁，就很難求得適當的譯者，將這移植到世界文學中去，以致限制着牠對世界文學的影響的作用，但我們就特別要承接和發展這一種武器和這一個獨特的詩的傳統。

第二，魯迅先生的爲民族和大衆而戰鬥的意志和博大的愛，他的對歷史的透視和對人生的睜眼正視，這些就產生了他的有顯明光彩的獨特的現實主義。魯迅先生的現實主義，是歷史的真實和民族的愛的二致。因此，魯迅先生的現實主義不是冷血的自然主義，也不是溫暾的庸俗的現實主義；他的愛和憎是分明的，而且深刻到可怕的地步的，他的現實主義是偉大的大衆愛的產物。在人民愛的基石上，從歷史

的實踐出發，這樣，不但社會的正義感是魯迅先生的藝術的泉源，而且他的全部藝術都是慈愛和嚴酷的  
交流，愛與憎的矛盾與一致。他在他的小說中，對於他的人物和社會的歷史環境的關係的一致上，也最  
分明地反映着這一點，而教示給讀者去向社會奮鬥，並對自己的弱點奮鬥。例如在阿Q這典型人物與其  
典型的歷史環境的矛盾的一致上，豈不是分明地教給我們，阿Q與社會環境的矛盾，及阿Q與其阿Q主  
義的一致和矛盾，等等關係，因而我們知道有所憎愛，有所去取的麼？「阿Q正傳」是阿Q根性的暴露  
史，却也是阿Q的被壓迫，被迫害史，是牠的生活鬭爭的失敗史，展開我們面前的是中國民族史和社會  
史。我們看見的不僅是阿Q的肖像，而且是阿Q的靈魂；不僅是阿Q的單純，而且看見他的複雜；不僅  
在阿Q中看見一個阿Q，而且看見他的全部的社會階級關係。恩格斯所說的「典型環境中的典型性格」  
的藝術，魯迅先生的「阿Q正傳」及其他諸作可以說是達到了最高點。但這個非在人民愛的基礎上，從  
中國民族和大眾的歷史實踐出發不可；這是魯迅先生在實生活上的現實主義的戰鬥態度和分明的憎與愛  
之在藝術上的表現。這是魯迅先生的特色。

和這相聯繫的，是他的戰鬥主義。這也是魯迅先生從實踐出發，針對着對中國社會的戰鬥的艱難性  
而結成的特點。這一點，不但在實際戰鬥上時時警告着，要糾纏如毒蛇，要澈底打擊敵人，而且在文藝  
創作上也貫穿着這一點，——所以寫了閻土，還預示了閻土的下一代；阿Q被槍斃了，則還有小D（小



同)留着；這都不能看作魯迅先生對黑暗時代的磨續的悲觀，而是教我們奮戰。這也正是魯迅先生的現實主義的特色。

第三，魯迅先生，由於爲民族和大衆作戰，由於他的爲社會進步的現實主義的藝術觀，又必然使他抱着藝術的大衆主義，肯定着中國文學之「大衆化」的出路。特別是最近的五六年他主張着，打算着，如何首先使大衆和中國文學從象形的方塊字裡解放出來。中國文學的「大衆化」及中國文字語言的改造，是魯迅先生和我們的文學運動所必然要走到的去路。……

從魯迅先生的文學的特徵的許多主要點中，我現在僅提及這幾點，——這幾點以及其他的特徵，我們現在就稱爲魯迅主義。魯迅主義，是現代現實主義之中國的特色！

文學上的魯迅的特色，是現在中國的年青的文學的基本的特色；我們現在是走着他的路，而且必須走着這道路而發展下去。魯迅先生在他逝世前，指出中國民族的最近的出路是對日本的民族革命戰爭，中國文學運動的最近的任務則是民族革命戰爭的大衆文學的運動。我們現在從事着這種文學運動，這就是要從極廣大的全民族全社會的生活的改造的意義上去着眼，而將魯迅先生的特徵本接與發展下去。我們戰鬥着，像魯迅先生似的奮戰下去，終能達到我們所戰鬥的目的。

魯 迅 論

# 魯迅先生計劃而未完成的著作

因太炎先生而想起的二三事，是魯迅先生最後的未寫完的一篇文章。這篇是十月十七日夜間開始寫的，但因當天下午出外受了風，至深夜就理病，支持不下而停筆了。

魯迅先生計劃而未完成的著作，並不止這一種。他計劃而未完成的工作，實够他十年做，够我們普通人一生做的。魯迅先生自己是滿以為他至少還能活十年，——「總不致於即刻「鬆辮子」了」，有一天他就曾這樣說，「我在一九二七年住景雲里的時候，生過一次現在似的大病，真的昏迷，幾乎「翹辮子」了，但一癒就十年。我不大相信西洋醫生的話。今年的病，也和那次差不多；大概總還有十年罷。」於是就哈哈地哄笑了起來，這是在他六月間大病後，精神比較好了的一個晚上。接着就談到他還想印的叢集及幾本有插圖的書，這都是先生計劃要做而竟未能做成的工作。

魯迅先生病後寫的這也是生活，死，女吊，都是一類文體的詩的散文，他說預備寫牠十來篇，成一本書，以償某書店的情債。這計劃倘能完成，世間無疑將多一本和朝華夕拾同等的傑作，但同樣來不及寫成了。在女吊之後，連他已有腹稿的兩篇也來不及寫，記得他說過，一篇是關於「母愛」的，一篇則關於「窮」。當他寫好女吊後，大約是九月二十或二十一的晚間，我到他那裡去，他從抽屜裡拿出原稿

來：「我寫好了一篇。就是我所說的紹興的『女吊』，似乎比前兩篇強一點了。」我從頭看下去，魯迅先生却似乎特別滿意其中關於女吊的描寫，忽然伸手過來尋出「跳女吊」開場的那一段來指着道：「這以前不必看，從這裡看起罷。」我首先感到高興的却是從文章中看出先生的體力逐漸恢復了，他還說道：「這一篇比較的強一點，還有一個理由，是病後寫得比較順手了。病中實在懶散了。」於是接下去又說，「這以後我將寫母愛了，我以為母愛的偉大真可怕，差不多盲目的……」魯迅先生在談話中講起母性和母愛，實在不止一次，並且不止好幾次，差不多常常提到。我會這樣想：他對於女性的尊視，其中之一的理由是因為母性的愛的偉大罷，這從他常常攻擊摩登女子有乳不給兒子吃的事也可知道。有時也常常從德國社會主義的女畫家珂勒惠支而談到母愛，有時則從中國農村的純厚的老婦人而談及。他要寫二篇關於偉大的母愛的文章也不止說過一次。其次關於窮，他也說過好幾次，以為「窮並不是好，要改變一向以為窮是好的觀念，因為窮就是弱。又如原始社會的共產主義，是因為窮。那樣的共產主義，我們不要。」我還彷彿記得他說過這樣的話：「個人的富固然不好；但個人窮也沒有什麼好。歸根結蒂，以社會為前提，社會就窮不得。」……這些彷彿就是先生要寫的關於「窮」的文章的題意。

但是，最重要的，是魯迅先生的死給予中國文學史和學術史的兩個巨大的損失。其一，是先生在六月間大病後計劃過一個長篇小說。其二，是他十五六年來，不但只有計劃，而且準備，收搜材料，常常

## 想動手的中國文學史。

魯迅先生沒有寫過長篇小說，也不很有意思寫長篇小說。因爲在先生，有自己的一定的工作計劃和方針。朋友之間常有人主張他寫吧幾部長篇的，對於這樣的勸告，魯迅先生常沒有聽進耳裡。他的工作好像有三個原則，一是有他自己早定的計劃，並且起因於很久遠的，如周作人先生所記；二是爲着當前現實社會上的需要；三則爲別人所忽視或不屑做，但却值得做應當做的事他來做。我覺得他不很有意去計劃寫長篇者，主要的是他埋頭在現實社會的短兵相接的鬭爭裡，從他的崗位來說，對於現在中國社會，他以爲社會批評的工作比長篇巨製的作品更急需。記得他會說：「我一個人不能這樣都做到；在文化的意義上，長篇巨製自儘重要的，但還有別人在；我是斬除荊棘的人，我還要雜感雜感下去。……」魯迅先生特別看重社會的，政治的，也是文化的那更首要的迫切的任務，是不消說的。但其實，基本的任務還是一個，這是選擇武器的問題，同時是新的形式的創造的問題，倘若我們將長篇小說的形式從舊的比較笨重的，不直接的，不能迅速反映現實和迅速發生實際效果的意義去看，則魯迅先生首先採取靈活，迅速，鋒利的雜感短評的形式去完成他的任務，是當然的了。還記得他會說：「就是我的小說，也是論文；我不過採用了短篇小說的體裁罷了。」同時他又常痛惜他的小說和他的文章中的曲筆常被一般讀者誤解，而且這是很明白的事實；所以，在藝術服從於社會的目的的原則下，我以爲這也是一個魯迅先

生更傾向於直剖明示的尖利的批判武器的創造的原因。並且，我覺得倘若先生從事長篇的製作，也一定非創造了新的適合於他的形式不可罷。

但其次，魯迅先生是時刻不忘爲中國新文藝發達的基礎的「泥土」工作的，例如翻譯，印書、閱稿等等。這在時間上是很被限制了。

但是，魯迅先生一直以前也會計劃過一部長篇歷史小說的製作，是欲描寫唐朝的文明的。這個他後來似乎不想實現的計劃，大概很多人知道，因爲魯迅先生似乎對很多人說過，別的人或者知道得比我更詳細。我只聽他在閒談中說過好幾次，有幾點我還記得清楚的是，第一，他說唐朝的文化很發達，受了外國文化的影響；第二，他以爲「七月七日長生殿」唐明皇和楊貴妃的盟誓，是他們之間已經感到了沒有愛情的緣故；第三，他想從唐明皇的被暗殺，唐明皇在刀兒落到自己的頸上的一刹那間，這縱在那刀光裡閃過了他的一生，這樣地倒敘唐明皇的一生事蹟。——記得先生自己還說，「這樣寫法，倒是頗特別的。」但他又說他曾爲了要寫這小說，特別到長安去跑了一趟（按即一九二四年夏到西安任暑期演講），去看遺跡，可是現存的遺跡全不是古籍上所見的那麼一回事，——黃土，枯蓬……他想寫牠的興趣反而因此索然了。寫這歷史小說的計劃，應該在一九二四年以前，而終未實現，他似乎不想實現。然而在一九三六年六月間大病前後，魯迅先生曾屢次談起中國的知識份子問題；有時也談起高爾基的巨篇薩

海盜的一生，也談到長篇小說的嚴格形式的解放。有一天，我們談着，我說魯迅先生深知四代的知識份子，一代是章太炎先生他們；其次是魯迅先生自己的一代；第三，是相當於例如崔秋白等人的一代；最後就是現在如我們似的這類年齡的青年……他當時說，「倘要寫，關於知識份子我是可以寫的，……而且我不寫，關於前兩代恐怕將來也沒有人能寫了。」接下去，我們又談到長篇小說，魯迅先生不大喜歡辛克萊式的東西，但以爲長篇小說可以帶敘帶議論，自由說話。——這有這樣的意思：就是長篇小說也可以由作者被變成爲社會批評的直剖明示的尖利的武器的。這以後，在閒談中，常常談到了以上這些問題，而有一天，這是在他大病後精神較好的時候，就極自然地歸結到他寫長篇小說的問題，那時他說：「這倒可以想想看，如果還能够再活十年，——慢慢寫，一年寫一本是可以的。或者，想寫的文學史再攔一攔也可以，——即同時寫也可以。」大約過了一星期，一晚再去訪問的時候，魯迅先生說道：「那天談起的寫四代知識份子的長篇，曾想了一下，我想從一個讀書人的大家庭的衰落寫起……」又加說，「一直寫到現在爲止，分量可不小。——不過一些事情總得結束一下，也要遷移一個地方纔好。」可知這已經是魯迅先生有意的存心的計劃了。然而這將反映中國近六十年來的社會變遷，中國知識階級的眞正的歷史，並將創造了新形式的巨製的計劃，終於因爲魯迅先生的死從我們的文學史上被奪了去了。這才是永久無法補償的損失。

關於中國文學史，魯迅先生恐怕從寫中國小說史略的時候已經開始準備，收集材料了罷。關於這，在北平的諸先生當知道得更清楚。我只知道一九二六年在廣州中山大學會有過一個大綱，不過似乎是爲講授用的，斷片的研究也會發表過一篇，而想寫文學史及想如何寫法，則到上海以後，却時常談起，但有些材料魯迅先生都集中到北平去，最後兩年則在上海又購買了爲查考用的許多書籍。在一九二九年至一九三一年之間，翻譯科學的社會主義觀點的藝術理論的時候，他常常談起的多是文學史的方法問題。魯迅先生一向已注意到文藝與時代及社會環境的密切的關係，到這時似乎更覺得非先弄清楚歷代的經濟，政治和社會生活不可。記得他說過這樣的話：「中國更需要有一部社會史，不過這當然更難。」這時他對於俄國社會史的有價值的著作及西歐的藝術史（如羅善斯坦因等人的著作）都極有興趣的細閱，我覺得這和他自己準備寫文學史不是沒有關係的。有時魯迅先生還批評着他在這之前介紹的日本板垣濤穗著的近代美術史潮論的觀點，也會談起他不滿意當時出版的中國文學史，如劉大白先生的著作等。這時他很有即開手寫的趨向，因爲他曾說：「或者先寫『四』，『五』，像魏晉風度及文章與藥及酒之關係那樣，一斷片一斷片的寫起來再說……」但終因爲別人在他看來是更緊迫的工作所牽制，並沒有實現他的宿願；而且到他逝世前也仍在同樣情形下，不克實現他的計劃，這對於中國的學術也是無法補償的損失。



# 關於魯迅在文學上的地位

——一九三六年七月給捷克譯者寫的幾句話

魯迅本來是學醫的，這在中國差不多大家都知道。在辛亥革命（一九一一年）的遠前，他親身參加那時的民族革命運動，於是他就和文學接近起來。他那時抱着極熱烈的民族思想。他想利用文學的利器來喚醒民衆，以促成民族的革命。那時他並沒有創作，但他審判辦雜誌，翻譯歐洲有反抗精神的作品，作論文讚美拜崙，普式庚，彼得菲諸詩人的反抗思想。他那時抱有一種極遠見的見解，以為群衆所以愚昧昏聩，是他們的個性被埋沒了的緣故。所以要中國民族真真得解放，就要解放中國民衆的思想，解放他們的個性，打破數千年來的傳統的道義，使他們有反抗的戰鬥的精神。他以為在解放個性，煽起民衆的反抗精神上，文學是一種最有用的利器。因此，他當時捨醫而就文學，因為他相信醫治中國人的病態的精神，比醫治虛弱的中國人的肉體，更為緊要。他的這個解放民衆個性的見解，遠超過當時的中國思想家和革命領袖的思想。

當然這是在魯迅從事文學創作的很遠以前的事。但魯迅這種開始接近文學的態度，就決定了他作為一個作家的態度：戰鬥的社會寫實主義者。

魯迅既以一個民族的，社會的革命者的資格去接近文學，因此，在辛亥革命（這革命的功成只是表面的）以後，革命運動開始更深入，更有意識的發展着的時候，他自己的思想也更成熟，更發展，他就作爲一個思想革命者，文學革命者，參加了那時的革命運動，在這中間他開始了創作。思想革命，在當時是社會革命運動的別名。那內容是反抗吃人的封建宗法社會的思想的壓迫束縛，提倡科學與民主主義的思想，在政治上的意義是反抗封建軍閥與帝國主義的統治。這個思想革命，造成了有名的「五四」運動（一九一九年）和震動全世界的一九二五——二七年的大革命。文學革命是當時思想革命的主要的一翼，那內容是反對貴族文學，提倡平民文學，反對死的埋沒個性的文學，提倡活的有個性的文學，反對文言文，提倡白話文。魯迅是當時思想革命與文學革命中的健將，「新青年」的同人與出色的撰稿者。他爲着要反對吃人的禮教，爲着想揭發中國國民的病症的所在，他寫了很多的簡短的論文，也於無意中寫了「狂人日記」，「阿Q正傳」等小說。他爲了要打倒文言文，證明白話文優於文言文，他就有意地繼續着寫他的小說和散文。當時，而且現在，因了他，中國封建宗法社會的思想道德的可怕，得以昭著地顯示於人；因了他，白話文和新文學，得以確立和勝利；因了他，中國有萬千的青年，投身於反帝反封建的中國革命的實際戰鬥中。所有這些：魯迅最初對文學的認識，他從事文學工作的當時的社會環境，他利用文學爲他的戰鬥的工具的態度，就決定了他在文學上的地位：徹底的爲人生，爲社會的藝術派。

，一個偉大的革命寫實主義者。

在中國，魯迅作爲一個藝術家是偉大的存在，在現在，中國還沒有一個作家能在藝術的地位上及得到他。但作爲一個思想家及社會批評家的地位，在中國，在魯迅自己，都比藝術家的地位偉大得多。這是魯迅的特點，也說明了現在中國社會的特點。現在中國社會，是這樣的社會！魯迅的巨大的藝術天才，顯然担得起世界上最著名最偉大的那些長篇巨製之作者；但社會和時代使他的藝術天才取另一形態的發展，所以他除了五本的創作（小說，散文詩）以外，沒有更多的創作，而以十餘本的雜感評論和散文代替了十餘卷的長篇巨製。但他的十餘本雜感集，對於中國社會與文化，比十餘卷的長篇巨製也許更有價值，實際上是更爲大眾所重視。這就是在現在中國，魯迅作爲一個偉大的革命寫實主義作家的特點。他的雜感，將不僅在中國文學史和文苑里爲獨特的奇花，也爲世界文學中少有的寶貴的奇花。

補助地說明中國現在文學者的特點——魯迅的特點的，是對於歐洲新思想的介紹，俄國與被壓迫民族的前進的文學作品的翻譯及介紹。魯迅翻譯的外國作品近有三十種。同時經魯迅培養與提拔的青年作家，也很多數。

總之，魯迅成爲文學上的這樣的「一個寫實主義者的社會根源，是中國社會和現在的時代。在文學思想上，他受歐洲，特別是俄國的近代寫實主義的影響，如果戈理，契阿夫，科羅連珂，安得烈夫，諸人

他的作品等。但中國舊有的好的文學及豐富的中國歷史演變的教訓，也深刻地影響着魯迅的文學與思想。他的文學事業，有着明顯的深刻的中國特色，特別是他的散文的形式與氣質。其次，在文學者的人格與人事關係的一點上，魯迅是和中國文學史上的壯烈不朽的屈原，陶潛，杜甫等，連成一個精神上的系統。這些大詩人，都是有着偉大的人格和深刻的社會熱情的人，魯迅在思想上當然是新的，不同的，但作爲一個中國文學者，在對於社會的熱情，及其不屈不撓的精神，顯示了中國民族與文化的可尊敬的一面，魯迅是相承了他們的一脈的……

一九三六年七月二十日

附記：一九三六年七月半左右的一天，我適在先生家，先生接到在日本的捷克的一個文學者的信，請求爲他所譯的「魯迅短篇小說集」捷克譯本寫一篇序，並請先生自己推薦一篇論他在文學上的地位的論文作參考。先生看完了，對我說道：「序，我寫一點是容易的。推薦一篇論文，怎麼辦呢？」當時，兩人想了許多時候，還是決定叫我即在幾天之內依願隨便寫幾句，和先生的序一併寄去算了。因爲先生覺得論他的文章也不可謂不多，但要一個看漢文仍然很困難的捷克人來看那許多文字，再從那許多中找出他所要知道的那一點——魯迅在文學上的地位——是太使他爲難了。當時，也想到何凝的論文，但先生以爲那太長，又專論他的雜感的，捷克人看了會一點也不接頭。當時，我對於這個題目也不大了解，先

生說：「大概是問我在文學上屬於那一種主義罷。」我第二天就以「關於魯迅在文學上的地位」的題目寫了二千字光景，就是這一點東西，全憑了自己的印象寫的，沒有分析到作品。先生自己看過一遍，並且改了幾個錯字，塗了一兩句，就叫袁宗先生膽抄了一遍寄出了。所以這並非一篇成文的文字。先生所塗去的是講到他受俄國文學者影響的地方，將我原稿上的託爾斯泰和高爾基兩個名字塗去了，他說：「他們對我的影響是很小的，倒是安得烈夫有些影響。」又一處，是關於講到他的藝術天才的地方。關於在後面說他在中國文學史上和屈原、杜甫等的精神上的傳統的一點，他當時笑着說：「未免過譽了，對外國人這樣說說不要緊，因為外國人根本不知道屈原、杜甫是誰，但如果我們的文豪們一聽到，我又要挨罵幾年了。」然而我覺得：誰能够否認魯迅比屈原，杜甫更偉大！而先生自己也沒有將這一點塗去。至於在談話間，我提到現在中國文學在批評上和工作上亦應求出和中國文學史的聯系，先生也是很同意的。同時先生也同意對於他的雜感散文在思想意義之外又是很高的而且獨創的藝術作品的評價，並且還慨嘆的說：「作這種評價的還只有何凝一個人！同時，看出我攻擊章士釗和陳源一類人，是將他們作為社會上的一種典型的一點來的，也還只有何凝一個人！我實在不大佩服一些所謂前進的批評家，他們是眼睛不看社會的，終始沒有覺悟，以為終是魯迅愛罵人，我在戰場上和入關，他們就在背後冷笑，還甚至放冷箭……」於是，將先生的雜感散文，看成爲先生的獨創，即在西歐文學上亦少見，並且牠和中

國的散文有着很深刻的淵源，先生亦認爲是對的，並且以爲還沒有人說出這一點來。但我們當時也只是如此談談而已，而先生並不怎樣注意他在藝術上的地位，却常注意他的戰術和力量的效果。

竟不料這一點原稿還偶然夾在先生的一本遺書中而留下來，月前景宋先生又居然寄還了我。展開來一看，在藍墨水寫的原稿上的先生修改的幾個墨筆的字跡，還鮮明的在着！我由心跳而至顫然了。先生去世，於今已將五月了，我還未寫過一個字；現在謄抄了一遍，一字不改的發表，算作一個紀念，有暇時我想將這意見另作一文。

一九三七年三月四日記於上海

# 關於「第二種文學」的傾向與理論

## 一 我們對於蘇汶先生等的態度

對於這次關於文藝問題的論爭，我們覺得還可以發表一點意見。首先關於我們的態度就可以說明一下。

一般的說，我們——即所謂「左翼文壇」，對於一般作家的態度，本來就非常明白的。爲着革命的利益，爲着中國大多數群眾從帝國主義與地主資產階級下解放出來，爲着從此創造新的中國和新的文化，除了自己和領導着一切革命的文學者堅決不懈地鬪爭着工作着以外，還要聯合一切進步的，爲着人類的前進和光明而工作的文學者作家也同走：是我們的公然的戰鬪的態度。這一種態度，就是這一次，我們也會經傳送過給作家們，「左翼作家不但要那同走幾步的『同路人』，而且還要招誘那站在路旁看客的看客也來同走呢。」（魯迅：「論第三種人」）所以，對於一般作家，我們要攜手，決非「拒人於千里之外」，更非視爲「資產階級的走狗」。自然，個別的同志會有而且會有一指友爲敵」的錯誤的，然而一有這種錯誤，我們自己即首先要給以糾正了。

對於蘇汶先生等，我們也要站在這一種態度上來討論問題的。自然，蘇汶先生等對於我們，現在顯然已經懷有深刻的反感，然而這分明是以我們和蘇汶先生等的立場與理論的不同，及我們——「左翼文壇」的宗派性與蘇汶先生等的氣質而形成的，而我們首先就得克服自己的宗派性，也希望蘇汶先生等克服他們的氣質的壞的方面，而且立場與理論也並非不可能在一切論爭中接近起來罷。同時我們對於蘇汶先生等的理解，固然需要全面的注意，但我們首先注意那對於革命有利的一面，即蘇汶先生等現在顯然至少是消極地反對着地主資產階級及其文學了。因此，我們不把蘇汶先生等認爲我們的敵人，而是看做應當與之同盟戰鬥的自己的幫手，我們就應當建立友人的關係來。正因爲我們要建立友人的關係，而且還希望這關係的進步，所以我們要有一切關於真理的爭辯，要指摘蘇汶先生的錯誤，這個道理是容易明白的。

## 二 蘇汶先生的傾向的本質

分明地，蘇汶先生是一個傾向，他的「第三種文學」的意見是自成一個系統的。先看蘇汶先生的文章罷。

蘇汶先生在「現代」上先後發表了三篇文章，把那主要的意思總括起來，可以作成下面的一個圖



很清楚的一貫的思想。

第一、文藝是能够脫離政治而自由的，並且爲了保存和完成文藝的對人生的那永久的，絕對的任務起見，牠應當脫離政治而自由的。

第二、文藝也甚至能够脫離階級而自由的，雖然一切的文藝都有階級性，但文藝可以不階級服務，不做階級鬭爭的武器。

第三、因此，同樣的，雖然歷史上一切政治勢力都利用文藝，但他反對政治勢力對於文藝的干涉。

第四、是對於蘇聯的無產階級文學和對於中國左翼文學的態度，他不滿於蘇聯和中國的無產階級之有階級的藝術和文化的創造與主張。

第五、第三種人就未必做不成，第三種文學是可以成立的，並且一個忠實於藝術的，斤斤於藝術價值的，死抱住文學不肯放手的人，將都要趨向於這一種文學。……

把蘇汶先生的意見作成這樣簡明的一個系列，我們就能够非常明瞭地中心地抓住蘇汶先生的根柢思想了罷。

但是，這是怎樣的自身矛盾的混亂的理論呵！然而作爲一個傾向，放在我們的面前。在這裡，非常明白的，蘇汶先生本人在現在的隱間的意識形態，不能不是觀念的錯誤，思想的混亂，心理的矛盾呵！

個過程。（這雖是真實的，蘇汶先生的文章的一切不重要的部份，和滲透其間的感情要素，也都證明了牠的真實。）

蘇汶先生陷入歷史上不知由一切非政治主義者，反干涉主義者，超階級藝術論者，一切「爲文藝的文藝」論者反覆過多少次的矛盾的觀念論，絲毫不是偶然的，這個才正是他現在對於政治的態度反映；正和一切非政治主義，一切「爲文藝的文藝」的傾向，都有產生牠的那階級的政治的根源一樣，——現在，蘇汶先生及其類似的智識份子，——就正處於他們所隸屬的那階級的矛盾中，在苦悶着政治的出路的問題。他們在目前經濟危機的深入和革命危機的深入中，在革命與反革命的殘酷的階級鬭爭中，在小資產階級（主要地以小市民、中農、學生和智識份子的構成的，介在地主資產階級與工人雇農貧農兵士貧民階級之間的中間階級）的劇烈的動搖分化下，已經不得不動搖着了，並且已經開始反對地主資產階級了（雖然大抵是消極的）。然而，他們依然還不能真的看政治的出路，因爲現實的殘酷的鬭爭既擾亂了他們的腦子，而他們（中上層的知識份子）的歷史的階級的一切性質和偏見，特別是他們的鄙棄群眾的觀念，尤其障礙他們對於客觀事實與革命的明確的認識，他們不了解群眾在幹些什麼事，而他們的態度就不得不不是不幫地主資產階級的政治，也不幫群眾，同時「不滿意誰的時候就罵誰」了。這才是蘇汶先生現在拘住的，雖覺奇怪但亦當然的態度。

所以蘇汶先生的觀念混亂的理論，是蘇汶先生對於政治的態度的反映。是目前一種政治的，文學的傾向。

總括起來說，蘇汶先生的非政治主義或反干涉主義，是不但反對地主資產階級的政治勢力來利用文藝，並且也反對群眾的革命的利用文藝的，因為他未能滿意這種政治勢力。而所謂「第三種文學」和「死抱住文學不肯放手」云者，也不外是：（一）在階級鬥爭中動搖着，但未能抱住任何一種政治的這一事實的反映；（二）要使文學也同樣的脫離無產階級而自由的蘇汶先生的態度的反映。

果這樣，蘇汶先生的傾向和理論，實在也含着很大的反無產階級的，反革命的性質，何況對於真的壓迫者並不說什麼，因為那是真的壓迫者，而對於群眾，則儘多污蔑，因為能够自由地污蔑（註）。同時，蘇汶先生的態度如果這樣發展下去，也將使蘇汶先生愈加陷入紊亂的主觀的武斷的論斷裡去罷。

註——請看蘇汶先生在字句間流露的對於革命的觀察罷，在本質上是和「殺人放火」之類的反宣傳有共同點的。又如蘇汶先生對於蘇聯的無產階級文學及捷米央·別德內伊等的論斷，也實在和帝國主義者及資產階級的宣傳差不多了。

### 三 蘇汶先生的理論的錯誤在什麼地方？

「——論文藝的階級性，作爲武器的藝術，藝術的價值等」

我們上面已經明白的指出蘇汶先生所以抱住「第三種文學」的意見的根本原因了，同時也就說明了所以陷入理論上的錯誤的原因，那就不外是：一則蘇汶先生的階級的偏見和他所抱的對於現實的態度，妨礙他對於客觀的理論（真理）的明確的澈底的認識；二則這種偏見和態度的所有者的蘇汶先生，就免不了要有「明知故犯」地歪曲了客觀的理論（真理），使自己的態度合理化，所以現在還可以指明一下蘇汶先生的意見的在客觀理論上的錯誤。

但是，我們不能夠也不需要一字一句的詳細的指摘，我認爲重要的是必須先把蘇汶先生的根本的論點——對於階級性的解釋重來審查一下。因爲蘇汶先生的一切理論都從這根本論點推論出來的，而這個又是這次論爭的中心問題。

蘇汶先生說道：「在天羅地網的階級社會裡，誰也擺脫不了階級的牢籠，這是當然的，因此作家也便有意無意地露出了某一階級的意識形態。文學之有階級性者，蓋在於此。然而我們不能進一步說，洩露某一階級的意識形態就包含一種有目的意識的鬥爭作用。意識形態是多方面的，有些方面是離階級利

益很遠的，……假定說，階級性必然是那種有目的意識的鬥爭作用，那我便敢大胆地說，不是一切文學都是有階級性的。

「洩露某一種意識形態尙且不必是階級利益的擁護，更何況反映某一階級的生活！這兒所謂反映，即如鏡子反映人形，不過把這種生活照出來，如此而已。美的照出來是美，醜的照出來是醜，不掩飾醜，同時也不抹殺美，此之謂反映，這是與贊助某一階級的鬥爭毫無關係的。」

在這裡，就是說，雖然一切文藝都有階級性，但第一，文藝——至少其中的一部分能够脫離階級的任務，脫離牠的實踐——做階級的武器的。第二，反映生活是能够超階級的，能够脫離階級的鬥爭的。這樣，照蘇汶先生的解釋則所謂階級性，依然是一個抽象的名詞，不過口頭上說說的（其實說也等於不說的）一句話罷了。

但是，階級性，主要地却反映在文藝作品（文藝批評亦如此）之階級的任務，之做階級鬥爭的武器的意義上。一般所說的「一切的文藝都不能超階級的（這種文藝只能在將來無階級的社會裡存在），同時都不能超利害的，又都是直接間接地做階級的鬥爭的武器」的理論，是文藝的歷史所證明了的，例如人生派的及所謂功利派的文學之站在階級的或社會集團的利害的觀點上，擁護本身階級或集團的利益的觀點上，抱着政治的或社會的目的，作爲奮鬥的武器，是不用說的了；公然的宣傳鼓動的文學之爲某一

階級或某一黨派的鬭爭的武器，是不用說的了。然而就是作者們主觀上要超利害的，反對利害觀點的如藝術至上派的文學——例如罵人生派爲流俗，爲愚人，爲患瘰癧病者的法蘭西的戈諦野（HERGADIER）一派，實際上也依然一則並不能超階級，二則仍是利害的，功利的，黨派的，即爲他們自己——當時法蘭西資產階級中的一派的鬭爭的武器。（註）就是一切無黨派的文學，一切游移動搖的小資產階級的文學，一切「自由人」的文學，在客觀上也同樣地或者有利於這一階級，或者有利於那一階級，——客觀上是如此，正不必問作者自己願意不願意。又如「非政治主義」的文學，「爲藝術而藝術」的文學，無黨派的文學，有時候是當作了「某種政治目的」的一種政策而提倡的。（例如政府機關辦的某種文藝刊物，就常打着這樣的旗幟。又如資產階級的文學者也常常有意地打着這樣的旗幟來反對無產階級的階級文學。）

文學的階級性，以及對於階級的利益，首先是因爲文學是階級的意識形態的反映。這是大家都明白的了。然而第二，又正因爲這表現在對於客觀的生活或真理的認識或反映上的緣故。就是，文藝作品不僅是反映着某一階級的意識形態，牠還要反映着客觀的現實，客觀的世界。然而這種的反映是根據着作者的意識形態，階級的世界觀的，到底要受着階級的限制的。（到現在爲止，只有無產階級的世界觀——辯證法的唯物論，才能够最接近客觀的真理。）例如羅汶元生所說的鏡子，到底不能是超階級的鏡子

。在偉大的藝術家託爾斯泰的鏡子中所照出的俄國的革命（請看伊里支的論文「作爲俄國革命之鏡子的託爾斯泰」，一九〇八年所作），到底和馬克思主義者的鏡子所照出的革命有絕大的不同的；託爾斯泰鏡子中所照出的俄國的生活，社會的虛偽，資本主義的榨取，政府的專制；以及農民的貧窮，痛苦及其反抗等等（即伊里支所稱讚的託爾斯泰的偉大的方面），是到底和馬克思主義者的鏡子所照出有絕大的不同的。這就是說，像託爾斯泰那樣偉大的熱烈的真理探求者，現實的忠實的反映者，也不能不受他的地主階級和農民階級的世界觀大大的限制了。又如鬭爭期的新興資產階級的哲學家，藝術家，有很偉大的遺產，這就是那時的資產階級是鬭爭的，前進的，牠的世界觀使牠的哲學和藝術能够更接近客觀的真理；而反動期的逆倒着歷史的發展行程的現在的資產階級的科學，哲學，以至藝術，實在是「沒有未來的」了。——這是首先的一點。然而其次，現實的反映和真理的探求，也完全是爲了階級的要求和利益的。現實的真實的反映，客觀真理的真實的顯露，在新興期的資產階級和現在的無產階級，是鬭爭的必要的武器。尤其是無產階級。因爲作爲一個階級的無產階級是處着特殊的歷史的地位，牠爲着人類的將來而鬭爭（借用馬尼柯夫斯基的話），一切的現實愈加真實的宣露出來，則對於牠愈加有利，真理愈加能顯露則愈加顯出牠是真理的表現者的緣故。而現在的反動的資產階級，則蒙蔽現實，歪曲真理，是他們的必要的鬭爭手段。又如託爾斯泰，照出了一些真實的現實，是「相應着農民想建立自由而同權的小農

民共同社會的那種努力的」（依里支）……

總之，文藝的階級性，決不能像蘇汶先生那樣的解釋。並且，照馬克斯主義者的解釋，則一切的文學，直接地間接地都是階級的鬭爭武器，那意義是可以明白了罷。

但是，蘇汶先生還有許多的推論，同時也有對於我們的理論和工作的許多誤會，我現在再說明幾點：

第一，一切的文學，都是鬭爭的武器；但決不是只有狹義的宣傳鼓動的文學，纔是鬭爭的武器。有時候，倒是相反的，就是在宣傳鼓動的作品「做得不好」的時候。——淺薄的，「江湖十八訣」的，標語口號式的宣傳鼓動的作品，決負不起偉大的鬭爭武器的任務。而非狹義的宣傳鼓動文學，牠越能真實地全面地反映了現實，越能把握住客觀的真理，則牠越是偉大的鬭爭武器。因此，蘇汶先生以爲武器的文學即等於狹義的宣傳鼓動文學，是不正確的推論。同時蘇汶先生以爲我們既否定了文藝作用的「組織生活」，「創造生活」的定義了，還講什麼武器的藝術，那不過是「用盡平生氣力只舉起了一個空心的紙燈籠」罷了，——這也是不對的。文藝自然只能夠或一程度（相當程度）地影響生活，影響現實，幫助生活和現實的變革。如此，已够是偉大的武器了。（易嘉提出了文藝作品的「影響生活」的定義，但還需要具體的說明，例如文藝的組織群眾（並非「組織生活」）是具體的强大作用之一。）

第二，重覆的說，要真實地全面反映現實，把握客觀的真理，在現在則只有站在無產階級的階級立



場上才能做到。所以，在無產階級的作家，首先要有一定的階級的立場，和伊里支所說的堅定的黨派的立場；因為如上所說。無產階級是處着歷史的特殊地位，爲着無階級的人類社會而奮鬥，在他的前進運動中集中着社會體的發展的歷史的前進運動，在自己的「主觀的」，「階級的」，「黨派的」意識之中表現着客觀的真理（借用馬尼柯夫斯基的話）。所以，蘇汶先生對於蘇聯的無產階級之有階級的道德觀，藝術觀，認爲「和各階級如出一轍」云云的誹謗，實是由於蘇汶先生不了解無產階級是一個特殊的階級，只有他是真的爲着無階級的人類社會而奮鬥的，而他是越能站在階級的，黨派的立場上，則越能抓住客觀的真理，越能和全體人類社會的利害合致的緣故。

第三，蘇汶先生說道：「這些『不敢冒充』爲無產階級的作品，却未必一定是擁護資產階級的作品。反之，她們雖然在意識上還有許多舊時代的特徵，但多少總是傾向於無產階級的；即使這一點傾向都看不出，那麼至少可說是中立的。然而在左翼文壇看來，中立却並不存在，他們差不多把所有非無產階級的文學都認爲是擁護資產階級的文學了。」

這裡正是我們要說到的問題。還可見階級性的表現和作用關係很複雜的。首先，我們要承認所有非無產階級的文學，未必都是資產階級的文學。蘇汶先生的話是對的；而且我們不能否認我們（左翼的批評家往往犯着機械論的（論理上）和左傾宗派主義的（策略上）錯誤。因爲在我們的面前。有着

小資產階級文學以及革命的小資產階級文學存在。然而我們要糾正我們在這次論爭中所表現的錯誤，我們尤其反對那「乾脆不過」的「左」的舒月先生的那種理論和態度，但也不能同意蘇汶先生對於階級性及其作用的無足輕重的態度，文藝的階級性及其作用，尤其在階級鬥爭劇烈的時期的作爲中間階級的文學上，即非無產階級的文學，亦非資產階級的文學，主要地是小資產階級的文學上，是關係特別的複雜的。這種作品，有革命的要素，有反革命的要素，而真的中立實際上是不能有的，所以牠們依然或有利於資產階級，或有利於無產階級。所以，所有非無產階級的文學，也就未必都是反資產階級的文學——何況因爲支配階級的意識形態的長久的支配，作家也最容易成爲支配階級的思想上的俘虜；何況在那種一面也露骨或不露骨地反無產階級的所謂反資產階級的作家（例如無政府主義者，虛無主義者，個人主義者等等）。

第四，藝術價值的問題，這裡需要說到，而且蘇汶先生也提起的。首先，根據上面所說，則藝術價值不是獨立的存在，而是政治的，社會的價值，是可明白的了。藝術價值就不能和政治的價值並立起來；歸根結蒂，牠是一個政治的價值，然而正和一切的政治行動的價值是客觀的存在一樣，藝術價值是客觀的存在；也正和評價政治不能根據庸俗的目前功利主義或相對主義的觀點一樣，不能依據目前主義的功利觀或相對主義的觀點（所謂「彼一時也，此一時也」的觀點即是一例）來評價藝術。

蘇汶先生認爲藝術價值是獨立的，並且藝術一經政治服務則必定損害藝術的價值，於是斤斤於藝術價值的人都要脫離政治而自由，這是由於蘇汶先生不了解藝術行動是政治行動所決定的，同時對於政治行動的評價就先沒有正確的概念的緣故。蘇汶先生，及一切遠避「政治臭味」的人，以爲政治只是目前主義的，功利主義的，藝術則永久的，超目前功利的。然而我們能够否認人類歷史上的一切階級的政治革命對於無產階級和人類的意義與價值嗎？我們能否認「巴黎公社」及「十月革命」對於無產階級和人類的意義與價值嗎？所有這些政治行動都是客觀的偉大的價值。所有這些政治行動都是爲着當時的目前，又是爲着將來的。而一切在歷史上開倒車的，反動階級的政治行動，則不但不能構成客觀的價值，並且成爲歷史上的罪惡而遺留。一切時代的一切階級的藝術行動，不過是直接間接地由當時的政治行動所決定的東西；牠的客觀價值的構成，就看牠幫助了那當時的爲現在同時也爲未來的政治行動多少，把當時的客觀的現實反映了多少，客觀的真理把握住了多少而決定的；但幫助開倒車的反動的政治，歪曲客觀的現實和真理的藝術，則固然演了反動階級的任務，却一般地沒有價值的，並且更要成爲罪惡而遺留的。無產階級要批判地承繼歷史上的一切藝術的遺產，就因爲歷史上有着有客觀價值的寶貴東西——即多少反映了當時現實和客觀的真理的東西的緣故。無產階級的文藝批評要指出一切過去的和現在的作品價值；也要說明作者所生活的時代與其階級的限制是否障礙着客觀真理在藝術上的反映，以及障礙了

多少，作者的意識形態或世界觀是否使他歪曲現實，以及歪曲了多少，（借用古川莊一郎的話）；有時候，還特別要勸藝術家脫離那毒害了他的反動的政治，但並非勸他離政治而自由，却引他去和那會給他的藝術的生氣的政治接近。

其次，據上所說，則藝術的價值也就不能分爲「內容的價值」和「形式的價值」來說。因爲藝術作品的形式和內容是不可分離的一體，而且兩者的階級性也不能不統一着的。如果爲研究便利而把形式和內容分開來說，則在任何具體的作品上都曾發見作者的思想感情創造着形式——即內容的形成時就已形成了形式的基礎的部分，而形式的修飾和加工的部分同時也就是對於內容的修飾和加工的這事實；並且從這事實也就可知兩者是相互影響，以及形式本身也包含着思想感情和心理的要素了。自然，如果勉強地把形式和內容分開來說，有時候也會發見形式和內容的矛盾，例如會發見內容被形式牽制的作品，或所謂形式有餘而內容不足的作品，也會發見內容是這一階級的要素多而形式却多屬於那一階級的要素的作品，然而這不外或者說明作者的藝術的才能的不充份或未成熟，或者說明作者的思想感情本身的矛盾和複雜性，同時在這種作品發生客觀的效果——構成客觀價值的時候，兩者也早已不得不作爲一個統一的東西而被認識了。所以在評價作品的時候，正如日本古川莊一郎所說，只說些「內容是好，形式却壞」，或「形式倒還好，內容却反動極了」，或「內容是無產階級的，形式是小資產階級的或資產階級的

「等等的話，實在是沒有什麼意思的。但是，我們不是不可以注意和研究作品的形式與內容的矛盾的現象，不過那是用來說明作者的矛盾的一個例子，而並非可以把形式和內容分開來評價的。

然而蘇汶先生彷彿有著形式有獨自的價值的意見，並且在他對於連環圖畫和歐化文學的形式的意思上，就彷彿形式不僅是獨自價值，並且是獨自發展，又彷彿是決定的東西了。所以他就不能了解：某種簡單的內容可以自動地批判地擇取某種簡單的形式，造成某種簡單的藝術，以供給簡單的讀者，並且在這里內容可以爭取支配的地位，時時的影響形式，而逐漸達到較高級的藝術。同時蘇汶先生用了藝術貴族主義的眼光來看，也就當然不能了解簡單藝術，只要是強有力的簡單的藝術，能够感動多數的簡單的大眾讀者，也就構成了牠應當有的藝術價值。實際上，如西洋的壁畫和版畫的發展歷史所證明（請參看魯迅的「連環圖畫辯護」，文學月報第四期），如連環圖畫之類是可能發展為較高級的藝術，成為將來有民族特色的國際藝術的。並且一切大眾藝術的價值是到底不能抹殺的。至於連環圖畫之類，那正不必說，不過是我們列為大眾藝術的創造的許多途徑中的一條罷了。我們是更主張學習西歐的如報告文學，即誦詩等的大眾文學的，尤其沒有反對對於一切更發展的更高級的形式學習。

註——請看浦力汗諾夫的「藝術與社會生活」及「世界革命文學」雜誌編者對浦氏的糾正（此短文寒琪會譯出刊在「文藝新聞」上）。浦力汗諾夫認為「為藝術而藝術」的傾向不外是藝術家對

#### 關於「第三種文學」的傾向與理論

#### 四四

於政治的冷淡無關心的態度的反映，他在這分析上就有着一「超階級的觀點」的錯誤的要素了。同時他又以為藝術的趣味是非自私的，即超利害的，超黨派的，這也是錯誤的。這些，「世界革命文學」雜誌編者都給以糾正了。

又，蘇汶先生在「現代」上說，「即藝術至上主義者的戈蒂野也是反資產階級的。」這話是不正確的。就是蒲力汗諾夫也沒有說過戈蒂野及其一派是反資產階級的。蒲力汗諾夫說道：「屬於浪漫派團體的人們，祇是在資產階級的存在汙穢與倦怠和庸俗中失望了的少年資產階級，他們並沒有號召着反對資產階級的社會關係。」（中譯本二八頁）蒲力汗諾夫並且又說，當勞動者運動起來的時候，他們反對那想對於資產階級的社會組織有所陰謀的人們，是甚於反對「資產階級」（注意蒲力汗諾夫所加的這個括弧）的。他們不過想改變社會的道德，並不想變更社會的組織。（中譯本六五頁至六八頁）

#### 四 結論——「第三種文學」的出路

據以上所說，蘇汶先生的意見和理論是我們完全不能同意的。但我們若客觀地誠實地指出蘇汶先生的對現實的態度，指出他在文藝問題上的理論的錯誤，總多少會引起蘇汶先生及和他同抱負的作家們的

注意的罷。首先們我們認爲蘇汶先生對於政治，對於現實的態度就需要有多少的變更，其次，對於自己的工作與我們的工作的態度及觀點，也就當然要有更正了。

在這里，再重複地說一遍，蘇汶先生們反對地主資產階級及其文藝，是我們所能相信的，因爲在現在，一個有良心的藝術家，還能够不厭棄憎惡壓迫者殺人者的罪惡的政治及其文學的嗎？然而我們也要指出來，而且已經指出來：他們只是消極的反對，無實效地反對，而要使他們的反對成爲有實效，首先需要轉變對於羣衆的態度，拋棄鄙棄羣衆的觀念，多去理解一些羣衆的革命的鬥爭和運動，而把自己的力量加入到羣衆里面去。討論到所謂「第三種文學」的出路問題的時候，這就是首先要說到的問題。

據上所說，第三種文學，如果像蘇汶先生現在所表現似的傾向，乃是要超階級鬥爭的，超政治的文學，更具體的明白的說，要在地主資產階級反革命文學和普羅革命文學之間或之外存在的超革命也超反革命的文學，那麼，這種文學實際上也早已不是真的中立的，真的第三種文學。因爲這樣的文學及其理論，實際上，客觀上，往往仍舊幫助着地主資產階級的，是我們上面已經說過了，所以，問題並不在於我們拒絕中立，而是在於他在客觀上並非中立，在於這樣的第三種文學，以及做這樣的第三種人，並非蘇汶先生的作家們（「作家之群」）的出路。但是，第三種文學，如果是一反對舊時代，反對舊社會，雖不是取着無產階級的立場，但決非反革命文學，那麼，這種文學也早已對於革命有利，早已並非中

立，不必立着第三種文學的名稱了，而這才是目前放在一般作家們（「作家之群」）的面前的正當的路。這樣，他們要真的跑上這樣的路，則改變他們對於政治的現在的那種態度，拋棄鄙棄群眾的觀念，改正對於文藝理論的一些錯誤的理解，是必要的了。

放在我們面前的，至少做我們的注意的中心的，應該是革命的和有革命意義的小資產階級的文學的問題。即一切寫實的，能够多少暴露着社會的真實的現象，尤其是地主資產階級的腐爛崩潰，帝國主義的侵略壓迫的真相，小資產階級的沒落動搖分化的現象，等等的文學。在現在，小資產階級文學中，實際上也只有這種文學能够是有生命的東西，能够構成客觀的價值，因為那種實際上仍舊幫助反動勢力的文學，則絕不僅不曝露社會的客觀的現實，並且還要歪曲了客觀的真理，是明明白白的，而此外一些停留在社會生活的表面上的淺薄的，什麼也沒有接觸到的小資產階級文學，也到底不能引起人們的注意了。我們認爲蘇汶先生的「第三種文學」的真正的出路，是這一種革命的，多少有些革命的意義的，多少能够反映現在社會的真實的現實的文學。他們不需要和普羅革命文學對立起來，而應當和普羅革命文學聯合起來的。——這個，以及我們——「左翼文壇」的左傾宗派主義的錯誤的糾正，是這次論爭所能得到的，應當得到的有實際的意義的結論吧。



# 關於抗日統一戰線與文學運動

## 一 新文學發展的新趨向

我在這裏，想參加進來，對現在文學運動的幾個問題發表一點意見。最先我想要指出現在文學發展的趨向，因為這是我對問題的看法的出發點。

現在中國新的文學，由於社會環境的急轉直下的變遷，也因於新文學運動的本身的發展，毫無問題地將要跨到一個很可慶賀的新的階段去。這種發展的趨向的本質，魯迅先生已經指出過一方向，他說：「……這種文學和運動，一直發展着；到現在更具體地，更實際鬥爭地發展到民族革命戰爭的大眾文學。……這種文學，現在已經存在着，並且即將在這基礎之上，再受着實際鬥爭生活的培養，開起爛漫的花來罷。」這就是說，新的文學發展到現在，將以那用民族革命戰爭為內容的文學為主潮，將在全民族的生存鬭爭的熱流里得到充實和豐富。這是無疑的。然而這只是一方面，最主要的是現在我們新文學的地盤和勢力有着大大地擴張的趨勢和可能。由於新文學歷年運動的影響的逐漸擴大，已經有了一個既成的

基礎，在這基礎之上，新文學的內容的新的充實與豐富必定增加了讀者的數量和信仰；最重要的，是因爲這種以民族革命戰爭爲內容的，和全國人民的熱流相交流的文學，必將不翼而飛地擴大牠的影響；同時，由於全國人民抗日統一戰線這運動對於文學者之間的關係的影響，有獲得更多的作家到新文學的陣地，並同樣帶來更多的讀者群衆的可能。總之，現在的情勢恰正是新文學運動可以更廣泛的發展，新文學的勢力能够大大地擴張的時機。在現在，我們的文學運動，很明顯的，就是愛國運動；但是新文學將因爲牠投入愛國運動，民族解放鬥爭，而更擴大。新文學應該自覺地去擴大自己的勢力，爲着民族的使命，爲着新文學自己的使命，我以爲清楚地明白這一點，把這一點放在我們腦子裏面，是首先必要的。

## 二 關於幾個理論者的「關門主義」

根據以上簡單說明了的我的觀點，對於幾個問題，我發表一點意見。但我以指出在一些問題上發見的一些對於新文學發展極不利的關門主義的理論爲主。

當文學界統一戰線的問題和「國防文學」的口號提出來的時候，有些人就認爲這是放棄階級立場，又說「將陷入愛國主義的浮池」里去。這不但對於抗日運動是關門，並且對於文學運動同樣是關門，是早已有人指摘過，我不用說的了。最近茅盾先生指出××等也有關門主義的理論，××就反問道：我的

關門主義在那裏？你茅盾先生濫用關門主義的名辭了。但我以為關門主義是有的，並且很濃厚，很根深蒂固，以至於到現在還不自覺，並且不僅存在於××等幾個人的身上。而那原因，我以為就由於不明白新文學發展的新的嚮向，以及沒有把眼放寬放大，放到更擴大的運動上去的緣故。

關門主義，第一，存在於對抗日統一戰綫問題的狹隘的了解。他們依然把這統一戰綫的問題看成爲單純的文學上結合新團體的問題，沒有看這和別界的抗日統一戰綫一樣首先應該是一個愛國的政治上的聯合問題；因此他們的一切理論和辦法，至多仍是「半關門主義」。所以茅盾先生說他們規定要「入場券」，魯迅先生說他們「基本上是宗派主義」，都是非常正確的指摘。很明顯，如果爲了要在愛國運動中去擴大文學運動，則首先不應從文學問題上去求統一，而應從抗日的政治問題上去聯合作家，然後在抗日聯合的過程中，愛國工作的接觸中，使各派的作家和新文學更接近。無論如何，在現在，抗日的聯合是完全可能的，也只在抗日的一點上各派各階級的文學者的聯合是完全可能的，但要在文學問題上求統一，則在現在還不可能；如果在抗日聯合問題中附以文學上問題的條件，那就要大大地縮小了抗日的戰綫，也就不去造成我們要在抗日運動中去擴大文學運動的前提條件與機會了。因此，××等的關門主義，就在於不了解抗日運動和文學運動的有機關係。××說過，文學者之間的關係將有變化。這正對，將有變化，我們就要看到這一點，我們正要促成他們的變化。然而怎樣地變化呢？我們用什麼

辦法去促成他們的變化呢？在現在的情勢下，首先不是用文學上的說文，而是對於問題的有機的理解與切實的良善的實際工作。一般作家，在現在的情勢下，恐怕不會將文學上的一些說文看成爲那麼迷信的東西，倒是會將民族的運命看得更爲重要的，所以，只有從無文學上的條件地，越廣泛越好地在抗日問題的聯合上着手，從協同作愛國工作上着手，才能促成文學者之間的關係的變動。

於是，××等的關門主義或宗派主義，還更多地表現在其他許多問題的意見上。例如對於「國防文學」口號的出色地宗派主義的解釋，以及將別的較正確的文學口號指爲「標新立異」，即使不算是暴君的態度，也是一副商標主義的市儈的氣味，就早經魯迅先生和茅盾先生的指出，我也不用說了。最近他們就又在拒絕「創作自由」一口號上面表現出關門主義來。對於要求「創作自由」的不了解，却不但如茅盾先生所說由於他們顛倒的引用高爾基的話，最根本的是由於××等不了解或不相信新文學的既成的基礎（即所謂主觀的力量）和有着大大地擴大的形勢：由於他們不了解將怎樣地去變動作家之間的關係。無論如何，「創作自由」在現在是適當的，也是迫切的要求。第一，現在沒有愛國的文學的創作和發表的自由，我們要爭取得這自由。第二，爲着新文學的發展，要去掉一向的那種不正確的公式主義的批評對於作家們的束縛。第三，如果我們有了創作的自由，能够作到自由競爭，則新文學不但能獲得多數的讀者，並且也一定有別派的作者投入新文學中來。同時，要動員各派作者來從事抗日的新文學運動，

也應在「自由創作」的原則之下，以鼓勵與提倡的方法使他們自動的來。……

總之，濃厚的關門主義是存在着，爲着抗日，爲着新文學，都非即刻糾正不可的。

### 三 抗日文學運動的「三原則」

以下說一說我們應當怎樣進行文學運動的步驟的問題。

我以爲，倘若我們將新文學運動有大大擴大的可能，以及我們應當求得這可能的實現，這問題放在我們的腦子里，那麼茅盾先生和魯迅先生的意見，就是對我們很好的指示。我想很可以將他們兩位的意見，作成爲如下的我們運動的有機的「三原則」

(一) 一切文學家，任何派別與階級的文學家，大家無條件地在抗日問題上聯合起來！將抗日的力量統一起來！

(二) 爲着愛國的抗日的文學的發展，爲着發揮文學對於民族解放應盡的職務，並且也爲着各個文學者的自動的，興趣勃勃的工作和多方面的活潑的發展，我們要求我們能够有創作的自由，發表的自由，我們也贊成各個作家自由寫作，不受任何主義的束縛。作爲一個現在中國人的作家，應當有爲國家盡力的自由，也應當取得能够享有自由的信任。

(三) 我們盡量地努力提倡「民族革命戰爭的大眾文學」或「國防文學」，甚至提倡一現實主義的創作方法」。我們要到處儘可能的提倡這種文學，鼓勵大家來寫。我們也要把一般愛國的文學運動盡量地擴大。

我想，如果照着這樣作去，不但抗日的聯合戰綫能愉快地結成，並且新文學運動也一定擴大。××們却常常將問題顛倒過來看了。……

以上所說的「三原則」，可無需再說明，但關於「民族革命戰爭的大眾文學」或「國防文學」可以在這里再說幾句。(關於口號的名詞的爭論應當即刻停止，把民族革命戰爭的大眾文學和國防文學看成同一內容的東西，在現在我以為是沒有什麼不可以的，雖然「國防文學」一名詞在文學思想的意義上太含糊了。)第一、民族革命戰爭的大眾文學，或國防文學，我們應當盡量地提倡，對所有作家提倡，以擴大和充實新文學的內容和勢力，這是很對的，因此牠應當盡量將自己的形式和內容的範圍擴大與多樣化，不要把牠規定為很嚴格的狹隘的東西，使牠越與一般愛國文學接近越好。只有這樣，牠的內容能更和實際生活相聯而更充實。牠纔能和更多數的讀者大眾接近，牠纔能成為廣泛的愛國文學的一個中心。因此，這文學口號，沒有能够包括創作方法的意義，並不是牠的缺點，因為最好的創作方法是現實主義，我們已經在提倡，這且不必說，最主要的是為了使這種文學成為廣大的群眾運動，為了去適合多數人的要

求，所以少一種束縛是好的；現實主義的作家來固然好，浪漫主義作家亦何嘗不可以來寫。也只有作家們和現實的民族解放的題材接近，在將自己的文學活動和抗日運動接近起來，纔能使他們的眼光一同現實化，使他們的創作方法一同現實主義化，（關於對現實主義的創作方法的機械觀點，我想在下面再說到。）總之，在現在首先的問題是使抗日文學運動擴大與使作家容易地和抗日鬪爭接近起來。××以爲民族革命戰爭的大衆文學沒有包括創作方法，就不能作爲前進文學的創作口號，又以爲前進文學運動在現在不能提自己的口號，這兩點都恰恰烘托了他是一個十足的「空談家」，對實際問題或「左」或「右」把握不住的。前進文學運動要提自己的口號，但提的口號要不是太難的過高的口號，也不是太低的無前進意義的口號，而是又有前進意義，又人人能做，人人所要求的大衆的口號。在這意義上，民族革命戰爭的大衆文學與國防文學兩口號，是都還可以用的。第二、大衆文學或文學大衆化，不但從文學運動本身看來，需要繼續的主張和更大的努力，在抗日運動的現在，尤其需要更大的努力<sup>1)</sup>和主張。大衆文學或文學大衆化運動，雖是我們的主張，但差不多各派作家都同情或響應的。可以隨便舉兩個例子證明，我在某書信集中看見陳望道先生致友人信中說，他約了一些朋友研究文學大衆化問題，他說可喜的是那次約會的兩友中沒有一個「左翼」的份子。這所謂可喜，當然是既沒有「左翼」份子在內，則他們研究大衆化問題當不會被看作「不法」行爲了的意思。又一個例子，是和文學有沒關係的金仲華先

生，最近在「生活星期刊」上寫了一篇「中國文化界的不平衡發展」，他提出了我們應該注意對廣大落後民衆的文化運動的許多非常寶貴的意見。這可見大衆化運動，不但迫切，而且是廣大文學者都感到需要，大家差不多都同意的，尤其在抗日運動全國澎湃的現在。因此，那以爲在現在講聯合戰線，就不能提大衆文學的口號，真是昏透了的意見。所以，民族革命戰爭的大衆文學的「大衆文學」四個字就要特別注意；「大衆」二字在文學內容上固應「人民大衆」之意，在文學形式上就應力求大衆化。並且在民族革命戰爭的大衆文學或國防文學的面前的一個巨大的任務，是在以知識青年和學生爲對象的作品之外，多量的寫作唱本演義連環圖畫等的大衆讀物。這種作品應當得到很高的評價！……××們忙於反對民族革命戰爭大衆文學的口號，却把這口號所包含的我們現在文學運動的一個重要的意義與任務，完全忘記了。

#### 四 文學理論問題上的機械的觀點

以上我大半反駁××們的「關門主義」，現在我更想略略指出一兩點作爲他們關門主義的所謂「理論的根據」的，他們對於文學理論的機械的了解。這種指出，在平時已屬需要，在文學運動應當擴大化的現在，更屬需要罷。但我在這里只是略略說及，我提議從事理論研究的人們來多多注意，將許多問題重新考慮，使我們的理論與我們的運動的發展相適應。



××的理論，一方面實在如茅盾先生所說，是東鱗西片地湊攏起來的，但另一方面，惟獨他的關門主義，他對問題的機械的了解。却能够自成一貫。在三年前他論「第三種文學」的時候，曾抱着「非無產階級文學即資產階級文學」的見解，最近論「國防文學」的時候，很明顯地又重複着而且固執着以前的錯誤。他在論「國防文學」一文上，大有現在非「國防文學」即「漢奸文學」的論斷，又在另一個地方說過這樣的話：「像沙汀似的作家，總不能算是漢奸作家罷」。（大意如此）這種理論，實在驚人。如果不是滿房子，滿術堂，滿天下都是「國防文學」，就是滿山，滿野，滿馬路，都是「漢奸文學」了，連沙汀這樣優秀的前進作家都有被看作「漢奸作家」的嫌疑，不得不請××出來辯明。請問大家究竟有誰會把沙汀和「漢奸作家」兩個觀念連在一起來想過？我想大家一定都沒有。這種理論，實在是「凡天下之女人，非節婦即娼妓也」的妙論之化身，然而這却是機械的理論，那根源仍在於對於文學的階級性的機械的了解。

其次××們對於「創作自由」要求的拒絕，以及別的人們把這和三年前的「第三種人」的理論相比擬，都似乎振振有辭地有理論的根據。然而這又是「爸爸，你的頭髮上一條棉被」的有趣故事（註）裡的牽兒子的機械論了，乃是不能將「文學是階級的，黨派的，決不是超階級的自由的东西」這一個原則和實際鬥爭活生生地聯系起來，而只是不聰明地背誦公式的緣故。倘若「文學在階級社會里是階級的

，黨派的」這一原則是正確的，那麼，我們的文學即應當參加或發動爲自由的鬭爭，承認對我們文學有利的自由競爭的辦法。在三年前，對「第三種人」說明了「文學的階級性，黨派性」等等的道理，當然是對的，但當時沒有積極地聯合各派爲創作自由而鬭爭，沒有最大限度地在批評上承認「批評自由」的權利的同時，也承認「創作自由」，當然是錯誤，即在三年後也應當承認的。然而「第三種人」的「壞下去」，決不是我們「罵壞了」，却由於他們自己并不真的要自由，而原意倒是在要剝奪別種作家的自由，這是他們後來的歷史事實所證明了的。

××，還有別的人，對於理論的機械的觀點，還表現在對於「現實主義創作方法」的理解和牠在我們文學運動上的運用上。在「現實主義試論」一文里，××將「世界觀」和「創作實踐」分開，並且強調着和重複着「世界觀」機械論的老調，實在是抽象的主觀論的機械的創作觀點。他抱着作家研究「正確的世界觀」，批評家宣傳「正確的世界觀」就「保證」使作家走向正確的方向去的見解。然而「正確的世界觀」固然是要緊的，但怎樣去研究呢？去獲得呢？是否買一本「唯物辯證法」來讀就夠呢？倘若是的，倘若如××似的那樣以爲「正確的世界觀」就在書本上，在亭子間里，那麼我們就不能「保證」人能獲得「正確的世界觀」。……倘若不是這樣，那麼研究「正確的世界觀」，就不能和作家的實踐生活與創作實踐分開。因爲據我們的理解，世界觀是表現在作家對於現實的關係上的，所以只有在實踐上

才表現出來。作家和一個人一樣；讀社會科學書當然是必要的補助，但主要的應當在他的生活上，在他對於歷史的和當時的事象的關心和分析上，在他對於題材的攝取上，在他寫作的過程上去獲得「正確的世界觀」。「正確的世界觀」不是一個袋子，可以化一個銅子買來，長久放在袋子里的。不是有「沒有實踐就沒有理論」的名言麼？爲什麼呢？就是說，離開了實踐，理論就是停止了，死了，灰色的東西。因此，××的機械的觀點，在於一則將「世界觀」的研究和作家的實踐機械的分開，二則強調抽象地研究「世界觀」，將「世界觀」看成爲抽象的東西。由於這樣的不正確的了解，就帶來了現實主義創作方法的運用和提倡上的不求和實際運動相並進，以及批評家的高談式的不盡職了。譬如說，我以爲在現在的我們的文學運動，使我們的文學和實際生活接近起來，使我們的文學對實際生活的落後的距離減少，是先於一切的，比任何事都重要的；因此，說明攝取什麼題材，怎樣去攝取的問題，如果對照着我們文學發展的現在的程度，則是提倡現實主義的創作方法的首要的一步。然而我們的批評家似乎並不看重題材的問題，陶醉於「題材不重要，重要的是意識，是世界觀」的這樣的理論。……

註——有這樣一個故事：一家人家窮得很，冬天沒有棉被蓋，只蓋稻草，但父親很愛面子，生怕兒子出外以實際情況訴人家，所以對兒子說：「倘有別人問你蓋什麼，你就說蓋棉被，切不可

說蓋稻草。」有一天，客人來了，父親出去陪坐，他的頭髮上粘着一根稻草，兒子就走過去說：「爸爸，你的頭髮上有一條棉被呢！」

一九三六年八月二十七日上海

附記：本文原名「對於文學運動幾個問題的意見」，以「呂克玉」的筆名發表於「作家」月刊上，係參加當時的文學論爭而作的。現在時過境遷，收錄於此，也不過只爲留一點痕跡，因此改了一個題目，並刪去一些在現在是多餘的話。原文尚有第五節——「關於批評家的態度與作風」——亦以同樣理由，全節刪去。

一九四六年五月八日記

# 「關於藝術大衆化」

——答大風社

## 一 一個論點

開頭這一節話，是在諸位所提的問題之外，我設爲一個問題的解釋放在答案之前了。

「藝術大衆化」這口號，到底表現着什麼意義？

對這一點，我想可以先記下如下的意見。——就是，「藝術大衆化」這口號的根本任務，是配合着整個政治和文化的情勢，在解決着現在很迫切的兩個問題的：一方面是迫不及待的革命（抗戰）的大衆政治宣傳，一方面又是藝術向更高階段的發展。

配合整個政治文化情勢而提出的「藝術大衆化」，要求在藝術上統一着這兩個「矛盾的」任務，並表現着藝術的發展的意義。這點，我們略加說明，可以作爲我們的論據。

根本上，正確地解決着藝術與政治之間的關係的最基本的原則，是現實主義的創作原則，還在現在，大家都承認的。如此，我們也可以承認——對於以上所說的現在具體的歷史任務，現實主義就在政治和文化的現在背景中，而給出了一個明確的具體原則，「藝術大衆化」，作爲完成現在歷史任務的具體路線。政治與藝術的關係之趨於統一的解決，是由於整個國家政治與抗戰之（辯證的也）統一的開展，抗戰與革命之統一的開展，這在現在，且比平時更爲加快和更爲幅廣了。

「藝術大衆化」，由於牠的問題的提法——牠包含廣大的全面的內容，和這些內容的歷史背景及廣大而堅實的現實根據，得到了牠的現實主義的統一性與發展性。

「藝術大衆化」運動的沒有被歪曲的真實的具體內容，現在附記如下——這是七八年前所提出，而現在要更爲明確了，即是大衆文化生活及藝術生活的組織，大衆革命藝術的創造及大衆作家的培養，智識者作家之大衆生活的體驗及藝術形式內容之新的改造，以至大衆語的研究及創造，革命文化的啓蒙及包括識字運動在內的大衆文化水平的提高，甚至革命政治的通過初步藝術形式的大衆宣傳，等等。這當然是最高的容量的內容；但問題的提法是統一的，一些藝術以外的要素，不但作爲政治和文化的一般任務，也作爲藝術發展的條件而統一於一個藝術運動之內的。我們不能忘記，這以配合整個政治和文化的情勢爲一條件。現實主義，在這裡被適用到藝術運動的組織及藝術創造的預備條件之準備上去。

關於革命（抗戰）對藝術的最廣和最高的任務，藝術是否能够在一個運動中實踐，以及關於「藝術大衆化」是否代表了藝術在這種實踐中的鬭爭和發展，——我們研究了以下的幾點，當可以明白。

（一）一般所說的現在歷史環境給予出藝術向更高階段發展的廣大基礎，指的什麼？

（二）所謂藝術向更高階段的發展，是什麼意義？

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

我以為我們能够明白地解決這幾個問題的理由，就因爲——倘若在現在，藝術向更高階段發展的可能是在於政治鬭爭和衆活躍的廣大深遠的藝術源泉及出口；那麼，在現在，藝術之向更高階段發展的意義就在於藝術的革命鬭力之更廣大，更堅實，和更雄偉等等，此外不能再有別的意義。而且，如此，則現實主義的「藝術大衆化」運動，便非成爲藝術向更高飛躍的一個階梯及飛躍本身之表現不可了。在現在，換句話說，倘若藝術向更高發展是可能的，則「藝術大衆化」——牠的問題提法及內容如上所說——乃是實現這可能的基礎條件，「藝術大衆化」本身的開展就成爲藝術向更高發展之一種開展的內容和形式。這是很明白的。

然而還有一點，藝術運動或藝術的主動發展之達到這一種認識，趨近這一種和政治的統一，分明是

頗長地經過着，並且現在還在進行着藝術運動與政治之間的劇烈的矛盾的鬭爭的；而且頗長的經過着，現在還在進行着艱苦的藝術運動自身的矛盾的鬭爭的，而且，這種鬭爭，現在不過在開展，並不是全部已解決；並且，如果我們愈加要藝術的發展，那便愈加需要着這一種鬭爭。因爲藝術工作不是僅僅被動地服從政治，而是主動的，有自己的戰鬭律，活潑地爲着政治而戰鬭着的。發展的藝術運動，重複的說，和別的發展的運動一樣，向更高發展是牠的本性；我們的藝術運動取着「藝術大衆化」的路線，雖然抵抗線很大，在藝術運動有牠自己的正當的最高目的，即一切「藝術大衆化」課題中的革命的抗戰的任務之初步的實踐，都要使其歸結到一點：自己向更高階段的發展，而跳到對革命的更高的實踐。

我們說「藝術大衆化」運動，在現在歷史背景上，在統一着政治宣傳與藝術向更高發展這兩個「矛盾」的任務，於是那主要點就在於牠表現着——藝術運動進行着與政治情勢之間的矛盾的鬭爭，進而進行着藝術運動自身的從低級向高級發展的矛盾的鬭爭，使從對革命（抗戰）的初步的實踐，進到對革命（抗戰）的高級的實踐。「藝術大衆化」，所以，很明顯的是在實踐政治文化的一般任務中，表現着，在我們是促進着現在藝術發展的這種鬭爭的過程，使藝術能真實地實現向更高階段飛躍的一種運動。

※

※

※

※

這個論點是平凡的。我們去看我們的藝術運動的實際發展，也正是這樣情形。「藝術大衆化」運動



，現在已成爲我們文藝運動的基調，明確地說，即我們現在文藝活動和運動的全貌，已可以民族革命戰鬥的大衆藝術的創造和運動一語概括了的。

但事實，我們的藝術運動，促進着藝術發展的鬭爭的努力却顯然還不足，我們還遠未使藝術發展的鬭爭達到了高點。這表現於創作界的情形，在後面答案中或可具體提到，而表現於理論界的若干偏見，我在這裡可順便略舉一二。例如對「藝術大衆化」的這種開展的可能，現在還有人抱着根本上懷疑的態度，這產生兩種偏向——或則以對立的，或分離的觀點，將「藝術大衆化」看成僅是政治宣傳和世級藝術活動論而使其和藝術向更高發展的任務分離，甚至對立。或則是一種「藝術大衆化」的單純論，（不是統一論），在根本上否認了現在藝術向更高發展的可能與必要，那極端的理論，至以爲在抗戰時期，我們只需極端的單純，一切高深的理論等等都等於跡近漢奸的陰謀，我們只要使民衆從有條件的反射變成爲無條件的反射就够了，云云。（這是×××先生的話，但這話，無論單對抗戰的政治宣傳工作說，或對「藝術大衆化」說，都是極顯明的偏見罷，因爲這是政治或藝術的發展律全部都不認了，但即使我們對於藝術之從一級向高級的發展沒有什麼興趣，而抗戰的在那裡向更高的革命之鬥爭地發展，我們却不應也不能不看見。）這兩種偏見，基本原因由於對於政治文化任務與藝術運動配合的必要，及抗戰給予藝術的任務及其發展的基础，缺少明確的分析，於是便不能達到統一的和發展的觀點。

## 關於「藝術大眾化」

六四

第二，在討論「藝術大眾化」的可能性的限度，也即藝術向更高發展的可能性的限度的時候，亦同樣顯示將問題放在統一發展中解決的態度之缺乏。

再其次，例如在對所謂「舊形式的利用」的問題上，有幾個論者，也遺忘了這應在整個大眾藝術的發展中去估價的觀點。……

### 二 具體任務及問題

現在回答諸位的問題。

關於藝術之政治的任務，我們大概都完全明白的，但對於抗戰的理解，當更明白罷。根據抗戰之積極的，革命的本質，那麼抗戰利益上所必需的一切動員上，組織上，政治的鬭爭上，一切文化思想的鬭爭的任務，在原則上都是藝術的任務。不過爲了一切這些任務的實踐，我們却需不同的方式和方法，就是要組織一種藝術運動。我們於是採取了「藝術大眾化」運動。我以爲所說的「藝術在抗戰中的任務」，應當就是「藝術大眾化」運動現在一切具體任務之綜合的意思。

「藝術大眾化」的具體任務——照我所見的略舉概要如下：

（一）大眾可能理解或經過解釋而能大體理解的抗戰的藝術作品的創造，及所謂先進的革命藝術之大眾的改造。——第一，即如宣傳抗戰的意義，處理抗戰的問題，描寫并批判抗戰期的社會生活，解

劑與攻擊現在的黑暗勢力如漢奸活動及豪紳、奸商、官吏中乘機害民與貪污等現象，描寫典型的鬭爭事件及戰役與英雄，鼓勵大眾戰鬪，以及輪進新觀念新思想，等等的戲劇、故事、小說、報告文學、詩、民謠、歌曲、壁畫、木刻、連環圖畫、工藝上的一切圖案，泥塑、石刻或木雕、以及電影等等。這需要動員我們所有全部藝術的才能，纔能完成。這些的內容和主題，有的是只能簡單，有的却不妨較複雜，以至漸漸複雜和高深。大體的看來，這將不但跟着大眾讀書的理解力的進步而進步，還跟着作者的處理內容與創造形式的能力的增高而增高，跟着藝術遺產的接受和先進革命藝術的滙合而達到高的成就的。第二，我們已經達到高級的智識者先進的革命藝術，在這裡也滙合到一塊來，這將使大眾藝術迅速發展，並求得牠自身的改造，以達到更高的完成。我們為社會（抗戰），也為藝術，必須艱苦地戰鬪地實踐這些具體任務，是因為我們是要以這為主要的萌芽，及先進的革命藝術的改造之一契機，而產生具有歷史的總括性和高度的思想性及明確而雄健的完成形式的偉大革命藝術的。那麼，這些任務的實踐，很明白，才正是實際地促進着藝術發展的過程。

(二) 在大眾中文化生活和藝術生活的組織——並包括大眾的文化啓發及文化水平的提高。例如兵隊中的文化娛樂生活的進行，鄉村中的各種抗戰的文化和藝術教育的進行。如經由歌詠團、演劇、流動圖書館、畫展等等及其他方法而在大眾中組織成的各種識字、讀書、研究、娛樂、及壁報、歌詠演劇等

等大眾的組織。這些任務，有着極顯明的目的：抗戰的直接宣傳並組織群眾；從初步識字，一般啓蒙，至於藝術的教育（趣味和思想的改造，藝術理解力的提高）；智識者作家在這種工作中的大眾生活的體驗；大眾中藝術才能發現及培養等等。這原是不但爲了抗戰的必要，並且配合着政治和文化的條件，對於藝術發展很必要的任務，我們應看成「藝術大眾化」本分內而且重要的任務。

（三）大眾的報告文學或通信員運動，及大眾寫作的扶持與教育。——這一條任務，大半本已包括在以上兩類任務之內了，但因爲培養大眾作家的任務是重要的，所以應當特別進行。……

概略地舉在以上的任務，一看就知是巨大而艱難的，而且如培養大眾作家這任務，看去還有點覺得渺茫。但進行「藝術大眾化」，就不得不實踐這些任務。現在，在全國範圍上，這些任務顯然是被實踐着，因此，「大眾化」運動在長足地前進。但我以爲我們不能同時看見的，在作家中間，尙存有遲疑和觀望的態度，有的人保留着藝術的成見和偏見。因此而來的問題，正就是諸位亦已指出的問題。現在，再就其中的幾個，頗返復地繼續我的答案罷。

第一、就是我們時常聽到質問的：到底政治的通俗宣傳品需要，還是大眾的藝術需要？——我想，這固然我們常被質問，却誰都可以即刻回答的：抗戰的通俗宣傳品現在極端的需要，但有藝術力的這種宣傳品則更需要。現在的問題是在怎樣改善目下流行的拙劣宣傳製作，同時，製作好的有力的抗戰大眾

宣傳作品正是我們一個中心任務。這是必要的：抗戰以來的事實已證明了拙劣的庸俗不堪的宣傳作品，常使大眾尤其兵士厭棄，而遇到比較優秀的，能比較有力地打着大眾的心和觸着問題核心的東西，比較深刻和醒目的東西，就即刻受到熱烈的歡迎。這又是可能的：大托爾斯泰的宗教宣傳作品，別特西伊的政治諷刺詩，等等，都是以往的證明，而現在由我們一些作者的努力而得的一些最初的成績（最明顯成績是在戲劇上和不刻上），亦可證明了這點。因此，優秀的，雄健的，有力的抗戰大眾宣傳作品，才是現在極端的需要，而首先的責任便放在作家肩上。現在成問題的倒是一些人却都滿足於拙劣的庸俗的宣傳品，一些人則根本輕視這一種工作，一些人又在製作上避難趨易，沒有用最高努力，以創作的艱苦的功夫（即藝術創作所必需的那種鬭爭）去達到藝術的地步。我以為解決這些，才是問題的實際解決。應當爲着抗戰的宣傳，征服藝術上的艱苦而鬭爭的。

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

這問題的解答原則，仍是明白的。關於以上所說的好的有力的抗戰宣傳品，我想，誰也不敢主張那全是藝術能。但正和歷來以藝術作品的名義而公世的作品不見得都能算得藝術一樣，這不是全爲藝術，

並不爲奇，何況這最初是澈頭澈尾爲宣傳的。然而，這裡面有着可以發展的豐富的藝術要素，有些則已經是藝術。這也是毫不爲奇，因爲我們知道，在古代則在關於宗教的紀錄和宣傳中會產生藝術的寶貴要素和偉大藝術的成果，在純爲歷史的紀錄中也有那本身即成爲藝術的事；在現代，西歐的革命的戰鬥的藝術的來源之一是赤裸裸的政治宣傳，而作家有意特爲宣傳而作大眾作品者則有上舉的大托爾斯泰，別德甫什及其他的作家。有一件常使純藝術主義者不信的事——大概宣傳力愈大，則藝術要素愈豐富；這些要素的蓄積，鍛鍊，而成爲完全的藝術，並發展到高的偉大的藝術。這種大眾藝術的開始生長，對於革命的藝術傳統即是一種新的生力，於是使傳統充實，並且進而使傳統起着質的變化。這是完全合於藝術在與政治的矛盾的鬭爭中發展的原則，合於藝術的生長的原則的。

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

「決不是『遷就大眾』，抗戰的宣傳也決不是『遷就大眾』；我們知道，我們是一面去提高和改造大眾的政治文化思想藝術的觀念，一面去從大眾中獲得無限的力和藝術的來源。在這裡，先進的革命藝術之匯合，便成爲大眾藝術的創造之必要。大眾藝術的創作是應當不停地提高的，只要作者的能力所及；大眾的讀者的理解力的限制，大部分應求解決於「大眾化」的組織的任務，如上所說。

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

對於先進的革命藝術之與大眾藝術運動的匯合及在匯合中的改造之必要，現在作家還非常輕視。他

們對於「庸俗化」，「低級化」，以至「向後轉」的潮流的防禦，及先進的革命藝術的必要的強調，都是極正當的。但拒絕這種滙合及放過這種改造的發展機會，則不能說是正當。我這裡可以加一點實例的說明，因為人們常提到革命藝術的寶貴傳統，而更常以魯迅先生爲例，我們也以魯迅先生爲例罷。革命藝術的傳統，通常總以「五四」爲起點，……從「五四」發展到現在的革命藝術傳統，魯迅先生確實整個地概括；但魯迅先生却是經過了在革命發展中的改造的。在魯迅先生的思想上從進化論到社會革命論的痕跡與過程是十分顯明的，——這大體上可以一九二五——二七年的「大革命」爲一界綫。魯迅先生的藝術也給我們留下了顯明的痕跡，「三間集」和「二心集」爲先生在革命中改造的新的發展之起點。這種改造的痕跡也留在整個革命藝術傳統的歷程上。以後魯迅先生的這種改造遺屢見不鮮，這就是先生的思想和藝術之所以更接更厲的向最高峰發展的所在，倘若我們應該學習「魯迅精神」，那麼我想，這就是應該學習的「魯迅精神」之一。

最後，也可以提到最被人提起的「舊形式的利用」問題。這問題，原則上我們已在上面解決了，就是對於革命的抗戰的大衆藝術及其成長有利的一切藝術遺產（不論中國或世界的），我們都必須攝取的，「批判地利用的」，尤其世界革命文藝中的大衆的形式。現在我們所說向「舊形式的利用」大半是指中國舊有和現有的民間藝術而言，因為這些爲民衆所親近，在民衆生活中現在還佔着大的勢力；這首先



對於抗戰政治宣傳有「利用」的便利。但這舊的民間藝術包含着幾種要素：一方面是充滿着有毒的舊生活習慣和惡劣的低級的觀念，一方面又時時閃耀着民衆智慧的蓄積的光輝；一方面充滿着驚人的警句、特色、神韻和鍛鍊的簡明確定的表現，一方面却差不多全體都是單純的觀念的因循的形式。我們正當的態度是：一則加以深刻的澈底的研究與解剖，藉以作我們理解民衆觀念形態之一助；二則擇其寶貴的智慧和有特色的藝術表現之鱗片，作爲我們藝術的素材，以爲我們新藝術創造上的選用。這種工作，纔能成爲使我們藝術在民衆中生根的一個幫助。這是重要的事。但無論爲抗戰的宣傳，爲大衆藝術的創作，將舊民間藝術的形式按着來套——如民間有一首五更調，我們就按着套了無數抗戰的五更調似的那種現象——像從前人填詞一樣，我却以爲很不對的辦法。爲了抗戰宣傳的便利，至少，倘以民歌爲例，亦可以有字數的增減，音調上的變更和重組罷。我們正當的「利用」倘具體地說，如以民歌爲例，我以為應將舊的形式完全拆散，將其中可用的言語或音節等取來，和我們新的形式的要素，及民衆在新的生活與環境和事件中所產生的新觀念及新一句和新語言等，綜合地重新構成新的大衆藝術。

現在可以結束我的答案了。以上所述的「藝術大衆化」運動的具體任務，及任務中的問題，我想，也正顯示着從「大衆化」中將產生革命藝術的高的偉大的成果。至少，「藝術大衆化」是這樣的一種運動。總之，我們從事「藝術大衆化」運動，是正在促進着藝術的發展過程，爭着中國藝術的偉大前途。

的。

208

關於「藝術大眾化」

卷二

一九三八年十一月十四日

## 論典型的創造

從某些成功地創造了典型的偉大作家所自述的，和某些批評家所分析的典型創造的過程，我們知道過去藝術上的典型大抵都在如下的情形之下創造出來的：

或者是：藝術家在實生活的接觸與觀察中，在對於社會和歷史的認識中，有些人物的或思想的形象特別強烈地反映到他的腦子裡，他屢次被牠們所惹動，而且就漸漸在他心裡生長爲一個或數個的活的人物，他們的面貌、姿態和他們的命運都明瞭地展開在他的面前。如培林斯基所說：「他已經很清楚地看見他們，已經可以數清他們衣服上的褶縐，數清他們前額上表示出熱情與痛苦的紋路了。」對於這個或這幾個人物，藝術家是被感動了，而且被屈服了，無論是愛的，是憎的，他被誘他們在自己面前活躍，在自己心裡跳動，讓他們歷險着他們自己的運命，藝術家對他們發生了持久的猛烈的熱情，這熱情就轉化爲創造的熱情。……偉大的典型最後就創造了出來。倘舉例，「阿Q正傳」，據魯迅先生自己的話看來，是這樣地創造出來的。但典型的這種創造的過程，是一切藝術家大抵相同的，是一種戰鬥的過程，藝術家和他的人物搏鬥，他的人物和藝術家搏鬥，在這種搏鬥中藝術家又將他的人物送回到實生活或歷

史中他和他們自己的運命搏鬥，而且藝術家也跟著一同去搏鬥。

或者是，在社會的實生活的接觸中，某種實有的人物，以其特別凸出的性格的全面或一面，引起了藝術家的注意，特別感動他，感到特別有意義，有時是某種人物的特別的遭遇和行爲引起了藝術家的強烈的愛和憎，感到那不是偶然而有巨大的意義的，於是這種實有人物和他們的意義就持久地牽着藝術家的心，在他的心裡生了根，再也拔不去，而且也就將他們深掘，將他們和別人去比較，將他們放在各種實踐的戰鬥中去試驗，將他們的社會的意義擴大，他增加了他們一切方面的特徵。這樣，在他心中活着的人物已不是原來的實有的人物，而是比原來的更高，更有生命，或甚至和原來的完全不同了。但藝術家到達這地步，以及最後用筆創造出了偉大的典型藝術。那過程是和上面所述的一樣的戰鬥的過程。類似這種情形的例子也是很多的。

將歷史的人物，或傳說中的人物，或已存在的故事和作品中的人物來創造了典型，那過程也是相同。如「哈孟雷特」、「浮士德」、「堂·吉訶德」等，則藝術家是更在歷史的，世界的場面上去活動和思維了。

民衆在長期間集體地創造出來的許多傳說上的典型人物，不過是民族的、社會的、自然的成份居多，時間非常長，作家不是一人等等的不同罷了。

典型創造的過程，在過去藝術上大抵如此。但現在以至今後，實際情形和藝術的現實目的雖都有不同，而典型創造的那根本的社會生產的法則，還是差不多的；因此，過去的例子也可當作我們的指示。最先我覺得過去的這種創造的實際情形就非常分明地指明着許多關於藝術創造的問題，例如：第一，這指明着生活實踐與藝術實踐的一致，社會學與美學的一致，科學的理論的認識與詩的藝術的認識的一致。（這種一致，就是社會的，歷史的實踐。科學的論理的感性和思維能力，及詩的藝術的感性與思維能力，都是人所賦有的，不過無論因為生物學的原因，或因為社會學的原因，比較起來，人却各有差異與特長，如此而已，所謂藝術的特殊性，只是就和科學等比較而說，並不是就社會的實踐而說的。）

第二，這指明了典型的普遍性與獨特性的一致，指明了為甚麼「每個人物都是一型，而同時又是全然特定的個性——這個人」，為甚麼所謂「社會的物事」和「個人的物事」是一致的。（這種一致，就是社會的生命。所謂典型的個性，是典型的個性。沒有典型的意義的，即沒有社會的意義的個人的物事，在典型藝術上是不存在的，阿Q的癩瘡疤是社會的物事，他的捉虱子也是社會的事件，和我們平日捉虱子相同而又不同；同樣，林黛玉的一顰一笑也都有社會的意義。大託爾斯泰是以喜歡描寫日常生活的細節著稱的，但在他用了這種方法而造成的那大幅的社會的和歷史的生活與氛圍氣中，我們能够感到那些是個人的物事麼？但又怎樣能够離個人而存在的呢？一個小小的母親生出了一個個人的生命，一個大

的母親的藝術家則生出了無數個人的生命。典型藝術家創造的命題，不是爲了使典型人物有生氣而用個人的物事去彌補，却是要使典型人物更有生命而將個人的物事變成爲社會的，典型的，凸出的物事。）

但是，典型藝術的社會生產的法則，却更重要地在指明着一個最根本的問題，就是：典型之社會的，世界的，歷史的矛盾性！正是這個問題是根本的，是更重要的。因爲這不僅對於現實的認識是根本的問題，也正是藝術生產的根本問題。

我們可以追問：爲什麼藝術家的藝術創造總非成爲生活的歷史的實踐不可？爲什麼藝術家的戰鬥的創造過程就是典型的（比任何個人都活得更大更悠久的）社會的生命的獲得的過程？……我們能够回答：藝術家倘若不將自己放在社會的，世界的，歷史的矛盾的鬥爭中，他就不能算是在進行着生活的歷史的實踐；正是社會的，世界的，歷史的矛盾的鬥爭和對於這種鬥爭的感覺與認識，在推動着藝術家的藝術創造進到生活的歷史的實踐。正是這種矛盾的鬥爭和這種實踐，纔造成了和發揮了藝術家的天才。典型的精子倘若不是從社會的，世界的，歷史的矛盾的鬥爭中吸取來，也不是放在這種矛盾的鬥爭中去孕育，展開，和鍛鍊，那麼典型就不能獲得巨大的生命；正是社會的，世界的，歷史的矛盾的鬥爭和在這鬥爭中的人的實踐，給予了典型的種子，雛形，並給予滋長和展開的條件。只有在這種鬥爭和在鬥爭中的人的實踐中，典型才能獲得牠的生命，纔能擴大牠的生命和展開牠的特徵，正和一個社會上的人在他

和社會的矛盾的奮鬥中爆發了他的生氣，展露了他的性格一樣。我們可以說，藝術家的熱血的心是一個母親的子宮，同時又是一個宇宙，一個世界，一個社會和一個戰場；他是在生產者一個世界，現實的世界經過藝術家的復生產，將他的矛盾的鬭爭的狀態顯露得更清楚，更凸出了，而典型總是和他的矛盾地鬭爭着的世界而俱來的。正是這樣，所以藝術的生產與現實的認識是一致的。（也只有這樣去看，纔能理解「典型環境中的典型性格」這名言的真意。）

因此，我們從這根本上去看，纔能理解典型創造的主要的關鍵。我們都知道偉大的典型藝術都有偉大的思想性和明確的歷史性，而且思想力越大，歷史性越明確，則這藝術的價值越高，越久。但如果藝術家不從或不能從世界的，歷史的，社會的矛盾的根底上着眼和着手，去展開社會的思想形態的鬭爭，則這藝術家首先是一個微溫者，是一個俗流，他的藝術是不會有強大深遠的思想力，也不能道出歷史的真實的。例如在資本主義社會，倘若藝術家不願或不能從社會矛盾的根本上去着眼與着手，去展開社會的階級的思想鬭爭，則他首先不能有熱情，不能有歷史的透視，也不能獲得那作為階級性與人類性之矛盾的統一的歷史性的明確了。這是任何偉大的典型藝術都可以這樣說的。（我們可以去研究「哈孟雷特」、「浮士德」、「堂·吉訶德」、「康迭第」、「死魂靈」，……等等，它們都是從社會的，歷史的矛盾鬭爭中攝取題材，在社會思想形態的鬭爭中展開的。倘不如此，就不會有那麼強大的思想力和那麼

明確的歷史性。我們的「阿Q正傳」也是如此，倘若魯迅先生不從中國社會的根本矛盾上去捉住「Q」根性的歷史的根源，不藉此來展開社會思想形態的戰鬥，則首先阿Q就不能有這樣凸出，而「阿Q正傳」也不能具有這樣巨大的思想力量和歷史的真實。）

因此，典型的這個根本問題，正應當當作典型創造（就是藝術創造的主要的一面）的根本方法來看。對於現實的認識，首先是從實際的社會生活的實踐去達到，但也可以從藝術的追求去達到；創作方法的研究與注意，對於現實的認識，生活的實踐，藝術的到達，就都有着幫助。而且，這個根本的問題，對於我們現在，尤其是重要，——我們可以進而分析一下我們最近的文藝看。

我們的文藝發展到最近，已經到了有能力創造典型的地步。魯迅先生之後，很有作家已經在開始着認真的創造的工作，抱着創造典型的意志和企圖，而且文藝的基礎已經逐漸鞏固。從抗戰以來，雖在非常困難的條件之下，文學上却造出了一些活躍的有血有肉的性格。因為有了這種巨大的發展，典型創造的問題就成為有社會興趣的問題。但是，同樣地明白，我們現在已經創造出來的典型藝術，却非常缺少思想力，缺少巨大的熱情，尚沒有歷史性非常明確，社會意義很廣大的藝術形象。因此，我們的文藝還未能發揮巨大的感化作用。這彷彿也是大家所公認的，很多人就在喊着「典型的窮乏」呀，「思想力的灰白」呀，等等。那麼，「典型的窮乏」，「思想力的灰白」的原因到底在那裡呢？原因當然是很多的



，如許多人所說，但我們如果先從具體的作品去分析，則我們就不能以藝術的描寫或表現能力等等原因去說明，因為凡這些，在現在我們有些作家雖不能說是已經很高，却已經相當地高，而且藝術的手段等等是只能在真正的創造中去發展的。我們如果從具體的作品上去看，那麼，我們就看見：無論由於作家對於現實生活的「實踐不夠」也罷，由於作家的「透視力不夠」也罷，由於有些近視的淺薄的政治理論和藝術見解所影響也罷，我們現在的典型創造是很少從社會的，世界的，歷史的矛盾的根底上去找尋人物形象的特徵，尤其不是放在社會的歷史的思想形態的廣大圖爭中去展開人物的思想，感情和性格上一切特徵的。——我們藝術還不能帶來典型，思想力和歷史性的深刻的根本原因，只能從這裡去找。（我們可以舉實例來說明，——就舉張天翼先生的「華威先生」和陳白塵先生的「亂世男女」罷。這兩篇從事典型創造的作品，是我認為應該列入作為我們文藝發展的標幟的好作品的行列裡去的，人們也都認為是好作品，已經有了定評；這兩個作者都是有胆量的作者，已經着眼到社會的矛盾。但大家不是依然以為也缺少思想力，缺少典型的深刻性麼？那麼為什麼呢？我以為「華威先生」，這個大家到處看見，到處存在，抗戰的民衆運動的轟轟烈烈的「指導者」，如果作者將他更深掘下去，將他連根拔出，尤其是毫不姑息地放到更激烈和更廣大的社會矛盾的戰線上去，將他的冒險歷程放在更危險的崖邊上去試驗，那麼，這個人物將更凸出了罷，而作者也將不以政治的表面的諷刺而滿足，讀者也將覺得在表面的諷刺的

背後還有什麼東西存在，而引起更悠遠的深思罷。倘我們將「華威先生」和魯迅先生的「高老夫子」來比較地研究，就更可以明白這一點，張天翼先生是比魯迅先生顯得溫和了。自然，我們也要想到作者的顧慮，但如果有顧慮，就恰正更說明了以上的觀點。其次，陳白塵先生的「亂世男女」，情形雖更複雜，却也更明白。我們且先以作品而論罷，則「亂世男女」所處理的這些給攪浮了起來的「沈渣」是還只放在表面的對照上來展覽的，這些沈渣不幸（或運氣）被作家取了來示衆，然而還是很運氣（或不辛），只是被當作浮了起來的沈渣而被放過了，正如他們平日被當作沈渣而被放過一樣。而同時，真的戰士，一被放在這樣的矛盾的表面的對照上來，也就當然無法展示他的真面貌和靈魂了。我以為這纔是「亂世男女」不能帶來更高的典型和大的思想力的根本原因。但這只是就作品而論的，倘若我們進一步從作品去研究作者的創作過程，那麼我們更懂得一件事，不是在我們看見作者的藝術天才的閃光的同時，即刻看見有一隻看不見的手在限制他的創造的自由，結果，使作者調和起來了麼？——我覺得作者所用的對照，彷彿是說「有壞人但也有好人呀」，未始不是這種調和的反映。我們讀了作者附在作品前面的題記，就更相信作者是處在被束縛的苦痛的矛盾的心理健康狀態的，而這作品的中心主題的不確定，未始不是這種影響的結果。我們原來處在這樣奇怪的狀態下：一方面有人喊着「典型的貧乏」，「思想力的灰白」，一方面更多人又在懼怕着不「貧乏」的典型，不「灰白」的思想力的產生，非伸手去捫作者的嘴，

奪他的權不可了。我想，倘若將果戈理的「巡按」和「亂世男女」來比較地研究，那麼，可以知道典型的根本問題在那裡，可以增加作者的胆量，也可以教益讀者，並且還要引起我們的慨嘆罷。）

其次，我們也可以從關於典型創造的理論上去看，則有些理論不但由於沒有觸到典型創造的根本問題和根本的嚴重現象而顯出了破碎和混淆，而且還在教人避免觸到社會的思想的矛盾，例如抗戰一開始，大家說着新的人物，新的英雄在產生出來了，但還未有功夫去研究新的英雄的特徵以前，有的人却先在清算着過去文藝運動的社會鬭爭論，彷彿砲火是新人物產生的唯一條件，而社會鬭爭論是發覺新人物的障礙物似的。又例如大家以「漢奸」和民族英雄為現在創造典型的兩種主要對象，但對於這兩者就流行者超歷史的，超階級條件的理論和傾向，彷彿有一種無性的純粹的民族英雄或民族戰士，教人秉着「英勇」，「犧牲」……等等任何時代都有過的人類的美德，放在一個人物身上去創造出民族英雄的典型來，（不，有的人又主張也應當添進一些缺點去的，說是爲了使典型有血有肉，爲了真實起見！）也同樣有無性的純粹的民族敗類。但是這些理論的影響怎樣呢？這些理論的影響，就正是「典型的貧乏」和「思想力的灰白」的原因之一；因爲這一方面往往也會成爲一隻加到真實的作家那裡去的手，一方面，在這種影響之下產生出來的作品，往往和一些臨時的政論同樣地浮淺，缺少深刻的歷史的認識。因此，針對着這些情形，典型創造從根本上去看，在我們現在是特別重要的了。

論典型的創造

八二

二九四〇年三月九日

## 論 形 象

我們說藝術的根本的特殊性是形象性，這決非說科學就是反形象性的，因為科學固以抽象的思想方法為必要，但科學的真理也是具體的，現實的。

對於客觀的現實世界，我們必須從客觀的物質的存在和本質上和全體關係上去認識，因而非在可見可感的客觀的具體對象上去認識不可，這是科學和藝術都是一致的。蒲力汗諾夫以為虛偽的思想是和藝術的形象不相宜，這一點是非常正確的，因為藝術所追求的正景現實的客觀真實；但當他將「形象」和「論理的」加以根本的對立，藉此來照明藝術的特性為形象的時候，就包含有從認識論上他的「形象文字說」而來的不正確的見解，因為這倘不是說科學的論理性可以和歷史具體性分離，那便是說藝術的形象不過只是為了表現人的思想和感情的手段，却並非客觀現實的真實形象本身了。但是，如果以形象性為藝術的根本的特性，就必須從「藝術是客觀的現實的反映」這真理出發。

藝術和科學的任務都是客觀現實的認識，在把握客觀現實的真實這一項巨大的實踐工作上，科學和藝術是分工合作的；藝術不同於科學，是在於藝術是進行着詩的創造去把握客觀現實的真實，而科學

則進行着發見和發明的創造工作，以把握客觀現實的真實。關於詩，藝術和關於科學，我們現在都已有了一個明確的概念，但兩者各自的本質和特殊性是人類的智的活動的歷史——人類認識世界的歷史所形成，而且現在還在發展和變化着；在人類的智的活動還停留在幼稚的階段的時候，藝術的活動和科學的活動就渾然不分。藝術和科學是同源的，都是由於人類實踐的需要而對於客觀世界的認識，探索，並且是作為實踐的創造。藝術的創造，和科學的發見與發明，就先有着一致性，而兩者的一致性和各自的特殊性，都由客觀現實的真實的認識這實踐的任務所決定的。因此，在藝術，客觀現實的真實性這藝術的根本的意義决定着藝術形象性的根本意義，而藝術和科學相同而又不同的，便是藝術的把握客觀現實的真實，非有詩的藝術的創造的工程和方法不可，於首先是現實的真實的把握，同時是藝術的地和形象的地把握的統一的意思上。

和自然科學比較，藝術——尤其是文學就更接近着人類社會的歷史科學；藝術的真實性和形象就正是人類社會生活和社會歷史的真實性和形象。但是，以為歷史科學的任務只是人類社會所發生的事實的搜集，記錄，和堆積，是完全陳舊的不正確的見解了；歷史科學是以認識人類社會的歷史的真實為職志的，因此，歷史科學必須對人類社會生活和社會現象作全面的本質的研究與探索，必須從歷史的外在的東西中尋出歷史的發動力，尋出物質的，現實的，社會的矛盾的鬥爭及其統一和發展；必須將那隱藏在

歷史事實和現象背後的一切秘密掘發出來。只有這樣，歷史科學纔作爲歷史的真實的認識而成爲必要，成爲實踐。在這一點，藝術和文學是完全和歷史科學一致的，而且是藝術和文學的根本。藝術的描寫社會生活，牠的認識與創造，倘不以現實的歷史的真實之獲得爲職志，就根本不能勝任。藝術同樣要探索社會生活的現實的本質和全面的關係，要認識社會的，歷史的矛盾鬥爭及其原動力和發展，發掘在現象和事實裡面或背後的隱藏的秘密。正在這裡，藝術獲得牠的創造和獨創的最先的意義，那和科學的發見上所顯示同樣的人類的創造力，就首先而且最根本地在這裡顯示出來。藝術的內容和人物的典型與特徵，就完全不能脫離現實社會的具體歷史環境的典型狀態和特徵；藝術所描寫的是社會的真實的人，只有在具體的歷史的典型環境里纔能描寫出典型人物。因此，藝術的典型性，是離不開社會矛盾性和歷史時代性的意義的。藝術的真實是現實的歷史的真實，藝術和歷史科學的這個根本的一致性，這並不能使我們否認了藝術的特殊性和藝術存在的必要；但藝術或詩這東西，那根本的最先的意義，就不能不說是現實生活的真實性之意識的反映的最高形態之一。

詩的創造，藝術的創造，於是，非有那以獲得現實的歷史的真實來做藝術的實踐目的和創造的生命源泉的，藝術創造的那種艱苦的歷程及其方法，就不能勝任。真正的藝術創造的那種艱苦的歷程，並非新聞記事一般的描寫生活，或照相似的創造形象的作家所能理解和願意過問的，也不是將藝術的特殊性

帶到空虛的意義里而離開現實的戰鬥的藝術家所能接近得到那內心。藝術的創造的過程是客觀現實的認識的過程，而且又是藝術品的生產過程。現實生活與實踐引起人的創造欲和藝術行爲，並且支配着創造的方向與規律，而藝術又作爲當作現實的鏡子看的認識，作爲實踐的指導，還作爲美術生產品而被完成，——這之間的矛盾的統一是很自然的，但正說明着藝術創造的本質。首先，在藝術創造上，創造者的銳利深入的觀察和深思熟考的一往直前的認識的精神和能力，固然是必要的，而且更需要着社會的歷史實踐的關心，熱情和意志。將實踐的主觀服從於認識的客觀，而又將認識的客觀移行於實踐的主觀，——這種統一的過程，纔是藝術創造所必須爭取到的過程。藝術的認識和創造，反映着人類的認識與實踐的關係，反映着人與現實之間的實踐的戰鬥的關係，根本他反映着從「客觀存在之物」變成爲「我們之物」的過程，也顯示着要將歷史「發展的自然過程」變成爲「人們的自覺活動」的意欲和努力。藝術是於反映人類的社會的實踐的真實中，反映着客觀現實世界的真實的。在以反映現實客觀與實踐的真實爲任務的藝術，這種艱苦的戰鬥的創造歷程，和科學的認識與創造的艱難一樣，是人的認識過程與實踐過程的客觀規律性所決定的；而作爲美術品的生產或完成看的那創造的方法和精神也由此而來，而且反映着人類實踐上的創造欲和勞動律。

藝術是精神生產之一，是美術的生產，那主要的特徵就是形象。人在作爲生產的創造上，總以創造



物自身的滿好的完成爲必要，而要求着創造者的精力和心血及一切技術的；但藝術的這種精神的生產，却以反映現實及實踐的真實爲創造的中心任務和基礎；作爲藝術的生產或創造，就要將這駕御和統一於美術的生產的規律和工程，而創造出形象的藝術品；這就使藝術的那種超於尋常的艱苦的創造歷程及其特殊的方法，更加一層的必要了。但作爲生產的創造是由作爲現實的真實的掘發的創造所決定的，因爲藝術的形象是客觀現實存在的形象的反映；藝術形象的生長及其完整的完成過程，恰正體現着客觀現實的真實的一步一步地被發見的過程；而藝術家的創造欲，不外是客觀和實踐的真理的探求志向和美術創造之總和，並且只有在現實生活上有所發見的時候，創造欲纔能旺盛起來的。藝術創造的過程，是成立於客觀真理的探求，藝術家主觀實踐的主意及創造志趣之矛盾與統一的發展上的；藝術家在創造中所必經的苦悶，及一切看來好像不可思議的無秩序可尋的精神活動的秘密，都繫於這個矛盾的鬭爭及其統一點的獲得上。這是一種聚集着而且精煉了實踐生活的鬭爭的戰鬭的過程。但當客觀真理的探求，主觀實踐的主意，和藝術創造的志趣，達到高度的統一的時候，當體現着這高度的統一的詩的形象，栩栩欲生地呈現在藝術家面前來的時候，藝術家的勝利的愉悅，也確非常人所能了解的。（但科學家獲得科學的真理的公式的時候，情形就大抵相同罷。）培林斯基所作的那有名的創作過程的描寫，以及別的人們將藝術創造工作看得那樣崇高和秘密，在我們看來也不爲奇怪，而且能够說明，還能够糾正其中的神秘的

說法。但藝術和藝術形象，大抵都經過類似這樣的創造過程而生長和完成起來的，藝術和藝術形象的生命是這樣地獲得和養護起來的。這裡，我們所看重的並非創造過程本身，這是可以變動的，隨着各人的天才和別的條件的不同而各自不同的，而且也一定將隨着時代，社會和文化的發展而變化着的；我們所看重的是藝術的形象必須反映着客觀現實和實踐的歷史的真實，而藝術是只有在客觀真理，主觀實踐，和藝術創造達到高度的統一的時候纔能獲得生命，這是從藝術創造的過程上也能得到說明的。但這也說明了爲什麼藝術是現實生活的反映，但不是一切反映都是藝術，爲什麼一般新聞記事式的和照相機的反映不能成爲藝術形象的理由。

對於藝術形象的考察，當然可以不必從牠如何完成的過程上去看，而只從完成了的藝術形象本身上去看的，即看牠所反映的現實的歷史的真實的深淺和闊狹。藝術形象及其生命，不是在一般的抽象的概念里的形象自身所能決定的，因爲我們在藝術上就未看見過一般的形象；藝術形象總是反映着現實的具體的歷史真實纔獲得牠的重要的巨大大意義的。只有現實的歷史的真實，纔是藝術和藝術形象的生命和生氣的基礎。某些僅止於描寫了生活的外表和瑣事的作品，即使描寫得非常生動和出色，也只帶來了一些現象的片斷，却並沒有帶來了真的藝術形象的生命。典型的創造，是藝術的形象的創造所自然地必須要達到的境地。典型的創造，如我們知道的，就於具體社會的歷史狀態里，描寫出實踐的人的真實的姿態

來，這是典型和一切藝術形象的創造的真諦。社會的普遍的東西和個人的個別的東西的統一，不僅是藝術形象創造所必須爭取到的客觀的認識法則，而且也只有爭取到這法則纔能給予藝術形象和人物巨大的真實的生命和生氣，因為個別的東西中就包含着普遍的東西，而普遍的東西只能在個別的東西里藉具體地表現出來，同時，個別的東西或個人離開了實踐的社會的歷史的關係，是沒有意義的，但這些關係却是在個人的行動中產生出來。在藝術的創造上，「典型化」和「個性化」的法則是在形象創造的同一的法則中，並且經常是在創造的同一過程中進行的，而牠們的唯一客觀標準是現實的歷史的真實及其生命。形象或典型的創造的過程，始於從個別的個人（自然可以從許多個的個人）的社會的階級的具體歷史關係的掘發，而終於在社會的階級的具體歷史環境裡的真實的個人的行動和姿態的確證。因此，「典型化」和「個性化」的創造法則是反映着個人和社會的矛盾與統一的關係，而藝術創造也只有掘發出人物之社會的矛盾的關係來，纔能使人物和形象有生命而反映出歷史的真實。典型創造是將個人的物事變成爲社會的，典型的，凸出的物事，即將個人的社會關係加以掘發而凸出地顯示出來，——這個「典型化」的過程，於是一方面也是「個性化」的過程。因此，那種彷彿將許多個人的性格上的種種類似的特徵堆聚和羅列起來的傾向與說法，以及那種彷彿爲了人物有生命而以個人的物事去彌補，去黏貼的傾向與說法，都是和「典型化」及「個性化」的原則和精神完全不同的，而且忽視了典型創造的根本問題

●藝術的生命是現實的歷史的真實性，藝術形象和人物生命和生氣是在具體社會的實踐和生活中的真實的人們的生命和生氣之在藝術上的移植，不但被作家所描述，而且被作家所發護。

其次，藝術的形象，自然以感覺和感性為基礎，以賦有感性為必要；但這只是基礎，只是必要之一，那以為藝術的形象性完全依存於感覺的特徵的見解，是並不真確的。感覺是人對客觀世界的認識的唯一基礎，是思維與一切思想的基礎與源泉，無論科學或藝術的認識客觀都是從感覺開始，這是不用說的。在藝術，直接的經驗廣闊與否及感覺的銳敏和真切與否，是決定藝術和藝術形象的真實的深淺和生命的貧富的關鍵之一。並且藝術的感覺的特徵是歷史的，因為從原始人在思維與直感是相同的時候產生藝術以來，就將感覺的特徵發展下來的。這些都是不用說的，重要的。但在發達的藝術，在反映着現實的歷史的真實的高級的藝術和藝術形象，藝術的認識是即刻發展到思維的領域了的；就是說，在藝術形象裡，思想性是即刻成爲重要的；這種發展也正反映着藝術認識的歷史之發展的進度。同時也反映着社會關係的複雜的發展的進度。在藝術，和在科學一樣，思維是反映着那反映在感覺里的客觀對象的深度和全面性的繼續發現的，這是經驗和感覺的蓄積的結果所必定要發展開去的人的腦髓的運動，因此，思維不僅爲了糾正和決定感覺的真確，尤其是對於對象的本質的把握上所必需。因此，在藝術，真確的思想所反映的現實真實性，是決定比僅僅感覺的經驗所反映的更深刻和更廣大。廣大而豐富的生活

的經驗是廣大而豐富的思想的源泉，而藝術和藝術形象就不僅要反映廣大而豐富的生活現象，並且要表現廣大而豐富的思想，複雜縱橫的生活關係。在藝術形象的創造上，相當於科學的推理的那種想像是要的；而且，在科學上的抽象的法則，在藝術上則是普遍化的法則，典型化的法則，這種思維過程是形象口造所必需的，因為普遍化的形象，形式上雖然和事實及個別現象不同，而在本質上却反映了更大的真實性。

一九四〇年四月二十日

## 文、藝與政論

文藝和政治的關係，是文藝和生活的關係的根本形態，因為文藝是生活的實踐，牠和現實社會生活的相互關係就構成牠和現實社會生活之間的政治的關係；這和政治事業對於現實社會生活的實踐的關係在根本上是沒有兩樣的。文藝和政治的聯結——首先例如對於社會的政治活動的聯系和服務，我們不能看那作品中是否宣佈著政治思想或理論的事來論斷，主要地是要看那作品所發生的社會的，政治的意義和效果。恩格斯在寫給哈克納斯女士的一封信裏會說道：

「我決不責備你，怪你沒有寫一部純粹社會主義的小說，像我們德國人所說的『有傾向的小說』，就是一定要在小說里面，宣佈作者的社會思想和政治理想。我完全不是這樣想法……」

而且據注釋家說，恩格斯在這處的稿紙上還添了這樣意思的一句話：

「作者的意見越是隱藏，對於藝術作品也就越越好。」

但這和帶着政論性質的藝術作品却完全不衝突，在許多偉大的作家中，就有很多人並不避去平自己作品里公然地宣佈着自己的社會理想和政治思想，並且還有以政論為主，藝術為副，不過借藝術的形式

來發表政論，而他們的作品却以政論性的特徵，在文藝史上居着不可動搖的地位。例如據我們所知道的作家，即使不算俱丁、海涅，果戈理、涅克拉梭夫，等等在內，而福爾特爾，薩爾締珂夫、謝特林，等等，是最顯明的例子；在接近，則如蘇聯的大眾詩人別德芮伊，德國的報告文學者基希，我們自己的魯迅先生，也是最顯明的例子。

可是，這和恩格斯的話並不衝突，而且出於同一的藝術的基本法則的。

因為文藝和政治的關係，是文藝與現實生活的關係的根本形態；文藝本身是政治的，也不能不是黨派的，牠對於社會的政治活動也或者社會的地合流，或者社會的地對立；從文藝本身的社會實踐的政治性看來，文藝可以說是社會的政治關係和政治活動的一種特殊的形態；文藝和政論的結合，不但是完全可能，還正是文藝和生活的密切的關係所極自然地要達到的結合。這種結合，不但文藝露骨地尖銳地爲政論所用，並且政論也帶來了文藝的。

同時，很明白的：政治和文藝的這種尖銳的聯結形式，牠帶來的是生活戰鬥的活潑豐富的潑辣的內容和態態，偉大的熱情和透闢的思想，而不是抽象的概念和主觀的偏見或浮表的論議。我們知道有那些政論性的偉大的藝術作品的作者，但我們却不知道概念和偏見的滔滔的議論的藝術作品。如果恩格斯說，——也不止恩格斯一個人這樣說，——作者的意見越是隱藏，對於藝術作品也就越發好，這是道破了藝

術的一個秘密的一句話，那就應該對於一切藝術都適用，不能有例外。恩格斯並非說作者不可以使自己的作品有政治思想或政治傾向，這是不用說的；而另一個偉大的指導者就還說革命的作家並不隱藏自己和革命的事業的公然的聯系。文藝所追求的是現實的歷史的真實；文藝的政治的意義就建立在這現實的歷史的真實的獲得上，建立在藝術的真實與現實的真實的相互關係上。藝術的真實是人——藝術家所追求和爭取到的現實的真實，是人和現實之間的真實關係（實踐）的把握。這樣，主觀的政治偏見和各種浮淺的成見可以妨礙作家對於現實的認識；同時，沒有認識現實或浮表的認識也可以得出關於實踐的淺陋的意見和思想。這些都和藝術不相宜，因為作為政治思想，作為政論，先已經是無價值的東西了，這就先已經不合於藝術的性質。恩格斯並且還教人像巴爾扎克似地違背他自己的階級偏見與政治成見去探求現實的歷史的真理。但如果作家所獲得的藝術的真實，正是現實的歷史的真實，是人與現實之間的真實的實踐關係，則這個也正是真真的政論或歷史科學等等所追求的真實，而宣佈這真實就不單是政論或歷史科學等等的任務，這也是藝術本身的根本的任務。這個真實是恩格斯所要求的現實主義的真實，也是他會要求於社會主義詩歌的真實。這樣的真實的發見，是使巴爾扎克似的偉大藝術家不能不違背他的階級的政治成見了。作家宣佈這樣的真實，用隱藏的方法或用顯露的方法，是完全有他的自由的。

但是，雖說自由，却總是由社會和時代的條件及藝術家的魄力，眼光，與力量所決定，而且還就造



出分明的時代的特色。政論性顯露地被表現着的偉大的文藝作品，牠總帶來社會的深刻銳利的正視，對一切虛偽的大膽的揭破，偉大的熱情和深遠雋永的卓拔的思想，那形象和藝術形式是特別潑辣而生動的。達到了現實的真實的文藝的政論性，總是在本質上不失其爲詩的；牠總和現實的生活的形象不致分離，也必不可分離的；藝術和政論的這種結合，也和藝術作品的內容與形式的美術性不致分離，也必不可分離的。我們所知道的有政論性的特徵的偉大作品，作家所宣佈的主觀的政治思想就總是和現實的客觀的歷史的真實相吻合；這種吻合，却只有那前進的革命的作家，和那有膽力拋除自己的政治的偏見而探求現實的歷史的真理的偉大藝術家，纔有可能。作家的政治思想或社會思想一定是社會性很廣闊而深刻，是從政治的社會的鬪爭的表面深入到社會思想形態的鬪爭，還一定伴着對於現實生活的實踐的偉大熱情，這熱情是真實的，社會的，廣大的。一切作品的政論的性質總一定跟着生活的連肉帶血的形象，一定是社會的詩的真實。

現在我們所要求的文藝，並非都要在作品中有政論式的表示。我們不能也不應抱狹隘的態度。我們所要求的是表現生活的真實的文藝。作品寫出生活的真實，這就是牠在「說着什麼」了，讀者也就得着什麼了。這是我們能够也應該這樣說的。可是，根據同樣的理由，我們文藝也不能排除政論。我們現在就正特別地要求着文藝爲人民和社會的鬪爭作宣傳教育之用。我們的文藝，無論顯露或不顯露，政論性

就不能不特別地濃厚。這是我們時代的特點。

政治的宣傳教育之需要於文藝，自然是運用文藝的特殊地有效的條件和方法，但文藝必須從這宣傳教育上生長和壯大起來。我們二十多年來的文藝的主要的特徵，正是民衆的啓蒙的教育的特徵。我們的基本的態度，是將文藝作爲改造社會，人民爭取解放之廣闊的武器。二十多年來，特別近十年和抗戰以來，爲民族革命服務，是差不多沒有一個主要的作家是除外的。在這二十多年中，魯迅先生是我們文藝的實力和高峰，而且是我們全體的特徵——他的啓蒙主義的現實主義小說，尤其是他用「雜感」這藝術形式和社會批評及時事評論的結合，是我們的戰鬥的文藝的最高的姿態與模範。魯迅先生的小說，如他自己所說，是啓蒙的，是包含着社會問題和思想問題的；而他的「雜感」更開闢了世界戰鬥文藝的一個偉大的生面。但魯迅先生所帶來的，是他卓拔而深遠的思想，他的銳利而準確的廣大的眼光，他的偉大的熱情，他的從生活的具體的微細問題深突到現實的歷史的真實，從社會問題的表面剝取出社會思想形態鬭爭的本質，以及他的潑辣而廣闊的藝術形式。他的雜感也充滿着生活的連肉帶血的具體性和思想的典型性的。他的雜感是思想的，獨創的詩。

別的主要的作家，也都以自己的作品的效果引起實踐的鬭爭爲文藝活動的目的，並且就從這上面獲得了藝術的精神。無論企圖史詩似地描寫大眾的戰鬥事件，或者以某種社會的或政治的問題或教訓爲作

品中心而描寫着生活，或者是僅僅人物性格的彫劃，作家即使裝着客觀的或純藝術的面孔，也都向着某種宣傳教育的效果的，即是示給讀者某種戰鬪的圖畫，或給讀者某種刺激和問題，以引起實踐上的戰鬪。這是我們文藝的革命的戰鬪的傳統，從這里生長着我們的文藝。

但我們非從現在跨出一步去不可。和我們的戰鬪的特徵一起，還應該看見在文藝和政治的聯結上所表現着的所謂公式主義。這公式主義，對於我們文藝的發展和壯大是有阻礙的。公式主義的原因是很多的，首先自然是如大家所說，由於作家「缺少生活的體會」的緣故，但我覺得尤其是由於缺乏探求的大膽的思想和深視現實的魄力和勇氣，以及對於實踐戰鬪的麻木或虛偽的態度而來的；一方面又恰正是言論只想不自由的結果，同時一些關於政治和文藝的淺陋的見解也給了不少的影響。結果，公式主義，表面上雖一步也不離政治的口號，但和生活及實踐戰鬪却越來越遠了。

於是，公式主義之最下的也是最末的公式，是將時行的政治口號，胡謔出故事，生編出人物，說這是「形象化」；或者，在任何不相干的故事的煞尾或中間，插進一兩個時行的政治口號，或用別的轉灣抹角的方法，總要和當時的政治鬪爭發生一點公然的關係，說這是和革命或抗戰聯系起來了；等等，等等。無論由於被動的或自願的原因，作家是完全失去了獨創性，他只表示出思想的政治的無能，而和文藝的創造是相距很遠的。

自然，這並不妨害我們文藝的宣傳教育的正大的任務和特徵；要消除公式主義，決不在於宣傳教育任務的放棄。但因此，我們就得消滅公式主義，得從現在跨出一步去，並且要明白公式主義的並不淺的根源。

我們必須搭擊兩種錯誤的意見和態度，第一，以為現實之政治的認識是極容易的，政治總是那麼一套，將所謂「江湖十八訣」，或所謂「抗戰八股」，都當作政論看待。第二，以為文藝和政治的聯結，就只是要作家在時行的政治口號下寫作品，如某君所說，「政治家出題目。作家寫文章，一個口號寫一篇」，云云。或者甚至只許作家千萬遍的一色的反復着「抗戰必勝，建國必成」這兩句所謂最穩當的話。這些見解是非常有害的。我們知道，真正的政論是卓拔的社會思想，是現實的歷史的真理的發見與闡明，而且跟着現實戰鬥的進展而發展，也常常有所預見的。真正的政論，對於作家的創作就有補助，也可採用，但作家不但應該自己在生活里有所見，至少亦應該有所同見，而且在政治上亦應有所新見和獨見的。這是作家應有的責任和權利。

自然，從事文藝的人就還應當進一步地理解藝術在現實的認識與實踐上，和政論或歷史科學等等的一致性及藝術的特殊性，因而也要排除那將藝術的特殊性帶到神秘的或空虛的意義里去的偏見。文藝之不同於政論，正如政論不同於文藝，是不用說的。所謂藝術的認識，是現實的真實的認識，於是不能不

在生活的全體關係和本質上去認識，因而就不能不在生活的可見可感的具體對象里去認識；這是和歷史科學，政論，等等的認識現實都是一致的。不過從這一致點出發，文藝就和歷史科學，政論等等分路，沿着從有文藝以來所歷史的地發展下來的詩的特殊的路發展。文藝的這個特殊的路，不用說，在人類精神生活上有牠獨特的作用，是科學所不能代替的，正和文藝也不能代替科學一樣。但因此，文藝對於現實之「詩的」和「形象的」的把握，在文藝，則和牠對於現實之思想的政治的把握，完全係是一件事情。在現在，我們文藝的「詩」和「形象」的低下，自然是和我們文藝的思想性和政治性的低下的現象不可分離的。在要求作家「深入生活」，「體驗生活」。或接受某種思想概念的同時，還應該要求作家要有對現實生活的深入的正視，大膽的思索，無畏的說出真理的勇氣和魄力；在現在，尤其還應該要求給予作家敢於這樣大膽地正視，思索和說出的言論思想的自由！

作家從生活里面掘發出來的思想和政治觀念，在作品里表現出來不但是極自然，而且非常珍貴。我們固然不能要求每個作家都是偉大的思想家，但在思想上庸碌，因循，或者只准庸碌因循，而不能或不敢大膽地深視現實和深入的思索，甚至簡直是虛偽，却不能產生卓拔的藝術。

因此，在我們正要從現在的藝術的和思想的基礎跨出去一步的今天，要求着卓拔的藝術，也正要要求着卓拔的社會思想和政治思想的質地；而突出作家本身和環境的束縛與短視，拋棄一般關於文藝和政

文藝與政論

一〇〇

治的淺陋的見解，就都是我們的正當的態度。

一九四〇年五月十三日

## 形式問題雜記

在舊和新的文化與藝術的過渡時代（即在舊和新的生活的過渡時代），形式和內容的關係是更加複雜的，形式反映着內容之生活的思想的舊和新的要素的矛盾，就非常複雜和明顯。新舊形式之間的矛盾，常常是反映着內容和形式，內容與內容，藝術和生活，及生活和生活之間的矛盾。

因此，在舊新文化的過渡時代，形式對於內容的反作用也更加顯著，一方面，有新形式（作爲生活的新的要素）在導入和引起新的內容；另一方面，舊形式（作爲生活的舊的要素）在儘量地限制着，改作着和壓殺着新的內容。這兩種反作用都很顯著，這種形式和內容之間的矛盾，是反映着舊形式和新形式，舊內容和新內容，及舊文化和新文化，舊生活和新生活之間的矛盾的鬭爭的

形式是內容向形式的發展。形式也是向內容發展的，是從形式去發展內容的。於是，形式的完成，在生活和文化上就有相對獨立的價值，——但自然這並非和內容分離的。舊新文化的過渡時代，也就是新文化的創造和戰鬥任務特別分明的時代；例如在我們現在，新文學和新藝術的創造上，內容對於形式的優勢就更加分明，也更加必要，新形式的創造就更重要，對於新生活與新文化的戰鬥的，創造的意義

也都很重大。

因此，我們現在文藝的形式創造的任務，就有着這樣的特點：由於內容的優勢的必要，形式的能動性的發揮就更必要，而且也更可能。形式的思想意義是特別顯明和必要的，新舊的形式的鬭爭是應當盡量發展並應使其帶着社會思想形態鬭爭的色彩的。由於內容的優勢的必要，既然要求着形式對於內容的積極的反作用，而形式的新創性也更被要求着。新的文學和新的藝術之形式的，樣式的創造的要求，是被我們文藝的近的戰鬥任務和世界文化的遠景照得很明白的。因此，新形式的創造是很重要的；我們的創造以至選擇的原則也可以說是明白的：

第一、我們的形式自然是要獨創的，這不僅和既存的文學與藝術的對比而說，而尤其是就文化的創造的本質而說；不僅爲了增加世界文化的特色而說，尤其是爲了極大限度地適合新的內容，發展新的文化的本質而說的。

第二、是發展的，和選擇那能够發展的。我們的方向不是某一舊的文化傳統的完成，却是世界文化的改造，體的新的發展，是新的文化的創始。我們都是新始的，要發展的；於是，在選擇上，倘若資產階級和一切過去的文學藝術的某些形式，已經發展到極點，和體的特定的社會的內容凝結在一起，已經是硬化了，再也不能在新的情勢下來變化發展，則必須拋棄，但去選擇一切能够發展和止待發展的形式



第三、是對抗的。在和一切舊的文化的對抗上，不僅由於我們思想戰鬥任務所決定，獲得對於舊的文化的破壞的和抗毒的作用，而且也成爲新的創造的動機。倘若舊的藝術是新的藝術的對立物，則我們是正作爲舊藝術的對立物而創造着新藝術了。因此，譬如說，對抗着舊藝術中的病態的，厭倦的，或晦暗的傾向，我們就選擇和創造那強健的，清新的，精確的形式……（這對抗，自然爲社會生活的新舊的矛盾鬥爭所決定，又負着反對舊的反動的生活和文化的戰鬥任務。）

但是，第四、還要有定則的，有定向的；所有這些原則，還必須有一個基本的原則爲出發點和歸根點，要使形式的發展歸向牠自己的一定的方向。因爲我們的形式，既由一定的社會發展條件和一定的內容所決定，向着牠一定的方向發展，又必須向着新的藝術樣式和藝術風紀的形成的。

根據上面所說，我們現在可以有和不可的基本原則和定向，我們可以說，正是大衆性的原則和方向。但不用說，這大衆性應當從發展的，藝術的，本質的意義上去理解，即藝術之生活性，思想性，強健性，和廣闊性，等等之最大限度的現實性。這是我們的生活，內容和文化的戰鬥任務所決定，也是世界新文化的遠景所照明，這纔是我們藝術所要求的方向。

如果這樣，則形式創造的大衆性的定向，是使我們的獨創的，發展的，對抗的這些原則也有着自己

的一定方向的，這些就不僅向着內容而發展，而且也將向着形式，向着有自己的特色的形式系統的形成而發展。這些原則是必須的，牠們也能動地在創造着和在造成着一定的方向的；但大眾性的原則又必將最大限度的現實性帶來給牠們了。

同時，大眾性的形式原則，主要的特點，最先就應當是形式和內容的一致；形式和內容之對立的統一——應當是內容的優勢的保障和形式的能動的服務。對於這原則，形式的生活性（一切的雄健，發揚，有血，活潑，清新，等等），就特別地重要；形式的美的基礎及牠和內容的一致，都是現實的，生活的，存在於內容中的。形式的思想性（一切的豐廣，透明，深刻，精確，和剛強，等等），因此，也是特別重要的；這將不但使形式也和內容一樣富有戰鬥力，而且也是大眾主義藝術的形式的美之真實的基礎。但是，大眾性原則的形式，也是局限性最小的，因為牠的創造的源泉和現實性是特別地富足和最大限度的：

第一、我們的文化是對抗着過去所有的文化，同時又綜合着過去的文化而發展着牠。這種對立和發展是我們創造的基礎和源泉。

第二、我們的藝術，是向着生活和世界文化的本質邁進的，現實生活的汪洋大海和世界文化的滙流是我們創造的背景和源泉。

第三、我們是向着大衆之生活的和文化的解放的，特別重要的是我們將擁有着大衆的多數的天才之創造的總流，而這總流的源泉和發展是無窮盡的。——總之，我們的創造和獨創的現實基礎及源泉是廣大而深遠，而大衆性原則的形式就以局限性最小爲特點。

我們現在文藝的實際情形——我們的內容的特色是分明的，而且已經由內容而形成着顯着的文藝的中心系統（社會的，民族的革命的，文藝）。但形式却還是幾乎無特色的；概括地說來，形式的落後性更加顯明。即內容也大半還未達到廣濶和深遠；內容對於形式的主使力就不很強；於是形式對於內容的增進的反作用既弱，形式對於內容的限制性却很大而且很顯著。我們的藝術能力，概括地說，還在世界的水平之下，又由於我們民族的文化之一的落後，這就使我們對於世界文藝的現存的和舊的形式的追求和費用，遠超過我們對於牠們的改造和對於自己新的獨創的精進。在我們這裡，新的形式的萌芽多未被發展，而舊形式就能够殘留着，雖然也已顯出牠們的破綻和「灰白」。一般地說來，社會思想形態的鬭爭雖很劇烈，而新舊形式的矛盾的鬭爭却在疲乏的狀態裡。這就說明着我們對於形式創造的努力與戰鬥是十分急需的了。但雖然如此，作家對於舊形式的無力也已感到，並且在尋求着新的形式；又由於「藝術大衆化」運動的推動，形式的大衆性的方向在文藝發展的趨勢上也已造成着一種實際的勢力；對於這種勢力有的作家已經覺得，並且更引起他們對於形式問題的苦悶和研究。一年來，民族形式的被提出

，是作爲大衆形式而提出的。無論怎樣，形式創造任務和創造的大衆性的基本方向，不久也就會引起更深刻的普遍的注意能。

一九四〇年一月廿五日

# 民族性與民族形式

藝術和一般文化的民族的特質，是和牠那人類的，世界的本質處在辯證的關係中，這關係也在形式和內容的關係中表現着。我們從形式和內容的關係上，也可以看清楚所謂「民族性」的地位。

我們倘使從形式和內容的關係上去看，則所謂「民族性」，首先是存在在各民族在其生活鬥爭的發展過程中獨自創造着文化形式的特性上的，例如在語言、詩歌、建築、演劇、跳舞、音樂、裝飾及其他生活樣式上無數的各種各樣不同的文化形式上面，各民族都表現着牠的民族的特質。在這裡，這特質是對內容的世界的本質而說的；並且在這裡，內容的民族的特質是在形式的民族的特質上表現出來的。於是，從形式和內容的關係上來，則在人類跟着生產力的發展，各民族的生產關係和社會關係都發展着，發生着變化的時候，各民族的文化形式首先就已跟着內容，跟着新的社會生活而起着變化了；這時又是人類有世界的結合的必要的時候，各民族的文化就又發生着交互的關係，而互相影響，起着變化，並且在形成着國際的文化。在這樣的時候，「民族性」纔開始作為問題。但「民族性」本身却已經在被揚棄着。由於民族內社會關係的變化和各民族交互影響而來的國際文化的形成的過程，是文化的特質向着本質發展的過程；從形式和內容的關係來說，就是形式跟着內容發展的過程。歸結便是所謂民族之國

際化。換言之，就是各民族文化既具有世界性的內容，這世界性的內容既必然而且必須具形爲有民族特質的民族形式而存在，則民族文化之形式上的民族的特質，也是具有牠在文化上的民族的價值。而且也將和內容不可分離地取得世界的價值。——但這種民族的特質之向着世界的本質的發展過程，是一種矛盾鬭爭的過程，也便是形式之依存於內容的鬭爭的過程。而在這過程上，民族形式必然而且必須在世界化着，國際化着了。——所以，從形式和內容關係的發展看來，則民族之國際化是民族文化發展的內在的必然性，也是非常明白的。而且又是民族文化發展所必需的。這樣，「民族性」問題在文化上是失去了獨立的意義的，牠的意義是只能在文化的民族形式的特質上去求，而且這是由內容和本質所決定的。文化的「民族性」正是處在被揚棄的過程上，我們只能這樣地估定牠的地位。

文化和藝術的發展的辯證法，是人類生活的實踐上的辯證法。人類生活的實踐的辯證法，是民族的國際化，即各民族之平等的互愛的世界的團結，而這團結是必須通過各民族內的階級鬥爭及無產階級革命的路。自然，我們還需要注意到民族意識和所謂民族精神；但這些在文化和藝術上表現出來的時候所構成的「民族性」，在客觀的文化的價值上也正如上面所分析。

但在我們中國，現在所提出的「民族形式」問題，意義又有不同。我們現在所要創造的新文化和新藝術，在目前固然可以說是在一種認定上努力，即「民族形式，革命內容」。但這分明是應當在極廣闊

的意義上說的。在我們這裡，所提出的民族形式，是我們民族革命的內容所要求，是爲了表現這種戰鬥的內容而在尋求着這種形式；這種形式是戰鬥的，必須是新創的，是爲了民族文化的最終目的——世界文化的建立的；牠決不是一種當作被揚棄的過程看的民族形式。因此，我們所提的民族形式，是大眾形式的意思。大眾形式，或者說大眾性原則的形式，是我們新文藝創造的大路，是我們民族文化要跑上世界文化的起程點。但大眾形式，用了民族形式的名義而提出，也有牠的具體的眼前的實踐的意義，第一是含有對抗着帝國主義的文化的意義的，第二則上面已說過，是爲着革命的本質而自覺地重視着民族戰鬥的特質，爲着革命的內容而創造着民族形式。更明白地說，即民族革命和社會革命的這國際性的現在中國人的生活鬥爭的浩大的內容，是必須要有相適應的戰鬥的民族形式的。我們人民的革命的戰鬥生活，是在我們獨特的浩大的民族面貌上表現出來的，這就要求着民族形式。形式仍就是生活內容。但這樣，大眾的民族形式的提出與創造，以及民族的戰鬥的特質的被重視和應當被重視，在實質上又正在揚棄着「民族性」了。這就是說，我們是在揚棄着中國舊的民族文化，而創造着新的中國民族的文化的，正猶如我們在毀壞舊中國，却創造着新中國一樣。這樣，倘若跟着這個而引起了復古的主張，或簡直想走自外於人類的莫名其妙的路，則不但徒勞，而且也是有害的。





## 過渡性與獨創性

我在關於民族形式的一點短論裡，曾說過我們現在所提起的民族形式，並不是那當作被揚棄的過程看的民族形式，而是以大衆的世界文藝爲最終目的，這樣意思的話。關於這一點，還可以加一點解釋。

第一、被揚棄的過程和過渡的階段是有分別的。我們現在是從舊的民族文化過渡到新的民族文化，同時是從國民的文化走到世界的文化，這是一個過渡的階段；但這過渡的階段，在我們，却要同時就是新的文化的開始的階段。自然，從這開始而不斷地發展下去，就正是不斷的揚棄的過程，但這是從低級向高級的矛盾鬭爭的發展的過程，從中就不斷地揚棄着舊的民族文化。過渡的階段是必須的，但要使在過渡時期所創造的文化即是新的文化的起點和基礎，那就必須在開始就有分明的決定的最終目標，這樣纔使過渡的階段有意義。對於新的文化的創造，舊的民族文化自然是重要的也是必須的基礎，但在落後的民族，這却決不是唯一的基礎，我們還必須吸取別的先進民族的文化要素（從前稱「歐化」，現在進一步的稱「世界思想學術的中國化」的意義就在這裡）。有的論者又常引蘇聯對同盟內的各民族所提的「革命內容，民族形式」的口號爲例，那麼這就更明白：第一、這在蘇聯一則根據民族自決的原則而來的民

族文化政策，二則正是這樣地去揚棄各民族的舊的民族文化的；第二、在蘇聯同盟內的各民族，文化創造的目標就不是什麼特有的民族文化，而是革命的社會主義的文化。在我們中國，對於國內的各少數民族，我們自然主張平等的民族文化政策；同時對於帝國主義的侵略者，我們更是在政治上堅持民族自決的獨立的主權，在文化上也堅持同樣的獨立自主權，反對帝國主義的文化的干涉。但我們自己創造新的中國文化却以新的世界的文化爲目標的。

第二、特別可以加以說明，是我們以爲文化上的民族性已失去獨立的意義，但文化和文藝的民族的獨創能力和獨創性却十分需要。民族的獨創能力和獨創性的要求，並不是向着特殊的民族性的樹立，然而却是世界文化的到達所必要。我們單說文藝罷，在文藝上，譬如說在同一民族內，同一時代中，各個作家無論在內容和形式上都都以創見和獨創爲必要；作爲世界文藝之一個單位的民族文藝也以獨創爲必要。獨創所以爲必要，在基本上並非爲了各民族文藝保有獨自的特色，使世界文藝能呈出五花八色的奇觀，却是爲了如果不各自努力創造，只是互相模仿，就不會有進步，不會精進深入，達到偉大的成就，也就無從創造出世界文化來的緣故，是「各盡所能」的意思。世界文化和文藝是要靠有創造力的各民族所共同創造成的，這樣地創造成的各民族的獨創的特色，也是世界文化的特色。在文化落後的民族，新文化和新文藝運動的初期，總都受着外國文化和文藝的影響，這是好的，必要的，但有創造力的民族是腳

動就能獨立起來，自己獨創着的，尤其必須如此；例如十九世紀前半期的俄國，現代的我們中國。——在我們文藝上，從魯迅先生以來，我們已經走上獨立的民族的大眾的文藝的創造；現在我們已能够漸漸脫出資本主義國家文藝的影響而自己獨立地創造着，雖然現在又正受着蘇聯文化和文藝的影響，但也已能够獨立的攝取。總之，已經走上一邊吸取世界各國的優秀的文藝，一邊獨立的創造自己的新中國文藝的大路。我們是必須獨立地創造的。但我們的已能够獨立的創造，却決不是什麼「復古運動」，「國粹主義」所教訓成功的。恰恰相反，我們也一樣地能够對我們的舊文化而獨立了，同時也對於外國的文化一樣，知道有所選擇了。

第三、在文學上，民族形式的問題主要的是語言的問題。那麼，從國語的建立和我們新文學的語言的出路上看來，民族形式也正是非向大眾文學的出路不可了。我們的國語，正如許多大眾語運動者們所證明，是只有以現在各地各行的大眾的口語爲創造的初步的準則和基本的源泉，同時吸取文言白話及外國的語言，纔能創造出健全豐富的獨立的國語的，而且總非廢除太特殊的方塊字不可。在文學上，從文學語言的創造出發，則除了大眾語的出路，此外實在並沒有「民族的」的獨創的路了。

一九四〇年三月廿九日

形式問題雜記

## 令人戰慄的性格

我現在並不是來做書評，因為這早已失去時效了，這本書（石川達三的活着的兵隊）已經不是新鮮了，但我們可以從中看出一個極根本的特質，使我們明白了許多事情。

我們且先看石川達三寫出了些什麼樣的人物。作者所寫的幾個人物，都不是一味的被壓迫的日本下層的大眾，也不是那種連自己作了什麼事也不自覺的頭腦蒙昧的「愚民」；而是大都受過高的教育的所謂文明的日本國民的優秀份子。例如近藤一等兵是一個大學出身的醫學士；平尾一等兵也是知識份子；倉田少尉，以前是小學教師，現在是軍官；從軍當片山立澄是一個高等的佛教徒；而笠原伍長或武井上等兵也都並非沒有知識的人。

但這些人物的性格是怎樣呢？則除了在正式的陣地上他們用槍砲屠殺人類的勇敢外，他們是都無例外地在非戰鬥的時候，對非戰鬥者或已解除武裝的中國人民的非常的慘殺和非平常的姦淫上，展開了他們的殘酷和卑劣的性格。那最大而且最可怕的特點，是在於這些人物都在這種非常的慘殺和非人的姦淫的實踐上，找到了對於侵略戰爭的肯定！可以引舉實例來說明。

笠原伍長是在對於殺生的特殊的嗜愛，像殺鱈魚一樣的心情之下，奮勇地以虐殺的各種方式殺戮有放火嫌疑的中國青年，殺戮大批的俘虜兵，等等上面，這就最高度的湧起他對於祖國的忠誠和對於戰友的本能的愛情的。

武井上等兵爲部隊長的炊事兵，則以活活地淹死那僅僅因飢餓而偷吃了一小包砂礫的被拉去當伙夫的良順的中國青年，而償他對於那現在至於要吃沒有砂糖調味的菜的部隊長的歉意。

從軍僧片山立澄，抱着不分國界超度一切戰死者的佛心來到戰場上，但一到戰場，就無論如何都引不起也給中國人的戰死者超度的那樣心情來了，而相反，即刻一手捏着念珠一手握緊鐵錘，嘴裡罵着「你老子的，你老子的」，向那已經解除了武裝的中國人的頭上猛擊下去。於是，從軍僧的片山立澄親手所殺死的人，就比一個最勇的兵在戰線上歷次所殺的還要多。他將他的宗教一下子用鐵錘埋葬了，但他依然還是一個日本的高級佛教徒。

平尾一等兵是一個浪漫主義的青年，一到戰場，感到了失望和不安，而他的出路是什麼呢？是自暴自棄，但決不自殺，却是瘋狂的嗜虐，和士兵成群的去輪姦那在曠野抱着母親屍體而澈宵哀泣着的少女。他要在這些事情的實踐上和戰爭妥協，以求得自己的安定。

近藤一等兵呢？這個醫學士徬徨於生的可貴和死的容易的玄妙不可解決中，也和平尾一等兵一樣感

到國家與個人的衝突。但他馬上解決了，去慘殺有間諜嫌疑的少女，認為慘殺和槍決並無分別，於是由於對別人的生命輕蔑也輕蔑起自己的生命來，這樣就能和戰爭妥協了。他的立意要保存生命的醫學，也和從軍僧片山的宗教一樣，即刻支離破滅了。自然，近藤醫學士是又相信問題不能有絕善的解決的，他還以為自己是在「個人主義，社會主義，法西斯主義的三條道路的分歧點上」徬徨着的。

最後，倉田少尉，初以對於激戰的渴望來忘却對於死的恐怖，結果就達到了坦然殺人，以鼓勵士氣的理論去默認士兵的暴行，而在曠達的心情下承忍着戰爭。……

我們於是明白，這些人物不但不從根本上去反對或懷疑他們的侵略戰爭，——「所謂戰爭這東西的國家的意義，極為明顯，實無批判的餘地」，他們這樣想。——却相反，試着種種的藉口，使用着近代文化的若干術語，以解釋自己的殘酷和卑劣，使自己和侵略戰爭成爲一體而肯定着牠。他們的苦悶，——這很明顯是由於侵略戰爭與人性和人類文化的衝突，——並不推動他們去積極地反對或消極地懷疑侵略戰爭；却是以自覺的毀滅人性，以額外的非人的慘殺和姦淫的實踐，而求得個人對於侵略戰爭的服服貼貼的一致。於是，由於這寫實小說的所寫的及此外未有人寫過的更幾千倍的日軍的暴行，實使我們明白，他們和未開化的野蠻民族的殘暴的不同，倒在於野蠻民族僅止於不自覺的殘暴，而文明的日軍却是自覺的毀滅人性和人類。而這恰就是我們在這次戰爭中，因而也在石川達三的小說中看見的日本民族

的特殊的典型的性格。然而石川達川所老實地寫出的這些人物，都並非戰爭的主使人，他們並非就是窮兇極惡的法西斯軍閥本身，而他們是醫學士，佛教徒，小學教師之類，結果却竟這樣迅速地達到了和法西斯軍閥一致，這樣容易地自覺的毀滅着人性：我想，這纔是令人戰慄的可怕的事情罷！

但這却是我們在別的戰爭小說中所少見，而在日本民族中普遍地發見的特性。這難道不是一個重大的問題麼？我以為也可說是一個重大的文化的問題。

日本軍隊中的典型性格的這種特性，說明着什麼呢？這種特性，簡直會使人跳起來：爲什麼人們會這樣脆弱？爲什麼一到戰爭，一到可以作惡的機會，便一切平日的教養和思想，一切人性，都一下子像糖塔兒一般被擊得粉碎？爲什麼人們對於人類的正義的感情和反對惡的感情會這樣的淡薄？……倘若現代人一般的都是這樣，那麼我們真要成爲悲觀主義者了。但在這裡，首先說明着一件事，即在日本，那近代的文化思想運動，對於人類自覺的思想，無論科學，藝術，無論人道主義或社會主義，所生下的根是怎樣的淺和不強固呵。戰爭就正是民族文化的最好的試金石之一。原來在日本，本沒有固有的自成系統的文化可言，但這並非最大的弱點。其次，近代的資產階級科學和藝術運動，在日本也沒有得到他那「人類精神」的勝利。就是：資產階級的科學固然給予了日本以資本主義的發展，但資產階級科學和藝術的那革命的方面和爲人類之三大進步的那人類本質的精神，却仍沒有在日本的民族中生下深固的



根。於是，這加重了日本社會主義思想運動的責任；但社會主義的思想運動又怎樣呢？却是一開始就受着很難發展的沈重的壓迫！……成爲使人又憤恨又同情的日本民族的弱點的，是牠的文化運動的這種過程。我們對於石川達三作品的小小的分析，就可指出了近代的人類自覺的偉大的世界思想在日本生下的根是很淺的一個問題。但同時，資產階級文化的毒液和廢料，在日本却似乎很豐富。石川達三所老實地描劃出的人物的特性，那一方面我以爲正可從日本資產階級的文化運動中，從他們對於社會主義思想運動的壓迫中，找到了說明。

但這只是問題的一方面。石川達三的小說僅只寫出了日軍暴行的極小的極不佔顯著地位的一小部份。而侵略戰爭及其各種暴行，是要日本法西斯軍閥負全責的。於是，日本法西斯軍閥在毀滅生命、文化之餘，又怎樣地在摧毀牠自己國民的人性，這小說就又是一個小小的真實的例證。法西斯主義和侵略戰爭都是人類文化的大罪惡，而牠一加到人類文化根基薄弱的民族身上去，那麼，那情形如何，這裡也就有了明證：將不但只在那里引起政治上的獨裁而已，而且馬上進而毀滅着人性，要將所有思想，科學，藝術，甚至宗教等等所能給予人類的好的影響都毀滅無餘了。石川達三的小說當然不是傑作，看作者自己在作品中所能透露出來的思想也是頗淺薄的；但這是一個明白的例證，說明日本的法西斯主義在毀滅着人性，毀滅着人類偉大文化在日本投下的那還單薄的影響，說明着日本民族文化的危機。倘長此下去，則

日本民族中那人類正義的偉大戰士將盡被壓殺，而猶豆家，虐殺狂者，色情狂者等等的典型性格，將到處的層出不窮……

自然，我們對日本民族並不悲觀，因為那裡還有勞動大眾在，人類的正義的革命的戰士將從他們中突舉起燒燬人類大敵的火來的；而且也只有這樣，日本民族纔能從危機中脫離出來。法西斯主義的統治是可怕的，尤其對於人類文化根基很薄的民族。但對於文化落後的民族也一樣的，我們中國的文化運動將向人類文化的那一條路走，也可以得到教訓

一九三九年七月十九日