



# 論魯迅的雜文

巴人著

上海圖書館藏書



A541 212 0008 7787B



遠東書店出版

1940, 10



# 論魯迅的雜文

——版權所有 不許翻印——



著者	巴人
出版者	遠東書店
發行者	遠東書店
經售處	各大書店

中華民國二十九年十月初版

✧ 每册實價國幣一元 ✧

# 論魯迅的雜文目次

- 一、序說……………一
- 二、魯迅思想的三個時期……………一一
- 三、魯迅雜文的形式與風格……………三二
- 四、魯迅雜文中所表現的思想方法……………七九
- 五、戰鬪文學的提倡……………九八

## 附錄

- 魯迅先生的藝術觀……………一一五
- 魯迅的創作方法……………一三七
- 後記

# 論魯迅的雜文

## 一 序說

最近在中美日報的集納上看到這樣的一篇文字：

寫文學隨筆

「隨筆」原是中國文章中的一種特體，凡隨筆記錄不拘一體的文章都名隨筆，它和筆記稍不相同，筆記是指雜記見聞，或辨訂俗譌或綜述古義的文章，如釋俗、考訂、雜說等都包括在筆記這一個總名稱內。至於隨筆則不拘一體，凡是隨手劄記的文字都可以稱之爲隨筆。

在中國舊文學中雖沒有人對於「隨筆」下過定義，但在西方文學中却有同樣的文體，其

名爲 *Essay*，直譯起來可以作「試筆」解，這又和中國舊文學中所謂元且「試筆」一類的文字，同名同義。而且，試筆寫的，不一定是散文，也有美妙的詩句，也有銳利的諷刺，也有表面正在罵人，而骨子裏却蘊藏着同情或獨自莞爾微笑着的樣子，也有表面是溫和的文章，而字裏行間却含有骨頭般的東西，只有細心的讀者能夠看出。總之，這一類似乎隨便下筆塗抹的文章，其實都是費了心思的技巧文字。隨筆不是個個人所能作的，作者在學力方面既須有根底，而對於人世間的一切現象，更須有敏銳的觀察力和富豐的經驗。在法國，有不少的作家，一生是專門從事寫作隨筆而以「隨筆家」馳名文壇的。

隨筆既無一定的文體，他的範圍很廣，我在「從蘇俄到魯迅」集子裏曾經擬過關於「隨筆」的定義道：

「隨筆一語，導原自法蘭西語的 *Essayer*（試驗一字）所以在日本把 *Essay* 譯作試筆，這也是文學作品中的一體。並不是議論，也不論說一類麻煩的東西。那是全跟着作者興之所至，說些不至使人頭痛的事情，道理。也有冷嘲，也有警句，既有滑稽，也有感憤。所談的題目，天下國家的大事不待言，還有市井之瑣事，書籍的批評，相識者的消息，以及自己的過去的追懷，想到什麼

就縱談什麼，而托之於卽興之筆者，就是這一類的文章。」

魯迅生平寫下了許多「隨筆」式的東西，他在自己視爲雜感或短評或「花邊文學」的東西，其實都是可以歸於隨筆一門類中的。在十餘年前，我曾經寫過「魯迅的華蓋集」一文，裏面說起：「我愛看的魯迅先生的作品，並不是他幾篇譽滿天下的小說，而却是他的幾本隨筆集。我敢說：魯迅先生根本不是一個小說作家，雖則他除了創作小說以後，還有興緻做詩，但是他實然（？）不是小說家或是詩人，天分或許是有的，因爲他沒有小說家或詩人的生活；他出身是一個學校教師，是一個靠着筆墨以爲生活的文人。他創作小說，並不是在表現自己，或表現社會。他只是在講故事罷了。他的文章，就是等於隨筆，筆談；魯迅先生的作風，可以用嬉笑、怒罵四個字來包括一切，他無論是在笑，或是在罵，總是含着冷嘲的意味。措辭也時常彎彎曲曲，議論又往往執滯在幾件小事上，這是可以十足代表中國浙江作家的一種習氣，尤其是代表現代紹興師爺的一種特殊性格。」

魯迅生前，他頗有自知之明，他對於自己寫作的小說，並不會視爲什麼了不得的作品。他在臨終前，還把沒有寫作他計劃中的長篇創作「四個年代」爲一大恨事。所以在他死了後，我還

是要說與其稱魯迅是小說家，毋寧說他是一個隨筆家的來得更恰當。

學習寫文學隨筆的青年，不妨多讀幾本魯迅的隨筆集，作為參考，也無不可。

這是『余致力寫作凡十五年』的張若谷先生的寫作經驗談的一節。這樣的文章叫人讀了，那真是啼笑皆非的。『冷嘲』、『彎彎曲曲』、『執滯在小事情上』、『浙江作家習氣』、『紹興師爺性格』以至於有『自知之明』計劃寫『四個年代』等等一切畫語中傷，確實也可說是盡了張若谷的『經驗家』的能事了。於是我沉默，抽了一枝烟，想給忘掉了拉倒。可是竟有一位所謂徐冠宇者，在中華日報上『偶感』起來了。其感如下：

活張若谷仍在曲解死魯迅

徐冠宇

魯迅死了已經四五年了，張若谷又在大段地抄登他對魯迅曲解的歪論來，因為他的寫作經驗是作為文藝講座教訓一般文藝青年的，所以，時至今日，我們還是不許他曲解，還是不能讓



他顛倒是非而自鳴得意。

第一，他說「魯迅根本不是小說作家或詩人——他的小說並不是在表現自己或表現社會，他只是在講故事吧了。」這些話都是講錯的。

魯迅是小說家，也是詩人，不過他不單單是一個小說家，也不單單是一個詩人，因為他的方面太多了，他是一個學者，一個作家。爲什麼說他是小說家呢？他的吶喊，徬徨，以及後來的歷史小說故事新編，都是不倒的創作集，尤其是阿Q正傳，在把握與表現中國的民族性這一點上，到現在還沒有人能超過他。同時，張若谷自己也知道魯迅未完成的「三個時代」，如果寫出來了，也將是一部成功的儒林新史，因爲誠如魯迅自己所說，對於三個時代的中國文人，第一個時代的是他的先生們如章太炎一輩，他很熟悉；第二個時代的是他自己一輩人，不用說；第三個時代的文藝青年，他又接解得很多。這裏就同時又推翻了張若谷所說的魯迅沒有小說家的生活這句武斷的話，也推翻了張若谷所說的「不是魯迅在表現自己，而是魯迅表現社會」，他的小說那一篇不是表現社會相的，又有很多篇有他在內，本來，沒有一篇成爲小說的，小說不是表現了自己和社會的。「講故事」自然是，每一篇小說都有一個故事，說是「只是在講故事」，好像張若谷口中的

故事者神話或笑話也，而魯迅的小說決不是如此，是誰都能知道的事。爲什麼又說魯迅也是詩人呢？詩人不一定要做新詩出了新詩集才能算是新詩，魯迅誠然不會寫過一首，但是舊詩，他雖則也寫得很少，這很少的幾十首，却都是非常好的詩，幾首五言古詩，有魏晉之風；七言詩中，哭起柔石的，誤悼丁玲的，至情流露無遺，讀之無人不覺得好。有一位名人（因爲他是名人就不提他的名字了，他也是一個在舊詩上很有功夫的人）曾因這兩首詩說魯迅如多寫一點舊詩，收穫一定不下於李杜。這話是懂得詩的人才有的魄力說的。事實上則的確如此。

其次，張若谷說到魯迅的散文，他說：「魯迅無論是在笑，或是在罵，總是在含着冷嘲的意味的。」這也是講錯的。魯迅的笑，是幽默，是真幽默；他的罵，刻毒是有的，但冷嘲不是他的全部，倒是熱諷的成份多得多，凡雜感文章都是有心人才有心寫，一味冷嘲，則虛無得打不起勁一寫再寫了，而魯迅不是一個到底的虛無主義者。張若谷又說：「措辭時常彎彎曲曲，議論又往往執滞在幾件小事情上，這是可以十足代表中國浙江作家的一種習氣，尤其是代表現代紹興師爺的一種特殊性格。」這是說明了大講「文學隨筆」的張若谷至今還不會真懂得「文學隨筆」的，魯迅的雜文，起伏多緻，不像學他的人的平行無味，彎曲正是他的好處；隨筆原是無所不寫，小大

由之，執着於小事情不妨，千百字短論不執着於小事情也不能，以一點表全體，是最好的文藝手腕，雜文之價值也在此。張若谷不懂，却把它推在地方籍貫的關係上了。以地域來分別文人的性格，文人的作品，是未必正確的，不是浙江人未必就不能寫鋒利的雜文，是浙江人也未必個個都能寫或只能寫鋒利的雜文，無以證，請看張若谷的十五年寫作經驗就牽絲拔籐地毫無湖南人爽快的味道，辣椒氣息是尤其一點沒有的。

然而，張若谷到底還是心悅誠服於魯迅的文章的，末了仍在教學習寫文學隨筆的青年，多讀幾本魯迅的隨筆集。

而為張若谷計，我請他多讀幾篇我們的讀報偶感！以便早日收起經驗，拉倒講座，讓大家少感到肉麻一點。

像這樣的文章而竟在「中華日報」上出現，又是使我啼笑皆非的。明明也理解些魯迅的精神，然而連魯迅作戰的一個「韌」字訣都不能接受，那種言行的矛盾的人，確實是可悲的。但是在戰鬪的行列裏，對於一個戰士魯迅的理解，竟不如一個非戰鬪行列

裏的敗卒。這使我猛然覺到我們戰線的複雜。魯迅說：『用筆和舌將淪爲異族的奴隸之苦告訴大家，自然是不錯的；但要十分小心，不可使大家得着這樣的結論，「那麼倒底還不如我們似的做自己人的奴隸好。」』足見他所指示我們的戰線，本來並不單純。人是易於看到片面的現象，而不易於爲全體的把握。一聽到民族統一戰線的口號，就以爲不如做自己的奴隸，於是對貪官污吏，不敢置一詞，對頑固反民主分子，不願進一言，這現象現在正在發展着，而狂妄之徒，利用民衆的爲國家爲民族的委屈求全之心，竟借國家民族爲幌子，大施高壓手段。這於抗戰是斷然無利的。魯迅先生的這一小雜感，竟在今天猶如洪鐘，敲響在我們耳邊，提起我們的警覺，這也可見魯迅雜文的價值了。

對於魯迅的雜文，有一些人大抵是抱這樣態度的：愛它說的真切，但又怕它竟也觸痛了自己。於是咒他吧：『紹興師爺作風，』『彎彎曲曲，』還有『紆迴曲折』……所有可能指責和挑剔全都出來了。張若谷便是一個，而兩年前反對魯迅式的雜文者們，也盡有如張若谷之輩的人在着。

說起兩年前的關於魯迅式的雜文的論爭，那一歷史是應該給它保存下來的。論爭的發生，是在魯迅逝世兩周年紀念日。阿英先生在譯報大家談上發表了一篇紀念文字，對當時一些雜文作者，特別是我，投下一支『投槍』，這使我在自由談上寫文章答復他，於是引起了一場熱烈的論戰。『魯迅風』三字，成爲當時諷譏寫雜文者的名詞。一般憂世之士，認爲這又是無謂的論爭，浪費的論爭，無原則的論爭。但實際上並不如此的；論爭沒有引到更基本更闊大的問題上去，是事實，而因此暴露了許多反對魯迅式雜文的作者的嘴臉，却是難得的。例如，彼時最賣力氣痛擊魯迅風的作者的是華美的鍍金城編者吳漢和一位叫做曾迭的先生。可是現在他們是怎樣了呢？過河去了，這可見魯迅式的雜文的確是叫人——自然是有些人——寒心的吧。

論爭最後由彼時的譯報主筆，召集了一次文藝界座談會，宣告結束，到會的人約四五十。我作了一個關於魯迅的雜文的報告，後又經雙方發表意見。但結論還是沒有的。因爲自有這一種座談會以來而能做出完整的結論者，天下未之聞也。但彷彿，一方面仍舊

堅持魯迅式的雜文，還是必要，還是今天所需要的戰鬪的武器。而另一方面，則以為魯迅的雜文不錯，但也祇適合魯迅的時代；而魯迅風的迂迴曲折的雜文，簡直要不得。蓋今日之天下，已非雜文的天下，何者，統一戰線的時代，諷刺要不得也。如此這般云云。也就言歸於好的座談過了。其實，一陣狂風暴雨以後，小雨點還是不斷的。兩方於魯迅風的雜文都未能釋然。之後，魯迅風的刊物是出版了，而雜文的實質上，却沒有提高。從一般方面說來，雜文的勢道，的確也有點被殺却似的。

這回，張若谷先生又來論魯迅的雜文，對於寫雜文的人，說要學力有根底；而對於人世間一切現象，更須有敏銳的觀察力和豐富的經驗。這樣的話，大概是不會錯的，因為可以應用到每一個文學工作者。但因此而說不是個個人所能作的，那彷彿闕上一頭門，祇有讓寫十五年經驗的作者稱王了！打倒魯迅，為的是抬高自己，如此而已。可是我也畢竟想起了我那次座談會上報告的大綱，有人會勸我寫下來。終於因為人事倉卒，未獲所願。但現在彷彿應該寫了。翻日歷，八月三日即便到來，這是魯迅先生六十歲生辰，我想以此

作爲紀念吧。

## 二 魯迅思想發展的三個時期

現在先來說魯迅的思想及其發展。

因爲魯迅的雜文是有它豐富的思想性的，如其忽略魯迅的思想來論斷魯迅的雜文，那是南轅北轍，決無是處。

魯迅的思想的發展，大致可分做三期。而在這三期裏又是隨着現實之曲折變幻而曲折發展下來的。那時期是，「第一期約從他的求學時代到五四以前，第二期約從五四時代到大革命前後，第三期約從大革命失敗，到病死以前。」〔註一〕這是非常顯著易見的大概誰也可以承認這樣的分期法。而在各個時期裏他的基本思想，我以爲也可以指

〔註一〕見平心作思想家的魯迅，此項分期法，亦見於魯迅雜感選集何凝序文中。

出如下：

第一期 他是個民族革命論者，

第二期 他是個民主主義者，

第三期 他是個階級論者。

自然，在這基本思想上，他揉合，融貫，吸收各種不同的思想，和思想傾向，而貫徹他的基本思想；有時，在他思想的根基上可以找出兩個根源，彷彿是矛盾的，然而而是矛盾的統一。例如在第一期，他是在民族革命的立場上來提出個人主義，第二期，他是在民主主義的立場上來反對紳士式的自由主義；第三期，他是在階級論的觀點上，來反對過左的論調……這些，是矛盾，却是統一的。因之他的思想的發展，可以說是整個中國文化思想的發展之集中的表現，是新民主主義文化的發展路線。魯迅的偉大，怕也就在這裏吧。

第一期的中國社會思想，略如平心先生之所述：

「十九世紀的末期，那時正是外洋資本主義的急潮深入中國，中國舊社會急劇趨於崩潰



的時代。商業資本不能迅速蛻化爲獨立的民族資本主義，而殘破的封建主義堤防又阻礙着中國社會進展到近代化的道路。整個民族是窒息在一種「末世世紀」的焦燥與苦悶中。市儈化的官僚士大夫們逐漸意識到有變法圖強的必要。然而由於中國社會條件的限制，使他們並不能擺脫骸骨的迷戀。他們只是主張用槍炮與工藝（即是後來所謂「物質文明」）來達到富國強兵的目的。李鴻章、張之洞等所提倡的「洋務」便是這一時期進步官紳的中心運動。接着中國初期的啓蒙運動已露出曙光了。適應着當時洋務運動的需要，在上海、北京、南京等地勃興了輸入泰西科學的風氣，半政治性的學術團體，如廣學會、強學會、桂學會等先後成了啓蒙運動的領導組織。這時提倡洋務輸入新學還是以「中學爲體，西學爲用」做中心口號。一九九八年突發的「戊戌政變」是緊接甲午戰爭失敗後的政治維新運動，這運動雖然在很短期間就流產了，然它在中國現代史是有着重大的社會文化意義的。戊戌政變暴露了中國社會的內在矛盾，同時也加劇了國內的文化鬥爭與思想鬥爭。接近於近代資產階級思想的康、梁、譚等成了這一時期啓蒙運動的領導人物，他們代表一部分比較開明的智識份子。然而戊戌政變失敗以後的康、梁（譚嗣同已犧牲於政變中）並不能夠領導當時的改革運動。唯有孫中山先生所領導的

興中會才担負起了民主革命的任務，和妥協的保皇黨（以康有為為首領）作猛烈的鬥爭。這樣，初期的啓蒙運動才轉入一個新的階段，和革命的民主運動結合起來，成爲反封建反專制主義的洪流。」

但概括地來說，這時中國社會思想，是從變法維新而遞嬗於民族革命，而變法維新派與民族革命派之間的鬭爭，又是非常劇烈的。變法維新派的基本思想，是典型的半殖民地半封建的思想。它一方面企圖部分接受西歐民主主義的思想，而另一方面，却又不願拋棄君主主義的封建傳統。『變法維新原是維持封建統治殘餘的一種忠誠的獻謀，然而正是趨於沒落的代表封建地主的專制政府，已到了無可挽回的命運』〔註二〕時之最後掙扎。這派思想的代表者，是康有為和譚嗣同。大體上說，康有為是代表半封建社會的封建思想之復活或鞏固的這一個側面。譚嗣同是代表半殖民地社會的資本主義思想之部分接受的這一個側面，這是一種矛盾。而這一種矛盾，却在倡言君主立憲的變法維

〔註二〕見五四運動之史的評價一六六頁。

新運動中給統一起來。茲據舉例以明之。康氏在新學偽經考後序有云：

「人無教，則爲禽獸，故宜有教。孔子之教，不遠人以道，故不可離。既爲人身矣，莫宜於孔子之教。孔子之教何在，在六經內之窮理盡性以至於命，外之修身以至家國天下，及於鬼神山川草木，咸得其所。故學者莫不宜爲經學……蓋孔子之道，溥博如天，並行不背，曲成不遺，乃定執君臣一義以疑聖，豈不妄哉！孔子於禮，設三統於春秋成三世，於亂世貶大夫，於昇平世斥諸侯，於太平世去天子。故禮運孔子曰：「大道之行也，其未之逮也，而有志焉。」「大道之行也，天下爲公，選賢與能。」孔子之所志也，但歎未逮其時耳。孔子何所不備！法國經千年封建壓制之餘，學者乃始倡人道之義，博愛平等自由之說……夫人道之義固美矣。中庸曰：「仁者人也。」孟子釋之曰：「仁者人也，合而言之道也。」故人與仁合，即謂之道……則人道之義乃吾中庸孟子之淺說……論語曰：「仁者愛人。」「汎愛衆。」韓愈原道，猶言「博愛之謂仁。」大學言平天下曰：「絜矩之道。」論語子貢曰：「我不欲人之加諸我也，吾亦欲無加諸人。」豈非所謂博愛平等，自由而侵之自由犯人乎……」

康氏之托古改制，意欲借舊日之規範以改造今日之政教，實則將新思想塗上古銅

色，使向往於西歐者轉而向往於舊日遺風的一種作法。是阻止思想的新潮之傳統，而回復於古初的一種陰謀。而譚氏則不盡相同。譚氏仁學有云：

「古而可好，則何必爲今之人哉。」

「二千年來之政，秦政也，皆大盜也；二千年來之學，荀學也，皆鄉愿也；惟大盜利用鄉愿，惟鄉愿工媚大盜。」

「俗學陋行，勳言名教……以名爲教，則其教已爲實之賓而決非實也。又况名者，由人造，上以制其下而下不能不奉之，則數千年三綱五常之慘禍酷毒由此矣！……如曰仁，則其名也；君父以責臣子，臣子亦可反之君父，於箝制之術不便，故不能不有忠孝廉節一切分別等差之名……忠孝既爲臣子之專名，則終不能以此反之，雖或他有所據，意欲詰訴而終不敵忠孝之名爲名教之所尙……名之所在，不惟同其口使不敢昌言，乃並錮其心，使不敢涉想。」

故譚氏主衝決網羅。初當衝決利祿之網羅，次衝決俗學若考據若詞章之網羅，次衝決全球羣學羣教之網羅，次衝決君主之網羅，次衝決倫常之網羅，次衝決天之網羅，終

將衝決佛法之網羅。然其能衝決，亦自無網羅，真無網羅；乃可言衝決。」譚氏的思想，無疑是有和西歐文藝復興時代——所謂「人的覺醒」——以後，那高度飛躍的絕對個人主義的思想有相同之點，其在政治上，則是傾向無政府主義的。〔註三〕但與康有為的大同主義有相合處，終於在政治上又走上小康主義的網羅。這一思想，是封建君主主義的極端的反動，而同時又在其本質上和民族革命的羣學觀點相反的。

其在民族革命派的思想裏，顯然也分兩派。其一是中山先生作代表的三民主義的思想，其二是章太炎所代表的光復主義的思想。中山先生的思想本質，是民主主義的；而章太炎的思想却是種族主義的。中山先生的思想受西歐資本主義的思想影響極大，章太炎的思想受樸學家顧閻戴的影響極大。這在辛亥革命以前，兩者目的都在推到滿清，推翻君主制專，故易合；但在革命以後，便立刻分離了。中山先生在民報發刊詞中有云：

〔註三〕陳伯達先生指出譚氏思想，雖尊孔教，但其視佛敎却較孔教高一等。此間所論，自然祇能指出他的思

想的一方面特徵。

「……夫繕羣之道，與羣俱進。而擇別取舍，惟其是宜。此羣之歷史，既與彼羣殊，則所以掖而進之之階級，不無先後進止之別。由之不貳，此所以爲輿論之母也。余維歐美之進化，凡以三大主義，曰民族，曰民權，曰民生。羅馬之亡，民族之興，而歐洲各國以獨立。泊自帝其國，威行專制，在下者不堪其苦，則民權主義起。十八世紀之末，十九世紀之初，專制仆而立憲政體殖焉。世界開化，人智益蒸，物質發舒，百年稅於千載。經濟問題，繼政治問題之後，則民生主義躍躍然動。二十世紀不得不爲民生主義之熾場時代也。是三大主義，皆基本於民……今者中國以千年專制之毒，而不解異種殘之外邦逼之，民族主義，民權主義，殆不可以與須緩，而民生主義歐美所慮積重難返者，中國獨受病未深，而去之易……然歐美強矣，其民實困。觀大同盟罷工與無政府黨社會黨之日熾，社會革命，其將不遠……」

其思想的本質，貫徹着民主主義的精神。而章太炎的討滿洲檄，中夏亡國二百四十年紀念會書，則祇充滿種族革命的思想，而一切法律政教非所問。其言曰：

「願望舉讀，雲物如故，惟茲元首，不知誰氏。支那之亡，既二百四十二年矣，民今方始，寐而占

夢，非我族類，而憂其不祀。覺寤思之，毀我室者，寧待歐美。自頃邦人諸友，怒然自謀，作書告哀，持之有故。有言立憲君主者矣，有言市府分治者矣，有言專制警保者矣，有言法治持護者矣。豈不以許謨定命，國有與立，抑其次第，無乃陵躐。衡陽王而農有言：「民之初生，統建維君，義以自制其倫，仁以自愛其類，彊幹善輔，所以擬黃中之壹壺也。」今族類之不能自固，而何佗仁義之云云。」

其間思想本質之相距，實在是很遠的。而章氏之所以要革命，爲的是恢復華夏舊族，主張應該『用國粹，激動種性，增進愛國的熱腸。』〔註四〕雖然他對於孔子思想的觀感，有和康有爲不同。但孔子所闡述的古代文物制度，却一樣是被他所尊崇的。他說：『孔子於中國，爲保民開化之宗，不爲教主。世無孔子，則憲章不傳，學術不起，國淪夷狄而不復，民居卑賤而不升，（指孔子打破貴族政治）欲以名號列於宇內，通達之國難矣。今之不壞，繫先聖是賴，是乃其所以高於堯舜文武而無算也。』〔註五〕這就是說，他思想本質上，還

〔註四〕見東京留學生歡迎會之演說錄。

〔註五〕駁建之孔教議。

是封建主義的。所以一到民元以後，他就主張中央集權的權力政治，反對議會政治。認為『中華民國所望於共和者，在元首不世及，人民無貴賤，然後陳大漢之豈弟，盪亡清之毒螫。』〔註六〕而他的政治理想：主張大總統執一國之大權，而以全國各行省分六七十道，直轄於中央政府，軍人不干政，學校教育制度參議員無過問之權。〔註七〕並設一最高監察政治的機關。這幾乎和後來胡適之的好人政府的主張有些相彷彿。而實驗主義者與樸學家思想方法上有相同處，也許是這原因之一。重現實與實踐，輕理想的變革，易見其小而忽視其大。不採局部與全體的統一的觀點，而惟取實是求是的局部應宜的方法。故其言曰：『夫國人所以推袁項城者，豈以為空前絕後之英乎。亦曰：國家多難，強敵乘之，非一時之雄駿，弗能安耳，雖項城所以不敢窮兵勝敵而後自貴者，亦懼相殺至盡，而反為他人利也。若以彼有帝王萬世之心，此則民黨相監，自有餘裕，且夫稱帝亦何容易，非戰勝強鄰，得其土地重器，固不足以極威望而馴民志。今北部之兵，不過十萬，縱或精銳過南軍，其不

〔註六〕大共和報發刊詞。

〔註七〕見與人論政書三。



能制勝於國外明矣，患人之爲帝王者，不在其心而在其勢，其勢不足以建大號，亦焉猜防爲。』〔註八〕這種片面的看法，正是這非辯證的歷史主義的樸學家的致命傷。

在這些思想潮流裏，幾乎呈現非常複雜的交融和對立關係。在尊重封建思想的一點上，康有爲和章太炎是相互表裏的。但兩人之種族主義的觀點則有別。〔註九〕在民族革命的若干部分上，章太炎和孫中山的思想有相同處。但在民權和民生思想上，則相反。〔註十〕在民權自由方面，譚嗣同的思想，有和孫中山相同，但在羣體觀念上，則又有不同。在遵守舊道德的觀點上，康有爲孫中山章太炎都有相同處，而譚嗣同之仁學，反名教，純然取生物學的自然主義的觀點，則又與之相反。〔註十一〕而譚氏的繼承莊老以及佛氏的

〔註八〕敬告對待間諜者。

〔註九〕可參看晚清文選駁康有爲革命書。

〔註十〕可參看太炎最近文錄，中華民國聯合會成立演說錄。

〔註十一〕譚氏仁學中有云：童而精少，老而閉房，鳥獸方春而交，發於自然，無所謂不樂，自無所爲樂也。

辯證的宇宙觀和相對論〔註十二〕有一部分和章氏的因明學相通，但與中山之自然科學觀和康氏之實利主義觀點不相通。魯迅在這一期復雜錯綜的社會思想中，是以民族革命者的立場，高揚有與譚氏相通的尼采的個性解放的精神；並以直接承受於章太炎的樸學家的實踐的觀點，而貫徹以若干的存在於浪漫主義精神裏的辯證的思維法則。他是綜合了彼時的各派思想的優秀的素質，而打定了他後期的作爲中國文化界的導師的主要基礎。他幾乎是從民族革命實踐，到個性的解放，從自然科學的唯物論，到非物質主義〔註十三〕的辯證的思維法則的深入，而統一於他樸學家的歷史的現實主義的觀點裏。在這時候，他是以個性解放，來代替民主主義思想的。瞿秋白說：

〔註十二〕他說，萬物的原始，由於「有有之生也，其惟異同攻取乎，其成也，其惟參伍錯綜乎。」又云「疑以爲幻，雖我亦幻也；何幻非真，真非幻，真幻亦對待之詞，不足以疑對待也。驚以爲奇，而我之能言，能動，能食，能思，不更奇乎？何奇非庸，何庸非奇，庸奇亦對待之詞，不足驚對待也。」

〔註十三〕見吶喊自序，從富國強兵觀點，相信科學的醫學觀點，到相信國民精神的改造。

「……當時思想界裏有一個嚴重問題，羣衆這樣落後怎麼辦？對於這個問題，當時革命思想界有一個現成的答覆，就是說，羣衆落後是天生的，因此，不要他們起來革命，等編練了革命軍隊來替他們革命（所謂軍政便是——筆者）而革命成功之後也還不能夠給民衆自由，而要好好的教訓他們幾年（所謂訓政便是——筆者）而魯迅所給的答案却有些不同，他是說，因爲民衆落後，所以更要解放個性，更要思想的自由，要有一自覺的聲音，「使他「每響必中於人心，清晰昭明，不同復響。」……」

這就是魯迅想以個性解放來代替民主主義的最好的說明。但他這種主張，完全是從文化思想上（他自己所謂「精神界」）立論，和民族革命的實際任務還相差很遠。相反的，他對於彼時所謂民主政治的形式，完全和章太炎取相同的態度。但見解更爲深入。章氏認爲：「若制憲法以爲緣飾，選議員以爲民儀，上者啓拘文牽義之漸，下者，開奔競賄賂之門，是乃不改清之積弊，而反浚其末流。欲言民權，編戶無銜銖之藉，欲言民福，兆庶有邱山之災，徒爲數百莠民，增其意氣，而元元之困苦如故也，其轉於溝壑彌甚也，然則議

員之爲民賊，而憲政之當蕩除，於今可驗。」故章氏祇希望有「綜覈名實，信賞必罰」的政治，祇要「官制刑書，粲然布列，則憲法可以無作」的政府。〔註十四〕而這些則又憑藉於「億兆總已，委任責成」的元首。而魯迅於議會政治，認爲是「將事權言議，悉歸奔走干進之徒，或至愚屯之富人，否亦善壟斷之市僧。」而且慨歎道：「古之臨民者，一獨夫也；由今之道，且頓變千萬無賴之尤，民不堪命矣，於興國何與焉。」〔註十五〕但救國之道，他則注意於文化教育，和個性解放。這表示兩人有同一現實主義的觀點，而又有不同的趨向：一則趨向於復古，一則趨向於創新。

但魯迅在這一時期裏「重個人非物質」的思想，仍置其基礎於社會改造和民族革命的愛國立場上。在吶喊自序中所謂愚弱的國民，第一要着，在改變他們的精神。就是這個意思。可是，他這點願望，顯然沒有達到。他覺得寂寞，他沈默了，他幾乎相信，「絕望之爲虛妄，正與希望相同。」他一時甚至悲觀起來，（但不是虛無）他抄古碑。他由於自己

〔註十四〕新紀元星期報發刊詞。

〔註十五〕墳，文化偏至論。

呼喊的寂寞，甚至懷疑革新事業。他說：

「假如一間鐵屋子，是絕無窗戶而萬難破毀的，裏面有許多熟睡的人們，不久都要悶死了，然而從昏睡入死滅，並不感到就死的悲哀。現在你大嚷起來，驚起了較為清醒的幾個人，使這不幸的少數者來受無可挽救的臨終的苦楚，你倒以為對得起他們嗎？」

這是有「一付熱烈心腸的冷話」。而這也正是他經過了一個潛伏時期，終於挺身出來的基本原因。『說到希望，却是不能抹殺的，因為希望是在於將來。』〔註十六〕他就是這樣一個人。

### 第二期的社會思想，大致也如平心先生之所述：

「五四時代（這裏是把一九一九五月四日反日鬥爭前後所進行的文化革命運動都歸入于五四時代）是中國政治、社會與文化、思想發生大變革的時代。中國民族資本在世界大戰時期曾經一度呈現了繁榮，反映在社會、政治、思想各方面，就展開了要求變革要求鬥爭的民族

〔註十六〕見吶喊序。

自覺運動，具體地說，進步的智識份子在這時期所要求的，在政治上是實現民主主義，解除加于民族的外力束縛；在文化思想上，是要求打破「國故」、「禮教」、「倫常」、「迷信」的枷鎖，實行語文和文學的革命。政治上的民主運動和文化上的啓蒙運動結合起來，就成爲五四運動的主要內容。實際上，不等到一九一九年五月四日毆打賣國賊火燒趙家樓的悲壯劇揭幕，成爲大革命前奏曲的第二次啓蒙運動就已經在蓬勃地展開。一九一六年以後，提倡文學革命，擁護民主（德謨克拉西）科學（賽因斯）和反對國故禮教的浪潮，已經由文化界的急先鋒掀起來了。」

而另一方面：

「辛亥革命雖然把滿清皇帝從王座上拉了下來，成立了「有民國之名無民國之實」（孫中山語）的共和國，但革命的火焰並不會燒斷封建勢力的老根。反革命的僵屍們（代表封建社會層的軍閥、官僚、政客，以及和他們結不解緣的買辦遺老）不僅利用政治軍事的阻力來擋住革命的車頭，使中國無法向近代化的道路駛進，同時還利用精神的鐮鎊來桎梏人民的頭腦，要把中國拖回到最野蠻最黑暗的狀態去。他們竭力鞏固腐爛得發臭的國故，美其名曰「保存國粹」，那些愛看僵屍打拳的守舊士大夫，更從旁助威，做了國粹主義的鼓樂隊。到了五四前後，

無拳無勇的進步智識份子既無法立刻顛覆僵尸的政治軍事壓力，實現德謨克拉西的政治，便不能不以全力和僵尸們所築成的國故陣線鬥爭，去掃蕩一切朽腐野蠻的有毒傳統——禮教，舊道德和舊思想。」

但專從文化思想的發展上看，那麼，自五四以至大革命這一階段上，其基本的路線却是從資產階級的民主主義，到向社會主義接近的民主主義，從實驗主義的科學方法論，到辯證唯物論的科學方法論，從達爾文的社會進化論，到馬克思主義的唯物史觀——在這一過程中發展的。而魯迅却是這一路綫的正確把握者。這裏，他在文化思想上，打擊了學衡派的復古思想，〔註十七〕打擊了現代評論派的虛偽的紳士式的民主主義思想，〔註十八〕打擊了梁實秋的人文主義，〔註十九〕換一句話說，他顯然地是採取了大衆立場的民主主義的思想——也就是新民主主義的思想立場——而打擊那反動的買辦資產階級的（胡適、陳西滢、梁實秋所代表的）和地主階級的（學衡派和梁漱溟所代

〔註十七〕見熱風。〔註十八〕見華蓋集。〔註十九〕見二心集。

表的)各派思想。然而由於中國的原始積累式的商業資本，在鄉村之中和封建統治的地主有一種特別形式的結合：——使軍閥官僚，成爲這特別形式結合的上層建築。魯迅之打擊『媚態的貓』、『比牠主人更嚴厲的狗』、『吸人的血還要預先哼哼地發一通議論的蚊子』似的『陳西滢』們，那就有它文化思想上的決定的意義。可是也很顯然地這時的魯迅，還沒有採取堅決的階級論立場。即他還沒有更明確的採取馬克思主義的階級觀點，而祇看到中國的官僚軍閥階級和平民階級的對立，祇看封建思想——禮教和迷信，和新思想——科學與民主的對立。而對於中國革命，必須由無產階級參加，並爲它的主導的力量這一點，他也沒有更深入的或自覺的理解。所以在和創造社鬭爭的時候，就忽視了革命文學創造的可能性。他的命題是這樣的：先有革命，而後才有革命文學。他又表示了這樣傾向：問問黃包車夫，還不知道革命，革命文學從那裏來的呢？但他却忘記了『文化改造精神』這一個自己曾經下過的命題。瞿秋白說：

「小資產階級的智識階層之中，有些是和中國的農村，中國的受盡了欺騙壓榨束縛愚弄



的農民羣衆聯繫着。這些農民從幾千百年的痛苦經驗之中學會了窩恨，老爺和地主，但是沒有學會，也不能夠學會怎樣去回答這些問題怎樣去解除這種痛苦；舊社會將近崩壞之際，是常常會有近似帶革命性的文學作品出現的。然而其實並非真的革命文學。例如或者憎惡舊社會，而只是憎惡，更沒有對於將來的理想；或者也不呼改造社會，而問他要怎樣的社會，却是不能實現的烏託邦。（三）聞集現今的新文學的概觀。然而，寬泛些說，這種文藝當然也是革命的，文學因爲牠至少還能夠反映社會真相的一方面，暗示改革所應當注意的方向。而同時這些早期的革命作家，反映着封建宗法社會崩潰的過程，時常不是立刻就能夠脫離個性主義——懷疑羣衆的傾向的；他們看得見羣衆——農民小私有者的羣衆的自私，盲目，迷信，自欺，甚至於馴服的奴隸性，可是，往往看不見這種羣衆的，革命可能性，看不見他們的笨拙的守舊的口號背後隱藏着革命的價值。魯迅的一些雜感裏面，往往有這一類的缺點，引起他對於革命失敗的一時的失望和悲觀。」

這是正確的立論。但魯迅立刻放棄了自己這一部分成見，而作了一會自我批判，說「創造社糾正了他祇信進化論的偏頗。」（註二十）說自己總不脫中產階級的壞脾氣。（註二十一）

而終於宣言道：『原先是憎惡這熟識的本階級，毫不可惜牠的潰滅，後來由於事實的教訓，以為唯有新興的無產者纔有將來』

第三期中國社會思想，主要是馬克思主義理論之廣泛的介紹，研究和提倡。在這一基礎之上，展開了中國社會史的論戰，展開革命文學和人性文學民族主義文學的鬭爭，革命文學和第三種人文學的鬭爭，大衆文藝與大衆語的討論，國防文學與民族革命戰爭的大衆文學的論爭。而主要則是封建地主買辦資產階級的官僚統治集團的思想，和革命小資產階級工農大衆聯合戰線的新民主主義思想的尖銳的對立與鬭爭。中國文化運動在這一時期裏，有兩大組織的堡壘，那便是社會科學家聯盟，和左翼作家聯盟。不管政府當局如何加以壓迫，而左翼文化運動却始終佔着優勢。魯迅在這時候，是堅決地站在『纔有將來』的無產階級的立場上和一切過左的，過右的偏頗的思想作鬭爭。這時魯迅的階級論立場，却是和毛澤東在新民主主義論裏所指示的原則相符合的。這裏

〔註二十〕見三閒集序。〔註二十一〕見二心集序。

更明顯表現出來的，即是他在和國防文學派論爭時，那種不放棄階級論的統一戰線的見解。他在那裏很明白地表現了統一戰線是矛盾的統一過程。也就是說，在民族的觀點上是統一的，在階級的觀點上是矛盾的，民族抗戰是促進階級矛盾的統一，而階級間矛盾統一下的主導力量，却是民族抗戰走上民族澈底解放的路去的。瞿秋白說：

「魯迅從進化論到階級論，從紳士階級的逆子貳臣到無產階級和勞動羣衆的真正的人，以至於戰士，他是經歷了辛亥革命以前直到現在的四分之一世紀的戰鬥，從痛苦的經驗和深刻的觀察之中，帶着寶貴的革命傳統到新的陣營裏來的。」（註二十二）

這是很正確的意見。但同時我們也可以說，貫徹在魯迅各個思想發展階段上的基本精神，那便是承繼中國文化最優秀的樸學家的精神，而給它以科學的改造的，那種歷史的現實主義。正因他是『歷史的』現實主義者，他對於中國文化的要求和見解，也不超出歷史現實所可能達到的範疇以外，而同時，又因他是歷史的『現實主義』者他也

不對事物作抽象的公式的，或極其原則的批評，而運用一種中國式的特殊的形式，民族形式，來執行他那文學之戰鬪的任務。他在這一種形式裏，同時地展開了他那思想家的和文學家的雄姿。

### 三 魯迅雜文的形式與風格

魯迅對自己所寫的散文，大致分做短評，論文及隨筆，雜文這幾類。但後來人們全都以雜文作為他的各種散文集子的總名稱了。

據三閒集裏他自己編的魯迅譯著書目來看。稱爲短評集者有：熱風，華蓋集，華蓋集續編，而已集而稱爲論文及隨筆者，有墳一種。魯迅先生死後，廣平先生給發表的魯迅譯著書目續編，稱爲短評集者有：三閒集，偽自由書，准風月談，花邊文學，而稱爲雜文者，有：二心集，拾零集（此書不見於全集，未知其內容如何），南腔北調集，且介亭雜文集共三編。

而由楊霽雲所編者有集外集雜文，由廣平先生依照魯迅先生的遺意而編定者，有集外集拾遺。一九三三年瞿秋白（何凝）將魯迅各集的雜文予以選錄，而總名爲魯迅雜感集。後人因亦有以魯迅的雜文，名之曰文藝雜感者。但要說其間有什麼截然的分別，是困難的。

魯迅雜文的形式與風格，自然有各種不同。而這些不同，大抵是隨着各個時代環境——特別是政治勢力對於言論自由的壓迫——的不同而改變其表現的方法的。但無疑地，他又綜合了中國傳統文學的最優美的形式，予以鎔鑄，表現。關於這些，我們想分別地來加以考察。

### A. 魯迅雜文與民族形式

中國的傳統文學，從其形式方面來分類大致可分爲如下的幾種：

#### 一、詩歌。

- 二、戲曲。
- 三、小說。
- 四、散文。

- 五、講唱文學〔註一〕

其中散文文學，爲中國傳統文學所最重視，所謂載道文學便是。而其數量亦爲最多，所包涵之範圍，又最廣闊。幾乎囊括了中國所有的學術文字。例如章太炎的文學論略，將文學分爲有句讀文與無句讀文。而在有句讀文之下，分有韻文與無韻文，所謂無韻文，略當一般人所稱之散文。但其所包括者，有學說、歷史、公牘、典章、雜文、小說，而惟經學不在其內。據他的意見認爲：「一切文辭，體裁各異。以激發感情爲要者，箴銘、哀誄、詩賦、詞曲、雜文、小說之類是也；以濬發思想爲要者，學說是也；以確盡事狀爲要者，歷史是也；以比類知原爲要者，典章是也；以便俗致用爲要者，公牘是也；以本隱之顯爲要者，占繇是也；其體各異，

〔註一〕關於此項分類理由，可見拙著文學讀本珠琳版。

故其工拙亦因之而異，其爲文辭則一也。』他雖沒有分明的說出：凡有關於人生、筆之於書而各盡其用者，皆得謂之文學，但統觀他那文學論略之立意，實在不外乎此。這就是將文學一詞代替了學術。

可是章氏這種立論，是有他的社會根據的。那根據便因爲中國二千餘年以來，是個封建制的國家。中國的封建社會，自周秦以來，其生產方式，始終沒有脫却在自然經濟之上的農業生產和小手工業的生產的方式。而小手工業在『鴉片戰爭』之前，幾乎大部分是取家庭工業方式的。生產技術，沒有像西歐資本主義國家那樣發展。自十一世紀以來，都市的商品經濟，漸漸抬頭，特別是在元朝時，土耳其及意大利商人，來中國貿易者極衆，但它沒有刺激中國生產技術的改進，使生產力有打破自然經濟結構下地主階級的獨佔的生產關係。所以在思想——意識形態方面，也帶有封建主義的全體性：學術與文學不分畛域。雖然其間在漢末六朝之時，一由於地主經濟的崩潰，二由於外力的侵入，三由於佛教的輸入，文化思想界，起了個極大的變化，學術與文學漸次分離。故六朝時有所

謂文與筆之分。昭明太子編文選，即將經子之學屏之於文辭之外，這是一變。但唐繼隋起，韓愈『文起八代之衰』，倡爲文以載道之說，一廢六朝文主華飾之弊，而文學與學術，又復無分界限。嗣後，歷宋元明清，依附於載道的學說下，而有所謂古文派別。茅鹿門所選的古文觀止，及姚鼐之古文辭類纂，王謙先之續古文辭類纂，成爲中國文學的典範。而章太炎對於僅以古文辭爲文學，仍覺不滿。以爲它浮華而不切實。其間南宋前後，語錄文興，此在形式上，對古文是一大革命。但它更注重於思想的本質，文章不爲抒情而發，亦不爲激發人之感情而致用，已失所謂文學之真實的價值。但由語錄而使文體解放，日趨於口語化，自然化，造成明末『公安』『竟陵』諸體，那功效也不能蔑視。惟『公安』『竟陵』的文章，大都是徜徉山水之作，稱道個人趣味之語，使文學的社會價值，完全失却，雖有人稱之謂性靈文學，但實在是浮華而不切實際的。其弊正與六朝文相同。

我們綜觀中國文學，散文文學實佔絕大優勢，殆無疑義。而這些散文文學中的主要精神，大都是有極豐富的現實性；而在其表現的方式上，又大都有極燦爛的形象性。我們



若從思想的觀點來考察中國所可稱爲哲學的書籍，則不論六經，諸子，以及後來興起的各家文集，則有下列諸現象。

一、抽象思維的學術文字極少。思想大都爲肆應外物而發。

二、偶有若干抽象的思維，但是片斷的另碎的，不能融會貫通，自製一哲學體系。

三、思想之表現形式，大多爲偶感性質的記述；因之，又極注重於文辭藻飾。

例如周秦諸子（包括論孟）不能不說是學術文章。但其間有所論列，無不完全涉及於人生社會政事之大端。而成爲純理論的學問者，除墨子諸家關於名學的一部分外，就很少見。老莊論道，其間確有不少辯證法的思維法則，但還是屬於自然辯證法的階段。也就是說，它還沒有到達從自然中抽象出來，成爲純粹的理論思維。

又如宋明諸語錄，已經能運用較高的抽象思維法則。陸象山的『此心卽此理』說，朱熹的格物致知的理與氣的二元論，王陽明的致良知說，已漸漸各自形成一種哲學系統，卽所謂『理學』與『心學』。但此種學說，顯然是受了佛學的影響。本土文化思想，受

外來的刺激，於是有所改變，這是一。而自韓愈倡爲文以載道之說以來，思想上的活力，已被舊陳的教像所桎梏，不能起社會指導原理的作用。因而有所反動，有所發展，這是二。而同時，自宋王安石變法以來，中國的土地關係，有所改變；一方面小土地所有者獲得政權（王安石的變法）使都市自由商人增加，而若干地主階級，又操有行商的特權（所謂「邸肆」）都市經濟抬頭（但還受制於地主經濟的基本法則）這使人們的思維，要求有更深化的可能，同時也就表現得較爲抽象了。這是三。可是實際上，這些抽象的思維，還不能到達如近代工業國家在分業狀態下那種專門思想家的程度。他們內心是有一貫的哲學體系的，但因爲他們不能用最高的抽象語言（思維語言）予以系統化，而表現出來。他們大致上，仍不脫周秦諸子的直覺階段（王陽明的大學問可說是最有系統的文字了。）

就因爲中國學者文人的思維法則的直覺性質，這使中國的學術文字，始終不能純然脫離文學的形式，——形象性。而另一方面，爲情感所激盪的文學作品，也以載道爲可

貴了。中國人的文化生活，是理性與感性相互並用，保持所謂中和性，而無所側重。中國的散文文學在此就有了基礎。

在另一方面，如歷史記事，中國亦自有其特點。左傳、史記，向爲中國學者看作是歷史的典範的。但左傳、史記，對於歷史事件的記錄，不重於社會現象的分析，和綜合的事實的紀述，而極注意於狀物傳人，以及各個重要場面之描寫，造成傳記文學的一種特別格式。左傳之狀鄭莊公與晉公子重耳，史記之記項羽與刺客等，在今日我們看來，不能不說是文學作品。至少也可以說，極富有文學意義的作品。迨至後世，文集興起，傳記文學以紀述地主、奇人、異事爲典則。其中除敦勸節孝成爲刻板應世之文外，大都也頗有文學的價值。而寄情於山水的『遊記』，批評社會事象的『論說』，肆言國事大政的『書札』，『章奏』，設爲想象借人物而寄意的『雜說』，論列文章詩詞的『書序』，校考參證古籍的『註疏』，以及神道碑墓誌銘之屬，在其當時，都有相當的效用與價值，不能一概予以抹殺而否認之。例如，我們在今天讀魯迅先生的爲了忘却的紀念，固然大可以激發我們的

感情；但我們試讀全謝山之鮎綺亭集，其中如記錢肅樂，記王翊，記黃宗義等的神道碑，那也一樣可叫人讀了感奮。故所謂文集實際是將各種散文形式，全都包括在內了。真的可叫做雜七夾八的雜文。（註二）

但我們已經說過，由於中國社會的封建性質，一方面使人們的思維法則，不能高度的抽象化，而養成一種直覺的思維的習慣。另一方面，在中國文化本身的發展上也具着全體主義的性質，學術與政教不分，學術政教與文學也不分，而作為這兩方面的集合表現的，在精神上是現實主義的，在形式上是形象性的。這不但在意識形態學的領域上如此，即在國民的生活方式上也如此。這是中國文化的優秀處。然而也正是中國文化的落後處。因為抽象思維不發達，則祇注重現實，而不能打破現實所給予的桎梏，祇重形象的感染，而無以啓發形象以上的最高真理。這在意識領域上將失却了思想的活力，在國民

〔註二〕姚鼐分古文辭為十三類，曰論辯類，序跋類，奏議類，書說類，贈序類，詔會類，傳狀類，碑誌類，雜記類，箴銘類，頌贊類，辭賦類，哀祭類。

精神上養成承認現實的奴隸性，或持中調和性，而在文化形式上，也始終不能打破片面性和局部性（即沒體系化的著作）反而成爲封建統治的鞏固手段了。

那麼，要發展中國文化應該走怎樣的路呢？無疑的，我們應該首先使自己——文化人；接受資本主義的，社會主義的文化教育，而具有了科學的辯證的思維法則和階級論的民主主義的精神，從而來發揮中國文化的傳統的現實主義的精神，形象性的手法，而給予廣大讀者以前進的指標，這才是中國文化上所要首先做到的事。魯迅先生，正是以這樣的姿態，出現於中國文化界裏的。魯迅先生的雜文，就盡了這樣的一個文化建設的偉大的作用。在上海魯迅周年紀念會上，馮雪峰謂魯迅精神是古今中外的優秀的文化傳統的集中表現（大意），我以爲若從上面這樣的分析來理解魯迅精神，怕正和馮雪峰的意見有相同的吧。而魯迅的雜文，那也可以說是魯迅精神之集中表現。

我們再單從中國文化的傳統形式這一方面擴大一點來說，則那形式，不外有如下

的三種。

(一) 肆應外物的感悟的片斷思想的紀述形式，

(二) 思想之不離現實批評的記述形式，

(三) 思想之形象性的紀述形式，

其第一種形式，如老子論語，孟子及後人的語錄文屬之。老子：『天地不仁，以萬物爲芻狗；聖人不仁，以百姓爲芻狗。』『天地之間，其猶橐籥乎。虛而不屈，動而愈出。多言數窮，不如守中。』『民不畏死，奈何以死懼之。』『使我介然有知，行於大道，唯貌施是畏。大道甚夷而民好徑。朝甚除，田甚蕪，倉甚虛；服文采，帶利劍，厭飲食，資貨有餘；是謂盜竽，非道也哉。』這就是雜感式的片斷思的記述。又如論語：『已矣乎，吾未見好德如好色者也。』『君子疾沒世而名不稱焉。』『色厲而內荏，譬諸小人，其猶穿窬之盜也與。』『惡紫之奪朱也，惡鄭聲之亂雅樂也，惡利口之覆邦家者。』凡此種種片斷思感之紀述，在中國文學裏所在多有。(六朝時又有七發、七啓、連珠等的游戲文之作。)其第二種形式，則縱橫家之游說之詞，李斯之諫逐客書、賈誼之過秦論、韓愈之原道、師說、諫迎佛骨表等，均皆

屬之。而第三種形式，惟莊子爲最卓著。欲狀其逍遙物外之意，則比之於大鵬搏天，欲譏有爲之治，則譬之於日月與燭火；欲狀物我同化之情，則演之於夢蝶。而「大治鑄金，金踴躍曰：『我必且爲鏹鄒。』大治必以爲不祥之金，今一犯會形，而曰『人耳人耳。』一節云，以譬爲人善生之道，當『以天地爲大鑪，以造化爲大冶，』則更適切而動人。後之作者，於此實很注意。（在章學誠章太炎的文章常可以看出莊子給他們的影響）

除上述三種形式以外，又有自有佛曲傳入中國以來，而產生的一種傳奇性的全體主義的藝術形式。茲不詳論。

總之以上各種形式和中國社會封建性質，是有密切的關係的。但正因它們是封建社會的產物，它又與這封建社會的另一產物中國人民大衆生活習尚密切不離的。我們祇有利用它，來推進中國人民大衆的意識形態，生活習尚。我們應該知道：生活在中國社會裏的人民大衆，其思維法則上，是很缺少抽象性的，對於事物的觀感，是籠統渾沌模糊，隱約的。中國人民的生活樣式，是注重現實輕理想，而被幾千年封建禮教所感化，思想又

大都祇能在一種固定的疇範裏活動的，有時由於其求生存的本能意欲的衝動，也能作出破壞這封建禮教所設定的範疇，但他在意識上却自覺地知道是錯了的。（註三）一等到他由寇而王的時候，他又拾起被破壞的硬殼，來武裝自己的甲冑，成爲天之驕子了。在這樣民族生活，和習俗道德之下，要他們從封建的硬壳裏出來，那也祇有在他們所能看到的現實中，給予以更深的掘發，而指出他應走的前途也，祇有以形象性的表現，使他們

〔註三〕王國維論中國人之精神，頗具獨倒的見解。其言曰：「吾國人之精神，世間的也，樂天的也，故代表其精神之戲曲小說，無往而不著此樂天的色彩。始於悲者，終於歡；始於離者，終於合；始於困者，終於亨。非是而欲鑿閱者之心難矣。若牡丹亭之返魂，長生殿之重圓，其最著之一例也。西廂記之以驚夢終也，未成之作也，此書若成，吾烏知其不爲續西廂之淺陋也。有水滸傳矣，曷爲而又有蕩寇志，有桃花扇矣，又曷爲而有南桃花扇……正代表吾國人樂天之精神者也。」（見紅樓夢評）所謂人間的和樂天的，也就是現實的。章太炎論孔子的精神有云：「孔子之功則有矣，變穢祥神怪之說，而務人事。」亦即現實主義精神之說明。



接受，而再促他們覺醒過來也祇有以自己有前進見地應於外物而有所感悟的片言隻語去感悟他們，使他們前進。魯迅是親自看到章太炎那種以單純的種族主義的思想而展開對於滿清統治者現實政治各方面批評，如討滿洲檄之對於彼時青年人所發生的力量的。這就是魯迅對於章太炎表示敬意的，所謂『戰鬪的文學』。魯迅也是非常明白過去正統文學中那種現實性、感應性、形象性的手法，所加於封建地主統治——作爲其集中表現的官僚軍閥統治——上的鞏固的力量的。於是他拾起了這一枝『投槍』而魯迅本人的學養，又保持着樸學家的最優秀的傳統。傳統文學的素養，使他能很自然地磨練這一枝投槍，成爲無比的鋒利，而爲大衆階級服務了。

這是單從魯迅雜文形式風格與傳統文學形式風格的關聯上來說的。至於魯迅雜文的深刻性，尖銳性，游泳於社會習俗風尚之中而予以突擊式的挑破的那種戰鬪性，那是由於魯迅的思想力的偉大，活躍，與明銳。這自然是一個雜文作者最主要的基礎。但我們在這裏，祇限於說到他的雜文的民族形式的發展和創造而已。我們將進而論列他的

雜文的風格的發展及其形態。

### B. 魯迅雜文發展的三個時期

從大體上說，魯迅雜文，也可分爲三個時期，和三種不同的風格。自然這三種風格和三個時期，並非有截然的不同。不過爲便於我們的研究，作大體上的類分而已。

如其允許我們這樣做，則魯迅雜文可用三種著作，作爲代表而類分其時期與風格。

第一是熱風時代的雜文，

第二是三閒集時代的雜文，

第三是偽自由書時代的雜文。

屬於第一時代者有華蓋集華蓋集續編及而已集。而魯迅自題爲散文詩的野草，及墳中之一部，回憶文朝花夕拾之開始幾篇，都可當作雜文看。但大致應以熱風代表這一時期的作風。

這一時期，在中國文化思想界，是新啓蒙時期。〔註四〕正因為它是新啓蒙時期，魯迅的初期雜文，是明白，拙直，鋒利而輕快的，是說理性較爲濃厚的。例如，當年發表在新青年上的隨感錄，以及估學衡，所謂國家等等，都是。之後，和陳西滢等作戰時之並非閒話，以及忽然想到，無花的薔薇都是。我們試看『現在的屠殺者』

「高雅的人說『白話鄙俚淺陋，不值識者一哂之者也。』

「中國不識字的人，單會講話，『鄙俚淺陋，』不必說了。『因爲自己不通，所以提倡白話，以自文其陋』如我輩的人，正是『鄙俚淺陋，』也不在話下了。最可歎的是幾位雅人，也還不能如鏡花緣裏說的君子國的酒保一般，滿口『酒要一壺乎，兩壺乎，菜要一盆乎，兩盆乎』的終日高雅，却只能在呻吟古文時，顯出高古品格；一到講話，便依然是『鄙俚淺陋』的白話了。四萬萬中國人嘴裏發出來的聲音，竟至總共『不值一哂，』真是可憐煞人。

〔註四〕中國文化思想的第一個啓蒙時期，應該在康梁變法維新的前後，這一時期的文化性質，是資本主義的民主主義的文化，是屬於資產階級民主革命的範疇之內的，而五四以後的新文化運動應該看爲新啓蒙時期，是新民主主義文化。開始詳細可看毛澤東之新民主主義論。

「做了人類想成仙；生在地上要上天；明明是現代人，吸着現在的空氣，却偏要勒派朽腐的名教，僵死的語言，侮蔑盡現在，這都是『現在的屠殺者。』殺了『現在』也便殺了『將來』——將來是子孫時代。」

這是何等明白切實。而像娜拉走後怎樣，我之節烈觀，我們現在怎樣做父親，則完全以論文形式出之了。但他的論文，是沒有一般所謂理論架子的：分章別節，提綱挈要，而僅如數家珍似的縷縷申述而已。

但也很明顯，在一九二三年以後，中國文化界有一種逆轉的形勢在推動。這首先是胡適之——這一位資產階級學者——看到了因新文化運動而帶來了社會主義的思想，中國共產黨，在中國社會的勞動階級開始從『自在階級』轉變為『自為階級』的時候，也於一九二二年成立了。這使資產階級學者在自己有意識推動的資本主義式文化運動中，產生了自己的對立物而感到畏懼了。於是胡適之馬上提出了一個口號，那便是：

## 『少談主義，多談問題』

談主義，這是主張整個變革的。談問題，則可取局部革新的方法。中國資產階級的宿命之神，是帝國主義的鐵爪！它沒有澈底執行其反封建反帝的革命任務之可能。而且由於他對於帝國主義的依賴性，有時甯可對封建官僚軍閥——所謂地主階級的統治者讓步的。因為他能讓步，也可以保存其買辦的地位。在這時，胡適之終於進而提出好人政府的主張了。他想要在段祺瑞執政之下，做一名善後會議的委員來嘗嘗他官僚的癮。同時，中國文化界起來了兩個逆流：其一是中國地主哲學——孔子哲學之再度抬頭，有梁漱溟的東西文化及其哲學一書出版，鼓吹孔子的持中調和的精神。其二，是西洋的玄學由張君勱起來擁護。想來打倒胡適之的實驗主義的方法論，李大釗和新青年左派的唯物論，上海民國日報星期評論派的勞工神聖的主張。這就興起了所謂『科玄之戰。』但無論思想文化上，胡適之還部分地站在進步觀點的。而實際政治上的逆流，已經造成了。那便是依附於老虎總長章士釗——這封建意識的殘存物——之下的現代評論派，興起

來了。所謂現代評論派的構成分子，主要是康梁保皇黨的餘裔，一向站在時代的反動戰線上的所謂研究系的政客（現在則稱爲政學系、國社黨之類）的集團。他們自始至終，從頭到脚，澈骨澈髓，是地主買辦的集中表現——官僚主義者、紳士學者、陳西滢等實際上是作爲章士釗的吹號手而出現的。他們依附於實力政治之下，說教、點綴、裝飾、竭盡唱雙簧的能事。這時候魯迅是感到非常痛恨與悲憤的。他覺得對這些人，祇有扭住不放，予以襲擊、鞭打的。但另一方面他還用『灣灣曲曲』的，也就是阿英先生所謂『迂迴曲折』的筆調，從社會現象的更本質的一方面，來加以諷刺、襲擊、痛勦。由於中國社會封建勢力的濃厚，一切新起的運動，總容易衰退、變更，成爲舊的附庸，這是魯迅先生所痛切地感到痛疾、針貶舊的習俗，在他認爲非常必要。其間，如論雷峯塔的倒掉，說鬚鬚、論照相之類，那形式看來真有點『迂迴曲折』的，但這裏魯迅不僅記述着他所生活過來的社會風尚習俗而已，他是在這形象的記述中間，指出他所痛恨的東西。試看他論雷峯塔的倒掉：

「聽說，杭州西湖上的雷峯塔倒掉了，聽說而已，我沒有親見。但我却見過未倒的雷峯塔，破

破爛爛的掩映於湖光山色之間，落山的太陽照着這些四近的地方，就是「雷峯夕照」，西湖十景之一。「雷峯夕照」的真景我也見過並不見佳，我以爲

「然而一切西湖勝迹的名目之中，我知道得最早的却是這雷峯塔。我的祖母會經常對我說，白蛇娘娘就被壓在這塔底下。有個叫作許仙的人救了兩條蛇，一青一白，後來白蛇便化作女人來報恩，嫁給許仙了；青蛇化作丫環，也跟着。一個和尚法海禪師，做道的禪師，看見許仙臉上有妖氣，——凡討妖怪做老婆的人，臉上就有妖氣的，但只有非凡的人纔看得出，——便將他藏在金山寺的法座後，白蛇娘娘來尋夫，於是就「水滿金山」。我的祖母講起來還要有趣得多，大約是出於一部禪詞叫作義妖傳裏的，但我沒有看過這部書，所以也不知道「許仙」「法海」究竟是否這樣寫。總而言之，白蛇娘娘終於中了法海的計策，被裝在一個小小的鉢盂裏了。鉢盂埋在地裏，上面還造起一座鎮壓的塔來，這就是雷峯塔。此後似乎事情還很多，如「白狀元祭塔」之類，但我現在都忘記了。

「那時我惟一的希望，就在這雷峯塔的倒掉。後來我長大了，到杭州，看見這破破爛爛的塔，心裏就不舒服。後來我看看書，說杭州人又叫這塔作保叔塔，其實應該寫作「保俶塔」，是錢王

的兒子造的。那麼，裏面當然沒有白蛇娘娘了，然而我心裏仍然不舒服，仍然希望他倒掉。

「現在，他居然倒掉了，則普天元下的人民，其欣喜爲何如？

「這是有事實可證的。試到吳越的山間海濱，探聽民意去。凡有田夫野老，蠶婦村氓，除了幾個腦髓裏有點貴恙的之外，可有誰不爲白娘娘抱不平，不怪法海太多事的？

「和尚本應該只管自己念經。白蛇自迷許仙，許仙自娶妖怪，和別人有什麼相干呢？他偏要放下經卷，橫來招是搬非，大約是懷着嫉妬罷！——那簡直是一定的。

「聽說，後來玉皇大帝也就怪法海多事，以至茶毒生靈，想要拿辦他了。他逃來逃去，終於逃在蟹殼裏避禍，不敢再出來，到現在還如此。我對於玉皇大帝所做的事，腹誹的非常多，獨於這一件却很滿意，因爲「水滿金山」一案的確應該由法海負責；他實在辦得很不錯的。只可惜我那時沒有打聽這話的出處，或者不在義妖傳中，却是民間的傳說罷。

「秋高稻熟時節，吳越間所多的是螃蟹，煮到通紅之後，無論取那一隻，揭開背殼來，裏面就有黃，有膏，倘是雌的，就有石榴子一般鮮紅的子。先將這些喫完，卽一定露出一個圓錐形的薄膜，再用小刀小心地沿着錐底切下，取出，翻轉，使裏面向外，只要不破，便變成一個羅漢模樣的東西，



有頭臉，身子是坐着的，我們那裏的小孩子都稱他「蟹和尚」，就是躲在裏面避難的法海。

「當初，白蛇娘娘壓在塔底下，法海禪師躲在蟹殼裏。現在却只有這位老禪師獨自靜坐了，非到螃蟹斷種的那一天爲止出不來。莫非他造塔的時候，竟沒有想到塔是終究要倒的麼？」  
活該。」

實際，這是一篇很輕鬆的文章，包含了很深刻的意義，法海可說是封建禮教的象徵，而許仙白蛇，則是人間性的象徵。同時，它的意義又很廣闊，也可看作是自作自受者的寓言。然而在魯迅先生自己却是自然地寫下那麼一付心境的。

在這時候，魯迅不但悲憤，而且又重新感到一種寂寞了。這寂寞正和辛亥革命以後，他躲在紹興會館抄古碑時一樣，但也有點不同。因爲那時的無數青年，都若江河之歸海似的匯總向他那裏去了。他在一方面，感舊日的戰友的躲避，退逃，反動；而另一方面，又覺得惟青年爲有將來。他那「一要生存，二要溫飽，三要發展」〔註五〕的進化論觀念，始終

〔註五〕見北京通信華蓋集五七頁。

在加強青年們戰鬥的勇氣。野艸的歌，正如曠野的獅子吼，皓月當空，夜風頻作，而獅子的吼聲，響澈宇宙；是淒抑，亦悲壯，是自我之悲鳴，亦人間之至音。魯迅晚年謂爲它的思想是灰色的，僅藝術則尚可資揣摩（註六），然沒有經過現實的鍛鍊的人，不知奮稼之艱難，沒有經過血與淚與悲哀的陶鎔，也不知人生之真實價值之所在；照我個人當時逐期在語絲上讀那野艸的感想來說：黑暗給予我的却是一種勇氣。這一種雜感式的散文詩，是魯迅雜文裏最高的藝術形式。這和熱風來作一個比較，顯然是晦澀得多了。但我們決不能抹殺它的價值。

從熱風的明快，發展到如墳中若干雜文之迂迴曲折（如說鬚之類）而又轉入到華蓋集而已集的冷雋的譏諷的，悲憤的作風，這正是適應於從新青年的朝氣時代到新青年的分裂時代——一些人轉入到現代評論派去，一些人向革命的獻身——這一文化界的轉變過程的。代表這冷雋譏諷悲憤的作風的作品，我們可看紀念劉和珍君和可

（註六）見其吃齋軍書

慘與可笑其後者如下：

「三月十八日的慘殺事件，在事後看來，分明是政府佈成的羅網，純潔的青年們竟不幸而陷下去了，死傷至於三百多人。這羅網之所以佈成，其關鍵就全在於「流言」的奏了功效。

「這是中國的老例，讀書人的心裏大抵含着殺機，對於異己者總給他安排下一點可死之道。就我所眼見的而論，凡陰謀家攻擊別一派，光緒年間用「康黨」，宣統年間用「革黨」，民二以後用「亂黨」，現在自然要用「共產黨」了。其實，去年有些「正人君子」們稱別人為「學棍」「學匪」的時候，就有殺機存在。因為這類渾號和「臭紳士」「文士」之類不同，在「棍」「匪」字裏，就藏着可死之道的。但這也許是「刀筆吏」式的深文周納。

「去年為「整頓學風」計，大傳播學風怎樣不良的流言，學匪怎樣可惡的流言，居然很奏了效。今年為整頓學風」計，又大傳播共產黨怎樣活動，怎樣可惡的流言，又居然很奏了效。於是便將請願者作共產黨論，三百多人死傷了，如果有一個所謂共產黨的首領死在裏面，就更足以證明這請願就是「暴動」。

「可惜竟沒有。這該不是共產黨了罷。據說也還是的，但他們全都逃跑了，所以更可惡。而這

請願也還是暴動，做證據有的一根木棍，兩支手鎗，三瓶煤油。姑勿論這些是否羣衆所攜去的東西；即使真是，而死傷三百多人所攜的武器竟不過這一點，這是怎樣可憐的暴動呵！

「但次日，徐謙李大鈞李煜瀛易培基顧兆熊的通緝令發表了。因爲他們「嘯聚羣衆」像去年女子師範大學生的「嘯聚男生」（章士釗解散女子師範大學呈文語）一樣，「嘯聚」了帶着一根木棍，二支手鎗，三瓶煤油的羣衆。以這樣的羣衆來顛覆政府，當然要死傷三百多人；而徐謙們以人命爲兒戲到這地步，那當然應該負殺人之罪了；而況自己又不到場或者全都逃跑了呢？」

「以上是政治上的事，我其實很不了然。但從別一方面看來，所謂「嚴拿」者，似乎是趕走；所謂「嚴拿」暴徒者，似乎不過是趕走北京中法大學校長兼清室善後委員會委員長（李），中俄大學校長（徐），北京大學教授（李大鈞），北京大學教務長（顧），女子師範大學校長（湯），其中三個又是俄款委員會委員；一共空出九個「優美的差缺」也。

「同日，就有一種謠言，便是說還要通緝五十多人；但那姓名的一部份，却至今日纔見於京報。這種計畫，在目下的段祺瑞政府的祕書章士釗之流的腦子裏，是確實會有的。國事犯多至五

十餘人，也是中華民國的一個壯觀；而且大概多是教員罷，倘使一同放下五十多個「優美的差缺」逃出北京，在別的地方開起一個學校來，倒也是中華民國的一件趣事。

「那學校的名稱，就應該叫作「嘯聚」學校。」

這是如何悲憤的表白。

在第二期開始，那便是中國社會由於北伐「勝利」清黨開始，陷入在極大的渾亂裏。而政治高壓力，槍刀的跋扈，較北京政府時代，有過之無不及。魯迅先生初則從教室躲到「鐘樓」，繼則從廣州出走香港，而回上海，而上海的革命文學者却偏又以他為衆矢之的，似地下攻擊令。他這時的雜文，在而已集的一部分上，即以暴露現實，批評現實而寫下的。議論較少，情感由迭經鍛鍊，而更沈着，諷刺也更深入。如談「激烈」扣絲雜感、公理之所在等等便是，其中有可惡罪云。

「這是一種新的「世故」

「我以爲法律上的許多罪名，都是花言巧語，只消以一語包括之，曰：可惡罪。

「比如，有人覺得一個人可惡，要給他喫點苦吧，就有這樣的法子。倘在廣州而又是清黨之

前，則可以暗暗地宣傳是無政府主義者。那麼共產主義青年自然會說他「反革命」，有罪。若在「清黨」之後呢，要說他是C P或C Y，沒有證據，則可以指爲「親共派」。那麼，清黨委員會自然會說他「反革命」，有罪。再不得已，則只好尋些別的事由，訴諸法律了，但這比較地麻煩。

「我先前總以爲人是有罪，所以鎗斃或坐監的。現在纔知道其中的許多，先因被人認爲「可惡」，這纔終於犯了罪。

「許多罪人，應該稱爲可惡的人。」

而在三間集中如無聲的中國，匪筆三篇，某筆兩篇，大平歌訣，劇共大觀，對於現實的揭發，是以一種很冷觀的態度出之的。就是和創造社筆戰的文字，也多少抱着比較溫和的態度。這是和陳西滢現代評論派戰鬪時不同的。但這一時期魯迅最重要的雜文，我認爲是二心集裏的雜文，如硬譯與文學的階級性，非革命的革命急進論者，對於左翼作家聯盟的意見，喪家的資本家的乏走狗，中國無產階級革命文學和前驅的血，黑暗中國的文藝界的現狀，上海文藝之一瞥等等，都是劃時代的有歷史價值的文字。而中國無產階

級革命文學和前驅的血，可說他堅決地站在無產階級革命文學上來的一篇宣言。

「中國的無產階級革命文學在今天和明天之交發生，在誣囂和壓迫之中滋長，終於在最黑暗裏，用我們的同志的鮮血寫了第一篇文章。」

「我們的勞苦大眾歷來只被最劇烈的壓迫和榨取，連識字教育的布施也得不到，惟有默默地身受着宰割和滅亡。艱難的象形字，又使他們不能有自修的機會。智識的青年們意識到自已的前驅的使命，便首先發出戰叫。這戰叫和勞苦大眾自己的反叛的叫聲一樣地使統治者恐怖，走狗的文人又羣起進攻，或者製造謠言，或者親作偵探，然而都是暗做，都是匿名，不過證明了他們自己是黑暗的動物。」

「統治者也知道走狗的文人不能抵擋無產階級革命文學，於是一面禁止書報，封閉書店，頒布惡出版法，通緝著作家，一面用最末的手段，將左翼作家逮捕，拘禁，祕密處以死刑，至今並未宣佈。這一面固然在證明他們是在滅亡中的黑暗的動物，一面也在證實中國無產階級革命文學陣營的力量，因為為傳略所羅列，我們的幾個遇害的同志的年齡，勇氣，尤其是平日作品的成績，已足使全隊走狗不敢狂吠了。」

「然而我們的這幾個同志已被暗殺了：這自然是無產階級革命文學的若干的損失，我們的很大的悲痛。但無產階級革命文學却仍然滋長，因為這是屬於革命的廣大勞苦羣衆的，大衆存在一日，壯大一日，無產階級革命文學也就滋長一日，我們的同志的血，已經證明了無產階級革命文學和革命的勞苦大衆是在受一樣的壓迫，一樣的殘殺，作一樣的戰鬥，有一樣的運命，是革命的勞苦大衆的文學。」

「現在，軍閥的報告，已說雖是六十歲老婦，也爲「邪說」所中，租界的巡捕，雖對於小學兒童，也時時加以檢查，他們除從帝國主義得來的鎗砲和幾條走狗之外，已將一無所有了，所有的只是老老小小——青年不必說——的敵人。而他們的這些敵人，便都在我們的這一面。」

「我們現在以十分的哀悼和銘記，紀念我們的戰死者，也就是要牢記中國無產階級革命文學的歷史的第一頁，是同志的鮮血所記錄，永遠在顯示敵人的卑劣的凶暴和啓示我們的不斷的鬥爭。」〔註一〕

〔註一〕此次被殺的作家，聞有七人：柔石（趙平復）、胡也頻、馮鏗（女作家）、李偉森、殷夫（白莽）以及蔡某夫婦。嗣後革命文學家被殺者，又有洪靈菲及潘漢華（餓死於天津牢中）等。然此仍就作者記憶所及而已。



我們應該知道，自一九二七年大革命以後，地主資產階級的政權以刀與劍襲取革命者的血，而重獲了『穩定』。一方面他們拉攏一些買辦文學家，倡爲人性的文學家，如新月派的梁實秋之類。梁實秋之爲陳西滢這一典型之繼續，正和新月派是現代評論的化身。是無可懷疑的事實。這一些買辦的徒子徒孫們對於新興無產階級，是死也不肯放過打擊的。他們打擊革命文學，也就是他們爲地主資產階級政權而服務的。另一方面，有所謂民族主義的文學出現。將地主與買辦的殘酷性，塗上民族主義的白漆，而使民族主義成爲奴隸總管的招牌。在帝國主義的魔掌中，快樂地跳舞而又做着成吉思汗遠征的好夢。這便是黃震遐的黃人之血。對這樣拾取牙慧裝腔作勢的反動思想和文化人作鬪爭時，是不能僅僅以諷刺的襲擊的投槍，或暴露的割裂的利刃所能濟事了。於是魯迅揮起理論大鉞。這是經過一度深刻的自己的鍛鍊——對於新興藝術理的沈潛研習和譯介而得的一種新的武器。但這一種闊大汪洋而又務去其空泛原則的敘述之弊的理論文字，是魯迅雜文的另一種形式，另一種風格。例如他論文學的階級性有云：

「文學不藉人，也無以表示「性」，一用人，而且還在階級社會裏，即斷不能免掉所屬的階級性，無需加以「束縛」，實力出於必然。自然，「喜怒哀樂，人之情也」，然而窮人決無開交易所折本的懊惱，煤油大王那會知道北京檢煤渣老婆子身受的酸辛，飢區的災民大約總不去種蘭花，像闊人的老太爺一樣，買府上的焦大，也不愛林妹妹的。」汽笛呀！甯呀！固然不就是無產文學，然而「一切東西呀，」，「一切人呀，」，「可喜的事來了，人喜了呀，」也不是表現「人性」的「本身」的文學。倘以表現最普通的人性的文學爲至高，則表現最普遍的動物性——營養、呼吸、運動、生殖——的文學，或者除去「運動」，表現生物性的文學，必當更在其上。倘說，因爲我們是人，所以以表現人性爲限，那麼，無產者就因爲是無產階級，所以要做無產文學。」

而在民族主義文學的任務和運命一文裏，那同樣是以堅決的無產階級戰士的立場，給予「民族主義文學者以襲擊的。」如開首一節便云：

「殖民政策是一定保護，養育流氓的。從帝國主義的眼睛看來，惟有他們是最要緊的奴才，有用的鷹犬，能盡殖民地人民非盡不可的任務：一面靠着帝國主義的暴力，一面利用本國的傳統之力，以除去「害羣之馬」，不安本分的「莠民」。所以，這流氓，是殖民地上的洋大人的寵兒，

不，寵犬，其地位雖在主人之下，但總在別的被統治者之上的。

「上海當然也不會不在這例子裏。巡警不進幫，小販雖自有小資本，但倘不另尋一個流氓來做債主，付以重利，就很難立足。到去年，在文藝界上，竟也出現了「拜老頭」的「文學家」。

「但這不過是一個最露骨的事實。其實是，即使並非幫友，他們所謂「文藝家」的許多，是一向在盡「寵犬」的職分的，雖然所標的口號，種種不同，藝術至上主義呀，國粹主義呀，民族主義呀，爲人類的藝術呀，但是僅爲巡警手裏拿着前膛槍或後膛槍，來福槍，毛瑟槍的不同，那終極的目的却只一個，就是打死反帝國主義，即反政府，亦即「反革命」或僅有些不平的人民。

「那些寵犬派文學之中，鑼鼓敲得最起勁的，是所謂「民族主義文學」。但比起偵探，巡捕，劊子手們的顯著的勳勞來，却還有很多的遜色。這緣故，就因爲他們還只在叫，未行直接的咬，而且大抵沒有流氓的剽悍，不過是飄飄蕩蕩的流屍。然而這又正是「民族主義文學」的特色，所以保護其「寵」的。

「翻一本他們的刊物來看罷，先前標榜過各種主義的各種人，居然湊合在一起了。這是「民族主義」的巨人的手，將她們抓過來的麼？並不，這些原是上海灘上久已沉沉浮浮的流屍，

本來散見於各處的，但經風浪一吹，就漂集一處，形成一個堆積，又因為各個本身的腐爛，就發出較濃厚的惡臭來了。

「這『叫』和『惡臭』有能夠較為遠聞的特色，於帝國主義是有益的，這叫做『爲王前驅』」所以流屍文學，仍將與流氓政治同在。

這不就是一篇『民族主義文學的社會基礎』的說明嗎？在這第二期裏，魯迅的思想已從民主主義者的進到階級論的者，已從科學進化論者，進到辯證唯物論者。而他的雜文的風格，也從較為客觀的暴露，揭發——那種沉靜的作風，而轉變到階級主觀的（實際則是和現實與歷史的真實相吻的最客觀的）排擊，駁難，批評的那種汪洋澎湃，波瀾闊大的作風了。這正因為無產階級的實踐學，是波瀾起伏，氣象闊大，以征服全個宇宙全個自然爲其最後目的的。這正因為無產階級的哲學，是變革世界，是創造歷史人類的。這因為無產階級的哲學，是真理之自身。魯迅這時雜文之輝煌，是無可比擬的。

然而，政治的高壓力是更加逼緊了，更加擴大了。革命先驅者的血，灑遍了中國的土

地。無產者的文化陣營受到了嚴重的打擊。人們已經伸過了魔手，將還活着的一些文化戰士的喉管緊緊的扼住，不許發出一絲聲音來。彼時的聰明的『革』命指導者，不但不允許出版家出有左傾色彩的書。即僅僅是學術性的（比較沒有些進步意識的）著譯，凡是爲左翼文人所作的，出版家都得聽命拒絕。他們的理論是這樣的：

『你出版了左翼文人的書，那是接濟了左翼文人的經濟，使他得以生活下來了。』  
這是大前提。

『而左翼文人，不但應該餓死，而且應該格斃的。』  
這是小前提。

『而你竟出版了他的書籍，接濟他的經濟，使他活下來，所以你也得連同坐罪。』  
這是他們的結論。

或者竟更爲乾脆：

『共產黨是應該撲滅的！』

『左翼文人便是共產黨，』

『接濟左翼文人便是接濟共產黨。』

結論自然是『你有罪了，拿出頭來殺吧。』誰願意殺頭呢？於是左翼文人不但不能喘息，而且終於『餓死』了。然而，如其中國的新文化是不可能撲滅的，那麼左翼文化更不可撲滅。政治的高壓力雖然強大，而地球也還有縫，牠還在生長起來。沒有一個刊物，祇要是商營的，會不須要左翼作家的筆。因為讀者的要求，是時代意志的表白，出版商祇有投讀者的好。所以申報自由談由黎烈文先生編輯之後，還得暗暗請教魯迅先生。這開始了魯迅第三期雜感，那便是『偽自由書。』

偽自由書，以至後來的花邊文學裏的雜文，那是有同匕首，直接向社會的心臟刺去了。這裏沒有議論，但使人覺得痛澈心肺。這裏不事舖張，但有如削蘋果似的，削去包皮，使人看到那裏面的虫窠。據我們鄉間的傳說，諸監義烏的鄉民，是相當野蠻的。每當廟會的時候，若在戲台下遇見平日的仇人，那就不用小小的尖頭的刀子，大概是今之匕首吧，刷的

一下，放進在你大腿裏。你開始是不覺得；過後痛澈心肺了，而終至於不得不潰爛；或者死亡。但如其對你的仇恨不很深，則在放進刀子以後，又給你一捲，拔還去了。你立時感到痛，但你還不至潰爛得狠，因為據說鐵毒沒有傳到血管，是容易醫治的。這作風，前者是可作為魯迅偽自由書的雜文作風的比擬，而後者可作為魯迅熱風時代的雜文的比擬。這也是無疑的，魯迅對於地主資產階級政治集團的仇恨，較之於他們文化集團的仇恨，一定更為深刻。偽自由書就是主要諷刺這一政治集團的。而何況，這又是很好的戰術，剛剛出現時，使你連痛也不覺得，而過後却非潰爛滅亡不可。我們隨便揀一篇作一例子，都可以印證我上面擬比的話：例如戰略關係。

「首都救國日報上有句名言：

「浸使爲戰略關係，須暫時放棄北平，以便引敵深入……應嚴厲責成張學良，以武力制止反對運動，雖流血亦所不辭。」（見上海日報二月九日轉載。）雖流血亦所不辭！勇敢哉戰略大家也！血的確流過不少，正在流的更不少，將要流的還不知道有多少。這都是反對運動者的血。爲着什麼？爲着戰略關係。

「戰略家在去年上海打仗的時候，曾經說：「爲戰略關係，退守第二道防線，」這樣就退兵過了兩天又說，爲戰略關係，「如日軍不向我軍射擊，則我軍不得開鎗，着士兵一體遵照，」這樣就停戰。此後，「第二道防線」消失，上海和議開始，談判，簽字，完結。那時候大概爲着戰略關係也會經見過血；這是軍機大事，小民不得而知，——至於親自流過血的雖然知道，他們又已經沒有了舌頭。究竟那時候的敵人爲什麼沒有「被誘深入」？

「現在們我知道了：那次敵人所以沒有「被誘深入」者，決不是當時戰略家的手段太不高明，也不是完全由於反對運動者的血流得「太少」而另外還有個原因：原來英國從中調停——暗地裏和日本有了諒解，說是日本呀，你們的軍隊暫時退出上海，我們英國更進一步來幫你的忙，使滿洲國不至於被國聯否認，——這就是現在國聯的什麼，什麼草案，什麼委員的態度。這其實是說，你不要在這裏深入，——這裏是有賊大家分，——你先到北方法深入再說。深入還是要深入，不過地點暫時不同。

「因此，「誘敵深入北平」的戰略目前就需要了。流血自然又要多流幾次。

「其實，現在一切準備停當，行都，陪都色色俱全，文化古物，和大學生，也已經各自喬遷。無論



是黃面孔，白面孔，新大陸，舊大陸的敵人，無論這些敵人要深入到什麼地方，都請深入罷。至於怕有什麼反對運動，那我們的戰略家：「雖流血亦所不辭」放心，放心。」

但文化上的應聲虫是決不會絕滅的。如果說第三種人的文學是破滅的都市的反映的新感覺主義的文學，那麼，它客觀上，將是中國統治者政權的無力的喘息。如果說，第三種人得文學主張——文藝自由的要求——是爲要脫却左翼的橫暴（實則是自造的幻影），那麼，它客觀上，將是中國政治上統治者的幫兇，那是對早已失却了自由的左翼文化人，在暗角裏再伸出黑漆棒來打了一棒的舉動。不向壓迫者要求自由，而向祇有一付鎖鍊是他們的財產的奴隸要求自由，這是如可『愛』的一付奴隸總管的嘴臉和作法。然而第三種人的主客觀是統一的。向奴隸要求自由，爲的可乞討主子的餘粒，裝着第三種人的超然的態度，爲的可躲避主子的責罰，而同時彷彿也可得到另一些人的同情。嘴裏宣佈不做官的人，他正是一個最想做官的人，因爲他早已知道世上有官可做的了。第三種人的態度的真實意義便是如此。魯迅給予這些人的批評是非常之深刻的。

「生在有階級的社會裏而要做超階級的作家，生在戰亂的時代而要離開戰亂而獨立，生在現在而要做給與將來的作品，這樣的人，實在也是一個心造的幻影，在實世界上是沒有的。要做這樣的人恰如用自己的手拔看頭髮，要離開地球一樣，他離不開，焦躁着，然而並非因爲有人搖了搖頭，使他不敢拔了的緣故。」又說：「所謂「第三種人」原意祇是說，站在甲乙對立或相鬪之外的人。但在實際上，是不能有的。人體有胖和瘦，在理論上，是該有不胖不瘦的第三種人的，然而事實上却並沒有，一加比較，非近於胖，即近於瘦。文藝上的「第三種人」也一樣，即使好像不偏不倚能，其實是總有些偏向的，平時有意的或無意的遮捲起來，而一遇切要的事故，牠便會分明的顯現。如紀德，他就顯出左向來了；別的人，也能從幾句話裏，分明的顯出。所以在這混雜的一羣中，有的和革命前進，共鳴；有的也能乘機將革命中傷，軟化，曲解。左翼理論家是有着加以分析的任務的。如果這就等於「軍閥」的內戰，那麼，左翼理論家就必須更加繼續這內戰，而將營壘分清，拔去了從背後射來的毒箭。」我們讀了這些，和今日的若干第三種人，如彼時的理論健將蘇汝，作

家穆時英那真要說『魯迅先生料事如神』了。

之後，中國的國難，日益加緊，冀東自治政府，又告成立，華北的危機日深一日，學生愛國運動也日高一日，而在上海革命的黨和愛國的民衆，受到非常嚴重的打擊。文化人的大批被捕（田漢、華漢、林伯修、朱鏡我等）之後，又繼之以『新生事件』的發生，但壓力愈強，反抗愈大，全國的救國之聲，高澈雲霄，而統一抗日的主張，遂爲全國人民所擁護。反映在文化上，國防文化和國防文學，也有人提出了。這無疑是響應政治上組織國防政府的主張的。但單純的響應而沒有把統一戰線的基本意義和它的實際內容予以理解，這不過是文化之政治任務的機械的運用。我們必須首先理解政治的口號，固然是從政治的基本理論上出發的。是政治的基本理論，肆應於現實政治之間，而給予以集中指示的標的。但一個口號的條件，必須包含有廣大的普遍性，使人們易於接受，而被號召起來。因之它每每不易被人看出特殊性。統一戰線這一名詞，最容易被人理解的，是民族的統一。這一方面，但最容易被人忽略的，是民族之各階級的矛盾的統一這一點。文化思想的教

育，是最基本的；正如我們要了解一個政治口號或一個政治主張時，必須理解基本的政治理論一樣。但由政治的號召而至於政治的認識；這之間，有程度的差異。政治上的口號，有時是可以或不妨用一個不很顯示它的特殊性的，相反地却包含有更大的普遍性的口號，而作為政治基本理論之認識手段的文化，它的口號，應該有相當特殊性包含着。這正和應時的政治論文和魯迅的雜文式的政論有距離一樣，但這距離不是對立，而是相互貫通的。國防文學和民族革命戰爭的大眾文學的論爭，主要是一邊特別強調了政治的普遍性，統一的這一方面，而忽略了統一的實際內容，是矛盾的統一。另一邊，則正確地抓住了矛盾統一的基本點，且指示了中國革命的主導契機——大眾的力量。這是他們原則上不同的一點。魯迅直到將死的一二月間，依然把握了這辯證唯物論的武器，和機械論的周揚他們國防文學派作着鬭爭。這決不是『無謂的論爭』或者『鬧派別的意見』，實際上，已有派別的意見，就有原則上的不同。魯迅在文學的主張上是堅決守着過去革命文學的傳統，而使它向更高的階段發展的。『民族革命戰爭的大眾文學，是無產階級

革命文學的一發展，是無產革命文學在現在的時候的真實的內容。」這單從文學運動方面說，也正是它辯證發展的路線。而機械論的郭沫若，却離開中國無產革命文學運動的實際的土地，以抽象的原理，而說『歷史照示我們，無產階級的革命，是最後階段的革命，只有各種性質的革命向那兒發展，沒有由那兒再向民族革命發展的道理。』因之斷說這個解釋不正確。但郭沫若不但沒有看到歷史發展的螺旋形的路線，同時，也沒有看到中國無產階級革命運動，正是首先需要完成了民族革命的任務以後才能完成其本身的革命任務。正如毛澤東所說，中國革命的歷史特點，有二個階段，第一個階段是新民主主義的革命，第二個階段，是社會主義的革命。但我們決不能說，在新民主主義的階段裏，我們的無產階級革命的任務就得放棄了。要知道放棄了這，便不會有第二階段的任務的實現的可能。中國的文學運動，自五四以來，從其整個的發展歷程上說，可以名之曰新民主主義的文學運動；但要使這新民主主義文學運動向前更進一步的時候，其間必須有無產革命文學作爲主導的契機。所以魯迅在這『一發展』之下緊接地說

明！「是無產革命文學在現在的時候的真實的廣大的內容。」這是無比正確的站在唯物辯證法觀點上的結論。

但同時，在作家的結合關係上，魯迅是主張得更為寬容的。他主張：「一切文學家，任何派別的文學家在抗日的口號之下統一起來。」但在文學問題上我們仍可以互相批判。『不能說在「國防文學」的口號下聯合起來。因為有些作者不寫「國防爲主題」的作品，仍可從各方面來參加抗日的聯合戰線。』這主張也無疑是正確的。我們還可以補說一句，即使在抗日統一戰線下，我們來寫階級的苦痛的作品，也未必能說是違反統一戰線的。

魯迅在這後一時期裏所寫的雜文，除若干論爭文字外，又和偽自由書時候不同了。它的風格，漸趨於樸茂蒼老深厚。我們如果說魯迅的熱風時代雜文的特質，是表現他那見解的新穎和正確，而偽自由書時代雜文的特質，是表現他那觀察的精銳和深入，那麼由偽自由書而發展到且介亭雜文集時，也是表現了無比深闊的學養和識力。這特別表

現在病後雜談，題未定艸，論文人相輕，女吊關於太炎先生二三事，我的第一個師父這些篇幅裏。我們若在以僞自由書到且介亭雜文爲一時期來說，他的雜文也是有三個不同的風格，在國難（指九一八）初起時的有無比的尖銳性的雜文，和淮風月談時那種瀾壯闊的雜文是不同的，而且介亭雜文的深厚樸茂的雜文，也不同的。而這正也是他應於各個戰鬥的場合，和各個的時代的環境的不同而不同。我們試舉他那一篇陀思妥夫斯基的事來看，那是一篇如何有學養有識力的作品。短短一篇，足當他人的萬言長篇。

「到了關於陀思妥夫斯基，不能不說一兩句話的時候了。說什麼呢？他太偉大了，而自己却沒有很細心的讀過他的作品。」

「回想起來，在年青的時候，讀了偉大的文學者的作品，雖然敬服那作者，然而總不能愛的，一共有兩個人。一個是但丁，那神曲的煉獄裏，就有我所愛的異端在；有些鬼魂還在把很重的石頭，推上峻峭的巖壁去。這是極喫力的工作，但一鬆手，可就立刻壓爛了自己。不知怎地，自己也好象很是疲乏了，於是我就在這地方停住，沒有能夠走到天國去。」

「還有一個，就是陀思妥夫斯基。一讀他二十四歲時所作的窮人，就已經喫驚於他那暮年似的孤寂。到後來，他竟作爲罪孽深重的罪人，同時也是殘酷的拷問官而出現了。他把小說中的男男女女，放在萬難忍受的境遇裏，來試煉它們，不但剝去了表面的潔白，拷問出藏在底下的罪惡，而且還要拷問出藏在那罪惡之下的真正的潔白來。而且還不肯爽利的處死，竭力要放它們活得長久。而這陀思妥夫斯基，則彷彿就在和罪人一同苦惱，和拷問官一同高興着似的。這決不是平常人做得到的事情，總而言之就因爲偉大的緣故。但我自己，却常常廢書不觀。」

「醫學者往往用病態來解釋陀思妥夫斯基的作品。這倫勃羅梭式的說明，在現今的大多數的國度裏，恐怕實在也非常便利，能得一般人們的贊許的。但是，即使他是神經病者，也是俄國專制時代的神經病者，倘若誰身受了和他相類的重壓，那麼，愈身受，也就會愈懂得他那夾着誇張的真實，熱到發冷的熱情，快要破裂的忍從，於是愛他起來的罷。」

「不過作爲中國的讀者的我——却還不能熟悉陀思妥夫斯基式的忍從——對於橫逆之來的真正的忍受。在中國，沒有俄國的基督。在中國，君臨的是「禮」，不是神。百分之百的忍從，在未嫁就死了定婚的丈夫，堅苦的一直硬活到八十歲的所謂節婦身上，也許偶然可以發見罷，



但在一般的人們，却沒有忍從的形式，是有的。然而陀思妥夫斯基的掘下去，我以為恐怕也還是虛偽。因為壓迫者指為被壓迫者的不德之一的這虛偽，對於同類是惡，而對於壓迫者却是道德的。

「但是，陀思妥夫斯基的忍從，終於也並不只成了說教或抗議就完結。因為這是當不住的忍從，太偉大的忍從的緣故。人們也只好帶着罪業，一直闖進但丁的天國，在這裏這才大家合唱着，再來修練天人的功德了。只有中庸的人，固然並無墮入地獄的危險，但也恐怕進不了天國的罷。」

×

×

×

以上所述，我們是按照年代的排比，略示魯迅雜文的風格的變遷。但正如我在開首就說明了的：這不過是大體的看法。在兩年前的我對於魯迅雜文的風格，是從橫剖面的，整個的予以觀察的。我覺得那時的報告綱要上的意見，現在仍無多大改變。我就把這綱要摘述在下面，作為這一節文字的總結吧。

魯迅雜文的風格，予以綜合的分析，那有如下的幾類。

一、有短小精悍，潑刺而諷刺的雜文。如熱風與偽自由書中的大部分。

二、有深厚樸茂顯示無比的學識的雜文。如病後雜談，未定艸，女吊之類。

三、有趣味濃郁引人入勝——詩意的形象化的雜文。如說胡鬚，論雷峯塔的倒棹。

四、有戰鬪的論文式的雜文。但它沒有一點理論的架子，而深入於理論的基本點上。

如「硬譯」與「文學的階級性」等。

五、有抒情的——抒發個人的感慨轉而諷刺他所憎恨的對象的。如我的態度氣量。

和年紀。雜論管閒事做學問灰色等之類。

六、有質直的，搏擊的。如此生與彼生和與現代評論派論戰的文字。

七、有客觀地暴露而不加以論斷的。如花邊文學中的一部分。

八、此外又有書序的一類。

而他文字的風格，正如他自己所說，找不到適當的口語時，也雜用些文言裏的詞兒。

但他的文字是非常乾淨，簡鍊，得到語和文的高度的融化和統一，而又非常自然的。這自然不是說，我們應向他摸擬。恰恰相反，魯迅的文字的風格，是代表了中國語言文字，從古文的窠臼裏脫胎出來，而向口語接近的過渡期間的統一趨向。今天我們在語言文字改造上，還須更注意於現實語言（各種方言）之吸收和運用，而更臻於活潑、豐富和暢達。在這一點上說，魯迅在文章上如何吸收着不少紹興方言，這却是我們所應當注意的。

#### 四 魯迅雜文中所表現的思想方法

現在，我們更進而討論魯迅雜文中所表現的思想方法，這將可以回答我們：『魯迅的雜文是怎樣寫的呀！』這一個問題。

首先我們應該說明包涵在魯迅思想裏那種革命的傳統精神。瞿秋白把這一種精神指出四點：

第一，是清醒的現實主義。『世界日日改變，我們的作家，取下假面，真誠地，深入地，大胆地看取人生，並且寫出他的血和肉來的時候早到了；早就應該有一片嶄新的文場，早應該有幾個兇猛的闖將！』這就是他現實主義精神的表白。

第二是韌的戰鬥。『對於舊的社會和勢力的鬪爭，必須堅決，持久不斷，而且注重實力……我們急於造出大羣的新的戰士，但同時，在文學戰線上還要韌。』『野牛成爲家牛，野豬成爲豬，狼成爲狗，野性是消失了，但只是使牧人歡喜，於本身並無好處。我以爲不如帶些獸性，如果合於下列的算式，倒是不很有趣的人：十家畜性——某一種人。』而獸性就有咬勁，一口咬住不放，這才是韌的戰鬥。

第三是反自由主義。『雖然是狗，又很像貓，折中，公允，調和，正平之狀可掬，悠悠然擺出別人無不偏激，唯獨自己得了「中庸之道」似的臉來。』這是魯迅所是反對的。

第四，是反虛偽的精神。『中國的一些人，至少是上等人他們對於神，宗教，傳統的權威，是「信」和「從」呢，還是「怕」和「利用」？只要看他們善於變化，毫無特操，是

什麼也不信從的，但總要擺出和內心兩樣的架子來。要尋虛無黨，在中國實在很不少。……他們什麼都不信，但是他們『雖然這樣想，却是那麼說，在後台這麼做，到前台可那麼麼做。』這叫做『做戲的虛無黨。』〔註七〕

這便是瞿秋白所指出的魯迅的革命傳統精神。但自二心集以後，魯迅的革命傳統又向前發展了。他首先第一，不僅僅揭破了虛偽，反對虛偽，而且把虛偽的本質也給指出了。如他在那關於中國的兩三件事中第二節論關於王道，有云：

「征服中國民族的心，這是胡適博士給中國之所謂王道所下的定義，然而，我想，他自己恐怕也未必相信他自己的話吧。在中國其實澈底的未會有過王道，『有歷史癖和考據癖』的胡博士，該不至於不知道的。」

「不錯中國也有過謳歌了元和清的人們，但那是感謝火神之類，並非連心也全被征服了的證據，如果給與一個暗示，說是倘不謳歌，那麼即使加以或一程度的虐待也還可以使人們來

謳歌的……

「在中國的主道，看去雖然好像是和霸道對立的東西，其實都是兄弟，這之前和之後，一定要有霸道跑來的。人民之所謳歌，就爲了希望霸道的減輕，或者不更加重的緣故……」

「……那王道的祖師而且專家的周朝，當討伐之初也有伯夷和叔齊扣馬而諫，非拖開不可；紂的軍隊也加反抗，非使他們的血流漂杵不可。接着是殷民又造反了，雖然特別種之曰「頑民」，從王道天下的人民中除開，但總之，似乎究竟有了一個什麼破綻似的好個王道，只消一個頑民，便將牠弄得毫無根據了。」

這對於口裏仁義禮智，心裏男盜女倡的王道專家，是如何深的針貶。行王道，是先之以殺伐，終之以頑民的。

其次，他不但反對自由主義，他而且主張集體主義了。「惟無產階級纔有將來」這是他深知集體主義的力量的。他同時又指出虛偽的自由主義的本質的作用。他在論第三種人時，就指出第三種人，不過是一種有意的遮掩，乘機將革命中傷軟化曲解的。他又

指出自視清高、京派文人，不過是官的幫閒，而海派文人，不過是商的幫忙。他又愛用所謂『流氓』『西崽』的術語，來給一些人貼上貨真價實的商標；這和他前一時期愛用『紳士』『學者』是更深刻的挖出一切自由主義者的本質了。

再次，他對於現實的掘發、挖剔，不但更深入，更勇猛，而且更站在歷史的觀點上。例如，他固然指出第三種人是有乘機中傷革命的可能，但也很公平的（這不是魯迅所痛恨的遮遮掩掩的公平）指出『在這混雜的一羣裏，有的也能和革命前進。』而左翼作家有有加以分析的任務。（註八）他固然說，『生在現在而要將來的作品這樣的人，實在也是一個心造的幻影，在現實世界是沒有的』（註九）但他更明白的更深一層的說：『左翼也要托爾斯泰，弗羅培爾，但不要「努力去創造一些屬於將來（因為他們現在是不要的）的東西」的托爾斯泰和弗羅培爾。他們兩個，都是爲現在而寫的，將來是現在的。』

〔註八〕全集第五卷一二五頁。

〔註九〕全集第五卷三三頁。

將·來·於·現·在·有·意·義·，·纔·於·將·來·會·有·意·義·。』〔註十〕這是魯迅更緊的把握了歷史的發展法則。這在他晚年編集子的態度上和歷史事件的記錄上，也可以看得出來。編熱風和墳的時候，他或者刪節了一部分，或者依性質編排。所以墳裏的文字一部分是在熱風之前，一部分是在熱風之後，而之後則一律照年分編排。同時，如禁書目錄，如於論爭有關文字，他都給以剪裁附錄。這給予後人以事件的整個瞭解，是非常必要的。他要留下的，是歷史的真實。所以魯迅的革命傳統精神：自清醒的現實主義，進而為歷史的現實主義，自反自由主義和虛偽的作風，進而抉剔出自由主義的和虛偽的本質的東西。這是和他從進化論者而進為階級論者思想上的堅定性有關的。

我們明白了魯迅的基本精神以後，才可以說到他如何來寫雜文。魯迅的雜文，大抵在他極大的社會關心之下，為了戰鬪而寫的。他直面着現實，時時在觀察現實，掘發現實，



分析現實。他那種對社會現實的關心，是在他那『熱到發冷的熱情』（註十二）的筆調中，可以看得出來的。自然，魯迅始終以文化先驅者出現於中國的土地上，因為他也堅守着自己的崗位。他的工作，便是文化教育。他除一部分，如偽自由書，對於社會政治予以襲擊和批判外，但他大部分精力和目光，是集中於文化現象上。而這裏，他特別關心的，也許是他希望之所屬的，那就是青年和兒童。他常常有特別為青年和兒童而寫的文字。『自己背着因襲的重担，肩住了黑暗的閘門，放他們到寬闊光明的地方去。』那實在是他一生的心願。然而實際上，他是打破了因襲的重担，踢下黑暗的閘門，搖着櫓，負載着青年們到更廣闊更光明的地方去了。

我們可以說，魯迅寫雜文是有所為而為的；他的眼光，是能夠『見其大而不遺其小，見其全而不遺其分』的。他寫作的方法，大致有如下的情形。

第一，他是專愛抓住一個小點，而說出其全體的意義的。這怕也就是張若谷譏為執

〔註十一〕魯迅評陀思妥夫斯基語。

滯於小事情上的原因吧。但他這所抓住的一個小點，却是事物的集中的表現，正如汚血之成毒瘤，他在這毒瘤上開刀。這就是一般人對他雜文的批評的所謂「一針見血」處。決不是小挑剔。但學魯迅雜文的人，因為他沒有魯迅那種「全體」的更大的眼光，每每會有些專愛小挑剔的作風，那就變成畫鴿不成反類鶩了。我們就舉他的「友邦驚詫」論來說吧：

「只要略有知覺的人就都知道：這回學生的請願，是因為日本佔據了遼吉，南京政府束手無策，單會去哀求國聯，而國聯却正和日本是一伙。讀書呀，讀書呀，不錯，學生是應該讀書啊，但一面也要大人老爺們不至於葬送土地，這才能够安心讀書。報上不是說過，東北大學逃散，馮庸大學逃散，日本兵看見學生模樣的就槍斃嗎？放下書包來請願，真是已經可憐之至。不道國民黨政府却在十二月十八日通電各地軍政當局文裏，又加上他們「搗亂機關，阻斷交通，毆傷中委，攔劫汽車，攢擊路人及公務人員，私逮刑訊，社會秩序，悉被破壞」的罪名，而且指出結果，說是「友邦人士，莫名驚詫，長此以往，國將不國」了！

「好個「友邦人士」！日本帝國主義的兵隊強佔了遼吉，砲轟機關，他們不驚詫；阻斷鐵路，追炸客車，捕禁官吏，槍斃人民，他們不驚詫。中國國民黨治下的連年內戰，空前水災，賣兒救窮，砍頭示衆，祕密殺戮，電刑逼供，他們也不驚詫。在學生的請願中有一點紛擾，他們就驚詫了。

「好個國民黨政府的「友邦人士」！是些什麼東西！

「即使所舉的罪狀是真的罷，但這些事情，是無論那一個「友邦」也都有的，他們的維持他們的「秩序」的監獄，就撕掉了他們的「文明」的面具。擺什麼「驚詫」的臭臉孔呢？

「可是「友邦人士」一驚詫，我們的國府就怕了，「長此以往，「國將不國」了，好像失了東三省，黨國倒愈像一個國，失了東三省誰也不響，黨國倒愈像一個國，失了東三省只有幾個學生上幾篇「呈文」，黨國倒愈像一個國，可以博得「友邦人士」的誇獎，永遠「國」下去一樣。

「幾句電文，說得明白極了：怎樣的黨國，怎樣的「友邦」。「友邦」要我們人民身受宰割，寂然無聲，略有「越軌」，便加屠戮；黨國是要我們遵從這「友邦人士」的希望，否則，他就要「通電各地軍政當局」，「即予緊急處置，不得於事後藉口無法勸阻，敷衍塞責」了！

「因爲「友邦人士」是知道的：日兵「無法勸阻」，學生們怎會「無法勸阻」？每月一千

八百萬的軍費，四百萬的政費，作什麼用的呀，「軍政當局」呀？」

在這裏，他所抓住的就是「友邦人士，莫名驚詫，長此以往，國將不國」這一點。在一般人也許祇看爲一種官樣文章，然而這不能僅當作一種官樣文章看的。這正是買辦資產階級的活口吻，是無意中真實意識的暴露。而這一種意識反映在政治上，却不能小看的。這是咬文嚼字嗎？決不是。這些官僚們是「開口見喉嚨」，暴露了自己，而魯迅不過是給予以暴露，對每一個人指陳一下。這是以小見大的一種作法。同時，他往往又能從大處看出小來，這看他論魏晉風度及文章與藥及酒的關係便可明白。

第二，他最注重事物的關節。關節是事物之運動的力量。因關節就是事物的矛盾點。他最愛暴露矛盾。而這矛盾的暴露，分明是寫實，但有人以爲是諷刺了。諷刺的，倒是這事實的本身。魯迅說：「假如你到四馬路去，看見雉妓在拖住人，倘大聲說：『野鷄在拉客，』那就會被她罵你是『罵人。』罵人是惡德。於是你先就被判定在壞的一方面，你壞，對方可就好。但事實呢，却的確是『野鷄在拉客，』不過只可心裏知道，說不得，在萬不得已時，

也祇能說「姑娘勒浪做生意」恰如對於那些彎腰拱手之輩，做起文章來，是要改作「謙以待人，虛以接物」的這才不是罵人，這才不是諷刺。其實現在的所謂諷刺作品，大抵倒是寫實。非寫實不能成爲所謂「諷刺」，非寫實的諷刺，即使能有這樣的東西，也不是造謠和誣衊而已。而現實則是矛盾的統一。一般人祇見其統一，於是一切太平，無所感，亦無所愛，渾渾噩噩過去了。而魯迅則能看出這矛盾的所在。例如魯迅的『立此存照』，就是這樣寫法。

「近來的日報上作與附「專刊」，有講醫藥的，有談文藝的，有談跳舞的；還有「大學生專刊」，「中學生「專刊」，自然也有「小學生」和「兒童專刊」；只有「幼稚園生專刊」和「嬰兒專刊」，我還沒有看見過。

「九月二十七日，偶然看申報，遇到了兒童專刊，其中有一篇叫作救救孩子！還有兒童作品，教小朋友不要看無用的書籍，如果有工夫，「可以看看些有益的兒童刊物，或則看看星期日申報出版的兒童專刊，那是可以增進我們兒童知識的。」

「在手裏的就是兒童專刊立刻去看第一篇。果然，發見了不忍刪節的應時的名文：

### 小學生應有的認識

最近一個月中，四川的成都，廣東的北海，湖北的漢口，以及上海公共租界上，連續出了不幸的案件，便是日本僑民及水兵的被人殺害，國交顯出分外嚴重的不安。

小朋友對於這種不幸的案件，作何感想？於我們民族前途關係是極大的。

國際的交涉，在非常時期，做國民的不可沒有抗敵禦侮的精神；但國交尚在常態的時期，却絕對不可有傷害外僑的越軌行動。倘若以個人的私忿，而殺害外僑，這比較殺害自國人民罰加一等。因為被殺害的雖然是絕少人數，但會引起別國的誤會，加重本國外交上的困難；甚至發生以外的糾紛，把整個民族復興運動的步驟亂了。這種少數人的無意識的軌外行動，實是國法的罪人，民族的敗類。我們當引為大戒。要知道這種舉動，和戰士在戰爭時的殺敵致果，功罪是絕對相反的。

小朋友們！試想我們在國外的僑民，倘使被別國人非法殺害，雖然我們沒有兵艦派去登陸保僑，小題大做。我們政府不會提出嚴厲的要求，得不到絲毫公道的保障；但總禁不住

我們同情的憤慨。

我們希望別國人民敬視我們的華僑，我們也當敬視任何的外僑；使傷害外僑的非法行為以後不再發生。這纔是大國民的風度。

「這一「大國民的風度」非常之好，雖然那「總禁不住」——同情的憤慨——還嫌過激一點，但就大體而言，是極有益於敦睦邦交的。不過我們站在中國人的立場上却還「希望」我們對於自己，也有這一「大國民的風度」，不要把自國的人民的生命價值，估計得只值外僑的一半，以至於「罪加一等」主殺奴無罪，奴殺主重辦的刑律，自從民國以來（嗚呼二十五年了！）不是早經廢止麼？

「真的要「救救孩子。」這一於我們民族前途的關係是極大的！」

「而這也是關於我們的子孫。大朋友，我們既然生着人頭，努力來講人話罷！」

第三魯迅對於事與人的關係的看法，也是統一的。大概世上有二種對於人與事的關係的看法，一種是看人論事，一種是看事論人。而這都是片面的。有些社會科學家對於

論列事象之際，每每不願牽及人的方面去，而忽略了這種事却是這一種人做出來的。而有些文藝者却相反，總以為那人基本是不錯的，於是把他所做的錯事，放在一邊不再論列了。（例如上海文藝界對於周作人，會有這樣的評論。）這樣，便成為論人不論事，或論事不論人了。這在我們以為都是片面的。典型的事（包括典的議論）必然有典型的人，作為它的担当者而出現。人與事是不能分離而看的。有一位『社會科學家』說，魯迅的罵人作風，本來是要不得的。這彷彿說，魯迅是專對人不對事的。但魯迅所打擊的人，却正是社會的典型的存在。例如現代評論派的陳西滢，新月派的梁實秋，裝着革命才子或猛將的架子之類的人物，如楊邨人和第三種人的杜衡，這些都是中國文壇上的典型人物。瞿秋白說：『現在的讀者往往以為華蓋集正續編裏的雜感，不過是攻擊個人的文章，……其實不但『陳西滢』就是『章士釗』（孤桐）等類的姓名，在魯迅的雜感裏，簡直可以當作普通名詞讀。就可認做社會上的某種典型……揭穿這些卑劣，懦弱，無恥，虛偽而又殘酷的劊子手和奴才的假面具，是戰鬥中不可少的陣綫。』這可說是最好的說



明。我們還可以回答說魯迅專愛攻擊個人的誣蔑者，祇要看魯迅在跟創造社論戰和跟現代評論派論戰態度上的不同，就可以證明這話是誣蔑。在對創造社論戰時他並不反對革命文學的基本原則，他反對的是革命的急進論者，兩者相距是不過遠的。而在實際上，若干青年給予魯迅先生吃了不少虧（註十二）但他從來沒有形諸筆墨過。據廣平先生說，魯迅是明知有些人是給他當上的，但他還去上當。魯迅對待人，實際上是最寬厚的，但其人已經做出了某種事，而這事於社會絕對有害的時候，他却決不放任過去了。他對事和人的統一的想法，在關於太炎先生二三事一文中便可看出。

第四，他永遠是看住當前的現實，而又矚望於未來的。因之，他對事物的看法，正有如斯大林在辯證唯物論與歷史唯物論裏所說的想法：『最重要的不是目前似乎堅固的而已經衰亡的東西，而是正在產生與發展的東西，即使這東西目前看來還是不堅固的；因為對於辯證法祇有正在產生與發展着的東西，纔是不可征服的。』魯迅先生這一種

〔註十二〕可參考文藝陣地上廣平先生魯迅和青年們一文

思辨法則是極堅定的。他常說，幼稚是不要緊的，幼稚是成長的徵兆。他又說，榛楛弗剪，這才能成深山大澤。勸人不必一定要刪少年所作。他非常同意有島武郎與幼者裏：『你們若不是毫不客氣的拿我做一個踏腳，超越了我，向着高的遠的地方進去，那便是錯的。』『像喫盡了親的死屍，貯着力量的小獅子一樣，剛強勇猛，捨了我，踏到人生上去就是了。』這些話，他爲之特寫一節雜感，這可以看出他的精神所在了。

同時，他又是雖着目於現實，但又高於現實的。這才是真正的現實主義的精神。一方面重視新生的事物，一方面又注意於將來的發展，這在他看來是所以完成世界的變革任務的。如生命的路：

「想到人類的滅亡是一件大寂寞大悲哀的事；然而若干人們的滅亡，却並非寂寞悲哀的事。」

「生命的路是進步的，總是沿着無限的精神三角形的斜面向上走，什麼都阻止他不得。」

「自然賦與人們的不調和還很多，人們自己萎縮墮落退步的也還很多，然而生命決不因

此回頭。無論什麼黑暗來防範思潮，什麼悲慘來襲擊社會，什麼罪惡來褻瀆人道，人類的渴仰。完全的潛力，總是踏了這些鐵蒺藜向前進。

「生命不怕死，在死的面前笑着跳着，跨過了滅亡的人們向前進。」

「什麼是路？就是從沒路的地方踐踏出來的，從只有荆棘的地方開闢出來的。」

「以前早有路了，以後也該永遠有路。」

「人類總不會寂寞，因為生命是進步的，是樂天的。」

「昨天我對我的朋友L說：『一個人死了，在死者自身和他的眷屬是悲慘的事，但在一村

一鎮的人看起來不算什麼；就是一省一國一種……』」

「L很不高興，說：『這是Natur（自然）的話，不是人們的話。你應該小心些。』」

「我想，他的話也不錯。」

總之，像魯迅那樣能深刻地探求社會現象之本質，能把自己的思慮與現實發展相適應，能掘發並抓住典型事物與典型人物，能把思想在全面性與局部性之間統一起來，而肆應於現實的批判上的，那確是很少見。而他那整個雜文的精神，我們可以用一個名

詞概括它，那就是實踐批判論的精神。我們還是讓他自己來說明這一精神吧。

「不過，提口說，發寶論都十容易辦。但在批評上應用，在創作上實現，就有問題了。批評與創作都是實際工作。以過去的經驗，我們的批評常流於標準太狹窄，看法太膚淺了，我們的創作也常現出近於出題目做八股的弱點。所以我想現在應當特別注意這點：民族革命戰爭的大眾文學決不是只局限於寫義勇軍打仗，學生請願示威……等等的作品。這些當然是最好的，但不應該這樣狹窄。牠廣泛得多，廣泛到包括描寫現在中國各種生活和鬥爭的意識的一切文學。因為現在中國最大的問題，人人所共的問題，是民族生存的問題。所有一切的生活（包含喫飯睡覺）都與這問題相關；例如喫飯可以和戀愛不相干，但目前中國人的喫飯和戀愛却都和日本侵略者多少有些關係，這是看一看滿洲和華北的情形就可以明白的。而中國的唯一出路，是全國一致對日的民族革命戰爭。懂得這一點，則作家觀察生活，處理材料，就如理絲有緒；作者可以自由地就寫工人、農民、學生、強盜、娼妓、窮人、閹佬，什麼材料都可以，寫出來都可作為民族革命戰爭的大眾文學。也無需在作品的後面有意地插一條民族革命戰爭的尾巴，翹起來當作旗子；因為我們需要的，不是作品後面添上去的口號和矯作的尾巴，而是那全部作品中的真實生活，生

龍活虎的戰鬥，跳動着的脈搏，思想和熱情，等等。」

自然我們也不難想象：魯迅對於他被批評的事物某些要點的抓住，有時是憑着一種直覺的。即他不是把事物放在實驗室用顯微鏡來窺視，找出它的本質的東西，而是高瞻遠矚直覺地抓住這要點的。也正惟他是直覺地感到的，所以他能以豐富的感情訴之於讀者，而使讀者感動。魯迅的這種直覺，決不是純主觀的離開實際的倏然而來倏然而去的直覺，這是從他革命的實踐與經驗中鍛鍊出來的一種匕首似的堅硬的東西。這種直覺，是現實主義的，不是空想或幻想的，是人間的，不是世外的。換一句更切當的話，那就是一種『識力』。我們要如何才能獲得這一種識力呢？從歷史的智識，從實踐的經驗，從廣博的學殖，從平時綿密的思慮與觀察工夫；而魯迅則具有了這一切。魯迅的偉大，那真是無可比擬的。他是個戰士，而他竟也是個預言家。這是魯迅先生自己所認為悲痛的吧。直到今天，我們真的看到了當初尙未現出原形，但已被魯迅揭破，或刺了一下，而今天竟變出原形來了的虫豸和狐鬼！

## 五 戰 鬪 文 學 的 提 倡

魯迅先生是常常把自己的雜文，擬之於投槍與匕首的。不錯，魯迅的雜文，是中國當前最有力的戰鬪文字。這原因正如我們在上面所說明的：處在半封建半殖地的社會裏，他們的生活樣式，是渾然的，是直覺性的；他們的思維法則，是依附於形象而展開的；他沒有最高的抽象思維，沒有原則的分析與綜合的能力。要教育他們，要推進他們，甚至要鞭策他們，魯迅式的雜文，將能起很大的功用。

本來人們也有若干氣質上的不相同：有的有富豐的感性的認識，有的有更多的理性的認識。大體上說，近代資本主義國家，由於產業的分工造成的智力與體力勞動的分工，一方面出現了更多的思想家，另一方面也造成人們的思慮的複雜化，繁密化，科學化，能接受較高抽象的理論。而前資本主義國家裏的人民，比較就不同了。前者是較富於理

性的認識；後者是較多於性感的認識。同時，在同一社會裏的人們，文化教養比較高的就比較富於理性的認識；文化教養比較落後的，也就比較常用感性為認識的工具。然而這並不是說，感性認識與理性認識是不相貫通的；也不是說感性認識一定是低級的形式，而理性認識則是高級的形式。錯誤的理性認識，每每還不如那戮力於實踐而獲得的感性認識，更易於接近真理。因為真理是具體的，也是現實的。文學在某些場合，是具有更大的宣傳作用，更堅固的思想影響，因為它是訴之於讀者的感性認識，鼓勵行動，從實踐中而堅定他的意志和識力的。同時，文學也是具有更廣大的普遍性，因為思想的專門家，在任何社會裏是比較佔少數的。在整個的生產分業上講，思想專門家，是廣大的繁多的生產分業上的一小部分。但這不是說，思想專門家就是特種人類，也不是說，廣大的生產勞動之間，就產生不了思想專門家。儘有很多的思想家是從勞動者之間產生的，而思想却還是勞動的產物。思想專門家，不過是勞動生活經驗積累中一個整理者或調整者而已。但，我們同樣不能不承認：人們最易於接受的文化教養，怕是從文學開始的。而魯迅式的

的。雜文，正可以說是思想教育過程中的哺乳工作，特別在中國這一社會裏是更值得重視的。

關於魯迅式的雜文，杜埃先生會有過很好的估價，我們可引用在下面，他說：

「雜文在文藝戰綫上所佔的地位，是和戰場上的哨兵或輕騎隊一樣的。它在攻擊醜惡的現實的時候，是一枝短小而又犀利的匕首。然而，這匕首同時也得剖出現實的本質——整個內容發展的美。」

「一篇好的雜文，固然是最能正視現實，最能跟現實作鬥爭的東西，但主要的作用，還在於它能從現實的表面而深入現實的本質；能從個別的到全體的，從複雜的到具體的，這些種種色彩的社會現象的關聯中，去把握和處理。在滌除銹毒的工作中顯現出美的光彩來；在顯示光彩中警惕着黑暗侵凌，找尋更多的新因素，而培養和發展這些光彩。正確地指出現實發展的路向。」

「雜文要做到這一點，是不能不被要求着須有高度的政治警覺性和強烈的正義感的。從雜文的一般性質看來，我們可以曉得它在激變的極度複雜緊張的社會生活中，有了怎樣光輝的價值。它有一般文藝作品所不及的地方，這些都表現在它對於事件剖示上所具的警惕、明朗、



潑辣、尖刻、敏銳諸種特色上。這裏要作爲楷模的，要算是魯迅先生的雜文了，在它所有的雜文中，尤其是二心集和偽自由書充分具備了這些特點。

「這就非常明白：雜文在我們新文學運動中不是初生的花草，而是已經有了很好的果實的了。」

「然而，也曾有人認爲：諷刺的時代已經過去。文藝上的諷刺作品，變成了歷史的東西。原因是新的政治環境，全民族的抗戰已代替了「舊式的」可詛咒的生活。因此，文藝上的針砭工作，無須繼續。這見解在某點上說，是對的。但不是全對。」

「所謂「對」的理出應該是：國內政治上的紛擾和民族感情的抑鬱的時代，在某種程度說已被偉大的統一戰綫及全民戰爭所克服。於是，會針對着某一歷史時期的諷刺作品，在今天看來是成了過去的東西。（但某些部份直到現在還是存在着。）」

「所謂「不是全對」理由在於特定的歷史時期，雖已成爲過去，但這不能得出「今後文藝上的針砭工作無需繼續」的結論。因爲在今天，爲整個民主政府，爲整個抗戰所不容的事物還很多，這正須要文藝界執行諷刺工作的戰士努力的。」

「所以諷刺工作，在整個抗戰文藝上仍然是需要，且必須以更大的努力，發揮它特有的戰鬥作用。所不同的，今天的諷刺方向有了轉變，諷刺的原則有了新的根據。我們所要加以無情地諷刺的，不是同一戰線的友黨友軍，而是戰線之外的敵人和障礙物，以及潛藏在戰線之內的頑固，反動，腐敗，落後的諸傾向。」

「可是，抗戰以來，這方面的工作做得很少。這現象固然由於主觀努力的缺乏，但對於這工作發生懷疑，也是重要原因之一。在這裏魯迅風在上海的出版，是十分值得注意和推崇的。不過，這工作還未遍及於整個文藝戰線。那麼，目前再次的強調提出「魯迅式雜文之再建」不是無意義的了。」

「自然，所謂雜文這東西，不一定都是諷刺的。但我們這偉時代所要求的，是有着輕騎隊和匕首似的，有着機敏的突擊似的高度戰鬥特質的東西。而這東西，在我們的國度裏只有用「魯迅式」三字，才足以代表。」魯迅式雜文之再建「口號之擴大的提出，在目前的戰爭中，有着它更豐富的客觀根據：第一，戰爭到了極端緊張的階段，這要求了文藝發揮其更高的戰鬥機能。第二，敵人，親日漢奸，托派的一切醜惡伎倆，須加以迅速的無情的針刺和揭發。第三，抗戰中腐敗的

社會階層生活，封建的，自私的，偏狹的，頑固的，貪婪的，愚蠢的，奸狡的，反動的，凶暴的，悲觀的，麻木不仁的一切有害於抗戰的國民的意識形態，也在緊張的戰爭中起其進步的或更退步的演變。魯迅式雜文就是打擊這些退步和推動這些進步的有力武器。第四，第二次帝國主義戰爭的火把正在點燃中，許多似是而非，魚目混珠的論調出來了，國際陰謀家在抗戰中的無恥活動更加肆意了。這須要雜文把它致命的諷刺。第五，在複雜緊張的戰鬥生活中，對於瞬息發生的事件（如叛徒汪精衛的通電，文章敵寇一切挑撥離間的造謠等等）一般的文藝作品很難，即刻加以打擊。而魯迅式雜文就最能勝任這個工作。第六，大多 的讀者在戰爭中，閱讀長篇的著作是困難的，而雜文正具有一般文藝作品所無的特點，使讀者在極少的時間內可得到明快的指示。

「所以站在擁護政府，擁護統一戰線，擁護抗日利益，堅持長期團結，抗戰到底的立場上，魯迅式雜文應有其十分輝煌的工作。」

「魯迅式雜文之再建工作的實踐，首須向這猛鷲似的戰鬥家學習，特別是他那表現在雜文裏頭的高度的政治警覺性，和不可屈服的精神。」

「把魯迅的基本風格，及其戰鬥的傳統，在當前這新的歷史階段上盡量的發揮出來，將是

整個文藝兵團之戰鬥力的提高，是沒有疑義的。」

這一意見，是正確的。但當初在上海對於魯迅式雜文的論爭，却有比他所指陳的不  
要諷刺這一點以外的更多意見。我們可以歸納為如下的幾種。

第一，要戰鬪的，不要諷刺的。這在上文已經明白給予答復了。

第二，要明快的，直接的。不要『紆迴曲折』的。但這裡關於『紆迴曲折』反對者始終  
沒有明白的剖明。最初提出這一個意見的阿英先生，其所舉的例，是我的捫蝨談〔註一〕

和申報自由談上的「碎語」〔註二〕。而這大概是不能稱為『紆迴曲折』的。但魯迅的  
『紆迴曲折』的雜文是那些呢？大概總是指墳裏的若干雜文，如說胡鬚，論照相之類。或  
者，如偽自由書裏若干短評，多諷刺與示意的作品吧。如果說這猜測不錯，那麼，我以為這  
樣『紆迴曲折』的風格，正是他成為文學作品的必要條件。理由是什麼呢？它有形象性。  
它是思想性與形象性的最高的結合。誰能否認文藝上形象性的重要。

〔註一〕此書已由世界書局出版。〔註二〕見世界書局橫眉集。

第三，於是由『紆迴曲折』而更進一步的說法，那便是魯迅的雜文，是沈堆累贅的。〔註三〕而我們則需要大衆化，明白，曉暢這樣的說，沒有人能夠反對它不正確。文體上的『沈堆累贅』無論如何是要不得的。而要大衆化，也正是我們文學的經典似的原則。但問題不是在這一點上，因為彼時批評『魯迅風雜文』的沈堆累贅的可沒有舉出一個例子來。（自然，例子總該有的吧。）問題是在提出者的意見裏，要將報紙上的流行的短評，來代替魯迅的雜文的作風。這在他們有時也不免引用我所編的大家談上的短評，而作為『優秀』的例。但這樣的東西，是不夠的。報紙上的流行短評和魯迅雜文有程度之差：那就是流行的短評，一般祇停止於社會現象的一般批評，而沒有做到社會現象之本質的把握和掘發。固然，要在短短的幾百字或者千把字裏，把讀者從事物的表面現象帶到事物的本質意義上去，那的確是隔了一層，要多少費點心思來讀的，但這一種費心思是要緊的，祇有這樣才能使讀者接受，消化，而發生戰鬥的力量。我們祇有把時行的短

〔註三〕這是楊晉豪的意見。

評，提高到魯迅式的雜文，而不應該就把時行的短評，來代替魯迅式的雜文。因為時行的短評之缺少堅強的思想性，思想的正確性，那是很顯然的。集納主義的作風，是以純客觀相標榜的，（實際上則大都是資產階級意識的表白）它無法或者不願做到這一點。——即如我在爲大家談上寫的短評，原稿上較爲尖銳深刻的語句，是常常被主筆先生刪去的，或者甚至『吃沒』——而這則不是大衆化與否的問題。

第四，於是又有進一步主張：雜文應該寫得深入而淺出，而魯迅的雜文，是深入的，但不淺出。其實不是這樣的，魯迅雜文所具的形象性，是淺出的手法之一。魯迅雜文裏那種從日常經驗談似的形式中表現出問題的本質來的做法，正是淺出的手法之一。問題又不在這個『深入淺出』上，而在於對魯迅那種闊大的經驗世界的生疎上。例如，中學生不理解阿Q性，不大能唸懂阿Q正傳，這是不是要魯迅來試一試，降低一級看看呢？不是的，內容是決定形式的，形式是應該竭力淺出的，但內容的深入和形式的淺出，有一定的最大限度。超過這最大限度，那就必須把內容損傷或改動了。我們試把這『積極的』

『消極的』從日本傳過來的名詞，用大衆語來代替一下看。我們就沒有『有勁兒』、『死皮懶搭的』這彷彿有點接近，然而不全對勁。我們固然也可以把『典型』譯作『路數』，把『思想方法』譯作『思路』，但『路數』無法分別『類型』、『思路』的『路』也不全等於方法。『路』字至少包含些『自然趨勢』的意思，而『方法』則是自然之抽象法則。而『帝國主義』不同於『洋鬼子』，又是非常明白的。這就是限度。但這麼說，並不是我們反對淺出；儘可能的淺出是必要的，而改易或損害內容的淺出，則不必要。魯迅的雜文，或魯迅式的雜文，要求淺出，也有限度。正如時行短評不能代替它一樣。又正如毛澤東式的政治論文不是魯迅所能做到的一樣。投槍與匕首，不同於大刀與槍砲，也祇有各盡其用而已。何況所謂深入淺出，是淺出爲了深入；正如普遍是爲了提高。若以此而謂魯迅雜文的讀者範圍，因之縮小，其爲用不宏，但時間却把魯迅雜文讀者範圍擴大了。魯迅的每一篇雜文，即在今天來看，依然彷彿覺得是新作的，『將來是現在的繼續，於現在有用，於將來也有用。』這就是魯迅雜文的本質。這彷彿是，時間在一樁樁證明

魯迅雜文的思想性的正確，時間又把魯迅的雜文淺出了。但首先接受魯迅雜文的影響，的却已經爲他的血與肉與生命，而敢於，或已經拿起戰鬥的武器，盡了現實的推進作用，使魯迅的雜文，又淺出了一層。

第五，是對於魯迅雜文的學習上的意見：他們反對守成，主張創造。他們說，魯迅有魯迅時代的雜文，我們有我們時代的雜文。我們的雜文儘可不必模擬魯迅。這話也是對的。但又不全對。說是對的，要創造，那還有錯嗎？但創造不是天才家的專有品，也不是廢書不觀的天才家的事，新文化的創造是在一定的舊文化的基礎上出發的。文化創造是接受過去的文化遺產，予以批判地加工的意思，祇有不是活在歷史社會而活在天國裏的人，他可割斷歷史離開地面，騰雲駕霧。然而這終只是出奇的想象，無聊的傳說。創造是舊的革新，而這舊的太抵已凝固，硬化了。但魯迅雜文還沒有到硬化的時代；正如阿Q時代還沒有過去。然而在他們看來是硬化了，因爲統一戰線的時代，不需要諷刺，戰鬥而已。（可悲的人呵！你們的臉早給魯迅揭破了。不是諷刺，是寫實呢，在虛偽的社會裏，寫實是容易



成爲諷刺的。這是一而其次，卽就魯迅雜文裏所包涵的革命的傳統精神，又那一樣不值得我們的學習承繼，甚至於誠心誠意的模擬呢？也祇有接受這一種革命傳統，才能寫出魯迅式的雜文；而以這爲守成，則守成還是可貴的，因爲它已經乘有了這一種革命傳統，而肆應於他自己生活着的社會裏去了。他正在創造呀！自然，一字一句之亦步亦趨，那本來不是亞斯多德——這文藝上第一個提出『模倣自然』的口號來——的模倣的意思。那是八股作風，魯迅雜文的本身作風，就會否定這一種魯迅式的。因爲魯迅雜文的風格，已如我們所說，是多樣的，是不拘一格的，是萬象俱備的。

第六，爲想否定魯迅式的雜文的必要，彼時又有人喊出寫作偉大的傑作的口號，這真是中國文壇的『一戶』。那一戶用俗語來表明，便是『屋裏燒缸竈，出門唱有老。』是『空心大老官』的作法。他們一面要求你『深入淺出呀』『大衆化呀！』措着塊極其堂皇的招牌；但轉了個背，馬上另扯起一面大旗『要有偉大的傑作呀！』中心的目的，無非要撲滅魯迅風的雜文。而自己還是一無所有。愛財並不是好習性。但『空心大老官』

是不願以汗血換得錢來的。偶有所得，也並不吝惜，一揮手之間，就全盤告罄了。而於別人『日計有餘月計不足』的嚴謹的工作，則不值一哂。『不淺出呀！』左面打了一個耳光。看看不夠腫；於是又『沒有偉大的傑作呀！』右面也加上一個耳光。自己是偉大了！因為自己住在天空裏。忘却實踐的人，是不會愛惜自己或別人僅有的成績的；而不愛惜自己或別人僅有的成績的人也，決沒有實踐的決心。於是最後又拿出一個『致命拳』：『寫寫魯迅風的雜感，坐坐咖啡館閒談談談。』還是魯迅所曾經剝下過皮的那作風的殘餘。但這派論客的論調，正是彼時他們預備今天來投降的準備理論。魯迅雜文或魯迅式雜文之可惡，就在於此。

那麼，魯迅死了以後，魯迅式的雜文是否有了呢——或者在鍛鍊，或者在發生？有的。而且部分地在開展。自然，沒有達到魯迅那樣的成就，那是不用說的。從魯迅的路而模上岔路去，也是有的。沈吟於文字之間，抑揚於格調之中，這樣的做法，怕也有人。但我們却可以說，這不是主要的現象。相反的，一般人以為魯迅式的雜文所可詬病的，是諷刺；然而，

我以它爲『諷刺得還不夠刻毒』是蜂螫而非匕首。是『紆迴曲折』然而我以爲它還不夠『激盪汪洋』有闊大的豐富的思想性。是『晦澀不淺出』然而我以爲它還不夠深入。太過『直白無餘』是僅停留於現象的解釋，而沒有直入事物的本質。而這主要的原因，怕還在於作者對於魯迅的革命的傳統精神沒有深入的瞭解，而自己生活的空疎，社會關心的冷淡，更是魯迅風作者的致命的打擊。

現在，我以爲不是魯迅式的雜文要不要或者應該有不應該有的問題。而是每一個雜文作者應怎樣承繼魯迅的革命的傳統的問題。魯迅風的雜文，不但今天要，而且將來也要。它可以諷刺，它何嘗不可以歌頌。何況中國的社會的發展，是多麼不平衡呵。即在今天，從政治方面講，澈底實行民主抗戰的有那地區，而偷漏黃金，包庇私運，舞法作弊的地區更不少。從人民的政治覺醒講：有捨身爲國的青年，但也有窮居終日專談生意經的大學教授；有積極參加抗戰的工農大衆，但也有逆來順受，不管誰是主子祇要納稅過日的平頭百姓。前進的政治勢力，積極的抗戰分子，固然是我們創造新中國的主要力量，然而

萎靡，沈澱，苟安，偷惰的國民習性，却做了反對抗戰的叛徒和頑固派的政治上的消極基礎了。我們還須要襲擊呢！我們是應該拿起這一戰鬪武器——魯迅式的雜文的。

不信，請看張若谷那樣的『十五年寫作經驗』如不加以襲擊，我們的文壇，將會變成什麼樣的文壇。而空有對於魯迅精神的理解，却『善於變化，毫無特操』如徐冠宇者，又是怎樣的一種人物？爲要打擊論敵，背出魯迅，以達到他們政治上『和平』的主張的宣揚目的，從壓低張若谷轉而打擊中美日報，這又是怎樣的一種卑鄙的作法。然而魯迅的偉大，是不容易讓別人當作『化石』看的。魯迅已經教導我們，能看穿這些人的嘴臉了！

我們還要魯迅式的雜文，爲的我們要戰鬪文學！

附  
錄

此  
页  
空  
白

## 魯迅先生的藝術觀

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

別人以爲我經過這一次的校對和看稿，對魯迅先一定認識得更清楚，可是我實在

更糊塗。『蚍蜉憾大樹，可笑不自量』今天我要來論斷魯迅先生的學術思想，我還畢竟是隻蚍蜉而已。

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

這就算是我打邊鼓的開場。



## 一 藝術的功利主義

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

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

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

「文藝運動了……」

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

五四新文化運動，一方面是啓蒙運動，而另一方面却又是資產階級的思想解放運動。因爲是啓蒙，它的着目點，便是社會的改造——是功利主義的。而資產階級的思想解放，也就是反封建的思想鬪爭，那又是個人主義的，或個性主義的。可是在初期，功利觀念比個人主義更顯明，首先要揚棄的，必須強調這新的社會意義，否則，它便無法立脚。一到稍爲立定脚跟，那就傾向個人主義去了。周作人先生最初主張的『人的文學』，在反封建的意義上講，那是帶有功利的目的的。但在個性與自由的強調上講，却有是個人主義的。這可說是周作人先生——也是那時的一般新文學創導者——『言志』與『載

道』合一的時期

但嗣後，周作人先生和俞平伯先生首先懷疑起平民文學來，以爲文學多少是貴族性的，尤其詩。周作人先生開闢了『自己的園地』，俞平伯先生說起自己的『嚶語』，南方又有所謂創造社一派，從東京搬一尊『文藝女神』，『繆司』，『繆司』之聲不絕於耳。黑旋風成仿吾先生輪起班斧，一下就斲到魯迅的吶喊：『庸俗！』這裏所謂庸俗，便是指點功利色彩太濃。魯迅先生說：『我是不薄「庸俗」也自甘庸俗的』（故事新編序，全集第二卷四五頁）。魯迅先生一開始，便站在這一功利觀點上。然而五四新文化運動中個人主義的本質，却由周作人先生揚其波，創造社助其瀾，到一九二七年直前，確然發揚光大了。

大革命以後，創造社諸君子從象牙塔裏，『奧伏赫變』出來。重新叫繆司之神穿起甲冑，拿起武器，這叫做『藝術的武器』，要用以攻破『武器的藝術』的，可是這『武器的藝術』走了火，錯打在本也拿着『藝術的武器』的魯迅身上。魯迅先生回了幾槍，但

並不傷人，仍舊握手言歡了。這就是『左翼聯盟』的建立，使藝術服從於革命，發揮他的武器性。這就使靜居北平的知堂老人感到不安，出了一冊小冊子，大致說到五四新文學運動是承認明末『公安』『竟陵』的，是言志一派，而隱隱指點左翼文的『載道』却另有一番解釋。

「……但他後來就有點「癡」起來，他不知從那裏拾來一種學說，將一百多個夢分爲兩大類，說那些夢想好社會的都是「載道」的夢，正宗的夢應該是「言志」的，硬把志弄成空洞的東西。然而孔子曰：「蓋各言爾志」，而終於贊成會點者就因爲「志」合於孔子之「道」的緣故也。」（南腔北調全集第五卷六十一夏。）

「……其實，從前反對衛道文學，原是那樣吃人的「道」是不應該衛，而有人要透底就什麼道也不衛；這「什麼道也不衛」難道不也是一種道嗎……」（偽自由書全集第四卷五二三頁。）

在這裏，魯迅先生的藝術的功利觀，是辨證論的，不是機械論的。其一，所謂主觀的

「志」被人欣賞時，就變成客觀的道了。其二，反對衛道的，須是個實物，例如吃人的禮教，但不能什麼道都不衛，吃那門飯說那門話，你說是言志，却已爲了「那門飯」而衛「道」了。「言志」和「載道」必須從社會學的見地來看，才能中肯。所以我們又可以說，魯迅先生的藝利觀，是站在社會的見地上的。他非常反對藝術的個人享樂和藝術的功利主義。

「……還有，以爲詩人或文學家高於一切人，他底工作比一切工作都高貴，也是不正確的觀念，舉例說，從前海涅以爲詩人最高貴的，而上帝最公平，詩人在死後，便到上帝那裏去，圍着上帝坐着，上帝請他吃糖果。在現在，上帝請吃糖果的事當然無人相信了，但以爲詩人或文學家，現在爲勞動大衆革命，將來革命成功，勞動階級從豐報酬，特別優待請他坐特等車，吃特等飯或者勞動者捧牛奶麵包來獻上，說：「我們的詩人請用吧！」這也是不正確的……」（二心集全集 第四卷二二九頁。）

「……在文學戰線上的火還要「韌」。所謂韌，就是不要像前清做八股文的「敲門磚」的辦法……門一敲進磚就拋棄了，不再讓他帶在身邊。」（同上二四頁）

所以魯迅先生的藝術功利觀，決不爲己！——報酬從豐，或借着敲門，而是爲人，爲社會，這在他『我怎麼做起小說來』這篇文章裏說得更明白！

「……自然做起小說來，總不免自己有些主見的。『啓蒙主義』以爲必須是『爲人生』而且改良這人生。我深惡先稱小說爲閒書，而且將『爲藝術的藝術』看作不過是『消閒』的新別號……」南腔北調全集第五卷一〇八頁。）

這議論，也夠庸俗了的，庸俗的應吃班斧。但這庸俗的後面，却有不庸俗在，決非『英雄』、『才子』甚至於『美人』所能做到的；那就是不爲『己』。要解釋這庸俗的功利觀，可以借古人一句話：『無爲而無不爲』，祇有對己無爲才能對人對社會無不爲。魯迅先生想以藝術教育羣衆，那真是想得無微不至的。真有他那無不爲的精神。他在『關於翻譯通信』裏說：

「——但我想：我們的譯書，還不能這樣的簡單，首先要決定譯給大衆中的怎樣的讀者。將這大衆，粗粗的分起來：甲，有很受了教育的；乙，略能識字的；丙，有識字無幾的。而其中的丙是在讀

書「範圍」之外的，啓發他們的圖畫，演講，戲劇，電影的任務，在這裏可不論。但就是甲乙兩種，也不能用同樣的書籍，應該各有供給閱讀的相當的書。供給乙的，還不能用翻譯，至少是改作，最好還是創作，而這創作，又必須並不只在配合讀者的胃口，討好了，讀的多就夠，至於供給甲類的讀者的譯本，無論什麼，我是至今主張「寧信而不順」的。——」（二心集，全集第四卷三七六頁。）

從這一節看來，也許以爲魯迅先生的藝術觀，是機械的，是割裂而不統一的。但沒有人更深切理解；在這多階級社會裏，本來只是複雜不統一而的，『以子之矛，攻子之盾』。祇有這樣，才能到達藝術統一的境界。藝術的功利主義，必須應着社會的組織形態，在總的發展的趨向下，發展着去。這是爲人生的藝術的最正確的觀點。

## 二 藝術的寬容

魯迅先生雖然拿着這『藝術的武器』，但他決不亂砍人，除却那臨陣脫逃的叛徒，

死守封建壁壘的餘孽。對於一切向前進行的活動着的文藝作者，他是給予他以非常多的鼓勵。他常常說，不怕幼稚，幼稚是成長的開始。在一九三〇年『左翼聯盟』第二次大會席上（地址在銀行公會，茅盾先生從日本回來第一次參加這集會。）魯迅先生曾演說幾句，他叫同志們要勇敢地寫。偉大的作品一時無法產生，不偉大的作品此刻還得有。批評家標準提得太高，創作家不敢下筆，這是不對的。歷史決不能脫節，偉大是在歷史繼續中成就的……我還記得他說過和『我怎麼作起小說來』那一篇文字裏同樣的意思的話：

「還有一層，是我每當寫作，一律抹殺各種的批評。因為那是中國的創作界固然幼稚，批評界更爲幼稚，不是捧之上天，就是按之下地，倘將這些放在眼裏，就要自命不凡，或覺得非自殺不足以謝天的。」

但這種對藝術寬容的態度，彷彿是對藝術上的功利主義是相反的了。不恰恰是相成的。藝術的發展，有它一定的方向。這方向不移動，那就沒有它的發展。那是永遠懸了個



方向，却永遠不謀達到夢想家的做法，就因為要使藝術成爲改良人生的武器，必須從各方面入手。懂得魯迅先生這一種精神，那麼對於目前文藝大衆化和大衆文藝的討論，就可以解決一半了。而且據魯迅先生的意見，對於同一方向者的寬容，却正是促成那打擊反動的反封建的作品的成長方法之一。

「那些了不得的作家，謹嚴入骨，惜墨如金，要把一身的作品，只刪成一個或三個字，刻之泰山頂上，一傳之其人，」那當然聽他自己的便，還有鬼蜮似的「作家」明明有天神天將保佑，姓名大可公開，他却偏要躲躲閃閃，生怕他的作品和自己的原形發生關係，隨作隨刪，刪到只剩一張白紙，到底什麼也沒有，那當然也聽他自己的便。如果多少和社會有些關係的文字，我以爲都應該集印的，其中當然夾雜着許多廢料，所謂「榛楛弗剪」，然而這才深山大澤。現在已經不像古代，要手抄，要木刻，只要用鉛字一排就夠了。雖然排印，糟蹋紙墨自然還是糟蹋紙墨的，不過祇要一想連楊邨人之流的東還在排印，就無論什麼都可以閉着眼睛發出了。中國人常說「有一利必有一弊」，也就是「有一弊必有一利」：「揭起小無恥之旗，固然要引起無恥羣，但使謙讓者

潑刺起來，却是一利。」（且介亭雜文二集全集第六卷四二六頁。）

他在『答徐懋庸並關於抗日戰線』裏，更明顯的寫出這一種寬容精神。

「……我以為應當說：國家在抗日的旗幟，或在國防的旗幟下聯合起來，不能說作家在國防文學的口號下聯合起來，因為有些作者不寫「國防為主題」的作品，仍可從各方面來參加抗日的聯合戰線……我以為在抗日戰線上是任何抗日力量都當歡迎的，同時在文學上也應當容許各人提出新的意見來討論，「據新立異」也並不怕……」（且介亭雜文末編，全集第六卷五三七頁。）

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

「過去的經驗，我們的批評常流於標準太狹窄，看法太膚淺；我們的創作常常現出近於出題目做八股的弱點……它（指民族革命戰爭的大眾文學——作者）廣泛得多，廣泛到包括描寫現在中國各種生活和鬥爭的意識的一切文字……我們如需要的，不是作品後面添上去

的口號和矯作的尾巴，而是那全部作品中真實生活，生龍活虎的鬥爭，挑動着的脈搏，思想和熱情……」（且介亭雜文附集全集第六卷五九一頁。）

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

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

「……譬如在帝國主宰之下，必不訓練大眾個個有了「人類之愛」，然而笑嘻嘻地使他變為「<sup>大</sup>同世界」一樣，在革命者們所反抗的勢力之下，也決不容用言論或行動，使大多數人統得到正確的意義。所以每一革命部隊的突起，戰士大抵不過反抗現狀這一種意思，大略相同，

終極目的是極爲岐異的，或者爲社會，或者爲小集團，或者爲一個愛人，或者爲自己，或者簡直爲了自殺。然而革命軍仍然能够進行。因爲在進軍的途中，對於敵人，個人主義者所發的子彈和集團主義者所發的子彈，是同樣能够制其死命，任何戰士死傷之際便要減少軍中的戰鬥力也兩者相等的。但自然因爲終極目的的不同，在行進時也時有人退伍，有人落荒，有人類唐，有人叛變，然而祇要不礙於進行，則愈到後來，這隊伍愈成爲純粹精銳的隊伍了。」（二心集第四卷三一頁。）

還有些目前討論大衆文學的人，都主張舊形式的利用，這理由也不錯，但我以爲沒有放在歷史發展上來看，歷史的發展，須注意時間的曲折，和空間的複雜。『榛楛弗剪』才成深入大澤。這是一。喬松巨木，不長於不毛的荒山上，這是二。通俗與偉大，其間有必然的關聯，無通俗無以成其偉大。『一將成功萬骨枯』以別人的生命換取一已的地位，是不應該的。但從事業的成就上說，大事業的成就是植根基於無數小事業的成就上的，這都是不滅的真理。魯迅先生在爲『連環圖畫辨護』一篇文章上說：

「我看慣了繪畫史的插圖上，沒有「連環圖畫」名人的作品展覽會上，不是「羅馬夕照」就是「西湖晚景」，便以為非那種物事，不足以登「大雅之堂」的，但若走進意大利的教皇宮——我沒有游歷意大利的福，所走進的自然只是紙上的教皇宮——去，就是看見凡有偉大的壁畫幾乎都是舊約、耶穌傳、聖者傳的連環圖畫，藝術家史家截取其中的一段，印在書上，題之曰「亞當的創造」「最後之晚殮」，讀者就不覺這是下等這在宣傳了。」（南腔北調集全集第五卷四〇頁）

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

### 三 真實與階級性

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

實，怕應該是現象的本質的把握，與形象的集中的表現吧。魯迅先生和創造社筆戰時代，有人以為魯迅先生反對革命文學，這是錯的。魯迅先生所反對的是不切實際的口號文學。他反對掛招牌，主張實幹，是實在的。（見三間集全卷第四卷九七頁。）他以為政治先行，文藝後變，也是實在的。（見三間集現今的新文學的概觀全集一四三頁）但他並不根本否定文藝是為人生的，是足以改良人生的——文藝底精神教養的作用。他主張有那種文藝的出現，應在那種社會環境之下。而他所極端憎惡的，便是無力的空喊。他有好幾次批評到那時創造社諸君子所寫的不真不實的革命文學。

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

「野雉！我再不怕黑暗了。」

偷兒我們反抗去！」（三閒集文藝與革命全集第四卷九八頁）

「……至於創造社所提倡的，更澈底的革命文學——無產階級文學，自然不過是一個頭目。這邊也禁那邊也禁的王獨清的從上海租界裏遙望廣州暴動的詩 Pong Pong Pong，鉛字逐漸大了起來，只在說明他會爲電影的字幕和上海的醬園招牌所感動，有模彷彿洛克的十二個之志而無其才和力。郭沫若的一隻手，是很多人推爲佳作的，但內容說一個革命者革命之後，失了一隻手，所餘的一隻還能和愛人握手的事，却未免失得太巧。五體四肢之中尙失去其一，實在還不如一隻手；一條腿就不便，頭自然更不興了。只準備失去一隻手，是能够減少戰鬥的勇往之氣；我想，革命者所不惜犧牲的，一定不只是這一點。一隻手還是窮秀才落難後來終於中狀元諧花燈的老調……」（三閒集全集第四卷一四八頁）

這都是從作品的虛僞和感情的裝點上下針貶的。所以彼時魯迅先生的文學的社會觀，還是全從藝術的真實性出發，他總以爲『文藝可以改變環境那是「唯心」之談，事實的出現，並不是如文學家所豫想。所以巨大的革命以前的所謂革命文學者，還須滅亡，待到革命略有結束，略有喘息的餘裕，這纔產新的革命文學者爲什麼呢？因爲舊社會將

近崩壞之際，是常常會有近似帶革命性的文學作品出現，然而其實並非真的革命文學。例如，或者憎惡舊社會，而只是憎惡，更沒有對於將來的理想；或者也大呼改造社會，而問他要怎樣的社會，却是不能實現的烏託邦；或者自己活得無聊了，更空泛地希望一大轉變，來作刺激，正如飽於飲食的人，想吃些辣椒爽口，更下的是原是舊式人物，現在社會裏失敗了，却想另掛新招牌，靠新興勢力獲得更好地位……『三閒集全集第四卷一四四頁』這彷彿有點過於機械的理解，但不能不說是抓住了彼時空頭革命文學家的癢處。

真實文藝的產生，應有他一定社會的基地，那是不錯的。所謂文藝的改造社會的任務，尤須正視黑暗與暴力，予以暴露和揭發——所謂從憎惡（其實還是愛）的感情出發，那也是對的。這邊的破壞，就為那邊的建設掃除了障礙物，但在一九二七年後，革命文學的興起，也有社會的基礎，這却不可忽視。辦證法有所謂『對立的根原』一個原則，即在社會的一個大反動時間，每每有一個『反對』的力量，這力量便是產生革命文學的根源。但因為這對立的根源，總是潛在的，要使之形像化，比較困難。而要使習於這黑暗環



境下的人們，理解這潛在的力量，又更困難。這近似帶革命性的文學作品的出現，就是爲將來真的革命文學打下基礎。真實之被認識，固在於主觀（作者）與客觀（讀者）之融合上，但在某種社會環境下，主觀不易被客觀認識，而真實也就隱約模糊了。但從歷史的發展過程中來看，這真實還是存在的。所以要認識並把握這『對互的根源』下產的真實，非從藝術的階級性來觀察不可。自然『近似帶革命性的文學作品』要算是真正的革命文學，還值得攷慮。但這存在可不可忽視的。

但魯迅先生把文藝的真實，來放到階級性來觀察時，也有如下的話：

「……「人性」的「本身」又怎樣表現的呢？譬如，原質和雜質化學的性質，有化合力，物理學的性質有硬度要顯示這力和度數，是須用兩種物質來表現的，倘說要不用物質而顯示化合力和硬度的單單「本身」無此妙法；但一用物質，這現像即又因物質而不同。文學不藉人，也無以表示「性」，一用人，在階級社會裏，即難於免掉所屬的階級性，無須加以「束縛」實乃出於必然。自然「喜怒哀樂人之情也」，然而窮人決無開交易所拆本的懊惱，煤油大王那會知道

北京檢煤渣老婆子身受的酸辛，飢區的災民，大約總不去種蘭花，像闊人的老太爺一樣，買府上的焦大，也不愛林妹妹的……倘如表現最普通的人性的文學爲至高，則表現最普通的動物性——營養，呼吸，運動，生殖——的文學，或者除去「運動」表現生物性的文學，必當更在其上。倘說我們是人，所以要以人性爲限，那麼，無產者就應爲是無產階級，所以要無產文學……」（二）  
 心集全集二一四頁）

這對於文學之必然有階級性，說得非常透澈。然而文學的真實性和階級性，在怎樣情形下，才能統一呢？決不是那一階級人說出來的話，可以代那一階級的真實的。在階級壓迫的社會裏，被壓者由於壓迫者所教養與感化，依然且有和壓迫者階級相同的意識，但這意識顯然是不真實的。這須從歷史的社會的兩種見地來看——那從社會的動的法則來看。從封建社會到資本主義社會，這歷史的路，雖有不同的曲折，但趨向是大抵不走準的。但在新舊社會交替之間，階級的對比，一定更來的顯明，而階級意識的對比，也能把握了。代表新興階級的作品，那是接近歷史的社會的真實了。在這裏，魯迅先生就竭

力提倡戰鬥，才能把握動的現實。才能接近歷史的社會的真實。

「……生在有階級的社會裏而要做超階級的作家，生在戰鬥的時代而要離開戰而獨立，生在現在而要做給與將來的作品，這樣的人實在也是一個心造的幻影，在現實世界上是沒有的。要離開地球一樣，也離不開，焦躁着，然而並非因爲有人搖了搖頭，使他不敢拔了的緣故……所以雖是「第三種人」却還是超不出階級的，蘇汶先生就先在預料階級的批評了，作品豈能擺脫階級的利害也，一定離不開戰鬥的。蘇汶先生就先以「第三種人」之名提出抗爭了。然雖抗爭之名義爲作家所不願受，而且也跳不過現在的，他在創作階級的，爲將來的作品之前，先就留心於左翼的批評了……」（南腔北調集全集第五卷三六頁）

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

「中國的左翼理論家是否真指「忠實於自己的藝術作者」爲全是「資產階級的幫閒者」？據我所知道，却並不然。左翼理論家無論如何愚蒙，還不至於不明白「爲藝術的藝術」在發生時，是對一種社會的社會的成規的革命，但待到新興的戰鬥的藝術出現之際，還拿着老招

牌，來明明暗暗阻礙他的發展，那就成爲反動，且不只是「資產階級幫閒者」了。至於忠實於自己藝術作者，却並未視同一律。因爲不問那一階級的作家，都有一個「自己」這「自己」就是他本階級的一分子，忠實於他自己的藝術的人，也就是忠實他本階級的作者，在資產階級如此，在無產階級也如此。……」（南腔北調集全集第五卷一二六頁）

然而，戰鬥是要緊的，忠實於他本階級，在將他本階級的意識形態，形像地表現爲藝術作品，而給放在歷史的的洪流裏，客觀上可能使這作者，成爲階級的叛徒；巴爾扎克是如此，果戈里是如此，魯迅先生的初期也如此。從這就開始了魯迅先生的創作。

×

×

×

寫到這裏，祇好再來一條尾巴。預擬的題目是『魯迅先生的藝術觀的創作方法』，寫到這裏，字數已近萬，而時間也再不允許我，祇好就此帶住。截去下半段，不寫了。本來最初的意思是，想寫魯迅先生的創作方法的，但因此不得不略述他的藝術觀。可是這『略述』竟變作了詳述了。而本來想寫一點小意思，反而無法寫出。祇好等以後有機會再寫，『李杜文章在，光芒萬丈長』，其實不寫下去，也好的。

## 魯迅的創作方法

### 一 作品的產生過程

半年前爲了答復一位年青朋友的關於寫作的問題，我寫過一篇短文作品的產生。說明『一篇作品的產生，不外有二種過程。其一是在生活實踐中對於某種事象，看出一點什麼意思來了，覺得非把這意思提供給大家不可，於是就把這意思作爲作品的組織力，把一切事象交織在這一意思裏，用形象化的手法給這意思烘托出來……其次，有的作者寫作時却不一定看出了一點什麼意思，然後動筆，而是憑着對某種事物的趣味，覺得心癢癢的非寫它出來不可……這趣味是在生活實踐中主體和客體的融和之下產生的。因之這作者的中心思想——也就是他對於事物的真理的把握——就包容在這

趣味中表白出來了。』

在四年前，我寫了一篇『鄉長先生』校後記，附在鄉長先生這小說的後面，另收在文藝短論裏，關於一篇作品的形成，有比以上更具體的意見。那文章的一段如下：

「一篇作品的形成，大抵有三條路子：第一，是親身體驗過的生活的記述。當然，其間也經過刪酌，伸縮，添加，穿插，針對一個主題前進，並不是原原本本寫下來的。但也因為是親身體驗過的，這作者就很容易在回憶中，喚起當日舊有的感情，跟着感情跑，或把現實歪曲了，或祇把握了現實的半面，而誤認為整個的趨勢……雖然跟着回憶跟着感情寫下去，也許這作品的感人的力量較為廣泛，日本的某批評家說德永直的沒有太陽的街，島木健作的獄，所以能獲得大多數讀者，使作品更富通俗性，原因是在作品中有個「我」可以看到。彷彿也就是這個意思。但我覺得這畢竟是一個自然主義的作者，不同於現實主義的作者的態度。第二，是觀察的路子。便是一個作者，爲了要發揮他主觀的某一種主題，於是去搜集材料，彷彿考據家搜集例證似的，或在現實社會裏，或在歷史的古藉裏搜集材料。這危險是不難明瞭的。那便是過分的強調了主觀。在這裏

主觀的正確性，既有相商餘地；而在其表出上，也必然露出所有人物或場面，是被拉到故事裏來的痕跡。人物既非典型的活動，場面亦少有有機的展開，所謂作品的形象性將在這裏夭折了位置。這，我以爲，同樣是理想主義的作者不同於現實主義的作者的態度……第三，是什麼的路子呢？恕我說不出一個適當的名詞，但作品的形成是這樣的：作者在生活的實踐中，從社會現象的底裏，把握到它最本質的東西。這東西叫作者在生活中，時時會跟眼前的人物事件、場面，作個顯明的對比，因而引起了憎它、或愛它的正義感，叫作者抑遏不住的不得不拿起筆來抒寫描畫。有時，也許作者爲了環境的關係，有意的把這最本質的東西，放在極不相稱的形象裏——如把精神勝利的士大夫精神，放在雇農的阿Q身上，用以側面諷刺辛亥革命，在表面上是非常不相稱的。但作者却以極高的藝術手腕，在精神勝利與農民性型的相同點上，將阿Q統一起來了……

（其實，果戈里的外套與鼻子，也有同樣的作法——作者又註）但一般的作者，總是把這最本質的東西，通過相稱的形象，極有力量的表現出來。這條路，則是現實主義作者不同於自然主義與理想主義作者的。」

這樣來分作品的不同的產生過程，自然不免有點機械；但也正和哲學上的派別一

樣，不論如何的五花八門，總不出唯心論與唯物論的兩大陣營。便是這上面所指的第一條路子，也還是主觀的路子。自然主義是植根於哲學上的形而上學唯物論的。

魯迅先生的創作方法，一般說來是取第三條路子。是現實主義的創作方法。魯迅先生的作品，差不多沒有一篇不從憎與愛中迸裂出來的。

實現主義的作者，第一要避忌的，便是不寫不熟悉的事物。但現實主義的創作方法不同於自然主義的創作方法者，便是前者寫熟悉的事物，却不跟着熟悉的事物跑，取客觀的態度，而是站在人類理想的高崗上予以適切的批判的。但這又不同於一般理想主義的創作方法，抹殺現實的歷史的發展，將『人間』換作了『天上』。魯迅先生對這一點有很好的意見。

曾經有兩個青年寫信給魯迅先生，問小說的取材，怎樣才有意義。『一個是專就其熟悉的小資產階級的青年，把那些在現時代所顯現和潛伏的一般的弱點，用諷刺的藝術手腕表示出來；一個是專就其熟悉的下層人物——現在時代大潮流衝擊圈外的下



層人物，把那些在生活重壓下強烈求生的慾望的朦朧反抗的衝動，刻劃在創作裏面——不知這樣的內容的作品，究竟對現時代，有沒有配說得上有貢獻的意義？」魯迅先生對這二問題，答復如下：

「第一種，非同階級是不能深知的，加以襲擊，撕其面具，當比不熟悉此中情形者更加有力。如第二種，則生活狀態，當隨時代而變更，後來的作者，也許不及看見，隨時記載下來，至少也可以作這一時代的記錄。所以對於現在以及將來，還是都有意義的。不過即使「熟悉」却未必便是「正確」……然而兩位都是向着前進的青年，又抱着對於時代有所助力和貢獻的意志，那時也一定能逐漸克服自己的生活 and 意識，看出新路的。」

在這指示裏，如其讓我們公式一點的來說，現實主義的創作方法，必須注意如下的條件：

- 一、熟悉的材料。
- 二、正確的認識。

### 三、生活實踐中看出新路。（新的暗示。）

而主要則在於作者的生活實踐。祇有在實踐中才能增加作者的創作的力量和改正創作的路向。所以，我們也可以說，創作產生的過程，也就是生活實踐的過程。

## 二 典型的創造

在魯迅先生的小說裏，最主要的是，人物的典型的創造。魯迅先生的小說的產量並不多，但每一篇裏每一個人物，沒有不是活的。可是他是怎樣創造他的人物呢？我們可先聽聽他自己的意見，再來考察他的作品。他有三四處地方，說到自己寫作的動機和方法的。在我怎麼做起小說來一文裏，他說：

「所寫的事迹，大抵有一點見過或聽到過的緣由，但決不全用這事實，只是採取一端，加以改造，或生發開去，到足以幾乎完全發表我的意思爲止。人物的模特兒也一樣，沒有專用過一個人，往往嘴在浙江，臉在北京，衣服在山西，是一個拚湊起來的脚色。」

「……忘記是誰說的了，總之是，要極省儉的畫出一個人的特點，最好是畫他的眼睛。我以為這話是極對的，倘若畫了全副的頭髮，即使細得逼真，也毫無意思。我常在學學這一種方法，可惜學不好。」（南腔北調集，全集第五卷一〇九頁。）

又說：

「一、留心各樣的事情，多看看，不看到一點就寫。

「二、寫不出的時候不寫。

「三、模特兒不用一個一定的人，看得多了，湊合起來的。」（二心集，答北斗雜誌社問全集

四卷三五四頁。）

又說：

「阿Q的影像，在我心目中似乎確已有好幾年了，但我一向毫無寫他出來的意思，經這一提，忽然想起來了……」（阿Q正傳的成因，華蓋續集全集三六五頁。）

而在阿Q正傳第一章中，有更明顯的說明：

「我要給阿Q做正傳，已經不止一兩年了。但一面要做，一面又往往回想，這足見我不是個「立言」的人，因為從來不朽之筆，須傳不朽之人，於是人以文傳，文以人傳——究竟誰靠誰傳，漸漸的不甚了然起來，而終於歸結到傳阿Q，彷彿思想裏有鬼似的。」（吶喊，全集三五九頁）

在以上這些引徵中，魯迅先生對人物的創造的意見是：一、不以一個一定的人做模特兒，二、要看得多，三、要在心裏活得有鬼似的，四、要抓住特點。這意見，是極對的。徵之於魯迅先生作品中的人物，可說全照這信條履行的。

我們考察魯迅先生的小說，確實盡了最大的藝術的概括力。在他小說裏的人物，肯定的不多，差不多全是否定的。這因為他企望——

「自己背着因襲的重担，肩住了黑暗的閘門，放他們到寬闊光明的地方去。」——墳

這因為他是個——

「是野獸的奶汁所喂養大的，是宗法社會的逆子，是紳士階級的貳臣，而同時也是一些浪漫詩克的革命家的諍友。他從自己的道路回到了狼的懷抱。」——何凝魯迅雜感選集序言。

但他的否定的人物，也有程度上的不同。一種是誕生於封建禮教的土地上爲他所極端憎恨的。一種是爲情感所滋養，却爲理智所否定的。一種是在自然的淘汰中看出他們沒落了，也就不不得不給予他們以真實的沒落的姿態，然而却像慈母一般懷念着他們，有時也給予一些愛撫。

第一種人物的代表是阿Q，我們必須認清：阿Q不僅是代表沒落的農民的典型；（這樣的說法，是機械的將馬克思主義藝術理論來應用的，而且把馬克思主義藝術理論單純化了。）他實在是具有最大普遍性的民族的典型；而這典型正是生長在中國宗法社會裏的。在阿Q這一典型的根底裏，魯迅先生給孳化了不少的其他典型。例如孔乙己那是多少帶有阿Q性的；但是屬於阿Q這典型裏『比較可愛』的一方面的。和孔乙己可作對照，同樣也是阿Q性型裏孳化出來的，那便是已經帶有幾分城市流氓氣的高老夫子；還有肥皂裏的四銘和孔乙己，高老夫子都不同，但也有相同的地方；在他道貌巍然處，有和孔乙己相同；在他陰險虛偽處，則又有和高老夫子相同，自然他多一分『謹嚴』

也就更多一分『險暗』。這又與高老夫子的流氓氣不同了。而四銘又與弟兄裏的張沛君有共通之點。這一類典型的鑄成，魯迅先生確實沒有選定一個固定的模特兒，而是從『一點意思』——也就是『一個觀念』裏孳化出來的。這觀念是連系着魯迅先生彼時反封建禮教的生活實踐的。我們從魯迅先生的思想發展過程中來考察，在初期——即在辛亥革命前後——魯迅先生是個個性解放的倡導者；而魯迅先生的主張個性解放，是承受尼采的部分的哲學思想的。這思想又和他那感受於中國農村社會裏潛存着的莊老的哲學，並在他舊學傳統中對於莊老哲學的濡染因而養成的那愛自由的精神，相融合的。這一反禮教的基礎，也就是中國要完成其資產階級民主性革命的歷史的基礎；魯迅先生就從這基礎上出發，在他胸壑裏滋養了一種德謨克拉西觀念，用這觀念去照映舊社會的人物，於是阿Q以下這一些典型都顯現出來了。如其讓我們來生造一個名詞：這一種典型的創造，那是觀念的形象化的手法。人物主要是代表一種觀念形態的。其次，為感情所滋養，却為理智所否定的人物，大都是些小資產階級性的人物。在這

些人物裏，多少潛藏着魯迅先生自己的影子，然而却是用極強的理智力予以否定了的。我們從各方面考察，魯迅先生在辛亥革命前是參加過實際行動的。許壽裳先生編的魯迅年譜裏，也說他加入過光復會。光復以後，他在紹興做師範學校校長。他在故鄉，正也是一個新派人物。然而，辛亥革命流產了。革命所帶來的一切，全不如他所期望的，於是他感覺幻滅，消沉，想終老於抄古碑等等的樸學的工作中（見吶喊序）。這一悲觀主義（但不是頹廢）的色彩，是充滿在魯迅先生的精神中，直至一九二七年大革命爲止。這在兩地書裏，表白得很爲明顯：

「說起民元的事來，那時確是光明得多，當時我也在南京教育部，覺得將來很有希望。自然那時惡劣分子固然也有，然而他總失敗。一到二年二次革命失敗之後，卽漸漸壞下去，壞而又壞，遂成了現在的情形。其實這也不是新添的壞，乃是塗飾的新漆，剝落已盡，於是舊相又顯了出來。使奴才主持家政，那裏會有好樣子。最初的革命是排滿，容易做到的，其次的改革，是要國民改革自己的壞根性，於是就不肯了。」（全集第七卷四七頁）

然而魯迅先生決不把自己停留在這悲觀的情調裏，他希望將來，便是比現在好一點點的將來，他也希望，而且他相信將來是可以好一點點的，因為他相信進化。這就使他把『不平』代替了『悲觀』終於成爲戰士了。（見兩地書）

但人誰能抹殺業已起來的悲觀與憤激的感情呢？從吶喊的頭髮的故事中的N君起，以至徬徨裏酒樓上的的呂緯甫，孤獨者的魏連殳，傷逝的涓生，全部充滿着感傷的氣分。N君，呂緯甫，魏連殳——這三人是舊的小資產階級意識、思想、感情的表白；涓生却是五四以後新的小資產階級的思想、感情的表白。他們是同屬於一個類型的。魯迅先生把他們的憤激、不平、消沈、沒落的姿態，非常感情的地描繪出來，並不給予批判，却真實地留下了一個時代的影子。而同時，除N君外，他們的產生，却正是五四文化運動消沉下去，新紳士派抬起頭來的時候，——民族資產階級不願澈底完成他的革命的任務，開始向封建勢力帝國主義妥協投降，資產階級的學者終於做了『老虎總長』的尾巴，這時候，魯迅先生又看到了民元後的倒退情形了，於是他再也不能如在新青年時代主將祇許吶



喊不許悲觀似的把他的悲憤遏止住了。這一類人物的出現，在徬徨裏較吶喊裏爲多，也就是這個緣故。

是新的幻滅嗎？不；這世上有過這樣的新的幻滅，但五卅展開了血旗，大時代又在我們的面前展開，魯迅先生拿着七首趕上去。從『孤獨』、『傷逝』而終於躍入雜感的陣地。

但從魯迅先生對於這些人物典型的創造方面來考察，這是屬於『感情的融鑄』的一類的。這里有略略近於自然主義的作品的產生的過程。但魯迅先生的客觀的現實主義的手法，却沒有把讀者帶到這些人物的靈魂裏去，雖然是感動了，然而分明看出他們沒落的影子。

再次，是樸實的一羣。在其根底上，這些人是可愛的。但客觀上，他們是時代的俘虜。然而一到時代環境改變得好一點的時候，他們却可能成爲有力的戰士。魯迅先生沒有看到過大城市，如上海的英勇的勞動羣衆，他所接觸的却是那些秉性上得天獨厚的農民，

和若干農村裏出來的青年。這一類的典型裏，有閩土，愛姑，祥林嫂。閩土是農民的堅韌性格的代表，愛姑是農民倔強性格的代表，祥林嫂是個被壓迫狂的人物的典型了。把這典型的本質開展開來，在智識份子裏，就有幸福的家庭裏的「他」——一個堅毅不拔的青年，在端午節裏的方玄綽——一個不懂世故的純正的學者。這里不是完全的否定的人物，但有他們應該被否定的特質。那就是魯迅先生所常常指示的跟惡劣環境搏鬥的精神，他們全沒有。他們是環境下的犧牲品。這些人物，魯迅先生大概是實見過的人物，的擴大或縮小，是用一種素樸的綜合力，給形象化起來的。魯迅先生的朝花夕拾裏有一個女性——長媽媽，這是一個給魯迅先生有非常影響的女傭人，而閩土，愛姑，祥林嫂以至幸福的家庭裏的「他」，方玄綽，一樣流過了長媽媽的靈魂。這是中國農村社會最樸質的共有的優秀的性格，在這裏維繫着魯迅先生將來的希望；在這裏也有使魯迅先生終於站到人民大眾的利益上來奮鬥的力量；這是中國將來應該被發揮出來的民族『魄力』(Energy)。魯迅先生在創造這些典型的時候，是如實地表現着的。而且像閩

土這一人物，還是確有其人的。朝花夕拾裏有從百草園到三味書屋一篇，中有一節云：

「這是閩土的父親所傳授的方法，我却不大能用。明明見他們進去了，拉了繩，跑去一看，却什麼都沒有，費了半天的力，捉住不過三四隻。閩土的父親是小半天便能捕獲幾十隻，裝在叉袋裏叫着撞着的。」

所以這一類的典型人物，可以說，魯迅先生是大半實見過的。

魯迅先生創造典型的人物，大概是有如上的三種，同樣又有各種不同的表現方法。那便是其一，從實社會的一大羣的人物裏，看出了某種共同的特質，形成了一個『觀念』，再把這『觀念』放到某種一定的形象裏去，而這形象未必就同於原先人物的形象了，這便是觀念的形象化的作法。這一類作品的風格，是諷刺的居多。其二，是從自己的感情裏噴射出來，却又被理性所否定了的人物——這是感情的融鑄的作法，這一類文章的風格是抒情的調子居多，有的則取客觀表現法。其三，便是樸素的將實有人物予以擴大或縮小的方法。——是一種素樸的綜合。這一類文章的風格，大多帶有些詩的喜劇的意

味。

魯迅先生在小說裏所表現的雖然差不多都是否定的人物，這和雜文中所提示的一貫的鬪爭的精神，並沒有不同之處。因為他用意是在於揭露黑暗。魯迅先生沒有寫積極的肯定的典型，那因為在他生活裏，還沒有看到過這樣的人。但表現鬪爭精神的小說，也不是絕對沒有，故事新編的鑄劍，主人公眉間尺，就是『至死不變』的鬪士的英姿。魯迅先生在實社會裏沒有找到這種人物，但從故事眉間尺中看出了偉大，於是把他的戰鬪精神全盤放下在眉間尺身上，給表現出來。我們祇要看下面的一節文章是如何叫人興奮呵。

「鱗人相見，本來格外眼明，況且是相逢狹路。王頭剛到水面，眉間尺的頭便迎上來，狠命在他耳輪上咬了一口。鼎水即刻沸涌，澎湃有聲；兩頭即在水中死戰……」

「黑色人也彷彿有些驚慌，但是面不改色。他從從容容地伸開那捏着看不見青劍的臂膊，如一段枯枝；伸長頸子，如在細看鼎底。臂膊忽然一彎。青劍便驀地從他後面劈下，劍到頭落，墜入

鼎中，湖的一聲，雪白的水花向着空中同時四射。

「他的頭一入水，即刻直奔王頭，一口咬住了王的鼻子，幾乎要咬下來。王忍不住叫一聲「阿唷，」將嘴一張，眉間尺的頭就乘機掙脫了，一轉臉將王的下巴下死勁咬住。他們不但都不放，還用全力上一撕，撕得王頭再也合不上嘴……」（全集二卷，故事新編，五五五頁。）

魯迅先生在兩地書裏曾經說到遇到歧路碰上老虎不得被吃掉的時候還是要咬他一口的話，這和這裡所表現的精神是一貫的。魯迅先生的故事新編，那是不同於一般的歷史小說，遵守歷史的事實；主要是作為傳達自己思想感情的工具的。在這裡，我們又可以看出魯迅先生想像的豐富。

### 三 環境的描寫

一般說來，魯迅先生所處理的小說的題材，很少有動亂的場面。從題材上說，阿Q正傳涉及於辛亥革命的，懷舊也是敘辛亥革命的。這在有些作者，也許會把這些場面，正面

的寫出來。高爾基的母親和四十年<sup>的</sup>第三部，都有直接的正面的動亂的場面的描寫。在這一點上，魯迅先生的現實主義和高爾基的有不同的地方。魯迅先生是靜的現實主義的作者，高爾基則是比較屬於動的現實主義的。在小說創造的成就上，魯迅先生沒有超過高爾基，這是事實。但各人的社會環境不同，出身的階級不同，也就決定兩大作家的創作方法上的若干差異。高爾基生活在浮浪漢，盜竊，賣淫女……種種的下層人物之間。他看到這些人直接參加生活鬭爭的實際狀況，所以他無論寫馬爾華，寫拆爾卡士，都是正面的直接的動的描寫。之後他參加革命行動；革命的領袖，勞苦大眾以及知識分子，他也一一接觸過，在母親中罷工的鬭爭的場面，在四十年<sup>的</sup>第三部十月革命市街戰的場面，他都以極有力的筆觸給描繪出來的。魯迅先生生長在自然經濟支配着中國的農村社會中，而又是紳士階級的子弟，他對農民的純樸的性情有熱烈的愛好，對於封建的黑暗勢力，有猛烈的厭惡；他所寫的小說，多少是用觀照的態度，冷靜的予以側面的分析的手法。同時他從沒有企圖過用高爾基那樣巨幅的篇製，所以他也就不需要壓縮的方法。

將巨大的事變，從一點上給他照映出來。懷舊這一篇小說，可說是將中國一般人民，自農民以至紳士階級，對於辛亥革命的根本觀點與態度，用孩子的純真的眼睛，給側面的照映出來了。這樣經濟的手法，是極可取的，短短的一篇也可當得有些的長篇巨製。

典型的人物的創造，尤須注意典型的環境，而典型的環境的描寫，還得注意到『細節節目』。高爾基描寫一個典型人物時，對於環境的描寫是非常注意的。他彷彿採取『迂迴包抄』的戰略，一步一步的逼緊，於是突然擒住了『人物』——把人物的性格明朗化了。魯迅先生對於環境的描寫，正和他對人物的描寫注意於『點睛』一樣，不主張大大渲染的。

魯迅先生曾在一篇文章裏說過：

「……我力避行文的嘮叨，只要覺得够將意思傳給別人了，就甯可什麼陪襯拖帶也沒有。中國舊戲上，沒有背景，新年賣給孩子看的花紙上，只有主要的幾個人（但現在的花紙却多有背景了），我深感對於我的目的，這方法是適宜的，所以我不去描寫風月，對話也決不說一大

篇。」

這就是魯迅先生對於環境描寫的意見。

但這是不是說，魯迅先生就不選擇典型的環境了呢？不，魯迅先生是以最簡鍊的筆法，畫出這典型的環境的。要畫出像愛姑那樣的倔強的農民性格，他就在一開頭襯托出鄉鎮的生活情調——那航船上的一節的描寫。一個沒落的小資產階級的呂緯甫的影子，他把他放在古城的一家酒樓上而出現。涓生的傷逝，是在公寓生活中，阿Q、孔乙己的環境是在咸亨酒店，茶樓以及為淡淡的風日所吹曬的鄉鎮上。幸福的家庭的主人却是在生活的吵鬧聲絞盡腦汁。這些環境的描寫，都與人物作有機的聯系，使作品成為渾然勻整的整個的東西；沒有脫節，偏輕偏重，甚至於鬆散的情形。

一般的作者，對於環境的描寫有兩種手法。一種是把環境如實地描寫出來，同時，表面上不強求和人物的配合；那就是說，環境不是人物的眼裏所看出來的環境；但這一環境與人物有必然的關聯性，不過是隱藏的。另一種便是一切環境的變動遷移，却是人物



的行動的空間與心理的反映，是在某種程度上作爲人物的陪襯而寫出的。在這一點上說，則前者是屬於靜的現實主義的手法，後則是屬於動的現實主義的手法的。魯迅先生對於環境的描寫，顯然是比較採取後一方法的。但他又不同於有些作者，走到另一極端，把環境全看作是變動的，而沒有它的固定性；這一來，使環境不是一個客觀的存在，而僅僅是人物的心理的反映；於是環境沒有了，人物不在固定的空間上出現了。『我的朋友』張天翼先生的小說，有人批評他太忽視了環境的描寫，一方面使作品成爲故事的演述，另一方面削弱了人物的社會客觀性，這就是他愛用跳躡的筆調，愛用人物的心理來反映環境的緣故。同時，茅盾先生的小說對於作品的場面的描寫是非常注意的，但有人批評他太過細膩了，有如日本的批評家，批評高爾基的表現方法，有點近乎自然主義，是叫人感到沉悶的。然而茅盾先生的水藻行那樣雕刻一般的塑鑄人物與環境，却是非常成功的。

魯迅先生對於環境描寫，既把它作爲人物行動的空間，也把它作爲人物的心理的

反映，很巧妙地——用術語說吧，則是很辯證地——結合着。我們隨便把高老夫子這一篇舉來作個例吧。

這小說是寫一個「時新老八股」的可笑的情形和心理的。是充滿着反封建禮教的精神和對新紳士的譏刺的。

「高老夫子一跑到賢良女校，即將新印的名片交給一個駝背的老門房。不一忽，就聽到一聲「請」，他於是跟着駝背走，轉了兩個彎，已到教員預備室了，也算是客廳……」

「……他們（另一是教務長——作者註）於是坐下；一個似死非死的校役便端上兩杯白開水來。高老夫子看看對面的掛鐘，還只兩點四十分，和他的手錶要差半點。」

「……………」

「「哦哦，」爾礎忽然看見他舉手一指，這纔從亂想中驚覺，依着指頭看去，窗外一片小空地，地上有四五株樹，正對面是三間小平房。」

「「這就是講堂。」瑤圃並不移動他的手指，但是說。」

「爾礎忽然跳了起來，他聽到鈴聲了。」

「不不。請坐！那是退班鈴。」

「……………」

「校役又送上兩杯白開水；但是鈴聲又響了。」

「瑤圃便請爾礎喝了兩口白開水，這纔慢慢地站起來，引導他穿過植物園，走進講堂去。」

「他心頭跳着，筆挺地站在講台旁邊，只看見半屋子都是蓬蓬鬆鬆的頭髮。瑤圃從大襟袋裏掏出一張信箋，展開之後，一面看，一面對學生說道——

「……………」

「他不禁向講台下一看，情形和原先已經很不同：半屋子都是眼睛，還有許多小巧的等邊三角形，三角形中都生着兩個鼻孔，這些連成一氣，宛然是深動而深邃的海，閃爍地汪洋地正衝着他的眼光。但當他瞥見時，却又驟然一閃，變了半屋子蓬蓬鬆鬆的頭髮了。」

「他也連忙收回眼光，再不敢離開教科書，不得已時，就抬起眼來看看屋頂。屋頂是白而轉

黃的洋灰，中央還起了一道正圓形的稜線；可是這圓圈又生動了，忽然擴大，忽然收小，使他的眼睛有些昏花。他預料倘將眼光下移，就不免又要遇見可怕的眼睛和鼻孔聯合的海，只好再回到書本上，這時已經是「泚水之戰」，符堅快要駭得「草木皆兵」了。

「……………」

「他似乎聽到背後有許多人笑，又彷彿看見這笑聲就從那深邃的鼻孔的海裏出來。他便惘惘然跨進植物園，向着對面的教員豫備室大踏步走。

「他大喫一驚，至於連中國歷史教科書也失落在地上了，因為腦殼上突然遭了什麼東西的一擊。他倒退兩步，定睛看時，一枝天斜的樹枝在他面前，已被他的頭撞得樹葉都微微發抖。他趕緊彎下腰去拾書本，書旁邊還豎一塊木牌，上面寫道——

桑  
科 桑

「……………」

從上面摘引的描寫環境方面，魯迅先生是把環境很好的反映在人物心裏。安排在

人物的行動上。前後緊緊的關聯着。他不先把那『教員豫備室』『教室』『植物園』的位置如何如何，來一大段的機械的描寫。他祇把這些地位和情形，在人物的行動中展開來。而使讀者已能想象那一種地位和情形了。但這還是對表現的方法方面來說的。而環境與人物的情調的配合方面，魯迅先生却是更爲注意的。這，我們在上面已經約略指出了。

但魯迅先生對環境的描寫，不僅如中國水墨畫似的，近乎『寫意』，同樣也有西洋畫似的全面的烘托。示衆，不周山（後改名補天）便是很好的例。至於像風波裏的第一節，不到三百字，就把鄉村的氣息，全盤烘托出來的，那確是盡了藝術的最大的概括的力量。

「臨河的土場上，太陽漸漸的收了他通黃的光線了。場邊靠河的烏柏樹葉，乾巴巴的纔罷過氣來，幾個花腳蚊子在下面哼着飛舞。面河的農家的煙突裏，逐漸滅了炊煙，女人孩子們都在自己門口的土場上潑些水，放下小桌子和矮凳，人知道，這已經是晚飯時候了。」

這是如何簡明的一幅圖畫。環境的描寫在魯迅先生的作品裏，同樣佔着很重要的地位的。雖然他企圖寫『沒有背景的年畫』，但正如他所選印的版畫，却很着重於背景的襯染。

#### 四 關於文字技巧方面的餘話

魯迅先生對於文字技巧是非常注意的。記得徐懋庸先生說過，他那鄉裏有位老先生，說魯迅的文章，非常注意音節的和諧與鏗鏘。他會把這意見徵詢過魯迅先生，魯迅先生也承認是的確的。有一位批評家，大概是蘇雪林女士吧（？）說魯迅先生是一位 Stylist，魯迅先生也承認有部分的理由。他說：

「我做完之後，總要看兩遍，自己覺得拗口的，就增刪幾個字，一定要牠讀得順口；沒有相宜的白話，甯可引古語，希望總有人會懂，只有自己懂得或連自己也不懂的生造出來的字句，是不大用的。這一節，許多批評家之中，只有一個人看出來了，但他稱我爲 Stylist。」

『看出來了』是對的，但把魯迅先生僅看爲 *Stylist*，却是這批評家要抹殺魯迅先生的精神的一種手法，魯迅先生是感到不快的。

魯迅先生的文章，最值得注意的一點，是注意語氣的自然。關於文章的風格方面說，從五四到現在就有兩種傾向。一種是力求簡鍊，有時儘不妨損害了文章的語氣的自然，成爲一種半文不白的文章；那在初期作家裏，可以用冰心作代表。冰心的文章，在我看來，受了林譯小說的很大的影響，寫景寫情，常常用四五字一句的簡短的語詞，這不但把真實的意象，不能適切的傳達出來，而且有時連文法也不通了。曹聚仁先生曾經把她的文章分析過，指出很多不通的地方。從這一派衍承下來，沈從文先生和蘆焚先生的若干文章，也極注意於簡鍊的風格，沈從文先生有許多處，連必要的『的』字也給刪去了。有時，讀起來反而覺得拗口。聽慣了，也有些像道士的『唵唵有詞』的音調。而這一派文章風格的另一方面的發展，成爲過多的形容詞與副詞的堆積，彷彿讀到『新文選』似的。而所有形容詞副詞，又全從古書裏摘下來的，文章全失却自然之致。和這傾向不同的，便是

大衆語運動的前後那方言土語的無限制的應用。但應用得較好的，却是老舍和張天翼兩位先生。（有人以爲穆時英也能寫北京語，這是騙騙南方人的冒牌貨，有些是從紅樓夢上偷來的語調。他什麼地方都擺上一個『兒』字和『啦』字，竟把全篇文章成爲『兒兒啦啦』了。）可是流弊也有：『生造』是一，叫人讀了不懂是二。從大體上，我是主張文章裏應該多用方言和土語的，因爲這是增加文章的活氣的。活語彙不能從莊子和文選上去找，應該從活的人的口頭上去找。但人的口頭上的語言，不一定全都是好的，不能代表一個意象的語言，或意義不正確的語言，也還是有的。舉例來說：『吹牛皮』這一語詞，在南方人，大致有『胡說八道』的意思，但住在上海的北方朋友，却把它解釋作爲『閒談』的意思了。『別』字，在北方是有『不要』的意思，但也可解作『另一種』或『離別』，那還不如『不要』來的明確。文章和語言，是應該一致的，但也有分別的文章，是有組織的語言，言語是無組織的文章。要把語言搬到文章上來應用，要注意它的普遍性（不是絕對的，而是相對的）和條理。而文章的條理，却又必須以語氣的自然爲依歸，也就是所



謂順口。魯迅先生的文章就是這樣創造的。這和太多應用土語方言是不同的。

其次，魯迅先生的文章，很受古文的影響；這不是說在他的文章裏有時引用古語，而是他那文章的風格，古樸，簡勁，不事華飾，有從古文脫胎出來的痕跡。我們知道魯迅先生的古文，本來也做得很好，域外小說的譯文和懷舊的古文的小說，文章的樸茂，正和他白話一樣。但他對於古文的運用，也力求語言的自然。懷舊中的對話，雖用文言寫出，但非常適合語氣，這是古文的一大解放；在白話裏，魯迅先生所要求的是『讀得順口』，但接受了古文的簡勁等等的風格。我們試讀魯迅先生所選的唐宋傳奇和魯迅先生的創作小說，終覺得其間的風格有一脈相通之處。

但第三，魯迅先生對於中國的文章語言的組織法，總覺得太過簡單，他還主張歐化，使中國語文，能更繁複一些，能表現更深刻的意思。在藝術論等等的關於理論的譯文裏，他的文章的組織，固然顯得非常複雜，就是作品的譯文，祇要看果戈理的死魂靈與有島武郎的與幼小者，那文章的組織與情調，也有顯然不同。在翻譯方面講，這是譯者能保存

各個作品的真實風格，但在文章方面講，確也使人感到『多樣』的表現方法的可愛。至於魯迅先生自己寫的文章裏，雖然主張歐化，却又使歐化得合語言的自然。例如：

「所以我們的第一要着，是在改變他們的精神，而善於改變精神的，是我那時以為當然要推文藝。於是想提倡文藝運動了。」

在這裏加圈的那些句子，語句的組織，顯然是歐化的。『文藝』這一名詞，兼做了『是』和『要推』兩個動字的『賓詞』，這樣句法的構造，是中國文章裏所少見的，或者可說是沒有的，但這裏我們唸下去一點也不覺得歐化，拗口；反而覺得文章非常的生動，因為這畢竟在中國口頭語上，還是有這樣表現法的。魯迅先生的文章的風格，都是以口頭語言爲本位，採取西洋語法，古文語法的優長而融化起來的。

還有一點值得一提的。照中國人的口語的習慣，一個詞兒，比較是雙音節的多。虎，不單說『虎』，叫『老虎』，北方叫『大虫』。『狗』，我鄉總稱『黃狗』，北方則加個『子』字。形容詞『的』字，是作爲語尾用的，發音時，聲音總較低。『藍的』，口頭上總是『藍藍

的，』或『蔚藍的，』我鄉爲加重其語氣常常用『透藍的，』『碧綠的，』『焦黃的』或『鬆黃的，』這裏仍舊是雙音節。『的』字祇作爲『收音』或『轉音』之用。如『碧綠的小草，』這『的』字，主要是作爲『轉音』用的。『這些小草是碧綠的，』這『的』便成爲收音之用。所以大體上中國口語是雙音節的詞兒較多。中國文章裏連綿詞，成爲文章『朗朗上口』很要緊的因素，也就因爲連綿詞的雙音節，更適合於語言的自然。魯迅先生的文章的音節的鏗鏘，一半是很注意這一語言的自然的趨勢。這也是值得我們研習的。但爲調整音節，將意義全盤割裂，那又爲魯迅先生所不取了。估學衡一文中魯迅先生有一段云：

『中國提倡社會主義的商榷中說：「凡理想學說之發生，皆有其歷史上之背映，決非空懸虛的。造烏托之邦，作無病之呻也。」查「英吉之利」的摩耳，並未做 *Pia of nto* 雖曰之乎者也，欲罷不能，但別尋古典，也非難事，又何必當中加榷呢。於古未聞「觀史之陀」，在今不見「甯古之塔」，奇句如此，真可謂「有病之呻」了。

「國學據譚中說：『雖三皇廖廓而無極。五帝摺紳先生難言之。』人而能「廖廓」已屬奇聞，而第二句尤爲費解，不知是三皇之事，五帝和摺紳先生皆難言之，抑是五帝之事摺紳先生也難言之呢？推度情理，當從後說，然而太史公所謂「摺紳先生難言之」者，乃指「五家言黃帝」而並不指五帝，所以翻開史記，便是赫然的一篇五帝本紀，又何嘗「難言之」。難道太史公在漢朝，竟應該算是下等社會中人麼……」

像這樣的生造句法，歪曲意義，以求音調鏗鏘，那又爲魯迅先生所不取的。「讀得順口，」確也是調整文章音節最好的辦法。但決不能生造。

總之文字技巧雖然是小道，但作品的意象，全憑文字來傳達的。對於文章的修養，也是一個作家所必不可少的初步工夫。我們不必到莊子和文選裏去尋語彙，但我們在日常生活中練習語言的表現方法外，也須揣摩新舊小說中的語句的構造和表現方法，使「毋以詞害意」實在是必要的。這在我們學習魯迅時，也是可注意的一點。

## 後記

寫完了論魯迅的雜文，又把過去所作的兩篇關於創作方法和藝術觀的附上，這就編成了現在這樣的一冊東西，我黯然失笑了。

職業大概最容易改變人的眼光。一切事物，在這眼光中映照出來，呈現各種不同的樣態。以這樣態訴之於讀者，那也就顯出作者的性恪。我在這三篇文章裏，猛然看到了自己。我畢竟是個『教書匠』——曾經教過四五年書的『教書匠』。

『教書匠』的本色，是看來什麼都知道，而實際却什麼都不知道，但還須裝得什麼都知道。教書匠的見解有時是獨斷的，而有時竟不能超出常識以上。他對事物大都取解釋的態度，不能有深入的掘發和闡明。於青年也許有一點用處，因為他用教鞭指點着的是地理上的港灣，海口，通路，山脈；然而他很少能傳達一種藝術作品的境界，所以對企望

爲一個藝術家的人，則又毫無用處。我討厭這一項職業化的人和這一種無生氣的作法。然而，我在文藝批評領域上，所扮演的正是這樣一角色。我想，在這三篇小文章裏，我所盡的這一角色的任務是最周到也沒有了。我不能不黯然失笑。

×

×

×

說是羞怯呢，我常常有這一種感情。然而羞性的另一面是大胆。我有時竟大胆得連自己也吃驚。在抗戰以前，我是很少在公衆面前演講，但有兩次演講，使我頗爲吃驚。第一次，還在中學的時候，學生自覺會舉行星期演講，挨着名冊輪到了，我竟不推病請人代庖，講了一次『衛生不必要論』，論旨彷彿是側重於生活的自然發展，而反對矯揉造作講攝生之道。論證則以江北人的小划子上的產婦爲例：生產了，自己收產，把嬰孩包紮起來以後，仍舊平安無事搖她的船。於是結論：『不講衛生的人，還是活下來，又何必講衛生。』緣這樣的翻案文章的作法，我不很知道是從那里書上偷來的。但我却據爲已有，在公衆面前，指手劃腳的講了一通。這使我直到現在想起還感到羞慚。

第二次，是在一九二七年了。大革命已兆逆轉之機，我從所謂革命策源地廣東回到故鄉，在青年會會所裏一個羣衆大命<sup>會</sup>中，我也登台講了一次。我記不起說些什麼，但大約是屬於痛罵革命的反動傾向的。意思是在表示自己革了命回來的（偉大！）對於反動傾向很熟稔，要人們相信。雖然不久，這故鄉居全國之首，實行清黨了，我有點不幸而言中。但現在想來，那時的白沫四濺，沙聲力喊的情景，依然還覺得羞慚。

我不能忘却的，是我的『稚態』

據說，做母親的，總是把臨到結婚前夕的兒子，還看作是襁褓中的嬰孩的。一到新兒子把他從她的臂抱裏奪去似的時候，她開始憎恨媳子。所以婆媳總難於共處的事實是否確實如此，我不知道，但我對於我自己的靈魂，常有這一種感情，我彷彿從來沒有看到它生長過。真的是太幼稚，太渺小，也太孱弱了。然而我還常常以這稚態顯示於公衆之前。如同那兩次演講似的。

×

×

×

一方面是永沒有生長過的幼稚，另一方面却又顯得教書匠似的蒼白與衰老。這是我一切工作的成績。而這三篇的東西，正說明我這一種作風。我沒有追蹤研習這偉大作家魯迅先生的能力：『李杜文章在，光芒萬丈長，蚍蜉撼大樹，可笑不自量。』我因之想沉默了。

×

×

×

但還須有所申說的，那是關於阿Q的典型性問題。一般人把阿Q這一性型，說是辛亥革命前後落後農民或農村浮浪漢的一種典型。但也有人不同意，說是中國民族性的典型。因為非農民如我們者，正也有點阿Q相。我在論魯迅先生的創作方法裏顯然是採取後者的立說。但在我寫『文學讀本』的時候，我把這意見改變了。因為從典型這一側面說，不可忽略的是階級性的特徵。典型，該是階級性（普遍的）之個性的表現。阿Q是中國辛亥革命前後落後農村浮浪漢的典型，這話是對的；然而由於中國是一個半殖民地化的中國，中國民族是被壓迫的民族，中國的各階級成員，共受了這帝國主義的壓



迫；歪曲了的民族意識，也一同反映在阿Q這一典型；於是阿Q這一典型性，也就更擴大；更普遍了，使我們阿Q之間，也有了這一份『共相』，而把它當作民族性的典型看了。但典型的本質，是階級的，不是民族的；歷史上的民族英雄，實際却是階級的英雄，不過在他握有這一民族的運命的時候，他成爲民族英雄了。希特拉不過是德國反動金融資產階級的典型，而列寧斯太林則爲世界無產階級的革命的典型。但在抹殺階級觀點的民族主義者，却一律把他們當作民族英雄來看了，然而，是錯的。典型的超階級論者，那不過是一種幻覺的追求者，將階級的昇化理論代替了階級的決定論和階級的『奧伏赫變』。我想是不對的。

那麼，阿Q這一典型，似乎應該說是半殖民地半封建中國農村社會裏的雇農或浮浪漢的典型，比較妥當一點吧。

×

×

×

我願以這一冊小冊子獻給對魯迅比較生疎的青年。爲的他是我們的里程碑。中國

的青年是必須從這一條路上走去的。放下那對『革命與戀愛』的公式主義的書籍的『熱戀』，多讀一點魯迅的作品，那該是中國的青年人的幸福吧。但這又是『教書匠』的道德觀了。帶住。一九四〇年八月十日巴人病後記。

上海图书馆藏书



A541 212 0008 7787B

