

怎樣寫抗戰文藝

楊晉豪著

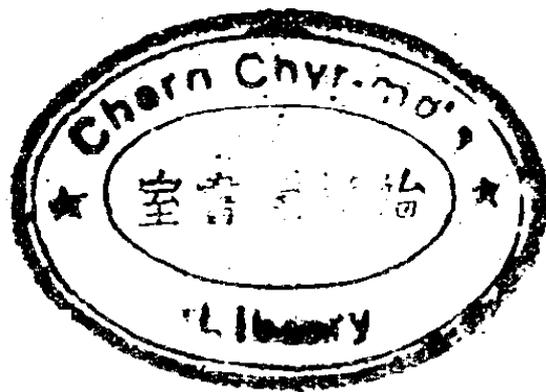


NO. 0739

九之書叢小時戰

怎樣寫抗戰文藝

楊晉豪作



1938

目次

優異的射擊手·····	一
正確的世界觀·····	六
強烈的正義感·····	二四
掘發豐富的題材·····	四〇
鼓動的和教育·····	五九
給大眾多知道些·····	八〇
怎樣進行集體創作·····	九一
報告文學和活報·····	一〇六
發揮文學的行動性·····	一二七
後記·····	一二九

怎樣寫抗戰文藝

優良的射擊手

做一個優良的射擊手，這是對於我們每個中國人的確切的號召，尤其是當這總動員抗戰的血潮中。在前線殺敵的軍士果然不必說，就是在政治、經濟、社會、文化等各領域中活動着的人，也需要揮起各自的武器，向着我們共同的仇敵而射擊。

執着文藝武器的文藝作家，原是以先知先覺的預言者，以闢惡引善的開路先鋒而出現的，在過去曾把自己的作品製成藥綫而引燃了抗戰的火花，現在還當把自己所寫出來的每個字鍊成炸彈，在仇敵的棘壘中炸開一條通



達光明的大道。

這就是我們現在所以要寫抗戰文藝的理由。

從被侵略，被壓榨的現實的展開而說，不但在目今，兩三年前我們早就需要抗戰文藝了的。當一九三六年「國防文學」與「民族革命戰爭的大衆文學」正爲了口號之爭而打着筆墨官司的時候，我曾爲了那時文藝運動的中心口號，「一定要配合現實的新形勢，一定要顯露出目前中國被日本帝國主義者的魔手所扼制下的急迫的任務，一定要能夠號召全國的各階層各程度的文藝者的聯合戰線，一定要具有豐富的戰鬥性，而且具體，明確，簡潔，通俗，能夠立即普遍於各城市各鄉村的人民中間，而動員起全國的人民來衷忱於爭取民族革命的戰鬥，」見拙著現階段的中國文藝問題三九

面)而提出了一「抗戰文藝。」因為它「是完全適合於文藝新運動的中心口號的必需條件；它在縱的方面普遍於全國上下層的民衆和全世界被壓迫被侵略的民族和大衆，在橫的方面包括了文藝、戲劇和音樂等等」(四十面)的緣故。

其實，這不是我偶然觸及而第一次發表的私見，當「一二八事件」結束不久，我在南京江東門中央軍人監獄中痢疾垂危的時候，就已經作過一篇中國文藝界往那兒走的小文章，後來刊載於陳民耿先生主編的時事月報上，當時就提出了文藝新運動的路向應當是提倡和發揮全民族一致的抗戰文藝。這不是我的新發明，而是從現實的解剖中所得到的必然的結論。

所可憾的是，我們中國的文藝界，不但不曾跑在政治的前面，倒常常

是落在政治的後面，甚而至於把政治口號生吞活剝地取用過來，還自居於發明的領導地位而攔斷文壇，統制一切。「抗戰文藝」不是他們的發明，自然要摒之於門外了！

然而，赤裸裸的現實動向，到現在而更明顯地擺在我們的眼前，我們現在所需要着，而且正在不妥協地進行着的，是直捷爽快的抗戰。抗戰成了每個漢奸以外的中國人所了解、所要求、所接受的名詞。在文藝界上，也不得不自然地把那些關門的尾巴主義者——也就是落後的宗派主義者——的機械地固執着的形式丟開，而把「抗戰文藝」當做現在最正確的中心口號抓住來號召全國的文藝作者動員了。

不過，我們決不是形式主義者，我們所要求作家們寫作的「抗戰文藝」

不在外形而在實質，自然更不是一定要作家們把自己的作品罩上一個「抗戰文藝」的帽子。作家們當今必須善用自己的武器，把一枝筆當做一桿鎗，把寫出的字當做無數實彈，而自己要做一個優良的射擊手。

實彈射擊吧，老大哥，

在對面，

我爲你安置三個大紅點。

第一個：滿洲國臭辮子！

第二個：日本帝國主義

加在中國的鐵鎖！

第三個：纏在老百姓身上的苦索！

瞄準着——

射擊着——

射落(1)，

射落(2)，

射落(3)，

然後我把三個重疊在一起；

老大哥，你請一齊動作，

三個紅點一次射落！

（蒲風作，見一九三六中國文藝年鑑五五二面）

文藝作家的所以能够像前敵將士一樣，成爲優良的射擊手的，是因爲他們所寫出的文句，的確能够深中敵人的要害，而致敵人於死滅。這就是抗戰文藝所必然獲得的功能，它間接地或直接地，通過了同胞的心或敵人的心，而最後把那血淋淋污黑的「三個紅點一次射落！」

這三個紅點，給我們提示出了極顯著的射擊對象。射落這三個紅點就是我們目前抗戰文藝的內容，這是當我們寫作抗戰文藝的時候所首先應當具有的認識，也就是作家們在今日所應當具有的。

正確的世界觀

抗戰文藝者顯然與那些唯美主義者或純文藝者的見解不同，在他們的創作中，有意無意間顯露着自己的抗戰意識，而這意識也正決定了他們的創作的成敗。於目今，不必掩飾，在抗戰意識上還多缺陷的作家的確仍有。因而，我們有把它提出來重新說明一下的必要：

第一，抗戰文藝寫作者須有擁護反侵略抗戰的理解：我們對於直接殺敵的戰爭，是應當而且需要給以鼓動和贊頌的。我們對於出賣民族利益的「臭瓣子」，自然要討伐；對於囚禁我們國家的「鐵鎖」，自然要敲毀，對於勒逼老百姓血汗的「苦索」，自然要斬割。這是清道，這是民族革命，這是為求解放的正義的戰爭；這是消滅日後更慘酷的屠殺的必經過程，是我們所老早要求着的。好，現在我們已經是在「應戰」了，而且由於血的教

訓而把被動的「應戰」推移到主動的攻戰了，這實在是做了百年奴隸的我們要自作主人翁的第一次的信炮。

戰聲緊張時大家都覺得快心，

戰聲弛緩時大家都覺得消沈。

戰聲的一弛一張關於民族的運命，

我們到底是要作奴隸，還是依然主人，

站起來呵，勿再存萬分之一的微倖，

委曲求全的苟活決不是真正的生。

追求和平，本來是我們民族的天性，

然而和平的母體呢，朋友，却是戰聲。

（郭沫若作，見戰聲四四面）

郭沫若先生的這首戰聲，和別的詩歌如抗戰頌，民族復興的喜炮等（見全書），把握住了鼓動反侵略抗戰的這一點，是完全正確的。

不過，我們決不好戰，求戰。戰爭摧殘了無數的生靈文化，它實在是恐怖的罪惡的魔鬼。所以如果離開了正確的政治觀點，企圖使異族淪為自己的奴隸，以及帝國主義者爲了爭奪殖民地而所起的戰爭，是不能也把慘酷的血花認做奇蹟，把無謂的犧牲認爲英勇，而不管三七廿一地鼓動它讚揚它的。當「中東路事件」時有些作家把爲帝國主義利用而引起之火拼殘殺得意揚揚地大吹特吹的這種醜態果然不必說，就是在八一三以後有些

刊物上把歐戰時德法的名將和飛行家們的所謂「爲國犧牲」的事跡原封不動地轉述過來，也不是爲訓。

戰爭本身非但不值得鼓動讚頌，而且倒是值得拚擊唾罵的。如果像欣賞鬥牛一樣地只用一種冷眼旁觀的態度靠一枝生花妙筆毫無理性地把戰爭描寫得怎樣地偉大燦爛，如說「炮火是美麗的」等等，這決不是抗戰文藝所要求的作品。我們現在所需的戰爭描寫，必須同時又是表現，在它裏面灌注着作家的理性或世界觀，而這種理性並不是建築於中日兩國國民間的仇恨，而是建築於被侵畧被壓迫者對於侵畧壓迫者間的仇恨，所以不以戰術的觀點而高呼「打到東京去」，或不分皂白地鼓吹「殺盡日本鬼子」，也不是妥當的說法。

總之，我們果然不是非戰主義者，但也不是軍國主義者。抗戰文藝所要表現的是「抗」與「戰」合起來的東西，以抗戰來求解放與和平，而不是以戰爭來求屠戮與仇殺。這是寫作抗戰文藝者所先當具有的觀念。

第二，抗戰文藝作者須有死中求生的意志：我們的抗戰是在求生而不在求死。雖然我們爲了民族的生而不惜一己的死，爲了大衆的生而不惜個人的死，而且要生就該不怕死，要不怕死才能求得生；然而死決不是目的，目的倒是生！

不幸，今日竟有一些失敗主義者，却儘自在鼓吹着「犧牲」，而且要「犧牲完結」，認爲這樣敵人就一無所得；也有一些文學家在贊美着「死」，認死城開禁是幸事，而要我們去耍它一耍；另外有一些「拼死主義者」，

以「予及汝偕亡」和「寧爲玉碎，不爲瓦全」爲原則，而大吹其要「死」。這些官僚、作家和論客，自己願不願意真的「死」，姑且不說，只就這麼單純地着眼於「死」而不着眼於「生」，實在是該死！我們對於「死」的看法可不能這樣地機械。如果把「死」孤立起來說，那末它就是毀滅。個人死，個人就毀滅，全國人民都死光，全民族生命就毀滅，這是無益而有

害的！

所以，我們不能歌頌死，我們要歌頌生，爲了求生，所以要英勇慷慨地去鬥爭；在鬥爭中即使遇到死，但爲它能夠換得更多更久的生的代價，因而它仍然是值得的！我們必須把生的希望，生的決心，和生的把握放到人民的眼前，再叫他們不要怕死怕犧牲，而到底拉開了陰暗的死的帳幕！

且舉傅東華先生所作的死之花（見戰時詩歌選一一面）為例。在前半節他說：

死之來，如閃電，它不容你轉眼。

你隨時隨地都可遇到它。

死這事，一剎那，你爲何怕它！

你要躲它，到那裏去躲它？

死之可怕，只由於你怕它。

你要避它，到那裏去避它？

如今死在空中大步跨，

這是非常正確的理論，但接下去他說：「你偏偏去找它，它倒見你害怕；」這可不一定，如果你去找死，也許會送死，屈死，它不必見你害怕的，我想傅詩人也不肯跑到飛機炸彈之下或睡在火車軌道上找死的。這一句大概是行文之誤，所以小子胆敢把它改寫如下：「你要和它拼一下，它

倒見你害怕」。下句「你一味的怕它，它要笑你太傻」；接着是：

常言道：不自由，毋寧死！

那是悶死，窒死，癩死，瘦死，

其實是：不自由，便已死。

是零星星無結果的死，

我們已經死了這一輩子，

這是極富於煽動性的確論；下面想當是說出一翻指示我們怎樣才能不再無結果而死，以及不死而且從死中再生的大道理來了。可是，很奇怪地，詩人竟得出後面這樣的結論：

而今何幸死城開了禁，

我們何妨痛痛快快來耍它一耍！

轟然一聲便是千條命，

唯有這樣的死法能放死之花，

這樣的死法真叫壯濶規模大，

唯有這樣的死法能叫死神也害怕。

這樣死法，死神是否「害怕」實在是問題，至於所放的「死之花」，我想也只是血跡斑斑而已。老實說，「死城開了禁」，是人間的大不「幸」，「規模大」的「一聲千條命」，可不能隨便來「耍它一耍」。不過，這并不能得出怕死主義者的結論，我們應該強烈地表示死之厭惡，死之痛恨，現在我們既然「隨時隨地都可遇到」在空中大步跨」的「死」，而且「已經死了一輩子」，那就應該積極起來和「死」戰鬥，把「死神」剷滅，從「死」的威脅下解放，從「死」的腳底下蘇醒！

另舉一首王統照先生的死與生（見同書一六面）比較一下，同樣是說理的詩，但它的結論就正確得多，雖然在表面上不及前詩的明快爽宕。在它第一節裏有這樣的句子：

死，難道不是新生的原始嗎？死，他潛藏着生機萌發的將來！

這是對於死與生的正確的辯証的觀點，和傅東華先生所潛藏着的單祇贊美死的大前提，很有異趣。在第二節裏，他又：

我們，不是爲向四圍的觀客博得掌聲，生，在這重頭劇的終場後，

我們，更不爲翻筋斗作滑稽的表現。死，他掀起嚴重的面孔站在當前！

這個演釋說明了我們不是以死爲光榮而求死，當前的所以勇於死，是不得已的爲了求生。再在第三節中摘錄幾句：

死，死何曾給我們威脅，反把我們的精神堅定。

但死得盡嗎？我們的種族，我們自古立國的「神州」。

我們早預備着血肉奪取我們的未來，

以血生血，以力生力，以死亡作再生的援救！

把握住「生」而後談「死」，才不會出那種只起消極作用的毛病，才能使今日的死有明日的生的前途。

第三，抗戰文藝寫作者須有把民族利益與人民利益相統一起來的一元論的觀點。我們這一次抗戰，除掉托派漢奸等一些別有用心的人外，誰都主張要鞏固我們國內的統一戰線，把一切力量滙集到抗日反漢奸的這個總目標上，因為民族危亡是全國人民痛苦的來源，民族復興是全國人民抬頭的機會，所以我們現在必須實行抗戰總動員。

天空上，在翱翔着敵人的飛機，

大地上，已經洒滿了被屠殺的民衆的血跡，

現在，沒有地方，讓我們去苟安逃避，

是退讓還是抵抗，是生還是死！

弟兄們，大家武裝起來，

托起我們的刀鎗，向強盜衝去！

（節錄穆木天作全民族總動員，見抗戰半月刊一，二號合刊五〇面）

日本強盜併吞我們全民族的侵畧政策，使我國內的階級利益的衝突降為對日民族利益的衝突的附屬地位了，在這種場合，我們自然應該緩和一切國內的鬥爭，使有可能把各階級團結聯合起來，爭取抗戰的最後勝利。這決不是國內被剝削階級向統治階級「投降」而為他們効死，倒是為全民族的生——同時是為自己的生而効忠。

然而，這却又不可引出更危險的結論，以爲現在根本不能談民衆的解放和生活的改良，或對於魯迅先生的名言：『將淪爲異族的奴隸之苦告訴大家，自然是不錯的，但不可得出還是做自己人的奴隸的好的結論』（大意），也給了否定。……從民族解放的必要，必須有民衆的解放。……那空洞地藉口階級的利益之名，不首先去從事民族的利益（抗戰），不爲着這目的（抗戰）而拿出與發揚階級的力量者，是同樣的對於階級利益的消極與阻礙。反之，那無理地藉口民族的利益之名，不首先去爲着民族利益而解放民衆，而改良民衆的經濟的生活和政治的地位，以使他們拿出和發揮他們的力量者，是同樣的對於民族利益，即抗戰的阻礙和反對。」

（見魯迅與抗日戰爭中馮雪峯作魯迅與民族統一戰綫。）

簡單地說，抗日、反漢奸與爭取民主權利，在今次的抗戰中是三位一體的。在從前，作家們曾為爭取民主權利而劇烈鬥爭過，在如今，作家們又在為抗日、反漢奸而劇烈鬥爭着，可是除了理論外，在創作上很少能把這兩者貫串起來表現；甚至有些人還在向工農貧民們作募捐買救國公債的說教；更有些人把一切漢奸不問其形成的根由而斬盡罵絕，這實在不是高明的寫法。

第四，抗戰文藝寫作者又該當對於抗戰具有展延的視野：我們不把這一次抗戰孤立起來當做中日兩國間的戰爭，在這次抗戰的本質上，還表現着一切被壓迫者與壓迫者間的抗鬥，一切和平勢力與侵畧勢力間的抗鬥。我國人民，無論在後方前方和失土上，果然與日本強盜結成了不可融和的

怨仇，就是在日本統轄下的東北偽軍和日本國內的被壓迫大眾，也何嘗不與日本帝國主義者有着對立？同時在國際上，中、蘇、法、英、美各民主國又豈不是與日、意、德、波各法西斯國衝突得很利害，而在各法西斯國內，人民大眾與專制政府無疑地也是水火不相容的。這些繁複的關係，在在影響着我們的抗戰，而我們的抗戰也在在影響着這些關係的推移。因而說這次中日戰爭是第二次世界大戰的導火線，未為過當。

所以，這次抗戰表面上只是為爭取民族的解放，而實際上還包含着爭取世界的解放的意義；表面上只是在求得國家的自由，而實際上還包含着求得世界的和平的意義。但是八一三以來的創作，對於中國抗日這個單純主題的發揮雖然很多，而却很少能夠把主題更廣濶更深刻地展延開去，這

實在是一個遺憾。

描寫日本大衆反侵略戰的作品，也不能說是少。黃源所作的小說俘虜（見戰時小說選三二二面），是一個例。他描寫一個日軍中的小兵士小川田太送郎，因爲看見有些弟兄們棄鎗被俘後的安全，因爲不願把自己的性命旺在戰和逃中，最後在八字橋之役，首先擲了槍，做了俘虜。但是，這篇小說的任務，到此還沒有完。於是他又寫出了「中川田太郎不願作一個侵略的軍士，他知道一個真正的軍人應該爲正義爲公理爲保護大衆的利益而戰，他的血不能爲這班狗蛋的狂妄的武力主義而流」，而不以作俘虜爲耻辱的一段故事的發展程序補寫進去，這是把抗戰陣綫展開了的寫法，是很有意思的。像這種寫法，在義勇軍的故事中更多。這些故事，不但使中國大衆

更透澈地知道我們的仇敵只是日本的軍閥，官僚和資本家等而不是日本的大衆，而且還可以使得我們因有這樣的理解而對於抗戰的勝利的把握更大，意志更堅。

不過，這還是抗戰主題的初步的發展，倘若更開擴下去，那末就是對於第二次世界大戰爆發的前因後果及其過程中的各形象，也是可以憑歷史，新聞與想像而寫述出來的。這種構圖，并非以預言的先見之明而誇耀於世，而是爲了使得人民對於現實有廣濶的認識，對於將來有預示的教育而光照於人間的。

文藝創作雖不在說明作者的思想，但總流露着作者的意識，所以，正確的世界觀的把握，實有必要。也只有把握着正確的世界觀的作家，才不

致像照相機樣地只會描寫一些形象的浮面，而能更深入地刻劃出一件故事的本質。不過，文藝不是理論，它主要地是借感情的轉移而起着「宣傳」的作用的，所以每個作家都應該有。

強烈的正義感

凡是確能感動人的文藝作品，無論看來它是寫得怎樣地客觀，怎樣地冷靜，實際上在其中是蘊藏着作者的豐富的情緒的。它有時寫一個好人而使人敬佩，有時寫一個惡人而使人痛恨，有時寫一件被壓迫者抗爭的故事而使人激奮，有時寫一件壓迫者毒害的故事而使人激憤；用正面或反面的描寫，用抒情或寫實的手法，總之是能夠使得讀者的情緒受着這篇作品的

感應的，那一定是在作者或顯或隱地先有着這種情緒的緣故。

情緒便是文藝作品的靈魂。沒有情緒的作品，是僵屍，是木乃伊，即使它的用字用句多麼地纖巧精工，也是不能動人的；它只是字句的堆砌，可不成其爲文藝。

不過，各種人各因其自己的利害關係而各有其情緒的傾向。意大利的法西斯文學鼓勵侵略的戰爭，充滿了暴虐的血腥；西班牙人民陣線派的文藝表現民間的血鬥，染着英勇的氣概；他們的情緒的形態好像相同，可是傾向却恰好相反。在被侵略被壓迫的大衆以及許多有理性的人，一定會厭惡前者而同情後者的，因爲前者的情緒只是獸性的表現，而後者的情緒在客觀上則是正義感的緣故。只有包含着強烈的正義感的作品，才是人間

的高貴的創造。

無疑地，我們的抗戰是正義的鬥爭，我們的抗戰文藝是必然地會含有正義感的。不過，有了它還不够，更且要加強它才行；第一，作者的正義感本身要強烈；第二，要善用文式音節來調正而把它襯托出來。

譬如任鈞，他是我們優秀的青年詩人，抗戰開始後，他寫了一首砲火頌（見戰時詩歌選二一面）：

抗戰的砲火是美麗的，

它是一柄鐵鎚——

抗戰的砲火是可愛的；

將打斷侵略者血污的手足！

它是全民族心臟的鼓動，

抗戰的砲火是美麗的，

它是全民族如虹的氣息。

抗戰的砲火是可愛的；

它是一江清水——

它是全民族共通的語言，

將洗去六年來積下的恥辱！

它是予打擊者最初的，認真的打擊！

不客氣地說，它其實只是幾句變相的標語口號，它是抽象的架空的，它的文句雖似「美麗」「可愛」，實際上可不能給我們真情的感應，爲了它的內容和音節中所顯出的強烈的情緒并不怎樣體貼真實，因而它無法把我們的情緒聳動起來。老詩人楊騷的我們（二二三面）亦有同感。

再如文藝理論家胡風的爲祖國而歌（見三一一面）第一節：

在黑暗裏 在重壓下 在侮辱中

是我底祖國

苦痛着 呻吟着 掙扎着

我底受難的祖國！

這些話非常平凡，然而合乎情理，而且人人有此同感，這是真實的：

再加上他幾番短促的疊句寫將出來，讀來有使人同聲一哭之慘！然而這并不是「悲哀文學」，它在情緒上是有發展的，後面他又寫出「如暴風雨下的樹群，我們成長了；」以及「爲了明天，爲了抖掉苦痛和侮辱的重載……歌唱……戰鬥……喋血……」等，是飽滿着沉毅深切的抗爭情緒的。因爲它的情緒是真實的，寫來是合理的，所以讀來深刻動人。

從理論上說，任鈞的炮火頌說得并不錯，無奈情緒這東西不是僅用理知所能發揮的，而文詞的運用也只能加強原有情緒的傳達。所以，作家的正義感之所由來，必須他本身有這種強烈的情緒才行。

然則強烈的情緒，是從那裏來的呢？它并不是神妙莫測地存在於作家的中心，而是因爲受了某種條件的影響，在精神上所起的反應。總括地說

來，引起強烈情緒的條件，約有後列幾種：

第一、高尙的理想和敏銳的感覺：有了高尙的理想，就常常嚮往着進步的社會。看見了不合理的世界萬態，自然會發生悲憤厭惡的情緒；看見了新力量的誕生抬頭，自然會發生欣喜贊美的情緒；并且總存着一種推陳出新的精神，爲求造成新形勢而走在前面搖旗吶喊。不過理想并非幻想，它必須根據現實。胡思亂想在文藝上的表現只可看作夢囈亂話。廣博的見聞和不時地思量、比較、假設，便是高尙理想的來源。今日的作家們，除掉一小部份盲於現實的人以外，大概誰都知道「我的受難的祖國」是在一種怎樣慘酷的景況中，反看新興的國家蘇聯是怎樣地強盛活躍，而我們中山先生所計劃的大同世界又是怎樣地熙和融洽……由於這樣的觀照，進一

步我們就存有一種創造獨立自由的民主國家的理想，爲有這種理想，當然就不滿現狀，爲不滿現狀，於是抗爭的情緒就激盪起來了。

不過，僅有高尙的理想，發揮起議論來也許是很好的，但是要做藉具體形象來傳達情緒的文藝，還嫌不夠。這裏，就需要用敏銳的感覺來爲之輔助。有了敏銳的感覺，一切真偽善惡美醜的事物就將更劇烈地引起情緒上的反應，而這種情緒上的反應不但是由於理知而且是由於感覺，因而能够深切地體驗到那些細微曲折的現實形象，而使得情緒具現化。譬如說，日本強盜侵略我國是可恨的，我們爲求解放而抗戰是可喜的，這種恨與喜只是一種理知的判別，即使每一句都加上兩個驚嘆號，以表現亢奮的情緒，那也是極抽象，極簡陋，極原則的。文藝作品中所包含的情緒，須要依靠

形象來表現，須要把那實在的情景抒寫出來，敏銳的感覺便在此中起着作用。而這種敏銳的感覺是可以藉不時地密切注意各方面的現實，其外景、其本質、其動態、其聯繫，並且不時地探索它、回憶它、比較它、考量它而訓練成功的。

第二、深刻的認識和堅定的信仰：認識深刻，就能夠自主靈快地判斷是非，這種判斷是經過自己內心的消化，而不是人云亦云的盲從，因而在判斷過程中所發生的情緒，不是從屬的勉強的，而是自覺的真實的。同時，認識深刻，那理想也就更確當，而由理想與環境比較下所發生的情緒也就更合情理。把這樣的情緒注入作品中，看來雖不驚人，其實最能深入人心。至於因了認識深刻而能把作品剖解到現實的本質，這效用是更明白

的。比方我們對於這次抗戰的意義、過程和結果都能有深刻的認識，那我們自然會高興起來，振起一種不惜犧牲、英勇無畏的情緒。否則呢，一旦看見自己的鄉土被蹂躪，便將恨恨於心；看見將士流血百姓流連，悲哀油然而生；對於前線軍 勝則驕，敗則餒；那麼，在自己的作品裏若不是堆起幾個術語勉強空喊一陣子，勢必要流於沈起予所認為必需的「悲哀文學」了。前者是情緒不真，後者是情緒不當，都不能說是好的抗戰文藝。所以，就是做文藝作家，也應當明瞭各事態之唯物辯証法的發展，也應當有哲學與社會科學的知識；而且也應當從實踐中去學習，使自己有深刻的認識而訓練和調正自己的情緒。

除掉了認識，還需有信仰。沒有信仰而光有認識的人，他何嘗不可以

做出違反自己的認識的事情，更何嘗不可以對於「身外事」冷眼旁觀，不聞不問？抗戰以來，有不少并非毫無認識的人，也竟被敵人威脅利誘，而去做那漢奸的勾當。有更多的人，的確也有些認識的，可是仍然如常地享受着，而對於爭取抗戰最後勝利的義務視若無睹。這就是因為他們對於民族解放的抗戰缺乏信仰，或雖有信仰而并不堅定。我們如果有堅定的信仰，那不但可使我們的意志不驕不餒、不屈不撓，并且可使我們的感覺的觸鬚更尖銳，對於每件事都容易激起情緒的波瀾——疾惡如仇，好善如親，處處有着強烈的正義感存於其間。抗戰文藝的作家，必須對於抗戰有堅定的信仰，不但同意它的意義，而且相信它會必勝。這樣，我們就不但對於日本強盜和漢奸賣國賊痛恨徹骨，而且對於一切親日、恐日、妥協、失敗的

意識行爲，以及官僚、軍閥、豪紳、名流等的欺詐、壓迫、統制、包辦，也都要不愜於心了。反之，我們對於戰士們的英勇殺敵，政治機構的逐步加強，民衆們的熱烈後援，貧困者的生活改善，以及全國總動員的實現等，也就自然會喜形於色，衷心默禱了。因信仰而生的情緒是自然的、真實的，而不是勉強裝做出來的，因而把它寫進文章裏能夠傳染給讀者而有深切的感動。怎樣堅定我們的信仰呢？這又當求之於深刻的認識了。認識真真深刻的人，他對於各方面都有明確的瞭解，就不足爲外物所惑了。中山先生認爲：認識、信仰、行動是革命的三個程序；在這裏也可以說，認識、信仰、正義感是揭發抗戰文藝情緒的三個程序。

第三、把生活深入到現實中去：高尙的理想須從現實中去掘發，敏

銳的感覺須在現實之中訓練，深刻的認識須在現實裏面汲取，堅定的信仰也須根據現實環境而確立，它們脫離了現實，便都是虛空的、惘木的、偽裝的、動搖的。

把生活深入到現實中去，不但是加強了前面所述的激發正義感的各條件，而且它使我們直接把正義感鼓盪起來。自己生活在某種情形之下，在作品中表現這種情形時，那在情緒上一定是要真實體貼得多。固然有許多作家所寫的故事，並不是自己親身的經歷，但他一定是密切地觀察着，考查着，而且設身處地地假想着這一類的現實的。不過，我們可不能否認，有同樣寫作才力的作家，那曾經親自經歷過的一個在作品中所表現出來的情緒一定要較之那未曾親歷過的一個所寫的要深刻動人得多。

譬如發表在宇宙風上北向所作的故都暫別記，讀來使人喜、怒、哀、樂、恨、愁，慰、望，真是百感交集；而發表在申報週刊上李輝英所作的故都淪陷前後雜記，（均見鐵蹄下的平津，）可就不很令人感動。這兩位作家都是原住北平而且都是用雜記體寫北平淪陷前後的情景的，爲什麼在情緒上竟是相差如此之遠呢？那是因爲北向所寫的都是親自所見所聞所經歷的事情，所以雖然像是「身邊瑣事」，而且雖然用了不文不白的「語錄體」，然而也極動人。而李輝英所寫的則是客體的一般社會的狀況，而看來他也不像曾經密切地觸及當時現實的內容，因而他把捉不住社會的心靈，而致在情緒上顯得十分地單純薄弱。蘇聯文藝指導理論家曾經告訴年青作家們：「寫自己所熟知的東西」大意，自己所熟知的東西，莫如自己所體驗

過的東西最好了。前兩年曾有一些小品文派提倡寫「身邊瑣事」，雖似有鑽入牛角尖裏去的危險，但要是寫得好，也未嘗不可以借身邊瑣事來達出社會中的普遍情緒。怕的是自己所熟知的身邊瑣事不肯寫，而偏去寫那自己所不詳悉的巨變大事，而寫出來是不關痛癢！

其實，我並不滿足於寫身邊瑣事，我極希望作家們能够多多地把社會中的各體態表現出來，尤其是當這我們民族的以及全世界被壓迫者的雙眸在創製着空前的傑作時，要把握住它表現出來；可是儘把頭腦埋進書桌上是無論如何幻想不出那種時代激流來的，就是你吸上 廳烟也不會引起怎樣激昂慷慨的煙士披里純來的。也許你會硬逼出來，無奈它是不體貼的、虛偽的。若說你的確有感情的真實，那也只是你個人的真實，而不是社會

的真實，它會不會普遍地在讀者羣中感染，實成問題。

若果你要有烟士披里純，尤其是社會人羣所普遍同感的情緒，那你就必須生活到現實中去。自然，最好是你親自去實踐、去體驗。不過，又當明白，以作家的身份爲了要把情緒興奮一下而去體驗生活，結果你至多像看了戲後感動一下，這種情緒仍是不深刻不體貼的。必須以某一社會主脚的一份子而去參加實際生活才行。譬如你要明瞭兵士們的情緒而去當一個兵，但是你不上火綫不殺敵，那兵士們的心理的情緒，你還是不會有明確週詳的理解的。你以羣衆的一份子而去參加羣衆的集會遊行，你一定會和其他的羣衆一樣地振奮，這振奮的情緒是真實的，寫入作品裏，它就會傳染開來。

所以從事抗戰文藝的作家們，不要孤零零地坐在斗室中苦思冥索，而要生活到抗戰的現實裏去親自實踐、體驗，把自己的抗戰情緒加強起來。要是事實上做不到，就該得多多地注意新聞記載，多多地觀察，調查和訪問，把現實中的材料在自己的心裏消化過來，捉住那現實人羣的真實的情感而表現出來。

以上所說的還只是寫作的先提。自然，寫作以前在文字寫出的技術方面是必須有好準備的，如像接受遺產，多讀名著，多研究文藝理論、批評，甚至於修辭學和文法等，大概從事寫作的人都已知道了的。這裏所要說的是我們的抗戰文藝寫些什麼好呢？不成問題地，主題是「抗戰」；而題材則多得很，只要我們能夠捉住，能夠掘發。當這時代本身在抒寫着許多傑作

的時候，作家們委實應該不可放鬆地去。

掘發豐富的題材

說今日的抗戰它本身是一首偉大的史詩是并不錯，不過，它是一件血寫的底稿，要它真真成爲文藝作品，那還得把它整理覆寫出來。可是對於抗戰這一類的現實，根本沒有體驗，或竟毫不注意的作家，恐怕不但不能把這首詩剪裁整理出來，而且也不能照樣覆寫出來，也許甚至於還讀不懂。抗戰爆發以後，我們看見有不少「老」作家停了創作的筆，其中有些則把筆頭轉向了政治理論；這，除掉有一部份是參加了實際鬥爭以外，另有一部份則是沒有抓着了現實。同時，我們却又看見有許多關心着或參加了抗

戰活動的人，在這個時期突然在文藝界上抬頭起來，無疑地，這是因為他們在現實的接觸中發現了很多題材的緣故。

文藝創作的題材，也就是作家所要表現的底子，是真實的現實。它們一離開現實，就不能給廣大的讀者以感動。即使在作者個人要憑着他的主觀的真實來寫的，但這真實若不經過客觀地來研究、分析、批判，使這真實得以符合客觀地表現出來，那它仍是不會有多少社會的普遍性的。

現實是離開了作家主觀的臆造，或玄妙的空想等，而獨立存在於客觀的世界裏面，凝結於歷史發展下的必然形態中的。所以，作家們要能夠清楚地理解現實，能夠正確地透視現實，並能夠真實地捉住它的形象，就先得要體驗現實。把逼真的現實的內容與逼真的現實的形象統一起來寫成的

作品，才是偉大的現實的真實的創作。

這樣看來，文藝創作題材的出處，不外是：

第一、現實生活的體驗： 無論是突變的遭遇逼住你被迫地嘗受着新時代的悲喜劇，或是你想領畧這些悲喜劇而自動地踏入某種遭遇裏，總之，這些親自體驗着的現實生活，是文藝創作的最好題材，有志於寫作者，必須勤快地把它記錄下來，勿讓它在疏懶中遺漏。用科學的方法來清理，用合理的想像來補充，用描寫的手筆來表現，它是必能成爲一篇動人的作品的。

前面說到過的北向的故都暫別記，便是以自己的遭遇爲題材的。他先寫七月廿七日廿九軍發出抗戰通電而興奮。廿八日克復豐台謠傳而狂喜，

廿九日我軍退出北平而失色；接寫北平淪陷以後，民衆悲痛而毫不氣餒，漢奸活動的形形色色，日軍屠殺的窮兇極惡；繼述作者與家屬離別逃往濟南。結束說：「回憶個人所受屈辱，本不足道。民族所受屈辱，萬不能忍。由青抵濟，決定不返長沙，再度從戎。寄語故鄉同胞，暫時忍受。我全國人士，我中央政府，絕對能於最短期間驅逐倭寇！」這幾句結語，若果單獨提出來說，不過是一條極平凡的尾巴，可是在他那篇文章後面流露出來，却像含着淚咬緊牙關所宣的誓。因爲他在前面所寫的是真實而且深刻；他果然是寫出了當時北平的變局，但在同時又寫出了自己的感覺民衆的心情和家庭的空氣的種種變化，而使我們對於這場變局更清楚，更感動。這篇文章看來是在悲憤激昂中一氣寫成的，也正爲此能把他所親嘗到的情

景寫得更周到——寫了一般變局又寫了身邊瑣事，而却處處襯托出了現實的真實。所以這篇似日記又似隨筆的東西，實際上却是成了一篇極成功的報告。

在大公報發表的次霄所作我怎樣轟炸出雲艦（見抗戰半月刊一、二合刊六九面），是一個受傷的飛將軍寫他自己的遭遇的，結果也成功了一篇又壯麗又偉大的特寫。事實上，在這千變萬化的大時代中，非本人所意料而亦體驗着甜酸苦辣各種滋味的人何止千萬，家室被燬的，親友被殺的，逃亡流連的，與敵搏鬥的，這許多現實，凡是我們所嘗受的，只要能解析它，透視它，那末用文字把它再現出來，實在都是極好的文藝題材。

我們人不是絕對被動的，即使在飛來的遭遇中，也起着部份主動的作

用。前舉兩文，是處處寫着在意外的遭遇中包含有主動的情緒、意志和作爲的。若果并沒受到某種遭遇，而也要表現那種現實的，那只有自動地跑進那種現實裏去親自體驗了。不過，我已說過，這種體驗是不能以作家的身份而應當以其中一主腳的身份而去進行才更精確深刻。

謝冰瑩和胡蘭畦兩位女作家，在抗戰中參加了戰地服務，在東戰場——淞滬的槍林彈雨中和士兵們一塊兒生活着，使她們倆得以寫出了不能磨滅的抗戰文藝作品，尤其是謝女士的血的故事（見抗戰半月刊五期七九面）和胡女士的大戰東林寺（八〇面）。倘若她們沒有親自上前綫的話，那麼對於這樣逼真的士兵生活和抗戰血景，就恐怕沒那麼便當地隨手拈來便能表現吧。不過，這兩位女作家是不是爲了寫作而去服務的呢？也許有一點存

心。可是她們主要的是爲服務，而寫作不過是服務中的副產品——然而是多麼有價值的副產品！

現實生活的體驗是寫作的先提，但是，誰能同時參加現實中的全般活動，並且誰又能在一種現實之間一眼看盡全般的事物？所以要瞭解現實，先靠生活的實踐和體驗，在事實上是不可可能的，因而作家們又不得不靠別種的方法了，這就是：

第二、探訪、調查和記錄：完全靠自己的經驗而寫作，既然把題材的範圍縮得太小，要表現繁複的事態顯得不够，因而作家們又必得借用別人的經驗，而去從探訪、調查和記錄等中來搜集材料。不過，把這些材料寫出來的時候，是仍然需要用自己的經驗來把它演釋的，否則它只是一件

穿上文藝服裝的新聞消息，不能算是成功的作品。

近三年來，有一個青年新聞記者長江在新聞界中大出風頭，我想許多讀者的所以愛讀他的作品，一半果然是由於他跋涉山林，出入邊塞，把社會政治的不少秘密洩露出來，一半也是由於他不但報告着新聞，而且在通信中帶着文藝風格的緣故。抗戰發動後，秋江小方徐盈等親往西線和北線把血戰景况藉文藝筆調記述出來，雖然文詞還嫌蕪雜，但也相當引起一般人的注意。曹聚仁出入於東戰場中，曾把上海血戰中的一個八字橋的勇士，第一個描畫成一篇傳奇式的故事（見東線血戰記一面），但這是一則實在的事實，而在寫出上却不是新聞，而是文藝。田漢到東戰場跑了兩回之後，寫了幾篇隨筆——如新戰線巡禮（見戰地歸來七面）和月夜訪大場戰

線（見戰時散文選一一面）等，是雄偉有氣魄的構圖。其他像「訪問記」一類的文章更多，雖然並不篇篇都是文藝，但其中有不少好的文藝性的東西。抗戰中的風物、故事和偉跡多得很，作家們若能勤於探訪，實在可以掘發出很豐富的寫作題材。

如果不便親自去探訪的話，那末用調查也可以補救。向那有實際生活的體驗者，向一般滿肚子裝着見聞世故的人，——到傷兵醫院、難民收容所、街頭鄉間，利用每一個機會去問訊、去調查，其中一定有很多可歌可泣壯烈淒婉的故事。描寫戰地夜景的前方的一夜（見戰地歸來二九面），大概作者徐遲是曾經作過一翻調查功夫而寫成的，所以其中的材料是那麼地具體翔實，而經過詩人的剪裁構圖，的確是成了一首極美麗纖巧的詩。

不過，也許是詩人自己太傾向了唯美罷，或者是那口述者太偏向於奇麗了罷，它裏面躍動着一顆好奇的心和一雙欣賞的眼睛，可缺乏了那更要緊的抗戰的氣息。可見作家們若要藉外部得來的材料寫作的時候，要留心勿給這些材料的「現象」所整個炫迷，自己還當運用正確的世界觀和實際的經驗來透視那材料的「本質」，而一併寫將出來。景江曾在上海烽火中奔走調查，寫成了奇偉的夜襲（見抗戰半月刊一、二合刊七三）等好幾篇特寫，就因為他不但能夠描寫那種瑰異的戰地風景，而且還具有一顆正義的心，所以讀來能在奇妙中感到緊張和昂奮！

搜集題材最簡便的方法，是莫如求之於記載了。報章雜誌中的新聞消息，可供作家取材的，在今日的抗戰期中是特別多；就是別人所作的記敘，

如欲加強它的文藝性，或想用不同的手法，體裁表現，也儘可以移用其中的材料。譬如關於上海戰爭中飛將軍閻海文的材料，用以寫作抗戰文藝的，以我所知，就有四五篇之多。最初大概是一則新聞，馮玉祥將軍曾根據這段新聞來寫了一首戰士（見戰時詩歌選三九面），發表於救亡日報，後來他又在抵抗十七期發表閻烈士海文，大概是前詩的改作，其中除述閻海文架機空襲敵司令部，機身被燬，用降落傘跳下時誤陷敵軍陣地，而仍英勇出手槍斃敵十餘，以最後一彈殉國，日報刊載此事亦表欽佩等外，戰士的最後四句說：「同胞們，其速起，殺敵人，莫遲疑！」閻烈士海文最後四句說：「我軍個個皆閻氏，死一猶有萬萬輩，中華民族已怒吼，誓為正義爭光輝」。都是極富於鼓動性的話，馮將軍不愧是一個民族英雄兼平民

詩人！接着趙銘鋼發表了一篇悼同學閻海文，見抗戰半月刊三號四一面），使我們更詳悉了閻將軍的身世和品性，趙景深便利用這些更完備的材料，寫了一篇大鼓詞閻海文（見戰時大鼓詞四面），不但在題材上更有了發展，加以他憑自己的經驗所展開的想像，而說得特別合理而精當。「閻將軍想起了東北山河被蹂躪，想起了自己背井離鄉好淒清。這一回一定要報仇雪耻，接連的炸彈向下扔。」這些話除掉表明閻將軍是一個勇士外，而且還包含着濃厚的政治煽動性。最後，柯靈又把這題材寫成一篇小說大鵬（見戰時小說選三九面），也很成功。綏遠抗戰中百靈廟的克復，我曾根據長江的通信，立報的記載和傅作義將軍的筆述，為北新小學國語特地寫成了一篇故事，這次勝利是超物質（武器）的精神上神勇的結果，極富於傳奇性

而且極富於教育意味的。此外如歷史事蹟，外國故事等，爲了從多方面鼓動抗戰起見，實在都可以配上我們的抗戰意識而改寫或演釋成爲抗戰的文艺作品。

除掉上述兩種來源以外，寫作的題材，還可以求之於

第三、回憶、聯想和想像：實際上，這三者仍是從現實生活的體驗和探訪、調查、記錄等而來的，不過爲了它們是偏於記憶的觀念作用的緣故，所以另外提出來說一說。我想，作家們當這抗戰的高潮中，一定會回憶到許多過去抗戰血史；作家們看見了今日敵人的殘殺，一定會聯想到許多以前的慘遇事；作家們面迎着這突變中的大時代，一定會想象着許多變亂的動態；自然，這些回憶，聯想和想像，也是根據現實而并非無中

生有的，因而，它們也成了抗戰的很好的題材。

我們過去所洒的血可作為這次抗戰的教訓的，實在太多了。就以一二八而說，士兵們一樣地英勇，民衆們一樣地激昂，反之，貧苦的流民被誘惑而冒死當漢奸的也一樣地多如牛毛，而政府機構裏的上級漢奸出賣民族利益的也一樣地存在。我們應該多多地回想到這些史跡，寫到抗戰文藝中去當做今日的殷鑒。在辛報上刊出過一篇吳運開作的季家橋（經節改後收入北新戰時高小文選第二冊中），實在是一篇極好的一二八回憶錄。他記述着當一二八戰爭初起時，吳淞一帶的農民還能安定地耕作者，在那鄉間有一條河，溝通兩岸的有一頂季家橋，一天，一個在高隴上耕作着的青年農民望見日兵正在對岸遠遠而來，他馬上喊擁許多農民商議救急辦法，一

個老人主張逃避，但青年們覺悟這種懦怯的結果會燬滅他們的田產，所以後來決定去拆橋，一邊派人通知我軍，等到日軍走到河邊，橋已拆斷，他們正想架橋渡來時，我軍聞訊趕到，因而這一帶沒有遭到日軍的蹂躪。這個故事含有很積極的意義，它說明了民衆們要自衛，就當與軍隊配合，并且自動起來抗敵（阻礙敵軍行進也是抗敵工作的一種）而不可一味逃避，尤其是農民，離了鄉土就等於丟了命。這是回憶的材料在今日抗戰文藝中起着效用的一個實例。其他一定還有許多陳跡可以寫入抗戰文藝中發生的意義。尤其是東北義勇軍中知識份子的下鄉組織，民衆們的自動後援，流子（土匪）們的變成民族戰士等等，應當利用各種的方式盡量寫進抗戰文藝中去，因為它們是極有鼓動性、教育性的。

從這次抗戰所引起的聯想也極豐富。我們從抗戰到底的這一主張而聯想到凱末爾統率下的土耳其革命軍以戰敗國的劣氣軍隊，屢戰屢戰，但卒將希臘軍打敗，得到勝利而復興；又聯想到革命後的蘇聯，在各帝國主義者的環攻之下，退到凱撒加的最後一道防線，而仍能藉全國的決心，紅軍的英勇和國際的宣傳，把敵軍驅出境外，建立了獨立自由和平幸福的國家；甚至於我們又聯想到第一次世界大戰初期處於絕對劣勢的協約國拒絕了美國的調停，而至第二期中軍威稍振，但同盟國仍處相當優勢。當時德國曾自動提議媾和，可是協約國不為所動，卒於第三期中收到絕對勝利。這些聯想，我們可以寫進雜文裏、詩歌裏或小說、戲劇裏，而更堅定我們爭取最後勝利的自信。別的許多聯想，凡是有利於抗戰前途的事情，都可以採

作題材。阿英在救亡日報上發表的鷄的故事，是一篇以聯想為脈絡的極精彩的雜文。他先寫日本有一個故事說，一隻母鷄新孵雛鷄，不幸鷄棚外起火，那母鷄張兩翼掩棚戶，卒至燒死，而雛鷄則無一受傷。這故事顯然是以人性——母愛為主題而帶着教育作用的。可是，八一三後日軍屢次轟炸我非戰區和非武裝婦孺，在蘇州的一次轟炸中，曾有一父親身護其女，本身受彈命亡而其女得以生還。這兩事聯想在一塊，証明以鷄的故事教育着的日本強盜原來是多麼地殘忍慘酷，野蠻獸性；而在我國人間才真實踐了鷄的故事中的這種人性——父慈母愛。作這篇雜文時，當然是先因後者而聯想到前者的，現在作者反過來寫出，却使讀者的印象更加深刻，這是一個真與僞，正與反的有力的對照。阿英并曾爲了日軍的慘殺兒童，而作了

畧記四十年來日本人屠殺中國兒童事，使我們聯想到過去的許多慘事而對於日本強盜更加仇恨，要咬牙切齒地同他們算清總賬！

想像原是加強文藝表現性的一個成份，因為我們平常所搜集到的材料，大都是很簡畧的、割碎的，至於作品中主人公的心理狀態，有關連的事物之貫串和配合，尤為普通故事所疏忽，為要填補這些缺陷，所以需要運用想像。更有些在現實中并未發生過，而根據歷史的發展又是可能發生的事情也儘有，文藝作品所以能成為預言者，便是由於它能够表現超過目前的實在的——將來的現實的真實的緣故。這些故事尤其需要憑想像——根據現實之內在發展所可能的合理的想像而非胡亂捏造的妄想。鄭伯奇在光明上發表的一個明朗的故事（見戰時小說選二三面），寫一個汽車夫不願為漢

奸老板運米供售日軍，結果在難民羣中跳下車來揭破這件醜事，而讓難民搶米打老板。這故事在新聞中似還沒有聽說過，但從一二八時胡阿毛不甘被敵利用將敵一車軍火開入黃浦江中與敵共盡的事情想來，却是十分可能的；所以這種想像是合理的，而且也是需要的。不過，我們何妨多多地想像一下，而且從大處想像一下，譬如世界上兩條陣綫的鬥爭展開，中國勝利以後的光明成就等等，那末，我想不但牆頭小說等通俗文藝會更活躍，就是三四年來爲文壇所要求着的偉大作品也有可能投胎了。

這樣看來，我們寫作的題材委實很多，不過，你要是不去注意它們，不去搜集它們，不去留住它們，不去掘發它們，那是等於沒有。所以，有志於寫作的同志們，要勤懇，要靈敏，把你所見到的適當的材料，立即扎

錄下來，或者默記在心裏，以備參考應用。

有了題材以後，那末怎樣寫它出來呢？我認爲在寫作時作者應該注意兩個抗戰文藝的特質，就是：

鼓動的和教育的

美國左派文豪辛克來曾經說過這樣的話：「一切藝術是宣傳，有意識的或無意識的都是宣傳。」因爲凡是好的藝術作品，都是有傳染性的，有意無意間會使得讀者的情緒感動，讀者的志趣轉換，這不是它起着宣傳的作用麼？所以，宣傳作用原是文藝在社會上所生之定然的結果。只是在一般擁護舊傳統的所謂「唯美主義者」爲文藝而文藝者」深恐這樣赤裸裸地揭穿

文藝的秘密有礙他們的體面，因而群起嗤之以鼻，認為這種話是污辱文藝的神聖的功利主義者的說法了。

經過了這樣的解釋，可見「文藝是宣傳」的話并不錯。不過，我想再逼進一步，希望抗戰文藝的作家們在寫作時要能「有意識」地宣傳，——對於抗戰之鼓動和教育，而勿儘作「無意識」的宣傳。這個期待，似乎功利得不成樣子，在平時該打，在現時可恕，其實問題却不在功利與否，而是在正確的創作方法之能否運用。不着眼於正確的創作方法，而僅着眼於鼓動和教育，在文藝作品中滿篇塞着呆板公式或口號標語，那才只能做一個不內行的宣傳家而不能做一個有見識的文藝家。成爲一個十足的功利主義者，而終於給人冷眼相看了。

爲什麼勿儘作「無意識」的宣傳？因爲倘若你是無意識地只憑着主觀的熱情而寫作的話，那麼，你的熱情是否正確可靠，是否與時代的精神和社會的情緒相配合，實成問題。也許你一時興到而異想天開，無中生有，有中生無，夢幻到什麼天堂樂園的圖景，興奮得想一手轉反天下等等，這一類神怪的衝動，實在是太荒唐。反之，也許你一時失意而懊喪萬分，百無聊賴，長吁短嘆，看不到有甚麼光明的前途，恨不得整個世界一齊燬滅等等，這一類墮落的激忿，也是太覺暗淡，這種無意識的抒情寫作，往往會陷入「頹廢的浪漫主義」的殼中，而成爲人性的腐化，靈魂的幻滅。所以，這種無意識的純感情的抒情，倒不是爲了它會引起反面的鼓動，反面的教育，實在是因爲它不是滲透着現實之真實沃水而生長起來的緣故，所

以不能當做正確的創作方法。

若使你是憑着現實而寫作的，那末你的「無意識」也會使得你的作品不符現實的真實而失敗。因為現實的本身，並不是單純的本質的暴露，它是一個混合着現象的混然的整體，而現象是常常歪曲着本質，混亂着現實之本質的認識的，因而你如用了「自然主義的寫實主義」的手法，只根據那事實的現象，攝影機似地把它記錄下來，是無法深入到在現象掩蔽下的本質，甚至於會因了現象對於本質的歪曲而錯亂了本質的實情的。譬如在我軍退出後的上海，舞廳戲院菜館茶樓中生意特別興隆，要是我們無意識地寫實起來，不要把上海描畫成一個昇平世界麼？如何能深刻地泄露出這是戰後各地不能安居，人羣集中上海，失業者在在都是而所產生的畸形狀

態；更如何能泄露出許多救亡志士和家破人散的民衆正埋伏着反攻的地雷呢？這種無意識的只根據現象的描寫，不但爲了它會使讀者朦朧，使讀者迷惑，并且也爲了它不是精當透視着現實之本質動態而製作成功的緣故，所以也不能當做正確的創作方法。

不過，這樣說法，並不是在以寫作上的什麼主義來限制文藝家們寫作，尤其是當此需要文藝界的聯合統一用各種手法來表現抗戰主題的時候，對於寫作是不應該加上任何束縛的。就是上面所說的舊的浪漫主義和寫實主義，在今日也何嘗沒有用處？只要沒有失敗主義的情緒，只要存心不欺瞞詐騙，那末，一定的，作家們所燃熾着的是抗戰的情緒，作家們所眼見到的是抗戰的現實，他們即使是單憑着這些內容而寫，在無意識中也會有助

於抗戰。這樣的作品未始不是值得寶貴和歡迎的？不過，正如前面所說，各人的情緒變幻無常，而外象又常遮翳着內景，因而「無意識」地寫往往會流於淺薄甚至於謬妄。我之所以一開始就提出了抗戰文藝要求在內容上是鼓動的和教育，就是希望作家們能夠運用更深刻的正確的創作方法。

作家們如能運用正確的創作方法，那末，不成問題地會在作品裏燃着鼓動的烈焰，流着教育的血漿。這方法便是革命的浪漫主義和新寫實主義的結合。而它們不是在「無意識」中所能發展，而大多是在「有意識」中被把握着的。

革命的浪漫主義，同樣是憑着泛濫的熱情而寫作，而給予讀者以靈感上異常的刺戟。但它並不以個人的任性為中心，它是以現實的透視中所瞻

望着的偉大的光明的可能實現的革命的理想到中心，因而它是積極的，有前途的；它自然會熾烈地鼓動着讀者，爲抗戰、爲創造、爲爭取將到的明天而奮鬥。

試抄一段溫流在文學界三號上發表的青紗帳，他是完全憑着抗鬥的熱情，寫出在青紗帳裏「咱們的刀閃着光，咱們的槍閃着光。」又寫出了敵人「搶去了田地米糧，可教聰明的咱們老鄉丟了鋤頭，握起了槍，伴着咱們守望，守望咱們的田地，家鄉！」又寫出了「咱們在炮火裏死亡，咱們在炮火裏生長，咱們給炮火鍊成了鋼。……咱們喊：『抗戰到底，不賣國，不投降！』咱們聯合起來了，十萬枝槍，廿萬枝槍，築成我們新的青紗帳！」最後他寫道：

青紗帳，

讓它長得堅固，久長，

新的青紗帳，

新的青紗帳，

咱們鋼的城牆！

永久不會倒下，

守住咱們的田地，

永久伴着咱們衝鋒打仗，

守住咱們的家鄉；

直到咱們勝利的時光！

咱們要用血，用生命，

（見一九三六年度中國文藝年鑑五五五頁）

這首詩是多麼昂奮，多麼英勇，在它的發展程序上是多麼合乎情理；

在另一方面，它又是多麼地有自信「新的青紗帳，永久不會倒下，」同時它又是多麼堅定地教唆着我們「永久伴着我們衝鋒打仗，直到我們勝利的時光！」這是一種有意識的宣傳，是給殺敵志士們的一個有力的鼓動。

溫流對於失土的抒情是這樣積極，反之，我們再看一首發表在文學七卷五號上的果軒所作的塞上篇，對於還沒有淪陷的邊塞的抒情，却竟現出了慘淡的暗影，他望着那邊塞幽嘆着「可惜這將不是我們的河山；」——誰想這雄偉的邊關，早已擋不住胡兒的刀箭；「古英雄曾騎戰馬渡過桑乾，空引起我無邊的懷戀；」可憐這般蠢直的塞外老漢，目前又帶上一付奴隸的鎖鍊；」最後他唱着：

有誰敢飲馬長城，

颶風又捲在遠處的山巔，

追踪那勒功燕然的竄寇？

我眼前迷離莫辨。

南望我的失掉的家鄉，

我低頭走下城樓，

重悲這漢家的災難！

痛望着這快將失掉的河山。

（見全書五七三頁）

果軒的情緒確實是很真摯的，並且也是他寫作當時（全面抗戰以前）的中國社會外貌所可能不是必然）歸納得到的實情，所以也不失爲一首好詩。但是，他所表現的情緒只是他個人的「幽嘆」和「懷戀」，因而無法顯示出邊塞民衆間所潛藏着的抗戰的激情；他所望見的現實只是目前外景的機械的推論，因而不能辨証地解剖到現實發展中所會掀起的抗戰怒潮。總之，他只有個人的任性而沒有大衆的羣性，他只看清今天以前而沒望見明天以後，結果在他的創作裏充塞了變相的靡靡之音。這種消極的「悲哀文學」不但爲我們今日所不需要，而且也不是正確的寫法。

如果我們把上引兩詩仔細想想，就可以看出溫流是在作着有意識的鼓動，而果軒則只作着無意識的抒情，結果可不但在它們的傾向上，而且也

在它們的識見上，有了很大的距離。但這並不能得出因欲作有意識的鼓動而需要口號文學的結論——雖然我們在今日對於公式主義的作風在一定限度內仍可原諒，不過，抱住了理論的原則上的幾句話來空口亂喊，顯然是不成其為文藝的。所以，有意識的鼓動，并不是要我們以理論原則為法寶，而是要我們向現實中去，向羣衆裏去，將理論原則溶化於實生活實情感中，使理論具現化，使感情社會化，而後正確地表現出來。

因而為革命的理想而歌唱的新浪漫主義，在它的本質上是與現實主義（或新寫實主義）相聯結着的。現實主義是不但要求表現現實，而且要求透視現實。作家們必須理解現實的多樣性、個別性、關聯性、矛盾性、活動性及其發展的必然性——在舊的中看出新的產生，在今天的積累中看出明

天，才能不單呆板地雕刻出現實的橫的平面，而且透明地照映出現實之縱的過程，它在客觀上是必然地演着推動現實的任務。這對於讀者是一種教育，使讀者明瞭了現實之真實的內容，使讀者認識了採取前途的應循路徑。

可見文藝中的教育性，並不是硬要作者寫那積極性的主題，當然更不是要作者在每篇文藝產品後面裝上一個革命理論的尾巴；它乃是毫不牽強地溶解於現實主義手法的表現裏面，而讓讀者自己去體會出來的，這要比之注入式的說教或傳道，更多十倍功效。然而它可并不在說教或傳道，而是對於現實之真實的絕對忠實！因為新的鬥爭之展開，原是存在於現實本身之中，而只由人的意識來加以探明和揭發罷了。

爲了執行現實主義的創作方法，作家們就非有現實生活的實在體驗不可。光體驗還不够，並且要有明確的理解。因爲現實的本質常是被它的現象所混亂着，你若在體驗中只看見現象而不探明本質，就仍然無法表現出現實之真實。可是，現實的本質却只有藉現象來表現它自己，必然（本質）常常表現於偶然（現象）之中，偶然也有時顯現在必然裏面，因此，人又不能不求助於現象，通過現象去認識本質。於是，作家們又不能不向科學的世界觀學習，吸取正確的作爲現實認識的理論，藉這科學的理論方法——唯物辯証法的幫助，去認識現實之客觀的本體。故而，現實主義創作方法的執行，是須以生活的實踐出發，向正確的世界觀學習那認識現實的理論，進而去探究和理解現實的真實，並向偉大的作品吸收處理題材的經驗，而

將現實之真實的本質確適地表現出來。

抗戰以來的文藝創作，老實說，大都是平面的漫畫，而很少立體的雕塑。譬如說寫將士們的英勇抗戰，普通都把他們寫得像生成的好勇鬥狠的人一樣，在戰地上不怕死地蠻強地搏鬥着，可難得有一兩個能夠寫出他們英勇抗戰之發展過程；這種自然主義的寫實主義作風，果然也帶着點兒鼓動的和教育の意味，然而它們是不強烈不深刻的。也許看過這些作品的讀者，一遇到我軍退却的現實，仍然要感到幻滅。實在，這些作品所給予讀者的鼓動和教育是很浮面的、淺薄的。在那些無生活的實踐而又無正確的思想方法的作家，這乃是他們的作品之必然的結果。

爲要抽象出一個英勇戰士的典型，我曾作了一篇八路軍出馬打勝仗。

起先，劉江凌兄要我爲生活書店寫一冊大衆讀物，原題是朱老大威震平型關，但給我改了題目。果然，朱德將軍是現中國的一個偉大英雄，而平型關戰役又是我們在抗戰中最高紀錄，可是題作「朱老大威震平型關」却不是正確的說法，單憑這樣的題目而描寫，也不是正確的作法。因爲這樣寫來是看不出這次勝利的必然性，是不能包含多少的教育性，把朱將軍寫成一個天兵天將乃是一種庸俗的老套，極其無聊的事情。因而我改了題目不寫一個奇蹟，而寫一種生活，從這種生活裏表現出這一次勝利之所由來，是最合於現實，而且也是最富於教育性的。這冊書是給大衆看的，全篇又只限三千字，使我足足費了十餘天苦功，這才寫成。它裏面先寫一個八路軍中的小兵，在平型關戰役中手奪一架機關槍，與弟兄們共同殺退了敵軍

而自己受了傷。我所以要寫這一段，不過是想給喜歡熱鬧的大眾讀者先嘗一點刺戟。接着我就敘述這位戰士的身世，說他原是一個東北的農民，九一八後他的妹子被日寇強姦不遂而槍殺，他的弟弟受不住壓迫而去當了義勇軍，他的母親因為經濟困窘而病故，他一個人過不成生活，就流亡到北平，投廿九軍當兵，滿望從此能夠報仇。可是他儘操着立正稍息，常吃到教官的火腿，而淚他做的事情却是彈壓呼喊着「中國人不打中國人」的救亡行列。這一次風波，使他和兩個弟兄開了小差去投奔陝北。在陝北，一切軍隊教育和社會情況恰好與北平成了一個對比，他受着平等的待遇，抗戰的訓練，和民衆的愛護。全面抗戰後就隨軍出發到前線，在第一次奇襲中受了光榮的創傷。最後是借了訪問而解釋了這次勝利的原由。老實說，我

在這超出定額的三千五百字中，是企圖寫成一冊把抗日戰史、政治教育、統一戰線、民衆動員和游擊戰術等綜合起來的東西，八路軍一出馬就收了驚動世界的勝利，必須從這樣的現實發展中才能得到解答，也只有從這樣的現實發展中，才能使各地民衆知道亡國順民的不好做，知道全國統一戰線之重要，知道武裝動員之必需，知道即使受了傷也會真的高興，並且知道最後勝利之必屬於我和怎樣才能爭得勝利。我原不是一個作家，對於這樣的題材，雖然參考多種的書報雜誌，仍然寫得滿頭大汗，但我能夠寫成這一冊教育性的大衆文藝，實在是覺得非常欣幸的。

這只是以我的寫作經驗來做一個例，並不是說現實主義的寫法一定要改寫一部浩瀚的歷史；而只是表明：現實主義的作法最好是能把一段情節

之發展的必然過程暗示出來，勿讓讀者把這件事看做了神出鬼沒的奇蹟。能使讀者理解一事件之發展的必然過程的，便是一種教育，是一種峻使着讀者爲這必然性的發展而戰鬥的教育。譬如艾蕪所作的救亡對口曲（見戰時詩歌選五六面），男唱的一部份說：

（一）八月裏來稻字黃，家家戶戶正農忙。

只說今年收成好，哪知沿海進虎狼。

（二）東洋飛機丟炸彈，我國人民大遭殃。

與其坐着來等死，不如大家去救亡。

（三）今朝就把鋤頭放，提起刀鎗上戰場。

不管鬼子來多少，包他個個見閻王。

這首歌謠，是爲「動員全國民衆武裝救亡」而作着鼓動和教育的，然而它並不「起來，起來」抽象地喊一泡，它從日寇侵入、民不安生、與其等死，不如抗戰的這些情節上說，在題材上是有着合理的發表的。因而它不是口號標語，也不是浮面寫實，而是深入現實之真實的表現。柳倩的難民謠（五七面），從難民的遭遇和心理之發展，而教唆「難民組織上戰場」，也是很合情理而動人的寫法。

在解放廿五期上發表的蕭向榮作的戰場斷片，雖是一篇「平型關戰鬥前後的日記」，却實在可以當做一篇現實主義寫作之報告文學的優秀作品。其中詳盡地描寫着第八路軍行軍和取勝的經過，從這些經過中打擊了恐日病，說明了注意政治教育和民衆運動的必要，灌輸了游擊戰術的理論，而

且歸納出了應用怎樣的宣傳方法來洗滌日兵所受日寇軍閥的煽惑以取得勝利。這一篇日記是充滿了豐富的教育意味的，然而我們讀來極有興味，不以爲作者是在說教，這就是因爲他是用着現實主義而所寫成的透明的文藝作品的緣故。

此外，我覺得也是需要的，是比較更功利一點的——用文藝形式來給大眾以抗戰常識的教育。防空、防毒、避彈、戰術、組織、動員、助戰……等等的常識，雖然也有過一些說明的理論的文章，不過它們是否真已深入到大眾中去，却還待考查。這些材料，我認爲作家們應該不惜工本地去用文藝手法寫它出來。蘇聯的伊林曾經寫了許多科學故事，得到廣大讀者的歡迎，我們爲什麼不能也把它們寫成故事？如果寫得好而爲民間所欣然

接受，又如何能說它們沒有文藝價值？自然，過去中國文壇上所出現的「科學小品」，在頭尾裝着一點低級的文藝筆調，而在中間抄上一段科學教科書的東西，在我們是有點兒不敢領教的。不過，我們確實能根據這些題材找尋出許多已有事實，去調查、研究、和體會這些事實而用高級的表現方法寫將出來，那結果是一定能夠成功的。今日的文藝界應為抗戰服務，但是關於這些題材的創作還是很少，而它們在抗戰中又的確是很需要的，因而我更希望作家們多寫一點這一方面的教育文藝。

不過，真真的文藝創作，乃是現實的認識、革命的理想和表現的技術相統一着的東西。寫實主義與浪漫主義兩者乃是聯繫着、融和着而不能分離的兩種原質，正如吉爾波丁在關於社會主義的寫實主義一文中所說：

「革命的浪漫主義的性質，是社會主義的寫實主義上所固有的，只在不同的藝術家有其差別的程度。」所以作家們不單要有生活實踐和正確的世界觀來透視現實，而且也要把自己投入前進的社會人群中去鼓起積極的革命的情緒。而它們又是藉着表現技術來正確地形象化的，因而又不能不在前人的現實的處理方法和得失中、鍛鍊、加強自己的把握和表現現實的形象的能力。

在寫作中的表現技術，在過去曾被討論過而到今日更須實踐起來的一件工程是不能不注意的，就是：

給大眾多知道些

抗戰文藝運動原是配合於抗戰的現實，當做抗戰總動員之一動力而興

昂起來的，它的產品，無疑地須力求其能影響於全國民衆。尤其是佔着絕大多數，具有龐大潛力、而文化程度又較低落的下層大衆，我們要藉文藝的生動可親的補藥來提高他們的政治覺醒，激發他們的抗戰熱情，以奠定民衆之訓練與組織的強固基礎，因而，今日的作家們不能不實踐文藝寫作的大衆化，讓大衆們多知道些。

中國的文藝運動，甚至於整個的文化運，在過去是一向和大衆寡緣的；雖然「革命文學」，「大衆文藝」，以及「普羅文學」等等，曾經有過一時幾至於支配了全國文壇，可是他們沒有注意到應該踏實地爲了大衆，而從內容與形式之統一的實踐上去努力，結果，它們與大衆的關係終於仍很稀薄。記得在「九一八」前，爲了翻譯論戰，我曾參加過一點意見，寫了一

篇從翻譯論戰說開去的文章，刊載在社會與教育上，主張譯文不但當求其無誤，更當求其通順，好讓讀者容易讀懂，容易消化，而對於譯者未曾經過鍛治的——甚至連原文的意義都還不能理解的「硬譯」，頗致非難。當時我并把這次論戰主題發展開去，認為一切作品——尤其是以大衆爲自己陣營的文藝創作，都應該竭盡可能求其深入大衆，多多利用民謠、唱本、傳奇、說書以及連環圖畫等形式表現出來讓大衆接受。不幸，那時的革命文豪不但不容納這個意見，并且反踢一脚，認我別有用心，甚至還說他們的作品並不都求大衆能讀；這種怪論，到今日是要在事實上滌清了！

直到我國在日寇的蠶食政策下國勢日危，同時一班喪心病狂的所謂國粹派在革命文學與大衆的脫節下乘機抬頭的時候，才把我們的新文藝家驚

醒，意識地來進行「大衆化」和「新文字」的提倡，而使中國的文藝以至於文化，在本質上開始發生轉化；可憾的是議論儘多，而在實踐上的功夫仍是做得很少。我們若要使文藝真真成爲大衆自己底東西，成爲他們的滋養料和創造品，那末，放開文藝家的超然的閒逸和尊嚴，而踏進大衆中去耐心勞作，使這「大衆化」和「新文字」在實地上實踐，而且廣泛地傳播出來，是必需的。

但這并不是說在現階段中我們就得摧毀其他一切的文藝形式和用具；——它們在目前聯合戰綫之下，對於其他階層的人民，仍是有用的。我們目前的所以要運用新形式和新文字，并不是在與舊形式和方塊字相對立，而是爲了它們更容易深入大衆，能使抗戰的力量更加擴大。它們在現在，

并不是抗戰陣線下必須共同努力的絕對準則，而是適應大眾需要與要求的一種銳利武器；它推動了統一戰綫下的大眾的力量，却并不因此而否定其他階層的力量。這是大眾化的提倡者和實踐者在今日所應具的認識。

不過，寫作的大眾化，并不單是文字寫法的通俗化，更其不是內容水準降低，它的中心點應該是文藝活動和大眾生活的有機的溶合。而今由於抗戰，大眾化的實踐，不但是主觀上所急需，並且在客觀上是有了比平是更優越的可能條件：

「第一，作家向各地各領域分散了，這就脫出了狹隘的文化圈子底束縛，使他們不得和戰鬥的社會集團合流；

「第二，文化中心崩潰了，交通綫縮小而且破碎了，這就使專以全國

範圍的文化水準高的讀者為對象的慣性不覺改變：

「第三，戰爭提高了作家底實踐情熱，誘起了他們各各想向特定的大衆裏面突進的慾望；

第四，戰爭底英雄主義將在大衆裏面號召出新鮮而強健的文學幹部：

……

「從這些條件出發，今後的文學活動底主要方向，將要沿着大衆化的道路前進，文學活動底主要程序將要隨着各地的動員民衆和游擊戰爭的工作而被規定」。（見全民週刊一卷四期胡風作大衆化問題在今天）

然則，寫作的大衆化怎樣開步走呢？

第一、先須把握住大衆的靈魂：列寧說：「藝術是民衆的，牠必須

向廣汎的勤勞大衆層中種下自己最深的根，牠必須爲大衆所理解、所愛好；牠必須把大衆的感情、思想、意志結合爲一，并且把牠提高」。的確，不能把大衆的意識——感情、思想、意志結合起來溶解在作品裏，而僅有大衆的面具，那在大衆們仍然是不容易理解，更是無法同情的。因而，大衆文藝的作家，必得接近大衆，深入大衆，和大衆們生活在一起，把自己當做大衆的一份子，從這現實的實踐中去研究大衆的境遇瞭解大衆的心理，攝住大衆的動態。今日有許多文藝家，用了大衆的口氣，向大衆歌頌着毀家紓難，而不和大衆的實際生活聯繫起來，豈不是要大衆把僅有的一口飯都不吃，破爛不堪的衣服都不穿麼？這種宣傳能有多少功效？我們必須把抗戰與大衆生活的解決，把大衆對於抗戰的進步的感覺，把抗戰中大衆的

鬥爭情緒和動作化合到創作裏去，大眾的讀者們才能領悟、才能接受。

第二、是要運用大眾化的手法： 大眾所需要、愛好、而且能够接受的文藝形式，是流行於大眾社會層中的、通俗的、活的、爲他們所能理解的東西。在抗戰運動中要把文藝當做燒燃大眾情緒的烈焰，那末非採取大眾化的手法不可。它得採取大眾所熟悉的口頭語，用進爲各領域中的大眾所最明白的方言或地方語。再則，它要寫得真實、具體、單純、明快，短小而生動，透露而踏實；可不是簡陋生硬的平舖直叙。其三，它可以汲取普遍於大眾中間的山歌、小調、唱本、彈詞、說書、章回小說、民間故事、舊劇、活報以及連環圖畫等等的優點，利用可取的舊手法，改造敗破的老形式，創作合用的新格調表現出，用小報來廣佈，用曲調來傳詠，用戲劇

來演出，用說書來講解，用圖畫來說明。總之一句，是要寫作通俗化。有人曾把利用舊手法比之新酒舊瓶，其實是用錯了譬喻，如果沒有破，那末即使是舊瓶，什麼新酒不可裝呢？這原是聖經上新酒舊皮囊的古典，皮囊太舊，裝進烈性的新酒是會破裂的。所以，文藝上的老形式不一定完全可用，有許多腐敗了的東西必須丟掉，一些積極性的東西仍當利用；同時我們要多製新皮囊，創造新形式。趙景深用大鼓詞寫抗戰，是用舊形式，馮玉祥自出心裁詠抗戰，是用新形式，他們的嘗試豈不都有了相當的成就？作家們，撥開傳統的文藝的超越尊貴，跑進大眾中去學習為大眾所愛好、所理解的形式，來寫作大眾的抗戰文藝，而讓它深入到大眾中去吧！

第三，還當改變文字的體式：爲了大眾文化的提高，爲了大眾對於

抗戰文藝能夠明快地接受和創造，爲了大衆更迅速地有抗戰意識的覺醒而跑進抗戰的行動中去，在目前，拉丁化新文字的提倡，運用和推廣，成爲急切需要的工作。因爲它的簡便明確，成了生活繁苦的大衆的真正自己的文字；它不再是裝飾，不再是愚蒙人心的支配階級的專利品。不過，我們并不要求一切抗戰文藝的拉丁化寫法，如果不是大衆所熟悉的題材，不是大衆所理解的內容，不是大衆所能接受的手法，那末，即使都用新文字寫出來，對於大衆仍是沒有干係的；反之，倘若它們有意義而用方塊字寫出來，對於其他階層的人民，却會發生更好的影響和更大的力量。同時，爲了大衆而用新文字寫出來的作品，決不僅是改寫文字形式的翻譯問題，而在那表現的內質上也須得變更，就是，它所拚出來的聲音，必須配合大衆

的文化程度，理解能力以及其切身需要。所以，新文字寫法，須和作品的內容以及表現的形式統一起來。這不僅是字形的變革問題；它的作家們，一定要深入到大眾中去，明悉他們的生活，把握他們的情感，估計他們的程度，搜集他們的語彙，然後聰慧巧妙地配合着寫出來，去傳導他們，教育他們；他們這才能夠很有效地來接受，學習和創造。至在起初實行時，何妨把新文字和漢字對照來寫，混和來寫，從而求新文字的廣播和發展，從而求大眾教育的真實提高。

大眾化問題是早在八九年前就提出的了，但在大眾還沒真的抬頭以前，一般知識份子的只看到它的需要而不曾實踐展開，乃是一定社會條件下所產生的必然結果。現在，全國上下都明白了大眾在抗戰中的潛力，大眾

自己也慢慢地，在抗戰中動員，它定將真真地執行起來。而且，正如胡風所說：「這不是臨時應用的『宣傳』工作，和舊中國的毀滅一同，和新中國的誕生一同，和人民大眾底血的戰鬥一同，從這發展下去，成長下去，將有一個文學上的新世紀底出現。」

大眾化文藝中所統一着的內容和形式，全要作家們從大眾裏面去學習，去汲取，可是很有許多作家們是沒有大眾生活的實踐和體驗的，正爲了如此，於是在近年來有了集體創作的提倡。現在就來談談：

怎樣進行集體創作

因爲作家們不一定個個都有豐富的現實生活的實踐，更不一定都有大

衆的實在生活的體驗，而有現實生活的實踐的人，在本身是大衆一份子的人，却又不一定具有寫作的其他條件；可是當着這個偉大的動亂時代，它如果只靠幾個英雄，幾個主人公的描寫，顯然是不夠的，它需要從各種的視角，擴大了題材，從各方的羣衆——多數人物的典型，和整個的動態——混體事件的典型去表現，而見出現時代全面的發展來。這在個別的作家——尤其在中國多數是和現實較少接觸的作家，是很難完成這個任務的，因而在文壇上顯出了有集體創作的需要。

詳細地說，集體創作是爲了後面的幾個優越的條件，而昂揚起來的：

第一，各種生活體驗不同的人，集合在一起提供題材，商酌討論，可以從多方面顯示出現實的本質，把握住現實的形象。

第二，多個人集合在一起探討研究，對於現實的演進和發展的全貌，可以有更明切的理解和更周密的認識，而使作品內所蘊藏的觀點更正確。

第三，在寫作的技術上，用了許多人的經驗考慮，而來思索商議，自然可以取得更確當，更周全的表現形式。

許多人的集合的力量，總比他們每一個人的力量更壯大高越。這一集合的力量，用在寫作上，較之個別的努力，自然能使作品得到更大的成功。但它不單是一種創作的新技术，而且也是當大眾在社會上抬頭的時候，用以發揮大眾性的一種文學集體活動，是一種與社會變革的集體活動相配合的文學的組織活動，而它的產品則成了組織的文藝。

集體創作的實踐，是必須從集體研究的過程中進行的。它主要的，是

要從許多人對於一樁現實事件的生活的實踐和體驗的提示，而呈現出它的真實的各種場面，從而去剖析它的本質，展開它的前途，並且搜括它的形象，而後寫出它的種種典型人物和事件，而完成一篇在質量上都優越於個別創作的作品。至於寫作的技術方面，那是會跟着它的內容而改進的，當然，在技術上的集體研究，會更提高它的表現形式，但光注視在技術上，那只能使這篇創作在形式上有進步，却不能在本質上起變化。

所以，我們理想中的集體創作，不僅是聚合幾個作家的集體創作；如果他們的生活體驗或對於現實的實踐相類同的話，如果他們對於所表現的現實同樣是沒有深刻認識的話，那末，他們的集體創作，其實還不如一個有豐富的多方面的現實生活的實踐和體驗的人的個別的創作。這理想的集

體創作，應該是聚合許多有不同的各方面的現實生活的實踐和體驗的人，其中當然應得有一個熟練於創作方法的作家，但還得包括曾經或者正在深入於那所要表現的現實中的人，至少應該包括對於這現實有明切理解和深刻認識的人，他們或者也是作家，或者竟是被排擠於文藝圈外的士兵，工人或農民等等，只要他們的確會有助於這一創作的進行，他們都將成爲集體創作的作家而出現。用他們的實際的體會，本階層的感觸，素淨的要求和情緒，來表白研究，這樣寫出來的東西，才是高度的足以表現多方面現實的真實的作品。

要完成這個工程，須把現階段的文藝組織，不但要在橫的——各階層的作家方面有廣大的聯合，而且要在縱的——作家與非作家的一切有文藝

性的人羣作廣大的聯合。因此，我們現在的文藝運動是成爲更廣大地深入到大眾羣中的文藝上的活動，它不但要拉攏一些所謂作家，把許多文藝問題旋轉於作家的圈子裏；它需要把文藝推進到一切可能的生活層中去，教育他們，鼓勵他們，而且從他們中間去掘發那對於文藝能有實際貢獻的，甚至是文盲的作家。他們不必能夠親自寫作，但他們可能以集體創作的一成員，而參加創作，提供題材和意見。

不過這觀點并不就否定了多個作家的集體創作的價值。集體的他們，對於現實的體驗，理解和認識方面，總比個人多些，周密些，正確些；因此，他們的集體創作，較之他們個別的創作總要優越些。可是要注意，這樣的創作，不都能够成功；如果他們對於所要表現的現實，全都沒有深刻

認識的話，那末即使是集體，也不會得到很高的成就。你只要看看在中國第一次出現的戴着集體創作帽子的走私（發表於光明創作號，）就可以知道。它是由洪深、沈起予和何家槐三位，作家共同處理的，結果是成了一篇流入公式化的情感虛偽的不符實情的作品。只因它能抓住當時現實中的中心主題，所以也竟在劇壇上哄動一時。至於這三位作家繼續產出的短篇小說出發之前，更不是成功的東西。

所以，在集體創作中，作家對於所要表現的現實的實踐，體驗理解，認識和正確世界觀的剖析，以及具備其他的寫作條件，是第一義的東西。其次，需要集合對於這一現實的周圍有多方面的生活實踐的人來提供他們的各自的實際景況、情感和要求而來商討研究和彌補，使對於現實的本

質和形象的把握更確當、深刻而且切實，這樣的集體創作，才能與作家的個別創作，在質量上起了變化——更周全，更高越。

在創作之前，先須有集體的研，——共同地來提示，討論；在作成之後，又須有集體的究研——共同地來批判，修正。這樣做是艱苦的，但它會結成最合理想的光燦的花朵。

現在，我來抄一段發表在讀書生活四卷十二期上的「讀書問答」提倡集體創作的意義來說明一下進行集體創作的具體過程在後面：

A. 集體搜集題材的過程。

甲，分工分頭向各社會層，各地域，各種生產場合，各個歷史巨變，和大衆英勇的救亡行動鬥爭中，搜尋活生生的現實題材。

乙，把題材整理成一個最簡明的提要，然後去處理材料。

B, 集體底認識過程。

甲，討論進行（推定主席，紀錄，按次序發言。）

一，題材報告：

二，討論題材的社會意義和歷史意義。

三，研究題材中的社會生活特點。

四，研究人物的性格特徵，和典型人物的創造和設立。

五，把握中心事件和主題底積極性。

六，藝術地概括，（把不必要的素材去掉。）

七，對照——發展的結構和統一。

C. 集體的表現過程：

甲，討論進行。

一，研究作品中佈局的各個場面和背景。

二，研究各個人物的心理的，生理的姿態，動作，對話，構成活生生的形象。

三，研究各種音響效果的應用。

四，研究描寫和表現方法。

乙，討論後整理紀錄。

丙，推定執筆人，（一人）。

（這表現的過程，要使每一描寫的細節與主題有機地統一着。）

D. 寫作過程：

甲、朗讀寫成的作品，開始討論。

乙、修改不適當的地方，和研究改用生動豐富的詞句。

丙、完成發表。

這是「集體創作」過程的大概，是從頭到尾都是集體地在創作。不過要特別指出的，那個執筆人，不要很呆板地像去執行一件決議案，而要記着自己是在創造一件藝術品，要表現活生生的真實的人物，在創作時要有豐富的情感，滲透到自己所要表現的人物事件中去，通過感性的形象來表現出自己所要表現的內容。

這一段話說得相當完備，不過我們可不要把它看得太機械，題材的搜集和處理，在根本沒有生活的實踐和體驗的人，雖是集體也是做不好的。我們爲什麼不把參加着實際鬥爭的戰士、傷兵、農工、和救亡羣衆，也提

繫出來組織在集體創作的行列裏，讓他們真實地，體貼地給產品注入有實感的流動的血液呢？

關於現階段中國的抗戰及其周圍的偉大風景，不是幾個已成作家所能單獨表現出它的整體的，它需要那樣進行的集體創作來克盡這個任務。不過，若把現實事態概念化，抽象化，甚至於歪曲化了的作品，那末，即使是集體創作，我們也不能滿意。因為集體創作不是一個商標，它須在作品的內容起着進步的作用才有意義。

以上所說的集體創作，是以某一主題和題材而組織起參予的人（包括作家和生活實踐者）來集中一塊而進行的，因而它的產品自要格外完整而精彩。我們極端主張這樣寫法。不過，它要受着時間和空間的限制，而有

許多題材是無法這樣進行的，所以我們同時也贊成用另一種不受時間和空間限制的橫的分工合作的集體創作。高爾基所主編的世界的一日和工廠史內戰史，茅盾所主編的中國的一日（去年五月廿一）以及丁玲所主編的二萬五千里長征記，便是用的這種方法。就是先提出一個共同的題目，再徵求散處各地的，對那包圍於這題目周圍的事物有理解和體驗的人，分工合作地把那題目下的事物紀錄描畫出，而後集攏來加以選剔、刪減、併合、潤飾，而編成一冊或一整篇。

做這樣集體創作的主編者（一個人或一個團體），不好像在編什麼雜誌或「傑作選」這類的東西一樣，他除掉須有判別能力外，自己也要有高度的文學修養和表現才能，自己對於那題目周圍的現實也要有相當的明瞭，

因爲他不但要有系統地編排材料，而且還要把那些材料加以組織和修改。所以，僅把來稿選剔一下就付印刷的那種所謂集體創作，我們是仍然不能滿意的。像丁玲那麼艱苦不苟地把許多非作家的作品認真搜集、分類、交織、潤改，這種精神和方法才是我們所可仿做的，雖然那一冊巨製爲了政治關係而至今還沒出世。

目前這一大時代中的場面，在一些高踞文壇的老文學家是無力表現出來的，事實上也不見他們表現出其萬一。我現在正式要求，熱心於抗戰文藝者當正式發動在生活實踐中的大衆寫作，來完成我們的這一部中華民族的抗戰史。請前敵的將士們利用餘閒來寫，請休養在病院中的傷兵們寫，請流亡在客鄉的難民們寫，請作着救亡運動的戰士們寫，請大家都寫。我

再要求老早就喊着統一戰線的文藝家們，僅僅實實地統一組織起來，而在其下成立一個編審出版組，虛心地搜集一切來稿——甚至寫在粗紙上滿篇別字的來稿，都要保留起來細細地看過，添補過，改削過，組織過，而使能產出我們中國最偉大的一部集體創作！

不過，朋友，你不要以為我在放大炮，而就不敢進行集體創作。集體創作果然最適宜於大題目，但對於小題目也何嘗不最適宜？譬如一次示威運動，你要寫它，但所見不周密，也何妨用集體創作來進行。無論如何，有組織的集體創作，比個別創作的成果總要好得多。

在前述幾章中，對於寫作的原則已經說得很多，接着是應當論及怎樣寫詩歌、小說、散文、小品和戲劇等等的專題了，不過，我想諸位朋友們

只要讀過一些創作方法論的書，關於那一方面的一般概念，大概是已經有了的；雖然那些書好多是說得那麼陳腐、抽象或則架床疊屋，但只要多讀一點名著來爲之印証，也未始不能懂得一些其中的奧妙。只是，有兩種在最近兩年才新興的寫作形式，在目前顯得特別活躍，就特把它們提出來說一說。它們就是：

報告文學和活報

在這烽火中的中國，而要把那包圍在抗戰周圍的各種動亂的場面，用直接、生動而輕便、迅速的藝術形式來透視、暴露、批判和表現它們底真實，那末，報告文學和活報是兩種比較最適當的工具。

報告文學（包括速寫，通訊等）是介於藝術、科學兩領域中間的一種文藝體式，它在現實的描寫上利用了科學方法和藝術方法之綜合，——從實際的觀察，到抽象的思想，然後再轉到客觀的現實的實驗；它能用一切簡樸的文字，明顯地深刻地暴露某一事件的斷片或全面，而使人們能夠對於這一事件立刻具型地得到一個不磨的印象。所以它在這新時代中的文藝創作領域裏，實具有特殊作用。

報告文學是近代工業社會的產物，隨着近代機械工業的發達與印刷技術飛速地進展，而使新聞事業日益發展，於是，正式的報告文學隨之出現。因為大家對於新聞的要求，已經不能由片斷零碎的記載或電訊而感到滿足，大家要求知道事件的經過與詳情，要求知道事件和事件的相互關

係，於是，那些新聞記者便博採勤訪，或以通信，或以筆記，來行使他們報告的任務，有時還得加入些議論，或描寫發生事件的環境。在這里，新聞記者已經不僅是採取純客觀的態度，來作素樸的報告了。

但是庸俗的新聞記者，往往缺乏藝術手腕，而且囿於世俗的成見，他只會記述一些事象的表面經過，可不能生動地描寫出其中的場面，他時常人云亦云地作着籠統歪曲的判斷，可不能明透地解剖每一件事的客觀性。這種平舖直叙，翳蔽真實的記述，顯然不是報告文學的理想境界。

事實的報告原是報告文學的特質，但當它在攝取事實而加以表現時，必須與一般現實主義的文學創作一樣，經過形象的思索，把現實的主題和發展加以明確的組織，然後反映出來。

現實之真實的重要的姿態，它的發生和發展的歷史，它的特徵和各種光景的對照，它所表露所含有的矛盾，以及它的發展前途和社會意義，用科學的材料，正確的觀點，批判的意見和正義的情感，來加以明快的記述，這是報告文學的主要內容。這樣作成的報告文學，在藝術的意義上是一篇現實的文藝；在科學的意義上，是一篇社會的調查。

所以，它需要現實之形象的把握，現實之本質的透視，現實之理論的分析，和現實之科學材料的呈顯；它要滲透着作者的情感·意見，甚至還不防加入事實的統計。它所給予讀者的影響，不但是情緒上的鼓動，而且還富於理知上的灌輸。這是報告文學較優於其他創作的特點。

在中國，自從一九三一年來，報告文學已經因了客觀的需要，而奠定

了基礎。在九一八和一二八事件以後，從那抗戰的呼號和行動中，絡繹地產生了許多報告文學的創作。到了華北事件發動，北平救亡運動展開，而使報告文學的創作和通信，更加蓬勃叢生。去年夏初發表了包身工，轟動一時，對於短視淺薄的純文藝家提出了一個實証，為他們一向所輕蔑的報告文學，原來的確是有着輝煌的前途的。而從綏戰以至於蘆溝事件直到全面抗戰以來，不少通信員、慰勞團以及服務團等的好許多戰地特寫，獲得全國讀者的盛大歡迎。顯然地，在今日，大眾是要求着知道事件的真實，愛讀明快而具體的記錄，所以這強烈的小型作品——報告文學，能有這麼迅速而廣泛的展開。

作家們應該利用這個最犀利的文藝武器——報告文學而寫作，凡是學

樓與城市方面的事件，凡是文化界的救亡運動與進步人民的示威宣傳，凡是火綫上軍隊的抗戰或後方民衆的熱烈後援，凡是關於農村的、工廠的、前敵的、失地的……各種生活、鬥爭和要求等的景況，我們都要設法去訪問、去調查，把它們把捉住，用快鏡頭配着X光線一樣地照映出來。這些產品，在本身說是文藝，在客觀上却是抗戰的具體的參考資料，是抗戰的神速的鼓動力量。

同時，作家們更得深入到更廣泛的現實中去，把自己成爲實際鬥爭中的一成員，從而汲取現實中衆多的題材，並且在其中糾正自己認識事物的觀念和方法，學習集團的情緒、大衆的靈魂——感覺的方式；以創製那更寬闊偉大的內容的報告文學。

再則，我們也應當注意倡導那在生活實際鬥爭中的羣衆自己，或者參與那些鬥爭以及從實地去採訪那些鬥爭景況的人們，從城市，街道，農村，工廠，兵營，學校中寫來的個人或集體的通信或報告；不論是記述一個大的運動或小的事件以及日常的見聞，不論其寫得精細或粗糙，甚至於文理都不通順，祇要寫得真實、生動、有社會的意義，我們都該去鼓勵、指示，以至修飾、改作；切勿再擺出一付文學指導者的面孔，去譏諷、打擊，甚至蹊落。要這樣，報告文學的前途，才能有更廣大，更高度的發展。而且，正因為它們是真實、樸素、而又最敏捷的文藝，正因為它們是生活的直接記錄、描寫和批判，而成爲人民大衆所最容易懂得 接受、而且所最要迫切知道的東西。

我們不希望把文學的創作祇限於作家的圈子裏面，我們也不幻想所有的報告文學都能有文藝上的巨大成就；我們希望能把文藝作者的範圍擴大，把現階段中的許多事變、動靜，盡可能地在文藝上表現出來，而推廣抗戰的影響和力量。從技術的寬容上來增加報告文學的數量，再慢慢地誘導來提高它的本質，這是我們所應艱苦努力的。

活報，可以說是在舞臺上演出的報告文學，就是取材於新聞而把它編成戲劇的一種藝術。它相當於電影中的新聞片，不過新聞片是攝取了當時當地的實在情景而映演在銀幕上的，而活報則是根據新聞素材加以編製誇大而在舞臺上化裝表演出來的。因而，活報不但盡了報告新聞的任務，而且還借此透露出這件新聞的本相及其發展的必然性，特別強調着它的教育

性和鼓動性，讓觀衆明白知道這件新聞含有什麼意義，而且對它應該採取何種態度。所以，活報是較戲劇更有現實性的宣傳劇，它會引起觀衆更大的關心，在文化程度較低的大衆們也更容易接受。

自從陝北延安的活報表演的消息公佈到文壇上後，全國藝術界對它就引起了相當注意。全面抗戰以後，劇作家們紛紛製作軍中短劇、街頭短劇等發表，其中大部份可以歸入到活報一類。譬如凌鶴作的到前線去（見阿英編抗戰獨幕劇選二七面），演一工人偕妻兒從虹口逃出，妻爲日軍所殺，不勝憤激，適友人阿大與之遇，勸其同入別動隊，於是把孩子委托一老者，二人同上前綫。這篇短劇，前半節的事實，在戰區中處處可見，後半節雖屬想像，但事實上亦有可能，這是一個最現實而且也最富於教唆性的

齟齬。再如孫瑜作的最初的一課（見戰時戲劇選七八面），寫一戰區小學的小學生史大力，立志要長大時殺敵，當敵機來轟炸時他被炸傷了，但意志不稍餒，而全校師生在敵人的空襲下也都覺悟，現在是要跑出校門去上「民族抗戰的第一課」。這一篇播音劇（改編後也可上演），是以太倉小學校被敵機轟炸作藍本的，但他并不僅是報告事實，却是改編着素材而把抗戰意識特別強調了的。這些短劇，都可以當做活報看。

活報既是一種最富現實性的宣傳劇，所以作者先須對於現實的生活要有充份的理解，對於新聞事件的周圍情景要調查分析清楚，根據那些素材發展之必然性與可能性而寫作，否則生硬地拖上一條「尾巴」，落入了「公式主義」的圈套，這種宣傳是不會生效的。其次，作者要有舞台經驗，

使所作的活報能够適合於舞台條件，倘若寫出來不能上演，它就完全失了功效。關於這一點，不妨多讀一點戲劇的專書，多請教劇作者導演者或演員，多與有戲劇興趣的朋友討論劇作的題材和創作方法。第二，寫成以後，最好先作小規模的實驗，根據試演結果而改正其缺失，加強其長處。最後，我們要求活報不但要能在舞臺上表演，而且能在街頭、軍營等處作露天表演；不但要演員們自吹自打，而且要能與觀衆的情緒配合起來，在演出中也有機會讓觀衆唱歌、喊口號等與舞臺上打成一片。這些果然是要求之於導演技術和演出技術，但最好是在寫作時先照顧到這諸方面，而在劇本中佈置好。

報告文學和活報都是有時間性的，而且較之其他文藝形式也較富領域

性，因而它要寫作得快，發表得快，而且應該採用特為適應某成份人羣的口頭語，或特為適應某地帶人羣的地方語。

爲了要把它們寫得更好，所以在寫作中可以採取集體創作的方式；而它們的出現，在更廣大的題目上說，也可以說是集體創作的一成份。

最後，從事於抗戰文藝運動者，又當有一種警覺，當這決定生死存亡的緊張鬥爭中，我們還要進一步地來。

發揮文學的行動性

抗戰文藝也可以說是爲自求解放而與現實的鬥爭相統一起來的「行動文學」。今日的文藝家，除掉要參加到抗戰文藝的統一陣線，使全國的作

家、讀者形成大團結外，還應該親自跑入民族解放的實際鬥爭中去，無論是上火線殺敵也好，從事救亡的宣傳 組織、募捐、慰勞也好，從這些實際工作中，把自己的抗戰情緒激盪得更高漲，把現實社會中的內容外景認識得更真切，把大眾們所特有的傾向理解得更周密；於是來寫作那揭破一切兇狠的奸險的祕密之根基，宣告我同胞，宣告全世界，加深大家對於敵人的仇恨；來寫作那殲滅敵方陣營之具體的每種環節，軍事、政治和社會的各部門戰鬥方式，來提示我同胞，提示全世界，引導大家起來給敵人以打擊；來寫作這一次抗戰發展的必然結果，獨立自由民主共和國的建立，全世界和平正義之基礎鞏固，讓大家瞻望着光明的前途而奮鬥、而創

今日的抗戰文藝，無疑地要成爲最有功利性的，而且是最強韌最猛烈的鼓動、教育——也就是宣傳。在各地地方、在各領域，全要散播抗戰文藝的火星。需要地方性的，也需要全國性的；需要簡潔的小品，也需要偉大的鉅著；需要壁報、傳單、和流動表演的材料之義務發行，也需要報章、雜誌和書本的廉價出售。總之，我們現在是一定要把抗戰文藝伸入到每一角落裏，全世界上，含蓄着無限的行動性，而摧生無限的抗戰的實際力量！

這樣，行動性的抗戰文藝是直接參予了抗戰之血鬥行列。全中國的文藝家們，聯合起來，統一起來，行動起來！

在崗位上

是暴忿，

捏緊我們的武器——

沒有絲毫猶豫。

唱出心靈的歌，

用解剖敵人卑劣無耻的——

我們的筆鋒，
戮穿敵人內心的

奧秘；

用民族固有的文字，

一粒粒

向那劫掠領土的暴徒

射擊！

我們的歌，

配合前線的砲彈，

對準日本法西斯的黨徒們

連珠地，

射擊！

射擊！

還有什麼猶豫！

敵人的貪心

六年來沒有止息！

我們怕的什麼！

我們有幾千年留下來

磨煉的武器！

我們要將

敵人的卑劣，無耻，張揚出去！

要將敵人

用毒瓦斯毒殺中國民衆，

用飛機無目的地轟炸掃射，

向世界告訴

有中國老百姓成千成萬的死去；

要將敵人搶劫，姦淫的獸行……

要將那些戰爭中的殉難者

被敵人用刀或傷，

用槍掃射，

告訴世界——

中國人一羣羣被殺戮，

一羣群被置之死地！

要將這海盜式的沿海的騷擾

使國人不得安息……

要將這匪徒的行爲

將平津的古物，珍藏……

一列車，一列車，

搬到東京……

要將浦江中敵艦高插中國旗——這些新

武士道的精神……

這一切，總之，這一切

卑劣強盜的暴行

我們要向世界，

向全人類，

張揚出去！

張揚出去！

我們的歌就是我們的武器！

全民族的目標：

「打倒日本帝國主義！」

我們的聲音可以讓他嘶啞；

可是我們的筆

要不斷地蘸上

戰士的血，

我們自己的血，

寫出中華民族的勝利！

戰士用槍在前線爭取生存！

我們的歌要向世界傳播正義！

我們是全面抗戰的尖兵！

我們是危亡中的警笛！

唱出心靈的歌！

這歌聲

將配合前線的炮火，

向劫掠我們的暴徒

不斷地射擊！

射擊！

民族的壁壘

鐵一般的堅牢！

在這戰線上，

藉四萬五千萬人

鼓脹着血的大手，

將強盜趕出境去

趕出中國境去！

（柳倩作：在崗位上。見抗戰半月刊三

號四三面）

後記

關於抗戰文藝的寫作，在今日，我們是需要比過去更踏實地緊張起「兩面的清算，」一是對於歪曲現實之文藝作風的清算，一是對於公式主義和口號文學的清算。這決不是消極的否定，而是積極地提高抗戰文藝之本質的工作。這項工作，需要有意識傾向的指示，也需要有表現技術的指示。所以，撰述抗戰文藝創作方法論之類的東西，並不完全是投機的生意經，確實是有着它的意義。

說到創作方法論，在過去我曾談過一打左右的專書，但其中大都是入門的、概念的、而且是因襲着舊說的新古董。自從蘇聯作家們的寫作經驗

以及蘇聯文學權威，對於青年作家的指導理論傳入中國以後，在近年來也已絡繹出過兩三種新穎的觸及着具體問題的這類書籍。不過，時代的巨輪轉進了抗戰高潮的今日，我們的文藝習作者，顯然是又有了更高的要求，有了怎樣寫作配合於這一大時代之抗戰文藝的知識的需要。實在，我們現今的文藝寫作，將在民族之脫胎換骨期中而實踐轉換。斬新的創作方法之執行，到日後定將奠定完全改容的新文藝運動之強固基礎。

論及這一問題的文章，在目前也已出現過幾篇，但是很瑣碎，而且很多只是照着從前原有的理論而給以原則上的發揮。自然就是這麼一點一滴的意見，我們也要尊如至寶，不過，老實說是不能滿足的。一篇論及現階段文藝寫作之全面問題的有系統的文章出世，不能說是多餘。

因此，我現在敢來大胆地寫了這一冊小書。

在三年以前，我也曾寫過一冊給青年文藝朋友們看的青年創作指導，老早就給商務印書館把版權收買了去。當時中國文壇上還只出版着「作文法」之類的東西，用現實主義觀點來系統地敘述文藝創作方法論的書，還沒看見過，如果出版，當不至於落伍。可是商務老闆却連自己的生意經都不照顧，把那原稿擱到現在還不見世面。而中國的文藝界是進步得相當地快，新的材料和新的問題，是隨時在生長着，因而那冊原稿也只好成了不值錢的古董——雖然我已拿了稿費，儘可不管。

去年小峯先生又囑我為青年新知識叢書編一冊寫作的知識，當時為了事繁，而且也為了編寫時定會有不少複述的話，因而沒有動筆。遷移了兩

三個月，又就遭遇到了全面抗戰。我想，幸而我還沒有寫，因為到現在來寫，可以有更自由的寫作態度，有更豐富的新鮮材料。

抗戰之初，文壇上曾現一度沉寂，這，除掉了物質條件的限制以外，實在也表明着舊式文藝之整個沒落，其所孕育着產生、活躍而蓬勃起來的則是抗戰文藝，這原是在抗戰的烽火中全國民衆渴望着新姿態的抗戰文藝糧食之必然結果，也是文藝必須成爲動員抗戰之一方面的必然結果。

這抗戰文藝，將不但在對日抗戰期中居於主導地位，到將來爆發第二次世界大戰期中，也必定居於主導地位；就是等到一切軍事火拼停止以後，它仍將延續發展下去，因為即使是那個時候，政治、經濟、社會等方面的鬥爭，下層對於上層的抗戰，並不就會在這個過程中整個取消。所以，

抗戰文藝是有着它的相當長久的生命，在人類間之各形態的鬥爭未消滅以前，它仍將繼續發展下去。

所以，抗戰文藝的寫作，不是膠着於目前抗日鬥爭的應急的投機，而是適應於歷史發展過程中被壓迫者抬頭起來的時期所需要而且必定存在的一種表現。因而，現在果然要寫抗戰文藝，到將來仍然要寫抗戰文藝，只是內容是在逐漸地起着轉化，——直到人類全體澈底平等以後為止。

爲了這樣，所以我們更當精詳地理解抗戰文藝的寫作方法。

我不是文藝理論指導家，這冊小書也許有許多不正確和脫漏的地方，這要請文藝先進指正的。當我在寫作時，爲想說得稍爲具體一點，所以引了幾個抗戰前後的文藝作品當做實例，但這引証並不就確定該作品作家的

全部價值，所以如有開罪於某些作家的地方，尙請原諒。

最後，我謹向抗戰文藝作家們致民族解放革命戰爭的最敬禮！

一九三八年二月十五日深夜中。

戰時叢書

戰時大鼓詞

戰時教育問題

戰聲(詩集)

誰先干涉日本的侵略

偉大的魯迅

抗戰中的青年出路

國共統一戰線及其前途

戰地巡歷

抗戰期間的文學

怎樣寫抗戰文藝

民族統一戰線論

抗戰時期的新聞宣傳

民衆怎樣參加游擊戰

新特勒之謎

趙景深

楊東蓀

郭沫若

陳清晨

蕭清參

楊晉豪

汪馥泉

田漢

阿英

楊晉豪

平心

任白濤

丁三

一

二

二

一

一

二

一

二

二

二

二

二

二

一角六分

角

角

角

角

角

角

角

角

角

角

角

角

角

北新書局駐粵辦事處總經售

廣州多寶路多寶街一十九號

戰時出版社刊行

一九三八年五月初版

版權所有

怎樣寫抗戰文藝

實售二角二分

作者 楊 晉 豪

出版者 戰時出版社

廣州 多寶街一九號

總經售 北新書局駐粵辦事處

52

417210

\$0.22