

密雲縣風習小紀

胡鳳





複製 Arthur G. Dove
之 Storm Clouds 作封面



基本定價
六元五角

0.34
1944

胡風著

密雲期風習小紀

• 一九四九 •

密雲期風習小紀

作者 胡風

發行人 俞鴻模

出版者 海燕書店

上海中央街二四號二一室
北京宣內智義伯大院一五號

印刷者 光藝印刷廠

上海江浦路五七弄一四九號

刊行期 一九四九年十二月新二版

★ 有 版 權 ★

胡風第二批評論文集：

密雲期風習小紀

序

我們底民族革命戰爭，是一個翻天覆地的暴風雨，但在它底到來之前，卻是經過了一段陰暗的時期的。這期間的文壇，由於處境的艱苦，主觀的力弱，以及傳統的病根和意外的損失（魯迅先生底病和死），由於這些複雜錯綜的關係，差不多陷入了一種神經失常的狀態：焦燥着，有時甚至分不清是爲了時代底任務還是自己底「地位」；襲擊着，有時甚至忘記了是向着敵人還是向着朋友；有的高叫了「文學呀，戰鬥罷！」以後就從此無蹤無影，有的則像湖北的諺語「黃鶴樓上看翻船」所描寫的一樣，坐在保險席上投來了無根的謠言或含毒的嘲笑……

然而，時代底要求是存在的，讀者底要求是存在的，革命的文學傳統和它底基本力量是存在的，所以，雖然不得不走着曲折而又艱難的道路，我們底文

學卻依然在發展，在成長。

我，一個文藝工作者，分有了這個時期底苦痛和艱難是當然的，但有一些事情卻把我底處境弄得非常特別：一是我底文字工作被限制了，被限制得沒有興趣動筆，一是凡有所作，一定會遇到意外的異議，那見於文字的是這集子第二輯所收的「典型」問題和第三輯所收的「口號」問題。在這裏，不能一地把當時的情勢和糾紛作一番剖白，使讀者較易地尋得脈路，但有幾點卻得略略提到。

第一，我本來應了友人之約，準備冒險地寫一篇現實主義的文學論，儘自己底能力把國際的理論成果作一點初步的介紹，而且書店還把預告登了出去，但這時候碰着了關於典型問題的反撥，於是改變計畫，想從具體論點的批判來接近這個主題。後來論爭停止了，我因為忙於跑腿，再也沒有繼續下去。現在照原地收在這裏，除了論爭本身能够說明一點當時的文壇性格以外，這殘缺不完的內容也許還有可以略供參考的地方罷。

第二，人民大眾向文學要求什麼這短文會引起了軒然大潮，但我自己這以後沒有寫一個字，因為當時我底主將下了命令，說沉默有時是最有力的回答。而事實上，我底有些挑戰者們，確實是只想用我底應戰去襯出他們底英雄面貌的。我是小兵，懂得「服從」的道德，只好眼望着問題一直混亂下去。這一篇，現在也一字不改地收在這裏，雖然那以前的一篇文學上的民族戰爭現在無從找到。如果把那些反對的文章摘下附在後面，一定非常有益，但可惜我手邊沒有了。

第三，那時候，「抗日」之類不用說了，有些刊物是連「九·一八」、「東北」等字面都害怕的，於是只好用含含糊糊的迂迴的說法，看起來實在有些費解。現在有一兩處改正了，但大多數還是讓它保存着原來的面目。

最後有一點聲明：替我剪存，而且從敵人底炮火下爲我保存了這些稿子的，是M。她還仿文藝筆談底編例編定了次序，但爲了表示不滿，特題爲「可憐的收穫」。編例大致上是依照了她底，但題名卻改了。這些短文，要作爲「收穫」

當然慚愧得很，但在我自己，卻是寄寓了真的悲痛，真的追求，真的反抗的。而且我以為，無論這些短文怎樣膚淺，怎樣無力，但也總算紀錄了一點當時的風習，從這裏，讀者或許能夠多少感受得到，現在在神聖的戰火底奮躍裏面還不得不經驗的一些痛楚和當時在窒息似的苦悶裏面所經驗的痛楚並不是毫無關聯的罷。

一九三八年六月二十六深夜記於武昌

胡風

重慶版新序

這個印本現在是新版，舊版時的序沒有了，只好另外寫幾句。

讀者當經驗過密雲不雨的悶熱之苦罷。這些短文就是這種悶熱時期的情緒底反映，它們底產生恰恰在狂風暴雨似的民族戰爭底前夜。回想起來，那是多麼深的苦悶，多麼大的期待，多麼焦燥的追求。當然有過奔騰的地火，當然有過磅礴的氣流，但在我，卻只記下這麼一束零零碎碎的斷片。

但如果是呼風喚雨的法師，那情形當然不同，如果是精通氣象規律的專家，那情形當然不同，但我卻不過是翹首而望的無數人們裏面的一個。但也並不是隔岸觀火或漠不關心，當翹首而望的那時候，我也抱着有微弱的情愫，所以終於有了這一束零零碎碎的斷片。

但如果像孫悟空先生似的，能騰雲駕霧，有火眼金睛，一望萬里，粗細俱收，

那當然是最幸福的事情，但我卻不過是文化園地裏的一條蚯蚓，能够接觸的只是一分一寸的泥土。但雖是一分一寸的泥土，它依然是大地底一部，也一定和正在生長的草木相關。所以，一條蚯蚓底對於一分一寸的泥土的接觸和感應，雖然不能探知大地底構造成份和草木底生命祕密，但到底是用自己底皮膚去接觸去感應的，因而也就不能不說它對於這大地以及從它誕生的草木是有過探求了。

那麼，這些斷片裏面所表現的膚淺凌亂的理解和吞吞吐吐的情緒，就用這作爲辯解罷。

一九四四年六月九日之夜記於渝郊避法村

胡風

(註)在重慶排印時，原序不能印，但這一次還是印出來了。不過，這一則還是保留在原序後面。

目次

1	M·高爾基斷片·····	一
2	悲痛的告別·····	九
	現實主義底「修正」·····	一七
	典型論底混亂·····	三四
	備考：典型與個性(周揚)·····	五五

3

文學修業底一個基本形態……………三

人民大衆向文學要求什麼？……………七

演劇運動短話……………七

4

文藝界底風習一景……………八

漫談個人主義……………八

自然主義傾向底一理解……………九

略論文學無門……………九

5

「生死場」後記……………一〇

耶林……………一〇

田間底詩	二一九
生人底氣息	二二五
吹蘆笛的詩人	二三五
新波底木刻	二四七

6

「死魂靈」與果戈理	一五〇
人類前史底諺畫——「企鵝島」	一六一

7

思想活動底民主性問題	一七二
關於兩種論調	一八〇
反「沙漠化」的願望	一八三

M · 高爾基斷片

——當作我底悼詞

當回憶一個他所敬愛的作家M·珂丘賓斯基的時候，高爾基說了：「我們底時代缺乏善良的人們——關於他們，關於無限地愛人們和世界的這些明朗的心底善，關於能夠爲祖國而工作了的強的人們：關於這些的追憶底哀愁，儘心地享受罷。」

在高爾基底長長的一生裏面，在他底全部著作裏面，貫穿着一條耀眼的粗大的紅綫，那就是追求「無限地愛人們和世界的，」在至高的意義上說的「強的」「善良的」人。

「人是世界底花具有能够使自己吃驚的一切根源。」（讀者底備忘錄）

這才是真實地肯定了人底價值。

高爾基是從「底層」來的，看够了一切壓搾人、摧毀人的殘酷光景，同時也深深地記着了，就是在那樣的殘酷光景下面——不應該說，尤其是在那樣的殘酷光景下面，人對於人的愛，對於世界的愛，對於光明和自由的愛，在活躍，在滋長，成爲肯定生活、提高生活的力量。摧毀勞苦人民的沙皇秩序養成了高爾基底神聖的憎惡，勞苦人民在悲慘生活裏的掙扎和反抗又使他望見了人類底將來，尤其因爲這將來是出現在把歷史底必然法則扛在肩頭上的無產者底鐵的道路上面，在高爾基筆下出現的人物就取得了最大的真實。不管是要和過去死亡的也罷，向將來新生的也罷，一個一個金鋼石的雕像似地在那一望無涯的遠景下面光芒燦爛了。

「人是世界底花。」說這句話的是高爾基，使我們不能不感到了無比的重量。看報紙上的簡單電訊，A·托爾斯泰在他底哀悼文呢還是談話裏面，說高爾基創造了蘇維埃人道主義。讀着那，我不禁至極同感地想了：沒有比這句話更能描寫高爾基底壯麗的生涯，也

沒有比這句話更能說出對於高爾基的真誠的讚仰罷。

「這樣偉大的人類底花存在過，人類是以這爲誇耀的。」

這句被高爾基認作「至言」而引用過的，寫在丁·牛頓墓銘上的話，如果我們拿來轉獻給高爾基本人，無疑地，那含義將百倍千倍地廣大，百倍千倍地崇高。

*

從他在俄羅斯文壇上叫出了第一聲到停止了最後的呼吸，經過了四十四年的時光，四十四年，是一條不短的路程。他最初在俄羅斯文學的地平綫上出現的時候，「底層」底人物才開始在俄羅斯文學史甚至世界文學史上伸出了他們底真實的面貌，被現實生活踐踏、磨折，但無論如何不肯屈服的面貌；然而，在他死去的現在，蘇聯文學在世界上成了無比的巨人力量，他的初期作品裏面的「底層」底人物在這裏變成了鋼鐵的英雄，在勝利地把這個世界改造。而且，這文學精神浸到了世界底每一個角落，這樣的文學或強或弱地在世界底每一個角落裏生氣勃勃地出現了。

四十四年，世界底面貌有了不小的改變，這悠長的路程上湧着了層疊起伏的崗巒。摧

毀了沙皇秩序，經過了牢獄和西伯利亞的試鍊，渡過了戰爭和飢餓的時期，在英雄的建設底暴風雨裏面創造出了新的社會，創造出了新人——洗去了歷史遺毒或者簡直沒有沾染過歷史遺毒的美麗的新人。

在一九三四年全蘇聯作家大會的第四天，有兒童團底行進。那些純真的小戰士們在會場上一齊高聲地致了祝辭，由兩個小姑娘送給了高爾基一個鮮紅的花束。她們凝視着老作家底臉，眼睛裏飽含了無言的崇拜。對着這樣的光景，六七十歲的老作家在花束上落下了感動的淚，其他的許多作家們也激動地哭了。

關於這，做賊出身的作家阿烏登珂有一段述懷：「在過去的浮浪生活裏面，做賊生活裏面，我從來沒有遇到過哭的事情。過去的社會是這樣地使我失去了淚。然而，今天我哭了。爲什麼哭了呢？高爾基底淚，我底淚，以及其他的人們底淚，並不是老年底淚。我感到了我所過的生活底一切污穢和在兒童團底前面所展開的未來底一切美麗和清潔。在這一瞬間我想活了。」

在我底貧弱的知識裏面，不曾曉得有這樣溫美而莊嚴的催淚的場面。我們想像得到

在主席台上對着兒童團代表們的老高爾基底姿態，那時候他該是感覺地憶起了他底苦戰的道路，看見現在站在面前的正是他四十多年以來在苦難裏面在黑暗裏面所夢想所追求的美麗的新人底花朵。

「人是世界底花，」高爾基本人就是栽培這種花的偉大的園丁之一，他親眼看到了他種下的種子現在已經盈盈地在光明的陽光下發笑。

*

M·珂丘賓斯基死後，高爾基憶起了故人所說的「覺得死比較生更能够確實地決定大。」但在高爾基他本人底場合，我們當不會發生那樣的心情罷。因為，高爾基底「大」在死前就已被證明了，那表現在新社會底創造裏面，表現在新人底出現裏面，表現在蘇聯文學底成功和世界革命文學底生長裏面。……和這以前的別的偉大的文學家不同，高爾基底勝利底「大」不僅僅是由於思想底完成，藝術底完成，尤其是由於表現在藝術行動裏面的作者底意欲已經化成了客觀的現實。對於蘇聯的人民大眾以及全世界的進步的作家，至少是在最近幾年，這已經成爲明白的真理了。

所以，高爾基底死是一個勝利的完成，並不含有慘傷的意味；但同時卻是一個巨大的損失，因為他四十餘年所積蓄起來的戰鬪的智慧和蘇聯以及全世界勞動人民底集體靈魂之一，多活一年甚至多活一月都能够留下偉大的意義。——對於他們沉痛的哀悼，不是僅僅由於對於這個至高的「純潔的人」的愛慕之心。

*

「烏拉底米耳死了。但繼承他底智性和意志的人在活着。」

「最後依然是被人創造出的潔白的正確的東西得到勝利，人沒有那就不存在的東西得到勝利。」

這是高爾基在回憶勞動人民解放運動底最偉大的戰士（列寧）的時候說的，但我們可以借來作為對於他本人的哀悼。「繼承他底智性和意志，」讓沉痛的心情化在這種努力裏面罷。

對於中國革命文學，不用說高爾基底影響也發生了決定的意義。除開指示了作家生活應該向哪裏走這一根本方向以外，我想還有兩點是非常重要的。第一，不要把作家看成

留聲機，只要套上一張做好了的片子（抽象的概念），就可以背書似地歌唱；作家也不能把他底人物當作留聲機，可以任意地叫他替自己說話。這理解把作家更推進了生活，從沒有生命的空虛的叫喊裏救出了文學，使革命的作家知道了文藝作品裏的思想或意識形態不能夠是廉價地隨便借來的東西。第二，文學作品不是平面地反映生活，也不是照直地表現作家所要表現的生活，它應該從現實生活創造出「使人想起可以希望的而且是不可能的東西」，這樣就把文學從生活提高，使文學底力量能夠提高生活。如果我們底文學多多少少地離開了公式主義（標語口號）和自然主義（客觀主義）的圈子，在萌芽的狀態上現出了社會主義的現實主義底勝利，那麼，我們就不能不在極少數的偉大的教師裏面特別地記起敬愛的高爾基來。

然而，比較高爾基底藝術思想底海一樣的內容，我們所接受的實在太少，比較我們所接受的，我們底誤解或曲解還未免太多罷。這只要記起除了極少數的例外，我們所有的只是一小部份作品底不完善的譯本這情形，就可以知道，這只要記起我們底作家還常常把高爾基底話片段地片段地歪曲這情形，就可以知道，即如我自己，就一面寫着這簡單的印

象記一面抱着很強的內愧的心情，害怕自己底膚淺理解會損污巨像高爾基底完潔。

我們永遠地失去了他，永遠地失去了和這偉大的「善良的人」對面的機會，永年養成的敬愛的心使我們悲痛，然而，由於他底死，由於他底死所給與的衝動，我們爭取對於他的真實的理解能。如果能在他底教訓、他底精神裏面改造或提高我們本身，如果能把他底教訓、他底精神在我們底文學實踐、文學鬭爭裏面活起……

一九三六年六月二十六日

悲痛的告別

魯迅先生——爲祖國的自由和進步戰鬪了一生的偉大的先驅者，被損害被侮辱者底詩人，永遠不知道疲乏不知道屈服的戰士，赤誠的同志，停止了最後的呼吸以來，到今天已經經過了十次的日落日出。像無數的被先生底仁愛底光輝照耀過的，被先生底鋼鐵的戰鬪意志撫育過的人們一樣，我經驗着莫大的悲痛，然而，在伴着先生底遺體的最初四天也罷，在親自參加在一萬左右的敬仰者底悲悼行列裏面把遺體送進了墓穴以後也罷，先生底影子底聲音底笑貌總是不斷地在我底混亂的腦子裏面閃現，追憶的哀思淹沒了我，使我不能夠用邏輯的說法來估計這個損失底重量。

我好像一隻牛吃的是草，擠出的是牛奶血。」引用在夫人景宋女士底輓辭裏的先

生自己底話，悲壯地描寫了他底苦鬪的一生。不顧惜自己，不放鬆敵人，不忘記對於年青一代的撫養，先生一直保持着這個大勇者底精神，無論得到的回報是困苦，是嘲笑，是圍攻，是迫害，是自己身心底過度消耗……

最近半年，先生底日子差不多全是在病床上度過的。然而，是怎樣倔強的病人呵。除了躺着不能動彈的日子以外，單就報紙說罷，他沒有一天間斷過不看的。這就不能不看到他所痛惡的卑污，虛偽，黑暗，不能不引起他底神聖的憤火。這對於他底病體是有害的，但夫人也罷，朋友也罷，醫生也罷，誰都沒有禁止或勸止他的方法。永年鍊成的他底戰鬪的心，只要身體能夠勉強活動，是一刻也不肯休息的。

高爾基死後，一家大報上登的小傳裏面有「前半生喜歡遊蕩」的話，先生看了大大地生氣，說這是對於死者的侮蔑。還有一次生氣得更利害的是當北四川路暗殺事情發生以後，看見了一家報紙的兒童附張上的短論，說是中國人打死了外國人，那罪名應該比打死了中國人加重一倍。一見面先生就憤憤地說：「因為病，不能看用腦子的書，但報紙總不能不看的。以為翻翻兒童讀物總該沒有什麼罷，一翻就翻出了這樣的東西！什麼話！中國

人底生命比外國人底賤，已經開始替敵人向孩子們灌輸奴才思想了……」這件事他氣得很久，好像還寫了一則立此存照。現在想來，在第一篇小說裏面就喊出了「救救孩子」的絕叫，那以後分了不少的心血在兒童文學上的先生，前年用一個星期的功夫翻完了錢，因而生了一場病的先生，當然忍受不了這樣卑污的說教。這次在殯儀館的三天當中，我看見了許多幼小者真誠地向先生底遺容屈下身子，我看見了神色勞苦的小學校教師帶着幼小者們坐在草地上嚴肅地講解着什麼，當時我含着熱淚在心裏叫了：「幼小的兄弟們呵，這是一個用着博大的愛心關懷你們的，值得你們底最大敬禮的親愛的人，但現在他是永遠地離開你們而去了……」

報紙以外是信件。這也是沒有辦法使他看不見的。然而，請介紹稿子的，責備他不寫回信的，催他辦理事務的，各種的請求，各種的責備……是對於每一件事情都要發生真實的反應的先生，現在每一回想到有時看到了的病中的他底氣憤的臉色，就禁不住心痛。受到了不要看信的勸告的時候，先生底回答是：「不看又覺得寂寞……」先生底心是愛人的，先生底心是期待着人底溫暖的呀……

熱度剛被藥壓下，可以走動的時候，就動手工作。永年鍊成的戰鬥的心和工作習慣使他不知道什麼是休養。這對於他底病體是有害的，但夫人也罷，朋友也罷，醫生也罷，誰都沒有禁止或勸止他的方法。每當熱度重新昇高了，對他說那是因為工作了的原故，他總是馬上否認。曾經和夫人有過這樣的爭執：夫人說是作了工所以發熱的，他卻說是因為曉得什麼時候要發熱所以趕快把工作做完了的。不知是笑話呢還是真話，後來甚至說出了這樣的理論：如果不會發熱，當然可以工作，如果會發熱，就應該趕快工作。是五十六的年齡了，而且還是久病的身子，這樣的不顧性命的戰鬥精神，是使人只有感泣的。這中間，校對好了六百頁左右的海上述林下卷，整理了譯稿，寫了許多長短文章，覆了不少的信，似乎還立了一些出書計劃。——好像是在先生底文章裏面讀到的，有一個把自己底心臟做成炬火爲人類照出了道路的神，先生自己就是連最後的精力最後的血液都用在哺養中國人民的工作裏面了的。像女吊，就用着堅冰似的筆觸寫出了封建重壓下的千古的沉冤和被壓迫者底無邊的憤怒。想到作者是被不治的惡病磨折了半年的老人，誰也無言地低首罷。

在先生底最後的時間，是這樣沒有歡喜的環境，是這樣帶着鮮血的苦鬪。然而，幸而有

一次，也許僅有這一次罷，先生感受到了大的歡喜，那是看了由普式庚底小說做成的影片杜勃洛夫斯基（復仇豔遇）好像那以後的幾天中間，先生逢人便要稱讚一番。後來聽見夫人景宋女士說，看了那以後的先生是高興得好像吃到了稱心的糖菓的小孩子一樣。

當聽着先生底高興的稱讚，我這樣說了：

「杜勃洛夫斯基和卻派也夫（夏伯陽）所說的人生雖然不同，但在影片製作手法上有一點卻很相像：在結尾處，卻派也夫用的是復仇的幾砲，杜勃洛夫斯基用的是復仇的一鎗……」

先生馬上接了下去——

「是呀，我當初不曉得爲什麼那樣地覺得滿意，後來想了一想，發現了那最後的一鎗大有關係。如果沒有那一鎗，恐怕要不舒服的，可見惡有惡報的辦法有時候也非用不可……」

於是先生笑了，笑得那麼天真，只有在他底笑顏上面才能够感到的，抖卻了所有的顧慮，昇華着全部的智慧，好像是在蒼勁的古松上綻開了明豔的花朵。

當我在晒着淡淡的秋陽的歸路上走着的時候，默默地回想了先生底笑顏和他底心緒。在先生的作品裏面，沒有一次輕視過敵人底力量，沒有一次暗示過便宜的勝利，先生底思想力底偉大反而是由於作品裏的人物底犧牲而啓示了黑暗底真相，底殘酷，養成了對於那的無比的憎恨和戰鬥的熱意。然而先生今天是天真地笑了。我想像着，銀幕上的最後一鎗是多少舒洩了壓在先生底病弱的心上的沉重的悲憤。我知道，在病中的先生，這樣的一些微的歡喜也就是可喜的並非容易的事情。

然而，無論精神是怎樣的剛強，但肉體底衰滅終於強迫他放下了戰鬥的筆。三十年來的戰鬥生涯所積蓄起來的無比的智慧，堅韌的熱力，聖潔的人格，一旦墜入了永恆的無有，對於我們年青的一代這是一個太大的悲痛。三十年以前就開始了的爭祖國底自由和進步，爭勞苦大眾底解放的志願，三十年來從沒有向他們軟弱過或妥協過的各種兇狠的仇敵，到今天，先生終於只得不由自主地把這些完全交給了後來的戰鬥者們而走進了一去不復返的休息境地，這也決不是他自己所能夠放心的事情。

在先生底鬪爭生涯中間，曾經表明過這樣的希望：「就世界現有人種的事實看來，卻

可以確信將來總有尤爲高尚尤近圓滿的人類出現」（見熱風）到晚年就雄壯地達到了一「由於事實的教訓，以爲惟新興的無產者纔有將來」（二心集序言）的結論。先生一生的艱苦工作開闢了這樣一條大路，先生自己是現世界上爲了新人類底誕生而獻出了自己底生命的，光芒萬丈的巨人之一。

不用說，先生沒有及身地看到他底理想底實現，沒有能够在他底理想花朵上洒下感激的熱淚。臨死的時候還不能不看到在祖國大地上跳梁的仇敵底兇殘面孔，歷史底車輪走慢了一步，先生自己去快了一步，這是無論如何也沒有辦法的抱恨終天的事情。

雖然規定瞻仰遺容的時間是從九時起，但二十日的早上六時左右，就有一羣青年男女慌忙地趕到了殯儀館。他們在先生底遺容前面嚴肅地俯下頭來，有的低低啜泣了。先生底精神，先生底理想已經活在千千萬萬的勇敢的青年男女底心裏，這是我們早已確信了的事情，但眼前的事實卻第一次使我用肉體的感覺接觸到了燃燒起來了的，先生三十年來的工作所散佈的火種。望着那些悲哀着的青春的生命，一種感激和悲痛的混合使我淚流滿面了。

朋友們，兄弟姊妹們，讓我們底愛心，我們底悲痛，我們底仇恨溶合在一起罷。先生所開關的道路開展在我們底前面，先生所畫出的仇敵圍繞在我們底周圍，只有用先生底打得退明鎗耐得住暗箭的大無畏的精神，才能够繼承先生底志願。

朋友們，兄弟姊妹們，憑着我們底愛心我們底悲痛我們底仇恨所溶合起來的偉力，在不遠的將來，先生底理想要在祖國的大地上萬花爛漫地實現。那時候我們再來哀悼先生的眼淚裏面，就會混和着狂熱的氣息了。

一九三六年十月二十九日清晨

現實主義底「修正」

現實主義論之一節：關於「典型」底普遍性和特殊性問題

一

「典型」問題是文藝理論底中心內容之一，許多人發表過意見，我在回答文學底徵文裏面（文學百題裏的什麼是「典型」和「類型」）也提出了粗略的解說。事隔半年，今天看到一月號的文學，周揚先生在現實主義試論裏面也觸到了這個問題，不過他並不是全面地展開這問題底內容，只是對於我底關於典型底普遍性和特殊性的意見下了一個「修正」。現在的我這篇文章就是對於他底「修正」的「修正」，因為，第一，在他底文章裏面，批評別人底論點的時候都註明了那論點底出處，不曉得爲什麼對於我底卻沒有，

這使讀者不會拿我底全篇文章和他底對看，而有拿着象鼻子給讀者當作一匹全象看的危險；第二，他底論點不但不能使問題接近較正確的解決，反而弄得更加混亂，借這機會使這問題底研究展開一步也許不是全無意義的。現在先看原文罷。

我底意見：

它含有普遍的和特殊的這兩個看起來好像是互相矛盾的觀念。然而，所謂普遍的，是對於那人物所屬的社會羣裏的各個個體而說的；所謂特殊的，是對於別的社會羣或別的社會羣裏的各個個體而說的。就辛亥前後以及現在的少數落後地方的農民說，阿Q這個人物底性格是普遍的；對於商人羣地主羣工人羣或各個地主各個工人以及現在的不同的社會關係裏的農民而說，那他底性格就是特殊的了。（文學百題二一七頁）

周揚先生底「修正」

這解釋是應該加以修正的。阿Q的性格就辛亥前後以及現在落後的農民而言是普遍的，但是他的特別卻並不在對於他所代表的農民以外的人羣而言，而是就在他所代表的農民中，他也是一個特殊的存在。他有他自己獨特的經歷，獨特的生活樣式，自己特殊的心理的容貌，習慣，姿勢，語調等，一句話，阿Q真是一個阿Q，即所謂“This one”了。如果阿Q的性格單單是不同於商人或地主，那

末他就不會以這麼活躍生動的姿態而深印在人們的腦裏吧。因為即使是在一個最拙劣的藝術家
的筆下，農民也總不致於被描寫成和商人或地主相同的。（一月號文學八九頁）

這很明白，我說阿Q這性格對於某一類農民是普遍的，周揚先生卻說阿Q在他所代
表的農民中是特殊的存在。兩個意見完全相反。

二

首先，他所說的「特殊的存在」有一個可能的解釋，那就是，典型一方面在本質上具
有某一特定羣體底特徵，一方面須得是把這些特徵個性化了一個活的人物。他在前面說
過的「……典型具有某一特定的時代，某一特定的社會羣所共有的特性，同時又具有異
於他所代表的社會羣的個別的風貌，」要作為這個解釋底前提原也是可以的。

但如果是這樣，那他底對於我的「修正」就完全落了空，因為我在那篇文章裏已經
說過，「……這些人物實際上是並不存在的，但也並不是作者憑空的創造。實際上存在的
人物是，雖然和他們相似然而卻沒有他們那麼完整，性格沒有他們那麼明顯或凸出」

(文學百題二一六頁)「一個典型，是一個具體的活生生的人物，然而卻又^是本質上具有某一羣體底特徵，代表了那個羣體的」(文學百題二一七頁)這說的是，典型底形成須得羣體底特徵經過了個性化以後；只有羣體底特徵不能成爲藝術，不包含羣體的特徵的個性不是典型，周揚先生所引用的一位思想家底說法，「每個人物都是典型，而同時又是全然獨特的個性——這個人 (this one) 如老赫格爾所說的那樣」(註)就不外是這個意思，雖然我用來表示這個意思的是比較通俗的字面。

而且，我那篇文章是同時用實例解答了所謂「類型」的。只是抓住一兩點表面的共同的特徵，不能給以複雜的活的面貌，那只能叫做「類型」，「這樣的人物是沒有個性的」(文學百題二二〇頁)典型底個性化的一側面，我是一再地加強提出了。

三

然而，實際上周揚先生並不是大意地對於我底論點的重複，他是老老實實地對於典

(註)「獨特的」我從前也是這樣譯的，但實際上是應該譯作「特定的」——風

型底普遍性的一側面的否定。

第一，既然阿Q「就在他所代表的農民中他也是一個特殊的存在，」既然「他有他自己獨特的經歷，獨特的生活樣式，自己特殊的心理的容貌，習慣，姿勢，語調等……」那麼，這個人物底性格裏面就不會含有普遍性，因而也就決不能是一個「典型」(type)了。

第二，然而周揚先生卻同時用了「他所代表的農民」這樣的說法。到底是怎樣一個「代表」法呢？如果是那些農民們寫了一紙請願書或什麼交給阿Q揣在懷裏，派他到什麼地方去做「代表，」那麼，阿Q底一切無論怎樣「獨特」也許沒有關係，穿長衫固然好，穿西裝也行，拖着辮子也好，剪掉蓄一個西洋頭也沒有什麼不可以。但這樣的光榮阿Q卻並沒有。要是說他代表了某一類農民，那他所盡的「代表」的使命就不能不是在於他底「經歷」「生活樣式」「語調」……等等本身裏面。做短工，做賊，想革命而被人「不准革命」……他底這「經歷」是他那一類農民所常有的所能有的，並不是他底「獨特的」東西。吃旱煙，帶破氈帽，睡土地祠，沒有老婆，晚上替人舂米……他底這「生活樣式」也是他那一類農民所常有的所能有的，依然不是他底「獨特的」東西等等。如果阿Q底一切

都是「獨特的」，能不能成爲一個神話裏的脚色我不知道，要成爲一個「典型」卻是絕對不會的。

第三，然而周揚先生在前面說過一次「在雜多的人生事實之中選出共同的，特徵的，典型的東西來」，又說過一次「典型具有某一特定的時代，某一特定的社會羣所共有的特性」。既然是共同的或共有的，就不能是獨特的。我不懂他爲什麼這樣地前後矛盾。然而周揚先生在前面說過「典型的創造是由某一社會羣裏抽出最性格的特徵，習慣，趣味，慾望，行動，語言等，將這些抽出來體現在一個人物身上，使這個人物並不喪失獨有的性格」。既然組成性格的習慣等等是由一個特定的社會羣裏抽出來的，那這些東西就一定是一個特定的社會羣裏的其他許多個體所分有的，既然是其他許多個體所分有的，就不能是被創造出來的典型底獨有的或獨特的東西。我不懂他底論點爲什麼這樣混亂。

四

爲了解決這個疑團，我探尋了那原因。原來是由於他對於前面引用過的那位思想家

底話的誤解。

「每個人物都是典型，而同時又是全然特定的個性——這個人（this one）」前面已經解釋過，這所說的「特定的個性——這個人」是指把羣體底特徵個性化了以後的人物而說的，因此所以才能够同時是典型。對於這我想還有加一點解釋的必要。

這句話是在寫給一個女作家（Mina Kautsky）的信裏說的。爲什麼說的呢？因爲她底作品（Old and New）裏面有一個人物並沒有成爲「特定的個性」，她把他寫成至善至美的人，「理想化」了，失去了現實的人物所有的複雜的含有矛盾要素的面貌，也就是所謂「個性在原則裏面解消了」。他說的「特定的個性——這個人」就是針對着這種沒有個性化的，「個性在原則裏面解消了」的人物，也就是針對着不從「事態和行動自然流出的」傾向性的。我在那篇文章裏面對於「類型」的批判也不外是因爲這個原故。

然而周揚先生卻把這句話作爲根據來反對典型底普遍性的一側面，即阿Q底「特殊卻並不在對於他所代表的農民以外的人羣而言，而是就在他所代表的農民中，也是一個特殊的存在。」這個誤會是很不小的，那位思想家所要求的是羣體底特徵之個性化，

周揚先生所要求（至少是無意識地）的是沒有羣體底特徵的「獨有的性格」或「特殊的存在」。——他的「阿Q」真是一個阿Q，即所謂“this one”，並不是指出阿Q裏面所有的羣體底特徵是個性化了的這一意義，而是爲了加強地說明阿Q對於他所代表的農民也是一個「特殊的存在」的。這，要說是「修正」自然也可以，但我不願意認爲是周揚先生底意識的「修正」。

但另一方面，典型是由某一羣體裏的本質的共同特徵造成的，典型具有某一羣體底共有的特性：這些話已經成了常識，又是被周揚先生所愛引用的高爾基常常提到的。他一面要顧到這，一面又被他對於那位思想家底話的誤解所困，顧此失彼，顧彼失此，終於陷進了無法收拾的混亂裏面。

五

這混亂底結果是什麼呢？是對於典型底普遍性的否定，結局也就是對於「典型」的否定。因爲，我們說典型和他所代表的羣體裏的各個個體不相像是可以的，但這只限於我

在那篇文章裏所說的那些個體「沒有他們（諸典型）那麼完整，性格沒有他們那麼明顯或凸出」這一意義上面，另一面我們還應該加重地說，典型和他所代表的各個個體是有些相像的。因為，作為典型的、作品裏的個性，是代表了許多個體的個性，是包含了某一社會羣底普遍性的個性。所以我們有「××相」「阿Q相」的說法，所以我們能夠說某甲某乙是阿Q，所以我們能夠討論某一典型在現實社會裏是不是還存在的問題。否定了這一面就等於否定了典型本身。

由這，我誠懇地指出周揚先生底「獨特的個性」「獨有的性格」是和「典型」這個概念不能相容的，誠懇地指出他底論點會達到否定「典型」的結果。這並不是多事的爭執，因為他底意見會發生不應該有的客觀的影響：

第一，會混亂藝術底本質的意義。藝術和科學同樣是爲了認識客觀的真理的，但藝術和科學不同，科學是用一般的理論的規定去再現感性的個體，文藝是通過具象的個體（this one）去表現普遍性（——現實底本質的內容——合理的思想內容）的。所以文藝作品裏的典型應該是包含了特定社會羣底普遍性的個性。藝術爲什麼會發生偉大的

力量（註）藝術底力量爲什麼能够使我們對於現實的認識「擴大」「深化」那根源就在這裏。否定了典型底普遍性，文藝還能够爲人生服務麼？

第二，會混亂對於作爲文藝表現底中心對象的「人」的認識。我在那篇文章裏引用「人是社會關係底總和」的話，說「一個文學上的典型同時一定是這個人物所由來的社會的相互關係之反映。」典型既同時是他「所由來的社會的相互關係之反映」，而人又總是羣體的人，他怎樣能够不含有普遍性而是「獨有的」或「獨特的」呢？況且文藝卻正是要捨去偶然的東西而表現本質的（普遍的）的東西的，周揚先生說：「即使是在一個最拙劣的藝術家的筆下，農民也總不致於被描成和商人或地主相同的。」這粗粗一看好像是很鋒利的一擊，但他卻忘記了，文藝底真正任務卻正是要寫出農民和商人或地主的不同點，許多不「最拙劣的藝術家」雖然不一定把農民寫得像商人或地主

（註）周揚先生說：「概括化典型化的能力就正是藝術的力量，」這是不能解釋的。概括化要說也只能是指創造過程說，只能說是藝術家底力量，怎麼能够說是藝術底力量呢？「概括化」的時候藝術品還沒有成功，還沒和讀者相見呀！——風

主，但缺點卻正是不能夠把農民寫得像一個真實的農民，不能夠把農民寫得怎樣地不像商人或地主，有時候甚至把農民寫成了商人或地主所中意的道德家或詩人。否定了典型底普遍性就會無意中否定人底羣體性，也就會否定典型底羣體性。

六

因為周揚先生對於典型的把握不夠，他對於創造典型的過程也就沒有能夠給一個充分的說明。雖然他屢次提到「概括化」，提到從羣體裏抽出特徵的東西等等，但「概括」「抽出」也同樣是科學的方法，僅僅這是不能夠創造出藝術來的，我們用的「藝術的概括」那藝術的三字並不是隨便加上去的。所以他底關於創造典型的意見僅僅只有這一段：

典型不是模特兒的摹繪，不是空想的影子，而是作者用豐富的想像力把實際上已經存在或在萌芽的某一社會羣共同的性格綜合，誇大，給與最具體真實的表現的東西。（文學一月號八九頁）

典型底創造需要「豐富的想像力」是不錯的，但僅僅用想像力卻不一定能夠創造

出典型來，因為它也會創造出西遊記、封神榜或一千〇一夜。

關於這，我在那篇文章裏面說過：

藝術家在創造「典型」的工作裏面，既需要想像和直觀來熔鑄他從人生裏面取來的一切印象，還需要認識人生分析人生的能力，使他從人生裏面取來的是本質的真實的東西（文學百題二一九頁）

這雖然說得簡略，但我是加重地指出了藝術家底認識人生分析人生即對於客觀現實的認識能力是重要的。因為，現實主義者藝術家底直觀（藝術的感性能力）決不像幼兒接觸外界時的直觀一樣，而須是在現實生活裏受過了長期的訓練，被對於現實生活的認識所支持的，他底想像也決不是「天馬行空」的想像，即沒有加括弧的「幻想」而須是被深刻的思維所滲透了的東西。由這，藝術作品底偉大的思想性（典型底形成）才能够被說明，藝術家和生活實踐的問題才能够取得解決的途徑。

所以，第一，藝術家雖然是從一個特定的社會羣取出最性格的共同特徵來，創造成典型，但像尤錦所說的一樣，「作家要達到這種境地，只有在如下的條件下面，即在我們底現實底真實被充溢在藝術家底一切感情裏，和他底個性成了不可分離的東西的，對於我們

底現實的那樣慎重的研究下面，對於材料的那樣深的貫徹和「滲透」下面。」這樣地才能够構成「創造」底境地，主觀和客觀完全一致的境地。我用了「溶鑄」（溶合鑄造）這個詞兒就不外是企圖表現這個意思的，但決不僅僅是周揚先生底「豐富的想像力」或「幻想的熔爐。」（註）

第二，有時候，典型底形成並沒有經過藝術家意識地從一個特定社會羣裏取出最性格的共同的等等特徵來這一作用，他只在某一環境裏發現了一個新的性格，受到了感動，於是加以創造的加工，結果也就造成了一個典型的性格。把某一社會羣裏的剛剛萌芽的性格創造成一個典型，像普式庚底創造奧涅金，這情形更爲常見。爲什麼是可能的呢？因爲藝術家底對於現實的認識能力和藝術的感性能力（不是單純的想像力）引導着他，使他所把握到的那性格是那個社會羣底新的本質的特徵，使他底創造的加工是在那個性格和他底社會的相互關聯上進行的；那麼，被創造成的人物底特徵必然是那一社會羣所

（註）我在另一篇文章裏用了「溶鑄」這個說法，但我說的是連對於現實的認識作用也包含在內的全部精神活動，並不是單純的「豐富的想像力。」——風

共有的本質的東西，那人物也就成爲典型了。如果那人物是由一種新的性格底萌芽造成的，那萌芽在必然的社會土壤（藝術家創造的時候所依據的社會的相互關聯）上一天一天地成長，一天一天地普遍，那麼，藝術家所造成的人物就成了一個「先驅的」典型，藝術家自己就成了一個「豫言者」。

第三，藝術家可以從一個特定的社會羣裏創造出幾個典型，每個典型較強地表現了那個社會羣底本質的共同性底一側面，代表了性格上把這一側面露出得較濃的許多個體。在死魂靈裏面，果戈理創造了幾個地主底典型，就是一個明顯的例子。然而，就死魂靈說，幾個地主典型底差異只是在一個共同基礎上的差異，那差異只在於對於本質的共同性的表現方法底不同裏面，絕對不是「獨有的性格」，因爲他們都是在封建的地主社會這個共同基礎上長成的。而且，思想性最強（——普遍性最大）的典型卻是能够把共同性底各側面包含得頂完全的，阿Q就是一個例子。

以上，我大略地分析了周揚先生底論點。他底論點底根源一方面是因為誤解了那位思想家底話，這在上面已經說過，但另一方面卻是因為他沒有把現實的文學情勢作立論的根據。

從對於典型的創造和理解這一方面看，現實的文學情勢是怎樣的呢？

第一，流行的理解以為文藝底創造工作只是編製故事或紀錄故事，較進步的見解也不過以為文學家應該描寫可歌可泣的事實。寫「事實」而忘記了人，於是來了「標語口號」。文藝創造底中心工作是描寫人，創造典型，只有成功的典型才能發生偉大的思想力量，這一意義還沒有得到普遍的理解和承認，更不論創造典型的實踐努力了。老的作家不說，九·一八以後出了不少優秀的作家，也寫了一些優秀的作品，但創造典型的努力很少見，讀着那些作品覺得作者底綜合的加工非常不夠，常常發生可惜的心情。

第二，創造典型的問題被提出以後，於是風氣一變，今天這個作家說我底某一篇作品裏面寫了幾個典型的性格，明天那個批判家說某一篇小說裏寫了幾個成功的典型，這也典型，那也典型，好像我們文壇走到了一個黃金時代似的。顯然地，他們底大多數是由於對

於典型底含義的誤解。許多作家寫了像高爾基所說的多少是成功的一個人底照像。於是他們把這些比較有生氣的人物都叫做典型。然而，這些雖也可以叫做人物（Character，偶然性很多的，本質的共同特徵非常不完備的個性），但不能叫做典型或典型的人物（type or typical character）——具有一個社會羣底共同性的個性，）不過是像高爾基所說的喪失了「社會的教育意義」的照像而已。這不外是因為不了解典型底對於他所代表的社會羣的普遍性。

第三，還有一種誤解，或者以為典型所包含的是永久的「人性」，例如哈孟雷特代表了某一種人性，吉訶德代表了某一種人性；或者以為典型所包含的是「國民性」，例如阿Q代表了中國人。這是很有害的誤解，卻正是最流行最有勢力的意見。然而，我們通常說某人是哈孟雷特，某人是×××，第一，大多數是在「比擬」的意義上說的，第二，創造了我們所有的文學典型的社會——由封建社會到資本主義爛熟期，現在還是大同小異地或變相地存在，因而他們所代表的個體還或多或少或顯或隱地散在這個世界上。這個誤解是因為不了解典型底對於他所代表的社會羣以外的社會羣的特殊性，我明確地指出阿

Q 是落後的浮浪人 (Lumpen) 中國貧農底典型，就是因爲這個原故。

在這樣的情勢裏面，文藝底本質的意義必然會不斷地受到歪曲。所以，對於第一種情形，我們要提出文藝創造底中心對象是人，文藝上的典型是個性化了的人物；對於第二種情形，我們要提出典型底普遍性問題；對於第三種情形，我們要提出典型底特殊性問題。在大多數的作家趨向了描寫人，然而卻只是瑣碎地描寫一個一個人底照像的現在，典型底普遍性問題是應該被提到前面的。典型問題底提出和討論，並不是一個抽象的理論問題，而是含有深刻的實踐的意義。

一九三六年一月五日——六日

典型論底混亂

——現實主義論之一節：論社會的物事與個人的物事

—

關於周揚先生底對於「典型」的理解，我曾經分析過一次（文學二月號現實主義底一修正）現在他又在典型與個性（文學四月號）的題目下面對我作了回答。雖然不幸他底回答沒有能夠有機地展開論點，因而陷進了更深的混亂裏面，但我還要再來分析一次。因為，第一，他引用了幾個先覺者底文章，對於這些引用有給以詮釋的必要，第二，論爭底展開也許會引起不快，但這種不快的消除也只有賴於論點底真正解明，決不像「詩人」底夢話所說，參加了論戰就等於互相咬殺的羣狼。不過周揚先生的論點既不大聯貫，我底回答也只好分條寫去了。

首先我要提出，我會鄭重地一再解說過文藝上的典型須得通過個性化的創作過程，須是「一個具體的活生生的人物」，不過，作為典型的人物是代表了許多個體的個性，是包含了某一社會羣底普遍性的個性。我底這說法是由於一個中心的理解：文藝和科學同樣是爲了認識客觀的真理，不同的是，文藝是通過感象的個體（this one）去表現普遍性（||現實底本質的內容||合理的思想內容）的。對於我底中心理解周揚先生並不觸到，只是否定了典型是代表許多個體的個性這一說法，說那「實際上是否認了文學中的具體的個人的東西，把個人的多樣性一筆勾消了」（文學四月號五二一頁）在這裏且不說他忽然推翻了阿Q是代表了農民的他也承認過的說法，且不說他底「具體的個人的東西」絕對不能抹殺我底個性化（感象的個性）的理論，且不說他在這個場合上所說的「個人的多樣性」實際上有取消文藝底根本任務的危險，還是先借用他所愛引的先覺者底話來替我證明罷：

……藝術文學不是從屬於現實底部份的事實，而是比那更高的東西。文學的真實不是從現實遊離的，而是和那緊密地結合……文學的真實是從同類的許多事實得來的X。那是典型化的東西。

而且，只有把現實底反反覆覆的全現象正確地反映在一個現象裏面的時候，真實的藝術作品才產生出來。（高爾基）

藝術是，在一個一個現象裏面，在一個一個具體的事件裏面，通過一個一個被個性化的人物來描寫生活。藝術家愈傑出，在他底作品裏所描寫的主人公或事件就愈明瞭地個性化罷。然而，藝術裏的「個體的物事」卻不和實際生活底某一個別現象適合，不用說更不是那個現象底莫明其妙的離型。在個體的物事裏面，多數的一個一個有生命的現象以藝術家底對現實的態度作基礎被藝術家所集中了。本質的典型的物事，較之在實際生活底一個一個現象裏面，能够多到不可測量地被包含在個性化了的藝術的形象裏面（註）。（吉爾波丁）

這既說明了藝術底個性化原理，也說明了藝術的概括作用和文藝上的典型必然地代表了多數的個體。這是藝術底特質，缺去了一面就不能够成其為藝術作品。為什麼說典型代表了多數的個體就算是「否認了文學中的具體的個人的東西」恐怕這才是「形

（註）周揚先生在後面引吉爾波丁底話，說文學必須「通過各個個性的行動和特徵，表現出社會關係的本質和行動來。」他所謂個性，正指的是個性化了的代表了羣體的藝術形象，恰恰反駁了周揚先生自己底論點。

式邏輯主義」了。

二

周揚先生引用了許多片斷的文章，好像他以爲那足以替他否定我說的典型對於他所代表的多數個體的普遍性。我們且分別地研究一下罷。

首先是，他抬出了「人的多樣性」。

作爲文藝表現之對象的人原就是非常複雜的包含了矛盾的東西。在「人的本質是社會關係的總和」(註)這個意義之下人總是羣體的人，各個人具有羣體的共同性，但是在同一個羣體的界限裏面，各個人對於現實的各方面有各種各樣的接近和體驗，因此雖同是羣體的利害的表現者，但是各個人的性格卻是沿着不同的獨特的方向而發展的。我們面前有着各色各樣的人。正如高爾基所說，有的人是饒舌的，有的人是寡言的，有的人是非常執拗而又自責，有的人卻是驕橫而無自信的。這個個人的多樣性並不和社會的共同性相排斥，社會的共同性正通過各個個體而顯現出來：

(註)我上次沒有查原文，憑記憶把「人的本質」寫成了「人」，應該謝謝周揚先生底校正，雖然我全篇文章都是就人的本質說的，這絲毫沒有影響到我們之間的爭點。

這裏且不去計較那些字面。第一，不錯，人是包含了矛盾的，但如果那是本質的矛盾，那就當然是羣體的東西，如果那只是偶然的東西，那就當然不能夠形成藝術上的人物（典型的性格）底要素。

第二，「在同一個羣體的界限裏面，各個人對於現實的各方面有各種各樣的接近和體驗，」這只能是相對的，並不是絕對的，是；其次，這「各種各樣」必然是在「羣體的界限裏面，」和「羣體的共同性」有統一的關聯。而且，這不是正可以說明文藝上的典型須經過藝術的概括作用，須捨去偶然的東西，掘出並且誇張本質的東西，因而它底性格比那些個體更完全更凸出，這才代表了他們的麼？

第三，說「各個人的性格卻是沿着不同的獨特的方向而發展的，」這就把相對的說成了絕對的，而且根本否認了羣體性對於個體的主導作用，否認了藝術的概括過程，也就否認了「人的本質是社會關係底總和。」

第四，不錯，高爾基說過有各種各樣氣質的人，但周揚先生不該引用到這裏為止，高爾基還接着說「不是這樣氣質底每一個都完全地決定性格的，」說應該選擇出來給以藝

術的加工。而且高爾基還接着說明了，「在古典劇作家所創造的人物裏面，時代依着歷史的正確被反映着，在各個人物裏面，羣體的和『職業的』特性被輝煌地顯示着。」

第五說「社會的共同性正通過各個個體而顯現出來，」如果這所謂「個體」是指的藝術上的綜合的典型，那正說明了我底對於典型的理解，如果指的是社會裏的個別的個體，那周揚先生就弄亂了全體與部份的關係，否定了藝術的概括作用，也就實際上否定了綜合的典型底創造。

三

周揚先生又引用了文學作品裏的已有的典型底多樣性來替他作證。

第一，他說：從來文學上的典型人物都是「描寫得很生動，各具特色，各具不同的個性徵候的人。」在這裏他甚至把我們之間的爭點都忘記了。我們爭的是典型能不能代表許多個體，對於他底羣體裏的個體是不是「獨特的性格」「獨有的性格」至於不同的典型當然「各具有不同的個性徵候，」這又何須說明呢？

第二，他又把俄羅斯文學裏的許多「多餘的人」底典型，果戈理底許多地主底典型引來作證。好像他以爲，地主底典型既有那麼多，每個典型當然是「獨有的性格」了，但他卻抹殺了我已經說過，多數地主典型底差異只是在一個共同基礎上的差異，那差異只是在於對於本質的共同性的表現方法底不同裏面，絕對不是「獨有的性格」；每個典型較強地表現了那個社會羣底本質的共同性底一側面，代表了性格上把這一側面露出得較濃的許多個體。我以爲這樣才不致「對於過去的文學典型窮於說明」，才是「對於各個人物的特殊性的具體的分析」，才能「把典型的社會羣的意義掘發出來」。

第三，他引用羅森達爾底話，說在有產者世界裏實質上只有一種「性格」，一種「典型」。接着還說明了在巴爾扎克底人間喜劇裏有幾十個不同的典型人物。好像他底意思是，既然在只有一種「性格」的世界裏能創造出幾十個典型，那些典型當然都是「獨有的性格」了。巴爾扎克底許多典型人物，我以爲應該用有產者社會底多種層相以及我在上面說過的對於地主典型的理解去說明，至於說到只有一種性格，那正是在最高度的綜合意義上說的，不但不能用來否定綜合的典型底創造，反而證明了它底可能和必要。也還

是引高爾基底話罷：

關於市儈生活，我們過去和現在寫的很多，可是把市儈生活表現於一個人物上，表現於一個典型中則還沒有。其實正是要把這種市儈生活描寫在一個人物上，而且描寫得要像浮士德、哈孟雷特等這些世界典型那樣偉大。

這樣創造出來的典型對於市儈們還是「獨有的性格」麼？還不能在本質上代表他們一切個體嗎？

四

我在上面一再指出了在周揚先生底論點裏面隱藏着對於「綜合的典型」的否定，對於「藝術的概括作用」的否定。這，在他說明典型底創造過程的時候就完全暴露出來了。

藝術家以自己最熟悉的某一個人做創造典型的標本，如屠格涅夫之寫巴扎洛夫，那樣的例子，在文學史上是不少的。車爾尼緱夫斯基也說：「在詩人『創造』人物的想像之前常常浮現出某一個實在的人的形像，而無意有意地就把這個人『再現』在他的典型人物身上了。」車氏並指出許多

的作品，其中的主要人物都是作者自己的多少真實的自畫像。

這不但忽然推翻了自己底「典型不是模特兒的摹繪」（文學一月號八九頁）的說法，也完全抹殺了我上次論典型底創造過程時對他所下的批判。我曾說過藝術家能夠從一個性格徵候創造出典型來，然而卻有兩個條件：第一，須得那個性格徵候是特定社會羣底新的本質的特徵，第二，藝術家須加以創造的加工，而且那加工須得在那個性格徵候和他底社會的相互關係上進行。周揚先生不該忘記了雖然巴扎洛夫底創造最初是從一個具體的人物得到的啓示，但作者屠格涅夫卻長期地做過扎記，把許多人物底和那個人物底性格徵候相似的徵候綜合了來，對於那個人物本人底全部存在感像大大地有了取捨的。至於車氏底話，我以為周揚先生不應該無條件地接受，因為這就會「使藝術從屬於現實底部份的事實」，使藝術形象成爲某一現象底「莫明其妙的雛型」。

接着，周揚先生說了：

由這，我們可以知道這些藝術家對自己或自己最接近的人的個性觀察和認識得最深刻，因此他們就能够把那個性表現得最生動和具體，而在那具體生動的個性上體現出時代的社會羣的意

義來，這時，他們所表現出來的已經不是單單個人的肖像畫，而是普遍化的典型概括的典型了。

接續詞和動詞旁邊的點子是我加的，表示意思底脫節。爲什麼能夠「體現出」呢？爲什麼「已經不是」「而是」呢？沒有分析，沒有說明，有的是固執的硬要。否定了「概括」「典型」之實，但還要襲用「概括」「典型」之名，實在使人覺得難辨了。

周揚先生底對於典型創造的否定，還有了明白的表示：

對於創作者，更不應在他們還沒有獲得深刻地觀察和解剖個個具體的活生生的人的能力之前，就叫他們去做概括羣體的成熟不成熟的努力，那樣，結果不獨創造不出典型來，反而有使「個性消解在原則裏面」去的危險。

在這裏，不但周揚先生不當地把創作成果和作家底水準評價得過低，而且在理論上也不能自圓其說。爲什麼典型底創造和「深刻地觀察和解剖個個具體的活生生的人的能力」是衝突的？他忘記了「解剖人是解剖猴子的範本」（註）的教訓，以爲不懂得社會而能夠「深刻地」懂得個人。爲什麼在提出了典型個性化，典型底創造得在「主觀和

（註）手頭無原本可查，這是大意。

客觀完全一致的境地」的理論以後，還要說創造典型的工作有使「個性解消在原則裏面去的危險」？這除了達到完全否定典型底創造也就是藝術底本質任務以外，不能有其他的結論。

五

於是周揚先生又提到作爲實例的阿Q了：

胡風先生說我既認阿Q有獨特的地方，那阿Q就不能够代表農民，爲甚麼阿Q有獨特的地方就不能代表農民，這意見實在奇怪得很，我們知道，歷史上的偉人是最「不同於衆」的特異的人物，但他們卻常常是「衆」的利害的最大的代表者。阿Q雖不是歷史上的偉人，但關於他我們可以說同樣的話。旁的不講，成爲阿Q性格之一大特點的那種浮浪人性在農民中就並不能說是普遍的。記得作者在甚麼地方說過這樣的話，如果當做純粹農民的話，他一定要把阿Q描寫得更老實一些。但是阿Q的這些特殊性並不妨礙他做辛亥革命前後的農民的代表，並不必「農民們寫一紙請願書或甚麼揣在他懷裏派他到甚麼地方去」，因爲在他的個人的特殊的性格和風貌上浮彫一般地刻出了一般中國農民的無力和弱點。

我看，恐怕周揚先生自己都把握不住他底論點是什麼。「實在奇怪得很。」

第一，他所說的「歷史上的偉人」指的是那些，我不知道，但我要指明，那和藝術上的典型是兩個範疇，不能夠硬拉在一起，不「可以說同樣的話。」現在無暇詳細說明，只打一個比喻，鄉村的小學教師代表農民們底「利害」而工作而奮鬥，是常見的事，但能夠說那樣的教師是農民底「典型」，在性格上代表了農民的麼？

第二，阿Q底作者說阿Q不是純粹的農民，這在什麼地方說的我不知道，但我以為並不難懂。我說阿Q所代表的是他「那一類的農民」，也就是落後的帶浮浪人（Lumpen）性的中國貧農（文學二月號三〇八頁）；作者說他不是純粹的農民我想不外指的是他和佃農自耕農富農等固守在地上的農民的不同。所以，阿Q底浮浪人性雖然對於那些農民是特殊的，但對於他所代表的「那一類農民」卻一定是普通的。這不只能是對於周揚先生底論點的反駁麼？

第三，所以，阿Q不是佃農，不是自耕農，不是富農，更不是周揚先生底「一般中國農民」，他是落後的帶流浪人性的貧農底共同性格被個性化了的典型。

六

這一切誤解和混亂是怎樣發生的呢？在這裏我想解明一下藝術裏的社會的物事和個人的物事的統一關係。

先引出周揚先生引用過的高爾基底話罷。

一段是：

在被描寫的各個人裏面，除了一般羣體的物事以外，還須得發現對於他是最特質的。在究極上是決定他底社會的行爲的個人的核心。（註）

還有一段是：

作家應當把他底主人公當作活生生的人去觀察。作家在他們中間的各個人物裏面探究和指出說話的樣子，神情，姿態，容貌，微笑，眼睛底轉動等等性格的獨創的特殊性，把那強調的時候，他底

（註）周揚先生似乎是從納烏下社譯本重譯的，但我覺得三等書房譯本更明確些，所以據那改動了一點。

主人公才能够活起來。這樣，作家才能使自已表現出來的東西鮮明地印入讀者底眼裏耳眼。完全相同的人是沒有的，人無論表面內面都有特異的東西。

他引了這兩段話，就捉住字面大大地高興，以為可以替他底「獨有的性格」保鏢，忘記了第一段話是對於那些只記得「階級性的籤條」不能把人物個性化，完全抹殺了個人的物事的劇作家說的，忘記了第二段話是對於不能寫出人物底面貌的初學寫作者說的，而且在前一封信裏還一再提到了藝術家應該獲得把現實底反反復復的諸現象概括或典型化的能力。

那麼，高爾基在這兩段話裏所說的意思和他所主張的「概括」「典型化」應該怎樣被統一地說明呢？關於「典型化」或「概括」他說得很多，我們也引得很多，但爲了便於說明，再引用一次。

藝術非有普遍化的能力不可。文字底創造藝術，性格及「典型」底創造藝術，想像，推察，「考案」是必要的。描寫他所熟知的一個小店主，官吏，或工人，作家可以造出多多少少是成功的一個人底照相，但那不過是喪失了社會的教育的意義的照相而已。因而那對於關於人關於生活的我們底認識之擴大和深化，完全不能給與什麼罷。但如果作家各各地從二十個五十個一百個小店主，官吏，工人

抽出最性格的羣體的特徵、習慣、趣味、欲望、信仰、語法等等，如果能够把這些物事抽出而且結合在一個小店主、官吏、工人裏面，作家就能够用這手法創造出「典型」——那就是藝術。

社會的物事是社會學的範疇，是羣體性的現象，如習慣、趣味、慾望、信仰、語法等等，皆可以得到社會學的法則底說明；但個人的物事是以生物學的東西做基礎的，是個體的現象，發生在活的個體上面，如在內面的心理底律動、情緒底變化、在表面的說話的樣子、神情、姿態、容貌、微笑、眼睛底轉動等等，不能有社會學的法則，隨人而異，也就是高爾基所說的對於個人是特質的核心。藝術和科學相同，爲的是表現客觀的真理，所以它所概括的是社會的物事；但藝術和科學不同，它裏面的真理是通過感像的個體（*Empirion*）表現出來的，所以藝術裏面的社會的物事須得通過個人的物事，須得個人的物事給以溫暖，給以血肉，給以生命。個人的物事使社會的物事「活起來」。一沒有個人的物事就不是藝術，沒有了社會的物事就不是「典型」，不能達到藝術底使命。這就是典型個性化理論底主點。

由這，自然地可以明白藝術裏的社會的物事對於個人的物事是優越的，但還是借用周揚先生願意接受的先覺者底話作進一步的說明罷。

現實主義的形象是社會的物事和個人的物事的統一，但在這裏，社會的物事是優越的，沒有個人的特殊的物事就不能有形象性，也就不能有藝術，然而，我們的現實主義者不在歷史的物事、羣體的物事裏面尋求個人主義的物事和「一般人性的物事」（這兩個是同一的）。不僅這樣，他努力地描寫事件或者人底政治的羣體的意義。在一看是個體的或者狹隘地帶着個人的性質的物事裏面，他開示一般的典型的羣體的物事。我們的現實主義底形象底特質是從社會的物事對於個人的物事的優越產生的……（吉爾波丁）

這很明白，說明了我們所要求的藝術是什麼，說明了個人的物事只是爲的給社會的物事以生命（形象性），只是爲的開示典型的羣體的物事。所以，典型的性格只是通過了個人的物事（感象的形式）的社會的物事，羣體底普遍的事物，因而它必然地代表了那羣體裏的各個個體，對於那些個體絕對不是「獨有的性格」。個人的物事所能有的獨創的性格的特徵只是附着在社會的物事上面。周揚先生爲辯護他的論旨的努力，都成了徒勞。否認藝術底本質或者放棄他底論旨，他必須選擇一邊。

分析了他底全部論點以後，還有一段題外的餘文，因為他忽然在我們之間的爭點以外，拿罪名加在我底頭上。

他說既以現實的文學情勢作立論的根據而不提到在民族危機和反帝運動下面的作家「應該描寫民族解放鬪爭的事件和人物」的「神聖的任務」，所以我說的典型底創造「就成爲和現實的歷史運動沒有關係。」對於這個判決我有反駁的權利。

不但從那篇文章底主旨可以明白，從我提到現實的文學情勢之前的聲明也可以明白，我說的文學情勢是從爲什麼要創造典型以及應該怎樣創造典型的創作方法一方面看的，並不是從我們有了那一些典型以及要創造怎樣的典型的創作要求一方面看的。周揚先生爲什麼故意抹殺呢？我底現實主義論還不過發表一節，關於典型的部份也只寫了一個題目，周揚先生怎樣曉得我不會論到新文學裏的形象底發展和當前的任務呢？（註）周揚先生在應該是把問題全部提起的「現實主義試論」裏面，關於當前的任務只不過

（註）周揚先生底對於具體的文學上的典型的意見，我將在論典型的環境裏的典型的性格一文中提到。

在後面說了幾句不着邊際的話，他自己倒完全忘記了。

而且，周揚先生不能抹殺我底爲民族解放而鬪爭的寫作態度底主線。例如，我在去年十二月寫了一篇文學上的民族戰爭的短文，指明了民族解放鬪爭是人民大衆底生活要求，而人民大衆底生活要求就是藝術底美學的基礎，指明了在生死存亡的民族危機下面什麼是文學上的能够抓住萬千人民大衆底心的主題，並且指明了革命的民族戰爭文學爭得了一個新的紀錄，要求一切進步的勇敢的作家們爲保持並且追過這個紀錄而奮鬪。我自以爲並沒有忽視民族解放底「神聖的任務」。

周揚先生又說我批評了「標語口號」就有「取消文學的武器作用的危險。」看他說罷——

這里，我們如果考慮了中國社會的急遽猛烈的發展，以及文學的一般的落後和技術的低下等等具體情形，那末我們就不會把創造典型的希望放得太近太高（連世界上最前進的國家不都在「藝術概括力的貧弱嗎」？）目前重要的是要克服文學落後在現實的後面，作家和實踐隔離的那可悲狀態要使文學成爲民族解放的武器之一。因此，反映這個解放運動的事實的小形式的文學

作品不應當得到低的評價。事實上，這類文學和世界革命文學的發展曾結了很深的姻緣。濟希的報告文學，白德內依的政治諷刺詩，這些，我們能說是「標語口號」嗎？把描寫了各種典型和性格的現實主義的藝術評價得最高的大思想家也並不因此就輕視時事政治詩和一般的關於時事問題的小形式的文學，不但不輕視，而且非常看重。他們並不會像胡風先生那樣擔心於「標語口號」。

這裏面有幾個問題。第一，「文學的一般的落後和技術的低下」到底是怎樣的情形，周揚先生應該展開具體的分析，這樣簡單的判決，既不能說服作家，也不能引出什麼實踐的任務。

第二，爲什麼要「克服文學落後在現實後面」就須得放棄創造典型的努力，創造典型就有「取消文學的武器的作用的危險」呢？創造典型不也正是「克服」文學底落後麼？創造典型的努力不正是推動作家「克服」和「實踐隔離的可悲的狀態」麼？不是文學的典型才能最大限度地使我們關於生活的認識擴大深化，有最大的社會的教育的意思，也就是有最大的「武器的作用」麼？好個周揚先生，只圖用大帽子罩住對手，卻不提防自己在宣傳解除武裝，一交跌進了清算主義的泥坑裏面！

第三，爲什麼在創造典型的討論中批評了「標語口號」作品，以概念代替了形象化的不能取得藝術的感動力的作品（註），就算是輕視了反映時事的小形式的作品呢？是周揚先生自己都說濟希報告文學和白德內依底政治諷刺詩不能算是「標語口號」麼？這真是自己同自己打仗了。而且，周揚先生不應該抹殺，我不但從來沒有「輕視」過小形式的反映時事的作品，反而是「非常尊重」的。例如在兩年前的採用舊的大衆文藝形式的論爭中，我堅決地主張了不但應該採用，還應該創造新的小形式，如報告文學，牆頭小說，速寫，小歌劇，朗誦詩等。最近，一個雜誌由於我底建議，不但徵集了反映時事的速寫遊記等作品，而且還把那登在最被人注目的地位上面，結果是發生了很好的影響。周揚先生從哪裏看出我對小形式的作品「取着一種多少是輕視的觀點」？除非他能夠說明典型底創造和小形式作品在現在的文學運動中是不能並存的！

（註）關於所謂「標語口號」作品，周揚先生在這里並沒有表示肯定或否定的明確主張。我三年前曾經論過，指明了它所包含的積極的意義，也指明了它非被克服不可的原因。如果周揚先生有意見，還可以展開討論。

把罪名都交還了他以後，我並不想模倣周揚先生也提出一個他「將把讀者、作家引導到什麼地方去」的問題。

一九三六年四月四日

備考：典型與個性（周揚）

我在現實主義試論一文裏關於典型問題曾作了如下的解說：

「典型的創造是由某一社會羣裏面抽出最性格的特徵，習慣，趣味，慾望，行動，言語等，將這些抽出來的東西體現在一個人物身上，同時，使這個人物並不喪失自己獨有的性格。」並對胡風先生的意見略加批評，因此，引起了他對我的「修正」的「修正」。

他的反駁的主要論點就是針對我上面的那一段話。他說，典型既具有某一社會羣共有的特性，就決不能有自己的獨特的東西，假如有，那就會成爲一個神話裏的腳色，絕對不會成爲典型了。他因此說，我一面主張社會的羣體性，一面又主張獨特的個性，以致顧此失彼，陷進了無法收拾的混亂裏面。可惜得很，陷進混亂裏面的是胡風先生自己。我不是形式邏輯主義者，共同的和獨特的兩個概念我不覺得是不能同時並存的。作爲文藝表現之對象的人原就是非常複雜的包含了矛盾的東西。在「人的本質是社會關係的總和」（註）這個意義之下，人總是羣體的人，各個人具有羣體的共同性，但是在一個羣體的界限裏面，各個人對於現實的各方面有各種各樣的接近和體驗，因此雖同

是羣體的利害的表現者，但是各個人的性格卻是沿着不同的獨特的方向而發展的。在我們面前有着各色各樣的人。正如高爾基所說，有的人是饒舌的，有的人是寡言的，有的人是非常執拗而又自負，有的人卻是驕橫而無自信的。這種個人的多樣性並不和社會的同性相排斥，社會的共同性正通過各個個體而顯現出來。一個典型應當同時是一個活生生的個體。從來文學上的典型人物都是「描寫得很生動，各具特色，各具不同的個體徵候的人」（蘇聯文學顧問委員會給初學寫作者的一封信。）

不錯，高爾基常常提到典型是由某一羣體裏的本質的共同特徵造成的，但是胡風先生卻似乎不應忘了高爾基同時也說過下面這樣的話：「在要表現的每個人裏面，除了社會羣共同的特性之外，還必須發見他的最特徵的，而且在究極上決定他的社會行動的那個人的特性。」在給青年作家的一封信裏，高爾基把這個意見說得更具體而明確：「作家應當把他的主人公當作活生生的人去觀察，作家在他們中間的每個人物裏面探究和指摘出說話的神情，舉止，姿態，容貌，微笑，眼睛的轉動

（註）胡風先生屢次引用這句話為「人是社會關係的總和」其實應當是「人的本質是社會關係的總和」沒有「本質」(essence)兩個字，那意義就會變得非常曖昧而且不可解。這是一句被千萬遍引用的名言，參看(Theses on Feuerbach)就知。

等等的性格的獨創的特殊性，而把它強調的時候，他的主人公才是活生生的。這樣，作家才能使他自已表現出來的東西很鮮明地印入讀者的耳裏眼裏。完全相同的人物是不會有的。人無論外表內面都各有其特異的東西。」照胡風先生的觀點判斷起來，高爾基主張在「社會羣的共同特性」之外還要發見甚麼「個人的特性」「獨創的特殊性」「特異的東西」等等，那豈不是等於否認「典型」誘導青年作家去創造「神話裏的腳色」嗎？或者是高爾基竟也陷進了「無法收拾的混亂」裏面嗎？然而這樣的判斷，高爾基卻不能接受。

文學典型的實例就明示了羣體的意義和個別的個人的可驚嘆的融合。我們試考察一下過去文學裏面各個社會羣，如地主，貴族，資產者的典型吧。在人生看不見任何目的，給自己找不到任何職務，因而對人生感到倦怠，無所事事地渡着日子，這，我們知道是充溢於俄國文學中的所謂「多餘人」的共同特性。奧涅金，皮喀林，羅丁，奧勃羅摩夫都屬於這個灰色的「多餘人」的範疇，但他們卻各以其燦爛多采的獨特的才華和智力投進在寄生的生活使他們不能不成為多餘的存在的那貴族羣的共同命運裏。果戈理筆下的地主的 Variety是常使我們發出驚歎來的。雖然都具有以吮吸「靈魂」們的血為生的地主的共同的本質，瑪尼羅夫在感情、氣質等方面和梭巴克維奇之類有着不小的距離。兩個伊凡在保守、頑固、貪慾之點上並無二致，但兩人的個性是可驚地相反，一個文雅到肉麻的程度，另一個卻粗暴不堪。兩種個性的強烈的對照卻並沒有抹殺他們那種地主的共

同的特性，反而使那些特性更加明顯和凸出來。

羅森達爾在生活與文學中的「典型的諸性格」一文裏很明銳地指出了資產者羣的典型是以對利潤的追求和私有為最本質的特性。在資產者世界裏，實質上簡直可以說祇有一種「性格」一種「典型」。因為私有財產，個人幸福的利害支配了人們的一切思想和感情，而使他們的個人性消失，把他們鑄成了一個模型。巴爾扎克在人間喜劇裏描寫了幾十個不同的典型人物，都貫徹着利慾這一個感情，這一個情熱，這一個思想。借勃蘭允斯的正確的表現，貨幣是「巴爾扎克作品中沒有姓名無分男女的主人公。」但是典型的一樣性並不妨礙事件和人物中的個人的，特殊的東西。「各個資產者都有某種的個人的特殊性」（羅森達爾）。事實上，我們在巴爾扎克的小說裏遇見了非常多的强有力的性格，各個人物都具有各自的情熱，感情，氣質，雖然個人的感情和情熱都集中在金錢的利害裏，而物質的利害和感情之間又常常起着不和，矛盾和分裂。

胡風先生對於典型的一面的機械的解釋，不但使我們對於過去的文學典型窮於說明，而更有害的地方是因為缺乏對於各個人物的特殊性的具體的分析，無由把典型的社會羣的意義掘發出來。在像哈孟雷特那樣非常複雜的性格上面是決不能貼一個某某社會層的籤條就完事的。對於創作者，更不應在他們還沒有獲得深刻地觀察和解剖個個具體的活生生的人的能力之前，就叫他們去做概括羣體的不成熟的努力，那樣，結果不獨創造不出典型來，反而有使「個性消解在原則裏面」

去的危險。

我並不抹殺胡風先生也承認典型是應當有個性的，但他的「個性」卻有另外不同的解釋。「作爲典型的作品裏的個性是代表許多個體的個性，是包含了某一社會羣的普遍性的個性。」這實際上是否認了文學中具體的，個人的東西，把個人的多樣性一筆勾消了。典型之所以能够成爲活生生的個人，就在作家所處理的是「實生活上的人」，即「混淆的，非常複雜的充滿了矛盾的人物」（高爾基）。藝術家以自己最熟悉的某一個人做創造典型的標本，如屠格涅夫之寫巴扎洛夫，那樣的例子，在文學史上是不少的。車爾尼梭夫斯基也說：「在詩人『創造』人物的想像之前常浮現出某個實在的人的形象，而無意有意地就把這個人『再現』在他們的典型人物身上了。」車氏並指出許多的作品，其中的主要人物都是作者自己的多少真實的自畫像，如浮士德，堂·卡洛斯，拜倫的詩裏的主人公，喬治·桑特的男主角，奧涅金，皮喀林等等。由這，我們可以知道這些藝術家對自己或自己最接近的人的個性觀察和認識得最深刻，因此，他們就能够把那個性表現得最生動和具體，而在那具體生動的個性上體現出時代的社會羣的意義來，這時，他們所表現出來的已經不是單個人的肖像畫，而是普遍化的典型，概括的典型了。

胡風先生說我既認阿Q有獨特的地方，那阿Q就不能代表農民，爲甚麼阿Q有獨特的地方就不能代表農民，這意見實在奇怪得很。我們知道，歷史上的偉人是最「不同於衆」的特異的人物，但

他們卻常常是「衆」的利害的最大的代表者。阿Q雖不是歷史上的偉人，但關於他們可以說同樣的話，旁的不講，成爲阿Q性格之一大特點的那種浮浪人性在農民中就並不能說是普遍的。記得作者在甚麼地方說過這樣的話，如果當做純粹的農民的話，他一定要把阿Q描寫得更老實一些。但是阿Q的這些特殊性並不妨礙他做辛亥革命前後的農民的代表，並不必「農民們寫一紙請願書或甚麼搗在他懷裏派他到甚麼地方去。」因爲在他的個人的特殊的性格和風貌上浮彫一般地刻出了一般中國農民的無力和弱點。

子夜裏面的吳荪甫是一個具有剛毅果敢的性格的人物，這個人，在那以軟弱，無能，屈服爲共同特色的中國民族資產者羣裏不能不說是特殊的，但在他的性格的發展，矛盾和最後的悲劇裏，我們卻讀出了中國民族資產者的共同的命運。

具體的個性的描寫對於典型的創造實有着非常重要的意義，文學是必須「通過各個個性的行動和特徵，表現出社會關係的本質和運動來」（吉爾波丁）的。

最後我必須指出：典型問題的提起應當和中國目前文學的主要任務配合。國防文學由於民族危機和民衆反帝運動而被推到了第一等重要的地位。文學者應當描寫民族解放鬪爭的事件和人物，努力於創造民族英雄和賣國者的正負的典型。在現代中國歷史舞臺上展開着的，正是這兩類

人的生死的決鬪的壯烈的光景。胡風先生既以現實的文學形勢作立論根據，對於文學的這個最神聖的任務竟沒有一字提及，這樣，所謂典型的創造云云，就成爲和現實的歷史的運動沒有關係了。但如此，胡風先生的關於典型的理論是還有取消文學的武器作用的危險的。他說：

「較進步的見解也不過以爲文學家應該描寫可歌可泣的事實，寫『事實』而忘記了人，於是來了『標語口號。』」

這裏，我們如果考慮了中國社會的急遽猛烈的發展，以及文學的一般的落後和技術的低下等具體情形，那末我們就不會把創造典型的希望放得太近太高。（連世界上最前進的國家不都在嘆着藝術概括力的貧弱嗎？）目前重要的是要克服文學落在現實的後面，作家和實踐隔離的那可悲的狀態，要使文學成爲民族解放的武器之一。因此，反映這個解放運動的事實的小形式的文學作品不應當得到低的評價。事實上，這類文學和世界革命文學的開展更結了很深的姻緣。濟希的報告文學，白得內依的政治諷刺詩，這些，我們能說是「標語口號」嗎？把描寫了各種典型和性格的現實主義的藝術評價得最高的大思想家也並不因此就輕視時事政治詩和一般的關於時事問題的小形式的文學，不但不輕視，而且非常看重。他們並不會像胡風先生那樣擔心於「標語口號。」

胡風先生主張羣體的典型，而抹殺作爲典型之重要的一側面的個人的個性，把典型的創造的意義和目前中國文學的戰鬪的任務分離開來，而對於在迅速地反映社會事變一點上有非常積極

的意義的小形式的文學又取着一種多少是輕視的觀點，這樣，胡風先生的理論將把讀者，作家引導到甚麼地方去呢？

文學修業的一個基本形態

—

近來文學雜誌漸漸多了，造出了一種比較活潑的風氣。這現象是可喜的，尤其因為那裏面的大多數是取了同人雜誌底面貌。那說明了文藝影響底繼續的發芽，文藝活動底廣泛的存在，每一個同人雜誌底出現說明了一個特定領域上的人們向文學努力，為文學工作，在某一意義上或強或弱地想從文學底道路上參加生活戰鬪。

我想，這根源當然不能僅僅從文學發展底情勢上來說明。

現實的情勢一天一天地迫急，所謂「民族危機」快要發展到亡國的一步，那影響擾

動了每一個角落裏的實際生活。對於這，人民大眾底反應是什麼呢？對於民族滅亡的憂懼，苦悶，焦燥，救亡運動底勃發，各地抗敵戰爭底繼續發展，全國人民所要求的神聖的民族革命戰爭底醞釀。現實生活裏的這個主流，當然反映到了文學上面。一方面是文學活動底主題——文學底美學的基礎——趨向了一個中心目標，使向來的反帝文學取得了新的意義，能够而且必須把一切的社會糾紛底主題統一到它底下面，那集中的表現就是「民族革命戰爭的大眾文學」；一方面是具體的文學活動潑刺起來了，同人雜誌底紛起就是一個表現。

所以，論到同人雜誌，首先要承認它底社會意義，由那來決定它底性格，它底評價，它應該以怎樣的方式和現實的生活關涉。

然而，就我看到的幾種同人雜誌說，它們並沒有很好地發揮同人雜誌底特性，也就必然地不能得到同人雜誌所能得到的效果。那原因，主要的有兩個。

第一，每一個同人雜誌並沒有積極地把那個同人團體底活動做基礎，沒有反映出它底欲求，它底工作，它底特性，因而不能得到那個同人團體所生根的社會生活底培養。有的

弄到了只有雜誌而沒有「同人」更不論同人團體底活動了。

第二，同人雜誌底支持者只是把目標放在和營業雜誌的競爭上面，和成名作家的聯絡上面，所以他們底主要工作是怎樣拉到成名作家底稿子，怎樣使雜誌更被一般的讀者注意。然而，既沒有營業雜誌底物質條件，又沒有成名作家底動員力量，當然不能夠達到目的，結果只有使作爲同人雜誌的特色完全失去了。

二

所以，同人雜誌底性格問題不能不追究到同人團體底性格問題。

回顧一下，在新文學底發展史上，同人團體底戰績是很大的，抽掉了它，新文學史就差不多等於一張白紙。同人團體造成了養育作家刺激作家的環境，由於它們底活動，由於它們底工作底相尅或相成，才形成了一個進步的新文學傳統，五·四的革命文學傳統。

在性格上，新青年社、新潮社（雖然這兩個不是純粹的文學團體）、文學研究會、創造社……是一類，它們都是各各團結在一個文學主張下面，主要地是各各爲自己的文學主

張鬪爭，用自己的文學主張號召讀者。湖畔詩社、沉鐘社、莽原社……是又一類，它們底團結不是由於一個明確的文學主張，而是在創作中所表現的對人生對藝術的模糊的共鳴，共同的興趣或共同的態度。

這是在文學發展史上所看到的同人團體底明顯的兩類，那性格底不同是由於對於文學的態度不同，追根求源當然是由於對於人生的態度不同。

近七八年來，文學情勢在繼續地發展，同人團體在不斷地出現或銷沉，然而沒有一個同人團體能够像上面舉出來的那些一樣，用一種明顯的性格牽惹我們底注意，凸出地留在我們底記憶裏面。

我以為，這原因不是由於文學活動底不振，反而是因為文學運動在某一程度上的勝利。

大家知道，一九二九年前後，文學上起了一個大的轉換，那轉換使新文學底傳統在質上發生了變化。這個質底變化浸透到了新文學底一切比較進步的領域，形成了一個主流：在人生上是積極的態度，在文學上是動的現實主義的方法。當然，各個作家底接近這個主

流有略遠略近，接近的道路有各種各樣，但他們底變動或發展卻都是或強或弱地由於這個主流底風向。所以，一個作家底出現或引起注意，並不是由於他底對人生對文學的態度與別人不同，造成了一種新奇的印象，而是因為他底對於這個主流的接近；一個作家對於讀者的影響底強弱，必然地是因為向着這個主流的思想力和藝術力底或大或小。就是因為這個原因，在這個時期出現的作家很少帶有一個同人團體底特殊色采，無論是文學主張或創作態度，因而在這個時期出現的同人團體就不容易取得一種明確的性格了。

那麼，我底這個分析，是不是要說明現在不需要同人團體，同人團體沒有意義的結論呢？不是，絕對不是的。我底意思是，在現在，形成一個同人團體性格的不一定是一種特殊的文學主張或創作態度，一個同人團體底生命應該寄付在它所由來的生活環境，它能夠接觸而且應該接觸的社會關係裏面。

三

我所說的同人團體指的是由文學愛好者文學志願者組織起來的。或者是某個學校

裏的同學，或者是某個地域裏的熟人，或者是某個職業領域裏的同事……他們發生自特定的生活環境，能够而且應該從那裏取得營養，在那裏發生作用。

第一，應該廣泛地吸收周圍的愛好文學的份子，一方面擴大團體底基礎，一方面也就是擴大接觸人生、觀感人生的機會。

第二，團體份子底活動應該深入到周圍的生活環境裏面。就學校說，關心課業上的文學科目底內容和觀點，在團體裏面發動討論和批判，固不用說；參加學生集體底救亡工作，在學校附近的一般大衆裏面發動啓蒙的文化活動，或者發生個人的交友關係，在這樣活的生活裏面觀察、體驗，充實自己，使自己和大衆融合。一方面用「報告」「速寫」……等形式來訓練自己底創作技能，一方面使他們底文學活動能够爲大衆服務。

第三，在團體員中間把創作彼此傳觀，朗誦，互相批判，養成批判的精神和健康的自信。第四，一本好書，一個文學上的問題，應該互相介紹，互相討論，把好的文學影響擴大開去。例如，團體裏面有的人喜歡讀多角戀愛的小說，但文學見解好的份子不應該嘲笑或自己驕傲，要虛心地討論那些小說底內容，研究出那樣的小說爲什麼不能算是真正的文學。

作品。又例如現在提出了「民族革命戰爭的大衆文學」問題，團體裏面可以提出討論，引起大家底注意，研究這個口號底內容，它和現實的生活有着怎樣的關係。

第五，這樣不是和一般的文壇沒有聯絡了麼？我以為不會的。一本大多數團體員喜歡的作品，一個大多數團體員關心的問題，團體裏可以發起研究或討論，這時候可以請成名的作家或理論家出席談話或通信指導。這樣的聯絡才能够產生有益的效果，不會養成社交式的虛偽。

我以為，一個理想的同人團體應該是把自已底主要活動放在自己底生活環境裏面，從那裏養成活的文學欲求，真的好惡，在那裏擴大進步的文學影響，防範消滅一切文學上的阻礙生活前進的意識；一個理想的同人雜誌應該儘量地反映這樣有特性的團體活動和它所能關聯到的生活環境底色調，動態，反映那些環境底生活也推動那些環境底生活，反映那個團體底活動也推動那個團體底活動。這樣的同人雜誌也許是一張壁報或傳觀的抄本，也許是幾十份的油印，也許是七八百份以至三四百份的鉛印刊物，但我以為，比較現在號稱銷行幾千份的亂拉文章而沒有個性的同人雜誌，那意義要高十倍百倍。因為，這

樣的同人雜誌才能够使生活走進文學，使文學走進生活，使文學修業和生活鬭爭緊密地結在一起。當然，這樣的同人雜誌沒有成名的作家陪襯，不能使它底團體員馬上走上「文壇」，但我以為它卻能提高他們底文學理解，創作要求，能刺激他們探求表現技能的努力，打下能够真正在文學上成功的基礎。真實的文學修業只有認真地沉入到現實生活裏才可以達到。

前面說過，我們所要求的文學底美學的基礎是人民大眾底生活欲求，那最高的表現是民族革命戰爭。這個大潮或隱或現地奔放在中華大地上面，文學應該而且也不能不捲進它底中間。沒有像現在這樣強地要求文學和生活的完全結合，也就是生活向文學要求最高的教育的思想的意義。在這樣的情勢下面，同人團體同人雜誌自然取得了最大的存在價值，因為它是文學和生活當中的橋梁之一，積極地貫通進步的文學影響和人民大眾底生活真實，合理要求。從這裏可以有效地在最高的限度上實現文學對於生活的服務，也能够創造文學工作底預備幹部。

所以，雖然一般地同人團體是文學愛好者文學志願者底自發的活動，但成名的作家

也應該發動或參加這一工作，從文學與生活的結合過程中來豐富自己底文學內容，改進自己底文學道路。

一九三六年五月

人民大眾向文學要求什麼？

一

五·四以來，形成了文學底主流的是現實主義的文學，反映了人民大眾底生活真實，叫出了人民大眾底生活欲求的文學。然而，在殖民地的中國，人民大眾底頭上，貫串着一切枷鎖的最大的枷鎖是帝國主義，它底力量伸進了一切的生活領野，在人民大眾裏面散播毒菌，吸收血液。所以，新文學底開始就是被民族解放底熱潮所推動，人民大眾底反帝要求是一直流貫在新文學底主題裏面。

然而，九·一八以後，民族危機更加迫急了。華北問題發生以後，整個中華民族就已經

走到了生死存亡的關頭。因爲這，人民大眾底生活起了一個大的紛擾，產生了新的苦悶新的焦燥，新的憤怒新的抗戰，凡這一切形成了一個新的歷史階段。這個歷史階段當然向文學提出反映它底特質的要求，供給了新的美學的基礎，因而能夠描寫這個文學本身底性質的應該是一個新的口號——

民族革命戰爭的大眾文學！

所以，爲了說明這個口號，首先要指出的是產生它的現實的生活基礎：

第一，在失去了的土地上面，民族革命戰爭廣泛地存在，繼續地奮起；

第二，在一切救亡運動解放運動裏面，抗敵戰爭——民族革命戰爭底運動是一個共同的最高的要求；

第三，人民大眾底熱情，底希望，底努力，在醞釀着一個神聖的全民族革命戰爭底實現，那戰爭能夠團結和動員一切不願做亡國奴的不願做漢奸的人民大眾；

第四，從太平天國運動到一·二八戰爭的一切偉大的反帝運動，只有從民族革命戰爭的觀點才能够取得真實的評價……

從這個分析裏面我們可以明白，「民族革命戰爭的大衆文學」所依據的是動的現實主義的方法，因為它正是現實的社會要求在文學上的集中的表現；然而，同時這個口號裏面還含有積極的浪漫主義的一面，因為在民族革命戰爭裏面蘊藏有無限的英雄的奇蹟和宏大的幻想。

二

那麼，「民族革命戰爭的大衆文學」是統一了一切社會糾紛底主題的。不過在這裏應該指明：是統一了那些主題，並不是解除了那些主題。

例如——

封建意識和復古運動都能在大衆裏面保存甚至助長「亞細亞的麻木」

對於勞苦大衆底生活欲求的阻礙，壓抑，都能減少甚至消滅他們底熱情，力量

醉生夢死的特權生活，濫用的權力，在動員和團結人民大衆的活動裏面都是毒害。：

這一切，是帝國主義底助手，是產生漢奸的社會地盤，是養成漢奸意識的實質條件，由

這些所引起的一切社會糾紛應該包含在「民族革命戰爭的大衆文學」底主題裏面。所以，「民族革命戰爭的大衆文學」應該說明勞苦大衆底利益和民族利益的一致，說明在民族革命戰爭中誰是組織者，誰是克敵的主要力量，誰是自覺的或不自覺的民族奸細。

三

從現實的生活要求產生的「民族革命戰爭的大衆文學」一方面也是繼承了五·四的革命文學傳統，尤其是綜合了九·一八以後的創作成果的。

九·一八以後，反帝運動底最高形態發展到了民族革命戰爭。在文學上那也得到了反映，到最近且已爭得了一些成功的紀錄。在這些作品裏面，我們看到了民族英雄底比較真實的面貌，人民大衆在民族革命戰爭中所表現的英雄主義，尤其是民族革命戰爭和人民大衆生活的血緣關係。這是「民族革命戰爭的大衆文學」底先驅，是提出這個口號的作品的基础。

「民族革命戰爭的大衆文學」應該批判地承繼那些作品所開拓的道路，勇敢地追

過那些紀錄，從各個角度上更廣泛地更真實地反映民族革命戰爭運動，推動民族革命戰爭運動，用思想力宏大的巨篇也用效果敏快的小型作品來回答人民大眾底要求。

一九三六年五月九日晨五時

演劇運動短話

——關於「星期實驗小劇場」

在報紙上看到星期實驗小劇場底消息的時候，注意力大大地緊張了一下，因為從這個名稱就模糊地想到了那裏面一定包含着不小的努力。後來接到了星期實驗小劇場底一份啓事，叫寫一點意見，但被雜事一岔，終於沒有交卷。現在也並沒有什麼確定的意見，戲劇底門外漢當然很難說出妥當的意見來的，下面寫的，請作爲歡迎的鼓掌看罷。

宣言裏面有這麼一句：「……從發展的觀點透過觀衆的要求來選擇我們的內容和技術，我們的整個作風。」我覺得這個含蓄的說法所包含的內容似乎很廣，暗示了「實驗」

這兩個字含有深的實踐的意義。現在就試來猜一猜——

第一是形式問題。話劇我看得很少很少，但據我所曉得的，都採的是現代市民社會底演劇形式。街頭劇本似乎被提倡過，但我沒有看見更沒有聽見有誰移到實演裏面。然而在現在的演劇運動裏面，形式問題底解決該是最主要的一面罷。在外國，有「活新聞」，有木頭人戲，有「朗誦劇」(Sprachchor)……譬如「活新聞」像華北走私，朝陽門事件，抗日的聯合戰線運動等等，都可以被迅速地編輯起來，迅速地搬到舞台上。其次，不能夠從中國底各種舊劇裏面吸取經驗來創造一種能夠表現現實主題的小歌劇？我想，星期實驗小劇場如果不僅僅是要大規模地排演所謂「文藝劇本」來吸引高級的觀眾，那麼，對於這些形式的探求和實驗該是一個主要的工作罷。

第二是觀眾問題。星期實驗小劇場是爲了怎樣的觀眾而工作的呢？我想，在發動漢奸賣國賊以外的一切人民大眾來進行民族革命戰爭的現在，演劇工作底對象應該是非常廣泛的。應該能夠走進學校，能夠走進農村，能夠走進工人補習學校或草棚，也應該能夠走進銀行員俱樂部或商界聯合會。形式底探求原來不外因爲各種觀眾底生活欲求和接受

能力在這裏除了能够實現觀衆和舞台的真實結合以外，還可以並非空言地達到「提拔新人」的目的。譬如說，在草棚裏排演華北走私這則活新聞的時候，可以臨時找工人們來扮脚夫、鐵路工人等，在開幕前幾小時預演一下大概就可以上台的。這可以提高他們對於演劇的興趣，打破他們對於舞台的神祕觀念和畏怯心理。我想，星期實驗小劇場所提出的「提拔新人」的口號，大概是要在舞台和觀衆的結合過程中去實現，並不像從前一樣，先打草驚蛇地公式地徵集志願者，再經以考核，最後才鄭重地分派他或她一個「角色」，由這再選出一兩個職業演員的那種方法罷。

第三，形式問題，觀衆問題歸根到底還是內容問題。在現在，演劇運動當然不能離開發動民族革命戰爭這一集中的任務。然而，所謂「忠實於現實」不會僅僅是一個主觀的立場問題，同時還應該是一個實踐過程的方法問題。譬如說：造一個故事，配幾個人物，使他們背出一些抗敵禦侮的台詞，我看這不一定能够算是「忠實於現實」。從觀衆生活關心來走進這個主題，用觀衆能够理解，感得到興趣的形式來表現這個主題，工作底中心似乎不能不在這裏。

第四是組織問題。星期實驗小劇場應該不僅僅是一個職業性質的旅行劇團，如果它能够在某一程度上達到了與觀衆的結合，那麼，它就應該有計劃地保持並且擴大所收到的影響。它經過一個學校，會得到幾個或以上的演劇底愛好者、志願者，經過一個草棚的時候也會得到這樣的結果。這些演劇的愛好者志願者就成了一個有形或無形的圈子。星期實驗小劇場走過了以後，不能讓他們自生自滅，應該有人經常地去鼓勵他們幫助他們，使他們能够成一個非職業的演劇團體，在大衆裏面展開活動。這樣，小劇場底活動就能够無限地擴大。

以上是我底意見。我冒險地說了這多是由於一個希望：演劇是用動作和言語來表現生活真實的，它有了文學等所不能有的直接性。其次，它是和觀衆直接對面的，這使得它不得不更加敏感地向大衆化的路上走。這直接性和大衆化使它取得最大的教育羣衆、啓發羣衆的力量，使它能够在民族革命戰爭運動中成爲很強的武器。

一九三六年六月四日

文藝界底風習一景

一九三五年十二月二十一日的大晚報有一篇北平通訊，說畫家張大千由滬到平，開過了兩三次畫展以後，「聲譽鵲起」他底朋友某畫師做文章讚他，裏面有「奴視一切」的句子，張大千本人也賦詩自讚，「老子腹中容有物，蜚蜚撼樹笑兒曹。」於是激起了同業底憤怒，弄到「準備公庭相見」還有人約他「比藝」。

這當然算得是一條「藝海珍聞」，這珍聞底價值是說明了文藝界底有些人是怎樣一付氣概，他們所追求的是什麼。

然而，在同時的同一北平，中華民族爭取生存權的壯麗的史詩卻翻開了動人的一頁。要把這故事用文字表現出來，當然只有希望偉大的作家，在這裏，爲了略略傳達那霧圍氣，

只從報紙的紀事上引下兩個很小的斷片：

青年熱血淋漓滿街頭。

……迨至南池子中間，突有大批警察及保安隊，一面用兩架水龍

放水噴擊學生，一面用鐵棍及指揮刀實行與學生衝突。當然學生個個抱定爲國犧牲精神，雖赤手空拳，亦毫不示弱。糾察隊奮勇當先，大演奪刀慘劇，其餘學生，一鼓向前，實行與警察肉搏。結果，卒將水龍奪下。是役警察與學生互有受傷。後大隊繼續南行，並高呼勝利口號，歡迎民衆自由參加愛國運動。出南池子西行，入西長安街，經前軍分會門前時，又與大批軍警衝突。警察以兩次失敗與學生，故此大迎擊甚烈，大刀鐵棍，着處無情，是役學生被擊傷者十餘人……

*

鶴立講演悲壯淒愴：

既決定露宿後，各校學生派代表分別購辦食物，因學生皆由早七點出

發，一粒未下。東北大學學生二百餘人，準備枵腹過夜，師範大學及附中男女同學，捐資購買燒餅千餘套，贈與東北大學學生充飢。是時各校學生分別向市民講演，全體學生，哭聲淒愴，圍立兩旁之市民，無不落淚涕泣。迨至晚七時餘，在城外各校學生，多有返校率領學校工友，攜大批被褥及冷水供給露宿同學應用者……。

(一九三五年十二月十九日申報北平通訊)

在登載了上面那條「珍聞」的同一天的大晚報上，報告學生受傷的有兩百多人，被捕的十二人，其它像「自行失足落水」之類尚不見紀載。

爲了自由，爲了反抗共同的奴隸運命，這些「人民之花」的青年人表現了多麼美麗的共生共死的態度。他們底悲憤是不願做奴隸的一切中國人底悲憤，他們底行動是一首抒情詩，寫出了在壓力和無恥下面忍受痛苦的，期待着解放的日子的中國人民底心情。

在這樣的空氣下面，被叫做「藝術家」的人卻夢想着做「無冠的皇帝」，自稱「老子」，要「奴視」一切和他自己一樣地從事藝術的「兒曹」。這消息登在報告學生死傷數目的同一天報紙上，是多麼深刻的諷刺！

當然，這或者是少見的新聞，但決不是僅見的新聞。在所謂文壇上，我們常常聽到和這相像的故事：寫了幾篇文章就想抹殺一切，取得「獨尊」的榮譽，辦了一個刊物就希望同樣性質的刊物死絕，做了一篇小說就「化名」批評那是「無限地深刻」等等，等等。競爭底能力不夠，於是外交手腕來了，造謠政策來了，借刀殺人的本領來了……。

要體驗這類英雄底心理是很不容易的，然而卻並不是不可以解釋。「萬般皆下品，惟

有讀書高，」但讀書人底最高目標不就是「狀元」麼？站在萬人之上，旗牌在前，護衛在後，那氣概恐怕也是威威赫赫的。科舉廢了幾十年，產生科舉的社會基礎還沒有死亡，「狀元」心理底黑影依然或濃或淡地置在一部份讀書人（文人）底心上。

其次，五·四以來，我們在介紹外國文學了。不幸的是，較之作品，還是更敏感地更多地介紹了外國作家底「名聲」。沙士比亞麼？不起呀，他是伊利莎白王朝底壓倒一切的文豪。托爾斯太麼？也不起呀，他是十九世紀俄國文學底巨人……說句笑話，恐怕有些文人是把他們當作變相的洋「狀元」看待的。這影響當然會使我們底國粹「狀元」心理得到了新的培養。我們不大感受得到他們底名聲是終生勞動底結果，是他們底工作在萬千讀者們底心裏所引起的感動造成的，更不大感受得到他們對於社會底前進盡了怎樣大的任務。

於是我們有了爲「奴視一切」而苦心孤詣的文人，有了用壓死別人的手段來抬高自己的文人。自己高不高不是問題，要緊的是把別人削低，低到和自己底腳掌一樣，低到成爲一隻破爛的草鞋。

這是什麼呢？借用高爾基底說法，是「動物的個人主義」是一種「從集團主義的感
情之萎縮發展來的病。」害了這種病的人是不幸的，因為他不能把別人底有益的工作看
成集團力量底一份，也就是自己底力量底一份，從那裏面感到喜悅，感到興奮，從這喜悅這
興奮來充實自己底力量；因為他不能把自己底工作看成集團力量底一份，也就是伙伴底
力量底一份，不能把自己底工作看作是對於集團對於伙伴們的給與或獻納，從這給與這
獻納來擴大自己底人格。害了這種病的人是不幸的，因為他不能把伙伴們底錯誤或缺點
看成自己和集團底錯誤或缺點，親切地切膚地關心，不能把自己底錯誤或缺點看成伙伴
們和集團底錯誤或缺點，無情地糾正，從這關心這糾正來達到批判的精神這一崇高的意
識作用；因為他不能把伙伴們底失敗看作集團和自己的失敗，感到真實的悲痛，不能把自
己的失敗看作集團和伙伴們底失敗，感到深重的責任，由這悲痛這責任感來忘掉自私自
利的打算。這種人是可憐地「孤獨」，患得患失，獨悲獨喜，不能和集團擁抱，即令他嘴裏掛
着集團的辭令或光明的字眼。

這種病最利害的時候就會散出極大的毒素，弄得像唱「黑頭」的戲子一樣。這一點

鐘做包公，下一點鐘可以做曹操，再下一點鐘可以做秦檜，但他沒有一次認真，完全是爲了欺騙看客。今天革命，就覺得有用革命之名槍殺異己的權利，明天爲了做孝子或別的什麼不革命了，就覺得有用不革命之名槍殺異己的權利，後天忽然要造謠，又覺得有用謠言槍殺異己的權利。高爾基說這種動物的個人主義是從「個人農」底本能來的，但在我們這裏應該是從「地主」底本能來的罷。所以它底戰法在我們這裏特別兇狠。平心靜氣地說，在結果上，這種動物的個人主義是直接間接地幫助那壓絞人民大眾的魔手的。

被宣傳爲「危機」開始的一九三六年來了。什麼是「危機」呢？用老實明白的話講，那意思不外是中國大陸會被羣虎爭噬，被獨吞或瓜分而已。魔手不是一步一步地逼緊了麼？

然而，是生還是死，是自由還是奴隸，這是中國人民大眾自己的事情。北平以及全國的青年學生英勇地翻開了民族解放史詩的一頁，在這一頁上會寫上一些什麼詩句，這完全要憑人民大眾自己底力量決定。作家也是社會的人，不能逃脫民族底運命。在這個生死存亡的關頭，敏感性最強，影響力最大的進步的作家們一定有一番新的奮起，新的努力。爲了

力量底健全和強大，當然會防範許多有毒的質素，其一就是這個「動物的個人主義。」像高爾基所說的，它「是風習墮落底源泉，是無聊的自負的鬭爭，充滿了惡意的謠言，派別吵架，一切卑俗底源泉。」這些東西，在過去的文壇上留下了怎樣多的醜惡，犧牲了怎樣多的力量，是我們知道的；對於誠實的認真的工作者會產生怎樣強的厭惡，怎樣大的痛苦，也是我們想像得到的。

漫談個人主義

我的文藝界底風習一景發表了以後，一個朋友告訴我，說有一位先生（不是張大千先生）讀了勃然大怒，說我是罵他的，於是他底朋友們向外宣傳我底那篇短論不過是「發洩私人的牢騷。」我聽了起初吃了一驚，但隨即點頭苦笑。這苦笑有兩層意思，一是曉得我底筆鋒觸着了病人的痛處，那篇文章算是沒有白費氣力，一是覺得那位先生底勃然大怒對我一定不會有什麼好處。同時也記起了另外一件事。不久以前，聽說有一位學者發表了很重要的意見，他平生所攻擊的只是一些不好的「傾向，」從不牽涉到「個人。」我當時聽了非常佩服，覺得那是最堂皇而又最安全的辦法，回想到古今來許多文人因為「疾惡如仇」的直言而弄到身沉冤海，許多文人只是弄弄空洞的堂皇的字眼，不沾惹具

體的思想鬭爭，因而無往不通，我底佩服心就更加隆重了。但現在的這個勃然大怒卻又引起了我底懷疑：如果所攻擊的傾向確是厲害的傾向，代表那傾向的又是厲害的人物，那麼，要圖「安全」還是不去沾惹的爲安。不過，人事匆忙，聽過佩服過懷疑過以後也就算了。

今天接到了一份關心者寄來的報紙，翻到那副刊登着的關於海燕的文章，我底文藝界底風習一景果然名譽不好。爲什麼不好呢？評者的態度非常委婉，說不好的不是他自己，底嘴而是他底朋友底信：「這文章開頭寫得有聲有色，結尾卻似乎寫到牛角尖裏去了，未免太大題小做，他把張大千和革命隊伍中的同志一律看待，這也是謬誤的。」但我要指出這批評本身才正是「謬誤」的。謬誤之點有二，其一是，我批評的是文藝界底一種風習，或者說一種「傾向」，算不得是怎樣的「大題」，而且，我指出這個不好的風習在爲了民族底生死存亡而要奮起的進步作家們底協力工作裏面會發生有害的影響，會犧牲寶貴的精力，應該給以防範，也算不得是「小做」。其二是，我攻擊的是一般文藝界底風習，不必硬拉到「革命隊伍中的同志」身上。不錯，作爲極端的例子，我在後面舉出了一個人物：從前混在大衆陣營裏面的時候，曾經雄糾糾地對友人施過侮蔑的攻擊，後來風頭一轉，說是要

做孝子，跳出去樹起一面旗子，依然雄糾糾的向大衆陣營發礮，後來那面旗子拆掉了，就索性化爲小報上的無恥的造謠專家，依然雄糾糾地向進步的作家發礮。如果評者以爲這樣的人物也是友人，那麼，「見仁見智，」我們只好「各行其是」了。

然而評者引起了他底朋友底信以後，卻提出了一個問題：「假裝英雄的，趁一時意氣的，是否也該列入動物的個人主義裏面去？」而且接着還發了一個命令，要我給一個「最坦白的解答。」那麼，現在我就遵命給一個「最坦白的解答」罷。這是十足的「動物的個人主義。」爲什麼呢？因爲它會發生有害的影響，會犧牲寶貴的精力，因爲它和集團精神是不能相容的，因爲這樣的「英雄」不是由於對於集團精神的獻身工作，而是由於他底「意氣，」卽個人的目的。這樣的「英雄，」即使是廁身在大衆底「隊伍」中間，也該被「列入動物的個人主義裏面，」高爾基所指出的「動物的個人主義」正是針對着自己隊伍裏的這種「野心家」說的。上面引過的樹起旗子以前的那位脚色是的，爲了自己底「意氣」或「朋友」底「意氣，」不看清別人底文章不尊重別人底努力而「認友作敵」地肆行攻擊的脚色也是的。

在這裏我想借用一個例子，日子忘記了，我從一個報紙底副刊上剪存着曹聚仁先生底說輪迴的文章，下面是第一段：

新近有一個朋友當了「大權」，他一心想大刀闊斧地玩幾下子。玩了不久，覺得應付也頗困難，只好對張三用一番托詞，對李四又用一番托詞；托詞有時而窮，他想出許多帽子，給王二張大戴；結局張王趙李得罪了，還是應付不了……

這說的是怎樣的人物我不知道，但卻使我聯想到了文壇上的「假裝英雄的，趁一時意氣的」脚色，不禁打了一個寒噤。「玩幾下子，」玩不動就「想出」「帽子」給別人戴，這是國粹的「成則爲王敗則爲寇」的思想，這是帝王式的「打江山」的行爲，曹先生說他是「俗人」，那當然是寬大爲懷的。如果把這思想這行爲帶到爲進步的工作裏面，爲民族解放的工作裏面，那怎樣能够造成集團的精神，怎樣能够形成集團的力量？

在文壇上，爲了貫徹自己底「意氣」，不曉得有了多少「無聊的自負的鬭爭，充滿了惡意的謠言，派別的吵架，」這不但浪費了可寶貴的精力，也妨礙了正當的理論批評。甚至狡猾者流把「謠言」「吵架」當作了理論批評，把正當的理論批評當作「吵架」和

「謠言。」在封建勢力猖狂的現在社會，這也許是不可避免的現象，然而，被逼着站在民族浩劫前面的進步的作家，不是應該把這種病的現象消滅的麼？我們要求進步的文學力量底擴大和協力，同時也要求保證這種擴大和協力的健康，因為這，我上次才提出了那個小小的請願。

自然主義傾向底一理解

看最近的報道，說是在蘇聯文學工作裏面發動了對於公式主義傾向和自然主義傾向的鬪爭。直到現在，我們沒有得到一篇材料，那鬪爭底具體內容當然無從知道，然而有一點卻是明白的：即是，這說明了由於蘇聯底文化生活底進展，讀者大衆能夠向文學提出了更高的要求，同時也說明了在蘇聯文學底發展當中，文學理論底內容被豐富被提高了。隨着現實生活底發展，文學創作和文學理論向着更高的水準前進，這是當然又當然的事情。如果不理解這一點，就難免要說出表現在蘇聯文學裏的這兩種傾向是「慢性肺病」的奇論了。

不久，那理論成果將要影響到我們這裏罷。這不是「模倣」也不是「趨時」因為落

後的對象不能也不應拒絕正確的原則，只是不能把原則當作死的教條罷了。

但我在這裏只想猜一猜所謂自然主義的傾向指的是什麼。

僅僅把人當作自然科學的對象，以為人在社會生活裏面只是被生物學的動機所推動，只是受生物學的法則支配，這是近代自然主義底原始的內容。我想，蘇聯文學裏的自然主義的傾向，大概和這不同。因為我不相信現在的蘇聯作家會忘記了規定人底意識，人底生活的是社會。

在這裏，且讓我們回憶起高爾基底話來：

有些論者說，「藝術應該奉仕『客觀的真實。』」然而，這個「客觀的真實」是什麼呢？……

「客觀的真實」在它底根底上是和宗教有相通的地方。它們同樣地給與安慰，但我以為它比宗教更有害。因為它比宗教更巧妙地欺瞞。總之，它向人說教：「已經這樣了——將要這樣罷。」（文藝談）

第一個解釋是，這是把現實的社會——「客觀的真實」當作了宿命的東西。醜惡也罷，那是無可奈何的，悲劇也罷，也是無可奈何的。對社會屈服了，但卻用不着責備自己。然而，

這解釋不能使我滿足，因為這樣的意見底「有害」非常顯明，並不能「比宗教更巧妙地欺瞞。」如果作家用這態度對待人生，那他底作品或理論在蘇聯也許會得不到一個讀者。所以，可以假定這麼一種情形：相信人類是向着解放前途發展，也相信發展是依着「必然的」法則，然而忘記了，在發展裏，在「必然的」法則裏，人底力量是決定的東西。於是向人說教了：過去的過去了，將來的會來，這是把社會底「必然」神化了，使它和自己毫不相干，從對於光明世界的期待裏面抽出了自己底力量，不費力地抱着一個樂觀。這才是「比宗教更有害」的「安慰」，能够「比宗教更巧妙地欺瞞。」我想，在蘇聯，這種情形底產生是很可能的：相信着未來的勝利，因而只是享受着現在的成功。把自己從「創造歷史」的如火如荼的鬪爭分開，就必然會或多或少地回到盲從生物學的欲求的生活裏面。如果作家成了這種意識底俘虜，如果他底作品所反映的是用這種意識所理解的生活，那麼，他底作品當然會帶着客觀主義的或自然主義的傾向了。

照這樣的說明理解，如果在我們這裏，用解釋的描寫的態度在批評工作裏注意到自然主義的傾向，或者不能算是性急的事情罷。因為——

第一，我們有了不少的相似「暴露小說」的作品，這樣的表現了黑暗的現實，悲慘的現實，殘酷的現實……向讀者揭穿了隱瞞和謊語，當然是有用的，但如果這裏面沒有流着對於人生的愛，由這在讀者心裏養成溫暖，養成向往光明的心，那麼，同時也就會得到像癡瘋病人用自己底病菌向健康的人們報仇的結果（高爾基底話）。

第二，我們有了一些說明社會底必然去向的作品，如農村破產小說等等。使讀者對社會睜開「唯物的」眼睛，當然是好的工作，但如果不能創造出有血肉的人物形象，由他們底受難的或奮起的呼吸來提高讀者對於人生的愛眷，那就同時也會使他們在「要來的會來罷」這種有害的「安慰」裏面得到滿足。

所以，問題不在於承認不承認這些作品底積極的意義。儘最大的可能把它們裏面的有積極意義的部份提出，解釋，擴大，是應該的，但這並不是說應該放低或放棄我們所達到的理論水準。因為，只有在我們所達到的水準上才能夠真實地說明那些作品對於現實生活的意義，才能夠一面對它們積極地評價，一面把讀者和作者向那水準推進。一方面要不得跌進兩眼朝天的公式主義的陷阱，一方面又要防範無條件地在作品裏面迷惑的傾向，這

工作是並非容易的。然而，和全民族革命戰爭運動時期底廣泛的自由創作號召相關聯，這無疑地也是我們底文學爲了爭取更大的教育的意義而不能不在創作活動、批評活動裏提出的一個努力方向。

略論文學無門

昨天在一個朋友那裏看到了一本最近的改造，登載着志賀直哉氏底暗夜行路。翻開本文一看，在題目下面括弧括着「完結」二字。

「是長篇麼？」

「不，一共只八萬字左右。」

「那麼，前面的部份是什麼時候發表的？」

「什麼時候？——在十年以前！」

當時，與其說是因為不知道日本文壇上的這樣一件有意思的掌故，覺得慚愧，倒是作者底經過了十年的歲月才能把一篇八萬字左右的作品完成了的態度使我們禁不住了。

吃驚。

志賀直哉，在新文學運動底初期，他底作品曾被介紹到了中國（現代日本小說集）但近兩年來，由於他是小林多喜二所私淑的先生和向文學案內記者發表了對於日本底現狀抱着反感的談話，中國底有些讀者也就知道了他底名字。我不能確切地說出他在日本文壇上的地位，但據說在藝術和實人生的一致這一意義上，他是最大的和最嚴肅的作家；他底作品，如果被去掉一段甚至一句，就會使全篇崩毀，反之，一段一句底增添也定會刻下不自然的痕跡。如果這些評語是確切的，那麼，一篇作品所剩下的不過四萬字左右的續稿要到十年後才能够完成的事，也就不難理解了。

然而，我並不是想在這裏勸作家們悠悠不迫地作鎚字鍊句的功夫，因為志賀底真正努力也並不在這裏，我底意思只不過想說明：如果一個作家忠實於藝術，嘔心鑠骨地努力尋求最無僞的、最有生命的、最能够說出他所要把捉的生活內容的表現形式，那麼，即使他像志賀似地沒有經過大的生活波濤，他底作品也能够達到高度的藝術的真實。因為，作者苦心孤詣地追求着和自己底身心底感應融然無間表現的時候，同時也就是追求人生，

這追求底結果是作者和人生的擁合，同時也就是人生和藝術的擁合了。這是作家底本質的態度問題，絕對不是鈍字鍊句的功夫所能夠達到的。如果用抽象的話說，那就是，真實的現實主義的創作方法，能夠補足作家底生活經驗上的不足和世界觀上的缺陷。

然而，我還由這想到了另外的事情。

前些時，在東北發生了大的黨獄，三百多個反抗奴隸命運的志士遭了逮捕，在拷問的時候死了九個，被正式判決了死刑的有一百多。想一想就可以知道，這裏面包含有多少艱苦的經歷和壯烈的情景。這是血寫的事實，血寫的歷史，但卻不過在我們底報紙上佔了一角地位而已。但在同一的報紙上面，隔不幾天就要登出許多雜誌和書籍底廣告，這裏面就有一些文字是描寫在被奴隸被屠殺的處境的中國人民。不過，我們試翻一翻罷，恐怕那裏面有不少只是作者坐在房子裏面憑着無力的想像所鋪張出來的應時製品。寫了，印了，向四方八面散播了，無論是多是少，也無論是久是暫，總之是被當作藝術品流向了人間。在實生活裏反抗的人們，經過了幾月幾年的苦難以後，還得把自己底生命祭奠敵人底刀斧；在紙面上「反抗」的人們，幾天的揮毫就可以在文苑揚聲，把平安留給自己，等讀者投來讚

嘆。所謂文學事業，如果這樣就可以，那我們就不能不記起這樣沉痛的抗訴：

尼采愛看血寫的書。但我想，血寫的文章，怕未必有罷。文章總是墨寫的，血寫的倒不過是血迹。牠比文章自然更驚心動魄，更直截分明，然而容易變色，容易消磨。這一點，就要任憑文學逞能，恰如蘇中的白骨，往古來今，總要以牠底永久來做視少女頰上的輕紅似的。（怎樣寫三開集一三頁）

也許真是這樣罷。那麼，「這些都應該和時光一同消逝，假使會比血迹永遠鮮活，也只足證明文人是倏倏者，是乖角兒。」（同上，一四頁）

這樣，是不是在主張文學無用論，否定了文學呢？不的，其實也不過是很平常的意思：作家不是魔術師，不能把假變真，更不能從無變有。因為——

「但真的血寫的書，當然不在此例。」（同上）

「路漫漫其修遠兮，吾將上下而求索，」真的戰士和真的詩人就不不得不這樣地走上了同一的道路，或者可以說罷，戰士和詩人原來是一個神底兩個化身。

我們常常聽得見作家們說出這樣的意思的話：我對於那種生活的經驗不夠，所以那篇作品寫得不滿意……粗粗一聽，好像他非常地尊重生活，嚴肅地用生活來衡量他底作

品似的，但其實卻正相反。對於那種生活的經驗都不够，爲什麼能够落筆呢！而且頂好也不過一邊是生活「經驗」一邊是作品，這中間恰恰抽掉了「經驗」生活的作者本人在生活和藝術中間受難（Passion）的精神！這是藝術底悲劇，然而在現在卻正是一個太普遍了的悲劇。

不久以前死去了的作家N。奧斯特洛夫斯基，我們還是記得的。雖然長期的在鬪爭底狂潮裏的生活終於使他失去了四肢和目光，而且被判定了連這樣的生命都不能够繼續到多久，然而，求人類解放的鬪爭意志還使他抓住了藝術的武器，這就產生了震驚一世的鋼是怎樣鍊成的和暴風雨底孩子們。A·紀德會見了他以後，這樣寫了：

就是宗教，也沒有創造出過這樣美的人。創造出這樣的人物並不限於宗教，在這裏有了這一出色的證據。只要有燃燒似的信念，那就够，即使不希望來世底抵償，即使除開盡了嚴格的義務這個滿足以外沒有任何酬報。

但淺顯地說來，宗教底強，宗教的信念，原是由於生活底火力，並不是生活也可以強如宗教。在失去了生活源頭的宗教信念，所謂「來世抵償」固依然存在，但本身卻只有頹然，

並不能創造出美的人來。假使說，奧斯特洛夫斯基底信念不是他那樣的信念，或者即使是那樣的信念，而沒有經過那樣的生活底洪爐，那就不會有使 A·紀德這麼驚嘆的結果，甚至也不會寫出那樣的兩本作品；否則無異證明了人可以提起自己底耳朵離開地球，以至「在文學上成仙。」

寫到這裏，似乎可以達到所謂「結論」了。

不久以前，我看見了一本書，題作到文學的門。當時想：有這樣的門麼？隨着就想到岔路上去了：如果把文學解作文壇上的地位，把門解作手段，那就非但有，而且很多，上海灘上的許多文人就是精明得很的老馬。會吹，會裝，得勢的時候會拉攏排擠，失勢的時候會造謠生事，需要犧牲朋友的時候就說是爲了理論，到需要丟掉自己底立場的時候又說是爲了感情，等等，等等。這樣地，我們有了成羣的互相傾軋或互相勾搭的文人，也有了成堆的彼此吹捧或彼此中傷的文壇消息。但當時也不過偶然想了一想，並沒有冒犯任何人的意思。

現在想來，意見也還是相差不遠，如果真有所謂「到文學的門」，恐怕也只有上面所說過的兩個場合罷。在志賀直哉底場合，由於對藝術的忠實，可能地從藝術迫近人生，雖然

這條路難免有失敗的時候；在奧斯特洛夫斯基的場合，從神聖的人生產生了藝術，雖然就是沒有這藝術也無損於他底偉大。如果真有所謂「到文學的門，」我想，除此以外恐怕別無捷徑。至於我們上海灘上底文人們底那些廣大的神通，只不過腐亂了自己，毒損了別人，充其量也只能暫時間戴上花花面跳舞一通而已。

一九三七年四月五日

「生死場」後記

我看到過有些文章提到了蕭洛訶夫 (M. Sholoxof) 在被開墾了的處女地裏所寫的農民對於牛對於馬的情感，把它們送到集體農場去以前的留戀，惜別，說那畫出了過渡期的某一類農民底魂魄。生死場底作者是沒有讀過被開墾了的處女地的，但她所寫的農民們底對於家畜（羊，馬，牛）的愛着，真實而又質樸，在我們已有的農民文學裏面似乎還沒有見過這樣動人的詩片。

不用說，這裏的農民底運命是不能够和走向地上樂園的蘇聯的農民相比的：蟻子似地生活着，糊糊塗塗地生殖，亂七八糟地死亡，用自己的血汗自己的生命肥沃了大地，種出食糧，養出畜類，勤勤苦苦地蠕動在自然的暴君和兩隻腳的暴君底威力下面。

但這樣混混沌沌的生活是也並不能長久繼續的。捲來了「黑色的舌頭」飛來了宣傳「王道」的汽車和飛機，日本旗替代了中國旗。偌大的東北四省輕輕地失去了。日本人爲什麼搶了去的？中國的治者階級爲什麼讓他們搶了去的？搶的是要把那些能够肥沃大地的人民做成壓榨得更容易更直接的奴隸，讓他們搶的是爲了表示自己底馴服，爲了取得做奴才的地位。

然而被搶去了的人民卻是不能够「馴服」的。要麼，被刻上「亡國奴」的烙印，被一口一口地吸盡血液，被強姦，被殺害。要麼，反抗。這以外，到都市去也罷，到尼菴去也罷，都走不出這個人吃人的世界。

在苦難裏倔強的老王婆固然站起了，但懺悔過的「好良心」的老趙三也站起了，甚至連那個在世界上只看得見自己底一匹山羊的謹慎的二里半也站起了……到寡婦們回答出「是呀！千萬剛也願意！」的時候，老趙三流淚地喊着「等我埋在墳裏……也要把中國旗子插在墳頂，我是中國人，我要中國旗子，我不當亡國奴，生是中國人，死是中國鬼……不是……不是亡……亡國奴……」的時候，每個人跪在槍口前面盟誓說：「若是心不

誠，天殺我，槍殺我，槍子是有靈有聖有眼睛的啊！的時候，這些蟻子一樣的愚夫愚婦們就悲壯地站上了神聖的民族戰爭底前線。蟻子似地爲死而生的他們現在是巨人似地爲生而死了。

這寫的只是哈爾濱附近的一個偏僻的村莊，而且是覺醒底最初的階段，然而這裏面是真實的受難的中國農民，是真實的野生的奮起。它「顯示着中國的一份和全部，現在和未來，死路與活路」（魯迅序八月的鄉村語）

使人興奮的是，這本不但寫出了愚夫愚婦底悲歡苦惱而且寫出了藍空下的血跡模糊的大地和流在那模糊的血土上的鐵一樣重的戰鬥意志的書，卻是出自一個青年女性底手筆。在這裏我們看到了女性的纖細的感覺也看到了非女性的雄邁的胸境。前者充滿了全篇，只就後者舉兩個例子：

山上的雪被風吹着像要埋蔽這傍山的小房似的大樹號叫，雪風向小房遮蒙下來。一株山邊歪斜着的大樹，倒折下來。寒月怕被一切聲音撲碎似的，退縮到天邊去了。這時候隔壁透出來的聲音更

哀楚。（六六頁）

上面敘述過的，宣誓時寡婦們回答了「是呀！千刀萬剮也願意！」以後，接着寫：

尖聲刺心一般痛！尖聲方錐一般落進每個人的胸膛。一陣強烈的悲酸掠過低垂的人頭，蒼蒼然藍天欲墜了！（一六四頁）

老趙三流淚地喊着死了也要把中國旗插在墳頂以後，接着寫：

濃重不可分解的悲酸，使樹葉垂頭。趙三在紅蠟燭前用力鼓了桌子兩下，人們一齊哭向蒼天了。人們一起向蒼天哭泣。大羣的人起着號啕。（一六四頁）

這是用鋼戟向晴空一揮似的筆觸，發着顫響，飄着光帶，在女性作家裏面不能不說是創見了。

然而，我並不是說作者沒有她底短處或弱點。第一，對於題材的組織力不夠，全篇現得是一些散漫的素描，感不到向着中心的發展，不能使讀者得到應該能夠得到的緊張的迫力。第二，在人物底描寫裏面，綜合的想像的加工非常不夠個別地看來，她底人物都是活的，但每個人物底性格都不凸出，不大普遍，不能夠明確地跳躍在讀者底前面。第三，語法句法太特別了，有的是由於作者所要表現的新鮮的意境，有的是由於被採用的方言，但多數卻

只是因爲對於修辭的錘煉不夠。我想，如果沒有這幾個弱點，這一篇不是以精緻見長的史詩就會使讀者感到更大的親密，受到更強的感動罷。

當然，這只是我這樣的好事者底苛求，這只是寫給作者和讀者的參攷，在目前，我們是應該以作者底努力爲滿足的。由於八月的鄉村和這一本，我們才能够真切地看見了被搶去的土地上的被討伐的人民，用了心的激動更緊地和他們擁合。

一九三九年一月二十二日晨二時記於上海

耶林

自一九三一那個變故發生以來，一批青年作家接續地帶着新的面貌在讀者面前出現了，那裏面有一個現在差不多被人忘記了的耶林。——我底用了「青年作家」這說法，既不是以爲他們不能和「老作家」或「大作家」並列，也不是要說明他們除了作家之外還有別的更優越的條件，只不過是爲了表明他們底年紀和他們在新文學史上出現的時期。

耶林是誰？我不知道，也無須知道，在這裏要說的是他所寫下的三篇小說：

村中（一九三一）

月台上（一九三二）

開關（一九三二）

村中雖然當時是在「積極的題材」這一說法下面被人稱讚的，但作品本身卻沒有成功，沒有如生地寫出活人底感情和養成這種感情的環境，到了月台上和開關，他底印象在敏感的讀者們底眼裏才現出了特異的光芒。月台上寫的是被愚弄被蹂躪的東北農民底一相，開關寫的是上海防衛戰爭中的失業工人組織義勇軍活動的一個插話。兩樣的背景，兩樣的政治情勢，兩樣的人物，但在作者底筆下卻都流露着實感，顯示了作者本人和描寫對象之間都沒有間隔。所以，我們現在還記着耶林，爲的是他在創作對象上所開拓的領野，爲的是從他底對於題材的把握態度上所表現的積極的精神，自然還爲的是他底平易的，然而清新的風格，那既不是浮出的感情表露，也不是冷淡的素描——這是當時青年作家在創作態度上的兩個明顯的傾向，作者底對於生活的積極的熱慾（Passion）只是溶合在有機地從內容流出的筆觸上面。

因爲這，我想嘗試從月台上和開關畫一畫這個作家底肖像。

先看月台上罷。

「在松花江的岸上，無邊的森林的外邊，在那裏常年的有比人還高的草，只有一條小路是通到城市的，在地面上看着腳迹，可以分辨出熊和老虎來。」——在這樣的森林邊住着一個老人和他底老婆。一個日本人打獵打到這裏來了，遇着了牠。他幫日本人打得了許多禽獸，他自己只拿了一個麝帶。他招待日本人在他底家裏住了兩天，他幫助日本人逃開了狗熊。因爲這，日本人把他叫到某地去做一個管倉庫的。在倉庫裏，雖然他竭力奉承那個被叫做「先生」的中國人——工頭，但三個月以後，因爲他請假回去看老婆，位置被人搶去了。他瘋狂似地奔走了三天，連日本人都肯救他以後，只好回到森林邊去過了五年苦痛的生活。這中間，森林被森林公司伐得離他底家遠去了，野獸減少了，老婆死了，房屋被山水沖毀了，他只好又流浪到了長春。在長春他又遇到那個日本人，使他回到了倉庫，但兩天以後就被那個「先生」驅逐了出來。從此他抱着回到倉庫去的希望，狗一樣地過了很久的流浪生活，最後算是得到了那個「先生」死了的消息。他急忙地趕到長春去，但在去長春的一個車站底月台上卻被日本兵當作「小偷」抓住，獼猴似地被戲弄，狗似地被毒打了。

在作者底筆下，一個天真的森林老人變成了一個馴良的善揣人意的殖民地的奴才，但終於還是在中外「仕女」底笑樂下面流了他底奴才的鮮血。一個原始的爲求生而不知道恥辱的，忍受着苦難的可憐的動物。

例如，下面是敘述他初到長春去的一段：

於是他就到長春去了。

爲了這是一個千金難買的機會，他帶了家鄉的土產，小雞和馬鈴薯，作爲一點禮物送給日本人。日本人看見他就呵呵大笑起來：

「你來了？」

「來了！」

「我是多麼想你呀！」

他把日本人形容的像農民一樣。

他在日本人家裏坐了一點鐘，吃了日本茶，日本人的房間裏擺着短短的小插屏，洋式的桌子上擺着花瓶和金魚缸，「簡直耀眼」他這樣誇耀着。

在這樣看似平易的描寫中間，一付天真的面貌活生生地畢現了。這樣的描寫使得最

後的場景更加有力取得了感人的效果。那場景太長，只引幾段罷。

他嘴里吐着很多白沫，並且間雜着鮮血，哀告着，用中國話哀告，又用日本話哀告，擺動他的頭，躲避着落下来的棍子，却碰在皮鞋上。

他是一個在文明國的殖民地當中學習的爛熟的傢伙，他具有一個奴隸的聰明，他會找一句適當的話引得文明人喜悅，他低聲說：

「阿里牙烏！阿里牙烏！」

站在兩邊的日本紳士們一齊笑了。

於是他滾在地上，用他污穢的手指掣起他的耳朵，他有一種能力，會使他的耳朵自己扇動幾下。

「阿里牙烏！阿里牙烏！」

他愈高聲叫起來。

正在打着他的日本兵士也笑了，縮一縮頸子，看一看四邊的人們。

日本妓女從綠欄杆底下抓了一大把白雪，搏成一個雪球，對着老人打去，老人躺在地上，假裝躲避雪球，可是正使牠打在鼻子上。於是第二個第三個日本的紳士，也到欄杆下邊去抓雪球，對着他瞄準，他仍然能够使牠正打在鼻子上。

寂寞無聊的月台上，頓然顯出活潑的氣象來，中國的紳士們也模倣日本妓女用雪球打他，報館

的記者抽開攝影機，在拍滑稽照片。

他一時睡在地上，一時坐起來，他會學一個駱駝，又會學菩薩，他的戲法層出不窮。日本兵士命令他吃地上的雪，他就跪起來，像貓一樣，咕吃了他身邊銀灰色的雪。日本兵士又命令他學狗叫，他就仰起頭來，一邊擺動着耳朵一邊叫，並且學一個啞了嗓子的狗叫……

這是怎樣的畫面呵！不必讀到最後的綠色的棍子在空中劃一個圓圈，空氣被擠壓出嘶嘶的聲音來，落在他腦殼上的一擊，這就已經使讀者難於忍受了。

所以，雖然這個人物底許多經歷只是被抽象地敘過，沒有被作者用濃的色采創造出動人的形象，雖然有可能使讀者僅僅把那個「先生」誤會是這個人物底不幸底原因，雖然後面的那條尾巴現得做作，那含意實際上應該是表現在這個人物底在森林邊的生活和周圍環境的交涉上面。雖然如此，但這篇作品就是現在也還沒有失去它底生命，讀着它我們依然能夠感受到在那後面發熱的作者底不願屈服的精神活動。

作者底這個精神，終於從遙遠的滿洲流進了開關裏的上海工人底草棚裏面。

在這裏，作者找着了工人底單純然而能夠自己教育自己的，機警然而硬朗勇敢

的性恪，也照明了知識份子底囉嗦和臨到實際問題的窘迫。當然，人物過多，沒有創造出比較鮮明凸出的性恪，主題底中心點也沒有得到創造的加工，發展出激動的場面，而且，也沒有充份地被戰時的氣流和生活的色調所充溢。然而，這卻是上海戰爭底一幅小小的側面的畫卷，反映了上海戰爭中的工人大衆底一態。在這裏我們明顯地看得出來，作者底心境已經從月台上裏的氣壓解放了出來，明朗，舒暢，活潑，他底表現法或文體也因而現得更加跳達了。他底積極的熱慾在這裏是尋到了依附的對象。

舉一個例子。

失業團裏的份子（老五，小水子等）因為信了一個漢奸底謠言，懷疑他們底最活動的份子阿二真地發了財，賣了他們，於是就灰心而且怠工了。但查賬的結果，阿二不過借用了一元二角，這裏面有四角還是救濟另一個工友的事情。一明白，羣衆馬上有了裁判：阿二固然不是，但他們怠工卻更不應該。接着——

他們好像有意的形容別人不好，一個人發起，許多人跟隨着，你五十，他一百，把一元零二角錢湊起來了，替阿二繳上去。他們高興得很，像一大羣小孩子一樣，大聲笑着，把一塊零二角錢高高的舉起

來，而且有人拍起巴掌來。

「容易老高把頂着屋子的聲音壓下去，他大聲問：『還有什麼意見，一個一個的來！』他看了看老五，又看了看小水子。」

老五映着他的風溼眼，變了變腰說：

「好了，好了，就是那末樣了，沒有什麼意見了！」

小水子動也沒動。

老高作了結論，重複了他已經三番五次對他們說過的工作的意義，又嚴格的批評了阿二和怠工五六天的他們，問他們同意不。

他們同意了。老高又切實的指出來：「不允許一個人不工作。」就散了會。

他們從失業團里跑出來。

老五從後面趕上小水子，抓住他的手，同他說：

「糟糕——想起來——沒有意思」……

我們從這裏讀得出作者底高興，好像看得見他帶着按捺不住的愉快的笑容望着他底人物，猶如一個慈祥的母親望着她底鬧過了別扭以後的卻忸怩地承認了過錯，約着都去認真做事的孩子們一樣。

不用說，這兩篇小說並沒有顯示出怎樣宏大的氣魄，也許還不能算是真實的成功，但如果我們想一想，九·一八以後，東北底勞苦同胞底生活是怎樣地開始更被人民大眾所關心，上海防衛戰爭中的上海工人底面貌是怎樣地被人民大眾所懷念，不就可以容易地理解到這兩篇作品在新文學史上所給與的意義麼？時光流去了幾年，現實的生活在發展，耶林在月台上所展開的視野已經由別的作家在更大的規模上壯麗地開拓了。然而，由於他底開關，丁玲底夜會，消息，文君底豆腐，阿姐等而略露臉了的那個新的生活大陸，那以後並沒有被別的作家作更深入的探訪，現在且差不多恢復爲處女地帶了。

一九三六年三月二十九日之晨

田間底詩

中國牧歌序

大約是兩年前左右罷，一個悶熱的黃昏，我第一次走進了現在是不知去向了的P君底住所，看見和P君同住的有一個在我們說來算是「小孩子」的十七八歲的少年人。和尙頭，圓圓的臉，始終是默默地站在一邊；眼色溫順，好像覺得世界上沒有不可信任的事情似的，防備別人甚至觀察別人的神色一點也沒有。長方形的亭子間裏，擺着兩張床兩個書桌，收拾得非常明淨，和我們慣常看到的亭子間風景完全不同，使人得到一個那房間底主人們是抱着純淨的幻想，剛剛離別了母親來開始人生道路的印象。後來有人告訴我，那個

少年人正在寫詩，叫做田間。

幾個月以後，S君交給我幾首詩稿，署名正是田間。我讀了以後，不禁吃驚了：這些充滿了戰爭氣息的，在獨創的風格裏表現着感覺底新鮮和印象底氾濫的詩，是那個十七八歲的眼色溫順的少年人寫出的麼？

那以後，田間君漸漸地成長了。出版了未明集，發表了饑餓（中國農村的故事第一部），還有將要出版的詩稿海和中國牧歌。但每次我讀着他底詩，總多少要湧起第一次讀着那些詩稿時似的感應：這是那個十七八歲的眼色溫順的少年人寫出的麼？

在我怎樣寫詩的裏面，田間君唱了：

我，

生長在南方的村野，

城市，又給我浪蕩了十年。

我沒有在她懷中哭泣過，

也沒有流過淚！

在世界上，

在中國，

我養育着弱小的自己！

在這裏詩人所說的「弱小的自己」並不是指的對於醜惡生活的無力或追隨。因爲他接着就歌頌了「太陽的旅途」「自由底偉大」在近作海裏面還看得到這樣的自讚我。

是結實，

是健康，

是戰鬪的小伙伴。

（我是海的一個）

田間君是農民底孩子，田野底孩子，但中國底農民中國底田野卻是震蕩在民族革命戰爭的狂風暴雨裏面。從這裏「養育」出了他底農民之子底溫順的面影同時是「戰鬪的小伙伴」底姿勢。

更豐潤地描寫了詩人的當然是他自己底全部作品。差不多佔三分之二以上的是歌唱了戰爭下的田野，田野上的戰爭，他歌唱了黑色的大地，藍色的森林，血腥的空氣，戰鬪的

春天的路，也歌唱了甜蜜的玉蜀黍，年青的油菜，以及憂鬱而無光的河……在他底詩裏現出了「沒有笑的祖國」，殘廢的戰士和凝視着屍骨的郊野的垂死的戰馬，也現出了歌唱，射擊，鬪爭的音樂……影片自由萬歲裏面有一個吹小喇叭的兒童戰士，活躍地隨着旋風似的戰隊馳騁——讀着田間君底詩就閃光似地憶起了那裏面的幾個場景。

民族革命戰爭需要這樣的「戰鬪的小伙伴」

然而，詩人底力量最後要歸結到他和他所要歌唱的對象的完全融合。在他底詩裏面，只有感覺，意象，場景底色采和情緒底跳動……用抽象的詞句來表現「熱烈」的情緒或「革命」的道理，或者是沒有被作者底血液溫暖起來，只是分行分節地用韻語寫出「豪壯」的或「悲慘」的故事——在革命的詩歌裏最主要的這兩個同源異流的傾向，田間君卻幾乎完全沒有。詩不是分析，說理，也不是新聞記事，應該是具體的生活事象在詩人底感動裏面所攪起的波紋，所凝成的晶體。這是詩底大路，田間君卻本能地走近了，雖然在現在的成績裏面還不能說有了大的真實的成功。

爲什麼還沒有大的成功呢？我以爲那原因是，田間君是創造自由詩體的最勇敢的一

人，但他自己所創造的風格卻還不免露骨地留着了摸索的痕跡，不能圓滿地充分平易地表現出他底意欲底呼吸，他所能擁抱了的境地。

第一，氣魄雄渾有餘，但作品內容底完整性在許多場合卻沒有獲得。一節或一首詩裏面的句子，像是一些閃光的金屬片子攪在一起，讀者底腦子裏很難浮起一個飽滿而明悉的意象。我們否認詩裏面的單純的說理或嘍舌的報告，但那並不能作為不追求內容底完整性根據。

第二，他說想採取民謠底長處，「造句上力求簡直」這是一個很好的努力，但看最近的詩稿，卻「簡直」到成了每首充滿着一個字一行兩個字一行的形式。勇猛地打破了形式主義的作者會不會無意中被另外一種形式主義所迷惑呢？其次，和感覺力底新穎相副，田間君底字彙和句法含有野生的健康色澤，但同時也就時常不管字或詞兒底原有含義，依着一時的感覺放在別人不容易理解的地位上面，犯了詩人最易犯的毛病。

當然，提出了這些表現方法上的問題如果會引起束縛作者底想像力底奔放，損傷作者底感覺力底銳利的結果，那就只有負的意義了。但我希望不會這樣，因為我覺得，田間君

一方面從許多自名為詩的表現方法底庸俗性脫出了，但同時也就有走入自我溺愛的路上去的危險，而且因為我相信，表現方法底努力卻是為了更確切地更圓滿地表現內容——感覺力和想像力所凝成的花朵，使內容取得能夠取得的最大的藝術力量「大眾化」問題底本源意義就在這裏。

在中國，

養育吧

鬪爭的火燄！

（走向中國田野的歌）

在「鬪爭的火燄」裏的少年詩人也一定會更強地更強地養育他底「年青的筆」罷。

一九三六年六月廿九日深夜

生人底氣息

比較起來，今年的文藝刊物算是特別地多了。容納文章的地盤一大，就會剩出一些「側身」之地，於是常常有些生人底名字映到了讀者底眼裏。這些生人，大半不是在文壇上轉來轉去的，他們所接觸的是生活而不是「天花板」，他們儲蓄着的生活倉庫沒有用「完」，他們底感覺力也還沒有被文壇底氣流所侵蝕，所以他們底作品有時能使讀者感到一種健康的氣息。

將近一年了，生活使我沒有多讀作品的餘裕，但最近由於一位友人底提示，我選讀了幾篇，現在就想把讀後的感想寫在這裏。

在滿洲的大地上，在透過濃霧的紅橙橙的月光下的湖邊，兩個青年農夫，十六歲的瑪瑙和二十三歲的來寶，在看守荳稽。他們在睡夢裏被偷青賊驚醒了，捉住一看，卻是瑪瑙底貧病交迫的父親。第二次，瑪瑙又被驚醒了，但來寶卻已不在身邊。瑪瑙怯怯地找到有割着荳稽的響聲的地方，發現了偷青的是一個稚小的女孩。盤問了一番以後，才曉得她底母親已與來寶說好，這時候她正用她底身體作為贈給來寶的報酬。被和自己一家底命運相似的女孩一家底命運感動了，原來是看守荳稽的瑪瑙，反而幫女孩割起荳稽來了。

這一篇，與其說是小說還不如說是一首抒情的小曲。作者並沒有用應該有的生活糾葛來明確地寫出人物底性格，因而他們底階級的地位只有自白式的說明。例如，從來寶和瑪瑙對於職務的情緒看來，讀者也許會以為他們所看守的是他們自己底荳稽。這就一方面不能使讀者從具體的感象感受到為什麼使他們這樣了的那些力量，因而失去了可以使這個主題發生更大的感動力的基礎，一方面也就沒有表現出他們對待「偷青賊」的行動裏面應該有的矛盾衝突的心理和情勢，而這卻是能夠增加主題底緊張和強度的。捉

過了瑪瑙底父親以後，來寶所說的「老——老頭子成呢！」的話生不出感動，就是和這個處理題材底缺陷相關聯的；瑪瑙幫女孩割荳稽的最後的那個場景底力量不够，也一半是從這裏來的。

然而，雖然如此，這一篇無疑地是今年的創作界底可寶貴的收穫。第一當然是由於內容底真實。看守荳稽，偷荳稽，這是平凡得再不能平凡的日常事件，但作者卻在這日常事件裏發現出了真實，苦難，「罪惡」和受難者對受難者的愛等等的揉合，創造出了一幅淒美動人的圖畫。這不是血腥的故事，但讀者依然從這裏感受得到滿洲大地上的中國農民過的是怎樣悲慘的生活，即令作者沒有反映出應該得到反映的社會情勢。在月光迷濛的霧夜下面，這幾個生物底情緒底起伏，我以為比公式主義的熱烈的故事是更能使人銘感的。

第二是和對象溶合的作者底情緒。沒有一處有過火的表現，人物底憤怒或悲哀沒有超出過在他們裏面能够發生的程度以上，但作者底情緒總是不流露地跟隨着他們。讀者只覺得有幾個活動的人物，不會想到還有一個說故事的作者，這是因為，作者所傾注的情

緒使他底人物在讀者底感覺裏有血肉生命，但同時他底情緒又沒有任情地奔放，把他底人物壓迫成不能自主的傀儡。只有在最後一個場景上，瑪瑙底情緒變化陷進了抽象的說明，這時候的作者，人物，讀者中間就各各地露出了間隙。

第三是作者底表現的才能。舉例說罷——

這時月亮已經升起來了，一切的物象都清晰的漸漸的化作灰塵和把握不迭的虛無。暗影在每個物什的空隙偷藏着，凝視着人。那棵夜神樣的大紫樹，披下來的黑影，比樹身的體積似乎大了一倍，靈息的鋪在水面上。一塊出水尖石，在巨蔭裏蒼莓的發白，全湖面浸淫着一道無端的絕望的悲感。

在這裏作者不但顯示了感覺底銳敏，同時也顯示了氣魄底宏大。

再看一段對話——

「這天氣怎麼這樣的霧……」他微微附加着口嘆息。

那一個並沒有打理，鋪好蓆子，把兩手抱住膝頭，身子微撼了一下，抬着頸頭來望着月亮。

「快十五了，咱們今天不在窩棚睡了，咱們在這裏打地鋪，也好看月亮。」

「這月亮狠恣恣的紅。」

「主災嘍！」

「人家說也主兵呢」

「唔」……

這看來好像和主題毫無關係，但卻是真實的農民感覺，真實的農民情緒，這一段不是說明任何具體事件的「閒談」，在全篇裏有了很大的活血作用。

還引一段對話罷——

「可是，瑪瑙，我忘記告訴了你，就要好了呢，聽說小×到×京合作去了，就要出兵了，這回是真的，不是騙傻子了，說是給義勇軍下了密令，從鞋底帶來的，所以一過關，現在身上都不檢查了，就檢查鞋底，說是讓義勇軍先幹……」

「來寶哥，咱們也當義勇軍，好不好？」

「那還用說，到那時誰都得去，不是中國人麼？」

瘦一點兒的瑪瑙沉在沉思裏。

「那時我們就有地了嗎？」

「地還是歸地主的，可是糧食值錢了，人有人要了呵。」

「我都知道——」瑪瑙又嘆息，「咱們沒好，咱們不會好的」……

這不但說出了滿洲大地上的中國農民底熱望和夢想，同時也寫出了兩個農民底不同的面貌，神氣，可惜的是，因為情勢沒有得到適當的反映，使得這段對話好像是憑空插入的一樣，而感人的力量也就減少了。

生人妻

羅淑作

載文季月刊九月號

出賣生人妻，這是封建重壓下的生活悲劇底一相，臺靜農底蚯蚓們就給了一幅悽森的圖畫。如果說蚯蚓們是着重地描寫了在無告的命運下面被撕裂着的男性，那麼，生人妻是着重地描寫了在無告的命運下面被撕裂着的女性了。

破落到靠割青草出賣爲生的夫婦兩個，還是活不下去，於是只好把她賣掉了。但她在新丈夫底喜筵上失手打翻了盞盞蠟燭，遭了新丈夫底咒罵，而且還受到了小叔底調戲，於是就糊裏糊塗地逃了出來。在路上跌傷，睡倒，黎明時挨到故家的時候，丈夫已經因爲她底逃走被人抓去了。

作者爲了說明使他們無法不陷進這種命運的力量，所以提示了「拗裏不知從什麼地方又走來了一些陌生的面孔，而且隨時隨地都可以碰着，看樣子，他們好像是來搜尋什麼的……從這時起，連鄰村也有了變化……」但這卻不能使讀者感受到什麼實感。作者敘述丈夫聽到媒人說出要買他底妻的是「那個慣在場口上找人喝酒，自己一毛不拔，誰提起都要吐口唾沫的瘦鬼」的時候，覺得「羞憤和屈辱壓低了他的頭，」但這個矛盾的痛苦心理並沒有發展地描寫，只有容易地一筆收束了。這只是舉出的例子，但我說明的，是由於作者沒有有力地寫出丈夫底性格和他們底生活環境，這中間應有的更強的搏戰，因而這篇作品底力量就不免受到了影響。

然而，在作者底筆下，那個在封建魔力下面輾轉着的女人，卻是帶着生人底面貌和讀者相見的。被丈夫賣掉了然而還不失去對於他的愛心（與其說是異性的愛還不如說是相同運命下的同情，）已經決心向運命屈服但又不能自制地流出了反抗，反抗了以後又怕拖累那個賣掉了她的丈夫而懊悔。在這裏，不是直接的反抗，也不是麻木的屈服，有時候甚至覺得她底心理變化現得矛盾，但這卻正是落後農村裏的善良的農婦底活的形象。

在這裏舉出兩個斷片。在買主要人的時間快到了的時候，妻子是用着仇恨的心對着丈夫的。但丈夫卻在床頭稻草下面摸出了他們不久抵押出去了的舊的銀簪。

「哪！把這帶去。」拿着簪的那隻大手戰抖着。

「你幾時贖回來的？」像失落了多年心愛的寶物，一旦又回到自己手裏來，她的微顫的聲音是悲和憤的交集，說着她就走過來伸手去接，但馬上她的手又落下去了，同時兩顆蘊蓄已久，却被由不理解而來的恨抑住了的眼淚也滾了下來，她連連搖頭哽咽的說：

「我不要！——你留住有用處，我，我不要呵……」

銀簪真是一柄鋒利的劍，給他們劃開了心的隔膜，就從那裂縫中湧出純樸的真誠的感情。女的牽起衣角揩乾眼淚，看着靜穆得像一尊塑像似的她的丈夫說：

「我走！」

男的點點頭，不作聲。

她踉蹌着走不多遠，似乎記起了一件大事，回過頭提高嗓子，急急的遙喊道：

「當家的呀，你那件汗衣洗了晒在桑樹上，莫忘記收進來！」……

這只是兩個愚夫愚婦底生離，但在這裏我們看見了從受難者底心上所發散出來的

潔光。

還有一段是她到了新丈夫家裏，被人指使到豬圈裏去洗澡——「洗晦氣」的時候。

……圈裏有幾隻半大的黑豬，像是餓了，有的在舐食槽底僅有的餘瀝，有擠不上前的，立在旁邊，憤憤的向牠們發出威脅的鼻音，驟然的燈光使牠們感到不安，略微騷動一下，牠們即又求乞樣的，仰着給過於肥腫擠成一條線縫的眼睛望着進來的人。牠們重新喚醒她幾年前成了習慣的動作，她四下找尋，終於在一個角上給她發現一桶煮好的「豬食子」，她把燈掛上鐵釘，一手提起桶把，一手扶着桶底，「空隆，空隆」的往槽裏傾。

「夥失！——夥——失——豬兒溜溜溜溜溜——這邊來！夥——失！」
她等牠們每個都把嘴筒放進槽安分的搶食着，她才微笑了……

這是農婦底靈魂，就是在這樣悲慘的處境下也依然是活着的。對照下面的洗過澡以後被人撲粉時的落淚，被扯到喜筵前向媒人敬酒時的怨恨心情（雖然兩處的描寫不夠有力）這一段描寫就更加相反相成地烘托出了：就是被人當作了蚯蚓似的東西，但對於合理生活的期望依然不死地在她底心裏閃爍。

結尾處，借門外的聲音報告了她底丈夫底去向，這一條說明的尾巴反而破壞了結構的混然。其實是不必要的。

我還讀了作者底兩篇速寫，橘子（作家九月號）和劉嫂（中流第二期），處理題材的態度和筆調都現得素樸而清新，我們豫想作者將有更好的發展。

一九三六年九月二十七日

吹蘆笛的詩人

(艾青：大堰河)

×
兄：

囑我寫一篇最近兩三年來的新詩人底評論，已經是月餘以前的事了，但直到最近才
能够從雜務裏面抽出身子來搜集了詩集。雖然還不完全，但已有將近二十冊的數目了。要
在幾天的時間裏面對這些詩人得到一點自以為是的理解，由這來作一個概括的速寫，這
在我底能力是不可能的事情。還有，這將近二十冊的詩集雖然單獨地看來好像數目不小，
然而，不但和小說底產量相差得太遠，而且十分之七八還是詩人自費出版的。據一位詩人

說，詩在文藝裏應該坐在王位上面，但目前卻是這樣地不振而且受着冷遇。在「山雨欲來風滿樓」的時代裏，詩應該能夠唱出一代底痛苦，悲哀，憤怒，掙扎，和慾求，應該能夠豐潤地被人人生養育而且豐潤地養育人生，但目前卻是不振而且受着冷遇。這原因是什麼，應該有妥當的說明罷，但現在我所想到的是：如果不能够有自信地向讀者畫出這些詩人所有的健康的稜角，就不應該隨便地落下評論的筆。

所以在這裏我不得不暫時放棄了作概括的速寫，代替這我想介紹一個詩人。這詩人署名艾青，最近出版了僅僅包含九首詩的題爲大堰河的集子，我想寫一點介紹，不僅因爲他唱出了他自己所交往的，但依然是我們所能够感受的一角人生，也因爲他底歌唱總是通過他自己底脈脈流動的情愫，他底言語不過於枯瘦也不過於喧嘩，更沒有紙花紙葉式的繁飾，平易地然而氣息鮮活地唱出了被現實生活所波動的他的情愫，唱出了被他底情愫所溫暖的現實生活底幾幅面影。如果說詩人祇應該魔火似地熱烈，怒馬似地奔放，那麼，艾青是要失色的，如果說詩人非用論理的雄辯向讀者解明什麼問題或事象不可，那麼艾青也是要失色的，至於用不着接觸內容就明顯地望得到排列底苦心的精巧的形式，他更

沒有。然而，雖然如此，我依然想寫一點介紹，這是因為我讀着大堰河，感受了詩人底悲歡，走進了詩人所接涉的所想像的世界，沒有發生疑慮也沒有感到生疎的緣故。

艾青是「地主的兒子」，然而卻是吃着受了「人世生活的凌侮」和「數不盡的奴隸的悽苦」的裸姆底奶長大了的，不但在「生我的父母家裏」感到了「忸怩不安」，而且「在寫着給予這不公道的世界的咒語。」但也許因為究竟是「地主的兒子」罷，他曾經看自己是「敗類的少年」，作爲一個「浪客」或「世上的生客」，「飄泊」到了歐羅巴。然而——

誰不應該朝向那

白里安和俾士麥的版圖

吐上輕蔑的唾液呢——

那在眼角裏充溢着貪婪

卑污的盜賊的歐羅巴

(蘆笛)

於是他咀咒了馬賽，巴黎。咀咒着但同時感到了愛戀，因為那裏也有詩人波德萊爾，蘭

布，阿波里內。

我從你采色的歐羅巴

帶回了一支蘆笛……

(蘆笛)

然而，這樣地回來了的他，在祖國遺失掉過吹蘆笛的空間，因為他是「犯了罪的」，因為「在這裏蘆笛也是禁物。」

看來艾青是「飄泊」着的，就是在監獄裏面也似乎還沒有定下他底飄泊的心。他神往於大自然底無邊和消逝，歌唱了「震蕩的」「像大航輪般在深藍的海洋上以速度鑽開了水波」「前進着」的夜……

在那邊裏面他還唱了——

在千萬的燈光之間，

紅的綠的警燈，一閃閃的亮着，

在每秒鐘裏，

牠警告着人世的永劫的災難。

黑的河流，黑的天，

在黑與黑之間，

疏的，密的，

無千萬的燈光，

看吧，那邊是：

永遠在掙扎的人間。

是永劫的災難而不是受難底音容，是永遠掙扎而不是具體的壓迫或反抗，這不是把飄泊的情懷寄附在飄泊的對象上麼？但這對於他是親切的，因為這正是「忸怩不安」的「地主的兒子」底投影；對於也是「民衆底繼子」的我們，也不是不會得到感應的罷。

他對着 Chagall 底畫幅裏的露西亞的田野和在那裏從「病於愛情的母牛」擠着香冽的牛乳」的新婦所唱的——

……在最古舊的世界上

唱一支鏘鏘的歌，

這歌裏

以澱血的震顫祈禱着：

願這片暗綠的大地

將是一切流浪者們的王國。

(畫者的行吟)

這震顫的行吟也是只有從他底飄泊的情懷才能够被無間地理解。因爲，那「暗綠的大地」不應該是「一切流浪者們的王國」，流浪者們也不應該把那兒當作自己們安身的「王國」祈禱，這原是非常明白的事情。

所以，艾青底使我們覺得親切，當是因爲他縱情地而且至情地歌唱了對於人的愛以及對於這愛的確信。一個拿撒勒人的死一篇，他向一個「要救人的如今都不能救自己了」的犧牲者致了禮讚，他禮讚了犧牲底偉大，在禮讚裏他確信了理想底勝利。然而，「耶穌，猶太人的王」，這個在釘在犧牲者底頭上的牌子上寫着的罪狀，作者想由這說出的的是什麼呢？如果他是把耶穌當作被壓迫民族（猶太人）底反抗的領袖，那才可以說他是和我們相近，他所唱的犧牲和理想才有實地。

至於大堰河——我的褓姆，在這裏有了一個用乳汁用母愛餵養別人底孩子，用勞力用忠誠服侍別人的農婦底形象，乳兒的作者用着素樸的真實的言語對這形象呈訴了切的愛心。在這裏他提出了對於「這不公道的世界」的咀咒，告白了他和被侮辱的兄弟們比以前「更要親密」。雖然全篇流着私情底溫暖，但他和我們中間已沒有了難越的界限了。

但最異采的是透明的夜。這是一幅色畫，一曲高歌，他用着明朗的調子唱出了新鮮的力量，充溢着樂觀空氣的野生的人生。雖然在這裏我們不容易直接和作者底情緒相觸，也看不到情慾去向底遠景，但卻預告了作者底另一視角和心神底健旺了。由於這一篇巴黎裏的——

巴黎，

我恨你像愛你似的堅強！

莫笑我將空垂着兩臂

走上了悽喪的歸途，

我還年輕！

而且

從生活之沙場上所潰敗了的
決不只是我這孤單的一個！

——他們實在比爲你所寵愛的
人數要多得可怕！

我們都要在遠離着你的地方

——經歷些時日吧

以磨練我們的筋骨

等時間到了

就整飾着隊伍

興兵而來！

那時啊

我們將是攻打你的先鋒，

當克服了你時

我們將要

娛樂你

擁抱着你

要你在我們的臂上

顯笑歌唱！

巴黎，你——噫，

這淫蕩的

淫蕩的

妖豔的姑娘！

所顯流的作者和我們中間的差離，不是反逆或不反逆，而是反逆底理念和感覺的差離，將自自然然地消泯罷。

這樣地安心了以後，我們再聽一聽他底歌聲——

蘆笛並不在我的身邊，

鐵鏢也比我的歌聲更響，

但我要發誓——對於蘆笛，

爲了牠是在痛苦的被辱着。

我將像一七八九年似的

向灼肉的火焰裏伸進我的手去，

在牠出來的日子，

將吹送出

對於凌辱過牠的世界的

毀滅的詛咒的歌。

而且我要將牠高高的舉起，

以悲壯的 Hymne

把牠送給海，

送給海的波，

粗野的嘶着的

海的波啊！

(蘆笛)

這以後，他愛唱的將是什麼，我們無從知道，但他在這裏已經顯示了健旺的心。而且也

不會總是——

人們嘲笑我的姿態，

因為那是我的姿態呀！

人們聽不慣我的歌，

因為那是我的歌呀！

(蘆笛)

因為，雖然健旺的心總使他底姿態是「我底姿態」他底歌總是「我底歌」但健旺的東西原是潛在大衆裏面，當不會使他孤獨的。

當然，明顯地看得出來他受了魏爾哈倫 (Emile Verhaeren) 波德萊爾 (Ch. Baudelaire) 李金髮等詩人底影響，但他並沒有高蹈的低回，只不過偶而現出了格調底飄忽而已，而這也將被溶在他底心神底健旺裏罷。

以上，我把大堰河裏的艾青簡單地介紹了以後，不覺想起了一件事情。我曾對於田間底詩寫過一篇介紹，後來有人對我下了兩個字的評語，曰「瞎捧」。這一回，對於艾青底詩我又寫出了這幾句想說的話，恐怕依然要得到同樣的評語罷。現在送給你看看。如果以為

沒有犯「瞎捧」罪的危險，那我就算已經交卷了。

一九三六年十二月二十日

新波底木刻

——路碑序

新波君底最初的木刻集，快要成書，囑我寫幾句話。對於木刻，我只是一个不高明的愛好者，雖研究有心，但並無可供參考的意見，現在能够說的恐怕也只是隔靴搔癢的印象而已。

我最初看到新波君底作品，是豐收底插畫，當時得到的印象是幾幅畫裏的作者採取主題的着眼點。不是平板的場景，也不只是人物底「畫像」。我們看得出作者努力地想在一幅板面上用線條把那篇用文字抒寫的主題現給讀者。所以雖然主題依然是原作底主

題，但他底把捉角度和表現方法卻是自己的，也就是不奴從原作的獨創了。那以後，新波君當續有創作，但我沒有看到的機會（也許是看到了而沒有留心），直到前三個月左右才驚喜地碰着他底新作魯迅先生葬儀和魯迅先生遺容。在這兩幅畫裏面，尤其是前一幅裏面，不管還有些構圖上的和刀法上的失敗，但作者是用着充溢的熱情刻出了那悲壯的時間。是實寫然而並非不動的「靜物」，是熱情然而幾乎如實的場景。在豐收底插畫裏所看到的萌芽在這裏是大大地成長了。

但這回通看了預備收入畫集的作品以後，印象就比較地不那麼單純了。作者底主題主要地是民族革命戰爭，但在走向這條康莊的路徑，即採取主題的着眼點上，似乎還有未能調和的矛盾。像長征、抗敵歸來的義勇軍的遭遇、被牛馬化的同胞等，原是目光堅利，緊站在生活實地上面，但如祖國的防衛、為民族生存而戰等，就流於空泛，弄成了沒有個性，像標語畫似的東西了。我想，後者也許是由於作者被時論所移，想騰空地去把捉大題目的緣故罷。

但這只應作為說明進程上的探索底蹤跡，不足為病的。即如就刀法說罷，運用細線時

能刻出長征、魯迅先生葬儀，到運用凱綏·珂勒惠支式的粗線時又能刻出被蹂躪後，這一方面固然說明了作者底獨立作風尚未堅實地形成，另一方面不也恰好顯出了作者底生氣盎然的發展麼？這發展，和民族的大衆的求生存求進步的鬭爭一同，更大的成就當在將來。

一九三七年三月十二日夜記於上海

「死魂靈」與果戈理

死魂靈，果戈理作，魯迅譯

一

果戈理由生到死的十九世紀前半，正是俄國的封建貴族社會由於西歐資本主義底侵入，走上了沒落道路的時期。果戈理本人是屬於這個沒落社會的，但正是因為這，他底自衛的本能和向「善」的慾求使他切膚地體認到了這個沒落過程底形形色色。苦惱了果戈理底一生的正是被這個沒落的封建貴族所掌握的俄羅斯底命運，他在藝術上的成功也正是對於這個封建貴族社會底鮮明的解剖工作。廢料一樣的可笑而又可憐的各式各樣的地主，從破落戶地主裏面來而且還要回到地主裏面去的卑污的官僚，這是流貫在他

底全部創作歷程裏的基本的主題，在他底最後而且是最大的傑作死魂靈裏，這個反映了他底社會環境的主題得到了大規模的燦爛的開展。

作者自己，當最初把主角乞科夫介紹到其它的人物底面前，或者說，把主角乞科夫將要遇到的人物介紹給他的時候，就把他的主題點出了：

……唉！在這世界上，胖子實在比瘦子會辦事。瘦子們的做官大抵只靠着特別的囑咐，或者不過充充數，跑跑腿；他們的存在輕得很，空氣似的，簡直靠不住。但胖子們是不來估要路的旁邊之處的，他們總是抓住緊要的地位，如果坐下去，就坐得穩穩當當，使椅子在他們下面發響要炸，但他們還是處之泰然。他們不喜歡好看的外觀，燕尾服自然不及瘦子們的做得好，但他們的錢櫃子是滿滿的，還有上帝保佑。只要三年，瘦子就沒有一個還未抵償的農奴了，胖子却過得很安樂，看罷——忽然在市邊的什麼地方遠起一所房子來了，是太太出面的，接着又在別的市邊造第二所，後來就在近市之處買一塊小田地，於是連帶一切附屬東西的大村莊。凡胖子，總是在給上帝和皇上出力，博得一切尊敬之後，就退職下野，化為體面的俄羅斯地主，弄一所好房子，平安地，幸福地，而且愉快地過活的。但他們的瘦子孫却又會遵照那很好的俄羅斯的老例，飛毛腿似的把祖遺產業化得一乾二淨……（一）

主角乞乞科夫本人呢？

……最確切是稱他為好掌櫃或是得利的天才。得利的慾望——是罪魁禍首，牠就是世間稱為「不很乾淨」的一切關係和事務的原因……（三七三頁）

「憂鬱的」俄羅斯，地主官僚的俄羅斯，被喝血的強盜們支配着的俄羅斯，「就是一個側面也好，想顯示出全俄羅斯底姿態」（果戈理給普式庚信中語）作者要在死魂靈裏面展開的是這樣一個俄羅斯底繪卷。

二

然而，雖然分了很多的篇幅描寫了官僚社會底卑污和無聊，閹秀們底霉爛生活和虛偽，製造謠言以及相信謠言的怪狀，但這些不過是他底另一傑作巡按使底繼續或補述，他在這裏的偉大工程是地主世界底掘發，幾個不朽的地主典型底創造。

瑪尼羅夫——「感情」的，傷感的，喜歡和人拉交道，喜歡說別人底好話，在應酬上和態度上「總顯出些竭力收攬着對手的歡心模樣。」初看到他覺得他可愛，出色，

但不過一會卻非走開不可，否則「就立刻覺得無聊得要命。」喜歡空想，完全沒有實行的意力，空想着要建造怎樣的橋和房子，空想着有「學問」的生活，空想着皇帝會賞給他一個「將軍頭銜」……他用「空想」和「溫和」來消磨多閒的無聊歲月。

梭巴開維支——只有自己，無論誰在他底口裏都是壞蛋。結實得像一匹熊，也貪婪得像一匹熊。在他，用不着不切實際的彎曲，更用不着費事的客套，惟一的事情是得到實惠，而且要幹得痛快。就吃的說罷，「如果是燒豬或燒鵝，那就拿出一隻全豬或全鵝來。我寧可有兩樣菜，不過要給我吃一個飽，直到心滿意足。」

潑留希金——也是一個貪婪的人物，但他底貪婪發展成了一個病態，既不自己享受，又不用在什麼目的上面，只是拚命把農奴底地租收了進來，「收進倉庫去，在那裏面霉爛，變灰，而且連他自己也變成人的灰堆了。」地租固然要收進來，一截爛紙一片破的鞋後跟也要檢進來，吝嗇得使他底農奴餓死，逃掉，吝嗇得使他自己過得和乞丐一樣，變成一個「人妖。」

科羅潘契加——一個膽小，不相信人，又毫沒有主見的老寡婦，她最耽心的是農產物賣不掉，或者在價錢上上了當。

羅士特來夫——吹牛，說謊，愛賭愛得要命。爲了賭，可以自己受辱，可以向別人動武。闖來鬧去，消耗他底過於旺盛的精力。

這是蠢動在果戈理筆下的「多餘的人」。他們統治着廣漠的俄羅斯大地，在他們下面是在無教育的狀態中過着豬一樣的生活的供養他們的農奴，在他們上面是糊塗卑污的官僚，再加上主角乞科夫，一個「好掌櫃或是得利的天才」，一個修鍊了幾十年的老狐狸，一個「禮貌彬彬」的強盜。死魂靈第一部展開的就是這個猥瑣，怠惰，細小無聊的利害關係，沒有目的的醉生夢死，精神的愚鈍，譏謗，欺騙，虛偽，嘮叨和造謠底王國。叫它做「地獄界」，難道不是非常確切的麼？

三

在這裏，我們碰着了一個問題。果戈理在給友人的信裏說過：「請您記起罷，我們絕對

不是爲了節日和饗宴被牛到這個世界上來的，被叫到這裏來是爲了戰鬪。所以，一刻也不能忘記，我們是爲戰鬪而來的，因而也不會選擇危險少的場所。好像好的兵士一樣，非把我們底一切向戰爭激烈的場所拋去不可。」那麼，死魂靈底主題和果戈理的戰鬪的立場應該被怎樣地說明呢？也還是先看一看作者自己的提示：

……敢將隨時可見，却被漠視的一切絡住人生的無謂的可怕的污泥，以及佈滿在艱難的，而且是荒涼的世路上的嚴冷滅裂的平凡性格的深處，全都顯現出來，用了不倦的彫刀，加以有力的刻劃，使牠分明地，凸出地放在人們的眼前的作者，那運道可是完全兩樣了！他得不到民衆的高聲喝采，沒有感謝在眼淚中閃出，沒有被他的文字所感動的精魂的飛揚；沒有熱情的十六歲的姑娘滿懷着英雄的惆悵來迎接他；他不會從自己的籃襪上騙出甜美的聲音來，令人沉醉；他還逃不脫當時的審判，那偽善的麻木的判決，是將涵養在他自己溫暖的胸中的創作稱爲猥瑣，庸俗，和空虛，置之於侮辱人性的作者們的劣等之列，說他所寫的主角正是他自己的性格，從他那裏搶去了心和精魂和才能的神火；因爲當時的審判，是不知道照見星光的玻璃和可以看清微生物的蠕動的玻璃，同時值得驚奇的，因爲當時的審判，是不知道高尚的歡喜的笑，等於高尚的抒情底的感動，和市場小丑的搔癢，是有天淵之別的。……（二〇四—二〇五頁）

這當然是對着前面的只是描寫「具有高潔之德的性格」，「只鑽在高超的形象的出世的合唱裏」（二〇三頁），也就是那些空虛的「浪漫諦克」和「感情洋溢」的當時的作家們說的：「……因爲人們（作家們）已經將有德之士當作竹馬，而且沒有一個作家不騎着他馳驅，還用鞭子以及天知道另外的東西鞭策他前進；因爲人們已經把有德之士驅使得要死，快要連道德的影子也不剩，他身上只還留下幾條肋骨和一點皮，因爲人們簡直已經並不尊重有德之士了」（三三六頁）。但它底意義當然不僅是這個對於當時的文學潮流的反抗，它底根本的目的是要告發現實生活底「可怕的污泥」在這個泥塘裏長出的毒性的草木。或者說，爲了告發現實生活底「可怕的污泥」就不能不和當時的文學潮流反抗了。這是果戈理底底戰底發端。

然而，他底戰關的意志不能僅僅是掘出黑暗，還得要找出光明，可以說他筆下的黑暗原是爲了光明而寫的。他自己就說過，「爲了燃起俄羅斯人底愛，我底天賦的抒情的才能能够顯示它底長處，爲了使讀者感到憎惡，我的天賦的嘲笑的才能能够顯示它底缺點。」當他底筆在寫着「地獄界」（第一部）的時候，這消息就已經透露了：

憑着神祕的運命之力，我還要和我的主角攜着手，長久的向前進，在全世界，由分明的笑，和誰也不知道的不分明的淚，來歷覽一切壯大活動的人生。至於崇高的靈感的別一道噴泉，恰如暴風雨一般，從閃爍的，神聖的恐怖中抬起奮迅的頭來，使大家失色的傾聽着別的敘述的莊嚴的雷聲，却還在較遠的時候……（二〇五頁。）

由死魂靈第一部出版後的第二年一八四三年到死去的一八五二年十年中間，他差不多把整個生命力貢獻給了這個「莊嚴的雷聲」，探求，苦惱，寫好了燒掉，燒掉了又寫，然而，像大家知道的一樣，他是終於用「死」結束了他底失敗。

四

他底失敗是不是因為「顯示長處」的「抒情的才能」不够呢？問題當然不在這裏。在他寫給別人的信裏，說在死魂靈以後的部分裏面，俄羅斯人再不做無聊的事情，也沒有奇怪的行動，要儘着性格底深表現出在自己裏面含有豐富的種種的力。顯然地，在這裏，他底「光明」卻不能在社會生活裏找到根源，只能轉向個人的自己完成裏面。而且，在第一部裏可以看到，雖然他對於農奴也流露了同情，但總是覺得他們無知，蠢笨，決不會使

他們參加他底創造「光明」的工作的。所以他所探求的自己完成了的個人也一定依然是在官吏和地主中間。就是對於主角乞乞科夫，那個奸詐的惡棍，作者都預約了他是發源於「爲了給人以未知之善的」熱情，打算使他復活，「仗着感悟和懺悔，將他的主角拔出孽障，縱使不入聖靈之境，也使他成爲高尚的道德的人」（序言）。

要替地主官吏們「淨罪」，要把乞乞科夫「拔出孽障」這是一個扭轉歷史的工作，過於「偉大」了，非有「移山倒海」的超人的神力不可。但果戈理勇敢地拿起了，也就悲壯地失敗了。

其實他是也不必失敗的，只要他能夠和當時的流行作家一樣，「將有德之士當作竹馬……騎着他馳驅。還用鞭子以及天知道另外的東西鞭策他前進……」

然而他終於失敗了。

爲什麼呢？因爲：

我絕對沒有用想像創造東西。而且，我沒有那樣的素質。我底成功了的東西全是從我很知道的實物和資料取來的。爲了創造一個人物，我非對於那個人底外貌上的細微末節都明瞭地懂得不

可……至於我底想像力，絕對沒有給我著目的性格，也從沒有一次創造出過我底眼睛在自然裏面不能夠看見的東西。（著者底告白）

而且因爲：

在自己底頭腦底構造上，我非經過深的思索和考察，就不能夠工作，而且，任何力量都不能勉強我工作的罷。要我發表自己看來覺得沒有成熟和不充分的東西，不如餓死。我決不願發表沒有特色的輕率的創作，請您不要責我罷。（給協微略夫教授的信）

在這裏，嚴肅的現實主義的藝術精神和作家底世界觀發生了致命的衝突，忠實於現實生活裏的真實呢還是忠實於沒有現實的根據的自己底理想？他狂亂，痛哭，甚至在宗教的神祕前面跪倒了。這個致命的衝突造成了果戈理底悲劇，一個只有死守住現實主義的創作精神的作家才能夠有的悲劇，這個衝突的結果更堅強地證實了現實主義底勝利。戰士的果戈理和藝術家的果戈理底分裂，留給了我們無窮底教訓。

沒有別的東西像被決心地拋到暖爐裏面去的草稿底火焰那樣更能夠照出這個作

家。（伯郎傑）

你不是也在飛跑，俄國呵，好像大胆的，總是追不着的三駕馬車嗎？地面在你底下揚塵；橋在發吼。一切都留在你後面。被上帝的奇跡所震悚似的，喫驚的旁觀者站了下來。這是出自雲間的閃電嗎？這令人恐怖的動作，是什麼意義？而且在這世所未見的馬裏，是蓄着怎樣的不可思議的力量呢？唉！你們馬呵！你們神奇的馬呵！有旋風住在你們的鬚毛上面嗎？在每條血管裏，都顫動着一隻留神的耳朵嗎？你們傾聽了頭上的心愛的，熟識的歌，現在就一致的挺出你們這黃銅的胸脯的嗎？你們幾乎蹄不點地，把身子伸成一線，飛過空中，狂奔而去，簡直像是得了神助……俄國呵！你奔到那裏去，給一個回答罷！你一聲也不響。奇妙地響着鈴子的歌。好像被風所攪碎似的，空氣在咆哮，在凝結；超過了凡在地球上生活動彈的一切，湧過去了；所有別的國度和國民，都對你退避，閃在一邊，讓給你道路。

這是藝術家底雄壯的抱負，這是藝術家底偉大的預言，雖然這抱負這預言不能夠實現在他底筆下。

一九三五年十二月六日

人類前史底謊畫——「企鵝島」

企鵝島，A·佛耶士作，黎烈文譯

一

作者在「序」其實是寓言式的楔子裏面叫一個年老的歷史家說出了這樣的話：

……如果你想使你的著作受着大家歡迎的話，你得對於成爲社會基礎的種種道德，如對於財富的熱誠，敬神的感情，尤其是窮人的忍耐——這是秩序的起源——等等，隨時加以頌揚。你得確實聲明，先生，你曾在你的歷史裏對於土地所有權，貴族，警察的起源等給以這類制度所值得的尊敬的敘述。你得使人知道你遇到有什麼不自然的事物出現時，你可以承認它的存在。這麼做去，你的書便會能到上流社會的歡迎。

這是從反面說明了他底主題的，因為，作者所要做的正是對於「成爲社會基礎的種道德」的否定，對於所謂「上流社會」的無情的暴露。最偉大的哲學家說過，真正的人類歷史底開始，須在一次澈底的大解放以後，這本書就是人類史前時期底諳畫。

諳畫家底本領是凸出地鉤出骨格上的特徵，那就是誇張地說出作者底認識要點。對於人類社會底構成和發展，作者是怎樣認識的呢？在這裏就重要的問題舉出幾個例子。

第一是土地所有權底起源：

……一個身材高大，有着白色的皮和褐色的毛的企鵝人，肩着一段樹幹，走下盆地。他跑到一個被太陽晒的墨黑，身材短小，正在澆灌着蒼萼的企鵝人面前，對他喝道：

「你的田是我的！」

他說出這强有力的話後，便將樹幹猛擊着那小企鵝人的腦袋，使他登時倒斃在他自己耕種的地上。（六一頁）

這些長着褐色的巨人「在創立所有權；他們在建築文明的原則和國家社會的基礎，」因爲，「耕種土地是一宗事情，佔有土地是另一宗事情。這兩事是不應該混亂起來的。

從所有權的立場說來，最初佔有者的權利是非常不安定的。反之，征服者的權利卻有着堅實的基礎。因為祇有征服者的權利是唯一使人尊重的權利，所以它便成爲唯一值得尊重的權利。所有權的唯一而又光榮的起源是力。所有權是由力產生並由力保有着的，因此所有權是莊嚴的，並且祇有更大的力纔能使它轉讓。所以說不問是誰，祇要佔有着，他便是貴人，這話是很合理的……」（六二頁）承認這種所有權底神聖就是「民法的創始」（六三頁）

第二是國會底組成：

……被召集起來的三十個耆宿，在木造的修道院庭中的大楓樹下會合着。這是企鵝國的最初的議會。議員裏面有四分之三是修賴爾和克朗整兩河流域的豪農。格里安克因爲是企鵝人裏面最高的人物，便坐在最高的一塊石上。（六四——六五頁）

第三是租稅底徵取：

……公共利益所要求的是：不要多取於錢多的人，那麼富人便不會有以前那麼富，而窮人將比以前更窮。因爲窮人靠着富人的財產生活，所以富人的財產是神聖的。請你不要侵犯富人的財產罷。這是一宗沒有理由的壞事。因爲富人究竟有限的緣故，即使向他們多取，也得不到怎樣大的好處；反

之，你這麼做着，使得全國都貧困起來，你會失去一切的財源。假使你不開財產多寡，每人都課取一點，那麼你既可以收得够用的稅款，你也用不着去調查市民財產，這事會使得他們非常討厭的。當你向大家一律徵取着輕微的租稅時，你便等於寬待了窮人，因為你把富人的財產留給他們了……最確實的事情是：大家要飲食。請按照人們消費的多少來徵取租稅罷。這樣纔是賢明的辦法，這樣纔是公道的辦法。（六六頁）

第四是戰爭底原因：

「爲着開拓蒙古市場而起的戰爭，已經在我國認爲滿意的情形下結束了，我提議將這次戰事的賬目移送經濟委員會……」

「沒有什麼異議嗎？……」

「提案被通過了。」

「爲着開拓第三采朗德市場而起的戰爭，已經在我國認爲滿意的情形下結束了，我提議將這次戰事的賬目移送經濟委員會……」

「沒有什麼異議嗎？……」

「提案被通過了。」

「我沒有聽錯嗎？」奧倍努比爾教授問道。「怎的你們，一個工業民族的你們，竟參加着這一切

戰爭嗎？」

「當然啦，」通譯回答：「這都是一些工業的戰爭。沒有商工業的民族是不必從事戰爭的。可是，一個從事企業的民族便非採用征服的政策不可。我們的戰爭的數目是跟着我們生產力的發達必然地增加着的。等到我們的某一種工業沒有地方行銷它的生產品時，我們便得來一次戰爭給它開拓新的銷路。因這緣故，所以我們今年有過一次煤的戰爭，一次銅的戰爭，一次棉的戰爭。我們在第三采朗德屠殺了三分之二的居民，以便強逼着其餘的人購買我們的雨傘和褲帶。」（一七五——一七六頁）

所謂「國家」就是這麼一回事。教會受這樣的國家底供養，國家被教會所支持。第一個坐上了最初的王朝底寶座的是一個裝成惡龍的殘害了人民的惡漢，被奉為護國神的聖處女卻是和這個惡漢以及其他的牧羊人們過着淫蕩生活的女子。在作者底筆下，遮掩真相的歷史的假面被撕成了片片。

二

在這裏，我不想詳細地解釋影射了法國歷史同時也就是人類歷史的企鵝人歷史底

發展，但值得說明的是，所謂「八萬束乾草的事件」，即排斥猶太人的大騷動，是本書底最着重的部份，佔了將近四分之一篇幅。

大家知道，佛朗士原來在藝術上是一個唯美主義者，在對於社會的態度上是一個「被動的旁觀者」。從唯美主義者底手裏寫出了像企鵝島這樣「傾向性」非常濃厚的書，從「被動的旁觀者」變成了人類解放運動底最前驅的戰鬪裏的一員，正是由於排斥猶太人的德萊弗斯（Dreyfus）事件，也就是本書裏的「八萬束乾草的事件」所影射的。所以，本書是作者底思想轉變底一大結晶，是作者對社會的認識底一大告白。可以說，對於專史的敘述是爲了說明「八萬束乾草事件」底真相，或者說，是對於「八萬束乾草的事件」的認識底擴大。

當然，不明白當時的法國底情形，就不能充分地理解書裏面的對於排斥猶太人事件底辛辣的諷刺和無情的暴露，猶如不明白歐洲文化史上的掌故就不能充分地理解書裏面的文化批判一樣。然而，雖然如此，我們還是不費力地可以看到，在敘述排斥猶太人的大騷動事件裏面，作者是把握住了正確的分析和不妥協的態度。關於這，我們可以舉出例子

來說明：

第一是對於所謂「猶太人」的解釋。資產階級的大猶太人是民衆所痛惡的，地位平常的小猶太人卻不爲人所怕。可是，「在拜金環境裏孕育並產生出來的企鵝國的大小商人，多少都有一些財產，他們深深地意識到資產的連帶性，懂得小的財富是要從大的財富的穩定上獲得安全的。因此他們對於猶太富翁正像對於基督教徒的富翁一樣，懷着一種宗教的尊敬。在他們心裏，利益的觀念既然超過了怨恨，他們便覺得碰一碰那班被他們憎惡着的大猶太人的一根頭髮，也像死一般可怕。對於小猶太人，他們便毫不客氣了，假使他們看見有一個小猶太人倒在地上時，他們便將他加以踐踏。所以全國聽到叛逆者是一個猶太人，且是一個小猶太人時，便感着不可言說的滿足。大家可以在他身上對猶太人全體加以報復，而不必害怕危及公共的信用借貸。」（二四四頁）排斥猶太人是西洋近代史上的不斷的糾紛，不斷的悲劇，但我想，作者在這裏所下的解釋，在任何事件裏都是可以適用的罷。

第二是在排斥猶太人的騷動中的社會主義者底地位。據作者底分析：社會主義者底

意見，「最後分析起來，可以大別爲二：一種是沙頗爾和拉柏爾遜的主張放任的意見，另一種是菲尼克斯和拉利維主張干涉的意見。而這兩種相反的意见在對於軍隊的首領及其裁判有着共通的憎惡，對於辟洛的無罪有着共通的信念這兩點上卻又表示了一致。所以一般人把社會主義的領袖看作非常危險的辟洛黨是一點也沒有錯的。」（二八〇頁）而且，實際上社會主義者是參加了辟洛黨底行動的（二九五頁），雖然當辟洛黨得勝了以後：

……大猶太人和七百個辟洛黨帶着輕艱的顏色捨棄了自己不多時還低首下心求援着的社會主義者：

「我們不再認識你們了，」他們說：「連同你們社會的正義一道滾開罷。社會的正義即是財富的保衛。」（三〇六頁）

第三是猶太人和反猶太人之間的，在復辟黨和社會主義者之間的「第三種人」對於市街鬪爭的態度：

……這樣的光景當然是冷靜的理智所不能讚賞的，當然是注意街路治安的市政人員所當感

覺煩惱的；可是使得有心人更加傷感的却是那些害怕受到打擊因而以同樣的距離離開兩個陣地的偽善者的形狀。他們雖一面使人看出他們是那樣自私，那樣卑怯，但一面卻還想人家歡服他們感情的寬大和靈魂的高潔；他們用胡蔥擦着眼睛，把口張得像鱒魚的嘴一樣，以拉大胡琴的姿式擦着鼻涕，從肚子的頂底絞出他們的聲音，「啊，企鵝人啊，停止這類鬪牆之爭罷；不要再撕裂你們的母親的胸懷罷！」這樣歎息着，彷彿人是可以沒有口角和鬪爭而能營其社會生活似的，彷彿內訌不是國民生活和風俗進化的必要條件似的！這類在正直者與不正直者之間提出妥協的庸劣的偽君子，便這樣同時損壞了正直者的權利和不正直者的勇氣。這類偽君子之一，那有錢有勢但却非常怯懦的瑪洗麥爾，便像苦痛的巨人似的聳立在亞爾加城上；他的眼淚在他的脚下積成了產魚的池塘，而他的歎息竟吹覆了那池塘裏的漁舟。（二九五——二九六頁）

凡是這些，如果和當時的法國社會情況對照起來，當然更加有趣，也當然更能够想象得到當時和左拉等爲了德萊弗斯事件而站了起來的作家佛朗士底英勇的面貌。

三

然而，佛朗士是並沒有達到明確的科學的結論的。例如，他把排斥猶太人事件以後的

全部政治糾紛集中在一個不貞的閹員夫人身上，這並不是由於故事結構底便利，而是由於肉樂主義是人類底本性，即社會發展不能變革在自然力量支配下的作爲雌雄的人類這一思想底殘餘而來的。在題爲企鵝文明的極致的，企鵝族底具體的歷史底結末裏面，作者又提到了被當作聖處女的那個不貞的女人，而且還借修道士底嘴說了另外一個不貞的女人底故事，那主意就更加明顯了。

但最重要的是他對於人類底「未來」的展望，在題作未來——永遠的歷史的最後一篇裏所表示出來的。工業愈發達，富者更富而窮者更窮，工業發達到了最高度的都會就更不適宜於人類的生活。這問題怎樣解決呢？佛朗士底回答是：科學發達了都會文明，科學也要毀碎都會文明。似乎是象徵科學的叫做克雷的男子和在女郎加洛林談笑之間安排着把都會炸了起來。

……在第一次爆炸案發生後的百四十一日，當那帶着野礮隊和攻城礮隊的六個軍團在晚間開到都會最貧窮的區域，現在被一條火與煙包圍了的那唯一的殘存着的區域時，加洛林和克雷在一座高房子的頂上，手挽手地瞧看着。一片快樂的歌聲從樹上昇起，瘋狂了的羣衆正在樹心跳舞着。

「明天便什麼都完了，」男子說，「這樣是最好沒有。」

頭髮散亂着，臉孔被火光反映着的那少婦，帶着一種敬虔的快樂，凝視着漸漸向他們身邊收束將來的火箍：

「這樣是再好沒有，」她照樣說着。

於是，她投在破壞者的懷裏，給了他一個喜得發狂的接吻。（四〇八——四〇九頁）

在這裏，唯美主義的絕望，肉樂主義的狂喜，以及對於都會文明的憎惡，完全混同在一起了。

工業文明毀滅了，都會成爲廢墟了，「日月像泉水一樣流着，」又由畜牧生活漸漸地進化，一直到房子高到三四十層的都會文明時代……

然而，這樣的循環的歷史觀，這樣的無法解決都會和鄉村的矛盾，窮與富的矛盾的絕望，已經給現在的新世界底事實打碎了。新的人已經開始建設鄉村似的都會，都會似的鄉村，保存並且繁殖了海涅底夜鶯，玫瑰……也掃除了佛朗士所害怕的都會底毒害，新的人正要把世界改造成一個大的花園，預備揭開真正的人類歷史底第一頁。

一九三六年二月十日

思想活動底民主性問題

——略評朱光潛先生底中國思想的危機

最近幾個月，思想活動上的民主的要求，被多方面提了出來。當然，各人的立場不同，態度不同，因而提出的方法也不同，但要求在思想活動上不受壓抑地自由發展，卻是大體上一致了的。

然而，在今天的這一要求，顯然地有着線條粗大的限界：

第一，反對投降的漢奸思想和一切間接地對這有利的反動思想；

第二，對現實問題的批判上不達到破壞現政權的結論；

第三，反對思想統制以及想用思想統制的手段來實現思想統一的企圖。

這限界，一方面說明了思想活動底中心任務在於團結民族的力量，實現抗日的民族革命戰爭，一方面也說明了抗日戰爭行動是一個內部運動底過程，內部發展底過程。因為，發揮民族底最大力量，保證民族解放鬥爭底最後勝利，這是要由於人民大眾對於社會生活的積極參加和創造力底發揚的。反對思想統制或思想統一，要不外是爲了使各層的生活欲求和意識形態自由地在思想活動上取得反映，互相批判，互相競爭，互相溶合，因而在思想活動底本身上能够從無盡的生活源泉裏面得到發展，得到健康，在思想活動底作用上能够用經過了批判，競爭，溶合而得到的最大的合理性來推動民族解放的鬭爭。

從這裏，思想活動底必要的前提當然要歸結到爭取集會結社的自由，言論出版的自由上面。所以，如果把思想活動上的困難叫做「危機」，那原因當然是由於對於思想活動的干涉和束縛。一方面，想用政治的力量達到「思想統一」的局面，從這招來了思想活動底癱硬，一方面，活生生的聲色蓬雜的生活現實在思想活動上得不到反映，從這招來了思想活動底貧困。這是多年來的實際情形，也就是今天的思想工作非首先衝破不

可的難關。

然而，有些學者，例如朱光潛先生陶希聖先生，他們底出發點和看法卻是恰恰相反的。陶先生所提出的「民主」（五月九日大公報的星期論文思想界的民主）是向着沒有過自由的民間的思想界，朱先生所說的「危機」（四月四日大公報的星期論文中國思想的危機）是瞞怨每個中國人沒有「必定是每個人摸索探討出來的，創造的而不是因襲的」哲學思想。關於陶先生底意見，我不想在這裏觸到，因為，雖然出發點不同，但他總算也向當局提出了「網開三面」的主張，單就這一點說，和當前的全國人民底要求是一致的，而他所指摘的過去部份地存在的宗派主義，只是用「能立」的口號和「能破」的帽子的那種「理論鬭爭」原早已成了被批判的對象。在這裏只想從朱先生底文章提出幾個主要的問題，表示一點不同的意見。

首先，爲什麼朱先生所論定的思想底「危機」和我們感到的那樣不同呢？在我看來，恐怕這是由於朱先生只把思想認爲「一種有條理的心理活動」，不肯進一步承認它是生活實現底反映罷。在他心目中的所謂思想，是一人一樣的各成條理的觀念藝術品，它底

生活上的根源和對於生活的意義，反而是不在話下的。這就使得他一方面對於思想活動所受的壓迫麻木不仁，因為那樣的「藝術品」決沒有受到壓迫的危險，一方面對於唯物論的思想活動取了攻擊的態度，因為唯物論使人們更多地關心到客觀現實底共通要求，這在他看來是並非「創造」的。所以——

第一，雖然朱先生表面上是向着「左」「右」兩方的抗議，但實際上他底筆鋒是專門向着唯物的陣營的。看他說罷：

……所謂「左」就是主張推翻中國政治經濟現狀，採馬克思的唯物史觀，實行共產主義，這個旗幟是很鮮明的，觀者一望而知。至於所謂「右」，定義就不容易下，這個曖昧的標籤之下，包含一切主張維持現狀者，雖不滿意於現狀而却不同情於蘇俄與共產主義者，雖同情於蘇俄與共產主義而却覺到現時中國尚談不到這一層者，甚至不關心政治而不表示任何態度者……

在這裏，我們可以看到朱先生底「掉包」工作了。從物觀條件解釋思想問題的認識態度從來沒有等於過「主張推翻中國政治經濟現狀，實行共產主義」也從來沒有把「不關心政治而不表示任何態度者」、「不滿意於現狀」的，「同情蘇俄與共產主義」

的看成「右」派。事實恰恰相反，思想統制者們差不多把「歌功頌德」以外的一切進步思想活動都看成「左傾」，「取着近於敵視的態度」。「同情蘇俄與共產主義」的固不用說了，「不滿意於現狀」的批評一定犯法，甚至「不關心政治而不表示任何態度者」有時都有不能幸免的危險。最近且在全思想界要求民主權的聲浪中明白地提出了應建設不應破壞的口號，而這所謂「破壞」卻正指的是對於現狀底缺陷或黑暗的揭發，批判。所以如果是主張無條件地無批判地「維護現狀」，那當然應作別論，否則，談到思想問題，「思想的危機」甚至主張「自由研究與自由討論」而不指出思想活動不能自由的殘酷的事實，避免對於這種事實的抗爭，甚至不惜歪曲事實替思想統制者洗脫責任，那結果只能是對於讀者的欺騙。朱先生只看到思想活動上的「宣傳麻醉」，而看不到「壓迫」，我想不是偶然的。

第二，朱先生指出了「誤認信仰為思想以及誤認旁人的意見為自己的思想的惡風氣」，說青年們「不思想則已，一思想就老是依着那條抵抗力最小的熟爛的路徑前進」，「讓他們的思想器官變成一套極板滯的機械」，所以他對於「思想運動」表示了全的

否定。在這裏，朱先生不但不懂得任何進步的思想運動都是在某一角度上在某一程度上描寫着現實生活底要求，不懂得他認為是「信仰」是「旁人的意見」而不是「思想」的思想卻正是因為這個原故才能够廣大地被人接受。而且他還把思想力底發生看得過於單純了。在他看來，反對帝國主義，反對復古，以及一切把物觀條件當作源泉的思想之所以能够在青年中間風靡了一世，只不過是因為他們底「思想器官」變成了「一套極板滯的機械」，「依着那條抵抗力最小的熟爛的路徑前進」而已。然而，如果思想力當真能够這樣發生出來，那倒是一個奇蹟。實際上，青年們底接受思想，參加思想活動，不但是在自己的生活實踐裏面發生着燃燒作用，用情熱底傾注和意志底堅強向實際問題搏戰的結果，而且也是在家庭教育、學校教育，以及一切固有的外來的「觀念藝術品」裏面感到了無法自慰的苦悶，因而「摸索探討」出來的皈依。正是因為如此，朱先生也許聽到過的無數青年爲思想而進牢獄丟生命的事實才能够得到解釋。只望着表現出來的思想態度一致性而看不見它底根源，看不見每個份子走到這個目的地的艱難路徑，這正是橫在朱先生底「思想習慣」上的難關。而且這難關，如果照舊離開着人民大眾底爭民族解放爭民

族進步的要求，只是用教授式的「無偏見，靈活，冷靜與謙虛，」我想是無法渡過的。

第三，朱先生反對「以某一派政治思想壟斷全部思想領域，」這當然是非常中肯的，但我以為：除了用行政的力量或明或暗地束縛作者壓迫出版界，所謂「壟斷」是不能實現的。當然，在思想活動上常有獨斷的強制別人的惡性的傾向，但如果只是止於思想活動，我們應該能夠用思想鬭爭的方式相抗；在思想活動上也常有佔絕對優勢的勢力，但那是他們底思想工作，在讀者中間取得的信任，也就是進步的思想工作應有的勝利，如果那裏面含有危險的成份，我們也應該能夠用思想鬭爭的方式進行批判，就是所謂「口號標語，」原是思想內容底集中的表現，用作思想活動底標誌本是當然的，應該被攻擊被批判的只是或者那「口號標語」所代表的思想不是真理，或者那「口號標語」只是被空洞無物地提出，或者拿着「口號標語」去強制別人，恐嚇別人……所以，我以為朱先生對於他所反對的思想不從具體的問題的論點展開批判，只是擁護地否定「思想運動，」否定「政治思想，」恐怕是只有負的意義的。

總之，我贊成朱先生底「自由研究與自由討論」的主張，也認為思想活動上有「危

機，」但不同的是，我以為這「危機」底根源是行政力量的思想統制和一部份思想家只是摧統地排斥唯物主義的態度而忘記了現實生活和思想活動的姻緣。而且我以為，對於這「危機」的克服只有反對思想統制，爭取思想活動底民主權底澈底實現。朱先生如果認真地主張「自由研究與自由討論」，那就應該參加這個運動，否則只不過一句空話罷了。

六月八日

關於兩種論調

——應認識月刊「思想文化問題」特輯

在對於現實問題的批判上不達到破壞現政權的結論這一限界下面，思想文化活動應該享有自由，集會結社的自由，言論出版的自由：這是思想界在目前的一致的要求。當然，這要求並不關涉到思想活動底內容或方法本身，但爲了思想活動底發展，爲了思想活動能够達到描寫以抗日戰爭爲主要方向的生活現實的任務，卻是絕對必要的前提。

然而，我們看到了對於這要求作了錯誤解釋的兩種論調。

第一種是，主張「政府應當以最良的方法消滅人民思想上的紛爭」（狄超白底如

何消滅思想上的對峙，就是所謂「思想統一」。這是不懂得：只有儘各層各月底人民大衆底生活現實和生活要求在思想活動上得到反映，由這得到思想活動底活潑，思想內容底健康，這才可以達到發揮人民大衆底潛在力，發動並團結民族力量的目的。在叫做玩具世界的影片裏面，勞萊哈台只消把玩具兵隊的機關開動就能够輕易地打退了攻了進來的成羣的猛獸。「思想統一」論者大概是把人民看成了玩具兵隊似的東西罷。但可惜的是，恐怕我們很難有勞萊哈台底那種本領。

第二種是，說過去的思想運動壟斷了思想界，只曉得用「口號」「帽子」壓人，根本沒有「思想」，所以非首先向他們要求「民主」不可。不錯，在過去的思想運動裏面，武斷的態度部份地存在過，是事實，例如首先向政論家社會批評家要求「政治立場」，向作家要求「正確的世界觀」。但整個地說來，到今天爲止的思想運動都是由於爭民族解放爭大衆進步的要求，養成了今天的民族解放運動裏的最健康的力量。那些武斷的態度不過是思想態度上的偏向，可以而且應該用思想鬭爭的方法執行批判；而且那批判工作也只有思想活動得到了充分自由的活潑狀態中才能够收真實的效果。在大庭廣衆底開誠

佈公的討論中，無論怎樣橫蠻的人也不好用恐嚇的手段罷。

也許這兩種論調並沒有受到什麼支持，但我卻以為是應該給以批判的。

反「沙漠化」的望願

——答讀書半月刊問「對於出版界的意見」

想到被派定了得說一點對於出版界的希望（徵文啓事不在手頭，記不清是「希望」還是「意見」了）的時候，忽然記起了蕭伯納底話來。他在上海停留時對去探問意見的記者說：「我有什麼意見，與你們都不相干。假如我是個武人，殺死過十萬條人命，你們才會尊重我的意見。」

但在出版界，就是不能「殺死過十萬條人命」也可以被人尊重自己底意見的人也有，那就是挾有巨款的出版家和這樣的出版家底編輯。

我不能殺死十萬分之一的「十萬條人命」和「服務文化」的事業又毫無關係，對於這樣的徵文其實是沒有插嘴的必要。但我想，關於這，記者先生應該比我更清楚；比我更清楚而還要我做答案，也許是不甘落漠，想看一看大家底夢想罷。那麼，老實說，我這個文字勞動的小工是覺得出版界底現狀離「天皇聖明」的境地還有一點點距離的。

現在的出版界——不，思想界最大苦惱是出版底不自由：禁書問題。在現在的社會裏禁書是不能免的事情，然而卻禁得那麼多，禁得那麼毫無標準。據最高的行政負責人蔣介石先生底談話，除了「一、宣傳赤化，與危害國家，擾亂地方治安之言論與記載；二、揭露軍事外交之機密；三、有意顛倒是非捏造毫無事實根據之謠言」這三種情形之外，言論是應該自由的。據中央宣傳部長邵力子先生底表示，言論應該有「相當的自由」。那麼，用蔣先生所說的三種情形來解釋邵先生底「相當」當無大錯罷。然而，事實又如何？一批一批的被禁的書籍雜誌裏面，多數（也許是絕對的大多數）沒有碰到上面所說的三種犯禁的情形。舉一個例子罷：良友圖書公司出版的文季月刊被禁止了，沒有一個人猜測得到這刊物有什麼犯禁的地方。後來這刊物底編輯者另編叫做文叢的月刊，今年出版了，但馬上又

被禁止，依然沒有一個人猜測得出它被禁的原因。我爲什麼單單舉這個例子呢？因爲，大體上說，這兩個刊物在思想上是自由主義，在文學上是素樸的現實主義，以至個人心境底抒寫，在題材上不但和上面所說的三種情形不相干，就是對於現實的不平罷，也用的是溫和的調子。然而卻成了禁書。從這不難想像到禁書底範圍是怎樣的廣泛。再舉一個例子：叫做「工作與學習叢刊」的半月刊第二本原野出版時，馬上被禁止了。但兩三天後，同一機關又有公事到代售的書店，說看見報紙上有原野的廣告，不曉得內容反動與否，着繳呈若干本云。禁止了還不曉得內容反動與否，或者說，還不曉得內容反動與否就禁止，這是怎樣隨便的辦法！政府禁書用不着根據，出版者和著作者當然就毫無保障了。

從上面，我不僅想指明政府對我們所表明的方針和執行機關底做法有很大的距離，而且我還懷疑政府裏面有一部份人抱有統制思想的傾向，這個傾向使得政府對於書籍雜誌底出版取了那麼不問青紅皂白的態度，由這造成了目下的思想界底苦惱。「統制思想」政策是「民可使由之，不可使知之」的「愚民政策」底繼續，這個政策勝利的時候就是中國的「沙漠化」底完成。

我以為，目前的思想界出版界不先誠懇地廣泛地討論出對於這種情形的公意，求得解除困難的辦法，其他的一切都是難於着手的。