

急就篇

楊 騷 著

引 擎 出 版 社 發 行

1937



115
249.6
35

急就篇

楊 騷 著



1937

上海 引擎出版社 發行



3 2168 4061 5

自序

這裏所集的十七篇，大都是『應徵』或『應景』的文章，再不然便是些偶感，隨筆之類，總一句話說，不是宏篇大作，大都是趕製出來或乘興寫下的，所以名爲『急就篇』。

急就的東西大都不成器，然而不一定就沒有意義，反而常常是針對現實，如果那現實不會像黑板上的粉筆字經刷子一抹便乾淨的話，它們還是有暫時存在的價值：『急就篇』的付印，意思只在這裏。

一九三七年，二月，十五日夜。

楊 騷

急就篇目次

序

- 一 我與文學·····一
- 二 從公式主義說到影評·····九
- 三 『去罷，春的感覺』附誌·····一七
- 四 略談作家的敏感性·····二三
- 五 漫談文藝批評·····二七
- 六 批評家的眼屎·····三一
- 七 批評家的手·····三九
- 八 文學的國防動員·····五一

九	惜字紙兩篇·····	六一
一〇	關於劇作法的問答·····	六九
一一	從詩的特殊性談起·····	八一
一二	感情的氾濫·····	九五
一三	略談詩歌，音韻與大衆化問題·····	一二三
一四	題材，寫作及其他·····	一三一
一五	紀念高爾基·····	一四一
一六	歷史的呼聲·····	一四九
一七	普式庚給我們的教訓·····	一六九

一 我與文學

我最初和外國文學接觸是在日本，最初看的外國小說是屠格涅夫的獵人日記，說起來也有一段姻緣。

人真是環境的動物，初到日本的時候，我的志望是想學海軍，預備將來學成回國，率領艦隊打倒日本的。那時候我的愛國心非常重，因為在我們的家鄉（漳州）常常可以聽到台灣被割了後的慘史，常常可以看到從台灣跑回來的可憐的同胞，（台灣人大部份就是漳泉人，廣東人居少數。他們的通行語便是我們漳泉那一帶的土話），幼少的腦筋刻下深深的印象，總覺得日本可惡，滿清該死，老想當個救國英雄，把台灣討回來，甚至想把日本全國滅亡了才痛快。及至曉得進海軍學校無望，便改了念頭想

學礦，以開礦救國了。可是糟糕得很，因為在本國中學時代只注意國文一科，英文數學理化等科目都學得不好，在東京重新準備了兩年還是考不上自己想進的學校，起了憂鬱心和厭世之念。然而這憂鬱和厭世的原因並不是這樣簡單，只爲着考不進學校而已。第一，自己總覺得每次考試的成績不算壞，應該可以被錄取，而竟考不上，就怪到自己的體格來了。因體格也要受驗，而自己的體格是對人很慚愧，怕裸體洗澡的。其次是家裏財源不大充裕，總想考入官費學校（那時有所謂特約五校者，考上便可以拿官費。）而官費學校又快要停止特約了。第三，本是立志不入明治、日本諸私立大學的（那時不曉得如何很看不起這些學校，大概是因爲這些法政大學可以隨便進去，隨便畢業的原因罷），而眼看同時到日本的許多留學生，再過一年或兩載就可以畢業回國，而自己却還不進學校，又得到家裏寄來若干說空話的信，有點懊喪。總之，身體不好，經濟窘迫，自尊心的受傷，這三者是形成那時候我的憂鬱病和厭世觀的。說來也好笑，我初次看紅樓夢，竟在這個時期。從前在國內，舊說部如水滸三國誌等是

看過的，但紅樓夢却没有看，原因並不是家長禁止，而是自己討厭女人，每看到書中的插圖是裙釵之輩便丟開，喜歡的是帶刀帶劍的好漢英雄之類。（恐怕就因為如此，一反動，後來竟特別地喜歡女子；又因此，現在又討厭女子了）。還記得我最初看中國小說是一部什麼說唐，其次是封神，東周列國等。總之，紅樓夢看得這樣晚，在中國的智識分子間恐怕是很少的罷，也因為此，竟至於看到黛玉死處，要三天氣悶，掩卷思索，雖然沒有流淚，心裏着實受到一種以前所沒有的打擊，難過得很，然而，終把它看完了。而我的憂鬱也更深起來。

就在這種無聊憂鬱到在國外看紅樓夢的時期，我認識了一位朋友；他給與了我不少的暗示，介紹屠格涅夫的獵人日記給我看的也是他。現在回想起來，我的開始注意文學，可以說受到這位朋友的影響不少。這位朋友是李初梨。祝福他現在平安無事！他本來是高工（官費學校之一）的學生。記得在官費學校要停止的那一年，他自己退學了。我問過他為什麼要退學，他說是自己喜歡文學，想考一高（也是官費學校

），將來可以進帝大的文科（後來進帝大的文科沒有我不曉得）。當時我頗佩服他的勇氣。因為我曉得那時候他是很窮的，家裏好像不能接濟他學費的樣子，假使他一高考不上，高工又丟了，不是糟了嗎？當然，在他那種滿不在乎的態度之中，我雖然也看出他有點焦心，忙於準備考試，但他畢竟是比別人有勇氣的。我認得許多留學生因經濟問題，爲着一筆官費走入自己不願意進去的校門內，我自己，就是一個好例子。我後來終於胡亂考入自己頂討厭的高師了。

在我憂鬱於紅樓夢中。他退學高工的時期內，大家是同住了一個下宿裏的，那時候我灰心於考試，把一切的科學準備都放棄，除看了紅樓夢，又看些日本的不如歸，金色夜叉之類，也頗受了一些新鮮的感動。而他，我是常常看見他在看日譯的西洋小說的。我又知道他常常在做詩，也看過他的一首詩，記得是戀愛詩，寄給一位日本姑娘的（或許是架空的，我至今不清楚）。總之，在我的眼裏，那時候他是一個喜歡文學的青年，常常愛談文學家的偉大，說世間只有文學家的生命頂長或永遠，什麼政治

家拿破崙之類算得什麼呢這些話。還記得有個在日本大學讀法律的留學生，不曉得他爲不懂得日文或是怎麼，請他代做一篇畢業論文，他竟主張論托爾斯泰了。（這篇取得法學士學位的托爾斯泰論文後來寫了沒有不知道）又常常聽他談些中國文人，據他的口氣，那時候他似乎頗喜歡周作人的樣子。人事變遷得真快，思想也進步得驚人；當時他所喜歡的新文化運動的健將周作人，據說是不得不躲在寒齋裏吃苦茶，而曾做戀愛詩和說文學家的生命頂長或永遠的他，竟因學到文學武器論而在鐵檻中吃冷飯了！

這兒似乎要對文學的編者道一聲歉。不是我太寫歪了，所答非所問嗎？又寫得太嚕哩嚕噠？好，以下便簡單了。

自從經過李君介紹看了屠格涅夫的獵人日記以後，覺得另外有種味道，接着便看同作者的散文詩，以後是初戀，煙，前夜，父與子，羅亭等，幾乎把同作者的作品全都看完了。我注意西洋小說，是這樣開始的。以後入了高師，對校裏的功課總覺無趣

，老是在看小說，或劇本，詩歌，有個時候竟非常熱心看歌劇本。但所看的大都是日譯的外國東西，不管哪一國的都好，有機會便看，沒有系統，也沒有深加研究，馬馬虎虎；只不大高興看日本作家的作品，這當然是因為日本貨還比不上西洋貨，而自己討厭日本的偏見，恐怕也是一個原因罷。

在我所接觸的西洋作家中，最初頂喜歡的是安特列夫；其次喜歡詩人海涅，後來變成喜歡王爾德這些唯美派的。到了要離開日本的前後，轉成喜歡看劇本，最高興看的是霍普特曼 (Hauptmann) 的作品，尤其是他從自然主義轉成象徵主義以後的沉鐘。這種好惡的變遷，當然與自己各時期的生活和環境有很大的關係，這裏沒有工夫來解釋。至於現在，這些作家都覺得模糊了，分不出哪個是我喜歡的。高爾基的作品看過一些，但沒有使我喜歡過的樣子。我想，他的偉大，我是還不知道的；希望有機會能夠把他已經發表過的作品都看完。

以上，算是我接觸西洋文學的大略，說起來一點味都沒有；至於自己的創作過程

，更加無意義，盡是些呀呀啾啾，戀愛故事和痰迷或發小牢騷之類，無足道者；近三四年竟是創作史上成空白，無奈譯書吃飯，慚愧得很，什麼時候我再來重新開始創作，寫些什麼，這是後話，要且聽下回分解了。

最後，若要我說對於文學的見解如何，則淺顯得很，凡頭腦清楚，對於新興文學理論稍加注意而非別有不良的懷抱者都能夠明白而且可以承認，即：文學是武器。這句話已經古老得成爲常識了，現在很少人再提起；然而其爲真理是無可疑義的。所不同者，是誰用這武器，怎樣用法，爲誰用，用於誰罷了。譬如那一經林語堂提唱，而羣起倣尤，突然如洪水氾濫起來的論語式小品幽默，現在是已經變成爲一部份摩登士大夫的銀鎗，在那兒幽默地或滑稽化地動用着，替一部份士大夫出氣，向另一部份的士大夫舞鎗花，又即使是所謂自由人或第三種人，他們的第三種文學（如果有的話），我們也可以證明其直接或間接地在替某階層的人比武，而成爲第三種刀的。總之，不憚煩地再說一遍：文學是武器。所不同者，是誰用這武器，怎樣用法，爲誰用，用於

誰罷了。

話說到這兒來，或許有人要進一步的追問：『那麼在目前的情勢，是誰最配用這武器，應怎樣用法，當爲誰用，該用於誰？』的罷。然而，這還須待人來作答案嗎？不是癡迷心竅，或故意要開倒車，想把歷史前進的輪子拉退者，誰都明白的罷。

二 從公式主義說到影評

不記得是那一位作家，曾經寫過這樣的一篇小說：——

有一個女作家寫了一篇劇本，拿給導演先生。導演先生看完，對那女作家說：『請你把它改作笑劇罷』。於是，女作家把劇本帶回去，費了一些些工夫，改好了，再拿來給導演先生。導演先生一看，只發現在劇本中的每個人物旁邊下了一個註腳（裸體），其餘的一切，一絲也沒有改動。然而，這劇本却已經變成一個百分之百的笑劇了：導演大喜。

又不記得在何時何處，曾經看過這樣的一套影戲：——

一位有權威的雜誌編輯，叫一個記者寫一篇『狗』的文章來。那記者寫好了交卷

，編輯不高興地把稿子退給他，說：『怎麼你不寫「狗」呢？』原來那位記者寫的是
一篇關於兔的事。於是，那記者接回稿子，退出編輯室，馬上把文中的兔字都改成狗
字，再走進編輯室，把文章遞給編輯，編輯滿意，稿子收下，稿費發給了。

我不明白這到底是在譏導演和編輯，或是在諷作家和記者，或是兩方都在被譏
之刺：總之，是在譏諷什麼的，世間類似這種事實，的確太多了。譬如在交際場上，
必須溫文爾雅，笑容可掬，然後合格。即使你昨天死了愛人，或是剛剛受了侮辱，你
也不能哭喪着臉或氣憤填胸地對人：因為交際場上只要求一團和氣，歡迎你笑的，假
笑也好。又如對一般女人，你須第一溫柔，第二溫柔，第三溫柔，所謂甜心軟語，體
貼入微；不然，便不是愛了。輕輕摘取，薔薇花一定可以被你採去插在花瓶中，粗暴
或熱狂一來，便要刺得你血流滿手的，這是戀愛唯一的哲學。

近來常看批評電影作品的文章，總覺得千篇一律，也陷在庸俗的公式主義圈裏的
樣子，說來說去是那麼幾句話 好像用 A.B.C.X.Y.Z. 來代替影片的題名，導演，明

星等的姓名。那原文便可以應用無窮似的。然而也難怪。因為銀幕上有了一個電影作品出現，然後報紙上有一篇評論寫出：而試看每天在上海幾十張銀幕上出現的影片是些什麼物！不也是千張一副臉孔，把誘人的大腿和接吻的嘴唇割掉，還有什麼？有，便是一些興奮那神經已十足麻木，粉膠紅唇及舞星的妖媚都不夠刺戟，而亢旱水災以及帝國主義的兇相都不足驚心的『軟性紳士們』的猩猩虎豹，野獸橫行了。這是說的來路貨；至於國產片，雖然還沒進步到裸體，且幼稚至不敢嘴接嘴，可是你若把每個片中一定要穿插進去的戀愛故事及非常無聊的滑稽場面剪掉，那麼銀幕便要真得像銀樣白了。當然，來路貨千載一遇地有時候也給我們看到像『亡命者』或『生路』這一類的片子，國產也會經一時，彷彿在使科麥拉注視現實，拍攝推動歷史前進的車輪的『大寫』，然而從大體上說來，來路貨始終是在金圓的意志之下，攝製麻醉大眾的肉感香豔或離開現實的幻想；而國產則始終在愚蠢的老闆們的算盤上或暴戾的帝國主義的傀儡們的壓迫下，在拍攝低級趣味的『歡喜冤家』或支離滅裂飛錯了路的『鐵鳥』的。

銀幕上的這種現實，當然除了一些專論電影技巧的以外，便要產生兩種不同的影評家來了。第一種，是賣淫於帝國主義或其傀儡們的所謂『軟性紳士』，在嬉皮笑臉，無恥地扭着被摸的屁股，聲聲口口說『趣味』，『娛樂』，『不要反帝』，當然，這樣的『軟性紳士』的屁股，是怎樣夠帝國主義及其傀儡們的『趣味』，『娛樂』呵！第二，是前進的，不甘亡國做帝國主義的奴才的『硬骨漢』，他們當然要憤然站起，拿出『意識』來，這篇『意識』，那篇『意識』，以批評故事為中心，而不知不覺或無可奈何地陷入公式主義的泥沼中，做出把狗字換成兔字也行的影評來了。但是，如前面所說，因為有那種公式化的銀幕，才會產生這種公式化的影評，所以若想把這種『硬骨漢』的影評家從公式主義的泥沼中救拔起來，必先肅清銀幕上公式化的淺薄的內容和搗碎『軟性紳士』們善扭的屁股。於是，我們目前還是不能不讓影評家躲在『意識』中，先來完成一個『娼妓撲滅』運動，擁護縱使是公式主義化的『硬骨漢』底影評家。

隨筆寫到這裏，從頭自己再看一遍來，不覺吃了一驚。我起始是想說庸俗的公式主義之不行的，不曉得怎樣竟牽連到影評上來，說話的重心移在攻擊那誰都唾棄了而不願再提起的『軟性紳士』，而袒護着『硬骨漢』的影評家之公式主義化了。也好，關於公式主義化的影評，索性就再補充幾句以作此隨筆的結尾罷。

影評的公式主義化，雖然如上所說，是被電影作品的內容所限制，受着『意識』問題所範圍的，可是『意識』是束縛影評家令他們頭痛的金箍棒的嗎？這不能不叫人懷疑。我想正確的意識，應該是影評家的指針，使他們的評論有促進銀壇的力量而同時有統一性之美才對。統一性和公式化是絕對不同的。前者是一個藝術作品或一篇小論文或一個人的言論行爲所不可缺少的要素，而後者就只像是娼妓那副對萬人都迎合，勉強將就的笑容或淫具罷了。一位有正確的意識的影評家，他如果不因偷懶或因其他理由只說些空洞的話，而能夠把一個片子具體地加以解剖，有骨有肉地評論下去，大概是不會陷入公式主義的。這裏，除開偷懶以外，所謂其他理由，我也可以略舉一

二。第一，是篇幅的限制；第二，是『搶』或『趕』；第三，是『包辦』或『人才缺乏』。說到第一點，真是無可奈何。因為除開少數專門以登載女明星的媚態的相片，記錄一些影壇的閑話或從事電影從業員的無聊的起居言行爲中心的所謂電影雜誌之外，影評所佔的地盤大都是報紙的副刊，而報紙的副刊要求的文章是越短越好的，將來恐怕會有電報式的影評出現都說不定。電報式的文章，如果能夠寫得具體，短小精悍，當然再好沒有；可是事實上並不然，一部影片，要你詳加解剖，具體地評論，絕非幾百一千字所可完成，而爲着可咒咀的篇幅，爲着越短越好，文字便常常流入概念，籠統，空洞，而公式化了。第二點，也真無可奈何，爲着要應景，或從命，大家總想『搶先』，或不得不『趕製』，『搶』和『趕』，是很少能夠避免膚淺和取便而也流於公式主義的。至於第三點，更是無可奈何的樣子。目前在寫影評的人，的確很少，好像只有兩三個人在那裏動筆似的，你愁，兩三個人，有時候必要，是竟非一個人一天寫兩三篇不可的，而到底一個人精神有限，思路也不會四通八達得那麼不費力，所

以也就常常馬虎執筆，要寫些狗字與兔字改換都成爲通的妙文了。總之，影評的公式主義化，並非偶然。我們得探出這些並非偶然的各種原因，然後把這些原因設法棄掉，或設法補救：譬如說，像上述的這幾點，若的確是部份的病原，我們便可以要求電影副刊的編者不要是『第一短第二短第三短』（借用『動向』的編者對投稿者所下的警告）的主義，也選擇登些比較長的稿子；可以要求影評家不要太過急色狂或奴才根性；也可以設法多多拉些同志來參加影評的工作。

三 『去罷春的感覺』附誌

此詩在『春的感覺』單行本出版後不久便寫下，原來的面貌並非如此，現在是改過了的。我常常覺得一首詩在感情激動之下寫出來是最真的；但時過境遷，自己再看一遍，又常常覺得過火或浮誇，不很老實；或常常要發見許多缺點，須得改作。這是我的體驗之談。我有這樣的體驗，或許是在證明我不是一位『詩人』。（好在『詩人』這個標頭成爲罵人的記號已久，詩之被輕蔑也相當有了程度。）因爲常常聽到詩論家（？）說：詩是生下來，像女人生小孩一樣：不是做的，彫刻的，像寫小說或畫畫一樣。有哪個女人生下小孩覺得不滿意而能夠修削其面貌或把它擠入子宮裏再生一遍的嗎？又常常聽說：詩是靈感的產物，一氣呵成的，不必修改，也不能修改；修改的詩

便不是好詩……如此如此。這和說做詩如女人生小孩是一箇鼻孔出氣的，說來頗神祕動聽，所以有許多人或『詩人』相信。因為神祕是不可解的，而人類的大半偏喜歡相信不可解的東西，有什麼辦法呢？如諸名流大老之相信什麼時輪金剛法會或念佛坐禪可以救國；相信什麼忠孝或修身可以平天下；相信什麼『以德不以力』可以感服日本，以不抵抗主義或以無槍械無糧草無組織的任日本的飛機大砲毒瓦斯屠殺的東北義勇軍可以收復滿洲；又如市民小百姓之相信科學的靈亂圖，相信靜安寺的菩薩可以保佑發財豐收，（現在正在大鬧其浴佛節）相信一些什麼侵吞公款的救災委員公成殺人的官兵可以救命，相信什麼不喫藥不打針的符咒三法移病；還有，更妙的，如名聞歐美（？）的思想家之相信『生命意識』，寫出『要有階級意識先須有民族意識；要有民族意識，先須有人道意識；要有人道意識，先須有生命意識。』這種神祕的文章來；咳，怎麼說得完呢，更有偉大的詩人或偉大的作家相信什麼只有『決然是和民主運動有要緊切的連繫的新寫實主義』或什麼『自己發展』才可以產生偉大的作品！總之，人

類的大半是喜歡相信神祕的東西的；因此，詩之爲靈感的產物或如女人生小孩之說也爲大部份的人或『詩人』所深信。可是其實，靈感即使有，怕也沒有那麼多；女人生小孩，一輩子罕有生到一打以上者，而中國的『詩人』，我却常見有一天寫幾首詩，一月寫成冊，一年寫幾部，甚至每早望見太陽而必感光明之將來臨，做首詩，每夜接觸陰影而必感黑暗的世界，又做首詩，或聽街頭的口號而成吟，見壁上的標語而絕唱，或握妹妹之手而『心弦動顫』，觀葉落水流而便『啊呀呀我悲哀』的。是則天下靈感未免太多得可惱，『詩人』未免難爲女人，要害多產病而子宮血崩了！固然，一氣呵成的好詩有之，像女人生小孩似地寫下好詩有之，而必曰凡詩都是靈感所賜，不能彫琢也不必彫琢，則神祕也太過於了。據我觀察，目前中國的所謂『詩人』之成爲罵人的標頭，『詩』之被蔑視，靈感說卽女人生小孩之論是大有罪過的。因爲詩人太信靈感，只想當女人，日夜有所接觸或感應，便要生小孩，而一生又聽其自然，相信其不可彫琢或懶於彫琢，就讓它見人，弄得遍地皆詩，滿天是韻，其不使人頭痛令『論

語』等揭起不卷『痰迷』可得乎？靈感說即女人生小孩之說，也可以當爲天才論看。不是嗎，說靈感必曰『天來』，而男人是絕對不會生小孩的。然而我就只相信只有女人能生小孩這個『事實』的天才。至於我們的自由主義文人所頗重視或偉大的詩人喜歡說的『天才』，若不是等於有健康的腦神經者×豐富的經驗×深刻的思索，我便不相信。做詩（我反對生詩論），我主張雕琢是必要的，盡各『詩人』的能力。當然，像那種撚斷鬚鬚的幽閑專事推敲的態度，我們不要而且不能要。因爲現在畢竟是廿世紀，人事實在多得，用汽車飛機代步行，用無線電代說話還恐來不及。可是那種七步成章的天才妄信狂和像魚撒子便了事的態度，我們却非斷然排斥不可。好，我們的詩境近來又是活動的徵兆了；我們的詩近來好像從魚撒子式的浪費和苦悶裏蘇醒起來了的樣子。我們終於得看到了若干真摯熱情刻苦向前的新詩人出現了。我們已經讀到了『大堰河，我的褸母』，『震撼大地的一月間』，『賣血的人』和『茫茫夜』等。我們的詩評家已在注意詩的寫實主義。我們的新詩人已經開了眼睛，我希望『詩人』

再不是嘲笑人的標頭！如果還有些自命爲天才詩人的存在，深信他在生詩，撒下無限浪費的魚子，那麼，雖然無理，我們不是只好希望他把自己的孩子再擠進子宮裏去的嗎！然而，我不相信撒魚子的詩人，會存在長久，而相信即使是『人間世』，也定不會常登『痰迷』的，可以樂觀。

附誌本來只想寫先頭那幾句，但不曉得怎麼，一寫下去，便寫成這麼一大堆。或許是我沉默太久，話匣一開，難免胡說八道。但也好，『作品』要我一首詩，還要我一篇雜感之類，這附誌就當爲我做詩的雜感以充數罷。可是這裏似乎有再附記一下的必要，就是我寫這箇附誌雖非做詩，確如魚撒子，打了自己的嘴巴是有的；並沒有意思表示我這首詩是經過怎樣雕琢得好或有意義。根本，這首詩也是寫來充數的。我迫切做不出我想做的新詩。我曉得這首詩無論再如何改作，也多少還會帶些『痰迷』氣；我也曉得這首詩的調子，還是脫不了那樣的『我』的詩的舊套。然而，爲什麼一定要『充數』？爲什麼要發表？這不也是魚撒子之一例嗎！若有人要這樣罵我，我當受之。

四 略談作家的敏感性

誰說過：「一位優秀的作家，最少須具有第一，他們所生存的時代的代表底時代精神；第二，進步的世界觀；第三，敏感性；第四，描寫的能力。」這話我想是對的。關於第一、二和四，等有機會再說，這裏想略談一談第三。

感性人人有，只是凝滯和銳敏之差罷了。在感性凝滯的人看起來，一切事物都是有生命的概念；在感性銳敏的人的眼裏，一切便顯得是活生生的具象，有它的個性，有它的發展，有它的存在意義。

從大體上說起來，作家的感性比一般人要銳敏得多。一個優秀的作家，能夠從瘋狂殘酷的屠殺和壓迫的刀口，（這在一般人是只覺得可怕，感到權力的。）看到支配

者羣那驚惶失色而在抖顫的白唇，感着牠們臨終的氣喘；可以在黑衫黨轟炸東非的大砲和毒彈聲中，聽到將因殖民地重新分割而起的第二次世界大戰的角號，感着帝國主義已經踏上墓道最末段的腳音。當然，也有另一種的作家並不是這樣，他們有另一種敏感性，代表另一種精神，抱另一種世界觀，而最特別的是具有一個始終潮濕始終在跳動的鼻子，在替另一人種嗅嗅，吠吠，替支配者羣磨光刀口的；這是另一種優秀（？）的作家，和這裏想談的不相干了。

不但是對於人事，社會的動態，一位真正優秀的作家會特別敏感地把握到它的心意義，感着一般人觸不到的情緒，就是對於除開人類的自然界，對於一山一石一根草，他們也會特別敏感地看出一般人所見不到的內容，起着一般人不會發生的情調，而給與正確，獨到，深刻的描寫的。

燈，在一般人看起來無非是會放光的東西，或亮些或暗些，或帶紅色或帶綠色罷了；然而「牠彷彿是一塊被火燒焦的瓦片，閃出奇怪胆怯的光輝。」（歐陽山：七年

（忌）在倪三太房裏點着的燈，由作家的敏感性，便被描寫得這樣生動活着了。「拍！黑夜變成了一整塊，這一聲槍可就把牠打碎了。」（張天翼：槍案）黑夜，槍聲，這是怎麼平常的東西，也是怎樣常常連結在一起的兩個怪物，在我們平常人，只覺得可怖罷了，然而通過作者的敏感性而描寫出來的，却會這樣令人引起強烈的實感。又像「機關槍，小鋼砲，鳴着，吼着，有如帝國主義本人，在那裏拍着大肚皮，貪饞地咆哮樣。」（沙汀：撤退）這是怎樣生命化的描寫。

由上面隨便舉出的三個例子，我們可以曉得深刻的描寫和銳敏的感性有着離不開的關係；一個感性凝滯或平常的作家，絕沒有描寫得動人的幸福。

可是這個銳敏的感性和深刻的描寫之間，還有一個不可缺少的媒人：那就是作者的觀察行爲——即解釋，批判的作用；也可以換句話說是「包容有正確的觀察行爲」的敏感性的作家，才會有動人的描寫。要怎樣才會有正確的觀察行爲呢？那當然要有正確的世界觀，這裏不必多說也罷。總之，一個作家如沒有敏感性，一切事物在他將

是無生命的概念，對於一個藝術作品只是死材，就等於沒有受精的無限的魚子，可是也可以常食物的罷，然而要它們變成有生命的小魚却萬萬不可能；有敏感性而沒有正確的觀察行爲，一切事物給他描寫起來，或許也會生動活躍於讀者的眼前於一時的罷，然而那將是個怪胎，豬頭蛇身或獨眼缺嘴，不像人形，終要死滅或給讀者拋棄的。

常見許多作家的描寫非常淺薄凡庸，或不合理，奇怪得不可解釋（實例這裏不必引算了），我想大概就是感性不靈或雖靈而缺乏正確的觀察行爲，馬馬虎虎或故事眩奇地寫出來的結果罷。中國的歷史，目前正在畫着大動亂的圖形，記着大悲劇的題材，許多具有敏感性的作家，能夠抓住這些不斷地在刻畫產生的圖形題材來實踐他們的創作活動，是怎樣可喜的事呀。然而若單靠沒有經過正確的理性煅鍊的敏感性，他所能給與我們的作品，在他過份悲觀的時候，將流於淺薄，感傷的哀話，在他過份樂觀的時候，將流入詭譎絕倫的傳奇了。再重覆一句罷：一個真正優秀的作家，須像少女那麼易感多情，同時也須像嚴正的判官那麼冷靜！

五 漫談文藝批評

沒有文藝創作的實踐，不會有文藝批評（或理論）；換句話說，文藝批評非憑空產生，它是過去的創作實踐的結果。然而文藝批評雖是創作實踐的『後生』，它却非常站在創作實踐的前頭不可。因為文藝批評的任務，是在乎根據過去的創作實踐的結果，來指示現在或未來的，創作實踐應取的方向，給作家做參考的指針的。如果文藝批評和創作實踐並肩而進或甚至跟在創作實踐的屁股後，它便成爲多餘的跟班，不但失掉它本來的效用，而且有時反而要成爲創作實踐的「累墜」了。

所謂革命文學，曾經有過一時是在一兩位誇大狂和自己陶醉的詩人，及少數流氓型的革命才子的實踐這個爛污裏翻筋斗的；而那時候的文藝批評家，却以『俺是黑旋

風李達也！』的姿態出現於文壇。這顯然是和誇大狂的詩人一樣盲目的大刀，和流氓型的革命才子一樣無賴的闊斧，怎麼能夠嚇退假想敵或真正的敵人而同時把自身推進呢。萬萬不能，不是嗎，終於要刀斷斧折，被現實迫出文壇以外去了。

接着，是這進步的文藝實踐，曾經走入牧師傳道式的爛調中；而那時出現在我們眼前的文藝批評，却是『：革命，：好；倘再努力，一定更好』這樣一副沒有眉目口鼻的空洞的臉孔。這顯然是跟在創作實踐的屁股後走，雖想從背後推它前進，但事實上只會搔抓着作家的屁股，使他們不曉得是癢是痛還是快感，而忘其所以了。這樣的批評家，當作家自覺了的時候，是回頭都不會回頭看他一眼的。於是，他只好流入古書堆裏，以扒掘過去的死光，來代替搔癢新作家的屁股的工作了！不是嗎？

現在算好得多了，經過不斷的自我批判和努力，創作實踐的水準和傾向已逐漸提高及正確化，文藝批評也漸走入正軌，能夠盡它應盡的任務了。雖還是很模糊彷彿，但我們已經能夠隱約看到許多有望的作家及一二優秀的批評家的面貌了。然而，或許

是我的神經過敏罷，在這個前進的文藝圈正在欣欣向榮，露出勝利的微笑當中，我發見了一條可憎的笑紋，那是 Secularism，宗派主義！

文藝批評的宗派主義，常要陷入『瞎捧』和『抹殺』的泥沼裏。自己的鼻屎或脚垢，雖不香也不至於難聞，要用兩只指頭來搓揉它，愛撫它，返覆地提到鼻下嗅着，迷戀着！別人的汗一定帶着狐臭，而別人的豐頰雖蘋果般地鮮豔也略覺有什麼缺點，不是嘴邊長着好吃痣便是眼下生着愛哭斑，這正是宗派主義者偏狹固陋的一副心腸。以這樣的態度來批評作品，除開要使一部分（被瞎捧的）作家在得意忘形之下不肯更加刻苦起來，一部分（被抹殺的）作家在反感之中消沉下去以外，對於文壇是毫無益處的。（當然，這兩種作家也都不是好腳色。一個長進的作家，他雖不一定要自覺着自己的作品的真正的價值，應得怎樣的批評，但他最少是不受『瞎捧』的毒汁不怕『抹殺』的棍棒的。）文藝創作固然非誠實不可，文藝批評更非誠實不可。文藝批評家和文藝創作家一樣，需要銳敏豐富的感性，更需要正確嚴肅的理性；他的熱情應該像血那麼

溫和或火那麼燙人，同時他的理性應該像北斗那麼嚴正或運命那麼冷酷。尤其是一個前進的文藝批評家，如果沒有大公無私的懷抱力，陷入『○○』的鐵符裏，他將不但對作家有害毒，且會由他那種固執獨斷的見地，不受批判的唯我獨尊的態度，容易使在同一線上的團結力分裂，惹起種種不必要的誤會，糾紛，意氣來，而甚至有時要流入惡意的互相殘殺的漩渦裏去的。到此時，本是異床同夢的兄弟，將一變而成爲羅曼羅蘭的名劇『羣狼』，唔，羅曼羅蘭的『羣狼』，這『羣狼』還好，雖然互相露牙齒咬殺，却還記得外敵，王黨貴族這些死對頭，勇敢地向他們肉搏過去。最不幸是有時候這樣的羣狼會更壞一點，把正面的敵人都忘却，只記得自家的兄弟面目可憎，但自家又頗像自家的兄弟，竟因錯覺而要咬到自家的腿子了！

和在別的圈內一樣，在文藝這一圈內，宗派主義也是應該排斥的。

六 『批評家』的眼屎

喂，你不是寫過一篇『漫談文藝批評』的短評嗎？原稿留着沒有？
做什麼呢，你不是看過了嗎？

我想再看一看，是不是你在說夢話！

怎樣？記得你從前看了說很對；現在懷疑起來了嗎？夢話？

唔，總之，靠不住，我想再看一看。

在這裏，你看罷……

（看完原稿）奇怪！

怎麼？

你並沒有說過『參加論戰就等於互相咬殺的羣狼』這話呀！

當然，我這短評的要點只在反對文藝批評的宗派主義，反對『瞎捧』和『抹殺』；希望一個前進的文藝批評家有大公無私的懷抱力，不要陷入『*dog*』的鐵箱裏，不要因固執獨斷的見地及不準批判的唯我獨尊的態度，惹起種種不必要的誤會，糾紛，意氣來，使在同一線上的團結力分裂，甚而至於有時要流入惡意的互相殘殺的漩渦裏去，像羅曼羅蘭的名劇『羣狼』：這是誰一看也都明白的。

不錯，我當初看了也是這樣想而且覺得頗切時弊，所以說你寫得對，然而你曉得嗎，一個『批評家』竟把你這篇短評『斷定』為在說『參加了論戰就等於互相咬殺的羣狼』，輕佻地『批評』為加括弧的詩人的『夢話』哩！我認為這是一種故意『抹殺』人家的論點，輕薄的侮辱：你應該辯白一下。

有這樣的事嗎？但我看倒沒有這麼嚴重。有種『批評家』是過於性急的，患着早漏症。他來不及看清楚別人的文章，便胡亂『批評』起來，弄得牛頭不對馬嘴而不自

覺，還要在一邊自鳴得意，以爲是打中對象的心窩了，問你舒服不舒服。我想，你說的這位『批評家』大概於屬於這一類的罷。若然，我有什麼辯白的必要？

不，這位『批評家』你應該也頗面熟才對。他是頗爲『細心多慮』的一個，絕不會不看清你的文章就……無論如何，我斷定他是有意侮辱你……

哦哦，你不要太過興奮，或許是這樣：他根本就沒有看我的文章。有種『批評家』是非常傲慢的：這傲慢的傾向很容易發展至誇大，妄想狂，終於以爲靠直覺也可以批評了，你說的這位『批評家』到底是哪一個呢？我想，他或許是屬於這一類的罷。你曉得，我常常寫詩，儼然就像『詩人』了；而詩人據說是歡喜『做夢』的，當然說的大都是『夢話』了。這位『批評家』，大概就根據這點，又根據誰的報告，說我那篇文章是任論『批評家』，裏面有些『咬殺』，『羣狼』這些不大好看的字眼，於是疑心見鬼，原文也不看，憑直覺斷定我是在說他『參加論戰等於互相咬殺的羣狼』，而輕輕地加以『詩人的夢話』這個判詞了。若然，我又有什麼辯白的必要？一個患着傲

慢症的『批評家』，他的發展的過程及結果，我想應該是這樣：傲慢——誇大——妄想狂——發瘋——進瘋人醫院。

咄！你簡直在開玩笑！受着人家這樣輕薄的侮辱，還不當做一回事看，你無論如何應該辯白一下，不然是太懦弱了。

咳，你總看得太嚴重了，關於這無謂的問題。第一，我就不當這位『批評家』是有意要輕薄我；第二，看過我那篇文章的人絕對不會相信這位『批評家』。剛才說過，這位『批評家』不是性急的患着早漏症的一個，便是患着傲慢症發展到誇大狂的一個，你總不相信……好，現在退一步說，如果這位『批評家』不是屬於這兩類的，那麼，他便只是個多眼屎的『批評家』罷了，更不值得辯白啊！

什麼『多眼屎』？這真見鬼了！

這還不明白？一個人眼屎多，即使有心想看清對象，也是看不清楚，糊裡糊塗，常要把壁上的鐵釘當做蒼蠅打的。

那麼爲什麼一個『批評家』要多眼屎？

這並不是要不要的問題；我且問你，一個人爲什麼會眼屎多？是他自己要的嗎？

一個人火氣大，眼屎便多。這是國醫們的說法，簡單得很。

對了，簡單得很，這就是說：一個人如沒有火氣，眼屎自然沒有。誰願意眼睛裏多積眼屎呢？

據你說，是不是多眼屎的『批評家』也是因爲火氣大的？

那當然。

那我就問一個『批評家』爲什麼會火氣大了？他應該心平氣靜一點……

咳，像你這樣說，我們的批評家便不必加上括弧，我們今天也不必說這些浪費時間的話了。一個平常人眼屎多是因爲火氣大，爲什麼火氣會大我非國醫不曉得；但一位『批評家』的火氣大，據我個人的觀察是有許多原因的，如下列：野心大，氣量小；如意深；容量淺；個人底關心強，批評底良心弱；多狐疑，少觀察；重名利，輕道

義……夠了罷？你想，一個『批評家』如果具有這許多毛病，怎麼不會火氣大，使眼睛紅得像猴獼猴，惡熱得就像勢利本身，而生出許多眼屎把它，不但是弄糊糝，簡直蒙蔽了呢？像這樣的一個『批評家』你想他能夠『批評』嗎？不，首先你應該想：他會看見一些什麼：

那麼，你以為我說的這位『批評家』是多這種眼屎的一個嗎？

這可說不定。我只要說：如果他是這麼的一個，那我對他批評我的話更沒有辯白的必要罷了。這種『批評家』只值得唾棄。一個真正前進的批評家，我重說一句：應該要有大公無私的懷抱力，最少要有批評底良心！

什麼叫做批評底良心我不懂？

這讓以後有機會再談如何。

好的好的，現在也不早了，我不想多擾你應該睡眠的時間，但我最後想問一句：

如果這位『批評家』的確是多眼屎的一個，你真的會唾棄他嗎？

咳，傻孩子，這位『批評家』到底是誰呢？我所認識的『批評家』不至於這樣糟糕。如果萬一……唔，那我要對他說：『朋友，最少把黏滿睫毛的眼屎掃淨一點再看東西罷！』

哼，這才真是『詩人』的夢話！這辦得到嗎？見鬼！

咳，傻孩子，『詩人』不一定做夢，做夢也不一定是壞的，夢話有時就是真理！算了，恐怕你的母親在擔心了，請快回去。

好好，下一次來你要說明什麼是批評底良心。還有，批評家應該怎樣的人來做，應該做什麼事，也要你說明白詳細一點，你今晚簡直只在開玩笑哩。

開玩笑就開玩笑罷，好孩子，快回去。

再會再會。

再會。

七 批評家的手

現在你應該說明「批評底良心」是什麼了。這個術語我向來就沒有聽過。

好；我就從批評家的手談起罷。

批評家的手？這真見鬼！批評家的手和什麼「批評的良心」有關係嗎？

我想是有關係的。你只要明白批評家的手，「批評家底良心」是什麼自然就會明白。

那麼你說好了。

唔，一位批評家有兩隻手……

請你不要和我開玩笑罷！兩隻手？誰都有兩隻手，難道作家的手就只有一隻嗎

？我也有兩隻手，左右兩隻，不多不少，也不會是三隻。而且什麼是「好」的批評家？這個「好」也說得太籠統了……

哦，你不要太性急啦！壞的批評家有時候就只有一隻手了，且有時候要比兩隻多而至於三隻四隻哩。至於說什麼是「好」的批評家，對了，這個「好」的確說得太籠統，不着邊際。然而我想你應該知道我的意思才對。譬如這裏要說的「批評家」不也是很籠統嗎；但你一定曉得我指的是文藝批評家，是不是？

那當然，因為我們這一次的談話是根據前一次來的，而前一次談的就是關於文藝批評家的事；說些什麼他們因野心大，氣量小，妬意深，容量淺，個人的關心強……等生出來的眼屎……

對了對了，你還記得嗎，很好。那麼，讓這樣的眼屎掃乾淨罷！這就是想當一位「好」批評家的起碼條件，你當然也要曉得才對囉。

那當然；不過，是這樣簡單的嗎，你所謂的「好」？

誰又說是這樣簡單的呢？你總太性急不行。我不是說那只是起碼條件嗎？那麼，當然是還有許多條件的了。然而，我想那許多條件你也應該早就曉得才對。譬如說，布爾批評家的大多數，或許也可以說是全部罷，是只注意文學底技巧，看重對於作品的個人底印象，而忽略文學的社會性，蔑視作品所反映的客觀底現實的真實性的。像這種批評家你當然不能認他是「好」的罷？那麼怎樣才好呢，明白了。一個「好」的批評家，不應該只注意文學底技巧，不應該從個人的印象做出發點，而應該也看重文學的內容，把文學的社會性當爲一個重要的問題，站在正確的立場上（這個立場恕不必註釋了罷），就作品所反映的客觀底現實的真實性來批判它，解剖它，給它一個估價。爲此，他得有正確的世界觀，用謙遜和極大的努力來認識自然及生活的現象，充分地把握着客觀底現實的真實才可。此外，關於藝術史他還須有極廣博的知識才行……

這樣說起來，當一個批評家要比當一個作家難了……

也可以這樣說，因為一位批評家，要比作家知道多些才好，最少作家所知道的事，批評家是不能不知道的。批評家的含義，據我想，「指導作家」也是其中之一，如果比作家知道得少，怎麼行呢。

這樣說，批評家要比作家貴重了；難怪許多批評家要驕傲，有的簡直氣餒萬丈，真令人……

唔，這一點就難說。據我看來，批評家和作家是兩物一事；你能夠說茶壺和茶杯哪個貴重些嗎？各有各的才能和作用。不，不，這個比喻不大確切；倒不如說，作家像煎茶的人，批評家像品茶的人。品茶的人當然要認識所有的茶葉，知道許多關於茶的知識才行，同時還得有健全的味覺，高尚的趣味。煎茶的人雖然不一定要認識所有的茶種及其他的知識——譬如茶的發達史等，然而他却非有煎茶的技術不可；這技術，品茶人是未必曉得的。譬如怎樣的茶葉應該用怎樣的茶壺；怎樣的茶壺應該放若茶葉，又怎樣放法；開水應該讓它滾到什麼程度；泡時應該用什麼手勢，急慢如何；

在未泡以前應該如何注意茶壺的溫度等：在只慣於漱口動鼻子品茶的人，是遠不及親自動手實踐泡茶過程的煎茶人知道得清楚精細的。煎茶人大都是也可以來品一品茶，有的就是很好的品茶人；而品茶人有時候却會連怎樣燒開水都不懂叫他來泡一壺茶，或許不但要糟蹋茶葉，甚至至於要把自己的手燙壞，把茶壺打破哩。所以一個「好」的品茶人，有時候還必需虛心地從煎茶人那裏學習許多他所不懂得的东西。像這樣，你說，品茶人貴重些還是煎茶人貴重些？在我，我是取煎茶人而不取品茶人的。因為即使沒有品茶人來指點議論，我們也有相當的味覺來辨別茶的好壞，接受茶給與我們的益處和滋味，但如果沒有了煎茶人，我們便只好喝白開水了。不錯，一個好的批評家非比一個好的作家懂得多不可，因為他的意義在乎不甚重要的自己鑑賞之外，還在乎指導作家，同時指導讀者這兩個重要的作用上。然而，不能因此就說批評家比作家要高一層，可以站在作家的頭上，踏着粗暴或愚蠢的闊步，而傲慢地胡七八道，像你前次說過的那位「批評家」一樣，連不看清別人的文章便以輕佻的口吻來取笑對象了。

。一個批評家，像我們前次談過那樣，如果患着傲慢的症狀，他的前途是暗淡的。有前途的批評家，不但要像一個好的品茶人，有時候必需虛心地從作家那裏學習許多自己不懂得的東西，而且對作家的態度要始終像對好兄弟那麼親切，沒有偏見私嫌，掙脫宗派主義的鐵箝，又能夠不離開正確的原則底立場來批評他，援助他，促進他的活動。如果要說批評家可貴。不也就正在這一點麼？他不應該對作家傲慢，倒應該虛心坦懷地跟作家一道學習，前進，從而發生指導作用，來充實他對於作家的意義哩。

唔，聽了你這一大堆話，你所謂的「好」批評家是怎樣的一個，我大略可以領教了；可是你的話却已經離題一萬八千里！由什麼「批評底良心」而「批評家的手」，由這「手」而……現在就請快說這「手」罷。

你還是這麼性急。當然，要說明一樣東西，最好是能夠來一個定義，而且這定義越簡單就越好越可貴。可是事實上却不會是這麼簡單。有許多事物，簡直就不容立下一什麼死板板的定義；只有在極複雜極瑣碎甚至極凡庸的談論中間，你才能夠正確地認

識它的真相。還有一層……

哦哦！你說話總喜歡這樣拖泥帶水，囉哩囉嗦——

好的好的，總算是我拖泥帶水。不是你性急；我就說罷，很簡單，就是一位好的批評家有兩隻手：一隻的作用是「握」；另一隻，是「牽」。

「握」？「牽」？

對了。「握」是表示歡迎；「牽」是帶着走的意思。這還不簡單明白嗎？

這卻太簡單了，我可不大明白！

可見還是不能夠太性急；還是讓我拖點泥罷。我先問你，一位「好」批評家的內容你清楚了沒有？

清楚了，可以說是。

好，那麼是說，一位具有你所清楚了的内容的好批評家，他有着他所屬的「羣」，有着「正確的立場」，這些括弧內的字眼不必註釋罷？

不必：你說下去好了。

好；那麼，這樣的一位好批評家，就站在正確的原則底立場上替他的羣活動起來了。他的活動，是以眼睛開始的……對了，你該不會忘記這眼睛是怎樣的一副罷？

不會忘記，是一副掃淨眼屎的眼睛；你不要再問我好了、直捷地說下去罷。

唔；他開始看。他的前面有無數的作家——前進的，開倒車的，吊在半空中的，……等等；有應着這種種作家產生出來的種種作品——詩歌，戲曲，小說，散文，速寫，以及隨筆隨感短評之類，名目繁多，算也算不清。這樣被摔在所謂『萬花撩亂』的文藝叢中的批評家，他應該怎樣選批評判取捨呢？他應該根據自己即他所屬的『羣』的立場，看清對象，棄毒草，取好花。好，這裏請你注意聽呵：當他每次發見即使是一篇小品短評，只要那是進步的，正確的，有客觀的現實的真實性的，而且有相當的藝術底成就的，他便每次感到滿足，歡喜；又當他每次發見一位傾向不錯的作家，即使還像乳燕黃着口那麼幼稚，他也每次要感到『非伸出一隻手去握他，歡迎他加入

自己的隊伍裏來不可的』滿足，歡喜。像這種滿足感，歡喜之情，在一個小布根性未除，多狐疑，而且被宗派主義的鐵筭夾住的批評家，是不會發生的；只有掃淨眼屎而且具有如你所知道了的內容的批評家才會發生。這種滿足感，歡喜之情，便稱做『批評底良心』，好，現在你的疑問得到解釋了罷？

唔唔，可以說。『握』的手是什麼意思，『批評底良心』是什麼我全都明白了。但還是一只手呢！『牽』呢？這怎樣講？

你既然明白『握』，『牽』的意義應該可以推想得到才對呀。簡單地說，就是指導作家前進。特別要時時刻刻注視他伸手握過的作家的步調，以同志底態度，以熱心和感激，來具體地批判他的創作實踐，分析作品中的矛盾，放大作品中的優點，使他自覺，且給與具體底援助，促他前進，完成：這就是『牽』的手了。一個批評家如沒有這隻『牽』的手，而單有『握』的手。他可以說是還沒有盡着他應盡的任務的。

那麼，批評家的任務就是在這兩隻手了嗎？

對一個前進的作家，可以說是盡了的。但他還有對讀者，對一些吊在半空中，第三種及開倒車的各種作家的關係，所以他還有若干任務應盡。

這樣說，他在『握』『牽』這兩隻手之外，還得具有另外幾隻手才夠支配了；真不容易！難怪批評家這麼少。據我想，十全十美的批評家恐怕不會有的呢？

十全十美？世間有這樣的東西嗎？一位我們認為很好的批評家，他有時候也難免錯誤，得受別人的指摘批評。譬如說，他有時也會偶然因什麼火氣生點眼屎以致『認友做敵』或『認敵為友』，又有時會偶因什麼偏見私情而『瞎捧』或『抹殺』等……你應該曉得這句話：錯誤是跟着行為跑的，沒有錯誤只是沒有行為的死人才辦得到。問題在這裏：倒是一句古話所謂的『過勿憚改』。一位批評家能夠接受人家的批判，即使有時犯着錯誤，也不失為『好』的一個。如果是永遠要固執己見。持着『錯誤就讓它錯到底管它娘』的態度，俗語所謂『死鴨硬嘴巴』者，那才不可救藥，常要惹起許多無謂的糾紛。

唔，這倒說得不錯。現在我們話歸本題，請你說『好』批評家的另外幾隻手可以嗎？

可是可以的，但這幾隻手說來要更麻煩，我話說太多了，你也性急。讓下一次如何？

咳，你這個人真不行！我想你應該喫些補藥才對，怎麼說不上兩句話就疲懶了呢？那麼，哦，你剛才不是說一個壞的批評家有時候就只有一隻手嗎，現在就請你先說這隻手好了，只有一隻，該不麻煩罷？那是怎樣的……

那是一隻『打』的手。

『打』？

唔，只是一隻手，那是打，打，打！

這怎麼說？

啊，我真想休息一下，而且還有許多正經事情非做不可，請恕我罷，下次談。

真是……難道現在談的不是正經事嗎？那麼我就不多擾了，等下次……
好，聽話的小孩子，再會再會。

一九三六，四 二五。

八 文學的國防動員

或許有許多讀者對於中國目前的現實情勢還有不大清楚的地方罷，爲要使讀者更深更具體地認識它，我想引用艾思奇先生在文學界第一卷第二期發表的「新的形勢和文學的任務」中的一段文章，介紹給讀者諸君；因爲在因「國防文學」和「民族革命戰爭的大衆文學」這兩個口號的論爭而誘導出來的許多關於中國目前的現實情勢的分析，艾思奇先生的這一段文章，我認爲是說得最具體，扼要，而且最明瞭的。現在抄錄如下：

第一敵人是集中一切軍事，外交，經濟，文化各方面力量來對中國作全面的侵略，侵略的魔手幾乎沒有一個角落裏不伸張到，也就是幾乎沒有一個角落裏的中國人不

感到侵略的威脅。

第二，駐軍的增加，走私的擴大，以及其他新的毒辣的侵略方式，使那些甚至於想做漢奸或想做王道順民過太平日子的人也感到了威脅，使許許多多的階層的人都漸漸地感到抗爭的需要。

第三，因為敵人的侵略已經到了要全滅中國的地步，在全國各黨派各階層的前面顯現成一個最危險的大敵，不先克服了這個大敵，大家都要同歸於盡。因此，除了極少數甘心做漢奸的人以外，相互間的紛爭，都覺得要設法緩和下來，共同聯合一致，對付最大的敵人。這就是抗敵聯合戰線發生的基礎，也是新形勢中最重要東西。

中國的整個文學運動，和其他諸分野的民族解放運動一樣，採取了聯合戰線的方針，正是根據上述這個客觀現實情勢；而「國防文學」這口號，就是適應這一新運動方針產生出來，藉以號召各黨派各階層的文藝家來參加作戰的。（請讀者參照文學界第一卷第三號的拙作「看了兩個特輯以後」）

最近茅盾先生在生活星期刊的「再說幾句」一篇文章中，說：「……應當是一切作家在國防的旗幟下聯合起來，而不是在國防文學的旗幟下聯合起來」。魯迅先生在作家八月號的「答徐懋庸並關於抗日統一戰線問題」一文中，也說過：「……應當說作家在抗日的旗幟或者「國防」的旗幟之下聯合起來，不能說作家在「國防文學」的口號下聯合起來……」這樣的話。

他們的理由是：「因為有些作者不寫「國防為主題」的作品，仍可從各方面來參加抗日的聯合戰線……」（魯語）：『我們不能設想凡有愛國熱情而願聯合起來的作家一定也有合於「國防文學」的生活經驗，我們同樣不能設想凡有愛國熱情的作家一定有免取這種生活經驗的環境上的自由；我們也不能設想有了那樣生活經驗的作家一定就自覺他的題材已經達到成熟而能產生創作的境地……』（茅語，見光明第一卷五號給青年作家的公開信）。

茅魯兩位先生的這種見解是不錯的，因為在目前這樣嚴重的現實情勢之下，凡是

不願意當亡國奴和漢奸的中國人，都應該而且不得不在抗日或國防的旗幟下聯合起來，向同一的目標——民族解放的大道上走着前進；作爲一個中國人的作家，當然也不能例外，應該而且不得不在這個統一的旗幟之下，和其他的中國人：如商人，士兵，學生，工人，農民以及其他的各種人等聯合起來，手挽着手，共同奮鬥下去，誰說作家除開寫作國防文學之外，不能參加其他的抗日救國工作呢？作家既可以參加「抵制日貨」、「提倡國貨」或「緝私」的運動，也可以像茅盾先生所說的那樣，是個要求和爭取愛國的言論自由的志士。作爲一個中國人的作家，在整個的民族解放運動的「抗日」或「國防」這個統一的旗幟之下聯合起來，從各方面來參加救國工作，是應當的，不錯的。

然而據我的意見，我們似乎有更進一步，在統一之中求差別，劃出和統一的整個民族解放運動的聯合戰線不衝突而各有差別的各部門的聯合戰線來，給與更適切更能夠發揮各部門的特性的各種口號的必要。譬如說，在商人這一部門：應該以「抵制日

貨」或「提倡國貨」這種口號來號召，使其遂行參加民族解放爭鬥的任務；在士兵這一部門，應該以「槍口向外」作為聯合戰線的口號，來表現其特殊的性質和任務；其他各部門都有各部門的特性，也應該有個最能夠代表和發揮其特性及作用的口號來號召才對；作家這部門，當然也不能例外。作家是以筆墨為武器，以寫作做事業的人，因此，我們應該給與一個和「抵制日貨」或「槍口向外」這些不同，而能夠適切地表現其特性和效用的口號把他們。

只記着統一而把差別忘掉，只記着差別而把統一忘掉，同樣是錯誤的。因此，據我的意見，應當是一切作家在抗日或國防的旗幟之下和一切的中國人聯合起來，而作家們本身應當在國防文學的旗幟之下聯合起來的。換句話說，就是當作中國人的作家，應該在抗日或國防的旗幟下聯合起來；當作作家的中國人，應該在國防文學的旗幟下聯合起來。前者是着重中國人一般，後者是着重作家的特性，而兩者並不衝突。我們得理解差別中的統一，同時也得理解統一中的差別，然後，能夠使各部門在統一的

「目標——民族解放——」之下最有效地發揮其特性及作用。茅魯二位先生主張一切作家只應當在抗日或國防的旗幟下聯合起來，想來或許是爲着要避免「口號之爭」，所以索性不提什麼「民族革命戰爭的大衆文學」和「國防文學」這兩個口號來作文學界的聯合旗幟，而加以討論孰是孰非了的罷。然而這似乎有點因噎廢食之嫌了。因爲無論如何，適應文學界聯合戰線的旗幟是需要的；而「口號之爭」，也並不是什麼「爭正統的內戰」，更不是什麼「安內攘外的政策」，那個對些，那個適合聯合戰線些，就用那個算了，不是很簡單嗎？若說爲「是非」爭論，因而自然形成兩種意見還未能一致而終有可能融合起來的「羣」，便目之爲「宗派主義」而加以排斥，那麼天下事將無往而非宗派主義，什麼都不必談，聯合戰線也不必聯合了；因爲在聯合戰線還未完全聯合成功以前，多少總有點「是非」值得大家自由討論商量呵。當然，若是在討論的時候，滑開正面的論點，脫線到了「個人攻擊」的泥沼裏去，或是牽連到一些不必再談起的故事，利用個人或團體過去的一些錯誤來打擊個人或團體，使牠或在羣衆

的面前失掉信用，是極不該的。因為這種態度，對於所謂「革命」總是有害。對於被打擊的個人或團體也不會發生什麼教育底作用。這種態度我們應該排斥；至於對那些老老實實，誠心誠意在爲「是非」爭辯，爲聯合戰線的利益商討的議論，我們不但不應該阻擋，而且應該促它迅速地發展下去，使問題得早日解決，是非明白，糾紛冰釋才對。

但實際上，「國防文學」和「民族革命戰爭的大衆文學」這兩個口號之爭，現在也無再發展下去的必要了。第一，因爲國防「文學」和其他的「國防戲劇」，「國防音樂」，「國防電影」……等一樣，已經得到廣大的羣衆的擁護，在各地引起了反應，儼然存在着；第二，因爲兩口號之爭似乎已經脫線地發展到個人攻擊的泥沼裏去了，若不加糾正就讓它這樣一直發展下去，恐怕結果問題只會越加糾紛起來，大家跑進牛角尖裏去打架的罷。茅盾先生在「再說幾句」這篇文章裏，有一段話說得最對：他說：「……因爲廣大讀者及大多數作者所要求的，是真切反映現實的好的作品和切實

講到創作上具體問題的好議論；死扭住兩個口號作論爭，在廣大的讀者看來只會感到這是兩派人在爭「正統」。

不錯，現在是不應該再扭住兩個口號爭執下去了。勇敢地在真理的面前低頭和勇敢地爲真理奮鬥，是同樣值得我們讚美的志士。我們應該捐除私見私嫌，毀滅個人主義，大大小小，手攙着手，爲民族解放，爲抗日救國，爲國防的文學，總動員起來！因此，我希望中國一切非漢奸的文藝理論家，迅速地把國防的文藝理論建設起來；一切非漢奸的作家，努力給我們多多產生一些國防的文藝作品來！

最後是茅盾先生擬定的：

救國目標大家一致

文藝言論彼此自由

這一對文藝家聯合陣營的大門上的門聯，我也贊成；但這裏的所謂自由，我想應該相當給與解釋，就是不能自由到把文藝家聯合陣營的意義和效用忘記。如果一位作

家跑進文藝聯合陣營裏來，自由到只要講情詩寫法，或甚至自由到勸別人不要寫國防的文學，那怎麼行？因此，我也想到「虎頭牌」這個不大好聽的傢伙來了。據我的意見，在強調一個「存在」的意義及其效用，「虎頭牌」也是需要的。

然而這好像是多餘的話了。我希望以後一切的文藝家，像茅盾先生所指示那樣，多講些創作上具體問題的好議論！

一九三六，八，三一。

九 『惜字紙』兩篇

這兩篇『雜感』或『隨筆』之類的東西，本來在寫的當時就都是準備發表的；可是因若干顧忌終於留到今日。現在時過境遷，當然發表了它是沒有什麼不可以的了罷？

實在是好幾次想把它們丟到字紙籠中去，然而總覺得有點可惜，又覺得並沒有說錯了什麼話，而且有些話現在還可以適用，便救下來了。

譬如說，現在還有人在那裏說文藝家協會是某某一兩個人包辦的，這是真的嗎？

又譬如說，放棄了清一色的溜糊夢是對的，但一反撥，十張把天九牌混在雀牌中打也可以和，却又錯了。所謂左傾關門主義——右傾機會主義，大概就是這樣亂罷？

以上算是『附註』，請看下面的正文。

幾句閑話

上午到一位朋友的家裏去，帶一本小冊子給他，他正在趕譯一篇東西，我怕耽擱了他的工夫，沒有談幾句話便告別了。

獨自慢慢跑回來，天氣很好，太陽和暖得帶點刺人皮膚的熱氣了；我覺得好像穿着衣服在洗土耳其蒸氣浴一樣，真有點難受。我邊跑路邊想事，特別把脚步放慢，不敢跑快，然而等我回到寓所時，還是臭汗滿身，非換衫褲不可了。和對於人情世態的炎涼一樣，對於天氣的冷暖，我也是鈍感的；我今天還穿着羊毛衣出門呵！

我邊跑邊想，想剛才朋友說的一句簡單的話，大意如下：

「一個人如果沒有大公無私的精神，像私嫌私怨這樣個人底感情，便常要在對那應該協力擁護的團體的態度上反應出來。」

我想這位朋友很可能當一位批評家，因為他有能力分析在平常人像我者看起來覺

得極糾紛的現實問題，同時有能力洞察現實問題糾紛的癥結，用極扼要概括的一言兩語來道破它。

我們剛才只是略談了文藝家協會的問題的。這一個頗有意義的協會之難產，受毀謗，最大的原因或許就在上述這一句簡單的話骨裏。

下午寫文章，題爲「從詩的特殊性說起」。準備給「自修雜誌」第二期的。但只寫了一點點，就擱筆；因爲有位朋友來找我。

又談到文藝家協會的事情來了：

朋友說：「照這樣看起來，前途是很可悲觀的了」。

「那也未必」。我說：「像你剛才所說的那樣，一個比較大規模的團體，絕不是一兩位野心家的妄想可以憑空創造出來，同時也絕不是一兩位野心家的搗蛋所能夠破壞的。它的生，死，夭折或長壽，主要還是時代的要求，社會的必要……」

「你的看法太機械了。人的努力，健全等，便不成問題了嗎？」

「我並不否認人的問題。根本一個團體就是人的集會。但是人是最複雜的一種生物，希望他們的努力一樣，健全性 *Kanjalang* 100% 是不是在做夢？在某階段上的某一個目標之下，他們同感了、集合了，他們便會或多或少地爲着那目標努力，不會爲害。到了時代的要求（社會底必要）超越那目標的時候，保守的分子要成爲阻力或甚至起反作用，就讓他分離好了，這沒有辦法。然而我們不要忘記：人，除開和歷史的前進背道而馳的沒落階層的人以外，快慢總在跟着時代的要求前進的，所以大可不必悲觀。……」但是不說這些算了罷。這些常識以下的話你比我明白，我真是在對耶穌念聖經了！我們還是出去散散步。

於是，和朋友出去散步了。散步一會兒，我辭別朋友又回來：這是我一個狡猾的交際方法，說起來實在有點對朋友不住的。當我正在做什麼事，朋友來了，覺得似乎要耽擱我的許多時間在閑談裏的時候，我便拖朋友散步去。

回來提起筆想繼續寫文章，但怎樣也寫不下去了。沒有辦法，只好看書。

晚上，文章還是寫不順手，煩燥得很，勉強寫了幾句，不行；塗了，又寫，又不行，……：

幾天以來幾乎每晚都到天亮才睡着，就早一點睡罷，希望今晚沒有臭虫咬我。

清一色與滿糊

打麻雀希望自己 and 牌，和牌希望滿糊，滿糊希望是清一色的；這是人的常情。

會打麻雀的人，他曉得清一色難打，難和，和也不一定會滿糊，要滿糊，臭一色是也可能的。譬如白板開槓，紅中暗槓三筒坎，一筒碰，單吊南風，這麼一和，雖然臭一色，滿糊却是定了的。

打麻雀，手手想做清一色，這人一定是失敗；非滿糊不和，一定輸個精光。

萬子，索子，筒子，不妨讓它們同在一手；不必要的零張打出去，和手裏的牌有關聯的張吸收進來，只要能和，是應該和下去的；這是打麻雀起碼的常識。

手手挺着頸子要打清一色的筒子，紅中對拆出去，孤另的一筒留下來，三萬坎也不惜犧牲；打法如此硬固然硬得漂亮，可是你只好紅着臉看人家和牌，甚至紅中拆出去會給人家碰了和滿糊也說不定。

當然，可以打清一色的時候，是不妨打的；甚至有時爲着清一色而且滿糊的希望，白板對也好犧牲打出去。一句話，要估量「主觀力量」和「客觀情勢」來決定你的打法，不能夠呆板。

最近中國文壇有文藝協會的組織，凡認這一組織的根據及目的爲正確的作家，我想應該是都要擁護它的。可是事實上却不然，有一小部份的作家，雖然贊成它的目的，也承認它的根據，但對它却不但取袖手旁觀的態度，而且在那裏歧視，取笑，甚至在暗中反對。

我很想明白這一部份作家反對它的理由，但似乎是「天機不可洩漏」或「什麼」的，正當的理由一點聽不到，所聽到的不是「撒嬌」的話，便是不成理由的理由——

「臭一色不行」！這麼一句。

昨天有位朋友送來一本第二期的「文學青年」，我首先看「文藝座談」一欄，裏頭有這樣的話：「……他們反對的理由……第一，他們以為作家協會是組織不起來的，因為作家們的感情都來得特別豐富，意見不容易一致。……」

我不曉得這話是真的不是。如果是真的，那簡直是在發瘋。因為那不但是說臭一色不行，要清一色，而且是在要求十三張牌張張麻子——九筒的綽號——了！有這樣的牌嗎，天下？

中國的作家，我們可以大胆地說一句：都是以多狐疑，多意見而且容易動搖為其特徵的小布智識階級出身的；他們的世界觀及藝術觀絕對不會完全相同。不，即使是有着同一階級的基礎的作家們——譬如清一色的普羅出身的作家們罷，他們的同一世界觀也有着深淺出入之差，他們的藝術觀，技術，創作方法等，也有可能或必然地不同，未能一致。

主要是在我們所提出的最大目標。在這最大目標之下能夠一致的話，其他細節盡可商量。而且也正因為意見不容易一致，才有組織的必要；如果十三張牌張張是瘋子，不但是天下的奇觀，而且是「天下太平」，還費心打什麼牌！

十 關於劇作法的問答

你是個研究戲劇的人，應該曉得戲曲怎樣作法罷？我常常有寫作戲曲的慾望，可是寫作方法一點也不懂得，想來請教請教。

豈敢豈敢，我不過是個戲劇愛好者罷了，雖然自己也曾寫過幾個戲曲，但老實說，什麼作法不作法，我是不曉得的。世間雖然也有不少關於劇作法的書，然而我對於他們都沒有深加研究的興趣。我以為『什麼什麼作法』這一類的書對於一個作家的幫助很少。無論你怎樣把創作理論研究得非常明白，如果你沒有創作的天資，要創作一個優秀的作品來恐怕也是很難的罷！許多優秀的創作理論家不能創作，就是這個道理。

照你這樣說，一般的創作理論和創作實踐簡直沒有什麼關係的樣子。換句話說，創作理論簡直是無用的長物了。

那也不能一概而論。如果那創作理論是由一種什麼先驗底概念出發，想揭出一個什麼法則來規範創作實踐的，那它便可說是無用的長物；因為藝術作品的創作實踐，和其他的人類的活動圈一樣，也跟着歷史的進展而變化，因時代的不同而採取各樣表現形式；藝術的本質，和其他的事物一樣，根本就是個流動底存在呵。然而如果那創作理論是經驗底研究的結果，就是說，如果是和其他的科學一樣，由研究事實，由研究創作實踐所得到的結果，那自當別論了。因為這種歸納底創作理論，沒有絕對的規範力，不但不會束縛創作實踐自由的發展，而且多少能夠呈示一些在創作實踐上應該知道的軌道。

那麼，想作戲曲，研究這種歸納底創作理論是必要的了。關於戲劇的這種理論書籍，你可以介紹給我幾本嗎？

可是可以的，不過我知道得很少。譬如英國著名的劇評家 Ashley Dukes 的 ('J) rama'，又如 William Archer 的 'Play Making'，美國的演劇學者 Clayton Hamilton 的 'Problems of Play Writing' 這些，都值得介紹。然而，我以為如果想當一個劇作家，與其研究這些什麼演劇論，劇作法的書，倒不如多看看些實例——劇本。因為在作品的具體底多角底鑑賞裏，將使你得到一些在片底創作理論中絕對得不到的東西。而且作品的鑑賞，會刺戟你的創作慾，使你實踐創作起來，由是你便會自己積存創作的經驗，慢慢地曉得怎樣寫作才能夠最有效地把自己想表現的東西裝入戲曲這個文學的一形式裏了。

那麼，應該看些什麼作品呢？我們中國的演劇活動非常落伍，寫作戲曲的人也少，在一些文藝雜誌上雖偶然也有一兩篇出現，但據我看來：……唔，說句不客氣的話，總覺得不像樣，常常要令人起雞皮疙瘩的。像前兩期文學上李某的什麼他們的兄弟——題目大概是這樣罷，都忘記了；那是寫一二八的事情的。題材算合時宜，可是寫

得那麼一團糟，許多劇情的發展簡直不合理。又像新近文學叢報上陳某的什麼夜雨，那簡直在開玩笑……

哦，哦，你似乎看得太容易了！你覺得不滿的這兩位劇作者，若是他們的作品要使你看了起雞皮疙瘩的話，那他們的失敗也就正因為把劇作看得太容易了的緣故。高爾基說：『製作小說，戲曲或其他的文學底作品，是一樁精密而困難的工作；首先的條件，就需要長時期來觀察生活現象，蒐集事實，研究語言』。又說：『戲劇是最難的文學形式！……』你想，是那麼容易的事嗎？一個劇作者，寫小說寫詩的也一樣，如果像高爾基所說的這種先決條件都沒有做到的話，那他所產生的作品，不令人看了起雞皮疙瘩就奇怪了。觀察不正確，或許你會把道地的漢奸寫成民族的英雄；蒐集事實不周到，或許你會捉住象鼻便以爲象身像蛇；用語不豐富，難免有時你會咕哩咕巴說不出或說得牛頭不對馬嘴。上面說過，單靠創作理論而沒有創作天資的人，不會產生優秀的作品，但單靠一點創作天資而沒有修養，也絕不會產生優秀的作品。這裏所

謂的修養，當然研究理論，涉獵批評，翻閱名作等也包含在內，但主要的却是指在實生活上學這一個點。坐在亭子間裏不但寫不出傑作而且寫不出東西這句話，已成為一般作家的常識，這裏想也不必多說了。然而偏還有一部分的作家自以為是『秀才』，能夠不出門而知天下事，不肯和現實生活接觸，狂妄自大，只憑着自己一點天資，用推想，臆測來判斷現實，於是創作，一篇又一篇；這樣，能夠產生不令人看了頭痛的作品，當然是很奇蹟的……哦，話似乎說開了；你剛才問應該看些什麼作品嗎？對了，在目前我們的劇壇這樣貧弱的時候，想看到一些好劇本，當然只好在舶來品中選擇了。歐美的戲曲，我們翻譯過來的也不少，大都是名作，很可以看看，雖然不曉得譯得好不好；但好在你懂得外國文，最好你是看原文，至於看哪些作品，這裏舉也不勝舉，自己選擇好了。從大體上說，看古典的作品不若看比較近代的來得親切實在些。

像易卜生、John Galsworthy、蕭伯納、John Millington Synge、瑞典的作家 August Strindberg、德國的 Hauptmann, Sudermann, Max Halbe 等的作品，又雖

然寫得並不多的高爾基，柴訶夫的戲曲，都可以看看。但這裏應該注意的，是你不要單想從這些劇作家的作品裏發見什麼創作的法則：還應該注意這樣劇作家的創作態度及包含在他們的作品裏的意義。

照這樣說起來，想學得劇作方法，最好是從前人的一些作品裏去探求了嗎？

不，不；最好是『到劇場去』。看作品却在其次。因為戲曲和其他的文學作品不同。其他的文學作品，譬如小說詩歌等，只要寫出來，排成鉛字，印在紙張上便得了；但戲曲在經過這些手續之後，還有個頂重要的工事在後面，那就是上演。這上演是要離開作者的手，由別人的手，由導演及演員等的努力合作在舞台上表現出來的。寫作戲曲，除開像寫作其他的文學作品一樣需要一般的修養以外，還須受着舞台這個難關的限制。在劇本上以為表現得非常明顯的地方，一搬到舞台上來，有時候會演得非常朦朧，反之，以為寫得不大明顯的地方，有時候在舞台上却表現得非常凸出醒目。因此，一個在寫劇本的人，是時時刻刻牢記着舞台的。高爾基說戲劇是最難的文學形

式，許多作者以為寫小說容易寫戲曲難，當然有種種的原因，但最大的原因恐怕就在乎不易通過舞台這個難關的罷。戲劇可以說是由舞台技術表現的藝術，離開舞台沒有戲劇可說。而戲曲，不過是完成劇藝術的一個最初的，準備的根本工作罷了。當然，這根本工作做得不好，在舞台上決不會成功；但有許多在書面上看來非常優秀的戲曲。搬上舞台却不一定成功。總一句說，想當一個劇作者，最好的學習方法是到劇場去看大戲曲家的傑作，細心觀察劇本的內容，同時仔細地觀察在舞台上隱現着的技巧，效果，及一切的機械底裝置和結構。這樣，你在劇本上看來似乎不堪注意的一些瑣屑科白在這時你便會發見那裏面是埋藏着作者的若干精密的注意和深刻的用心了。所以在修養上，熟讀十遍的戲曲，不若看一次實際的演出來得有效果。偉大的戲曲家，沒有一個不深知舞台的技術。劇場是一般大眾的大學校，同時是有志於劇作者的研究院。若單單在熟讀作品，涉臆批評理論，研究大作家，翻閱演劇史這上面下功夫，而忽略了觀劇這一修養，壞則造成一個書獃子，好則成爲一個劇學者或劇評家，但想成一

個劇作家却是容易呵。

啊，聽你這樣說，那我就只好放棄寫作戲曲的慾望了！根本中國就沒有劇場，我們沒有這種研究院的幸福！

哦，那你又太過悲觀了。當然，在目前這個百孔千瘡，行將破爛的中國舊社會裏，莫說這種研究院，就連安枕飽腹的地方都沒有哩。然而事物永遠在演變中。一切要腐朽，破爛，死滅；要萌芽，伸展，新生。中國新文化運動的歷史，可以說剛才在寫開卷的第一頁，想獻身於這一活動圈的人，不待說要遭遇着種種的困難，阻礙，壓迫，可是工作的進行却不會因此而停止，它還是不斷地在發展，不過有時難免要顯得緩慢，取着彎曲的路線罷了。不是嗎，我們現在雖然沒有什麼完備的劇場來作我們的研究院，前進的話劇運動雖然要時時遭受種種的壓迫，但一般不肯落後的具有這一時代的代表底時代精神的話劇運動家，還不是在幹，在極端困難的環境裏使這運動組織化，讓我們有時也可以發見一些進步的非職業的劇團，得到觀賞比較進步的演出嗎？據

我的意見，你如果想當一個劇作者，照目前的情形，最好還是參加什麼前進的劇團，和他們一道工作，研究，在實際的經驗中學習去，困難當然是困難的，或許有時要嘗到失敗的苦味；但在困難的經驗及苦痛的失敗中，你將慢慢地捫到正確的門徑，得到在書本上絕不能教授給你的成果。

唔，唔，這的確是一種辦法，我可以接受你的勸告；還有什麼應該注意的地方嗎？

當然有，很多，一時也說不完，不過在這裏應該特別提到的，是「觀衆」這個麻煩的對象。離開觀衆，你能夠想像什麼戲劇嗎？法國的演劇學者 Francisque Sarcey 說：『在戲劇這個語言中，是含有觀衆的意義的……』又如美國的演劇學者 Brentler Mathews 說：『沒有背景，沒有服裝，不。即使連舞台腳光等都沒有，演劇還可以存在；只有觀衆却是萬萬缺少的』。由此，我們可以曉得觀衆對於演劇是怎樣重要的一個成分了。所以當你在寫作戲曲的時候，你不要忘記舞台，同時也不要忘記觀衆

才好。『在觀衆的面前出演』這個事實，是劇藝術一個重要的特徵，也是劇作上一個重要的制約。再借英國著名的劇評家 Ashley Dukes 有一句話：『劇作品是成立在劇作家和觀客兩者之間的集團底共鳴之上的』。總一句說，你的戲曲不能離開觀衆。

哦，原來如此。那麼，我們寫作戲曲的是應該迎合觀衆的了。

對了，我忘記附帶說明一聲：這一點是頂重要的地方。你說應該迎合觀衆的嗎？不，完全不。不幸的很，一般的觀衆，比着作家批評家自不待說，就比着當時代的劇壇的發展，也常常是落伍很多的。以這樣的觀衆做對象而想寫作戲曲的人，最重要的是不能有取媚於他們的態度，反之，應該有教導他們提高他們的用意和勇氣才好。劇作者始終不該忘記的並不是一般觀衆，或世間的趣味在要求什麼，喜歡看些什麼，而是怎樣把自己根據進步的世界觀所要表現的東西，寫成容易理解而且有趣味地呈給觀衆的。一個劇作者如果有取媚於觀衆的態度，那他便成爲商業主義，即所謂生意眼的奴隸，而失却他本身應有的價值了。

唔，你這些話都說得有道理，我誠意地接受了。可是覺得有個遺憾：就是我的本意是想來請教一些劇作的具體底方法，而你却汎汎地只說明了一些抽象的道理，叫我應該怎樣自己去學習，應該注意些什麼修養。難道沒有什麼具體的創作方法指示我嗎？

藝術沒有絕對的創作方法：這句話你應該要記清楚。當然，我剛才對你說的只是一個大概，主要的提示罷了。要說更詳細點，具體點，根據過去許多戲劇學者或作家所研究或實踐的結果，譬如戲劇的本質，劇本的構成，討論主題的選擇，戲劇性與非戲劇性，緊張與鬆放，頂點，劇情發展的必然和暗合，性格描寫與心理描寫，暗示……等，能詳細地加以說明研究，對於劇作上當然有不小的幫助，可也只是幫助而已，若想從這些討論上面獲得一種確定的創作方法，那我就不能領教了。

對的對的，那麼就請教請教了。先說戲劇的本質如何？

對不住，這些讓以後有機會再談好了。我近幾天來牙齒有點痛，說話不大舒服。

那麼以後再談，失陪了。
再會再會。

十一 從詩的特殊性談起

『詩者志之所之也，在心爲志，發言爲詩……』這是解釋詩的含義一句極籠統的古話；這樣的詩，可以包括小說，戲曲，散文……等的各種文學樣式在內，可以說是廣義的詩。

這裏想談的，是當爲文學的一個特殊樣式的詩；就是說：和小說戲曲……等的文學樣式有區別的另一樣式。卽所謂狹義的詩。

那末，所謂狹義的詩是怎樣講的呢？它的特殊性如何？

『有韻者謂之詩，無韻者謂之文。』這也是一句古老的話，想說明詩的特殊性的。然而詩的特殊性果在這個「韻」嗎？不。這個韻，只是音節上的一個小問題，不是

詩的特徵；無韻，也可以是詩，已成爲一種常識了。在封建社會，詩是以韻文寫的，而且有着極謹嚴的格式，如七言絕七言律等；但在現社會，寫詩便不一定要押韻了，而且取着非常自由的各種樣式。所以想以「韻」來說明詩的特殊性，在封建社會的詩或許可以適用，但在現社會的詩便不適當了。企圖從韻律或格式等來探尋詩的特殊性真像刻舟求劍。因爲詩的特殊性，根本就要因時代的不同而起變化。各時代有各時代的社會底要求（必要），這箇社會底要求（必要）正是決定詩的特殊機能的因素，而詩的特殊樣式便是決定於詩的特殊機能的。在原始社會，詩以「歌謠」的形態出現；在封建社會，詩以「韻律格式一定」的形態出現；在資本主義社會，詩便以「自由式」的形態出現了。這些，都有着它們的時代精神，社會底必要作背景。譬如說，在封建社會裏，詩人們爲着要表現貴族階級本身的尊嚴，爲着要抒寫他們的閑情逸致，發洩他們對於山水及風花雪月等自然界的盲目底讚美或感興，韻律謹嚴的五絕七律是頂適合的樣式罷；可是在新時代和舊時代正在交替中的動亂的現社會，這種樣式便不靈了，

它（現社會）必然地要求另一種或幾種適合於表現極端複雜的客觀現實和詩人本身的生活感情的樣式。所以，我們如果想知道詩的特殊性，應該把它當爲時代的要求（社會底必要）來研究它，若是根據文學史的材料，用任一時代的詩與別的文學樣式的各自的特殊性互相比較的方法來探求，那便要徒勞了。

那末，當爲「時代的要求」的目的的詩的特殊性是怎樣的呢？

是極顯然的：在這個苦難的動亂的時代，特別是在目前正在生死關頭掙扎着的我們中國社會底要求（必要）已經不許一切的詩人再躲在象牙塔裏喝夢幻的墨水了；它（社會）要求詩人在充滿矛盾和醜惡的現實裏生活，要求詩人知道社會的黑暗面和光明面，要求詩人注意政治問題及時事問題，要求詩人認識人類的仇敵和救星，要求詩人在做詩人之前先做一個具有時代的代表底精神而且在那推動歷史前進的實踐中鬥爭着的人，要求詩人站在進步的正確的觀點上，來深刻地把握極複雜的客觀現實，然後以一種比小說戲曲等的文學樣式更能夠直接搖撼讀者的情緒的緊縮的樣式（卽詩），

把這極複雜的客觀現實的精華或自己對它（客觀現實）所起的感情反映出來，登在雜誌上，報紙的副刊上，使讀者能夠朗讀它或甚至能夠被譜成歌使大眾唱它而得到應得的效果。因此，詩人不但被要求破棄封建時代遺留下來的殘殼去創造新的完美的容器，而且被要求採取新的酒來裝滿它（容器）。換一句話說，（一）把對於客觀現實的認識和反應，在情緒的本質底波浪中表現出來的，（二）比小說及其他的文學樣式適合於朗讀或可能譜成歌的，（三）在諸文學樣式中和內容和形式最被壓縮的，（四）用新的完美的容器來裝新的酒——客觀現實及詩人生活感情的精華——的：這便是當爲『時代的要求』的目前的詩的特殊性了。

詩的特殊性怎樣，我們大概可以明白了，那末，就進一步略談一談詩的任務罷。

文學是爲社會服務的，我們要這樣斷言。詩是文學的一樣式，當然不能例外，也是服務於社會的。上面所謂的「酒」，那並不是作爲詩人自己陶醉用的，而是奉獻社會；從社會進步的觀點上說起來帶有第一義性的東西。具體地說，譬如在快要做亡國

奴了的中國民族，在危機四伏的中國社會，在帝國主義已經握着我們的喉嚨不肯絲毫放鬆的現階段，我們的文藝家便要爲着反帝救亡而提出「國防文學」的口號，用實踐來替中國民族服務了。我們的詩人，也必然地要站在國防文學的旗幟下，以第一義的酒——以具體地反映大衆抗敵反帝反漢奸和爲民族解放而鬥爭的各種行動與情緒，或以暴露漢奸的狗尾巴及帝國主義的獠牙爲主要內容的詩——來興奮民衆，刺戟民衆，使整個民族警醒，曉得怎樣聯合統一戰線，來救自身的危亡。

我歌唱——

爲着民族：

我是一口大鐘！

向前衝鋒！

要用洪亮的聲響

我歌唱——

去喚醒沉迷中的大衆；

我具一支喇叭！

讓大家——

要用雄渾的音調，

爲着自己，

去整飭戰士們的步伐；

從詩的特殊性談起

八五

讓大家——

更加一致，

更加堅決：

向前廝殺！

我歌唱——

我是一架留聲機！

我憤怒了，我歡樂了，

但這並不是我，

乃是大衆自己！

在我的詩中：

沒有個人的哀樂，

祇有集體的情緒！

我歌唱——

我是一架播音器！

我要把真實的話語，

送到全中國去！

送到全世界去！

讓大家曉得：

敵人是多麼殘毒！

我們是多麼受氣！

我歌唱——

我是一隻海燕

要替被壓迫者

帶來暴風雨的信號！

我是一只烏鴉！

唱一支黑色的葬歌！

要替吮血動物們

這首詩歌並不是詩人任鈞個人的『我歌唱』或『詩的宣言』而是時代的呼聲，中國民族的要求！

日本有名的詩論家萩原朔太郎說，『……詩不以現實的認識爲目的，而只是在表現主觀底精神……，詩的世界屬於觀念界，空想界……，』而我們中國目前也還有一些詩人或詩論家在那裏絕望地喊着：『……表現自我罷！……詩不是爲人寫的！……一個真正的詩人永遠是絕對與純粹的追求者……我用武的場所正是那一無所有的空虛！……』真是一鼻孔出氣的話！前者我想是被美妙神祕的觀念論的迷湯灌到神經錯亂，想入非非了；後者我不知道爲什麼竟耳朵聾到聽不見中國民族在被帝國主義及漢奸們壓迫得九死一生中發出來的憤怒的呼聲。然而這不足悲觀，因爲這樣超時代非社會性的詩人或詩論家畢竟爲數極少，沒有多大繁殖力，必然地要在我們的面前漸漸地轉

從詩的特殊性談起

八七

向或消逝。

詩的特殊性及任務大體如上所說，我們再進一步的要求，就是想知道怎樣適用它的特殊性來實踐它的任務了；換一句話，就是詩應該怎樣作法。

詩，和其他的文學樣式一樣，也沒有什麼一定的創作法。一個詩人如果腦中有什麼創作法固定着的時候，那他所寫出來的詩將不是一個活的藝術品，而要成爲從一個呆板的模型印出來的死的小玩偶了。詩的內容和形式，應該是要依不斷地在發展着的社會底現實而發展下去的。因此，這裏想說的，並不是像什麼太極拳學習法那樣，教你應該怎樣去踏脚步，比手勢，搖頭擺腦；而只是企圖指示在詩作的過程中應該注意的幾點有利的條件或容易犯着的毛病罷了。

在詩作的過程中，最重要的是題材的選擇和怎樣處理題材這兩點。現在就將這兩點略加以解釋罷。

詩雖然和小說一樣，可以是「抒情」，也可以是「敘事」，但爲着它的特殊性，

取材應該有異於小說。譬如描寫巨大的階級底經驗，各種各樣的階級底性格，大規模的社會底動態，詩的能力便要比小說小得很多：像戰爭與和平，潰滅等，我想用詩的樣式是絕對寫不出來的。而且事實上詩人也沒有企圖用詩的樣式來描寫這種巨大的，複雜的社會底動態的必要；這一類的題材，自有小說這一恰當的樣式來容納它處理它。詩，應該在一些較小的客觀現實上找題材：譬如人生經驗的一斷片，社會動態的一角落，或一個時事問題，甚至一條牛，一根草，……等，正是詩人最好用武之地。『小鍋煮大鼎飯』，（我們家鄉的一句俗語）定弄得一團糟；『象過河喫卒』，是不懂得下棋的人才會犯着的一個越軌的錯誤。總一句話說，得根據詩的特殊性選題材；這是第一。

第二，和小說家的取題材一樣，詩人的題材，最好是在那不斷地發生着的社會底事實中，取其帶有第一義性者（從社會進步的觀點上說起來）這理由，在已經曉得詩的任務是什麼的人，是不必說明的了。然而，像前面說過的那樣，處在中國民族快要

被奴化了的現階段的我們的詩人，除開以其體地反映大眾抗敵反帝反漢奸和爲民族解放而鬥爭的各種行動與情緒，或以暴露漢奸的狗凡巴及帝國主義的獠牙爲主要內容的詩以外，便不應該採取另外的題材，歌咏別種客觀現實嗎？那也不然。我們的詩人，甚至有時也可以或可能像那些永遠在哈花月或讚美舞女咖啡的唯美派或什麼派的詩人一樣，來一下「咖啡的情調」，或「什麼舞女的笑靨」的；問題是在乎我們的觀點，在乎我們怎樣去歌咏或描寫它們。題材是無限的，我們可以自由採取；不過在處理我們所選擇的任何題材時，我們得保持着自己正確的觀點，去認識它，從中挖出種種的矛盾或真理來，不要反而被題材所制限迷惑了才好。我們不要像唯美派或什麼派的詩人那樣，只曉得沉醉在「舞女的笑靨」中；我們得從那笑靨裏認出現社會的真面目來，唱出舞女本身被壓抑的憤怒或憂鬱，絕望或狡猾來，把自己的情緒之波傳給讀者以得到應得的效果。總之，一個詩人的價值，主要的是依他在那時代的限制中接近客觀底真理的程度如何，依他把時代的現實反映到作品中來的程度如何而決定的，我們不

要忘記這話就對了；題材可以自由選擇，而最好取對於社會的進步歷史的進展帶有第一義性者——即最積極底肯定底題材。

其次是處理題材的問題，簡單說，就是怎樣寫。

像前面已經說過那樣，在文學諸樣式中，詩是內容形式最被壓縮的一樣式，所以詩作者如果在創作的過程中犯着錯誤，即使那錯誤是極細小的，也容易使他的作品成爲一支吹不響的喇叭或不爆發的炸彈。認識不足，過分主觀固然要誘致這種結果，而表現技術不好，也會滅殺許多效果的。現在且就寫作上頂應該注意的略述如下：

一，因爲詩在表現情緒比小說直接很多，也可以說詩人對於現實的認識及反應，在情緒的本質底波動中表現出的，便是詩；所以詩比小說更忌說理說教或大談其政治常識與主張。說理不但不能感動讀者，有時候還要令讀者全身冷半截或起雞皮疙瘩的。讀者不希望從詩人的口裏聽到哲理或政論，正像聽衆不想聽樂家的口裏聽樂典一樣。他們要聽哲理或說教乃至政論，他們曉得找聖經，找正確的社會科學書來得明瞭深

刻些。當然，世上決沒有無思想的詩人，但一個優秀的詩人要傳思想給讀者的時候，他曉得極力提防陷入概念的字紙叢中，努力以形象來表現它，令讀者的五官都感得着似的，現出色彩鮮豔的姿態來。這樣的詩才能夠搖撼讀者的情緒，得到它應得的效果。現在雖然還有些人在主張標語口號式的詩，說那在某階段上是可以起很大的作用的，當然，這不能夠否認；但我們是不是可以要求就直截了當地稱它爲「標語口號」，不要加上一個「詩」字呢？

二，不要把事實的細部描寫得太煩。有些小說的描寫事物太煩了，還要令讀者覺得厭倦，在內容形式都極端壓縮的詩，更不可能也不應該描寫得太細，詩人非有特殊的概括底表現能力不可。情緒波動的速度極迅速是詩的一特殊性，能夠很直捷地搖撼讀者的情緒是詩的特殊的機能。描寫過煩，無疑地要成爲詩的『累贅』，使它拖着腿跑不動，或甚至成爲詩的絕緣體，使它不能起電流的作用了。詩人，得用壓縮的力來表現詩的主題。

三，要強調音樂性。詩的音樂性當然不止於押腳韻。段落的節奏，字句間的起落抑揚等都是極重要的，但或許是我個人的偏見罷，我主張還是押腳韻好。因為這樣，更適合於朗讀。我不希望每首詩都成爲可唱可上譜的歌，但我希望每首詩都能夠朗讀而且朗讀起來極順口。當然，這裏所謂的押腳韻，不需要前人所編纂的那些什麼「韻府」裏頭的字眼，只要是在我們口頭上說起來相協的就好。又當然，要押得自然才好；但這「自然」據我個人的經驗也須相當努力的，不是真的聽其自然的自然。我想，這點努力，詩人是應該被要求的。有些詩人以爲押腳韻好像纏細腳，一扭一扭，不好走路，這比喻我認爲不恰當；我以爲押腳韻像穿鞋子，不但不束縛腳，而且是保護它，使它跑起路來少喫力些，又整齊，又美觀的。賽跑穿釘鞋，爬山穿橡皮鞋，踢球穿堅硬的球鞋，我想總要比赤腳來得有力些，有效果些。讓詩穿鞋子罷！然而如果在赤腳便當的環境中，譬如游泳，我也不主張穿鞋子了。

夜深雞啼，篇幅也有限，就這樣算了。我雖想句句是正確的才說，但並不想說了

的句句是正確；說錯的地方將來再說罷。

一九三六，五，一八，夜。

十二 感情的氾濫

——『在故鄉』讀後感及其他——

一

『在故鄉』這一首長詩，在沒有發表之前，我和一二友人有了『先睹爲快』的機會。當時讀後覺得它氣魄相當雄偉，感情奔放跳動，形式新鮮，結構也相當均衡，雖略嫌過事鋪張，冗長，但在現在這麼貧弱的中國詩壇上，的確可以說是——一篇不易多得的好詩。因此，我對人家讚美過這首詩，對作者則勸告他能夠把原作再拉緊一些，壓縮一些，同時對該詩的一些自己認爲不大妥當的細節零枝，也略供給作者一點意見，希望作者能夠修改一下。

感情的氾濫

後來作者對我說，他把原作改了一些地方，又拉長了三分之一。

及在光明第一卷第七期發表之後，在未發表之前也看過此詩的沙汀很婉惜地對我說：『改壞了，和原來的差得多了……』

或許是因爲光明的編者特別推薦此詩的緣故罷，許多詩人和愛好詩歌的朋友，對此詩也特別注意起來了；有的是無條件地說好，有的是無條件地說不像東西，而比較公平的意見，是說此詩沙多金少……據我所聽到的許多在口頭上的批評，是毀多於譽的。

於是，我把光明翻開，再看了一遍。

果然，這加冠穿鞋，修改過的『在故鄉』，和原來的樣子是不同的。雖然氣魄還是那樣雄偉，有相當的魄力，感情還是那麼奔放跳動，很能夠打動讀者的心，可是不曉得怎樣，總覺得和原先的差得遠了，總覺得有點雜湊，什麼地方失掉了『均衡』，『統一』的美……

爲什麼會這樣呢？什麼地方差了呢？這使我頗費了一下思索。現在就把我思索的結果寫下，當爲我的讀後感，也當爲我讀書的一種自修的記錄罷。如果這讀後感或自修的記錄，能夠供給作者一點可以被採納的意見，同時供給讀者在理解詩歌上與一點助力，那便是意外的收獲了。

未發表以前的『在故鄉』沒有最初那一段開場白和最後的一段尾巴。這首尾兩段文章的字句完全一樣。在作者，或者是以爲首尾安插這麼一段文章，前後有了呼應，在形式上完整些的罷。不錯，古今許多出色的詩歌，常常有這種作法，甚至在每節裏要返覆着同樣的句子的也有。遠的不說，譬如在光明第一卷第八期登載的『一月的工』裏所引用的施誼作的四十年的忿怒，一共五節，每節返覆如下的句子：『四萬萬五千萬的人數，加上四十年的忿怒。別糊塗，……』然而這是要看整篇的情調，主題，音節，情緒的波動……等如何而定的，不能夠隨便應用。像『在故鄉』這樣的一首詩，它的長處，從情調上說起來是奔放跳動，一瀉千里的不可收拾的情熱的流露；從

形式上說起來，是因內容而必然要取着的極端自由的樣式，不落窠臼，不拘謹，不戰戰兢兢於字句間的揉造，新鮮活潑；總一句話說，這首詩從全體上看起來，恰像高爾基在初期的作品裏所歡喜描寫的那種豪放，勇敢，否認一切的傳統，盲目底飛躍，慷慨而不吝惜的帶流氓性的典型人物。這種典型人物在灰色的，戰戰兢兢於日常生活的小市民的空氣裏，在一定的環境和自身的活動之下，是顯着可愛；時時可以讓我們看到一些極眩目的閃光的。然而如果這種典型人物穿着燕尾服登場，我們將作如何感想，得到怎樣的印象呢？『在故鄉』的加上首尾那兩段文章，就恰像讓高爾基的折爾加士戴禮帽和穿油光漆的皮鞋了。

發表前的『在故鄉』和發表後的『在故鄉』，給我的印象相差甚遠的理由，恐怕這個禮帽和皮鞋的有無，是一個重大的原因罷。據我的意見首尾這兩段却是蛇足，而且是長在頭上和尾巴上的蛇足，應該刪掉的。這兩段，顯然和整篇的情調不調和，把全首一貫的奔放躍動的情緒的均衡破壞了。況且單獨就這蛇足本身說起來，也給讀者

以不良的印象，第一，是作者對詩歌的態度太不嚴肅了。（關於這點讓在後面細說罷）。

二

除開首尾這兩段蛇足不說，『在故鄉』還有（二）（三）（四）三段。（二）是抒寫作者的故鄉在九一八前的情景及作者自身的身世和追憶；（三）是抒寫九一八後東北的情況和民族的抗戰；（四）是抒寫作者逃亡以後回憶和祈望的。作者在（二）段裏，企圖把他的故鄉的輪廓及內臟描畫出來，把春夏秋冬四季的情景都不嫌麻煩地抒寫給我們看了。從這一段的抒寫，我們可以約略嗅到東北一些自然的氣息，也可以糊模捕捉着作者少年時代的生活及作者熱愛故鄉的情緒的一些影子。同時，處處可以發見到一些天真稚氣可愛的句子，像在同憶幼年生活的時候說：『母親怕我丟了，不許我離開他的腿邊』，或是在描寫秋天的時候說：

.....
我家的門檻邊，

結滿了白色的秋霜，

一片片——

像鋪着的絨毯；

我探拭了幾次，

並不暖溫。

這些樸素的抒寫，不但不會使讀者覺得平淡無聊，反而要使讀者覺得受到一種純真的感情的撫捫和看到一種可以用手觸着似的情象。像水流，像泉湧，把自己蘊藏在胸中的情感——喜怒哀樂，把自己由生活經驗得來的印象，任憑才氣的橫溢，不矯揉造作地吐露出來，奔瀉下去的這種抒寫法，（不但在這一段，就是在（三）（四）兩段，在整篇中間，我們都能夠處處看到這種奔放不羈的自由的天真的抒寫）。好像是作

者作詩的一個特殊的姿態，也是作者的一個特長。然而，這種所謂一氣呵成的天才底抒寫法，似乎不利於長篇，尤其不利於敘事，而是專利於短詩的樣子。因為長篇敘事詩，是需要相當構思，感情尤其需要相當洗練的。若是想到什麼就寫什麼，感到什麼就唱什麼，表現的手段又毫不加以選擇，結果便難免顯出形態雜湊，感情氾濫的毛病，而不能抒寫出來那應該讓讀者感到的鮮明的特徵和形象，易流於一般化，概念化了。一般化概念化，這不但是詩歌的大敵，也是詩歌以外的其他的文學樣式的死對頭，已經成爲我們的常識，這裏不必多說。這裏想說的，是『在故鄉』的作者，似乎過份相信自己的『才氣』，把『詩作』看得太容易，結果難免於『隨便』不肯在表現技巧上用工夫，處處讓我們看到破綻，看到一些多餘的申訴和概念化的描寫了。有些人批評這首長詩一點也沒有把東北的色彩，九一八以後的慘狀，敵人的殘暴，民族抗戰的苦難等具象地描畫出來，又沒有主題，沒有真實的感情，只在誇浮地喊叫而已。這種批評，不待說是『過甚其辭』的。誠如上面所說。這首長詩有許多地方的抒寫是太概

念化，一般化了，例如（二）段中有如下的抒寫：——

在故鄉：

有富人在歡笑，

有窮人在討乞。

在故鄉：

有男人做強盜，

有女人做野妓，

在故鄉：

有人露宿街頭，

有狗睡在高樓。

在故鄉：

有主人，

有奴隸。

在故鄉：

有醜惡，

有無恥。

在故鄉：

……

……

照這樣寫下去，是還可以寫出很多的。在私有制度的社會裏，無論什麼地方都有主人和奴隸之分，有醜惡，有無恥……等。這種抒寫，實在是太一般化了，不能打動讀者的心。

又如(三)段裏，作者在描寫故鄉『怕聽鷄鳴，怕聽狗吠』的恐慌狀態之後，說『男孩呢？跑了，跑盡了！』接着，便寫：

在故鄉，

響起了——

『不願意做奴隸，

我們抗敵到底！

不願意做奴隸，

我們抗敵到底！』

這裏就露出破綻了。這裏，據我個人的意見，應該把不願意做亡國奴的同胞對敵人的憤怒具體地稍爲描寫一下妥當些。在『媽媽叫女兒早些出嫁，』而男孩又跑盡了以後的故鄉，突然有這樣『抗敵到底』的吶喊，實在是太突然了。

又如(四)段中的抒寫逃亡時作者的情感，一連有七節『我向他打了招呼，……』也覺累贅一點；特別是『我向他打了招呼，我想說：『我的故鄉，你佔了，還要我逃亡，這是真理？這是暴力？』』這一節，是多餘的申訴，把其餘一節所表現的作者也

就是不願當亡國奴的同胞們的憤怒，頑強的情緒削弱了許多。刪掉要好些罷。

是的，『在故鄉』的確有如上述的許多缺點，無條件地讚美當然不對，然而一口抹殺，甚至說它沒有真實的感情，沒有主題，一點也不能感動人的話，那也是不對的。

。像(三)段裏的：——

死吧！

我們不擇取什麼墳地，

我們不舉行什麼葬禮。

也許有小小的期待：

讓秋天的落葉把我們遮蓋。

也許有小小的期待：

讓冬天的積雪把我們掩埋。

.....

.....

讓敵人燬滅了我們，

留下我們的屍體；

讓風吹去我們的血肉，

留下我們的骷髏；

啊，讓骷髏……

堆起我們國土的界石，

給後來人留下了標誌。

從這種悲壯的然而並不絕望的歌聲裏，難道說我們聽不到作者真情流露和熱血奔湧的音響嗎？又如（四）段中的；——

敵人的哨兵，

在我的國土上逞着雄姿，

檢查了我、

還要我說出：

「我是『滿洲國』人」。

這種樸素的然而極沉痛的抒寫，難道說我們讀了不會受感動嗎？在這幾行簡單的字句中間，我看到作者的眼淚了。誰能夠讀了它而不會垂首沉思一下或捏着拳而憤然起來的呢？再說像：——

.....

在路旁，

在電綫杆上，

垂懸着小小的木籠，

木籠裏，

是完整的人頭，

感情的氾濫

是零碎的骨肉；

.....

這還不夠暴露敵人的殘暴，九一八以後東北的慘狀嗎？

總之，像這種能夠打動讀者心坎的有力的抒寫，我們可以隨處發見到一些。我們不能夠因這首詩有若干缺點而把它的美點完全抹殺了。我們曉得作者是當過『滿洲國』所謂『匪』的：他在那無救助無後援的（馬是兩人一匹。一人踏了一鎧：一人握住韁繩，一人拋着鞭子。）英勇的民族抗戰的槍林炮火中掙扎過；他因病而在無可奈何的環境中，突破敵人監視的羅網逃亡出來。他目擊着敵人的殘暴，感着亡國之恨，參加抗戰，嘗到一時慘敗的悲痛……，他有這樣的實生活。然後有這首『在故鄉』的產生，然後『在故鄉』能夠寫得有些地方實感動人和逼真。

總觀起來，『在故鄉』這首長詩，它的優點，像前面說過那樣，是感情奔放跳動形式活潑而不落窠臼；而缺點並不是在什麼沒有真實的感情，而是在乎真實的感情

過於氾濫，夾雜一些不必要的申訴，吶喊，概念化的敘述在裏頭；正像山洪暴漲，衝毀村舍牛欄，在一條奔流的清溪上面，浮着許多橫橫直直的斷木牛屍，令人看了不舒服一樣。換句話說，就是肉多，胖到腫脹的程度了；能夠削瘦一點，一定更好。有人說：『這首詩可以緊縮到三四百行左右……』我想，這話很可以給作者一點參考。至於這首詩的社會底意義及作者的意識如何，又在整個民族淪為亡國奴的現在，在『國防文學』這口號受着大眾熱烈的擁護的現在，它給與讀者多大的刺戟，這裏似乎不必說了。許多人無條件地讚美這詩，恐怕也就在這些地方才能夠求到解釋的罷。最後，我想說一說作者的態度，把這篇『讀後感』結束起來。

三

作者在首尾那兩段，這樣返覆地唱着：——

我要唱——

感情的氾濫

不成歌的歌詞！

我要寫——

不成詩的詩句！

不管是像虎嘯，

或是獅吼；

不管是像犬吠，

或是鷄啼；

不管是像乞丐在乞討，

或是嬰兒在哭泣。

這些字句，或許作者的反語，或許是作者的謙虛，或許也是作者感情的奔放氾濫處；然而不管怎樣，是作者真情的流露，天真的告白都好，這些字句（或意見，）對於詩歌的嚴肅性是完全蔑視了。而且——

我不怕仇敵，

我不怕世上的一切暴力！

我要唱出——

人類的公平！

我要寫出——

世界的不公正！

這也是作者這兩段中前後返覆着字句；這是能夠以像犬吠·鷄啼，乞討，哭泣的詩歌表出來的嗎？『不怕世上的一切暴力！』『虎嘯獅吼』或許有點像，但無論如何『乞丐的乞討』是太不像了；『人類的公平』，『世界的不公正』，也都不是這樣（像犬吠鷄啼……等）的詩歌所能夠唱出的。作者的比擬，是太不恰當了。然而，這其次要的問題；主要的，却是作者對詩歌的態度。

我以為一位作家，對於自己的工作應該認真，嚴肅，不該取着隨便（或說是才子

氣)的態度。或許我們寫出的詩歌，會是不成詩歌的歌辭詩句，然而我們非努力寫作那成詩歌的歌辭詩句不可。尤其是在目前的中國文壇上，詩歌到處遭受冷遇白眼的時候，在自命爲有權威的批評家之流只曉得瞎捧亂罵，對詩歌特別取着蔑視的態度的時候，在自以爲很深刻的傲慢的小說家之流要譏笑詩人只是憑一點感情，憑衝動產生詩歌的時候，我們自覺得是在爲大衆寫作詩歌的人，更應該態度嚴肅。寫作認真，不要流於粗製濫造的傾向才好。當然，那種多屙屎的欲拉則棒之拉來便罵之的權威主義的批評家之流，那種目空一切，只覺得自己有思想，寫作深刻，自己是一隻白鶴的小說家之流對於詩歌的蔑視，我們是不必介意的。因爲我們曉得詩歌自有詩歌的存在價值，曉得詩歌比其他的文學樣式更直接地藉形象以表現階層意識，生活感情及一切經驗，雖然是比較着重感情，但這感情却是曾經理性訓練過，是根據客觀底現實的認識而來，並非和理性分離的東西。所以上述的那種蔑視和譏笑，在我們只覺得是他們自己淺薄的暴露而已。然而話得說轉回來，我們也該檢閱一下自己的工作如何，憤慨

與發牢騷不能增強自己的存在。我們的工作者，是否有些在那裏折爛污的呢？是有的。譬如田間的『中國農村的故事』，那麼一本長詩，令人看了就不曉得在說些什麼！作者大概是企圖寫成一篇敘事詩的，單看他的題目就曉得；然而，結果却是敘而無事！不。甯可說是既不敘也無事，只是在那兒亂堆方塊字；這，幾乎是我們——詩歌的工作者——一致的意見；也是一個最顯著的例。當然田間有些短詩寫得相當好，我們並不否認，可是若有一個批評家（當然不是那種眼屎多則欲拉則棒之拉不到便罵之的權威主義的批評家）就根據這篇詩，說田間是在那兒浪費紙張，和讀者開玩笑，我們有什麼辦法來替他辯護呢？隨便從這篇長詩裏舉一個例說罷。他從第二一節起，開始的『去』！起來。

(一一)

去

十二月，

和嚴寒搏鬥；

我們

感情的氾濫

一一三

十二月，

我們

去

征服地主；

十二月，

我們

去

反叛！

(一一一)

我們

去，

中國的農村，

也去罷！

去！

燃燒的

森林，

賣出的

山，

和荒谷；

去！

沒有太陽的

街；

去！

矮房，

茅屋；

(二三)

去！

門，

洞窗；

感情的氾濫

去！

古井，

水溝；

去！

灰白的

灶壁，

濃黑的

煙囪；

去！

受傷的

一一五

泥牆；

(二四)

去！

磚車，

船；

去！

織機

磨坊；

(二五)

去！

河埠，

橋；

去！

炭窯，

礦坑；

去！

市街，

小鎮；

(二六)

去，

墮胎，

殭屍；

去！

殘廢，

乞丐；

(二七)

去！

碎布，

包袱；

感情的氾濫

去！

嬰孩；

去！

我們的一切；

(二八)

去！

我們的

田野；

一二七

(二九)

去，

粗野的

牧歌；

去！

強烈的

童謠；

(三〇)

去！

揚子江的

水流；

去！

蘆笛，

言語；

去！

火焰，

訴說；

(三一)

去！

奴隸的

叫號；

去！

粗野

去！

繩索；

(三二)

去！

抄到這裏，我有點煩燥起來了，想大聲喊叫：『去！我的娘！』但我們的作者却信口開河，順溜溜地一直這樣『去』下去，去到(三九)爲止，占了三十二開本的六頁篇幅！

母親的

乳房；

去！

手掌；

去！

臂膀；

……

整篇『中國農村的故事』，就幾乎像這裏舉出來的例子一樣，一字一行，三字一句地排着，排着，莫明其妙地寫下去，寫到百頁之多，令人看了只覺頭痛，說莫明其妙，實在一點也不誇張，苛刻。譬如這裏所舉的例，起先幾節的『去！』我們還可以理解，但越『去』就越糊塗起來，什麼『去！母親的乳房……』『去！手掌……』天曉得！像這樣『去』下去，不是可以『去』萬行千頁的嗎？一天『去』三篇『中國農村的故事』那樣長的故事詩都能夠的嗎？

對新詩歌的運動非常努力，寫作也很努力的蒲風前些時候在一個小詩刊上發表一篇『新詩歌』的斯達哈諾夫運動的文章，說：『我們在一定的時間內（五年或十年）我們還無妨來一個在創作詩集上衝破十冊以上的運動。偉大而多難的現實證明了我們的產量的飛躍之可能……』這意見在大體上我也讚同，但我覺得我們如果要來這麼一個運動，應該特別注意質的方面才會有的結果。蒲風一向是多作的詩人；對的，多作並不壞，一天能夠寫作三篇四首都好，但是要當爲自己寫作上的一種修養看待

才好，若是每作一首便要拿來「公之於世」，對自己對讀者都不宜。即使是當爲自己修養的習作時，也應該認真，耐心推敲才對。『……作詩，我主張彫琢是必要的，盡各詩人的能力。當然，像那種撚斷鬚的悠閑的專事推敲的態度，我們不要而且不能要；因爲現在畢竟是廿世紀，人事實在多得很，用汽車飛機代步行，用無線電代替談話還忍來不及。可是那種七步成章的天才妄信狂和像魚撒子便了事的态度，我們却非斷然排斥不可。……』這是我從前在『去罷，春之感傷』一首詩的附誌中所寫的意見；現在我還是這樣主張。詩是比較直接地反映生活感情的一種形式內容最被壓縮的文學樣式，不像其他的長篇小說等，在偉大的結構和複雜的描寫中偶有什麼破綻也不大要緊的。詩像一把解剖刀，一個小小的缺口可以使它失效用；又像一枝注射針，一點點的歪曲就不靈。不但對於客觀現實的認識不足，表現技巧的笨拙，甚至隻字片言的不恰當，標點的錯誤，都可以使一首詩成爲一顆不能爆發的炸彈。因此，天賦的寫詩的才氣固然要緊，生活經驗更要緊，而寫作的修養工夫尤其要緊。才氣是有限的；

生活修養是無窮盡的。我願一切詩人不要過分相信自己的才氣，而向無限的生活修養中求進展。我相信很有才氣像舒翠這樣的作家，如態度嚴肅一點，寫作認真一點，一定能夠產生比『在故鄉』更感動人的詩歌來！

十三 略談詩歌音韻與大衆化問題

(一)我們想，詩與歌應該分開來說。歌要作到可以唱，上譜，配曲爲理想；詩便不必這樣了。詩的音樂性當然也是重要的，但是作到能夠朗誦的程度也就夠了。因此，你所謂的音韻，調子，節奏等，在歌作上的確是個最重要的問題，可以說是歌的維他命；但在詩作上却不必那樣過於重視。當然，爲着要便於記憶，爲着要加強情緒的躍動，一首詩能夠寫得像波浪般般有整然的節奏，抑揚，能夠寫得音韻鏗鏘，讀來非常順口適耳，是再好沒有的；然而即使沒有整然的音節，腳韻等，有時候也可以是一首好詩。因爲決定一首詩的好壞，主要的還是詩的內容，而不是詩的附屬性音節等。徹底地說起來，歌也是一樣，不過歌爲着要上譜，配曲，所以音節等也就比較重要一

些罷了。

(二)你說詩歌這樣東西，因為是抒情，所以必須要富有熱情……等，好像把詩歌看為純粹歌咏感情的東西，這種見解是不大對的。詩歌和其他的文學樣式（如小說，戲曲等）一樣，可以抒情，也可以敘事；同樣能夠把「思想」在形象之中表現出來。許多觀念論者，總以為詩不以現實的認識為目的，而是只在表現主觀底精神，只在抒寫個人底情感，把詩從現實界拉開，拉到神祕的國土裏去，以天來的靈感為詩歌產生的原動力：這不但是對詩歌無理解，而且是對詩歌的一種侮辱。不錯，詩歌比其他文學樣式是更直接地藉形象來表現階層的生活感情的，比較着重情緒方面，然而它並不忽視觀察現實的活動。它是腳踏實地；它所表現出來的情緒是通過現實的認識，經過理性的訓練的。或許因為詩歌是諸文學樣式中內容最被壓縮，較形式最小的一個文學樣式，不像小說等有複雜的描寫，詳細的敘述，情緒的波動特別迅速而且直接，容易感動讀者，所以要令讀者覺得那只是感情的爆發也未可知。可是一首傑作的詩歌

，我們如果能夠細細地吟味它，是不難在它那迅速的情緒的波動中，發現許多智慧的閃光，現實的消息，經驗的教訓的。把詩歌看做純粹抒情的東西的人，在一首詩歌中不能體會到那隱藏在情緒背後的思想的人，雖不能說就是精神上的色盲，也可以說是詩歌的門外漢。

(二)你說：「新詩歌誕生到現在，不可謂不長，作品也着實不少，然而她給予人們的印象……恐怕是「不過如此」罷！相反地五言七律却存在於一部分人的意識中和口頭上牢不可破……」接着說這原因是在乎五言七律有音韻有調子，而新詩歌沒有調子的。你又發疑問；「清明時節雨紛紛，路上行人……杏花村」這詩留在許多人的口頭上，爲什麼新詩歌不能有音調而存留在大眾的口頭上呢？總一句說，你對於新詩歌的前途似乎抱着悲觀的態度，對舊詩的五言七律等還有點留戀；而使你這樣的，是「音調」有無的關係。你的意思，還以爲新詩歌所以不能大眾化，是在乎「沒有音調」，是不是？好，關於這些，現在就據我們所見到的約略說一說來作參考罷。

原來詩歌的題材，音律，用語等，是跟着生活方法的進步而起變化的。乍還不知牧畜耕種，以狩獵爲主要的生活方法的時代，絕對不會有咏唱牧神、家畜等的詩歌產生，也不會有讚美植物，農神的歌謠；又在還沒發明機械以前的手工業時代，絕不會有歌咏馬達，讚美飛機等的詩歌產生，換句話說，詩歌的題材，音律，用語等，要因各時代的生產方法的進展，依各時代的社會底必要（要求）而變化，就是說，各時代的詩歌的形態，各有一定的特徵，而這特徵是各時代的生活條件及社會階級的必要所賦與的。譬如說，原始社會的詩歌是歌謠的體裁，封建社會的詩歌是韻律格式謹嚴的五言七律，而資本主義社會的詩歌便取着自由的形態。原始社會的詩歌，爲什麼會取着歌謠的體裁呢？那是爲着那時候人類所營的是單純的集團底勞動生活，詩和音樂和舞都從勞動行爲（從動作或藉以調節勞動的杭噴聲）直接產生出來的緣故。那時候的詩歌，是和音樂，跳舞，勞動行爲融合爲一體的。封建社會的詩歌爲什麼會取着韻律格式非常謹嚴的五言七律呢？那是爲着那時候人類已經走入階級社會的生活裏，一般和勞

動絕了緣的搾取階級（諸侯士大夫階級）有着許多悠閑的工夫，而從這個支配階級出身的詩人們，爲着要表現他們的尊嚴，爲着要抒寫他們的閒情逸致，發洩他們對於山水及風花雪月等自然界的感興或盲目底讚美，韻律格式謹嚴的五言七律當然是最適合的模式了。至於現代的資本主義社會的詩歌所以採取自由律的形態，也自有其社會背景和階級底必要存在，這裏可以不必多說。總之，詩歌的形態是跟着時代走的；舊的形態被破壞，新的形態代着興起，背後都有着社會底根據，並不是由一二次詩人的靈感所能創造出來。然而，那一旦被破壞或被丟開的形態，在一定的時期中還能夠繼續殘存着，不過不能夠成爲新時代的支配形態罷了。譬如說，「清明時節雨紛紛……」這種舊形態，在目前的確還殘存在一部分人的腦殼裏，有着相當的勢力。可是這却不是爲着它有音韻有調子，而是爲着目前封建勢力還多少殘存着的緣故。譬如下面這首新詩歌罷，我們能夠說它沒有音韻調子的嗎？

（一）四萬萬五千萬的人數，加上四十年的忿怒，別糊塗，這筆血債要算清楚！

- (二) 四萬萬五千萬的人數，加上四十年的忿怒，別糊塗，這兒是中國人的領土！
- (三) 四萬萬五千萬的人數，加上四十年的忿怒，別糊塗，中國人民不做亡國奴！
- (四) 四萬萬五千萬的人數，加上四十年的忿怒，別糊塗，誰配做亞東的盟主？
- (五) 四萬萬五千萬的人數，加上四十年的忿怒，別糊塗，全中國已經擂起了反帝的戰鼓！

新詩人施誼的這首「四十年的忿怒」，韻律調子不是很好麼？然而封建餘孽及漢奸們一定不會念它；他們要說這是不合「宮商角徵羽」的暴徒的叫囂也未可知呵。

新詩歌並不是沒有韻律調子的。新詩歌自有新詩歌的韻律調子，那是配合現階段的中國社會的要求，跟着刻刻在變化的客觀現實走，因詩人的修養生活之不同而有異，取着極自由的形態的。新詩人的韻律調子在不斷地被創造着，絕對沒有一定的格式，如果有什麼詩人覺得上面引用的「四十年的忿怒」的韻律調子很好便模倣了它，像模倣五言七律一樣地來寫他的詩歌，企圖設下一個一定的格式來，那便是形式主義

者了。沒落階級大都是形式主義者；我們，新興的大眾是要不斷創造的。當然，有許多詩歌作者，對於詩歌的音樂性太忽視，寫作態度非常不嚴肅，所謂粗製濫造的流弊是有的。因此，在報章雜誌上發表的詩歌，有許多令人看起來就簡直不像詩歌，而只是分行的散文，並且是惡劣的散文。然而我們却不能因此對新詩歌的前途就悲觀起來。儘管有許多馬馬虎虎的詩人在那裏浪費筆墨，但另一方面却有許多非常真摯的詩歌工作人員像施誼者存在。新詩歌的前途是無限的！新詩歌將來一定能夠大眾化！新詩歌在目前所以未能深入大眾的原因，並不是單純的音韻問題，而是更根本的大眾教育的問題。不錯新詩歌本身的缺點是有的，有若干詩歌工作人員在拆爛污是真的，這都是新詩歌大眾化的阻力。我們現在最主要的工作，是應該怎樣團結熱心真摯的詩人，更加努力，來克服新詩歌本身的缺點及客觀底阻礙，而不是懷戀過去的屍骸！

十四 題材寫作及其他

（略評讀書生活的『大眾習作』）

這三期的大眾習作，包含着詩三篇，小說四篇，戲曲兩篇及隨筆一篇。

詩三篇中，一篇是描寫豐災的；其他兩篇爲同一個作者所寫，一是紀念九一八，一是抒寫作者對自己的故鄉的懷念，希望，及對侵略者的殘暴，對不抵抗主義等的憤怒之情的。

小說四篇中，除開租潮一篇是描寫農民問題的以外，其餘三篇的題材，直接間接都和××帝國主義的侵略有關係。像一塊油皮，是寫次殖民地的教育（青島某小學）沒有自由好說（受××帝國主義無理的壓迫）；與安堡之夜是寫東北義勇軍的直接抗戰活動；大麥的脚印是寫××帝國主義的加緊侵略，使一般不願作亡國奴的小職員們都非

失業不可，非被逼着離開我們的故鄉——文化之都北平不可的情形。

戲曲兩篇，也都是採取東北的現實題材的。同路人描寫義勇軍在牢獄裏的生活及漢奸悔悟的過程；釋放是描寫覺悟的××兵士對於被壓迫被侵略的民族抗戰的同情。

至於隨筆一篇，也是紀念九一八五週年的文章。

從題材方面說起來，如上所述，都是屬於第一義的。換句話說，就是在國亡無日，民族解放鬥爭已到了非聯合各階層各黨派的力量來對付敵人——××帝國主義不可的現在，這些題材都是最值得我們一般文藝青年來描寫的東西。採取這種最有積極性的題材，集中在抗×反帝這一主題之下，加以藝術底形象化的描寫，創作詩歌，速寫，短篇小說，戲曲，或牆頭小說，報告小說……諸文學樣式，來傳達反對無抵抗主義，反對妥協，反對漢奸賣國求榮，反對締結辱國條件……等的一般民衆的各種感情；反映不願當亡國奴者的英勇抗戰；暴露敵人的殘酷面貌；藉以激發和提高民族解放鬥

爭的情緒，在國防文學這口號之下，不能不說是最為名符其實的創作實踐。因此，我們唱導國防文學的人，對這些具有第一義性的創作，應該給與最高的評價。

然而這裏含有一種危機；就是被『主題的積極性』所束縛，因而取材偏狹的這個危機。有一些文藝青年，總以為非描寫直接和××帝國主義抗戰的現實，便失掉國防文學的意義，這是錯誤的。譬如這三期的大衆習作，就幾乎全部採取東北的題材，好像只有描寫東北描寫義勇軍，才算是真正的國防文學似的。但其實，××帝國主義的侵略我國，已經是無孔不入，我們的日常生活，幾乎沒有一件不直接或間接和××帝國主義的略奪有關係；所以，如果一個作者能夠把握到正確的現實，老老實實地用藝術底形象表現出來的話，他所寫出的作品，無論是取材於什麼，將必然地多少會帶有國防文學的意義。『寫自己頂熟識的題材罷』！這是自重的作家們的呼聲，也是腳踏實地的批評家們正當的要求。這個要求，在目前中國文壇有患着『東北熱』的毛病的嫌疑的時候，尤其有強調的必要。因為有許多文藝青年，就因為這個『東北熱』的毛

病，不管他對於東北的情形怎樣生疏，也要勉強來描寫；而他的描寫，因為只得根據一些傳說和自己的幻想，所以結果大都是失敗之作，沒有真實性，不但不能感動人，反而要令人看了生起一種不快之感。文藝作品。頂要緊的是要有真實性，不要令人看了覺得那是在『偽造』，『虛構』，才能夠發生它應待的效果。而這個真實性，雖能夠由根據熟識事實的推想作用獲得，却萬不能由幻想中產生出來。文藝的想像性我們是重視的，但憑空的幻想却非排斥不可。那麼，與其寫作只能憑據幻想的最有積極性的，然而往往要使你徒費筆墨終歸失敗的作品，何如根據自己頂熟識的，雖然並非第一義而却多少也帶有國防文學意義的題材，寫出一篇能夠感動人的成功之作呢？因此，我希望一般的文藝青年，決不要深深地染着『東北熱』這個流行病，把眼睛睜開：擴大取材的範圍，選擇自己覺得最有把握的現實寫作才好。這並不是說：『反對描寫東北』！描寫東北是必要的，而且非常必要；重說一句：在國防文學這一口號之下，它應得有最高的評價。可是，除開東北的題材之外，我們還有許多值得寫或非寫不可

的東西。

上面所說，是關於採取題材這方面的一點感想，其次我想從寫作上，即處理題材的方面，再來供給諸位一點意見。

真正健康的人不怕人家說他有病；聰明的病人不高興人家詆諆他健康。就根據這一點認識，我想專事指摘作品中的缺點。無謂的瞎捧，空洞的讚辭，對一個作家並不是補藥。

從大體上說起來，這三期的創作（包括詩，小說，戲曲在內）都算過得去；寫得最好的是第十期的集體創作『一塊油皮』，可以說是一篇完善的成功之作。由此，我們也可以知道集體的能力畢竟要比獨個兒的能力來得堅實些，這且不必多說罷；現在，我想把自己所看到的『釋放』，『大峯的脚印』及『租潮』三篇中的幾個小缺點指出來，以供作者做參考。

先說釋放：

題材寫作及其他

我覺得背後描寫獄卒的轉變過於唐突，獄卒一出場顯得那麼強兇暴，痛打囚犯，而聽到劉大哥的幾句宣傳煽動的話，便要『垂首』，『掩面』，繼而喊着『我要報仇』！終於和囚犯一道越獄，這過程似乎不合理。第一，讓一個母親被××鬼子所姦，父親給××鬼子所殺了的人來當獄卒，即××鬼子的走狗，除開他是喪心病狂者以外，便不大說得過去。現在就當做他是迫於生活，非當××鬼子的走狗便要餓死才來幹的，他也該時時記着仇恨，顯得憂憤，多少對囚犯表示同情，而不會聽到囚犯說要打倒××鬼子便要揮鞭痛打，瞬間後聽到囚犯的宣傳好像記起父母之仇似地，突然變好起來，喊着『我是中國人！我要報仇』！才對。因此。我覺得獄卒最初的出場。不該給與一副凶暴的臉孔，而是應得把他描寫成比較溫和或抑鬱的人，甚至使他訴述一些過去的遭遇，對囚犯表示好感，埋着後來轉變的線索，便合理得多了。一位作者在寫作前後的構思和檢閱的工作中，最先應該注意的，是情節發展的合理性。不知墨汀君以為然否？

其次是大峯的脚印。

這篇東西，與其說是小說，不如說是一篇簡潔的記事。它只有敘述，沒有描寫，而且也敘述得不動人。又像開頭那一節和全篇沒有什麼關係，可以刪掉。況且卽就它本身（開頭一節）說，也是不正確的。『活在世界的人們』有許多是生下來就沒有母親的，倒不一定個個都能夠領會得到『母親的愛兒子，是再親蜜也沒有的了』。這句話的滋味。

下斷辭本是非常困難的事；下完全肯定或否定的斷辭，更不容易；這也是我們學寫作的人應該注意的一點。因為如果讓讀者看出你的斷辭是不正確的，那麼你的文章對他還有什麼申訴方呢？

最後是租潮。

這篇東西最惹人注目的是『！』太多，用得不恰當。我在看完本文之後，因好奇把它算了一下，結果是這樣：在全篇七十五小節的中間，除開九個『！』，六個『：』，

又九個『。』之外，全都是用『！』結尾的再一細看，幾乎可以說是每句都以『！』收住！我想，作者鐵漢君大概是個感情極豐富而且容易激動的青年。這並不壞；但一個人在寫作的時候，我覺得應該客觀一點，冷靜一點好些。不然，便常常要流於誇大，或寫得太『歇斯特里』了。標點雖然是小事，但也應該注意，用得恰當才有意思，會發生效力。譬如說，開頭一句是『在韓江上游的一塊地方，宰頭村』！誰也不曉得這裏用『！』的意思是什麼罷？顯然，這句話沒有用『！』的必要，它是應用終止符號的。

還有，作者的使用語言，也常常有不恰當的地方，譬如第二段第三節『……他們唯一的罪過，是沒有勇氣（磅點我加的）繳償田租；他們在地主苛毒的勒逼之下，有的人是賣掉兒女來繳田租的！……』這裏的勇氣兩個字是用得太不妥了。繳償田租與否是有力量沒有力量的問題，和勇氣毫無關係。若硬要說是勇氣有無的關係，那麼，下面說他們賣掉兒女繳田租，還不夠勇氣嗎？

但總觀起來，租潮這篇小說，除開上述的『！』濫用和用語常有不恰當的這兩個小毛病以外，算是一篇相當成功的作品。特別是作者的描寫能力，很值得我們稱讚。像『……擺在他們眼前的，是一幅着色的死尸和骷髏狼藉的展覽；花朵般的希望，金色的麥苗，現在，在他們好像是一個脆弱的泡沫，碰着了險惡的巨浪……』又像『羣衆在曠場上，擴大着他們的黑翼；……』這些，都不是一個平常的作者所能夠描畫出來的。作者的描寫才能，給我們預約了他的有希望的前途。

一九三六，一一，一日，

十五 紀念高爾基

高爾基不但是世界最優秀的一個藝術家，而且是社會政治的評論家，是參加實際活動的革命家，是無數文藝青年的最親切的導師，是參加社會主義建設的積極份子。他不是蘇聯的革命大眾所尊敬的對象，也是全世界無數的被壓迫大眾所景仰的明星。他現在是死了！他的死，像一顆巨大的明星墜地，震撼着世界的每一個角落，驚動着每一個爲着光明奮鬥，爲着革命跳躍的心臟。

不錯，他是死了；他始終爲着被壓迫的大眾提出抗議的巨聲，我們再也聽不到了；他那威嚇和打擊喫人的禽獸和帝國主義的巨掌，我們再也看不到了；他那顯蘊存着毀滅黑暗的無限熱情和勇氣的巨大的心臟，終於爲着被壓迫的大眾盡瘁而停止鼓動

了。然而他果真死了嗎？不，他曾經放過的光芒，將永遠留在我們的記憶中；他留下許多寶貴的教訓，將永遠在我們還須和黑暗搏鬥的實踐中活着！

讓我們來略述一下他的生涯和活動罷。他是在一八六八年生的。他在破落的手工業者及工人層成長起來。他的少年時代在陰鬱的市民生活的空氣中渡過了。多數人的極苛酷的勞動和少數人的動物底榨取，弱肉強食，窮困生活的陰慘，無教育的矇昧、打架、酗酒胡鬧，這些，便是包圍着少年高爾基的生活的特徵。在這種社會裏，就是連安慰或娛樂的事都帶着殘忍的。這些令人窒息的人情世態，使他生起嫌惡之情，成了他對於舊社會的反抗心。他很小就失掉父母親，早就開始勞動生活。他當過鞋店的學徒，製圖師的學徒，輪船上廚房的雜役，碼頭工人，製麵包工人。他的革命底馬克斯主義的觀念基礎，可以說就是建築在這種勞動生活中的。他沒有正式受過有組織的學校教育，只在初等小學念過幾個月的書。當然，他是非常努力，在極勞苦的工作中，偷閒自修，從書本上學到了不少東西。但他後來自己曾經這樣說過：『我從加散

市的麵包店老板舍密約諾夫那裏，比從書本上學了更多更好的馬克斯主義。這個麵包店老板，是每天要使他做十四至十六點鐘的工作的。在高爾基，生活與勞動便是小學校，大學校。

在十六歲的時候，他曾企圖進大學，然而進大學需要相當的豫備學識和金錢，他當然是失敗了的。他沒有幸運進大學，可是他却有幸運和革命底學生團體接近了。這接近，在高爾基的形成馬克斯底世界觀這一點，有了不少的幫助。這時候，民衆派和費成剛發生的馬克斯主義者之間起了盛大的論爭。但生性活動的高爾基，不能夠只滿足於那種智識人根性的論爭。他終於走上放浪的旅途了，他在伏爾加河沿岸，烏克蘭、古里密雅、高加索等地方流浪着，有時當鐵道工人，有時當看守人，遭遇着各種各樣的人物，獲得了豐富的體驗。這些，成爲他後來許多作品的題材了。

他的文學底活動是從一八九二年開始的，他所寫作的許多小說、戲曲、論文，可以說盡是描寫着世紀轉變，人類革命的歷史底大敘事詩。他初期的作品大都是浪漫底

印像底描寫，不能算是寫實主義，思想也是停留在『人間性的解放』這個漠然的理想主義中的。可是我們誰都曉得，他在文學創作活動之外，不斷地參加着革命底社會事業，給了革命團體與不少的幫助。他的藝術活動的向上，和他的政治底生長有着不可分離的關係，如果他離開了政治、他的思想底及創作方法底高度，恐怕便不會超越其他偉大的藝術家如托爾斯泰等，而終成爲衆星拱照的泰斗罷。他始終跟着革命，和革命一道前進。當然，他所走下來的路也不是一直線，而是多少曲折地跟着『革命大眾』前進的。這或許也多少有過迷惑，在政治底見解上犯過錯誤；然而當人家非難他的時候，他却能夠坦然地，謙遜地，勇敢地說：『我曉得自己是個不好的馬克斯主義者。……』不像一些頑固的藝術家，偏見者，始終只看到自己，不能接受批評指點，嬌嫩得像只幼蠶那樣容易折斷，停留在個人情感的反撥上，沉溺在自我陶醉的酒杯中，他能夠謙遜地接受，容納，自我批判，所以他終於能夠和『革命大眾』合流，共同努力革命，共同努力新社會的建設，爲全世界的大衆所愛戴。高爾基的偉大處固然很多，

這也可以說是其中的一點罷。

我們現在紀念他，追悼他，當然不只把他當爲一們偉大的藝術家而已；然而我們想特別強調他作爲一個偉大的藝術家這一方面來追悼他紀念他。因爲在我們的文壇上，受着他的影響是特別的大，特別的廣泛。我們的許多進步的作家，有些批評家便說是受着他的影響，或甚至說是在學習他的。因此，我想記起他留給我們的幾句關於文學上的話來作這篇小文的結束。

我們的文壇還有許多作家是從個人主義出發，停留在個人主義的中央爲着個人的名譽慾，爲着個人的利益枉費腦力和心思，而唱着文藝自由論的。在這裏，我想記起高爾基的下面幾句話：

『爲着個人的自由而鬥爭完全不會有結果，爲着一切的勞動人民的解放而鬥爭是必要的事；這是青年作家（老作家也是——引用者）應該知道的』。

『文學未嘗有過一次是斯丹達爾或托爾斯泰的個人底事業；那始終是時代，民族

，階級底事業』。

『文學者是階級的眼睛、耳朵、聲音』。

其次，我們有些成名的作家，或着急於要成名的作家，在那裏粗製濫造，不把讀者放在眼裏，一批一批地搬出對於讀者無益甚至有有害的作品來。在這裏，我想記起高爾基的下面幾句話：

『我們要求作家對於讀者懷尊敬之念；恰等於購客的要求麵包製造工人一樣。如果麵包製造工人以敷衍公事的態度，胡鬧捏造鍊粉，把骯髒的東西或塵埃混入鍊粉裏，這個工人便可以說是沒有想及喫麵包的人們的。他這樣的麵包製造工人，若不是把顧客當爲比自己下等的人種看待的，便是一個流氓，以爲一人雖然不是豬，但什麼東西都喫』，而故意把骯髒的東西加入鍊粉裏的罷。……讀者是有值得尊敬的權利的。爲什麼呢，因爲讀者，從歷史上看起來，是剛走入生活舞台來的青年；在他，書籍並不是消遣品而是爲着要擴大關於生活，人類的智識的武器』。

再其次，我們的文壇上，有些自命爲在闕荒的批評家，他對作家的態度，每因個人的好惡及私情，不是瞎捧過分，便是有意抹殺；他對作品本身好像沒有更深一層的理解，也不肯加以更深的注意，而只信口雌雄，擺着一副指導者的臭臉孔。在這裏，我想記起高爾基上面的幾句話：

『我們的批評家，一般地說起來是太過着急在褒或貶了。他好像沒有好好地，充分注意地看作品的樣子。

『他好像一面在讀，一面只在想怎麼來反對作者，怎樣來發見說壞的理由的樣子……』

『批評家太過擺着教師的架子了。然而所謂教師者，大部分是只曉得教別人而却忘記自己學習的人。他們常常爲着炫耀自己所貯蓄的智識的無謂的嚙舌，爲着那在短期間據爲已有的思想的裝飾底輝耀，變成聾子，瞎子』。

最後，我們的文壇，常常起着無謂的論爭；就是站在同一進步的立場的同志，也

常常會因私嫌或利己心而惹起不必要的糾紛。在目前，就正有這種情勢。在這裏，我想記起高爾基的下面幾句話：

『在根本上有着同樣的思想，而論調却完全成爲敵對底成爲極劣底個人底脫線，缺乏友愛的感情，缺乏取齊步調的努力，真是『莊極奇怪，最可嘆的事』：

『……如果文學的牧人，不是因利己心或自慢等來激起不和的，又如果在論爭之中不滲着担心自己的地位這念頭的，那麼，這種不和或論爭一定是有教訓，而有益得多了。……』

上面所引的話，難免有斷章取義之嫌，但我想是頗切時弊的。當然，高爾基在文學上給與我們的教訓很多很多，在這裏是說也不勝說。他現在是死了。我們再也不能夠聽到他的新的教訓，可是他對我們說過的許多教訓，却還活着，在我們的每個爲大衆的自由，爲民族的解放而鬥爭的文藝家的中心活着！

偉大的高爾基並沒有死！偉大的高爾基萬歲！

一九三六，六，二二。

十六 歷史的呼聲

一 可樂觀的豐災

某雜誌的編輯者曾經說過這些的話：——

『中國詩人之多，真有如過江之鯽。據我的經驗，百篇投稿之中，總有八十篇是詩歌……但大多是觀念的遊戲，口號的亂喊，內容空洞，可用者極少……』

又據某詩人說：『自五四運動以來，單行本的詩集，總在五百以上，但可讀者則在難湊成一打之數……』

不錯，詩壇可以說是年年在豐收，但年年在鬧豐災。這種傾向，好像越來越利害

，最近自費出版詩集之多，便是明證。

一九二六年也沒有例外，可以說是詩壇極豐收的一年。據見聞極寡陋的我所知道的，單行本便有任鈞的『冷熱集』，艾青的『大堰河』，蒲風的『生活』，『鋼鐵的歌唱』，溫流的『我們的俸』，王亞平的『十二月的風』，『海燕的歌』，臧克家的『自己的寫照』，田間的『中國牧歌』，『中國農村底故事』，江岳浪的『饑餓的咆哮』，周而復的『行航集』，王統照的『夜行集』，卞之琳的『魚目集』，沈旭的『黎明前奏曲』，王延熙的『清聲集』，盧也哥的『征途上』，蔡一木的『民族之歌』，馮白魯的『囚徒之歌』，羅念生的『龍涎』，方駱的『春天』：，還有新詩庫的十本詩集；又關露的『太平洋上的歌聲』，許幸之的『大板井』及詩人俱樂部的『國防詩歌叢書』十冊，據說任本年底也都可以和我們見面的。其他，我沒有見到過或聽過的，不曉得還有許多；想來，今年的單行本詩集，總數不會在五十本之下罷。

又詩歌的期刊，今年也顯得特別活躍。如『詩歌生活』，『前奏』，『詩歌小品

』，『詩歌』，大晚報的『半月詩歌』，『詩誌』，『新詩』，『中國詩歌』，……『詩之葉』以及其他忽隱忽現的小詩刊，真是無從計算起，也無從知道起。

對的，今年也是詩壇豐收的一年。然而結果呢？除開任鈞的諷刺詩集『冷熱集』，艾青的『大堰河』，蒲風的『生活』，王亞平的『十二月的風』溫流的『我們的堡』……等幾部還不錯以外，就很難說了。我們還是不能夠爲自己袒護，說我們今年的詩壇不是豐災。

這原因，我想是這樣的：——

大部份進前的詩人，雖然能夠把握着現實，有一個進步的中心思想，但可惜死死地被政治底意德沃羅基所促住，只有主義，而沒有才能，就是說，表現的技術太差。

另一部份忽視現實的詩人，根本就不在那裏玩『章句的魔術』，『吞吞吐吐』其辭，『朦朧朧朧』其意，『詩情』寄在『虛無縹緲』間，令人看了根本就不懂。甚至有一小部份前進的詩人，也要受着這種魔術催眠，在那兒學習『吞吐』，『掩身法』，

美而其名曰『詩要含蓄』。

上述這兩點，我認爲是詩壇永久在鬧豐災的最根本的原因。前者的詩，令人讀了覺得是拙劣幼稚的政論；後者的詩，令人讀了覺得是道士的咒語，根本就莫明其土地堂。在這裏，要找例證及其代表人來，是不困難的，但現在且不管罷。在這裏我們（1）希望前進的詩人們時時記着：在把握政治底意德沃羅基之外，要努力於表現技術的獲得；（2）希望那些玩弄『章句的魔術』的詩人們，把『詩情』移向現實方面來，和時代的呼吸接近些。

然而不比年歲，詩壇的豐災畢竟要比饑荒好些。因爲我們畢竟還能夠在氾濫的詩羣中找到一些確實有滋養的『精神上的食糧』來。況且，詩的氾濫，如果它的主潮是前進的，合乎歷史底進行曲的拍子的，即使大部分是空喊口號及幼稚的政論罷，在不把詩歌當爲『自我陶醉』的美酒看待的我們，不但不是詩壇的致命傷，反而是詩壇有着偉大底前途的預約。因爲我們相信在氾濫中能夠慢慢地精練我們自己，把豐災的原

因完全克服掉。在這個意義上，詩壇在一九三六年的豐災，倒是可樂觀的了，爲什麼？且看：

二 國防詩歌的奔流

自從『國防文學』這一口號跟着現實情勢的要求被提出了以後，戲劇，電影，音樂的各藝術部門，也起着反應，凡屬文化工作的人，幾乎無一不集中到它的號召之下來。詩歌當然也不能例外，它高舉着『國防詩歌』的旗幟，跨着大步前進了。我們的詩人任鈞，在『我歌唱』——『詩的宣言』之中，明白地把詩人的任務吶喊出來：——

我歌唱——

我是一口大鐘！

要用洪亮的聲響，

去喚醒沉迷中的大眾；

歷史的呼聲

讓大家——

爲着自己，

爲着民族；

向前衝鋒！

.....

在『黃浦江』之中，他便實踐着他的宣言，直截了當地喊道：——

黃浦江喲！

.....

你被蹂躪壓迫已經將近一世紀了！

難道這時間還不算悠長？

難道你還願意繼續當奴隸，

還不打算起來跟人家算總賬？

是的，在危機四伏的中國社會，在帝國主義的獠牙已經咬到我們的喉管來了的時候，除開想靠帝國主義喫殘剩的血肉的漢奸之外，凡是中國人，誰不想站起來和我們的民族敵人作殊死戰呢？號稱比常人敏感的詩人，這時候還能夠麻木在『自我表現』的酒壘裏，而不站在最前線吶喊，成爲抗敵的『一口大鐘』嗎？不能夠的。現實迫着我們的大小詩人，成爲民族解放戰的大小警鐘了。事實比什麼都雄辯。散見在各詩刊，各大小文藝雜誌，以及各種報屁股上的詩歌，可以說沒有一篇不是有關國防的吟唱，涉及民族解放鬥爭的題材的。像『詩歌小品』的創刊號，在它的發刊辭裏面，便這樣地宣言着：『……當這國情危重的時代，除了救亡的呼聲之外，我們也得去暴露時代的苦悶。……』這，可以說是一九三六年出現過的大小詩刊的代表底意見和要求，也就是一般的詩人們的意見和要求。因此，無論是老的詩人，或是新的詩人，讓我們聽到的，都是憤激反抗之聲，看到的是剛強跳躍的字眼；什麼『悲愁』，『桃色』之類是幾乎絕跡了。在這裏，我想舉出一些隨手摘來的頗感動人的詩句。

使它與轟轟的雷聲應答

.....

(丁非的「歌者」)

.....

一些不同的人團結在一起；

心和心像鐵擰成的繩，

.....

狂風吹着每個人的衣角飄蕩，

彷彿信仰的旗子在光天之下飛揚。

.....

.....

揚着旌旗，夾着怒吼——

歷史的呼聲

從黑暗直奔到天明。

（亞丁的『滿洲進行曲』）

.....

災難正威逼着苦難的人羣，
也威逼着我熱血沸騰的心，
我誓把身手獻與時代的琴弦，
在風雨裏奏出壯烈的歌音。

.....

（王亞平的『給母親』）

.....

衝！

兄弟們，這就是那時光？

.....
趁著還有一條腿，
撕破牠的一張嘴，
將我們的土地奪回。

（羅峯的『偉大的紀念碑』）

.....
你再是一座冰山似的壓下，
我們還是要種起滿地的綠芽。
你再是一萬巨艦把沿海鎮下，
我們的心却永不會也戴上鐵枷，

.....
.....

不怕你不再是驅狂馬的鋼蹄踏下，
我們的血肉更是一蹄一個花。

（李華飛的『寄歌者』）

我們死死咬着現實的邊緣，和春蠶一樣，
嚼着一種銘心的苦味，在苦味中生長……

……

（柳倩的『自己的歌』）

我們收了可恥的眼淚，
挺起腰，越過罪惡的橋，
在正義的光圈中，
燃起真理的火焰；
用我們堅強的血流，

歷史的呼聲

換取自由的麵包。

（洪紹秉的『遙遠的太陽和星星』）

.....

但，熱烘烘的，

我抓着自己信仰的一顆心。

在含光而活潑的冷闇裏，

在悄無聲息的暴風雨之前，

.....

.....

我沒有喊，吼，慷慨悲歌，

我以夜貓的蹄步，

在踏着被開拓的道路。

(林林的『我曉得我』)

盡是所謂『在風雨裏奏出壯烈的歌音』，真舉不勝舉了。

從這些隨手的斷章取『句』，我們可曉得我們的一般詩人，是在怎樣地『收了可恥的眼淚』，怎樣地在帝國主義的蹂躪下要『一蹄一個火花』。這兒沒有嘆息，沒有懦弱；這兒只有吶喊，剛強。而且不是『慷慨悲歌』，從事空架的幻想；我們的詩人是在『咬着現實的邊緣』生長着，在『踏着被開拓的道路』的。我們雖有時也會聽到他們的咒咀之聲，然而這咒咀又是怎樣有力而且必要的呵。我們的詩人的咒咀，決不是那所謂『潑婦罵街』式的，也決不是絕望的；在我們的詩人的咒咀聲中，我們聽到正義的憤怒，那是有着光明，希望和進取的一面。譬如我們的詩人許幸之的『萬里長城』，在咒咀那『對於帝國主義者的野獸底侵略』，『却失去了抵抗力』，而要找一條蚯蚓般地被制服的『懦怯的萬里長城』(封建勢力的象徵)之後，便要高唱：——

我們——

已經清醒的人們，
要用人的力量，
築起來新的萬里長城！

……

我們——

用鮮血舉起火焰，

我們——

用人與人連成一氣，

我們——

連成一條比你更長更大，

用人的生命鑄成的萬里長城！

是的，在我們的詩人中間，我們聽不到啾啾的哀訴之音，也看不到絕望的眼色了

。他們有的是火，是力；沒有祈禱，只有搏鬥。不是嗎，連我們的老詩人穆木天，在『流亡者的悲哀』中悲嘆着：——

可憐的落伍雁般地悲悽，

故園的烽火，更顯得我的空虛；

看見青年朋友感到自己老了，

遇到躍動的生命，覺得自己是刑餘。

到了這時候，他也自會跟着躍動起來引吭高唱：——

故鄉是在招呼着我們呀，

來呀，赴疆場去殺敵！

拋棄呀，電光棒，五花筒，流亡者的花槍！

歌唱呀我們那裏有血淋淋的現實！

總之，一九三六年的詩壇，我們可以說是在『國防詩歌』這一面大旗的掩映之下

，以現實主義的姿態出現，形成民族解放戰的最勇敢的一個支流，合着歷史底進行曲的拍子奔流着前進的，爲此，像前面說過那樣，這一年來的詩歌雖然還是豐災，觀念化，標語口號式，幼稚的政論……等的詩壇還是占着最大的篇幅，然而却是可樂觀的。我們這樣說，並不是讚成標語口號……等的詩歌。相反地，我們應該努力把這些缺點克服掉。我們的詩歌，爲着要大衆化，第一，需要『明白』，要令人一看，一聽就懂；然而不要直截了當地把口號搬出來，這太便宜的事，太偷懶了。我們有權利要求詩人們克苦一點，成爲最優秀的語言的技師，想出最經濟最確當的表現法，明白地，然而具象地把應該讓大衆知道的觀念、把集體的情緒和要求歌唱出來。

在這裏，另一方面的流弊似乎也有提一提的必要。就是有一小部份進前的詩人，大概是因要避免標語口號，政論化……等的毛病罷，反而跑進另一絕路——『含蓄』——『晦澀』——『神祕』裏頭去了。從前杜衡在題爲『望舒草』的一篇介紹文章裏面，曾經說過：『……一個人在夢裏洩漏自己底潛意識，在詩作裏洩漏隱秘的靈魂，

然而也祇是像夢一般地朦朧的。從這種情境，我們體味到詩是一種吞吞吐吐的東西，術語的地來說，牠底動機是在於表現自己跟隱藏自己之間。……作詩通行狂叫，直說，以坦白奔放為標榜。我們對於這種傾向私心裏反叛着。……』

當然，我們不曉得杜衡現在還抱着這樣的見解不是，但這種見解現在的確還殘存在一部份的詩人——甚至是前進的詩人的腦殼裏，『太明白了』！這是『含蓄派』（姑名之）的詩人們自從前到現在對新詩歌提出的抗議之聲。然而我們不怕明白，我們只怕概念化。我們須徹頭徹尾反對那些『扭扭捏捏』，『吞吞吐吐』，或專門在句讀間作『巧砌亂斷』的把戲，故弄玄虛的『含蓄』！總之，我們無條件地反對聽不懂甚至看百遍都不懂的所謂『含蓄』的詩；『含蓄』，這是封建時代乃至神權時代的遺毒；是『狡猾』或『沒有把握』的別名！我們的時代需要明顯的呼聲，強烈的吶喊！『含蓄』？沉默最含蓄；不要吟咏，不要歌唱，便成爲絕吟絕唱，詩歌的登峯造極了！因此、與其是看不懂的『含蓄』之類的詩，我們寧要明白的口號標語的詩。

最後，在國防詩歌的奔流之外，一九三六年的中國詩壇也看到了一羣『化石之魚』。這可以說是以戴望舒詩人爲代表，躲在神祕的角落裏歌咏些『眼之魔法』，『魚化石』，『薄怨』，『一天的彩繪』，和『一串真珠似的幻想』……等的。在華北，綏東的風雲正緊，整個中華民族處在危亡的厄運中的現在，我們能夠看到這種『新詩』的期刊，真不能不說是奇蹟了。這種奇蹟我們要怎樣來解釋它呢？這只好讓將來有機會再說罷。在這裏，我們只希望這個奇蹟早日消滅，讓『新詩』給我們聽到一點歷史的呼聲。而我們也相信，一定會這樣。

一九三六，十二，十五日。

十七 普式庚給我們的教訓

——紀念普式庚的百年忌——

普式庚在一七九九年五月廿六日生於莫斯科的一貴族之家，在一八三七年一月廿九日因決鬪而死於一位輕佻的法國外交家丹德斯之手。他這短短的不滿三十七年的生涯，恰像夏天的一陣狂熱的驟雨，給當時還在移植和模倣西歐文學這個暖房裏窒息着的俄國文壇，帶來了多大自由清新的空氣，使俄國固有的真正的靈魂完全蘇醒了。後來俄國文壇能夠產生許多偉大的作家，在世界上放出燦爛的彩虹，說是這一陣驟雨的結果，想也不會過於誇張罷。這一陣驟雨當然是從天上飛下來的，然而不是無因；那是當時政治上的低氣壓，下層社會蘊藏着的憤怒，一般智識分子對於自由，理想的渴慕，和在普式庚本身上鬱勃着的反抗精神及奔流着的非洲黑人的熱情的血液互相合奏

着，衝擊着的結果，普式庚生在新舊交替（貴族地主的封建社會轉到商業資本主義社會）的過渡時代中，他目覩沙皇的暴政，官僚的腐敗，上層社會的黑暗虛偽，下層社會的窮困慘境，不能沉默無言。他在短短的生涯中，用詩，散文，小說，戲曲，童話……等的各種文學樣式，把當時的俄國的現實反映出來；在偵探網密佈，檢查制度極端嚴酷之下，以諷刺，或以率直的筆調，代表大眾，說出大眾想說的話，為自由，為理想而歌唱。他的名詩『自由頌』，『農村』，他的最大傑作長篇敘事詩『歐仁·奧涅庚』，他的戲曲『波里斯·哥屠諾夫』，他的童話『漁夫與魚』，『金雞』，他的小說『甲必丹的女兒』……等，無一不是執着實現，針對現實，和現實有關的作品。普式庚的偉大，當然在乎他的能夠完全脫離西歐的模倣，給俄國文壇創造了新的有生氣的語言，遺下兩個最大的貢獻——『單純』及感情的正確的表演法，而同時也在乎他是代表國民精神及國民感情的一個現實主義者。

關於普式庚的生涯和藝術，我國已經介紹過來不少，凡關心文藝的人，想大概是

都很明白的了，這裏用不着多說。這裏，只想就自己所知道的關於普式庚的一些斷片，選擇一二可以給我們學習的地方，記錄下來，以作他的逝世百週年的紀念。

(1) 普式庚的修養 天才是誰都要羨慕要尊敬的，然而天才是最靠不住的東西。它會飛躍，善於飛躍，但它如果沒有很好的修養，它便要常常飛躍入泥溝裏。我們家鄉有句俗語：『歹子（流氓痞棍之意）狀元才』，的確是經驗之談。天才是要很好的修養做土壤，才會生長完成的。我們的天才詩人普式庚，在幼小的時候便幸運地有着很好的修養條件。他的父親在當時算是一位很有教養的貴族紳士，對於文學有濃厚的趣味，藏書很多，自己也作詩。客廳裏始終是智識階層的代表在出入，大談其政治，文學等的議論。這藏書豐富的書房和議論風生的客廳，對於少年普式庚是開放着的。他可以自由地閱讀法文書，自由地列席聽講。這些，無疑地是他後來在輩朋間被稱爲博識多學的傑出者的素因。然而他從保姆亞莉娜那裏學習得來的東西，在他的詩才的發展上，可以說是更重要的維太命罷。他從這位保姆的口裏，學習了許多民謠，童話，

傳說，俚諺俗語。這些國民藝術的無限的珠寶，深深地貯蓄在他的腦裏，不但使他的詩情豐富，而且在不知不覺之中使他對於俄羅斯的國民精神有着理解，使他的純粹的俄羅斯底靈魂覺醒了。這靈魂，便是後來杜斯托耶夫斯基論普式庚時所強調着的世界性和人類大同的理想。杜斯托耶夫斯基說普式庚的天才之中含有世界性和人類大同的理想。要以兄弟之愛擁擠我們所有的兄弟，宣佈偉大的和諧，一切民族最終的親愛團結；這是一位真正的俄羅斯人的靈魂；而普式庚便以他的藝術力量把這個觀念表現了。

是的，普式庚的天才之中含有這種俄羅斯底靈魂。而這種靈魂，說它是從保姆亞莉娜那樸素的口碑下生長出來的，當非過言罷。和當時所謂的上流社會的公子哥兒一樣，普式庚幼小所受的教育，是法國式的，他在十二歲的時候，便以法文模倣莫里哀寫劇本。他自己也曾經說過他以法文寫比以俄文寫容易得多的話。如果他沒有從亞莉娜的口中修得那許多東西——國民藝術的寶藏，活的語言，恐怕他在藝術上的成就便

不是那樣，而要被稱爲俄國的國民詩人的罷？據說，在俄國古典的與蘇維埃的音樂中，總算起來，根據普式庚最大的主題而製成的作品有五十二篇的歌劇和舞劇。又除此大作品以外，在他的五百五十首詩歌中，有兩百首以上被編入音樂中；甚至有同一首詩歌即被三十人以上的作曲家所利用過的。凡是俄國人，不管是紳士，是農夫俗子，幾乎沒有一個不曉得唱一兩首普式庚的詩歌的。這，爲的是什麼？這，要以普式庚是俄國近代文學之父，是俄國的詩聖這句話來解答當然也可以，但我想最大的原因，還是爲着他能夠運用俄國大眾的語言，巧妙地把俄國的民情，大眾的希望唱出來的緣故。換句話說，就是爲着他的詩情是民間的，他的語言是單純通俗的，他的音韻又是自然響亮的。克羅泡特金說他的偉大，是因爲他具有一種才能夠描寫普通生活中最通俗的事，能表現出平常人的最平常的感情……並且能夠運用極貧弱的事實使你看出一個時代的全部生活。是的，普式庚具有這種才能，但他的這種才能，我們不妨說是從樸素的民間文藝養育出來，因之他能夠普遍地浸入民間去。

在這裏，關於普式庚的修養，我要作一個結論；民間文藝是他的最大最得力的一個圖書館。當然，他在當時那個充滿着自由解放的新思想的沙皇村的學習院讀書，他所交遊的許多前進的十二月黨的友人，他始終不倦地勉學，在文書保管局的涉獵研究，和農民遺老的攀談親近等，在他的修養上也有着重大的意義，是不可否認的事實；但無論如何，他和民間文藝密切的接觸，却是他在藝術成就上的一個決定底因素。

我們的文壇，說句不中聽的話，現在還是在模倣歐美，情形就像俄國的十八世紀末乃至十九世紀的初葉。我們還沒有產生一位國民詩人。有些小說家甚至像當時俄國的上流人喜歡說法國話一樣；在那裏歐化，喜歡寫給中國人看不懂的句子。從這一點說，近年來我們文壇上的文學大眾化的呼聲，尤其是去年通俗文學的提唱，的確是很好的現象；而普式庚在民間文藝上的修養，不正是給了我們一種很好的教訓嗎？

(2) 普式庚的寫作態度 普式庚輕蔑一切的誇張和造作，反對空洞華麗的文字。法國的梅里米說：『普式庚從最樸素的散文，用奇蹟的方法開出詩的花』。又白林斯

基說：『普式庚的創作竟完全沒有含着荒唐無稽，空想，虛僞，空漠的理想等的成分，而是徹頭徹尾充滿着現實主義的。他不給人生的臉孔塗上脂粉，而是把它的自然美再現給我們看的。……普式庚的創作裏有天，但那是常滲透着地的氣息的。』從這裏，我們可以知道普式庚在寫作上是怎樣注重單純和樸素了。單純和樸素，並不是不深刻和不認真，並不是用『想什麼就寫什麼，寫出什麼就算什麼』的這種隨便的態度所能夠做到的。據說：普式庚的原稿是密佈着層層的塗改網的。當他情緒激動，創作高潮來臨的時候，他便忙着執筆寫下去。然而寫下去並不就那樣算賬。他要修改，有時寫了馬上就塗掉，另補上一些字句；有時塗掉了又把它的恢復，恢復了又取消；一時想不出恰當的字句來他便在空白處加以附註，總要等到發現適切的字眼，使詩篇的畫面顯明為止。像這樣，他的草稿大概總要經過第二次的膽清，但膽清了的草稿，有時又會馬上塗得亂七八糟，非作第三次，甚至第四次的膽清不可的。這，是只從他在直接創作技巧方面的努力來說；至於他在直接寫作之前的準備工作的努力，也是非常認

眞，不肯苟且從事。他爲着要寫『波里斯·哥屠諾夫』這個戲曲，煞費苦心研究莎士比亞，席勒等及他們的寫作技術，詳細地流覽加拉姆辛的俄國歷史、年代記等。他爲着寫『甲必丹的女兒』，不但埋頭研究布加喬夫暴動的歷史，翻閱文書類，遍找一切出版的材料，而且要親到事變的當場，加山，烏拉斯克等地去旅行，從親眼看過當年事變的遺老的口中，探求種種的資料，搜集一切有關係的傳說，他自己曾經說過：『我的悲劇，是認真研究的結果』。由此，我們也可以想見普式庚的寫作態度是那樣嚴肅和不隨便了。他的天才，他的單純樸素，他的正確的表演法，是從他那在各方面煞費苦心的研究中，從他那在稿紙上嘔盡心血的塗改網產生出來的。常常聽到我們現在的一些詩人或小說家很得意地說：『這個月寫成功了一冊國防詩歌』！或是說：『那七萬字的中篇小說，是在兩禮拜中間趕出來的，把指頭都寫痛了』！然而，果實呢，總要令人蹙眉頭。對於這些趕市的詩人小說家，我想，普式庚的寫作態度很可以給他們做下參考的罷？

(3) 普式庚的反抗精神 普式庚雖然沒有加入十二月黨的祕密組織，實際地去幹政治活動，但他的精神却始終沒有和十二月黨離開過。對沙皇的憎惡，對專制政治的不滿，對自由解放的渴慕，對一切黑暗勢力的反撥，他是用詩歌，用童話，用散文表現了。五個被絞死，百二十個被放逐到西伯利亞去了的十二月黨員，大多數就都是他的知友。據說，這些被捕的十二月黨員的每個人的筆記本上，都抄有他的詩。不錯，在十二月黨暴動失敗了以後，他爲着自己和他的朋友擔憂，曾經對沙皇尼古拉寫過屈辱的悔過書，希望沙皇的寬容和赦罪，也曾經讚美過沙皇；這無疑地是詩人的一種幻想。可是在這個幻想破滅了，當他曉得尼古拉絕不會赦免他認爲『兄弟，同志，朋友』的那些十二月黨員的時候，當他發見沙皇並不是真的優待他，而是只想扣留他做一位宮廷詩人，給他當少年侍從官的時候，他便要罵沙皇爲『豬一樣的卑污』了。他破壞宮廷的規律，不穿制服赴會，不等沙皇起駕就離開舞會？而要受到侍從長官的警告；鬧着辭職的事了，雖然終於沒有辭職成功。關於這點，我想他的結婚生活是相當有關

保的。他的老婆娜達莉亞是個虛榮心很重，喜歡裝飾，喜歡赴宮中的跳舞會，喜歡人家說她美的女人；對於普式庚的創作毫無理解，也不想去理解。總一句話，她是只希望丈夫能夠做官，有錢給她花，讓她在社交上出風頭就好了。在普式庚還沒有當少年侍從官之前，他便會寫過一封信給朋友，裏頭有這樣的話：『……在彼得堡的生活不行，煩惱使我不能安靜一會兒……自由的獨身生活，對於一個作家是必要的……我的妻子老是要粧飾得好看堂皇，這便要花錢，而錢我是費腦力得來的……不管從道德方面或體力方面說，我都非到外邊去旅行不可……』由此，我們也可以想見一二了。普式庚在現實生活上的苦悶，和現實生活相當地妥恰了，這是誰都知道的事實。然而用此貶他，却不公平。他的作品，吸收一切社會的進步思想，處處反映着十二月黨員的靈魂。他雖然和現實生活相當地妥協，但他却始終是個自由主義者。在他那混着黑人血的富有生活力和熱情的血管中，一種反抗的革命精神，始終蘊藏着，有機會便發露出來。一八二六年九月沙皇尼古拉把普式庚召到宮中來，問他：「普式庚，倘

使你在彼得堡，恐怕會參加十二月十四日的事件的罷？」普式庚的答覆是這樣：——

『陛下，的確會參加的罷。我的親友全都加入這個陰謀，我也是不能不參加的罷。只因爲我不在，把我救了的』。

這是個很有趣味的問答。十二月黨員暴動的時候，普式庚是還被軟禁在他父母的領地密海羅夫斯基村的。倘使他不是早因爲作革命詩，『行爲不正』，被奧特森的將軍所控訴，給遣回到父母的領地去了，而有機會在彼得堡的話，他不也是要被絞或被放逐到西伯利亞去做苦役的嗎？是的，機會和環境使普式庚和現實生活相當妥協了；但他那『從最樸素的散文』所開出來的『詩的花』，却完全沒有和現實生活妥協過。十二月黨員在血的鬪爭裏用劍實踐了他們的任務，普式庚在現實生活的微溫的然而不斷的迫害裏用筆實踐了和十二月黨同樣的任務。他短短的一生，是他那具有反抗精神而克苦的天才不斷地和黑暗愚蠢而殘暴的環境鬪爭着的一幕獨創的悲劇。他最後爲着妻子決鬪拉下悲劇的幕，也是他向醜惡虛偽的周圍挑戰的一種反抗精神的表現。我們

紀念普式庚的百年忌，不要把他這對惡勢力的反抗精神忘掉！

最後，我想起普式庚的一段話來了。他曾經爲兒子這樣感嘆過：「願上帝不要讓他學我的榜樣，寫些詩歌和沙皇爭吵。願他不要在詩句中凌罵着他的父親，因爲這簡直是以頭碰壁！」

他的兒子大概不是詩人罷，不曉得到底怎樣了：但據說他的孫兒現却在蘇聯紅軍中當一位士兵，曾經對訪問者說過這樣的話：——

『假若我能夠寫詩，我便要寫作我們這個社會主義時代的年青的故事……可是自己不會寫詩，因此，我要盡我的精力做我所做得到和國家所需要的事……』

倘使普式庚在天有靈有知，聽到了自己的孫兒的這種話，他會取消上述的感嘆罷！現在俄國是沒有沙皇了！那個廣大的國土已變成他所夢想過的自由的世界。詩，也已成爲推動建設社會主義國家的力量，沒有和什麼沙皇爭吵的必要了。他在『農村』這首詩中，最後一句的大意是說：『將有一天我能夠在照耀着自由的光輝的祖國，看

「見燦爛的太陽上昇罷」？現在，有哪個國土比這位國民詩人的祖國更被自由的光輝照着的呢？他是可以安心了！

一九三七，二，一，夜。

最 近 新 書

中日國力的對比

中國邊疆問題十講

中國經濟的現勢及其動向

歐洲問題的關鍵在那裏

世界學生怎樣援助中國學生

急就篇

對馬 (長篇小說)

資本主義文化之沒落

鋼鐵的歌唱

冷熱集

蘇聯普里波衣著梅精裝九角
定價每冊平

李凡夫 每冊三角

合著 秋葦 每冊五角

方秋葦 每冊二角五分

胡一 每冊三角

柳乃夫 每冊一角二分

韓立生 每冊二角

楊騷 每冊三角

波衣著梅精裝九角

立波 每冊二角五分

浦風 每冊二角五分

任鈞 每冊三角

引 擎 出 版 社 經 售

中國與世界叢書

每册零售定價三角 全套壹元六角 (預定四月底截止)	種第七	種第六	種第五	種第四	種第三	種第二	種第一
	中國與弱小民族	中國與蘇聯	中國與德意	中國與日本	中國與英國	中國與美國	中國也需要和平嗎 (世界和平與中國)
	吳清友著	張仲實著	姜月解著	李月凡著	錢月石著	漢天著	錢月俊著
	五	五	五	四	四	四	四
	月	月	月	月	月	月	月
	出	出	出	出	出	出	出
	版	版	版	版	版	版	版

上海 引 擎 出 版 社 發 行

靖通信地点

西郊半壁店

兵营
兵营九连排三班

民國二十六年三月二十日出版

——二〇〇〇 每册定價三角

著者 楊 騷

發行人 鄭 天 保

發行所 引擎出版社

上海霞飛路一〇〇號

電話 八三八〇五

經售處 全國各大書坊

版權所有



\$0.30