

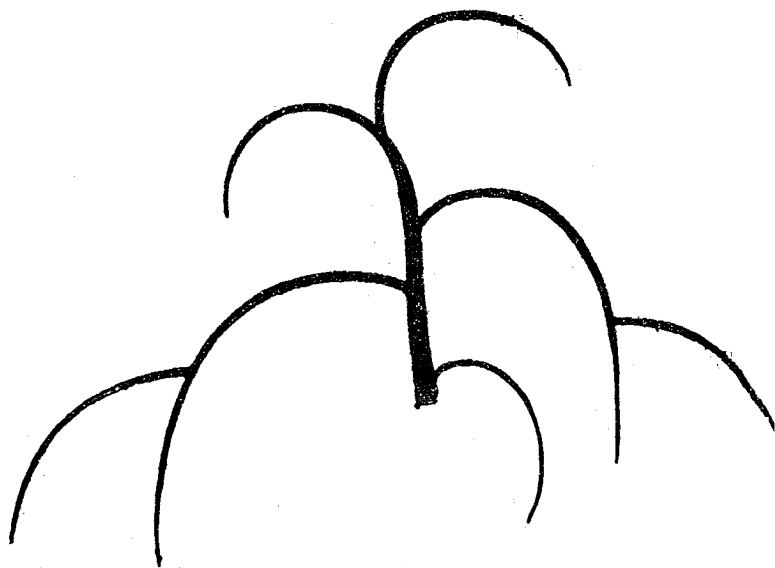
2765

112

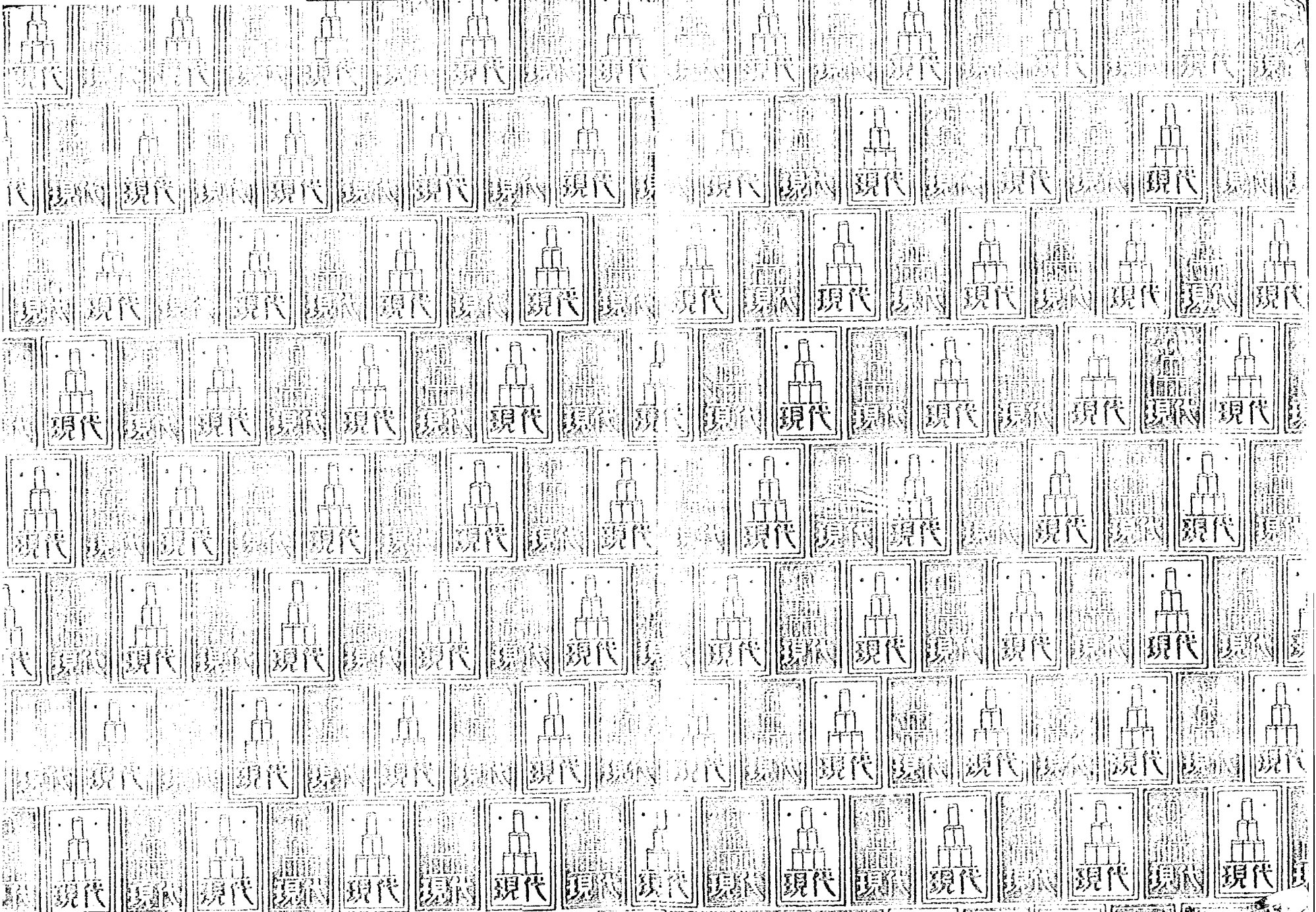
文学評論集

242441

侍 桁 著



現代書局印行





文學評論集

韓侍桁著

現代書局印行

1934

序

這裏收集的二十篇論文，除去一小部分外，全是我最近一年間所寫成的東西。想向着文藝批評這方面努力的志願，是從我開始寫作時便決定了的；但幾年來，爲了生活的苟安，我祇得應着書店的要求，每天從早到晚作着翻譯的工作。雖然偶而也寫一些東西，但那些都是潦草而且幼稚的。直到去年，我從廣東教書回來，才又開始決定努力文藝批評的工作。

當時我曾計劃把五四以後的新文學，作一個有系統的考察，於是就在友人所辦的“民衆導報”上，

繼續寫那“文學史稿”，但那小刊物沒有出版好久就停刊了，我也就不再寫。在“文學史稿”的開頭，我還寫着這樣的話：

“有一年多，我是保守着沉默的態度；但是在沉默中，我是一心一意地向着文藝批評與文學史的方法的研究這方面努力，隨着時間的進展，時時感到自己過往對於文藝觀念的錯誤，於是盡力想尋求補救的方法。但至今我仍祇是漠然地感到一些門徑，尚不能把握住一種統一的思想，我雖然已經知道藝術哲學與歷史哲學的研究對於形成一個人的文藝觀，是比社會科學的研究有更甚的重要性，但想系統地消化了那些知識而適當地把它們應用出來，恐怕是需要畢生的努力的吧。然而在這期間我便永久地沈默着麼？

隨時當關聯着社會現象而考察文學作品的時候，我每覺得在這幼稚的中國文壇上，自己有說一些話的必要了。而且倘若是可能的話，把自己同時

代人與他們的作品，以及它們在當時社會上所發生的影響，順序地給以考察，也許對於某一部分關心文藝的讀者，是可以作為參考的吧，於是手握着筆想要寫下去了。

但是，立刻一種困難便展在面前了，在過往自己是過分地輕視了自己的同時代的作家了，在隨身的書籍中，幾乎沒有一本是他們的作品。最後，才想出這樣的一個方法：把自己在記憶中想要講的話，以及由於新的讀書所得到的觀察，暫時斷片地寫出，留以後再系統地整理吧。這篇題名‘底稿’的來源也便是如此。”

然而就是斷片的底稿也並沒有寫下幾篇，祇有如現今收在這裏的第四，五，六以及第十，十一，十二等而已。其後還是因為參加了關於大眾文藝與“第三種人”的問題，也才能會有了如今這樣不完整的集子。

真實的文藝批評，對於中國文壇的重要性，我

想這是無需申說的事實，而且也是我們文壇上普遍地在要求着的。但至今我們是沒有像樣的文藝批評；不流為謾罵，就是奉承。奉承或謾罵無需說都是在文章之外，別有作用，然而造成這風氣是極有害於批評界的。

我自問尚沒有這種毛病，可是有時也不免過於偏激，如這裏收集的對於沈從文先生的那文章，就是一個例吧；但在寫作的當時因為眼看着他的惡影響的氾濫，不能不如此了。而且，有時這種偏激不也正是現時的批評的一特點麼？

總之文藝批評在中國還是一片荒地，急需要真實的工作者的，我們的過去的作家們都是犯了很大的錯誤，他們過去了，未來的人們是應當怎樣地努力吧！

一九三三，八月編後記。

目次

序.....	I
雜論中國文學.....	2
雜論現代日本文學.....	11
文藝的事實與真理.....	39
關於文壇的傾向的考察.....	50
論文學介紹.....	59
寫實主義文學的發生.....	68
張資平先生的寫實小說.....	76
沈從文先生的小說.....	85
梁遇春的散文.....	96
西林先生的獨幕劇.....	105
郁達夫先生作品的時代的意義.....	120
關於“自己的園地”.....	128
關於“迷羊”.....	136
關於魯迅先生.....	143

關於“看貨色”的問題.....	152
論大衆文藝.....	158
論“第三種人”.....	186
“揭起小資產階級革命文學之旗”.....	214
“革命的羅曼蒂克”.....	230
文藝簡論.....	239

文學評論集

雜論中國文學

在最近兩個月之間，我大部份餘暇的時間，是用來讀了“元曲選”；對於一個平時在西洋文學中享受慣了那崇高藝術的樂趣的人，這實是一件較苦的工作。不祇一次我想把我手中的書籍拋棄了，但是爲着我心中的某種目的，我忍耐着，四十八本書終於一一地讀完了。在回思中我檢討了元曲的思想，題材，形式以及詞藻，我覺得它們給我們最大的利益是保存下一些未成熟的材料，而其本身不能算是完成的藝術的作品；在這一點上它們是和中國其他大部份的文學完全相彷彿的。它們不

祇是需要整理，而更進一步是需從新改製的，並且大部份是連改製的價值都沒有。當我想到這便是一個偉大的民族數百年間數十個作家的精神活動的代表產品時，我就不免有些失望了；這種失望更因為我預先對於它們的過甚的期待，甚至在我的實生活上掠了一層暗影。

我想，恐怕在人類史中沒有一個這麼大的民族，在氣質上，是這樣地違反藝術的情感；而在生活上，又是這樣地與藝術相隔絕；一切都被虛偽的道德所毀壞了！從元曲的作品上，我看見了我們無數的先祖，他們全不是具有真實情感的人，而是一些幽靈，他們的痛苦，他們的哀愁，同着我們的心，好像是隔了一層迷霧。這樣講，是元曲表現的不真實麼，是因為它們表現的手法的拙劣以致使我們感不到真實的活的人物麼？——一部份是的，但不盡然。根本是這個民族的生活方式與觀念，使我們的情感不能容受了！而且有時還要惹起反感來。他



們若還存在着的話——實際上大部份還是仍然存在着的——一定會稱我們是叛逆的子孫，但這種稱呼對於我們是一種榮譽；於是那在現今的社會上仍然要以他們的全力來支持我們祖先的一切道德觀念與傳統思想的人們，就絕然是我們不可容赦的敵人了。

在這裏一定有人要疑問，現在說這樣的話已經是過時了，遠在十五六年前早就有人作過這種工作了，但我的回答是，的確他們是作過了，但他們從來沒有把這種意識明顯地應用到文藝批評上。無論在思想上，他們曾是怎樣攻擊過舊有的道德觀念與傳統思想，但是當他們一返回到文學研究方面來，他們便忘記了他們所應持的武器，不，他們是不知道怎樣地使用他們的武器了。他們盡全力於搜集與年限的排列，以及其他更瑣碎的問題，有時他們也是達到鑑賞的境地，但是多祇限於詞藻的一方面，至於那成爲研究與整理的最中堅的

部份，他們遺忘了，像這樣所得的“國故整理”的結果，最多也不過是作為我們將來研究的一階段，我們還有更深進的必要。我們要在他們所定的正確的年限，正確的作者與詞藻的解釋之上，更進一步來從事尖銳的批評與新的立場的鑑賞。

在我們全部的數千年的作家中，幾乎很少看得到他們是具有顯明的意識與敬虔而從事藝術製作的：祇是當他們在人生中真實的活動裏失了意的時候，他們才轉到這面來，當然這也不能就算是阻止產生偉大的藝術製作的絕對的理由；我們可以在其他民族的文藝史上看到就是這同樣的作家，也能在文藝上作出很大的貢獻。但他們的環境，他們的生活，他們的文藝的水平線，是和我們的不同了；假若在他們的內心裏是有那看不見的天才的力在推動着，則他們的環境與生活必是適合於他們的才幹的發展的，而所得的結果自然是建設在文藝的一般水平線之上。至於在我們的祖

先這種場合呢？——就是當他們的內心的天才的火花要爆發出來的時候，他們的環境與生活也會把那微弱的火力熄滅了，而且他們又沒有所謂藝術的基礎，尋不到發展他們的才幹的路徑。祇要他們一拿起筆來，那根深傳統思想與道德觀念便在他們的腦海中像蜘蛛似地搭起網來了；因為他們根本就不是生活的藝術家，更不是能夠靜觀的哲學者，他們祇是一些被實生活削奪了一切的精力的懦弱者，他們一度在仕途上失意了——更有些是失意在妓女身上——對於他們，人生的一切便再無興趣，存在他們的心中的祇有怨艾與憤激。於是他們想報讎了，但誰是他們的敵人呢？——運命與官場得意的人。他們捉到了運命這個小鬼，想剝他的皮，但究竟無效，結果還祇有自怨自艾；官場得意的人是比運命更真實而可以觸得到的，於是把他們不合人性地丑角化，好受他們心中的毒劍的刺殺，假若想像力不聽他們的驅使，創造不出

可以受自己心中惡恨的人物時，則歷史上的人物隨便就可以抓過來，適合着他們的激憤的程度而製作。這樣的作品，在轉變迅速的社會上，是極易被人們忘卻的，因為一個時代和另一個時代的人的情感是有着很大的變化了；但不幸我們的社會是不大容易轉變的，一條直線竟穿過了數千年，今日的生活還依然是數百年前的生活，今日的人的情感還依然是數百年前的人的情感，那在官場失意的又總是源源不絕，則就是這樣的作品，也便總保持着它們的價值。不但沒有被遺忘，反倒是漸漸地增加着副產品了，有人竟以索隱與小註而消磨了他們失意後的全部的生活；對於這些人們，那樣的作品不正是比我們讀着任何崇高的藝術作品所享受的幸福有更大的快感麼？

人物是作者的留聲機，沒有個性，一切的忠孝節義的道德觀，全盡量地充塞進人物的口中，不管是否適合；秀才全是同樣地多情，妓女全是同樣地

風流，婆娘全是同樣地狠毒，甲篇的人物可以隨心地調到乙篇裏去，所差的祇是人物的名字。我想這不祇在元曲的場合是如此；那在其他的小說裏的恐怕也是同樣。僅有的例外，是“水滸傳”，但這部書，不可看爲是施氏一個人的成功，在他之前是有着無數的作者已經部份地替他製造了，他祇不過是把許多故事與人物穿插起來構成一個整體而已。說“水滸傳”不是某一個人的而是中國民族的產品也未爲不可。雖然，就是“水滸傳”，它也還缺少着最高藝術的主要的條件，它內中的故事是有趣的，人物是生動的，但沒有深厚的思想。

“紅樓夢”彷彿是在創造個性的人物之外，作者還要暗中表現出一種較深的思想；中國文學中表現運命的，表現悲劇的必然的徑路的，這一部書是其頂點。但說起來，這是我們國故整理家的羞恥了，他們似乎很少提起過，更不用說那闡發的解釋了。假若以後我們再提到“紅樓夢”還祇是說林黛玉。

玉是一個怎樣小杏的女子，賈寶玉是一個怎樣從小就混在女子中的多情的哥兒，而便索隱起來，那將要怎樣受人唾罵的吧！

除去這兩個顯著的特例之外，我並不願完全否定其他作品的價值，另外有許多作品其中也是包含着散碎的珠玉，但多數還祇是未成熟的生硬的材料，它們還需要重新給以藝術的製造。例如，就在“元曲選”中，有許多非常驚人的有趣的故事是在短短的缺少藝術性的敘述中而終結了，更有許多是被那作者所要表現的不深刻的道德觀所毀壞了，我們應當把它們抽出來，作更藝術的敘述，作更藝術的表現。順便提出來，如青蛇白蛇的故事，我們不是可以用新的手法把它改製成一篇愛的魅人的故事麼？——就在西歐的豐富的傳說與神話中，有多少能比這篇東西更有趣更動人呢？但是拙劣的筆還是不要觸它們吧，它們在無盡頭地等候着真實的藝術家，一旦它們遇到了主人，它們

可以換上一套新衣服，成爲世界上無比的敘事詩。

我可以暫時停筆了。假若親愛的有志於中國文學研究的讀者，能夠同意於我所提出的這兩點：第一，把中國文學從雜亂中作出新的解釋與批評；第二，把散在中國文學中的那些未成熟的材料給以藝術的製作；則不但中國的古文學可以在我們的面前完全顯示出它的真面目來，就是在將來中國新文學的發展上，它的影響也將是我們不能豫想的了。

一九三一年在廣州

雜論現代日本文學

日本在明治時代隨着政治的維新，起了新文學運動。嚴格地說起來，明治十八年坪內逍遙所著的“小說神髓”與“當世書生氣質”等書出版後，日本新文學才算萌芽。然後再經過一陣西洋文學介紹的努力，到了硯友社文藝團體的產生，日本現代文學是真正地開始了。大凡說現代日本文學的都是以此爲定限；不過現在我想把我這篇文字的範圍縮得更小一點，我所謂的現代是專指着最近的大正時代的。在日本文壇上說起來，也便是從自然主義的收尾與白樺派作家興起的時候。

任何國家的文藝，它的連續是不可切斷的這

種事實，是誰也不能否認的。特別是對於那貫穿着一個國家的文藝的情調與它民族的時代的特色，我們若不能有所理解，而祇對於一個切斷了的時代來考察，那恐怕致成很大的錯誤。所以我這篇文章的範圍雖是給了如上的時代的定限，但有時仍不能不對於它過往的文學有所提及，這是無法避免的。現在先讓我們看一看日本現代文學的一般特色。

現代日本文學第一件使我們驚奇的事實，便是它的質與量的不成比例。凡是肯約略看一看現代日本文學的人們，沒有人不驚訝它的量之多，但是同時也沒有人不奇異它的質之不良。這常常使我們容易走入兩種誤斷，第一是你可以這樣想，一個國家的某時代的文藝，能產生出這樣大的量，而說於其中絕對尋不出偉大的作品，這是絕對不可能的；第二是，當你稍稍讀了他們所謂代表作的作品後，而恰巧這些作品又不能使你滿意時，因此你

敢類推下去，斷定日本現代文藝作品完全是些沒有價值的東西。這兩種推論，將都是對的，也都是錯的。現代日本文藝有它自身專長的成功，我們是應當承認的，而同時我們也不能不惋惜地說它確實是沒有什麼偉大的作品，所謂“偉大”，我的意思是，凡是一件文藝作品，它的成功不是止於藝術的手法，而是對於人生有深刻的探求，對於民族，社會，時代有着內在的認識，所以它所表現的人物的事件與活動，絕不能是個人身邊私事的，而是成爲一個民族的特色的或者甚至可以說是屬於人類性的。讀者們讀完了這樣的作品之後，他們所起的回應，不是一剎那的，不是對於他們生活沒有影響的，而是他們的靈魂要在相當時間內被那文藝的霧圍緊握住，並且當他們能從那樣霧圍中逃出來的時候，他們在生活上彷彿是獲得了一種新的知識。在西歐像這類成爲生活的糧食的作品是有着無數的，莎士比亞的“漢姆雷特”，雨果的“哀史”；

托爾斯泰的“復活”以及其他無數偉大的作家的作品。以這樣的水準來講，日本現代文學是沒有偉大的作品的。

但爲什麼現代日本文學不能達到這樣深遠的境地，而祇在一個小的圈子內迴環呢？這最大的理由可以說是緣於它的民族性，祇要是一個人稍稍知道日本民族的生活方式——其實還不必要，祇要是一個人看過日本式的如兒童玩具的建築，以及那重虛禮的膚淺生活，大概將要覺得它的文藝所以缺少深刻味，怕實在是它民族生活的應有的回射；不過這樣汎汎的考察，還不能成爲充分的理由，其次我們更應當於現代文學作家的本身上去尋求的。

我覺得第一使我們遺憾的，便是現代日本文學太缺少批評家了，嚴格的批評家幾乎是未曾有過的。當一個新興的文藝界，無數的作家都互相競爭急於生產的時候，而一般讀者又是極端缺乏評

判的眼光，這時作家祇為取得大多數的滿足是很容易的，也可以說越是成為時髦的，其作品的藝術性與社會的意義也越低劣；文藝本身的真價自然是易於湮沒了；而祇是競爭於量的多寡。在這種情形下，不但是一般的文藝批評家，甚至必需產生權威的批評家了，把一般讀者鑑賞的程度提高，把那些濫造而享有聲譽的作品加以嚴刻的攻擊，掃清了舞臺留給那具有真價的作品出現。可惜這種苦工，現代日本文藝界中沒有人肯作——有些作家們倒是兼從事於批評的，而大半祇是互相稱頌；因此有些青年作家最初雖是會顯過天才的火花，而漸漸因為社會的要求與自己生活的環境所迫，也便不能不順從時好承迎大眾的歡心，與大多數作家同走入於一途了。這時，他不但能享受了最榮華的經濟生活，而同時能領有了文藝界的高位。在現代日本文藝場中，我們可以看見無數天才的火花，祇是一閃而不能再現，這是我們替它深為惋惜的事。

而且現代日本的文藝作家，實在都是太社會的了；幾乎沒有一個作家能具有超越追逐時髦的精神，脫開一般庸俗利慾的生活，把一切以文藝為獲利的手段的縛束切開，而完成一件偉大的藝術品。這一點也有關於日本的社會，他們對於作家的要求太簡單，而給他們的報酬太恩惠了。凡是稍有成功的作家，便能享受着榮譽的生活，在安樂尊貴的生活中，他們唯一的計算不是為着藝術的製作，而祇是想如何能產生大的量，以維持他們既成的經濟生活與社會上原有的地位，從一般讀者們得來的聲譽由我們這些作家們看來是何等的重要啊！

我常常不解地想，何以現代日本作家們這樣地滿足於現實呢？何以沒有一位作家是站在一個稍高底境界而給現實加以批判呢？所謂“身邊小說”的流行甚至永遠占領有文壇的一大半的勢力，其原因究屬何在呢？

但是現代的日本作家一方面雖是這樣地屬於實際利慾的，而一方面卻都是擺着極濃厚的藝術家的“身振”（架子）；他們一旦得到了社會的聲譽之後，好像是就忘記了自己曾確實地做過什麼了！看罷，共總不到四十年的新文藝，並且大部份還都是脫不了西洋文藝的模仿，而凡是所有什麼文藝上的主義他們是無不備具了，什麼自然主義，寫實主義，什麼理想主義，新理想主義，什麼浪漫主義，新浪漫主義等等，幾乎是數不過來的多，並且每一種主義還要給它分無數派，每一派裏還真能指出許多作家，但是你若問每一個主義的某作家，有什麼樣的功績可以維持他的招牌呢？這怕你總不會得到滿意的解答了；所謂他們的代表作，每一個人確也都有的，而且還可以列出許多來，不過這些東西一看可以曉得是非常幼稚的！

我的這些私見，也許是不公平的，或者會招出讀者的反感的吧；下面我想把日本大正時代幾位

最“人氣”的作家介紹一下，特別是那些已有了中譯本的作品我想給它們加以估量。

大正十幾年間最有勢力的兩派作家，一是白樺派，一是新思潮派，“白樺”與“新思潮”都是雜誌的名稱，所以它們都是以雜誌而代名的。“白樺”在稍前一些，明治四十三年便創刊了；“新思潮”在稍後一些是大正五年第四次復活起來的雜誌，也便是一般所謂的新思潮派。白樺派我們可以舉出志賀直哉，武者小路實篤，有島武郎，里見諒等作家；新思潮派可以芥川龍之芥，菊池寬，久米正雄，豐島與志雄諸人爲代表。就中如同里見諒，久米與豐島三氏，關於他們的作品，中文尙很少有譯本，所以現在也想暫且不論，留待他日吧。

× × × ×

志賀直哉發表他的“到網走去”還是在明治四十一年沒有加入白樺同人之前的時候。這一篇五六千字的短篇小說，日本文壇公認是志賀氏的出

世作。無論如何這是一篇最好的短篇小說，在日本現代文學界裏；在志賀氏所有的作品中我想是再尋不出來可以與這篇相比的了，雖然作者的自身也許是不肯承認這種事實。所以假若說“到網走去”是志賀氏最初的短篇，恐怕同時也便可以說是他最後的短篇了。在到網走去的車上，與一個不相識的二十六七歲的少婦——她背負着一個兒童，手攜着一個嬰兒——相對坐在一處。這個少婦的人生若直接地是由這兩個孩子的纏磨表現出來；間接地我們看那兒童由他父親傳襲的病體與惡劣的脾氣，可以斷定這位少婦的丈夫不是一個善良的人。全篇沒有用一件具體的事實，祇是從第三者的眼中把那位少婦已過去的與以後豫想得到的不幸完全展示出來。“我想這位母親現在縱沒有被她的丈夫虐待死了，早晚也終免不了要被這樣的孩
子折磨死罷！”結尾作者這樣說，而我們也都這樣地相信。

在日本文藝界裏得了成功的地位的志賀氏，其後約有數年幾乎很少有創作，直到大正六年他發表了稍長的短篇小說“大津順吉”時，聽了武者小路的進勸，才再開始作小說了。

志賀氏直到今天總能維持着他文壇上的驕子的地位，他全部精力的發展，都是在所謂身邊小說上，總是在一個極小題材的範圍內發展。日本文藝界裏最喜歡評他的一句，便是說他十年如一日不改創作的態度，我不知這樣的評語是稱揚他呢，還是非難他？我不相信一位真實的文藝家祇像是一座死佛像般地，坐在自己安樂的寶座上，滿足地享受着香煙，也不管在他的象牙塔外起了什麼變遷，祇是自己寫着自己身邊的事！最近蒲羅派的文藝批評家們，對於他的非難漸漸的高漲起來，說他的身邊小說已到滅絕之路，但是我仍疑惑他在文藝界中的地位是否因此便可有所動搖。

志賀氏的小說取材，有時祇是些身邊日常生

活，連突起的事件都沒有；以日常生活中絕對平凡的事實，像寫日記般地無修飾地寫下去，它的易於使人煩厭怕也是自然的結果罷。在這裏我首先要承認的是，以一個對於日本文字沒有十分研究的外國人的我，對於鑑賞他這樣文字的秀麗與纖細，當然要打幾分折扣的，不過它們的質我敢相信不會誤解的。

時時我們的這位作家也能敘述着平凡的事實而啓示給讀者一種真理，在這種場合他時常是成功的，不過又有些時候他取材的事實很容易使讀者們誤解，這是因爲他並不能常把他所取用的材料認清。舉一個例罷，他有一篇短篇小說名“清兵衛與葫蘆”的，裏邊敘述一個孩子愛好葫蘆的事，他雖然極端熱心地愛着葫蘆，但他從沒意識過自己的動作含有什麼價值。無數的葫蘆因爲他嚴刻地精選而落第了，最後他祇尋到一個最得意的，這一個幾乎成了他的生命，他侍候着它以至於忘餐

廢寢；但是這時一件不幸的事落在小孩子的身上來了，當他正在課堂上私自愛撫着他的寶物的時候，一眼被教師看見了，先生大怒，把他的愛物沒收了去；同時還警告了他的家長，因此小孩子大吃其苦，他所有的葫蘆全被他父親毀壞了。小孩子從此也便不敢再弄葫蘆，但是他又轉了一個方向，現在他以愛葫蘆的熱心同樣來學習繪畫了。

被先生沒收去的那個葫蘆，這時證實了這位主人公無意識的熱心的真價；因為先生不能鑑賞那件寶物，把它隨便送給了一位小使了，這位小使確實也是沒有看重這個葫蘆，但祇是當他偶然因為一些錢財的困難，拿着這個葫蘆到近處的古董鋪去賣了的時候，結果這個被人輕視了的東西出人意外地賣了五十元之多。但是最終這個葫蘆由古董鋪手中轉賣，又得了多少呢？——六百元！

事實便是完全如上所述了，原文本很短，共總不到三千字；於敘述事實之外，作者並沒點清他所

告訴我們他所要表現的意義在何處，雖然也許祇是一句便足夠了。這時我們祇好自己解釋罷，但是誰又能有那種自信，決定自己的解釋便準是作者的意思呢？

最初我讀完了它之後，我是這樣想了；一個藝術家要有像清兵衛對待葫蘆的那種熱誠的態度，才能夠產生出真實的藝術品。一個人時時刻刻總意識着自己，時時刻刻對於自己的工作總要問一問有什麼價值，這樣他決不會產生出偉大的功績來。在旁觀者看來，自己的熱心的態度也許是過於呆傻了，但自己不用管它，我們祇是知道把自己的血液倒注在自己崇奉的工作上，以這種態度從事的工作我們敢相信，它的結果是不會使我們失望的。——這是我對於這篇短篇小說的解釋，最初我以為很有自信了，想絕不會錯罷；但是當我看到周作人先生的另一解釋後（參考談虎集），我真是莫名其妙了。周先生把它解釋成是兒童教育的悲喜

劇了，我固然對於周先生的這種解釋取不服氣的態度，但是我又有什麼方法能使我的解釋征服旁人呢？久米正雄有一篇小說名“定評”的，是與這篇小說具同樣的態度創作出來的，不過那篇能給人以明確的觀念，不容讀者猜疑了，讀者可參看我的譯文。

x x x x

武者小路實篤這個名字在所有的日本作家中，怕是與中國人最熟識的了；他是白樺派最中堅的一個。他人格的正直與純朴，也就是成爲他文字中的特色了。也許就是因爲他這種人格的力，所以他在現代日本文學中的影響最大，大正文壇後期的作家中，有許多都是他的作品的愛讀者，他的人格的崇拜者。菊池寬曾說，武者小路氏在一個時代是曾有過一個學校的，沒有入過他這個學校的現代作家沒有。有了這兩句的解釋，我想對於這位作家在現代日本文壇上的力量，似乎無需更多說了。

武者小路氏在文壇上被稱爲人道主義派，這種名稱的來源，怕不祇是因爲他的作品的關係，我在他所謂成功的作品中看不出有怎樣這種濃厚的特色。能以一種高尚的理想，藝術地表現在其一貫的作品中，現代日本文藝界裏怕還沒有這種人罷。所以當這位作家要想表現他的主義時，大半反到是失敗的時候居多，他沒有那樣支配或構成文藝外形的力量。他的人道主義的來源，與他實際生活上的事業是很有關係的；大凡我們一提起武者小路實篤這個名字，立刻就聯想起他在日向辦的“新村”，我想他在文藝上所以能有人道主義者的稱號，至少他的“新村”也是占一多半的力量。

我們與其說是愛這位作家的作品，不如說是愛這位作家的人；他的思想是不見得怎樣高明，他的作品也沒有藝術上的成功，至於他實行的事業現在又已經失敗了，但是我們對於他的人仍保持好感。每當我們在一個極享有盛名的文藝家的作

品中，尋不出我們所滿意的作品時，我們將對於那位作家起了一種反感，但我們對於武者小路實篤氏則不然了，我們似乎對他的作品不願有苛刻的要求。

他的作品是非常多的，在能多產的文藝界裏，他也實是最多產的一個；他也寫詩，也寫戲曲，小說，以至於關於思想問題的論文，也許是因為這樣不肯節制地任興寫作，所以濫作多了。有些作品，它們的幼稚幾乎使我們不相信是出自一個極有聲譽的文學思想家之手。關於他的詩我讀得很少，不過我敢斷言就是從他的其他作品中看來，他也絕不是一個詩人。他的文名似乎完全建設在他的戲曲與小說上，特別的是戲曲最近已成了他作品中最主要的部份了。但無論如何我不能稱他是一個戲劇家，因為他沒有劇的文學的才幹；就拿他最名譽的劇作“愛慾”——中文已有翻譯曾登在前年的東方雜誌上——來看，恐怕也沒有人肯承認它是

一篇完整的劇作。他初年的作品如同“一個青年的夢”與“他的妹妹”也都不是成功的戲劇，特別的是“他的妹妹”這一篇，我對於他的取材都有所厭惡。

他的小說我以為有些是值得讀的，長篇創作雖多，但都免不了冗長之憾，最好是短篇的。我最推崇的一篇是“土地”，它的文字，是最單純的，而能表現出作者全人格的力；他的題材，便是他為創辦新村尋找土地時前後的經過。假若說他創辦新村是他生命中最大的事件之一，那麼這篇表現他生命中最大的事件的短篇小說“土地”，也可以說是他作品中最主要的了罷。從這篇文字中，我們可以看出一個東洋式的革命家是具有那種精神去實行社會改造；他的缺點——生地們特兒與缺少毒辣的精神；他的長處——富有仁愛，都表現得清清楚楚。並且最難得的，是他在文字中表現出的那種虔誠的態度，若是缺少這種態度，他不會能因為自己的確信而忍受世間的一切非難與攻讟，而同時也

便不能以自己動作的瑣碎事件，織成爲一種文藝品了。我們讀完這篇作品後，禁不住地叫道：“啊，它是多麼虔誠啊！”

× × × ×

我們對於武者小路氏的愛好，並不是以他當作一個藝術家看，我們若以他爲一個藝術家而批評時，將對於他沒有可讚揚的地方。這不止武者小路是這樣，大概現代日本的文學作家中沒有一個人是當得起藝術家這種名稱。假若說是稍有例外的話，第一個那便是有島武郎了。

他不像日本一般文學作家那樣膚淺，在某種小題材的文藝上稍有所成功便矜矜自喜；他對於生活有更深刻的認識，他對於藝術有更悠遠的要求。但他的藝術的產品也似他同時代作家的作品一樣地沒有達到完成的境地，這恐怕是有關於他文藝的生涯的短促的吧。他創作時期的開始，主要的是在他三十二三歲的時候，而他死的時候卻祇

是四十六歲。當他藝術的製作將到展開的時期，他因為戀愛的事件便不能不用自己的手切斷自己的生命了，這對於日本文壇是多麼大的一件損失！現代日本文學作家有好幾個都是自殺的，但我不知有誰是能與他同樣地使我們這般惋惜。據說他臨死的時候，並不十分勇敢，對於生仍有所執念，因此還有一般人非難他；不過在我看來他對於死的這種躊躇，是極其自然的事，一個人當天才的火花正在光燦地閃爍着的時候，而同時對於藝術又那樣地熱愛，對於人生那樣地肯定，這時他縱然不懼死不憐生，他也不能不憐惜他生命中的藝術了。世界是厭人的，生活是一負重擔，我們在生活中若果絕然找不到理想或是熱愛之標的也算罷了，一旦尋到，它便比生命的本身更不忍得使我們別離。我覺得有島氏應當更進一步地躊躇些，應當對於自己的情熱加以壓制，應當使他對於藝術的熱愛支配了他的生命，那樣他可以免去稍早的死亡，而能

對於藝術有更深的進益罷！

有島武郎的一生，完全是走着藝術家生活的路徑，這是與他同時代的文學作家們最不同的一點。現代日本作家們的生活是很容易得着安穩，平時領着豐富的稿費，度着小資產階級的生活，他們唯一的問題，便是如何應付明日雜誌社的稿件的索取；對於生活的本身向來不起疑問的——也沒有要問的欲求，有時就是起了迷惑，也祇是作一篇小題材的東西，給它下一個微溫的解釋，便算了事。這些人們在宇宙中對於一切問題都是輕輕地放過去，絕不會感到深刻的煩惱或苦悶，所以他們在生活中就如同蜻蜓點水一樣，祇能激起浮面的小渦卷。有島武郎則不然了，他不輕於滿足，對於所有的謎他都要扣一扣門，他這種態度，雖也就是使他在生命史中惹起無限苦惱與不能享受幸福生活的原因，而同時我們相信他這種對於生活的態度也就是一個藝術家所必不可缺少的條件。

還是在他的美國留學的時代，他對於宗教便起了迷惑，這是何等的一個難問題！後來他把這種經過，記載在一部名叫“迷路”的長篇小說裏；作品的本身雖也同樣不是成功的，但那記載的時期確實是作者生命中一個大危機。由學生時代轉入了教育生活，也可以說就是他實生活的出發點，把我的生活遷到社會上來，因此最先惹起了他的注意的便是社會問題。雖然他自身是一個資產家，可是他並不畏懼，他肯斷然實行把自己的財產放棄，作一個社會革命的先驅；同時為完成他藝術的使命，他把學校教師的生活辭去，走入自由著作家的生涯。他外的生活經了這樣的革命，是有力地開展出來，可是那長久被壓制住的“性的生活”，現在卻擡起頭來，一個美貌的女新聞記者成了他誘惑的對象，似一個惡魔的手，吸引他走入了死路。有島氏是一個過份情熱的人，“愛”便是他生命的一切，他所有的生活革命，也全是出發於此：他自身經濟生

活的革命也罷，他與波多野秋子的情死也罷。他的一切的生命力似乎都是發動於一條線上。

同時有島氏是一個學者，他特別是喜歡北歐文學，他關於伊卜生的幾篇論文，收集起來可以成一冊很厚的書。在西歐詩人中，他最愛好惠特曼，關於他的論文也是很多的，並且曾選過惠特曼詩集。在畫家中他喜歡米萊，曾作過一篇“米萊的禮讚”，所有他的這些研究的論文，都是有他獨到的考察，並不可看為是普通介紹的文字。

他的短篇小說“迦陰之末裔”與“克拉拉之出家”都是很好的，如它們的題名所暗示，是兩篇描寫極相對立的生活的小說。長篇小說“某女子”是在日本文壇頗享盛名的作品，另一篇“迷路”是他的長篇小說中最完整的。他的許多論文也都可觀，例如他的“生藝術之胎”這一篇，是使我對於文中的意見不敢承認而仍愛讀的，我覺得這種思想向着畸形發展的人，也自有它特殊的力量。

× × × ×

前年芥川龍之芥自殺的時候，中國雜誌上替他很熱鬧了一陣，他的作品幾乎是全部翻譯到中國來了。關於他的死雖然是有種種不同的解釋，但是對於他這種不自然的死的哀悼，卻都是同一的。所以一說起他的死，立刻就會聯想起有島氏來，這是與我的意見不同的。說來也奇怪，我自從看過芥川氏的“中國遊記”後，我總對於他不抱好感，及至再一看他的出世作品“鼻”與“羅生門”，我對於這位作家的藝術的良心就根本起了疑問了。

在現代日本文學作家中，講到藝術的手法的成功，可以說沒有再過於芥川氏的了。他文字的簡潔，構造的精巧，確是很有驚人的地方。他一生主要地祇寫作短篇小說，作品雖不算多，但若與他短短的文藝生涯相比，也不算太少了。

大正五年他發表了短篇小說鼻，當時日本文壇上的權威夏目漱石看了非常歡喜，給他寫了一

封信鼓勵他，並且替他在社會上介紹，這樣他一躍成爲文壇上的驕子了。在他發表短篇“鼻”之前，有一篇題名“羅生門”的，也是曾引起一般人注意的作品。這兩篇創作的時間距離，祇不過是半年，所以有極相像的地方。但祇是從這兩篇裏，我們就可以看出作者全部作品的長處與短處。他文字的美好與構造的精練，在這兩篇中也可說是已達到完成了罷！但同時這位作家對於藝術的缺少真實的態度，也表現得清清楚楚。他的作品是很能給讀者一時的興奮的，但是它們絕經不住深思，你若是一細細地琢磨起來，它們的架子將要完全倒毀。所以我有一個時候曾想，夏目漱石稱讚他的“鼻”之後，如果他肯再看第二次或三次的時候，他不會後悔麼？

這兩篇小說的取材都是很怪誕的；以怪誕的事實爲題材，自然也不能就說是准缺少藝術味，所重要的是須要看作者是取那種態度寫作。他要於這樣荒謬的事實中告訴我們什麼真意義？這樣來

考察它們的時候，我覺得——至少是我自己是尋不出什麼來的。特別的是“羅生門”那一篇，最後那種人物心情急遽的變化，雖是勉強地作了一個結收而並不能給讀者以一種新刺激，其實裏邊絕對是無意義，而事實上又是絕對不可能的。

從芥川氏後來的作品裏，我們可以看出他對藝術的態度是較前有些改變了——或是說深刻化了。我以為可以稱為他的代表作的，是那篇“南京之基督”。在文字的淨潔上講，這一篇也許尚不如他的其他作品，不過在這裏作者的靈魂閃現着了。在你讀完了他的其他的作品時，你祇能感到作者文藝手法的高妙，而這篇是超越了，能使你感到藝術的真味。據說這篇翻譯到俄文去，很受多數人的愛讀，並且曾給它開過朗誦會，到會的人並不少；這種事或者是把它恭維過甚了，不過它的真價我們從此也可以看出來了。

× × × ×

日本現在唯一有劇的文學的才幹的作家，便是菊池寬。所以若講戲劇家的他，是需要一篇專文的，在這裏無法說明。

他的小說創作可以分爲兩類，一是長篇通俗小說，一是短篇小說；他的通俗小說，這裏沒有說的必要，我們祇好看一看他的短篇創作了。

他在日本文壇上被稱爲 Thema 小說家，或是心境小說家，從他的這種名稱我們也就可以想到他作品的題材是怎樣地窄小了。他的出世作是那篇“無名作家日記”，內中的事實大概全是真的，是描寫他在未成名時的苦悶。這篇小說中的主人公，俗氣太濃厚了，他希求名利的心，是幾乎使人不能理解的。當我最初讀完了之後，我很懷疑作者是不是有意要把它主人公名利的欲求誇大而給以諷刺呢，還是作者自己會真正那樣經過來了呢？

無論如何這位作家的自身俗性是最大的，現代日本作家中享受最高的榮華的也便是他，他的

四百字的原稿紙，曾賣過百元之多，他所以近年來專寫通俗小說，而不努力於藝術的製作，怕也是因為金錢的關係罷。現在他在日本文壇上的名譽，漸漸地低落着，但他自己好像也並不留意。去年大選的時候，他曾熱心地想當議員，可惜被選的票數稍少了一些，未能選上。他是對於什麼都要伸伸手的，祇要是有利，也不管是否自己能夠。也是在去年，他曾因為辦“兒童文庫”的事，有偷取旁人的計劃書之嫌，在社會上成過一個問題，於是他文人的名譽，不能不因此更有所損失了。

不過這位作家雖是這樣地忙碌於現實生活，但他對於藝術卻仍時有所閃光的，特別的是從他的戲劇中我們可以看出。

現在我把他有名的作品寫下來，算為終結。小說：“忠直卿行狀記”，“在恩籬的彼方”，“蘭學事始”；戲劇：“藤十郎之戀”，“屋上之狂人”，“父歸”與“模倣”等篇。

× × × ×

在這篇文字的最後，有兩位同時代的作家無論如何不能不提及的，便是谷崎潤一郎與佐藤春夫，他們是與上邊提過的幾位作家，在日本文學上都是同樣地重要。谷崎氏是白樺派前後的作家，佐藤氏是新思潮派前後的作家，都是很有異彩的，不過因為篇幅的關係，這裏不能介紹了。

我不是專門研究現代日本文學的人，所以對於他們的知識自然很少，掛一漏萬的弊病怕是不免的，誤謬的地方也一定會有罷。如果看了這篇文字的人，覺得全篇還不至於太荒謬，裏邊的錯誤，我是很希望受指教的。

一九二九年一月於日本大岡山。

文藝的事實與真理

凡是一種具有真價的文藝作品，大都是體現着一種真理 (truth)；真理的本身是唯一的，是永久的，是不變的。至於怎樣能把一種真理體現出來——也就是說藉着那種事實 (fact) 能把它體現出來，這時我們所需求的事實，便不是唯一的了。往往為體現着某一種真理，可以應用種種不同的事實。

文藝作品中的事實，常因為時代的變遷，而成為腐舊的了，或者更是因為特殊的風俗習慣地方色彩等等關係，對於那些智識不充足的讀者們，甚

至變爲完全不可理解的了；因此，這樣的事實中所體現着的真理，也照樣是不能使他們明白。不過這時便武斷地說那種文藝作品裏根本未含有真理，這仍是錯誤。我們想要免去這種錯誤，是很容易的，無論是那樣的事實，無論它的立場是怎樣地特異，我們要是想理解它，或者是更深一步想與它起情感作用，那所必須的假設或條件，也必是很簡單的。這些預定的假設先明白了後，對於那種事實便會理解了，而事實中所體現着的真理也自然可以明白地捉住。這種理由很簡單，如同我們證幾何算題的時候，常常需要許多預定的假設，而想備具這些預定的假設絕不是很難的事；我們理解一件帶有地方特色，時代特色，或是風俗習慣特色的文藝作品，也是與此相同。舉一個稍近代的例，如同我們讀霍桑的“紅字”，若根本完全不知道新英格蘭的特種風俗，我們對於書中的事蹟，怎樣也是感覺着不親切，但它所需要的假設並不很多，要想完

全理解它，絕不是一個太困苦的難關。

真理是文藝品的骨子，事實是文藝品的血肉；祇有骨子不是一件文藝品，祇有血肉也是同樣。為體現一種真理，罩以何種事實為最適宜，這要文藝家自己去選擇的；不過一個必需的條件是要的，便是他所選擇的事實，最低的限度，也應是能完美地體現出他所要體現的真理來。用最簡潔的事實表現出最高的真理，這才成就了一篇最高藝術的文藝品。所以文藝家欲闡明自己所認定的真理，選擇外形的事實，必應是最嚴刻的；雖然說選擇出唯一的事實是不可能的，但至少由作家自己看來，他所選定的事實已是唯一的了。

有人問，作家是先認定了一種真理而後選擇表現它的事實呢，還是先受了某種事實的刺激而後於中探求真理呢？這種問題，我們兩面都可以解釋，就是說雙方都有可能。作家創造的 *inspiration*，不必說非是以認識真理為起緣不可？他最初

的inspiration 大多還總是事實所賜與的。常常我們聽見一種傳說，或是看到社會上起來的某種現象，立刻刺激了我們的創作慾，逼迫着我們把它描述出來。但在這種情形下，有一種危險，就是說作家雖然一時被某種事實刺激了創作慾，而他對於含在這種事實中的內在的真理，並沒有真正認識，這時他所描寫的作品，無論是能達到怎樣藝術的成功，它經不起分析而同時缺少深刻味，這是因為它沒有核心的。一件偉大的文藝品，它最主要的意義，無論誰來解說，總是一個。有些作品便不行了，我們可以猜想它最主要的意義是在A，同時也可以猜想是在B，這種作品的產生，便是因為作者祇一時地受了事實的激動，而不肯加以更深刻的探求，未能捉握住其中的真理，便輕輕寫作出來了。

所以創作的動力，很可以說是因為受了事實的inspiration，但祇是受了事實的inspiration不足為創作的全動力，須應更進一步，捉捕住事實所含有

的真意義，然後才能動筆。像如下的這種情形也是很有可能的：當我們受了某種事實的inspiration，我們因為不肯滿足地承認它就是創作的全動力，而對於事實加以更深刻的探求的時候，我們立刻覺得這種事實並不能為我們創作的材料，或者是我們並不能於其中發現出什麼真理來。到了這種地步作家應有決心，或是根本把它拋去了，或是把它暫時懸放着，直到我們能認識了它內中的真意義為止，不然就是寫作出來，也似賈偽的黃金，無論外部是多麼光澤，決經不起真實的鍛煉。世界上有兩個最偉大的短篇小說家，俄國的柴霍甫與法國的莫泊桑，兩個人在藝術上的成功誰也不能給他們分出上下，但是一般批評的人們都說在他們的作品中可以看出兩種不同的特質，柴霍甫對於他書中的人物，具有深刻的同情，而莫泊桑是沒有的。我想從文字中看出作者對於他的人物同情，不也就是讀者對於作者的同情麼？誠然，關於他們倆

我都沒有下批評的充分的資格；但是我稍稍讀過莫泊桑的作品後，我覺得若說莫泊桑的藝術是缺少真理，大概是不會太錯了的，他的“女人之一生”是這樣地說明着，他的許多短篇小說也可作為這樣的證例。

衆多的讀者們，對於作家所選定的事實，往往因為個人的性格與氣質的關係，生出偏愛或是偏厭的結果；但關於這些，作者是不能負責任的。作者僅有的責任便是想以自己所認定的唯一的事實表現出他所要表現的唯一的真理。他取材的範圍，或是資產階級，或是中產階級，或是無產階級；他材料的內容，或是男女的戀愛，或是貧民生活的苦況，或是貴族生活的淫佚墮落；他事實中的人物，或是受過教養的美麗的青年男女，或是鄉村忠誠的農夫農婦，或是城市中奸滑卑劣的無賴徒，甚至也許是無知的動物；是的，偉大的作家們要應具有這種才幹，無論是描寫豬狗的感情，無論事實的範

圍是如何地狹窄，無論讀者的理智是怎樣超越書中的情感，但祇因為作者能認定了事實中的真理，而加以藝術的描繪，讀者們必須要落在書中事實的霧圍裏；否則便是作者的失敗。真正能認識一種真理，固然是很不容易的；而就是認識了它，想求一種相配合的事實，把它體現出來，也還不是一件容易的事；往往因為事實運用的不巧妙，反倒把它所要表現的真理湮沒了。假若有人問，表現真理非藉以事實不可麼？我們答道：“當然不是的。”為探求真理，我們也可以專門作哲學的論文，不過它的力與成效，是遠不如這藉着事實表現的文藝品的力與成效廣大。——這也就是文藝特有的效能。但在文藝作品中，祇顧要表現真理，因此便屈解事實，或是置以不相配的事實，讀者們定是覺着肉麻而煩厭，反不如坦白地作探求真理的論文了。——這是文藝的難產與需要藝術修養的原因。

有人說，文藝是訴諸於情感的，不是分析開發

真理的，這種話祇是有一半的道理。我們第一問一問，一個人的情感是怎樣起來的？怎樣起來的情感才最有力，才最能支配一個人的全體？我想無論你是怎樣情感質的人，當你的情感起了來的時候，總要經過一次理智的審問不？——或者至少是不是經過審問後的情感，才真有存在的價值？時常我們的情感浮漲起來了，甚至於是落了淚，但同時若加以理智的審問，我們立刻覺着自己的動作肉麻，因此我們的情感消失了。這種現象怎樣解釋呢？——這時是情感經不過理智的責問，而被征服了。所以我們敢斷定，一種情感要經過一翻理智的審問，它才是真實的，才有存在的價值。但什麼又是可以降服理智的呢？使理智不能再起疑問，能通過了理智而叫起情感，這時除去是見到真理之外，還更能有什麼方法麼？現在讓我們結論說：文學是訴諸於情感的，但是訴諸於健全的情感——我們所謂肉麻的或無病呻吟的文學便是因為它們所表現的情感

不健全；建設健全的情感，須經過理智的詰問；而想通過理智，必須見到真理，所以文藝是表現真理的。

純抒情文藝作品，多是與此相反，它藉着動人的事實，使你的情感浮漲，而不告訴你真理；它的目的，也便祇是想抒發自己所感，而引起旁人的同感，並且它還絕不是沒有力量。如同傷時傷世，戀愛自然的悲劇，命運不可抗的壓迫，全是這一類的情感，但它們是真實的而同時又是不可解釋的。我們每讀到這種作品的時候，時時會不自覺地陪着作者灑下同感之淚。我們管這種情感叫作超真理的，但同時也就可以說它是真理的一種。你想，以一個人的所感加以文藝的外形，便能感動任何人種與古今人類，在這種所感裏能不含着永久而普遍的真理麼？不能因為它是不可解釋，便根本否認它真理的本身；給它什麼名稱都是可以，但最先應當承認它是真理的一種。

我記得有一位日本現代的作家，說藝術的衝動應當是起緣於愛，不應是真理。我想一個人能這樣推崇愛或肯定愛的話，那麼愛的本身是不是變成真理的一種了呢？並且不也就是他的唯一的真理麼？讓我們承認愛是真理的一種則可，讓我們承認愛是唯一的真理則不可；假若有人情願這樣承認的話，他也可以否定其他的真理。不過這種人祇是看見了真理的一面，他在人生的大琴上，實是祇撥動了一條弦。

最後，我試驗着應用這種論理，來考察中國現代的文藝產品。我敢武斷地說，幾乎全部是祇有事實，而無真理；有些縱或是在藝術的方法上，稍有成效，但我相信它們的存在定是剎那的。我已經說過，認識一種真理不是容易的，要對於人性或是某種現象有內部的考察與深刻哲學的理解才行。因此文藝作品當落產的時候，十分迅速；而醞釀的時期，卻非是經過了長久的苦心不可。這種苦心，我

文藝的事實與真理。

們現代的青年作家中，很少有人愚魯地來施捨。

關於文壇的 傾向的考察

五四時期的新文藝，主要的是一種文學語言的革新的運動；或者更切當地說，是當時的青年，對於西歐各種形式的文藝開始發生了興趣，以其作模型，而想來改造中國舊有的文學。這種改造，自然地成了一種反動或破壞，他們受到了無限的困難，遇到了無數倔強的敵人，但他們終歸得到了存在的權利，而且成了文學的主流，開創出一個新的文藝界。

新文藝界最初的建設，主要的是各種新文學形式的試驗，這試驗至今仍在繼續着，並沒有得到

了全部的成功，但過去的事實證實了他們的路並沒有錯。他們的路向雖是過於單純了，而也足夠應付當時的環境；因為在當時的文藝上，還沒有過於複雜的問題，文學的努力者祇是埋頭於自己的工作，文藝集團的勢力也很薄弱，所以常有思想極不一致的人們，會在同一的集團下工作着。

顯明意識的文藝集團的產生，使新文藝的問題複雜化了；而兩個不同目標的文藝集團的對立，更惹起了許多在靜時所不易想起來的問題。除去那作為一般的思想的啓蒙運動的團體如“新青年”與“新潮社”之外，在較後一些，南方有“文學研究會”與“創造社”，北方有“語絲”與“現代評論”兩派，他們在思想上全是對立的，時常有互相攻擊的文章發表。不過嚴格地講來，當時，人身的攻擊是更甚於主義的衝突的。真實的主義上的衝突，是起於很久之後了，是當着某一部分新文藝的努力者，嚴重地接收了一種社會主義的學說，把文藝與社

會問題與政治相關聯着研究，而所謂文學上的主義才真正開始成形的。

新文藝界一向並未看重文學與政治的關聯，在初期雖然也曾有過所謂“爲人生的藝術”與“爲藝術的藝術”的口號，但其幼稚的程度就如同對於文學初睜開眼的中學生的討論一樣；他們雖然對於當時的社會與政治，有着深深的憤慨和不滿，而時時給以諷刺和攻擊（“語絲”始終是持有這種態度的），但究竟他們並沒把那看爲自己的職責，同時也時常自覺到自己的薄弱無力。直到一九二八年，所謂馬克斯主義的藝術理論，被某一部分的文人捉到了，漸漸地對於文藝與政治的內在的關係，在相當的限度上是被文壇上的一部分人所認清，普遍地給與一般文藝青年以極大的影響，這時文藝界呈現出完全轉變一種新的方向的傾勢。這種轉變，是被稱爲普羅文學的運動。這種運動與以前所謂文學上的主義最大的不同之點，是在於它以一

種階級的政治學說爲根基，應用文學爲其工具（即所謂“武器”），而以達到其政治的理想推翻現存的政治爲目標。

這種階級的藝術理論由擡頭而至領有了中國的文藝界，是以着極迅速的開展進行了來，所以當時能給它以這樣迅速的發展的便利者，是另有一個原因在。第一，這種學說，可以說是新時代的新學說，而在中國更是適合了它的社會環境；第二，新文藝界雖有了十多年的歷史，而仍是沒有脫離開模倣的時期，文藝理論既不堅強也無系統，所以它經不住一種堅強有系統的理論學說的攻擊。結果，這種新介紹進來的學說，幾乎領有了全部文藝界的青年讀者。第三，出版上的成功也是使這種新興文學迅速開展的一個原因。但就因爲這種商業競爭的暗示，又影響了另一方面。

從前從事新出版事業的商人，其後臺老板大多總是文人，他們是站在被支配的地位，是受着文

人的利用，或者寧可說是互相地利用，營利雖是商人不肯放棄的第一原則，但他們還沒有文人來得更巧妙。自然，當時的書店是沒有其後那樣的多，無需怎樣商業上的競爭；所以都各自安分，而所出版的書籍，也都有種類的分別，有以教科書為主體者，有以新文藝書籍為主體者，有以傳說的舊小說為主體者，因此每一種書店（甚至每一派作家的書店）所領有的讀者，也各劃分得很清楚。但自從出版事業全部集中於上海之後，事實完全不同了，每一個書店全遭遇到巨大的商業上的競爭，為保持書店的利益，自不得不拋棄其以前的特色，於是任何書店均爭出在買賣上得有利益的書籍。最初是新興文學的書，其次是惡劣趣味的或二文錢的戀愛小說之類的書，再其次是教科書；同時集團性的雜誌也漸漸地少起來，多變成商業性的名流招牌的混合雜誌，最後是完全清一色的學生雜誌。

從前無論中國思想家與文人的影響是多麼薄

弱(有時是非常有力的),但尙有其影響在,思想總是支配青年的,到了最終,這種支配力移到中學生的身上,一般文人是要就着一般中學生的程度而寫作而翻譯了。從此沒有了真實的介紹,也沒有了真實的製作,全是適應着商場的需求的濫造。那在從前雖領有較多數讀者而其實是影響惡劣爲一般所輕視的一類作家,到了這時更揚眉吐氣,儼然有喧賓奪主之勢。張資平君的戀愛小說,章衣萍君的一類隨筆,全縱橫在市場上;總之,新文藝界是傾向於墮落之途了!

緣於普羅文學的勃興,使一向不注意文藝生長的現政府,對於它張開驚愕的眼,爲作一種對抗,收買了少數的文人,打起了所謂民族主義文學的旗幟,這在上海鬧得最火熱的。客觀地講來,在中國現政府的勢力下與其環境的客觀條件下,民族主義的文學,在相當的一個期間裏,並不見得沒有要求其存在與發展的權利;但在上海的一般民

族主義的文學作家——其實並非作家，根本是一些不懂文學的烏合之衆而已——並不想以澈底的方法，在文藝理論上作切實的鬥爭，竟利用現政治的勢力，任己之所欲，摧殘文藝界。當初他們還以為有抗爭的可能，所以大辦雜誌，漸漸看出溫和的舉動，是並不發生效果，便索性亂幹一下，於是在文藝界上，有同時封閉八個書店的不幸事件的出現。這種文藝界的空前的浩劫，不但不能所謂挽救思想，或所謂引文藝於正途，其結果正適得相反，更激起一般青年對普羅文學的同情，而誘引着出版的商人於另外下流的營利之探求。

由以上所述之新文藝界本身的混亂，更給了另一派作品的開展的便利，所謂另一派的作品者，即保持傳統的封建思想的舊形式小說，如從前之“孽海花”，今日之“春明外史”“啼笑姻緣”之類。自從新文學革命運動以來，舊的勢力從未掃清，李涵秋，張恨水之流，仍在不斷地寫作，他們不但能得

到發表與出版的便利，而且是獲有廣大的羣衆的讀者，地位是異常地堅固，十多年的新文學的努力，祇不過是奪取了一部分較優秀的青年學生而已。五四的新文學運動的成功是在表面上的，是部分的，並沒有絲毫地動搖了舊勢力的根基，從這一種立腳點來看，也可以說是新文學運動的失敗吧。

關於這種舊型文學作品的罪惡，我們一向是疎忽了，我們忘了他們的存在便是新文藝生長的妨害，我們更忘了是因為有着這樣的一部分工作者，新文藝才總是與我們真實的民衆隔絕。我們縱可以原諒他們是舊勢力的殘餘，是一些無意識的罪人，但他們的惡害是不可否認的，他們是想把一些新時代的活人，再曳回到舊時代的死生活裏去。他們以舊封建思想，再植於無知的民衆的內心裏。他們是在作着一種愚民政策的大衆教育，這種教育的結果是阻止了一切社會的與文化的發展。不過新文藝的生長，若是一天一天的擴展起來，縱無

論是怎樣地漠視了他們，也無形中等於在對於他們作着對抗運動的。然而新文藝界的本身。已漸漸墮落着了，而墮落的趨勢是向着他們接近，我們預料，一種新舊的調和都怕有出現的可能吧！

黑暗面的觀察，或者是盡於此了，但我們仍不能忘記，就在這種混亂的狀況中，仍有許多青年作家在不斷地暗中努力，他們仍是不惜以自己的血，奉仕於我們將來的文藝。

論文學介紹

有過一個時期，翻譯書很是流行，據出版家說，特別是長短篇小說，可惜這個時期，並沒有延長得很久，隨着出版界的一般的不景氣，翻譯的書籍更是落到不易賣出的地步，這種情況對於許多一向不相信或厭惡翻譯的人，或者是可喜的事，但由關心新文藝發展的人們看來，這實在是一種極大的損失。

我們最初的文藝界，是詩與小說的創作的試驗，翻譯的東西雖也有，但多是斷片的，而且是近於創作的介紹。真正有系統地介紹外國文學，是在

我們的新文藝已有十年的歷史之後的事。

在中國，翻譯的工作，算是走了不幸運的路，因為最初的文學研究會的翻譯，是被當時支配讀書階級的創造社的批評家，罵得體無完膚，而創造社諸君，又多是天才，不大肯來翻譯，於是讀者的腦中便刻下了這樣的印象——凡是翻譯都是看不得的。人們的口頭上都在期待着好的翻譯，而好的翻譯，總也不見出現。

這樣過了好幾年，創作家不大能夠創作了，讀者也不大喜歡看那種千篇一律的創作了，於是創作家再來翻譯，讀者也來看翻譯，翻譯便流行了。但是在一般人們的心中從前遺留下的輕視與不信任與怕不順流，還不能完全打破。新書呆子一流人除外，假若你把一本不管是多麼流暢的翻譯小說，拿給一個時髦的女學生來看，我保管你一定碰釘子，你將聽見她驚叫一聲之後才說：“我真怕看翻譯呀！”

緣於中國語言的單純和缺欠，嘗試的翻譯者在一定的時期內，不能使其譯文像創作一樣地流暢，這是不可諱言的事實；但不能因此就看輕文學介紹的重要。想法打破一般人對於翻譯的誤謬的成見，而至對於翻譯漸漸地發生興趣，真實地認識了翻譯對於一種新文學的生長的重要，這是出乎翻譯者的能力之外，而另有一部分文學理論家要負擔起來工作了。

沒有一個民族的文學的生長，在歷史上，是像我們的文學那樣單獨的，那樣與外界相隔絕，隔絕的結果是文藝的單調與死滅。我彷彿記得法郎士說過這樣的話；我們移植外國的文學，正如同把旁人家的火爐裏的火，移到我們自己的火爐裏燃燒一樣；這種比喻，由深知文學介紹的重要的人們看來，祇有覺其不足，毫不覺得過甚的；拿起中國過去的文學作品和西歐的過去的文學一比較來看，我們立刻便會發見出在形式上，在內容上，西歐文

學是怎樣地豐富，活潑，有精力，而中國文學是怎樣地單調，沉寂，無生氣。這當然一部分是有負於民族的氣質，與其民族對於文學的觀念，而最大的原因還是緣於它們與外界的關係的不同；任何一個西歐民族的文學，從沒有在長久期間內，經過單獨的生長，它們是在互相的影響下繁殖着，一個民族的天才，他的影響決不會為他的民族所限制，歌德並不是德國的歌德，莎士比亞也不是英國的莎士比亞，歌德與莎士比亞全是歐洲共有的產物，而在中國，這正好相反了，它幾乎是完全孤獨的，甚至連本民族間的先代的遺產都不會利用，所以它的根基總是建設不起來，經過一個幼稚的時期，其次又來一個幼稚的時期，有時延長到百餘年間，祇是一片荒涼的沙漠，文學史家的解釋說，那是緣於該時代的社會與政治的不安定，但在西歐，自從中世紀以後的文學開始以來，便絕無這同樣的例。其實它所經過來的危機，祇是必然的現象，明顯地證實

文學的單獨的生長的不可能而已。

所以五四的新文學運動，表面上雖是文學語言的革命，而根本講來那問題的重心是不在於語言上的。五四以前的中國文學，到了五四的時期，可以說是已達死亡點，它之需要一種復興運動，雖是必然的，而其以語言的改革為出發點，卻是偶然的，縱保存文言文的使用，若大量地有系統地介紹外國的文學，那種文藝運動仍不失去其價值，而且因為過分地看重了“文言文”和“語體文”的功効的差異，反倒是使人疏忽了文藝形式的介紹在文學復興運動中的重要了。詩的語言，固不需多講，即在普通散文上，無論我們初期的語言改革者是怎樣地辯解，數千年來承繼下來的文言文，並不見得就比初期的白話更不完整。

把白話文的勝利，看為是五四文學運動的完全的成功，於是便轉過頭來從事古文學的整理，而其整理的範圍，又祇是年代的考據，這是初期文學

革命家所犯下的不可容赦的錯誤。幸而在這時起了另一羣新的青年，因為他們對於古文學的素養較淺，能夠使用着純粹的白話文，才來開始了文學介紹的初步的工作。

各個作家的嗜好與觀察既不同，他們所取的路向當然也是不同的，不過十多年來的介紹工作，在中國多少發生了影響的，大略可以分爲兩個系統，第一，是俄國文學的介紹；第二，是日本文學的介紹。俄國文學介紹的影響領有了中國的全部文壇，細心地考察我們的現代的作品，其在社會上較有影響的，總是屬於這一個系統之下。柴霍甫短篇小說的寫作的方法，每一個作家都是熟悉的；屠格涅夫佈置場景的特點，每一個作家都在模倣着。當我們看見了每一成功作品中的得意的篇幅，便會使我們想起了在某一個俄國文學的作品中同樣的情節與場景，不祇是在描寫的手法上如此，甚至斯拉夫種族的血液，都注射進我們的作品的人物中。

作品中人物的名字，是中國的，而其舉動，氣質，與性格，是俄羅斯化的，或者可以說是從俄國模型做製下來的。假使說俄國文學的介紹在中國是遠不如在西歐（慚愧得很，我們都是從東西洋把俄國貨轉運過來的，）而俄國文學的影響在中國是遠勝於在西歐了，今日的全部的中國文學，是在俄羅斯文學的影響下。

我並非抱怨這種影響之大，我，以及我們，都應當感謝它，這條路並沒有走錯。我們過去文學所害的病，正是需要這樣一劑藥。它不但醫治了我們向來的文學的單調，而且改造了我們民族的根本的氣質，我們是懦弱的，悠閒的，它是勇敢的，激動的；我們缺欠“力”，它的“力”是異常地豐富，我們不但不滿於過去的成績，而仍要繼續下去，它不是在最近又顯示出新的面目，而使我們再一度地熱狂着它麼？

講到第二個系統——日本文學的影響，我的

意見將是完全地不同了。倘使我說，我們在文學上，應當像在民族關係上同樣地，掀起一場抵制日貨的運動，人們一定將笑我是過激分子了。但若考察日本文學過去的影響，將可以明白它的功績是比不上它的罪惡的。最初的小詩的介紹，給人留下極不快的印象，算是消失去了；飲茶消閒用的散文，也沒有留下什麼好結果，祇是使人知道在文學上是有着這麼“清淡”的一派，到了革命的期間還要消除它的殘餘；在小說上，那還用得着細講麼？——張資平君是一個好例，瑣碎的生活，庸俗的人物，極不合理的複雜的人類的感情，看了就會使人厭惡的呀！在這裏我情願抹煞它的功績，而作一個過激的宣傳者。

不過，最重要的事，並不是在於抵制，而是在如何慎重於介紹，我們將怎樣努力培養出一部分有力的工作者，就着我們的需要，打破現今一般滿足厭棄的心理，而再一度有系統地廣大地介紹外

來的文學，而給我們將來的文藝界建設下根基呢！而且要取怎樣迅速的步驟，從外來文學的重大的影響下，脫化出我們民族自身的獨特的文學呢！我們是怎樣熱烈地期待着，在不久的將來，在我們自己的創作裏，看見了那雖融和了外來的文學影響，而其作品的內容與形式完全是我屬於我們民族的，我們可以從其中看見我們自己的場景！聽見我們自己的聲音呀！

寫實主義文學的發生

遠在十年前，魯迅先生出版了他的有名的作品“吶喊”，更在三四年後，出版了第二部作品“彷徨”，人們彷彿都在喝采着，但並不像是理解他。那有名的文學史家胡適先生，在其當時所著“近五十年的中國文學”一文的收尾的地方，甚至大量地提出了‘吶喊’，但祇是說從“狂人日記”到“阿Q正傳”每篇小說寫得都很好，而並沒有把它作為新興的文學一基礎加以更進一步的解釋，另外還有些人們在稱讚它，不過那讚許也是屬於極朦朧的一種。因此這部五四後的新中國文學的第一部寫實的產

品，並沒有留下甚麼明顯的影響，便算過去了。在文藝界中，那些作品占有了奇特的孤立的地位，和以後的作家的活動完全隔絕了。

當時，在青年的讀書界中發生着最大的影響的，是創造社。這一個集團，以一種活潑的青春的力量，從事着文學的活動。不過內中主要的人物，其目的由表面上看來，雖都是向着同一的方向努力的，而在個人的氣質上，在個人的生活的環境上，已經含有極複雜的成分，暗示出以後的必然的分化。郁達夫先生，一個“生的門特兒”氣質的青年，自然地在產生着極濃厚的感傷色彩的作品；郭沫若先生，一個絕對的理想的狂熱的戰士，努力地想打破了一向中國文藝傳統的感傷的氣質；張資平先生，一個務實際的人，完全缺少着前二者青春的狂熱的氣味，有時會響起諷喻的調子指摘着某種典型的人物了；不過，在當時，全部地講來，他們是通屬於幼稚的浪漫主義。適合着他們的一般狂熱

的特質，他們在過去西歐的文學中尋求着他們所愛好的人物，所以像擺倫，雪萊，濟慈等，成了他們的理想的作家。

與這一派正相對立的，是以‘小說月報’為中心的一個團體；他們因為受過‘創造社’的極力的攻擊，在青年間曾一時失掉了信仰；不過若以歷史的眼光看來，他們是曾替中國文學作下了介紹的基本工作。講到創作方面，這一團體的作家是薄弱的，葉紹鈞先生的前期作品，是不適合於當時的青年心理，他沒有像郭沫若先生鼓動起青春的心的熱力，他也沒有像郁達夫先生挑撥起青年的同情的感傷，他的故事是平淡的，文章也無生趣。其他如王統照，落華生諸先生，更祇是在製作着幼稚的模倣品，並不發生社會的影響。但這一派的中心人物，如沈雁冰先生，鄭振鐸先生，是意識明顯地撐起了寫實主義文學的旗幟，他們祇有理論而沒有實證，同樣缺乏社會的反響。

所以，在“創造社”領有中國文學界的那時期，是可以稱爲幼稚的浪漫主義時期的，但它的成功，並非是由於理論上的鬥爭，而是創作的自然發生的影響。當時的一切理論全是幼稚的，而且時代也還不允許他們在文學理論上有更正確的認識，他們無法能夠像現今似地在某一種理論的指導下而製作文藝。當時的理論鬥爭，不是有意義的建設或破壞，而是多屬於人身攻擊的。自從胡適，陳獨秀諸先生以其大刀闊斧的精神，把舊的文學推翻之後，在新文學的本身中，文學理論是停止活動了。所有的作家把理論鬥爭的方向，都轉向於舊社會的攻擊與改造問題上去，就連那認定以文藝爲其天職的周氏兄弟，都更少地關心着文藝本身建設的理論，而多從事於直接的社會人心改造的努力，這方向雖不是錯誤的，但因此新文藝變成過分地自由而無明顯的目的的生長。

在當時，人們以爲新文藝是已經建設了，祇要

能夠對敵了舊文學的反攻而使其確固的存在，自由的發展，便會給它的自身開展出道路來。而且，每一個讀者，都彷彿是不在希望着理論的指導，而在要求着作家寫一首好的詩，一篇好的小說，或是一個好的劇本，每一種較好的藝術的製作，比那說得天花亂墜的文藝理論要更受歡迎的，在這樣理論的輕視之下，許多青年作家各自無領導地獨自活動着，而暗中就形成了幼雅的浪漫主義的氾濫。

很少文藝的命名能夠完整地代表出一個時代的文藝的特色，若嚴格地講來，以郭沫若郁達夫諸先生影響下的那時期，稱為‘幼稚的浪漫主義’時期，是不完全正確的，因為其中的複雜與多面性，是不減於任何的時代。但一種共通的特色，是可以指摘出來，即，一切的創作，全由於青春的狂熱所構成。郁達夫先生的感傷，祇是一個懦弱的性格在生命的初期將接近實生活時所起的一種自然的叫

嚷，就連郭沫若先生的反抗的呼聲，也是空洞的好像是無目的地在對着某一種幻想的東西而鬥爭，他的行為是顯示出孩子似的真純，這真純並沒有經過藝術的修練，而便直現在作品裏。再如冰心女士的作品，其形態意識，是更屬於兒童文學的。

但是這些初期的作家隨着自己的年齡的進展與時代的轉變，使得他們更大膽地注視了現實，他們從其中得到了新的材料；同時有些在長期準備着作一次新的反動的新起的作家們，就好像不約而合地在一個時期內出現了。這年代正是創造社第二次復活以後的一九二七年的時候，在這一時期的文學作品裏，可以分爲兩類，第一類，是那些仍然帶着幼稚的浪漫主義的極濃厚的色彩而祇是利用了寫實的手法的作品的產生；第二類，是較少數的，而是完全脫離開浪漫的感傷的成分，要作出現實的忠實的描寫了。

屬於前者的：有郁達夫的“迷羊”，郭沫若先

生的“曼陀羅華”，周全平先生的“樓頭煩惱”，蔣光赤先生的“鴨綠江上”，丁玲女士的“莎菲女士的日記”，張資平先生的許多戀愛小說，以及其他無數同時的和以後的作品。這些作品是劃了一個時期，是構成由幼稚的浪漫主義到寫實主義的橋梁；而且這座橋，至今還有許多作家仍然在其上徘徊着。

屬於後者的，有發表在‘小說月報’上的茅盾先生的三部曲，老舍先生的一部分的作品以及巴金先生連續的長篇小說。在寫實的一點上講，這些東西比前一類是更進一步的，但作為一種整個的藝術品而考察，它們是有着更大的缺點，遠不如前一類的作品的成功。不過它們是適應了時代的要求，替新文藝開出了一條轉變的新路，這條路每一個其後懷有社會意識的作家都在上邊活動着。

正如同浪漫主義的產生的自然一樣地，寫實主義的產生也是極自然的，在它的發生以後，算來我們又有了五六年的歷史，在這幾年間文學上顯

寫實主義文學的發生 ●

然是更有了新的開展，我想，若細論寫實主義所走過來的徑路，而把它的各作品加以詳慎的考察，將更是一件有趣的工作吧。

八月十一日，

張資平先生的 寫實小說

十個月以前，我曾寫了一篇論中國文壇上寫實的新傾向的文章；因為是批評了較多數的作家，所以也就尋不出可以適當發表的地方。稿件在投出去的四五個月之後，原樣地退回來了。自然，再重看一次便覺得自己有了不少的錯誤，絕沒有再想發表的勇氣了。

現今的這一篇短評是根據前文中的一小部分而改寫了的。偶然在朋友處，看見一本“樂羣”，從它的廣告上知道張先生正在出小說全集，以現今中國文壇薄弱的情形看，那些東西未必就少有讀者。

我這對於張先生的創作的短短的觀察，若能作為那些鑑賞文藝的能力較低的讀者們的一點參考，那我這篇文章便算是達到最高的奢望了。

第一我先想說出來的是，張先生小說的最大部分——或者，至少是他的稍長的小說，如“苔莉”，“飛絮”，“最後的幸福”等，是寫實的作品。作品事實的本身，雖然大部分已經決定了那作品是浪漫的或是寫實的，而作者寫作的態度，也將成為決定其性質的標準的。我之斷定張先生的小說為寫實的，多半是根據這後者。讀完了他幾本稍長的小說，連續着所給我們的一種總概念是，我們這位作者的態度是有意地要揭破戀愛的醜惡。他的那種對於人性內在的與性慾的軟弱之不加維護與容赦，使他的作品帶有了極顯著的寫實的色彩。

也是在前邊所提起的同一本的“樂羣”上，作者在編後上說，他既往的作品全是“浪漫的”。從這種作者的不正確自表看來，我們可以斷定以前這

位作家創作的態度全是在於不自覺中。作家的任務是，把自己所切要表現的，隨着自己的心情表現出來，至於它的結果是成爲浪漫的，或是寫實的，或是理想的，作者可以無須問及。就是作者對於自己創作的態度是完全地不自覺，那也絕沒有什麼稀奇而可驚異的。不過，當一位作家在連續的幾冊小說中，祇是稍遷換了一些事實，而表現出同一的觀念，這時作者的態度無論如何不能說他是無意的，而他創作的態度若仍是不自覺的話，我們除去根本否定他文字所表現的意義外，再也尋不出可以解釋的方法了。

寫實主義文學是挖掘現實，浪漫主義文學是美化現實，理想主義文學是棄絕現實，雖然各有長短，可是在過去那容易毀壞了文藝的本體的，容易走入於極端的病態的，不能不說是舊有的寫實文學了。它的病的來源是這樣的，最多的現實是平凡的，而平凡的事實大都不適於文藝的取材，所以要

找尋現實中之極端的事實，對於極端的事實還仍是不覺着滿足的時候，他更須把它誇大了，把它矯飾了；並且那位作家若再是一位固執的偏見的領有者或根本是一位神經不健全的人，那時所產出的作品，不但不能顯示了現實，而祇是暴露出作者自己的病態。在相當的限度上，我們的這位作家張資平先生是這樣的。他是站在寫實的最危險的線上，他的文字是帶有最濃厚的病的色彩。

病的色彩的文學，雖是偏激的，而最有傳染性。它的藝術越完整，而它的傳染性也越大。讀者們在不知不覺間，就要受了它的染化。這也便是說，讀者們下意識地已經受了作者的教育。那描寫病的性慾的文學，對於青年更是發生感染力。所以我想，對於那些讀張先生小說的青年們，提醒了這一點，是很有必要。我不是說作者的那種對於人性黑暗面與性慾黑暗面的觀察完全是荒謬或是根本不可能的；就是我們承認那是可能的說話，那也是

些極少數的例外，至少有精神健康的人們不是那樣的。

逼迫着一位作家描寫出病態的作品的的原因，我們可以尋出好多種解釋，但是那些解釋都可以從作者的本身上尋求出來。“書是人”這種話，雖然是已經被人們聽得煩厭了，但裏邊確實是包含着永久的真理。我們無論讀那一本文藝作品，從每一頁裏，每一行句間，都無疑地可以看出作者的面影。現在我們從“飛絮”以後的幾本長篇小說中，所看出來的這作者，敢斷定他是一位性慾病態的人。我們若再考察他一部分短篇小說，我們更可以知道這作者是一個男性過強而具有殘酷的性格的人；就是當他自己在表白懺悔的時候，我們都看不出這位作家的可愛處。使一個作家寫出了某種作品，自然是他的生活環境應負一部分責任，而最主要點還是在於作家的人性。因為他是帶上了一對黑墨眼鏡，他的觀察外界也就不會光明，那以文藝的

外形反映出來那便更是黑暗的了。

想以張先生的作品證實這一點並不難，因為他取材的範圍，變化是很少的。他的取材可以總起來分爲兩類；一是描寫一位男性家庭的暴君對於妻子的殘酷，一是描寫青年男女間的性慾的葛藤。當然，除去這兩種描寫也並不是絕無例外，而說這兩種取材是占了張先生作品的大部分，是不錯的。在第一類中，那位家庭的暴君的模特兒，無疑地是作者的自身。縱然我們預想他的取材是已經經過了誇張與修飾的，但無論如何那位主人公是使人厭棄。讀過他那些小說的人們，一定還可以回想得出來，那位暴君是多麼地殘酷！在第二類中，我們不能斷定書中的那一位主人公是有作者自身的成分存在着，這種尋求是無味而且不必要，但是從書中事實的佈置與文句間，作者的個性仍是十二分地顯現出來。他書中的人物，一種最主要底根性便是“自私”！當他們再到了性慾高漲的時候，那些人

們看着不過祇是些具有人體的下等獸類而已。所以在他們之間沒有愛，祇是性慾，爲着性慾連姊妹的情義也不顧，聲言“斃敵”！“斃敵”這兩字是多麼怕人而醜惡呀，用在兩個青年姊妹之間？作者大概是喜歡用這樣穢惡的字句，所以竟在書中用了許多處；這一類使人黑暗化的名詞，也還很有，但我不願再引用了。關於他書中那些醜惡的事實，我也想也無需再引用與解釋了，以上所說了的這些，是足夠了。於是我們可以有充分的理由在，產生了這些異樣變態的孩子們的母親，應當是怎樣的一個人？

不過，無論是怎樣一位黑暗的人，他的天性也時時是要競爭着閃射些微光，這樣的微光，在作品中也同樣是常常出現的。當一位作家發射出這樣微光的時候，是他生命的轉機來了，在同時若有一位尖銳眼光的人能夠在旁邊提醒他，那位作家一定會開展出一條新路來的。當這個作者還沒有

發表“飛絮”之前，他的短篇小說已有了要揭破男女戀愛的黑暗面的傾向，他的“公債委員”大概就是這種轉變時期的作品，可惜並沒有許多讀者們留意它，在那一篇裏作者的靈魂確實是閃了一閃。我是說的那篇小說的最後。那位書中的女主人公(?)得了重病，她的不合法的男人(書中的男主角)有一天冒着寒冷的風雪，去替她買藥尋醫生，在大雪的路上他有些懺悔了，已經知道她是不可再治，一切的痛苦與悔恨逼迫着他的良心閃了光，他不自知地便跪在雪路上！讀到這裏，我的眼前便起了一幅明晰的圖畫，我清楚地看見，作者的自身是跪在那裏。這種在表面上雖是不關重要的場景，而卻是作者的創作的轉機，不幸沒有讀者曾注意到，更沒有人肯給作者一點暗示，所以他繼續下去了，連着寫了三四部沒有變化的小說。

關於張先生有一點不解處，我想寫在這裏。挖掘現實的黑暗的人們，唯一的藉口是說他在於不

能避免。大概也祇有這種理由，是使人們無法責難的。至於張先生呢，他在一二年之內，創作出三四本小說，而這些小說中的取材，大抵是相彷彿的，作家的最終的目的又是同一的。換一句話說，作者祇是把人物的名姓改了改，把事實的佈置改了改，而把同一整個的東西演了三四次。其實作者祇寫出一部來，其餘的書便沒有非再寫不可的必要了；而他把這些翻來覆去地寫了，這讓我們對於作者藝術的良心怎樣解釋呢？

一九二八年三月

沈從文先生的小說

一個享受着較大的聲譽，在某一部分領有着多數的讀者，其實是輕輕地以輕飄的文體遮蔽了多數人的鑑賞的眼，而最有力地誘引着讀者們於低級的趣味的作者，是沈從文先生。

我想，無疑地，有許多青年男女學生曾讀過他的作品，並且讚賞他；有許多已經結束了學生生活而從事於各種職業較新的青年們曾讀過他的作品，並且讚賞他；甚至有許多從事文藝的青年們曾讀過他的作品，並且至少也說“他是有着創作的才幹”。但是，一個在思想上，在生活上有着較深的根

底的，對於文藝的要求是超過了一切的趣味——更不用說低級的趣味——而具有真實的鑑賞和判斷的眼和心的人，看了他的作品，不但厭惡他作品中的人物，而甚至對於那作者的本身發生反感，唾棄這位作者的創造的態度。

由這種效果的差異，我們就可以斷定這位作者的作品價值。他在某一方面——社會中較大的部分——因為是正適合了一般人的本能的低級的趣味，所以受了讚賞！同時在另一方面——那成爲社會的文化中心的動力的一個較小的部分——因為他的創造正是他們所認爲是阻止社會前進的妨礙，所以他不但從他們得不到讚賞，而是相反地發生一種深深厭惡的情感。當然，另外也有一部分讀者，雖有着要分辨哪是好的作品哪是惡的作品的存心，但因為他們對於文藝的知識的不足，常常不能分別他的好壞的；這後者，雖然也有着較大的數目，而是不能作爲任何作品的評價的標準

的。

一個作家在社會上所發生的效果，主要地是以那個作者對於創作的態度為根據的；因此我們品評他的價值，也祇有看他在他的創造上表現出來的對於人生與對於社會所取的態度如何。這裏所謂的態度，實際上便是一個作家的思想的意識的或下意識的表現。但在文學的境界裏，無論他寫作的是詩歌，戲劇，小說和散文，那作為他的思想的表現的，總不外乎兩個條件——內容和形式。正確地分析了一種作品的這兩點，我們便可以說是盡了關於作品的藝術性的批評的完全的任務。不過一個缺少才幹的作者，往往因為他處理內容或操縱外形的能力的不足，因此他不能產生出他的思想的充分正確的表現或甚至發生了完全相反的效果，也卻是有的。可是在我所觀察着的現今的這位青年作者的場合上，似乎可以無庸有憂慮到這一點上的必要，因為，如我在前面講過，他是被某一

部分人們稱爲是拥有着表現的才幹的，並且實際上他的作品也確實沒有因爲表現方法的不良或表現力的不足而致使讀者誤解了他的思想或態度。倘使我們說他的表現法實際上並不是好的說話，那祇是因爲他自己爲得着某一部分人們的讚賞而有意地那樣作了的。

若順序地讀了這位作者前後的作品，我們可以看出他是沒有得到良好的發展，他的文字變得越來越輕飄，他的內容變得越來越空虛。我還記得在許久以前當我讀着他的最初的作品“鴨子”時，所得到的印象，那時他雖然還是一個完全沒有什麼思想的青年，缺少對於事物的深刻的認識，但他的文字卻是單純的，那寫作的態度雖然已經含着遊戲的成分，但時時對於取材的認真的心總還是大部分地保存着，所以仍能偶然地在讀者的心上產生出有力的效果。假若那時作者認真地寫作下去，隨着年代把自己的思想深刻化，到現在能有

怎樣的結果，我們實是不敢料想的，可是他的周圍的環境並沒有給他以這樣的助力。根據從私人方面聽來的消息，當他一得到了少許的成功，便有他的朋友們給他獻來了頌辭，說他的作品是像法國的某大作家，說他的作風在某一點是像某某小說家，於是這位青年作家，這位如一般方開始從事創作對於自己的作品並不知道是有着怎樣的確信而正在小心翼翼地向前奮進的青年作者，便被那些周圍的人們的話語所眩昏了，漸漸對於自己的作品生了一種確信。這時，為適合着人們的頌辭，大量地寫作，盡力地向着外表上發展，時時苦心地構想出那自己以為頗有深刻意味而又機警的詞句。

在文體方面，這種傾向是最顯然的。沈從文先生的作品裏，幾乎沒有什麼形式的技巧可講；他的特殊的文章風格是形成他的作品的形式的一個主要的特色。這並不是因為他輕視技巧的功效，想以一種有力的文體，而致成單純的藝術，反之，他是

因為自從發現了這種便於敘述的文體，便以為足夠而是便利於描寫出他所要寫的故事了。的確，複雜的內容是需要多變的技巧，但若敘述着瑣碎平凡的故事，祇具有一種操縱文體的力量便足夠應用的，並且實際上，缺少技巧並不見得有害於文藝的成功。所以，現在讓我們看一看他的文體是屬於怎樣的一種。

所謂文體或文章風格，簡單地講，便是作者對於事物的描寫或敘述而取的自然的文章的風度。某一種事實被構想出來後，隨之就要想到怎樣去敘述它，這是自然的進展。因此，無論是怎樣的一個作家，因為他自己的性格與其所選擇的材料的不同，全是各自有他自己的一種文體。不過一般作者的文體，是沒有什麼特殊的差異的，作者為創造自己獨有的風格，是需要對於表現的能力有着多時的修練，——這是頗費作者的苦心的。因此，有取巧的作者們，不肯經過這樣苦心的修練，時常取

用一種最易於模仿而是輕飄的文體，那雖便於敘述，而是有害於力的表現。現今我們所論着的這位作者，便是這樣的。我隨意取來一段引例，來證實我的意見吧。他曾作過一篇名“菜園”的小說，內中敘述一個破落戶的寡母，有一個青年兒子在外讀書，兒子在一年暑假來看母親，同時還帶着一個女同學，這是他預先並沒有通知她的，於是作者敘述這位作母親的歡喜 寫道：

“如期兒子歸來了，更出於意外驚喜的是有一個可以說是媳婦的女人同來。這事情直到進了家門母親才知道，一面還在心中小心埋怨，一面把‘新客’讓到自己的住房中去，作母親的似乎人年青了十歲。”

兒子與“可以說是媳婦的女人”沒有停過九天，因為某種關係（誰也不曉得到底是因為什麼關係），全被捕了，作者繼續地寫：

“……忽然有人來請，說有事情，來人連洗手

的暇裕也沒有留給主人，把一對青年人皆‘請’去了。”

像這樣的敘述，有些人也許以為是新奇的，但那母親迎接兒子的誠意和歡喜，與那兒子的被補的不幸事件的重要，全被作者兒戲敘述的筆調所毀壞了。所以其次他繼續寫那母親的苦痛——仍是用這同一的調子——也就完全對於讀者成為不關心的事了。

以上舉的一例，還是較好的，另外有些地方，作者為着使文字顯着活潑，怪異得甚至使人不能理解。但一件奇異的事，有許多讀者也便是因為他的這種筆調，而稱他是有着材幹的！

其次我們看一看他的作品的内容。

他的取材，是範圍很小的，一，描寫城市青年男女的性的誘惑與戀愛的關係；二，描寫鄉村沒有教育的男女的本能的性的衝動；三，帶着遊戲的顏色眼鏡來觀察士兵的痛苦的生活而結果使其變成

了滑稽；四，便是如作者替他自己一篇小說所起的名稱的平凡的故事。全部地講，是一些作者偶然感覺着有趣的瑣碎無聊的事件；他的目的也就是在把自己對於那事件所感到的趣味再傳給讀者，因為他所寫的材料無論描寫得多麼細緻，對於社會的進展與對於個人在社會上的責任的認識，毫無啓示的；並且就是從美的觀點看，它們也不能發展出美的外形或給讀者以美的感覺。

文藝事件的本身，並不含有任何絕對的意義，那意義是隨着作者的思想而變的，作家給那事件以怎樣的解說，它也便有怎樣的意義。但無論如何，事件的選擇是必要的，像那種說一切的事件全可以作為文藝題材的論調，我們絕不能同意；並且從一個作家的取材的選擇上，讀者可以認識出他的思想與他對於文藝的觀念。祇要一看這位作者的“第一次作男人的那個人”以及“雨後”一書裏所收集的其他小說，我想無論任何讀者，都可以看出

這位作者在描繪那樣無聊的事件上是感到怎樣的興趣，並且可以理解了他的思想是怎樣地不正確而缺少根底。他就在描寫一幅田園風景裏，他都要加以“性”的點綴。

一件有趣的參考，是在這位作者一篇批評上，那是題名“郁達夫張資平及其影響”。他所刻薄張資平先生的話，全是可以說向他自己的身上，讀者最好找來看一看的。不過在這裏，我要指示給讀者，他與張資平是有不同之點的，他所描寫的性的關係是有着含蓄而是暗示的，那後者卻是完全顯露的，但前者在刺激性的本能的一點上，是比後者更有效果；並且後者的通俗與無味大多數的人一看便可以看穿，而前者是能掩遮過許多人的眼的。

關於這位作者，我想我們無需多說了，因為以他的以前的空虛的題材與輕飄的文體為證，對於這位作者我們已是不敢有所期待了。

（作者附言：——這篇文章原名“一個空虛的

作者”，刊於“文學生活”創刊號上（一九三一年三月出版）。在這篇文章發表之後，曾得到極不同的反響，我收過幾封不相識的或朋友們的來信，有人是指摘我的錯誤，有人是附和我的意見。我寫這篇文章，雖對於那作者並未懷任何惡意的攻擊，但爲了防止當時文壇的不良的流行的風氣，就不免有偏激的地方了。這種偏激，致形成許多人的輿論，不管是否完全由於我的影響，但我是覺得應對這作者抱歉的。所以從許久以前，我決心把這作者的作品，從頭至尾精讀一過，作一次重新的批評，可是直到如今，這志願總是沒有完成。現在退一步想把這篇文章略加修改，也都覺困難，所以還是原封不動地放在這裏。我是想在我的“沈從文論”沒有寫成之前，我是無論如何，暫不能否認我在這篇裏所發表的意見的了。）

梁遇春的散文

最近一個努力文藝的青年悄悄地逝世了。

四個月前我從廣州回到上海來，訪問了我的一位老友，閒談中提起了梁君，從他的口中我最初聽見梁君逝世的消息；在那位老友居室的牆壁上，掛着這位死者的肖像，一個年紀很輕，面孔白胖的青年，的確如我的老友所說是頗有福相的，至少也不像一個夭死者。我注視着那幅像，沉思了好久，我雖不相識這已故的青年，但我讀過他的文章，他的名字在我的耳中，一向是像一個熟識者似地發着響，現在突然聽到他的去世的消息，我是禁不住

地感到一種驚愕，而在驚愕中，關於這死者，我有非吐露出不可的話。我的友人在我的身旁靜靜地談說着梁君已往的身世以及他們的友誼，最後報告給我，這死者是結婚不久，身後遺留下一個嬰兒與一位新婦，他當時的心情是和我決然不同的，在他的話語間是響着哀傷的調子，而我呢，是絕對沒有私人的感情參雜在內，祇是以梁君作為我們時代中的青年的一種典型，而在冷靜地解剖着他。

我最初一次讀到梁君的文章，是在三年前魯迅先生主編的“奔流”上，他的“失掉了悲哀的悲哀”一文，使我對於這個青年作家發生了興趣，其後在一九三〇年春天，我看到了他的唯一的散文集——“春醪集”，這書我不祇讀了一次，但並不是因為我歡喜它或它的作者，我總覺得這個青年和他的思想（不管是怎樣地薄弱吧），正可以代表出我們時代中一部分受了文學的陶養，而並沒有得到健康的發展的青年的；可以稱為他的弟兄的，我相

信是不祇一個，不過這樣明白地表現在文章中的，據我所知，卻祇有他。

最主要的一句話是，他的文章，在其最初寫作的時候，是一種思想的反動，但這種反動並沒有隨着時代與社會的變動而轉變，所以就祇在五六年後，他的思想又成了新的反動的反動了。翻開他的任何一篇文章來看，我們都可以看得見他在文章中賣弄自己的文學上的知識的地方，的確他對於西洋文學的素養，雖不深，也比一般是較廣的，但這種知識並不會有利於他。當他接受了一種成套的思想之後，他的思想便總是固定的了，於是發着傲慢的眼光，睨視着一切，諷嘲着一切，他從沒有意識到自己的思想的不成熟。他的讀書，是沒有嚴格的界限的（我的那位老友說他是無書不讀），但一種成見他是承襲了來——凡是老的書便是好的，反之，他對於新的出版物是厭惡的，至少他是以輕蔑的眼光來接受那些書籍的。他的主見很強。先入

的爲主，想克服了在他的知識中一種固定的思想，是要他經過一翻很大的痛苦。他的家鄉我不清楚，但他是生長在北方，受教育在北方，像在上海的一般青年那樣極熱烈地迎接新思想的衝動，他是沒有的；由南方的青年看來，他是該具有一幅老學究的面孔。

但表現在他的文章中的這個天死的青年的心，卻完全是孩子似地單純。他的講話，大多的場合，是背叛着他的心的，他的心是極容易感慨，極不健康，但他又極端崇拜着健康的心，他努力想在古典文學中學得一種幽冥的手法，以隱藏起他的心的不健全，可是並沒有成熟，所以他的文章的幽冥，有時會響起一種辛酸的調子，並不能像他崇拜着的作家在文章裏所使用的幽冥那樣，給讀者以會心的微笑，他之崇拜健康——歌頌流浪漢，歌頌強盜，歌頌一切羅曼蒂克的事件，是從理知的觀點，不能與他內心的情感相融和。他生長的時代，

在我們的文學上正是普遍的感傷的時期，郁達夫先生的小說是具有最大的支配力，這種感傷並不是不適合他的性格，而因為他周圍的青年們是過分地放縱了他們的情感，反給他一種自省的機會，把他的感傷放縱於另外的一種調子，變成“拙笨的幽冥”的諷嘲。

就在他的“春醪集”的序文中，有一段話是表現着這位青年的性格了，他說：

“那是三年前的一個夏天，我正在北大一院圖書館裏，很無聊地翻閱‘洛陽伽藍記’，偶然看到底下這一段：

‘劉白頭善釀酒，飲之香美，經月不醒，青州刺史毛鴻賓齎酒之者，路逢劫賊，飲之即醉，皆破擒獲。流俠語曰：“不畏張弓拔刀，但畏白頭春醪”。’

我讀了這幾句話，想出許多感慨來，我覺得我們年青人都是偷飲了春醪，所以醉中做出許多好夢，但是正當我們夢得有趣的時候，

命運之神同刺史的部下一樣匆匆地把我們帶上衰老同墳墓之途。這的確是很可惋惜的一件事情。但是我又想世界既然是如是安排好了，我們還是陶醉在人生裏，幻出些紅霞般的好夢吧，何苦揜着眼睛，垂頭嘆氣地過日子呢？所以在這急景流年的人生裏，我願意高舉盛到杯緣的春醪暢飲。”

一段極其平常的話，卻使這位青年作者生出了無數感慨，而且他更把那話中的意思，解釋到極無關聯的事情上，於是彷彿顯示了自己的智慧，而感到滿足，這是他寫作的一貫的精神，他沒有嘗受過失戀的滋味，可是他幻想出種種失戀的心境，而給以彷彿是微妙的解釋；他沒經驗過流浪漢或強盜的生活，而且他也決沒有想成爲流浪漢與強盜的心願，可是他會極不關心地歌頌着流浪漢的生活與強盜的豪俠，他並不是在認真地理會着所謂

失戀或歌頌着流浪漢與強盜，他祇是覺得在這些題目上是最適合發揮自己的聰明。

看了他每篇的文章的題目，如“人死觀”，“醉中夢話”，“失掉了悲哀的悲哀”，我們更可以發現出另外的一種事實，他是怎樣地好新奇與在思想上立異。同樣的話，同樣的事，他要找尋出與人不不同的解釋才得滿足；旁人所講過的，對於他總覺得是腐舊。無奇的生活，使他無趣，所以他歌頌許多奇異的生活者；無奇的書籍，使他厭煩，所以他讀了許多說些怪話敘述些怪事的文章，而且他認為這種怪癖，是他獨特領有的一種天才。

他是完全的一個聰明的腐壞了的孩子。他有精強的才幹，而他整日地消磨他的才幹於奇特的思想上；他的生活是麻痺的，而他滿足在毫無活動力的生活裏。遇到了社會的大變動的時代，一有激怒了他的固有的思想的事件，而傷害了他的自尊心，他便會唱起了諷嘲的歌。他是一個一切的革命

時代的反動者，社會進展的妨害。

不過這個青年是死得太早了，他還沒有完全發揮了他的思想的使用。他的過去的文章，尚沒有脫離開關於人生之謎的蜘蛛網，實社會的事件仍是使他沒有功夫顧到的。直到現在他祇是想作一個生活上的聰明的哲學者，想冷靜地指摘出人類的一切熱烈的行動是怎樣地愚蠢。他的生活的哲學是一個失掉了單純心的孩子的自私的哲學。但他的自私也不是對他有利的，他的心是在嚙苦着，他的潛在的意識不肯容赦他自己。這樣，在可怕的心的掙扎中，他描繪出一個喪失了一切人生的意義的，沒有歡笑，沒有怒惱，沒有希望，沒有悲哀的猶惡的活屍。

這個活屍是出現在他的“失掉了悲哀的悲哀”的文章裏。借作者的話來說，這個活屍是具有渺茫微笑的面具，而含有無限的猶惡，而且最特色地，是他不會死的，老是活着，猶惡地活着，渺茫微笑

地活着。

沒有東西表現虛無的思想，是更甚於這篇文章的了，他是由心的蠶食才得作了這工作，在這一點，我們是值得感謝他。因為我說過，這個青年在我們的時代裏，並不是完全獨特的例子，他是有着無數的弟兄，而他這最尖端的表現，是告訴了我們，應當怎樣踏過這死屍，勇敢地向前邁步，衝破了那會苦磨了他的生命的蜘蛛網，另換一副面孔，重現在實人生裏。

一九三二，十一月九日。

西林先生的獨幕劇

有很少的作家祇寫了不多的作品，而能使讀者時時記憶着他；特別對於我們現今一般的讀者，這事是更困難的。因為讀者要有了相當的文學上的教養，才能夠作到這一步，但不幸現今一般的讀者都是缺欠着文學上的教養的。現今有許多的流行的作家，是被多數讀者熱狂地崇拜着，談論着，這些作者，在我的心上也許是時時被想到的，但我之想着他們，祇因為他們作品中的某一部分，或是某一種特色，正和我記憶着一個祇寫過一篇短的小品的無名作者一樣。對於同時代的作家，我們應

當使“質”的重要高過於“量”，因為時代將會淘汰了那些雜亂的應時的作品，它們對於一個作者的聲譽是不能有所助益的。

在中國的劇文學上，有一個人總使我想着他，但這個人並沒有寫過很多的劇本，收集起來是薄薄的一冊，共總才是六個獨幕劇，可是這少許的作品，使我不祇一次重覆地讀了，而每一次都能給我以同樣的愉快，——這種事，在我們現今文學的創造中是很獨特的例子；這個特例的作者的文學的署名，便是“西林”。

據說西林先生是一位物理學的教授，顯然是以文學為副業的，也許連副業都說不上，是為着一時的興趣而創作的。他似乎不大以文藝的理論煩擾他自己，他更不像在文學中有宣傳什麼思想的更崇高的目的，而且雖然他是賦有一種極獨特的文章風格，然而他又不像曾經對着把持一種獨特的文章風格而努力。他的對話是漂亮的，愉快的，

新鮮的，幽寞的，但不是由於修練而漸漸形成的，那祇是他的性格的自然的產物；由他的劇中的人物，我們可以看出他的性格是具有他的文體上的一切的特色。有人一定會說，這是天才，是的，這是某一種天才，某一種極適當地利用在文學上的渺小的天才。

他在他的作品中，從來未想表現過什麼沉重的思想，因為他根本不是一個板面孔的生活者，但不因此他就可以稱為淺薄；他有他的生活的哲學，假使這種哲學是使我們憎惡的話，那祇是因為我們太過分地在生活裏板慣面孔了，我們沒有什麼充分的理由來責備他。他是像一個純真的孩子似地那樣生活着，狂想着，既愉快而又活潑，沒有一條灰暗的陰影曾掠過他的心；就是在他的一個親愛的友人死去了的時候，他都能寫得出一篇微笑的喜劇紀念他，因為他想，假若有他那樣幻想的人物真實地出現在人生的時候，也許他的好友就不

會死得那麼迅速了，這樣，那幻想，給與他的愉快便高於好友的死給與他的悲哀了。

緣於他這樣創作的態度，他的作品是可以辨為浪漫主義與理想主義的混合，雖然他是幼稚的。

這位作家的思想確實是幼稚的，但他從來並不想在作品裏表現一種思想，他的這種缺欠，是以一種精練的藝術的手法彌補着，而且彌補得很好，讀者展開了他的劇本，便看見了那極富於幽寞的人物與極富於幽寞的對話，人物的性格的可愛成了劇中的主要的原素，劇情的發展都成了為完成某一種機智的附屬的東西，更不用說思想了。讀者在那樣愉快的作品裏是不敢要求思想的表現的。

他雖然在作品中這般努力地避免思想的表現，可是他卻會非常巧妙地諷嘲着一般流行的思想，但他的諷嘲是屬於快意的一種，伴着幽寞，當作自己的言語，從劇中人物的口中極適當地說了出來。

例如，在“壓迫”中，那個因為沒有家眷而便不能租房的受了一肚皮的氣的男客，突然聽到那個異外飛來的願作他的暫時的太太的女客的爽快的辭句，當然他祇有向她道謝了，這時作者卻使那個幻想的女性的人物說出這樣的話來：

“噯！道謝，無產階級的人，受了有產階級的壓迫，應當聯合起來抵抗他們。”

再例如，在“親愛的丈夫”中，當僕人與客人談起了那奇怪的夫婦的事，——他們結了兩個月的婚而沒有同居過一次，這時作者使那知慧的客人解釋給僕人說道：

“啊，你們老爺是一個詩人。你知道不知道怎樣叫作詩人？啊，你不知道。一個詩人，是人家看不見的東西，他看得見；人家看得見的東西，他看不見；人家想不到的東西，他想得到；人家想得到的東西，他想不到；人家做得出的事，他做不出；人家做不出的事，他作得出。”

這種輕飄的諷嘲，是極容易欺騙了讀者，但在稍稍地沉思之後，我們立刻便可以看到那浮在這些話中的作者的微笑了。

但無論如何，作者不能完全隱藏起自己的思想的，想在作品裏完全不使自己的人物流露出作者自身想要說的話，是極困難的企圖。所以在“親愛的丈夫”裏，我們聽見作者對着我們說出這樣的話來：

“世界上有兩種女人：一種，祇有旁人覺得到她的好處；一種，祇有男人覺得到她的好處。祇有旁人覺得到她的好處的女人，一百個人裏面，你可以找到十個；祇有男人覺得到她的好處的女人，一百個人裏面，你難找到一個。”

還有，在這同一的劇中，當那位扮裝的理想的女性，被“她”的丈夫發覺出她並不是一個女人的時候，作者寫了如下的一場對話：

丈夫（將她震搖）你到底是誰？你到底是誰？

太太 (撒嬌) 怎麼十個男人, 就有九個是野蠻的。
你們都會欺負女人。

客人 喔, 女人!

太太 女人, 是的, 一個純粹的女人, 一個理想的
女人!

丈夫 我問你, 爲甚麼走到這裏來?

太太 (憤慨) 爲甚麼走到這裏來? 好像害了你似的!
我來了兩個月, 把你的屋子弄整齊了;
把你的起居飲食弄舒服了, 把你的頭髮剪短了,
把你的衣服刷新了; 請問, 我有什麼對不住你的地方?
從來新婦夫婦沒有享過的幸福, 你享盡了;
從來男子沒有享過的女子的愛情, 你享足了。
不相信, 等你再結婚, 一次, 兩次, 十次, 一百次,
那時你就要想念到你的第一個老婆;
因爲她們祇能恭維你, 伺候你, 服從你, 倚賴你, 怕你, 怨你, 悲你,
痛你, 哭你, 殉你, 她們永遠不會像我這樣的

愛你。”

像這樣對於女性的觀念，現在由我們看來，也許是太封建思想的了，更激進的思想者，也許會說這作者是有毒的，他在無意識中作了一種女性教育的工作。不過讀着他的作品的讀者，不會感到他的思想的落伍與毒害的，祇覺得他的言語的有趣，他是像一個純真的孩子似地，述說了他內心的真實的話。

不過，就像這樣作者偶然洩露出來的話語，在他的作品中都是極少見的。我已經說過，他是不想表現什麼思想，他祇是想表現人間的機智與人物的愉快的性格而才開始動筆的，這目的他是達到了。從這一點上講，他的“一隻馬蜂”，“壓迫”以及“酒後”是成功的作品。

有些作者，故意想在作品中表現他的某種思想，當我們一發見到他的思想的膚淺，我們就對他不能容赦了；對於那些謙遜地伴着幽寞的調子，在

不得已的地方，說了自己的真實的話語的作者，我們不肯過甚地苛求。而且這種容赦心，並非完全出於讀者自由的選擇，他是受着作者的支配的，那也便是所謂藝術的力。在使用藝術的方法而獲得“意向”與“效果”的一致的一點上看來，不祇在我們現今的劇的文學中，就在我們一切部類的文學製作中，有很多的作者，能夠有像西林先生這樣的成功。

的確的，在藝術上的成功，是使我們不能忘記這個作家的最大的原因，不過若因此就把他與時代的關聯輕視了是錯誤的。我記得有一個並不清楚文藝理論而也要寫作評論的人（彷彿就是向培良君），他寫了一本論中國戲劇的小冊子，在其中他以文藝的社會的意義，完全否定了我們現今討論着的這位作家的價值。這話是冤枉的，因為西林先生的大部分作品是產生在我們新文學的初期，正當着一般的作家都向着文學的形式努力的時

候；他在新文藝中，可以說是繼魯迅，冰心，郁達夫與郭沫若諸君的最初的努力的人。在那時，一切思想的問題，雖然已經煩擾了我們的作家的心，但還沒有一個人能夠意識地表現在作品裏；魯迅先生的作品的重大的意義，也祇是在最近的兩三年間才被一些少數的讀者發見出來的。而且以當時的文藝的情形來看，那成爲生活的真實的否定者的，是郁達夫先生，因爲他曾產生了極不良的影響，那影響的間接的，部分的結果是產生了如章衣萍君之流的小說；如西林先生的劇作，倒是屬於肯定的一面。當然，若以現今的立場看來，卽判斷是將有不同的了。

以郁達夫和西林二君，對比着考察，是一件興味濃厚的事，因爲他們都是應合了當時的青年的心理；前者是給了青年以生活苦悶的舒適，後者是供給了藝術的美感，一一在封建思想的社會裏，發生了藝術的力，總是有益的；而且我們不可忽略的

是，當時新文藝的讀者，完全是幼稚的青年學生，三十歲以上的人們，是絕對和新文藝不發生關係的，加之，在文藝界中我們沒有思想的領導者，他們並沒有養成真實鑑賞的眼光。也便是因此，郁達夫先生的苦悶的叫喊，引起了性慾的放縱的不良的結果；而西林先生的藝術的快感，祇是在展開着書本時發生着作用，於青年生活上毫無影響的。

不過這種‘無影響’，雖然讀者是負着一部分的责任，而上述的作者之缺乏思想的要素，以致使其作品成爲極輕飄的一類，同時自己又不肯作爲一個文學的努力者而活動，在無選擇的雜誌上，發表着作品；也不能不說是其根本的原因。

但若把這作家放在中國初期的戲劇界中而觀察的話，則我們又不能不頌揚他了。在當時，沒有一個作家能夠寫作較好的劇本，甚至連可以放在舞臺上表演的劇作都很少。陳大悲君之流的低級趣味劇，田漢君感傷的羅曼蒂克劇，郭沫若君留聲

機器似的歷史劇，祇能說是人物對話的文章，而絕沒有舞臺藝術的特質。祇有西林先生，他是知道怎樣寫作戲劇的；簡單的人物，潔淨的對話，人物心境的自然的轉變與自然的收場，都可以使他劇本表演在舞臺上像讀在紙面上一樣地得到成功。所以他的“一隻馬蜂”，“酒後”與“壓迫”，是中國新劇在舞臺上的最初的成功。

有人以他的人物與對話的漂亮，作為攻擊這個作家的藉口，但他的“漂亮”是構成他的人物的性格的，而不是毀壞他的人物的性格的，就是當他以同樣文雅的辭句放在一個無知的僕人的口裏時，那個僕人也並不使人覺得不真實；而且因為作家自己生活的哲學的不同，他並不把自己生活環境中的人物的階級性，分得那麼清楚，一個僕人和他生活在一起是像替他作着某一部分的工作的兄弟似的。的確的，我們縱不過分地讚頌他的文學的語言，我們也不該非難他的，有一個很好的證例，

讀者諸君都忽略了麼？——在一個週刊上，有一位女作者署名凌叔華的，寫了一篇小說“酒後”，那其中的“新穎的意思”，使我們的這位作者歡喜了，於是他利用那故事，動手寫了同一題名的劇本，而且他謙遜地幽默地說，“…如果你們對於這篇劇本的意思和情節，有甚麼讚許，那麼你們應該將讚許都送到給那篇短篇小說的作者；對於劇本的修辭上，劇中人的性格及表現上，如果有不滿意的地方，那——那祇好歸咎於我的那兩位朋友，——因為是他們要我寫的！”可是我們若把這兩篇同一題名的小說與戲劇相對比地看，我們將會發見出它們是有怎樣的不同的，在修辭上，在人物性格上，可以說是在一切之點上，後者是怎樣地比前者優越。在這種場合，我們才知道，那小說的修辭是怎樣帶着少爺小姐的氣味，而那戲劇的對話又是怎樣適當的文學的用語。其實，簡單的說一句，並不是西林先生的對話太漂亮了，而反是其他一般劇家的用語

太拙笨了。我們不能把他的辭句和魯迅或郭沫若諸君的文章相比的，因為他們是屬於不同類的文學作品。

過分地輕視了文學的基本的要素，是我們文壇上的普遍的缺點。就在最近，在我和一個女演員的談話中，我都聽到她對於這種缺點的嘆怨；而這一個女性，還是受着所謂“革命的劇家”的指導，引領着激進的社會思想的。

“你覺得西林君的劇本怎麼樣？”我談到中國的戲劇總忘不了西林先生。

“我覺得是好的，我雖沒有機會表演過，可是我相信一定不像現在一般的演劇在舞臺上那樣地失敗。”

“那麼你的意思是說，你曾經演過的劇本都是有着舞臺上的缺欠的麼？”

“是的。不管我們的思想是怎樣，我們既是作着戲劇的工作，至少我們所表演的要成爲戲劇才

行，可是好多的作家所寫的劇實際上並不是戲劇的。往往他們最得意的一大段話，在舞臺上是發不出聲來，就是免強說出來，也覺得非常地不適當，從他那樣的話裏更不會發生什麼樣的效果。”

我相信，她的這種觀察是正確的；沒有一個人會不憎惡那在劇本中極不適當裝進一大篇表現思想的對話，縱不是實際表演在舞臺上，祇是看在書頁上的時候，也覺得有些厭倦的吧。

但，另外的一種事實，也是不可隱諱的：西林先生的文學的用語，雖是在他的劇本上得到了巧妙的使用，而我們將來所期待着的文學，是不能承繼它的，因為在文學上若想表現出深厚的作者的思想，則他的語言的是既無力而又不適用的。

郁達夫先生作品的 時代的意義

在轉變迅速的社會裏，那曾影響了某一個時期的作家以及他的作品，無論在落生時是有着怎樣的力量，但不久就要被一般讀者們遺忘了。當時他的叫喊，在他的時代中所招起的回響，由後一代的人看來，將成爲不可解說的謎了。現代中國的文學界，那些在初期中曾經享受過聲譽的人們，幾乎除去魯迅先生之外，都可以說是這種見解的好證例。但在這裏我要特別提出來的，是郁達夫先生的作品。

我想，凡是五四時代前後關心文藝的青年們，

都曾讀過這個作者的“沉淪”以及“蕩蘿行”那兩本小書吧；而且我相信，縱無論是怎樣健忘的人們，也不會就忘記了那些作品當時在他的心中所遺留下的印象吧；因為在它們出版的那時代中，這個作者是正叫喊出當代無數的青年們的心中所感到的苦悶。每一個讀者，讀了那些作品，都同情他們的作者，而且流着同情的淚展開雙臂迎接了他。

但我們的作者在他的書中所提出的是什麼問題呢？——智識慾的饑荒與性慾的不得適當的調劑以及貧窮的痛苦。

舊道德觀念在當時雖是已經受了不斷的攻擊，而實際上仍是緊緊地把握住中國的半封建式的社會，生存在那樣的社會中而迎接了新的思潮的青年們，在感到知識的饑荒之外，在日常生活的的方式上，自然也是感到了同樣地不滿足。因此，一方面要求填充知識的慾望，而一方面也同樣要求生理上的解放，是必然的事了。追求新的知識，是

由於準備作一個新的民主主義國家的完整的國民的這種下意識而起的；要求生理的解放，雖然是與知識的進展有着內在的關聯，但其直接的影響，還是因為一些西歐小說以及其他文學作品的新的接近。在那些作品中，我們的那些一向養育在封建社會的傳統的生活方式的青年們，才開始看到了西歐的新的生活的面影，而特別是在那樣生活中的男女的關係；如一般讀者所知，現代的西歐文學作家，在男女的性的關係上曾是盡過多少的努力；而這無疑地在我們當時青年們的心中是留下了一種暗示。這暗示更漸漸地變成了實生活上的強有力的壓迫。其次“貧窮”——隨着封建社會的崩潰，與新的城市的成長，那成爲現代一切的都市之特色的所謂麵包問題，自然地給一般苦於生活的青年們以極大的壓迫。許多從鄉村間輸送到城市裏來的青年學生，眼看着家鄉的農村經濟的破產，已經失掉了生活的根據地，非得在新的都市間自謀生

存不可，於是立刻便感覺到生路的狹小，職業問題時時刻刻在煩擾着他的心。再看到每年從大學校裏放送出來的無數萬的青年學生，是有着多麼少的比例在社會上能夠得到豐衣足食的安定的地位時，則這種煩擾在他們面前就變成一種猜惡的恐怖了。

懷着這種種使生活不安的問題的當時的青年，是尋求不出解決的方法的，祇得暫時在表面上好像漠然地無解決地放在那裏。可是在這時，一個作家把這些問題提出來了，不是像一般乾燥無味的統計式的研究的論文那樣提出的，而是使用着一種較新的文藝的手法表現在有血有肉的人類生活的故事中，那麼，他所引起的反響與所受到的熱烈的歡迎是達到怎樣地程度，我們是不難想像的了。

“知罷慾”的饑荒，在當時，用不着新的名詞的使用與解說，便足夠引起人們的同情的了；知識階

級——特別是所謂“文士階級”——的生活的窘困，也一向是受着傳統的禮遇，更無需怎樣理論的辯證；祇有這性慾的解放，它是違反着我們的傳統的精神的，而且緣於一般人們道德觀念和一向養成的羞恥心，它是不能作為高貴的問題而討論的，於是我們的作家便巧妙地提出了所謂“靈與肉”的這個新名辭。不過就是當作者在努力地為其書中的人物解說那靈的愛是怎樣高過於肉的放縱時，較知慧的讀者也可以看得出作者是在說謊的，他是使用新鮮的名詞與新鮮的解說，而在作着肉的放縱的宣傳，然而正是因為如此，在當時恰巧是適合了多數青年們的內心的要求。

利用了這些問題而製作小說的郁達夫先生，是成了當時的多數的青年的代言人了，因此他享受了出乎他的作品的藝術性所應得的過甚的聲譽。

但時代是轉變得迅速的，因為一時的問題的

適應而獲得了隆重的榮譽的拙劣的文藝作品，不久便失掉了它的意義了。知識慾的饑荒，在社會上是漸漸地被補救着，有了大批的翻譯書籍或類似翻譯的創作的出版；性慾的問題，也因為封建勢力的消滅與社會上相當程度的社交公開，就不像以前那樣鬧得熱烈了；“貧窮”——即麵包問題，雖然在現社會上越來越激烈化，但那用才子式的自怨自艾而提出問題的態度和方法，祇有使讀者覺着憎惡，再引不起同情的了。這樣，那個曾經享受了過分的崇拜的作者，便跟着時代的轉變，漸漸被棄捨在遺忘中，而成了過去的歷史上的人物了。

有一次，當我在 K 省大學教書的時候，我和一個學生談起了“沉淪”和“鶯蘿行”這兩部書來，我盡力對他解釋那些書在出版時，它們所惹起的社會的反響與在青年的心中所投下的重大的感應。可是無論我怎樣地解說，在那個學生的口邊，祇是含着不甚理解的茫然的微笑。因此我問他：

“你讀過那兩本書麼？”

“我讀過的。”

“你不覺得它們對於你有什麼力量麼？”

“不覺得什麼呢，而且那本書寫得並不很好，也可以說是幼稚吧。”那個學生望着我的臉怯懦地說。

如果那在民國十一二年這些書出版時一般青年是怎樣熱狂地迎接他的我的這記憶是沒有錯誤的話，幾乎使我不能相信這個青年的不開心的回答了。所以我繼續着問他：

“你是在什麼時候讀的？”

“在民國十八年我將入大學校的時候。”

民國十八年是那兩本書出版後的六七年了，在這六七年之間，動亂的中國社會該是已經有了多麼大的轉變吧。那會苦惱了六七年前的青年的問題，當然不會再同樣地苦惱着六七年後的進步的青年了。六七年間的中國社會的轉變，使中國的

郁達夫先生作品的時代的意義●

青年幾乎完全脫盡那傳統的感傷而在精神上更健壯得多了，他們是把握了更明顯的社會生存的意識，所以那祇以美麗的感傷的文句討論了當時的社會問題的在藝術性上又是非常拙劣的作品，對於他們將不再發生影響了。社會的轉變真是迅速的呀。

最後，我應當提醒讀者注意是，請不要誤解我的意見，即，在這裏我不是想否定了郁達夫先生作品的價值，反之，我倒想使一般人來認清他的作品時代的意義的；不過，這意義因為他的作品藝術的價值缺欠，是非常地瞬間的，而且一度過去，便將永久不能復活於人類的心中。

一九三二年七月

關於“自己的園地”

一九二八年的時候，創造社撐着革命文學的旗子，進攻在中國的文藝界裏，那時受着它的攻擊最甚的，是所謂“有閒文學”，而有閒文學的代表者，周氏兄弟，是被一口咬定。當時，當着直面衝突的，是魯迅先生；他的弟弟是遠在北平，而且好像已經停止了文學上的活動。不過，若以着某種意義而承認這種“有閒文學”在中國確實是有過存在的話，那麼，魯迅先生似乎不應當比他的弟弟負着更大的責任。

周氏兄弟在許多年間雖是同時活動在一個集

園之下，而且彷彿都是以着人道主義爲文藝上的標的，但他們實際上的工作是頗有不同的。第一，周作人先生的努力，大部分是在日本文學的介紹上，他承認日本現代文學的價值有足與西歐並駕的地方，而且努力於新文學的形式的介紹；但魯迅先生的最大的興趣是放在北歐文學上，——特別是俄羅斯的文學，因爲他早已就看出，作爲中國民族復興的出路的，將是在於血液的注射。因此後者學了一種尖銳的諷刺的武器，祇是當他有着直面衝突的敵人的時候，他的文章才是隱藏着氣憤而露出彷彿是“有閒文學”的氣味；但前者，因爲中國古代文學的素養以及日本文學的纖巧的成分的混合，使他的文章風格，在本質上，形成近似輕淡的特質。“自己的園地”是這種文章的最初的收集。

在新文藝界裏，有極少數的出版物，是像“自己的園地”在賣消上得到這樣的成功；它的初版是

在一九二三年，但至今它仍然繼續在讀書界中維持着它的相當的位置。不過，買賣上的成功，是不能評斷一本書的價值的。

第一，在中國人們對於所謂“文章”，一向是有着一種錯誤的觀念，——在其中要求聲調過於意義。而周作人先生的文章是適應了這種要求。第二，“自己的園地”在幾年間是成了中學生的課本與參考書，也祇是教給青年學生以文章作法了；不過就在這一點上，它都是有着缺點的。

翻開了“自己的園地”，無論讀了任何一篇短文，你們立刻便可以發見出一種特色來。他很少觸到嚴重與有意義的題目，在取着一種談天的態度裏，或是述說了自己的某種意見，或是介紹了某一種思想。文章的表面的形式帶着濃厚的日本的色彩，而其內部的文字的構成，又絕對是老中國式的，得到了中國的筆記文學的神髓。

但沒有書籍是缺乏思想的內容而能存在得長

久的，“自己的園地”裏也是有着作者的思想，不過那思想是微溫的，是朦朧的，是隨感的，作為一個作家的許多作品與作家個人的注解，它是有着存在的價值，但若以它作為一個作家的主要的作品，他將不會經得住時代的淘汰。

可是，對於一般讀者，周作人先生作為一個作家的隆重的聲譽，就是建設在這樣的作品之上，一般新流行的文選家，盲目地把他的許多文章選進學生的課本中，我想，就是一個極幼稚的而求智強的青年，也會在那樣的文章裏感到不足吧。他從沒有把一個問題或是一種思想能夠透澈地講給讀者聽。

在他收集了二十三篇的短文的題目“茶話”的解釋中，我們可以看出他的寫作的態度：“茶話一語，照字義說來，是喝茶時的談話。但事實上我絕少這樣談話的時候，而且也不知茶味，——我祇吃冷茶，如魚之吸水，標題茶話，不過表示所說的都

是清淡的，如茶餘的談天，而不是酒後的昏沉的什麼話而已。”在這樣的話中，是含着一種詩人的嘆怨與諷喻的，他先是在嘆息着他的時代不能給與他品茶而發些茶話的妙語的機會，而其次又在冷嘲着那含有表現某種沉重的思想的文章，——即他之所謂“酒後的昏沉的什麼話”。

他之與他的時代的確是相抵觸的，他缺少熱力，而他的時代是正在需要熱力的人；他要求清淡與閒暇，而他的時代正是處在漩渦的中心，不能使一個社會的人那樣清淡地消磨了精力，最初他還是在奮鬥着，在漩渦中他尋求閒暇而談他的清淡的茶話，但終為時代的大浪把他打倒了，我們便再也聽不見這個作家的聲音。他是學得了一種古昔的典雅的生活與思索的方法，而是處在一個錯誤的時代裏；他若是落生在前五十年的中國，他將會成為筆記文學的大家，而發出更深思的詩人的談吐。所以在他的文章裏我們時常可以看到一個希

求寧靜的思想者，由於與他的時代的抵觸，而發出如上邊引文中的嘆怨的辭句。

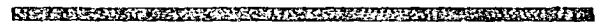
不過時代的力是會制服了個人的，他不能總保持住他的清淡，當他的民族的意識與人道的精神被社會的不平刺中了的時候，在他的文章裏，便響起激憤的調子，這調子雖是不調諧的，而是給他增加了色彩。我們時常可以聽得到他對着國人的劣根性的熱烈的嘲罵與對着外人的侮辱的觀察的反抗；在這種場合，他的精神是與他的哥哥同一的。

因為這種時代與個人的不調和，他作為當代的一個文學啓蒙家與開化主義者而在社會上出現了。必然的結果，在文藝上他不能沒有目的，為着反抗舊的封建社會的勢力，打起了人道主義文學的旗子，而且像他的哥哥一樣地解說了文藝對於民族精神的改造的價值，與其努力的實證。在“自己的園地”的序文中，我們聽見他說：“我們自己的

園地是文藝，這是要在先聲明的。我並非厭薄別種活動而不屑爲，——我平常承認各種活動於生活都是必要；實在是小半由於沒有這樣的才能，大半由於缺少這樣的趣味，所以不得不在這中間定一個去就。但我對於這種選擇並不後悔，並不慚愧地面上的小與出產的薄弱而且似乎無用。依了自己的心的傾向，去種薔薇地丁，這是尊重個性的正當辦法，即使如別人所說各人果真應報社會的恩，我也相信已經報答了，因為社會不但需要果蔬藥材，卻也一樣迫切的需要薔薇與地丁，——如有蔑視這些的社會，那便是白癡的，祇有形體而沒有精神社會的生活，我們沒有去顧視他的必要。……”

作爲一個文學啓蒙者的他的努力，是可讚羨的，我們將永不會忘記他。不過緣於他的追求清淡的性格，他是祇介紹了斷片的作品，然而他的翻譯工作是完整的，並且他的關於文藝理論的與作家解說的介紹，雖然是屬於極漠然而膚淺的一類，但

關於“自己的園地”。



在當時是有着功效的。

總之，他的文章是放在歷史的考察上有其價值，作為真實的文藝品，它們將和時代同樣地消逝了去。

關於“迷羊”

“迷羊”的出版，是在一九二七年；但在許久之前當作者還正受着青年界的極度熱烈的歡迎的時候，這書早就已經預告給我們了，人們都曾期待着這本書的出現。可是隨着這本書的出版，郁達夫先生作爲一個作家的聲譽，便從其頂點上跌落了下來。它不能給人們的期待以滿足；從它之中讀者們看出了這作者的努力的最後的掙扎。

緊在“迷羊”出版之前，這同一的作家發表了“日記九種”，那是一本極壞的而無意義的書，作者雖曾解釋着說，他是坦白地赤裸裸地把自己半年的私生活表現在一般讀者之前，任憑讀者們怎樣

去評判吧，而其實讀者是沒有要讀像“日記九種”裏所記的那樣作者的私生活的瑣事的義務與興趣的，不過讀者們之接受“日記九種”，是如一個有名的作家在死時人們接受關於他的報告的新聞一樣，對於它既無嚴重的要求，所以也無責難。但在“迷羊”的場合，就絕然不同了。

“日記九種”出版的前後，正是在文藝的寫作的方法上有着極大的轉變的時候；西歐寫實的方法的試用，誘引了所有的作家；而且在當時，出版界上是獲得到商業上的成功，就是極無聊的書籍都有出版的機會，也就是在這個時期裏，張資平先生開始墮落了，郭沫若先生開始印行了許多粗製濫造的作品，許多好像頗有期待的青年作家也顯示出衰頹的傾向。但無論如何，大膽地印行了像“日記九種”這樣作品的作家，仍是屬於極少數的特例，它幾乎使讀者覺得，就連非難這個作家都是不必要的了。

到了“迷羊”的出現，又使讀者們轉變了對於他的態度，因為無論怎樣，這是一部嚴重的作品，雖然並非是成功的；而且這本小說，從其作風上講，也確實是顯示出與他以前的作品有着極大的不同。在這本書裏，郁達夫先生是第一次企圖敘述一篇故事——客觀地敘述一篇故事。一向以第一身作主人公，從不隱諱地在述說自己生命的一段故事的這作者，現在開始使用第三身的寫法了，爲了使讀者相信這故事的真實，更介紹了一個青年對着牧師懺悔的場景；於是在書後表明了作者寫作的態度，他說他是以懺悔的情緒寫作了這本書的。不過，這些都是不必要的，不但不能加給這作品以活力，而反倒現露出作者的寫作方法的拙笨，即他聲明的所謂“懺悔的情緒”，也實是與書中的故事毫無關聯的。

這本書的寫作的方法，是原始的方法，是十四世紀義大利的 Boccaccio 與十八世紀英國小說的初

期的作者們所使用過的方法。作者浪費了許多不必要的聲明與掩飾；一個熟知近代小說藝術的人，應當曉得怎樣自然地產生藝術的效果而避免開這些反使作品現出破綻的力之浪費。

郁達夫先生，在這一本書裏，失掉了他一向用慣了的工具，而且爲把那貧弱的故事寫成一個可以稱爲“長篇小說”的小說（其實還祇是一個中篇），在書中的各部分延長了那瑣碎的事件。這兩點是和他從前寫作的態度完全不同的。按照一般的例，在他的作品裏，總是活動地存在着這個作家的本人，書中人物和作者本身無形中形成了不可分離的合體，讀者們每一看到這同一署名的作者的作品，立刻便會構想出那主人公的一定的性格，而且總準備好了他們的同情；同時那故事也決不會是冗長的，伴着郁達夫先生獨特地使用優美文章的力，故事自然地展開而且自然地收束了。可是在“迷羊”這部作品上，既失掉了這種作者與人物

的合一，而又失掉了那文章的諧調，這個作家的一切的魅力完全喪失了。他是想在一種新的作風上企圖着，而結果這企圖是毫無成效可言。

主人公，在他的書中，總是作者的自身，一個極使人同情的感傷的青年，女性，祇是一個陪襯着的陰影，從沒有顯示過生氣。“迷羊”中的月英，可以說是第一個女性被他作為主要人物而描寫的，可是就在這個女性的身上，已經顯示出令人驚異的不一致的性格。在書的前部，當她開始被介紹進來的時候，她好像是籠罩在一層幻霧裏，人們幾乎不敢想她是屬於那一種典型的，在一般青年女兒的輕佻中又含着一種單純，然而，漸漸地，在她的性格中起了變化，像是將要顯示了真像，但也沒有人敢給以確定，祇是在全書的收尾處，她極突然地變成了一個社會中最實際的醜惡之代表了。

我在上邊講過，這書的出版是在其預告的四五年之後了；時代的間隔，使構想的情節與寫作的

方法起了一種不調和，而因此牽連到人物的性格上。情節，還是當這個作者在他的極盛的幼稚的浪漫主義的影響下構想出來的，可是寫作出來的年代，已經是到了轉變中的寫實主義的時期了。因此在書的前部，那人物，那場景，仍然能保持着他的初期作品的情調，而到了後半，他便加重描寫寫實文學中最流行的兩性生活的厭倦，甚至結果使那個女性脫逃開那個男人。

關於那個女性的最後的脫逃，作者解釋給我們說：

“啊啊，她的別我而去，原來是爲了我的身體不強！”

說了這話的作者，仍然覺着不足，他更加清楚地告訴我們說：

“我這樣地一想，一種羞憤之情，和懊惱之感，同時衝上我的心頭。”

就是從這幾句簡單的話語之間，我們也可以

窺見出在傷感的浪漫主義的調子之間，是怎樣不調和地使用了寫實主義的手法。

像張資平先生的許多戀愛小說一樣地，這本書是當時日本流行的小說的模倣品，它的底本是大谷崎氏的“癡人之愛”，不過這作者是給了自己一種節制，不像張資平先生那樣繼續不斷地寫作下去，也就是因此，在當時這本書能夠作為一種嚴重的作品出現在讀書界中。

十二月廿日。

關於魯迅先生

社會對於一個實際工作的人，總是殘酷的。從各方面想遍了方法趁機襲擊他，正如那夏日的蒼蠅和蚊子一般。在很多的時，這些蚊蠅是勝利的，因為社會被鳴聲所攪擾，暫時也會弄得頭昏。但是它也究竟有一度是公正的，那便是在蓋棺論定的時候，因為這時那位真實的工作者已經在衆多擊襲的嘲罵中呼了他最後的氣息，人們也便不妨來說一聲公平話了。

假使我們承認自己是一個戰士，是不肯降伏於幾個人所包辦的輿論，當那位工作者尚在存活

的時候，就是爲着社會，爲着那一般專門以嘲罵有用的人爲本業的人們，我們應當起來鳴一聲不平的。

兩年來中國社會之對於魯迅先生，就祇是專取抹殺的地位，也覺得那實是太使人難堪的了，我們還能更尋到與此相同的殘酷的事麼？攻擊魯迅先生的開始是在一九二八年；不是發於社會的反動派的大本營，而是從那以革命文學爲招牌喊着改革的口號的，自命爲社會最先鋒的集團中。這種事實，是使人不可思議，而且悲鬱的。然而，終於嘲罵魯迅，成爲了一種風氣，當時，每一本雜誌若不登幾篇嘲罵他的文章，便好似是落伍了，都爭先恐後地在那裏製造而搜集，若是一個人罵得高興的時候，不妨可以變幾個名字，好使社會承認那是大眾的輿論！結果，這種文章就成了最時髦的，作這樣文章的人也成了最時髦的文人。有心蒐集的人，一定不難把這樣的文字，集成很厚的一冊，而那也

便是革命文學喊出後兩年來唯一的成績了。

其實，原因是頗簡單的，因為魯迅先生曾創造過中國僅有的幾篇藝術的作品，因為他曾以百折不回的勇氣攻擊了舊社會的惡劣，這樣在純潔的青年們的心中博得了相當的聲譽與信仰。一個有聲譽的人，是容易招得多數名譽熱者們的不快與嫉妬的，但以同樣的努力來競爭，既不容易而且費氣力，人們是不肯的。最便捷的方法，便是以為打倒了現今的權威者，站在他的頭上，而自己的身價好像也就更高了起來。——至少，我自己想，這種分析，不祇是忖度，可以從事實看得出來的。在一九二八年喊出革命文學口號的當時，中國社會環境並不是很平穩地容許它任意的發展的，它們應當集總力而攻擊的，是頗有人在，為什麼一再挑釁，而把方向轉向魯迅先生這方面來呢？他們為什麼不根本地從事介紹馬克思主義藝術理論的建設，而祇淺薄地從日本雜誌上抄寫標語的口號便

沾沾自喜呢？他們不是想利用着以新的東西來粉飾自己來提高自己的麼？——也就因為是這樣，魯迅先生才成了他們的當面的敵人。

當然，除去一些極其無理極其卑劣的人身攻擊之外，一些表面的藉口也是有的。其一，便是說他向來以“趣味”為文藝的要素，那是有害於青年們的；其二，說他是一個人道主義者；所以應該首先打倒。

關於第一點，在“萌芽月刊”第五期上，成文英先生的解說，我想是很可以拿來回答的。對於淺薄的祇看皮相的讀者們把諷刺看為滑稽，那是極其易於發生的普遍的現象；但那些想以文藝為鬥爭的手段戰士們，也這樣不負責任地亂講，並且還以這種藉口而作為攻擊的標的，在我，總是不得其解。那種含着無限的憤恨向着那牢不可拔的舊社會的惡根性的辛辣的攻擊，怎麼人們就會那般淺薄地認為祇是“有趣”呢？是的，他的諷刺如某些人

們說是悲鬱的，但那種悲鬱給與讀者什麼印象了呢！——它是絕望的麼？它不是使那永久未曾認識自己的民族從新認識自己了麼？它不是從殘酷地顯示了自己而暗示以向着新的力的麼？他的悲哀是與以前郭沫若先生和郁達夫先生們的悲哀不同的，他們的悲哀與憤激全是當社會給他們以壓迫的時候才叫喊出來的，而他卻祇是為許多在社會存在着的，雖然不會波及他自己身上的惡所引起來的。前者祇是能教你以自我的擴展，而後者是要使你挑戰社會的某部分了。這二者若產生在同一的時代裏，並且在新時代的初頭的時候，難道那後者倒應當比前者更受攻擊的麼？最近錢杏邨先生在彷彿以好意作了的“評魯迅”的一文中還說了像這樣的話：他雖然不遺餘力地反抗舊社會，而他沒有暗示出新的建設來。（原文不在手下，大意如此）人們的批評大抵是這樣進展着的，最初是根本否認他，到了必不得已的時候，雖是承認着而仍然尋

出一些要暗示給人們可以發生反感的理論的。

關於第二點，魯迅先生曾是一個人道主義者的這種事實，我們是不必否認的。但人道主義除去在一些某種特殊的場合，它是無害於革命的；特別是在中國，既往或現今仍是絕對殘忍的社會上，提倡人道主義，不是自然必經的階段麼？

最近有一個實際工作的革命者曾訪問魯迅先生去，爲了社會的革命，曾質問他道：

“在現在的情勢下，我想人道主義依然還有極大的作用，先生以爲牠還可用嗎？”

“在現在是不行了。人道主義非常力弱，禁不起馬克思主義的攻擊，在馬克思主義已把它打死了的現在，牠恐怕沒有用了吧；然而，祇可惜在中國是打死得過早了一些。”

於是他更繼續着說：

“人道主義，在中國是因白色恐怖而產生的，所以當它助善而抗惡的時候，它是有益而無害的。

從前，創造社諸君曾指我是人道主義者，大攻擊過我。其實，我是未曾以人道主義反對過革命者殺反動的人。有了以人道主義來作為反革命的武器的時候，再開始攻擊它也不為晚呢。天底下有沒有這樣的怪事體？——人們同情你，你反倒說他‘可惡！’，‘該殺！’；而那些作為你的當面的敵人的，你反倒默不作聲了。”

這話正指摘出當時喊出革命文學口號的人們的錯誤。革命是要用可能的力量把敵人化為友人的，並不是迫使着一些友人也變成為自己的敵人。所以，從前，與他們打着同樣的旗號的，他們便說是投機，而與他們相對立的，他們便罵為落伍了。

無可否認地，魯迅先生是從人道主義的立場轉變着了。這樣，他翻譯了許多關於馬克思主義藝術理論的書籍與新興文學的創作。這事是使人覺着滑稽的：最初喊出革命文學口號的人卻沒有什麼成績可觀，而這位成為衆矢之的的落伍者與他

所指導的青年，卻反倒先作下了實際的工作。不怪他曾向我諷嘲地說：

“我譯這些書是給那些從前專門以革命文學爲口號而攻擊我的人們看的。這樣，可以使他們少亂講而更明白些了！”

的確，也就因爲這樣的努力，中國文壇才有些清醒了，作起文章來也似乎進步了。這種效果，是頗使他欣喜，至今每看見仍有理論的錯誤的時候，他常抑制着他的朋友們說：

“同着這些人們是辯不清楚的，我們還是多從事根本介紹的工作吧。”

從前盡力罵過他的人們，現在大部分是承認了他們的自己的錯誤，而與他攜手了，但是緊隨着又產生出一幫新的攻擊者。這些人們產生，還是兩年前所造成的風氣的餘波。不過他們所取的手段是更下劣了，他們站在有力者的護翼之下，藉着一

些無聊的小報而肆意謾罵着，他們的這種毫無理論，捏造事實，居心挑撥，祇取人身的攻擊，我相信，對於稍稍有頭腦的人，是欺騙不過去的。他們所得的結果，不會對於這位工作者有所損害，而祇是暴露出自身的惡劣，要把自己造成更迅速地破滅的。

最後，我想，一定有很多的人們頗想知道，關於這長久的攻擊，這位工作者的自身是在怎樣地想呢？

他曾憂鬱地同我說過：“論理講，我是沒有承受這麼多的攻擊的資格的。我有過什麼值得人們這般注意的呢，我不是共總才寫過兩本小說，兩本小品，幾本雜感麼？要我倒掉是頗容易的，假使他們也稍稍努力地作出一些實際工作來；然而就是這點點，他們都不能作，這是頗使我悲哀的！”

關於“看貨色”的問題

自從無產階級文學運動在中國發動以來，大家以為是它的唯一的致命傷的，便是沒有可以適合其名稱的“貨色”。直到最近，梁實秋先生在“新月”第九期答魯迅先生的一文中，還喊着“拿出貨色來”。

“看貨色”，如魯迅先生所說是最根本的辦法。但是我們還應當更進一步加以檢討的，就是那“看貨色”的人是誰。人這種動物，是避免不開偏見的，在他自己以為是最正當的理由裏，其實已經是含着不少的偏見了。從一個根本在文學上不承認階

級的對立的人的立場看，他所肯定的自然是一面，並且祇有那一面是好的。根本否定無產階級文學，那被列入於無產階級文學中的作品，自是全般無意義的了，更有什麼好壞可言，還要看什麼貨色呢。所以梁實秋先生口裏叫着“看貨色”，實際上他是不要看貨色的。

同時，事實又是怎樣呢？以祇兩年多的無產文學的歷史，以其中較少的人們的努力，所產的作品，在質上，在量上，都不更劣於十數年的中國資產階級的產品了。我想，祇能這樣自己比較的；就是那提出要“看貨色”的人，也絕不能要把歐洲與俄國的已往的作品來壓服人的吧？無論是懷着多麼惡意的人，未必就肯從西歐搬幾個大腦袋人而作為比證的對象吧？若真是要“看貨色”，祇有請凌叔華女士與沈從文先生的小說來比比看的；果如這樣，則誰優誰劣，無論從那方面考察，倒有分個上下的必要。關於新的創作，我是看過很少的，祇是

以最近在本刊上所發表的幾篇創作——如柔石先生的“爲奴隸的母親”，如金枝先生的“奶媽”等作例，它們雖不是絕好的無產階級的文學，而好的傾向是已顯示着了，並且就是祇從文藝上的價值來判斷，說它們是可以列入於中國從五四以來的最好的作品的創作，我以為也是毫無愧色的。那麼，這位嚷着要“看貨色”的人，是要看什麼貨色呢？

所以，這問題是不在於“看貨色”，而是在於“看貨色”的人了。一個不能“看貨色”或是不肯“看貨色”的人，一切“貨色”拿給他看，這是要冤曲那貨色的。

在這裏，錢杏邨先生關於這問題所擡出的理由，也順便可以考察一考察的。他在“拓荒者”上答茅盾先生的一文中，以文藝凡是在發生的初期而必要幼稚的理由，作爲這問題的解答，並且還說既往的文學在最初的發生期中，也是同樣的。那理論是從日本現今某新興文學的某理論者處借來的，

關於“看貨色”的問題•

斷定凡是在初期的文學若想避免開幼稚是不可能的事。我想，這種理論，時常是對的，而不是絕對地對的。十四五世紀的英國戲劇文學，一般多是惡劣的產品，然而不能因為那時代的限制，莎士比亞便不出現。並且全部地系統地看來，古代的文學在內質上倒是比近代文學優秀的，近代文學是占了形式的進步的便宜，因此其中的十之八九都是以巧妙的外形而粉飾它的內容的空虛了；剝着皮來看的話，既存的文學是漸漸地墮落着傾下着的。

錢杏邨先生的這種錯誤，是因為對於某種理論不確實地認識而又不肯多深思的原故；他的所有的像似批評的文字，全有這同一的毛病。因為對方有人要他拿出貨色來，因為他自己拿不出貨色來，又在理論上自己尋不出根本的答辯，正好又看到舶來品中的那一段話，自己覺得可以作為理由了，於是便借用過來。其實，這又何苦呢？假使無產階級文學在理論上是必要存在的，並且它又是實

踐着歷史的必然性，就是一時沒有相當的貨色，我們又有什麼可臉紅的呢？無產階級文學的決定，是在於它的理論有沒有根本存在的必要，而不是在於看它的一時的貨色。

我在上邊說，問題不是在於看貨色，而是在於看貨色的人了。然而，那些才是真能看貨色的人呢？無產階級的文學若是爲無產大眾而創造，若是想使他們於中得到喜悅，於中得到戰鬥力，那麼決定這些產品的價值的，當是要看那些作品在無產大眾上發生了怎樣的影響而後決定的。像我們這些（梁實秋等也在內的）受過既往文學的毒害很深的人們，真如託爾斯泰所講，養成了像英國人那樣非吃臭禽獸的肉而不舒服的脾胃的人們，也來理直氣壯地要看貨色，那是不會認識出貨色的價值的。其次，我們是需要一些真能把握住馬克思主義的藝術理論的文藝批評家。以往不用說了，當然全是一些冒牌的人，而現今這些無產階級文藝批評

關於“看貨色”的問題。

家，也差不多還是和從前一樣，他們是並沒有把握住馬克思主義的藝術理論，他們祇是硬記住了幾個批評的公式，而來到處應用的。結果，他們所作的既不是批評，也不是解釋或分析，而是拿着一個圈套來向所有的文學作品上套的，套得上便是好，套不上便是壞的了。這樣的似是而非的批評文字，早晚會失掉了它的信用。

恰巧，在本刊第三期上有賀菲先生譯的一篇“文藝批評家的職工”，像這樣的團體，——假使在中國真正有了為無產階級的文學作品出現的時候，在中國是極需要的。

論大眾文藝

兩三個月前，“文學月報”創刊號上發表了一篇署名“宋陽”的“大眾文藝的問題”，其次在同一刊物上的第二期以及在“北斗月刊”上，有許多作家參加討論。最近這兩個期刊，都好像是停刊了，而其所提出的問題，也便無結果地中斷了；但這個問題本身的重要性，我們是不可忽視的，最近“現代”月刊上關於所謂“第三種人”之爭，其實也是起自於這裏的，所以這個問題，應視為現今文壇上最根本的問題，而先給以決定。

這個問題的提出及其決定，或者，不祇對於勞

動的大眾是重要的，就是對於現今支持着中國文學界的讀者與作家的兩層階級，也是含有非常重大的意義。由於這問題的混亂，在中國文壇上是產生了兩年多的筆墨官司，其主因是在於現今的一般所謂作家，既擔負不了所規定的大眾文藝的條件的任務，同時又絕對不肯放棄既往的文學上的教養而從新開始一條新的路線。以這種事實為證明，我覺得，這個問題的劃線，是第一非先弄清楚不可了；因為就在這個問題的本身裏，是含有雙重的意義的。

例如，兩年前在這同一的問題之下，會有許多從事於文學理論的人熱烈地討論過，不過，在當時，那問題的對向仍是以作者為中心的，他們把勞動的大眾是看為一種原料，而急於要解決的是怎樣使用這種原料才能創造出與他們一向執戀着的文學之同樣優良的作品。——這是我所謂的含在這個問題中的一個意義。

這些人們雖然也是以創造大眾文學爲口頭上的幌子，但實際上，他們是沒有看清楚中國的勞動大眾所處的現階段；因爲祇取用了勞動階級的生活的作品，照樣是不能成爲真實的大眾文藝的，沒有一個現今中國的勞動者能消化那樣的作品。不過，向着這方面的努力，雖是與真實的勞動大眾並沒有發生什麼樣的密切的關係，而卻爲文學的啓萌的轉變時期中，所必要經過的路徑，對於勞動大眾的生活的理解與認識，以及出發於認識而達到在文學作品裏的新的表現，若不說是既成的文學的一個絕大的救助，至少也是它的轉變的一個新刺激；這種努力的方向並不是新的，理論的出發點或者也許有些不同，實際上正和十九世紀中葉俄國作家所作過的努力是一樣的；不過就是作到這一點，因爲我們的語言以及作家和真實民衆的階級的特殊的懸隔的關係，對於我們的一般文學的努力者幾乎已經是不可勝過的難關了，因此，這才

牽連着惹起了關於文學的內容與形式的問題，但其討論，總是脫不開某一種所限定的圈套裏。從那種討論中，我們所能看到的，祇是那些為階級所限的作家的充分的矛盾而已。

最近，這個問題轉變了，宋陽先生不願那一般的作者們所曾苦心計劃過的而實際上是在中間維持其生長的一切論議，而簡截了當地要求真實的勞動大眾所能消化得了的讀物的製造了，不是以勞動大眾為文學的原料，而是以勞動大眾為全部的對向，要製造出勞動大眾能夠完全享受的文藝作品了。——這是我所謂的含在這個問題中的另一個意義，最實際的最重要的意義。

提出了這後者，不祇是使這問題的劃線更加明晰，少了許多煩累，而同時也是打開了另一種討論的場地；在這樣的場地上，從前因為一般的文藝評價——即大眾文藝是否便可以稱為文藝的問題——所惹起的一切的困惑，現在可以完全拋棄了。

祇要能夠娛樂大眾的生活，提醒大眾的意識，不管那作品的文藝的價值怎樣，便可以作為當前樹立大眾文藝的最急要的最崇高的任務，而且為完成這任務，應有肯付以一切文學上的犧牲的決心。

從中國現有的惡劣的大眾文藝的解剖着手，指示出其惡害，以攻破那壁壘為目的，——在這一點上，我是完全和宋陽先生同意的，雖然我們的立場或有不同。說書，小唱，演義，西洋鏡，連環圖畫，草臺班的“野蠻戲”以及“文明戲”，縱無論是從階級的立場，或從單純的民族文化運動的立場，這些東西都應當被取而代之的，而且同樣是作得越快越好。縱無論中國是否已有那樣聰明的紳商階級，會利用這些東西來愚弄民衆，來作大眾的奴隸教育，但這些東西一向是支配了大眾的宇宙觀和人生觀的事實，是完全不可否認的。它們不但如宋陽先生所說，對於革命意識的生長，發生極頑固的抵抗，就是對於社會上極平常的一般的發展，也是

在極頑固地抵抗着的。但這些東西的存在以及蔓延是偶然的麼？爲什麼祇在中國仍然保持着這種極愚劣的大眾文藝（其實並不能稱爲文藝的），而在同時代的較進步的國家，便有更進步的——或者藉馬克思主義者的話來說，便有資本主義社會的作者更巧妙的愚劣大眾的不同方式的文藝呢？若不作其惡害的程度的比較，後者無疑是比前者進步的多了。但爲什麼這種較進步的（雖然其惡害的程度更深），大眾文藝至今沒有產生在中國呢？回答着這個問題，我寧願作一個反革命者，說那缺欠是存在我們的大眾的本身裏。這是事實的指摘，並不是非難大眾的，因爲他們是某一種社會的必然的產物，罪過並不在他們的身上，是在那產生他們的社會之上的。不過對於那些持筆想討論大眾文藝的作家，如宋陽，止敬諸君，這一點卻非預先說明不可。若不理解我們的大眾所處的現階段，若不想設法使現今的大眾自身覺悟至既成的大眾文

藝的愚劣，自身覺悟到另一種有利於其階級的大眾文藝的需要，而祇是幾位革命文藝理論家熱烈的嘲罵與頌揚，這仍是無益於事實的。

像教育大眾或指導大眾這樣的說話，是要聽到許多激進的思想者的嘲罵，但同時他們並不否認現今的大眾多數是連字也不認識的事實。如果大眾始終連字也不認得，如何使他們不聽說書或小唱，不看西洋鏡或草臺班的“野蠻戲”呢？如果說因為大眾是無產階級，其階級意識本來就比我們小資產階級堅強的多，而且這一點已經足夠了，那麼，還更需要什麼大眾文藝呢？同時，像宋陽先生等用機關鎗放射式所寫出來的論文，不都等於費話了麼？愛護某一個階級，或想自身作某一個階級的代言人，並不是祇拍某一個階級的馬屁，求得寵幸，博得喝采聲，便算完結的，要想真實的辦法才成。而且，據我所知，一切進步的革命家，是想法造成最有利的環境，而進行他的工作，並不是必要把

歷史上的或同時代的一切可以參考的議論或工作罵得狗屁不值，於是才顯得自己的議論是最後的論斷的。

如果這樣，我想，在現今的中國的情勢下，大眾文藝的問題，是可以分開來討論了。

第一，是實行的工作。凡是能夠而且自己願意的有知識者，跑到真實的大眾之間，第一步工作先來教育他們識字，開導他們的知識，以最簡單的理論明白地指示出如演義，小唱，西洋鏡以及草臺班的“野蠻戲”等之毒害，同時就着民衆的程度，製作可以代替前者的而有利於其階級的革命意識的新的大眾文藝。這些製作，不管是否可以稱爲文藝，不管有無文藝的價值，至少是民衆消化得了的，而且對於他們是有益的。關於這一部分工作，用不着擡出“大眾文藝”這樣堂皇的題目，從事於空論的討論，而且關於這種東西的製作的方法，雖然在最初會感到相當的困難，而在與民衆真實地接近了之

後，這困難自會消除的。唯一的問題，是你肯不肯那樣實際的工作，如果你肯，在你的工作的進行中你將會發見出你從前的見識的錯誤，而學到一種最有利於實行的方法；同時你更可以看清那支配現今大眾的大眾文藝的敵壘，以及怎樣去攻破這敵壘的方法。

這工作，在紙上是比在實際上看着容易得多；所最需要的是人們不畏困難，肯拋掉自己小資產階級的生活，而不屈不撓地實行的毅力。我不否認事實，這樣果敢的青年，從前就有現在是更多了。但這種人並不是像宋陽和止敬那樣討論大眾文藝問題的理論家。

這些理論家們，實際上是和那些他們呼為‘狗’的作家們沒有什麼差別，祇是帶的面具，旗幟的顏色的不同而已。自命為馬克思主義的理論家，或那被命為藝術至上的理論家，都是在文字上作功夫，起爭論，想互相克服的，但至少在此時之下，他們

是與真實的大眾無關。不管是屬於那一派的這兩種作家，他們的文章，都不是寫給大眾看的，也不是大眾能夠看得懂的；所以那為民衆打算的，或那不顧民衆的，一切大眾文藝的討論，還是給那些雜誌的讀者或有趣於文藝理論的作家們寫了的，他們的目的也就是想無論那一個作家與讀者全承受他們的理論，而和他們走同一的路。這樣，關於大眾文藝的一切問題，——如關於形式，內容，語言的諸問題，才可以舉出來討論。

但因此那問題也就複雜得多了，我們縱承認“革命的大眾文藝的運動”，為現今的文藝上的第一原則，是否，如他們所說，便有肅清現今一切文藝作家的必要呢？而且是否向着這些作家們所要求的大眾文藝便是“新演義”，“新小唱”之類的東西呢？小資產階級的反抗的文學，暴露的文學以及完全與無產階級無關的抒情的文學，在現階段上便是完全不必要的嗎？而且除去徒取爭論更招反

感之外，這是可能的嗎？既然無產階級的統制的社會尚未實現，祇恃着幾個理論家的蠻橫，這些小資產階級的作家便能夠完全沉默以至被打倒麼？而且這些小資產階級新文藝作家的一切工作就全部是有害於革命的進展的嗎？

我想這些問題，不但對於那被認為反革命的小資產階級的文藝作家是重要的，就是對於那自命為無產階級的代言人的作家們也是重要的。

我彷彿曾記得魯迅先生說過近似這樣的話，許多新的主義以及名詞，介紹到外方去，便使人覺得其面目猶惡得多了，原因呢，是有些人們故意要把那些名詞與主義的原有的意思加倍解釋得厲害些；這種事，固然像魯迅先生所說，是多起在那些懷有惡意的宣傳的反革命作家的筆上，但我想，這事就起在那忠實於某種主義的熱心的宣傳者自己的筆上之例，也不見得很少。特別在中國，滿處都是；人們彷彿是故意要旁人怕自己怕得更厲害

一些，而作出不必要的猜惡的相貌，罵人也罵得更兇一點，呼豬，呼羊，呼狗，無一不備，而且中國的讀者彷彿多數竟是賤骨頭，誰罵得兇，他便覺得誰理直氣壯，但問題呢？——問題卻還原封不動地放在那裏。但遍觀自有史以來的新文藝界上，自命普羅文學家的罵詈，可算是登峯造極了，無論大大小小的普羅作家，一張口便會叫出“狗！”來。他們以為這樣一來，既持有第一原則天經地義的大道理，而又有狗一類的口頭上的兇器，無疑地文壇便可以肅清了。所以最近蘇汶先生在寫了一篇文章之後所起的懼心，並不見得不是有稽可考的。

但以這種方法，文壇究竟肅清了沒有呢？我想沒有人要我回答這問話的。若再繼續着上邊所提出的問題來順序地討論，——現今的文藝界究竟是否有肅清的必要呢？這我便可以簡單地答覆，那是完全沒有必要的，而且那也是完全沒有可能的。因為在文藝上直到現在還沒有一種天經地義的

律，能夠統制了一切文學家的思想；就是在無產階級的大本營的文藝界裏，現今也還分列着三種不同的派別，有形式主義，也有形式主義的社會學主義，同時也有馬克斯主義，在普羅專政的國度裏尚且如此，就不用說是在這半封建的正在向着資本主義的過程走的國家了。所以至少在現時的客觀的環境下，一切的文藝作家，在相當的限度內，是沒有人可以妨害他們的自由的。他們的要求自由的生長，和那紅色的人在白色的恐怖下要求自由的生長是一樣的。要這些小資產階級的作家，削趾適履，都咽下了他們自己所要發的自然的聲音，而一起來創造“新演義”，“新小唱”，這是等於不要他們喘氣的。他們既不能製作那樣的東西，也不肯製作那樣的東西。假如到了那麼一天，一切小資產階級的作家，都覺悟到他們有脫下他們的衣冠，而作一個無產階級的戰士的必要時，他們可以再來幹的；但在目下的客觀的環境下：他們並不覺得非那

樣不可。

小資產階級的存在，既不是能夠否認的事實，由小資產階級出身的作家們，作着他們本階級的代言人，也是極合理的事。在產業並不發達的中國，除去少數資本家的子弟外，全部的讀書階級，全是小資產階級出身的，這許多讀者就應該完全被置之度外的麼？假若說這小資產階級的本身，已經不是一種堅強的階級，而在漸漸破滅着的，那麼其階級本身的作家的真實的表現，也未嘗不可以成爲助長它的階級的破滅的。出身於某一階級，而卻作着反抗某一階級的工作的作家，在歷史上並不見得少有；更進一步講，某階級的作家，縱不能寫作暴露其階級的醜惡，助成其階級的必然的破滅的作品，而是寫着另外一些所謂在文藝上有着價值的東西，那也祇能證實他們除去那些東西之外，旁的再也不能作了，他們是盡了他們的最好的力量，至於他們的產品的社會的影響，在他們未自覺其

有害之前，一切近似肅清與克服的論調，都是無用的；而且這種旁若無人的理論的張口肅清閉口克服的“十八套”，結果祇更能惹起人們的反感而已。

所以若把上面提出的問題，作一個簡單的結論，我可以說，想肅清一切文藝作家的企圖是不必要的，也是不可能的；這些既成的小資產階級的作家，在現今之下不但不能向他們要求“新演義”與“新小唱”之類的創作，而且有絕對任其自由生長之必要，他們將在歷史上構成一個階段，祇要他們的表現是忠實於現實的，則他們的工作就是有利於革命的。左翼的理論家一向是不注意於批評的進程的，但當有人指摘出錢杏邨君的父藝批評的偽馬克斯主義時，而舒月先生便又擡出了所謂批評的進程這個名詞，其實我們所要求於自命為左翼理論家諸公者，也正在這一點。假若他們真正能夠“不忽略了批評進程”，則他們也就不至於這樣蠻橫，而給人以不快之感了。

其次，再講到大眾文藝的本身的一切問題。

像宋陽先生一樣地，我是主張革命的大眾文藝的樹立，但我覺得膺負這工作的人，第一應當觀照中國的政治的，社會的，以及既存的文藝界的情況，而取一種合理的步驟，所謂合理者並不是說使左翼作家放棄了他們的政治的主張，投降於資本主義社會的支配者，而是說，在可能的限度之內使其面目不過於猙獰，而其主張獲得到一種最有効的發展。因為我相信，一切小資產階級的作家，對於那種使現今的文藝漸漸接近真實的大眾文藝的主張，在原則上是沒有根本反對的。所以大眾文藝的運動，除去我上面所說的實行的工作外，其屬於與既成的文藝對抗的一部分，是應當作為現存的文藝界的一流派，而維持它的存在，漸漸擴大它的影響。要使大眾文藝的發展成為現今的文藝界的一個助力，而不能使它成為有害的東西的。也許有人說這二者是根本相反的兩條路，絕不能並行的，

但我並不能這樣想。五四以後的新文藝運動的成績，大家都可以曉得，是完全與中國大多數的民衆毫無影響的，其領有的讀者祇是新興的小資產階級的一小部分的知識者，另外的大部分的人們，雖是比真實的勞動大衆的程度較高，但他們實際上是和真實的勞動民衆一樣地，也是以愚劣的大衆文藝爲其享樂品。讀“春明外史”，“孽海花”，“啼笑姻緣”的讀者，絕不能不列在小資產階級的人們之間了，但那些作品，在形與質上講，是和小唱，演義，以及西洋鏡等相差不遠的，所以就在小資產階級的文藝之間，也還有着兩種的存在。歐化的新文藝與傳統的封建的舊文藝，他們同樣是站在水火不容的鬥爭上。激進的思想家們，也許會講，歐化的新文藝也罷，傳統的舊文藝也罷，其與勞動民衆無關是一樣的，所以都應當即時消滅。但凡稍有歷史眼光的人，稍理解史的發展的內在的定理的人，一定會承認，使歐化的新文藝的讀者變成將來的新

社會的一分子，比使傳統的舊文藝的讀者變成新社會的一分子，是更容易的；同時，使舊文藝的讀者變成新文藝的讀者，比使舊文藝的讀者變成革命文藝的讀者，也要更容易的；這是社會進展的階段，用不着詭辯的。所以說歐化的新文藝界，是現今社會的一種中間的存在，無論誰也不能否認。但這種存在確實是動搖着的，它有向前的可能，也有退後的可能，但其向前與退後決不是其自身可以任意的，是受着其環境的逼迫，在其環境未使其決定方向之前，它是努力地掙扎着，它的作家固不肯隨隨便便變成一個革命的大眾文藝的作家，而他們更不肯變成一個張恨水之流的支持封建思想的作家的。他們對於封建思想作家的對抗，是認為一種天職，而對於革命的大眾文藝的激烈的主張者們的對抗，祇是在相當保存文藝價值之一點上，這種要求由他們看來是非常合理的，而且在現況下，也是一般激進者所應當付以思索的事。打開任何一本

蘇俄的新興的作品來看，其中利用了舊文學的寫作方法的地方，是隨處可見的，盧那卡爾斯基在他的劇作“浮士德與城”中，甚至有無數的場景，是模倣着十六世紀的莎士比亞寫作歷史劇的手法的，伊凡諾夫的“鐵甲列車”，因為其中的取材的特殊，而致成一種絕無前例的描寫法，但那參雜在事件的描寫之間的佈景的描寫，是含了無數的詩的抒情的成分。這些作品，即完全從藝術的評價上來看，也有要求其存在的權利，當然我們在現今是不能向我們的自命左翼的作家們要求這同樣的作品，但其應當承認左翼文學的今後的發展是在這同一的路線上的事實，是無容疑問的。

所以，急速地消滅了那些傳統的封建思想的作品而努力，不管是命為左翼的作家也罷，或是命為中間的文學的作家也罷，有互相合作的必要。而且我們所豫期的革命的大眾文藝，是應當——而且一定——將建設在現今的歐化文藝之基礎上

的，現存的歐化的新文藝的成功，決不是祇限於其本身上的，它是我們將來一切形式與主義的文藝的根底。但使這種中間的文藝不越來越離開真實的大眾，而使它日漸加入了大眾文藝應具有的特色，則是目前的理論家們應視為最緊要的任務；也就是從這裏我們發生了關於大眾文藝內部的一切問題——關於語言，形式與內容的問題。

一種語言之在文學上的應用，文藝家並沒有絕對的自由，那是一種自然生長的結果。新文藝界之創造出一種“非牛非馬”式的歐化的語言，由深明文藝發展的傾向的人們看來，並無絲毫可怪之點。處在這種歐化語言文學的時代下的作家，沒有一個是可以完全脫掉它的影響的，一個縱無論怎樣自覺到歐化語言的不通而想創造一種更近於大眾的單純的語言，但總不會有相差太多的結果，這正如“宋陽先生寫作他的關於大眾文藝問題的文章時，未嘗不想以最簡單的文字，說明他的主張，但

結果那文字卻寫成歐化式中之最歐化的了”。支配語言，並不是作家想不想的問題，而是他能不能的問題。嘲罵現今的作家爲什麼祇是固執於歐化語言文學的創作，那是完全不懂得時代的意義的不合理的嘲罵。如果主張這種歐化的語言是根本應當推翻，而要每一個作家在寫作時盡可能的力量避免歐化語言的使用，或絕對地不用，不是暫時短期間所能辦到的，它的形成不是一天的事，它的消滅也絕不是一天的事，這是更需要一次新文學語言的大運動的。如果更主張“中國的漢字根本是十惡不赦的混蛋而野蠻的文字”，要根本推翻這文字從新再來製造過，這將牽聯得太遠了，要請另一部分專門的人來講才行。我並不反對根本改造漢字的主張，但我覺得大衆文藝若從這裏講起，那是完全不關照現實的狂想的人們的囈語。

一種新文學用語的運動，現在的確是必要的了，但這種運動的方向卻不是復古的，——把歐化

的語法反回到舊小說式的白話去。那種“古白話”也許是更接近於民衆的日常的言語，但那是封建時代下的言語，它不祇是與現代的語法有表面上的不同，其言語的內部中即含着傳達封建時代的社會思想的要素，把語言祇看爲是膚面的一種傳達思想的工具，那是尙沒有認清語言在文藝製作中的真實的關鍵。語言是像其他的各部類的文藝形式一樣地，是和文藝思想與內容有着不可分化的聯系。假如你不想再在大衆間傳佈或支持封建思想，這種“古白話”便無需再來復活，也沒有復活的可能。一個最可爲旁證的例，便是，現在那種“舊白話”的殘餘的作家們，有的也在取用如張資平君那樣的摩登戀愛小說的材料了，但祇就因爲他們的用語和張君的用語的不同，那效果也就有極大的不同了。這種古白話，是“死的言語”，應當讓他收束它的時代的作用了。對於歐化的白話文，我們不能講這同樣的話，歐化的白話文不能看爲已經是

一種過去的語言，它之不能講在人們口頭上者，倒反因為它尚是生長在幼稚的過程間，它並沒有達到它的最後的階段，不過若根據事實來講，這種歐化的白話，雖不能在勞動的大眾的口頭上發響，而在小資產階級的口頭上，已經很普遍地發着響了，由此，又可以證實，歐化的白話文決不是完全不能講出來的東西。不過這種歐化的白話文，因為要適應於表現複雜的思想，它的語法也就越來越與大眾日常的用語遠離而更複雜化了，這種複雜化，是祇限於翻譯與某種論文之上的，沒有延及其他一切文學的製作上，更不用說是日常用語，所以這種被複雜化了的歐化白話文，無需作為大眾文學語言的對壘而攻擊，它將是——現在也就是——某種專門者所使用的特殊的用語。宋陽先生完全否認了歐化白話文在現今製作文藝的便利，而說革命的大眾文藝應當從運用淺近的新興階級的普通話開始，實是太籠統了，因為，我和止敬先生是同一

意見，中國根本就沒有所謂“普通話”這種東西，五四的新文藝在最初的期間，何嘗不想以最普遍的普通話來製作文藝，但結果卻變成這“非驢非馬”的新文言，它的變是故意的麼？總之，文學的用語，是不能全部和日常用語同樣的，但也不是一種能夠懂得日常用語的人所絕看不懂的東西，它是在相當限度上和日常用語有着差別的。今日歐化的白話文，便是現時代的文學用語，就着民衆的便利，承繼這種用語的特點，而給以改造，給以簡單化，這便是大眾文藝的語言的根基，也便是新文學用語的運動的開始。

語言即是文學形式的一部分，語言的決定已經是產生了形式的初步的根基，在這根基上要建設怎樣的構造，那祇是使用或佈置那語言的稍稍的變異而已。我既然贊成由現今的歐化白話文產生出將來的大眾文藝的用語，我也同樣贊成由歐化白話文的寫法而產生大眾文藝的寫作的方法，

至於宋陽先生所說的“利用流行小調，夾雜着說白，編成紀事的小說，甚至於創造新式的歌劇；利用純粹的白話，創造有節奏的大眾朗誦詩；利用演義的小說的體裁創造短篇小說的新形式，大眾化的最通俗的論文等等……”我還是同樣地反對。利用着時代相差太遠而完全是宣傳反動思想的文藝形式，想完全脫離開其惡害是不可能的。宋陽先生其所以主張大眾的文藝應當承繼那舊的形式者，是因為那種形式已是大眾所親熟的，所易於理解的，所以容易發生效用，但不要忽略了中國大部分的勞動的大眾並不識字，也並不怎樣和那形式親熟的多數的例子。多少押韻的小調，參雜着之乎者也的演義，由民衆看來，不見得就怎樣地合口味，糊裏糊塗地讀着那些東西，正和給他們看歐化的文藝是同樣地一知半解，感不到怎樣的樂趣，他們所以不肯親近歐化的文藝者，其實主要的原因還是因為思想與環境的關係，而也有關於內容的。

誰都曉得，內容可以決定形式，形式也可以決定內容，這是兩個斷然不可分開來講的。因為有舊式的小調那樣才子佳人與惡姑虐媳的內容，才有那種悠閒的排列整齊的對比的韻文，因為有舊式的演義那樣黃天霸與關羽的人物，才有那種章回的形式，難道革命的大眾文藝也要適合着那樣的形式而製造新才子佳人與新關羽麼？倘使我聽到的回答是否定的話，我便可以武斷說，那種形式卻祇能產生新才子佳人與新關羽，是斷不能用來創造新時代的大眾文藝的。適應着大眾的需要而簡單化了的歐化語言以及其文學形式，將無疑地可以使大眾接受，而能製造出強有力的新大眾文藝。

最後，講到內容方面了。如我之論文學形式，是根據文學用語，我之論文學內容也將根據其形式。在這裏我必要聲明的是，我不是一個形式主義論者，像那論大眾文藝，要揭穿一切種種的假面具而表現革命的戰鬥的說法，我毫不反對，祇是我覺

得文藝的形式與內容的關係，其重要點並不在於單獨地決定了文學的形式或文學的內容；而是在於怎樣使內容與形式相合一了。既認文學形式有取用一種新的創造的必要，則舊的題材無需改爲“新岳傳”“新水滸”之流的東西，革命鬥爭的事跡（如洪楊革命，五卅罷工，香港罷工，）也無需改寫爲新“演義”，而國際革命的文藝，更無需加上中國舊有的套子。關於內容，是作家對於社會的認識的問題，祇要作家的認識沒有錯，是忠實於現實的描寫，而是站在有利於勞動大眾的立場上，則一切作家所認爲可取的材料，都將能成爲革命的大眾文藝的材料。給作家們出方法，一條一條地擺列出每個作家所取材的限制，我是沒有那樣地大膽，同時我也沒有那樣的才幹。不過有一點，即關於“報告文學”的價值的一點，有說一兩句話的必要：我們現今全部的小資產階級的作家們，不可諱言地，是生活範圍的窮小與經驗的薄弱，所以十多年的新

文藝作品都是空虛的東西，他們從不肯利用寫實的幻想力，而把自己生活之外所起的事件加以改製，這是一種極大的缺點。補充這種缺點，祇有報告文學的提倡，報告文學的初步，縱不能即成為真實有意義的大眾文藝，至少也可以作為一架渡橋的。

我想我可以把我的話結束了：在大眾文藝這個名詞的現階段裏，是含有兩個意義，一，小資產階級作家描寫大眾生活取用大眾事件的文藝，這是屬於過去的努力了；二，大眾所能消化得了的真實的大眾文藝；以這第二點作根基，現在的理論家們所應注意的不應是在空論上下功夫，第一先是從教育民衆讀書識字着手，第二是設法造成有利的環境，在可能的限度下幫助新文藝界消滅舊式傳統思想的愚劣的大眾文藝，而把五四後的新文藝看為將來的大眾文藝的根基。關於大眾文藝的內部的問題，我主張，語言，形式與內容都應是新文藝的改進，而不是舊文藝的承繼。 十二月八日

論“第三種人”

這延續了一年之久的理論的鬥爭，在其發表論戰的中心雜誌“現代”本年新年號上，那編者宣佈了這問題停止了討論。關於這問題，一年來我是作了一個靜心的讀者，所以越是旁觀，也越覺得說話之難。但有許多摯愛的友人，關於這問題，時常督促我發表我自己的意見；這理由大概就是為我曾偶然地寫過關於文藝理論的文章吧。

若把這問題一步一步推溯上去，從一年前最初胡秋原先生的文章起，一直到今年“現代”一月號上的洛揚，丹仁與蘇汶先生的文章止，把其中理

論中心問題轉變的方向，給以詳細的分析，那確是一件極有趣的事，然而這就不免要發生時間的問題了。

總之，簡單地講來，最初胡秋原先生的文章，所以那樣激怒了左翼的文藝團體者，是因為胡先生那篇文章把一般認為左翼批評家的錢杏邨先生和其成為正反面的所謂民族主義文學的作家們，放在同一的文章裏，給了一種否定的批判，這由左翼文藝理論家看來，無異是一種有意的陷害與蒙蔽。更甚的是，胡先生完全不客氣地指摘出錢先生的文章是不合馬克斯主義的文藝理論的一種冒牌，更從馬克斯主義的文藝理論的立場，下了攻擊。這種事如何能使馬克斯主義的理論家忍耐得了！雖然明知錢杏邨先生的批評文章，是含存着許多不正確的理論，自己時常也要批判，但現在突然出了一個第三者，也是站在馬克斯主義理論的立場上，指摘出這位所謂“指導理論家”之一的錢杏邨

先生的錯誤，等於是有意塌左聯的臺，所以非給以猛烈的反攻不可。於是就在“文藝新聞”上，有了新形式的文藝彈劾的文章出現。那文章主要的目的，是在使旁觀的一般讀者知道，不管錢杏邨先生的批評文章如何，胡秋原先生的文章是不含好意的，而且絕不是真實的馬克斯主義理論的，他是有着一種另外的政治的立場，無論其人是否加入了某個政治團體，其文章所表見出來的是如此。不過那文章氣焰，是過兇了一些，越乎了理論的探討，這便更激起了一個第三者。

這個第三者，便是蘇汶先生；這是一個真實的第三者，一個單純的青年的呼聲，絕無政治的立場，雖然所謂階級的意識自然地限制了他的理論。

蘇汶先生把那問題轉變了。他的意見是，一個作家寫作自己的文章，是應當有絕對地自由，如果旁人有不同的意見，也竟可自由地探討，不應該作出這種蠻橫和教訓的態度，來威嚇旁的不同意見

的作家。這說話雖是藉着上面所提的事件發動起來的，而從蘇汶先生的文章中，可以看出他一向對於左翼文藝團體在理論上的跋扈的不滿，所以雖然他也說他是並不滿意胡秋原先生那種擺出馬克斯主義理論家的樣子，但無形中仍是在幫助胡秋原先生打抱不平的。

其次又有了周起應和易嘉二君的作家是否有自由的問題。這兩篇文章完全是承繼了錢先生批評文章的壞處，再度作了一次的留聲機。於是問題由小轉大，由簡單轉複雜，蘇汶先生又絲毫不肯讓步，一再辯白，問題更混亂更熱鬧了。

在同時，還有陳雪帆先生的比較近於理論而雙方不得罪的一篇文章，與魯迅先生的雖未擺出了馬克斯主義者的架子而是痛快地站在階級的立場來對於蘇汶先生所謂的“第三種人”的指摘。這樣左翼作家由對於胡秋原先生的攻擊，轉到蘇汶先生來了，因為無論是旁觀者或是理論的鬥爭者

都已覺得在這個蘇汶先生巧妙地定命出來的“第三種人”的題名下，是代表了較多數的人們的意見。

最後，當這問題經過了一年的辯論之後，有了洛揚先生及丹仁先生關於胡秋原先生及蘇汶先生的最後的論斷，這兩篇文章是出自一口，表示了左聯的態度，而是相當讓步的。於是蘇汶先生無需再多固執，而把一年間的文藝論辯作了一個清算，大家丟手了。

這次的論戰，我不像胡秋原先生那樣講，是一次“浪費的論爭”，反之，這次的論爭是含有極重大的意義；容或人們因為辯得火熱，而致說了許多浪費的話，但全部的講來並不是浪費的。蘇汶，魯迅，洛揚諸先生都曾給關心現時文學的人們，作了很好的工作。

在這裏，我先表白我自己的態度：我縱非全部地而也是在相當的限度上，同意於蘇汶先生的講話。而且我確信，如果魯迅先生所說的“這三年來

關於文藝上的論爭是沉寂的”這話，是正確的說話，那麼在這沉寂之中，是已經有許多人準備着打破了那沉寂的空氣，而來大叫一聲了。這第一個喊叫出來的代表者，便是蘇汶先生。

我們應當感謝蘇汶先生創造了一個比較可取用的名詞——即所謂“第三種人”。但他給這個名詞所下的定義，我是不贊成的。他說：

“這‘第三種人’，容我給加上一個解釋吧，實在是指那種欲依了指導理論家們所規定的方針去作而不能的作者。”

蘇汶先生在這兩句話上加了圈點的“欲而不能”，實在是有些不妥當，因為實際上我們的左翼文壇所要求於作家者，即是“欲或不欲”，並非是“能或不能”。如果你願意接受左翼指導理論家的一切指導，那你便是有出路的，根本沒有能不能可講。我們現今被認為左翼作家之羣的，有那一個又是能的呢？

他的這定義是和他在“答舒月先生”一文中的某一段話，有着矛盾了；在那篇文章中他曾這樣說過：

“現在我明白地說吧，我不喜歡胡先生那種站在自由人的立場上高擎馬克斯主義的旗幟的態度，也正像我討厭那種表面上裝出‘極左派’的神氣，擺出‘革命老大哥’的架子，而在實際行動上也和所謂‘第三種人’同樣地‘吊兒郎當’的人一樣。”

“胡秋原先生站在自由人的立場上高擎馬克斯主義的旗幟”，便受到了左翼團體的兇惡的警告，同時那“表面上裝出極左派的神氣，擺出革命老大哥的架子，而在實際行動上和所謂第三種人同樣地吊兒郎當”，卻仍然不失為左翼中間的分子，這話不也就是說左翼團體所要求於作家的祇是“欲或不欲”，“能或不能”是不成問題了嗎？

是否左翼的作家們都是“表面上裝出極左派的神氣，擺出革命老大哥的架子，而在實際行動上

也和所謂第三種人同樣地吊兒郎當”，這我不敢確實地回答；但現今在左翼作家們的作品和所謂“第三種人”的作品之間，是有着極少的差別，這是我敢斷言的。就連左翼的理論家們不是也在承認茅盾，丁玲以及張天翼的作品，並不是嚴格的普羅作品麼？這些不能產生嚴格的普羅作品的作家們，不也正是蘇汶先生所定義的“第三種人”麼？

然則，蘇汶先生所謂的第三種人，並不是指着那些祇知聽命而不顧作品的左翼作家們的。依照他的許多文章的論辯，這個“第三種人”的新名詞還該有另外的一種解釋才行。

在這裏，第一步，我們可以先考察蘇汶先生的態度。

魯迅先生批評蘇汶先生曾說：“……蘇汶先生……心造了一個橫暴的左翼文壇的幻影，將‘第三種人’的不能出現，以至將來的文藝不能發生的罪孽，都推給它了。”

“這個橫暴的左翼文壇”，是蘇汶先生心造的一個幻影呢，或者還是一個事實呢？——這無需爭辯。附依在左翼團體之下的，一定說這祇是一種“心造的幻影”，而處在旁觀者的地位看來，勢必就要說這是一種事實。例如周起應和易嘉二君的文章，由左翼作家看來是極好看的極合理的東西，而由第三者看來，便已經是充分地顯示出左翼作家的橫暴了。但縱退一步說，“這個橫暴的左翼文壇”祇是一種“心造的幻影”，也不是蘇汶先生一個人心裏造出來的，是無數的第三者心裏都可以造得出來的。如果實際上左翼文壇並不橫暴，而也是給觀者以橫暴的暗示了。這不祇中國的左翼文壇是如此，在外國的左翼文壇上也是有同樣的現象，而且越是初學走步的馬克斯主義者，也越是橫暴得厲害，也就是因此，魯迅先生的論第三種人的文章就比周起應君的文章看着使人舒服得多了！

魯迅先生在同一的文章裏，還指示出現今左

翼的作家不但不是橫暴的，而反是“在受着封建的資本主義的社會的法律的壓迫，禁錮與殺戮”的事實；而且他更進一步地爲我們保證未來，他說：

“但現在要問：左翼文壇現在因受着壓迫，能發表很多的批評，倘一旦有了發表的可能，不至於動不動就指‘第三種人’爲‘資產階級的走狗’麼？我想，倘若左翼批評家沒有宣誓不說，又祇從壞處着想，那是有可能的，也可以想得比這更壞。不過我以為這種預測，實在和想到地球也許有破裂之一日，而先行自殺一樣，大可不必的。”

有了連未來都給我們保證了的魯迅先生的這種說話，不祇蘇汶先生，就是許多和蘇汶先生同意見的人們也就大可以安心了吧？但事實上並不是這樣。魯迅先生的態度並不能代表了整個的左翼文壇。

左翼作家們現今是在受着現統治階級的壓迫，禁錮與殺戮，是一種明確的事實，但左翼作家們就

在這樣被壓迫的狀況中，一有刊物把持，發表意見的時候，對於所謂“自由思想者”或所謂“第三種人”的橫暴，也是有着顯然的證據；未來到底如何，我們不能預料，也不願預料，但在現今確是如此的。

不過，現今左翼文壇的橫暴，祇是口頭上的橫暴，是多少伴着理論鬥爭的一種橫暴，若比起現統治階級對於左翼作家們的壓迫，禁錮與殺戮，還是有着天淵之別的，因為他們現在沒有權力來禁錮與殺戮；一旦有了之後，是否怎樣，這也就難說了。俄羅斯在十月革命的前後，對於所謂中間作家的壓迫，大可以供為我們的參考的。

但無論如何，未來的事我們竟可不必憂慮，我們既生在今日就祇顧今日好了。若以今日為問題的中心，左翼文壇的橫暴，無論怎樣是遠不及現統治階級的橫暴的，他們誠然對於左翼文壇是壓迫得最甚，而在現統治之下的所謂“自由思想者”，並不見得完全沒有受到壓迫，而其被壓迫的程度，也

不見得比左翼文壇給與他們的壓迫更輕的；那麼，在現統治之下，左翼文壇和自由思想者，同是受着壓迫，爲什麼所謂“第三種人”不向統治階級去爭自由而反到向那也在受着壓迫的左翼文壇去求自由呢？

由於這一點的解說，我們可以明白了蘇汶先生的態度。

一個真實的作家，無論如何是脫離不開他的社會環境的，更無論如何不能不受到他的時代思潮的束縛；他不是作爲一個時代思潮的追隨者，便是要作爲一個時代思潮的反動者，二者必取其一。如果他想取行後者的路，那他必要準備下一種思想的鬥爭；而這種事由一個單獨的作家挑頭起，是一件極難的事，這不祇是需要勇氣與思想的根柢，同時也是需要“幫”或“黨”的；我們的時代所流行的，是黨的鬥爭，個人的鬥爭是不被允許的了。但無幫無黨的所謂“第三種人”，是在默忍之下有着

無數的同志的，而無實際上的一種團結，所以他們不能造成社會思想與文藝思想的空氣；在旁的黨的思想造成的空氣之下，這第三種人的思想，每一到提起筆來，便要感到一種思想上的窒息，於是便不能不擱筆了——不能不暫時地擱筆了！

這種暫時的擱筆，也許會成為永久的沈默，但最可能地這種擱筆是預備着將來再持起筆來的，這種擱筆正是一種自身思想的清算，未來的鬥爭的醞釀；這種擱筆才真正是表示了“第三種人”的思想的堅實與其獨特性的，並不像魯迅先生所說：“其實，這第三種人的擱筆，原因並不在左翼批評的嚴酷。真實原因的所在，是在作不成這樣的第三種人，做不成這樣的人，也就沒有第三種筆，擱與不擱，還談不到。”

這第三種人的擱筆，若惡意地解釋起來，是一種欺騙的，而這種欺騙為魯迅先生所疎忽而誤解了。就自命“第三種人”的蘇汶先生，又何嘗擱過

筆，他的這次死也不肯在論戰中表示讓步，不正是表示他的不肯擱筆，而更要永久地持起筆來麼？至於怎麼叫第三種人，是否能夠作得成第三種人，而這樣的第三種人有沒有第三種筆，這又是看法的不同，並不見得如上引用文中那樣容易斷定的。若分析了我們的現今的文壇，不但第三種人，就是第四種人，第五種人，也還在充分地活動着。

我們的文壇的現狀是怎樣的呢？

我們的文壇，是支持在多數的愚蠢的讀者與一些可惡的書賈的身上的文壇哪！我們的思想家是附依在這些人們之上，而發生其影響力的喇！任何一種新的思潮，對於我們的多數的讀者，祇是一種流行病，對於我們的書賈祇是一種新的獲利的方法，這事實有誰能出來否認麼？誠然，我並不否認我們的思想家的力，但附依着這些書賈建設在這樣的讀者之上的一種思潮又是怎樣地不可靠吧！能夠以這種現象，便認為是正確的社會的客觀

的條件麼？

我們的文壇有那支持着封建思想的張恨水與周瘦鵑，有那爲摩登少爺小姐而寫作的張資平與章衣萍，有那祇埋頭寫作不問一切的成名的新文藝作家，有那西洋文學形式的崇拜狂的模仿者，也有那擎着各種主義的旗幟的戰士，縱無論他們是有着多大的不同，但都能有相當的讀者，而也有爲其發表的雜誌，這種複雜混亂的中國文壇，正是無形中表現出整個複雜混亂的中國社會。我們的社會，既允許甲方的存在，也允許乙方的存在，更允許丙丁各方的存在。而且都是各把持其立場，或爲着其個人，或爲着其主義，不肯退讓。

但在這混亂的中間，有一種人，這種人既不能純爲着個人的利益而寫作，又因爲觀照着現社會的客觀環境，不能使他們容易肯定地接受某種主義，而爲某種主義作戰士。他們祇要一讓步，也可以成爲前鋒的戰士，但他們要顧慮到他們的能力

與最應負起的責任；他們祇要一讓步，也可以變成被命為“狗”“羊”之類的人，但現時的誘惑尚打動不了他們的心。他們爲了時代，爲了社會，爲了自身，必需走這中間的路，而成爲所謂“第三種人”。

所以這“第三種人”，並不是“死抱住文學不放”，而是他一放下了文學，他便不能不另尋出路，而在現時之下，它尋不出比文學更好的出路來；他並不是爲着“未來”或“永久”而工作的人，他們才真是爲了現在而生存的；他們的工作是否能夠傳到“未來”或成爲“永久”的，他們還沒有功夫思慮到，但他們有着確實的信心，他們的工作在現時代之下是發生着重大的意義。

但這“第三種人”既是從事着文學工作的人，他們活動的範圍自然地被限在文壇上，被限在較高一層的新文藝的文壇上。然而，我們的新文藝界，事實上無論怎樣混亂，是有着一種中心思潮的，而在現今支持或製造這中心思潮者是左翼文

壇。一切的作家或是附依着它，或是取敬而遠之的態度，或是正面地反抗，而存在而活動的。所以這左翼文壇對於那些接受或聽命的作家們固然成了一種庇護，而對於那些不肯接受或部分地接受的作家們，無形中是一種壓迫的。這種壓迫雖然沒有使用現統治階級所用的種種殘酷的手段，但它能造成一種空氣，藉着這種空氣，窒息那不同意見的作家們的思想而使其擱筆，是無可否認的事實。所以處在這種壓迫之下的所謂“第三種人”，便不能不出來反抗或向其爭自由了。因為這“第三種人”並不以為自己的思想是怎樣地落伍，怎樣地背反時代，怎樣地不合時代與社會的需要，怎樣地沒有出路。如果為回答那嘲罵“第三種人”的左翼理論家所指摘的一重要點——即謂“第三種人”是為未來而工作的說話，我們更可以說，在未來“第三種人”或者倒可以讓步以致被消滅，而在現今的這社會的客觀的條件之下，它是絕對有要求其存在的

必要，有創造它自由發表意見與工作的必要。

這時，也許有人要問，事實上在現今不是有着無數非左翼文壇分子而比較“第三種人”更反左的作家們或甚至是下流的作家們，也仍在活動仍隨處有發表的機會麼？爲什麼祇有“第三種人”會感到左翼的壓迫呢？則我的回答是，由於這一點的考察，就更可以明白所謂“第三種人”並不是祇爲吃飯而寫作，祇爲藝術而藝術的一種羣集了。它不能不顧社會的環境而工作，它不能無理論的實證而行動。它不肯埋頭不顧一切而寫作，它也是要有理論的鬥爭，有思想上的實證，而才能活動起來，不過它對於中國社會的看法，是與左聯的看法不同，它對於文藝理論是與左聯的文藝理論不同；也許它與左翼文壇在思想上有着極微小的差異，而就在這極微小的差異上，它也不肯讓步。它不想克服左翼作家的理論，但它不能完全不地沒有指摘，而一有了指摘，左翼文壇便以一種集團的勢力，連環的戰

法，給與壓迫；使其緘口，它無論如何是不肯聽從的。於是為其理論與創作的自由生長，它提出了作家寫作自由的口號。這口號現在雖是由對於左翼文壇而發出來的，但倘若將來有旁的政治勢力或各種集團對於他有了壓迫的時候，它也同樣要喊出這口號來，就是在現今，左翼作家們處在現統治階級的殘酷的壓迫之下，它也是同情於左翼作家，而與其同時向現統治階級爭取自由的。

在目下，這第三種人是沒有附依着任何政治勢力的，而且也還沒有明確的政治立場，但不能以其現今的思想，而預斷其將來的政治的歸依，因為它在目下的發言，是根據着現時的客觀的環境，而一旦這根據若變了，它的思想也將另有轉變。在現今它還不相信，沒有政治的勢力，它是不能存在的，若將來真是到了那一天，它是否附依於某種政治勢力之下而存在，或是根本消滅了其自身的存在，它現今是不願問的。

論“第三種人”。

政治的立場不是它的目前的問題；它的中心的問題是在文藝上；在文藝上它要走着自己所認為的正路，它要就着它的能力而作着它的最好的工作。的確不可諱言的是，它不肯完全犧牲文藝的價值，它在相當地保持文藝的價值之上，而盡着社會與時代的義務。並不是它“死抱住文學不放”，據我看來，有些作家明作着文學的工作，而反是太不黏文學的邊了；因此，蘇汶先生說：“第三種人”與其欺騙與其做冒牌假貨，倒還不如努力去創作，但去創作什麼呢？——去創作它自身認為有自信力的東西。

但我們的左翼理論家們，不是這樣講；他們根本不承認有所謂文藝的價值這種東西，他們說祇有社會的政治的價值，而沒有文藝的價值的；但如果要反過來問，沒有文藝價值的東西，就會發生出社會的政治的價值了麼？可是每逢一觸到這裏，他們立刻便會離開問題，而把所謂階級的意義擡出

來。

但“第三種人”之顯全文藝價值的理論，並不能就可以說是反革命的，有害於無產階級的。不管是為那一個階級而作的文藝，都是想使用最容易的手法而達到目的與效果的一致，作不到這一點，是沒有任何種價值好講的。如果祇為完成文藝的價值，而不顧其在社會上所發生的效果如何，或者甚至藉着文藝的手法，欺騙大眾，成為反革命的東西，那是應當非難的。但就“第三種人”的蘇汶先生不也說過麼，“我，至少我個人，從來也沒有要求過那種反時代的文藝的自由。”

所以，在現時下若是無論那個人指摘出左翼文壇之過分地疏忽文藝價值，並不是一種惡意的對敵，而是一種友誼的勸告。就是現今左翼理論家們與作家們的努力不也是在希望早日能從狹意的淺薄文學作品轉到非狹意的宣傳鼓動的文學去麼？洛揚先生所說的“標語口號式的宣傳鼓動的文

論“第三種人”。

學，決負不起偉大的鬥爭武器的任務”。這話不是千真萬確的明言麼？但爲什麼“標語口號式的宣傳鼓動的文學，負不起偉大的鬥爭武器的任務”呢？在標語口號式的宣傳文學與非狹意的文學之間，所差的是在那裏呢？——這不就是文藝價值的差別？

誠然，如洛揚先生所說，藝術價值不是獨立的存在，但它也不是文藝作品裏可以完全缺少的東西，你如果想根本拋掉這個“紙燈籠”而另外去尋鬥爭的路，那是無話可講的，但如果你覺得這個“紙燈籠”是非要利用不可，這一點你便也非要注意到不可。

“第三種人”因爲認清這一點，所以不願欺騙，不願作冒牌貨，而願安分守己地作着自己所能的工作。這倒並不是因爲它覺得“藝術一爲政治服務則必定損害藝術的價值”，而反是因爲它不知道怎樣服務政治則增強藝術的價值。讓它也像許多的

目下的自命左翼作家似地，不管一切祇想在自己的作品裏排列標語口號，或在文章中返來覆去地講那“十八套”，他無論如何是不心願的。

“第三種人”並不隱諱自己是小資產階級出身而自然地作了小資產階級的代言人的這回事。事實上，因為它沒有方法超越它的階級的所限，而且它也並不像左傾宗派主義者那樣覺得除去搖身一變為無產階級的戰士之外，便更無出路更無存在的價值了。現今中國的革命，是小資產階級的革命，是小資產階級領頭為無產階級的革命，在這樣革命的時代下所要求的文藝，所必然發展的文藝，是小資產階級的革命文藝，是為無產階級作下一個預備的階段的小資產階級的革命文藝。拋掉現今讀者中的最大的部分的小資產階級的讀者，而要完全以現今的真實的無產階級為對象，強迫現今一切小資產階級出身的作家為它而工作，是一種狂想，是一種不觀照現實的英雄的愚行。

這“第三種人”就是不肯接受這種狂想與英雄的行爲的小資產階級的作家之羣。他們是爲應合革命的時代，領導最多數的小資產階級的讀者，創造小資產階級的革命文藝的小資產階級的作家。

所以讓我從新給這“第三種人”下一個定義吧：

第一，這“第三種人”並不是爲着未來而工作的藝術至上主義者，但他要創作的第一意義是要具有藝術價值的作品，他並不否認一切藝術作品是發生政治的社會的價值的這事實，然而他不能因爲憧憬某種政治勢力而便應時地寫作標語口號的文藝，他要在尋求到能夠極適當地爲政治服務的方法之後，才來製造以政治的價值爲第一意義的作品。

第二，這“第三種人”完全是現時代的產物，是構成歷史的一個重要的階級的產物，沒有他們，歷史上將形成一個空白。他們在現今沒有政治的主

張，沒有政治勢力的附依，因此他們沒有堅固的集團。但他們在最近的將來極有成立一個集團的可能，而且是必要的，越來得快越好，在現今因為他們沒有集團的結合，他們的行為與思想是矛盾的，是搖動的，他們要努力造成一個堅實的集團而克服其自身的矛盾與動搖，向着其理想的文藝的聖地進軍。

第三，這“第三種人”是因為目下的左翼文壇的跋扈而出現來，而意識明顯化了；但他們在根本上並不是反左翼的。他們也將像左翼作家同樣地是可以自命為求光明的人的羣集，他們將觀照中國的現狀，或是給左翼鬥爭上以援助，或是給左翼的過激的不合實際的空論以糾正。他們在中國文壇上如“同路人”之在俄國的文壇，他們是俄國的“同路人”的化名。而且他們像俄國的“同路人”一樣地，將承認中國文藝的主要的創造者，在現代下是定出自“第三種人”之手。

第四，“第三種人”在目下是小資產階級出身爲小資產階級工作創造小資產階級的革命文藝的小資產階級的作家。他們是不計較未來的，如果事實上將來的世界確如歷史家們所預斷地是無產階級的世界，那麼將在適當的社會的客觀條件之下使其自身消滅。

最後，我想關於左聯的一向的態度說兩句話。

因爲這次關於“第三種人”的問題的討論，左翼作家們的意見，無形中起了不一致，當然，如洛揚先生的文章，是不能完全代表左翼作家的整個的意見，但無論如何，左翼團體中有了這樣的人寫了這樣的文章，爲左聯的前途設想，是可慶賀的事。

蘇汶先生說：“左翼方面的狹窄的排斥異己的觀念是被糾正了。”這話，是否可靠還不能確定，但由這次論戰中看來，代表着左翼作家是有人出來

認錯了，而且他們說，他們一向是克服着自己的錯誤，而進軍的。所以，蘇汶先生又忠告地說：“認錯固然是極好的事情，但處了指導理論家那樣地位的人們，立論究竟應當謹慎一點，至少，不是像我們這種無足重輕的人物，即使說錯了話，都不致有什麼極大的壞影響。身當理論家的諸先生，很可能一言之差，謬以千里，雖然事後認錯，但其影響是遺留着的。”

中國現今有沒有指導理論家，是一件可疑的事，這個名詞響在左翼作家們的口中，是一種誇大；響在與左翼對立的作家們的口中，是含着一種諷嘲的調子。但這不是問題。問題是在這種所謂指導理論家們是否真地勇於認錯呢？——以我個人看來，左翼的一向的認錯是極有可疑，或者可以說是政策的。

左翼團體因為其負的重要的使命，不能隨便用自己的手來撐自己的頰，這是我們相當地可以

同情的。但既發見了一種錯誤，一種對於自己極不利的錯誤，而仍然詭辯地固執着，這是要不得的態度。

左聯認錯的態度，以我私人的經驗看來（因為我一度曾是參加過其組織的），可以列成這樣的公式：有了某種錯誤，若被一個較不重要的本身的分子提出來，必定不能得到公認，這錯誤仍要盡量地維持其存續，非要到了社會環境不能再允許，而指摘的人日見增多起來，這錯誤是不被接受的。

像這樣“認錯”的態度，我們可以預定，左翼團體在將來——在現今也罷——還必定是隱藏着錯誤，固執着錯誤，進行着錯誤的路，然後再來修正錯誤。

一九三三，一月作。

“揭起小資產階級 革命文學之旗”

最近楊邨人君發表了兩篇使人注目的文章，一是三卷一期“讀書雜誌”上的“離開政黨生活的戰壕”；一是二卷四期“現代”上的“揭起小資產階級革命文學之旗”。這兩篇文章，是明顯地表示出一個動搖的小資產階級的知識者的矛盾，他曾是爲了某種幻想的衝動，英雄行爲的支配，作了一次冒險，然而這次冒險所得的結果是給了他一種比一切猶豫的小資產階級的知識者所幻想着的恐怖之更深一層的失望。在這時他才開始認識了他自己以及他自身的天職；他說：

“我並非一名戰士，
我是一個作家！”
還我自由，將我流剩了的熱血，
灌溉在革命的文學之花！

在我們這混沌的時代裏，有許許多多像邨人君這樣的智識階級的青年，像害了一種流行的熱病似的，興奮起來而又消沉下去；不信任他的一支筆，不滿意他的一支筆，而終歸又不得不再拿起他的一支筆來。可憐的是這樣的青年，他拋掉了他的一支筆，便再一無所長了；在幻想中他可以成爲一個戰士，但一走上實際的路立刻就要碰壁。碰壁之後，他更要慶幸他的殘生了！

然而，無論如何，邨人君是一般之中的一個獨特的例子，因爲他是一個忠實者，一個不欺騙自己，不欺騙團體的忠實者。

我們的時代是過於混亂的了，一切的智識者都在被一種“焦灼心”煎熬着，種種不同的方向，論

調以及行爲，都是從這種焦灼心出發的，過激的革命的思想，過激的革命的文藝理論，都是充分地顯示着“由知識分子的焦灼而生的極左派”；理論的高調，思想的偏激，成了革命作家的護身符，再藉着漂亮的言詞由這些作家的口裏喊叫出來，便準可以得到一羣幼稚的讀者們喝采；所謂“現實”呢，所謂“客觀條件”呢，是由這些人們按照造空氣主義那樣製造出來的，最初是騙人，結果是騙了自己！

在一種把持住第一原則的文藝團體的跋扈之下，我們的文壇是沉寂了好久，一切的顏色都失了光，祇是看見一方紅旗招展着。人們不敢背叛時代，不敢背叛社會，祇在希望果如預約，這旗是領引我們的民族向着光明的前途上進展，然而事實上彷彿並不像是這樣的，人們漸漸覺得並非祇有他們的路是唯一的正確的，而且他們的理論是太偏於公式的了，並不怎樣是適合我們的社會的實際。於是在過去的一年間有了大膽的蘇汶先生提

出了第三種人的文學的問題；由這第一聲的叫喊，引起許多沉默者的說話，邨人君也便是藉了這個機會，發表了他自己的意見。

這個從實際路上轉變回來的人的講話，是給了我們很好的參考，很大的教訓。

我並非由於幸災樂禍的心理看見一個左翼的分子現在反了左翼，發表了一個純粹求真理的智識者的文學上的講話，而便誇大他的意見的價值；他之“離開政黨生活的戰壕”後所抒發的意見，並不能為一切的小資產階級的知識者保證“此路不通”，而他的因為個人的特殊的遭遇便對於其整個的團體起了疑惑與怨恨，甚至不顧其個人的歷史公然地毫不深思地發表出來，為了我們整個的社會的前途，這是不必要的，不應該的；但他在“揭起小資產階級革命文學之旗”中，對於我們的文學界所提出的建議，是值得我們考慮，值得我們深思的。

文學的武器的迷信與曲解，是非要破除不可了；文學在某種意義上的獨立性，是非要使那些過激的患着小兒病的理論家們承認不可了；一切狂熱病，——把文學的作用看得太高而把文學的製作看得太易的狂想者們，是非要正確地認識文學的意義與文學的價值不可了。讓我們埋葬了這狂想的小兒病的時代，儉省下許多無意義的理論的浪費，而更就着實際，腳踏實地一步一步地前進吧！

我還記得兩年前當我尙沒有脫離“左聯”有一次在開會時所起的爭辯了。爭辯的開始，是因為有某一個不大懂得文學而正在實際活動的工作者，向着當時的左翼作家們勸告，全部應拋掉作家的生活，走入工場去，在勞動者民衆之間學習怎樣寫作，而且他更保證地說，如果他能離開實際工作，提起筆來，馬上就可以寫成很好的詩歌，很有革命意義的小說。他的話是不足爭辯的，因為他不曉得

文學是怎麼一種東西的人，而且他也不知道我們的時代所能允許的所需要的是什麼樣的文學。然而不能不爭辯的是，他這一套狂想的思想，當場的理論家們都不反對而默然地接受了。是否我們的作家應該拋棄了他那唯一的有用的東西——筆，必要走進工場不可，而一旦走入工場裏，便定可以寫作出好的作品呢？——這問題當時在座的人很少有懷疑，都能馬上站起來給以肯定的答覆，而同時發表出一套極英雄的極動人的理論。

類似這樣的狂想，現今也還在繼續着。去年在“文學月報”上，有宋陽君的論大眾文藝，那文章的特色是“痛快”，但因此在理論上的缺陷也就很大了；他完全輕視了中國革命所正經的階段，以及小資產階級的知識分子在革命中的地位與任務，結果他疏忽了目下知識階級的工作的價值和效果，而命令他們也來製作唱本和連環圖畫。當然，沒有一個現今的小資產階級的知識者是能服從和履行

這種命令的，但在理論上他是獲得了勝利，沒有一個理論者出頭來指摘出他的錯誤。（我之“論大眾文藝”是發表在半年以後的了。）

回憶着以上的事實，使我越法地看重了邨人君在“揭起小資產階級革命文學之旗”的題名下所供獻給我們文壇上的意見。在以前他是作過革命文學工作的人，在最近他是作過實際的革命工作的人，他的說話至少可以免卻受到許多“漂亮名詞”的諷嘲，使我們更覺得有些保證；但他的意見，卻和我個人的主張是相當一致的。

可惜他的論“第三種人”的文學沒有得到發表的機會，我們祇知道他在短短的“引言”中講，那文章“最重要的是說左聯應放棄了最大多數的小市民和農民的羣衆，現在應該扶掖小資產階級的革命文學，而轉變戰鬥的對象向鴛鴦蝴蝶派進攻……”這種講話是和我在“論大眾文藝”裏給現今提倡無產階級文學的作家所劃分的兩條路線的意

見，有着極相同之點的。想在目下的新文藝界裏以無產階級文學的號召來克服一切小資產階級的作家們，是和想使所有的作家們放下了筆走進工場去與使所有的作家們都來就着現今的中國無產階級而製作唱本和連環圖畫一樣地，祇是一種理論的高調而已。爲着未來的文學或未來的社會打算，如果在現今能夠使這些既成的小資產階級的作家們都在並不反對無產階級的文學運動的限度下，就着他們自己的力量作着掃清殘餘的封建勢力的工作而論爭而創作，已經算是走着最正確的路，盡了他們的最大的責任了；而且這工作在目下是比什麼都更重要更緊急的工作。

邨人君從實際的革命路上轉回文學就首先看重了這一點，作爲提案，足可以證實他和那些停在上海祇會寫連珠礮式的文章而不顧實際的戰士們是有着多大的差別了。

其次邨人君更在“揭起小資產階級革命文學

之旗”的本文中，開了兩個方案；可是這兩個方案，就連那為其發表的雜誌的編者，都不贊同。編者在原文後，加了一個按語，幾乎完全否定了作者的意見。我們來看一看編者的按語是怎樣寫的：

“楊邨人先生前曾寄來‘論第三種人的文學’一文，當時因有某種特殊的關係，未為發表。今天收到此文，拜讀之下，覺得無論如何，這也可以說是一位作家的自由，所以斗膽給發表了。但讀者千萬不要誤會，以為我們是完全同意於作者的態度與傾向，因為楊先生的主張，我們覺得尚有許多可以斟酌之處。第一，楊先生所提倡的小資產階級的羅曼蒂克革命文學，雖然我們還沒有得到一個明確的概念，但大體上看來似乎可以加一個疑問符號。第二，楊先生似乎在企圖着一種文藝上的新組織，而我們卻覺得這種組織非但沒有必要，而且在某種意義上也許還是一種有害的東西。總之，我們的態度，經過幾番的表示，已經早就很明顯的了，但是

爲免除誤會起見，我就在這裏下了這樣的綴語”。

這段“綴語”除去顯示了作爲一個編者的慎重之外，在意見上是沒有可取之處的。編者給加了一個疑問符號的所謂“革命的羅曼蒂克”以及認爲“也許還是一種有害的東西”的新的組織的企圖，這兩點都是從現實的觀點上，從文藝效果之社會的影響上，所攝取出來的極寶貴的兩條提案。

誠然，邨人君是未曾把他的提案能夠詳盡地給人以“明確的概念”，恐怕對於邨人君的自身，他的認識還祇是模糊的，他的思想還祇是在胚胎之中。

第一點，所謂提倡“小資產階級的羅曼蒂克革命文學”；這是緣於看清日下的文學效果與大多數的讀者的文學鑑賞的能力而得的結論。

輕視或根本否認“文學之藝術的價值”，同時重視或完全是認“文學之社會的與政治的價值”，是左聯的徹頭徹尾的一再申訴了的主張，在任何

種的辯論之下，是絕不肯有絲毫的讓步的。但他們對於目下的作家們所要求的文藝，是和現今的讀者們所能享受的所能消化的自身從衷心所要求着的文藝，完全相反了。左翼的理論家們一再申訴，現今的時代，是新寫實主義的文學的時代了，但他們設立下的這時代的標準，好像是根據在另外不同國度的民族而定了的，或者可以說是他們祇為空然地追隨世界的文藝潮流而為我們的民族所定的標準。無論如何，這時代的標準是錯誤的。

現今附依在左翼團體之下的我們的作家，其是否能夠或曾經製作過新寫實主義文藝作品，是無需辯論的，即使有人能夠按着這種理論家的約定，製作了可以稱為“新寫實主義文藝作品”，它的社會的影響或政治的價值，也是可疑的；在這一點上，是顯示了左翼理論家的理論上的充分的矛盾。

按照他們對於文藝價值的估定，可以得到這

樣的結論，文藝本身上的製作的手法如何，是不能作為價值的判斷的，要依據其在社會上所發生的影響，而定其價值的高低，即，作家們應當拋棄其主觀的價值的標準，使其作品給大多數的讀者作客觀的價值的估定的。這結果是說，作家雖有製作的自由之權，卻不能忽視了製作後所得的效果的影響，而這影響的斷定，完全要以讀者為中心的。不過他們在理論上雖是如此，事實卻與此完全相反了。

不管新寫實主義的文學在理論上是怎樣適合了時代的要求，而在實際上，嚴格的新寫實主義的文學至今是尚未產生的，是否能夠產生，或是否必要產生，也還是一個問題。我想不祇在中國如此，即在那號稱新寫實文學的大本營的蘇俄恐怕也是如此。有人把蘇俄晚近的傑作，如“一週間”，“水門汀”，“毀滅”諸作，都歸納在新浪漫主義的題名之下，也不無理由，再進一步講，那喻為新時代的“戰

爭與和平”的大作“靜靜的頓河”，更無疑地是羅曼蒂克的氣味最濃厚的作品。一種作品，若絲毫不帶羅曼蒂克的味，而想使其在現社會的一般讀者之間，成爲一種普遍的流行的作品是不可能的。祇是爲着應合那個空洞的新寫實主義的名詞的作品，在理論上縱或是勝利的，由理論家們縱或是可以得到讚揚，但它是沒有政治的或社會的效果可講。沒有現時社會的或政治的效果的作品，無論怎樣地應合了理論，也就不能過分地推崇其價值了。

這種推理我相信是毫不悖於左翼理論家的一向的主張，因爲他們把文學是看爲一種武器的，但無論是狹義的或廣義的武器的作用，都正如卞人君所說，是要看作品的啓發性（或鼓動力）如何，沒有啓發性或啓發性太小的文藝品，是稱不上武器的。但那種成分在文藝作品中，對於現今的一般讀者，啓發性最大呢，在我們沒有尋到更適當的

名詞之前，我們暫時地是要稱它爲羅曼蒂克的成分。

但所謂羅曼蒂克的成分是什麼東西呢？簡單地講來，即凡是作品中能夠增強讀者對於作品的興趣，喚起讀者的同情作用，以及使讀者的情感昂奮的那場景與事件。這種羅曼蒂克的成分並不必要是非寫實的，但也不必要是絕對寫實的，如果在不背反寫實之上還能夠發生這種作用，那當然是最好的了，否則即使遠離寫實也不可以犧牲這種作用的效果。

觀察我們文壇上現今流行的作品，可以給我這種理論以實證；張資平先生的戀愛小說最流行，因爲他的作品裏是含着多量的羅曼蒂克的成分，茅盾先生的作品也最流行，因爲他的作品裏也是時時使用着羅曼蒂克的成分，他們的差異祇是在於他們的寫作意識與目的。已故的蔣光慈，他的作品也曾風行一時，他雖自稱是一個無產階級的文

學作家或新寫實主義的文學作家，但他的作品所以成功的原因，還是因為他的作品中的羅曼蒂克的氣氛，而且他是過於羅曼蒂克了，甚至發生了極壞的相反的作用。所以要避免羅曼蒂克的要素的濫用，要預防發生極壞的相反的作用，更在羅曼蒂克之上，加了“革命的”三個字，於是這意義便更有限制同時也就更清楚了。

革命的羅曼蒂克是補充一切的乾躁的寫實之不足，而給所有的稱為寫實主義的作品增強啓發性或鼓動力；但一切利用羅曼蒂克的魔力而麻醉讀者的是反革命的，不能稱為革命的羅曼蒂克。

邨人君的這第一個提案，是因為深明現時下的讀者的羣集與其所處的階段而發的，與那些祇固執於理論不顧現實而且把真實的民衆與讀者之羣分不清楚的左翼理論家們，自然就有着天淵之別了。

至於他的第二個提案，——文藝上的新組織

“揚起小資產階級革命文學之旗”•

的企圖，也是我在“論第三種人”的一文中已經表示過的了。這裏我不想再加贅言。

“革命的羅曼蒂克”

上文草成之後，總還是放心不下，因為所謂革命的羅曼蒂克這個名詞，究屬是很難得到一個明晰的概念，特別是在目下的文壇的傾向之下，它更容易使人誤解。而且那作此提案的邨人先生也曾指出已故的蔣光慈的作品作為革命的羅曼蒂克的傾向的作品，這一點，我想更足以引起一般人對於這名詞的概念的誤會。

在目下最流行的作品是稱為寫實的作品，但這些多是冒牌貨，大略說來，它們可以分成兩種，而這兩種中都含着濃厚的羅曼蒂克的氣味，而且

還不能說是這個名詞的最高的意義的，那是利用着目下的一般讀者的低級氣味而想在市場上獲得勝利的多量參雜着羅曼蒂克的成分的寫實文學。

鑑於這樣作品的流行，使卮人先生得到了提議革命的羅曼蒂克的胚胎。不把文藝當爲一些少數的藝術玩味者的專利品，就不當該完全忽略了現今流行的作品的成功的原因，縱無論它們的思想是怎樣地不健全，意識是怎樣地不正確。這換一句話來講，就是從極反革命的下流的流行的作品裏，有時都可以使你有所學習，分析了它們的流行的原因，你能夠測量出目下一般羣衆對於文藝的心理，這種心理不應當漠視而是應當利用的。如果這利用，不是絕對地順從，而是趁着時機的滲進的改造，那便是成功的。因爲在目下它是發生了社會的作用，至於將來這作品的評價如何，也照例是不必過問。

卮人先生知道現今的文藝的讀者是小資產階

級的羣衆，那些明是爲小資產階級的羣衆工作着的而自命爲無產階級的作家，是騙人的把戲，所以他的口號是“揭起小資產階級的革命文藝之旗”，而且更注意到現今流行着作品的完全不可缺少的羅曼蒂克的成分，而這種成分是含有啓發性或鼓動性的，所以他以文藝作品的啓發性與鼓動性的程度，作了現今文藝評價的基礎，於是更有了革命的羅曼蒂克的主張。不過現今流行的作品，是擔不起革命的羅曼蒂克文學的名稱，反之，它們正是反革命的羅曼蒂克，那是絕對不能完全模擬的。

我在上面說過它們是有着不同的兩種，但是怎樣的不同的兩種呢？

這兩種在實質上雖相差有限，而在社會的評價與社會的聲譽上正有天淵之別。一種是被認爲惡劣的新大眾文藝的代替物，另一種則被認爲革命的寫實文學的傾向的代表。

第一種我可以舉出張資平先生的最近的戀愛小說爲例。這一類的東西，無疑地是以書籍的賣銷與流行爲第一原則的。爲了在作者的稿費或版稅上得到勝利，作者是不能不體貼着多數讀者的心理，而給以利用的。所以最好是性慾與戀愛的葛藤，多注重性慾的挑撥，使讀者在其中感到最低級的本能的發洩的快感。但這容易使人厭倦，而且時代的呼聲與社會的輿論，至少也波及那些一向以這些小說爲消遣的有閒階級的男女們，使他們羞恥公開地讀着這類的東西，雖然他們在其中是會感到趣味的。於是作者便不能祇管戀愛與性慾的誘惑，而不顧革命或是所謂社會問題了。他的進行的步驟是這樣的：先把戀愛問題牽強地解釋成爲社會的問題之一，其次把戀愛加在社會的革命的青年的身上，於是證明戀愛的把戲不單是現社會的小資產或有產階級的專權，而是普遍的人類的情感，是最重的社會的問題之一，你沒有看見麼，就

連那些某種黨員在跑馬路的暴動示威之間，也還在掛念着那捉住了他的心靈的一個極有誘惑的女性？於是他的寫法，一場性的挑撥，接吻，摸奶，一場馬路示威或秘密會議。這樣是既不失為革命而也羅曼蒂克，而也被社會歡迎，讀者從其中是名利雙收，既可以過了革命的癮，又可以嘗受了性的發洩，賣銷必定不錯，而作者就可享福了。像這種東西，從其作者的用意上講來，是怎樣的羅曼蒂克呢？然而它們仍然流行，因為我們的社會裏是儘有這類作物的讀者。

革命的冒牌的方法儘多，當然不祇這一條路了。有一個日本的作家名葉山嘉樹的，曾玩過另一套把戲，這把戲中國的作家們也正在試驗中。其出發的理論是這樣來的：我們不是無產階級，我們不十分地理解無產階級，但我們不能因此就不寫作，我們可以描繪出資產階級生活的罪惡，來和無產階級作對照，托爾斯泰在這一點上不會是偉大的

麼？於是資產階級的官員的千嬌百媚的婦人，因為丈夫受了檢舉，夫人不甘寂寞，便於某晚乘着汽車，飛到某有名的旅館裏，車夫是一個漂亮的小伙子，問夫人什麼時候再來接，夫人卻一媚笑使了一個眼色，車夫就搖搖擺擺地尾隨在她的身後，開了一個房間，酒紅燈綠，浴房調情，枕衾之愛，不一而足，致使讀者看了心驚肉麻，車夫看了盡夢想吃天鵝肉，那裏還有罪惡的表現呢？但那作者還固執地要講，這也是新興的文藝的一分野。這又是怎樣的羅曼蒂克呢？

像這一類的爲了作品流行在商業上獲得勝利的性慾味濃厚的作品，能夠說是革命的羅曼蒂克麼？

第二種的流行的作品，我以已故的蔣光慈的作品爲例，許許多多的目下流行的所謂新寫實的作品都可以附屬於這一類。

這類的作品總而言之，是機械的觀念論在創

作上的使用。機械的觀念論在文藝批評上的流弊，如錢杏邨先生之作，是已為一般公認此路不通了。但機械的觀念論的創作，卻還大大的流行，而被稱為新寫實主義的代表作。

這些作者都是想把握住革命的時代以革命的人物為敘述的中心，在空想上在題名上有極大的企圖，而在實際上他的知識卻祇有一點點。但他的觀念也存在了，或是幻滅，或是希望，或是前途，而終歸祇是陷於觀念的遊戲之中。

成為這種書中的典型人物是頗多的，但總是在革命的時代裏，與着革命有關係。

一個女子先是墮落了，經過種種奢華的生活，和種種的富豪的子弟作着戀愛的戲弄，其次不知道怎麼一來，突然厭倦了已往的生活，思想轉變了，變成一個激進的革命的人物，於是在她的面前，便展開了“前途”！

或者是一個很好的革命的青年，加入了革命

之中，努力工作，但是因為他的環境，因為他的環境的人物，以及革命的路線，使他失望了，於是在工作上感到無味，生活感到空虛，終歸改變了方向，因為他“幻滅”了。

或者是一個新時代的女性，因為失戀，受了重大的打擊，以至生出了報復心，對着所有的男子報酬，於是在大馬路上在三公司門前，吊上一個眉清目秀的“小鳥兒”，住了一夜旅館留下十塊或二十塊大洋，算是玩了一個小鳥兒，以後還有無數的“小鳥兒”可以供她玩。玩得厭倦了，又覺得這不是一個辦法，也不知是怎麼一來，思想改變了，成了革命的人物，這經歷就好如“衝出雲圍的月亮”。

還有許許多多的花樣，簡直可以說是超越了一個空想家的可能的幻想之上的。但他們立意是在寫實，想使自己的東西成為革命的寫實的作品，但結果，請看，又是怎樣的羅曼蒂克呢？

因為對於實際的認識和經驗，相差太多，而且

是在幻想的頭腦裏形成一種觀念，便認着這觀念遊戲下去。誠然這種東西稱為新寫實是荒唐，但稱為革命的羅曼蒂克就是可以的麼？

利用着羅曼蒂克的鼓動性，在嚴格的限度上補寫實的不足，不致爲了商業的成功而在杜撰，不致爲了觀念的遊戲而在冒牌，或者是可以製作出對於目下發生革命的鼓動力的革命的羅曼蒂克的文學作品吧！至怎樣創作，使用什麼樣的材料，我是沒有資格“教訓”的。但至少，我想，這革命的羅曼蒂克的一名詞的概念，總可以說不太混亂了吧。如果這樣，現在我可以放下我的筆了！

一九三三年，五月。

文藝簡論

作為生活認識的文藝

下面是瓦浪斯基的話：

“對於共產主義，使藝術的破壞或宣傳代替了藝術性，而以此作為目的的根據，是絲毫都未存在的。宣傳是有益的，是非常有價值的東西，但那是實用藝術。在現今，實用藝術的比重，是很大的。但因此，就說我們應該拒絕那作為生活認識的方法的藝術，是可以的麼？不，決不是這樣的。”

瓦浪斯基在俄羅斯是馬克斯主義的文藝批評

者之一，但據說他這一派的最大的特徵，是一面講着藝術的階級性，而另一面主張藝術可以成爲生活之客觀的認識的手段。像這種把藝術分爲主觀的宣傳與客觀的認識的理論的根據，是因爲他承認藝術的真實與科學的真理不同的，一種是由美的情感認識生活，而另一種是由理性而認識世界。

但如果根本把藝術看爲普遍的（有意的或無意的）宣傳，即承認一切的藝術都必是宣傳的，則瓦浪斯基的這種作爲生活的認識的手段的藝術的主張，便根本不能成立了。因爲承認了一切藝術是宣傳的，則藝術便沒有客觀的認識可講，縱算這種客觀的認識是在作家或論理家的幻象上存在着，而實際上在讀者這面是未能領會的，讀者們必然地在感情上受了作用，而向着作者有意或無意地領引的方向行進的。

但究竟這二者的理論那一方面是正確的呢？

這個問題的確定，將對於文學研究與文學創

造的兩方面成爲極重大的關鍵。如果你接受一切藝術必然地是含有宣傳的意義的理論時，則你對於過去人類的文學十之九必取否定的態度，而至少也得說他們對於現時的某一種革命的時期是有害的東西。但那在歷史上保持無數年代的偉大的作家和偉大的作品的隆重的聲譽，以及他們給與過去的人類的無限的影響，是不容易使一個理論家隨便輕蔑了的，所以至少也得把他們的過去的和當時的價值的估量與現時代下的價值的估量分開來講，這樣便不能應用那一切藝術是宣傳的理論，而證實其在過去的時代上之宣傳或教育的作用，以定批判的標準。但事實上，那些過去的偉大的作家絲毫沒有想要宣傳而製造了他們的產品，同時讀者們也絲毫沒有爲了接受某一種宣傳的作用而讀那些作品的，充其量祇能說那宣傳的作用是在過去的作者與讀者的下意識間施行着，然而許多這類的解釋，依我們看來，大半數是不能說是

完全地吻合。因為過去的無數的偉大的作品，是作為生活的認識的文學而創作的，讀者也是把它們作為生活的認識的文學而接收了的。不體驗過去的人類對於文藝的心理與其事實，硬使它們也來適合當時並未存在的定理，這我們可以說是一種理論的遊戲。

其次今後的人類文學的創造是同樣要受這種理論的確定的支配。除去一切實用藝術之外的人類精神的製作，便被我們的時代的理論家所輕視的這現象，是使得現今的作家們，不敢動手來寫作非實用藝術的作品的。懷着宣傳的用意，像寫廣告文章似的如今這些藝術家們的境遇，在他們的創作的自由上是感到多麼大的限制多麼大的辛苦吧。然而從這種苦境裏能否產生出真實的實用藝術呢，也還是一個問題；在多數的場合，他們的作品是連輕微的宣傳的力量都沒有了，因為他們的宣傳是太明顯的，反倒失掉了宣傳作用的意義。說

來，這不是一種諷刺麼？但因此作為生活認識的文藝，是不得產生卻已經成了事實，而這些作為生活認識的文藝的偉大的宣傳力，人類也找不到，這不是一種極大的損失麼？

爲了急於要宣傳，反把一切的宣傳的作用丟掉，作出過分明顯的宣傳的作品，反倒不能得到宣傳的效果，這是滑稽已極的事。但這種滑稽，恐怕今後還仍要長期地延續的吧。

藝術的價值

最近連藝術的價值這名詞都被人厭惡了，同時卻還相信藝術，相信藝術是一種強有力的武器，但沒有藝術的價值的藝術，天底下是並不存在的，這一點許多人好像還沒有想到似的。

否定藝術的價值的人，是以政治的價值或社會的價值來代替藝術的價值。理論是，考察作品藝術的價值大可不必推敲，而政治的價值或社會的

價值卻不能不加詳密的審查。這理論好像是說作品——放大了講一切的藝術品——其價值的估定是可以分開許多面的，有的作品是祇有藝術的價值而無政治的社會的價值，另有作品是祇有政治的或社會的價值而無藝術的價值。

這種理論是不能使我信服的；即我不能相信作品的價值是可以這樣地分開。沒有政治的或社會的價值的藝術是有的，而沒有藝術的價值的藝術是沒有的。藝術的價值是藝術的根本的價值，在這最根本的價值之上，才能講到其他的價值的問題，所以雖是政治的或社會的價值也是附帶地隨着藝術的價值而發生的。若根本沒有藝術的價值，就更講不到政治的或社會的價值了。

把藝術的價值這名詞，看成是一種極玄妙的東西，或是故意地給以極玄妙的解釋，或是把它當作藝術至上主義者的藝術的遊戲，那是錯誤的。但這種錯誤，這個名詞的本身是絲毫都不負責。本來

是一種極單純的東西，而有人故意要說它是怎樣複雜怎樣玄妙，那又有什麼方法呢？

其實人類的文化發展到二十世紀的現今，還要討論所謂什麼藝術的價值的問題，仔細想來是一件可恥的事。因為在任何進步的國度裏，沒有一個被稱為藝術家或文學家的，而能創作毫無藝術的價值或藝術價值極其惡劣的產品，但在中國事情就完全不同了。中國的所謂藝術家們，還是在兒童時代，是剛剛學步的嬰兒，他們是連可以稱為藝術的東西也還製作不來的。

但就是這些連可以稱為藝術的東西也製作不來的中國的藝術家們，理論倒是多得很，把那最低限度的使其作品能成為藝術之形的條件，他們都否定了。說那是華飾，那是不必要的，這不有些可笑麼？

寫一篇小說毫無小說的初步的形式，寫一篇戲曲毫不像戲劇的樣子，寫一篇詩歌連一點韻調

都沒有，而自己卻說這小說，這戲劇，這詩歌，是具有革命的情緒，能激動革命的高潮，能具有最高的宣傳作用，這話能夠騙誰呢？

例如，你打算建築一所樓房，而且聲言要建築羅馬式的或美國式的，但結果卻連樓房的形狀都沒有，又怎能說它是羅馬式的或美國式的呢？祇是能夠建築了不成形的小屋的偉大的中國的藝術家們，還要驕傲地說那就是羅馬式的或美國式的建築，這種蠻橫的態度，不祇是滑稽，而更是使人覺得有些可憐呢。

所以，我們對於我們的文藝的產品，是不想怎樣苛責藝術的價值的，我們所希望的是，寫一篇小說要寫得像小說，寫一篇戲劇要寫得像戲劇，寫一篇詩歌要寫得像詩歌，凡是寫得像樣的東西，我們就呼它為藝術，承認它是有藝術的價值的。

如果你教一個剛會走步的孩子先不要跑暫時學會走得穩一些，我想那是沒有人不同意你的，但

是在一些連可以稱爲藝術的東西也製作不來的藝術家們的面前，勸告他們暫且不要妄想學什麼派先學會了初步的手法，他們便不高興，而且反過臉來就罵你是反革命了。但我想任何忠實的勸告，都不會得到普遍的贊助，那麼我的話就作爲祇對着那些肯接受我的意見的人說的吧。

大眾文藝和文藝的大眾化

是否大眾文藝的問題應當作爲新文藝的問題之一而來討論，這對於我至今還是一個疑問。因爲無疑地在新文藝的旗幟下而努力的作家或理論家們，是負不起這個責任，他們是與真實的大眾相離的太遠了，充其量他們祇能在理論上出一些方案，而這些方案是否合於實際，也還有可疑。

如一再經人指摘過的，過去以及現今中國的大眾文藝是惡劣到不堪的地步，應當製造出一種代替物了，但這絕不是心急的事。它的形成既非一

日，那麼想取而代之恐怕也非長時期的努力不可。但事實上，那些還在承繼傳統思想而製作真實大眾文藝的人們，是祇能製作那樣惡劣的東西了，想使他們搖身一變，是萬萬不可能的事，若說完全消滅他們吧，恐怕根本連惡劣的大眾文藝也就沒有了；這如同看見一個饑荒的農民吃樹皮，你搶過來對他說那是毫無滋養的，可是你給他們預備下米麵或甚至於馬鈴薯沒有呢？

不說新文藝作家或理論家們，就連一般新文藝的讀者也都有資格來指摘大眾文藝的惡劣的，但指摘是一回事，實際上製造又是另一回事，指摘的人儘管多，而製作的人卻一個也沒有。

負着民族文藝生長的使命的新文藝的作家們，當然不肯使其影響力總活動在一個較小的範圍裏，領有了幾萬個讀者便滿足，而把無數萬的真實民衆拋掉。可是怎樣能夠獲得這些民衆呢，他們的懸隔是太遙遠了。使民衆接近新文藝固是不可

能的，而使新文藝作家設法接近大眾也似乎不是一件容易的事。

縱然把製造真實的大眾文藝作為新文藝作家的共通的一個願望，而向着這條路上猛進，恐怕也不是短期所能達到的，況且事實上就沒有懷着這種理想的人呢！因此，我想，對於新文藝作家們，目下最重要的，不是創造真實的大眾文藝，而是文藝大眾化的問題。

不是為了民衆，就是為新文藝的本身打算，它的發展似乎已趨向謬誤的途徑，而在背叛着時代的要求了。現今所謂的新文藝，換言之即歐化的文藝，不單語言，就連內容和人物也都是十足地歐化。一個民族的文藝，總是被壓在外來的影響下，是創造不出獨立的民族的文藝的。不能成為獨立的民族的文藝，是斷不會接近那個民族的真實的大眾。

使新文藝漸漸脫離開歐化的影響，形成純粹

民族的新產物，大概也就是文藝大衆化的最初的階段吧，但歐化文藝的興起，是緣於想脫逃開封建勢力的羈絆，而如今使歐化日漸衰落，卻絕不是再返回封建的勢力之下去，在人類文化的歷史上，是不容許倒退的發展的，歐化的文藝在過去十數年間，是作為民族的新文藝的生長而開端，它在歷史上已經構成了一個段落，現在應當讓它收束它的任務了，到了如今還有人模倣 Sonnet 寫中國的詩歌，或是按照 Trilogy 的格式而寫中國的戲劇，那該是怎樣背叛時代的作品吧。到了什麼年代中國能夠有那樣歐化的民衆，能夠理解這樣的文藝呢！

所以解除歐化的影響，是使文藝大衆化的一個重要的步驟，然而這還不夠，為了新文藝的迅速的展開，它的努力者應當構想出一個讀者的掠奪的方法。沒有這種存心，一個藝術家，是可以以其最上的藝術的製作為目的，而不計算它的讀者的數目的，那時它的生產，仍祇是供給一小部分的知

識階級的消耗。它的發展是單獨的，沒有競爭的對向。所以它的結果，或是脫離開歐化的勢力成爲獨立的民族的文藝，但它是把文藝傾向遠離民衆的另一個方向去了。

以最多數的民衆爲對向，是應當對於藝術上的完成有着相當的犧牲的決心的，你應該時時刻刻地記住，最高的最美的藝術的完成，雖然能夠滿足了自己的任務或使命，雖然能使那作品傳流得更永久，但它對於現時對於最多數的人類是毫無益處的，而且我們的時代已經明白地教訓給我們，想完全不顧這大多數的民衆，自己坐在象牙塔裏完成至上主義者的使命，是不可能的了。一個藝術家是一個時代的人，應隨着時代思潮的領導，想背叛時代是根本連一個藝術家也作不成的。

至於若問所謂讀者的掠奪的方法是怎樣的呢？——這是一個實際的問題，但絕對具體的方策是不會有的。祇要你肯拋掉藝術至上主義者的觀

念，祇要你時時留心觀察着我們的大眾在理知上在情感上所能消受所急需的是什麼東西，而是一步一步地實際爲着他們來寫作，你自然將曉得這方法。一個作家所行的方法，是可以成爲另一個作家的暗示或至進步的基礎。

不管現今革命的理論家的論調是怎樣地激昂，說什麼現今已是大眾文藝而不是文藝大眾化的時期了，但我們不能這樣相信，無論如何現今還應以新文藝的大眾化爲第一階段，漸漸拋掉歐化的影響而實際上大家努力思索讀者的掠奪的方法，是我們目前新文藝的唯一的出路。

藝術的氛圍

許久之前在日本的一個雜誌上，讀到武者小路實篤作的一篇小說，現在我連那題名都忘記了。

但那小說中的故事，我是非常清楚地記憶着。一個畫家，他在平時的製作，怎麼也得不到很大的

成就，他的同伴們看着他在他的畫室裏所完成的東西，盡是些劣等的作品。可是突然地這個畫家能夠不斷地發表出驚人的傑作了，這些作品是無限地超越出他的才幹之上的，使人不相信是出自他的手裏，而且沒有一個人知道他的這些作品是在什麼地方成就的。友人們問他，他祇笑着不回答，同時他的行蹤也就使人可疑，常常避着人不知跑到那裏去。

人們爲了好奇心，想打破這個謎，留心地觀察着他的蹤跡，有一天這個畫家又預備出門，他的幾個朋友便尾隨在他的身後了。在一條小巷裏，那個藝術家走到一個小屋前，開了門，正想走進去，他的朋友們便哄笑着一起擁上來。他好像是有了一件極重的祕密被人發見了似地，面色嚇得慘白，一句話也不對着朋友講，彷彿是要開始哭泣了。他的朋友們看看那小屋，覺得毫無奇異之點，祇是一間普通人的畫室。這個畫家因爲這幾個不速之客的

擦來所受的打擊，他們是怎麼也不理解的。最後，他悲哀地對着他們講：

“我的祕密被你們看破了，這個小屋將不能再成爲我的畫室，從前這個小屋的藝術的氛圍是整個的，現在有了破隙了。直到如今，在這間小屋裏，在這個小屋的整個的藝術的氛圍裏，我畫了那些超越我的才幹以上的東西，其實這有什麼可奇怪的呢，祇是這裏的藝術是最適宜於我的才幹的發揮而已。然而現在我不得不拋掉它了，你們更讓我向什麼地方去尋能夠有這個小屋的那個藝術的氛圍的地方呢？”

其後這個畫家便好久不再有精美的製作。

這個故事，看來好像是神話似的，它的寓意也好像並不是怎樣地深厚，但從這裏，我看見了一條極重要的文藝的定理。

這個故事裏所表現的藝術的氛圍，完全是指着作家的製作的環境而言的。一個作家的製作的

環境與心情對於他的作品有着莫大的影響，是毫無可疑的事，但一個作家的環境，卻決不像武者小路實篤氏所表現的那樣神祕那樣含有絕對性的意義的，除非一個作家是具有極端的癖性之外，是絕不會把他的那個小屋看得那般寶貴的。

所以我要更進一步來講的，是那作家製作時的藝術的氛圍，將怎樣影響於他的作品所必然發生的藝術的氛圍，而這種作品傳達給讀者的藝術的氛圍，又將怎樣地感染讀者。

一種藝術品，凡是較完整的，從不會不給它的讀者一種影響，或至少是一種印象，這種影響如果詳細分析起來或是過後回憶起來，你自然可以把它形成理知的認識，但當你接受這影響時，是籠統的，是感情上的作用，而且它的傳來，是一種整個的氣氛，這種氣氛我們就稱為藝術的氛圍。

作家是在怎樣的環境或心情下製作他的藝術，已如上面的故事所實證，是已經決定了他的作

品的藝術的氛圍，這氛圍對於讀者的感染的大小，又是決定了那作品的價值基礎的條件之一。作家在不適合於他的製作的環境下所產生的作品，其所表現的氣氛是破裂的，藝術氛圍的破裂，換一句話說便是情緒的不調和，將極有害地減消了它的感染力，不能給人以整個的藝術的氛圍，不能給人以調和的情緒的作品，它便無從發生它的影響與力量了。

新近蘇俄一般文藝批評家，承認文藝是情緒的感染，由感染而作成組織生活的手段。這論理在一方面也是正確的，但是他們應用他們的定理祇是限於實用藝術之一方面了，除去實用藝術之外的一切藝術的氛圍他們都加以否定。同時他們對於實用藝術的氛圍的力量，在實際上又不過於要求，所以結果現今的實用藝術，其藝術氛圍成了極淡薄的，極附屬的東西了。

實用藝術的藝術的氛圍，所以成了附屬的東

西的原因者，是因為標語式的文章的破壞，在一種作品裏加雜了過多的觀念論的標語，是有害於藝術的氛圍的完整的。

藝術的氛圍的力量，是由藝術的精心的撰構而才能傳達出來的，是要文字，故事，技巧的各方面的調和才能產生的。而實用藝術，直到現在，還是沒有尋到整個的調和的手段的一種藝術。這也便是爲了什麼許多稱爲革命的作品，讀起來好像嚼蠟一般。

所以不管在過去，在今日，以及在未來，不想藉着這最高的最大的藝術家的藝術氛圍，而想以其他的真理的乾燥的表現來代替，我們敢預斷，他們是決不會成功的，不能發生豐盛的藝術氛圍的藝術品，將使人覺得如身在不毛的荒地裏，讀者一切的情感會完全被窒息死了。

冥想與寫實

“寫實主義”的定義，表面上是很簡單，而詳細追究起來卻又非常複雜，按照字面解釋“寫實”的定義，似乎並非這個名詞的最高的意義。

沒有寫實的文學，是完全和生活的本身一樣的。因為移到文藝作品裏的生活，已經變成藝術了，它為故事的述說與動作，是多少必有所變相的。

在寫實主義的作家中，我最喜歡的是柴霍甫，他的寫實沒有使人厭倦的地方（像左拉那樣地），沒有使人覺着辛辣的地方（像斯威夫特那樣地），也沒有使人覺得過分陰鬱的地方（像莫泊桑那樣地）。自然，像一切的寫實主義者一般，柴霍甫為了敘述的動人，時常把事件和人物加以曲解和誇大，但他有一點是補足了他的缺欠，他常常把一些表面上看着非常滑稽，彷彿是極不可能的人類的行為，而作為人類生活的下意識的動作，加以描繪。

舉出一個例來，我們可更清楚地認識所謂下意識生活的描繪是什麼了。柴霍甫有一篇祇兩三

千字的短短的小說，那題名我也是忘記了，但故事是這樣的。

在意大利的一個偏僻的鄉村裏，有一座遠離人世的廟宇，廟裏是一個老僧人主持着，收了許多的小徒弟，這些弟子是從未嘗過人世的滋味，而被關在這個禁慾的修行的所在了。

有一天老和尚說要到都城去看一看，三天後就回來，可是沒到三天老和尚便跑回來了。他覺得非常地悲鬱，他對着他的徒弟們講，那城市真是惡魔的所在，有着怎樣怎樣的誘惑，女子是裸體的，毫無廉恥，男子是醉酒，賭博和性的發洩。老和尚認為這次之到都城，是污穢了他的心靈，所以他要三日關在一間小屋裏，好驅淨這些惡魔的印象。老和尚照着他自己所說的話實行了，可是三日後他從那間小屋裏走出來看時，連一個徒弟都沒有了，他們是飛向那老和尚所說的惡魔的城市裏去了。

這故事實際上是不會有的，它是徹頭徹尾地

幻想的東西，然而這幻想是寫實的，是最高意義的寫實，祇有從深遠的冥想中，才能達到這一步。

那些可憐的小修行者們，是絲毫也沒有享受過人生的樂趣，由於禁慾的反感，倒生出了極強烈的生之欲求，而這種生之欲，無疑意地是含存着濃厚的性慾的成分。然而這種生之欲在那樣荒郊的古廟裏，是沒有地方發洩，在極重的高壓下忍着，他們也不曉得那古廟外的世界的生活，究竟是怎樣程度地能夠滿足他們的慾望。可巧老僧從城裏回來了。雖然像是懺悔似地講了那城市的情形，而對於這些小動物們，那城市是成了他們的理想的境地了。他們是必要飛跑到城市裏去。

這篇小說的焦點也就在收尾處這些小和尚的逃走；如果小和尚們當老僧在小屋裏懺悔後仍然留在那古廟裏，這故事也就變成完全無意義的了。但小和尚們的逃走，按照人類最單純的本能的解釋是寫實的，實際上是不可能的。這些可憐的小動

物，因為長久地囚禁在古廟裏，已經沒有順隨本能的支配的力量了，那城市無論對於他們有着多麼大的誘惑，也是枉然的。

可是要能夠在藝術上超越了這種生活膚面的真實才能夠達到最高意義的寫實的。

在一般人類生活的膚面上顯現的真實裏，時常是含着一種虛偽的，這虛偽是由人類生活的長久時期的道德律所構成，人性率真的發展，是天天地被這些虛偽的法律謀害着，直到率真的人性完全被殺盡了的時候。與率真的人性正背反的人類生活的膚面，那裏還會有真實的存在呢？

祇能觀察生活的膚面的作家們，便以他的作品是寫實的而自滿，這真是把寫實這個名詞都污染了。

但是怎樣能夠從生活的膚面的真實裏，觀察出其中更深一層的真實呢？這在我們沒有尋到更適當的名詞之前，我們就說它是“冥想”的工作吧。

不能滿足生活層面上的現象，而更探出其內部的真實性，體貼到人類一切的下意識的變形，是達到最高的寫實的唯一方法。而這也便是所謂“冥想”。

日本的文藝批評家藏原惟人，在其著“無產階級的文學”中，論到新寫實主義，提議無產者的下意識生活的描寫，應當作為一重要的任務，其實何祇無產階級的生活如此，普通人類的生活又何嘗也不是這樣。而且過去的一切偉大的寫實作家們，都在這一點上有着極大的成就，否則他們根本就不能成為偉大的寫實的作家了吧。

寫實的想像力

就是從一本極老的文學教課書裏，有時你都能看到極高明的見解。在英國 William Henry Hudson 著的“文學研究的導言”一書裏，我就看見雖是老話，而不無驚人的真理，在書中的某一處，他使用了“Realistic Imagination”(寫實的想像力)

這名詞，而它對於我彷彿是一個全新的名詞似的。

作者對於創作的的方法和取材，其意見是和我一致的。他說一切事情不必非親身經驗過便不能寫作的，如果固執於這意見，是等於窒息一個作家的想像的才幹，而同時必定犧牲了許多有價值的觀察或流傳的故事，作家應當使用他的寫實的想像而填補一切的不足；所謂寫實的定義，決不是要一個作家祇寫作其親身所經歷的事的那樣狹窄。

我同意這意見，而且我覺得，現今中國文藝著作家的最大的缺欠，是在於不會利用寫實的想像力，我是根本缺少想像力。

一個作家的生活無論怎樣地豐富也是有限的，能夠供給一種偉大的著作的全部材料的作家的生活，實際上是絕對不會有的，總不可避免地要有虛構的故事，但如果你能利用你自己的寫實的想像力的話，自然你會使那虛構的部分成為同樣寫實的了。

自從新興文學流行起來，把舊的文學的一切可以繼承的定理，完全否定了。特別對於作家生活的經驗與創作的關係，給了嚴格的限制，總是更多地更多地要求作家到實社會裏去體驗，這要求或者在原則上並不誤謬，可是有時一個作家是應付不了那麼許多的要求的。這是等於你一方面要他寫作，而同時又不給他拿起筆來的時間。

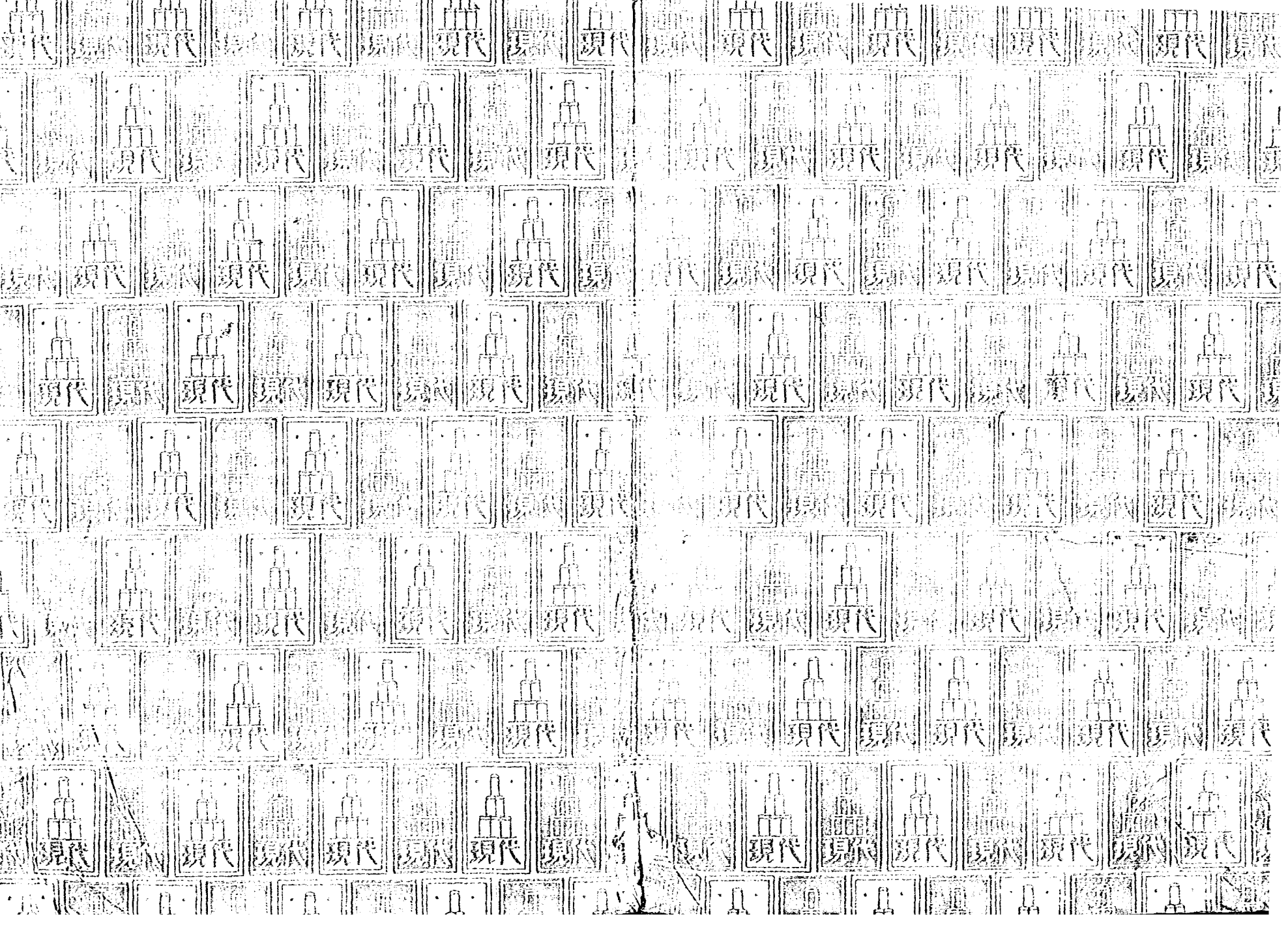
認定非實際經驗便不能寫作這原則，我想是緣於過分地輕視了作家的能力了，作家不是一個舞臺上的戲子，可以隨便扮演的，今天裝小生，明天裝花旦，後天又改成黑頭了。一個作家也像普通人一樣地是在有限的生活範圍之內的一個一定的生活者。

而且要一個作家描寫貴族，便須要經過貴族的生活，描寫無產者，必要經過無產者的生活，這怎樣是可能的事。按此推理，如果一個作家，要描寫歷史小說，則必親嘗數千百年前的生活，這不是

滑稽的麼？

在這裏必定有人反抗地拉出了“意識”的問題，這我也不否認。從某一個階級出身的作家，描寫其本階級的生活，是必比其他階級的作家描寫得更真確，意識更健強的，但實際上現今的中國，全部的知識階級幾乎都被小資產階級所佔有了，就連絕對的資產階級的作家都很難尋到，更不用提所謂無產階級的作家了。如果這些小資產階級的作家們，自願地爲其他的階級而服務，就因爲他的意識尚不十分健全，而便一脚踢出去麼？守株待兔的事，大家都曉得是愚蠢的事吧！

一九三三，五月。



減價實價法幣 五角

四馬路中
 上海龍虎書店總經理
 山西路口

No. 0032

文學評論集	實價捌角	出版者 現代書局 印刷者 現代印刷公司 發行者 洪雪帆 著作者 韓侍桁	總發行所 上海四馬路 現代書局	分店 南京 杭州 鄭州 成都 北平 重慶 開封 汕頭 廣州 廈門 鄭州 雲南 漢口 九江 洛陽 貴陽	所有權 不准翻印	1934, 4, 10, 初版 1—2000册

16000
1

\$0.80
MINIMUM