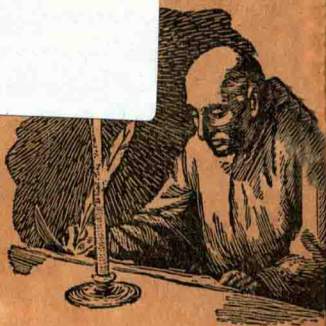


書叢學自年青

活生與學文

胡風著



上海生活書店發行

活生

第一章 文藝是從生活產生出來的

文藝創作底根源是什麼呢？是由於作家底靈感呢，還是由於功利的目的？如果說是由於作家底靈感，那靈感是怎樣發生的，是不是要受限制的？如果說是由於功利的目的，那目的是怎樣地在創作過程底以前或中間活動的呢？這本小書就是想粗略地解答這個問題。

先談一個故事罷。——

詩人普式庚 (A.S. Pushkin) 有過這樣的詩句：

不是爲了生活底吵鬧，

也不是爲了利慾或鬥爭，

我們是爲了靈感，

爲了甜的言語和祈禱而生的！

這說的是詩人不受外界底牽制，沒有實際的目的，他僅僅是忠實於自己底內心，忠實於自己底靈感。爲藝術而藝術的先生們常常把這引用，作爲他們底主張底例證，是毫不足怪的。

然而，實際上普式庚原不是一個象牙塔裏的詩人。他歌頌叛逆，歌頌對於醜惡現實的憎惡情緒，歌頌對於自由的渴望。例如，在自由裏面，就這樣地唱了：

哦哦，無論向哪裏望去，

到處是鞭子，是劍，

是充滿了污辱的法律底鎖，

是在壓制下面哭泣的弱者底淚……

無論什麼地方，不正的權力，

在偏見底黑暗裏面佔據，

天才躲在地下，

光榮萎謝了。

只有在站在民衆上面的帝王底頭上，

沒有罩着苦惱的雲。

在那裏，神聖的自由

和強力的法律握手，

造成了堅固的城牆……。

這樣一個叛逆的普式庚，爲什麼能夠唱出前面那樣逃避生活的歌呢？

這原因不外是由於他底生活環境底變動。俄國『十二月黨』在尼古拉一世統治下失敗了以後，對於俄國社會底動向和普式庚個人底運命都有了大的影響。尼古拉一世和他的憲兵隊長抱着一個很大的野心，想把普式庚做成一個讚美俄皇秩序的詩人。爲了反抗這個壓力，普式庚才採取了爲藝術而藝術的態度。那意思是說：我只能寫我所願寫的，所能寫的，你們底威嚇利誘用不着加到我底頭上！所以，就普式庚看，他詛咒當時的壓迫，詛咒帝王底專制，嘆息弱者底哭泣，正是圍繞着他的生活環境底反映；就是後

來的聲明他只是爲了靈感爲了祈禱的態度，看來好像是爲藝術而藝術的態度，也只是爲了對於生活環境底另一種壓迫，專制勢力對於他底創作自由的壓迫的反抗。——所以我們說，文藝是從實際生活產生出來的。

再談一個故事罷。——

在中國，新文學運動底開始就發生了爲人生而藝術和爲藝術而藝術的爭論。主張爲人生而藝術的人們說，文藝應該描寫現實生活，尤其是現實生活底黑暗、痛苦、殘酷、等等，但爲藝術而藝術的主張者却以爲文藝底目的只應該是創造作者底理想的境界，美的境界，作者應該表現的是他自己底熱情、幻想、信仰、等等。不用說，爲人生而藝術的主張明顯地說明了它是由於生活底需要，說明了文藝應該附屬在生活下面，說明了在帝國主義和封建勢力統治下的半殖民地中國底黑暗人生，需要作家們摘發，暴

露，控告。然而，爲藝術而藝術的主張難道是從天下掉上的，真的和生活無緣麼？

五·四前後，是中國市民階級（民族資產階級）稍稍抬頭了的時候。

當然，需要自由發展自由競爭的市民階級，一抬頭就遇着了帝國主義和封建勢力底兩重壓迫。帝國主義是它底強力的競爭者，在金融上技術上以及優越的政治地位上具有隨時能夠把新興的民族資產階級屈服的力量；同時，封建勢力是發展民族資本的障礙，它束縛了佔中國人口絕對大多數的農民底消費力量，它不能在政治機構上使民族資產階級得到助力，它頑固地抵抗新興市民階級底一切意識形態底發展……這兩種力量又互相勾結，互相依靠，想維持住中國社會底固有秩序。這就使初生的民族資產階級忍耐不住，不得不掀起了五·四的革命怒潮。而且，因爲帝國主義把

最大的力量傾注在歐戰上面，對於中國的束縛不免放鬆了一步（民族資產階級底起來也是因為這個原因），因而五·四的革命運動取了主要地是反封建的姿勢。

不用說，新文學運動是五·四革命運動底一翼，不能從這個社會基礎離開。爲人生而藝術的主張是直接向着封建勢力的中國說出的，爲藝術而藝術的主張却主要地表現了新興資產階級底主觀的氣魄，例如自由，奔放，熱情，幻想；一句話，個人主義的精神在文藝上的表現。所以，如果說爲藝術而藝術的主張不過是由於少數人底主觀的偶感，和當時的社會背景沒有關係，那就不能夠說明這種主張爲什麼能夠成爲一種運動，爲什麼能夠發生了廣大的影響，因而也就不能夠達到對於這種主張的正確的批判。

所以我們說，文藝是從實際生活產生出來的。

這兩個例子所說明的是極普通的問題，然而却是極根本的問題。如果我們從藝術底起源來看一看，也許更容易明白。

藝術是怎樣發生的呢？在許多學說裏面，最有力的是說藝術底起源是遊戲，而遊戲，有的學者說是由於本能，有的學者說是『過剩精力』底使用，就是，高等動物（人類）除了維持生活以外，還剩有多餘的精力，這多餘的精力底發洩方法就是遊戲。如果這種說法是正確的，那麼，藝術和社會生活就沒有什麼必然的關係了。

在這裏，讓我們借用一個學者所舉的例子加以說明罷。

在許多土人裏面，兒童們喜歡做戰爭的遊戲，而且這種遊戲很被大人們獎勵，因為這可以使那些未來的戰士們底機警性發達。在有的土人裏面，數百的兒童們舉行這種遊戲的時候，有戰爭經驗的大人還來加以指

導。兒童們有了戰爭的經驗以後才來做戰爭遊戲的麼？當然不是的。那麼，這不就是說明了遊戲是由於本能或精力過剩麼？却又不然。在一個一個的兒童，固然沒有經過戰爭，遊戲在戰爭經驗之前，但這種遊戲存在着部落或種族却是經過了戰爭，有養成好戰士的要求的。所以，從社會的觀點看來，是先有了戰爭的經驗和戰爭的需要才有戰爭遊戲，功利的目的（戰爭）在遊戲（戰爭遊戲）之前。從這裏我們可以看到，遊戲是對於未來的生活的準備。

再舉一個例子。有一個地方，土人女子在舞蹈中間模倣從地裏掘取可吃的植物根的姿勢，她底女孩子看到這也就模倣起來了。雖然女孩子還沒有真正達到從事掘取植物根的年齡，更沒有那種經驗，然而却做着那樣的遊戲了。從女孩子這方面說來，是遊戲在實際生活之前，在沒有實際地

從事掘取植物根的活動之前就有了掘取植物根的遊戲；然而，從社會生活方面說來，掘取植物根的實際活動當然在前，模倣那種姿勢的舞蹈或遊戲不過是實際生活底再現，因而也就是對於未來的生活的準備了。

從以上所說的看來，我們知道遊戲是社會生活底產物，而且也離不了社會生活底功利的目的。所以，如果說藝術底起源和遊戲活動有密切的關係，那也就證明了藝術是發源自實際的社會生活。

然而，這樣的說明是不能使我們滿足的。如果把問題更深入地追進一步，就會明確地達到一個結論：藝術的根源是勞動。

最原始的藝術是什麼？是舞蹈，音樂，詩（歌謠），這是在現在的落後的種族裏面也可以看得明白的。但舞蹈，音樂，詩，這三者底共同的特徵是韻律（rhythm）。舞蹈的時候，動作會按着一定的拍子，吹着什麼或

敲打着什麼的時候，音響會按着一定的拍子，唱着什麼的時候，聲音會按着一定的拍子，這拍子就是「韻律」。

但這韻律是從什麼地方產生的呢？是勞動。韻律是原始的勞動方法底普遍的特徵：在勞動的時候，肉體底運動是有韻律的，這是舞蹈底萌芽形式；在勞動的時候，勞動者所發出的聲音是有韻律的，這是詩底萌芽形式；在勞動的時候，勞動者在勞動對象（物體）上所作出的音響是有韻律的，這是音樂底萌芽形式。但在這裏我們應該注意，舞蹈，音樂，詩，在發達底最初的階段上，並不各自獨立，而是完全融合在一起的。完全融合在勞動裏面，完全統一在勞動裏面。稍後，才漸漸有了獨立存在的形式。

以舞蹈做例子罷。

當原始人想起了他生活裏面的什麼重要的事情，當然是勞動的事情的

時候，最先被想起的是他自己的一串行動，接着是他曾經看過的別人底一串行動。但原始人底「想」，並不停止在抽象的思維活動上面，常常要表現成爲動作，用簡單的動作姿勢複習或模倣被想起的那一串勞動行動。這時候，被再現被模倣的勞動底韻律，就成功了簡單的原始的舞蹈。如果被再現被模倣的不是個人的經驗而是集團的經驗（戰爭或狩獵），參加的是一羣有過這種經驗的人，那麼，他們底動作之間就更需要調和，需要一種彼此呼應的規則性。這時候，舞蹈底特徵就更爲明顯了。

那麼，這樣的舞蹈對於生活有什麼影響沒有呢？有的，它在實際生活之前給以準備的知識，準備的情調。前面舉出過女孩子模倣掘取植物根的姿勢的例子，更明顯的例子是會議舞蹈，戰爭舞蹈。例如在大狩獵底出陣之前，得舉行種族會議，在那會議中就有舞蹈，內容具有嚴肅和慶祝的意

義。至於戰爭舞蹈，是有狂風暴雨一樣的節奏的。這樣地，一方面使觀者參加者增進了對於戰爭或狩獵的理解，一方面使他們發生了要向戰爭或狩獵奔赴的情緒或勇氣。

爲了更容易明白，再舉比較後起的繪畫做例子罷。

原始人爲了要向同羣的人們傳達一種概念，如像一種經驗一樁危險等等生活上的東西，只好做出一種姿勢來表示他所要傳達的對象底形狀。例如，爲了表示快有狼來了，就用兩手兩腳伏在地上，昂着頭，做出狼叫的樣子。後來漸漸地學會了把那對象底樣子畫在沙上來告訴別人了。這種畫在沙上的形狀就是繪畫底起源。

從上面的對於藝術起源的說明上可以知道，藝術是從實際的生活經驗產生出來，而且是爲了實際的生活目的。

文學在藝術裏面是發達得最遲的罷，因為它須得在有了雛形的言語以至文字以後。有了雛形的語言文字，又有了能夠把文字的「創作」紀錄下來的物質材料，這才能夠有原始的文學作品。然而，文學雖然發達得最遲，但它是從生活產生的這一個原則却依然是不變的。試舉一個例子罷。

一個地方的土人們，在打獵終了以後，集團地唱着這樣的歌：

袋鼠跑得快，

我跑得更快，

袋鼠肥，

我把它吃了。

袋鼠！袋鼠！

這樣的歌，在「文明」社會裏生活着的我們，也許覺得是可笑的。但那地方的土人們却是熱情地唱着，從那裏面得到興奮，得到愉快的。因為，那地方還是在未開化的野蠻時期，還是用原始的方法來維持生活；不曉得畜養動物，也不曉得栽培植物；用原始的武器獵取獸類，把那當作主要的食物之一。在那樣的社會裏面，看見肥的袋鼠跑過，怎樣能夠不大大地興奮起來呢？所以，土人們打完了獵，在夜裏燒起火來，大家一起圍繞着那火堆唱着這樣的歌，跳舞，由這把打獵底勞苦變成了歡喜，預備着第二天的工作情緒。因為這歌表現了對於食用動物袋鼠的讚美，對於打獵手腕的誇耀，得到了獵物時的歡喜，而這些感情，却正是把打獵當作一個主

要生活手段的民族底最高的東西。把這樣的感情表現在詩裏，歌唱，那麼，在那個民族底生存上是必要的貴重的感情就被擴大，被提高，被組織起來了。

這歌如果被紀錄了下來，那就成了正式的文學作品。這文學作品不是從生活產生出來的麼？

到上面所說的為止，藝術活動是統一在勞動裏面，溶合在勞動裏面；創造「藝術品」的人同時就是勞動的人，藝術活動底動機是直接從勞動得來的。然而，到了種族與種族之間有了接觸，把戰爭中得來的俘虜當作奴隸，產生了不勞動的榨取階級以後，到了生產手段進步了，發生了分工，一個人底勞動可以養活幾個人甚至幾十個人，發生了階級制度以後，社會生活就一天一天地複雜，人類底藝術活動也就不再是這樣單純了。第一，

藝術創造底直接材料是社會環境，但這社會環境漸漸地複雜化文明化了，使藝術底內容和形式漸漸地發展到複雜的高級的東西。第二，在勞動裏面被奪去了人格的自由支配，勞動成了一種被強制的義務；因而勞動裏面的遊戲的成份藝術的成份稀少了下來，原來是和勞動溶合着的藝術活動於是從勞動分開了，落到了不勞動的人底手裏。這以後，藝術活動就漸漸由集團的形式移到了個人的形式，藝術對於生活的依存關係變得複雜，曲折，有時候甚至現得藝術作品不過是作者個人底天馬行空似的幻想，和社會生活沒有什麼關係似的了。

問題

(一)在鄉村底牆壁上，你看到過用木炭或石灰畫的畫沒有？那畫的是什麼？想一想那畫的人爲什麼畫的。在都市底僻街上，也有人在牆壁上畫些什麼。也同樣地想一想

看。把鄉村牆壁上的和都市牆壁上的畫比較地想一想。它們有什麼差異？為什麼差異的？

(三)你自己偶然地(不是由學校教員出題目的)寫過詩或感想文沒有？回想一下那時候的生活環境和執筆前執筆時的心境，再看一看那寫的是什麼，怎樣寫的。

第二章 文藝是反映生活的

從上面的說明看來，我們曉得文藝是從生活產生出來，而且是反映生活的。怎樣說是反映生活的呢？那意思是，文藝底內容是從實際生活取來，它底內容以及表現那內容的形式都是被實際生活決定的。關於這，需要比較具體的說明。

首先，我們從文藝底發展過程上舉出例子來看一看罷。

在第一章裏面，舉出過袋鼠歌做例子。那是狩獵社會所產生的文藝作品，所以它表現了對於食用動物的讚美，對於打獵技術的誇耀。在產生這種作品的社會裏面，當然已經發明了簡單的武器，像折樹做成的棍子和磨

石作成的投槍之類。有了獵取動物的生活需要就發明了獵取動物的武器，有了實際的打獵生活打獵經驗，才產生了讚美食用動物和打獵技術的文藝作品，例如袋鼠歌。

等到發明了土器，發現了鐵，用那鐵做成了耕種器具，發明了簡單的住宅以後，就走進了牧畜時代以至原始的農業時代，文藝底內容也就當然不同了。

我唱情歌去招引亞瑪呂利思，我的山羊在山邊吃草，帖都洛思管着牠們。親愛的帖都洛思，請你飼我的羊；帖都洛思，請帶領牠們往水泉去，你要留心那列比亞的黃的公羊，怕他會用角來觸你。

啊，可愛的亞瑪呂利思，你爲什麼不再從你的山洞裏窺望，不叫我進去呢？

你真是嫌憎你的情人了麼？難道你近看時覺得我是塌鼻子，仙女，或者我是長下巴麼？你真要使我上吊了。

我爲你留下那有雙生小羊的白母羊，美倫濃家的那個黃皮膚的使女也想要牠；我將把牠們給她了，因爲你這樣地侮辱我。

——希臘情歌，周作人譯

很明白，這樣的情歌是在牧畜社會裏產生的，在純粹的狩獵社會裏能夠有麼？

這一行行的穀哇多美啊！

它長長的在朝陽中伸躺着，
它長長的在夕陽中伸躺着。
真美啊！這長長的穀哇啊！

這白穀多美啊！

我剝去它的壳，

我把它磨成粉，

真美啊！我這白穀！

我的紅穀多美啊，

我把它收穫了做成好的飯，

我這樣做着心上也快活。

真美啊！我這紅穀！

我的黑穀多美啊！

我把它送給我爸爸，

我把它送給我媽媽，

我把它送給我孩子。

真美啊！我這黑穀！

我的斑穀多美啊！

好像是天上有了些小朵的雲。

我眼睛看着了天上喫這穀，

真美啊！我這斑穀！

——四印度 Pueblo 族婦女唱的收成歌，劉復譯

佑保我們的向日葵啊！

我把我的火鷄骨頭所做的叫子吹着，

我要招些鳥兒

到這向日葵上來唱歌。

因為天上的雲聽得它們唱歌了，

就快快的走來了，

也就有雨落到我們田裏來了。

保佑我們的向日葵啊！

——同上，替向日葵求雨的時候唱的歌

這已經是農業社會底產物了。當看到辛辛苦苦栽培的植物快要收穫的時候，不禁感到很大的歡喜，覺得那穀畦非常地美，想着可以把收起的穀做成種種的東西，使自己底親人們高興：這種生活，這種感情，不用說只有在以農業爲生活手段的社會裏才能夠發生的。至於遇到久不下雨，農作物（向日葵）快要乾死的時候，相信自然是萬能的，可以用人力感動的他們，當然會想出種種求雨的方法了。其它如插秧歌，打麥歌，繅絲歌等等，我想不必舉例就可以明白的。

農業漸漸地發達了，生活方法就更加容易，一方面出現了家庭手工業和初期的商業，一方面也就產生了更多的靠別人底勞動生活的人，階級分化更加明顯了。

例如，在中世紀的歐洲，支配者是宗教和軍事的貴族階級，這樣的社

會結構就規定了那時候的文藝底性質。關於這可以借用一段說明。

爲什麼從但丁底神曲起，在中世紀的西歐，詩歌裏面，有奇蹟和幻想，天國和地獄呢？那正是因爲反映了那時代底社會底現實。那時候的社會，自然經濟支配着，依靠着「自然底元素的諸力」，所以對於天災和外敵的恐怖感情，使社會全體把眼睛向着了天上，這使僧侶階級得到了地位，就更把這個傾向弄深了。這已經成了定見。又，爲什麼在宗教的詩篇以外，出現了那麼多充滿了奇蹟的軍事英雄詩和騎士故事呢？那是因爲，當時的支配階級——軍事的貴族階級以那樣的題材和題材底處理方法爲必要，因爲需要那些詩歌把貴族或騎士英雄化，神化，讚美武士道。在那時候的西洋的敘情的故事詩（Ballad）裏面，成爲題材的是帝王和諸侯，從事農業或牧畜的奴隸的勞苦大眾底生活，是一點也沒有被提到的。（森山啓文學論）

又例如，在生活非常安靜，文化發達了的農業社會裏面，不勞動的人

過着非常安閒的生活，在朝陽，夕照，草香，林語中間享受着人生，這就產生了田園詩人。看一個例子罷——

西蒙尼，在你毛髮的林裏，

有一個大神祕。

你有稻草的氣味，

你有獸類睡過的石頭的氣味；

你有熟皮的氣味，

你有剛纔簸過的小麥的氣味；

你有木材的氣味，

你有早上拿來的麵包的氣味；

你有沿着荒廢的土牆

開着的花的氣味，

你有木莓的氣味，

你有被雨洗過的長春藤的氣味；

你有傍晚收割的

燈心草和羊齒的氣味，

你有冬青的氣味，你有莓苔的氣味，

你有在籬笆蔭下結了種子

枯黃了的草的氣味；

你有蕁麻金雀兒的氣味；

你有苜蓿的氣味，你有牛乳的氣味，

你有茴香的氣味，

你有核桃的氣味；

你有很成熟了摘下的果子氣味；

你有花葉茂盛的時候的

楊柳和菩提樹的氣味；

你有蜜的氣味，你有生的氣味，

在原野上走着的時候；

你有地與河的氣味，

你有愛的氣味，你有火的氣味。

西蒙尼，在你的毛髮的林里，

有一個大神祕。

——毛髮，法國果爾蒙作

在這裏所反映的是農業社會底生活色彩，農業社會的某一方面的人底心理，情緒。在這裏所表現的對於愛人的感覺決不是狩獵社會或畜牧社會的人所能有的。

到了商業社會，社會生活當然不同，文藝底基礎也就跟着不同了。譬如說，商業要求向外發展，開闢交通對外貿易，於是就有了航海。由航海所引起的社會生活上的變動，在文藝上也當然不會沒有反映。——

當初是上了那條名叫「海盜」的船，

我就出港去飄洋了。

直飄了三年多，

我始終沒有踏到英倫的地。

後來是回到英倫了，

我就離開了狂嘯的大洋了。

一看朋友親戚們都已不知飄流到了那裏去，

我又重新出去飄洋了。

這回是直向着葡萄牙國走，

趁着好風逕直飄過去。

一天到了奧得加爾峽，

岸上吹來了一陣風，

把我們那船打成了一塊爛木，

飄浮在洋面上。

到得人家來把我從魚腹中救起，

我又重新出去飄洋了。

這回可是在一個戰船上，

偏又碰着個狂風急雨的夜，

轟轟的雷鳴閃閃的電，

一片血海翻騰的殺；

可憐我就失去了一隻寶貴的腿。

到得人家把我醫好了，

多謝上帝沒有開去我的缺，

我又重新出去飄洋了。

這時候我雖然還能够

保全着我的一條命，

可是已經殘廢了，

結果就只能來到這格林維志船塢了。

國王啊，上帝保佑你的國家，

你把我從海洋中救出來，

我用我的忠誠替你祝福，

可是從此再不去飄洋了。

——英國古歌，格林維志的老人，劉復譯

以上不過是粗略的舉例，但已經可以說明，文藝基礎底發展是跟隨着社會底發展，文藝作品不能不是現實生活底反映。在某種社會裏產生的作品，它所反映的當然是那個社會底生活，那個社會底特定的風貌，特定的色彩，特定的性格。讚美收成的詩歌不能在狩獵社會裏出現，就是最明顯的例子。

然而，社會愈進化，生活關係就愈複雜，生活在文藝上的反映就漸漸現得更曲折的多樣的了。隨着資本主義底勃興，個人主義精神發達了以後，在文藝的園地上現出了萬花爭放的形勢，關於文藝與社會生活的姻緣關係，就非採取曲折轉灣的說明不可了。

在這裏，我只想舉出顯明的例子。在階級社會，尤其是資本主義社會裏面，牢獄和戰爭是兩個最重要的統治手段。爲了屈服內部的民衆，統治者想出了牢獄，爲了征服其它的民族，他們使用了戰爭。所以，描寫牢獄或戰爭下面的人生，描寫對於牢獄和戰爭的反抗，在進步的文藝裏面是普遍的重要的主題。先看關於牢獄的罷——

在那綠的綠的樹林裏，

有一所陰暗的牢獄。

在那牢獄裏面，

關着一個小小的小兄弟。

他在那裏永不會知道，

冬天來了呢，還是春天？

他又看不見光明的太陽，——

初升的，或是下降的太陽。

我願將這金環放在牆上，

或者可以在那裏做成一個窗門，

或者可以在那裏做成一個窗門，

使那兄弟能夠看見太陽。

我將放上一片白雪，

使他能够知道冰凍的冬天；
我將在牆上放上許多鮮花，
使他知道夏天已經到了。

——列武伐民歌，周作人譯

默默的我在牢獄的高窗之旁，

藍色的天通過了窗柵來闖。

蒼空點點，是自由的鳥兒在戲耍翱翔；

看他們在那兒飛，我這受辱的心痛如受創。

但我這有罪的嘴唇上，從不會有過一句禱告，
從不會有過一句歌兒對那魅惑者叫好；

我所回憶的，只是遠處的戰鬥和舊日的英豪，
我的沉重長刀和我平時的鐵戰袍。

而今穿着石頭的鎧甲，我絕望地日就衰乏，
一個石頭的兜鍪，將我的熱頭封匣，
這防禦物擋得住箭穿刀插，
沒有馬鞭，沒有馬刺，我的馬兒馳踏。

「時間」就是我的馬，迅駛奔騰的戰馬，
我將這淒涼牢獄的窗格權當甲蓋遮，
牢獄的牆垣便是沉重的石頭戰掛，
我等待着，在這鐵鑄門的障護下。

趕快，啊，飛快的「時間」，飛得還要快！

穿着這新甲冑，我要昏暈，我要悶壞。

我要下馬了，叫「死」把我的鞍蹬兒帶，
這才從我的冷面上掀去這面蓋。

——被囚的騎士，M·萊芒托夫作，傅東華譯

前一首寫的是牢獄外的人對於被囚者的愛心，後一首寫的是被囚者對於往日的的生活，對於光明，對於自由的嚮往，對於牢獄生活的怨恨。牢獄囚得住人底身體，牢獄囚不住人底心靈，在文學史上我們找得到無數這樣的心靈底反抗聲音。

至於戰爭，在文學上的反映更爲廣大了。最切近的例子是好戰的日本。日本資本主義底發展是依靠殖民地底奪取，所以日本不但有了中日戰爭，日俄戰爭兩次大的戰爭經驗，而且一直是把戰爭當作主要的「國策」，沒有一天不做着戰爭準備。戰爭是爲了少數特權者底利益，但受累的受害的却是一般人民大眾。所以雖然有和少數特權者一氣的作家讚揚戰爭，但更能說出人民大眾底真心的却是表示對戰爭不滿以及反對戰爭的作品。例如純正的詩人千家元磨底軍隊（周作人譯）就是的——

我在街上遇見路旁走過的軍隊，

從練兵場回來的一小隊的兵。

也不吹喇叭，也不齊步伐，

他們只是默默的，拖著沉重的脚步過去了。我看見他們太陽晒黑的臉的中間，一齊望着我的許多發光的眼睛，

我很知道牠們流汗的充血的小眼睛裏所說的許多話。

他們要想說的話，怎樣的多呵！

他們都有一樣的好體格，

可是其中還包藏着小孩一般的希望。

汗和塵土污染了的黃衣服的底下，

都隱藏着草根一樣白的肉體。

他們是他們母親的人。

除去了他們的母親，沒有人可以將他們佔有，

將他們苛酷待遇的人，也不能將他們佔有了。

在這裏雖然看不到明顯的反抗聲音，但詩人底對於兵士們的同情，對於把兵士「苛酷待遇」的人的憎恨，是用着真實的情緒唱了出來。在軍國日本下面，這不是當然的麼？到最近十年左右，日本底軍事進攻一天一天地積極，整個中國被放在了逐步佔領的計畫之下，幾年以來的實際上的戰時行動已經擾動了全日本人民大眾底生活。在這樣的情形下面，和讚頌戰爭的御用作者相抗，進步的尤其是革命的作家對於侵略戰爭表示了反抗的態度，在作品裏廣泛地提起了反戰的主題。

說到戰爭對於文藝的影響，如果把上次世界大戰底情形回憶一下，就更容易明白。據K·拉狄克底分析，世界大戰，十月革命，某些國家裏法西斯主義底執政，是決定現代世界文學底內容和方向的三大歷史事變。拉狄克把上次世界大戰在文藝上攪起的波動和新的戰爭危機和文藝的關係明白

簡要地解說了——

……世界資產階級文學對戰爭的態度便是一件應當把那當作出發點的最基本的事實。國際文學界裏的作家們，凡是自認為站在一切階級之上的，自認為站在具體的物質利益之上的，自認為純藝術底代表的，到戰爭一開始的時候，都跑到那把千百萬工農拋到帝國主義大戰漩渦中的帝國主義方面去了。

安拿托爾·佛郎斯是一個極端的懷疑派，他這個人甚至慣於從安琪兒底暴動當中去尋找物質背景，可是像他這樣的人也竟相信了：戰爭底發生沒有任何的經濟原因，沒有托萊斯和新迪加底門爭，因此『拜服了這次戰爭』。

各參戰國偉大的資產階級作家當中，只有人道主義者羅曼羅蘭沒有向帝國主義底戰神投降，並且他不願看見戰爭底恐怖而想治好戰爭底創傷，組織救濟軍事俘虜的事情。

只有兩個在世界上有名的作家當時是反對戰爭的，就是馬克西謨·高爾基，

他當時就已證明了列甯稱他爲我們的作家是何等正確；第二個就是我們的最老的朋友安德生·內修克。而且這顯然不是偶然的：他們兩個都是勞苦大眾底代表。

只有當疲於戰爭的民衆開始深深醞釀的時候，才發出了初次的反戰的抗議之聲，而且歷史證明了這又不是偶然的：安里·巴比塞在一九一六年出版了在火線下一書，那時依里奇以及同他一塊住在瑞士的我們，立刻看出了這是民衆開始抗議的表現。

這本書底意義首先就在於牠用空前的寫實態度描寫了戰爭是民衆底流血戍地和黑暗地獄。巴比塞在他的書裏描寫伍長伯爾尼·伯德拉姆，伯爾尼·伯德拉姆給自己提出了一個問題：歷史將來把世界大戰底犧牲者比作什麼，把他們比作普魯達黑及科爾尼里兩英雄底事業，還是比作強盜底行爲。

伍長伯爾尼·伯德拉姆在帝國主義大戰底這個黑夜裏，站在戰壕內向法國的兵士喊出那代表將來的名字：他喊出了卡爾·李卜克內西底名字。

伍長伯德拉姆還不是一個反帝國主義的戰士，因為伍長伯德拉姆……這個忠實的、有頭腦的兵士，把反帝國主義的暴動只看作是遙遠的將來。他把帝國主義大戰看作是已成的不能暴動起來反對牠的事情，他表現出了民衆底疲乏心，但還沒有表現出民衆底暴動精神。

帝國主義把資產階級底世界文藝操縱在自己手裏，逼迫這種文學去替帝國主義大戰効勞。只是在戰後，當十月革命和各國革命運動迫使資產階級懷疑到能不能再去冒險把民衆拋入深坑的時候（民衆從深坑中跑出來變成了革命底擔負者），才在各國出現了廣大的反戰的作家，舉不勝舉，這些作家當中最有名的便是雷馬克，而且值得我們來講一講他的小說，因為這些小說表明了，這種文學雖然是起來抗議了，可是終究還是繼續着服從帝國主義的路線。

雷馬克在牠自己的西線無戰事這部著作裏，描寫戰爭中民衆互相殘殺的慘狀，可是牠一處也沒有表明民衆底抗議。在另一部著作中，在歸來中，他所描寫

的主角就是回家後的軍人，他是最鮮明不過地不僅表現了資產階級文學在戰爭面前的無能爲力，而且也表現了資產文學不願意反對戰爭。他書內的主角回到德國去，那時德國正發生着國內戰爭，於是他又避開國內戰爭而逃到鄉村裏，到那裏教書去。爲什麼他逃到那裏？他應該拿什麼去教導兒童呢？……

總之，雷馬克書中的主角，連想也沒有想到，可以教導人們怎樣去消滅那產生戰爭的社會制度的。

『我的生命一部份供獻於破壞的事業，仇恨，敵視，死亡支配了我的生命。可是我終究還是活着。……我願意自己學習，我願意我的手能夠操作，我的思想能夠工作。我願意做個不是好高務遠的人，我要向前走去，甚至在我願意留在原地的時候也要向前走去。應當恢復的東西很多，應當做的工作也很多。應當把手榴彈和機關鎗時代埋藏起來的東西發掘出來。可是，不是人人都應該做倡導人的。也應該有比較薄弱的人手和比較薄弱的人力。在這些比較薄弱的人手和比較

薄弱的人力當中我設法去找到自己的位置，那時死者才會瞑目，已往的不會纏擾而會幫助我。』

不是人人都能做倡導人的！雷馬克不願意做反帝國主義鬥爭底倡導人。他相信他的小小的事業——教育兒童的事業——會迫令死者瞑目。可是我們却知道，雷馬克先生底這種不好高務遠的事業，不僅沒有迫使死者瞑目，而且在一九一四年到一九一八年供獻給戰爭魔王大嚼人肉的製造死人的工廠，又在準備大批地製造死人。而且就是這位在他自己的書內抗議反對戰爭的雷馬克，現在也從本國，從那他所沒有和它鬥爭的，正在準備新戰爭的，被法西斯主義奪取了政權的國家逃走出來了。

可是，在雷馬克底這些著作裏至少還可以看出一點反對帝國主義戰爭底一切恐怖的內部的抗議，但目前的和平主義的「反戰」文藝已經不僅宣佈自己破了產，不能成爲反戰的力量，而且還承認新戰爭是必不可免的。

就拿如里·羅曼底著作、論文、發言來說吧，如里·羅曼正是文學上的人道主義者，他主張各國人民在智力合作底基礎上和衷共濟。他在自己的著作中主張歐洲聯邦，這種歐洲聯邦要不是一種烏托邦，那便是歐洲帝國主義列強反美，反日或反蘇聯的戰爭底組織者。再拿威爾斯底一本書伯里德林先生來說吧。威爾斯表現了人道主義的對戰爭的抗議。現在他在人類面前展開怎樣的前途呢？據威爾斯看來，從一九三九年到一九八五年，戰爭是必不可免的，五十年當中人們將互相殘殺。

兩三年以前，威爾斯相信戰爭還可以避免。他在伯爾赫姆先生底專政這篇長篇小說中描寫英國的法西主義開始反蘇聯的戰爭。戰爭結果弄得一團糟，但是一位聰明的資本家殺死了準備這次戰爭的司令部部長，救了人類。過了兩年以後，威爾斯先生一研究歐洲底命運，又寫了一章他所描寫的人類史，又寫了一章說戰爭必不可免的東西。

文藝上的和平主義思想已經完全最後地破產了。一九一八到一九二三投給羣衆用來麻醉羣衆的鴉片，從某些帝國主義國家開始重分世界的鬥爭並且由和平主義欺騙民衆進而公開準備戰爭的時候起，就代之以戰爭底宣傳了。公開準備這種戰爭的文藝就出現了。在日本，這種文藝簡直是蓬勃地發展。頌揚未來戰爭的長篇小說，幾十種地出現，並且印成千百萬份拋到民衆中間去。今天有反蘇聯戰爭的小說，明天有反美國戰爭的小說。

在德國，產生了新的「英雄」文藝，什麼堯士德呀，伯梅堡呀，這都是一些開始思想上準備戰爭的人們。

從藝術觀點上看去，這種文藝是沒有什麼價值的。這不過是替製造將來死人的工廠招貼廣告而已。而且這裏應當指出一點，就是整個資產階級的文藝，找不到力量去抵抗這種公開的法西主義的，帝國主義的文藝，因為資產階級文藝自己也承認了和平主義底破產，而同時又害怕勞動革命，不能求助於勞動人民。

這一次最偉大的世界事變，斷送了一千萬人的生命，掘鬆了，挖空了資本主義底全部基礎；要是我們把資產階級文藝對這次偉大事變的態度作一總結，那末就應當說，全世界的資產階級文藝執行了自己的任務。牠沒有成爲反世界帝國主義的抗議之聲和鬥爭之聲，牠成爲頌揚戰爭或麻醉勞動人民底戰鬥決心的工具。

西歐底革命文藝雖然只開始走了幾步，但已經可以找出正是號召民衆作反戰暴動的作品。這些作品底價值是參差不等的，可是伯赫爾那號召反戰暴動的長篇小說，普利維那描寫德國海軍暴動的長篇小說，終究是勞動人民反戰文藝底開端。許多新進的革命作家，他們不僅表現出反戰爭的抗議，而且還企圖反映出民衆反戰的鬥爭。

我們的日本作家博得了不朽的光榮。那怕帝國主義的出版檢查多麼嚴格，那怕日本的監牢內關滿着革命的戰士，而日本年輕的革命文藝却能够反映出甚至在

滿洲日本軍隊裏所發生的風潮，能够著成許多敘事小說來描寫這種鬥爭。他們不僅企圖反映出民衆正在開始着的鬥爭，而且還企圖推動這個鬥爭，影響這個鬥爭。……

在這個世界上，舊戰爭底創傷還沒有痊愈，新戰爭底黑影又濃厚了起來。戰爭好比一道氣流，浸透着激動着人民大衆底生活，在反映生活的文藝裏面當然要表現出來。或者擁護，或者反抗，或者想在擁護和反抗之間找出一條和平主義的道路。那一條道路是合理的行得通的道路呢？換句話說，那一種態度的作品是和生活底正義相一致的作品呢？決定這的只能是現實的生活基礎。

文藝是生活底反映，上面從文藝底發展變遷上舉出了一些例證，但還

可以從另外一方面具體的文藝作品底構成要素加以說明。什麼是文藝作品底構成要素呢？

第一是主題。主題是作品內容底中心意義，是實際生活裏的素材經過作者底觀點整理了或引伸了以後的東西。無論什麼作品，總有一個中心內容，那中心內容是實際生活和作者底看法、欲求混合了以後的產物。如果作者底看法、欲求和生活底實際情形吻合，那他寫出的作品就能夠取得真實性，否則，那作品底內容就一定會成爲多少是歪曲的虛僞的東西了。譬如說，前線上的兵士嘩變這件事，假使一個同情兵士的作者寫出了戰爭底殘酷和兵士生活底痛苦，以及反動戰爭底沒有意義，那他寫出的就是一篇有真實性的作品，像巴比塞一樣的反對反動戰爭的作品了。但如果作者把嘩變的兵士看作破壞軍紀和國家威信的亂民，那他底作品當然毫無意

義。

一切偉大的作家都是先用很大的力量來設定他底主題的。舉兩個例子——

(1) 左拉底小說，差不多都先把中心內容規畫好了，就是所謂「綱領」。例如他底毀滅，左拉把戰爭解釋爲「生存競爭」公律底應用，所以他草定的「綱領」是——

塞丹之敗的命運——是最可怕的空前的『民衆的消滅』。這個命運落到了整個民族的身上。然而這是有原因的，我就來研究這原因。這樣一個民族，在這一世紀的初期到處都是勝利的，怎麼會讓人家來壓碎牠的呢？失敗是有原因的；應當研究像數學似的準確地引導到塞丹的毀滅的那條道路。在第一個拿破崙之下是勝利的，在另外一個拿破崙之下就被打倒了，被消滅了。在這個過渡中間出了什

麼事呢？拿破崙們的命運是懲罰。大概，我們並不是比較的強者，並不是各民族之中的領袖。拿破崙第一的時候，我們是新式戰爭的先鋒，新的力量的代表；這裏可以求得並且指出許多原因；拿破崙第三的時候，我們沒有疑問的已經疲憊不堪，而在戰爭藝術上也落後的了。同時，我要指出戰爭的真正可厭的面目，指出生存鬥爭的必要：高尚的而又深刻的悲哀的達爾文觀念，克服了那種不幸者；自然界的不可輕量的黑暗勢力，就壓碎了虫豸了。（何凝：關於左拉）

（2）法捷耶夫底毀滅底主題——

我怎樣理解毀滅的主題呢？

自然，要簡短地敘述藝術作品的主题或觀念是很難的。最好是用小說本身的內容來表達觀念，換一句話說，從頭到尾來述說小說。

但是，粗略地托小說的基本意見講一講却是可以的。

毀滅的基本見解是什麼呢？我可把它撮述如下：基本的見解是：在內戰中是

實行人類資料的淘汰，一切敵視的，都被革命掃除，一切無力參加真正的革命鬥爭的，偶然落在革命營壘的，都終途退出；而一切從真正的革命根基中，從千百萬民衆中生長出來的，都在革命的鬥爭中鍛鍊着，生長着，發展着。人類資料進行着極大的改造。這一改造所以能够順利地進行者，是因為革命是由先進份子來領導的，此種份子認清了革命運動的目標，他們領導較落後的，幫助他們去受訓練，受改造。

這部小說的基本主題，可以說就是這樣的。

但是在這部小說裏，還有幾個別的副主題。其中一個如下：我留心，要在毀滅這部作品中，把遊擊運動描寫爲一種純粹自發的運動，而城市和工人的影響極爲薄弱。依據自己的遊擊戰爭的經驗，我以爲遊擊運動中的自發成份頗多，其中先進的勞工，在組織上佔着很重要的地位。爲駁斥他人關於遊擊運動所寫的起見，我想在毀滅中特別着重於這個意見。

同時，抽象的「全體人類」的永久的道德是沒有的，這種意見，我也想在毀滅中加以發揮。烏利雅諾夫會要求每個自覺的工人，每個革命者，都要有這樣的一種道德觀，就是一切行爲與活動，都要以革命的利益爲出發。凡違犯革命利益的，就是不道德。

所以，毀滅中產生了莫羅式加和美狄克兩個典型。莫羅式加是個飽經風塵的人。他能做賊，能破口大罵，又能吹牛皮，吃酒大醉。他性格上的這一切特徵及其表露，無疑地，都是他的大缺點。但是在鬥爭的生死關頭，他的行爲，却爲革命所需要，而克服了自己的弱點。他參加革命鬥爭的過程，是他的人格鍛成的過程，是解脫過去的罪惡而獲得新的革命志士的品格的過程。他還沒有把鍛鍊的道路走完，便被打死了。

毀滅中的第二個「主人公」，美狄克，從聖經上十戒的觀點說來，他是很講「道德」的。「忠實」，「不好淫」，「不做賊」，不罵人，不過這些品質在他是表

面的，掩蔽着他內心的利己主義，對革命事業信心的缺乏，以及加倍的小布爾喬亞的個人主義。革命審查的結果，莫羅式加乃比美狄克更高一級的人的典型，因為他的志向遠大，此種志向決定了他高尚人格的發展。

——我的創作經驗，張仲實譯

這兩個例子說明了一篇偉大的作品必須是爲了表現生活真理，這生活真理是作家從現實生活提鍊出來的。如果作家底觀點和生活內容一致，如法捷耶夫，那作品底真實性就非常地大；如果作家底觀點或對於人生的看法和社會生活底內容有參差的地方，如左拉，那他底作品就不能充份正確地把生活真理反映出來了。

文藝作品底第二個要素是言語（文字）。一切的事實，一切的思想，都需用言語表示出來，言語是文藝作品底基本的工具。然而，文藝作品上的

言語，不能由作家憑空創造，也不能完全從書本裏抄錄，它應該是從人民底活的口語底洪流裏取來的，雖然得經過作家底選擇和洗鍊。農業時代底作品裏面不會出現蒸汽電汽等機器名詞，描寫火車工人生活的作品不能用田園詩人底文字。有的作家從保母學習了言語，許多大作家努力地從周圍的生活吸取了貯蓄了語彙。一篇好的作品，它應該用的是活的言語，言語應該能夠使那內容得到活的血色，活の色澤。作品底內容，它所表現的生活，同時也表現在作家用來描寫那內容那生活的言語上面。

薄霧濃雲愁永晝，

瑞腦消金獸。

佳節又重陽，

寶枕紗廚，

半夜涼初透。

東籬把酒黃昏後，

有暗香盈袖。

莫道不消魂，

簾捲西風，

人比黃花瘦。

——李清照，醉花陰

能夠有的麼？

這些用語，不是只有在封建社會裏的，多愁善病的閨秀底生活裏面才

又例如——

我今天才感到了，今天才知道了，

這裏的工廠是每天舉行喧熱的狂歡節祭。

每天在一定的時刻舉行歌底招宴——

穿制服的客，聲響與轟聲，歌與跳舞，

聲響與轟擊，沒有言詞單有音響的美調的話聲。

泥碎而高興着似的車輪底整然的節奏的舞蹈。

每天往工廠去，每天往工廠去是愉快的。

懂得鐵底話，聽得到自然底默示的祕密是愉快的。

在機械底旁邊，學着粗暴的破壞的力，

學得不絕地構成那發光的新的東西的力是愉快的。

這樣的言語就完全是產生自另外一種時代底另外一種生活了。

第三個要素是形式。文藝理論上有一句話：內容決定形式。那意思是說，什麼樣的內容就得創造出和那內容相應的形式。不過形式問題非常複雜，不能夠簡單地說明，在這裏只舉出容易明白的例子。有了種族間的戰爭，出現了貴族的武士階級以後，才產生了長篇的英雄敘事詩；宗教在人類生活裏佔着了重大的位置以後，才產生了宗教的讚詩等等文藝作品；在現在，出現了牆頭小說，報告文學，速寫之類的形式，這是因為社會鬥爭非常地激化了，需要把現實生活裏的事故或實情隨時地迅速地反映出來，迅速地傳達給讀者的緣故。

在中國新文學裏面，「雜感」這種文體是非常發達的。這文體底開拓者和最大的成功者是魯迅先生，他用這種文體在思想鬥爭上，社會批判或文藝批判上，做出了偉大的戰績。但也正爲這個原因，這個文體以及魯迅本人受到了不斷的攻擊，那些被這種文體顯露了原形的蚊子蒼蠅們總想把這種文體和它底作者罵得一錢不值，好像「雜感」裏面決不會有思想立場，藝術手腕，以及戰鬥的情熱，好像「雜感」底作者根本不配稱爲作家。關於這，何凝先生在魯迅雜感選集序裏有一段卓越的說明——

魯迅在最近十五年來，斷斷續續的寫過許多論文和雜感，尤其是雜感來得多。於是有人給他起了一個綽號叫做「雜感專家」。「專」在「雜」裏者，顯然含有鄙視的意思。可是正因爲一些蚊子蒼蠅討厭他的雜感，這種文體就證明了自己的戰鬥的意義。魯迅的雜感其實是一種「社會論文」——戰鬥的「阜利通」

(Feuilleton)。誰要是想一思想這將近二十年的情形，他就可以懂得這種文體發生的原因。急遽的劇烈的社會鬥爭；使作家不能從容的把他的思想和情感鑄到創作裏去，表現在具體的形象和典型裏；同時，殘酷的強暴的壓力，又不容許作家的言論採取通常的形式。作家的幽默才能，就幫助他用藝術的形式來表現他的政治立場，他的深刻的對於社會的觀察，他的熱烈的對於民衆鬥爭的同情。不但這樣，這裏反映着五四以來中國的思想鬥爭的歷史。雜感這種文體，將要因爲魯迅而變成文藝性的論文（阜利通）的代名詞。自然，這不能夠代替創作，然而牠的特點是更直接的更迅速的反應社會上的日常事變。

現在選集魯迅雜感不但因這裏有中國思想鬥爭史上的寶貴成績，而且也爲着現時的戰鬥：要知道形勢雖然會大不相同，而那種吸血的蒼蠅蚊子，却總是那麼多！

這不是說明了文藝底形式不能不是現實生活反映，不能不是被現實生

活決定的麼？

問題

(一) 你讀過或者聽見過鄉村裏面男女言情的民歌或山歌沒有？它們和新文學裏面的愛情詩有什麼不同？爲什麼不同？

(二) 你最喜歡的作品是什麼？爲什麼喜歡？研究一下那作品底作者底身世，研究一下他爲什麼寫了那作品，那作品底主題是什麼。再反省一下你自己底生活和對人生的志願，回憶一下那作品底那些部分使你感動了。

(三) 你讀過法捷耶夫底毀滅沒有？讀一讀看，讀了以後再重讀一下這一章裏面引用過的作者本人所說明的主題，回想一下你從作品裏得來的印象和作者本人所說的是不是一致。如果不一致，再讀一遍。以後再者查考一下法捷耶夫底生活經歷，看他底生活經歷和這本小說有什麼關係。

(四) 中國從前寫文章用文言，現在用白話，爲什麼？前年有過「大眾語」論戰，後有來

了拉丁化運動，你曉得不？把你那個地方底隨便一個什麼生活故事用文言寫一篇，另外再完全採取土話用拉丁化拼音寫一篇，你以為那一篇會寫得更傳神，更逼真，更使讀者覺得有趣？

第二章 文藝站在比生活更高的地方

什麼樣的生活就產生什麼樣的文藝，這是簡單明白的真理。那麼，在現在這個複雜萬端的社會裏面，文藝作品底內容和它對於人生所有的意義也當然是各不相同的。把生活消磨在跳舞場電影院裏，只能在這些地方得到「靈感」的作家，他寫的作品就一定是霉爛的頹廢生活和頹廢感覺；被封建道德觀念俘虜住了的作家，當然不能夠寫出肯定婦女解放的作品了。

然而，無論在什麼時代的社會生活裏面，有只顧自己底利益，不惜把別人當作犧牲的勢力，也有反抗一切的迫害，把人類底生活向光明推進的

勢力；在無論什麼時代裏面，有吃人騙人壓迫人的人，也有和進步的理想完全結合着的人。在文藝上，無論在什麼時代，有向進步勢力底方向走着的作家，也有和反動勢力底要求相呼應的作家。

在這裏有一個問題：文藝作品底價值是由什麼決定的呢？我們說，文藝是生活底反映，能夠真實地反映生活的作品，能夠真實地反映出生活底脈搏的作品，才是好的，偉大的。

那麼，誰能夠寫出這樣的作品呢？我們說，和反動勢力底要求相呼應的作家不能夠。爲什麼？因爲，反動勢力只曉得自己底利益，不顧別人底死活，不惜抹殺真情來滿足自己底要求。既然被自己底要求弄昏了眼睛，又怎能夠看得清現實生活，怎能夠寫得出現實生活底真實呢？和進步勢力相呼應的作家却不然，因爲進步勢力本身在現實生活下面是被壓迫者，被

殘害者，因為進步勢力本身要廓清一切黑暗的不合理的東西，所以能夠無情地看清現實生活是什麼一回事，能夠真正生出對於光明的東西的愛着和對於不合理的東西的憎惡，這樣的作家才能夠把生活底真實反映到他底作品裏面。例如，從迷醉在跳舞場的作者看來，跳舞場能夠使人得到忘我的陶醉，幸福的境地，但一個進步的作家却要毫不客氣地把跳舞場寫成有閒者醉生夢死的墮落場所了。

再舉一個例子。

法西斯主義是世界上最反動的勢力，這反動勢力也當然侵入到了文藝方面。產生過對於法西斯主義是非常有利的真正的藝術作品沒有呢？沒有。爲什麼？因爲，如果要對於法西斯主義有利，就不能寫出現實生活底真相；不能寫出現實生活底真相的作品是不能取得藝術的價值，不能發生

藝術的力量。

一個意大利法西斯主義的批評家向文藝提出了這樣的要求——

我們需要這樣的作家，就是要他能夠看到我們的農村是快樂的農村，我們的農民是快樂的農民，我們的工人是安分守己的，信任國家的，與祖國妥協合作的工人，要他能夠看到，我們的道路怎麼從羅馬分支出去，向世界各處迤延，要他能夠聽到莫索里尼底宏聲震盪於廣場之上。

對於這，K·拉狄克有過很好的說明，那說明恰恰證實了我們在這裏所提出的道理——

法西斯主義的批評家喊道：給我們這樣的作家，就是要他能夠描寫我們農民底滿意，描寫我們工人底愉快安寧。法西斯主義的批評家承認這樣的作家現在還沒有。總之他是看出了，在法西斯主義者執政以後，文藝，如果不把牠看做一担担出買的廢紙，而是看作創作偉大典型的文藝作品，那末，這樣的文藝在意大利

利是不存在的。

我們應當回答一個問題，——而這個問題從文藝觀點看來是一個基本問題，——爲什麼在法西斯主義制度之下文藝是奄奄待斃。

爲什麼？這一點的原因是十分明顯的，——這個原因是與藝術和文學全部發展史底根源本身有關的。

作者要是能够肯定地觀察現實，他就能逼真地描寫這個現實。

但是你們那裏會找得出這樣的藝術家，他能够說服千百萬的工農羣衆，使他們相信世界帝國主義戰爭是一種幸福？

你們試去找出這樣一個現代的偉大的藝術家，他能够著一本逼真地描寫意大利農村的書，而這本書又能說服農民和說服我們，相信法西斯主義解放了意大利的農村。然而有一本書是逼真地描寫了意大利農村生活的，這就是西龍乃底一本

書。西龍乃這個人生平犯了許多的政治錯誤，可是他對於意大利的農村却作了逼真的描寫，因為他是法西斯主義的敵人。而描寫意大利農村的真情，不能只限於說明意大利的法西斯主義並沒有消滅地主底政權，並沒有消滅資本主義對農民的剝削，不但沒有消滅而是加緊了官僚們在法西斯主義農村裏的壓迫。

若是像沙士比亞這樣的天才，像米西蓋則羅或朗納都·達文齊這樣的天才生於現代，又假若向他們提出一個任務要他們給民衆有證有據地描寫法西斯主義的實際情景，那他們所描寫的情景是反對法西斯主義，反對資本主義，而決不是贊成牠們的。

在資本主義垂死的時期，法西斯主義者能够消滅文藝，可是偉大的文藝他們是創造不出來的。每個藝術家，就算他還沒有懂得生活底全部總和，沒有懂得什麼叫做法西斯主義，他應當了解一點：法西斯主義是文藝底滅亡，腐化和崩潰。因此，誰要是希望世界文藝重新發展起來，誰要是希望有新的文藝，誰要是希望

人類發展底泉源的偉大槓桿能够生存和發展起來，——就他應當離開這個法西斯主義的岸地，找尋到我們這邊來的路徑，應當與我們一同去反對資本主義，反對法西斯主義，因為只有在這個鬥爭中才能產生，發展，並鞏固文藝，而這種文藝將變爲偉大的文藝。……

成功的文藝偉大的文藝必須是向着歷史上的進步勢力底方向，這就說明了：說文藝是生活底反映，並不是說文藝像一面鏡子，平面地沒有差別地反映生活底一切細節。能夠說出生活裏的進步的趨勢，能夠說出在萬花撩亂的生活裏面看到或感覺到的貫穿着過去現在以及未來的脈絡者，才是有真實性的作品。所以，文藝並不是生活底複寫，文藝作品所表現的東西須得是作家從生活裏提煉出來，和作家底主觀活動起了化學作用以後的結果。文藝不是生活底奴隸，不是向眼前的生活屈服，它必須站在比生活更

高的地方，能夠有把生活向前推進的力量。

這意思，可以由兩點來說明。

第一，作家，文藝作品底創作者，是社會底一員，他對於生活有感情，有慾求，有理想。然而，作家底感情，慾求，理想，不是沒有根據的天外飛來的東西，而是產生自他所屬的社會層底生活。現實生活裏的苦惱，黑暗，掙扎，紛擾，身受着這些的進步的社會羣一定會產生出對於人生的態度的熱望、的「夢想」，不肯向眼前的生活屈服，而文藝作品就是從這出發，以這爲地盤的。

魯迅在我怎樣做起小說來？裏面說：

自然，做起小說來，總不免自己有些主見的。例如，說到「爲什麼」做小說罷，我仍抱着十多年前的「啓蒙主義」，以爲必須是「爲人生」，而且要改良這人

生。我深惡先前的稱小說爲「閒書」，而且將「爲藝術的藝術」看作不過是「消閒」的新式的別號。所以我的取材，多採自病態社會的不幸的人們中，意思是在揭出病苦，引起療救的注意。……

所謂「主見」，所謂「爲人生」，所謂「要改良這人生」，不就是說明了作者底主觀的慾求，主觀的理想麼？然而，他所說的「主見」，並不是從現實生活底外部憑空拿來的，這只要讀一讀他底作品就可以明白。例如，他描寫了農民，農民底痛苦，悲哀，被壓迫被蹂躪的生活，從這描寫裏面透出了作者底態度：他底同情，他底悲憤，他底對於這種黑暗現實的反抗。沒有這樣的主觀的條件，他就不能夠寫出已經寫出了的那樣的作品來。而這種主觀的條件，不論作者本人是怎樣養成的，但客觀地說來，它是以窮苦農民底生活做地盤，說出了他們底慾求，他們底「夢想」，以

及對於他們底生活的批判的。換句話說，通過作者底主觀以後被創造成功的作品，是比實際生活更高，具有推動實際生活的力量的。

第二，上面說過，文藝不是生活底複寫，那麼，作品底內容所反映的是什麼呢？它所反映的不是實際上的一件一件事，一個一個的人，而是生活底真實，客觀的真理，就是典型的環境裏的典型的性格。

什麼是典型的性格或典型呢？

先借用高爾基底說明罷——

藝術非有普遍化底能力不可。文字底創造藝術，性格及「典型」底創造藝術，想像，推察，「考案」，是必要的。描寫他所熟知的一個小店主，官吏，或工人，作家可以造出多多少少是成功的一個人底照相，但那不過是喪失了社會的教育意義的照相而已。因而那對於關於人關於生活的我們底認識之擴大和深

化，完全不能給與什麼罷。但如果作家各各地從二十個五十個一百個小店主，官吏，工人抽出最性格的羣體的特徵，習慣，趣味，慾望，信仰，語法等等，如果能夠把這些物事抽出而且結合在一個小店主，官吏，工人裏面，作家就夠用這手法創造出「典型」——那就是藝術。

在給初學寫作者的一封信裏面，也被着重地提出了——

文藝作品的力量是在概括，是在綜合 (Generalization)。

當我們一談到果戈理 (Gogol)、剛察洛夫 (Goncharov)、格里波葉托夫 (Griboedov) 等人作品的人物，如：乞乞科夫，瑪尼洛夫，梭巴開維支，或奧尼金，或奧布洛莫夫，或別巧林，我們覺得這些人物都是描寫得很生動，各具特色，各具不同的個性特徵的人，同時也都是綜合的典型，概括的典型。

現在我們遇到頑固的舊式官僚時，總說這是法穆索夫！拍馬皮的人，我們不會叫他莫爾查林；而延遲冬季播種的人，他們總叫他奧布洛莫夫。

爲什麼這樣呢？因爲果戈里，剛察洛夫，格里波葉托夫等文藝家，都會觀察現實，知道當代的大衆，都是根據觀察好多類似的性格而造成文學上的典型。

剛察洛夫爲了描寫一個奧布洛莫夫，曾費了多年的觀察和工作：研究生活，習慣，性格，思想，語彙，數百奧布洛莫夫的外觀，及造成奧布洛莫夫的環境，而在自己的主人公上體現了最典型最特徵的輪廓，絲毫未喪失奧布洛莫夫型的個性特色。

青年作家要牢牢地記着，作品的社會意味越有價值，作品中的主人公越發典型，則其在客觀的現實上要越發普遍，把握當代人們的特徵越發確切。

在我怎樣做起小說來？裏面，也說明了同樣的意思——

『所寫的事迹，大抵有一點見過或聽到的緣由，但決不全用這事實，只是採取一端，加以改造，或生發開去，到足以幾乎完全發表我的意思爲止。人物的模特兒也一樣，沒有專用一個人，往往嘴在浙江，臉在北京，衣服在山西，是一個

拚湊起來的脚色。……

然而，典型底創造，還有一種情形。關於這我曾經作過說明。——

有時候，典型底形成並沒有經過藝術家意識地從一個特定社會羣裏取出最性格的共同的等等特徵來這一作用，他只在某一環境裏發現了一個新的性格，受到了感動，於是加以創造的加工，結果也就造成了一個典型的性格。把某一社會羣裏的剛剛萌芽的性格創造成一個典型，像普式庚底創造奧涅金，這情形更爲常見。爲什麼是可能的呢？因爲，藝術家底對於現實的認識能力和藝術的感性能力（不是單純的想像力）引導着他，使他所把握到的那性格是那個社會羣底新的本質的特徵，使他底創造的加工是在那個性格和他底社會的相互關聯上進行的；那麼，被創造成的人物底特徵必然是那一社會羣所共有的本質的東西，那人物也就成爲典型了。如果那人物是由一種新的性格底萌芽造成的，那萌芽在必然的社會土壤（藝術家創造的時候所依據的社會的相互關聯）上一天一天地成長，一天一

天地普遍，那麼，藝術家所創造成的人物就成了一個「先驅的」典型，藝術家自己就成了「一個「預言者」」。

從這些說明可以知道，作品裏的人物所表現的是社會羣體底特徵，是能夠說明那個社會羣底本質的特徵，也就是上面說過的生活底真實，客觀的真理。

然而，科學也是概括共同的特徵，說明客觀的真理的。文藝和科學有什麼不同呢？關於這的說明是：文藝上所表現的真理或真實是必須通過「形象化」「個性化」的過程的。譬如說，對於農民底保守，固執，迷信，以及覺醒後的勇敢等等性格，科學只須用抽象的詞句敘述出來就夠了，但文藝必須繪聲繪形地從一個活人身上描寫出來。

關於這，我曾經寫過一段說明——

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

所以，生活好比礦砂，文藝作品所表現出來的東西好比純金，純金雖然不是從礦砂提取出來的，但並不是礦砂本身。它是礦砂底精華，它具有包

含了它的礦砂所沒有的純淨。

以上，說明了文藝底價值，說明了文藝底真正精神。然而，就是走着進步的道路的作家，就是想替人生服務的作家，也不是個個都能夠達到這種精神的。在這裏可以舉出現在大家最關心的兩個傾向來。

第一是自然主義的傾向。我們不是聽說有過所謂身邊瑣事的作品麼？那種作品只是描寫自己周圍的日常瑣碎事件，或者是張三和李四吵架吵得怎樣發怒，或者是王五被狗咬了怎樣痛得難堪。這些是不是實際生活裏有的呢？有的。較進一步的是，有的作品冷靜地描寫了一段污穢的或平庸的生活，有的作品平面地敘述了一件事底經過。這些是不是實際生活裏有的呢？有的。但這些不過是生活現象底留聲機片，失掉了和廣大的人生脈搏的關連；既沒有作者底向着人生遠景的情熱，又不能湧出息息動人的生

活底真情。這是對於生活現象的屈服，不能夠提鍊生活也不能夠推動生活，無從得到文藝作品應該得到的力量。

第二是公式主義的傾向。公式主義是一種態度，一種看法。這態度或看法是從一個固定的抽象的觀念引伸出來的，不顧實際生活底千變萬化的情形，無論在什麼場合都把這個固定的看法套將上去。例如，說窮苦農民受壓迫很深，所以反抗性非常大。這是一個抽象的觀念。但這個反抗性在實生活裏表現出來却是千變萬化的。有的怨天尤人，有的求菩薩保佑，有的喝酒罵人，有的當強盜，有的拚命勞動，想發財出氣，有的當兵，想昇官報仇……。但公式主義者却不能看得這樣具體，定規地要寫農村底衰落和地主底壓迫，接着是農民底覺醒和反抗。當然，這是最有意義的最積極的表現，但問題是：達到這個結局的有各種各樣的道路，有複雜萬端的過

程；不從活生生的生活內容來抽出有色彩有血液的真實，只是演繹抽象的觀念，那結果只有把生活弄成死板的模型，乾燥的圖案。不能把握活的人生，那就當然不會創造出活的文藝作品了。所謂標語口號的作品，就是例子。作者使他底人物叫喊作者自己所要叫喊的口號，不想到那人物底生活和心理過程會不會有這種可能。其次，造一個故事，說明一點社會常識的道理，如經濟恐慌，天災人禍之類，不能夠湧出活人底呼吸，沒有貫注着作者底情愫，這樣的作品無疑地也是公式主義，不能夠發生大的藝術力量。

這兩種傾向是和文藝底大道相隔很遠的，因為不能真正地和生活融合以及超出生活之上，由生活裏面汲取熱力，汲取感激，用這熱力這感激來創造出能夠溫暖人生推動人生的，說出了生活真實的文藝作品。

問題

(一)你讀過的作品，有的使你感動，有的使你厭倦，是不是？回想一下，使你感動的作品是那些？爲什麼使你感動？使你厭倦的作品爲什麼使你厭倦？

(二)有人說阿Q是中國新文藝裏的最成功的典型。你讀過阿Q正傳沒有？研究一下，阿Q是一個什麼的典型？他底性格說明了什麼東西？

(三)你讀過的作品裏面，那些像自然主義的作品？那些像公式主義的作品？拿出幾篇來研究一下，它們爲什麼不好？爲什麼不能使人感動？

(四)有許多作家，在窮困的時代能夠寫出有力的感人的作品，但被上層社會注意了，給他種種的優待以後，却反而寫不出真實的東西來。這是什麼緣故？

第四章 創作之路

在現代人底文化生活裏面，文藝是一個重要的成份，文藝底勢力廣泛而且強大。在書店底出版數字上，文藝的著作是主要內容之一，圖書館借出的書籍，文藝方面的數字也是在最高的一類裏面。換言之，只要有文化生活的人，都或多或少地從文藝作品取得對於人生的態度或認識。他們讀着文藝作品，或者發笑，或者憤怒，或者悲哀，或者感激，這就影響了他們底心理，意識。說作家是「人類底靈魂底技師」，並不是過言的。

在上面一章，我們說明了什麼是真正有價值的作品，現在就要問了：作家，文藝作品底創造者要怎樣才夠達到這個目的呢？人類底靈魂底技

師，要怎樣才能夠實現他底使命呢？

這裏，我不能向讀者提出什麼什麼作法來，說是依照這作法就可以寫出「偉大的作品」。例如怎樣取材，怎樣佈局，怎樣剪裁，怎樣起頭結尾之類。創作活動是非常複雜的過程，作家底精神活動須得自由地跳躍，這才能夠捉住創作對象底生命，決不是八股文似的死的作法所能夠範圍的。

然而，這並不是說我們不能夠解明創作活動所必須依據的前提。玫瑰底生葉，發苞，開花，當然是一個非常微妙的不能用人工做出的過程，但如果沒有適當的土壤，水份，溫度，不栽下種子，這個微妙的過程就不會發生，玫瑰花就不會出現的。我們底任務不是要說明玫瑰是怎樣地生葉，怎樣地發苞，怎樣地開花，而是要指出，在怎樣的條件之下玫瑰才能夠生葉，發苞，開花。偉大的作品應該怎樣寫，這個實際的創作活動底過程，

不能夠應用任何死的規則；然而，作家要在怎樣的條件之下才能夠產生偉大的作品，這個創作活動底基礎或前提問題，我們是能夠而且應該解明的。

第一是作家對於人生的積極的態度。在前一章裏，我們解釋過，有真實性的文藝作品一定流貫着作者底感情，慾求，理想。如果作者對於人生不抱有積極的態度，他就不能夠和進步的力量呼應或融合；離開了進步的力量，他又怎樣能夠大無畏地看清生活底真理，創造出能夠推動生活的作品呢？

這只要看一看偉大的革命作家高爾基就可以知道。高爾基是從勞苦人民中間來的，在他底文學活動裏面，充滿着對於資產階級地主底秩序的憎惡，充滿着對於小資產階級底痴呆和保守主義的憎惡，也充滿着對於勞苦

人民的愛心，和批判。這個精神使高爾基底文學工作自始到終都貫注着革命的熱流，使高爾基底作品大無畏地表現出了沙皇俄羅斯底真實生活來。——

高爾基來到文學裏却是一個鬥爭者。他把他的鬥爭的熱忱灌輸到他的每一篇作品裏。九十年代有一個批評家，他要想找出高爾基所寫的一種什麼奇怪的詩意。爲什麼在他的詩裏，天是那麼空虛？爲什麼要有暴風雨的海燕？爲什麼牠們鬥爭？爲什麼是這樣奇怪的音調？難道舊的音調：「安琪兒在天上飛着，晚上就唱着好聽的詩歌」——不是更好些麼？這都是很正經的寫的。這個很聰明的批評家不懂得一件很小的事情；他不能夠了解革命思想已經滲透了全國，這個革命高潮把詩裏的一切安琪兒和魔鬼都趕跑了。國內要求着新的歌曲。而高爾基就唱着這種新的歌曲。他的海燕歌傳遍了整個革命的俄國；列寧在他的一篇文章「暴風雨的海燕」裏，是用底下這句話結束的，「讓這暴風雨來得更厲害些罷！」

（最後一句也是高爾基底作品海燕裏的最後一句）

高爾基有一個最好的神話——關於但珂的神話。人們要想從黑暗裏找出一條道路，爬出那生活的爛泥坑而走到新的生活那裏去：他們彷徨着。一個青年但珂，他充滿着對於人的愛，決定了要幫助他們。他就把自己的充滿着愛的心挖出來，高高的舉起在自己的頭上，那心放着光，像太陽一樣，給人們照清了一條道路。高爾基所做的就是這樣的事。他在他的作品裏面，放進了他的全部的心血，放進了他對於壓迫的全部的憎惡，放進了他對於被剝削的全部的愛和真實；這些作品像耀眼的光明一樣的照耀着，號召着向那新的秩序前進，爲着我們的主義而鬥爭。（史鐵茨基）

第二是在實際鬥爭裏面所蓄積起來的生活知識，生活經驗。文藝作品裏所表現的真理是從現實生活提鍊出來的，所以，雖然作家抱有對於人生

的積極的意慾，但如果他沒有豐富的生活知識，不能把他底意慾浸透在客觀的生活現象裏面，那他就依然不能創造出有真實性的作品。世界上偉大的作家大都同時是偉大的生活者；爲了生活底目的生活底理想，他們在現實生活裏面掙扎，苦惱，奮鬥，在現實生活裏面去接近真理，深入人生。他們底生活是向着戰鬥，他們底作品就是戰鬥底紀錄，在戰鬥底經過裏面所認識到的人生樣相，從這些人生樣相所造成的戰書。譬如蜜蜂，從各種的花汁造成蜜糖，譬如礦師，從各種礦砂鍊出純金爲做「作家」而創作，不見得能夠寫出偉大的作品，爲戰鬥而生活，才能夠取得創作底源泉。

法捷耶夫說創作底第一個時期是「蓄積材料的時期」，那時期底特徵

是——

……作家半自半覺自發地積蓄現實材料，往往他本人不知道這所得的結果如何：作品的觀念、主題、結構，起初都是胸無成竹的。

我自己的作品，如毀滅，烏德黑人的最後一個，是取材於本國革命戰爭，我本人曾經受過革命戰爭——尤其遊擊戰的訓練。那時我沒有想過將要作一個作家，一切經過的印象都貯藏在我的心中。顯然，在我曾經參加過的鬥爭中，凡是特別令我吃驚的，凡是這種鬥爭引人特別注意的各方面，好多我都丟掉了，自己沒意識到的也都忘掉了。假使那時我會想自己將來要做一個作家的話，顯然好多都就事件的新鮮痕迹記下了，可是在這情形之下，我却預先不知道怎樣來使用一

切筆記。（我的創作經驗）

法捷耶夫說在戰鬥的當時沒有想到要做「作家」，所以丟掉了他的材料，但我以為，正是因為這樣他才能夠忘我地沉入到了生活裏面，全身全

心地和生活結合，從這結合裏面體會了生活真理。這是養成作家底生活力感覺力的最重要的時期，是作家走進文學生活之前必須經過的。

第三，到了意識地計劃寫作的時候，却不能只是完全依靠自己底記憶，作家必須把他要根據那來創作的生括材料詳細地調查，慎重地研究。這樣就能夠填補自己經驗裏的不足，糾正自己經驗裏的錯誤，使自己所要表現的東西更真實，更接近真理。綏拉菲摩維支在我怎樣寫「鐵流」的？裏面，敘述了他研究題材的經過，我們是應當效法的。——

我所以取這材料的還因為：我覺得如果你要寫什麼東西，那麼你應該澈底的知道牠。可是對於我，那地帶是非常詳細的。我自己是南方人，是頓的哥薩克人，不斷的，而曾經好久的在高加索，古班，在黑海住過，因此那一帶的居民，那一帶的風土，總之那一帶的一切我都是很熟悉的。當我正寫東西的時候，爲着在

記憶裏回復起來那一帶的情勢，我又到那裏去了一次。

其次要取這運動的材料，我就遇到了率領這羣衆的領袖。他自己出身農人，不識字長大的，轉戰於土耳其戰線上，在那裏得到了軍官的官級，他憎恨着那些嘲弄過他的，那些不願把他與自己平等看待的，在軍官會議上不願同他握手的軍官們。本地的農民知道這個人，於是就把他舉作自己的領袖。他極詳盡的把事情經過告訴了我。

但是，同志們，當你取材的時候，時時刻刻的要記着那述說自己的生活的不可避免的本着自己特殊的觀點。我又找了那些同他一塊行軍過的同志們，我彷彿法官對詰似的去反問了一番。第一個人說了以後，就去反問第二個，第三個以至於第十個。後來我又得到一本日記，——是一個工人當這次行軍時候所記的日記——於是，這麼一來，參考了親身參加過這次行軍者的陳述，我創造了一幅這次運動的真實的景片。……

這是把反映生活底真理當作自己底使命的作家所不可少的精神。E·左拉爲了寫萌芽或什麼，下過礦坑，A·托爾斯泰爲了寫技師加林底雙曲線體學過最新的微積分學，U·辛克萊組織有一個調查部，每寫一本作品都先作過很大的調查工作。這樣的做法，至少在作家想忠實地澈底地明白生活底真情這一點上是應該得到尊敬的。

但是，作家對於生活的把握，一般地是由於經常的觀察，經常的留心。許多作家把寫筆記當作日常的工作，把每天看到的聽到的感到的覺得是有意義的東西紀錄下來。前面解釋過典型底創造過程，那所說的概括作用加工作用，就是以這種經常的觀察做基礎的。例如，高爾基說他底創造孚瑪·哥狄耶夫，就是觀察了研究了許多同一種類的人物以後寫成的。

以上，我們提要地說明了作家和生活的結合問題，要怎樣才能夠認識

生活，把握生活。然而，到這裏為止，還沒有成功爲文藝作品。以這些條件做基礎，再經過作家底主觀作用，這才是創作活動底真正開始。這裏面就需要——

第四，作家底想像作用。作家底想像作用把預備好的一切生活材料溶合到主觀的洪爐裏面，把作家自己底看法，慾求，理想，浸透在這些材料裏面。想像力使各種情操力量自由地沸騰起來，由這個作用把各種各樣的生活印象統一，綜合，引伸，創造出一個特定的有脈絡的體系，一個跳躍着各種情景和人物的小天地。

這個過程底內容是很難說明的，但我們知道，這裏面包含了作家底才能問題，如構成力表現力感覺力等等東西。這些雖然是由於生活所訓練養育成功的，但它們底歷史非常複雜，非常曲折，而且往往是長期的，決不

是機械的方法所能夠達到。

關於這，法捷耶夫有一段寶貴的經驗談——

在藝術上工作的原始時期（敘述這很覺困難），典型在技術家的心中，混亂如麻，既未有條理，也還未有定見在藝術家的心中，還沒有完整而盡善的藝術的典型，所有者只是現實的原料，只是印象：最令他感動的面容、性格、事件、個別的情形、自然情景等等。藝術家在自己工作的這一時期，本人還不肯定地知道他觀察和研究生活的結果如何。在這鍋釜中，材料怎樣在鍛鍊，選取作品觀念的初步輪廓、主題、結構的大綱怎樣在出現，是很難敘述的。我無法說出這來。所曉得的，只是全部積蓄起來的材料，跟一種基本的思想、觀念，起了某種化學上的化合。這種基本的思想、觀念，是藝術家——和一切活的、鬥爭的、有愛情的、快樂的、以及痛苦的人一樣——在自己的心中早就孕蓄起來的。惟經過相當

時期之後，零亂的現實典型，才可積合而成一整體，雖然還不是完善的；才在藝術家的心中形成作品的某種基本的標誌；那時起草作品的某一節，某一章，以及計劃大綱的時候也就到了。這時，你着手從事很有興味的自覺的工作，從心中所有的巨量印象和典型中選取最有價值的材料，揀選一切需要的，丟掉多餘的，把事實和印象凝結起來，以便盡可能地完全而明瞭地表達出心中所結晶的作品的主要思想。……

對於這一段話，我在文藝筆談裏面曾經作過這樣的註釋。——

這說的是客觀的東西怎樣地通過作家底主觀而結晶爲作品底內容的經過。沒有像在這裏所說的那麼尊重「客觀」，因爲，形成作品以前，作家所有的「只是現實的原料」，甚至連作家自己都不曉得那「結果如何」。也沒有像在這裏所說的那麼尊重「主觀」，因爲，形成作品的材料、印象，不但須是最令作家「感

動」的，而且還得「跟一種基本的思想、觀念，起了某種化學上的化合」。不過，這種基本的思想、觀念，却是和一切社會人一樣是活的、鬥爭的、有愛情快樂的、以及痛苦的作家「在自己的心中早就孕蓄起來的」。換句話說，作家用來和材料起化合作用的思想、觀念，原來是生活經驗底結果，也就是特定的現實關係底反映，它本身就是作為在矛盾的現實社會裏的一種生活慾求而存在的。這種思想或觀念和歷史動向的關係如何，主要地決定了作家面貌底輪廓。

所以，作家在創作過程中和他底人物一起苦惱、悲傷、快樂、鬥爭，固然是作家把他底精神活動緊張到了最高的「主觀」的「自由」的工作，但這個「主觀」這個「自由」却有「客觀」的基礎，「客觀」的目的，它本身就是「客觀」底成份之一，是決定怎樣地對待「客觀」的主體。這樣的「主觀」愈強，這樣的「自由」愈大，作品底藝術價值就愈高，和文藝至上主義所宣傳的「主觀」和「自由」也就愈加風馬牛不相及了。同時，由這樣的「主觀」把握到的「客觀」，當

然有推動生活的偉力，那不是客觀主義者底「客觀」所能够想像的。

偉大的作品都是爲了滿足某種慾求而被創造的。失去了慾求，失去了愛，作品就不能够有真的生命。記住，由生活到藝術！在生活裏面沒有感激，在作品裏面就不會有力量。（二七七——三七八頁）……

在這裏，偉大的作品底真實性，思想力，得到了說明，偉大的作家何以值得寶貴也得到了說明。

其次，表現力底養成，兩種修養是必要的。

第一，積蓄豐富的語彙。說作家是言語底藝術家，是非常得當的，因爲言語是創作底工具，作品底內容須得用語言表現出來。前面說過言語是構成文藝作品的三個要素之一，就是因爲這個緣故。不用說，語言是從活

的口語底洪流裏取來的，但並不是迎合口語，和口頭說的言語一模一樣，文藝上的言語須得是從口頭語選擇出來的最正確的，不曖昧的，最有意義的東西。「初學寫作者，往往陷於兩極端：不是拿粗陋的，紀錄式的，乾燥的，死板的，含混的言語去寫，便是以雕琢的，偽美麗的，巧辯的，距談話用語很遠的辭句去填充故事。」（給初學寫作者的一封信）這都是不能使內容得到活的表現的。

懂得言語，積蓄語彙，是作家底最基本的工作之一。例如高爾基，在創作經驗談裏面敍說了一開始就是努力學習言語的。

M·左勤克告訴了他用筆記積蓄語彙的方法。——

這筆記簿分爲三個部分。一部分是字，我記下我所喜歡的那類字，或新字，或因自己不常見而引起興趣的字，或妄誕不經的字，或談話時慣用的俗字。是這

類字，我便記下來。但若說我用它們硬梆梆的粘成故事，這是錯誤的。每逢我寫故事使不出自己力量的時候，我便翻開筆記簿來，將那適用的，或發光的，或能增強我所敘述的故事的真實性的字搬運到原稿上來。第二部份是句子，俚語，箴言……

A·托爾斯太對於發現言語積蓄言語的經驗更爲豐富，這裏只介紹他運用言語的心得。——

我怎麼在語言上下工夫呢？我盡力的要看見我所需要的物象（物件、人、動物），我識別物件，是按着在物件的環境中，代表物件存在的特點而決定的（比方：在精美的房間裏，放着一張着色的桌子。我不去寫牠的形式，也不去寫牠所由做成的材料，只識別道：「着色的」），在人身上我盡力的要看見代表他的精神狀態的手勢，這手勢暗示給我一個足以揭開他的心理運動的動詞。如果一個動

詞不足表達他的性格時——再去找最顯著的特點（如：手、捲髮、鼻子、眼睛等等），把人的這一部分，提作首要的部分去識別他（按「着色的桌子」例）——依然是給他一種動作，即用第二個動詞去把那由第一個動詞所得的印象來細目化，深刻化。……

第二，多讀偉大的作品，從他們學習觀察生活表現生活的方法。每一個作家，生活在一個特定的生活環境裏面，抱有對於生活的特定的態度，所用的是特定的藝術手法，所表現的是特定的生活真實。譬如說，托爾斯太底作品內容和表現手法和屠格涅夫底不同。我們讀一個作家底作品，研究他底生活，從這來理解：他在當時的社會裏是處在怎樣的生活地位上面，他怎樣地接觸了社會生活，怎樣地從生活的真實創造了藝術的真實，他所表現的生活內容是通過怎樣的藝術手法，他底藝術手法底長處和短處

和他底生活環境生活態度有怎樣的關係。批判地理解這些，對於自己底表現力底養成，是有很大的幫助的。

最後，初學寫作的青年作家，在修養上有一些應該特別注意的事情。

我在文藝筆談裏面，對於這曾經作過解說，現在轉述在這裏。——

第一，「著作生涯是一種很大的緊張的，日常的勞動」，像巴爾扎克所說的，「不息的勞作之爲藝術的法則，正如它之爲生存的法則一樣」。這，一方面可以打破以爲「靈感」一來可以寫出偉大作品的傲倖觀念，一方面可以糾正把創作看做自己無法嘗試的超凡奇蹟的神祕看法。「誰若講自己的藝術勞作，說作家的技巧是一種「超羣」的才能，因而著作工作只是少數幸運兒的事業，那是不對的。」不要只是依靠你底「靈魂」，不要

寫了兩篇作品就自以為是「天之驕子」，應該被人供養，只去講究穿西裝吃白木耳上跳舞場；如果你底朋友不借錢給你，就造謠說他做過強盜，或自私自利；別人不捧你是「天才」就罵他是瞎子，把他當作仇敵。

第二，作家應該好好地「孕育」他底題材。「凡鍛鍊不足的作品必定脆弱，其觀念往往為讀者所不明白，因為作者本人也就不大明瞭的。」不要看到了一點事情就寫，有了一點「感想」就寫，應該先把這些放進你底熔爐裏面。

第三，應該養成批評的精神，「批評，可以幫助青年從藝術作品與現實的聯繫上去理解藝術作品，可以發展藝術的趣味，可以幫助揭穿讀物的觀念上的錯誤，可以顯示出所研究的作家之內部的成長，可以發現他的藝術上的品質和社會的趨向。」

而「自我批判」，對於作家尤其需要，「凡是自誇自大，不會或不顧注意自己作品的缺點，不明白惟有克服缺點才是他創作發展的法則者，此種作家從不會寫出優良的東西來。」不要以為你底作品是天良無縫，是人間至寶，只等待讚頌，把好意的指摘都看作對於你底「光榮」有損。

第四，「不要個人孤獨地去從事文學的研究」，應該在你底周圍尋找同好，創造同好，互相討論，研究。彼此把自己底創作傳觀，朗誦，批判。這樣，一方面可以得到鼓勵，養成自信，一方面可以擴大理解，糾正文學青年容易有的不健康的誇大。在你底周圍養成了文學興趣，就一定可以提高你自己底文學興趣和能力。在落後的中國，這尤其重要，因為由這可以加大文學與生活的交涉。

問題

(一)你讀過描寫辭典小說作法新詩作法之類的書沒有？從那些書裏面能不能得到益處？如果得不到，爲什麼？隨便取出你生活裏某一段經歷，看能不能按照作法書裏的規則，描寫得使你滿意，讀起來生動，有獨創性。

(二)你讀過高爾基我的幼年和我的大學沒有？這裏面寫的是什麼生活，什麼人物？高爾基生活經歷和他底創作態度和一切作品裏的主題有什麼關係？高爾基在文壇上出現的時候，受到了一部份人的讚美，也受到了許多人底非難，那原因是什麼？到後半生，尤其是最近幾年，却成了世界文壇底偉大的領袖，最近死了的消息引起了普遍的深切的哀悼，這和現世界底情勢，如資本主義底沒落，戰爭底危機，以及新社會底出現和解放運動底奮起有什麼關係沒有？

(三)你有沒有這樣的事情：經過一件事情或聽到一個故事就馬上寫成作品？寫成功了沒有？如果沒有，那原因是什麼？

(四)前幾年有過一次文藝自由戰爭，去年也鬧過主觀與客觀的問題，你注意過沒有？用你自己底意見把這些問題批評一下。

(五)有人說，作家只應該冷靜地描寫，又有人說，作家要憑着熱情叫喊，把這兩種意見批評一下。

(六)中國從前寫文章用文言，五四文學革命以後換成了白話，那原因是什麼？最近又有了「大眾語」和拉丁化運動，那原因是什麼？拉丁化主張方言拼音化，用此來寫文章，所以要產生方言文藝作品，你以為這意見這樣？用方言寫成的作品，是不是更能表現出生活底真情？它底讀者會不會和現在的文藝作品底讀者不同？它底影響更大呢還是更小？

(七)你讀文藝書的時候，是不是讀完了就丟開，不去細細地回想它底意義？你是不是不喜歡別人說你底作品不好？如果是這樣的，這種態度能不能使你進步？

(八)你組織過小的文藝團體，出過同人刊物沒有？成績好不好？如果不好，應怎樣去改良？

第五章 民族革命戰爭與文藝

以上，我們說明了文藝與生活的血緣關係，說明了作品底價值應該是用它所反映的生活真實底強弱來決定的。這種對於文藝的理解叫做現實主義 (Realism)，在現在，被人類解放鬥爭過程中積蓄起來的智慧所武裝，所深化，被革命文藝底發展歷史所充實，所豐富，就發展成了社會主義的現實主義 (Socialist realism)。

如果用這種理解來觀察目前文藝創作活動底情勢，說明文藝創作主題底方向是什麼，那我們首先就要看一看現在的生活環境。

中國是帝國主義統治下的半殖民地，幾十年以來，一年比一年利害

地，人民大眾過着被剝削，被壓迫，甚至被屠殺的生活。然而，一方面因爲帝國主義者之間含有衝突，產生了所謂「機會均等」主義，一方面因爲中國人民反帝運動底前仆後繼，潛伏滋長，使侵略者們不得不採取迂迴曲折的道路，這才使中國免却了被明白瓜分，被真正滅亡的命運。

然而，因爲經濟恐慌底開始和深化，使資本主義走途無路，採取了更無恥的搶劫殖民地的強盜計畫，因爲這強盜計畫所產生的戰爭危機，因爲蘇聯社會主義建設底成功給與資本主義體系的威脅加強了反蘇戰爭低渴望，因爲中國反帝反封建底力量高度地堅強了，使帝國主義不能不採取最後的手段：因爲這些互相關聯的原因，在「機會均等」主義下面免強偷生的中國就第一個被放在犧牲者名單上面。

就依靠殖民地爲生的資本主義底強盜性質說也罷，就好戰的傳統說也

罷，就渴望反蘇戰爭的程度上說也罷，就和中國的生死關係上說也罷，日本都是處在第一位上面，這就使它不顧一切地搶先執行了把中國整個吞滅的行動。於是來了九·一八。

九·一八是魔手底第一次嘗試，但由於漢奸賣國賊底幫兇，它毫不費力地吞去了廣大的東北四省和生息在那上面的人民。那以後，來了一·二八上海戰爭，來了冀東傀儡政府，來了華北自治運動，來了廣田三大原則，來了武裝走私，華北增兵，等等，等等。在現在的中國大地上面，咆哮着這一個惡魔，幫助它的有那些只想滿足動物慾望的認賊作父的漢奸賣國賊。它擾動了一切政治生活經濟生活文化生活，直接或者間接地使任何領域上的生活都受到牽連，受到影響。它帶來了更大的壓迫，更利害的剝削，更難堪的侮辱，帶來了亡國的恐怖……。我們把這叫做迫在目前的民

族危機。

對於這個民族危機，人民大眾底反應是什麼呢？

第一，雖然程度各各不同，但漢奸賣國賊以外的人民，已經或漸漸地感到了焦急，痛苦，以至憤怒。他們憎恨這個亡國的命運，他們想拒絕這個亡國的命運。幾年來，在一切人民中間的一切或強或弱帶有進步意義的運動裏面，都流貫着一個共同的最高的要求：驅逐日本帝國主義底一切勢力，執行抗日的民族革命戰爭。到現在，這要求就被表現得更廣泛，更切，更和事實結合了。

第二，抗日的民族革命戰爭，一時地實現過，如一·二八十九路軍兵士和上海民衆底聯合抗戰；部分地存在着，如東北四省裏的義勇軍人民革命軍底行動。這些神聖的事實，到現在就更被人民大眾用了大的崇敬或者

記憶，懷念，或者關心，嚮往了。

最重要的是，第三，光榮地從長期戰鬥裏面長成的中國勞苦大眾底反帝封建的革命力量，九·一八以後已把戰鬥目標集中到抗日運動上面，到最近，更把抗日的民族革命戰爭運動這一任務推廣到一切人民大眾底生活裏面，把一切鬥爭統一在這一任務下面。在有什麼出什麼的號召之下，一切糾紛一切矛盾都要看對於這個號召的忠實與否而被決定意義，都要在這個號召底利益着眼點上得到勝負的歸結。抗日反漢奸的統一戰線運動就是這樣地產生出來的。

所以，一方面是日本帝國主義漢奸賣國賊底步步進攻，一方面是全國人民抗日的民族革命戰爭底醞釀，成長。在現在中國人民底生活裏，這是兩大槓杆，譬如血脈，流貫在一切組織，一切細胞裏面。從這裏就產

生了現在文藝創作主題底方向，多樣地反映民族革命戰爭時期底生活樣相。

以下有幾點說明。——

第一，像抗日的民族革命戰爭運動是由中國民族對外爭生存對內爭進步的革命運動史發展成功的一樣，創作上的這一個主題方向同時也是革命文學運動底一個發展。原來，五·四以後的新文學裏面，一直流貫着民族解放的熱潮，一九二九年以來的革命文學運動使這個創作主題得到了堅實的根據，思想上的和社會基礎上的根據。九·一八開始了民族危機，現實生活用着大的緊張和廣泛的範圍提高了這個要求，這就反映到了創作活動上面。創作上的許多戰績，和實際鬥爭情勢底擴大一起，明確地擴大成了這一個主題方向。

……新的口號的提出，不能看做革命文學運動的停止，或者說「此路不通」了。所以，決非停止了歷來的反對法西斯主義，反對一切反動者的血的鬥爭，而是將這鬥爭更深入，更擴大，更實際，更細微曲折，將鬥爭具體化到抗日反漢奸的鬥爭，將一切鬥爭匯合到抗日反漢奸鬥爭這總流裏去，決非革命文學要放棄牠的……領導的責任，而是將牠的責任更加重，更放大，重到和大到要使全民族，不分階級和黨派，一致去對外。……（魯迅）

第二，這個創作主題底基本方向，它所依據的基礎理解是社會主義的現實主義。所以它不是法律，而是對於進步的作家們的號召，的要求，的提示，得通過多種多樣的複雜過程在創作實踐上來實現。當然，它底基礎貫通在全民族底實際生活，它底思想上的力量和作品底影響會漸漸達到一切文學領域（甚至舊詩舊詞）上面，但這需要實際的工作和堅苦的鬥爭

才能成功的。

第三，民族革命戰爭這個偉大的運動，是和一切生活糾紛關聯着的，所以這個主題底視野是無限地廣大，它底內容是無限地豐富。當然，最英勇的事實，最新的生活特徵，運動發展底最尖端的表現，這些是具有最強的推動生活的力量的，我們特別要求在創作上得到反映，但這只有從通過各種各樣的道路，作家和生活的接近或結合中去實現，不能機械地定為一切作家底規範，而且，無論寫的是什麼英勇的故事，但如果沒有真實的生活真實的感情和印象，那依然不是我們所要求的最理想的作品。這是對於公式主義的克服，魯迅先生有一段可寶貴的說明。——

以過去的經驗，我們的批評常流於標準太狹窄，看法太膚淺；我們的創作也常現出近於出題目做八股的弱點。所以我想現在應當特別注意這點：民族革命戰爭的

大眾文學決不是只局限於寫義勇軍打仗，學生請願示威……等等的作品。這些當然是最好的，但不應這樣狹窄。牠廣泛得多，廣泛到包括描寫現在中國各種生活和鬥爭的意識的一切文學。因為現在中國最大的問題，人人所共的問題，是民族生存的問題。所有一切生活（包含吃飯睡覺）都與這問題相關；例如吃飯可以和戀愛不相干，但目前中國人的吃飯和戀愛却都和日本侵略者多少有些關係，這是一看滿洲和華北的情形就可以明白的。而中國的唯一的出路，是全國一致對日的民族革命戰爭。懂得這一點，則作家觀察生活，處理材料，就如理絲有緒；作者可以自由地去寫工人，農民，學生，強盜，娼妓，窮人，闊佬，什麼材料都可以，寫出來都可以成爲民族革命戰爭的大眾文學。也無需作品的後面有意地插一條民族革命戰爭的尾巴，翹起來當作旗子，因為我們需要的，不是作品後面添上去的口號和矯作的尾巴，而是那全部作品中的真實生活，生龍活虎的戰鬥，跳動着的脈搏，思想和熱情，等等。（論現在我們的文學運動）

第四，和內容底廣泛豐富相應，作品底形式也是多樣的，自由發展的。我們需要思想力宏大的長篇巨製，也需要效果快敏的小型作品，需要繼承一切進步的形式，如小說戲劇詩歌雜文報告文學，改造一切舊的大眾文藝形式，如連環圖畫歌謠，也需要創造新的形式，如速寫，合唱劇，等等。自由地，創造地，依着戰鬥底條件和內容底要求同源異流地發展罷。

一切的要求都要通過作家底創作過程，作家底創作源泉只有在現實生活裏汲取，蓄積。神聖的爭民族生存爭民族進步的民族革命戰爭運動，正在或將要影響、感動、融合一切不願做漢奸賣國賊的，多少含有進步色彩的作家；一切能夠響應這個號召的作家，都要在某種方式之下接近或投入這個鬥爭底洪流，體會到現實生活底真理，由這找尋到自己底生命，創造

出藝術的天地。

「讓暴風雨來更得厲害些罷！」

問題

(一)你讀過描寫義勇軍人民革命軍的作品沒有？受不受感動？如果感動了，爲什麼？你讀過描寫日本帝國主義壓迫中國人民的作品沒有？受不受感動？如果感動了，爲什麼？也有不使你感動的這樣的作品沒有？如果有，爲什麼？

(二)描寫封建勢力底黑暗和對於人民的壓迫，剝削，在現在依然有大的意義，爲什麼？

(三)你參加救亡運動沒有？如果有，把自己接觸到的生活寫成作品看看，研究一下成功或失敗的原因。

(四)你所遇到的最大的社會糾紛，那和民族危機底基源有關係沒有？研究一下，增刪一下，融合一下，把那寫成作品看看。

(五)報告文學，速寫，是初學習作者最有益的形式，用這形式把你最熟悉的生活寫出來

看看。

一九三六，七，廿九日，寫完