

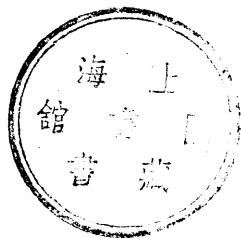
上海图书馆藏书



A541 212 0013 5918B

街頭集

瞿秋白著



霞社校印

目 次

論 文

- 大衆文藝現實問題 7
- 大衆文藝的問題(附初稿斷片) 31
- 再論大衆文藝答止敬(附止敬：問題中的大衆文藝)..... 45

作 品

- 英雄巧計獻上海 83
- 江北人拆餅頭 88
- 五月調(原文軼)
- 上海打仗景緻(原文軼)
- ×××出兵(上海話北方話二種·唱本)(原文軼)
- 可惡的××(唱本)(原文軼)

~~238257~~

論 文



大眾文藝的現實問題

“這將要是自由的文藝，因為這種文藝並不是給吃飽了的姑娘小姐去服務的，並不是給胖得煩悶苦惱的‘幾萬高等人’去服務的，而是給幾百萬幾千萬勞動者去服務的，這些勞動者才是國家的精華，力量和將來呢”。——（伊里伊茨文集初版第七卷上冊第二十五頁）

中國普洛大眾文藝的問題，已經不是什麼空談的問題，而是現實的問題。難道還只當做亭子間裏“茶餘飯後”談天的資料麼？蘇聯十月革命之前，許多革命的文學家，後來的普洛文學家，曾經埋沒在小報館的校對，訪員等類的地位五六年七八年，當時的高等讀者社會裏沒有人知道他們；他們在謀生的困苦工作之外，仍舊能夠很多的寫作小本小說，價錢只有三四分大洋一本，銷到工人貧民中間去。這些作家之中，只有一個綏拉菲莫維支是在當時就成了名的（高爾基不算在內），其餘的都這麼埋沒着，甚至於革命後也沒有“出名”的。但是當時的工人讀者知道他們，愛他們。他們的作品未必都是第一流的，未必都流傳下來。但是在當時，這些作品至少是能夠供給一般貧民的文藝生活，起了革命作用。可以說，那還不是普洛文藝，然而那是最真實的普

洛文藝的胚胎。現在的中國呢？普洛文藝的胚胎還沒有，只有普洛文藝的理論和所謂前輩。只有普洛文藝的“母親”，她應當懷胎，但是還沒有懷胎。

普洛文藝的“母親”爲什麼還沒有懷胎？因爲她“節制生育”。她還是摩登姑娘，學到了巴黎式的時髦。她思慕着奢華淫濫的生活和交際明星的聲望。她想一腳踏進摩登化的貴族廳堂。——在所謂“紗籠”（Salon）裏去和當代名流“較一日之短長”。她於是乎把腰束束緊，於是乎用些“史班通”之類的藥來避孕。總之，虛榮和聲望，嫉忌和貪慾使有些人只在想“一舉成名天下知”。可是，這個天下顯然只是“紗籠”的天下，而不是貧民窟的天下！

而普洛文藝“要是自由的文藝，因爲調動新的力量，和更新的力量到這種文藝的隊伍裏來的，並非貪慾和聲望，而是社會主義的理想和勞動者的同情”（伊里伊茨文集同上）

現在中國文藝生活的現象，是個神奇古怪的現象。因爲封建餘孽的統治，所以文藝界之中也是不但有階級的對立，並且還有等級的對立。中國人的文藝生活顯然劃分着兩個等級，中間隔着一堵萬里長城，無論如何都不相混雜的。第一個等級是“五四式”的白話文學和詩古文詞——學士大夫和歐化青年的文藝生活。第二個等級是章回體的白話文學——市僧小百姓的文藝生活。現在，請平心靜氣的回答一個問題：直到今天爲止，普洛文藝的作品是屬於那一個等級？！

普洛文藝應當是民衆的。新式白話的文藝應當變成民衆的。但是還並沒有變呢。因此，劈頭一個問題就是：怎樣去變？這個問題不解決，一切都無從說起。因此，也就會發生我這篇文章的怪題目：“普洛大衆文藝”普洛文藝一般都應當是大衆的，難道有“非大衆的普洛文藝”？然而不然！居然有。甚至於有人說：不能夠把藝術降低了去湊合大衆的程度，只有提高大衆的程度，來高攀藝術。這在現在的中國情形之下，簡直是荒謬絕倫的論調。現在的問題是：革命的作家要向羣衆去學習。現在的作家，難道配講要羣衆去高攀他嗎？老實說是不配。

這樣，“向羣衆去學習”就是“怎樣把新式白話文藝變成民衆的問題”的總答復。總之，假定意識是正確的作品，可是僅只能夠給歐化青年去“服務”的，當然不是大衆文藝。這種文藝只能夠做普洛革命文學的次要工作，爲的是在敵人營壘裏去搗亂後防。這種“歐化文藝”尙且要努力大衆化擴大自己的讀者社會。同時必須打進大衆的文藝生活之中去——跳過那一堵萬里長城，跑到羣衆裏面去。這就必須創造普洛的革命的的大衆文藝。現在大衆所“享受”的文藝生活是什麼？那些章回體的小說，羣衆尙且不能夠完全看得懂。他們所“享受”的是：連環圖畫，最低級的故事演義小說（七俠五義，說唐，征東傳，岳傳等），時事小調唱本，一至於火燒紅蓮寺式的大戲，影戲，木頭人戲，西洋鏡，說書，灘簧，宣卷等等。這裏的意識形態是充滿着烏煙瘴氣的封建妖魔和“小菜場上的道德”，——資產階級的；有錢買貨無錢挨餓的意義。

普洛革命文學運動的主要工作因此應當是創造普洛的大眾文藝——應當向那些反動的大眾文藝宣戰。這一條唯一的道路——可以造成新的羣衆的言語，新的羣衆的文藝，站到羣衆的“程度”上去，同着羣衆一塊兒提高藝術的水平線。所謂“非大眾的普洛文藝”和“普洛大眾文藝”之間區別，將要在這一條道路上逐漸的消滅淨盡。

文藝問題裏面，同樣要“由無產階級反對着資產階級而完成資產階級民權革命的任務”準備着，團結着羣衆的力量，以便“立刻進到社會主義的革命”，爲着執行這個任務起見，普洛大眾文藝應當在思想上意識上情緒上一般文化問題上，去武裝無產階級和勞動民衆：手工工人城市貧民和農民羣衆。這是艱巨的偉大的長期戰爭！

普洛大眾文藝應當立刻實行，應當認真的解決一些現實的問題：第一，用什麼話寫。第二，寫什麼東西。第三，爲着什麼而寫。第四，怎麼樣去寫。第五，要幹些什麼。

第一 用什麼話寫？

蘇聯黨的中央委員會曾經認定對韃靼民族等改用羅馬字母的人，事實上等於出賣階級(註)，現在我們對於中國文的羅馬化問題，暫時不說。可是至少要注意到這個“羅馬化”的基礎，就是創造一種真正現代大多數人用的文字——言語。固然，書面上的話(文字)和口頭

(註)一胡愈之在莫斯科印象記上提到的正是這些古派機會主義者

上的話(言語)之間，在歐美先進各國，也都有相當的區別，然而那分別都只是比較緊湊和散漫罷了；歐美先進各國的“書面上的話”，都只是緊湊些的“口頭上的話”，讀出來是可以懂得的。中國的情形可不同，書面上的“白話”——五四式的白話和文言一樣，讀出來是不能夠懂得的。非看看漢字不可。這種話要用羅馬字母拼音當然就是不可能的了。

中國的“言”和“文”之間的區別爲什麼如此之大？就因爲是封建餘孽作祟。五四以前士大夫用的文言，據說是“周朝話”，其實只是周朝話的極模糊極省略的紀錄，因爲用以紀錄的工具是象形文字，所以就不能夠不模糊省略。五四時期的文字章節，要想推行所謂“白話文”，這是資產階級民權革命之中的一般文化革命的任務，自然不是狹義的文學革命。產個文化革命也在一九二七年的革命一樣，是失敗了，是沒有完成他的任務，是產生了一個非驢非馬的新式白話。這五四式的白話仍就是士大夫的專制，和以前的文言一樣。現在新式士大夫和平民小百姓之間仍舊“沒有共同的言語”。革命黨裏的“學生先生”和歐化的紳商用的書面上的話是一種，而市儈小百姓用的書面上的話，是另外一種。這兩種話的區別，簡直等於兩個民族的言語之間的區別。俄國在十七世紀時候，歐化貴族只讀斯拉夫文的典籍和法文的小說，而平民讀俄文。現在的中國歐化青年讀五四式的白話，而平民小百姓讀章回體的白話。中國還是需要再來一次文字革命，像俄國洛

孟洛莎夫到普希金時代的那種文字革命。不然呢，革命的智識份子和民衆沒有共同的言語，反而是商店作坊的老板和夥計學徒之間有共同的言語。這個文字革命的任務，現在同樣要由無產階級來領導，資產階級不需要再澈底的文字革命，而且還在反對這個革命。

這個革命就是主張真正的用俗語寫一切文章。如果“白話”這個名詞已經被五四式的士大夫和章回體的市儈文巧壟斷了去，那麼，我們可以把這個新的文字革命叫做“俗語文學革命運動”。固然，最近一年來——一九三一年——有極少數的新進的作家，例如穆時英，張天翼，以及以前的一些老作家，都在自己的作品裏注意到俗語的運用，但是，我們還需要有一個積極主張俗語的運動，不但自己這樣寫，並且還要號召一切人應當這樣寫，還要攻擊不這樣寫的人，總之，要有像五四時期一樣的鬥爭精神。要劇烈的反對和抵制現在的許許多多“林琴南”！自然單單會運用俗語並不就是普洛文學，因為用俗語一樣可以寫封建的，資產階級意識的東西；但是用非驢非馬的白話寫的東西，絕對不能成爲普洛文藝。難道現在俄國普洛文學可以用斯拉文拉丁文混合的言語來寫作品？難道英美普洛文學能夠用古代英文來寫作品？絕對的不能夠。因為這使他不能夠給大衆服務！因此，可以說：不注意普洛文藝和一切文章用什麼話來寫的問題，這事實上是投降資產階級，是一種機會主義的表現，是拒絕對於大衆的服務。這個俗語革命的任務，是一般文化革命的任務，一切革命的文化組織應

當担負起來而尤其是文學的革命組織。

因此，對於“用什麼話寫”的問題，答案是很清楚的。

第一，當然不是用“周朝話”來寫，就是絕對的不是用文言來寫。

第二，也不能夠用五四式的白話寫。五四式的白話，表現的形式是很複雜的：有些只是梁起超式的文言，換了幾個虛字眼，不用“之乎者也”而用“的嗎了呢”。這些文章叫士大夫看起來是很通順的。有些是所謂“直譯式”的文章，這裏所容的外國字眼和外國文法並沒有消化，而是囫圇吞棗的。這兩大類的所謂白話，都是不能夠使羣衆採用的，因為讀出來一樣的不能夠懂。原因在於製造新的字眼，創造新的文法，都不是以口頭上的俗話做來源的主體，——再去運用漢文的，歐美日本文的字眼，使他們儘量的容納而消化；而是以文言做來源的主體，——甚至於完全不消化的生硬的填塞些外國字眼和文法。結果，這種白話變成了一種新式文言：說文和康熙字典。東文術語詞彙和英文句法分析練習簿，——就是這種新式文言的來源的主體。這叫做非驢非馬的驢子話寫的。如果普洛大眾文藝也仍舊用這種話來寫，那麼簡直是沒有人可以聽得懂的，這就絕對不能夠達到羣衆裏去。

第三，也並不是用章回體的白話來寫。這種白話，最好的像水滸紅樓夢，也只是明朝話或者清朝話。而且同樣是省異的記錄，並不能夠完全代表當時人口頭上的話的，姑且把考據工夫攔起，假定的叫他“明朝話”罷。這種話顯然不是現代中國人的話。只要看這一類小說

裏的對話，裏面的虛字眼有許多是現代人不講的了，例如“把”寫做“將”，“就”寫做“便”等等。而且這種話的全部的腔調，可以證明這仍舊是士大夫遷就平民的一種言語，或者是平民高攀士大夫的一種話。因此，我們可以看見：凡是比較複雜的說理，描寫，敘述……實際上仍舊是文言的腔調，至多只是京戲裏說白的腔調。你想想：現代人嘴裏會不會說出“不知老兄意下何如”？或者“欲知後事如何且聽下回分解”？至於比水滸紅樓夢“等而下之”的許多演義小說，現在禮拜六派的小說，再到連環圖畫式的小說，那簡直是文言白話混合得亂七八糟的東西。這到現在，顯然仍舊是以文言為主體的一種話。如果簡單的採用這種“明朝話”，那就無所謂文字革命。固然，採取這種話可以使羣衆勉強懂得，但是這就完全忽略了革命的任務。這也是投降主義！

總之，不但普洛大衆文藝，就是“非大衆的普洛文藝”，都不能夠用“周朝話”寫，都要反對用“驢子話”來寫，而且也並非要用“明朝話”來寫。而要用現在人的普通話來寫。——有特別必要的時候，還要用現在人的土話來寫（方言文學），無產階級，在“五方雜處”的大城市和工廠裏，正在天天創造普通話，這必然的是各地方土話的互相讓步，所謂“官話”的軟化。統一言語的任務必落到無產階級身上。讓紳商去維持滿洲貴族旗人的十分道地的上等京話做“國語”罷，讓他們去譏笑藍青官話罷。無產階級自己的話將要領導和接受一般智識份子現

在口頭上的俗話——從最普通的日常談話到政治演講，——使他形式現代的中國普通話。自然照中國的現狀，還會很久的保存着小城市和農村的各地方的土話，這在特殊必要的時候，也要用他來寫的。總之，普通俗話的發展，必須無產階級的文化運動來領導，就是要把這種言語做主體，用他來寫一切文章，尤其是文藝，尤其是大衆文藝。要爲着這個新的文字革命而鬥爭。事情其實很簡單，只要把自己嘴裏的話寫出來，這種俗話同樣的可以有深淺，有書面的和口頭的分別，——自然並非一切文章都等於速記的記錄。而普洛大衆文藝的特點，就在於暫時這種文藝所用的話，應當是更淺的普通俗語，標準是：當讀給工人聽的時候，他們可以懂得。這樣就可以開闢一條道路，使工農羣衆在文藝生活之中逐漸提高組織自己言語的能力，根據於“聯想”的公律採用必須的漢文的以及歐化的字眼，文法。無產階級在這裏有一個堅定的自信力：他們口頭上所講的話，一定可以用來寫文章，而且可以寫成很好的文章，可以談科學，可以表現藝術，可以日益進步而創造出“可愛的中國話”，並用不着去學士大夫的驢子話（可以看而不可以聽的話）。並用不着去學戲台上的明朝人的說白。而現在的章回體的小說，却正使羣衆覺着一定要用那“半文半白”的腔調，才能夠說故事，才能夠寫文章——中國現在還沒有“可愛的屠涅夫的話語”（伊里伊茨說的），中國的普洛文學應當擔負創造這種言語的責任。

總之，普洛大眾文藝要用現代話來寫，要用讀出來可以聽得懂的話來寫，這是普洛大眾文藝的一切問題的根本問題，這個問題不解決，其餘的努力大半要枉費的。

第二 寫什麼東西？

普洛大眾文藝用什麼話寫的問題的解決之後就要回答寫什麼東西的問題。應當用現代人話寫的並不僅是大眾文藝。大眾文藝和其他文章在言語上的區別，僅僅只在於深淺。可是，講到寫什麼東西的問題，就是作品的體裁問題，那就不同了。這裏的區別比較的是很大的。

現在新式白話作品的體裁，大半已經是很歐化的了，老實說，是很摩登化的了。因為中古世紀的歐洲作品，甚至於文藝復興初期的作品，體裁也和近代的摩登主義大不相同。意大利的十日談，西班牙的董·吉訶德傳；法國大仲馬的三劍客和二十年後（俠隱記），在體裁上就和中國的今古奇觀，儒林外史，三國演義等等，有好些相像的地方。這種情形足以證明歐洲封建的上層建築的崩潰，和經濟基礎的變更，互皆適應着。歐洲當時的民衆從中世紀式的武俠小說進一步來讀董·吉訶德傳的時候，不感覺到體裁上突然的絕對的不同。而中國的近代資本主義的發展從買辦而來。手工工廠的發展突然的跳到最新式的百貨公司和電氣動力的工廠，表面上尤其急遽轉變的是發現了帝國主義的大規模的銀行資本，城市的地皮投機事業……於是歐化士大

夫的“文藝享受”同樣的可以從詩古文詞一跳就跳到摩登主義的“神奇古怪”的體裁。吃租階級的摩登貴族，有這麼的“福氣”。但是對於民衆，這種體裁是神奇古怪的，沒有頭沒有腦的。關於人物，沒有說明‘小生姓甚名誰，表示某某，什麼省什麼縣人民’；關於風景，並不是清清楚楚的說“青的山綠的水花花世界”而是象徵主義的描寫，山水花草都全變成活人似的憂愁或者歡喜，皺眉頭或者親嘴，關於對話，並不說明“某某道”“某某大怒道”……句法是倒裝的，章法是“零亂的”，這些，在歐美的工人界早已不成多大的問題（以發展史最短的俄國文學來看，從斯拉夫文的作品，經過最早的俄文通俗作品，經過普希金到高爾基，逐漸摩登化的過程也有了一百五十年。）但是中國民衆還覺得非常之看不慣。普洛文藝至今用全部力量去做摩登主義的體裁的東西，這樣自然發生的結果是：上中下三等的禮拜六派倒會很巧妙的運用着舊式大衆文藝的體裁，慢慢的漸漸的“特別改良”一下，在這種形式裏面灌進唯心的封建道德，資產階級民族主義的……內容，寫或火燒紅蓮寺等的“大衆文藝”；而革命的普洛文藝因為這些體裁上形式上的障礙，反而和羣衆隔離起來。這也同樣是不了解完成資產階級民權革命任務的錯誤。

所以普洛大衆文藝所要寫的東西，應當是舊式體裁的故事小說歌曲小調歌劇和對話劇等，因為識字人數的極端稀少，還應當運用連環圖畫的形式；還應當竭力使一切作品能夠成爲口頭朗誦，宣唱，講

演的底稿。我們要寫的是體裁樸素的東西——和口頭文學離得很近的作品。

可是也要預防一種投降主義，就是盲目的去模倣舊式體裁。這裏，我們應當做到兩點：第一是依照着舊式體裁而加以改革；第二，小說，小唱，說書，劇本，連環圖畫都可以逐漸的加進新式的描寫敘述方法。關於第二點，舉幾個倒來講：可以創造新的短篇的說書話本，不必要開頭是“却說”末了是“且聽下回分解”，而是俗話的短篇小說，可以輸入歐美的歌曲譜子，要接近於中國羣衆的音樂習慣的，而填進真正俗話的詩歌；又可以創造一種新的俗話詩，不一定要譜才可以唱，而是可以朗誦，可以宣讀的，在聲調節奏韻腳裏面能夠很動人很有趣的；可以模倣文明戲而加入羣衆自己的參加演戲；可以創造新式的通俗歌劇。譬如說用五更調無錫景春調等，湊合的歌劇，穿插着說白，配合上各種樂器，——因為對話劇（文明戲）沒有音樂，對於羣衆的興趣是比較的少的。這些，都還只是沒有實行經驗的設想，有了經驗之後，還可以想到無數的新的形式，羣衆來聽小調來看戲的人，可以教我們的還多得很呢。

這樣就是在文藝的形式上，普洛大衆文藝也將要同着羣衆一塊兒提高藝術的程度。

第三 爲着什麼而寫？

普洛大眾文藝的題材——藝術內容上的目的是什麼？普洛大眾文藝要爲着什麼而寫？

這裏，在所謂“非大眾的普洛文藝”和“普洛大眾文藝”之間，差不多沒有什麼區別的。如果有的話，那只是相對的。譬如說，因爲讀者對象的不同，所以“非大眾的文藝”大半要是揭亂敵人後防的，而“大眾的”大半要是組織自己的隊伍的。這是文藝，所以這尤其要在情緒上去統一團結階級鬥爭的隊伍，在意識上在思想上，在所謂人生觀上去武裝羣衆。

(一)是鼓勵作品，所謂“agitka”。這當然多少不免要有標語口號的氣息，當然在藝術上的價值也許很低。但是，這是鬥爭緊張的現在所急需的。所謂“急就章”是不能夠避免的。

可是，同時也應當儘可能的叫他藝術化，這是學習的機會。這些作品如果做得好，一樣的可以避免“標語口號主義”，而使標語口號藝術化，而取得藝術品的資格，——因爲這裏主要的將是爲着時事，爲着大事變而寫的東西，而大事變往往可以產生意義偉大的作品。這必然要認做一種在一定的事變之中的反對一切種種反革命的武斷宣傳的鬥爭。

(二)爲着組織鬥爭而寫的作品。這是說一般的階級鬥爭，經常的一切問題上的階級鬥爭。這裏，當然首先是描寫工人階級的生活，描寫貧民，農民兵士的生活，描寫他們的鬥爭，勞動羣衆的生活和鬥爭，

罷工，遊擊戰爭，土地革命，當然是主要的題材。同時小資產階級，資產階級，紳士地主階級的一切醜惡，一切殘酷狡猾的剝削和壓迫的方法，一切沒有出路的狀態，一切崩壞腐化的現象，也應當從無產階級的立場去揭發他們，去暴露他們。諷刺的筆鋒和刻毒的描寫，對於敵人是不知道什麼叫做寬恕的。這是衝鋒的搗亂後防的游擊隊。這是要打破羣衆對於敵人，對於動搖的“同盟者”的迷信。這種，當前的鬥爭任務是：反對武俠主義，反對民族主義，因為現在豪紳資產階級的“大衆文藝”之中鬧得烏煙瘴氣的正是武俠劍仙的迷夢，岳飛復活的幻想。我們的大衆文藝，應當反對軍閥混戰；反對帝國主義瓜分中國的戰爭，反對進攻蘇聯，爲着土地革命，爲着無產階級領導的工農民權獨裁，爲着中國的真真解放而努力的一貫的去貫徹反對武俠主義和民族主義的鬥爭宣傳蘇維埃革命，宣傳社會主義和反帝國主義的國際主義。爲着這種目的而寫的作品，可以是“階級經驗的小說”（例如現在的革命鬥爭……太平天國，義和團，辛亥，五四，五卅，廣州公社，武漢時代等等）可以是片斷的或者想像的鬥爭和生活，例如中國的“董·吉訶德傳”短篇的這類的故事，可以是古代傳說（關公，岳飛，薛仁貴）和現時大衆小說（火燒紅蓮寺等）的改作，可以是歐美“階級經驗小說”以及其他名著的改譯（“九十三年”，“鐵流”等等）。

（三）爲着理解人生而寫的作品。所謂“人生”難道只有“高尚的智識份子才了解，難道只能夠從資產階級的觀點去了解？不然的！無

產階級和勞動民衆也需要瞭解，需要從無產階級的觀點去了解，需要清楚的發現現實生活的意義。現在，他們的意識形態大半是在地主資產階級的人生觀的束縛之下，工人農民，一切貧苦的民衆，他們有自己的有私人生活，他們受着宗法社會和封建觀念的束縛，他們也有戀愛，他們也有家庭，他們要求生活，他們要求解放，但是豪紳資產階級的“大衆文藝”正在供給他們以各種各式的毒藥迷魂湯。他們有許多本來就是資產階級(例如農民兵士)，他們之中的工人，也有許多剛剛離開小資產階級的地位不久，擺脫宗法社會連繫還很少。紳商豢養的文丐，就首先用宗法主義和市儈主義去羈縻他們。工農的人生是和鬥爭不可分離的。紳商就特別努力的想把他們的人生和鬥爭分割開來。一切宣卷，說書小唱……沒有一本不是變相的所謂“善書”。宣傳那些最惡劣最卑鄙最下賤的中國禮教和果報觀念。單是一句“變牛變馬來還債”的話，單是一句“淫人妻女，自己的妻女也被人淫”的話，單是一句“樂善好施金玉滿堂”的話，就可以使人知道：現在市面上的大衆文藝是多麼努力的在宣傳宗法主義和市儈主義。充其量是鼓吹一些梁起超式的維新道德，暗示民衆說：只要自己勤苦，終可以成家樂業，這種小資產階級的幻想，是“安份守己甘心做奴隸的主義，是非政治主義的情緒”。總之這裏，充滿着假善，卑鄙，等待，迷信……一切種種惡化的毒藥；甚至於淫書都標題着“警世之書”，把男女關係寫成禽獸不如的把戲，把殘殺所謂“淫婦”當作英雄豪俠的信條；摧殘民衆之

中的每一絲每一毫的光明，把對於人生戀愛，家庭勞動的了解都惡化到無以復加的地步。所以在反對地主制度和資本主義的文藝裏，就要一貫的貫徹反對宗法主義和市儉主義的鬥爭。爲着這種目的而寫的作品，可以是勞動民衆的私人生活故事，戀愛的故事，宗法社會的犧牲，成家立業幻想的破產……以及無產階級的理想（社會主義）的解說。

總之，普洛大衆文藝的鬥爭任務，是要在思想上武裝羣衆，意識上無產階級化，要開始一個極廣大的反對青天白日主義的鬥爭。五四時期的反對禮教鬥爭只限於智識份子，這是一個資產階級的自由主義啓蒙主義的文藝運動。我們要有一個“無產階級的五四”，這應當是無產階級的革命主義社會主義的文藝運動。這就是反對青天白日主義。青天白日所謂青天大老爺的主義，武俠和劍仙是一個青天大老爺，所謂祖國民族也是一個青天大老爺。宗法主義是這樣，市儉主義也是這樣，一切反革命的武斷宣傳都是這樣；“最高尙完美的理想”只是——地主要有青天老爺，天上也要有青天大老爺，於是乎小百姓有冤有處訴，有仇有人報，父父子子夫夫婦婦……安分守己的過活耕田經商做工，掙得一點家財，生個好兒子中狀元做大官，或者上天報應，大發洋財，可以荒淫縱慾大享豔福，爲着答報青天大老爺岳飛，包公，彭公等等的這樣恩典起見，就要愛國……。如果這些福氣享不到，那麼，就來一些劫富濟貧的空談，把強盜來當大老爺！反對這種青天

白日主義的鬥爭，應當有一個廣大的反帝國主義的國際主義，反封建宗法的勞動民衆的民權主義和社會主義的文藝運動——蘇維埃的革命文藝運動。

第四 怎麼樣寫？

怎麼樣來寫普洛大衆文藝？這並不是大衆文藝的特殊問題。這是普洛文藝的一般創作方法的問題。誰要以爲那些說書式的小說可以隨隨便便的寫，那他就大錯特錯了。

普洛作家要寫工人，民衆和一切題材，都要從無產階級觀點去反映現實的人生，社會關係，社會鬥爭。如果僅僅把幾句抽象的理論，用說書的體裁來寫出來，就可以當作文藝作品應當經過具體的形象——個別的人物，和羣衆，個別的事變，個別的場合，個別的一定地方的一定時間的社會關係，用“描寫”“表現”的方法，而不是用“推論”“歸納”的方法，去顯露階級的對立和鬥爭，歷史的必然和發展。這就須要深切的對於現實生活的了解。

但是現在革命的作家之中，許多還保存着那種浮萍式的男女青年的“氣派”。浮萍式的——因爲他們在社會裏是沒有根蒂的，他們不但不知道工人貧民的生活，而且不知道一切有職業的人的生活。這大半是離開母親和學校的懷抱之後，就立刻成爲“歐化的”無業游民，這還不要緊。文學也可以做職業，革命也可以做職業。他的大半連從旁

邊去觀察一下也不願意的。他們是在等靈感的天才的神來之筆。他們所有的只是“天才”，只是“理論”，他們已經得到的是些歸納的結論，將要得到的還是些歸納的籠統的結論。用不着去觀察，用不着去體驗！現在我們固然正在克服這種主觀主義，可是他的遺產還是會作祟的。

因此，很可能的是用一種輕率的態度來對大衆文藝，——而這種輕率態度就可以使許多惡劣的資產階級影響復活起來。這是不能夠不預防的，當然，我在這裏要說的只是最大概的，——也許是最粗魯的說法：

(一)感情主義。從五四以來，所謂“民衆”文字學曾經在各種形式裏表現過。洋車夫文學和老婆子文學大約就是這十幾年的成績了。站在統治階級剝削階級的地位來可憐洋車夫老媽子，以至於工人，農民，這也會冒充革命文學。這種創作裏的淺薄的人道主義，是普洛文藝所不需要的。文藝復興初期的感情主義居然和世紀末的頹廢主義碰了頭，混合在一起作爲“革命文學”，甚至於“普洛文學”的先鋒。普洛文學要克服這種傾向，在普洛大衆文藝裏，尤其要防止這種感情主義的訴苦，憐惜，悲天憫人的名士氣。

(二)個人主義，英雄主義的個人忽然像“飛將軍從天而下”，落到苦惱的人間，於是乎演說，於是乎開會，於是乎革命，於是乎成功，——這種個人主義，“個人的英雄決定一切”的公式，根本就是諸葛亮

式的革命。這樣，甚至於黨都可以變做諸葛亮，劍仙，青天大老爺！無產階級的集體主義必須完全克服這種傾向，必須真切的理解羣衆的轉變，羣衆的行動，羣衆的偉大的作用，個人只有在集體之中，作為集體的一份子，然後他的英勇，他的熱心，他自己對於自己的個人主義的鬥爭，羣衆的克服他的個人主義……——對於這些鬥爭的過程的理解，才能夠把一切種種的變相劍仙和變相武俠肅清，而正確的顯露無產階級政黨的集體的領導作用。

（三）團圓主義。才子中狀元佳人嫁大官，好人得好報，惡人得惡報……固然是團圓主義，可是，一切一想情願的關於羣衆鬥爭的描寫，也是一種團圓主義。沒有失敗，只有勝利，沒有錯誤只有正確。這種寫法，這種做法，也是一種團圓主義。這種，還會發生更加簡單的公式主義：工人痛苦，革命黨宣傳，工人覺悟，鬥爭，勝利，有困難一定解決，有錯誤一定改正，一些百分之百的“好人”打倒了一些百分之百的“壞人”，無產階級難道必須自己騙自己？更加要注意的是農民和兵士。這裏，難道沒有一點兒小資產階級機會主義的幻想，冒險主義盲動主義？無產階級不需要欺騙自己，更不需要投降農民小資產階級的“左”“右”機會主義！工人需要學習，在錯之中學習，主要的是在現實生活和鬥爭裏學習。這才能增長戰爭的力量，經驗。

（四）臉譜主義。京戲裏面奸臣畫白臉，忠臣畫紅臉，小丑畫小花臉……同樣可以把帝國主義地主資本家，工人農民……一個個的規

定出臉譜來。這不但可以而且的確有人這樣寫！甚至於可以詳細的說：布爾塞維克，孟塞維克，盲動主義者等等都可以有臉譜。反革命的一定是隻野獸，只要升官發財，只要吃鴉片討小老婆；而革命的一定是聖賢，刻苦，堅決等等……這種簡單化的藝術，會發生很壞的影響。生活不這麼簡單！工人勞動羣衆所碰見的敵人友人同盟者動搖的“學生先生”也不是這樣紙剪成的死花樣，而是活人。工人農民自己也是活人！反革命的人；一樣會有自己的理想，自己的道德……假定在文藝之中尚且給羣衆一些公式化的籠統概念，那就不是幫助他們思想上武裝起來，而是解除他們的武裝。在這種簡單化的概念之下，他們遇見巧妙一些的欺騙立刻就會被迷惑，遇見複雜一些的現像，立刻就不會分析，他們將要永世不能瞭解：精忠報國捨生取義的岳飛會是最危險最惡毒的敵人。關於工農自己，也是同樣的。這裏，應當表現真正的生活，分化，轉變，團結的過程，方才能夠給布爾塞維克的教育。

埃及古代藝術上有一種所謂條件主義，——團圓主義和臉譜主義，就是這麼一類的東西，把一切現實生活裏的現像都公式化了，用來自己欺騙自己，或者欺騙別人。感情主義和個人主義，其實也是騙人和騙自己的浪漫諦克。無產階級是資本主義社會的最先進的階級，他不需要虛偽，不需要任何的理想化，不需要任何的自欺欺人的幻想。“現實”用歷史的必然性替無產階級開劈最終勝利的道路。無產階

級需要認識現實爲着要去改變現實。無產階級不需要矯揉做作的麻醉的浪漫謠克來鼓舞，他需要切實的瞭解現實而在行動鬥爭之中去團結自己，武裝自己；他有“現實的將來”的燈塔，領導着最熱烈最英雄的情緒，去爲着光明而鬥爭。因此普洛大衆文藝，必須用普洛現實主義的方法來寫。這需要開始一個運動，一個爲着普洛現實主義而鬥爭的運動。不然，那些資產階級的影響將要使我們投降豪紳資產階級的大衆文藝。

第五 要幹些什麼？

現在的實際問題是：要開始實行普洛大衆文藝運動，應當做些什麼事？

這個問題由上文所說的一切，已經可以給自然的結論：

(一)開始俗話文學革命運動——這是要完成白話文學運動的任務，要打倒胡適之主義，像現在要打倒×××主義一樣。胡適之的白話定義是：“說白之白，清白之白，黑白之白。”這理論已經種下了文言本位的改良主義，雖然適之自己做的文章倒還通順。這所謂“白”僅僅是和戲台上的曲文對待的“說白”，是和模糊對待的“清白”，是和“堆砌塗飾”對待的“黑白”。現在我們需要的是澈底的俗話本位的文字革命。沒有這個條件，普洛大衆文藝就沒有自己的言語，沒有和羣衆共同的言語。這固然不是限於文藝範圍的運動，但是普洛革命文學運

動應當負起發動 這個新的革命運動的責任，而和一切革命的文化組織共同的起來鬥爭。具體的辦法是要爭取完完全全的公開路線——要有一個一般的文化問題的雜誌，尤其是學生讀物的雜誌，這種雜誌應當分一部分的篇幅開始這個運動，來詳細的研究中國俗語的文法，句法，批評一切所謂白話文章的紳士性質，批評反動的大眾文藝的言語的死文字性質，從新的觀點上來重新討論翻譯問題等等。發展這種討論和研究到羣衆的文藝團體裏去。

(二)街頭文學運動 —— 開始做體裁樸素的接近口頭文學的作品：說書說的小說唱本，劇本等等。這需要到羣衆中間去學習。在工作的過程之中去學習，即使不能夠自己去做工人農民——至少要做工農所象養的文丐。不是衆羣應該給文學家服務，而是文學家應當給羣衆服務。不要只想衆羣來捧角來請普洛文學導師指導，而要去向羣衆唱一齣“蓮花落”討幾個銅板來生活，受受羣衆的教訓。首先就要組織革命的“文學青年”——勞動青年鼓動他們來實行這種街頭文學運動。一批一批的打倒那些說書的，唱小調的賣胡琴笛子的，擺書攤的裏面，在他們中間謀一個職業。茶館裏，空場上……工廠裏，弄堂口，十字街頭，是革命的“文學青年”的出路。移動劇場，新式灘簧，說書，唱詩……這些是大眾文藝作品發生的地方。“不跳下水去，是學不會游水的”。這裏，將要有真正的機會去觀察，了解，經驗那工人和貧民的生活和鬥爭，真正能夠同着他們一塊兒感覺到另外一個天地。要

知道：單是有無產階級的思想是不夠的，還要會像無產階級一樣的去感覺這些“文學青年”也許不肯去，也許很少肯去，也許去了會有許多“臨陣脫逃”，但是，文學青年不一定是貴公子，也有貧苦的：而且這個運動開始之後，工人青年之中將要發現很多意料之外的天才，漸漸的他們會變成主體。

(三)工農通訊運動——要開始經過大衆文藝來實行廣大的反對青天白日主義的鬥爭，就必須立刻切實的實行工農通訊運動。舉個例來說一說工人通訊員的運動罷。工人通訊員固然並不限於文藝，而且主要的還是政治通訊。但是這是普洛文學的來源。文藝的通訊應當在一般的工農通訊員運動裏去發展。在中國現在城市之中的條件之下，可以創辦一種俗話報去吸收，這種定期刊物要公開的專銷貧民區域。這可以在形式上並非報紙，而是一本連環圖畫，或者一集連環圖畫，時事唱本，時事短篇小說，批評當時的反動的大衆文藝（影戲，新出的連環圖畫等）。工農通訊員將要是一種新的羣衆的文藝團體的骨幹，這可以是很多種的小團體，在這種團體裏面才能夠得到現實生活的材料，反映真正羣衆的情緒，很確切的很具體的批評到武俠主義，民族主義，宗法主義，市儈主義的要點。工人和農民自己在這裏將要學習到運用自己的言語能力。而一般“文學青年”才能夠學習到大衆文藝所需要的智識。普洛文學將要在這種集體工作之中產生出自己的成熟的作品。

(四) 自我批評的運動——爲着普洛現實主義的鬥爭，必須實行更深刻的自我批評。對於過去錯誤的認識不誠懇不深刻，實際上是不能夠糾正錯誤的。甚至於要掩蔽錯誤。缺乏革命者的認識錯誤的勇氣，將要使我們在大衆文藝方面仍舊重複舊的錯誤。那些非辯證法的，非唯物論的觀點和傾向就不能夠肅清。這裏，具體的步驟就是要在文學報上開始關於大衆文藝的討論，開始關於一般創作方法的討論。只有鬥爭，和一切不正確傾向的鬥爭，才能夠鍛鍊自己的力量，才能夠發展革命的普洛的文學運動。

普洛大衆文藝的運動是一個艱苦的偉大的鬥爭，必須這樣從各方面去努力，必須這樣鄭重的認真的刻苦的開始工作，克服一切可能的失敗和錯誤，必須立刻回轉臉來向着羣衆。向羣衆去學習，同着羣衆一塊兒奮鬥，才能夠勝利進行。而沒有大衆的普洛文學是始終要枯死的，像一朵沒有根的花朵。

一九三一，十，二十五。

大眾文藝的問題

一 問題在那裏？

中國的勞動民衆還過着中世紀式的文化生活。說書，演義，小唱，西洋鏡，連環圖畫，草臺班的戲劇……到處都是，中國的紳士資產階級用這些大眾文藝做工具，來對於勞動民衆實行他們的奴隸教育。這些反動的大眾文藝，不論是書面的口頭的，都有幾百年的根底，不知不覺的深入到羣衆裏去，和羣衆的日常生活聯系着。勞動民衆對於生活的認識，對於社會現象的觀察，總之，他們的宇宙觀和人生觀，差不多極大部分是從這種反動的大眾文藝裏得來的。這些反動的大眾文藝自然充分的表演着封建意識的統治。這裏，吃人的禮教仍舊是在張牙舞爪，閻王地獄的恐嚇，青天大老爺的崇拜，武俠和劍仙的夢想，以及通俗化了的所謂東方文化主義的宣傳，悲劣的淫濫的殘忍的對於婦女的态度，……仍舊是在籠罩着一切，無形之中對於革命的階級意識的生長，發生極頑固的抵抗力。最近，滿洲事變和上海事變之中，反革命的資產階級怎樣利用這些工具來阻止民衆的革命化更表現的明白了。

五四的新文化運動對於民衆彷彿是白費了似的！五四式的新文

言（所謂白話）的文學，以及純粹從這種文學的基礎上產生出來的初期革命文學和普洛文學，只是替歐化的紳士換了胃口的魚翅酒席，勞動民衆是沒有福氣吃的。爲什麼？因爲中國的封建殘餘——等級制度的統治，特別在文化生活上表現得格外明顯。以前，紳士用文言，紳士有書面的文字；平民用白話，平民簡直沒有文字，只能夠用紳士文字的渣滓。現在，紳士之中有一部分歐化了，他們創造了一種歐化的新文言；而平民，仍舊只能夠用紳士文字的渣滓。現在，平民羣衆不能夠了解所謂新文藝的作品，和以前的平民不能夠了解詩古文詞一樣。新式的紳士和平民之間，沒有共同的言語。既然這樣，那麼，無論革命文學的內容是多麼好，只要這種作品是用紳士的言語寫的，那就和平民羣衆有沒有關係。五四的新文化運動因此差不多對於民衆沒有影響。反對孔教等等……在民衆之中還只是實際革命鬥爭的教訓，還並沒有文藝鬥爭裏的輔助力量。

因此，現在決不是簡單的籠統的文藝大衆化的問題，而是創造革命的大衆文藝的問題。這是要來一個無產階級領導之下的文藝復興運動，無產階級領導之下的文化革命和文學革命，“無產階級的五四”，——這固然有時是反對資產階級的鬥爭，可是在現在的階段上，這顯然還是資產階級民權主義的任務。（註）問題是在這裏！

（註）這是要無產階級來領導肅清封建意識的文化鬭爭，澈底執行這個民權主義的任務；中國的資產階級已經是反對這種文化革命的力量，他們反而在竭力

文藝戰線上的革命鬥爭，直到現在，還只限於反對歐化的智識青年之中的種種反動派的影響；而在勞動羣衆之中去反對一切地主資產階級反動文藝的鬥爭，差不多還沒有開始。無產階級的革命的意識，要去爭取勞動民衆，要去打擊和肅清地主資產階級的影響，其文藝上就必須開展一個新的文化革命的劇烈的鬥爭。這就必須去研究大衆現在讀着的是些什麼，大衆現在對於生活和社會的認識是什麼樣的，大衆現在讀得懂的並且讀慣的是什麼東西，大衆在社會鬥爭之中需要什麼樣的文藝作品。總之，是要用勞動羣衆自己的言語，針對着勞動羣衆實際生活裏所需要答覆的一切問題，去創造革命的大衆文藝，在這個過程之中，去完成勞動民衆的文學革命，造成勞動民衆的文學的言語。

總之，革命的大衆文藝問題，是在於發動無產階級領導之下的文化革命和文學革命。忽視這種資產階級民權主義的任務，——正是以前革命的文學界空談大衆文藝和文藝大衆化而沒有切實鬥爭的最大原因。

維持封建意識，維持中世紀式的文化生活，借此更加加重他們的剝削，散布反動的資產階級的意識；因此，這個文化革命的鬭爭，同時要是反對資產階級的，而且準備着革命轉變之中的偉大的文化改革——向着社會主義的前途而進行。

二 用什麼話寫？

五四之後，從“文學革命”發展到“革命文學”。這是前進的鬥爭。但是，幾幾乎是在革命文學的營壘裏，特別的忽視文學革命的繼續和完成。於是乎造成一種風氣：完全不顧口頭上的中國言語的習慣，而採用許多古文文法，歐洲文的文法，日本文的文法，寫成一種讀不出來的所謂白話，即使讀得出來，也是聽不懂的所謂白話。固然，有些著名的文學家，他們自己寫的作品，寬泛些講起來，是能夠寫出真正的白話的。但是，自從一九二五年之後，誰也沒有再特別注意的提出文學革命的問題。一切“新文藝”方面的作品和論文，尤其是翻譯，都在隨意的寫着那種新式的文言（所謂白話），一點兒也沒有受着什麼懲罰。革命文學方面是這樣，地主資產階級方面當然更不必說了。反動派只會利用這種革命隊伍之中的弱點，來打擊革命文學的發展。這和革命領導機關的政治上的錯誤是一樣的，客觀上幫助了反革命的勢力，而使自己 and 廣大的羣衆隔離起來。

因此，大衆文藝的問題首先要從繼續完成文學革命這一方面去開始。大衆文藝應當用什麼話來寫，雖然不是最重要的問題，却是一切問題的先決問題。譬如說：英國工人不能夠讀中世紀的英文和拉丁文雜湊起來寫的小說，中國工人也不能夠讀中國古文和歐化文法雜湊起來寫的作品。

現在中國文字的情形是：同時存在着許多種不同的文字：（一）是古文的文言（四六電報等等）；（二）是梁起超式的文言（法律，公文等等）；（三）是五四式的所謂白話；（四）是舊小說式的白話。中國的漢字已經是十惡不赦的混蛋的野蠻的文字了，再加上這樣複雜的，互相之間顯然有分別的許多種文法，這叫三萬萬幾千萬的漢族民衆怎麼能夠真正識字讀書？！這差不多是絕對不可能的事。要懂得一張“申報”，起碼要讀五年書！而這種現狀，正是地主資產階級竭力維持着的。言語文字的革命，固然是資產階級民權主義的任務；然而中國資產階級不能夠完成這種任務，而且已經在反對這種澈底的文學革命。他們趁着五四所開始的文藝復興運動（也許不是有意的），造成了一種所謂白話的新文言，他們把這種新文言賞給自己的歐化子弟給他們玩耍玩耍。至於勞動民衆仍舊只能夠應用一下紳商文字的渣滓，——那種測字先生的調文腔調的舊小說的白話。

然而舊小說式的白話，和五四式的新文言比較起來，却有許多優點。五四式的新文言，是中國文言文法，歐洲文法，日本文法和現代白話以及古代白話雜湊起來的一種文字，根本是口頭上讀不出來的文字。而舊小說式的白話，却是古代的白話，比較有規律的溶化着一些文言的文法，這是明朝人說過的話，雖然讀出來也並不是現代中國人口頭上說的話，而只是舊戲裏的說白，然而始終還是讀得出來的。因為這個緣故，舊小說的白話比較的接近羣衆，而且是羣衆讀慣的，

——這種白話比較起其餘幾種的所謂中國文來，有一個主要的特點，就是只有牠是從民衆的口頭文學（宋元平話等等）發展出來的。反動的大衆文藝就利用這一點，而更加根深蒂固的盤據在勞動民衆的文藝生活裏面。革命文藝如果沒有戰勝牠這種優點的工具，那就是奉送羣衆給牠。

所以新的文學革命不但要繼續肅清文言的餘孽，推翻所謂白話的新文言，而且要嚴重的反對舊小說式的白話，舊小說式白話真是死的言語。反對這種死的言語就要一切都用現代中國活人的白話來寫，尤其是無產階級的話來寫。無產階級不比一般“鄉下人”的農民。“鄉下人”的言語是原始的，偏僻的。而無產階級在五方雜處的大都市裏面，在現代化的工廠裏面，他的言語事實上已經在產生一種中國的普通話（不是官僚的所謂國語）！容納許多地方的土話，消磨各種土話的偏僻性質，並且接受外國的字眼，創造着現代科學藝術以及政治的新的術語。同時，這和智識份子的新文言不同。新文言的杜撰許多新的字眼，抄襲歐洲日本的文法，僅僅只根據於書本上的文言文法的習慣，甚至於違反中國文法的一切習慣。而無產階級普通話的發展，生長和接受外國字眼以至於外國句法——却是根據於中國人口頭上說話的文法習慣的。總之，一切寫的東西，都應當拿“讀出來可以聽得懂”做標準，而且一定要是活人的話。

至於革命的大衆文藝，尤其應當從運用最淺近的無產階級的普

通話開始。這在最初，表面上看來，似乎是模仿舊小說式的白話。但是，這決不應當是投降政策。這是要無產階級的先進分子領導着一般勞動民衆去創造新的豐富的現代中國文。有必要的時候，還應當用某些地方的土話來寫，將來也許要建立特殊的廣東文福建文等等。

三 寫什麼東西？

革命的大衆文藝應當寫什麼東西？這問題應當分兩方面來說：

第一是形式方面。首先要說明的是：革命的先鋒隊不應當離開羣衆的隊伍，而自己單獨去成就什麼“英雄的高尚的事業”。籠統的說什麼新的內容必須用新的形式，什麼只應當提高羣衆的程度來鑑賞藝術，而不應當降低藝術的程度去遷就羣衆——這一類的話是“大文學家”的妄自尊大！革命的大衆文藝必須開始利用舊的形式的優點，——羣衆讀慣的看慣的那種小說詩歌戲劇，——逐漸的加入新的成分，養成羣衆的新的習慣，同着羣衆一塊兒去提高藝術的程度。舊式的大衆文藝，在形式上有兩個優點：一是牠和口頭文學的聯系，二是牠是用的淺近的敘述方法。這兩點都是革命的大衆文藝應當注意的。說書式的小說可以普及到不識字的羣衆，這對於革命文藝是很重要的。有頭有腦的敘述，——不像新文藝那樣的“顛顛倒倒無頭腦的”寫法，——也是現在的羣衆最容易了解的。

因此，革命的大衆文藝，應當運用說書，灘簧等類的形式。自然，

應當隨時創造羣衆所容易接受的新的形式。例如，利用流行的小調，夾雜着說白，編成功記事的小說；利用純粹的白話，創造有節奏的大衆朗誦詩；利用演義的體裁創造短篇小說的新形式。……至於戲劇，那就新的辦法更多了。這在實際工作開始之後，經驗還會告訴我們許多新的方法，羣衆自己會創造許多新的形式。完全盲目的模仿舊的形式，那就要走到投降的道路上去。

第二是內容方面。革命的大衆文藝和一般的普洛文學運動一樣，現在，創作的中心口號，應當是：“揭穿一切種種的假面具，表現革命戰鬥的英雄”。可是特別要注意的，是明瞭真正大衆之中的革命敵人的意識上的影響在什麼地方。這是文藝戰線上革命鬥爭的重要任務。不能夠估計敵人的力量，自然也就不能夠作戰。革命文藝的初期，正因為不會估計現實的形勢，所以只有些標語口號的叫喊。這不是向敵人進攻，不是向反動意識去攻擊，而只是叫喊。革命軍隊的槍砲不對着敵人瞄準，而只在戰場上眼睛向着天搖旗吶喊，——這雖然很“勇敢”，而事實上的確沒有打仗！因為這個緣故，甚至於有人反對暴露敵人的假面具，甚至於有人反對描寫地主資產階級和小資產階級。現在，必須深刻的了解革命文藝的任務，是要看清了當前的每一次事變之中敵人用什麼來迷惑羣衆，要看清了衆羣的日常生活經常的受着什麼樣的反動意識的束縛，而去揭穿這些一切種種的假面具；要去反映現實的革命鬥爭，不但表現革命的英雄，尤其要表現羣衆的英雄，

這裏也要揭穿反動意識以及小資產階級的動搖猶豫，揭穿這些意識對於羣衆鬥爭的影響，要這樣去贊助革命的階級意識的生長和發展。

革命的大衆文藝因此可以有許多種不同的題材。最迅速的反映當時的革命鬥爭和政治事變，可以是“急就的”，“草率的”，大衆文藝式的報告文學，這種作品也許沒有藝術價值，也許只是一種新式的大衆化的新聞性質的文章。可是這是在鼓動宣傳的鬥爭之中去創造藝術。可以是舊的題材的改作，例如“新岳傳”，“新水滸”等等。可以是革命鬥爭的“演義”，例如“洪楊革命”，“廣州公社”，“朱毛大下井崗山”等等。可以是國際革命文藝的改譯。可以是暴露列強資產階級帝國主義的侵略的作品，可以是“社會新聞”的改編，譬如反動的大衆文藝會利用什麼閻瑞生案，黃陸戀愛，洙涇殺子案等等，革命的大衆文藝也應當去描寫勞動民衆的家庭生活，戀愛問題，去描寫地主資產階級等等給大衆看。這最後一點，值得特別提起大家的注意：因為直到如今，革命文藝還是不能夠充分的執行這個文藝鬥爭的特殊任務。

四 前途是什麼？

革命的大衆文藝發展的前途，應當成功反動的大衆文藝的鉅大的强有力的敵人，應當成爲“較大衆的革命文藝”的真正的承繼者。

革命的大衆文藝的創造是一個偉大的艱難的長期的鬥爭，應當要和極廣泛的勞動民衆聯系着，應當爭取廣大的公開的可能，應當造

成勞動者的文藝運動的幹部（主要是要工人來領導），——開始可以是口頭文學的幹部，隨後一定能夠進到書面文學的幹部。這都須要長期的刻苦的切實的有組織有系統的工作。

現在的事實是：大衆文藝和非大衆文藝同時存在着。這是因為封建的等級制度的殘餘，尤其是在文化關係上，還維持着統治的地位：紳士等級和平民等級沒有共同的言語。誰要否認這個事實，他就不能夠有正確的鬥爭路線，結果，不是放棄新的文化革命的任務，就是幻想完全依賴歐化的智識青年去做一種自由主義的“教訓”民衆的文化運動。

現在是要非大衆的革命文藝大衆化——，同時繼續在智識青年的小資產階級羣衆之中進行反對一切反動的歐化文藝的鬥爭；而在大衆之中創造出革命的大衆文藝出來，同着大衆去提高文藝的程度，一直到消滅大衆文藝和非大衆文藝之間的區別，就是消滅那種新文言的非大衆的文藝，而建立“現代中國文”的藝術程度很高而又是大衆能夠運用的文藝。

一九三二年五日重寫

大眾文藝的問題

(初稿斷片)

大眾文藝的問題很早就提出來的了。但是，直到現在，革命的和普洛的文藝戰線仍舊沒有開展到大眾方面去。自從這個問題提出來之後，已經有三個年頭過去了；時時刻刻有人提起這個問題來討論一下，閑話說過不少，而工作簡直可以說沒有，這是什麼道理？

最主要的是沒有知道這個問題究竟在那裏。問題的性質根本沒有清楚，自然說不上解決。

一般對於革命文藝必須大眾化的認識，不用說是早已有了的。可是，中國的一般文化現象以及文藝生活裏的具體的實在的形勢，却到如今還沒有得到明確的分析。自然所謂“大眾化”也就變成了一句空洞的籠統的口號。中國的社會文化方面的形勢，正是不但需要革命文藝的大眾化，而且需要創造革命的大眾文藝。這兩方面固然是互相聯系着的，可是這在中國是顯然不同的兩種工作。

譬如說，德國法國英國等等先進的資本主義國家裏面，就沒有這種特殊的大眾文藝的問題。他們的革命文藝的大眾化，結果就可以創造出革命的大眾文藝。爲什麼？因爲一般的說起來，歐美資本主義國家裏的資產階級民權革命已經是過去了的事實，文化生活之中的封

建殘餘，的確只是些無關重要的廢物，跟着無產階級的革命就可以順便的肅清的了。他們那裏在所謂智識階級(intelligenzia 註)和勞動民衆之間，已經沒有那麼高大的一座萬里長城。所以，他們的革命文藝大衆化的問題，只在於把革命的普洛的文藝傳播到大衆裏去，洗刷乾淨那種初期普洛文學裏的智識份子的怪脾氣（未來主義等類的古怪形式）。

中國呢，情形就不同了。這裏，難道只要把國際普洛文藝理論通俗化，只要把反對民族主義派以及人權主義派等等的文藝論戰通俗化，只要把中國現在的革命文藝作過通俗化就夠了麼？不夠的。這僅僅只是一部分，而且是比較不重要的一部分工作。中國的五四文化運動，固然是資產階級領導的文藝復興運動；但是資產階級在文化革命方面，和他在政治革命方面一樣，實行了最無恥的叛變，變成了反革命的力量。資產階級在文化革命方面的叛變，就是重新把五四時代開始崩潰那座“萬里長城”修理起來，在形式上固然是新式的建築，而在實質上仍舊是維持封建殘餘的統治。這種萬里長城，就是企圖完全隔斷勞動民衆和文化生活的障壁。這座萬里長城是什麼？就是五四式的新文言（現在的所謂白話文學）。在新文言的基礎上，無論怎樣通俗化，一切新時代的科學藝術的智識，始終只能夠達到一兩萬的智識青年。因此，假定普洛文藝的大衆化也仍舊在這種基礎上面，那麼，這自然只是比較不重要的一部分工作。

現在的任務是：必須有意識的系統的開展無產階級領導之下的文藝復興運動，無產階級領導之下的反封建意識統治的文化革命，“無產階級的五四”，——這固然同時也是反對資產階級的文化革命，可是，這個文化革命的現在階段還只是資產階級民權革命的任務。革命的大眾文藝的創造，就是這種文化革命的一方面，而且是很重要的一方面。這是極嚴重的戰鬥。

文藝戰線上的革命鬥爭，首先要認清羣衆的對象。中國的革命文學和普洛文學的鬥爭開始了已經三年了。但是必須問一問：直到現在，這是和誰鬥爭，這是爲着什麼而鬥爭？事實是明顯的答案：這還只是和民族主義的人權主義的……一切種種買辦豪紳以及資產階級的新式智識階級的新文藝之中的反動派鬥爭，這還只是爲着征取智識青年而鬥爭。而勞動民衆的文藝生活仍舊被一切種種反動的大眾文藝霸占着。文藝戰線上爭取勞動民衆的鬥爭差不多還沒有開始。那些反動的大眾文藝，封建智識占着統治地位的大眾文藝，那些無名的說書演義連環圖畫小唱宣卷舊戲等等的作家，實在比什麼黃震遐李贊華等等，對於羣衆要有十倍百倍的影響。而直到現在，反對這些深入羣衆的反動文藝的鬥爭，反而沒有開始！中國的工人農民……之中，究竟有幾個人知道黃震遐，或者徐志摩？啊？但是，知道“岳飛”，“李逵”，“薛仁貴”，“關雲長”，……的人可真正不少。這個問題，爲什麼不值得早些來注意呢？中國革命文學方面對於這個問題的忽視，正

是因爲革命文學的幹部被資產階級的“五四文化運動”所俘虜了，他們大半也是站在萬里長城的那一邊，——他們和中國勞動民衆沒有共同的言語，他們對於中下的民衆差不多也是“外國人”。他們只在“自己的智識青年國”裏和一些歐化紳士打筆墨官司。

再論大眾文藝答止敬

—

我的“大眾文藝的問題”發表之後，止敬先生提出不同意見出來討論，他在“文學月報”上公布了問題中的“大眾文藝”。這是多麼可以喜歡的事情。總算問題開始討論了。止敬先生的意見，是說，“傑出的舊小說已經圓滿的解決了一切關於文學技術上的問題，而革命文藝却完全沒有解決”。所以即使革命文藝有了一些“可讀可聽而懂的作品；也是終於跑不進大眾堆裏，即使勉強走了進去亦被唾棄”。“舊小說之所以更能接近大眾乃在其有接近大眾的技術，而非在文字——技術是主，作為表現的媒介文字本身是末”。因此，他說寫大眾文藝的文字，不妨仍歸用“通行的白話，——宋陽先生所謂新文言”。“現在通行的白話，尚不至像宋陽所說的那樣罪孽深重無可救藥，而且不是完全讀不出來聽不懂……宋陽先生挑取了最極端的文言以罵倒全體，不能使人心服”。他的結論是：“技術為主文字是末，即使讀出來聽得懂，要是技術方面還像前幾年的‘革命文學’，那就不能使大眾感動，仍舊不是大眾文學”。

這裏，他的主要的意思有兩方面：一是藝術價值方面的問題，他

認為“不能使大衆感動的就不是大衆文學”；二是文學革命方面的問題，他認為新文言可以用來寫大衆文藝，大衆文藝的運動不必同時負擔領導新的文學革命的任務——因為根本就不需要什麼新的文學革命。

很明顯的，止敬先生和我之間有了原則上的不同意見。

但是，在討論這種原則上的不同意見之前，還要先掃除一些“誤會”。這樣，可以使得問題更加清楚明瞭：

第一，止敬先生說我“挑取了最極端的文言以罵倒全體，不能使人心服”。而我的文章，原來並沒有說這樣的話，我說的是：

“……常常亂七八糟的夾雜着許多文言的字眼和句子。寫成一種讀不出來的所謂白話，即使讀得出來也是聽不懂的所謂白話。固然，有些著名的文學家，他們自己寫的作品，寬泛些講起來，是能夠寫出真正的白話的。但是，自從一九二五年之後，誰也沒有再特別注意的提出文學革命的問題……”。

第二，止敬先生說：“僅僅學取了那種（舊小說的）半文半白的句調，是無用的，並且也是不必要”。彷彿我主張過要用舊小說式的白話似的。而事實上，恰好絕對的相反。我說的是：

“舊小說的白話是‘死的言語’。……現在必須發動一個反對‘死的白話’的革命運動。……新的文學革命，不但要繼續肅清文言的餘孽，推翻所謂白話的新文言，而且要嚴重的反對舊小說式

的白話”。

第三，止敬先生說：“宋陽先生所描寫得活龍活現的‘真正的現代中國話’何嘗真正存在。新興階級中並無此全國範圍的中國話”！其實，我也並沒有說全國範圍的口音完全統一的中國話已經存在。我說的是：

“新興階級的言語事實上已經在產生着一種中國的普通話”。

我這個意思是說：一種普通話已經在產生着，但是還沒有完全形成。祇有各省人互相談話演講說書的時候，發現着這種普通話的進展，所以我接着說：“這是要新興階級的先進份子，領導着一般勞動民衆去創造新的豐富的現代中國話……將來也許需要建立特殊的廣東話福建話等等”。而且我所着重的是：要用什麼話寫。而事實上，現在用來寫給各地方工人看的非文藝的一切刊物，是在運用着這種普通話——正在產生着的普通話。關於這個問題，底下要詳細的討論。

第四，止敬先生說：“一個小學三年生中途輟學而做工人……因為讀過幾年新文言的白話教科書……一定是新文言比較的接近”。而我說的是：

“舊小說的白話比較的接近羣衆，而且是羣衆讀慣的”。

這裏是說的羣衆，不是說個別的例外。一九一九年發生的五四運

動，所謂白話小學教科書方才在一九二〇年（民九）得到了“合法的”基礎。今年是一九三二年。這是短短的一個時期，中國小學校本來已經少到極點，在漢字教育制度之下能夠在兩三年內就學會了勉強看書的窮苦小學生，又是更少數的比較聰明的。即使這些沒有能力在小學畢業的人，都有機會跑進工廠去做工人，也祇是工人中的一小部分。這種例外自然是有的，甚至於初中畢業了也不能夠不去做工人的人也有，但是這不是大多數的識字的羣衆（不識字的，或者識得十幾個字的，這裏不必去說他們，因為我們暫時是專講讀小說的人）。大多數的識字的羣衆，還是私塾裏認過千把字的，然後，衙堂門口看連環圖畫等學來的（連環圖畫在上海是民國元年以前就有的了）……總之，拿新文言的作品和舊小說比較起來，舊小說在識字的下層羣衆之中佔着統治的地位，像五四以前古文文言在士大夫式智識份子之中佔着統治的地位一樣。這是事實。

這些誤會掃除之後，我們所討論的問題就比較清楚了：第一，我並不是專在文字問題上批評新式的文藝，而罵倒一切；第二，我並不主張要採用舊小說的死白話來寫大衆文藝；第三，我是主張用現代中國話來寫一切東西，而尤其要用最淺近的現代話來寫大衆文藝，來創造新的中國的普通話；第四，我是指出現在的事實——是舊小說的死白話霸佔着大衆的文藝生活（並不是說大衆之中有沒有比較接近新文言的人的問題）。

最後，止敬先生的文章裏包含着一種意思：彷彿我的主張是“把作為工具的文字本身開刀了事”，完全不管文學技術上的問題，因此，可以使人“誤解以為祇要大衆聽得懂得話，就算是大衆文藝”。這也是不合事實的。我的主張，是從解決“文字本身”開始，而不是就此“了事”。而且“開始”和“了事”都不能夠說明我的意見。還是我第一篇文章裏的話，最足以明顯的確定的表示我的主張：

“創造革命的大衆文藝，在這個過程之中去完成勞動民衆的文學革命，造成勞動民衆的文學的言語”。

這是我第一篇文章的主要意思：大衆文藝運動和新的文學革命聯繫起來。

二

現在，可以說到要和止敬先生商量的主要問題了。

首先是所謂“技術為主”的問題。

止敬先生認為大衆文藝，必須用“傑出的舊小說的技術”來寫。而且他說，並不能夠“把章回體的有頭有尾的平鋪直敘，當作舊小說的描寫方法的全部”，而“要知道舊小說主要的描寫方法是動作多，抽象的敘述少”。他認為這是“舊小說之所以能接近大衆的主要原因”，還有一個主要原因却是“舊小說內所包含的宇宙觀人生觀本就為大衆所固有”。至於文字問題，對於他是“末”——是無關重要的問題。

我想，這裏順便的要說明一件事：就是舊小說所包含的宇宙觀人生觀，不能夠說是“大衆所固有的”，而祇能夠說是統治階級所布置的天羅地網，把羣衆束縛住的。這裏，我們不來詳細的說這個問題。我們暫時，在這篇文章裏面，祇要說明文藝的技術和文字的問題。關於這個問題，止敬先生的意見表明了他所說的“大衆文藝”祇是“傑出的大衆文藝”。他的提出問題的方法和我完全不同，範圍要小得多，因此，實際上取消了大衆文藝的廣大運動，而祇剩得大衆文藝的描寫方法問題。自然，廣大的大衆文藝運動的一切問題之中，包含着文藝技術的問題；可是，單純的文藝技術問題，却代替不了大衆文藝運動的全部。這是我和止敬先生之間的原則上的不同意見的第一部分。關於這一部分，可以分做幾層來說明：

第一，“文藝”這個名稱本來就有廣義的和狹義的分別，對於藝術家，用嚴格的標準去估量一切藝術作品的價值的時候，他可以說某種作品算不得“藝術”，說不上什麼“文藝”。但是，藝術理論所研究的廣義的藝術對象，却可以把“凡是用形象去表現思想和情感”的作品，都當做藝術看待，然後再去研究牠的價值。就是一般社會上通俗的名稱——在歐美也就說慣了——所謂“文藝”，就是詩歌，小說，劇本等類的東西。這些東西寫得好不好，感動力量大不大，“傑出不傑出”，那是第二步的問題。我在第一篇文章裏，一開始就說明：“說書，演義，小唱，西洋鏡，連環圖畫，……到處都是，中國的紳商階級這用這些大衆

文藝做工具，來對於勞動民衆實行他們的奴隸教育”。我顯然是指着一般的“大衆文藝”而說的，並沒有討論到“傑出的舊小說”。這些東西，現在馬路上街堂口的書攤子等等類……是不是叫做反動的大衆文藝呢？當然沒有什麼別的名稱。這些一般的所謂文藝，是不是有相當的，而且很大的影響呢！自然是有的。但是，並非每一種這類的“作品”，都是“水滸”。而識字的羣衆日常的讀着，不識字的羣衆也往往聽人家隨隨便便的講着。也許他們並不怎麼“愛好”，“感動”，可是，他們就這麼看慣了，聽慣了，“日久成自然”，不知不覺的受着這些東西的“指示”。自然，這些東西之中藝術力量越大，“感動”的力量也就越厲害。我們的鬥爭的對象可不能夠限於一些“傑出的舊文藝”，而一定要注意到一般的舊式文藝作品，——這些東西也時常發現新的作品，尤其是關於時事的。

第二，我們所說的革命大衆文藝的創造，也正是指着一般的大衆的革命文藝而說的。我具體的舉了一些例子，像大衆文藝的報告文學等等（參看上一篇文章和“文學”上的文章）。這是因為我們要發動一個廣大的大衆文藝的運動。這所論運動——是一方面要有許多作家，青年的作家，剛剛開始的作家，來參加這種工作，別方面，還要經過工農通信運動等等，教育和培養勞動者的“作家”。革命的大衆文藝在這一點上是和反動的大衆文藝一樣的：所謂“傑出的作品”，祇會在許多——幾十，幾百，幾千篇之中產生出來。國際的大衆文藝運動，

也包含着工農通信，報告文學等等。難道所有那些通信，報告，工人作家的“處女作”等等，都是傑出的作品嗎？當然不是。而大家仍舊把這些東西叫做“文藝”，這些東西（甚至於最先進的國家裏的）——極大多數還沒有趕得上中國的“傑出的舊小說”的“感動人的力量”呢。因此，我們在運動開始的時候，首先提出來的要求不是文藝技術的問題，而是一些最初步的必須先解決的問題，例如中國所特別有的文字（文言白話）的問題，以及體裁形式問題，題材和創作方法的一般問題。這些問題之中，有些是不解決就和總的文化革命綱領衝突的（例如文字問題，底下再詳細的說）；有些是必須防止的過去的傾向（例如浪漫主義，標語口號主義等等）；有些是大眾文藝要送進羣衆去所必須首先注意到的（例如“有頭有腦”的敘述方法等等）。這些最初步的問題解決之後，一般的作家可以着手共同的工作。在沒有解決之前，我不過供獻我個人的提議。止敬先生的提議——在“文學月報”上第一次正式發表的——却要把文藝技術問題作為主要的要求，要求作家做出“水滸”那樣的傑出的作品，方才算得大眾文藝，否則，“仍舊不是大眾文藝”。這樣，這個問題限於傑出的作家的範圍了，就根本沒有大眾文藝的廣大運動了。

第三，現在就要求每個作家都得做施耐菴，這是不可能的。革命的施耐菴們將要在鬥爭和工作的過程之中產生出來。這種工作開始的時候，一些初期的，極端幼稚的，外行的大眾文藝的嘗試的作品

——也已經是大眾文藝。可以說是極壞的“文藝”。但是始終是文藝，好比止敬先生舉出來的舊小說“金台傳”，雖然很壞，可是始終是一部舊小說（文藝不過是小說，詩歌，唱本等等的總名稱）。這些舊小說在羣衆中始終還是多少有些銷路的。例如“征東傳”，“征西傳”等等。而新文言的文藝却還沒有。爲什麼？自然不是因爲技術好壞的緣故，——技術好壞祇會影響到銷路的大小。首先的原因還是在於新文言的文藝另外有一付面孔，文字上形式上都是羣衆沒有看慣的，——容許我引一句“禮記”：——牠是“眇眇之聲音顏色拒人於千里之外”。這些新文言的作品，在羣衆看起來，祇要看三五行就要放下的。他還沒有看藝，他並不很清楚這裏的描寫方法是動作多還是抽象的敘述多，他的所以不要看，往往是因爲新式小說一開始就是懸空的對話，或者大半文言的描寫景緻，叫人“丈二和尚”摸不着頭腦。“究竟是父親罵兒子，還是哥哥和弟弟講話”——有個工人看見一本新小說的第一頁就這樣問我的。我以前常常碰到這種事情，現在也許好了些罷？可是，我所經驗着的，都是看見他們看一兩頁就放下了。這裏，形式問題很有關係。止敬先生自己也說：“一篇大眾文藝的故事應得有切切實實的人名地名以及環境”，但是，他又說“平鋪直叙都是形式上之形式，不足重輕”。我承認這是“形式上的形式”，但是很關重要的。而且尤其是像止敬所說的“傑出”的革命大眾文藝至少在最初必須用“平鋪直叙”的形式上的形式，使得羣衆高興看下去，才能

夠發見“許多動作襯托出人物的悲歡憤怒的境遇，刻畫出人物的性格，等等描寫法”。不然，這種傑出的作品，也被大眾看三五行就放下，未免太可惜了。

第四，“形式上的形式”的問題解決之後，然後，才談得上文藝技術的問題——止敬先生把這個也叫做形式問題。我呢，曾經把這個問題放在“怎樣寫”的問題裏面，並且極簡單的說明如下：

“如果僅僅幾句抽象的理論，用說書的體裁寫出來，就可以當做文藝作品，那就根本用不着普洛文學運動，因為這祇是通俗的論文。文藝的作品應當經過具體的形象……用描寫表現的方法，而不是用推論歸納的方法……”。（註）

自然，我所說的沒有止敬先生所說的深刻，而且是問題的另外一方面。可是，這已經可以見得我並不是完全忽略這個問題。我不過以為要求作者：第一注意到用什麼話寫；第二，必須在最初一期運用淺近的描寫方式。採取舊小說的“形式上的形式”；第三，最低限度的分辯清楚論文和文藝作品的區別，——這樣就使得一般“作家”都可以開始工作。這是一個運動的開始。這些嘗試的作品，將要有可能送進羣衆堆裏去。羣衆將要接到一些形式上和“征東征西傳”相像的“作

（註）這段話沒有寫在前一篇文章裏面去。至於為什麼沒有寫的理由，我也不必說。總之，止敬先生和一些讀者是看見過這段話的就是了。

品”，而內容是不同的。他們可以用各種方法來批評，以至於用銷路來“投票”。他們之中也許可以有少數識字的，程度比較高的人，看着高興而自己來動筆寫一些……這時候，進一步去更深刻的討論，研究技術上的詳細的問題。我這種提議是所謂“卑之毋甚高論”的辦法。但是，總是開始運動的辦法。

而止敬先生說：一，“不能不用新文言”；二，“不要抄襲平鋪直敘的門面法兒”，三，“如果要從形式方面取於舊小說”，也祇要“動作多，而抽象的敘述少”。那結果是，不但工人自己的“作家”，就是青年的新進的作家，也覺得很難下手。況且止敬先生還說“不能使大衆感動，仍舊不是大衆文藝”。大家更要嚇得不敢動手了。即使照着止敬先生的條件，寫出了大衆文藝的作品，那也祇是“動作多而抽象的敘述少的”新式小說。這種作品，就算是傑出的，也很有被羣衆忽視的危險。羣衆不覺得這種東西和一般的新式小說有什麼不同，也不覺得自己可以參加這種新的運動，他們認爲這是傑出的事情。這樣，止敬先生的主張，其實是停止大衆文藝運動的辦法。

當然，並不是“動作多而抽象的敘述少”的技術足以停止大衆文藝運動，而是止敬先生的一定不要反對新文言，不要平鋪直敘的形式，尤其是傑出的作品才算得是“大衆文藝”的要求。

第五，至於單是止敬先生指出的：“動作多而抽象的敘述少”的技術，我是完全贊成的。這正是進一步討論大衆文藝的詳細問題的成

績。止敬先生指出這是文藝技術上大衆文藝和非大衆文藝暫時的分別。在進行着一般的大衆文藝運動的過程之中，必須注意到這一點，用這種原則去教育新進的作家。（這二點文藝技術上的問題，止敬先生指出來，的確補充了我的疏忽）。國際的新興文藝運動之中，先進的作家正是在這種文學專門智識上幫助新進的作家，工人的作家的（例如文藝顧問會——Consultation 等等的工作）。中國的大衆文藝運動，唯恐怕得不到這種幫助，唯恐怕得着這種幫助太晚呢。

可是，對於技術上的注意，不應當混亂最初步的文字上形式上的問題，使得整個的大衆文藝的運動，祇變成了一些給羣衆看的作品特別描寫方法的研究。在這一個條件之下，不但要更詳細的研究描寫方法，而且要勉勵個個作家努力去做施耐菴等等。一定要在工作的過程之中，去學習，學習施耐菴，學習曹雪芹，學習舊小說之中特別能夠感動中國羣衆的“秘訣”。

不過單是“動作多而抽象的敘述少”的原則對於大衆文藝的描寫方法，還是不夠的。這問題和形式問題一樣，都要加上“逐漸的進到新的原則”的方針。形式問題上，要會改良舊小說的形式，同着羣衆提高藝術的形式。描寫方法上，也要會逐漸的領導着羣衆去理解新的方法。譬如像“毀滅”，甚至於“母親”等等的小說，單純的“動作”就很難表現牠們的內容。心理的分析和敘述，聯想的暗示……等等，在相當的題材是有作用的，中國的實際的社會生活和羣衆自己的生活不但

在“進到現代的”複雜的關係，而且創造着絕對新的轉變。這就需要從舊小說的簡單的“合於幼稚的理解力”的描寫方法，去領導羣衆離開那種幼稚的理解方法。這是一個複雜的過程，需要經常不斷的，在具體的問題和作品上去研究，去努力。(註)

再則，一般的大衆文藝之中，像工農通信或者報告文學等等，有時候不能夠機械的應用“動作多而抽象的敘述少”的原則。這也是應當注意到的。這要具體的去研究各種體裁的技術上的問題，詳細的考慮怎麼樣儘可能的提高大衆文藝的藝術力量和價值。我所以認爲技術不能夠是“主”——這也是一個原因。

總之，如果文字問題，形式問題等等最低限度的一般大衆文藝的問題解決之後，在工作 and 鬥爭的進行過程之中，去切實的研究文藝技術上的問題，那麼文藝技術上的改良，藝術力量的加強，最初時期的“動作多而抽象的敘述少”的方法等等，都是極重要的問題。如果不要新的文學革命，不要注意“形式上的形式”，而祇要把新文言的小說在描寫方法上改作“動作多而抽象少”，那就無所謂大衆文藝的運動。所以“技術爲主”的說法是錯誤的。

(註)至於正敬先生說：“從藝術的法則說，也是明快的動作能夠造成真切的藝術感應”，那又是一般的藝術法則問題，不限於大衆文藝的。

三

再說“文字爲末”的問題。

中國的文學革命沒有完成，而需要第二次的文學革命。——這是我的見解。而止敬先生認爲“不能不仍舊用新文言”，不必管舊小說的白話還佔着統着地位，——這是根本認爲沒有新的文學革命的必要。這就是我和止敬先生之間原則上的不同意見的第二部分。

關於這部分的說明，尤其重要。而且這不僅僅是大衆文藝的問題，而是一般的文化革命的問題。我在第一篇文章裏就屢次說明：“一切東西都應當用現代中國活人的白話來寫”，而大衆文藝僅僅是其中的一部分。現在，我們在這一篇文章裏，再來特別着重的說明“一切寫的東西”的文字上的革命必要。

第一，現在中國的出版界，尤其是所謂新書的出版界，從著作，翻譯直到雜誌報章，——的確是一種新文言佔着統治的地位。所謂統治的地位，就是說：除開新文言式的所謂白話文以外，還有些別的，例如舊文言，例如少數好的作家的真正白話文，不過不是“統治者”。舊文言至少在新書的出版界裏已經不佔統治的地位，雖然有些科學教科書，雜誌的社論等等還用着文言。而真正的白話文又還是少數的少數。止敬先生也說：“誠然很多讀不出來聽不懂的作品”。文藝界尚且如此，其餘的更不必說。我所以在大衆文藝的問題上，特別着重的提出

這個一般的文學革命的問題，就因為總算文藝界裏還發現一些“真正白話文”，——文藝界主要是用文字做工的一些“工程師”，所以很自然的他們首先創造出真正的白話文，正因為這個緣故，所以文藝界更加要多負些文學革命的任務。我所着重的，就是一些先進的作家不要祇顧自己寫得出真正白話文，而且要發動一個社會上的運動——去推翻新文言的統治，使那些多數的隨隨便便亂寫新式文言的作家和一切刊物，受到民衆方面的“輿論的懲罰”。像當年的林琴南等類的“威權”一樣。

止敬先生說：“新文言——肅清歐化的句法，日本化的句法，以及一些抽象的不常見於口頭的名詞，還有文言裏的形容詞等等，或者還不至於讀出來聽不懂”。其實，新文言要經過這一番手術之後，牠就不成其為新文言了。讀出來而聽得懂——的確像個現在中國人的人話——那就成了中國的真正白話文了。現在止敬先生也說“何嘗沒有可讀可聽而懂的作品”（我在第一篇文章就說過的）——這正足以證明新的文學革命的可能已經發現。

第二，但是，大多數的科學政治論文（我說的是“地面上的”），大多數的新式文藝作品，是用的一種新式文言的假白話，這種文字在質量上，已經和中國活人說得出來的話是不同的東西，因為沒有自覺的文學革命的運動，所以好些比較好的作家，也馬馬虎虎的跟着亂寫。例如沈從文，在文字方面講，無論如何不能夠算是不通的作家，

可是，甚至於他的作品裏都有時候發見這種新式文言的痕跡。我隨手翻着現代第三期的 390—391 頁，就發見他不寫“所以”而寫一個“故”字，不寫“時候”而寫一個“時”字，還有“若”字“較”字等等，再加上“豐儀的”等類的形容詞。假使有人在巴黎寫着一些夾雜着許多拉丁文文法的法文，人家一定要說他發瘋。而在中國。古代的文法隨隨便便的亂寫着。要知道每一種文字的特點，都在於牠的所謂“形式部分”——虛字眼，字尾，字眼的構造等等。我所謂的新文言，就是隨便亂用不必要的文言的虛字眼——口頭上說不出來許多字眼，有時候還有稀奇古怪的漢字的拚湊。這樣，這種文字的本身就剝奪了羣衆了解的可能。羣衆要去學會運用這種文字，就一定要在自己口頭言語的文法之外（或者學習普通話的文法之外），再去費了五六年功夫學習漢文文言的文法。所以我說新文言在這一點上和舊文言相同的，牠是一種“階級的文字”。這種文字，根本沒有改用羅馬字母的可能。而中國的普通話，上海話，廣東話，福建話……（方言區域和普通話的口音標準等等還要詳細的調查研究下去）將來一定採用羅馬字母而廢除漢字，變成新的中國文，上海文，廣東文，……。現在新式文言的假白話的“威權”，正是新中國的偉大的文字改革障礙。所以新的文學革命的發動，現在已經有萬分的必要。

第三，中國的大多數的識字的羣衆之中，却還有一種“死的白話”——舊小說的白話佔着統治地位。這種文字也是所謂“文人”寫的，

寫給羣衆看的。所以現在的(不僅是“水滸”等等幾部傑出的舊小說，而是一般使用着的)舊式白話是很雜亂的，同樣夾雜着惡劣的文言。我們說牠是“死的白話”，自然祇是相對的意思。這些“死的白話”僅僅因爲歷史的墮性律的緣故，是多數識字的羣衆所讀慣的。這種死白話還佔着統治地位。有意識的自覺的發動羣衆起來反對這種文字，指出這種文字已經不是口頭上說的話，指出這種文字不是羣衆自己的言語：羣衆要學習文字的時候，不要學這種死白話文，而要學“新興階級的普通話”，以及當地主要的方言文的寫法。同時，他們用不着再去學習新式文言的假白話。這種新的文學革命的必要是顯然的。而止敬先生指出來：羣衆之中已經會有一部分人，“十分的不懂”舊小說的白話，那祇是更加證明這種革命的可能。

第四，新的文學革命的對象是新式文言的假白話和舊小說的死白話。而新的文學革命的目的，是創造出勞動民衆自己的文學的言語。中國現在的形勢，以及將來發展的趨勢——需要一種各省人共同的普通中國話的白話文。在口音方面，自然不會立刻統一的，——我們反對那種強迫的統一國語運動，——可是，在寫出來的文字方面，相當的是一致的。這所謂普通話，簡單而具體的說：就是上海工人不寫“啥物事”而寫“什麼”等等，雖然他讀起來的口音不一定像北平人那麼捲着舌頭(那才是現在官僚所規定的國語)，可是，他已經是用的普通話。自然，這個工人和自己本鄉人說話的時候，用不着這種普通

話。可是，我原是說的“各省人用來互相談話演講等等的普通話”。難道上海的工人，一定要用上海話寫東西拿去給江西農民看麼？現在的真正白話文，難道不是寫的這一種普通話？我那第一篇文章的問題，本來祇是用什麼話寫。所以我的答案是：根據這種已經在產生着的新興階級的普通話，而且贊助牠的發展，用來寫一切東西。止敬先生的調查，說上海各工廠有三種形式的普通話，都是南方話，又說沒有全國範圍的普通話。他所說的三種形式的上海普通話，祇是證明全國範圍的普通話形成的過程，還祇發展到一個初步的階段。而同時，却也證明着這種普通話是在產生出來。上海的新興階級，固然是全國最先進的部分，可是，正因為這個緣故，他在領導全國範圍的大事業的時候，不會勉強各省的羣衆採用上海土話做基本的“上海普通話”（或者江南普通話），而自己能夠逐漸的採用一般的普通話。所以，至少暫時先發展的是普通話的現代中國文的文藝，而不是現代上海文，或者江南文的文藝。總之，我把真正白話文叫做“根據新興階級的普通話寫出來的文字”，意思是在於：（一）不是農民的原始的言語，而能夠接受政治技術科學藝術等等的豐富的字眼；（二）也不是紳士等級的言語，不會盲目的抄襲歐洲日本的文法而祇從古代漢文裏去找些看得懂而聽不懂的“象形字”來勉強應付現代化的生活；（三）並且不是用某一地方的土話勉強各省的民衆採用做國語，也不是偏僻的固定的“鄉下人”的言語，而是容易接受別地方的方言集成的言語。

況且我所着重的是現在就用什麼話寫的問題。所以最主要的還是第一第二點。

再則，我所以要把真正白話文叫做新興階級的普通話的緣故，——還因為智識階級不要牠：據說要寫出聽得懂的白話文，“並不是什麼難事”，然而，偏偏不肯這麼寫，而且偏偏不要提倡這麼寫。

第五，總之，新的文學革命的綱領是要繼續五四的文學革命，而澈底的完成牠的任務。這是要真正造成現代的中國文——可以做幾萬萬人的工具，被幾萬萬人使用，使幾萬萬人都能夠有學習藝術的可能，簡單而明瞭的：先要根據現在這種不完備的沒有完全形成的中國的普通話（可是真正是活人能夠說得出來的話），造成一種比文言更優美的文字。雖然這種普通白話，用漢文寫着仍舊是一種“糊弄局面”，然而這種真正白話——活人說得出來的話，很容易用羅馬字母拼音而廢除漢字。即使南北口音不同，而要拼出互相不大一致的文字——一種中國普通話也許會變成幾種文字，可是互相之間的學習要比學習漢文容易十倍。況且普通話的中國文之外，還要根據各地方的情形造成各個區域的方言文，祇要政治上文化上有這種必要。每一個地方的民衆，至多祇要在自己本地的方言文之外，再學會普通話的中國文，他就有文化生活的最低限度的工具。這要比依賴漢字制度的新式文言輕鬆得多，而一般的科學技術藝術，以及方言文學的發展，就可以得到極大的可能；羣衆可以得到最大限度的接近文化生活，參

加文化生活的機會。

第六，一般的文化革命既然要求這種文學革命的發動和開展，那麼，革命的文藝運動自然要在自己的發展過程之中去領導文學革命。文藝作品對於羣衆的作用，不單是藝術上的，“感動的力量”，而且更廣泛的是給羣衆一種學習文字的模範。普希金，托爾斯泰，屠格涅夫的“優美的可愛的言語”，到現在還是“有用”，還採取到學校的教科書裏去。這難道是要個個學生都學會他們的“圓滿解決的文藝技術”？當然不是。這始終祇是對於少數學生的作用；至少，暫時一二十年之內，還沒有使人人都變成文學家的可能。對於大多數的學生，這祇是最低限度的學習運用文字的方法。何況中國呢！而中國現在的新式文言和舊小說的白話，就連這一點作用都夠不上。這並不是說這些作品裏沒有藝術價值很高的東西。但是，這些“作品”的價值祇限於藝術的一方面。對於羣衆，這裏的文字是不能夠做學習的模範的，也不應該。所以，一般的文學，而尤其是文衆文藝“用什麼話寫”——在現在還是嚴重的問題。一般作家不注意到這個問題，“習慣成自然”——就會不自覺的寫些新式文言的文法或者舊小說式了白話到大衆文藝裏去，這對於文藝是一個先決的問題。羣衆要求作家寫一種活人說得出來的話——這是最低限度的要求（至於他看着這種文字用什麼口音去讀，用南方口音，還是北方口音……那是另外一個問題）。假使不是用現代的中國話寫的，那麼，寫出來的作品即使很好，牠對於中國羣

衆，也像拉丁文作品對於法國工人一樣。這是他們用不着學的一種文字。所以一定要用中國普通話的真正白話文——也就是止敬先生所說的肅清了說不出來聽不懂的成份的“通行的白話文”。

至於方言文學用的文字，那就祇有用羅馬字母拼音之後才能夠徹底解決。我們在這一方面也是要努力去做的。

最後，止敬先生說：“宋陽先生心目中的真正現代中國話，還不夠文學描寫上的使用”。這在我上面的說明之後，顯然是沒有問題的了。所謂“通行的白話文”，肅清了說不出來聽不懂的成份之後，難道就夠不上文學描寫上的使用嗎？當然不會的。單就文字方面講，這種真正現代中國話的文藝上的價值祇有比新式文言高。倒是止敬先生提出的口頭文學（說書等）用什麼話說，這是一個新的問題，我所沒有講到的。現在上海的說書用着蘇州話或者揚州話。而我們所要發展的新的說書，顯然應當用各大城市本地的普通話。世界語是一種人造的言語，牠的文藝上的應用也有許多人懷疑過的——現在已經證明了。而中國各地方日常應用着的本地普通話，當然更有這種可能。至於這些口頭文學的底稿（本來不是一句一句背誦的），可以暫時用“通行的真正白話文”寫；或者要夾雜些通行的“本地俗字”，——作為過渡時期的方言文學的嘗試。完全依據Mother tongue的原則也是不對的。中國是在中世紀的末期——各地方的偏僻的土話是在消滅下去，各個較大的區域的普通話是在形成起來，甚至於全國範圍裏的口頭上

的普通話也正在產生着。在這種過渡時期，文學家特別應當用文藝的作品來幫助各地方的普通話以及全國的普通話的發展。這是一個鬥爭的過程。譬如說，上海的說書用着蘇白——這算是說書的本人的 Mother tongue，你說他用着這種家鄉話容易“表達複雜的情緒和動作”，但是，倘使你叫他說一說“鐵流”，“毀滅”，“靜靜的頓河”的故事。那他的蘇白就要覺感到不夠用了。可是，口頭文學的問題還須要詳細的個別的討論，這裏不能夠再詳細的說。

總結起來說，在具體的辦法上——止敬先生既然並不主張一定要保存新文言裏面的說不出來聽不懂的文言成份，那麼，他和我的意見並不是絕對相反的。然而，原則上的分別是在於他不覺得肅清文言餘孽應當是一個羣衆的革命運動，他祇要求作家“多下工夫修鍊”；而我以為一定要一個自覺的革命的鬥爭，領導羣衆起來爲着活人的言語而鬥爭。分別是在於發動一個攻擊‘新文言和死白話’的運動，還是不要。站在羣衆的觀點上，自然覺得到新式文言和舊小說的死白話是“罪孽深重”，止敬先生說：“現代的批評家譁然痛罵新文言”。其實，我所知道的是：從陳彬和式的舊文言起直到一般的文言白話夾雜的成千成萬本的新文言刊物，——都並沒有受着什麼指摘。並沒有人對羣衆去揭穿這種中國現在的“文字狀態”，是統治階級的愚民政策的一種。至於舊小說的死白話，那是更沒有人提起——測字先生在不識字的羣衆之中，仍舊保存着“儒士”的威權。實在沒有所謂，“譁然”。

現在的“林琴南”的福氣，還好得很呢。“文字是末”——從一些作家看來，自然哪，單會寫幾句通順的說得出來聽得懂的真正白話文，算不得藝術品。本來也不是藝術品。可不知道廣大羣衆的需要大衆文藝，部分的還是要借此學習最初步的運用本國文字的方法。而新文言和死白話裏夾雜着好些中國古代紳士的句法和字眼，這就害他們枉費不少精神，而學不到現代的中國文的寫法。這雖然是另外一方面的問題，可是，在中國的特別情形之下，必須和文藝運動的問題聯系在一起。所以這個“文字問題”必須特別是提出來，使一般開始寫大衆文藝的人就注意到。說“文字是末”——在這個意義上——是錯誤的。

一九三二，七月。

問題中的大眾文藝

止 敬

一 “舊”文言與“新文言”

早幾年就有了“文藝大眾化”或“大眾文藝”的呼聲。後來亦就冷落了，問題是原封不動擱著沒有什麼結論。現在，這呼聲又熱鬧了。比起先前來，也就進步得多；理論是深一層，具體問題是指出來了，並且有了結論。雖然還只是一個人提出來的結論，而不是許多人熱烈討論後所得的結論，但無論如何比之沒有結論要好得多，而且很可以相信那樣的結論一定有多數人贊成。嚴格說來，至少那結論中的原則能得多數人贊成。所以文藝之是否應該大眾化，及其何以必須大眾化，又大眾文藝應該怎樣做——“用什麼話”，“寫什麼東西”等等原則方面的話，似乎已經說完，毋庸蛇足。從前幾年的空空洞洞高喊到現今的切切實實提出具體問題，已經不能不說是極大的進步；然而，“知難，行亦不易”，所以一面仍得說“是一個偉大的艱難的長期鬥爭”。

上面的話，是讀了本報創刊號宋陽先生大眾文藝的問題以後的感想。却是本報的編輯先生一定要我也來發表些意見。我想，如果做“應聲蟲”或是“註釋家”，換湯不換藥地也來那麼幾句，未免糟塌紙張，哄騙讀者。既然推托不開編輯先生的要求，我一定得提出些不同

的意見來讓大家參考。

宋陽先生那篇文章的大部分是指出“新文言”根本不是“話”，（因為並未“活”過，所以連“死話”也算不上），和大眾相隔十萬八千里，只是資產階級賞給自己的歐化子弟們玩玩的；“新文言”寫成的“新文藝”因此即使是“革命的”，對於大眾依然是“魚翅酒席”。這話是痛快極了；事實如此，誰也不能否認。（我們姑且不和宋陽先生豆腐裏尋骨頭，說是新文言亦未可一概而論，其中原也有些“半活”的話）。只是宋陽先生說“紳士文字的渣滓”以及舊小說裏的白話，始終還是讀得出來，可以懂得——為羣衆所懂得，這話就很有商量。這話應該還添些補充。應該說（一）讀得懂的只有測字先生那一流的羣衆，而不是西瓜大字僅能識上一担的一般羣衆；（二）聽得懂的只有受過特殊的“說書場教育”的羣衆而也不是一般羣衆；（三）讀得懂聽得懂舊小說裏說白的人們從前是讀過幾年“蒙館”，識上了千把個字，可是“虛字不通”的一種特別“文盲”。這種現象，正是“蒙館教育”特殊的成績。現在專讀“新文言”的白話小學教科書的小學二三年生可就相反了。他們勉強可以“聽得懂”兒童世界以及小朋友雜誌裏的“新文言”作品，或甚至於葉紹鈞的稻草人，然而十分聽不懂舊小說裏的說白。你說是他們年紀還小，不懂得舊小說裏的人情世故的描寫，所以聽不懂麼？不然！你把封神演義，西遊記之類講給他們聽，他們聽得簡直不想喫東西！這是實例的證明。證明“舊小說的白話比較的接近羣衆，而且是羣衆

讀慣的”這一論斷須得加上限制。我們很可以推想：如果現在一個小學三年生中途輟學而做工人，只要他常有接近文字的機會，那麼，他的聽得懂小說的“分野”一定和他的未嘗讀過“新文言”小學教科書的父親完全相反；在他，一定是“新文言”的小說比較的接近。——自然，這所謂“新文言”小說，當然是指文字最“通俗”的，而這樣的小說現在就已經有了（這裏是單論文字）。至於所謂“通俗”，換言之，就是不用歐化的句法，不用智識分子慣用的許多“術語”。

所以若就“新文言”與舊文言兩者的本質而言，我反對宋陽先生那樣的論斷。“新文言”誠然“該死”，却是宋陽先生亦未免“深文周納”。至於眼前那些看不懂聽不懂“新文言”的成年大眾應該拿怎樣的東西給他們看——主要是大眾文藝的文字問題，那我們的論點就要轉入了宋陽先生所忽略的又一問題。

二 技術是主，“文字本身”是末

大眾文藝既是文藝，所以在讀得出聽得懂的起碼條件而外，還有一個主要條件，就是必須能夠使聽者或讀者感動。這感動的力量却不在一篇作品所用的“文字的素質”，而在藉文字作媒介所表現出來的動作，就是描寫的手法。不從動作上表現，而只用抽象的說述，那結果只有少數人理智地去讀，那即使讀得出來，聽得懂，然而缺乏了文藝作品必不缺的感動人的力量。這樣的作品，即使大眾“聽得懂”，然

而大眾不喜歡，大眾不感動。我們要知道文化水準較低的大眾特別“不懂”那些僅有思想的骨子而沒有藝術的衣服的作品。他們愛好武松，愛好魯智深。爲什麼？因爲水滸傳的作者並不用說述的抽象的方法描寫武松魯智深，却是處處從兩個人的行動上來寫兩個人的性格。

這原是極淺顯的一回事，(雖然要做到這一層，却不容易)，可是宋陽先生忽略了。他宣佈了“新文言”的死刑，他又宣佈了舊小說的舊白話比較的與大眾接近，他又大聲疾呼指出舊小說對於大眾的魔力遠過於“新文言”的新文藝，他的一貫的議論都注重在“文字本身”上，——他這文字(狹義的，即他所謂“用什麼話來寫”的“話”，並沒包含其他意義，)決定一切的傾向，很可以引導人們誤解以爲只要用大眾聽得懂的“話”就算是大眾文藝。(其實單是這一點，並不怎樣難以辦到)。

我們應當在“文字本身”以外搜討舊小說比之“新文藝”更能接近大眾的原因。這原因並不全在舊小說的文字能叫大眾上口，而在(一)舊小說內所包含的宇宙觀人生觀本就爲大眾所固有，(這是屬於內容方面的問題，並且這正是此後革命的大眾文學所要鬥爭的目標)，(二)舊小說的描寫方法剛好合於大眾的幼稚的理解力，(這是屬於形式方面的問題，宋陽先生主張應用這些舊形式的)。可是我們還得進一步分析舊小說的描寫方法，我們不應囫圇吞棗地把章回體以及有

頭有尾的平鋪直敘當作舊小說描寫方法的全部，或者把來當作舊小說之所以更能接近大眾的主要原因。不是的！不能這樣貪懶省力去理解！要知道舊小說（指最得大眾歡迎的舊小說）主要的描寫方法是動作多，抽象的敘述少。而且只用很少很扼要的幾句寫一個動作。這樣的描寫方法，並不一定就能寫成好作品。在水滸傳裏果然寫出了生龍活虎的魯智深和武松一類人，這是最上乘的作品；而在那些下乘的舊小說裏，這樣的描寫便成爲動作的“流水賬”，沒有感動人的力量。譬如金台傳這本書，讀時並不怎樣好，（大家是不喜歡讀的），然而放在有本事的說書先生口中，金台傳就異常好聽了，（大眾愛“聽”金台傳）。爲什麼呢？因爲那有本事的說書先生並不按字就句背誦金台傳，而是就金台傳的故事另行創造；合於大眾口味的藝術的動作的描寫。這都證明了舊小說之所以更能接近大眾，不在“文字本身”，——就是讀得出聽得懂，而在那種只用很少很扼要的幾句寫一個動作，又連接許多動作來襯托出人物的悲歡憤怒的境遇，刻畫出人物的性格，等等描寫法。至於分章回，平鋪直敘，都是形式上之形式，不足重輕。如果我們要從形式方面取法於舊小說，我們就要取法此種優點，僅僅抄襲了分章回與平鋪直敘的門面法兒，是不夠的，並且不必要！再若僅僅學取了那種半文半白的句調，是無用的，並且也是不必要！

明白了舊小說之所以更能接近大眾乃在其有接近大眾的技術而非在文字，——技術是主，作爲表現媒介的文字本身是末，——我們

再進一步就要問：爲什麼大衆特別對於那種多動作的描寫方法起感動？這是一個要點。不明白大衆的藝術感應的特殊性，就不能創作出好的大衆文藝。大衆是文化水準較低的，他們沒有智識分子那樣敏感，他們的聯想作用也沒有智識分子那樣發達。他們不耐煩抽象的敘談和描寫，他們要求明快的動作。從藝術的法則說，也是明快的動作能夠造成真切的有力的藝術感應。而大衆文藝裏構成故事發展及人物性格的一切動作更有一要點，即一切動作必須本身明劃確定，不藉助於聯想。暗示的描寫也須避免。智識分子感得頗大興味的暗示的描寫，大衆聽去就味同嚼蠟。大衆又是現實感最强烈的。一篇大衆文藝的故事應得有切切實實的人名地名以及環境。聽去好像明明是想像出來的故事，大衆不要聽。

這一切關於技術上的問題，就是傑出的舊小說已經得了圓滿解決的。可是幾年來“新文言”的革命文藝却完全沒有解決。現在批評家譁然痛罵“新文言”實爲罪魁；然而“新文言”不能獨負其罪。平心而論，幾年來的革命文藝誠然很多讀不出來聽不懂的作品，亦何嘗沒有可讀可聽而懂的作品；然而終於跑不進大衆堆裏，即使勉強送了進去亦被唾棄，這其中的原因早就應該引人深思熟考，不能單把作爲工具的“文字本身”開刀了事。於此，我們就可以討論到大衆文藝“用什麼話”這一個問題。宋陽先生對於此問題的主張，（且不但是他，還聽得許多人有着同樣的主張），我也不能贊成。我以爲這樣表面上一看好

像是極有理由的主張很有商榷之餘地。

三 “現代中國普通話”應該怎樣估價？

什麼是“現代中國普通話”？宋陽先生說：“鄉下人的言語是原始的，偏僻的。而新興階級，在五方雜處的大都市裏面。在現代化的工廠裏面，他們的言語事實上已經在產生着一種中國的普通話（不是官僚的所謂國語），牠容納許多地方的土話，消磨各種土話的偏僻性質，並且接受外國的字眼，創造着現代政治技術等等的新的術語。這種大都市裏，各省人用來互相談話演講說書的普通話，才是真正現代中國話，這和智識份子的新文言不同。新文言的杜撰新的字眼，抄襲歐洲日本文法，僅僅只根據於書本上的文言的文法習慣，甚至於違反中國文法的一切習慣。而新興階級普通話的發展，生長，接受外國字眼，以至於外國句法……却是根據於中國人口頭上說話的文法習慣的。”

在這裏，宋陽先生說得很明白，他所謂“真正的現代中國話”不是智識份子的藍青官話，（他指這為官僚的所謂國語），而是五方雜處的大都市裏現代化的工廠內工人們所使用的“普通話”。他說這種工人們（新興階級）所使用的普通話是“容納許多地方的土話，消磨各種土話的偏僻性質，並且接受外國字眼，創造着現代的政治技術科學藝術等等的新的術語。”宋陽先生說得很詳細了。只有一個要點却又忽略了：就是此種新興階級的“普通話”是北方話的色彩濃厚呢？還是南

方話的色彩濃厚？(帶便再指出一點，宋陽所說官僚的國語實在與智識分子普通說的藍青官話又有大大的不同。)宋陽先生的含糊囫圇的“說話”不能使我滿意，所以我就親身去調查一下。我調查過四種工人：鐵廠工人，印刷工人，紡織工人，和碼頭工人。這四種工人中間包含了江蘇，浙江，山東，福建，廣東，天津，安徽，湖南，湖北，等各省的人，(主要是這幾省)。結果怎樣呢？結果是這些新興階級中間流行著至少三種形式的“普通話”。一種是以上海土白為基本，而夾雜着幾個普通化了的“粵語”(例如頂括括)，江北話(例如乖乖噲)，山東話(例如搗蛋，鷄巴)，以及不知從何來的“單字”。這一種話勢力最大。第二種是以“江北話”為基本，(這所謂“江北話”，不是純粹揚州話，而以鹽城，宿遷等土白為主)，而夾雜着山東語和上海語。這一種勢力就小了。第三種是“北方音”而上海腔的一種話。這種話中所夾雜的單字大抵是上海音，例如變壓器的譯名“方棚”等等。這一種差不多沒有勢力可以說了。根據這調查的結果，可以看出幾個要點，(也不妨說是原則)，即五方雜處的大都市的上海工人雖然各省人都有，然而他們“通用語”的趨勢却是“上海土白化”；這是一。又各工人區域每因其何省人佔最多數而發生了以該多數人省分的土話為主的“通用語”；這是二。上海土白因而一天一天增加新的單字，新的句法；這是三。(原來八十年前的上海土白和今天的很不相同了；現在的是混合了多量的寧波話和蘇州話，是八十年來自然融和的結果)。上海各省

工人所用的方言，除能移植少數單字到上海土白內，就很少獨立發展成新“普通話”的可能，反之，上海土白倒能影響他們。使改其原來的鄉音，從而產生了一種“半上海白”，使得上海白一天一天在變化中；這是四。

現在我們可以補充宋陽先生忽略的一點，即五方雜處的大都市如上海的新興階級的普通話還是一種上海白做骨子的“南方話”。這原因是“各省人”之流入上海工人社會畢竟是逐漸的，（和明末張獻忠大鬧四川後兩湖人之“植民”於四川不同），所以居於主位的上海本地話常居主位。上海以外的大都市中亦有同樣的情形。例如天津，漢口，廣州。因此，即使在一地的新興階級有其“普通話”，而在全國却沒有。宋陽先生所描寫得活龍活現的“真正的現代中國話”何嘗真正存在。新興階級中並無此全國範圍的“中國話”！假使我們看見公共汽車上的山東籍賣票人說南腔北調的“普通話”，又看見江北挑夫也說那樣南腔北調的“普通話”，因而就假想上海的新興階級已經事實上產生一種不是官僚的所謂國語的一種中國的普通話，（宋陽先生特別聲明該種普通話不是官僚的所謂國語，那就可知他所指的中國普通話是北方話色彩濃厚的），就假想新興階級用來談話的是一種非上海白為本位非南方話腔調的“普通話”，那就合了一句老話：“窺豹一斑而以爲全體”了。

其次，我們再看此種“普通話”是否能為大衆文藝適當的工具。對

於這一點，我的回答很簡單：上海白作為基本的“普通話”可以做工具。而宋陽先生理想中的“真正現代中國話”——上海客籍工人的南腔北調的救急的“普通話”，就不能做工具。為什麼呢？因為到現在已經有了八十年歷史的上海白，已經發展成為獨立的語言，足夠表現複雜的情緒，描寫複雜的動作；反之，客籍人臨時應急的南腔北調的“普通話”，在形容詞，煞尾傳神字等等方面都嫌不夠用，只能勉強達意通話（猶之洋涇浜），不能做文藝的工具。我不妨舉一個例，我有一個同鄉人從天津搬到上海，帶來一個天津老媽子，在上海住了半年光景，居然能夠用南腔北調的話和在南方生長的小少爺小姐們談話了；可是要她講故事，只有用天津話這才講得好。這就證明了各省人用來互相談話演講的“普通話”——宋陽先生所謂“真正的現代中國話”，還不能擔任文學描寫的責任。所以走遍上海的說書場，還不見此類“真正現代中國話”的說書先生！宋陽先生以為此“真正現代中國話”也是各省人用來“說書”，那就不是事實！說書先生的南派用“道地的”蘇白，北派用“道地的”揚白；從前別樹一幟的林步青的灘簧應用了一些上海白。這說書的用語雖然一半由於師承，而一半就因為不是 Mother tongue 不能應用自如，且無以表達複雜的情緒與動作。

我以為土話的大眾文藝比之宋陽先生所謂“真正現代中國話”的大眾文藝，可能性更大。因此，宋陽先生以為無可置疑的結論——

大衆文藝要用“真正現代中國話”，——我則因爲（一）事實上未有真正現代“中國話”，（二）宋陽先生心目中的“真正現代中國話”還不夠文學描寫上的使用，——我因此二點而認爲“用什麼話”一問題依然存在，依然要繼續討論。

四 到底用什麼？

然則努力發展土話文學如何？這一點，誰都贊成，可是誰都覺得有許多困難，非一時可以克服。最大的困難是沒有記錄土話的符號——正確而又簡便的符號。原來文學作品當動筆寫下來的時候，文思湧湧，簡直是一句一句滾出來，每遇到有寫不出的字便會停滯，如果一個字一個字的寫法拼法都得意識地想一想，那就糟了！這絕對不能完成一篇創作。所以用固有的漢字來拼“土話”的音，既然不行，用注音字母或羅馬字母也有未便。（或者注音字母或羅馬字母使用得極純熟的朋友能夠下意識地拼出任何音，和寫英文一樣，那又當別論）。這一難關未曾打通以前，土話文學暫時只好不論。

在目前，我以爲到底還不能不用通行的“白話”——宋陽先生所謂“新文言”。現在通行的“白話”，尚不至於像宋陽所說的那樣罪孽深重無可救藥；而且也不是完全讀不出來聽不懂，我在上面已經說過了。宋陽先生挑取了最極端的“文言”以罵倒全體，不能使人心服。只要從事創作的人多下工夫修煉，肅清歐化的句法，日本化的句法，以

及一些抽象的不常見於口頭的名詞，還有文言裏的形容詞和動詞等等，或者還不至於讀出來聽不懂。而作家要辦到此層，一定不能躲在書房裏用工夫；他必須和各種南腔北調的人多多接觸，先使他自己的嘴巴練好。

可是，“技術是主，文字是末”，即使讀出來聽得懂，要是技術方面還像前幾年的“革命文學”，那就不能使大眾感動，仍舊不是大眾文學。

此
页
空
白

作 品

此
页
空
白

英雄巧計獻上海

諸位朋友，幫襯幫襯。在下雖然南腔北調，可會東扯西拉，來到上海灘上，十字街頭，說說唱唱，騙碗飯吃。說句真話，倒像是個孺三，不過不大不小，還是個現在馬路巡閱使，義務包打聽，專門打聽大人老爺的新鮮消息，壁角落裏的時事新聞。難得諸位光顧，不免開開話箱，也算尋個窮開心。閒話少說，話歸正經。

話說陸得勝，廣東南海人，原本是種田出身，只因爲窮得當光賣盡，來到××××當個勤務兵，侍候×軍長大人。這位×大人，現在是人人知道，個個曉得，總算是個了不得的英雄好漢。原來民國二十年那年，正當上海人過年的時候，××資本家派了好幾十隻大兵船，來打上海閘北。當時駐紮上海，一般小兵聽到這個消息，一個個氣得咬牙切齒，恨不得馬上出去和××人拼命，怕只怕×大人也是個不抵抗主義，會要下命令退兵。因此前線有些兵士，趕緊自動手匹匹拍拍打了起來。內中有個精細點的小兵，叫做王阿福，他跟着陸得勝是知己朋友，這天，他特地跑來找老陸，想打聽打聽軍長大人是個什麼主意。他一跑到軍部門口，只看見汽車包車一大陣，進進出出許多軍官，站崗的衛兵不放他過去。打聽了半天，聽說有人主張打，有人主張退，

連那衛兵自己，也摸不着頭腦，只曉得×××市長已經答應××的條件，他是不主張打的。王阿福見不着陸得勝，正想回去，忽然看見軍部裏走出一個人，拿了幾張紙，抓住一個軍官說，老兄，這電報稿子請你順便帶去罷，哈哈，這次一定抵抗了。王阿福跑回自己的隊伍，果真，連長那裏已經下了抵抗的命令。這樣一打就打了二十多天。

有一天，陸得勝侍候軍長吃了晚飯，快要換班的時候，突然間房門外衝進了一個人，也不等他去通報，就一直闖進軍長的房間，急急忙忙的說，報告軍長，那邊我們的兵衝進了租界岳州路，前鋒已經有一個隊伍衝到平涼路去了，怎麼辦。只聽軍長說混賬。接着，裏面說話的聲音噉噉的聽不清楚了。過了一會兒，又聽見軍長大聲的說，豈有此理，以前說我們不抵抗，他們不服從，現在我們抵抗了，誰還敢違抗命令，我說退，就得退，一定得退。我說退到那裏，就得退到那裏，誰敢說半個不字。那軍官說，原說是打不得，這些丘八打出了性來，就真要取消一切不平等的條約哪。軍長說，你懂得什麼，不打，他們更不聽話，現在，馬上把這幾隊兵調到廟行那方面去，只說那邊吃緊。軍長答應着是是，就走了。

陸得勝聽到了這些話，心上十分不定，因為一則他的朋友王阿福就在那個衝過租界的隊伍裏面，他以前當過廣州兵工廠的工人，主意最多，難保衝租界的事情不是他領頭，回頭不要查出來吃苦頭，二則，軍長說他叫退到那裏就得退到那裏，要是他真的下命令退到蘇州南

京，退到洛陽長安去，那我們怎麼辦，難道也跟着做亡國奴，這倒也要找阿福商量商量。可是，他要請假，軍長總是不准，反而罵他愛管閒事，愛偷聽客人的談話。他悶着一肚皮的氣，沒處發洩，又聽不出個好辦法來。天天只聽見人家說他的軍長是個一等一的好漢，連××報上也稱讚×將軍和馬××一樣，是個新英雄。他想馬××現在做了××的省長，自然是××的英雄了，×軍長又要做什麼新官呢。消息可一天天的壞起來了。××軍隊安安穩穩的住在租界裏，天天添兵調將，十分方便。中國的救兵，連影子也沒有。

那一天，他正在愁悶，有兩個穿着便衣的客人來看軍長。他們是坐着汽車來的，也是說的廣東話，看起來是兩位闊人。他們對軍長說，××軍隊要在瀏河登岸來抄我們的後路了，前線上知道沒有。軍長說，前線怎麼能使他們知道這些，軍部裏可早就知道了。客人說，聽說今天晚上能夠上岸的××兵，至多不過一兩千人。軍長說，是呀，一兩千人。客人說，兵士的情形怎麼樣。軍長說，××人要有兩萬人到瀏河，我們的兵就再不肯退也只能夠退了，哈哈。客人說，好極好極，就說兩萬人罷，就去說……軍長說，慢些，慢些。陸得勝想再聽下去，可是無論怎麼樣也聽不清楚了。他正靠在牆壁上，拼命的想聽清楚底下的話，突然間一陣脚步聲，軍長送客人出來了。他趕忙立正。軍長送了客進來，就對他瞟了一眼，問他，你還站着幹嗎。他沒有什麼好說的，很不好意思的往後退了幾步，讓軍長進去了。

他心上想，這一定要去通知阿福。他又想了想，隨手在自己的舖蓋底下抓了一身小褲褂，一把牙刷，急急忙忙的逃出軍部，躲過了衛兵的查問，就往廟行方面走去。

他一路問着，走到廟行附近，已經快十二點了。月亮底下，看得見壕溝裏，亂坎堆裏，伏着自己的兵隊。乒兵，拍拉拍拉，搭搭搭搭，轟隆，噓，噓，那槍砲聲越來越近，他經過了幾個兵的查問，有一個熟識的兵指點他去找王阿福。等到找着他，自己已經吃了一個流彈，幸而好，是打在左手手臂上的。他一把抓住了王阿福就說，不得了，我氣死了，不得了。王阿福好好的問他，才問出了個頭腦。原來他決計不幹了，爲的是不願意做亡國奴，不願意做奸賊的走狗。王阿福罵他說，你現在明白了，又想跑路，明白人都混蛋，讓糊塗蟲在這裏白送命，不行，不行，你得留下，要叫大家一塊來幹，要叫大家明白，自己來指揮，才能夠真正的打勝×××。他們正說着，陸得勝原是伏着的，他把頭一抬，才看見有個軍官在他們的旁邊。軍官立刻抓住他說，你來漏洩軍部的秘密，好混賬。立刻，他就拔出手槍把陸得勝槍斃了。他又對王阿福說，你們的話，我都聽見了，你們幹得好事。王阿福不等他說完，掉過槍頭就是拍的一響，軍官倒在地下。王阿福說了一聲去那媽的。

正在這個時候，前線亂哄哄退下來，××軍隊的槍砲越逼越近。中國兵隊的陣線裏有好幾個人，手裏拿着傳令旗，到處跳來跳去的喊着，瀏河，××兵來了兩三萬，那邊我們已經退兵，這裏趕快退，趕快

退。

這樣子，上海的中國兵大家慌慌張張的只好往後退走。上海暫時獻給日本英國美國法國的洋大人了。

王阿福的下落究竟怎樣，到現在還沒有知道呢。

江北人拆姘頭

閩北地方出新聞。姘頭拆脫江北人。諸位要聽勿要聽。讓我細細說分明。閩北地方，自從中國兵隊，奉着總司令命令，倒說是聽從各國調停。自動退兵四十里，弄得來七零八落，都被××資本家派兵佔領了。那地方，已經打了一個多月，天天打到租界邊境，就又奉命退後，不說小丘八一肚皮好氣，就是閩北地面，也就禁不起××大砲，一連轟打這麼三十多天，自然是轟得個東倒西歪，燒得一塌糊塗。却說，××兵開到閩北，看看中國的老百姓，死的死，逃的逃，滿街滿巷都是尸屍，××資本家的混蛋總司令想了一想，就說××××司令真是飯桶，他出讓閩北，也該收拾收拾乾淨，從來賣買，都是公平交易，有錢不買齷齪貨，這次算是撞着了這個盤脚賣國賊。說着，就叫人趕快先去多雇幾批小漢奸，來暫時維持地方，等到請着了×××先生，還有上海的著名紳士，商界領袖，那時候自有辦法。

於是有一個江北流氓，名叫四喜子的，也被××官雇了去，當馬路巡查。上海市面上，大家知道江北人當漢奸。其實，江北人成千成萬，那裏會有個個去當漢奸的道理。只不過，因為江北人裏面，苦力窮人實在來得多，上海場面上的闊人自己暗地裏勾結××，恐怕拆穿了

西洋鏡有點難爲情，所以替××資本家出力，雇了一些小流氓，對外頭只說江北人窮極無聊，去當漢奸。真正是窮人倒霉倒到極點，什麼冤枉都是窮人擔當。譬如這位四喜子，他就並不是窮得沒有飯吃的朋友，老實不客氣，還是一位刮刮叫的白相人，賭場燕子窩都有他的進賬。他只有一個壞脾氣，就是天天想發財。這次去當××小走狗，也這個想發財的念頭害了他。他當了巡查，一天好拿三十塊××洋錢，就招集一班狐羣狗黨，在閘北地方胡鬧起來。看見馬路上有中國人走過，他就挑嫩頭的欺侮，不是拉到司令部，就是捉去填壕溝，背尸屍。他的一黨，無錫人，浦東人，甯波人都有，自然都學着他的樣。

那天晚上，他又發了一些小財，回到家裏，把一副墨晶眼鏡脫下來，口袋裏摸出一個皮夾子，就往桌子上一摔，對他老婆說，你看，你老子又弄了些油水來啦，你這個濫胡貨不要瞧不起人。他老婆說了一聲，稀罕你這小漢奸的臭錢，你是越來越不像了。說着，他就抓起那副墨晶眼鏡往地板上重重的一摔，打得粉碎。四喜子跳起來，一把抓住他老婆的頭髮，劈劈拍拍一連打了七個巴掌，嘴裏罵着，你這個狗養的雜種，不識抬舉，我現在要你死都做不到，你知道老子現在是什麼人。他老婆爬在地上，用那小拳頭往他身上亂挺，嘴裏只是嚷着，狗養的，狗養的，你那××宰相，什麼×××的老朋友，才是狗養的，一天三十塊，就把你這小狗仔買去了。四喜子坐在牀沿上，或許因爲一天辛苦了，他也不再打了，他只說，你當心着，濫胡×，明天我要你的命！

什麼三十塊，嘿，大小都是官，過幾年，你老子也和南京老總一樣，一拿就是三十萬，到美國去買隻飛艇來坐坐。他老婆說，我知道，你還要討小老婆呢，我是不要享漢奸的福，馬上我們就拆散，各走各的路，我也有兩三年不靠你吃飯了。我是自己做工的，你有錢，向來就是拿去澆裏四馬路上的野雞臭鹹肉。四喜子鼻子裏哼了一聲說，我老子給你拆姘頭，便宜你，你想。你老子發了財，做了官，人家自然要送美人來，我留着你給他做丫頭呢。他老婆已經哭得喘氣，聽他這樣說，更加氣得發抖，就說，什麼送美×不送××，我只不管，我和你姘頭是拆定了，天一亮就走。只聽得劈拍一聲，四喜子把他老婆打得躺在地板上，牙齒縫裏的血直流。他說，你敢再說，敢再說，再說×××的名字，你你你把我的眼鏡打破了，這是大××軍官發的，江北司令的徽章，好，明天送你到司令部去，叫×××槍斃你。他老婆忽的站了起來，對準了四喜子的巴掌肉就是一口，咬得鮮血直流。兩個人扭在一塊，從牀上滾到地板，打了許多時候。女的已經一句話也說不清了，只喊着雜，雜種，剝面皮，江北人，面皮。男的悶着頭只顧打，一聲也不響。

天一亮，女的就偷偷的逃了出來。他和四喜子姘上，也經四五年了，那時候他還只十九歲，沒有爹，沒有娘。最近兩三年，四喜子學壞了，不管家。他就到閘北絲廠裏去做工。現在是絲廠關了門，他和廠裏的小姑娘一塊兒，去鬧着發工錢，發津貼，兩三個月，一點影響也沒有。東洋人打來了，絲廠燒壞了，老板資本家更加逃得無影無蹤了。什

麼社會局市政府，自然藉口××兵佔着閩北更加不理他們了。這天，他跑到一個小姊妹的茅篷子裏，那裏，許多絲廠的男工女工擠在一間破屋子裏，他們大半是江北人，自己的房子燒掉了。他一進去就嚷着，我那雜種當定了漢奸了，我和他拆散了。大家七張八嘴問長問短。有的說，臊他妹妹，他當漢奸，還打人，幹掉他。有的說，打不得，有××人哪。後來一個男工說，怕什麼，大不了又開槍罷了，前幾個月中國公安局的什麼×××也開了槍，大漢奸小漢奸原是一樣的，我們不怕大漢奸，難道怕小漢奸……只要大家齊心，幹他媽的。有人問，打死了怎麼辦。一個女工忽起來說，那法子多得很，那年北伐軍要到上海，我們就先幹起來的，槍有的是，你們多找些人去搶，我幫你們送出去。那男工說，好，就這麼着，大的幹不起來，得先幹小的，先得要聚這麼幾百個人，幹死了那四喜子的雜種，我們再分了十幾個小隊伍，天天給混賬王八蛋的軍官搗蛋。工友們大家聚起來，一天多一天，不怕不成功好好的義勇軍。一個女工說，還不止××軍隊哪，我昨天聽人說，這裏保衛團團總×××也要來哪。另外一個女工說，那算什麼，還不是和黨衙門向來的把戲一樣，我們要幹，就要把這些雜種狗養的大大小小的漢奸，都幹掉。大家都說是呀是呀，要來，就要來一個我們窮人自己的衙門，什麼東洋西洋，什麼姓×的姓×的，什麼四喜子五喜子，一股腦兒都幹完他。這時候，四喜子的老婆忽然想起來，說聲不好，我那雜種就會追到這裏來的。衆人說，不要緊，我們大家幫你來拆這個

冤家姘頭。

哈哈，諸位朋友，果然，過不了幾天，上海報上都說，閘北地方的一個漢奸小頭目，給人打死了。並且直到最近幾天，那地方聽說總不安靜，××兵的槍，時時刻刻有給人搶走的。漢奸和××兵常常有給人戮死的。因為這個緣故，××××××××實在覺得不放心，就說暫時管理閘北衛生，派巡捕去料理，其實是幫着××捉反動，還借此擴充租界。中國的商界領袖，衙門老爺，都不做聲，心上還着實高興呢。

原來，四喜子的老婆要拆姘頭，爲的是反對小漢奸。商界大人先生們却要軋姘頭，爲的是要當漢奸。天下的事情，現在是樣樣都要翻身哪。

一九三二年三月十六。

亂彈及其他 定價一元七角

瞿秋白先生是一位革命的先驅，在中國大革命史上佔着極重要的地位，著作很多，但關於文藝方面的却少見，本書爲作者三十餘萬言之文藝遺著，大抵依據原稿校印，版式與街頭集一例。

方志敏自傳 定價三角半

『這篇像小說又不像小說的東西，乃是在看管我們的官人們監視之下寫的，所以只能比較含糊其辭地寫下這是說明一個××員是愛國家的，而且比誰都不落後，以打破那些武斷者誣譏的謔言。』這是作者自己的附言，也就是我們先烈的絕筆。

書名 街頭集

著者 瞿秋白

出版者 霞社

經售者 金星書店

上海九江路二一〇號四〇五室

一九四〇年一月一日初版

定價四角

震社校刊	盟秋白	作	亂彈及其他	1.70
	盟秋白	作	街頭集	.40
	盟秋白	作	社會科學概論	.35
	盟秋白	譯	新哲學——唯物論	.75
	方志敏	作	自傳	.35

海潮社刊	K. Marx	著	法蘭西內戰	.60
	鄭和	譯		
	Londonderry	著	英國苦悶外交	.45
劉若村	譯			
J. L. Spivak	著	希特勒的間諜	.80	
劉若村	譯			

國際文藝叢刊	法王	Malraux	作	中國大革命序曲	1.20
	凡西	譯			

意綺	Silone	作	意大利的脈搏	1.00
	紋	譯		

金星書店總經售 上海九江路二一〇號四〇五室

吳 江 柳 氏
捐 賂 園 書

上海图书馆藏书



A541 212 0013 59188

總