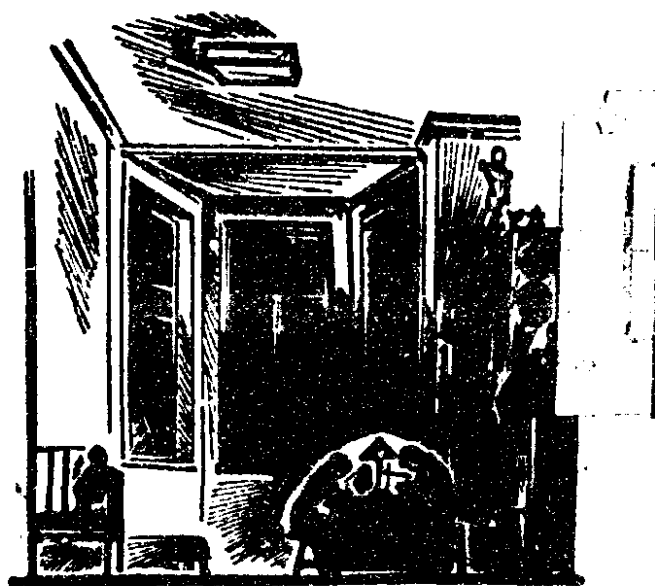


集火野

作麓征



野火集

征農著

配
合
起
來
吧
！
真
際
很
準
確

雷
鈴
！
把
理
編
入

五
是
十
世
三
六

的
楊
贈
予



3 0581 0631 5

A 351376

館圖
藏書京

前記

野火燒不盡

東風吹又生

生在現在的中國，尤其是混在上海的文壇上，要想裝風雅，在我，是注定了沒有這樣的緣分的。自己欠涵養，對於一切稀奇古怪的事物，老是愛看，愛想，有時還愛說。說出來，就成了所謂雜文。

然而，雜文是要不得的。是比其它的文章更易「犯罪」的。

我每當要在什麼地方發表一篇雜文時，我的不安總是伴隨着愉快增大——希望它「罪從末減。」但實際上，這希望是很少可能實現的，最輕的也要帶上幾處傷疤。

這就常常使我對於出現在眼前的那些血肉模糊的魑魅面孔，特別感到親親切切。

不管別人的輕視，撫摩着那些傷疤，也許還更能認出一點這世界的真象吧。

這樣我便把這一年來寫的雜文重新補正，集成這本集子。

最後一篇譯文，是一九三二年譯登在天津益世報副刊「戲劇與電影」上的，一來因為這是一篇值得大家一讀的文章，二來因為自己是在病中譯的，頗吃了一點苦頭，故順便把它附錄在後面。

一九三六，四月廿日於紅豆院。

目次

前記

I

春天的消息	一
另一種「親善」	三
論「雅俗共賞」	五
說謊文學	八
請用竹紙毛筆	一一
「爲自己而寫作」	一四

論迷信	一七
名譽跟勞作	二〇
關於題材	二三
談「生產合作」	二六
理論跟技能	二九
秋天到了	三二
論識字不易	三四
和尚們的親善	三八
中國爲什麼沒有偉大的作品產生	四〇
「沒有內容」	四二
談粉飾	四五
讀「史」偶感	四八

拿些什麼給大眾讀	五一
不要污蔑了「大眾文學」	五五
怎樣改編「大眾本」	五九
阮玲玉的死	六二
阿比西尼亞果真失敗嗎？	六四
從「統一戰線」說開去	六七
II	
中國新文學運動概觀	七一
漫論電影	八三
由梅蘭芳赴俄說到中國人的面子	八九
論通俗文的通俗	九三
所謂文學的普遍性是存在的嗎	九七

批評和鑑賞的區別是怎樣的	一〇二
怎樣建設大眾語文學	一〇五
再談建設大眾語文學	一一〇
爲大眾語問題答司馬疵先生	一一五
附：形式跟內容	一二〇
婦女研究文藝的途徑	一三一
怎樣自學文學	一三九
附一：論「怎樣自學文學」	一四六
附二：讀了孟加先生的大作後	一五二
關於「國防文學」	一五八
附錄	
蘇聯演劇的任務（盧那卡爾斯基 作）	一六三

I

春天的消息

人常說，上海是沒有春天的。但現在，却有點不同，柏油馬路上，畢竟透露出春的消息來了。試看：上海市不是正在舉行春耕運動嗎？

報上載：「這次舉行大規模之春耕運動，由各區演講員及聘請專家，攜帶各種春季播種之農產種籽等，分配農民實驗，指導播種上各項改良方法，及除去害蟲之常識：」

這自然是很好的事。農民們能夠得到「專家」的指導，能夠知道「改良」的方法，自然是幸運萬分。不過，可惜的是，上海市的農民實在太少，柏油馬路怎樣也長不起青苗來。於是，這運動，也就只能在碼頭三，工銀勞動，以及住亭子間的失業者羣中引起一些渺茫的幻想。

春耕運動，應該是普遍地真正在農村中舉行的，然而從農村中透出來的消息，却又

是另一樣。

報上所載孩子吃掉父母那樣可怕的事且不去管它。有一天，我偶然碰到一個剛從浙屬某鄉下出來的朋友，談到他鄉下災荒的情形，他鄭重地告訴我們：在他一鄉中，有飯吃的，一百家人家找不出一二家。播種，是誰也沒有談起了；沒有飯吃，那裏來的種籽？全鄉男女唯一的事，就是上山去掘葛根，每天總是成隊的上千人。他說到這裏，並把特帶來做標本的一大包葛根粉解開來給我們看。那是一種比馬蹄粉更粗更黑的粉，裏面混合着不少的土塊和草屑；味道是麻辣的。這就是他們全部的食糧。我當時想，他們怎樣來渡過這個春天呢。

春天是鄉村的，現在鄉村的春天，反而連一根滋潤人的青草也長不起來。我不知那裏也有春耕運動不？我不知那裏的春耕運動又從怎樣着手，是怎樣的一種規模？

同是春天，露出來的消息是這樣的不同，倘使允許說句不吉利的話，那就只好說是「反常」了。

另一種「親善」

翻開報紙，首先觸到眼睛的，便是本市新聞欄內關於「朝日訪問機昨飛抵滬」的記載。這記載，真夠得上稱洋洋大文；又翔實，又生動，滿紙「親善」，使人看了，不啻喫了一個「寬心丸」，以為不僅中日關係，已漸轉好，甚且「九一八」「一二八」的血腥氣，已在這次歡迎答謝時的歡天喜地中，消失得無影無跡了。

可是，不幸得很，正當我在跟着報紙的記載歡喜的時候，不禁又想起別一條消息來，那消息，就是幾日來天天可以在報上看到的日本禁止我國農工出關。

北平電：原屬榆關之東羅城，現日方亦視作偽境，禁人闖入。日對取締華人出關交涉，無稍讓步意，凡改善取締辦法，或延期實行，皆不允。

北平電：今晨來車有榆關折回者，四十餘人，盡屬農工婦孺，皆含淚出站。

這就仍不能不使我萬分疑慮，疑慮到所謂提攜也者，原來還是那末一回事。僅把原屬榆關的東羅城劃入偽境，固然只能說是「九一八」的尾聲，兩相比較，自然「親善」得多，但禁止華人出關，却似乎還是一件新鮮的玩意兒。

王寵惠博士，兩月前，不是在東京大受日本朝野的歡迎嗎？據教育部調查，兩年來留日學生不是在大量增加嗎？然而，爲什麼偏在這高唱親善的時候來這麼一道禁令？

據一班人的推測，日本發出這禁令的原因，大約不外是：第一，怕中國農工出關太多了，會防礙她的移民政策，第二，怕中國農工出關太多，會增強她國內的失業恐慌，第三，怕中國農工都帶有「匪」的根性，會加強義勇軍的力量。

如果這三種原因，有一種是對的，那末，我們便可以知道：日本這次的禁令，明明是在告訴我們：所謂親善，只許飲香檳酒，開歡迎會；土地不消說，還有勞苦的工農，也是應該除外的。

這種親善，是不是我們所需要的呢？

論「雅俗共賞」

太白二卷一期魯迅先生的「論俗人須避雅人」上這樣寫着：

「濁世少見『雅人』少有『韻事』但是沒有濁到澈底的時候，並非全沒有，不過，因為『傷雅』的人們多，也累得他們不澈底了。」

這是真的。但我以為這只說到他們消極的方面；積極方面，還有他們口口聲聲說的「雅俗共賞」。

「雅俗共賞」自然不是要雅人真的去做俗事，或者把俗人全弄成風雅，而是在怎樣使俗人不致「傷雅」不「傷雅」他們就儘可放心雅下去，用不着「還俗」了。

比如知縣老爺獨個兒去看梅花，這實在容易碰上「傷雅」的俗人，因為雅與俗，原來是河水不犯井水的，一旦雅到俗人的眼前，俗人們自然會有點看不順眼。雅而至于被

戳穿了，吃虧的雖然是俗人，畢竟雅人也還是並不願意。

現在的雅人，就懂得了「雅俗共賞」的表現手法。

要「雅俗共賞」，主要的在使俗人們糊里糊塗雅俗不分；把雅事披上一點俗的外形，或把俗事帶上一點雅的氣味。

不久前，廣州舉行了耆英大會，把許多窮老頭兒召攏在市府大廳，試想想看：這不比看梅賞菊還要風雅？然而，在俗人們，有時候是會全不覺得「雅」的，這就是因為他們曾挂起了「尊老」這一適合俗人下情的幌子。日本土肥原來中國，本來是爲了俗事，但他却偏要裝出風雅的樣子，聲明是來中國觀光，遊玩山水，於是大家就認識不清他的是雅是俗了。

雅事俗做，或俗事雅做，這都是很容易看到的「雅俗共賞」的形式上的花樣。另外，還有一種可以在內容上把沈痛化爲嘻笑的手法。這手法，我是從戲台上看出來的。

有一天，朋友邀我去看蹦蹦戲，他說，蹦蹦戲是「雅俗共賞」的北平土戲。這樣，我便

懷着好奇的心跟他去看了。

一走進戲院，果然看到一塊「雅俗共賞」的大匾額。

那晚的正戲叫「杜十娘」。內容是寫妓院里一個名叫杜十娘的婊子，戀着一個落難的公子哥兒。那婊子拿出自己的積蓄來贖了身，希望同那哥兒做一個終身伴侶，不料半路上，忽然遇着了一個好色的小丑，那小丑略施詭計使那哥兒情願把杜十娘出讓給他。杜十娘却很癡情，結果懷着「百寶箱」投江自殺了。照這故事，雖然是那末一套，畢竟是一幕悲劇。可是在那些角色的表演下，却一點悲劇的成分也沒有表現出來，反而只給了觀衆一陣陣的哄然大笑。

這種手法，是現在最流行最普遍的手法，也是最毒的手法，雅人們稱這是「幽默」，如果再有俗人把它戳穿來，那又叫做欺騙或麻醉。

說謊文學

照通常的看法，文學，是客觀的現實通過作者的主觀作用的具象的表現。所謂主觀作用，乃是說的作者對於現實的認識，也是決定于那客觀的存在的。比如你要描寫一個人，你總不能離開「人」的存在，任意把人頭畫成狗頭，或者看到毛茸茸的後腦，就當成是人的真面目。但現在，却有人提出另一種看法。他們說：

「在任何文藝作品裏，客觀總或多或少被表現着；但同時，在任何文藝作品裏，無可諱言，而且不必諱言，客觀總或多或少的被修改着。」

這是說謊文學。

說謊文學，在中國是素來流行的人死了，無論他生平是怎樣的醜醜，一入文學者的傳記或墓誌銘裏，就成了「不可一世」的人物，這叫做「瞞瞞生人的眼服服死人的心。」

一部「文選」幾乎全是這類文章集成的。世人正在景仰陶淵明，其實陶淵明的作品，最明顯的是桃花源記，也應該歸入說謊文學之列，不過他的說謊，原意並不在騙人，只想借這娛樂自己罷了。

現在的說謊文學，自然是更進一步，專在騙人。「借屍還魂」的把戲，雖然還夠得上時髦，主要的，却是想連「現實」也照他們「自由」的看法畫成不三不四的面目。說「表現現實」是假話，「修改」「現實」才是真的。

然而，就說「修改」也還是騙人，骨子裏只是對於現實的粉飾和歪曲。「修改」是有使我們的藝術品更真實更能表現出所描寫的對象的真面目的意思的。這裏的「修改」顯然不是這樣，既可以在人的頸上安上一個狗頭，也可以把極兇殘的強盜，看成慈眉善眼的善士，因為只有這樣，才會不妨礙「主觀」的「自由」。只有這樣，主觀的作用，才算是離開了現實而獨立存在。這實在是說謊文學的最高峰。

可累的，是無情的現實，常常會使這樣高明的騙法，也失掉效用。

記得小的時候一看到太陽照在水裏，總是喜歡拿「水裏起火」的話來哄人。「水裏起火」明知不會使人相信的，起初說說原不過想博取別人的笑臉，但如果有人故意戳穿來，却也要臉上麻辣辣地，忘記了自己是在說謊，硬要設法來掩飾：「你看，水里不是燒得通紅嗎？」

通紅是通紅，却怎樣也不能證明「水裏起火」不是在說謊。現在的說謊文學家，硬要紅着臉拖住現實，大約也就是走上了這樣的窮途吧。

那末，吃飯問題，又將如何呢？

「請用竹紙毛筆」

有一天，跟朋友談起第二次世界大戰的危機，偶然向朋友問：

「大戰時，你打算怎樣呢？」

那朋友沉默了一會，學着林大師的腔調，似笑非笑地說：

「我打算掘一個地窖藏起來。」

這回答，自然是夠幽默的，然而仔細一想，也就夠沉痛，因為實際上，這類自救辦法，已經成爲中國許多志士們唯一救國方案了。

遠的大的不要說起，日前報上，就又載有這樣的一段消息：

「本市湖社鑑於全國各學校青年學子，競用鋼筆洋紙，致泊來之紙筆源源而來，吾國原有之毛筆竹紙日見衰弱，特呈請教育部通飭各省市學校所有文具除採用本

國傲造之紙筆外，一律購取毛筆竹紙藉維國產。

這到底是什麼鬼話呢？

中國的竹紙毛筆的市場，被泊來的鋼筆洋紙佔領了去這是事實，然而，這是關乎整個文化的問題，我們應該問：原來的竹紙毛筆爲什麼會不行了呢？我們就不能不承認，我們整個文化的落后，承認鋼筆洋紙勝過于竹紙毛筆。照生存競爭的定律，世界上是只有最適者才能生存的。那末，我們要把泊來品驅出國內市場之外，最淺近的看法，也自然只有使竹紙毛筆改良，能夠趕上鋼筆洋紙的一條路。

而我們的志士，却連這最淺近的看法也不懂，只想關起大門抗敵，關起大門，能夠抗敵嗎？

也許，我們的志士們要問：中國從來就用毛筆竹紙，爲什麼現在不能用呢？這一問，正問一個着，因爲反過來，恰好說明了有數千年歷史的中國，到現在，爲什麼命運注定了要淪爲半殖民地。即使我們能夠關起門來用我們的毛筆竹紙，也還不是顯明地只能做一

個奴才胚子麼？

只有鬥爭才能自救，只有提高自己的文化，才能衝破帝國主義文化的束縛，如果大家只是「打算掘一個地窖藏起來」，中國民族，不要別人撲滅，也就等于自殺了。

請用竹紙毛筆，自然還是小事。

「爲自己而寫作」

近來有人提出「爲誰寫作」的問題，於是也有人拿「爲自己而寫作」來作回答。據說，這回答，是實在「老實」和「爽快」的。

這真是「非常奇怪而且不可思議的事」。

任何東西，如果社會不需要，就很難存在，這是最淺顯的道理。如果文藝這東西，「究竟是不是社會的需要」，還「着實成了問題」，那末，就怕連那樣「老實」和「爽快」的作家，也要留不住了吧。譬如，三家村的學究，不是早就找不着飯吃嗎？

寫文章，可以「吃飯」，這是不錯的；但是倘使再進一步問：「飯是誰給你吃的呢？」那你就不能不注意到你的主顧，因爲文章可以換飯吃，一定要有人需要才可能；否則你還是只好抱着白紙黑字餓死。

寫文章可以發洩「潛意識」也是對的。但是倘使再進一步問：你發洩什麼「潛意識呢？」那你便不能不回到你所與的社會，因為你自己既不是鬼怪，你就不能憑空捏造出什麼「潛意識」來，你的「潛意識」不能不是現實社會的撥刺，你憎惡現社會也好，你頌揚現社會也好，却總不能拋開這個現社會。

可見，吃飯發洩，雖是「自己」的事，冥冥中還是有「自己」以外作為支柱的東西存在着。

然而，爲什麼偏有人要提出「爲自己而寫作」呢？

這使我想起關於普希金的一段故事來：

普希金在亞力山大時代會是一個不迴避現實的詩人，但到尼古拉一世時，却本質地變成一個爲藝術而藝術的擁護者了。這原因可以從下面所引的幾段話中看出：

「尼古拉登台的同時，上層社會是顯明地頹廢着，腐敗着，變成爲盲從的了。亞力山大時代的那種貴族的獨立，近衛隊的剛毅，是和一八二六年一起消滅得無影無跡了：

「一八二六年，尼古拉一世是可感謝地『恕赦』了普希金的政治上的『稚氣的過失，』甚至成爲他的可感謝的保護者了……」

「一八二七年，屏坑特勒夫向尼古拉訴說道：普希金和我會晤了以後，在英吉利俱樂部裏歡樂地說及陛下，並且強制和他在一起吃喝的人爲陛下底健康而乾杯了。總之他是一個真正的笨漢，倘若指導他底筆和詞藻而得成功，那是有益的。」

普希金變爲「爲藝術而藝術」者了，但他並不真的單是爲自己，也不真的是爲藝術，而是在尼古拉的「保護」下，做的一個現存社會秩序的歌手。

「爲自己而寫作，」這誠如居友所說：「這不是回答問題，而只是躲避問題，」不過是玩的自欺欺人的把戲吧了。

論迷信

前幾天報載：餘姚黨部委員徐一清，因勸阻農民迎神求雨激動衆憤，被十餘農民毆傷致死，投入河中。這消息頗引起一些人的注意：一面驚訝農民居然敢打死「頗著聲譽」的黨部委員，一面慨嘆農民迷信竟有如此之深。對於前者我不想多說，現在且先談談農民的迷信。

迷信，本來是封建社會統治民衆的一種策略，以補救政治力量所不及。這在各國都是一樣，提倡者倒不是民衆，而恰是士大夫之流。不過到了後來，封建制度，給機械文明破壞了，民衆對於各種迷信漸漸起了動搖，於是，士大夫到了感到迷信已不足以懾服人，社會上才有反對迷信的呼聲，而只好用別一種方法來代替。

在現在，談起迷信，就好像只有中華古國是一個迷信國，中華民衆生成了一付冥頑

不靈的迷信頭腦，其實，原因並不是這樣簡單的。在中國迷信之不易破除，也是事實，但這顯明是由於中國社會組織，還是封建力量佔着優勢，士大夫還認為迷信仍然多少有點催眠作用。外侮來的時候，我們聽到唸經救國，舉行時輪金剛法會；天旱的時候，我們聽到明令禁屠，且又是舉行時輪金剛法會。這些都是士大夫做出來的，與農民毫不相干。復古是要民衆忘記了現實，迷信，是要民衆不注意人事，這是有貫的道理存在的。

當然，不能否認的，中國社會已確確實實的輸入了一點機械文明，因而相當地動搖了迷信的基礎。據我所見，在農村中，農民之於迷信，不獨不是很深而且冷淡得多了。譬如過年吧，什麼忌諱，在他們的心中已經不算什麼，甚至因祖宗之靈從不曾給他們一飽，連祖宗看不上眼，也是有的。這些都是事實，這證明，農民之迎神求雨，並不是農民一定迷信，或者是因爲呼喊無門，在上行下效的原則下，偶爾舊病復發罷了。

就是因爲這樣，所以才值得士大夫們重來宣揚佛法，重修孔廟，以維人心，而且也就因爲這樣，所以他們也還要喊喊破除迷信，掩耳盜鈴。他們喊破除迷信，決不是真要民衆

破除迷信，有許許多多的用意，最卑下的是斂財。徐一清的死，據報紙所載，却顯然有這樣的嫌疑了。

于是，再談幾句關於徐一清的死。

徐一清是黨委，又是頗著聲譽的老紳士。如果他是真意破除迷信的話，只要平日對農民做點實際工作，是並不難見效的。然而，他並不這樣。他要錢，他連農民的糞也要抽稅；（據報載）他不阻止農民尚未迎神求雨之前，却阻止正在迎神求雨的時候，即使不是因為有求未遂，也是故縱釣名，於是觸了衆怒，於是被衆打死了，這有什麼好說呢？

說徐一清的死，是因為勸導農民不要迎神求雨，是因農民迷信甚深，這是十二分的冤枉的。

名譽跟勞作

契珂夫有一篇叫做頭等搭客的短篇，內容是敘述一個工程師，爲了想得名譽，做了許多勞作：造過二十幾座大橋，替三個大城開過水道，而且又是一個著作家，但結果，他的名譽，遠遠趕不上一個歌女，一個運動家。於是，他憤慨起來：

「鬼曉得！你以爲是天才麼？才幹麼？天生的麼？一點也不是！……有些人我很熟悉的，一點本事也沒有，身分又比我們卑賤得多。他們所做的事，不及我十分之一，沒有才幹，勾不上享盛名，然而，怎麼樣？他們的大名，却繼續不斷的在報紙上和人的嘴上諛揚！」

看了這故事，我覺得那位頭等搭客實在太可憐了。這可憐，不僅是他尋不出成名的門路，而是他受了那種虛偽的名譽的欺騙。

在現社會，名譽是什麼呢？名譽是一種上流社會的點綴，是上流人的專利品，用來裝飾自己，或誘惑別人的。名譽輪不到勞作的人們身上，但名譽必然是那些勞作者的血肉所造成。比如戰爭吧：我們常常聽到戰爭的製造者們的說教：「爲帝國的光榮而戰呀！」然而，結果呢？無數的犧牲，只造成了少數人的光榮；他們成了英雄，而民衆的血，等到戰爭一停，早被歌舞昇平的歌手掩飾得乾乾淨淨。歷史上的事變，有那一件不是這樣？

相信名譽，想從自己的勞作去獲得名譽的人，走上像那頭等搭客一樣的結局，是一點也不算奇怪的。

然而，到現在，畢竟也還有不少這樣的可憐的人物。

這自然不是說，一個人是用不着勞作的，也不是說，我們注定是不名譽的，但自從社會的發展，使人們的生活，分成了若干不同的類型以後，勞作跟名譽便從此分了家，而名譽，也就成了少數人點綴的東西。我們是要勞作呢？還是要那虛僞的名譽呢？我們是用不着胡想，應該決然有所取捨的。

我們既不願做點綴太平的歌手，我們就應該腳踏實地勞作，應該把那足以妨礙勞作的妄想名譽的念頭丟開。我們的勞作，不是爲了別的，正是爲了自己的生存，爲了加速那玩弄名譽的人們的崩潰，爲了爭取那使名譽跟勞作重新結合的一切機會。

這也就是一個勞作者能勾獲得真正名譽的唯一門路。

關於題材

因爲近年來文壇上有着這樣一個傾向，凡青年文藝創作，大都是以農村爲題材，於是就有人擔心起來了。他們擔心着：「若一旦成爲風氣，一方面是把文藝所描寫的領域，不知不覺的限制得非常小，另一方面，用同一題材的許多作品難保不陷入一種刻板文章的惡習。」

這樣的擔心，如果是不存惡意，實在有點近於「杞人憂天」。

首先我們應該問：爲什麼大家要來描寫農村呢？這決不是什麼趨時髦，而是農村問題成了目前中國社會問題的中心。莎士比亞是處在貴族社會，所以他的作品，全都是描寫貴族生活的，巴爾扎克是處在資產階級社會，所以他的作品又都是描寫資產階級生活的。那末生在現在中國的青年作家，就必然地要以，且應該以農村生活爲他們創作的

主要題材了。

農村是不能當作一件單純的東西，或者一件獨立的東西看待的。農村生活，也有各樣各式：積極的或消極的，向上的或墮落的。農民也有憤怒也有喜樂，他們不僅在他們彼此間有交道，而且與環繞他們的別的人羣也有交道，我們從莎士比亞的作品中，就不會看出他所描寫的領域限制得非常小，也不會看到他陷入刻板文章的惡習，以農村為題材究竟有什麼不同呢？

自然，這並不是說陷入那樣惡習的作家是沒有的。不過，這却不是題材的問題，而是寫作方法問題，是因為「單單憑藉着一些粗淺的概念」就去寫。憑概念，不僅描寫農村不行，就是「死抱住女人不放」又有什麼辦法？

只有從個人主義解放出來的作家，才不會感到題材缺乏，才能選取那最富有社會意義的題材，也只有對於社會有普遍的深切的觀察的作家，才能完成他的藝術創作的任務，才不致陷入刻板的惡習。我們描寫農村，決不僅是攝取農村一點浮淺的現象，我們

應該看到農村細胞的活動，看到農民生活的本質，我們應該深入到他們生活中去，揭發出他們的隱秘，暴露出他們的真實面目。他們不是整體的，我們尤其要從他們的關係中看出他們的個別，或從個別去認識他們的關係。這樣的作家，才是我們需要的作家，這樣的作品，也才是我們需要的作品。

我的意見正和一般人相反，我希望我們的作家們，大家都應該進一步的來注意農村，中國社會，既以農村問題為中心，作為表現社會的文藝，自然也是應該以農村為描寫中心的。

談「生產合作」

本市婦女節制會，爲「提倡女子生產合作起見」特舉行了一次「女子生產合作大展覽。」對於這次「展覽」我雖然沒有那樣的心情去「觀光」一下，但就報紙所載，也就夠我們明白一切了。

報上說：「大展覽」共分七大部分：第一部書畫，第二部著作，第三部工藝，第四部飲食，第五部園藝，第六部舊貨。（原有七部，不知怎樣報上缺少了一部）琳琅滿目，美不勝收，大有跟不久前在滬舉行的「古物預展」同樣的神氣。

本來，太太小姐們有的是時間金錢，喜歡怎麼玩便怎麼玩，是無須我們担心的。不過，因爲她們標榜的是「生產合作」而且又是公開地對着一般女子提倡，於是便感到有些不能忍耐了。

她們所提倡的「女子生產合作」，到底含有什麼意思呢？第一，從她們的「大展賣」的本身看，雖然表面是提倡生產，實際上是跟把婦女拉回到家庭裏去的復古傾向，是同一步調的。我們看她們「大展賣」的畫呀，花呀，飲食呀，有那一件不是家庭婦女所做的事？他們骨子裏還不是等於要大家學她們一樣去做賢妻良母。

然而，這並不是主要的意思，主要的，是對於生產婦女們的欺騙。

現在中國的勞働婦女們，過的是一種怎樣的生活，是誰也可以看到的。她們已經成爲生產的主力；不僅受着家庭的壓榨，更是受着工廠機器的壓榨。經濟恐慌的浪潮，首先被犧牲的便是她們。因爲這樣，於是她們漸漸有點忍受不住起來，漸漸不安於目前的生括，漸漸想從重重的壓迫下翻一翻身。

這自然是要使一切吸血的寄生蟲感到大大的恐慌的。這足以顛覆他們的安樂宮，搗毀他們的洋樓汽車。那末，怎麼辦呢？「提倡生產合作」就是辦法中的一種。

所謂生產合作，一方面是拿來掩飾他們自己的寄生生活，是在對勞働婦女們說：你

們不要眼紅吧。看，我們不是也在勞作嗎？另一方面，是要勞働婦女們永遠牛馬般生活着，是教她們不要亂想，不要亂動，生產工作，才是她們唯一的天職，唯一的生路。「合作」成功了，太太小姐們的寄生生活，也就可以繼續堅固起來了。

一般時下的所謂「合作」運動，實際上都可作如是看。

理論跟技能

這似乎已經是好幾年前的事。廣州中山大學鄒校長就曾提議過禁止大學設立社會科學系。其意，以爲國家的混亂，全是社會科學把青年思想引誘壞了的緣故，如果青年一律不識不知，停止思想，天下自然要太平。這提議，雖然未經明令實行，但直至現在，許多大教育家們，却大都具有同感，官費留學生，既不許有學社會科學及學文學的青年插入，有好些地方的教育當局，也只准許工藝學校立案。這些事實，如果照教育家們增進青年技能的原意來說，原不容我們有什麼非議，可惜的是，教育家們只摸到了象脚便以爲認識了全象，於是，其結果反往往與他們所預料的相反。

中國青年思想的混亂，是事實，但這並不是受了社會科學的誘惑，倒是社會科學還未普遍地正確地輸入青年的腦中。假使青年們大都認識社會的真實，思想自然容易統

一起來，因為真實是只有一面而不是多面的。認社會混亂是社會科學所致，是青年專業理論所致，已經是顛倒因果的看法，再進而要禁止社會科學，禁止青年思想，那更是「防川」的辦法了。

說到增進青年的技能，當然是誰也不會反對，但技能該是受着思想指揮的，如果專講技能而抹殺理論，那是等於教青年學做奴隸，只有奴隸才是單用勞力去供主子驅使。一個主家婦，不僅要能洗衣燒飯，且更要懂得調理家務，「吃不窮，用不窮沒有計算一世窮」這幾句話，最能道出理論對於技能的重要。

進一步說，假如以為技能教育，可以挽救中國貧困，或者技能教育，足以救濟青年失業，那更是無稽之談。上海百幾十家絲廠關門，並不是缺乏工人，德國希特勒救濟失業，反而是限制婦女的職業。「好媳婦難為無米炊」可見主要點在怎樣使之有米，有米後才可以說到炊，這又是顯而易見的事了。

去年，在職業教育盛行的某省，曾偶然到一個中學參加過一次實行職業教育的開

幕典禮。在濃厚的空氣中，我看見許多青年學生拿起鋤頭跟着他們的教師及一個職業教育指導專員在校園內太陽下晒了好幾分鐘，並且那指導員還訓話：「你們要能吃苦耐勞，要天天這樣，要準備到民間去，要養成一種技能……」我當時就想：如果這就算職業教育，就算是技能，那末我們中國有這樣技能的人，四萬萬人口中，不是已有了三萬萬二千萬嗎？我以為：在提高個人技能的後面尤其應該提高理論，注意社會科學！

秋天到了

一場大雨後夏日漸漸失去它的威力，於是乎秋天到了。

秋天，據說是一個富有詩意的季節。無論它是秋高氣爽，或者是秋風秋雨，均可以說是一種詩的境界，因為：如果秋高氣爽則摸摸屁股，搓搓麻將可也。如果秋風秋雨，則吃吃苦茶，講講幽默可也。秋天，是詩人的秋天！

何況，今年的夏季，更是那樣的不爭氣。熱度打破了六十年來的紀錄，於是體質素弱的詩人們，壓根兒便受不住那種虐待。上焉者，走青島，上牯嶺，次焉者，飲冰吃瓜，消極抵抗，下焉者，惟有躲在編輯室內嘆幾聲「不自由」而已。在這情形下，忽來了那末一個清幽淡雅的秋天，能不心滿意足？「將屠夫的兇殘付之一笑，」來對老天爺大大歌詠一番，也實在是千該萬該的。

不過，世間事，常常是有幾種看法的。一班俗人並不能夠享到這樣的幸福也是事實。秋是夏的延續。夏天的暴虐，產生了秋天的成果，所能看到的，只是災荒，飢餓和逃亡。有夏天的赤地千里，才有秋天的十室九空。幾聲雷雨，既不會恢復人們的自由，更是把人們送上了拼死活的戰場。你不看，可怕的冬天，也就在前面露出了它的醜臉嗎？

這一切，却不是詩人們所能意識到的。

秋天，是詩人的秋天，我願秋天永遠躺在詩人們的懷裏，讓詩人們永遠去心滿意足
吧。

論識字不易

現在似乎再沒有人會扳起臉孔說出「民衆生成是愚蠢的」那樣的話了。江亢虎在「存文會」成立大會的主席台上，一面主張「存文」，一面也還把白話文的功用歸到「普及教育」上去。「普及教育」自然是對着那些愚蠢不識字的民衆說的。這在江博士的意思，雖然並不跟一般人嘴裏的「普及教育」的意思一樣；江博士也許只想拿這句話來抵抗自己的論敵，表示自己即使「存文」並沒有忘記民衆，然而，單是這樣，也可見民衆的地位，在一般人的眼中是如何地改變了。

於是，識字運動，就從今年的五一節起熱鬧起來。

要民衆識字，自然是好事，沒有人會反對。以前三家村的私塾先生，要把自己的「束修」弄豐富一點時，也常要玩玩「勸學」的把戲。「勸學」不同於識字運動的，後者的

方法是「強迫」前者却只能說好話，後者是政府的命令，前者却是出自個人的主意。他們總是用那「萬般皆下品，惟有讀書高」的話來做宣傳，而這話，在當時，又是的確頗能聳人聽聞的。不過後來科舉制度廢了，讀書再不能高陞了，「勸學」這才自然地失去效用，民衆的回答，漸漸變成了那樣的冷酷：「子曰又不能當飯吃！」

這便造成了三家村學究的永遠的悲哀。

當然，現在識字運動的意義，不會有「勸學」那樣的簡單，現在民衆對於知識的要求，也不會跟以前那樣淺薄，不過，倘使這運動不是跟江博士一樣僅僅站在主席台上喊喊「普及教育」就是，而是需要實際行動，困難仍然是有的，也許愚蠢的民衆，還是沒有福分接受這份厚禮。肚子問題，是更一天嚴重了一天啊。

從「子曰又不能當飯吃」這句單純的話裏，我們發現了兩種困難：一是作為識字運動前提的吃飯的本身問題，一是識字和吃飯的關聯問題，也就是什麼字才是他們所要認識所能消化的問題。

關於第一個困難，我不想多說。這情形，其實是大家所共見的。七八歲的孩子，早已要用自己的勞力養活自己了，要他們捧着肚皮來識字，總似乎不是「強迫」所能做到的事。擺在問題前面的，必定還有限制兒童勞動，而又使他們的肚子得飽。然而，這却已是國家的大問題了。

暫時談談第二個問題。識字，素來是以爲容易的。三家村學究就老是搬出他們師承的那些法寶來教學生；他們可以不管自己所教的有什麼意思，也不需要學生懂得那些書本上的文字的意思，他們教學生唸「人之初」，只要學生能夠照他的口音唸出來，只要學生不把「人」字寫成「入」字或寫成「八」字，他們的「束修」就到了手。這是容易的，然而，這樣之所以能夠維持，是因爲一般人對於讀書，是妄想將來的「高陞」，所以才能夠忍耐那「十年窗下」，等到讀書和生活發生直接關係時，這種教學法，眼見就倒台了。

現在，民衆的要求識字，顯然不是這樣可以糊塗了事。他們要認識字，不單是認識字

的形體，是要認識字的內容，是要認識那個字跟他們的生活上的關係。對鄉村的孩子，你教給些表現都市物質文明的字如跳舞電影無線電等，無論怎樣，他們是不了解的。太白二卷二期有一篇全衡君的當小先生，就充份描寫了這一點。先生對學生講解「禮貌」但學生的回答是：「人爲什麼要講禮貌呢？……我底爸爸在廠裏做工的，每天一定要到半夜才回來，疲倦得像要死去，我從來沒有叫過他，爸爸也從來沒要我叫他過……」這還有什麼辦法呢？他們永遠不會認識什麼叫做「禮貌」，也不打算去認識。這樣，硬把些跟民衆生活不相關的字要民衆去認，是二十年來「民衆教育」失敗的主要原因之一。

據說，這次的識字運動，已規定了六百個字，我不知道這六百個是些什麼字，但如果仍是不顧到民衆的實際要求和他們的消化力，只憑先生們的腦子隨便想出些東西推行起來，那末，不要看結果，這用意也就不難想見了。

和尚們的「親善」

在「中日提攜」的空氣異常濃厚的現在，日本的和尚們也跟着高唱起親善來，據三月十六日的晚報載：

「最近日名僧大谷光瑞，田中清純等來華分訪平滬各地佛教團體，高唱中日佛教提攜，發起中日佛教協會。田中清純代表真言密宗赴平訪晤班禪喇嘛，交涉日本與西藏交換佛教留學生，得其允許及介紹，日本決先派留學生三名赴藏。」

這消息，一班樂觀主義者聽了，一定要快活得什麼似的。因為這不僅是證明我佛的佛法無邊，衝破了飛機炸彈的障礙，而且更足證明這一次的中日提攜，是出於誠意；不是麼，和尚就根本不作與騙人。

不過，天下事，往往不能像我們所想像的那樣如意，大家儘管天天嚷着和平，戰爭之

神還是要展開翅膀，弄得全世界昏天黑地。日本和尚們口中的親善，如果我們肯仔細想一想，就不難發現許多值得懷疑的地方。

第一，在九一八事件發生後，爲什麼從不曾聽過日本和尚一點反對日帝國侵略的聲息呢？其次，現在高唱提攜，爲什麼又不提出提攜的方案，而只是要派和尚入藏呢？

不能澈底消失這些疑問，和尚們的所謂提攜也便不能不使人誤會，以爲是和軍閥們口中的提攜互通聲氣的。

太白二卷一期有一篇小默君的國際間諜戰，敘說一九三六年前夜國際間諜戰的狂熱。其中尤以日本中狂熱病最深。在伯力，在彼得堡，在加洲，在巴拿馬運河地帶，均佈滿了日本間諜的足跡，而這些間諜，又均是「不理一髮」的理髮匠和用鋼絲釣魚的漁夫。萬一日本和尚們也並不如我國的大和尚一樣，只曉得唸經祈禱和平，那末，這一親善對於西藏的危險性，就不難想像了。

中國爲什麼沒有偉大的作品產生

——答春光月刊社問——

中國沒有偉大的作品產生的原因，既不在文學者的本身，也不能專怪環境，而是要從整個中國社會複雜關係上求出來的。

中國的社會是一個突變的社會，在這突變的時期，文化方面，布爾喬亞既無力建立自己的文化，而前進的革命的陣線上，勞苦大眾的基礎又異常薄弱，所以實際上，文學運動，往往成爲實際運動的尾巴。（自然，我們應該承認，實際運動就是建立新文化的發動機能。）在一九二七年大革命時代文壇上正在喊着浪漫主義運動，這就是一個很好的證明。我們知道，一個作家要產生偉大的作品，必須要富有實際生活的體驗，然而，如果我們要問：在歷來許多大事變中，難道作家之羣就沒有一個睜開眼睛的嗎？雖然事實

並不是這樣，文學的進展，是與社會的進展有關聯的；而偉大的作品的產生，却又不是某一個作家天才的創造，是與整個文學運動相關聯的。在這情形下，在文學陣營中革命的勞苦大眾的基礎沒有建立的時候，即使有些作家在許多偉大的事變中活動着，也是徒然，也產生不出偉大的文學作品，因為，這類活動並沒有包含文學的意義。文學運動固不能與政治運動分離，（而且應該使之發生最密切的關聯）文學運動本身的發展法則，却也不容忽視。

現在，請不要忙，隨着社會的推動，文化陣線上勞苦大眾的基礎已一天一天增強了。文學者，已再不是離開大眾的，而是在大眾的指導下跟着大眾一同前進的。看吧！偉大的作品，立即要在偉大時代面前出現！

「沒有內容」

蘇汶先生在現代七月號的「文藝獨白」欄內，寫了一篇「沒有內容」的短文，意思是對着那些常常拿「沒有內容」四個字批評別人作品的集納批評家們而發的。

據蘇汶先生的意見，以為說「沒有內容」這樣話的人，「不是由於自己對內容這東西的絕對的無知，便是出於一種惡意的抹殺的動機，」這是一冒着一種極大的危險！「爲什麼呢？因爲「內容是包含了主題和材料。」情緒可以構成內容，一個故事表現着一個主題，也可以構成內容，「內容是原料，」於是「我們能說那些作品沒有原料呢？」誠然，誠然，蘇先生是主張只有文壇上的自由主義抬頭才能產生偉大作品的理論家，必然地作品的內容也該是自由的了。可惜的，是蘇先生的理論並不足以把人說服。

看了蘇先生的「沒有內容」我十分相信蘇先生對於「內容這東西」即使不是「絕

對的無知，」也有點理解不清楚。蘇先生不明白，所謂作品的內容，是指主題經過作者的構製已經完成了它的藝術任務的東西，也就是主題通過了作者的感情思想而具體化了的東西。內容並不是單純的原料，而是包括在形式內的那作品的本質。所以我們說形式與內容「有不可分性。」單純的感情，不能算內容，單純的故事，也不能算做內容，好像一個腦袋或一張嘴巴不能算做一個活人一樣。我們通常都認為攝影比繪畫缺乏藝術性，這當然不專是技術的問題，而是內容的問題，因為攝影缺乏作者的感情和思想，這樣，我們批評攝影為缺乏內容，決不會是抹殺的論法吧。

而且社會上使人眼花撩亂的萬事萬物，不是統統可以採為藝術作品主題的，孔二先生也認為有不可彫的朽木，壞銅爛鐵，終於只好倒在垃圾桶裏去。我們說一篇作品沒有內容或內容空虛，決不是簡單地因為裏面沒有故事或一個主人翁，或缺乏思想和情緒，（這些全沒有的作品，當然不會有。）主要的是因那作品的題材，非現實的，沒有藝術的價值，在創作上沒有發揮主題的積極性等。如果照蘇汝君的意見，千篇一律的一個水

兵和一個姑娘的戀愛小說，是不是也算有內容呢？這顯明地蘇汝君是有意抹殺內容，而著重形式，他是在告訴人：一篇作品描寫人狗性交，都不要緊，因為人狗是材料，性交又是主題，總括一句：這是有內容的，批評家應該注意的只在牠的把握的夠不夠，處理的妥不妥，蘇汝君，你說不是嗎？

最後，還有一點值得「仔細去意味」的，是蘇君說「內容是包含了主題和材料，而形式則包含了佈局和描寫，就中材料一項，實又包含了人物背景和故事等要素……」這樣把內容形式主題材料弄成一團糟，我真不相信蘇先生對於文藝理論是這樣缺乏理解。蘇先生如果再要問：

「那些作品是沒有內容的呢？」

我敢大膽地告訴蘇先生：

「大作就是一篇。」

談「粉飾」

照上海的情形看來，今年又似乎是清潔運動年了。起初，是禁止隨地吐痰，接着是防疫，現在，又要來一次大規模的所謂清壁運動。

清壁運動，就是要把上海市街的牆壁刷新一下，把那些「不准小便」之類的標語和漫畫以及五淋聖藥的廣告洗淨來。說文雅一點這是爲了「保持市容之整潔」，如果粗率一點說，那又叫做「粉飾」。

粉飾，自然不是壞事；甘願把滓泥塗在自己臉上的人既不會有，就是要煤礦工人把身子洗得和自己的一樣白，也並不能算做錯過。問題是：人們爲什麼總是滿臉灰泥？煤礦工人，是否真的可能天天把身子洗得白淨呢？

於是，問題就不如我們所想像的那樣簡單了。

有了衣服穿的人，才能講到整齊，有了飽飯吃的人，才能講到口味，這些都是很淺近的道理。我們常常看到街頭的乞兒，津津有味地喝着別人剩下的發酸的湯水，衛生誠然不衛生，但他們却決不是歡喜喝這樣的，他們一定還有比衛生更重要的問題存在：他們是因爲「餓」不先從「餓」上去求解決，而只是要他們不喝湯水，這恐怕不是可能做到的吧。

這就是就整個清潔運動說，再看清壁運動，又何嘗不是一樣。

把牆壁弄成醜醜斑斑，我想決不會是中國人的天生習慣，這種看法，是和外國人把中國人的辮子小脚看成是天生蠻性同樣的。我曾經在一個工人區住過一些時候，那是夏天，初搬去，看到房子內粉白的壁上，到處塗着臭虫的血跡，真是惡心極了。我馬上買了些白紙糊起來。但是，天，你想這是怎樣的一幢房子啦，這完全是臭虫的世界！一到晚上，壁上的臭虫便成羣結隊地蠕動着。你應該來怎麼應付呢？除了用手指向壁上亂塗，你還有什麼辦法？不上幾天，白紙上，又自然塗滿了斑斕的血跡，而自己也就好像成爲習慣了。

壁上的血跡，是因爲臭虫才有的，臭虫的產生，却與住房子的人跟房子周圍的環境有着密切關係，單是清壁，有什麼用？

退一步說，就是清壁運動完成了，又那裏可以「保持市容之整潔」。整潔，是應該從社會的整體說的。一幢破敗的房子，如果只是粉一粉牆或是修一修窗子，自然掩不住它的破敗。那末，大減價的廣告，倒閉了的店面的封條，難道不是破壞「市容之整潔」的嗎？到處向人伸手的乞丐，徘徊街頭的野妓，這些最「不堪入目」的活動廣告，難道也不是破壞「市容之整潔」的嗎？我們雖然也曾看過不准關店的禁令，看到大捕野妓的巡捕，這與實際是無關的，一切一切，依然是那樣的斑斕滿目。

現在，是講究粉飾的時代，然而，據我看，就是粉飾也已經成爲不容易的了。

讀「史」偶感

據「新史奇觀」載，李自成攻破北京後，吳三桂的父親吳襄曾寫信勸吳三桂投降李自成，但吳三桂却決然拒絕了。在他回給他父親的信內有着下面這樣的話：

「……无直荏苒，爲母罪人，王陵趙苞二公并著英烈。我父嗟嗟夙將，矯矯王臣，反愧巾幗女子！父既不能爲忠臣，兒亦安能爲孝子乎？請自今日，父不早圖賊，雖置父鼎俎之旁，以誘三桂，不顧也。」

這是多麼的忠心耿耿！倘我們單就這封信看，稱他是一個「大義滅親」的忠臣，大約誰也不會反對吧。然而，事實上並不這樣，全盤的歷史告訴了我們，他這時的不降李自成，只是爲了個人的仇恨——爲了陳圓圓，爲了自己的高官厚祿，待善價來出賣他的靈魂。這只看他後來引清兵入關甘做清室奴隸就可顯然了。

歷史，不論是個人的，或是社會的，都不能切斷來看，不能從片面去看，它是有持續性的，是整個的，只有從整體上才能認清它的真正面目，才能明了它的實際的意義。如果把斷片當成定論，那便要受歷史的欺騙；自己受欺騙不要緊，最怕的是再以這來騙別人，結果黑白不清，是非混淆，讓大家跌進歷史的泥坑而不知自拔。

也就因為這樣，現在才常常有人提起越王勾踐來。

提起越王勾踐的原意，自然是因為越王勾踐善於忍辱含垢，由忍辱含垢而挽救了自己的危亡。然而，這是不是實在的呢？是不是值得我們效法呢？不，這只有一半是實在的。

所謂一半是實在的，就是我們還相信有「困於會稽」那樣的事。但就整個歷史看，忍辱含垢，決不是挽救危亡的主要原因。從大處說，當時各國的互相兼併，只是爲了「稱霸」，爲了使別的戰敗國「稱臣納貢」，並沒有要完全握住戰敗國的政治經濟的生命線的全圖，於是越王勾踐才有機會去「忍辱」，才有機會去「生聚」和「教訓」。從越王個人來說，如果他只曉得「營糞媚王」而連「式蛙勵士」的勇氣也沒有，也還不是只有

終身做一個奴隸胚子？

現在已不是戰國時代，即使我們學到了越王勾踐的全付本領，我們又那裏去找吳王夫差呢？更何況我們還只學到了越王的一半！

要了解越王的故事，應該從他整個人格去看，尤其應該從他所處的時代和與吳王的關係上去看，撇開夫差而單提勾踐，不要抵抗而單說忍辱，這實在是污蔑了歷史。

然而，現代的聰明人却最喜歡拖泥帶水硬把歷史塗上這樣的一些污點。

拿些什麼給大眾讀

大眾文化運動，到現在，已不是空口談大眾要不要讀書，或者大眾應該讀什麼書的時期，而是掙些甚麼給大眾讀的時期了。

我們只要稍一留心，就可以看到成千成萬的失學青年，店員學徒等在那裏迫切地要求着自學。他們有的是想懂一點社會科學，也有的是想知道一點文學。但不論是什麼，當他們真的問我們要書讀的時候，我們必然要很難找出回答。即使勉強介紹他們一兩本書，結果也要費力不討好，等他們讀後，一定要回答我們一個「沒有味道」或者「看不懂」。

這種現象，是出版界和著作者們統要負責的。

出版界從來就不曾替大眾打算過！四庫全書有人翻印，圖書集成也有人翻印；世界

古典名著的介紹，雖然不是系統的大量生產，總算還不寂寞，但却不見有人肯有計劃的出一大串大衆讀的書。

著作者也是這樣！固然有不少曾經想到過大衆，曾經想介紹點大衆需要的知識的作家。但他們却不耐煩去知道大衆到底能夠讀些什麼，他們往往只圖自己的痛快，不顧大衆的胃口。於是搬場一樣只從外國書本上，搬到自己的筆下來，不管他們是怎樣的努力，大衆終於無福消受。

自然有人是要提出大衆的文化程度太低弱，甚至一門學問根本只有上等人配研究的這些理由來解釋的。不過，這些理由已經太不夠時髦了。如果不是坐在太師椅上讀書的人，是不會相信這鬼話的。

製造一大串大衆能讀得懂的書籍，是當前最重要的工作，也是最艱苦的工作。一個科學家，如果要寫出一本通俗科學書，他不僅自己要切實了解那一門科學，而且要能溶化那裏面的一點一滴的真理，使科學上的專門用語，變爲大衆的用語。他不僅要有豐富

的科學知識，而且要具有卓越的創作天才。高爾基就爲這事擔心過，他說：

「要有真正的科學家，和才具高超的作家底合作，我們才能夠從事出版以藝術手腕傳佈科學知識的書籍。」

在目前，有許多進步的科學家，對於這工作已經在開始嘗試了。文學名著的改編，科學小品，在幾個期刊上並建立了它獨特的地位，這自然是非常好的現象。但我們怎樣也不能達到這裏就止步，從目前產生的一些科學小品文看來，不客氣說，實在還留下了許多多急需補正的缺陷。

譬如，就技術上說，有很多的科學小品文，因爲作者的藝術手腕不靈便，不是公式似的流於枯燥，便是使形式妨礙了內容，不能把讀者的注意力引進到那作品所要表現的內容上去。

這，固然是我們所要求每個前進科學家的深切注意的，但我們却不能因此過於責備科學家。

人決不是萬能，專靠科學家一拳一脚去打出天下，乃是一種空想。傳佈科學知識的
激給，實際上也並不在這裏。

因此，我們應該不要忘記高爾基的提示，我們要求真正科學家和才具高超的作家
合作——飢餓的大眾，是如何在等待他們賜給知識的食糧呵。

不要污蔑了「大眾文學」

在新中華文學專號內，有一位先生寫了一篇「大眾文學」。他於引證古今中外，慨嘆「有大眾文學的作品而無大眾文學的理論」之餘，便毅然決然替「大眾文學」下了一個定義，曰：

「以情節及趣味為中心的，不受時代的限制而永為大多數人所愛讀的通俗作品，便『是』所謂『大眾文學。』（末句『是』字是我加的，原文無——著者。）

這大作，在某先生的本身或者在某一部份人看來，是盡了它的任務的，但在我們却不能不指出：這如果不是某先生對於「大眾文學」的盲目，便該是他有意的歪曲和污蔑。

「大眾文學」是以趣味為中心的嗎？「大眾文學」是不受時代限制的嗎？不是的，千百個不是的，倘照某先生的話，那末，聊齋誌異，今古奇觀，西遊記，金瓶梅以及彈詞，小曲，早

經充斥民間，儘夠人們娛樂，何勞我們再來把「大眾文學」作爲問題提出，更何勞我們對「大眾文學」作品提出迫切的要求？

某先生有意把「大眾」解作「各階級的人」，把「通俗」解作「低級趣味」，於是巧妙地認「大眾文學」是別於「純文學」的，「大眾文學」只是「專爲取悅於人而寫出的東西」，而把一些無聊的神怪小說，俠義小說也列入「大眾文學」範圍之內。這意思，很明顯地是：一方面，使含有新的社會意義的所謂「大眾」，在一般人的眼內模糊起來，另一方面，使那有戰鬥性的，更高級藝術性的「大眾文學」，沉淪到泥坑裏去，——趣味的，非現實的。某先生的這種聰明的見解，雖不是獨創，（因爲這是和某先生同類的人的共同企圖）然其用心之苦，其有益于「世道人心」卻是值得標諸「凌霄閣」上的。

可惜的，是某先生看錯了時代，目前的「大眾」已不是某先生所說的「趣味」的，「各階級的人」，而所謂「大眾文學」也早由社會條件的決定，提供了其自身的新的

內容與形式。大眾文學的理論，某先生雖「從古以來」找不着，但「大眾」却已由其自身的迫切需要確立了它的基礎，不過某先生以及像某先生這類的人看不到罷了。

「大眾文學」在目前，我們的提出，必然是有其特殊的時代意義的，我們的「大眾」，不是「各階級的人」，而是站在時代前線的勞苦的工農大眾。我們的「大眾文學」不僅是受時代的限制，而是完全在新社會建立的過程上產生的全新的東西，不僅不是迎合低級趣味，和非藝術性的，而是含有積極性的，使藝術提高到一個新的階段的東西。「大眾文學」是在這一特殊的時代把勞苦大眾的生活錯雜地用形象表出來的文學。它是活躍的，前進的，某先生所開列的神怪小說，俠義小說，正是「大眾文學」的敵人。

記得在某大學讀書時，有一位先生講到「集團主義」時，不禁慨然曰：「集團主義有什麼了不起。原始社會不也是集團主義的社會嗎？」社會既不能後退或還原，那末，那位先生之用心，便不難想見了。

於是，我又不禁想再說一句：某先生的「大眾文學」並不是對於大眾文學的理論

的盲目，而是有意的污蔑和歪曲！

但，大眾是決不會讓他這樣污蔑的！

怎樣改編「大眾本」

由「文藝大眾化」而進展到「把世界名著改編為大眾本」，在目前的出版界，以及作家羣中，已成為很有興趣的問題。有許多書店均在有計劃地印行這類稿子，作家們也有不少注意到了這工作，而至於漸漸引起了討論。

在這新趨向下——這自然是一個好趨向——爲了要使這工作走上正確的途徑，不致爲營利者及卑俗者們所欺騙，歪曲，實有各自提出意見之必要。

首先要提出的，自然是關於內容的問題。「把世界名著改編成大眾本」這問題的第一義，無疑的應該着重在「大眾」，其次才是「名著」；這就是說，只有能夠作爲「大眾」智識的食糧，——大眾可以消化的食糧的「名著」才能作改編的藍本，而不是任何「名著」都可改編爲大眾本的。浮士德是「名著」——近有書店擬改編浮士德——

——但浮上德決不是目前中國大衆所急需的，所能消化的東西，那末，這種改編，只是徒然，是與「大衆」毫不相干的。

其次，說到形式——改編的技術問題。關於這問題，有人主張：多用描寫，減少敘述。我以為這是不十分正確的。這是沒有把問題還原到大衆上去，以致不了解大衆所認為藝術的，是和知識分子所認為藝術的不同。描寫是需要的，但多於敘述則不必。新的文藝作品，其描寫方法，重在簡捷明快，而不應有煩瑣虛飾。大衆心目中的藝術，是動態的，是要一目了然的；要達到這目的，只有生動簡明的描寫才可能。描寫只在增強敘述的效能上才發生作用。譬如，我們告訴一個農民，「那樹林內有一條黃牛。」他一定一聽就懂的；但如果你對他說，「在那蔥鬱的深密的林中，有一條龐大的，有着彎彎的對峙在頭上的兩角和疏疏落落的乾枯了的松針一樣的黃毛的黃牛。」那他就要感到頭痛了。此外，這樣的把問題提出——「多用描寫減少敘述」是易陷於形式從內容中割開來的危險，是會失掉原作的真實的。

最後，還得補上一句，是我們必須認定：我們所謂大眾，是文化落後的中國的比較進步的大眾——工，農，學徒，以至店員等。決定我們的對象，是這問題中最先決的問題。

阮玲玉的死

電影明星阮玲玉突然於昨天自殺了。這消息，必然要引起許多人的哀悼和憤恨，因為她的死，無論怎樣，不能不是中國電影界的一個損失。

然而，我要說的，却不是關於這些。貓兒哭老鼠，畢竟是風流才子們幹的事。我要問：阮玲玉的自殺，究竟是誰造成的呢？

有人已經這樣替我們回答：這是張達民的罪惡，如果張達民稍有男子氣，就不該三番四次去糾纏一個已經和他離婚的女人，阮玲玉也當然就不會自殺。這當然是有理由的，然而，這却只是表面的理由。張達民是現社會的人，張達民的會這樣，敢這樣對阮玲玉提出與人通奸的控案，是有更基本的社會原因存在的。

因此，阮玲玉的死主使的並不是張達民，而是現社會整個復古運動。復古者們正在

提倡貞操，表揚節婦，叫婦女們回到閨房中去，重去專心做男子們的奴隸，做舊禮教的俘虜，於是張達民要控告阮玲玉的和奸，於是阮玲玉便不能不死。

看吧：和奸案發生之後，我們的紳士們，不是對於阮女士極盡譏笑諷刺的能事嗎？

阮玲玉是明星，所以她的死，還能引起社會部份人的悲憤，可是，同樣犧牲在這復古潮流下的婦女大眾們爲人所不屑注意的，却正不知有多少？所以，這不是個人的問題，這只有從社會的根源下才能發現真正殺她們的劊子手。我們要反對這些蹂躪女性的惡棍，我們更要反對那作爲主使犯的吃人的復古運動。

也有人說，阮玲玉的自殺，還直接受了「新女性」的啓示，如果這話也有相當的理由，我極誠懇地希望我們的藝術界從這時起，應該創造出更新的更有戰鬥性的新女性來。

阿比西尼亞果真失敗嗎？

「阿比西尼亞果真失敗嗎？」

在現在，如果有人提出這樣的問題別人是一定要別轉頭不理的。因為中外報紙不是明明登載着：墨索里尼宣佈吞併阿比西尼亞的消息？

這是事實，當然我不會對這事實發生什麼懷疑。我要說的是由阿比西尼亞的失敗在中國所引起的一種敗北主義或者投降主義的觀感。

上海時事新報曾經以「意阿戰爭給予我們的教訓」（大意如此）這問題來徵求讀者的答案，結果有許多人看成阿比西尼亞的失敗，是阿王的輕舉妄動招來的，于是所得的教訓就是準備不充分，兵械不精良，便不應該與敵人抗戰。

這是多麼危險的論調！我們即使不願惡意地懷疑這是有意替漢奸們作辯護實在

也不容忽視這里面包含的毒素作用，讓這種毒素傳染到別人。

不輕舉妄動而最能忍辱含垢的，當然首推我們中國。但容忍的成績怎樣呢？我想，並不會比亞比西尼亞更好些。送掉了整個華北後，還是不能阻止×帝國主義的着着進攻，不能阻止它對華政策的一天一天強化。

與其容忍讓敵人一口一口咬死，當然不如和敵人拚個死活來得痛快。因為這樣，即使同樣是死，最少可以給敵人一點創傷，「圖存」自然更是我們唯一的崇高的意志了。

阿比西尼亞就這樣撕破了意大利的臉，把意大利也弄得滿身鱗傷。雖然失敗，還留下了一頁血染的光榮的歷史。我們是應該從這一方面來看的。

要準備充分才戰爭，這是替帝國主義說的話，第二次世界大戰，就因為各帝國主義還沒有準備成熟才遲延到了現在。但我們是弱小民族，是被侵掠者，意大利並不會等到亞比西尼亞的兵械精良了才揮起它的文明的指揮刀，日本也決不會讓我們「十年生聚十年教訓」以後方來談「親善」。那末，我們從那里去得到充分的準備呢？

因此，從阿比西尼亞的失敗中我們應取得的教訓是：

一、帝國主義法西斯蒂已經到了瘋狂的時候，什麼公約什麼公理一點也不能阻止他們的獸行，他們已經是不擇人而噬，只要他們吞得下就要吞下去了。反過來，也就說明了這是全世界的弱小民族和一切被壓迫者的最深的危機。——生死關頭。

二、全世界弱小民族和一切被壓迫者，應該立即結成一條堅固的陣線立即以革命的戰爭來消滅帝國主義的侵掠戰爭。

三、中國人民應該更相信只有抗×才能圖存，應該馬上集合在「抗×救亡的統一戰線」下，以「焦土抗敵」的精神衝破一切漢奸們的防線來和×帝國主義作最後的生死一決。

從「統一戰綫」說開去

關於「民族抗×統一戰綫」問題，已經有人說得不少了。只要不是存心想做亡國奴，只要稍能虛心地從法國「人民陣綫」這次護得選舉勝利的事件中去認取一點教訓，我相信，決不會有人來反對「統一戰綫」會不承認這是目前救亡運動的唯一的力量。

然而，事實終于出人意外，畢竟有人在反對了——並且反對的不是漢奸，而是那自稱「最革命」的人物。

先是從報紙上看到，也許別的地方還有吧！上海時事新報「每週文學」上有篇討論「國防文學」的文章，里面順便觸到了這個問題，據作者說，有一位「最革命」的某先生是反對「統一戰綫」的，同時指出了這種專門「反對」家的「反對」是從他的

祖師托洛斯基一脈流傳下來。這且不去管它，我們且看他們反對的理由吧。

某先生的原文可惜沒有讀過，但從「每週文學」上那篇反駁他的文章，也還約略可以看出一點，原意是他認為「統一戰線」是投降，最少也是機會主義，要抗×要革命，只有工人才行。「統一戰線」什麼話！那不是抹殺了工人的力量？于是他反對了。

話是很漂亮，而且也最徹底。誰能否認工人是革命的主力呢？不幸的是：這漂亮的調子，完全是造謠說謊以及空談粉飾而成的。「統一戰線」並不抹殺勞動者的領導作用，這已由「每週文學」上的那個作者，指出他是有意造的謊。但我還想問一問：在中國內地各省，有許多看不到產業工人的地方，是不是就沒有辦法抗×，只好奉送給××？

這自然是笑話，並不真正要某先生之流來回答。事實早就回答了我們：在中國資產階級性的民權革命的現階段，在主力的領導下，不但農民小資產階級是革命的隊伍，連進步的資產階級也是很有參加革命的可能，我不知道某先生是那一種人，假設不是工人吧，那末，難道某先生甘心願意做亡國奴嗎？

一定要工人從別的革命力量孤立起來，一定要等工人把這救國責任獨立承擔下去，雖然很澈底，到底和「十年生聚」的賣國政策很相像，因為這兩者同時是叫大家現在不要去抵抗的。

然而某先生之流，並不直接隸屬於漢奸們系統之下，那末，我們應該怎樣來稱呼他呢？

或曰，這是清客，這種革命理論就是清客主義。

那就暫時說一說清客。清客是中國的國粹，原本是專跟在公子或老爺後面打渾開玩笑的，不過有時失了主子的歡在心，在街頭或茶館內一現他們的色相。他們生成的一張寡嘴，一付善變的臉。比如，清客大都是無力的，但如果他在街頭看見有人打架，他却偏要站在旁邊指摘，這個太無用那個太不行，來顯出只有他自己才是打盡天下無敵手。直到真的有人找到他，他便帶着阿○的勝利走開了。

不過我又一想，清客是封建社會的產物，並不會自稱懂得革命，以之比某先生之流

實在不太恭敬，何況某先生之流並不承認現在中國還有什麼封建勢力呢？

無己，只好在清客的骨格上再圖上一個托洛斯基的臉譜。——就請某先生之流照一照自己看吧。

中國新文學運動概觀

這篇文章，是發表在申報「讀書問答」上面的。當時有一位王君，問到「五四」運動的意義，跟新文學發展的經過和前途，因為種種的限制，我便作了一個這樣簡略的回答。——一九三五

十一月五日附記。

（原信從略）

要明白「五四運動」在文學上的成就，必先要明白「五四運動」發生的社會的意義。有些「五四」時代的遺老們，常常誇說「五四」運動是由「新文學運動」所發動起來的。這種說法，不僅是爲了抬高他們自己的身價，有意顛倒因果關係，且足以障礙我們對於「五四運動」的根本認識。「五四運動」顯明地是新興民族資產者的反帝反封建的運動。第一次世界大戰的結果，使歐洲各帝國主義一時無暇顧及這次殖民地，

而給予了民族資產以相當發展的機會。這一來，一方面喚起了一部份前進資產者智識份子的自覺，另一方面，却威脅着新興的日本帝國主義，使它不能不乘機向中國進一步的進攻——提出滅亡中國的二十一條，封建軍閥官僚投降了。「五四運動」便在這些對立的情形下必然地暴發。社會基礎有了動搖，上層建築才發生動搖。雖然所謂新文化運動往往先於實際運動具體地表現出來，雖然文化運動的發展，也足以促成實際運動的發展，但法國大革命的成功，並不全賴盧梭的「返到自然」的呼聲，而是由於法國資產階級本身力量之成長和強固。以這來例證「五四運動」，我們不能說「五四運動」是由「新文化運動」所發動，我們倒應說「新文化運動」是經過「五四運動」而展開。如果我們不把握這一點，不從新的觀點出發去認識「五四運動」的意義，認識「五四運動」與「新文化運動」的相互關係，我們是無由解決以下的問題的。

「五四運動」在文學上到底成就了些什麼呢？這問題，如果我們更具體地回答，我們可以說只提出了問題，而完全沒有解決問題。如胡適之所謂「上了成功之路」所謂

「建立」是一種自欺欺人的誇大，用來掩飾自身的逃避，跑回「整理國故」的老家去的那種軟弱無力的缺陷。這原因，當然不怪胡先生及其同類的智識份子，而是決定于他們的特定的命運。中國的民族資產者，一部份為資本帝國主義所培養，一部份為土著軍閥官僚所蛻化。他們生成具有買辦性和封建性，雖然他們為了本身的利益，曾一度在「五四運動」中伸出了他們的手，但他們無可掩飾的怯弱，使他們不能持久，無力作殊死戰。一到鬥爭尖銳化，對於他們自身的利益發生危害時，他們便不惜回到他們的舊主人的懷裏去，甘作奴隸了。這反映到文學運動上，自然不能例外。我們看它的成就吧：這運動一開始，其本身即暴露出許多根本的缺陷。第一，作為這運動的領導者的上層智識分子，並沒有堅決的自信心，只把這運動當作一種「嘗試」，這在許多先生當時的言論中，常常可以看到。因此，他們既看不到他們的前途，也不願走上他們的前途，只要「之乎者也」換了「的麼呢嗎」就算滿足了。第二，只具運動的形式而沒有充實運動的內容。就白話文來說，這固然是民族資產者在實現「科學」和「德謨克拉西」的兩大要求

下一種衝鋒的武器，無疑的其本身即具有濃厚的反帝反封建的意義，但當時的領導者，只把問題限於白話文與古文的利弊的討論，而不能附以更重要的社會的目的意識，致使完全凝滯在形式上面；「的麼呢嗎」儘管普遍地使用，而含有鬥爭性的文學作品，終不可得。這兩個缺點，在考察當時文學運動的成就上，是不能不特別提出的。

「五四運動」的結果，使新文學運動——或者白話文運動，深入了學生和小市民層，擴大了新文學運動的影響，這是事實，但同時五四運動的結果，反而暴露了那些上層知識份子的醜態，於是分化動搖，而結束了他們這一階段文學運動的壽命。他們之中，有些進步的份子，是再進一步在政治上採取直接行動，這不消說。另一部份却馴服地退回老家去，這就是如胡先生之流的「整理國故」。「整理國故」決不能與蘇聯的接受文學遺產相提並論。蘇聯之提出接受文學遺產，是因為新文學的社會基礎已極其強固，而是站在使這新興文學達到最高峰觀點出發的，否則他們為什麼在第一次五年計劃未完成以前不提出這問題來呢？胡先生之流，顯明的是在向封建文學投降，避開現實的文

鬥爭而躲進牛角尖裏去。考證紅樓夢，瞎捧醒世因緣，不僅於新文學無補，實際上，適足爲虎作倀，有意無意替封建文學鴛鴦蝴蝶派盡了義務的宣傳。這一部分智識份子，在「五四運動」後，早已離開了新文學運動的陣營。他們已被時代拋棄了。

另外，能夠作爲我們考察的對象的，只有那些在藝術的皇宮裏面徘徊着的中間的一羣。

一種新文學的成長，是有賴於豐富的社會生活的內容的。我們看那些徘徊於「藝術之宮」的中間份子，是怎樣在他們淺薄的，軟弱的生活基礎上，來支持他們文學的門面！他們不是完全歐化，以資本主義沒落期的享樂，做他們文學作品的裝飾，便是陷入於玄想。在這裏，我們可以舉出幾本作品來作例。冰心的繁星，寄小讀者，是當時傳誦一時的作品，但我們進一步考察一下，這些東西所表現的，除了所謂淺薄的個人主義的愛，還有別的什麼。劉大白的舊夢，郵吻，可以說是毛詩的變體，在內容上充滿了玄想的色調。其它，汪靜之的蕙的風，俞平伯的冬夜，莫不是停在這樣一個小天地內兜圈子，至徐志摩，不過

「集其大成」而已。照一般文學發展的歷史過程看，一種新文學的產生，其初期，應該是進攻的，有革命性的，應該是內容勝於形式的。然而，中國新興的有產者的文學，却完全取了相反的形態。這表明了什麼呢？這表明了民族資產者一抬頭便走上崩潰的途徑，失却了鬥爭的力量，不能豐富自己的生活的內容。所以在文學上，一般上層的智識份子，只能拾取沒落時期的歐美資產階級生活的渣滓，只能取巧形式去粉飾自身的淺薄。即在文字的使用上，他們所成就的，除了歐化句子，便是新式古文，因為一種語言文字運動的完成，也同樣是要受社會條件極大限制的。

說到這裏，我們應該特別提醒讀者的，是在我們新文學運動的過程上，對於上層智識份子完全絕望的時候，當我們考察「五四運動」雖然開展了新文學運動，却並沒有完成文學運動上的任何課題的時候，我們是不是就認為新文學運動停止了它的運行呢？不是的，我們要注意一件事！「五四」運動既使新文學運動深入了學生及小市民層，那末，必然的這較廣大的一羣便要起來要求他們自己的文學。他們在某一時期是較上

層知識份子更積極的，他們雖然最易動搖，但他們是站在從上層知識份子到大衆的中間，他們容易看出上層份子的無力，同時也易發現下層羣衆之在蠢蠢欲動。於是當上層知識份子在文學運動上已經喪失了他們的力量，而下層羣衆還沒有達到負起這份責任的成熟期的時候，他們恰恰地便當了這一過渡時代的橋梁。我們在否認上層智識份子在新文學運動上的成就，同時，我們還應該承認五四後支持這一運動的代表小有產者的各羣。接着，我們便不能不落到周氏兄弟，創造社和文學研究會上了。

就大體上看，他們——這些前進的小有產者羣的代表，是付與了這新文學運動以特定的內容的。他們提出「爲人生而藝術。」這口號，在目前看來，固毫不希罕，但在當時，對於那些爲「功名」爲「趣味」而藝術的封建文學者們，對於那些爲藝術而藝術的開小差的高級文學者們，却不能忽視他的實踐的戰鬥意味。在創作上，也同樣產生了一些進步的東西。首先我們應該提出的是那始終站在新文學運動前線的魯迅，他的作品，從狂人日記以至阿Q正傳都充滿了反封建的積極意義。其次郭沫若的詩和他的三個

叛逆的女性，也是全新的作品，是有新生命的作品。如果我們要提出接受文學遺產的話，無論在內容和形式上，只有這點遺產是值得我們接受的。

那末，在這統一的戰線上，爲什麼會形成許多不同的壁壘呢？文學研究會和創造社爲什麼會在這時對立起來呢？顯明的這是因社會發展的不平衡，和他們自身的缺陷，而反映到文學上，於是使在歐洲經過了長時期的發展的各個階段的文學思潮，在中國便龐雜地同時出現。當我們認識這問題的時候，我們決不要以爲這是一個不好的現象。我們不要懼怕鬪爭，他們的鬪爭，已不和白話文論戰一樣僅僅是形式問題，而是更切實的內容的問題。誠然，文學研究會是比較保守的，是趨向於自然主義的，創造社是比較進取的，是趨向於浪漫主義的。但我們的判斷，只能限於這一點，我們不要進一步來爲誰辯護。他們的鬥爭，是有促成另一階段的新文學運動長成的相當作用；同時，他們均受着本身生活的限制，却誰也沒有勇氣走進那另一个新的階段去。等到社會迅速的進展，經過了「二七」「五卅」以至一九二五——二七年的大革命浪潮，下層羣衆起來要求他

們自己的文學，意識地負起這新文學運動的任務時，雖最早提出「革命文學」的呼聲的創造社，已經和以前的創造社換了另一面目了。

「二七」「五卅」的巨潮，一面提供了中國革命以更新的和更充實的內容，另一面使一部份小有產智識份子，不能不從「人生」的象牙塔內覺醒過來，跳到十字街頭去。他們明白：象牙塔內，已不是安身之所，十字街頭，才是文學生活的正路。於是較為前進的創造社，馬上脫去「浪漫主義」的長衫，而高叫出「文學革命」的呼聲。

對於這點，我們當然不能忽視其對於以後文學運動的影響，同時，我們也還不能作過高的估價。「革命文學」在那時，還不過成爲一種呼聲而已。郭沫若的文學家的覺悟，文學與革命和成仿吾的文學革命與牠的永遠性，雖然提出文學上的嶄新的課題，顯明地他們還只是把文學問題單當作文學問題而提出，他們並不曾那樣勇敢地付給文學運動以特定的社會實踐意義。他們說，革命文學是有永遠性的；革命文學，所表現的形式是永遠相同的。他們雖在竭力想使文學與革命結合，而文學與革命終於有着相當的距

離。他們在理論和創作上的步調，並非一致，理論儘管是高談革命，創作却依然充份保留浪漫主義的情調。這情形，固然是每一新興文學發生的初期必然的現象，但下層羣衆在抬頭的時候，在這急劇的鬥爭當中，沒有餘暇來充實這一文學運動，以及小有產智識份子的機會主義的作祟，均爲不可忽視的重要原因。所以，在當時，從五卅到一九二七，文學運動，表面上反而低落下去了。一直到一九二八年，才成了富有實踐意義的新文學運動的開端。

從一九二八到現在，這一含有新意義的文學運動，誠然還在繼續進展着，這其間，雖然略有變化，但實際上是只在向着那已被社會法則規定了的前途發展，從某一個階段達到更高的一階段，從原則的討論進到實際建設的問題。這一切，只要對於現在中國文壇稍有注意，便不難明白它的真象。在此，我不便多及。

最後，還有一個問題，應該提出來的，就是大衆自己的語言文字要怎樣來創造？這不是繼承「五四」在文學上未完成的白話文運動？對於第一點，我們以爲如前面所說

及，一種新的語言文字運動的完成，是受着社會的極大限度的。大眾的語言文字，是在大眾社會的實踐中成長。中國語文的不一致，和各地語言的不同，雖然原因很多，如地理上的限制等，但主要的仍是社會的原因。語文之不一致，是因為社會把精神勞動與體力勞動分離了。上層的勞心份子爲了增高自己的威嚴，於是竊文字據爲己有，以示有別於下層大眾，而在中國昔時，民間藏書，成爲禁例，民衆讀書機會更是很少。這樣，要文字與語言不分離，又怎能夠呢？至各地語言之不同，則因封建社會是割裂的，各地方的下層羣衆，在各個統治者的權威下，是不需要互相來往的。這一方面，在大衆的頭腦內嵌入了家族，同鄉的觀念，另一面自然地便形成適應這種觀念的各種不同的言語。當然，這樣說，並不是認爲創造大眾自己的語言，爲不可能，認爲應該等待大眾完成了它的主要任務後自己來創造。不是的！這只是說明要回答「用什麼話寫」的問題，我們應該不是形式上的討論，應該從大眾中去學習，從實踐中去體驗，大眾不是別的，正是新文學運動的建設者；大眾自己的語言，文字，不是別的，正是大眾在其實踐中，在新文學運動中所收獲的成果。明

了這一點，倘我們再問，這是不是「五四」所未完成的運動呢？那我們可以毫不猶疑的
回答，是的，這是有產者智識份子所未能完成的任務，而必須大衆自己來完成。於是，這運
動，也就完全不是什麼「五四精神」所能爲力，而是換了全新的面目了。

漫論電影

我想在這里談一談電影與大眾的關係問題，也就是爲什麼我們要看電影的問題。電影是藝術，且是一種綜合的藝術，它包含着繪畫，音樂，文學（包括戲劇，字幕等）等等各部門，吸取了各部門的精髓。愛好音樂的，可以從中聽取音樂；愛繪畫的，可以從中看取繪畫。比如蘇人魂本來是歪曲現實的影片，但其中的伏爾加船夫曲，至今還深深印入在上海的小市民心中，那種深沈的音調，時時可以從他們的口中唱出。可知電影藝術是多方面的，其能吸引觀衆，影響觀衆也是多方面的。

然而，電影却有其獨特的性質，既不是音樂，也不是繪畫，它只是利用音樂繪畫來幫助表現它所表現的東西。它不僅傳給觀衆一種概念，而是給以動作和具像。不識字的人，決不能看文學書，沒有音樂知識的人，決不易從音樂中去認識人生，可是，對於電影，即

使一無所知，只要看那上面的人物的活動，便可以明白那連串的活動所織成的生活的複寫是什麼。所以電影是最通俗，同時又是最銘感的活字。

因為這樣，可以說，電影一開始便與大眾結下了深切的關係，一開始便是以一般小市民和勞働者羣爲其看客的主體。這一方面固然是資本主義的賜予，另一方面也是大眾自己的實際要求。生在現社會中的大眾，完全失去了受教育的機會，他們與所謂高級文化藝術幾乎絕緣；他們連字也不識，更何望能讀懂文人雅士的古典文學，浪漫文學；他們連色調也不清，更何能看懂那些大師們的寓意深遠的什麼立體畫象徵畫。但是，他們的艱苦的生活，却不容儘讓他們這樣混下去，他們因爲生存競爭而需要知識工具，他們因爲過度疲乏而需要官感上的刺激和興奮，他們因爲日被幽禁於工廠和大公司內而需要認識世界的真面目，於是他們渴望藝術的滋養，渴望藝術的啓示，通俗而簡明的活動劇——電影，便必然成爲投合他們口胃的，所最易消化的養料了。

當然，在電影統制者方面，却並不是以大眾的要求爲出發點。他們之視電影，也和視

其它藝術一樣，有着催眠和麻醉作用的。他們是利用這來更普遍地宣傳他們的仁愛，他們的威力，使大眾永遠昏迷在他們的脚下。他們明白大眾要求藝術的滋養，但他們却借這美麗的外形投下二服毒汁。在電影上，他們傳給大眾的知識，只是些山明水秀的自然風景，以及火車，飛機，戰艦等物質文明；他們傳給大眾的刺激，是女人的大腿，擁抱，接吻和啤酒；他們表現給大眾看的世界，是虛偽的世界，快樂的「天國」以及「為祖國而戰爭」的奇蹟。而這些，却沒有一絲一毫為大眾實際所需要。這種矛盾現象，便織成了電影事業史的發展的序幕。

從電影與大眾的本身說，電影是最通俗的，是與大眾不可分離的，是藝術的最高峰。但從社會關係來分析，電影却又常常是社會某一特殊層的最有力的擁護者，支持者。

然而，大眾畢竟還是需要他們自己的電影！

在中國，雖然電影事業的發展還是最近的事，但歐美電影所經歷的過程，却統統經歷過。不同的，是中國電影只是歐美電影的尾巴；歐美電影，曾積極地盡了消燬封建社會

的意識的任務，中國電影却仍不失為封建社會的代言人，歐美電影的發達有一定的程序，而中國電影却是毫無秩序，無組織的生產，從火燒紅蓮寺以至漁光曲，可在同一時期看到。

這樣，形成了目前中國電影界的五光十色。

中國電影無例外地是舊社會的支持者，因為它的生產權，同樣操之於特殊社會層的手內。最初是，火燒紅蓮寺之類的影片出現，這些影片的作用，顯明地借着傳奇小說的影響，來更廣大地施行麻醉，使大眾順從地回到封建社會所產生的武俠英雄的懷抱裏去；讓俠客們來替他們「除暴」，讓俠客們來「安民」，以消滅大眾自己求生存的抗爭。然而，這種作用，是最易揭穿的，處在水深火熱的大眾，水久不見有所謂俠客來拯救他們時，於是那些飛簷走壁的絕技，終只成爲他們腦海中的幻影了。因此，接着來的便是畸形的戀愛影片的生產。中國的戀愛影片，往往不同於歐美的戀愛影片。歐美的戀愛影片，是以資本主義出發的，完全以肉的刺激華麗的佈景，來消除對生活的憤怒，但中國的戀愛

影片，却不是這樣，其主要內容大都是描寫一個女人因為受到物質的誘惑和男子的引誘，而陷入了戀愛，結果不是受到男子的虐待或遺棄，便是懸崖勒馬，終於覺悟過來完成了有情人終成眷屬的圓滿歸束。當然，這種影片的作用，是比武俠影片有效得多的。是用新的外衣包藏封建意識——道德觀念貞操觀念的毒汁。他使一部份落後份子有過官感上的暫時滿足，而獲得他們的一聲讚嘆。不過，這也只是一聲讚嘆而已，只是暫時的滿足而已。於是這些聰明的先生們，又不能不再進一步從別一方面來遂行他們的巧計。最近的姊妹花，以及嶺山豔史，王先生等，便是以各種不同的表現，達到他們最後目的的產物。嶺山豔史和王先生之類的影片，前者是一種冒險的離奇故事，後者則純是無聊的滑稽故事，這些影片，無論在內容和形式，實等於改頭換面的火燒紅蓮寺。在這裏，我們要特別提出的，是姊妹花，牠是目前最能吸住觀衆的幾張影片，姊妹花中的大寶二寶，以同一出身的姊妹，一則因色相超羣，得將軍的垂青以至爬上了太太的地位，一則因外貌不揚，永遠陷在困苦的生活中，而至於成爲囚犯，這種對比，已經含有「萬般皆是命」的作用，

何況作者在結局更幻想出一次非常偶然的會合，完成那「一人得道，雞犬升天」的大團圓。老實說，姊妹花是和啼笑因緣不相上下的。

這就是五光十色的中國電影界的真面目。如果要從這裏面去獲取一點滋養，是非常困難的。電影一方面固然是特殊社會層的護衛士，但另一方面却不能不有觀衆來支持，爲了營業關係，不能不投合市場。於是，只有觀衆的力量，才能促成大衆影片的生產。

明白了這一切，大約我們再不會受所謂「軟性」電影家們的欺騙宣傳了吧。

由梅蘭芳赴俄演劇說到中國人的面子

關於梅蘭芳赴俄演劇問題，到現在止，已經有不少人提出了意見：有的根本反對這回事，以為會丟掉中國人的面子，有的因為怕丟面子，更進一步希望梅蘭芳能夠在赴俄以前「轉變」一下。另外，有人却認為這正是中國舊劇發揚光大的機會，據說中國舊劇是象徵主義，蘇聯也在流行着象徵主義，所以梅蘭芳赴俄演劇是蘇聯想借助中國舊劇的藝術手法，這當然只能算是造謠，好像看見歐洲有了和尚，就認為佛法已經在歐洲發揚光大一樣，蘇聯既根本沒有流行什麼象徵主義，中國舊劇是否是象徵主義，也只有天曉得。現在，我只想提出前面兩點意見來談一談。

要面子，似乎是中國的立國精神。「阿Q」挨了打，便吐一口痰，或罵幾句娘，算是精神勝利，也是爲了面子。這種精神，又往往是附在弱者身上的，因為強者用不着爭面子而

自然有面子。梅蘭芳赴俄演劇，如果照海京伯馬戲班來華奏藝同樣的看法，實在用不着大驚小怪。可是，不然！梅蘭芳是中國人，演的是男扮女裝的天女散花之類的舊劇，有識之士，是最懂得：家醜不可外揚，尤其不可揚到那國情極不同的蘇聯去的大道理的。于是，大家爲了顧全面子要梅博士還是在自己國內玩玩好，萬一要去俄的話，也應該「轉變」。「轉變」，準備幾齣有意義的戲，再就是不要玩那套野蠻的大鑼大鼓。這自然是人的常情，也是最普通的奴隸心理。

但，我總覺得，這種好意統統落了空，實在爭不回一絲一毫的面子。

中國是一隻早已戮穿了的紙老虎，已經沒有什麼可以騙人的地方。從前，中國人最怕外國人笑話的，是男人的辮子，女人的小腳。殆後，辮子隨着辛亥革命革掉了。小腳，雖然在大城市裏改了頭面，但因爲還有許多衛道之士，貪戀三寸金蓮，所以在窮鄉僻壤，依然存在。至今禁止外人到內地攝取的，只有小腳這一項，而辮子不在其列。由此，可見越怕丟面子，越是自己有了丟面子的事，客觀上，越是在爲那足以丟面子的事支持。因爲如果一

切丟面子的事都像剪辮子一樣剪掉，還有什麼可怕的呢？中國舊劇，固然早就應該送它到墳墓中去，但這絕不是面子問題，這需要我們去努力毀壞它的基礎，努力在那廢墟上建設我們爲大衆迫切要求的新劇。爲了怕丟臉，希望梅蘭芳不要赴俄，或者希望梅蘭芳「轉變」一下，試問，這與中國舊劇的本身有什麼關係？舊劇的存在，原來是以那些官僚政客，名士才子作爲基石的，梅蘭芳之所以成爲藝術家，也就不能不借重那些大亨，然而我們却希望梅蘭芳從大亨們手中解放出來，希望梅蘭芳不要演那些封建的才子佳人的玩意，這實在未免把問題看得太輕易了。實際上，與那些認中國舊劇是象徵主義的學者是異途同歸的，只是有意無意在替舊劇，替梅蘭芳裝幌子，是自欺欺人的勾當。長這樣怕丟面子，也就永遠只有丟面子。

難道：蘇聯請梅蘭芳，真是想從中國舊劇中看到社會主義現實主義的戲劇嗎？我們雖不相信蘇聯是因爲有錢想尋開心，才來請梅郎，但我們也決不會相信蘇聯對於中國是這樣的盲目。蘇聯的請梅蘭芳，顯明地是另有目的，主要是想明白中國舊劇的眞面

目——它的內容，尤其是它的表演的藝術手法：男扮女裝，臉譜，以及大鑼大鼓等（關於大鑼大鼓在另文內曾有論及。）統是他們所要認識的。因為中國舊劇能夠到現在還有它的廣大的觀衆，除了社會的原因外，必然還有它本身的原因。蘇聯是最虛心接受世界文化遺產的國度，所以蘇聯才不會忽視中國舊劇的存在。蘇聯請梅蘭芳，倒原是想看「天女散花」，「霸王別姬」這類的道地貨，而不是什麼改頭換面不三不四的東西。那末，不管梅蘭芳是否會跟人們所希望的那樣「轉變」，以免丟面子，即主觀上連他們的那種希望，那種奴隸心理，也落空了。蘇聯是並不會和歐美各國一樣把中國女人的三寸金蓮陳列到博物館內去的啊。

論通俗文的通俗

現在，是「通俗」的時代。

但一般人對於「通俗」這個詞，似乎還保存着傳統的觀念，常常有種誤解。比如，拿文學來說吧：一提到通俗文學，就以爲是迎合低級趣味的東西，和學者名流的純文學不同，甚至是對立的。這就是跟漢書藝文志把小說看做「街談巷語道聽塗說之所造」是同樣的看法。

其實，現在的所謂「通俗」，不應該是這樣的意思。它不是低級趣味的迎合，而是大衆讀者趣味的提高。通俗文學跟純文學成爲對立的兩個名詞，原是文學到了被少數人竊持的時候才有的，那些少數文學者，爲要眩耀自己的高深，爲要證明大衆是不配而且命定不會接近文學，於是把那些出自大衆或迎合大衆趣味的作品叫做通俗文學，表示

不能歸入文學的正統。然而，大衆生活的向上發展，終於啓發了要求文學的自覺。他們不滿足於低級趣味，他們要衝破那種人爲的障礙踏入「藝術之宮」。那末，由這而產生的通俗文學運動，顯然就跟以前的看法不同，不是另立門戶，而在根本使文學成爲大衆的東西。不然的話，我們爲什麼不叫張恨水不肖生等是通俗文學作家呢？爲什麼不把啼笑因緣江湖奇俠傳認做通俗文學作品呢？

通俗，是指內容和形式兩方面而說的。單在形式上兜圈子，不能算作通俗，離開形式而談內容也不能算作通俗。江湖奇俠傳，在文字上是比較淺顯的，但因爲它所表現的，是社會的一種腐朽生活的內容，卽是一種低級趣味；它不是大衆所需要的，所以我們不能認它是通俗文學作品。低級趣味和高級趣味的區別，就在低級趣味，是陳腐的沒有生活內容或與生活內容不調和的趣味，高級趣味是從實生活感受到的或者能夠加強生活力的趣味。反過來，用咬牙嚼齒的四六駢體來描寫大衆的生活，也不可能而且也不會爲大衆所了解，這與我們的所謂通俗文學，自然一樣是有着極大的距離了。

「通俗」在內容上，應該要有普遍性；要有積極性；在形式上，應該要簡明，要輕快。通俗文學的目的就在使大眾接受文學這份產業。以大眾的話，描出大眾日常的生活，而且要大衆懂，於是，文學便成爲大眾的了。所以我們還可以說，通俗文學運動，不能單從通俗方面去看，要看做整個文學發展的轉樞。

試拿現在流行的科學小品來說。科學小品，是通俗文化運動展開的另一形式；是以文學的形式傳播科學的知識。然而，它與科學小品是不是對立的呢？不是的！科學小品和科學大品的不同，只在科學小品，是一向在少數人竊持下的，是專寫給少數人看的，科學小品，就不同，是要把科學從少數人手里送到大衆手里，它是寫給大衆看的。這是科學發展的一個橋梁。因此，目前的科學小品，主要的是要與大衆的日常生活發生關聯，要使大衆易懂易接受。它所傳播的，不僅是書本上的科學知識，尤其是眼前的活的科學知識。由片斷的注入至於全部傳播，這才是科學小品的最終的目的。

如果單從形式上的「通俗」去看科學小品，是很容易陷於錯誤的。有的只是老在

教科書上兜圈子，毫不能引起大眾對於科學的興趣。有的單在趣味上技巧上去求出路，以致本來一兩句話可以說明白的，爲了矯作通俗，便曲曲折折反使內容模糊，或者爲了顧到趣味，而使形式和內容不統一。這種通俗，倘是爲了避免別的不便，爲了有許多事不能一語破的，必須旁敲側擊的襯托出來，這倒沒有什麼可說，倘是當作寫科學小品的正確方法，却是有害的，有時候會很容易和低級趣味相混合。這一切，在小品文與漫畫上，已經有許多作家很詳細的論到了。

通俗，是大眾接受全部文化所必須經歷的過程。通俗文化的意義，不是迎合低級趣味，而是提高大眾的趣味。是內容與形式的統一。這是我對於通俗文的一點簡單的意見。

所謂文學的「普遍性」是存在的嗎

——答文學社問——

認文學有「普遍性」的文學者，常常是以「美」和「人性」等來作爲他們理論上的盾牌的。他們以爲文學的批評標準是「美」，文學的基本要素是「人性」；「人性」據他們的解釋，卽人類的喜、怒、哀、樂等感情。無論那一生活型的人們，對於「美」總歸是愛好的，也不會有誰沒有感情：有錢的人，有喜、怒、哀、樂，沒錢的人，同樣有喜、怒、哀、樂。這樣，表現「美」的感情的文學，自然是有「普遍性」的了。

這論斷，其實是不正確的。他們只是玩弄名詞，而把「美」跟感情的內容抹煞。

我們問：什麼才算「美」呢？「美」是人們在其實生活中對於某種物象所感受的快感。我們說到「美」時決不是一種抽象的概念，第一，這裏必然有一種爲我們所能感

覺的物象存在，第二，這物象必然與我們的特定生活相調洽。人類生活是有着各種不同類型的，那末，人們對於各種物象的感受，怎麼又會相同咧。

許多社會藝術學者如格羅塞(Gro.)等，早已從原始藝術中替我們找着了證明。現在的未開化民族，就還是以笨重的鐵器來做婦女們的裝飾。這種審美觀念，在文明國家看來，該是如何的可笑。再就淺近的事實來說，都市女人的電燙頭髮，高跟皮鞋，在鄉村的人看來，只有認做「西遊記」上的妖怪。愛「美」是誰都一樣的，但對於怎樣的物象才感到「美」，就顯然有着極大的差異。這差異，不是民族的力量造成的，而是他們所與社會的不同的生產關係以及不同的生活形態造成的。因為，社會的發展如果把未開化民族，帶到了文明時代，那他們的審美觀念，必然隨着改變，同時，在同一民族內，各種型的人們間的生活對立不消滅，他們的審美觀念的差異，也就永遠存在。民族的作用，已經從社會的作用中消失，這已是用不着我們重復來說明的了。

至於感情，也是一樣。誰都是有感情的，誰都是有喜怒哀樂的，然而，倘我們進一步探

究，使感情具象化起來，那我們就很容易看出人類的感情上的不同了吧。有錢人的喜、怒、哀、樂，決然不同於沒錢人的喜、怒、哀、樂。舉例說吧：同是在夏天，有錢人對於夏天所感興的，是那種「自去自來梁上燕，相親相近水中鷗」的閒適的情緒，但在種田人，却只有一種「鋤田日當午，汗滴禾下土」的沉痛情緒了。摩登太太，如果失去了她心愛的哈吧狗，是可以三天不吃飯的，然而，對於跟她同樣是人類的馬路上的乞婆，却老是厭惡地連看也不敢看一眼；這種感情，在一個鄉下姑娘或工廠阿姐，無論怎樣是不會了解的，也和摩登太太不了解那些乞婆爲什麼老糾纏着她討錢一樣。感情，更是受着生活的支配。是從實生活發生出來的。離開了生活，感情便成了神祕的東西，我們就無從去理解：爲什麼有些人爲了失掉一隻鷄會去尋死，有些人喜歡把穀關在倉裏看別人上吊的原因，不同的生活，產生不同的感情，除了死拖住唯美主義不放的人，是再不會有誰來否認的。

美的觀念和感情，既然是在不同生活型的人們間各有不同，那末所謂文學的「普遍性」的理論根據在那裏？

文學，是一種具體的存在，文學的美的感情，是表現在通過了作者的洗鍊的客觀現實上面的。客觀的現實是多式多樣的，文學作者對於現實的認識，也因所屬社會層的不同發生差異。一個作家，根據自己的認識，選取某一現實作為題材而付給某種情感，另一位作家，也可以根據自己的認識，選取別一現實作為題材而付與別種情感。十九世紀自然主義的大師左拉，可以說是，握住了當時下流社會的靈魂的，從他的著作裏，完全訴出了下流人的悲哀。但與他同時代的批評家，却認為他的全部羅恭瑪嘉爾家史，沒有一部能夠稱得上是藝術品。這就是因為左拉的所謂藝術上的美，不是那些批評家們的所謂美，從左拉的作品中所流露的感情，並不投合那些批評家的感情；批評家們是要掩飾醜惡的，左拉却偏要暴露醜惡，批評家們是不願看到當時社會的傷痕的，左拉却偏要模印出那傷痕，在他們之間，這怎麼能夠發生同感呢？

由此，我們完全可以明白，所謂文學的「普遍性」這一抽象的東西，實際上不存在了。不過，在這裏，我們應該特別說明的：抽象的「普遍性」在文學上雖然沒有，包含在

生活實體中的「普遍性」却不能不存在。文學是人類感情的組織者，它所表現的感情，雖然不會是全社會的人們的，却不能不是那同生活在社會尖端的大多數人的。只有能夠訴出多數人的感情的作品，才是那最含有藝術性的作品，才能負起它的組織的任務。左拉雖不爲當時的批評家所了解，但左拉畢竟訴出了下流社會的悲哀，他的著作，到現在還才能獲得千萬的讀者，才能成爲我們的寶貴的遺產。

我們常常聽到說：描寫「典型」的事件，描寫「典型」的人物。所謂「典型」就是在某一特定社會生活內從各式各樣的現實或人物去選取那他們所共有的特徵。把這些特徵組織起來，表現在文學上，無疑的就會引起這同一生活型的人們的一種同感。這也就是文學的「普遍性」。這種「普遍性」只存在於社會生活的實體中，是有它的特定的範圍的。而且，隨着社會的發展，這種「普遍性」還必然要逐漸擴大起來。然而，這是與那些唯美主義者們所主張的抽象的「普遍性」並無相同之點的。

我對於文學的「普遍性」的見解是如此。

批評和鑑賞的區別是怎樣的

——答文學社問——

我以為，批評和鑑賞的區別是這樣的：

第一，從態度上說，鑑賞，是主觀的，是沒有利害感的。一個鑑賞者，對於一件藝術品，常常只注意那作品本身的所謂美，只求那鑑賞的對象跟自己個人的生活相感應；以外事物的實際考察，在他是不需要的。比如，現在有許多文人逸士，喜歡遊山，玩古董，倘我們要問：「你們爲什麼要這樣呀？」那他們一定罵你是俗人，是傻子，因爲在他們的字典內就根本沒有「爲什麼」這個詞，他們的遊呀，玩呀，只不過在他們的生活條件下，他們感到山水古董有一種什麼美的東西存在着，足以引起他們的感興吧了。我們有時要去看京戲，就是鑑賞的結果，因爲我們的看，只限于京戲的本身，只着重于它的感受性，我們并不

會從以外的社會各方面來考察，來給予一種評價。批評就不同。批評是客觀的，是有目的性的。一個批評者，當他考察某一種藝術作品時，他不是以個人的感受出發，而是以社會的見地出發的；不限于作品的本身，而要注意與那作品有關聯的社會的各方面。拿玩古董來說，如果是批評，就不應該抱着那種「我喜歡這樣，所以我要這樣」的自由的态度，一定要發出許多疑問：「爲什麼要玩古董呢？」「古董的真實價值在那裏呢？」「現在我們是不是應該玩古董呢？」要等這些問題有了回答，批評的任務才算盡了。所以，我們也可以說，鑑賞是一種以個人趣味爲中心的看法，批評是一種根據事物的實際狀況來考察的客觀的看法。

第二，從程度上說，鑑賞是批評的第一階段，鑑賞，在認識過程上比較批評的態度淺，我們考察一種藝術品時，必然是由鑑賞才進入批評的。比如，我們看一幅山水畫，首先是我們對那作品的感受，也即是那作品給予我們的印象，從這印象出發，于是我們才能開始作進一步的批評，反過來，如果那作品所表現的跟我們的觀感完全格格不相入，一點

印象也沒有，那我們怎樣去批評呢？在美學上，也在審美的過程上，分做印象和判斷兩個階段，有了印象才有判斷，這是和我們這裏所說的道理相同的。有些人，往往把鑑賞和批評誤解做兩個相對的名詞，其實並不是那樣。鑑賞可以不含批評的意味，但批評却必然是經過鑑賞這個階段。一個藝術愛好者，絕不應該止于鑑賞，應該作進一步的批評，因為只有批評，才能認識藝術的真面目，才能對於藝術有正確的評價。

在批評史上，有所謂鑑賞批評論，就是抱着以個人趣味為中心，做批評基準的。這顯然是不夠的，這樣的批評，只能說是玩弄批評。到了科學批評的建立，才使個人趣味融合在社會趣味之中，使批評走上正確的道路了。

怎樣建設大眾語文學

因爲日來申報自由談上接連發表了幾篇陳望道陳子展諸先生的關於「建設大眾語文學」的論文，於是引起許多朋友向我們提出疑問。他們問：大眾語與白話的分別在那裏？這樣的把問題提出，是不是重翻「五四」的舊賬？大眾語文學究竟應該怎樣來建設？關於這些問題，陳先生等雖曾論及，但有的不詳，有的僅僅觸到問題的邊際，爰縷述我們的意見，作爲關心這問題的朋友們的參考。

我們必須首先承認陳先生等提出的大眾語問題，在文學運動的現階段，是非常正確和切要的。文學的「大眾化」在目前，已成爲文學創作者和讀者大眾們一致的要求。要表現大眾生活，只有用大眾自己的語言方得達到成功，也可以說，在大眾的實生活中，已孕育着大眾語言的成長，只待我們採用。這不僅不是重複「五四」的舊賬，而是把語

言運動推進到一個新的階段，加強了自身的任務。「白話」誠如陳子展先生所說：只是知識份子一個階層的東西，它一方面是把官僚士大夫的「教士語」做範本（借望道先生語）另一方面却無條件的引用外來的買辦語（我們以為「五四」時代所成就的白話，是官僚買辦語，是非常恰當的），而完全與大眾的生活，語言相隔離。我們常常在出版物中看到許多比古文更難懂的文句，便是由於這樣的原因。一等到社會進到一定階段時，它便反而成了語言運動的障礙，意識地阻止了大眾語言的發展，而顯現出一種非驢非馬的窮相。所以，目前的大眾語運動，是反古文的，同時是反官僚買辦的白話的。

因為這樣，我們對於這問題，決不應該採取消極的態度，應該積極地從兩重任務的奮鬥中獲取它的勝利。陳子展先生「聽到古文復興的口號並不感到重要」的「容忍」態度，我們認為不很好。「古文復興」決不是幾個遺老企圖死灰復燃，而是與尊孔，提倡讀經等相配合的。「大勢所趨」雖然「最後的勝利不會歸到他們」，但僅是那些「迴環曲折」也足以使歷史發展遲延若干年代。何況「我們不置死敵人，敵人終於要置死

我們「這種教訓，歷史上隨處可以找出例證。我們必然地要具有戰鬥的精神來處理這問題，我們要精確地對於「古文復興」來一次新的估量，然後給予致命的打擊。其次陳子展先生僅僅認大衆語比白話進一步，「提倡大衆語」是「爲了要糾正白話文學許多缺點，」這樣的認識，同樣是不夠的。他沒有看出白話是大衆語作戰的對象，大衆語之與白話，之與古文同樣是對立的東西。我們如忽視了這一任務，我們便要走上「五四」的覆轍，便不能完成這一大衆語運動的任務，我們要反對古文，我們也要反對似是而非的洋八股。

那末，大衆語是什麼呢？大衆語是大衆表達自己生活，從大衆自己生活中成長起來的語言，大衆語文學就是望道先生所說：「大衆說得出，聽得懂，寫得順手，看得明白」的文學；大衆語是有普遍性的，是時時發展着的，它並不就等于各地方言土語（以前有人主張用土語寫文學作品，這是錯誤的，雖然我們不妨採用土語）雖然它是從各地方言土語發展出來的。大衆語，應該是完全反對封建買辦的語言，雖然在現在，還顯現不出它的

全面，但隨着大衆生活的進展，各地方大衆間的生活語言的隔膜，逐漸打破，而適合大衆生活的新的字彙，日益增加，大衆語終於要達到完成。這從語言與文字發展的本身上，固可以尋出它發展的途徑，（這一點望道先生已經說得非常明白了。）即從社會學的見地來考察，也不難發見它的根源。

我們既認定大衆語運動，是現階段文化運動的主要課題，我們便不容忽視：不僅要接近大衆，要從大衆中學得習用的語言，我們更要體驗大衆的生活，了解大衆生活的實際情形，懂得大衆生活是在怎樣的發展。大衆能夠聽得懂看得明白「摩登」、「摩托」、「冰淇淋」這些字彙，是因為大衆生活已進行到和這些字彙接觸的時候，二十年前對鄉下人談革命，他們最多只知道是等於「長毛造反」，但現在却連三歲小孩子也差不多了解這詞的意義了。離開大衆生活，則你無由去「輸入大衆所懂的外路語」，或起用古語。這點是陳望道先生所已觸到而未深入地說明的。

總之，大衆語問題的提出，非常有意義的，但如果我們不把大衆生活作爲充實這一

問題的內容，即是不使這運動與大衆生活的進展相配合，這運動便依然要陷於空洞無物，既不能克服敵人，更不能得到解決。

再論建設大眾語文學

自我們發表一篇「怎樣建設大眾語文學」以後，有許多人對我們提出的意見，發出如下的疑問：比如，大眾語爲什麼是反古文，同時又是反白話的呢？大眾語的標準語是什麼呢？我們認爲，這些疑問，實有再提出來解釋之必要。

我們曾說「目前的大眾語運動，是反古文的，同時，是反官僚買辦的白話的。」

因爲，「大眾語之與白話，之與古文同樣是對立的東西。」這意見，在原則上，雖然沒有什麼錯誤，但說來未免有點含糊，沒有精密地劃出其間的差別，正確地指出白話與大眾語的對立和統一，以致引起讀者們的誤解，而以爲反對白話等于反對古文。

我們的意見並不是這樣。

語言文字的發展，和社會發展一樣，是有其一定的程序的。我們如果要明白大眾語

與白話如何對立，及如何統一，只有從語言發展過程中去理解。我們說，大眾語是反白話的，這是因為白話運動並沒有完成它自身的任務，達到「言文一致」的成功，反之，它已走上投降「文言」的危機，成為語言文字發展的障礙。試看，現在流行的白話文！不是藍青官話，便是變相的八股（所謂語錄體）與大眾有非常大的距離。那些冷嘲熱罵青年作家把「丟那媽」「媽媽的」寫進文學作品內的作家們，與汪懋祖之提倡古文，在反大眾語這一點上，是並無不同之處的。

但是，這樣說，決不是認為反白話等於反古文，反白話也和反古文一樣，有否認全部白話的意思。不是的，我們反對白話，是為進一步反對古文，為了進一步保證獲取「言文一致」的勝利。在「五四」時代，大眾語運動是包含在白話文運動之中的。我們反對白話，並不否認白話在整個語文運動中所成就的那一部份；它宣佈了「文言」的死刑，指出了今後「語文一致」的必然性。所以，在建設大眾語的現階段，我們反對白話之離開大眾，我們却不能不批判地接受白話中那接近大眾語的一切。白話畢竟和古文不同，白

話畢竟是與大眾語距離較近的東西。

那末，白話中有那些是我們應該接受的呢？大眾語的標準語是什麼呢？這問題，是不能機械地回答的。

語言，不是靜態的，而是隨着社會生活的進展，時刻變動着的。「五四」時代白話文的產生，同時也就是大眾語文的出發點。在這一歷程上，在白話與大眾語對立的發展中，大眾語愈漸成長，則豪紳買辦的白話愈顯出衰弱，愈暴露出它的反動性，如果我們否認白話文中大眾語的存在及發展，我們便無異否認整個語言運動，甚至文化運動的意義。不說別的，我們試拿「五四」前後的白話文，與現在一般白話文相比，拿遺少們的白話文來和大眾文學作家作品來比，就可知道何者更接近於大眾。這裏所謂接近大眾，不僅指語言，且指內容，這裏的大眾不指保守的大眾，而是前進的大眾。這種語言文字的發展，是漸進的而不是突進的，（五四白話文運動可說是突進的）所以我們並不容易看出它的發展的形式，指出幾篇真能作為大眾語文學的標準作品。

以此來回答什麼是大衆語的標準語的問題，是可以得出同樣正確的結論的。有些人認大衆語標準語應該是流行的普通話，又有些人認爲應該是輪船火車上流行的江湖語。他們均視語言爲靜止的東西，視語言發展與大衆實生活的各面無關。他們只看到了這些構成大衆語的要素，誤將某一要素作爲全體。我們現在建設大衆語文學，我們固可預設一種標準語，但這種標準語，並不能認爲卽是未來的大衆語，只能當作這運動的依據。大衆語是在大衆實生活中長成的。夏丏尊先生謂農婦也喊「革命」，不是大衆語，但在北伐時的江西兩湖及廣東一部份的農婦，却真能談革命，却又不能不說是大衆語了。在目前，語言與文字，其自身還留有很大的差異，看得懂的不見得聽得懂，聽得懂的不見得看得懂。我們採用某種語言作爲這運動的標準語是可以的，這須語言學家和社會學家的努力。然而，顯然的這並不是主要點，現階段建設大衆語文的主要任務，我們以爲是：

一、改進形義字使逐漸變爲拼音字，打破語文間的根本差異。

二、提高大眾生活，——文化，增進大眾語辭彙，使大眾語言，與一般文化發展趨於一致的步調。

爲「大衆語問題」答司馬疵先生

司馬疵先生在中華日報副刊動向上寫了一篇「形式與內容」對於我們前次發表的「怎樣建設大衆語文學」一文，順便提出了一點不同的意見。他認爲「建設大衆語是反古文的同时是反官僚買辦的白話的」那樣地把大衆語和白話對立起來，未免輕率，或者未免機械。（王綱先生語——載同日動向上「建設大衆語並不反對白話」）對於這，我們實在不敢苟同，司馬先生不僅不曾看懂我們的文章，且忽視了這問題在現階段提出來的特殊意義，無意中有取消這運動的危險。

我們早感到在怎樣建設大衆語文學一文中，對於「反白話」一語，稍嫌強調了，——其實在這裏已經提到，我們的反白話，是反官僚買辦的白話，不過因篇幅限制沒有詳細的說明罷了——爲了補足這一缺陷，所以便產生了再談建設大衆語文學，給了第一

篇文章一個補充，替「反白話」的「反」字下了一番明明白白的解釋，——決不如司馬先生所說是修正。我們說：我們反對「白話」是爲了進一步反對「古文」，爲了進一步保證獲取「言文一致」的勝利……「反對白話並不否認白話運動在整個語文運動中所成就的那一部份」我們又說：「在白話與大衆語對立的發展中，大衆語愈漸成長，則豪紳買辦的白話愈顯出衰弱，愈暴露出它的反動性，如果我們否認白話文中大衆語的存在及發展，便無異否認整個語言運動，甚至文化運動的意義，」難道這還不夠說明「反白話」與「反古文」不同之處嗎？王任叔先生指出這裏的「反」是一種自身的揚棄與整調——七月三日自由談——也叫做「與伏赫變」。這當然我們也懂得。但王先生一方面不了解「與伏赫變」也含有「反」的意思，另一方面看不清我們第二篇文章，雖然沒有提出「與伏赫變」這個字，却處處是「與伏赫變」，我們不提出這個字來，是因我們極力避免使用爲我們的讀者所看不懂的辭句。王先生認識這個字，却不認識這個字的內容，於是便發現什麼似地替我們加了一點「區別」，可惜的，是那點區別

等於「馬上舵驢」我們想：司馬疵先生大約不致於如王先生那樣的「輕率」，假如司馬先生整整地讀完了我們前後兩篇文章而且讀懂了，那末，顯然的，我們與司馬疵先生之間，便不是文字上的誤會，不是「咬文嚼字」的問題，而是對於這問題的認識問題。這「問題的嚴重」更是「迫待討論」了。

司馬疵先生是根本不承認大衆語與白話間的矛盾的。他的不承認，是因為他認為「牠」白話」的反動性，是在牠的內容不在她的形式」結果否認了形式。認為：「雖然牠這種形式歐化氣太重，而且夾雜了一些「文言」，以致脫離了大部份的「大衆」，不要緊，還有許多人，在牠的影響下。」這是多麼危險的立論！他不明白形式與內容的統一，不明白這裏所指的「大衆」是前進的「大衆」，他恰恰走向「修正」的歧途，無形中取消了這一運動的意義。

誰都知道，語言運動，是配合着整個文化運動（包括政治經濟等）而來的。就整個文化運動說，目前反帝反封建的文化運動，是不是僅因為「五四」時代的「不夠」「不

澈底」而來一下「糾正」呢？顯然不是的！「五四」時代的新貴們，一方面因為自身力量的薄弱，負不起這兩重任務，另一方面，因為大眾文化的愈漸成長，愈使他們不安，便愈暴露他們的反動性，於是他們不僅「不澈底」，且日益向帝國主義封建勢力投降，不僅是「不夠」，而且在阻礙新文化運動向前發展，試問，目前企圖「復古」者是誰？提倡「讀經尊孔」者是誰？我們總不致看不見那些五四時代的新貴吧。在目前新文化運動的任務中，如果否認了反那些新貴們（也叫做遺老）的任務，我們還有什麼話說？我們還談些什麼反帝反封建？司馬疵先生為什麼連這一大前提也不去認識清楚？

假使照司馬疵先生的話，白話雖然「脫離了大部份大眾」也不要緊，「牠的反動性是在牠的內容，不在牠的形式」，以至「只要看我們用甚麼內容來用這種形式」，那我們目前為什麼還要提出建設大眾語問題呢？我們又怎樣去解釋汪懋祖之流的「古文復興」是與整個復古運動相關聯的呢？試問，離開大眾也不要緊，還有什麼要緊呢？司馬疵先生注意內容是對的，但因注意內容而完全忽視形式，於是連所謂內容也弄成神

祕的東西，不僅否認了目前大衆語運動，連自「五四」後，整個語文運動的發展及成就，也否認了，這是多麼嚴重的錯誤，豈但輕率？

退一步說，即司馬疵先生要批評我們提出「反白話」，是因為怕混亂戰線，減削自身的力量，也還是不對的，司馬疵先生僅「看到個人，而不看到整體」，見到量，而不見到質。在每一個運動中，我們最主要的，是建立整體統一的堅固陣線，怎樣建立呢？就是要注意量與質的同時發展，要吸收新的，同時要排泄腐舊的。單爲了保持量的好看，而容留許多腐舊的份子，在整體內，不但不足制止陣線混亂，且有使整體全般腐化的危險。這是「機會」意識的作祟！試問那些「五四」時代的遺老——在那裏提倡「語錄體」，「洋八股」，以至「考古」之羣，是不是應該「反對」呢？而陳望道，夏丏尊，葉聖陶諸先生，雖也是「五四」白話文運動的人物，却已走入了大衆語運動的陣營內，還能與那些遺老並論嗎？

以上，也許司馬疵先生看了又要以爲是「咬文嚼字」，「混亂陣線」，其實，我們絕無

此意，我們以爲如要使這一大衆語運動得出正確的結論，便不能不把這一運動的意義弄清楚，我們於是便不能再提出來一談了。

附內容與形式

司馬疵

這次關於從反對復古運動而引起的反對「文言文」的論戰，大家都承認這是和「五四」時代完全不同的。五四時代封建方面，對於文言文是頑固的保守；而反對者方面則是一種破壞舊的建設新的——白話文。現在這一個階段所不同的，「文言文」不過是早已經被制死了的殭尸，亡國的封建爲要掙扎牠最後崩潰的命運，又想企圖復活起來去麻醉大衆，很顯然地是有着牠的背景和作用；而反對者方面則大多認爲那東西並不值得一駁，主要應該反對的是它的作用——卽是反對那種復古運動，要真正能夠澈底完成這種任務，大家要認清的就是現在不是五

四時代的性質，唯一的方法只有建設「大衆語」並且還要糾正五四式的「白話文」之不夠的地方。

關於這個爲了守護「白話文」反對復古運動「文言文」同時提出建設「大衆語」的這個問題，還有一個和五四時代所不同的特點，就是大家所注意到的已經不是單純的形式方面「文言文」和「白話文」「大衆語」的戰鬥而且已經看清了光明的將來，看見了主要的前進的大衆，實際地注意到戰鬥的內容。這爲大衆所迫切要求的問題，已經有着廣大開展的趨勢，這種趨勢就是共同站在反對亡國的復古運動出發，從「白話文」發展到「大衆語」——「代表大衆意識的語言」（胡愈之）。這就是牠的真實的內容。

不過，在這個論爭中，對於「大衆語」應該要怎樣的建設，還沒有確定地得着豐富的答案的時候，所以有些問題不免發生一種不完全切合實際的缺點，比如申報的「讀書問答」輕率地把「白話文」和「大衆語」對立起來，胡愈之先生和傅

東華先生認爲「大衆語」在目前要語文合一，是辦不到的，而傅東華先生則更認爲「只好把大衆語的範圍縮小起來。」至於猛克先生和佛郎先生甚至對「方言土話」懷疑起來。這問題的嚴重，是迫待討論的，現在我就想大膽地來簡單的嘗試一下。

(1) 爲甚麼我們要反對「文言文」？主要的就是因爲牠是封建的產物，是束縛而且麻痺大衆思想的東西。牠的形式，始終爲封建的內容所決定，成爲封建特有的東西。牠是爲大衆所不懂，尤其是現代的大衆所不懂的。牠在五卅時代早已經被痛快淋漓的批判過而且死了好久。在現在這樣亡國殺身的大禍臨頭的時候，牠要復古要復活「文言文」，要麻痺大衆救國的情緒，所以我們只有澈底的攻擊，揭破牠的欺騙，掃除牠這毒物。這些工作，根本就是爲了大衆，爲了自己。如果有條件地用「文言文」這形式還可以爲一部份被壓迫的大衆所了解的話，恕我說句要不得的話，爲了喚醒這一部份人，也未嘗不可把牠利用一下。可是不行，大衆並不懂。難道我們

把「倭寇將悉亡我國矣」或者「天下興亡，匹夫有責」這些話去向着封建的老爺少爺們「對牛彈琴」麼？何況這些句子壓根兒就包含着十足的封建性。所以我們不但要反對牠這亡國的復古的內容，同時也要澈底地反對這種麻痺大眾的形式——「文言」。

(2)至於「白話文」應該要怎樣的批判和糾正的問題，是應該和當前大眾的要求的內容不能分開的。像申報「談言」上家爲先生那樣乾脆地提出反對，我們是要反對的，至於申報「讀書問答」上那樣機械地把「文言」和「大眾語」對立，雖然牠後來又修正過說是「對立的統一」我們還是要提出批判。在「不要上當」那篇文章裏，我已經舉出了些關於「白話文」的實際例子，爲甚麼封建都可以利用，我們自己却要拋棄或者對立？這不是向敵人繳械麼，何況在五四時代提出的內容是民主主義和科學「白話文」的發展，就是在這樣的霧圍中造成出來的。雖然當時並沒有完成牠的任務就妥協了，但是「白話文」本身多少還有點是現代

的。雖然牠這種形式歐化氣太重，而且還夾雜一些「文言」，以致脫離了大部份大眾，可是還有一部份大眾比如學生，小市民，還能懂，還在牠的影響下，並且牠這種形式還比較的精密，在文法上還比較科學的，並不如「讀書問答」上所說「大眾語」愈漸成長，則豪紳買辦的白話愈顯出衰弱，「愈暴露出它的反動性。」我們要知道牠的反動性是在牠的內容，而不在牠的形式。何況「大眾語」是依據當前的大眾的要求，從「白話文」這個基礎發展出來的。所以「大眾語」決不能，而且也不應該機械地和「白話文」對立。只看我們用甚麼內容來用這種形式。還有甚麼比東着手等帝國主義的刺刀和皮鞭打到我們的身上更痛苦更切身而且更迫切麼？只要可以把這種亡國殺身的大禍告訴大眾，可以喚醒大眾起來救國自救的，無論甚麼形式都可以用，所以「白話文」我們絕對不能攻擊或放棄，牠的難懂或不夠的地方，我們只有竭力批判地去糾正，應用。

(3) 說到「大眾語」這是大家熱烈地提出，而是大眾所迫切地要求的問題。從前

在文學月報上宋陽先生和止敬先生曾經提起熱烈的討論，這次魏猛克先生又重新把牠引出來作爲參攷，而且把這問題引到注意的中心點，我認爲是很對的。這問題還在討論，當然我們還不能肯定的說甚麼才是「大衆語」，甚麼不是「大衆語」。大衆既是當前主要的大衆，那麼宋陽先生和止敬先生所指出的範圍——現代的工廠，輪船，火車，碼頭，車站，客棧，飯舖，遊藝場等等，想來大家都會覺得這是可以作爲討論這問題的根據的。當然在中國這樣經濟的破產，文化的落後，地域的限制，使各地方各種生活不能順利的交通，大多數的地方還依然保持各自的「土話方言」。不過除廣東，福建，浙江這些地方有着極特殊的「土語方言」以外，凡是交通便利，工廠商業比較多的地方，在某種程度上，大衆的語言，確是正在變化，形成，發展着的。這問題要達到具體，實際，就只靠我們自己在大衆中的實踐。像申報談言上垢佛先生動不動就叫人拿貨色來看，這都不過是恐駭人的話。記得好像從前是梁實秋先生吧，（恕我記不清楚了）好像對「大衆文學」也說過這樣的話，「拿貨色來看

吧。」當時當然還沒有甚麼，現在可已經大量出現了，而且據說還出了真正工農作家，而梁先生（？）也不再響了。從大眾文學發展的鐵的事實證明，我們可以預測到「大眾語」這貨色，不久一定會真的出現。不但是「不久」而且已經正在出現，不過還在學習而且在實驗的期間，暫時的語文不能一致是在所不免的。不過我對於胡愈之先生和傅東華先生的意見稍稍有一點不同。自然在目前語文合一還沒有辦到，可是我們如果「要」去辦到，五四時代那時所提出的「白話文」不是當時已經辦到了麼？我以為問題不是在目前辦不到，而是看大家真正地去怎麼辦。當然胡先生和傅先生是知道將來一定會實現的，可是這種用語，我覺得會使人引起「等待」的心理，胡先生和傅先生以為這話對麼？問題要提出，我們只有堅決地提出，實行起來才快而且有力。我相信這樣的做，決不致「把大眾語的範圍縮小起來」而且只有更加擴大，更加豐富。況且在目前救國自救的問題上，要告訴大眾，同時要知道大眾的意見，決不能因為難而把範圍縮小，只有去擴大，只有趕快去到大眾中想

辦法弄到「文言合一」的地步。

(4)這裏就要談到「方言土話」的問題了，關於這一問題，從前宋陽先生也具體說過，從前並沒有甚麼人反對，而且已經有人實行試驗，得到相當的效果。我在「不要上當」裏所舉的一些實例，不是已經在大衆地運用麼？現在魏猛克先生（見魏著普通話與大衆）和佛郎先生提出懷疑的意見，我覺得有在這裏加重地提出討論的必要的。問題還是前面說到過的，爲了當前大衆的需要，我們決不能把牠看成「原始的，沒有進步性的」，而把牠拋棄。主要的，還是在我們所提出的內容的問題。自然，「方言土語」在表現現代的某種意思的時候，難免會感着許多缺點。可是亡國的大禍迫切，要大家起來救。難道等牠發展到「大衆語」的時候，才和他們講麼？可是到那時候，帝國主義的刀子已經架在頸項上了，或者是如東四省一樣強迫着叫學日本話或者英國話，那就只能說得幾句「天皇聖明」，懂不得別的甚麼了！爲了目前救急的辦法，也只有在各地方的「方言土語」我們不能因爲像張天翼

先生用「奶奶雄」使一些地方的人不懂而怪「方言土語」的不行，況且「奶奶雄」也是表現大眾的意思和情緒的一個詞頭，用得法不見得就不懂，這又屬於表現的問題了。即使別的地方人不懂，但是有「奶奶雄」這話的那地方的人一定懂。總之主要是爲那地方人寫的。即使那地方的人覺得「奶奶雄」並不完全表現出要表現的意思或者不妥當，又未嘗不可用別一個「方言土語」的詞頭來代替，我以爲魏先生和佛郎先生是太看重一般「文化的」的問題了。文化應該是和前進的大衆的要求一致的。當前嚴重的形勢要求着文化應該和大衆聯繫在一起，不然的話，「文化」跑得太遠，大衆連飛跑都趕不上，那就會弄得他們連喘氣的工夫都沒有了。所以「方言土語」這形式在目前是特別需要的。記得去年廣州曾出過幾個完全廣州土語的刊物，有一個叫着「大衆新聞」，還有兩三個的刊名現在記不起來了。且還出廣州土語叢書。我看見過一本刻着「單眼虎出世」的。我不過僅僅懂得幾句並不完全的廣州話的。開頭看自然很吃力，可是多看幾下看慣了，有些

地方就容易懂，因此我還被這本書增加了幾句廣州話。至於有幾個廣州朋友一看居然並不吃力地看下去，而且很有味，比如「寒棚冷放晒」他們看了非常之懂。我也懂。自然我們知識份子，比較有點敏感，容易學會，可是據我所聽見的，這幾個刊物和叢書曾經受過不少大眾的歡迎。例子不再舉了。總之，我認爲「方言土語」是極應採用的。

(5)最後說到「羅馬字」拼音的問題。五四時代錢玄同先生曾經提到過廢除中國這可惡的方塊字，用羅馬字來代替的主張。照我在「不要上當」的舉例，如果我的朋友說的話是千真萬真的話，那麼帝國主義早已經在運用了。從前也曾經有許多學者作家們提到過，而且在作品裏面運用起來。這方法現在我們應該熱烈地來討論，而且勇敢地來試驗一下。許多人在從前早已經相信「羅馬字」拼音可以代替方塊字，就看我們這次的討論和試驗的結果怎樣。

限於篇幅，不再寫下去了。希望大家來討論，使問題達到更具體的地步。總之，我

們這次討論到的這些問題，不單形式的問題，而是從反復古運動這一個大衆的內容出發而來的，我們不要只從形式上去看，在腦子中劃分成幾種屬性，把「文言文」認爲是封建的，把「大衆語」認爲是勞苦大衆的，是可以的，但要把「白話文」分爲完全是豪紳買辦的，把「方言土語」分爲是原始的，我覺得這是不應該的，勞苦大衆有批判地接受一切文化遺產的權利。一切形式都應該以勞苦大衆的內容來決定。我們要反對在這問題（內容）面前猶豫，離開勞苦大衆，我們更要反對混亂陣營的胡亂攻擊。

婦女研究文藝的途徑

一

在封建制度下，在男性中心社會內，婦女們不僅身體活動完全失去了自由，即精神活動，也是受着極度的桎梏。「女子無才便是德」的毒汁，注射入了全社會的脈搏，於是麻痺，昏沉，這樣便完成了幾千年婦女們的奴隸生活，這在人類史上，在文化史上，不能不是一個極大的污點和缺陷。

然而，在這情形下，對於文藝獨能例外，不要說詩三百篇中，有許多是婦女們的優秀作品，即由此而降，無論那一朝代，文學史上，均少不了她們的閃爍的一頁。這是什麼原因呢？

有些人以為這是生理的關係。婦女們是生成多愁善感的，於是他們也就生成與那

表露感情的文藝接近。

這話是不十分正確的。「婦女與文藝」自然地接近的原因，主要的仍是社會的原因。我們知到，而且也不容否認，作成婦女與文藝這一段難解難分的因緣的，是感情。因此倘要把這關係劃清楚，便首先應該把感情在文藝領域內活動的限度規劃一下。

所謂「文藝是感情的流露」只有在某一特定的社會才是對的。這是實在的，翻開中國文學史來看，幾乎全部是抒情文學。（當然，還有專以奉仕統治階級的文學，但這已失去其文學上的價值。）這原因，是由於中國幾千年均沉淪於封建以及半封建的狀態裏。在封建社會，人類的活動，是往往囿於個人的小天地內，看不到全社會，更認不清階級的關係。所以他們雖然也要「言志」，雖然也要「不得其平則鳴」，終於溢不出他們的個人感情之外。然而，社會是進化的，等到社會的巨力把人類從個人的小天地內擲了出來，文藝自然地要順帶滾出來了。至於感情本身也是一樣。牠決不是永恆不變的東西。在封建社會內人類所引為可歌可泣的事件，決不是資本主義社會內的人類所認為可歌可

泣的事件；在封建社會，只看到個人的仇恨，而到資本主義社會却普遍的發生階級的仇恨。隨着社會的進展，必然的，人類的個人感情逐漸被消蝕，而社會感情，或者階級感情被提高。

明白了感情在文藝上活動的這限度，我們才可以來解釋婦女與文藝的這一段因緣。

誠然，婦女是多愁善感的，善笑的是婦女，善哭的也是婦女，但是，如果我們從社會的見地把這現象來分析一下，我們可以發見這不惟不是一幕喜劇，而是一幕悲劇。

自婦女被打入到舊禮教的十八層地獄內去以來，她們一切生活的機能便逐漸被毀壞殆盡了。他們的耳目被蒙塞，她們的手足被縛住，留下的只有這付神經質的腦，感情的發引機，我們通常說瞎子的聽覺是最靈敏的。這是因為瞎子失了視覺才造成他的聽覺的特別發達，處在一切均被剝奪了的情形下的婦女，其多愁善感，其富於感情，也便是這個原因。她們的生活範圍被束縛得愈狹仄，她們的個人感情便愈濃厚，也就愈單純，她

們善哭她們善笑，但她們的哭與笑均是異常微弱的，缺乏力量的。這樣，我們倘以婦女的富於感情，以爲婦女因此會與文藝有過一段因緣，當成是婦女們的幸運，當成是婦女適宜於研究文藝的先例，這是一件罪過！

個人的感情既然發展到較高度而要染上階級的感情，抒情的文藝，既然蛻化而要轉變爲描寫社會生活的文藝，那末，顯明地婦女們不僅不能憑着感情去結交文藝，而且應立即從那裏解脫出來，否則她們終於要被遺棄，終於連歷史上那段因緣，也要宣告解除婚約。

二

叫囂了二十餘年解放運動的中國婦女，在文藝領域內，所成就的，也和整個運動一樣，是淺薄得怕人的。從表面看，她們已有了相當生活的自由，已有了相當研究文藝的自由，（只有「相當」的自由，是因爲婦女運動，是社會運動的一部份，社會運動沒有完全得到解決的時候，婦女解放也是決不會完全得到解決的。）而且在文化市場上，正出現了

不少的女作家，產生了不少的女作家的文藝作品。但是倘我們再深入地看，看那就很容易看到，這些當代的女作家及其作品，實在與封建社會內的前代婦女沒有什麼大區別，至多也只是換了一換頭面而已。（當然也有幾個前進的女作家，但那是少數，那是特殊的。）

在這裏，我並不願，也不可能對於現在各個女作家及其作品來一次精密的分析和批判，僅僅想概括地描繪一下她們在文藝領域內演出的姿態。

在文藝生活上，她們是好像剛解開了裹腳布的小腳一樣活動着的，她們已解去了一層束縛，却依然麻木地動彈不得；她們已有進入到廣大世界的機會，却依然愚昧地不敢越出原來的小天地一步。於是作品上的表現也就等於娘兒們閒着無事時的談天，訴說着家裏失掉一隻小雞，或者，最多說到某鄰居婆媳不和，某某嫂和人通姦之類的事為止。我這樣說，並不含有絲毫輕蔑女作家的意思，而是實際上是這樣，她們的生活決定了她們文藝的前途。他們從舊式的強迫婚姻達到自由戀愛，她們從大家庭走入小家庭，她

們由私有玩具，變為大衆的花瓶，她們僅僅達到這一點便固步自封？試問；她們除能寫些不中聽的愛人吓，母親吓，以及今天搬家或昨晚跳舞等類的東西外，還能希望什麼！

這樣的作品，這樣的作家，是沒有前途的，是現社會所不需要的！

我胆敢對那些依然把自己的文藝生活建築在個人的「兒女私情」上面的婦女們下一警告：

「此路不通！」

三

那末，從事研究文藝的婦女們，究竟應該向那裏走呢？

自明地首先她們應該從解放自己的生活做起，應該毫不留戀地跳出封建社會遺傳下來的單純的感情生活而深入到社會生活中去。

文藝已再不是發泄個人感情的東西，而是為社會，為大衆服務的東西。

凡是研究文藝的婦女必然要有最大的決心做一個改革社會的婦女，做一個為勞

苦的婦女大眾求解放的婦女，只有這樣才能完成她們在文藝上的任務，只有這樣，才能使作品達到文藝價值的最高峯。

沒有對於社會的當前動向的正確認識，沒有深切的，豐富的對於大眾生活的體驗，是不會成爲一個偉大的作家，是產生不出偉大的作品來的。研究文藝的婦女，不一定要讀遍世界古今名著，不一定要下一翻工夫去研究文學理論（當然最好是研究），但決不能不睜開眼睛去看一看帝國主義的殘暴，看一看目前勞苦的婦女大眾是在過着怎樣的生活——不但認識生活的靜的姿態，而且要了解生活正在怎樣和應該會怎樣進展的動的姿態。

我們看到了戰爭，在戰爭的暴力下有着無數的孤兒寡婦流離失所，我們看到了飢饉，在飢饉的摧殘下，有着無數拖男帶女的婦女輾轉溝壑。我們看到工廠關閉後大批失業女工的呻吟，我們更看到反帝反封建鬥爭中勞動婦女們的英勇，這些，才是婦女文藝創作上最偉大最主要的題材，才是文藝婦女所應該認取的一切。

從事研究文藝的婦女們！請不要猶夷，請不要怕艱苦，路雖然是這樣狹隘的險阻的一條，但是，這是百分之百的正確的，除了這一條路外，便無第二條可以達到成功之路可走。

怎樣自學文學

讀者諸君：你們需要知道一點研究文學的方法嗎？這是好的！方法，是研究一切學問的工具，沒有正當的方法，研究任何學問，都要走到費力多，成功少的窮途。三家村的學究，不是往往讀了一輩子書，還寫不通一封信麼？這就是沒有方法的結果。

可是，愧慚得很，這問題要我來替你們回答。一定要使你們失望。正確的方法，是只有一個的，如果弄錯了，那你們所受的害處，比你們不懂得什麼方法時還要深，試問：我能吃過多少米，看過多少書？

當然，我這樣說，決不是什麼自謙，也不是故意要把方法說成天上有世間無的樣子。我只想使你們明白方法的重要性；方法不是隨便什麼個人可以製造出來的，是前人的經驗的積集，使你們明白我這篇小文章，也不過是我個人學習的一點點經驗，只能作你

們的參考。正確的方法，只有從你們艱苦的實踐中才能把握着的啊。

提起自學的方法，我便不能不想到另外一個問題，這就是，在我未說出自己的意見以前，要先問你們一聲：

「你們爲什麼學文學呢？」

這一問也許是多餘的，你們會這樣想：

「要學文學，自然預先有我們的打算。我們既沒有工夫躺在太師椅上喝清茶，更沒有那樣的福氣讓眼睛有冰淇淋吃，爲什麼還待問嗎？」

我不是不了解你們的意思，艱苦自學的人，是決不會跟公子哥兒一樣，拿這來開頑笑的。並且，我也對你們沒有一點懷疑，以爲你們毫無目的或者目的不正當。我很懂得你們要學文學，是爲了你們實際生活的需要。不過，問題似乎沒有這樣簡單，生活需要，是一回事，主意拿得穩拿不穩，又是一回事。文壇上是五花八門的，學文學也不是一路無阻的。當你們剛翻開文學書的時候，如果主意一拿不穩，你們便很容易受那五花八門的色調

所炫感，或者經不住碰幾個釘子，就把原來的主意打碎了。這不是我瞎說，我聽到過許多朋友這樣叫冤屈。叫什麼？「我讀魯迅的小說提不起興趣啦。」沒有趣味就叫冤，這還行！我要這樣問你們一聲，實際上，就只是要使你們的意志更堅定起來，要你們毫不動搖地舉起手來回答我：

「我們是爲了生活需要而讀文學，我們不怕任何的困難，不受任何的誘惑，我們決定要走通這條路。袁中郎集，滾它的吧，幽默小品滾它的吧；我們歡迎的，只是那些與我們生活有補益的書。」

那末，這就夠了。

於是，我才可以安心來對你們談一談那與生活有補益的書。

「那些書算是有補益的呢？跑進書鋪子先買那一本書好呢？」

讀者諸君：請別要慌，補益的書是很多的，只要我們自己把胃口調好：讀了不消化，可還是沒有用。

爲了要調好胃口，就不能不舉出魯迅來，我勸你們走進書鋪第一本要買的，是魯迅的彷徨和吶喊。不錯，當你們剛翻看一兩篇時，你們也許要感不到興趣，但是，興趣並不是天生成的啊。你們看慣了火燒紅蓮寺，看慣了花月痕，你們便感覺到那些有興趣，可是那種興趣却弄壞了你們的胃口。胃口是最要緊的，你們必定要拿定主意慢慢把趣味改變過來。所以我勸你們硬讀，沒有興趣也要讀，等到看慣了時，我想你們一定就會發生新的興趣了。

讀魯迅的小說，最少有幾種益處：第一，是內容沒有那些怪里怪氣。所講的故事，都是我們常聽到的。常聽到，常見到，自然就容易了解。比如阿Q正傳吧。阿Q那類人，還是隨處可以碰到，只是我們已經有點厭惡就是了。其次是文字沒有那樣囉囉嗦嗦。文字囉囉，也是使你們不容易消化的障礙，但在魯迅的文章內，就沒有一個多餘的字，沒有一句模糊的句子，包管你們讀了一目了然，這樣，即使暫時有點爲難你們，總還不致使你們叫冤枉。胃口調好了，消化力也弄強了，你們的視線隨着逐漸的張開去。你們可多讀只要適

合你們胃口的短篇小說，也可讀些短的外國譯品。這些書要我一一告訴你們，自然是不可能的。但要記牢一句話：你們是爲了生活需要而學文學，你們一面翻開書，一面一定要看看你的自己的生活。這時，你們自然會要求讀一兩本初步的文學的理論書，你們需要判斷。

不瞞你們說，要推荐一兩本既正確，又簡明，像文學概論那類的書，在目前實在不能。因爲找遍書店，就找不出一本那樣合格的書來。無已，只好請你們看一看森山啓的文學論了。那本書，到底正確兩字，還是可以當得起的。

要補救這一缺陷，我不能不就我所知談一點關於讀文學書的具體方法。

你們以爲：讀一篇小說，應該注意的是那些地方呢？是文字嗎？不是的，是技巧嗎？也不是的！一篇小說應該注意的地方，是內容；看那構成內容的故事和人物，表現得真實不真實，生動不生動。比如拿茅盾的春蠶來說吧——我想，這篇東西，你們即使沒有讀過原作，也許看過改編的電影。讀春蠶時，首先要把握的，就是作者想借這題材表現出來的農村

恐慌那一點。從這里出發，於是再看現社會有沒有老通寶這類的人，現社會有沒有繭賣不出那樣的事。這也就觸到了所謂形式問題。所描寫的，愈是現實的，愈是與生活接近的，愈能給你們一種實感的，那就愈是成功的作品，愈是值得你們細讀的作品。判斷的標準，也就建築在這裏了。

當然，這幾句話，是說得非常不充分的，但不充分，也沒有法，我沒有能力說出比這更簡明的話來。我自己也還是只能照着這樣去讀文學作品。在這裏，我覺得只有一句話是可以特別提出來的，是希望你們能夠從這時起讀一兩本關於認識論和社會科學的書。多讀了些短篇小說，有了相當的判斷力，就可讀長篇世界名著了。在開始，這可算又是一個難關！一來內容比較生疏和複雜，二來文字也較「結里結巴」難懂，讀起來，實在不會有什麼好味道。然而，不要緊！你們是早經舉過手：你們是不怕困難的。你們是要從文學上獲得資養，要從文學來提高生活興趣，那末貧乏的中國文學，便決不能滿足你們的慾望，必定要煩勞你的頭腦和眼睛們旅行到世界文學的領土內去。

讀世界名著，我也是贊成先讀近代的。要說理由，也有理由，那就是近代的著作，即使是外國的，畢竟作者與我們同在一個時代，或者與我們這個時代相接近，所寫的也就自然比較和我們的生活接近，比較易於為我們所了解了。以戰爭小說來說吧：雷因的戰爭實在比托爾斯泰的戰爭與和平容易懂得多。由現代漸漸到遠代，這是一條最正當的路，既更有益，又要減少困難。

讀世界名著的困難，要克服也沒有別法，只有硬着頭皮多讀。另外，就是學偷懶：如果你們覺得外國名字難記吧，那末，有些無關輕重的名字，就簡直不要記，只記故事中的主要人物，而且還可以省記幾個字，如托爾斯泰就記成托氏也可以。如果你們感到句子太冗長，內容太複雜不容易了解吧，那也不要緊，你們只要記住它的大概，求其懂得那作品所表現的中心問題是什麼。前面不是說過嗎？把握着了作品的主题，至少可算已經從那作品內吸取了我們所要吸取的資養了。

到這時，你們便可以進一步看藝術起源，看二十世紀的歐洲文學，看作家評傳，還可

以自己學寫作，把你們自己的生活，和所熟知的故事寫出來。提到寫作，可又要請你們不要誤會，好像我以為不讀滿肚子的書，就不能提筆似的。我沒有這樣的意思，我希望你們一翻開文學書的時候，就提筆寫，經常把你們日常見到的，想到的寫出來，這不僅可以訓練文字，並且可以訓練思想。在這裏，我不過把寫作更鄭重地提出來而已。

讀者諸君：話已似乎談夠了，你們以為怎樣呢？不夠？是的；我早已說明，這決不能滿足你們的慾望。實際上，如果你們還要再進一步，已不是別人可以多嘴的，只好大家在不斷的努力學習之外，更使自己的生活充實和豐富起來。

附一 論「怎樣自學文學」

孟加

編者先生：征農先生在怎樣自學文學一文中，簡略地告訴了我們怎樣自學文學的方法。現在我也以一個文學自學者，以一個文學底學徒的資格，向征農先生及

讀者諸君提供一點意見。

征農先生以爲讀一篇小說時應該注意的地方，不是技巧，（在這裏我們也可以把牠廣義地解釋爲「形式」）而是「內容」。看那構成內容的故事和人物表現得真實不真實，生動不生動。「所描寫的愈是現實的，愈是與我們生活接近的，愈能給你們以實感的，那就愈是成功的作品，愈是值得你們細讀的作品。判斷的標準也就建築在這裏了。」

由於征農先生的這「方法論」——讀文學的具體方法——出發，那麼征農先生之以爲「把握住了作品的主題，就可算已經從那作品內吸收了我們所要吸收的資養了。」這一結論也就成爲當然的了。

然而征農先生所提供我們的這種意見是對的麼？一點也不，在這裏征農先生是把內容與形式分離了，把形式和內容分割成爲兩個獨立的不相關聯的個體，過低地評價了形式的作用，而把形式狹義地局限於「技巧」中。技巧是文學作品

的綜合的形式底一種有機的要素。而這種「技巧」也就是形成作家底特殊風格底中心的東西。當作家從現實底沃原中吸取作品底素材，通過具體的形象（故事人物等等）而加以表現，即在典型的事件中表現或體達出典型的性格的，決定這一創作過程底結果即文學作品底藝術價值的，不僅是現實的題材，同時也還是藝術家表現，也就是形象化典型化的能力。這也即是說，形象的形式之在於藝術文學）是本質的。光是理論的成熟性正確性，或現實的積極的題材，是成不了藝術的。在這一點上，我們應該清算過往對於「主題積極性」底機械主義的曲解。所謂「主題的積極性」就不僅是「題材的積極性」問題，而同時也應該是「表現的積極性」問題。社會科學的「真實」，也不就是技術上的「真實」，這正是因為兩者表現的方法不同，一是藉抽象的概念，而另一是藉具體的典型的形象之故。所以說，積極性的題材，單靠這一條件是不能成爲偉大的作品。而且相反地有時候還成爲粗劣的作品。過往以及現在的新型的作品之所以是抽象的，非藝術的，類型化的，

這一方面固然是由於作者對於現實生活底隔膜，而另一方面也還是由於作者欠缺一種藝術的表現能力之故。在這裏，我們應該強調着說，我們不但要求積極性的題材，同時還要求極積性的形式，這即是說，要求作家以其由於藝術底素養而積集而豐富化的藝術化的表現才能。傳達或表現出這一積極性的題材。因而在這一點上，藝術底特殊性使批評家負起這種任務，即不但要揭發作家底創作底階級的思想的意義，同時還必須揭發其藝術的價值，其材能的程度，以及這種藝術的表現能力如何。更加發揮了作品底積極的題材，如何地使這種內容更是感人的力量等等。因而我們可以說：具有同一的思想內容的兩種文學作品底教育的效果，自以那一具有更完全更優美的形式者爲大。

我們反對並且嚴厲地抵制一切抽象的圖式化的，貧血的個性底描寫。而這種抽象的，圖式化的，貧血的人物之成爲過往及現在的一般新文學作品中的主人公的姿態，這決不只是由於作者對於現實底認識底不足，而且也是作家欠缺一種藝

術的概括的能力的原故。假如藝術是熟悉於自己所描寫的對象，同時其藝術的才能和技巧是強大的充實的，那麼這種作品中的故事及人物的類型化及圖式化將被避免，而個性化的典型的人物就將會被創造出來吧。

藝術並不像照像機般複寫現實，（然而也不能離開現實）而乃是現實的本質，風貌，豐彩底把握，是通過了作家底主觀的溶鑄，通過了藝術的概括的，藉典型的形像而表現的現實底反映和認識。在其中，並不是現實的瑣屑的雜然的廢物，而乃是現實底本質，現實底精髓被凝集着。在這一點上，藝術家的概括，或表現材能之於「形象性」上的重要的作用是極明顯的。

然而藝術家底這種表現的能力，並不是從天上掉下來或者為一般人們所說是天賦的，而是植根於作家底藝術底素養。因而為着提高藝術的水準，為着充實培養作家底藝術的表現能力，批判地攝取藝術的一切遺產，就成為必不可少的事。而熟讀一切為我們所須要的文學作品，也就成為文學習作者的不可少的工作了。

但是我之說熟讀一切進步的文學作品，在讀的「方法」上，也不能和征農先生的意見一致。在攝取藝術遺產這一點上，我是贊成在或一作家底作品的綜合的形式上，去探究那一作家的創作方法的整體的。我們應該研究的是：那一現實主義的作家怎樣從現實的沃原中去汲取他的題材呢？他怎樣地去表現這一題材呢？——在這裏面也就抱括着故事的展開，人物底描寫，以及結構，文字的技巧等等。我們所要從古典或現代作家學習的，決不是像征農先生所說的，不在於「技巧」而在於「內容」「作品表現的中心問題」而在於這中心問題「怎麼樣地被表現」那一作家如何地描寫着故事中的人物而賦與以典型性這一點上。

假如像征農先生所說的，我們讀矛盾的春蠶時，只要把握到「作者借這一題材來表現農村恐慌」這一中心問題就夠了，然而這樣地去讀春蠶對於文學的習作者是全無幫助，或者即使有所幫助，也總是非常細小的。我們讀春蠶所首先應該着重的是：如矛盾怎樣地從現實——農村中攝取了這一題材而加以表現呢？他怎

樣地完成他的作品，怎樣地展開他的故事，怎樣地在這一故事中去描寫他的人物——怎樣地去描寫主人翁的生活行動，心理變化呢等等，也只有這樣我們才能夠理解矛盾的創作方法，理解矛盾底創作底本質，而從那裏面得到我們的資養料。事實上，法兌耶夫在毀滅中之受托爾斯泰的心理描寫的影響，以及奧尼夫之在風格上（其憂鬱性與對於無名市井及為革命的車輪所輾碎的小人物，時代侏儒的憐憫和同情等等）受了托斯托也夫斯基的影響，也並不是因為法兌耶夫或萊奧尼夫從托爾斯泰和托斯托也夫斯基的作品底「內容」或其「所表現的中心問題」學習到了什麼，這也是很明顯的。在這一點上，征農先生多少是狹隘地和機械地處理這一問題。

附二 讀了孟加先生的大作後

讀了孟加先生的大作後，我覺得有向讀者再說幾句話的必要。

孟加先生願意向我提供意見，我是非常感謝的，而且，他的大作，如果是寫在一個「論形式與內容」的題目後面，確也洋洋大觀，很多可取。可惜的，是孟加先生看錯了題目，竟至吹毛求疵，結果是撲了一個空。

我首先要說明的，是孟加先生沒有看清我那篇文章的讀者對象。孟加先生要求的是作家，而我的那篇文章却不是寫給像孟加先生那樣的作家看的，而是寫給初學的青年們看的。所以我提出的方法，一方面是針對着他們的毛病，一方面只能提出問題的主要點。我說讀一篇小說，應該注意的地方不是文字和技巧，就是因為有許多初學者專喜歡在文字技巧上用工夫的緣故。難道內容不是比較更應該注意的嗎？我沒有想到凡是讀文學書的人都是想做文學家，我也不打算勸讀文學書的人統統去做文學家，那末「把握着了作品的主题，就可算已經從那作品內吸收了我們所要吸取的資養，」決不致於一點不對。這裏的資養是指生活的資養，不是

指文學的資養，因此就不限定先要「探究那一作家底創作方法底整體。」在攝取藝術遺產這點上，「我並不是不贊成學習技巧，但學習技巧畢竟是次要於充實內容，否則爲什麼蘇聯要等到五年計劃完成，才提出接受遺產的口號呢？不從文化的發展過程上去理解問題，也就是形式的或機械的看法。這樣，無論文章寫得怎樣漂亮，對於一般讀者，不但是無益，甚且要愈弄愈看不懂，愈找不到門路。

孟加先生也沒有看清我那篇文章的範圍。我的那篇文章，長不過三千字，而要把自學的程序和方法統統包括進去，我想，除了粗枝大葉地對於各個問題提一提外，就是孟加先生來寫也沒有辦法，孟加先生雖然很懂得「技巧是文學作品底綜合的形式的一種」怕也要英雄無用武之地了。何況我還並沒有把形式完全丟落。我所說的「看那內容的故事和人物，表現得真實不真實，生動不生動」與孟加先生所說的「他怎樣地完成他的作品底真實性，怎樣地去展開他的故事」這一段，有什麼分別？孟加先生一定要我提出形式兩個字，才算是論到了形式，這也許正是

「把形式狹義地局限於技巧的緣故」吧。

其次，我要說明的，是孟加先生的大作，有些地方是故意陷我於罪，有些地方却是被一些名詞迷住了。譬如，我只提到技巧，而孟加先生偏要替我下一注解，說「在這裏我們也可以把牠廣義地解釋為形式」，結果我便是「過低地評價了形式的作用，而把形式狹義地局限於技巧中」。我不說形式而說技巧，原是以為形式是指整個創作過程的結果而言，是與內容有不可分離性的，說形式便易使人誤解。技巧雖包含在形式裏面，却決不就等於形式，這是誰都明白的事，而孟加先生偏要左來一個「廣義地」，右來一個「狹義地」，我的意見，便自然不得不「一點也不」對了。

孟加先生說，「主題底積極性」，就不僅是「題材底積極」問題，而同時也應該是表現底積極性問題」這是很對的，實際上，發展主題積極，即是指形式與內容的統一過程而說的，已用不着孟加先生「同時」一下。這且不管，但為什麼我要讀者「把握作品的主题」就成為「把形式與內容分離」成為一點也不對呢？這真

使我懷疑孟加先生對於這些名詞有着明確的了解？

最後，就孟加先生提供的意見——孟加先生的方法論來看，雖然洋洋大觀，做得很像從外國文譯出來的理論文章，但也並不是十分對的。孟加先生一開口就說別人把形式與內容分離，無形中他自己却反而犯了形式論的錯誤了。他把形式與內容的不可分離性，看成一緻，於是一談到內容，就非像孟加先生那樣來一套「技巧是：」的大文不可，一談到批評就非那樣「一方面固然是由於作者底對於現實生活的隔膜，而另一方面也正是由於作者欠缺一種藝術能力之故。」或「這決不只是由於作者對於現實底認識的不足，而且也是作者欠缺一種藝術的概括的能力的原故」不可。這實在是一種似是而非的理論，他知道形式的重要，但不知形式對於內容究竟是怎樣的一種關係。形式與內容，並不能像孟加先生那樣把牠們等重地「一方面」「又一方面」地並立起來。形式是決定於內容的，是從內容誘導出來的，從文化發展過程來說，新興的文學，是內容勝於形式，沒落的文學，便形

式勝於內容。再從一個人的創作生活來說，也是一樣，創作力強時的作品，內容勝於形式，創作力消失的時候，形式勝於內容。因此，我們批評一篇作品，必然要以該作品的內容爲基點，形式的如何，是應該從那基點出發去考查的。所謂形式與內容的統一，也就是說使新的形式達到適應那新的內容，離開了內容，形式的學習，便成爲落空了，像孟加先生的方法是與一般流行的「內容好，技巧不行」或者「技巧尙好，內容欠佳」這套的批評法並無二致的。如果以爲這樣就算清算了機械主義的曲解，我也不敢贊成。

爲了節省新生的篇幅，我的話就止於此。如果孟加先生還認爲「一點也不」對，我只好請孟加先生再看一看讀書生活五期上的「文學的形式」以後，我想不再多嘴了。

關於國防文學

——爲文學界徵文而作——

一到上海，就有朋友要我對於「國防文學」發表一點意見，起初，我因爲不明白這問題論爭的主要點在那裏，不願隨便插嘴；但後經一想，自己既是一個文學學習者，對於這樣一個重要問題，是應該有所表白的，於是就乘文學界編者徵文之便，寫出如下的一點淺見來。

在國勢極其危殆的現在，我認爲：在文學上，提出「國防文學」的口號來，是正確的，這可以分開幾方面來說。

一、「國防文學」是一個組織的口號。即是要求全國有正義感的文學家統一在一個共同的目標——救亡——下面。所謂「統一」並不是要大家捐棄己見，「一笑而散」的意思，也不是說拿自己的意見去「統一」別人，最好的解釋，不妨引出那句「兄弟鬩

於牆外禦其侮」的老話來。就是說，不管你在文學上是唯美主義者或自然主義者，都要把注意集中到那當前的最緊要的抗敵救亡問題，把這個問題當成先決問題之一看待，這是全國文學家（漢奸除外）一種自然的要求。因為，如果這個先決問題不解決，國亡家破了，還有什麼唯美主義自然主義好談呢。在統一戰線內，你儘可以拿你原來的面目出場，只要不越出「統一」的規範以外，只要在救亡的總目標下是統一的。倘把這個口號看成無條件地要大家捐棄成見的把戲，那就要成爲一種空想，在階級的社會，希望文學上沒有派別，是不可能的。兄弟不管怎樣不和，外侮來了，自然大家先要去禦侮，否則只好同歸於盡。但不要以爲他們間的不和就這樣解決了。不是的，他們間的不和還是存在，不過，這種不和，只有讓他們在外侮被除去了以後再去求解決，或者就在禦侮的過程中去求解決。從這裏出發，同時也就可以看出要拿自己的意見去「統一」別人的意見一樣不可能。救亡是全國民衆的要求，也只有集中全國民衆的力量，才能完成它的任務。各人自己老是認爲只有自己才能救亡，一手撐起「只此一家」的招牌，一手又掛出「閒

人免入」的禁令，結果各人走各人的路，力量一不集中，要想救亡，反而自殺。「國防文學」這口號，在組織的意義上，實含有打破文學界向來的「宗派主義」的作用。

二、我們既然明白「統一戰線」有一個共同的總目標，那末，反過來說，如果這個總目標不成立，就是沒有達到「禍臨眉睫」的時候，這個「統一戰線」也就「統一」不起來。所以「國防文學」這個口號，又是一個「行動」的口號，要求全國文學家一致起來禦侮救亡。「行動」自然不是要大家拿起槍桿子，而還是「不離本行」要大家從筆桿上去負起救亡的責任。消除「內戰」最好的方法，就是積極的「對外」，在統一戰線下，各式各樣的文學家，都應該把他們的筆桿對準那共同的敵人，從各個角度，去觀察敵人的面目，以各樣的色調把它表現出來，沒有行動，「統一」就不可能，「國防文學」也就失了它的主要意義了。

三、但是，「國防文學」這個口號，並不提供文學者一定的創作方法，它不是一個創作方法上的口號。國防文學，只如上面所提及，除喚起文學家們注意當前的共同敵人，集

中力量向當前的共同敵人進軍外，並不要求文學者要有一致的世界觀，也不要他們要有一樣的表現手法，——並沒有國防文學創作方法這樣東西的存在。不管你用的是自然主義的寫法也好，浪漫主義的寫法也好，或者現實主義的寫法也好，只要筆桿是對準敵人，只要所寫的不離開這個共同的總目標，都可以的。不然的話，如果硬要定出一種什麼國防文學創作方法來，要作家們照着那樣去寫，那第一，主觀上是忽視了文學的黨派性，客觀上適足妨礙統一戰線的建立，第二，這種提出，依然是改頭換面重複公式主義的錯誤。不過，據我想，參加「統一戰線」的文學家們如果真能夠忠實于這種結合，創作方法是自然而然的有漸趨一致的可能。因為創作方法，原是由作家的實踐中發展長成。

四、從以上幾點看來，「國防文學」既不能惡意地看成民族主義文學，也不能狹義地看成戰時文學，它是反帝反漢奸文學運動的進一步的展開，更普遍地更積極地展開，它的對象，異常廣泛。在否定方面，有敵人的欺騙，殘暴，野獸般的瘋狂，有漢奸們的卑污無

恥。在肯定方面，有全國各階層民衆正在進行的抗敵的英勇鬪爭。它喚醒了各類作家從自己的小天地內解放出來，喚醒了各類作家從實踐中去豐富自己的創作生活。這裏的實踐的路，是一條寬大的路，是任何一類作家都應該走而且願意走的路。因此，國防文學，一方面是目前民族解放實際鬥爭的必然反映，另一方面，也是全國作家在這鬪爭中，在建立新文學的過程上所發出來的一次最後的警鐘。

附錄

蘇聯演劇的任務

——社會主義現實主義的文學和演劇——

盧那卡爾斯基 作

一

我們的時代——是人類所已知的一切時代中的最偉大的。我們的時代——是為社會主義，為那真正適宜於人底生存的唯一形式的人類未來作英勇鬪爭的時代。

我們正經歷着一種巨大的總轉換。我們的國家，必須竭盡所有力量去完成這歷史底地擺在前面的事業。在持續的努力上，反而發生錯誤的遲疑，是可以阻礙偉大的結果的，這將會影響最後勝利的速度，甚至人類向着未來的進步。在這意義上，人無論他的工作範圍怎樣，沒有一個人不是這鬥爭中的同盟者。愈是熱烈地，意識地參加社會主義的建設，他便愈是一個他的時代的寵兒。他愈不能理解我們的問題，他對那些問題就愈是

漠不相關，也就愈其進行阻礙，他愈怠工，破壞，他就愈足代表那窒息生存的過去的惡勢力。

我們的藝術不能不是一種在鬪爭的一般過程上和在社會主義建設上發生驚人的作用的力量。

當布爾喬亞跨上歷史舞台，企圖獲得領導權的時候，它是一個現實的階級。布爾喬亞現實主義在那上層中等階級感到最得意時表現了極大的力量——這是因為他們正當勝利，抑是因為他們已經勝利了？在任何事實上，這都是階級的布爾喬亞現實主義發展的時候。它的內部樂奏，它的基本音調是：自然是美麗的，生命是幸福的，無論什麼，從照臨我們居住的這個地球上的太陽，直到放着洋蔥的水壺和近旁的一塊麵包——都是幸福的，都是美麗的。藝術家的任務，就是使我們用我們的全精神去愛這些我們的環境生活，思想方式，感情，和經驗。

這便是荷蘭現實主義的繪畫之所以為黑格爾而且後來為馬克司認為是最典型

的現實主義藝術。

但是一個自滿的布爾喬亞，是只能把周遭的世界，看作是靜止的。它單是說：存在是好的。

並且，布爾喬亞不是一個完整的階級。如大家所知到那裏包含一個中等階級，小布爾喬亞，牠是不滿意於高等布爾喬亞的勝利的。小布爾喬亞在革命的時代會高舉其旗幟，有時差不多獲得權力，有些時候甚至獲得了，不過為事件的轉變所驅走，而且殘暴地被迫屈服於高等布爾喬亞的統治下，有些階層竟為其所吞併——因為資本征服一切小本獨立經營的工商業。這引起小布爾喬亞中的一種極度的愁悶，和很大的幻想。布爾喬亞現實主義能引起小布爾喬亞的注意，只有在把牠拿來和那企圖把人類禁閉在階級屏障的牢獄中，和用各種神話來剝奪人們在塵世享受較美滿生活的希望的封建文化對比的時候。小布爾喬亞出發於布爾喬亞現實主義而另尋別的途徑——這常被

人稱做「消極的現實主義。」

這消極的現實主義，在小布爾喬亞的所謂自然主義中被最有力地表現着。這種傾向的領導者會自己洩示其旨趣說——我們沒有程序。他們怎能夠有序程呢？

小布爾喬亞說：「我們憎惡政治，我們的職務，就是要揭穿布爾喬亞所建立的卑污制度，也許會墮入諷刺的語調，但是大概都得科學的忠實來執行。」

這樣消極的現實主義至於如純粹的自然主義者，就是說客觀的，忠實地來描寫布爾喬亞制度而結局於現實的消極方面的反映，因為這種現實，是不為小布爾喬亞所喜的。

更其決然與布爾喬亞分離的，是浪漫主義。布爾喬亞浪漫主義有其幻覺的根源，有對幻覺的渴望，那些忠實到能夠理解這是一種幻覺的藝術家和理論家們！建立「為藝術而藝術」的理論。那種人們會告訴你，他們正在逃避着現實。即使他們描寫現實，他們也並不是對物象有興趣，而是在其意像上，在描寫技巧上，在藝術作品的純藝術方面發生興趣。顯然的逃避着現實問題，就是消極的現實主義的一種形式。

這是布爾喬亞藝術的合奏：靜止的現實主義，消極的現實主義，以及企圖違反實現的浪漫主義的幻覺。

有些例外的，那是普羅列塔利亞藝術的稀有的閃爍，復興的傾向。這類作品的少數作家，青年的布爾喬亞的代表，均為這種高等布爾喬亞所壓服，依照伊里奇的術語，有如美國式的改良方法的建議者們。

什麼是社會主義現實主義呢？第一它同樣是現實主義，是忠於現實的。

我們不要離開現實。我們認為現實是我們活動的舞台，是我們的基本原料，我們的專業。雖然這種現實，是一幅所有在黑暗狀態中的人類的圖畫——所有封建的恐怖和布爾喬亞的奴役，以及資本主義在維護其生存，或為生存而鬥爭上的殘暴。我們知到這些都是不可避免的階段，要經過這些階段，社會進化才能在人類到自由天國的路上，達到目前蘇聯的一般的狀況。我們屏棄小布爾喬亞的現實的否定，對牠作有力的鬥爭。

我們接受現實，但不是靜止的——因為當我們把它當成一種事業，當成進化時，我

們如何能夠認它是靜止的呢？

我們的現實主義，必然是動的。

考查現實的普羅列塔利亞現實主義者，須承認過去，現在和最近的將來之基本的歷史動力，就是階級鬭爭。自然，有人會以為一個社會主義現實主義者對於這點尚不清楚——這樣的一個社會主義現實主義者，只能作這樣的希望，是屬於快要畢業的預備學校的。

一個社會主義現實主義者，把現實理解作一種進化由於兩極的不斷鬥爭而繼續進行的運動。但是他不單是不溺於靜止，且也不是一個宿命論者；在這個進化中他確定他的方向；在這個鬥爭中，他決定他的階級立場，決定他是某一固定階級的部份，或者對於這階級的關係，他確認他是一種活動力，這動力應用到使這進程如此這般的走這一條路而非別一條路。他一方面，理解他自己是歷史過程中所顯示的姿態，另一方面是影響這過程的動力。

孟希維克的宿命論居然把自己冒充作馬克思主義。這是一種虛偽的馬克思主義，一點墨水也不能由馬克思負責。實際上，即使不是靜止的，也是宿命的。因此，是有着使人的意志離開現實的傾向的。孟希維克式的作家，是這樣的一個人，他講進化，不過只是「無人格的地」「純客觀的地」講進化。

我們可以想像到那些依然是布爾喬亞式的現實主義者們（他們或許是，或許不是，在我們中間），他們不滿足於現實，不能與現實同調，因為我們的現實，是一個社會主義者的，布爾喬亞是決不可能唱着與現實諧合的調子的。這意思就是他們發見自己站在失望份子或者被壓迫份子的地位。他們當建立那種藝術呢？他們將寫出些關於我們革命後院的藝術的記載和藝術的寫真，而且如克里洛夫寓言中的豬羶一樣，說他們已經「掘遍了後院」但尋不出好的東西。這是布爾喬亞現實主義者在革命後院內，做他的現實的掘發工作的一個適宜的時候——當我們在緊張的鬭爭中，還留有許多未完成的建設的時候，很多錯誤，很多未成功的建築物，都是混亂不清的。他靜止地處理一切，

——「如其原狀。」試想一幢在建設過程中的房子，到了完工時，這房子才會變為一座華麗的皇宮。但這是沒有完工的，你在那情狀中去描繪牠，並且說：那是你的社會主義——甚至還沒有一個屋頂。自然你是一個現實主義者，你是伸述着真實，——雖然顯明的，這種真實是一種說謊。只有了解建築什麼房子，如何的建築房子的人，及了解結局會有一個屋頂的人方能申說社會主義的真實，不認識發展的人，將永遠看不到真實——因為真實並不酷似其原狀，並不停止推進，而是飛躍的；真實是進展的，真實是矛盾的，真實是鬥爭的，真實——牠是明日的而且牠必須要那樣去認識。無論誰像一個布爾喬亞現實主義者，是不認識牠的，那只有變為一個悲觀主義者，一個怨謗者，一個虛偽者，甚且變為一個有意的或非有意的反革命者和破壞者。他自己也許沒有意識到這點，有時候說着這就是真實的話，來回答康閔尼斯請求申述真實的問題。他也許不全是充滿反革命的惡意，他也許以為自己說了一種使人不愉快的真實是盡了一次可憐的義務——但是這實在是而非真實的，沒有分拆，不含有在發展中的現實性，這樣的「真實」與社會主

義現實主義是沒有相似之處的。

如社會主義浪漫主義的那種東西，是否可以存在呢？自從我們滿意於現實，接受現實後，將置浪漫主義於何地呢？

我早經說過，我們滿意於現實是因牠能表象進化，是因牠的動向卽是我們自己的動向，是因我們是沿着那動向前進，是因那些動向滋長在我們心靈中的緣故。我們接受現實是因爲昨天和明天都是與今天衝突的，因爲我們都是爲明天而鬥爭的戰士。

由於相同的理由，我們並不全然滿意於現實。我們應該最迅速地組織其活動的力量，更堅強地鞏固牠們。爲這目的，在我們手中的藝術，就成爲一種驚人的巨力。

那末爲什麼我們的藝術不能有輝煌的綜合的想像——假使不在小說或戲劇中，最少在歌劇中或在幾千萬人參加的大典中？因爲這不是現實主義的麼？——這包括浪漫主義的本質，是僅有似是而非的真實的。但是這組合却實際地代表真實。牠提供進化的內在的實質，成爲一面大旗，我們是沒有理由來否認這種藝術對於我們的需要

的。

要抹殺藝術的預測的方法是無理由的。記住伊里奇的話：一個不要夢想的康閱尼斯特，是一隻可憐蟲。我們應該企圖登上那能遙望着將來的高峯。想像和似是而非的真實演着一種偉大的任務，錯誤是可能的，但是必定有些真實能夠包括在這處——普羅列塔利亞的勝利，無階級社會的成功，以及建立在集團主義的基礎上面的個性的巨大發展，都是千真萬確的。

這樣，我們得知：與提供一幅充分真實的畫圖的社會主義現實主義的巨大工作相聯繫，根據現實主題的描繪，而指示出那發展、運動和鬥爭；與這種形式相聯繫，而構成社會主義浪漫主義是很可能的，雖然那完全與布爾喬亞浪漫主義相逕庭。由於我們的現實的驚人動力的緣故，藝術便在這類範圍中活動，如想像、風格，及一切自由處置現實的方法，均可演着重大的任務。

社會主義現實主義是一個廣泛的問題，包括許多不同的方法，有些是我們所具有

的，有些是依然在發展的；但是它本質上是一有生命的實體，與進化相呼應，與鬥爭同活躍，它全然是建設者，必然是人類的康閔主義的未來的建設者，對於普羅列塔利亞特的力量及其政黨和領袖有着極大的信仰，了解我們國內進行着的第一次基本的戰爭和社會主義建設的第一次戲劇運動的全部意義。

靜止的現實主義，理想的現實主義，在蘇聯以外流行，牠們支持着世界的罪惡，其自身成了我們的過去，成了我們的敵人，我們要繼續對牠們作無情的鬭爭。

二

戲劇在文學上佔着完全特殊的地位。在階級鬭爭激化的時候，戲劇總是站在前線，因為，假使一切文學是服務階級鬭爭的，那麼戲劇，由於要通過演劇便成爲活動的力量。我們完全懂得這道理，所以對這種獨特的力量便不能異視。演劇是最高度明瞭的，因之是非常感動的。而且牠直接影響大衆，集合幾千人在同一印象之中，同一感情之中。照這

情形，我們便想到要用所有方法去增強社會主義藝術對於羣衆的影響。而對演劇加以特別注意。

因為社會主義藝術是在把事實的矛盾，和從這而來的效果或者徵候表出於運動之中，所以沒有別的藝術形式比戲劇更適合於社會主義現實主義的精神，而且這矛盾的階級性對我們是自明的。這些矛盾可以發生於人們之間，可以發生於一個人的內部——在對話或獨白中，無論何時你看到一個人物「內心的兩種本能的鬥爭」這就是不同的社會意識，不同的感情組織的矛盾，適應這階級的意識和感情而加入鬥爭。誰都可以觀察任何偉大的藝術作品而常常發見這樣的事，這種探討是演劇和文學的研究的問題之一。

在這關聯中，我們應該提出一個曾經大大麻煩過我們的問題。有個時候完全認為藝術家，特別是戲劇家，要充份的研究辯證法唯物論，把握辯證法唯物論在藝術作品上所決定的形式，然後照這來寫作。問題的這樣提出，自然是不正確的。以為社會主義現實

主義只要有辯證法唯物論的充份知識就可達到，這自然是可笑的。這個，怕只適當於那些曾經對於馬克思主義有特殊研究的一小部份作家，假使有這樣的作家，而別的作家，比起這些有獨特天才的一羣，就都要成爲門外漢吧。在社會主義現實主義的領域內，作家的創作，不用說可以根據馬克思主義伊里奇主義理論的全部研究。但是誰也可以想像到有些熱切地爲社會主義積極鬪爭的人們，尙很少懂得辯證法唯物論。他浸潤於藝術底地表現着的社會主義革命的實踐中，他能本能地暴露許多我們的現實的最主要的特徵。他明白地了解鬥爭的進行，在這鬪爭中，他已經站在特定的某方面，然而在哲學上，却全沒有對於辯證法唯物論所給與的生活的全部理解的自負。這種藝術家，用直接觀察的單純寫作者，但是當這種寫作送到普羅列塔利亞參謀本部，送到我們的黨的時侯，可以證明是一種爲辯證法唯物論者所寫出的超越的藝術作品。

這裏，在社會主義現實主義文學的內部，就可以有這樣一個極大的等差。

假使作家在社會學和哲學的領域內已經研究了辯證法唯物論，那是非常好的，無

論誰有研究這種方法的能力與可能，均是值得慶賀的，然而這並不說，藝術家必定要犧牲許多時間，去尋出如何應用辯證法唯物論的方法來寫作，如何把辯證法應用到藝術創作上，然後才開始寫。實際上，一個藝術家即使精通社會學和哲學，在創作的過程中，若只是想到這樣應用辯證法唯物論的特殊法則，是會犯着錯誤的。有個時候，特別普遍的崇拜三位一體，這伊里奇曾經在他的「人民之友」內那樣發氣地嘲笑過。梅林格有一個有趣的關於蜈蚣的故事，你們知到蜈蚣是一種很複雜的機構，牠有四十隻腳，然而不管牠的複雜，牠却能很好地統制牠的生活的機能。有一次，一隻不懷好意的蛤蟆問牠：「我可以問你一個問題麼？」——「請問：——當你把你第一隻腳向前移動的時候，其它腳怎樣的跟着動呢？當十四隻腳和十九隻腳屈下的時候，第二十七隻腳怎麼樣呢？」可憐的蜈蚣停着想，簡直不能走動。把創造的過程弄成那樣，是不必要的。你們想以社會主義的意識，藝術底地描寫鬪爭中的高貴事實的黑暗面——你們是否一定要因為你們不知到怎樣用辯證法唯物論來描寫而停止努力寫吧，同志們，即使你們沒有把握

所有辯證法唯物論的優點，主要的是要你們有革命的感情，了解現階段的革命的基本任務，有藝術的敏感和有感動讀者及正確地傳達你的思想和感情的文筆。自然爲了這個目的，知識是必要的，——作爲馬克思主義伊里奇主義哲學之基礎，和從這哲學引出最大力量的革命的實踐的知識，沒有這種知識便很難給現實以正確的描寫。

這並不是要我們對於辯證法唯物論，如何滲入或者離開藝術的創作，牠如何發達，過去和現在如何存在的事發生興趣。研究這問題，是非常重要的。辯證法唯物論的研究，在一種適當的教養和使思想及世界觀的成熟這意義上，所給與藝術家的，是非常之大。不過，假使你們是想以辯證法唯物論的要求，去接近每一行句，每一印象，那你們不過是與那樣煩擾着蜈蚣的蛤蟆競美吧。

戲劇的任務和牠的可能性，是巨大的。我們沒有認爲所謂戲劇的流派是一成不變的範疇，而且也沒有想到我們的戲劇家應該把他們自己束縛在這些流派之內。不僅是悲劇，喜劇和戲曲是能夠互相交錯的，而且在戲劇中也可以滲入敘事詩和抒情詩的成

份。不過，我們可以把舊的用語當成出發點而發出問題，例如：社會主義的悲劇能夠存在

這問題不僅可以有，而且必定要有。馬克思說：過去的偉大的悲劇作家，描寫了正在滅亡，正在崩潰的階級的苦痛，新的悲劇作家，便要描寫一個新世界的出生的苦痛。我們有偉大的先驅者，我們有過去的超越的悲劇主題，拿 *Thurns eringer* 那樣英雄來說，他走得比他當時現實所允許的更遠，他支持他自己在他的社會最進步的要素上。馬克思和恩格斯曾對拉薩爾說過，應該被崇拜的悲劇作家，不是 *Sickingar* 而是 *Mintner*。爲什麼我們的劇作家不應該採取 *Mintner* 的悲劇，指示出那時候農民和無產階級的英雄之英雄破滅呢？爲什麼不指明，英雄不是從天上掉下來的，也不是這地球上的特出的天才，而是階級的指導者，不是命運決定要勝利的，而是牠的部份的敗北，如馬克思所說，爲未來勝利的最大保證的那樣的階級指導者呢？英雄所由產生的時代，與我們的時代愈接近，他的破滅就愈有意義，且愈近於我們現在已接近它的階級鬭爭的完成的現實

性。

而且，甚至在我們的時代，悲劇的要素也並不缺乏，因為，犧牲不僅是可能，而且是必然的。內戰時的犧牲，是必然的，在各國進行着的新世界與舊世界之間的階級鬭爭的犧牲，也是必然的。在我們進行反對那現在站在嚴重反對地位，甚至潛入到社會主義的新生活樣式內，企圖歪曲牠們的內容的國內敵人的鬥爭中，也是有不斷的犧牲的。這一種鬥爭，不是為其個人，而是為生活自身。歌頌這鬥爭的我們的光榮，描寫那注定了要獲得最後勝利的這鬥爭的英雄——這無疑地是一個最主要的任務，而且是現代悲劇的光榮的基礎。

那末現代的喜劇呢？有一個我們的理論家曾說過，無產階級缺乏幽默的意味。但是什麼是幽默呢？幽默是一種柔和的笑，是一種嘲笑的样子，同時又替那被嘲笑者悲哀，或者，雖是可笑，却能喚起理解和慈愛。所以，說這種理論的同志，以為可憐的布爾喬亞犯，胆小冷落，發見牠必然要笑，牠不需要諷刺而要幽默。無產階級是不客氣的。假使牠笑，牠就

拚命地笑。

這位同志之達到錯誤的結論，是因為他認定着的是一個抽象的無產階級和孤立的敵人。實際上並不是那樣的。普羅列塔利亞特是一個偉大的教育階級。把教育貧農及中農，教育那緊靠近牠的農業勞働者，教育本階級的落後份子，教育自己，而且教育知識份子，啊，他們是怎樣需要教育呀。

關於那些普羅列塔利亞特正在教育着的階級，對於那些基本底地不錯而有他們的缺點的普羅列塔利亞特內部的份子，幽默是一種很好的矯正，幽默的喜劇，柔和諷刺的喜劇指出缺點和教給如何改正那些缺點，所以牠是一面鏡子，從這裏面可以看，但不是找出一根繩子和一個釘子就要吃驚，而是在裏面可以知到洗臉刮鬚子的需要。

三

演劇與戲劇間的相互關係是非常重要的。

戲劇是什麼？戲劇是文學之一部門。對於我們，藝術的文學是什麼呢？它是一種特定的，極重要的關於感情，思想創造的社會行爲。在這種行爲內，社會由於某種代理人，某種特定的在這方向具有特別才能的媒介，而遂行自我認識，自我批判，自己組織的行爲。這是一種巨大的意識的社會行爲。

這就是戲劇。那末演劇呢？演劇的本身（除開戲劇）是一種以有組織的景物引起公衆的極大可能的印象爲目的而建立的建築物。實際上，「理想演劇」就是一種演劇，在那裏任何事物都可以表現出來，像一架很好的留聲機，放好劇本和唱片。

一架好的機器是會唱得很好的，壞的機器便會唱得壞。演劇不僅僅是和留聲機那樣簡單的一架機器，由於它的工具和富於表情的附屬物，它自然能夠把劇作家所給與的材料完全表出。但是其自身能夠決定任務嗎？不，它是不能的。決定任務是劇作家的機能之一。假使演劇發見有一個曾經寫了或者演出了一個劇本的高明的劇場管理，那不是演劇的功業，而是那能編劇本的高明的管理的功業，只有劇作家能夠決定演劇應該

表出什麼，它的社會內容該是什麼。

這就是說演劇應該與我們戲劇的發展的作品相一致，也就是說革命的演劇可以說：「我們是形式的工匠，我們給戲劇以最終的，完成的形式。給我們一些使我們可以有異趣地演出的有高度演劇知識的劇本吧！」原諒——問題並不這樣的。蘇維埃意識必須是我們全藝術前衛的一部份，演劇必須與蘇維埃革命戲劇共同生活而扶助牠成長。社會的階級意識，由於劇作家的活動，進步到某一個特定年代的所謂戲劇文學；演劇試行提高那被重視的蘇維埃特性的寶藏，糾正任何錯誤——在這方面演劇與劇作家必定互相影響的。

恩格斯說過不是因為作曲者發明了新的音樂才製作新的樂器，而常是因為作曲者有新的樂器才製作新音樂，恩格斯又說過人類進化是隨工器發達而來的。劇作家要明白演劇才暴露他自己藝術的新的可能性。沒有關於樂器全部知識是不能成爲一個好劇作家的。在這意義上，就有一種固定的相互作用。這是必須要常常記住的，戲劇以其

社會內容創造蘇維埃演劇，蘇維埃演劇當成給戲劇以最高表現的形式。演劇發展成一種新形式的時候，那是非常重要的，必須有一種固定的相互作用，在這裏，不是形式而是社會內容成爲領導的動力。

什麼是一種革新呢？革新卽是以前不知到的新途徑或新方法的發現，這些方法和途徑是隨着那指示我們以新工具問題的新發展而來的。

什麼是舞台裝飾呢？它是企圖以某種新奇，某種沒有任何任務的手段來牽制，懣悅那如亂民一樣不注意階級思想，創造工作的觀衆。第一我們有一個內容的問題，其次，空虛的形式會使一切內容失掉作用。

必然的，劇作家要與演劇非常的接近，因此演劇會感受達到最後成功的合作的價值，而且記住，社會內容是原動力，演劇必須使牠自己與這原動力相適應。

蘇維埃戲劇的任務不能單是與今日的緊急問題相關聯，讓我們來分析這論題吧。實在的，偉大的藝術創作，是少有澈夜產生的。這是事實 *Grillpurizes* 寫他的傑作 *Sagha*

只花了二十天的工夫，同時那些他化了最長的時間寫出來的，結果還失敗。然而，這不是定律。某種特殊情形是很難遇到的。一般的說，著作家必須要把他的作品讀了又讀，檢驗它，改正各部份，使一切都適當。生活是活躍的。劇作家常常被激動着說：我到那裏去發掘事件呢——我必需有一種內部的，「柯達克」快鏡——爲演劇的準備。它雖不是完全的，但是新鮮的。

一種普通的失敗，是他們觀點的狹仄：無論什麼事一伸張到這些狹仄的限制以外，對他們就好像是錯誤的。他們的觀點，必須充份地擴大到包含全部問題的各方面。

每個人可以想像到，固定形式的演劇，是把白天發生的事在晚上演出，把一齣有生命的喜劇和劇曲表現出來，在這裏面，我們的日常生活被反映着。蘇維埃藝術的最大問題之一，是工作迅速的能力。從這問題離開是不容易的，否則：

我裝好了大炮，想着不久要我們的朋友來放發——

但在那時，我們的朋友已經走了。

那末，作家們怎樣來對付這許多最嚴重的事件呢？落在時代的後面是不是他們的命運呢？不是的，不是那樣的。當你坐車旅行的時候，看到軌道旁的許多小石子一同跑着，就好像許多連貫不斷的線。然而車轆和枕木是沒有失掉牠們的輪廓的。此外，有許多山在廣野內存在長久的時間，因為山是巨大的而且控制地面。有許多問題在我們的年代，甚至在我們的世紀外佔着優勢的，我們就必定要對她們轉向我們創造的注意力。

從這見地，使那些我說過的，特定和具體提出來的一般問題，在某一特別有關時代的方向內實現，是非常重要的。我的話並不是對當前的具體問題而發，而是對我們生活着的時代，對我們在那裏面發見我們自己的鬥爭形態而發。

首先我們是處在和敵人衝突的特殊狀態下。世界資本主義正表現着極端神經衰弱的徵候，雖然在牠那些死的苦痛中，牠還在製造和努力找尋逃出困難的途徑。我們必須要了解伊里奇所說的話：這裏沒有命運底失望的餘地。假使敵人是處在衰弱的地位，假使他正常滅亡和奄奄待斃，不要希望他無論如何會自己死去，而要斷絕他的最後的

呼吸，否則他會不死而來消滅你的。

我們是在繼續鬥爭中——這鬥爭不是一種單純的敘述。我們的世界，是正在困難中進展，同時他們的世界却正在困難中崩潰——我們必定要把這戲劇底地表現出來。什麼才是戲劇底地更有效能的東西呢？兩個世界發見他們自己在如此不同的情況下而準備作最後的肉搏。我們的敵人，不會情願放下他們的武器——當他們起來反對我們的時候，他們可以放下他們的手，他們也可以不放下，這衝突在任何事件上都必定要發生。這指示我們以在最廣泛的可能意義上的自衛的藝術的任務——不單是保護我們的赤軍，我們最光榮的最主要的自衛武器——必定要認為是全部社會主義建設的前衛。

我們的生活，特別是鄉村，集團農場，尚不會廓清自身的已經四散的毒素，現在還好像微生物一樣四處蔓延，在為勝利的集團化了的農村鬥爭中的協力，是我們的戲劇藝術主要任務之一。我們知道微生物，牠是有毒的私產，希圖不顧集團的耗費，甚至損害來

爲他自身，爲他的家庭奪取一塊最好的肉食。我們最大的敵人（就面積論）資本主義的國家，銀行，托辣斯，說：「對他們是糟了，十五年來同那些布爾雪維克我們不能做一件事。但是他們有一種內病。那就是我們的小兄弟，他們戴着假面具在那裏對於任何事體散佈毒害和擾亂。你會看到這個我們曾在牠面前失去勇氣的堡壘，立時要崩潰。」要暴露這種敵人，在喜劇和劇曲中戲劇底地指出他的狡猾的手段，他的假面具，他的暫時的成功，他的雖然犧牲極大的努力，而終要臨到的不可避免的失敗，和關於他所說的不是表明而是隱藏他的思想這種心理上的洞察和理解——所有這些均是著作家的職務，是社會主義者藝術心理學家的職務。

作爲反對階級衝突的力量，這裏就有成長着的羣衆的社會主義者意識，而且深深的變換，一時好像成爲我們力量應用的真正的中心——社會所有權的成熟，和成長着的意識，一切會使我們由於加強社會主義力量而富足起來。我們是富足的，因爲蘇聯共和國是富足的，現在我們正在建設 *Conditions*，在建設成功或不成功的時候，我們有

所獲得或有所損失，愉快和痛苦，這對我們是一個空虛的問題。早經達到這些社會主義者意識的頂點的人民，應該被舉起到山巔，這樣，他們可以幫助那些還沒有使他們自己脫離舊的奴隸情感，思想習慣的人民的社會主義者底再生。

恩格斯是一個好康閔主義者。他同樣是一個夢想者，但他實在不夢想這個：假使每個劇作家，在寫作一幕劇以前，會想出如何把辯證法唯物論應用到這劇本上去，這劇本就會是好的。但是他會說出他的意見，戲劇作家要有如莎士比亞的劇那樣正確和充實的生活，且同樣感染着一種他們所與的歷史形態的深切的理解。他又說：這或者不會在德國發現。

那是不錯的——這種戲劇，首先不會在德國出現，而只能在我們國內，我國早經就有和這極相似的戲劇了。

如你們每一個人所知到，我再指出的只是一種為社會主義鬥爭的前線的分配，及戰鬥員的編制，在這前線上勝利之旗飄動着。在這些旗子之一面上，同志斯達林的手已

經寫了這樣的字：「爲科學與技術而戰爭。」

劇作家一定要加入科學的戰場，因爲假使他不明白現實，他會成爲膚淺，缺乏真相，他必定要爲技巧而鬥爭，因爲否則他不會描寫現實，不會有活動的創作。我們爲科學和技巧的最高權而鬥爭，以提高我們特殊活動的水準，使之服務於社會主義。

在將來，當我們獲得了最後勝利的時候，我們的繼承者，就要以很大的敬愛來翻開我們的生活史，作爲這個偉大轉換期的紀念碑。而興起的，不僅是我們的思想家和領導者的思想，不僅是我們羣衆的勝利，不僅是爲我們的社會主義勞働者所設計出來的技巧，而同樣是我們偉大的藝術創造，我們的現在依然要表現出來，以牠自己的聲音說明這長久的歷史的劇本。

野火集

民國二十五年十月月初版

每册定價實洋四角

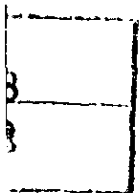
著作者 征 農

刊行者 讀者書房

總經售 上海雜誌公司

印刷者 民光印刷公司

版權所有不准翻印



0.40