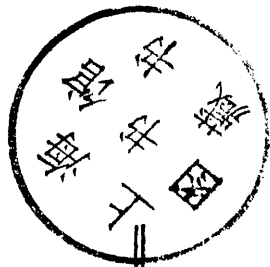


文藝與社會

楊

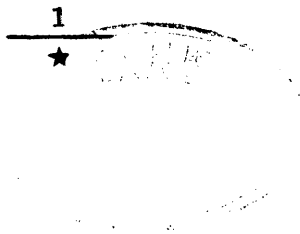
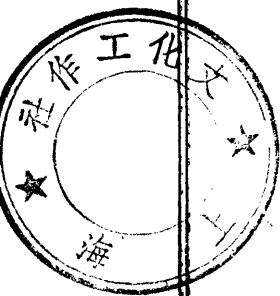
略



刊叢名未

會社與藝文

著 晦 楊



行印社版山界中

贈

上海图书馆藏书



A541 212 0005 8803B

目次

木刻運動的意義及其前途	三
流亡，流亡曲和我的故鄉	一三
莎士比亞的「雅典人台滿」	三三
我爲什麼要譯「雅典人台滿」	六九
曹禺論	八一
當局者「清」	一五七
關於乞丐	一六一
路	一六七
沙汀創作的起點和方向	一七三
怎樣閱讀文學名著	一九五

高爾基的「母親」	二〇三
左拉的「萌芽」	二一五
鬥爭——工具與法則	二二七
文藝漫談	二三三
笛福和他的「魯濱孫飄流記」	二三九
京派和海派	二五五
論戰與團結	二六九
羅曼羅蘭的道路	二七五
論文藝運動與社會運動	二八九
要徹底地知道這個社會	三三五

木刻運動的意義及其前途

——美術節在曲江木刻分會成立會講詞

我因為路途比較遠些，受了交通工具的限制，跟幾位朋友趕到韶關來的時候，已經很遲，以為一定來不及了，沒有想到，却還能參加這經濟一堂的盛會，假使說：「不勝榮幸之至」那一類的話，有點落套，而且過於客氣，那麼說是「不勝興奮之至」，却是我現在的真實情感。

對於木刻，一點不客氣地講，我完全是外行的，不過，對於木刻運動，在極短的時間裏，有這樣驚人的成績，在極艱難困苦的條件下，木刻工作者努力掙扎的結果，能使木刻運動普遍地展開，就像曲江這樣一個戰時的都市，都有這樣多的木刻家，以至於今天有木刻分會的成立，不但感到無限的興奮，而且跟文化運動的其他

部門對比起來也不勝感慨。

我常常覺得：我國現在的學習木刻，跟學習世界語，很有許多相像的地方。假使學習的人對於他所學習的對象沒有極清楚的認識，沒有認清它的偉大的使命，同時沒有十二分的熱誠來打破種種的困難，來跟種種的限制，壓迫，以至於漠視相鬥爭，那麼，不是根本就不會作這方面的嘗試，或者就是弄得像一般攻擊短篇小說時所說的話那樣：剛一開頭就收了尾。

丟開世界語不講，現在拿一個外行人，來估計一下木刻的學習罷，我認爲這實在是一種艱苦的工作。木頭現在也許不難，然而全套的木刻刀在中國恐怕就沒有幾處能以買得到。學習的時候，把原放擦光的工作已經非常瑣細，要有極大耐心，刻成以後，還要自己能印，要印得墨色勻潤也不容易，至於要具備繪畫的根柢，一方面要在刀法上用功，一方面更要在素描上培植的情形，那是誰都知道了。每一位木刻工作者，是非把他全部的時間與精神都集注在這上面不可的；然而，辛辛苦苦刻成的作品呢，在曲江的「市價」是發表一幅致酬兩元！大概用功最勤，出產最多

的，恐怕每月平均起來也不過十幅八幅的罷，除掉原版紙張油墨等的成本以外，在物價沒有高漲的時期，要是仰仗木刻來吃飯的話，也不容易吃得很飽的，現在，那就只好挨餓了。

不過，也正因為這種原故，才使木刻界保持住它的純潔，只是一些爲的要完成木刻所擔負的使命的熱血青年在那裏埋頭苦幹，沒有，也不容易有混水摸魚以及種種樣式的混混，夾雜在裏邊。也正因為這樣，自然就鞭策得木刻工作者不能不努力，不得不掙扎，在他們的工作上，多使出一分力量，多貫注一滴心血，才多跟他們的目標接近一些，才多擔得起一點他們的使命。要是不然的話，他們所爲的是甚麼呢？這裏邊不是絲毫無利可圖的嗎？這就跟爲了國家社會的改造而流血的革命志士那樣，跟爲了國家民族的生存跟敵人拚命的戰士那樣同是一種犧牲的偉大精神在支配着。這也就跟男女政工人員，並無階級，每月只領二十元生活費，而做一套制服反要二十元以上，却不避艱險，不辭勞怨的情形，同樣是可歌可泣，令人欽敬，值得同情的工作態度。這也就使人不難明白：爲甚麼在這樣艱難的困苦條件下，木

刻運動竟會有這樣驚人成績的所以然了。

木刻版畫在中國的歷史本來是很久的，而且曾經有過很可觀的產品，但是，到近年來，這個流却中斷了，雖然在都市，在鄉間，都有着木刻的版畫，在供迷信用，在作裝飾品地存在着，却跟現在的所謂木刻運動，不發生關係，這正像到處都流行着民間歌謠與小調等，却與前些年的所謂音樂運動不發生關係一樣。（近幾年來，尤其自從抗戰以後，救亡歌曲盛行採用各地方流行曲調的情形，是不是在木刻界也會發生，這是另外的問題，姑且可以不談。不過，像「抗戰精神」那樣作品的產生，我想在新的木刻運動根基確立以後，能與過去中國的木刻畫合流，成功一種新的作風或者說是新的木刻的民族形式的形成，並不是甚麼很遼遠的事情罷。）至於說到我們現任的木刻運動，只不過十年的歷史。因為歷史淺，所以根基也不深，同時，也不很牢，這是當然的；因為歷史淺，一切都沒有傳統的依據，沒有師法的承受，這也是事實。這試就中國木刻界的情形一看，是不必諱言的。一位青年，想學木刻的時候，他所依據的是甚麼？一腔青年的熱血而已！一種青年的熱情而已，沒

有先生的指教，只有同輩朋友的互相砥礪；沒有多少木刻的成品可供觀摩，只能就有限的幾種翻印板畫集聊作參考；沒有理論的書籍，可以指示方向，領導前途，差不多就全憑着一種戰鬥精神，向前邁進。這自然也就難免有時很幼稚，或者對於主題把握不住，或者技術方面顯然犯有錯誤。然而，這反倒是木刻界足以自豪的地方，這不但妨礙不了木刻運動的發展，反過來，却更使木刻工作者感到一種輕鬆，充滿一種新起者的朝氣。要知道無論在藝術的那種部門裏，連文藝包括在內地說，幼稚一點並不算是多大的壞處，最怕的是已經受了不良的影響，有了一種氣味，而又牢不可破地成見在胸，弄得夾夾雜雜，糾纏不清。就是行動上的所謂幼稚病，只要不走上邪路，在工作裏邊都會逐漸克制過來。像木刻界的情形，在工作者自己，雖然因為對於工作成績的不能滿意，有時感到苦悶，有時也不免要感到一種好像在暗中摸索那樣地茫茫然，然而在工作的熱情下，在堅定的信心下，隨着時代的前進，應着社會的要求，那里還會有多少不能補救的缺陷，不能解決的難題呢？要知道，歷史所帶給你的不止於遺產的接受，也會有債務要你來償還，而且要有許多的

是非，口舌，訴訟，以及人對人的關係，事對事的糾纏等等也都要你來處理的；歷史給你遺留的並不限于光榮的傳統，並且也有污點，也有罪惡。所以，接受歷史的遺產，自然很快意；然而，對於歷史的負擔却是並不輕鬆。有一位文學家，說過他不要讀別人的什麼名著，却要自己創作出名著來給別人讀這樣近於狂妄的話；然而在一個沒有一所他的父母給他遺留下來的房屋可住的人，却由他自己的辛苦與勞力的所得，當真建築出一所房屋自己來住，并且遺留給他的子孫的，這就不能算是一種狂妄的舉動。「好男不吃分家飯，好女不穿嫁時衣」，我們的木刻界不是已經由一些先進的工作者們，雖然極其艱苦却也極其光榮地爲木刻鋪平一段道路，奠下一塊基石了嗎？木刻工作者的隊伍雖然並不龐大，陣容却是整齊的；前進的方向是確定的，全部的力量都用在開闢道路，對付應該對付的種種困難上面，既不鬧家務起內鬨，有人要向左，有人要向右，有人要向前，有人要往回走，或者坐在那裏不肯動的那樣擾擾攘攘，也不至於你罵他反動落伍，他罵你反動過激，你罵他是學院派，他罵你是野狐禪，你想法陷害他一下，他設法打擊你一下的那樣醜態百出，所

以，並不分散。在木刻工作者的隊伍裏，所看見的是爭着前進，誰也不甘落後的那樣一團朝氣，是彼此幫忙，互相砥礪的那種團結精神。拿這來跟藝術界的其他部門一對照起來，該有多麼富於教訓意味的呢！

在一位木刻工作者看來，似呼是不可解的罷！然而這却是一個事實的：也不過幾個月以前，在某處就有一位同學告訴我，他們新來的一位圖畫音樂教師，在教室內大罵所謂藝術大衆化的理論，他的意思是說，藝術家是要建築他的象牙塔，而且要住在裏邊的，大衆就談不到藝術，所以，也就沒有甚麼叫作大衆藝術的東西；藝術是貴族的，少數人的東西，所以懂得的人越少，也就越好的藝術品，等到只有作者自己懂得的時候，那件藝術品才算到了最高的境界。諸位不要笑，這的確是一件事實，並不是我杜撰出來當作笑話講的。而且，在其他部門裏比這更可笑的議論，甚至於，假使你的氣量狹隘的話，會氣得你肚皮疼的現象，還多得很呢。在人類社會裏，有許多一個年青人就不相信而且覺得不可解的事實存在，這有時候叫你覺得人類是一個愚蠢的，而且愚蠢得可惡的壞東西，但是，在當時，在當事人，却

往往自認爲很有道理，無論是多麼糊塗的議論，他都會自以爲他就代表真理，或者說他本身就是真理；無論是多麼愚蠢的舉動，他都會自以爲他就代表正義，他本身就是正義的；至於那些爲了幾元錢就出賣了自己，嘴裏講的是冠冕堂皇，心裏想的却是男盜女娼的，那就更不必論了。有些多麼簡單的道理，他偏偏不那樣想；有些只是一舉手一投足就可以解決了的事情，他却偏偏不那樣做。然而，社會的所以爲社會，人類的所以爲人類，就免不了有種種錯綜複雜的矛盾現象存在的罷？而且，要在這種錯綜複雜的矛盾裏邊，雖然不免於拖泥帶水，雖然不免於跌跤栽倒，雖然會使你感到厭惡，感到精神與時間的消耗過於冤枉，却還能找出一條道路，或者說是殺出一條道路來，這會更增加你生活的意義，會更激勵你的戰鬥精神，鍛鍊你的作戰本領。這，雖然迂迴了你的道路，却有許多附帶的成就。所怕的是，在錯綜複雜的矛盾裏邊，攪得漆黑一團，弄得人都不知東西南北了，更分不出是非與黑白來，固執地認爲反動是他的當然，開倒車是他的本分，象牙之塔築不成，就是狗牙之塔也要鑽進去，樂不思蜀，藝術本來應該是人類的呼聲的，他却用來學狗叫，那

就不但糟糕，而且成爲人間最傷心慘目的一幅地獄景象了！好在這種太平時代的黑天暗地隨着敵人的砲火已經照射進半天的光明，照清了人們的面目，也照清了人們前面的道途，除掉民族敗類，奔走港滬之間。來往於新舊二都者以外，在藝術的各部門裏，雖然還有論爭，雖然還有參差，雖然還有快步慢步的不同，雖然還有直線與迂迴的差別，大致總算是有了一個共同的目標，大致總算是有了一個一致的趨向；何況再有木刻界一個好的榜樣，這樣一種分明的對照，我認爲這個影響是無限大的呢。

然而，木刻界是不是永遠會保持這種工作的態度，會永遠這樣純正，不像藝術其他部門過去那樣複雜，紛擾，甚或烏烟瘴氣的呢？以現在的情形來說，木善始必有善終之義，就是到將來或者也許不至於弄得腐化，反動開倒車起來。不過發展下去，恐怕在藝術其他部門裏鬧得最兇的，像爲藝術的藝術和爲人生的藝術的問題也難免要發生的罷！假使再過幾年，或者說是等到我們的抗戰勝利以後，新起的木刻工作者一定會更多起來，所謂粗製濫刻很幼稚的作品也不免會多起來，也許那時的

青年木刻家承襲現在木刻的傳統而走上極端，甚至主張要尊重內容專講思想，而內容與思想也流於公式主義去都難說；但是另一方面，我們現在的木刻工作者，到那時候已經飽嚙風霜，因為苦戰多年的結果，在戰鬥的實生活裏不但思想和內容是深入的，就是技術方面也老練，成熟了，因為熱切地希望，於是出來熱切地指責青年輩的粗淺幼稚。教訓這些後起的青年工作者要他們從基本上學習素描，講求線條，指示他們技術不成熟的作品，就算是有好的思想內容，也等於不是作品。假使再有在藝術上已經有了成績，在社會上也很有地位的前輩木刻家，他們跟青年木刻家的尊重內容與思想的情形相反對，却走上另一方向的極端，尊重形式與技巧起來那也並不會一定不會發生的現象。一位熱情奔放，內容充實的作家，過了些年，却瑣瑣碎碎，咬文嚼字起來的，在文藝界裏就有很多。

這當然只是我的一種推想，雖然並不是絕對不可能的却也並不是就一定照樣實現的推想。在一種運動的發展裏面，無論如何，也不能抹殺在這種運動中間活躍的的人的力量的。謹以十二分的誠意，希望諸位努力，並預祝諸位成功！

流亡、『流亡曲』與我的故鄉

我的第一個女兒春城，就是「九一八」那年的十一月初，生的。那時候我正住在北平，過着「彷彿」很安樂的日子，却已經有五六年完全不會回到東北，我的家鄉去過了。一旦瀋陽事變的消息傳來，這實在是過於痛心的了，往往就痛苦得眼前一陣昏黑。一個孩子，誕生在這樣嚴重的國難期間，當然是不幸得很的，杜甫詩不是有「國破山河在，城春草木深」那樣沉痛的句子嗎，因為是個女孩子，也就這樣婉轉一些，取名春城罷。當時想，假使是個男孩子，一定乾脆叫作「難兒」了。

這個孩子的本身呢，也的確夠不幸了，簡直是多災多難：生下不過一週歲多，山海關的砲聲又響了，我們那種「彷彿」安樂的生活都動搖起來，眼見就要「彷彿」不成，接着不久，她的母親病倒了，是一時不會好起來那樣的病；再不久，孩子

自己也病了，成天跑醫院，找醫生，再不久，我的生活起了極大的變動，離開了北平；最後，隨着「七七」的炮火，她不能不隨同她的老弱的祖母，久病纏綿的母親，和一個比她小約三歲半的妹妹，都在她的叔叔照料下，在那年的冬初，正是敵人在金山衛上岸的前後，逃出了北平，逃到了上海，經過無數的轉折與困苦到了金華。

然而，這並不是收尾，而只是她們流亡的中途，以後又由金華到南昌；由南昌到長沙。二十七年八月間，我從贛州出來趕到長沙的時候，他們正住在岳麓山的附近，在輾轉流亡中間，孩子們都長大了，春城已經會唱很多的救亡歌曲；就是她的妹妹小縣縣也都能隨着唱成調了，雖然是有許多字，她都要給改變了聲母才能唱出來。

在那樣寂寞的客居裏，又正在準備着要去湘西，要是桂林或是貴陽，不能決定，也就是說，正在準備重上流亡的道路，每當夕陽西下，房間裏逐漸黑暗下來的時候，兩個孩子的歌聲一定要響起來的。最熟而又最常唱起的自然是「流亡曲」了。「九一八，九一八。從那個悲慘的時候……：那年那月再回到我那可愛的故

鄉……」這完全是她們這幾年生活的寫照，所差的只是我的家是在東北的遼河平原上，不是在「松花江上」，而且他們流亡的起點不是東北而是北平罷了。兩個孩子在那樣寂寞而且有點陰慘的生活裏，恐怕是想用她們的歌聲來驅散她們的小靈魂裏的寂寞之感罷，然而，不但她們的歌聲越唱越顫抖起來，而且沒有一次是不把家裏幾個孤凄寂寞的大人給唱的眼裏濕灑灑的呢！她們的祖母是個飽經憂患，而性情沉默的那樣老年人，每當孩子們唱這歌的時候，她總是都抽抽着在家鄉所用的旱烟管，一聲不響地望着屋中或是望着天空她的心恐怕早隨着她的孫女們的歌聲回到她的故鄉去了罷！

就在「九一八」七週年前半個月的光景，她們孤凄地坐上了西南公路的汽車，流亡到了貴陽，當時那裏的生活程度太高，不能久住，於是又流亡到了昆明。已經兩年了呢，她們孤凄地住在昆明附近的一個小縣城裏，我也整整兩年，沒有再看見她們了呢！這幾天每天夜裏，都是那樣地月白風清，恐怕她們正在那離開她們的家鄉不知究竟有多少里數，一個在東北，一個在西南的地方，唱着那「九一八，九一

八，從那個悲慘的時候」罷！

然而，我想，並且我希望，我的孩子們的歌聲裏，會逐漸消失了那種悲慘的情緒，會由一種悲哀的調子，逐漸變為平淡、由平淡而又把情緒高揚起來，悲壯的歌聲裏已經可以聽出黎明快要到來的光明希望了。人的情緒，在「時間」裏會逐漸淨化下去；人的生活，在「時間」裏也會逐漸鍛鍊出來。我在桂林的時候，接到我女兒春城的信，第一句就說：「爸爸，自從離開長沙以後，我就出息了」。我相信，這是真實的情形。她和她的妹妹，小縣縣，在流亡中，生活上隨着都有了進步，有了在平時不會有那種進步，是當然的結果罷。

而且，假使沒有「九一八」的事變，以後並且沒有「七七」的砲火，我的孩子們現在過的該是怎麼樣的生活呢？有一個很有名的英國學者，他在歌德傳的起頭，敘述歌德的童年時有一句很富有教訓意義的話：歌德的生活裏甚麼都不缺乏，只缺乏一個「艱難」，這造成了他一生作品裏的最大缺陷。

這自然使我要回憶起從前在北平所過的那種生活。那是一種沉悶得要死，而又

成天在那里自己掙扎着，不甘沉淪，却無論如何都開闢不出一條活路來的生活。然而，却也自己造出一種欺騙自己的理論根據，在這種理論根據裏自己轉圈子，於是買書，有時像是發瘋一般地買書，購辦一些跟那些書籍相稱的傢俱，跟朋友們談開天，再就是把自己的孩子像寶貝一般地來愛護。——這雖然是一般的常情，但是在當時的那種生活裏，却似乎是欺騙自己，安慰自己，在一種無話可說的境地裏，硬要叫它有理可講的罷。於是孩子受了過份的優待，而受這樣優待的孩子，一方面是家庭的珠寶，一方面自然也成功了家庭的玩物。孩子在這樣的狀況下，生活自然要貴族化，而成爲一個驕縱的寵兒。這個結果是很顯明的，這種孩子將來在社會上就不是墮落腐化的分子，也只能藉着父母的餘蔭，利用社會上的關係，作作子弟官成一個社會裏的伴食中書，或點綴品罷了。不然的話，破落戶子弟的游手好閒，就是最好的榜樣了。他們不但不會知道甚麼叫作艱難，同時，自然也担受不起一點的艱難，他們的生活只能局限在一個小天地裏，很少知道甚麼叫作國家社會的呢！我心目中的例證是很多的，姑且不要舉出來也好罷。

這時候，我不禁要想起我的外甥丁申來。他的母親，我的長姊，在「九一八」事變後，因為流行症慘死了！他於是跑到北平就住在我的家裏。那時候，我已經離開北平，而且遭遇種種事變，家庭的安樂已經完全失掉，大家只是在享受過去生活的殘餘，他是年紀很輕的，然而沒有一年工夫却拔高一般地長得那般高起來，個子雖然高，却那樣軟弱無能，一動就病，幾乎甚麼事情都担受不起，只是幫他的兩個小表妹玩一玩還不成問題，然而，「七七」的砲聲一響，就這樣殘破的家庭局面也不容再維持下去了，於是他先離開了北平，受盡了千辛萬苦，到了天津，又坐海船，記不得他是由烟台還是由青島到了濟南。在濟南住不下去，又跑到河南，跑到河南，在跟他的外祖母們在長沙會過面後，他居然變出方法，跑到華北去，在相當的準備後，實行參加了抗戰的工作，現在也許越過山海關回到我們的家鄉去，正跟敵人在周旋着罷，在他沒有離開北平以前，我們都担心着他的前途的，雖然有一位比較有作爲的青年同鄉，跟他結伴，會給他們以種種的幫助，他却由一個在家裏邊都軟弱無能的青年，投到時代的洪流裏，從艱難困苦中間，會鍛鍊成一個敢作敢

爲的青年，成功一個抗敵的有力份子，這不能不歸功於敵人砲火的呢。於是他的行爲已經不是流浪，不是逃亡，而是曲曲折折地走上了一條抗敵的大道。他自己在這個時代裏，算是得救了，同時，我們的時代也就要在這種的意義下面得救的，我認爲。其實，就是我那可愛的故鄉，也就因此才真正可愛，也就因此，才會得救，才會它有它真正光明的前途。

說起我們的家鄉東北來，是那樣的可愛啊！在沒有到過的人，一提到東北，總有一種籠統的感覺，以爲那裏是天寒地凍的地方，一定冷得要命的罷？其實不然。黑龍江，自然是很冷的，因爲地方太偏北了，然而也只是溫帶的地域，最北的界限離寒帶也還有十幾度遠。至於吉林遼寧一帶更是極理想的溫帶氣候，冬冷夏熱春秋溫涼，時時都叫你活動起來，而且時時都適於人類的活動，彷彿那天氣就像一位應該嚴厲就嚴厲，需要溫和就溫和那樣賢明的父母一樣，隨時都在督促你，只要一動起來就有辦法。冬天冷了的時候，你要是一味躲在屋子裏去烤火，或是再沒出息一點，蓋上被子，蒙頭大睡起來，那你一時的冷的問題未嘗不算可以解決了。但是

你既然不是六七十歲的老太太，可以永遠坐在火盆的旁邊，你又不是一個病人能整天睡在炕上，於是你就糟了，就沒有方法再動作了，因為你決不能抱着火盆作事的，東北天氣雖然冷卻並沒有像在浙贛一帶，所常見的那樣把烘籠藏在外衣下面，走到那裏烤到那裏去的事情，更不能像坐汽車或是火車的時候，冷了起來，於是把棉被或是毛氈蒙在頭上，照樣可以日行千百里的啊。在東北通常的現象是，看見一個孩子冷得縮頭縮腦，袖起手來的時候，大人一定要罵他：「看你那份鬆樣子，沒出息勁！搓搓手，躲躲腳，出去跑一跑！」於是孩子們自然要跑出去了。所以，雖然天寒地凍，冰雹連天，朔風終日，孩子們也都是在外面跑的，有的「打樁」，有的「打瓦」，有的「溜冰」，有的「玩雪」，有的隨着大人去穿冰眼捉魚，有的隨着大人去趕集跑市；至於成年人，雖然到了農閒時候，也都各有各的事做。特別是天黑以後，在村邊的冰地上，一定要聚集許多人在那裏，拉成一個長趟地爭着溜冰，往往是深夜不散。這自然是十多年前的事情了，啊，我那可愛的家鄉，可愛的家鄉的父老弟兄們，現在是照樣在敵人的壓迫下過你們的生活呢！我相信，你們是

動的，而且事實上已經證明你們是動着，永遠不停止地在動着，在堅強不屈地反抗敵人的殘暴，在打擊敵人的野心，在爲中華民族爭自由，在爲我們千千萬萬的同胞求解放啊！

不但是在冬天，就是夏天，東北的夏季就是在遼甯，也很少熱得令人發昏那樣的天氣，就算是一旦熱得很了，要是一個熱得難受的時候，也就努力工作或者出去活動活動，出一身透汗的，是一般人認爲最好的驅暑辦法，這可以說是跟中國醫治傷風的辦法一樣，常聽見有人說：「出一身汗就涼快了」這樣的話。在那裏，的確是出過一身汗以後，感覺舒適得很。

一個生長在嶺南這樣近熱帶地方的人，對於季節轉變的感覺一定是很微弱的，而且也不容易真正感到季節轉換對於人們的精神與心情上發生多大影響的罷？同時對於生活上賦多大意義的罷？在我們那可愛的家鄉啊，每當由冬到春，由春到夏，再由夏到秋，由秋到冬的轉變時間，你脫去棉衣換上襟衣的時候，是那樣地感到一種鬆快，感到一種生的歡暢啊，等到你可以脫去單衣，跳到河裏游水的時候，那

正是草木茂長的盛夏，凡百田禾好像競賽一般，往往一夜好雨，第二天早上你田裏的高粱就可以高拔起一兩尺高，這真是日午當天的農家盛時啊。然而，轉眼秋風一起，「秋老虎」在白天的威懾還在咄咄逼人的時候，早晚間已經每遇一陣寒風吹到身上，你會忽然有些寒顫起來了。這時候，那怕你人世的經驗，沒有生活的負擔的孩子呢，也因為需要添換衣裳，而感到了秋天並且不久冬天就要到來的威脅。這時候，假使你在深夜裏，站在院子或是空場上，望着那繁星滿天的晴空，銀河已經斜轉的景象，而一陣一陣地寒意襲來，這時候，你真不知道感到的是一種淒涼的感覺呢，還是對於盛夏已經消逝了的感傷與留戀，是秋收在望的充滿希望呢，還是要急起直追，準備衣食好度過一片荒涼與寒漠的秋冬的一種警覺呢？那就因人而異，各有不同了；不過總而言之，是要叫你感覺，是要叫你感覺到生活也要隨着季節畫一個段落，要有所轉變，不容你再一天一天照原來的樣子過下去。在生活上，對於「明天」完全有着把握的，能有幾人呢？所以，這時候，往往聽見的是鄉下農民嘆息的聲音，看見的是皺起眉頭來着急發狠的面孔，換句話說，秋風好像一條無

情的鞭子，已經抽在你的身上了，痛苦是痛苦的，但卻不容你裝聾作啞地胡塗下去，於是自然要緊張，要嚴肅，要努力，要掙扎。你想，還有比一家妻兒老小啼飢號寒，再可怕的事嗎？然而，假使你不緊張，不嚴肅，不努力，不掙扎，在我那故鄉啊雖然是可愛的，却也是不容氣的呢，牠不但可以叫你受到飢寒的壓迫，也會使你凍餓而死的啊。好在，我那可愛的故鄉，地方是豐富的，土壤是肥沃的，只要你加上人工，也可以說，只要不偷懶，使出你的勞力來，衣溫食飽是靠得住的呢。在我的故鄉，是只要有「人手」，一定不愁生活。只要你有三五弟兄，無論你是替人作長工，還是租地來耘，人不荒唐，不愛吃愛賭，往往不上幾年，就由衣食溫飽會成爲有積蓄之家，所以，在那裏流行着一些讚美人力，誇張人力的故事。一般的意見，甚至認爲「有錢不如有人」的。

再說說冬天罷，雖然寒冷，却有着生長在南國的人所未曾領略過的景象。在夏天不是有着遍山漫野的大豆高粱嗎，在冬天却是滿山遍野的冰雪了。——那樣可愛那樣潔白的雪，它把醜的給遮蓋成美的，把美的給點綴得更加美，它使人清醒，使人

振奮，是多麼壯嚴，多麼偉大的雪啊！沒有到過那裏的朋友，一定以為下起雪來，人們都要躲到房間裏圍起爐來的罷。那才不然呢。每逢落起雪來，尤其落起大雪的時候，孩子們，有時候是很大的孩子們呢，馬上就都活躍起來，在院子裏，我的故鄉那裏是普通有很寬大的院子的，堆雪人，打雪仗再有湊上瓦雀的噪聲頓形成一個熱鬧的世界。至於雪後的掃除，要把院子裏的，窗子上的，大門外的雪，都掃成好像墳堆一樣，一堆一堆地聚攏起來，所以那裏有所謂『雪堆裏堆不住死孩子』，那樣別有含意的話。這時候往往都是全家老小一起動手的，有時候，正在落着雪的中途，為方便起見，也往往要掃出一條走人的路來，然而大雪正在不停地落着，不但掃出的那條路不久就會找不出形迹，就是掃雪的人，也要渾身披上白袍，變成一個雪人呢。『大雪下的猛，瓦房沒有攏，黑狗身上白，白狗身上腫』。那樣素樸的句子，雖然不成詩，却是實在的情景，但是，像『各人自掃門前雪，不管他人瓦上霜』的話，其中的含意丟開不管，却只有『各人自掃門前』的雪一半是實情，不過也有例外，代掃他人門前雪的，自然會被人譏為『狗全耗子』多管閒事，然而就是

連自己門前的雪也不掃那樣的懶人也不是絕對沒有；至於瓦上霜，就說是屋上的雪罷，照例地並不去掃，等着它們自己去溶化，順着房檐流下來，然而，等到中午一過，這樣白的檐溜又會凍結起來，而成功一種所謂「流冰」的，成排地懸在屋檐前面，又形成一種特殊的冬天景象。

那麼爲甚麼還要掃窗子上的雪呢。「窗戶紙糊在外」，不正是東北的特殊情形嗎？這就因爲落起大雪，撲滿窗櫺，不易掃除乾淨，太陽一出來，又要溶化，不是窗紙都要脫落了嗎？

提起窗子，我的家鄉的窗子，一般的情形都是除去紙以外，往往在每扇的中間還要嵌上一塊玻璃的，這塊玻璃啊，不但可以傳光，可以瞭望，可以測視日影，大概估定時間，並且在落雪的白天，或是寒冷的清晨，就像銀幕一般，構成種種的圖案。記得在兒童的時期，就是家裏窗上的那塊玻璃，不知引得一顆幼稚的心動過多少癡念，生過多少幻想，發過多少的疑問呢！不是一尺見方那麼大的一塊玻璃，終結着一層約有一二分那麼厚的霜雪，上面有山嶺，有樹木，也有花草人物種種的形

象，比夏雲的花樣還要多呢，惟在夜裏閉上眼睛用手揉弄時幻化出的景象差可比擬罷，却只是沒有那樣的五光十色罷了。

在秋冬之交，你只要一翻身醒來，聽見吱吱喳喳地無數瓦雀，圍着外面的大樹淒冷地叫着，所謂「雀噪樹梢」那樣清晨，不用等你穿好衣裳跑到門外去，已經可以知道昨夜曾經結下嚴霜，一切樹木的梢頭，都點綴上了一層白色，變成了白頭翁一般，或者說是蒼白的也許更近似一些的，這就是所謂「掛樹」了，然而，這不過只是冰雪的雛形而已！

我那可愛的故鄉的，可愛的冬天啊，我彷彿已經回到你的懷抱，一切都是那樣親切，那樣嚴肅，那樣活動，那樣充滿着力啊，然而，我自己已經是十多年不見，被敵人強佔也已經九週年了呢！

丟開天氣暫且不說，再來談談出產，大概人人都知道東北的大豆高粱的，然而假使我說起來東北松遼平原上大豆高粱的，那種可愛情形，恐怕有人要識爲是誇大其詞的罷。每到盛夏或夏秋之交，這在東北就是所謂「青沙隱起」的時候了，你在鄉

間走路，簡直感到一種氣悶，不但一丈多高的高粱，鷄蛋，或者是鴨蛋，那樣粗的稈子，密密層層的尺多長的葉子，到時候再加上尺多長，飯碗口那樣粗，結實纍纍的穗子，你也往往會看見穗子和葉子，在上面隨着風勢擺動着，同時也會聽見葉子在沙沙發着響聲的，然而那夏日的和風早操頂而過了，你在裏邊却接受不到它的涼爽的一吹臨，不要說高粱，就是大豆，粳子，穀子和水稻，也都是可以沒有頂那樣高的呢。你想想看罷，在黑油油肥沃的土地上，生長着綠油油茁壯的莊稼，不但一望無際的松遼平原上，是這樣綠油油的世界，好像是豐林茂草的原野一樣，就是不太陡峭的山頂與山坡上面也都開闢成一塊塊的梯田，所以是不但遍野而且漫山那樣到處都是一片綠油油，綠油油的啊。一到秋成時候，家家都是一朵一朵的穀朶，高地堆起來，一口袋一口袋的高粱大豆倒在倉穴裏邊。雖然結果是像我們的偉大森林一樣，採伐下來以後，都順着鴨綠江飄送到敵人的國裏；像我們的豐富煤鐵礦藏一樣，採掘出來以後，都一列車一列車地載到安東載到大連去；我們的高粱大豆也都自鄉間，由農民的手裏，一大車，一大車地運到城市，通過經紀的商人變成敵人

的囊中物；然而，有我們辛辛苦苦永遠在動着的農民，在黑油油的土地上，永遠會長出綠油油的莊稼來，所以，『大口小口，每月二斗』的口糧，大多數總會存在我們農民的穴子裏。而且，我那正在開發，正在擴展的東北故鄉啊，雖然在敵人的經濟壓榨下面，一個農家，由替人作長工，而慢慢自己租地來耕，慢慢積攢下一點浮餘，慢慢買上一兩日（約十畝左右）田地，慢慢製上幾套的大馬車，慢慢成爲小地主，再進而爲富農的事，是很普通的並不稀奇。

然而，東北的開發，歷史是很淺的，所以，一切的根基都不很深，彷彿就一切都很容易成長，一切也都很容易燬壞。在舊歷的五月間，因爲缺乏雨水，到處都是還在焦黃，六七月間的連雨縣縣就舉目都是綠油油的一片了。轉眼北風一起落了幾場嚴霜，馬上又都枝枯葉落起來，同樣地，貧農的家庭，十年八年，或者幾十年的時間，可以白手起家，成爲地主，往往一個農民，在他的兒童時代，還是替人家放豬，青年時期在替人家種田，等到他的晚年，已經是家成業就了。然而，等到他一旦停止了最後的一口呼吸，他的兒子們一分家（這是最平常的情形）而且分家以後，

照例是。或者說是大多數是，至少有一兩個兒子不上幾年就會弄得家產蕩然，這時候，他們却不能再作一個勤苦的農民，大概不是游手好閒，就是不農不商的那樣不成材器。但是，等到他們下一代的兒女呢，卻會又逐漸有了轉機，因為他們承襲了他門父親的窮困，再不辛辛苦苦急謀生路，就要陷於絕地了。俗語：「三十年河西，三十年河東」的話就正是說明這種事實。

也有的一些家庭，就是所謂中上等的地主家庭，他們的根基較比厚，破敗下來，自然也沒有那樣容易，然而，越是這樣的家庭，他們的子孫也往往越是沒有出路；讀書不成，回到家裏充士紳士的有。讀書雖然不成，仰仗親戚朋友，弄個一官半職，混上三年五年，再把鴉片烟，或把姨太太帶回家裏來的也有；習商不成，退而業農不甘的有；就是因為發脾氣，不肯吃苦，丟開事情不幹，還到家裏抱孩子的也有。總而言之，離不了士少爺的脾氣，也自然要遭遇士少爺的前途，走到士少爺的末路，不用說，像在舊社會下面，通常的情形那樣，由於吃苦忍氣的勤學攀上繁榮的高枝的很少有，就是要通過脅肩諂笑，卑躬折節，爬上飛黃騰達的路的，在土

少爺中也不多見。他是要吃現成飯的，而且，家裏有幾畝田，當然有的又並不止於幾畝，回到家裏就有現成的飯可吃，他那里還會那麼委曲婉轉地去弄事做？他自然更不肯卑污苟賤地去討差事，去維持他的飯碗了。所以，這也就造成了一般的所謂老粗性情也就是一般所說的，「有前勁少後勁」，「打勝仗，不打敗仗」的話所由來。在舊社會裏，一般本來談不到甚麼事業，在我那文化落後，根基很淺的故鄉，甚至於連對於功名的追求那一步都還不到。一般的看法，是耘田也好，學手藝也好，經商也好，作官也好，教書也好，都是一律地認爲是賺錢的方法，不管你是「黑貓白貓，拿住耗子才算是好貓」。不怕你作了多大的官，沒有剩下錢，回到家鄉來，不能買房子治田地，在一般人的心目中，並不算一回事；至於你有多大的學問，那更不是一般人所要問的事情，他們的測驗標準很簡單：有錢沒錢；有錢的表現也不複雜：買房治田，或是吃利息——土法的吃利息，甚至並不知道甚麼是錢莊的，銀行更談不到。既然這樣，常差，學徒，上學校，都常作找錢混飯的途徑，在他們的父兄當然希望他們無論怎樣忍辱，怎樣吃苦，也要耐下去，耐到有一

天好大把地拿錢，但是在土少爺就不然了，大把拿錢的事他們並不是不願意的，然而要通過吃那許多苦，受那許多辱的難關，他們就不肯了。因為家裏明明有飯吃的，「爺爺攢錢孫子花，」他們為甚麼不回家裏去花錢呢？而且爸爸吃苦的，對於兒女普通是要嬌慣，一看見兒子挾包回來了，不過罵一句：「膿包，沒有出息」，也就算了，因為他也無形中是這樣的想法，反正在家裏有飯吃，不願意出去就不去。你要知道，東北的人，東北的這樣地主家庭的人，雖然並不像「夜郎」那樣的自大，然而却頗自滿，——假使就這樣解釋東北之所以稱為滿洲的，倒別有一種趣味了。為甚麼他們會這樣地自滿呢？因為他們有家庭，家裏有幾畝田地作他們的後盾，所以，腰板硬。有流行的幾句話，把這種情形，給形容的最恰當不過了：「此處不養爺，還有養爺處；到處不養爺，大爺回家住。」就是從前一般人對於所謂東北軍的批評，假使你明白了這種情形，也就可以大致明白了他們的長處和短處的所在與由來了。

至於所謂紳商之家的子弟們，憑藉一種特殊的關係與勢力，而形成另一種局面

的，外形雖然不同，實際上，也相去不遠。

過去，因為滿清時代對於東北的封鎖，以及政治上的特殊關係，入民國以來，雖然每年都有大批河北山東的農民移到關外去，雖然有京奉路溝通着關內外，却因為種種關係，使東北依然在政治經濟以及軍事上保持一個特殊的局面，比起一般內地的軍事割據更形特殊起來，一般人甚至對於當時東北政治軍事的獨裁領袖有「遼東王」之稱。這時候的形勢，彷彿一個簡單的家庭，夫婦外出，把門從外面反鎖起來一樣，由於東北的勢力，往往拿山海關或者更進一步再加上灤東五縣，跟關內，實行自我封鎖政策，於是一般人的思想見解，甚至於行動，都向限於白山黑水的小天地間，不出第一關一步。尤其是東北大學成立後，在從前的瀋陽高等師範因為是國立尚吸收有外省的學生的，現在却使東北的學生從前可以到北平等處讀書的，都捨遠取近，不再作外出之想，同時，因為北京政局轉變，一向北平為活動勢力範圍的政客兼官僚，學者兼政客，失勢的軍政要人，以至於新聞記者之流，都紛紛出關，託庇於東北政權之下，這其間，雖然東北的政治軍事勢力，時常會一步

跨入關內，並且一隻腳尖可以伸入河南，一隻腳的腳尖可以踏到松遼，莽地地在腹脹着，但是却愈加重了東北人思想見解以及行動的局限性與狹隘性，一切都是東北，一切都只有東北，於是在一種土少爺的自滿上，自然地加上了一種病態地狂妄自大，暗中又在滋長着一種腐化墮落的病菌，外面是繁榮，裏面是衰落，外面是擴張，暗中在腐爛，所以，東北之失，並不失於「九一八」的砲火，不過，要等到「九一八」的砲聲一響，東北的架子才應聲倒塌下來罷了！

「自滿」不過沒有甚麼前途而已，「自大」却已經註定要碰壁，要跌交的了，假使是從裏面在那裏腐爛呢，那就毫不客氣地只有等着一天，藉着一點甚麼外來的原因，崩潰罷！

然而，這裏面也正就有着轉機，有着生機的。土少爺失了依據，這時候，他們才知道父親或者祖父給他們留下的那幾畝田地，不能作他們的後盾，他們自尋他們的生路了，他們的本質本來是好的，他們的父母遺傳給他們的那種冰天雪地裏，在秋風夏雨裏堅強地活動的那種本質並沒有失掉，於是他們自己站起來，脫下了他們

士少爺的長衫，他們奔走，他們呼號，他們在行動上跟我們無數的農民站在一起，結成了的隊伍，他們要救自己，要救千千萬萬的同胞——這就是所謂「東北義勇軍」；在思想上，他們這時候才真正睜開了眼睛才認清了自己的前途，自己的使命，他們要把他們自己的，要代表他們千千萬萬的弟兄們的呼聲，用他們的筆給寫出來，寫出來，他們從東北逃到中華民族未淪陷的地方，告訴我們的同胞們，告訴那關心東北，要把東北早早從敵人手裏救出來的同胞們，要知道，就是國際的友人都任關心的呵，除掉那少數的民族敗類，漢奸走狗們，凡是我中華民族的同胞，誰個不關心東北，不要把東北從敵人的手裏救出來呢，他們在訴說敵人的殘暴，敵人的野蠻與荒謬，他們在訴說我那千千萬萬的東北同胞，在敵人的鐵蹄下，苦苦地掙扎着，拚着一切的犧牲，跟敵人作着你死我活的鬥爭，就像他們在冰天雪地裏的鬥爭一樣，他們在動着，在永遠不停地動着啊！這就是所謂「東北作家」了！

假使我要會作歌的話，我要把「流亡曲」改成這樣的句子：「九一八，九一八，從那個轉機的時候，開始了我的新生戰鬥，戰鬥，終日價在關外戰鬥……」教

給我的孩子們，雖然在幾千里外的他鄉，在黃昏，在月下，唱起來，唱得她們那飽經憂患，一言不發的祖母，眼裏雖然也會含着眼淚，面上却會隱隱地露着一個笑容，好像太陽就要出來時候的天空，透露出的光輝一樣。

，然而像這樣可愛的東北啊，並不單是我的故鄉呢！……

此
页
空
白

莎士比亞的「雅典人台滿」

莎士比亞的五幕悲劇，雅典人台滿，(Timon of Athens)，大約寫於一六〇七年，或一六〇八年。除去同一年內，他寫成了培里克利斯(Pericles)之外，從此以後，就沒有再寫悲劇了的。這時候，伊利沙白的黃金時代已經過去，詹姆士第一的統治已經有了五六年的歷史了。

他的離開故鄉 Stratford on Avon，到倫敦去，大概是一五八五年，正是伊利沙白女王的盛世。不管是因爲像一般傳說的那樣，因爲偷盜一位鄉紳獵園裏的鹿，被追逼的不能不退走他鄉，還是因爲不甘於困守家園，要另謀發展吧，總而言之，莎士比亞，這時候，一個二十一歲的青年，投身到當時的倫敦，總算是趕上了恰好的

時候。他到了正在繁榮的倫敦不過三年，因為西班牙無敵戰艦的覆沒，英國又建立了她的海上霸權；同時，在戲院裏，莎士比亞，不久也由演劇而編劇地，立定了他的腳根。不；不但立定了他的腳根，他的天才就得到了發展的機會，好像春花的怒放一樣，接連地寫出他許多偉大的傑作！

你想，一個滿懷着希望的青年詩人，隨着社會的蓬蓬勃勃的朝氣，他自己也正在一帆風順的時期，那怕是遇到了挫折，並不足以妨礙他的事業的發展，他有着光明的前途的，能不洋溢着樂天的，快活的，健康的情緒嗎？無怪，莎士比亞這個時期的作品，多是生力瀾漫的喜劇，充滿了發自衷心的歡笑，健康的歡笑呀！這彷彿一個狂歡的行列，就算是有人跌倒了，滾了一身泥，也要在這種狂流裏，歡笑地爬起來，狂歡下去的一樣。

然而，到了伊利沙白的末年，形勢已經漸變，等到詹姆士第一即位後，更是江河日下了，莎士比亞的作品，也由真正歡笑的喜劇，轉到真正悲哀甚至於悲慘的悲劇。

英國的社會，最特殊的地方，就在於封建制度，隨着「玫瑰戰爭」的結束，早在十五世紀的末年大體崩潰以後，新舊勢力的鬥爭，常以舊形式新內容的姿態，得到一種妥協。換句話說，也就是舊的封建勢力在向新興資產階級轉移的過程中，保持他們社會上的地位。新興勢力也在容許舊勢力保持他們舊日地位與名號的局面下來擴展他們新興的實力。所以，許多舊貴族，除去過於頑舊反動，走向死亡之路的以外，多跟新興的資產階級攜手，並在新興的事業，如當時海外貿易以及國內的工商業裏投資，分得利潤，就是伊利沙白女王自己都直接間接，參加大規模的企業，作為股東。這就是造成伊利沙白黃金時代的社會基礎。最顯著的，莫過於英國的國教，所謂 Anglican Church 的。這也就是一般學者所盛稱的「調和」。其實英國社會的悲劇就在這裏！就說伊利沙白對於宗教的態度吧，她骨子裏，完全是傾向羅馬舊教的，然而，她是耶穌新教的領袖，只是爲了得到新教徒的擁護，但是，也隨便就表示她對新教徒的輕視與侮辱的，等到她的政權鞏固了以後，或者說是到了她的老年，失去了政治的遠見，所謂「日暮途遠」的時候，或者說是社會上的裂痕已經很

深，在政治上要起反響的時候，隨便怎麼說，總而言之，這時候她對新教徒，特別是對清教徒的迫害，毫不客氣地表示出來了。十七世紀的最初幾年，由伊利沙白到詹姆士第一，都因為清教徒在社會上的支配實力，日漸加深加強，處處與舊日的封建勢力衝突，公然走上反動的道路。這中間，社會上的種種矛盾都逐漸顯著起來；過去的友好關係破裂了。我們的莎士比亞，這位偉大的作家，假使我們不為一般的批評家所誤，認為他只是是一個偉大的藝術家，並非思想家，認為他的作品裏所寫的都是他的不自覺的表現，而有許多地方，他自己就不知道他表現的是什麼之類的議論；那末，我們不難想見，他怎樣地從喜劇的海面，逐漸泅到悲劇的深處去的情形吧！可惜，莎士比亞的當時，還不能建立科學的歷史見解與社會觀念，然而，他對於當時社會的發展，以及歷史發展的路徑，感覺之切，認識之深，是很少見的。這個時期，他的悲劇的藝術，發展到了最成熟之狀態，平常所謂四六悲劇的就是他的最高表現了。他的悲劇，到了李耳王，已經到了最高峯；而所謂李耳王的悲劇呢，就是封建統治的崩潰：在盲目的封建統治之下，在它的盛時，是可以為所欲為

的，到了末路，却弄得不欲而爲，結果，反倒落在無情的現實網裏，或者說是像這寫悲劇裏的那樣，投在無情的狂風雨裏，弄得他頭昏腦脹，雖然發出狂風暴雨一樣的憤怒，也挽救不回他自己鑄成的錯誤！他盲目統治的反對勢力是什麼呢？是他兩個無情的女兒嗎？並不是的；而是捉他的女兒作傀儡的財產。財產的爭奪戰裏，封建的關係，父女的情義，不能不遭慘敗的呀！然而，所謂封建關係，父女情義等等，却都是維持封建統治的必要條件。

財產的爭奪，而表現爲政治權力的爭奪的，這在歷史上是常見的事實。因爲，在封建社會裏，政治支配財產是正常的現象，就是在進一步的，像英國當時的社會裏，財產的力量已經侵漸在動搖政治的勢力了，而政治勢力，在表面上，還是佔着優勢的。詹姆士第一常常用政治的力量，在奪取別人的財產，轉贈給他的嬖倖，特別是對於蘇格蘭人的優待。

自然，革命運動還要等到查理第一的時代，才正式爆發，這樣衝突的局面，還要維持三四十年之久；但是，所謂伊利沙白的黃金時代，也就是莎士比亞風起雲湧

一般的作品產生的社會根基，到了一六〇七，八年的時候，已經由動搖，而漸呈崩潰的現象。在一六〇七年，中部諸州不就發生過暴動了嗎？假使，當時能像十九世紀那樣，革命運動自覺的理論根據，跟事實上的要求配合起來，發出領導作用，恐怕克倫威爾的議會革命，早在這時候爆發了，也未可知。而在社會上，詹姆士第一的統治，表面還不見動搖，一般人也多以行將崩潰的堤岸，當作平坦的道路，在上面慢慢步逍遙，實際，却已經到了如中國所說舊道德已經破產，新道德還沒有建立起來的時候，一切陷於紊亂的狀態裏邊。假使莎士比亞是一位酸腐的道學先生，一定會發出世道衰微，人心不古的慨嘆來吧！

然而，我們的偉大詩人，莎士比亞，由於多方面的經驗，深入其中的體驗與認識，簡直是一位哲學家，或是一位近代的經濟學者一樣了，他得出來一個結論：這破壞了一切，支配着一切，造成一切罪惡的是什麼呢？黃金！

這把封建制度，封建關係給破壞了，把社會上所承認的封建道德給摧毀得一乾二淨的黃金呀，也會在它的破壞作用下，建設它自己的統治，它自己的新社會，建

立它的新道德的；然而在當時，它經過困苦艱難才佔到那種壓倒的優勢，所顯示出來的，還多是破壞的方面。社會的這個窩巢，被黃金給推翻了，這其中的一切，就是平常認為最高貴的一切；這自然也有着莎士比亞所獻身的藝術在內呀，當然沒有一樣能以保全的了。就在這種的認識下，也在這種的事實支配下，產生了莎士比亞的雅典人台滿。這彷彿是一篇哲學的論文，或是一本政治的小冊子一樣的，他已經用戲曲的形式，在向當時的社會發出憤怒的呼號，下了猛烈的攻擊。這時候，他已經不是一個舞台上表演世相的藝術家，而是一個在十字街頭奔走呼號的煽動者了，成爲真正現代意義的一位戰士。

莎士比亞的著作年表，可謂最不完全。不過，就據這種最不完全的年表，也有許多可供參考的地方，就假定雅典人台滿寫於一六〇八年吧，這以後至少有兩年，他沒有再提起他的筆來。等到他再恢復他的藝術活動的時候，已經是回光返照，是他個人的回光返照，也是盛極一時的伊利莎白時代文藝活動的回光返照。這時候，政治上更趨向反動，社會上衝突更加激烈，而戲劇界却完全是一片點綴昇平的景

象。莎士比亞也只能寫些遠離現實，少關痛癢的東西，跟當時流行的作品爭一日之短長了。這種現象，在文藝史裏並不少見。一時的風氣所趨，一個藝術家是很難不被捲在裏邊的呢！就像易卜生，蕭伯納那樣富於現實性的作家，在十九世紀末，二十世紀初，也不能不丟開眼睜睜的現實問題，跟在梅特林克的後面，寫起他們的象徵劇，甚至有自愧不如之感！

二

雅典人台滿是台滿的悲劇；實際上，這篇東西本身也就是一個悲劇的呢。

莎士比亞始終都在戲院裏工作的，一方面要演戲，一方面要寫劇本，他的生活實在很夠繁忙，然而，他却一幕一幕，一部一部，在前後不過二十一、二年，最多二十二、三年內，寫了三十七部的五幕長劇。我們不難想像，他的劇本的寫成，都是匆匆忙忙；好在，他那時候，並不像現在的這樣，先行付印，而是先由自己的劇團上演，往往在上演的經過中，加以增刪或是改正。他的全集最早的對摺本，出版

於一六二三年，離他的死，已經七年；另外的一些四摺本也都沒有像現在這樣，經過作者的編定。所以，每種版本多互有出入；就沒一種令人完全滿意的版本。經許多學者編校的結果，到現在各部作品大體上都還過得去，也就是說，大體上多可以保持莎士比亞著作的本色了。但是，雅典人台滿和培里克里斯兩部作品，却被許多學者認為問題最多。我們現在，丟開培里克里斯不談，對於雅典人台滿歷來有兩派大致不同的意見：一方面，像Treaty認為底本是莎士比的原著，却經別人爲了上演的目的加以擴大和補充，所以，有許多地方，較之莎士比亞的原作都減低了價值；另一方面，認為是莎士比亞，以別人的劇本爲底本，加以部分地改編和修正。總而言之，都認為有許多地方並非出自莎士比亞的手筆。其實不然；我覺得斯文彭（Swinburne）後來認為，莎士比亞因爲這部劇本的不大適於上演，大致寫出來，就丟在一旁，不再理會的意見，倒比較接近事實一些的。主要的，怕是因爲這種噴火一般的對人類的詛咒與謾罵，就不容許它的出演在舞台上，或者莎士比亞就沒有那麼大的勇氣，拿它來上演的吧。所以，他就沒有修改的機會，以及修正的興致與

必要，因此，顯得問題特別多些吧！若是因爲一部長劇裏有些減色的地方，並無可靠根據，就加以各種臆測，甚至於認爲不是莎士比亞的作品，儘可以不必這樣紛紛擾擾的呢。

我們再研究一下，雅典人台滿果然像一般批評家所說的那樣減色的嗎？減色到一定出自別人的手的嗎？這部裏遭人指責的地方，是特殊的情形，他的其它作品裏就沒有嗎？大家都知道是並不然的。就像馬克白斯(Macbeth)那樣簡短的作品裏，也有批評家認爲某些場面的某些對話，不是莎士比亞的原作，就像李耳王，漢姆列特那樣長劇，也有人認爲有些地方銜接不來，顯然是有漏洞。所以，我認爲，雅典人台滿的不爲英國的士大夫所愛好，是別有社會的原因的，於是專就文字上左挑右剔，弄得它在一般人心目中留下一個印象，這個劇本是靠不住的，把讀者的熱情先給冷去一半，除去專門研究的，就很少來讀了。我記得很早的以前，大概在「五四」以後的不久吧，不知是那一部書的序上，或是什麼文章裏，說是莎士比亞的劇本都是粗枝大葉的，並不完整，跟易卜生的東西篇篇都是精心結撰的作風相反。說

者的根據是什麼。我們不管，只是這樣的幾句話，却在我當時的青年心裏，發生了不小的影響，以致很久以後，才能打破這種見解，來讀莎士比亞的作品。我想，這類情形，恐怕並非不常見的呢，這是不管出於有意，還是發自無心，要是刻薄一點，就叫作誣陷派的批評家，也不爲過。然而，反過來，看看那位正統派而且在政治立場上是保守黨的老批評家 G. Saintsbury 的意見吧，他認爲莎士比亞的劇本裏，就沒有一個不自然的人物，一個不自然的場面，而且在他有名的論 Grand Style 的三篇文章裏，在論莎士比亞的一篇，他所舉出的，可以稱爲 Grand Style 的例證，反倒多出於雅典人台滿。他是有意要打破一般人對雅典人台滿的偏見，才這樣舉例的吧。

雅典人台滿的這個故事，雖然出自雅典，實際上，却對當時的英國社會，很像把衣裳給剝光，用鞭子在瘋狂地鞭打一樣，而且這鞭打的不是社會的某些瘡疤，而是這個社會的本身，他認爲這個社會就整個是個瘡疤的呢。這比拜倫 Don Juan 還要出英國紳士社會的醜的，所以，在英國就跟對於拜倫的態度差不多，在對待莎

士比亞的雅典人台滿。自然，對於莎士比亞本人，已經不能，也似乎不必像對拜倫那樣的攻擊了。在英國的許多批評家，明明是對於拜倫感到一種不快，却往往故意丟開對人的攻擊，（自然對於拜倫作人身攻擊的，也至今不絕）表示自己態度的公正，却說他的詩很粗，並不太好，倒轉過來，抬出 John Keats 以壓倒拜倫。當然的啦，一個受了社會上那麼重的迫害的青年詩人，John Keats 並不大聲的呼號，憤怒反抗，却老老實實地住到倫敦的近郊，一天從早到晚地在「讀着、想着、寫着」：要拿作品來回答社會上的反動攻擊，終於吐血而死了，這豈不天下太平！拜倫却不然了，正像馬蜂一般，你惹怒了他，或是碰了他的蜂巢，他就怒狂地亂撞亂飛，一定要螫你一下才肯罷手的，實在有點討厭，就單是他的嗡嗡嗡嗡，嗡嗡個不休，也就夠叫人感到不安的了，何況再認真螫你一下呢！同樣道理地，大家也對於李耳王加以微詞，說是因為當場弄瞎一位大臣的眼睛等等，實則，李耳王雖不對像馬蜂一般地嗡嗡螫人，却是老鴉一類，聞到死人的氣息了，呱呱直叫，不祥之至的。

雅典人台滿豈能倖免！

三

所以，我們要重新來估定一下雅典人台滿的價值。

這部作品，我認爲，是莎士比亞作品中最重要的一篇東西。要了解莎士比亞，要通過莎士比亞了解他的時代，他的社會，都有研究雅典人台滿的必要。假使你細心地研究過雅典人台滿，假使你並不爲一般批評家的偏見所誤，你可以了解當時社會的正在變革，當時社會的發展法則，你會承認莎士比亞不但是偉大的詩人，同時是個偉大的思想家；你也可以明白就是莎士比亞那樣偉大的詩人，也無法突破時代的限制，他站在時代的悲劇面前，也只有演他藝術家的悲劇！

我們是要承認雅典人台滿，如果以莎士比亞以前的悲劇作爲悲劇的最高標準的，是在藝術性方面，比起他的漢姆列特、李耳王等顯得減色的。然而，假使我們認藝術發展的歷史性，那就要改變一個方向，來看這個問題才對。誰都承認荷

馬史詩的價值的，然而亞里士多德却在史詩的面前，認希臘悲劇爲詩的最高形式。這跟托爾斯泰絕對肯定荷馬，而否定莎士比亞的說法是不同的，他並不像托爾斯泰那樣由他自己的觀點出發，而是根據的藝術的發展法則。就是希臘悲劇，*Euripides* 的跟 *Aeschylus* 的就顯有不同：在藝術性方面，這應該只是一種發展，不應該強爲優劣。所謂「易地則皆然」的話，倒是一語破的。像「江淹才盡」那類的故事，實際只是他的「才」的來源已經枯竭，他的「才」的社會基礎已經動搖的結果，徹底地說，如果認爲莎士比亞過去所寫的悲劇是最高的藝術品呢，這時候，在他寫雅典人台滿的時候，已經不是產生那種悲劇的時代了。如果只有那種悲劇才是藝術品的話，就說是到了這種藝術快要死滅的時候也未爲不可的。其實不然；李耳王有李耳王的價值，雅典人台滿有雅典人台滿的價值，不必一定要放在一個天平上秤量它們的輕重。這並不是說，藝術品沒有好壞的品價可說；而是說，藝術的發展或是轉變的時候，要換個尺度量才爲合理吧了。從此以後，不但戲劇的作風轉變，而且在清教徒的壓迫之下，簡直就快要滅亡了。假使莎士比亞再晚些年，生在彌爾敦的時

代，恐怕也只有寫他的失樂園之類的敘事詩，——當然並不一定就是失樂園。

所以，我們應該說，雅典人台滿，在莎士比亞的悲劇裏，是跟以前的作風不同，不應該認爲是價值的減低，這樣也許是較爲公平，較爲合理的吧。

然而，這中間也正有着莎士比亞個人的悲劇在的。

我們已經知道，當時倫敦的舞台，在貴族的享樂與清教徒的禁欲之夾攻下，決不容許雅典人台滿這樣的作品繼續發展下去的，在戲劇範圍內，他只有暫時沉默；在社會方面，這時候還不能產生克倫威爾那樣的人物，他也沒有機會放棄他的戲院生活而做起他那個時代的彌爾敦。於是，在一度掙扎之後，唱出了他的天鵝之歌，暴風雨，等到地球戲院被毀於火，他就毫無留戀地離開了戲劇界，離開了倫敦。於二十六年前，他滿懷着熱情與希望地離開了他的故鄉，投到了倫敦的人海裏去，經過困苦與掙扎，他的人 是站到 Parnassus 的最高峯頂上了，他的心却沉到悲劇的最深淵底下去。現在他是帶着他個人的「事業成功」，與無可奈何的「心情失敗」，退回他的故鄉，送他的餘年了！論年紀，他回到故鄉三年，與世長辭的時候，也還

正當年富力強，不過五十二歲而已！

四

雅典人台滿，可以說是黃金的悲劇，跟一般說希臘悲劇是運命的悲劇的意義一樣。

認為莎士比亞的悲劇是「性格」的悲劇的，這差不多已經成爲一般批評家的定論了。這是一個要研究莎士比亞的時候，首先應該考慮一下的問題。

什麼是性格呢？素僕地說，就是尋常所說的性情或是稟性，或是脾氣。大家最常舉例的，是漢姆列特的「懷疑」，奧塞羅的「嫉妬」，李耳王的「暴躁」和馬克白斯的「野心」等；就是說，漢姆列特的悲劇，是怎樣演成的呢？因爲他是懷疑的性格；而拿他的懷疑的性格，跟董，吉訶德的熱烈的性格，形成一種有名的對比。

是的呀，一個人有一個人的性格。而且，在同樣的環境裏，爲什麼這一個人會倒霉，另一個人會幸福呢？在近代的社會裏，既然不相信有所謂運命之神，那麼是

什麼在支配人的運命呢？是個人的性格。這是多麼簡單而省事的解答呢？好，你倒霉就倒你的霉吧，誰讓你生來是那種倒霉的性格啦。這也可以再進一步地說，人世本來沒有什麼悲劇的存在，一切不幸，一切悲劇，都只有怪你自己的性格去吧！不但悲劇是性格的悲劇，照這樣說法，當然喜劇也是性格的喜劇了。然而，我們細心一讀莎士比亞的作品，無論悲劇也好，喜劇也好，並不是劇中主人翁的性格在支配着他的演成悲劇或是喜劇的，實際是另有原因，而且是必然的與偶然的原因，遠因與近因，社會的與政治的原因，種種原因構成了人間的悲劇與喜劇。自然，中間也不能遺漏掉個人的原因的。但是這種個人的原因，必定要跟一般的原因結合起來。就以莎士比亞的初期多寫喜劇，後來多寫悲劇的道理，已經不難證明這並不是個人性格的問題而已。

那末，爲什麼大家要提出性格來呢？這也有它的道理的。

所謂文藝復興的，主要的現象之一，就是個人主義的抬頭。在中古時代的封建社會裏，只有封建的關係，所謂個人的，被嵌在封建的關係裏面，簡直就有些輪廓

不大分明起來。平常看得見的社會的地位，接觸到的是在某種地位下大體一致的共同信守，如像主人要高貴，下屬要服從，騎士要勇敢忠誠等等。等到封建統治的逐漸薄弱，封建關係逐漸鬆弛，而所謂封建道德的也逐漸破壞了，這時候才逐漸顯出個人的輪廓，個人的性格才逐漸分明，也就是說，個人在封建社會的蛹裏孵化出來了，個人成爲一個單位，在社會裏有了地位，有了意義，有了作用。於是才有了所謂個人的性格，露出崢嶸的頭角。

而同時，隨着封建社會的破壞，貨幣的作用也日漸抬頭，跟都市的壓倒鄉村一樣，貨幣也逐漸代替了實物，這自然都是市民階級逐漸興起，應有的必然的結果。這可以說是市民階級破壞了封建的統治，也可以說是新近發揮作用的貨幣在逐漸敲碎封建的傳統，關係與道德。在初期，彷彿是風火大作，分不出是風助火勢呢，還是火仗風威，只是一片紅光滿天，烟火瀰漫而已；同樣地，也分不清是個人在運用貨幣，還是貨幣在支持個人，只是一團朝氣，隨處看見一種活力在充斥着新興的社會，或者說是新興的都市，擴大各種關係，繁榮種種事業，都是一種新興的氣象。

這自然是一種新舊交替的時代。社會裏充滿了矛盾與衝突，也充滿了光明與希望。個人在光明與希望的空氣裏活躍的，自然也充滿了喜劇的氣氛，當然並不一定隨處都是喜劇。個人在矛盾與衝突的局勢下活躍呢，自然就產生悲劇了，當然這中間又不一定沒有喜劇。而且，每次社會變革的運動，大都初期是在興高采烈地走着上昇的路線，所謂衝突與矛盾的，都淹沒在光明與希望的熱烈追求裏邊，只有那站在一邊，袖手旁觀的，或是從大流裏被擠出來擱淺在岸上的，像傑克(Jacques)（註一）之流，才會感到悲觀，作無病的呻吟，這就是身逢伊利沙白的盛世的莎士比亞的喜劇，所由產生的條件。等到發展下去，所謂衝突與矛盾的，逐漸衝散了光明與希望，由晴時的陰雲，逐漸成爲半晴半陰的狀態，再進一步就是陰雲四合了。最常見的情形是滿懷着熱望，或是光明的理想，却投到形勢已非的局面下來，這時候，不成爲漢姆列特，不演漢姆列特的悲劇的，能有多少？「時代是脫節了呢」。（註二）這並不是個人的性格問題。李耳王的性格是暴躁的，也因爲他的暴躁鑄成了大錯，然而這個錯誤的演成那樣悲劇，却並不能由他的性格來負責任。實際是、

他的兩個女兒，在得到他的財產權以後，爲了要鞏固她們的財產權，勢必要鞏固她們的統治權，才能保證她們的財產權不至於動搖。所以，才那樣無情地剝奪他的統治餘勢，把他的政治權力剷除盡淨而後已。就是他的暴躁性格呢，也並非天生如此，而是一向封建專制，絕對權威造成的結果。歷史上。專制君主，只要有絕對權威，或自以爲有絕對權威的，有幾個不是暴躁的呢？逆龍鱗，捋虎鬚的，誰能不領教一下的呢？暴不是常與君字連繫在一起的形容詞嗎？

其實，不但沒有性格的悲劇，也沒有真正所謂運命的悲劇的。所謂運命的話，只是在古代對於悲劇原因的一種解釋吧了。而這種解釋，雖然並非具體的說明，也隱約捉到了一點邊際。運命，不過代表一種力量；一種在支配人。使人演成悲劇的力量；只是，這種力量，到底是什麼，在古代就說明不來，無以名之，姑且叫作運命吧了。至於性格的悲劇呢，就等於取消了悲劇的一樣。這是說，人間本無所謂悲劇或喜劇，這都是自己製造的結果。世上也並沒有支配你的力量，使你造成悲劇的，這都怪你自己的性格不好，誰讓你是悲劇的性格呢？一個人的悲劇，就跟飛蛾

的投火一樣了。一方面，彷彿非常恭維這個「人」，「人」就是自己的主宰；而反過來，却又取消了這個「人」的意義，因為所謂性格的，都認為是天生這樣，人就不能改變它，中國也有「山河容易改，稟性最難移」的話，若是人力能以改格的時侯，不是就不一定演悲劇了嗎？結果是替社會，替造成悲劇的原因，輕輕地卸下責任來。是你自己這樣，或者加重說，是你自己要這樣，又怪得誰，或怪得什麼呢？

我們的偉大詩人，莎士比亞呢，却自己在作說明了，他的雅典人台滿悲劇，是黃金的悲劇。不但台滿的悲劇是黃金造成的：人世間的種種悲劇都是黃金造成的呀。隨着個人的成長，同時黃金也爭得了支配的地位。它的勢力由都市侵到鄉村，由新興的市民控制到了舊日的貴族，由世俗的範圍侵到宗教的國土裏去；它支配了交易買賣，也在支配道德與藝術；一切的情誼恩愛都變成了它的俘虜；血族的連繫被它給拆開了；封建的關係被它給打破了；在黃金面前沒有美醜，沒有善惡，沒有是非，沒有黑白；黃金是腿，可以代你走路；黃金是口，可以代你講話；黃金是力，可以代你完成一切；它就無孔不入，無所不在：「有錢能買鬼推磨」：「有錢

的王八大三輩」，在黃金的面前，一切的地位和等級都被取消了，就一律平等。它可以完成喜劇，可以造成悲劇，它已經成了壓倒的勢力。事實上已經不是人在運用黃金，而是黃金在支配一切了。所以，在台滿的悲劇裏，有高利貸的元老院議員，也有沒落的貴族，有拾別人的祭餘，逐漸爬上去的市儈，有軍人，有哲學家，有詩人，有畫家，也有幫閒，有娼妓，有商人，有強盜：這一切都在黃金的支配下，窮形盡相演着他們的悲劇，醜劇，滑稽劇，好像一羣傀儡登場，一切動作，言語，喜怒哀樂，都是黃金在背後牽着綫。在台滿盛時，就是在他有用不完的黄金的時候，一切都以他爲中心，彷彿是他在支配一切似地，實際是他的用不完的黄金在作主：這時候彷彿就有情有義，有朋友，有聲勢，無人有所求於台滿，無人不於台滿這裏有所得，也無人不尊台滿若天人，就恭維奉承無所不至。等到局勢一變，就是台滿的黄金已經用盡以後這時候才顯出一切的本來面目，而台滿的身價，好像金蟬脫下來的空殼一般，不起一點作用了。這好像黃金故意跟台滿開玩笑：也許覺得台滿過去仗着黄金的支持，造成了他在雅典的地位與聲勢，別人對他恭維不說，

就是台滿自己也以為他本身有值得尊敬的地方了吧，於是把手一鬆，讓他倒下去，全雅典人也就都跟着對倒下去的台滿，踢兩腳：這樣一來，也許黃金又覺得有點不平，於是挺身而出，要為台滿爭回這個場面，這等於黃金親身上台一顯身手一樣，讓台滿在想掘到草根來充飢的時候，却掘出了纍纍的黃金！這在黃金方面說，是頗為夠朋友的，雖然他曾經拆過台滿的台，現在不又來給撐他的台了嗎？但是，在台滿却實在寒心之至，也幻滅之至呢！他已經分明明，毫不含糊地感覺到，認識出，他這個台滿並沒有半點價值，沒有絲毫用處，他從前的所以那麼場場面面，那麼熱熱鬧鬧，那麼顯得聲勢赫赫，好像了不起的樣子，都不是自己的身份，地位、人格、道德、以及能力換來的，完完全全是黃金的拿他來作傀儡，借他來擺擺排場吧了。你想，他會不覺得通體冰冷，渾身戰慄的嗎？所以，黃金雖然又來光顧他，他頗可以狐假虎威地來大吐一口長氣，高抬一下眉毛，報報仇，洩洩憤了，論人情，他正可以設起牌位，來供奉一下這位雖然拆過台却又幫他搭起台的朋友，黃金的呀，然而，他却沒有那樣「現實」，他不但痛恨在黃金的顛倒下面醜態百出的

類，也深爲痛恨這以人類爲傀儡的黃金，於是發出有名的對於黃金的詛咒來。（註三）這實在對於黃金極盡了詛咒的能事，用盡了每一個詛咒的字眼，罵得黃金無話可說，無理可辯，同時也把黃金的意義和作用，給解釋得最爲明確，最爲恰當不過了。他實在也可以說是黃金的知己朋友，假使黃金有知，一定會「相視而笑，莫逆於心」的吧。

從這裏，我們不難瞭解爲什麼在資產階級社會裏，那麼毫不留情地粉碎了封建關係，人對人的關係，只剩下了現金交易！爲什麼只有個人的打算，沒有最神聖的宗教熱情，沒有了騎士的義俠行爲，更不容許世俗的感傷主義的存在！爲什麼一向被人尊敬，受人景仰的各種職業，都被撤消了靈光圈！無論醫生、律師、牧師、詩人，以及科學家等等，都只是黃金的等價物而已。一冊聖經，一部莎士比亞，跟一塊布，或是一雙鞋，在黃金的面前，都是平等的。一個台滿，跟一個強盜，一個市僧在黃金面前，也並無差別。黃金，可以幫同台滿受雅典人的恭維，也可以幫同雅典人來對台滿輕侮；他可以幫同爲高利貸的元老所佔據的元老院來壓迫，放逐亞勒

西巴地斯，也同樣可以幫助亞勒西巴地斯轉過來攻打雅典城，逼迫元老們在他的面前討饒。這就無怪台滿，在得到了大量的黃金以後，反而大罵黃金了。

五

台滿詛咒黃金，也詛咒了全人類，他憎恨着全人類，也憎恨着黃金。

在台滿想來，人類本身應有他們的價值，人類互相間應該有他們的情義，特別對於所謂友情，他認為，都應該是獨立存在的，不受別的什麼干涉，不被別的什麼支配。他承認血族的連繫，封建的關係，却更看重人對人的關係，人對人應盡的義務，人對人的關係中間，建築在平等地位，患難相共，有無相通上的朋友。台滿顯然是舊的生活習慣與態度支配下，保持着封建時代的道德，也具有新時代光明時期的博大友愛心情的人物。他比安東尼歐（Antonio）（註四）有更重的歷史負擔，却没有安東尼歐那樣新的生活基礎，而所謂 Shylock 呢，已經不止於猶太人的姿態出現，却高據着元老院的議席，成了當時社會的支配力量。這分明是資產階級化的

程度更淺的貴族。只是在勢將崩潰的現狀下，作着光明的美夢，而這時候的資產階級不但不取貴族化的路徑，反因貴族在非封建的社會裏，過着腐爛的貴族生活，而保持着敵對的態度，更向高利貸的方向發展，也可以說是前期清教徒——情願把肉慾在黃金拜物教的面前作犧牲，而誠心信奉禁慾福音的清教徒的必然傾向，在殘忍地跟腐化沒落而站在政治上層的貴族勢力作鬥爭。他們毫不留情地向台滿討債，雖然他們所討的債裏，實際就有台滿自己的金錢在內，他們利用高利貸的放債方式。先沒收了台滿的生活根基：土地，然後把他擠出雅典去。他們毫不留情地，因為亞勒西巴地斯的驕縱，跟他們的利害衝突，使他們無法執行他們維持安甯秩序的法律，放逐了他。這在台滿看來，都可謂惡劣不堪之至！然而，這些高利貸並不是沒有他們的前途的；不過，要等他們的實力，雄厚到能產生他們的巨人克倫威爾，他們的詩人彌爾敦以後，才能完成他們的統治，建立他們的新的工業社會。就在當時，在亞勒西巴地斯得到台滿黃金的援助，兵力的壓迫下，他們不得不暫時低頭；但是，亞勒西巴地斯，也不能不讓步，不能不承認他們的社會基礎，轉而要取他們的支持

的。至於台滿呢，只有帶着他的詛咒與憎恨，長埋在海濱，去聽海上的濤聲吧了！他當然不可能有安東尼歐那樣的前程；他的生活根基是土地，而安東尼歐的根基是海外貿易；土地抵押出去，已經不能再收回來，而海船遭風，終於會駛回來呀。台滿發出的詛咒，所以，只是舊時代臨死亡前的絕叫，也許可以使人聽了震驚一下的，但是，却抵擋不住新時代的鐵蹄，帶着血跡地從他的身上踐踏過去！

至於，這其間的詩人，畫家，哲學家等等，不過是在黃金的悲劇裏，作點綴的配角而已，雖然醜態可掬，使人厭惡，却無關大體，不足道了。

六

雅典人台滿裏，所寫的自然都是一六〇七年前後的英國社會情形，而故事却出於紀元前五世紀後半伯羅奔尼撒戰爭期間的雅典。莎士比亞一向都是採用歷史上的故事，來反映當時社會的情形的；就是他的所謂歷史劇，固然有人認為比歷史記載更有真實性，其實，也多是藉着過去的史實反映政府當時社會情的形，像利查第二

的影射伊利莎白，就連伊利莎白自己都知道。所以，在莎士比亞的作品裏，隨處都能看出當時英國社會的實況來。不過，莎士比亞也並不歪曲歷史，至於情節的有所變動，那倒是常有的事。他所採用的歷史事實，大致以「百年戰爭」時代的爲多；而「百年戰爭」的對法作戰，在英國政治社會上所有的意義，以及所生的影響，跟「玫瑰戰爭」的內戰，頗有可以類比的地方，這都跟莎士比亞時代的社會發展，足以互相印證。他寫歷史劇時，是用他當時社會的背景，表現歷史上的事實。所以，他的歷史劇是那麼生動，活現，而又真切，就是羅馬的歷史，像凱撒和安東尼等的時代，也都是歷史上的轉捩點，新舊勢力的推移期間。至於其他的故事，本來無關歷史的發展的，然而莎士比亞所採用的，也往往是歷史與現實配合起來，不相矛盾的，然而他却非常隨便地處理一些瑣細的情節。

我們現在還是回到雅典人台滿來吧。

在普魯塔克(Plutarch)的安東尼傳裏，簡略地連帶講到台滿的故事。他是一個厭世家，恨人者，平常最討厭跟人來往，但是却很喜歡亞勒西巴地斯，這爲什麼

呢？他的回答是：亞勒西巴地斯會燬滅雅典。他也跟大儒學派的亞庇曼塔斯來往，因為他也玩世不恭的原故。有一天他居然登台講演了，大家非常注意，以為他一定有什麼高論發表，他所講的却是他家有一棵無花果樹，就要砍掉，有誰不願意活下去的，快到那裏去上吊吧。這也實在是高論呀。最後，他自己先寫下了墓銘，立下了墓碑，自殺了。莎士比亞大概寫“Antony and Cleopatra”時，注意到了這個故事，至於重新得到黃金，舊日追隨他左右的又都包圍上來，他對他們取嘲侮態度的，恐怕是取自Lucian的一篇對話，台滿的吧。

亞勒西巴地斯是歷史上的人物：在伯羅奔尼撒的第二期戰爭裏，演着非常重要的角色。他的進攻雅典也是歷史上的事實。

在前五世紀末時的雅典，正常培里克里斯的極盛時代以後，雖然進行着對斯巴達的戰爭，在生死存亡的關頭，而內部的矛盾與衝突，就非常劇烈、非常顯著。正是亞利士多法尼斯（Aristophanes）的喜劇，非常辛辣的諷刺時代，而盛極一時的悲劇時代也剛剛過去。社會上，在以血族關係為基礎的氏族社會已經崩毀，以財產關

係爲基礎的城市國家建立以後，貨幣的勢力正在抬頭，在製造種種的罪惡。所以，在莎士比亞的雅典人台滿裏所表現的情形，就是對於雅典的當時社會，恐怕也正有着幾分真實性的吧。這也可以證明莎士比亞對於歷史的了解，對於社會的認識，實在不限於如一般所認爲的那樣一位詩人。這種處理歷史題材的態度與手法，也正有我們可以借鑑的地方。

台滿，無論是在紀元前五世紀末的雅典，還是在十七世紀初年的英國，都注定了他只有死滅的一條道路可走的。這並不能就認爲是莎士比亞的絕對悲觀，徹底厭世。不過，就在藝術的國土裏，也一樣在黃金的面前醜態畢露，甚至用自己的藝術來勾畫出自己的醜臉，如雅典人台滿裏的詩人，畫家所做的那樣，會使莎士比亞感到痛苦，感到憤恨，感到厭惡，也是當然的吧！這不用等到清教徒的壓迫，封閉戲院，而伊利莎白時代作家輩出的文藝活動，也走到它的末路了！

一九四四，六月十七日。

註一：傑克，是莎士比亞的喜劇，如願中的一個人物。

註二：見漢姆列特第一幕第五場。

註三：雅典人台滿第四幕第三場，這段詛咒黃金的台滿獨白，曾被資本論的作者，

兩次引用。一見於資本論第一卷，第三章「貨幣或商品流通」；一見於哲學經濟手稿內，（中文譯本「科學的藝術論」，第三部，貨幣的偽造力——貨幣。）

註四：安東尼歐（Antonio）及下文的 Shylock 都是威尼思商人裏的人物。

此
页
空
白

我爲什麼要譯「雅典人台滿」

今天我看完了「雅典人台滿」的清樣。雖然對於自己的譯文並不滿意，却也感到一種愉快。完了一件工作，同時也了却一個心願，能不因爲感到輕鬆，而愉快的嗎？

我自己一向拖沓，要做的事都堆在那裏，做既不做，又放不開，丟不下，心裏總在牽掣着，真不舒服。譬如寫信吧，我常常接到信，一兩年不覆，又始終不能忘記這件事情，把沒有覆的來信經常要放在案頭，在心裏，有時候把要寫的話都想好了，却終於沒有寫出來。寫文章，也是同樣的情形。我常常幾年不動筆的，心裏構想過的文章却不少。要譯的書，甚至已經動手譯出一部分的，都丟在一旁，輕易不能譯下去。要譯，却沒有動手的，不說；但是譯出一部分而又丟開的，就有好幾

部。

最早的是「罪與罰」。那還是在北平的時候，我正編着一個極大篇幅的副刊，動手譯這部小說，預備分章在副刊上發表。已經譯出兩萬多字了，一位「詩人」，現在他究竟既富且貴到什麼程度，我不知道，不過在傳說中，實在太不富於「詩」意了，他是早準備要譯的，不過沒有動手，聽說我在譯，馬上寫信來阻止。於是牠馬上趕譯出一部分來，送給我編的那個副刊上來發表。他當時正發肺病，我自然幫忙他，照辦了，雖然他對我們的態度，向來就不客氣。他的譯稿當時發表的也只是部分的，我自己的譯稿，在抽屜裏放了一些時候，嫌牠礙事，就撕碎，燒掉了。

其次，是「李耳王」。這部莎士比亞的悲劇，我已經譯出了兩幕。最初，是在北平還稱作北京的時候，就準備而且譯出了一幕。後來在上海，世界文庫的編者約我譯莎士比亞的劇本，那時，因為最初的譯稿不在手頭，恐怕已經毀掉了也難說，於是重新來譯。譯完了第二幕的時候，世界文庫的編者改變了計劃，要分冊印單行本了，在皇皇的預告裏，並沒有我的譯本在內；又正值我的生活起極大的變動以

後，就丟下了。這兩幕譯稿，一直帶到我要離開桂林，到西北去的時候，才毀掉。

就在離開桂林以前，還住在樂昌的時候，曾譯了一萬多字瓦希列夫斯卡的「池沼上的火燄」，根據的是國際文學的英文節譯，因為要離開那裏丟開了，沒有譯下去。幸而，這部書由友人蘇橋譯出來了，在桂林出版。直到最近，我手裏還剩有幾葉原書的譯稿，留着包東西，倒是對於當時用的稿紙頗有些惆悵之感的。

在這稍前的時候，曾經譯出了幾頁「拿破崙第三政變記」，因為約定出版的言行出版社，行不顧言地變了卦，我自然也就停下了。當時，柯柏年的譯本，還沒有出版。

就是要譯「雅典人台滿」，也是住在樂昌的時候。在廣東的那段生活，不但在事實上，就是心情，也是極可悲的。我跑到粵北，雖然意外地認識了不少的年輕朋友，得到了許多精神的鼓舞與事實的幫助，却因為受了三位教育界的君子的欺騙與作弄，弄得狼狽不堪。後來，到了樂昌，情形雖然好轉，生活舒服而平靜，然而，心裏却痛苦異常。我的母親，就在這時候，死在雲南激江了！她本來身體很健康：

「七七」以後，從北平逃出來，由上海到南昌，由南昌到長沙，最後，由長沙經貴陽到了昆明，路途上奔波勞碌，心情上憂傷折磨，已經損害了平時的健康，再加上我受教育界僞君子們騙弄的結果，很長很長的時間，斷了接濟，常常挨餓，更不能支持了。在她臨死前，因為我的匯款在路上遲誤，有一兩個星期，就沒有什麼東西吃，連病帶餓，一個七十歲的老人，焉得不死！死後，沒有錢，一時抬不出去，薄的棺材，正當夏季，就血水四流，蛆虫亂爬起來！我在樂昌，却住在一個極幽靜的農場裏，受着農場經營者優厚的招待，在經濟上也給我很多的幫助，我自自然解決了不少事實的困難，却反倒增加了我精神上的痛苦。所以，一天一點事情沒有，却如坐針氈一般，一會都寧靜不下。往往是，午間跑到相距六、七華里的樂昌縣城去，坐坐茶館，在書店裏買兩本書，回到農場，連夜看完；第二天，再跑到縣城去。這樣，書是讀了一些，而計劃要寫的文章，和要譯的書却無法靜下心來從事。然而，計劃還是要計劃的。要譯「雅典人台滿」，就是當時計劃的一件工作。

我爲什麼在當時要譯這部劇本呢？把有詛咒黃金那段獨白的全部劇本給介紹過

來，使人對於這段獨白的意義更能瞭解，這當然是最初的目的。而當時心情的滿懷憤恨，要藉這個機會一吐為快，自然也是一個動機。尤其因為在那位誠懇招待我的農場經營者身上，我看出了他那種生活態度，在冷酷的事實面前，很可能落到台滿一樣的悲運裏。中國社會的變革過程，當然迂曲而又不平衡，封建勢力當然還在幻作種種形態地高據着權勢的寶座；然而，也在往死滅的路走去，那是不成問題的，一時的回光返照，決不能當作在走旺運。在到死亡去的路上，走在頭裏，作開路先鋒的，自然是像台滿那樣的人物，只要有他那一樣的生活態度就夠了，當然不一定要像他那樣的遭遇，而像他那樣地由盛而衰却是社會發展的鐵則，有自然律一樣的支配力。我到現在還在懷念着這位台滿式的人物，雖然有三年多一直沒有再通消息了，在湘桂的戰火裏，恐怕他熱心經營的農場，要由幽靜而冷落荒涼起來的吧！

我知道，這不是某一個人的問題，更不是什麼忘恩負義或是知恩報德那樣單純的現象，而是在社會的發展與變革裏鐵一般的事實。不過，在事實上，誰沒有一些痛苦的經驗呢？誰不懷過憤恨的心情，發過牢騷，甚或詛咒呢？在年輕滿懷熱望

的時候，還沒有陷在事實的網裏，沒有受過事實的擺佈，大概都認爲人對人只是直接的關係，友情就是友清，愛情就是愛情。假使你對一個懷有這種熱望的青年，告訴他說，友情就不是直接的友情，愛情也不是單純的愛情，那他一定要氣得說不上話來，實際，他本來就只是一種熱情，渾然的熱情在籠罩着他，看不見這中間的真情實況。不是因爲愛情有沒有條件的問題，常常引起過辯論和憤怒的嗎？因爲一說到條件，彷彿就把愛情的靈光圈給衝散了一般。至於友情呢，雖然有多少像管鮑之交一類的佳話，在事實裏，無論誰都難免有許多痛苦記憶的吧。所以有「世人結交須黃金，黃金不多交不深」那樣的話。至於所謂「有茶有酒皆兄弟」，固然有點俗惡，然而，一飯一茶之間，不是就分別着親疏遠近，顯現着冷熱厚薄的嗎？這中間就幾乎是一部「世故全書」，或「處世哲學」的。我教書時，就因爲沒有請一個人吃飯，到處去攻擊我不算，而且跟我大搗其亂，我是對他有過真正善意的幫助。我一方面在發「人不如狗」那樣的憤慨，一方面也想近於開玩笑地對他加以原諒。因爲他也許是以爲我既然肯對他幫忙，對他就是有着交情的，然而，就連一頓飯都

不請他吃，那還夠交情嗎？我是受他攻擊，遭他破壞，反倒是應該應分的了。不過，這關係事實，玩笑不得的，也就對他無法原諒，而且道理雖然分明，究竟難脫舊社會的封建情感，所以，一提起這個人來，就要罵他一句「畜生」，或是「狗東西」一類的話。

然而，就在這種憤恨的心情下，我硬着頭皮，把雅典人台滿譯完了，算是一個人心願，這是幾年來的心願呢。

在去年的這個時候，我還逗留在陝南的一個小城裏，不是在那里教書，簡直是嘔氣了。

我最初到那裏的情形還好，我打起精神來教過一學年的書，生活雖然很苦，精神却很興奮，甚至妄想要以教書爲業。然而，新校長一到，馬上對我出了校內的謠言，來了校外的警告。也許因爲我的少聽見吧，當時的確覺得怪，對人發牢騷，說出「教授受警告，千古奇聞」那樣幼稚的話。並且戲擬一聯：

忽接黨部來函，謂我言論時有軼出範圍之處。

暫留學府待罪，看他結果誰是國家民族罪人。

牢騷儘管牢騷，警告還是警告。而且在當時已經有五個學生被捕，有九十八個學生受嚴重的警告，羣情惶惶，不可終日。

到了去年暑假後，學校更完全不成局面，教授紛紛走開，學生幾於無課可上。校長是經常不在學校的，開學的時候，由代理校長的教務長報告說：走了若干教授，又請來若干教授，學校不但沒賠本，反倒賺了幾位！這完全是一種市儈口吻。其實，是真正「賠了本」，並沒有「賺」到一位。這種時候當然是小人橫行；打牌的风氣，盛極一時。我罵爲「狗東西」的那個東西，也就趁着這個時候，甘心下流，爲人作傀儡，跟我搗起亂來。我知道，書是不能再教下去了。於是，表面上，以不上課，向學校抗議；實際上，我就拿譯「雅典人台滿」來向社會抗議。事實自然不類，心情却頗爲相通。我覺得，我不能再在講台上給學生講什麼文學了，而又沒有勇氣，事實上也不容易就走到街頭去，向這個社會抗爭。於心裏構想「我抗議」這個題目外，我就關在屋子裏，正是這幾天這樣的連雨天，譯這部東西。大概

以九月的後半月開始，到十月底，初稿譯完的第三天，我就離開了那個不成學府的學府。

在譯的時候，心裏是那樣的憤怒，又是那樣的淒慘。假使沒有幾位年青而熱情的朋友，經常去幫我料理一些事實，給我一些慰藉，幾乎是不能支持的。在這本書快要出版的今天，又是這樣陰雨樣的日子，我不能不想到翻譯時的情形，更不能不懷着一種感激心情地懷念起那幾位青年的朋友來。

翻譯的進行，是非常困難的。我根據的是牛津大學出版，克萊格（W. J. Craig）編的「莎士比亞全集」本。能作參考的，只有一本也是牛津版的「莎士比亞語彙」。有許多問題，很不容易解決。幸而，到重慶後，來看多年的老朋友蔡儀，他代借到了坪內逍遙的日譯本。也是這樣的陰雨天，在他住的那間小屋裏，他幫我對了差不多整整三天。雖然還有些沒有解決的問題，但是，我能有勇氣把這部譯稿整理出來付印的，完全仗着這一次的對照。而且，後來，在整理時，也常常有了疑難就請他幫我解決一下。就是有了這種方便，在抄改的時候，還是整整費了有一個月

期間才弄清楚。

翻譯劇本，最高的標準，我認爲，是在中國的舞台上，能像中國人自己寫的那樣上演，不一定要改編。譯莎士比亞的劇本，當然還有「詩的」那一方面的問題，除去「劇的」以外，不過，我個人的私見，這是我們現在可以不必考慮的問題。像有人照原本那樣，散文就譯成散文的格式，不分行；詩就分行寫成詩的格式，並沒有什麼意義。至於那不但要分行，而且要照原來的音節譯成豆腐塊式的詩句，理想極高。用心至苦，恐怕也難得有什麼結果，因爲中國的方塊字跟外國的拼音字不能強同。這種形式，在中國的新詩裏，雖然在衰落期、在衰落的北平城內，部分地流行過一時，已早成過去。偏偏在翻譯界裏，到現在還有人在那里作這樣的努力，我不願意說，這是荒謬的企圖，就不免要認爲是一種逆流。各有所好，別人也許不便插嘴，但是希望，不要把自己摸慣了被銅爛鐵的手，隨便伸到正在追求進步的青年的鼻子上去，牽了就走，那就功德無量了。要一定考慮到「詩的」問題呢，就應該知道，莎士比亞在當時，就是由拘定形式押韻腳的詩句，解放到不押韻腳的自由

詩的，一般地說，他是越寫，押韻腳的詩句越少，散文與詩句的界限越不明。實際，在他後期的散文裏，許多地方的詩的價值並不是他的詩句爲低。所以，假使能用散文，能用活靈活現的口語，譯得恰到好處，能隨原文表現出劇中人物的思想與情感，再跟他們的動作配合得訴然無間，那時候，這種譯文的詩的價值並不減於拘定詩的形式的詩的，我敢說。我們的新詩在創造的途中，前途是無量的，我們現在當然是不能就斷定牠到底成功什麼樣一種形式。不過，在戲劇方面，只要是以上演爲主的，那是當然以真切自然的口語爲最高標準，這樣是不是就會有詩的價值，都儘可以不管的，實在不一定要用詩的形式來寫劇本的對話，而且，現在，要做到這樣，在翻譯的劇本裏，已經是最難得。其次，只要讀得上口，不至去別別扭扭，令讀者能把握原著的內容與意義，也就可以。最怕的是文不成文，話不成話，讀起來淡淡然不起一點感覺，仔細研究，又多似是而非，像梁實秋的譯本那樣，不過跟讀「莎氏樂府本事」似地知道個故事吧了，沒有文學上價值可說，那就糟了。

最初的意思，我很想能譯到在舞台上演的那樣。後來，我所以遲遲沒有整理，

就爲的要從容一下，或者能盡力作到恰合原文而又可以說起來上口。這一方面是能力問題，一方面也受了事實的限制。現在只能這樣地跟讀者相見，這是心裏頗爲不安的事情。

像雅典人台滿這類的故事，在中國可謂非常熟習。這個劇本，假使能在中國的舞台上演，一定會發生很大的影響。可惜，我的譯本，還不能作到說得上口的那樣地步，想起來，不免有些惘惘然了！

最後，我衷心地感激葉以羣，威克家兩兄，在這本書的出版上，給我的許多幫助！

十月九日深夜。

曹禺論

曹禺先生是中國近年來戲劇界中最值得注意的一位作家。他近十年來，自「雷雨」，「日出」，到最近的「家」，已出版了六部長劇；另外還有一部獨幕劇集，大概還沒有印出。這是很可觀的一種成績。我們對於這樣一位忠於藝術，也有了極大貢獻的作家，自然要感到無限的尊敬。然而，也正因為這是一位很難得的中國作家，有許多地方不能不令人感到一種惋惜，這一方面是社會環境的影響，一方面也由於他對生活和對藝術的思想與態度，造成了他個人的限制。所以，我覺得，對於曹禺先生的劇作，作一次善意的誠懇的批評，未嘗不是一件有意義的工作。

我的書桌上，現在放了六冊厚厚的曹禺戲劇集，除去一些獨幕戲劇外，大概曹禺已經出版的作品都在這里了。

他的著作年代，大概，最早的「雷雨」，當在民國二十二、三年的時候。據巴金先生在「蛻變」的「後記」裏說的，二十九年十二月的六年前，應該是民國二十三年，他就在「翻讀雷雨原稿」了，雖然二十四年十二年，「雷雨」才出版。那麼，斷定曹禺的寫作「雷雨」，在二十二、三年，當不至於差得太遠。

接着，二十五年出版了「日出」，二十六年出版了「原野」，而寫作的年代，以曹禺跟他的出版者巴金關係的密切，以當時印刷條件的方便，斷定「日出」大概是二十三、四年，「原野」是二十四、五年，也不會有太大的出入。

這三部劇本的發展，是有着一貫的線索的，由一個鍍金的紳商家庭的悲劇——「雷雨」，擴展到在一種黑暗的惡勢力支配下的社會悲劇——「日出」，再一轉而到中國古老的農村裏，農民的悲劇——「原野」。就是人物的發展，也很顯明。由「雷雨」裏周繁漪的另一方面，寫出了「日出」的陳白露，由周繁漪的某一點擴大

爲「原野」的金子；「雷雨」的周冲，跟「日出」裏方達生的關係，是很容易看出來的！就是方達生到寶和下處尋訪小東西下落的情形，也頗似周冲到四鳳家裏探訪的一場。周萍的跟焦大星，魯大海的跟仇虎，都是一種發展。

這一種發展是非常有意義的。這可以看出曹禺的藝術態度有多麼忠實，他要在他的藝術裏，正如在「日出」的「跋」裏所說的那樣，把臨在頭上的問題，「立刻搜索出一個答案」。從這種發展上，我們可以顯然地看得出他「在這光怪陸離的社會裏流蕩着」，曾「看見多少夢魔一般可怖的人事，這些印象他至死也不會忘却」的情形。這麼多嚴重的問題，「催促他，折磨他，使他得不到片刻的靈貼」，於是，一部一部地寫出他的「雷雨」，「日出」和「原野」，一個問題一個問題地由家庭到社會，由都市到農村，展開他的視野，搜索他的答案，也得到了他的解答。

然而，也正由這種發展，看出我們的作者曹禺先生，雖然在那麼一方焦慮，一方深思地搜索他的答案；而且，雖然爲了「日出」的第三幕，他「遭受了多少磨折和傷害，以至於侮辱」，雖然他在「嚴寒的三九天，半夜裏，在那一片荒涼的貧民

區，候着兩個嗜吸毒品的醜態乞丐，來教他數來寶；雖然他那麼『忍着刺骨的寒冷，瑟縮地躑躅到一種『鷄毛店』的地方，找他們』；雖然他曾經『託人介紹，自己改頭換面跑到『土藥店』和黑三一類的人物『講交情』，』這樣，自然他也寫出了『日出』第三幕那樣真正富於獨創性的場面；却顯然地還是鎖在一間屋子裏，苦悶的掙扎，而『在一間籠子大的屋子裏』，雖然『困獸似地』，『踱過來，拖過去，』當然也突不破『四週漆黑的世界。』老實講，這既然不是最正確的創作態度，也不是最正確的生活態度。

自然曹禺先生也在思想方面找他的出路，尋他問題的解答，或者說是聽取世界得救的福音。『於是他讀老子，讀佛經，讀聖經，他讀多少那被認為洪水猛獸的書籍。』這在他『日出』的前面題詞裏，所引的一則老子『道德經』，七則『新舊約聖經』，可以證明這一點；至於其他所謂『被認為洪水猛獸的書籍』，不知是些什麼書籍，不過，在『日出』裏很顯明的『勞工神聖』的觀念，以及『原野』裏仇虎所說的『告訴他們現在仇虎不相信天，不相信地，不相信弟兄們要一塊跟他們拚，

準得活，一個人拚就會死。……有一天我們的子孫會起來的』一段話，也不難窺見，這大概是那一類的書籍。這顯然不是最進步最正確解決社會問題，指正生活道路的社會科學書籍，而是攙夾着幻想及熱情，憧憬着一種光明世界的那些著作，才能跟老子「道德經」，「佛經」，「聖經」的思想，併行不悖。

由「雷雨」那樣充滿神祕運命觀念的家庭悲劇，這中間自然含有大部分社會問題的，一進而為「日出」那樣在黑暗勢力鐵掌下的社會悲劇，為「原野」那樣農民向土豪地主復仇的悲劇，本來是一個極大的進步。可惜的是，在「日出」裏已經向社會問題方面發展去的道路，却走進「原野」的黑林子裏迷失了方向，由社會問題轉為心理問題，良心問題等的精神枷鎖。這不難明白，到了「原野」的出版後，曹禺的「戲劇集」要告暫時的停頓。這是一個「叉路口」，他不是從這個「黑林子」裏突出去，就一時要陷在裏邊。

這三部劇，「雷雨」，「日出」和「原野」的寫作，年代，是佔滿了「九一八」，「一二八」，及「塘沽協定」以後，到「七七」事變前的整個時間的。然而，這

中間聞不到一點戰爭的血腥，看不到一點國家民族的危機，以及整個民族的恥辱。彷彿這個國家民族生死存亡的問題，並未臨在作者的頭上，而作者也沒有要搜索出一個答案的一般。我認爲，這當然是不會的；假使要那樣去說，未免對作者是一種故意地曲解，故意要抬出一頂大帽子來壓在他的頭上了。然而，爲什麼會在他的作品裏，找不到一點國難的痕跡呢？不客氣地說，這是在一位藝術家自以爲最高明的地方，實在，真正是一種藝術家的病態，要不得！這是當時在北平那個瀕於死亡的文化故都裏，在少數有高級藝術修養的圈子內，有着支配力的觀念與態度，並不能由曹禺個人來負責任。他們彷彿是說：不管天下怎樣大亂，或者說得再謙虛一點，不管眼前的社會成功什麼樣的狀態，一個藝術家應該想的，表現的是永久的問題：這樣的作家才算是偉大，這樣產出來的作品才能不朽。我不敢說，曹禺一定因爲受這種思想支配，在他的作品裏，才看不見常時血腥與屈辱的現實反映；然而，這却是可能的。這從他的創作態度與藝術思想上，就可以找到明證，留待下文再談吧。我却敢保證，像這樣嚴重的問題，決不會不臨到他的頭上，以致他不想搜索出一個

答案來。四年後出版的「蛻變」，就是一個例證了。

「原野」的出版，是二十六年八月，「七七」事變已經爆發了。這以後，隨着生活的變動，曹禺對於藝術的態度，不能例外地，也有了極大的轉變。這在曹禺的那種創作態度，他的寫作生活，難免要陷在一時的停頓狀態裏。他已經不能不從他那「一間籠子似的屋子」裏走出來，走到大後方的小城裏去。也許這個小城，對於他，是跟那「籠子大的屋子」差不多的一種世界；然而，這時候，他的窗外已經不是「昏黑的天空」，雖然也「纏纏綿綿地落着令人厭憊的連陰雨，一連多少天不放假」；而且，終於出來滿天的太陽了；他的四週已經不是漆黑的世界，他「已經歡喜地望出新的力量」，他隨着抗戰初期的高潮，充滿了光明的希望，不再悲觀。跟「原野」，隔了四年的長時間，出版了他的「蛻變」。這中間的停頓，作者生活的不安定，是個原因，而作者創作態度的轉變，也應該是個原因的，我認為。以「蛻變」來說，曹禺已經由他的「黑林子」裏走了出來，到了光明的世界了，不管這個光明是一時的，還是表面的，這究竟是一條大路，一條走得通的路，會通到真正光

明的境界去。「蛻變」的成就，就藝術價值說，並不高，然而，作為作者態度轉變後的第一部作品，却是非常有意義的。極不足怪，却極可惜的，曹禺在這條路上，只邁了這一步，馬上又退轉去，回到了他的老路，寫出了「北京人」，接着是「家」！

寫到這裏，也不免要插進一段近似考據的文章，雖然稍嫌瑣屑，事實上，却頗有必要。這就是「北京人」的寫作時期問題。曹禺「戲劇集」的出版次序，第四部是「北京人」，第五部是「蛻變」。而出版的時期，同在民國三十年，不過「北京人」是十一月，「蛻變」是十二月吧了。然而，據巴金給「蛻變」寫の後記，在他寫後記的二十九年十二月，「蛻變」已經有了油印稿本不算，而且「劇中人物和故事已經成了各處知識分子談話的資料了」。「北京人」却還沒有寫出。巴金說「『雷雨』是這樣地感動過我，『日出』和『原野』也是」。又說，「六年來作者的確走了不少的路程。這四幕劇本就是四方紀程碑」。這自然沒有「北京人」被計算在內了。根據這篇後記，儘可以斷定「北京人」的寫作，當在「蛻變」以後的民國三十

年內。

在寫過「蛻變」以後，又轉回來寫「北京人」，本來有點可怪。爲什麼我要說極不足怪呢？這是因爲曹禺一向的創作態度使然，也是他的生活態度必然要產生的結果。本來，由「雷雨」出發，到「北京人」，是曹禺劇作的正常發展道路，「日出」是走向另一條大路的突出，然而，到了「原野」已經沿着弧線走了往回轉的道路，這中間插入「蛻變」，好像又向「日出」的方向邁了一步，却因爲終於看不見真正的陽光，於是又回到了「雷雨」的舊路，自然，並不那樣完全地回到「雷雨」的舊出發點，沒有充滿「雷雨」裏的那種「雷雨」，神祕運命的思想，却變成事實的無可奈何，人性的不可救藥的悲劇了。拿曾思懿跟周繁漪一比，不難看出這是一種性格的發展，昔日的周繁漪，正可以成爲今日的曾思懿。曾文清之於周萍，也似乎有一種血緣關係的一樣。只是「雷雨」裏的魯大海失了踪，另外出現了作爲象徵的「北京人」而已。

在「蛻變」以後，回頭來寫「北京人」，這真正是一件可以惋惜的事情！這不

但在作者有悲劇的意味，同時也是我們時代的不幸。這一方面是作者在「蛻變」方面的藝術失敗，另一方面也證明，在我們大後方的所謂「蛻變」，只是一種表面的現象，並非真實如此，是雨中的虹，並不是陽光的真正出現。

由曹禺這十年來的藝術發展，反過來看我們這十年來的社會變動：由曹禺寫作的道路，來看我們社會變動的方向，是深為使人感到一種黯然的，這中間又豈祇一種惋惜而已！

二

曹禺先生的藝術水準是相當高的，而且，可以說，他就有意要跟近代歐美資本主義社會的作家相抗衡。然而，這却並不是一種真正的成績；這不但不能說是中國藝術界的光榮，對於曹禺個人也埋伏下一種禍根，始終在他的藝術發展上作祟。姑無論他的這種努力，有些勉強，就是很自然地達到了這種程度，也是我們社會裏的一種變態的現象，一種畸形的發展。而且，這終於是沒有前途的，除非中國就始終

不走真正獨立解放的道路，這正跟「協和大樓」的高聳在北平東城一樣，一般都稱爲，這是東亞第一，設備最完善的醫院，治好的病人也自然不少，然而，那不是我們社會發展的成果，好像天外飛來的一種奇蹟，在我們這落後的社會裏炫耀人的眼睛。在淪陷後，跟那自誇爲東亞第一的上海虬江碼頭，東亞第一的南京製片廠等一樣爲敵人所利用，就不用說了；你想，中國任什麼都落後，只是一個醫院，一個碼頭，一個製片廠那麼突出，那能表示中國的進步嗎？

說起來，是可恥的。在當時，中國越是走上快由半殖民地淪爲真正殖民地的道路，在一些有高度知識水準的學者當中，越發達一種變態心理。作學術研究，不肯低下頭來看看中國學術界的貧乏狀態，却要在那裏跟外國學者比美，有一篇學術論著刊載在外國雜誌上，就可以榮耀一世似地。中國學者的學術論文，一般地是用外國文寫作，跟外國的學術機關或是團體交換，這就是成績！辦學校要趕上外國的著名大學，這自然只是一種夢想，結果，並不是成績有外國著名大學那麼好，而是處處都變成外國的。學生讀外國書，說外國話不算，並且開外國玩笑，至於先生，都

有明明是參考的中文譯本，却藏在抽屜裏，故意改幾個不常見的譯音，表示他是直接從外國書得來的之類的現象。這並不可笑，實在可悲！當時北平的大學裏，有一二知名的名教授，發過作官要作外交官的名論；也有一二知名的名教授，只有他真正是外國人的時候，他的學識才算有意義的。這種現象，無以名之，姑且稱之爲沒落的個人主義吧。

曹禺是由「南開」到「清華」出身的。「南開中學」，我們都知道，在北方話劇的運動裏，是開路的先鋒，比陳大悲那個脚色，在北平作話劇運動要早得多，自然，初期是屬於文明新劇的一類，像「新村正」等，會流行一時，影響很大。「南開」是每年在開紀念會時，一定要演一次新劇，這不但哄動天津，也給許多學校以很大的激動。然而，老實講，「南開中學」可以說是最似青年會式的學校了，在當時。

至於「清華」呢，那名重一時的「清華大學」，毫無攻擊的意思，也毫無偏見地講，那是正像「協和醫院」在北平城內輝耀一樣，在「清華園」形成了另一個世

界，在中國人看來，那真是所謂『別有天地非人間』。「清華」的外文系主任，他的劇本就是用英文寫的，他比一個在中國住久了的外國人，還更是外國氣派。對於中國社會，他的關係之淺可想而知。

一個中國學者，要跟外國學者站在一個水平線上，這當然不是壞事。然而，抽象地要站在外國人一起，忘記了自己的社會，自己的社會現狀，這是於社會，轉而於自己都有害處的，雖然並不能說就完全沒有好處。特別是關於文藝方面的事。

這自然不限於「清華」：當時北平各大學的外文系，所有的文藝理論，都採自歐美的資本主義國家，籠統地崇拜那些所謂偉大的批評家，並不管那些批評家的理論根據是什麼。對於偉大的作家的作品，更是籠統地崇拜，不管他們立場相反對，也不管他們的內容相抵觸，都是一視同仁地來愛好。這在別的學術部門似乎很少有，而在文藝範圍裏却是平常的現象。在文藝批評理論裏，就是以十九世紀的現實主義為基礎的，也往往要取來一點古希臘的「運命」，調和一些文藝復興時代的「

性格」，加上一點十九世紀初期的浪漫熱情，再滲入一些十九世紀末，二十世紀初的神祕象徵，這然後才算夠味。你以為現實主義的藝術好嗎？他却以為必須要帶點象徵主義的神祕，才夠深度。你在寫些現實的社會問題嗎？他却以為一定要在這裏邊透露出古希臘的運命問題，才不淺薄，這明明是不合理的，在文藝批評裏，反以「高明」的姿態出現，而且到處得到「高明」的評價。這在當時的北平，就最流行。曹禺就在這種空氣裏培養成他的藝術，他的藝術思想；因此，造成了他的高度藝術水準，也造成了他藝術上的一些缺陷，假使他不能自覺地認識到這一點，是無可補救的缺陷。

有人批評曹禺，說他的意識不正確，思想有問題，這未嘗不對，不過，在曹禺聽來，一定頗為不平，也許還會起很大的反感。這是因為什麼呢？我認為，也是由他對藝術的見解所致。他是認為藝術就是藝術，與思想不相干，或者就不算不相干，而作者的思想也不至於妨礙他的藝術創造。這自然說的是社會思想。他在「雷雨」的序裏說：

「我初次有了『雷雨』一個模糊的形象的時候，逗起我的興趣的，只是一段情節，幾個人物，一種複雜而又原始的情緒。」

這裏邊並沒有什麼思想的問題存在。

曹禺沒有思想嗎？絕對不是的。從來就沒有一個沒有思想的藝術家。不過，在曹禺的所謂思想，是藝術家的思想，並不是思想家的思想。有人一定覺得奇怪，以為我在玩弄名詞。思想就是思想；有什麼藝術家的，與思想家的分別呢？然而，在許多從事藝術的，他們心目中却有這樣的區別。他們認為思想家的思想，反倒有壞影響加在藝術家的身上：這種分析的思想，是能衝散創作的氣氛，減低寫作的熱情的。那麼，什麼是藝術家的思想呢？他們說，那就是智慧。就像曹禺在「日出」的跋裏所說的，他那樣苦苦熬煎，想尋求的也只是『一條智慧的路』而已。所以，你要提出什麼思想，什麼意識的問題去批評，甚至攻擊曹禺的時候，他一定認為是『文不對題』。他會說，外國的那個大作家，思想能無問題呢？托爾斯泰的思想，不是最成問題的嗎？然而，並不妨害他的成為第一流的偉大作家。就是蕭伯納，易卜

生的思想，也不見得不生問題的嗎！這話你能說不對嗎？但是實際又並不對。關於托爾斯泰的思想問題，我們不必在這裏談及。不過，誰說他的思想，沒有妨害到他的藝術上呢？我相信，要不是思想有問題，他的戰爭與和平的最後一部就不會寫得那麼蹩腳，這又豈止『白圭之玷』而已。要不是思想有問題，他的『黑暗的勢力』的結局，會更真實，更自然得多的吧？思想問題，要直接影響到作者對於社會的認識和瞭解的，這自然也就直接影響到他的作品上來。再來看看易卜生和蕭伯納。易卜生就因為思想有問題，他的『羣鬼』才有那樣嚴重的錯誤。他的醫學知識不足，據醫學研究，並沒有那樣遺傳的一種腦腐病，所以，他把『羣鬼』寫成那樣歪曲的一種局面，說是兒子受了爸爸的遺傳，雖然母親從小就把她的兒子送到巴黎去，不讓他受一點他的爸爸荒唐影響。結果，爸爸死去多年以後，兒子回到家裏，却作出了他爸爸生前作過的那種荒唐舉動：去愛戀而且在食堂裏吻抱家裏的女僕，這個女僕正是他爸爸的私生女兒。最後，病大發，悲慘地死去了！易卜生認為這都是腦腐病遺傳的結果。實際上，恐怕反是因為當母親的，硬把一個兒子送到巴黎，在那裏

學習美術，一羣美術家生活荒唐的結果，不能歸之於遺傳。就是蕭伯納那部當時最爲哄動的「人與超人」也正受了思想有問題的累不淺。

這自然是附帶談話，並非正文。現在我們還是回到曹禺的思想問題上來看看他的社會見解與藝術見解究竟怎麼樣吧。

三

我們要就曹禺的戲劇來研究一下，看看他的思想問題，是不是影響到他的藝術了呢？就是說，他對社會的認識與瞭解，是不是影響到他的作品內容，而且，他的對於藝術的見解，是不是也影響了他的作品的藝術了呢？

我的回答都是肯定的。

我們先談幾個枝節的問題。

先不說內容，但就曹禺「戲劇集」的外觀來談談吧。你看到這樣厚厚六冊的戲劇，自然要對於這位作家起一種敬意，感到這位作家對於藝術可謂忠實努力的，

同時也覺得他對於中國戲劇界的貢獻實在非常之大。可惜，現在戰時，印刷得精美一些，當更能喚起人的愛慕；誰不愛書，又誰不愛好的作品呢？再翻開一看，每部都在三百五十多頁到四百來頁之間，是那麼整整齊齊的。然而，仔細一想，再把自己看過上演的經驗聯在一起，就覺得每部都有過長之嫌。我在內地看過上演的，有「原野」，有「日出」，有「北京人」。佈景較比簡單的，像「北京人」，因為三幕都是一處地方，也要四五小時之久，「原野」和「日出」都演到五六小時以上，而「原野」還是把第三幕給刪掉了三場！這除去完全無所事事的人以外，對於任何職業，看起來都是一種損害，而且在戲院坐得那樣久，也未免時間太不經濟，精神過於疲勞。寫劇本不受上演時間限制的，從來就沒有。為什麼希臘悲劇的長短都差不多，伊利莎白時代的戲劇也都差不多長短呢？這都是上演時間限制的結果。中國社會是一種病態的，有許多人的生活，實在太游手好閒了，特別在大都市裏，因為工商業的畸形發展，造成了一些整天無所事事的人，至於太太小姐，公子少爺之類，更特別多。一坐到戲園裏，起碼六七小時，不厭；反正，坐在家裏也是打

牌扯淡，在戲園裏，同樣可以吃瓜子，談閒話。所以，對於戲碼要求多以外，還要求脚本要長：不但要長，而且要求接連不斷。這樣的觀眾，對於現代那種精彩而又經濟的獨幕戲，當然不會領略，就是只演三小時就完的長劇，也似乎有點不大過癮。反倒對於曹禺的這種一演五六小時不完的戲劇，感到滿足。曹禺的戲劇，在大都市裏特別受歡迎的，這也是原因之一。然而，我却認為，這也是曹禺戲劇的缺點之一。

這種拖長，不但內容有許多瑣碎，或近於重複的地方，有礙藝術的效果，有些不必要的場面，反倒破壞了劇情發展的不算，實際也有些地方，近於勉強湊成。而且，一個作家苦心經營的作品，到上演的時候，要交給導演去隨便給刪節，也未免傷心。「日出」的第三幕，在上海初次演出就被刪掉的事實，是誰都知道的。而「原野」的第三幕，也被刪掉第二、三、四景的時候居多。至於「雷雨」的序幕與尾聲，更簡直是一種累贅，我認為。

曹禺先生，爲什麼一定要寫得那麼長呢？雖然他在「雷雨」的序裏：預期給我

們，要叫「雷雨」『經過一次合宜的刪改』；却只見他的劇本越寫越長。這都是爲什麼呢？我認爲，恐怕這也是要跟歐美作家比賽的一點證明：爭短長。也許有人以爲我是跟曹禺開玩笑，特意對他挖苦。其實不然。許多作家都有這種近於孩子氣的心理的：要跟外國某作家比年齡，比創作冊數，比篇幅長短，這並不可嘲笑，而是一種很有趣的心情。自然，這是不必要的一種缺點，並非長處。

由長短問題，我們再來談談時間和地點問題吧。

我們翻看曹禺的六部長劇，除去「北京人」外，其他都沒有註出一定的地點。自然，從劇情裏，我們可以看出：「雷雨」是發生在天津的事情。「日出」也是天津，尤其是第二幕的地方色彩特別濃厚，雖然陳白露及其周圍的人物更像在上海那樣水裏的游魚，而所謂金八的也在上海那種地方才更能發揮出他的支配一切的勢力。「原野」就無法確定。照劇情說，應該是河北省沿鐵道的鄉下，也許就在天津附近。不過，這樣一個上不着村下不着店的地方，給讀者的印象，好像王三姐所住的寒窯，不像是焦閻王那種強橫霸道的土豪小軍閥的住宅。「家」，自然應該是成

都的。最成問題的是「蛻變」。第一幕第二幕的後方某小城，據所描寫的背景看，有點像四川的外縣，然而，按劇中的情節，又像在安徽江西一帶，因為有傷兵是「從宣城前線下來的」；又像是在山東，因為談到梁專員「查維縣（這當然不一定就是維縣）的時候怎樣」，發警報的時候又說，「說有五架日本飛機過了黃縣。」第三幕，前線的後方，某縣城中，這顯然是在山東。「我們軍隊要在端陽節左右攻下黃縣。」梁專員派謝宗奮「趕到濟南府去辦金鷄納霜」。然而，戰事情況，又並不像是在山東。第四幕的後方某大城，當然是重慶了，然而，丁昌傷得那樣重，不知是怎麼能從山西戰場回到這麼遠的後方來。

從「原野」和「蛻變」兩部劇看來，我們覺得曹禺對於地點問題，似乎另有一種見解。「原野」的地方性有點模糊，「蛻變」就有點凌亂。我想，他的意思，恐怕是認為：劇情是劇情，地方是地方；劇情發生的地方，只是一種假定，並沒有必然的關係，假定發生在什麼地方都可以。這是一種錯誤的見解，雖然有這種見解的並非曹禺一個人，對於創作的地方性持這種態度的，也並不是自他開始。我們當然

不必過分地強調地方的因素，但是，劇情的發展，却難脫地方的限制，特別像中國的各地方，社會的發展是這樣不平衡，換個地方，好像到了另外一個世界一樣。不用說「原野」那樣的故事，不是在任何地方都會發生的；就是發生了，演變以及結局都會不同。至於「蛻變」的情節，這是大家都知道的，在抗戰初期的所謂「蛻變」，因為地方不同，形成極端不同的發展。一個醫院，決不能抽象地，在任何地方都一樣地「蛻變」。顯然地，這個醫院的「蛻變」，梁公仰專員是直接的推動者，丁大夫是中心力量。但是，丁大夫並不是任何醫院都會有的大夫；而梁公仰也不能用他一個人的力量去考察並且改組一切的醫院。就這一點，都要受到地點的限制。而且，舞台固然不免有象徵的性質，却也越能合於具體的現實，越生效力。中國舊日就有「謔書理戲」那樣的話的。雖然是在舞台上，也不能隨便就把一個受重傷的游擊隊長，從山西送到重慶來醫治。至於前線情形的發展變化，更沒有一次是抽象地，不受地方條件的限制，這似乎不必詳加論列；然而有些反倒是藝術修養水準高的，另外有一套理論在那里支配他們的見解，一定不以我的話為然。輾轉相承，這

對於文藝的本身是一種損害，同時也有很不良的影響，對於學習文藝的青年朋友。

連帶地，對於時間的問題，曹禺似乎比對於地點，更爲不加注意。因此，我們對於他的戲劇情節發生的時間，都有些模糊，不十分容易確定，而且發現有些顯然矛盾的地方，他的六部劇本，只有「家」，註明時間是在『北伐以前』，「蛻變」按幕註明年月，其他的四部，都很難確定情節發生的年代。我們只能大致推定，「雷雨」是「五四」後，北伐前，約同於「家」的年代，所謂十年後的序幕與尾聲，我們也就姑且認爲是曹禺寫作的民國二十二，三年前後。不過像他在劇裏所寫的那種家庭生活情況，似乎比這個時代還要早幾年，而礦工罷工的情形，在歷史上，也似乎跟周樸園的那種家庭情況，不屬於同一個時期。「日出」的情節，倒是「一二八」以後的情形；但是，就在方達生這樣人物的身上，都找不到一點點當時國難的影子，也未免太失之於抽象化了。「北京人」應該是北伐後，「九一八」以前的事情。至於「原野」，簡直就無法斷定情節的年代。我以爲，其他的劇本，曹禺的心目中，大概都有一個假定的地點與年代，惟獨對於「原野」，恐怕不但是地點

不確定，而年代也難免有點模糊的吧。

一個作品的產生，以及小說戲劇情節發生的年代，是比地點更須要有確定性的。中國自「五四」到現在，這短短的二十五年當中，社會上起的變動太大了，而且在這些變動中間，是每次變動都各有不同。同一樣的事情，發生在北伐前和北伐後，已經要情形不同。假使我們要真正瞭解一件事情的意義，非跟這件事情發生的年代聯繫起來，是不容易把握的。自然，這同時，也有地點的問題存在。就以戀愛的事來講，你看看，在「五四」以後的幾年，不用說跟現在來比，就是比起北伐時代，該有怎樣的不同的吧。每一件事情，都要從它發生年代的社會情形上，確定牠的發展路徑。自然有人要說：「無論時代怎樣地不同，人總是人，人性是不會變的，在什麼年代還離得開所謂悲歡離合，喜怒哀樂的嗎？什麼年代不同樣地有愛有憎，有生有死？」對於一個心裏着上了這樣迷的人，是像平常所說的「秀才遇見兵」，有理也講不通。雖然道理很顯然，却沒有方法叫他明白，更沒法叫他從此就恍然大悟，豁然貫通。他不知道，人雖然總都是人，而所以爲人的內容是每個時代各有不

同：封建社會裏的人跟資本主義社會的不同，資本主義社會的跟社會主義社會的又不同。就是中國平常最愛稱道的『不薄今人愛古人』那句話，無論說的多麼圓轉，多麼含蓄，却一見就可以知道：今人與古人，雖然同樣都是人，而所謂『今人』，跟所謂『古人』的已經是大不同了。更顯然，工人與農人不同；工農又與紳商不同。不用說，貧人與富人不同的話，就是同一個人，今天很窮，明天富了以後，不是馬上就有所不同了嗎？工農的喜怒哀樂，跟紳商的喜怒哀樂不同；受國難窮的悲歡離合，難道會有些許相同於發國難財的悲歡離合的嗎？一個時代的愛憎跟另一個時代的愛憎就各有不同的內容與結果。

話似乎說得太遠了，其實不然。我的目的並不是要枝枝節節地挑剔曹禺先生的毛病，實在是想藉此校正一下，一直到現在還有人信奉的錯誤觀念吧了。而且，就以曹禺藝術態度的謹嚴，却因為時間觀念的不明確，也連帶地造成了他寫劇技術的缺陷。

以『北京人』來作例證吧。

年代我們不必去管了，「北京人」的第一，二幕都是中秋節那天發生的事情。因爲這一天是中秋節，曾家才請他們的房客，袁任敢父女來吃飯，同來的還有代表「北京人」的巨人，一個修理卡車的機器匠；因爲是中秋節，陳奶媽才帶她的孫兒小柱來拜節；因爲是中秋節，許多債主才來討債，這位「北京人」才有機會挺身而出，拳打腳踢地把討債的給打跑；這些事情發生在中秋節很合情理；並不勉強。但是，却一定要久困家中的大少爺曾文清在這一天，北京人慣常愛說的「大過節的」這一天出去謀事，彷彿這一天沒有走成是一樁罪過似的，却有點勉強。爲什麼一定要在過節這一天出門呢？中秋節在舊習慣是個團圓的日子，中秋節的賞月，在北平也是一件盛事，在外面的人，往往都要趕回來，像曾家那樣的家庭却偏偏擇定這樣個日子，叫大少爺出門，而且又是虛無飄渺地只是出去謀事，並無日期的限制，未免不合情理吧？就是把江泰放在派出所裏住一夜，恐怕也是爲的要他第二天早上才出台的關係，其實，他臨出去的時候，他的太太曾文彩是交給他三十元錢的，雖然他已經醉醺醺了，似乎不必再在洋貨舖子裏偷一瓶白蘭地酒，因爲，那時候在北

平，普通的白蘭地不過二、三元錢一瓶，而已。

另外，像「原野」的第三幕，仇虎陷在黑林子裏，爲種種幻象所纏，却那樣整齊齊地每景要經過一小時，也勉強得很。不過是，爲的由半夜度到早上，要遣去這幾小時的時間吧了。而且，一般的情形，在秋天，早上四點半鐘以後，是已經鷄叫天亮了，已經不該叫仇虎的幻象再繼續地把他給纏下去了。不必等到六點鐘以後。

爲什麼會這樣的呢？恐怕也是曹禺對於時間的觀念造成的吧？

這實在夠瑣碎了，但是，我却還有更瑣碎的問題，在這裏要提出來。

我們翻看曹禺劇本的人物表，發現一個很有趣，也很值得注意的問題。

我們先從「雷雨」看起。周樸園姓周，是當然的，可是他的太太也姓周，周繁漪。魯貴姓魯，他的太太也姓魯，是魯侍萍。

「原野」的人物表裏，花金子是焦花氏。

「蛻變」裏，丁昌的母親，是丁大夫。

「北京人」裏最顯著了。曾文清的妻子是曾思懿。曾霆的妻子是曾瑞貞。倒是江泰的妻子還是曾文彩，不作江文彩。

這似乎是無關重要的小問題的，然而，却實際關係很重要。我覺得，這是曹禺先生不自覺地流露出他的不能突破的封建意識。我當然知道，在中國的社會裏，殘存着許多的封建習慣，女人在夫家，沒有地位，不容她把自己的姓拿出來，冠在她的名字上面，然而，一個劇作者的列人物表，是不必把一個女子的姓給取消，取用她夫家的姓的吧。何況在作者寫作這些劇本的時代，較比進步一點的家庭，作妻子的把自己的姓冠在自己的名上，已經是很通行的習慣。至於像丁大夫那樣一位受過高等教育而又有自由職業的女子，當然不會再把她夫家的姓冠在她的大夫之上的。一般的情形，夫婦同業醫，在招牌上各列自己的姓名，也是最為平常的現象。或者丁大夫的兒子就隨她的母親姓丁，他的父親並不姓丁，這樣的事也是有的，不過，按曹禺的習慣說，我們却不免要斷為丁昌的父親姓丁了。

一個作家，最可怕的是不自覺地在受某種觀念，某種傳統的支配，而又不自覺地表現在他的作品裏邊。

這也是藝術家認爲最高的境界的，就是說，他的創作，是在一種忘我或者無我的狀態下進行的，靈感來了，正像扶乩的人一樣，自己意識並不明瞭地寫出了他的詩句——讖語。關於這類的故事，在文藝史裏很多。我不願意說這是詩人在說謊，在誇大其詞地自欺欺人。我願意承認，這種創作的靈感發作，或者依照精神分析學家的說法，是下意識的活躍。不過雖然承認這中間往往會有意外的成績表現出來，也容易使一個文藝作家往往墜入傳統的泥淖，或是不自覺地走入迷宮。

到這裏，我自然地要談到「雷雨」的序幕與尾聲了。

曹禺先生是那麼看重他的這個序幕與尾聲的，他希望「有一位瞭解的導演精巧地搬到舞台上。」他自己說明他的用意：

『……是想送看戲的人們回家，帶着一種哀靜的心情。低着頭，沉思地，念着這些在熱情，在夢想，在計算裏煎熬着的人們。盪漾在他們的心裏應該是水似的悲哀，流不盡的，而不

是惶惑的；恐怖的，回念着雷雨像一場噩夢，死亡，慘痛如一隻鉗子似地夾着人的心靈，喘不出一口氣來。」

我沒有看過「雷雨」的上演，不敢盲斷這個序幕與尾聲，是不是真能發揮這樣的作用，造成他『所謂的「欣賞的距離」』，發生像『希臘悲劇 Chorus 一部分的功能。』但是，就劇本來讀，我覺得，實在是個累贅，等於畫蛇時所添上的足一樣。而且，我讀了以後，却使我帶着一種悲哀的心情，放下了這部劇本，『低着頭，沉思地，念着』中國半殖民地的命運！在這個一個留過學，鍍了金的官商家庭裏，爆發過一陣「雷雨」之後，却只有死的死（四鳳，周萍，和周冲），逃的逃（魯大海），瘋的瘋（周繁漪）；傻的傻（魯侍萍）；而當時爆發「雷雨」的家宅，却只有賣給外國傳教士在中國所建立的教堂，作附設醫院；而且要合唱頌主歌來慰死者於地下，慰生者於瘋傻狀態中，豈不悲哉！而我們的作者却正想要用這樣的頌主歌，來造成「欣賞的距離」，來發揮『希臘悲劇歌舞隊一部分的功能，』能不使人心裏像『水似的悲哀，流不盡的』嗎？

照我的假定。「雷雨」故事的發生是在民國十一年，二年前後。這時候，雖然一方面，因為歐戰的影響與刺激，民族工業正在抬頭，然而也只限於麵粉紗廠之類的輕工業，另一方面，因為軍閥的割據局面，助長了封建殘餘勢力的活躍。許多煤鐵之類的採煉、承襲所謂「官督商辦」的傳統，多把持在封建官僚，或所謂官僚資本家的手裏。使採礦煉冶的事業，多陷於停頓狀態，或在官肥礦瘦的虧本狀態下拖延看，特別是在北方，北洋軍閥以及封建餘孽的大本營，這種情形最爲顯著。甚至於到北伐後，這個舊葫蘆還在依樣地畫着，不過越畫越更不像原樣而已。我想，周樸園，就他所經營的煤礦說，至多不過是這樣的一個官僚資本家吧了，就算不是官督商辦煤礦裏的官。我們要對所謂官督商辦加以解釋呢，所謂「官」的，自然是一種封建勢力，不過却往往到外國鍍過金的；而所謂「商」呢，卻多半是洋商，或準洋商的買辦之流，於是成爲典型的半封建半殖民地的事業！

我們轉過來看看周樸園，不正是一個典型的封建人物，所謂官商的嗎？他的家庭不也正是一個跟他一樣鍍上金的封建家庭嗎？無論是周繁漪，是周萍，或是周

冲，並且餘勢波及到四鳳身上，都是在這樣的封建家庭裏所演的悲劇。這正是一個血淋淋的現實問題。雖然社會上，曾經掀起過「五四」運動那樣大的波瀾，在周樸園的封建勢力下，只造成了一個，朦朧地追慕着（並沒有追求的）一種模糊的理想生活，模糊地愛慕着，機會上在他家裏有個四鳳，就模糊地愛起四鳳來的周冲，這是「五四」以後，北伐以前並不算普通的現象，在當時寫的戀愛故事的作品裏，就可以看得出來，另外也產生了一個魯大海——他的要求是強的，力量也是有的，然而，還沒有組織，沒有正確領導，只是憑着愛憎行事。他愛他的妹妹四鳳，希望他的妹妹不要忘記她自己的出身，跟他走同樣的道路，然而，他的妹妹却正在官僚資本家的環境裏中了毒，她做了她的大少爺周萍的愛人，還希望做大少奶奶，她愛慕的是任洋房，坐汽車，穿絲襪，塗口紅。這當然使魯大海非常地痛苦，他痛恨那壓迫他們，榨死他們，並且誘惑壞了他妹妹的周樸園那一家，無論大小，不分好壞，就是有好心腸，出於善意的周冲，也逃不掉他的仇恨！然而，這又中什麼用呢？他們的礦上罷工，他被同來要求條件的代表所出賣，並且被礦上開除了。他的妹妹

也跟他分了手，要參加到他的仇人的隊伍裏去，過腐化的生活！他當時可以去拉人力車的，然而，他的工人的前途，他的工人運動的前途，沒有了展開的希望，沒有組織，沒有正確領導的工人運動，一時也只能有這樣的下場吧！而周冲呢，那樣朦朧的理想，那樣模糊的愛情，隨便地一陣風就可以給他吹散，更無論這樣大的「雷雨」了；然而，他的死亡，他的追隨四鳳而死，却是作者的過分強調的，我認爲，他不該那樣熱烈地死的，假使他就那樣地自然發展下去，正是方達生一流的人物。

至於這個悲劇的主角周繁漪和周萍，才是這個封建家庭的真正犧牲品。他們都想突破這個封建的窩巢，却都找不到門，在那裏，連窗子都摸不到，只是在裏邊東撞西撞，拿愛情當作指路的明燈，實際上却只是飛蛾所投的一堆火吧了。他們的遭遇是不但悲而且慘的！

這都是多麼現實的問題！我們的作者，却一定要寫成希臘悲劇樣的，認爲是人類無可逃避的「運命」，拿性愛和血緣的糾纏，來作悲劇的結子，大可不必。

周繁漪爲什麼會有那麼「尖銳」，那麼強烈呢？難道說，在那樣封建的家庭裏邊，「監獄似的周公館，陪着一位閻王十八年了」還沒有被摧殘得生命衰萎，會有那樣強烈的力量，像餓鷹似地捉住周萍不放嗎？你知道，這種封建家庭也帶着半殖民地性的，「監獄似的周公館」，却是改良的文明監獄；而那個被周繁漪給叫作閻王的周樸園，却只是一個閻王的身份，閻王的地位，擺出閻王的架子與威風來，並不能行使真正閻王的權勢，在一幅閻王的面孔下面，要講他的舊禮教，也有一顆不能完全泯滅的心，他不能忘情於爲他作了犧牲的侍萍，——一個昔日四鳳身份的人物，不但她爲他所生的兒子，名字叫周萍，在紀念他的母親，這個周萍時在刺激他的良心，喚起他的舊情，他甚至連侍萍當日頂喜歡的傢俱以及愛在夏天關上窗戶的習慣，都保存着。他對於繁漪，只是一種隔膜，有時候表現得近於冷淡，這中間一方面使繁漪感覺到寂寞空虛，一方面却也任她的熱烈的情感，不會滿足的強烈要求自生自滅，不曾有意地摧殘過。而且，因爲他的事業心重，不常在家，又爲禮教的空架子架住了，反倒使繁漪的熱情，在鬧鬼的煙幕下，在周萍身上，得到不正常

地，變態地發洩的機會。這並不是什麼不可知的力量在支配，也不是什麼可逃的運命在主宰：這是人類很正常的要求，却被逼得作不正常的表現。這不是人類的可憐處，弱處，實在是人類的可貴處，強處，因為既然是一個人，誰不要求，誰不應該要求真正愛，真正地活着呢？可惜地，是她的這種愛，既違反了社會的倫常道德傳統，也違反了自然的生理常態：社會上不容許她的愛情正常地存在，「自然」也無法使她的這種愛正常地發展。周萍是遲早會厭棄她的，他的生活一向前進，她就會成爲他的累墜，妨害；而她對於他所能生的愛的吸引，也會一天一天減淡以至於無。周萍的轉而愛四鳳，與其說是倫常道德的力量驅使他轉一個方向，另找一條出路，倒不如說是對於繁漪的厭棄，而四鳳更富於青春的誘惑力，較比正確一些。所以，繁漪的悲劇，在她的限度內，是無可逃避的，這都是鐵一般的事實給她築成了冷森森的一座墳墓，等着把她埋葬了而後已。她的捉住周萍不放，那是她生命的最後掙扎，正跟一個人臨要淹死的時候，就是對於救他的人也是一樣捉住不放，以致於同歸於盡的情形相似。沒有四鳳跟周萍的血緣關係——異父同母的兄妹，周萍也難

逃出這種事實與感情的糾纏的，除非採取社會上的偽善態度，也許可以把這個局面，敷衍過一個時期，聽候自然的裁判吧。

就「雷雨」的序看，就曹禺對於「雷雨」的序幕與尾聲那麼堅持，不肯割愛看，都可以證明，像他認為「雷雨是一種感情的憧憬」一樣，希臘悲劇才真正是他的「憧憬」。所以，那樣眼睜睜的現實問題，他却一定要強調「雷雨」，強調不可知的力量，強調不可逃的運命；明明是易卜生「羣鬼」一類的題材，却一定要參雜上古希臘悲劇裏的那種血統糾纏，而且一定要加上一個序幕和一個尾聲，要發生希臘悲劇裏歌舞隊的效用，其實，歌舞隊的在希臘悲劇裏，正是悲劇發展的不成熟現象，並非藝術最高成就。自然，在「羣鬼」裏，因為當時科學的機械論，生物學上的遺傳學說，近似命運的悲觀主義了，使易卜生受了時代的限制，造成了他的藝術上的缺陷，非現實的寫法。我們從這裏，更可以證明曹禺的社會思想，限制了他對社會現實的認識與瞭解，使他歪曲了事實的真相；因為他的藝術思想，使他在藝術上的努力，取了不進步的方向，要由二十世紀的中國，回到紀元前的古希臘去。

他迷戀悲劇；他妄想造成『一種哀靜的心情』，『欣賞的距離』，要觀衆在心裏盪漾一種『水似的悲哀，流不盡的』。這是他的劇作目的。然而，我們所要求的，正跟曹禺的『用意』相反。我們不要『一種哀靜的心情』，不要什麼『欣賞的距離』。我們所要求的，是對於現實的認識與瞭解，是要作者指示給我們：這個悲劇的問題在那裏，這個悲劇在我們現實生活裏的意義和影響，並且希望得到作者的指示。我們要怎樣才能解決這個悲劇的問題。我們要求的，是在心裏得到了一種認識，增加了一份解決現實問題的力量：我們由瞭解進而爲一種行動。我們決不能容許在心裏盪漾一種水似的，流不盡的悲哀，因爲我們走出劇場以後，到明天，各有各的事情要做，各有各的社會實踐，我們不能那麼理想地浸在一種流不盡的悲哀裏面去。所以，在我們看，這個十年後的序幕與尾聲，是一種累贅，是一種蛇足；而且，我們在感情上，在理智上，在事實上，都不願意欣賞那種充滿殖民地氣氛的禮拜堂，那種頌主歌；都不相信在一個家庭的『雷雨』爆發以後，會只剩下一個瘋，一個憐的兩個老太婆住在醫院裏，領受姑奶奶的招呼；都不容許只留下一個官

僚資本家的周樸園，在這種充滿殖民地氣氛的醫院裏進出。至於那兩個小孩，來作這種淒涼的點綴，更是目不忍睹的了！

五

繼「雷雨」之後，曹禺寫出了「日出」，這是一個極大的進步。他已經由一個官僚資本家的家庭悲劇，進而來寫大都市裏的社會悲劇了，這當然只是半封建半殖民地的社會；已經由「雷雨」中渺茫不可知的神祕，來寫「一種可怕的黑暗勢力」——金八，雖然作者也認金八為「無影無蹤，却時時在操縱場面上的人物」；已經由「一種感情的憧憬」，來求現實問題的解決。「日出」，在曹禺的劇作中，是最富於現實性，最接近真實的一部。他在這裏，已經突破了他的藝術思想的局限性，可惜，他對問題的解決，乞靈於「老子」，「佛經」，「聖經」以及那些「被認為洪水猛獸的書籍」，不向社會本身去求更深一層，更進一步的認識與瞭解，不求助於最進步的科學著作，以致於他的思想停滯在「五四」時代「勞工神聖」的觀念

上，拿爲大豐銀行蓋大樓，替潘月亭作騙人幌子的砸夯工人代表着光明，不免陷於幻想的幼稚病，實在比方達生的思想見解，進步不了多少，也具體不了多少。

然而，這中間，究竟是接觸到了社會的現實。

我們當然都記得，在「日出」寫出和演出的期間，是正常世界的經濟危機之後，全世界都鬧着經濟恐慌的時代。日本帝國主義也就正在這個時候加緊了對中國的掠奪與侵佔，於是有「九一八」事變，有山海關的砲轟，有塘沽協定的締結。這時候，中國自然也陷於經濟恐慌的狀態，特別是沿海的大都市，像上海天津等處，商業蕭條，工廠停工，銀行倒閉，地產跌落，到處是恐慌失業，於是都想投機僥倖，大做公債。於是也就有人專門在操縱公債市場，買空賣空。潘月亭就是在這樣的形勢下，希圖拿投機來轉移他所經營的大豐銀行的危機。結果，在金八的操縱下，遭了慘敗，這中間，連帶地使許多人落到悲慘的下場。過寄生生活的陳白露，於久經風塵之餘，在經濟恐慌下，又失掉憑依與接濟，吃了安眠藥自殺了。一個大豐銀行的小職員，黃省三，被裁員失業。活不讓他活下去，死也不准他死。小東西，這個

作陳白露陪襯的可憐人物，陳白露在這種狀況下，連自己都沒法生存，無力自拔，當然救不了她的終於落到悲慘自殺的結局。至於那些被踐踏的翠喜一流的人物，那些都市的泡沫或是渣滓的，像顧八奶奶，胡西，張喬治，也都難逃這種恐慌的碾壓。只有黑三之流，作金八爪牙，助惡逞兇的惡棍，和拾點殘餘，揩點油水的福升之輩，在這種狀況下，會活得彷彿很得意的吧。方達生，在這個環境裏，是個闖入者，是自告奮勇，到這裏來，要把陳白露給救出去的人物，簡直是周冲的後身，對一切都是夢一般朦朧模糊，既然不認識社會是怎麼一回事，也不瞭解自己能幹些什麼，至於那些在金八的黑暗勢力下顛來倒去，浮起沉下的人物，在他看來，就跟走馬燈差不多，他當然不明白他們是在做些什麼了。這中間，最慘的是黃省三，慘得可怕，最有意義的是李石清，這個小市民的公務員，在這樣驚濤駭浪的社會裏，他居然那麼大胆，那麼勇敢地，那怕自己只是蝦米，小魚的身份與力量，他也帶帶着血跡地掙扎，奮鬥，他要爬上高處，他要復仇，他要吐氣，他雖然又倒下來了，究竟曾經爬了上去，或者說是搶了上去更爲恰當一些，是亦悲亦壯的。在這部劇裏，

不但有那麼富於獨創性的第三幕，寫出那些在鐵蹄踐踏下，帶傷流血的悲慘景象，而且也正面接觸到了社會的黑暗面。假使曹禺能循着這個路線發展下去，同時也展開他的生活，從他的書齋，走到社會裏去，我相信，他的前途，是不可限量的。可惜，他剛邁進一步，馬上又退轉回來，他剛展開了他的寫作範圍，馬上又收縮起來；他剛突破了他的藝術思想的局限，馬上又重新築起了一道藝術的圍牆。

自然在「日出」裏，也已經在暗中暗示出他的路途，無法再擴大展開出去。因為對社會認識的不能徹底，自然限制了他的藝術的真實性。所謂金八的黑暗勢力，雖然比「雷雨」的象徵，現實多了，依然是模糊的力量，實際上，牽着這些人物的線，操縱這些人物的運命的，並不是那樣籠統的所謂黑暗勢力，而是許多具體的社會問題，在當時，明明是資本主義世界的經濟危機，日本帝國主義的加緊侵略，中國的國難，內戰，土劣橫行，農村破產，都市衰落等等現實問題，造成了許多人的悲運。一個金八的黑暗勢力，不太空洞，太抽象了嗎？何況就是金八自己也在受着現實的支配與操縱呢？所以，金八的暗中支配與操縱，反而減低了「日出」的真

實性。其實，在「日出」裏，儘可以不必這樣強調金八，彷彿是運命之網似地，他倒處都在張着。

曹禺說，他「寫『日出』，不能使那象徵着光明的人們出來」，這種苦心我們是了解的，而且非常之同情。然而，就以砸夯的工人作爲光明的代表，也未免近於籠統。這種見解，未免是「方達生式」的了。這恐怕也是一種憧憬的吧。在當時，我們「那幫高唱着夯歌的人們」，是遭遇着跟黃省三等差不多同樣悲慘的運命。他們也失業，也挨餓受凍，他們也是求生不得，欲死不能，再加上他們還要被出賣，受誣陷，而現在「日出」裏高唱夯歌的這些人，同時還被潘月亭捉作人騙入的工具，你想，這該有多麼慘！工人是有他們的光明前途的，然而，他們的現狀是更爲淒慘，只有他們在血肉糲糊地殺出一條血路以後，才有他們的光明可說。所以說，工人的光明，只是由工人運動得來，並非在那裏苦苦地工作，被人榨取他們的血汗，就算是光明。爲什麼曹禺在寫出魯大海那樣的工人以後，反倒對於工人運動的意義更爲糲糊起來了呢？你看他在「日出」前面，出自聖經的這幾句引文——

「……我們在你們中間未嘗不按規矩而行，未嘗白吃人的飯。倒是辛苦勞碌，晝夜作工。……我們在你們那裏的時候，曾吩咐你們說，若有人不肯工作，就不可吃飯。」

不難瞭解他的思想線路。他的這種思想，使他在工人運動的意義已經十分明顯的時期，使他在寫過魯大海那樣的人物以後，却不能走進一步去瞭解，於是，弄得「日出」裏的光明也黯淡起來。思想的影響藝術的成就，不是顯而易見的吗？

其餘，有些枝節問題，也是在藝術上，可以考慮的地方。

陳白露是這個悲劇的主角，是不成問題的。然而，這個人物却有點理想化了，所以，她的自殺，並不十分自然。這影響到，對於這部悲劇意義的把握，看到她的死，反倒把她的悲劇生涯的感動性減低了。再確實一點來說，陳白露雖然因為久經風塵，早感到幻滅，然而，她的自殺，恰在那個時候：是債務逼得緊，潘月亭已經破產，無力代她還債，張喬治又露出真面目來，不肯借錢給她的時候。她已經經過多次的掙扎，明知道到明天還是沒有辦法，沒有辦法還債，沒有辦法生活。在沒有辦法還債，沒有辦法生活的狀況下，她的自尊心自然無法保持，就是在茶役福升的

面前都難得維持她的尊嚴了，這自然是她所最難堪的，所以，她的自殺，應該是生活無路的結果。然而，作者把她的性格治理理想化了的原故，使觀衆覺得，像這樣一個人物，會因爲沒有錢用而自殺，不大相趁。在那個歐化市儉的張喬治對她半真半假地嘲笑說：『露露要跟我借錢？跟張喬治借錢？……露露會要這麼幾個錢用，這我是絕對不相信的。你這是故意跟我開玩笑了。……』這時候，誰能不對這個壞蛋張喬治十二分地痛恨呢？然而，同時也真會覺得，像陳白露那樣一個人，怎麼『跟張喬治借錢』呢？

關於小東西自殺的問題，因爲作者已經有修正的稿子附在後面，這裡可以不再談。

至於黃省三的屢次出場，是李石清的一個對照，也彷彿是陳白露那一圈腐化生活的一種警告，當然有他的意義。不過，過於悽慘可怕的事情，在舞台上，往往會造成滑稽可笑的結果；而且，在這個角色身上，總使人有些什麼地方不大自然的感覺，或者也許是一種不滿意吧。

然而、無論如何，「日出」在曹禺的劇本裏，總是一種突出，是一種值得讚美的成績。可惜，他不能百尺竿頭更進一步，却一下墜入「原野」的迷離境界。

六

「原野」，是曹禺最失敗的一部作品，可以說。

曹禺的戲劇寫作史，是一種不幸的紀錄，不但是他個人的不幸，我認爲，也有中國社會發展的悲劇，反映在這裏邊。

由「雷雨」的神祕象徵的氣氛圍裏，已經擺脫出來，寫出「日出」那樣現實的社會劇了，却馬上轉回神祕的舊路。「原野」實在比「雷雨」更富於神祕象徵的彩色，「雷雨」裏，實際是現實的問題比神祕象徵的「雷雨」更佔支配的地位；而「原野」裏，却把那樣現實的問題，農民復仇的故事，寫得那麼玄祕，那麼抽象，那麼鬼氣森森，那麼遠離現實，那麼缺乏人間味。這簡直是一種奇怪現象。粗一看，似乎不大可解。彷彿一個有所迷戀的人，過重一點地說，或者就像曾文清那樣，雖

然曾經下過極大極大的決心，費了極大的掙扎，算是從他舊日的迷戀裏，衝出來了，正像伊爾文在他的「見聞雜記」裏所說的，不管他走出了多遠的路途，却始終都像有一根線牽着似地，終於還是把他牽回家裏去；一回來後，或者覺得他舊日所迷戀的東西，是更可迷戀的罷，所以，比他離開的以前，更加迷戀起來。這可以證明，一個不能在現實生活裏實踐的人，精神的枷鎖，是多麼重的負擔。多麼難以掙脫的呀。

在曹禺自己，也許跟我的這個意見相反，以為這正是他由「日出」的更進一步。在他的「日出」裏，他不是不得已地「硬將我們的主角推在背後」了嗎？在「原野」裏，爲補救這個缺陷，他把主角擺在台上，叫仇虎這個農民來對土豪地主復仇。這或者就是他的象徵着光明的人物吧？假使他就這樣正面地寫下去，假使他能對我們的農村社會，我們的農民革命運動有更深切的認識與瞭解，那麼，他會寫成一部有意義有價值的戲劇，或者一部悲劇的。然而，他却爲他的思想所限制，他迷戀於神祕象徵的藝術表現法，於是把一個現實的問題，給神祕象徵化了，他不從現

實去瞭解社會問題，却從現在的社會問題裏，得出神祕象徵的瞭解。他把這個復仇的故事，放在他認為充滿神祕的「原野」裏邊。於是，這「原野」就和「雷雨」裏的雷雨，「日出」裏的金八一樣，成爲主要的支配的角色，而仇虎的那麼現實的復仇問題，放在這樣神祕的「原野」裏，也就充滿了神祕的彩色，反倒跟現實離開，像是霧裏看花一樣地迷迷離離，糳糳糊糊起來。這也許就是曹禺所認爲的藝術的最高境界吧，實際這是他藝術的最大失敗！

一個藝術家，迷戀於一種不正確的藝術思想，或者是不自覺地爲一種不正確的藝術思想所潛移默化，使他的思想，他對於社會問題的認識和了解，都受了戕害，被歪曲，這是一種真正的不幸，可以說。

我們看看，曹禺爲的要把這樣的一個現實的問題，給神祕象徵化，使他對於這個現實問題的認識與瞭解，該有多麼不夠，該有多大的曲解，該有怎樣地陷於思想錯誤吧。

我們先來研究一下劇中主角仇虎。

仇虎是個農民，小地主的兒子，他的父親仇榮，被一個只是作個連長，在鄉間却橫行霸道的焦閻王，串通土匪頭的洪老，綁架去，並且撕了票，這樣，仇家的土地就被焦閻王，一個土豪所霸佔過去。仇虎的妹妹只有十五歲，也被焦閻王給賣到娼寮去作娼妓，慘死在裏邊。仇虎被誣為土匪，送在監獄裏，整整在裏邊熬了八年，他的腿已被打癩。他的下了定的媳婦花金子，也被焦閻王給他的兒子焦大星奪過去了續弦的妻子。

在這部劇的一開始，仇虎在監獄裏熬了八年以後，自己逃了出來，坐火車，在焦閻王那『所孤獨的老屋』附近，從火車上跳了下來。他當然是回來報仇了。然而，這時候，焦閻王已經在兩年前死去了。

仇虎不但從放羊的白傻子嘴裏知道了焦閻王的死，和花金子的嫁，也用白傻子從焦家借來的斧頭，把他腳上的鐵鐐敲掉，扔在野塘的水邊上。

故事就這樣開始了。然而，就在這個短短的開端，已經充滿了不合理的，矛盾的地方。帶有腳鐐，從監獄裏逃出來，已經是件稀罕事；再帶着腳鐐，坐火車，一

個逃犯，還能不捉回去，實在是件怪事；而又能帶着腳鐐，從火車上，在不停的時候，跳下來，連傷都不受，這簡直是個奇蹟了。爲什麼曹禹會這樣地安排他的故事呢？這完全爲他的藝術思想所誤，爲的要用焦家的斧頭敲掉焦家給仇虎帶上的腳鐐，所以，就不惜歪曲事實，在他的意思一定以爲這是否合乎事實都沒有關係，只要他有藝術的必要，就可以隨便處理或是改變事實的吧。

而且，仇虎到底是怎樣一個人，我們不能明確的把握。他的言論舉動，好似江洋大盜，簡直是寶爾敦一流的人物。我們細一考察，作者却有心要把他給寫成一位久受折磨，雖然癟了腿，卻已經鍛鍊成鋼鐵一般的英雄。無論誰，不能不疑心，他見到花金子時，懷裏從那裏來的鑽石戒子。隨便他就扔到塘裏去，而且「懷裏還有的是？」他是「在獄裏整整熬了八年」的，在出場的時候，他還帶着腳鐐，在他最後叫花金子去找的「那幫朋友」，是從那裏來的呢？是在獄裏的時候，他參加了什麼組織嗎？然而，在他的報仇舉動裏，却只是一種素樸的報仇舉動而已，並沒有一點政治的意義。雖然他最後對金子也發了那套似是而非的議論。

「……告訴他們現在仇虎不相信天，不相信地，就相信弟兄們要一塊兒跟他們拚，準得活，一個人拚就會死。叫他們別怕勢力，別怕難，告訴他們，我們現在要拚得出去，有一天，我們的子孫會起來的。」

這裏所說的弟兄，又應該是怎樣的一種人物呢？恐怕這也只是作者的想像，模糊的嚮往吧了，跟仇虎所說的「金子鋪的地」的地方差不多。

這還不算。隨着劇情的開展下去，也就充滿了矛盾的情節。主要的，是這樣活鮮鮮的一個復仇問題，作者却有意地給歪曲到良心的問題上去，好像我們在讀托爾斯泰的「黑暗的勢力」或讀托斯朵益夫斯基的「罪與罰」一樣了。

仇虎的報仇，是天公地道的舉動，這中間沒有一點可成問題的地方。雖然焦閻王死，他的妻子焦大媽還活着，他的兒子焦大星不正是報仇的對象嗎？就是他的孫子，小黑子，也並不能算是怎麼冤枉的，你看，仇虎家裏所遇的害，不是要慘得多的嗎，我們的作者却給造出了一種糾纏的結子，良心問題。這個良心問題怎麼生出來的呢？因為焦大星是無罪的，小黑子更爲無辜。何況焦大星又是仇虎從小的「

拜把「弟兄」；要娶金子給焦大星作媳婦的，也是焦閻王的主意；金子的從前曾許嫁給仇虎，焦大星並不知情。那麼，仇虎爲什麼要殺死焦大星呢？更不該有意地叫焦大媽親手打死小黑子了。於是，不但像「黑暗的勢力」裏的農民瀾奇泰，「罪與罰」裏的大學生拉斯可里泥可夫那樣造成了精神的恐怖，簡直就像希臘悲劇裏的奧萊斯提斯那樣，被復仇女神追逐得發狂的一般了。這雖然好似神祕，實在是一種歪曲；作者雖然極力在製造恐怖的氣氛，却處處顯得非常之勉強。

你想，一個在那樣冷酷的現實裏，鍛鍊出來的仇虎，下那麼大的決心，特來報仇的，却對一個焦閻王的照片，懸在牆上，都會感到一種恐怖與威脅，最後，甚至於掏出手槍來對付一張相片，連放四槍，這近情理嗎？假使仇虎就這樣窩囊，沒有胆量，那還成個仇虎，能來這樣報仇嗎？就是金子，那樣具有潑辣性的一個女子，也不應該在焦閻王的相片前，這樣地示弱。這是作者的有意歪曲事實，來助成他的良心糾纏。

仇虎的殺死焦大星，最多只能使他感到一種憐憫，這並不是仇虎的罪惡，而至

於造成了心獄，焦大星是無罪的，在殺害仇虎父親和妹妹的事件裏，就是誣陷仇虎自然也不干他的事。然而，爲的替他開脫，說他連花金子曾經許嫁仇虎的事實都不知道，那就近於掩飾，而且，他不是在接受他父親遺產的嗎？這裏邊，不是就有從仇虎家裏霸佔過來的土地嗎？他父親的罪惡，不能就說對他完全無關。難道說，仇虎的妹妹對於焦閻王的謀產還有什麼妨害？爲什麼害人的就可以連女兒兒子都一個不放過去；在復仇的時候，偏要有許多的原諒和顧忌呢？至於小黑子，雖然是仇虎有意叫他作他的替死鬼；然而，焦大媽那個瞎老婆子要打死別人的兒子時，卻打死了她自己的孫子，不是最公道的嗎？這要仇虎負的什麼責任，起的什麼良心問題？而且，一個瞎老婆子，像個巫婆或是妖婆一樣，抱着個死孩子，叫着魂，一個傻子打着紅燈籠，再加上那個販賣人口的騙子「老神仙」播着鼓，就能像復仇女神那樣，追逐着這個應該是鐵漢錚錚的仇虎，叫他陷入黑林子裏，一個後半夜找不到通火車站的去路，等到第二天的天亮，又跑到他出場時那個「原野」鐵道旁，就在他敲掉腳鐐的原地方，他扔在水塘邊的那個鐵鐐，又赫然出現在他的眼前嗎？這在作

者的意思好像是說，仇虎能用焦家的斧頭敲掉他身上的腳鐐，却沒法掙脫他精神上的枷鎖，這就是歷史的傳統負擔，於是像夢魘一樣地經過一番苦苦地掙扎，終於又走到他身體上的枷鎖前面，擺在他眼前的路只有兩條：一個是死，一個是再帶上他的腳鐐！

這是多麼不明瞭我們農民生活的實際情況，不明瞭我們農民革命的意義呀！表面上看，我們農民的精神負擔，是相當重的，精神的枷鎖是相當地難得掙脫的；然而，實際上，只有身體的枷鎖才真正成爲我們農民的重負，只有附着在身體枷鎖上的精神枷鎖才在我們農民的生活裏成爲問題，有了力量；不然，也就只是「精神的」而已，沒有一點實際的意義。農民復仇的故事，是很多的；特別是藉着一種變亂，物質的壓力對他們不發揮作用的時候。北伐以後，我們的農民革命已有用血寫成的紀錄，足資印證，再就現在敵後農民的抗敵戰爭來說，更是非常地顯明。像仇虎那樣一個硬漢，一定要他像一個小市民的知識份子那樣，抗着精神枷鎖，來鬧那一套良心道德的問題，這實在只是作者自己的精神枷鎖難以擺脫，歪曲了事實吧！

你看，在黑林子的幻象裏，獄卒只是『似乎在喊：「滾過來，仇虎！」虎子就一旁顫抖，抵頭，「連聲『我去！我去！我去！』起來，好像「日出」裏的小東西見到黑三的情景一樣了，這還成個什麼仇虎！

而且，實在說，仇虎是曹禺創作的失敗產物，他只是抽象地寫出這樣一人，並不能具體地叫他成功一個有血有肉的人物。仇虎這樣人，在我們中國的農民裏，不容易找得到，所以演起來，很難得生動活現，却往往要公式化。我就看過一次演出。那位扮演仇虎的，是從西安來的，以演仇虎出名。他就把仇虎給臉譜化了，好像舊戲裏的花臉，說話都有一定的腔調。這固然不能叫作者來負責，不過，這個人物的太抽象化，却是不可掩的事實。

至於「原野」，「老樹」，「黑林子」等等的象徵，實在減低了戲劇的作用，而且令人感到作者的思想實在太不夠瞭解這個血淋淋的現實問題了。所以，他想用來作為光明人物的仇虎，却演成了這樣黑暗的悲劇！雖然他最後叫出：「……我們現在要拚得出去，有一天我們的子孫會起來的。」然而，像他這樣，連天公地道的

報仇舉動，都那樣糾纏不清，被一個瞎老婆子給困在黑林子裏，怎麼會『拚得出去』呢！

曹禺先生把鐵路的意義看得那麼重要，以為鐵路是這『莽莽蒼蒼的原野。』的一條出路；一種希望，而仇虎帶着金子也只有跑到火車站才能得救，他們陷在黑林子裏的惟一希望，就是趕到火車站，這也是頗有問題的。中國，在東北的鐵道最多，然而，這正是東北淪陷的一個重要因素。印度的鐵路就比中國多得多，然而，印度的命運不是比中國的更慘嗎？這跟工人不能籠統地代表光明一樣，鐵路更不能籠統地來象徵出路。——這條路也可以通到死亡去的。

在舞台上放槍，把場面攪亂，這是對於劇情發展的一種障害，姑且不論。不過，像第三幕的第一、二、三、四的四景，連續地表演幻象，這不但在中國的舞台上，不容易演出，就是歐美的舞台，也只是流行病一般地，在十九世紀末，二十世紀初，隨着象徵主義戲劇的流行，流行過一時，並不是藝術最高境界。蕭伯納的『人與超人』，那種寫法，他是別有苦衷的，可以不管，然而，不足以爲訓，却是可

以斷言。「原野」的這幾景，雖然作者藉此把過去的情節交代清楚，這是表現的技術之一；然而，爲的要使觀衆也沈沒到這種幻境裏來，拿幻象當真情實境來欣賞，作者不得不煞費苦心使現實的境界神祕起來。於是『森林黑幽幽』，『……罩住森林裏的原始的殘酷』，『森林神祕的……』，『森林充蓄原始的生命……』『這裏據蟠着生命的恐怖，原始人想像的荒唐；於是森林裏到處蹲伏着恐懼，無數的矮而胖的灌木似乎在草裏伺藏着，多少無頭的戰鬼，風來時，滾來滾去，如一堆堆黑團團的肉球。』……舞台上無法表現出這種森林的神祕不用說了；而作者的這種想像，實在是夠荒唐的，當得起『原始人想像的荒唐』的酷評。用這樣荒唐的想像，來處理這種農民復仇的現實題材，那得不歪曲事實呢？難怪作者叫那麻硬朗的仇虎，陷到這個想像的『黑林子』的荒唐裏邊！這幾景的遭遇，自然也夠殘酷的，當然並不一定是『原始的殘酷』，往往演出的時候，被導演給刪掉！

七

「蛻變」在曹禺的作品裏，又是一種轉變，是比「日出」更徹底的轉變。在「蛻變」裏，他運用的，完全是寫實的手法，沒有一點神祕象徵的成分，摻雜在裏邊。處理的是現實的題材，用的是寫實的方法，這在曹禺，的確是一種進步，真實的進步。雖然他還沒有把握到真實，只是隨着當時抗戰初期的樂觀空氣，接觸了表面上足以使人樂觀的現象而已。這雖然只是一種淺薄的樂觀主義，在曹禺的藝術發展上，實在是平坦的一條大道，這前面沒有「神祕」，沒有「想像的荒唐」，是一步更走近真實的道路。我想，曹禺在寫「蛻變」的時候，雖然正處國難期中，正遇流轉遷徙的生活，一定滿心裏都是快樂，滿眼都是光明的。在他的「蛻變」裏，他以為真正找到了光明的人物。太陽出來了，紅通通的，高懸在天空。梁公仰專員、丁大夫、丁昌、李鐵川營長，以至於傷兵，都是光明的人物，何況，再有許多在戰爭中，『忍痛脫掉那一層腐舊的軀殼，新的愉快的生命』呢？

然而，曾幾何時，就已經形勢全非了呢！這就證明，當時所謂「蛻變」，只是一時的，表面的現象，並非真正地「蛻變」了。一般的政治情形，我們在這裏不去

談它，只是就「蛻變」裏所寫的，我們約略地研究一下，看看這裏的「蛻變」，是怎樣的一種「蛻變」吧。

曹禺認爲「雷雨」裏，最重要的角色，是「稱爲雷雨的一名好漢；」「日出」裏最重要的角色，是外面砸夯的工人，還有一個「無影無蹤，却時時操縱場面上人物」的金八。「原野」裏，他雖然沒有說出來，恐怕這「莽莽蒼蒼的原野」，也是一個最主要的角色。而在「蛻變」裏，那「無影無蹤，時時在操縱場面上人物」的角色，當然應該是抗敵的「戰爭」了。這樣說，那促進新陳代謝，造成「蛻變」作用的，自然是「戰爭」的力量。所以曹禺說：

「在抗戰的大變動中，我們眼見多少動搖份子，腐朽人物，日漸走向沒落的階段。我們更歡喜地望出新的力量，新的生命已由堅苦的鬥爭裏醞釀着，育化着，欣欣然發出來美麗的嫩芽。」——「蛻變」的附錄。

不錯，在戰爭初期，是因爲戰爭曾經照出一種光明的希望，「動搖份子，腐朽人物，」似乎是「走向沒落」的樣子，然而，這只是一時的斂跡，並不會真正地

「沒落」，不久之後，反倒以另外一種新的姿態出現，在那裏儘量的摧殘「新的生命」，所『欣欣然發展出來的嫩芽』了！這是什麼原因呢？我們在這裏也不去談牠吧。要知道，我們的社會是在蛻變中的，然而，是曲線的，是要經過一個長期間的艱苦鬥爭才能真正從我們的社會裏，真正淘汰掉那『腐爛的階層』。決不是憑着一個梁公仰，一個丁大夫就能完成這種偉大的任務。何況，這樣的專員，只不過是有幹事的熱誠，也有幹事的能力的新官吏而已，他須要有賢明的主管上司，對他信任，付他職權，他才能有所作爲；不然，他就束手無策。一定要每一個醫院或者其他每一個部門，每個機關，都有這樣一個專員，在那裏負着全責，這是不可能的事。就是有這樣的可能，真正成績，恐怕也是有限得很。至於丁大夫，只是想負責任，肯負責任，也能負責任的技術人員吧了。政治進步，她可以發揮她的技術材能；環境惡劣，她也就會退回她技術的殼裏去。假使當時不是那位梁專員從天而降似地來作了救星，恐怕她終於不免要回到上海去辦醫院的吧！只是她兒子丁昌給她的鼓勵，喚起她對抗戰勝利的信心，那是不夠的。她自己，可以說是，並沒有一點政治的頭

腦。你看，她在第四幕裏，那麼緊急的當時，她還以一個作醫生的資格，去跟馬登科以及所謂「偽組織」那種人耐心地打交道，並且好心地要幫他們想辦法。這決不是我們『在抗戰的大變動中』，經過艱苦奮鬥而生長出來的新生命，我們爲抗戰貢獻出一切來的戰士，所應該有的態度；只是一個基督徒的醫生，所有的那種精神吧了。只是一個丁昌，倒算是新生命發生出來的一個嫩芽的，然而這個芽，也實在嫩得很，據「蛻變」裏所寫的，他不過是有好心腸，對抗戰有信心的一個孩子，決禁不住惡勢力的摧殘。所以，我們在「蛻變」裏所見到的，不過是一時的光明現象，並不是真正「蛻變」出來的新生，在這些人物的身上，也接觸不到真正新的生命與力量。假使當時真正有過這樣的一個醫院，就是經過改組後，也不過是賣了大夫名醫的招牌，顯得光明，實際上，醫院的內容，很難得就像作者所寫的那樣光明的；何況不久之後，所謂梁專員的也許作了別的什麼官，也就平平常常地坐辦公室，吃平價米去了；而這個名重一時的醫院呢，就不說得那麼挖苦，說是從前的秦院長又從上海回來，再作起這個醫院院長，而像他那樣的院長，不是俯拾即是嗎？而丁

大夫呢，恐怕只有開起私人的醫院來，或者是，因為已經出名，會到美國「講學」去了吧？她的兒子丁昌，就算沒有被摧毀死吧，恐怕只好到梁專員的機關裏，做個下級公務員，看在他媽媽的面上，也許不至於被裁員失業的吧！如此而已！

這就是曹禺所寫的「蛻變」。

我們不難想像，曹禺在寫「蛻變」時的滿懷熱望，恐怕過去任何一部作品的寫作，他都沒有這樣始終懷着一種愉快心情的吧？假使我們的社會，在抗戰期間，真能像這樣的「蛻變」下去，不使曹禺感到失望的話，我相信，他的寫作生活，是可以成功另一種情形，他的寫作態度，當能沿着「蛻變」的路線一直發展下去，不至於像事實經過的一樣，正預備提鞭打馬，馳赴前途，却因為一看情勢不對，立時就掉轉馬頭，慢慢地踱回家裏去！他這時的心情，有怎樣沉錘錘的，可想而知了！

於是唱出他悲哀的舊調，「北京人」來。

「北京人」，是曹禺先生，於失望之餘，悲哀心情的表現，也是中國社會發展的不幸寫照。雖然『在抗戰的大變動中』，中國社會大部分並沒有走上正常的「蛻變」道路，只是掀起了一陣的風波，並且攪起了久沉河底的泥沙，使我們的藝術家在現狀下，失去了追求光明的勇敢，從此又不在現社會裏去尋求光明的人物，把他的憧憬，他的希望，都寄託在人類的祖先，幾十萬年前的「北京人」身上。這能說不是可悲的嗎！他的心情，也可以說他的懷戀，都回到中國舊的封建社會，封建道德與封建情感上去，好像憑弔往古一般，極其低徊婉轉之致。

我上邊說過，曹禺先生好像有所嚮往，他所嚮往的是由禮拜堂的頌主歌聲，造成的那種哀靜的心情；實在有所迷戀，由「北京人」我們可以知道，他迷戀的是我們舊日封建社會的道德與情感，像懷方所代表的那樣。他不知道，我們現在要想造成那種哀靜的心情，只有中國淪為殖民地，大家又都安於那樣的殖民地生活，祇是其中少數的所謂高等華人，能得到那種哀靜，少數藝術至上主義的藝術家，關起門來，創作他們不朽的著作，他們的生活不與現實接觸，他們的心情要跟永恆通消

身，才能夠造出叫人用一種哀靜心情來欣賞的那種藝術。這決不是我的過甚其詞，然而，在這裏，關於這方面的話，自然也不能談得過多。所以，他會不自覺地寫出「雷雨」的那樣序幕與尾聲。他知道中國的舊封建社會，非崩潰不可，但是他却愛戀那種勢必隨着封建社會死滅的道德與感情，他低徊婉轉地不忍割捨，好像對於行將沒落的夕陽一樣。在「北京人」裏他唱出了他的輓歌，是又幽靜，悲哀的呀！然而，他却無法挽回封建社會崩潰的末運，他更無法留住那行將死滅的道德與情感，跟「無計與春住」，是同樣無可奈何的事情。我們讀「櫻桃園」的時候，也有這樣的感覺。但是「櫻桃園」的重音落在商人洛拔黑的身上，就是櫻桃園的新主人；而「北京人」呢，重音是在愷方的身上，那代表封建道德情感的舊式小姐。這樣，我們的曹禺先生給我們創造出一個舊時代的優美典型，同時，也使我們在「北京人」裏感到了一些矛盾，弄得情節的發展，不能不有些牽強，減低了這本劇應該發生的效果與影響。

我們不妨展開一下我們的討論，看看這個見解的是否有當吧。

在「北京人」裏，我們因爲同情憐方，或者說是愛慕憐方，而又哀憐憐方；我們愛慕她的性情態度，我們也哀憐她的不幸的身世；於是，我們自然地要討厭大小奶奶曾思懿的，我們覺得她潑辣，嫉妬，無所忌憚，彷彿她就是一切惡德的象徵一樣。然而，我們只要稍一思索，就會覺得這種批評，未免感情用事，是由愛憎出發，並非受理智指導的公平見解。你想，一個作太太的，怎能對於她丈夫的別有所戀，淡然無感於中呢？她對他，就當時的情形講，自然是沒有所謂愛情的存在，然而，在從前，也未必沒有感情的，夫婦間。一般地，在結婚以後，已經兒子都娶了媳婦，經過這許多年，現實生活的折磨與擺佈，就是多麼熱烈地愛情結合，也難免不把精神與心情都消耗在柴米油鹽，生兒育女的上面，只要彼此都能保持住性情的平和，能有一點溫情，已經不是容易的事情。像曾文清那種遺少型的人物，在生活上只是無能的，在事實面前是劣敗的，而又一天一切不管，只知道寫字畫畫，寫的恐怕也只是不成家數的字，畫的也只是些莫名其妙的花草翎毛之類，不成名堂，無補實用，再染上嗜好，吸食鴉片，這當然不是剛強要好，處處要佔上風，而她的丈

夫又處處不能給她撐腰的曾思懿所能忍受的。何況又有一個愷方的問題？愷方對於思懿，是一種刺激。愷方是客，她雖然辛辛苦苦地招呼文清，侍候她的姨丈曾皓，她究竟是「不當家，不知柴米貴」的閒人，她不受事實的擺佈，她有閒情逸致跟會文清談詩論文，取得文清的愛慕，相形之下，也顯得思懿的粗俗，雖然要用她的粗俗來維持這一家的門面，張羅上上下下，大大小小的事情。她能不對愷方反感，甚至於厭惡嗎？這反倒是人情之常了。

而且，我認爲，思懿，只是周繁漪的後身。昔日的周繁漪，在事實的泥濘裏滾轉的結果，就會成爲今日的曾思懿的。她們的性格，根本上是相通的，一厥相承。因此，我們可以想像，在初結婚的時候，這個現在人人咒恨的大少奶奶，恐怕會是全家讚美的對象的吧。她跟文清的感情，雖然是舊式結婚，也一定會有周繁漪那樣的「魅惑性」，使文清爲之顛倒。

這還不算。就是曾思懿跟她的公公曾皓的鬥爭，也是她站在合理的方面，然而，她却因此遭到全家的憎恨，這顯然作者，因爲對於封建道德的依戀，不自覺地

流露出他對於這個封建道德的媳婦曾思懿，有了感情上的偏憎的原故。自然，她跟愷方的對立，早在觀衆的心裏種下了惡感。

曾家是個衰敗的家庭，却不能不維持一種家庭的局面；只剩下一所家宅，已經抵押給隔壁開紗廠的杜家，然而，家裏却經常住着姑老爺和姑奶奶，曾文彩的丈夫江泰，一個失業的沒落人物，老留學生；一個姨表小姐，愷芳，算是她的姨丈曾皓的拐杖。對於愷方的態度，已經使人對曾思懿厭恨，不用再說了。就是江泰，那位潦倒落魄，住在丈人家裏吃閒飯，却成天打老婆，鬧酒的姑老爺，在曾思懿表示一種對他的厭惡，對他有點摺受不得。這豈不是最爲常情的常情嗎？然而，作者似呼也在給觀衆一種對思懿起反感的印象。至於那位曾老太爺，因爲是老太爺了，要吃補藥，要喝人參湯，可以延年益壽，一個當兒媳婦的，似乎無話可說，也不應該有話說的，爲了預備身後的事情，在十五年前就準備下一口棺材是可以的；爲了睡的一舒服一點，按他自己的意思說，漆上一百多道油漆，也沒有什麼要不得；然而，他却甯肯交房子，讓一家老小沒有住處，死不肯捨他的棺材，一個老年人，會

自私到這種程度，實在到了自私的極致，無以復加了。作者卻把這筆賬算到大小姐奶曾思懿身上，認爲她不能體諒老人家的苦心，全家人都責備她在逼迫老太爺，使觀衆也覺得這個女人真要不得。這實在太不公平，太不合理了。

再看吧：曾老太爺，因爲一時氣急，昏厥過去了，而且喉嚨裏的痰湧了上來。這種急症，送醫院是最正常不過的措置，而且也正因爲送到醫院去，曾老太爺，才被救活過來；然而，因爲曾皓的不願意進醫院，慄方隨着她的姨丈反對送醫院，於是思懿的堅決主張送醫院，也構成了她的罪狀；而作者在這裏也有意地要加重思懿的罪惡，作了矛盾的描寫：先因爲大家的猶豫、思懿說：『救人要緊，快抬！』後又因爲曾皓手扳門框，不肯離開他的家宅，作者有意構成思懿罪狀地叫她強自掰開他的手，並且對曾文清說：『房子要緊，你願意人死在家裏？』其實，在北平，像曾家那樣的舊家庭，曾老太爺死在醫院後，照樣要抬回家裏發喪的。思懿那樣精幹的婦女，不會不知道。與其這樣說，倒是她對曾老太爺的急病，不受感情的激動，能冷靜地，或者說是冷酷地採取緊急的必要措置，比較合理一些的吧？

因此，我們知道曹禺，在「北京人」裏，雖然在寫舊家庭的崩潰，因為他的重音放在舊社會的道德與感情上面，所以，他的感情對於舊的道德與感情有所偏愛，同時，對於那被認為舊社會叛逆的曾思懿，也就有了偏憎，這樣，不但對於舊社會崩潰過程的認識自然不夠，並且有些曲解。就作者的見解，曾家的崩潰，罪魁惡首，就是這個破壞了舊家道德，舊式感情，不孝公公，不順丈夫，對於兒子媳婦不慈，對於姑奶奶姑老爺不敬，並且對於能以討得她公公的歡喜，博得她丈夫愛慕的愆方，不相容的曾思懿，家庭的叛逆給造成的。助長曾思懿的罪惡，幫着她催使這個舊家庭破產的，是隔壁開紗廠的暴發戶杜家。——這又是曹禺一個不出台却在支配舞台上人物的最重要的角色了，這當然不是光明的象徵，也不是金八那類黑暗的勢力，却是曹禺所認識的舊社會瓦解的推動力的。彷彿文清的出走與自殺，瑞貞與愆方因離家南下，都是思懿給逼出來的，這樣，就連瑞貞出走的真正意義都有些模糊起來。

新興的暴發戶，是可以使抱殘守缺的舊家庭崩潰的，然而，却不能籠統地就強

調這種作用，這是不瞭解社會發展法則的原故，因為作者隨時強調這個杜家要抬棺材的事，使觀眾頗可以造成一種錯誤的觀感：假使杜家不這樣逼得緊，曾家不就會這樣鬧得天翻地覆的嗎？又模糊了這個舊家庭崩潰的所以然。

因此，使人對於新社會的產生，也不容易真正瞭解，真正把握牠的意義。瑞貞的出走，當然有她的政治意義，表現得雖然不夠清楚，也還吐露出一點消息來，不過，她在「北京人」裏，是那樣地不被人注意，不關重要，連李文清、黃省三在「日出」裏的地位，也都沒有。最顯出她這個人物的重要的，只有在她對愫方的關係，她拉着愫方，脫離開這個正在崩潰的家庭，走上一條新生的道路。然而，愫方，只是出走，是不夠的，她必須有了轉變，她的出走才有意義。假使她不能把那已經糟塌了她半生的封建道德與感情，像蟬的脫去舊殼一樣，重新來作人，來生活，來認識社會，來瞭解人我的關係，那她就是走到那裏，也不過換換地方而已，依然是要作舊社會的俘虜，要作舊道德與感情的犧牲品的呀！然而，在「北京人」裏，一直到她的出走，我們只看見了她最後下的決心，並沒有看出她思想行爲的「轉變」。

到這裏，我們不能不談到藝術對於社會的認識與瞭解的問題上來。

我們讀「北京人」，特別看出曹禺的藝術修養之高，也特別看出他對於社會問題的不能把握，這又怎麼損壞了他的藝術成就！

在「北京人」裏，我認爲，只是一個舊家庭的崩潰過程，在這種崩潰裏，同時也「醞釀着，育化着」新生命的嫩芽。這只要寫出這個家庭內部的矛盾，寫出一個新興暴發戶的高利貸在這個封建的舊家庭怎樣發揮摧毀的作用，同時再寫出中國社會在當時是在怎樣的變革着，這種革命運動在怎樣影響這個舊家庭裏不甘隨同死滅的青年，不就儘毀了嗎？這不正是一個「蛻變」的嗎？我們的作者却偏偏要抬出人類的祖宗，反轉過來，當作他的理想，作爲『人類的希望』！於是，在一個極有現實意義的劇本裏，橫插進一個箇性並不顯明的人類學者袁任敢，硬抬出一個修理卡車的機器匠來。作爲「北京人」的活模型，於是發出了一些非人類學的議論，造出了一些勉強而不合理的情節，破壞了戲劇的效力，破壞了藝術的價值與完整。這能不令人惋惜嗎？

現在。對於原始社會的研究，當然不能算是怎樣詳確，然而，對於人類最初的生活狀態，已經有了大致的輪廓，就是關於「北京人」的生活，也已經大致考見了一斑，『這是人類的祖先』，是不成問題的，然而，却決不是『人類的希望』。在「北京人」那樣幾十萬年前的遼遠時代，人類是連「愛」和「恨」都不會懂的，因為所謂愛和恨都是舊社會進步以後的產物；在當時的「哭」與「喊」，也不全跟我們現在哭與喊的意義相同。在動物裏，牛和羊是都有眼淚的，然而，我們不能認為那是跟我們現在人們哭的眼淚相同的吧？而且，自有人類，就沒有過像曹禹所說的那種「自由」。在曠野裏，都『兒啼急掩口，懼爲虎狼聞』的，在原始時代裏，人能不怕野獸的嗎？不用說，在人類原始，就不能像曹禹所說的那樣生活，那時候自然沒有現在的所謂禮教來拘束，沒有現在的所謂文明來網綁了。然而，却絕對不能沒有鬥爭；他們要跟野獸鬥爭，跟自然鬥爭，跟不在一起生活的人們鬥爭，也就不能沒有痛苦，不能像曹禹所想像的那麼快樂了。就算真有那樣一個自由快樂的時代，那也絕對不是『人類的希望』；就是詩人的憧憬，在二十世紀的今天，也不應

該倒退幾十萬年以前去安放『人類的希望』呀！

而且，在曹禺的意思，不但「北京人」是『人類的希望』，就是這個做「北京人」活模型的巨人，都是我們現在人們的救星：正走崩潰路途的舊家庭，由他；可以幫着拳打腳踢地打跑討債的債主；就是我們要從舊家庭裏脫離開的，在大門被鎖上找不到鑰匙的時候，他可以用拳頭給你打開；而且他一直是個啞叭，不開口的，到最後却『一字一字』，『粗重有力地』說：『我們打開！』這簡直是奇蹟了，在一個迷信的人，也許認爲是我們的祖先「北京人」，在顯靈，來救我們的吧！這在作者雖然有他象徵的意義，却不能不算是『想像的荒唐』。他的意思也許是說：等到我們的機器工匠能講出話來的時候，我們就會得救了的；假使這是真的，是比「日出」裏，籠統地對於工人的讚頌，還要令人有隔靴搔癢之感覺吧。

在「日出」的跋裏，曹禺說：

『寫「雷雨」，我不能如舊戲劇用一個一手執鐵釘，一手舉着巨鎚，青面紅髮的雷公，象徵「雷雨」中渺茫不可知的神祕，那是技巧上的不允許。』

這是對的；然而，把一個機器工匠，給化裝成一個「猩猩似的野東西」，作為「北京人」的活模型，擺在舞台上，這是「技巧上的允許」嗎？

關於「家」，因為是改編的劇本，在這裏不談了吧。

x
x
x
x
x

曹禺的劇本，在中國的舞台上，一直就走着旺運，雖然也遭過禁演，受過攻擊。「雷雨」和「日出」，戰前，在上海的演出，就哄動一時。「原野」出版後，恰值中國的抗日戰爭爆發，頗為消沉了一些時候；然而，等到「蛻變」和「北京人」在舞台上出現後，就連「原野」都在各地受到了極大的歡迎。於是，曹禺在中國舞台上成爲一種支配的力量，佔了一種優勝的地位。

然而，曹禺的劇作，是不是真合中國現社會的要求呢？我可以武斷地說，並不然。曹禺的劇本，在中國的盛演一時，實在是一種不幸的現象，就中國社會的發展說。「原野」出版後，大家爲什麼會對之冷淡了呢？這並不限於抗戰爆發的影響，實在是當時的社會已經不需要這類的劇本了的原故。假使中國社會，一直像戰爭初

期那樣，連曹禺都寫出他的「蛻變」了，假使中國社會真正地「蛻變」起來，就連曹禺的「蛻變」都不會到現在還受歡迎。我上邊說過，曹禺的劇本以歐美資本主義社會的舞台爲標準，他的目的在追蹤歐美的劇作家的，我們現在真正須要的，是適合人民大眾要求的劇本，是要使他們感到親切，受到影響，而且要隨處都能上演。曹禺的劇本，內容的問題，已經講得不少，不再重複，但就上演條件說，是最適於戰前上海的舞台的。在現在，只有在重慶昆明等後方的大都市才能勉強演出，不致於被作者認爲是在對他開玩笑的。然而，在大後方，甚至於一個小小的山城內，最常演出的也還是曹禺的作品。這，我認爲，是一種反常的現象，是一些生活沒有出路的知識份子以及小市民等的病態心理的表現。他們現在所過的一種國難時期的艱苦生活，却不能忘情於舊日都市生活的繁華夢，聊以麻醉一下而已。沒有詳確的統計材料，我不敢斷定，在曹禺的作品裏，恐怕以「蛻變」的演出，爲次數較少的吧，這豈不是一種可哀的事實嗎？

然而，這種現象是不會長久的。我們雖然還要忍耐過一個艱難時期，却決不會

就這樣長期的停滯下去。

我跟曹禺先生並沒有一面之緣，然而，我對於他，與其說是對於一位作家的尊敬，倒不如說：是對於一位朋友那樣寄着誠懇的希望，所以也就對他表示無限的惋惜。在中國這種現狀下，產生一位作家是多麼艱難呀！要一位作家能得正常地發展下去，更是一件十分艱難的事情。曹禺就這樣跟中國社會發展的反常的不幸相始終嗎？大路，就在眼前的！我以十二分地誠意，希望曹禺不要以為我有意在挑剔他的毛病，那就好了。

九月二十五日，深夜完稿。

此
页
空
白

當局者「清」

「當局者迷，旁觀者清」，這句老話，未嘗不多少有些道理的。

你看看，有多少人，一定要弄得國破身亡，要弄到身敗名裂，才肯干休的吧！你看看，又有多少人明是走了錯路，卻一定要愚執下去，至死不悟的吧！你看，有多少，明知行不通，却一定要倒行逆施；有多少，明知前面是火炕，一定要往裏跳，勸也勸不回，拉也拉不住的人呀！有多少，眼看房屋要倒塌，坦坦然在裏邊飲酒高歌那樣的樂天派；有多少，知道他愛慕的對象，明明在玩弄他，欺騙他，却始終迷戀，一定要上當到底的那樣人物呢！……這樣地舉例下去，簡直就舉不完的。這在從旁看起來，不是清清楚楚，明明白白的嗎？然而，等到自己身當其境的時候，也一樣地會那樣迷在裏邊，清不來了。

再就吵架和勸架來看看吧。聽見吵架的時候，你一定會覺得，吵架的，簡直是人間最糊塗不過的傢伙，簡直不可理喻，而在聽見勸架的時候你一定又會覺得，勸架的是世界上最明白道理的人物，簡直就頭頭是道。然而，等到吵架的去勸架，也一樣地頭頭是道；而勸架的吵起來，也同樣地不可理喻。這時候，你一定像悟道一般，慨嘆地說：當局者迷，旁觀者清，是一點都不錯的呀！

那麼，要問：爲什麼當局的就要迷，旁觀的就會清呢？

這可以簡單地回答，就因爲一個是當局一個是旁觀的原故。

然而，所謂迷的，有真迷也有假迷，所謂清，也有的真清，有的好像很清，實際是並不明白。

所謂真迷的，是像平常所說，中了邪的一般，受一種力量支配着，如餓了要吃，管不了生熟冷熱；渴急了要喝，連飲鴆止渴的事，不都有嗎？想找女人，想發財，弄得痰迷心竅，神經失常，是一點不足怪的。或者受一種誘惑，或者染成了一種嗜好，失掉了主宰，不容自止，一任石頭從山坡滾下，紛身碎骨，無可如之何！

旁觀的，好像騎驢的老爺那里會知道趕腳的苦呢！

然而，也儘有別有苦衷，不敢告人；實具隱痛，無法剖白；或是故弄玄虛，胡盧裏不知賣的是什麼妙藥。你在一旁替他着急，他却暗地對你譏笑；你在誠懇懇，他在閃閃躲躲，恐怕碰到傷處，你在這裏痛陳利害，明辨是非，他却只是嘴裏不說，心裏雪亮。另有他的打算。

這實在是，只有當局者才會清的，旁觀者只有迷迷糊糊，莫名其妙了！

而實際，事實的發展與演變，也只有當局的才能真正明白其中的甘苦，旁觀的人是很難瞭解此間的曲曲折折。所謂「得失寸心知」的話，並不能就當作詩人的自我狂看。此中况味，只有自家知呢！

然而——

假使遲早必須償還的債務却一定要把錢在手裏多摸幾天；明明是非走不可的路，一定要挨上幾鞭子才肯邁步，照理，要交給別的東西，一定要多留難一些時候，才肯拿出來；是自己分內應作的事情，一定要挨了耳光才作，人並不痛痛快快

地；或者是別人應享的權利，硬把抓着，非等到打得頭破血出，逼不得已，不肯放手。……

諸如此類，這簡直是不迷之迷，旁觀的只有眼花撩亂有口難言的吧！

一九四四年九月初

關於乞丐

中國社會裏的乞丐，要算是最爲傷心慘目的景象了。他們窮苦，他們不幸，當然是動人哀憐；然而，他們也正因此而使人討厭，感到有點狼狽：哀憐他們吧，是自己的的一種損失；不哀憐他們，又好似一種缺陷：於是只好緊緊鼻子，然後掏掏腰包的一個辦法，別無善策，但是，也有人會無動於中，掉頭而去的，並且找出理論的根據，說是只有大家誰也不那麼婆婆媽媽，乞丐早已改行，世上再沒有人來討口爲生的了。這個議論雖然堂皇，無奈事實卻着實小氣，肚皮餓了，毫不容情，所以，乞丐還是到處都有，不在堂皇的議論下，銷聲匿跡，反倒越來越多。而且，在乞丐羣裏，也越來越複雜，形成了派家。雖然同是以乞求爲手段，以他們的悲哀與不幸爲資本，却有軟性乞丐和硬性乞丐的不同。軟性乃是變盡了方法，使人可憐，有的

跪哭，有的叩頭流血，有的喊得力竭聲嘶，也訴說不盡他們的苦況，苦情。硬性的就不然了。他們所用的方法，是叫人討厭，甚至叫人害怕。你越討厭，他們越叫你討厭，就像尾隨在你的後面，死追不放，特別是當一對情人，正在滿腦子裏幻演着美夢的時候；或者是正當你興致勃勃，一杯酒下肚，滿臉紅馥的時候，他就站在你的面前不走，並且口裏念念有詞：這時候，一定會發生效力叫你討厭得趕快把他打發走完了。我們家鄉有三種吹竹筒的乞丐，平常叫作「吹大嗚嗚的」往往十個八個，坐在你的門前，嗚嗚地吹着竹筒，你不打發得他們滿意，是不肯走開的，除掉嗚嗚直吹而外，他們是一句廢話不說。對付這樣的乞丐，敢不痛痛快快打發他們走的，就沒有。這是因為他們彷彿就有一種力量，他們已經成羣聯幫的叫人害怕。怕他們什麼呢？怕的是：放火，盜竊，以及其他防不勝防的破壞舉動。然而，這種乞丐，畢竟少有。至於那些拿着布彈子，給你打打土，在黃包車上坡的時候，幫你推一把，這些都是都市裏的特產，明明是在乞討，却又表示，他們並不自討你的憐憫，這可以稱之為服務派，比較不大坦白，其實，也是屬於使人可憐的那一種，因

爲表示的態度，不夠誠懇，又近於討厭的那種流亞了。也有一種，可以稱爲藝術派的，或者手敲響板，口唱蓮花落；或者搖動板骨，見景生情數來寶，或拉起二胡來，悠揚動聽，好像伍子胥的吹簫乞食一般；他們既不表示可憐，也不做得討厭，意却在討人歡喜，使人高興。這種強顏歡笑，外表顯得瀟灑，骨子裏當然更爲可憐，不過，在乞討裏，總是最進步的了，而且，這其中往往真有被埋沒，不能正式發展的天才在，然而，有幾個人能有那麼多的閒情逸致，來欣賞他們的藝術呢？於是，落得淡然置之，待理不理，因爲他們就既不可憐，又不討厭，更不足怕。

一個人爲什麼逼得要去乞討的原因，自然很複雜，姑不詳論。不過，不寧爲什麼吧，一個人，在世上，吃飯的，不挨餓的權利總應該有的。像吃飽了飯，無事做的人，所樂於稱道的那種故事，以爲人拿行乞當作理想生活，甘願丟開他的飽食煖衣，自動參加乞丐的隊伍，這縱然有，也只能是乞丐中的異端，不能算正統派。然而，一般對於乞丐，都認爲他們是咎由自取，他們是自作自受，挨餓嗎，餓死也是活該的事。在乞丐自己也覺得一旦乞討爲生，就是罪大惡極，事實上自然不容許

有，他們自己也等於取消了作人的權利，只有憑着哀求，動人一點憐憫；也只有藉着自己的可憐才能換得來一點點的幫助，這可以說，作乞丐的，一方面在出賣自己全部的可憐，一方面又買回一點他人的憐憫；廉價地賣出自己的可憐，高價地買回他人的憐恤。自然難免常常要滿載着一肚皮的可憐，却無人過問，只好空手回來，豈不哀哉！所以最可憐的是在說出賣可憐的乞丐，他們放不下臉，不能死皮賴臉地使人討厭，也沒有胆量，不能結幫成羣。嗚嗚地吹起竹筒，縱然哀哭到血淚模糊，其奈不理何！

然而，事實是不止於小氣，實際也很聰明，肚皮餓得耐不住的時候，事實全教給人照樣去找飯吃的。得不到你的憐恤，事實會教給他怎樣使你討厭：乞討不來肚皮會逼他去爭搶到手的。因為跪求無效，他自然會死追着你不放，哀哭失靈的時候他也自然會結成幫，拿起竹筒來，嗚嗚地，嗚嗚地，不再訴說他的苦情，而是表示他的憤怒。誰又能說，乞丐只有可憐，討厭而不可怕呢？事實逼人低頭，事實也教人怎樣去找出路。

等到乞丐都有辦法，吃得飽的時候，也就是乞丐消滅的一天。

這一天，終歸是要到來的。因為有事實在逼他們非想出一點辦法來不可。

此
页
空
白

路

我這次要作個「哲學家」，由一點小小的事情，發一發小小的空論。

從外地初一到重慶來，又趕上雨季和霧季的，恐怕沒有不感覺到道路難行，滿街泥濘，幾乎沒有一塊乾淨地方，大有無處放腳之勢。當然跟我們的詩人李白所說的「蜀道難」不同。他所說的難，是「難於上青天」的艱險山道，我們所感覺到的難是「寸步難行」的泥濘街道。其實，在抗戰以後，我們行路的範圍擴大了，知道蜀道並不難，成渝公路的西南，西北兩路中間，算是最平坦的了，自然平地也有些「崎嶇」，究竟說不上怎樣難，甚至難於上青天的吧。就是在四川境內，西南公路局和西北公路局所轄的那兩條路，是有些難了，也還比不上貴州的難而且險的。至於到西康去的路是平坦還是崎嶇，沒有走過，我不知道。有想到西康去的可不要

聽了我的話，以為是在四川境內的路，就並不難行，到那時翻了車，可沒有人負責任。然而，假使就信了李白的詩，以為真就難於上青天，甚至打消了去意，那也未免過於老實了，以此反推，也許我們行路的範圍再擴大以後，又到了一處，比重慶的街道更爲泥濘不堪，使人發生了「此間泥濘頗思巴」的感慨也難說。

等你一住鄉下來，觀感就有點不同了。石板路是很窄的。有時候，對面來了人或是有趕路的在後面追了過來，你要在一旁站一站，才讓得過去。然而，走起來，是很舒服的，下雨天，只要打一把雨傘，就可以消消停停地，望望青翠的遠山，以及就近的水田。偶而，有成羣的水鳥，在田裏尋覓吃的東西；或是有農民在田裏工作無論你欣賞野趣也好，慨嘆人們生活艱苦也好，總不致於一轉念頭，就要滑到或是濺滿一身泥漿。當然，有時候，沒有了石板路，踩着田埂，也很夠泥滑的，稍一不慎，就要跌交；可是，一掙扎也就過去了，不過回家後洗洗鞋罷了。最大限度，你可以轉回屋子裏，關上門，等到天晴了再說，許多事都可以「因雨」不做。中國人，又住在鄉下，還有什麼可以着急的呢！所以，初一住下來也許不慣，可是，初

一住下來，比較在城裏，也頗爲舒服。

但是，時間久了，你不能永遠都「因雨」把事情丟下不辦。時間久了，你的舒服感也會由淡而至於無的，因爲你已經沒有城裏那種泥濘難行的比較。而且，時間久了，你也會因爲經驗多了，多明白一些道理，於是又多發一番慨嘆。就算像我這樣吧，連感慨都沒有了，却又會發出一些空論來，生了要作「哲學家」的妄想。

我最近因爲偶然一個機會，冒着雨，在鄉下兜了一個圈子。先沿公路兼走小路的，走了一個半圓的弧線。路是泥濘的，我所僅有的一雙皮鞋，新近才修理好，也顧不得愛惜了。後來，又繞了一個半圓，走的完全是小路，回到家裏。

在公路上，對於那種泥濘現象，彷彿已經很是熟習，不覺奇怪，也不生什麼感覺，最多不過說一聲；這條路真壞！這句話寫出來雖然加上了一個感嘆號，其實，在當時說的時候，只是平平常常，聽不出一點感慨的語氣來，因爲早已慣了，沒有什麼感嘆可說。

回頭，一走上了小路，頭一段在山坡上，是乾爽爽的，並沒有一點泥滑。心裏

高興極了，覺的這樣爽快利地，一回就可以趕到家裏，多麼痛快！然而，一走下山坡，馬上是兩三戶人家，路也馬上泥濘起來。一猛勁，管牠呢，跋踏過來了，又是一段清潔的石板路。可是，不久，又到了人家的近前，泥濘的更爲不堪，我幾乎沒有方法走過來了。幸而，靈機一動，從路旁沒有水的田裏，亂踩過來。以後，這就成了一條定律一般的，是在住有人家的地方，一定有一段泥濘難行的爛路，一走過來，就又是石板路，清清爽爽的。我不是因爲靈機一動，走下田裏去，才走過了泥濘的路途嗎？，我因爲這種路途的這種泥濘情形，靈機再動，明白了一番道理，是大道理是小道理，先不加判斷。

什麼道理呢？

記得魯迅先生在一篇小說裏說過這樣的意思：路是人走出來的，本來就沒有。這是千真萬真的話。最初的路，當然是人走出來的；其次，是把人走出來的路加以修補；再其次，是認爲人可以走或是應該走的路，來特別建築。於是，有了種種的路：有大路，小路，有公路，有鐵路，有平路也有山路，四通八達，來來往往。然

而，有了路就要走：人走，車走，馬走，……自然就有消耗，也有損壞，隨着隨時有新路的開闢，也就有舊路的翻修，整補，加寬，鋪平等等工作。這是很平常的，用不着特別說明。然而，這却又是雖然說明了，說明得明明白白的，也會毫無用處。關於新路開闢的話，先不說吧。不過，就我最近走過的鄉下小路來講，我却發見了一個道理，就是路是人走出來的，路也是人給爛掉的。

中國舊有「各人自掃門前雪」的話，這雖然是各顧各，顯得自私，並不害公。假使每家都自掃門前雪，那麼，只要有人住的地方，不就都沒有雪了嗎？援例，假使「各人自墊門前路」，那不就跟石板路接上頭，在鄉下反倒有路可走了嗎？誰知却正相反，是「各家自爛門前路」，這就只有私，沒有公了。路是人人要走的。你雖然爛的是自己門前的路，苦的却是一切走路的人了。這樣，最好就是誰也不要走路，各自守在自己的家裏，各自把自家門前的路爛掉，於是天下太平。

爲什麼，人家門前的路一定要爛呢？第一，因爲自己可以赤着腳走，而且只有這樣的幾步爛爛也無妨的。第二，因爲不爲別人設想，就是他絕對不想到這有別人

要走的事。路本來是人人要走的；他却只要自己能走就行了。跟自掃門前雪的，結果雖有不同，居心却原來一樣。拿人人要走的路，當作自己走的路去走不要緊，而且當作自己走的路去爛，雖然自私的可恨，亦正無知的可憐。例是「過河拆橋」的要高人一等。因為自己走了過去，免的別人也走過去。路是只有自己走，不容後來的跟着走，自己的前路走的通走不通不管，却已經斷了來路。這並非對橋的忘恩，實在是對人的毒辣。不過，等到自己要回來再走的時候，也同樣地走不過去，所謂留後步的，就是這一類了。要是像背水作戰的那樣，爲了自己決心走上前去，不再回到舊路，倒是拆了橋，死了向後轉的心，自然也就堅定了前進的意志。所以，「各人自爛門前路」的，是拿公共的路，人人要走的路當作私人的路，只有自己才走的路來走的原故。結果不但別人要滑倒，就是自己也難免跌交的，於是，害公的就自私不成了。

假使在開闢新路的前題下，那就讓把舊路爛掉也好吧。所怕的是新路並不開闢，原來可以走的路又自己爛掉。這樣一來，那裏真會天下太平，而是弄得人人無路可走！這却非用一個感嘆號收尾不可了。

沙汀創作的起點和方向

一

我們的作者沙汀，可以說，是一個農民詩人。你看，他是用多麼優美的，散文詩一般的文字來寫我們的農民，我們的所謂川西北的農村生活呀。他自然也寫知識分子，然而，他所寫的知識分子也差不多都是農村出身的，都市化的色彩也並不濃厚，就是他所寫的日將軍，也是革命的農民領袖。所以，他的主要的，也正是他所醉心的題材，是農民。

其實，沙汀不但是醉心於農民的題材，他的也正是農民的性格。跟一般任農村社會裏生長的人們一樣，曾經在一個狹小的地域內生活慣了，習於那種在「一個狹小的範圍內看的更深一點，更久一點」的生活方式。這使他不願意「接觸更多的生

活，」限制了他的生活範圍，以致於他住在上海那樣的十里洋場，却「終天把自己關在開北一間破後樓裏，便是熱天也不肯輕易出門一步」：這也妨礙了他寫作範圍的擴大，他遠在晉西北的前線的時候，所寫的也還是「聯保主任的消遣」那樣的事。這不能認爲是特別看重鄉土氣氛的原故。就是他自己所說的那種難產，以及他的所以「帶點拘謹，」我認爲，這都是農民性格加給他的束縛。而且，難產和拘謹，在農民的性格上，就有着連帶的關係。由於所謂「慢工出細活。」才自然形成難產的現象；也就由於是農民的手工副業，逐漸才發展爲家庭手工業的原故，才能容許，而且會有「慢工出細活」的那種工作態度。這是生產藝術水準低落的自然結果；只能靠着世代相傳的手藝，靠着個人的特殊技能，才能製出專精的產品；靠着時間，靠着歷史，才能掛出祖傳專精的招牌。在這種條件下的工作者，又那能不帶點拘謹，——拘謹地從事於一種物品的製造呢？這是農村社會的生產限制，並不能由某一個人來負這種責任。

一到工商業的都市社會裏，情形自然就要改變。連文藝都有了市場，這就是

說，文藝作品要以商品的資格出現在讀者主顧的眼前了。文藝作家也就成爲了精神生產品的工人。爲了應付市場的需要，就不管是冒牌的也好，贗品也好，粗製濫造的也好，只要有貨物上市就行。而且，都跟百貨商店要能滿足各種各樣的主顧一樣，也就需要有不不管是詩歌，是戲劇，是小說，是雜文，是報告文學，是各地通信，等等形式的東西，什麼都能寫的那樣作家。這中間自然難免要有流於俗惡的市儈氣的一面，而主要的却還是一種進步。因爲社會上的需要，因爲生產技術的進步，產品自然步增加；而貨色也一樣會提高起來。而且，因爲生活的日趨複雜，應付環境不能加強，寫作的方面雖然多了，寫作的成績也並不一定會就此低落下去。

然而，在過渡的期間，像中國近些年來的情形，却自然要演成了一些藝術家的悲劇。

從前，不是頗吵過一陣京派海派的問題嗎？其實，這中間正有着一個農民派的問題，却不爲人所注意。當時的海派，自然攜帶一些洋場的泥沙，走的却是上昇的路線，京派雖然彷彿很高雅，這種士大夫氣派的沒落，却是歷史給注定的，沒法逃

避。而所謂農民派，在當時正是一種鄉下老進城後的情形，既然討厭海派那種洋場氣，不願意去沾染，同時當然也不甘心跟京派去一同沒落下去，却是偏於保守，往往仰慕京派的高風，容易站到京派的這一方面來。

於是，形成所謂農民派作家的悲哀：有的，積習過深，不能適應新的環境，有的頭腦頑固不肯適應新的環境，於是討厭而且憎惡這種環境以及在這種環境裏應運而生的人們。有的，經過幾度的掙扎，却終於銷沉下去，或是回到了他原先是跳了出來的家鄉，或是另謀了別的生活；有的，雖然始終都在掙扎，却突不破他的重圍，於是，陷於悲觀與苦惱裏邊，感到生活的空虛，感到心情的憂鬱，沒有沉淪墮落，也沒有力量自拔，好像懸在那裏一般。你看，我們不是有許多近於埋沒的那樣作家嗎？他們的自視頗高，自信頗深，却跟他們的時代不大發生連繫。他們的藝術水準很高，作品却特別少，也不大為他們的同時代所知。雖然已經不是那樣的時代了，却依然在懷抱着所謂名山事業的那種理想，以所謂曲高和寡，作為一種不得已的安慰。這已經不止於是這種作家的個人悲哀，你可以想像：被時代的浪潮，從我

們的農村社會給湧了出去，湧進了都市的港口，却又被逆轉的風濤給捲了回來，這不是我們時代的悲劇嗎？至於那些在逆潮的當中，雖然不能迎風破浪，却也沒有轉回頭來，順風揚帆，只是遠到一旁的沙灘上，在悲哀與苦惱當中，夢想他們海市蜃樓建築，他們的處境雖然可哀，他們的這種精神，未嘗不足以喚起人的尊敬。

我們的農民派作家，所走的路，所遭的命運，不能不跟我們的農村社會的發展，我們的農民革命運動同樣地迂曲，同樣地艱難，也同樣地終於要有他們的前途。

我們轉回來看沙汀的情形吧。他雖然像他自己所說的那樣難產，却終於一篇一篇地寫下去，要完成他『以寫作爲終身事業』的企圖。他雖然是帶點拘謹的人，在抗戰前『很少寫過別類性質的文章』，在抗戰後，却終於寫出了『似報告非報告的小書：「我所見的日將軍」及「敵後瑣記」』。他雖然還要教書，好像農民的種田一樣，來維持他的生活，却終於保持住他的作家的資格，繼續生產他的精神產品，寫出了他的『淘金記』，和『奇異的旅程』。他不但爲他自己在作家羣裏，爭得了

一席特殊的地位，成爲我們的農民詩人，我們四川社會的敘事詩作者，同時，也爲我們這些年來幾乎沒有出路了的農民作家，開闢了一條道路，建立下堅實的基礎。雖然他一時不爲讀者所歡迎，我相信，只要他能繼續走他的路，終於要爲我們的讀者所認識，所愛戴，不止於他的作品在文藝市場上，會增加了銷路而已。

二

沙汀的寫作，據他自己在「航線」的「前記」裏說，是開始於一九三一年，也就正是「九一八」事變的那一年了。而且，他的開始寫作生活是在上海。這個時間和這個地點，對於我們的作者沙汀，都有個極大意義。這個上海，這個等於殖民地的商埠，自然是帝國主義的勢力侵略到中國內地去的聯絡總站，同時也是中國內地的一個缺口，被看成了一條出路。一方面儘管是冒險家的樂園，一方面也是我們民族解放，社會革命的一個主要據點。在北平失去文化中心的地位以後，上海便以新興的工商業都市，吸引着內地的智識青年。然而，一個生長在內地的智識青年，到

了上海，不是像劉老老的進了大觀園那樣目眩神迷，就是要像沙汀那樣感到好像「四周都佈置着鐵絲網，使人無法和牠接近。」在這種情形下，再趕上「九一八」前後，受到「那時候新的拚爭」的「重新激發」，像沙汀那樣，感到手足無措，於是想要從事創作，覺得寫作才適合一點脾味的，來自田間的青年作家，決不止於沙汀一人的吧。

就這樣，從一九三一年開始，到一九三七年「八一三」抗戰前止，沙汀寫出了「航線」，「土餅」和「苦難」的三部短篇小說集，另外還有三個短篇：「在祠堂裏」，「獸道」和「祖父的故事。」

上海對於一個來自農村社會的青年，是彷彿佈置下了鐵絲網的一般。然而，這只是幻術一般的障壁，對於一個終天把自己關在一間破後樓裏的，才更加神祕不可測起來，假使你使出行動的長矛，是一挑就會開出一條路來，放你進去的。因為對於社會上，變動，感覺到手足無措，想到寫作生活，才適合自己脾味的時候，這就是藝術生活跟實際行動分離的起點。要知道，就因為一個人的關門生活，才會到了

我們民族的生死關頭，只知道關心；只有感憤，而「不知道應當怎樣去幹」的；然而，也因為不知道應當怎樣去幹，才更感到自己的站在鐵絲網外，於是關起門來，去從事自認爲合於脾味的寫作生活。自然，對於「民族底悲苦的命數」的關心，以及感憤，並不會被關在門外的，於是，這種關心，這種感憤，好像「浮士德」裏的魔鬼一般，把我們的作者沙汀，領回到他的故鄉。他的故鄉，雖然遠在川西北那樣的偏僻地方，不也同樣地在受着「我們這民族底悲苦的命數」的支配嗎？所差的只是沒有領他到行動的路上去罷了，在藝術的範圍內，却是把他的心情給安放在最適於生存的領土。一切農民氣質特別濃重的作家，像沙汀那樣的情形，就算是撞破了上海的鐵絲網，他一時也不容易就能適應這個新的環境，更不容易就能看得更深一點，寫出更爲真實的作品，像他現在的這樣。自然，一個人並不一定就要成爲作家，假使他能在上海那樣的環境裏，用他的行動，慢慢克服了他農民性格的拘束，成爲一個行動的人，並不一定不比他現在這樣的一個作家，對於我們社會變革的貢獻更大。不過，這是另外的問題，我們可以不去談牠。

請你翻開他的「航線」，「土餅」和「苦難」看看吧。這我們不能不感謝文化生活社出版的幾集「文學叢刊」，是對於作家和讀者兩方面都有極大的貢獻的，就是我現在所以能這樣完全地讀到沙汀在抗戰前的作品，恐怕也要歸功於這些集「文學叢刊」的出版才對。從沙汀的這三部短篇小說集裏，我們可以看出來，雖然他的第一篇小說「風波」，是「鄉村生活的紀實」的是他家鄉的故事，但是，他並沒有甘心站在上海的鐵絲網以外，對上海完全絕望。而且那不正是「九一八」事變的年份，接着就是「一二八」的嗎？「九一八」的事變，在沙汀的小說裏，雖然只留下一點很微弱的反應，而「一二八」却發生了極強烈的震動的，對於這位年青的作家。「九一八」雖然是那麼關係一個國家的生死存亡的大事變，不過，這好像在死水裏投進了一塊石頭，雖然是大的石塊吧，在較遠的地方却只剩下一點微波在那裏盪漾了，所以，在上海鐵絲網外的沙汀，所能接觸到的，只是一個楊梅瘡上臉的店客，欠了二十三塊錢的店賬，窮極無聊了，投在黃浦江裏，却留下遺書，想要「能因己之一死，激起同胞愛國熱忱」來，於是被認為「愛國自殺」，得到了「沒有

料到的榮譽」；以及一個所謂「做廣告的」，玩着宣傳的把戲，「跳他們自己的加官」而已。不過，假使不嫌過於苛責的話，我們未嘗不可以說：這是因為作者站在鐵絲網外的原故。中國社會雖然好像是一池死水，「九一八」事變，却在這裏邊給激起了極大的波浪，而且從此把一池死水給翻騰起來，一直不會平靜下去。不然，怎麼會掀起「一二八」那樣轟轟烈烈的怒濤呢？

至於「一二八」沙汀雖然只是寫了個尾聲：「撤退」，和撤退中間的發現「漢奸」却反映出當時士兵和民衆情緒的高揚，「漢奸」的活動，以及「撤退」的政治原因。這就像剛開出的汽車，正開足馬力地跑上了幾公里的道路，就拋了錨的一般，是多麼掃興而且洩氣呀！然而，却没有修好車繼續開行的希望，只能再回到原來的地點，無期地默等下去。我們的作者，假使不隨着我們民族解放的鬥爭，受到了這樣的打擊，是可以隨着展開他的生活的吧。這中間他不是寫過「瑩兒」和「碼頭上」兩個短篇的嗎？這都是從一個來自內地農村者的觀點，來看上海的生活的，實際上，也是關於兒童教育，家庭和社會兩方面的重大問題。一個在母親的嬌慣下

生長的瑩兒，到了垃圾上的小英雄們羣裏，那能不摔跟頭的呢？瑩兒的死，實在是中國近年來並非不普遍的兒童悲劇。中國的社會，已經由半封建半殖民地的性質，交織成一個大的垃圾堆了。只有在這個垃圾堆上，推推撞撞，跌倒爬起，作着無情鬥爭的英雄們，才有他們的前途。然而，我們的做父母的，自然是些較比所謂新式的家庭裏，以及被社會上認爲特別辦得好的學校，都是在盡力爲我們的孩子製造着煖房。這種煖房裏培植出來的花木，只有裝在火車或是輪船裏，送在通商大埠的客廳，或內地官紳的府第內，才能生存。他們一吹風，一曬太陽就要枯萎的，何況是在垃圾堆上吹？另外，你看那三個在碼頭上活躍的孩子吧。雖然是「一隻不可見的手，把他們從母親底胸膛上撕開了；」……「然而，飢寒又教養了他們，使他們能夠拿自己底手抓住每一根活命的草。」他們不但不怕沒得吃，而且自然會走上解放他們自己的道路。

這其實也正有着我們作者自己的慨嘆在吧。他既然不能像自己的父輩樣，在烈日下，在風雨下，推着犁頭，揮着汗水，用自己底手爭取自己底生存，「離開了土

地，又離開了家鄉，到了上海這樣的碼頭，也不能像那三個小英雄們那樣在污濁裏，在垃圾裏，如入無人之境一般地活躍。他當然不會讀瑩兒那樣的悲劇的，然而却不免有同感了吧。

「碼頭上」的這一篇小說，可以說是一篇流浪兒之歌的，使人讀了，好像看過「生路」的電影一樣。

三

隨着「一二八」民族解放戰爭高潮的低落，我們的作者沙汀，這時候，雖然沒有離開他那無法接近的上海，却把他的關心與感情，移注到內地的農村：在那裏起伏着劇烈的變動，激發着血的鬥爭，農民革命的怒燄，有的地方被撲滅了，有的地方又在洶湧起來。我們的作者，不是深深地感到過成都的「恐怖」、不是真切地經歷過長江上游的「航線」嗎？在這種時代的劇變下，我們作者的故鄉四川，特別是所謂川西北的那個角落裏，農村社會的悲苦命數，能不叫他特別的關心，特別的感

憤嗎？

『我們的社會發展』，正如作者在『這三年來我的創作生活』裏所說的，『是太不平衡了。』然而，在根本上，却相差不遠。中國是半封建，半殖民地的社會，這已經是不可置疑的事實。不過，因為是內地或是沿海，是都市或農村，却有着程度上的差異，以致於色彩的濃淡，顯出不同來；性質上，並無二致。社會發展的鐵則，就無論是山南海北，還是窮鄉僻壤，更無法逃避了。

你看，就是所謂川西北那樣僻遠的地方，不是『爲的……五老爺……好把銀子運出去做大生意……並且要用汽車運機器開甚麼廠』就修起公路來；結果是『狂風般地，一輛黑色的汽車飛過去了』嗎？所謂五老爺的，不過是等於帝國主義許許多多代理人中的一個吧了。

而且，也就在那裏，雖然瀰漫着封建餘孽那樣重的迷霧，農民革命的風暴不是也一樣地吹到了嗎？自然只是過境一般地又吹過去了，反給我們的農民留下了更爲『苦難』的命數。然而，時代的風，還時時都在吹着，不能不隨處都在醞釀着社會

的變革，隨處都有着「風波」，隨處都燃起「野火」。

從前：早就有所謂『天下未亂蜀先亂』那樣的話流傳着。這平常大概都是以川人好亂的理由來作解釋的。其實不然。四川的天然物產雖然特別豐富，四川人的生活却並不都特別舒服。四川是出產使人飽食煖衣的天然物產，然而卻更充滿着比天然物產還要豐富的種種罪惡與黑暗勢力；地主，豪紳，軍閥，官僚，等各式各樣的老爺以外，還有許許多多的大爺，結成了『詐欺和剝削』的聯盟，演出『人吃人的把戲』。於是到處暗藏着所謂亂的根苗，每遇天災人禍，天下將亂的時候，這裏就往往先亂起來。

不過，這種所謂亂的，只是破壞了社會的秩序，打破了社會的現狀了，並不能促進社會的發展，變革社會的性質。等到一旦所謂亂平了的時分，也許是從前的富者而今貧了，也許是從前的賤者而今貴了，却重新又結成了封建統治的網，罩在社會的上面，而且又重新在暗地裏伏下了亂源。

自從帝國主義的侵略加緊以來，一方面是把中國的古老社會給半殖民地化了，

同時却也把封建統治的網給撞出了破洞，成爲半封建的性質。這自然加重了對於人民大眾的壓榨，但是也動搖了封建社會的基礎，改變了封建統治的舊觀。這時候，已經不是從前所說的那種亂源的暗伏，而是所謂社會變革及醞釀。雖然是半殖民地的性質，也限制了工商業的正常發展，因而，社會的發展時常發生逆轉的傾向，反使封建餘孽的氣燄高漲起來，往往造成一種特殊勢力橫行一方的局面。這使內地的人民大眾，特別是佃農和貧農等的生活，反被逼得似乎無路可走，加重了他們的悲劇色彩。

這也就使我們的作者沙汀，在他那兩部短篇小說集「土餅」與「苦難」裏，充滿了悲劇的情調。

沙汀不是因爲他自己的看重鄉土氣氛，感覺到束縛了嗎？這自然使他不容易擴大他的寫作範圍，就跟他的農民性格，使他不願意接觸更多方面的生活，一樣地對於他要發生一種局限的作用。然而，却正因爲他的這種鄉土氣氛，才把這在偏遠內地所謂川西北的社會情形，給全盤地呈現在我們的眼前了。這雖然只是在一個狹小

範圍內的，却也未嘗不有着中國內地農村社會的全貌。

在封建社會裏的農民，被網綁在土地上面，就跟在資本主義社會裏的勞動者被鎖在資本上面，是同樣的牢固，同樣的淒慘可怕。我們的農民，一直到抗戰的前夜為止，在內地的農村裏，還是除掉做農民往地主的田裏滴着血汗，忍受着一切的壓迫與剝削，飢渴勞碌，老死而後已以外，沒有別的出路。他們的信條，是要安分，要忍耐。他們的希望，是只有「年歲總會好起來的」這一點點而已。然而，就算是年歲真像他們所希望的那樣好起來了，又有他們的什麼好處呢？那剝削他們，以吃他們為業的地主，決不會讓他們有什麼甜的可吃的。他們的剝削就是水漲船高，年歲越好，他們的剝削就越行加緊。就看「淘金記」裏的何寡母吧，這已經是抗戰以後的事情了，她一發覺她的佃戶們的生活「比以前容易過活多了，有的人甚至養着肥豬，家裏有了整疋的布疋，」馬上就要「一畝加半個棉花。」態度是那樣的強硬，絲毫沒有商量餘地。然而，到了年歲真正壞起來，或是遭到戰爭一類的災禍的時候，却決不會隨着水落，他們的船就低下來。他們有的是「大斗和皮鞭」的，那

怕你是『拿命來給』，也得給的呀。所以，會使我們在「戰後」歸途上的「難民」們，一想到地主的兇殘，馬上就織成了或生或死的恐怖，一齊驚叫起來。在「酵」裏，大圓的母親，王大媽，在臨死的迷迷糊糊裏，又看見她丈夫在生前被地主們踢打的景象，低微地說出『有錢人脾氣都大呢，得說好話啊』，那樣的話來。

然而，就是這樣，也只能忍耐下去，不然，就會更糟。我們的年青農民大圓，不是因爲不甘心地把最後的一滴血也擠到江太爺的土地裏去，退了租嗎？然而，他既然不能走上兵匪流氓的道路，又不能像他所羨慕的全生那樣，在工廠裏做上一兩年的工，積下了錢，然而『再回到鄉下，買點田地，自己做自己的主人，』因爲在城裏就『有成千成萬的人，都擠緊肚皮』找不到工做。而肚皮又非喂不可，到了連骨頭都沒有可磨了的時候，他就只有在『比那以前更刻毒的佃約上顛着手畫上個十字』，繼續去流他的血汗了！

就因爲這樣，我們的農民，才在他們的忍耐和苟安下，受着種種的欺壓與剝削。就因爲這樣，才在我們的農民上面，織成了一層欺壓與剝削的網羅。也就因爲

這樣，才演成種種的慘劇：有眼看着『大家弄的這樣血泊泊的了，』却連賑款都吃下去的官紳；有把災民就當作『瘦狗』一般，却還要在他們身上『煉他三斤油』出來的『代理縣長』；有『爲了兩升糧的緣故』而謀殺老太婆的慘事；有因爲家裏死了人，去辦理喪事，却被拉夫拉去，而且被逼着做他弟弟的『兇手』的斷脚大兵；也有因爲丈夫被拉夫拉失蹤了，受着『飢餓磨折』，只有拿『土餅』來哄騙孩子的母親。至於『獸道』的橫行；『在祠堂裏』的慘劇；『有才叔』的慘死：啊，這還算是生活，這還是在人間嗎！

然而，就是『兔子逼慌了也要咬人的』，『忍耐和苟安絞成的牽繩』總不免要有『掙斷』的一天。於是，在『貪饑和飢餓的旋風』裏，煽起了『野火』。連打水都發出了反抗的吼聲，『小市民們底怯懦』自然被踢翻了。爲了反對貼印花，小販們罷了市，而且大鬧了印花局。

一羣『面目陰晦而且可怕』的難民，『彷彿奔喪的一般』，『回到了他們地獄一般的家鄉』，這時候却來要他們『送什麼德政匾』，『會不演成一幕『混打』的好戲』

嗎？

何況這是「年頭變了」，「是和原先不同了」，中間「還有他們沒有悟出的甚麼」呢？不是連「老人」那個規規矩矩，有幾分傻氣的兒子，都成爲懂得大道理，並且是有主見的人了嗎？不是在江太爺比以前更刻毒的佃約上畫了個十字的大圓，就「以大胆的热情和忸怩的嘴唇」叫喊出：「得推翻一切」了嗎？我們的農民已經知道：有些地方，人們是怎樣對付地主和收成」的。到了「在實際的曠野上，人直像荒春裏垂死的餓狼」的時候，眼睛裏在「閃爍着時代的苦，和時代的焦灼」的少年人，他們的臉上，怎能不被那「正在古老河流的西岸，輝煌着的火炬」給燎紅呢？

然而，在「野火」燎原後，是「一列軍隊正在開來，」這樣由於憤怒爆發出來的野火，不能不在軍隊的水裏，暫時息滅了。

而且，鄉村裏的形勢剛剛一變，「老人」的脚下踏着的是自己的土地了，馬上又已經是該清醒的時候到來。於是，那「在晨風裏搖着金色的頭」的稻穗，被那帶

有一小隊老總的長官給「幫忙」了去。

這中間，雖然「白河已經殺成了血河，」雖然「在那古老河流的西岸，輝煌着火炬，」雖然有烏老二的一場攪局，把那見錢就吃的張狗老爺，給「鬧得木偶下台，淨人一個；」……等到暴風雨一過，亡命的紳士們照樣回來，放他們「發財和恢復的好夢，」那些巨變下的犧牲者，却以災民的資格，成爲官紳們吞食賑款的奇貨。於是人間又成了地獄，而且更增加了許多悽慘可怕的景象，甚至連山上的青猴們，都彷彿跟着「感到了我們這時代的大的「苦難」」一般，在淒涼的月夜裏，「啼出哀音！」

你看，我們的作者沙汀，用多麼哀婉而深切動人的散文詩篇，在他的短篇小說集「土餅」和「苦難」裏，歌詠出我們農村的生活，我們農民的悲劇，和我們時代的苦難呀！

「月亮昇上來了。水一樣的光亮從屋頂上淌下來，清冷而且蒼白，比陰暗還可怕。」——「土餅」

這真是清冷而且蒼白的月亮。就在這樣的月亮下，馬販子出發時『怎麼是個了結啊』的乾叫；就在這樣的月亮下，山上的青猴啼出了牠們的哀音，也就在這樣的月亮下，孩子們柔聲地哼唱出：

『月老爺，

月光光，

媽在河裏洗衣裳。

………

充滿了幸福之感地在等待着他們的母親，在回來的路上，給他們做好的黃泥餅子！

天呢：

『天白皚皚的，乾燥，顯着一付呆子的面貌，好像一切都與牠無關：生命，災禍，人吃人的把戲。在牠下面，曠野，村落，灰色的城堡，街道，沒有一絲生氣。』——『野火』。

我們再看看，在『戰後』那篇小說裏，吹在難民們身上的風吧，這是時代的風

呢。

「十一月的風吹打着樹林，土丘，骯髒的鼻子和頸頸，和牠所碰着的一切。然而，風都是有定向的。時代——是風。」

我們的農民們是就在這顯着一付呆子的面貌，對一切都好像無關的「天」底下，受着他們時代的苦難；就在這比陰暗還可怕的月光裏，發出他們清冷而蒼白的恐嘆和叫號呀！然而，也順着時代的風向，走他們的道路，雖然那是「因為少有人走」，「已經模糊了」的道路。

怎樣閱讀世界文學名著

中國的介紹世界名著，雖然在「五四」以後，才逐漸走上正軌；但是，遠在「五四」以前，林琴南就介紹了許多種歐美的名家小說，像「黑奴籲天錄」，「塊肉餘生述」，以及「茶花女遺事」等書，直到現在，在中國的翻譯作品裏，還不能就歸到要不得的那一類裏去，也有不少讀者。

稍後的是伍光建，他最初署名君朔，因為胡適之先生在「五四」時代的稱揚，「俠隱記」等，於是風行一時。這位老翻譯家，「五四」以後，在介紹世界名著的呼聲裏，譯出了許多種英國的名家小說，斐爾丁、狄更司、薩克萊、勃朗蒂等的作品，以他譯出的為最多。另外還出版了不少種英漢對照的節本小說。他自己很懂英文，不像林琴南那樣要由別人來給他口述，而且是用語體譯出的，自然，成績要高

一等了。但是，後來，專門以翻譯爲業的時候，他却往往只是達意，把原著的故事介紹過來，許多都談不到什麼文學的價值上去。

不過，在「五四」以後，初期的譯本，除去少數的例外，一般的水準都很低，有許多，在現在看起來，實在不成樣子。中間有個時期，大家對於翻譯的作品表示冷淡，往往掉頭不顧，自然這中間還有其他更重要的原因，而譯本之壞也不能不負一部分的責任。然而，對於譯本的需要，對於世界名著介紹的要求，却始終都存在着，並且反倒逐漸加強。從事翻譯，介紹世界名著的工作也始終不曾間斷過。各書局都出版過許多世界名著的譯本。當然以商務出版的爲最多，也最難。較晚的「世界文庫」的外國名著單行本，以及文化生活社的「譯文叢書」等，恐怕要算是影響最大了吧？近幾年來，隨着讀者的要求加強，出版的世界名著也就特別多，造成了譯本市場的盛況，爲從前所少見。

現在的翻譯作品，比從前自然要進步得多了，所以，像樣的譯本，自然也有很多。然而，翻譯雖然是一種工作，一種事業，既然要以商品的資格出現在文化市場

上，也就免不了投機牟利的現象，貨色，有些也就要成問題了。

中國出版界，現在還多不能有那麼充實的力量，負責任有計劃地介紹世界的名著，所以往往就顧不得批判地衡量譯品的內容與價值，大多是一種機會與方便，是一種關係和人情，碰上一本什麼，就出版一本什麼，只要銷路不太成問題，私人作翻譯工作的，不用說選擇能力和翻譯能力有限的那些了，就是頗為充實的，因為找原文書籍不易，也多是碰上一本什麼就譯什麼，只要這本書可以號召一下，書店肯接受出版的話；而且因為急於出版，也多不容許細心推敲譯文的好壞與文藝價值。結果是書出的很亂，各色各樣，無所不有；譯文有些很草率，不大負責任。這樣下去，隨着其他的社會原因，會造成對譯本不感覺興味，不滿意，因而譯本銷路停滯的現象不算，却實實在在地苦了我們的讀者。

中國的青年以及許多在工程中學習的讀者，歷來，差不多都是暗中摸索，碰他們讀書的運氣。有的是在報上看見了輝煌的廣告，有的是聽見別人談起，或是讀到報紙雜誌上的介紹文章，因為感到切合自己的需要，慷慨地掏出自己也許就是所僅

有的那一點錢，興沖沖地跑到書店裏去買他的精神糧食，——一部名著。然而，回來一讀，失望的，算是白上了一個當，白糟塌了自己的金錢與時間，還要搭上自己興高彩烈的心情，這究竟是有限的；滿意的，好像得到了一位知己的好朋友，從這點上，加深了他對社會的認識，增強了他在社會裏生活的力量，心情上得到了安慰與鼓舞，行動上更加堅決與勇敢起來，自然是得益不淺，受用無窮，最怕的是像偶而吸了一次鴉片，受了麻醉，從此上了癮，或是像誤吃了毒菌，味道很好，實際却受了大害。因為偶然讀了一部書，受了影響，中了毒，把一個人一生給陷在錯誤或荒謬的當中，不能自拔的例子並不少。這好像染上了一種嗜好一樣。每種嗜好，所以能成爲嗜好的，像吃煙，喝酒，及賭錢等等，自然都有牠的吸引力，有牠的迷人處；不然，就不成其爲嗜好了。有許多著作也是這樣。所以，像這樣的讀書，有點像舊式的結婚，憑媒說合，全靠運氣；然而，却關係一輩子的幸與不幸。

有人要說，既然是名著，當然都應該讀，也就都有好處。「開卷有益」；何況是名著呢？

這話我們要細心考察一下的。

首先，我們要知道，無論怎樣偉大的名著，都有牠的當時和當地的限制，沒有「放諸四海而皆準，行諸百世而不惑」的那樣作品。我們承認一部作品是傑作的，不是憑空地說，却根據着產生這部作品的時代和社會的種種條件來說的。牠的所以成爲傑作，也主要是因爲牠的時代的意義，牠的社會的價值。

而且，不是有因救世爲人所崇拜的神，也有因禍世受人崇拜的神嗎？不是有因爲革命而成名，也有因爲反動而成名的嗎？而且，因爲社會的內容複雜，所謂救世與禍世的，不但同時在同一的社會裏，會受到各種不同的集團所崇拜；而且也曾在同一的社會裏，在各種不同的集團內存在。最痛心的是，就是身受其害的，也往往對於禍害他的，來加以崇拜。不是希特勒，到現在，他的徒子徒孫在中國還不曾消滅，反而在那里活動，或者說是正作着蠢動嗎？

明白這個道理，就可以知道，所謂文學名著的，就在牠產生的當時與當地講，也有的是一種反動，或是要把垂死的勢力復活，或是代表着垂死的勢力作一種反動

的呼號。或者因爲作者對於當時社會的認識不夠，作了曲解，歪曲了事實，同時也留下了了一種錯誤的思想與見解，隨着他的作品流傳下來。而對於現狀持妥協態度，希圖維持現狀，於是就是在動盪的社會裏，也採取退守政策，終於一切袖起手來，美其名曰「公平」的作家，也是很多。作者受了環境的限制，也受了他個人的限制，完全限於絕望悲觀，實際並不是沒有出路的那樣作品更多。至於把極現實的問題，弄得神祕起來，玩出象徵的那套把戲；把極現實的問題看成無可奈何的運命支配的，這在文藝界都成功過一種主義，一種運動。有的作品，在牠的產生時，非常有的價值與意義，而且真正發揮了極大的影響與作用的；然而，時代不同了，社會變了，牠的意義與價值也就隨之失掉；可是作品却還在流行着。

這種種情形，在世界名著裏，就都可以接觸到。假使你懂得歷史的發展情形，你自然可以把每一部作品都歸到牠產生的時代與社會去，就牠的時代與社會，去瞭解並且估計牠的意義與價值，這時候，是從任何名著裏都能得到牠的益處的。

然而，我們的讀者，却很難具備這個條件。正在學校裏讀書的青年，似乎有許

多方便的，其實並不然。學生在學校裏，除去教科書以外，讀書差不多就像作賊，要偷偷摸摸不算，而且也往往真地受到懲罰。至於所學的，往往不教你瞭解作品的意義和價值，那裏，反倒使你糊塗，如墜五里霧中。中學也許還好，因為常有些先生能啓發而且領導學生讀書，自然這樣的先生，在學校裏，就不容易安生地教下書去。在大學裏，恐怕差不多就全憑自己摸索。至於那些在業餘讀書的朋友們，大概都是在繁忙的工作裏，要求學習力要在學習裏尋得一線光明的，那就更加困難了。

一般的情形，都是缺乏歷史知識，對於歷史的發展不大十分清楚，對於一部名著出產地的社會情形也不怎麼明瞭。而且，更難的是把文藝作品跟歷史發展和社會組織聯繫起來。這差不多就作不到。於是，讀起來，不管是多麼偉大的名著吧，也不容易完全把握牠的真正意義與價值所在，真正得到牠的啓發與裨益；至於本身就有問題的作品，更難明白其所以然了。大概都是憑着情節的動人，受到一種激動與鼓舞，或者因為跟自己的生活體驗有些對照或是關聯的地方，得到了一種啓發或是力量。然而，牠常常是反面的，有害的，會使人消沉下去。這是很可怕的。

所以，我們不能籠統地認爲名著就是名著，要把名著弄明白，看牠所以成爲名著的原因與條件是什麼。換一句話說，我們是要批判地來讀名著，才能真正得到應得的好處，不至受到不應受的不良影響。

這就是我們所以要特別介紹一下世界名著的主要原因。

高爾基的「母親」

在外國的作家裏，能像高爾基那樣，對於中國讀者有着重大意義的，可說是少。他的生活，在他自己是一種訓練，對別人却是一種教訓。假使從頭到尾地讀一遍韜奮編譯的「高爾基」的話，誰能不感到這真正是一位戰士的生活，而隨着鼓舞起一種戰鬥的精神來呢？再翻開傳後面附錄的「著作一覽」看看，在四十年間，他寫作了多少的小說，戲劇以及其他的作品吧，他的生活內容是豐富的，他的著作內容也是同樣地豐富。歌德曾對人說過，爲了讀拜倫的詩，就值得學習英文。我們實在可以說，爲了讀高爾基，就應該學俄文的，更不用說，以外還有許許多多偉大的作家了。

我知道，中國有些人對於高爾基有一種偏見。然而，這大都是以耳代目，道聽途說之流。其實，這些人，他們並不真正知道高爾基是怎樣一個人的，至多是覺得他不合紳士的脾氣罷了。盲目的反對比盲目的崇拜，不但並不高明，反見得更不公平，更無道理。你看看吧，高爾基那樣在困苦裏掙扎的生活，不比那些營營苟苟的紳士們要有意義得多嗎？像高爾基那樣在被踐踏下，却站起來，爲真理正義奮鬥，爲人類解放奔走呼號，不比那些圖小舒服，苟且偷生，或是倒行逆施，荒淫無恥的生活，要有價值得多嗎？

至於高爾基的作品，在讀者裏雖然受到極大的歡迎，却也有人在彈一些「批評家」的老調，挑他的毛病，找他的缺點。其實，在攻擊高爾基的作品的，真正讀過幾篇他的東西的，也並不多。高爾基的作品，差不多就沒有一篇不充滿了生活的實感，他的作品可以說是當時俄國的一部社會史。而且，他的作品沒有一篇不給讀者一種力量，一種突破現狀的力量。他是真正把他的才能「磨得像刀一樣銳利」，隨時都在「刺破」沙皇治下那種黑暗悽慘的社會現狀。就現在要介紹的這部「母親」

來說，只要一個人的藝術良心沒有爲他的其他偏見所染污，只要一個人的心情沒有腐爛到除掉關係個人利害的以外，對於任何事情都無動於中的話，那就請他讀讀吧。

絕對沒有一點誇張地，我可以說，「母親」是一部極有價值的偉大作品，是不分老少，人人應該讀的一部作品。我認爲這是每一個要求進步的讀者應該隨時都帶在身邊的一部好書。這是指路的明燈一般，應該照耀在人們的頭上。

二

高爾基開始寫他的「母親」，是一九〇六年夏天，亡命在美國的時候。

他在一九〇六年二月，因爲有再被拘捕的消息，從芬蘭跑到了西歐。隨後於二月初就到了美國，是爲的要替俄國的革命運動，求得美國的經濟援助。他初到美國，受到了極熱烈的歡迎，但是因爲駐美俄大使館的陰謀，馬上使他受到了難堪的打擊。「黃色惡魔的都市」，就是他暴露美國資本主義社會的真面目的。這時候，

沙皇政府也正向各國商洽借款。法國的銀行家不聽高爾基的勸止，等於借款幫助沙皇專制政府虐殺俄國的人民一般，所以，他發表了「漂亮的法蘭西」，痛罵法國資產階級的幫兇行爲。他一方面對於資本主義社會感到失望，一方面更堅強了他對於俄國工人革命運動的信心。就在這種信心下，他寫出了他的偉大作品「母親」。

一九〇五年，是俄國工人革命運動高潮的一年，同時也是這種運動表面失敗的一年。對日作戰，俄國海陸軍的慘敗，把沙皇專制政治的腐敗情形整個的暴露出來了。政治是貪污腐化，營私舞弊。軍隊是訓練不良，武裝惡劣。將軍們都發了戰爭財，丟下傷兵，整車地往回運送他們擄掠來的財產。最可笑的是拿神像當作砲彈，整車箱地運到前綫，欺騙士兵們。對外無能，對內却加倍地殘暴。一九〇五年的一月九日，在冬宮前，沙皇下令槍殺了一千多請願的工人，受傷的還有二千多。在彼得堡各街道所鋪的白雪上，流滿了工人的鮮血。這就是所謂的「流血星期日」了。然而，當時的工人，只是攜男抱女地，有白髮的老人，也有幼弱的小孩和婦女，抬着沙皇的像片，舉着教堂的旗，唱着禱告歌，去見沙皇，「尋找真理和保護」。他

們相信，沙皇是他們的救主，不會眼看着他們「日甚一日地被推入貧困，無權和愚昧的深淵中去」。誰知這羣手無寸鐵的請願工人，却遭到了殘酷的槍殺！

這種血的教訓，也就在這一天，把他們對於沙皇的信仰給槍殺了！

於是，引起了革命的風暴。全國的工人，各處都罷起工來，游行示威，表示他們的憤怒與抗議。由工人波及到農民；並且影響到軍隊裏去。鐵甲艦「波將金」，也扯起了革命的旗幟。這時候，不再是對沙皇的請願，是要「打倒專制制度」了。

俄國的工人運動，到了二十世紀的最初幾年，隨着工業的危機，工人的失業，以及減低工資和尅扣工資等，很快地發展起來。就在高爾基的故鄉，尼茲尼。諾夫哥洛特城的工人區，蘇爾莫伏，一九〇二年的「五一」節，也發生過工人示威游行，「母親」裏的伯惠爾，就是以蘇爾莫伏的工人，彼得·莎洛莫夫為模型，他在法庭的抗辯演說，曾經在「火花」報上刊載出來，傳誦一時。

高爾基對於工人生活，以及工人運動的發展，並不只旁觀地觀察，實際是更為深入地瞭解。經過一九〇五年的流血慘劇，工人運動並沒有受到真正的挫折，反倒

更加堅強地發展下去。這當然不是偶然的，實有牠內在的必然原因。高爾基的「母親」的真正價值就在這裏。

三

伯惠爾是個工人的兒子，他自己也是一個工人。他雖然只是一個十幾歲的年輕工人，也逃不出一般工人的生活圈子。一般工人所做的一切，他自然也都要試試。他跟別人一樣地要在禮拜天吃醉了回家。他也一樣地出席晚會，學會了跳舞，一樣地結着漂亮的領帶，買來了手拉風琴。：

然而，後來，他漸漸地特別起來。他不再參加晚會，不再吃醉酒非常痛苦地回到家裏。他不再跟以前的那些朋友來往。這使他漸漸有點消瘦。「開始拿着書籍回來，悄悄地努力用功。」這樣地「經過了兩年」。

他讀的是什麼書呢？是「告訴他們真實的勞動者的生活」的書籍。

他爲什麼要讀這種書呢？因爲「他要知道真理」。

他說：『他要用功。』他自己用功之後，還要告訴別人。『我們勞動者非用功不可。對於我們的生活爲什麼這樣苦痛的事情，我們非辨別不可，我們非理解不行。』

伯惠爾就這樣地成爲了一個革命的工人。他對於他的母親，最初的希望，只是『不要妨礙他的事情』。

那麼，他的母親呢？他的媽媽，現在是四十歲了，『在過去的生活裏面，却想不起一件值得歡喜的事情』，最初對於她這革命家的兒子的的工作也是只有恐怖，而且恐怖得喊出上帝來。然而，在她對於她兒子的行動漸漸有了理解以後，却對於來搜查她兒子的那些『套着拍車的灰色的客人，感到了無上的憎惡。——這種憎惡吞下了她的恐怖。』

從此，這位母親逐漸地參加了她兒子們的工作，並且做得非常謹慎，非常好。

她的兒子伯惠爾，因爲『五一』節的遊行示威，跟許多同志都被捕入獄了。在開庭審判的時候，他爲他們的真理抗辯，他們不但要跟那『束縛人民』的沙皇專制

政治鬥爭，並且要跟那『使人類的肉體和精神永遠地奴隸化的制度，作堅決的鬭爭。他說：『我們的社會革命，就是要將你們毀損了的世界，重新偉大而完全地結合起來！這種世界已經擺在我們面前！』

是的，這種世界已經擺在他們的目前了！高爾基簡直是預言家一樣，只是十年的工夫。這種世界不就在他們的祖國出現了嗎？

最後，爲要傳送她兒子的這篇演說，這位母親在車站被捕了。然而，在臨被捕的時候，她還把印好的演說詞分發出去，並且跟她兒子一樣地說出『公平神聖的真理』。她在憲兵的威嚇與拳打下，完成了她的使命，說完了她的『潔白的話。』

伯惠爾所走的道路，也就是他母親追隨他所走的道路，自然是光明正大的道路，然而，也正是非常艱難的道路。

那麼，爲什麼伯惠爾和他的母親，以及其他許多人，都自己選定了這樣的道路走呢？

這就因爲他們過的都是畜生一般的生活，在他們的生活裏都不知道『什麼歡喜

的事情』。他們都在被壓榨的生活裏，慢慢知道，他們就『什麼都不能得到，不論是真理，歡喜，或者一切的什麼』。他們明白了：『凡是工作的時候，都是他們上前。凡是在生活上面，總是他們落後。有誰照管他們的生活？有誰希望他們幸福？有誰將他們當作人類？——誰都沒有！』他們感覺到：『現在——是鬥爭的時代，而不是袖手旁觀的時代』了。他們要爲着民衆而經濟困難，爲着真理而經歷艱險』的。

至於母親所以能跟兒子走上同一的道路，舉起同一的旗幟的，是因爲她跟她的兒子過同樣的生活。由於她的兒子，她一方面理解了她兒子的真理，一方面也喚醒她去想：『她活到現在，究竟爲了什麼？』她的上帝，已經不能幫助解決這個問題，她已經清潔地感到：『比她後世的生活』，就沒有『什麼更苦的事』了，所以，她也就『什麼都不怕』起來，勇敢地堅決地『拋棄自己，去替真理奮鬥』。

這不是很自然的嗎？

走上這樣的道路，是必須『鐵一般的人』，像伯惠爾的那樣的。在這樣的道路

裏，也自然會鍛鍊出像伯惠爾那樣『鐵一般的人』來。『五一』節的遊行示威，法庭的抗議演說，母親在車站的被捕，池沼的庫必克事件的鬥爭，羅平的被捕被打，哀郭爾葬式的風浪……這都是多麼偉大的鬥爭場面，有誰讀了，能不受極大的感動呢？這不但使你認識了鬥爭的真理，也給你一種爲真理而鬥爭的力量。

其實，這不止於工人革命的問題，更有着普遍的意義。這位『鐵一般的』人，伯惠爾，是最富於教訓意義的了。這個人物的創造，可以說是高爾基的極大成功。這是一個真實的革命工人。在爲真理的鬥爭裏，『什麼都不怕』是難的，却又並不難。真正難的，是要犧牲『個人的幸福』，要完全打破『妨礙人類生活的愛』。這在一個革命工人的伯惠爾，已經不容易了，要是一個小市民的知識分子簡直就千難萬難，這實在是小市民的悲劇的，可以說。高爾基的這部傑作，對於我們，特別有價值的，恐怕也是這種地方吧。

在『五一』節前，伯惠爾決定由他自己舉起革命的旗幟開路，這是一方面有着重要的意義，一方面又是一定要發生危險的事情。然而，他的愛人沙聲加禁止他，

不行；她的母親禁止他，也不行。他終於喊出來：『對於不論那個。縛手縛腳的愛情和友情，我什麼都不要！』真不愧爲『鐵一般的人』呀！

在他的母親，尼洛娜太太的方面呢，她在逐漸瞭解她兒子們的工作當中，逐漸瞭解她過去的愛是自私的，不潔白的，並且逐漸把對於兒子的愛擴大到愛她兒子的同志，愛她兒子的真理上去。她看見『他們大家，都是爲着民衆，去冒艱難，去坐牢獄，去充軍，去受死』，她看見年輕的姑娘們，並沒有人催，沒有人逼，就爲的愛民衆的原故，半夜三更地獨自一個人在泥路上面，在風雪中間，——從城裏到鄉下來的情形，感到這種愛的潔白無私，使她漸漸『懸念着他們的事情，希望着他們的勝利』，跟他們共同地工作起來。這才是真正的愛，偉大的愛。

這是由『個人的幸福』到『解放世上的人類』，由『妨礙人類生活』，『縛手縛腳』的自私的愛，到爲民衆的『潔白的愛』的偉大道路。只有這樣，才能高舉起『真理的旗幟』，完成偉大的工作。

假使我們能拿伯惠爾跟『父與子』裏的巴札洛夫對比一下，也許會更有意義的

吧。

關於『母親』我根據的是開明書店出版，孫光瑞的譯本。附此聲明。

左拉的「萌芽」

近來，看見「萌芽」譯本的出版，我感到了無限的歡喜。這樣一部巨著的翻譯並不是一件容易的事情。我們却非常需要這樣一部作品的譯本。這部書，在抗戰前，由友人林如稷，繼左拉的「盧貢家族的家運」後，已經譯出了半部，因為抗戰爆發，停下了，非常可惜。現在由倪明先生譯了出來，雖然有些錯誤和刪節的地方，究竟是把這部偉大的名著介紹過來了。假使有再版的機會，譯者能細心改一番，再把刪節的地方補足出來，這應該是一件極有意義的工作。

—

左拉在法國十九世紀的後半，跟巴爾札克在法國十九世紀的前半是前後互相輝

映的兩位偉大作家。左拉自稱爲巴爾扎克的后繼者。別人也常拿他們兩個來對比的批評。自然啦，一般都是對於巴爾扎克恭維，而對於左拉攻擊，而且，對於左拉攻擊的地方，也正是對於巴爾扎克恭維的所在。

關於巴爾扎克，下次當另作介紹。現在就是對於左拉，也只能簡單地談談，主要的，是在於對他小說「萌芽」的瞭解。

左拉是個有偉大企圖的作家，還在他很年輕的時候，就顯露出來了。在一八六一年，他只有二十一歲的時候，雖然他的境況非常窮苦，沒有職業，沒有收入，只靠典當衣服來維持，他却計劃要寫一部大規模的長詩「創世紀」。就是因爲受巴爾扎克的「人間喜劇」的刺激，開始計劃而且準備寫作他的「盧貢·馬加爾家傳」的時候，他也不過是二十八歲的青年。用二十五年的時間，來執行一個計劃，完成二十部的長篇小說，我們不能不承認這是一種偉大的工作。

左拉給他的朋友，那位後來成爲印象派大師的畫家賽尚勒，寫信說「在一個藝術家身上，須得兼有兩方面的人纔能完備：詩人和工作者。詩人是天生的，工作者

是慢慢造成的。』詩人是不是天生的，這我們先不去管。一個工作者却非慢慢造成不可。而且，我們可以補充一句：假使不能慢慢造成一個工作者的話，就算是天生的一個詩人嗎，這個詩人能不能完成他一個詩人的使命，恐怕也要大成問題。我們的左拉却真正做到一個工作者的工作。從一八六八年起，到一八九三年止，費去整整二十五年的長時間，來完成他的這一部『第二帝政時代一個家族之自然史及社會史』。這該是多麼偉大的一個工作者呀！

然而，左拉却受了他的出身的限制，受了他的時代的限制，他雖然盡了一個作家的最大的努力，終於逃不出資本主義社會裏一個藝術家的悲劇下場！

十九世紀後半的歐洲，特別是在第二帝政時代的法國，資產階級達到了高度的發展。在這種『工商業大大的擴張起來，交易所得的投機，慶祝着自己縱橫世界的歡樂』的現狀下，一方面是『無比的奢侈』，一方面自然是極端的貧困。一方面是由於欺騙與犯罪得來了無比的奢侈，一方面却由於被壓迫與貧困造成了神經病、犯罪，發狂，酗酒，兇殺等等的現象。除那些昧着良心，歌功頌德，紛飾太平以外，

一般的智識分子，對於這種現象自然感到不滿，感到悲觀。一般的作家，自然就寫成了悲觀絕望的作品。而有些科學家，却由於片面的研究，得到悲觀絕望的結論：犯罪是遺傳的，酗酒是遺傳的，神經病更是遺傳的了，這就是當時的遺傳學說。

我們的左拉，就由這種科學家的遺傳理論出發，來完成他的作家使命。他標榜的是自然主義，他所寫的是實驗小說，像科學的實驗一樣。他雖然也注意到環境的社會作用和物理作用，然而，他的這種環境學說也還是機械的定命論的，把環境認為跟希臘的運命女神一樣，這不但歪曲了事實，同時也等於替資本主義社會作辯護，發生一種反動的作用。

這還不算，而且，由於這種的理論，也決定了左拉寫作的方法與態度。他不像一般的藝術家那樣，由於對現實的認識，來反映社會的現實，反過來，是由於他的理論出發，來製造合於他的理論的條件，他雖然要作種種的研究，要找許許多多的材料，並不是為瞭解社會的現實，却為的要證實他的理論、配合適於他的理論的條件，來完成他的作品。所以，他要的是理論的實驗，不是現實的生活，他所寫的不

是人物的事件，而是他的理論的具體說明與具體表現。他不是反映現實，而是實驗理論。他有精詳的描寫，而所描寫的是否有現實的正確性，他是可以不計較的。他自然要寫許多的人物，至於這些人物，他是得自直接或是間接，都沒有多大關係。這樣，他的人物自然就是傀儡的登場一般，他並不一定要他們是真正的活人。

然而，道理儘管是這樣，事實上又並不盡然。他無論如何，總要生活在這個現實的社會裏邊，要接觸這個現實的社會生活，而且，他既然要作『對於位置在一切環境中的人的研究』，於是生理作用、遺傳影響支配的人以外，自然要研究他所需要的環境。這中間，他自然也有時候把重心放在遺傳影響，有時候又放在環境作用上。一個藝術家在一種不正確的理論籠罩下，却不自覺地會突出去，不自覺地接近了真理的事，是往往有的。「萌芽」就是在不自覺地打破了他的自然主義的理論，而成爲現實主義作品的最好例證。

「萌芽」是「盧貢·馬加爾家傳」的第十三部，寫於一八八四年到八五年。這已經是「巴黎公社」發生的十幾年以後了。

我們知道，自從大革命以來，無論是一八三〇年的七月革命，是一八四八年的二月革命，沒有一次，巴黎的工人不以自己的鮮血作代價，參加在裏邊，然後提出他們的要求的。然而，也沒有一次不使工人失望，而且遭到屠殺。幾十年來，積下了無數的血債。到了一八七一年的巴黎公社時代，英勇的巴黎工人，以無比的犧牲能力，無比的歷史創造力，造成了翻天覆地的創例。雖然，結果還是一樣的失敗了，這不能不在法國人當中，留下一種極好的印象，感覺到這是一個極端嚴重的問題，認識出無產階級跟資產階級間的對立，在怎樣的進展與深入，就是左拉都不能不認為「勞動和資本的鬥爭」。在「二十世紀裏將要成爲最重的問題」了。

就在這樣的認識下，左拉寫出了他的「萌芽」。就在這樣寫出的「萌芽」裏，他的遺傳理論，在他的小說「酒店」裏，那樣繪聲繪色地強調的，已經退居於極不重要的地位；環境的物理作用，已經讓位給環境的社會作用，而發揮這種社會作用

的環境已經呈現現代的經濟機體，跟人的性格和運命成爲有機的聯繫了。這中間。雖然也令人感到悽慘感到痛苦，感到憤怒，却沒有了絕望與悲觀。這中間雖然充滿了罪惡，充滿了黑暗，却已經撒下了新時代的光明種子，就要發出「萌芽」來的呀！

三

正如「在大陸方面，「資本論」常常被稱爲勞動階級的聖經」那樣，我們也無妨就認爲左拉的這部小說「萌芽」，是一部勞動階級的敘事詩。這話的意思是說，「萌芽」的價值與地位，可以跟荷馬的「伊里亞特」相比。據傳說，荷馬是個盲目的老人，懷裏抱着七絃的古琴，到處去唱他的英雄詩篇，頗有點類似中國北方鼓詞的樣子。「萌芽」自然是用散文寫的小說。然而，假使有人像講評話那樣，無論是在茶館裏，還是在一切露天的空場上，對着我們的勞動工人講起來，會不使希臘人像聽荷馬的敘事詩，中國人聽「水滸」「三國」一樣的受到極大的感動嗎？（略一百餘字）至於「萌芽」新近才有譯本不算，以我們工人的現在生活條件講，恐怕要

拿出半個月的伙食費，才能買到這樣的一部精神食糧！不過，假使你要讀書，而且還要自己買書的話，這真是值得破費，買來一讀，再讀並且三讀的著作。

有誰失過業，沒有麵包，沒有住處，已經一個星期，找不到一個工作，在一個大風的夜裏，從早上兩點鐘就飄泊在路上的嗎？你可以想像，這是多麼動人的一種景象呀。這也就是「萌芽」一開場就給我們呈現在眼前的一種景象。

這是一個機械工人，名叫埃第勒·蘭梯兒。他因為打了工頭的耳光，從里耳的鐵路上，被趕了出來。就是，在這樣大風的夜裏，來到了福盧煤礦，想要捶捶他的運氣。

就在埃第勒跟作夜班的瑪胡老人談話的時候，工人住宅區裏，剛打四點鐘，瑪胡的一家，就起來了。這是一個工人的家庭，從老到小，就連十一歲的弟弟珍林，都一齊在福盧煤礦作工的；然而，這一天是星期一，還有六天，才能領到工錢，却已經連一文錢都沒有了。這就是這個煤礦裏工人，平時的經濟情況。假使你是第一次讀這部小說，你一定會感到飢餓的威脅，每天都要臨到這些工人的頭上，有些可

怕的吧？然而，這展開在我們眼前的工人住宅區的生活情形，不過是個序幕而已。假使，就像這樣下去；工人們未嘗不可以對付，忍耐得過。因為雖然已經沒有了一文錢，瑪胡的妻子，却終於在一家店裏，賒來了麵包，咖啡，牛油，並且還借到了五個法郎。

我們還是回到那位失業的年青工人埃第勒去吧。他的運氣不壞，居然碰巧，因為瑪胡這一組裏的一個女工，頭天夜裏，僵死在她的床上了，他補上了這個缺。從這一天起，他算是結束了他的飄泊生活，從新做起煤礦工人來。

我們不是聽說過地獄裏的陰慘可怕嗎？這個福盧煤礦的礦坑裏，是比地獄裏還要更陰慘更可怕吧！我們在讀但丁的「神曲」「地獄篇」，好像隨着我們的詩人但丁游過一遭地獄的時候，所感覺的陰慘可怕，實在不能跟我們隨着機械工人埃第勒下到礦坑裏的情形相比的，這真是比地獄還要地獄的人間地獄呀！這中間是真正的黑暗，勞苦，疲倦，飢餓，粗野，叫罵，以及獸性的發作和死亡的恐怖。然而，這裏也有孩子的天真，純真的友愛，以及患難的關切，雖然微弱得好像礦工們的燈

一樣了，却依然在這裏閃耀着。由地獄到天堂，這是不能一躍而登的。然而，由地獄到煉獄却是必然的要走的路徑。……（被略二百餘字）

福盧煤礦，就這樣地爆發了罷工風潮，而領導者就是那位機械工人的埃第勒。這是客觀的條件所限定的。煤礦工人自然要比機械工人落後；然而，落後的工人到了鬥爭的必然情勢下，他們的堅決與勇敢，並不下於較為進化的工人。然而，對於落後工人運動的領導，不但容易陷於領導的錯誤，而且更容易使領導者動搖自己的信心，或者失掉他的領導作用。這已經是伏下了失敗的根源。

而且，煤礦的統治者是尖銳地對照着工人們的窮苦生活，過着他們荒淫無恥的奢侈生活。他們是只知道剝削工人，剝削行不通的時候，就對工人欺騙，欺騙無效的時候，那就是武力的壓迫，演成了流血的慘劇，也在所不惜，這實在是慘無人道！……（被略二百字）

法國的工人在十九世紀，有那樣多血寫成的光榮歷史，自然應該產生他們的詩人，產生他們敘事詩的。左拉雖然不是他們自己陣營裏的戰士，却是能夠瞭解他們

的歷史，認識他們的發展路徑，而又能用筆寫下他們的血史的作家，只要他丟下他的自然主義的理論，拋開他實驗小說的寫法。據說，左拉爲了要寫「萌芽」曾在法國北部和比利時的煤礦區域，費去了半年的時光，這自然不夠的，却也未嘗不能供給他無數有價值的事實與材料。這部書裏，有許多偉大門爭場面，有許多動人的描寫，真是當得起工人敘事詩的稱呼而無愧的，只要有這樣一部傑作，左拉已經是一位不朽的作家，至於其中有些醜惡的描寫，那已經不是醜惡，而是使人戰慄，使人憤怒，好像被車輪碾碎的屍骸，血肉模糊，殘破不堪的情形一樣。

左拉的「盧貢家族的家運」兩冊，林如稷譯，商務印書館出版，前有左拉女兒寫的略傳，已有五萬多字，後面的附錄，都是極重要的材料，這對於左拉的研究，當有極大的幫助。至於「海上述林」上卷，關於左拉的部分，假使能印出一個單行本來，那恐怕是極有價值的一件工作。

另外，就是譯者所根據的英文本譯者，藹理斯在他的「新精神」裏有一篇論左拉的文章，曾經有人譯出，發表在很多年前，在北平出版的「駱駝」季刊上，這怕

是現在不容易找到的參考材料了。

鬥爭：工具與法則

有人說，沒有鬥爭，就沒有戲劇。其實，是沒有鬥爭，就沒有人類生活。人類之所以成爲人類，就是從跟自然作殘酷的鬥爭開始的。由於跟自然作鬥爭，人類才逐漸從自然的威脅和壓迫下解放出來。也由於跟自然的鬥爭，人類才建立起人與人間的關係，建立起人類的社會。

高爾基曾經說，文化是第二自然，這其實不如說，社會是第二自然，更爲恰當一些。社會雖然是由於對抗自然，而建立起來的，同時也就以第二自然的資格，出現在人類的面前，於是人類在自己建立的社會裏，也一樣地要有革命，這是人類對

社會的鬥爭。就是在平時，人類在日常生活裏，也隨時隨處都需要鬥爭，才能完成人類的生活。

二

人類要作鬥爭，當然就要有鬥爭的工具。我們平常最愛說，「我是赤手空拳」的那樣話，其實，在人類的最早時期，這所謂赤着的手和空着的拳，就正是人類的憑藉的工具。再進一步，當然就用器械，來作鬥爭的工具了。在從前所說的「沒有棒弄」了，我們現在常說的「解除武裝」了的話，不就是說沒有鬥爭的工具了嗎？

然而，這些鬥爭的工具，都是屬於手的範圍的，人類進步以後，語言的運用，在傳達人類的思想感情以外，也有了鬥爭工具的意義，所以，平常在打架以外，也有吵架的事實發生，所謂「君子動口不動手」的，顯然是把用口的鬥爭比作用手鬥爭，看作是進步的現象，而動手打人也就不客氣地被罵為野蠻行為。

在人類更進步以後，所謂「空口無憑」的，也就跟說「赤手空拳」一樣，只有

口，不能滿足人類的要求，不夠在人類社會裏完成鬥爭的任務了。於是，於口以外也用筆。於是，也就不但有『口誅』，而且有『筆伐』了。

三

古希臘神話：在天神要毀滅人類的時候，有一位神，從神的國里盜出火來，人類知道了火的用途以後，才得了救。這位盜火的天神，爲了救人類，怎樣受了幽囚，受了極殘酷的折磨，姑且不談。不過，我們從這個神話很可以想像出一段人類跟自然鬥爭的歷史來，假使當時人類跟自然的鬥爭裏不發現了火的祕密，就是說知道了火的用途，那麼人類是要毀滅的。

因爲有了工具，才能對於自然加工，才能改變自然，才能有物質的生產，使人類在自然裏不但能以保持生存，而且改善生活。

也就因爲人類對於自然能作這樣的鬥爭，才能逐漸在鬥爭裏，得到了智慧，懂得了自然界的祕密，就是自然的法則。就這樣，也才能於物質生產以外，逐漸也有

了精神生產，就這樣，也就要由對自然的鬥爭裏逐漸轉到對社會的鬥爭；由對於社會的鬥爭，逐漸瞭解了社會的法則，所以說，社會是第二自然的，當然我們可以知道，所謂社會法則的，也未嘗不可以說是第二自然法則，不過，這一認識，却是人類對社會鬥爭的最近的結果吧了。

那麼，我們也當然要知道，人類對自然的鬥爭，是在改變自然，對於自然的加工。同時，我們對社會的鬥爭，當然也在於變革社會，改造人類的的生活，我們一定要瞭解自然法則，才能改變自然，征服自然。我們也一定要瞭解了社會法則，才能變革社會，改善我們的生活。也就因為真正把握住自然法則，才能在自然的面前，堅定地鬥爭下去，也就因為把握住社會的法則，才能在社會裏，堅定地鬥爭下去，最低限度，才能勇敢地生活下去。

然而，也必須要具備我們應有的武器，能運用我們應有的武器，才能有效地鬥爭下去！

像這樣地鬥爭，在個人雖然有成功，當然也難免有失敗；但是，就人類的前途

說，就是失敗，也依然是成功，真正悲劇的意義和價值，就在這裏。

到最後，我們也可以說，因為沒有鬥爭，就沒有人類的生活，所以，沒有鬥爭，也就沒有戲劇，更沒有偉大的悲劇了。

此
页
空
白

文藝漫談

文人與作家

中國舊社會裏的文人，不就是現時的所謂作家嗎？然而，你若是對現在的一位作家，說他是一個文人，這位作家聽着，一定會感覺得不大舒服的嗎？

這是爲什麼呢？

我們自然可以說，中國的社會在變改中，在中國舊社會裏所造成的那種文人的特殊傳統，那許許多多的文人的弱點，已經隨着現時社會的變革而有所改變。自從「五四」以來的所謂文藝作家，已經不是舊日的文人所可比擬，已經不是一樣的情形了。

這話是對的。

不過，實際上呢？我們現在的文藝作家，有許多，並不能隨着文學的革新運動，就完全擺脫掉中國舊文人的種種弱點。在新作家的身上，染着極深的舊文人習氣於不自覺的，也並不少。

就文藝與社會實踐脫節的現象來說吧，不過是從外來的所謂藝術派借來一些名詞，作爲一種掩護的憑藉吧了，實際是從文自文，行自行，文行分家的那種舊文人傳統承襲來的居多。就像藝術之宮，象牙之塔一類的名詞，用在中國現時的新作家身上，不外是一種歐化的時髦裝飾，實際並不妥切。你看，中國現時的作家有幾位是能建築起一座藝術之宮或者象牙之塔，把自己安放在裏邊，藝術地生活下去的呢？然而，跟社會實踐脫節的作家不是多到隨處皆是了嗎？

所以，我們與其厭聽文人的名稱，不如研究一下舊文人的文行分家的情形，極力克制舊文人的種種弱點，然後，新時代的作家，才能從舊時代的文人的廢墟上生長起來，在新時代裏，以新的姿態，完成新的任務。

作家有行

「文人無行」，跟「文人相輕」，是對於文人極其輕視和侮辱的兩句流行話。中國的文人，上起漢魏，下迄明清，兩千年來，就一直把這種輕視和侮辱措在背上，好像是，一做了文人就要無行，無行與文人有必然的連繫一般。這真正是中國舊文人的悲劇！

這是什麼道理呢？

所謂文人無行的「行」，一般說起來，當然是指的品行或道德說的。爲什麼文人就會無品，不道德的呢？根本上，還是由於在中國的舊社會裏，文人就遠離開實際的行動，在現實生活裏就是一個無能而又無用的廢物，也就是說，在現實生活的面前是一個劣敗者，這樣一來，不但在一般人的眼裏被看成無品，而在文人本身，也自然要言行難得一致，情理不能互通，以致於狂放有似胡鬧的地方，也就難免了，這不正是由於文人無行才演出來的悲劇嗎？不過，這裏所說的行，却是行爲，行動吧了。

孔子曾說過「行有餘力則以學文」的話。這顯然是以行爲主，以文爲副的。換

句話，也可以說，行是第一義的，文是第二義的了。是說，有行而後才有文，文的根要生在行的土壤上面。到後來，却隨社會的演變，社會上有了文人這一種人，以文爲文人的唯一專業，把行反而丟在一邊，於是文成爲無根的浮萍，飄在社會的水面上。用現時的話來說，就是文藝跟社會實踐的脫節的現象。所以，我們的舊文人，在我們的舊社會裏，措着的無行的侮辱，應該是我們現時的文藝作家的一種警惕，不應該暗暗地伸出手去，把這種侮辱接過來，偷偷地措在我們的背上。

無論什麼人都應該有他的社會實踐的，無論什麼人都要在他的實踐裏，完成他作人的任務。我們雖然是個作家，也不能放棄我們的社會實踐，因爲我們的文藝要建立在我們的社會實踐上面，同時要通過我們的文藝，完成我們作人的使命。

要知說，一個人可以不做作家，可以不要文藝，却絕對不能不作人的，何況沒有社會實踐的作家，跟無行的文人一樣，是個悲劇。但是在舊社會裏，無行的文人還可以算是文人，在我們這種時代，這種社會裏，沒有社會實踐，就不應該算是一個作家的。

所以，我們說，文人可以無行，作家却要有行。
有行，於是成爲現代作家的條基本件。

此
页
空
白

笛福和他的「魯濱孫飄流記」

「魯濱孫飄流記」這部小說，在中國的流行是很廣的。最早在三十多年前，林琴南和曾鞏採取盲跛相助法就用文言譯出來了；至於語體文的譯本，後來出版的就不止一種；英漢對照的本子，有幾家書局都印行過；而且，中學或是大學裏，採用它的英文原本作教科書的，更不知有多少。這似乎沒有再來介紹的必要。

然而，這部書對於讀者的影響，好像並不大，或者說是並沒有發生它應該發生的影響。這也許，因為被採用做了教科書，減低了讀者的興趣，當然是一個原因；同時，一本教科書不能如期教完，就丟開了，學生因為它是做過教科書，很少再肯把那剩下的部分自己去讀完，那情形也很普遍。而且，這個故事雖然能喚起一些青年讀者的夢想，却不能使中國現代的許多青年讀者滿足：因為，要求面對社會，正

視現實的青年，不滿足於它的面對自然，好像遠離人間的一樣，那些富於感情與想像的，又覺得它沒有一點羅曼諦克味道，不夠勁，也是難免的。

於是，這部小說的價值和意義，在中國的讀者面前，反倒模糊起來。而且，就跟「吉訶德先生傳」在中國的情形有些相像，我們只知道吉訶德先生，却忘記了那位偉大的作家塞文提斯；我們對於「魯濱孫飄流記」的作者，但尼爾·笛福也是一樣地生疏，而且隔膜幾乎到了忘記有他存在的程度。其實，笛福的一生，是真正的一幕悲劇。假使有人把他的生平介紹過來，對於讀者，那種感動和教訓的意義，恐怕就比他的小說還要大，也難說。

x

x

x

x

法國的盧梭，在他的教育小說「愛彌兒」裏，曾經推薦「魯濱孫飄流記」是愛彌兒應該讀的第一部書。他是以自然教育的觀點，來這樣推重「魯濱孫飄流記」的，跟我們的看法，當然不盡相同；但是我們一樣要推薦這是一部應該讀，而且真正值得讀的作品，雖然不能說是第一部。

順便我可以說，我們的青年讀者，倒無妨把「西遊記」、「魯濱孫飄流記」和高爾基的「母親」這三部小說，做一種比較的研究，順次地讀上兩遍三遍，以至於許多遍，都不會算是冤枉的。關於高爾基的「母親」，我曾經介紹過，就是「西遊記」，也想以後另寫一篇文章，先不多說了。「西遊記」是中國封建專制時代的產物；「魯濱孫飄流記」產生在十八世紀，正是英國資產階級社會的上升時期；至於「母親」却是二十世紀初，俄國社會主義運動正在發展時期的小說作品。孫悟空、魯濱孫和伯惠爾這三個人物，產生在三個不同的時代，然而，却有着一個共同點，就是，他們都在走他們要走的或者說是應該走的道路，都是有着堅定的信心，堅強的意志，使出了他們全部力量，不怕艱難，不怕困苦，不灰心，不退縮地去實現他們的志願。我們這個時代的青年，因為中國社會的特殊性質，就站在三個人物三個時代的邊沿；我相信，這三部小說，對於我們的青年讀者，都有着非常重大的意義，值得推薦。

x

x

x

x

「魯濱孫飄流記」是一七一九年出版的，那時候，作者笛福已經是快滿六十歲的老人了。

笛福是多產的一位作家，正跟他是多方面活動的情形極相似。他做過襪子商人，經營過磚瓦廠，擔任過會計員，編過雜誌和報紙，坐過監，參加過反抗詹姆士第二的叛變，幹過政治工作，至於反對國教更是他一生裏始終都堅持的一種活動，有時用文字，有時用行動。在他年輕的時候，大概還跑到西班牙和葡萄牙去混過幾年。

在英國、當時的情形，無論是宗教，政治，以及社會各方面都充滿了衝突和矛盾。在宗教上，有所謂國教派，又有所謂反國教派，站在反對的方面。政治上，有保守黨和自由黨的對立；大概保守黨多是國教教徒，自由黨多是反國教派教徒。這種種鬥爭是非常激烈的，曾經造成了多年內戰的局面。後來，內戰雖然停止了，而政治宗教的鬥爭却依然繼續；笛福在他的一生裏，就曾經經歷過幾度起伏伏的雙方勢力消長。他的父親是一個倫敦的肉店商人，是反國教派的長老會徒。笛福自

己，自從一六八四年，大概是二十三、四歲的年紀，在倫敦結婚後，住下來，就投在這種鬥爭的漩渦裏。他雖然始終堅持他的反國教派的宗教立場，他的擁護自由黨的政治主張，却在保守黨和自由黨兩黨的夾牆中間，受盡了侮辱與迫害。笛福是白手起家的那一流人，以小商人，低級公務員的身份來作起點，參加到那麼劇烈的政治鬥爭裏面，一開始，就隨着蒙木斯公爵的失敗，在詹姆士第二的個人王政下，做了幾年的亡命客。他的一生裏，只有在威廉第三的統治期間，雖然他也爲了債務破產過，却因爲「光榮革命」的結果，議會政治的基礎已經穩固，自由黨和反國教派的勢力正在抬頭，笛福，由於他的政治諷刺詩和政治論文，或者說是用他的筆，贏得了他一時的勝利。此後，他更陷在不幸的深淵，處境之慘就使人爲之戰慄。要不嫌酸腐一點，把「文章憎命達」的詩句，移來形容笛福在安女王朝的遭遇，就非常恰當。笛福在威廉第三時代不是曾經用他的筆，贏得了一時的勝利嗎？在女王安的時代，却由於他的文章，招來了長期的禍患：先因爲一本小冊子用反諷來痛擊國教徒的壓迫反國教派教徒，被判了無期徒刑，並且帶枷示衆三天，這是由於反對黨構

陷的，還沒有什麼；後來，在安女王的末年，却由於自由黨的策動，大興文字獄，他被大法官提起了公訴，並曾受到監禁的處罰。這還不算，最慘的是他所依附的一位自由黨要人，在營救他第一次出獄後，沒有幾年，却轉到保守黨去；笛福雖然不肯輕易放棄他自己的主張，却不能不極其狼狽，無法善處。自由黨人所以痛恨他的，主要的也由於這種關係。而那位先是自由黨，後又投入保守黨的風雲人物，所以始終要把握住笛福，不放开他的手的，也是因為笛福有一枝筆的原故。這時期，他創辦了「評論報」，每星期出版三次，一直繼續了差不多十年的工夫。他除去獨力支持這樣一個兩日刊外，還寫了許許多多別的文章和詩。

到了一七一四年，安女王死去，喬治第一繼位以後，笛福的狀況，並沒有改善，反倒繼續在受迫害，時常有被捉坐監的威脅，於是，他的生活，有些年，簡直就像在暗溝裏一般，見不到天日！你說，慘不慘吧！

然而，就在這樣的狀況下，他的「魯濱孫飄流記」出版了。並且，不到一年，就再版，再版，再版；不到兩年，就德國，法國，荷蘭都出了譯本，譯本，譯本。

由於「魯濱孫飄流記」的成功，笛福的努力，從此確定了方向。在六十歲的高年，却開始了他小說作家的寫作生活，「飄流記」的「續集」，「三集」出版了，另外是左一部小說，右一部小說，一直到一七三一年他的死，這十二年當中，就出版了許多部小說。然而，這些小說，在英國，也像月明之夜的星星一般，在「魯濱孫飄流記」的照耀下，減淡了光輝，不爲人類注意。在中國，十多年前，却由梁遇春先生譯出了笛福的「蕩婦自傳」，在北新書局出版，恐怕這個譯本，就像它的譯者早因他的物化，被人淡忘了一樣，現在能知道有這樣一本書的，就已經不會太多了吧！

x

x

x

x

一般地說起來，「魯濱孫飄流記」是個海外冒險的故事，是隨着英國當時向外發展的海外政策，發生的荒島殖民的小說。海外冒險，是當時極普遍的現象，所以，航海家的故事，海外冒險故事的小說，就非常發達。像「魯濱孫飄流記」不過是其中最成功的一部哩了。而且，當時的確有過一個蘇格蘭水手名叫塞而其克的，

曾經被丟在一個荒島上，過了四年零四個月的荒島生活，又被人救了回來。這個故事曾經轟動一時，魯濱孫的故事，笛福是從這裡取材的，大概不成什麼問題。

魯濱孫生長在一個中產的家庭，『他的腦袋裏從小便充滿了漫遊的思想』。雖然他的父親要他學法律，『他却一心一意地想航海。』

這種心情，我們是很能瞭解的。在我們這個社會裏，當封建勢力瀰漫在社會上面，而反動的劍俠神怪的小說以及小人書等類的落後迷信的思想，在支配人心的時候，不是我們的知識分子都有許多在那裏吃齋念佛，扶乩看相；有些小孩子棄家出走，要到峨嵋山去學道的嗎？不是到了某一個時期，受另外一種力量的感召，又有許多青年，會冒萬險，衝出這種封建反動的封鎖與包圍，奔赴另外一種境地的嗎？在航海風氣那麼盛的當時，那麼盛的英國，一個小孩子，『一心一意地想航海』，反倒非常之自然。

這正跟尋常所說的「校風」「班風」之類差不多，每一個時代，每一個社會圈裏，都由於事實的要求，造成了一種風氣，成功一種氣氛，形成一種好像是在冥冥

中的力量，在那裏召喚着，支配着人的心情，指示着人們活動的方向。這種召喚，在形成的時期，幾乎是不可抗地成爲一種趨勢，往往更形成一種運動。

魯濱孫就在一種海外冒險的氣氛裏，受了召喚，不但『充滿了漫游的思想』，並且，不管他父親的怎樣勸阻，母親的怎樣傷心，終於在『一個不祥的時辰裏，走上了一個到倫敦去的船隻』，開始了他的海外冒險。這時候，他是十九歲。我們當然不會像他父親那樣，說是出於『小孩脾氣』，是他的『自尋苦惱』。然而，他的這次出發，却是有一點不祥的，可以說，因爲他這第一次的航行，就在途中遭了風浪，沉了船，不得已，改由陸路到了倫敦。然而，『他的惡運却固執地逼着他往前走』，好像我們常說的『鬼使神差』的一般，有一種不可抗的力量，使他往前走，使他就是『死到眼前還要一直闖上去』；於是，惡運跟着惡運，災難接着災難，中間有幾次可以安靜或者安定下來了，他却盲目地『放縱他的飄泊的志願』，像放縱一匹野馬，使他終於飄泊到一個荒島上去，『受盡人類的不幸』，一過就是二十八年，這才回到了他的故國。

x x x x x

魯濱孫在第二次到非洲去的時候，遇見了土耳其的盜船，被擄到摩洛哥西岸的沙利城，做了奴隸。過了兩年奴隸的生活，坐着小船逃了出來，在非洲沿岸飄流了許多天，被一個葡萄牙商船的船主救到了巴西。

在巴西、魯濱孫經營起蔗田來，『事業非常昌隆』。假使這樣下去，他是可以跟他的父親一樣，過着安靜的『中產之家』的生活，『可以幸福無窮』的了。然而，他却接受了管貨員的職務，又一度地到海上去碰他的運氣，往吉尼亞海岸去買黑奴。於是，在海上遇上暴風，把他們的船，一直『刮出人類貿易的區界之外』。全船的人都遭了難，只剩下魯濱孫九死一生地殘留在這沒有人烟的荒島上面。

就這樣，開始了他荒島的生活。這是，正如魯濱孫所說的，『返於絕對的自然階段的』生活。人類社會裏所有的一切，都要從頭來，要重新開始。

不過，我們要知道，魯濱孫是英國十七世紀末的航海商人，又曾經經營過幾年的蔗田，所以，他在荒島上，雖然一切都要由自己來安排，來製造，來經營，來生

產，彷彿是沒有一點憑藉；但是，他却已經有了當時資產階級社會的進步的技術，知識，以及信心做爲基礎，又有從那隻破船上取來的他一切所需用的物品，所需用的工具，所需用的防禦武器。然後，在『實際上的需要』的鞭策下，要『忍受到他平常所不能忍受的痛苦』，而且，是『既沒有失去機會，也沒有貪懶』地，才能解決了他的住處問題：他的帳幕，他的山洞，他的圍牆都築造了起來。他做了桌子，椅子；他做了木架。他做成了鏟子；編織了筐籃。他打獵山羊，野兔；他捕來鼈，吃鼈肉鼈卵。他蓄養山羊，成了羊羣。他摘取檸檬；他晒葡萄乾，他種植麥，稻。他燒陶器；烤麵包。他在樹上刻日歷；他自己記日記。他自己造船：造了一隻，太大，不能下水，再造一隻小的，鑿了一條小溝，引水把船放到海裏去。他築起了別墅。他在這種生活情形下，在基督教的「聖經」裏，求得了內心的安慰，發展了他的宗教信仰——合理的信仰。

後來，有附近島上吃人的野人，在他的「絕望島」上出現，却給他帶來了希望之光，使他俘擄了一個奴隸，這就是大家所熟知的「星期五」了。不久，又加上「

星期五」的父親和另一個野人，這是他殖民王國的全部臣民。

你看，這是多麼輝煌的工作成績呀！這在我們這封建遺毒過分深重的中國人看來，真正成爲一種「奇蹟」了。我們大概都記得，我們大詩人李白的「月下獨酌」的，這不是最受讚賞，最受歡迎的詩篇嗎？他寂寞到了無可奈何的程度，却「舉杯邀明月，對影成三人」了，說起來，這該有多麼飄飄然，實際上却真真正正是阿Q式的熱鬧法。結果，並且，給他附會上一個飄飄然而死的故事，說他喝醉了酒，到水裏去撈月亮，淹死了。這是最受風雅之士稱道的故事，也是最風雅得可憐相畢露的故事。另外，我們從前的故事裏，極普遍地流傳的，有什麼「葫蘆頭」，「老撻牛」的一類，這比「望梅止渴」，「畫餅充飢」更空幻，更可憐。生在這樣社會裏的人，怎會懂得「一個人只是空手坐着，而想到自己所得不到的東西，是沒有用的」，又怎麼能「想到這裏，便奮然而起」地去創造他的生活，創造他的世界，像魯濱孫所做過的那樣呢？

經過二十八年的艱苦鬥爭，他的生活問題是解決了，他的世界是建立起來了，

以一個英國人說，他並且已經建立好了他的殖民地。這是最理想的殖民地，是一切可以任意處置，並沒有像『以自己的勞動條件的所有者的資格，依自己的勞動，使自己致富，而非使資本家致富，』那樣的生產者，來妨礙資本制度的建立。

有殖民地，必須有它的宗主國，不然，不是就會發展為獨立的國家了嗎？這時候，恰好來了一隻英國船。這隻船，因為船員的叛變，使魯濱孫有機會救了船長，代平了叛變，於是，他以征服者的姿態，島主的資格，坐上這隻船，回到了他的祖國——英國。

這時候，他在這個原來是荒島的島上，已經艱苦地生活了二十八年兩個月零十九天；而離開英國已經三十五年。魯濱孫應該是個五十多歲的老人了。

x
x
x
x

到這裏，我們自然要想到作者笛福的身上去的。

「魯濱孫飄流記」的寫作期間，我們的作者笛福，正跟魯濱孫回國時的年紀相差不遠。他不是跟魯濱孫一樣地，在「實際上的需要」的鞭策下，『忍受到他平常

所不能忍受的痛苦」；一樣地「既沒有失去機會，也沒有貪懶」過；也一樣地懂得「一個人只是空手坐着，而想得到自己所得不到的東西，是沒有用的」，曾屢次地「奮然而起」的嗎？然而，他在英國社會裏，像那樣地苦鬥了一生，爲什麼反倒不能像魯濱孫那樣在荒島上可以步步成功呢？恐怕他是有意地把一個在國內面對社會現實，會遭到慘敗的英雄，遣送到海外，在荒島上，發揮一下他的智能，他的意志，他的信心的吧？

「魯濱孫飄流記」這部書，正如作者在「原序」裏所說的那樣，曾經「對於世人作一番很大的貢獻」，是無疑問的；然而，像作者笛福的一生，我認爲，就富於更大的教訓意義。

我現在所根據的是徐霞村的譯本，商務出版。這個譯本是據笛福初版本譯出的，沒有刪節的地方，的確值得稱道。不過，前面那篇「譯者序」，長約萬言，材料很多，但是，那中間所發的議論，却很值得商榷。就像關於笛福入獄的影響，他說，「他因爲所受的打擊太大，遂一變而爲玩世的，不認真的，滑頭的，唯利是圖

的文明，對於一切都沒有可靠的，一定的意見了』。這並不是事實。就是在同一的『譯者序』裏，在下文裏就有：『在政治和宗教的重要關頭上，笛福並不像一般人所想的那樣缺乏自己的主張』。接着他舉出兩個例證來。這話是對的。然而，這裏所說的『一般人』，豈不正有譯者在內嗎？這是希望讀者特別注意的地方。

一月十四日深夜

此
页
空
白

京派與海派

所謂京派與海派的這個問題，在表上面看起來，不過是在北平，就是從前的北京，生根的那些人們，以正統派自居，對於像上海這樣都市的文化文藝活動，認為是左道旁門，所以名之為海派，也就帶着一種輕視和嘲諷的意味，似乎並沒有多大道理。然而，早在抗戰前幾年就曾經吵過一陣這個問題了：這不算，而且，在抗戰期間，無論是京派是海派，他們的根據地北平和上海都淪陷在敵人的魔掌裏了，這個問題，在大後方，却也曾經小規模地起過不少次爭論。至於現在，經過了八年的抗戰，無論是所謂京派還是海派都同樣地經歷過不少的苦難，也可以說，大家都投在抗戰的鎔爐裏重新鍛鍊過了，雖然在勝利後，一向住在北平的大多回到北平，一向住在上海的又到上海來。難道說，所謂文化復員的，也是「復原」的同義語嗎？

何至於舊語重提地又京派海派起來呢？這一方面是一種憾事，一方面却是一個機會，我們應該藉這個機會把這個說起來往往給人一種不良觀感的問題清理一下，看看這個問題到底怎麼一種性質，對於這個問題應該有怎樣的一種瞭解。

爲什麼這個京派與海派的問題會給人一種不良的觀感呢？這是很顯然的，因爲這兩個名詞就含有褒或貶的意思：一般人說起京派來，就有推重，稱許或是羨慕的意思在內；說起海派來已經就有看輕或是不以爲然的意思流露了。平常，不但是京派本身，自居於正統的地位，有惟我獨尊之概，就是在一般人的心目中，比起海派來，也是要優越得多，或者高貴的多。這就在對於北平和上海的這兩個不同的都市的優劣比較上，也可以看得出來；一直到現在，不是一般都還認爲北平比上海要好的多的嗎？其實，這不但說明我們的批評標準往往無形中在受傳統觀念的支配，也足以證明我們社會裏的逆流橫溢，使人迷失了江河的流向，忘記了上流和下流的分界所在。

我們當然都知道，北平是中國的故都，上海是由一個漁村發達起來的新興都

市。所謂故都的，也就等於說北平是中國舊社會的政治文化中心。至於新興的都市呢，在中國的近代，自然是工商業都市，我們的上海就是由於工商業的發達而成爲全國先是經濟中心，繼而就是文化也取北平而代之，成爲全國的中心了。中國的舊社會是以農村經濟爲基礎的封建的落後社會，是不成問題的，而像上海這樣新興的工商業都市，雖然受到半殖民地性的限制，走的却依然是上昇的資本主義社會的路線，也不會有多大的疑問存在。所謂京派的，自然是在他們的根據地北平的社會條件下形成一種作風，而所謂海派的，也自然就是由於上海的社會條件所造成的了。那麼，不是京派人物也一樣地對於歐美資本主義社會的文化崇拜的嗎？爲什麼在中國倒反京派受推崇而海派遭貶抑呢？

要知道，中國的封建社會雖然已經是腐爛衰落不堪了，然而，過去是曾經有過光華的期間的。而且，在中國的舊社會裏，一切光華燦爛的成就都集中在首都，而在這樣的首都，所謂政治文化的又都掌握在所謂士大夫的手裏。而這些士大夫又大多是『學而優則仕』的那樣人物。學和官不分地構成了當時的統治階層，於是也就

成爲一般社會的崇拜對象，成爲舊封建社會的理想化身。這是許許多年的年代遺留下來的傳統觀念，一直到現在，並不能完全打破，照舊有形無形地在一般人心目中存在着。

我們所謂京派作家的根據地，就正是曾經有幾百年歷史的首善之區——北平；而京派作家的生活及態度也正是繼承舊日士大夫傳統，或者說是承襲着舊日士大夫餘緒的名流學者，教授作家之流，其中自然也有不少由於鍍金而歐化了的新士大夫或洋士大夫，不過，這差不多只是門面的裝璜而已，貨色並沒有多大差異。不但這些新士大夫們是這樣的自尊自重，而且他們在社會裏所取得的地位也正是舊士大夫一般的榮寵。這些新士大夫們的在北京，是在舊社會的基礎上，建立起他們新的社會地位，可以說是因利而又乘便。場景一移到上海，情形就全變了。

上海是新興的工商業都市。構成這個都市的，下面基礎是工人和店員；站在上面乘風破浪的是洋行的買辦，商店的老板，工廠的廠主，在這上下層之間，鑽來鑽去地活躍着一些自由職業者以及流氓癩三等種種人物，不惜用盜竊，強奪，詐取，

或者檢拾遺棄的種種手段，來爭他們的生存，來搶他們的活命，跌倒爬起地要帶着滿身的污泥與血汗，然後在打滾裏以圖翻身。倒處是金錢；倒處是罪惡；倒處是圖利撈錢，並不管什麼罪惡不罪惡；那怕倒處是罪惡，只要有利可圖，有錢可撈，也就沒有人去管那麼許多了。這裏是金錢的王國，是資本家和買辦的世界。在這裏，只要有錢，別的都是次要；在這裏，只要會賺錢，別的都算不了什麼本領。中國舊日讀書人的那一套，或者是士大夫的那一套，在這裏，就完全失掉了它本身的光輝，不能發揮半點的作用，特別是文藝作家之流，那怕是潔身自好，並且自視頗高的，到了這裏，只有被踩在金錢的脚下，被貶在流氓癩三的羣裏去討生活。其實，在上海這幾十年繁榮發達的過程裏，不知有好多的流氓癩三爬上了這金錢王國的寶座，隱隱在掌握着這個社會的實權，左右着這個都市的對於什麼尊崇或者對於什麼賤視。所以，在北平所說的那類名流學者，一到上海，站在「上海聞人」的面前，就不能不跌落他們的身價，黯淡了他們的光彩。無論你以爲你所從事的工作，什麼著作，創作之類，有多麼名貴，多麼高尚吧，你只要想在上海這個人海裏生活

下去，你就不能不下到水裏，在那黃湯裏面洗一下澡，然後帶着黃澄澄的幌子，在這裏才能混得下去。這就是所謂「灘上文人士」所不能不遭到的悲慘命運，也就給我們所謂海派作風的，先塗上了一層黃黃的新興都市的色彩。

然而，隨着封建社會的註定要崩潰，而所謂士大夫的也註定要沒落的，是帶着他們的一切高尚名貴一齊沒落的呀！這也就是我們所謂京派作家的註定的命運。至於所謂海派的作家呢，雖然是跟工商業都市的興起一樣，是挾帶着污濁和罪惡的，却要從這種污濁和罪惡裏逐漸成長，壯大起來，有着他們的進步性，有着他們光明的前途。

然而，「五四」運動却是發生在北京的，這好像是京派的光榮成績。其實不然。「五四」運動正是海派勢力伸張到北京去，突破了京派的士大夫傳統的結果。所以，等到後來伸張到北京的海派勢力一部分又南下了，另一部分留在北京的，好像江南之橘，到了淮北就變成了枳的情形一樣，反倒接受了士大夫的傳統。於是，所謂京派的聲勢才張大起來，這才造成了後來京派與海派的論爭。在京派挾着「五

四「運動的餘威，威嚇海派的時候，正是「五四」運動的精神，對於京派的學者作家已經失去「五四」運動的內容，對於他們已經空虛，只剩下一個空殼，供他們玩弄或者用一個他們最愛用的術語，供他們「欣賞」的時候。換句話說，這時候，他們已經差不多回到了舊日士大夫的路上，捧出舊日士大夫的傳統，當作他們新油漆過的招牌了。至於被京派譏嘲的海派，這時候，早隨工商業的進步，社會運動的發展，雖然還難免攜帶着上海灘上的泥沙，雖然還不能不使他們的作品商品化，在市場上找求銷路，却已經從灘上的泥沙裏拔出腳來，通過所謂文化商場，肩起文化的使命，奔上社會變革運動的道路。這豈是一頂帽子就可以把面目給蒙蔽住的？

然而，到現在還來談到這個問題的，可見這個問題到現在還存在吧？也就是說，所謂京派的，並沒有就像我們所說的那樣沒落，似乎到近來，反倒有些在「復原」後的北平大有重整旗鼓，重建堡壘的形勢。而所謂海派的，似乎也沒有能像我們所說的那樣，突破種種的限制，走上原來所要走的大路，在政治的逆流沖激下，京派的勢力也有乘機襲來的企圖。這當然都是中國社會的悲劇，不是文藝本身的問

題。我另有一篇「論文藝運動與社會運動」的文章，較比詳細地談到這個問題，這裏不多說了。

不過，在這個京派與海派的悲劇裏，我認爲，有一個農民派的存在。隨着中國在抗戰期間社會運動的發展，這個農民派作家的問題，逐漸輪廓分明起來；然而，却不爲一般人所注意。我覺得，假使我們要解決京派與海派的問題，非提出這個農民派的問題來不可。

中國到現在爲止，還是一個農業國家。到現在爲止，雖然名義上我們是個獨立國家了，實際上，在中國統治者正「自主地」殖民地化的努力下，同時，對於中國的農村社會也在加強他們的統治，簡直就比舊日的封建專制還要殘暴得多。這就是所謂京派又在抬頭的社會根源，他們是跟舊士大夫一樣是封建意識的代表，他們是在有意或無意地跟封建的反動的勢力相表裏，起他們的呼應作用。至於所謂海派，因爲集中在上海，這急劇殖民地化的工商業都市，在政治潮流的逆轉裏，在爭取着政治的民主，以及反對帝國主義上，盡着他們作家的力量；然而，也就是這種的奔

走呼號，却招來京派的詬病，被譏爲這就是海派的作風，就在這一點上，也儘可以證明所謂京派的封建反動，所謂海派的進步和積極了。然而，在上海這種地方的民主運動，總難免要染上這殖民地化的工商都市的地方色彩，小市民的氣息特別濃重，掀起風波的聲勢有餘，推動運動的實力不足，跟廣大農村的民主運動或者說是配合不上。或者說是連繫得不夠都可以。雖然這是在社會條件限制下所難免的現象，在所謂京派的旁觀者看起來，自然要從表面上被他們政擊爲只是嚷嚷一陣，無補於社會運動的實際，或者他們根本就不承認社會運動有什麼意義可說，就更不足道了。不是在「五四」運動後不久，那些自命爲京派的作家們，早已經主張文化運動要不管社會運動，分道而馳了嗎？然而，却也有一套理論來支持他們血都冰了的冷靜態度，以及到了幸災樂禍那樣程度的旁觀態度。這套理論是從那里來的呢？一方面是從歐美的資本主義的文藝理論那裏撿來的；一方面是從中國舊士大夫那裏繼承來的。這就是所謂京派的理論基礎。已經發展到帝國主義了的現代，歐美資本主義的文藝理論早失去了它的進步性，而成爲反動的了，我們的京派作家却奉作最

爲神聖的教義一般。至於他們直接繼承來的那些士大夫的傳統呢，却完全是由於中國農村經濟的落後性，由於我們農業生產的技術水準低落的條件造成的，並不是什麼高雅的理論可以奉作傳家的祕密。前兩年，在談沙汀小說的那篇文章裏，我曾經大致地說明了這個意見。

中國從前所常說的「士農工商」，是爲四民；其實，可以分成兩類，一方面是士農的一類，另一方面是工商的一類。在中國的舊封建社會裏，歷次採取重農抑商政策，來壓迫商人，保護地主的統治利益。於是在社會裏造成了一種傳統的觀念，工商被賤視，士農居上位。於是，代表地主農民的士大夫，就在社會裏成爲最被推崇的人物。種田和做官，是當時人認爲最正當的兩條出路。也認爲是兩種正業，其餘的都是副業。家庭手工業是種田以外的副業；就是做學問寫文章也是做官的副業。因爲當時只有這所謂正業的，可以養家，可以糊口，可以傳之子孫；所謂副業物，在當時就都不是必需，可有可無，有了可以壯聲色，沒有也不會影響一個人的生活，或是低一個人的身價。至於科舉考試，都不過是敲門磚，門打開後，已經廁

身於其中了，那就沒有一點用處和價值了。所以，當時做官的人，做學問寫文章，大多是一種趣味，一種嗜好，或者當作一種可以藏之名山的成就或事業來看待。誰也不當做有利可圖的事來幹，本來也不能從這中間得到什麼利益；而且，相反地往往會因為自己的沉溺過深，却對於自己的生活 and 前程有了妨害都難說。所以，我們的古人最忌諱的是「玩物喪志」。也甚至有因以惹禍招災，殺身滅族的事實發生。但是，在當時，一個讀書人的所謂士，除去做官以外，就只有做隱士的一條路，又並不那麼容易走得通。於是，都預先留下退步，從田裏來的，還是回到田裏去，所以，在當時所謂「書香門第」是最為名貴，而所謂「耕讀世家」的最為兩便而且兩全。由於讀書然後才有官做，所以，讀書最為當行本色。然而，讀書只是讀書，絕對不能別有目的，所以，讀書是要關起門來，書本裏的知識要跟目前的實際分開，要脫離現實，最好是要超然於現實以外。你看，這不是跟我們京派作家的所謂讀書而讀書，為知識而知識，為藝術而藝術的如出一轍嗎？不是跟當時所謂不問政治與社會問題的文化運動理論頗為一致嗎？我們的京派作家不承認作家可以成為專業，

不希望作品的稿費收入來維持生活，換句話說，就是不願使文章商品化，以保持作品的神聖，作家的尊嚴，不也正是封建社會裏所謂士大夫的那種態度嗎？反對爲作品做宣傳，反對多產而看作名山事業一般地寫自己的大作。總而言之，凡是在工商業都市以一個作家的資格而出入於社會裏，以作品當商品來出售的，種種現象，我們的京派都目之爲海，而加以詬病，加以譏嘲。這完全是從士大夫的傳統承襲來的，沒有什麼新鮮的東西。

不過，我們應該知道，在從前的士大夫所以成功那樣的一種傳統，是有他們的必然性的；我們現代的知識分子不但沒有這種必然的限制，反倒有打破這種限制的迫切要求，這正是我們的真正使命，是我們的神聖義務。難道說，我們這些農民出身的知識分子，不應該爲人民大眾服務，而且道路是寬廣地擺在我們的面前；反倒要爬到統治者羣裏去，轉過來壓迫，剝削人民大眾的嗎？在這樣長期的農民運動當中，自然會培養出許多的農民派作家，既不接受京派的士大夫傳統，也不贊成海派的作風，他們走的是人民解放的路線，是爲人民大眾服務的那樣作家。他們以作家

的資格，不出現在文化商場，却出入於人民大眾的解放鬥爭裏邊。他們的作品不是商品而是武器，不是有交換價值的商品；而是有使用價值的武器。他們的作品，並不要藏之名山，然後傳諸其人；而是要走進人民的隊伍裏去，捧獻在人民大眾的面前。

京派是落伍的，所走的是末路。海派是進步的，然而，也有限度。我們把希望寄放在農民派的作家身上，隨着中國農民運動的成功，我們農民派的作家，將在文藝上放出勝利的光芒。

最後，要聲明一句；就是所謂京派海派的是就大體的傾向和作風說的，並不是說在北平的作家就是京派，在上海的作家就是海派；而且就態度說，儘有在上海的「京派」，在北平的「海派」的。至於農民派的更不一定是農民了。

三月一日

此
页
空
白

論戰與團結

我們的文藝界歷來就有論戰的傳統的；然而，也傳統地有過，並且留下來一些人事方面的糾紛。因此，文藝界的論戰，往往跟人事的糾紛攪在一起，於是不但要失去不少論戰的作用，也招來不少社會上對於文藝工作者的詬病，輕輕地把「文人相輕」的譏評移贈過來，到這時候甚至連論戰的性質都要給改變了的，豈不是應該警惕的嗎？於是，使潔身自好的、不願意參與論戰；謹慎小心的有意地避開論戰，所謂「息事寧人」的，也應該歸到這一類裏去。於是被稱爲「一團和氣」的作風，有人要起來糾正了。然而，在這一糾正的呼聲裏，自然，又要引起論戰，又要牽連到人事的糾紛。結果所謂「一團和氣」的局面是被打破了，而論戰還是不能就此展開，更發揮不出論戰的積極作用。

論戰，在我們的文藝界，是有展開的必要的，我們認爲。我們稱爲新文藝運動的「五四」，就是以新舊的論戰，開始顯出了戰鬥的姿態，保留下論戰的傳統。這以後，由文藝的新舊論戰，轉到新文藝界內部的主張不同，派別的論爭。由主張不同，派別論爭，轉到文藝立場，態度等等問題的論爭；同時，更展開了對於政治社會種種方面的抗爭。就由於這歷年來的論戰，在文藝界裏，產生了匕首投槍的雜文形式，魯迅先生的這一寶貴遺產，正是論戰在文藝運動裏所放出的異彩。

在抗戰期間，在「團結」的大前提下，我們文藝界的論戰是停了下來。其實，論戰並不限於對敵的現狀下的。假使，只有在對敵的狀況下才有論戰，那麼，論戰的性質就未免過於狹隘，過於嚴重了。而且，論戰的力量恐怕也要顯得薄弱，因爲無論在那一方面，意見總難免紛歧，而且每一運動或是活動的開端，局面總不免於散亂。只有經過論戰紛歧的意見才能漸趨一致；經過論戰，混亂的局面才能開始肅清；然後，力量才能逐漸加強，局面才能逐漸穩固，或者說是，然後才能結成一體對外鬥爭。這也就是說團結了才有力量，有力量了才能作戰。所以，內部的論戰，

其重要並不下於對外的，或者說是更重於對外。而且，也只有有在論戰的積極發揮作用後，才有真正的團結；有了真正的團結，並不會就消滅了論戰。沒有經過論戰的團結是不堅牢的，是維持一種局面；並不是真正的團結。反過來，因為不是真正的團結，只是敷衍一種局面，所以，才只有停止了論戰，貌合神離地似乎是一團和氣却各懷心事。我們抗戰期間的停止論戰，正是這種貌合的團結下，十足地表現出來的神離狀態。所以，有幾度，有人提出雜文這一匕首投槍的形式，有人呼喊魯迅精神的復活，彷彿魯迅先生就是論戰的化身一般。當時，自然也曾經認為開過論戰的，究竟受了「團結」的限制，不能使青年的文藝工作者滿意，或者不夠使青年的文藝工作者痛快地吐出滿肚皮的悶氣。

論戰本來是並不妨礙團結，也並不能破壞團結的。然而，敷衍局面的團結，却禁不住論戰的沖激作用，而且，最可怕的，是所牽涉到的人事糾紛的足以影響團結，甚或破壞團結，那是鐵樣的事實，無可否認。而文藝工作者既然是在這個社會裏生活的人，所謂人事糾紛的又顯然不能被牽涉進去。於是，論戰到處，人事糾

紛也就隨之而起；並且，因爲人事糾紛也會惹起論戰來。結果，論戰與人事糾紛混成一團了。

這是非常頭痛的事。

然而，現在，却是，論戰應該展開的時候到了。文藝界的現狀是顯得那麼散漫，那樣薄弱無力。文藝上的道路雖似明顯而確定，文藝上的許多問題却不能十分解決。文藝工作者對於文藝問題的意見也正一樣地陷於紛歧。甚至於基本的出發點也還有些弄不十分清楚。因此，文藝工作者的態度也往往有些欠分明起來。或者說是，有些不知要怎樣才好。這樣下去，文藝界不是要由紛歧而陷於混亂了嗎？

不過，所謂人事糾紛，是不是絕對無可避免的呢？那又不盡然。我們知道，人事糾紛的造成，也往往由於意見紛歧引起來的。在文藝界裏，由於封建的行幫意識在作祟，於是分幫結夥；由於誤認文藝爲個人創作的事業，因而，強調個人獨創，惟我獨尊，或我行我是。行幫和個人主義一混合起來，就成爲不論是非，却動輒惹是生非的現象。於是就變爲沒有是非，只看見人事糾紛了。

我們的態度在郭沫若先生那篇「人民至上主義的文藝」裏已經表示得很清楚。我們的主張是「人民至上」。我們的態度是「要嚴格地批評自己，並嚴格地批評別人。」我們也要培植「接受批評的這種良好的態度」。

簡單地說，我們要公開地來討論問題，然而，我們更要有意地避免人事的糾紛。

在「新文藝」跟讀者相見的時候，正趕上我們文藝界在起着一些紛爭。我們接到了針對着這些紛爭問題的投稿，假使人事問題不應該牽動我們選稿標準的話，我們不能不登出這些文章來。然而，我們却萬分誠懇地希望不至惹起，更不至加重人事的糾紛。我們計劃分頭約請文藝界的朋友幫忙，每期都有一篇談到當前的文藝問題的文章，同時，展開問題的討論。我們鄭重地聲明：我們絕對沒有對人的政擊，只有對問題的討論。更希望能在問題的得到解決裏，化除了個人的偏見，成見，改變了對人的風氣，於是，消滅了人事的糾紛。

這是需要能得到各方面朋友的諒解，希望能得到各方面朋友的幫忙的。

此
页
空
白

羅曼羅蘭的道路

四月五日晚上，交大今天社主辦的羅曼羅蘭文藝晚會，我被邀參加，做了一次簡短的講演，題目就是「羅曼羅蘭的道路」。當時會場情緒非常熱烈，特別朗誦的節目使人非常感奮。會後，他們把懸在會場的一幅羅曼羅蘭畫像送給我，留作紀念；我現在也把當時所講的大致記下來，以酬盛意，並公諸熱愛羅曼羅蘭的青年朋友們。

一

羅曼羅蘭的偉大，這是誰都承認的。不過，他的偉大到底在什麼地方呢？這是一定要把他一生所走的道路，先辨認清楚，然後才不至於誤解。這是一件困難的工

作，不是這樣短的時間所能做到的；現在只能算作提出這樣一個意見，喚起熱愛羅曼羅蘭的青年朋友們對於這方面的注意吧了。希望由此能增加對於羅曼羅蘭的瞭解，更進一步的瞭解；不至於減低了對於羅曼羅蘭的熱愛，不至於破壞了對於羅蘭崇拜的完整性。

在眼前所熟知的外國偉大作家裏，我們必須要這樣才能真正認識，真正瞭解的，還有一位俄國的老托爾斯泰。這因為，在他們的一生裏，都經過一個極大的轉變，轉變到否定了他們自己的過去，要跟過去告別的那樣程度。所不同的，托爾斯泰的轉變，是一種宗教性的，在他的發展上，是一種逆轉，就說是一種反動也不算過分。羅曼羅蘭的，却是一種社會性的轉變，是一種對於自己的革命。而且，在轉變後，他才把一幅新時代的旗幟揹在他的肩上，在歐洲大陸，在全世界，領導着文化界作反法西斯的鬥爭，向建立新社會的路途，大踏步地走去。

羅曼羅蘭死的時候，已經是七十九歲的老人。一九三六年，他七十歲的時候，在答謝蘇聯人民熱烈的祝賀他的生日的信裏，他曾經說，他的這七十年是『從巴黎

走到莫斯科」的長途旅程。這是不錯的，他的旅程的確是夠長遠，他確由巴黎走到了莫斯科。然而，這所說的是怎樣的一種道路呢？

這可以有兩種解釋。我們可以說，羅曼羅蘭所走的道路，是通到莫斯科的，所以，雖然起點是巴黎，而終點却是莫斯科。於是，也可以說，是由十九世紀末巴黎公社失敗後的法國，走到了二十世紀初十月革命後的蘇聯；是由知識分子的個人英雄主義走到了無產階級革命的共產主義。這自然是要經過漫長的歲月，經過痛苦與掙扎的一條漫長的道路。然而，實際上，我以為，並不然。我認為，我們應該說，羅曼羅蘭在第一次歐戰前所走的，無妨就說是「巴黎路線」。在這一條路線上，隨着第一次歐戰的爆發到結束，他走到他的最高峯，也可以說是走到了盡頭。然而，峯迴路轉，這時候，爆發了十月革命，在羅曼羅蘭的眼前，展開了無產階級革命的遠景，是另一座高峯跟他的這一高峯遙遙相對着，呼聽着，這是「莫斯科路線」的最高峯。這座高峯的出現在他的眼前，是光華燦爛的，却又煙霧瀰漫；雖為煙霧所瀰漫，却也遮沒不了它光華的燦爛。於是，使羅曼羅蘭站在他自己的高峯上，遙望

着對面，雖然是透過煙霧望見了光明的前景，却又不免又時爲煙霧所迷亂；因而，在光華與煙霧的迷濛裏，陷於探索而不免於彷徨，彷徨却仍在探索的苦悶與掙扎的狀態。然而，羅曼羅蘭終於勝利了；光明也已經衝散了煙霧。他於是由所謂「巴黎路線」的最高峯跨了過去：經過了他的「探索與彷徨」的深淵，跨上了「莫斯科路線」的峯頂。

我認爲，這才是他走的所謂「從巴黎到莫斯科」的道路。

二

什麼是我們所說的「巴黎路線」呢？我們無妨就說是「約翰·克利斯朵夫路線」。這是悲多汶在十八世紀末十九世紀初，在德國所走的路線，被羅曼羅蘭給移植過來，移植到十九世紀末二十世紀初的法國，他認爲這是在當時法國的偉大天才，最優秀的知識分子所要走而且也應該走的路線。然而，在悲多汶當時的德國，社會的發展，正是資產階級的上昇時期，我們的偉大天才悲多汶，通過他的藝術，

就是他的音樂，所表現的是進步的要求，所代表的是革命的力量，是忍受一切的困苦與折磨，掙脫一切的枷鎖，完成個人的解放，實現人的所以爲人的使命。這跟當時的社會發展、社會變革的要求是一致的。至於約翰·克利斯朵夫，雖然是悲多汶型的人物，是悲多汶的化身，是悲多汶的放大，一移植到羅曼羅蘭時期的法國，情形自然就不同，意義也自然就改變了。這時候，他的個人英雄主義，他資本主義社會所走的日趨反動的路上，已經失掉了悲多汶時代的進步意義，跟當時的社會發展和社會變革的要求已經並不一致。

自然，在一八七〇年以後的法國，由於普法戰爭的戰敗，割地而且賠款，在一般人心上都蒙上了一層被征服的恥辱；由於巴黎公社的被撲滅，在向帝國主義發展的資本主義社會裏，社會的階級矛盾更加深，而統治階級的壓迫，剝削以及控制也隨之更加強起來，悲觀主義的思想不能不瀰漫在當時的思想界裏。於是，有像莫泊桑那樣的悲觀，絕望的悲觀；有像左拉那樣的揭發現實社會的矛盾衝突，暴露人間生活的陰森醜惡；有像阿那托爾·法朗士那樣的流於懷疑，流於冷嘲；有像都德那

樣的以退守而自足；也有更進一步，在無可奈何裏硬要找出一點奈何來安慰自己，欺騙自己，而且沉到神祕的深淵，却罩上一套象徵的外衣，曾經風行一時的所謂象徵主義運動。像羅曼羅蘭這樣，從過去文化的傳統裏接受理想主義，以資本主義社會初期的個人解放做爲這個理想主義的基礎，再從近代的偉大藝術家那裏取來那種爲藝術獻身的熱情，不管現實生活是怎樣的艱難困苦，人世間是怎樣的悽慘可怕，却終於完成了他們藝術的偉大，同時，也就完成了他們人格的偉大的，以充實這個理想主義的內容；然後抬出英雄主義，來抵禦那籠罩法國社會的悲觀主義的重壓，這至少可以像松柏那樣，雖然不能使大地早日回春，却足以耐過風雪的寒冬，不至於零落、凋傷、弄得狼狽不堪的樣子，或者乾脆毀滅，以待春光的來臨。

這就是約翰·克利斯朵夫的路線，也就是羅曼羅蘭在轉變前所走的，我們姑且名之爲「巴黎路線」。

三

從這樣的「巴黎路線」，是不是一定會走到莫斯科去呢？

這實在是：並不一定。假使就照着這樣的路線走下去，不但不一定，而且，可以說，就不可能走上「莫斯科路線。」因為，這完全是兩條不同的路線，無論出發點還是走法，就都不一樣。也許有人認爲是過分的吧，如果我說：這樣的「巴黎路線」，或「約翰·克利斯朵夫路線」，走上跟「莫斯科路線」，相反的路去的可能性是更大一些。這其實是很明顯的道理；不過，因為這是羅曼羅蘭，是我們所崇拜的反法西斯的戰士，思想界的巨人所走過的路線，爲他的光輝所奪，我們就不及細認他過去所走的路線，不願辨認這條路線的真踪實跡吧了。然而，這却是我們必須辨認清楚的；不然，就難免要誤解羅曼羅蘭，誤解他的生活與思想，不容易正確地估量他的那些作品的價值和影響，以及他的所以偉大的地方了。

在「五四」以後，中國是有過一個對於羅曼羅蘭崇拜的熱狂時期的。那時候，正是第一次歐戰以後，羅曼羅蘭的聲譽，在國際間，正像日午當天的一般。隨着他的國際聲譽，所帶給世人的是他的幾部英雄傳，是他的十卷名著「約翰·克利斯朵

夫」，是貫徹在他那些著作裏邊的英雄主義。羅曼羅蘭自己，這時候，却正陷在「探索與彷徨」的苦惱裏邊，正快要跟他的過去告別了。等到他一跟過去告別，就連留在後面的橋都拆掉，誓不回顧地那麼決然走上新的道路；但是，世人，特別是當時的中國方面，所崇拜的正是他自己告別了的那些過去的思想，過去的生活態度，過去的英雄主義，過去的那些著作。所以，隨着崇拜而介紹過來的，首先是他的「悲多汶傳」，接着是「密萊傳」、「密蓋朗吉羅傳」、「托爾斯泰傳」、「甘地傳」；他的「約翰、克利斯朵夫」；他的一些劇本；茨外格所作的「羅曼羅蘭評傳」等等。這些都是他要告別的那個過去時期的東西，而「甘地傳」更是他「探索與彷徨」時期的作品，是他英雄主義的退潮現象，退到托爾斯泰的不抵抗主義，轉而崇拜不合作運動者的甘地了。在當時，我們所認識的羅曼羅蘭，也就止於他自己所告別的那個過去的羅曼羅蘭。

一九四四年的年終，羅曼羅蘭與世長辭了。隨着對於這位巨人的哀悼與紀念，在我們的勝利前後，又喚起了我們對於羅曼羅蘭的熱狂，一直到現在還在繼續而且

擴大。像「約翰·克利斯朵夫」那樣的巨著，在我們的青年羣裏，都成爲極熱愛的讀物。然而，我們的羅曼羅蘭，自從跟他的過去告別以後，所走的已經不是從前的「巴黎路線」，而是新的「莫斯科路線」。他的所以偉大已經不是他過去那種知識分子的個人英雄主義，而是無產階級革命的共產主義。我們的青年，在這時候，不要再崇拜他的英雄主義，誤認爲他的集體主義就是他的英雄主義的延續或者發展，不加批評地投在他的「約翰·克利斯朵夫」裏，崇拜起約翰·克利斯朵夫那樣的英雄，那樣的天才藝術家來；甚至於津津樂道羅曼羅蘭所告別的生活態度，對藝術的工作態度，像住到一間巴黎的六層樓上埋頭寫他的大作啦，像他跟一二位朋友辦一個刊物，既不登廣告，也不送到書攤或者書店寄售啦，……這實在是認識羅曼羅蘭的一層煙霧，非常容易使人對於羅曼羅蘭發生誤解。就是約翰·克利斯朵夫的那種戰鬥，最後也要樸空的；而且，走到極端的約翰·克利斯朵夫的英雄主義，已經跟尼采的所謂超人相去不遠。這是跟「莫斯科路線」背道而馳的了，可以說。要知道，約翰·克利斯朵夫的跟社會戰鬥，並不是那個社會的變革，而是他們在那

個社會裏的勝利，換句話說，是他通過他的跟社會鬥爭而完成了他的藝術的偉大，完成了他的人格偉大；他要求的是偉大，是終於超越那個社會，高高地站在那個社會的上面。這就是巴黎的優秀的知識分子，偉大作家們的英雄主義。

自巴黎公社失敗以後，資產階級的政權已經穩固，不再需要無產階級的武裝暴動來幫同爭取勝利，反倒以無產階級爲正面的敵人，以剝削工人來加強他們的統治，以壓制工人來穩固他們的政權了。在這種局面下，所謂無產階級的革命運動，已經被壓在地下，這種道路跟約翰·克利斯朵夫那樣英雄的生活與思想已經是各奔前程，不再能同路了。

所以，像約翰·克利斯朵夫所走的那種「巴黎路線」，並不能走到莫斯科去，是非常明顯的事實。

四

然而，羅曼羅蘭爲什麼會終於走到莫斯科了呢？

要知道，羅曼羅蘭雖然是理想主義者，在現實的世界裏，却不能那麼理想地生活。他所理想的雖然是約翰·克利斯朵夫的那種道路，實際上，他所過的却是跟奧里維相近似的生活。像約翰·克利斯朵夫那樣人物，只是羅曼羅蘭在文藝寫作方面的一件偉大的工作，一個偉大的創作，或者說是一種偉大的嘗試吧了。

在羅曼羅蘭過去的生活裏邊，最爲人所傳誦的，還是他跟老托爾斯泰的通信故事。這次通信，對於他的影響當然是非常重大。假使他不受到他當時那種知識份子的限制，很可以就走上無產階級革命的道路，用不着再經歷那三四十年的長途跋涉了。可惜，托爾斯泰的所謂「爲民衆的藝術」，在羅曼羅蘭所能理解的，只是從特權階段，從優秀的知識分子手裏，把藝術放鬆出去；一方面要與市民同樂，一方面爲的喚醒市民，於是才開放藝術的特權，如是而已。所以，他要改良戲劇，建立所謂民衆戲劇，是對的；然而，他所說的民衆，不但不能擴大到無產階級的工人，就連老托爾斯泰心目中的農民都不在羅曼羅蘭的所謂民衆以內。

而且，就是他這樣的「爲民衆的藝術」的努力，也不久就被他的英雄傳和他的

「約翰·克利斯朵夫」所打斷了。他後來，因為反對社會上的庸俗，等於就把他的藝術獻給少數的選民，優秀的知識分子的一般；這雖然是對社會庸俗的反感，却把自己造成了藝術的特權階級，藝術的貴族了。

然而，在他從事民衆戲劇的建立時候，是有過突破藝術限制的要求的，而且也曾經這樣努力過。這種要求，這種努力，雖然被他那約翰·克利斯朵夫型的英雄主義所中斷，却也在他的這種英雄主義思想裏埋伏下一股反攻的力量，待機而動。在「約翰·克利斯朵夫」裏，那位奧里維是在一次羣衆運動裏，死在巴黎的街頭了，而真正的奧里維，我們的戰士羅曼羅蘭却在這種英雄主義的支持下，撐住了悲觀主義的重壓，渡過了「探索與徬徨」深淵，終於突破了這種英雄主義，走到無產階級的羣衆裏邊，爲「這世界人類的新社會」的建立而努力，爲反抗這世界人類的共同敵人法西斯而獻身。

五

羅曼羅蘭死的時候是一九四四年十二月三十日，只差幾個月的時間，他沒有看見墨索里尼和希特勒等惡魔的死亡，沒有看見在法西斯鐵蹄踐踏下的人民解放，沒有看見他的祖國法蘭西的重光，這就跟中國的魯迅先生只差不到一年的時間，沒有看見中國人民的全面抗戰，沒有親自參加中國的民族解放戰爭，同樣是人世間一種莫大的遺憾；這種遺憾會隨着對於這樣的人類解放的戰士的永遠紀念，永遠留在人世間！

四月八日晚

此
页
空
白

論文藝運動與社會運動

這是根據去年文藝節在重慶所做講演寫出來的。爲了發表，刪了一萬

多字。題目應該是「五四」以來，中國新文藝運動與社會運動的關係。」

一九四七年五月十日夜。

一、「五四」是一種社會運動

我們現在，把「五四」這一天，做爲文藝節來紀念，就「五四運動」說，是把它的範圍給縮小，把它的意義給減輕了。然而，就文藝方面來說，却又把文藝的範圍給擴大，把文藝運動的意義給加重了，同時，也就等於說明了文藝運動與社會運動的關係。

「五四運動」爆發在一九一九年，一般地，都把這次的運動，叫作新文化運

動，或者還有人更狹隘地說成新文藝運動。

實際上，這却是一種社會運動。

一一、中國近代社會的發展，一開始，就以外來影響爲主要的因素。

無論那個社會都有它的發展的，也就是說，是社會就要發展，並且要發展到轉變爲更高一級的社會形態。也無論那個社會，都隨着社會的發展，到了相當的程度，在相當的期間，就要形成一種運動，發動一種革命，如果以雞蛋的孵化小雞來打比喻，社會運動或革命，就跟孵化成的小雞到時候要啄破蛋殼一樣。

中國自然不能例外。

不過，中國過去，在封建社會裏停滯得太久了，這並不能就說中國社會沒有發展，而是不能就發展的轉化爲更高一級的社會形態。假使沒有鴉片戰爭，沒有隨鴉片戰爭而來的，日漸加緊的，資本主義國家的侵略，中國這個古老的封建統治，還不知要拖到什麼時候！

所以，鴉片戰爭是中國封建社會向另一種社會發展的起點，可以說。

然而，這個發展却是外來影響促成的。換句話，就等於說，中國近代社會的發展，一開始，就以外來影響爲主要的因素。這是要瞭解中國近代一直到現在的社會發展，最重要的一點。

三、在半封建半殖民地的社會裏，主要的是農民革命運動。

封建社會在向資本主義社會發展的時候，是資產階級推翻封建統治的革命運動，而在半封建半殖民地的社會裏，却主要的是農民的革命運動，就跟在資本主義社會裏，主要的是工人的革命運動一樣。因爲，在半封建半殖民地社會裏的農民，所遭遇的，正跟資本主義社會裏的工人一樣。只有農民在半封建半殖民地的社會裏才是真正的被犧牲者，只有農民才真正沒有出路，而情勢所逼，非自己撞出一條出路來，不容罷休。也可以說，在這種社會裏，我們的農民不是毀滅，就是解放，沒有第三條路走。

四、辛亥革命掛起共和的招牌來，已經算是不小的成功。

一九一一年的辛亥革命，一般說起來，都認爲是失敗，是革命的流產。其實，在中國這樣的社會裏，能發生這樣的革命，推翻了封建專制的滿清統治，建立起一個共和國來，就算這只是一塊共和的招牌吧，能這樣掛起來，已經是一種不小的成功了。舊日的封建社會雖然並沒有被推翻，封建勢力也並沒有真正被打倒，然而，他們的龍袍已經被撕破，冠冕已經被摘了下來。我們的革命力量却在成長壯大的途中。

五、袁世凱帝制和張勳復辟的失敗，足以證明辛亥革命的並不算是沒有成就。

辛亥革命後，不到三年，第一次世界大戰爆發了。中國方面的情形，起了極大的變化。這時候，我們的民族資產階級抬頭了，工商業得到了空前的繁榮，於是，就是對於半封建性的封建勢力，也要把它推翻，不容它繼續在那裏阻礙工商業的發

達；這時候，另一方面，恰好跟這對立的，正是那些半封建性的封建勢力，却在夢想恢復整個封建統治的舊觀，爽性要把共和的招牌也摘下來，重新穿上龍袍，坐上皇帝的寶座，於是，有竊國大盜袁世凱的帝制自爲，有辯帥張勳的復辟政變；這時候，更有我們東鄰的日本帝國主義，要利用這個時候，在中國造成一個獨佔的局面，論中國爲殖民地的國家，所謂二十一條亡國條約的強迫簽字，就是在這個期間留下的所謂「五九」國恥紀念了。

在當時有日本帝國主義的支持，有國內封建餘孽的到處蠢動，而袁世凱的帝制和張勳的復辟，却不能不歸於失敗的，這就足以證明辛亥革命在實際上已經有了相當的成功。同時，也見得中國的資產階級，已經有了相當的力量。

六、農民的知識分子，在以農民運動爲主的中國社會運動裏，是最忠實的，而且最佔多數。

中國的農民運動，自一九〇〇年的義和團起義，又受到極悲慘的摧殘與殺戮以

後，已經暫時地銷沉下去，這是事實。不過，在辛亥革命時，却以歷次農民運動失敗後，離開土地的各色各樣農民出身的人物，構成基本的隊伍。這是中國農民的運動的一種變相形態。另外還有一種變相表現出來的農民運動，正在發展，這是在中國學生運動裏面特別堅實的農民知識分子的活動。在中國的社會運動以及文化運動裏，這所謂農民知識分子的，以跟都市小市民的和資產階級的知識分子不同的姿態，出現在這以農民運動爲主的中國近代社會裏。

七、十月革命是殖民地 and 半殖民地人民的一種刺激，一種希望。

就在中國張勳復辟的一九一七年，俄國的十月革命成功了。這種革命的成功，在革命工作的領導上，是根據無產階級的革命理論，也可以說，是把十九世紀，資本主義已經高度發展以後的，最進步的革命理論，在完成這次革命的過程裏，等於做了一次最有效的實驗，在當時真是轟動了全世界。

發現這個社會主義革命理論的，也就是發現資本主義社會發展或變革法則的是

馬克思和恩格斯；根據這種理論或是法則，完成這種革命的却是列寧和他領導下的工人階級。這自然給資本主義社會的統治者們以極大的震驚；却給無產階級展開了一種光明的前途。工人運動，從此，更堅定了他們的信念。同時，使殖民地 and 殖民地的人民，得了一種刺激，一種希望；特別是給中國社會這正在發展着的革命運動帶來一種勇氣，一種力量，也是一種聲援的一般。這種革命理論，自然，在中國正在開展的社會運動裏，發生了極大的影響。

八、由於文化運動的展開，以政治外交問題爲導火線，爆發了一九一九年的「五四」

運動。

我們當然會注意到，張勳復辟流產的這件事實，是中國的民主勢力正在發展，共和的招牌已經掛定在那裏，再不容許摘下來。這一年也正是所謂「五四運動」將要發動起來的開端。而首先表現出來的，却是以這種社會運動爲基礎的新文化運動。蔡元培先生的出來做北京大學校長，也正就是這一年。於是，在當時的首都北

京，原來是中國政治文化中心的地方，建立起文化運動的根據地。

十月革命後整整一年的樣子，到了一九一八年，歐戰結束了。所謂協商國的帝國主義被打倒，所謂協約國的帝國主義，得到了勝利。在當時，一般都受英美的宣傳蒙蔽，以為協商國是代表強權，協約國却是公理的代表；這次戰爭的結果，所以，就是公理戰勝強權。就是在北京中央公園裏，都建築起一座既不美觀也不壯觀的「公理戰勝」紀念牌坊來。同時，也把在東城的克林德碑給推倒，就是當作打倒強權了吧。正在這種公理戰勝的號召下，給中國的資產階級和小資產階級，進步的知識分子以及青年學生等以極大的鼓舞，也造成一種極大的聲勢的時候，隨着巴黎和會的召開，中國的對日外交却陷於極不利的形勢，於是，刺激得一般人心都奔騰起來。在當時正在展開的文化運動，於是，也正式地轉以對於政治外交問題為導火線，發動了廣泛的社會運動。

這就是一九一九年爆發的，我們所謂「五四運動」。

九、文藝跟地球一樣，有它的公轉律和自轉律。

要是打個比喻來說，文藝好比是地球，社會好比是太陽。我們現在都知 地球有隨太陽的公轉，也有地球的自轉；其實，就是文藝也有文藝的公轉律和自轉律的。文藝發展受社會發展限定，文藝不能不受社會的支配，這中間是有一種文藝跟社會間的公轉律存在；同時，文藝本身也有文藝自己的一種發展法則，這就是文藝自轉律。

大概在一個社會正在發展，走着上昇路線的時候，文藝活動也就最爲活躍；而且，雖以文藝活動的動態出現在社會活動裏邊，實際上，也就等於是一種社會活動。自然，也跟地球的同時有向心力和離心力一樣，在文藝活動裏，文藝工作者也因為社會關係的不同，有着彼此甚至相反的傾向，同時都在活躍着。不過，這時候的文藝發展和社會發展却是相應的。在一個社會正在急激變革的時期，文藝活動往往爲社會活動所淹沒或者爲所掩蔽，只剩下一些擱淺在沙灘上的離伍人物，才在那

裏自彈自唱，或是自鳴得意，或是顧影自憐。

至於社會發展一時停滯起來，或是在一種社會形態停滯過久了的那種社會裏，文藝自然跟社會有了距離，成爲一種游離的狀態，而文藝只是在一種習慣或是傳統的支配下，繼續它的存在與活動，於是，自然就陷在一種所謂形式主義的框裏邊去，也就跟哲學上的唯心論結下了不解之緣。就社會說，這是一種危害，就文藝本身說，難免要由空洞而走入枯竭，成爲一種衰落的現象。

一〇、文化文藝運動跟社會運動是不能脫離關係的；然而，在「五四」以後却討論起分家的問題。

「五四」運動、在本質上，是一種社會運動，這已經不成問題。然而，事實雖然是很分明的，文化或文藝運動是不能跟社會運動脫離關係，特別是中國已經發生了「五四」的那樣運動以後，更不容文化或文藝運動跟社會運動脫離關係，但是，在「五四」運動後沒有多久，就在當時參加這次運動的陣營裏，却掀起了非常激烈

的論爭，所論爭的正就是文化或文藝運動跟社會運動是不是要分家的問題。當時的「新青年」以及「少年中國」，爲了這個問題，都曾經出過專號來討論。於是，造成了文化或文藝運動，跟社會運動公然分家的現象。大致地說，在當時主張文化或文藝運動就是文化文藝運動，反對參加社會運動的，以北京爲根據地，大概都以抱住文化不放的姿態，在那裏留守下去；至於主張要參加社會運動的，大概都從此南下，以上海爲大本營，展開他們的運動。

一一、跟社會運動分家後，北京的文藝活動，剩下一個空殼，成爲形式主義的了。

要知道，「五四」運動的爆發雖然在北京，而這一運動的來路和基礎，却可以說是在上海。因爲蔡元培先生的出長北京大學，當時頗有將江浙一帶，以上海爲中心的文化活動，擴大或者說是伸展到北京爲中心的北方的形勢。同時，也就是在上海形成的社會運動，隨文化擴展到北京去了。這樣，才發展爲「五四運動」的。以北京爲中心的北方社會，在當時可以說並沒有發展到能發生這樣一次運動，也就

是說，這一種運動在北方的客觀條件並不夠。於是，只有反過來由這種上層反映的文化文藝運動，轉而影響這個社會的發展了。

所以，在「五四」以後，不但社會運動南下，在南方活躍起來，就是所謂文化文藝運動，在北京也有逆轉的形勢，使文化文藝活動也逐漸枯萎下去，剩下一個空殼，成爲形式主義的了。

一一一、在上海，由社會運動的展開，對於文藝活動起了一種沖激作用。

不但在北京，就是上海在「五卅」以前的文藝活動，也是強調所謂純文藝的，而且，跟那從「五四」逐漸真正展開的社會革命運動，也保持一個相當的距離。不過，在這種社會運動真正展開以後，一方面，跟北京的文藝活動自然要越發疏隔，而另一方面，對於上海方面的文藝活動却不能不起一種沖激作用。等到「五卅」以及「北伐」的時候，上海的文藝活動已經跟這種社會運動逐漸匯合，於是，在社會革命運動的「北伐」以後，革命文學的聲勢也就逐漸壯大起來。

一三三、中國近代社會的發展，是受外來影響促成的；同時，國際的革命理論，也以外來影響的資格來影響中國這落後的社會。

每個社會本來都有它自己的發展；然而，在停滯久的時候，却往往需要外來的影響才能造成社會的變動，促進社會的發展。再以孵化小雞的情形來講，如果到了期，小雞還不能從裏邊啄破蛋殼的話，就需要從外面把蛋殼打開，才能完成這個孵化的作用。中國近代的社會發展，正是這樣由外來影響促成的一種。

而且，每個社會發展也都有它的發展法則的。然而，只有在社會進步到了一定的限度，具備了應有的客觀條件，才能在社會發展的過程裏，把握發展的法則，創造革命的理論，這種革命理論才能正確地指導革命運動。在落後的社會裏，不但因為受高度進步的社會侵略，會促進社會發展；同時，這種革命理論也以外來影響的資格會來影響落後的社會，使落後社會裏的進步人士，認識社會發展的法則，運用進步的革命理論來領導他們的社會運動。

然而，這種國際性的革命理論，有它產生的具體條件，並不是抽象地隨時隨地都可以用來完成一種革命的運動。在這種理論以外來影響的資格出現在落後的社會裏的時候，往往只是一個已經成爲體系的理論，最多有一些革命運動的史實做爲例證而已；於是，對於落後的社會往往激起一種革命運動的熱情，更往往被這種熱情淹沒了對於客觀事實的認識和理解。所以，這種革命運動的一方面，不免帶有吉訶德先生式的濃重色彩；另一方面，又因爲由理論出發，不管這個社會發展的具體環境，以爲是正確的科學的理論，就以這種理論作爲行動的綱領或是指南，這時候，往往成功一種所謂公式主義；於是，不是革命理論跟具體的社會運動有了距離，就是由理論發動的社會運動跟社會發展的實際要求脫節。

要知道，這裏所說的公式主義，本來是過渡時期難免的現象，只要社會運動發展下去，社會運動自然離不開具體環境，慢慢地社會運動自然就會跟社會發展結合在一起，理論上的公式主義慢慢地自然就會被克服過來，由保有距離地站在那裏遙遙指揮，慢慢就浸到社會的具體環境裏去，由社會實際出發，成爲社會運動的指導

原則

一四、中國近代，自從外力侵進來以後，就輸入了歐洲的社會思想與學說。馬克思主

義最後輸入，影響却最大。

中國近代、自從外力侵進來以後，也就輸入了歐洲的社會思想與學說。最早的太平天國運動，就已經有了歐洲的社會思想來做我們農民運動的政治綱領了，不過，却被渲染上極濃重的宗教色彩，後來，到了十九世紀的末年，所謂，「維新運動」的，差不多就是十八世紀法國的啓蒙思想，在中國具體而微地成了政治改革的理論根據。至於孫中山先生的革命理論，顯然地是由排滿倒清的民族思想出發，先吸收了歐美方面從十八世紀一直發展下來的資產階級的革命理論，然後再摻進社會主義思想來混合。

在「五四」前後，隨着俄國十月革命的成功，馬克思主義又正式地介紹到中國的社會裏來。

這些思想學說，在中國近代的革命運動裏，都發生了相當大的影響，是誰也不能否認的事實。不過，這最晚介紹過來的馬克思主義，共產革命的理論，最初，本來是不大爲人所理解的，在「五四」以後，却以不可抗的聲勢，在中國的社會裏，成爲主導的思想，這是什麼原故呢？這除了它是最進步的革命理論以外，主要地當然是中國社會運動，在「五四」以後，是向共產主義革命的道路邁進的原故。

一五、「五卅」，「北伐」及以後的工人運動是走的無產階級革命的路線。文藝運動也是所謂普羅文學的道路。

由「五四」到「五卅」中間雖然只是短短的幾年工夫，然而，「五四」時代以學生爲主的打倒賣國賊，却過渡到一九二五年「五卅」以工人爲主的反對英日帝國主義。中國近代，自鴉片戰爭以來的社會運動，在「五四」以前，主要的是農民運動；在「五四」以後，由「五三」到「北伐」期間，却是工人運動最爲活躍，成爲主導的力量了。自然，在「北伐」時期，中國農民不但在革命的隊伍中出現，而且

是有組織有領導的力量；然而，這種發展，主要地是受了俄國革命的影響，當時的領導者，所走的差不多都是俄國革命，無產階級工人的階級鬥爭的路線。所以，這時期，中國的工人運動，有階級鬥爭理論的領導，顯然特別高揚，而共產革命的學說，在中國因為工人運動的高揚也有了具體運用的把握。

一六、「五四」時代的所謂新文化新文藝，就是歐美資本主義社會的文藝形式，早已經取得了國際性的地位。不過這時候資本主義社會已經走的是下坡路，它的文化文藝正在衰退；而且，中國社會的發展，也不會正常地從舊的封建社會向新的資本主義社會突進。所以，中國的新文化文藝運動，於是，被局限在都市的知識分子以及青年學生的小圈子內。這些知識分子和學生又都是以外來影響爲主的所謂新教育培養出來的。

隨着中國工人運動的發展，以及馬克思主義革命理論，就是無產階級革命學說

的輸入，這時候的所謂文藝運動，自然要帶上無產階級革命的色彩。所以，在「五卅」，「北伐」時期以後的所謂革命文學，也就是無產階級革命文學，或者說是普羅文學。

到這裏，我們要回頭來，把「五四」運動裏做爲文藝運動的這一方面，從新地來估計一下。

我們首先要問：爲什麼有這樣的新文化運動發生呢？

簡單地回答：就是當時的社會已經發生動搖，做爲社會的上層反映的文化，文藝等，已經守不住原來的陣地，不能不隨着發生變動。

中國當時的社會變動是怎麼發生的呢？主要的當然是由於外力的侵略。這侵略的外力，是比中國進步的資本主義國家。在被侵略的過程裏，我們這落後的社會不但領教了他們侵略的勢力，也認識了他們社會的文化文藝種種。資本主義社會不但對於封建社會是革命的進步的社會，而且資本主義社會的文化文藝是曾經輝煌一時，照耀過人類世界。資本主義社會不但用它的商品征服了世界的市場，它的文化

文藝也成爲國際性的，以進步的征服姿態，去消滅落後社會的民族文化文藝。而在落後社會裏覺醒的知識分子，就是感覺到民族危機的人士們，在外力的壓迫下，却極容易爲資本主義世界的文化文藝所眩惑，不免倒果爲因地認爲資本主義社會的文化文藝成績就是它們強盛進步的基礎或者因素，這是封建社會的思想傳統唯心論最常見的對於文化文藝的認識和瞭解。自然，也就以爲我們社會的所以落後，所以衰弱，是封建道德，腐舊文化的所使然了。於是，進步的知識分子，由於社會變動，社會發展的要求，不但要推翻舊的社會，更要反對舊的文化與道德；而且認爲這種新文化與新道德的建立，是建立新社會所必經的道路。於是，有了新文化的要求，才有新文化的提倡。這種新文化當然是隨社會發展而來的，由舊文化出發，更進一步或是蛻變而成的文化。然而，我們「五四」時代的所謂新文化，是在當時已經取得國際性的文化，也就是侵略中國的那些資本主義已經發展爲帝國主義時期的那種文化。實際上，這種文化，在當時，自然，對於中國這落後的封建社會，在淪爲半封建半殖民地的現狀裏，已經發生了相當的影響，這種文化已經成爲我們的理想，

我們的模範，我們的希望與光明了。於是這種文化也就被我們認為正是我們社會發展所要求的那種文化，就是我們社會變革的上層反映。至於實際呢，在「五四」時代，雖然因為民族資本的發展，有跟這種文化銜接起來的可能，却是局部的，跟我們社會的整個發展，却隔得很遠的一段距離。於是，使我們的文化運動，跟我們的社會發展，在一部分銜接，大部分隔有距離不即不離，或者說少即多離的關係下，發展下去。這就是「五四」以來，我們文藝問題的癥結所在了，我認為。

這些年來，我們的文化或文藝運動，不能說不活躍，也不能說是沒有成績的吧？然而，這種活躍以及成績，範圍却限於知識分子以學生為中心的圈內。這些知識分子都是以外來影響為主的所謂新教育培養出來的。這自然限制了中國新文藝運動的發展，雖然也被認為好像歐洲近代的文藝復興一樣，却是等於把帝國主義的文化搬過來，硬插在我們封建社會的土壤上面；雖然把帝國主義的文化侵略變形為我們知識分子的自動接受，却反過來，由我們知識分子，拊起歐化的大旗，以征服者自居，或者說是以選民自居地，站在我們這落後的農村，落後的農民面前。

一七、外來的影響，必定要跟這個社會本身的發展合流，才能正常地發展下去。文藝

運動必定由於舊有的民族形式出發，才能形成一種新的民族形式。

在文藝作品的人物創造上，不是有所謂典型性和個性的嗎？就整個文藝說，也有所謂國際性與所謂民族性的。

每個社會不是都有它自己的發展嗎？每個社會的文藝也自然有它隨着社會發展的發展的。在同類形態的社會裏差不多都有同類形式的文藝產生。然而，每個社會也都在它的普遍性以外，有它的特殊性；所以，每個民族的文藝發展也都在它的國際性以外，有它的民族性。這種民族性是每種民族文藝的特殊性質，由這種民族性，形成一種民族形式，這又是民族文藝發展所必經由的途徑，在發展的過程裏，突破了舊有的民族形式，才又形成了一種新的民族形式。

簡單地說，外來影響原來可以促進社會的發展，却不能就以外來影響當作原來社會的發展。外國的文化或文藝能影響原來社會裏的文化文藝，使之進步甚或跳

躍，然而，却還是要以原來的文化或文藝的發展爲主流。實際上，除非跟這個社會的發展合流，這種外來的影響，很難得正常地發展下去，縱然一時會顯得枝榮葉茂，終於不免要枯萎的呢。

一八、在「北伐」以後，成爲中國新文藝運動主流的，是無產階級革命文學。然而，

中國社會却在內地展開了土地革命運動。

中國的「五四」運動，在文藝方面，是向國際性跳躍的一種運動；可以說。不過，在「五四」時代，這所謂國際性，是說的歐美資本主義社會的文藝，隨着歐美資本主義的國際化，它們的文藝也就取得國際性的地位。這在當時的世界，本來已經具有壓倒的勢力，雄踞在國際的文壇上面。

這種以資本主義社會的文藝爲國際形式，於是當作最高的理想與標準，向這個方向來發展，這是「五四」運動留下來的一個文藝傳統、文藝的潮流，直到現在，還有形無形地是一種支配的傾向。

隨着中國的社會運動，在「五四」以後，向「五卅」「北伐」的發展，中國的文藝運動也走上新的發展道路。這就是以歐美資本主義社會的文藝為國際形式外，又有了以蘇聯無產階級文藝為最高理想與標準的新運動。這自然因為這時的社會運動，是以工人為主的無產階級革命運動的原故，這在「北伐」以後，成為文藝運動的主流，支配着中國文藝界。這雖然揚棄了以資本主義社會為主的國際文藝，却依然以資本主義社會的文藝形式為國際形式。內容雖然進一步了，形式却承襲着「五四」的傳統。

然而，我們的社會運動在「北伐」期間以及以後，已經有了新的發展，我們的農民已經逐漸正式出現在中國社會革命運動的舞台上，開頭是跟隨中國的工人階級並肩作戰，等到「北伐」以後，所謂「土地革命」期間，就成了主力；中國的革命運動所以能繼續發展下去的，就全仗這種農民革命的興起了。

但是，我們要知道，在土地革命的前半段，所謂農民運動的，還是以工人革命的方式來進行革命運動。而且，以工人革命的理論來作為指導。以農民運動為主的革命運動，這是中國社會的具體環境所造成的；然而，當時用來做為指導的革命理

論，却是國際性的無產階級革命；用來完成這種革命的却是國際性的蘇維埃運動。然而，我們的土地革命運動，在當時，已經逐漸跟農民社會的發展可以銜接，已經逐漸可以符合我們農民的要求，所以，幾乎在全國各地普遍地發展起來。國際性的無產階級革命的理論，由於以農村為根據地的土地革命的發展，在實踐的過程裏，也逐漸由初期所難免的流於公式主義，而有了充實的具體的內容；換句話說，就是理論已經通過實踐，深入到社會運動的具體環境裏去。

而且，這種土地革命最容易生根的地方，也就是農村社會最為破產的地方；農民革命最容易成功的地方，也就是農民最沒有出路，而客觀環境又最逼得農民不找出路就是飢餓與死亡的地方；同時，也必須是帝國主義的手最不容易伸到，帝國主義的傀儡、中國的統治者的武力最不容易到達的地方。具體地說，在當時，是長江流域不如黃河流域，黃河下流不如黃河中流——這中國舊封建社會的根據地；在北方的優勢勝過南方，北方的偏東不如偏西的地方。因為是由工人革命理論以及無產階級的領導而發動中國土地革命運動，所以，以東南為發祥地；而重心必須要落在

農民身上，實踐必須以農村爲活動地盤，自然要在西北才容易生根。這幾乎是自然的趨勢。而當時的發展，在形式上，却好像是被逼退到西北的角落去，實際却有着客觀的必然。於是，土地革命運動，由東南逐漸轉到西北，扎下根後，它的觸鬚却伸展到山西，到河北，到了「五四」運動的中心地帶，這時已改稱爲北平了。

一九、到了「一二·九」運動時期，土地革命運動已經在北方生了根，並且伸展到「五四」運動的根據地——北平了。所謂農民和知識分子的已經起了主觀的變化：要跟農民站在一起，共同擔起解放的任務來。

那麼，爆發「一二·九」運動的北平，當時是怎樣的情形呢？

「五四」以後，也就是文化運動跟社會運動分家以後的北平，文化跟它的社會運動基礎脫了節，於是文藝方面逐漸走上它自己的自轉律，回到形式主義的路上。而社會方面，自然，瀰漫了黑暗。到了「北伐」失敗，從革命的聯合戰線裏分裂出來的反動勢力跟北方的封建勢力結合起來，這以後，文藝方面的形式主義，在北

平，也就更加發展起來。到了「九、一八」的前夜，可以說是到了極致，跟政治社會方面到了最黑暗的時期相輝映。

「九、一八」事變，並不是突如其來的偶然事件，然而，在當時的北平，却好像晴天的霹靂，雖然一般人還多受習慣的支配，麻木地來對待這一件大事，北平却不能不逐漸成爲國防的最前線。

然而，「九、一八」事變不夠，繼之以山海關的砲轟，繼之以熱河的淪陷，……這時候，不但是青年的知識分子，就是那些燕雀們，因爲火已經燒到了它們的眉毛，不能再安居在它們的泥巢裏面，也就逐漸感覺到日本帝國主義侵略的嚴重，嚴重到不能不成爲問題。這時候，也就醞釀了一個新的「五四」運動，在一九三五年的冬天，爆發了。這就是所謂「一二、九」運動。

我們要知道，就是這個一九三五年，在北平爆發了「一二、九」運動的，也就是土地革命運動已經在北方中國封建社會的舊搖籃地帶生了根的一年。

中國的農民知識分子，在「五四」以後不但已經成長起來，而且跟他們出身的

農村社會，農民隊伍的關係有了極顯著的改變。在「五四」以後這些年的社會變動中，使他們自然地感到了夢幻的破滅，在封建殘餘的統治羣裏，沒有他們爬進去佔得一席地的可能；他們也很難在「高等華人」的羣裏，插進腳去；特別是在「九、一八」以後，又沒有回到他們出身的農村社會，農民隊伍裏作個游手好閒，過寄生生活的機會了：這時候，才真正瞭解了他們的地位，他們不是應該享受特殊權利的讀書人，却是跟農民在共同運命下受着支配，而且要在農民隊伍裏負起領導責任的知識分子。所以，他們，這時候，不是要跟農村農民脫離，而是要結合；而是由已經脫離，要回到重新結合；要感到不是優秀，而是慚愧；要加到隊伍裏，不是站在上面或是外邊。這就是「一二、九」時代的客觀環境所造成的主觀改變。這是，也可以說，我們自鴉片戰爭以來，特別是自「五四」以後，社會運動真正到了要跟社會發展銜接起來的時候。換句話說，就是中國農村社會經過了土地革命，以及帝國主義的侵略，雙方都深入中國的農村，使中國的農村社會發展跟中國的農民革命運動已經掛上了鉤。

這是以北方爲典型的。

二〇、然而，我們的文藝運動却停留在普羅文學或者大衆文學上。雖然在「九，一八」以後，添上所謂東北作家的一支生力軍，文藝活動却始終突不出都市的小市民，學生和知識分子的圈圈。左聯的文藝活動，主要的是研究和介紹國際的無產階級革命文學的理論，甚致陷於公式主義的泥淖裏。

然而，我們的文藝運動却還停滯在「北伐」以後的普羅文學以及進一步的大衆文學而已。就是所謂大衆文學的，雖然比無產階級文學的範圍似乎要擴大許多，實際上，內容方面並沒有多大的不同。這顯然跟中國的社會發展和社會革命運動有了距離，而且這個距離一天比一天擴大起來。於是，當時以上海爲中心的文藝活動範圍，不能不非常地縮小，主要的任務是跟當時的反動統治作鬥爭，而力量却被內部的紛爭給分散了不少。其實，當時以南京爲中心的反動統治，它的統治範圍也是可憐地狹小的，並不比當時上海文藝活動的範圍廣大。除非我們到今天還以都市爲中

心，還以都市的知識分子爲主，作爲我們文藝運動的對象；要不然，我們就不能不承認在「一二、九」以前的我們的文藝運動，是跟中國社會運動的主流，我們的農民革命運動沒有發生密切的關係。不但我們的文藝活動，這期間在農民革命運動中沒有成爲領導的力量，就連尾巴都沒有做，不過是隔得遠遠地發生一點呼應的作用吧了。「一、二八」的戰爭是太匆忙地成了過去；不過，這中間因爲「九、一八」事變的影響，有所謂東北作家的，在流亡的生活裏，把淪陷後的東北人民跟敵人作生死鬥爭，中國農民反帝運動的事實反映出來，這在中國當時的文藝界是一支生力軍。不過，這所謂東北作家的，既然是流亡者的資格，加入了上海文藝界裏，跟東北的淪陷社會，淪陷的人民大衆對敵人的搏鬥也不免要逐漸遠離，由生疏而隔膜起來。於是，逐漸地，也就跟上海的文藝界合流，逐漸失去了他們的社會根據。跟上海文藝家一樣仰仗一種戰鬥精神來支撐這個文藝活動，只剩下局部的社會活動做爲這個文藝活動的基礎了。跟北平在「北伐」以後的情形相差不多地，上海在「九、一八」以及就等於在文藝運動的自轉律支配下，開展它的活動。北平，在當時，是

因爲社會運動與文化運動的分裂，只剩下了文化運動在那里循着自轉律發展；在上海，却因爲社會運動的轉變方向，深入到農村裏去，又以農民革命運動爲主流，使上海的社會運動跟文藝運動同時受到了局限，於是文藝運動半自轉半公轉地在向前進展，却始終突不破「五四」以及「北伐」的傳統，使文藝活動超不出都市的小市民，學生和知識分子的圈子以外去。就是所謂普羅文學的，也是一樣，並不能深入到工人羣裏。

這時期的上海文藝活動是以左聯爲中心，在左聯的領導之下。左聯到了一九三〇年的三月才正式成立，然而，早在「北伐」期間就在向這個方向發展：一方面作思想的鬥爭，一方面作理論的介紹了。在左聯成立的時候，所謂革命文學的，已經以無產階級革命文學爲確定的內容，並且對於國際無產階級的文藝理論用最大的努力，進行研究和介紹，已經有了很好的成績。換句話說就是左聯的成立，是中國的文藝運動走上國際無產階級革命文學路線這一方向的確立。要知道，這時候，也正是中國的土地革命運動，在江西已經建立了根據地，正走着國際上蘇維埃運動路線

的時候。然而，隨着土地革命運動在具體環境裏不斷地鬥爭，不斷地進展，不久，已經在國際的形式下，有了中國社會的具體內容，而且，逐漸在突被這種國際的形式。至於我們的文藝運動，因為遠離開這種社會革命運動的具體環境，却始終都在無產階級革命文學的國際理論指導下，進行着鬥爭，這可以說是具體內容並不充實的理論鬥爭的，所以，雖然對於國際理論的研究與介紹上，有着顯著的進步，而文藝運動在中國的社會裏却始終受着極大的限制，無法展開。並且，由於理論的離開實際，或者說是理論沒有現實基礎，不能在具體社會裏生根，於是，就是這種理論的介紹與研究，也自然要受到限制，只能在理論裏兜圈子，越來越空泛，不免陷到公式主義的泥淖裏去，不能自拔。在「一二、九」運動以前的上海文藝運動的這種現象，雖然誰也不願意承認，但是，就文藝的發展來做全盤估計的時候，却沒有方法來否認這是一個事實的吧。

一一一、中國的新文藝，因此，一時就擺不掉半封建和半殖民地的兩重傾向。

中國的文藝運動裏，自「五四」以來，一直就存在着，一個是白話文接近文言文的趨向，一個是白話文歐化的趨向。這並不是「五四」新文學運動的不澈底，實際上，只是，文藝運動跟社會運動脫節的必然結果。在「五四」時代，爲什麼會有白話文運動呢？這自然是因爲社會在向新形態發展，舊文藝已經不能滿足這種新的要求，舊的文言文已經不足以表達這種新的內容的原故。

然而，中國不是半封建半殖民地的社會嗎？在這種新文藝運動跟社會運動脫節的現象下，形式雖然解放了，而事實的要求已經減淡，減弱，自然，一方面要向封建文學的原路倒轉，一方面就向殖民地化的方向前進了。這當然不限於文學的形式方面，就是內容也是一樣。於是，在封建勢力所盤踞的北平，就第一步產生「接近文言文或者文白攙雜的淵雅國語文」，同時，也是文言文以及各種舊形式的文藝的勢力復活的地方。在殖民地性重的上海呢，所謂歐化的句法和語法，以及所謂洋八股的，也就較比流行。這正像女子剪髮的情形一樣，因爲婦女解放剪髮的開展，有了剪髮的需要，等到髮已經剪去了，解放的運動却銷沉了；於是，歐化的或者說是時

髦的，就玩起電燙之類的花樣，守舊的呢，就留起劉海或者梳起兩根辮子來。沒有了內容的形式，自然就在形式上轉圈圈了。

一二一、「七七」抗戰後，聯合戰線並不堅固。至於農民運動，只有在北方才得到正常發展。

一九三七年的夏天，「七七」的砲聲響了，接着是「八、一三」的正式抗戰，中國政治社會都急劇地展開了一個新的局面。這個變動是大的，然而，並不是突變。這是自「一二、九」運動。經過「西安事變」，一直發展下來的，各階層的大聯合，全民抗戰，在全民抗戰下，求得全民族的自由，解放與獨立的運動。這跟由「五四」運動，經過「五卅」運動，到「北伐」革命所走的路徑，是大致相同的。不過，「北伐」是各階層聯合的打倒封建軍閥統治，這次的抗戰，却是連反動的統治階層都聯合起來，目標是打倒日本帝國主義。而且，在全民抗戰的旗幟下，農民成爲基本的隊伍，農民運動成爲主體，所謂農民知識分子的，大都投身在這農民運

動裏，跟農民幹部共同肩起領導的任務，不過，這個農民運動是在北方，只有在土地革命所建立起來的根據地帶，以及後來的敵後解放區，才繼續而且正常地發展。至於江南，無論是所謂東南，還是所謂西南，在最初，好像是發展了一下，不久，特別是到了武漢撤守以後，就逐漸退回了原來的老路。所謂動員民衆的，都這剩下一句空話，在當局方面，實際是惟恐民衆的動員起來。

我們的抗戰，當然是要打倒日本帝國主義，要把日本帝國主義趕走，要恢復我們的整個國土。怎麼才能達到這個目的呢？對外要爭取國際上友邦的援助，國內勢必要解除了封建的枷鎖。封建的枷鎖不解除，就只有大部分人替小部分人去打仗，去送死，沒有了全民抗戰，共同抗戰。沒有全民抗戰，共同抗戰，在中國當時的政治經濟以及軍事的條件下，就不可能抗戰到底，抗戰勝利。所以，我們的抗戰，不是爭取民族的解放與獨立，也自然就得到了人民大眾的解放與自由，同時，也就是社會變革的完成。然而，我們的統治者，却因勢乘便，加強了統制，隨地都是枷鎖加在每個人民的身上。於是，由各階層的聯盟，一變而為各階層被當作投降被當

作俘擄一般了。敵人還沒有打倒，我們的人民大眾已經淪為奴隸了。而且，聯合抗日的聯盟，早在一九四一年，由於「皖南事變」，分裂的形勢已經形成，不可收拾了，所剩下的只是表面上維持着一種聯盟的形式而已。

一二三、抗戰期間的文藝運動，在北方是農民運動的反映，至於在大後方，却一直沿襲着「五四」的，或者說是再加上大眾文學的傳統。所走的是兩條不同的道路。

中國這個半封建半殖民地的社會，在「七七」事變以後，或者說是在「一二·九」事變以後，已經成為淪為殖民地的被奴役威脅下，做生死鬥爭的民族解放運動。現在是，既不是突破封建統治的資本主義社會的建立，也不是打倒資本家和本地主的社會主義的變革，而是以農民為主的各階層聯盟爭取民族的解放與獨立，建設新民主主義的國家運動。這個運動的成功，也就是中國近百年來農民運動的完成。任這個運動的過程裏，我們農民所受的犧牲是無限大的，所吃的痛苦是無限深的，然而，就在這種犧牲與吃苦裏，我們的農民却堅強起來，壯大起來，而且由於歷年

鬥爭的鍛鍊與教養，已經創造了他們的文化，他們的文學和藝術，已經培養出他們自己的文化工作者，他們自己的作家，他們自己的音樂家，繪畫家和木刻家。他們的文化運動也許是粗淺的，然而，却活潑而有力，充實而有前途。這是無產階級的文化運動，通過我們的農村社會在民族解放戰爭中所促成的變革，我們的農民在這「一戰爭裏戰鬥生活的要求，所表現出來的成績。這既不跟「五四」以來的所謂新文學的相同，也不跟「北伐」後曾經成爲一種運動的所謂普羅文學的一致，當然也不是我們舊封建社會文化運動的保存與延續，這是配合着我們農村社會，農民運動在抗敵中的發展，而發展的文化文藝運動。這不是利用舊形式，不是拋棄新文學形式，而是我們的民族解放運動中所形成的民族形式。也就在這中間由農民運動的領導方面提出了爲中國老百姓所喜聞樂見的民族形式，這是中國近年來的文藝運動由跟社會運動的忽即忽離，而完全合拍起來，這樣文藝才由離開了發展的軌道回到了它的正軌，回復了它跟社會的公轉運動。就跟我們已經翻了身的農民，雖然他們的衣服是破敝的，却毫不羞怯地站在國際的人士，以及國內的文明人物面前一樣，我們農

民的文化文藝，再不會在水準已經很高的所謂新文化文藝面前，自愧不如，要踩在高蹺上跟它比高低了，因為這已經生了根，長起枝幹，而且在一天比一天壯大，是有着它的更光明的前途的。在我們的民族解放戰爭中，在文化文藝方面的民族形式的提出，整風運動的發展，實在是關係中國近代文化文藝發展前途的一個偉大事件。可惜，當時，關於民族形式問題，雖然掀起了極大的論爭，在大後方，却因為跟這個農民運動的遠遠離開，一直在繼承着「五四」運動以及在上海時代的無產階級文學運動的傳統，不能正確地瞭解這個問題的發展來由，所以，爭來爭去，始終不曾捉住要領。一直到現在，這個問題還等於是懸而未決，牽連到許多文藝問題都不容易得到結論。

「一二·九」以後的兩個口號的論爭，和抗戰期間的民族形式問題的討論，都顯出這中間的有着距離，不能強同。

「一二·九」以後，中國的政治形勢就展開了一個局面，簡單說，是到了必須

結成聯合陣線共同抗日的局面了。然而，在上海，却還是對外並且對內做鬥爭的大衆文學的延續，自然會認爲就是民族解放戰爭也要人民大衆來完成任務的，所以，在文藝方面的口號自然也就還是大衆文學，不過冠以民族解放戰爭的限制吧了。在這樣的前提下，對於所謂「國防文學」就不但反對而厭惡的，因爲既然是國防文學就不能不聽命於統治者，在統治者的領導下從事文藝工作，這在以反對反動統治已經成爲傳統的上海文藝界怎麼能不感到厭惡？這並不能歸之於宗派主義和私人糾紛的，我認爲。其實，就是在政治方面，在多年內戰的局面下，一向對於統治者已經造成不可排解的痛惡，縱然就在聯合戰線已經結成以後，也不易就釋然於懷的吧？何況這種聯合戰線的結成始終不曾堅牢，隨時都有裂痕顯露出來呢？這不但在文藝運動上就是在社會運動本身也是一種極大的損失。

「八、一三」以後，在上海的文藝工作者紛紛地投到內地去。這時候，兩個口號的紛爭早成過去，一切爲了抗戰，隨着文章入伍，文章下鄉的迫切要求，所謂通俗化自然是不成問題的了，更進一步，所謂舊瓶裝新酒的，利用舊形式的工作，會

經熱烈地展開。然而，在南方，無論臨時形成的文藝運動中心，是在漢口，是在重慶，是在桂林，是在昆明和成都，都曾經因為政治條件的限制，社會基礎的不夠穩固，在文藝工作者方面，對於這個問題的認識似乎都有點距離，所以，雖然都曾經提出這個問題來討論過，並且也很有人在這方面做着實踐，然而，工作的成績却並不為一般的文藝工作者所承認。通俗化跟利用舊形式，當然不能併作一談；然而，由通俗化一轉而到利用舊形式這一發展，當然也有它的所以然，這却跟我們的「五四」傳統正相衝突。於是，在繼承「五四」傳統的，雖然並不否認有通俗化的必要，却毫不妥協地反對這對於舊形式的利用工作。就「五四」的傳統說，這實在是要不得的，因為「五四」運動所要打倒的不正是這些舊形式嗎？特別是對於舊戲和舊詩，在新文學的運動裏就認為是最不能容忍的舊形式了。我們的新詩的理想境界，是要完全擺脫舊詩詞的限制與束縛不算，更要做到沒有一些些的痕迹餘留在我們的新詩裏邊。我們的話劇，當然要舊戲的任何一絲絲的影響，都不能讓它存在。為什麼我們反對或者說是厭惡文明戲呢，主要的，恐怕正是它的舊戲的成分過重，

色彩過濃吧。可是，現在所要利用的，却主要的是舊戲和舊詩的形式。這怎能不招來抱住「五四」傳統的，堅絕地反對呢？就是在擁護這一工作，實踐這一工作的，大多只是感到了事實的要求，並不會就文藝發展方面找到它的根據，在理論方面提出所以然來。所以，這一運動，在南方，隨着抗戰高潮的退落，也就衰退下來。

然而，正在南方，對於利用舊形式的問題，認爲已成過去的時候，在北方，却提出了「民族形式」的問題來向文藝工作者號召。這對於繼承「五四」傳統，堅持新文學傳統的，比「國防文學」的提出，使繼承革命文學的傳統，堅持大衆文學的旗幟的，更要沒法把握它的所以然了。因此，掀起了那樣長久時間的論戰，參加的人那樣多，却得不出一個結論，雖然有人以爲已經由他自己來作了結論，却只能說是沒有結論的結論，因爲，這個問題的要點似乎並沒有被捉到，所以，對於「中國氣派中國作風」的論據，對於「爲老百姓所喜聞樂見」的論據，談起來，似乎都有點隔膜，論來論去，大多數只能批評別人的理論以爲不對或不妥，却說不出到底要怎麼樣的所以然來，也就是說不出自己所認爲對或是妥的到底是什麼。結果，

這個問題，在大後方，却始終是個懸案。然而、在北方、在敵後的解放區，却在實踐上展開了民族形式的文藝的發展、在理論上，已經不成爲問題了。這個不同的情形，這個不同的發展，根源在什麼地方呢？不用說，是受到具體的客觀環境限制，是政治的，社會的，以及經濟的不同發展，在這作爲上層反映的文藝發展上，自然也就不能強同。具體地說，一個是繼承「五四」的文學革命傳統，繼承「北伐」以後的革命文學傳統，是在都市裏，在知識分子的範圍內，要步武歐美資本主義社會的文藝後塵，要跟蘇聯社會主義的文藝比肩，要使中國這個落後的社會裏的落後文藝提高到國際上的水準，不但是要有最進步的內容，並且要採取國際上最進步的形式學習歐美最進步的技術，這樣，自然對於中國舊社會裏所產生的那種文藝形式，跟它的內容一樣看待，認爲是最落後，最陳腐，最反動，最要不得。那麼，爲什麼要大衆化，要通俗化呢？是因爲我們的人民大衆太沒有知識，太不夠格，我們不能不教育他們，將就一下他們的程度，等於是大人揹小孩的情形，先要蹲下去，然後才能翻起我們落後的民衆來。

另一個是自農民運動出發，由於土地革命的運動，多少年來，在中國這落後的農村裏，跟中國的落後的農民在一起生活，在一起學習，在一起推動這革命運動，不但教育了人民大眾，也從人民大眾學習了，而且，共同拮起了我們這農業社會的歷史負擔，共同在打碎這歷史的封建枷鎖，共同在這落後的封建文化傳統裏，從封建文化的革命方面出發，因為有封建的文藝文化，也就會有反封建的文藝文化的。而另外又有國際上革命的文化的啓示，於是，隨着社會革命運動的進展，創造了此時此地的，我們農民自己的文化文藝。這就是所謂中國老百姓所喜聞樂見的那種文化文藝，就是所謂中國作風中國氣派的那種文化文藝。這並不是『利用』舊形式，而是我們中國老百姓自己的『民族形式』。

所以，民族形式這一問題的提出，在中國近年來文藝運動裏是一個極重要的進展，在社會運動的農民運動裏是非常重大的歷史事件，是中國近年來文藝運動跟社會運動回復到公轉的正軌，是國際理論跟中國的具體環境的交融，是外來影響跟發展的匯成洪流。然而，却是經過極艱苦的鬥爭，才得到這樣一個結論的，然後，又

成爲我們文藝運動發展的前提。要知道，在這一農民運動，這一土地革命運動的陣營裏，自然有許多在文藝方面是繼承「五四」的傳統，大衆文學的傳統的，雖然在社會運動的實踐裏，同樣經歷過長期的鬥爭，却不能把握這一發展的過程。這就跟始終抱定國際性的革命理論，不能因爲土地革命的長時經驗就脫掉公式主義的外殼一樣的情形。這就助長了在南方的文藝運動的聲勢，堅持「五四」運動的路線，以正統自居起來。

二五、「五四」時代的新舊之爭：所謂新的，不但籠統而且架空，並沒有穩固的社會基礎；對於所謂舊的，是不分皂白地一齊丟掉。

「五四」是我們近百年來所受外來影響的總匯合，也是在受外來影響所激起的社會變革做爲文化運動的爆發。這是以一切外來影響爲主而要推翻過去一切陳舊的一種運動。我們的社會，在歐美資本主義社會的對照下，是破敗陳腐的垃圾一樣，我們自己覺得，只有完全把這堆垃圾清除開，連肥料都不肯用它來做地一齊拋到海

洋裏去後，我們的新社會才會建立成功。對於我們的舊文學，自然是同樣看待了。彷彿就像拆茅棚建馬路市街一樣。這時候，我們已經不承認我們的社會傳統，我們的民族運動還有存在的價值；於是，到後來，我們簡直忘記了我們還有什麼社會傳統和民族形式或是值得考慮的了。

而且，中國舊封建社會停滯過久的結果，所謂文學藝術的，過久地掌握在所謂士大夫階級的手裏，一方面儘量地使這種文學藝術特殊化到只能爲士大夫階級所專有的程度，特殊化到跟我們的老百姓，幾乎不生關係的那種程度；一方面把流行在民間，由我們老百姓所創造的作品，給摧殘到要改變原來的面目，變成麻醉甚或毒害他們自己的東西了，這才能以無限制地流行下去。換句話說，就是流行在民間的東西，也要成爲封建的，或者塗上極厚的封建色彩，失掉了民間文藝原來的那種生氣，那種新鮮活潑，那種熱辣，再說一句，就是封建專制的長久統治下，一切都是封建的，所謂反封建的東西已經被摧毀得沒有存在的餘地。所以，在受外來影響而起激的變革裏，無論是所謂正統的官方的，還是所謂不登大雅之堂的民間的文學藝

術形式，隨着它們的封建的內容一起，被當作已經破敝不堪使用的破鞋一樣，一齊被拋棄掉。這就是我們「五四」新文學的傳統建立起來的根據。然而，這個根却扎在受外來影響而激起變動的社會發展上，假使我們的社會就這樣變革成功了，我們新文學的世界自然會隨之廣闊起來，可惜是並不然的。而且，像這樣的變革，以都市為中心，走向資本主義社會的道路，在中國這樣的封建社會，以外來影響為主要因素的變革，自然就難得成功。於是，我們所謂新文學的發展，就被限制在並沒有前途的社會基礎上。雖然是進步的，也一樣地沒有多少的前途。這是很顯然的事。

「總括地說，我們的新文學運動，過於高估了所謂新的形式和內容，不曉得這所謂新的，不但籠統而且架空起來，沒有相當的社會基礎，對於舊的，是不分皂白，為的除去污穢，却連皮帶肉一齊割棄，分不出封建的統治與被統治的反封建的對立，忘記了除去獵官干祿的那套東西以外，還有跟我們的民族骨肉相連，多少年來從我們的民族生活生長出來的可以叫做民族形式的那一套。同時，不知道所謂新舊之間不只是形式的改變就可以除舊布新；不知道社會的發展，無論新的生長和舊

的死滅都要經過一個蛻變的過程。於是，誤以爲舊的一打倒，新的就站起來；或者新的一站起來，舊的就被打倒。這就像把廟宇一拆，佛像一被推倒，就會破除了迷信的辦法一樣，不知迷信的來是另有它的社會根源，並不在廟宇和泥像上面，當然，迷信已經破除了以後，由迷信而建造起來的廟宇泥像，是會被拆除和推倒的。

我們的民族是有若干年的歷史的，我們的民族形式也有着若干年的歷史，是在我們民族裏歷若干年月才形成的一種形式，只有我們民族的社會基礎被翻動了，我們民族的生活方式重新建立了起來，我們的文學藝術的民族形式才能突破舊的，建起新的來。不然，所謂新的形式，無論是怎樣的進步，跟我們的社會生活隔着一種距離，只能爲少數知識分子所享有，跟我們的人民大衆無緣的，那不就成爲新式的廟堂文藝了嗎？

要徹底地知道這個社會

爲桂林師範師一班同學畢業紀念作。

——我對於同學們一點希望——

希望你們永遠都是進步的，不要到了社會裏邊，受了事實的限制或是壓迫，慢慢走上或是因灰心而墮落或是由落伍而反動的道路。不過，在冷酷的現實下面，始終都不肯低頭，始終都能向前邁進，並不是一件容易事情。這不但要有堅定的意志，更要有徹底的認識。人類爲甚麼能支配或者說是征服自然呢？因爲人類在自然裏邊生活，在積下無數的經驗，經過多方面的研究以後，逐漸懂得了自然的法則。我們想要在社會裏，把生活過得有點道理，當然也要能徹底地懂得這個社會。你們現在大概都有了一點基礎，不過就這些是不夠的；這不但不夠而且是靠不住，隨時

會動搖，到處有轉變的危險，所以，你們應該把這次畢業當作一個起點，要繼續地努力，不斷地追求進步。而且應該互相幫忙，彼此救助。要知道，一個人在社會裏邊不但在物質方面須要人援助，精神上更須要援助。這樣，就是不能保證一個人永遠進步，也可以防制一個人的墮落，或者減輕反動的惡果。

簡單說，我希望你們不但今天是個進步的青年，明天後天以至於老死也還是一個進步的中年和老年！我希望你們不但今天是同班的同學就在將來也能像同班同學時期那樣互相援助，互相影響！

文藝與社會

印翻禁·權版有

著者

楊

晦

總經售者

中興出版社

上海(11)北京路713弄520號二樓

中華民國三十八年四月滬初版 [A 0101]

中興文叢(第一輯六冊)

- 雲 劉北汜著 4.00元
- 憤怒的鄉村 魯彥遺著 1.50元
- 神的失落 王西彥著 1.00元
- 鄉愁 艾蕪著 6.00元
- 龍烟村紀事 劉白羽著 1.00元
- 北 豐村著 1.00元

中興詩叢(第一輯六冊)

- 你在那兒 惠特曼·郎斐羅著 3.50元
- 騎 拜崙·雪萊等著 4.50元
- 幽會與黃昏 鄒綠芷譯 4.00元
- 我們的開會 何達著 4.00元
- 巨人的脚下 青勃著 8.00元
- 美麗之歌 愛沙尼亞民歌 4.00元
- 給 宛 鬼(二輯之一) 王采著 4.00元
- 山地詩抄(二輯之二) 鄒綠芷著 4.00元
- 好人的歌(二輯之三) 姚奔著 4.00元

譯文叢刊

- 隔 庫布林著 1.00元
- 康莊大道 別克著 1.00元
- 斯達林格勒 V·涅克拉索夫著 1.00元

未名叢刊

- 文藝與社會 楊晦著 1.00元

冬青文叢

- 記憶與忘却 方敬著
- 片斷 田濤著
- 園外 李廣田著
- 熱力 楊力著
- 航行的火花 劉北汜著
- 時代的火花 畢喚午著

新知叢刊

- 木刻教程 刃鋒著

批發簡章

- 一、本版書刊暫以七折計算，外版七折。
- 二、外埠同業批發無論本外版書刊，概以八折計算。
- 三、外埠同業批發如需用本外版書刊，概以九折計算。
- 四、近因物價波動劇烈，無論本外埠同業批發概以現款為限。
- 五、寄運書刊由主顧主指定，其所需費用亦由主顧主負擔。
- 六、書刊除在寄運途中損失或延擱，本社除代查詢外，不負他責。

郵購簡章

- 一、直接函購本版八折，委託代辦外版九折。
- 二、書款統請與函購單同時寄下，並將所購書刊，出版處所如何寄法(掛號，或平寄，航空)及收件人詳細地址用正楷寫明。
- 三、書款可由郵局或銀行匯寄，(匯款時請寬匯寄費，以免徒費往返信件)不通匯處可以郵票代，但以大額郵票為限。

上海图书馆藏书



A541 212 0005 8803B



刊叢名未

基本定價

14.00