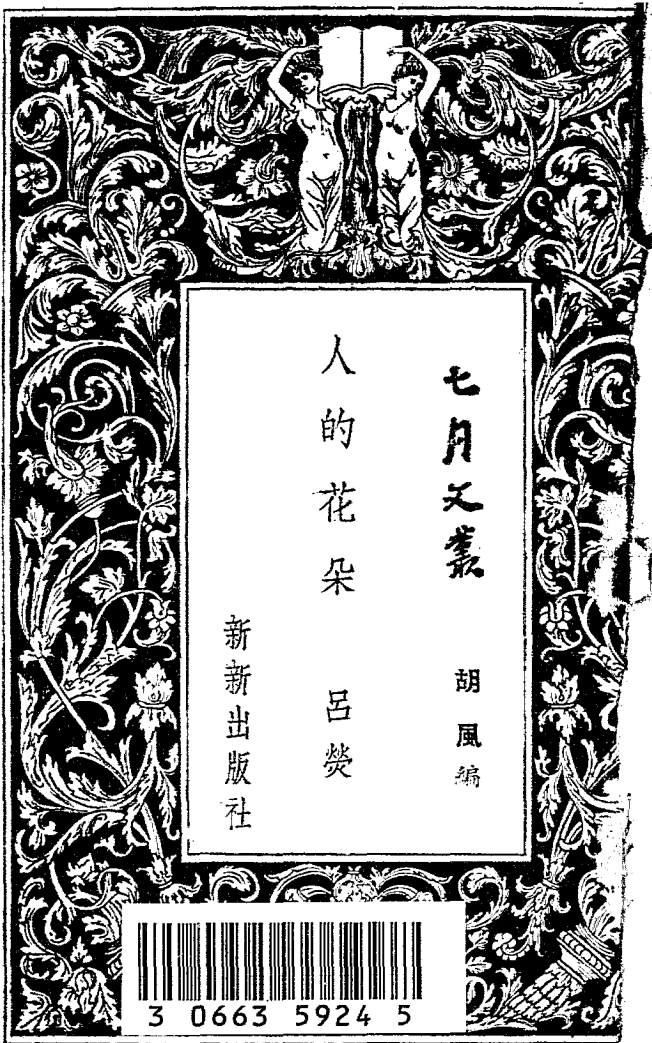


# 采花的人

采花的人



七月文叢

胡風編

人的花朵

呂熒

新新出版社



3 0663 5924 5

## 序

任何一個作家，他的產生和成長，都不是偶然的，或是不可理解的，他有他現實的根，他有他生命的路。

作家，如約瑟夫所說，是「人類精神的技師」。他們所感知，他們所追求的，常常，他們所身受的，比常人更強烈，深沉，而且苦重；他們也戰鬥着，在建設人類底真理與自由的王國。

不過，反映在一個作家的作品裏的情感與理念的本質，常常隱在複合的藝術具象裏面；常常像是一個霹靂中最強的聲音，一道電光中最強的光芒，有時也像隱在叢綠之後的一朵花，他們的形相不是藉着直觀就能辨認的；而需要深澈的理解，思考和探索。

爲什麼保王主義者巴爾扎克所寫的是貴族階層崩解的彩畫，爲什麼果戈里終於把洗面革心，成了一個好人的乞乞科夫投進了熊熊的火爐；柴霍甫在一八九二年十一月二十五日寫給蘇伏林的信上所說的：「我們所稱爲永久的，或者只稱爲好的作家們，那些令我們陶醉的作家們，都有一種共通的而且重要的特徵；他們向什麼地方走着，並且

也招呼你向那兒去，而且，你不是用智力，而是用自己整個的實體感覺到：他們有一種目的，「這就好像哈姆萊特的父親的靈魂似的，不是出現過就完事的，而是刺激想像的」目的「又是什麼呢？」

在這樣的藝術生命的靈魂的發現裏，在現實意義的分析，明正，擴深和高揚裏，展開了批評的路。

生活在現代的中國作家，他們比在任何時代的作家都更強烈，深沉，而且苦重地生活着。他們迎着重重迫害的彈雨，在烽火漫天的原野，用各種各樣的武器開闢新世界的道路；而持着光芒的投槍，走在人羣前面的，是魯迅先生……

在今天，了解這樣的作家底根和路，對於我們不僅僅應該，而且是迫切需要的；因為我們也在開闢這條路，我們要向他們學習。

這本書裏的前兩篇，早在一九三六年就寫過一遍，後來因為抗戰爆發，原稿都散失了，這又重寫出來。其中有許多意見，是涉過時間和現實的波濤之後，自己仍然保存着的。然而，解述一個人，正如同描寫一個人一樣，語言文字常有感到不夠的時候，常有難以表達的方面；加之，所企圖寫述的，並不是一個平凡的人底平凡的生活體象，而是一個作家，一個「人類精神的技師」的非凡的藝術生命。

812  
450  
2

這裏，作者奢圖試用思想的光和影織成透鏡，這透鏡，自然遠不如生命本體的廣大與真實；因此，希望在看的時候，不要僅局限在這透鏡的光影所及的地方，不要停止在作家的藝術生命的外形上，或是外形的某一部份上；而要深入到他的靈魂的內心，理知他的藝術生命的本質；作一個整體的擴深的了解。

這樣的了解，才是真正的藝術的了解吧。

一九四四年八月

# 目 錄

人的花朵……………

一、詩人——人的花朵

二、艾青論

三、田間論

四、總結

魯迅的藝術方法……………

一、藝術的本質

二、作品內在的社會意識性

三、小說的形態·結構·風格

四、小說的人物和寫景

五

五、雜文手法的參涉

六、世界的作家

曹禺的道路……………九五

一、思路的軌跡

二、社會的悲劇與喜劇

三、劇的素質

四、劇與詩

論「戰爭與和平」的藝術·歷史·哲學……………一六三

普列哈諾夫的「普式庚爲藝術而藝術論」辯正……………一九一

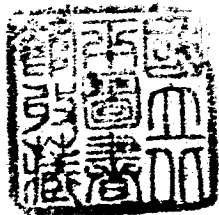
# 人的花朵

一

詩，人的生活與情感底融合的交流，人的理知與想像底凝結的晶體；人底真摯，人底單純。

詩人雪萊曾經寫着：「詩使一切事物轉為可愛，使最美的成為更美，并且把美給最殘缺的東西。」這不是文飾詩，也不是意味着用詩來粉飾現實；這是深知着詩底生命「真」與「純」的語言。

詩人，生活在某一時代某一社會某一階層的人民。通過詩底抒寫的手法，格律和語言，詩人用他自己的生命和詩結合；詩中所抒寫的感情，理念和形象，詩的生命脈搏與





呼吸，不僅使人感動，使人理知，而且使人與它一同呼吸，一同悲哀，一同歡樂……。詩人底具現感情與形象的詩作，各自有它自己的現實的契機，社會的因素；各自有它自己的傳統的教養，時代的憧憬……。這一切是詩人底個性的風格的根源。

具現着現實的「真」與「純」，獲得了個性的風格與藝術的完成的詩人，他的詩篇將爲人們所傳誦，他的詩中所抒寫的個人的感情和事象，正反映着某一時代某一社會某一階層的智者底情感與理知：這一切與他的詩篇一闕，永生在詩的世界與人的世界裏面。

在這一意義上，詩人是人的花朵。

過去的偉大的詩人們，雖然他們抒寫着各不相同的時代的真實，懷有各不相同的詩的生命的心弦，他們的風格也是獨異的；然而我們尊重他們，要向他們學習。因爲：通過他們，我們可以體認詩與現實，詩與人；詩與藝術的結合；我們由那裡知了人的花朵。

詩的道路是艱難的。敘事清晰描寫完美的作品，並不總就是詩；字句鍛鍊格律鏗鏘的作品，這也并不能就是詩；詩的生命是詩人底情感與理知底形象化——這不僅意味着詩的個性化的事象與感情的抒寫，更意味着個性化的風格與藝術的完成。

W·斯考特寫作了優秀的敘事詩「瑪米安」(Marrion)「湖中女郎」(The Lady of the Lake)，獲得了光榮的「詩人」的聲譽，但是當拜倫的光輝着強力的天才的詩章出現的時候，斯考特在他面前退讓了，他非常簡單地告訴人說：「拜倫勝過了我」。他放棄了詩，轉向歷史小說的道路。斯考特的退讓決不是偶然的，因為他理知詩，理知詩的心弦，理知詩底生命的深奧的精微的真義：他知道他不是「真正的詩人」。

當俄羅斯詩人涅克拉梭夫沒有成名的時候，有一次他拿了詩去請伯林斯基看，這位大批評家讀了詩之後，眼睛裏充滿了眼淚，擁抱着他說：「你知道你正是一位詩人，一位真正的詩人嗎？」

伯林斯基底喜悅的語言和眼淚，說明了「真正的詩人」的人的花朵底崇高的意義。中國的新詩經歷過許多的流派，然而還沒有產生完成的「真正的詩人」。一方面有許多詩人不能體認現實的真相與歷史的真理，他們脫離了現實，他們無力抒寫真實的生活的形象與感情，只有走向神祕主義象徵主義等等的道路，把追求玩弄文字的技巧與格律作為他們的主題；他們的詩根本失去了真，他們的感情已失去了人的溫暖。另一方面，許多英勇地為真理與革命鬥爭的詩人們，他們的心裏燃燒着熱情的火焰；充滿戰鬥的氣氛；然而他們的詩的語言缺乏錘鍊，過于粗糙，平泛，而且觀念化，他們的詩缺乏純

常常只是理論的宣講與口號的彙集，流爲空泛的呼喊與冗贅的文章，不能具現真的感情生命的形象去激發人們的心靈。

但是無論如何，隨着現實的發展，雖然遲緩，雖然貧弱，中國的詩人們是逐漸地成長起來了。尤其在今天，偉大的民族革命解放戰爭無疑地帶給了中國的詩以新的生命，新的道路。

在今天，我們的詩是不是有了進展呢？已經有了什麼樣的進展呢？

在這裏，我們可以看看兩位具有不同風格的詩人，他們的詩表現着兩種傳統，兩個方向；他們的詩的風格的發展，正與中國新詩的發展密切地相聯繫着。

這兩位詩人就是艾青和田間。

## 二

詩人艾青，作爲一個「農人的後裔」的智者底靈魂，作爲一個摯愛土地與人民的詩人，當着「雪落在中國的土地上，寒冷在封鎖着中國」的日子，他歌唱着。由于深深

地傷痛土地與人民的受難，他的歌聲常常籠罩着薄暗的哀鬱的陰影。他的詩渲染着素雅的彩色，淳樸而美麗；他的詩體現着大地底渾厚的廣闊的風貌。

在最初的詩集『大堰河』裏，詩人以一個農民意識的飄泊着，一個受了『人世生活的凌侮』和『數不盡的奴隸的淒苦』的受難者底心情，在『陌生的城市裏』流浪，歌唱，詩人憂鬱而且傷感，寂寞而且孤單：

人們嘲笑我的恣態，

因為那是我的恣態呀！

人們聽不慣我的歌，

因為那是我的歌呀！

（『蘆笛』）

.....

在你這陌生的城市裏，

我的快樂和悲哀，

都同樣的感到單調而又孤獨！

像唯一的駱駝，

在無限風飄的沙漠中。

寂寞的寂寞的跨過……

(「馬賽」)

詩人如此「寂寞的寂寞的在永遠在掙扎的人間」旅行着，這一時期的詩人的心境，在「向太陽」裏有坦直的呈訴；詩人「把自己的國土當做病院」，「用遲滯的眼睛看着這國土的沒有邊際的悽慘的生命」，「用呆鈍的耳朵聽着這國土的沒有止息的痛苦的呻吟」；詩人「把自己關在精神的牢房裏，四面是灰色的高牆，沒有聲音」；詩人「沿着高牆，走着又走着」，如此地歌唱着。——這不是喧囂污穢的人的世界，這是寂靜的素潔的詩的世界；在這裏，詩人以深切的同情與讚愛，追懷「一個拿撒勒人的死」，回憶起「蘆笛」與波蘭詩人「阿波里內爾」；以厭惡，咀咒與熱愛，詩人吐棄「那在眼角裏充溢着貪婪，卑污的盜賊的歐羅巴」，歌唱了叫囂的「馬賽」，「妖豔的」「巴黎」；而結合着詩人底生活中的人的痛苦與詩的世界中的愛的深情。詩人呈獻給他的褴褛「大堰河」以「敬」「愛」，以摯情的抒寫，以素美的詩篇。

在「詩的世界」裏，詩人底憂傷的靈魂尋找到了安慰與溫暖，在「人的世界」裏所受到的創傷也得到了醫治，所以詩人的生命時時如火花一閃一般，爆發出明亮的熱力的光

焰；當這一閃的火光遇合着詩人底，光明的憧憬與憶念中的健壯的人們底生活形象的時  
候，詩人繪寫了一幅彩色的，活力的，充滿強烈的生人氣息的圖畫，這就是「透明的夜  
」。從這篇詩裏，我們看見了詩人的風格底完整的光輝燦爛的一面，這是「一幅色畫」  
，「一曲高歌」（胡風：「吹蘆笛的詩人」）；這是詩的異采。

但是詩人底生命的火花只是激情的一閃的燃燒，而不是堅忍的戰鬥的炬火。詩人只  
不過：

……：狂奔在

陰暗而低沉的天幕下

沒有太陽的原野

到山巔上去

伏倒在紫色的岩石上

流着溫熱的眼淚

哭泣我們的世紀

（「向太陽」）

詩人自己好幾次被「苦難的浪濤」，「吞沒又捲起」，經歷過「流浪與監禁」，「失

去了青春的最可寶貴的日子」；現實生活與人間給與詩人的，不是光明的歡樂與希望，而是殘酷污暗的苦難與醜惡。詩人悲痛着大地與人民的受難，但是流浪與行吟的無力生活更加深了這種悲痛；也許正是因着這種矛盾的苦悶吧，詩人的生命，正如他的詩篇一樣，浸沉在一種憂鬱質的感情的海裏，哀傷，苦痛，「遲鈍」，「呆滯」；詩人自己在「向太陽」裏就這樣說：「昨天……我是患了難于醫治的病的……」

然而在本質上，詩人的憂傷並不是產生于對人生的厭棄，而是產生于對舊世界的悲憤與憎惡。所以在他的詩篇裏，詩人常常潛意識地把至美的憧憬與一些粗野強健的而是樸質純真的人們結合起來，詩人歌唱過「過路的盜」和「偷牛的賊」，也為流浪者們祈禱過；詩人深愛着這些多少仍然保有人底天真的形象。詩人又以「潑血的震顫」的心弦歌唱了「要救人」「如今却不能救自己」的「猶太人的王」，歌唱了「大堰河」，還歌唱了「蘆笛」和「粗野的喊着」的「海的波」。詩人底憂傷的靈魂深處的對人民的摯愛與詩底崇高理念，這是詩人作品底生命泉源的主流。在「畫者的行吟」裏，詩人曾經這樣生動地抒寫了自己：

我逼着彩色而明朗的時日；

在最古舊的世界上

唱一支鏗鏘的歌，

這歌裏

以濺血的震顫祈禱着；

願這片暗綠的大地

將是一切流浪者們的王國。

在「我愛這土地」裏，詩人懇摯地歌唱了自己的靈魂：

假使我是一隻鳥，

我也應該用嘶啞的喉嚨歌唱：

這被暴風雨所打擊着的土地，

這永遠洶湧着我們的悲憤的河流，

這無止息地吹刮着的激怒的風，

和那來自林間的無比溫柔的黎明……

——然後我死了，

連羽毛也腐爛在土地裏面。



爲什麼我的眼裏常含流水？

因爲我對這土地愛得深沉……

詩人艾青的憂鬱與悲哀並沒有中絕他底渴望黎明的心的跳躍。於是當民族解放戰爭的烽火燃燒起來的時候，詩人從他的孤獨苦悶的憧憬世界裏走了出來，詩人迎着初昇的太陽，走到了街上，走進了人民的中間。

詩人以深情的歡樂，感謝與期望，歌唱這「新生的日子」。在這個日子，詩人想起那些「把人類從苦難裏拯救出來的人物的名字」，看見人底「真實的姿態」，對人們「不再感到陌生」；「不再吹那寂寞的口哨」，也「不看天邊的流雲，不彷徨在人行道」了。詩人「喜歡」人，人喧囂，人的粗野，人的健康……：人的生活與自己的生活。詩人開始爲這個日子歌唱：歌唱「北方」，「太陽」，歌唱血的戰鬥者——吹號者，傷兵。

在光明與歡樂的路上，詩人前進了。可是詩人「依舊乘着熱情的輪子」向前「奔馳」（「向太陽」），詩人爲和人民的生活交流而激動了，然而「昨天」底多年的悲慘的生活的烙印與憂傷的感情底陰影，深潛在詩人底心的深處，詩人想拋棄它，努力清除它，但是這需要時日與鍛鍊，尤其需要生活上和歷史河流的溶合。

這正是爲了什麼原因：詩人在「北方」裏所刻畫的土地與人民底真實的苦難的形象，只是無力的悲哀的北方與人民，而不是戰鬥中的北方與人民，在「向太陽」裏，詩人雖然激動地歌唱了——

於是，我的心胸

被火焰之手撕開

陳腐的靈魂

擱棄在河畔……

這時候

我對我所看見 所聽見 所觸到的一

感到了從未有過的寬懷與熱愛

可是最後結尾的一句却是如此的消沉：

我甚至想在這光明的際會中死去……

同時，由於詩人還只是爲和人民的生括相交流而激動，由於現實生活體驗的限制，所以，當詩人着筆抒寫偉大的血與火的時代中的戰鬥者底形象的時候，詩人的詩篇遠不及歌唱他自己的感情的那樣真實生動。在「吹號者」裏，詩人幾乎用「詩」的抒寫代替

了「人」的抒寫。「吹號者」是一篇半抒情的詩，詩人還能夠以完整的章法與錦織的詩節獲得成功，而在「他死在第二次」裏，情形就完全不同了。

「他死在第二次」是一篇抒寫人物的詩，它的主題是抒寫一個傷兵的故事，抒寫一個反映在對於戰爭的理解上和情感上的農民兵士的形象。可是事實上，詩人所寫出來的却是一篇歌唱與憧憬的詩。「他死在第二次」裏那個傷兵，當「他的創口」「愈合」之後，他走上「大街」，走向「田野」，他的孤獨的「恣態」與多感的心情，正與「畫者的行吟」，「馬賽」中的詩人底恣態與心情是同一類型的；並且，傷兵在「田野」裏尋找一種「那像在向 he 招呼的東西」，「他自己也不曉得是什麼」的「東西」，在「火把」裏，唐尼也看見了某一種的東西：「當我看見那火把的洪流擺盪的時候，的確曾想起了一種東西，看見了一種東西，一種完全新的東西，我所陌生的東西……」（而同樣，「吹號者」裏的號兵的驚醒與詩人自己在「向太陽」中的驚醒，正是由同一類型的心情發展出來的。）

「他死在第二次」的「他」是一個兵士，而我們在他的情感與生命裏幾乎看不見一點真實的兵士生活的痕跡；「他」在實質上是一個詩化了的智識份子的情感與生命的化身。這樣，當「他」——一個長着「拿過鋤頭又舉過槍的手，為勞作磨成笨拙而又粗糙

的手」的兵士，當他受了傷，躺在醫院的病床上，他并不想起他的親人，他的營伍的兄弟，他的兵士生活；却「想着又苦惱着」，「苦惱着又想着」：自己的手與女護士的「纖細潔白的手」「究竟是什麼緣分」「這兩種手竟也被攔在一起」，接着，當他的創口愈合又要重上前線的時候，他所感覺到的「一瞥」與「一念」，完全是通過智識份子的感覺方法和過程而產生出來的，可是事實上，一個兵士所想的女人與戰爭，比這更粗野得多也更樸實得多；而一個從中國底古老，污暗，貧苦的農村裏走出來，經歷着這樣偉大戰爭的兵士，以他的純樸的生命遭遇如此悲壯的血的現實，他的感觸一定更真實，也更深刻。

在「他死在第二次」裏，詩人把「他」底人的生命與社會的生活完全隔絕了，詩人寫道：「他不能想起什麼——母親死了，又沒有他曾親昵過的女人，一切都這麼簡單。」於是，詩人把「他」底人的生命局限在感觸與憧憬的世界裏，而詩人把他自己的歌聲寄附在他的身上。

但是，由於人物缺乏諸本質的生活面與感情面的體現，「他」底形象沒有具現在讀者的面前，他的生人的氣息是那麼淡薄，幾乎像是一個飄浮着的雲霧中的人物。他的歌聲失去了感動人的生命與力量。

「他死在第二次」是失敗的，不過在詩人的創作道路上，這是一篇具有重大意義的作品；因為它顯示着詩人底詩的創作底新的發展與動態。

抗戰以來的詩人的詩篇呈現着多樣的風貌與彩色：有憔悴的無限長的苦難的記憶「雪落在中國的土地上」；有土色的悲哀的歌唱「北方」；有刻畫的寫生畫幅「北方詩草」——「乞丐」，「驢子」……，「補衣婦」；有激動的熱情的歡呼「向太陽」……，而溶合着詩人底一切風格的特徵：完整的章法，深沉的格律，刻畫的描畫，詩人把描寫空泛的感情與靜物的圖畫的筆用來繪寫具象的人，繪寫生活着的人底情感與行動，——在這一意義上，「他死在第二次」是第一個詩篇，它是詩人從抒情走向敘事的過渡的產物，也是敘事的第一篇作品，詩人底第二篇敘事的詩是「火把」。在「火把」裏，無論在詩的章法方面，人物的描寫方面，都比「他死在第二次」完整得多。這，固然詩中的人物與詩人的生活比較接近是一個主要的因素；可是在「火把」裏，詩人已經是意識地把握任新的發展的方向了。

詩人以「他死在第二次」開始了一條新的創作道路，在這條道路上，詩人將更深廣地展開創作方法中的現實主義的素質；同時，詩人底「詩」的理念，也將清除由於受了象徵派意象派等的創作方法的影響而產生的痕跡吧。

詩人艾青在一九三七年寫過『詩論掇拾』，在一九四〇年又發表了『詩論』，這是詩人底寶貴的經驗的積蓄，也是對『詩』的理解的真實的自白。詩人寫着：

『意像是詩人從感覺向景物的擁抱，是詩人使人喚醒感官向題材的迫近。意像從感覺發出後，而又回復到感覺。

意像是純感官的。』（詩論：八三）

又寫着：

『所謂「庸俗」是這樣的一種東西：是從感情的過度的浪費所引起的嫌惡，是對心理只能起消極作用的感官的倦怠，是被拋撇于審美者的渣滓。』（詩論掇拾）

『晦澀是由於感覺的半睡眠狀態產生的；晦澀常常因為對事物的觀察忸怩與退縮的原故而產生。』（詩論：二七）

『清新是在感覺完全清醒的場合的對於世界的一種反射。』（詩論：二八）

又寫着：

『應該把形式看做敵對的東西——』

『只有和所有的形式搏鬥過來的，才能支配所有的形式。』（詩論掇拾）

『一定的形式包裝着一定的內容。』

由於不同的顏色與光澤，大小與形體，我們指喚着：米，麥，柿子，粟子，柚子，蘋果……

由於不同的聲音的高低，快慢，揚抑，我們分別着：百靈鳥的歌，杜鵑的歌，梟的歌……

### 和人類的歌。（詩論：五）

在這裏，詩人以爲「意像是純感官的，從感覺發出後而又回復到感覺」，強調着「庸俗」，晦澀，清新只是感官的事物。依據着「一定的形式包裝着一定的內容」的前題，指喚分別「人類的歌」，並且以爲：「只有和所有的形式搏鬥過來的方能支配所有的形式」。在這裏，在詩人所理解的詩底藝術的契機上，形式上的感覺與意像的意義更強於內容上的現實契機的意義。

在這裏，首先：作者底創作過程與讀者底感受過程並不是一種單純的感覺（感官的運動）的過程。詩底意像的創造，決不僅是第一印象的直感底成果，意像的生命乃是通過詩人由感覺所引起的深刻的內心底折衝的產物。詩人自己在「詩論」七八節就寫着：「明確的理性使人不致陷入純感情的稚氣裏」，又在「一〇三節寫着：「不要成了感覺的攝影師，詩人必需是一個能把對於外界的感覺與自己的情感和思想融合起來的藝術家。」

在這同一意義上，很明顯的，藝術作品底「庸俗」，晦澀，清新，並不僅是「感官」上的事物。同時：我們可以由外形，由不同的顏色與光澤，大小與形體，指喚植物的名字；由不同的聲音的高低，快慢，揚抑，分別鳥的歌聲的種類（不過有時也會弄錯的）；但是決不能依據「一定的形式包裹着一定的內容」的原則指喚分別「人類的歌」，人類的歌底內容與形式是包含着複雜的社會內容與藝術形象的整體的事物，單是依據形式并不足以指喚分別它的名字和種類。并且「人類的歌」的一切形式都有它自己的現實底根源和內容，「形式」並不是孤立存在的藝術的某種品質。因此，對於一個作家，「支配所有的形式」不僅是未必有益的，甚至還是有害的。

所以，詩底意像詩底生命的創造，在根底上，必需以現實的契機作為基礎。忽視藝術的契機底現實的契機的詩人，常常容易沈醉於自己的歌聲與意像，他所傾聽到的大地上現實的聲音和語言常常會被詩人自己底聲音和語言所變形，大地上的生活的彩色容易染上詩人自己喜愛底自我心情的彩色；詩人抒寫出來的感情形象常常只是詩人底主觀心情的血與肉，不容易和現實的血與肉化成統一的一體。因此，在偉大的民族解放戰爭的血和火的日子，詩人艾青以灰黯的悲哀的彩筆渲染了「北方」，又用自然主義的寫生畫的筆法抒寫了北方的「乞丐」，「驢子」，「補衣婦」，「手推車」……在這些詩篇



裏，詩人確實是太過悲傷憂鬱了。很明顯的，這種氣氛的形成，一方面的根源是在詩人的主觀的心情，而另一方面的根源則是由於創作方法中的想像派象徵派等等的陰影的毒害。例如在「北方」裏，詩人如此地歌唱着：

……

荒漠的原野

凍結在十月的寒風裏，

村莊呀，山坡呀，河岸呀

頽垣與荒塚呀

都披上了土色的憂鬱……

孤單的行人，

上身俯前

用手遮住了臉頰，

在風沙裏

困苦了呼吸

一步 一步地

掙扎着前進……

幾隻驢子

——那有悲哀的眼

和疲乏的耳朵的畜生，

戰負了土地的

痛苦的重壓，

牠們厭倦的脚步

徐緩地踏過

北國的

修長而又寂寞的道路……

這一切都是「荒漠的」「土色的憂鬱」的字彙，「悲哀的」「困苦了呼吸」的格律。沒有一句明亮的歡樂的語言，這是體現灰黯的感情形象的最真切的顏色；縱使「北方」只是有某一方面是「悲哀的」，也必得成爲完全「悲哀的」了。

十分明顯的，這種陰影對於詩人的損害，不僅形成了詩篇中憂鬱的氣氛，同時也肯定了創作過程中感覺與意象的局限意識的活動，損傷了客體形象的真實完整的體現，侵

蝕了詩人底強健的廣闊性的詩的內容。

在以後的一些詩篇裏：「出發」，「車過武勝關」，「夢」，「縱火」……，詩人雖然擺脫了傷感的氣氛，但是因為詩人的感情與現實的結合強度沒有達到燃燒點的緣故，詩人的感情的火光是黯淡的。例如「出發」，並不像是走向戰鬥的「出發」，而彷彿是開始行一趟旅的「出發」。同時，也正因着這緣故吧，在這些詩篇裏，詩人十分著意於章法和結構底完整，假如我們細心觀察一下，我們可以看到這些詩篇幾乎都採用着散文式的開展形態；章法的層次十分清楚，情節的重點都在結尾的一節，而這些章法與結尾的溶合都多少顯出結構上鋪張的痕跡。詩的異采的「透明的夜」的風貌，在詩人的抒情詩裏不再看到了。

不過，在體現戰鬥者的感情與形象的課題上，詩人艾青雖然還沒有完成巨大的成功，但是詩人在體現詩的生命的本因素的創造上，在「新鮮，色調，光彩，形象」的手法上，已經獲得了完滿的成就。詩人運用一種富有最深刻的具體的感覺性與形象性的手法，它的特徵是用重疊的詩行或是詩節重復抒寫感情形象的光，影，色，相，用語言的色彩使形象活現出來。

這一手法的原則，許多偉大的現實主義作家都成功地運用過，米爾斯基在「現實主

藝底一般的特質』裏認為這種手法是「最大限度地，豐富地給與形象底典型性的概括以個性化的可能」的手法。一些屬於資本主義文化的現代的詩人也運用過這種手法，但是他們只是「形式上的」運用，他們不能用來活現真實的詩的感情形象的生命，而是用來追求「新的聲音，新的顏色，新的嗅覺，新的感覺，新的辨味」；例如所謂意象派詩人之一的H·朵麗特爾(Hilda Doolittle)在『海神』裏這樣地描畫了她的紫蘿蘭：

……他們給帶來了紫蘿蘭花，

一大堆，素淡的，甜蜜的，

木的紫蘿蘭，水的紫蘿蘭，

從濕的地上採來的紫蘿蘭。

詩人艾青運用着這一手法，由於他的靈魂深藏着對於土地與人民的摯愛，由於他的詩中的形象呼吸着偉大的人底愛與人底溫暖，他不僅完成了感情形象的彩色的畫面；而且結合着他的完整的章法與深沉的格律，獲得了詩章的典雅性與音樂性，織成了淳樸的素美的詩篇。

不過有時，詩人在詩篇裏往往代替真實的形象底本質的諸方面的抒寫，用這種手法來渲染一些憧憬境界的抽象的景物，詩人對這些景物以長長的詩節反覆地敘述描寫，雖

然因爲手法精熟的原故，詩的章法仍然保持着完整，然而在整個的詩底藝術的和諧上，這些景物的敘述與描寫的詩節顯得太膨脹了，描寫得太多，「詩」的氣氛太重，「真」的感觸却減弱了，「新鮮」的色調也黯淡了。例如「火把」中的「演說」與「火把」，「他死在第二次」中的一些片斷的場景，「向太陽」中的「太陽」……在詩人的敘事詩的發展上，這是一個相當有害的傾向。

詩人底這種創造「新鮮，色調，光彩，形象」的手法，在「北方詩草」裏呈現出了具體的形象。不過，在這些詩篇裏，因着創作過程中感覺與意象的活動更強於現實契機的把握，詩中的感情形象也多少隱印着象徵派意象派的風貌的暗影，對比着「北方詩草」中的一些沉鬱陰黯的畫幅，我們可以看看一位俄國十九世紀末期的象徵派詩人巴爾芒特(Balmont)所歌詠的黃昏的景色：

呵呵，落日的色彩呀！呵呵，不回歸的光線呀！

透明的雲像花束一般懸在天空，

原野昏暗了，不可深知的森林

像死去一般的困乏。

天空的薇蕒花，那沒有形體的雲，

像憂傷一般地看守着

悲哀的山嶺，貧窮的村莊，沒有名稱的村莊

垂頭喪氣的村莊，孤獨冷寂的村莊，容衰色消的村莊。

.....

關於巴爾芒特，研究俄國文學的專家，日本文學家昇曙夢曾經這樣寫着：「巴爾芒特最早的詩集是當時俄國詩壇上的一種驚異。它是描寫近代人的纖細的情調和心情的新的語言。在當時俄國的詩壇上，它代表一切象徵派和頹廢派所嘗試過的東西。……」當茲，詩人艾青底現階段的發展已經說明了和巴爾芒特是決不相同的，不過詩人也是從象徵派意象派等流派中走過來的。因此，雖然詩人與巴爾芒特只是一種風貌上的近似，但這在根底上，正意味着詩人在創作過程中加強把握藝術契機底現實契機的必然性與重要性。

在詩人艾青底創作道路上，我們確信：隨着詩人與人民交流的生活面的開展，隨着詩人內在底詩的心弦的健壯，隨着創作過程中現實契機底深度的把握，同時，結合着詩人的藝術手法中底「最大限度」豐富地給與形象底典型性的概括以個性化的可能」的素質，結合着以「他死在第二次」開始的新的創作課題，詩人底藝術方法無疑地將要呈

現新的形態，時人將克服潛隱着的傷感憂鬱的根源，以健康的生命的喜悅來展開人與人的世界底畫幅，詩的風格也將融成完整的結晶。至於這種手法上的薄暗的陰影，將會十分自然地消泯了的吧。

### 三

現在我們敘述田間。

在一九三六年前後，這時候，中國的大地上籠罩着昏暗的陰雲：一方面是日本帝國主義者的積極進行滅亡中國的陰謀與行動，一方面是中國本身的彷徨與遲疑，一方面是中國人民大眾底熱烈要求民族解放革命戰爭的願望與決心；這是一個大風暴的前夕的日子。

這時候，中國的詩人們在這暴風雨的大時代前面感到種種的激動，苦悶，憤怒；詩人們開始了歌唱，吶喊……然而在一般的詩作裏，有的詩人仍然沒有能擺脫中國舊詩的韻腳，詞彙與意境，有的詩人仍然迷戀着象徵主義神祕主義等等的形式和手法，有

的仍然走着抽象歌頌真理與革命的道路。他們歌唱着激情，然而這激情是遲滯的，平靜的，他們吶喊着憤怒，然而這憤怒是無力的，軟弱的，他們描寫了戰鬥與革命，然而這一切既抽象而且平庸，缺乏形象，缺乏力量，缺乏火光，缺乏感情，雖然有些歌唱「苦悶」的詩篇傳達出一部分真實的感情，但是這種動搖懦怯的苦悶，既不是時代所需要的東西，也不是革命所需要的東西。

作為「海的一個」的「戰鬥的小伙伴」的詩人田間在這個時候出現了。他以簡短的躍動的詩的行列，緊張的急馳的旋律，「含有野生的健康色澤」的詩的語言，歌唱「沒有笑的祖國」，「黑色的大地」，「藍色的森林」，「憂鬱而無光的河」；歌唱「鬥爭的火焰」，「春天的路」，「戰鬥」與「射擊」。

田間底詩，完全與傳統的詩底氣氛不同，他的詩底感情的彩色不是柔和，而是強烈，不是和諧，而是富有遠射力的急旋；而詩人在形式上，更躍過了一切舊形式的藩籬。

詩人底最初的詩作似乎並不屬於這種風格，記得在一九三四年前後（也許是一九三三年，記不清了。）出版的（一期「新詩歌」雜誌上，一位署名「田間」的所寫的描寫農村底詩，每行至少在十五個字上下，整整齊齊的排寫着。詩人的形式的轉變，詩人底新的形式，正如胡風先生所說：「是從他的詩心和生活的結合道路以及結合強度這上面產



生出來的。『詩人是「海的一個」，是「農民的孩子」，是「時代的孩子」，詩人站在就要來臨的大風暴前面，他的年青的戰鬥的感情波濤一般地激動，火焰一般地燃燒；配合着他的急旋的內心情緒，配合着搏擊的時代的脈搏，他創造了新的詩的形式。

他的形式的最大的特徵是在利用詩句的分行（讀起來的時候是中止和間歇）形成急馳的旋律，在旋律的起伏中間使讀者的呼吸緊張起來，使讀者對詩人所歌唱的意象獲得強力的感印，激動起感情的湧流。這種形式是戰鬥的抒情詩的燃燒，不是燃燒着最高度的鬥爭的激情的詩人，他把握不住這種閃耀戰鬥火花的意象，他迸發不出這種激蕩着戰鬥的喜悅的感情，他寫不出這樣的詩篇。

在這一意義上，詩人田間的新形式與瑪雅珂夫斯基是十分相近的。關於瑪雅珂夫斯基底詩的旋律與行列的變形，詩人阿舍也夫在『怎樣讀瑪雅珂夫斯基的詩』裏寫着：

「一行列，應該是依照人們呼吸的休止，或是一個意見的容量來決定；而韻律則是屬於已寫出來的那些字句裏的。」

瑪雅珂夫斯基，每選擇一句話，按其意義的重要，更換了牠的抑揚調子，從一個相反的形式變成另一個形式，他的最自然的形象，就是對於他的詩的行列的變形，那些他特別要強調的話，就把牠分行寫，那些要或多或少地強調的，可以激動聽衆的憤怒，柔

情和嘲笑，他又作小的分行。……

行句的分散……瑪雅珂夫斯基自己認為那是可能與讀衆建立相互關係的唯一的助力，……」

無疑地，詩人田間是受了瑪雅珂夫斯基的影響的，這由詩人推崇瑪雅珂夫斯基的文字上可以看得出來。不過瑪雅珂夫斯基的詩譯成中文的非常之少，而且相當零亂，不能看出他的風格底完整的形象與發展的道路，詩人田間憑着戰鬥的狂熱的激情，健康的真理的信念，年青的詩的心弦，凝結成詩的晶體，「本能地」「走近了」「詩的大路」（胡風；「田間底詩」），而與瑪雅珂夫斯基的道路相匯合了。

田間底新形式的表現方法不僅超越了一般的表現方法的庸俗性，退守性，而且溶合了未來派的健康，力動，戰鬥的氣質。詩人的詩不是陳述，不是控訴，而是閃電似的感情的突擊，詩人的詩往往在開始的第一節就歌唱其他的詩人們在結尾的最後一節才歌唱出來的體象，詩人企圖以爆發的情感的火花，遠射的詩的旋律，組成燃燒的詩的體象，突擊人們的感情氛圍，把他們的戰鬥情緒提升到更高的階段，更熱的光度，提高到爆發與燃燒。

一般地說來，抗戰以前的詩，詩人的「突擊」是從感情的領域出發的；並且因為詩

人還沒有能完全運用新形式的機能。不能「與他所要歌唱的對象完全融合」，詩人常常不能把握真實的生活的體象與人的體象，而陷入在一種狂熱的戰鬥的感情的歌唱裏。例如題爲中國「農村的故事」的長詩，詩中既沒有人物，也沒有故事，而只是感情突擊的火花爆發。抗戰以來，詩人在創作方法上更前進了一步，詩人的「突擊」從「生活」的領域出發了。在詩人未到西北參加「戰地服務團」之前的詩作裏，我們還看見不少空泛的「詩人的」感情的歌唱，例如「棕紅的土地」，「這年代」，「回憶着北方」，「自由，向我們來了」……但是在到了西北之後，我們在詩人的詩裏看見的是真實的戰士的姿態，真實的人民戰士，真實的戰士感情；詩人的詩集「呈在大風砂裏奔走的崗衛們」就是最好的說明。

無疑的，詩人底突擊，戰鬥，急旋的詩篇，對於讀者是不習慣的。因爲中國的讀者所熟悉的是和諧的旋律，整齊的字句，柔和的色調，完整的敘述與描寫……但却沒有經驗過戰鬥的「突擊」。因此，詩人的新形式遭受了許多攻擊與非難。

同時，在戰前，人們大半共同激奮于殘酷污暗的現實，渴望着光明戰鬥的未來；詩人的「突擊」正是從這一領域出發的，詩人所歌唱的感情的憧憬對於人們親切而且熟知，但是在戰爭來臨之後，人們都走進了戰爭生活里面；戰爭的領域是多方面的，多種多

樣的，戰爭對人們所起的感應也是各不相同的。這時候，當詩人從自己的生活領域中爆發出突擊的火花的時候，許多生活領域或戰鬥情緒與詩人不一致的人們，往往不能理解詩人的突擊的意向，不能理解詩人所歌唱的「感覺，意象，場景底色采和情緒底跳動」的憧憬與意象，于是一些熱心的讀者與性急的批評者斷然地發表了否定田間的新形式的結論。

在許多否定田間的評論之中，列論最多的是張振亞先生的「評田間底近作」。在那篇評論裏，張先生首先提出了「詩人底巨大艱深任務」：

「倘若詩人的巨大艱深任務，不僅在於滿足智力底要求，供給精鍊而有趣的事物，刻畫偉大的感情，人物或事件，不僅在於呈露正確而具象的思想輪廓指示，更在於將有力而純摯的人格感應與至純真，至凝鍊，至博大，至深澈的情緒，導入讀者底精神裏，那麼，我們很容易感到田間近作底懦弱，浮淺與無力。」

張振亞先生把「詩人底巨大艱深任務」說得這麼含混，這麼狹隘，事實上只把握了詩人創作方法——客觀的詩底感情形象與主觀的詩人底理念的結合底一面。張先生把這整個的有機的一面支解成二個「不僅……」與一個「更在於……」，列為「詩人底巨大艱深任務」。於是張先生所看到的「詩人底巨大艱深任務」不可避免地是歪曲了的

「狹隘化了的，文字技術化而且脫離了現實課題的「任務」，從這個「任務」的觀點出發，張先生接着提出了「深厚精博的思想體系之力」，提出了「浮士德」與「巴斯加」；好像一切的詩人如果不寫敘事的史詩，就應該寫抽象的哲理，否則就是「懦弱，浮淺，無力」。於是張先生就這樣武斷地抹殺了戰爭的抒情詩的意義與存在，建立了片面的否定田間底詩的內容的前提。

接着，張先生更進一步否定了田間底新形式：

「……………詩人似乎遠離了過去文化遺產的影響……………他不懂得依照傳統方式製作詩底高級真實；他不會，如哥德在「浮士德」中所表現，用象徵變形法，去鑄作他的詩。  
……………

……………不爲了押韻，也不爲旁的合理原因，我們的詩人經常地把他本來就不長的詩句破斷地分爲數行寫出來：形成他的詩底一字一行，二字一行或三字一行底特色。如果一般韻詩底好處，在於：藉押韻關係，使詩底思索路線一行一行跳躍，因而形成綜雜交錯且具音樂性的美，如果一般無韻詩底好處，在於藉語句底完整使思索單位昌沛地傾洩出來，因而，構成澎湃洶湧的力，那麼：由於無韻和破斷，田間先生底詩底形式，是沒有機緣來具有任何一種好處的。而且，詩人田間製作出的破斷凝固形式，漸漸僵化

了；無能反映要求着形式底多樣變幻與開展的偉大豐富現實，而這偉大豐富現實，正是我們詩人所亟欲表現，刻繪的。」

在這裏，張先生把詩底「形式」與「創作方法」弄混亂了，而且根本就不了解田間的新形式的成長與發展的道路，張先生只從「形式」上，而且是以「傳統方式」，以「象徵變形法」，以「一般韻詩」，一般無韻詩底好處」爲準則來評定田間的詩。但是爲什麼面迎着血與火的現實的田間，抒寫着人民與人民的戰士，歌唱着「讚美鬥爭，渴望光明，熱愛祖國，尊重羣衆的思想」（張振亞：『評田間底近作』）的田間，要用「象徵變形法」——「鑄作他的詩」呢？同時，難道「傳統的」「一般的」「方式」就是無上的唯一的寫詩法則嗎？難道「無韻詩」就不能藉「破斷」（分行，間歇，中止），藉旋律，「使詩底思索路線一行一行跳躍，因而形成綜雜交錯且具音樂性的美」或者因而「使思索單位昌沛地傾洩出來，構成澎湃涵湧的力」嗎？

無疑的，機械地把內容與形式分離開來，主觀地崇拜某一種形式或否定某一種形式，這都是不對的。並且，張先生所根據的「象徵變形法」和「傳統的」「一般的」「方式」根本就不能作爲否定田間的新形式的證據。

關於「浮士德」，高爾基在『我的文學修養』裏，當論到「典型與性格」的創造的

時候，這樣寫着：「歌德的『浮士德』是藝術創作的最偉大的產物之一，這是「考案」，虛構，更正確地說：是「臆測」，把思想體現於形象的東西。」接着，高爾基敘述了歌德所創造的浮士德以及「許多為國民所熟知的人物」。在這裏，高爾基論述「浮士德」，只是作為一個例子，「肯定」創作方法上的一種「法則」——典型的創造與概括。高爾基這樣寫着：

「這兩個例子，更加肯定了以上所說的話。「匿名的」藝術……也是依照抽象了各個社會典型的本質的特徵，把這些特徵具體化及概括于其集團中的一個人物之中這個法則的。藝術家嚴格地遵照這個法則，在「典型」的創作上便會得到幫助。……」

顯然的，高爾基提示的是「法則」，是「原理」，而不是叫我們機械地模仿「浮士德」，同時，高爾基也只不過說「浮士德」這部著作是「思想體現於形象的東西」，却並沒有告訴我們什麼「象徵變形法」。至于詩人田間必需學習的「象徵變形法」到底是什麼東西，張先生沒有解釋，而田間的詩為什麼要走「象徵變形法」的道路，張先生也沒有說明；張先生却就此否定了田間詩的創作方法。

並且，關於歌德與他的作品，希爾萊爾在「馬克斯與世界文學」裏寫着：

「馬克斯一方面很高地評價歌德底現實主義和歌德對現實的敏感的理解，歌德底藝

術所具有的進步的東西；同時也沒有看脫歌德底世界觀的退步的，小市民的側面。歌德底這種二重性的暴露，一方面是最偉大的天才，一方面又是作爲狹隘的俗物意識形態底表現的他底創作活動底特性，也寫在恩格斯的關於格林的著作的優秀的論文里面。恩格斯底觀點與馬克斯底觀點一致是不消說的，因爲馬克斯顯然看過那一篇論文的原故。」

讀了這一段記述之後，我們知道研究歌德，學習歌德，正如學習一切偉大作家的遺產一樣，必需是批判的，攝取的，而不是盲目的作形式上的模仿；那樣，將正如張先生所說，只有「邁進陳腐格套底魔窟」裏去了。

至于張先生所說的「一般的」「有韻詩」「無韻詩」的「好處」，這與田間的形式毫不相干，更不能因爲田間的詩不像那些博雅的形式與一般的形式，就此否定了牠的存在。關於新的形式產生，馬雅珂夫斯基他自己曾經這樣寫着：

「生活創立了情境，而情境應被表現，爲着表現它，規律也一定被發見。表現的形式與格律的目的，是決定於社會的階級和我們鬥爭的需要。……」

這是十分明白的：詩人田間的新形式不僅有它產生的現實的根源，而且有牠存在的現實的意義，張振亞先生批評田間的詩，既無視現實中歌唱戰鬥的抒情詩篇的意義與價值，又不了解田間的成長與發展的道路，爾只固持着「象徵變形法」，「一般的有韻詩



無韻詩」的「好處」，「深厚的思想體系之力」，以為這是一切樣式的詩的藝術完成的唯一的典範，並且還作為衡定詩的形式之準則。——在這裏，我們可以很清楚的看得出來，張先生根本就不可能批評田間底詩，因為他的批評方法首先就走入了主觀主義的觀念論的歧途。因此，在「評田間底近作」裏，張先生對「田間底近作」只能作一種主觀的零亂的印象的記述，而不能作一篇辯證的有系統的評論。

田間底近作「呈在大風砂裏奔走的崗衛們」中的詩篇，無疑的是失敗多於成功的。但是失敗在什麼地方呢？成功在什麼地方呢？張先生所說的「浮淺，無力」是從那裏來的呢？張先生所說的「新鮮，質樸」又是從那裏來的呢？田間以後的發展道路又應該是什麼方向呢？——張先生沒有說。在「評田間底近作」裏，張先生只逐篇地告訴了我們一些繁瑣的拉雜的模糊的「印象」。張先生的「印象」的總論是：「詩人田間底近作，雖顯示出一些懦弱；但是却充溢着些不無幾分新鮮，原始，質樸色調的氣息」，但是什麼叫做「不無幾分」呢？有就是有，無就是無，而「不無幾分」意味着若有若無，這仍然不外是感官底精微的辨味與印象罷了。——當然，我們不反對批評敘述印象，但是當批評者走上了主觀的「唯印象論」的道路的時候，批評者必然的就會紛飾或者損傷批評對象的歪曲了批評對象的真實的形象。

這樣，根據「印象」，張先生稱田間的詩的內容是「外強中乾而具有浪費性的內容」，「簡略拘縮」的內容；田間的詩的形式是「破斷凝固的形式，漸漸僵化了」；同時，從這種「蹙脚文字組合」的內容與形式之中，張先生又感到了「不無幾分新鮮，原始（？）——呂葵（質樸色調的氣息」。此外，代替了詩人田間底詩的創作的道路的說明與指正，張先生却抓住了一些支解的字句甚至是標點符號，大加挑剔，鋪張嘲笑。例如吧，張先生嘲笑「史沫特萊和我們在一起」的結尾的兩句詩：

她笑着，

在中國。

張先生以為這兩句詩「形成了一個不均衡的對比」，並且寫道，「想想着，如果有人說：『我吃飯，在世界上。那將是件多麼可笑的事。』——事實上這兩句詩根本就不什麼「對比」，所以也無所謂均衡「不均衡」。而且，史沫特萊是一個美國的女子，是一個世界知名的作家，是世界勞苦大眾的友人，是中國人民大眾的友人；在今天，她在中國，她參加了中國民族解放戰爭的陣營，她和中國的戰友們站在一起戰鬥；「她笑」，「為生活」，「為鬥爭」而笑。「她底笑」擁抱着中國的戰友們；她的中國戰友之一的詩人田間歌唱；「她笑着，在中國」。這兩句詩的深蓄的含意決不是「我吃飯

，在世界上」所能代替所能並比的，就是「她吃飯，在中國」也不能拿來代替原有的詩句。這在理解力稍稍清晰一點的人是十分明白的事，張先生却沾沾自喜地寫道：「那將是件多麼可笑的事！」再例如吧，在批評「他彈起了弦子」裏，張先生除開嘲笑了「驚嘆符號」(——)而外，又肯定了田間的「常識的無知」：「詩的跳躍與暗示是建築在常識的合理上；而詞不達意與表現模糊，却發原於常識的無知。將後者誤作前者，是詩人底危機。」——但是事實上，「詩的跳躍與暗示」雖然應該「合理」，可是並不是「建築在常識的合理上」，而是建築在詩的感情形象的完整的發展上：「詞不達意表現模糊」與詩人的詩的技巧緊密地聯繫着，這「發源于」詩人擁抱感情世界以及體現感情形象的能力的不夠，却並不是「發源于常識的無知」，詩人田間不是一個小孩子，也不是「個無常識的人，而且他並不是用「常識的合理」來寫詩的，所以事實上，這種「常識詩論」正表現了我們的批評者底「詩」的理解的庸俗與膚淺。

此外，張先生還寫了一些關涉到詩人的創作態度的評論；例如：「詩人像歌頌上帝似地，在『給丁玲同志』裏，呼喚着丁玲底名字；詩人底表現未能滿足他的企圖，他如何奢望着把他的滾盪的崇敬與誠意奉獻出來呵；但是他的呼聲如一陣輕風掠過我們的耳際。」又有：「在村底演奏」中，流露着一些教訓口吻。詩人如站在高台上般，喊道：

民衆們！你們要這樣！你們要那樣！詩人把自己和那些被稱爲「你們」的民衆們隔離起來。」——在事實上，凡是讀過「給丁玲同志」的人，都知道這首詩比「給蕭紅」等完整得多，詩人對丁玲的「崇敬」與「誠意」也表現得適度而且真實。詩人在詩里提出「丁玲底名字」，一同還提出了「神聖的」「工作」「對祖國」「對鬥爭」——「以愛情」，「永遠地」「前進」；詩人，只是歌頌一個值得「奉獻」同志的「崇敬」與「誠意」的同志，並沒有「歌頌上帝」。而「在村的演奏」這首詩雖然較少形象性的畫面，但是却充溢着誠摯的親切的召喚與勸說的感情；詩人既沒有「流露」「一些教訓口吻」，也並沒有「把自己和那些被稱爲「你們」的民衆隔離起來」，而只是「當戰爭的晚間」，向民衆們公演，宣傳，歌唱。——張先生這種顛倒是非的說法，損傷批評對象的歪曲，這正是張先生的主觀主義的批評方法所必然達到的結論。

這樣，張先生的「評田間底近作」的「結論」也是十分使人費解的：「要忠實你自己，好像黑夜跟隨着白天一般，你也不至於對不起人」是哈孟雷特底名句。希望詩人田間忠實於作爲詩人的田間，忠實於詩……」

在這裏，張先生所引的「哈孟雷特底名句」與上文所說到的「浮士德」的「象徵變形法」同樣地使我們莫名其妙。詩人田間有什麼地方不「忠實於作爲詩人的田間」，不

「忠實於詩」呢？抗戰發生不久，詩人田間就到了戰地，如入了丁玲先生領導的「西北戰地服務團」，田間在服務團的生活，工作，學習寫作的概況，丁玲先生在「呈在大風砂裏奔走的崗衛們」的「序」裏說得十分具體，至于創作方面，詩人雖然沒有什麼成功，但是無疑的是盡了最大的努力，難道詩人田間會故意地不表現「自己想歌唱，應歌唱，願歌唱的東西」嗎？張先生忠告田間忠實於自己，忠實於詩，當然張先生以為田間是「不忠實」的，那麼這「不忠實」是什麼呢？張先生沒有說明，張先生事實上不可能說明，因為詩人田間根本沒有什麼不忠實的地方。張先生的「結論」如此地空洞，含混，文不對題，這更說明了張先生對於田間的詩的無理解；張先生既不了解田間的詩的成長與發展的道路，又不了解戰爭的抒情詩的現實意義。當然，張先生的分析不能證明田間的優點與缺點的根源，張先生的結論也不能證明田間的詩的去路。

那末，什麼是田間的詩的去路呢？

現階段的田間的詩正經歷着一個演化的時期。一方面在創作方向上前進了一步，從感情的領域進入了生活的領域；而另一方面，在詩的形象的體驗與體現上，仍然停滯在「突擊」的階段，仍然停滯在「感覺，意象，場景的色彩和情緒的跳動上」；詩人在創作方法上還沒有能充分地展開向生活深處把握的能力。詩人的突擊所集中的火與力，所

繪寫所歌唱的形象或感情，往往只是詩人自己的生活中感情感印最強烈的形象或感情，而并不是含有現實生活全相中最本質的最深刻的素質的形象或感情。例如「史沫特萊和我們在一起」中的「笑」，「給一個南斯拉夫公民」中的「孩子」，「給蕭紅」中的「哭泣」，「西方的路上」中的「民衆，要去了！」「早上，我們會操」中的「藍色」；還有「出去了，他……」，這是一篇具有這一風格的最大特徵的作品。但是，這些突擊的火花似的形象與感情，對於許多生活領域與鬥爭情緒與詩人不一致的人們，往往是難以理解的。例如張振亞先生就這樣寫着：「『出去了，他……』是篇既虛陋又稀鬆的東西。我不明白：爲什麼這會是篇詩。」

同時，「突擊」的戰鬥的詩篇雖然要求簡明，真實，深刻的語言。要求集中詩的火力與力的手法，要求富于感情的遠射力與燃燒力的旋律，然而在人物形象的體現上，并不棄絕深入的完整的敘述與描寫。這種敘述與描寫不僅不破壞，而且正強化感情世界與詩的世界的高級的完整與和諧。詩人田間在這一點上是失敗了的，詩人體現詩的人物形象正如燃燒感情的火花一樣，只是爆發與突擊。例如在「我們底管理員朱文三」，「給一個南斯拉夫公民」，「出去了，他……」這幾首詩裏，詩人不得不用小註來幫助解述詩的內容；在「人民底舞」裏詩人抒寫出了一個偉大的場面，但是它的形象沒有凸現，

沒有疑結；只使人覺得混亂，覺得粗糙。尤其在有些詩篇裏詩人似乎追求着一種形式上的章法的完整與修琢。但是詩人不盡感情形象的完整的擁抱與體現着手，反而低抑了在他初期詩作中奔躍的戰鬥的激流；因此，這些詩只成爲一些光火晦暗的變形的小詩化的作品，同時，詩人的形象的描寫不夠「飽滿明悉」，常常只是輪廓化了的人物。——當這一切的形象被真實地成功地抒寫出來的時候，人們則感到的不過是「新鮮，樸實」；而當詩人失敗了的時候，人們則感到了「浮淺，無力」。

然而無論如何，詩人田間是一個還沒有完成的詩人，是一個在演化發展過程中的詩人，詩人具有的弱點和失敗，這是不可避免也是不必隱諱的；然而我們不能因爲詩人有弱點和失敗，就抹殺了他的成功，他的發展，乃至於他的存在。

詩人田間近來發動了「街頭詩，傳單詩」的運動，這一運動將使詩人與戰鬥與人民大衆更親密地站在一起；正田間的詩的發展上，無疑地，這一運動有決定的意義與作用，首先，詩人的詩的語言能夠得到澄清和洗鍊，能夠豐富，能夠獲得新的生命。田間的語言，正如胡風先生在「田間底詩」裏所論述的「……和感覺力底新穎相副，田間君底字彙和句法含有野生的健康色澤，但同時也就時常不管字或詞兒底原有含義，依着一時的感覺放在別人不容易理解地位上面，犯了時人最易犯的毛病。」就在最近的詩人

的詩作裏，我們還可以看到許多生硬勉強的字句，例如「她笑，從蒼白的齒間吹出——年幼的聲調」（「史沫特萊和我們在一起」），「強暴的磨折，……也不能阻止我們，對祖國，對鬥爭，——以愛情」（「給丁玲同志」）「他們，會把神經，投向窗外，用嘴唇，吸着它，」（「播音」）「因為，漢奸和敵兵，無恥着，荒淫着，陰笑着，」（「人民底舞」）……詩人田間要抒寫人民大眾的形象，要歌唱人民大眾的戰鬥與生活，無疑地必需從人民大眾中間汲取活的語言，最真實最美麗的文學語言。

同時，更重要的；「街頭詩」「傳單詩」是以人民大眾為對象，以具體的戰爭的以及政治的事件為題材的；這種詩在一方面和詩人的詩的「突擊」是完全合致的，但是在另一方面，這也正課給了詩人以把握完整的生活底思想性與情緒世界的課題。因為只有在完成了這一基本的創作課題之後，詩人的詩篇才能道出人民大眾的真實的心的語言，才能燃燒起最光輝的詩的火花，才能激發最偉大的感情的奔流，才能為那些從田野從鄉村從工廠從礦山走出來的人們底真樸的雄偉的歌聲所歌唱；而詩人的手法，章法，形式才能開展出全新的彩色花朵。否則，詩人只有在突擊的意象世界裏東奔西馳，接觸不到完整的生活的形象，接觸不到完整的生命，終於筋疲力竭，潰敗而已。



#### 四

詩人艾青與田間，他們的詩的形式，章法與格律，他們晶結感情形象的意向與風格，他們體現感情形象的方法與道路，正說明着他們是代表着兩種不同的傳統，不同的方向。在創作方法方面，一個是經歷過所有的詩的形式，積蓄着豐富的藝術經驗，達到了風格的完成的詩人；另一個是創造了新的形式，還沒有完成自己，還沒有能完全運用新形式的機能，不能「與他所要歌唱的對象完全融合」，正經歷着演化發展時期的詩人。在意識範疇方面，一個是以「農人的後裔」的智慧者的感情的意象憧憬着土地與人民的新生的詩人，另一個是以人民大眾的戰士底燃燒的熱情歌唱着真理與鬥爭的詩人。在「詩」的體認方面：一個是「把時代打擊在我們的心上的創痕紀錄給人家看，因為我們的控訴不希求同情更不接受撫慰」（艾青：「詩論掇拾」），另一個是「呼喊」，「戰鬥的歌唱」，以「年青的筆」「養育」「鬥爭的火焰」（田間：「走向中國田野的歌」）。

詩人艾青是舊風格的綜合，是一朵蒼勁素美的盛開的季節的花朵；詩人田間是新的

風格的創始，是一朵野生的火一般鮮紅的，蓓蕾的季節的花朵。

在今天我們常常看到許多人喜愛艾青而不了解田間，這固然由于田間還沒有完成自己的藝術的原故，然而更主要的，却是因為艾青的詩底感情形象以及憧憬的境界與我們——大多數是「農人的後裔」的智識份子們——更為接近的原故。就楊雲璈先生在給胡風先生的信裏所舉的例子來說吧，楊雲璈先生在「乞丐」與「榮譽戰士」這兩首詩裏，看到了「乞丐」的詩句比「榮譽戰士」更「明朗」。可是在另外一些人們呢？那些「爲着」「祖國」「流了血」的「榮譽戰士」們，他們也許沒有心情來理解——

在北方，

乞丐用固執的眼，

凝視着你，

看你在吃任何食物，

和你用指甲剔牙齒的樣子。

（艾青：「乞丐」）

這樣悲哀的人的弱者的圖畫的價值與意義，生活在戰鬥與成長之中的他們，對——  
那女人，

今天

坐在歡迎會的

院落，

一面

喂她底

乳兒，

聽着

演說；

從頑強的臉孔上，

浮湧着

戰鬥的

歡喜，

戰鬥的

笑紅，

——因為她啊，

也流了血。

爲着

祖國。

（田間：「榮譽戰士」）

這段人的敘述倒會感到更親切的明朗的喜悅。假如你對他們朗誦這首詩，一些女榮譽戰士們也許會興奮地告訴你：這就是寫的王大娘——王大娘上了詩了！……

田間和艾青的詩的本質的差異，我們還可以舉一個例子，在「七月」第一集第三期上，十分湊巧地一並刊載了田間的一首「自由向我們來了」（「戰鬥的抒情小詩」之一）與艾青的一首「他起來了」；這兩首詩的內容同樣都是歌唱戰鬥的感情的。

他起來了

（艾青）

他起來了——

從幾十年的屈辱裏

從敵人爲他掘好的深坑旁邊

他的臉上淋着血

他的胸上也淋着血

但他却笑着

——他從來沒有如此地笑過

他笑着

兩眼前望且閃光

像在尋找

那給他倒地的一擊的敵人

他起來了

他起來

將比一切獸類更勇猛

又比一般人類更聰明

因爲他必須如此——

因爲他

必須從敵人的死亡

奪回來自己的生存

（十月十二日，一九三七）

自由，向我們來了

（田間）

悲哀的

種族，

我們必須戰爭啊！

九月的窗外，

亞細亞的

田野上，

自由啊……

從血的那邊

從兄弟的尸骸那邊

向我們來了

像暴風雨，

像海燕。

這兩首詩里面，「他起來了」章法是完整的，字句是經過錘鍊的，但是一些空洞的辨比的詩句阻斷了感情的湧流，我們看不見戰鬥感情的容貌；那個「臉上淋着血」，「胸上也淋着血」，「笑着」，「兩眼前望且閃光」的「他」，並不像是一個「勇猛」「聰明」的戰士的形象，倒更像是一個瘋狂的殺人者的形象。「自由，向我們來了」沒有章法的承合，沒有着意的描寫，但是詩中起伏着戰鬥的脈搏和感情。

詩人艾青是在三年前寫作「他起來了」的，並且詩人極少寫作類似這樣的歌唱戰鬥感情的詩，這當然不能代表詩人的作品；但是，由這首詩的失敗，我們可以體認出詩人本質的風格的方向是不在這一方面的。而詩人田間在寫作了「戰鬥的抒情小詩」之後，進而獻身給戰爭，投身于戰爭生活裏面，發動了「街頭詩」運動，從人民大眾的戰爭生活的實感裏，「從人民對於政治事務的突發的感應裏」，「把政治動員溶化進去」，把

人民的戰鬥情緒發動起來：詩人把詩篇與戰鬥任務直接地繫結起來。——在這裏，詩人也許成長，也許「潰敗」，然而，我們不能不體認詩人田間是「第一個拋棄了知識份子底靈魂的戰爭詩人和民衆詩人」（胡風：「關於詩與田間底詩」）。尤其在今天，我們更需要這樣的走向戰爭與民衆的詩人。

約瑟夫曾經在「論黨的工作缺點」裏，敘說了一個古代希臘神話裏的英雄安泰的故事：安泰的父親是海神波賽東，母親是地神蓋亞，安泰非常愛這生育，撫養，教導了他的母親；每次當他與敵人戰鬥陷入危急的時候，他只要在他母親——大地——身上靠一下，他就得到新的力量，終於打敗他的敵人。不過他有一個弱點，就是怕敵人使他脫離地面。有一次，他碰到一個敵人蓋爾枯里斯，蓋爾枯里斯知道他的弱點，就把他掣在空中，使他失去與地面接觸的可能，把他在空中扼死了。——約瑟夫用這個故事警惕同志們：「也正好似安泰一樣，布爾塞維克之所以強有力，就是因為他們與自己那教育，撫養，教導了他們的母親，即羣衆保持着聯繫」的原故。

同樣，這個故事也正警惕着文化工作者的詩人們，假如詩人們與「生育，撫養，教導自己的母親」——現實生活——脫離了聯繫的時候，也將正如安泰一樣，將要被人扼死，而死的執行者不是別人，將正是詩人自己！



無疑的，在今天的血與火的中國，偉大的苦難的現實正養育着無數的未來的詩人；從這樣豐富肥沃的生活土壤裏，將有無數的鮮麗的花朵生長出來，但是每一朵花必需有它自己的形，色，味，相，香，必需有個性化的風貌，形象與芬芳，這樣才能有被稱爲真正的詩人的「人的花朵」的價值與意義，在今天，我們看見有些詩人也把詩句截得短短的排列起來，有些詩人也悲苦地寫着：

### 貧窮的國度

### 寒冷的國度呀

但這是摹倣，這不是詩，更不是藝術。

詩的道路是艱難的，然而在我們之前曾經走過了荷馬，莎士比亞，歌德，席勒，普式庚，海涅，拜倫，雪萊……他們遺留給了我們詩與人，詩與現實，詩與藝術底「真」。「純」的結合的形象，遺留給了我們光輝的成功軌跡。

中國的詩人們，堅實地強韌地養育自己吧。中國的人民，中國人民的母親大地，都等待着你們的成長。

一九四〇年八月

## 魯迅的藝術方法

### 一

魯迅是一個作家，然而首先，他是一個戰士。

魯迅寫作了大量的小說，散文、雜文、歷史小說；這一切作品正像一株蓊鬱蒼茂的大樹所分生的枝葉，它們都是從一個根苗上萌發出來的。這單一的『創作總根』是『愛』與『憎』，是戰鬥。

在『而已集』裏，魯迅自己寫着：『創作總根於愛』（『小雜感』）。又在『且介亭雜文二集』裏寫着：

『至於文人，則不但要以熱烈的憎，向『異己』者進攻，還得以熱烈的憎，向

「死的說教者」抗戰。在現在這「可憐」的時代，能殺才能生，能憎才能愛，能生能愛，才能文。彼兇飛說得好：

我的愛並不是歡欣安靜的人家，

花園似的，將平和一門關住。

其中有「幸福」慈愛地往來。

而撫養那「歡欣」，那嬌小的仙女。

我的愛，就如荒涼的沙漠一般——

一個大盜似的嫉妬在那里霸着：

他的劍是絕望的瘋狂，

而每一刺是各樣的謀殺！

（『七論「文人相輕」——兩傷』）

於是，當一九一八年的時候，懷着「毀壞這鐵屋的希望」（『吶喊自序』），魯迅發表了第一篇小說『狂人日記』。這是一篇向古老的「吃人」的封建社會宣布的無情鬥爭，是一篇揭示新的社會觀，人生觀，歷史觀的宣言。在以後的小說集『吶喊』『彷徨』裏，魯迅無情地描寫了阿Q，孔乙己，祥林嫂……等形象，然而他的主旨並不在嘲笑

這些人們，也不在唾棄這些人們，更深的內容乃是在愛他們。魯迅在他的自敘的文章裏曾經一再的說過，他的改醫學文是爲了要救無知的愚戇的人民和人民的「孩子」。

然而應合着半殖民地半封建的中國革命過程的複雜性與特殊性，作爲人民的戰士的作家魯迅底發展過程是曲折而且艱苦的，魯迅生活在十九世紀末期二十世紀初期的中國，經歷過滿清的統治，封建軍閥的統治，他的「吶喊」，「彷徨」，以及進一步的前進，清晰地顯示出一個有血有肉，有憎有愛，有歡樂有悲傷，有戰鬥有苦悶的人民底作家的真實的形象：體現了一個忠實的戰士底真正的偉大。

早在辛亥革命之前，魯迅就加入過光復會，是一個積極的新派革命份子（許壽裳編「魯迅年譜」）。可是，由于辛亥革命的妥協性，革了命之後，「民國」雖然成立了，國民們腦子後面的辮子是「革」掉了，而腐臭污暗的封建勢力仍然統治着中國，殘害着中國的人民。魯迅——一個正直的忠實的革命者，眼看着這種情況，感到巨大的失望和悲觀。於是就退居在北平的會館裏，抄起碑帖來了（「吶喊自序」）。然而五四運動當時的圖謀推翻封建勢力的具體行動與口號，無疑地刺激了魯迅的消沉的心。從一九一八年起，魯迅開始「吶喊」了，他寫作小說，同時也寫作許多攻擊「國粹主義」「體裁制度」的辛辣的短文（收在「熱風」與「墳」中），這也就是魯迅寫作雜文的開始。可是

沒有經過多久，新運動者們及其階層在抬起了頭之後，高高在上，就妥協了。這對於忠實的人民的戰士們，是一個空前的傷痛的時代悲劇。

對於那一階層的不可靠，自禮虛偽，魯迅很早就意識着的。在一九二〇年寫的「頭髮的故事」裏，魯迅沉痛地寫着：

『我要借了阿爾志跋綏夫的話問你們：你們將黃金時代出現豫約給這些人們的  
子孫了，但有什麼給這些人們自己呢？』

在一九二一年，魯迅又寫了一篇近乎雜文的小說；「智識即罪惡」（「熱風」）。在這篇小說裏，富翁朱朗翁做了閻王，而被新文化運動喚醒的人民都下了地獄，這是描寫軍閥政權的一幅絕妙的諷刺畫。

同時，在這個時候，魯迅底智識份子階層中的戰友都死的死了，降的降了，「新青年」的團體散掉了，有的高陞，有的退隱，有的前進，只剩下魯迅一個人「落得一個『作家』的頭銜，依然在沙漠中走來走去」。這時候，魯迅看出了那班人用黃金的光芒粉飾着的黎明的虛偽，但是不能看見希望中的新的世界，也「不知道這『新的』該是什麼，而且也不知道『新的』起來之後，是否一定就好。」（且介亭雜文一集：答國際文學社問。）「新的戰友在那裏呢？」「光明和真理的道路在那裏呢？而四周又是『無物之陣」

「，一切都是黑暗的勢力；『于是失望，頽唐得很了』（南腔北調集：自選集自序）。在這個時候，魯迅寫作了悲憤的『影的告別』（『野草』）」

「有我所不樂意的在天堂裏，我不願去；有我所不樂意的在地獄里，我不願去；有我所不樂意的在你們將來的黃金世界裏，我不願去。」

然而你就是我所不樂意的。

朋友，我不想跟隨你了，我不願往，

我不願意！

嗚呼嗚呼，我不願意，我不如彷徨於無地。

.....

魯迅寫作了小說集，『彷徨』。

不過這『彷徨』，在魯迅，它不僅是歷史過程中的一幕時代的悲劇，而且也是孕生新人的苦痛。在最初，魯迅對於新的人民革命是多少抱着懷疑態度的，因為魯迅「見過辛亥革命，見過二次革命，見過袁世凱稱帝，張勳復辟」，「又經驗了一回，同一戰陣中的伙伴還是會這麼變化」（南腔北調集：自選集自序）；却沒有見過一個真正爲了人民的革命。關於這，在『答國際文學社問』（『且介亭雜文一集』）裏，魯迅有坦直的

自述，可是到後來，當他從現實中真正地看清了人民大眾是在這一邊的時候，他於是也束起他的長袍，向着這方向走去了。

正當着這個時代，封建軍閥與人民之間的情勢日益惡劣了。沉重的黑暗與革命者的鮮血污塞了魯迅的呼吸。作為戰士的作家，「敢於直面慘澹的人生，敢於正視淋漓的鮮血」的「真的猛士」（華蓋集續編：紀念劉和珍君），不得不用最輕便的武器來應戰，於是魯迅終結了小說的時代：開始了長期的雜文的寫作。同時，雜文的形式也是溶和着魯迅底戰士的氣質與天才的文學風格的最一致的形式。

魯迅的作品：從一九一八年到一九二五年寫作了小說集「吶喊」，「彷徨」，還有三篇歷史小說——「補天」（一九二二），「奔月」，「鑄劍」（一九二六）；一九二四到一九二七年寫作了散文集「野草」，「朝華夕拾」；在同時，魯迅也寫作雜文：「熱風」（一九一八到一九二四），「墳」的一部分（一九一八到一九二五），「華蓋集」（一九二五）與「華蓋集續編」（一九二六）；而在一九二七年之後，小說和散文都停止了，連續寫作了十年的雜文：「而已集」（一九二七年），「三閒集」（一九二九、二八、二九），「二心集」（一九三〇、三一），「偽自由書」（一九三二），「南腔北調集」（一九三二），「准風月談」（一九三三），「花邊文學」（一九三三），「

且介亭雜文三集」(一九三四、三五、三六)，「集外集」(一九〇三——三三)，「集外集拾遺」(一九〇九——三六)；只在一九三五年曾經寫過幾篇歷史小說。

終結魯迅的一生，戰士的作家的本質；對人民大眾的愛與爲人民大眾而戰鬥，這一觀念是一條內心的紅線，貫穿了魯迅全部作品——這決定了他的作品從小說到雜文的體現形式的遑遞，決定了他的小說主題的社會意識性與暴露性的範疇，決定了他的散文體底形態和風格的特徵，規律和發展的方向；同時，也說明了魯迅的偉大光榮的價值：第一個中國人民底作家。

## 二

關於創作小說的意向，魯迅自己寫着：

「我怎麼做起小說來？……不過想利用他的力量，來改良社會。」

自然，做起小說來，總不免自己有些主見的。例如，說到「爲什麼」做小說罷



，我仍抱着十年多前的啓蒙主義，以爲必須是「爲人生」，而且要改良這人生。」  
（南腔北調集：我怎麼做起小說來）

「自然，在這中間，也不免夾雜些將舊社會的病根暴露出來，催人留心，設法加以治療的希望。……」（南腔北調集：自選集自序）

「……所以我的取材，多半採取自病態社會的不幸的人們中，意思是在揭出痛苦，引起療救的注意。……」（南腔北調集：我怎麼做起小說來）

由於這「意識而產生的魯迅的小說，無疑的是屬於暴露性範疇的作品，它的內容具有明顯的社會意識性，而且，作品中的人物多半是否定的形態。

魯迅的小說底創作主題，一般的說來，可以分做三類：第一類是人物的性格與形象的刻劃，（如「孔乙己」，「阿Q正傳」，「祝福」，「高老夫子」，「孤獨者」）；第二類是社會體相與人的悲喜劇的素描（如「藥」，「明天」，「風波」，「示衆」，「離婚」），第三類是象徵理念的體現（如「狂人日記」，「長明燈」），這三類主題都是暴露的社會意識性的產物。

由於作品內容的暴露性的範疇，根據創作主題的有限的分類；我們可以通過作品內容底共同的現實社會的基線。把魯迅的全部小說編成二部社會性的著作；第一部是辛亥

革命前後中國封建農村社會中農民底生活與形象的圖畫，第二部是五四運動前後的新舊智識份子底意識形態與代表人物的剪影。（附註：『吶喊』裏的「一件小事」，「頭髮的故事」，「兔和貓」，「鴨的喜劇」，近似回憶的散文，不列入這兩部作品之內。）

第一部作品裏可以編集的小說有「孔乙己」，「藥」，「明天」，「風波」，「故鄉」，「阿Q正傳」，「社戲」，「祝福」，「長明燈」，「離婚」。在這部作品裏，我們看到農民生活氛圍的圖畫（「風波」，「明天」，「社戲」），看到天性樸實純良，但是被歷史社會殘害彎曲了的農民的形象（「孔乙己」，「阿Q正傳」，「故鄉」，「祝福」，「離婚」），看到買賣婚姻，禮教制度之下的女性犧牲者（「祝福」），看到人民對於辛亥革命的愚昧與「革命」的妥協性（「藥」，「阿Q正傳」）看到天真的人的悲喜劇（「風波」，「明天」，「離婚」）……

第二部作品裏可以編集的小說有「狂人日記」，「白光」，「端午節」，「在酒樓上」，「幸福的家庭」，「肥皂」，「示衆」，「高老夫子」，「孤獨者」，「傷逝」，「弟兄」。在這部作品裏，我們看到舊的小市民智識份子底生活觀念的一面（「端午節」），生活道路的一角（「白光」），腐臭相的一形態（「肥皂」），虛偽的仁義道德

的一影（「弟兄」）；看到革命後改頭換面的舊智識份子的殘滓底醜惡與庸俗（「高老夫子」）；看到戰敗了的各式各樣的新智識份子：敷衍衍模模糊糊的悲觀的消極者（「在酒樓上」），空做「幸福」的幻夢的投降者（「幸福的家庭」），受傷的狠的戰士（「孤獨者」），新女性的犧牲者（「傷逝」）；而素描的「示衆」，正是這充滿了污暗的舊勢力與渾渾噩噩的小市民羣的社會氛圍的寫照。

法國作家巴爾扎克曾經把他的小說編成一部「人間喜劇」，作為表現從封建制度的沒落到七月君主國的告終這一時期的法蘭西社會底偉大的史詩。魯迅在最初寫作這些小說的時候，並沒有意識地表現一個時代的社會的歷史或生活的企圖；因此，他這兩部作品不能夠做到巴爾扎克所說的那樣：「不遺漏人生的任何一方面，不遺漏任何一種典型，任何一個男人或者女人的性格，任何一個職業，任何一個生活方式，任何一個社會集團，任何一個法國區域，不遺漏兒童時代，老年時代，不遺漏政治，法律和軍事生活。」

魯迅的作品缺乏巴爾扎克那樣的細節的描寫，衆多的人物，廣大的生活面，精緻的花邊與紋路，但是也正具有同樣的史詩意義與價值。因為首先，魯迅的作品所描寫的是「真實」。魯迅自己生長在農村裏的鄉紳家中，和農民們有過共同的生活；後來與舊勢力

作戰，看見過許多腐朽的舊人物，又接觸過一些新智識份子的戰友；於是十分自然地，魯迅以這兩個社會集團的人物與生活作爲小說中的形象。在寫作史詩的課題上，散記體的魯迅的小說雖然是有許多缺點；可是通過典型形象的刻畫與藝術風格的獨創，魯迅體現了辛亥革命與五四時代的兩個社會集團底簡樸的風俗畫與素描的人物誌。

魯迅寫作的小說在主題上雖然沿着比較狹窄的『暴露病根』的道路前進，然而在理念上却開歷着對未來懷抱無窮希望的廣闊的遠景；在『好的故事』（『野草』）裏，魯迅曾經寫過一幅美麗的人的世界與人的故事底詩的憧憬。同時，魯迅未來的希望和憧憬並不是空洞的個人綺幻夢，而是寄托在人民大眾身上的理想；在『故鄉』裏，魯迅悲痛於他與閩士之間的社會的障壁，寫着：

『……我想，我竟與閩士隔絕到這地步了，但我們後輩還是一氣，宏兒不是正在想念水生麼。我希望他們不再像我，又大家隔膜起來……然而我又不願意他們因爲要一氣，都如我的辛辛展轉而生活，也不願意他們如閩士的辛辛麻木而生活，也不願意，都如別人的辛辛恹恹而生活。他們應該有新的生活，爲我們所未經生活過的。』

魯迅以人民的未來作爲鬥爭和寫作的目的。在他的理念的本質上，已孕育着將來的

新的方向。同時，也正是這一理念，它使魯迅的作品底內容豐富着戰鬥性的激情與光輝，呼吸着現實的生命氣息，輝映着天才的藝術彩色——超越過任何階層的界限，任何時代的陰影，永生在人民大眾的心的深處。

### 三

敘述魯迅的藝術方法，在根底上，我們除了應該深入地探討他的作品內容底社會性而外，還應該解明他的作品風格底內在的規律性，他的作品形態、結構、人物、彩色……因爲只有在這一意義上，我們才能接觸到魯迅作品底風格的本質和特質，才能理知他的藝術方法底完整的形象和發展的歷程。

魯迅的小說的形態，一般地說來是短篇的散記體的形態，它的風格是敘述的詩，它的結構是直線發展的演繹體的散記，它的人物多半是終結形態的形象，它的詩心渲染着情感的彩色，顫動着生命的呼吸。

雖然，魯迅的小說「藥」，「風波」，「明天」，「示衆」，「弟兄」，「離婚」

，都描寫一組人物的結合與交錯，具有小說體的開展形態和結構；不過在戰士的作家魯迅身上，小說與散記體交互影響的結果，還是散記體取得了主導的地位。因為在本質上，散記體是表現作於底理念與憧憬最親切的形式，在散記體的作品中，作者常常不需要經過什麼特別的藝術的手法，就可以直接傾訴出他的內心靈魂的自白，可以直白地盡情地吶喊，放歌，痛苦，歡笑……魯迅的名著「阿Q正傳」實際上是這兩種形態交溶的產物，是一篇散記的小說體的作品。魯迅寫作最後兩篇小說「弟兄」，「離婚」以及後來的歷史小說，似乎日漸注意結構的錯綜和完整，更看重情節的佈置與人物的刻畫；這顯示着魯迅底小說形態發展的方向。

散記體的魯迅的作品底風格是敘述的詩。魯迅的小說裏缺乏描寫，不但寫景缺乏，連人物形象的血肉描寫也缺乏；關於著名的典型「阿Q」，我們只知道他是一個「懶洋洋，瘦伶仃」，「黃辮子」，「在我頭皮上，頗有幾處不知起於何時的癩瘡疤」；剩下什麼都不知道了。因此，魯迅在一九三四年看了「戲」週刊上的「有點古裏古怪」的阿Q畫像之後，不得不寫一封「寄「戲」週刊編者信」（且介亭雜文一集），對阿Q的形象加以說明。

散記體的魯迅的小說底結構，缺乏全面展開的整體的畫幅與錯綜的情節。魯迅的小

說，除去「阿Q正傳」，「祝福」，「在酒樓上」，「孤獨者」，「傷逝」而外，其他的小說的主題都局限於描寫一件事的一面或是一個人的片斷；小說中每一件事每一個人都是以定形了的終結形態出現的，他們有特定的社會的位置，他們有在固定的時間中的生活相，但是沒有變動的時間的痕跡，沒有連續的生活的開展。——這固然是短篇小說的固有的特點，然而結合着展開這些片斷的終結形態的人物所用的直線的，演繹的，散記體的結構，形成了魯迅的作品底形態的特質。

魯迅的大部份小說，在結構的開展上，很少運用網式的交互錯綜的手法，多半運用直綫的山嶺起伏的布局，布局上最大的曲折，僅僅也只是在情節上構成山嶺的峯巒，用峯巒作包圍，作陪襯，形成一種迴旋；極深作品的中心主題的深度與闊度。例如「狂人日記」的主題「意在暴露家族制度和禮教的弊害」（「中國新文學大系小說二集序」）它的情節中心在藉「吃人」這兩個字宣示推翻殘酷的無人道性的封建社會的革命意識，在前二章裏，魯迅描寫一個狂人底精神錯亂的心理狀態，布置了峯巒的來脈，在第三章裏提出了「吃人」二字，這是第一座峯巒的出現，在第五章又敘述了狂人對於吃魚和醫生看病這兩件事的感想，這加強了狂人精神錯亂的真實，同時也擴深了「吃人」二字對於非狂人的讀者的感印，這是主體的高峯的伏脈，也是第十章，第二座更高的峯巒的來

源。而在十三章——最高峯上，魯迅喊出了「救救孩子！」的叛逆的宣言。

在魯迅的作品裏，這種演繹體的山嶺起伏的開展結構的樣式，雖然在情節上，缺少曲折，缺少構成人物間相互的錯綜的連繫，結合，對立等關係的戲劇性的因素；可是每一座峯巒的起伏都是人物事態發展的本身的峯巒，並不僅僅只是一種結構上的點綴；由於人物的真實與生動，這情節也同樣豐富着藝術的情趣，並不使人感到沉悶或是平庸。「阿Q正傳」的結構是一個明白的說明。不過同時，在這種開展樣式的結構中，當某一座峯巒與中心主題的發展失去了適度的連繫的時候，它常常反而喪失了情節起伏的意義，成了情節發展的障礙。例如「藥」的中心主題是在反映清末革命黨的被慘殺以及人民對於革命黨的愚昧。魯迅採取了人血饅頭治癆病的故事，不用說，這是連繫起這兩個不相關聯的人羣的美滿的帶子。尤其是「吃革命者的血」的故事，深刻地表現了人民的愚昧，同時，用被斬首的犯人的血來治病，也寫出了人民的無知。不過「藥」的開始出現了一座峯巒——華老栓和他的家的描寫——這固然是故事的由來，但是這座峯巒累積得太高了，阻礙了讀者的視線，讀者會把它看成主峯，而不知道第三章裏關於革命黨人的敘述的重要性，乃至於第四章裏「花環」的重要性——這重要性是魯迅自己在「吶喊自序」裏提出來的。當然，我們也可以說，因為結構的主峯太低了，所以讀者看不見它。



這就使「藥」失敗了。此外，「明天」的敘述太平，沒有形成峯巒；「白光」的山峯——陳士成的死——不能具有人物事態自然發展的因素與外圍，成了孤立的造作的產物（結局）；這都是失敗的作品。

應合着散記體的敘述的形態，魯迅在小說裏常常用第一人稱——「我」——做小說的主人翁。雖然對於「我」的小說，許多作家都提出過反對的意見，但是對於魯迅是全不相干的。很顯然的，魯迅用第一人稱，不僅便於敘述，而且更便於滲透自己的熱烈的感情到作品中去。魯迅用第一人稱寫作的小說有「狂人日記」，「孔乙己」，「故鄉」，「社戲」，「祝福」，「在酒樓上」，「孤獨者」，「傷逝」；這都是魯迅小說中傑出的作品，這些作品的成功，與其說是人物的形象與身世感動了人，更不如說是人物的靈魂感動了人。在這些小說裏，作者藉第一人稱底近乎殘酷的赤裸的自我表白，敘述人物的思想，感情，性格，懷感；作者用「我」的敘述使讀者的理知感情與一個人——叛逆者，戰敗者，被損害者……的內心靈魂相接觸，這感動了，撼動了讀者的靈魂。

因此，魯迅在他的作品裏常常配合着人物事態的開展，直白地插入自己的獨白；這種作者底自我獨白的插話，本來十分容易成爲煩瑣的議論與沉悶的說教，就是在托爾斯泰和高爾基的一些作品裏，也不能免除這種缺憾。但是魯迅的獨白的感情氛圍早就在小

說中形成了，作者的獨白不僅不是多餘的，而且是小說中具有結構意義的一種抒情的詩的插曲。這種自然流露感人至深的獨白，常常含有深刻的社會性的內容，正如在「生命之路」（「熱風」）裏魯迅的一個朋友所說的一樣：「是 Zerkow 的話，不是人們的話。」。

在「孤獨者」的結尾，魯迅這樣寫着：

「我快步走着，彷彿要從一種沈重的東西中衝出，但是不能夠。耳朵中有什麼掙扎着，久之，久之，終於掙扎出來了，隱約像是長嘯，像匹受傷的狼，墜深夜在曠野中嗥叫，慘傷裏夾雜着憤怒和悲哀。」

這一段獨白正放在魏連受死了之後，淒厲地寫畫出了那一時代的戰士的悲憤與傷痛。——由於這，我們認識了魏連受的形象的本質，我們接觸到人底時代悲劇的靈魂。

偉大的俄羅斯作家 L. 托爾斯泰曾經在他的日記裏這樣寫着：

「在藝術作品裏面，主要的也是作者底靈魂。」（一八九六年十月三十日）

又寫着：

「爲了使作品有魅力，不只是用一個思想指導作品，那作品底一切還非被一個感情所貫穿不可。」（一八五三年十二月二十日）

魯迅正成功地完成了這一藝術課題。魯迅用第三人稱寫作的小說決沒有那些浸透了感情底醇酒的第一人稱的作品的動人與完成：例如「藥」，「明天」，「白光」，「長明燈」，「弟兄」，都是魯迅的小說集中多少具有缺點的幾篇作品；魯迅的最成功的傑作「阿Q正傳」是一篇散記體的小說，實際上還是在「我」的支配之下的作品。

由於人物事態底片斷終結的形態，由於曲折情節的缺乏與山嶺起伏的結構樣式，產生了魯迅小說結構的另一特徵：抒情的結尾。這種結尾的形態有抒情，也有象徵和諷刺。

差不多誰都知道，「狂人日記」的最後一句是有名的「救救孩子……」，而「藥」的結尾是「這是怎麼一回事呢？……」，這一句話正隱喻着社會的疑問和人民的疑問。「故鄉」的結尾是：「……希望是無所謂有的，無所謂無的。這正如地上的路，其實地上本沒有路；走的人多了，也便成了路。」「白光」的結尾配合着陳士成的身世，是敘事，也是抒情：

「開城門來……」

含着大希望的恐怖的悲聲，游絲似的在西關門前的黎明中，戰戰兢兢的叫喊。此外，「孤獨者」，「傷逝」都是散文體的抒情的結尾：「幸福的家庭」，「肥皂

「，「高老夫子」，「端午節」的結尾都是諷刺的刻畫；「明天」的結尾隱喻着詩的象徵；「長明燈」的結尾雖然不十分了解，很明顯地含有詩的象徵的抒情意義。其他的作品，像「孔乙己」，「風波」，「阿Q正傳」，「社戲」，「祝福」，「在酒樓上」，「示衆」，「弟兄」，「離婚」，這些小說的結尾雖然近似純正的敘事，然而嚴格地分析起來，也都含着抒情的意旨。

事實上，在魯迅的作品中，由於人物事態的片斷性與終結形態性；因此，作品內容底深度並不在於藉情節上的結局來完成，而更需事一種詩的結尾。這種抒情的畫面或敘寫的結尾具有一種抽象的詩的溶和力，凝化作品的中心主題，人物的身世與形象，片斷的終結形態的事物，成爲一個有機的整體；更真實地在讀者的印象中具現出來。小說「弟兄」的失敗，缺乏抒情的結尾也是主要的因素之一。

拜林斯基在論「俄國小說與果戈里的小說」裏，曾經這樣深刻地評論了果戈里的作品：

「……………你說吧，果戈里底每一篇小說，對於你所發生的首先是怎樣的印象？難道他不會使你這樣說嗎？「這一切是多麼單純，普通，自然與真實，同時可又多麼獨創與新鮮呵！」難道你不會這樣驚奇嗎？爲什麼你自己不能想到這同樣的思想

，爲什麼你自己不能構想出這些同樣的人物，他們是那樣普通，那樣熟悉，那樣常見，而他們周圍的環境，又是那樣日常的，那樣普通的，那樣在實際生活中被你所厭惡了的，但是在他詩的表現中，却是多麼有趣與迷人呵！這就是真正藝術作品的第一個標誌。再，你和他小說中的每一個人物，不是很快就熟識，像是很久就已認識而且相處得很久了嗎？（略一句）你不是還能憑你的想像，將他的肖像加以補充嗎？你不是還能補加一些特點，像被作者所遺忘了的？你不是還能講出幾段關於那個人物的故事，像被作者所忽略了的嗎？你不是很能自信而且可以賭咒地說，作者所寫的一切，都是千真萬確的事實而不是幻想的捏造嗎？這到底是什麼原因呢？因爲那部作品如果帶上了真天才底標幟，那總是依照着不易的創作規律創造出來的。那種構思底質樸，事件底明顯，那種戲劇性底貧乏，作者所描寫的那種事件瑣碎與平常——這些就是那創作所以能如此真實與不欺騙的原故。這是寫實的詩，是實際生活底詩，爲我們所熟知的那種生活底詩。……故事愈通俗，愈平常，這就是說，假使那小說底內容愈能引起讀者底注意，那末作者方面也就愈需要偉大的天才。當一位中才的作家，來描寫強烈的情感與深刻的性質之時，他能怒立，能緊張，能說幾句響亮的獨白，講幾件美麗的事物，也能以漂亮的結構，雅緻的形式，很好

的內容，成熟的故事，綺麗的詞句，即以自己的博學，智慧，教育與生活經驗底結果來欺騙讀者。但如果要他描繪生活之日常的圖畫，描寫普通的與散文式的生活，那你相信着吧。這將成爲他真正的絆腳石了，他那滯鈍，冷淡與無靈魂的作品將永遠不能到你的期望。……」

這一段評論引用在魯迅的身上也是完全合適的，因爲魯迅的創作道路正是果戈里和一切偉大的作家們所行走過來的共通的途徑。

魯迅的散記體的小說是敘述的詩，缺乏描寫；結構是直線的演繹體的樣式，缺乏情節的錯綜；「我」的獨白和抒情的結尾，近似散文的體例。——這在本質上說明了魯迅的散記體是屬於文化累積期中最樸質的一種小說形態。同時，也正在本質上，魯迅作品的散記體的形態的開展，幾乎無法借助於全面的布局，錯綜的人物的發展，動人的精緻的描寫，奇巧的結構……這些高度發展的小說的手法；因此，在這種形態的展開上，作者本身如果沒有非凡的天才，深刻的思想力，摯熱的情感，精純的文字的藝術，決不能把它運用爲表現深廣的理念與典型的人物的文學形式。

正是運用散記體，魯迅體現了典型的形象，社會的意識，獨創了詩的藝術風格，這在小說史上是一個傑出的光輝的成功。

散記體是體現作家的感情與理念的最親切的文學形式，然而作品中的感情與理念必需寄託在一種生命形象上，作為它的活動與表現的主宰——這就是作品中的人物。

由於全篇小說缺乏全面展開的畫幅以及人物事態的終結形態性，因此，魯迅體現人物總是利用人物底內在的社會的有機連繫，他不描寫社會的有機連繫的諸形態底表象的自然畫，他在小說的事態發展中體現人，利用社會的有機的連繫接合人，描寫人。

在「故鄉」裏，一個貧窮的曾經是少爺的新智識份子，因為搬家的事回到了「故鄉」，於是，很自然地，魯迅讓這個「老爺」（曾經是「少爺」）和他的佃戶（曾經是「少爺」的童年的好友）在「一層可悲的厚障壁」（階級）之前見面了。在「明天」裏，魯迅藉單四嫂子死兒子的故事，寫出了魯鎮生活的一面。「祝福」裏，逼死祥林嫂的是「吃人的封建社會」：魯迅十分成功地表現了這一主題，並且刻畫了一個被迫害的女性形象，而沒有作任何繁費的人物描寫與事實敘述。「阿Q正傳」中阿Q典型的體現法

是魯迅這一藝術手法底真實的容貌與巨大的成功。

在這一意義上，魯迅作品中的人物底生命形象（人物形象的個人面與社會面）的描寫，常常是通過結構意義而著筆的。魯迅描寫阿Q的個體形象的「瘦」，「癩疤」，「黃辮子」，這一切決不是為描寫而描寫出來的特徵，而是因為這一切特徵在故事發展中具有「作用」的原故。而在人物的社會形象的體現上，魯迅具有更深刻的目的與意義。常常的，在以體現社會體相或是象徵理念為中心主題的作品裏，小說中的一切的人物事態都是在這一社會意識性的中心主題的周圍結合起來的客體，於是人物的社會形象常常也是由這一主題出發而決定的。例如在「弟兄」裏，全部的布局與人物是在描寫沛君的「友愛」的虛偽的實質。「長明燈」，象徵着革命者與封建勢力的鬥爭。「風波」中的那些人物，在顯示鄉村生活的一片斷，「明天」中的那些人物，在顯示村鎮生活的一景

但是同時，在這一結合意義上而出現的人物，因着散記體的開展形態的限制，常常不能獲得完整的生命形象與具相的社會聯繫，他們常常只是為了構成某一社會體相或是某一環境氣氛而出現，他們在小說的結構中是一種缺乏生活相的人物。當然，在一篇小說裏，這種人物是必不可免的，例如「藥」中的駝背五少爺，「祝福」中的衛老婆子，



這都是決定的幫閒角色的人物。然而「明天」裏的藍皮阿五並不應該是一個幫閒角色，也被寫成了「閒人」；甚至於單四嫂子，也近乎是一個「閒人」。——事實上，魯迅意向中的「明天」的主題是魯鎮生活走向「明天」的一幕「今天」的人的悲喜劇的描寫；但是因爲在作者創作過程中人物底小說的結構意義強於現實的生命形象的體現，人的形象因之沒有凸現，社會的體態隨着也模糊了；於是這決定了「明天」的失敗。同樣，在「藥」裏的那個被殺頭的革命黨（夏四奶奶的兒子），在「長明燈」裏的那個直嚷：「熄掉他吧！」的「瘋子」（反封建鬥爭的革命者），也都成了「閒人」。

與魯迅的散記體的開展形態相應合着，魯迅描寫人物不採用彫刻的實體畫的手法，而採用傳神的輪廓畫的手法。在這一手法上，魯迅把攪了藝術的典型的概括底本質的諸要點。魯迅作品中人物底傳神的輪廓畫的特點，並不是人物底外形諸細節的描畫，而是具現人物內心活動的行動以及反映人物心理性情的對話的寫述，是一種人物典型底抽象的性情的概括。

關於這，魯迅自己在「我怎麼做起小說來」裏這樣寫着：

「……忘記是誰說的了，總之是，要極省儉的畫出一個人的特點，最好是畫他的眼睛。我以為這話是極對的，倘若畫了全副的頭髮，即使細得逼真，也毫無意

思。我常在學這一種方法，可惜學不好。」（「南腔北調集」）

通過日常生活的常態中人物的行為描寫典型的手法，這是一切偉大的現實主義作家創造典型的基本的手法之一。因為人物底外形的揭示與描畫，並不能表現一個人物的內心深處，不能表現一個人物底真實的性格與靈魂。一個人物的性格的根總是在日常生活的過客中生長起來，總是在日常生活的諸事態中，通過心理的活動，具現為行動，語言的。因此，魯迅在作常品中省去人物肖像的刻畫，而寫述人物的動作與對話。「風波」中九斤老太的「一代不如一代」，趙七爺的「穿竹布長衫」與「盤辮子」；「藥」中康大叔的口吻，「離婚」中七大人的氣派；這都是很好的說明。而孔乙己的形象，祥林嫂的身世，阿Q的典型……他們的逼真，生動，感人，並不是人物外形的刻畫的力量，而是靈魂和性格的素描的成功。

例如魯迅對孔乙己的描寫：

「孔乙己是站着喝酒而穿長衫的唯一的人。他身材很高大；青白臉色，皺紋間時常夾些傷痕；一部蓬鬆的花白的鬍子。穿的雖然是長衫，可是又髒又破，似乎十多年沒有補，也沒有洗。……孔乙己一到店，所有喝酒的人便都看着他笑，有的叫道：「孔乙己，你臉上又添上新傷疤了！」他不回答，對櫃裏說：「溫兩碗酒，要

一碟茴香豆。」便排出九文大錢。他們又故意的高聲嚷道：「你一定又偷了人家的東西了！」孔乙己睜大眼睛說：「你怎麼這樣憑空污人清白……」「什麼清白？我前天親眼見你偷了何家的書，吊着打。」孔乙己便漲紅了臉，額上的青筋條條縱出，爭辯道：「竊書不能算偷……竊書……讀書人的事，能算偷麼？」接連便是難懂的話，什麼「君子固窮」，什麼「者乎」之類，引得衆人都哄笑起來……

孔乙己喝過半碗酒，漲紅的臉色漸漸復了原，旁人便又問道，「孔乙己，你當真認識字麼？」孔乙己看着問他的人，顯出不屑置辯的神氣。他們便接着說道：「你怎麼連半個秀才也撈不到呢？」孔乙己立刻顯出頹唐不安模樣，臉上籠上了一層灰色，嘴裏說些話，這回可全是之乎者也之類，一點不懂了。在這時候，衆人都都哄笑起來……

……孔乙己自己知道不能和他們談天，便只好向孩子說話。有一回對我說道：「你讀過書麼？」我略略點點頭。他說，「讀過書……我便考你一考，茴香豆的茴字，怎樣寫的？我想，討飯一樣的人，也配考我麼？便回過臉去，不再理會。孔乙己等了許久，很懇切地說道：「不能寫吶？……我教給你，記着！這些字應該

記着。將來做掌櫃的時候，寫帳要用。」我暗想我和掌櫃的等級還很遠呢，而且我們掌櫃也從不將茴香豆上帳；又好笑，又不耐煩，懶懶的答他道：「誰要你教，不是草頭底下一個來回的回字麼？」孔乙己顯出極高興的樣子，將兩個指頭的長指甲敲着櫃台，點頭說：「對呀對呀！……回字有四樣寫法，你知道麼？」我愈不耐煩了，努着嘴走遠。孔乙己剛用指甲蘸了酒，想在櫃上寫字，見我毫不熱心，便又嘆了一口氣，顯出極惋惜的樣子。

有幾回，鄰舍孩子聽得笑聲，也趕熱鬧，圍住了孔乙己。他便給他們茴香豆喫，一人一顆。孩子吃完豆，仍然不散，眼睛都望着碟子，孔乙己着了慌，伸開五指將碟子罩住，彎腰下去說道：「不多了，我已經不多了。」直起身又看一看豆，自己搖頭說：「不多不多！多乎哉？不多也！」於是這一羣孩子都在笑聲裏走散了。

在這短的不過一千字之中，孔乙己——一個封建農村中貧困的冬烘先生底忠厚迂腐潦倒的形象，整體的顯現出來了；這是魯迅的藝術手法的非凡的成就，同時也是具體的說明。

不過無論如何，這種偏重人物性格概括的傳神的輪廓畫的手法，在體現「典型的環

境中的典型人物」的課題上，並不是一種完善的手法。這種手法常常只通過人物底內心體現於外形的動作或語言來體現形象，這些人物缺少細節的真實的個體描寫，缺少深入的內心活動的本體的解析。於是，因着缺乏人物的血肉形象的描寫，因着缺乏人物的社會生活環境的全相的表現；在「阿Q正傳」裏，與阿Q的生活網結着的王鬚，小D，趙太爺，假洋鬼子，鄒七嫂，吳媽……等人物的形象；與阿Q的生活連繫着的農民，地主，投機的革命官僚——舉人老爺，把總老爺等——社會階層的畫面；都被忽略了。這些社會層的代表的人物們只是偶然地在阿Q生活過程中出現一下，在完成了他們的小說中的結構任務之後，作者就把他們擺在一邊了；這些人物既沒有明確真實的形象，又沒有個人的生活體相，只有他們的姓名表示他們個體的存在而已。傳神的輪廓畫的手法配合着魯迅的散記體的開展形態，這原是構成魯迅作品底詩的風格的因素之一，但是同時，當它結合着作品主題底比較狹窄的社會意識性的時候；這一方面障礙了重量的巨型作品發展的途徑，一方面成爲魯迅作品中一些輪廓畫的缺乏生活相的「閒人」的由來。

魯迅的作品中描寫人物的個體形象，無疑地以祥林嫂最爲仔細。最先，魯迅寫述她的來歷和容貌。

「她不是魯鎮人，有一年的冬初，四叔家裏要換女工，做中人的衛老婆子帶她

進來了，頭上紮着白頭繩，烏裙，藍夾襖，月白背心，年紀大約二十六七，臉色青黃，但兩頰却還是紅的。衛老婆子叫她祥林嫂……」

在祥林嫂改了嫁之後，因為死了丈夫和孩子，又回到魯鎮來做工的時候，受了人們的冷淡，嘲笑，厭棄，卑視，這使她「整日緊閉了嘴唇，頭上帶着大家以為恥辱的記號的那傷痕，默默的跑街，掃地，洗菜，淘米」；到後來，捐了門檻之後又受了一次致命的打擊；在這裏，魯迅在描寫了她的凄苦的容貌之外，又描寫了她的受了創傷的靈魂：她「不但眼睛凹陷下去，連精神也更不濟了。而且很胆怯，不獨怕暗夜，怕黑影，即使看見人，雖是自己的主人，也總惴惴的，有如在白天出穴游行的小鼠；否則獸坐着，直是一個木偶人。不半年，頭髮也花白起來了……」。而她在臨死之前的形象是更淒慘的：

「五年前的花白頭髮，即今已經全白，全不像四十上下的人；臉上瘦削不堪，青中帶黑，而且消盡了先前悲哀的神色，彷彿是木刻似的；只有那眼珠間或一轉，還可以表示她是一個活物。她一手提着竹籃，內中一個破碗，空的，一手拄着一支比她更長的竹竿，下端開了裂；她分明已經純乎是一個乞丐了。」

像這種配合着身世發展的真實生命的描寫，在魯迅的小說中是很少見的，阿Q如果能夠得到如此真切的彩繪，他在藝術上的典型的完成的意義上，將是完滿無缺的了。

雖然如此，魯迅作品中的人物的畫像是樸素的，描寫人物的字彙與手法並不豐富，然而在主體上，魯迅把握了一切偉大的作家底表現方法的主旨。魯迅底素描人的悲喜劇的作品，它們的布局不在情節的變幻與新奇，而在人性，人與人的關係的擴深的描畫。在「明天」和「離婚」裏，我們能夠看見在契訶夫的小說裏閃爍着的詩的晶體。魯迅的刻畫人的性格與形象的作品，雖然由於散記體的風格與開展形態，缺乏細節的織錦畫，可是魯迅體現阿Q形象的某些手法的原則，果戈里也正採用着創造了乞乞科夫。因為魯迅描寫人物，不僅把握着人物的典型的性格，而且把握着人物的社會的本質。「故鄉」裏的閩士是一個渾厚可愛的形象，然而他也在灰堆裏藏了十多個碗碟，想在運灰的時候，一齊搬回家去。——因為在事實上，閩士已經不再是一個在月夜裏，在海邊的沙地上，「項帶銀圈，手執鋼叉，向一匹瘡儘力的刺去」的「十二歲的少年」，而是一個苦累於「多子，饑荒，苛稅，兵，匪，官，紳」的農民。同樣，作為五四時代新女性的典型的子君，她的形象有堅強面，也有平庸面和怯弱面。在這一意義上，小說中的人物才不是一個膚淺地表象了的形象，而是一個真實地素描了的人物；成爲一個永生的藝術的人物。

與素描的人物的畫面相調和，魯迅作品中的風景也是十分簡樸的淡寫；尤其是因着

在根柢上，在散記體的小說結構中，寫景並不佔重要位置的原故。

一般的說來，魯迅的作品中是沒有純描寫的畫面的，描寫總是與敘事交織着結合着。例如在「風波」裏：

「臨河的土場上，太陽漸漸的收了他通黃的光線了。場邊靠河的烏桕樹葉，乾巴巴的纔喘過氣來，幾個花腳蚊子在下面哼着飛舞。而河的農家的煙突裏逐漸減少了炊煙，女人孩子們都在自己門口的土場上潑些水，放下小桌子和矮凳；人知道，這已經是晚飯時候了。」

老人男人坐在矮凳上，搖着大芭蕉閒談，孩子飛也似的跑，或者蹲在烏桕樹下賭玩石子。女人端出烏黑的蒸乾菜和松花黃的米飯，熱蓬蓬冒煙。……」

這一幅安靜幽閒的「無思無慮」的農村生活畫，作爲一場「風波」的背景，具有深刻的表現性與重要的結構意義。這寫景，同時也是敘事。

在「白光」裏：

「空中青碧到如一片海，略有些浮雲，彷彿有誰將粉筆洗在筆洗裏的搖曳。月亮對着陳士成注下寒冷的光波來，當初也不過像是一面新磨的鉄鏡罷了，而這鏡却詭祕的照透了陳士成的全身，就在他身上映出鉄的月亮的影。」



還有在「社戲」裏：

「兩岸的豆麥和河底的水草所發散出來的清香，夾雜在水氣中撲面吹來；月色便朦朧在這水氣裏。淡黑的起伏的連山，彷彿是踴躍的鉄的獸脊似的，都遠遠地向船尾跑去了……」

這兩段寫景都是景與人的合寫，在人物的身世，行動上；也就是在小說的結構中，具有構造環境氛圍的意義。

同時，魯迅的寫景常常通過感覺的概括與感情的溶化而着筆，例如「在酒樓上」有一段廢園的描寫：

「窗外沙沙的一陣聲響，許多積雪從被他壓彎了的一枝山茶樹上滑下去了，樹枝筆挺的伸直，更顯出烏油油的肥葉和血紅的花來。天空的鉛色來得更凝，小鳥雀啾啾的叫着，大概黃昏將近，地面又全罩了雪，尋不出什麼食糧，都趕早回巢休息了。」

在這一段描寫裏面，沒有一句不表現感覺上的聲響，動作，色調；而這些淒涼的景物的呼吸，更使全篇小說的陰黯氣氛變得冷凜。這種描寫的着色，不僅需要作者作文字上的精思，更需要情緒上的調和；因為首先，作者對這些人物的身世與這些景物的彩色

，非有深的感動不可。

通過散記的敘述，以傳神的人物畫，以樸素的風景畫，魯迅凝化敘事，寫景，抒情一個整體。魯迅的作品的最完成的形態是和諧的詩篇，全文中沒有一點紊亂的支節與堆砌的穿插，沒有一個廢字廢詞，一切的描寫與敘述，都經過摯熱的愛與憎的溶化。審慎的語言的洗鍊；辭如流水，如醇酒，全篇像一幅淡色的墨水畫。這樣的藝術的「單純」的作品：如「孔乙己」，如「祝福」，如「孤獨者」，如「傷逝」，如「野草」中的「過客」……

## 五

在魯迅的小說裏，我們看見一些真實感人的形象，如孔乙己，阿Q，祥林嫂，魏連受……我們看見非凡的素描典型的藝術手法，不過同時，我們還看到另外一種形態的人物。

在「故鄉」裏，魯迅除了描寫閩士節外，還附帶描寫了一個人物——豆腐西施楊二

嫂：

「哈，這模樣了！鬚子這麼長了！」一種尖利的怪聲突然大叫起來。

我喫了一嚇，趕快擡起頭，却見一個凸顴骨，薄嘴唇，五十歲上下的女人站在我面前，兩手搭在髀間，沒有繫裙，張着兩腳，正像一個畫圖儀器裏細腳伶仃的圓規。

我愕然了。

「不認識了麼？我還抱你咧！」

.....

哦，我記得了。我孩子時候，在斜對門的豆腐店裏確乎終日坐着一個楊二嫂，人都叫伊「豆腐西施」。但是擦着白粉，顴骨沒有這麼高，嘴唇也沒有這麼薄。而且終日坐着，我也從沒有見過這圓規式的姿勢。那時人說：因為伊，這豆腐店的買賣非常好。但這大約因為年齡的關係，我卻並未蒙着一毫感化，所以竟完全忘卻了。然而圓規很不平，顯出鄙夷的神色，彷彿嗤笑法國人不知道拿破崙，美國人不知道華盛頓似的，冷笑說：

「忘了？這真是貴人眼高。.....！」

在「離婚」裏，除了描寫愛姑而外，還描寫了一個七大人：

「客廳裏有許多東西，她（指愛姑，呂熒註）不及細看；還有許多客，只見紅青緞子馬掛發閃。在這些中間第一眼就看見一個人，這一定是七大人了。雖然也是團頭團腦，卻比慰老爺們魁梧得多；大的圓臉上長着兩條細眼和漆黑的細胡鬚，頭頂是禿的，可是那腦殼和臉都很紅潤，油光光地發亮。愛姑很覺得稀奇，但也立刻自己解釋明白了：那一定是擦着豬油的。」

「這就是「屁塞」，就是古人大臉的時候塞在屁股眼裏的。」七大人正拿着一條爛石似的東西，說着，又在自己的鼻子旁擦了兩擦，接着道，「可惜是「新坑」。倒也可以買得，至遲是漢。你看，這一點是「水銀浸」……」

「呃哞」一聲嚮，愛姑明知道是七大人打噴嚏了，但不由得轉過眼去看。只見七大人張着嘴，仍舊在那裏皺鼻子，一隻手的兩個指頭卻撮着一件東西，就是那「古人大臉的時候塞在屁股眼裏的」，在鼻子旁邊摩擦着。」

如此地描寫了的豆腐西施和七大人，在根柢上是表象的諷刺畫了的人物；他們是作者主觀感印的某一方面複寫，而不是客觀的真實形象的體現。這種形象的手法與魯迅創

造典型形象的現實主義藝術方法是全不合致的。關於這魯迅自己在「故事新編序言」裏曾經寫着：

「第一篇「補天」——原先題「不周山」——這是一九二二年的冬天寫成的。

那時的意見，是想從古代和現代都採取題材，來做短篇小說，「不周山」便是取了「女媧煉石補天」的神話，動手試作的第一篇。首先，是很認真的，雖然也不過取了佛羅特說，來解釋創造——人和文學的——的緣起。不記得怎麼一來，中途停了筆，去看日報了，不幸正看見了誰——現在忘記了名字——的對於汪靜之君的「蕙的風」的批評，他說要含淚哀求，請青年不要再寫這樣的文字。這可憐的陰險使我感到滑稽，當寫小說時，就無論如何，止不住有一個古衣冠的小丈夫，在女媧的兩腿之間出現了。這就是從認真陷入了油滑的開端，油滑是創作的大敵，我對於自己很不滿。」

然而這「油滑」，這諷刺畫的手法，也自有它的根源。

差不多和他寫小說同時，魯迅也開始了雜文的寫作，關於雜文的樣式，魯迅在「且介亭雜文集序言」中寫着：

「近幾年來，所謂「雜文」的產生，比先前多，也比先前更受着攻擊。……」

其實「雜文」也不是現在的新貨色，是「古已有之」的，凡有文章，倘若分類，都有類可分，如果編年，那就只按作成的年月，不管文體，各種都夾在一處，於是成了「雜」。……現在是多麼迫切的時候，作者的任務，是在對於有害的事物，立刻給以反響或抗爭，是感應的神經，是攻守的手足。潛心於他的鴻篇鉅製，爲未來的文化設想，固然是很好的，但爲現在抗爭，卻也正是爲現在和未來的戰鬥的作者，因爲失掉了現在，也就沒有了未來。」

很顯然的，由於雜文的急迫的戰鬥任務，所以雜文的風格與手法，不僅要求簡潔，明快，洗鍊的文詞，而是還更要求辛辣的尖銳的刻畫；但是這與魯迅的散記體的詩是不相融合的，於是，這產生了雜文和小說手法的參涉，產生了表象的諷刺畫的人物。

不過在魯迅創作的初期，這種雜文手法的參涉是十分微弱的；初期的魯迅的雜文反而更富於散文性。因此，在魯迅一九一八——二五年寫作的小說集「吶喊」和「彷徨」裏，豆腐西施和七大人是這一類尖刻化的諷刺形象畫的僅有的兩個人物；在一九二二年寫作的「補天」裏，魯迅自己所承認的「油滑」，也只不過是「補天」中「古衣冠的小丈夫」一個人物形象的描寫而已。可是，在魯迅完全停止了小說的創作，連續寫作了八年（一九二七——一九三五）的雜文之後，雜文的手法對魯迅更爲親切也更爲熟悉，那

時候的情形就很不相同了。

魯迅在一九二二年寫了「補天」，一九二六年又寫了「奔月」和「鑄劍」。「補天」中的女媧，「奔月」中的羿和嫦娥，「鑄劍」中的眉間尺，大體說來，都是在歷史的詩的氣氛與真實的人的生活狀態中體現出來的形象。但是在一九三五年創作的「珂水」，「采薇」，「出關」裏，內容就更多現代的現實人情的諷刺畫，缺乏真實的史實與人物的彩繪了。不過在魯迅以後創作的「非攻」與「起死」裏，手法與結構反有了改變。「非攻」可以說是一篇純粹以寫實爲主題的歷史小說，雖然因著者長久地疏遠了小說創作的手法，這篇小說的內容沒有能超出史實的記述性的束縛，也沒有能寫出生動的個體形象；可是却構成了寫實的小說的風格。在「起死」裏，手法與結構又向另一方面進展了一步。「起死」的故事雖然缺乏情節的中心，莊子的對話也多半是「莊子」「至樂篇」和「齊物論」中原文的轉譯；不過魯迅在小說裏使骷髏復活了，它獲得了情節的轉換，不僅表現着魯迅擺脫雜文手法參涉的努力，同時也顯示着魯迅的小說未來發展的方向；而「故事新編」中全部歷史小說的創作手法的變動，正說明着這兩種手法參涉的過程。

當魯迅的晚年，在思想方面，他確認了更廣闊的科學的世界歷史觀；在創作歷程上，他在終結了散記體的小說創作之後，又擺脫了雜文手法的參涉，他的小說的形態，結

構，體現人物的創作方法，都啓示着將有更進一步的成熟的發展。在這裏，魯迅已經爲他創作紀念碑型的小說消除了障礙，展開了遠大的未來的道路。很是不幸，正在這時候，當根深蒂固，枝葉繁茂，正將綻放燦爛的花朵的前夕，他在中國的原野上倒下了。

## 六

蘇聯文學史家與莎士比亞研究者斯米爾諾夫（A. Smirnov）教授在論文『莎士比亞及其遺產』裏，認爲「全部莎士比亞的創作主題」的偉大意義是在「新道德與新宇宙觀的確認」，是在「棄去向來一切封建宇宙觀的原則與準繩」地描寫了人，事，物，體現了新的觀念的擬理，生活在二十世紀的半殖民地半封建的中國的魯迅，他的創作主題具有更積極的戰鬥意義，在他的全部作品中，他不僅宣布了新的歷史觀與宇宙觀，而且顯示了未來的「新生活」的希望和遠景。魯迅的詩的擬理——不論是『吶喊』中底叛逆的宣言與明天的憧憬，或是『彷徨』中的悲憤的自白——對於戰鬥中的人是不來，比生活在十六世紀的英國社會中的莎士比亞底哲理性的言詞，不僅更爲現實，而且更爲具體，也更爲感人；因爲魯迅作爲一個當代的戰士而生活戰鬥；他用最高的理念來希望，



用最大的熱情寫出了這一切的原故。

雖然在創作上，魯迅懷着極強的愛憎而寫作，但是並沒有因此失去了客觀的現實的體認。他寫作『阿Q正傳』，他的意圖是在暴露阿Q的劣根性，搏擊舊社會意識形態的形象之一；不過同時，他創造了阿Q的典型。——在『阿Q正傳』裏，魯迅的藝術方法正啓示着現實主義與革命的浪漫主義結合的本質的形態。

魯迅出生在一個士紳的舊家，有相當廣博的中國舊文學的造詣。後來留學日本的時候，又讀到許多外國的作品。在他的文學作品之中正存在着這兩種力量的交流。一般的說來，魯迅的敘記體底直線的敘述形態，是從中國舊小說和文言文的作品中萌芽出來的，小說的樣式和結構的方法是由于外國作品的影響；而描寫人物形象的傳神畫的表現方法則是這兩種力量交織的形態。

關於外國作品的影響，魯迅曾經在『中國新文學大系小說二集序』裏明確地寫着：

『凡是關心現代中國文學的人，誰都知道『新青年』是提倡『文學改良』，後來更進一步號召『文學革命』的發難者……』

在這裏發表了創作的短篇小說的，是魯迅。從一九一八年五月裏，『狂人日記』，『孔乙己』，『藥』等，陸續的出現了，算是啓示了『文學革命』的實績，又

因那時的認為「表現的深切和格式的特別」，頗激動了一部分青年讀者的心。然而這激動，卻是向來怠慢了介紹歐洲大陸文學的緣故。一八三四年頃，俄國的果戈里（N. Gogol）就已經寫了「狂人日記」；一八八三年頃，尼采（Nietzsche）也早借了蘇拉支（Zarathustra）的嘴，說過「你們已經走了從虫豸到人的路，在你們裏面還有許多份是虫豸。你們做過猴子，到了現在，人還尤其猴子，無論比那一個猴子」的。而且「藥」的收稍，也分明的留着安特萊夫式的陰冷。但後來的「狂人日記」實在暴露家族制度和禮教的弊害，却比果戈里的憂憤深廣，也不如尼采的超人的渺茫。以後雖然脫離了外國作家們的影響，技巧稍為純熟，刻劃也稍加深切，如「肥皂」「離婚」等，但一面也減少了熱情，不為讀者們所注意了。」

事實上，除了魯迅自己意識着的影響之外，在魯迅的作品裏還可以看出些隱約的痕跡。像「孤獨者」的陰沉的色調很像契訶夫的某些作品，而「過客」的情節很像屠格涅夫的「門檉」——在「門檉」裏，女郎要「進去」，在「過客」裏，客人要「走」。不過無疑的，不論是「孤獨者」的色調，是「過客」的情節，都有它獨自的生命與意義，而且「孤獨者」和「過客」中的人物，事實，憧憬，都與契訶夫的作品，屠格涅夫的「門檉」有完全不同的藝術的深廣面。這兩篇作品都是魯迅的詩的作品。

魯迅在他的小說裏，不鋪張巧合的結構，不杜撰驚奇的故事，他描寫「真實」的人與人生，他創造藝術的形象，在形象的生命光輝中體現社會的形相與理念的憧憬。通過詩的真實具現人與人的世界底真實，這是莎士比亞，巴爾札克，托爾斯泰，高爾基……；一切偉大的現實主義作家的創作道路；也正在這條道路上，魯迅完成了孔乙己，阿Q；祥林嫂，魏連受等永生的藝術彫像，繪寫了辛亥革命前後中國封建農村社會中農民生活與形象的圖畫，寫了五四運動前後的新舊智識份子底意識形態與代表人物的剪影。

中國的文言文與「俄國的果戈里，波蘭的雪克微支，日本的夏目漱石，森鷗外」等外國作家養育了魯迅，然而魯迅遠遠地高高地超越了這一切；他獨創了詩的風格，自覺地運用了現實主義的藝術方法。

在藝術上，這是天才的藝術，這是真正的偉大。

雖然，魯迅在『吶喊』裏，『在「藥」的瑜兒的墳上平空添上一個花環，像在「明天」裏也不敘單四嫂子竟沒有做夢看見兒子的夢，而用了曲筆』（『吶喊自序』），在『彷徨』裏表現着傷痛憂鬱的情愫，然而這正反映着心理與時代精神的綉影，交織在前一代的戰士的作家底藝術作品中的一幅畫。

終他的一生，魯迅以極嚴肅的態度從事創作，他從不寫他不深知的生活，為他所生

疏的人物。因爲生活行動受環境的嚴厲的限製與迫害，杜絕了與人民大眾一起生活的機緣，魯迅在晚年寫作的小說都採用歷史的題材，計劃中一部長篇也是唐代的故事。

魯迅不幸生活在二十世紀初期的中國，中國社會的特質以及它的發展的路，決定了魯迅不光是一個執筆的作家，同時是一個持戈的戰士，魯迅不能安心從事寫作紀念碑型的作品，這是舊社會的迫害，是人民的損失。

魯迅的作品，在量上，他不能和莎士比亞，巴爾札克，托爾斯泰，高爾基相比，然而在作品的質上，在藝術的完成度上，在四萬萬五千萬人民底第一個偉大的作家的意義上，他能與世界任何偉大作家並列，他應該與世界偉大作家並列。

魯迅死了，魯迅的藝術永生。

一九四〇年十二月。



## 曹禺的道路

### 一

劇作家曹禺，從「雷雨」開始，以卓越的精思，才力，技巧，在舞台上展開聲色燦爛的悲喜劇，受到了廣大觀衆的歡迎。

我們熱愛這樣一個非常才能的作家。我們熱望他的非常的成就和光輝。可是，我們惋惜的是，在這樣一個作者裏，我們雖然看到不少戲劇技巧與舞台藝術的精進，却還沒有能看到浮雕的典型的形象，典型的世界，偉大的思想境地，不朽的生命的夢和詩。在作者優美的文筆中開放的花，閃爍着的光彩，富麗，绚烂，却近乎金屬性的鍍製品，彷彿人工的塗彩晦暗了自然的生命的真純。

這有，當然，也應該有，他的現實的根源。在這裏，我們希望能作一個藝術根源上探討的嘗試。

這探討必得先從思想的領域開始。

到現在為止，曹禺一共寫了六個大劇：「雷雨」，「日出」，「原野」，「北京人」，「蛻變」，「家」。這六個劇畫出作者創作道路行程的投影，曲折，和方向。



在這六個劇裏，只在「雷雨」書前，作者題道：「四幕悲劇」，其他的一律都題為「劇」。在保持嚴格的戲劇觀念的作者，「悲劇」的含意與「戲劇」顯然不同。「雷雨」的主題可見得並不是一個尋常的主題。

「雷雨」是一個嫡系親族亂倫相愛的故事：同母的兄妹戀愛，繼母和她的繼子戀愛；而一個母親又在自己的兒女身上看到自己的命運，結果是一家人的死亡與瘋狂。這是人生中千百年難得遇到一次的悲劇。

作者爲什麼選擇這樣一個十分偶然而且離奇的故事來寫他的「悲劇」？

在「序」裏，曹禺自己寫道：

「……：累次有人問我「雷雨」是怎樣寫的，或者「雷雨」是爲什麼寫的，這一類的問題。老實說，關於第一個，連我自己也莫明其妙；第二個呢，有些人已經替我下了註釋，這些註釋有的我可以追認——譬如「暴露大家族的罪惡」——但是很奇怪，現在回憶起三年前提筆的光景，我以爲不應該用欺騙來炫耀自己的見地，我並沒有顯明地意識着我是耍匡正，諷刺或攻擊些什麼，也許寫到末了，隱隱彷彿有一種情感的汹涌的流來推動我，我在發洩着被抑壓的憤懣，毀謗着中國的家庭和社會。然而在起首，我初次有了「雷雨」一個模糊的影象的時候，逗起我的興趣的，只是一兩段情節，幾個人物，一種複雜而又原始的情緒。」

在這裏，作者自己申明了；批評家後來替作者下的「註釋」——譬如「暴露大家族的罪惡」——作者只可以追認，却並不是他的本意。那末，作者意圖顯示的是什麼呢？

這還是要看作者自己的陳述：

「雷雨對我是個誘惑。與雷雨俱來的情緒蘊成我對宇宙間許多神祕事物一種不可言



喻的憧憬。雷雨可以說是我的「蠻性的遺留」，我如原始的祖先們對那些不可理解的現象睜大了驚奇的眼，我不能斷定「雷雨」的推動是由於神鬼，起於命運或源於那種顯明的力量。情感上「雷雨」所象徵的對我是一種神祕的吸引，一種抓牢我心靈的魔。「雷雨」所顯示的，並不是因果，並不是報應，而是我所覺得的天地間的「殘忍」，（這種自然的「冷酷」四鳳與周冲的遭際最足以代表，他們的死亡，自己並無過咎。）如若讀者肯細心體會這番心意，這篇戲雖然有時為幾段較緊張的場面或一兩個性格吸引了注意，但連綿不斷地若有若無地閃示這一點隱秘——這種種宇宙裏鬥爭的「殘忍」和「冷酷」。在這鬥爭的背後或有一個主宰來使用它的管轄。這主宰，希伯來的先知們讚它為「上帝」，希臘的戲劇家們稱它為「命運」，近代的人撇棄了這些迷離恍惚的觀念，直截了當地叫它為「自然的法則」。而我始終不能給他以適當的命名，也沒有能力來形容它的真實相。因為它太大，太複雜。我的情感強要我表現的，只是對宇宙這一方面的憧憬。

寫雷雨是一種情感的迫切的需要。我念起人類是怎樣可憐的動物，帶着躊躇滿志的心情，彷彿是自己來主宰自己的運命，而時常不是自己來主宰着。受着自己——情感的或者理解的——的捉弄，一種不可知的力量的——機遇的，或者環境的——捉弄；生活

在狹的籠裏而洋洋地驕傲着，以爲是徜徉在自由的天地裏，稱爲萬物之靈的人類不是做着最愚蠢的事麼？我用一種悲憫的心情來寫劇中人物的爭執。我誠懇地祈望着看戲的人們也以一種悲憫的眼來俯視這羣地上的人們。……我是個貧窮的主人，但我請了看戲的賓客昇到上帝的座來憐憫地俯視這堆在下面蠕動的生物。他們怎樣盲目地爭執着，泥鰍似地在情感的火坑裏打着昏迷的滾，用盡心力來拯救自己，而不知千萬仞的深淵在眼前張着巨大的口。他們正如一匹跌在澤沼裏的羸馬，愈掙扎，愈深沉地陷落在死亡的泥沼裏。……在雷雨，宇宙正像一口殘酷的井，落在裏面，怎樣呼號也難逃脫這黑暗的坑。自一面看，雷雨是一種情感的憧憬，一種無名的恐懼的表徵。這種憧憬的吸引恰如童稚時諦聽臉上劃着經歷的皺紋的父老們，在森森的夜半，津津地述說墳頭鬼火，野廟僵屍的故事。皮膚起了恐懼的寒慄，牆角似乎晃着搖搖的鬼影。然而奇怪，這「怕」本身就是個誘惑。我挪近身軀，嚙着與味的口沫，心懼怕地忐忑着，却一把捉着那乾枯的手，央求：「再來一個！再來一個！」……」

在這一意義上產生出來的「雷雨」，悲劇，十分明顯的，在題旨上，它是以神祕化了的命運爲「悲」的本質的希臘悲劇的概念，與亞里斯多德的「悲劇要使人憐憫和恐懼」的學理，二者相成的產物。

一個被侮辱與被損害的媽媽（魯媽），她「造的孽」（二三五頁）；犯下來的罪，她自己身受還不算，又由她的無辜的兒女用死來擔代，天地間還有什麼比這個更「冷酷」的呢？不顧苦痛的生命之爭扎，儘管有的「悔改了」以往的罪惡，想由一個新的靈感來洗滌自己」（周萍）；或者有的仍然「踏着艱難的老道，想重拾起一堆破碎的夢而救生自己」（繁漪）；却一律都在死亡的手裏被窒息死去。就是兩個一無過咎的初生的生命，一個純真的女兒（四鳳），一個純善的少年（周冲），也不能逃去死的遭際；天地間還有什麼比這個更「殘忍」的呢？而這個「殘忍」與「冷酷」的故事，顯示着宇宙間「主宰」的真實相的一面，力量，魔。這一主宰是「雷雨」的主題。

四鳳爲什麼會和周萍相遇而且相愛？爲什麼有一顆「強悍的心」的繁漪會愛「一棵弱不禁風的草」的周萍？爲什麼魯媽（侍萍）偏偏又在三十年後走進周樸園的家，眼看自己的兒女重複自己的命運的路？爲什麼四鳳向她媽媽立了「天上的雷劈了我」的誓，終於她就死在電火的灼擊裏？爲什麼這一切發生得如此之「巧」？爲什麼這幕悲劇的演員們，竟沒有一個是稍弱一點的角色？而這幕悲劇的演出，竟沒有遇到一絲的差池，牽礙？爲什麼一切是如此不可避免的決定地發生了？

魯媽才到周家，她忽然看到三十年前她的家俱和照片，她明白了這是誰的家，這時

在她的哭訴裏，作者暗示了這一切的回答：「哦，天哪。我是死了的人！這是真的麼？這張相片？這些傢俱？怎麼會？」——哦，天底下地方大得很，怎麼？熬過這幾年偏偏又把這可憐的孩子，放回到他——他的家裏？哦，好不公平的天哪！」（一四〇頁）

後來，魯媽和周樸園見了面，他終於認出了她是侍萍，這時作者又在他們的對話裏，點出整個悲劇的主題：

樸 你——侍萍？

魯 樸園，你找侍萍麼？侍萍在這兒。

樸 （忽然嚴厲地）你來幹什麼？

魯 不是我要來的。

樸 誰指使你來的？

魯 （悲憤）命！不公平的命指使我來的。

樸 （冷冷地）三十年的工夫你還是找到這兒來了。

魯 （憤怨）我沒有找你，我沒有找你，我以為你早死了。我今天沒想到這兒來，這是天要我在這兒又碰見你。

樸 我看過去的事不必再提起來吧。

魯 我要提，我要提，我悶了三十年了！你結了婚，就搬了家，我以為這一輩子也見不着你了；誰知道我自己的孩子偏偏命定要跑到周家來，又做我從前在你們家裏做過的事。

樸 怪不得四鳳這樣像你。

魯 我伺候你，我的孩子再伺候你生的少爺們。這是我的報應，我的報應。

當魯媽知道了四鳳和周萍的關係，她又一再的重複着「命」和「天」：

魯 （扶起四鳳）你爲什麼早不告訴我？

四 （低頭）我疼您，媽，我怕，我不願意有一點叫您不喜歡我，看不起我，我不敢告訴您。

魯 （沉痛地）這還是你的媽太糊塗了，我早該想到的。（酸苦地）然而天，這誰又料得到，天底下會有這種事，偏偏又叫我的孩子們遇着呢？哦，你們媽的命太苦，我們的命也太苦了。

當魯媽看見周萍在四鳳屋裏的時候，她瘖啞地喊出了一聲「天！」在悲劇的結尾，四鳳已經說出來她有了孕，繁漪叫來了周樸園，於是父親叫周萍去拜認他的生母，這時

候，結束四鳳的生命的，也是一個字——「天」：

撲 跪下，萍兒！不要以為自己是在做夢，這是你的生母。

四 （昏亂地）媽，這不會是真的。

魯 （不語，抽咽）

萍 （怪笑，向撲）父親！（怪笑，向魯媽）母親！（看四鳳，指她）你——

四 （與萍互視怪笑，忽然忍不住）呵，天！（由中門跑下，萍撲在沙發上，……）

……  
（遠處聽見四鳳的慘叫聲……）

自然，曹禺的「主宰」，比魯媽四鳳口中的「命」和「天」要複雜得多。這「主宰」，在作者的意識根柢上，它是希伯來先知們的「上帝」，希臘悲劇家們的「命運」，和近代的人所叫的「自然的法則」，結合起來的一個二元的「觀念」。作者當然不信上帝，在雷雨「序」裏寫得很明白：「周冲……的死亡和周樸園的健在都使我覺得宇宙裏並沒有一個智慧的上帝做主宰。而周冲來去這樣匆匆，這麼一個可愛的生命偏偏簡短而清楚地消逝，令我們情感要呼出：『這確是太殘忍了。』然而，作者却相信這種『殘忍

「自有一個『主宰』。這『主宰』在悲劇『雷雨』裏是真正的主人翁。

在『雷雨』裏，周樸園的嚴厲專橫，魯貴的卑鄙，周冲和四鳳的天真，周萍和繁漪的苦痛的葛藤，魯媽的悽慘的身世；每個人物的性格，每樁人事和人情，都是十分細密十分真實地繪寫了的。這顯示着在生活中的作者，懷有深切的社會經歷與觀感，由這樣的經歷與觀感產生的，是作者的『性情中鬱熱的氛圍』，是周樸園的家庭，是繁漪的遭際，是魯大海的出現，這映照着作者的『主宰』中『自然法則』的觀念。但是在『雷雨』裏，主題是觀念的『主宰』的力與魔，不是現實社會的生與相。觀念的命運的一元更強于社會學的『自然法則』的一元。所以貫連一切極為真實的人物與人世的，是一個極不真實的故事。在這一意義上，周萍和四鳳的愛是最典型的，這是『悲劇』的徵結，也寫出了主宰的力與魔的具形。繁漪怎麼會愛周萍？作者回答道：『這只好問她的運命，為什麼她會落在周樸園這樣的家庭中。』一個『有火熱的熱情，一顆強悍的心，她敢衝破一切的桎梏，做一犬困獸的鬥』的女子，愛上『一株弱不禁風的草』，『極有了兒子的母親愛上她的兒子的哥哥，又和同母的兄妹的戀愛糾結在一處；在這裏，這個『命運』，決不僅僅意指着『自然的法則』，顯示主宰的『殘忍』的意義要更強于所謂『暴露大家庭罪惡』（何況這個家庭根本不『大』）的意義。

所以，「雷雨」與其說是一個社會中人的悲劇，不如說是一個自然中人的悲劇。人的故事只是這篇悲劇的形體，宇宙的主宰才是這幕悲劇的靈魂。

但是這個二元的「主宰」，它比神祕的「命運」，比實證的「自然的法則」（這宇宙性的「自然」，是被還原了的人的世界，人的社會），都「太大，太複雜」，作者「始終不能給牠以適當的命名，也沒有能力來形容它的真實相。」在作者，這是一種「不可理解的」「宇宙隱祕的理解」。而在讀者，則仍是一個「迷離恍惚的觀念」。

由於人物的真實，由於觀念的虛渺，悲劇「雷雨」不是作為神祕劇，而是作為社會劇被歡迎了。

「雷雨」不是真正的社會劇，不過它是作者向現實踏出的最初的一步，它的成功確定了作者努力的方向；這是一條伏線，引出了以繪寫社會為主題的「日出」。

在「日出」書前，曹禺引用老子道德經和聖經新約，點出一幕社會悲劇的主題和內容：

「天之道其猶張弓與，高者抑之，下者舉之；有餘者損之，不足者補之。天之道，損有餘而補不足，人之道則不然，損不足以奉有餘。」

——老子道德經十七章



「上帝就任憑他們存邪僻之心，行那些不合理的事。裝滿了各樣不義，邪惡，貪婪，惡毒。滿心是嫉妬，凶殺，爭競，詭詐，毒恨。……行這樣事的人是當死的。然而他們不但自己去行，還喜歡別人去行。」

——新約羅馬書第三章

作者也和老子一樣，認為「日出」中的「人之道」是和「天之道」相對立的，因為在作者意識根柢上也存在着一個冥冥中的「天」。在「跋」裏，曹禹寫道：

「我常納悶何以我每次寫劇總把主要的人物漏掉。雷雨裏原有第九個角色，而且是最重要的，我沒有寫進去，那就是稱為雷雨的一名好漢。他幾乎總在場，他手下操縱其餘八個傀儡。……同時，在日出，也是一個很重要的角色，我反而將他疏忽了，他原是日出惟一的生機，然而這却怪我，我不得已地故意把他漏了網。……」

「雷雨」裏不出場的角色是雷雨，這時在「日出」中就是太陽。雖然它不像雷雨，是悲劇的主題，它只是日出的生機，「天之道」的象徵。可是，它也一如雷雨，是二元的觀念的產物。不過在「日出」裏，社會學的一元遠強於觀念論的一元，它不但顯出了全身，隱沒了觀念的命運，甚至還以它的存在否定了它。這確立了日出的進步的社會學的基地。

「原野」，也是由這樣的思想引領而出的一幕悲劇。和「雷雨」中的愛與死一樣，在「原野」裏，復仇與死只是劇的形體，而命運的否定，人與命運的抗爭才是它的主題。

仇虎就是與命運抗爭的人。一開幕，從急駛的火車上躍下來的仇虎，他戴着鐵鍊出現了，可是在結尾，奔逃了一夜之後，無巧不巧的，他又碰到了那鐵鍊，他不肯戴這個東西，他情願死，他用匕首向心口一札，死前，「（他忽然把鐵鍊舉到眼前，轉笑，而快意地——）哼！（一轉身，用力把鐵鍊擲到遠遠鐵軌上鏗鏘一聲。）」然後他的尸身方才倒下。人，用犧牲，戰勝了命運。他沒有戴那鐵鍊。

但是這個人是多麼的軟弱！在命運束縛之下，他沒有別的路可走，只有一條死路！他走這條路根本是不必要的。仇虎本是一個農民，被人誣陷做土匪下獄，這時不過是一個逃犯，可是偵緝隊和官兵竟出動大隊人馬，澈夜的在林中搜捕他，像辦一個江洋大盜一樣。頂奇怪的，仇虎一碰到鐵鍊之後，便不走了，就說：「這幫狗雜種！四面圍上了。」又對金子說，「不用走，前面也是卡子！你剛才沒聽見四面都放槍？」但是他却又叫金子逃走，金子既然能逃得出去，他自己又爲什麼不走？

仇虎爲什麼不能走一條生路？

仇虎雖然「暴聲」地說了：「金子，你求什麼？你求什麼？天，天，天，什麼天？沒有，沒有，沒有！我恨這個天。你別求他，叫你別求他！」（三〇三頁）他却終於沒有能夠走出森林，沒有能夠逃開鐵鍊，仇虎終於非死不可，必需以死才能戰勝命運；這在潛意識中，作者仍是肯定命運的存在，以及他的力量，魔的。在劇中：焦氏說夢見焦闔王「穿一件白孝衣，從上到下滿身都是血，他看見小黑子，一句話也不說，抱起來就不放手，眼淚不住地往下流。剛一叫他，忽然他變了個老虎，彷彿見了仇人似地就把小黑子刁走了。」小黑子見了仇虎進門，就「恐怖地哭起來」；焦大星覺得「這孩子的睡像怎麼這樣——怕人——彷彿死了似的。」又對仇虎說：「我心裏難過發冷，彷彿是死就在我頭上似的。」焦氏對仇虎說，看見他身旁站着有兩三個屈死鬼，黑騰騰：「你滿臉都是殺氣。哦，我看見，黑騰騰，好黑的天，呵，我看見你的頭滾下去，鮮血從額頭裏噴出來。」金子三次看見焦闔王的相片活了，闔王的眼動起來了。焦氏用鐵杖打死小黑子的時候，仇虎和花氏同聲喊出了：「呵，天！」——道，在在都是命運的神祕的力量與魔的重描；雖然或許，鐵鍊的命運象徵着一個社會性的命運。

在「原野」裏，作者勇敢地叛逆了命運，但是仍然沒有脫離觀念的思維的領域；在這領域中，作者對社會學的未來世界的理解，只能是純觀念的形態：原始的憧憬——天

之道的再現。

「原野」裏反抗命運的人——仇虎，不是作爲一個農民（社會的人）描寫出來的，而是作爲一個原野的人（觀念的人）描寫出來的。一開幕，仇虎出場的時候，展開的就是一片意象的世界；

「秋天的傍晚。

大地是沉鬱的，生命藏在裏面，泥土散着香，禾根在土裏暗暗滋長。巨樹在黃昏裏伸出亂髮似的枝桠，秋蟬在上面有聲無力地振動着翅翼。巨樹有龐大的軀幹，爬滿年久而龜裂的木紋。矗立在莽莽蒼蒼的原野中，他象徵着嚴肅，險惡，反抗與幽鬱，彷彿是那被禁錮的普饒密休士，羈絆在石巖上。……

在天上，怪相的黑雲密密匝匝遮滿了天，化成各色猙獰可怖的形狀，層層低壓着地面。遠處天際外逐漸裂成一張血湖似的破口，張着嘴，發出幽暗的赭紅，像噩夢，在亂峯怪石的黑雲堆點染成萬千詭異豔怪的色彩。

仇虎一手叉腰，背倚巨樹望着天際的顏色，喘着氣……」

而仇虎，這個令人驚怪的奇特「醜陋的人形」，「眼裏閃出凶狠，狡惡，機詐與嫉

恨，是個剛從地獄裏逃出來的人」，在進了森林的時候，就以純觀念的形象現出身來。在那個神祕的，充塞「原始的殘酷」「原始的生命」，蟻據着「生命的恐怖，原始人想像的荒唐」的森林裏，白楊彷彿是環立着的白衣的幽靈，杈枝披拂的路像一個巨獸張開血腥的口，「滿天響起白楊樹葉的殺聲，林裏黑影到處閃動着……」在這個詭異如幽靈所居的境界，花氏是「一隻受傷的花豹」（二四八頁），迷了路的仇虎「如同一個恐怖의 困獸」（二八九頁），甚至成了一個原始的人：「仇虎到了林中，忽然顯得異常調和，衣服背面有個裂口，露出黑色的肌肉。長袖撕成散條，破布束着受傷的腕，粗大的臂膊如同兩條鉄的柱，魁偉的背微微地僵僵。後腦勺突成直角像個猿人，由後面望他，彷彿風捲過來一根烏煙旋成的柱。回轉身，才看見他的大眼睛裏藏着警惕和驚懼。時爾，恐怖抓牢他的心靈，他忽爾也如他的祖先——那原始的猿人，對着夜半的森野震顫着，他的神色顯出極端的不安。希望，追憶，恐怖，憤恨連續不斷地襲擊他的想像，使他的幻覺突然異乎常態地活動起來。在黑的原野裏，我們尋不出他一絲的「醜」；反之，逐漸發現他是美的，值得人的高貴的同情的。他代表一種被重重壓迫的真人，在林中重演他所遭受的不公。」這樣一個夫去了現實的社會，甚至也失去了歷史的歷程的原始的人，于是「驚懼，悔恨，與原始的恐怖交替襲擊他的心」，于是被鼓聲震住了，于是看

習了幻象的人，鬼，閻王……並且發生一個農民的意識和心理中不可能發生的幻覺：閻王不公，乃至於閻王小鬼都變成自己的仇人（焦閻王）。

這些原始的森林，森人的鼓聲，神祕的迷路，恐懼，悔恨，變幻的人與鬼的幻象，體現觀念的形象，本身就是一串觀念的形象。不但是這，甚至於那沉鬱的原野，那陰沉逼人的焦閻王的家；正中右窗上懸着「穿着連長的武裝，濃眉，凶惡的眼，鷹鉤鼻，整齊的鬚鬚，彷彿和善地微笑着，而滿臉殺氣」的「焦閻王半身像」；黑香案上「供着猙獰可怖，三首六臂金眼的菩薩」，都近似觀念世界的氛圍；在這氛圍中的人物：仇虎粗野，花氏強悍，焦氏狠毒，白傻子癡呆，焦大星忠厚，他們的性格都如此絕對的單純，單純得近乎原始，全失去了社會的階層的特性與本質。

「原野」是一個純觀念的劇。這是一個虛構，一個浪漫的想像。而且它不得不這樣，因為它的主题，它所體現，所企圖否定的對象本身就是一個觀念。

經過「原野」，作者由命運的觀念的否定進而作原始的憧憬。當他賦與這憧憬以新的內容，並且作為社會學的憧憬而加以肯定的時候，於是產生了題名「北京人」的悲劇。

在「北京人」裏，在沒落的封建家庭「和在檣木裏打滾的人們」中出現的北京人，

「約莫七尺多高，熊腰虎背……兩眼炯炯發光，嵌在深陷的眼眶內，塌鼻子，大嘴，下巴伸出去有如人猿……」，這樣一個超出人類演化和遺傳之外，「體格頭骨」仍然一如五十萬年前的人類的始祖，而且性格也和原人一般的粗野，「說打人就打人」，這樣一個「猩猩似的野東西」，這是一個觀念的象徵。這是「日出」中的太陽，在「北京人」中走出了幕來。

這象徵，「人類日後無窮的希望都似在這個人身內藏蓄着」的人，並不僅是一個觀念的形象，還是一個社會學的形象。仇虎的形象具有原始的力和野，但是這力量反而引他向死。北京人也「整個是力量，野得可怕的力量」，這力量就引出了生。瑞貞要出走，大門鎖了，正爲這個焦急，這時：

北京人（徐徐舉起拳頭，出人意外，一字一字，粗重而有力地）我——們——

——打——開——

瑞（吃一驚）你，你——

北京人（坦摯可親地笑着）跟——我——來——（立刻舉步就向前走）

瑞（大喜）悽悽！悽悽！（忽又轉身對「北京人」，親切地）你在前面走，我們跟着來！

北京人（點首）

在這時候，啞吧的北京人忽然發言了，並且，他，「像一個偉大的巨靈，引導似的由通大客廳門走出。」在他後面「跟着來」的「我們」，是前進的瑞貞們，憧憬未來的「明日的北京人」。

在這裏，作者所嚮往的已經不單是原始人的野性，力。而且是養成原始的純真的生活形態，藉「研究人類的學者」袁任敢的「沉重的聲音」，作者說道：

「這是人類的祖先，這也是人類的希望。那時候的人要愛就愛，要恨就恨，要哭就哭，要喊就喊，不怕死，也不怕生。他們整年儘着自己的性情，自由地活着，沒有禮教來拘束，沒有文明來細綁，沒有虛偽，沒有欺詐，沒有陰險，沒有陷害，沒有矛盾，也沒有苦惱；吃生肉，喝鮮血，太陽曬着，風吹着，雨淋着，沒有現在這麼多人吃人的文明，而他們是非常快活的！」

因為感於現實社會中人性的卑劣進而嚮往原始人的近乎無知的純真，因為否定產生卑劣的人性的現實社會進而否定人類社會發展的行程與成果，這樣的觀念的內涵，不是社會學的見地批判的嚮往，而是無條件的原始的憧憬，這憧憬雖然寄在前進的瑞貞們——「明日的北京人」——身上，具有社會學的命意，然而，是純觀念的，它是好的，然而



是不真實的。

不過在作者，雖然這樣，却在這中間肯定了新人的羣體。「北京人」是作者向現實踏入較深的一步，向理想邁進較遠的一步，向詩追求更大胆的一步；這是一個轉化點，蓄有舊的痕跡，也現出有新的方向。

## 二

一個曾經在「光怪陸離的社會裏流蕩着」，看見過「多少夢魘一般的可怖的人事」的作者，「不甘於模稜地活下去」；苦悶而又激動，「如癡如醉地陷在煎灼的火坑裏」；他對人們的愛戀和熱望，「所得的是無盡的殘酷的失望」，而「一件一件不公平的血腥的事實」，刺刀似地刺了他的心，逼成作者按捺不下的憤怒。在失眠的夜晚，他「睜着一雙佈滿了紅絲的眼睛絕望地楞着神，看看低壓在頭上面的屋頂，窗外昏黑的天空，四週漆黑的世界……」他如舊約裏那熱情的耶利米所呼號的一樣，「我觀看地，地是空虛混沌，我觀看天，天也無光。」作者「感覺到大地震來臨前那種「煩躁不安」，眼

看着要地崩山驚……在這樣心情下，「已經聽見角聲和打仗的喊聲。」於是作者「要寫一點東西，宣洩這一腔憤懣，要喊『你們的末日到了！』對這幫荒淫無恥，丟棄了太陽的人們。」（「日出跋」）

於是作者寫了「日出」，第一個社會的悲劇。

在這個劇裏，在情感的火焰中燃燒着的作者，以跳躍的心，奔流着憤懣和痛苦的血，以顫慄的手，意圖一刀剖開「損不足以奉有餘」的社會。但是，正如一切從思維領域走進生活的礦山的作家，純情感的理知引領着作者引伸老子的思想，將「天之道」和「人之道」對立起來，將「損不足以奉有餘」的社會作為情感性的對象，「天之道」的對立者來把握。不管冥冥中是不是有一種所謂的「天之道」存在着，不管現實中的「人之道」，由社會發展而來的產物，何嘗不是現階段的「天之道」？不管冥冥中的「天之道」僅僅只是一種空想，一種觀念，它要在將來，由人的手實現時，方才能夠存在，這「天之道」，又何嘗不正是社會的「人之道」？不管這一切，作者的社會燭照着情感性思維的火光，抽象了，實際上是被還了原。作者所把握的主題於是從社會的命題降為自然的命題，降為一個觀念——罪惡的人生。

所以在「日出」裏，作者以陳白露們一羣「鬼」的生活世界為中心，而不是銀行家

潘月亭的世界；作者繪寫了小東西翠喜黃省三的遭際，潘月亭李石清的處境，却省略了「損不足以奉有餘的社會」中兩個真正的主角——金八和「太陽就在他們身上」的人們。「日出」的心臟是「損不足以奉有餘的社會裏最黑暗的一個角落」，不是最本質的角落。「日出」裏的人物只是一羣「蟻據在地面上的魍魎魍魎」和他們的犧牲者，不是典型的剝削關係的代表人。於是悲劇演出的人物與地域，從整個的社會縮到社會的一角，從全面的階層世界縮到腐爛的階層的一隅。人物的性格和生活，被罪惡與黑暗的一面，掩蔽，削弱了常態的典型的社會的一面，而在這一面正存在着最本質的罪惡與黑暗。並且，不但過鬼的生活的陳白露一再意識地重複「太陽不是我們的」，就是一個從外面走來的方達生，與白露的生活世界毫無一點聯繫，也硬生生地隨住福升意識着地說：「對了，太陽不是我們的。」（九七頁）銀行家潘月亭作爲一個傾倒白露的色情人物出現了，金融家金八，「時時操縱場面上的人物，代表一種可怕的黑暗勢力」，社會悲劇的根源的代表者，僅僅只是小東西口中的「黑脖子」，一個流氓的首領；而那些「太陽就在他們身上」「擁有光明和生機的人們」，則隱在幕後，抑鬱暗塞地哼着，「如一羣含着憤怒的冤魂」。

就這樣，「日出」社會畫幅裏的人物和世界雖然真實，然而單純。單純原爲藝術完

成的典範。但是這單純不是社會的，是思維的。這單純以片面代全體，不是全體綜合的具現。畫幅中有的人物，有形象，生動而逼真，但是不是典型；有人物生活的世界，但是是一個氛圍，不是實體。

這樣純情感造因的思維的單純，在「日出」之後的「北京人」裏，在顯示着作者深入生活的理知的詩裏，也存在着痕跡。「北京人」的題旨實際上仍然含有天人之道對立的觀念，「日出」中天之道的太陽是在幕後，在「北京人」中則走出幕來。「日出」中的人之道是一個黑暗罪惡的世界，在「北京人」中是一個腐敗沒落的家庭。這家庭，由於它是作為天之道之象徵——北京人，純真，勇敢，剛強，質樸的原始人——的對立者，於是它以一羣腐敗，懦弱，陰險，自私的人們具現出了它的形象；因而失去了它在現實中複合社會關聯與鬥爭的諸形象，於是這個家庭以及這個家庭中的人物都陷入了單純的孤立。

這裏的單純與孤立，它的意義決不在於結構的表象，它有更深的內容。

雖然，作者沒有告訴我們「北京人」一劇發生的時間，不過就瑞貞去的方向和道路看來，顯然是在抗戰之前不久。可是，當我們將「北京人」和「家」並列起來的時候，我們不禁驚異的是：抗戰之前的「北京人」中的家，竟彷彿是北伐之前的「家」的續篇

『北京人』中的思懿宛然是一個潑辣的鳳姐，懷芳正是黛玉。進入中年的寫照。但是：從北伐之前到抗戰之前，這些年來中國的社會和家，本質上起了多麼鉅大的變化，豈祇是形態上由興盛到衰落而已？從紅樓夢的時代到我們的時代，這期間的人物的社會心理與形態，豈能依然是故有的風貌，時代的風雨沒有留下一絲的痕跡？曾家是一個大家，但是，『那樣一個大家庭和整個封建勢力並沒有彼此紐結的血緣關係，祇是關起大門來開演一個悲劇，而對於暴發戶的資本主義，並沒有在活的社會交涉裏面表現出它底抵抗或迎合，祇是單純地負了一筆債和討債底威逼，而且這也不過僅僅盡了促成這個悲劇上的一點觀念上的作用。至於當時應有的民族鬥爭和社會鬥爭的政治浪潮，在這裏沒有起一點影響，而新的人生理想，新底力量的存在，也僅僅祇在人物底對話里面說明式地暗示幾句而已。』（胡風：『論曹禺底北京人』）——正是在這裏，在人物的生活世界與性格的內涵裏，存在着單純和孤立的本質。

而且，不單沒落的舊世界的人物如此，就連新世界的人物也是一樣。那個『猩猩似的野東西』北京人，『一個修理卡車的工人』，他本身就是一個象徵。那個北京人的研究者，『學者』袁任敢，他的樣子也『活像一個修理汽車的工人』，也和北京人有相同的『陷塌的獅子鼻』，他單獨住在曾家，沒有家庭和社會生活，孤立的生活在世界上。

他的女兒袁圓，十六歲了，沒有受過學校教育，也沒有經過社會習俗的薰陶，她說哭就哭說笑就笑，「活脫脫像一個莫明其妙的娃娃」，在家裏，有時「持弓挾矢，光腿赤腳，半裸着上身」，披起原來鋪在地上的虎皮」，「叫囂奔騰，一如最可怕的野獸」，純然是一個原始的小北京人；而小柱兒，「剛從林中躍出來的小鹿」，憨厚的農人之子，也由她打扮成功一個小北京人。這，在作者，在在都喻有深意；可是這深意却未能使人物深刻，具象，反而在人物身上投下了單純的陰影。

當寫「北京人」的時候，作者已經擴深了他的社會學的內涵，這也擴深了他的劇作中的題旨。北京人中的家雖然孤立，它自身却是一個有機的世界。作者憧憬的光明面與現實的光明面不同體，却同方位，所以契合了社會學的真實。而且，進一步，在主題上，由這個沒落的封建的片斷的家，引出了全面的「家」的畫幅。

在全面畫幅的「家」裏，也同樣，雖然展開了戲劇主題的社會的闊度，作者却是持着情感思維的刀，走近現實的身畔施行解剖的，同時也用這把刀解剖了現實中生活的人。

這是一個典型的封建社會中的「家」，祖孫三代，五房子孫，有老太爺，老爺，少爺，老姨太太，太太，少奶奶，丫頭……結集在一個家裏；但是，在這個「家」裏只

有自身的內部的人物活動，看不到外界的社會力量的衝擊，只看到爭取婚姻自由的家庭革命，看不到「家」所生根的社會基礎，以及它在現實浪濤中怎樣不得不趨向崩潰的因素和情勢；看到「家」的形體，看不到「家」的社會的生命的趨向。

巴金的「家」是一個真實的故事，可是是一曲浪漫的歌；曹禺以這個歌為底樣，構成了他的畫幅。所以「家」不是史畫，只是「一闕舊社會的輓歌，一隻新社會的序曲」。（民國三十一年十二月三十一日大公報廣告）。

正如表現「日出」中損不足以奉有餘的社會一樣，作者沒有社會學地把握「家」的最本質的體象，通過它來具現封建社會，却擴大了「家」的最觸目的一面，以片面代替了全貌。於是作者重重地描寫了馮樂山，克明，克安，克定，用「偽善，醜惡，卑鄙，自私和頑固」（五十一頁）的代表，構成「家」的社會畫幅；捨棄了「家」的生活的真實的面貌，單以腐敗和醜惡的彩色，點染了家和家中的人物。

於是在「家」裏，馮樂山看新房的時候，作者讓他當衆「目光逼人」地賞識了鳴鳳；克安和克定鬧房的時候，「對新人幾乎不知羞恥地胡調起來」。雖然，作者藉此描寫了馮樂山偽善的道德面孔之下的猙獰，克安克定「平日用種種虛文浮飾所掩飾的醜惡」。但是魯莽的偽善和尊嚴，正如其他的「種種虛文浮飾」一樣，在封建的「家」中，不

僅是生活的形式，而且也是生活內容的一部；這樣過份誇張的外形的刻畫，在某種程度上，反破壞了家的禮教的氛圍和本質的面目。同樣，覺新和錢梅芬婚姻的不成功，在巴金的小說裏是由於錢太太鬧意氣而拒婚，曹禺則歸罪在馮樂山身上。本來站在覺新和梅芬之間的是兩個家長，是整個的封建社會，現在却還原成了一個個人。鳴鳳的遺嫁，在作者的劇中，也不是由於高老太爺的意志，而是馮樂山的要求，於是將封建社會中奴役女性的本質的一面，簡化成偽善者馮樂山個人的罪惡。而馮樂山，整個封建勢力的代表者，在『家』裏，一如『日出』裏的金八，被過份誇張地醜惡化了，甚至於神祕地非人化了；他殺了鳴鳳，婉兒，而且『殺了梅表姐的也是他』（二九九頁覺慧語），『四下裏都是他的影子』，『他不是人』（三〇二頁婉兒語）。於是他成了一個惡魔，一個觀念的象徵的影子。頑固的代表克明，只是一個迂君子，卑鄙的代表克定，只是一個下流痞，從他的口裏說出手飾『拿去抵押做了生意』，失盡了北伐前封建大家子弟的氣派，倒彷彿像是抗戰期中新型的投機商人。至於年青的一代，在家裏是個叛徒同時也是被壓迫的晚輩的覺慧，則成了一個英雄，『見着長輩們也無所顧忌』，說着領導者的話：『四妹，你走過那段黑路就好啦』，『你要學習自己走黑路』。但是北伐之前的覺慧，那能這樣的在家裏大顯威風，而他自身，封建社會裏出來的第一代逆子，竟這樣的堅強，



確信，沒有一點矛盾，軟弱，彷彿？鳴鳳，『家』的犧牲者中的一人，被寫成一個懂詞乃至子懂佛的女子，於是她自殺的意識根源，不在愚昧的傳統的封建意識，而在她出世的虛玄的哲學思想，無形中沖淡了封建勢力的罪惡的素質，輕描了它的猙獰。

這樣的『家』，在本質上，只是一個意識的集體：家中的人是『寶蓋下面一羣豬』，和不願做豬的人，而『家』則是主觀上『寶蓋下面一羣豬』的住所，污惡的淵藪，不是客觀上幾千年來人所居住的家，人類社會生活的一個形態。這個『家』，是意識的形象，不是社會的形象。

『封建勢力』以及『封建家庭』作爲一個名詞，固然是抽象的，然而作爲一個人類社會的存在，它是一個有肉有血的歷史的生命，這是現實的存在，生活中的東西，不是觀念中的事物。曝露『家』的醜惡與腐敗，作者原求擴張社會的形象；但是，所猛烈曝露的只是醜惡，而單單的醜惡並不能成爲生活；於是反而狹仄了家的社會本質。在整體的全貌的醜惡中生活着的人，也不是絕對單純的：如某人偽善，某人頑固，某人卑鄙，某人自私，實際上常常是複合的，可能一個人既偽善，又頑固，或者又卑鄙，又自私；更可能同時還很和善。意匠化了的觀念的代表者是單純的，因而距離生活是遙遠的。

這樣感情意識性的單純，在悲劇裏，或在否定性的劇裏，它不過浮泛了性格與世界，在喜劇裏，或在肯定性的劇裏，它就戲畫了人物和生活。

作者沒有寫過喜劇。只有一個短劇『正在想』是類乎喜劇的作品。在『正在想』裏，作者寫出了什麼呢？作者將一個窮愁潦倒的人家，寫成一個歡天喜地的世界，劇裏的人物，都變得有趣，呆得熱鬧，戲畫成了一羣製造笑料的木偶。

正以相同的方法，作者寫了肯定性的劇本『蛻變』。

『蛻變』的主題是『我們民族在抗戰中一種『蛻』舊『變』新的氣象』（『後記』）；但是這蛻變不是歷史社會的行程；而是『生物界裏一種新陳代謝的現象』。社會的生命在這裏還原成了自然的生命，人，一定社會中的人的變，成了生物界中昆蟲的脫殼。扮演這樣昆蟲脫殼現象的人物，在『蛻變』裏分做兩種，一種是代表『被淘汰的腐爛階層日暮途窮的哀鳴』的舊，一種是代表『我們民族戰士在各方面奮鬥的艱苦』的新；人的階層，它的腐爛與清新，在這裏依着『人性』劃分開了，失去了社會學的基地和關聯。於是『蛻變』中的人物和世界凌空孤立，超越現實社會機構之外，由從天而降的梁監理員以絕對的權力壓倒腐朽的『階層』，沒有遇到歷史社會行程中一絲的碰擊，磨擦，阻逆，搏鬥，丁大夫們一帆風順地成賢成聖，演出了一幕『蛻舊變新』的喜劇。

感情意識地植立了主題的作者，也感情意識地決定了他的人物。在『蛻變』裏，無論是新或者舊的扮演者，正如作者其他作品中的人物，都是絕對單純的形象。丁大夫是新人之中的模範，理想的百分之百的英雄，無論在性格上，行爲上，都沒有絲弱點。她的心無時無刻不在爲祖國受難的傷兵們身上，當敵機臨空炸彈爆發之中，她仍然爲他們開刀；在急救站上『開了一夜的刀』，一晚上沒有睡覺，一回到醫院裏就『又到病房看病去了』（一五六頁），前線急救站上有『兩個』重傷兵，她立刻連夜坐汽車跑去救治；不顧自己的身體，不顧明天的工作，不願在長期抗戰中她的責任，不願她的體力是否能夠支持這樣無間息的勞頓；她的熱心無窮，她的力量也無窮。她愛她的兒子，她想念他，不忍親手給他施手術，這都是母性輝煌的一面，是弱點，然而正是她的強點。梁監理員則不僅是英雄，而且成了神人，他做出了事實上所不可能的『奇蹟』。事前沒有準備坦架，沒有分配人員，也沒有找好『堅固的民房』。緊急警報都發出了，無論堅固的或不堅固的民房，大概都鎖上大門了，他却能在『兩分鐘以內』，搬走幾百個傷兵。一夜的工夫，憑他的介紹函件，就弄來了蚊帳，弄來了金鷄納霜，似乎黎縣做好了若干頂的蚊帳在等着，濟南府的金鷄納霜，不用款項就可以『交貨』的；而在他的督勵之下，前方正在進行大反攻，戰事緊急的時候，司令部竟能將二十部卡車出借？其他的新人

，個個都是英雄，他們只有公的生活，沒有私的生活；甚至只要一看他們的名字，就可以想像到他們的性格：謝宗奮——奮勇，陳秉忠——忠誠，溫宗書——書生氣，光行健——健幹，超出在他們之上的，是公衆景仰的棟樑——梁公仰。在舊人之中，秦仲宜是他們的首領，後來做了漢奸，狡僞私惰的馬登科次之，後來只做了奸商，卑猥的孔秋萍又次之，成了沒落份子，老夫子况西堂又次之，勉強做一個混日子的書記。這些理論圖式化了，等級整然的角色，有強，有弱，有半強半弱……合在一起扮演了『蛻變』，這『蛻變』，只是一幕觀念的粉墨畫的喜劇。

喜劇，這是作家的真實的試金石。以虛僞代替真實的，以粉飾代替傳真的，立刻就分明出來。在抗戰中，像丁大夫這樣的英雄，誠然不是沒有的，但是她是不可能的英雄，却未必是成功的英雄，更未必就是如此絕對的英雄。就是變像的巡按大人或者某某大人的梁監理員，也是一樣。而在作者，梁監理員不單是一個人，實際上象徵着權力的化身。梁監理員和這些英雄們的『小團體』（二二五頁），與整個的政治社會生活隔離地生活着，自成一體新的世界。這個新的世界，它的動力不是全民的抗戰，而是一個以個人為中心的機構。第三幕裏，徐護士對夏霽如說到了大夫：『她一天到晚這麼忙，我們爲什麼還給她做錯了事，叫這個老太太心裏頭不舒坦呢？』丁大夫又對陸葳說到梁監理員

：「好好地幹，我的孩子。我們不能叫這個苦幹的老頭兒有一點失望的。」作者又描寫梁監理員的勤務兵朱強林道：「在他的眼裏，梁是一個最和善可親的老人，他死心塌地爲他做事。」這樣的「個人中心」的世界，與作者天人之道的對立論，超社會階層的人心說，是遙遙相應的。這固然可見作者思想敦厚和善之處，但是一走進現實世界裏，在高空翱翔着的哲學，立刻便墮入中庸的泥潭中了。

這個「蛻舊變新」的故事，從「嚴冬的季節」展開，到四月的春季結束，充分地表現出作者對於這個過程寄與的希望。看出中國在變動中，自然可見作者的銳眼，但是脫離了社會的基地，騰空地觀看着，於是失去了質，只看到形。

從「日出」到「家」，無論悲劇與喜劇，在題旨上，都反映着作者理知的陰影，以及他的創作方法上所遭遇的最嚴重的問題。

### 三

在「日出」的「跋」裏，作者對於他的戲劇寫作有過自白：

「詩人的詩，一時不得人的了解，可以藏諸名山，俟諸來世，過了幾十年或者幾百年，說不定掘發出來，逐漸得着大家的崇拜。一個弄戲的人，無論是演員，導演，或者寫戲的，便欲立即獲得觀衆，並且是普通的觀衆，只有他們才是「劇場的生命」。……寫戲的人最感覺悶而又最容易逗起興味的就是一個戲由寫作到演出的各種各樣的限制，而最可怕的限制便是普通觀衆的趣味。怎樣一面會真實不歪曲，一面又能叫觀衆感到愉快，願意下次再來買票看戲，常是使一個從事於戲劇的人最頭痛的問題。孟實先生彷彿提到「獲得觀衆的同情對於一個寫戲的人是個很大的引誘」。……其實，豈止是個引誘，簡直是迫切的需要。莎劇裏有時更加進些無關宏旨的小丑的打諢，莫里哀戲中也有時塞入毫無關係的趣劇，這些大師爲着得到普通觀衆的歡心，不惜曲意逢迎。……」

在這一意義上曹禺構成了他的場面，也在這一意義上曹禺獲得了成功。

以觀衆爲對象的作者，把握着劇的真正的性質，以人物的活動造成情勢，依情勢推展劇情，藉緊密的穿插，生動的對話，展開劇的場面；在場面中作者使衝突逐步發展，自然而然地更高，更高；觀衆的情感熱度也隨之更高，更高，當高到頂點的時候，終而至於最後的爆發，以無比的力量打擊在人的心上。

緊張——這是曹禺劇作的特色。

但是，單調的緊張就會失去了緊張，直線的升高也正如平鋪的開展，曹禺的緊張包含着情感因素的豐富的變化。具有劇的力學，在緊張的構成中，作者在每一個場面裏都使衝突形成迴旋和激蕩，間或爆發小的火花，擴大觀衆心中感情的容量，用驚，用懼，用哀，用喜，構成感情因素的交綜錯合，擴深人心的深度，於是最後的爆發和整個的衝突得到了最強的熱和光，使人流下眼淚，懷着沉重的心。

曹禺的第一部作品『雷雨』，它的場面的構成就是純『雷雨』的。

第一幕，這是一個鬱熱的夏天，暗雲遮滿天空，蘊釀着一場風暴。由魯貴和四鳳的對話，引出整個周家亂倫戀愛的葛藤，由蘧漪和周萍的對話，引出侍萍的故事，這是一聲聲的遠雷。第二幕，起風了，魯媽（侍萍）到了周樸園的家裏，而且她和他見面認了出來，烏雲四佈，發出第一個雷聲。第三幕，故事移到了魯貴的家，周萍蘧漪都到了這裏，這時滿天電光閃爍，烏雲蔽黑如墨，雷聲隱隱，暴雨隨時可以降落。第四幕，故事又移到周樸園的家，在第三幕的隆隆的悶雷與閃電中，衝突發展到了頂點，於是如火山一般的爆發了霹靂——雷雨。

當魯媽才到周家，還沒有和周樸園見面的時候，她忽然發現這個屋子裏的家具，都是她從前的舊物，愛的記憶和生的苦痛交襲着她：

魯（回想）鳳兒，這屋子我像是在哪兒見過似的。

四（笑）真的？您大概是想我夢裏到過這兒。

魯對了，夢似的。——奇怪，這地方怪得很，這地方忽然叫我想起了許多許多事情。（低下頭坐下。）

四（慌）媽，您怎麼臉上發白？您別是受了暑，我跟您拿一杯冷水吧？

魯不，不是，你別去，——我怕得很，這屋子有鬼怪！

四媽，您怎麼啦？

魯我怕得很，忽然我把三十年前的事情一件一件地都想起來了，已經忘了許多年的人又在我心裏轉。四鳳，你摸摸我的手。

四（摸魯媽的手）冰涼，媽，您可別吓壞我。我胆子小，媽，媽，——這屋子從前可鬧過鬼的！

魯孩子，你別怕，媽不怎麼樣。不過，四鳳，我好像我的魂來過這兒似的。

四媽，您別瞎說啦，您怎麼來過？他們二十年前才搬到這兒北方來，那時候，您不是還在南方麼？

魯不，不，我來過。這些傢俱，我想不起來——我在哪兒見過。



四 媽，您的眼不要直瞪瞪地望着，我怕。

魯 別怕，孩子，別怕，孩子。（聲音愈低，她用力地想，她整個的人，縮，縮到記憶的最下層深處。）

四 媽，您看那個櫃幹什麼？那就是從前死了的第一個太太的東西。

魯 （突然低聲顫顫地向四鳳）鳳兒，你去看，你去看，那隻櫃子靠右第三個抽屜裏，有沒有一隻小孩穿的繡花虎頭鞋。

四 媽，您怎麼啦？不要這樣疑神疑鬼地。

魯 鳳兒，你去，你去看一看。我心裏有點怯，我有點走不動，你去！

在這樣有點殘忍的逼人心靈的筆下，在這樣慘痛的感情迴旋裏，誰的心能不緊張起來，屏着氣，大張着眼睛，看着四鳳走到櫃子前面去開抽屜？這是在震耳的雷聲前迸發出來的耀目的電光的燒灼。同樣，在悲劇的霹靂降臨前，在第三幕末尾，一個苦命的媽媽在暴風雨中搶天撲地的悲呼：「哦，我的孩子，我的孩子，外面的河漲了水，我的孩子。你千萬別糊塗！四鳳！」誰的心不為這個媽媽苦痛？誰能遏住他的同情的眼淚？在「原野」裏，焦大星遇着仇虎，和他敘舊，一心把仇虎當做老友，推心置腹的告訴他：「你吃了官司，我爸爸只讓我看了你兩次，再找你，你就解走了。上十年找不着

你。今天見了你，你還是我的熟識哥兒們。可是虎子，許你待你老弟好，就不許你老弟也有點心麼，虎子，這是我的一件丟——丟人的事，我不願意別人替我了。（「了」作「了結」解）不過我找着他，萬一對付不了他，我不成了，虎子，我死後你得替我……；」。而仇虎正懷着報仇的心，預備和他血刃相見。這是一個迴旋，使人往事件和情感深的深淵中走進，下沉……；後來大星拿刀殺金子，惡狠狠地舉匕首刺她，金子用手擋去，刺破了手背，流出血，金子圍繞方桌躲避，大星追趕，把她逼到牆角，抓住了金子，舉起匕首向下，金子閉上了眼等死。這是一個激蕩，引人向上，向上，升到懸崖的峯巔，只要向下一落，立刻全都完了；但是，作者輕輕的一筆：「你別走」，一手就拉到了平地。

這激蕩，這迴旋，是非常的成功。

「日出」裏面，陳白露救了小東西趕走黑三之後，忽然瞥見地上的日影，她對潘月亭叫道：「喂！你看，你看！太陽：——太陽都出來了。」她跑到窗前，對着日光，窗外隱隱有吱吱的雀噪聲，她滿心歡悅，手舞足蹈地嚷着，「你看，滿天的雲彩，滿天的亮——喂，你聽，麻雀！春天來了。哦！我喜歡太陽，我喜歡春天，我喜歡年青，我喜歡我自己。哦，我喜歡！」在「家」裏，覺新和瑞珏在新房中自白的低訴。這都是劇的

優美的高點。

而人，在這樣迴旋激蕩的高點中生活着的人，在作者矯傑的筆下，也各各獲得了一定的身份和形象。人的活動是構成場面的因子，可是場面同時也活生了人，這是和小說不同的劇的人物描寫。作者的人物都有和他的形象分離不開的場面（行動）：『雷雨』裏周樸園逼蘆漪吃藥；『原野』裏金子硬要焦大星說淹死他的媽；『北京人』裏曾思懿當文清的面還信給懷方，這都一筆就畫出了人物性格凸出的一面。就是劇中次要的人物，也都經過苦心的佈置：『日出』裏，張喬治哈哈一笑拒絕了陳白露借錢，寫出這個『最優秀的產品』的真面目，在『家』裏，克安鬧房的時候，起初只是附和克定，叫着『好，好』，『對，對，對』，舉動中存着分寸，後來漸漸地情不自禁，才由矜持而放手參加調笑，在行動和心理的發展過程中，克安現出了他的身份：墮落，但是比克定持重。『北京人』裏，藉孩子們玩耍，將農夫的兒子小柱兒扮成北京人，作者寫出了思想的憧憬：沒有落下一點痕跡……

這一切傑出的描寫與成功，原該完成怎樣光輝的藝術生命，可是，由於『一面會真實不歪曲，一面又叫觀衆感到愉快』的『二重重心』的寫作態度，沒有能夠得到堅實的收穫。

由於『獲得觀衆的同情』的引誘與『普通觀衆的趣味』的限制，更由於主題中人物

和社會的單純性，在場面中，感情高點的構成和社會典型的體現沒有統一，這一切成功所體現出來的世界，常常是劇，是劇中人，而不是生活和人的典型。迴旋與激蕩所獲得的感情的高點和場面的高點，不是社會的高點和典型的高點，劇的優美的高點也不是人的真實的高點。

雷雨裏的一切雷電只是爲了畫出一幅命運的悲劇。在「原野」裏，爲了要結成復仇的悲劇的葛藤，凶殘的焦閻王和狠毒的焦氏的兒子焦大星，他不得不如此的忠厚，老實，不但不像是在這樣的父母手下長大的孩子，甚至也不像在這個家庭環境中生活的人。他不得不什麼都不知道，不知道從前金子許過仇虎的親事，也不知道他父親陷害仇家的故事，和他所生活的社會沒有一點繫聯，他甚至於能允許金子和仇虎的關係繼續存在，情願戴綠帽子，只是要她「別走」。爲了要結成命運的死的葛藤，作者讓焦氏親自下手去殺仇虎，結果殺死了她的孫子。可是，當焦氏進房去殺仇虎之前，她不在房外先諱聽一下動靜，她不怕仇虎醒着？她聽不出小兒的氣息和仇虎的不同？事實上，偵緝隊隨後就來，她何需進去殺他？她眼睛看不見，她的鐵杖也不過「通條似的」（一一三頁），並不夠粗，如果一擊不中要害，豈不反而壞了大事？加之她已經年老了，再狠再毒，殺人也不是件易事，她何必定要親手去殺他？

觀念，趣味，與真實的不相統一，在結構的重心和劇的結尾上，明顯地留下了塑造的刀痕。

「原野」裏，仇虎的見鬼，迷路，乃至於死，都失去了真。在「日出」裏，陳白露的死，也沒有得到真切的情勢。逼死陳白露的債，時間不過一星期，數目只在兩千元上下（福升語）。可是，我們覺得，以潘月亭的局面，以他對白露的迷戀，白露不重於買點東西就非欠債不可。即令她欠了債，這些商人又真的會得那麼齊，不到一個星期就一起跑來逼債；兩千元（或二千五百元）在白露，也並不是毫無辦法的。單就福升唸給她聽的第一批賬單來看，金店就佔六百五十四塊四，綢緞公司佔三百五十五塊五毛；她歷年的衣服手飾合起來，總湊得足這個數目，這筆債實在逼不死她。——但是在劇裏，風塵生活中的白露被作者寫成一個詩人，她驕傲，她倔強，她厭倦了生活，她說，「我是賣給這個地方的，」她不走，她只有死。然而，她不是愛生活麼？不是「喜歡年青，喜歡我自己」麼？她不是看清了人生，也看清了社會，她難道還看不清金錢是什麼？她這麼年青，這麼美，爲了這點債，她又不是第一次欠債，她就死去？如果說；白露是充滿了矛盾，看透了人生，厭倦了生活，她才死的。這樣，她就又是一個哲學家了。這個哲學家，在失去了愛之後，就該「睡」了。她沒有睡，她活着，留戀着昏熱的風塵生活，

甚至於都不想『走』，可見得是一個凡俗的人，不是一個超社會的詩人。所以白露的死，劇的氣氛迷漫着人生的悲畫。同樣，『北京人』裏啞吧的北京人開口說話，這也是劇。事實上，袁家動身的時候，曾家自然要下鎖開門的；而且思懿說過『叫他們小夫妻倆給袁家人送行』，（三二二頁陳奶媽語），何用北京人舉起拳頭說，『我——們——打——開——』

這樣的痕跡，也留在對話的描寫上面。和人物行動相結合着的對話，從生活中提取出來的純正的口語，給與人物以生命的語言，原是劇作家曹禺的才能又一面光輝。但是，爲了維持場面上情緒步踏的緊張的旋律，在劇裏，對話不得不滔滔地，如流水一般，在事和人的上面流過；這樣的對話，生動，有聲有色，波濤在激蕩迴旋中顯出靈巧，浪花衝激四射，也顯出力。可是，湍急的水流沒有深的蘊藏，也不是廣大的海。不是從靈魂的深處流出來的，也流不進靈魂的海中。那樣的水流，在廣闊的河床上，靜，可是遠。

這樣的對話裏，正如在場面裏，『普通觀衆的趣味』是一個有力的因素。有時候，當作者向這邊稍稍側重的時候，立刻就顯出了趣味與真實不相統一的形態。『原野』裏，當五在外面叫門，金子和仇虎在屋裏調情，當五等急了，問她『在幹什麼啦』，她『

（還抱着仇虎，閉着眼，慢慢推開他。驀地回頭向中門，放開嗓音，一句一句地，也長悠悠地），別忙喚！常五伯，我在念經呢……」，這樣的動作伴着這樣的對話，彷彿一個故作的顫音，出現在樂章中間。在「家」裏，覺新和瑞珏正作自白的低訴的時候，覺英從床下鑽出來，問誰叫他到床下躲着的，他狡猾地回答道：「陳姨太！她說在床下面就聽得見天上的牛郎織女打喳喳。」這個音調，也出現得突兀，破裂了先前婉靜的詩章。「日出」「原野」裏一部份對話，過份的流利，圓滑，有的地方乃至於近乎油滑，影響了形象的堅實。

然而，作者始終以驚人的筆力，控制着這種油滑邊際上的插話，常常他一手就將它提升到嚴肅的邊際。在「原野」裏，白傻子和焦氏對話，焦氏說金子是老虎，會吃人的：

白 老虎？（不信地）嗯！我看過她！

焦 你看過老虎，你還來幹什麼？

白 （鼻涕又流下來，舌尖不覺翻上去舐）那——那我來看看，她會吃我不？（又抹一下鼻涕）

焦 （可憐地）唉，狗蛋，你日後也要個老虎來吃你麼？

白（老實地）老……虎耍都是這樣，我看還……還是老虎好。

焦（酸辛地）傻子，別娶好看的媳婦。「好看的媳婦敗了家，娶了個美人丟了媽。」

白不……不要緊，我媽早死了。

焦（看看白，嘆一口長氣）噫，孩子們長大了，都這樣，心就變了。

白 噫？

焦（低聲喃喃，辛痛地）忘記媽。什麼辛苦都不記得了。（低頭）

這樣的對話本是近乎流俗的東西，而且傻子也不傻了，顯出過份的曲從。但是，作者只用一句話一結，立刻就歸與了完全不同的內容。同樣，在「家」裏，接着覺英的話之後，覺新微嘆着說：「天上的牛郎織女是見不着面的！」這樣能放能收的手法，是作者的功成，也是作者的大胆。

不過藝術，在本質上，不是大胆。這正彷彿一個作曲家，爲了迎合聽衆，故意在樂譜中製造奇音，然後再設法調整它在旋律中的和諧。有時，以作者的才力，當然，是美滿自然的；可是有時，就不免露出破綻。在普通觀衆低級邊際的哄笑聲中試鍊詩的韌度，這實在是不必要爭取的成功，同時也是不必要的冒險。當然，我們並不反對語言的粗



俗，因為真正的粗俗是生活中的東西，是真實；但是流俗不是粗俗，流俗是文字上的粗俗的變形。

以這樣的情緒，人物、對話構成的場面，具有劇的最大的素質。它以緊張和生動攫住了人，置身在場面的迴旋激蕩中的觀眾，常常無暇作理智的分辨和思考，就相信了劇中的一切。

「原野」序幕裏，跳下火車，腳上帶着鐵鐐的仇虎，一出場就向白傻子逞凶，可是事先他並不知道這個人癡呆；假如白傻子是另一個人，驚逃走了，叫了人來，仇虎不是自己找了麻煩，誤了復仇大事？如果說，仇虎不怕，他有槍；才從獄卒中脫網的逃犯，那裏來的手槍？作者告訴我們，仇虎是一個農民，原先家裏有田地，仇虎自己也說他是個「好百姓，苦漢子」（二八三頁），可是，八年監獄一坐，怎麼就成了一個「眼裏閃着凶狠，狡惡，機詐與嫉恨」的人，說話舉動神情，無一不像一個地痞，不像一個「弟兄」；由於仇和恨，農民的仇虎就失去了社會階層的根性？做了八年苦工，反而養成了一身的本領，戴着腳鐐從急駛的火車上跳下來（四十八頁），一點沒有受傷；甚至於偵緝隊上都知「人少辦不了他」（二二七頁）？也養成了他揮金如土的性格，將金戒子「扔在塘裏？」這類嵌寶石的金戒子，又是那裏來的？

在「原野」裏，從最初的序幕到最後的一幕，都佈滿了裂痕。但是，即使這樣，原野仍以一個動人的故事出現在觀眾的前面。尤其是「雷雨」，那樣一個千古難逢的故事，作者不僅使觀眾相信了它，而且還感動了他們。在這裏，在曹禺的全部劇作裏，存在着一種非常的構造情勢的才能，這情勢產生的場面，將故事與主題，人物與故事，溶成一個不可分的整體，緊湊，生動，逼人，讓人喘不過口氣來思想。故事縱使不是真實的，然而情勢是真切的。所以「日出」在表現「損不足以奉有餘的社會」以及這一社會中典型人物上，是失敗了；但是它却令人難忘的展開了一羣鬼的圖畫和金錢逼人的世界，在這一意義上，「日出」是一個控訴，它得到了成功。

不過這樣的成功，是劇，不是詩。

「原野」是作者的詩，然而我們看到，那只是一個「劇」。在「日出」裏，作者用多少人生的零碎來闡明一個觀念，「人之道損不足以奉有餘」，並且以這個觀念作為結構的聯繫和結構的統一。於是，陳白露的生活世界（包括顧八奶奶胡四等），潘月亭的生活世界（包括金八，李石清等），小東西的生活世界（包括翠喜黃省三等），方達生的生活世界（算是勞作的人們的同行者）結合在一起了；但是，他們的「萍水相逢」的關係是多麼偶然，生硬，沒有一點決定性的社會因素。爲了通過個人維持這個聯繫

，不得不以陳白露的生活世界作為結構的中心，潘月亭則是一個橋樑，連着金八的世界，方達生則是另一個橋樑，連着小東西、喜、黃省三的世界，也隱連着「擁有光明和生機」的人們。因此，作為悲劇的橋樑的潘月亭和方達生的都不得不削弱常態的典型的社會的一面，牽就題旨中的觀念的一面。銀行家潘月亭不得不作為一個色情的人物出現，他被白露如一個孩子似的玩弄着；雖然他是精明幹練的，扣工資，押房屋，買公債；却又不得不如此的軟弱無能，事前得不到一絲消息，被金八如一個孩子似的玩弄了。作者心目中的吉訶德方達生，他飄然地走了進來，沒有「吉訶德」的光明處勇敢處軟弱處，也沒有碰到吉訶德的打擊，他反而像是日出裏的希望和生機。站在這個結構中心的陳白露，中國的畸形的茶花女，她只得到社會畫幅結構上的意義。她的死，小東西的死，黃省三的死，潘月亭的破產，結合在一處，應該疑現出一個金錢社會的瘳瘳的面目。但是作者曲宥她約純潔的「心」，將白露和她的生活世界本質的因素——金錢的複合關係，只用一句話交代過去：「錢，錢，錢，爲什麼你老這樣子來逼我。」（二七一頁）作者不肯讓她死得太慘，死得太賸，却死於一筆不一定就逼死她的債。這筆債，乃至於白露的死，在觀念的海裏漂淡了社會的彩色。

這樣的人物，是演員；是「劇」中的人物。

在劇裏，表現這樣人物的特徵的手法，是鋪張。在『原野』序幕的佈景中：

「開幕時，仇虎一手叉腰，背倚巨樹望着天際的顏色，喘着氣，一哼也不哼……他扔下石塊，噓出一口氣，把寬大無比的皮帶緊了緊，一隻脚在那滿沾污泥的黑腿上擦弄，脚蹠上的鐵鍊恫嚇地響起來。他陡然又記起脚上的累贅。舉起身旁一塊大石在鐵鍊上用力攢擊。巨石的重量不斷地落在手上，搗了腿骨，血殷般的，他蹙着黑眉，牙根咬緊，一次一次捶擊，喘着，低低地咒着。前額上滲出汗珠，流血的手擦過去。他狂喊一聲，把巨石擲進塘裏，喉嚨哽噎像塞住鉛塊，失望的黑臉仰朝天，兩隻粗大的手掌死命亂絞，想掙斷足蹠上的桎梏。」

這裏面形容的字彙，如「寬大無比」，「滿沾污泥」，「恫嚇地」，「搗擊」，「巨石」，「搗」，「喘着」，「滲出」，「狂喊」，「失望」……都唯恐下得不重，不夠，不驚人，劇的顏色不深。這形態在結構上也存在着。『原野』第二幕結尾，仇虎殺了大星，屋外鎗聲四起，這時常五跌進來；在如此緊張的場面中，讓農民的仇虎表演西洋拳術中的數數，獲得了劇的迴旋；但是，鄉下的金子有那麼老的胆子，敢在官兵包圍中間，隨着仇虎走出去，沒有一點疑慮，遲疑，驚恐？在『日出』裏，陳白露自殺之前，她拿起鏡子自己照着，流下眼淚，『哀傷地』說出：『這——麼——年——青，這

——麼——美，這——麼，」於是吞下了安眠藥片。在『北京人』裏，懷方出走之前，和文清會館都晤別似的見了面。這都是夠「劇」的，但是就人物的性格看，在這樣的情形下，驕傲的白露應該活下去，情感的懷方則應該留下來。

這鋪張，片面的擴大和膨脹，劇和真實不統一的一個形態，是認識的產物。這不止於是手法，甚至於也是方法的一面。在『家』裏，作者以愛的葛藤為中心，同時又擴大家的醜惡與腐敗，這二者的生活體象和人物雜糅在一起，彼此間沒有在一個衝突中心中得到統一的有機的繫聯，於是紊亂了步伐，許多高的迴旋互相干涉，乃致於消滅。例如就愛的葛藤說，鬧新房的鋪張只是一個膨脹了的支節；就家的繪寫看，梅和琴的出場是不必要的；在劇裏（這和在小說裏大不相同），覺民只是一個閒人，他和琴的愛情全部省略了，作者只有藉他們一起出場表示他們的關係，實際上還不如將婚姻自主的抗爭集中在覺慧身上。第四幕，當覺民的婚姻得了勝利，家的中心首腦高老太爺倒下之後，『家』的故事也盡書終了，這時又鋪張出一幕瑞珏的死，雖然有覺慧的出走陪襯，但是這在故事本身只是主題的觀念的說明。

由此，在主觀的二重重心認識的局限下，把握了劇的真正的素質的作者，正在獲得成功的方面，遇到了限制，束縛了他的才能。

## 四

真正的劇，偉大的劇，同時也是詩。

在劇裏，場面構成的完美，人物的生動，對話的逼真，如果不能繪出現實生命的內涵，不能體現典型的形象；即使主題中包含着社會學的命題，而且提出了作者的控訴，這控訴只是現象的，技巧上的，不是現實的，美學上的。

現象的，技巧上的控訴，可以使人在劇場中流淚，鼓掌；現實的，美學上的控訴則有超出這以上的意義，可以千百年地生活在人類靈魂的深處，使人類思想，崇高，使作家偉大。

莎士比亞在這一意義上，他也是一個詩人，一個真正的詩人。

莎士比亞不是以劇，而是以詩，才能超越他的同時代的另一個天才蔣生（Ben Jonson, 1572—1637）。觀念論的理性主義，布爾喬亞的局限性，狹窄了蔣生的目光，也束縛了他的思想的勇度，寬度，深度。蔣生以卓越的智力和嚴格的技巧構成的完美，只獲

得了作品的優秀，却不是偉大。

莎士比亞的詩，是真實的詩。幾乎在他筆下的每一個人物背後都浮現出社會的巨影。相應着他的思想範疇的廣闊，他的詩的領域也無限寬廣，他的詩的生命如浩瀚的大海，無涯；洶湧衝擊着，說着永恆的語言。

明銳的劇作家曹禺，他是意識着這個的。在作品裏，作者除了展開喧鬧的場景而外，總竭力佈置「另外一個天地」，這常常是「一個夢境」，彷彿「家」裏高府辦喜事時的梅園，在幕後展現一片幽香的境界。

從「雷雨」以來，作者都在劇作裏尋求着詩。

「雷雨」的故事就是一個詩的嘗試。「日出」裏陳白露的死，「家」裏瑞珏的死，全有詩的氣氛。「雷雨」的序幕和尾聲，「日出」裏工人的歌，都是構成詩的氛圍的明顯的意跡。在「原野」裏，作者社會學地處理希臘悲劇中詩的因素，繪寫了思想的憧憬，這憧憬，這詩，又在「北京人」中顯出身來。

但是，戲劇的詩也正如真正哲學的詩，它必需真實，無比的真實。它容許想像，但是不能造作和虛擬。

對於真實的詩，觀念的思維是一個致命的傷害，「雷雨」的故事是一個說明的例

子。

首先，它失去了真。

在『原野』裏，作者告訴我們仇虎是一個農民。可是在作者的筆下，却成了一個江湖好漢之類的人物。跳火車，手鎗，金戒子，弟兄們的接應，偵緝隊懸賞圍捕，這都是說明。當仇虎扔金戒子下水的時候，他對金子說道：『我知道你不希罕這個，你是個規矩人。好，去吧！（一下扔在塘裏）』後來。當他殺了焦大星之後，金子『喘不出氣，指着他的手』哦，你的手，你的手』；仇虎『（舉起一雙顫抖的手，悔恨地）我的手，我的手。我殺過人，多少人我殺過，可是這一雙手頭一次是這麼發抖。……』農民的仇虎，過了八年監獄生活，他在什麼地方『殺過人』，而且殺過『多少人』？——明顯的，爲了象徵命運，於是作者給農民的仇虎加上一付鐵鐐。爲了寫仇虎在森林中原始的美，於是決定了他在人間容貌的醜惡；爲了寫原始性的力，於是粗野的仇虎，失去了一切農民的根性，成了一個匪徒。

在這種詩的人物的假象上，唯心的人性論有時也投下它的暗影。情感意識地將天人之道對立的作者，在作品裏，將人物性格也分做天人兩種，並且對立起來。一種是人物社會的性格。另一種是超社會超階層今古不變的『人心』。在『日出跋』裏，作者自



己寫道：「日出裏這些壞蛋。我深深地憎惡他們，却又不自主地憐憫他們的那許多聰明。（如李石清，潘月亭之類）。奇怪的是這兩種情緒並行不悖，憎恨的情緒愈高，憐憫他們的心也愈重。究竟他們是玩弄人，還是爲人所玩弄呢，寫起來，無意中便流露出這種偏袒的態度。目前的社會固然黑暗，人心却未必今不若古，墮落到若何田地，癥結還歸在整個制度的窳敗，想到這一點，不知不覺又爲他們做一些曲宥，輕輕地描淡了他們的責咎。」於是被曲宥了的人物就以失了色的形象出現了：應該心手俱張的潘月亭只是一個軟弱無能的人物，風塵生活中的陳白露，生活上沒有一絲墮落的痕跡，說着聰明而又深刻的社會哲學，曾經嫁過一個前進的詩人，又有一個前進的朋友在她身伴；完全是一個浪漫的女詩人的風貌。作者所諷刺的吉詞德方達生，沒有應有的軟弱，却是白露與太陽之間的橋樑。

同樣，「北京人」裏的愷方，她是一個悅聊哀靜，捨己愛人，典型的封建社會中柔弱的女性，在幾千年社會制度封建道德的壓迫之下成形的靈魂，她竟能看了一兩本書，就同意瑞貞帶着她深愛的文清的孫子出走。甚至於勇敢地當面訣別她親愛的姨父和文清，拋棄了家，走到茫茫的人海中去。還有曾霆，當聽到他母親說要生的時候他所發生的情感，他的回答「唉，生吧！」以及他「突然由通大客廳的門跑下」的舉動；全不是十

七歲的孫少爺，昭明文選的學生，西廂紅樓夢的讀者所能了解所能想到的。這都是作者對於良善的人心的憐憫與寬容，給了他們自覺的新路。

此外，在劇裏，趣味的傾向也同樣的影響着人物。爲了引起普通觀衆的趣味，於是許多變形的丑角出現在舞台之上。「日出」裏，令人作嘔的顧八奶奶，滿口洋文的張喬治，流氣十足的胡四，油腔滑調的福升，都是這一類人物。「原野」裏的白傻子，對仇虎說人家叫他傻王八蛋，有時叫他狗蛋，問仇虎「這兩個名字哪一個好？」後來焦氏問他：「狗蛋，你滾到哪兒去了？」他就回答「我——沒有滾到哪兒去，」後來又向金子說鼻涕的滋味。這純粹是一個文明戲裏的小丑，可是他是原野中一個真正的唯一的農民。——而「日出」，由於兩個真正的主角沒有出場，由於站在結構中心的是陳白露，社會畫幅上的多餘的人，銀行家和吉訶德只是兩個橋樑，小東西自始至終如一個木偶，翠喜不過露一露面，白露又如一個女詩人，在她四周又陪襯着許多丑角；所以這個社會的悲劇，被很多人看成白露個人的悲劇和一羣小「鬼」的喜劇。在「原野」裏，農民的仇虎，他在森林裏看見幻象的鬼，又看見閻王判官牛頭馬面，終於全都變成焦閻王，和他意識中懷想的完全背逆，這在實際上，是曲從舊趣味和新觀念，二者混合成的一幕戲劇，在這一幕裏，仇虎也正如白傻子一樣，只是一個小丑。

作者認為「莎劇裏有時更加進些無關宏旨的小丑的打諢，莫里哀劇中也有時塞入毫無關係的趣劇，這些大師爲着得到普通觀衆的歡心，不惜曲意逢迎。」但是，莫里哀寫的是喜劇，不能與一般的劇作並論。至於莎士比亞中的小丑，他們本身就是社會階層中的一種人民。在莎劇裏，常常，扮演丑角的並不是他們，反而是國王與貴族本身。丑角以真正的「人」的形象出現，與王公們並立在舞台之上。

在「哈姆萊特」裏，扮演丑角的是御前大臣普婁尼阿斯和他的女兒，甚至裝瘋的哈姆萊特。在「暴風雨」裏，扮演丑角的是王公大臣，是薩伯斯金，安東尼歐，岡察婁，而不是奴才加立般，小丑特林古婁，醉管家司台芳諾。奴才小丑醉管家們的談話和思想，比王公們坦白，剛直，大胆，不像廷臣們那樣卑隲；在劇裏，奴才加立般歡唱着「自由」的歌；並且藉着他們，莎士比亞描寫了王位的來歷——得位之前先得起血腥的念頭，謀殺。

在莎士比亞的劇裏，小丑的打諢決不是曲意的逢迎。這打諢隨着人物的身份各各不同，哈姆萊特的瘋話中沒有一絲浮淺的笑劇的成份，普婁尼阿斯的對話則隱存着奸詐與卑微。藉哈姆萊特的口，莎士比亞說出丑角的意義：「演丑角的人除了脚本規定的以外不要再多說；因爲他們有的只顧自尋開心，引得一大部分愚蠢的觀衆發笑，而那時候劇

中正有些必須嚴重考慮的問題；這是頂討厭的事，表示出這丑角頂可憐的愚妄。」（第三幕）所以「丑角要使那些頂容易發笑的人笑」（第二幕），不是使那些存心花錢尋找笑料的人笑，使愚蠢的觀衆笑。

在曹禺的劇裏，變形的丑角的出現還有另外一個因素：這是作者自己的強烈的激情。

作者寫「雷雨」，「與原始或者野蠻的情緒俱來的還有其他的方面，那便是性情中鬱熱的氛圍。」寫「日出」，也是由於「這些年在光怪陸離的社會裏流蕩着，看見多少夢魘一般的可怖的人事，」這些印象化成多少嚴重的問題，灼熱作者的情緒，使作者「如癡如醉地陷在煎灼的火坑裏」。由於「情感的激動，終久按捺不住了。」於是懷着一腔憤懣，還是把它寫出來。這樣，作者以壓抑不住自己的誇張的諷刺的文筆，寫了肥胖蠢俗而故作天真，「笑，笑，以致於笑得令人想哭，想嘔吐，想去自殺」的顧八奶奶，寫了「最優秀的產品」滿口洋文的張喬治，等等。

我們同情作者的情感，我們也了解這種人物的面目，但是，在情感的造因下形成的人物和世界，常常不是真實的本體，常常是片面的表象，有時甚至於只是假象。因為情感不是認識，並且也不能夠代替認識。

創作的路，只有真知。在這條路上，才能獲得典型，完成詩。

真知屬於社會學的範疇，不是情感意識的範疇。

真知的作家，他能在黑暗的世界裏，以智慧的眼，透過現實的心，迷濛的霧，看到遙遠的人類的黎明。這黎明是具象的社會，不是抽象的性或是力。力或性的憧憬，在近代智識份子的作品中是常常出現的。這是一種思想上的安慰或寄托，一種苦悶的解答。然而：力或是性本身是空洞的，虛幻的，只有社會才是真實的具體的存在；並且根本上，任何形態的力或是性，都是由社會產生，生根在社會中的。所以現代偉大的作家都向着科學理論的方向走去。

力或是性的憧憬者，儘管嚮往的是平常人所不能想像的事物，然而這思想活動的圓周，沒有超出智識份子的觀念範疇之外。當一切的原始都為人類的手所開化，人類的歷史向着未來展開的時候，憧憬原始的力或是性，這與贊頌嚮往機械的力的作家們，同屬一個思想的形態。

這樣的思想阻礙了作家真知和全知，他無力深入事物的根，只能從他的觀點出發觀看。必然的，他所見的社會和人物是片面的，往往只是假象的側影，不是真身全貌；他所見的世界和歷史也將如此，結果只有沉入個人的內心世界去找道路。這是現實主義

着與非現實主義者分路的地方。

觀念——尤其是中庸的玄學的觀念，不能代替認識。不能認識世界也不能繪寫世界。詩由真實而來，失去了真的。也失去了詩。

莎士比亞在『仲夏夜之夢』在『暴風雨』中，使自然甚至精靈人化，這與在『原野』中使自然和人原始化，在『北京人』中使社會和人原始化，是兩個明顯的不同的方向。一個是偉大的古典主義者的路，一個是現代歐美作家的路。

就意境說，原野遠比雷雨詩化，但是原野的詩只是一個觀念，因此，失去了真的也失去了詩。北京人中的憧憬，雖然與現實的行程有社會學的暗合，但是仍然不是詩。

情感意識的社會觀不僅狹小了作者的視野，片面化了人物和世界，甚至還意識化了人物和世界。『蛻變』裏的人物是定了型的，在『家』裏也是一樣；年老的一輩偽善，頑固，卑鄙，自私，年青的一輩則有的軟弱，妥協（覺新），有的緩進，穩健（覺民），有的激進，勇敢（覺慧）。每一個人代表着一個觀念，實際上則僅是一個觀念，因為生命中沒有比這更多更複合的血肉。時時，人物甚至意識着自己在劇中的性格和身份，有的由他們自己的嘴說出來，有的則藉別人的話來點破。在『日出』裏，像陳白露福升都說『太陽不是我們的』，像方達生指出白露的性格和心境；『聰明，倔強，心裏痛苦

，嘴頭上硬，眼神兒硬，恐慌，猶疑，不滿……悶死自己」（六三頁）。「北京人」裏，一再的說明耗子，耗子。奇形怪狀的北京人在曾家突然出現時，「曾家的人——除了瑞貞——都有些驚嚇。」（一四〇頁）第一眼看到那樣一個人，誰都會驚嚇的，爲什麼瑞貞就不？這是因爲在作者的觀念上，她是北京人的同路人，所以不應該驚嚇。在「家」裏，鳴鳳也自己說道：「我不會走錯路的，我總是一個人走黑路的。」作者不通過生命形象體現真實，而直接的作觀念的明示，於是爲觀念畫出了形象。更時時，在作者的劇裏，出現了超社會學的人物，例如「雷雨」裏瘋狂的蘆漪，竟能當着自己的兒子直白和他哥哥的關係，還有「原野」裏強悍的金子，這都是性心理學上的形象；「蛻變」裏超人的丁大夫是生物學上的形象，「日出」裏厭世的白露，「原野」裏森林中的仇虎，都是心理學上的形象；然而這些人物，因爲社會形象的晦暗，都成了單純的生命。

人物片面化，人物意識化，加以與天人對立論相連繫的絕對的人心論，這一切，阻礙着典型人物的創造。當作者又曲從普通觀衆的趣味，在場面中感情高點的構成重於典型的體現的時候；人物就不得不流爲假象，甚至於變形。人物都射出極強的戲劇的光，不是極真的社會的光。所以看了作者的劇，常有這個人「太」怎麼樣了的感覺。創造典型的藝術是壓縮，在作者則是擴張。不疑現人物，而是以片面作詩的誇張，代替全面

• 在作者，不是現實轉化爲詩，而是現實詩一般地轉化爲現象，爲象徵。

這在作者在生活歷程中以深切的愛憎感知過的人物身上，在真切的封建世界的形象身上，還看不清晰，但是在作者所生疏的人物身上，就明悉地顯現出來。例如『日出』裏的金八，『家』裏的馮樂山，幾乎只是兩幅漫畫。雷雨裏的魯大海，原野裏的仇虎，一個之不像工人，正如另一個之不像農民，魯大海換個地位，就是『家』中的覺慧；仇虎加以詩的擴大，就是『北京人』中的北京人。而粗暴的原始力的充沛；則是這四個人共同的特色。也是這四個英雄所體現的共同觀念。

由於情感意識的局限，由於場面的構成劇重於詩。這迫使作者在許多地方，不得不側重着技巧。這技巧常常是因襲來的。『雷雨』和『原野』的題旨，愛與死，復仇與死，都是希臘悲劇中體現命運的衝突中心。『雷雨』的序幕和尾聲，作者在『序』裏說明『彷彿有希臘悲劇 Chorus 一部份的功能』，也是現代英美電影中常常採用的回憶的寫法。『原野』裏的仇虎，進了森林，成了奧渾爾的瓊斯皇，『北京人』受有兩園——大觀園和櫻桃園的影響，『正在想』作者說明是根據 Nigger 的 Te Red Velvet Coat，而『日出』的故事實際上由小仲馬的『茶花女』演化而來。在風塵生活中生活在生的疲倦裏，又在青春的春華嬌美中死去的白露，正是小仲馬的茶花女瑪麗格特。瑪麗格特，和



白露一樣，在墮落生涯中仍然保存着純潔的心，但是她的生活習慣不允許她改變生活，她覺得只有長夜放蕩的昏熱的生活才能支持她的生命。有一個老伯爵替他擋還債務，有一個年青的N伯爵崇拜似的愛她，她嫌他愚蠢，不假給一點顏色，後來不得已時又被追求助於他。這時又有一個青年真摯地愛她，她也愛，他們在鄉下一起過過真正的生活。後來又回到黑暗的火坑裏，在這裏而埋葬了如花的生命……甚至於『茶花女』裏的人物，在『日出』裏都找到他們的對應者：普于當斯——顧八奶奶，加斯東——胡四；N伯爵——張喬治，老伯爵——潘月亭，亞芒——方達生。『日出』第一幕，白露拒絕方達生的規勸，這場面就是亞芒第一次和瑪麗格特會面的寫影。瑪麗格特的語法，神情，意態，完全一如白露。亞芒不忍瑪麗格特在放浪酗酒與長夜失眠中生活，說，『你這種高興太使我難過了。』她就回答：『那麼，我發愁好了。』也在這時候，她告訴亞芒，他養不活她。又說，『我們懂得這種愛情是怎麼一回事。』白露也向方達生說過類似的話。頂相像的：瑪麗格特有本書『曼農·勒斯戈』，白露也有一本書『日出』，都是她們的愛情的紀念品。

當然，一個如花的生命，這麼年青，這麼美，就悲慘地離開了人生，這死，是真正的人生的悲劇。但是，瑪麗格特是個什麼人，小仲馬還他一個什麼靈魂。曹禺則粉飾了

他的茶花女，提高她的身份，教她說着哲學和詩的語言。「日出」的社會畫幅擴展開了，但是在渲染的畫筆之下，失去了人物的深刻和生命的堅實。這裏存在着曹禺劇作的特點，也存在着他和真實的詩作者的差異。「日出」末尾；「碰奔的工人們高亢而洪壯地合唱着軋歌。「日出東來……」，沉重的石樁一下一下落在土裏，那聲音傳到觀衆的耳裏是一個大生命浩浩蕩蕩地向前推，向前進，洋洋溢溢地充塞了宇宙。」「屋內漸漸暗澹，窗外更光明起來。」這在實際上，正如作者自己所描寫的，彷彿柴霍甫的「三妹妹」裏，「那三個有大眼睛的姐妹悲哀地倚在一起，眼裏浮起潤濕的憂愁，靜靜地聽着窗外遠奏着歡樂的進行曲，那充滿了歡欣的生命的愉快的軍樂漸漸微……」但是，在柴霍甫，這軍樂聲在三妹妹對生活的摺鬱，希望的渺茫，徒然的生存悲哀，憂愁着的靜默中，奏出了真實的情感和生命；而在「日出」：「如一羣含着憤怒的冤魂，抑鬱暗塞地哼着，充滿了警戒和恐嚇」的歌聲，突出在人的世界裏面，不相調和，只寫出作者觀念的象徵。

嚴格地整體地分析起來，作者劇作中的人物和世界，常常是學識和智力結合成形的產物；成功於技巧多，成功於真實少。尤其封建家庭以外的人物如此。而觀念的思維，社會學的憧憬，詩的氣氛，觀衆的趣味，在在都影響着創作，也都是劇作構成的因素。

由於出發點的分歧，所以作者的筆，不得不浪費了許多在渲染上，在支節上，將刻繪典型人物與社會的筆，將寫大生命的筆來寫小動作，表現觀念與憧憬，尋求詩與趣味。

於是，以優秀的技巧，以卓越的才能，在作者的劇裏，人物輝煌着豐富的戲劇性，却缺少生活的深入性。整個的劇，是以鮮麗的彩色交織烘托揉合而成的，天青的底子上，有鮮紅的線條，鵝黃的紋路，寶藍色的花，銀白色的彩，咖啡色的圖案……完成了複雜，而不是單純。

完成的劇，也就是詩，是單純的。

渲染的浮華與誇張的聲音都不是詩。在詩裏，情節的複雜變幻並不是主題內容的豐富，聲色不是光彩，真正的生命是真實，由於真實才能完成複雜的單純。在劇裏，這是莎士比亞的路。

在「哈姆萊特」裏，莎士比亞發表了他的戲劇論。藉哈姆萊特的口，他寫道：「自古至今，演戲的目的不過是好像把一面鏡子舉起來映照人性；使得美德顯示她的本相，醜態現出她的原形，時代的形形色色一齊呈現在我們眼前。若形容得過火，或是描摹得不足，雖然，可以令門外漢發笑，却要使明眼人爲之唏噓了。」（第三幕）雖然這是對演員說的，說的是動作對於語言，然而在語言對於真實的作者，又何嘗不是有同樣的意

襲？哈姆萊特又贊美這樣的一齣『不能使一般大眾滿意』的戲劇道；『……這戲的文字不帶香料而意味自濃，詞句間也沒有令作者犯矯飾的地方；認為這是純正的寫法，平穩而甜蜜，比起外表妖豔的作風要美得多了……』（第二幕）又藉普婁尼阿斯的口說道：『簡鍊是智慧的靈魂，繁冗便成了駢枝外飾，所以我要力求簡約。』

從人物，語言到風格，莎士比亞都保持着這一作風。這是走向詩和藝術的完成的大路。在這條路上，不僅需要創造的才力，而且需要認識的巨眼。

在『日出』的跋裏，曹禺以爲『日出這種悲劇的原因如若能由一個劇作者找出來，觀出究竟，那未免視一個寫劇的人的本領太高了。』可是這正是一個偉大的劇作者必需具有的本領。因爲真正的生活畫決不是風俗畫或是風景畫所能代替的，現實不是現象，典型不是人性（莎士比亞所說的『人性』是具體的）。從現實出發體現社會與人物，不是從意識出發解剖社會與人物。在創作上，一個是化學的過程，一個是物理的過程。

作家是整個轉生命，觀念的理知會影響創作的方法，這兩者是一致的。所以從現象看，『日出』裏潘月亭的破產，黃省三的瘋，小東西的死，陳白露的「睡」，「這是一個腐爛的階層的崩潰」（日出『跋』），可是從現實看，則是一個腐爛階層的分化與增長；從現象看，『蛻變』寫出了蛻舊和變新，從現實看，蛻變只是變形，不是變質，蟬

脫了殼之後仍然是蟬，金八之類的臭虫又何嘗不在蛻變。而且脫了殼之後的臭虫，愈老愈大愈毒，吸起人血來也愈多。從意識的天之道看，「日出」裏應該有太陽，「北京人」裏應該有北京人；從現實的人之道看，「日出」和「北京人」裏的光明的代表者應該是叛逆的英雄，不應該是象徵的太陽和北京人。

只有求得真知全知，然後才能求得真實，求得詩。觀念只能引導非凡的才能走中庸的路，和虛偽的題材廝混；這是可惜，而又可痛的。

這一切，在明銳的劇作家曹禺，是全都深思過的。一直，從「雷雨」到「家」，作者都在前進中。「雷雨」到「原野」，這一個期間的作者，彷彿一個充盈着夏之鬱熱的詩人，是浪漫的，是熱情的；奔流怒放，止不住同情的淚，藏不住憤懣的恨；與其說理智控制了情感，不如說是一種思維的反射節制住了情感。「北京人」之後的作者，漸漸如一個懷有秋之肅靜的畫家，是寫實的，是冷靜的。場面，人物，對話，各方面都加強了理知的控制。江泰的出現，顯示了作者在涵養和修養上，在體現真實上的進展；顧八奶奶張喬治都是作者主觀情感上的丑角，而這是一個真實的丑角。小柱兒和白傻子比較，不唯有更真的形象，也有更深的內容。在「家」裏，作者正面地寫出了兩個「日出」裏沒有出場的人物——馮樂山和覺慧，雖然是意象化了，却顯示着向社會深度與闊度的

邁進。從「雷雨」到「原野」，主題幾乎只是衝突的解決；全劇都用來解決衝突，沒有擴深，醞釀，只是爆發。「北京人」，「蛻變」和「家」，主題得到了開展性，伸展了衝突，又解決它。在結構上，從「北京人」起，修正了殘酷的死的悲劇的傾向，只是必需死的人物，方才讓他以死作結局。從「雷雨」到「原野」，因為竭力構成死的結穴，許多人死得不自然，因而影響劇情的真實，甚至於令人感到在動作對話場面的構成上，作者是長的，可是短於通過行為具現典型的性格和生活，創作主題，人物和故事。從「北京人」起，作者開始繪寫生的悲劇和生的喜劇。

一貫的，從「雷雨」到「家」，作者運用着歐美現代戲劇的技術，音樂，光，色彩，甚至於心理學，精神學，醫學；這樣堅實的作風，鼓勵了增進了一般劇作的水準，同時貢獻了真實的成就。「雷雨」和「原野」，將象徵的力寫成詩，寫成故事；在「原野」裏，將醜與美作相對的描寫；這都是具有美學意義的嘗試，只是觀念論地處理了它們。在「雷雨」裏，作者以周冲來調和人物性格的明暗；在「原野」的第三幕，「蛻變」的第三幕，都用一幕多場的寫法，一個構成神祕變幻的氛圍，一個構成緊張生活的畫面；「日出」以後的劇，人物名字中時時隱喻着人物的性格；可見作者匠心的細微之處。將歐美的戲劇技巧溶進中國的生活，這尤其是作者擅長的一面，根據 Nigelli 的 The

Red Velvet Coat寫出的『正在想』，除了精神氛圍而外，人物，語言，行動，無一不是中國的。在曹禺全部劇作中充溢着的中國氣息，以及風俗畫的繪寫，這是最可寶貴的收穫之一。

作者在『雷雨』中的熱情，『日出』，『北京人』中的憧憬，都顯示着思想開闊健壯的方向。在『日出』的跋裏，作者自敘他討厭雷雨的結構，覺得「太像劇」了，技巧上的「招數」用得過份，嚮往着柴霍甫的深邃艱深的藝術，顯示着作者對詩的本質的理解。曲從觀衆的逢迎漸漸地在變形變質，不用說，作者顯然知道所謂的『普通觀衆』是些什麼人。

現在，作者以他的卓越的力與筆，體會人事與人情，繪寫人物與人生，已經超出在一般成就之上了。在作者前進的路上，情感意識的天人對立的社會學的統一，深入人與現實的核心，不止於外形，壓縮地具現出來的，浮雕的典型，紀念碑的詩篇，都是在望的成果。『雷雨』的成功，是由於在真實的生活觀感中孕育，繪寫出來的人物，不是虛幻的觀念。當『雷雨』的藝術，不用於表現神祕的觀念，用於繪寫真實的人間的時候，『北京人』就發出光輝。

本來，劇和詩，藝術，在這個國土裏，任何人都可以像阿波羅（Apocco）一樣，

乘着黃金的车子在光榮的路上駛向藝術的殿堂（Pantheon），這黃金的车子就是——現實。

我們相信，作者的路仍在前進。這意思不在於說，作者距離藝術的殿堂遠近如何，而在於說，作者的路，將有更為遠闊的前途。

一九四三年七月。





# 論「戰爭與和平」的藝術·歷史·哲學

## 一

在偉大的靈魂，僅僅表現真實的藝術，領域和範疇都太狹小了；于是他走向歷史，但是這仍是時空之內的世界，他于是走向哲學的境地。

托爾斯泰在『戰爭與和平』裏寫了社會的人物，也寫了歷史，哲學。

但是無論多麼偉大的靈魂，他的思想的路走得愈遠，愈深，即使是愈哲學，也就愈明晰地寫出他自己來。

在思想上，愈抽象的也就是愈具體的。

『戰爭與和平』顯然分成兩部分，第一部分（一，二部）人的故事構成社會的歷史

，第二部份（三，四部）則在戰爭和歷史中敘寫人物的故事，論證哲學的命題。

歷史以戰爭爲中心，戰爭的中心在一八一二年。托爾斯泰於是從一八一二年的戰爭，從歷史事件的原因，探求歷史與社會的哲學。

托爾斯泰認爲歷史事件的原因不是英雄和君主的「權力」，而是參與事件的一切人們的活動」（尾聲二部七），這「一切人們」是一個整體，他們聯合的關係像一個「圓錐體」，「權力」行使人是圓錐的頂，「他最不直接參與事件，而比一切的人更將自己的活動用於佈發命令」（二部六）；拿破崙下令法軍開到俄國，或是亞歷山大下令擁護布旁皇室，這並不是拿破崙或是亞歷山大的意志，而是「參與事件的一切人們的活動」。但是這「一切人們」中的每一個人都有他的自由意志，同時每一個人還有他感覺不到的對必然律的服從；所以：「爲什麼發生戰爭與革命？我們不知道；我們只知道爲了完成這件事或那件事，人們聯合在某種團體中，並且全部參與事件；我們說，這是人類的本性，這是定律。」（尾聲二部七）

在這個結論和定律裏。托爾斯泰逃避了現實社會的分析，進入形而上學的思考。他把一定階層的「政權」看成是一個人，一個人或是幾個人的「權力」。他使現實世界中的「權力」脫離社會學的領域，化成玄學中的抽象的名詞；並且和自由意志論相結合，

把一定階層的「權力」的意志和全體人民（所有的階層）的意志看做是一個意志一個整體（圓錐）；又和必然律相結合，認為這意志是必然的，是「我們感覺不到的服從」（二部十二）。於是一定階層的「權力」的一切行為，都是必然的，因為是全體人民的意志，所以也是合理的。如果這「權力」的行為「惡」，這是全體人民的意志參與的活動，所以這是全體人民的「惡」；責任不在一定階層及其「權力」，而在全體人民。並且因為有「必然律」，因此，這「惡」是必然的，是不可否定的。可否定的現實世界中的「惡」，看成玄學中的不可否定的「惡」，於是托爾斯泰無路可走，只有走向玄學中的「善」，走向宗教。

依據他的哲學托爾斯泰寫了他的歷史。

為什麼有一八〇五年以來十年間的法俄戰爭？它的意義是什麼？托爾斯泰解釋道：「十九世紀初葉歐洲事件的基本重要的現象，是歐洲各國人民自西向東以及後來自東向西的軍事運動，這個運動的開始是自西向東的運動。爲了西方人民能夠完成他們向莫斯科的軍事運動，必須：（一）他們在軍事團體中容納衆多的人數，以便能夠克服東方軍事團體的抵抗；（二）他們否認一切已有的傳統與習慣，和（三）在完成這個軍事運動時，他們要在頂上有一個人，這個人爲了自己及他們，要能夠辯護這個運動中所發生的

欺騙，搶劫，與屠殺。」於是，在歷史上產生了一七八九年法國的革命，破壞舊的政制，逐步產生生團體新習慣新傳統；於是興起了拿破崙，爲了完成這個目的，「一個沒有信仰，沒有習慣，沒有傳統，沒有名望的人，甚至不是法國人」，升到法國和西方人民的頭上。（尾聲第一部二）

這正彷彿托爾斯泰自己提出來的，有這麼一個問題：「蘋果熟時下墜——牠爲何下墜？是因爲地心吸引，還是因爲果柄萎枯，還是因爲被太陽晒乾，還是因爲風吹動，還是因爲站生下邊的小孩想吃？」（三卷一部一），而他竟作了站在下邊的小孩的回答：「因爲我想吃」。這在思想本身，是真摯的回答，而在事實本身，是完全的錯誤。

這樣純主觀的論斷，不僅誤解了歷史的性質，進一步也誤解了歷史的內容。

爲什麼發生一八一二年的戰爭？「因爲什麼產生了這非常的事件？它的原因是什麼？」

在批評了歷史家們之後，托爾斯泰回答了：「拿破崙和亞歷山大的話似乎能決定戰爭發生或不發生，他們的行爲是同樣的非本意的，正似每個兵士的行爲，他由於抽籤或徵發而從軍，這是不得不然的，因爲要使拿破崙和亞歷山大的意志得以執行（似乎事件是這兩個人決定的），無數的條件的湊合是必要的，這些條件中沒有一項，事件便不能

發生。這幾百萬人（真正的大權是在他們的手裏），這些放槍運送給養和大砲的兵士們，必須同意去執行這些單獨而軟弱的人的意志，並且被無數複雜不同的原因引入戰爭中。」（三卷一部一），所以，戰爭的原因，不是拿破崙或是亞歷山大，而是幾百萬兵士的意志，他們有「真正的大權」，他們開始了戰爭。拿破崙或是亞歷山大是「權力」圓錐的頂，他們單獨而軟弱，他們的戰爭意志實際上是幾百萬兵士的意志；但是意志有它的必然性，所以幾百萬兵士的意志正就是歷史的意志。所以托爾斯泰認為：「帝王的心在上帝的手裏」。「帝王——是歷史的奴隸」。「歷史；即是人類無意識的共同羣體的生活，利用每分鐘的帝王生活，作為到達牠的目的之工具」。（三卷一部一）

嚴肅的思想家的托爾斯泰，以追究到底的執着與真摯，「把人類看作各種觀點——神學的，歷史的，倫理的，哲學的——上的觀察對象」，尋找並且「找到一般的必然律」（尾聲二部八）；他已經遙遙接近事物的本體了，只要從形而上的世界跨進現實世界，把人類看作社會學觀點上的觀察對象，他立刻就能得到真實的結論。但是他停留在觀念論的領域裏。他在精神世界裏行走着，並且把現實世界也升華到形而上學的領域，和他一同行走。他在意識的根柢上認為一切現存的都是必然律，而且合理，有時思考深了，雖然不免發生懷疑（例如破壞現存體制的革命和戰爭），但是這懷疑不能達到否定現

存體制的結論，因為他的哲學中沒有包含否定的命題；於是他由思考進一步為一切現存體制來作解釋，而當不能解釋時，最後他就抓住「自由意志」和「上帝」。

一八一二年的戰爭結果是俄國勝利了。關於勝利的原因，在一切的歷史裏都記載着俄國農民的功績，因為沒有廣大的農民的激起，法軍在莫斯科無需撤退，在撤退的路上也不會招致如此慘重的傷亡。這裏是一位美國歷史家海斯（Hayes）在『近代歐洲政治社會史』裏的記載：

「……莫斯科的被焚暗示俄國農民總動員，起來抵抗危害他們國家的外國軍隊。法軍軍需欠缺，冬天不可能駐紮在一個被燬壞的城市，怨怒的俄國農民及庫圖佐夫將軍的支隊，現在能夠安然隱藏在相距甚近的南部，時對法軍作突如其來的襲擊……」

托爾斯泰在他的歷史裏寫了什麼呢？雖然托爾斯泰承認了這個事實：「法國拿破崙軍險敗亡的原因，一方面是他們在很遲的時候，沒有冬季行軍的準備，便深入俄國腹地，另外一方面是戰爭與焚燒俄國城市，引起了俄國人民對敵人的仇恨。」（三卷二部一）但是他寫了什麼呢？他寫了法軍的深入，佔領莫斯科，搶劫與莫斯科大火；法軍等待和撤退的失策；但是托爾斯泰認為民衆的激起是皇帝的功勞：「民衆的激起（這大概是皇帝親自蒞臨莫斯科而產生的）是俄國勝利的主要原因。」（三卷一部九）而且這只是

淡淡的一筆。托爾斯泰所一再強調的是庫圖佐夫「忍耐與時間」的戰略的重要，彷彿沒有民衆的激起，單是等待，就能使法軍吃馬肉一樣。（三卷二部十六及四卷四部五等處）。而民衆是怎樣激起的呢？——托爾斯泰寫了保古洽佛羅村的農民，他們叛亂（三卷二部九至十四），托爾斯泰寫了莫斯科的工人，他們暴行（三卷三部廿三至廿五）。當然，這在動亂的時代充分可能發生，而且在俄國的社會和歷史上是真實的，在某種程度上還是俄國革命的鏡子；然而這不是一八一二年戰爭中民衆活動的真實的全貌，托爾斯泰把這片面不全的畫面寫在他的歷史裏，代替了「俄國人民的激起」。托爾斯泰也寫到遊擊戰爭（四卷三部二），但是那不是人民的激起，那是軍隊的「士氣」。而軍隊是將軍們率領的，所以仍然與人民無關。在這個題目下面，托爾斯泰只在一句話裏提到農民，「在遊擊戰獲得我們政府的正式承認之前，已有成千的敵軍——落伍的盜賊，搶劫者——被哥薩克兵和農民們消滅了，他們本能地殺死法軍，正如狗本能地咬死逃跑的瘋狗。」（四卷三部三）他用一大段士氣（「這個未知因子」）的學理上的分析代替遊擊戰的敘寫，並且把「最先認識了這個可怕的武器的價值」，「不顧軍事學的原則，消滅了法軍」的功績歸在皆尼斯·大衛道夫身上；農民的遊擊戰是「狗的本能」，將軍的遊擊戰是科學和功績，所以戰事勝利的原由是——將軍和皇帝。



在戰爭的開始裏，托爾斯泰看到「帝王——是歷史的奴隸」，戰爭的原因是「人數最多的兵士」——「圓錐體的最下層與基礎」。（尾聲二部六）但是在戰爭的勝利裏，這時托爾斯泰就沒有看到「圓錐體的最下層與基礎」，沒有看到「兵士」和兵士所由來的廣大的人民。在他所謂的該有「幾百萬」的原因中他只看到圓錐體的最上層與頂，沙皇貴族和將軍。這裏存在着觀念論的自我矛盾，也存在着它的階層性的特質。它在歷史上投下了陰影。

這特質，在更深的哲學命題裏，在純正的形而上學裏，表現得更加的明晰。

在「戰爭與和平」裏，托爾斯泰討論到生命的意義，生和死。他的思想藉安德萊公爵表現出來。

安德萊覺得自己接近死亡的時候，他想：「愛？什麼是愛？」「愛擾亂死。愛是生。一切，一切，我所了解的，只是因為我愛我才了解。一切有，一切存在，只是因為我愛。一切與愛關聯。愛是上帝，而死，——意思是，我是愛的一部分，回返普遍的永久的源頭。」……安德萊於是睡着了。他在夢中看見死來推門，「一個苦惱的恐怖支配了他。而這種恐怖是死的恐怖；它站在門外。」他抵門，抵不住，最後「兩扇門無聲地打開。牠，進來了。牠是死。於是安德萊公爵死了。」「但是他死的頃刻之間安德萊公爵

想起他是睡着的；在他死的頃刻之間，他自己出力，醒了過來。」——「是的，那是死。我死——我醒了。是的，死是——醒覺」，這思想忽然出現在他內心靈中，先前遮隱「未知物」的幕，現在，在他的心靈的眼界中升起了。他似乎感覺到先前束縛在他心中的力量現在解放了。感覺到那種稀有的輕飄，這輕飄一直未離開他。」（四卷一部十六）

托爾斯泰的這段描寫，雖然如他自己所說的，「這些只是思想而已。這些思想中缺少什麼，有的是片面的個人的，智慧的，缺少明顯。還有同樣的不安與含糊。」但是無疑的「他覺得這些思想是安慰的」。在這裏托爾斯泰將生死和愛聯結起來，他在自我，在個人的「了解」裏，尋求生命的意義和靈魂的生路。

托爾斯泰的「愛」，正如他的哲學中的「善」，只是個人的精神世界的東西。這個「愛」不包含現實的社會的意義，這是一種非人間的「神聖的愛」（三卷三部二十二），安德萊在昏迷中仔細的思想過它：「是的，在我面前展開新的快樂，牠是不能從人身上被奪去的快樂，在物質力量之外，在對人的，物質的，外界影響之外，唯一的心靈的快樂、愛的快樂！……」——「是的，愛，但不是那種愛——爲了什麼，要獲得什麼，或因爲什麼目的而愛……愛鄰人，愛仇敵。愛一切——在一切表現中愛上帝。……」這在本質上，正如「復活」裏涅弗留托夫在到西伯利亞的路上所感到的，是一種「對一切人

類的』『同情與憐憫的純粹的感情』。這個『愛』的根本是個人的善，是『心靈的快樂』，自己的靈魂的生路。所以愛人和行善的意義根本是在自我。彼挨爾解放農奴，他的意義只是他『爲自己而生活，毀壞了自己的生活』，而『爲別人而生活時，才明白了一切人生的快樂』。（二卷二部十一）並不是爲了人民和世界的幸福。安德萊的話，表面上在和彼挨爾爭論，實質上是完全一致的，他爲『毀壞了自己的生活』的貴族們，那些『生長在有無限權力的傳統中，多年來，他們變得更暴躁，變得殘忍，野蠻，他們知道這個，但他們不能約束自己，並且變得更不幸，更不幸』的『好人們』，『覺得可憐』，他『爲人類尊嚴，爲良心的平安，爲純潔』主張解放農奴，同樣，『不是爲農奴們的脊骨和額頭』。

尋求自我的靈魂的生路的托爾斯泰，由於沒有着眼現實的世界意義，他有時甚至對自己的生活也充滿消積的失望，他在『懺悔錄』裏寫道：『你的名聲，駕乎果戈里，普式庚，莎士比亞，莫里哀等世界上一切作家的名譽之上——但是，結果得到的，是什麼呢？我找不出一點答覆來。』

雖然，托爾斯泰無疑地是志願爲人類獻身的，可是，由於他獻身的愛和善，他的哲學裏不包含否定現存體制的命題，在他的獻身裏也不包含自我犧牲；因此他比任何人更

看重生命。他無比細微的描寫安德萊公爵夢見死的恐怖和覺醒（死）的輕飄，正如普列哈諾夫在「卡爾與托爾斯泰」（一九一一年一月號，「社會民主主義者」）裏深刻論斷的，「托爾斯泰竭力去證明所謂死的東西，並不是那末可怕的。但是，他之所以如此，完全是因為他自己對死抱着非常的恐怖。」

這裏存在着托爾斯泰的「東方的，亞細亞社會體制的意識形態」（伊里奇：「托爾斯泰和他的時代」）底自我性的本質。

## 二

托爾斯泰的歷史裏，一八一二年的戰爭佔了很重要的份量，差不多有一卷（全書四分一）的篇幅用來描寫法俄兩軍的軍事行動。托爾斯泰爲什麼要描寫得這麼詳竟？除了描寫而外，他還反駁這位那位歷史家，說他們關於拿破崙的天才，俄軍的側面行軍的成功，俄軍追擊法軍的計劃，乃至於關於拉斯托普卿在莫斯科的佈置……：他們關於這一切作肯定論的錯誤；這又是爲了什麼？嚴正的藝術家托爾斯泰，他是在浪費筆墨去畫歷史

的細節嗎？炫耀他的歷史研究嗎？發揮他的軍事學識嗎？不，他是嚴正地用這一切來論證他的哲學——他的玄學的「權力」論和他的必然的自由意志論。

哲學的投影不僅僅映照著結構，同樣也映照著現實人物的創造。在「戰爭與和平」裏，凡是托爾斯泰加了同情的，肯定的人物，像彼挨爾，瑪麗亞們，都籠罩著善和愛的光，不能像他不加同情的否定的人物那麼浮雕一般的明確，像瓦西里公爵，愛崙，道號洛夫們。尤其，凡是 he 加了同情的人物，都或早或遲地信仰了上帝，凡是他不加同情的人物，和上帝都沒有關係。瑪麗彼挨爾是熱誠的上帝的信徒。而理智堅強的無神論的安德萊；受傷之後忽然皈依「福音書」和托爾斯泰的「愛」（三卷三部三十二），正如宗教信仰淹沒娜塔莎的感情生命，她是一個天真的孩子，在一次祈禱之後（三卷一部十八），就能忘記心靈上的傷痛，並且「穿着在祈禱時所穿的淡紫色衣服」，重又歌唱青春的聲音（三卷一部二十）。

娜塔莎，托爾斯泰稱她是「俄國的靈魂」，她「從她所呼吸的俄國空氣中吸取了俄國的精神」，「能夠了解每個俄國人心中的的一切」（二卷四部七）。但是她的「俄國的精神」不是來自人民世界的對生活的嚴肅和剛毅，而是來自貴族社會的對生活的享受與柔順。她的最好的對照者是普式庚的「俄國的靈魂」妲姬雅娜。妲姬雅娜在生活的悲痛

童，揮淚拒絕了奧涅金，娜塔莎僅僅在夢情的別離裏就痛苦着，時時的想：『她最好的時光，却空空地不爲任何人而損失了。』（二卷四部十三）於是她愛了阿那托爾·庫拉根。姬姬雅娜和娜塔莎都是真實的，而在稱呼她們爲『俄國的靈魂』的意義裏，映照着兩個巨人主觀和客觀理念的影子。

在唯心論的托爾斯泰，他的人物形象裏，他的『愛』與『善』裏，能夠容忍娜塔莎式的自私和柔弱，却不能容忍任何社會意義上的反抗和堅強——他叫做的『暴力』。

於是，代替人民激起的真象，代替農民的社會抗爭與遊擊戰鬥；托爾斯泰在『戰爭與和平』裏寫了一幅保古洽羅佛村莊的農民，『粗野的』『草原的人』『叛亂的圖畫』（三卷二部九至十四）。而在實際上，這是他自己的經驗的複寫。在俄皇亞歷山大二世一八六一年宣布解放農奴之前，一八五六年夏天，托爾斯泰曾經自己草擬了一個解放農奴的方案，他召集了農人大會，提出他的方案。但是令人驚異的是農民們不接受他的提議。托爾斯泰在一封信上寫道：『我驚訝的是農民們拒絕了它，雖然有可以維持我的意見的意思，但是他們問我：是不是把我自己的土地也全部給他們。……他們，在我的言辭和提議裏，只認爲我是努力在欺騙他們，掠奪他們。他們茫然的抱着一種空想——他們像磐石一般的堅信：新皇卽位典禮的那天，一切農奴都可以獲得自由；我們不但有土地，

恐怕地主們的全部土地都要拿來分配給我們的。」

在同樣壓抑不住的主觀情緒裏，幾乎是皺着眉頭，在托爾斯泰的筆下出現的莫斯科人民，只是一羣酗酒的暴徒。彷彿是一夥失去了理性，無知而又狂暴的可怕的人。那些工人，鞋匠，酒保之流的人們，「被他們的愚蠢所激起的『烏合之衆』，『野獸』，聽了拉斯托普卿的話就用手『打，扼，撕』，終於殺死韋來查根的插曲（三卷三部二十三至二十五），非常近似美國電影裏描寫法國大革命時人民羣衆的場面。

托爾斯泰的形而上的『愛』和『善』裏不包含社會學的否定的命題。在他的哲學世界裏，理想的社會應該是協調的成果，不應該是抗爭的產物。所以他的教義是：『毋抗惡』。在『論莫斯科人口調查』中，托爾斯泰寫道：『大家在喊着關於我們社會制度的不安定，關於戒嚴令，關於革命的空氣。一切的根源在什麼地方呢？革命者指示的是什麼呢？他們指示出貧窮，他們指示出財富的分配不均……假如革命者的意見是對的，就該做些什麼呢？減少貧困與財富不均。怎麼做呢？富人和窮人相分……但是照我看來，爲善與施捨不但不是一件事，而且是兩件完全不同的事，一部分還是相反的。金錢本身是惡……善却不是施捨，善是人們的態度。善是唯一需要的。』

在這樣的意義上，嬌弱的賢妻良母娜塔莎實在是托爾斯泰世界裏一個理想的『靈魂

「忠良渾厚的彼埃爾是地主貴族理想的『善』的代表者。而『良善』的農民普拉東·卡拉泰耶夫，托爾斯泰稱爲『一切良善圓和的俄國人的化身』，『一個不可衡量的，圓和的，永久的，簡單與真實精神的化身』；這化身在本質上，他是托爾斯泰哲學的基礎。他是農民的理想的『善』的代表者，托爾斯泰伯爵理想的「權力圓錐」的最下層和底，一匹辛勤而又溫順的羔羊。他一起來，便立刻着手做事，『他烘麵包，炒菜，縫衣，削木，補鞋。他總是忙着做事。』他「快樂」而又「莊嚴」地忍受自己的命運，被人槍斃的時候，默默的『用良善的，含淚的，圓眼睛』看着人……。以如此的貴族與農民，以理想的頂和底構成的圓錐體的和諧，羅斯托夫管理之下的農奴就是一幅插圖（四卷尾聲第一部七）——雖然我們可以說，托爾斯泰是否定他的羅斯托夫的。

早在一八五六年的『地主的早晨』裏，托爾斯泰就寫下了幻想地主與農民協調生活的牧歌：『……爲正義的事業奉獻一生的他，在自己的眼前，看見了畢生無限的活動的分野，在他面前的是農奴。從他們身上解除貧困，把他們移到幸福的環境裏，給他們傳播教化，健全他們的道德……那是多麼清高和應該感激的工作呵。……並且，地主的妻子，穿着素樸的白衣，到灰塵層積的農民學校，醫院，以及不幸的農民那裏去，給他們幫忙和安慰。』這牧歌，也正是彼埃爾曾經嚮往過的憧憬。



在這個牧歌的世界裏，卡拉泰耶夫是典型的。彼挨爾和卡拉泰耶夫一同表現着托爾斯泰的思想，但是彼挨爾獲得了真實，卡拉泰耶夫只是一個假象。因為在現實中，這樣的一個貴族是存在的（像托爾斯泰本人），這樣的農民則是一個理想。而這樣的理想本身，是屬於貴族階層的東西。

固然，卡拉泰耶夫也是作為資本主義社會拿破崙精神的對立者出現的。生活在資本主義發展時代的俄國，眼看着自己的階層與人民瀕於危困的托爾斯泰，他對資本主義以及它的個人主義的精神抱極大的憎惡，他反對俄國走這條道路。他以卡拉泰耶夫的和平溫順，對立拿破崙的野心和私慾；並且以這個作為沉淪於惡德中的地主貴族們的北極星，彼挨爾——也就是托爾斯泰——首先向着他走去。

但是，一如「戰爭與和平」結尾所寫着的：當羅斯托夫帶着兵拔出劍，站在前面擋住的時候，以和平溫順就能通過，達到理想麼？

這只是形而上的觀念的玄想而已。

### 三

這樣，我們能說托爾斯泰的『戰爭與和平』是主觀主義的作品嗎？

V·弗理契 (V. Fricke) 就大胆地作了這個論斷。

在他的『L·托爾斯泰』裏，弗理契寫道：『在今天，想舉出一位如托爾斯泰般的主觀的作家來是極端困難的。——這裏，所謂主觀的這用語，以極普通的意義說，就是把完全個人的，主觀的（那只有間接的客觀的意義而已）經驗，藝術地客觀化的意義

弗理契依據 A·格里科夫斯基的『優秀的托爾斯泰的研究』達到他的論點，他認為『把托爾斯泰創作的這一特色，暴露得幾乎肌膚畢露的，不是別人，就是非卡爾主義者的 A·格里科夫斯基。』

他寫道：

『托爾斯泰，不單是簡單的字義上解釋的主觀的藝術家，也是階級的主觀的藝術家。這，在非卡爾主義者的 A·格里科夫斯基，也極纖巧地把它指出來了：『根本地說，他不過是把他自身的世界，他自身的社會圈——過去現在的上流貴族，一切的鮑爾康斯基，一切的羅斯托夫，一切的阿普浪斯基以及其他，用自信把它浮雕的描繪出來而已。』

並且，弗理契認為，托爾斯泰「把自己環境的黑暗面隱蔽了。換言之，他把面前的現象，不是從一切方面作客觀的檢視，反之，却把它作「傾向的」解釋。」所以，在「戰爭與和平」裏，地主與農民的關係當作牧歌般的描寫了，甚至於都看不到農奴。沙皇與議員們的關係也是一樣，「戰爭與和平」裏議員們一八一二年以感激歡迎了亞歷山大一世，「但是實際上，為保障這種表面的感激的歡迎，拉斯托普卿不能不作特種處置」，這處置就是在貴族院門口，擺上兩輛流送囚犯到西伯利亞去的馬車。而當時的貴族對政府的國防案既不感激，商人因為被榨取了財富，同樣也不感激。在人物身上，「托爾斯泰，把勞動者，特別是革命的勞動者，也和布爾喬亞與民主主義的代表者一樣，作偏頗的，一面的，傾向的描寫。」所以，「像這樣，托爾斯泰的一切創作，否定了倡言把托爾斯泰當作「天才的巨匠」，當作「客觀的歷史家」，「他的創作是階級底主觀的，傾向的東西，傾向於封建大貴族階級的方面，反對布爾喬亞，民主主義，以及普羅列塔利亞特。」

儘管有這一切的論斷，儘管這其中有些點是真實的；然而，在我們讀過「戰爭與和平」之後，我們並看不到這是一部「階級」底主觀的，「傾向的東西」，却深深感到這是一部真實的人的史詩。

這裏存在着 A·格里科夫斯基所不能理解，V·弗里契未能解析的，人和藝術的生命的奧秘。托爾斯泰和『戰爭與和平』，巴爾扎克和他的作品的奧秘。

『戰爭與和平』同樣地是一部藝術方法與世界觀搏鬥而來的詩。

據 G·A·伏爾科夫 (Volkov) 的研究，『戰爭與和平』原先的草圖，想寫的是一個十二月黨人，在流放西伯利亞三十年之後，在一八五六年和他的家庭回到莫斯科的故事，一八六〇年托爾斯泰開始寫這部書，不久他就放棄了。三年之後，他又拿起這個故事，但是觀點擴大了，他回溯到一八二五年，從十二月黨人政變的一年開始。後來，他又進一步推展到主人翁的少年時代，那就是 一八一二年戰爭與和平的時代。開了幾回頭之後，托爾斯泰把故事推展到更早的時代：一八〇五至一八〇七年，這個短篇小說的計劃，現在發展了一個包含半個世紀的俄國歷史與生活的內容的長篇了。這本書托爾斯泰想叫做『三個時代』 (Three Periods) (一八一—，一八二五，一八五六)，它的內容很像巴爾扎克的『人間喜劇』，不過它的形式是用托爾斯泰十分欣賞的英國的『家庭小說』的形態，歷史和社會事件不是獨立的，而是交織着，作為主人翁的命運發展的背景。經過十次以上的開始，寫得初初有個頭緒，托爾斯泰又放棄了這個計劃。他想單寫一部關於一八一二年和它的前一個時期一八〇五年的故事，這就是『戰爭與和平』的計

三年苦力工作之後，到一八六六年中，第一次草稿完成了。內容約當今天看到的『戰爭與和平』的前二部以及第三部的開頭，廣大地繪寫了貴族生活，戰爭到拿破崙和亞歷山大一世的會面止。沒有一八一二年的描寫，小說的最後一部分也沒有，而且也沒有寫到人民。那裏面的主要畫幅是安德萊和羅斯托夫的家庭，安德萊沒有死，娜塔莎也沒有和庫拉根相愛，安德萊看到她對彼挨爾的情感，自動地放棄了他的未婚妻。安德萊又勸服索尼亞放棄尼古拉，並且撮合尼古拉和瑪麗亞的婚事。兩對新人在奧特拉德諾結了婚。法國人趕出了俄國。安德萊和尼古拉參加了一八一四年的國外戰爭，然後回到家裏，被戰爭中斷了的生活又回到了正常的狀態。小說裏沒有哲學的形象普拉東·卡拉泰耶夫，也沒有抗戰的將領庫圖佐夫，代替他有一個奸狡，自負，醉生夢死，一心致力於朝廷陰謀的老頭子；拿破崙與其說是否定的，不如說是肯定的表現出來。托爾斯泰那時候，想把這部小說叫做『善有善終』（All's Well That Ends Well）。（伏爾科夫：『戰爭與和平是怎樣寫作的』，莫斯科新聞，一九四〇年七月二十五日）。

後來，在寫作中，托爾斯泰開始發覺一八一二年的事件應該比他起初所想像的，更深刻地影響着俄國的社會和他的人物。通過歷史文獻的研究，由於他對事實的深知，托

爾斯泰把握着一八一二年的意義，他看到了『家庭小說』的狹仄，他看到了在這一時代中真正的社會和人的生活形態。於是，托爾斯泰擴深小說的歷史背景，展開社會生活與歷史人物的圖畫，參入哲學的觀念，原先的主人翁們退到背景中去了，安德萊和彼挨爾的性格描寫中添進新的因素，引出農民卡拉泰耶夫；安德萊家和羅斯托夫家人們的生活與苦痛，匯合了生活的主流，匯合了整個俄國人民的苦痛，引出歷史與社會的遠景。

這樣寫出來的『戰爭與和平』，這樣艱苦的創作過程以及這個過程的成果告訴我們：作者的主觀決定人的真實的影響，遠不及人的真實決定作者的主觀之強，之有力——自然，這是說總的方面，全部的作品。

所以，『戰爭與和平』依據哲學寫出了歷史，依據主觀經歷寫出了人物；但是在真實的歷史與人物之前，作者不能不變更他的意念，修正人物的形象，擴深他們的社會關係，乃至於影響到他們的性格。整個的小說所表現的歷史與現實生命本身的運動，這一運動的方向，甚至與作者的哲學方向是相反的。

托爾斯泰的哲學是主觀主義的。但是他的主觀理念的對象是善和愛，是人類的真正的幸福。雖然這是形而上的玄想，但是這樣的至善的靈魂被許可了以無私的心去接觸真實；並且以嚴肅的生命的筆把它表露出來。這接觸不是表象的，是內心的，深刻的。這

形成了托爾斯泰的藝術的特質。

托爾斯泰的藝術是內析，不是外灼。這與他的哲學方法屬於同一個形態。但是在藝術上，他以真摯燭見極微細的客觀，所以主觀沒有破壞史詩的真實，而且，以內任生活的畫幅，以心靈的繪寫，以生命的呼吸，豐富了文學的內容。

托爾斯泰的藝術輝煌着生命的光。「戰爭與和平」中一切戰爭與和平的生活畫面，沒有不是與人的生命聯繫着展開的。謝恩格拉本村之戰（一卷二部十六至二十一）中活躍着安德萊的堅強，留下了年青的羅斯托夫的痛苦的呼聲：「我爲什麼到這裏來！」與斯特里茲的卜拉村之戰（一卷三部十一至十九）中，安德萊認識了他的英雄（拿破崙）以及他的渺小，思想到生命和死亡的空無，「偉大的整體或空無」，或者是「上帝」。保羅吉諾之戰（三卷二部）中，安德萊想着「難道這是死亡嗎？……我不能，我不想死，我愛生命，愛這個草，土地，空氣……」但是，在冒出烟縷的旋轉的黑球的爆裂中，「安德萊踉到一邊，舉起手，俯跌下桌」，遇到了死亡。英國俱樂部中慶賀巴格拉齊翁的勝利引出彼挨爾與道號洛夫的決鬥。決鬥的結果是道號洛夫爲他的母親他的天使流下良心的淚，彼挨爾決心離開他的妻子，美麗，驕傲，愚蠢而又淫蕩的女人。（二卷一部一至七）共濟會入會儀式完畢之後，「彼挨爾覺得他是從什麼長途旅行中回來的，

他在這段旅行中走了好幾十年，他完全改變了，並且放棄了從前的生活秩序和習慣。」（二卷二部一至四）羅斯托夫家獵狼的畫幅，娜塔莎以專民的舞踏與歌聲，顯露出她對「每個俄國人心中的一切」的了解，她的靈魂的歡樂與純真。（二卷四部七）在聖誕節的典禮之中，娜塔莎向索尼亞發出生命的呼聲：「索尼亞！他什麼時候回來？我什麼時候才看見他呢？我的上帝呵！我多麼爲他爲我自己而怕呵，我覺得一切是可怕的……」

不止是人的身世，而是人的心靈，生命，貫連着一切場面，全部的結構，成爲一個整的生命。

這樣的藝術，在本質上，是荷馬的藝術的繼承，更近一點，是普式庚的藝術的發展。普式庚在「歐根，奧涅金」裏，通過奧涅金的身世，以時髦的彼得堡，古老的鄉村，故都莫斯科這三點爲中心，素描出整個俄國的輪廓，「俄國生活的百科全書」。同樣，通過瓦西里公爵，安德萊公爵，彼挨爾，羅斯托夫等的遭際，以彼得堡安娜的夜會，莫斯科羅斯托夫家的命名日，童山鄉下安德萊的家庭生活做主幹，托爾斯泰展開他的「戰爭與和平」。通過姬姬雅娜愛的等待與苦痛，普式庚寫了思戀的月夜和聖誕節的占卜；托爾斯泰也通過娜塔莎寫了同樣的畫面。奧爾伽和連斯基正在結婚的兩星期前發生意



昇，引出了決鬥；這個悲劇性的佈局托爾斯泰用在娜塔莎和安德萊身上，引出了情奔。普式庚讓妲姬雅娜和奧涅金在彼得堡的舞會上重逢；在舞會中以『燦爛的尼娜，涅瓦河的克洛佩特拉』陪襯『恬靜』的妲姬雅娜；托爾斯泰也在舞會上讓娜塔莎和安德萊再遇，並且用豔麗的愛崙陪襯『標緻』的娜塔莎。奧涅金在遊歷高加索，克里米，奧德薩中，他感到生的『苦悶』。安德萊在參加政治活動以及戰爭之後，了解了死的意義，彼挨爾在被俘之後，則發現了生的道路。人物的心靈和情感的繪寫，人事的悲歡離合的佈局，與生活的史畫結爲一體。

但是托爾斯泰，以遠爲複合的結構方法，廣闊地擴展了情節與佈局，周詳的描寫了生活的細節以及衆多的典型，深入內心的一切方面。彷彿用麻絲搓成的繩索，『戰爭與和平』全書包含許許多多章節，每一個章節中人物活動和家庭生活錯綜交織着；總起來，又以這繩索結成細密的社會生活的網。托爾斯泰的『戰爭與和平』完成了精深，以及精深的博大。

這精深與博大的整體，又如此的單純與諧和。在人物，人生，在歷史，戰爭，悲歡離合的海裏，只有一二個支節：羅斯托夫的獵狼（二卷四部三至六），俄軍撤離莫斯科前拉斯托普卿伯爵的活動的辯駁（三卷三部二十四），因爲膨大而顯得不甚均勻。其餘

全部的形像，場面，各有它的特徵和世界；各如其份，明晰如畫；形像與形像，場面與場面，每一形像，場面與全部人物及歷史，不可分離的溶合爲一。在結構的形體上，前二卷純寫人的真實，後二卷滲寫哲學的論證，略有不一致的形跡；但是在結構的內容中，生活的萬象和戰事的全景，如精工的色彩，而哲學的命題則如書中的水色和油光，暈潤着全幅圖畫，全部歷史的敘寫充溢着深思。

托爾斯泰繼承着普式庚的路，擴展了它而且超過了它，達到了近代史詩藝術的峯巔。『歐根·奧涅金』如一幅淡色的水彩。『戰爭與和平』則如一幅深廣的工筆的油畫，巨大的浮雕。

這油畫與浮雕的完成，一如普式庚的水彩，它的力量，動人；不是以虛構，而是以真實。

當然，在『戰爭與和平』裏，個別的人物和個別的事象，在許多地方，在戰爭與和平的歷史形式方面，作者以主觀代替了客觀，但是不是全部的生活，以人的真實的生命爲內容的歷史。

V·弗里契以爲托爾斯泰描寫了『他自身的世界，他自身的社會圈』，這是主觀。事實上，那個作家所寫的，不是他自身的經歷以及生活的世界？離開了生活，還有什麼

創作？主觀和客觀，應該在人物和世界表現得真實或是虛假。托爾斯泰沒有描寫沙皇蒞臨時議院門前的囚車，這並不就顯示着他的主觀及「傾向的」解釋，因為在那樣激動而又危險的情況中，在皇帝（貴族階層的首領）的顫抖的聲音中，貴族們發出熱情的歡呼，這是十分自然的情勢；而在皇帝蒞臨之前，貴族們都乘車而來，於是「在十五日早晨，斯洛保大宮前停着無數輛馬車」（三卷一部二十二），又有誰能分出那兩輛是囚車？雖然，在亞歷山大一世身上，托爾斯泰時時加以辯解和頌揚，尤其是對他後來的反動；但是，亞歷山大在我們眼中浮起的形象，並不是一八一二年英雄，只是一個軟弱無能的君主，這不寫出了一個真實的人？貴族議會之後，「第二天皇帝走了。所有被召集的貴族們脫下制服，又回到家裏和俱樂部裏，並且呻吟地向管家們發出命令徵集民團，並且對於他們所做的事情覺得驚異。」貴族議會本身也許縱有「傾向的」片面化的地方，這結尾不真實地寫出了貴族們熱情的歡呼的內容？而在會議中彼挨爾的熱情決心與慷慨，這不寫出了主人翁性格的一點？

托爾斯泰的哲學是矛盾的，托爾斯泰的藝術也是矛盾的。但是在這矛盾中有一個主導的力與光，這就是對於人民的愛。

托爾斯泰的哲學顯示出一個靈魂對於人生對於土地的執着，對於愛和善的渴望。托

爾斯泰的藝術則顯示出這是一個屬於人民的靈魂，詩學地說來，這是一個農民叢中的靈魂，以粗大而堅韌的手，以真摯和純善的心，寫下了人的故事與人的歷史。所以，托爾斯泰的繁複，博大，精深的作品，它的風格是沉重，渾厚，質樸，沒有一絲的輕巧與浮華。

「戰爭與和平」中沒有正面繪寫過地主與農民的生活關係，甚至於也沒有農奴，只是一個意象化了的普拉東·卡拉泰耶夫。這雖有哲學的根源，不過，並沒有妨害彼挨爾，安德萊，娜塔莎，瓦西里，愛崙……的真實，這些貴族的形象與貴族的社會是托爾斯泰史詩的主題。

這個貴族的社會，在昏庸的亞歷山大之類的皇位之下，在殘暴的朝臣阿拉克捷夫之類的斧鉞之下，充斥着奸狡的官僚瓦西里公爵之類，糊塗的老羅斯托夫之類，等等的人物；並且有年青的尼古拉，羅斯托夫等領着大軍做衛護的中堅，聽阿拉克捷夫的命令，「殺那向前進的第一個人。」……而尼考林卡的夢境，顯然決不是彼挨爾和普拉東·卡拉泰耶夫以和平溫順就能通過到達的。在這裏，托爾斯泰底藝術的真實對托爾斯泰底哲學的假象施了致命的一擊。然而這是人的真實，托爾斯泰不能隱瞞，非寫在他的書裏，寫在他的歷史的總結處不可。

托爾斯泰的藝術——真實，否定了他的哲學。這是現實主義底偉大的勝利之一。

一九四三年八月

# 普列哈諾夫的「普式庚為藝術而藝術論」

## 辯正

在普式庚的全部作品裏，都顯示着一個純真的人民的靈魂，這個靈魂懷着一顆至善的崇高的心；而這顆心燃燒着……

非常令我們驚異的，普列哈諾夫在他的「藝術與社會生活」裏（根據中譯本），認為普式庚是一個「為藝術而藝術」的詩人。

普列哈諾夫的根據是普式庚詩作「賤民」和「給詩人」中的詩句，他寫道：「人民向詩人要求，要他用詩歌來改善社會的道德，但他給了輕蔑的，說起來是粗暴的回答。

向那邊過去吧！平和的詩人

與你們有什麼關係呀？

趕快在淫亂中化石罷——

鑿琴的聲音不能使你們復活！

對於我的靈魂，你們真像墳墓一般討厭。

對於你們的愚昧與怨恨

到現在為止，有鞭笞

和牢獄，和斧鉞存在着——

在你們狂亂的奴隸，這些正足夠了！

接着又寫道：「關於詩人的工作的見解，由普式庚表現在下面的他常常重複的言語

中。——

也不爲了生活的騷擾，

也不爲了利慾與鬭爭，

我們是爲了靈感，

爲了甜美的辭句與祈禱而活着的！

在這裏，我們就在我們的面前，於最明快的公式之中，看見爲藝術而藝術的理論了

.....

普列哈諾夫雖然這樣建立了他的論點，但是後來他又寫着：普式庚的「賤民」和「

給詩人」，不是回答「人民向詩人的要求」，而回答的是沙皇尼古拉一世和他的朝臣以及御用文人們的要求。這要求並不是「改善社會的道德」，而是要求詩人爲沙皇政府宣傳道義之大，「尼古拉想從他那兒期待着像庫珂里尼克的戲曲「至尊的手救祖國」似的那種「愛國的」作品，連非常優秀的官廷詩人，那不是此世的歌人V·A·邱珂夫斯基似的人，都努力想把對於道義的尊敬教給普式庚。在一八二六年四月十二日發的信中，他說道——「我國的青年（即不斷地成熟起來的一代人。……都感染着被包在詩的美裝裏的你的狂暴的思想了。你已經將難以醫治的毒害給了許多人了，這件事情應該使你戰慄。才能並非重要，重要的是道義之大……」（同書十二至十三頁）

普式庚怎樣呢？他不但不戰慄，他給了這些「賤民們」以「輕蔑的，說起來是粗暴的回答。」

這樣的回答，我們能說是「爲藝術而藝術」的主張嗎？它難道不是「包在詩的美裝裏的狂暴的思想」？難道不是對於御用文人和宣傳官方的「道義之大」的藝術的一種反擊，一種抗爭？如果是的，十分明顯，這就不是僅僅以「藝術」爲目的的「爲藝術而藝術」的理論。

就從「關於詩人的工作的見解」的片斷不全的詩句來看吧，也並不如普列哈諾夫所



說，就是「迴避」生活的騷擾與鬥爭」。這裏的鬥爭不是和生活連結，而是和「利慾」連結的，很有理由可以相信這裏的「鬥爭」是指和「利慾」相類似的東西。是一種不正常的鬥爭。我們只要看看這裏的「祈禱」，就可以知道這幾句話如果不是反語的譏諷，就有十分深刻的含意。普式庚是個澈底的無神論者，他自己從來沒有用詩來祈禱上帝，也決不會叫人用詩「祈禱」上帝的。

將「狂暴的思想」加以「美裝」，這「美裝」是普式庚後期詩作的特色之一。尼古拉一世時代的檢查制度極端嚴酷，普式庚曾經爲了「安德萊·解尼葉」（一八二七）爲了「迦布里傳奇」（一八二八年）兩次受人控告，幾乎因此遭受流放西伯利亞的命運；所以他不得不用暗示，譏諷，反語，隱語，寫他的思想和心情，甚至于他只有用密碼寫「歐根·奧涅金」的第十章。

沒有深思這一切的原因與內容，僅僅根據從文字表面所得的理解，普列哈諾夫立刻就論斷了普式庚的方向。他把普式庚和資產階級的俗流的浪漫派，巴爾納斯派等「爲藝術而藝術」的作家歸在一起，達到他的論證：「爲藝術而藝術的傾向，是藝術家和圍繞着他的社會的環境之間存在着不調和的時候發生的。」並且，進一步，在列論了高第葉等的爲藝術而藝術和大衛特等的爲功利而藝術之後，他將「不調和更適確地加上了特徵

「（二十四頁），「補充以前的論斷，像下面似的說道——藝術家及對於藝術的創造具有直接興趣的人們的爲藝術而藝術的傾向，是在他們和圍繞他們的社會環境之間的那絕望的不調和的地盤之上發生的。」（二十六頁）所以，普式庚的「爲藝術而藝術」，普列哈諾夫並不看做是偶然反映的不調和的思想或是情緒，而認爲是他的「精神中的大變動」，「他的精神根本地變了」（同書九頁）。

但是到底，普式庚精神中的這個大變動，因爲什麼而起的呢？普列哈諾夫的回答是矛盾的。起初說是因爲拒絕宣傳尼古拉一世的道義（十至三頁），後來又說是因爲他的「絕望」和「悲觀」。那末，在這個「精神中的大變動」之後，普式庚寫了些什麼「爲藝術而藝術」的作品或是具體的主張呢？

可是，除了那幾句詩之外，普列哈諾夫舉不出來，並且實在也舉不出來。因爲，普式庚沒有寫？

問題就在這裏：判斷普式庚「爲藝術而藝術」，絕望，悲觀，全都是可以的，可能的。但是，必需舉出證據來。

事實上，批評一個作家，論斷一個作家的傾向乃至於他所屬的陣營，必需以他的總的活動和總的方向來下決斷，才能真實。而普列哈諾夫不單是抓住普式庚某一時期的一

部份作品中的一兩首詩的片斷（而且只是片段的字面上的意義）下了判斷，並且他還根據別的時代別的國家中的「為藝術而藝術」作家的思想的歷程，推斷另一個時代另一個國家中的普式庚也是如此。他看到法國的「浪漫派和巴爾納斯派並不期待他們當代的法蘭西的社會構造的變動，也不希望這樣。」於是就得到：「我們的普式庚也不會期待當時的俄羅斯的什麼變動。而且到了尼古拉時代，他也一定不去希望這個了。因這緣故，他對於社會生活的見解，就塗上一層悲觀主義的色彩了。」（二十五頁）

但是普式庚的全部作品證明：普式庚沒有像在他之後的那些資產階級庸俗的「為藝術而藝術」的作家們一樣，從沒有寫過一篇無內容無思想意義，僅僅「為藝術而藝術」的作品。正在普列哈諾夫所謂發生「精神中的大變動」的尼古拉一世時代（一八二五—一八五五），普式庚寫成了他的偉大的史詩「歐根·奧涅金」，在後面的幾章裏展開了更比前幾章深廣的社會的史畫；寫了叛逆的「安德萊·解尼葉」（一八二七）和無神論的「迦布里傳奇」（一八二八），寫述人民抗爭的故事「杜布羅夫斯基」，「隊長的女兒」，「普格喬夫叛亂史」（一八三三）；卜拉姆金在他的「俄國史」裏認為專制政治是對人民有利的，普式庚寫了「郭魯亨諾村的歷史」，代替沙皇的大臣，他寫了一位總管毀滅人民的故事，說明新式的專制政治和農奴制度於本質。沙皇任命本國知名的三十四

歲的大詩人做「少年侍從官」(一八三三)，他寫了童話詩「金鷄的故事」報復了尼古拉(A·史洛尼姆斯基：「論普式庚的童話」)，這篇童話詩的結尾是「暗示」與「教訓」：

童話雖是虛構，其中却有暗示；

對於良善的青年們是一種教訓。

在同一個時期寫作的「賤民」(一八二八)和「給詩人」(一八三〇)，正是和這同類的作品。連普列哈諾夫自己也承認，是向沙皇的御用文人應戰的東西。在當時，普式庚以「孤獨的個人」來和整個的環境，整個的貴族階層，整個沙皇的俄國衝突；事實上他不能不和沙皇妥協，他妥協了，這是事實。然而這個妥協是「表面的」，他的精神並不如普列哈諾夫所說的「根本地變了」，也沒有迴避了鬥爭，他只是變更了戰鬥的方式。他用暗示，譏諷，反語，隱語，甚至密碼來寫他的思想，他的「狂暴的思想」穿上了更巧妙的「美裝」。在「希勒德沙里」裏，他「裝做譴責的樣子」，用官方的輕蔑的語法，描寫了一八二一年希臘獨立戰爭的血的歷史。當「鏢形皇后」發表之後，受到廣大的歡迎，普式庚這樣寫道：「我的鏢形皇后了不起的時式 玩紙牌的八都押三點，七點和一點。在宮裏老伯爵夫人和公主娜妲麗亞·彼得羅夫娜之間也發覺過類似的賭法，而

且似乎並沒有觸怒誰。」在這裏，如果以為普式庚是在誇耀自己的成功，就大錯了。普式庚從來決沒有降低自己到那種卑俗的地步，以蠢材們的稱贊為榮。普式庚在這裏不啻明白地揭示給我們，卡爾曼的精神和行爲，在社會上已經是多麼的流行，多麼的普遍，「了不起的時式」，就是在宮裏也是一樣，卡爾曼沒有被斥責，反而是——被歡迎了。多麼深刻而又具體的，普式庚客觀地寫出了從宮廷起的意識上的卡爾曼化的卑劣。——這是普式庚戰術變更的一個輝煌的例子，他的「射擊」變換了形式，然而加強了火力。

一個作家如果精神上有了變動，決不會讓我們在他的作品裏看不到一絲痕跡，無論如何，在他的抒寫情感最親切的抒情詩章裏總可以看到形影。普式庚在寫「賤民」的前一年（一八二七），他寫了懷念十二月黨人的沉壯的「寄西伯利亞」，光華四射的「阿里昂」，而在同年，寫了無神論的「迦布里傳奇」，在次年（一八二九）還寫了對家鄉和人民寄了思戀對下代寄了希望的詩章「當我沿着喧囂的街道徘徊」。一八三〇年寫了同樣的回答御用文人的「給詩人」，同年寫了「歐根·奧涅金」裏描寫戰爭與革命的俄國的一章（現在的第十章）。還寫了一幅農奴制度下的鄉村的悲畫，這時所寫的不但比十一年前（一八一九）的「鄉村」減色，反而更深藏了，也更深刻：

……看看這裏是什麼景色：一排貧寒的茅屋，

在遠方是黑土，原野的斜坡，  
在上空是一遍鉛灰色的濃雲。

那裏是歡樂的田野，那裏是幽蔭的森林，

那裏是小河，在院子裏靠着低矮的垣牆

站着兩棵可憐的小樹點綴視線，

僅僅的只有這樣兩棵。其中的一棵

在多雨的秋天裏完全赤裸了

而另外一棵的葉子，潮濕而且泛黃，

僅僅只是等待着北風。

僅僅就是這樣了。在院子裏活的狗都沒有一條。

那裏，真的，有一個小農民，在他後面跟着兩個女人，

他光着頭；膀子底下夾着一口小孩子的棺材

遠遠地喊那慢吞吞的孩子，

立刻去叫神父，並且打開教堂，

「快些！等不及了！早就該埋了。」

尤其是把「給詩人」(這首詩在文字表面上，似乎比「賤民」還更「爲藝術而藝術」的)和詩人在死前一年(一八三六)寫的「紀念碑」結合在一起，就可以看到它決不是唯藝術的絕望的追求，而是一種自白，傾訴自己的心思：有理想的詩人要「獨自的生活」，不必顧及現在的請求(做御用詩人)或是咒罵，或是侮辱，甚至於是贊美和盛譽。在「埃及之夜」裏，詩人藉卡爾斯基的口說道：「……詩人的名稱在我們這裏是不存在的。我們的詩人並不受紳士們的保護；我們的詩人自己就是紳士，如果藝術的愛好者(見他們的鬼！)不曉得這一點，那就太糟糕了。……大概，有人開玩笑對你說過。似乎我是個大詩家，我也曾寫過些不好的短詩，但和那些紳士詩家是全不相同的，同時我也不願做這樣的詩人。」

這「獨自的生活」決不是脫離民衆的，相反，正是把生路寄托在民衆身上，才能勇敢地向貴族階層如此的訣別。也正是因爲這個，在「紀念碑」裏才能展開自己和人民的豪壯遠大的希望：

不，永遠我不死亡——在神聖的豐琴裏的靈魂

我的尸體將要永生和不朽——

我將要被讚美，在月下的塵世裏

那怕只有一個詩人生存。

我的傳聞將要傳遍整個偉大的俄羅斯，

每一個生存的人都要用他的語言向我召喚，

無論是驕傲的斯拉夫的子孫，是芬蘭人，

如今是野蠻的童古斯人，還是草原的友人卡爾美克人。

普式庚決不像普列哈諾夫由法國作家身上所推得的結論：「不去希望當時俄羅斯有什麼變動了。」他的希望正寄託在「變動」上。在這個沙皇的俄羅斯，人民被奴役，他自己在蠢材們的深淵中浮沉，被迫害，毀謗，侮辱，最後甚至謀害了他的生命，他看得很明白，只有「在專制政治的廢墟上」，他的名字才會為世代所記憶，為萬族所崇敬。雖然，普式庚生活的時代，在政治上在思想上都是最陰霾的時代，梅特涅和亞歷山大神聖同盟的勢力統治着歐洲，壓下了一個又一個革命；「社會主義者」的名詞到一八三五年方才應用，而「共產主義宣言」在一八四八年方才出世。普式庚只看到一八三〇年火花閃爍，沒有來得及看到一八四八年的烽火。生活在這樣一個時代的普式庚，希望如在暗夜中隱現的燈火，而他自己又無時無刻的遭受迫害和攻擊；他的社會地位和環境妨礙他接近更進步的人羣，他是孤獨的一個人。當然，普式庚不是一無矛盾的，他未嘗不



可能感到失望，然而我們可以確信的是普式庚從來沒有「絕望」。相反的，他永遠的燃燒着「給卡阿達葉夫」和「寄西伯利亞」裏的「崇高的幻想」和無比光明的希望。他有矛盾，但是在矛盾中堅持着人民的方向，堅持着他那一時代中最前進的思想。

就是在普式庚寫給沙皇的頌詩裏（一八三〇年左右），也可以聽到抗爭的聲音。在那些詩裏，每一次他都提到當時沒有人敢公開提出來的「赦免」和「寬大」；這決不是向沙皇阿諛或求榮，而是利用沙皇對他的看重，為朋友為弱小人民盡一點力。那怕自己做個「小丑」。在普式庚的草稿本上留着他對十二月黨人就義的默想：「在塗得污黑的底稿紙上從頭至尾重複着同一種圖畫：堡壘的牆壁，兩根柱子上面釘着一條橫木，在繩索上，好似一縷縷絲線，吊着五個小小的人體。「兩次詩句的開端是簡單地寫着這樣的字句：『我要是能夠，和小丑一樣……我要是能夠……』。」（A·史洛尼姆斯基：「論普式庚的童話」）在「紀念碑」裏，詩人寫着：

我將要那時永久被人民愛着，

因為我用豎琴喚醒了至善的情感，

因為在我的殘酷的世紀讚頌了自由，

並且給倒下的請求寬仁。

尼古拉時代的普式庚不僅沒有「變」，他而且更深藏了。他如果說了形式上近似「爲藝術而藝術」的話，這話裏的含義就是「爲人民的藝術而藝術」；不是爲沙皇社會的道義，也不是爲自己。「爲藝術而藝術」這種主張無論如何是個人主義的，這也是「愛你自己」的理論的一個形態，奧涅金的形象裏就存在着這種精神（如他的冷淡）。而這正是普式庚所深惡所抨擊的。普式庚不是個人主義的，他是人民主義的。他的心所嚮往憧憬的，是人民的幸福和自由——由於這，他才有自信不朽的可能，他才有「不朽」的可能。

普列哈諾夫誤解了普式庚的詩作核心的真諦，所以當他繼續寫到底下：「爲藝術而藝術」的法國浪漫派，巴爾納斯派等，因爲「他們對於以全社會的革新爲目標的新潮流那盲目的態度，却使他們的見解成爲錯誤的狹隘的片面的東西，同時也使實現在他們的作品中的思想的質低落了。於是，那當然的結果，就成爲在經過寫實主義的（自然主義的）流派而來的作家之中喚起了神祕主義及頹廢的心醉之傾向的，法蘭西寫實主義的窮路的狀態而顯現了。」（六十三頁）在這裏，普列哈諾夫遇到了矛盾——在普式庚裏面，和這樣的「狀態」類似的東西一點也沒有。而這時，他又不能承認普式庚的「作品中的思想的質」不「低落」，如果這樣，就要動搖他的「普式庚爲藝術而藝術」理論的根本。

普列哈諾夫一定爲這個思考了很久，終於，他還是向觀念論請來解圍的救兵；爲了彌補這個矛盾和漏洞，他不得不「在終結時，想單關於普式庚來費兩三句話」。

「在這個詩人毀擊「賤民」的時候，我們在他的說話中聞到了許多憤怒，無論皮沙列夫怎樣說，我們決非聞到了庸俗。詩人攻擊着上流的羣衆，因爲他們將廚房的釜看得比塔爾衛免爾的「亞玻洛」更尊貴——但是正是上流的羣衆，完全不是那站在當時俄國文學的視野之外的真正的人民。這是說，對於他，那偏狹的實際是難堪的東西。而且是同樣，他全沒想教導羣衆的那種希望。只是證明對於羣衆的他的完全絕望的見解，而在那兒並沒有什麼反動的氣息。這就是普式庚優越於高第葉似的爲藝術而藝術的擁護者的地方。這個優越是有條件的性質的。……有智慮的普式庚也許要像那差不多不能和他比較的少有智慮的高第葉所判斷的一樣，下了差不多一樣地不成功的判斷吧。將他從這個可以有的弱點救了出來的，是俄國的經濟的落後。」「……現在俄國是達到經濟的發達的高度——能使爲藝術而藝術的理論的擁護者，成爲建立在一個階級對於別個階級的剝削的那社會秩序之意識的擁護者了。因此，在現在俄國就有不少社會反動的愚論，藉「藝術之絕對的運動」的名而進行。但普式庚的時代還不是這樣的。這對於他是大大的幸

福。』（六十三至六十五頁）

然而這個「終結」只是更深一層的矛盾的混亂。「爲藝術而藝術」的主張既是絕望的見解，何以它在「經濟的發達的高度」的資本主義社會裏是反動的，而在「經濟落後」的君主專制的農奴制的社會裏，存在着同樣的階層衝突的社會裏，就不是反動的？何以一個絕望的反動作家，如果在「經濟落後的」農奴制的社會裏，就會沒有「反動的氣息」？一個反動的「爲藝術而藝術」的作家如果在一個經濟落後的國家不顯得反動，那只是因爲社會衝突不十分激烈明顯的原故。決不是就可以得救，在本質上不反動了。普式庚爲什麼沒有反動的氣息？顯然的，這個原因不應該單在「經濟」上尋找，還應該到作家的本身上去追尋。而普列哈諾夫完全否定現實中作家個人的個別的客觀，使一切作家的「個人」都一律服從普列哈諾夫主觀中變的客觀（經濟高度），所以竟不顧俄國社會中的普式庚的教養，思想，藝術方法和法國社會中的高第葉有什麼不同，斷言普式庚如果處在高第葉的經濟時代，在思想上在藝術上也將和高第葉走同樣的道路，也就是說，和高第葉具有同樣的思想和藝術。幾乎是必然的，主觀的觀念論的根源引出了客觀的機械論，在一位偉大作家身上投下陰影，掩蔽了他的光芒。

盧那卡爾斯基在「藝術的基本問題」裏說到普列哈諾夫的批評，他說：「……普列

哈諾夫底文藝批評上。如他所承認，是有着一種折衷主義在的，那裏保留着各種不同的遺留物，政論的批評和審美的批評二者都有……」。這是一個深刻的觀察和了解，普列哈諾夫的普式庚爲藝術而藝術的理論正是這兩者的混合體，他的特質尤爲明顯的表現在底下一段申論裏面：

「普式庚不會嘲笑聖西門主義者們。不過關於他們，他也許聽到過，也許並未聽到過。他却是正直的寬大的人。但這個正直的寬大的人，從少年時代就習得了一定的階級的偏見。廢除一個階級對於別個階級的剝削，在他看來甚至是不不得有的可笑的思想。倘若他聽到了這廢止的某種實際的計劃，尤其假定這計劃，像在法蘭西的聖西門主義者似地，在俄國騷鬧起來，他恐怕必定對他們施以激烈的爭論和嘲笑的詩，並且以這些東西武裝起自己來吧。關於俄國農奴狀態比西歐的勞動者狀態要優越的，他的手記的某篇——論文「途上冥想」——就使我們這樣想……」（六十四頁）

這在普式庚，實在是一個政論的審美論。普式庚不會嘲笑過聖西門主義者，正如普列哈諾夫所說；他也許聽到過他們，也許根本沒有聽到過，即使他聽到過他們，而他沒有反對，也沒有贊成；這十分可能普式庚因爲看到它是無結果的空想，所以保持一種審慎的緘默。可是這只是我們的臆想，不能作爲任何論斷的佐證。至於普式庚對於農奴制

度的態度，沒有任何東西比他的「鄉村」和「郭魯亨諾村的歷史」，也沒有任何事實比他對十二月黨人的友誼和追懷說得更爲明白；他不僅不反對這種「廢止一個階級對於別個階級的剝削」的「騷鬧」，而且他還叛逆了自己的階層以詩來「武裝自己」，站在農奴的解放者們的一邊。他在「歐根·奧涅金」裏就嘲笑了奧涅金的不澈底的解放農奴——用免役稅代替力役。他在「途上冥想」裏寫了「俄國農奴狀態比西歐的勞動者狀態要優越的手記」，這並不能證明詩人擁護農奴制度。在農奴制度的狀態裏（「鄉村」）：

不顧眼淚，不聽呻吟，

命運選出來毀滅人的，

野蠻的地主老爺在這裏，沒有情感，沒有法律，

以強制的鞭子掠奪了

農民的勞力，財產，時間。

匍匐在別人的犁上，聽從鞭撻，

憔悴枯槁的奴隸在這裏，

蹲踞於無慈悲心的地主的田隴。

在這裏所有的人都拖曳着苦難的軛走向墳墓，

心靈裏不敢懷有希望和溫情，

在這憂年宵的姑娘們開花

只爲的是淫蕩的惡棍的縱慾；

衰老的父親的親愛的靠身，

年青的兒子們，勞動的伙伴們，

從自己的親愛的茅屋裏走出去

增添地主的疲勞的奴隸之羣。……

而勞動者比這種狀況還要不如，這只能說明普式庚對新興的資本主義社會制度洞察的卓見，這個社會的精神在俄國的化身赫爾曼，某種程度上的奧涅金，他有極真切的描寫，也是他的最嚴格的批判。和普列哈諾夫的理论相反，把普式庚從「可以有的弱點救出來的」，不是「經濟的落後」，而是對世界幸福對人民自由的認識與憧憬，只有在這個認識的引領之下，他才能在經濟政治文化全部落後的俄國專制社會裏走向偉大和不可。

正如盧那卡爾斯基所叮囑的：「我們必須時時記得，普列哈諾夫理論底構成中的這一弱點，也是牠底特徵之一，而且完全是由於他在寫作的那個時期使然。爲了要決定的

地摧殘「政論家」底一面性的主觀主義，和那些徒然從觀念論哲學家亂借詞句藉以掩飾他們淺薄浮誇的「啊呀」之類的唯美派底講究飲食精美似的印象主義，這種論爭的強調在防衛卡爾主義的歷史的發生的方法上也許是必要的吧。」（「藝術底基本問題」）所以普列哈諾夫在論普式庚這一點上，雖然掩蔽了詩人的特質和光芒，然而我們不能由此否定他的整個的功績和貢獻，更不能根據這一點就抹殺他的理論中的正確和深刻之處。如果那樣，我們就是荒謬了。

一九四三年二月





# 人的花朵

(每冊定價七元八角)

作者 呂 榮

發行人 黃 尚 華

發行所 新 新 出 版 社

總經理 上海書報  
雜誌聯合發行所

上海福州路  
379弄12號

中華民國三十七年二月(卷)初版

○-----○  
● 究必理翻·有所權版 ●  
○-----○



\$37.80 0

3 - 4 0