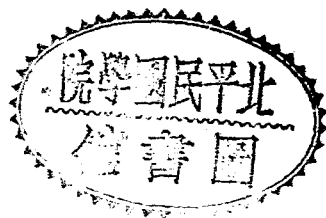




中蘇小叢書第二輯之一

# 戰時寫作諸問題

齊同著



中蘇文化協會湖南分會編

生活書店長沙分店總經理售

I54/0077

R111

44167

# 中蘇小叢書第二輯

中蘇文化協會湖南分會為介紹並溝通中蘇文化，曾計劃出版中蘇小叢書第一輯十種，業已陸續出版。在第一輯中，我們希望把蘇聯的社會，經濟，政治，文化以及抗戰中之中蘇關係作一個簡略的介紹。在第二輯中，我們則着重於戰時專題的討論，希望從戰時民衆動員，生產動員，文化動員以及與抗戰有關之各個方面的問題，依據抗戰建國綱領的原則，作一個全面的具體的研究。現在把第二輯十部書名及作者的姓名列後：

- |     |            |     |           |
|-----|------------|-----|-----------|
| 齊同  | 戰時文學諸問題    | 譚丕模 | 抗戰文化動員    |
| 張天翼 | 中國有沒有法西斯蒂  | 蔣特良 | 怎樣建立新軍    |
| 吳覺光 | 怎樣克服民訓工作困難 | 翦伯贊 | 國防工業與民生經濟 |
| 呂振羽 | 戰時農民動員論    | 李達  | 戰時社會科學叢譚  |

湖北省圖書館藏  
舊書資料



## 戰時寫作諸問題

### (一)

抗戰開始的時候，中國的文壇上似乎是有小的紛亂，但不久便平息了。這無須說，近三十年來，中國的前進作家一向是配合着半殖民地的解放運動而鬥爭着的。八一三以後，文藝上的鬥爭，並非呈現着一種特異而且孤立的姿態，它是整個鬥爭鐵鍊中的一環，不過更顯得明朗些強調些罷了。文藝團體的擴大，力量的增加，是事實。我們不斷地看見許多向來持着消極態度的文人：頹廢詩人，冷觀的作家，鴛鴦蝴蝶派，反「差不多」者，學院派……大抵都能翻然改變了苟安的或消極的態度，加入抗日的文藝團體；他們並非懼怕自己的落水，乃是出於正義感和愛國的激情。同時一向在戰鬥線上掙扎着的作家們，並不怎樣把這事實看作奇蹟，反之，却認為這正應合了時代詔示，因而更加相信了一貫的方法與行動

的正確。總之，事實告訴了我們，再沒有一個作家宣傳享樂，再沒有一作家宣傳非戰了。

然而，領域一大，目標就更該集中，理論的統一與創作的統一，都是目前應該完成的任務。雖然在政府還沒有所謂文藝政策的頒布；但是文藝家們確也應該由集體討論中產出一個共同的原則來，這原則是「文藝之船」的舵，而舵工則應是作家們自己。

關於戰時文藝的本質問題，至今還沒有過什麼重要的討論。有人說這是應該聽其自然，它自會隨着時代前進的，——顯然犯了機械論的錯誤。在抗戰時期，文藝的指導理論是必要的，但這指導理論却應該是集體的產物，而不該是違命的。

最初，記得是有人提出意見來了。例如，主張持續着現實主義。或者說文藝的任務應該是激發抗戰的情緒，加強抗戰的意志，整齊抗戰的步伐——這是屬於

浪漫主義的一面的。但是這些口號的具體的內容至今還沒有引起來激烈的討論。還有一個意見是：不要描寫戰爭的殘酷，理由也有的，據說是恐怕人民因而厭戰。這見解是應該糾正的，因為這樣一來，便成了掩蓋的藝術。掩蓋的藝術是侵略者的藝術；在反侵略的陣營中，掩蓋的藝術是應該被消滅的。

(二)

然而，在偉大的時代裏，寫作也當真有些事實上的疑問和困難。寫哪一面呢？寫前方呢？或寫後方呢？寫個人的身邊瑣事呢？或寫集體生活呢？有些作家爲了尋找題材跑到前方去；也有些作家一到後方就擱下了筆。由此，我們看見了文藝戰士爲自己沒有計劃，爲青年習作者沒有負起指導的任務。日子長了，戰鬥的現象一複雜，文壇上漸漸發生了一陣「問號」：到底寫什麼？

其實，任務和事業雖然重大，講起來却也簡單，這意義，向勞動進化的過程上去看，是應該容易明白的。文藝起原遊戲說，老早就被清算了，可知文藝創作

的發生並非由於趣味，而是由於勞動過程中的要求。勞動形式漸漸複雜了，人類對文藝的了解就走了歧途，甚至有人以文藝與勞動無關了。這是錯覺，是沒有明白直到現在人類生活還是受着勞動的支持的原故。勞動是有着普遍性的，它維繫着人類的生存，戀愛、壓迫、革命、和鬥爭。在這裏，無論在個人或集體是應該有着普遍要求的。往昔的作家雖然有的喜歡寫身邊，有的喜歡寫社會，但假若其中是充滿着豐富的現實，它應該是與當代勞動所產生的要求有着關聯的。「小我」是「大我」中間的一滴，縱是極小的事象吧，也會有着社會意義的。所以，無論從個人或社會出發，有價值的作品大抵都是寫着普遍的現實與普遍的要求。

但以往，問題却就發生在這裏。其一是趣味派的抱殘守缺，提倡「文章無用論」；——這却足以證明社會裏還有不與多數大眾同要求的人物存在着，還有舒服生活和私心存在着的。其次是「反差不多說」；這擁護著「文藝要差得多」的主張者，顯然是要保持社會的階層觀念的壁壘的。但這類紛歧的見解都被偉大的

民族解放戰爭予以粉碎了！原故是，作家在此時誰也只得變更其過去的立場，謙卑地團結起來。於是作家的要求和寫作的原則只有一個了。作家的團結不能靠着面子或情感的力量，面子或情感的力量是魔術師的幻戲，是假象；現在却應該是利害的同一和要求的同一了。

五四以來，作家們會有過多次的團結，雖然沒有來得現在這樣的廣大而且普遍，但從用羣力企圖摧毀惡勢力的一點說，其戰鬥性是一貫的。然而不久就又分開，由此我們可以看出現實的錯綜和要求的分化。但這分化是革命運動的必然的過程，而且在每一段落中，都能見到這樣的事實：淘去了遺產中的廢物，再添些新的。

廿年來，中國的文藝工作者用着貧弱的力量支持着反帝和反封建的運動，直到現在更加證明了這個路線是正確的，這運動是偉大的，其結果是有價值的。因為這一貫的運動是要求着中國人的生產（廣義的）自由，生活自由。



反映着這般人要求的是中國小說的題材，反抗封建，（「吶喊」）反抗經濟侵略，（「子夜」）反抗侵略戰爭，（「八月的鄉村」，「萬寶山」）……雖然各有時代的不同；鬥爭的路線是一致的。這個連索的極端，是一個大火炬，反日戰爭的大火炬！

所以現在的寫作題材也應該和已往的有着連繫：原則是同一，不過要求是更廣大，表現是更強調了。

當作家們開始聽到了抗戰的砲聲和吼聲的時候，熱情有些壓抑了理智，他們往往要拋棄了筆，走向前線，為民族去洒熱情之血；不過有些作家是希圖去提煉「形象」，也是事實。總而言之，搜求題材的眼睛大抵是向着前方去集中的。

前方的題材，主要的是關於日本軍閥的獸行和中國戰士的英勇的。這個畫面是偉大的，複雜的，錯綜的，是戰時創作的典型環境的一面。在這典型環境中使活躍着典型人物的動態。在東戰場，北戰場，……有猙獰的，獸性的，非人的

，荒淫到自己腐爛地步的敵人所築成的砲火圍牆，和在這圍牆中漸由芽生直到壯大的抗敵力量。這力量分開便成爲許多戰鬥的集體：正規軍、游擊隊、救護隊、政治宣傳隊、以及戰家的志士，抗日的民團……；而在反面：則有禽獸般的日本軍閥及其奴才，厭戰的日本兵士，（小商人和小農人）迷信的日本空軍，認敵做主子的漢奸，……（他們創造了村落的洗劫，婦女的姦淫虐殺，金融上的陰謀破壞，奴才們的卑顏屈膝……）。而結果，這些複雜錯綜的現象又統一起來，成爲兩個勢力，一個大觀：侵略者與反侵略者所組成的兩種人類的鬥爭。

眼睛向着前方，甚至到前方去體驗生活，都是好的；但不能祇是注意前方。因爲中國的抗戰是全面的，前後方合起來是一個整體；一分開，就是支解了。後方的現象和前方的現象，是有着因果關係的。譬如後方的生產，徵兵，民衆運動，……都可以影響到整個抗戰的成功與失敗。雖然看來前後方好似不相同，其實却是整體的一致。所以作家的眼睛只望着前方，拋掉了已往的大衆生活的題材

，向着炮火去歌頌或咒詛，是犯了嚴重的錯誤；這正如有些作家安全地住在後方而覺得「沒的可寫」是一樣的錯誤。

後方的重要題材，還是幾年前便都曉得了的大衆生活實況。在抗戰影響之下的大衆生活是作家最應注意的對象。在抗戰期間大衆生活是後方最嚴重的問題。民衆不能完全動員，抗戰意志不能澈底激發，都與大衆生活有關。中國的大衆多半都在農村，而且悠久地陷於飢餓線上的大衆，沒有保衛土地的自覺，雖在抗戰的時候，也還具有着傳統的奴才意識；這種事實確是含有着重大的意義而且常常爲人所不了解的。農民生活中的蠱虫和毒蛇是土劣，大衆生活苦悶的根抵是由於近百年來土劣與帝國主義的勾結。抗戰一來，在後方，還不覺得；在戰區，土劣貪污多半都很快地變爲漢奸，這就是鐵證，抗戰一久，土劣層漸漸都會落下水去，而貧苦大衆則日見茁壯起來。這是代表中國社會環境的典型，是今日創作的重要內容，而且作家們更應該指出它的前路的。已往，這素材還不過是坐在都市裏

的智識份子的回憶與玄想的形象。現在，逃亡線上的智識份子，有些已經深入農村去了；雖然他們馬上未必能十分瞭解農村，但「下層」生活的知識和經驗總該日漸豐富了。農村生活就成了寫作的主要題材，而且在其中將有新的作家成長起來。

但是用戰場和農村概括了一切的題材也是很不對的；因為生活現象到底是多方面的，在戰時也不能例外。和上述有聯繫的生活色相多得很，例如工人小商人的生活，青年的讀書生活，得過且過的懶惰生活……但是，從吃飯問題直到戀愛問題，都不會和抗戰毫無關係。無論作者的筆是怎樣能夠「生花」，也不能寫出現實以外的東西，作者的要求也不能超出抗戰以外的，若然，則便是筆桿向外替敵人「幫閑」去了。

特別需要提出的還有一種人物。這種人物一向是過着寄生生活而且帶有市儈氣息的。他們屬於知識層却不積極的革命，也屬於落後層却不過分的頑固；他們

是但願平安的機會主義者。比如，已往，凡是社會上應該做的事情，他們都不說不肯做；然而却有條件，一是不惹禍，二是不折本。現在呢，後方的文化運動就少不了他們，但其實，則是只應名不做事；你却不要惹他，因為他有時會革命，有時也會反革命。這種人物在抗戰以前不大有人理會，說他們是「社會之蠹」；抗戰後也沒有什麼人理會，據說是怕分裂了陣線。其實，前者是失之粗心，後者是失之過慮。理由是：既能認其為「蠹」，可知不是等閑的玩意兒，蠹可以釀得醇酒，也可以腐敗食物；若是顧慮着影響抗戰呢，則縱是你不得罪他，也是無補於抗戰的。

所以近來出版的戰地通訊，或小說如「給予者」戲劇如「飛將軍」之類固然重要；但如張天翼的「譚九先生的工作」和「華威先生」一類諷刺小說之不能多見，也是大大的缺陷。因為，凡這些，到底都與抗戰有關，都是重要的社會現象

呵！

總之。抗戰文藝的題材就是已往戰鬥文藝的題材；不過範圍更要廣大，矛盾益見錯綜而已。

(三)

關於上述的題材，我們在新聞紙上，通訊上，報告上，是常常看到的；但這是寫事實——雖然有時也添些枝葉，也帶着傾向，却還是一個事實。寫事實雖然能夠達到富曼諾夫寫「夏伯耶夫」那樣的成功，那是很好的報告文學的典型；但在其中還是充滿着豐富的誇大性和藝術手腕的。而且我們現在所見的報告，新聞性的較多，藝術性的較少，我們一面要持續報告文學的生命，一面也要把它看作只是文學的一種形體。假若你對於創作有着雄圖，則所要寫的不光是一件乾巴巴的事實，而是比較廣闊的形象。形象和事實並不相反；它雖不是一成不變的事實，却是永久合理的實情；它雖然並不固定地是屬於哪件事或哪個人，但同一類事情和人物的特點却為它所包括，所代表，而以藝術的手法加以非常之誇大與強調

的。例如巴爾扎克把吝嗇的程度寫到切一片麵包都要量到極薄（「歐貞尼·葛朗代」），高爾基把工人運動寫到一文錢的鬥爭（「母親」）都是重視這個道理的。一件簡單的事，就用簡單的新聞體或書信體寫出來不也是一樣嗎？但，這樣的樸素在讀者的心理是會起着比較輕淡和浮淺作用的。所以文藝創作究竟和論說不同，和新聞報告不同；那不同的地方就在於它會把論說和新聞的內容通過創作的想象藝術地寫出來，再加上一些活生生的語言和動作，完成現實的強調的再現。抗戰發動的時候，有些人開始輕視文藝，便是因為不明白這個道理的原故。聽廣播演講，不如聽活人的親口演講；聽活人親口演講，不如看戲劇的表演，這是足以解明上述的道理的。

但文藝却不能離開現實；現實是一切巨細事實的總匯。

離開現實便是詐欺的藝術，把真實掩蓋起來而祇去說虛偽，結果成了形式主義。

形式主義在十九世紀末是歐洲布爾喬亞的寫作方法。現在是侵略主義者的寫作方法。

歐洲十九世紀的時候，因為金融資本流出來的金錢惡臭的原故，生活線上的醜惡日漸強化；於是有些作家利用「指東說西」的寫作方法，躲避現實，一面又倡出「藝術無利害」和「最高藝術是無言」的論說，來支持掩蓋的藝術。這之後，道世主義的作家除了掉弄字眼之外，世界上的猙獰血腥的事實，他們是照例不去看的，縱是刺着了他們的眼睛，也裝做不見。

大戰開始以後，這種口號便成了歐洲文氓取媚主子的一種工具了。他們臥在主子的懷裏，撒嬌地享用着「太多的吃喝」，掩蓋着血腥，荒淫，與無恥。

最近上海事變爆發之後，在侵略者火翼之下的日本作家大為忙碌起來，出發到戰區，據說是要寫些「現地報告」。所謂「現地報告」當然是指着戰區事實而言；但不幸，他們不能完成他們的志願，並且將來也不會完成的。他們想不到侵



略這樣一個弱國也會遭遇到猛烈反攻的炮火，以致從前號稱過「普羅作家」的林方雄到了上海也會發着意外的顫抖。但他回國之後究竟寫了些什麼「現地報告」呢？他沒有寫出侵略者的屠殺，和反侵略者的抵抗；除了獻給在上海的女人的甜蜜的情詩，潯寫出了些頌讚明代「倭寇」的意見。這不是戰鬥的文人，這是沒落的荒謬冥想中間的被現實拋棄了文人。

但是，他自己也許覺得是有些積極性的，那就是文人由「幫閑」進步到「幫兇」了。

此外到上海去的還有女作家吉屋信子和戲劇家高田保，一個祇停留四五天就寫了八萬字長的「決死的報告」，一個祇過了兩夜便大談着「支那問題」。這都是很好的證明；文人在侵略者的懷抱裏是怎樣地懼怕現實和掩蓋現實呵！

形式主義在這個階段裏已走上了死亡之路；鬥爭中成長的我們是不需要形式主義的，我們所需要的是現實主義。

作爲現實主義特點之一的是無情的曝露。現實主義是「掩蓋藝術」的死敵；在現實主義之下，沒有可以掩藏的東西。比如上面所說「不要描寫戰爭的殘酷」，便是現實主義所不容許的，因爲這樣硬成了掩蓋藝術。假如一個作者描寫一個戰爭場面而偏把戰爭殘酷的一點拋開，結果將會成爲怎樣一件藝術品呢？現實主義的方法是一切都不隱瞞，（像藝術的巨匠巴爾札克不能隱瞞自己階級的缺點一樣）——不僅是戰事的殘酷，就是抗戰陣營中的缺點，抗戰意識的不正確，也不能隱瞞，惟有這樣，才能使人們認識清楚，才能達到自我批判的目的。

但是，這樣並不是我們所需要的現實主義的全部，這不過是它的一個原則。現實主義並非時髦的東西，是早已有了的東西；不過是社會進化了，它便也因之得到了發展。有些論客說它是純客觀的，作家應該像攝影師，把客觀的事實一絲不漏地收入了畫面；但是結果並非這樣，純客觀的議論雖然很多，純客觀的作品却至今未能看見。這大概是因爲無論如何，作者在寫作的時候至少對於所揀取的

題材是當事人或見證人，因之雖然想要達到絕對客觀，而自己的意見（這意見常常是客觀的給與）却又偷偷地潛入了的原故。——其實，「想要達到絕對客觀」是不可能的事情。

晚近現實主義曾經發達到描寫「活生生的人」和「直接印象」的地步，這是由蘇聯里別進斯基（「一週間」作者）和法捷郎夫（「毀滅」作者）提出的；但不久就被入駁倒。反駁的理由是：「不但是正確地反映着有過的和有着的物」，而要從正確的事實基礎與認識上「豫見未來」；而且「活生生的人」，是有善點也有惡點的，若是把善與惡一概客觀地平等地描寫出來，是會失掉我們的正義感和文藝的教養意義的，因為大眾是有共同需要的東西，也有共同不相容的東西。這無非證明了純客觀是不可能的。

作為直接印象的寫作方法——「樸素的現實主義」的主義，也一樣地遭了駁倒。樸素的現實主義大抵是和「遺產接受說」有着關係的；其主張是用古典作家

的優秀技巧來寫現在的新事物。這理由自然不充分：技巧（古典優秀的）停留着，內容却又是進步的。

所以反駁的人便說：學習古典作家是寫作的真理；但「這只是真理的入門。單是優秀地去寫新的事物，是不充分的。對於新的事物，應該以新的優秀去描寫」。所謂藝術的具體性，並不在於像已往那樣的瑣碎的描寫，而是把事實單純化，形象化。

倍斯巴洛夫糾正了「活生生的人」，和「直接印象」之後，便得到這樣的結論：

「現在，善的和惡的，肯定的和否定的，都尖銳地被區別着。一方是革命及援助它的諸勢力，他方是反動及其擁護者。真正的現實主義，不是將「活生生的人」中的善的與惡的平等視，而要把握和再現肯定的與否定的之尖銳化的鬥爭。

……」（倍斯巴洛夫：「反對ABC」。）

可見現實主義中也藏着主觀的成見，這成見是作者的生活所賦與的，叫做傾向（政治性）。好的創作都是有傾向的，否則便是無思想的了。不過這傾向應該是屬於多數人一方面的，應該是革命的；否則縱有傾向，也是私心，不足取的。

現在我們的寫作既不要主觀的掩蓋，也不要客觀的冷淡；所要的乃是新的現實主義，戰鬥的手法。

現實是戰鬥的，所以寫作方法不能不是戰鬥的；一面揚棄地接受已往作家的遺產，一面從戰鬥中學習戰鬥的寫作方法，結果才能完成我們的寫作的企圖。

我們的寫作的傾向是全民族團結抗戰直到勝利為止，同時這也就是我們現在的立場，抗戰期間，前方與後方的事象，不僅要忠誠地報告出來，而且要加以諷刺與批判。我們要像征服敵人一樣的征服自己的缺點，在理論，在行動，都要一致的。

我們的寫作不僅要反映出抗戰的事實，而且要指示着怎樣抗戰才算正確，才能得到完滿的結果。比如記，我們因為和日本軍閥抗戰而殺了他們士兵是不可避免的；但同時要曉得侵略中國並非日本士兵的心願，而是他們受着軍閥的壓迫不得不然。所以他們要投降，我們便不該加以殺戮，反而應該優待；這樣的意思是正確的，而且對我的抗戰是有利的。假若我們忘了情，高唱「踏平日本島，踢翻富士山」，那將與林方雄「坐着飛機去轟炸莫斯科」的荒唐有什麼兩樣。

寫作裏是要有這樣正確性的，這就是說明不是私心的寫作，而是傾向的寫作，是有着民族國家的意義，也有着世界的意義的。這種寫作才有永久存在的價值。

這樣看來，戰時的寫作是要與行動配合起來的。要製造典型的環境，必須親自體驗過，「像快班郵車從這些東西中間穿過去」都是不夠的。若沒有典型的環境，也就沒有典型的性格了；縱然有，也是架空的。

但這也並非說是迫着作家都到前方去。全面的意義和前後方的重要，上面已經講過了。我們不是祇限於寫寫砲火和刀光的；雖然能寫出砲火和刀光來也是一樣好。

在今日的文藝寫作裏面，也有着大量的熱情的叫喊。這是必然的，在革命和戰爭的前夜或爆發的時候，這種叫喊是不可少的。這種詩人對於目前的現實常常發出激情高呼，或憧憬着未來而說出什麼樣的預言，這是有前例的。比如在歐洲的民主革命運動中有雪萊的「西風」，「雲雀」和「普洛米修士的解放」；俄國革命前夜有高爾基的「鷹之歌」，和「海燕」。——這是浪漫主義的寫作。

在浪漫主義裏面，有着一些不同的原素：譬如經驗着被壓迫的殘酷貧乏生活的天才，便會表現了熱烈的反抗，和革命的鼓吹；過着舒服日子，努力與現實妥協，或厭倦了生活，企圖避開現實的人們，便歌頌着另外世界的……這都是對於現存社會取着破壞態度的。但是，假使不是如後一種的懷着私心，爲了新社會的

建設而發揮着破壞作用、也是革命的；至若能配合着新社會的行進而來歌頌或暗示，（如前一種）便更算是不可少的製品了。

好的浪漫主義作品是有現實的，狄德洛和歌德都受了唯物論學者之重視，就是爲此。高爾基的浪漫主義並不妨碍他的現實主義，而且惟其如此，在高爾基的作品裏面才有濃烈的反抗力量，和細心的體驗功夫。

最正確，最前進的浪漫主義是在於對現實積極態度的說教，對舊世界憎惡的鼓吹，對壓迫者反攻的煽動，對自由解放的新生活的熱情的刺激。這種主義，我們叫它做革命的浪漫主義。

否則，光有熱情而無現實，不爲人類僅懷私心，則雖是有傾向的，也不能算做革命的浪漫主義。

所以，祇要是革命的浪漫主義便應該被我們——作者和讀者——接受的。在藝術效用上它可以幫忙現實主義的。因爲現實主義可以做到反映現實，指出將



來的道路和造出將來的英雄；而革命的浪漫主義則能夠熱情地反抗人類的巨魔，更能熱情地唱出將來的凱歌。

現實主義如果能夠克服了純客觀，也會有吸收革命的浪漫主義質素的容量的；因爲在文藝的效用，它們是相成的而不是相反的。

#### 四

「這樣寫下去就會偉大了嗎」？有人在這樣地焦急了。

其實，這是一種多餘的焦急！然而在中國文壇上「偉大」的呼聲是老早響亮過了。記得彷彿是四年前事情：有些人在爭着發出疑問——「偉大的作品爲什麼不產生」？解答當然很多，大抵是社會環境不夠和作家經驗不多之類。但仔細一想：「作家經驗不多」彷彿道着了一半；至於「社會環境不夠」是沒有充分的理由的。要什麼時候「環境」才能算「夠」呢？在和平的期間嗎？在動亂的期間嗎？我們看見代表和平期間的「人間喜劇」和「洛公，馬加特叢書」也看見

代表動亂期間的「鐵流」與「毀滅」；——可見偉大作品是不受「期間」限制的，何況在有了勞動的時候，就有了珍貴的藝術呢！

「作家經驗不多」也不能祇歸之於沒有現實，而是作家簡直不去經驗。在已往經驗豐富的作家是極其缺乏的，至於拚着去找經驗的人更少見了。感謝「國難」！至少使作家的生活受到嚴重的鞭打，給與了新的刺激；使作家們得到新的覺醒，——覺醒自己在全世界對立的集體中間是有所屬的。這覺醒給與他們以正確的傾向，縱是浪漫，也應該是積極地反抗而不是消極隱退和遷就環境了。

然而，却不能這樣就停了步！要在新的覺醒中克服怠惰的人生觀，要走入一個易走入的現實裏去！而且這已成了定命的道路了；若不走去，就得落伍。

「學習偉大」固然是批評家善意的鞭策，但也不要相信「學習」就會「偉大」的；要「學習」的却是作家的ABC的事情：觀察，比較，和研究的才能。但是這才能的完成並不是容易的事情，要靠賴無畏的勇氣；而這勇氣是在戰鬥中

成長的。

「學習戰鬥」！善意的批評家們應該這樣地警告作家了。因為若不能戰鬥，和現實逼面肉搏，是不會透視現實的，更無從比較與研究了。

現在人們所焦急的「偉大作品」；自然是專指「戰時的」而言。他們對於這次抗戰有着許多幻想和疑問，是希望作家與以明快的解決的：譬如，全民族團結的過程；勝利信念的鐵證；前後方的優點與弱點；戰爭結束之後中國將是怎樣情形；凡這些都是市民們和青年們急待解答的問題，雖然有人做了理論的講解，但是缺乏親切的事實的證明，缺乏活生生的形象。

這就不是容易事！因為這都不是作家坐在家裏想得出來的，（以往的「革命文學家」就犯了這種錯誤）。就是參加了戰鬥，取得經驗，由觀察分析到考案，也不是短期間就能做完的事情。「毀滅」，「鐵流」，「夏伯陽」，「靜靜的頓

河，」都不是突然跳出來的東西；而且這種希望多半是應在戰鬥的青年作家身上，青年作家是應該慢慢成長起來的。這種看法並不是「文藝隨着時代走」的機械論；文藝的突發也是有着漸變的因素的。

所以批評家和讀者對於作家的要求，不應該是「立刻的偉大」；而是戰鬥的精神和把握現實的技能的修養。

在已往，懷着正義感嘗試着守馬在現實陣頭的作家也不能說是沒有；但遭了沉沒的事情却是常見。知道了未必能寫，寫了未必能印，用假名未必沒人去代你告發；於是「創作默殺史」上便不絕書了。但現在也不必懷着絕對自由的希望，因為作家所努力的有些是「現在」裏面「未來」的質素，是有遭遇誤解的可能的；要克服這困難是和克服其他困難一樣，不是妥協，也是要戰鬥。

總之，新的時代到了，作家批評家，和讀者要一齊來學習，要一齊來戰鬥，然後才能創發正確而崇高的藝術，在其中看見未來社會的真正主人。

## 五。

但，未來的主人是屬於社會中的多數人的，這多數人是中華民族的中堅，是廣大的集體，是現在文藝力量還不能達到的一羣。要去開發他們的頭腦鍛鍊他們的抗戰意識，培養他們的創造能力，更應該注意文藝的武器性。

「文藝武器」理論的確立。在現實主義中克服了客觀文藝的機械論，容納了革命的浪漫主義。其根據是——

「文藝反映現實，也影響現實。」

活的文藝必須有這樣合同的作用，從現實裏發生而且推動着現實前進。在已往，有些理想家高呼現實是文藝的結晶，這是說文藝出發於無根的觀念；反之，也有人說文藝是現實的一面鏡，因而文藝成了純客觀的東西。這兩種說法都是企圖來閹割或支解文藝原素的。文藝有宣傳性，所以能影響現實；但離開現實也就無所宣傳了。所以也反映現實。在古代，君王和地主們固守着他們那腐敗得生了

徽的制度，現實被掩蓋了，不能不造出荒唐的神話傳說，把人們的靈魂引入夢境的天國，——這是文藝武器的使用。現在却不同，要把現實剝得赤裸，要十分地揭露帝國主義的兇暴和封建的腐朽，——這也是接受了文藝武器。所以要這樣，是因爲文藝也「影響現實。」

文藝影響現實，是有着很多前例的；但是若違反現實的潮流，縱宣傳也會得到相反結果的，而順應現實潮流則常常成功。「海燕」，「鷹之歌」，是帝俄時代勞動者的恩物。歌德一生是擁護秩序，主張協調的，但結果，「浮士德」告訴我們說，歌德思想的根抵是來源於矛盾的悲劇的；他的失敗不在於人家的「打倒」而在於自己的矛盾，同時這宣傳的失敗，也正是他的藝術的成功。這裏說明了兩種作用的不可分性。

現在，中國作家彷彿都要爲民族盡力了，無奈領域很小，所謂文藝，一向是文人寫給文人看的，——這就無怪乎現在還有人在冷冷地說文章無用和文人無能

了！但頭腦比較年青的文人還未必像那些說冷話的論客自甘於無能吧！所以我們就不能不想法克服這使文人陷於無能的根本障礙，——文字的障礙！

「文藝大眾化」的口號一直成爲空談者，大抵就是受了文字障礙的原故。中國人百分之八十以上是農民，他們幾乎都是不識字的。文人雖然老早就在提倡「大眾化」，但他們一向是停留在都市裏，同時又不深思文藝所以不能「大眾化」的原因，因之文人的「大眾」始終還是「小衆」。雖然前幾年有一位宋陽先生直斥現行的「白話文」爲「紳士的文言」不久也就被人淡忘去；但「白話文」始終還是爲紳士們所使用，這是事實。

抗戰發動以來，有識者採了「頭痛醫頭、腳痛醫腳」的暫行辦法，提倡用舊瓶裝新酒；這却有相當的道理。據所知，（聽見的和看見的）有皮簧，大鼓，雙簧，評書，唱本，……的仿製，好似極盛一時了；但所用的語言範圍仍是不出於國語，南方的普通話。這種言語距離鄉土語（方言）還是還得很，它的活動區域

也祇能限於幾個重要都市，一下鄉便成問題了。所以要想利用形式，必須注重方言；替代皮簧，大鼓，雙簧……之類，應該還有川劇，楚劇，湘劇，以及其他鄉間流行的說唱。必須利用一向與「大眾」親密的藝術形式，親密的用語，才能漸漸把抗戰意識灌入他們的心裏，才能使他們明白怎這叫做抗日戰爭，爲什麼要保衛土地。都市的見解和鄉村實在隔離得太遠了，近幾天就得到一個好例：在貴陽廢歷四月初八是附近苗民進城集會的日子，某機關就利用這機會請他們去看「抗戰特輯」。入場券是發出去了，人却一個不到，後來才知道，他們是怕看了電影便會被捉去當兵的。從這件事情看來：民族的隔閡有多末深呵！其實這不是民族隔閡，乃是文化的隔閡；假若是表演苗歌舞，他們便不會這樣惶恐了。

方言的普遍使用似乎很好了，但障礙還是有，就是方形的「漢字」。每一個「漢字」就是一個圖案。我們習慣了還不覺得，（其實也有些話是寫不出來的）一個文盲寫起來比畫畫都要難，因爲圖畫還是單純的象形。我們用來去教育大眾



已經很難接受了，何況還要大衆，自發的創造？

「大衆自發動的創造」，是大衆學習了之後還要配合着自己的生活創造出些新的健康的大衆自己的藝術來；這是很要緊的事情。一切藝術原來都是產自勞動過程，後來原始藝術的創造者（大衆）因爲生活環境的壓迫離着藝術漸漸遠了，漸漸陌生了。我們今日提倡大衆文藝，不僅是含着教育的意思，實在是要把大衆的文藝重新交還給大衆！我們不僅要講給他們知道，而且要讓他們說出自己的話來！

這樣就要遇到難關了！「方塊字」不易學習而且不適用，必須找一種比較易學易懂易用的文字來替代它。這是說要改革文字。

國粹派的先生們又要害怕了！其實文字改革是歷史上常見的事情。無論哪一民族都改革過他們的文字。就是中國，從前就提倡過注音字母，國語羅馬字。（直到現我還是試用着的）不過現在那些都失敗了，所以有人又提出了一種新文字

，就是拉丁化。（也是羅馬字——英文、法文、德文、都是羅馬字）。中國的拉丁化用法現在還未完成，因為方案也只有「北方拉丁化」一種，還要發展下去充實下去的。但是它却如同初生的嬰兒是有走上健強道路的希望的；漢字呢，已是越過了成長和衰老而走向死亡的道路了。

然而反對新文字的理由畢竟也有很多，例如說新文字是抹殺中國文字，宣傳反動，妨礙國語統一運動，……其實這些理由，有的是不成理由，有的是早已成爲過去。恐懼着中國舊文字的淪亡，是不成理由的，因為新文字並不企圖抹殺中國固有語言，（而且也不能抹殺）不過是爲了普及教育要把原有的文字換成一種容易辨識和書寫的文字而已；何況在最初試用的時候，也不能立刻就將固有的漢字抹殺。第二個理由是從前新文字被禁止的原因；但現在已不成問題了，在中宣部訓令裏說得好：

「現在全國國民既一致抗戰，皆視日本爲唯一敵人，中央爲領導全國國

民抗敵之唯一最高統治權，則除漢奸敵探以外，深信全國國民決不致復利用拉丁化的中國字，爲煽惑國民之密碼……」

可見若是「漢奸敵探」，即用舊文字也可以宣傳反動的，若是愛國的國民，即使使用新文字，則除了宣傳抗戰之外也沒有別的用處。所以訓令裏又說：

「如不妨礙或分散國人抗戰之力量，在純學術之立場加以研究，或視爲社會運動之一種工具未嘗不可。……」

這是說，依據中央的意旨在不妨礙抗戰之原則下，我們是有着研究和推行新文字的自由。據作者個人所知，已往的北方新文字的運動是有過相當成績的：在民衆學校，在農民學校，都能很快的教會了小學生和農民看文字報紙和寫信。假若政府能夠熱心地幫忙民衆間新文字運動的推行，對於抗戰宣傳是能夠收到高度的效果的。

至於妨礙國語統一運動，更不成問題，因爲學會了方言的發音法拼音法，只

要再多學一點東西，國語自然就會通了。讓方言書面化，然後相互交融，是國語統一的根本辦法；因為世界語的形成，多半都是由方言起始的，按理也是先有話然後才有文字的。

至於說改革文字是模仿蘇聯或模仿日本，這種淺見是不值得加以討論的。

總之，時機迫切，戰事愈加緊，愈需要宣傳民衆和教育民衆，愈需要在民衆中建立起來一種代替方言的新文字。這是刻不容緩的事情。

作家們，你們要作一個小衆（知識份子）讀者的對象呢；或大是衆（真正多數人）讀者的對象呢？假若是希望在於後者，現在就應開始創作方言文學！創作新文字的方言文學，同時也應該是一個積極的新文字運動者！

一九三八年五月九日



中蘇小叢書第二輯之一  
戰時寫作諸問題

每冊實價國幣八分  
外埠酌加寄費

著者  
齊同

發行者

中蘇文化協會  
湖南分會

總經理

各地生活書店

版權所有 ◆ 翻印必究

中華民國二十七年六月出版

