

現代中國文學作家

現代中國文學作家

錢杏邨著

中華民國十七年七月出版

印數 1—2000冊

書 名 現代文學作家

編輯者 錢 杏 邨

發行者 趙 南 公

總發行所上海泰東圖書局

版權所有不准翻印

全書一冊

定價大洋六角

外埠函購郵費加一

目 次

第 一 卷

自序	1—4
----	-----

第 一 魯 迅

死去了的阿Q時代	1—53
----------	------

魯迅創作中所表現的時代——庚子暴動與辛亥革命——超越時代與追逐時代——過去的吶喊與現在的彷徨——人生詛咒論與野草——六面找不着出路的碰壁——墳的前途——小資產階級的觀察者——病態的國民性的表現者——阿Q正傳的評傳——死去了的阿Q時代——時代文藝與時代技巧——政治思想與革命觀察——革命文藝與第三先驅——誰個醉眼矇矓？——魯迅的成功與失敗——換口味與外國人看阿Q正傳——為青年留一條生路

第二 郭沫若

詩人郭沫若……………55—97

五四運動與青年心理——反抗精神的一貫——
創作時代的分開——文藝思想——奮鬥的精
神——穿白孔雀羽衣的詩人——女神與力的
藝術——星空的閒逸精神的表現——革命時
代的前茅——開拓自己命運的三個叛逆的女
性——戲劇的技巧與 Solome 及 A Doll
house——舊戲色調的遺重——落叶與塔
——橄欖與 The Journal of Arthur Stirling
——精神表現的兩方面——詩的技巧——
新時代的到來

第三 郁達夫

“達夫代表作”後序……………99—131

時代病的表現者——性的苦悶與故國的哀愁

——社會苦悶與經濟苦悶的交流——社會懷疑論的展開——政治苦悶與革命行動的衝激——「在方向轉換的途中」——農民文藝的提創——表現的技巧——作者的性格——技巧的轉變與幻滅情緒的餘留——時代反映的三部曲

第四 蔣光慈

蔣光慈與革命文學……………141—186

Demian Bedny 事件的覆演——中國過去創作壇上的一般現象——資產階級文藝與勞動階級文藝——民衆所要求的說書者——領導權的繼續與英雄本色——革命文學的提創與時代精神的表演——前期的三個時代——野祭菊芬與罪人——作品 思想會技巧與題材——革命文學及其使命——革命文學作家必備的條件——關於革命文學發展的過程——新時代文藝的前驅

自序

中國文壇已經走到了一個新的階段。過去十年的努力，祇算建設了這新時代文藝的奠基石，在奠基時代，我們也曾有過不少的艱苦奮鬥的歷史，也曾有過不少勇猛向前的鬥士。艱苦奮鬥的史事，當然是成了不可磨滅的往跡：可是當日的鬥士，有的固然還是在邁步向前，有的却因着抓不住時代而開始反動。這裏，就想以這時代的眼把他們分別的研究一問，替過去的時代結一次總賬，於一般讀者不是無利的。不

過、力量究竟薄弱得很；然而，在誰都不願來負這職任的時候，也祇得勉力的忘却訕笑的負起。不能算是精密的研究，祇是引玉的磚石。誠懇的渴望着期待着善良的指導與有力的批評。

現在，先把已寫成的四位作家的研究編成第一卷，並非說他們四位是當中最有力量最重大的，祇是先寫定的先輯成的而已。‘魯迅’的一篇是為“太陽”和“我們”作的，“達夫”的一篇却是一篇序言，“沫若”的一篇本意也是為“太陽”寫的，“光慈”的是在一時衝動之下所趕成。每篇寫作時的背景完全不同，態度也就不免各異了。總之，在當時並沒有想到要寫這一部書。二卷以下當不致如此。就已發表的一部分說，“魯迅”的一篇最引起討論，成為今年文壇上的一大問題，差不多每一個雜誌都要論及。“阿Q的時代”究竟死去了沒有呢？祇要不是主觀的近視眼，種

種的事實是可以幫我們證明是死去了的。許多的討論，不想在這裏一一答覆，將來許有時機寫專文論及。

研究生存的作家比較的困難。在材料方面大都是以一九二七為終止期。也有引到今年的。現在把這幾篇研究印成專集，也可以說出幾點意義。第一，是要把這些作家放在時代前面重行批判一回，使讀者認識他們對於這時代的關係和影響。第二，是獻給作文學史的作家做一個參考。使他們能節省一點筋力，而引起讀者的作家研究的興味。第三，幫助讀者去了解這時代的作家，在教授文學時，教師也可以藉此做參考。此外，沒有多少新意。最後，說到封面畫，這是從“金子洋文”創作集“銃火”上移用來的，應得向原作者道謝。

“There's a Whisper On the night wind,
There's a star a gleam to guide us,
And the Wind is calling, calling——
Let us go”

作 者

七、六、一九二八。

I

魯迅

死去了的阿Q時代

魯迅創作中所表現的時代——庚子暴動與
辛亥革命——超越時代與追逐時代——過
去的吶喊與現在的彷徨——人生咒詛論與
野草——六面找不着出路的碰壁——墳的
前途——小資產階級的觀察者——病態的
國民性的表現者——阿Q正傳的評價——
死去了的阿Q時代——時代文藝與時代技

巧——政治思想與革命觀察——革命文藝
與第三先驅——誰個醉眼朦朧？——魯迅
的成功與失敗——換口味與外國人看阿Q
正傳——為青年留一條生路

無論魯迅著作的量增加到任何的地步，無論一部分讀者對魯迅是怎樣的崇拜，無論阿Q正傳中的造句是如何的俏皮刻毒，在事實上看來，魯迅終竟不是這個時代的表現者，他的著作內含的思想，也不足以代表十年來的中國文藝思潮！

十年來的中國文藝思潮的轉變，果真細細的分析，它的速度和政治的變化是一樣的急激，我們目擊政治思想一次一次的從嶄新變為陳舊，我們看見許多的政治中心人物抓不住時代，一個一個的被時代的怒濤捲沒；最近兩年來政治上的屢次分化，和不革命階級的背叛革命，在在都可以證明這個特徵，文壇上的現象也是如此，在幾個老作家看來，中國文壇似

乎仍然是他們的‘幽默’的勢力，‘趣味’的勢力，‘個人主義思潮’的勢力，實際上，中心的力量早已暗暗的轉移了方面，走上了革命文學的路了。

我們便從五四運動說起。五四運動在形式上固然是起源於外交的激刺，實際上却是潛伏在青年內心的初期文化運動的精神的推動，這是誰個都不能否認的事實。初期的文化運動創造了光榮的五四，復又因五四的衝激而得到盡量的發展，新文化運動的第一期思潮便這樣的建立了它的基礎。這個時期的思潮，個人主義已經變成了可咒詛的名辭，社會的職任已被青年認為切身的責職，引起了青年的對於一切的懷疑，懷疑社會，懷疑家庭，懷疑社會上的一切舊勢力，舊制度，大家都站起身來走向社會，去做社會改革的偉業。所以真能代表這個時期的作家，他的創作是塗滿了懷疑的色調，對於社會是整個的不信任，個人主義的精神是死亡了的。

這種思潮漸漸的伸展，還沒有到十分展開的時候，便遇到孫中山的死，接着就是五卅慘案的繼起，因為這內外兩大激刺的侵襲，以及幾年來主義思潮在青年內心暗地的醞釀，遇到五卅這個時期，便如偉大的火山突兀的爆發起來，於是思潮又有了一大轉變，這時期的思潮是有了絕大的進步，舉國的青年有了民族的覺醒，有了階級的覺醒，有了對於帝國主義的認識，同時有了很強烈的革命的要求，個人的家族的觀念在青年的心裏差不多完全死亡了，而潛伏的革命文學的呼喊也漸漸的接着第一期的文藝思潮伸起頭來，在文壇上得到了許多的進展。

五卅慘案發生以後，中國的階級地位又突然的起了一大變化，工農階級的力量逐漸的表現出來，上海的工人對於慘案的奮鬥，香港工人的十九個月的大罷工，湘鄂工人的響應革命軍運動，上海工人驅逐奉魯軍的三次大暴動，以及前此的京漢路的二七慘

案，以及革命軍所到的地方的農民對於革命的幫助，以及革命軍的以工農爲革命的主力軍，在在都給予青年以莫大的激刺，使他們對於第二期的思潮發現了不滿，徹頭徹底的站到工農一方面來向着壓迫他們的資產階級抗鬥，激起了還沒有終止奮鬥的激烈的血潮，逃出了國的制度的束縛，思潮轉向全世界被壓迫階級聯合的抗鬥，所以在這個時候，醞釀了很久的第四階級文藝運動的呼喊，又漸漸的高漲起來，造成了現在的革命文藝與勞動文藝交流的局面。

以上是把十年來的中國文藝思潮的轉變概略的敘述了一點。我們現在可以再回轉來一檢魯迅的創作，究竟能代表新文藝運動的那一個時期的思想呢？除去在狂人日記裏表現了一點對於禮教的懷疑，除去幸福的家庭表現了一點青年的活性，除去孤獨者，風波表現了一點時間背景而外，大多數是沒有現代的意味，不僅沒有時代思想下所產生的小說，抑且沒

有能代表時代的人物！阿Q，陳士成，四銘，高爾礎這一些人物究竟是什麼時代的人物呢？曾經讀過吶喊與彷徨的人大概總能說得出來。在酒樓上篇裏的呂緯甫說：“老年人記性真長久！”（彷徨 P.44）我們覺得這句話真可以移贈魯迅，老年人的記性真長久，科舉時代的事件，辛亥革命時代的事件，他都能津津不倦的，不知有漢，無論魏晉的敘述出來，來裝點“現代”文壇的局面，這真是難得！不過，“太陽下去時候出現的東西，不會給你什麼好處的。”（野草 P. 37）這又變為他的恰切的批評了，他的創作在時代的意義上實在是沒有什麼好處的，他不過是如天寶宮女，在追述着當年皇朝的盛事而已；站在時代的觀點上，我們是不需要這種東西的。

所以魯迅的創作，我們老實的說，沒有現代的意味，不是能代表現代的，他的大部分創作的時代是早已過去了，而且遙遠了，他的創作時代的背景，時代

地位，把他和李伯元，劉鐵云並論倒是很相宜的，他的創作的時代決不是五四運動以後的，確確實實的祇能代表新民叢報時代的思潮，確確實實的祇能代表清末以及庚子義和團暴動時代的思潮，~~真能代表五四時代的創作實在不多~~；這一點，希望讀者不要誤會，我們不是說歷史小說不能寫，我們覺得寫歷史小說，站在文學負有社會的使命一點說，也是應該有些時代的意味的，而魯迅，而魯迅的創作裏，大部分却找不到這種精神。

無論從那一國的文學去看，真正的時代的作家，他的著作沒有不顧及時代的，沒有不代表時代的，超越時代的這一點精神就是時代作家的唯一生命！然而，魯迅的著作何如呢？自然，他沒有超越時代；不但不曾超越時代，而且沒有抓住時代；不但沒有找住時代，而且不曾追隨時代；胡適之追逐不上時代，跑到故紙堆中去了，魯迅呢？在他創作中所顯示的精神，

是創作的精神不一定要顧及時代，他沒有法跟上時代，他創作的動機大概是在和子君“在燈下對坐的懷舊談中，回味那時衝突以後的和重的重生一般的樂趣”（彷徨 P.187）一樣的回憶的情趣下面寫成的。在這樣思想底下所寫成的創作，根據所謂自由主義的文學的規例所寫成的文學創作，~~不是一種偉大的創造的有永久性的，而是濫廢的無意義的類似消遣的依附於資產階級的濫廢的文學！~~

所以，關於魯迅的創作的時代地位問題，根據吶喊彷徨和野草說，~~我們覺得他的思想是走到清末就停滯了~~因此，他的創作即能代表時代，他祇能代表庚子暴動的前後一直到清末；再換句話說，就是除開他的創作的技巧，以及少數的幾篇能代表五四時代的精神外，大部分是沒有表現現代的：

魯迅兩部創作集的名稱——“吶喊”與“彷徨”——實在說明了他自己。我們把他的這兩部創作和野草合看的結果，覺得他始終沒有找到一條出路，始終的在吶喊，始終的在彷徨，始終的如一束叢生的野草不能變成一棵喬木。實在的，我們從魯迅的創作裏所能夠找到的，祇有過去，祇有過去，充其量亦不過說到現在為止，是沒有將來的。他所看到的何如呢？在野草裏也就很明白的說過，所謂將來就是坟墓。因為他感到的前途祇有坟墓（野草 P.41），所以他覺到“各樣的青春在眼前一一馳去了，身外但有昏黃環繞。”（野草 P.93）於是，他也就把希望扔在坟墓裏去了，他不存一點什麼希望了，他的意思是說希望也是同樣的空虛，還不如沒有希望的好，我們可以看他的自白：

這以前，我的心也曾充滿過血腥的歌聲，血和鐵，火燄和毒，恢復和報仇。然忽而這些

都空虛了，但有時故意的填以沒奈何的自欺的希望，希望，希望，用這希望的盾，抗拒那空虛中暗夜的襲來，雖然盾後面也依然是空虛中的暗夜，然而就是如此，陸續的耗盡了我的青春。

我早先豈不知我的青春已經逝去了？但以爲身外的青春固在：星，月光，僵墜的胡蝶，暗中的花，貌頭鷹的不祥之言，杜鵑的啼泣，笑的渺茫，愛的翔舞，……雖然是悲涼漂忽的青春罷，然而究竟是青春。

然而現在何以如此寂寞？難道連身外的青春也都逝去，世上的青年也多衰老了麼？

(野草 P.21—2)

他把人生是看得這樣的灰暗，他也就覺到人生的太無味道了，然而他並不想死，他還是要“我還得活幾天！”(孤獨者)他總認定“世界上並非沒有爲了

奮鬥者而開的活路!”(傷逝)不過他所以要活，不是爲着前途，是要“求生”(傷逝)。求生就是他的渴求，然而意義是沒有的，意義就是一個單純的活着，可是活着究竟是痛苦，一面看到前途是黯淡無光，一面又覺得現實不能使自己滿足，找不着出路，又不願墮落，這結果祇有狂喊幾聲，彷徨歧路了。他自己解剖這種心理也很精細：

我有所不樂意的在天堂裏，我不願去；我有所不樂意的在地獄裏，我不願去；我有所不樂意的在你們將來的黃金世界裏，我不願去，嗚乎嗚乎！我不願意，我不如彷徨於無地。

我不過一個影，要別你而沉沒在黑暗了。然而黑暗又會吞併我；然而光明又會使我消失，然而我不願彷徨於明暗之間，我不如在黑暗裏沉沒。(野草 P.6)

在沒一節敘述裏，魯迅把自己的小資產階級的惡習性完全暴露了出來，小資產階級的任性，小資產階級的不願認錯，小資產階級的疑忌，我們是在在的可以看得出來，所以，橫在他面前的雖有很光明的出路，他要有所不樂意，他不願去，既不甘於現實，在理想中又沒有希望，結果祇有徘徊歧途，彷徨於無地了！這是魯迅沒有出路的心理原因，是小資產階級的脾氣害了他！其實，具有這樣習性，而葬送了他們的一生的，我們隨時隨地都可以遇到；這種人若不把佻袖思想英雄思想從他們的腦中趕掉，總歸是沒有希望的！再進一步說，魯迅所以陷於這樣的狀態之中，我們也可以說完全是所謂自由思想害了他，自由思想的結果祇有矛盾，自由思想的結果祇有徘徊，所謂自由思想在這個世界上祇是一個騙人的名詞，魯迅便是被騙的一個。……

祇滿口的喊着苦悶，而不去找一條出路，這是魯

迅自己戕殺的靈藥，他吃了這樣的靈藥而不悔。……說到這裏，也許有人要反詰我，不錯的，魯迅似乎也有出路，記得在傷逝篇裏就說過，然而他的出路是什麼呢？——“深山大澤，洋場，電燈下的盛筵，壕溝，最黑最黑的深夜，利刀的一擊，毫無聲響的脚步……”（彷徨 P.206）這是怎樣的一條出路呢？我們想是不需要什麼解釋的。因為他的出路祇是目前的經濟的出路，沒有顧及其他，是異常的淺薄，終於使他不能滿意而灰闇下來；結果這淺薄的希望也就如蜿蜒的長蛇消失在黑暗裏了！（P.212）……不錯的，魯迅也曾覺醒過來，他也因着淡淡的血痕的衝激而興奮起來，所以他在淡淡的血痕中就說：“叛逆的猛士出於人間；他屹立着，洞見一切已故和現有的廢墟和荒墳，記得一切深廣和久遠的痛苦，正視一切重疊淤積的凝滯；深知一切已死，方生，將生，和未生。他看透了造化的把戲，他將要起來使人類蘇生，或者使人類滅

盡，這些造物主的良民們。”（野草 P.88—89）然而，這種興憤祇不過是一個淺薄的同情者而已，並沒有看到他怎樣的屹立人間，怎樣的向前抗鬪；其實，就是這樣的興憤，在魯迅的事實上看來，也不過是一個剎那間的臍子泡而已！他是不會站起來的，這樣淡淡的血痕的衝激，是掩不了他的個人主義的精神的，他雖是富有反抗一切破壞一切的思想，但終於是一種濫廢的思想，沒有多少益處的，他終結還是彷徨！……再進一步說，他不但沒有站將起來，根本上他就沒有興奮，任青年的血是怎樣的沸騰，他充其量也不過站在路旁吹一兩下嚙哨而已！看了一覺篇我們就可知道：“青年的魂靈屹立在我眼前，他們已經粗暴了，或者將要粗暴了，然而我愛這些流血和隱痛的靈魂，因為他使我覺得是在人間，是在人間活着。”（野草 P.91）這是怎樣的無聊的淺薄的的思想？他始終祇有一兩聲吶喊！……總之，魯迅的思想是祇有懷疑，沒有出

路，“六路碰壁，外加釘子，真是完全失敗，嗚乎哀哉了！……”（野草 P-74）

〈因為他的思想向前走不通，因為他的思想的停滯，他便不能不沉醉於過去的回憶裏而寫出吶喊與彷徨，他便不能不把人生變為悲慘的灰闇的陰森的了。因此，他說人生是痛苦的是病態的是不健全的，他用雪人象徵整個人生的灰闇，他用墓碣文來說明人生的自戕，他又用頹敗錢的顫動來說明人之一生的痛苦，他覺得人生是沒有絲毫的光明的。〉我們可以看下面的引例：

但他終於獨自坐着了。晴天又來消蝕他的皮膚，寒夜又使他結一層冰，化作不透明的水晶模樣；連續的晴天又使他成為不知道算什麼，而嘴上的胭脂也消盡了。（雪，野草 P-26）

抉心自食，欲知本味，創痛酷烈，本味何能

知？痛定之後，徐徐食之。然其心已陳腐，本味又何由知？（墓碣文，野草P-61）

她赤身露體地，石像似的站在荒野的中央，於一剎那間照見過去的一切：飢餓，痛苦，驚異，羞辱，歎欣，於是發抖；害苦，委屈，帶累，於是痙攣；殺，於是平靜。……又於一剎那間將一切併合：眷念與決絕，愛撫與復仇，養育與殲除，祝福與咒詛……（頹敗綫的顫動，野草P-65）

魯迅所看到的人生只是如此，所以展開野草一書便覺冷氣逼人，陰森森如入古道，不是苦悶的人生，就是灰暗的命運；不是殘忍的殺戮，就是社會的敵意；不是希望的死亡，就是人生的毀滅；不是精神的殺戮，就是夢的崇拜，不是咒詛人類應該同歸於盡，就是說明人類的惡鬼與野獸化……一切一切，都是引着青年走向死滅的道上，為跟着他走的青年們

掘了無數無數的坟墓，所以他說明人生的終結道：“負着虛空的重擔，在嚴威和冷眼中走着所謂人生的路，這是怎麼可怕的事呵！而況這路的盡頭又不過是——連墓碑也沒有的坟墓。”（彷徨PP-206）

魯迅這種態度是大錯誤的，人類即使如“獅子似的野心，兔子的怯弱，狐狸的狡猾，……”（吶喊P-10）然而終竟沒有好的希望麼？也就沒有所謂人生的光明面麼？人類不是沒有改善的希望，人類更不是沒有出路；苦悶有來源總歸是有出路，光明的大道是現在自己的眼前；他偏偏的不走上去，祇是沿着三面夾道的牆去專顯碰壁的精神，這究竟有什麼意義呢？……所以魯迅對於人生的觀察也不過是說明他是一個懷疑現實而沒有革命的勇氣的人生咒詛者而已，他何曾“在無形無色的鮮血淋漓的粗暴上接吻”（野草P-91）來！……他又何曾想到彷徨的痛苦，吶喊的無聊，希望的實現，和前途的光明來！他所說的“然而

我又不願意他們因為要一氣，都如我的辛苦屈轉而生活，也不願意他們都如閩土的辛苦麻木而生活，也不願意都如別人的辛苦恹眹而生活。他們應該有新的生活，為我們所未經生活過的”（吶喊P-110）一些話，也終於是一個暫時的興奮而已！……我們所感到的人生，不像魯迅所見到的這般灰闇而陰慘！……

三

死去了的阿Q時代

然而魯迅究竟有魯迅的好處，魯迅究竟有魯迅的地位，雖然阿Q正傳不是一篇偉大的創作，確確實實的可以代表魯迅他自己，阿Q正傳的技巧的好壞，在這裏我們不想說，但是阿Q正傳裏藏着過去了的中國的病態的國民性，這却是值得我們注意的一點。創作中代表國民性的必要，根據過去的理論，在客觀

上我們對於阿Q正傳時代的思潮，是不能否認的。魯迅能把病態的一部分很厄要的捉住，又很厄要的表现出，這是很難能，而在其他的創作中難以找到的。我們讀完阿Q正傳，至少可以得到兩種最深刻的印象，同時從這兩種深刻的印象上可以找到過去的中國人的特長是什麼東西。所謂兩種印象，第一是我們認識了中國人在過去時代的從聽天由命的思想所造成的一種對人生不加思索莫名其妙的生莫名其妙的死的可憐可恨的人物，第二就是我們認識了中國人的陰險刻毒勢利憑藉階級仗勢欺人以及其他類似以上種種的冷酷的性格，這兩種絕對相反的性格，確實是中國人的病態性格的最重要的部分，被魯迅在一個短篇裏露骨的表现出來了，所以我們客觀的說，這一篇創作是可以代表中國人的死去了的病態的國民性的，是魯迅創作中最可紀念的一篇。

這一篇的好處不但是代表了病態的國民性，同

時還解剖了在辛亥革命初期的農村裏一部分人物的思想，我們擴大點說，阿Q的思想也代表了那時都市裏一部分民衆的思想。我們分析這時期的農村農民的思想。那是最容易捉到阿Q的生命的。那時做農民當然還纔從帝王子民的夢境裏甦悟過來；在民可使由之不可使知之的帝王統治之下，尤其是鄉村裏的人很少有讀書的，即使有讀書的也不過是被訓練成怎樣做一個安分的百姓而已，因此像阿Q這樣糊塗的人物當然是多而又多，阿Q正傳于是就應運而生了！……那時農村的豪紳階級橫行鄉里出入公門欺凌弱者，農民沒有覺悟不敢反抗祇有隱忍也自是當然的趨勢；一旦革命軍突然起來，推翻一切的統治階級，無知的一向飽受豪紳階級欺凌的農民你叫他怎能不憤憤然而起復仇的念頭呢？我們便看阿Q的對於革命黨的同情，和他的“革命也好罷，革這夥嫗媽的的命，太可惡！太可恨！……便是我，也要投降革

命黨了”（吶喊P-161）的想念，也就可以想見農民當時的洩憤的心理了。因洩憤的原因及對革命黨是打倒自家的仇人的一種歡喜，阿Q要實行革命，也是當時很普通是現象。於是，阿Q正傳便應運而成了悲劇的大團圓了。……豪紳知識階級究竟比一般粗魯的人的智識高明的多，乘機跑到革命的隊伍裏去一躍而為投機的革命黨，棄隊而繼續他的舊勢力的命運，也是必然而可能的事。這樣，以革命為真革命為真是替人民報仇的在初期會向壓迫者洩憤的農民們便不得不成為豪紳貪污式的偽革命黨人的犧牲品了，於是乎阿Q死，而阿Q正傳也就完成了他的時代的記載！

阿Q正傳雖有這麼多的好處，在表現與意義兩方面雖值得我們稱讚，然而究竟不能說是代表十年來的中國現代文壇的時代的力量；十年來的中國農民是早已不像那時的農村民衆的幼稚了。所以根據

文藝思潮的變遷的形式去看，阿Q是不能放在五四時代的，也不能放在五卅時代的，更不能放到現在的大革命的時代的。現在的中國農民第一是不像阿Q時代的幼稚，他們大都有了很嚴密的組織，而且對於政治也有了相當的認識；第二是中國農民的革命性已經充分的表現了出來，他們反抗地主，參加革命，近且表現了原始的 Baudon 的形式，自己實行革起命來，決沒有像阿Q那樣屈服於豪紳的精神；第三是中國的農民智識已不像阿Q時代農民的單弱，他們不是莫名其妙的阿Q式的蠢動，他們是有意義的，有目的的，不是洩憤的，而是一種政治的鬥爭了。……說到這裏，我們是很明白的可以看到現在的農民不是辛亥革命時代的農民，現在的農民的趣味已經從個人的走上政治革命的一條路了！

事實已經很明顯的放在眼前，我們能不能說阿Q的時代是萬古常新呢？我們願意很堅決的說，阿Q

正傳着實有它的好處，有它本身的地位，然而它沒有代表現代的可能，阿Q時代是早已死去了！阿Q時代是死得已經很遙遠了！我們如果沒有忘却時代，我們早就應該把阿Q埋葬起來！勇敢的農民為我們又已創造了許多可寶貴的建全的光榮的創作的材料了，我們是永不需要阿Q時代了！……

不但阿Q時代是已經死去了，阿Q正傳的技巧也已死去了！阿Q正傳的技巧，我們若以小資產階級的文藝的規律去看，它當然有不少的相當的好處，有不少的值得我們稱讚的地方，然而也已死去了，也已死去了！現在的時代不是陰險刻毒的文藝表現者所能抓住的時代，現在的時代不是纖巧俏皮的作家的筆所能表現出的時代，現在的時代不是沒有政治思想的作家所能表現出的時代！舊的皮囊不能盛新的酒漿，老了的婦人永不能恢復她青春的美麗，阿Q正傳的技巧隨着阿Q一同死亡了，這個狂風暴雨的時

代，祇有具着狂風暴雨的革命精神的作家纔能表現出來，祇有忠實誠懇情緒在全身燃燒，對於政治有親切的認識，自己站在革命的前線的作家纔能表現出來！阿Q正傳的技巧是力不能及了！阿Q時代是早已死去了！我們不必再專事骸骨的迷戀，我們把阿Q的形骸與精神一同埋葬了罷，我們把阿Q的形骸與精神一同埋葬了罷！……

2, 17 — 8, 1928

四

現在進一步說，阿Q時代固然死亡了，其實，就是魯迅他自己也已走到了盡頭，再不澈底覺悟去找一條生路，也是無可救濟了。當然的，他所以不能表現時代的原因，是他根本上沒有認識時代，和世界政治思想簡直沒有接近；這樣，他當然是不會有時代表現的題材，祇好從自己身上，回憶起過去的事實了。

我們真想不到被讀者稱為大作家的魯迅的政治思想是這樣的駭人，他完全變成一個零伍者，沒有階級的認識，也沒有革命的情緒，他對於革命和革命文藝，態度是異常的不莊嚴，這很可證明並沒有怎樣的了解，記得在在鐘樓上篇裏，有這樣的一篇革命論：

革命，反革命，不革命。

革命的被殺於反革命的，反革命的被殺於革命的，不革命的或當作革命的而被殺於反革命的，或當作反革命的而見殺於革命的，或並不當作什麼而被殺于革命的或反革命的。

革命，革革命，革革革命，革革……

——語絲四卷一期。

我們實在找不出魯迅的政治思想，這一篇差不多是他僅有的革命論，文學在過去的形式上，似乎與政治不發生關係，所以文藝作家與政治思想常常的

隔絕，這一點完全是忽略文學時代性的結果。文藝思潮跟隨着政治經濟以及一切的社會關係而變動，閉了眼不看社會經濟和政治情形的作家，焉有能表現之理？所以魯迅結果祇能寫出這樣單弱的政治見解來了。不但如此，他根本上就忽略了文學的成因，我們知道某一種環境產生的結果，可以完成那一種環境裏的文學，某一種文學因實際環境的啓示而產生，實際環境在後來又被這樣的文學加以推動，互為關係，這是一種當然的事實，所以魯迅又大發感慨，譏刺革命文藝運動產生時期的不當：

3. 文學家，於是什麼革命文學，民衆文學，同情文學，飛騰文學都出來了，偉大光明的名稱的期刊也出來了，來指導青年的：這是——可惜得很，但也不要緊——第三先驅。

——語絲四卷七期。

他對於文學的階級論完全抱一種模糊的否認

態度，對革命是談不上什麼信認，革命文學在他看來，彷彿是一種幼稚病，在醉眼的朦朧裏他就叫道：‘……連產生不止一年的刊物，也顯出拚命的掙扎和突變來……仍如舊日無聊的文人，文人的無聊一模一樣。’（語絲四卷十一號）這所謂不止一年的刊物，當然指的是正在轉換方向的創造月刊，從這語意上，我們可以看出，魯迅實在是富於保守性的，不然，為什麼一年以上的刊物就不能轉變方向，而必須維持以前的態度呢？這可以說，魯迅是主張文藝守節論的，無聊的思想，刻毒的謾罵，此外，我們在魯迅的著作裏，究竟還能找到些什麼？似乎還有一點，那就是魯迅作文時固然忘却政治，看其他作家的文章時，却並沒有忘却，甚至努力的有意的硬把他們推到政治上去，想借着他自己所謂指揮刀，來洩洩他的憤，所以他在醉眼的朦朧裏說道：

然而各種刊物，無論措辭怎麼不同，都有一

個共同之點：有點朦朧。這朦朧的發祥地，由我看來，也還在那有人愛，也有人憎的官僚和軍閥。和他們已有瓜葛，或想有瓜葛的，筆下便往往笑迷迷，向大道表示和氣，然而有遠見，夢中又害怕鉄鏈和鎌刀，因此也不敢恭維現在的主子，于是在這裏留一點朦朧。和他們瓜葛已斷，或並無瓜葛，走向大眾去的，本可以毫無顧忌的說話了，但筆下即使雄糾糾，對大眾顯英雄，會忘却了他們的指揮刀的才子是究竟不多的，這裏也就留着一點朦朧。于是想要朦朧而終于透漏色彩的，想顯色彩而終于不免朦朧的，便都在同地同時出現。

——語絲四卷十一期。

這是紹興師爺借刀殺人的手術，大概是不需要什麼解釋的罷？在這種種的實際情形之下，我們不僅

認定阿Q時代的死去，魯迅是不是一個時代的表現者，是不是他自己也已死去，也是迎刃而解的問題，他的思想與技巧，是早已同樣的完了，完結了。

有一個時期，我們曾經想道：魯迅的小說雖不會表現時代思想，雜感等確實很能表現。及至找來一讀，這個迷夢是更進一步的根本上被推毀了！沒有政治思想！沒有政治思想！有的不過是殘敗不完的模糊的反抗封建思想，軍閥，官僚的片斷而已，此外是什麼也沒有的。

也許有人要懷疑，說魯迅的被人崇拜，由來已久，為什麼在他們的筆下竟一錢不值呢？這一點，我們可以說明，魯迅確實有他的好處的，在五四運動的初期，他實在是盡了不少的力量的，新文藝的推進他也是很重要的人，不過他的貢獻祇是小說的技巧，而不是作品的思想，重要的是他的翻譯而不是創作，可是創作也有相當的力量，因為那個時候，魯迅委實是

魯殿靈光就形式上看，從他的技巧方面去概略的觀察，他實在是中國小說創制的初期重要的作家之一，他實在是初期的一個大作家。不過，放到現在來說，啊，這就看他有沒有死灰復燃的希望了！……

魯迅能在中國成名，這是很容易意料到的事，因為他的創作實作太合中國讀者的口味了。他的作品太會利用國民性的弱點了。致於翻譯成幾國文字的宣傳，三千弟子的傳教，大學教授的地位……都是不無關係的。我們覺得這是中國人的心理的供狀，從大家尊崇魯迅直到如今的一點上可以看到。尤其是第一點，一篇小說，被譯成幾國文字，便似乎成爲了不得的東西了，其實未必竟然，也許祇是拿去題明拖辮子的中國人的更無聊的，也是彷彿與南方人上天津館，只是換一換口味，並沒有別的。

總之：我們對於魯迅的壞疑，完全是事實分拆的結果。十年來，魯迅在中國實在具有無上的尊嚴，從

不曾看見有誰懷疑過他來，這一篇文或許要引起許多的討論和研究，然而這是應該的，祇希望是據理的批駁。附帶說一句他的吶喊彷徨兩集，收的小說很多就是隨筆，讀者是應該分別研究的；孤讀者一篇反是我們最歡喜讀的一篇小說。……

魯迅先生：現在是醒來的時候了，朦朧的醉眼也到了睜開的時候了，要就死亡，要就新生，橫在你面前的是這兩條路。你自己在吶喊的序言裏說過：“至於自己，却也不願將自以為苦的寂寞，再來傳染給也如我那年青時候似的正做着好夢的青年。”（P.9）你就不為自己設想，也得為崇拜你的青年們設想，你縱不能引着他們勇猛的向前，至少你也不能阻止他們的去路。時代是一去不返的，老人家究竟沒有多少年代了，再不能有什麼徘徊，還是為着青年，為着自己的新生再振作一次罷，保守不是英榮，是一件可恥的，可恥的事件阿！……魯迅先生，你就不為自己設

想，我們也希望你爲後進青年們留一條生路！

三月二十五日

五

朦朧以後

自從在太陽發表了“死去了的阿 Q 時代”以後，曾經寫過一節“死去了的魯迅”（按即本篇第四段），那篇是對魯迅“醉眼中的朦朧”的答辭。這是第三篇，是對於語絲十六至十八三期裏魯迅的通信與雜感的考察，從這裏我們可以想到他是怎樣的在顯現着原形。實在的，我們對魯迅是真個要絕望了，他不僅朦朧，而且糊塗。

魯迅的個性的一考察

現在我們可以根據魯迅最近新發表的雜感等等，來把他的個性先考察一回。我們還是從“醉眼中的朦朧”說起。在那篇文的末段，有這樣的幾句話：

倘使那時不說‘不革命便是反革命’革命的遲鈍是語絲派之所為，給人家掃地也還可以得到半塊麵包吃，我便將於八時間工作之暇，坐在黑房裏，續鈔我的“小說舊聞鈔”，有幾國的文藝也還是要談的，因為我歡喜。

這雖是很簡短的幾句話，但他的個性已全部的曝露了。這是小資產階級智識分子特有的壞脾氣，也是一種最不可救藥的劣根性。或許有人以為我們的話是不對的，覺得魯迅的這一種不屈不撓堅持到底鐵一般的堅硬的態度的表白，正足以證明他的反抗精神與革命心理。果真有這樣的觀察者，那麼也就可以看出這樣的讀者也還沒有認清目前我們所需要的

是那一種革命，和所謂真正的革命黨人應該有那些特質。“因為我歡喜”，所以我要反抗：這不是革命黨人的態度，這是個人主義的小資產階級者的醜態。“因為我歡喜”，所以我要寫一篇“在鐘樓上”咒詛國民政府，這祇是他自己說的“高興”和“玩玩”而已。他的出發點，不是集體，而是個人，他的反抗，祇是為他個人的反抗，雖然有時也為着別人說幾句話。我們若果細細的考察起來，究竟是拋不開“我”的成分的，他始終是一個個人主義者，他是倔強。這可以看引文，他祇要有飯吃，他不是怕什麼的，還可以談談幾國的文學，續鈔“小說舊聞鈔”，“因為我歡喜”。他的心目中，何曾有羣衆，除去“趣味”與“幽默”而外，他又何曾看到什麼是文學的使命？一個個人主義的享樂者，革命的態度是這樣的麼？革命黨人的個性能這樣的倔強麼？我們覺得從事實際工作的革命黨人和革命文學作家的特性是沒有分別的，魯迅祇是任性，一切

的行動是沒有集體化的。根憑目前的政治狀況看將起來，他不是革命的。這樣的“毒筆的文人”（語絲十七頁五。），“也糊塗到而今”（借用語絲十六冬芬的話），真是“五十一年後能否就有出路，是毫無把握的”（語絲十八頁三八）。

講到出路，魯迅是又要笑的，“哈哈，出路，中狀元麼？”（語絲十七頁五。）原來在魯迅的眼光裏，人們是不必要什麼出路的，要出路的人，不過是想陞官發財中狀元而已。出路的詮解，在魯迅認為是如此或不必要。人類是不必要出路，祇要不滿意於現實就是革命，因此除去停滯不動的而外，祇要會“吶喊”“彷徨”的人，都是先驅：至少魯迅是這樣相信。不然，他所表現的革命精神在那裏呢；我們所見到的魯迅，祇有“吶喊”式的革命，祇有“彷徨”式的革命。祇有“吶喊”與“彷徨”式的革命而已。

在語絲十七期上，魯迅的通信裏依然表示着這

樣的態度。他似乎不是不清楚，也不是不明白，他祇是忘不了他自己的階級背景與階級特性。所謂“我雖然又好氣又好笑，但也頗有些高興”(P.52)的話，真是他的自畫像，使我們得以揣測到他的一身的骨格。可是，魯迅雖然“頗有些高興”，“好笑”，終於免不了跳到半天雲裏去，他是“又好氣！”這真是一幅寫生。接着他便有這一段話：

隨便弄一點糊口之計，不過我並不希望你永久‘沒落’，有能改革之處，還是隨時可以順手改革的，無論大小，我也一定遵命，不但‘歇歇’，而且玩玩。但這也並非因為你的警告，實在是原有此意的了。我要更加講趣味，尋閑暇，即便偶然涉及什麼，那是文字上的疏忽，若論‘動機’或‘良心’，却也許並不這樣的。

不但可以看出魯迅的性格，也可以看出他是怎

樣的在玩味人生，比他是陶淵明罷，不像；李太白，也不像；或者這是鄭板橋的人生也未可知。總之，他的志趣並不大，祇是“隨便”與“順手”，“歇歇”與“玩玩”，於是他怎能不鈔“小說舊聞鈔”呢？便是這樣，他還能鄭重聲明一句：“並非因為你的警告，實在是原有此意的了。”這是表明他是沒有錯誤的，即使以你的話為然，也是“原有此意”，而況他在形式上不能承認你的話為然呢？他是不會“疏忽”的，逼着他明知故昧，不得不繼續錯誤的，就是這所表現的——他的倔強的要面子不願公開認錯的小資產階級的性格。讀這一段，使我們悠然神往，若學着魯迅的調子，那就是：“嗚呼！鄭板橋氏之家書。”

魯迅在同一期上又答覆張“孟聞先生”說：“我們這‘不革命’的語絲，在北京是站腳不住了，但在上海，我想，大約總還可以印幾本，將來稿登載出來罷。”(P.40 1) 這裏我們可以看到魯迅是怎樣的注意

外象，而不考察本身。照他所說，今日之魯迅，實在是可憐的緊，然而，究竟該誰個負責任？“沒落”本是落伍者的唯一出路，不考察自己的錯誤而加以改正，祇根據“唯我史觀”，說“反我者就是反革命”，這樣的人不“沒落”又何待？果真是誰個欺騙了他，逼得他公開的來撒嬌麼？這錯誤別人是沒有關係的，魯迅是應該對魯迅自己負責任。

魯迅的特性大致如上所說。他是忘不了階級背景，及其特性的一個澈頭澈尾的小資產階級者。他倔強，知錯而不認錯。他的人生也是“唯我史觀”，自己永沒有錯誤，“反我者就是反革命”，應該歸納到“一大串”（語絲十七）上去。這是唯一病根，魯迅若不澈底悔悟，轉換新的方向，他結果仍舊祇有死亡。希望魯迅以後再不必亮着自己的漂亮的嗓子，大叫幾聲：“因為我歡喜”，這個“我歡喜”是終於要不得的。

所謂革命的魯迅

很有許多人替魯迅抱冤枉，說魯迅是革命的，所以我們有再研究魯迅的革命精神的必要。要考察魯迅的革命精神，應得先看看他創作的動機。他自己說明他創作的動機道：

我在先前，本來也還無須賣文糊口的，拿筆的開始，是在應明友的要求。不過大約心裏原也藏着一點不平，因此動起筆來，每不免露些憤言激語，近於鼓動青年的樣子。（語絲十七期）

魯迅創作的動機是如此的。現在是賣文糊口了，當初却是應朋友們的要求。因為自己心裏不平，不免露出憤言激語。魯迅自己的供狀。〈請問為“魯迅先生”的抱屈者，魯迅創作的革命的精神的價值究竟值得幾何？〉

我們想，“冬芬先生”必憤然而起：“在現在，離開人生說藝術，固然有躲在象牙塔裏忘記時代之嫌；而離開藝術說人生，那便是政治家和社會運動家的本相，他們無須談藝術了。由此說，熱心革命的人，儘可投入革命的羣衆裏去，衝鋒也好，做後方的工作也好，何必拿文藝作那既穩當又革命的勾當呢？”（語絲十六）照這樣說來，魯迅當然是“忠於自己，忠於自己的藝術，忠於自己的情知”，“無意的成爲這個時代的呼聲”，應當“被稱頌爲改革社會的先生”（P.37）。因爲“藉文藝以革命這夢嚙，也終究是一種夢嚙”（P.40），“藝術有獨立的無限的價值”（P.38）。可惜魯迅連這一步都辦不到，他只是忠於糊口，忠於朋友，忠於自己的牢騷。至於冬芬的洋洋大文，和魯迅兄的一唱一和，當然是古茂淵懿，稽於遠古之列。討厭的，就是冬芬雖然怕象牙塔裏之嫌，自己還是沒有出來，唱着遠古的宏論，他所用的尺不是魯迅所列舉的（P.

41),是一個近古的尺渡,他的尺上明明的寫着:文藝是不能有意的幫助革命的。

“至於拿了自己的似是而非的標準,既沒有看到他的深處,又拋棄了衡量藝術價值的尺度,便無的放矢地攻刺一個忠於藝術的人,真的糊塗呢還是別有用意”(冬芬的話)。這話我們覺得正可以移贈冬芬,冬芬先生,天亮了,走出象牙之塔罷,別要忘記你自己咒詛古文觀止的時代,請看清“現代”,再說一句,我們是否攻擊一個忠於藝術的魯迅,看看到底誰個是“糊塗”,或者“老糊塗”,或者是‘別有用意!’“冬芬先生”,你為什麼“而我也糊塗到而今?”作家與批評家的學識相差是不能太遠的,我們所見到的冬芬,在時代的浪潮裏,是連魯迅也不如,他的“似是而非”,“粵若稽古”的議論,是沒有再討論的必要的。

乃兄乃弟的一唱一和,正所以要挽回如江河日下的頹風,我們現在引出互相考證,來一論魯迅的

革命。

如冬芬所說，魯迅祇是一個忠於藝術的人，我們所見到的，也是他自己所供的，是那樣的無意義。然而，他自己——冬芬却沒有看到——又覺得有一點是革命的，所以他又說道：

我總以為下等人勝於上等人，青年勝於老
頭子，所以從前並未將我筆尖的血，灑到他
們身上去。

這大約就是魯迅心中的一點不平。魯迅的革命精神，魯迅的文藝思想，魯迅的忠於藝術，魯迅的唯什麼史觀，魯迅所見到的社會組織，“在文藝批評上比眼力”（魯迅的話），魯迅不把他筆尖的血洒向青年，洒向下等人，這就是他的革命。

嗚呼！現代社會並不如魯迅老先生所說的這樣單純，所謂革命，也並不如魯老先生所說的這樣的幼稚。她始終沒有認清什麼是“革命”，而況是“革命精

神！”

魯迅還是不以為然的，我們再從側面看一回，看看魯迅眼中的現代革命文學的運動，我們可以找到魯迅對於革命意義，革命文學的意義的認識，到了若何的程度：

1. 上海的文界今年是恭迎無產階級文學使者，沸沸揚揚，說是要來了，問問黃包車夫，車夫說並未派遣，這車夫的本級意識形態不行，早被別階級弄歪曲了罷，另外有人把握着，但不一定是工人。——語絲十七頁四四。

2. 那些革命文學家，大抵是今年發生的，有一大串，雖然還在互相標榜，或互相排斥，我也分不清是‘革命已經成功’的文學家呢，還是‘革命尙未成功’的文學家。——同上。(P. 52)。

魯迅對於革命文學的冷諷熱嘲，是舉不勝舉，縱以上兩點，我們可以看出魯迅的對革命的認識為何如。據魯迅所說，無產階級文學今年是不應該發生的，而無產階級文學應該起源於黃包車夫之手。他不知道革命的現勢已經走到那樣的程度。他也不曾想到無產階級的文學的完成要經過幾個階段。他祇知道今年革命文學的口號普遍地提將出來了，他也不一考察這些口號的起源及其現實背景。冬芬含血噴人，說“革命文學家所要的只是長江的下流”（參看語絲十六），是斷章取義。對於魯迅這樣妄却文藝運動的時代背景的論斷，請也用“衡量藝術價值的尺度”來量一量罷？

魯迅在“路”（語絲十七）裏特特的引出野草裏的這一節：

地火在地下運行，奔突；溶岩一旦噴出，將燒盡一切野草，以及喬木，於是並且無可朽

腐，但我坦然，欣然，我將大笑，我將歌唱。

這裏又劃出了魯迅是怎樣的一個人物，他始終不能做地火，祇有希冀着，祇有希冀地火來到時，好讓他大笑，歌唱。這是革命的旁觀者的態度。也就是魯迅不會找到出路的根源。於是，魯迅祇有描寫黑暗面。

屁滾尿流與黑暗描寫

——革命文學作家反對暴露社會黑暗而廢——

在最近三期的語絲上，魯迅是很肯定的說，革命文學作家反對暴露社會的黑暗。無論是不是他的故技，他確實是在含血噴人。所以他若確有其事的說道：

近來的革命文學家往往特別畏懼黑暗，掩藏黑暗，但市民却毫不客氣，自己表現了，

那小巧的機靈和這厚重的麻木相撞，便使革命文學家不敢正視社會現象，變成婆婆媽媽，歡迎喜鵲，憎厭梟鳴，只檢一點吉祥之兆來陶醉自己，於是就算超出了時代（語絲十八）。

魯迅在這裏捏造事實，欺騙讀者，完全採用紹興師爺的故技，我們不能不說他的態度是卑劣，提倡革命文學的刊物確實不少，誰個說過或者表現出“特別畏懼黑暗”，要“掩藏黑暗”，只要描寫“一點吉祥之兆”，“不敢正視社會現象”？誰個又“歡迎喜鵲”，“憎惡梟鳴”呢？我們無法證實，說話應該負責任，魯迅應該檢舉出來，不然，那就真是更進一步的“毒筆”了。

不過就語絲十七期魯迅通信裏所說，上一段的話却不為無因。他自己覺得是曝露社會黑暗面的文學家，人家反對他，當然就是反對曝露社會黑暗面，正等於“反對我就是反革命”的論調一樣，所以他表

現他自己的偉大說：

別的革命文學家，因為我描寫黑暗，便嚇得
屁滾尿流，以為沒有出路了，所以他們一定
要講最後的勝利，付多少錢給得多少利，像
人壽保險公司一般。

並非謬言，祇要留心魯迅最近的文的人，很容易
看到他是怎樣的在矜持他的黑暗的曝露。不錯，我們
並不否認魯迅是一個黑暗的曝露者，但曝露黑暗並
不就是革命文學，而且魯迅所曝露的社會的黑暗，究
竟是那一種的黑暗？讀過“死去了的阿Q時代”的人
大約知道，也未必是革命的，我們反對魯迅，並不是
反對他描寫黑暗，這是自詡太高，精神過敏。我們始
終不反對社會黑暗面的曝露。

這裏略論黑暗的曝露，我們態度是很顯明的，我
們認定健全的革命文藝是要能夠代表這個時代的精
神的，我們要曝露社會的黑暗，同時還要創造社會的

未來的光明，文學作家不應該專走消極的路，如冬芬所說：“却不知道他底厭棄人生，真是他的渴慕人生之反一面的表白”（語絲十六）。文學不但要認識生活，還要創造生活，文學是有他的社會的使命的。但是魯迅筆下的光明在那裏呢？沒有光明，祇是“吶喊”“彷徨”，“魯迅先生”，光明不是從天上掉下來的，是創造的。文學也有牠的創造光明的責任，所以我們並不反對曝露社會的黑暗面。在許多的革命文學的刊物上，曝露社會黑暗的創作却也不少。

但是，我們所謂曝露黑暗，並不是盲目的曝露。不是以個人為出發點的曝露。不是以個人“趣味主義”的曝露。曝露與不曝露，完全的是出發於集體。或許冬芬又要譏諷所謂功利主義，我們曝露黑暗，同時還得注意所曝露的社會黑暗的某一種現象，給於革命的利益為何如。總之，不是盲目的曝露。“魯迅先生”是忠於藝術的人，曝露的不是如此。我們主張曝

露社會的黑暗，但不是糊塗的，忘却時代的，忘却集體的，祇憑個人的直覺的曝露。“魯迅先生”，這一回的“屁滾尿流”，你是“滾”錯了，“流”錯了。革命文學作家何曾不敢正視社會現象？

一個偉大的作家他看到社會的黑暗，也應該看到社會的光明。魯迅的出路祇有坟墓，魯迅的眼光僅及於黑暗，而這黑暗，又祇如他所說的“只要看‘頭’和‘女屍’，只要有，無論誰的都有人看，拳匪之亂，清末黨獄，民二，去年和今年，在這短短的二十年中，我已經目睹或耳聞了好幾次了”（語絲十八）而已。他是沒有看到拳匪之亂所含的暴動的意義，清末黨獄裏所烘托的革命精神，民二事件與個人主義死亡的實證，去今兩年屠殺的統治階級的恐怖背景。可惜魯迅祇會看到“人頭”，看到“示衆”，看到“一條辮子”，看不到這些以外的許許多多的重要的現象。他所表現的黑暗，祇是貴家子弟，閒暇無事，在街上慢踱，所

看到的一些具着趣味，而大多沒有意義的片段，我們所見到的黑暗，不像魯迅所見到的這樣的狹窄。魯迅說：“革命者們總不能不背着這一夥市民進行”（語絲十八），魯迅這革命者在背着什麼呢？——二十年來的趣味的人頭。

革命文學作家的黑暗描寫，是和魯迅所說的不同，同時他又又要創造光明，自己不得不站在時代前面。這話已屢屢說了，但是魯迅似乎有些昏亂。他說：

超時代其實就是逃避，倘自己沒有正視現實的勇氣，又要掛革命的招牌，便自覺地必然地要走入那一條路的。身在現世，怎麼離去？這是和說自己用手提着耳朵，就可以離開地球者一樣地欺人。社會停滯着，文藝決不能獨自飛躍，若在這停滯的社會裏居然滋長了，那倒是為這社會所容，已經離開革命，其結果，不過多賣幾本刊物，或在

大商店的刊物上掙得掲載稿子的機會罷了
(語絲十六)。

這一段話，確實是又有些在這裏欺人，而且對於革命文學作家的話語也不曾了解得，當然不會是有意的，革命文學作家他們何曾主張離開現實呢？他們沒有誰個寫了一篇“不周山”或其他象徵未來的東西，他們在過去所表現的完全是不會離開現實，超現實當然就是逃避，站在時代前面一語，難不成就是超現實麼？魯迅就能看到在運行的地火，何以竟看不到地火般的革命的怒潮在漸漸的爆發呢？表現這些的材料就是超現實麼？這是近視的魯迅不曾看到現實，魯迅以革命自負，而竟仇視作家革命，純用冷譏熱嘲的口語來逞着毫興，沒有理論的根據，我們真不知他所走的是那一條路，魯迅的這種思想不但錯誤，而且非常的模糊，常常令人難以猜測。

綜以上所說，魯迅究竟是不是如他自己所期許

的呢：魯迅不但理論錯誤或缺乏理論，而一種含血噴人的精神，也真令人有“行之百世而不悖”的感想。魯迅是革命的麼？我們請再問一問魯迅的迷戀者，真是令人奇怪，現在是怎樣的時代，魯迅都不肯考察一回，你聽，他還在叫着：“看看有些人們的文字，似乎硬要說現在是‘黎明之前’。”這究竟是魯迅的盲目不是呢？他沒有看到現在的革命運動的進程。

朦 朧 以 後

朦朧以後魯迅的依舊是朦朧。雖然有了各方面對他的忠告，他是不肯接受的，他總要保持着他已有的小資產階級的不認錯的面孔。我們考察最近幾期的語絲，他不但不認錯，仍舊像中古時代任性而為的一個不屈不撓，堅忍不拔的武士。

在“共產大觀”裏有一句話說：“我想發一點議論，然而立刻又想到恐怕一面有人疑心我在冷嘲，一

面又有人責罰我傳播黑暗。”(語絲十八)這就是他所以成爲武士的原因。魯迅就是這樣的一個人。相信自己是沒有錯的，祇一味的把全力注意到對手方去。所以他怕人疑心，怕人責罰，他永不肯一追問人爲什麼要疑心他，又爲什麼要責罰他？自然他是不去考察自己，看看所要發的議論，是不是真的錯誤。他的精神太外傾了，忽於考察自己。

現在的時代，已不是這樣的武士的時代了。果真再不覺悟，魯迅也祇有“沒落”到底。果能接受批評，翻然悔悟，這個時候我們依然相信還不遲。錯誤的改正不是一種羞辱，任性沒落，却不是我們的態度。我們請再看魯迅以後。我們是誠懇的最後希望他拋棄了他的死去了的阿Q時代，來參加革命文藝的戰線，我們對他依舊表示熱烈的歡迎。

一九二八五，一一夜四時。

原书空白页

II

郭沫若

詩人郭沫若

五四運動與青年心理——反抗精神的一貫
——創作時代的分開——文藝思想——奮鬥的精神——穿白孔雀羽衣的詩人——女神與力的藝術——星空的閒逸精神的表演——革命時代的前茅——開拓自己命運的三個叛逆的女性——戲劇的技巧與Solome及 A Doll House——舊戲色調的濃重——

落葉與塔——橄欖與 The Journal Of Arthur Stirling ——精神表現的兩方面——
詩的技巧——新時代的到來

—

中國的新文藝運動，因為五四的推進，得到充分的發展的機會，這在死去了的阿Q時代篇裏，我們已經說過了，現在所要補述的，是當這樣的 Movement 還沒有持續到兩年的時候，全國的軍閥已一變初期的態度，差不多舉國一致的對學生運動加以摧殘，殺害，在五四的時候，雖然也有逮捕，拘囚一類的事件發生，可是因着得到最後的勝利的原由，青年的心理還沒有什麼幻滅的表現，到了這個時候，因着軍閥的繼續的摧殘與殺害，使青年的心理突然的有了分野，一派是不怕一切的壓迫與犧牲，始終如一的向前抗鬥，一派是因着外力的襲擊，迫害頹喪了他們的意

志，於是灰心消極，走上幻滅的路。

這兩方面精神的表演，在現代中國創作壇上，我們完全可以看到，實在的，創造社是完全的把這樣生活的兩方面表現出來了；代表上進一派的作家就是郭沫若，代表頹廢一派的就是郁達夫。因為一部分青年努力向上，他們需要他們的表現者，於是郭沫若便成為他們的信仰唯一的作家；因為一部分青年頹廢幻滅，他們也需要頹廢幻滅的表現者，於是郁達夫便成為這一派的青年的最尊貴的作家了；這是一種事實，也是時代表現者產生的實際背景。

這一篇，我們是專談郭沫若給予我們的印象。我們固然說沫若的精神是向上的，其實達夫也有兩次同樣的說明。記不得他是在那一篇劇作裏說過，沫若雖然已有了幾個孩子，經濟壓迫他到十足的地步，但是他毫不灰心，他要奮鬥下去。同時，他在送仿吾的行（奇零集P.153）裏也曾說過，“看沫若，他纔是真正

的戰鬥員！”“上得場去，當然還可以百步穿揚。”是真的，從沫若開始了他的文藝生活一直到現在，在他的作品中確實的表現了一種毫無間斷的偉大的反抗的力，所以，沫若的創作的精神，給予青年印象最深的就是他的一以貫之的反抗精神的表演。

★

沫若的這種精神，無論在作品的內容或形式方面，我們是在在可以看得出，而且可以證明他的反抗精神的發育，與社會的壓迫差不多成爲正比例。因此，我們在他的作品裏，又可以發現一個很重大的意義，就是在他的一貫的反抗精神的表現中所給予我們的關於思想轉變的印象。那就是說，社會對他的壓迫愈高漲，則他的思想和社會主義也就愈接近；社會施予他的壓迫愈是激烈，則他的態度的表白愈趨顯明。

他自己也曾把這意思說明過，那是在文藝家的

覺悟篇裏；他說，“至於說到我的思想上來，凡曾讀過我從到作品的人，只要真正是和我的作品的內容接觸過，我想總不會發現出我從前的思想和現在的思想有什麼絕對的矛盾的。我素來是站在民衆方面說話的人，不過我從前是思想不大顯明的，現在更加顯明了些；我從前的思想不大統一的，現在更加統一些罷了。”（洪水二卷四期P.134）

我們根據這個原則細細的研究起來，是很容易捉到他的思想的轉變的痕跡的。如果分析他的思想的轉變，最適當的是把他的創作生活分爲兩期，以一九二四年做兩個時代的分界線，前期分爲兩個時代，回國以前的詩人時代和回國以後的經濟苦悶時代；後期截止到現在，也可以分成兩個時代，階級意識覺醒的時代和開始第四階級文藝創作的時代。

同時，我們也可以說明，他的思想的轉變，是經過三個階段的。先經過了一個對一切不滿足而反抗

一切的渾沌時代，以後走上了因生活的壓逼自由的
渴求覺悟到現代經濟制度非顛破沒有幸福的時候的
過渡的黎明期，這纔走上了根本解決的階級的意識
的喚醒的現在的路。雖然這裏沒有列舉證明，我們
想和沫若作品接觸過的人，對這說法是不會有什麼
懷疑的，他確實是這樣的轉變來的，……

我們說，沫若的思想，可以代表五四以來的中國
的向上青年，這便是一大證明，他們思想的轉變，我
們實在找不出和沫若有什麼異途的地方。

★

何以一九二四年是沫若生活史上的一大關鍵，
是前期生活的結束，後期生活的開始呢？關於這問題
的解答，可以從他的全創作方面去看，在起始，就是
女神產生的時候，他的生活雖然很艱苦，也感到社會
的萬惡，然而還有種種的希望，有國內經濟的接濟，
有回國後的生活的理想，以及詩人的夢，所以這個時

期的作品究竟是可以以‘詩人與夢’的一個標題說盡了的，並沒有什麼生活的艱苦表現。

回國以後却不同了，現實把一切的理想打擊得粉碎！經濟的接濟是沒有了，生活的理想也實現不了，詩人更是做不成，而孩子們的嗷嗷待哺，衣食住的逐日襲擊，社會上不公正的評判，……一切一切，都使他的理想變成了雲煙，終竟免不掉近似的妻離子散之際遇的實現和異國的飄流，這個時代，詳細的解析，可以說是沫若的經濟苦悶與社會苦悶的交流的時代，而以經濟的苦悶為重心，橄欖便是這時代的後部的代表作。

以下便到了所謂重要的一九二四年了。因為沫若擴展生活在現代經濟制度底下的結果，使他覺悟到一切的理想殞滅，完全是這經濟制度的作祟，單純的高叫幾聲反抗，反抗，反抗，這是沒有用的；單純的去糊糊塗塗的去反抗，也是沒有根本解決的希望

的，根本解決，就是這經濟制度的推翻，根本解決，就是經濟制度的改造：這是他生活方面的激刺，以及他的思想轉變得激急的原因。

還有更重要的一方面，就是他翻譯河上肇社會組織與社會革命的結果。因為翻譯這本書，使他的思想上受了特大的打擊和覺醒，翻然的走上最後的一條路。這一點，他自己在給仿吾的信裏說得很明白，“我從前祇是茫然的對着個人資本主義懷着的憎恨，對於社會革命懷着的信心，於今更得着理性的背光，而不是一味的感情作用了，這書的譯出，在我一生中形成一個轉換的時期，把我從半眠的狀態裏喚醒了的是牠，把我從歧路的徬徨裏引出了的是牠，把我從死的暗影裏救出了的是牠，我對於作者是非常感謝，我對於 Marx Linen 是非常感謝。”（創造月刊一卷二期 P.130）因為這部書的翻譯，結果是使他以前的不統一的思想統一起來，以前矛盾而不能解決的問

題尋出了關鍵（同上P.129—30），形成了他以後新的時代的產生的轉機。

所以這一九二四年，在沫若個人方面是一個很重要很重要的時代，使他的思想離開了個人的，走向集體的一方面！

★

這以後，在沫若參加實際工作之前，他的思想雖說有了變化，可是他的革命文學的創作却沒有什麼發表的，除去少數幾首詩歌，所以我們要說明他的這個時代，祇有他的兩篇提倡革命文學的論文。

在這個時候，他着着實實的覺悟到他過去的見解是錯誤了。給仿吾的信而外，還有一個很扼要的原理的說明，那就是文藝論集的序裏所說的：“我的思想，我的作風，在最近一兩年之內可以說是完全變了。我從前是尊重個性，景仰自由的人。但在最近一兩年之內，與水平線下的悲慘社會略略有所接觸，覺

得在大多數人完全不自主的失掉了自由，失掉了個性的時代，有少數人要來主張個性，主張自由，總不免有幾分僭妄。……要發展個性，大家應得同樣的發展個性，要生活自由，大家應得同樣的生活自由。但在大眾未得發展其個性，未得生活於自由之時，少數先覺者無寧犧牲自己的個性，犧牲自己的自由，以為大眾人請命，以爭回大眾人的個性與自由！”（序P 1—2）是完全的推翻了他的批評與夢的以前的文藝態度了。

所以他在醒悟之後，努力的高喊着革命文藝的重要，又在文藝作家的覺醒裏很乾脆的叫道：“我們現在所需要的文藝，是站在第四階級說話的文藝，這種文藝在形式上是寫實主義的，在內容是社會主義的。”（洪水二卷四期P.140）這便是他參加實際工作之前，給予我們的留下的一個強烈印象。

等到後期的第二時代，我們對他的作品，果然得

到了很強烈的新的感覺，新的體裁，新的技巧。以及新的思想，這是最近的事，本篇祇想說到後期第一時代為止，在這裏祇附帶的提出來說一說，

★

這一章到這裏完了。雖說是很疲乏的敘述，沫若的創作時代背景，以及他的反抗的偉力，以及他的思想的轉變，多少是很明顯的劃出了一點。他的時代確實是這樣的磨折他的，從在日本的時候起，一直到現在為止，社會的壓迫，政治的壓迫，經濟的壓迫，敵對文壇的攻擊，為創造社的奮鬥，……他無往而不是在壓迫中圖生存，在壓迫裏找出路，在艱難困苦之中以從事中國新文壇的推進的運動！他的抗鬥的精神，真是值得我們敬佩！

二

“女神”

無邊天海嘯！
一個水銀的浮瀛！
上有星漢滿波，
下有融晶汎流，
正是有生之倫睡眠時候。
我獨披着件白孔雀的羽衣，
遙遙地，遙遙地，
在一隻象牙舟上翹首。

我們要回說到初期的沫若是怎樣的一個詩人，我們覺得再沒有那一節詩能像上面徵引的這一節（女神P.1）99能以說明他的了。在這時，他雖然也苦悶，也反抗，可是終竟具着很濃重的當有生之倫都睡着的時候，他披着一件白孔雀的羽衣，在象牙舟上翹首的風味。

在這裏，我們有介紹他的詩論的必要。他那時，他的詩的見解是：詩的專職是抒情（三葉集P.46），主

張要出於無心，自然流瀉（女神P.198），主張詩是我們心中的詩意詩境的純真的表現，命泉中流出來的 Utrain，心琴上彈出來的 Melody，生的顫動，靈的叫喊（三葉集P.6），這種見解的錯誤，到他序文藝論集的時候，他自己已經發現而且醒悟了，不過這是很能以說出女神寫出時的原理的根據的。

我們常常的這樣的想：如果稱沫若做一個小說家，總不如稱他為詩人的恰當，像他的女神裏那些詩歌，在中國的詩壇上，很難找到和他可以對立的作家，這是第一種原因；沫若的小說，即如橄欖全部，詩的風趣實在是很濃重的，檢直是詩的散文，這是第二種原因；第三的一點，就是沫若的戲劇，他的三個叛逆的女性，裏面的詩的情趣也實在是太多了；最後，女神是中國詩壇上僅有的一部詩集，也是中國新詩壇上最先的一部詩集，沫若的創作，究竟是詩比小說好，所以我們很大膽的自信，沫若是一個詩人，中國

新文壇上最有成績的一個詩人！……

★

女神實在有很多的好處，約略的說來，第一就是靈感的豐富。女神裏所收的詩，除去少數的幾篇而外，大多是富於靈感的。從那些地方，我們可以看到作者的豐富的想像和神祕的眼睛，鳳凰集涅是最能代表的一首。第二是詩裏面所蘊藏的一種偉大的力，簡括的說，就是力的表現，二十世紀的力的表現，震動的表現，奔馳的表現，紛亂的表現，速率的表現，立方的表現，……筆立山頭展望（P.97—8），立在地球邊上放號（P.101），我是偶像崇拜者（P.142）都能代表。第三就是情緒的健全，詩人而不帶病態，在過去的中國詩壇上是很少有的，但是沫若除了少數的幾首而外，情緒都是很狂暴的，很健全的，眼前的世界是很開擴的，他彷彿一片發了瘋的火雲，如醉了一般的狂呼飛馳，自由來往，所謂“到處都是生命的

光波；到處都是新鮮的情調；到處都是詩；到處都是笑；海也在笑，山也在笑，太陽也在笑，地球也在笑，我同阿和，我的嫩苗，同在笑中笑”（女神P.129—30）的情趣是很多的，光海（女神P.129）便是代表，在這詩裏，他簡直是瘋狂了，第四是狂暴的表現，女神裏不但表現了勇猛的，反抗的，狂暴的精神，同時還有和這種精神對稱的狂暴的技巧。大部分的詩都是狂風暴雨一樣的動人，技巧和精神是一樣的震動的，咆哮的，海洋的，雷閃電霆的，像這樣精神的集子，到現在還找不到第二部；致於語句的自然，當然也是以後的詩歌所趕不上的。

女神的歷史地位是很穩固的，它是有永久性的創作，在這部詩集裏，表現了他的特有的詩的天才，儼如他自己所說：“我是一個偏于主觀的人……想像力比觀察力強……我又是一個衝動性的人……我便作起詩來，也任我一己的衝動在那裏跳躍，我一有衝

動了的時候，就好像一匹奔馬，我在衝動窒息了的的時候，又好像一隻死了的河豚，”(文藝論集P. 175)這部詩集裏表現了他的詩人的想像。……

不過，在意義的一方面，因着時代的關係，當然不及“前茅”裏表現得旗幟顯明，在這時期的思想——我們想，星空是可以附在女神裏說的——祇是對社會的咒詛(如鳳凰涅槃)，對社會的奮概(如匪徒頌)，反抗精神的表演(如勝利的死)，原人生活的渴求(如光海)，光明的創造(如金字塔)。我們要具體的說來，祇算表現了一種模糊的反抗思想，而且有許多錯誤的見解，如原人的生活的渴求這一點，“前茅”裏却不然，他發現了他自己應該走的路，他發現了人類的真正的敵對的方向，他繼續的去做力的追求者，他是很顯明的向資產階級進攻！然而，我們覺得究竟前者是可以代表時代的，比“前茅”偉大而重要，在技巧方面“前茅”以及另一詩集“瓶”，實際上我們覺得是沒有

一首能趕得上女神的，大部分都是做的，做成的，而不是書寫出來的了。



總結沫若已出版的詩歌集，所有的詩歌我們可以把它分成三大類，歌詠自然的重心作當然是收在女神裏，戀詩收在瓶裏，革命詩收在前茅裏，不過很多的是可以互相歸併的，其間，瓶與前茅最單純，女神星空比較的複雜，除去檢出一部分戀詩和近似革命的幾首而外，我們可以找出裏面所表現的是兩個方面，和三種的技巧。所謂兩個方面，是社會的與自然的；所謂三種技巧，一是力的技巧，二是沈著悲痛的調子，三是優遊自得的田園詩的技巧。當然，最能代表他的是第一種，表現了二十世紀的動的精神，舉一節最簡短的例：

大都會的脈膊嚟！

生的鼓勵嚟！

打着在，吹着在，叫着在，……
噴着在，飛着在，跳着在，……
四面的天郊煙霧蒙籠了！
我的心臟喲，快要跳出口來了！
哦哦，山岳的波濤，瓦屋的波濤，
湧着在，湧着在，湧着在，湧着在喲！

——筆立山頭展望 (P.97)

像這一類的詩，讀來是很能感到震動，節奏，以及力的；第二類的調子沒有這樣的震動，然而字句非常的沈著，沉痛處拿舊詩比擬，實在有些逼近老杜，暗夜(星空P.23)就是最好的例證，使我們讀了不能不想到子美在四川的生活。這樣句調的例證，我們勉強的可以抄出黃浦江口的最後的一節作證(女神P.223)：

小舟在波上簸揚，
人們如在夢中一樣。

平和之鄉嚕！

我的父母之邦！

說到第三種表現，那完全是詩人生活，那一種開吟謾度的風味，正不亞於北宋諸家，星空最足以代表，自然表現的天才，浪漫詩人的風趣，說明得總有奇味，都曲曲的傳出了。不過在這裏的表現方法中，很多的有固定的方法的，同一的方法的，我們可以舉出下面這一首：

南風自海上吹來，
松林中斜標出幾株烟靄，
三五白帕蒙頭的青衣女人，
殷勤勤的在焚掃針箴。

★

好幅雅典的畫圖，
引誘着我的步兒延佇，
令我回想到人類的幼年，

那恬淡無爲的太古。

——南風(星空P.16)

★

還有兩種詩的表現技巧，就是戀詩與革命詩。本來，舉一兩首詩，甚至一節詩要來證明一種技巧，這是很滑稽的事，不過在事實上又沒有法子可想。關於戀詩，瓶裏刻畫心理雖說深刻，我終竟歡喜女神裏的Venus一首(P.131)。革命詩，最健全的當然是前進曲(前茅P.35-7)，全詩冗長，要舉例證，我們可以引這一節：

馬路上面的不是水門汀，
面的是勞苦人的血汗與生命！
血慘慘的生命呀，血慘慘的生命，
在富兒們的汽車輪下……滾，滾，滾，……
兄弟們喲，我相信就在這靜安寺路的馬道中央，
終會有劇烈的火山爆發！

——上海的清晨(前茅P. 17)

從這一節裏，我們可以看到沫若思想轉變，不是最近的事，我們如果仔細考察，則他對於工人階級的同情是由來已久了，他是一個自然的歌者，但後來是變為一個城市的歌者了，同時，他也由於個人的歌者一變而為集體的歌者，到後來，他對於過去的是懺悔了，‘松林外海水清澄，遠遠的海中島影昏昏，好像是，還在戀着他昨宵的夢境’（女神P. 210），他是沒有這樣的態度了。他已前祇是想跪在雷峯塔畔農夫的足前，做一個勞動崇拜者而已，現在是不同了，他的思想是更進了一步了，所以，從沫若的詩歌裏，我們不僅可以找到一以貫之的反抗思想，更可以看到他的社會主義的思想的逐漸顯明的過程。



沫若的初期的詩歌，當然不是怎樣完善的，也有不少的小費，即如在這時代，他是很明白的倡着非戰

的論調，不管戰爭的意義，祇一味的反對戰爭，這種思想是不妥當的，他雖然自己說，始終是站在民衆方面說話，在當時總歸忘不了自己，所以他就隱然以大驚自居了，這種個人主義的思想當然是要不得的，還有一個重要點，那就是他高唱其歸真反璞的調子，渴求着所謂精神生活，鎮日裏做着葛天無懷的夢，關於這幾點，到後來已經是自己覺悟，而且轉變過來了。不過迴溯當年，我們是應該提出來的，再有，那就是女神的詩歌，有一部分是失敗了，“死”就是一個好例。

三

“三個叛逆的女性”

說戲劇，三個叛逆的女性是最重要的一部，這三篇戲裏所表現的思想祇是一個思想，女性的反抗！

反抗歷史的因襲的婦女舊道德——三從主義！我們從這三部曲的人物個性構造方面，人選方面，處處可以看出他的創作用心的艱苦，以及前面所說的想像，是怎樣的豐富！卓文君，他是有意做的翻案文章（後序P.12），但他要寫出她的最後的反抗，所以在收束處有極反抗的道白，王昭君，大部分是出於他的想像，因為要表現反抗，他終於寫出她反抗元帝的高傲，澈底的去反抗王權，聶嫫，本來的精神展開表現了，當然是一個反抗的女英雄。可是作者的用心又可在一個地方看出，就是二幕末場衛士們的出走，歸結起來，三個叛逆的女性是一部具着狂暴精神的反抗作！

這部戲劇實在是一部很有意義的戲劇，不僅表現了女性的反抗，同時也暗示了一種力量——命運要自己去開拓！這意義，在卓文君裏表白得最顯明：

自己的命運爲什麼自己不去開拓，要使爲父母的，都成爲蹂躪兒女的惡人？(塔P. 202)

他所看到的現代的人生，祇是名與利紐成的一道彩繩(塔P. 223)，主張不要做骸骨迷戀的舊夢，尋出一切的社會罪惡的產生由於經濟制度，暗示打破的必要(塔P. 187)，而同情於被壓迫的工農(塔P. 321)，以上可以說是三個叛逆的女性的全部意義。

★

三個叛逆的女性寫的着實不差，和女神一樣的還不能使我們找到第二部。可是，在事實上看來，是祇能代表女神同時的思想的。關於結構的一方面，自然的是很精細的計畫想像的結果。他自己說很受了Faust的影響，我們也可以說出浪漫的色彩很深。至於王昭君的結束處，卓文君的結束處，實際上也是受了西洋戲劇的影響的。

在王昭君一戲的結束地方，元帝的一段表白動

態，最富有浪漫派戲劇的精神；他把毛延壽的頭放在橋欄上，展開王昭君的眞容展覽了一回，又向着延壽的頭：

延壽，我的老友！你畢竟也是比我幸福！你畫了這張美人，你的聲名可以永遠不死，你雖是死了，你的臉上是經過美人的被打的，啊，你畢竟是比我幸福！（置畫捧延壽首）啊，延壽，我的老友！她被打過你的，是左臉呢？還是右臉呢？你說罷！你這臉上還有她的餘惠留着呢，你讓我來分你一些香澤罷！（連連吻其左右頰）……——塔P.189 - 190

元帝說了許多話，把毛延壽的頭捧到掖庭裏去，這浪漫的來源，顯然是受了 Wilde 的 Salome 的影響而成，和 Salome 抱住了鮮血淋淋的 John 的頭時所說的話簡直沒有二樣（參看田漢譯莎樂義 P.79—83）。但在卓文君的最沒一場卻是 Ibsen 精神的覆

現，舉例於下

卓 你這說的是什麼話，你在向什麼人說話？

文 我以前是以女兒和媳婦的資格對待你們，我現在是以人的資格來對待你們了。

卓 啊，不得了，不得了！造反了，造反了！

文 你們一個說我有傷風教，一個叫我尋死，這是你們應該對着你們自己說的話。

卓 造反了，造反了！

文 我自認我的行為是為天下後世提倡風教的，你們男子們制下的舊禮制，你們老人們維持着的舊禮制，是範圍我們覺悟了的青年不得，範圍我們覺悟了的女子不得！

——塔P. 251—52

這一段對話是很容易使人聯想到•Ibsen 的 A Doll House 的，在 A Doll House 裏第三幕女主人公走開時和她的丈夫的一段對話，和這可以說是完全是一樣的形式。避免冗長，A Doll House 裏的話不抄出了。

由此，我們更可以決定，三個叛逆的女性，無論在思想或是在技巧方面，都是受了西洋的文學的衝激而成的，這可說是這戲劇產生的背景的一部分。也就可以證明這一部戲曲不是什麼古典派，而是如他自己所說的：“我要借古人的骸骨來，另行吹噓些生命進去。”（星空P.43）這是一部具有時代性的東西。



本已說過，沫若的小說和戲劇也都具有濃厚的詩的氣息，使人讀他的小說或戲劇時，也使人感到這是詩！意境是詩，句子也是詩。我們可以一例證來說

明：

文 你聽，不是琴音嗎？

紅 ……不是，是風吹得竹葉兒玲瓏呢？

文 是從下方來的。

紅 ……是水搖得月影兒叮咚呢。

文 是從遠方來的。

紅 ……不是，不是，甚麼音息也沒有呢。
啼飢的鷄聲也沒有，吠月的犬聲也沒有，……

文 啊，沒有，真的甚麼也沒有，是我的耳朵在作弄人了。

——塔P.197—8——

這是多麼富有詩意，在全戲劇裏隨地都可遇到，人物也多是詩的，聶婆裏的盲叟便是一個，我們祇要聽得他的一段飄流的告白（塔P.275—6），我們就可以即刻感到濃重的詩意，此外，他的技巧還有一個絕

大的好處，無論在那一類的創作裏都是一樣，那就是文氣的流暢，簡單的，可以舉王昭君裏的例，那就是延壽和毛女對話的一節（塔P.152—4），他寫人物的動態也不像一般的劇本，是含着小說的風味的，尤其是細小的點景，使讀者感到一種特殊的情調，如卓文君裏的這一段動作的說明：

卓文君弟妹二人由側門走出，妹可十四五，
提紅燈前行；弟可十歲。——塔P.205

這一種雖祇是小動作，但給予讀者的印像是極美的，使我們不得不回憶到元代的一首絕詩，可以錄出印證：

深夜宮車出建章，紫衣小隊兩三行，石欄杆
畔銀燈過，照見芙蓉葉上霜。

最後，我們還想舉出一點，就是階級生活實際的表演，三種之中，我覺得卓文君是最成功的，處處刻劃出貴族家庭裏的生活意象。……歸結起來我們覺

得沫若戲劇的好處很多，概括的評判，可以用這句話：

“好像是一點閃爍的星子！”(塔P.155)

★

沫若的戲劇，我們覺着也有一些可議的地方，第一，是他的刻劃過甚的描寫，寫卓王孫對司馬相如的口語，以及程鄭，以及聶嫫二幕都有這種病點。貴族看不起文人這是不奇怪的，但他公然的說出‘他不來我們倒可以多贖些殘飯來喂狗’(塔P.221)，這却有些靠不住，這是一例。程鄭固帶着些小丑風味，然而在前部是開口必文，後來却絕對的不同，雖則與在場的人物有關，究竟不能使人得到真實的感覺。至於聶嫫第二幕，說鬼一段，並不能使人滿意，祇能叫人感到這是在尋開心，在尋開心而已！第二，就是對話裏用的疊句太多。沫若是最歡喜用疊句的，不過在戲劇的對話裏用是萬分的不妥當，無論何如，在對話裏偶

而疊一兩句還不礙耳，多了着實使人感到不是戲劇，於表演上很多不便。第三，有一兩處精神的不很健全，如當元帝發現昭君是美女子時，他向着毛女說：“唔，有這樣的事，完全出乎我的意料之外，無怪乎他畫的像總和實質不同，啊，他真誤我不淺！有這等美貌的人我怎捨得她去和親呢！”（塔P.170）在三個叛逆的女性的後序裏，沫若所明元帝性慾的特強，和這一節的精神完全不能印證，描寫得元帝的心實在太平靜了，話語也太從容了，應該表現一點驚奇的態度纔好的，第四，就是舊戲的風味太重，很多的地方我們可以拿來和京戲對照，這也是一個缺陷，在全戲劇中最重要又最多的缺點，下面的例便是一部分的證實：

元帝（起立觀畫）啊，好一幅美人畫！（默賞有間）這畫的是什麼人呢？……這是畫的奔月的嫦娥？……是浣紗的

西施？……是爲雲爲雨的巫女神女？
……啊，但是這又着的是時裝，彈的
是琵琶。（問）我想，我活了四十多
年，不曾看見過這樣的美女！啊，但
是，你們快些捲好，快些捲好，怕她
要離去這個塵寰，飛回天界去了呢！
襲寬，你知道麼？這到底是甚麼人畫
的？這畫的是甚麼人呢？

★

元帝 啊，你不用說了，你不用說了，你們
知道掖庭在那兒麼？

毛女 陛下，我們知道。

元帝 你們快引我去罷。（匆匆向後戶口走
去）我是一刻也不能遲延，一刻也不
能遲延了。

★

延壽（起立在橋上往來一兩遍徐徐去母女身旁走去）王昭君，我知道你就要報償我，你現刻的身邊恐怕也不能夠，可是，我是可以救你的。（尾隨二人）

王昭君，你有那邊是鴛鴦殿，這邊是披香殿，那兒是玉填居櫺，金壁飾璫，牆不露形，屋不呈材，隨侯明月，流耀含英，珊瑚碧樹，周阿而生，那裏面的人是紅羅綺組，倚仰如神。王昭君，那兒的榮華在向你微笑。……王昭君，腥膻的北風從沙漠吹來，帶來的消息是，那兒是廣漠連天，黃砂遍地，人如野獸，茹腥匪膻，淫如山羊，狠如豺狼，穹廬卑陋，夏則燠熱，冬亦不能避寒。王昭君，那兒的淫風

也在向你貓笑。……

王昭君，你的運命替你開張着兩條路，你還是想走近路，還是想走遠路呢？

以上不過是從王昭君一劇裏抄出的片斷，我們可看以到這一種對話完全是京劇裏的道白，新的戲劇是不宜的，雖然文字是這樣的美麗。……若是再舉一例，那就是卓文君裏的紅簾了，沫若把她寫得和京劇花旦戲裏的俏皮丫鬟一樣，我們覺得是不很相宜的，我們率性再抄一節罷：

紅 兩個心中一輪月，你的心中有他，不知道他的心中有你不呢？

文 啊哈，你又在調弄人！（以手欲撲紅，紅奔馳上樓，文隨後。）

（二人在樓上追逐，最後紅簾跪地求饒。）

紅 小姐，你饒了我罷，你饒了我罷！

文 噯喲，你這沒志氣的嗑頭虫！

說時順口，說後頓首：

我若打了你時，也要污了我的貴手。

總結以上所論，關於沫若的戲劇可以得到一個單簡的結論，就是三個叛逆的女性意義是偉大的，技巧也很好，祇是有一些疵病，舊戲的色彩太濃重了！

四

“橄 欖”

塔，橄欖，落葉：是以下要談到的三部沫若的小說，不過我們覺着這三部創作，祇有橄欖最能代表他，所以落葉與塔在事實上祇能附帶說明一回。落葉是一部書函體的小說，是“一個可憐的女子只倚賴着你的愛情把一切都拋棄了”（落葉P.25）以後，為他的

愛人所寫的四十二通情書，從這部書裏，我們可以看到日本少女戀愛心理的解剖，可以看到女主人公的溫柔活潑，措辭異樣的嫵媚，實在具有櫻花下面的風光，思想當然是祇有愛，是忘却一切的事件的。說到塔，裏面收的七篇小說，可以分成三類，屬於古事的是 Löbenicht 的塔，鷓鴣，函谷關，屬於經濟苦的是萬引，陽春別，屬於戀愛的是葉羅提之墓，喀爾美囉姑娘。經濟的歸併到橄欖裏去說，戀愛的兩篇和落葉的意境描寫都不同，各有各的手術的，重心好像是懷古的三篇，Löbenicht 的塔祇是懷古，其他的兩篇，是含了沫若自己的憤激與苦悶，和三個叛逆的女性可以說是同時的，用古舊的屍骸來表演新的生命，這是沫若當時愛幹的事。在這三篇裏，我們可以看出他的當時的孤高的調子。



“無情的生活一天一天地把我逼到十字街

頭，像這樣幻美的追尋，異鄉的情趣，懷古的幽思，怕沒有再來顧我的機會了。啊，青春！我過往了的浪漫時期！我在這兒和你告別了！……以後是炎炎的夏日當頭。”

（塔的序）

實在的，處身在這個經濟的世界裏，是沒有多少時間能使我們去過牧歌的生涯的。像塔裏的幾篇懷古；像行路難山中雜記裏的異鄉的情趣，牧歌的生涯；像落葉業羅提之葛喀爾美囉姑娘的幻美的追尋；在我們沒有經濟擔負的時候，似乎還能得着一些影像，假使你有了經濟的擔負，腦筋將整個的耗費在怎樣找錢的意念上，那個時候，謀衣食住之不遑，那裏還有什麼追尋的興致？嚴格講起來，沫若經過的生涯，雖經過如許的艱苦，但他的牧歌的趣味是特厚的。許許多多的人的生涯是沒有這樣滿足的！……所以橄欖這一部書一面做了他的回憶的牧歌生活的永

久的記錄，一面却是經濟制度底下他們一家人的殷殷的血淚；在他的一生中，這部書可以說是過去的最重要的代表作了。

這就是橄欖精神表現的兩方面，其間，三部曲及其他幾篇表現文人生涯的，我們想特別的提出來說一說，這與 Upton Sinclair 的 *The Journal of Arthur Stirling* 很有點相似，Sinclair 的這部小說是說一個為社會輕視訕笑的天才作家，因飢寒交迫不得不去自殺的心理，作家的理想和希望，作家當靈感來到時的緊張的心理，沒有靈感想寫文章時的發急狀態……一切都寫得深刻細密，我想橄欖裏的作家心理，是有一部分很相似的。

橄欖裏表現作家被社會輕視也很深刻，社會照例是不管什麼詩人與不詩人的，他們能估價的祇是經濟，所以橄欖裏的詩人便不得不飽受種種的壓迫與艱苦，所以他忍不住在裏面大喊其什麼是文藝，什

麼是名譽，而在眼前落下了死的幻影來，這一點，我們便在萬引裏，也能看到這種沈痛的表現，社會是需要文化的，但目前的世界，需要的是富兒的文化！

……



因為世界上的一切屬於富兒，因為一切的壓迫屬於窮人，所以橄欖裏的詩人雖窮到“如今連我自己的愛妻，連我自己的愛兒也不能供養”(P.13)而自己內疚說是“我還有甚麼顏面自欺欺人忝居在這人世上呢”(P.13)，但他是不願意去行醫的，他不願意醫好富兒，讓他們繼續的去榨取窮人的血汗，醫好窮人，讓他們繼續的去受富兒們的宰割(P.4)，所以他始終的和着妻兒向着困苦的生活抗鬥。血與淚成了他們的每天的食料！……

他憤慨他自己的生活的，他說：“我們的生活真是慘目！我們簡直是牛馬，等於過酷的被人使用了的不

幸的牛馬。……我們是被幸福遺棄了的人，無涯的痛苦便是我們所賦與的世界，……我們簡直是連牛馬也還不如，連狗彘也還不如！同樣的不自由，但牛馬狗彘還有悠然而遊，怡然而睡的時候，而我們是無論睡遊，無論晝夜，都是為這深不可測的隱憂所盪擊，是浮沉在悲愁的大海裏。……我們絞盡一切心血，到底為的是什麼？為的是替大小資本家們做養料，為的是養育兒女來使他們重蹈我們的運命的舊轍！”（P. 41—44）這作家是被社會，生活壓逼到這樣的程度，他對於生也似乎倦怠了，於是他希望死，死在博多灣，死在火上，死在鐵道上（P.45），用煙酒慢性自殺的方法（P.23），或者死在汽車的飛輪的底下（P.17）！

……

所以我們的主人翁，在最沈痛的時候慘然的喊道：“我是被幸福遺棄了的囚人！”（P.34）“我是被幸福遺棄了的囚人！”實在的喲，舉世的詩人，在這

種社會經濟的情形底下，祇是一些被幸福遺棄的囚人而已！祇是生活的鞭子底下的苦痛的喊叫者而已！！

★

橄欖的生活表現的另一方面，那就是牧歌情趣生活的書寫，這一種在全書的各處都可遇到，尤其是山中雜記的一部分和行路難全篇，和路畔的薔薇六章，山中雜記裏的菩提樹下，三詩人之死，雞雛，行路難裏的飄流插曲，新生活日記，更是每個讀者能以舉出的，完全是牧歌生活的表現！我們抄選下一篇短的：

山茶花

昨晚從山上回來，採了幾串茱萸，幾枝蓓蕾着的山茶。

我把牠們投插在一個鐵壺裏面，掛在壁間。鮮紅的楂子和嫩黃的茱萸襯着濃碧的茶枝——這是怎麼也不能描畫出一種風味。黑色的鐵壺更和胎衣深厚的岩骨一樣了。

今早剛從熟睡裏醒來時，小小的一室中漾
着一種清香的不知名的花氣。

這是從什麼地方吹來的喲？——

原來鐵壺中投插着的山茶，竟開了四朱白
色的鮮花！

啊，清秋活在我壺裏了！

這樣的詩的情趣遍地都是，都和詩一樣的可愛。
我們早就說了，沫若的小說也是富有詩的意趣的，這
當然不需要怎樣的精細的分析的說明；我們就用這
山茶花來證明橄欖全部的牧歌的情趣和橄欖全書的
詩的技巧；

橄欖和女神三個叛逆的女性同樣的印像，是沫
若怎樣的和困苦奮鬥，留給窮寒的青年一點暗示，一
把紅灼灼的抗鬥的火把，是被他送到每一個人的心
胸裏了。

五

詳細的說明沫若，非專書不能盡。他是中國現代文壇上是最有力量最多產的作家，無論是在創作方面，抑是翻譯方面，他都有很驚人的成績。這裏所記，祇是印象的一部，祇是一篇印象小記，原來准備的材料，扔下了四分之三。總之，他的思想的轉變就是中國十年來向上的青年的思想的轉變；他對現代文藝發展的推進，敢說他是最重要的一個；他知道新的酒漿應該用新的皮囊，他收束了舊的時代，早就走上革命的路，革命文學的路；雖然現在還沒有顯示方向轉變以後的特殊成績，但從他最近的創作去看，仍然是有希望的；他是中國現代文壇上最重要的一個詩人，他是值得我們永久紀念的一個文藝戰士！

三月二十六——八日

原书空白页

III
郁達夫

達夫代表作”後序

時代病的表現者——性的苦悶與故國的哀愁——社會苦悶與經濟苦悶的交流——社會懷疑論的展開——政治苦悶與革命行動的衝激——“在方向轉換的途中”——農民文藝的提創——表現的技巧——作者的性格——技巧的轉變與幻滅情緒的餘留——時代反映的三部曲

Now I wake me up th work ;
I pray the Lord I may not shirk.
If I should die before the night,
I pray the lord my work's all right.

——London's Essays of Rovolt.

爲說明達夫的創作的時代的背景，在未入本文之前，我們覺得有徵引廚川白村的幾句話的必要。自然，廚川白村的論斷往往有許多的錯誤，和武者小路實篤的“宣傳與創作”論一樣，不過，這裏所要徵引的一部分，却是足以幫助本文，使全部更加明晰的。

廚川白村在苦悶的象徵裏說道：“在內心燃燒着似的慾望，被壓抑作用這一個監督所阻止，由此發生的衝突和糾葛，就成爲人間苦。……倘不是將伏藏在潛藏在意識海的底裏的苦悶即精神底傷害，象徵化

了的東西，即非大藝術，淺薄的浮面描寫，縱使巧妙的技倆怎樣秀出，也不能如真的生命的藝術似的動人。”（魯迅譯本P37—39。）

廚川白村又在近代人生活裏說道：“在頹廢的近代的傾向之中，陷於懷疑苦悶的，和心意常常被悲哀鎖住着專門尋歡求樂的傾向，要算是第一了。……據諾爾度（Max Nordau）所說，從‘世紀末’的疲勞所生的變質者，第一肉體上已有和常人不同的特徵：……自我的念很強，容易為一時的衝突所動搖。第二個特徵，容易動情緒，對於毫不相干的事，笑着哭着，……第三特徵，……依其人的周圍狀況，或為厭世悲觀，或對於宇宙人生的種種生恐怖心，常常像困憊，倦怠，煩悶。第四的特徵，活動上很憂鬱的狀態。……第五的特徵，作無止境的夢想，不能聚集注意於一事，來判斷追求統一思想的腦力，因此專耽於漠然。曖昧，無順序，斷片的妄想。第六是懷疑的傾向，對於種

種問題，懷抱疑惑，詮索其根底，而不得解決煩悶者。……最後一個特徵，是神秘狂，即 Mystical delirium 的狀態。……諾爾度氏還說近代人欣司迭里亞的病的狀態，第一無論什麼事，他們受印象很敏捷，被暗示容易感動。……近代人貪刺激的心非常熾盛，……專求肉感的方面很強的刺激。……”（羅迪先譯近代文學十講上卷P.24—50）

諾爾度的理論，有很多的人是認為不滿的，同樣的不是本文裏所要討論的題目，在這裏我們且不加什麼意見。我們所要說明的，是廚川白村的文藝是苦悶的象徵的見解，諾爾度所見到的近代人的病態的生活，在達夫的著作裏都很健全的表現了。在達夫的前期的著作裏，我們是捉不到快樂的影子的，祇有灰暗的陰慘的悲苦的沉痛的調子交織在全集的各處。我們要認識諾爾度心目中的現代人，在中國的近代文藝方面，恐怕一部達夫全集是最能使讀者滿意的

了。……所以，認識了時代病而又展開了達夫全集的人，誰個都能確定達夫是一個很健全的時代病的表現者！

我們不妨把達夫的時代病態的起源和他的時代病態表現的終結，在這裏做一回概略的研究，多少是可以與以上所引的各節互相發明的。病態生活的表現，當然是由於作家生活的不健全；不過單靠不健全的病態生活，依舊不能完成不健全的表现，其間還有一種最重大的要素，就是心理的不健全。心理的和生理的互為影響，相因而成爲不健全的‘現代人’，這理由是很明顯的，達夫的病態的成因也是如此，在幼年的時候，他失去了他的父親，同時也失了母性的慈愛，這種幼稚的悲哀，建設了他的憂鬱性的基礎。長大來，婚姻的不滿，生活的不安適，經濟的壓逼，社會的苦悶，故國的哀愁，呈在眼前的勞動階級悲慘生活的實際……使他的憂鬱性漸漸的擴張到無窮的大，

而不得不在文字上吐露出來，而不得不使他的生活完全的變成病態。這在他自己說得也是很明白的，所以他很憤慨的說道：“可憐他自小就受了社會的虐待，到了今日，還不敢信這塵世裏有一個善人。所以他與人相遇的時候，總不忘警戒，因為他被世人欺得太甚了。”（南遷P.12）家庭不能使他滿意，社會又加以欺凌，而他的性格又非常高傲（過去集201—202），感受性又特強（沈淪P.38），於是，在種種的衝突與失望的現象之中，遂把他訓練成一個最不幸最孤獨（十一月初三P.8）的人了！……因此，到後來，他在無可如何的狀態之中，遂把自己的地位與事業的觀察完全的確定了，在一個人在途上篇裏他就借了盧騷的口喊着：“自家除了己身以外，已經沒有弟兄，沒有隣人，沒有朋友，沒有社會了，自家在這世上，像這樣的，已經成了一個孤獨者了。”（P.1—2）在孤獨篇裏他就喊着：“啊啊，人類的運命啊，……我覺得世間萬

物，都帶着這夜間的灰色似的……”（過去集P.124）他在掙扎的人生的狀態之中，所感到的人生就是這樣的黯淡，所感到的事業就是這樣的虛空；他又沒有自殺的英勇，怎麼辦呢？祇有仿照現代人的生活的慣例，去追尋刺激——沉醉於醇酒與婦人的生活了！這是他的創作的前期的生活的背景，在這一期內，他在人生的意義方面祇留給我們兩個很重要的口號：

我是一個真正的零餘者！所以對於社會人世是完全沒有用的。a superfluous man! a useless man. Superfluous. Super-flous.……

（零餘者P.7）

時間一天一天的過去了，但是我的事業，我的境遇，我的將來，啊啊，吃盡了千辛萬苦，自家以為已有些物事被我把握住了，但是放開緊緊捏住的拳頭來一看，我手裏只有一溜青煙！（過去集P. 138）

總之，他承受了社會種種的酷虐待遇，又沒有方法去報復，結果祇有盡量的摧毀自己，實行慢性的自殺，去追尋強烈的刺激！不過，這究是他的前期，以後却不是如此了，他是逃開了時代的病的心理，認識了展在眼前的是一條光明的大道，他不屈服，他要反抗，於是他的第一期生活在一九二七年春遂宣告終止，展開了他一幅新的時代；至於這新的時代的實際，現在還沒有怎樣明顯的呈在我們的眼前，這祇有看達夫怎樣的努力與創造了！……這些話，在本文的後部都要詳細的說明，我們既認識了達夫的創作的時代背景，和他的心理的病態的起源，我們就有轉入本文研究的可能了。

二

時代病的表現者

Arm am beutel, krank am Herzen.

Sohleppt ich meine langen Tage.

Armut ist die groesste plage,

Reichfum ist das noechste Gut.

就是在達夫自己看來，他的初期的思想也是很錯誤的，上面引的幾行被他引在零餘者篇裏的詩句，就足以代表他的初期的思想。他的初期的思想是什麼呢？也有三大希望—— money Love and fame, (黃金,愛情,與名譽！)(南遷P.34)在他當時的理想，祇醉夢在這三種慾望的獲得，在無可如何之中，以為這三種慾望能滿足，對於人生也就滿足了，但是結果何如呢？“名譽，金錢，婦女，我如今有一點什麼？什麼也沒有，什麼也沒有，我……我只有我這一個將死的身體。”(南遷P.50)他終結還是不能滿足，還是一個失望！這種思想，在他的心胸裏持續得很久很久。可是他却没有想一想這三種慾望所以然不能獲得的根

源，所以然他祇有這三種慾望的錯誤，這種思想的錯誤，直到一九二七年，他纔自己發現出來，纔知道要獲得這三種慾望，要先打倒這三種慾望的總奠基石！

在當時，於這三種慾望之中，達夫自己認為最重要的當然是美人。講到這裏，我們就轉入他的創作的第一個時代，所謂“沉淪時代”了。在他離開日本回國之前，我們都可以把它稱做“沉淪時代”，他寫的創作，除開沈淪，還有南遷，銀灰色的死，胃病，風鈴，中途，懷鄉病者……幾篇，這些差不多完全是描寫青年的性的苦悶的，把青年從性的苦悶中所產生的病態的心理，變態的動作，性的滿足的渴求，‘惡魔似的全部的表現了出來，完成了青年的性的苦悶的一幅縮照。

這當然不僅是單純的時代病的關係，也是青年男女生理方面必然發生的一種強烈的現象。青年男女在孩提時代就已過着性慾生活且有性慾的衝動；

到了春情發動期來到以後，兩性的認識是更明顯更精細，神祕的性的生活往往的變成他們的幻想的中心，兩性的生理的發育也一天一天的健全；在心理上既已建立了性的苦悶的基礎，再加以外象的氣候，環境，異性的氣息，輪廓，肉與美，聲調與情調等等的襲擊，內外刺激的接觸，當然要完成青年的性的苦悶的總因，造成青年人種種的性的犯罪，這是必然而沒有辦法的事，所以高斯華綏(Galsworthy)的法網(Justice)裏有一句話說：“假使沒有酒和婦人，這監獄就會關門了。”(P.84)

根據上面的一些敘述去看，我們可以認識性的衝動與性慾生活的要求，是青年男女必然有的一種要求；在狂熱的時期而又沒有法子滿足自己的慾望，結果是祇有出於壓抑的一途。由壓抑生出苦悶，由苦悶陷入悲觀，由悲觀而不得不作踐自己，藉着經濟的力量，去購買性的滿足；由苦悶生出悲觀，頹廢了自

己的前途，自己的學業，走上醉酒婦人的路；由悲觀而作踐自己，造成種種的惡劣心境，頹敗人生，自取滅亡……這些現象，我們在達夫的著作裏，是可以看到全部的痕跡來的。

關於青年的性的心理的發展，精細的說明是心理學的事，手邊沒有心理的書籍，想徵引的 Hall 的 *Adolescence* 也不在手邊，祇有概略的說明了。說到達夫在日本時的性的苦悶的生活，是不僅單純的性的影響，一切的意志的被壓抑也是重要的原因之一。因為自己的意志被壓抑而生出苦悶，因苦悶而尋找消極的排遣苦悶的方法，於是祇有上咖啡館，尋性的發洩了。所以他自己解釋這個時代說：“每天於讀小說之暇，大半就在咖啡館裏找女孩子喝酒。”（過去集序P.8）“那兩年中我的生活！紅燈綠酒的沈緬，荒妄的邪遊，不義的淫樂，……靈魂喪失了的那一羣嫵媚的遊女，和她們的嬌豔動人的佯啼假笑，終究把我的

天良迷住了。”(葛羅行P.56)達夫在這個時代，差不多被這種環境摧毀完了。因此，以性的教育的眼光看來，在人生最危險的青年期內，性的要求若沒有相當的指導和解決，那是很容易摧毀整個的人生的，而況還加上社會的激刺的壓抑的衝激呢？……因此，達夫的性的苦悶發展到終結的時候，把他的整個的人生觀念完全頹敗下來了，這是我們在他的著作裏可以看得出的。

現在，我們便回到他的創作來講，在沈淪的前部表現了他的異性愛的渴求的不能滿足，遂陷於性的犯罪的手淫的一途，把身子弄得異常的空虛，然而他終竟是強烈的要求着，所以有在旅館裏窺浴的行爲，山坡那邊的男女的動作，不能不使他的臉部變為灰白，南遷以後，便無法壓抑的去向 Miss O 進攻，而 K 也就不得不予以侮辱，在銀灰色的死裏，也就不能不因着靜兒嫁人的憤慨，而“更加痛飲起來。他心裏的

悲愁的情調，正不知從那裏說起纔好，他一邊好像是已經對靜兒復了仇，一邊好像是在那裏哀悼自家的樣子”(P.19)了。後來，在胃病中，他對女性仍然不能忘懷，對來避風雨的少女，也就不能不生種種的遐想了(風鈴)。中途篇裏，他更說明須磨大寺那裏有他同宿的少婦，在懷鄉病者篇裏，也就不能不留戀那咖啡侍女了。……在以上所徵引的各項事實，都是青年們在青春期裏，異性的愛得不着相當的解決，而產生的一種很普遍的現象，是青年們同具着這樣的事件，而沒有勇氣很痛快的表現出來的實生活的一部分，達夫是赤裸裸的整個的不隱晦的表現出來了。

性的苦悶固然是青年的達夫當時的苦悶的重心，同時也有前面敘述過的家庭問題，婚姻問題，以及社會的苦悶的成分；除此而外，就是側身異國所引起的對於貧弱的祖國的哀愁，因為是在異國，因為自身受了壓迫，比在本國時當然是更加強烈。這一點，

在上面所徵引的幾篇裏是處處可以看得到的，中途裏表現得尤其是顯明，這種種的苦悶集中了一身，又沒有方法去解決，加以中心苦悶是性愛問題，於是他便自然而然的生出這樣的感慨，“他一個人只在黑闇中向前的慢慢走去，時間與空間的觀念，世界上一切的存在，在他的腦裏是完全消失了”（過去集P.135），而毫無疑慮的掘斷自己的前途，沈湎於酒色了！

三

社會苦悶與經濟苦悶的交流

騎驢三十載，
旅食京華春。
朝扣富兒門，
暮隨肥馬塵。
殘羹與冷炙，

到處潛悲辛。

——杜甫

達夫在日本時，對於人生的觀察，雖覺得是灰闇異常，自己專門向帶水的沼澤裏走（過去集P.128）；但這現象在一個有希望青年的心裏，究竟是不會支持長久的，所以不久他又振作起來了（過去集P.138），在回國的時候，他就有了種種的理想的計劃。可是他究竟脆弱得很，經不起幾回的狂風駭浪，竟又把他打得消沈下去，曾經離開他的幻滅的影子，又輕顰淺笑的來到他的心頭。

記得杜甫有兩句詩說，“飢鷹未飽肉，側翅隨人飛”，吃飯問題究竟是一個重大的問題，因為要吃飯便不得不側翅隨人，因為要側翅隨人，便沒有辦法去做自己理想的事業，許多的天才，許多的理想，便因着吃飯的問題而整個的停滯了，這是在經濟制度未毀滅之前應有的一般的現象，達夫自然是不能獨為

例外，所以“一踏了上海的岸，生計問題就逼緊到我的眼前來，縛在我周圍的運命的鐵鎖圈，就一天一天的紮緊起來了。”（蕙蘿行P.6）在這時，也就不能不拋棄了理想的計劃，“東奔西走，爲飢餓所驅使，竟成了一個販賣知識的商人”（鷄肋集題辭P.2）了！但是，他的際遇還不止此，接着又幾次的失業，常常的飢寒交迫，倏而A地，倏而S地，倏而H省，倏而P地，彷彿覓食的燕子，到處飄飛，這使我們理解放翁的“少年遠遊無百里，一飢能使走天涯”的詩句真是露骨的詮解，他爲着衣食這樣的奔走，理想的影子一天一天的消逝，加以社會的苦悶的激刺，自己前進的精神是完全的死亡了！自己對於生不僅懷疑且要毀滅了！他的妻子因此實行自殺（蕙蘿行P.21），他自己也“拖了沈重的脚，上黃浦江邊去了幾次”（蕙蘿集P.9），在法國公園裏露宿中宵（蕙蘿行P.11），這是怎樣的慘悲的際遇？自然。小說裏的事實，往往有一部分只是理

想的或沒有表現的這般深刻，但也就可以想見達夫的悲慘心理了。窮到做販賣知識的商人，仍然免不了蒙塵（茫茫夜P.46）；雖然具着生活的技能，而終於找不着工做，這樣的社會能有什麼可說呢！他自己講：她是“不想做工而工作要強迫她做，我是想找一點工作終於找不到”（春風沈醉的晚上P.24），不是身歷其境，決不能說出這樣悲酸的話語，而整個的謀生的不易，也就可以看得出來了，因此，達夫到了第二個時代：性的苦悶因着經濟的與社會的苦悶的緊逼，便失却了它的重心地位，而經濟苦悶從此變為重心！於是，便產生了還鄉記裏鈔票放在腳底的故事以及一封信裏燒煙的把戲！……

由此我們可以體驗得到，任你是怎樣偉大的天才，任你有怎樣大的技能，在這個世界上是永沒有自由伸展的可能，人之一生做了經濟的奴隸已經是極悲慘之能事了，而尚有想做經濟的奴隸而不可得者！

在這樣的經濟組織的社會裏真是可怕，任你有多大的能力，祇要意志稍為不堅強，往往的就要被它磨死，古往的例已經是不知有多少了！……一個人有了經濟的苦悶，當然也就是社會是苦悶的一部分，再加上其他的社會的苦悶，如社會的盲目，如社會的淺薄，如社會的腐舊，如社會的壓迫天才，……這怎能不把這樣的青年生生的壓死？……縮小範圍，就以他所努力的文士來說罷，“如今世上盲人多，明眼人少，他們祇有耳朵，沒有眼睛，看不出究竟誰清誰濁，只信名氣大的人是好的。”（采石磯P.22）以至於在文壇上的現象，也是黃鐘毀棄，瓦釜雷鳴，有希望的文人便不得不把最後的勝利期之於百年以後（采石磯P.22），或者對文藝嫉之如仇，而閉口不談（一封信P.214 - 5），讓那些寄生於資產階級腋下，為富兒們造歡樂的消遣品的文士去逞雄一世了！……

這時的達夫，“何嘗不曉得反抗，但是怯弱的我

們，沒有能力的我們，教我們從何處反抗起呢？”（過去集P.16）他這時脆弱的性格還是很強，他的心差不多被社會磨折死了，這實在不是他的心之所甘，在寒灰集序裏，他就說過：“自家以為有點精神，有點思想的人，竟默默無言地，看着他自己的精神的死滅，思想的消亡！試問天下痛心事，甚於此者，更有幾多宗？”（P.1）這裏，我們就完全可以認識，達夫的脆弱固然是反抗性不堅強的毛病，然而社會的謬誤，社會施於天才的壓迫，究竟是比什麼都可怕的。……我們在這裏要責備達夫反抗意志的持續力的不能經久，同時，在客觀方面，委實不能不予以無限量的傷感與同情！……

因為達夫受不了社會的欺壓與磨練，到後來，因刺激的衆多，把他弄得差不多要變成一個白痴了，自己所愛追尋的愛的幻影，也沒有興致去管了（春風沈醉的晚上P.23和送仿吾行），也想不出光明偉大的出

路了，(給一位文學青年的公開狀)，把人生的理想的燈也熄滅了(還鄉記P.14)，弄得不生不死不痴不呆，我們從他的自白裏，可以看到萬惡的現代社會是怎樣的磨折有為的青年：

我的過去的半生是一篇殘敗的歷史，回想起來，祇有限淚與悲歎，幾年前頭，我還有一片享受這悲痛的餘情，還有些自欺自慰的夢想，到今朝非但享受這種苦中樂Sweet Betterness 的心思沒有了，便是愚人的最後的一件武器——開了眼睛做夢，To dream with wide-opened eyes ——也被殘虐的命運奪去了。(風鈴P.56)

到最後，他又終於頹敗下來了，終於祇有內省，甚至“連咳嗽一聲，都怕被人家知道，就是路上叫洋車的時候，也聲氣放得很幽”(十一月初三P.5)了！……不但如此，最後他覺得生是沒有意趣了，一切都

沒有意趣!“教書的地位，當然是丟掉，就是老婆兒子，也不能管，最後丟舊書，又最後也可以丟性命。”(過去集P.248)……但是，這還不慘痛，我們可以再展開一節：

今天在宴會的席上，在許多鴻儒談笑的中間，我胸中的感覺，同在這樣的白楊衰草的墓地裏慢步時一樣。不過有一點我覺得比從前進步了。從前我和境遇比我美滿的朋友——實際上除你們幾個人之外，那一個境遇比我不美滿？——相處，老要起一種感傷，有時竟會滴下淚來。現在非但眼淚不會滴下來，並且也能與他們一麼的舉起箸來取菜，提起杯來喝酒。不過從前的那一種歡喜談話的衝動，現在沒有了。他們入座，我也就坐，他們吃菜，我也吃菜。勸我喝酒，我就喝，乾杯就乾杯。席散了我就回來。雇車

歷不着，就慢慢的在黃昏的街道上走。同席者的汽車馬車，從我身邊過去的時候，他們從車中和我點頭，我也回頭一點，他們不點頭，我也讓他們的車子過去，橫豎是在後頭跟走幾步，他們的車子就可以老遠的上我前頭去的，所以無避入叉路上去的必要。還有一點和從前不同的地方，就是我默默的坐在那裏，他們來要求我猜拳的時候，我總笑笑，搖搖頭，舉起杯來喝一杯酒，教他們去要求坐在我下面的一個人猜。近來喝酒也喝不大醉，醉了也不過默默的走回家來坐坐，吸吸煙，起點茶喝喝。（過去集P.223—5）

上面把達夫回國以後，自身所受的社會苦悶與經濟苦悶，以及在這兩種壓迫下掙扎，怎樣的又頹敗下來的經過，約略的敘述了，這達夫的第二期創作裏

所表現的生活，可以說仍然不是個人的，所表現的仍然是現代青年在社會裏掙扎生活的縮寫。經濟制度的權威，經濟制度的罪惡，經濟制度給於天才的迫害，社會的冷酷，社會的盲目，社會的惡毒，社會的不公不正，我們在他的創作裏，還有什麼不曾看到呢？還有什麼不曾說及呢？所以，我們固然能對達夫的態度認為不滿意，然而社會的黑暗的力量的推翻，社會組織的應該改造，經濟制度的應該摧毀，在全集的各部，都是已給了我們一個很偉大的暗示了！……不過，他終竟是，仍然的，沒有發現人類的一條偉大的足以使我們矜持的大出路！

四

【在方向轉換的途中】

用赤裸的手與足，

把塞途的荆棘踏折了，
用鮮紅的沸熱的血，
造成一座虹的橋。
天國不在幻想者甜美的夢境裏，
天國靠在人間的前驅者工作與勇驍！

——克那

就這樣的永久的頹廢下去，在達夫終於是心有不甘！他總想找一條出路，總想找一找光明之鄉，所以他在最後就跑到革命的K省去了，這時候他也似乎明白在以前的錯誤，個人生活的健全與否，與政治是有分不開的關聯了，他已不似從前那樣不注意政治的狀況了。在這期間，他的經濟苦悶已不像創作的第二期時代——“萎靡時代”，社會苦悶是繼續着，然而，終結，也是被政治的苦悶壓倒了，所以達夫的到K省以後所作的文章，固有的苦悶是漸漸的消失，讓政治的苦悶替代了。

他在這期間的政治的苦悶，是和一般民衆所感到的一樣，第一是軍事，第二纔是政治。對於軍事懷疑的起源，由於直接所受的迫害，及對於被迫害者的同情，不過這種同情是脫不了淺薄的人道觀念的。我們讀過寒灰集序的末段，我們就可以看到他是怎樣的憎惡軍人，看到一月二十三日的日記，就可以看到他是怎樣的在那裏向軍人痛罵，在七月二十四的日記裏，他且更進一步的痛罵“革命軍人和其他軍人，都是一樣的腐敗，一樣的惡毒”(日記九種P.242)了！固然，他的一些憤慨沒有怎樣高深的理由，不過比之他自己的從前，反抗的精神已漸漸的提起了。

對於政治方面，表現的比較深刻，痛罵也不似對軍人那樣的平淺，我們看到給沫若一信（過去集P.231），和風鈴P.84所寫，可以認識他對於反動軍閥所盤踞的北京的政治是如何的不滿，可是再展開一九二六年一月二十六日的日記，一九二七年三月八

日的日記，以及在民衆上所說的”在社會意識上，沒有民衆的存在，在利益享受上，沒有民衆的分兒，然而實際上，填在社會的最下層，時時刻刻，各到各處，在那裏受壓榨，被宰割的，仍舊是民衆，那些坐汽車，穿制服，發啓事，住洋房的人，仍舊是少數，真正的在從事於製造，耕種，服役，而又到處在被殺被欺的，仍舊是多數，多數的民衆，現在正在水深火熱之中。他們受的苦，受的壓迫，到比未革命之前，反而加重了。”（發刊詞）……我們完全可以捉到他的憤慨，他的失望，他的悲哀！

自然，我們展開他的全集，在這期間裏仍然免不了有幻滅的製作，但是他不像以前了，他終於站起了，在廣州事情裏表現了他的勇敢，在訴諸日本勞動階級文藝界裏表現了他的新生的反抗，雖然竟因此而不得不脫離他所隸屬的文學社團，（繙譯說明算是答辯）他私毫不灰心的仍然向前幹，這真是出乎吾人

意料之外的事件，達夫是因此而新生了！——於是乎他從此轉換了方向！

他方向轉換的動機，我們是可以很明顯的看到的。他對於革命的政治起了懷疑，同時他被革命的狂飈所衝激，認識了人類不是沒有出路，同時他又看到在殘暴的軍閥的鐵腕下的革命的力量的伸起，決定了人類前途的預測。他這時纔把過去的思想整個的摧毀了，他纔覺悟到不找出路祇有死亡，他的思想也由個人的轉向集體的方面，他的行動也由頹敗的走向向上的一途，最後，他也就毅然決然的站起，做一個革命的戰士了！

這些轉變的痕跡，去年在漢口時曾寫過一篇短評，現在不想重行整理，且摘抄幾段在這裏來替代說明，他的轉變的起源，他對於政治的見解，他今後的態度，從引文裏多少是可以看得出。以下就是引文了。

“可是，現在的達夫却不然了！他已經起來了！他已經勇猛的走上戰陣，請看他的自白：‘我從前是……只願退讓，不敢前進，現在，被我的手下的暗箭傷了幾處，倒反把我的勇氣鼓舞起來了，我覺得這一種鬼蜮，終有一天要死在大天使的黑魔鏡下的，……所以我覺得走消極的路，是走不通了，我想一改從前的退避的計劃，走上前路去！’（公開狀答日本山口君）現在的達夫是已經奮鬥向前，從事於勞動階級文壇的國際聯合戰綫的運動了！……”

“接着又讀到他的一篇論文，——在方向轉換的途中——在這短論裏面，他指出這一次革命的三個主要意義：‘這一次的革命，是中國全民衆的要求解放運動，這一次的革命，是 Marx 的階級鬥爭的理論的實現，這一次的革命，是世界革命的初步，’（洪水二十九期）同時又提出兩個口號：第一，把革命的武力重心，奪歸我們的民衆；第二，打倒封建時代遺下

來的英雄主義，這兩個口號在那時是很扼要的，是對在上海的代表大資產階級背叛革命的×××而發的，他寫這文時，是在上海，是四月八日，……總政治部剛剛被封，工人糾察隊繳械的前四天，×××仍留在上海，在這樣一個嚴重形勢之下，寫這樣明顯而又暗射的文章，誰個能相信是出於達夫之手呢？……

“在洪水三十期上，他又發表了公開狀答日本山口君，這更是一篇顯明旗幟的宣言，這一篇寫在前文的後三天，工人糾察隊繳械的前一天，地點仍在上海，……在這一篇文章，裏他說明了“十餘年來的中國政治環境，及他個人主張的政治，最後，說明他對於勞動文藝的主張：‘中國的文藝，是勞動階級的，因為有產階級的足跡，將要在中國絕滅了的原因。’

“……後來他仍就是努力着，在日本的文藝戰線上，又發表了一篇文章，這就是訴諸日本勞動階級文藝界，他說：‘中國的國民革命若不成功世界革命是

不會發動的。革命文藝的戰士，不應該有國境的觀念。目下日本的革命文藝家，應該喚醒日本的軍人和資本家的迷夢，阻止他們幫助×××或張作霖。’……這是一件值得慶幸的事，這一次的革命救了達夫，同時又救了無數的達夫化的青年，使革命的戰綫上加了無數的勇士！……”(一九二七，七，二一作)

關於方向轉換的一件事，在這裏不想多說，總之，達夫在這時已經認清了自己應該革命了，同時也認清了誰是我們的真正的同伴者（誰是我們的同伴者），確定了自己的新生活的前途。不過，我們要在此地說明，根據達夫在這一個時期裏所寫的論文，對於政治究竟還缺乏深入的學理的探討，這是無可諱言的。所以，我們也就不得不向達夫有一種希冀，就是更上一層樓的對政治思想加一番深遠的研究了。

在前面的徵引裏，已經說明了達夫對於這個時代的文藝的主張了，他的主張是要提倡勞動階級文

藝的，所以，到了這個時期，他已經不能完全同意於他自己過去的見解，瓶的後記的理論，序出家及其弟子裏的論斷，拿來對照一回，我們就可以看到達夫的新理論是怎樣的摧毀他的舊主張了。這且不說……他是提倡農民文藝的，他在農民文藝的提創一文裏，指斥中國田園詩人的錯誤，說明農民文藝提創的必要，而希望“有生氣勃勃的帶泥土氣的創作產生出來！”（奇零集）接着，在農民文藝的實質篇裏他又指出幾種特要的實質，他說農民文藝要把一切農民的痛苦吐露出來，農民的感情直吐出來，這是從客觀方面描寫的。他說農民文藝的第二種是由農民自己去下筆去把痛苦述說出來，做對外宣傳的訴狀，這是主觀方面的描寫。第三，他說要有地方色彩的農民文藝，就是與資產階級的都會文藝相對立的作品，以喚起在都會中生活着的智識階級對於農民生活的同情。第四種農民文藝是開導農民，啓發農民的智識的

文藝(奇零集),最後,他又說明勞動文藝的技巧,他說,“我們在這一個時代裏所要求的,是烈風雷雨般的粗暴偉大,力量很足,感人很深的文學,就是躍動的,有新生命的文學。”(鴨綠江上讀後感)

我們對於達夫的文藝論和他的政治觀察,是同樣的在大前題方面全部同意,不過在小前題方面有時是不相同的,但這不是本文的範圍,在這裏也無法說及,總之,達夫的一年來的思想的轉變,行動的轉變,實在是完成了他的第二期的創作的黎明期,這一個光明的時期,從去年起已經發軔了,祇是還沒有怎樣偉大的進展,我們願如他在過去集序言裏所說,祇有期之於最近的將來,期之於最近的將來了!

五

啊啊,世界的海燕,
暴風雨的告知者呵,

使萬衆歡躍者呵！

——波莫爾斯基

達夫的思想終竟走到勞動階級一方面來，假使我們留意讀他的全集，這並不是一件奇蹟，從沈淪篇起，我們一路看來，處處可以看出他的對於勞動階級的同情：自從他感到經濟壓迫以後，這種思想是日益明顯，其最後竟至強烈起來！這可說是必然的，不是偶然的，抑是衝動的！可是，他的最後的轉變，還有一個在他本身是很重要的一個原因，就是戀愛問題的解決，在達夫個人，我們從他的全集的各篇去看，所謂性的苦悶，社會的苦悶，政治的苦悶，戀愛的問題的不解決，也着實是一個很有影響的大關鍵，所以，到後來，他的戀的問題解決了以後，他的思想行動也就不似前此而有了相當的規律，自然，不一定每一個人都是如此，在達夫的事實確實是這樣的告訴了我們，這是研究達夫時應該注意的一點。

同時，根據以上全部的敘述，我們也可以看出達夫今後仍然藏着一種潛伏的危機。我們無容隱晦的說，那就是幻滅情緒的餘留的部分的發酵。在過去的三個時代的達夫的創作裏，表現了他自己許多次的幻滅的升沈，甚至到了最近，序達夫代表作時，依舊保留着幻滅頹敗的情調。假使這種情緒與這種幻滅的思想不根本剷除時，實在是一個最可怕的潛伏的隱憂。達夫是向前了，達夫是宣告了他的一九二七年以前他的生命的死刑了，我們在這裏是更有一步的希冀，就是希望達夫能把這一種幻滅的思想與頹敗的情緒，再進一步的完全打退！……

雖然發現了他的這一種危機，在他的全著作裏我們也可以發現他的不少的好的性格，他的性格，有許多地方，當然免不了一種病態，可是為其他作家所不可及的好處也是不少，扼要的講來，我們就可以舉出三點，第一是他的忠實，第二是他的豪爽，第三是

他的坦白，這三種特點表現了一個作家的偉大，作家的對於藝術的忠實，這是值得我們尊祟的地方！我們希望過去的達夫的生命永久的死去，我們也希望他的這幾種偉大的性格能永久保留！

在達夫的十年的創作生活的過程當中，他的生活表現了十年來中國青年生活實際的大部，雖說偏重了病態的說明，可是思想的轉變，對社會的掙扎，却是整個的青年生活的寫實。達夫自己說，他正在從事於一部三部曲的製作，要用這三部曲來象徵中國過去現在和未來的青年的三個時代，第一部曲是迷羊，代表The age of innocence，第二部曲是屢櫻，代表The age of Skepticism，第三部曲是春潮，代表The age of Revolution；第一部曲已經發行了，第二部曲還在寫作中……我們是誠懇的希望他趕快的把他的這個使命完成，好來替十年來的青年思想的轉變結一回總賬，來完成他的時代表現的工作！……

★

在未收束本文之前，我們還有談一談他的表現的技巧的必要，他的表現的力量，在十年來的中國作家方面，關於病態心理描寫，是沒有那一個人能夠趕得上他。我們深知道他是怕任何人把天才兩個字加在他的頭上的，可是他的表現的力却證明了他的天才！至少，我們有這樣的肯定：十年來的中國新文壇上的創作家，祇有達夫最富有病態心理表現的天才的！……

他的技巧究竟有什麼好處呢？詳細的說明，不是本文力量所能及的事，這裏祇好概略的說一說，假使我們用小資產階級的的理論來說，在過去考試裏，在迷羊的後部，都可以看到他的描寫的稚氣已經脫除淨盡，到了爐火純青的時候了！他已經能跳出自己的圈子，純客觀的更深刻的表現事物了，他十年來技巧的進展，在他的著作裏也很容易看得出來，他們看到

過去裏女性性格的描寫，就可以想見他描寫南遷裏K君那樣人物的幼稚。……我們看到迷羊後部主人翁失戀後的心理，就可以想到沈淪諸篇裏描寫心理的不深刻。……我們看到二詩人裏的動作，也就可以聯想到沈淪等篇裏的僅僅劃出了的輪廓。……講到地方色彩的描寫，我們可以把描寫日本的幾篇，和描寫北京的幾篇對看一下，那他的技巧的精進，是會使我們驚異的。……結構方面，當然有些篇不是小說，有些部分結構得不精密，不過像最後的一些產品，除少數外，大多數是我們指不出錯誤的。……

這不過是概括的說明，便是我們自己也認為不能滿意，然而沒有方法可想。可是，在這裏還要附帶的說明幾句，現在的文藝，已經走到力的文藝的一條路了，我們的技巧也應該是力的技巧，處處要表現出力來，達夫在鴨綠江上讀後感裏也已說過，達夫的過去的創作，雖有了很大的成功，究竟還缺少力的表

現，我們希望達夫在今後的瓶製中，在技巧方面表現出偉大的力量！要震動！要咆哮！要顫抖！要熱烈！要偉大的衝決一切，破壞一切，表現出狂風暴雨時代的精神的力量！我們想達夫在最近的將來，一定會使我們滿意的！



致 讀 者

達夫因為春野書店的要求，加以自己感覺到全集的瑕瑜兼收的不能使自己滿意，委托我們替他編一本選集，現在總算編定付印，而又竭一日夜的力量把這後序寫定了，裏面所選的十幾篇，雖然是全集的一部分，但他的十年來思想的轉變，技巧的轉變，我們相信全部的可以看得出來，你敬愛的讀者們，你們看到這裏生出怎樣的感想呢？你們看到這裏得到了一點什麼暗示呢？……我們所感到的，是達夫十年來

的掙扎生活，和他十年來對於中國新文壇的貢獻，以及他最近的摸索到一條光明的出路，在在都足以使我們深省。……在他的創作裏，暴露了整個社會的罪惡；在他的創作裏，說明了經濟制度給予青年的恩賜；在他的創作裏，表現了青年與社會抗鬥時的屢蹶屢起的精神；在他的創作裏，顯示了今後青年應走的唯一的光明的大道。……從他的創作裏，我們可以看到現在的社會經濟，是不容青年存在的，不給青年以他們所需要的自由的，青年們徘徊歧路，結果祇有像達夫所曾經享受過的痛苦的獲得，沒有快樂，沒有自由，也沒有幸福，要就革命起來，要就痛苦下去，歧路決不是現代青年的生活，青年的唯一出路祇有革命！……你敬愛的讀者喇，你還能說什麼來呢？你還能說什麼來呢？達夫的生活的記錄，已經把青年的過去現在和未來都寫出都決定了，他已經歸來了，他已經認識他應該做的事了！他雖不是一手奠定中國文壇，他

却是中國新文壇上最有力量的分子的一個，他是有他的文學史上的重要的地位的了，然而他還是不滿足，還是不懈怠，還是要醒悟過來，還是要抓住時代，還是要做一個偉大的始終如一的表現者，雖然他也謙虛着說是乘了飛機趕不上時代，然而他的實生活並不是如此！……你敬愛的讀者喲！達夫的第二期的新生命又開始展在我們的眼前了，他仍然是一個英勇的戰士！……你敬愛的讀者喲，你們呢？你們呢？已經革命的，因着達夫的創作的暗示，應該更加英勇起來，去領導勞動階級向這個資本主義的社會去抗鬥！那徘徊歧路的！呵！你徘徊歧路的青年喲！是時候了！是時候了！你們斬斷了徘徊的思念，勇猛的走上革命的戰陣上來罷？……

二月二十七——八日

原书空白页

IV

蔣光慈

蔣光慈與革命文學

Demian Bedny 事件的覆演——中國過去
創作壇上的一般現象——資產階級文藝與
勞働階級文藝——民衆所要求的說訴者
——領導權的繼續與英雄本色——革命文
學的提翹與時代精神的表演——前期的三
個時代——野祭菊芬與罪人——作品與思
想合技巧與題材——革命文學及其使命

——革命文學作家必備的條件——關於革命文學發展的過程——新時代文藝的前驅

上

民衆所要求的說訴者

光慈自回國以後，繼續不斷的爲革命文學努力，已經有五個年頭了，這其間，在讀者方面所得的結果何如，且放在後面去說，他從所謂有權威的作家批評家與文藝組織方面，究竟得着些什麼呢？淺薄啞，魯莽啞，無足輕重啞，標語口號啞，不值得一讀啞，……這就是他所得的報酬！在過去是如此，在目前還是如此；把他放在有權威的作家批評家的眼前，他祇是一個文藝的零餘者！

在過去的中國文壇上演出這種現象，是沒有什麼值得奇異的地方，而且對於這一班感覺遲鈍的作

家批評家也覺得有原諒的必要；因為在那個時代，革命文學的本身雖已覺着有露出頭角的可能，革命文學的客觀的環境却還是畸形的，却還是沒有發育到成熟的地步，短視的作家與批評家他們是始終在個人主義思潮底下生活着的，他們所看到的祇是要求個人的自由，和各個人的個性的發展，他們是不懂得什麼叫做文學的社會的使命的，他們是沒有想到文學給予社會的影響的，雖然偶而也有少數人跑出來說一兩回文學與社會，但等到他們去創作的時候，這種思想早被他們的實際材料擠出腦外去了，仍然不免走上為藝術而藝術的路；至於自由怎樣纔能獲得，在某一種社會裏個性纔能發展，便是他們口號的實際，他們也不會去想一想的，所以他們是始終的站在小資產階級的觀點上去創作，因為如此，他們對於文藝技巧的觀察的出發點，也就澈頭澈尾的站在他們自己階級的觀點上了；因為不顧實際，他們對於文藝

的觀察，也祇能注意於小資產階級的技巧的工拙了；祇要技巧好，就是你的思想是反革命的也不要緊；祇要你的技巧好，你的內容就是空虛到一百二十四分也不要緊，祇要你的句子做得俏皮刻毒，有一點小巧的風趣，你就是名家；祇要你善於罵人，不管你有理由沒有理由，你便是能手，而且，還有一個重大的條件，就是你要擠入於作家之林，你必定要跟着這一班有權威的作家批評家走，不然，在事實上你就是離經叛道的人。根據以上所說，光慈和他們既不同走一條路，或者和他們貌合神離，事實上便不能不成為他們眼中的零餘者，去享受他們所賜與的明槍暗箭，使 Demian Bedny 的事件在中國覆演一次了。

所謂 Demian Bedny 事件是怎麼的一回事呢？在這裏我們有徵引俄羅史文學關於他的敘述的必要：Demian Bedny 是新俄的偉大的詩人，他是與民衆一體的，他絕對未曾想過自己是要超出羣衆之

上：他所寫的詩都是與時事有關係的，我們也可以說，他的詩都是‘定做’的——社會羣衆有什麼需要的時候，他就提起筆來寫什麼東西，他提筆做詩，也就如同農夫拿起鋤來挖地，鐵匠拿起錘來打鐵一樣，是有一個實際的目的的，他的作品，照唯美派的文學家看來，實在有點相俗，或不承認是詩，他完全用民衆的俗話做詩的語句，他是民衆的戰士，他的詩是爲着民衆做的，民衆的喜怒哀樂是他的詩料，他能够代表民衆的利益，心理，能鼓動民衆戰鬥的情緒，有一種巨大的作用，爲任何詩人的作品所不能夠達到的，可是他雖然有這樣大的力量，但是國內的批評家却大都不把他放在眼裏，甚至把他置之不理，甚至否認他爲詩人，然而這是沒有關係的，俄國的工人農人兵士總歸是崇敬他，把他算爲自己的詩人，是自己所需要的唯一的詩人！（參看俄羅斯文學上編P.29-43）

光慈在中國的境遇正是如此。幾年來我們所聽

到所看到的關於他的創作的批評正是和俄國文壇諸作家對於 Demian Bedny 的看法一樣。不是說他的創作太粗俗，就是說他的創作太淺薄；不是說他的詩是標語口號，就是說他連句子都寫不通；不是說他的創作的技巧太魯莽，就是說他的詩歌太重理論……總之，光慈算不得一個創作家，他的技巧不高深又不美麗，嚴格的說起來，光慈的地位，是連一個文學的嬰兒也不如！不過他們這一班創作家批評家雖然拚命的在痛罵詆毀，民衆却對於他示着歡迎；他是民衆所需要的一個最重要的詩人，他是青年崇拜的一個作家！

這種誤解的責任，究竟應該歸誰個去負呢？這自然不能不歸罪於過去的作家與批評家，然而我們要認清造成他們這種錯誤的原因却是屬於他們自己階級的文學的理論。創作家對於文學的看法，我們把前面的話總結而加添一點，就可以看出他們根本上否

認創作與時代的關係，創作的社會的使命；他們根本上祇有一個空殼子的技巧，認定站在時代前面的作家是誤解文學的宣傳者，他們根本上否認理想，所以大作家如魯迅也就不得不寫現實嘲笑理想的創作；於是為讀者掘坟墓也就成為作家的最重要的責任。批評家呢？自然是和他們一般樣的見解，始終站在應該摧毀的他們自己的階級的觀點上說話，他們對於文學，是注意於小資產階級的美，而否認勞働階級的美的，於是勞働作家當然變成他們眼中的贅疣了：這是批評家的一種，還有一種最可怕而又最危險的批評家，他們也似乎對勞働階級有相當的同情，也似乎讀過關於勞働階級文藝理論的書，然而他們沒有偉大的力量，把他們原有的理論埋葬起來，他們一面要以勞働文藝批評家自命，一面却要把自己的批評的理論半小資產階級化半勞働階級化——這就是說，我們把他們的理論分析起來，是小資產階級的與勞

無階級的各得二分之一，或小資產階級的獨得三分之二，——完成了畸形的勞働文學批評家的實際。這樣的批評家的害處比前一種更大，他們可以用這種理論去欺騙一般對文學認識不深刻的讀者，容易引青年走入理論的歧途。

以上的話不是題外的，我們從這裏可以得到一個很重要的原則，就是光慈所以然得不着這一班作家與批評家的同情的原因，是因為他們的階級背景不同，所依傍的理論各異，他們是為文藝而文藝的高人雅士，光慈却努力的要做一個民衆的文藝喇叭手。所以一般民衆，尤其是下層階級的民衆的行動和語言，在他們看來，都是粗俗不堪，不古茂潤懿，不高深太魯莽，淺薄得異常，語句都沒有文法……，這是每個人都知道的事實。這樣，你叫他們怎能不罵光慈，不譏笑光慈，而他們又怎麼能夠承認光慈是一個作家呢？——這是永遠不可能的事！

所以，站在目前以及將來的環境裏看來，這些批評與諷刺都是錯誤，全都是以前時代落伍者的眼光來看的；他們的立足點是資產階級文藝觀，光慈的立足點却是工人農民階級的革命文藝觀。我們要了解光慈，我們必得先把什麼是資產階級文藝，什麼是勞働階級文藝兩點認識清楚；同時還要認清現代的政治的實際情形和一般民衆所要求的理想生活，一切社會罪惡的創造者——經濟制度——的基本力量。這樣總不會對他生出什麼樣的誤解來，這樣，纔不致鬧出‘違反我所主張的文學便不是文學’的時代落伍者的笑話來。總之，要了解光慈在時代的重要，先要認清我們的時代已經走到那樣的時代，我們的創作已經是應該屬於那個階級的創作。……

那麼，民衆為什麼對他獨具着歡迎的熱腸呢，為什麼他能被民衆認為唯一的他們自己的詩人呢？現在，我們先舉一個例：當八九十年的時代，俄羅斯

的社會，基本上已生了動搖，民衆都希望有一種新的東西出現。然而誰都說不出來這新的東西是一種什麼東西，便在這時，Gorky 的東西出現了，新的描寫出現了，於是人人便感到一種新的趣味，新的力量，爲什麼 Gorky 能給予他們以新的生命呢？這是因爲在當時他們所有的文學都是貴族的資產階級的，他們從來就沒有看到爲多數人寫的東西。Gorky 的創作是富於反抗性的，Gorky 的創作是以下流生活爲對象的，是多數人自己的。換一句話說 Gorky 的創作是民衆的，是被壓迫的民衆的。俄羅斯當時的批評家對他也是不理，然而他的力量是偉大的，直到大革命前，他的地位是始終獨立的，他偉大，但他不像 Talstoi，也不像 Dostoieffsky。……從這裏，我們可以看到時代走得是很快的，民衆思想的變遷和生活的變遷，很多的是和時代一樣的快，因此，每一個時代的民衆有他們對於文藝的要求——要求能代表

那個時代訴說他們的歡悞與痛苦的作家出現；所以當他們發現一個作家能代表他們的情緒思想與生活時，他們馬上就給予無限量的熱烈的歡迎。光慈所以然為文藝作家與批評家所詆毀，為民衆所歡迎的理由就在這裏：因為他是這個時代中國多數民衆所要求的說訴者！實在的，假使我們展開他的創作，是沒有一本離開羣衆的，是沒有一本不革命的，沒有一本是如有權威的作家們的創作專門回溯往事，談花談月的。他的喊叫，都是民衆的喊叫；他的情緒，就是民衆的情緒；他的思想，也就是民衆的思想。民衆所感到的痛苦，他替他們說出了；民衆所感到的對革命的歡愉，他也就感到了；他所表現的不是個人的，而是集體化的；他所表現的是“他們”的而不是“他”的，這樣，我們對上面的結論還能有什麼懷疑麼？他確確實實的是一般民衆所渴求的一個說訴者！

站在時代前面的作家的時代總有來到的一日，

所以到了最近兩年，革命的力量從地的底裏伸出頭來以後，革命文藝的喊聲也就漸漸的高了起來，而且普遍化，普遍化了！於是光慈和其他少數人努力的革命文學也就變成文藝作家的口頭禪了，文學也就和政治一樣的走到革命的時代，而革命文藝變成了文藝思想的重心。在這時候，革命的狂飆衝激得革命文學的力量一天一天的高漲，原先的一般所謂有權威的作家，便自然而然的變成了三派。一派當然是左傾的，他們也努力起革命文學來了；一派是右派，他們是守舊到底，對革命文學的刊物與作家還是詆毀；一派是中間派，他們也寫一部分他們自己以為是的革命文學，同時還是幹原先所主張的那一類創作。在右傾的一派，根本上是反革命的，當然對光慈仍然是攻擊到底，我們不必去問；中間一派，基本上不認識革命是什麼東西，他們對於光慈，當然免不了仍有許多的誤解；最後說到左傾的一派，這一派裏又有兩個分

枝，一是真左傾的，這一種作家，對光慈當然是完全諒解，另一枝却是假革命的，他們的變為左傾，不是為文藝本身的生命，完全是為自己在文壇的地位，以及他所隸屬的社團的領導權而改變方向的。因為這樣，他們對光慈仍然是沒有諒解，以前的情形，是承認光慈所主張的文學就是否認他們自己所主張的文學因而否認光慈；現在呢？也是如此。他們要繼續文藝領導權，他們依然祇有反對光慈，不過反對的形式是和以前的改變了就是。

讀者們不要誤會，我以上完全是解釋光慈個人的，不是說提倡革命文學的祇有光慈一個人，也不是說光慈就是革命文學，他一個人就能代表革命文學。但是在反動的作家，偽左傾的作家以及文藝社團却是如此，他們以為光慈能代表所有的革命文學的作家，這種思想還是他們以前原有的思想，是最值得咒詛的，不過話雖如此，我們從歷史的觀點上看來，光

慈究竟是最初最努力提倡革命文學而繼續不斷的在努力的一個作家；我們從民衆方面看來，他究竟是比較能代表他們所訴說歎悞苦悶與渴求的一個詩人。

時代既然走到了革命的時代，革命文學既然變成文學的重心，光慈也就不能不變成革命文壇的箭靶，來繼續的受反動派的不斷的襲擊，這也是當然的事實。

中

革命文藝的創作

無論一個作家抑是一個批評家，他應該把時代認識清楚，同時也要把時代的要求認識清楚，這樣纔可以完成他的時代的使命，不然，這種作家與批評家他是始終與時代隔膜的，在我們看來，這種現象，在目前的中國竟變成最普通而又最普通的了，真能認識時代的作家，即有也是很少，而在這很少之中，還

有一部分是如隔岸觀火般的認識的。我們很大膽的說，在現代的中國文壇思想始終如一而不變而又站在時代前面的，光慈就是重要的一個。我們的話說錯了麼？還有誰個，否認這話的可以舉將出來。他在一九二〇年的詩歌是站在時代前面。他在一九二八年的小說論文的思想還是站在時代的前面。他不僅站在時代前面，指導民衆們一個出路，同時他還不忘記他的時代，努力的表現這個時代。從他公開他的處女詩集新夢而後，他就陸續的從事創作，從詩歌，從論文方面在中國文壇上正式提倡革命文學，直到如今還是在繼續着。他的創作與時代下面要說，我們且問有誰個能始終如一的這樣的幹了這麼多的年頭呢？這不是謬言，一切的事實是俱在的。他在起始的時候，就正式的提出了革命文學的口號，他在起始的時候，就高喊着勞動階級革命，雖然當時應者寥寥，然這是歷史上應有的階段，我們不能忽略的。雖然在起始的

創作的技巧，是不完善，但這也是歷史上發展經過的必有的痕跡，無害於革命文學的史的記載的。假使要說因着技巧的不好，我們便不能承認他是革命文學的提倡者，這就無異乎敘述唐代的詩史，不要初唐，不要中唐，不要晚唐，祇留下一個盛唐的時代，這樣的見解不錯麼？可是現在却實有人是這樣說。

光慈初期的技巧果真是壞麼？果真是沒有他的特色麼？這話我們願意留在後面講。光慈是中國最先提倡革命文學的，這却是不可掩沒的事實。他提倡革命文學，同時他又承認文學有巨大的社會的作用，我們看他最先的三部小說的前序，就可以看到這種思想在他心裏進展的痕跡。在一九二五年，他序少年飄泊者說：“我愛美的心，或者也許比別人更甚一點；我也愛幻遊於美的國度裏。但是：現在我所耳聞目見的，都不能令我起美的快感，更那能令我發美的歌聲呢？……我想，現在粗暴的人們畢竟佔多數，我這一

本相暴的東西，或者不致於不能得着一點兒同情的應聲。”(自序P.1—3)在一九二六年序鴨綠江上說：

朋友們，請別再稱呼我為詩人，我是助你們為光明而奮鬥的鼓號，當你們得意而凱旋的時候，我的責任也就算盡了！”(自序最P.3—1)在一九二七年序短褲黨說：“當此社會鬥爭最劇烈的時候，我且把我的一枝禿筆當做我的武器，在後邊跟着短褲黨一道兒前進。”(寫在本書的前面P.2)他是認清了文藝的巨大的作用，他是認識了文學伸入民衆內心的力量，所以他始終如一的在這種思想的底下寫作着，這是可以用他的創作來證明的。

關於他的創作，我們可以把它分做兩個時代，從新夢到短褲黨是第一個時代，野祭以後一直到現在，都還是在第二個時代中。第一個時代我們又可以把它分成三個時期，第一是新夢時期，第二是哀中國與少年飄泊者時期，第三個時期是鴨綠江上與短褲黨

時期。同時我們也可以把少年飄泊者鴨綠江上和短褲黨特別的提出來，因在這三部創作裏所表現的完全是一部革命青年的三部曲，少年飄泊者代表初期的青年，對於一切懷疑，想找出路，而有了革命的要求的時期，但要求那一種的革命，他們是說不出來的，鴨綠江上代表了革命青年的第二期，在這一期的青年是認清了自己所需要的是那一種的革命了，然而還沒有挺身向前，短褲黨代表了第三期，代表了青年的革命家表現他們最偉大的力的時期，是青年革命家的血沸騰到最高點的時期，是他們勇敢向前，走上犧牲的血路的時期。在這三部創作裏，把四五年來的青年心理整個的表現了，把近幾年來的革命在青年心裏力量的進展全部表現了，誰還能說這三部創作不是時代反映的創作呢？

在這裏，我們不妨稍為敘述詳細一點，我們先說第一個時代，這時代是始自一九二〇年，終結在上海

工人糾察隊被國民革命軍繳械時。在這一個時代的第一期作品，祇有新夢一部，這是光慈在革命的國度裏的革命詩集，是國外時代，這時的蘇俄，已爬過了初期的混亂，也挨過了連續幾年不斷的饑荒，菜色已經從民衆的面部漸漸的消失，新經濟政策也已救治了本國的貧乏。這時的蘇俄，一切都已很有秩序，新的建設也一天一天的穩固起來，社會裏顯現的祇有進步，處處浮着一種新的現象，新的希望。這時的蘇俄，民衆方面充分的表現了向上的熱烈，充分的表現了對於黨的信任革命的信任，和與環攻他們的帝國主義者抗鬪的精神。這時的蘇俄，雖然有了一大損失，——Linen·的死——然因此使民衆對黨更加信任起來，黨員更加增多起來，革命的信心也更加堅固起來，……新夢便是在這樣的環境裏寫出的，所以在全部裏所表現的精神，祇是向上的，革命的歌調；祇是熱烈的，震動的喊叫；祇是向帝國主義及一切反動

力量抗鬪的特徵；沒有悲愁的創作，沒有失意的哀喊，祇是希望中國也有這樣光明的一日，精神是異常的震動而咆哮；全書的思想當然是勞動階級的，勞動階級的革命思想！……這一期的詩歌，看來似乎是與中國沒有關係的，實際上却是中國革命文學的一個孕育的時期，等到它產生在中國文壇以後，不但傳來許多革命的歡欣，簡直如一顆爆裂的炸彈，驚醒了無數的青年的迷夢。……實在的，〈中國的革命詩歌集〉，是沒有比這一部再早的了，這簡直可以說是中國革命文學著作的開山祖。〉

他回國以後，環境突然的有了變化，一切在外國時對國內的猜測，一切的關於國內的理想，是全部的生了動搖，向上的空氣是看不到，所有的祇是軍閥的相互的鬪爭，軍閥給於青年社會運動家的壓迫，官僚的作惡，與軍閥合官僚所造成的一種聯合賣國的形式，一般民衆，尤其是青年對於一切懷疑，而希望找

一條出路，不甘心持續的去屈伏，於是少年飄泊者便應運而生了，作者就不能不暗示青年，使主人公汪中走上革命的道路了，這正和 Turgenieff 創作前夜 (On eve) 時的背景一樣，結果果然有很多的青年受了感動，而且走上了革命的路，所以這一部創作是有兩種偉大的特色，一是表現了時代青年的心理，一是超越時代去創造理想的當時所渴求的革命的人物。

在這一部小說同時，光慈又發行了他的回國以後的詩歌集哀中國。這一部詩集的環境就是少年飄泊者的環境，是一部和新夢色調絕對不同的詩歌集。從光明回到闇黑，他所見到的不是像在異國時的歡欣快樂與興奮，而是悲哀傷感與失望了。在這一部集子裏，表現了有希望的青年對於萎靡不振，軍閥專橫的故國的哀愁和社會的詛咒，但是，不是幻滅的，裏面還是寶藏着偉大的光明的希望的前途！仍然是和少年飄泊者一樣，希望青年去革命，象徵青年的在這

個時代的悲憤心理與革命的要求，這兩種著作，是一貫的代表了他的創作生活的第二期。

在少年飄泊者脫稿不久的時候，中國突然起了一次狂飆，“五卅”慘案發生了，從來被人輕視，被人踐踏的工人羣衆，漸漸的抬起了頭，從各地方表現出他們的偉大的力量，這結果不但使革命青年對這一個被壓迫階級感到興味，而且認識了誰個階級是最革命的，本身的需求是那一種的革命，我們讀到光慈的鴨綠江上，我們就可以看到他的描寫的對象的重心祇是工人和革命黨人，而且在兄弟夜話篇裏說明了青年們應該走向那一種的革命的走上了，我們若把全書的各篇，按青年思想發展的程序排列起來，我們就可以看出經過怎樣的一個過程，總之，在少年飄泊者裏的主人公汪中是要求革命了，然而思想還是渾沌的；鴨綠江上却不然，思想清晰了，走上了大道了，汪中還可以說是一個破產的小資產階級，鴨綠江

上裏的人物，却大都是被壓迫的革命黨人，或下流階級人物了。

在鴨綠江上裏所確定了的思想的實際行動的表現，我們在短褲黨裏纔完全看了出來，這其間又有了三年的長時間的間隔，從“五卅”以來，工人階級有了不少的政治鬭爭與經濟鬭爭的經驗，組織因着反動軍閥的壓迫也日漸嚴密，加以粵湘鄂贛各省工農響應國民革命軍行動的激刺，以及本身的光明的要求的希望實現，炙熱的血早已沸到頂點，一觸即發了。所以在客觀的 Boudon 的環境還沒有完全成熟的時候，以及因事貽誤而不能成功的時候，工人猛勇的起了兩次 Boudon，第三次的客觀環境是成熟了，國民革命軍與工人的隊伍也銜接起來了，接着便產生了描寫 Boudon 成功的短褲黨。在這一部創作裏，把革命的青年在鴨綠江上裏確定的心理發展到最高級了，直到現在依舊是照樣的在向前發展着，進步着。

在這一部書裏不但表示了成功的歡欣，同時還看出了已經實現的當時作者所見到的危機，所以直夫在最後對秋華說：“我們前路的鬭爭還多着呢！什麼時候我們的敵人全消滅完了，什麼時候我們的目的纔能達到。”（短褲黨P.169）這一部小說，可以說是代表了過去的革命力量最高的表現。

以上這兩部書是表現了光慈的創作的第一個時代的第三期。從以上三期的創作裏，我們整個的可以看出“五四”以後，舉國青年的革命精神進展的痕跡，和他們的行動的表現，像這樣表現青年革命心理發育的系統創作，在國內我們是找不到一部的。這是光慈對於中國革命文壇的偉大的貢獻。是十年來革命青年心理行動雙方發展的三部曲，是他創作的第一個時代的最重要的代表作，是值得我們注意的。

過此而後，政治的環境陡然的先後的在Y江的兩頭起了變化，革命的行動，還是繼續着短褲黨，於

是光慈便在H城開始了他的第二個時代的創作生活，轉換了方面，擴大了範圍去描寫了，最先成功的是一部野祭；第二部的菊芬，和第三部的哭訴，菊芬哭訴雖不是在H城所寫，却是H城的事實，在H城所有的悲憤的情緒的表現，這三部書所表現的不同，野祭表演一個很重要的社會問題，事實的結果是繼續短褲黨應有的事實，是Y江這一頭女革命家的犧牲，菊芬是革命時代的事實表演，結果是表現了Y江這一頭女革命家的犧牲，兩書雖都以戀愛為重心，却含了很重大的意義，我們不想多說，看清了兩年來革命潮流與戀愛潮流怎樣的在交流着的形式的人大概都能說出，哭訴是一首抒情詩，雖然標着是寄給母親的，實際上也是替中國的七年來的政治結了一回總賬，最近寫的，要算他的長篇小說罪人了，這一部創作所顯示的，是主人公走在朋輩犧牲的路中，祇有勇敢前進沒有幻滅，是把短褲黨裏的革命青年的眼

轉向社會經濟一方面來的創作，和短褲黨裏的青年革命家的心理相銜接的，這可算是他的創作第二個時代的第一部代表作，所謂野祭和菊芬，我想祇可以算得一二兩個時代交替時的兩部插曲。

五六年來光慈創作的分析批評，在我批評他每一本創作裏已經一一的說過，他的每一部創作的時代背景及其意義，上面已經約略的說明了，他的創作是有一貫的思想的，每一部有每一部的意義，每一部有每一部的使命，不是幽默的調皮，也不是閒適的消遣，更不是為藝術而藝術的，他的創作是具着一種重大的使命的——Propaganda！他的創作是忘不了一種重大的意義的——時代表現！他的思想，始終是站在時代前面的！……

說到他的技巧，把前面的話歸納起來，得到的批評是：粗俗，淺薄，魯莽，句子不通；詩歌是標語口號，太重理論；和罪人寫得太壞了，太空洞了，這其間，有

一部分前面已加解答這裏我祇把詩歌和罪人以及技巧與題材的關係敘述一點。第一個問題是光慈的詩歌是標語口號麼？標語口號不能入詩麼？在我們所感到的，光慈的詩歌並不是標語口號，是極熱烈極奔放的抒情詩歌，如新夢裏的哭Linen，懷拜倫，革命的嬰兒，中國勞働歌等篇，如哀中國裏的哀中國，北京，懷都娘，罷工，血祭，在黑夜裏等篇，我們能指出那一篇是標語口號呢？引用一兩個標語口號，詩歌就不成其為詩歌了麼？老實的說，這種見解完全是用資產階級的眼光，用詩歌是單純的抒情的，陶情悅興的資產階級的文學原理來看的，完全是錯誤的，再退一步說，即使有人全用標語口號作詩，這也是勞働階級革命初期文藝應有的現象，無足怪的，Trotzky 在他的文學與革命（Literature and Revolution）裏把這一點早已解釋得很清晰，這種批評家連書都不肯讀，自然不會有什麼公正的批評，祇有他們自以為是的什麼

標語口號似的詩歌給他們的印象萬惡的莫名其妙的結論了。關於詩歌的理論氣太重的一問題，這種指摘的誤誤，和上面所說的一樣，把詩歌僅祇當做抒情的東西，把詩歌誤解作單純的情緒，不曾把情緒以外的東西想一想，他們還是把這死去了的古人的詩歌論來做他們批評現代詩歌的法寶的。其實，詩歌當然是注重情緒，祇要經作者用自己的情緒滲透了的理論當然可以入詩，多少是沒有關係的。不然，詩歌的目的，不僅是抒情，發牢騷的工具了嗎？我們無論展開美國的，英國的，俄國的，抑是德國的，日本的勞働詩歌來，我們敢說沒有一首不是側重理論的，這種用死去的舊眼來看新的詩歌，實在是一種最大的錯誤。說到罪人問題，這也是自然主義的理論在作祟，光慈的罪人的描寫，確實是不合乎自然主義的三大原則，在他們當然認為不滿意，或者說光慈退步了。這種錯誤的起因，除自然主義的法則一點外，還有幾點，一是

中國所有創作都是注意到環境種種方面的，一是中國的創作大都是僅有輪廓的描寫的，一是中國人很少自己做心理解剖的工作的，一是中國的作者批評家很少看見過國外專門描寫心理性格拋棄其他的一切如 Dostoieffsky 如 Ererberg 的大著作的。因此，光慈的罪人遂不能不遭近視的作家批評家的更進一步的鄙棄了。在我們所到去的，光慈在這一部創作裏表現了他的特大的進步，……總之，一般創作家與批評家有一種極大的錯誤，就是沒有看清階級與技巧的關係，也可以說是技巧與題材的關係。用極優美的句子來寫極粗暴的生活這是可能的麼？用極香豔的詞藻來寫大革命的狂瀾這是可能的事麼？用花叢愛叢來寫勞工生活這是可能的事麼？遠夫筆下的青年決不是光慈筆下的青年，沫若筆下的哭 Linen 也決不是光慈筆下的哭 Linen，魯迅筆下的阿Q 也不是光慈眼中的農民，各人有各人的題材，各人有各人適宜於

他的題材的技巧。乞兒的口氣決不是小廝三嘴裏的方言，文士的談吐是比誰個都文雅。能懂得技巧與階級與題材的關係，那我們敢說，光慈的表現的技巧，到現在雖然還沒有成功，但每一本都是在進步着。

下

革命文學的原理

在中國的創作壇上有許多很奇異的現象，就是對於每一種文學的提倡者，總是不遺餘力的抨擊。這一點，我們也不必說什麼文人相輕，自古已然的話，實際上就是一種強烈的個人主義的精神的表現，唯恐有誰個來把他們的固有地位奪去了，來把他們固有的力量消滅了，爲着自己的地位計，爲着自己的一羣的力量計，便不得不拚死命的做一回最後的掙扎。其實，這種見解都是很可笑很幼稚的，我們覺着文藝

的領導權，決不是憑幾個人的力量就能抓得住的，文藝的領導權是屬於每一個時代的作家的一羣的，時代的文學的客觀的環境成熟了的時候，如瓜熟子落是自然而然的要落在它們要落的人物的手中的。在新的作家的客觀的環境沒有成熟的時候，他們是要鄙棄抨擊；等到成熟了的時候，他們想維持自己的地位，繼續自己的領導權，却又搖身一變，做幾篇空洞的論文，摘抄幾段東洋譯本的文學新理論，說我們是新時代的文學的提倡者喇，文學家喇，批評家喇，什麼家喇，你們跟我走喇！……他們是這樣的卑鄙，這樣的不堪，始終的在個人的英雄主義的觀點上做文學，仍然繼續的想致真正努力新時代文藝的作家的死命，這就是目前中國文壇上一般的現象！所以光慈無論在那一方面，便不能不遭他們的襲擊，明槍暗箭。因為光慈很早就做革命文學，在那個時候他們還都在做夢，他們便不得不調一調花腔，說這些是不成

熱的，不關重要的，無關於革命文學的史的發展的，革命文學史仍然是應該從我說起，因為光慈說，提倡革命文學，不是單靠幾篇空洞的論理的文章所能成功的，於是他們便大造謠言，說光慈不懂革命文學原理。總之，祇要有方法可想，他們對於光慈的攻擊，是無往而不用其極！

因為有如此的環境和襲擊，所以在這裏便不能不把光慈的革命文藝原理論介紹一下。從一九二四年新青年上所發表的提倡革命文學的論文起，一直到一九二七年止，光慈所做的理論文，現在都無法搜集了，這裏祇有把他在俄羅斯文學裏所發表的散亂的文學理論整理起來，有系統的介紹新俄的革命文學的，我目前還僅止有這一部新俄文學的介紹，我們不知這一班作家與批評家對之又有什麼巧妙的攻擊法，……閒話還是休說吧，我們且展開光慈的革命文藝原理論，看是不是這一班抄譯專家所能夢想得到

的。

我們翦斯革命文學的客觀環境的成熟和革命文學提倡的時代關係兩點，從革命描寫的必要說起，光慈當然是謳歌革命的一員，他是忠實於革命的，所以他認定祇有革命的材料是最活潑最光彩最有趣最羅曼諦克，而主張革命文學作家的心靈應該與革命混合起來(P.10—11)，認定革命是一種很複雜的很艱難的藝術。(P.98)革命文學作家在這個革命時代是最有幸福的(P.15)，沒有比革命的材料再美妙的題材了(P.12)。實在的，在這樣大革命的時代，不寫革命的東西又有什麼用處呢(P.4)？可是，革命的材料也是不容易表現的，“做一個革命的詩人真是不容易！不但要表同情於革命，不但要在革命的怒潮中，革命的勝利中尋出有趣的東西，聽出歡暢的音樂；並且也要領受他臨時的策略，他的臨時的失敗，所謂以退為進的形式；並且也要忍耐的拿住他的理性，持住他

的計劃，隨着他和平的進化(P.26)，這就是說，真正的革命文學的作家，他本身就應該是一個革命家，是與革命的勢力接近的；也就是 Linen 所說，勞働階級的文學作家的思想，是應該隸屬於他的社會主義的。不然，對革命的實際是認不清楚的，要鬧出某一個批評家把革命勢力的高漲看作革命勢力的停頓的笑話了。——以上是革命描寫的必要和革命描寫成功的困難。

詳細的說起來，革命文學確實不是一件容易做好的東西，第一，我們要認清革命文學是離不開時代的，真正的文學作品沒有不含時代性的，譬如俄國革命的初期，革命的怒潮湧得人們精神煥發，大家齊向偉大的事業方面走去，此時沒有閒工夫為無聊的東西想思，因之這時期的文學包含着勇敢的精神充溢着壯烈的空氣(P.49)。第二，我們要認清革命文學離不開革命生活的，文學是生活的表現(P.49—52)，

然而決不是作家個人的生活的表現（關於革命文學 P.7），是和社會分不開的（P.8—9）。假使祇是個人生活表現的文學，那不是我們現在所需要的文學。革命文學的精神就是要把個人的變為集體的（P.17），是要表現人類生活的大變動，表現羣衆向光明慾望之鼓動，表現羣衆的奮鬥，而不是每個個人內心生活的表現（P.54）。革命文學就是要把以前少數人的文學變為多數人的（P.103），而勞動階級詩人的集體主義遂變成他們對於人類藝術的一個偉大的禮物了（P.109），所以我們要打倒政治上的英雄主義，也要打倒文學上的英雄主義！第三，我們要認清革命文學的作用（參看 P.29—43），最重要的就是要不但表現出時代，並且要在茫亂的鬥爭生活中，尋出創造新生活的原素來（關於革命文學 P.9）；應該暴露舊社會的罪惡，攻擊舊社會的破產，並促進新勢力的進展（關於革命文學 P.9），應該極力暴露帝國主義的罪惡，促進

弱小民族之解放的鬥爭(關於革命文學P.13);最後,還是要認清:“革命文學應當是反個人主義的文學,牠的主人翁應當是羣衆,而不是個人;牠的傾向應當是集體主義,而不是個人主義。……革命文學的任務,是要在此鬥爭的生活中,表現出羣衆的力量,暗示人們以集體主義的傾向”(關於革命文學P.11)。

以上把什麼是革命文學的意義已經約略的說明了,那麼我們再逼緊一句,革命學文最簡單的意義究竟是什麼呢?這一個問題,光慈在關於革命文學篇裏也爲我們解釋得很明白:

革命文學是以被壓迫的羣衆做出發點的文學!革命文學的第一個條件,是具有反抗一切舊勢力的精神!革命文學是反個人主義的文學!革命文學是要認識現代的生活(參看現代中國文學與社會生活),而指示出一條改造社會的新路徑!(關於革命文學P.13)

現在，我們應該更進一步，去問一問革命文學的內容的精析的解剖了。這一點，在光慈也會把他詳細的爲我們解答了，在現代中國文學與社會生活篇裏所顯示給我們的是要有：革命情緒的素養，對於革命的信心，對於革命的深切的同情（現代中國文學與社會生活P.7）。在俄羅斯文學裏所告訴我們的却是更有力量的說法：

無產階級藝術的內容，是勞動階級的全生活，即勞動者的世界觀，人生觀，對於實際生活的態度，以及希求和理想等了。只有這是新藝術家不可不表現的題材。爲着階級的集體，應從這等的織物構成出新的活的結合，且將它們有機地，藝術地，具體表現出來，而且不可不完成那由此更得發展，更得擴大到全人類的集團爲止的結合（P.107）。

這雖是 Bogdanov 的話，然確實是可以代表光慈

的對於革命文學的內容的意見的，至於革命文學的技巧，在初期當然是在未完成的狀態中，無論是風格語句，大半是從固有的技巧假借得來的，一時不能有完美的獨創(P.113)，然而，不要緊，技巧是可以慢慢的修養的，將來總有成功的希望。所以，Voliansky對於這樣不完整的革命文學勞働階級文學是很樂觀的，說是很有希望的，因為他們具着四種獨有的特質：一是他們對於革命的關係，二是他們都是集體主義者，三是他們都是地上的歌者，四是他們都是城市的歌者(P.108—112)。中國現在的革命文壇的現象也是如此，是很幼稚的，沒有成熟的，然而在幼稚中我們可以看到他們的無窮的希望！……

總之：“資產階級的文化到了最後的階段，已經表現其無力，而呈着衰頹的現象了。就在這個當兒，資產階級的智識階級的激烈分子，他們感覺得舊的世界——舊的一切太狹了，太妨礙他們的個人主義

之發展了，於是他們對於舊的資產階級的生活，以及這生活的一部分——資產階級的藝術，起了很大的厭惡，而思有以破壞之。於是他們高喊着反對舊的，靜的，而主張動的，新的藝術，在表面上看來，他們是很革命的，其實他們不過是資產階級的文化之最後的絕叫者而已！”（P.115—117）無論他們怎樣的掙扎，在俄羅斯，在中國，都有了同樣的現象，資產階級的藝術是已經走到崩潰，滅亡的境地了！

因為舊的藝術的死亡，而新的藝術也沒有產生，於是第二步就有了過渡時代的藝術，過渡時代的文學，這種文學是與革命有關連的，然而又不是純科學的革命的文學（P.74）；因為他們雖然領受革命，但不領受革命的全體，而僅領受其一部分，並且他們對於革命的目的，並不發生興趣，他們很少明白勞動階級的革命的意義的（P.74—75）；所以這種作家，嚴格的說起來，不能算為革命的作家，他們不明白革命應當向

什麼方向走，不了解革命的理性（P. 77）。這種作家，在目前的中國也是很多，然而這也是必然的過程，沒有方法避免的。文壇的重心總因着客觀的環境的成熟而轉向革命的文藝組織方面來了；這客觀的環境，就是個人的生活已不成爲社會的重心，文學所表現的對象，不是個人的私有的情緒，而是社會的，客觀的行動了。革命將外物的意義升到極高的頂點它將孤獨的幻想推到街上來了，叫他看看偉大的廣原，戰爭的炮火，飢荒的圖畫，國內戰爭中之可歌可泣的壯烈的行爲，以及一切驚動整個全人類的現象，作家的注意力羣趨於描寫自我以外的事物（P. 78—79）。所以，我們若從這些蕪草之中，把真正的能表現革命的作家找將出來，我們就可以看到他們如初春的初開放的花朵一樣，既毫不沾染着一點舊的灰塵與污穢，純潔得如明珠一樣，而又蓬勃的吐出有希望的，令人沈醉於新的壤抱裏的馨香，毫不感覺到凋殘的腐敗

的意味(P. 86)。這俄羅斯革命文藝發展的過程，我們仔細的覆按起來，我們可以完全看到又在中國復演一次了，中國的革命的文學，真正的革命的文學已經從熱血的 Boudon 的狂濤中慢慢的抬起頭來了。

除上述的關於革命文學的解析和革命文學發展的史的過程兩點而外，還有一個值得我們附帶說明的一問題，那就是所謂作家的思想要穩定，要真實的認清革命的現象和必然的過程的問題。因這個問題不明白認識而寫出的幻滅的作品，在俄羅斯文學一書裏已經有了不少的好例，Blok 就是最重要的一個(P. 16-28)。作家的思想不穩定，認不清革命的成功有無數無數的波折與犧牲的，那是最容易引起煩悶，趨於幻滅的。這一點，在中國現在的文壇上也是極普通的現象，不健全的過渡時代的革命作家所有的，差不多祇有煩悶的情緒，幻滅的生活——幻滅的創作！所以，光慈很熱烈的喊道：“基抗諾夫式的青年，在革

命的浪潮中，從爭鬥，苦痛，流血，奔走及一切顛簸之中，將自己的一顆心鍛鍊成如鐵一般，決不會為那舊的，知識階級的，一種頹喪的，猶豫的情緒所搖蕩。他的一顆心所需要的，是簡單，勇敢，嚴厲，熱烈的希望，而不是什麼頹喪，猶豫或對於過去的留戀。”（P. 91）真正革命文學的作家，他的情緒是健全的，真正革命文學的作家的筆下，是沒有幻滅情緒存在的餘地的，幻滅情緒的創作不是一個作家的光榮，是對於革命認識不清的表示，是最恥辱的自己的襲擊！……

光慈的革命文藝的原理論，在上面已經概略的說了一回。雖然是很零亂，整理起來却是很有系統的，一切的理論都是經驗的，切實的，着意於社會的環境的，從事實得來的結論，決不是空洞的理論，抄書的譯文，拚湊成功的批評或論文，光慈不是不懂得革命原理，也許比這一班作家批評家懂得更深些；其實，他們何嘗不知道，他們不過是有意的在含血噴人

而已！

這篇論文寫得太長了，或者讀者已經感到一點煩厭，讓我們在這裏收束了罷。這篇論文寫得能不能使讀者們滿意我不知道，不過我自己感到的，是寫這一篇時心氣無論何如，沒有法子使它和平起來，這就不得不歸罪於寫這一篇時的實際背景了。光慈努力革命文學已有八年，努力於革命文學的提倡也有五個年頭，在革命文學的客觀環境還沒有完全成熟的時候，他遭人白眼，被人攻擊得焦頭爛額，到也沒有什麼可惱的。現在是革命文學盡量發展的時候，那一班以前做夢，現在投機，個人主義的作家們仍然繼續的對他抨擊，想致他於死地。這固可以說是必然的事實，却也是不能不令旁觀者懊惱的事！我並不是說，提倡革命文學的人一定要說光慈，我所不滿意是這一班卑鄙的作家不應該這樣的如投機黨人的借着自己歷史盡量的地位的壓迫人，致人於死地！其實，文

藝的領導權決不是奪得到的，作家批評家果真能革命，實際的轉換方向，他的領導權當然可以繼續下去，不然就是做一百篇專罵光慈的文章，印一萬本以罵人爲批評原則的批評集，也是沒有法子把文藝領導權繼續抓住的！作家批評家果真祇有一個繼續領導權的思想，因此而革命，而轉換方向，老實不客氣，這就是英雄主義！一個文藝組織可以由一二人操縱，中國整個的文壇却不是一兩個人所能把持的！……最近又看到一篇對光慈射暗箭的文章，因此忍不住的把這一篇論文寫定發表。平心而論，我們不是對光慈有什麼愛好，一切的事實，光慈所有的著作，以及國內過去的一切的文藝製作，都呈現在讀者們的面前，我們是不能捏造事實，否認事實的。希望讀者自己去判斷，我們是不是根據事理說話，抑是在這裏阿諛所好。……話又說到歧路上去了，我們還是帶回來寫一個結論罷，我們對於光慈的創作，也有兩方面好

講，在好的方面說，他是一個時代表現者，革命文學最先的提倡者，是民衆所要求的一個說訴者，他的創作表現了時代又表現了時代的思想，他的技巧沒有成功，但在創作的意義方面，他終竟是革命文藝的前驅。從缺陷一方面說，就是他的創作裏的人物，個人的行動很浪漫，往往的不受指揮，短禪黨最犯這個毛病，菊芬次之，人物有的不健全，所表現的意識，不是純無產階級的，哭訴就不免是一個小資產階級革命者的口語，罪人的主人翁的心理大部都沒有表現到最深刻的地步；仍然有小資產階級的風味。野祭菊芬裏所表現的戀愛觀就不完全是無產階級的戀愛觀。在表現方面，創作的局面不很開擴，缺乏革命黨人生活及第四階級生活的深刻的描寫，不過這都不是那些批評家創作家所注意的，他們注意的是技巧的一部分，而且用的是他們自己階級的眼光，我們覺得光慈今後努力的地方，就是應該拋棄殘餘的小資產

階級的心理，深刻的表現革命黨人及第四階級人物的實生活，在技巧方面多多的修養，這樣，自可以繼續發展，前途有很大的希望，最後，我們還要補說一句，以前所說，我們不過做一種說明，並不是為光慈確定地位，真正的革命文藝作家，是從不注意於個人的地位，祇問努力的成績給予社會為如何的。

三月十二——十三日