

中國文藝年鑑

目次

第一輯 廿四年度中國文壇考察

楊晉豪

- 動亂中的中國社會……………(一)
- 經濟生活……………(一)
- 政治生活……………(四)
- 文化生活……………(六)
- 本年度的文壇動態……………(九)
- 本年度的文藝論戰……………(一四)
- 語文改革的論爭……………(一六)
- 文學遺產的論爭……………(一七)
- 類文題題的爭論……………(二二)
- 題材與主題的爭論……………(二八)
- 論批評與寫的爭論……………(二六)
- 文人相輕的爭持……………(四二)
- 三戶和三家的混罵……………(四五)
- 「言志」、「載道」與「方巾氣」……………(五一)
- 本年度的文藝新潮……………(五四)
- 手頭字的探行……………(五四)
- 拉丁化的實踐……………(五五)
- 通俗化的擴大……………(五五)
- 科學小品的再度嘗試……………(五六)
- 生活傳記的蓬勃一時……………(五八)
- 速寫的流行……………(五八)
- 報告文學的滋生……………(六〇)

原

书

缺

页

庚的中國文壇考察

楊晉豪

庚的中國文壇，是在整個社會的動亂之中逗引着未來的火花！

爲現實之鏡的中國文藝，包含在這更遙的社會生活之中，是在勃動着，——雖然我們有看見領導作用的偉大表現而只把捉住了時代的尾巴。

如何瞭解最近的中國文藝界，那末，請先來考察：

動亂中的中國社會

在本年度中，中國社會之中的各種矛盾，表現得愈益深刻，而導始着轉劇的變化——雖在表面上似在麻痺的狀態中衰疲地消沉着。城鄉經濟的崩潰，已經達於無可挽救的地步；內政外交的失措，幾乎至於一蹶不振的狀態；思想文化的紊亂，診斷着時代末運的痼疾；然而在一般的影響上，却給予前進勢力的領導時機，——雖然他們在主觀的力量上，還表現着薄弱。

現在且從經濟、政治和文化三方面來加以一番簡略的追溯：

經濟生活 「在這一年中，我國農村經濟之貧乏與頹弊，農村金融之緊迫與枯竭，達於極點，遠過都市經濟的情形百倍。更加上南北各地的始面大旱災，繼而大水災，愈使廣大的農田毀滅，農舍漂失，成千成萬的農民飢餓死亡，造成中國農村經濟最慘烈的浩劫。在今年度中，農業恐慌依然是中國國民經濟測度的最基本之點。

「除此之外，今年度的中國經濟之客觀環境，仍是一個國際風雲緊急，外侮頻仍的最惡之境遇。自年初以來，中國全部的經濟狀況，即繼續着九一八事變以還的外侮的威脅，極定。尤其是華北，在外交軍事的連續不斷的事變之中，經濟生活，最不安寧，經濟發日趨衰落。惟在此經濟日臻頹德，境遇日趨惡劣的局勢中，有一件特別值得注意的事

在市場爭奪戰上，帝國主義列強的對立，愈益尖銳化。以軍事行動獲得勝利的，是積極的在實現其獨占全華的企圖，一方面憑恃其武力而逐漸由華北向華南與華

他方面則在中日關係好轉的美名下，高樹其中日經濟提攜的旗幟，從事市場的以阻止英美的對華發展。像這樣利用軍事外交與經濟侵略的剛柔並進之雙管

了莫大的成功和勝利。在今年度中，日貨對華輸入的猛進，與日本在華工

業之興盛，即由於此。」

這當然是對於英美在次殖民地經濟利益的一個打擊。於是，美國便用提高銀價以謀爭取中國的市場，而英國則率先派遣其經濟首席顧問羅斯爵士來華，從事中英關係的調整，策勵中國在某一形式之下，參加英鎊集團，藉以連結中英的經濟關係，而保障其在華之既得權利。

「這樣一來，英美日三強對於中國市場問題之角逐，乃益形劇烈，彼此皆欲啖此一塊肥肉，因此中國經濟純粹殖民地化之危機亦愈趨迫切。是故今年這一年，不僅是一個經濟恐慌之年。而且還是危機四伏之年。」于是乎我國政府就實施種種方策，以謀渡過此一難關。「其最主要者，就是：第一，救濟白銀恐慌，實行征收白銀出口稅與平衡稅，並禁運白銀出口；第二，消弭金融風潮，改組中央中交三國家銀行，奠定金融基礎，並整理各不穩銀行，實行信用放款；第三，提倡國民經濟建設運動，以挽救國家與民族的危亡；第四，改革幣制，管理通貨，規定法幣，禁用現銀，使中國的貨幣相當的脫離白銀之羈絆，輕減白銀恐慌的影響。」這種計畫是否足以挽救中國的經濟，都還要等待事實的證明。（見漆琪生：一年來的中國經濟）。

政治生活 在國際上，「在這一年中，世界的再分割，已經成爲一般冒險主義者當面的課題；帝國主義瓜分殖民地的戰爭，已經在歐洲的一角燃燒起來了。」

「雖然，一九三五年的世界政治關係，在本質上，却具有許多和過去不同的特點。這就是說，一九三四年的國際政治，是以同盟外交爲基礎；而今日的列強關係，則是漸漸以集體鬭爭爲立場。同盟外交之不易建立，是表現着帝國主義的鬭爭形勢，已經連最低的團結也不可能；集體保障基礎之鞏固，則反映出社會主義外交影響之日益擴大。由於這種國際關係基礎之分野，使我們了解到今年的國際政治關係之異於去年；使我們認識到帝國主義內部的戰爭比重，是已一天天地強化起來。」

「不過，近一年來的國際政治關係，依然還是和去年一樣，「沿着兩條路線進行着。一條是在歐洲，另外一條是在東方以至太平洋一帶。」這兩條路線雖然是各別進行；但其結果却是互相影響，互相聯系」。

由於各帝國主義者進攻蘇聯的企圖，以致促成了德國希特勒政府的抬頭，撕毀了凡爾賽條約，而破壞了歐洲列強的均勢，同時，展長了日本帝國主義者在東方的勢力，摧毀了華盛頓公約，而增加了遠東戰事的危機。

於是，首先爆發了法西斯帶意大利侵奪阿比西尼亞的戰鬥；接着發生了日帝國主義奴化華北的運動。

這種情形，使得整個世界的政治關係，漸漸地走上了兩條戰線的鬥爭，「一方面是以國聯為綜合的系統，以蘇聯為中心骨幹的反對戰爭集團；而另一方面則為以德、日、意這些冒險主義者為支柱，以奧匈為附庸的戰爭組合之鬭爭。」

中國在這種事態之中，在政治上受到什麼影響呢？主要的是：在敦睦邦交的日本水鳥外交之下，使中國更趨於殖民地化。華北政權已經在漢奸的炮轟之下，落入他人的掌握之中；華中和華南這一張桑葉的部份，也早被那蠶蟲的毛足所抓住而對華在口頭；在同時，其他帝國主義者想瓜分中國的意念，也越益急進。而在中國內部則因此而劃分了對立的兩個集團：一是希望在侵略者的憐憫之下以求得部份領土的保存，一是主張剷除帝國主義的勢力而使之以堅決的一戰；一則在朝，一則在野。顯然地，後者的影響已經遍及於大眾，而成爲大眾爭取生存的靈魂了，——雖然在表面上，在屈抑的境遇下似乎還是潛伏着。在年底，人民大眾的廣泛的救國運動，便是在動搖的民族基礎之下，人民大眾民族精神抬頭的表現（參看曾建屏：一年來的國際政治關係）。

文化生活 在這殖民地化的中國半封建的社會中，由於政治意識的紛歧，而形成了混亂龐雜的這一年度的中國文化界。但在其中，我們却很顯著地歸納出幾種主要的流派，而且可以估計出他們對於大眾影響勢力的程度。

代表封建勢力的，有「讀經」和「存文」的復古運動。讀經發源於廣東，該省的當局說：「讀經是我主張的，祀孔是我主張的，拜關岳也是我主張的。我有我的理由。」其所謂「理由」，便是：「做人」必須有「本」，這個「本」必須要到本國古文化裏去尋求。「存文」發源於上海，由江亢虎、胡樸安等組織「存文會」，其「宗旨及工作」：「一，本會專以保存漢字保存文言爲目的，聯合同志努力邁進。一，本會認注音爲識字符號，如字母反切之用，但反對以之替代漢字；認白話爲學文階梯，有啓蒙通俗之功，但反對因而廢棄文言。一，本會主張以羣經正史諸子百家乃國文最高之標準。」

這是一種反常的表現。他們因爲感覺得青年大眾的危險思想和改革運動對於他們的威脅，因此主張讀忠孝仁義的經書，而存豆腐干相的漢文，以養成青年大眾的奴性，並束縛青年大眾的思想。

可是這迴光反照，却也遭遇到了相當的反抗，有許多刊物和雜誌還出專號來清算這一種

傳統思想，而使他們受到了嚴重的打擊。

發動於在朝當道的，有上海十教授「中國本位的文化建設宣言」。其基本精神是主張文化建設須合乎「此時此地」的需要。但究竟甚麼是「此時此地」所需要的文化準則，却並未明白提及。因此有人把它強調為有「中學為體」的精神。

反對它的，有胡適之等的「全盤西化」論者，認為中國的文化，應該充份地世界化。也有些人是贊成它的原則，可是不知道在這悶葫蘆裏賣些什麼藥，所以在表示着疑惑。

如果進一層去探測它的本質，那末就可以發見這無非是中國新興資產者之思想的表現。他們把中國圈出了世界的範疇，反對西化，也反對復古，而又不主張大眾文化的擴大。結果，終於對於一般大眾毫無關涉和影響。

比較能夠代表大眾要求的，有文學社等所發表的「我們對於文化運動的意見」。他們主張用大眾的力量來促成文化的維新。他們反對復古，也反對「中學為體，西學為用」，他們說：

「我們相信復古運動是不會有前途的。假如讀經可以救國，那末，「戊戌維新」「辛亥革命」全是多事了，假如「中學為體西學為用」主張可以救國，那末，李鴻章和張之洞早已

成了大功了。時勢已推演到這個地步，而突然有這種反動現象發生，我們雖然明白其原因並不簡單，但不能不對這種庸妄的呼號，指出問題的癥結所在而促其反省。不錯，中國民族必須有自信心，信賴我們的自立的能力；我們不願作帝國主義的奴隸，我們要從現在的次殖民地政治局面掙扎出來，我們要完成民族解放的功業。但這一切，並不是憤懣於過去的光榮就可以成功的。一切破落戶捧着廢址上的殘磚碎瓦，以為這就可以重建樓台，誰都知道只是一個愚妄的夢想！

「我們以為民族的自救，除了向「維新」的路上走去，再沒有別的法子了！」

「同時，我們相信民族自救的責任不是少數人所能擔負的，必須大眾通力合作。怎樣普及知識於大眾，是今日最重要的問題。所以，我們對於改革漢字的運動覺得是必要的。」

這是在現階段帝國主義者環攻中的中國先進的知識份子推進大眾文化的公開的表現，雖然這只是有限度的原則上的意見，可是却說出了大眾的要求。在這一年度中，適合於大眾需要的讀物之寥勃，原不是偶然的。

本年度的文壇動態

像這樣，經濟崩潰，政治紛亂，而文化混雜的中國現社會，它所反映於本年度文壇上的，應該是多麼地偉大璀璨！可是，事實上，却因為經濟上的商品制度，政治上的威屈勢力，和文化上的統制政策，以致對於本年度的文壇，加上了無上的鍊鎖和阻撓，而所表現出來的成績，却不能像吾人所理想的估計。

在出版物的數量上，據一平在「民國二十四年出版界回顧」中說，這一年出版物的分類統計是：

類別	種數	價值	百分比%
總數	四六	三六·六五	·九五
哲學宗教類	一〇七	八七·一六	二·二七
社會科學類	六〇二	六三〇·一四	一六·四〇
語文學	一三三	一一五·一一	二·九九
自然科學	一七〇	一六八·九九	四·三九

應用技術	二七三	三八六·五七	一〇·〇六
藝術	一四六	一五八·二四	四·一二
文學	三六四	二九一·八四	七·五九
史地	二八二	二六七·七二	六·九七
兒童讀物	一一一	三七·六三	·九八
大部古書	一七	一六六三·三〇（預約價）	四三·二八
總計	二二六一	三八四三·三五	一〇〇·〇〇%

「看了上表的總計一項，簡直不能相信，去年出版界一年的努力，僅只有二千餘種的出版物，全部價格連大部的古書在內，僅只三四千元。希特勒的德國雖經盡力的壓制輿論，出版的統計數字正在一年的跌落，但出版物的數量，還在二萬種以上。」

「上表是去年的初版新書，重版書不在內，還有教科書也除外。大部的古書概依預約價第一期整付和平裝的價目計算，就是依最低的價格。但這大部古書的一項內仍佔全體百分之四三·二八，假如出版業所出的書籍，視作讀者們對文化事業的投資，那末我們出版界的吸收游資的着眼點，是在翻印古書了。」

「雜誌刊物在二十四年初是顯着雜誌年的餘波，在所謂「第二雜誌年」的口號之下，總算掙扎了些時，終於跟着二十四年而衰落。雜色刊物被淘汰了，剩下依然是雜誌年以前的有學術和社會價值的刊物，另一些是有着津貼的機關刊物。這使幽默派的三大刊物也會倒去其一，一個專營雜誌業的老闆也改營叢書，但仍是終於生「病」「退職」了。

「據說去年是「小報年」，但我們僅看到不多幾種編得較以前進步些的小報而已。」

這個報告，一方面，是顯示了朝政的束縛，使得大眾所需要吞嚥的贖物，缺少露而的餘地；而同時，在五卅以前時代的那些為資產階級呼號的作品，已為大眾所吐棄；結果，以至於形成了出版物的縮減狀態。他一方面，是顯示了讀者購買力的再度衰退，使他們越益缺乏購備精神糧食的力量，而至影響於新出書籍的滯銷停頓。但這却正扼住了出版家的咽喉，是送他們的屍體的荒廓；他們有見乎這一種危機，因此利用了統治者的明倡、默示，借了續經復古與接受遺產之名，把那沒有版權的金字塔中的木乃伊，一批一批地翻印出來販賣給贖者，以節省他們的成本，剝蝕讀者的經濟，同時也為統治者獻了惑亂讀者意識的功績。

這種事實，在一般缺乏投機能力而又小規模的書業，就感到了窘迫。沒有能力去大規模地翻印古書，而又沒有膽量去迎頭出版大眾需要的贖物，於是，結果就再無法維持了。

第一個受到這影響的，便是在文化界的歷史並不淺短的光華書局，因了老板拖債太多，無從清償，結果在今年春底關門大吉，出盤給他人，改名大光書局，只把舊書打三四折出售抵債，不出新書。

接着，在新書業中曾經嶽露頭角的現代書局，又因積欠房租和工部局的捐稅以及印刷等費，突在十二月二日為第一區地方法院所封閉，並且還波及隣近不少的出版社。

其次，影響於刊物方面的，即以文藝雜誌而論，施鰲存所主辦的文飯小品，因了經濟上無力維持，出到六期宣告停刊。戴望舒所主編的現代詩風，只出了一期，便不繼續了。陳望道所主編的太白，因了生活書店改變出版計畫，僅出盡了二卷。鄭君平所主編的新小說，因了良友圖書公司的緊縮，也只出了八九本。林語堂所主編的人間世，接着在年底停刊了。此外雜誌天折的，不能列舉。

書業如此地極度不景氣，根本原因是爲了帝國主義者的侵略壓迫。由於經濟上的侵壓，而使中國的農村破產，民族資本衰落，以至國民經濟枯竭；由於政治上的侵壓，而使中國的領土喪失，主權消亡，以至民族境域縮小；由於文化上的侵壓，而使思想範疇，言論束縛，以至僅能出蠶奴化的讀物。基於民族意識的抗敵作品，爲了「睦隣」而勒令禁止發行；雜誌可

以因為「閒話皇帝」而把編者拘禁；東北的喪失和華北自治政府的成立，又失去了許多出版物銷行的市場；於是乎，作為全國經濟之一環的書報營業，在這愈益殖民地化的經濟恐慌特別擴大的中國，不景氣的衰疲狀態，更見得顯著了！

可是，這只是傳統文壇之否定的一方面；在它反面，却顯露了一種新的文壇的另一方面。這便是通俗形式而前進意識的大眾文化的抬頭。反帝反漢奸以及反封建內容的新趨向，顯然有了巨大的發展。

這種大眾文化的運動，不但僅在理論上放空砲，而且在實踐上也踏入了一個新的階段。它不但是歷年來「翻譯論爭」，提倡通俗以及語文變革等運動所產生的成果，而且是帝國主義者入於最後階段中，實現生存掙扎之世界攪雜時，以其本身勢力及其附庸的高壓下，大眾為了爭取生存戰鬪，而要求吸收新文化之意識覺醒的必然產物。已存刊物的改變作風，以及新型雜誌和小型報的叢生，便是這在文壇上的表現。

從中國的社會動態和文壇景象中，來探討這一年度中國文藝界的趨向，那末我們才不至於僅僅看到一點兒浮面，而能更深刻地瞭解它的本質了。

本年度的文藝論戰

雖然中國社會的變動是怎樣地急速，偉巨，但也許是由於環境的限制罷，這兩年來中國的理論家却不再像前四五年那樣地先進，而能夠把握任當前問題的核心。一般的文藝理論，無可否認地是落在時代的後面。這一年來的文藝論戰，同去年一樣，並不會在主要的篇幅中作過嚴正的探討，而只在幾個雜誌的「社論」和報紙的副刊上，提出了少數旁枝的問題。在其中，只有關於語文改革的問題，是具着深刻的意義。

但在這寥落的理論中，我們却又不能抹殺幾篇作為開關或反映時代性的論文。少問的「文藝作品的價值問題」和秦甫的「論文學批評之基準」，是樹立了今後文藝評論的基礎，較之一般麻糊淺薄的對於這一問題的文字，是具着更豐富充實的意義在。任白戈的「農民文的再提起」，是擺脫了過去小所有者感情的見地，而根基於現實社會的觀點，表白了現階段的中國文學，那作為中國社會發展之主要力量之一的農村的描寫，有更深刻表現的需要。張庚的「中國舞台劇的現階段」，從過去的追溯中評判了今日的劇壇，而且導示了嗣後努力的趨向。萍華的「中國影評運動的諸問題」，不但適用於當前中國較之任何蘇聯以外的各國為

原 书 缺 页

原 书 缺 页

對於原來的方塊字的統治的信仰之動搖，「其次，證明了中文拉丁化的必然實現，」「再其次，它只在爭取小市民羣衆來參加新文化運動拉丁化運動上是有用的。」（見讀書生活一卷十二期，二卷二期，及其他）。

到這時，才重新確定了手頭字運動的真義，而堅持了拉丁化運動的必需性。

至於，作爲這一運動之反動的「讀經」「存文」，則由於封建勢力在實質上的沒落，而只成了洞光反照，時輪一轉，他們就消聲匿跡了。（參看現代六卷三期，反「讀經」「存文」特輯）。

其次，沿襲去年而提出更新意義的問題，則有：

文學遺產的論爭 「關於繼承文學遺產問題，在去年的雜誌報章上討論得很熱烈，但不久就冷漠了，對於這問題並沒有給予一個圓滿的結論」。

在今年文學四卷三期，又由胡風在「關於文學遺產」中提出了這個問題。他說，過去「那些意見裏面包含了一些有趣的問題，但我在這裏只想提到兩個。一個是說「文學遺產」這個名詞，就根本可笑，不過是某一類的人爲了「文飾以前的愚蠢的謬誤起見」而已；另一個是說，所謂接受「文學遺產」，那意義只是指的「形式方面」，因爲「古典的偉大藝術在

思想方面和我們無緣」(去年十月十三日申報自由談辛人先生底藝術的形式和遺產)，和這個意見相合的還有一位先生公言從古典作品裏面學習「技術」是我們現在的唯一急務。

「前者是一種非常素朴的見解，我想大概是由於某種感情的錯亂，因為事實上並不會有過一個無條件地抹殺古典作家的時期，而現在的接受「文學遺產」問題却有着深刻的理論上和實際上的根據。……至於後者，那是正面地表示了對於這個問題的理解，這個理解和現實的我們底要求到底是不是一致的，我以為有想一想的必要。」他想了的結果，認為：

「我們從偉大的古典藝術家莎士比亞學習的當不是成形了的「形式方面」，如果有人想從莎士比亞底作品里搬取寫劇本的「形式」或「技術」，就一定會弄得摸不着頭腦，而是他底描寫人物創造人物的方法。這就不是「形式」問題而是藝術的認識方法問題，那根源不能不是作者對社會的看法或理解即屬於所謂「思想」方面的東西。」簡單地說，就是：「所謂接受「文學遺產」是要從那些各在特定的歷史階段上盡了進步任務的偉大作家們底精神活動和客觀的歷史發展的關聯上吸取教訓，來積蓄藝術的認識方法這個精神上的財富。」

「所以，無論對於那一個偉大作家，既不是直線地接受他底「思想」，但也不是機械地

學習他底「形式」，我們應該從他底生活和作品去理解，他在當時的歷史限制下面怎樣地接觸了現實生活，怎樣地從社會的真實創造了藝術的真實，他底作品底那一些要素在文學史上寄與了積極的意義，由這來提高我們對於生活與藝術的關聯的理解，提高我們底藝術認識和藝術創造的能力。這就是所謂批判地接受「文學遺產」，很明白的無論如何不只是學習「形式」的問題。」

但這論點，却未能使人完全信服，因此在雜文第一號上就把它當做中心問題提出了討論，發表了幾個不同的意見。

沈其繁在其「文學遺產問題」中說：「事實上如下的話我們不能不記牢：「文藝作品的形式，是內容的成果；文藝作品的內容，是形式的創始者，內容包含着形式，形式是當作文藝作品之組織的開端看的。」（蓋多耶拉）這兩句話雖然並不覺得如何新鮮，但是它可以重新提醒我們對於形式和內容間有着絕對不可分離性，不從內容去理解形式固屬不可，不由形式去接觸內容也是絕不可能的。」

「繼承古典文學遺產問題，我以為絕不是單純的在「形式方面」或「思想方面」的爭執上獲得解決，我們必須進一步地借重文學史的方法，去研究古典作家的作品，首先來確定古典作

品的內容形式和文字的表現之主要的特點，特質和特徵，及其相互間的綜合關係及作用。其次再研究一切的作為文藝作品基本因素的——著作家。本因為文藝作品是創自著作家，著作家就是文藝作品的創造者和因素，因之，我們對於古典作家及其人格，和他的生長地，他的社會環境，他在社會現狀和社會發展中所處之時代，是不能不加以研究的。

「通過這複雜多樣的研究，然後再談『批判地接受』！」

孟式鈞在其「關於文學遺產」中，則認為「所謂接受文學遺產，既不是單學習古典藝術家的形式，也不是單學習古典藝術家的認識方法，而是要學習他們的藝術的創作方法。因為藝術的創作方法是藝術底地反映現實的原則，法則。過去的全文類的文學史所積蓄下來的最進步的藝術底地反映現實的法則，在現在的我們，是非用來當作藝術創造之方法的指針不可的。這便是我們接受文學遺產的本質的意義。羅森達原所說的「過去的諸時代所積蓄下來的諸種知識，原理，觀念，熟練及藝術的諸形式，便是所與的時代的哲學及藝術的直接的基礎。他們從那裏出發而又完全地作着真實的基礎和意德沃洛其的出發點」這句話，便是表示着這個意思」。

同時，辛人則因覺胡風的文章「有點『斷章取義』的嫌疑」而在「為文學遺產答胡風先

生」中提出了辯正。他說他在過去的文字中，已經表現着：「並不是意味着割掉古典作家的創作方法，單去模倣那抽象的形式，而是意味着我們的世界觀和古典作家的世界觀的質的不同處。」但胡風「既然提到了「藝術的認識和藝術創造的能力」，又肯定那是在「思想」方面，這種內容與形式的混亂和模稜，教人「怎樣能夠得到理解呢」？單是「藝術的認識方法」並不能形成藝術，「藝術創作的能力」也不單是「思想」方面的東西，「這應該是一個自明的問題吧」。他的結論是：「藝術的特殊性，就是在那「認識方法」之外，還有那「表現方法」的地方。離開了古典作家的「表現方法」即「形式」方面的問題，就無從了解他們那「對人對社會的看法或理解，即屬於所謂「思想」方面的東西了。」

文學遺產的接受，在今年已經見之於實踐了。可惜大部份只是翻印老古董，成了骸骨的照相；所以這一次關於文學遺產問題的再度論戰，還是很有意義的。我們今後對於文學遺產的接受，應該從古典作家的「認識方法」和「表現方法」統一起來去研究學習；因此我們反對僅僅翻印古董，而應先把這古董的時代的社會，作家以及與內容形式的分析解剖與批判中來放進現代的學者心裏。

發生於第三種人與其反對派的，有：

雜文問題的爭論 過去曾經有一時，因為「偉大作品如何不產生」的問題，而引起了林希雋在現代上發表了一篇反對雜文的「雜文」，認為偉大作品之所以不產生，是因為現中國流行着許多不三不四的雜文所致。接着，就開始了雜文的文藝價值問題的論戰。

到今年，林希雋又在星火七月號上發表了一篇「雜文問題」，把這篇「偉大作品」諷諷清，剔除了他的村婦罵街的話，主要的意思，只有後面幾句：

「但我還是覺得：凡是站在文壇上的作家，應該制作「雜文」以外的作品來，一輩子老是寫那些「不三不四」的所謂「雜文」是有點過不去的，而且那種「雜文」自有另種人去寫。」

接着，在八月十二日的青光上發表了一篇先河的「所謂雜文問題」。據申去疾在星火八月號所刊載的「論「所謂雜文問題」」中的歸納，說是恰成了一理論的公式：

「(一) 雜文文體——「原是一種含有戰鬥意義的特殊文體。」

「(二) 發生的社會背景——「爭劇的劇烈的社會衝突，使作家不能夠從容的把他的思想和情感鎔鑄到創作裏，表現在具體的形像和典型裏……」

「(三) 實證——「就是在蘇聯內戰時期，也曾感到文學藝術的荒蕪，在前線的士兵，

雖則幾乎瘋狂似地要求着文學著作，但結果往往都是失望。」——自然不能產出偉大的作品。

「(四)結論——「我並不期待林君能成什麼托爾斯泰，能寫什麼戰爭與和平，倒請林君放大目光，切切實實地寫幾篇比較像樣的雜文。」」

於是，這位申去疾就咬住了這些字眼加以反駁，認為(一)「雜文以外的作品」，「文體雖不特殊」，「同樣的可以「含有戰鬥意義」。(二)雜文雖然不是一種「表現具體形象和典型」的東西，但既然想「鎔鑄」作家的「思想和情感」恐怕不是用非「從容」的時間所能夠做到。既能「從容地鎔鑄到雜文裏去」，「難道就不能鎔鑄到……雜文以外的作品裏去麼？」所以，他認為「「雜文」也是文學中的新體裁。牠和其他文學作品不同，祇是文體上的區分，並不是一個必須「從容」製作，一個不要「從容」製作上的差別。」(三)偉大作品不產生的原因，並非由於社會的不安，以致自然要產生雜文，而是「由於一般作家的忽略時代，不能把握時代的題材，作具體的表現，反而上行下效，……來騙作家們向雜文的牛角裏鑽，鑽不出「偉大的作品」，這才當然是「自然的事情」了」，最後，他的筆鋒一轉到「偉大作品不產生」的問題，下了結論說：

「我承認中國文壇上的一般作家，沒有革拉特珂夫那麼清閑安靜的日子，我也承認一般作家也處在不「安靜」的時代。但我不相信這種「不安靜」的程度，已達到像「蘇聯內戰時期」作家無暇執筆的地步。我更不相信作家們「不安」到僅僅有寫雜文的時間，而沒有寫短篇小說或雜文以外作品的時間。我不敢承認作家們必須用「每月寫二千五百字的速度」才有產生偉大的作品的可能；我更不願承認中國必須等到「國泰民安」，作家們有了革拉特珂夫那麼「清閑的安靜的日子」，以後才有「偉大作品」的「產生」。

果然，我們並不同意於先河的意見，可是對於第三種人的理論，却也不敢苟同。

雜文的產生還是古來的事，而所以盛行於今日的中國，那自有它的社會意義。因為在人事倥傯而反動勢力高漲的目前，雜文這一文體，是具着遊擊隊的輕便辛辣而足以致敵沉落的戰鬥力量。對於頑舊勢力正在蓬勃叢生的中國今日的文壇與社會，如果取消了嚴峻的戰鬥文字，而全體去下十年苦工以製造「偉大作品」，那正如帝國主義的勢力逐步侵入的中國，而全國去從事埋頭建設一樣，消極地是延緩了肅清荆棘的使命，積極地是助長了毒害勢力的伸展。這是雜文之所以盛行於今日中國文壇上的一個意義。

但是，這一種戰鬥，如果要用大隊人馬去正面攻擊，就是要用嚴重的態度去高聲呼號，

對於具有特殊威勢的敵人，反而增加了他們的高壓，避除這種愚蠢的戰略，而要用輕便的旁敲側擊中取得勝利，這乃是雜文作為一種遊擊戰術而盛行於今日中國文壇上的一個意義。

而且，對於一般社會基礎其實已經動搖或竟非常單薄的敵軍，也不必多費力量去調動貴重戰器，而只須用輕鎗長矛去一鼓殲滅；例如對於「讀經」「存文」的否定，以及對於反對雜文之雜文的攻戰，而要發什麼長篇鉅論，或竟製作什麼偉大作品，那正如牛刀殺雞，白費氣力了。雜文之所以盛行於今日的中國文壇，又因為它是殺雞殺狗的適當工具。

加以目前社會的動亂，使作家缺乏了寫作「偉大作品」的時間和能力，以及大眾的生活繁忙，知識淺缺，使他們沒有閱讀「偉大作品」的耐心和餘閒，於是乎篇幅短小，文體潑辣，而意義深遠的雜文，就成為他們比較能夠消化的糧食。雜文之所以盛行於中國今日的文壇，而且一開頭就接近於大眾，這也是一個原因。

所以，這雜文，實是現階段中的一種破壞作用的革命文體；中國社會的發展現狀，是需要——而且規定了雜文的盛行。

至於偉大作品不產生的原因，那是與「雜文」無關的另一問題。現存作家的缺少現實的

實感，而有實際體驗的人羣却又因了社會的紛擾渾沌，以及教育的感化政策，與乎文壇的包辦狀態，而缺乏時間、能力、與機遇來寫作發表，結果，在這轉良的大時代的輪軸中，却產生不出許多所謂「偉大的作品」來。

在雜文一號上有討論「雜文」的兩篇文章是可以參攷的。

一是杜宜的「關於雜文」，他說：

「雜文，基於這動亂的、病態的社會而迅速的滋長起來了。

「一部分的人們，都在睜着驚訝與妬嫉的眼光，甚至於帶着一些輕蔑的樣子，他們都在迷惑着這新生命的滋長的迅速，於是乎他們不禁的在慨嘆着偉大莊嚴的藝術的沒落，大家都避難就易的走上了這條輕便的道路。說這些話的先生們，當然的已顯然的表現了他們自己的「閉門造車」的可憐，他們只知道終日藏在象牙塔裏，造出一些朦朧讀者的什麼藝術至上主義者的藝術。他們自己也在朦朧中度日，他們不知道決定藝術發展的是社會的經濟基礎，藝術就是隨着這社會的經濟組織而演進的。

「更有一部分的人們，他們根本就是厭惡雜文，痛恨雜文的，如近年來曾經風行一時的所謂幽默，復古，甚至於故意把文學降落到色情一方面的。這些就是這病態社會中的最毒的

病菌，這些病菌可怕的蔓延到了一部分讀者的血液中，而雜文就是針對着這病菌的藥物。

「當着正在經歷着偉大時代的過渡期的今日的中國，作者和讀者大家都處在窮和忙的生活圈裏，他們都同樣的受了時間與經濟的限制，故都不約而同的踏上了雜文這條路，而雜文就是這動亂社會中的產物。」

「雜文更有它的特殊的力量，它是運用明快清新的手腕來分析、批判臨時所發生的每個社會現象，它不像論文的那樣板起死板板的面孔，但它又不淪於「油腔滑調」，它是運用短小精悍的形式和警惕的字句而對一些事件作正確的批判。」

「因此新生的少壯的雜文，在今日之中國文壇，却成了有力量的一枝生力軍。」

另一是魏蟠的「雜文」，他說：

「從來就有人搖頭嘆氣，看不起針對着現社會病症的「雜文」。這是並不足奇的，正好像那莽武行出身的「將軍」，只見過閩兵臺下的殺氣騰騰的軍隊。他閱兵則可，打仗却要拖刀而逃。蓋之大吉。說是近來又有人詫異「雜文」之流行了。這也並不足奇，在證明着眼睛裏的「君子們，看不見那度着方步的腳邊，說不定就設下了萬丈深的陷阱。」

「現在是豺狼當道的時候，陰謀陷害，是它們的「看家本領」。我們，倘欲在這荒徑

裏，從新開闢大道或花園，則還有搜趕這羣畜生的必要；而利用那遊擊的戰法，也正是時期。

「曾有人將『雜文』譬作『顯微鏡』，是也極中肯的。要避免蒼蠅的吵鬧，就快快走進『實驗室』去，先從『顯微鏡』底下，認清淋菌繁殖的根源吧。」

至於還有一些買弄聰明，咬文嚼字，而且無基本理論的文字爭執，那我們在這裏不能一一備述了。

題材與主題的爭論 因為任白戈在雜文第三期上發表了一篇「說到作品的題材與主題」，而引起了申去疾在星火二卷一期上的一篇「論作品的題材與主題」。雖然他自認「這祇是白戈先生意見的補充，並非辯論；因為白戈先生的見解，大體我是可以同意的。」可是，他的「補充」理論，却不能得到白戈們的「同意」。

他運用他所借用的形式邏輯的機械論調，把作品的題材與主題截然分開，認為：

「『題材』是社會上的普遍事實，『主題』是作者處理題材時所抱的態度和所具的眼光，作品的『題材』則普遍一致，任人採取；作品的『主題』，則因人而異。表現同樣的題材，因『主題』的不同，而會有兩個相反的效果。這原因是『題材』屬於社會，『主題』屬於

作者，也可說「題材」是社會的客觀，而「主題」是作者的主觀。」

而「關於作家應該反映或表現怎樣的東西的問題」，這是單獨屬於作品的「題材」問題。」

「至於作品的「主題」問題，那就必須包含作者用怎樣的「觀點」，「從多方面去具體地把握一個「題材」的問題」了。」

「所以」一個作家，由於他們觀點不同，他往往可以從同一的題材中表現不同的主題出來，譬如說，同是一個農村的題材，有的人會把它寫成世外桃源，而讓一般的農民熙熙融融；有的人會寫出農村破產和一般農民的痛苦；同時就在後者之中，又可以有兩種寫法，一種是將它的來源，寫在天然的災害上，一種是將它的來源寫在帝國主義的經濟侵略，和軍閥土豪劣紳的剝削壓迫上，如水災旱災等；但寫水災旱災，同樣可寫出與上相反的結果來的。那就是將河堤不修種種人為的原因，寫在那侵吞公款的貪官污吏的頭上，自然還是與整個政治經濟機構相聯結的。」

「『農村』，『農村破產』，『水災旱災』，是社會的現象，是客觀的現實；這「現實的本身是多方面的」，作者怎樣反映這「客觀的現實」，怎樣用「觀點從多方面去具體的把

據一個題材」，這是作者的「觀點」，是「主觀」的「處理」。我們如果不避「文藝自由」的嫌疑，而加以歸納的話，把前者的「社會現象客觀現實」，歸納為「社會的客觀」；把後者的「作者觀點主觀處理」，歸納為「作家的主觀」。縱然不能說是必要，却至少是一種恰當的說法吧？」

至於「反映或表現怎樣的東西」，這祇是包括作品「題材」的範圍，並不能牽連到作品「主題」的範圍以內；用怎樣的「觀點」，來「從多方面去具體地把握題材」，這才是作品「主題」的範圍。那末所謂「要求反映或表現怎樣的東西」，就是要求反映或表現怎樣的「題材」的了。

「我敢大膽地說：這種「要求」，不特是不應該，而且犯了極嚴重的錯誤的。社會的現實，我們祇要求——甚至於限制作家們用怎樣的觀點去反映或表現，決不能將作家「反映或表現怎樣的東西」，也加以限制或要求。就是說，對於作品，我們祇應要求「主題」的正確與積極性；決不能連作品的廣博「題材」，也規以一定的範圍。」

「作家們祇要確定一個正確的「觀點」，祇要反映或表現「現實」的話，無論現實中任何「題材」都是正確的。描寫工人農民及一些下層生活的人們，固然是把握了尖銳的題材；

就是描寫軍閥豪紳，貪官污吏，也暴露了現實的黑暗。甚至於從資本家生活的豪奢，小姐姨太太的淫樂，男女學生的墮落，一切的一切裏，都可以指出社會的暗影，而與整個的政治經濟的機構相聯繫起來的。我們又那能對作家們要求某也應寫某也不應寫的「題材」標準呢？

「作品能具有正確的「主題」，把握任何方面的「題材」，在「題材」裏都可以表現出「主題」的積極性；不具有正確的「主題」，即使張口農鄉破產，合口「春蠶秋收」，也會有寫出與「現實」本質相反的結果，而無意之間「作起帝國主義的辯護士來的」。

「把「題材」和「主題」的本質說明以後，我們應該要求作家確定怎樣的「主題」去把握現實；並不應該要求作家去寫怎樣的「題材」，誰都會有這樣的明確的答覆。不把「題材」和「主題」分開，而混言之為「要求作家反映或表現怎樣的東西」，這所謂「東西」，究竟是「題材」呢？「主題」呢？「怎樣的東西」是應該向作家「要求」的，若含混一起，連「怎樣的題材」也一併向作家要求，要求的結果，祇有像「作為理論家之一的蘇汶」所說：「一方面是把文藝所描寫的領域不知不覺的限制得非常之小；另一方面，用同一題材的作品，難保不陷入一種刻板文章的惡習」了。」

於是，他自己歸結了他的意見是：

(一) 作品的「題材」和「主題」是兩個問題，不能含混一起。

(二) 在作品中應該要求作家發展怎樣一定的「主題」，不應該求作家表現怎樣一種的「題材」。

(三) 把「題材和主題」混合，而「要求反映或表現怎樣的東西」，韓侍桁先生反對這種混合的「要求」是正確的。

(四) 倘若把「題材」混入「主題」以內，一併對作家「要求」一定的限度，結果祇有造成蘇汶先生所說：「把文藝所描寫的領域限制得非常之小，……，陷入一種刻板文章的惡習」的弊病。

對於這個論點以迎頭痛擊的，則有質文第四號上孟克的「算了罷——關於題材與主題」。他首先表示了不同意的態度說：

「那個「第三種人」的第三種所謂「題材和主題」的「截然分開」論，却「不特」白戈先生要「來反對」，「我相信每一個作家」，「每一個粗具文藝理論常識的人」，「誰都會這樣的明確的答覆」：連「大體」也不「可以同意」。」

「誠然，「題材」不至於拒絕你「採取」，「主題」也權且說它可以「因人而異」罷，但這其實也只不過是「真實」和「歪曲」的兩面，如申先生所引：「同是農村的「題材」，有的人會把它寫成世外桃源，而讓一般的農民熙熙融融；有的人會寫出農村破產和一般農民的痛苦……」是可能的。不過倘若這時的農村事實上確是破產了，而你偏要把它寫成「世外桃源」，那就是故意「歪曲現實」，「抹殺真理」，不論你用怎樣的技術來裝飾，來欺騙，也成不了第三種「藝術」，或什麼「偉大作品」了。假如是「歪曲現實」、「抹殺真理」的東西也以爲可當作「主題」而在「藝術」上，或「偉大作品」上存在的話，那就莫怕只好說是除非自命「爲着文藝真理的實現」，「爲着文藝理論的建立」的第三種人用第三種「主觀」來「創造」第三種「主題」的打自己耳光的結果。

「誠然，「所謂「主題」」，是可以說要「包含作者用怎樣的「觀點」——或「主觀」的罷，但這所說的「觀點」或「主觀」，也決不是從天上掉進作者腦袋裏去的東西，這必須是作者先經過「現實」（題材）的刺戟，還經過對於「現實」（題材）的觀察，分析，判斷（實踐）的結果（現實的本質的把握）。這裏的所謂「觀點」或「主觀」，是必然的要在這樣的條件之下被形成才趨向正確的。而一被這種條件所形成，它其實本身就有了那個「怎

樣——或什麼「態度」和「眼光」的在在了。「用」這「怎樣」（觀點或主觀）去「處理」或「組織」「現實」（題材），去統一的表現或說明「現實」（題材），這才是所謂作品的「主題」的必然的過程。所以，作品上的「主題」也就可以說是依照「現實」（題材）的法則（本質底的）被「處理」了的，被「組織」了的。「題材」（現實），也就是在一個適當的藝術的手腕上，依照「現實」（題材）的法則（本質底的）被統一的反映了的，表現了的「題材」（現實）。而作家在這裏的地位，其實也只不過是一個負有依照「現實」（題材）的法則（本質底的）去忠實的「處理」或「組織」——即反映或表現的責任的僕役而已。他並不如「第三種人」所夢想的那麼「自由」。假如同是兩個忠實于「現實」的作家，而又同具有對於「現實」的正確的觀察、分析，判斷的相等力量（程度），則在表現的同一時期，同一地點的同一「題材」底「主題」上，那「本質」是決不至于「因人而異」的，其相差處只在各取的角度如何，技術的純熟與否：這一些而已。所以，這裏的「主題」與「現實」（題材）的「本質」應該是一致的、統一的才是正確的。蘇汶先生的那得意地提出的所謂「作家的主觀與社會的客觀」，倘不作爲是一致的，統一的，也就是「歪曲現實」、「抹殺真理」的「邪說」。「作品的題材和主題」在本質上不是獨立的兩個問題，「把題材和主題」統一

的提出來是對的，申先生要「截然來分開」，倒確是犯了企圖抹殺「題材與主題」兩個「本質」的統一性的「謬誤」了。

「申先生的也只好說是「指出」「題材」的「原因」和它的「應有」的「解決」的「道路」的「主題」，其「必須包含作者用怎樣的觀點」居然又可以「因人而異」的邏輯，在這裏要化爲有趣了。」

「接着「題材和主題」而來的，如申先生所說「就是「要求作家反映或表現怎樣的東西」問題了」。

「是的，「無論現實中任何「題材」」，例如「描寫工人農民或描寫軍閥豪紳」，都可以「正確」的「反映或表現罷」，但單是所謂「我們的作家們祇要確定一個正確的「觀點」」，還是不成功的，那要看申先生的這所謂「正確的觀點」——是不是與「題材」（現實）的本質統一的，是不是先經過這「題材」（現實）的刺戟，正確的觀察，分析，判斷了的結果來決定。而假如這所謂「正確的觀點」與「題材」（現實）的本質是統一了，是先經過「現實」（題材）的刺戟，正確的觀察，分析，判斷了的結果，那也還要看這「題材」（現實）是不是與當前的政治任務統一的——是不是適合於當前的政治任務的最前面的需要的。要

不然，那就即使「指出」了「社會的暗影，而與整個的政治經濟的機構」能夠「相聯繫起來」，其「都可以表現出」的「積極性」也還是不夠的。」

「我們的理論者向作家提出「究竟應該反映或表現些怎樣的東西」的「要求」是對的，但這並不是要非難「那指出社會的暗影」的作品，也與什麼「限制」或「規定」的意味有些不同，而是督促作家們更深入當前的生活，便從偉大的實生活中去把握偉大的「題材」，去形成偉大的「主題」，而創造出對時代的紀念牌的「偉大作品」。假如中國在當前的政治的任務上，農村的問題最為緊要，則現在的作家們注意到這方面來是好的，而理論者在這時指出這「究竟應該反映或表現些怎樣的東西」以督促他們去學習也是對的。那「結果」並不「只有造成蘇汶先所說：『把文藝所描寫的領域限制得非常之小——而——陷入一種刻板文章的惡習』的弊病」，因為所謂「刻板文章」或什麼「千篇一律」，是只怪得正如「第三種人」的蘇汶先生一樣的第三種所謂「作家」，不肯出書房一步，去向偉大的生活學習的結果。」

關於「題材與主題」，到這時可以告了一個結束罷！

發生於第三種人與其反對派的，另有

批評與反批評的爭論 是唐弢在自由談上發表了一篇「接受批評」的文字罷，到後引起了拓

人在星火一卷一期上的「批評與罵」：

「批評家的沒有銳利的眼光，豐富的學識和經驗，並且缺乏了文藝理論的修養，他的批評，是一定很難有所成就和價值的。盧那卡爾斯基說：一個進步的批評家，他必需是一個戰士，而且是一個建設者。而泰納更說：批評一件文藝作品，批評者是必需注意到作者的環境（Milieu），時代（Moment），人種（或遺傳）（Race）等三事，而把它作為批評的標準的。從這二種意見上看，我們可以知道做一個批評家並不是容易，而且他的要批評一本作品，也不是馬馬虎虎就可以了事的。我們文壇上過去的一些批評家，他們的失敗，錯誤，也正就是他們缺乏了修養和認識。」

「然而，新近却有人說：『我的意見是：講到批評與『接受批評』，事實上，也還有分別的罵，漫罵固然要不得；可是有能夠捉住破綻而細數之的疼罵，理論上，也許却仍舊可以接受。』」

「在這幾句話中，說者似乎也很正直的在發議論，他可以說他是反對批評中的漫罵的，因為他說：『漫罵固然要不得』，這不是表示出他是說得很嚴正嗎？然而再下去，所謂『捉住破綻而細數之的疼罵』，這是說什麼呢？我想，發議論者雖以為話說得婉轉，但讀者怕

不會那麼容易受欺騙的吧！說者，明明的是站在贊成罵的批評，那是沒有疑問的。至於說是「理論上，也許却仍舊可以接受」，這更不知是根據什麼理論了。批評就是罵，批評可以是罵，這種理論，不知在什麼理論上是舊承認過的？而且我相信，絕對是沒有誰承認過的吧！「理論上」這種根據，怕是他自己的理論而已！

「批評的帶着罵，這在各國的文藝批評史上，自屬是必有的現象，然而公然地承認罵是批評的，怕翻了多少前進的，落後的，古代的，現代的一切批評史以及理論上，怕也是不能讀到的「理論」吧。

「我們的文壇上，現在正是極端感到批評家之缺乏的時候，雖然有人提出偉大批評家的要求，假定我們不想那末偉大的，算是退一萬步而只想有些較好的，批評得較正確點的批評家吧，這也就很必要的很不容易的了。可是現在却有人，承認批評也可以罵，不但叫批評家踏着過去一些批評家錯誤的路再向前走去，甚至公開的說是批評中的「罵」，是會令人接受的。」

于是，在太白二卷四期上有唐弢的「批評與罵」，加以反譏：

「去年以來，聽論客們的紛紛議論好像很不滿于罵和批評的同居，爲的是怕他們生不下

健全的兒子來，但事實恰說明了這是空着急。看兩年來的情形，批評的癥結，並不全在於罵的成分太多，倒是在於那被批評者把所有指摘錯誤，挑剔破綻的文章，一齊都混稱之曰罵，甚而至于還加上一個漫字，以搖動那批評的存在。」

「關於這一層我曾經說過，倘使指摘錯誤，挑剔破綻，都脫不了罵人的嫌疑，那末，罵也該有分別的，一種是開口就是「媽的」的漫罵，一種是捉住破綻而細數之的疼罵。前者我以為是要不得的而后者恰又省不得，因為主要的是能勾捉住破綻，然后再細數之，必須剝去一層一層的竹筍的外壳，才能看得見那可吃的笋心。這工作雖很艱苦，然而恰是有益的。健全的批評都離不了他，都得和他同居。」

「疼罵是並不希望罵倒一切的，指摘錯誤，挑剔破綻，那目的，是要顯出此外的好處來。」

而陳子展在太白二卷四期上的「文人相罵論」，則主張：

「我不反對文人相輕，也不勸止文人相罵。倘若有人爲了真理，爲了正義，說得文雅一點，爲了道，罵人于道有利，不免偶然罵人，他就是戴道派，我也並不菲薄。再如有人爲了意氣，爲了性靈，說得文雅一點，爲了志，罵人以爲得志，不免常常罵人，他就算言志派，

我也不會恭維。」

後來，舫在文學五卷二期上的「批評和漫罵」，下了綜論說：

「批評是論事的，漫罵只對人，兩者的界限似乎並不怎樣難分。」

「要使批評真能發揮牠的研究出個真理的使命，則紅着臉的力爭倒是必要。」

「尤其是在感覺遲鈍的社會裏，尤其是對肉麻當有趣的人們，辛辣和尖銳應當是批評的必要條件。」

「然而這並不是說批評和漫罵就此沒有了分界。」

「還是有的。譬如過去小品文的論爭罷，從小品文盛行之社會的原因來探討，把開適的一派作為一種社會現象來抨擊，雖則態度不「客氣」，雖然字句辛辣，但這是批評。爲什麼？因爲論者只見事不見人。反之，避開事之本身，枝枝節節只去猜甲是某人，乙是某人，而甲乙之反對又爲了何種個人的原因，——這就那怕很開適地道出來，實質上跟漫罵不多。」

在這文派分化愈趨劇烈，而罵風相長，短兵相關的今日中國的社會裏，起了這一度「批評與罵」的論爭，倒也未始毫無意義的。

其實，「批評」與「罵」只是程度之差：如果真要區別這兩者的分野，那不但要看它們

本身的內容，而且要看它所落的對象。如果一段話有說者本身的見地，並且還有理論和事實的根據，而除否定對象以外，更有暗示以上之作用的，這便是批評。如果僅僅是幾句抽象的中傷他人的言語，或竟是無謂猜測，造謠生事，這便是「罵」。如果是對於某種理論的批評，而其實質對於人身的攻擊多於理論的判斷，或竟是沒有理論的判斷，那末這篇批評就覺得薄弱，或竟不是批評而成爲罵了。但如果是對於某一派系（人）的批評，而列舉他們的生括，行動，和言論等等，那就不能稱之爲罵，而不失爲批評。不過，那對象的本質程度，却又決定了批評與罵的分野。對於橫行暴虐的流氓癩三，而也要用「夫子之道」去大發議論，那真是牛頭不對馬嘴，反而成爲可笑了；對於他們，只要輕輕地反唇相譏，也不失爲批評。

現在，爲一般長於「漫罵」的批評家所「批評」爲「漫罵」的批評，其實大多數是批評的態度問題。這所謂批評的態度，換句話說，就是論爭的戰術。對於基本原則相同，而僅在枝節上有錯誤的人，當然也應該加以無容情地批判，但却應該是嚴正的，而不應該是挑剔的。如果在某一階級中所認爲在基本理論上分歧的人，那却不妨是挑戰的激鬪的，因爲在批評者並不希望他們能夠克服他們的錯誤理論，而只希望他們能夠肅清他們的錯誤理論。

批評是理論上的戰鬥工具，它爲了能夠打退並且擊破敵方的理論，而可以根據了個人生活、社會事實，以爲基本理論而發出疼罵的迫擊砲；這疼罵，是打落水狗的最後一手，並無損於批評！

接着這「批評與漫罵」而來的，便是

文人相輕的爭持 要說他們是真的根基於理論基礎上的所謂「文藝論戰」，這是過高地估計了他們的身價。實則，這是在政治威力的脅迫下的社會中，嚴正意見缺少了發展的曠地，而致給予人身攻擊以抬頭的機會。他們大都脫離了階級意識的基本戰陣，而專事於私事的詆毀。他們對敵兩方，大家都在揭露着或竟是猜度着對方的「祕」事，而切齒地罵着；同時，大家都在說對方是在造謠、漫罵，而自己是「批評」。他們的手段是着力於自己雜誌的推廣，而減少敵方雜誌的銷路。所以，一種新出雜誌，必口口聲聲把那「老牌」雜誌的名字帶在口頭，作爲攻戰的對象；而那比較多銷的雜誌，則雖攻擊着敵方，而却把對方雜誌的名字隱蔽起來，唯恐做了它們的「洋務宣傳」。考之實際，他們所發的洋洋大論，無非是在字面上兜圈子，或則發之於私人的仇恨；因此，讀者除掉能夠從中看打架，覺得暢快一時之外，却並不能在其中有一點理論上的把握。

爲何會有這種現象的呢？

原來，在以個人爲中心的資本主義的社會中，所表現於文壇上的，有兩個主要的特徵：一個是文藝製造的商品化，一個是英雄崇拜的好文名。

爲了這，出現於今日文壇上的所謂「作家」，就很多以鑽營、籠絡、吹拍、攻訐等當做主要工作的一部分。去年所提出的偉大作品不產生的原因，除掉了大衆知識之被剝奪之外，這或許也是其中的一個原因。

因了現今的所謂「作品」，藉了商品的形態而出現，所以在文壇上有所謂「門羅主義」的獨霸攔斷的現象。辦刊物是爲了編輯費，創作投稿是爲了稿費。但在出賣腦質的文人入於過剩狀態的今日，各種刊物大都關了門拒收隔膜「血族」關係的來稿，於是乎那被排擠在門外的「文人」，就把他們底近視眼所僅能覺及的感觸，在他們自己血族的刊物上，吹毛求疵起來，而形成了現在這村婦罵街式的所謂「文藝論戰」。

又因了現今的所謂「文人」，只想做那被人崇拜的偶像，於是乎就想傾覆競爭者的文派，把一切文藝主張都據爲己創，以形成其文壇上的狄克推多。所以，同樣的意見，在他人口中說出，就攻擊，或淡漠；而一經同派說出，就大吹大擂，認爲奇蹟。並且，在論爭中可

以忽視了當前最嚴重的主題，而以敵方的技術上的偶然過失，片言隻語，甚至於私生活和容貌來當做主要的目標。又爲了鞏固其地位起見，而努力於造就他個人的（不是階級理論的）系統。「提拔」其所謂「徒子徒孫」，爲他個人捧場吹噓。結果，在文壇上，不管他們底意識、主張等是否相同，而只跟了幾個「巨頭」分成了許多門派，以與異己者攻訐咒罵。在這似乎很蓬勃的中國文藝界中，作品的本質顯現得異常地薄弱，這個魔障也可以說是一個原因。

這種形態，到了恐慌擴大，小有產者急速沒落的今天，一般在生活和意識上都屬於小布爾喬亞，而却霸占着文壇的所謂「作家」，他們爲欲「向上爬」以找覓其個人的出路，於是乎各個門派的爲了獨霸文壇而所表現的鬥爭，便日益尖銳、兇狠。但又爲了他們的社會地位，而不敢提出現時代下文藝上所應討論的迫切的主題，因此就只想在文藝商品的競賣中，打倒其他的競爭者，以形成其文藝界中的托拉斯。

在這樣的競爭狀態下，無論那一方面，只要一到力量衰退而仍想維持其「自身」的時機，就都隨時可以投靠當時的政治勢力，以遂其出賣「心靈」所換來的物質上和「榮譽」上的報酬。

這種「失常」的文壇怪態，對於讀者發生了什麼影響呢？除掉了書費和精神、時間的剝削外，是歪曲事實的謠惑和利我思想的麻醉。

我們站於時代之前的大衆，應該起來無容情地排擊這種基於個人主義的論爭，而提出在當前的文壇上所迫切需要探討的主題，來嚴正地深湛地討論；對於傳說的文藝思潮的戰鬪，基於大衆生活的文化理論的確立，漢音拉丁化和口語文學的建設。

只有在毀滅一切事物的商品形態，和個人主義的英雄崇拜之前提下，才能有爲全人類社會服務的正確的理论與高越真實的偉大作品出現。

以後的文藝論戰，我們應先堅持着這個前提條件。

三戶和三家的混罵 我們現在且來舉出一個「文人相輕」中的「三戶」與「三家」的混罵，就可以見出他們那「筆上開花」的皮相。

在文學五卷一期上「干」的「文壇」三戶，雖然是針對着第三種人之流的派系面說的，可是他不去從他們的社會基礎掘他們的根，而僅去從他們在文壇的痕跡上吹他們的毛，結果，徒然博人一笑而已。

他說：

「這文壇，從陰關這方面看起來，暫時大約還要被兩大類子弟，就是「破落戶」和「暴發戶」所佔據。

「既非暴發，又未破落的，自然也頗有出些著作的人，但這並非第三種，不近於甲，即近於乙的。至於掏腰包印書，仗資資出版者，那是文壇上的捐班，更不在本論範圍之內。所以要說專仗筆墨的作者，首先還得求之於破落戶中。他先世也許暴發過，但現在是文雅勝於算盤，家境大不如意了，然而又因此看見世態的炎涼，人生的苦樂，於是真的有些撫今追昔，「纏綿悱惻」起來。一歎天時不良，二歎地理可惡，三歎自己無能。但這無能又並非真無能，乃是自己不屑有能，所以這無能的高尚，倒遠在有能之上。你們劍拔弩張，汗流浹背，到底做成了些什麼呢？惟我的頹唐相，是「十年一覺揚州夢」，惟我的破衣上，是「襟上杭州舊酒痕」，連懶態和汗漬，也都有歷史的甚深意義的。可惜俗人不懂得，於是他們的傑作上，就大抵放射着一種特別的神彩，是：「顧影自憐」。

「暴發戶作家的作品，表面上和破落戶的並無不同。因為他意在用墨水洗去銅臭，這才爬上一向為破落戶所主宰的文壇來，以自附於「風雅之林」，又並不想另樹一幟，因此也決不標新立異。但仔細一看，却是屬於別一本戶口冊上的；他究竟顯得淺薄，而且裝腔，舉

樣。房裏會有斷句的諸子，看不懂，案頭也會有石印的駢文，讀不斷。也會嚷「襟上杭州舊酒痕」呀，但一面又怕別人疑心他穿破衣，總得設法表示他所穿的乃是筆挺的洋服或簇新的綢衫；也會說「十年一覺揚州夢」的，但其實倒是並不揮霍的好品行，因為暴發戶之於金錢，覺得比懶態和汗漬更有歷史的甚深的意義。破落戶的頹唐，是掉下來的悲聲，暴發戶的做作的頹唐，却是「爬上去」的手段。所以那些作品，即使摹擬到和破落戶的傑作幾乎相同，但一定還差一塵：他其實並不「顧影自憐」，倒在「沾沾自喜」。

「這「沾沾自喜」的神情，從破落戶的眼睛看來，就是所謂「小家子相」，也就是所謂「俗」。風雅的定律，一個人離開「本色」，是就要「俗」的。不識字人不算俗，他要掉文，又掉不對，就俗；富家兒郎也不算俗，他要做詩，又做不好，就俗了。這在文壇上，向來為破落戶所鄙棄。

「然而破落戶到了破落不堪的時候，這兩戶却有時可以交融起來的。……但在作品上的影響，却不過使暴發戶增添一些得意之色，破落戶則對於「俗」變為謙和，向別方面大談其風雅而已；並不怎麼大。

「暴發戶爬上文壇，固然未能免俗，歷時既久，一面持籌握算，一面誦詩讀書，數代以

後，就雅起來，待到藏書日多，藏錢日少的時候，便有做真的破落戶文學的資格了。然而時勢的飛速的變化，有時能不給他這許多修養的工夫，於是暴發不久，破落隨之，既「沾沾自喜」，也「顧影自憐」，但却又失去了「沾沾自喜」的確信，可又還沒有配得「顧影自憐」的風姿，僅存無聊，連古之所謂雅俗也說不上了。向來無定名，我姑且名之為「破落暴發戶罷」。這一戶，此後是恐怕要多起來的。但還要有變化：向積極方面走，是弱少；向消極方面走，是孺三。

「使中國文學有起色的人，在這三戶之外。」

巴山見而「有感焉」，於是在星火上作「文壇三家」：

「那三家？教授作家，版稅作家，編輯作家是也。」

「……文壇上的作家之所以成爲作家者，却并不一定因爲他先前總有一點如上所述的憑藉，如得了官費出洋留學餞了金鏰了銀回國以後弄弄筆墨成爲作家的人，他就不是憑藉着「祖遺的正在少下去的錢，或是父積的還在多起來的錢」。這一種人，他所憑藉的是作教授，——因作家而成教授，或因教授而成作家，無以名之，姑且名之曰，教授作家。教授作家著作成書或是作雜誌的撰稿人，廣告上必登他的頭銜曰某某大學教授，以資號召而廣招徠，至

少他們的學生亦得買一本，生意是比較沒有頭銜的勝一籌的。這在商業的生意眼上，教授作家作了書店老板販賣的野人頭。教授作家既然成了書店老板販賣的野人頭，而他之所以能狗成爲書店老板販賣的野人頭者，在於有教授的頭銜；這樣一來，教授是喜歡弄弄筆墨出賣貨品希望作爲作家，而作家亦喜歡到處鑽營企圖成爲教授的。如今此風已見日長，影響到教育界的行政上去了，教授作家不但成爲書店老板號召顧客的野人頭，已經成爲學校當局廣招學生的野人頭了。因此教授作家亦名曰野人頭作家。

「教授作家於學校中得巴結學生（如看戲吃飯之類）、奉侍當局（如送禮應酬之類），生活亦很苦，文壇上另有一種作家，自由自在，優哉遊哉，出則「雲飛」汽車，住則洋樓整座，不但不用巴結人，而且有人去巴結他，甚至有的還成了「文壇閉人」收徒弟作「老頭子」，他是靠版稅過活的人，名曰版稅作家。這一種版稅作家，名利雙收，倚老賣老，不幹創作，而且利已得，名更重，雖生活已如貴人，言論偏要激昂，而其實正是掛羊頭賣狗肉，欺世盜名之輩吧了。照「文壇三戶」的說法，這一種人可以說是「暴發戶」，他們「意在用墨水洗去銅臭」，「以自附於「風雅之林」，又並不想另樹一幟，因此也決不標新立異，」只是一味跟着激昂青年亂喊亂叫；「但仔細一看，却是屬於別一本戶口冊上的，他究竟顯得淺

薄，而且裝腔，學樣。」在激昂青年看來，大模大樣，儼然導師，而他們見鬼計已售，莫不「沾沾自喜」，比較教授作家於名於利都是居於上風；而在書店老板的眼底看來，亦是足以號召主顧的野人頭作家了。

「……與版稅作家及教授作家有密切關係者，又有編輯作家。編輯作家者，有因作家而成編輯，有因編輯而成作家；其以作家而成編輯的人原本還是一個作家，本文不論，只有因編輯而成作家的，才是特殊的人物。這一種人本來不學無術，創作既沒有，理論亦不懂，只因善於逢迎拍馬，侍候於版稅作家教授作家之門，偶得機會，作為編輯，拉得版稅作家教授的片言隻語短文小篇以後，大登廣告自吹自擂，而自己的不像樣文章合野人頭作家的在一起，自己便亦馬上登龍名列作家之林，「小癩三」一躍而為「暴發戶」了。從此以後，不管自己辦的刊物兩三期面天折，但投稿雜誌，廣告大吹曰某某刊物編輯，頭銜既立，編輯作家的盛名亦遼赫赫然炫耀於文壇之上了。

「然而，文壇三家最可憐者厥唯編輯作家。這一種人對於野人頭作家侍奉唯謹固無待言，甚至還得拜老頭子、自認門徒；但如果稍一不慎，有所得罪，那就磕頭哀求，亦是很難給你面子的。比如他再要野人頭作家的稿子的話，給是給的，却無端應該忍受一個「情同綁

裏」的罪名，成了嗑子吃黃連，有苦說不出了。

「論『文壇三戶』者結論是『使中國的文學有起色的人，在這三戶之外』。如今三戶之外的文學求之未易得；無已其唯求諸三家之外吧。」

這種巧言漫罵，我們讀者實在如同看相打一樣，得不到什麼理論上的啓示。不過，却也有點好處，就是對於文壇上的種種黑幕，往往藉此暴露。尤其是像傅東華在文學上的「啓事」以及星火「警告文學編者傅東華」，兩付豬惡的面目，暴露了一部分文壇上的醜態！

最後且來說幽默大師的所謂

「言志」、「載道」與「方巾氣」 這位幽默、閒逸而又風雅的林語堂先生，他是「贊成『言志』」一方面的，以為有一個「道」頂在文學作品頭上，那就不免是滿身「方巾氣」，便不「真誠」。「卞正之認爲不然，在太白一卷九號上發表了一篇『言志』與『載道』」中說：

「最近林語堂先生跋了一篇譯文，說『西洋雜誌文全無士大夫氣、書本氣、方巾氣。所言皆是我國士大夫所不屑形諸筆墨之家談瑣碎，皆是牙齦管蓋子，皆是使革命文豪憤怒的小蒼蠅，全無關心世道之意，而有消沉閒散之風。然全中國求一如此真誠之文字，如此與人生

有關之文字，如此挖中心靈要害之文字而不可得。……」（人間世第十七期黃嘉德譯「結婚第一年」林跋）。反之，「載道」一方面的，雖然未必像林先生所說那樣的「不可救藥」，然而他們要求「關心世道之意」，却也是個事實。

「我不想討論所謂「文學」者到底應該「載道」呢，或者應該「言志」。我只想说，「志」與「道」原來並無絕對的界限可分。「志」中固然不能絕對無「道」，而「道」中亦未必絕對無「志」。」

「例……：論語第五十五期有林語堂先生的「遊杭再記」。中間一段話是「正出大門，見有二青年，口裏含一枝蘇俄香煙，手裏夾一本什麼斯基的譯本，於是防他們看見我『有閒』賞菊，又加一亡國罪狀，乃假作無精打彩，愁眉不展，憂國憂家似的只是走錯路而并非在賞菊的樣子走出來。」林先生寫這一段時，當然滿心是「不載道」的觀念，但是「不載道」的觀念而至於無處不拍合上去，那麼「不載道」這觀念的本身也就成爲「道」了。再者，亦唯林先生先有一不同於彼二青年之「道」在，故林先生一見就會「防」起來了。

「……上面證明「志」與「道」原來並無絕對的界限可分了罷？林先生在「結婚的一年」的跋語中謂：「因西洋雜誌文不鄙夷齷齪而尊重誠實，故有人肯寫此種文字，有上等雜誌

肯登此種文字，而因此西人生活思想就慢慢受此種文字之勢力而把人生看得真切，思想愈深刻而生活也愈改進。」照這話看來，林先生好像原也承認「言志」的文章歸結也還是有關於世道人心了。然而林先生每每「幽默」地嘲笑「載道」的青年，可知林先生不是絕對不要「道」，却是爲的「道」不同罷了。

「再說到「方巾氣」。我跟林先生「同道」，也反對而且深惡痛恨那「方巾氣」。但我以爲林先生的「方巾氣研究」一文尙未研究「方巾氣」之種源與衍化。我以爲「方巾氣」的「種源」就是不「載」現代的自己的「道」，而去「載」過去的古人的「道」。譬如說，古人云：讀書必正襟危坐，這是「方巾氣」。我不贊成。我以爲讀書不妨口含雪茄，斜躺在沙發上。我這種「讀書法」雖然也成了我的「道」，可決不是「方巾氣」。然而倘若我以爲必須口含雪茄，斜躺在沙發上，然後可說是「讀書法」，那我這反對「方巾氣」的行動，自身也成爲「方巾氣」了。這個，我名之爲「方巾氣」的衍化。引而申之，則抵死不肯談「牙膏管蓋子」者固然是「方巾氣」，而以爲唯有「牙膏管蓋子」是天地間唯一妙文者，亦未始不是「方巾氣」。倘因「世上沒有絕對的真理」，就以爲「世上竟無真理」，雖然好像一無什麼「氣」，可是骨子裏就有一種變相的「方巾氣」。

「『方巾氣』之有或無不能絕對，正如『志』與『道』可分的界限不能絕對。」這一年的中國文藝論戰，暫且告了一個結束。現在進而考察一下

本年度的文藝主潮

首先，是在字形上起了一個實踐的變革運動，就是：

手頭字的探行 由於近年來小市民的文化運動，和識字運動，而致從大衆語問題促成了手頭字的探行。在政府方面，教育部委託了中華書局鑄鑄「簡筆字」的銅模，而且勒令以後的兒童和民間的讀物以及往來公文，一律採用簡筆字；不過，他們又叫人在簡筆字體下而加印複筆字對照，那倒反使讀者多了一個麻煩呢。

在一般知識份子羣中，則發起了兩期手頭字的字彙。他們在「推行手頭字綠起」上說：「我們日常有許多便當的字，手頭上大家都這麼寫，可是書本上並不這麼印。識一個字須得認兩種以上的形體，何等不便。現在我們主張把『手頭字』用到印刷上去，省掉讀書人記憶幾種字體的麻煩，使得文字比較容易識，容易寫，更能夠普及到大衆。這種主張從前也有人提出過，可是他們沒有實在做，所以沒有甚麼影響。現在我們決定把『手頭字』鑄成銅

橫澆出鉛字來，拿來排印書本。」

可是各地各人所寫的手頭字很多不同，那更是「何等不便」！像這種主張顯然已經取消了字體變革的作用，甚至也抹殺了字體改良的作用了。

在刊物方面，則首先論語採用了手頭字，接着則有太白。

拉丁化的實踐 因為手頭字不能打破大衆識字的困難，就是，不能成爲最簡捷便利的文化工具的這一不澈底性，於是有一般前進的人就提出了漢字拉丁化的方案。經過了一度的爭論探討，接着出版了一冊「中國話寫法拉丁化：理論，原則，方案」。因爲這種新文字是大衆教育上的唯一武器，所以這運動發展得非常迅速。除了有「新文字月刊」的編印外，還出了許多關於它的理論和方法上的書，如葉穎士的「拉丁化概論」，魯迅的「門外文談」等。今後大衆勢力的抬頭，必能使它獲得更高的造就。

同時，在文體方面，也顯然在暗下地起了一個很大的變化，那就是：

通俗化的擴大 在今年，文體的通俗化是踏進了一個新的階段，它是正向着簡明化、具象化、趣味化的路上走去，而竭力克服了公式化、抽象化和卑俗化的不好傾向。當時，在「讀書生活」上曾經討論過通俗寫法的問題，而在「文學」上也曾喊過兩聲「能不能寫得好

懂些」。而事實上，又由於大衆文化在目前的急切需要，所以有許多刊物，如「青年界」「讀書生活」、「大衆生活」、「生活知識」、「通俗文化」以及「知識」等等的文字，更趨於明白淺顯，而博得了大衆的愛好。

雜文的展張 爲第三種人的「雜文」所屢次埋怨的「雜文」，到今年却特別展張了。爲了它是特別適合於當前紛亂繁忙的社會中的吸收力薄弱的大衆的口味，以及它的特別富於辛辣輕激的遊擊力量，所以一開始就作爲大衆戰鬥的武器而蓬勃叢生起來。除掉了「文學」、「太白」等刊物上的部份文字，以及攻擊「雜文」的第三種人所出的刊物上的「雜文」篇幅，與並未自承「雜文」的閒暇幽默等雜誌而外，另外還新出了一種明旗主倡「雜文」的「雜文」。至於有許多新出的一般性的讀物——如「大衆生活」、「生活知識」等等，更是「雜文」的大本營了。的確，「雜文」並非完全是「文藝價值」的，但也不能說「雜文」完全沒有「文藝價值」，更不能因爲「雜文」的盛行，而就牽連到「偉大作品不能產生」，認爲是一個主要原因。老實說，「雜文」主要的乃是在它的「社會價值」上，它即有「文藝價值」，也是含蓄在它的「社會價值」之中。我看，在這鬥爭愈趨劇烈的現社會中，「雜文」是不會因爲少數人的詆毀而就衰退的；也許倒會因爲社會的混雜，而更璀璨地發煌起來。

呢！

同時，繼承着去年的，有

科學小品的再度嘗試 所謂「科學小品……就是用故事的形式演述科學的知識。文藝作品的生命是作家的生活經驗，因為文藝的對象是人生。科學小品的對象既是科學知識，那麼，科學知識很夠的作家就已經具備了必要條件，問題在他寫出來的小品是否富有文藝的興趣」。可是，講到這一層，却往往令人失望。在一般流行刊物上所載的所謂「科學小品」，大都是在開頭加上一點關係很少的「文藝」裝璜，一個轉灣，就背出一篇「科學」的大道理來；甚者有的只敘述一些科學知識，好像放大的科學教科書一樣，實在是太枯燥了！但這「科學小品」不會就因此而凋落的，因為大眾所需要的「科學」知識，必須在輕鬆趣味的敘說中才能深刻接受。所以我希望今後的「科學小品」不但要貫串着科學的思想，而且要整篇用文藝的筆調，這樣敘述出來的東西，這才讀來開胃，容易消化。

載有「科學小品」的刊物，有「讀書生活」及已停刊的「新生」與「太白」等；作者有克士、賈祖璋、顧均正、與艾思奇等。

由於「作家」們缺乏當前的生活體驗，因此；回憶的作品多起來了，尤其是

生活傳記的運動一時 顯然地，目今這個鉅劇變動的偉大時代，已經不是限於上層生活的已存的「作家」所能表現的了；他們所能量力寫作的，就大都是些他人生活的敘述，或自己生活的描寫了。於是乎，在「人間世」和「宇宙風」等刊物上，流行着許多的傳記文學。主要的有郭沫若的「海外十年」，許欽文的「無妻之累」，冰瑩的「奔逃」，老舍的「老牛破車」等的自傳以及其他許多人所做的他人的傳記。此外，則有「新生」、「讀書生活」及「知識」等刊物上的生活記述與通信等等。

還有在許多刊物上出現，而值得注意的，是被認為雜文底姊妹的

速寫的流行 「速寫」爲什麼能夠發達得這樣快呢？說是因爲作者和讀者都處在非常窮困和忙亂的境况裏面，這種文體最和他們相應，原也是可以的，但這只不過說着了它底發生原因底一面，並沒有觸到它底積極的意義。

「……劇激變化的社會生活使作家除了創作以外，還不能不隨時用素描或速寫來批判地紀錄各個角落裏發生的社會現象，把具體的實在的樣相（認識）傳達給讀者。這不是經過綜合或想像作用的文藝作品而是一種文藝性的紀事（sketch），但它底特徵是能夠把變動的日常生活更迅速地更直接地反映，批判。說它是輕妙的「世態畫」，是很確切的。

「所以，「雜文」和「速寫」是有同樣的社會基礎和同樣的社會意義的。不同的是，「雜文」是由論理的側面來反映那些活生生的社會現象，甚至能夠使人得到形象的認識，而「速寫」是由形象的側面來傳達或暗示對於社會現象的批判。在對於瞬息萬變的社會現象之有警惕性的正確認識和事故的發生同時被要求着的現狀下面，不用說「雜文」和「速寫」都應該得到積極的評價。它們不能代替創作，然而却負上了創作所不能夠完成的任務。

「由於上面的認識，我們可以明白「速寫」和其他的文學活動不同的特徵，這些特徵實現得最大的「速寫」就能夠取得最高的和其他的作品不同的價值：

「一、它不寫虛構的故事和綜合的典型。它底主人公是現實的人物，它底事件是實在的事件。

「二、它底主人公不是古寺，不是山水，不是花和月，而是社會現象底中心的人。

「三、不描寫世間的細節而擷取能夠表現本質的要點。

「當然，現在流行的速寫大都沒有做到這種地步，一篇好的速寫就應該不失去這些特徵，而能夠這樣做的速寫家就非沉入現實社會生活裏面而且有堅定的觀點和銳敏的觀察不可。」（文學四卷二期，胡風：「關於速寫及其他」。）

與「速寫」平行的，便是

報告文學的滋生 在目前中國所發生的偉大事態，使一般實際經驗於其中的人，無餘閒也不需要改變它們的情節，誰敵它們的結構，因為只需照實寫來，便是一篇血淋淋的文學作品，而這作品對於讀者的刺戟感應，反而更覺得真實，切貼，憤恨，勃動！在「大眾生活」和「讀書生活」等刊物上在年末所發表的關於北平、上海的救國運動的報告，這一類文字，如果不給環境所限制，一定將更旺盛起來。它們也許就是速寫，但是它們却是不只兜在「文學」圈子裏來煽動人，它們只是借了「文學」的手腕，把事實赤裸裸地報告給大眾，而讓大眾自己去實地確切地感受！我們還要喊「沒有偉大作品的產生」麼？這偉大的社會動態，只要老實報告出來，便是一篇偉大的文學作品！

同時這當前的事實，是使得我們醞釀着

反帝情緒的高漲 帝國主義者不但用了他自己的魔手踐踏着中國的民族，而且還利用了他的附庸在破裂着中國的社會。三郎的「櫻花」是表現得多麼地慘啊！用英雄主義的暗殺手段去反帝麼？失敗了！幻想着中國的美麗而愛國麼？幻滅了！民族革命的反帝運動，是在這兩種見地之外！墨沙的戲劇「父子兄弟」是表現得多麼動人呢！爲了生活的維持而屈死地做

了帝國主義的狗，終於英勇地掉過鎗頭來了！尤其是年來救國運動中的真實記錄，是盡了反帝反漢奸的任務！當然，這只是「少量」，但其實質上的意義，却是不可忽視的！

而那水旱「天災」的大浪頭，却又在歷年救災的努力中打來了。在這一年度，又誰能抹殺了？

幾篇災情的描寫 由於「人禍」而所降生的所謂「大災」，是連年不斷地送到中國老百姓的頭上來，到今年是益發形成了空前未有的大水災。於是乎來了許多什麼「救災捐款」呀，「救災遊藝會」呀，甚至至於「救災連索」呀，倒很熱鬧一時，給幾個非區災的災民多丟掉幾個花邊；真是「大慈大悲」，「功德無量」！可是，事實上，有幾個災民受到了一點兒恩惠呢？沈起子的「難民船」，是告訴了我們災民趁船沒錢買票，被逼而投江死了！蔣牧良的「荒」，是告訴我們救荒局並不救荒，倒養了許多軍警把要活命的農民抓去鎗斃了！有人在厭恨着描寫農村的作品太多，可是在中國社會動亂中起着重要作用的農村變動，將仍多樣地採作作品的題材，不過須要從整個中國社會的關聯上着眼，並且在事件的發展上，也將須從農民大眾的自我覺醒上表現！

另一方面，還得注意那作為中國農村之特殊產物的

軍事寫生的更高展開 在募兵制度的中國，所有兵士，大都是破落下來的農民大衆。可是他們到軍隊中來混口飯吃，果真是快活了麼？不然，他們消失了自己的意志，斷送了自己的家庭，犧牲了自己的利益，而且還天天把自己的生命放在死亡線上；所爲的，只是少數土皇帝的爭權奪利。不過，在近年來事實的影響，有許多兵士是有了明確的覺醒了，他們能夠認識自己的利益，辨別領袖的用意，而採取了自覺的行動。奚如的「劉長春」便是前者的描寫，而東平的「福羅斯基」，便是後者的表現。

同時，經濟恐慌的持久，除掉出現了幾篇表現力比較薄弱的社會不景氣的表現外，

失業描寫繼續產生 有許多人，在今日情願找一個最低限度的職業來維持生活，可是社會上不給他做；也有許多人已經有了職業，滿想藉此來支撐一個家庭，可是社會上偏偏無緣無故地把他的飯碗打破。於是乎，他們悲哀痛哭了，憤恨煩惱了！這種情形，在過去有，在今日更多！施塾存的「無題」，那一番心理描寫是很周到的；周黎的「長壽」，却更記述得深刻痛切了。然而失業者個個都是這樣的麼？也許更有些人因了失業而獲得了更大的教訓，從而更堅定了他們的意志和行動呢！將來的失業描寫，或者會從這一方面去着想的。

此外

社會小諷刺 在論語上刊載了不少。如江季子的「介紹一位好官」，以仁的「妻的新生活」等等；並且還出了一期「現代教育」專號和「官廳生活」的特刊。再如太白上屈軼的「一個謀殺親夫的女人」，夏時的「電車上」與文飯小品上張天翼的「出走以後」等，都是寫得很出色的。

流氓生活 也出現了幾篇，如因倪的「團聚」，征農的「都市風光」，是表現得頗活潑動人的都市文學。

在今年，還實現了兩個

整理和介紹的工程 一是鄭振鐸主編的「世界文庫」，「牠一方面流通我們古代文學中的孤本祕笈，又一方面則精審地介紹世界的文學傑作」。『編者先立了個「五年計劃」，——擬定五年之內能夠出板多少字數，然後再儘這字數去支配去選定什麼是應當儘先「流通」或儘先「介紹」。文庫的第一集擬目……共有中國的和世界的文學名著六百數十種，自遠古以至現代，凡不得不讀的重要名著，大略具備了。不過包含在這「五年計劃」以內的名著，想來因為事實上（例如一時未得適當的撰譯者或已有人担任而尚未脫稿等等）的困難，還不能夠按照時代次序發表；所以「五年計劃」的擬目內雖然已列荷馬(Homer)等等「神代

詩人」，但文庫第一冊內還沒有伊利亞特。這一點，未始不可算是美中不足，然而文庫到底不是文學史，先後參差些，其實也不關重要。

「……世界文庫在「流通」和「介紹」的「做法」上另一獨創性就是「普及化」。中國文學的孤本祕笈不用「影印」而用排印，各本文字異同加以校註。因是排印，售價就可以低廉，因是加有校註，就給讀者一種研究上的利便；於是文庫的「中國之部」便不是書齋「清供」，而是實驗室裏研究的材料了。再加之：文庫以叢書的性質而採取定期刊的形貌，每冊雖有一二長篇連載，但亦必有一二長篇或中篇一次登完，又有短篇以為調劑；這辦法就使得叢書性質的文庫不至於冊冊呆板。」

二是趙家璧所主編的「新文學大系」，這「是給「新文學」運動以來第一個「十年」結一筆總賬的。最近四五年來，各種「選集」出版得很多，結果使讀者發生了「選」選集的困難。新文學大系固然一方面要造成一部最大的「選集」，但另一方面却有保存「文獻」的用意。「五四」到現在，不過十多年，可是「五四」時期的重要刊物，如新青年、新潮之類，現在幾乎成爲罕見的珍本。這些刊物上的文章除了已經收在個人的文集或作品集者而外，現在我們想找來看看往往轉帳告借還是不能得到。新文學大系至少可以彌補這個缺憾。

「從「五四」到現在雖然不過十多年，但「新文學」的發展至少經過三個階段。「第一個十年」中就包含着兩個階段。近二三年來，曾經有過兩三部「新文學運動史」之類的書籍出版，但是無論就材料的搜羅或思潮的分析上看來，似乎都還不能使我們滿意。新文學大系雖是一種選集的形式，可是牠的計劃要每一冊都有一篇長序，（二萬字左右的長序），那亦就兼有了文學史的性質了。這個用意是很對的。不過是因為分人編選的緣故，各人「看法」不同，自亦難免；所以倘使有人把新文學大系當作「新文學史」看，那他一定不會滿意，然而倘使要從這部巨大的「選集」中窺見「新文學運動」第一個「十年」的文壇全面，那麼倒反因為是分人編選的緣故無形中成了無所不有，或許他一定能夠滿意。

「新文學大系的編輯計劃也是近年來少有的偉大企圖，全書十冊，每冊約四十萬至五十萬字。第一冊是「建設理論集」，胡適編選；第二冊是「文學論爭集」，鄭振鐸編選；第三冊是「小說一集」，內容大體為文學研究會諸作家的作品，茅盾編選；第四冊是「小說二集」，內容為「文學研究會」及「創造社」以外各文學團體諸作家的作品，魯迅編選；第五冊是「小說三集」；內容為創造社諸作家的作品，鄭伯奇編選；第六冊是「散文一集」，周作人編選；第七冊是「散文二集」，郁達夫編選；第八冊是「詩集」，朱自清編選；第九冊是

「戲劇集」，洪深編選；第十冊是「史料索引」，阿英編選。

「而全書開頭還有蔡元培先生的一篇頗長的總序。

「倘使拿戲班子來作比喻，我們不妨說新文學大系的「角色」是配搭得很勻稱的。」
(見文學五卷一期，姚琪：「最近兩大工程」)。

與之並行而起的，有

翻印古書 因了去年開明的翻印「四史」與中華的發行鉛字本的「四部備要」，而接着在今年有商務的翻印「叢書集成」，「言志」派的標點「明人小品」，上海雜誌公司的翻印「中國文學珍本叢書」，甚而至於世界也來翻印「國學名著叢刊」，中央書店也來翻印「國學珍本文庫」。

說得好聽點，他們是在提倡「言志文學」，是在減輕古書售價。其實際上，却是表現了另一個文壇的掙扎苦況，是因爲他們免得遽爾滅亡，所以節省一票稿費，翻出那一批古董，以賺取利潤，維持生命而已！

今後展望的 以後的文藝主潮，將向那一方面推動呢？顯然地，中國話寫法的拉丁化，將在廣大的民衆中推行，而在字體上實現了澈底的革命。文字表現的通俗淺顯，更將從實際

生活的體驗中來口語化、具體化。反帝、反漢奸和反封建的作品，將由消極地暴露，而趨向於積極的導示。吳情、失業、軍事、與牢獄的描寫，將轉過僅是悲痛的慘劇而為光榮的鬥爭。同時，都市生活，農村生活，以及其他各種的生活表現，必得從全世界、全中國的變動着眼，而在部份的情狀反映出整個的動態！

戲劇在今年仍是沉寂的，從社會的需求上是表現了落伍，但它到將來定會跟着雜文和速寫的發展，而多方面地出現簡短緊張而與讀者溶合的作品。詩壇在今年是比去年更荒蕪了，可是大眾的號角，將在今後的詩壇上怒吼！

兒童文學在這兒童年中也曾引起了注意，而且還發刊了魯迅翻譯的「錶」。今後也將爲了滋補兒童的心靈，而有整個計畫的兒童文學的翻譯和創作。並且在文字上，要比今年所進步的更要淺顯而接近於中國的言語習俗。

作爲文學輔助的連環圖畫的故事，也已經開了一個頭，但在構造的聯貫與表現的情節上，那技術還是淺缺苦澀的；而且內容也缺乏當前生活的意義。今後它將如報告文學一樣，把時事用了正確的分析與想像，而很活潑躍動地記述出來，它將成了一篇精美的文藝故事，而深入於大眾。

自然，這只是按照社會的情勢而所下的估計，至於是否如此，那還要看一般作家的是否有這個認識、能力和魄力、毅力了。

幾種文藝雜誌

雜文 月刊。編輯者：勃生；發行所：日本、東京、雜文社；總經理：上海羣衆雜誌公司。他們在「雜文月刊緣起」上，說明了他們的自身：

「雜文一向爲那班文豪們所看不起，要吐棄它，這是必然的命運；雖然如此，但近年來雜文却在中國文壇上流行，甚至成爲過去一年中的主潮了，這也是必然的現象。

「在今日的中國文壇上，淋菌並未完全肅清，蒼蠅也仍舊嗡嗡地吵鬧着，還是需要雜文的時候。

「我們——這羣打雜的脚色——自然萬不敢有什麼過大的野心，但也未嘗全沒有想在那下等的清道夫中，做一點渺小的工作的誠意。於是也要來弄一個小小的刊物，爲簡便計，就叫做「雜文」。

「內容：大體可分爲短論，素描，報道，漫畫，攝影幾類；有時候，還要介紹外國的東

西進來，或者搬一點自己的東西出去，並特約了幾位外國的撰稿者，就正是想藉此與世界文壇作密切往來的開頭。格式：雖說未必能脫出先前「語絲」的一副嘴臉，但總希望能漸漸接近大眾。」

後因某種原因，改名「質文」。

東流 月刊。編輯者：陳達生；發行所：日本、東京、東流文藝雜誌社；總經理：上海雜誌公司。是一種「綜合文藝雜誌」，內容比較前進，而不及「雜文」之富於戰鬥意義。

文學 月刊。編輯人：傅東華；發行所：生活書店。星火上曾經說：

「牠既不是割據一隅的小朝廷，也並不是一個旗幟鮮明的大同人誌，而是一個大百貨店式的文學誌。每期中所發表的作品，有左傾的，有右傾的，也有左而近右的，也有右而近左的，有寫實的，有浪漫的，也未嘗沒有頹廢的。牠的態度，也並不能使讀者有堅持的信仰，一個作者做一篇文章把某一個作家批評得很壞，但下一期就可以由另外一個作者來做一篇文章來把這個作家恭維一陣，反正是百貨店，自相矛盾是不必由店家負責的。如果遇到沒有創作好登載的時候，則多登幾篇翻譯出來，就立刻大吹大擂的算是提倡翻譯。提出了提拔新進作家的標語，却把青年人遠遠寄來的文稿原封不動的寄回去，一面由自己同人中化一個陷

生名字來發表幾篇作品，自吹自捧一陣，算是提拔出來的新進作家。以這種種祕訣和手段來辦的一羣烏合之衆的大雜誌，即使牠不是兩人三人的刊物，即使牠沒有什麼社會的派系做背景，即使牠有「廣大的讀者」，但決不是需要的。」

不過，平心說一句，創作的技術，文學是比較成熟的。理論上，也比較地精彩。

內容有「文學論壇」、「文藝時論」、「創作」、「我的書」、「隨筆」、「戲劇」、「書評」、「世界文壇展望」、「文學畫報」等。

文學季刊 編輯人：鄭振鐸，章靳以；總經理者：生活書店。容量豐厚。並無統一立場，亦不牽入戰團。而文字內容則頗多可觀。有「小說」、「論著」、「散文隨筆」、「書報副刊」等欄，似乎在二卷三期後不見出版了。

太白 半月刊。編輯人：陳望道；發行所：生活書店。是傾向於現實主義的小品專刊。末後幾期，用手頭字排印。內有「短論」、「速寫」、「名著提要」、「漫談」、「科學小品」、「讀書記」、「風俗誌」、及「掂斤撥兩」、「木刻」、「漫畫」等欄。出滿二卷十期，因生活書店改變出版方針停刊。

譯文 月刊。編輯人：黃源；發行所：生活書店。是專載世界著名之翻譯的刊物。內容

比較前進。有理論、小說、靈話及木刻漫畫插圖等。出滿十二期停刊。

新小說 月刊。編輯者：鄭君平；發行所：良友圖書公司。編者曾說：「新小說起初決定出版的時候，我們就這樣想：我們要出一本通俗的文學雜誌，應該深入於一般讀者中間，但同時，每個作品都要帶有藝術氣氛的。我們相信，真正偉大的藝術作品都是能夠通俗的，都是能夠深入於一般讀者大衆中間去的。」其中除掉通俗，新鮮而有意義的小說之外，附帶還有隨筆和中間讀物等欄。在暑期中停刊。

小文章 月刊。編輯者：胡依凡，方士人；發行所：春光書店。是專載小品文的刊物。在創刊號編者的話中說：「在這裏，本刊的內容，我們是覺得要報告一下的；第一是「小小說」這欄。本欄是企圖以極簡短的篇幅，收蓄極廣大豐饒的文學內容。所以在此要登載普通的短篇創作，同時也極注重速寫，散文和諷刺小說。第二是「上海閒話」，這欄是方言文學的一種嘗試。在此，是企圖由此嘗試，達到真正的大衆文學的殷望的。第三的一欄，是說到「舊文學」，那是要系統地計劃先從舊小說做起，以清算並接受前代的文學遺產，企圖由空喊而進至實際的遂行。」「以上三欄，可說是本刊的特色」。但以後就不見續出了。

芒種 半月刊。編輯者：徐懋庸，曹聚仁；發行所：羣衆雜誌公司，後改北新書局。是

反對個人筆調、閒適、性靈的雜文刊物。

這一個刊物的態度，在創刊號內二篇編者的話，說得很明白。徐先生說：「……一則，這兩年雖然是雜誌年，雜誌已經辦得很多，但是我看到人們發表文字的地方還是嫌少，我們也來辦一個，給大家一點說話的機會，這事未始不好。二則，現在的刊物除了一些低級趣味的，多取莊重嚴肅的態度，每逢世上的卑污之輩，輒不屑與之周旋，如西遊記中的二郎神，當孫悟空變作淫鳥時，就不肯跟它鬥法。但我以為淫鳥終不能聽其逍遙自在，你的不屑，在它竟會看成不敢而自鳴得意的。所以在該鬥法而又非取某種態度不可的時候，我們自己實在不必硬搭固定的架子。因此，我想另辦一種態度比較放縱的刊物起來，讓大家可以不必矜持，隨便說話，也還有點意思。」

曹先生另外補充了一層意思：「假使舞台上只有正旦正生文縷縷的戲文不也很寂寞嗎？丑角一上台，台下就哄然大笑，大熱鬧起來。在正旦正生眼裏，小丑的一舉一動一應一對，多麼不合乎孔子中庸之道，做文既做得不好，做人更做得不對，然而台下已哄然大笑了。生且只能正眼不看，肚裏譏咕道：「你看，多麼低級趣味！」低級趣味不獨把自己的身分和小丑的身分分得很清楚，而且把客廳裏清高的看客和拖泥草鞋的看客的身分分得很清楚了。然而

台下已經哄然大笑了，又有什麼辦法呢？在看客的眼裏，丑角是這樣嘲笑了別人又嗤笑了自己，把光明面的袋兒和黑暗面的袋子一起翻給台下人看，他並不那樣踉方步把自己裝成正人君子，却也不拼命掩着自己的尾巴。有時正旦正生所做的秘密勾當，也一齊告訴出來，丑角是這樣的使生旦們頭痛的角色！」

內容頗富於挑戰性，只是在文字上還沒完全寫得通俗。中途無形停刊。

漫畫漫話 編輯者：李輝英，凌波；發行所：上海雜誌公司。是一半圖畫一半文字的。雖則以「漫話」題名，創刊號中所載「漫話」並不多，牠有「散文」、有小說。其中「漫畫」較枯燥，文字也未見精彩。生命也並不長久。

文藝畫報 月刊。編輯者：葉靈鳳；發行所：上海雜誌公司。是一種文字與圖畫並重的刊物，惟文字篇幅較多，而內容雜亂，看不出好處。出了幾期就停刊了。

文藝電影 半月刊。主編者：麥克尼；發行所：本社。在文字與圖畫上：都是文藝與電影並容的刊物。內容確是別開生面，頗有趣味，而且比較勇進活潑。有「文電交流」、「文藝論文」、創作、電影、圖畫等。

創作 月刊。編輯者：李輝英，汪森；發行所：薰風出版社。是全部創作的專刊。人物

比較整齊，但其內容與技術，總覺得還薄弱。出了兩期，似乎無形停刊了。

文藝大路 月刊。主編者：汪迪民；發行所：上海雜誌公司。是許多文藝青年所主辦的刊物。出至二卷一期停刊。

論語 半月刊。編輯者：陶亢德，發行者：時代圖書公司。是專刊「幽默」小品的東西。到今年而更多富於諷刺意味。

人間世 半月刊。主編者：林語堂；發行者：良友圖書公司。他們曾在二十二期「我們的希望」中說：

「本刊以小品文為號召，……專重在閒散自在的筆調，……至於內容，除不談政治外，並無限制。所歡迎文章之取材及寫法，請以西洋雜誌為參攷。茲又把我們最近的希望敘述於左：

「(一)專篇 題目可大可小，大者須出以閒談筆調，變板重為輕巧，使人讀得下去。……小者須含有意思，合乎「深入淺出」「由邇及遠」之義，由小小題目，談入人生精義，或寫出魂靈深處。近間市上所謂流行小品，談花弄草，品茶飲酒，是狹義的小品，使讀者毫無所得，不取。無論大小，以談得出味道來為準。

「(二)特寫……特寫可謂上乘記者之文章，是以現代生活為題材，加以精細的選擇，系統的經營而做成的。最好依西洋雜誌文做法，事實皆由系統的搜集而來，並含精細數目字，勿含含糊糊，下筆千言。……」

「(三)書評」希望每期登一二篇。或兩三本同類書可作一合評。此外非成篇文字，而對於新書略加一二段短評介紹者，也可以集合登於諸篇之後。主旨以批評及介紹並重。」

出至年底停刊。

宇宙風 半月刊。編輯者：林語堂，陶亢德；發行所：本社。它的性質，已由林語堂的「且說本刊」說明了：「宇宙風之刊行，以暢談人生為主旨，以言必近情為戒約；幽默也好，小品也好，不拘定裁；議論則主通俗清新，記述則取夾敘夾議，希望辦成一合於現代文化貼切人生的刊物。所以不專談幽默，正是以慶幽默之成功，無論何種寫作，皆可幽默成分夾入其中，如此使幽默更普遍化。所以不專談救國，也不是我們不願救國，只是不願紙上談兵。若有人相信此時之國尚係紙上空談之所能救，不妨投稿他處談談，我們也很願意看。此外也別無成見，惟有矯情君子理學餘孽，必誅無赦。我們誓以此刊與新舊道學作戰。若有新舊八股先生戴方巾闊步高談而來，必先以冷豬肉招而誘之，而後痛打之。」而在編輯者後

記又補充了幾句話：「我們不想在雜誌界中立什麼豐功偉績，我們只願盡力之所能及，好的辦一個如我們理想的刊物。理想並不高遠，只是（一）內容文字能使讀者讀得下去，（二）印刷能好點，出版不脫期，（三）售價現在雖是每冊一角，但在銷數增加到合乎我們的預算時，本取諸於人用諸於人之旨逐漸減低，使一般看雜誌代跳舞的讀者減輕支出。卑之無甚高論，十分寒儉，但與其瞎開空頭支票，不如實事求是。」

文飯小品 月刊。編輯人：康嗣羣；發行所：脈望出版社。實際上的主幹是施蟄存。是清談的小品專刊。當然也有理論、小說、批評、隨筆、詩等類。康嗣羣的「創刊釋名」上說他們的用意是：「夫普天下之人莫不要吃飯，吃飯而要一點本領，則又為凡要吃飯及已吃飯之人所共喻，故官吏則曰吃衙門飯的，商人則曰吃洋行飯的，工人則曰吃手藝飯的。然則我們這羣搦筆管的朋友，既無其他本領以謀飯，而飯又不會自己來，無已，其吃文飯乎？這是一個解釋。」

「此外，我們彷彿還有一點感想：覺得人生除了吃飯之外，似乎還該有點事做。量力而為，於是決定寫文章。文章之好壞，不能以飯之吃得飽否為標準，各盡其能，所以本刊畢竟不計其賺錢與虧本而問世也。這是又一個解釋。」

「說了半天，只說了『文飯』兩字，不免有人要問：這『小品』兩字又如何說法。答曰：……也許是清談，但不負亡國之責；也許是擺設，但你如果因此喪志，與我無涉；『小品』云何哉，乾脆的說，一切並不『偉大』的文藝『作品』而已。」

出到六期停刊。

星火 月刊。編輯者：杜衡，侍桁，楊邨人；發行者：上海雜誌公司。是變了質的第三種人的「小本營」。他們在「前致辭」中說他們的旨趣是：「我們不需要老板，因為我們不願意受商業競爭的束縛；我們寧願將自己的本鈔來虧，我們不願意為替商人招徠生意而拉攏名人。因為我們希望這刊物完全成為我們自己同人的刊物。」

「如果有人問起我們的同人是怎樣的人，那麼我們的答話是很簡單的：我們都是誠懇的為文藝而努力的青年。」

「我們看到，在目前這充滿了黑暗的文壇上，形成了軍閥割據似的局面的文壇上，並不是每一個誠懇的為文藝而努力的青年都能得到他的應得的立足地。我們有創作的慾望，我們也有發表的慾望，但是我們的作品是祇配丟到編輯先生的字紙簍裏去，我們知道也許自己的作品並不完全成熟，但我們也知道，即使是成熟的作品，要找到個發表的機會，也是像抽

彩票一樣的困難。在這種文壇已經被壟斷的情形下，每一個有點自愛心而不屑於鑽營逢迎的文藝青年，想要不消極，不灰心，便祇有一條路可走——那就是有一個完全是自己的刊物。

現代詩風 無定期。編輯人戴望舒；發行所；脈望出版社。是世紀末詩人的寶庫，專刊譯作的詩及關於詩的理論。只出第一冊。

藝風 月刊。編輯者：本社；出版者：嚶嚶書屋。為圖畫文藝的雜誌。主持者實為孫福熙等。

文藝月刊 編輯者：中國文藝社；發行者：正中書局，為國民黨中央黨部的機關文藝雜誌。

文學期刊 無定期。編輯者：林荒波等；出版者：復旦大學中國文學系。為復旦師生的文藝校刊。

文學時代 月刊。編輯者：儲安平；發行者：時代圖書公司。為新月這一流派的文藝刊物。

國民文學 月刊。編輯者：本社；發行者：汗血書店。為張資平之流所主持。

現代文學 月刊。編者：俞荻，巴林；發行所：上海雜誌公司。生命未見長久。

文章 月刊。編輯者：本社；代售處：上海雜誌公司。爲偏於小品文的混雜刊物。不久夭折。

文藝 月刊。編輯者：胡紹軒，魏韶秦；出版者：輪底文藝社；總代發行所：漢口現代書局。

山雨 月刊。編輯者：本社；代售處：開封南京書店等。

本年度的死亡作家

曾孟樸（一八七一——一九三五） 名樸，初字太樸，後改字孟樸，又字小木，又字籀齋，筆名東亞病夫。江蘇省常熟縣人。所著歷史小說孽海花，人以此與紅樓夢並稱。此外著有魯男子及翻譯俄全集等法國文學名著多種。曾與其子虛白合辦真美善書店，主編真美善文藝月刊。爲中國純文藝作家的先輩。

方彞德（一九〇九？——一九三五） 爲清桐城派名士方苞後代。安徽桐城人。中央大

學西洋文學系畢業。經徐志摩一手提拔，號稱新月派新詩人，然乏魄力，亦浮情感。

另有影響於中國文藝界頗有潛力，而於今年死亡者，則有法國左派作家巴比塞。

附錄：

一年來的中國文學界

伍蠡甫

近來，中國文學界每年都有繁複事情和龐雜現象，但是，如果不怕費事，細細檢查，挑出大家特多道及的，再分類排列，也就不難理出頭緒和動向了。看一九三五年，就有所謂『文人相輕』的課題，『文學遺產』的討論，『我們對於文化運動的意見』的宣言，專載譯刊物的停版，文學研究專集的出現，『中國新文學大系』和『世界文庫』的發行，兒童文學的提倡，以及若干得名創作充實了一年間的園地等等。內中固然也有無關文學，只不過屬於個人的或營業的事件，而且在它們之外，還不曉得有多少漏了未提，但是這一些已經很夠表現若干路線了。現在應該分別說明它的意義。

第一，『我們對於文化運動的意見』雖然沒有『中國本位文化建設』宣言那樣引人注目。但是發表這宣言的團體如文學社、文學季刊社、太白社、芒種社、東京雜文社、東京詩

歌社、新小說社、譯文社等都是文藝刊物；個人方面大概盡是文壇熟見的名字，所以這宣言當然可以代表一年間文學界的而並非一般文化界的重要意見。它做得很清楚，積極方面要由漢字改革以普及知識，來拯救民族；由「維新」之路來樹立新的倫理標準，同時更用口頭語寫成的「國語文」代替文言文，用能夠「表白現代人的情思的現代文」代替做詩填詞；消極方面要反對復古運動、讀經救國，將目下所謂國學研究者讓給專門家來研究。它拈出「民族」口號，取徑和「中國本位文化建設」相似。惟它所舉辦法只偏重表現思想的工具，根本沒有指明這新路的歸依，究竟是德謨克拉西的再演如五四時代呢？或者還是其它呢？因此，這宣言至少不能算是怎樣明澈；而參加的團體和個人也就相當表明他們這一年內의思想和態度了。

第二，不妨說說文學遺產的問題。這問題並不是一九三五年才有人討論，不過在一九三五年裏却很有些成績，這可從好幾方面看。第一，今年有人首先敢明白地說：

「我覺得現在有很多人們似乎有這麼個傾向——既然講到「文學遺產」了，就無形中定了我們有「遺產」，有有用的「遺產」，而「問題」只在如何接受。我以為我們首先要這麼「肯定」；我們去掏摸了好半天要是結果什麼都接收不了的話，其實也

不算白費工夫，因為我們總算把一筆爛賬算過了。」（雜文第三號，矛盾：對於接受文學遺產的意見。）

這樣的話實在比從前明確，有了一個範圍了，不過只說了半段，剩下的半段便是「有用」和「無用」的標準，這却不曾確立。本來，再往下討論，當然要遇到這下半段，但是如今桎梏周密，畢竟無法可以暢論。因此，上面那番話大概就算目前最高結論了。其次，像世界文庫所謂「以廣大的心胸去接受先民的偉大的成就」（原書發刊緣起第三頁），似乎又和上面的立場不同。如果站在上面的立場來看，便覺「廣大的心胸」至多不過像是一個長腔，猶之乎唱京調時，一字唱了以後的拖尾，已不再是那字的本身；換言之，有用的標準還是沒有提到，結果恐怕得不到什麼成績。所以，世界文庫已刊中國文學作品，大概都是爲了版本稀罕，要我們見識一下，此外並未點明，稀罕的版本是否即爲有用的遺產，名著的標準是否即爲版本的稀罕。我們也就難以看出這已出幾集中究竟哪一些算得「有計劃的介紹和整理」。至於，編例第六條對於整理所下定義，亦只限於標點、校勘兩種工作，未免狹窄一點。其實，現代的需要無論如何都要超過這一點吧！第三，在今年裏，文學遺產這一問題倒反在外國文學介紹裏表現了比較明確的主張，比較實際的工作。刊物對於翻譯或介紹外國文學的遺產頗有計

喪；譯文、世界文學兩種專登譯作；譯文把古典主義以來的作品介紹得不少，特別注重文學批評及作家研究，尤其多譯「準前進」的作品，所謂「我是依仗社會主義助力的個人主義者」的紀德之一流（上語見紀德：擁護文化，載時事類編三卷十七期），特多介紹，這是今年值得注意的一個態度；不過，這一層大概還是爲了環境限制的原故，不然，真正「前進」的作品，定會多多見到吧！世界文學則連希臘文學白銀時代琉善（一二〇年至一八〇年）的喜劇也都譯過，精神分析的作品如赫克斯萊、芝范克等人所寫也有，但總附上幾句話，指出其中的空虛、幻妄，這似乎又比譯文的附記來得切實一點了。總而言之，這一年裏的翻譯界比以前不同，他們有相當主張然後再去掘發國外文學的遺產。末了，專就國內新文學整個園地來下一番整理的，有中國新文學大系之輯，也總算抱着批判態度承繼遺產了，只可惜各類作品的主編人思想各不相同，例如洪深先生之與胡適博士便是最明顯的，所以選文和立論的標準未能十分統一，這一層大概須靠最後的史料、索引一冊來補救了，但是截至最近，可惜還沒有機會讀到這一冊。上面幾種書刊，可視作文學遺產問題的實際研究，一九三五年裏既有了它們，不能算是一種進步吧！第三，我們遇到些不幸事件，譯文、世界文學的停版便是一樁，文藝論戰牽連着個人攻擊要算另一樁。這兩刊物立意不差，給讀者以他們所不很愛念的——

譯作，非創作——這未必就對於讀者沒有益處，於是何妨就傻幹一下子；然而，這番工作正像馬克斯主義者用上層意識去影響下層建築，初次試驗不一定有多少實效。所以，歡喜念譯作的人一少，這兩刊物便難逃經費掣肘而嗚呼了。後一格對於任何存心純正，單要看文藝作品而不計其它的讀者，只造成一團煩悶。讀者很會看出，這型論戰文章的焦點多半不是問題中心，而是作者私人的利害，滿不關乎讀者的。內中以「文人相輕」的題材討論最烈，結果，局外人反而覺得他們先就各自輕了自己了。此外，還有若干自命為「後進」作家，一口咬定受着「先進」的壓迫，專愛寫些文字，攻擊某某刊物「不收外稿」，某某刊物「門戶太不公開」一類的話，這也是讀者的損失罷了！

第四，「兒童文學」跟着那已被定為兒童年的一九三五年，而有人注意了。在年頭上，有若干位先生籌辦「兒童文藝社」，後來便沒聽到什麼重要消息。並且，好好的一篇兒童文學作品也很少念到，直等到三月號的譯文刊出魯迅先生所譯俄國班台萊夫的鏗。這是不怎末新近的作品，譯者引日本橋本楠郎的日譯本幾句序語：

「雖是舊作品，看了就沒有益，沒有味，那當然也不能說的。但是，實實在在的留心讀起來，舊的作品中，就只有古時候的「有益」，古時候的「有味」。」

這當然不無理由。鍊全篇有十多處着力在鍊上，可是到了第十五次，主角彼蒂加便不再死命抓住那隻金鍊，反有拋掉它的意思；以前爲了那鍊而幾次三番的奔竄，現在也不再高興幹；隨了他把鍊送給他的女友那泰沙了。事件曲折緊張，始終吸住兒童趣味；先要鍊，後不要鍊，一方面暗示兒童美德的，一方面更提高兒童的健康意欲，是兒童向上活動的模型形式。此外，通篇沒有露出大人話，尤足爲目下試作兒童愛看的文學者所師法。

第五，文學研究專集也出了幾種，都是多人合撰，像似辭書。現在單提到小品文與漫畫及文學百題。前者僅在小品文及漫畫的圍地裏，由作者隨意提出某個問題來談論，後者則已先指定一百個文學上的問題，再分別約人寫作，而所謂百題最多涉及文學史和文學批評的方面，所以在編制上比前者較有系統，可惜被刪除了二十七題。若從後者立論上講，執筆人對於文學思潮和其社會的歷史之依據，並不同一見解，甚或單論問題本身，抹煞背景，而且所有見解也還多各異，故此讀者對於文學如果沒有基本認識，恐怕不能在百題中探索文學的一貫知識，和首尾合拍的解釋。例如「怎樣叫做世界文學的兩大思潮」一題仍舊是單講希伯萊希臘兩民族的精神如何不同，絕未顧到物質的經濟的基礎；然而，到了「人文主義的文學批評是怎樣的？」那一題，又不是這樣游離現實，架空地寫法了。除了這種不能十分調整，以

及不能免的聊以塞責的文章外，全書總算很不錯的。至於小品文與漫畫特輯雖然各抒己意，却能看出幾派不同的主張。如我還是形式主義者一文，認小品文「不過是文藝上的一種經濟手段的形式罷了。這形式可以裝酒、裝茶、裝藥、裝水；他是有階級裝「消閒品」的小口袋；但他也是戰士們裝手槍炸彈的小皮包。我不相信小品文寫不出鄭重的東西，我更不相信小品文寫不出玩笑的作品！」是特重工具，兼容積極與消極兩種不同作用。此外，多半是接近小品文和運氣那一篇頭一句的意思：「我不相信『小品文』應該以自我中心，個人筆調，性靈，閒適，為主；」如臧克家先生所謂「硬性潑辣」，徐懋庸先生所謂「從大處入手」，陳以德先生所謂「從玄學的到科學的」也都是有用論者的主張。一九三五年仍有小品文的討論，這特輯則綜合地指給讀者一條有益的路。

第六，創作在這一年裏出現不少，得名的也不少，提起來大家都曉得。在題材上，「農村崩潰」，「對外關係」，以及「一般社會不安」當然是最多了。關於第一項，正因為作家未必一定實地觀察，很多的只看看都市裏報紙消息，再用點想像，寫不出多少實感，所以結果便給公式、口號等套住，難得有活潑而又深切的成績。既然人人都寫時髦的題材，要想出類拔萃，原本不容易。大概除實地體驗之外，還須另具廣闊的視線，檢閱那些和農村有相當

關係的一切，那末，寫起來或能深淺適度，而作者的想像也更多活動的機會。一年間，「農村」小說雖沒有什麼特別好的，但是批評家們却多半拈出如上的病象和診法。至於泛言農村意識的作品，則有張天翼先生的清明時節（文學七月號）。情節是區董謝老師把棋盤角那塊地賣給土霸羅二爺，單留下中間那座謝家的祖墳不賣，羅二要謝老一並賣給他，謝老索價五百花邊，事情就此擱起，再也談不下去，後來一次，謝老和他的堂弟去上墳，竟被羅二家人痛毆，謝老不服，好容易找到丘八數位，替他在半路上截住羅二，也還打了一頓飽。臨了，畢竟羅二有勢子，謝老把祖墳割愛，只得二十花邊。這篇計畫地托出鄉紳的典型謝老師，把齷齪、貪污、糊塗等等做那來往交織的幹線，使他兜過一個大圈子，還是屈服。作者連帶寫了丘八的生活，堪輿家的技倆，端妹子（謝老女公子）的教育，雖非農村正面，却是通過農村而成的形態。作者的文筆提煉過了，又適足想像的使用，所以上而那些事件的本身固然平凡，却做得十分動人。因此，搔着了癢處的筆尖躍於紙上，念起來就頗能『過癮』。舉例如下：

（一）丘八的無意識的神情——「他（易良發，一位丘八的姓名）那隻結着一大片紫寬的左手搭在猶開盛（又一丘八）肩膀上，一高興起來就把這隻手移下去，到別人腰

裏呵癢。猶開盛就把那隻手很命擡一擡，嘴裏嘟囔一句「操你爺爺」。

(二) 鄉紳上墳吃虧——「謝標六(謝老堂弟)馬上把香籃子往地一放——他已經顧不得什麼禁忌了。噴着唾沫罵了幾句什麼，他胸脯上可也吃了別人一掌，跌跌撞撞地倒退了好幾步。他彷彿還聽見敵人在那里樂；那張光油油的臉子在笑着，幌了幾幌忽然就不見了。同時的一聲門響：擦達！——上了門。太陽一會隱進雲堆裏，一會又露出來。他們哥兒倆的影子斜在地下，一動也不動，只是一下子模糊，又一下子分明。」

總之，作者技巧已在淨化，「底」「地」「的」以及「着」等字的滋味早已摺斥盡了，所以在減輕讀者的吃力上，先就佔着便宜。第二項「對外關係」的小說中，覺得艾蕪先生的南國之夜(良友文庫本)值得注意。這一篇以英屬緬甸作背景，末了一段：「於是，在這兒奴服苟安的村莊，便一吓子跌入大動亂的漩渦中，爬不起來了。」「每一個男子，每一個女人，每一個孩子，就從此伸直了腰幹，抬起了頭，掙斷了一切的鎖鍊。」「緬甸一定不再是英國人的緬甸了。」「緬甸一定要翻個身了。」諸如此類的還有不少；然而作者自家只顧情熱，却不會怎樣影響讀者，因為他所致力的不過是架空的描寫，和浮誇的浪漫主義，字面雖像有力，實在仍是導輸着抽象物事，而「每一個」等等更覺得「公性」太強，「個性」太

弱，至多也只是鼓吹的文字，不是小說裏的文章。又如同書咆哮的許家屯一篇尾上「滿洲平原的地雷炸裂了。」「許家屯在黑暗中哮喘着。」「各處湧着被壓迫者忿怒的吼聲。」——也同樣空洞；我們試想報館的號外如果得不到前線真消息，便不妨如此落筆，倘若再語體化了，就成這末一個腔調。作者着眼「對外關係」一類題目，可惜太過直接地處理，結果僅僅表現一些觀念，而內裏缺少激發性的形象，不能打動讀者也是意中事了。但從民族主義文學的觀點上講，艾蕪先生的動機是很不錯的。又其次，不妨一觀第三項「一般社會不安」的小說內中，我發見郁達夫先生的出奔與歐陽山先生的姊妹（文學十一月號及七月號）是兩種不同的典型，不妨特別論說。前一篇的作者，大家都知道，很有舊文章的氣習，不僅形式上比較鄰近文言文，就在描寫自然風景，也深饒舊詩滋味，而對話中，更流露舊小說的口吻，很逼近實際的口語。出奔諒是經意之作；題材是：國民革命軍所順帶扶起的黨內先生們女士們的生活透視，再添上愛神如何他毀了革命青年的頭腦——使男同志愛上女同志的肉體，進而徧祖「土豪劣紳」式的岳父，把黨部的檢舉，輕輕化為無事。通篇用編年程序，不慌不忙地由這件事講到那件事，留心看去，便見這位老作家還是高興在平淡之中寓以精警，不願惹人討厭地造作。我們取來放在公式派批評家所謂「正確意識」的衡度上，也沒有什麼

不能通過的地方。描寫女主角女同志董婉珍的初戀形態，是全部的最大成功。先看她的外表：

「董婉珍的相貌，在同班中也不算壞。面部的輪廓，大致像她的爸爸董玉林；但董家世相的那一箇朝天獅子鼻，却和她母親玉林嫂的鷹嘴鼻調和了一下，因而婉珍的全面部，就化成了一個很平穩的中人之相，不引人特別的注意，可也不討人的厭。不過女孩子的年齡終竟是美的判斷的第一要件；十八歲的血肉，裝上了這一副董家世襲的稍為長大的骨格，雖則皮色不甚細白，衣飾也只平常——是一件短襖，一條黑裙的學生制服——那一種強壯少女特有的撩人之處，畢竟是不能掩沒的自然的巧製……」

再看她如何在橫山和男同志錢時英混過：

「今天他（錢時英）和往日不同，穿的却是一件黑呢的棉袍，從這非制服的服色上看，她又感到了滿心的喜悅，猜測了他今天的所以不穿制服的深意。」

這幾處，筆墨深透，而又不露矜才使氣的痕迹。至於愛之萌芽，原本是可以和革命的澎湃相依而發；在故事裏我們若是同情革命，便也同時衝護這個萌芽；然而，作者在結構上乃將卑穢的水澆在芽上，使成長的枝葉都給污毀；於是革命路線也就大大地混亂，我們竟找不

出什麼了不起的意義了。作者的文章是平順的；作者的方法是曲折的，間接的，作者的題旨是暗示的——所以結果成功了。後一篇描寫不景氣中的婦女職業；立意沒有什麼可以批評的地方，但是形式上太過不調和了。有類似硬譯的，如：

「她們各自在一天中腦筋最清楚的時候分散了，小水點似地沁進昏暗而寒冷的小街道裏；却過分機械地莊重起來，悄悄嘆息着……天上的星斗露出發光的牙齒，只有他們，不倦怠地投給那些地上的孩子們一些撫慰的微笑。」

作者如同舉起千鈞重負，而看的人未見得看出好在那裏。又有中國隨便那一處地方都不時遇到的問句，如：「過路的小工們常常在她們後面大聲叫：『早晨，乾妹妹！』使她們驚喊起來。」這「早晨」未免太僵了。更有描寫過分，反覺無聊的地方：

「她們在路上使力嚼着點心，好像她們正在嚼碎一些燒紅的炭塊，把熱氣搶着吞下肚子裏，呼出濃厚的白煙來。」

把前後兩篇比較，我們自然看得出來，技巧是否熟練，和創作的關係畢竟太大啊！（文學季刊一卷三期有秋明君評作者的七年忌可參看）我們不專創作而在欣賞創作的人，還是十分希望作者不要多拿生硬的、迂迴的、事實上無須這般複雜的東西賜給我們；我們也很明

白，意識既已大體地有了一個相當範圍——不是怎樣後退的——那末目前該多多講求一些筆底的工具和對題材方面的想像了。如果一味執住用幾條法則，結果還被法則使用，這實在太不成熟了吧！可惜的是：像後一篇的作法，現在採用的人還是不少咧！

第七，一年來詩作也堪一記。詩人中，還有東漂西蕩的幽魂，那核心只見一天天消滅消瘦得可憐，拈着殘花，一味說是如何美法，披上了褪色的外衣，還自以為是最好的裝扮。新出版的現代詩風就特多這種幽魂出現。玲君先生的山居將「我的寥寂」、「你的冷靜」、「山的憂鬱」作為三位一體而樹立之；金克木先生的淹留說：「生涯久成了一灣止水，」那末，怎樣才好呢？答案是：「只靜靜地等待乾涸了。」戴望舒先生的古意答客問，說自己的歡樂在「窗頭明月枕邊書」，自己的靈魂則追隨「嬈繞地昇上去的炊煙」。又在霜花一首裏，自嘆衰老：「我靜觀我鬢絲的零落，於是我迎來」那九十月裏的霜花「所裝點的秋」；更有不勝遲暮的情思了。我們平心而論，這裏所刊幾十首詩都帶着「終古塵封的神色」（順便引用南星先生字面），只把我們從活生生的現代隔離了，而又沒有給我們怎樣出色的替物，我們最多不過欣賞那幾十處換了面目的舊詩裏的陳句罷了。然而，真具雄沈氣勢的詩也并非沒有，我至今還記住的有臧克家先生的運河（文學三月號）。在這裏，並不對着山水作興亡之感，却

是用這道長流返照人間難平的醜惡，那若干磊落的字句使人念過自覺添了幾重毅力，想要動手幹點什麼似的。開頭寥寥數筆，畫出運河輪廓，已有扛鼎之力：

「我立腳在這古城的一列廢墟上，打量着紺黃的你這一段腰身，夕陽這時候來得正好，用一萬隻柔手攬住了波心。」

末了設問，具見低徊，但又收斂着不少雄姿：

「運河，你這個一身風霜的老人，盛衰在你眼底像一陣風，你知道天陰，知道天晴，天人的豪華奴隸的辛苦你更分明，在這黃昏侵臨的時候，立在這廢墟上容我問你一句，我問你：明天早晨是那向的風。」

換句話，作者能直接從題材進出許多意思，不是先存古人詩句，而後略略翻成半文半白的東西。

第八，看看劇本。曹禺先生的雷雨（原載文學季刊去年七月號）雖非今年所作，但今年在北方出演被禁，在日本出演又被割去第四幕，上海復旦劇社也準備排演，所以已是大家還在爭着談論的一個名劇了，在一九三五年好像仍有它的地位。劇中要節是蕪母姦妹，很多人因此反對，連在日本的「雷雨」劇團都接到嚴厲的公開信，罵他們「脫褲子給臭屁股以供日

人之一彙；」然而，據曹先生自己的解釋，只不過要「使觀者的感情恢復到古井似的平靜，但這平靜是豐富的，如秋日的靜野，不吹一絲風的草原，外面雖然寂靜，我們知道草的下面，翁翁叫着多少爬蟲，落下多少豐富穀種。」（雜文二期，曹禺：「雷雨」的寫作）他自己承認，寫作動機也不過是「受古代希臘劇的影響，」在 *Once upon a time* 的方式裏，表出些「雷聲轟轟過去，一個男子（哥哥）在黑得像漆似的夜裏，走到一個少女（妹妹）窗前說着囑語，要推窗進來，那少女明明喜歡他，又不得不拒絕他，死命地抵着窗戶，不讓他親近」一類的場面。作者倒很坦然，說是高興向往古神祕追溯，其它便不知道了。我們細察全劇關節湊合，處處緊張，始終不懈地玩着一套 *Seppies* 的把戲，因此可以斷然承認作者技巧上的成功，並且也相信有此形式的成就，未來貢獻也不在小，至於道德標準合否，當然無暇顧及了。此外，本年寫成劇本還有一個明顯趨向，便是改譯國外作品，以便上演。如李健吾先生的說謊集獨幕劇，根據 *Shaw's How He Lied to Her Husband*，還有蘇雪林先生的鳩那羅的眼睛三幕劇，以——佛滅度後二百多年，中印度摩揭陀國王阿輪迦太子鳩那羅被王后淨容愛上，太子不從，后設法挖去雙眼，事後后自殺了之——為本事，既近乎改譯，更似似莎樂美的模仿。在後一劇中，作者只不過誇示經典純熟，竭力鋪陳背景，充塞着許多擺設，花木，

衣飾、傢具等的如今罕見的名物，再個別地加上刻細的描寫，其實這些未必是不可免了的。正因為作者在這方面致力太多，反覺對話精神不夠，氣力也不充足，鬆懈得很，即如王后所說：

「我於今在一個青年的臉上發現一雙比我登時的愛鳥更好看的眼睛，難怪我要失去自制的功夫了。」

好像看了一個浮腫的面容，找不到什麼強力表情；又如：

「你知道一個女人的心被愛慾的火正燒得通紅時忽被淬在寒泉裏，就會一下子硬冷如鐵石的。」

則把劇中人當作演說家，只顧發議論，又好比韓愈的詩，有才而無情了。

末了，今年又有很好的翻譯作品，不過那特勝之處還在譯筆，介紹的意思固然也都由譯者明白說出。孫寒冰先生譯德國 *Die Nibelungen* 的一個陌生女子的來信（連載世界文學一、二、三期，商務收入世界文學名著叢書）用白話文體而保持了高度的自由，傅東華先生譯西班牙 Cervantes 的吉訶德先生傳（連載世界文庫一至六期）則參用舊文筆墨，而絕不嫌其陳腐。這大概是譯筆可走的兩條路線，在今年都已有人嘗試並有相當成功了。傅先生的，引一段看看：

「列位，所謂游俠騎士就是這樣的，所謂騎士制度也就像我所敘述；我剛才說過，在下雖然是個罪人、却已翻身於此道；從前那些騎士所曾自任的事情，我一一都要引為己任；」

要是落在洋化或硬化的譯者手中，恐怕就非如此不行了：『大衆啊！作為游俠騎士的一個人就是這樣地做着了……』傅先生絕少用「地」「着」一類字，這雖是小小的不同，實在已足夠另成面目了。

以上八件，可算犖犖大端。它們結出一年度的總賬：

中國文學意識，在一九三五年同樣地沒有充分表現，其已表現的可說是「準前進的」。至於形式和方法，則又比前重視，凡比較成功的以及比較有人愛念的作品，大概都由於這種重視。固然，這個新態度一部分可以認為蘇俄去年作家大會以來所與的影響；但是，國內以前的小品文抬頭、流行等等，也未嘗不給它一些刺激吧。

一九三五年中國文壇的回顧

立波

到年尾，中國的青年，又在民族解放運動的史冊上，添了許多新血。中華民族四年來最兇暴的外敵，得到大小漢奸的裏應，又有了新的侵略和新的虐殺。在這股紅的聖潔的血光裏和更深更急的民族危機中，來回顧一年的中國，最先看到的，是河山的殘破和殘破的河山裏的英勇掙扎的人羣。內地人民自衛的隊伍和關外的義軍，在飛機重砲毒瓦斯等等不停不息的圍攻裏，依舊生存着，而且更加壯大了。他們艱苦抗爭的消息，傳遍了世界，更提起了國內各地人民自衛的胆子。各處飢餓的人們的騷動，各地的工潮和最近波及全國的學生救亡運動的發生和發展，這一切，都是報紙上載而不詳或竟不載的一年來的史實，牠證明了人民大眾覺醒的普遍，證明了人民力量的偉大；就是在殘酷的現實下，大眾還是一樣英勇和有力。

這些自謀解放的火花，既然是這樣的普遍和耀目，自然要使多數人歡喜，少數人懼怕，歡喜的人，直接間接的響應着，懼怕的人看到自己將要滅亡，索性投降了敵國。

在這種情勢之下，華北五省，事實上已經成了關外第二，而南中國的天空，各色各樣的外國飛機也可以翱翔無阻，「福特」通到了窮鄉僻壤，把經濟恐慌的災難，用一九三五年汽車最高速率，輸送到每個農家，又加上空前的大水災，「紙花邊」的跌價，使得大半農民和工人能走的路，祇有兩條，一條是忍受到自殺，一條是奮起來抗爭，走前面的路的，今年也不

少，走後面的路的，當然更多。而中國，真的要怒吼起來了。

二 一般的沉寂

上面的記述，就是我們生息着的現實。這是一個充滿了災難又充滿了英雄事業的現實，許多的人都被一年來急劇變化的政治旋風弄昏眩了，而我們的文學却顯得比較沉寂。這原是無怪其然的事。政治的緊張常常造成文學的平靜。在國內戰爭的期間，蘇聯的文學完全停滯了。革命的戰爭，吸去了大多數人的精力和腦力，戰時的環境，又不能提供創作活動所必需的物質便利，文學於是現出了麻痺的狀態。在目前的中國，雖然還可以寫作，然而也有許多困難。有才能有經驗的作家，沒有方法接近英雄的現實，而在現實的掙扎當中的人們，又不一定有文學的素養和寫作的工夫。因此，我們不祇是沒有西面長征的英雄敘事詩，就是一個罷工，一個學生運動的事實，也不能留下動人的記錄。每個作家祇能描寫他所熟悉的事物，這是實在的。但我們不能讓環境限制了我們的生活的開拓。巴別爾從軍一樣的勇氣，我們是需要的。

三 少量的反帝作品

說我們的作家全都隔離了抗爭的現實，是不對的。八月的鄉村給了我們許多關外義軍內

部生活的知識。作者充滿了對於土地的景象和對於失去了的自然景緻的愛撫。故事的結構是片斷的、却告訴了我們：敵人是怎樣的殘酷，農村男女是怎樣的英勇，使同胞警惕，更使同胞興起。「不會再有一個太平的春天和秋天」，這就是「非幹不行」的最大理由。「眼看××兵一天比一天兇！」爲了替中國人民造福，爲了自己的生存，反×是我們的神聖的任務。就是爲了這神聖的任務戰死了，也還是故鄉中國的鬼魂，「生是中國人，死是中國鬼。」生死場裏的這句平常的話，在「漢奸遍地的時勢」，是有着無限深長的意味的。

中國的主要侵略國，不祇是東方的強盜。還有「印度洋邊的白人遠征隊」，「歐洲的風」描寫了中國南部邊疆，歐洲帝國主義的侵略和勞苦大衆反帝的情景。「土著的野人房屋也漸添上了槍彈擊穿的小洞，刀耕火種的旱穀崗上也留下馬蹄踐踏的遺痕。」這是給野人帶來了災難的歐洲的風，是應當隔絕的。

艾蕪先生除了歐洲的風以外，在今年出版的南國之夜的集子裏，還有咆哮的許家屯和南國之夜兩篇反帝的作品，都值得高的評價。伍蠡甫先生說他「只願情熱，却不會怎樣影響讀者」。分明是對於反帝作品的輕蔑，有了「情熱」的作品，難道不能夠「影響讀者」嗎？關於這點，以後打算再來詳細討論，現在是停止在這裏。

以上是一年來反帝的主要作品。自然，量和質上，都不能滿足時勢的需要，這顯得我們的文學，在這一方面還應當加以注意，加強努力的。

在文學，文學季刊和已經停刊的創作和水星上的作家，大都是從農村，從軍隊，從學校裏來的。他們寫下了許多對於過去的回憶。

四 許多回憶

說是回憶，就是說他們的作品所反映的現實，和當前急劇變化的現實有些異樣。禾場上的農民糾結在孤立的個人命運裏，清明時節的農村描寫，也是一些時代落後的糾葛，都和急轉的時代輪軸，有些距離。現實裏的大學合着許多嚴肅抗爭的要素，而萬迪鶴先生的大學生，很多是度着胡調的歲月。何家槐先生的懷舊集多半是過去生活的懷感。在康波父女中，歐陽山先生對於康波的溫暖的原諒，也不是在康波惡化了的目前情勢之下的創作心理，要是歐陽山先生來寫現在的康波的話，他的人類的溫情，一定會變成階層的深恨的，我相信。

說是回憶，當然不能說是壞的。沙汀先生的祖父的故事，雖然也是寫過去的四川，更是有着目前現實中反對戰爭的重大意義。像豐收一樣的作品，也是第一次革命直後的一些回憶。不過，我們有值得追懷的過去，我們更有豐富緊張的現在。公路航空等等巨大的侵佔，

還沒有出色的描繪，「法幣」給人的恩惠，還祇有茅盾先生的擬浪花一個短篇，北平和上海的壯烈的學生運動，也祇有每週文學和大衆生活上幾篇速寫。處理這種新鮮的題材的作品，我們需要更多點，我們渴望着當前飛躍的現實的迅速的把握。

五 牢獄文學

曹聚仁先生說過，中國第一流人才，有的在爬山，有的在牢獄裏。稍稍留心現勢的人，都要承認這話是真的。

王造時先生在上海文化界救國會上，更大聲的說，要救國，就有坐牢的機會，也是深明時勢的話。牢獄成了無數優秀國人生活和死亡的地方，自然值得我們的很大的注意。

這一年描寫牢獄的作品，除了艾蕪先生收在南國之夜裏的強與弱一篇以外，還有一篇餓死鬼。強與弱影射了兩個犯罪的典型。阿牛和阿三都有着非常鮮明的個性，伍蠡甫先生批評南國之夜的時候，說作者描寫的人物總是「公心太強，個性太弱」。大概是沒有讀到這篇小說的緣故吧？

羊也是一篇牢獄小說。作者帶了些感傷。在這樣窒息人的黯淡時代，知識人的感傷，正表示了他對於時代現實的嚴肅，比起麻木來，智慧則感傷是好得更多的。

用牢獄生活的題材，還沒有寫成更大的作品。我們期待着中國的島木健作的出現。

六 翻譯的旺盛

翻譯是今年最巨大的工作。許多最優秀，最辛勤的文化工作者，都用了全部或大部分精力，來從事這原是民主的任務的歷史工作。這一年，出現了許多成功的翻譯，充實了在創作上比較沉寂的文壇。從此，一般不懂原文的朋友，也知道了乞乞可夫的圓滑，俄國地主的各種性格，以及吉訶德先生和山欒邦查的天真的對話。在中國，藉翻譯的作品來肥沃素來貧乏的園地，至今還是必要，以後還是必要。聖經的英譯，豐富了古代的英文學，讓世界文庫、譯文、文化叢書和其他散在的譯作來豐富我們的文學吧。

不過，在一九三五年，一方面是翻譯的巨大的實踐，一方面又是新文學的迅速的開展，這情形，到今年也許更甚。我們的翻譯，我以為應當注意到拉丁化的問題，辛勤的翻譯者應當更辛勤的檢查自己！「我的這翻譯，拉丁化時，是不是便當？」新文字有着光亮的前途是無疑的，我們願意最好的翻譯，最能適合新文字，這才不至使翻譯者的光榮的工作，新文字一來，要變成徒勞。

七 通俗和復古

一九三五年，常常有許多恰恰相反的運動和傾向，通俗和復古的相背而馳，也是裏面的一個。通俗化運動是企圖把文字和文學簡明的交給大眾的事業，復古運動却是使人脫離抗爭的現實的籠套。復古的是少數，通俗化是一般的要求。在華北事件的旋風裏，存文會的先生們，古文派的老爺們，都掩旗息鼓了，這好像說，半壁江山不要，文言文爲口語，却不能容忍似的。而通俗化的運動，是有着成績了，天馬通俗小叢書，印行了二十多種。新小說和青年界、中學生、生活知識、讀書生活、通俗文化、大眾生活等等刊物的文藝欄都得了廣大的贊助。不像文言的零落，更不像復古家的清高，通俗化的人們大都喜歡談國事。

在這裏，我們想起了文學社等等文學團體發表的「我們對於文化運動的意見」，這是反對復古的宣言，在復古的逆流裏，這是一篇重要的文獻。

在這裏，我們要看得清楚，通俗化和拉丁化是互相啣接的，通俗化是文化的一種準備，通俗化的運動做得好，拉丁化也就更加容易。通俗化的文學者，應當是拉丁化的開路先鋒。

八 雜文和短論

這一年的雜文和短論，特別的多，爲了雜文的價值問題，也曾經有過一些爭論，菲薄雜

文的，結果並沒有滅殺雜文的生長，東京的雜文和東流，上海已經停刊的太白、芒種以及現在活躍的各報的副刊，都是雜文滋長的園地。每週文學大都登載些短論和書評，天津的文藝副刊也是掲載文藝短論最多的地方。徐懋庸先生的打雜集是這一年出現的雜文短論的合璧，而文學社所編「文學百題」却是比較有系統的文藝短論。

作家的忙碌，和艱難時世的日常生活的雜沓，我以為是雜文和短論盛行的主要原因。我們固然不以雜文和短論自滿，可也不能菲薄牠，在這種時候，能夠引動人家對於現狀的懷疑，能夠迅速告訴讀者以突發事件的價值的，都有很大的改革現實的作用，雜文能夠「言之有物」，短論能夠「持之成理」，就是目前需要的文學。

談到這裏，我們記起了魯迅先生這一年的許多短文章，同時也想起了兩位作家對於他的短文的價值的懷疑，「文人相輕」至於七論，有人問，究竟值得嗎？這是很空洞的問話，值得不得，不能單憑着一兩位批評家的眼睛來判斷，要問對於大家有不有好處，照常識，替大家指出一條抗爭的正路，罵倒一個壞蛋的文章，在大家看來，都有價值，但是少數替特權者饒舌的人却要加以菲薄。魯迅先生的描繪張靈薇先生，和七論「文人相輕」都是這種文章。

九 林語堂先生的「改變作風」

林語堂先生在宇宙風出版的時候，曾經宣告改變了作風。作風確也變了些，然而，由開逸的幽默變為任性的情趣，相差還是不多的。以林先生的能力，在應當替受難的中華民族多做點事。假如國家的不幸更加擴大，江南也要變成關外，林先生的一切修養和情趣，不都會烙上亡國奴的烙印嗎？林先生在論語上曾經說過：「今日國難，決非一般奴顏婢膝無脊梁者所可應付。」那麼，能夠應付今日國難的，究竟是哪一種人？林先生想該知道的。却又為什麼要讓卓如先生不顧現實的真實的文章，發表在先生所領導的刊物上呢？

十 星火的一羣

除了楊邨人先生和張露薇先生的漫罵，韓侍桁先生的驕矜以外，星火上還有蘇汝先生的委婉的理論。蘇汝先生的態度是比較好的，理論上却有許多缺憾，關於這點，曾經有許多人的評論。老想擺脫政治作用的「自由靈魂」，實際上却受了人家的利用，這是非常可惜的。在最近，蘇汝先生曾經表示，他是他的論敵的「假想敵」，要真是這樣，那當然好；不過，這是要看實際的表現的。

十一 貧瘠的園地

要自己的園地裏，開些好看的花，結些可吃的果子，是常情的期望。然而假如園地原是乾枯褻薄的沙磧，又加上園丁的疏懶，那末，期望會常常變成失望的。在人家看來，已經值得失望，自己還不知道或者裝做不知道，那更可憐。一年來時出時沒的國民文學，就是這樣的。編者先生最爲推許的友情：曾經仔細的讀了，主題是慳吝家朱吝的「不夠朋友」（自己是慳吝家，又自己取名吝，娜里有這樣的人？人名已經不對），可是我們看到的朱吝，祇顯得愚蠢，而他的試探友情的朋友們却是一些無賴。編後記上說「友情實在是值得我們贊賞的傑作」，但我曾看到幾篇找不到發表地方的青年朋友的初作，比牠要好得多多。

我很抱歉，國民文學上有許多理論和翻譯，我沒有都看，因爲有的文章，作者的署名印上一個長長的頭銜，什麼「英國前內閣總理」，什麼「法國前大總統」等等，看名字，已經知道不干小民的事，竟沒有看。另外還有希特勒第一二次擴軍宣言等文章，與文學的關係，比較的遠，也不看。其餘的，看了也沒有什麼深的印像。

除了陳腐庸俗的色情和酒精的刺激以外，沒有別的生活的人，不荒淫，也要醉生夢死的。讀過歐陸獵奇記和永久的女性，覺得這些作者的世界太狹窄，而趣味是過於卑微了。又有一位作者，名字却很快忘記了，他描寫西伯利亞也祇有女人的鬪笑，分明是謊話。不說

謊，就無話可說的世界，是着實有些「可憐」的。

文藝月刊的編輯，漫無方針，最近花了很大的篇幅，紀念方瑋德之死，一個愛慾的普通知識分子，又沒有留下出色的詩篇，把他比上拜倫和雪萊，實在是有些過於自誇的。

每周文學提出「國難文學」的問題以後，就有人說「人家能提倡國防文學，可憐我們祇能講國難文學」。這句話裏，表示了這位先生非常悲觀，非常消極。而實際上，這裏所謂「可憐的我們」，祇是他們自己少數人，決不能代表大多數中國人，大多數中國人，是需要國防的，因此也能提出國防文學，關於這問題，我和另外一位先生，曾在青光和火炬上討論過，這裏限於篇幅，不能再詳論。

一年來的許多官和半官的文藝刊物，特別顯得貧瘠，就是在文藝的量和質上，也可以看出真理和民氣，到底是屬於那一邊的！

十二年末的兩種宣言

十二月十四日，正是北平學生冒着嚴寒，舉行第一次流血的愛國遊行以後，也正是他們再度遊行的前兩天，在南方，有一個「晨曦文藝社」成立了。所發宣言中，說他們有着「秋天的薄暮」一樣的心情。有着被酒精和都會的色情所迷醉的生活，却沒有信仰，是「虛無

主義者」。但是後來又說有信仰，他們信仰着「自我訓練為中心」。華北事件，一句沒有提，學生運動一絲一毫也沒有驚擾他們的心情。

和上面這個宣言的發表差不多同時，上海文化界（大多數的文學者）也發了一個宣言，他們主張在民族國家的這個「生死存亡間不容髮的關頭」，文化界應在民衆的前面「領導救國運動」；他們反對向敵國游說和妥協的外交方式，反對「苟且因循的政策」，他提出了七條救國的要求。

十二月廿八日上海文化界救國會開成立會，又發表了第二次救國的宣言，是比上一個宣言更具體，更明澈的愛國呼聲。

對於「晨曠文藝社」和整個上海文化界兩方面的宣言，在這裏，我們用不着多所評論，我單單指出，前一個，是不管國家的事，單求自我訓練，而且還帶着落寞和頹廢的精神，後一個是不悲觀，却又帶着無限熱情和嚴肅，關心國家民族的危亡，企圖「更有效的保存民族元氣，爭取民族解放」。這顯然，一個是主張亡了國去做奴才，一個是要做堂堂中國的主人翁。這兩種宣言，劃明了中國文學界根本不同的兩條路。

十三 結尾的話

寫到這裏，算是把一九三五年中國文壇的幾個主要的傾向和一些重要的刊物和作品，粗粗講了一遍，本來可以擱筆了。想一想，却也還有幾句話，應當說說的。

看了上面這一年來的文學的輪廓，我們知道，中國文壇上，雖然有兩羣絕不相同的人羣，但是，有一羣人是祇有嘴巴的，有一羣人却真是在做，這一年是兒童年，是某一羣人的倡導，可是兒童的有力作品（像龔），却是由另一羣人移譯的。這一年應當發揚固有文化，這是某一羣人的堂堂正正的「中國本位宣言」的內容之一，可是整理和選印，都煩了另一羣人（像中國文學大系的編纂）。諸如此類，都可以看到一種人祇說，一種人却做出來了。

默默的做着的人，在創造真正的中國新文化，他們的一九三五年，並不偉大，這是真的，因為沒有什麼驚人的作品，可是至少可以說是偉大的一種準備。

當然在默默的做着的人，是用不着掩飾自己的一些缺憾的，一九三五年的主要缺點是：一，反帝的作品，還趕不上時代現實的需要。二，工場小說的比較貧乏。三，許多現實主義者，祇看了現實的消極面——譬如異難，還沒把握現實的光明面——譬如一切形式的掙扎。四，詩的落後，一九三五年的詩歌，很少出色的有力的作品，副刊上有時透露一些傷感的聲

韻、通俗刊物上，有時也有一些通俗詩歌的露面，都還不能滿足我們詩的要求。戴望舒先生的現代詩風上也沒有十分惹目的作品。他自己的「渴飲露，飢餐英」的情意，也不過是屈原的「朝飲木蘭之墜露兮，夕餐秋菊之落英」的簡略的反覆。

然而，前面說過，這一年是準備的年份，也許這一切，在已經開始了的一九三六年中，都會改進，而且產生更雄偉的作品。

年末的兩次救國宣言，是有著歷史的重要性的文獻，散沙般文學界已經在「上海文化界救國會」的旗下，形成了最初最大的團結，也許，在這個基礎上面，造成一個堅固的文學上的「人民陣線」，來負起解放中國在文化上的任務，來加緊推進中國落後的文學和文化事業。

替有望的一九三六年深深祝福！

（觀書生活三卷五期）

一九三五年中國文藝界

左衣夢

（一）歷史的車輪，進展到了一九三五年，在國際上，已經有了帝國主義者的屠殺現象，在國內，也更加增加了殖民地底壓迫，因此政治，經濟，以及社會上層建築的各部門，差

不多都在激急地變化着，但我們中國的文藝界，却仍然如一池死水似地，不但沒有什麼特殊的課題提示出來討論，也沒有劃時代的，所謂「偉大作品」出現，而且比過去幾年還要荒蕪！這，不消說是被它的社會底客觀條件之所決定的關係。

在一九三五年的文藝界中，成爲問題而被「人」討論着的除了變成個人的漫寫式的「文人相輕」之外差不多就祇有「文學遺產」的問題了。此外如「中國文學大系」、「世界文庫」、「中國文學珍本叢書」的發行，以及譯作刊物的停刊、文學研究專集的出版、兒童文學的提倡，大概就是出版界在一九三五年的總成績了。而兩篇宣言的發表，通俗文化的被提倡，新文字和木刻創作之引人注意，可說是代表着另一方面的前進。

小說和詩歌，在一九三四的文壇上，並沒有什麼特別驚人的收穫，而雜誌，也似乎因爲「雜誌年」已經過去了，也顯出不景氣的現象來了。

以下，就根據這路線，來觀察一九三四的中國文壇吧。

(二)關於「文學遺產」這問題的討論，本來不是一九三五年才開始的；不過，在今年被人實用起來了，而且，在另一方面也有了一個相當的範圍了；好比茅盾在雜文上明白的說：「我覺得現在有很多人們似乎有這麼個傾向——既然講到「文學遺產」了，就無形中肯

定了我們有「遺產」，有有用的「遺產」，而問題只在如何接受。我以為我們最好不要先這麼「肯定」，我們去掏摸了好半天，要是結果什麼都接收不了的話，其實也不算白費工夫，因為我們總算把一筆爛賬算過了。」

在以前，是沒有人說過這樣的話的，在今年，把這問題的範圍確定了，不過，「掏摸」的結果怎麼樣呢？有不有「遺產」？有不有「有用的遺產」？而「有用」和「無用」的標準又是什麼呢？關於這幾點問題的中心，却還沒有人討論到，因此，上面所引的矛盾的話，要算是今年討論的最高結論了。

（三）當人們還正在討論「文學遺產」的問題而不敢肯定說有不有「有用的」遺產時，一些聰明人就把它實用起來了，好比「以偉大的心胸去接受先民的偉大的成就」的世界文庫，「明代傳奇之總結集，汲古閣後之最善本」的六十種曲，除校印罕有流傳之中國古文學名著外，兼有輯印市上已有流傳之「文學巨著之志」的中外文學珍本叢書，以及「給「新文學」運動以來第一個「十年」結一筆總賬」的中國新文學大系等等，都大量地在先後出版發行了，這情形，說句流行的話，真可以說一九三五年在中國是「文學遺產年」啊！

然而，我們把這些刊物的「文學遺產」，放到顯微鏡下稍稍加以分析，就可以知道是些

什麼東西了。

世界文庫「是世界文化的總匯」，它是全盤計劃而有系統的把世界名著輯印的。關於古典主義作品的「外國之部」，這兒不想多說，在此地，我們祇看看「中國之部」的「一般讀者所不易見到的「古本」或「孤本」」吧。

馮夢龍的警世通言、喻世明言、醒世恆言，可說是世界文庫的精華之一，然而，警世通言是什麼東西？那就是「莊子休鼓盆成大道」的故事啊！

這故事的内容，是本「忠臣不事二主烈女不嫁二夫」的訓言，在封建社會制度下的男子，用種種殘酷而卑鄙的手段，來愚弄婦女們的命運的。同時，又保護男子在封建社會中的特殊的權利和法律，而處于悲慘壓迫下的婦女們正是爲了「自由」「平等」而掙扎的時候，這種男子們憑空虛造的欺騙他們的故事：就是所謂警世的通言！

這種惡意地誣害或是束縛婦女們的自由的東西，就是特地爲之介紹並表彰的世界文庫的精華之一。這種「文學遺產」的價值在那兒？

此外，如六十種曲，也就是些尋親記、四寶記之類中國文學珍本叢書，也是那些金瓶梅詞話，梅花草堂筆談之類的東西，在這兒我們要問：難道中國的一文學遺產」，就祇有這類

封建的，或「寄託性靈」的玩意嗎？那麼，這是不是「有用的」「文學遺產」呢？

（四）現在，我們要說到兩種刊物的停刊了。

在這「咒詛翻譯」的年頭，和譯文同時出版的世界文學，當譯文終刊號在九月出版時，世界文學不幸也同時停刊了。

後者的停刊，據說是因為經費的關係，而前者却據說是輟齋回國後，對於生活書店的新計劃，及跟什麼人爭論的結果。

這兩個刊物，都是專載譯作的，它們是有計劃地譯載或介紹國外的文學遺產；如世界文學中連希臘文學白銀時代琉善（一二〇年——一八〇年）的喜劇都譯載過，而且，它的編者總要在每篇文章之前附上幾句指出虛幻的話。譯文把古典主義以來的作品也介紹得很多，而且還很注重文學批評及作家研究。總之：它們都有相當主張然後再去掘發國外文學遺產的。這種立意很好，因此，對於文化水準較高的讀者，是有相當滿意的。

然而，它們現在都已不幸停版了。

（五）文學研究專集，在今年出有小品文與漫畫及文學百題等幾種。前者是作者隨意提出幾個關於小品文及漫畫的問題來討論，而後者，却是先指定一百個關於文學上各方面的問

題，分別約人寫作。因此，在編制上，自然要較前者為有系統；但在執筆人的見解方面，却與前者同樣不一致，各有各的社會依據，各有各的社會意識。所以如文學百題在『怎樣叫做世界文學的兩大思潮』一題下，仍是單講希臘與希伯來兩民族的精神如何不同，而完全抹煞了其物質的經濟的背景，再如小品文與漫畫則有『小品文可以寫『鄭重的東西』，也可以寫『玩笑的作品』；及『硬性潑辣』、『從玄學的到科學的』種種不同的見解。

(六) 今年是被人定為『兒童年』的，因此，『兒童文學』也曾盛極過一時，好比『兒童文藝社』的成立，兒童閱讀的各項報章雜誌的刊行，兒童叢書的出版等等，都是這現象的表現，至於兒童文學的作品，却祇看到魯迅所譯的班台萊夫的錶一種，而且，還不是最新的作品。

(七) 今年的兩篇宣言，那就是所謂『中國本位文化建設』的『一十宣言』，和『我們對於文化運動的意見』。前者是提倡中國本位文化的，而後者則認為『復古運動發展的結果，將是一副毒藥，對於民族前途，絕對沒有起死回生的功效』。

後者的發表意見人，團體如文學社太白社文學季刊社東京雜文社論語社譯文社芒種社等十七團體，個人方面署名的有一四八人，而且都是文壇熟見的名字，因此，這是可以代表文

學界的，而并非如前者似的文化界的重要意見。他們在積極方面，是主張「改革漢字」以「普及知識」，「向「維新」的路上走去」以拯救民族，「依照，口頭語寫成的「國語文」。代替文言文，用「能夠表白現代人的情思的現代文」代替作詩填詞。消極方面，他們反對復古運動，反對讀經教國，國學應由專門家去研究。

這可以說是一九三五年中國文壇的重要文獻之一。

(八)通俗文學的被提倡，是與上舉後列宣言有重大關係，他們舉行過通俗文學座談會，出版過通俗文化生活知識讀書生活等通俗刊物，而且濶奮編的大衆生活也是通俗化的。

「新文學」即是所謂中國字拉丁化寫法，這是限着「大衆語文學」砲戰之後，上文所舉宣言中之「漢字改革」而在今年激急地發展起來的。在上海有各種關於拉丁化課本的出版，在北平、天津、貴州、廣州、太原等地，有好些報章及雜誌中，有拉丁化專欄，及先後成立了「拉丁化研究會」等團體。而且還有「拉丁化半月刊」，及名著如錢等之拉丁化翻譯。而在七月時，天泐北調月刊曾奉有北平市政府之「刊載拉丁化文字，不作反動宣傳」批覆。

(十)木刻創作在今年也特別引人注意，一月一日至七日，在北平開的全國木刻聯展會，去參觀的人，竟達廿餘萬人之多！其後又在天津通州漢口太原開封上海等地展覽過，現

在，又到日本去了。

在木刻技巧方面，張慧馬達野夫等，都有長足的進展。

(十一) 創作方面，散見于各雜誌上的很不少，而且也聞有幾篇差強人意的，但如子夜之類的巨著，除了在量的方面有一部巴金的家之外，就沒有什麼引人注意的了。

這兒，我們還是來看看短篇小說吧。

在題材上，有幾個特點我們不能不注意：

一、純粹描寫男女戀愛關係的小說，已經不多見了，關於這方面的題材，大都是暗示着戀愛的階級性，或強調着戀愛的時代性及其社會性，至于色情的字眼，或色情的描寫，很不易找了，「大腿文化」及「張資平式」的小說，已完全被時代的洪濤沖到那荒蕪的廢墟去了
咧！

二、處理家庭和個人事件的題材，也完全把家庭和個人掩沒在這社會的動盪中了。純粹以個人主義為出發點，及描寫老婆兒子的東西，也找不出來了。

三、歷史小說在今年，有着新的姿態出現了，它已經不如三個叛逆的女性，采石磯等作品那樣以個人主義為出發點，供着古人的屍體，來寄托作者的個性、思想、與性格的作品，

而是以社會的觀點，截去歷史事件之一段，以反映現實社會的某一方面。如文學五卷一期的馬崑之寫天寶年間的變亂等。

四、關於農村崩潰的題材，描寫的特別多，而且還有寫的相當成功。如張天翼的清明時節等篇。

五、對外關係的小說，也有寫的很不錯的，如艾蕪的南國之夜等篇，可說是「民族主義文學」的中好作品。

六、處理軍隊生活及一般社會不安現象的，都有較好的作品出現，前者如萬迪鶴的沒有準備，後者如蘆焚的頭，沙汀的趕路，郁達夫的出奔，歐陽山的姊妹等篇，都是有斤兩的作品。

至于描寫的方法上，也有幾個顯然的特點，我們不妨提出來說：

一、第一人稱的寫法減少了，如十幾年前創造社作者的那種貫串着身邊雜事式的，個人主義的精神的寫法，很不易找得出來了。

二、單純的個性的描寫也減少了。大抵都是用社會學的見地，將個性植根于某一社會的某一現象上。

三、立體的，集體的描寫法，在今年是特別發展了。如上文所舉沒有準備、頭、趕路、出奔、姊妹等篇，都是頂好的例，這些作家們，都用建築學的手法，使這些故事中的人物主體地站了起來，而儼如成了活動的人物，站在讀者面前似的。

四、作者的作風，大部份都已變成爲沉重的、嚴肅的、把握着社會現象的動態而描寫了。不消說這是因爲中國社會的現實，是正在變動的時代，是複雜多端的，再也不能放在新興資產階級社會裏的那種莫泊桑式的、單純的小說法則裏了。

(十二)今年在中國的詩歌，要算是頂消沉了，詩刊出版的很少，而如現代詩風之類的詩刊，內容又是空虛得可憐的東西，比較充實的，恐怕還要算在海外出版的詩歌了。但詩歌從第四期後，又已兩個多月沒有出來了。詩集也很少，就我所看到的，祇有宇宙之歌較爲差強人意。

(十三)關於戲劇創作方面，在今年可說成功的是一部也沒有！改譯國外作品，如李健吾的定謊集蘇雪林的鳩那羅的眼睛等，都不見得怎麼好。不過，在去年做的雷雨，却在今年的日本東京神田，由流浪在日本的愛好戲劇的青年人上演了，而且據說成績還很好。此外，戲劇刊物，也就是在日本出的劇壇學術較爲可觀。

(十四)雜誌在今年，比較去年雜誌年的狂熱，差得太遠了，這不消說是與整個市場的不景氣，有着連帶關係。

在今年，除了老牌的文學與文學季刊，仍在按期出版以外，別的刊物不是「短命死矣」，就要常常延期。在今年發刊的，如天津的北調，北平的泡沫，上海的創作，留日青年的東流、雜文，都還算是前進的雜誌，至于杜衡等的星火，和文藝等，都不能說有什麼價值。

(十五)以上，是就一九三五年的中國文壇的簡略的賬目，這兒，我們來結一筆吧：因為客觀環境的關係，一九三五年的中國文學，在意識方面，仍沒有更進一步的表現，技術方面却有相當的進展，而作者羣的努力，似乎也較為實際一點了，不過，在事實上，目前這一大動的時代當中，這是很不夠的，這并不能掩飾我們的文壇的荒蕪的現象的，所以在總賬上，仍應該寫下頁數。這就是說：我們今後，應該更刻苦地，更實際地努力！

(文化生活二卷二期)

一九三五年的中國語文運動

葉籟士

在我們回顧這一年來中國語文運動的時候，首先應該舉出作爲這運動的主流。

拉丁化運動的開展 一九三四年大衆語討論中提出拉丁化以來，還不到一年半，這個運動已波及到國內各地，而上海、北平、天津、開封、太原、西安等處的新文字推行工作，尤其來得活躍。

這一年來，新文字運動已經從知識者店員開始推移到文盲的農工大衆中去了。在上海，工人識字班已舉辦過幾次。在北平，清華大學舉辦的平民學校，亦已採用新文字。在河北京縣，曾開過幾次農民子弟的新文字班。在河南採用小先生的辦法推行新文字，並有幾個中學指定「新文字月刊」作爲國語科的補充讀物；學新文字的據說已有三千多人。在太原，也曾開班多次。甚至在皇軍刺刀下面的東北，也有熱心的朋友從事於新文字的推行工作。在香港，最近亦有人組織研究會。在貴州省，據說已把苗人的語言拉丁化，拿來在苗人掃除文盲，以發展少數民族的文化。

目前全國學習新文字的人數，還沒有一個確切的統計數字。但是從書報的銷行推算起

來，大概在六千人以上，八千人以下的光景。

一年來的新文字出版活動，頗有進展。除了各地自編的課本講義不算之外，已經用鉛字排印出版的書本有：（一）「中國話寫法拉丁化——理論，原則，方案」（葉籟士編），（二）「拉丁化概論」（葉籟士編），（三）「拉丁化課本」（葉籟士編），（四）「拉丁化檢字」（應人編），（五）「門外文談」（魯迅著），（六）「文官用的拉丁化課本」（葉籟士編），（七）「北方話拉丁化」（清華大學研究會編）。以上（二）（三）（四）（五）四種，由天馬書店出版，（一）（六）兩種，由上海羣衆雜誌公司代售。此外在印刷中的，還有「政治經濟學ABC」、「拉丁化論文集」等幾本。

拉丁化的定期刊物，在上海有「新文字月刊」（羣衆雜誌公司代理發行），在北平有「北平新文字半月刊」，在太原有「拉丁化半月刊」。每期刊登拉丁化讀物的一般刊物，在天津有「北鵬月刊」，在上海有「客觀」，「生活知識」。在天津，已有人在籌備出一種全部用新文字編印的「拉丁化週報」。

北方話以外，一年來起草的各方言拉丁化的草案，已有上海、蘇州、甯波、貴州、揚州等幾種。

隨着拉丁化運動的逐步開展，國語運動內部發生了動搖，最顯著的便是由杜子勤先生主張的

國語羅馬字修正說。這也是一九三五年中國語言運動上的一大事件。作為修正說的代表言論，可以舉出杜子勤先生的那篇「論改良國語羅馬字」（杜先生給另一主張修正的朋友的一封信）。

杜先生主張修正的理由是：（一）「國語羅馬字的產生，很明白的是產生於『數人』並不產生於實驗，即是很簡短時期的實驗也不曾有過。」所以「修正的事是它先天所具有的命運，早晚免不了」。（二）「假定它（國語羅馬字）不謹慎些，努力些，現在加以大修正，將來加以小修正，它將步入最悲慘的世界裏。現在它所遇到的勁敵是拉丁化。這敵人不是隨便可以罵倒的，它現在就要登台和國語羅馬比武！」「這場比賽能有把握嗎？觀眾從哪裏跑呢？」

竭力掙扎避免「步入最悲慘的世界裏」，這真是國語羅馬字的悲哀！

杜先生還提出了幾點對於國語的「自我批評」，極值得我們注意的：（一）「向來我對於嚴格的國語，根本有點懷疑，近來對於國語的尊嚴更有點不恭順。」「國語羅馬字非重視

方言不可。」比方「新鮮」這一個詞，北平以外大家都說 *shinshan*，「的」多數作 *di*。「最」多數是條大原則，*shingshing* 失了這條件，背了這原則，爲什麼要用它呢？「(二)」「北平」的四聲有些分得太瑣碎，大多數並不這樣分，事實上也不需要。」

這真是一種大胆而正直的告白！然而在另一節裏杜先生却終於露出矛盾來了：他一方面覺得北平話的口音和聲調「背了」「最多數」這條大原則，一方面却仍舊主張「以北平話的讀音和聲調」「作爲華北區」的標準！這種半推半就欲罷不能的樣子，正是這種主張的不徹底處——一雙放大了的小脚！

杜先生舉出的幾點具體的修正建議中，大半是取法於拉丁化的。比方，改用 G K H 表「幾歎希」，改用 Z C S 表「資此私」，取消「知疑詩日資此私」的韻母，以及改用 *ei iun* 代原來的 *iou uei nen* 等都是。

然而國語羅馬字沒落的命運決不是不徹底的局部修正所能挽救的。所以修正說也只是種徒勞。事實上這種主張，在一九三五年中終於未見採納，而只能在「敵人」方面得到它的應有的評價：它用事實又一次證明國語羅馬字的非現實性，它的沒有前途，以及拉丁化的優越性來。它用事實昭示我們：一切願獻身於建設大衆語文的人們，如果他有志在真理面前低頭

的度量，目前應該努力的決不是向國語竭盡忠地苦諫，而是——站到拉丁化的旗下來！紳士派的國語羅馬字除了「步入最悲慘的世界裏」，是不能有別的前途的。

其次，我們應該提到拉丁化方面。

對於手頭字的批判，手頭字的意義，在於打破漢字的尊嚴，而在書寫上給我們一點方便。這是它的進步性。但是手頭字始終沒有跨出方塊字的圈子，它只在字形上簡化，對於文字的口語化，學習的簡易化，語形的國際化，表現的精密化，它是顯得完全無力的。

經過了這一番對手頭字的批判，我們才達到對手頭字的正確的認識。

給與手頭字以嚴正的批判的，有林瑛史枚胡繩的文章，登在「北調」第二卷第一期，「讀書生活」第二卷第二期，及「新文字月刊」第三期上，可以參看。

教育部公佈的簡體字，和手頭字原沒有什麼根本的差異。據教育部的命令，以後的教科書一律要採用簡體字，而在書末還要附加簡體字的對照表——這樣，在維持正體字的尊嚴的限度以內來推行簡體字，除了增加學生以及排字工人的負擔以外，我們看不見有什麼實際的利益。

比了只顧字形簡單化的手頭字，

通俗化問題的討論 要有意義多了。手頭字要做到「字」的通俗化，但是如果「文」仍舊不通俗，單講究手頭字是沒有多大意思的；文章仍舊不好懂。

最近提出的「通俗化問題」就是要做到「文」（詞兒，句法，文體）的通俗化，好把大衆心裏要說的話，應該懂得的道理，用通俗的，生動的，趣味的筆調寫出來。

通俗文用漢字來寫，所以只能流傳於略識漢字的人們之間，因為同樣的理由，它只能做到某程度的口語化；它要顧到全國的普遍性。通俗文是有它的極限的，這極限以外只有靠新文字去做。

爲了通俗文的努力，是在一年以前即已開始的，一年來通俗雜誌的勃興，科學小品，街頭文談，××講話的流行，就是證明。自然，其中也有失敗，但是一年來這些作家的艱苦的努力，已成爲取得更大成功的堅實的基礎了。

爲了建設通俗文，不單作者要互相討論，還要接受讀者的批評。如果各刊物能分出一些地位來登讀者的意見，是很有成效的。

最後，我們要舉出一年來對於中國語文的一些盲目的改良嘗試，像「林峯新字」以及洪深先生主倡的

一千一百個基本漢字之類。林先生憑空杜撰的那套怪字，是不值一駁的。比較值得談的還是所謂「基本漢字」。洪先生從漢字中選出了一千一百塊，作為「基本漢字」，主張用來在大眾中推行。但是不管洪先生的善良的動機，他的勞作並不比那位林先生的怪字更為成功。

「基本漢字」的（一）以一塊塊的漢字作單位（雖然有少數例外），以及（二）字數的局限是它的癥結所在，它包含無數缺點的根本原因。我們且舉出一部份它的頂顯著的缺點來：

（A）對於口頭語的隔絕，甚至連原有的白話也勿如。「基本漢字」中沒有「嘴」和「腳」，只好說「口」和「足」。「兄弟」叫做「手足」。「和尚」是「去掉了頭毛住在廟裏修行的男人」，跟「基本英語」中的「拿去嘴上的毛」真是有異工同曲之妙！「我是他的哥哥」不能說，只好說「他是我的弟弟」，因為「哥」「姊」是不存在的。所以「他的妹妹是我的媳婦」，只好說：「他的女弟是我的兒子的老婆。」

（B）「基本漢字」殺害現存中國語文中拼音化複音詞化等一切進步的傾向，而成爲語文改革途上莫大的阻力。

（C）「基本漢字」的首倡者把我們的實生活看得一成不變的，非常呆板的，停滯的。所以他以爲只要在一千一百字之外，再就各人所住的地域以及所做的職業加上一百五十個補

充字彙，就夠一切日常的應用了。這使得我們的文字更爲貧弱，一方面更剝奪了大眾求知及表現的自由！

洪先生的一本大作，最近由一家大書店出版了，對於這種「改惡」中國文字的暴舉，我們只有嚴詞抨擊的權利。

（讀書生活三卷五期）

一九三五年之中國劇壇

路維嘉

照例一年一度之總清算，我也來做一九三五年之中國劇壇之總檢了。

若從純粹劇運的立場，來給這一年來的劇壇下公評之斷語，不特要使熱心劇運的人，感到失望，就是從事劇運的人，也要感到灰心，所以，我寫這文時，是把嚴格放寬到若干度以下的。

1. 是劇運開始放濫的時期

號爲戲劇年的一九三四年，雖曾虎頭蛇尾地熱鬧了一場，但終究是幾個都市在趕墟，各內地的小城市，並未受劇運的怒潮衝擊着。這平靜的空氣，在一九三五年的元旦，才被有力

的破壞。

一九三五年的元旦，可以說是戲劇運動走入內地的元旦。在這元旦的十天內，尤其是元旦後三天，差不多是一九三五年的無組合的戲劇節。在這裡，把這元旦左右的各地演出，列在下面：

南京：磨風劇社出演娜拉，引起了娜拉被革的問題。（地點在首都陶陶大戲院，連演三天。）

濟南：齊魯劇社演出梅羅香，由馬彥祥導演。（一二兩天）

保定：軒轅劇團演出醉思、噬妻、月亮上升、喇叭愛情的結晶。（一二三日）

無錫：無錫教育學院，公演一個女人和一條狗及岳飛之死，由谷劍塵領導。（元旦日）

通縣：瓊河中學叮叮話劇社演出最後五分鐘、神祕囚犯、屠戶。

天津：孤松劇團演出別宴。市師劇團演出陔芝與仲卿、北京的空氣。（元旦）

上海：復旦劇社第十七次公演壓迫、可憐的斐加、約翰曼利。（一月七日）

河北：清苑縣劉村演出窮途、狐仙廟、月亮上升、王四等劇。（七八兩日）

重慶：磨風社演出父歸等劇。專專戲劇研究會公演理想的良人。藝術促進會戲劇組因成

都劇運中心人物陳明中，元旦到渝，籌備公演名優之死、沙樂美。青年游藝社舉行演出父歸、顛慄等劇。（以上四則未詳日期但均在一月份上中二旬間）

廣州：自從一九三四年以演出活路、退却、第二防線（一二八紀念日反帝公演）致演員大批失蹤後，正式演出，已成絕跡，只有香港華僑教育聯合會之演出，以賡續華南之戲劇演出。

這些各地劇團的元旦總動員，引起了各地青年對戲劇的興趣，加以娜拉被革問題之反響，使一般人對戲劇有更進之認識，因此接踵着來的，有各地劇團以後的發榮滋長和活躍。河南新聲劇社之崛起：由河大、開封女師、一師三校的同學為基本演員，葉鼎洛等為主幹，於二月十六十七兩日演出東北一獵戶、女店主、生之意志、雙星南歸，開河南劇壇之先河。

太原民衆劇社春節演出白茶等劇。

漳州龍溪中學員生戲劇研究會於二月二三日演出可憐的裴迪和棄婦、蘇州夜話、未完成之傑作。

重慶沙龍劇社、嘉陵文學研究會公演五奎橋黃鶴樓等劇。

武漢秋聲劇社於三月十日在漢口維多利亞紀念堂舉行第二次演出，劇目為甜密嘴唇、藝術家、月亮東昇、歸來等。

無錫省教育學院三月十七日演出一間鬧鬼的屋子、十三號囚犯。黃巷工人劇社演出金寶及尹奉吉。

綏遠有綏遠話劇社之組織。

南通新民劇社於三月廿二日作第九次之公演，劇目為母親、杖、壓迫。

西安二中劇團演出江村小景、五奎橋、醉了。

漳州鶯聲劇社在漳州石碼一帶，旅行公演，演出劇目為曙光、月亮東升

上蔡劇團於五月下旬開始赴遂平等地迴巡公演。

無錫由谷劍塵籌組市民劇團。

山東大學山大劇社，由洪深指導於五月廿四五日第一次公演寄生草。

長沙：由凍雨劇社蛻化而來的青春劇社，由朱之偉及向培良主幹，於六月一二日演出英雄與美人。

這些劇團的活動，是離開了北平天津上海南京濟南這幾個一向劇運已很蓬勃的都市而存

在的，一方面在農村破產都市衰落的小城市活動，已經顯示出學院教育之動搖，而戲劇教養之逐漸被信託了。

2. 劇壇之各種動態

在演出方面，當算上海舞台協會，中國舞台協會，業餘劇人，和復旦劇社等之演出，爲今年劇壇上之點綴，然而與其從這一方面來看中國劇運的前途，不如從戲劇學院之興起，以及戲劇職業化這兩方面來看，更爲透澈，茲將這各方面以地方爲單位來簡述一下：

上海方面自從上海劇台協台以電影明星歸寧之姿勢，在金城戲院演出回春之曲及水銀燈下後，金城遂有接二連三之話劇演出。回春之曲及水銀燈下是田漢之祕密作品，但在反帝運動這一面，是可算有力的作品。尤其是在「一二八」紀念的後二三天內演出，更爲能顯出反帝情緒之死滅之可憐。這一次演出，在題旨的調合上，在題材的選取上，在演員的水準上，以及創作劇的水準上，更甚嚴整。這是創作劇奪取外國名劇的初度成功。（演出日期爲一月卅一日）

接着暨南大學劇社又以三月初間，演出油漆未乾於金城，演出的成績雖然未敢十分使人滿意，但以學校劇團而能演出大劇，居然買票掙錢，也就可以說已經尊重了戲劇之藝術性

了。

業餘劇人以貢獻婦女問題之備忘錄而演出娜拉，是要站在十字街頭去和女人快回廚房去的宣道者反抗的，可是女人不特被阻着走出，而且還被用鍊綁着送在床上去，所以這一演出，只是不對時代反動而已，沒有幫助時代的進化。

業餘劇人的第二次公演爲巡按，在從寫實的諷刺筆調上來對照中國官場是很有意義的，演出的技巧，也相當的使人滿意，只是相差這麼年代的作品，無論如何是有點隔一層皮的。復旦劇社的委曲求全，暨南大學中學部的英雄與美人，演出的成績上，幾乎甚少人注意，這是因爲復旦的劇本不動人，暨南的演員語調過於粵化，所以是今年話劇演出最靜場的兩個劇。

此外上海樂劇院的演出摩登夫人與西施，和什麼劇社之在金城演出蠢貨，都是憑着某種優越條件而大膽嘗試，但是他們是脫離劇運而努力的，所以沒有什麼人去批評他，甚至沒有人認爲那是文明戲之復活，那也是確有其事的。

復旦劇社第十九次之演出爲雷雨，這各地均已演過之命運悲劇，也頗吸引一班觀衆，只是在這華北自治之前夜，終究有些人懶於去看。

萬國戲院之英文王寶川，青鐘劇社之阿都城姑娘，明星之月兒潯潯，蟻社之什麼，都係是偶一爲之的玩意。

在上海的戲劇學院之興起，却有幾處。一是上海戲劇電影研究所，是以建設訓練演員機關，和造就劇運人材爲主要任務的。準備以後一屆一屆的幹下去。其餘二處，一是陳大悲的上海戲劇訓練所，一是月明公司之東方劇社訓練班，但這二處是曇花一現地解散了，所給人們的印象是科班制度現在已經是死去了。

在演出和理論之檢討上，能夠惹目的，還算天津。

在演出的姿態上，他們用聯合公演的方式，作野戰式的比賽。六月間之孤松、青玲、春艸、三劇團之最末一計，打是冤家罵是愛、別宴、九月間之青玲、青青、非非三劇團之金實、上帝的叛徒、蠢貨、他騙了她的丈夫、湖上的悲劇、臨時太太。

旅津公演的，有二個劇團，一個是中旅劇團，一個是北平明月劇團。有些劇本如吸血蟲、女性的吶喊、打漁殺家，都是從那裏做處女演出的。

以青玲藝話團爲中心的每次座談會，也是甚有意義的。他們在每次座談會所提出的問題，是歷史劇上演問題，話劇水準問題，新歌劇及中國歌劇的出路問題。

在組織上，除了田青玲團發起組織天津戲劇學會外，更有天津劇人及蔣蕾等集團組織。

南京本年的戲劇空氣，本來甚為淡薄，但自余上沅以中央黨部教部會派之資格走馬上任國立戲劇學校後，一時首都話劇需求，驟感濃厚。田漢遂以上海劇台協會名義，在京作二次之公演，第一次劇目為回春之曲與械鬥，第二次之劇目為黎明之前、洪水、號角、晚會、漁稅暗轉。

此外，鄂省之省立劇院，山東之省立劇院，上蔡之劇訓班，中央之演員訓練班，都是使當局已重視戲腳之表示。然而像王泊生之流，却又乘機發表其似牛非牛，似馬非馬之歌劇教國論，對於新興命運已成對立之勢矣。

從這一年的戲劇表現上，我們知道戲劇已經不被視為消遣的東西，而是能與時代的輾轉合拍，因此才有各種問題之提出，及國立戲劇學校之設立，國立戲劇研究所和中央劇場之籌備。

原书空白

文藝作品底價值問題

少 問

文藝批評底任務，最後是在於判斷文藝作品底價值。但文藝作品底價值由什麼決定的？對於這個問題的回答是很多的：唯美派的首要王爾德 (Wilde) 認為文藝作品必須要「珍奇」，「美」，才有價值，對於他，當然是應該由「純粹的美」的觀點來決定文藝作品底價值的；人道主義者托爾斯泰 (Tolstoy) 則謂「藝術所傳的情感須按照着宗教意識而估定」要表現「當時的宗教意識」的文藝作品，「才有高尚的價值而為人家所獎勵」；未來主義者却在大叫「認識權落後，宣傳且萬歲」之下，以為文藝作品底價值，應該由其宣傳的效果，由其政治作用來判定；而一九二八年末到一九三〇年的日本文壇，更因這「文藝作品底價值問題」引起了大的論戰。於是，在什麼「政治價值」、「藝術價值」、「社會價值」等問題的爭辯下面，使這問題更加複雜了起來；……——在這樣的情形之下，一般鄉愿似的「學者」，一般毫無判斷能力的「著作家」，一定要搖着頭說：「公說公有理，婆說婆有理，誰是誰非，實在無法判斷，還是讓他們各自去說吧，不要管！」於是，真理與謬誤並存，是非莫辯，問題便於無法解決中走開了。

其實人類進化到了現在，已使我們對許多客觀事物有了明確的認識。我們知道太陽，地球，社會，都是客觀地存在着的，所以我們不會相信什麼主宰宇宙的上帝。同樣，我們也明白，文藝作品雖是人類生活的反映，但它却是客觀地存在於人類社會中的；其價值當然也是存在於客觀社會之中，絕不因任何人底單純的主觀命定而消滅，而變更。不管王爾德底唯美主義之旗如何高揚，倘使文學本身並不是純粹的「珍奇」、「美」的表現，那從「純粹美」的觀點來評價文藝作品，斷判其價值，仍是荒謬的；不管托爾斯泰是怎樣地信仰原始基督教的教義，倘使表現宗教思想的文藝作品並不為客觀社會所需要，只是為一部份人所歡迎，只是對於這一部份人有價值，對整個人類社會之發展則無積極的意義，那麼，他之從宗教的觀點來評價文學，估定文藝作品的價值，也不過是代表着一部份人之偏見，依然是錯誤的；……所以，我們對於文藝作品的評價，首先就當打破主觀的偏見，我們必須依據文藝作品底客觀地存在着的價值來評價，才能與客觀事實相合，才不致發生錯誤，正確的文藝批評，便是依據正確地反映了那存在於客觀社會中的文藝作品底價值的理論，來評價文藝作品的文藝批評。

文藝作品底價值既是客觀地存在於人類社會中的，那麼，這價值又是怎樣構成的呢？這

里我們便不得不考究一下文藝作品之本質。文藝作品之價值，由文藝作品而生。離開了文藝作品之本質，是不能談論文藝作品底價值的。

觀念論者叔本華(Schopenhauer)曾經鬧過這樣的笑話，他說，「音樂是與現象世界完全獨立的。音樂絕對地不知現象世界，雖當宇宙無其存在，音樂還是有的。」如果依此類推，則所有繪畫，彫刻，乃至詩歌小說等藝術，也都是「與現象世界完全獨立」，在沒有宇宙的時候也是存在的；這不是在開玩笑是什麼。誰都知道，文藝作品都是直接由作家創作出來的；如果人是社會的動物，作家也是社會人，那麼，其創作文藝作品便不是依靠着什麼「獨特的靈感」，而是在社會的規定下遂行的；又如果文藝作品不僅有美妙的詞句，動人的故事，而且是表現着一定的思想與感情的，那麼，這思想與感情便不只是作家個人所有，而且是社會的思想與感情，因為作家是生活於社會中的，其個人之思想與感情亦是在其社會生活中形成的。這樣，就是王爾德底「珍奇」、「美」，所謂「架典」(美而非實際的故事)的藝術，也並不是全典的東西，而是一定的社會思想的表現。王爾德底唯美主義，他底名著社達格萊的畫像，莎樂美……等，都是享樂的頹廢的社會思想的表現。至於托爾斯泰底人道主義，他底戰爭與和平、復活……等偉大的作品，更是十九世紀俄羅斯的土地貴族底一種

思想形態之反映。——總之，無論什麼文藝作品，都是表現着一種社會思想與感情的。如果在人類思想尚未統一之前，在社會中有真實的、高尚的、虛偽的、卑下的種種思想存在，而且這些思想又都必然借着各種形式在文藝作品中表現出來，那麼，各個文藝作品所表現的思想便就不全相同，其中也必然有真實的、高尚的、虛偽的、卑下的。但是，「說謊使人討厭，真實是可愛的，」那說謊的表現卑下思想的文藝作品，絕不能發生怎樣的感人力量；反之，越是表現了真實的高尚的思想的文藝作品，便越能使人發生共感，因而其藝術效果也就增大了。這便有了文藝作品底高下之分，這便有了決定文藝作品底價值的依據。——文藝作品底價值主要地是由其所表現的社會思想之真實程度來決定的。

凡是表現於文藝作品中的思想，都是真實地存在於人類社會中的，都是為或多或少的人們所共同具有的，任何天才作家也不能在其作品中表現出人間所未有的思想與感情。但這並不是一般無判斷能力的絕對的相對論者底理論之有力的依據；或者會有人於此引出這樣的結論來：「既然各種思想都真實地存在於人類社會中，都是為一部份人所具有的，那便是各有各的真實，各個真實都有其依據，所謂絕對的真實便沒有了；有的只是各個人或各種人羣所認為的真實。因而說文藝作品底價值主要地是由其所表現的社會思想之真實程度決定的

這話依然有問題。」這，只是表現其認識力之不夠。因為雖然一切思想都有其客觀的依據，都真實地存在於客觀社會之中，但我們却不能說凡是真實存在的思想都與客觀真實相適合；反之，某種思想雖為某一羣人在其社會生活中所形成，為人間所實有的思想，但說不一定這思想就是與客觀真實相矛盾的。在每一時代、社會中，雖有種種不同的思想存在，但其中只有那不畏懼真實的人羣底思想才是更接近於客觀真實的，其餘的人底思想都較遠或較近地離開客觀真實而存在着。在目前，由於科學的發達早已證明了神底不存在，這是在事實上展露於人間的真理，但有些人在其社會生活中却形成了利用神或信仰神的思想，因而在電影中在其他文藝作品中反映出了宗教思想來：這不消說是與客觀事實相矛盾的。又，在不畏懼真實的人羣看來，帝國主義者底感情與弱小民族的人民底感情相衝突，摩登少女底情思亦與行乞的老婆子底想念不同，各時代各人羣底感情並不是一樣的；但直到而今尚抱着古典主義不放的人却說人間底感情是各處如一永久不變的，因而在其文藝作品中把一切人類底感情表現成爲一個同一的形態：這又證明了前者底主觀思想是接近於客觀真實的，後者則與之相矛盾。由是我們便可更具體地說：所謂真實的社會思想乃是指那與其社會的客觀真實相適合的社會思想而說的，並不是真實存在的思想の意味；而且，在每一時代、社會中，只有那不畏懼真實

的人羣底思想才是適合於其時代，社會的客觀真實的，其餘的都不能與此相同；所以，我們在上面提出的評定文藝作品底價值的原則並沒有什麼問題，成問題的只是人們底絕對的相對論的見解。

文藝是要求真實的，如果文藝作品所表現的社會思想愈是接近於客觀真實，則它便愈是有價值。巴爾扎克(Balzac)底人類的喜劇之所以有偉大價值的，乃是因為他在其首創的寫實主義的法則之下，真實地描畫了『王政復古』及『七月專政』時代的法國社會的各種人羣底姿態，表現了這一時代的真實；歌德(Goethe)底浮士德之所以被認為偉大的不朽的作品，也是由於他在描寫浮士德底不斷奮鬥的精神中，真實地表現了當時的新興市民之向上氣概；……如果把問題移到托爾斯泰，那就更明顯了。我們幸無保留地承認托爾斯泰是『世界文學的第一流作家』，因為他真實地無情地暴露了當時俄羅斯社會底黑暗，他反對一切虛偽和卑鄙的行爲。但他却宣傳不抵抗主義，以『不抵抗惡』來解決問題，這樣使他成爲了『基督教信者的癡人』，成爲了土地貴族的擁護者。雖然他之真實地描畫當時的社會現象，可以增大他底『不抵抗惡的』說教底效用，但他底神祕的說教却反轉來傷害了他底文藝作品底價值。托爾斯泰底作品之有偉大價值的，乃是因為他具有無比的藝術才能，肯真實地表現當時的一切社會

現象，並不是由於他底神祕的基督教的說教；事實上這說教是等於說謊，是傷害其作品之價值的。倘使托爾斯泰完全離開貴族的立場，不作神祕的說教，不為宣傳虛偽的基督教義而去描寫客觀的真實，為着時代的真理而去描寫客觀真實，那他底文藝作品將會更有價值，作為「世界文字的第一流作家」的托爾斯泰將會更加偉大。……由此當可見到文藝作品所表現的思想之真實程度與其價值之關係了。

同時，所謂真實並非永恆不變的東西——反之——它是在不斷發展變化着的。存在於某一時代、社會中的真實，到了另一時代、社會到來時也許會成為虛偽。歌德在其浮士德中所表現的思想在十八世紀德國社會中是接近客觀真實的，但在目前却是與客觀真實相違背的，因為存在於十八世紀社會中的那種真實已經消滅了。所以，歌德在當時能於表現那種真實思想之下，創作出具有偉大價值的浮士德來；可是，如果誰要在目前來表現浮士德中的那種思想，則不管其有好大的藝術才能，結果都必然是寫不出如浮士德那麼偉大的作品來的，因為那種思想已失掉了真實性，已沒有了實際的根基。厨友（Guryan）說，「理想在藝術中無實在的性質，便無何等價值。」這便是對於我們底問題之正確的解答。

正因為真實是在不斷發展着的，所以，最偉大的作家在寫作其文藝作品時，並不是從靜

的觀點上去表現真實，而是從動的觀點上去把握真實，描寫真實的。因為要這樣才能認識發展着的真實，才能創作出具有偉大價值的文藝作品。譬如，作家以中國農村經濟之衰落為題材來寫作時，如果他要真實地表現這一客觀事實，那他就不能像新聞記者似地只是死板地去記載那衰落情形，更不能羅列一些統計表，借數目字來表現，他必須借着在中國農村衰落中所發生的一些活的悲劇，把握着這些悲劇的中心，表現這衰落的一個發展過程及其動向。這樣作成的作品，不僅是表現了客觀真實的現狀，而且是表現了它底需要，所以有更積極的意義，有更偉大的價值。

當然，我並沒有這樣的意思，說一定要在形式上表現了真理底勝利的作品，才有偉大的價值。因而我也並不主張每一個作品都必要在後面栽一條顯示光明已經到來的尾巴，才是好的。我只是說，必須把握真實底發展過程，必須從動的觀點上去描寫真實，才能寫出有更大價值的文藝作品。至於真理之勝利或一時的失敗，光明之是否即刻到來，那要以客觀事實來決定：如果在事實上是真理底勝利，光明底到來，那就會自然地生一條光明的尾巴出來；反之，如果不是，那也就自然地沒有這個尾巴；憑藉一己之思想，血淋淋地截尾巴和生活拉扯地栽尾巴都是等於說謊，傷害作品底真實性，也就是傷害作品底價值的。——這與我們底意

見完全相反。

同時，我們也並不主張凡是過去時代產生之文藝作品皆無價值，只有表現了適合於現代的客觀真實的進步思想的文藝作品才有偉大的價值，不，這乃是目前主義者底偏見，我們是不贊同的。因為人類底知識才能，是從古至今漸漸發展來的，沒有描寫過去的真實的文藝作品，便不會有表現目前的真實的文藝作品；人們要求真實，要求美，文藝也要求真實，要求美，但這要求並不是限於現在的，過去的也一樣，所以藝術地表現了目前的真實的文藝作品，固然有偉大的價值，就是那些古典的偉大的文藝作品也有偉大的價值。這便是何以沙士比亞 (Shakespeare) 底戲劇，歌德底詩，巴爾扎克底小說至今尚有人讀的原因，也就是爲什麼我們需要接受過去文學遺產的主要的說明。

雖然，文藝作品底價值主要地是由其所表現的社會思想之真實程度來決定的，但我們却不能因此就忽視文藝作品之藝術的特性，因而在評價文藝作品時也就不能忽視其藝術的表現力。我們知道，有些關於社會問題的論文，有些政治的，哲學的書籍，也是表現着真實的社會思想的，但誰也不能稱它們做文藝作品，因而也不能說它們有什麼藝術上的價值。爲什麼呢？因爲它們是抽象地理論地表現了客觀真實的，而偉大的文藝作品之表現客觀真實則是借

活生生的形象的力量，具體地描寫着的。文藝著作與哲學的政治的著作之不同處就在這裏，文藝底特性也在這裏。如果我們評價文藝作品，判斷其價值時，不管其特性，只是機械地應用上述的原則，那結果是便把文藝作品與政治的哲學的著作混成一團，根本不判斷不出來文藝作品底價值。

有些人常在曲解「存在決定意識」、
「內容決定形式」這個原則之下，不管文藝作品之藝術的特性，只是羅列一些社會科學的條文，便算評價了文藝作品。這實在是批評能力不夠的表現。不錯，文藝作品的形式，最後說來，是由其內容中引出來的，而且，如果嚴格地說，它還是不能與其內容分開來講的；可是，我們不能因此在研究文藝，評價文藝作品時，就不管其形式，社會思想是依存於社會組織之基礎上的，但我們在研究某一社會時，不能只考究其組織基礎而不管其所產生的思想，我們須當明白，如果有了非常真實的社會思想，非常偉大的文藝作品底內容，沒有藝術地在適當的形式下表現出來，那依然不能成功為偉大的文藝作品。而且我們還可以說，文藝的形式，描寫的技能，不僅是為文藝底內容所規定，而且在作品之社會的作用上，在決定作品底價值上，它還有積極的作用。假如有兩個藝術家能相同的作家都在努力寫作，其中一個所表現的是接近客觀真實的進步的社會思想，另一個

則是表現着一種虛偽的後退的社會意識，那麼，前者底作品一定比後者的更有價值。同樣，如果要藝術地表現一種適合於客觀真實的思想，那有偉大才能的作家所表現出來的一定比那沒有多大藝術才能的作家所表現的更有價值。在自然主義的思想下寫作的作家實在不少，但如弗羅培爾 (Froebel)、左拉 (Zola) 那麼偉大的作家却是不多，於此我們便不能不驚佩他們兩人底藝術才能。王爾德底杜達格萊的畫像，雖然是表現的享樂的頹廢思想，但他却是表現得那麼美好，使許多人傾倒於這作品之前，這亦不能不算是他底成熟的技巧加強了這作品底思想內容之社會影響。——所有這些，都充分說明了文學底形式不僅是為其內容所規定，而且是有積極作用的。所以，正確的文藝批評「並不對美學關門」，反之，它是在文藝底內容與形式底統一下，在上述的評價文藝作品的原則下，同時注意文藝作品之藝術的表現力，注意其在美學上的價值，以評價文藝作品，判斷其價值的。

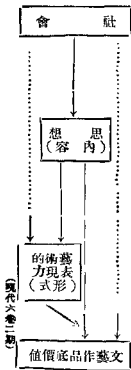
這里我還要提出一個問題與大家討論，——我以為如果從社會的見地來判斷文藝作品底價值，那麼，就是「藝術價值」一語也並不是絕對不可以用的。有人說：一般所使用的「藝術價值」的言詞，實在就是「藝術性」的意思；但說某作品有「藝術性」，並不就是說那作品有「藝術價值」，因為「離開一般的社會的價值而獨立的「藝術價值」，並不存在。」不

錯，沒有「離開一般的社會的價值而獨立的藝術價值」，但同時恐怕也沒有離開社會而獨立的「藝術性」吧。如果從社會的見地，可以說某作品有「藝術性」，那又爲什麼不可以說那作品有「藝術價值」呢？人們既然承認了波特萊爾(Baudelaire)底詩有「藝術性」，那又爲什麼不承認其有藝術上的價值呢？我以爲問題不在於那個名詞的本身，而是在於我們從什麼觀點上來應用那個名詞。如果站在「爲藝術而藝術」的藝術至上主義的觀點，說「藝術有獨立的生命」，因而說某作品有「藝術價值」或「藝術性」，那是玄妙！但是，倘若從社會的見地，說某作品有「藝術價值」或「藝術性」，那便沒有什麼問題。就以波特萊爾底詩來說吧，倘使說他底詩有藝術上的價值，有「藝術性」，而且指出這價值是存在於一般社會價值中的，並非存在於玄妙的「藝術之宮」裏，那便是對的；若與此相反，那就是大錯特錯！

再說，自然科學，哲學……等都是社會底產物，都有社會價值。倘使我們因爲文藝作品沒有離開社會而獨立的價值，便就禁用「藝術價值」一語，對於一切文藝作品只說其有何等的社會價值，那便是把文藝作品與自然科學、哲學的著作弄得沒有分別了，結果是取消了文藝作品底價值。須知文藝作品畢竟是文藝作品，在其一般性上，在其是社會底產物，因而

其價值是由社會規定的一點上，它是與科學的哲學的著作相同的；但它有藝術的特性，因而有在其一般性之中的特殊價值，在這一點上它却是與科學的哲學的著作不相同的。所以，文藝作品底價值與科學的哲學的著作底價值，有相同之點，也有不相同之點。所以，在顯示文藝作品底特性上，在顯示其特殊的價值上，有時候「藝術價值」一語是必須用的。當然，這不是從藝術至上主義的立場來運用，也不是從那把藝術與社會對立起來的二元論的立場上來運用，而是由社會的見地來運用這個名詞的。

總而言之，文藝作品底價值主要地由其所表現的思想之真實程度來決定的；不過，在下面，尚須注意作品底藝術的表現力，注意其在藝術上的價值，並從而將其所表現的思想與其藝術的表現力，將其內容與形式作統一的觀察，統一的評價，以最後地判斷其價值。如果以圖表來表示則便是這樣的——



論文學批評之基準

秦甫

蘇聯基爾泡慶在其關於社會主義的寫實主義一文裏說「新文學破壞了在事件及人物底描描上的個人主義的圓周，它能夠通過各個個性行動與特徵，而表現社會關係的本質與運動」。如果依照這樣的話來評論作品，那麼，我們就可以尋找出如下的幾個要點。一，各個性行動與特徵，也就是作家賦與人物之心理要素，大部分關係於創作的技巧問題。二，社會關係的本質與運動也就是作家滲透於作品之思想的因子，屬於作家的世界觀的範疇。三，個性行動與特徵在社會關係的本質中的綜合的表現。即對於作家的要求，不僅在於他是否努力於技巧之完成，與思想之展現；而在於他能否靈活自如的處理他的思想於技巧。因為不然的話，——或者思想容有未健全，或者技巧容有未盡善，那是將不可避免地會陷於結構的迷離離離，以及抹殺了人物之特殊性，而成爲「現實」之不完全的表現。

理解了以上的說素則如「藝術表現感情」那樣陳舊的定義，是可以迎刃而解了。這定義，在過去支配過我們的文藝思潮界，在現在，仍有不少的人死死地抱住。舉例起來說罷，如前年盛極一時的第三種人就是；杜衡不也是在其望舒草序一文中說過：「沒有真摯的感情

做骨子」那樣的話？而在另一方面，認文藝為時代思想的具現，遂偏袒着社會意識，作品，只要意識正確，不管他的技巧怎麼拙劣，就作出批評的尺度來，像這種不理會意識與技巧的關聯性，是同樣踏入謬誤的泥淖的。於是，產生了平林初之輔那麼的政治價值與藝術價值的二元論。若果由此發展下去，則描寫學校的，我們的批評家可以尋出教育價值；而描寫醫院或醫師公會的，也將可能抽出醫學價值了。其淺俗的程度，還可以用言語形容嗎？

我們如實事求實，則舉凡社會上所有的形形色色，沒有不可供我們的作家取材的。作家把他體驗的事物，用藝術的熔爐煅煉成他的作品，這經過熔鑄而再現的作品，它是藝術不是政治，因為政治是早已溶化在作家的藝術的熔爐了。

所以，文藝批評的第一步：首先是在一種統一的世界觀之下去探求，從社會的見地去分析，但社會價值是熔於作品之中的，他決不像未加熱之鐵粉與硫黃，可以用磁石吸分而還元為原來的物質。強為此種說素的人，（即還原為政治價值與藝術價值）不是不懂得文藝理論，就是存心用暗箭中傷這站在時代前的文藝理論的敵人。次之，作家熔解那兩種價值的程度，亦非常要緊。而分析一個作品的批評家，其任務固然是判斷；與達到判斷的程度，但立場却非藝術不行，因為這所謂藝術的立場，是統一於「為人類」的共通性上的，要是不然

的話，如果以一政論家而談藝術，則必然地會強調了政治價值，而謂「一切藝術都是宣傳」。(辛克萊)

在現在的中國，老實的說，文藝批評，還祇在萌芽時期，前代留下來的寶貴遺產裏，雖然可供學習，但處於現今這麼世界思潮激盪的時候，文藝的思想和體製都大大地起了變化，則文心雕龍和詩品之類的遺產，值得學習的也並不多。這樣，新的園地是有待於我們自己去開拓了。我們要建樹起我們所需要批評來。

所謂我們所需要的批評它應該是人類的，批評家無論在任何一刹那，心裏總是這麼問着自己：「作這篇批評的文章對於人類有什麼益處？」而於那批評的對象也總是：「那個作品對人類有什麼益處？」一切為藝術的藝術，我們讓有錢的人供養好了。因為那不是人類的，那祇是人類中之某一特殊部分人的。

而當我們攷察一個作品的時候，判斷是必要的，但比判斷尤為艱鉅的工作，是達到判斷的過程。「徐志摩是資產階級的詩人」。或者「蔣光赤是無產階級的作家」。這是多麼乾脆的判斷，然而這也可以說是批評嗎？若果「是」，那末，則編輯可以說他是「沉默批評家」，讀者也可以說他是「沉默批評家」，甚至作者也可以說他是「自己批評家」了。這樣一來，

批評算是頂容易不過的事情。批評家就有洋洋大觀之概。所以我們說：批評並不排斥判斷；而批評的意義却是在達到判斷的過程。例如評論一個作家，他是成長於如何的環境之下，爲什麼祇能在那種環境之下產生那樣的作品？這是解釋了那受歷史法則規定的時代的「一般性」；什麼是這一作家不同於那一作家的意識，*Weltanschauung*爲什麼不同？這是「特殊性」。又如分析一個作品，何者爲思想的優長，何者爲技巧的奇特，能於最精緻的地方，抉發別人沒有見到的。然這還僅是完成了第一步。次之，就要說明那達到優長、奇特的過程了。茅盾創作之最顯著的特長，是題材洶湧，有用不勝用之概。但誰不曉得他有這特長呢？因此，就得更進一步的解析他那題材湧現的來源；與其所經過的歷程。於是我們就知道他是努力接近于現實的結果。不過他的接近，是由於用知識分子的「*Intellektuelle*」太濃重，對一切的事象、問題，都先用頭腦思考，這樣，我們在他的題材湧現的過程當中，遂得了更深一層的理解。即茅盾的接近現實，「*Intellektuelle*」的成分是多於「*Empirische*」的成分的。

關於文學批評之本質，與依據此本質而應用兩問題，是簡略地說明如上。現在，我想對文藝批評的一般論者，作如下一個要求：就是，那些企圖建設文藝批評的人們，（如蘇汶在中山文化教育館季刊去年冬季號上的建設的文藝批評芻議之類）既然談到建設，我們很希

望他們能作出檢討作品的文章來，看自己的那種理論能不能有征服作品的力量，因為在實踐中去證明理論，那理論的價值就更能顯出來。復次，鄙視批評的另一些人總說：「這個的作品不對，那個的作品也不對，就請你自己寫一篇來看罷。」說這話的人是有些意氣用事的。自然，為朋友而批評，為求疵而批評的什麼「批評家」之類是不免太多了點，引起非難也應該的。然而真正嚴肅的批評家不是這樣，朋友的東西他一樣的「一視同仁」。有價值的作品也要褒貶得其當。舉一個例來證明罷！茅盾的子夜，但韓侍桁在他那篇子夜的藝術思想及人物里，認為吳荊甫（子夜中的主要人物之一）是一個有「超人的能力」的英雄。其實在茅盾的意識里是把他作為「否定」的英雄的。而這，韓侍桁沒有看到，我想，一部分的原因也許由於寫那篇批評時，先存了一個「尋找瑕疵，不必估定價的觀念罷。他不是也稱譽過子夜是「五四」以還一部空前的產品嗎？為什麼這麼一部空前的產品，沒有一點值得褒讚的價值呢？像這種抱了「成見」來作批評，這種毀譽失當的意見，致招來了作家的怨詈，那也是應該的。因為我們需要的不是這種批評，我們需要的該是一種見解充實而態度嚴肅的東西。一切學識膚淺的批評家，他應該停止了牠的筆，沉默一時去充實；一切寫作輕率的批評家，他也應該停止了牠的筆，沉默一時去修養。

最後我們喊出：

站在「爲人類」的立場上，從實踐（批評作品）中去建設我們的文學批評之理論系統來！

（芒種第五期）

說本色之美

林語堂

文章，文章，二字害人不淺。我想中國詩文的地位與西洋正相反。在中國，詩詞之深入吾人的生活較普遍，而文章二字反足使普通人却走；在西洋，文章並不如中國之玄妙，而韻文之賞鑒反限於少數文人。這是以東西相比言之，若單論本國，自然也是作文比作詩普遍，能文比能詩者多。然而就詩而論，中國不但取士用詩，禮聘巧對也用詩，射覆酒令也用詩，墨盒刻字也用詩，畫家題畫也用詩，才女擇婿也用詩，——毛廁題字也用詩。——這些種種是西方所無，所以說詩之深入吾人生活比在西洋普遍。況且中國文人全集一翻，總是五七律絕佔了一半，更非西洋文集所有的現象。詩之好壞且勿論，然一人在花前月下占了兩韻佳句，登臨旅次，偶爾吟成一絕，總是怡養性情，是好不是壞。

至於文，便不然。以中國與西洋相比，中國文章已成爲文人階級之專有品。若非操筆墨

生涯者，必不敢過問，也不肯過問。故中國銀行家不撰文，懸壺行醫者不撰文，實業大家不撰文，甚至連政治家也不撰文。一說撰文，便是秘書文牘之事。蓋一則銀行實業政治各界一聞文章二字，則顛而却走，那敢動筆；二則文章實在太難，宜言有宜言文，書面有書面文，啓事有啓事文，議論有議論文，其中有筆法，有體裁，有古董，有典故，有聲韻，外人切切不敢問津。所以做一總督，也得靠一位郝先生飯碗才保得住，聖容才見日隆。這都是因爲中國文言之難，及文學觀念之誤。但此刻原因且不講，但講結果，結果是這樣的：（一）外國實業大家也要著書，如福特便是，中國實業家就未嘗夢想過著書。雖然福特著作未必是親筆，然而也不見得非一半由自己口述，書記筆錄，再加修飾的。所以外國出版界，內容比我們豐富。（二）政治家常有著作，如伯興大將、勞易、喬治、顧立治、托洛斯基都有洋洋巨著，將政治生活，記錄下來，有敘事，有議論，對於一時政治，有重要的剖析。中國政治家便不見有同類著作了。（此中原因，除視文學爲畏途外，一方是因爲懶，又一方因爲中國社會尙面子，尙虛偽，大家沒有想道，怕得罪人，也實在容易得罪人。）（三）雜誌文在西洋，不一定是文人撰著，很多是各界人士本其人生經驗或職業經驗說話，救火隊長敘述救火方法，航空署長敘述航空危險性，書店編輯敘述書店黑幕。在中國，如有雜誌編輯請航空署長賜文，

則其文必交由能文的秘書代作無疑，而秘書所作又必是八股無疑，如「航空者，今日救國之第一要策也」云云。

最後而最壞的結果，是使文學脫離人生，虛而不實。宜言等文既有專家代庖，專家必做得篇篇「得體」，既然「得體」，便是「應說盡說」，便非「心頭所要說」，便是「你未說我先知你要說」，故無一句老實話，無一句讀得。倘使有人於此昌言，文章不必得體，只須說老實話，務必使文學去浮言，重實質，而接近人生。幕僚師爺之飯碗也許要敲碎，但吾人可多讀實話，少聽放屁，舉凡車行藥販經理皆敢爲文，而一般文字範圍得以放寬，內容可以豐富，這是一種好的現象。現行西洋名著，多非文人所作，或流浪者 (Autobiography of a Super-Tramp)、或探險家 (Trader Horn) 或江湖豪傑 (Revolt in The Desert) 等所作，其有文理不順而文章魔力極大者。我是最惡文人包辦文學的。須知文人對於書本以外，全是外行，故做文非抄書不行，況且書本範圍以內，書讀通的人也實寥寥如晨星。只許這班人爲文，則文風尤趨於萎弱，模倣，浮泛，填塞。欲救此弊，非把文學範圍放寬，而提倡本色美不可。

其實在純文學立場看來，文學等到成爲文人的專用品，都已不是好東西了。歷朝文體，

皆起於民間，一到文人手裏，卽失生氣，失本色，而日趨迂腐萎靡。國風之詩，本非文人所作，所以甚好。好好的楚辭，也越久越不像樣，而淪爲賦。賦被文人弄壞，於是有樂府。以後詩詞戲曲的興滅隆替，都是如此。到了明末，像馮夢龍袁中郎倒看得起一般民謠山歌，以爲在文人所作詩文之上。就是最好的小說，如水滸之類，一半也是民間之創作，一半也是因爲作者懷才不遇，憤而著書自遣，排棄一切古文章筆法，格調老套，隱名撰著，不當文學只當遊戲而作的。

所以袁中郎李卓吾徐文長金聖嘆等皆提倡本色之美；其意若曰，若非出口成章便不是好詩，若非不加點竄，便不是好文。金聖嘆謂詩者心頭之一聲而已；心頭一聲有文學價值（如「悠然見南山」、「舉頭見明月」、「衣沾不足惜」之類），唸出便是天下第一妙文；心頭一聲本無文學價值，任汝如何潤飾，皆無用也。

吾深信此本色之美。蓋做作之美，最高不過工品，妙品，而本色之美，佳者便是神品，化品，與天地爭衡，絕無斧鑿痕跡。近譯浮生六記，尤感覺此點。沈復何嘗有意爲文？何嘗顧到什麼筆法波瀾？只是依實情實事，一句一句一段一段寫下來，而結果其感人魔力，萬非一般有意摹寫者所能望其肩背。稱之爲化工，也未嘗不可。文人稍有高見者，都看不起堆砌

辭藻，都漸趨平淡，以平淡爲文學最高佳境；平淡而有奇思妙想足以運用之，便成天地間至文。論語平淡，孟子亦平淡，子路出，子貢入，有何文法可言？挾泰山以超北海，亦是孟子順口瞎扯，何嘗學什麼人來？今人若沒人講過「挾泰山以超北海」「爲長者折枝」驟然以之入文，便自覺鄙陋，把他刪掉。這種人還配談文嗎？

所以孟子說，辭達而已矣，就是意思叫你把心頭話用最適當最達意方法表出。識破此理，一概作文講話皆不必讀。

要緊看你有話可講否？有話可講；何必飾他？無話可講，何必說他？有話可講，何必修他？無話可講，何不丟他？說而不飾，丟而不修，是爲天籟。

（文藝小品第六期）

作家的主觀與社會的客觀

蘇 汶

文藝作品，是作家借用了社會的（人生的；本文中說到「社會的」就包含了「人生的」這一層意義，下面不一一重複的寫）客觀事實來表現自己的主觀的。

先借旁的東西來作一個淺顯的說明。

繪畫是一種高級的藝術；攝影，據一般看來，彷彿祇是一種較低級的藝術，有時候甚至不是藝術，至少，它是比不上繪畫的。但，如果根據藝術品應該忠實的表現客觀事物的理論，那麼無論如何，攝影是比繪畫表現得更真切，而且更近乎客觀；照這樣要在平面上表現事物，在沒有攝影的時候，我們祇能借重繪畫，有了攝影，繪畫是早就應該被淘汰了，而事實上為什麼一般人反會把攝影視為是較低級的藝術，或甚至不是藝術呢？這祕密不僅僅是在一個是用手，一個是用機械，機械是工具，什麼藝術的製作都是離不開工具的；而是在，攝影通常祇是事物的客觀，而繪畫，在事物的客觀之外，還加進作者的主觀去；甚至可以說，是在於繪畫裏的客觀是經過了作者的主觀的修改。（這修改不就是一般所謂『歪曲』，下文當有說明。）這種主觀的成份，有時候是被稱為作家的思想、感情，等等，但如果要想一個能夠包羅一切的說法，我們最好是稱之為『藝術家的靈魂』。這藝術家的靈魂決定着作者對於客觀事物的選擇、配置、以及表現法；這藝術家的靈魂就成為藝術品的靈魂。Mona Lisa 並不是當時的一位漂亮的少婦的肖像畫，Mona Lisa 並不因為畫得像真而偉大，它是因為表現了畫家的人生理想而纔偉大的。有時候，一幅攝影也可以獲得藝術品的資格，那是因為事物的選擇與配置，以及光線角度與強弱等等，有了作者的主觀放進去的緣故。但攝影

究竟因為工具太多限制性，作者不容易很自由的發揮，因此，成為藝術品的機會也就比較少了。

用繪畫和攝影的分別來推證，文藝作品，在作為一種藝術品的場合，也完全是一個樣子。作家的靈魂，那纔是使作品成為藝術品的要素。

近來任何人都能說，文藝是表現社會客觀的；比較的進一步，一般也大都明白，社會客觀要通過作家的主觀纔可能表現到作品裏去。但是，很少人能瞭解，這作品之成為藝術品，關鍵並不是在表現客觀這一件事，而是在通過作家主觀的這一個「通過」的過程。在任何文藝作品裏，客觀總或多或少的被表現着；但同時，在任何文藝作品裏，無可諱言而且不必諱言，客觀總或多或少的被修改着。羅曼主義者並不是在說謊，寫實主義者也並不是在記實，而他們的作品同樣的可以成為表現作者的靈魂的，有生命的藝術品。

在一件文藝作品中，客觀描寫的成份，以及主觀表現的成份，雖然是像化合物似的併在一起，但經過精密的分析，這二者自然也可以清楚的辨別出來。照通常的例，如果一部小說，在達到了故事的焦點的部分，往往總是作者加上最濃厚的主觀的渲染的部分；有時候，別人如果把焦點所在處（通常是在末尾）加以改寫，便簡直可以把全篇的主題完全換過一

個樣子。但是，如果是一個真實的作家，他卻無論如何不會對這改寫表示贊同；他是完全爲要有這麼一個焦點而纔來寫這麼一篇文字的。他的企圖決不是要報告一個事實，而是要借這事實來表現他自己的人生觀或宇宙觀；祇有在這上面，是有着他的靈魂的存在的。

即在文藝作品的讀者方面也是一樣。我們對作品也並不祇要求它報告一個事實；我們同時還要求着作者對這事實的理解的、分析的感應，以及對於未來的啓示。我們這種要求是正常的。因此，我們才有文藝作品是人生的啓示，人生的感應，人生的批評，這許多說法。不過我們要知道，作家對於人生的感應等等，是存在於作家的主觀上，並非存在於客觀的事實上。

近來許多批評家或理論家對文藝作品要求不但要表現客觀事實，而還要透視到事實的本質去。這種要求當然也同樣是正常的。不過，所謂透視到事實的本質去的一回事，那已經完全是作家的主觀在那裏作用了；這就是包含着作家的理解、分析、感應等等；這就是完全種根於作家的人生觀和宇宙觀上面的。因此，那些理論家或批評家如果自己預先肯定了祇有某一種本質的認識是對的，然後再來向文藝作品要求，合乎他的預定的承認，不合他的預定的便認爲不滿足，那就完全另一回事了；作這樣要求的，實際上就等於叫文藝作家不准有自

己的人生觀或宇宙觀，也是等於鼓勵藝術家喪失自己的靈魂。

藝術家的靈魂無論如何應該是獨立的、自由的，不應該是向別人借來的。

上述的那些理論家或批評家，因為自己先預定了一個狹小的標準，對作家選擇題材的監督是頗為嚴厲的。他們時常說舊（十九世紀的）寫實主義作家對題材是『亂抓』，其實這說法是少有點幼稚。他們自己在做索子清一色，卻以為別人留起萬子筒子都不對；他們不知道萬子筒子對自己是沒用，對別人卻是有用的。託爾斯泰，他一貫的選擇着可以放進他的人道主義精神去的題材。他是亂抓的嗎？莫泊桑，在他的重要作品裏，他一貫的選擇着可以施行辛辣的人生諷刺的對象，他是亂抓的嗎？不一定是舊寫實主義者，實際上是每一個有自己的人生觀宇宙觀的作家對題材都不會是亂抓，不過他抓的標準是自己的標準，而不是別人的標準罷了。

我們所要求於文藝作家的表現的真實，主要的就是這一種主觀上的真實。

在這裏，自然有人會進一步的責問：

「照你這樣說，社會客觀的真實表現是可以不要了嗎？作家可以自由的說謊，可以自由的把客觀歪曲嗎？文藝根本不需要擔負表現生活的使命了嗎？」

爲解釋這一點，我首先要問：藝術家的靈魂，卽作家的人生觀宇宙觀這一類東西，它們本身是從什麼地方來的？（在這裏，我知道馬上有人會回答是「階級性」，對於這個命題，我打算另外用個獨立的題目來說，不在這裏枝節。）這些東西極少成份是先天的，（譬如遺傳），主要當然是後天的，這不成問題；所謂後天的，就等說是環境所造成。環境不就是社會的客觀嗎？既然作家的主觀本身就是社會的客觀的產物，既然作家的宇宙觀人生觀等等，是他接觸到的客觀人生的總和所不知不覺的形成的，而且他選擇題材，他很自然的是那些形成他的宇宙觀人生觀等等的人生的總和，那麼作家的主觀和社會的客觀這二者，根本無須乎作家去關心，便會有一個很自然的結合。作家作主觀的表現並不是說謊，並不是歪曲了客觀，因有他的主觀本身就是一個有來踪去脈的，跟客觀結合着的，真實的存在；而且定要對自己的主觀非常的真實，他纔能免於說謊，免於把客觀來歪曲的。因爲在真實的主觀裏纔有真實的客觀。

社會的客觀造成作家的主觀，作家再憑這主觀的標準到社會生活中去找尋表現的對象，再經過選擇、捨棄、排列、布置，把他特別着眼的地方來誇張，像這樣的使原料製成自己的東西，然後把它寫出來，這是一篇作品產生的必然過程。所謂作家的主觀在修改着社會的客

觀這件事是應該這樣理解的；而同時，作家的主觀可能也時時刻刻在受着社會客觀的修改，因為這可能的一種流動體，不一定永遠固定。

作家的主觀自然不會是人人一樣。但，這既然種根於社會的客觀，同一個社會客觀爲什麼會產出不同的主觀來呢？這質問自然也是不能少的。

在這裏，我們應當首先理解，所謂文藝表現社會，是用怎樣一種方式來表現的？有人希望一個單獨的作家，或者一篇單獨的作品，能夠表現社會的全體，這是一種癡迷的希望。從古到今，像這樣的作家，像這樣的作品，是絕對未曾有過的，而將來也恐怕未必會有。所謂文藝表現社會，是應該由一時代的文藝作品的總量共同的擔負起這個責任來的，一個單獨的作家，或一篇單獨的作品，是必然的祇可能表現他自己所能表現的一方面或一部分。

同時，我們還應該知道，社會的客觀也決不是單純的東西，它本身就是複雜、錯綜，多方面，各方面像是充滿了矛盾而實際上是互相結合着。把它看作單純的，無論是根據那一種自信非常健全的立場，都祇是看到極片面的一部分；社會生活的全部，決不是一個人的短短的生命所能完全體驗得到的。它要被表現在文藝作品裏，是祇有經過同樣是複雜、錯綜，多方面，而且充滿了矛盾的，各個作家的不同主觀纔屬可能。而且，作家主觀之不同這一事實

，也正足以說明社會是複雜而又錯綜的。不同是當然的事，如果一樣，那倒是反常的事了。各個作家的主觀固然是不同，但這些不同，都不能認為是互相排斥的，實際上，它們可以互相說明，互相補充着。對一個事物，我們必需從各種不同的角度加以觀察，才能得其真相；對於社會這個更複雜的事物，每一個文藝作家的主觀就各自供給了一個不同的觀察的角度，而這種根據不同角度的觀察，那才是整個社會最近乎真實的可能的表現。

照這樣，我們看到：作家主觀的真實和社會客觀的真實這二者，雖然表面上是顯得互相分離，甚至衝突，但經過精密的分析，它們是很自然的調和着的。

（星六一期）

藝術自由論

辛人

在現實的認識上，曾有人提起了凡存在的都是真實的這命題來。這意思是有意或無意地從黑格爾的有名的命題：「合理的東西是現實的，現實的東西是合理的，」在不正確的理解上說化來的。在這一點上我們用不到多花篇幅，因為普列漢諾夫已經明確地說過了：「這是由於不知道黑格爾的用語法而來的誤解。據黑格爾的意思，存在的東西並不完全是現實的，

他說過：現實高於存在。偶然的存在並不是現實的存在。現實的東西只有必然的。」（註一）用一個例子來說，意大利法西斯帝國國家是「存在的」，阿比西尼亞民族是「存在的」，如果「凡存在的都是真實的」，那末，兩方都是「真實的」。但是現在意阿的戰爭爆發了，阿比西尼亞說意大利是不「真實的」，意大利說阿比西尼亞是不「真實的」，這樣的「彼亦一是非，此亦一是非」，要憑什麼來判斷呢？——這就不能不從歷史的必然上來判斷：意大利法西斯帝是帝國主義最後的現形，它的存在和行為都是阻止歷史前進的，它對阿比西尼亞開戰是強盜的掠奪戰爭，因此它的一切表現都不是「真實的」，除了御用的文人如比蘭臺羅、鄧南遮之流外，有誰在歌頌意大利的侵略行為的「真實」呢？反過來說，阿比西尼亞的戰爭行為在客觀上是殖民地弱小民族的防禦戰，這行為是鼓勵全世界弱小民族解放的情緒，是對於兇惡的暴力的打擊，在這個意義上，它是「真實的」，全世界的共同運命的羣衆會予以同情的贊助。

（註一）「倍林斯基論」

這樣地看來，在整個的世界上社會上，一切我們所耳聞目睹的現象，並不都是真實的。只有腐敗的經驗論者，才把現實的假象，作為現實的實質。他們首先將現象和本質割開了，

接着便把本質拋棄了。但我們都知道：「高等的」人們弄什麼「慈善機關」，他們的目的並不在救濟社會的人類，而是在掩飾階級衝突的真實，延長「強者」對於人民的統治。在吳亂中所設立的難民收容所，實際上是防止「妄動」的特別牢獄。如果我們只有現象的表面的觀察，結果便是歪曲現實了。

然而有些理論者，却承襲了泰納的一些不正確的藝術觀，從生物學的立場，來觀察和分析社會的現實。那理論的「體系」，是從上面分析過的「存在的」即「真實的」這腐敗的命題出發的。他們對於作家與社會的關係，定下了如次的「周密的」「理解」——

1. 「環境不就是社會的客觀嗎？」
2. 「而」「作家的主觀本身就是社會的客觀的產物。」
3. 「那麼」「作家作主觀的表現並不是說謊，並不是歪曲了客觀，因為他的主觀本身就是一個有來踪去脈的，跟客觀結合着的，真實的存在。」
4. 「所以」，「我們所要求於文藝作家的表現的真實，主要的就是這一種主觀上的真實。」（註二）

（註二）採自蘇汶先生的「作家的主觀與社會的客觀」

這樣，社會就像是一座森林，個人（作家）就像是一株株的樹木。樹木各有高低、大小、青黃、翠綠之別，這是「主觀」的「多樣性」；但這一切是「很自然」地「結合着的」，因為它們都是在「客觀」的土地上長起來的，風兒公平無私地從它們的枝葉間吹過，雨點和陽光也同樣地給與它們以滋潤。——這正像韓侍桁先生所說的一樣：「我們的社會，既允許甲方的存在，也允許乙方的存在，更允許丙丁各方的存在。」——它們的「靈魂」是「獨立的、自由的」。它們裏面高大的「應該」盡量表現出高大，低小的「應該」盡量表現出低小，青黃的「應該」盡量表現出青黃，翠綠的「應該」盡量表現出翠綠。否則，樹木們就不忠實於「自己的主觀」了。這叫做——「在真實的主觀裏才有真實的客觀。」這樣，整座蒼蔥的森林的現象，才被形成了。

用這樣的「體系」來說明森林和樹木，多少是也頗恰當的。但若由此來說明社會和個人，說明「複雜的」現實和「高級的藝術」，就露出無可彌縫的缺憾來了。爲什麼呢？因爲這完全是一種虛偽的客觀主義的觀點。這種客觀主義，不從具體的發展過程中去研究和把握客觀的真實，却把個個的現象，都並列爲發展過程中的一般的特徵。這種虛偽的客觀主義，科學的唯物論者早已痛切地掃除過：他們在表現上常常是「無黨無派」的，常常是折衷主義

的。

如果社會上的一切現象，都是真正的客觀的存在；如果人類的主觀的思惟，何時何地都是和客觀的現實的法則一致的話，那末，第一，社會的變革就無法去說明，因為社會的變革是真實的力和反真實的力之矛盾的解決。第二，真理就被還元為常識，不論那一個主觀的行為，只要依據它那「主觀的思惟」，一定合於「客觀的法則」，一定馬上就達到了真理。這樣，社會的發展是根本被取消了，人類的歷史，變成零碎的不是一直發展下來的斷片。從而，藝術也就沒有了發展的歷史。當然蘇汶先生未敢公然這樣宣言，但他的議論必然要達到這樣的結果。

泰納之流的素朴的唯物論的「環境」和「時代」的原理，被我們的小布爾論客們發展為卑俗的虛偽的客觀主義的護身符了。這些小布爾的論客雖然在具體的理論上稍有出入，然而本質上是全然一致的。即想用「自然的生成」——用他們的話來說，是「獨立的、自由的」的原理，來代替社會矛盾的發展的原理。這結果使他們否定了社會階級的存在，否定其矛盾和衝突的正確的解決法。

在社會矛盾急激地尖銳化的近代，被限制在小布爾喬亞泥的圈裏的人們，沒有正視

「正」和「反」的矛盾的存在的勇氣，他們要在社會矛盾中尋找出路，結局找到一個虛幻的、獨立的、自由的花園。他們要在這個園裏栽培表現「主觀」的文學藝術的花木。然而，這是自欺欺人的空想。在社會矛盾沒有解決，私有制度繼續存在的時候，個人是沒有自由的，這一點我們將在後面詳細地說到。這裏我們暫可得出一個小結論來：文藝作品，固然是表現作家的「主觀」的；但真實的作品，是在現實發展的本質上去表現社會的客觀現實的，這表現過程當然有「主觀」在那裏作用，但那「主觀」是和現實之本質的發展一致的，所以才是真實的。有的「主觀」却恰恰相反，它是違背現實的本質的發展之方向的，它雖然表現了「主觀」自己，却不能表現客觀的真實。（註三）

（註三）在同一社會裏為什麼會產生不同的主觀來？這問題蘇汶先生在「作家的主觀與社會的客觀」裏也提起了，他說：

「作家的主觀自然不會是人人一樣的。但這既然植根於社會的客觀，同一個社會客觀為什麼會產生不同的主觀來呢？這質問自然也是不能少的。」

但是，蘇汶先生自己提出的問題，自己並不能解決。他接在上面那段話的後面，就說「文藝表現社會」，「是應該由一時代的文藝作品的總量共同擔負起這個責任來

的」，接着就說「社會的客觀也決不是單純的東西，它本身就是複雜、錯綜、多方面、各方面像是充滿了矛盾而實際上是互相結合着。」這種「複雜」、「矛盾」的「社會客觀」，是產生「不同的主觀」的根據，所以要說明為什麼在同一社會中有不同的主觀產生，就非尋求社會之所以「複雜」、「矛盾」的原因不可。但是蘇汶先生好像在和我們開玩笑，他接下去，就說：「作家主觀之不同這一事實，也正足以說明社會是複雜而又錯綜的。」這個「說明」是等於什麼也沒有說明的，我們希望蘇汶先生再「苦苦地思索」一下，來個論理的說明才好！

x

x

x

現在我們回轉來談談主題的問題吧。「獨立的、自由的」論者，因為看不見現象和本質，存在與真實，偶然與必然的差別和統一，所以主張作家不論遇到什麼題材，只要能放進他的「主觀」的，都是「藝術作品」。主題與社會現實的本質的發展的聯繫，在他們是看不見的。不錯，藝術的題材是多樣的，藝術的主題是豐富的。但是，在暴雨狂風的現社會上，「毛毛雨」是怎樣的藝術呢？用象徵的魔術，來代替形象的真實的「現代派」的詩，是怎樣的藝術呢？一切題材，在成為他們作品的主题之後，絲毫沒有一點現實的關心。自然，我

們對於題材問題的態度，不是開一張單表，要作家寫那一件，不寫那一件，我們只是強調着：現實主義的作品，應該表現客觀現實的偉大的動態，一切偶然的事象並不是本質的原因，所以一切的題材，應該在必然的發展上去把握和處理。這問題在本質上是作家的世界觀和生活實踐的問題，一切小布爾喬亞的論者，都無視了這一點，而抓着批評上缺乏完全的側面，以為是「理論家或批評家」「自己先預定了一個狹小的標準」，所以才造成了許多主題類似的公式作品。然而，如果我們深深地體會到現實主義的原理，從世界觀和生活實踐上來處理題材與主題的問題，是不難立刻解決的吧。在整部的高爾基全集裏，我們找不到題材「一致」的作品，我們也沒聽過高爾基叫過題材「一致」的苦悶。為什麼呢？因為他有豐富的生活實踐，有那和客觀現實之本質的發展並駕馳驅的世界觀。

黑格爾批評哥德的敘事詩「赫爾曼與德洛第亞」(Hermann and Dorothea 一七九七年著)的話，給與這問題以明切的解決。這敘事詩是以「牧歌的」「莊園的」世界為背景的，即題材本身是非常缺乏積極性的；但黑格爾以為藝術應該有現實的關心，哥德在那樣的題材裏並沒有忘記當時的現實，這才是值得注意的地方。——

「即從這一點看來，哥德的天才也是可驚的。他在那「赫爾曼與德洛第亞」裏，雖然注

視着和這同樣的領域（指「牧歌的莊園的世界」——筆者），而從現代的生活取出了被限制得極小的一個特殊的世界；然而，在那裏，作為這小世界活動的背景和氛圍氣，他還漏出了對於法國革命與自己的祖國的關心，把那樣有限的主题，和最有展望的、最有力的世界事件關聯起來。」（註四）

（註四）從甘柏石介氏的「藝術論」中重譯

里格爾還豫見了市民社會中藝術的墮落。他雖然不能解決這個問題，但他確是銳敏地看見了的，他在當時已經看到了今日市民社會藝術的滅亡。這一點因為和我們現在所談的問題有關，所以也特別提出來說說。原來在藝術文學中的主题，往往是藉人類去演出的，因此主题的問題，直接的推移下去，就是典型的境遇和人物的問題。黑格爾以為只有「英雄時代」才能產生偉大的藝術作品，因為在那樣的時代，才有真正獨立自由的個人典型，個人與集團間才能統一地發展。「真正的獨立性，只有存在於個性與一般性之統一與貫徹之中，因為，一般的東西只有由個別的才能獲得具體的存在，並且，個別者和特殊者的主觀性只有在一般的東西中，才能找到其現實性的堅固的基石和純粹的內容。」（註五）有這樣的社會關係的時代，就是英雄的時代；藝術文學有那種英雄的主人公去充實主题，才是偉大的。但是，市

民社會並不能作為藝術的搖籃，在那裏「一般性」成為個性的障礙，這是「散文的時代」。在這種狀態裏，我們所要求的獨立性是找不到的。到這裏，黑格爾便給市民社會的藝術，下了一個蓋棺論定。

（註五）從士方定一氏的「黑格爾的美學」中重譯

正和黑格爾的預見一樣，市民社會的藝術已將近「絕滅」了，這「絕滅」正是跟着市民社會制度的崩潰而發生的。在私有的無政府狀態的社會生產關係裏，作為社會細胞的個人，都帶着繁重的桎梏。一切都是從利慾出發的，一切都建築在金錢上。

在這樣的社會裏，黑格爾所希望的「自由的獨立的」英雄，已經找不到影子，現在蘇汶先生所希望的「獨立的，自由的」人，更是不用說了。我們現在不是見到許多「平凡的」事實麼？——有些不願讀書的人，偏有堂堂皇皇的「學府」可供他們「研究」，無數渴望着切實的人生的知識的困苦青年，却反而得不到一點求知的機會，幸而得到了一點，「社會」也不容許他的「自由的獨立的」個性的才能之充分的發展，生活的鞭子不斷地痛撻着他的身心，「環境的毒刑在他的個性上留下許多創痛的烙印。「私有把個性平等化了，把它隸屬於自己，把它排斥了。私有者——資本家唯一的熱情，只知道追求利潤和自己的財產之增殖。

一切個人的感情、熱情、情緒、體驗、道德性——這一切都塗滿着特定的調子，徹骨地浸透着私有的精神，原有的一切人類的感情都消失了，只剩下唯一的感情、唯一的情熱、唯一的道德的標準、唯一的毫無置辯的餘地的法則——私有財產、自己的幸福的利害。私有財產剝奪了人們的個性，把它弄成同型的。」（羅森達爾）

這樣的社會環境，不可避免地要造成文化的崩壞。真的個性被窒斃了，只有自私的個人主義的「特殊性」存在。可是，「最適於藝術的描寫的，只有人類的個性已在其中達到一定限度的完成的環境。」（普列漢諾夫）因為，「人類的性格，常居於藝術描寫的中心，所以人類的材料之限界性與不完全性，不可避免地要移行為過去的（市民的——筆者）藝術文學的限界性。」（羅森達爾）

但是，在這種社會裏，真的全部社會人的個性消失了麼？真的文化藝術都絕滅了麼？黑格爾不能也不敢正確地回答這個問題。只有新時代的主人公們才能澈底地答覆這個問題。我們不要忘記：在現社會裏，還有着一種新興的集團的勢力。這種集團，便是努力於推翻束縛人類的一切現存的羈絆的。他們在發展的過程中，就開始發揮個人的才能，因為他們的集團和他們自己的利益是共通的，密切地聯結着的。「只有在集團中，個人才能得到提供於自己的

豫定之全面發達的可能的手段。這樣，只有在集團中，個人的自由才有可能。」因此，在「灰色的」「平凡的」社會環境裏，只要是抱着打破這種環境的決心，站在集團的戰線上的入，都會達到個性的才力之全面的發展。紀德是正在這條路上走着的，他在讚嘆蘇聯社會中的個性能力發達、豐富，正是因為這個緣故。托爾斯泰作品裏的農民，都是宿命的像羊一樣單純的人物，因為「個人主義的私有者的形態把他們的個性貧困化了。」然而，蕭洛珂夫的「靜靜的頓河」、「已開拓的處女地」却充滿着豐富活躍的人間的農民典型，因為「藝術的創造之勝利，是描寫那正在參加着人類的偉大的前進運動，以及偉大的世界的思想之負擔者的諸個性。」（普列漢諾夫）

真正的人類的自由，藝術的自由，是這樣地依靠着客觀現實的發展的。一面只管鑽進墳墓般的暗幻的境地裏，一面却來高叫着「再亮些」！這就會漸漸離開了時代的「悲劇」的舞臺，而成黑格爾所說的「滑稽」的脚色了。

（原文第四號）

農民文學的再提起

任白戈

誰也會知道：中國目前的這種社會變革運動並不是一種以農民為中心的獨立的農民運動，雖然農民也成了這種運動底主要的担当者，但他却要受一種主導的力量底引擊。即是說，他必得隨着那以全人類底解放為究結的一種集團底步伐進行。不！到不如說他本身就必得成為那集團之一員。很明顯的，這種運動一方面是要解決農民自身底一切經濟的政治的問題，一方面也就是全人類底解放之到達。離開了目前這種運動底實踐，不了解其向底現實的關聯，單憑一種基礎理論來抽象地邏輯，或將它從整個運動中切離出來作為一個自為自在的東西看待，無論如何是不會了解農民文學底真正的內容和意義的。為了破除一切的誤解，為了確立農民文學底內容和意義，我們不得不將中國農民在歷史上所處的地位以及目前所擔當的任務略加敘述。

x

x

x

中國長期互滯在封建社會中，這是一個周知的事實。封建社會底經濟基礎是建立在土地上的，而一般農民便為其直接的生產者與被剝削者。所謂「普天之下，莫非王土；率土之濱，莫非王臣」，那無非表明王就是大地主兼統治者。在政治上，自然是唯我獨尊的獨裁政治。社會階級底構成好像埃及底金字塔，農民便是壓在底面的最下一層。土地與農民成了王

及其從屬者底私有品，同時也就成了他們底掠奪品，列代底戰爭和諸侯底割據都可以在這兒找着說明。農民始終是被榨取和屠殺的，及到迫不得已揭竿而起的時候却又爲另外的野心家所利用，歸根結底乃不過是換了另外的一個統治者，對於他們自身底地位依然沒有一點改善。但在另一方面，統治者却不能不盡力講求統治他們的手段了。然而到底總不外乎文武兩途：文是愚民政策，武是黷武主義。也有一二謀臣想從土地上去解決農民底問題以免他們底叛亂，例如王安石之提起所謂井田制度，但那只是給歷史添了一點材料。除了農民自身去爭取，土地是永遠得不到手裏的。然而土地之獲得，却是農民問題解決底重要關鍵。到了太平天國時代，一般的農民已不像隨着朱元璋和劉邦等跑的農民那樣簡單了，所以洪秀全們提出了一些比較動聽的口號。自義和團事變通過五四、五卅兩個時代到一九二七，這時期底農民，不但改變了容貌，就連心臟也改變了。他們一方面承繼着過去的戰鬥精神，一方面開拓了一條嶄新的光明大道。這一條大道是一條澈底解放他們自身的大道，同時也是一條達到全人類底解放的大道，在這條大道中，必然地要挽着他們底先行者一致去鏟除當前的障礙，戰取着勝利的前途。澈底的民權和土地底獲得是一個先決的條件，首先要將中國從半封建性的半殖民地性的絕境中挽救出來，這是目前中國農民底主要的任務。

x x x

根據以上的認識，我們很可以大胆地這樣說：農民文學既不是一種同路者的文學，也不是一種與主導者分離的獨立的文學；由於中國目前這種社會變革運動底任務與担当者底合流及其命運與前途底同一，它本身就是屬於這種運動的一種集團的戰鬥的文學。

這樣一來，也許有人要說將農民文學底範圍似乎規定得太窄狹了。然而，其實是不的。在目前的形勢之下，作爲一個問題提起的時候，我們自然是從正面將它積極地提起，而且給它一個高度的規定。我們並沒有說過這樣的話：只有表現前進的農民底英勇的行爲的才是農民文學。歷史底任務是普及於一般的農民的，能夠將那種使農民去直接担負起歷史底任務的必然過程或情景表現出來的作品亦就是農民文學。軍閥底橫暴，地主底剝削，豪紳底壓迫，官吏底貧污，在在都是被表現的對象。但有一個必要的條件：不能離開現實的農民和農村。

目前中國底農村，不待說是正在一天一天愈加破產下去。除了原來受着的封建勢力底剝削和壓迫愈加劇烈以外，一般的農民還得受國際資本主義及其買辦等底種種的榨取，各地底農民銀行和所謂農村消費合作社等等便是榨取底主要機關。連年不斷的內戰，人工造成的天災，早已使一般的農民流離失所了，再加上疊出不窮的苛捐勸派，雜稅預徵，結果只有使一

般的農民咆哮起來爲他們底生存而戰。退一步說，有些是拋棄自己世世代代的廬墓和父母妻子逃之四方了。最初還以爲城市是逃命的所在，那知道連產業預備軍底資格都不能獲得。廣大的失業的人羣正在街頭巷尾顛沛飢寒着，要回到農村又再回不去了。到底誰處是他們底安身立命的地方？腰中既無半文的壓累他們只好跳高啊！目前全國正在奔騰着的洪流，不正是由此匯集起來的嗎？這種現實的形勢，我們底作家是不能不在着筆之前首先認識清楚的。

蕭羅訶夫底「已開拓了的處女地」應該說是農民文學中一部典型的作品吧。在這部作品裏，我們一方面閉着種種家禽家獸底聲音，一方面感着那主人公由農民底意識轉變到另一種意識的脈搏底自然的跳動。這是值得我們底作家借鑑的，所以最後特別一併提起，希望大家將這部具體的作品來代替我可以不必再說的話！

（賈文第四號）

中國舞台劇的現階段

張庚

——從餘剩人的技術的批判

沒有任何文化可以不接受遺產而能發榮滋長成爲一種高級結晶，戲劇也不能例外。

十多年來，從西洋輸入中國的「新文化」，差不多從各方面得到了成果；但在戲劇上，却是剛剛相反，不僅僅說舞台和技術方面的修養進步極遲，就是在劇作方面也沒有產生出可以比擬於小說詩歌的美好篇什來。這原因，我們不能不說，前期的戲劇運動完全沒有注目到遺產的接收問題之故。

前期的劇運，我沒有指得很遠，那差不多是指南國社而言。那時的戲劇，我們幾乎可以說，是一種野生藝術，用不着特殊訓練和教養，只要有情感，就可以在舞台上獲得相當的成功。從那時的上演目錄上看，就可知道他們是自己在舞台上現身說法的。他們也許沒有明白地否定技巧，但事實上他們以為如果能在上台之前設法誘導出演員的真情感，這次演出的一切技巧問題通通可以解決了。

那時候，他們不知道什麼叫導演，什麼叫角色的創造，什麼叫演技的基本練習，然而他們成功了。他們以濃厚的感傷主義獲得了小有產者的觀眾。

時間前進着，戲劇的「感情黃金時代」慢慢的褪落它的金色了。那原因是一般觀眾從舊戲得不到興奮，而南國時代的演劇又是局鏡在一個狹小的生活圈子之中。那時，那一向被人視為下賤的電影因了聯華公司的故都春夢等片子出來，就突然轉移了社會的視聽，從話劇道

裏奪去了最後的觀眾。另一方面，從事話劇的人也因了生活關係成羣地走入了電影界。

這就開始了舞台劇的沉默時期，然而同時也是濤修時期。話劇演員們從他們的新職業中學習了作爲一個鏡頭前的演員的技巧。他們自己去揣摩，去研究西洋電影演員的表演，再回轉來看那從銀幕上放映出來的自己的演作，從自己的朋友，從批評家那裏聽些個意見，這樣，他們就了解了演技的意義。

一種良好的結果，往往也隨着跟來了不幸。我們青年的電影演員所接觸所理解的，十之九是美國影片。在那種金元主義烘焙之下的明星制度，從此就霧齒似的侵入他們的觀念之中，積久而成爲一種難移的習慣了。

所謂明星制度，也可說是導演制度極端相反的發展：在明星制度下的影片，所見到的只有個人的演技，一切場面、人物、空氣，甚至小小的一件道具都是爲了某人便於發揮他的演技而存在的，就是那故事，也是爲他而編的。

一九三五年元旦在上海金城大戲院公演的回春之曲，可說是結束前期開啓後期的一個轉捩點。在這次公演中，充份表現了個人技術的進步。同時，也充份表現了這公演中完全沒有了導演的地位。說得好一點，是沒有統一性，說壞一點，只能算是一個演技的羣芳大會。

在這時候，恰恰是電影信仰從觀衆心中極度低落的時期，人道、漁光曲以及一二八前後許多在內容與演技雙方都力爭上遊的作品，現在已經絕跡市場，正在流行的是一種「編導制」，在這制度之下產生的作品，首先是內容的公式化——這樣，給舞台劇一個重新整飭自己的陣容的機會。

事實的具體表現就是業餘劇人這團體的出現。許多從前是舞台人的電影演員，在編導制之下失去了他們在鏡頭前創造角色的興趣，重新回到舞台上來，幾乎一致地要求着名劇的演出，來充份發揮他們修養得相當成熟的技巧。同時在觀衆方面，從第一次娜拉的演出中開始認識了統一在導演之下的戲劇比之爲演技而演技的電影有着如何藝術上程度的高下之分。在第二次欽差大臣的演出中，就更加明白地表示了觀衆擁護舞台劇態度。

然而在業餘劇人的本身，我們不能不指出，包含着一個莫大的矛盾。一方面，大家都要求上演藝術的戲劇，一方面，演員們對於戲劇藝術的理解却是偏於個人演技方面的，他們時常有一種把個人演技擴大，而突出了整個戲劇要求之外的危險。第一次娜拉的演出，仔細地說，就是因了這種突出才破壞了整個的統一性，減低了它的藝術成就。第二次欽差大臣的公演中，這種矛盾並沒有好好的克服，在某些方面說，甚至還更加深化了這種矛盾的危機。

導演方面，未始沒有一種克服明星主義的要求，但顯然沒有好好的，有組織的進行。固然，時間和經濟都有原因，但在儘可能的範圍之內去做是應當的。

在導演沒有好好執行他的任務之時，一下子就釀成了藝術的無政府狀態；在導演方面，自然有他對於劇作的理解和整個計劃，但這對於演員方面全沒有關係；他既沒有要求演員的同意，演員也並沒有要求他公佈他對於這劇作的認識。在導演進行中所討論和爭辯的事只有這些：關於劇中人性格的認識，關於大小動作的處理等等。至於說到整個 *Tempo* 是怎樣進行，哪裏應當強調，哪裏應當帶過，全沒有意見交換。如果是在導演有權威的空氣之中，導演以為不必向演員交換意見，這還可以不破壞這次演出的藝術性；不幸在導演和演員對於整個戲劇藝術認識背道而馳的現階段中，導演的信任並沒有在每個演員的觀念中成爲鐵則，這種矛盾就不得不表現在觀衆之前了。

其次，就是演員與演員之間，關於演技，關於角色創造的方法也各各不同。有的把演技看成一種純外鑲的東西，等到一化裝，一上台，本着自己演技上的修養，按照預定的計劃去動作發音，就可將劇中的人格情緒完全傳達到觀衆。這種理論，完全否定了藝術的心理的和感情的要素（鄭君里）。另一些人雖不像前面所說的純形式主義，或者沒有那麼自覺的成

爲形式主義者，但他們創造角色的方法更奇怪，是摘取各種藝術（如跳舞、電影、京劇等）中的大小動作來堆砌成一個角色的人格（金山）。在這種方式之下，動作與動作之間就必然缺少了聯系，成爲有角度，不圓渾的了。再則當動作的空隙之間，萬一沒有預備一個別的動作去填充，那時演員自己的日常習慣動作就突然表現出來，成了刺目的東西。有的演員，他們無論去當哪一個角色，總是一個典型。雖然在本典型上，他無懈可擊，但角色稍一不合，就會有性格不稱之感。這種方法，主要的是失之太主觀，沒有仔細去做日常研究工作（魏鶴齡，顧而已。）另外還有一種過於顧及美的效果，因爲求美，有時也會稍稍犧牲了自己早已把握住的劇中人性，而做出了不合身份的動作和表情（趙丹）。還有一種和形式主義剛剛相反的傾向，就是情感主義。當然，她早已揣摩好角色的人格，并且準備好了情感，可惜這情感並未經過改造，還是她自己原有的。在表演進行中，她就把它們毫無節制的傾倒出來，以致內在的人格輪廓跟外形方面的步伐和動作和聲音，都沒有十分明切的表現性，而減少了觀衆對角色人格的認識（藍蘋）。在第二次公演中，她似乎克服了許多，但這也許是因爲戲少的關係，不能斷言。最後，有些人有愛討好觀衆的毛病（魏鶴齡，施超），這也不能不提一下。簡切的說，迎合觀衆心理，在某方面也就是破壞自己的角色創造過程，是一

種反藝術的行爲。

在目前這種情形之下，爲了提高戲劇藝術的水準，我們無疑的要使整個排演進行統一在一個意見之下。但我們絕不能夠效法哥登克雷，把導演看做無上的創作者，而演員只是創作時的藝術手段。這樣的方法，不僅僅在原則上是一種純理想，就是說即算可行，在我們克服明星主義的進程中也行不通。何況現在有了更好的方法，一定可以統一演出者們的全部意見呢。

這方法是簡單易行的。在每次排戲之先，所有的導演、演員、美術家、燈光師、音樂家，應當有一個共同的腳本研究的集會，在這研究中應當不怕花費時光把整個腳本的意義、人物的性格、進行的Tempo，總之是演出方法全部統一在一個意見之下，然後再進行讀劇。這時的角色，應當從公有的演出方法和劇詞之中去體會角色的個性，去安排每一句話的小動作。并且，依照斯坦利斯拉夫斯基的話，要把那個人物的性格裝到自己的身體中去，暫時把自己的性格從身體中趕走，在「着魔」之後，斯氏的意思，這就算「心靈的化裝」成功了。這時再來排地位，就易如反掌了。

中國的舞台劇未常不可以這樣做，雖說我們沒有莫斯科第一藝術劇場的良好環境，我們

仍舊可以做到幾分的。也許我們必須在這裏提出一個注意之點。這種「心靈的化裝」和我們上面所說南國社式的演出絕不相同。後者是聘情，而前者是把情感加以洗練與控制。凡是藝術，必須有引人入一種境界的忘我之力，但要做到這點，必須藝術家自己先忘我，先走入他所要創造的境界中去。斯氏所謂「心靈的化裝」，意思就在這裏。

說到這裏，我的話可以帶住了。但必得重說一遍：我們的失敗，是在於不徹底，不慎重，糊塗了事。如果不苟且不折扣的做下去，在演出上的成功是要超過現在成績到不可計算的。

我在這裏所舉出的全是缺點。這正因為我向業餘劇人要求更高，並且我堅信它一定能做得更好之故。

（文學五卷六號）

中國影評運動的諸問題

萍華

（一）中國影評運動的產生

中國影評運動產生於九一八和一二八事變後掀動中國的反日反帝浪潮中，因此牠一開始

便有積極的意義。

因為帝國主義無阻的侵入，廣大民衆救亡圖存的意識日益覺醒，在電影上的反映，首先便是對各列強，特別是美國影片侵略的反抗。中國人民不願再默默地接受擁護現存制度，歌頌經濟與政治上的統治者，輕視一般民衆，侮蔑弱小民族，鼓吹種族仇恨，以及宣傳戰爭的影片了。

其次，中國的觀衆，同樣不能滿意於充滿封建殘餘意識的所謂國產片，他們不僅要消極地反對沒落的舊電影，更進而要求創造新的，更高階段的電影，能夠反映他們的生活與要求，並指示他們的出路。

最後，人們對舊電影的不滿，不單是爲了意識問題，也爲了其缺乏美學價值。一般美國電影和國產電影的貧乏，不僅表現了內容空洞，即在形式上，美學價值上，也相應地崩潰着。粉飾的形式，已遮不住破裂的內容；因此甚至一般只爲了『娛樂』的觀衆，也會不滿於無聊的影片了。歪曲的性愛，千篇一律的歌舞，浪費的堂皇富麗，低級趣味的滑稽……這些已成爲影片中可厭的負擔。

因此中國影評運動的產生，正是針對着影片的反動意識，對之做無情的搏鬥，鼓勵并幫

助新的電影之產生，同時站在科學的美學上，幫助提高電影的藝術水準。但這是牠的終極目標。在目前牠應特別注意反映一般觀眾的要求；製造忠實誠懇的輿論；而透過輿論給影業者有力的監督和幫助；給觀眾明確的解釋，掃清他們因受不良影片之影響而引起的思想混亂，並提高他們的賞鑒水準。

因為牠有重大的意義，一切反對他的人企圖絞殺牠。於是先就有軟硬之爭。實際上『軟性影評』已不成爲批評，只有破壞真正影評的作用而已。『軟性影評』企圖在肯定電影只爲了玩玩，掩蓋其對觀眾的作用，並根本否認了嚴肅的對於電影的估價。然而究竟因其軟如棉絮不經一擊。

不過影評運動仍不能說已克服了一切危難。誰能夠担保沒有人準備絞殺牠呢？誰能夠担保沒有人在多方羅織罪狀呢？誰能夠担保昨日反對影評者今日搖身一變而爲正牌影評者呢？誰能夠担保有人掛着某種招牌，而實際是在曲解呢？誰能夠担保個別影評者，因他自覺或不自覺的錯誤而損害整個影評運動呢？更有那個自認爲忠實於影評的人，能保證自己不犯錯誤呢？

但這些危難正是『成長中必然遇到的危難』。每一運動當其影響擴大時，當其爲多數人

支持時，難免要受一部份人反對甚至迫害的。只有坦白地檢查目前影評運動的缺點，明確地提出今後影評的任務，並培養健全的影評者，才能有力地戰勝當前一切危難，推進我們的影評運動。

(二)目前影評運動的缺點

目前最大的缺陷，是機械地運用科學的藝術法則。影評者固然離不了他的方法論來寫批評，但影評並非政論是無疑的。許多影評者難免這個缺點，他們往往寫了一大篇政治分析，而對於影片本身却談得很少。我們不妨引證蘇聯一個十三歲小孩 Oleg Mokiyevskii 的話來教訓自己：「例如我們文學先生，他企圖用科學社會主義的話，說明屠格涅夫的「父與子」。他對我們講了又講：關於封建主義，關於農奴制的廢止，關於資本主義的興起，關於階級鬥爭……一切都講得不錯，但在最後「父與子」却消失在偉大的歷史背景中了。」的確，我們許多影評是犯了這個毛病的。

由於機械運用科學法則所產生的第二個現象，是公式化。當然只有東倒西歪的投機是無原則無主見的。但公式並非死的教條，而是說明複雜變動的客觀現實的法則。文藝批評的困難，就在於一方面離不開公式，同是又不是在死守公式。如舊電影因經濟恐慌的深入而日益

沒落，是一個公式。但這不包含舊電影直線沒落的意義，因為不平衡發展是現社會的絕對法則，所以在崩潰過程中的舊電影，無論在內容本身或內容與形式間，發展是不平衡的。又如舊電影是爲了領有牠的階級服務的，也是一個公式。但這並不包含一切資本主義國家的電影，是百分之百爲牠服務的意義。因爲現社會內部的矛盾（即治者內部也有矛盾）尤其是下層的壓力，在現制度下也可能產生與整個治者本意不同的影片。甚至在一張影片中，有相反的含義。但我們的影評者還不能充分把握此點。因此往往不自覺地陷於一個公式，而不能多方面地了解錯綜的關係。

第三個現象是二元地并論影片的意義與技巧，內容與形式。許多影評往往抨擊美國影片內容的空洞，而同時贊美其嫻熟（？）的形式，或者把意識和技巧對立起來討論。這是影評中二元的形式論。——究竟以何者爲決定因素呢？如果是內容決定形式，爲什麼內容『不好』的作品其技巧『甚佳』呢？——這個缺陷的根源是把內容和形式分開了。事實上形式不能離內容獨立的。所以當影片的意識退化時，技巧不能夠健全發展的。只有了解在舊電影沒落過程中，形式內容的矛盾愈益加深，以及影片業者企圖用輝煌的形式，來掩蓋內容的謬誤——只有把握住此點才能克服二元的形式論。

目前影評界另一大缺陷，是幫口傾向或者說宗派主義。影評人已分裂為若干營壘，且往往做無謂之爭辯；相互批評的對象往往不是影評本身，而是個人私事；許多批評往往忽視對方整個作品，而抓住一小點抨擊。宗派相爭的危險會引致影評人相互扭結，而不是對壞電影搏鬥了。這會失去讀者的信任，引起反對者之隔岸觀火。因而一些無成見的獻身影評者，因害怕捲入幫口中，而不肯寫批評。當然每個影評人是有他的原則的，但這並不妨礙他和別個影評人相互討論，甚至合作。在目前我們還很難斷定中國已有完全鞏固的正確影評。所以牠的創造正有待於全國真正努力影評者的開誠合作。宗派傾向非但不能幫助這一偉業，而且要以偏見和武斷阻遏其發展。尤其是在中國的困難條件下更須要影評人的誠實合作。因此最有效的方法是無偏見地相互討論，即對於假冒的影評人也可用正大光明的手段，在讀者面前監督着他們。這樣他們至少在某種限度內，不敢公開破壞影評了。

總之我們的影評運動，必須進行嚴格的意識鬥爭，糾正機械論和宗派主義，是走向健全之路的必須條件。

(三) 影評運動當前的任務

影評運動的基本任務，在本文開始便說明了。但當前迫切的任務實有列舉的必要。

(一) 我們希望能掃清理論上的混亂。科學方法論之運用固然已被普遍地接受。但怎樣運用仍是嚴重的問題。由於不正確的運用，遂造成影評壇上許多不必要的紛爭。當然我們不能平息有其他作用的挑撥。但一般影評者至少應站在理論鬥爭的立場上，冷靜地討論，並建立完備的影評理論基礎。根據我的淺見，首先應廓清天真爛漫的單純化。影評並非簡單地說明一張影片的意義，這樣必然會達到將理論應用於影評比解一次方程式還要容易的結論。影評者不僅要抓住決定影片意義的基本條件，同時亦要認清許多複雜的心理，習俗以及傳統的因素。後者同樣施影響於影片的意識。過分單純化的結果，必然是千遍一律的刻板文。

其次應該有機地運用公式於每一特殊的批評中。原則的一般正確性是人所不能否認的。但鷄毛和鐵球在空中並不以同一的速度降落，各影評之作用也大不相同。目前影評的任務，在於針對着「事實的」(而不是「理想的」)影片，從複雜中指出一影片的意義，找出其矛盾，並求得何者於大眾之要求有害，何種為暴露治者的弱點。影評者更要了解，治者本身的衝突。如美國影業者和清潔運動的衝突，影業者在堅持藝術(?)至善，往往暴露了清潔運動的反動本質(有一張美國影片便把正道團的君子描寫成無恥的匪徒)更因為下層的壓力往往能製出一些公開暴露治者罪惡的影片(如「亡命者」)。即在一張本意擁護治者的影片中

也難免自相矛盾，甚至反蘇聯影片中也有反乎影片本意之點……對於這樣複雜的現實，如果影評人死守一個公式，肯定其「是」或「否」必然不能解釋這些矛盾的現象了。拉布略拉說得好，「懶惰的頭腦的所有者們，十足高興地滿足於這樣的宣言：將一切科學都嵌進那由數命題所成的綱領中，而只藉一個鑰匙便能透澈一切生活的祕密。將倫理、美學、言語學、歷史批評和一切哲學問題僅歸於一個問題中，以逃避一切困難——這在一切老實而質樸無文的人們，是怎樣歡喜怎樣快活啊。蠢才們用了這樣的方法，可以使歷史墮落到商業算術的成度。結果但丁的悲劇之新研究，將給我們以這樣的觀念，謂神曲不過是狡猾的佛羅倫斯的商人們，為自己的厚利而賣掉的羽紗的流水賬了。」我們影評人如閉着眼背書，不是一樣謬誤麼？

第三我們在分析舊電影的崩潰與新電影的發展上，還難免機械之處。雖然目前誰也不能肯定舊的必壞，新的必好，但我們能夠斷定美國布爾電影已在沒落；而新興國家的電影雖然還免不了幼稚淺薄，以及技術上的缺點，但主要地在質和量上是迅速地發展着，必然要代替舊的。

最後關於形式與內容。內容決定形式，並非內容不好所以形式也壞。大都美國電影的

內容愈益貧乏，然其形式往往較前進步。這並不是內容與形式的二元論。這個說明了在一定制度下藝術發展的不平衡。內容與形式的矛盾，隨美國電影的沒落愈加深刻化。換句話說內容愈貧乏，愈需要純熟的技巧來補救牠。而美國高度發展的產業化正供給了必要的技術的基礎。這裏並不違反內容決定形式的法則。至於這種形式是否值得新興電影學習是並無不可的。但學習并非抄襲，因為能夠創造的人才能真正學習。

以上四點是個人認為目前影評中應立刻解決的問題，這裏只提供了一些淺薄的意見作為討論的提綱。根本解決應（一）無偏見的介紹歐美各國電影理論。美國新羣衆派的影評，自由主義民族上的影評，固然應多多翻譯。即一般電影雜誌，固然有時連文章都做得不大可觀，但爲了了解一方面的態度，也要介紹。蘇聯電影理論當然有不少新的見解，也許爲別國所無，是值得介紹的。即東鄰日本在這方面的成績也不壞。法西斯蒂德國電影統制之嚴爲他國所不及，也有明瞭之必要。介紹要有系統，尤需自成體系的書籍或小冊子。（二）各影刊經常提出重要問題（如影評之標準，內容形式等）收集各種意見（三）在熱烈爭辯（并非漫罵）的熔爐中鍛鍊出健全的電影理論。

（二）影評人幫助電影從業員。影評人的幫助是不可否認的，近年來中國電影水準的提

影評人是有應得的功績。但這是十分不夠的。影評人應該更具體，更細心，更客觀地提出他們的批評。這種批評應該不是一般的原則，而是具體地從 *Day to Day* 的經驗中得到的。中國電影事業還十分幼稚。牠正須要人保護推動與鼓勵。當然這是全國的事業。但影評人也應負責盡其力量。

具體的辦法是製造一種忠實誠懇的輿論，能夠迅速正確反映觀眾之要求，且督促電影從業員之努力。此外影評人與電影從業員要有密切的關係，這并非個人友誼，而是雙方工作有機地配合，並相互幫助；不但影評人有幫助電影從業員的責任，而且後者也應鼓勵前者對他們合理的批評。這樣他們才能有迅速的進步。

(三)影評人的幫助觀眾，影評只有在牠代表着萬千人的意見時才稱為健全。觀眾賞鑒水準的提高大有賴于影評人的幫助，事實上影評人應該成為觀眾最有批評能力最有賞鑒能力的代表。觀眾的要求產生了他們。前者的意見因後者的努力而結晶化，所以一篇影評至少應影響一部份觀眾，而不是紙上空談，現在雖然還未做到，但理想中的影評人必須有如此威權。

以上提出的三點 勝利坦負這些任務有賴于一切健全的影評人。但我們並不就滿足于此；影評運動不能獨立存在，只有當牠萬千人的事業配合在一起時，牠才能在總的事業中盡

其特殊的任務。否則，不墮入公子小姐的享樂，也必成爲電影廣告的附庸。這一點一切從事影評者須十二分警惕的。

(四) 影評者應具備的條件

影評者是人，並非理想中的天才英雄，所以我們決不應加上高不可攀的條件，而排除一般努力此道者。

但影評者並不是人人可勝任的。爲了稿費而寫影評本來是極易的事。因爲看了一張影片說幾句話總還不困難，因此便有了雜拌幾個術語的影評，而大大降低了一般讀者對影評的信心。

現在健全的影評人應具有相當能力。他應該正確有機地運用科學的方法論，來估價一張影片，明瞭電影技術，熟知美學原則，並在批評外國影片時，對外國文有相當的素養，至少能聽懂對白的一部。有了這些修養，他才能做出有價值的評論。

同時影評人應有豐富的常識。因爲影片有各種不同的內容，而爲了明白分析一張影片，影評人非有與之相適應的知識不可。如批評文學電影至少要把原著讀一遍；批評歷史電影總要有歷史常識。但一個人並不是萬能的，所以參考材料的收集是應做的一番工夫。

最後談到影評專門化的問題。粗製濫造的危險不只由于金鷄生蛋式的按時生產，而且由于不專心致力之故。一般人難免趕時髦的毛病，當影評流行時，誰看了也會技癢的，於是許多人都來湊熱鬧了。這樣憑着偶然高興，既無研究又無準備寫一點出來成績會更壞。所以影評的專門化使一些影評者專心研究電影理論與技術，也正是針對着今日隨便來來的弊病。如果我們真有若干在各方面準備得都極充分的影評家專門負責導引今日之運動，也許能發展更快吧。

結 論

在此，筆者有一點小小的希望：希望筆者淺薄的意見能引起一般真正良善的影評人的注意，並在實際的努力中克服一切弱點，担負起他們重大的使命。

中國的影評運動只有當牠能夠正確。反映千百萬人的要求時，才能在整個電影運動中奠定鞏固的基礎。讓一切致力影評的工作者和同情者為之努力吧！

今文八弊

語堂

濟顛詩「六十年來狼藉，東壁打到西壁，如今收拾歸來，依舊水連天碧」，雖是濟公晚年自道圓寂勝歎；却也未嘗不可拿來做現代中國影子。上二句是應現在六十年來狼藉之勢，下二句能否應了將來，却要看中國人靈魂收拾得來與否，收拾不來，恐是長此狼藉下去，不必說西天樂土無分，就是眼前水連天碧也沒福消受了。我想文化之極峯沒有什麼，就是使人生達到水連天碧一切調和境地而已。我生不逢辰，處此擾攘之秋，目所睹是狼藉之象，耳所聞是噪霧之音，想國事至於此極，我同胞的心靈已經混亂了，柔腸已經粉碎了。神志已失其平衡，遂時時有顛倒夢囈之言，躁暴狂悖之行。所以「東壁打到西壁」可以形容政治，也可以形容文學；目之所見，耳之所聞，何一非混揪混打爾詐我虞之舉動，好像一人走了魔一樣，魂靈已離軀殼，軀殼只做些無謂的抽抖而已。指天畫地，忽哭忽笑，喜怒反常，好惡無定。忽而裝腔作勢，自欺欺人，忽而悒悒終日，垂頭喪志。因此國中的思想忽而復古，忽而維新，所復的是最迂腐的古，所維的也是最皮毛的新，好比一人發寒熱，冷一陣，熱一陣，

冷得像入冰山，熱得像上油鍋，這樣子元氣怎能不消耗，身子怎能不虛弱下去呢？我國人的神志既然這樣紛亂，自然早已失了中國文化所重「事理通達心地和平」的精神，及希臘文化所重的 *exact reasonableness*。在這種情形之下，自然不能有偉大的創作。一人的神靈四分五裂，只有衝突，沒有調和，怎能偉大的創作出現？我看這個時期應當是批評的時期，做些斬荊蕪穢推陳出新工作，最為重要。然僅此批評的工作，亦非恢復「事理通達心地和平」的境地不可。至於今人心理，所以這樣不甯，本也難怪。一則，受政治的影響，國強則禮盛，國弱則禮衰。今日不論政治社會文學輿論，那裏有一種是非公理，是非既泯，公理既滅。於是人心也亂了。人心既亂，於是失了大國風度，自暴自棄，相輕相蔑，容易遷怒於人，而發生東壁打到西壁，亂嚷亂滾不得安靜情狀。二則，潮流太複雜，處此東西交匯青黃不接之時，融會古今，貫通中外，談何容易？此種批評，豈是人人做得來？做不來又偏偏不能不做。譬如女子燙髮與梳髻孰美，男人衛生衣與短衫孰便，一舉一動之微，都無意中含了中外的比較。據此種日常瑣碎一言一行之微，概括起來，於是不是復古，便是維新，不是國粹便是新學，各有成見派別了，對此東西文化問題也就交代過去了。~~我~~不知文化批評，那裏如此簡單，表揚文化，豈在梳髻改服？風箏豈能救國，打拳何關國防？只因服之短長，髻之形

樣，武人尚看得到，信手拈來，禁止提倡，博個關心風化的美名罷了。如此批評文化，更難搔着癢處。三則感情過于衝動，主見難于捐除。大家都是黃帝子孫，誰無種族觀念？眼見國家事事不如人，胸中起了角鬥。一面想見賢思齊，力圖改革，一面又未能忘情固有文物，又求保守。此種保守心理，出於至情，一半爲國，一半爲己，爭點體面。保守自信與見賢思齊兩種心理，都未可厚非。不過保守自信易流於抱殘守缺，頑固迂腐，兩者相去，間不容髮，一不小心，便入迷途；見賢思齊又易流於盲目崇拜，趨新驚奇，彼此之間，豈易鑒別？難矣哉，批評乎！中智以上的人既然失了主裁，必志未定青年，遂亦歧途觀望。再加上所謂國亂心危，人人着急，遂發生此兩相成之普遍的「自大狂」與「憂鬱狂」，是非顛倒，好惡反常，蟬翼爲重，千鈞爲輕，其情急以哀，其辭激以怨。所見於文，方巾作祟，豬肉薰人，或爲西崽口吻，或爲袍笏文章，既非真正現代批評，又全非古來明理達情面目了。收拾歸來，談何容易？剪紙招魂，良非得已。林子有鑒於是，欲抒愚見，以箴其失，作今文八弊。

(一) 方巾作祟，豬肉薰人。(二) 隨得隨失，狗逐尾巴。(三) 賣洋鐵罐，西崽口吻。(四) 文化膏藥，袍笏文章。(五) 寬己責人，言過其行。(六) 爛調連篇，辭浮於理。(七) 桃李門牆，丫頭醋勁。(八) 破落富戶，數僞家珍。

(一) 方巾作祟，豬肉黨人——有虛偽的社會，必有虛偽的文學；有虛偽的文學，也必有虛偽的社會。中國文章最常見「救國」字樣，而中國國事比任何國糊塗；中國政客最關心民瘼，而中國國民創傷比任何國劇痛。

因而發生爾詐我虞上下欺罔之通電式文章，其勢力所及足以影響於普通論文。實則中國政治之腐敗，一半是文學標準之錯誤。大家養成一種說老實話的習慣，行爲也可誠實一點，大概人之常情，道心愈微，道貌愈酷，文章也愈矯，所以道學假面具不拆下，萬未罔兩必橫行於世。譬如要人辭職，或因主張不行，或因意見相左，在頭腦簡單的洋人老實說出，也可過去，但在中國要人，必托以病。夫托以病，便有不可告人之隱，邪正得以混淆而非莫辨矣。貪官污吏固然可以藏垢納污，避免舉發，而忠直者也隱其苦衷，不得大白於世。在面子至上主義的中國人，當然以爲宣布隱衷，必傷人情面，然在健全誠實的社會，意見相左，有何不可說得？其病還在中國社會不容人說老實話罷了。卽此一端，已可概見中國社會之尙虛僞了。這不過是文字應用之一端而已。我想此種虛僞的文風不改變，人人可以開口仁義，閉口堯舜，政治的混亂黑暗，也無法澄清。所以文學革命之目標，也不僅在文字詞章，是要使人的思想與人生較接近，而達到較誠實較近情的現代人生觀而已。政治之虛僞，實發源於文

學之虛偽，這就是所謂「載道派」之遺賜。原來文學之使命無他，只叫人真切的認識人生而已，你說這「人生」就是「道」也無不可，但持此載「道」招牌，必至連文學也憎恨起來。漢儒解三百篇是最好的例。三百篇大好情歌，經過腐儒一解，闕關雉鳩，也變成美后妃之德周南之化了。袁子才問得好，文王何以不思太王王季而思后妃？孔子何以不思魯君而思狂簡小子？識得此理，便知子才文學觀念比現代革命文人近情多了。此種載道觀念，在往時足使文人抹殺小說之文學價值，視為稗官小道，難登大雅之堂。其在現代，足使人抹殺幽默小品之價值，或貶幽默在諷刺之下。幽默而強其諷刺，必流於寒酸，而失溫柔敦厚之旨，這也是幽默文學在中國發展之一種障礙。必有人敢挨罵，做些幽深淡遠無所謂的幽默作品，替幽默爭個獨立地位，然後可稍減道學派之聲勢。今人言宣傳即文學，文學即宣傳，名為摩登，實亦等吃冷豬肉者之變相而已。載道文人，必欲一顰一笑，盡合聖道，吃牛叭而思耜耜，聞蛙聲而思插秧，世間豈有是理？揣其為人，必終日正襟危坐，一聞花香，便懼喪志，一聽鳥語，便打寒噤，偶談兩句笑話，則慮其亡國，一讀抒懷小品，便痛其消閒。舒夢蘭寫清朝俗儒形相，正是今日文人的影子。他們譏濂溪之愛蓮為「留心小草」，鄙淵明之遊山為「不孝不慈」，怪李白之縱酒賦詩為「昧於明哲」，嘗香山之挾伎侑酒為「俚致敗俗」，必欲毀琵琶

程記之書版，拆廬山草堂之遺址，才可以正人心而息邪說。『彼其中庸之貌，木訥之形，雖孔子割雞之戲言，孟子齊人之諷諭，皆猶似有傷盛德，不形諸口。若輩以粗迹觀之，卽古聖先賢，猶恐不遠，我何人而敢不敬，敢不畏，敢不色沮氣喪，言動皆失其常度乎？』此種流風，其弊在矯，救之道，在於近情。

(二) 隨得隨失，狗逐尾巴——文人最要在通情達理，豎起脊梁，立定脚跟，又須稍顧廉恥，勿專投機。凡事只論是非，勿論時宜。若是心頭不定，東張西望，今年鷄年，明年狗年，嫁雞隨雞，嫁狗隨狗，忙夠不了，過後自思，當亦啞然其笑。美國國民浮薄，於國國民稷重，就在這一點可以看出。現代中國人，還是近於美國派吧。我想文人肯好學深思，多用頭腦，凡事求個澈底，看得真透，也可以稍稍糾正此種毛病。以前大乘語之爭，海派文人喊得震天響，北平文人早已看穿葫蘆中是賣何藥，假若罔聞，所以沈從文批評一句話，叫做：大抵北平作者『年紀大一點，書讀多一點』所致，可謂切中要害。大抵人書讀得多，便不易爲新說所搖動。古來文學潮流遞變，道理却是一樣。卽如文學是宣傳宣傳是文學一說，雖然是講新蘇俄的革命理論，其文學立場却和十九世紀中葉之法國文學一般無二，知彼知此，較量一下，也就不易爲危言所聳動了。今人所要在不落伍，在站在時代前鋒，而所謂站在時

代前鋒之解釋，就是趕時行熱鬧，一九三四以一九三三爲落伍，一九三五又以一九三四爲落伍，而歐洲思想之潮流蕩漾波瀾迴伏，渺焉不察其故，自己捲入漩渦，便自號爲前進。其在政治，如法西斯蒂在歐洲文明進化史上爲前進爲退後，都未加以思致。其在文學，今日介紹波蘭詩人，明日紹介捷克文豪，而對於已經聞名之英美法德文人，反厭爲陳腐，不欲深察，求一究竟。此與婦女新裝求入時一樣，總是媚字一字不是，自嘆女兒身，事人以顏色，其苦不堪言。此種流風，其弊在浮，救之道，在於學。

(三)賣洋鐵罐，西崽口吻——今人既趕時髦，生怕落伍，於是標新立異，競角摩登。幽默譯西洋本音則爭相倣效，小品文忘記譯爲「凡米利亞愛賽」則起而詆毀。小品文以閒適筆調抒情說理，中外何別，乃繙譯西洋小品則曰介紹西洋文化，勾稽中國小品，則曰搬賣臭銅爛鐵。推其心理又係恥爲華人，此種態度，何足言批評中西文化，又何足建樹現代人生觀？如此服侍洋大人，必恭必敬，只取洋大人之厭鄙，終身爲西崽可耳，豈能一日自作主人翁？吾國文化，自應改良，然一言故舊，則嘗爲封建，一談古書，則恥爲消閒，只好來生投胎白種父母耳。談古書固然消閒，然在中國讀西班牙詩歌及巴爾幹小說，豈便忙人所應爲？又譬如醫道，以西洋愛克斯光與中國陰陽五行之說相較，自然西醫歸入科學，中醫歸入迷

信，與「卜星相」合爲一門，理甚相宜。然一昧不察，只習其迷信，亦非所宜。倘加以深究，其中自有是非可言，若水火相尅之說，肝火上生則壓以水，胃土積滯則疏其氣，說法雖乖，功效實同。又如金雞納霜是樹皮，高麗人參也是樹根，不得因其物有中外而分其新舊，如此將來中外醫理才有打通互相發明之希望。故無論何門，讀書必通，通則化，讀書何爲，所以供我驅使。一入門戶之見，便失了自主，苦痛難言，保得自身爲主，則固通自在，大暢無比。今人一昧做效西洋，自稱摩登，甚至不問中國文法，必欲仿效英文，分「歷史地」爲形容詞，「歷史地的」爲狀詞，以模倣英文之 *Historically* 拖「西洋辮子」，然則「快來」何不因「快」字是狀詞而改爲「快地的來」？此類把戲，只是洋場孽少的怪相，談文學雖不足，當西風頗有才。此種流風，其弊在奴，救之道，在於思。

（四）文化膏藥，袍笏文章——所謂西洋文化，有一端吾人頗可做效，就是：製牙膏說牙膏話，做皮匠說皮匠話。吾人製牙膏必曰「提倡國貨」，煉牛皮必曰「實業救國」。於是放風箏亦救國，揮老拳亦救國，穿草鞋亦救國，讀經書亦救國，庸醫自若，各藥亂投，如此救國，其國必亡，不亡於病，而亡於藥。吾國如要得救，各人將手頭小事辦好，便可救得。今舍小就大，貪高驚遠，動輒以救國責人。比方論語提倡幽默，也不過提倡幽默而已，於衆

文學要素之中，注重此一要素，不造謠，不脫期，爲顯已足，最多希望於一大國中各種說官話之報之外有一說實話之報而已，與救國何關？人間世提倡小品文，也不過提倡小品文，於衆筆調之中，看重一種筆調而已，何關救國？吾甚願人人將手頭小事辦好，少喊救國，學江湖郎中賣文化膏藥，國始有救。此種流風，其弊在空，救之道在於行。

（五）寬己責人，言過其行——人之常情，道心愈微，道貌愈酷，上邊已經說到。在比較通情達理的古代社會，儒家也是以嚴於律己寬於責人爲君子之德。故君子不責人以死，因爲知惡死爲人之常情，設身處地，也未敢自信必能慨然就義。「我亦人也，彼亦人也，我何勝於彼哉？」這樣一想，心地就謙和一點，「何難以一死了之」的話頭，也就不容易見於筆端了。其實將來大義所在真能以死了之的，還是這些不願責人以死的人。世上有這樣的奇事：言論愈狂放者，其持躬愈謹，治身愈嚴，而言論迂闊，好以小過責人，必欲人人如夷齊孔孟者，反是一般誇躁的輕狂子弟。遂其顯不惜諛死佞生，不遂其顯，不惜醜辭誣毀者，也是這班道學小人。在文學史上，我們看見最放誕不羈的莫如金聖嘆，名爲聖嘆，固聖人之所當嘆矣，然能反對苛捐什稅，爲民請命，至因哭廟就義大快而死的，還是金聖嘆，並不是以「震驚先帝在天之靈」陷金於死的衛道忠臣朱撫院。故世人或言過其行，或行過其言。若鄭

板橋欲爲厲鬼擊人之腦，此則一般吏官所不敢出諸口見諸文者，但若謂一般吏官之高風亮節在板橋之上，則吾決不敢信。餘如眉公之焚儒冠備服，子才之收女弟子，中郎之想要短命妾，東坡之以詩得謗，居易之挾妓飲酒，類皆有傷風敗俗之行，放誕不經之談，正士切齒，仁人寒心。其爲文「言有觴而必吐，意無往而不伸」，因此或放逐嶺外（東坡），或割喉獄中（卓吾），或遺遙山林（眉公），或致仕而卒（居易）。然察其大節細行，都不是常人所能及。一旦任政臨民，都能爲民父母，臨去攀輿載道（中郎，子才）。又絕非啞唔孔孟翼道先生所易得到的政聲。所以察人之忠奸邪正，只可求之於風骨，不可求之於言辭，可求之於細行，不可求之於詩文。今日文人求一不關心民疾者幾不可得，求一不願救國者亦不可得，然紙上談兵，關心愈切而瘡痍愈深，文調愈高而國愈不可救，總因文人言過其行，視文章如畫符而已。且竟己責人，以漫罵爲革命，以醜詆爲豪傑，以成一種叫囂之風，還都是欠反求諸己的一點修養工夫罷了。難道你罵我，我罵你：中國就真會興起來麼？下焉者，且不惜化名投稿，散佈謠言，一以揚己，一以攻人。我真不相信此風一成，中國文學遂會變成「革命的」「革命底」以至「革命地的」了。故罵人也有君子小人之道。本來卓吾也罵人，輕狂子弟亦罵人，或者欲學卓吾，而實爲輕狂。卓吾譏先哲，輕狂子弟亦譏先哲，然卓吾「藏書」

攻君子之短，而不沒小人之長。攻君子之短，輕狂子弟學得來，不沒小人之長，輕狂子弟却萬萬學不來也。罵之道精微矣，徐芳懸榻編記『李卓吾讓罵者』一節說：『或曰，「卓老生平罵人，乃不許人罵；可謂恕乎？」愚山子曰，「有卓老眼者，罵卓老可也。世人之罵卓老者，皆卓老之所謂子何人斯者也。」』此種流風所至，其弊在輕薄，救之之道在恕。

（六）爛調連篇，辭浮於理——文人通病，在於空，在於懶，空懶而又不肯捨筆從商，遂不能不摭拾陳言，完成篇章。且文章如時裝，文人求入時。文之不能不變，猶時裝之不能不改。五四時代有五四時代之文，普羅時代有普羅時代之文，美醜雖不同，風行却是一樣。新潮之文勇往邁進，創造之文激越感傷，語絲之文清新委婉，普羅之文詰屈歐化。青年在中學時期讀其刊物，而文筆不期然而然受其同化，按響傳聲，親場逐隊，所不能免。然各種體調，雖有本源，一旦風行，遂成濫調。今日文壇正承普羅文學絕盛時代之餘波末流。今日寫作之人，許多五六年前在中學念書時代，故此種爛調，一時不易洗盡。通篇文句，做效西洋，無一句像中國話，名為前進摩登，實則食洋不化。如『玻璃打破』曰『玻璃被打破』。做英文之受動語氣，『競爭市場』曰『競爭着市場』，做英文之分詞體例，『革命的』曰『革命底的』，做英文之狀詞語尾，『人』曰『人們』，做英文之單複分別。甚而狗屁不

適，「聽爸爸的話」曰「接收父親的意見」，「作者書商」曰「從事書工作的人」。嗚呼，其可以已矣乎？至于行文，同爲紀遊，敘事寫景之餘，加兩句「時代不景氣的輪齒已經邁進到農村了」即爲前進意識。同爲談古書，鑒別版本之餘，加兩句「他們的思想爲他們的生活的所決定，這種士大夫階級的藝術必然無疑底的要沒落而不能保全它的存在了」，便是革命情調。想文學革命，本爲推翻陳言，陳言爛調，新舊無別。陳言不去，何能見清新平淡的白話文？故必如小修所云「黜虛文，求實用，舍皮毛，見神骨，去浮理，搗人情」然後文字可以復歸於雅馴。此種流風所至，其弊在濫，救之道在清新。

(七)桃李門牆，丫頭醋勁——文人之分門別戶與政客之植黨營私相同。惟黨派在政治爲必然之組織，門戶之見，在文學必昧一時之是非。門戶一成，惟有汝我，沒有是非，黨同伐異，互相攻訐，揪作一團，打給武人看開心。甚至爲私人象養：拿枝筆桿，換碗米湯，雖然筆下儀態萬千，中夜問心，能無自愧？即使非爲拿津貼，亦常走入利害之見。利害之心重，則是非之心昧。求其剛正不阿，狷介自持，就事論事，見理明心者，就真不容易了。我們何貴乎文學，也不過借文字之發表，可以斬除枝蔓的思想，使理日益明而見日益真罷了。一開門戶之見，公論遂成爲私人之武器，批評成爲意氣之發洩。理論愈高闊，是非愈混淆，

真是無補於事，僅可以「覆瓿」而已。人生本多孽障，文人何苦多增一層煩網，多添一重公案？況且門戶必有領袖，領袖必有幕僚，幕僚必有嘍囉，嘍囉又必有小嘍囉，淪至於此，真不若不識之無爲乾淨了。此種流風所至，其弊在婢，救之道在自我。

(八) 破落富戶，數僞家珍——不肖子弟，內不能興舊業，外不能振家聲，日數僞家珍以炫人，爲識者所笑。世事物極必反，有食洋不化之洋場孽少，也必有自欺欺人之迂腐故老，以變法爲亡國，以改進爲滅種。對近代既無認識，對古代尤無真知，只要以復古尊孔博關心風化維持道德之美名。其實彼輩所關心的都是他人的風化，所維持的也是他人的道德。別墅十萬元，而大誇中國民族儉樸之風；嬌妾三十餘，而獨悲摩登女子薄檢之行；洋裝少年以鎗鏢水射女子華服，自認爲提倡孔教；國家大吏逐再嫁寡婦出境，自認爲糾正末俗。甚而不分青紅皂白，禁止男女同座，提倡小學讀經，推頰至蠱，非把女子重復裹足不可。禮教果必如此始得維持，則禮教之滅亡可必。如此尊孔復古，則古愈復愈不得青年信仰。也不想，中國人因孔教而知禮義忠信，而西人本無禮教，何以也知禮義忠信，且其禮義忠信，常遠在華人之上？也不問，何以禮義之邦貪官污吏多於夷狄之國？又何以二千年談禮談義談忠誠信之結果，人命猶如草芥，百姓猶在水深火熱之中，有明以至現在貪官污吏，擻髮難數，至

今各地司法保安行政，猶有萬萬不可令人知道之野蠻狀態？若曰歐風東漸人心大變，豈是工部局西人傳染與我市政府此貪污之惡習？還是郵局海關西洋職員祕傳賄賂之新方？還是故宮寶物的大員，習了西洋博物院學，始得盜賣的祕訣？豈非原因在吾國向無法治，能知禮義忠信之廉吏，固然知道歌頌，而不禮不義不忠不信之官僚，則無法槍斃，猶得逍遙法外，事成可以扶搖直上，事敗可以退居華屋，翻印佛經，或周遊列國，考察教育？故舍法治而言禮義忠信，黨以激貪官之氣義，而發盜賣者之天良，而謂從此政府可以廉潔，國家可以富強，我真不信。言論人權不與保障，則人各自危，明哲保身，積此明哲保身人自為戰的國民為一國，則暮氣沉沉如一盤散沙，而謂以「國家興亡匹夫有責」兩句老話，便能叫人化消極為積極，變中國人民如一盤散沙之現象，吾尤不信。一種社會，能漸決反對私利反對苛捐之金壘嘆而籍沒其妻子，則此種社會斷不能多產金壘嘆，而其分子必皆縮晦自適莫談國事，此理何待細辯？然則不談法治，只談仁義禮智，謂足使中國人民山散漫變為團結足以興國，豈非如癡人說夢？實則取此態度者，都是自欺欺人，諱疾忌醫而已。此種狂論，其弊在愚，救之道在多識。

林語堂論

胡風

——對於他處發展的一個跳躍

本文的主題

忘記是什麼時候了，大概是一年以前罷，我偶然看到了一本論語。那裏面有一封仰臥在草地上架起腳來讀論語的大學生寄來的信，寫着他對於論語的意見。編者對於他的回答是，來信所陳，無一是處，唯讀論語之姿勢可取（大意）。這個回答是非常「幽默」的，從這裏可以依稀地想像到這個刊物所得到的是怎樣的讀者。然而，像這一類的資料在論語裏面一定不少罷，論語文選底正文前面就有題為「反對論語者之潰滅」的由六幅合成的連環圖畫：

- 一、一桌麻將牌「三人差一」，所差的一位正坐在旁邊的沙發上哈哈大笑地讀着論語；
- 二、三人之一的西裝青年起身去看了；
- 三、摩登女子也起身去看了，只剩下戴瓜皮小帽的胖子抱頭着急；
- 四、胖子站起來走攏去；
- 五、胖子也站在那後面看；

六、一同哈哈大笑。

但實際上論語底反對者並不是完全「潰滅」了的。除了那些打通電的「文學家」們以外，我們還可以舉出一個極端的例子來。不久以前，在一個比較開明的報紙上登載了一篇涉及論語及其「姊妹刊物」人間世的文章；作者提到有一個叫做山內地方底住民，因為隔水太遠，只吃得到鹹魚，由這就養成了愛吃鹹魚肚的習慣。魚肚是最臭的東西，但那地方的人却覺得愈臭的魚肚就愈好，論語人間世底讀者，不過是愛吃鹹魚肚的山內人罷了。

當然，這都是極端的例子，但論語及其姊妹刊物人間世廣泛地走進了讀者社會，同時也引起了各種不同的批判，却是事實。而這些批判又常常是集中在這兩個刊物底創辦者兼主編者林語堂氏底身上。爲什麼成了這樣的呢？這是因為這兩個刊物底存在與成長和林氏在學術界底經歷與地位有不可分的關係的緣故；這是因為論語底「幽默」和人間世底「小品文」都是在林氏底獨特的解釋之下被提倡被隨和了的，這兩個刊物里面的「幽默」和「小品文」都是沿着林氏底解釋而發展了的緣故。

所以，當我們研究林語堂氏底業績的時候，是不能不牽涉到論語和人間世底影響底評價的。因為我們在這里所要究明的主題(theme)並不是他在言語學上音韻學上的成就，在那里

面也許找得出來他對於中國學術的可貴的貢獻，也不是他在外國語文教學方面所樹立的功績，而是想說明，作爲一個進步的文化人，他底「處世」態度底變遷表現了什麼意義，他底文化批評和文學見解，客觀上應該得到怎樣的評價。

「……其景况適爲風雨之夕，好友幾人，密室閒談，全無道學氣味，而所談未嘗不涉及天地間至理；全帶油腔滑調，然亦未嘗不嘻笑怒罵，而斤斤以陶情笑諷爲戒也。兩脚踏東西文化，一心評宇宙文章，是吾輩縱談之範圍與態度也。吾集天下縱談之友於一室，半月一次，使天下竊聞我之縱談，是辯論語之意義也。」

（與陶亢德書，我的話四二頁）

他底黃金時代

在這里，讓我們和林氏一起回憶一下他底「浮躁凌厲」的時代罷。

一九二八年出版的剪拂集多少是反映了林氏個人那個時代的，在「序」裏，他用了不勝今昔之感的筆調敘述了他底回憶……我惟感慨一些我既往的熱烈及少不更事的勇氣，顯然與眼前的沉寂與由兩年來所長進見識得來的沖淡的心境相反襯，益發看見我自己目前的麻木與頑硬。這自然有種種的原因，一是自己年齡的不是，只能怪時間與自己。

一是環境使然，在這……天下確已太平之時，難免要使人感覺太平人的寂寞與悲哀。

在這太平的寂寞中，回想到兩年前「革命政府」時代的北京，真使我們追憶往日青年勇氣的壯毅及與政府演出慘劇的熱鬧。天安門前的大會，五光十色旗幟的飄揚，眉宇揚揚的男女學生面目，西長安街揚竿拋瓦的巷戰，哈達門大街赤足冒雨的遊行，這是何等悲壯！國務院前嘩刺的槍聲，東四牌樓沿途的血跡，各醫院的奔走昇屍，北大第三院的追悼會，這是何等激昂！……在當日，却老老實實不知墮了多少青年的眼淚，激動多少青年的熱血，使青年開過幾次的追悼會，做過幾對執聯，及擬過多少紀念碑的計劃……不用說，這是一個真實的歷史的階段。雖然是在一定的限度下面，但無疑地林氏是站在那個階段的大潮中間的。從這薄薄的一本剪拂集里面，可以舉出一些例子來描寫當時的他底「戰鬥的」姿態。

第一是對於投身在北京政府下面的學者的鬭爭。當時的北京學術界，顯然地分成了兩大營壘，一部份憑藉了現有的勢力，一部份却和南方革命怒潮中的民主勢力相呼應。林氏底態度主要地是被後面這個陣營底戰略所決定的。

……現在有的學者最要緊的是他們的面孔，倘是他們自三層樓滾到樓底下，翻起來

時，頭一樣想到的是拿起手鏡照一照看他的假鬚鬚還在乎？金牙齒沒掉乎？雪花膏未塗汚乎？至於骨頭折斷與否，似在其次。

學者只知道尊嚴，因為尊嚴，所以有時骨頭不能不折斷，而不自知，且自告人曰，我固完膚也，嗚呼學者！嗚呼所謂學者！

因為真理有時要與學者的臉孔衝突，不敢為真理而忘記其面孔者則終必為臉孔而忘記真理，於是乎學者之骨頭折斷矣。骨頭既斷，無以自立，於是「架子」，木腳，木腿來了。就是一副銀腿銀腳也要覺得討厭，何況還是木頭做的呢？

托爾斯泰曾經說過極好的話 論真理與上帝孰重。他說以上帝為重於真理者，繼必以教會為重於上帝，其結果必以其特別教門為重於教會，而結果必以自身為重於其特別教門。……（祝土匪·剪拂集二——三頁）

這種學者，「一方面講革命，一方面正在與舊勢力妥洽，」（剪拂集九六頁）「今日為帝國主義作宣傳者乃智識階級自身之一部分人物，而且大多數是比較新派的人物，即所謂出過洋，念過洋文的人。」（同上，頁一二一）他把這些叫做「文妖」，要發動一個「打狗運動」，把他們「肅清一下」。

第二是主張歐化反對國粹主義。投身在現成勢力的學者們，在思想上當然是當時以「甲寅」爲首的復古勢力底支持者。林氏曾提出過「足以針砭吾民族昏慣，卑怯，頹喪，傲惰之癥疽」的六個條件：

1. 非中庸（即反對「永不生氣」也。）

2. 非樂天知命（即反對「讓你吃主義」也。）

3. 不讓主義（此與上實同。中國人毛病在於什麼都讓，只要能夠覺得忍不了，禁不住，不必討求方法而方法自來。法蘭西之革命未嘗有何方法，直感覺忍不住，禁不住，人拿刀棍繩鞭打出去而已，未嘗屯兵秣馬以爲之也。）

4. 不悲觀。

5. 不怕洋習氣，求仙，學佛，靜坐，扶乩，拜菩薩，拜孔丘之國粹當然非吾所應有，然磕頭，打千，除眼鏡，送訃聞，亦當在摒棄之列。最好還是大家穿中山式之洋服。

6. 必談政治。所謂政治者，非王五趙六忽而喝白乾忽而揪辮子之政治，乃真正政治也。新月社的同人發起此社時有一條規則，請在社裏什麼都可來（剃頭，洗浴，

喝啤酒，）只不許打牌與談政治，此亦一怪現象也。

第三是所謂「性之改造」。對於有「少不更事的勇氣」的林氏，當時陰沉的北方社會情勢是不能夠使他滿足的，他把這原因歸在中國人底「性癖」上面。

「……中國人今日之病固在思想，而尤在性癖，革一人之思想比較尙容易，欲使一情性慢性之人變爲急性則殊不容易。中國今日豈何嘗無思想，無主義，特此所謂主義，紙上之主義，此所謂思想，亦紙上之思想而已。求一爲思想主義而性急，爲高尙理想而狂熱而喪心病狂之人，求一轟轟烈烈非貫徹其主義不可，視其主義猶視其自身革命之人則不可得……（論性急爲中國人所惡，剪拂集一六一——一七頁）

因而他主張罵人的必要，「……愈有銳敏思想的人，他以為該罵的對象愈多，有感到罵人的神感的人，自然也同時感到罵人的神聖。」（論語絲文體，剪拂集七七頁。）

第四是對於民衆底力量的肯定。由「五·卅」所掀起的廣大的反帝國主義運動，對於那運動底中心動力，紳士階級不肯也不能給以估價。和他們底代言人之一的丁在君相對，林氏是站在「民衆」方面的。

「……若是不明白這回運動的真正意義的人，若了先生與其同輩，不明白這回運動

的中心應在國民羣衆而不應在官僚與紳士，就跟他講的焦唇爛舌，也是無用。我輩所希望者在民衆，丁先生所期望者在外交官僚，兩方面的意見相差太遠，所謂融和意見，我不敢謂是決難辦到的事。」（丁在君的高調，剪拂集二〇頁）

第五是……

以上的引用和說明，並不是以為這些反映了那個時代的進步的陣營底特色，也不是因為在思想鬥爭過程中有了什麼大的影響，而是因為，在林氏個人底經歷上，那是一個發芽吐葉的時期，沾到了時代雨露底潤澤吸收了社會生活底營養。沒有了那個時期，林氏底經歷也許取了比較不同的面貌，尤其重要的是沒有了那個時期，現在的林氏就不會有自信對於辦論語人間世和提倡語錄體的他自己還保持着那樣高的「進步的」評價。

然而，在那樣「熱鬧」「悲壯」時期的兩三年之後，林氏却只剩下「沖淡的心境」，「麻木與頑硬」，對於那些鬥爭底踪跡，覺得「只是一些不合時宜的隔日黃花」，至多不過以為「往日的悲哀與血淚，在今日看來都帶有一點渺遠可愛的意味」，是可以「引起往日郊遊感興的好紀念品」罷了。這些「反語」底意味很濃厚的自白，不用說是「太平人的寂寞與悲哀」底流露，但對照着他後來的態度底發展，那就不能說完全是「反語」，同時也是一個

「轉機」底消息罷。

黃金時代底陰面

「轉機」底來源當然是「太平人的寂寞與悲哀」。用他自己底話來說明，「……從前那種勇氣，反對名流的『讀書救國論』，『莫談國事論』，現在實在良心上不敢再有同樣的主張。」但這個來源應該還別有解釋罷。因為，流動不息的時代帶給我們的並不僅是「寂寞與悲哀」的一面；就是就這「寂寞與悲哀」說罷，有的人，譬如一部份林氏從前的同道者，對於這就發生了不同的反應，由這養成了不同的對待生活的姿勢。由我看來，如果他願意，林氏並不是不能找出別的安慰他底「良心」的道路。

所以在這裏指出「悲壯」時期的林氏底思想不但像上面所說的並沒有堅定的基礎而且還包含了不可救的矛盾，或者可以使我們底理解更推進一步的。

讓我隨便舉幾個例子。

一、「……：「古人之精神」未知爲何物，在弟尙是茫茫渺渺，到底有無復興之價值，尙在不可知之數。就使有之，也極難捉摸，不如講西歐精神之明白易見也。或者唐宋中國人不如兩漢中國人，兩漢中國人不如周末中國人也不一定，如是則古人之精神或

有可復者，故周末尙可出一個孟軻講「善養吾浩然之氣」，及墨翟之講兼愛，此乃其時精神未死之證。……」（給玄同先生的信，剪拂集二——一二頁）

這說得很明白，在當時復古精神和反復古精神的尖銳對立中，林氏雖然也是反對國粹主張歐化的一員，但不過是因爲「古人之精神」『極難捉摸』，『不如西歐精神之明白易見』而已。而且還進一步承認了『古人之精神或有可復者』。八九年之後才由孟軻底『浩然之氣』走到了袁中郎底『性靈』和『語錄體』，我們倒應該承認他是走得很慢的。

二、『……固然這回喚醒民衆的熱烈運動，有人來澆冷水是很好的，使結果較平穩。言論界有青年派與紳士派互相調劑是很好的。急進派固然須得些紳士們來『痛哭』、『勸告』，但是紳士們也須記得非有放下書不讀的學生們的示威運動，他們現在尙不知顧正紅被殺事件，且不知顧正紅爲誰也。……』（丁在君的高調，剪拂集二五頁）

不但現在，就是在當時，這樣的意見也就很不容易使人明白，爲什麼『青年派』忽然又有了接受林氏所痛罵的紳士派底『痛哭』和『勸告』的必要？林氏歡迎人來『澆冷水』，想『使結果較平穩』，這和時代向狂濤似的『五·卅』運動所提出的任務，中間的距離是頗爲不短的。

三、「……有真正誠意的人，他的言論都是有益於世，即使其人的思想十分的「輕彈」，我個人還是相信其有益。……」（論語絲文體剪拂集七一頁）

這個「誠意」底本質既不依存於一定的社會基礎，它底功用（「有益」）也不受一定的社會限制；那只是一個用形而上學才能解釋的東西。怪不得九年後「風雨飄搖」的今日，他還從他底「有不為齋」裏向我們推薦了辜鴻銘底「蠻子骨氣」，大大地煽動了我們對於這個保皇主義者的同情。

四、「……「費厄潑賴」精神在中國最不易得，我們也只好努力鼓勵，中國「潑賴」的精神就很少，更談不到「費厄」，惟有所謂不肯「下井投石」即帶有此義。……對於失敗者不應再施攻擊，因為我們所攻擊的在於思想非在人，以今日之段祺瑞章士釗為例，我們便不應再攻擊其個人。即使饒哥兒，我們一聞他有了癆病，倘有語絲的朋友要寫一封公開的信慰問他，我也是很贊成的。……」（論語絲文體，剪拂集七九——

八〇頁）

這個「費厄潑賴」（fair play），在魯迅底有名的「論費厄潑賴宜緩行」底照朋之下，實際上不過是妥協主義底另一付面貌，和國粹「中庸主義」是一脈相通的。例如林氏定為

「費厄」底對象之一的「僕哥兒」，三年前就已經「袍笏登場」，早已把林氏底「慰問」拋到「御溝」邊的垃圾桶裏去了。

.....

因為是隸屬在一個進步的圈子裏面，在這裏所舉的林氏思想裏的否定的要素，當時被壓在一種模糊的積極意志和「熱鬧」空氣下面，並沒有得到明顯的發展，對於當時看起來是朝氣蓬勃的林氏並沒有發生什麼褪色作用。然而，時光無情地流了過去，幾年的風吹雨打使這個思想的矛盾發展而且起了變化，終於帶給了他「太平人的寂寞與悲哀」。爲了醫治這寂寞與悲哀，林氏經過了幾乎等於沉默的時期罷，也曾着手了一些事業罷，但後來終於回到了或者說開始了鮮明地反映着他底思想「發展」的文學活動，造成了我們現在所看到的特別的存在。

中心思想

從以上的說明看來，我們曉得林氏初期的思想主要地是西洋舊的民主主義底凌亂的反映。在當時，「一鼓作氣」，還可以勉強對付下去，但沒有「地盤」的海市蜃樓怎樣經得起狂風一掃呢？「一生矛盾說不盡，心靈解剖跡糊塗」（四十自敘，論語第四九期，）心境「沖淡」了，矛盾擴大了，漸漸換成了現在這一付「新」的面目。在某種意義上多多少少是

走近或走進了國粹主義底陣綫，林氏也似乎要碰着這個一切「敗北者」底共同運命。

然而，我並不說林氏已經成了一個「無思想」的存在，這樣看不但要得罪林氏，被罵爲「淺薄」，而且也不能明白林氏底發展，不能解釋林氏底現狀。雖然沒有系統也沒有豐富地發揮，雖然他初期並沒有被明白地提出過，但我以爲林氏是有他底中心哲學的。那概括了他底過去，那也說明着他底現在。

這個中心哲學，就是意大利克羅車(Benedetto Croce)教授底美學思想。

現在還是請林氏自己來說明罷：

「……他認爲世界一切美術，都是表現，而表現能力，爲一切美術的標準。這個根本思想，常要把一切屬於紀律範圍桎梏性靈的東西，毀棄無遺，處處應用起來，都發生莫大影響，與傳統思想相衝突。其在文學，可以推翻一切文章作法騙人的老調，其在修辭，可以整個否認其存在，其在詩文，可以危及詩律體裁的束縛，其在倫理，可以推翻一切形式上的假道德，整個否認其「倫理的」意義。因爲文章美術的美惡，都要憑其各個表現的能力而定。凡能表現作者意義的都是「好」是「善」，反是就都是「壞」是「惡」。去表現成功，無所謂「美」，去表現失敗，無所謂「醜」。即使聾啞，能以其

神情達意，也自成爲一種表現，也自成爲一種美學的動作。……」（舊文法之推翻與新文法之建造，大荒集八三——八四頁）

這個美學思想表現在文學批評上就是斯賓加恩 (Spingarn) 底表現主義的批評，「也就創造與批評本質相同」的創造的批評 (creative criticism) ..

「Spingarn 所代表的是表現主義批評，就文論文，不加以任何外來的標準紀律，也不拿他與性質宗旨作者目的及發生時地皆不同的他種藝術作品作評衡的比較。這是根本承認各作品有活的個性，只問他對於自身所要表現的目的達否，其餘盡與藝術之了解無關。藝術只是在某時某地某作家具某種藝術宗旨的一種心境的表現——不但文章如此，圖畫、雕刻、音樂，甚至於一言一笑、一舉一動、一啣一呻、一啐一唾、一度秋波、一擣鎖眉，都是一種表現。這種隨時隨地隨人不同的，活的，有個性的表現，叫我們如何拿什麼規矩準繩來給他衡量。……」（新的文評序言，大荒集九二頁）

「表現派所以能打破一切桎梏，推翻一切典型，因爲表現派認爲文章（及一切美術作品）不能脫離個性，只是個性自然不可抑制的表現。個性既然不能強同，千古不易的抽象典型，也就無從成立。……」

『我們須明白一切的作品，是由個性表現出來的，少了個性千變萬化的衝動，是不會有美術的，這千變萬化的個性的衝動，是無從納入什麼正宗軌範，及無從在美學上（非實際上）分門別類的。我們知道自古文人無行，我們也應知道文人的言行與文人的詞章，只是同一個性的表現。……』（同上九四——九五頁）

對於這個個性至上主義，對於這個由『藝術是表現』到『一切表現都是藝術』的美學思想，林氏是佩服到五體投地了的。爲了證明這也是我們所失掉了的『古人之精神』，林氏從歷史上找來了文評家王充劉勰袁中郎章學誠諸人。尤其是袁中郎底論詩，如果『再進一步』，『便是一篇純粹的克羅車表現派的見解了。』

這個很美麗的思想，雖然把林氏初期的沒有骨節的自由主義（舊的民主主義）和現在的思想『叫國人取一種比較自然活潑的人生觀』（方巾氣研究，自由談）的幽默，『宇宙之大，蒼蠅之微』（發刊人間世意見書，非的話——一九頁）的小品貫串起來了，然而，初期的那一點向社會的肯定『民衆』的熱情早已跑得無影無踪，『轟轟烈烈非貫徹其主義不可』的『性之改造』終於變成了抽象的『個性』，抽象的『表現』，抽象的『性靈』，在我們這些從俄裏求生死裏求生的芸芸衆生中間昂然闊步。這個在『打破一切桎梏』的意義上本來應該有相當

的積極作用的思想，爲什麼現在却現得這樣寒儉呢？在這裏雖然我們沒有機會來批評克羅車底整個思想體系，但對於林氏簡單地介紹了過來的內容，却不能不加以「方巾氣」的凝視。

中心思想底真相

首先是「個性」問題。在市民社會的地盤上開了花的文藝復興，就是「個性」覺醒史的第一頁。然而，並不是「單軌頭腦」（林氏語）底捏造，如果沒有一定的基礎，這個個性也就無從被發現；實際上，這個個性原不過是一部份人底個性而已。那以後幾個世紀的歷史上的波瀾，雖然是萬花撩亂的思想底沖激，但歷史寫明了那些思想都各有各有一定的社會的河床。林氏（或者說克羅車氏）底個性至上主義作爲對於幾千年來愚民的封建殭尸底否定，原應該是一付英氣勃勃的風貌，但可惜的是，在這個大地上咆哮着的已經不是「五·四」的狂風暴雨了——我們並不是不神往於他所追求的「千變萬化」的個性，而是覺得，他底「個性」既沒有一定的社會土壤，又不受一定的社會限制，渺渺茫茫，從屈原到袁中郎都沒有分別。追根到底，如果不把這個社會當作「桃花源」世界就會連接到「英雄主義」的幻夢，使那些在德意兩國掙起了大旗的先生們認爲知己。林氏忘記了文藝復興中覺醒了的個性，現在已經成了妨礙別的個性發展的存在；林氏以爲他底批判者是「必欲天下人之耳目同一副面孔，天

下人之思想同一副模樣，而後稱快」（說大足，人間世第十三期），而忘記了在食不果腹衣不蔽體的人們中間讚美個性是怎樣一個絕大的「幽默」，忘記了大多數人底個性之多樣的發展只有在爭得了一定的前提條件以後。問題是，我們不懂林氏何以會在這個血腫的社會裏面找出了來路不明的到處通用的超然的「個性」。

以這種個性觀爲土台的藝術觀就以爲藝術「只是個性自然不可抑制的表現」，「只是在某時某地某作家具某種藝術宗旨的一種心境的表現」。在這裏，問題不是在於它毀棄了「一切屬於紀律範圍桎梏性靈的東西」、這原是這個藝術觀應該被積極評價的一面，我們要和林氏縱談的是這個「表現」底神祕性的問題。第一，他所說的「個性」「心境」，完全是「行空」的「天馬」，不帶人間煙火氣；因而他在這裏所說的「某時某地」的條件，並不是想給這個「個性」以客觀的限制，而是指的「藝術只是個性在某時某地的返照」（新的文評序言，大荒集九四頁）加強地說明了這個「千變萬化」的「個性」底神祕而已。他一脚踢開了「一切屬於紀律範圍桎梏性靈的東西」以後，接着就心造了一個萬古常流的「個性」，「奉爲文學之神」，把藝術家底眼睛從人間轉向了自己底心裏。於是藝術作品就不是滔滔的生活河流裏的真實通過作家底體識作用的反映，而是一種非社會性的「個性」或「心境」底「表

現」或「反照」了。第二，這樣的藝術觀雖然能夠毀棄一切的「抽象典型」，「正宗軌範」，「分門別類」，但同時也就失掉了評價底基礎。「去表現成功，無所謂美，去表現失敗，無所謂醜；」這個「成功」或「失敗」底目標既無捉摸，而所表現的又是所謂兩腳懸空的作者底「意義」或「心境」。這就否定了藝術底社會的內容和機能，和科學的美學無緣，一直回到克羅車先生黑格爾以前的時代去了。「即使聾啞，能以其神情達意，也自成爲一種表現，也自成爲一種美學的動作，」這種「以萬物爲菟狗」的藝術心境，到底不是我們生在地上的「僧夫鬻子」所能理解的。說句笑話，昔日尼羅皇帝對着羅馬的大火奏樂唱詩的偉景，在林氏看來也該是一個「成功」的「表現」罷。

這樣地成了個性拜物教徒和文學上的汎神論者的林氏，同時愛上了權力意志的尼采和地主莊園詩人的袁中郎，是毫不足怪的。

由這我們可以明白，這雖是素樸的民主主義（德謨克拉西）底發展，但已經丟掉了向社會的一面，成了獨往獨來的東西了。但也因爲有這個畸形的發展才醫治了林氏底「麻木與頑硬」，使他拂去了「太平人的寂寞與悲哀」，把那些殺風景的動亂現象趕到了門外或者說悶在心頭，在坦蕩的路上進行醫治中國人「心靈根本不健全」（方巾氣研究）的絕症。

以下，我想從他底實踐工作看一看那效果是不是證實了他底宏願。

「幽默」

第一實踐是「幽默」。關於這，他雖有種種的研究，如「孔子的幽默」、「陶潛的幽默」、「陽性的幽默」、「陰性的幽默」等，但在這裏我想引用一段可愛的述懷：

「……東方曼倩對薩天師說：

薩天師！慈悲長老！你何以下臨這冥頑之邦，俳優之朝。在這廷上，聰明人只能作俳優，也只有俳優是聰明人。我誠實告訴你，我已發明這城中聰明之用處，就是裝糊塗！

你只知道嚙口之聰明，你却不知饒舌之狡慧。

.....

薩天師，老實告訴你，我依隱玩世，誹謗人間，也已乏了。我欣幸你來，因為我在饒舌之中，感覺寂寞，在絮絮之中，常起寒慄。我遨遊乎孤魂之間，看那些孤魂在夢中做扒手，互相偷竊。

我欣幸你來，因為對他們，我常戴着俳優的假面具，我為他們學會優笑的藝術。我

憑這隻傻笑面具，與他們往來。

我傻笑，你傻笑，他傻笑。我們傻笑，你們傻笑，他們傻笑。這是他們的文法。

今天我正在傻笑，昨日我已經傻笑，明早我將要傻笑。這是他們動詞的變化。

但是他們的傻笑，非我的傻笑，他們的哈哈，也不同於我的哈哈。他們莫明我的嘻嘻聲，也莫知我露齒貓笑的高深。

因為我的貓笑是像焚毀城市的火災，非像開花哩刺的銀燭，供閨秀的賞玩；是像夏日之酷烈，不像冬日之和暖。我不使他們聽我的笑聲而舒服。

因為我的笑聲是暴烈的，如火燎原的。我的笑容是颯魅的，使他們的主教盛額，他們的紳士痛心。（薩天師與東方朔，大荒集一六七——一六八頁）

這是一段好文章，使我們嗅到了和剪拂集序文同樣嚴肅的氣味，用來註釋「笑中有淚，淚中有笑」的名句，比他所引用的麥烈蒂斯底話還要透澈多了。這種非正面的社會的關心，不用說並不是不能得到高的評價的。

固然，這裏沒有論理的認識，但我們却正被包圍在層層的就是沒有什麼理論也會忍受不住的現象裏面，如果略略嗤之以鼻，就會使人恍然大悟。也找不出什麼直接的對立，但它却

能戳破一些作爲底幻影，釀出一種使人彷彿地感到並非太平的空氣。這樣的「饅舌」才是「狡慧」，也就是「倘不死絕，肚子裏總還有半口悶氣，要借着笑的幌子，哈哈的吐他出來」的意思。只有在這個解釋上，林氏想用「幽默」來變成「比較活潑自然的人生觀」的願望才能取得腳踏實地的意義。

然而同時也不能不受一定的限制。第一是，如果離開了「社會的關心」，無論是傻笑冷笑以至什麼會心的微笑，都會轉移人們底注意力中心，變成某種心理的或生理的愉快，「爲笑笑而笑笑」，要被「禮拜六派」認作後生可畏的「弟弟」。第二是，就是真正的幽默罷，但那地盤也是非常小的。子彈呼呼叫的地方的人們無暇幽默，赤地千里流離失所的人們無暇幽默，彳亍在街頭巷尾的失業的人們也無暇幽默。他們無暇來談談心靈健全不健全的問題。世態如此悽惶，不肯多給我們一點幽默底餘裕，未始不是林氏底「不幸」罷。

根據這點「方巾氣」的見解，我以為林氏底幽默成績似乎並不能夠證實他底願望。我並不是以爲他得的盡是負數，但正負相銷的作用應該在林氏底心上留下了一個不小的疑問符號。

論語裏面的笑話，語錄體，閒適的隨筆等，大家多少是知道的，我想用不着在這裏多舉

例子。林氏自己就向我們作了很好的說明：

「……信手拈來，政治病亦談，西裝亦談，再啓亦談，甚至牙刷亦談，頗有走入牛角尖之勢，真是微乎其微，去經世文章遠矣。所自奇者，心頭因此輕鬆許多，想至少這牛角尖是自己的世界，未必有人要來統制，遂亦安之。孔子曰：汝安則爲之。我既安矣，故欲據牛角尖負隅以終身。」（我的話序）

「輕鬆」了，這說明了什麼呢？說明了他已經感受不到了什麼重壓，他底笑聲已經失去了「暴烈的」氣息。

但林氏所說的「牛角尖」其實就是一個小小的世界。否則他是不會發生「負隅以終身」的熱意的。他站在中央，在他底周圍站着成羣的知書識理的讀者，有的面孔蒼白，有的肚滿腸肥，有的「滿身書香」，各各從林氏那裏分得了「輕鬆」，發洩了由現實生活得來的或濃或淡的不快或苦悶，安撫了不滿於現實生活而又不願不安於現實生活的「良心」。

小品文

第二實踐是「小品文」。

關於林氏底「以自我爲中心，以開適爲格調」的小品文，在那一次由人間世引起的論戰

裏差不多得到了明確的認識，沒有重復的必要，在這裏我想指出的是他底「小品文」觀底來源和實踐意義。

這當然也是從他底個性至上主義的藝術觀來的，但直接地使他底意見成形了的是明人小品尤其是袁中郎底影響。袁中郎底陶情怡性的人生態度恰好和他底由社會退向內心的要求投合了。所以他底「自我」是上接着封建才人底「自我」，他底「閒適」是多少和莊園生活底「閒適」保有相通的血統的。

事實上，他底以及人間世裏面一小部份的小品文，在形式上已經承襲了「語錄體」，和文言訂下了「互惠條約」，在內容上漸漸走進了士大夫的閒居情趣，（註）身邊瑣事，以至懷古的幽思。文學上的這個反常的現象，和現實社會的逆潮互相照應，甚至使那些被「五四」文學革命運動轟散了的鬼魅也改頭換面地獲得了市民資格。

雖然林氏爲的是醫治中國人「心靈根本不健全」的絕症，但我耽心他也許會得到延長甚至加強「亞細亞的麻木」這個完全相反的結果。

註——林氏在「四十自敘」裏面說「尙喜未淪士大夫」，正是從疑懼中發出的警戒語。

「寄沉痛於幽閒」

然而，還在慨嘆「德謨克拉西倒幕」（說大足）的林氏，對於這樣的估計要覺得出於意外而且不肯同意的罷。他還留着有一句鋼樣強的金言：

寄沉痛於幽閒（周作人詩讀法）

這句話底「真義」是不大容易了解的，我曾在周作人氏底說話中找出了它底註釋：

「……戈爾登堡(Isaac Goldberg)批評藹理斯(Havelock Ellis)說，在他裏面有一個叛徒一個隱士，這句話說得最妙；並不是我想援藹理斯以自重，我希望在我的趣味之文裏也還有叛徒活着。……」（澤瀉集序）

這雖是一個最古典的說法，明白不過，但可惜的是，在現在的塵世裏却找不出這樣的客觀存在。藹理斯底時代已經過去了，末世的我們已經發現不出來逃避了現實而又對現實有積極作用的道路。就現在的周作人氏說罷，要叫「偷夫豎子」的我們在他裏面找出在真實意義上的「叛徒」來，就是一個天大的難題。

曾經有一個青年向林氏提出質問：「沉痛」怎樣「寄」於「幽閒」呢？這當然是一個「淺薄」的質問，然而却是一個致命的質問！我很就心林氏能不能提出一個有自信的回答來。

爲了解除這個疑團，我還冒昧地探訪過林氏底世界，在言志篇（我的話一三〇——一三三頁）裏他給了我們一個詳細的描寫：

「我要一間自己的書房，可以安心工作。……天羅板下，最好掛一盞佛廟的長明燈，入其室，稍有油煙氣味。此外又有煙味，書味，及各種不甚了了的房味。最好是沙發上置一小書架，橫陳各種書籍，可以隨意翻讀。……西洋新書可與野叟曝言雜陳，孟德斯鳩可與福耳摩斯小說並列。不要時髦書，馬克斯，T.S. Elliot James Joyce 等……我要幾套不是名士派但亦不甚時髦的長褂，及兩雙稱腳的舊鞋子。……我要我的傭人隨意自然，如我隨意自然一樣。我冬天要一個暖爐，夏天要一個澆水浴房。」

「我要一個可以依然故我不必拘牽的家庭。我要在樓下工作時，聽見樓上妻子言笑的聲音，而在樓上工作時，聽見樓下妻子言笑的聲音。我要未失赤子之心的兒女，能同我在雨中追跑，能像我一樣的澆水浴。我要一塊小園地，不要有遍鋪綠草，只要有泥土，可讓小孩搬磚弄瓦，澆花種菜，喂幾支家禽。我要在清晨時，聞見雄鷄喔嚶啼的聲音。我要在房宅附近有參天的喬木。」

「我要幾位知心友，不必拘守成法，肯向我盡情吐露他們的苦衷。說起話來，無拘

無礙，伯拉圖與品花寶鑑念得一樣爛熟。……

「我要一位能做好清湯，善燒青菜的好廚子。我要一位很老的老僕，非常佩服我，但是也不甚了了我所做的是什麼文章。」

「我要一套好藏書，幾本明人小品，壁上一幀李香君畫像讓我供奉，案頭一盒雪茄，家中一位了解我的個性的夫人，能讓我自由做我的工作。……」

「我要院中幾顆竹樹，幾棵梅花。……」

這是林氏所憧憬的世界，一個比「桃花源」還好的理想的「幽閒」世界，然而，就是把「千里眼」先生請來，能在這個世界裏面找出一點點「沉痛」底踪跡麼？

所以林氏底「個性」或「自我」，是作為侵透這個現實社會底限制的力量呢，還是作為自己沉醉自己滿足的主體？他底「幽默」，是「淚中的笑」呢，還是像某期論語引來做題辭的「人生在世是為何？還不是有時笑笑人家，有時給人家笑笑」所說明的一樣，它已由對社會的否定走到了對人生的否定，因而客觀上也就是對於這個世界的肯定呢？對於他底業績的評價，是不能不被這個關係決定的。

我們當然不願意林氏染上什麼俗不可耐的「方巾氣」，但如果有一天他居然感到了「沉

痛」與「幽閒」之間的矛盾，那就是一個非常可喜的消息。

……別說下去！你的話及你的人種早已使我討厭。

你為什麼自居於沼澤，使得你自己變成蟾蜍蝦蟆？

你血管裏不是已經流着穢染，起沫的蟾蜍血，所以你能這樣蛙聲閣閣的叫？

為什麼你不逃入林裏？為什麼不去種田？這海中不是有許多綠島嗎？

我輕視你的輕視；你警告我時——為什麼不自下警告？

我討厭這大城，不但是討厭這呆漢。你看城裏各處——也無可改良，也無可改壞。

這大城有禍！——而且我願意馬上看見燒滅他的火柱！

因為日中以前，必先有這種的火柱出現。但是這些都有他預定的命運及時期！

雖然如此，呆漢，我臨行時贈你一句格言：誰不能往下愛一個地方，只有——走過

去！（譯尼采論「走過去」，剪拂集一三五——一三六頁）

林氏是不會走過去的。因為，雖然我們希望然而還不曉得他什麼時候會愛上這個「大

城」，但他現在却幾幾乎是狂熱地愛上了袁中郎和他底讀者！

（文學四卷一號）

張天翼論

胡豐

「新人」

天翼底處女作三天半的夢在一九二九年出現，使讀者嗅到了一種新鮮的氣息，接着九一三〇年發表了從空虛到充實，一九三一年發表了二十一個以後，就受到了文壇底注意，被承認爲「新人」——新的作家了。

當時對於他的批評裏面，有過這樣的意見：

「……他要探求新的形式，同時要丟棄舊形式的影響。我們所謂舊形式，就是傷感主義，個人主義，頹廢氣分，甚至於理想主義燒成一爐的浪漫主義的形式；不是觀照而是表現，不是觀察而是體驗的形式；不重結構而重靈感，不重客觀而重主觀的形式。……」（李易水：新人張天翼底作品。）

在這裏，用語底混亂甚至論旨底顛倒，我們用不着討論，我想借這來證明的是，天翼給與當時文壇的是一個「新」的印象。對於這個「新」的印象底根源，論者所要說明而沒有明確地說出的，或者說，他所要把握而沒有把握到的到底是什麼，由於時間底濾清和天翼本人

底創作特點底擴大，對於現在的我們都是比較容易理解的。

由寫成處女作三天半的夢的一九二八年到受到了廣大的注意一九三一年，是由五四運動開拓出來的文學傳統不得不經驗了新的發展，也就是不得不開始在本質上發生了變化的時期。當然，這一發展或變化是有廣大的社會需要作為它底母胎的，在這裏沒有詳細分析的餘裕，應該說明的：是在文學上，這個社會需要大部份是通過進步的而且大多數却只是在特定的意義上是進步的知識人底氣分表現出來的。

這些知識人，經過了一次大潮底震盪或沖洗，變得比較老練，消失了多油的情熱，學得了一些經驗帶來了一些習慣，對於平凡醜惡的人生他們自以為非常明白，但同時又多少感到了一點疲乏，對自己不滿而又替自己原諒，因而對於未來的風雲很少有一過份的熱力或忘我的突進。這，一方面說來是素樸的唯物主義觀點，另一方面說來是情熱薄弱的觀照態度。這樣的氣分要在文學上找到表現，和既成的文學潮流之間就不得不發生了參差。

第一是現實主義的文學。對於「未來」的模糊懷疑或不安，當然要引起他們底反感，用感嘆的情調和沉重的筆觸來撫摩灰色的人生，更不能和他們投合。批判地承繼這個傳統，在當時的他們是沒有這樣的耐心也沒有這樣的理解的。

第二是浪漫主義的文學。自己心中底狂熱，戀愛底火花，一切使現實生活美化的悲境或理想主義的彈唱，對於「曾經滄海」的他們不過是人造的鮮花或灰色商店裏的招徠顧客的吹打，頂多也只是小兒式的美夢而已。至於和浪漫主義同胎的頹廢的潮流，對於他們當更為遙遠了。

在既成的文學潮流裏面既然找不到表現，但另一方面，對於作為既成文學底反撥的標語口號文學，想觀念地代表那一社會需要滿足那一社會需要的文學，也感到了貌合神離：不能對於現實生活顯示出平易敏銳的感應的那種空空洞洞響聲，實際上是和知識人底某種偏向互相姻緣的那種響聲，在已經不能只是憑「一股熱氣」推動的他們聽來，那刺激性或疑惑力是非常薄弱的。

當廣大的進步的知識人底氣分在文學上這樣找不着表現的時候，而且當時的社會需要在某程度上，是和這種氣分相一致的時候，天翼就帶着一付「新」的面貌現出了。

那新的面貌是什麼呢？

個人主義的虛張聲勢沒有了；

使人厭倦的傷感主義由平易的達觀氣概代替了；

「戀愛與革命」的老調子擺脫了；

理想主義的氣息消散了；

道德的糾紛被丟開了；

人工製造的「情熱」沒有影子了。

在他底作品裏而能夠看到的是——

知識人底矛盾，虛偽，飄搖，和絕路中的生路（三天半的夢，報復，從空虛到充實，三弟兄；）

知識人在「神聖戀愛」裏面現出的醜相（報復）；

殉教者底側影（從空虛到充實）；

大衆底硬固而單純的面貌（搬家後，三老爺與柱生，二十一個）等。

他所拋棄的正是當時進步的知識人所厭惡的，他所取來的主題正是他們所看到的所自以爲理解的，再加上他底運用口語，創造活潑簡明的形式以及談話的才能，他之所以給與了當時的文藝一個鮮明的「新」的印象，不是並非意外的麼？在初期的這些作品裏面我們能夠明確地看到，在對比上作者最用力的描寫是那些否定人物底生活，當他底筆尖移到他們的出路

問題或和他們相反的人物的時候，就只是露出了一種似乎隔着一定距離的「羨慕」或「好意」。他帶着一付『都不過如此，都應該如此』的神氣把這些跳躍地簡明地寫了出來。我想，對於當時『進步的』知識人底氣分，沒有比這些作品更能夠省力地投合了。

所以，如果我們致察天翼底作品是怎樣地受到了廣大的歡迎，就不應該忘記了當時新生的文學要求在創作實踐上找不到具體表現的苦悶，更不應該忘記了那要求是在所謂進步的知識人底氣分裏面經過了屈折作用。

那以來的數年間，天翼已由『新人』轉成了最流行的作家之一。雖然在本質上那以後他沒有開拓新的主題，但那些主題底多面的發展和談話才能底圓熟，使他一天一天地擴大了讀者社會。因為，現實社會的發展在文化生活裏面也提高了認識底水準，原來歡迎了他的所謂進步知識人底對於生活的看法理解或氣分，漸漸地普遍化一般化，能夠在他底作品底進步的要素裏得到感應的讀者當然一天一天地廣泛了。但也正是因了這個同樣的原因，對於在現實生活裏面得到了更新的經驗受到了更強的磨練，想在文學裏面滿足更大的貪慾的讀者們，作家天翼底印象就比較失去了『新』底光芒，成了用不着握手凝視也可以認識的看熟了的的面孔

了。

小康者羣底灰敗世界

對於他底作品的具體玩味，也許可以使這點意見得到說明罷。

首先，作家底進步的意識使他不得不告發了現實生活底虛偽，可笑，矛盾……他是從「小康之家」（借用他自己底用語）裏出來的，進過大學，在中流社會裏謀生。他最熟悉的是一社會層底人們，恐怕他最看不起的最討厭的也是這一類的人們。抒情氣味很重而且帶了很濃厚的自我批判精神的處女作三天半的夢和初期被人注意的從空虛到充實，對於摩登化了的小康者們就投下了很輕蔑的一瞥。愈寫下去他底筆鋒就愈不能離開這一社會層底各種臉相，對於他們的描畫差不多成了他底第一義的而且是常用的主題。

他捉來的這一類英雄非常多，具有五顏六色之概，但比較重要的腳色我們可以分成三組。

第一類是在生活底矛盾裏面現得非常軟弱的人物（在處女作三天半的夢裏面就有過這樣的話：「人身上一定有生理學家所未發見的一種神經，叫做矛盾神經。」）或者是厭惡了現成的生活而又不能夠擺掉，或者是走近了合理的生活而又不能夠把牢。在瞻前顧後的這種矛盾中間，有的徬徨苦悶，有的突進而受傷，有的沉落毀掉，有的陷在泥沼裏而絕望地伸着兩

手……。三天半的夢裏的「我」，從空虛到充實的荊野，三弟兄裏的龔任天，豬腸子的悲哀裏的豬腸子，夢裏的盧俊義，以至移行裏的桑華，一九二四——三四裏的「某君」……，都是的。

一個徘徊在「自由」和「家庭」之間的人物說了：

「……憑良心說，我的所謂家裏是比較地有趣味。我在家的時候，所謂家庭間是顯得很融洽。

伙計，我想到了。爲了人道，我是應當安撫他們。他們的欲望並不大，他們的全部的要求，只不過是他兒子給子的安慰。……

要不是做爺娘的太愛我們了，我們定得輕鬆得多，而且完全自由了。如今他們却造了一所感情的監獄，拘禁着我們。但在我個人是不會被禁的，至多爲了憐憫他們之故，跑去敷衍一下而已，——我說敷衍！現在我們的身子却有一半不是自己的，伙計，我們還應該履行我們那句話：贖出我們的身子。出一點相當的代價，買回自由。我可不像你那樣，「啊，感情是無從拿東西贖的，」我的，只要他們安閒，便可以卸我的所謂責

任：他們有兒女還不如沒有兒女輕鬆哩。我說。」（三天半的夢一六——一七頁）

他把那父母由他底「敷衍」得來的高興比作「戰敗者忽然得到了勝利者的同情時」的表
情。其實，既承認了自己底身子「有一半不是自己的」，那不就明明白白的是「俘虜」了
麼？他所自擬的「勝利者」底地位在這里不用說是要成爲問題的罷。

然而，這「純潔的」感情問題當然不會是簡單的東西，作者在這裏所吐露的同情這以後
就完全消失了。掀開假面以後就露出了本相：所謂矛盾其實不過是認識底錯亂，名譽地位，
利慾等在發生作用而已（從空虛到充實三弟兄夢等）。等到在那裏面找出了慢性自殺的污穢
的享用（豬腸子的悲哀，移行）和自騙騙人的誇大卑怯（一九二四——三四），作者底嘲笑
就達到了刻毒或不留情面底極致了。

第二類的人物在戀愛把戲裏面現出了使人難堪的虛偽，凡庸，可笑……，如報復裏的黃
先生卜小姐，稀鬆的戀愛故事裏的羅繆宋列，找尋刺激的人裏的江震文學士。溫柔製造者裏
的老柏……。

在稀鬆的戀愛故事裏面，當男女主人兩個月後戀愛「成功」了的時候，作者替他們算了

一筆帳：

豬股麵糖一百三十四盒。

甜酒兩打又三瓶。

逛公園每週二次。

看電影每週四次。

picnic 六十六次。

抒情詩六十九首。

上館子二百餘次（詳見他倆的日記）。

餘從略。

共計用銀一千五百餘元，

費時一萬二千三百八十四小時。（小彼得一〇五——一〇六頁）

這當然是作者最愛用的誇張的諷刺，然而，就是當他底人物爲戀愛而流淚或「心臟酸痛」的時候（報復，找尋刺激的人，溫柔製造者），也並不是作者在那裏面有了什麼肯定的發現，不過是用來更鮮明地映出他們底虛偽，可笑，凡庸而已。由他看來，這些腳色戀愛是比屋檐上的貓叫大路上的狗咬還不如的，因爲它們並沒有這麼濃厚的「買賣」色采。

第三類是拚命「往上爬」的人物。

三弟兄裏的一個人物（叔瑜）下了這樣的批判：

「你不信麼，雖然現在這些人沒有整個沒落，但社會現狀的不安定，已經開始局部地沒落了。」

「這些人都是想往上爬就是小鬼頭也灌輸給他們那些往上爬的教育，從小時候便給他們打扮得紳士模樣。」

「這種人很多的：本來是有產者，但已經沒落了，譬如任天家裏的店，譬如許多人的田產。」

「……這種人是沒落了，但還是捨不得過去的生活，於是就悲劇來了。復三是這一類。」

「我告訴你。沒落了的地主自然沒有產了。但他還追求從前的那個，那就想爬，但是爬不上，有些是爬上又掉下來。一方面他要擺一點上流人的架子，像復三，他決不肯把長衫脫下的，脫下長衫便成了所謂下流人了，他是紳士，怎麼肯。」

一年裏的另一個人物（衛復生）也同樣地說到了那些「向上爬」者和他們會得到的「悲

在天翼底作品里面，似乎這類人物底數目最大：皮帶里的炳生先生，宿命論與算命論里的舒同志，一年里的白慕易梁福軒，包氏父子里的老包，我的太太里的「我」，直線系里的敬太爺……他們最大的願望是「爬上去」，他們「捨不得過去的生活」，「想恢復舊有的規模」。碰了壁受了辱也還是要「爬上去」，窮途無路了也還是要「爬上去」，餓着肚子也還是忘不掉他底「身份」，他們可以跪在皮帶前面痛哭，可以出賣朋友，可以跳江，可以潦倒而死，但「爬上去」的夢想是不能夠丟掉的。落魄的時候他們會發牢騷，怨恨這個社會底不平，但稍稍得到了「機會」就得得意忘形，什麼暴發戶底醜態都顯露出來了。和蛆蟲一樣，爬着爬着，不到最後就不曉得等着他們的只是一個「悲劇」底命運。

以上是天翼底作品里的灰色人物底行列，作者打趣他們，嘲笑他們，甚至作賤他們，好像他一個一個地扭着他們底耳朵送到讀者前面，說，「看罷，這麼一付尊容！」固然，他們里面有的也爲了「充實」的生活面苦惱而突進，但絕對的多數却是那些「可笑」的脚色，作者差不多都在他們底鼻子上塗着了一塊白粉。他底被進步的讀者所不滿的「油腔滑調」或「嘻皮笑臉」，那根源當然是後面將要說到的他底態度看法，但他所取來的這一類脚色挑逗他忍不

住不能不這樣，也許是一個原因罷。

我們知道，所謂開始「局部地沒落」的中流社會，因了一九二八年以後全世界經濟恐慌底開始以及其他的原因，已由「局部地」發展到了「全面的」了。在這情勢下面被沖激着的小康者們，一部份是社會的知識人，一部分是由鄉村逃來的，動搖，墜擊，做夢，亂闖，麻醉……這個一天一天明顯的社會性格，我們底作家是依着某種視角廣泛地反映出來了。

吸血獸

他一面看到了農村底小康者們成批地沒落，逃到都會去的狼狽姿態，另一方面他也注意到了農村里的強者，用了各種有效的手段來維持他們底傳統的人們。

在初期作品三太爺與桂生里面，作者就畫出了一個爲了自己底利益設計把別人姊弟活埋的人物。

近兩年他又記起了這種吸血的動物，作了幾次鮮明的暴露，脊背與奶子里的長太爺，笑里的九太爺，萬勿約里的閔貴林，菩薩也管不了的施道士，都是靠他人底血液活命，在他人底慘痛里面取樂的。這種作品並不多，但色采非常鮮明，因爲這是作者底目光所注射的另一個方面。

但他底筆下還活着另外的一種吸血者，都市和農村底流棍：和尚大隊長里的王和尚問太師，保鏢里的老向，反攻里的獨眼龍……他們底眼睛只看到錢，錢能使他們和機器一樣地虔應，殺人在他們也不過是一種買賣，多變的社會波瀾不斷地供給他們機會，使他們前一分鐘和後一分鐘能夠變成絕對相反的角色。

他底「憧憬」

然而，什麼東西使作者對於這些可笑可厭的動物殘忍的動物能夠靜靜地帶着遠觀的神氣眺望呢？他是一個社會的人，不能夠一方面意識着那些人物底可笑可厭和殘忍，一方面只是單純地隨便和他們廝混，開着玩笑，不感疲乏。他嘲笑了厭棄了他們以後得有一個可以去的世界，或者說，他之所以看到了這些可笑可厭和殘忍，應該先有一個把握存在的。前面說過的他底「進步的意識」一定得寄付在什麼上面。在這里我們就可以從他底作品里面看到另一方面的人物：在搬家後，三太爺與桂生、小彼得、蜜蜂里出現的以及在二十一個、麵包線路、最後列車、仇恨里出現的。其實，在這以外的多數作品里面，這樣的人物也是常常露臉的，不過只是作為陪客或對照罷了。

他最初被人注意的作品二十一個所展開的就是這種世界，那里面的人物都簡單，率直，

達觀，「勇敢」。……那以後在他底作品里出現的這種人物，差不多只是作者反反覆復地用來表明這同樣的「意思」或「結論」而已。好像他在告訴讀者：相信罷，世界上有這種不同種類的人，你用不着追問，也用不着詳細地凝視，他們當然是如此如此，當然會如此如此。……所以，他底這種人物都很模糊，沒有個別的面貌，不能使讀者得到個別的實感，差不多成了「一般」的影子了。打個比方：好像是從望遠鏡里望到一些穿着制服的兵士。

原因當然是作者對於這種人物原來並不熟悉，與其說是從現實生活取來的還不如說大半是主觀底推測或想像。作者在理智上相信他們，肯定他們，但因為實際上和他們並沒有什麼「深交」，一談到他們的時候就只好連說「那個，那個……」了。

所以，雖然作者是在這種人物里面才肯定了人生，由這種人物得到了一種視角來觀察他所能達到的社會面相，但關於這種人物本身他並沒有給我們什麼真實的反映，我們在他里面能夠看到的只是對於他們的一種鎮靜的好意，借用一個也許是作者自己所不喜歡的名詞——「愉快」。

● 素朴的唯物主義

除了原來是把他底慣用題材放大的鬼土日記、大林和小林、洋涇浜奇俠等以外，在上

而我們從他底差不多全部作品里面考察了他底主題。他底主題是非常單純的，他底人物也是非常單純的，單純到用不着作者底批判，也用不着讀者底批判，差不多他底每一個人物出場的時候，我們就曉得那將是一個怎樣的腳色，那腳色在這個社會里面是站着怎樣的地位。

這是作家天翼最大的特色。他最注意的是他底人物底社會的色采，他們在人間關係里面所抱的一份『打算』。他底最大野心是單純地誇張地大多數的場合甚至是性急地把這告訴讀者。在唯物主義底啓蒙運動時期，他在被霉爛的抒情主義瀰漫着的文壇上投下了一道閃光，不是偶然的，在一般小知識份子對於紛亂的社會現象要求着明快的解答的現在，他底作品不用說應當受到很高的進步的評價。

然而，藝術活動底最高目標是把捉人底真實，創造綜合的典型，這需要在作家本人和現實生活的肉搏過程中才可以達到，需要作家本人用真實的愛憎去看進生活底層才可以達到；如果只是帶着素樸唯物主義觀點在表面的社會現象中間隨意地遨遊，我想，他底認識就很難深化，他底才能就很難發展的罷。所以，我願意把天翼底現在到達點看成長途上的一個階段，和作者一起在他底到現在為止的作品里面尋求一些教訓，『求全責備』地看一看那素樸的唯物主義觀點實際上表現了一些什麼缺陷。

第一是人物色度 (Nuance) 底單純。他底大多數人物好像只是爲了證明一個『必然』——流俗意義上的『必然』，所以在他們里面只能看到單純地說明這個『必然』的表情或動作，感受不到情緒底跳動和心理底發展。他們並不是帶着複雜多采的意慾的活的個人，在社會地盤底可能走能動地豐富地發展地開展他底個性，常常只是作者所預定的一個概念一個結論底實演脚色。當然，作者底目的是想簡明地有效地向讀者傳達他所估定的一種社會相理，但他却忘記了，矛盾萬端流動不息的社會生活付與個人的生命決不是那麼單純的事情。藝術家底工作是在社會生活底河流里發現出本質的共性，創造出血液溫暖的人物來在能夠活動的限度下面自由活動，給以批判或鼓舞，他沒有權柄勉強他們替他自己底觀念做『傀儡』。

如說，作者對於小康的知識人是深惡痛絕的，這當然是他們罪有應得。但這個憎惡却使他不肯或不屑全般地深刻地觀察他們把握他們。有時只是隨意地抓出一個破綻來儘情地描寫，使讀者得到一種不自然的空虛的印象。嘲笑他們固然需要，了解他們批判他們也許更爲需要罷。

這類的作品容易找到，他們且舉最近的一九二四——一九三四做例子。

這寫的是一個嘴里成天說着空話但實際上什麼也不懂什麼也不做，老是在自私的生活圈子裏和蒼蠅一樣撞來撞去的『之蟲』。從一九二四年起就嚷着『革命是我們的唯一的光明的大道』，但一年一年地總是不動。總是嚷，直到一九三四年依然還是嚷着『我總有一天要拿出勇氣來的』。這種人物存不存在呢？我想，不但存在，而且不少罷。然而問題是，作者只是單純地抓着自己欺欺人地說空話這一點，爲了加強這一點，就拚命地把他寫成可笑的样子。實際上是，如果這個人物真像作者所寫的這樣浮淺，自私，卑怯，那十年來的生活波瀾一定把他打變了樣子，連那自欺欺人的空話也改變了許多次的對象罷。作者所要寫的這種人物事實上要更漂亮，更懂事，更複雜，更會欺人也更會『保護』自己。作者把對象看得過於單純而且固定了，使他作品表現出一種諷刺，沒有迫人的實感。從這里，他底人物就常常得到了

第二，非真實的誇大。因爲作者只是熱心地在他底人物里面表現一個觀念，爲了加強他所要的效果，有時候就把他們底心理純地向一個方向誇張了。最被讀者不滿的宿命論與算命論，那缺陷就是從這里產生出來的。

主人公舒可濟因爲建立一次功，『爬』到高一一點的地位上去，就出賣了往日最要好的朋

友。他一面做一面良心不安，而且被看不起他的人嘲諷，終於大大地懺悔了。下面引的是他去看那個被他出賣了的朋友（小癩嘴）時的情景：

「……他的世界裏沒有春天，他的世界裏祇有一件東西：死，再不然就是瘋狂。

他把所有的錢去買了些煙捲，水菓，罐頭食品，帶跑地走回來，用了最大的努力衝進了衛兵室。

一個衛兵帶着上皮鞋的大刀。和氣地坐在旁邊。小癩嘴在看着一本什麼綠野仙踪。

「小癩嘴，小癩嘴，」舒可濟同志喘着氣，眼珠上浮着紅絲。「我痛苦極了。我心上像有刀子割着似的。……你怎麼着，飯菜還好麼？」

「優是優待的。」

「我真難受，小癩嘴我太……太……怎麼，你安心點罷。……你得安心……」

「我怕到一點不怕，」那個冷冷地。

「我真對你不起；我想起那天早上……那天……我們忽然遇見你……我心都痛起來了。……你要什麼吃的？你告訴我。……要不要牛乳？……你的衣服可有沒有？」

「舅舅給我帶來了」小癩嘴安靜地微笑着，臉色可有點蒼白。「你爲什麼要難受：

我知道你的心的。」

舒同志抓着他兩個膀子把臉湊過去。小癩嘴把鼻子稍爲撇開一點，

「小癩嘴，我想起那天早上的事我就得發狂了。……我想起我那天早上……我幹麼要遇見你？……小癩嘴，全是命。不對，不全是命，對不對；不全是命。……我想起我們倆從前一塊煮肉吃。……你教我游泳。我病了你那麼照顧我，你還給錢用。……你可記得我倆打酒喝，我們……我們……老是我們倆，對不對，……小癩嘴，我心像有刀子割着。……」

他希望能夠一口氣說到明天，說到後天，說到下星期，下個月，下一年，甚至於說一輩子。他幾乎要告訴小癩嘴這厄運是他造成的。可是究竟沒說出來。」（蜜蜂六九

——七二頁）

最後，當小癩嘴被解走了以後，他跑回住處，伏在有點臭味的被窩上，痛哭了。

不用說，作者在這裡要表現的是犯罪者底懺悔心理。然而，他給我們看的這個主人公，相信命運，因為想女人、雨衣、電氣熨斗等就把朋友出賣了的人物，居然能夠發生這麼高的懺悔情熱，已經奇怪了。更重要的是，在個別的場合上這樣的人物也許會有發生這種情緒

（這樣高却絕對不會的）的可能，但如果綜合許多這樣的人物看來，那就一定是例外了。他們是有一定的『職業意識』，利害觀點的。藝術底工作是創造羣體底人，但我們底作家却找着了——一個例外，而且誇大地表現了，好像他是替這種主人公向讀者訴苦。他幹下了一件不小的『失敗』。

和這關聯的是，因為他只是記得要達到他所預定的效果，有時就隨便地爲他底主題假定了前提條件。這情形在他底作品裏面可以常常看到，上面引用過的一九二四——三四就是例子。在這篇作品裏面作者所要表現的是一個自欺欺人的說空話的人物，十年來每年都說要去革命，但每年都是沉陷在自己底生活裏面。在這裏，作者在這個人物底意識裏設定一個不變的『革命』，使他每年都說着關於它的空話。這個假定太隨便了，使他底主題失掉了成立的根據！

然而，有些場合，是他想用來取得主題底效果的不是假設的而是過於誇大的條件。爲了使人物底心理發生變化，他有時用了難堪的境遇『逼迫』他們。這似乎是天翼愛用的方法，在這裏舉兩個例子。

在仇恨裏，一羣受了兵禍向別處討生的難民在路上碰着了三個傷兵。開始想活埋他們，

但因為他們和自己們同樣是種地的，而且忍受着『禍害』，終於和解了。下面是『禍害』底描寫；

「武太郎（傷兵之一）對裏傷的灰布吐了五六口唾沫。唾沫是帶膩膩的，夾着些沙土。」

「你奶奶……」

使一使性子。他把黏着肉的那條灰布拉了下來。傷口旁邊的皮肉連着撕下寸多長的一塊，血沿着大腿滴到地上，在黃土裏滾成一粒粒的黃丸子。

「嚇，蛆！」

傷口像茶杯那麼大小。成千累萬的蛆在這紅色的洞口裏爬着，全都吃得白白胖胖的，身上浴着膿血。紫紅的血，淡黃的膿，給搗成了一片。灰布剛一解開，這些白胖的蛆盡害怕似地亂竄亂奔起來。有幾條爬出傷口，把背脊一鞠一鞠地爬上武太郎的手，他手就給彎彎曲曲畫了一條紅線。有幾條鞠得不小心，摔到了地上，在滾燙的黃土裏掙扎着。

瞧着的人都咬緊着牙；覺得幫忙也不好，不幫忙也不好。

武太郎把黃牙齒咬着下脣，咬得發疼。他抽遶似地彎着手指。這麼着過了不一會，他屏一屏氣，用手指到傷口裏去掏。

「你媽！……」他還咬着下脣，像悶在被窩裏發出的聲音。

把手裏掏出來的蛆向地上使勁一擡。手指給汗水醃鹹了，一觸到傷處，那爛肉就疼得骨頭都打戰。

又到傷口裏去掏第二把。……

一把一把的蛆蟲在黃土裏鑽着。有些釘在武太郎的手指上，在他那些黑指甲上爬着：他費了不小的勁才把牠們撤下來。

於是第三把。第四把第五把。掏一下，他就打寒噤似地全身抖一下。』（蜜蜂一六一——一六三頁）

在移行裏，一個意志軟弱的青年（桑華）因為「受不了」生活底苦難終於改變了她底人目的。作者給她看的苦難是：

「隔什麼雨三分鐘小胡就得咳一聲，跟着嘴裏就潮似的冒出一口血。葉阿信兩手就接着這捧血，洒到個小面盆裏。大家都不叫小胡動，一動就吐得更厲害。」

被窩褥子上都洒着血點。小胡的下巴和鼻孔下面都塗成黯紅色，像用舊了的朱漆桌子。他眼閉着，臘黃的臉上一點表情沒有。祇有咳的時候就全身抽動一下，於是嘩的一聲冒出血來，嘴邊又變成了殷紅的。

連文侃着急地看一下桌上的鬧鐘，嘟囔着：

「醫生怎麼還不來？」

大家互相瞧了一眼，又把視線避開，似乎在說：醫生來也不大有辦法。許多臉都細着，又瞧瞧小胡，又瞧瞧小面盆裏的那些血——和着臭藥水，變成了很混雜的彩色。

「咳！」

那個葉阿信趕緊用手去接着小胡的嘴：血衝到了他手上，兩隻手中間的縫裏漏出一種紅絲注在被窩上。

小胡使勁把眼皮睜開來，要用眼珠瞧瞧大家，可是沒有這力氣。他淡淡笑了一下，這笑叫人看得哆嗦。血模糊的嘴唇動了好一會，才發出了一聲音：

「你們……你們……」

「不要說話，不要說話，」連文侃走過去輕輕按住他的膀子，臉跟臉離得很近，像

在哄孩子似的。「不要動，不要動，千萬。……真是；不要動啊，我的爺……安靜點罷；有話明天再說。……」

可是小胡彷彿有什麼事不放心似的：他想掙扎。他心一跳，於是又一聲咳，又一大口血往外射。

桑蒂忽然恐怖地哭了起來。她拚命要叫別人聽見，她就拿手用力地堵住嘴。可是沒辦到：嗓子裏在咕咕咕地大聲響着。』（移行二三六—二三八頁）

作者底目的，在第一個例子裏面是想說明仇恨兵士的難民爲什麼向傷兵表示了同情，在第二個例子裏面是想說主人公底對人生態度爲什麼改變了方向。本應該在人間關係底推移和那在人物心理上的反映或激動的律動過程中來取得主題底效果，作者却想用這種嚇人的條件達到。他提出了條件以後就以爲他底人物當然要表示『同情』或覺得『受不了』，但讀者所得的印象都是似乎作者逼到了他底人物以及讀者底鼻子前面，不讓他們自己作主，說：『這麼樣了，你們還不承認我底意思麼，還不承認我底意思麼？』讀着這樣的情景，好像硬被人拖去參觀了殘酷的殺人場面，這時候所有的並不是流着熱力的感動而是一種生理上的打擊或厭惡。批評家羅喀梭夫斯基說，安特列夫竭力要我們恐怖，我們却並不怕；契訶夫不這樣，

我們倒恐怖了』（魯迅雜感選集二〇六頁所引），高爾基也說過作家不應該「強迫」讀者，我以為那暗示是意味深長的。

第三是人間關聯圖解式的對比。人世隨處都存在着矛盾或對立，作家底進步的意識差不多時時都敏銳地傾射在這上面。然而，現實生活漩渦裏的每個人都或多或少地接受了種種方面底營養，他底心理或意識不會是一目了然地那麼單純。天翼底這個注意焦點使他底作品得到了進步的意義，但因為他用得過於省力了，同時也就常常使他底人物底人間關聯成了圖解式的東西。這例子很多，被讀者不滿的初期作品小彼得是最顯著的一個。

舉豐年做例子。農民錢根生因為豐年穀子不值錢，活不了，到當保鏢的陳七表兄那兒去找事。陳七托老爺沒有成功，老爺却和奚先生（一個幫閒的清客）同包辦穀米的錢二爺談得起勁，談錢二爺可以大賺。可以渡過「難關」。根生找不着路，終於黑夜溜到老爺的房裏去搶錢，把老爺碰傷了，但也終於被陳七誤為強盜打死了：

「……陳七手發冷。他當自己在做夢。他楞着。忽然他把緊抓的手槍一扔，蹲下去俯着瞧根生，把根生的腦袋抱起來。

「根生，根生……」

根生是這樣落了氣的。

錢二爺張了大嘴：

「是錢根生！是錢根生！」

奚先生用中指搔搔頭：

「不是年成好，鏢師都沒有：？」

汽車叫。老應開了大門，讓那楊大夫的汽車開進來。奚先生和錢二爺趕快跟着楊大夫進去。

楊大夫說老爺不礙事。

奚先生囁嚅着：

「年成好，反而出這亂子……」

「我倒不礙事，」老爺笑着。

錢二爺輕鬆地透了一口氣。

「唔，不要緊。」

「是呀，你也不要緊，今年跳出了難關。」

他們互相瞧着笑了一笑。」（反攻三〇三—三〇四頁）在這裏，作者完全不管那應該有的緊張空氣在人物底心理或注意上所引起的變動，僅僅只記得用原來的談話內容說明他們中間底對比。這結果是人物心理底直線化，當然要使主題失去血色的。

這些特點，如果翻一翻鬼土日記，大林和小林，洋涇濱奇俠，就更可以明白的罷。在那些作品裏面，天翼把他底看法用放大鏡向我們放大了。

觀照——笑

然而，七八年以來，作者表現藝術實踐上的這種對於人生的看法或態度並沒有什麼大的變動或發展，這根源是在什麼地方呢？這個藝術實踐和生活實踐的關聯問題，這個在生活底小市民性裏起因的認識界限問題，我們不能不被追似的想到。

讀着他的作品時候，常常會浮起一個感想：似乎他和他底人物之間隔着一個很遠的距離，他指給讀者看，那個怎樣這個怎樣，或者笑罵幾句，或者讚美幾句，但他自己却「超然物外」，不動於中，好像那些人物和他毫無關係。在他看來：一切簡單明瞭，各各在走着「必然」的路，他無須而且也不願被拖在裏面。他為自己找出了一個可以安坐的高台，由那坦然地眺望，他底工作只是說出「公平」的觀感。

這是典型的小市民底天地。多難的社會動態不斷地使他底觀感不至空虛，總是向着進步的方向，但他本身底特殊生活方法却經常地保持住他底心緒底安靜。這個距離使他不能夠向他所要表現的人生作更深的突進。

他頂喜歡寫的主題是小康的知識人，他們可笑，可厭，這當然是他底生活環境和關心範圍底反映，但同時我們也就可以看到，那樣的寶貝們和作者本人決不會有什麼關聯，他玩弄他們，嘲笑他們，但他自己却裝作高高在上，對於那些污穢和毒菌，絲毫不現出着惶或害怕的神色。所以，處女作三天半的夢、從空虛到充實以後，在他描寫知識人的作品裏面，不肯認真地觸到比較嚴肅的方面，差不多找不出連作者本人也包括在內的知識人底痛烈的自我批判。就是偶然碰着了的時候（如豬腸子的悲哀，移行，溫柔製造者，）他也不肯把這一面深刻地開展，虛閃一槍，縱馬而逝了。

因為只是捕捉和自己隔得很遠的可笑脚色，看他們不起，他有時就現出了一面戲弄他們一面覺得他們「好玩」「可憐」甚至「天真爛漫」的神氣，反而不去真實地解剖。上面說過的宿命論與算命論和成業恆、反攻底失敗就是從這里來的。太藐視了對象就反而被對象蒙蔽了。

這種對於人生的觀照態度，使他底作品里面完全沒有流貫着作者底情熱。他底嘲笑『生鐵悶脫兒』(Sentimental)是有名的，但似乎他把一個作者對於他底人物應有的情緒的感應也完全否認了，就是描寫作者應該用自己底情緒去溫暖的場面，他也是漠然不動的。我們從他底嚴肅時的作品之一『三太爺與桂生里舉一個例子罷』。

三太爺曉得桂生不但不被自己利用而且要對自己不利的時候，就誣他姊弟通奸，把他們活埋了：

『埋的時候我跑去聽的，兩口用布蒙住嘴。叫不出，只用鼻子喊，像是裏在被里叫出的聲音。……招弟好像暈了過去，不動。桂生先是掙扎，一鏟土倒下去，又掙扎，像你踢了一脚的蚯蚓一樣。他臉上一股哭樣子，額上鼻子上都是皺紋，或者有點像恨，似乎正在肚子里呪娘。……再一大鏟土下去，只見土動了。……這樣就動也不動了……這樣就……』(一八頁)

作者用的是多麼冰冷的旁觀者底心境呵！

同樣的理由使作者原來就不熟悉的有時出現的肯定的知識人——戈平(由空虛到充實)叔瑜(三弟兄)衛復老(一年)小順子(找尋刺激的人)小瘡嘴(宿命論與算命論)……王

戲（一九二四——三四）只是代表概念的影子，現得空虛。這些與其說是在他底作品世界里面不能不出現的人物，和其他的人物互相保持着血緣的關係，還不如說是在他底素朴的觀點里先天地佔有一席，當他覺得必要的時候就拉出來和其他的人物作一個對照。

從這里可以找出天翼底諷刺（笑）才能特別發達了的原因。那麼一些灰色的蛆蟲，一些醜惡的動物，作者站在一堵高牆上望着他們，覺得一目了然，他怎能夠忍住不「笑」呢？實際上，在這種場合恐怕只有「笑」是最銳利的武器，也只有「笑」對於讀者最有效果罷。然而，如果只是「事不干己」地笑，有時就會使人感到空虛，如果變成了一種習慣一種「趣味」，無意中被帶到了嚴肅的場景或肯定的人物上面，那意義就會完全成爲「負」的了。天翼七八年來的文壇所產生的最大的笑匠，發生了很高的「健康」作用，但同時也常常受到小小的不滿，那原因就在這里。

漫畫家

以上考察過的天翼底整個創作態度就產生了他底特殊的表現方法。

最明顯的是漫畫家底本領。——單純，誇大，簡明的對比，笑，不就恰恰是漫畫所含有的條件麼？

例如他底許多人常常有一定的語癖：

從空虛到充實里的老惠愛說「什麼」

三弟兄里的王琪愛說「不是」

豬腸子的悲哀里的豬腸子愛說「那好極了」

稀鬆的戀愛故事里的羅繆老把K念成G

.....

直線系里的敬太爺愛說「那個的話」

溫柔製造者里的老柏愛說「對不起」——

或一定的表情，動作，服飾。

但這種特色發展到了最大的限度是在鬼土日記，大林和小林，洋涇濱奇俠，歡迎會，一九二四——三四等作品里面。

我們從鬼土日記舉幾個例子。

「象徵派文學專家」底話：

「……因為，你要，貓頭上的蘿蔔是分開夜鶯的精密，明白一點說，就是洗臉手巾

的香紋路已經刻在壁虎肺上了。」（二〇頁）

「……今天下午，我們就可以把金色的蒼蠅的腸子落在夜鶯的五等文虎奉上，並且要去金牙齒的幽默得不到皮包的白玫瑰，不得到九尾狐的母親的墨水瓶。」（一五四頁）

人類學專家底話（關於人類起源有三種學說——創世說，達爾文學說。最初天上下雪下了兩個男人，他們難奸後蕃殖起來的學說，下面是他對於這三派學說底爭執所下的結論

「……真理上一定是偏在一方面的，也不一定只限於某一事上的；譬如二加二等於四是真理，但二加三等於五也是真理，八減五等於三也是真理，幾種不同的東西，只要牠有真理，我們都該承認的。……現在這三說，每一種都有真理的，這三說，我們都要承認牠。……（大鼓掌。）」

「在學理上說，這三派是互相聯鎖，互相因果的。……各位注意，我們並不提倡出第四派來，我們只是調和，集真理之大成。我們可以叫做調和派，或真理派，因為我們只追求真理，而不從事於意氣之爭。……（大鼓掌）。這三派，其實是親弟兄，但人們老是爭辯着，這是不對的。……（大鼓掌）。」（一四五——一四六頁）

文學家司馬吸毒底結婚證書：

「海海與司馬吸毒，按照結婚法第三十六章第四條第八十六類規定之手續，於去年舉行定婚，訂有合同在案。今又按結婚法規定手續結婚。今日以後，二人即合而為一。男人不得背約停付款項。女人不得偷漢。從此互相了解，互相愛戀。靈魂物質，融洽無間。拉夫斯敗 (Love is Best)，真具有你的。人類幸福，實肇於是。口說無憑，立此為據。……」(九三頁)

等等。

這實在是了不起的漫畫手法，使人發笑，馬上明白了作者要說的是什麼。

然而，這種手法用在「世態諷刺」上雖然非常有效(如最近的歡迎會)，但如果要靠這來創造一個現實的人物，問題就不會這麼單純。在他底許多作品里面，我們看見每一個人物都帶着一個特別的記號，每次出場都用那個固定的記號來表明自己。這當然說明了作者底一種「趣味」，但我想，主要的原因也許是因為他只是單純地去把握人物底心理，不能使他們充分地得到「藝術底形象化」，所以只好用這個辦法來區別他們。在作者自己，以為這樣辦就已經把他的人物介紹給了讀者，讀者自然可以認識，然而讀者底目的並不僅僅在區別他們，

認得他們底樣子，他最大的興味是要感受到他們底性格或心理和現實生活的交涉過程中怎樣地發展。天翼本事當然不只這一手，但他底愛在人物上面安下固定的記號，常常使他自己對於他底人物放心，懶得作更深的接觸，讀者看那些固定的記號的時候需要自動地補進一些東西才能夠浮出一個呼吸的形象；這是會馬上使他們感到疲勞的工作，和「鑒賞心理」相衝突的工作。藝術創造里面最忌「戲畫(Caricature)化」，並不是沒有原因。據說有一個劇作家（是不是西班牙底(J. Benavente)？完全不寫出他底人物年齡，而貌，服裝，職業等，但讀者讀下去就會看到他底神色，這對於藝術家底創造人物的工作至少是含有一個貴重的暗示的。

言語問題

他底表現方法底第二個特徵是表現在他底言語上面。他底「新的言語」，「大衆的語言」，最初就受到了一般的注意。

天翼在言語上努力的目標是什麼呢？

第一是簡明，

第二是口頭的話彙。

這是他底創作態度所要求的。他要把他底內容表現得單純，活潑，他很熱心地想在人物底語彙語法上表現他們底個性。實際上也收到了很大的效果——吸到了讀者，成爲他底特點之一。這個特點從處女作一直保持到現在，在這里用不着特別舉例。

但他底努力里面同時也包含了誤解。先借用一段說明：

言語是——一切事實一切思想底衣服。然而，在事實底背後藏着它底社會的意義，在各個思想底背後藏着原因。爲什麼這個思想恰恰是這樣而不是那樣呢？在它底一切重要性，完璧，明析里面描寫出在諸事中間藏着的社會生活底意義；把這當作自己底目的的藝術作品被要求着正確的言語，被用了深的注意挑選出來的言語。幾世紀念以來，「古典作家們」正是一面用這種言語寫一面漸漸完成它的。這是真正的文學語，不錯，那是從勞苦大衆底口語里面汲取來的，但和自己底起源却很不同了。因爲，在描寫的意義上寫出的時候，那從口語的自然性里面丟掉一切偶然的東西，一時的東西，不確定的東西，飄浮的東西，在音聲學上被歪曲了的東西，因了種種原因和基本的「精神」即一般語強言語底構造不一致的東西，口頭的言語留在被作家描寫的人物底口語里是自明的，然而那也只是爲了被描寫的人物得到更造型的浮彫的特徵和更大的潑激而被要求

的僅少的數量，……（高爾基；與青年作家們的談話）

除了我們底口語文學非常短促，沒有豐富的「從勞苦大眾底口語汲取來的」文學語（這和「文中之白」「白中之文」毫無關係）以外，這原的是和我們有關係的問題。

要大衆懂是一回事，「迎合」口語（班菲洛夫語）又是一回事。迎合口語只會照原地寫下一些大衆底話，而要大衆懂底目的却是向他們傳達一種生活里的真實，這需要在口語里選擇出最確實的表現才可以做到。藝術家底目的不僅僅是要大衆懂他底話，他須得「從活語言自然力的奔流里選擇出最正確的，妥當的，最有意義的言語」（高爾基）來表現出藏在他們底生活里面的他們能夠懂能夠感應然而却不能夠明確說出來的東西。所以所謂言語底「聰明的單純性」（班菲洛夫語），它要求明確豐富，然而決不能簡單蕪雜，像大衆在口頭上隨便說的一模一樣，因為它是經過作家底選擇和組織作用得來的。

天翼底活的言語，一開始就在新文學里面加進了新的積極的東西，現在也還在繼續地加進，但他底有時只是迎合口語，使得表現法不免簡單，表面。例如他底工人兵士好像每個人都成天不離「你媽的」「你奶奶」「操你歸了包裡的祖宗」，……然而如果真是這樣，那些話就和他們的個別的性格毫無關係了。爲了要他們個別地得到「造型的浮彫的特徵和更大的

「澀刺」，他應該找出別的話語，猶如他應該在他們里面發現出更複雜的心理情緒一樣。假使說凡是大衆口頭愛說的話就得寫下，那要像他自己也在什麼地方寫過爲了描寫主人公早上起來洗面大便非花上七八千字不可似地，描寫兩個兵士底一場吵嘴要成一本厚書了。天翼當然不是這個意思，但他有時把人看得過於單純，只要他們說着簡單飄浮的話，使他原有的善於運用言語的才能沒有發展。這影響到他底自然描寫和社會性格底描寫上，缺點就更加明顯了。不，在他底作品里自然描寫差不多完全沒有（除了寫得很好的夢），這是他底特別手法，在這里只須就後者舉一個例子：

「都市在喘息。大地的脈搏在急跳。

臭蟲似的鐵甲車、榴霰彈、四十二生的礮口、轟炸機、殖民地民族的血與肉、驕傲的旗：那圖樣像隻橫剖面的鹽鴨蛋。

兵工廠門口有十來個大字：

「……入……射殺……」

中間夾着些三點水，人旁，一豎第一點，那些個怪字。

大街上堆着尸。溝渠里滾着血。風挾着血腥溜到每個城市，每個鄉村。老百姓預備

透，老總們的臉繃着，」（最後列車，蜜蜂七六——七七頁）

他在這裏所要取得的是所謂「勳力學的」效果罷，但除了使人曉得一定發生了「戰爭」的事實以外，什麼也沒有說明。

現實主義的路

我底紙上「談天」拖得很長了，但我希望作者本人和讀者不要以為我存有一個「吹毛求疵」的成見。什麼時候天翼自己說的「我總覺得對不起我底讀者」的話，我似乎懂得使他這樣說了的嚴肅的心境。一個進步的而且是影響很大的作家不能不常常想到他底工作已經達到了的境地，更不能不常常想到萬千的讀者對於他的敬愛。作者本人和我們都知道，讀者底大部份是從鴛鴦蝴蝶派，多角戀愛小說商，新式才子們，身邊瑣事或個人心境作家底作品里面挑出他底小說來的，他們是一面自覺地或不覺地或不自覺地經驗着這個悲劇時代底生活災難一面打開他底小說來的。

從開始到現在，天翼始終是面向着現實的人生，從沒有把他底筆用在「身邊瑣事」或「優美的心境」上面。因為這我們才在他里面發現了親切，但也正是因為這我們才敢於向他提出貪得無厭的期待。

他有了了不起的「世態諷刺」的才能，被生活底紛亂弄鈍感了的廣大讀者一定要求他不斷地開拓，但我們更不能忘記的是他在三天半的夢——三老爺與桂生——皮帶——一年——夢——尤其是最近的萬紐約的里面所顯露的創造人物的本領，豫想他要更深地更廣地浸入現實生活，寫出這個時代底典型。這樣的工作能夠使讀者學得更大的東西，也能夠使他自己感到更強的喜悅，雖然同時也要忍受更大的艱苦。

他底熟悉兒童心理和善於捕捉口語，使他在兒童文學里面注入了一脈新流，但我們還等待他去掉不健康的談話和一般的觀念，着眼在具體的生活樣相上面，創造一些實味濃厚的作品，從洪水似的有毒的讀物里面保護那些天真的讀者。

他在現實生活里面看到了凡庸，可笑，醜惡，忍不住要嘲笑，暴露，但我們希望他不要忘記了，如果他自己站得太遠，感不到痛癢相關，那有時就會看走了樣子。我們更希望他不要忘記了，藝術家不僅僅是使人看到那些東西，他還得使人怎樣地去感受那些東西。他不能僅僅靠着一個固定的觀念，須要在流動的生活里面找出溫暖，發現出新的萌芽，由這種孕育他底肯定活的心，用這樣的心來體認世界。

現實的人生是發展的，讀者底認識和慾望也是發展的，和人生一起前進的現實主義的作

家當然也是時時在發展的。進步的讀者常常向他們底作家提出新的要求，在作家看來也該是一種喜悅罷。

「沒有大的感情就不能有藝術。所以我們應該這樣說：去了勢的文學，公平無私的不能使讀者也不能使作家自己興奮的那種冷淡的文學就沒有力量。」（梭波列夫）

「假使詩人和音樂家來一同創造世界所沒有的而且是非有不可的新的歌。「世界」就會用着感謝來聽詩人底聲音。」（高爾基）

作者附記——

本篇立論所根據的作品：

從空虛到充實（一九三一年一月聯合書店版）

鬼土日記（一九三一年七月正午書局版）

小彼得（一九三一年十二月湖風書局版）

一年（一九三三年四月良友圖書公司版）

蜜蜂（一九三三年五月現代書局版）

大林和小林（一九三三年十月現代書局版）

反攻（一九三四年五月生活書店版）

移行（一九三四年十月良友圖書公司版）

洋涇浜奇俠（現代第三卷第一號第四卷第五號）

萬級約（文學第三卷第五六兩號）

一九二四——三四（新小說第一卷第一二兩期）

作者知道名字而沒有看到的有禿禿大王，據說初期還有長篇一個，也沒有看到，商務印書館預告了的萬級集里所收的一定也有沒讀到的作品。

（文學季刊二卷三期）

原书空白

櫻花

三 郎

一

爸爸入了獄，姐姐便帶起黛黛開始去流浪。

去呢？回國吧！這正是哈爾濱公園裏

開放櫻花枝櫻花的時候。

二

春來了。這鄰近西伯利亞的哈爾濱接連幾個整月封鎖在冰雪交織的冬天裏，整日整夜受着酷寒的威脅，春，對於每個人該是多麼有意義啊！雖然這裏好像只有夏天，春天的駐在並不久，但也畢竟是存在的，人們也還是愛着它；只要看到樹枝有了一點春意，人們總帶着點安撫的心情說：

「啊！春天了！」

在都市裏沒有廣大的草原，也沒有長林給你證明春天偉大的力；有的祇是一些愚蠢的街樹，和公園裏一點可憐到等於沒有存在的小草。

這是夏初了，人們還正在過春天；冬天的衣裝也還是沒有完全除掉哪！

黛黛在外面玩膩了，跑回來拉着姐姐要去看櫻花。孩子是不懂得看櫻花的，她只聽說今年公園裏有櫻花開了，孩子們全跑去看了。

「姐姐，看櫻花去啊！」

姐姐作什麼她不管，她也不懂得管，祇曉得扭姐姐的手，如果再不理她，她會到爸爸那裏去搬兵。爸爸總是愛她的，總說姐姐應該領妹妹去玩一玩。這樣，每次黛黛總是勝利的。

「姐姐，我要去看櫻花——人家全去了啊！」

姐姐正在裁剪黛黛的春衣和夏衣，連使剪刀全有點生疎。媽媽活着的時候，姐姐自己的衣服也是媽媽剪裁的，因為姐姐和黛黛同樣是媽媽的孩子。

「不去吧？好黛黛，姐姐給你裁衣服咧！」姐姐顯出很好的耐性，用尺量了又量，剪刀在手裏頻頻地開合着，幾次已使剪刀咬着了布沿，但還是不敢斷然剪下去。

「回來再剪吧！好姐姐，櫻花聽說明天就落了……還有一隻長犄角鹿咧……好姐姐……」

「看什麼去啊？」走在地板上的爸爸說話了。他的兩隻眼睛從那一雙大眼鏡的邊沿上跨了過來紅濕着說：

「不去看吧？爸爸晚上領你看電影，還買糖給你……去玩吧，姐姐好做衣服給你……天熱了，你的小絨衣也該換了！」

爸爸過來把黛黛前額的汗給擦了擦，他發見孩子的頭髮也該齊一齊：

「姐姐把黛黛的頭髮齊一齊——明天早晨洗完臉。」

黛黛有點不耐煩，爸爸今天怎麼也不贊成自己了呢？並且眼睛還是那樣紅濕濕地瞪着自己。在有媽媽活着的時候，爸爸是並不叫黛黛注意的，而且那時候爸爸也沒有現在善良！但爸爸雖然善良地摸着黛黛的頭，此刻黛黛却不耐煩，她推開爸爸的手說：

「我自己去——」

「自己去不得的——」爸爸抱住黛黛，蹲下身子，伸出長着頰鬚的臉去，想讓孩子的小手來撫摸；

「我不要吃你這有鬍子的臉——放開我，我自己去……」

爸爸笑了，姐姐笑了，黛黛也笑了，但從黛黛笑着的小眼睛裏面，已經輕輕地拖下了兩條淚線。

黛黛去玩了，姐姐還是剪裁衣服，爸爸還是在地板上走，從媽媽去了以後，從每處纏着

的中國旗被日本旗和五色旗代替了以後……爸爸常常要這樣走着，有時候還一夜走到天明。

「姐姐，還是去看櫻花吧！」

黛黛小眉毛鬥着跑回來了，便要去奪姐姐手裏的剪刀，並且說明理由：

「——人家全去了，沒人和我玩了……有長角鹿……還有一條日本狼……白毛的……今天全放在園子裏了……」

「和她去一趟吧！」爸爸停住了步，拉一拉自己的眼鏡說：「不要叫狼唬着，姐姐關心一點。這樣倔強的孩子……」最末一句完全是自語，又開始在地板上走起來，一面從袖口裏取出一塊手帕，擦着眼睛。

走起路來黛黛完全是跳着的，一面也還是不放鬆姐姐的手。路上姐姐囑咐她：

「到那裏不要亂跑啊！日本孩子會欺負你的。」

颯颯想起今天是星期六，公園緊鄰着一所日本小學校，日本孩子一定不會少。平常那裏的日本孩子就很多：教員們常常領他們到那裏去畫風景，也有自己跑到假山各處摹擬兵們打仗的。

「姐姐，櫻花是什麼顏色的啊？」

「大概是紅的吧？」姐姐也沒有把握那該是什麼顏色。姐姐看真的櫻花，這也還是第一次。她能知道櫻花大概是紅的或是白的，却也是從畫冊上或是日本遊記一類的畫物上知道的。

「姐姐，這櫻花樹結櫻桃嗎？」黛黛由櫻桃聯想到那紅晶晶的或者帶一點嫩綠色美味的櫻桃，小嘴腔裏津液有點增多。

「不，這樹不會結果子的，只開花……」

「那麼櫻桃呢？」

「單有櫻桃樹……你累嗎！」姐姐摸了摸黛黛的前額。

「不，一點也不——」

孩子爲了要表示自己的英勇，擺開姐姐的手跑向前面了。公園的門不像冬天那樣祇留一條縫，門扇已經規規矩矩的閃在兩邊，甬道上也看不到冬天的積雪，因爲已給掃開了，只微留着點潮濕。

爲了防止乞丐入內和禁折花木而僱用的園丁也出現了，脖子伸長着，但還沒脫去他的皮大衣，一條棒子很熟練的出現在他的手裏。遊人還不多。

「不要跑跌了啊！黛黛。」姐姐加緊着脚步說。姐姐剛走進園來，黛黛已經跑上了迎門的駝背橋，扶着欄干在看水：

「魚啊！姐姐，這裏有魚啊！」

那是冬天凍死在水底的魚，黛黛在春天裏發現了。魚是很多條，輕輕地、輕輕地……枯了的柳葉一樣，白白地飄動在水面上。黛黛不知道魚是在冬天裏凍死的，她問着姐姐說：

「魚怎麼全亮起肚子來啦！累拉吧？睡一冬天了，春天還懶怠浮水哪！」

黛黛尋了一塊小石頭去打牠們……

櫻花在那裏呢？

櫻花是栽遍了每個假山上，臨着水的小島上也有哪！尋來尋去，祇有一株是整個開放的，其餘還全在打苞。

「姐姐，我們折一枝吧！插在你的瓶子裏，教爸爸也喜歡！」

「折不得的……」姐姐把黛黛的小手輕鬆的握了一握：

「爸爸不喜歡櫻花的，不要亂動吧，日本人看見不答應的……公園裏不准折花……」

黛黛不明白，公園裏爲什麼不准折花。黛黛記得去年這裏還沒有這些惹人的花；除開

樹，儘是草，有花全在玻璃房子裏。她對於櫻花不感到興味了。她拉着姐姐：

「走——我們看狼去——」

還是囚在一個狹窄的有鐵柱的籠子裏。牠不停的走，來回的走……從鐵柱的空隙探着爪子，擦着長嘴巴，白白的牙齒，尖銳得像亮銀的釘，發瘋似的咬着鐵柱，黃亮的眼睛像金子磨成的啊！週身確是生的白色毛子。

黛黛有點怕這東西，但她要尋塊石頭拋牠一下，像拋那水裏飄着的死魚一樣。

「不成啊——日本人看了不答應哪！」姐姐帶着黛黛到隔欄看鹿去了。一同看狼的孩子們，大人們，都在後面笑黛黛。

黛黛看別人拿花生在喂鹿。牠的長犄角怪有趣的。牠完全不像白毛狼那樣叫人害怕。牠像個不大方的姑娘，小嘴巴尖口的，吻着人喂牠的手。黛黛也向姐姐要花生：

「我們也買點花生去吧！牠餓了。」

「他不餓，餓了有人來喂牠——日本人看見不答應的。」

日本人真來不答應了。一個脖子瘦肩膀的日本人橫儘着身子走來。他把那個喂鹿的人打完了兩個嘴巴才說罷：

「什麼？你的幹活計——園長那裏說話的有……」

很顯出費力的樣子，他拖着這個喂鹿的人走了。看熱鬧的人們也全走開。在臨行時，黛黛看見那鹿的小尖嘴巴，分明還在等待的露在欄干外面，狹狹的小舌頭搜尋什麼一般的伸動着。

姐姐告訴黛黛說：

「鹿是日本國載來的。」

「白毛狼呢？」

「白毛狼也是……櫻花也是……」

黛黛還是不明白，爲什麼那個日本人不讓喂鹿？他把那個喂鹿的人拖到那裏去了呢？她却不想問。她同姐姐說：

「回去問爸爸就知道了」

三

爸爸不再在地板上走來走去了。他很忙碌，收拾自己的寫字棹，燒掉不必要的書籍和信件，最終由壁間把媽媽的畫像也取下來。他仔細地拭去了所有的灰塵，而後擦了又看，看了

又擦，一直到黛黛試驗着自己的鏡子，爸爸濕紅着眼睛笑了起來，把快落到鼻端上的大眼鏡向上抬了抬，才算停止了擦拭。接着姐姐又把牠擊到燈下面仔細的看了又看：

「姐姐，媽在笑呢！」黛黛爬上一張椅子，扶着姐姐的肩膀說：

「你看媽向誰笑呢？」

「向我——」黛黛指着自己的鼻子。

「不對，媽不是向你笑……向我——」

「不對呀！她向爸爸笑哪！」她顯出過分聰明，拍着自己的手。爸爸掉過臉來向這面看一看，同時把眼鏡又抬一抬，什麼也沒說，又蹲下身子檢了一疊信和書，投到壁爐裏去。

「麗麗，把那玻璃卸下來，路上好拿。」

黛黛又尋別的玩了。她尋到媽媽揀過的一隻傘撐起來，在地板上跑。

「跌倒刺破眼哪！拿過來，爸爸給你作一條小手杖。」

爸爸把傘拿到手裏，但是不立刻就變出一條手杖來，只把牠看了又看。黛黛不耐煩了，

催促說：

「爸爸，手杖啊——」

「好，看這小手杖，好不好？」爸爸很快的把一柄傘變成一枝黛黛的手杖了。

「爸爸，短一點。」黛黛試驗學着大人們提手杖走路的姿勢，一用一甩……爸爸也看出真是短一點，笑着說：

「玩夠了就扔牠吧！」

黛黛心裏想，搬了家爸爸也許給她買一隻真的手杖呢。爸爸一向是愛她的。

「爸爸，我們搬家嗎？」

「噯，搬家——困了吧，叫姐姐另給你鋪一個小床睡吧！就在爸爸的寫字桌上。」

「摔下來呢！」

「爸爸和姐姐看着，摔不下來的——好好睡，醒來給餃子吃。」

黛黛睡在寫字桌上，還是叮嚀着說：

「姐姐，爸爸說醒來吃餃子，爸爸忘了，你可別忘叫醒我啊！」

孩子的鼾聲很快就聽到了，一會兒就說着夢話，還叫姐姐把花生米給她，她要喂鹿……爸爸不言語，姐姐也不言語，手全在忙碌着，爸爸和姐姐的眼眼全是紅潤的。他們時時關心着的黛黛，怕她翻下來。

「到北平……不用向叔叔說我們的事。把黛黛叫叔叔送到一個好學校裏去……你願意上學，就找個學校……媽媽的畫像你們帶着吧！將來我這屋子什麼也不能留下的……」

麗麗的回答只有哭！手在哭聲裏忙碌。

「爲什麼這樣女人氣呢……你媽媽比你剛強的多……你們這是回國去哪！咱們是中國人，到天津就先教給黛黛不准再說：「滿洲國，」「滿洲國」的。這要叫人恥笑。要說你們是從東北來的……告訴黛黛：東三省是日本兵用刺刀大砲強奪去的……同時也別忘了……別忘了你們的媽媽……她是因爲什麼死的……」

爸爸的聲音越來越苦澀，代替聲音的只有鼻子的抽動。最終鼻子抽動的響聲也沒有了。爸爸從有了中華民國就懂得愛國，他今年四十五歲，他沒想到這樣快就作了亡國奴！雖然這不是亡國，只是割去了三省的地方，但他覺得這和亡國一樣了！他痛心，他懺悔，他曾嘲笑過猶太和朝鮮……最後還是想起自己的妻，一個因爲遭到日本兵的侮辱而自殺的女人！

「麗麗，努力愛國！救給黛黛，努力愛國！」

是的，後天爸爸就要爲祖國去犧牲，用自己來作愛國的見證！那是準備在賞櫻花的筵上——還有其餘的同志們。

「爸爸，祖國是什麼樣呢？我只在地圖上知道的。」

麗麗把什麼全收拾妥當了，她看一看黛黛睡得正香甜。

「不用問吧，祖國總是好的！安心領着黛黛去吧！見了叔叔……什麼也不要說！就完了。」

爸爸的計劃，祇有爸爸自己和爸爸的同志們知道，知道要在慶祝櫻花的筵上，應該作出點什麼奇蹟來。

麗麗祇知道她要離開爸爸，帶着黛黛回祖國去讀書。同時也意識到這家不會再有歸來的。一天。她也憧憬着爸爸所說：「祖國總是好的，一切是善良……」

在睡得正好的時候，黛黛被姐姐喚醒了，她要哭，姐姐替她揉着眼睛說：

「……起來吃餃子吧！我們黛黛是聽話的……看，姐姐單為你包的小餃子，你不是最愛吃小餃子嗎？噯，噯，是的，抱着……」

黛黛抱在姐姐的懷裏。姐姐抱的姿勢很不對，使黛黛感到不舒服，她動着小腿，半哭着聲音說：

「我不讓你抱啊……不讓你抱……」

「來，爸爸抱着……」爸爸把在地板上走的身子移過來抱黛黛。

「小東西，還是這樣嬌啊！到叔叔那裏……好一點吧，叔叔是不愛嬌孩子的……」
燈光和每夜一般的平靜，祇是昏暗了一些。屋子擴大了一些。在黛黛的眼睛裏，這不像自己的家了——睡覺以前那個家。爸爸是照舊的；姐姐也是照舊的。祇有姐姐的眼睛變得紅了，睫毛變得短了；爸爸的眼睛更紅了，眼鏡更擴大，鬍子好像也多長出一點。

「爸爸的鬍子不好呀！叫姐姐刮掉吧？」黛黛玩弄着爸爸下巴上的鬍子。爸爸輕輕的躲避着，取了一個餃子湊到黛黛的嘴唇上說：

「吃吧！省得在路上餓！車上買東西不干淨！」

黛黛還不想吃，推開爸爸的手，看着掉那面低着頭的姐姐，她把日間完全忘了的事，又想起來了：

「明天爸爸也看櫻花吧。姐姐說園子裏的櫻花日本子不許折……鹿也不許喂……是嗎？一個人叫日本子打了……他拿花生喂鹿……姐姐帶着我就跑了……爸爸明天看鹿，我還去……我把花生偷着給他……姐姐說日本子什麼全管……什麼全管……一根草也不許摸……是吧？爸！」

「噯噯！爸爸把自己的眼鏡抬一抬，對着姐姐那面說：

「麗麗，你吃一點啊？黛黛不吃，不吃吧！省得在車上不舒服！你應該吃點！到叔叔那裏……你就是大人了！在自己家裏也還是孩子！」

黛黛又要睡了，爸爸搖醒了她：

「不睡，不睡——姐姐不吃，就給黛黛穿衣服吧！我去找車。」

黛黛知道就要搬家了，她想起她的小洋囡囡還在同伴的地方，日間因為看櫻花，把囡囡忘記了，她要去取囡囡。爸爸說：

「不要了吧！送給鄰姐姐，咱將來再買新的。」

「不——」黛黛不允許。

「那麼……明天再來拿——」

「明天來……？一早我就來。」

「好，明天一早你就來，爸爸去叫車，你幫着姐姐看東西……」

爸爸去叫車——黛黛却看着姐姐，爲什麼還不撤下碗去呢？儘坐着。她想着姐姐是看櫻花走累了？也不知道今天夜裏怎麼會吃起餃子來。黛黛看看屋子，看看姐姐，看看床上椅子

上細好的行李條箱，和爸爸剛才走出沒有掩好的那扇門……她自己找到解答了，這全是爲了搬家。

車來了，萬事全妥當。黛黛坐在爸爸的懷裏，行李搖擺的在趕車腳下睡着，姐姐手裏拿着嫵嫵捲起來的畫像，那是爸爸自己的手筆。

黛黛想今天怎這麼多的搬家人哪！全搖搖幌幌在車上擺動着箱子，用繩子細的也有，用木板夾起來的也有。前前後後，也有同她們車子並排跑着的。馬車夫吆喝着，相罵着，黛黛不懂的話，站起來坐下；坐下又站起來……禿鞭子打着馬背脊，不相讓的在競跑……

從馬嘴裏飄落下來液體的小泡沫，常常要和起晚春的——不，這是初夏的——風，沁涼的撲到人臉上來。

黛黛不知道這麼多的人全向哪裏搬。也不知道自己的家是向哪裏搬。有爸爸，有姐姐，向那裏搬黛黛都是不在意的。

車停了，黛黛認出這是火車站。有嫵嫵活着的時候，和爸爸，也有姐姐，到這裏送過叔叔回北平。

「爸爸，我們還坐火車搬家嗎？」

「噯！噯……坐火車……」

有爸爸，有姐姐，坐火車搬家，黛黛覺得怪有趣！

第三次鈴，令令令……響聲像密密穿起來的珠子一樣響過了以後，接着是三聲怪樣的金屬的口笛，和一聲是有點悲愴、疲困、和寬宏的嘆息……爸爸才從坐位上站起來，什麼也不說的便走去。

等到黛黛能叫出：「爸爸你到哪呀？」已經什麼也沒用了。

四

二年以後——那應該也是櫻花開着的時候。從獄樓頂孔裏，爸爸也看到了櫻花。那是栽在誰家的庭院的，爸爸不知道。反正是栽在人家的庭院的。這是從獄樓小小頂孔裏給爸爸帶來的春消息。爸爸的心爲這消息又激怒了！可是爸爸知道，再有一個星期自己就可以滿了罪，爲了這免罪，爸爸激怒的心才又睡了下去。

有誰不愛自由而愛監獄呢？一頭蒼蠅也是愛自由的。誰甘心作奴隸呢？除非奴隸的力量敵不過。奴隸活着的心也總是和着奴隸的呼吸存在的啊……奴隸的羣是什麼力量也滅絕不了的……——到那裏去呢？回國吧！

爸爸被免了罪，釋放出來，經過了自己曾住過的若干年月的街，若干年月的房屋……現在什麼全生疎了！生疎得連鋪街的石頭和眼看着長大起來的街樹……全有些隔膜。

——回國吧！回國吧！那裏有嫡親的人！弟弟在那裏，女兒們在那裏……可愛的小黛黛！……不然到那裏去呢？那裏有真正的同胞？……祖國的旗？……這裏祇有牢獄和看守的鞭子不是生疎的啊……

爸爸終於按着自己所決定的，偷着回國了。

他打着弟弟曾住過的門，他想着——開門的是麗麗呢？還是黛黛？不錯，黛黛懂得開門了，她今年應該是八歲……

「您找誰？」

「我找李……」開門的却是一個老媽媽。

「這兒姓高，不姓李……」老媽媽看着這個缺乏血色，面部有點腫脹的人……鬚鬚是那樣的規則的生着啊！口音是異鄉的……她帶着疑心的問：

「你是關東人罷？就是日本子改了『滿洲國』那地方？」

「我是中國人……我是生在關東的……這裏爲什麼不姓李了呢？」

「這裏嗎？一年前就不姓李了。向您不是說過嗎？這兒姓高——您找姓李的……有事嗎？是他親戚嗎？您姓什麼……」

爸爸開始感到軟弱——他用手支持着小門樓的磚牆：

「我也姓李……我們是弟兄……」

「您？有兩個姑娘是您的嗎？」老媽媽聲音是清脆的，嗓子也是響亮的，她更仔細的看着這個異鄉人說：

「……這可不湊巧了……一年多您的弟兄就犯了官司啦！好險啦，沒有連累到我們……您是他的哥哥？您的姑娘們全到上海去了，您今天虧得遇到是我……要不我告訴您說……簡直，——這裏姓高。」

老媽媽響亮着嗓子，響亮着門扇，拋下了嗓子不響亮的爸爸。

到那裏去呢？弟弟在監牢；女兒們到上海去了。但是他欣喜，他欣幸弟弟是因在祖國的監牢裏。就是太陽在祖國裏也是新鮮的！在新鮮的太陽下面隨處可以看到祖國的旗……祖國的同胞……而他呢，是生在關東的。生在關東的弟弟，怎麼到祖國來犯起罪來了呢？他似乎知道，又不知道。

反正爸爸是愛祖國啊！他很後悔，又有點慚愧，那次櫻花筵上他的不熟練的開槍的手侮辱了他，致使他活到現在……

同志們的手是每個全準確的……每個全怎樣了呢？他也不知道。只有他是活着的，活着回到了祖國，也活着看到了祖國的人民，祖國的旗……

不見了的只是弟弟和女兒！但他是幸福的。祖國的監牢不會錯待自己的弟弟；祖國的上海也不會錯待自己的女兒們……

——尋一尋孩子們吧！黛黛應該是八歲了！

想到黛黛，爸爸的手舉向臉前，二年前的習慣復活了，他準備要整理自己的眼鏡。

——胡塗！

自己的眼鏡在那次櫻花筵上不就碎了嗎？二年了，被拋棄的習慣又復活了，使他有點好笑，手還不到貼着每次整理眼鏡的部位，他就離開那所現在姓高而姓李的住宅門前。

他欣幸的踏着祖國的每步大街；呼吸着每次使他感到幸福，而又有點甜味的祇有祖國才有的氣流……祖國的監牢不會錯待自己的弟弟；祖國的上海不會錯待自己的女兒們……

爸爸一還是這樣欣幸的……

晝間尋女兒、夜間尋女兒……爸爸的鬍子更長了，更生長得不規則了。他想着黛黛見了他一定要說：『爸爸的鬍子太長了，讓姐姐剪掉吧！』在櫻花開着的那個夜間，也就是孩子們去北平的那個夜間……孩子不是這樣說過嗎？是的，鬍子太長了孩子是不愛的。爸爸不應該有鬍子；有，也不應該這樣不規則，這樣長……

爸爸的樣子像一條蟲，憂傷的蟲！在這都市裏遊來遊去，遊着上海每條的街……爸爸的始終是幸福的啊！憂傷只是爸爸臉上的每條紋皺；一條蟲那只能說明爸爸的身子。

終於一天他嗅到女兒的影子——

黃昏了，滿城亮起繁榮的燈火……

夜了。飄蕩的琴聲使爸爸停留在人家的牆根下，嘴裏嚼着積下來的餘糧，使咀嚼的動作和着琴聲的節拍。爸爸如果有一枝筆，他一定能把這繁榮的黃昏，夜，甜醉的夜，渲染到紙上，拿給麗麗，使她和媽媽的畫像一同懸起來。

但爸爸的畫筆三年前就合着孩子們母親的屍骨葬埋了！爸爸愛藝術的心，也就從那天死在了胸膛裏。今天那已死了美的心願，又蒙上一層春意，在祖國，在同胞享樂的琴聲飄蕩裏

……復活了！復活了！

一條覺得很熟悉的影子從門裏閃出來，他看清了那臉的輪廓——麗麗。

「麗麗——」

麗麗的臉好像轉了一轉，輕巧的步子好像微微一遲疑。可憐是汽車起動機的聲音，絞斷了爸爸的聲音。一個男人穿着夜禮服的身子，障過了爸爸的身子。麗麗在那個男人的挾抱裏，和爸爸隔絕——琴聲對於爸爸再沒有引誘力了。

一連三天，爸爸守候在這裏。守門的人只當他是個慣常的乞丐，他驅逐爸爸：

「滾，老傢伙，勿要轉啥念頭吧？」

爸爸沒有憑證能證明自己不是一個慣常的乞丐，更不是一個慣常作奴隸的人……他是愛祖國的。因為他的周身，在守門人的眼裏，什麼也和慣常的乞丐找不出區別來。

他終於忍耐着，激昂的同這守門人說了——在第四天。

「我是在等待我的女兒的。」

「價格因兒叫啥名字？阿拉個弗曉得。」

管門人好像故意同他說這樣陌生的語言，爸爸費力的解釋着，他還是這樣說：

「此地格格姑娘交關多！——儂從啥地方來格？」

「東三省……」

「東三省！阿是把勒東洋人搶去格地方？儂就是東三省人？阿曾吃着過東洋人格生活？」爸爸蒙到了侮辱了！他第一次蒙到了同胞的侮辱。他解釋着：

「我，也是中國人，是生在東三省的……」

「晚間，照例麗麗是在一個男人的挾抱裏，準備走向車箱裏去——男人每夜全不同；麗麗每夜的衣服也不同。」

「麗麗——」橫在爸爸眼前的不是麗麗，却是挾抱着麗麗一個胖男人。

「渾蛋——瞎往那裏闖？討錢不懂規矩嗎？」胖男人的眼睛似在尋找一隻能把這塊饅頭西馬上嚼開去的鉗子似的，吆喝着那個笑着的管門人。

麗麗却認清了是爸爸。

六

憂傷侵蝕爸爸的心；憤怒也侵蝕爸爸的心……爸爸的心是一片肥綠的桑葉，被不可見的蠶羣侵蝕着……

「爸爸——」黛黛從學校回來叫他「爸爸」，麗麗從舞場回來也叫他。爲什麼這聲音會改變呢？爲什麼是這樣的生疎啊？爸爸想不出理由來解答自己。爲什麼自己的女兒會改變了呢？會……只有那畫像，自己老婆畫像的微笑，還沒有改變。

一次，夜是那樣深，麗麗才回來，她好像喝過了酒。在燈下她幾乎有了媽媽一般的蒼老！

「爸爸！」她看一看睡着的黛黛說：「……我們明天去死吧，一同去死吧！」

爸爸似乎理解他女兒爲什麼說這樣話，他摸着自己的鬍子，沒有言語，也沒有動作，眼睛却是沒有理解的望着……

「爸爸！死吧！我們一同去死吧！黛黛也不要留下——」

「祖國錯待了你嗎？——爸爸是愛祖國的！」

麗麗說什麼呢？什麼也不說。第二天她還是白着臉色去拍買她的青春

爸爸的鬍子從暗黑轉到了斑白；麗麗臉上的紋皺從模糊轉到了清晰……而黛黛的歌聲却隨着她的一切宏亮起來——這是叔叔所教的啊！

歐洲的風

艾蕪

遠處沒人煙的原野先前還對着落山的斜陽閃發着銀白的江線，現已逐漸消失在莽蒼蒼的暮靄裏了。

怖人的夜影，也從近處黑鬱的深谷，含煙的林莽，悄悄地鑽了出來，正向山間欲過客，——另一世界的侵入者，——做着包圍的陣勢。

羣馬雜沓的蹄聲，響在迂曲難行的山路上，慢慢兒更比白天沉重起來了。先頭馬項下叮噹的銅鈴，也清清脆脆地傳播到遠處。

路邊蒼黑的枝上，偶有歸巢的野鳥，一陣陣地驚飛鳴叫。坡那面就有歸洞的青猴，應着長嘯幾下，聲音尖利而清明地掠了過來。

獸獸尾着馬走的羅老么，耐不住夜的冷寂和自己的飢餓，就大聲地抱怨起來了。

『要走死哩，真要走死哩！……：你媽的，你也同我作難起來了。』

接着就把斷了絆結的草鞋，從足上扯脫，忿忿地投下坡去；坡邊的矮樹和草叢，便立刻送上來一串哆哆噪噪的響聲，像一條驚逃的蛇在溜走似的。

『走死還好哩，……看哪，我說在這裏嘛，……咳！』

隔着五匹馬的後面，張老三馬上這麼回應着，揚起激昂而悽愴的聲調，然而，話未說完，就住嘴了，也許這是爲了忌諱的原故吧，因爲留在他嘴裏的還有『怕還要給人殺死嘍』。跟着他就鞭了兩下馬，那並不是要他走快一點，而是藉此發洩發洩自己心中的怨氣。再隔五匹馬後面的盧狗娃，也像預感着一點兇兆似的，敞開粗大的喉嚨，高聲地咆哮起來。

『現在埋怨鬼哪！……誰叫你們答應的呢？走他媽的什麼洋腳！牛足！』

這話原只想叫剛才說話的人聽見，不料那邊一順陡險的山岩，竟把那咆哮的聲音全都回響了轉來，飄到後面去，使得好些趕馬的人都聽見了，有的心裏本在埋怨的，便都立刻罵了出來。

『那是老板哪！……這老鬼，該死的東面！』

往天到這時候，他們早已找着了林中的空地，拴好了馬，卸下了貨，圍着煮飯的火堆，在涼爽的夜晚中舒適地吃着晚飯，或是披着棕毛紮成的蓑衣，倒在帶露的草上，嚼着旱煙管，閒望遠峯徐徐吐出的月亮了。現在是，身子又倦，肚子又餓，還要不息地走，拖着腿子

走呀。

老板呢，整天騎在馬上，和洋官洋兵，一道兒慢慢地走在馬駝子的後面，不時還從鞍上取出麵包和乾牛肉，往貪饞的嘴裏送。自然，到這入夜時分，他是不會感到疲倦和饑餓的。但他的心裏却並不怎樣安靜，仍是充滿着焦躁和着急。因為他時時刻刻都在鑒念着馬，生怕在這麼黑這麼晚的時候，會有一匹踏虛了足，跌到峽裏去的。這不但要出脫好幾十元，還要賠洋官丟失了的貨物。而且這一帶山上有野人兵出沒的謠言，從昨天起就很可能地飛傳起來了。……但一想到洋官肯出那麼大的賒價，發財，也就在這麼一次時，便又只好硬着頭皮去碰運氣了。他一面翹起手指，插進氈帽下面的髮裏面搔了一會，一面自言自語地說道：

『咳，不會，那不會，……祖先牌位該供得高吧？……』

隨即帶着不安和煩惱的聲音，吩咐最後趕馬的一個夥計，叫他把話依次傳到前面去。

『留意呀！吳老七，告訴他們，……狗噪的東西，你沒聽見嗎？……向前招呼一聲，說哪一個把馬跌下去，我要對不起他的。……叫他們好好留意呀！這一回，可不是停工，扣工錢了得事，我要……』

到底要怎樣呢，連他自己也還沒有決定，所以說了半句就只好截住了。

話傳了開去，怨言立即在走着的馬隊中沸騰起來，前面的馬夫們，甚至大聲咒罵了。

『打他這狗東西！真是逼人的命哪。』

『死就大家死喇，……把他這狗噪的抓下馬來呀！』

『哪一個還怕他麼？』

這些長年趕馬的漢子，已給兇野的山，兇野的林子，養成粗蠻的人了。雨中趕路，野裏過夜，全不看成一回了不得的事。豺狼的嗥叫，虎豹的怒吼，都已聽慣了。現在，要把老板痛打一頓，正是一下子就可以做到而且敢於做到的。但因有武裝的洋兵尾在後面，總是不好動手；雖然洋兵並不多，然而有槍有子彈，究竟不大好惹的。於是，大家只得挨餓着，憤怒着，埋怨着趕着，馬蹄子不息地向前走，走，在這夜色昏濛的山中，在這崎嶇無路的坡上……

星光很大很亮地閃在頭上了。

四圍的羣峯，都已收拾起藍色的姿影，溶入夜霧裏面，靜悄悄地打着盹了。

『嗚——呢——。』

在遠處的坡那一面，這樣呼嘯的聲音，突然蕩漾在夜的山中，嘹亮地透了過來。跟着就起了一陣喊叫，一直流到馬隊的尾後。

這是表示不能前進的信號，龍老板一聽見就懂得了。便馬上發命令道：

『那末，等到月亮出來再走！』

勒着坐下的馬，趕到掛着馬燈的洋官那裏，顫着聲音氣促地報告。

『大人，天——太黑了，找不着路，誰也不能夠——』

洋官勒着馬，沒有說話，只把手電筒按亮，直向龍老板的身上，臉上，探照着。龍老板為驟然一亮的電光一觸，驚得睜不開眼睛，話也說不出了。但一個矮小的華緬土生，却早已明白了，用不着再聽下去，就把大意繙譯給洋官。洋官驀地咆哮起來，把手中的馬鞭子朝空中揮了幾下，坐下的馬驚得蹶起前足，掛在腰邊的馬燈就閃出一道很長的白光，直向路邊的林莽岩石很迅速地一劃，使得那些悄悄躲着的野豬，發出一陣粗豪的鼻音，紛紛地四竄開去。華緬土生把洋官的命令用着漢人話繙譯出來。

『不能停！一分鐘也不能停！』

全隊的人馬中只有洋官一個人知道，而事實上也只有他一個人才可以知道，前面遠征隊的成功和失敗，以及喬治軍官和一隊印度兵的生命都寄託在他這隊駝馬的背上。倘若停久了，前面的人就會因此全然失敗，或竟至整個覆滅；也料不定。

等到龍老板開始苦苦哀求的時候，洋官已經氣得跳下馬來，一手握着電筒，照着龍老板的臉，一手握着手槍，抵住龍老板的胸膛，咕嚕着發出這樣嚴厲的命令：人不走打人，馬不走打馬；死了的推下崖去，遲延一刻兒也不准許。隨即又摸出一大捲紙票來，塞在龍老板的下巴尖上。

龍老板接了錢後，心裏高興了，但嘴上還是帶着埋怨的聲音，向吳老七叫道：

『傳到前面去！傳到前面去！……叫他們趕快走！……唉唉，洋人家的飯真不好吃阿。』

『走呀……走呀……走呀……』

這樣呼嘯的聲音，一直波傳前去，直傳到坡那面的山峽中。

但是前面的馬隊並沒有怎樣的動靜，只有怒叫和咒罵，來作後面催促聲的回答，後面被逼着前進的馬匹，擁擠在又黑又窄的山路上，弄得互相踢了起來，人也在混亂地叫罵。

龍老板躁得發極，氣虎虎地喊道：

『不要命的就停下不走！』

同時將馬肚子一夾。絡頭一帶，跑到洋官面前小聲地說了幾句。

於是，全隊的人立刻聽見一排爆炸似的槍聲，非常可怖的響在夜的山中。樹間的野鳥，馬上發出怪聲叫了起來。遠處的野獸也送來惶恐的嚎叫。

被槍聲鞭打了的馬隊，開始在漆黑的崖邊活動起來。「人不走打人，馬不走打馬」的命令，就製成了悲苦的夜的進行。同時咒罵和忿怒的目標也立即轉變了方向：由龍老板的身上移到放槍威嚇的洋官洋兵那面去了。

『入他洋鬼子的祖宗八代！……』

『兒子孫子，就背了時，也不要再走他媽的什麼洋腳了！』

前面的馬夫們一面恨恨地鞭着馬，一面切齒地大聲罵着。走在後面的有所顧忌，只好咕嘟着低聲咒罵洋鬼子。

洋官和洋兵因為聽不懂（事實上也聽不見）中國話，便滿意而微笑地在嘴角上吊起了烟斗，同時心裏更加築成了一種牢不可破的念頭：對待中國人只有銀元和槍砲，說好話是絕對不行的。

夜是熱帶十月的夜，涼涼的，沒有風，草上林間，都綴着露水。人的頭髮，人的衣袖，和馬的鬃毛，都漸漸潤濕起來。

先前這些山中，以及更遠處的荒原，是被五月以來的瘴烟和毒雨整天整夜封鎖着的。現在到了十月，才能在晴光朗日中挺出霉爛的肚子，散開腐濕的頭髮，呼吸一口新鮮的大氣。然而這些時候，印度洋邊的白人遠征隊，就同好天氣一塊兒走來，原始人的山中，都吹遍了歐洲近代的風了；坡上的小徑，路旁的草叢，處處留下皮鞋的印痕，香烟的殘屑，和啤酒瓶的帽子；同時，土著的野人房屋也漸添上了槍彈擊穿的小洞，刀耕火種的旱穀崗上，也留下馬蹄殘踏的遺痕。

這些地方，是緬甸的呢？中國的呢？連地圖上也沒有指明，只有馬馬虎虎畫上的一些虛線吧了。自然囉，在中國人這邊，是會走進圖書館，翻開陳舊的古書，一口咬定地說道：

『看哪，證據具在，這是從古以來就是我們中國的。』

然而，歐洲人那面聽了這類的話，就要哼了一聲鼻子，挺起了肚子，大踏步走去佔領着，先前書上說的所有權，那裏還作的什麼數！不過就事實看，佔領也是一件不容易的事情，雖然土人儘管沒有新式的武器。但首先得深入這些原始的山林，蠻人的樂土，就使自誇有着輪船火車的歐洲人，也覺一時毫無辦法，終於還得求助於中國人駝貨的馬隊。這在中國人方面，就造成了一個新鮮的名詞——走洋腳。

這一夜，這麼黑，這麼晚，還在繞着山坡而走的馬隊，便正是一隊走洋腳的。

馬夫們咒罵地走着，挺在道旁的石塊，橫在前路的樹枝，一經他們碰着，就都成了他們發氣的對象。至於馬匹呢，稍微走慢了一點，或是偶爾伸着飢餓的嘴偷嚼一下路邊的野草，便會重重地挨着好幾下鞭子；若在平時，這種鞭子是不會挨的，不過吠喝聲也就完了。被打了的馬，痛得朝前衝了幾步，勢必又要碰着前面的馬匹，引起突然的驚駭和騷動。這麼一來，馬隊的行進更比白天來得慌亂了。同時坡上偶有野象或野牛之羣，突為馬隊的燈光駭着了，便會像一股風暴似地，荷荷地掃上嶺頭，或是刮進峽中去，這也要把馬匹弄得特別張惶起來。

『嗚喔~~~~嗚喔~~~~』

『嗚喔~~~~嗚喔~~~~』

『嗚喔~~~~嗚喔~~~~』

馬隊前頭突然起着緊急的呼嘯，接着中段也同樣叫了起來，及至傳到後面，就已經是很宏大的聲音了，而且雜然地響着，滿山滿谷都起着回響。

龍老板登時慌張起來，緊緊地拉着繩，大聲喊道：

『什麼事？什麼事？』

其實他早已懂得了，那麼緊急的信號，難道還沒有出事嗎？所以，他接着就氣急敗壞地罵起來。

『那一定是張老八遛的馬，我曉得，我曉得，這個燒蛇吃的傢伙！……老早就該給他滾蛋了。……』

馬鞭子呼呼地打着空氣，好像就在鞭着張老八本人一樣。罵的話，只有馬隊後面的人聽得着。倘在往天，這是會傳達開去的，但現在誰的心都為前面突起的事件抓去了，沒人管牠。大家都這樣地追問着：

『哪個的馬？哪個的馬？』

馬隊的行進已經停止了，坡那面的人聲，却還在鬧嚷着。後面焦急的人們，張大着兩眼，但只能看見好些馬燈的光芒，在遠處的崖邊，林裏，坡上搖曳着飄忽着，時而隱沒，時而顯現。那光景倒像是在說明馬隊的無恙，然而人的影，馬的影，却是一片模糊，望不清楚。再望去便是黑沉沉聳聳的山峯，和兩峯之間飾着星點的天幕。

到底是發生了什麼事呢？被龍木板在後面大罵着的張老八，他是趕着馬，走在馬隊的中

段的，當『嗚嗚』的呼嘯剛起來時，他正好轉過一個坡頭，看見朵朵馬燈流走着的前面山邊，一團亮光和一塊黑影，直朝崖下掉去，跟着就不見了，同時馬上，起着緊急的吶喊。

張老八嚇得只會打抖，神經錯亂地叫着：

『我的天呀！』

最後，老板也知道了，跌下谷去的不僅有馬，還有人，而那人又並非懶來燒蛇吃的，自己額上也就滲出毛毛汗來，只得連忙去向洋官哀訴。

洋官起初也着了驚，及等問明了馬的號數，查過了懷裏的小冊子之後，這才向着圍在他前後的人，像在對自己說着寬慰的話：

“Never mind Never mind……”

但老板却還糾纏不清地苦苦哀求，囉囉嗦嗦地儘說着：

『……要值九十多元哩（其實他很明白，只六十元買成的）那匹黑的，……多走得好呀，爬山上嶺，都是四平四穩的，……唉唉，哪裏去再買這樣好的馬呢？……倒霉，倒霉，九十多元阿，一下子就出脫了！……』

作繙譯的華籍土生，知道他是要求賠點損失的意思，但不等他嘮叨完，就將戴在頭上的

白色船形硬殼帽往腦後一掀，氣憤憤地代洋官說道：

『損失，大家都損失了，兩下不說吧，你要——，那洋官也要，你還賠得起麼？你曉得那一駝貨是甚麼！甚麼？……』

龍老板歷來就覺得這位繙譯比洋官還要厲害，一路上恨得牙癢癢的，總沒方法對付他，現在要趁這個機會出出氣，就劈頭反問道：

『你沒聽見嗎？還跌得有人哩！要曉得那是一條命，並不是稻草紮成的哪！……人命關天，我同你打官司去！你不要那麼狠！』

『關我屁事！你簡直發昏了，是我請你駝的麼？』

繙譯倒笑了起來。龍老板也覺得他的氣話太過火了，但看透了繙譯是個欺軟怕硬的傢伙，就仍然用重話不客氣地回敬他：

『不關你的事！那你是乾淨？朋友，說話放軟和點！』

繙譯紅漲着臉，剛要回答，恰好有十多個馬夫提着馬燈走來了，鬧鬧嚷嚷地。見了老板和洋官，就爭着說出他們的意見：有的拍着穿有麂皮背心的胸口，聲言情願挨槍也不再走了；有的將裹在頭上的藍布帕子拉下來，說再要他們走路就用這個把他們先勒死吧。最後才

由年紀大一點的劉三哥擠開鬧嚷着的人們出頭說道：

『鬧個什麼？……現在要趕快想法子哪，……龍老板，你和洋官說說，林福生掉下去了，怎麼辦？……我們得趕快派人尋條小路，下坡去看看。那邊崖坎太陡了哪，我趕了十多年的馬，也沒遇見過，真是太陡了，太險了，只有先前的黃牛坡才……』

陳老九見他把話說到岔路上去了，就急忙截住他道：

『是的，是的，那不要說了，我們就去找小路吧。……不，不，不，只要爬得下去的地方，就下去好了，……』

隨即朝過臉去，向其他還在叫嚷的人，罵道：

『先救起人再說，鬧什麼呢？……自然不會再走了，難道他們洋人，就沒有心肝的，……走，走，走，一路找去！』

大家都一下子聽話了，另外在馬隊裏面站着的人，也接着喊道：

『管他媽的，放下騾子，放下騾子，老子們的肚皮，早就要餓了。』

『息夜！息夜！』

好多人附和地吼着，並且馬上就把話朝前傳達過去。挨近全是難走的山路，一邊聳立着

陡險的崖頭，一邊凹陷着極深的峽谷，稍微平坦的空地，也簡直找不出來。這本是不宜於晝夜的，但累乏了的馬夫們，又因生氣了的原故，就不管三七二十一，通把駝在馬背上的貨卸了下來，放在路邊上，一面就在崖下生起煮飯的野火了。

洋官也覺得不能再逼他們走了，便答應休息一點鐘，命令快快吃了飯，仍要趕路。但馬夫們誰也不管這種命令了，聲音不到天亮決不動身。大家一面在馬腳旁邊煮飯，一面哼着一些平常愛唱的歌曲。

找尋林福生的人由劉三哥分派，共分三股，都繞到比較平坦的地方，去覓下谷的去路。每股帶頭的是一盞發白光的馬燈，後面尾着三四點旱煙管頭的紅火，向烏黑的斜坡探索而下。但除了深不可測的險坡，到處都長着茂密的矮叢和荊棘，並且糾纏着許多帶刺的藤蘿，不說人不能插足進去，就是獵狗怕也不容易鑽入。

夜是清新的，到處都漾着樹葉和野草的氣味。燈光只能照到幾丈遠的地方，此外就是無邊無際的烏黑。四週有野鳥發着怪聲，碰動樹枝一驚飛起來。又有野豬，衝着叢莽的騾響，馳到山溝裏去。大家的心都一陣陣地震顫起來，時時向四圍的黑暗驚慌地探索，生怕有吃人的怪物張着血盆似的嘴巴一下子跳了出來。然而，一想起受難者平日老實的容顏，連半截香

烟也要分給同伴的那樣好心眼，大家又都鼓起了勇氣，前去尋找可以走下山谷的路徑，什麼危險和恐怖都忘記了。

起初這一股人同那一股人還遠遠打着唿哨，一會兒就彼此聽不見了，彷彿喊出的聲音馬上就會給海洋似的黑暗吞蝕了去。起初回過頭來，還可以看見坡邊稀疎綴着是馬燈和燃得紅紅的篝火，現在已完全看不見了。也許是給山坡遮掩了吧，也許是隊伍動身走了吧，那是費人猜疑的。大家的心就都不知所以然地更覺慌張，更覺驚悸起來。何況繞了這麼大的灣子，下谷的路還是找不出一點兒端緒呢？同時不遠的山後又起着猛烈的吼叫聲，不知是老虎的，還是豹子的，總之，令人聽着就會背皮打起慄來。如果是在隊中，倒不見得會叫人這樣害怕，但在這裏，他們是愈走愈覺孤獨了。

有的人竟至抱怨起林福生來，像羅老么就是其中的一個。他一面從他那隻脫了草鞋的光足上拔出一根刺，一面皺着額頭皮不愉快地說道：

「同笨人一塊兒走路，總是要吃虧的！……人家都沒有踏虛足，偏偏他來就滾下去了，弄得人深更半夜的……」

「你不高興一塊去找，就請滾回去吧！只有你是伶俐的！人家都沒有踏着刺，偏偏你會

賭着。」

盧狗娃掉過頭用這樣的話譏諷他，一面將旱烟管裏的餘燼，在旁邊的樹上波波地叩落。

「他媽的，老子把草鞋給你脫了！看你還踏不上刺麼？」

羅老么跳過去，朝他穿着牛皮背心的背上，伸手就是一拳。

盧狗娃躲開了，很伶俐地跳在一邊，一面嘴裏喊道：

「怎不用你的蹄子踢哪？這樣丟你騾子爸爸的醜了！」

羅老么不開腔，只把兩個拳頭一揮，氣沖沖地趕上去。旁邊的陳老九，忙把馬燈遞給另一人，就一把將羅老么抓着，劈面喝道：

「小夥子，肚子裝飽了再打吧！」

「你管不着，滾開！」

羅老么用力掙扎着，陳老九却下死勁地抓着他道：

「勁漲大，你打洋鬼子嘛！怎麼洋鬼子一放屁，你就嚇跑了。」

同時又朝過臉去，帶着責備的語氣向正在笑嘻嘻的盧狗娃說道：

「狗娃，你孺的，人家正在崖底下喊救命，你老却在開玩笑，好人！林大媽怎樣招呼我

們的，你就這樣對待人家的獨兒子。」

隨即掉過頭去，使勁地搖着羅老么的兩肩。

「我看你也忘記了，回去怎樣交代林大媽？……」

陳老九忽然不做聲了，將頭一偏，搖着手說道：

「不要鬧，不要鬧，聽，聽，……那邊下面像有人在哭哩！」

大家都靜靜地側着頭聽，但沒有聽出什麼來，只有烏在遠處的樹枝上拍翅子。

盧狗娃就尖起嘴，噉了一聲道：

「他聽見鬼了，那邊落下的人會爬到這底下來麼？」

陳老九不理他，竟自大聲叫喊起來：

「林福生——林福生——」

沒有回答。一切都是靜悄悄的。

原始的山已把人吞食了。

尋找的人終於失望地轉了回來，帶着寒冷和嘆息。劉三哥不要吃飯，坐在火堆旁邊烘手，遠遠地對着詢問的人搖頭。

『料不到這個老好人就這樣了！』

陳老九一面吃着飯，一面想像着跌斷了腿子的林福生，正血淋淋地在谷裏爬着喊媽，喊夥計們的名字，心裏就一陣陣地難過起來，把筷子朝碗邊一攔。

『這怎麼吃得下呵，這怎麼吃得下呵！』

旁邊站着的吳老七，把旱煙管從嘴角上取下，蹲了下去，拍着陳老九的肩膀。

『不要難過！不要難過！天亮就包你找着。』

『咳，做夢呵！人家就要你開走，還等你天亮……』

陰沉沉的張老三將手朝膝頭一拍，憤慨地站了起來，離開火堆，朝黑暗中走去。

『誰叫我們開走，我們就同誰拚命，看他有幾條命不成！』

羅老么把吃完了飯的碗筷向地上一丟，噠的一聲便碰掉了一隻缺。

『對，對，對，羅老么，我們擁你做總司令。』

另外好些人都這樣叫了起來，雖然一半含有開玩笑的意味，但衆人想鬧鬧事的心情，却是完全表露出了。

盧狗娃吃完了飯，在馬鞍上偷尋別人的葉子煙，看見馬足邊裹着棕毛蓑衣睡得呼呼直響

的張老八，便大聲地嚇他道：

『打來了！還在睡呀！你這死人！』

張老八被他驚醒，但只咕嘟着翻了個身，就又睡回去。

陳老九望着手上的飯碗，出了一會神，忽然將碗一翻，飯粒潑了一地。

『吃他媽的！』

『噯！』

衆人對他都不像對羅老么那樣，大家都吃驚地望着他，因為他一向是不同人開玩笑的。

『兄弟，不是說說就算的，我們得預備幾根棍子！』

劉三哥聽見陳老九這樣說，才把疲倦了的腰幹伸了一伸，站起來搖着手道：

『等一等，等一等，我去看看，……他們不會叫我們開的。』

劉三哥拐着一隻走痛了的足，越過幾匹馬的屁股，向洋官和龍老板他們的火堆走去。張

老三便陰恣恣地隨在後面，同劉三哥保持着不遠不近的距離。

『來來來，劉三哥，喝一杯洋酒！』

龍老板知道劉三哥是馬夫們的頭子，就這樣地歡迎他，接着又說：

「等一會，你叫他們去上好駝子，今晚辛苦你老人家！」

劉三哥聽得開走是真的了，心裏很是氣忿，並不接受龍老板遞過來的玻璃杯，只把兩臂張開，擺着短鬚髯的下巴。

「你去叫他們嘛。這個燒紅的炭團，我是不能捏的！」

龍老板並沒有生氣，反而高興他這樣的話，立刻望了洋官一下，又望繙譯一下（這是他一路來養成的習慣，同洋官說話，必然要看一看繙譯的臉的）說道：

「大人，你看嘛，我不是說過不能逼他們嗎？」

老板也不希望他的馬匹再走了，所以表面上看起來，好像他是同情馬夫們的請求一樣。

洋官和繙譯望了一會，講了一陣洋話，便叫龍老板同他們走去商量，這是不願意使劉三哥聽見的，但躲在黑暗中的張老三却悄悄尾着去，約略聽見了一點。

「不行，不行。」

「小聲點！小聲點！」

繙譯對龍老板下着警告。

「才添五十元麼？」

『小聲點！小聲點！』

隨即聽不見什麼了，只聽見附近的馬，不時噴着鼻子，和沙沙搖着尾巴的聲音。不久，三個人帶着滿足的容顏出現在火光裏面了。龍老板抓着劉三哥的肩膀興奮地說道：

『劉三哥，大人答應了，……真費我一翻唇舌呵，……去叫他們息夜吧，……把馬好好喂一頓哪！』

洋官雙手插在外套的衣袋裏，靜靜地看着龍老板和劉三哥，嘴角邊上浮出一個略帶惡意的微笑。

『噫噫，』劉三哥站了起來，將自己纏在頭上的黑帽子放鬆了，重新又裹好，正預備要走，却給龍老板抓住道：『吩咐他們小心點，晚上怕有野人來搶駝子。聽見打槍也不要驚慌。』

洋官吩咐幾個洋兵，提一盞馬燈向剛才來的路上走去。

於是，一切的騷動都變成安靜了。

但是老愛抱怨的羅老么因為躺在不平的山路上，足底板下刺傷的地方，又在熱辣辣地癢痛，便仍舊喃喃地說着氣話。

『這樣真像挺屍呵！蚊子又這樣多！』

同時他伸出兩手，拍拍地打着圍攻臉部的蚊羣。

給他吵醒了的盧狗娃，就從被捲裏鑽出頭來，罵了一聲：

『人不宜好，狗不宜飽。』

又馬上縮了進去。

『你罵哪一個？你罵哪一個？』

沒有回答。

『算了，算了，』陳老九發出不耐煩的鼻音，『一路上就只聽見你怨天怨地！』

『我要問他到底罵哪一個？』

羅老么一面搔癢，一面支起身來，忿忿地追問，好像要借此發洩一肚的冤氣。

盧狗娃一動不動的躺着，就像睡熟了一般。

劉三哥躺在稍遠的一根樹下咳嗽起來，很吃力地叫道：

『大家安靜一點 安靜一點！真要命呵！』

睡在這邊的張老三還被裝在肚裏的懷疑擾得不能入睡，聽見劉三哥是那麼安心，便翻了

個身，咕咕囁囁地埋怨道：

「簡直是信進去了，看嘛。」

陳老九，伸起足來踢他一下。

「滾開吧，你這陰談鬼！」

這時山那面起着一聲兩聲的槍響，大家就都自然地靜下去了。

龍老板一手提着馬燈，一手湊在嘴上呵氣，在馬和貨和人擠着的路上，巡視了過來，同時怯生生地喊着熟睡的人。

「噯，起來，起來！聽呀，後面有野人兵啊。……」

醒了的人只抬起頭來，罵他道：

「吵個什麼！」

及聽見說是野人來了，才都翻起身來，氣噓噓地埋怨。

「野人！我有條球給他搶！」

老板是早已習慣了這一類粗魯的話的，便也帶罵似的嚷道：

「到不要你的球，是要你的頭顱！起來！起來！」

此刻槍聲加多而且近了，洋兵那邊也在起着騷動，火速開拔的命令便馬上傳在人和貨和馬的行列中。外來的恐怖，使大家一下子團結起來，埋怨這個埋怨那個的忿怒，也就暫時消除了。

大家都默默地整理着東西，上着駝子，只有張老三一個人一面看着他趕的馬，一面彷彿自誇聰明一樣，嘸嘸不休地自言自語。

「有鬼，有鬼！我懂了，我懂了！」

其實，也還是沒有完全懂得，因為他心裏仍然藏着好些疑惑。目前不過有幾分推測，便這麼地叫了出來。但衆人都在忙着，誰也沒有管他的。只有陳老九拉着馬轅從旁走過時，向他罵了一聲：

「又在咕嚕些什麼？」

然而，這全是諷刺的口氣，並沒有向他尋根究底的意思。

馬隊帶着燈光，又在蜿蜒的山路上慢慢地爬行着了。

在林福生和馬跌落下去的崖邊，依着樹枝掛了一盞馬燈。把那危險的地方，完全照亮，意思是免得走過的馬匹再跌落下去。

先前還有人看看綠葉當中那盞光芒慘白的馬燈，看見了燈光下面那個洞黑的峽谷，以及崖邊崩脫了的泥土和壓折了的矮叢，都不免發出幾聲歎息，搖幾下同情的頭。後面的却都急忙忙地趕着馬，走過這裏，只不過互相警告一聲『小心點，小心點！』別的都來不及管了，彷彿林福生不會從這裏跌落過似的。人到自己危急的時候，是不能顧別人的。

天亮時，清新的晨風拂去了繞在林梢和峯尖的白霧。四圍黛色的山層，像溶過似的，在朝日中裸了出來。青猴歡欣的呼嘯聲，洋溢在遠遠近近的山峽裏。

走乏了的山間夜行人，在這麼美好的早上，飽吸了幾口鮮活的大氣，也就逐漸清醒起來，雖然眼睛和臉色都仍帶着彷彿病後的神態。

駝馬也覺得山中的朝氣可愛吧，不時大聲地噴着鼻子，間或聳聳鬃毛，抖抖腰部，像在驅逐夜來襲在身上的疲倦一樣。

原先在朝霧和夜影中遠遠地隱約響着的江聲，現在一轉過坡，就聽見它在欣里孔龍地吼着了。坡下邊寬闊的白色江流，明耀地驟然奔來，閃亮在山間過客的眼前。跟着就撲來很大的爽人的風，路邊的草和樹葉，一下子都搖曳生姿起來。

路漸漸轉上坡頭，江聲就慢慢兒小了。及走到該息腳煮早飯的時候，四週黛綠的山層，

又回復了太古一般的靜寂。卸下了貨物的馬，無人管束地散在坡頭，一面自在地搖着尾巴，一面貪饑地啃着青草。人就躺在貨物的側邊，靜靜地吸着旱烟。熱帶十月的陽光，伸出溫暖的手，輕輕地拭去了人們夜來的辛苦和勞倦。

不見人跡的山坳，繚繞起縷縷的炊烟。閃藍靜穆的空中，飛起了兩三隻山鷹，盤旋着，久久不去。

羅老么靠着馬鞍子坐着，撫摸一隻跌傷了指頭凝結着黑血的足板，愁眉蹙額地獨自嘆喟。

「人家碰着一個鬼：我們就一串串，他媽的，洋人，野人……」

陳老九正將一匹病倒的馬，撓開嘴巴檢查着舌頭，就接嘴道：

「你又來了！……趕馬人連這一點苦也不能吃，還做什麼趕馬人？」

「苦是要吃的，可是要吃得有道理！」張老三用子掏着兩個膝頭坐在側邊，一面搖動着身子道。「像昨天晚上，那就死不甘心。說是野人趕來了，誰看見半個野人？你們聽見野人放的土槍沒有？你們聽見野人的叫喊沒有？真是哄鬼！」

陳老九起初還在心裏非難着，很想說：「你又來了！閉着你的嘴吧。」但一看見他越說越氣憤，不像往日陰沈着臉開玩笑的那般神情，這才放開了馬嘴巴，將粘着唾液的手，朝馬

背上揩着，心裏暗自忖道：

「是的呀，這裏面有講究！槍子聲音全是洋槍的——劈——劈。」

這時龍老板正走過來查看睡倒的病馬，陳老九就對他說道：

「我剛才看過了，沒有病，睡個天把便會好的！」

龍老板沒有答話，立即用足踢踢馬的背，意思是要使牠站立起來，看看能不能夠再走。

但那馬只聳背皮子，一動也不動。老板便馬上現出爲難的樣子，搔着頭皮自言自語道：

「這回可真是捏了紅炭團了！」

「那有什麼要緊？叫洋鬼子。添這麼五十元不就得了麼？」

張老三，悶着一肚皮氣，聽見老板在嘆氣的時候，就低聲地這麼嘆了一句過去。

老板馬上漲紅着臉，好像自己的什麼祕密，一下子被人揭穿了一樣，同時四面轉着頭，

特別生氣地問：

「哪一個說的？……哪一個？」

沒有人回答。張老三從懷裏摸出烟盒子來，不動聲色地慢慢裹着葉烟。

龍老板摸摸自己的臉，知道在發熱了，就不願再追問下去，只向陳老九說一聲，「把他

駝的貨分給別匹馬吧，趕快一點，」便走了。

「難道今天還要走嗎？」

陳老九趕着這樣問，帶着忿怒的口氣。

「沒有一定！……走不走那要看洋官了！」

龍老板頭也不回地這樣答着。

「簡直是飯桶，當你媽的什麼老板！」

盧狗娃看老板走開了，才罵了起來。

「蚊子吃菩薩，老哥，你認錯人了！」張老三仍舊回復了他那諷刺的神氣，吸了一口

煙，又取下旱煙管來說。「你以為他是飯桶嗎？他才暗裏拿錢哩！……哼，老滑頭！……」

跟着就把他昨夜聽見的話和洋官他們的樣兒，全講了出來。陳老九便怪他道：

「你媽的，昨晚怎麼不說呢？我們不是打算同他幹一下嗎？」

「昨晚我還不敢斷定哪，到後來一路上都只聽見洋槍，我才明白有講究了！」

「是的，是的，野人怎麼不放土槍呢？」

「他媽的，是在騙人啊！」

「我們受了騙了！我們受了騙了！」

大家一下子都騷騰起來。同時，又想着洋官和老板他們竟把林福生那樣丟了，人命簡直不當成一回事，就越發生氣起來。

空中盤旋着的烏鴉，沈沈的亂餓極了，正在渴望人類和馬匹的屍骸吧，不時發生銳利的
騷聲。

「林福生是不能白丟的！」

陳老九像在獨自又像在對衆人講的一般，大聲叫了起來，嘴角噴着白色的唾沫。

「我們要找老板算賬，我們要找老板算賬！」

說着就向老板那邊走去。

「捶他一頓！捶他一頓！」

羅老么接着叫了起來，揮着拳頭，足一拐一拐地跑着。盧狗娃也高興的喊了起來：

「打呀，打呀，依爛爲爛，頗着醜態碰續續！」

衆人氣洶洶地尾着，手裏都抓着石塊和樹枝。

「這樣鬧不得呀！鬧不得呀！有話慢慢說。」

劉三哥急得連忙去阻止，一面拉脫挽在腦袋上的帕子，氣呼呼地叫。但還沒有跑兩三就給張老三拉住了，白着眼睛勸他道：

「不要再當傻瓜了！……你！」

這時老板同好些提槍的洋兵走來了。

洋兵一面把槍上着刺刀，一面又克利卡拉地灌進子彈，彷彿立刻就要開槍似的。衆人一齊怔住了，收住了足步。嚷着的也都閉了嘴巴。

龍老板便作威作福地罵了起來：

「你們想做啥？你們想做啥？……噢你個舅子！」

大家一時都沒有開腔。老板以爲鎮服住了，便命令道：

「今天還要趕路。你們快去吃飯！……這樣想吃黑大棗嗎？」

隨即回轉身去，打算走開。

「他媽的，你還要叫我們走麼？……老子同你拚命！吃黑大棗就吃黑大棗！」

羅老么氣得要哭似地叫了起來。陳老九也馬上喊道：

「你是叫我們趕馬，不是叫我們死的哪！」

「打他狗入的！打他狗入的！」

許多聲音都一齊叫了起來，同時不知誰飛來了一塊石頭，正中在老板的背上，將他打倒在地。

「打呀！打呀！打呀！」

喧噪着高興和忿怒的聲音。

老板一面爬起來奔逃，一面瘋狂地嘶喊着：

「造反了！造反了！」

洋兵就劈里白拉地平放了一排槍。

於是吃着青草的羣馬，立刻驚得亂蹶起來。

盤旋在空中的山鷹，也馬上拍着翅膀，發着恐怖的叫聲，四散飛去。

（文學四卷一號）