

文 學 叢 刊

咀 華 二 集

劉 西 渭

生 活 出 版 社

有版權

定價四元六角

咀華二集

劉西渭作

發行 吳

林

文

吳

發行

文化生活出版社

上海重慶路
南京路
漢口路
通濟路
四川路
四十二號

印刷

文化生活出版社

巴金主編

文藝叢刊

第七集

共六十冊

馬蘭	長篇	蘆花	信	散文	方令孺
桓秀外傳	中篇	楊樹	雨	散文	方敬
湖畔	短篇	叔文	晦	散文	柯靈
華亭鶴	短篇	盧生	寒·虎·狗	散文	巴金
運	短篇	白平階	咀華二集	批評	劉西渭
洪流	短篇	靳以	小城故事	劇	袁俊
石屏隨筆	散文	繆崇羣	北京人	戲劇	曹禺
羽	散文	吳伯蕭	北方	詩集	艾·青

中華民國三十一年一月初版 三十六年四月再版

目次

朱大柵的詩	一
里門拾記	一三
八月的鄉村	二三
葉紫的小說	四七
上海屋簷下	六九
附錄：關於現實	一〇五
清明前後	一一一
三個中篇	一三一

遙遠的愛

饑餓的郭素娥

陸蠡的散文……………一四七

跋……………一五九

朱大柵的詩

我想起我們死去的大柵，他幾年來總沉默着，而且沉默到了現在，到了死。

一隻美麗的飛鳥，

却沉默地穿入了樹蔭裏邊。

——摘錄鷓鴣的無意。

對着大柵的舊札，我木然許久；說牠們的作者已然棄世，而且就要下土，真是令人將信將疑，感到人世的無常。奇怪的是我只有他三封信，而且是從一大堆的舊信中間搜檢出來的，然而若干年的交誼，只落下三封信，實在令人悵惘已極。兩封信是民國十六年的，一封信在十七年七月，報告他到了南京。在這三封信中，我最珍護三月三日那一封，薄薄兩頁，中間對於我的某篇小說有非常真摯的意見：

「你寫文章的取材極好，不平凡，不瑣碎；又特別注重心理方面的描寫，不淺浮，不粗疎；結構佈局也很好，不草率，不平行。這是我先艾極端佩服你的地方。總之，你能穀重視一般作者所忽視的，然而一般時髦的作者所重視的，你便忽略過去。他們重視的地方只是幾句漂亮的對話，不客氣的說，你的作品的 dialogue 的確不很漂亮。我希望你成爲一個各方面的技術都美滿的作者。我希望你注意一點。」

在這封信裏，他贈我多少友誼的鼓舞和友誼的勸勉呢？我沒有給他寫過那樣一封信。我記得很清楚。我向來把他敬做半師。一個兵和他的老婆寫成了，我第一個唸給他聽：我差不多強迫他在聽，他的屋內彷彿還有朋友。但是他從來沒有向我要過他詩文的批評：他不屑于。他用不着人們的浮誇，他把真理藏在自己的心裏。他輕易不宣示出來。他埋起自己，而且埋在一箇陰沉的角落；沒有人奉上他的功值，他也不斤斤於有無。他有他的癖性，在這上面沒有人可以尾隨，而且他有他的經驗和貧

苦，而且他能夠忍受物質的或者肉體的痛苦，只有那精神的痛苦他唱出來，唱給他自己，唱給寥寥的同情者。

這或許出乎他的意外，如今輪到我來談他。他已然去世，我又像強迫他在聽——聽一個老友的嘮叨，連聲唯唯否否也不能為自己迴辯。這不是逝者的悲劇嗎？沈默地聽着人世的紛呶。實際那一個人知道別人比知道自己多呢？敵友所看見的，只是一個人浮面環境的反應。至于內心靈魂的變遷，只有自我感到，而且十九難以出口。我們責難一個人，因為我們不能或者不肯瞭解他的苦衷，或者瞭解而不原諒。所以只有大柵配談大柵，外人見到的多半是些抽象名詞而已。但是有一件事我相信的，就是他會歡喜而且納心聽我談論；甚至于我談入歧途，他仍然寬容地沉默着。我並不是說他生前不喜辯論；他嗜好辯論，但是題旨必須和他無涉。這就是他悲觀的出發點：急于人而緩于己。

我並不預備譽揚逝者。他高尚的人格和溫良的性情永生在後死者的心中，勿

需人世的褒貶。然而他更是一位詩人，在他幽獨中唱出他的詩歌，有人誇好，有人說壞，但是只有朋友記住他抑鬱而頹廢的靈魂。

生於現世，我們不幸看見無數這樣類似的靈魂，然而不見其全唱出一己頹唐的情思。大柵是幽晦的，同時是抒情的。他努力不做一個無謂的感傷詩人，他從小受過嚴格的教育，他的求知欲時時鞭策着他，然而生在我們這時代，在這破曉昏蒙的時代，有許多青年用力自拔，拔不出來，索興任其沉淪——肉體的沉淪。他們飽嗜到人世的苦味，苦味全然痺麻住他們物質的感覺，終於侵入他們精神的生活。他們的生活是內在的，書生式的：他們用最後的力量集中在保全靈魂的貞潔。有些失敗了：在這失敗之羣，大柵怕是一個。

但是誰表現這種苦況，有他深入呢？

我愛他的寄醒者——一首散文形式的詩。這篇寓意很深，充滿象徵的意義。讓我們用心來瞭解一個二十多歲的青年的憂鬱。第一要問的，便是：誰是醒者呢？不是

別的，是作者的靈魂。在這醉夢的人世，誰是那唯一的醒者呢？只有清醒的靈魂。詩人想像他的靈魂，在黑暗的夜空，彷彿一顆明星。這顆星掉了，從雲空的輪廓失脫下來，好似詩人覺得他的靈魂漸漸離棄他的肉體。直到他『惘然對着你遺留下的黑曲線的輪廓掉下一滴淚來』他才覺出牠的遺失。詩人的幻覺又引他想像『一朵紫色的小花在顫索』靈魂的消逝也許同這朵小花相似罷。悄悄地，在他不知不覺的時候，那朵小花零落了。那維繫人生最神聖的東西不在了，餘下的還有什麼呢？是『心』一個下沉的心，沒有希望，沒有活血，而且是空空的。

于是詩人因無能爲力而苦楚。

這首詩我承認我不全明瞭。然而我每一讀過，牠就兜起我一種渾輪的悲傷的感覺。我不得不羨賞他表現的力量——一種奇異的緊縮的力量，壓止在我的心上。于是我問自己：大柵何以這樣疲倦，這樣悲觀呢？

于是我們讀到他的第二首散文詩，寄行路者。這是一個旅客的傷嘆，和詩人同

樣厭倦，同樣蕭索。這一聲哀吟停留在詩人的心弦上。詩人懷抱着熾熱的同情，因為中間一牆之隔，對於行路者便無可為力。我們如今無數這樣的青年，抱了絕大救世的熱忱，結果只落了一個徒然。牆壁是有門的，然而門是鎖住的。於是那哀聲終成絕響，沒有回應。這種熱烈的救世之感同對於牠的失望，表現在若干他的詩文裏面。我們可以看他的在十字架上，這裏所表達的是，有信仰則痛苦，失去信仰則愈加痛苦。我們再可以看他的刑場的輿論。刑場便是人世，這裏充滿了觀衆同觀衆的議論。這裏只有冷漠。而死者便是犧牲者。

他目覩勇毅的志士們的慘局；他自己缺乏他們積極的精神。他脫不掉他詩人的態度。這種態度是詩人歷來的積習，並非大柵是第一個，他只是無數的心灰者之一。這種態度在消極上便是淡忘，忘掉目前一切的苦惱。他希求「心裏的乾淨。」所以聽完楊柳的詰問，他答道：

「唉，朋友，不關雨水的多少，

這世界就和我隔絕遙遠：

我未曾經過風霜的摧殘，

驕陽也不曾在心頭朗照。」

厭憎人世的齷齪，他力求做到游離的地步，這種游離的態度完全把一個人縮入內心的生活，他未曾得到瀟灑，反而得到了晦澀。他要的是精神的純潔，然而做到的精神是慵惰。謀精神的純潔，必須用超人的力量，下剛毅的工夫，然後才能抵于僧尼的地步。大柵不屑於用這種力量，下這番工夫，所以他走上消極的灰色的路途，墮入易于墮入的慵惰的心境。他在懶人自白一文說道：

「這世界是一個完整的靜的世界，只有病者能在那裏棲止。不過要付一

點相當的代價。只有懶，能毅無條件地帶我們去，所以懶似乎是更和易可親

的伴侶，在不能担負痛苦的弱小者看來。」

大柵是這樣一個弱小者。他能夠擔負肉體的痛苦，但是他忍受不了精神的痛苦。他採取『泛泛』的態度，他希求精神的純潔，這是向上的；然而他向了下，成爲懶人。他懶到忘掉自己的存在。

這是一種精神的疾病。

我們常人是不能夠擔負肉體的痛苦的；大柵最初和我們一樣，拋棄不開物質的沈緬的享樂，同時又難以甯靜。他的中流吟讓我們

「莫把良宵隨水同付東流！」

他勸我們挽住現時，而且要盡情享受。這種盡情享受很容易流爲縱慾。加煤一詩便歌詠這種傾向。他跑不出人性，跑不出備佚的人性。在先他感到人世的卑污，其後他感到精神的空虛，于是用物質墮落來補救，終于淪落到精神的慵惰。因爲沒有東西能補足他的空虛之感。在他的逐客一詩裏面，便是愛也使他煩惱；他感到愛的

額外的代價（痛苦）所以他下令道：

「自從你搬到我心裏居住，

苦惱就是你給我的房租；

但我總渴望有一天閒靜，

心裏沒有你的舞影歌聲。

我幾時貼過招租的帖子？

我一生愛好的就是空虛。

去罷，你乘隙闖入的惡客，

你鎮日歌舞着無書無夜！」

所以他讚頌少女，只是懶懶地，用無數抽象的辭句，來堆砌一具無情而易溶的

但是最初他痛苦，這種痛苦的感覺是真實的。

如果淡忘是他第一種方法，我們立刻可以推出他第二種方法：淹淪——淡忘的姊妹。到了這裏，我們就到了詩人絕頂的悲觀主義。其結局只有毀滅——不是毀滅世界，是毀滅自我。爲什麼要毀滅世界？毀滅世界，我仍然存在，現在他什麼也不要，他知道誅取是無益的。並且他瞭然于他的無用。所以便是投來的光明他也要謝絕。誰能爲他解除他永生的苦惱呢？

『苦惱的思念在心裏奔竄，

火蛇樣穿，火鴉似的飛閃。

謝絕你，焦燈在心裏的光明，

還不如在靜謐的黑暗裏淹淪。』

所以他最先詛咒牆壁，尤其門戶，最後瞭然于一切皆幻，便爲門辯解道：

『我關閉着的時候，我送黑暗給你；我打開的時候，我又給你送光明來。』

「你要知道：黑暗裏的虛幻也有的是美妙，光明裏的實在也有的是醜惡。」

一切生于心象，心象是浮變的。所以他有了甯靜的時際：這時際惜乎太短促了，太渺微了；這時際便是瀕終的時候。他的過去只是

『如一顆星在閃，一朵浪花在濺跳，

一個靈魂在呻吟。』

終歸虛妄，

『如一顆星掉了，一朵浪花滅了，

一個靈魂死了。』

詩人這時看見的是

「一片沉沉的黑霧瀰漫海和天！」

讓我們青年永久記住這不幸的詩人，爲了哀悼，爲了自傷。

二十年，五月。

里門拾記

老殘遊記實際算不得一部小說。我們珍重牠的不在牠是一部小說，而在牠有若干小說或者傳奇所缺乏的兩樣東西：觀察和文章。這是一個老年人的回憶，有所不平，有所嫉恨，有所喜愛，有所侘傺，因而有所諷喻。經驗在這裏自然熟到，文章則細緻大方，宛如一個旅客應有的行雲流水的意態。如今不過三十多年，我們和牠的差異恍如隔着兩三世紀。我們可以把小說看做一種職業，有計劃地大量產生；同時競爭心和自覺心，強迫我們把這看做一種前途遠大的事業，刻意鑿取牠藝術的效果。我們有了清醒的意識；我們充分發展各自的技巧。我們今日有了沈從文先生的湘行散記，艾蕪先生的南遊記，把我們帶進他們各自記憶裏的傳奇然而真實的世界。他們利用某一個機會，生活裏某一段經驗，從一個地方或者一個社會，提取他

們的人物，故事，語言和顏色。他們從鄉野出來，如今便把鄉野送給我們。一份厚禮：這裏活着的是博愛，是人類最深也最原始的情緒。當年對於作者，這也許是一塊瘡傷，然而痲結了，新肉和新皮封住了那潰爛的刀口，於是一陣不期然而然的回憶，痛定思痛，反而把這變做一種依戀。什麼是疤？什麼是愛？不是流血的時候；不是親嘴的時候。是若干年後記憶勾上來的那陣子酸甜作用。我們鍾情自己的過去，甚於鍾情垂老的女人。後者讓我們幻滅，前者讓我們重生。而作者便重生在他們各自的文章裏面。多粗野，多殘忍，多溫存，多忠厚，多可愛，一句話，多原始！讀過南遊記，我們愛那羣野人，窮人，苦人；讀過湘行散記，我們會發見，和作者一樣，一個已然在城市文化混了若干年的物質存在的人，還有可能為那些人們所愛；這是多大的安慰，當我們想到海之中的寂寞！

和這兩部作品一樣，蘆焚先生的里門拾記是若干短篇小說的集合；但是讀完了之後，一個像我這樣的城市人，覺得彷彿上了當，跌進一個大泥坑，沒有法子舉步。

步是可以舉的，然而四面的草地鋪得十分不勻，我們踟躕於距離的選擇。這像一場噩夢。但是這不是夢，老天爺！這是活脫脫的現實，那樣真實，只要我們隨便走下平漢和隴海兩條鐵路，我們就會遇見一灘灘的大小坑，裏面烏爛一團的不是泥，不是水，而是血肉，無數苦男苦女的汗淚！里門拾記的作者帶着痛苦，也正是這點兒抑鬱不平，這點兒趁熱就吃，在某一意義上，讓他和老殘遊記的作者近似，而和南遊記的作者不同，和湘行散記的作者的精神越發背道而馳。

不過地是圓的，合在一點的永遠不復相合，而背道相馳的總有一天要面對面的。沈從文先生和蘆焚先生都從事於織繪。他們明瞭文章的效果，他們用心追求表現的美好。他們尤其曉得文章不是詞藻，而是生活。他們把文章攪得滿滿的，叫我們體會表現不是買空賣空，而是一樁下血本的生意。

這下血本的生意，沈從文先生做得那樣輕輕鬆鬆，不時叫我們想起布窪魯 Boileau 那句格言：「容易的詩，艱難地寫。」他賣了老大的力氣，修下一條綠蔭扶

疏的大道，走路的人不會想起下面原本是坎坷的崎嶇。我有時奇怪沈從文先生在做什麼。每次讀着他的文章，我不由記起福樓拜的野心：『想把詩的節奏賦與散文（仍叫牠是散文，極其散文），敘寫通常的人生。』問問沈從文先生的讀者，爲什麼那樣連靈魂也叫吸進他的文章？爲什麼因爲沈從文先生的底子是一個詩人。

但是，蘆焚先生和沈從文先生的碰頭是偶然的。如若他們有一時會在一起碰頭，碰頭之後却會分手，各自南轅北轍，不相謀面的。我記得第一次蘆焚先生抓住我的注意的，是他小說的文章，一種奇特的風格。他有一顆自覺的心靈，一個不願與人爲伍的藝術的性格，在拚湊，煊染，編織他的景色，做爲人物活動的場所。我欣賞這種旨趣。我欣賞這種風格。對着這樣一段文字，我們不得不讚美他的精緻：

『頹坍了的圍牆，由浮着綠沫的池邊鈎轉來，崎嶇的沿着泥路，畫出一條疆界。殘碎磚瓦突出的地上，木屑發黑，散出腐爛氣息。一到春天，小草便從冬季中蘇醒。隨後夏季了，莒麻，莠草和蒿歡聲號喧，還有艾，森林般生長着了。蚱

蝮任意竄躍，蜻蛉隨興翔飛，成爲蟲豸的天地。草莽間建築着孩子泥屋，有泥娃居住。太陽像燃燒着的箭豬，顫抖着，將烟火的光撲過來，隨即彷彿很無味，寂寞的，厭厭然爬了過去。晚靄靜悄的，停在天空。霞的光最先落在這裏，照着瓦礫的碎片反光，將這廢墟炫耀得如同瑰麗的廣原一般。浮綠沫的池塘驟然臃腫了，反射出凝結了的脂肪似的光彩。」

他不僅長於風景的描繪：

『青葫蘆似的頭顱在太陽下閃光，爆出一顆顆的汗珠，發了瘋的闖進各家的門，担起水桶便跑。於是光腦殼相碰了，水桶與人互相衝撞，跌倒了，爬起來再跑，驚狂的獾似的，邪許聲像海嘯，此起彼落，喧囂作一片。孝子們的白袍四處飄飛，像一簇簇的花手持衰杖，見人拜倒，究竟爲着什麼，說些什麼，誰也沒聽進耳裏。和尚光着頭，袈裟翩翩鼓蕩，要飛了。該死的厚粉底鞋，只窸窣的響，任怎樣也不願快走一步。藥店掌櫃則汗淚縱橫，肚皮袒露，戰抖着，煞似一片

投下石塊去的爛泥沼；嘴裏還連連發出「救呀救呀」的譁囂。那狼狽的様子，令人想起被土匪追迫的地主。」

他用力給自己增加字彙。他不忘諱方言土語的引用，他要這一切徵象他所需要的聲音，顏色和形狀。然而，即便對着這兩大段工整的文字，我們能有點兒坎坷之感嗎？這裏缺乏自然天成，缺乏圓到。盧焚先生努力征服自我，而自我，一個人最大的反叛，需要許多年月來認識，需要許多燈火來摸索，最後到手的不是克服，而是合作，而是表現和自我的相好無間。不打不成交。一個人的學習是無數犧牲作成的。我不敢預言盧焚先生將來風格的演變（因為，一個人的風格最初無時不在變動中，正和一個人只有一個風格的老話相反，）最後凝定成功什麼樣的晶玉。但是，如今讀完里門拾記所有的篇幅，而不是從前在報章雜誌上零星過目的時候，我們會曉得他還沒有調好他的作料，或者，他還沒有完全和他的氣質一致。——沒有比我現在的揣測危險的了，我會給自己招來若干的不幸。但是，不到黃河心不死，讓我再來

冒失一句：蘆焚先生漸漸要走出他的詩意，回到他真正的自我。就在如今，讀到他的萊亞先生的淚，我越發增強了這種感覺。那時他會成爲一位大小說家，沒有張天翼先生的風格的輕快和跳動，因而沒有他所引起的煩燥的感覺，却有他的諷刺。

諷刺是蘆焚先生的第二個特徵，一個基本的成分，而詩意是他的第一個特徵，一件外在的衣飾。和張天翼先生的句子一樣，他的句子是短的；然而張天翼先生的句子是純潔的，一種完全沒有詩意的純潔，一枝可怕的如意的筆。里門拾記的句子是短的，然而是雜的。這裏一時是富裕，一時是精緻，一時却又是顛預。實際和蕭乾先生一樣，在藝術的刻畫上，他是清醒的。但是這兩位新人，在文筆上所給的感覺並不一樣。蕭乾先生用力在描繪，無形中溶進一顆沈鬱的心。他的句子往往是長的。他的描寫大都是自己的。蘆焚先生的描寫是他觀察和想像的結果，然而往往摻着書本子氣。他的心不是沈鬱的，而是譴責的。在巨人的起首，他告訴我們：

『我不喜歡我的家鄉；可是懷念着那廣大的原野。』

在紋裏，他描寫一段風景，說到：

『漸漸的樹影長了，牛犢鳴了，砍草的孩子負着滿滿的荊籃在回家的路上走着了，直到黃昏，這叫做散步。』

爲什麼要這末一句，在田園的景色之後？『這叫做散步。』你可以聽見他挪揄的聲音。對於一個城市人，這種反感近乎不可解。但是，作者是從鄉下來的，一個荒旱兵匪，土棍惡紳，孤寡老弱的淒慘世界，一切只是一種不諧和的拚湊：自然的美好，人事的醜陋。尤其可怕的是自然的冷靜，人事的鼎沸。所以作者會說：

『一個人說「那樣的地方連一天也不能住。」至於我呢，倒以爲能在那裏住一天的人，世間的事，便沒有不能忍受的了。』

帶着這樣一顆厭惡的心情，他開始他的『素描』。霧的晨是他最早的一篇。一個詩意的題目，藏着一件慘絕的事實；一段文靜的描寫，接着便是兩句粗淺的挪揄。主人公是一條有人性（最劣等的人性）的狗。爲什麼用狗？因爲作者有所譏諷。我

們現代文學出了一位諷刺的巨匠，無論熱嘲，無論冷罵，都是他的本色。不用說，這是阿Q正傳的魯迅。盧焚先生的失敗不在於他的熱衷，而在於他的笨拙：他不能不叫我們覺出他的有意。一件藝術作品，一件作者想要求得他的效果的作品，即使是著眼在內容的魯迅，必須避免他的有意：因為這會破壞他所需要的力量。他必須跳出俗淺的比喻。

我們用不着指責里門拾記的作者，因為他的自覺心，或者他的同情心，此後不由自主，潛移默化了他的忿怒。我們憎恨生命，却熱戀着生命。盧焚先生不喜歡他的家鄉，臨了他把公道還給他的家鄉。說實話，處在今日的我們，即使是最厭世的鐵石心腸，也難免七分人道主義的情緒。象牙之塔倒了，人人站在曠野受風襲着。盧焚先生的怒氣，漸漸變了質，不是變了質，是蒸成水汽，化在大空，留下那絕對不能蒸化的，那更有勢力的，那暗中維繫着人與人的，我是說，人類的同情心。一個作者需要平衡（不是中庸）對於一個年輕人，便是像盧焚先生那樣愛好諛讓的心靈，把握平衡

不是一樁容易事。他必須游離自我，認清他極端的傾向，還牠一個相當的分量。蘆焚先生的憎恨不容他停留，或者不容他分心。他較長的谷的人物不過是一個速寫。他把情感給了景色，却把憎恨給了人物。和村中喜劇類似的一個故事，沈從文先生的蕭蕭（收在新與舊裏面）才像一齣喜劇，因為他有一點兒愛他的人物。然而蘆焚先生另一個真實的自我，會不時出來修正他的諷刺的。這就是他的同情。

詩是他的衣飾，諷刺是他的皮肉，而人類的同情，這基本的基本，才是他的心。我們必須多讀幾遍那篇動人的傑作過嶺記（收在谷裏面）。無論是沒有未來的退伍的老兵，無論是充滿希望的健康的小茨兒，我們全該手拉手來翻山越嶺——人生。無論是中途躓覆的過客，巨人，酒徒，寡婦，女巫，都是強壯的，倔強的，和平的，勿怪那位新來的美國牧師會看做『那些中國人的臉有多麼平靜！』也就是這一點共同的命運，這種永生的人類的同情，把南行記，湘行散記和里門拾記挽在一道，證明我們的作家有一個相同的光榮的起點：無論遠在雲南，鄙在湘西，或者活在破了產的內地。

三月二十九日

八月的鄉村

蕭軍先生不苟且。行文猶如作人，他要的只是本色：

『讀過我的幾篇文章的讀者，對於作者所起的印象是好的？或竟至什麼也不起？這我也不管。我只是按着我要做，我能做，做下來就是。我愛「真實」不過，微小的，只要無傷於大的真實的「撒謊」我也愛。』

他對於自己有的是信心，雖說他『不相信自己的文章會有幾個讀者。』到了連『撒謊』也于心有愧的時候，他老老實實招認道：『文章到實在寫不出也擠不出時，仍爲本行，還是去當兵罷。』服役於他的理想，他不要低聲下氣諂媚一羣見異思遷的讀者：『你們需要什麼呀？』他的骨氣夠硬的。因爲他認準了一個東西，他信從的真理。真理只有一個。或者用筆來侍奉，或者用槍來護衛，然而真理只有一個。他

以兵士的單純的信仰從事文學，然而明瞭文學不像當兵那樣容易。①

他入過伍，是『砲兵學校差一天沒畢業的學生。』我們難得聽到他提起他父親。從小沒有見過母親的容貌，猶如他自己所謂，他有十足的資格做一個流浪人。他生在東三省，一個有出產木料的森林和出產大豆的平原的處女地。苟延殘喘於都市的人們，想像不出那種寥闊的莊嚴的景象。一個沒有家或者沒有愛的孩子，寂寞原本是他的靈魂，日月會是他的伴侶，自然會是他的營養。而他，用不着社會的法習，變得和山石一樣矯健，和溪澗一樣溫柔，人性的發揚是他最高的道德。就是這樣子，他漸漸長大了，邁入人海，踏進一座五光十色的城市，一個東三省的上海，開始看到人類的悲劇。這孤傲的靈魂，從一個慘忍的對比，發見自己帶着腳鐐手拷。從前沒有家，他有自己；如今他有他自己，却只是一個螞蟻——還不如螞蟻，他只是一個奴隸。他眼前擺着一件新東西：國或者民族。商埠碼頭把悲哀給了他，也把責任給了他。

活着活着不爲靦顏人世，而爲一種高尙的意義。

這就是我們今日流浪者和法國十九世紀初葉的飲水同志 buveurs d'eau 相異的地方。巴爾扎克形容他那時代的浪子 bohème 道：

「浪子一無所有，而生活於其所有。希望是他們的宗教，信仰自己是他們的教律，慈悲更是他們的預算。所有這些年輕人，大於他們的不幸，比財富則不足，比前途則有餘。永久騎着如果，有報章小說的輕靈，有負債者的欣快，噢！他們負多少債，喝多少酒！最後，這就是我所要說的，他們全在作愛，然而作愛！……一切婦女適於他們的脾胃，他們曾經立下這奇趣橫生的格言：在男子之前，婦女一律平等。」

蕭軍先生不屬於這類頹唐的唯我主義者。他不是什麼『君子』，他喜歡飲酒，也喜歡女人。酒則用錢去買；女人則是自己恩愛的伴侶。也許哀傷，也許給樓下的

姑娘寫上兩首無從投遞的情詩。他也許生氣，無緣無故和女人吵嘴；他也許偷一片可愛的葉子，當一回風雅的小賊。和巴爾札克的浪子一樣，他會窮到沒有錢來吃藥，而且還要殘忍，窮得不敢讓他女人做母親。但是，謝天謝地，他們之間有一個基本的差別：我們的浪子不爲自己活着。時代不同，地域不同，我們少一個拿破崙撐腰，却多一個實業革命的感覺。天是他們的。我們看着地，地醜陋，可也堅定。一種更大的悲哀，浸沒我們私人的潮汐。一聲更大的呼喚震撼我們微弱的脈搏。爲了民族，爲了拯救我們這些肉囊袋，例如蕭軍先生，他聚起他所有的氣力，讓他的

「悲哀變成鐵的憤恨，

眼淚變成黑的血漿。」

他不遲疑了，他不再逗留在松花江的堤岸，雜在一羣汗血交流的碼頭夫中間，望着滾滾的烟浪。他進了砲兵學校。他有了未來。

『石匠的兒子們，將不再是個奴隸身；爲了紀念他們的父親！』

他要贖出自己。他要我們贖出自己：

『捐起我們黑色的十字架，』因爲這十字架，

『不少不多，

每人一個。』

然而一聲霹靂，『九一八』摧毀了這次殖民地的江山。他不等待了。『那白得沒有限際的雪原，』『那高得沒有限度的藍天，』和牠們粗大的樹木，肥美的牛羊，強悍的人民，全要從他的生命走失。他當了義勇軍。眼睜睜看見自己爭不回來他心愛的鄉土，一腔悲憤，像一個受了傷的兒子回到家裏將息，他投奔到他向未謀面的祖國，一個無能爲力的祖國！縈迴在他心頭的玫瑰凋了，他拾起紛零的幻象，一瓣一瓣，綴成他餘痛尙在的篇幅。③

他需要參考，或者提示。魯迅恰好把一部蘇聯的傑作譯供大家思維。這是法捷耶夫的毀滅，敘列西伯利亞遊擊隊的覆敗。作者告訴我們他所表現的主旨道：

『在內戰中是實行人類資料的淘汰，一切敵視的，都被革命掃除，一切無力參加真正的革命鬪爭的，偶然落在革命營壘的，都終途退出；而一切從真正革命根基中，從千百萬民衆中生出來的，都在革命的鬥爭中鍛鍊着，生長着，發展着。人類資料進行着極大的改造。這一改造所以能夠順利地進行着，是因為革命是由先進份子來領導的，此種份子認清了革命運動的目標，他們領導較落後的，幫助他們去受訓練，受改造。』

他寫了兩個典型人物（或者主要人物，實際沒有一個不典型的）一個是礦工出身的粗人木羅式加，一個是中學生出身的書生美諦克。他綜括全書的結構道：

『毀滅就結構講，是並不複雜的。它基本的意思是用敘述各隊的命運，敘

述某隊怎樣開始搜索白黨，怎樣抵抗白黨，結果怎樣衝破了白黨的包圍，而犧牲了好多戰士，但仍情願迎接新的戰鬥的方法」^(四)

毀滅給了一個榜樣。蕭軍先生有經驗，有力量，有氣概，他少的只是借鏡。參照捷耶夫的主旨和結構，他開始他的八月的鄉村。然而毀滅的影響——猶如蕭軍先生所謂，「起始從事寫作的人所不能逃避的」良好的影響——並不減輕八月的鄉村的重量。沒有一個人能孤零零創造一部前不把天後不把地的作品。我們沒有一分一秒不是生活在影響的交流。影響不是抄襲，而是一種吸收，或者猶如紀德所謂，「一種顯示，把我們裏面所不知道的部份顯示給我們自己：對於我這只是一種解釋——是的，把我自己解釋給我自已前人已說過的：相似影響」^(五)一切原是蕭

(四) 參閱法捷耶夫我的創作經驗，附在給初學寫作者的一封信（蘇聯文學顧問會著，張仲實譯）後。
(五) 參閱紀德的講演『文學的影響』De L'Influenceen literature，全文由陳占元先生譯

軍先生的，他不過從別人的書得到一點啓示。實際再沒有比這兩部小說不同的，魯迅在序裏指出八月的鄉村的結構『近乎短篇的連續』但是還有深沉者在：基於作者各自強烈的個性，由於調理的工拙，作品呈出相反的情調，一個成爲一件藝術的傑作，一個成爲一種光榮的記錄。八月的鄉村不是一部傑作，牠失敗了，不是由於影響，而是由於作品本身。

讀完這部義勇軍——或如書中有意的區別，人民革命軍——苦鬥的血史，第一個印在我們心頭的人物，不是那些形形色色的男女，而是具有堅強的性格的自。然。在所有的月份之中，他選了八月，一位現代詩人咏做：

「從沒有人說過八月甚麼話，

夏天過去了，還不到秋天。」

的蒼鬱的季節。農植這時將要達到生命的頂點：

「高粱油青的剛高過頭，

給人類僅僅留下

『田裏一窄條路。』^(六)

這茂盛的八月，理應給人類帶來丰盈的喜悅的，如今却成爲徒手的人民爭奪自由的屏翼。我們從第一頁就看見東三省的風物，聽見牠們的音籟。然而風景的運用，在毀滅裏面是一種友誼，在這裏却是一種無情。自然不是一團溫馨，而是一個冷靜的旁觀者。作者愛他故鄉的風物，却不因之多所原諒。牠們不唯無所爲力，反而隨人作嫁。我們用了多少年恩愛開墾出來的土地，一瞬間就服服貼貼做了異姓的奴隸。這冷酷的自然，張來也是牠，李來也是牠，打扮得那樣迷離入目，原來娼妓一樣迎

⑥ 引自林徽因女士的八月的憂鬱，曾在大公報的文藝刊載。

新送舊！任你生氣，呼號，絕望，牠依然故我；不問飲恨吞聲，毀家紆難，牠依然花枝招展。牠譏笑人類的憂患，也是人類衷心的奸細。作者的敏感，饒不過牠：

『她攤臥着，衣服變得殘破，周身漸漸恢復了痛楚！——太陽在天空沒有關涉；高空飛走的白雲也沒有關涉。什麼也似乎沒有關涉一樣。對於人類的苦痛，對於當前李七嫂的苦痛。』

不能寬宥，却那樣依戀，多奇怪的無省之民的心情！誰能不愛，便是朝三暮四也罷，從小長在我們的心頭，牠屬於我們的心頭！我們熱烈的無望加倍顯出自然的冷酷。這種對於自然的冷酷，這種對於自然的浪漫的心情（跑向自然尋找同情，臨了發見自己越發孤獨）幾乎是每個青年必有的階段。不像那類十九世紀初葉自私的靈魂，我們的作者擁着一個國家和種族的怨恨。他不能饒恕——誰能？這也就是爲什麼，我們發見作者是一個描寫的能手，却時時刻刻出來破壞自己的描寫。和他不一樣，毀滅的作者多了一個勝利的喜悅。他曾經失敗，然而若干年後，在他從事寫

作的時節，他已然平靜了。我們的作者沒有這種福氣。他的情感火一般熾着，把每一句話都燒成火花一樣飛躍着，吶喊着。他努力追求藝術的效果，然而在他不知不覺之中，熱情添給句子一種難以勝任的力量。一個常人極不注目的地方，例如標點符號，有時倒是一種親切的洩漏。讓我們隨便選一段來看！

『晚風吹襲廟角的銅鈴，響亮清脆而細碎！門扇早被掀倒在地上，泥塑像沒了莊嚴，肚子殘破的躺在每處！——一處廟脊角，被流彈掃了去。』

好像一道一道的水閘，他的情感把他的描寫腰截成若干驚嘆。文字不夠他使用，而情感却爆竹一般隨地炸開。不僅僅描寫，就是刻畫人物，他用驚嘆符號把自己（情感，意見，愛戀，等等）活活獻給我們。例如這類造句：

『另一隊員說着的時候，顯着很貪婪！』

『一種本能的力衝蕩着他，還籠罩着淡淡一層嫉妬！』

「而後全來圍住這個垂死的，受着難苦的傢伙！」

這三個例證就在相連的三頁裏面。我們可以意會作者的存在，雖說他沒有一句解釋。這些驚嘆符號顯出他的熱情，却也顯出他的浮躁。在情感上，他愛風景，他故鄉的風景，不免有所恨恨；在藝術上，因為缺欠一種心理的存在，風景僅僅做到一種襯托，和人物絕少交相影響的美妙的效果。和八月的鄉村恰好相反，毀滅的風景是煦和的，一種病後的補劑，一種永生的緘默的伴侶。這是一種力量。寫到最後一章，游擊隊幾乎全部淪亡，僅僅剩下隊長和十八位弟兄，我們隨着他們的絕望走出森林，忽然天色開朗，露出一片無際的田野。一段精緻的描寫開始把希望向我們展開。一種強於死亡的深厚的生命浸透後死者的皮肉。那「全身頓然失了氣力，萎縮下去」的隊長，重生了，從自然得到一種提示：「於是他不哭了；他必須活着，而且來盡自己的義務。」尤其顯得風景的力量，更是第一部第九章的風景人物的交織。自

然在這裏不是一種孤峙，而是內心一個必然的條件。把風景用得這樣富有生命力的，包法利夫人是一個優越的例證。法捷耶夫的藝術達到現實主義的峯頂。然而法捷耶夫是樂觀的，一種英雄的浪漫的精神和他政治的信仰把他救出通常現實主義悲觀的傾向。

因為年齡，修養，以及種種錯綜的關係，我們今日的作家呈出一種通病：心理的粗疎。心理分析是中國小說自來一個付之闕如的現象。這屬於一種全人的活動的觀察，而我們在傳統上向來缺乏這種訓練。我們有奇巧的情節的組合（例如所有的傳奇）優美的敘述的文筆（例如紅樓夢）然而我們把人生看得運命化，男女多是傀儡，或者類型，缺乏明顯的個性，深綴的內心的反應。我們的人物大部分在承受（作者和社會的要求）而不在自發地推動他們的行爲。諂媚或者教訓，是我們

② 這種對於風景的不同的反響或許由於法捷耶夫的蘇聯勝利了，而蕭軍的中國在當時還有些

令人失望。

小說家兩個最大的目標，是我們文化和道德兩種相反而又相成的趨止。我們織繪的風景大半和人物無涉，我們刻畫的人物不一定和性格有關：一切缺乏藝術的自覺，或者說得透骨些，一切停留在人生的戲劇性的表皮。我們有悲歡離合，我們沒有戲劇。往深裏去看，從四面來看，成爲我們今日文學造型的急切的需要。

我們無從責備我們一般（特別是青年）作家。我們如今站在一個漩渦裏。時代和政治不容我們具有藝術家的公平（不是人的公平）。我們處在一個神人共怒的時代，情感比理智旺，熱比冷要容易。我們正義的感覺加強我們的情感，却沒有增進一個藝術家所需要的平靜的心境。我們不要饒恕敵人，也不願指出敵人優勝的原因。但是，毀滅的作者，事過境遷，對於蘇俄懷有堅強的信念，曉得怎樣達到一個更高的藝術效果。他絕少正面敍寫敵人的行動，如若敍寫，絕少流於情感的貶責。毀滅的第三部便是一個有力的說明。但是，尤有甚者，他能陳述敵人勝利的可怕的原因：

「到八月底，日本軍開始前進了。他們從這田莊進向那田莊，一步一步都安排穩妥，側面佈置着嚴密的警備，伴着長久的停止，慢慢的進行。在他們的動作的鐵一般固執之中，雖然慢，却可以感到有自信的，有計算的，然而同時是盲目的力量。」

譯者特別提出這一段來讚賞。和我們比較，法捷耶夫其實是幸運的，他有一個自己愛護的蒸蒸日上的國家。他不計較那些意氣作用。而且，不知爲不知，他的智慧不願意他離開他的現實，陷入一種不克自制的興奮。這正是蘇聯文學顧問會要人「只寫你所深知者」的道理。忽略這種臆度的敍寫的危險，或者想像不能從事一種公平的深入，結局作品呈出一種逾量的誇張，作者讀者不過得到一時的痛快。八月的鄉村的第五章正好失敗在這上面。

心理的深緻決定人物的刻畫，同時也決定作品的精蘊。這種工夫越下得深，一部小說越獲到人物的凹凸，現實的普遍性也就越發吸收我們的同情。否則，我們看

到的是作者的文章，是作者的獨白，不是和人生一致的情理兼備的正常現象。八月
的鄉村的第六章的前半，敘寫李七嫂，——從一個庸常的女人變成一個由絕望而
走入革命的女英雄，需要一種反常的內心分析，不應當拿詩和驚嘆符號做爲她的
解釋。也就是這種內心生活的虛浮，人物和風景同樣只是一種速寫。其中唯一的連
貫是作者外加的情調。他要他的人物如此，不是他的人物實際如此。政治的愛戀不
能讓他心平氣靜，人世的知識不能幫他刻畫。由於這種緣故，壞人都是可笑的，都是
一付面孔；他們缺乏存在；他們不是『人』，只是一種障礙。我們在這裏可以清清楚楚
楚發見作者的兩種人格：一個是不由自主的政治家，一個是不由自主的字句畫家。
他們不能合作，不能併成一個藝術家。他表現的是自己（彷彿抒情的詩人）是意
造的社會，不是他正規看出來的社會。談到小說的真實性，金岳霖先生幫了我們一
個結論：

「不能僅僅寫成條例，因爲沒有具體和個性在，普遍性就要黯淡無色，因

而也就空洞無物了；另一方面，也不能僅僅描寫了事，因為過分加重細目，普遍性就要失掉，而個性和具體也就漂浮無根了。要想美滿的傳達給讀者，這一切必須交織進一種人類的關係的式樣的經緯裏。」^①

即令作者犯了這兩種病，他文學的鮮嫩和他心情的嚴肅，加上題旨的莊嚴，完全把我們擒住。我們難得從他的文章尋見陳腐的辭藻。他用新奇，有時甚至於生澀。他有他的文法。像這種句子：

「當擔着人的擔床，走過陳柱他們的眼前，那張慘白的，由嘴角還在向外面，沁着血的面影，寒顫着他們。」

會引起我們意外的停留。他有富麗的想像（我們可以參看他的比喻，）甚於想像，他有鮮活的生命。他缺乏的是修辭的內在的清醒，在敘述上，他不自覺地陷於冗贅：

① 原文載在英文的天下雜誌，題目是 Truth in the Novels。

「——啊！這是一片轟鳴！這轟鳴一直是由山谷裏傾瀉出來，向着對面山頭上有紅旗飄動的方向，廣漠的飛撲過去。」

這最後的副詞只是作者情感的表徵。同樣缺乏諧和的，是他的對話。他不忌諱粗野，却能非常斯文，這種不倫不類的語彙，一種現實的忽略，特別妨害性格和心理的分析。甚至於來到第三代，一部最近成書問世，表示絕大的進步和更大的企圖的製作，我們還不時看見書本氣的對話：

一個鄉下的少婦會說：『我請求你們。』

她的婆婆，即使多有來歷，也不至於說出『賤貨們……全變得這樣無禮貌了。這孩子一定要是大命的人物罷！他會恢復了我的光榮！』

不久，她會喃喃自語：『嗷嗷，無憐憫的賤貨們啣！』

我們明白作者在替他的人物說話。也就是這同樣情感的朦蔽，人物的語言會和作者的文章不合情理地相似。

汪大瓣子的老婆替她丈夫和一個村民呼籲道：『至少你們應該去保證他，除開打兒子，他應該是這村中最良善的人！還有老林奇，他是春天似的在我們村中生活着……』

這是一位讀書人的白話文章。

然而這是一種通病。幾乎沒有一個作家，在中國現今，能逃得開這種嚴格的檢驗。我們彼此原諒，猶如我們原諒第三代的作者。在我們這樣一個狂風暴雨的時代，藝術的完美和心理的深綴就難以存身。傳統和生活不會一下子合好無間。二者之間，有一道鴻溝：我們少壯的作家，彷彿野生的草木，一叢一叢，在石隙土縫頂出他們充滿希望的新芽。我們喜歡牠們的鮮嫩。我們喜歡八月的鄉村的文字，因為這裏孕育未來和力量。我們不替作者辯護。他有蘇聯文學顧問會所說的兩極端的弊病：『不是拿粗陋的，紀錄式的，乾燥的，死板的，含混的語言去寫，便是以雕琢的，偽美麗的，巧辯的，距談話用語很遠的辭句去填充故事。』缺乏所要求的『最簡單，最通俗，

最易了解，而同時又雅緻的表現形式。」這也就是牠再三囑咐的「質樸。」

八月的鄉村來得正是時候，這裏題旨的莊嚴和作者心情的嚴肅喝退我們的淫逸。牠的野心（一種向上的意志）提高牠的身分和地位。

但是，蕭軍先生的血淚漸漸倒流進去，灌成一片憂鬱的田地。他平靜了。走出八月的鄉村，來到此後他長短的寫作，我們好像沿着一道衝出夾谷的激湍，忽然當着潺湲的河流。他斂起他的浮光，露出他深厚的本質。剛剛放下槍桿，他有兵士的單純，粗疎；拿久了筆桿，他的思維供他觀省的機會。祖國的旅居把悲哀注入他的憤恨。火在心裏鬱住，四圍却有加無減地冷了上來。和他的情感一樣，他的文字不像以前那樣跳擲了。從前好像一下子一下子往上冒，如今却一句一句暢適地流着。間或不由自主，水面起了漩渦，然而立即一股暗流把牠吸沒。不知不覺，他進步了。他從學習摸出一條路來。

他沒有變。他只是換了他的對象，或者病象。他鉅寫病情，追尋病原，把症候交給

我們自己看。不要做一個走方郎中，他搜索他經驗的角落，把他耳濡目染的各個片段，沉重地，本色地，鋪陳在我們眼前。看八月的鄉村，我們興奮；看他的短篇小說集，我們抑鬱。我們不叫囂了，我們思維。他並沒有變。熱也好，冷也好，他牢牢抱住他的希望。不同於魯迅，他臨尾多少給我們留下一些安慰。現實如若有罪，未來至少無辜。成人也許不可救藥，兒童的天真却是一付補劑。也就是這種悠長的用心，這點兒可愛的理想主義，或者使用蘇聯文學的術語，一種浪漫的現實主義，最後把微笑和生機撒在荆棘的原野。蕭軍先生的希望含有絕望的成分。但是絕望究竟不是死亡，中間還有掙扎的可能。尤其難能可貴的是，他不硬拿希望和貼膏藥一樣貼在小說的結尾。希望不是舶來品，而是小說進行之中一種自然的演述。這是這種結構的一個最好的例證。

從任何方面來看，羊或許是他今日短篇小說裏面最完美的一篇。這裏是一個政治犯的一段監獄生活，像日記，平常，無聊，沒有結構，今天押來一個囚犯，明天放出

一個囚犯，現在他笑着，回頭他就死了，一切像不經意，可是藝術就活在裏面。這種交響曲似的進行，到了另一篇小說的鰥夫，就越發顯著了。如今不是事的交錯，而是時的交錯。一個大意的讀者，特別是當着沒有時間性的中國動詞，會分不清那一節屬於現實，那一節屬於過去。鰥夫的技巧，原本可以自成一格，因為倒敘的混淆，形成意外的失敗。這裏缺乏一顆調節的匠心。一篇小說不怕瑣細，不怕平衡，怕的是重複，回環而突兀，臃腫而沒有力量。蕭軍先生描寫的本領在這裏得到充分的證明，但是用來漫無節制，風景近似一種汎濫。鰥夫，進行有鄉野生活的寬敞，紆徐；害處不在牠和鄉野生活一致，在牠枝葉的重疊和鰥夫一比，羊的敘寫便到顯得停多了。

實際就人物看，羊和鰥夫，以及分別收在羊和江上兩個集子裏面的各個短篇小說，諸色人等完全屬於同一階級。他們立人簷下，陷在社會下層，各人事業不同，意義不同，或者盲目，或者清醒，或者軟弱，或者強硬，各人得到不同的結局。作者絕少重複他的材料，牠們來自一個淪亡的角落，具有強烈的地方色彩，詔示一種共同的命

運，展開各式各樣的生活。這裏有書記，有志士，有舞女，有水手，有排字工人，有吹號手，有小兵，有政治犯，有小偷，有看林人，有寡婦，有抗東西的，有鍊垃圾的，有流浪人……他們有一點相同：全要活着。

現在我們到了作者所要暗示的中心思想。貧富貴賤強弱，一個世俗的道德標準，不能產生真正的評價。生存的意義不是活着，活着不是苟延殘喘，苟延殘喘不是受人欺壓壓榨。李和爲了活着，甘願接受違心的職業。一個月薪十五元的書記而已，他絕想不到這是一張賣身——賣靈魂的契約。他把自己賣掉，可憐是他不得不如此做。職業讓他變成敵人：自己和朋友的敵人。他想苟延殘喘，不曉得像他那樣一個肺癆鬼，死才是他有意義的活着的方式。同樣是排字房的工頭，爲了活着，不惜出賣同人的利益，助桀爲虐。等他害了一身花柳病，工作的效能減低，老板絕不留戀，把他立地辭掉。書記和工頭同是弱者，不值得恨，值得可憐。同樣無知無識，例如吹號手王鬍子，跟了營長十幾年，臨了差一點兒把命送掉。一個老兵敵不住一個四姨太太。同

樣無知無識，例如看林人金和辛辛苦苦爲東家植了十年樹連一個性的滿足（一種自然的要求）也叫人剝削掉，直到病了，殘廢了，愛人死了，他才抖起反抗的意識，帶着他唯一的伴侶（狗）流浪去了。窮人沒有愛情：他沒有錢，禮教也不在他這邊。禮教和金錢是這不合理的社會的兩位男女大媒。同樣無知無識，例如偷羊賊，天真或者愚昧是他唯一的罪名。我們用不着比較這些人物，把李和說得壞些，把金和說得好些，反正他們都是惡劣的社會機構的犧牲品。作者暗示我們，唯一的活路不是苟生，而是反抗。這種強烈的社會意識，到了作者的第三代，雖說如今才有兩卷問世，我們已然感到牠的力量和作用。階級鬥爭，還有民族抗戰，是蕭軍先生作品的兩棵柱石。沒有思想能比二者更切合現代，更切合一個亡省的人的。

葉紫的小說

這，這是什麼世界啊！

——葉紫：『夜哨線。』

一個批評者，穿過他所鑑別的材料，追尋其中人性的昭示。因為他是人，他最大的關心是人。創作者直從人世提取經驗，加以配合，做為理想生存的方案，批評者拾起這些複製的經驗，探幽發微，把一顆活動的靈魂赤裸裸推呈出來，做為人類進步的明徵。他應該是一個古代希臘人，尊奉的只是人與其崇高的意志。藝術便是這種理想的表徵，活動是自由的，同時是向上的，人類幸福是牠的目標，不受任何羈縛，除去他個性的範疇，彷彿一個大神主義者，心頭有一個『天』在，並不信奉塵世的三

姑六婆。

這也許是非非之想。我們拋離不掉先天後天的雙重關聯。存在本身便是一種限制。一個藝術家，無論是創作者，批評者，帶着獨有的深厚的稟賦，脫然而出，翱翔於海闊天空的明日。這種與存在相掙扎的力之激盪形成人生最美的偉觀，正如浦羅米修士，反抗是他最高的意義。

批評者應當是一匹識途的老馬，披開字句的荆棘，導往平坦的人生故國。他的工作（即是他的快樂）是靈魂企圖與靈魂接觸，然而不自私，把這種快樂留給人世。他不會頹廢，因為他時刻提防自己滑出人性的核心。在他尋索之際，他的方法（假如他有方法）應該不是名詞的遊戲，然而也不是情感的褒貶。客觀和主觀全在他的度外，因為這裏不是形而上的推論，而是肉眼肉腦的分析。羅斯金 Ruskin 指斥二者荒謬，以爲『客觀如此』與『主觀如此』應當用『原本如此』與我『覺得如此』代替。我們不想指斥，但是我們以爲最正常的，最鞭辟入裏的，便最有道理。

當着一位既往的作者，例如葉紫，在我們品讀以前，必須先把自己交代清楚。他失掉迴護的可能。尤其不幸是，他還沒有活到年月足以保證他的熟練。他死於人世的坎坷，活的時候我們無所爲力，死後他有權利要求認識。然而，距離這般近，相失偏又那樣遠，生在這『亂世之音怨以怒』的時代，違誤相當值得原宥。

我們不曉得葉紫的年齡，僅僅聽說他在民國二十八年十月五日下午七時一刻逝世，留下三兩無依無靠的孤兒寡婦，薄薄三冊長短小說，和若干沒有成形的材料與無可實現的計劃。接着這不幸的消息，我們看到一些零星的紀念文字，相當揭露他貧病的飄零生涯。一個中等以下身材，柴一樣瘦腿，說話腔調彷彿婦女，走路向前微微彎曲，喜歡笑，害着一種不可救藥的肺病，貴族病。一個窮苦青年（他奮鬥的意志讓他永久是青年），流落在都市，文章賣不出錢，做小學教員糊不了口，踟躕在陰沈的角落，接識了一些熱情的朋友（和他一樣窮），東拚西湊來過活。拖着一個

乾癆的肺葉，每星期注射兩次空氣針，他還得時時忘掉自己，把別人的疾苦織進字句。自己向人借錢，他慷慨把錢借給別人。自從侵略的毒焰展到上海，文人紛紛走向內地，他帶同妻小回到故鄉。●

雖說身體孱弱，葉紫沒有留下一篇感傷頹廢的作品。從作品推測牠的作者，猶

● 葉紫什麼時候來到上海，我們不清楚，大約總在民國二十二年寫作豐收之前。同年五月二日，他

寫成豐收；六月十日，火；九月一日，電網外；九月二十九日，嚮導；十二月二十六日，夜宵線；然後二十

三年六月十三日，楊七公公過手；以上六篇收在二十四年三月出版的豐收（奴隸叢書之一）。

二十六年四月，山村一夜（良友書店印行）短篇集問世，裏面也是六篇；二十四年二月二十日，

他寫成偷蓮；四月，魚；二十五年五月十九日，校長先生；七月九日，山村一夜；十月二日，湖上，最後一

篇是重車上。二十四年三月，他寫成中篇星，其中第四章於二十五年八月補成，全書於十二月間

世。神聖的抗戰爆發，他在九十月之間離開上海。

如從彫像神往米開郎吉羅，我們會以為他強壯，健康，魁梧。一種精神的拔山倒海的力量。汪洋在這營養不良，朝不保夕的殼囊。生命似乎早就要走開，然而意志把牠留住，直到最後一刹那，他還在思維他的長篇太陽從西邊出來。他不矚目。其實僅僅寫下這個荒誕的題目——荒誕，然而真實，因為最真實的不是事實，而是寄託——他已經十足表示他精神的勝利。孟子把活着的最高表示叫做浩氣，葉紫要是在身體上，命運上，甚至於作品上——我們回頭就來穿鑿——注定失敗，他所象徵的搏鬥的精神足以令他不朽。在中國有萬千青年這樣做，也同他一樣天折，默默無聞，消逝在羣衆的波濤。葉紫並不塊獨。正因為平凡，正常，永遠在反抗，他才可貴。

葉紫生在（怕也長在）湖南益陽的蘭溪。這在洞庭湖的西南。他的小說除去兩篇——楊七公公過年與校長先生——和隨筆一則電車上之外，全是鄉土風光。小說裏面的地名，因為各篇重見，我們相信並非捏造。沒有去過洞庭湖，我們可以從那些名子想像牠們的美麗；那向來為人愛做風景的眼睛的水，或者是湖，成者是河，

閃灼在每篇每章的額頭；談情有寥曠的湖心的蓼花洲；無路可走，便有雪峯山，銀盆山好去落草；月明之夜可以去採菱，捕魚，唱山歌。在全中國肥沃的稻田之中，這算得上一個山光水色映在葉紫的心靈。

但是，大自然遮攔不住他情智的發育。他依戀風景，並不感傷。猶如沈從文先生（另一位湖南人）他知道運用風景配合心理的變化，雖說沒有灌輸生命的語言織繪，他用心追求這種效果。他們全愛故鄉的男女：沈從文先生愛的是本位的人，葉紫却是某類的人。說實話，只有一類人為葉紫活着，他活着也就是爲了他們，那被壓迫者，那哀哀無告的農夫，那苦苦在人間掙扎的工作者。我們不知道葉紫是否田舍出身，實際這沒有關係，對於中國人，土地是他們的保姆，看護和送終的道姑。牠是我們起碼的保障，然而忘恩負義，我們把牠看做低矮的腳座。但是，以農立國，中國傳說之中的第一首民歌便是關於農耕的：

日出而作，日入而息，鑿井而飲，耕田而食，帝力于我何有哉！

這表示快樂，也象徵反抗，充滿了獨立自得的情緒。我們在這裏聽到一個黃金時代農人驕傲的自白。經了三四千年封建制度的統治，物質文明（工商的造詣）與享受的發揚開始把農人投入地獄。正常成了反常，基本成了附著，豐收成了飢荒。「凡物不平則鳴。」謳歌田園的陶潛不復存在，如今來了一片忿怒的詛咒的抗議。

不是詛咒田地，因為我們還有良心；而是抗議，抗議那可詛咒的不公道的遭遇。最初，忿怒是一般的情感，漸漸一個新法則與其構成的理想的憧憬出現，我們有了理智的解釋，有了社會主義。不過，我們的忿怒那樣激越，那樣出人意表，一方面毫無準備，一方面毫無提防，便火山一樣崩裂，狂飈一樣捲起，民國十六年的事變向原野疾馳而下。風腳橫掃過去，湖南正好首先輪到。「共產」兩個字變成青年的口號，蠶的蛇蝎。這和春夢一樣，和噩夢一樣，驟雨似地流了一陣血，火花似地散失了。

但是，這沒有消滅。這成了野火。僥倖逃出虎口的青年活了下來。有的修正他們的行動，繼續他們的行動；有的把火鬱在筆梢，用紙墨宣洩各自的痛苦和希望。葉紫

應該歸在這後一類。他的全家曾經浴血，他說他的作品，『無論如何，都脫不了那個時候的影響和教訓。』不幸是，『體力和生活條件都不夠，』他的嘗試一次一次失敗；他『不能夠一氣地寫下去，』然而僅僅材料便堆滿一隻破箱。他的星勉強『補綴』成功，他指望用菱達到『一個較好的結果，』然而我們如今看到的，不過是沒有完結的一章。至于他要寫的『那久久被血和淚所凝固着的巨大的東西，』——不知道是否即太陽從西邊出來，那應該做爲一部傑作的，永遠隨着作者西沈了。

農人和民國十六年是他的前倉後庫。然而，人人知道，許久以前，茅盾先生已然採用武漢政變，寫成他一鳴驚人的蝕與若干長短小說；同樣，江南的農人在他小型的三部曲出現：春蠶，秋收與殘冬。最後，他以凝重的水藻行再度表示他縝密的注意和廣大的同情。他爲自己也爲文學征服了萬千讀衆，爲同代也爲後人開闢了若干道路。我們時常聽人講起，魯迅創造的阿Q最是中國農民的典型。這話未免似是而

非。阿Q是一個農村的短工，一個在田舍漂泊的流氓，自然這不是他的罪過，因為他同正人君子一樣需要活着，可憐是他沒有田，也不會租田，我們從他看不見真正願實的道地農人。阿Q有的是本能，一種弱者自衛的本能——人家把這叫做阿Q主義。其實我們在這裏看見的，倒是一種普遍的人類的弱點，並非農民愛土愛鄉的特徵。彷彿活躍在中國政治舞臺的一種寄生蟲，所謂政客者是最機詐也最愚蠢。他的痛苦出於社會積層的壓軋。然而他的悲哀生在他的人性。來到茅盾先生的時代，經過將近二十年的相爲因果的擾攘，交通方便了，思想展開了，好像齊太后的鐮子，一切挽成一環，不知道什麼地方開端，什麼地方結尾，只見潮汐在都市鄉村之間漲落。或者說的更正確些，一個什麼樣的酵母在發作，都市騷動，鄉村鼎沸。政治革命不會停息，社會革命放寬我們的視野。

沒有比我們這個時代更其需要力的。假如中國新文學有什麼高貴所在，假如藝術的價值有什麼標誌，我們相信力是五四運動以來最中心的表徵。牠從四面八

方來，再奔四面八方去。牠以種種面目出現，反抗是牠們共同的特點。銷毀如沈淪，鏗鏘如死水，隱遁如橋，輕潔如飛絮，感傷如海濱故人，未嘗不全站在傳統的邊沿，掙扎而前，希冀對於人性有所供獻。魯迅的小說，有時候淒涼如蒞絕境，却比同代中國作家更其提供力的感覺。他倔強的個性躍出他精鍊的文字，爲我們畫出一個被冷眼觀察，被熱情攝取的世故現實。不停留在瑣細的枝葉，然而效果如宋畫的宮苑，魯迅的藝術是古典的，因爲他的現實是提煉的，精粹的，以少勝多，把力用到最經濟也最宏大的程度。修養上他最屬於傳統，然而一顆感受銳敏的靈魂，沒有比他更反抗，也更孤獨的。孤獨，因爲他用力把自己提出惡俗。

然而不怕惡俗，彷彿一個醫生，把人生連膿帶血擺在我們的眼前，有社會主義者的茅盾先生。魯迅的小說類似空谷足音，來得最中人心的，首推民國十六年之後的蝕。同北伐過程相比，辛亥革命是柔性的。這彷彿一個騙局，許多熱情的男女被當時所謂的民國騙進騙出。這裏可哀，也可笑。北伐把一個猙獰的現實活活揭露；我們

的毒恨經過長期的醞釀，再三在失望的刀石磨錯，終於磨成利刃，握住階級的矛盾，要求全部洗改。沒有人曉得這尖銳的鬥爭將以何種形式結束。我們現代前進的作家，直接間接，幾乎人人在爲這個理想工作。一種政治的要求和解釋開始壓倒藝術的內涵。魯迅的小說是一般的，含蓄的，暗示的。臨到茅盾先生，暗示還嫌不夠，劍拔弩張的指示隨篇可見；或者是積極的人物，有力然而簡單（因爲不在正面），例如多頭之羣，或者是熱烈的詞句，感情然而公式化：在春蠶的第二節，我們看見這樣一句：

「他們都懷着十分希望又十分恐懼的心情來準備這春蠶的大搏戰！」然而，翻過一頁，同樣冗長的感嘆符誌跳進我們的眼簾：

「這是一個隆重儀式！千百年相傳的儀式！那好比是誓師典禮，以後就要開始了一個月光景和惡劣的天氣和惡運以及不知什麼的連日連夜無休

息的大決戰！」

一種可以意會的移情作用。影住作者修辭的清醒。他在演說：他就欠跳下講壇參加「決戰」的行列。茅盾先生不過偶而酩酊。然而這種措辭，不知不覺，成爲若干青年作家的表現方式。一種明顯的案語，一種指導的引線，我們往往在一篇或者一章的煞尾遇到。春蠶正是這樣一個例子。

撇開這些瑕疵，我們必須承認茅盾先生是一位天生的小說家。沈從文先生的淳樸要是感動我們，巴金先生的熱情要是吸引我們，茅盾先生的材料却最切近自然主義者的現實。站在我們這些俗人當中，他最游刃有餘。他明白現代物質文明的繁複的機構。他作品的力並不來自藝術的提煉，而是由於凡俗的浩瀚的接識。壞時候，他的小說起人報章小說的感覺；然而好時候，沒有一位中國作家比他更其能夠令人想起巴爾扎克。他的效果往往不在修詞潤句，而在材料的本質。小說家需要凡俗，凡俗卽力。缺乏這種凡俗的資料，沈從文先生是一位美妙的故事家，巴金先生是一位偉大的自白者。

沒有作品承繼。沒有另一部作品更其接近民國十六年的小中產階級的知識份子。茅盾先生不寫民國十六年的農民；他有道理：他不熟悉。然而，自從春蠶問世，或者不如說，自從農業崩潰，如火如荼，我們的文學開了一陣絢爛的野花，結了一陣奇異的山果。在這些花果之中，不算戲劇在內，鮮妍有蕭紅女士的生死場，工力有吳組緝先生的一千八百擔，稍早便有豐收的作者葉紫。

葉紫的小說始終彷彿一棵燒焦了的幼樹，沒有生死場行文的情致，沒有一千八百擔語言的生動，不見任何豐盈的姿態，然而挺立在大野，露出稜稜的骨幹，那給人茁壯的感覺，那不幸而遭電殛的暮春的幼樹。牠有所象徵。這裏什麼也不見，只見苦難，和苦難之餘的向上的意志。我們不妨借用悲壯兩個字形容。他不悲觀，雖說他應當清楚自己壽命不長。給他的作品尋找一個比喻，那最確切的，最象徵的，怕還是他的身體。即使神聖的抗戰不會發生，隨便在什麼時日，什麼地點，脈息會有全部

停止的可能的身體。他的情形是缺望的，然而遠矚未來，他的靈魂自身便是希望。他必須寫。他必須撒布光明的種子。他把這叫做債。我們說這是力，赤裸裸的力，一種堅韌的生之力。

他的內容，無論詳略，永遠是鬥爭的，有產與無產相為對峙，假如無產這方面失敗了，他給無產留下象徵的希望。在真實的紋寫之中，我們常常感到勉強與誇張。決定他觀察的角度的，不是一個藝術家的心情，而是態度和理論。秋收裏面的通寶是一個典型的勞而無功的老農，猶如櫻桃園裏面的費爾司 Firse，在封建社會長大，

● 參閱滿紅先生的悼豐收的作者——葉紫，載在第一卷第二期的長風月刊。葉紫曾經對他講：

『我現在的生活，全然不能由我支配。我精神上的債務太重了。我親歷了不知多少鬥爭的場面

……凡是參加這些搏鬥中的人，都時刻在向我提出無聲的傾訴，「勒逼」我為他們寫下些什

麼，然而，我這枝拙筆啊！我能為他們寫下些什麼呢？……』

隨着破滅的封建社會死去，然而茅盾先生的政治意識不肯讓他糊裏糊塗撒手：

當他斷氣的時候，舌頭已經僵硬不能說話，眼睛却還是明朗朗的；他的眼睛看着多多頭似乎說：『真想不到你是對的！真奇怪！』

這裏積極的暗示超出了正常的自然主義。我們接受這種「似乎」的字樣，因為這在我們理想的人性之內。同茅盾先生一比，葉紫成了一位百折不撓的軍官。他的人馬出生入死，瘡痍滿身，躓而復起。雲普叔的遭際把老通寶的痛苦比成黯然無色，雖說病倒了，雖說「遲疑」，他有一口活氣鼓勵他的兒子造反。電網外裏面的王伯伯還要悲慘，然而他不自殺，他跳下上吊的脚凳，

背起一個小小的包袱，離開了他的茅棚子，放開着大步，朝着有太陽的那邊走去了！

同樣是星裏面的梅春姐，丟下陰沈的家屋，

沒有留戀，沒有悲哀，而且還沒有目的地走着。

她有目的。星光在指點她：

「你向那東方去罷！」

當時的東方是江西。

要是老通寶失敗，茅盾先生另外給我們安排了一個小兒子，那不長進的反抗的多多頭。他們屬於同一階級，象徵兩種存在：前者是過去在現實之中結束，後者是未來在現實之中成長。階級在鬥爭，老少在交替。這是一種題目的對比。這種同一階級的對比，我們不時在葉紫的小說看見。雲普叔有一個不孝的兒子立秋同他山上的夥伴，楊七公公有一個倔強的兒子福生和他們的同鄉小五子。父親與父親的一代（星裏面的四公公，老六伯伯和關鬍子……）是迷信的，安於命的；兒子與兒子的一代（那數點不清的凸出的一羣……）是堅強的，叛逆的。然而，息息相關，在這同一階級，服從與友愛滋潤着外來的暴戾之氣。

他們全要活着。他們沒有道路去活。這種生之意志的執著，猶如地之戀的深永，

正是我們農人美好的品德。爲了少許希望，一線光明，中國人可以忍受豬狗不如的生存。國家的觀察並不錯誤。王伯倫的出走不言情理，然而從這一點去看，王伯倫不應當還有比人世本身更不合情理的。

赤日炎炎似火燒，野田禾稻半枯焦。

農夫心內如湯煮，公子王孫把扇搖。

他們是逼上梁山。自古如此。強壯，仁厚，他們結成不可輕侮的一羣。實善叔備了一桌豐盛的打租飯，未曾軟化地主者羣，反而遭受他們的搶掠。他是一個前車之鑒。佃戶挽成一道絕崖，何八爺之流站立不得，滾下萬劫不復的深淵。火是積極的指引，山特一夜是消極的教訓。

作者無從把持他的情感。他憎恨那些虎狼地主與軍警。他把愛全給了農夫，革命者，他們的輪廓因而類大，却並不因而多所真實。這是情人眼裏的西施，然而僅僅

是些影子，缺乏深緻的心理存在。至于那些分不到他些微同情的男女，他的憎恨同樣不容他過細停留。他把他們勾成花臉小丑。這裏是盛怒，沈鬱；這裏是不饒恕。他不能夠平靜。他的回憶在沸騰。一切是力，然而一切是速寫。我們明白主宰是政治的意向，但是，我們煩燥，因為驚嘆符誌那樣多，我們在藝術領會之中，不時聽見作者枯啞的呼喊。父母出賣女兒，『目不轉睛的噙着淚水對英英注視着，』隨卽是：

再多看一眼罷，這是最後的相見啊！

作者不克自制，他從敘述一步跳到詩歌。劉嬭爲了復仇做假嚮導，把軍隊帶進埋伏的陣地。軍隊發見受了騙，給了她一槍。她『渾身的知覺在一剎那間全滅消了，』作者安慰我們，

她微笑着。

雖說沒有驚嘆符誌，強烈的情感把現實化入象徵的世界。我們接受作者的煊染，因爲我們和他一樣敬仰劉嬭。星的題目來自一個造作如若不是孩氣的象徵，情人的

眼睛類似北斗星，北斗星好像光明。在這部民國十六年事變的插曲裏面，驚嘆符誌多到不堪想像，俯拾即是：

當他們快要爬到那湖濱的時候，……突然地，給一個東西一絆，——梅春姐和黃便連身子都給絆倒下來了！

三四隻粗大的黑手，連忙捉着，抓住着他們的胸襟！——當他們明白了這是怎樣的一回事情之後，便一齊震得，疼痛得昏迷過去了！……

夜的黑暗的天空中，正開始飄飛着一陣細細的雨滴！……

作者把自己遺失在他爲別人修建的迷宮。

而且缺乏詞彙。他沒有字句調節他情感的沈浮。他指出「秋蟲的悲哀的嗚咽，」跳過三四段，重複一句（僅僅改換詞性）

蟲聲更加嗚咽得悲哀了。

他修辭的方式和他的情感同樣直來直往，每每陷入雷同，襯出他學殖的貧瘠。

豐收有這樣一個有力的句子：

整個的農村，算是暫時的安定了。安定在那兒等着，等着，等着某一個巨大的浪潮來毀滅牠！

火裏面彷彿故雨重逢：

田原沈靜着，好像是在期待着某一個大變動的到來。

這在夜哨線成了公式：

夜色：深沉的，嚴肅的，像靜着一個火山的爆裂。

我們勿需乎苛責，葉紫是清醒的，豐收的自序是一篇忠實的檢舉。他明白自己太缺少藝術成分。然後：

這裏面，祇有火樣的熱情，血和淚的現實的堆砌。毛脚毛手。有時候，作者簡直像欲親自跳到作品裏去和人家打架似的……

他一語道破他的長處短處。他沒有字句，他的熱情也不容他有。他所能夠給的是黑

白分明的鉛畫，不是光影勻淨的油畫。他揉搓不出富有造型美麗的人。

不會爲自己準備工具，又「沒有餘裕的工夫。」他鄭重聲明他「年青得很，」
「能夠刻苦的，辛勤的，不斷的學習。」從豐收到星，假如文字依然故我，是舶來的，是生澀的，我們看見他在努力擴展自己。他的農夫繁複了，例如陳德隆，一個粗獷然而值得原諒的漢子，是梅春姐的魔星，却同她一樣是封建制度與社會組織的犧牲。民國二十五年八月，在他大病之後，他補成星的第四章，開始從事另一個中篇。菱的第一章寫了一萬字光景，他擱下筆，去了內地。如今讀着這沒有完成的第一章，我們驚於他的進步。文字不再跳動，敘述增加斌媚，尤其是第五節，鄉下人月夜採菱，官保（彷彿是這部小說的主角）划了一隻小筏子，等候堡子裏面的小姐，在湖心和一個賴皮打架……下文不可復視了！

還有比這可痛惜的？死帶走了最好的部分。

然而有人將牢牢記住葉紫。他成全了歷史。在我們青年活動的記錄上，他將佔去一頁。我們從他的小說看到的不僅是農人苦人，也許全不是，只是他自己，一個在血淚中凝定的靈魂。

二十九年二月十二日。

上海屋簷下

夏衍先生即是沈端先先生。生在明媚的山水地帶，猶如大多數江南人，他有靈活的思路由他運用。一種值得羨忌的幸運沒有把他從小一脚就踢下這文學的苦海。牠賜他更多的恩惠，有一個充足的時間孕育自己，經驗嚐夠了不算，還把整理經驗的方法充實他的工具。在工業染色化學系畢業，他來到日本學習電機和冶金，三種不同的科學部門，然而全是科學。他用文學培養他的心靈，所幸不會麻醉，知道怎樣尊重文學，怎樣驅之受命，完成一個迫切的現實的要求。他參加若干政治的集會，加入國民黨，如同十五年前任何熱血沸騰的青年，把社會改進國家強盛看做神聖的職業。某些人奔往漢口的投機行動灰了他的心，他憎恨這種懦怯卑鄙的利用，忿而退出政黨，退出積極的政治生涯，不會結下私仇，把宏願放在一個隱微然而悠久

的前程，沒沒無聞，用讀書往細裏鏗磨他的鏡頭，住在上海一個幽暗的角落，觀省人世哭笑無常的起伏現象。他努力翻譯。他介紹高爾基，日本左翼文學的理論和作品給那些嚮往蘇聯革命成功的同代青年。

這些理論和作品對於他的影響，雖說缺乏直接的物證，我們不難加以想像。他的興趣是多方面的，政論，時評，婦女，電影，他全在行。他在各方面流露他的才具，也從各階層吸取他的體驗。他隨時更換筆名，給自己保留一個更好的發言的時機。主筆歡迎他，他自己就應當是一個出色的主筆。我們讀過他三兩篇短篇小說，這裏不是消極的娛樂，而是積極的揭發。他不寫黑幕小說，他呈現的僅是事實。他明白戲劇的宣傳效果，同時也主張作品必須具有堅固的藝術性。他不放任他的才情野馬一樣馳騁。他本分，他審慎，他要青年劇作者「寫自己所知的事，寫自己所十分瞭解的題材，因為祇有這樣，創作出來的作品才不陷于觀念化，才不陷于公式主義。」●他不

僅重複高爾基的寫作教訓，他一直就在這樣實行。他熟悉上海，他有聰明運用，並且不似那類趁風轉舵的浮沉於上海的聰明人，他咬定牙根去幹，鑼鼓不響，用作品證實他的理論，或者他所奉行的理論。

一位創作家不一定需要理論，然而這是一個科學時代，一個騷亂時代，一個介乎新舊之間的交替時代，不像初民那樣單純，我們有的是自覺與角度。科學縮短了希望的距離，方便把喜悅往大也往深裏伸展，然而社會的風習永遠落後，人心永遠是一尊富有韌性的懶神，苟安，自私，却又彷彿感到惡運將臨的宙斯大帝，不顧潮流趨止，把理智活活鎖在傳統的岩石。我們生活在這種辛辣的掙扎之中，應着紛繁的變動，射出強弱不同的光幅。科學加速也加強了衝突，人與人的關係因而有了新奇的聯繫。人在社會形成一個特大與特小的地位：社會受支配是特大，人爲社會的產物是特小。

我們來到這樣一個文物昌明的樞紐。時間把錯綜的紋理呈在風平浪靜的水

面，美與醜在這裏漂浮，道德與罪惡在這裏滋生。這單純的世界，他的表現光怪陸離，存在于每一刹那，正是我們供養的現實。

夏衍先生站在現實這邊。

然而這裏的現實，正如一般作家所理解，僅僅限于現代。既非形而上的現實，跳出時與空的拘囿，又非十九世紀正人君子所不齒的現實，當做醜惡的另一解釋，更非中世紀教徒的空靈的現實，看做觀念的去路。牠甚至于一手推開歷史，直到十分需要的辰光才去摩挲一下。夏衍先生以及一般作家的現實，血與肉的化身，是國防文學以迄于抗戰文學的英勇的「神話」。他們從蘇聯文學學習現實主義，去掉浪漫主義的高蹈與頹廢，留下牠正常的鬥爭精神。這裏不僅是表現，更是有力的表現，有所為而為的表現。鞭策自身，擊出敵人，新現實主義成爲一種武器。

這種生氣蓬勃的感覺，引起文壇上熱烈的爭論，在民國二十五年四月，鼓舞夏衍先生從事于戲劇，同時第一部作品，避免直接干涉，放下當前大敵，給自己選了一

個空前的帝國主義的聯軍之役。據說作者動筆之前方從華北回來。他把一腔悲憤傾入紙墨。忿怒在這裏化爲諷刺。然而歲月既往，猶如女主角畸零的命運，賽金花的輝耀隨之黯澹。去開一個無知識的妓女的同情，他在自由魂裏面表彰一個女革命家的殉國事蹟。秋瑾缺少賽金花（去世不久）轟動的力量，作者對於自己創作的方向也起了反感。厭憎流行的情節戲與服裝戲，慊惱自己虛擲時力于歷史劇的寫作，他宣告，『我要改變那種戲作的態度，而更沉潛地學習更寫實的方法』。于是回到熟悉的『手觸』材料，『不顧慮到這劇本的商業上的成功』。他贈給讀衆一部平凡然而堅固的生活實錄。上海屋簷下成于『八一三』之前，雖說遲到十一月間。世。他不再離開現代，那『悲壯熱烈，驚天地泣鬼神的現實』。一年之後，我們讀到他的一年間。

果戈理似乎給了他不少啓示。而且早已埋下了根芽。一位日本作家把兩個伊凡的吵架的故事改編成爲劇本，民國二十四年二月，夏衍先生用筆名在文學上發

表他的翻譯。就在同期同頁，一位先生譯出一篇關於果戈里的論文，說這位現實主義的大作家對於當時流行的 *melodrame* 和 *vaudeville* 發生絕大的反感：『舞台和現實生活的隔離，會使他深深地感着不滿。他覺得當時戲劇和生活之間的連繫是完全切斷了。』果戈里把那些矯揉造作虛有其表的劇本看做哄騙小孩子的可怖的怪物。臨到中國，我們其實難于指出幾齣算得上 *melodrame* 和 *vaudeville* 的製作，一般劇作者『噴散的』并非『空虛的熱情』，他們的過失僅僅是技巧零碎，偏要舞弄技巧。曹禺先生的雷雨一直在擴大自己同情的領域，日出第三幕的現實性同樣感人落淚。他或許偶而犯了一些些情節戲的毛病，然而他提煉出來的現實十分真實，我們願意原諒他過分愛好舞台的流弊。假如我們的記性沒有錯誤，遠在夏衍先生的賽金花上演之後，我們看到宋之的先生的武則天，足足在上海演了一個月。這齣為人稱道的歷史劇，把現實用的極其武斷，曾經引起若干人士的爭論。我們不明白夏衍先生所謂服裝戲是否也有武則天在內。這是可

能的。不過，戲劇文學在中國尚未出師，我們正可不必斤斤較量。

我們勿庸諱言，一種惡劣的傾向直到如今還在戲劇文學方面盛行。某些人士從未納心戲劇，從未涉足舞台，從未深嗜人生，由于聰明，由于有上演稅與版稅的雙重利潤，由于直接可以博取無識的觀衆（假如這是一個嚴重的冤枉，我們不妨走進上海的共舞台，綠寶劇場，中國電影院，以至于文墨之士的上流社會，研究一下嚴重的程度）的賞譽，或者由于熟識大小戲劇人物，便安置姓氏，排比語言，分場列幕，每幕結尾插一意想之中的驚人之筆，把這叫做高潮，然後斟酌事實，往若干談吐嵌入一些富有時代感與誘感性的警句，名之曰精心傑撰。他們把技巧分配在一個或者幾個故事當中，以為這就是戲劇。他們可以把故事稱爲內容，警句看做主題。自命奉行內容主義，實際陷入一個形式主義（其實是公式主義）的泥淖。我們不用妄想從裏面尋找人生，理想，真理，一切憾動人類的優越之感。他們向不睬理內容與形式不可分離的關係，人生如何決定一切，而一切又如何滲透作者的心靈，渾然成長。

正是這樣一批買空賣空的劇作家，率同他們的嘍囉和羣衆，依仗周密布置的茶酒聯絡，暫時攘去了浩大的聲勢與營業。悲劇成了情節戲，一切成了服裝戲。

明白此中不堪爲外人道也的把戲，夏衍先生奔向一條新路。從小學習科學，繼而埋頭于蘇聯與日本的新現實主義作品，我們從他的短篇小說，若干實地調查的報告，就可以看出他想像的本質。他要有所厭棄於一己和別人，他是浪子回家，回到他現實的老窩。他要求劇作者『態度一定要誠懇，用功，不要空想，從許多複雜錯綜的現象中去創作一種人物的典型，在廣泛而瑣碎的題材中去尋求良好的主題。』缺乏生活經驗，不妨『從書籍上，報紙上，談話上用工夫去參攷，去研究，去尋求；從有關係方面去加以極深刻的觀察，去理解，』直到全部題材瞭然在望，然後動筆，才不至于陷入『憑空亂寫』的謬誤。我們立即明白他往日所以拋棄歷史劇，不僅是一種理論的反感，另外具有氣質與現實的兩重要求。

果戈里把日常生活的現實的秘訣給他。他的理論，情感，特別是情感，却讓我們

想到一位和他初少因緣的大作家。我們是說自然主義大師左拉。他們全把現實當做現代看，而且左拉雖說缺乏科學教育，科學是他創作方法的中心思想，他們對於實驗的哲理全有信心。左拉曾經勸告一位青年劇作家：『我唯一想挑剔達尼勒 Louis Danyl 先生的，就是問他爲什麼把往日 *melodrame* 的一切沈舊的機器放在作品裏面，實際他輕而易就可以把戲寫的更單純，更自然，因而得到一個更合理也更永遠的成功。』往工人世界插入一段貴族的傳奇，不唯腐朽，尤其不合邏輯。他的責任是研究工人世界的風俗與語言，用力描繪。這才算得上新，算得上膽大與成功。因爲『我們奔往真理；讓一個劇作家呈出真實的圖畫滿足觀衆，我相信他將得到巨大的勝利。』在另一個地方，他斷然道：『繪夢是婦孺的遊戲，男子的責任是繪現實。』

怎樣才可以把戲劇從誇張，虛妄與板滯之中救活過來？左拉堅信舞台可能的唯一再生，是把『世紀的科學與實驗的精神傳播到舞臺上去。』他用他的劇本做例往細裏詮釋道：『動作含在人物的內在鬥爭之中，不復含在一個什麼故事裏面；這裏是一種感覺與情感的邏輯，不再具有事的邏輯；解決變成問題一種代數的結果。于是，我一步一步尾隨小說；我把戲關在同一房間，濕而且黑，好不剝奪一絲他的凹凸，牠的悲迷；我選了些愚蠢的廢料，好在我的英雄們的強烈痛苦之下，呈出日常生活的庸俗；我不斷用力把舞臺挽在我的人物的平常的事務，因之他們不是在演，而是當着觀衆生活。』①沒有比這幾句話似乎更能搔到夏衍先生的癢處，更能發揮上海屋簷下的企指。

這種現實的看法，如尼考耳 A. Nicoll 先生所指出，幾乎等于重複古代西

① 參閱左拉的蘇賴絲辣幹 *Therèse Raquin* 一劇的序文。

塞羅 (Vieiro) 對於戲劇的解釋：『人生的一個複本，風俗的一面鏡子，真理的一種反映。』現實與模倣雖二猶一，藝術的創作難道就可以一蹴而達麼？不見得容易。廿五歲的雨果老早就宣稱自然的現實 *réalité selon la nature* 和藝術的現實並不完全相同。他諷笑一般攝影式的現實主義。我們說的話是散文，說詩是不自然，席德 *Le Cid* 却用詩說話。席德是西班牙人，法國的作者却要他說法國話。腳燈佈景必須廢除，用真樹真屋和真太陽，以至于無往而不真，不現實。結局乃是可笑。雨果以為藝術和自然各有自己的王國，却又相依為命：『自然和藝術是兩件東西，缺了一個，另一個就不存在。不算藝術的理想的部分，藝術還有一個積極的屬於土地的部分。』他進一步推論戲劇的鏡子看法，往深裏追究道：『萬一這是一面平常鏡子，一個平光的面，映出來的東西僅是一個發暗而不具凹凸的形象，忠實，然而無色；我們曉得簡單的反射照不出色與光來。所以，戲劇必須是一面集中的鏡子，不唯不有所減弱，反而聚斂增濃有色的光線，把一星星亮變成一道光，一道光變成一團』

火」^(四)

現實似乎具有兩類，一類是集中式，一類是自然式，因為對於現實解釋不同，成爲兩種不同的手法。浪漫主義者羣的集中往往只是過火；自然主義者羣的自然往往流于瑣碎，另一種過火。枝葉濃密，主幹容易淪于無形。避免這種危險，夏衍先生知道節制。他或許不^{完全}同意赫威斯 W. D. Howells 對於現實主義者的任務的說明：『在人生之中，他覺得沒有東西沒有意義；一切表示命運與性格；上帝所造的東西沒有是卑鄙的。他不能夠看着人生，宣稱這件東西或者那件東西不配注意，猶如科學家不能夠宣稱物質世界某一事實不值得他屈尊攷查。他每一神經感到事物的平等與人類的連合；他的靈魂是激越的，并非由于眩耀，影子與理想，而是由于

④ 參閱尼考耳的戲劇原理 The Theory of Drama 與雨果的克林威爾 Cromwell 一劇

的序言。

現實，只有在這裏面，真理才生存。」^⑤把現實當做現代看，承認階級的存在，夏衍先生自然而然的站在被壓迫者這邊。同是人，中國人必然要反抗物質文明與帝國主義的雙重剝削，然而誤于藝術的宣傳性，我們一般現實主義的作家難免傾向虛偽的誇張，很少如赫威斯所云，把現實主義看做材料的真實的處理。憎恨中產階級，褻拜不允許熱情溢出正確形容以外。一個現實主義者的勝利，正在他一絲不走，呈出性格與關係，好讓讀者修改那必須刪剔的東西。無論是集中式，無論是自然式，他的觀察與表現必須同時公正。現實主義者不自私，他服役于全人類。夏衍先生明白選擇與公正的重要，指摘阮羣先生的抗戰劇本勝利年，便以為『把我們的仇人比喻做一個一戳即破的紙老虎』並不適當。^⑥

⑤ 參閱赫威斯的現實主義與美國小說 Realism and the American Novel 一文。

⑥ 參閱民國二十九年四月十六日大美報刊載的三月，桂林的戲劇節一文。

現實限于現代，夏衍先生的現實主義自然不收歷史劇。「歷史不是循環和反覆，」他讀到魏如晦先生的明末遺恨，以為「從歷史的悲劇的結束，就無法可以聯想到現實的明日的光明。」然而，天曉得我們的歷史劇作者羣用了多少「沈舊的機器」和激昂的語彙挽救「悲劇的結束！」這種生硬的嵌砌正好表示我們對於現實和歷史的觀念的混淆。夏衍先生非難歷史劇對於民族的貢獻，因為「人類社會的歷史決不會同一原因，同一經過，同一結果地反覆，所以我們用歷史裏面的一個與當前事象吻合的事件來諷喻現實的時候，歷史裏面和現實不相平行的，聯辭便常常會損害了作者原定的企圖。」用現代兩個字替換這裏的現實，我們立即瞭解他的見解。

讓我們首先承認歷史和現代並不屬於兩個絕對的世界。二者缺乏內在的差別，後者只是前者的一種變化，所變化的并非現實，乃是朝生暮死的現象。一個置身于現時，一個置身于過去，白爾唐 Louis Bertrand 先生以為「這是一個年月間

題。」^①過去屬於歷史，沒有過去以前，原本就是現時。我們今日的現時實際算是牠的未來。浪漫主義者錯把過去看做人生的另一截，白眼現代，把夢和情感放在裏面而呼吸。難怪司湯達把司考德的歷史小說貶做兒童讀物。福樓拜申明他和沙斗布萬昂的理論完全不同：「他由一個全然理想的觀點出發，他夢想一些典型的殉教者。我呀，我想拿近代小說的法程應用在古代，點定一片海市蜃樓，我用力追求簡單。」^②時間的距離是一種幻覺，藝術同樣是一種幻覺。破開這交相爲用的幻覺，我們發見自己站在永生的觀念前面，或者，說直爽些，站在現實前面。現代與歷史同樣供給材料，同樣含有現實，假如一齣歷史劇失敗，因果應當含在牠的本身。左拉要求作家努力于可以實驗的現代材料，同時他也明白歷史劇的艱難：「牠是最需要研究與

① 參閱白爾唐的論歷史小說 *Sur le Roman d'Histoire* 一文。

② 參閱福氏致聖佩夫書，論薩郎寶 *Salammbô* 一書的寫作。

才分的部門，『僅僅『把抄來的句子放進去是不夠的；假如放進這些句子，牠們要求前後句子全有相同的調子。』雨果把復活的使命送給歷史作家。

站在現實前面，並非站在一個抽象的觀念前面。哥德以爲詩人表現自己孕育的世界，垂青于歷史裏面遇見的人物，借取他們的名姓，加在創作的生命上面。這就是說，另有一個現實存在，歷史只是一個幌子。詩歌或許是這樣。然而，談到戲劇，雨果告訴我們：『地方色彩不應該在戲劇的表面，要在作品的核心，流而向外，流出自己，自自然然，一視同仁，而且，好譬說，流到戲劇每一角落，如漿液之由樹根上升，流到末一片樹葉。戲劇應當完全印上這種時間的色彩……換了世紀，換了空氣。』⁽²⁾在這一點上，左拉和他的前輩似乎同有此感：『歷史劇是不可能的，我們要是不往裏面放進正確的人物分析與環境的復活。』

現實同時含有現代與歷史，我們所請求于作家的，是還牠們一個比較真實的本來面目（絕對是難的），歷史挑不起全付的現代，歪扭僅僅兩傷。

夏衍先生的第一個長劇，正是他後來菲薄的歷史劇。時代的風險掩走了他，政治的怒濤在他的心頭洶湧。他對於賽金花懷有明顯的要求：『希望讀者能夠從國聯軍聯想到飛揚跋扈，無惡不作的友邦，從李鴻章等等聯想到爲着保持自己的權位和博得友邦的寵眷而不恤以同胞的鮮血作爲進見之禮的那些人物，』爲了達到這種希望，他說他採用諷喻，放下煩瑣的自然主義的寫照手法，強調一些與事實最有共同之感的事象。企圖宏大，和熊佛西先生同時寫作的賽金花一比，他的劇本洋溢著更的多時代空氣。熊佛西先生明怯，甚至于感傷，把陽光集中在一個可憐的弱女子身上。夏衍先生雖說同情，他的理智讓他明白賽金花「多少保留着一些人性的」，仍然是「形形色色的奴隸」之中的一個。⊕他知道賽金花押解回籍之後

就沒有了戲，就和那充滿意義的時代與充滿戲劇的社會脫了軌，走入一條「人比黃花瘦」的窄巷。他的忿怒或者理智不願他多所徘徊。

急于『諷嘲和詛咒』，他不幸沒有更多的耐性調整他的孕育。打算避開『煩瑣的自然主義』，他不唯沒有『避開』，反而迎頭相遇。一個人沒有方法逃避自己。夏衍先生沒有方法逃避他的氣質。他所選擇的『喜劇材料』，大多屬於外形，流于細碎，或許是忠實的暴露，或許是無情的譏罵，並不即是『喜劇材料』。福樓拜的候補議員 *Le Candidat* 極其嘻笑怒罵之能事，因為是外形的，暴露的，完全在舞台失敗。我們可以拿來誦讀，然而在一個讀者與一羣觀眾之間，我們必須體會鴻溝所在。類似電影進展的賽金花，除去內容不同，表現方式幾件完全依照作者一年之前所譯的兩個伊凡的吵架。戲劇形式雖說出自一個日本作家，他不能忘情于現實主義的平易，簡單與自然。兩個小小俄國人物的性格喜劇，或者悲劇，內容和速寫的形式，配合十分貼切。賽金花應當是一個出色的性格，然而庚子年代的背景是一個

更大的性格，融有無數的性格。這是一齣空前的大悲劇，屬於全民族。作者雖說并不企圖把賽金花寫成正常的批評的歷史劇，他攔阻不住四十年之後的子孫往這上面想。我們今日在牠的鎖枷之中掙扎，猶如我們的祖與父在裏面受罪。作者有權利去選擇自己鍾情的表現方式，同時必須顧到（即使只為作品的勝利着想）我們的要求，特別屬於一種難以滿足的要求。那是一個絕望的時代，我們的感覺不願多在裏面停留。速寫透露聰明，然而缺少沉永。人物不算少，我們還嫌不夠多，未能形成羣衆的騷動（作者應當利用速寫形式來寫騷動）我們更嫌不夠深，僅僅為作者洩了忿完事。夏衍先生于盛怒之下執筆，居「八一三」之前，有誰能不盛怒嗎？盛怒驅他嘲罵，盛怒驅他寫作，我們感謝盛怒。

他在賽金花裏面刻畫了一羣奴隸。然而他知道，這在政治感覺上僅僅啓發一種消極作用，他必須選擇一些積極的人物做榜樣。他來到草野尋找一個可以抵消賽金花的奇蹟一樣的女子。機會造成了賽金花，意志凝成了秋瑾。他從一個傳奇人

物跳到一個歷史人物。在自由魂裏面，他先把時代背景繪出，此後不再多用筆墨，直奔人物的性格和生平；這裏正同賽金花相反，枝葉過分稀少，材料不夠說明靈魂。單純，然而並不深緻。

從自由魂到上海屋簷下，在這短暫的山泉一樣噴湧的創作期間，作者起了「一種痛苦的反省」，丟下英雄人物，拾起那久已活在心頭，然而擱置一旁的渺小人物。人就是這樣，出奇制勝，走出範圍，一次又一次冒險，忽然如有所得，覺悟真理就在身邊。夏衍先生回到現代，回到他四周的小市民，不見經傳的無名無姓之輩。真正的同情基于正確的瞭解。晝夜廝磨，他可以一直理會到他們的靈魂，充滿了人世坎坷的喜怒哀樂的精神存在。愚昧，願實，哀怨，失望，墮落，欺凌，忍受，反常，幻滅，來去交錯，引人發笑，起人哀感。這是我們人人的日常生活，沒有傳奇，沒有光彩，灰色的，或者如上海屋簷下，陰沉的，我們看不出這裏有一點點引人入勝的感覺，特別是戲劇文學，拘于舞台物質的束縛，把緊張看做成敗準衡，似乎文學不會從平常的人生產生。舞台

是一座陷阱，沒有幾個劇作家敢於在這裏向上正視人生。沒有本領創造新奇，他們接受『沈舊的機器』。雨果鼓勵劇作家反抗舞台的條例，宣稱才智而有自尊心，其唯一的作爲就是以一切方法進行攻擊，多逼退牠一步，人類的理性便多獲一步保障。我們必須爲人生開拓領域，牠有權利要求不偏不倚的認識。具有同感，夏衍先生勸勉劇作者『儘量地去創造新的形式』，同時註明形式和『緊張的場面』不是一件事，和『發笑的效果』也不相干。

這是一種內在的要求，一種孕育的結果。我們沒有方法去『創造』任何新奇形式，假如我們不把靈魂浸潤在每一分鐘每一地點交相影響的人生的大小變化。上海屋簷下的造詣就在牠從人生裏面打了一個滾出來。這是現實的，和廣大的人羣接近；這是道德的，指出一條道路給大家行走；不屬於純粹的悲劇，沒有死亡，沒有形而上的哲學，沒有超羣軼衆的特殊人物；不屬於純粹的喜劇，雖說作者命之曰喜劇，因爲人物並不完全典型，愁慘並不完全排除；這裏不是自然主義的現實，我們明

白作者在介紹芸芸衆生的色相之下同時提出一些嚴重的社會問題，一些人與人之間的糾紛，一些人與行爲之間的關係；他不諷刺，他不諷罵，他也不要人落無益的眼淚，然而他同情他們的哀樂。日出是這種社會型的戲劇另一代表，上海屋簷下是同型的又一形態。人不是獨立的，他們的過失不屬命運，不屬自己，人的存在並非一種本質上的差誤。夏衍先生曾經解釋他這類『小市民』的大小劇本：『我把他們放在一個可能的改變，必須改變，但是一定要從苦難的現實生活裏才能改變的環境裏面，我想殘酷地壓抑他們，鞭撻他們，甚至於碰傷他們，而使他們轉變摸角地經過各種樣式的路，而到達他們必須到達的境地……』

一七五八年狄德羅 Diderot 第一次倡議的『人的責任』戲劇是積極的，作者的意向決定一切。人類幸福是共同的目標，主題却隨不同的人生標準而異。尼考爾先

生稱之爲「意識文化的戲劇」一種特殊現代產物，把人看做文化的存在。他把這種戲劇歸入悲喜劇 Tragi-comedy。正如一七六七年包馬曬 Beaumarchais 命之爲嚴肅劇 Drame Sérieux 或者簡單些，法文「戲劇」一字的專門意義 Drame。

上海屋簷下屬於這類悲喜劇，或者嚴肅劇。兩個伊凡的吵架是憂鬱的，人世正如果戈里在劇本末尾所嘆：「這世界是憂鬱的！」同樣，上海屋簷下是憂鬱的，作者在黃梅時節「透不過氣來的環境」寫成，劇本的時間正好也佔了牠一整天。結構的時間順序是自然的，第一幕是早晨，第二幕是中午，第三幕是夜晚，一切發生在十二小時以內，一座寄生在租界邊沿的石庫門樓房裏面：主要的故事是一對夫婦十年之後重逢。從表面看，作者是古典的，不以花巧取悅觀衆耳目。然而形式簡單，並非沒有變化，同時巧妙自然，我們難得看出斧鑿的痕迹。唯其推陳出新，彼此驟然相迎，我們初不敢冒然以古典一詞形容。限制而集中，一座立體的樓房內部却有錯綜的

人生供給作者使用。這裏住着五家人家，職業不同，生活不同，屬於小產與無產階級。正如上海通常的鄰居，漠不相關，各自忙碌，奔往不同的命運和目的。有人把上海屋簷下的手法歸入美國流行的街頭小景 *Street Scenes* 型。然而真正啓示作者的，一種直接影響，似乎更是日本左翼作家藤森成吉的光明與黑暗，夏衍先生譯出，附在北新書局出版的犧牲後面。

在光明與黑暗裏面，第一幕與第二幕的地點同樣是一座樓房的直切面，分成上下兩層，收進一家娼妓的真實色相。第二幕的地點更動了，然而臨尾以兒童的鼓舞的歌唱收煞，完全和上海屋簷下類似。我們不爲作者諱言外來的影響，這不是什麼恥辱，而是創作過程中一種必有的潛移默化的良善作用。問題不在形式或者內容屬於誰，而在生活屬於誰。假如這裏的生活真實，假如形色基於牠本身的需要，假如我們覺得在表現上一切是中國人的，或者縮小些，是上海人的，我們便有理由向作者道賀：「你成功了。」

上海屋簷下的嘗試是成功的；他給自己選了一個真實然而艱難的局面，必須同時把五個不同的人家呈給觀衆，同時必須要觀衆不感覺繚亂。我曾經再四體驗他們的直接感受。什麼東西吸住了他們。他們並不驚於形式新奇，（當然有的是人來看樓房上台，然而不久就發見）他們僅僅回到一個更真實的人生。他們看到一個生活斷面，天天在演悲劇，似乎沒有力量成爲悲劇，如今一位作家自然而又藝術地把平凡瑣碎的淚水聚成一般強烈的情感的主流。情調是單純的，憂鬱的，上海屋簷下的地方色彩却把色調煊染的十分斑駁。作者更有聰明讓觀衆在沉痛之後歡笑，在歡笑之後思維。這裏沒有誇張，他把平凡化爲真實，再把瑣碎化爲陪襯，然後畫龍點睛，他把活人放了進去。

他們屬于一羣弱者。施小寶是一個淪落天涯的棄婦，四顧無依，在狂風暴雨之中憔悴；趙妻無時不在絮叨，接受貧苦，却又永遠抱怨；李陵碑失去了人生實感，活在錯覺的醞釀之中；黃家楣夫婦是失業型的知識份子，不曾養成意志，却養成了肺病；

趙先生似乎達觀了，不幸屬于一種隨遇而安的樂天主義，或者馬虎主義。有誰不是弱者呢？林志成和朋友的妻小同居，工廠受壓軋，良心受指摘，早已失却強壯的心性；楊彩玉撲在社會的門檻，情感在前夫後夫之間掙扎，事實證明她是一個尋常女子；我們看見匡復失去了革命的胸襟，責備自己不能保護的妻小。唯一不弱的弱者是黃父，雖說年老，雖說是一個鄉農，雖說屬于過去的一代，他有強壯的身體與靈魂；他不明白現代，却有常識與習慣去工作。他的可愛蘊在他的本性，他的過失屬于既往。然而真正可愛的却是未來，給我們帶來希望。天真爛漫最有力量，林葆珍把力量給了她生身的父親。

實際黃父和林葆珍並不屬于上海屋簷下的愁苦世界，一個從鄉間來，無意捨了悲哀回去，他不在這裏停留，一個是上進的兒童，根本和成人的憂患無涉。然而有了他們，那羣弱者才有了顏色。作者給這羣弱者安排了種種功用，調子雖說灰暗，空氣雖說陰沉，他們雖說和天時一樣，絕少陽光照射，對於效果的差異却各有貢獻。施

小寶的戲劇有牠自己的高潮。黃家楣夫婦發見父親留下的血汗錢，是他們戲劇的高潮。李凌碑的高潮已經過去，我們看到的是高潮的尾聲的延長，一個絕望的化身。他的作用是加強全部的情調。這讓我們想到日出的女主人公陳白露和他一樣，她的高潮在開幕之前已經結束；我們看到的是尾聲，是氣氛，是詩，是死亡。她沒有改變，她僅有的力量是玩世不恭的態度，她等待——甚而厭倦于等待——的僅僅是死亡。她不再掙扎。她應當屬於伊卜生的蓋布勒 Hoida Gahr 型，所不同的是她的反響消極，全劇的高潮落在她的直接間接支配之外。日出並不因而減却牠宏大的氣質，這種氣質僅僅子夜可以相提並論。上海屋簷下缺乏曹禺先生的作品的深度與幅員，然而牠有質樸的美德，一切不求過分。夏衍先生不肯勉強李凌碑，正是他思致縝密的證明。趙家夫婦沒有把戲帶出去，過日子是他們的本色，做小丑是他們的常行，然而住在灶坡間，依照上海出入後門的規矩，他們佔到地利，自然而然形成了一個中心。這是一種不可挽救的錯誤，他們雖說供給我們最多的笑料，我們願意有時候

把他們搬上樓去。

他們險些抵消三個主要人物的糾紛或者戲劇。從觀衆的喜愛，我們明瞭趙家夫婦凡事參預的意外收穫，作者給了他們豐盈的生命，然而臨到戲劇的主要人物，他的筆致顯然缺乏活潑。依照故事的發展，他們的戲劇應當最多；依照場面的處理，他們得到更多的機會發揮。匡復出了監獄，第一個思想就是見到林志成打聽妻小的下落；從林志成的談話，他發見他霸佔了他的妻小；觀衆等待他們衝突。林志成的懺悔減輕了衝突的可能。第一幕在楊彩玉買菜回來的時候閉幕，不遲不早，正好把觀衆釣進第二幕，急于知道會晤的結果。晤談的結果是零。觀衆担心的衝突也成了零。恍若無事，戲劇在洗塵接風之中進行。作者拋開『沈舊的機器』，用人情世故解決浪漫傳奇的企待。一個弱者型的林志成，由于絕望，反而有了勇氣。楊彩玉隨那一個男子走？直到第二幕閉幕，觀衆僅僅發見一個可能，物歸原主，林志成犧牲自身，成全十年前志同道合的一對夫婦。第三幕把驚異帶給觀衆：他們猜錯了，匡復一個人

來。如今一個人去，風平了，浪靜了，一切仍歸原狀。就在匡復認識真實情形（楊彩玉依戀林志成）的時候，他聽到一種彷彿來自天上的啓示：他從兒童的歌唱重新獲得他將近喪失（或者牢獄生活摧毀）的勇氣。這裏形成全劇的高潮。

我們必須譴責作者，他缺乏語言與動作完成他情節上巧妙的布置。語言是抽象的，動作是細微的，這三個主要人物——特別是那對舊夫婦——永遠感情用事地自相表白。作者不會深入他們的靈魂，那深緻而反常的靈魂，用具體的直接動作表現他們的心境。我們看不出匡復十年前曾經是一個倔強的革命者。假如監獄改變了他的性格，作者應當拿事實給我們看。我們僅僅聽到他一些小家子氣的反覆的怨詈和感慨。他們似乎在背誦論文，或者分析情感，作者或許以爲他們屬於知識份子，是生活拖下來的理想者，不免多給了他們若干身份上可有的理論和名詞。然而正因爲和作者屬於同一階級，兩相接近，他順手就把自己的文字借給人物。於是，缺乏自己的語言，人物淪爲情節的傀儡，不復屬於真實的血肉，因而也就失却他們

的輪廓。

黯然無色，重逢本身加強了全劇另一缺陷。五家人家的故事平行向前，而樓上樓下各自為政，在現實上或許真實，在進行上未免冒險。平行向前，主要情節如若失于荏弱，因而招致厭倦，觀衆容易立即調轉視線，隨意就樓上樓下物色一已鍾情所在。從第二幕起，上海屋簷下時時流露這種喧賓奪主的傾向。

即使是社會問題性質的嚴肅劇，上海屋簷下蘊藉的表現，防止不了作者宣洩心頭的要求。我們方才說起林葆珍，顯然她是作者意之所屬；一個文盲世界的天使，課餘之後去做小先生；她的歌唱近似啓示，奇怪的是她沒有在這裏提起社會革命，如一切左翼作家所應爲，更沒有以十年前的革命立場鼓舞舞匡復，最後一句乃是：『大家聯合起來救國家，』我相信沒有一位觀衆會起疑問，說這是怎麼回子事，劇中沒有一件事往這方面發展，作者却叫他的光明人物把『國家』兩個大字擺在她的觀衆面前？一種什麼東西，神差鬼遣，在這首促成全劇高潮與認識的童歌裏面，把

『國家』（不是全劇提出的某種社會）做爲我們努力的最高的鵠的。是什麼東西，觀衆未嘗考慮，作者未嘗考慮，然而意之所至，心有所會，沒有人覺得奇突，全以共鳴的心情接受下來。千百年之後，或許有人重新要問，把這看做上海屋簷下一個小瑕疵。今天我們不妨先自說破，觀衆和作者全不錯，作祟的另有一個東西，叫做時代精神，在這下面我們生活着。我們正好借用立波先生一句話，這是『九一八』以後新興文學的特徵。① 庚子以來的民族觀念，中間因爲官吏的內鬩，軍人的爭霸，階級的鬥爭，閃在糾紛的外圍，終于一個當前的更大危機把牠更清切地展開。我們不再計較過去，一切朝着一個新的頂尖發揚，國家至上成爲我們共同的口號。上海屋簷下並不直接隸屬於這種傾向，全劇人物僅僅李陵碑是『一二八』的犧牲者，而且站在陪襯地位。作者雖說不會正面指出匡復爲了什麼下獄，我們明白他是黨

爭之下的一個政治犯。

『八一三』綏靖了我們的疑慮，怨恨，猜忌與悲怒。我們來到了一個新時代，雖說我們久已準備牠來，牠來了，我們必須重新衡量一切。從前我們責難的政府，如今得到我們的信心，和人民結成牢不可破的一體。希望不復更是怨望，人人把心力用在牠的美滿實現。我們有了風起雲湧的抗戰文學。劇本和報告，由于普遍的需要，就量而言，幾乎成了『八一三』以來文學上唯一富裕的收穫。

一年間是其中最光輝的一個劇本。在這抗戰的第一年，毀了無數城市，失了無數州縣，死了無數軍民，傷了無限元氣，在這浩大的劫運的廢墟之中，我們的民族以自力更生。我們不復憂鬱了，我們蔑棄現時，因為最後勝利是我們的信仰，和殉教者一樣，我們相信未來。一年間是現實的，和上海屋簷下同樣現實，然而就牠的使命來看，我們簡直可以把牠歸入象徵劇。爲了象徵新生的意義，作者差遣新婦懷了足足十二個月的孕，忘記在對話之中稍稍加以說明。這裏是一個空軍將士的親族，父

親攜着他的新婦，帶着一家大小，輾轉流離，逃在上海避難。在藝術上，夏衍先生依然慎重將事，他不誇張他的情緒，一切依據人情，不求過分，不作無益的吶喊。我們很少從對話發見幾句演說。牠們忠實于性格，忠實于環境，同時，語語恰切，屬于生活，因而也就如出肺腑，屬于我們尋常然而英勇的人性。這裏表現的是一種清醒的現實，敵人要是不相信我們這些老百姓怎樣堅持抗戰，一年間值得他們一讀。他們會發見他們所讚美的一位憂鬱氣質的作家，往日努力于介紹他們的文學，經過一年的顛沛與磨煉，來到平靜然而有爲的現實主義。

關於現實（附錄）

近年來現實和現實主義甚囂塵上。關於牠們的闡述，鴻文鉅製，與日俱進。就在理論建設的前後，爭取現實的各色創作也正一篇一篇出現。小說詩歌不提，單就戲劇而論，歷史劇雖說風行一時，批評家與有心人却不斷在警告大家回到現實。這裏的現實顯然正和歷史對立。然而，通常批評一齣歷史劇，一般人偏又歡喜拿現實來衡量的價值。牠越能暗示或者燭照現今，便越見重於人。評價的標準是牠反映了多少我們現今的需要，換一句話說，即是所謂現實。

同時，我們又有歷史的現實這個看法。在外國早就有了的東西，往往在中國因為字面的誤會，引起奇特的解釋。例如現實這個名詞，有人著眼在『現』，便以為歷史的現實等於拿歷史來表達現代。依照這種解釋，現實幾乎全部等於現時 *actua-*

It is, 殊不知所謂現實 reality, 在外國原只是一個字而已。

我並不以為我們一般的解釋錯誤，我們僅僅需要深究一下其中的關聯，或者應有的過程。

決定這個問題的，首先應當提出時間。過去屬於歷史，在牠沒有過去以前，牠原本即是現時。現時含有連綿不斷的現象，每一現象自身即因與果，更由繁複的瑣細枝節形成。我們的困難不在因果的尋覓，而在枝節的刪取。舉一個現成例子：在顧仲彝先生近作梁紅玉裏面，他所推敲的勝敗因果，所謂歷史的教訓，基於個人者如韓世忠之性格，基於機會者如梁紅玉之晉京，基於教育者如王秀才等之出賣民族福利，大抵和史論家所見略同。然而，決定這類歷史劇的精靈的，在其政治認識與個別技巧以外，枝節的運用並不輕微。這最難，也最致命。牠隨處形成歷史作品的絆脚石。調理歷史材料，作家應該具有歷史的感覺，這就是說，他要活生生地生活在他所要表達的過去裏面。雖說站在現今，他在創造之中，必須把想像全部浸潤在所搜集的

正確的材料，把心靈整個放入牠們構織的過去。他不是考據家，而是通過考據達到他的要求。他要避免他的人物具有現代的生活成語，例如愛情，鬥爭，自由等等名詞，尤其要拋棄平劇的舞臺成語，一種沒有生命憑藉的語言公式，如明末遺恨之採用道白。他不應當叫他的人物做些，甚至於說些目前流行而以往絕無的行爲或見解。因爲這樣一來，在他固然省了氣力，固然迎合了現時，這個現時却不就符合過去。

當然，距離過去那樣遠，我們很難完全抓住當時的瑣細枝節。特別是在中國，根本缺乏詳實的材料。然而，這不見其就是一個良好藉口，把過去的現時置之不顧。孟夫子把五十步和一百步看做相等。在藝術上，猶如在數學上，五十步終於是五十步，絲毫假借不得。完全同過去的現時吻合，我們承認這裏有十足的不可能。但是，百尺竿頭更進一步，五十一步總比五十步強，我們必須追求比較地切近的程度。

枝節的重要就在牠們富有時間性，最能說明牠們發生的時代。人生大致自古相通，如若並不完全相同。人性相近，地域如一。一個壞作家連人性共同的精神也沒

有表達出來。一個好作家隨時注意那些表達共同精神的因時俗而有所不同的枝節。

史詩或者敘事詩比較幸運，因為整齊的音節已然超越凡俗雜亂的人生，我們不得不為牠提煉精華的使命放寬枝節的限制。這不是說漫無限制。詩人需要集中，有時候他可以丟下物質的拘囿。但是歷史戲劇和小說，通過形骸來傳達精神，形骸即是血肉，自然無從忽視形骸。我們不妨這樣說，一個政治家抓住過去的教訓就夠；一個藝術家用心於形象的探討，必須同時抓牢牠的形骸和靈魂。他不是寫政治論文。

所謂歷史的現實，如前所云，的確含有現時，決定牠之存在的過去的現時。我們現今的現時含在牠的可能性裏面，因為我們活在牠的未來。

我們對於過去的認識，站在藝術立場，是還牠一個本來面目。一個作家唯恐他的材料不夠使用（形象的完成），或者不夠帶他走入正途（觀念的凝定），他要

盡可能搜集一切材料，然後比較排列，心靈化入，在真偽之中有所擇別。從搜集材料到想像的創造，還有一條長路摸索，體味，正和再度投生彷彿。他不僅構成性格，還須交織出來溶鑄這個性格的社會以及一切成分。

然而，有趣却在這裏。寫一部歷史作品，唯恐材料不夠，寫一部同代作品，材料多到難以割愛。臨到現今的現時，一切直接來自經驗，一切貯留在自己的記憶，問題不在吸取，因為我們平時便在吸取，便在生活，不用另去生活，拋開小我的實際經驗。只要依照那句格言：『寫你手觸的東西，』你就容易成功。枝節做成現時，然而現時如此浩瀚，枝節如此龐雜，同時，我們服役於人類的福利，必須割棄那阻礙光明蒞臨和妨害爭取光明的藝術效果的錯雜東西。我們必須捨小就大。我們接近一切凡俗，凡俗却不就是我們最後的目的。材料無論來自書本，來自生活，我們並不因而沉湎，不是頹廢者，更不是玩古董的，把古董看做性命。然而，我們有所為而為，集中一切於效果的爭取。效果有大小，有強弱，有種種可能的程次；這含在作者的感受，性格和稟賦。

却也有賴於理智，選擇和調理。藝術作品的造型性有所効力於效果的傳達。

我未嘗不想把這種藝術的全般效果看做現實，雖說我明白這會引起不小的糾紛。談到藝術效果，我們往往狹義地加以限制，專指技巧的喜悅而言。現在，我們不妨指出：技巧本身並非目的。一切（技巧在內）用來爲了傳達人類之於藝術的要求。傳統把這種要求析成種種分子，最主要的叫做真理。藝術是真理的工具。然而真理是抽象的，絕對的，不容二三其辭。一件藝術作品的效果，全盤而又全盤，往往與人以不同解釋的可能。威尼斯商人便是一個例子。那麼，這要求或者那效果，到底是什麼？因爲在最高的藝術製作之中，要求和效果是一致的。到底是什麼？有人說做幻覺

illusion。

幻覺也罷，這是現實。牠來自現時，而是一種特殊的現時。牠在現時之中成長，猶如玉之於璞，或者，金之於沙。牠不等於現時。然而，我們目前流行的所謂現實作品，十之九沉溺在現時的大海，不是樹葉蓋住了枝幹，便是瑣碎遮住了視野，忘記最有力的

效果是選擇的效果。大胖子並非大力士。瘦子也不是美人。現時屬於照像，但是現實含有理想，孕育真理，把幻覺提到真實的境界。

這也正是亞里士多德那句名言，最真實的不是歷史，而是詩。

現時和現實不是一個東西，雖說具有同一本質。現時屬於現象，屬於時間，屬於歷史，唯有現實屬於藝術，唯其藝術來自人生，不就是人生，猶如現實來自現時，不就是現時，猶如人由猿猴演進，居高而為萬物之靈。二者之間還有作者全部的存在，執行滲濾的工作。現實即是真實。只要現實——那最高的現實存在，一部藝術作品便不愁缺乏時代的精神。歐西中古世紀的教徒把觀念看做真實的存在，首先造出現實主義這個名詞，意思是說，觀念的實現，今日我們引申而用，倒轉來把現實看做真實。現實是現時最高的真實，因為這裏的形象顛撲不破，並非隨波逐流的葦荻。現象隨着時間永遠進行，原則不變，而日日有不同，藝術家的匠心便在千變萬化之中，循着自己認識的原則，把真實部分點定，在工具的限制之下，讓牠們盡可能永恆下去。

三個中篇

脫韁的馬

穗青作

遙遠的愛

郁茹作

饑餓的郭素娥

路翎作

這裏是三本新書，從三個方向來，面貌陌生，造詣不同，然而提供思維，使我回到過去讀書的經驗，幾乎具有同一的吸力。牠們加強我對於創作理論的認識，至於牠們本身優劣的褒貶，假如可能，我並不希望在作者初次和我相會的時候有所論列。我擔心自己有意迴避，字裏行間依然不免無情的流露，傷害他們成長。他們站在三個不相同的社會角落，希冀對於時代的積極的使命能夠有所爲力。遙遠的愛，告訴我們一個新女性以怎樣的精神的執着向前爭取工作的意義。饑餓的郭素娥沒

有那樣明顯，但是，正因為女主角在這裏沒有文飾，不屬於智識階層，所以赤裸裸的，爲人性發出基本的強烈的呼號。如若脫韁的馬的藝術成就遠在二者之上，牠的人性的強毅的啓示似乎並不因而更高。是抗戰時期的製作，牠們有現實爲各自的男女往堅強裏磨鍊。這些階層不同的男女主角，由於理想的嚮往，幸福的憧憬，活在各自猥瑣的醜陋的境界，或悲或喜，稍稍具有英雄的姿态。

單從藝術的表現來看，雖說同時擺在眼前，三本新書幾乎勾起十九世紀一個整整世紀供我回憶。郁茹女士據說生在浙東，自己在重慶做公務員，有哥哥在家鄉參加遊擊戰爭。然而她的作品好像屬於一八四〇年浪漫主義全盛時期，桑·喬治 George Sand 的主觀的抒情的心性在這裏泛濫。穗青先生在他的脫韁的馬的結尾賞了我們一個線索：『一九三八年秋寫於晉西戰地，四二年謄寫於鳳翔。』從初稿到定稿，他用了將近五年的時間，短短的一個中篇，好像包法利夫人 Madame Bovary 的苦修的期待，在冷靜之中悠然成熟。作者不見得五年全在寫，或許寫成

初稿，也就是擱置了五年，然而他有耐心如福樓拜 Gustave Flaubert 等候。於是一八五六年過去了，十年二十年過去了，我們翻開饑餓的郭素娥，恍如當着高揭自然主義的左拉 Emile Zola 的理論，我們不期而在遠迢迢的中國爲他找到一個不及門的弟子。路翎先生據說出身學生，當過礦夫，有的是窮苦的折磨，恰如胡風先生所指：『生活的洪爐養育了』他的倔強的心靈。

這不就是說浪漫主義，現實主義或者自然主義是他們各自創作的理論的根據，因爲即使是福樓拜，從來不曾有一句話表揚現實主義，一般人把他看做現實主義的祭酒，惹起他極度的反感：一八七九年，他向莫波桑 Maupassant 寫信：

『不要同我談現實主義，自然主義，或者實驗的！我漲飽了。何等空洞的蠢話！』

我們應當記住，包法利夫人時代的現實主義曾經和無知的法庭同時宣告將包法利夫人驅逐出境，而左拉的自然主義的理論完全借用當代一本科學名著實驗醫學：

『我稱呼自然主義爲回到自然，世紀的科學運動；我指出實驗方法可以用到人類智慧的一切表現；我努力解釋我們文學之中產生的顯明演變，主張今後研究的主题，哲理人由生理人取而代之。』

但是他所尊崇的福樓拜，喜愛他的文學作品，厭惡他的宣言式的理論，寫信告訴他：

『我堅持你是一個浪漫主義者；也就是爲了這個，要慕你，愛你。』

左拉高高掛起自然主義的旗幟，他的至友偏要根據作品的印象把他捧做浪漫主義的同志，實際只是文學生涯常有的——一個可能現象。人屬於個別的存在，繁複是其綺麗的泉源，矛盾在這裏是諧和，人性因之而豐盈。左拉以爲『自然主義如世界一樣老』，但是近人路喀斯 Lucas 却說：『浪漫主義真如歐洲文學一樣老——如奧狄賽 Odyssey 一樣老』，而學者或從浪漫主義尋找現實主義，或從古典主義尋找浪漫主義，頭緒紛繁，蹊徑獨闢，僅僅幫我們往人性中多走一步。

說實話，理論儘管歧異，爭辯儘管紛囂，意義儘管正確，時代消逝了，風氣轉變了，鬥爭的嚴重的局面退入歷史，成爲人類進展的一環。過分突出的角落削平了，過分圓陷的角落充實了，就在這不斷的修正和犧牲之中，人類彷彿一個無形的觀念，朝着理想的道路邁步。每一文學運動所標榜的富有戰鬥性的口號，臨到後來，失却時間上應有的積極意義和使命，用到作品和作者方面，成爲精神的一種主要的傾向的說明。牠們以各自曾經具有的豐富的內涵爲我們解釋作品在我們心裏留下的

感受。這是一種方便，有危險性，因為過分依賴的結果，我們容易構成時代的錯覺，把過去當做現代，活人當做死馬，停留在濫用名詞的魔道。

但是，福樓拜沒有錯誤，他指的是左拉見於作品的氣質，也就是左拉自己接受的一種看法：『當然，一件作品將永遠只是經過氣質看到的大自然的一隅。』人是一個泥土動物，福樓拜禁止自己在作品之中發表意見，他或許盡力做到了，然而把自己從字句之間剔出，由於違背創作原則，他根本就不可能。他明白他辦不到：

『我一向禁止把我自己放在我的作品裏面，然而我放進去了許多。——我一向試着不縮減藝術以滿足一個孤立的人格。』

逃出自己的氣質，我們今天還沒有發明這種技巧。發明的一天，便是王爾德 Wilde的『撒謊即是藝術』的理論實現的一天，也就是文學在人世消滅的一天。所以福

樓拜不便接受桑·喬治的勸告。因為他覺得：

『假如我用你的態度來看整個的人世，我會變成可笑了，如此而已。因為你白向我佈道，我不能另來一個我的氣質以外的氣質，或者另來一套不是我的氣質所底定的美學。』

古人說的好，『文如其人，』福樓拜也說的好，『傑作的祕密在作者的性情與主旨一致。』

我們這裏是三位作家，一位女的，兩位男的，然而正如活在這個多難的艱苦時代的每一向上的智識份子，尤其是入世不久，感情旺盛，多少都有浪漫的氣質打底子。這是人格和社會生活接觸之後所起的反動的表徵；這是由現實追尋理想的過程之中必有的失望的反映。這是發展自我遭遇挫折的人性的激盪。然而最好的時

候，這是一個人永不認輸的大無畏的精神作用。人世如若沒有限制，或許永遠沒有浪漫主義產生。福樓拜反駁人們對於包法利夫人的煩擾，表示：『人家以為我愛上了現實，其實我還來不及憎。』他憎恨的是限制，正如一切浪漫主義者，誤將現實看做限制。

不過，氣質是潛在的，自來的，在字裏行間感到，並不一定就可以順手捉到。談到創作，氣質具有無形的決定作用，然而對於人生和藝術的態度，由理智而形成的清醒的認識，因為具有強力左右，往往做成一部作品和讀衆的橋樑或者鴻溝。爲了達到目的，企圖在現實之上建築理想的國度，作家不期然而然就運用和各自心性吻合的方法，加強他的態度（所謂愛憎，或者如福樓拜所謂，只是一個觀察家的客觀態度，無所愛憎——那也就是態度，）完成和各自人格相符的認識。於是文學運動，應運而生，標新立奇，提出一個驚人的口號，表示趨止，正好總括作家全人的存在：同時是氣質的流露，也是態度的表白和方法的選擇。

路翎先生讓我感到他有一股衝勁兒，長江大河，漩着白浪，可也帶着泥沙，好像那位自然主義大師左拉，吸人的是他的熱情，不是他的理論，因為說到臨了，他最不善於在他的作品之中運用他的理論。路翎先生沒有那種堅定的理論，但是，他有既成的概念派給他的文字，特別是副詞或者形容詞，往往顯得他的刻劃機械化，因而刺目。我聽見若干讀者埋怨他的行文歐化，或許就是這種公式似的形容啓人澀窒之感。牠們時時違反習慣，不和原意相符，如同

『曖昧的彼岸，』

『狠毒地嗅着鼻子，』

『他嚴厲地皺起眉頭，』

『他就朦朧地把這件事探聽出來了……』

他有一股拙勁兒，但是，「拙」不妨害「衝」，有時候這兩股力量合成一個，形成一種高大氣勢，在我們的心頭盤桓。

郭素娥，一個『強悍而又美麗的農家姑娘』，『無家無業，半路被一個驅錢抽烟的中年男子所收留』，『敢於大膽而堅強地向自己承認』，『她有一個『渺茫而狂妄的目的』』。這是歐洲文學裏面常見到的一個小說傳統，貧苦女子爲自己爭取社會地位，或以聰詰如瑪麗婭 *Marianne*，或以賢德如怕麥娜 *Pamela*，來到十九世紀，外省婦女嚮往城市，平凡如包法利夫人，或超羣如優秦席婭 *Thérèse*，以浪漫的心情面對酷虐的現實。郭素娥遠比她們的外國前輩低賤，『她的修長的青色眼睛帶着一種赤裸裸的慾望與期許，是淫蕩的』。『她爭取生命的基本的存在，性和糧食。她也有夢幻』。『我時常想一個人逃走哦，到城裏去』。而圍在她四周的男女，並不比她更有希望，黑黑一堆彷彿螞蟻，永遠『赤裸裸的』爲活着鬥爭。

遙遠的愛讓我們看到一個知識女性，同樣在寂寞孤獨之中奮鬥，然而不是爲了一個自私的目的，因爲如一切小產階級她可以對付基本生存，所應爭取的僅是如何活得更有意義，爲積極的工作擴展道路。作者郁茹女士顯然不及路翎先生能

夠把握材料，平衡鋪排，刻劃地追求藝術的效果，然而她不雕琢，不勉強，簡易却也自然，淺顯却也生動。爲了襯托羅維娜的性格，從認識再往行動裏走，作者不惜把她四周的男性全往沒落裏送。她爲堅強的婦女服役。她不用第一人稱，然而她的態度是主觀的。她不大用辭藻，然而她的感情是汪洋的。她不掘發性格，她把強光集中在女英雄的感受，這是一位英雄，她從來沒有輸過工作，僅僅感情上有時候忽高忽低，不自知地和她剛毅的理性爲難。我們的作者是一位有傲氣的女子，她有理由爲婦女提倡女子中心論。然而羅維娜是人，爲了工作她排拒愛情，就在排拒的時候，優柔的女性幾乎動搖了她在工作和愛情之間選擇的決心。

丈夫賭氣愛上了別人，不肯接受他那一方面的犧牲，寫了一封短箋要她接受她種植的果實。這在第十一章，她收到這封無情的短箋，『全身發抖，心是冷了，祇有如沸的熱淚，還向着心上淋漓痛滴』——我們的女作者慣於使用這類流行的表現，她要的是感情激蕩，分心不到語言的性質。但是，『維娜走到山徑上去，』她必須

在山野解放她受打擊的情感，在大自然之中尋找慰貼，浪漫主義把我們帶到非常境界，天地呼應人事，爲之易色，如李耳王 King Lear 暴風雨和她的狂飈似的『報復』的觀念（實際是被遺棄的反動的心情）在一起唱和，這是一段好東西，浪漫主義以孤獨而獲得崇高。

浪漫主義在這裏成爲一種氣氛，一種表現主觀的需求的方法。這正是二十世紀的美好所在，彷彿政治上的民主運動，歷史上文學運動每次所標榜的理論，失去了既往的時代的戰鬥性，回到真摯的人性的稟賦，千紫萬紅，同在一座花園開放，除去有毒的，害人的，留下美好的，健康的，有益的，蔚成現代文學的奇觀。然而卽令是浪漫主義，熱情奔放，熱情並不就是一切。正當浪漫主義風靡歐洲的時候，哥德（Goethe）提出警告，希望人們明白：

『所有衰微潰亡的時代全是主觀的；另一方面，所有進步的時代全有一

種客觀的傾向。我們今日是倒退的，因為牠是主觀的；我們不僅僅在詩這方面看到，也在繪畫這方面看到，還有許多別的方面。每一健康的努力，正相反，是從內在往外在的世界發展；猶如你看見的所有偉大的時代，全在一種進步的狀態，全屬於一種客觀的性質。」

我們從「心」出發，我們用「腦子」寫文章。早年把自己泡在浪漫主義的福樓拜，便不得不說出方才已經引到的話：「我一向試着不縮減藝術以滿足一個孤立的人格。」這正是遙遠的愛所以受委屈的因由，但是我敢於冒昧指出，也正是富有氣勢的饑餓的郭素娥所以受委屈的因由。牠們「滿足一個孤立的人格」——作者自己，藝術因而有所損失。左拉的自然主義往往僵化了他的人物的線條，我們覺得他在理智上分給牠們的，正如浪漫主義在情感上分給牠們的，每每有一部分不在生活以內。

脫韁的馬的成就是卓越的，作者在這個沒有故事的故事裏面追尋藝術的效
果，綿密，經濟，完全明白他的工作。如若穗青不是真有其人，我幾乎疑心這是一位老
作家的化名。他寫一個農民兵回到鄉村，如詩人臧克家所詠：

「渴望着家，

到了家，

却永遠失掉了家。」

這個粗實的鄉下小夥子在外面長大了，有所見識了，因為一種機會的方便，回到家
鄉溫習他的舊夢，別離已經美化了現實之中的醜惡，一種浪漫的心情圍着回憶周
流，如清晨的霧，如黃昏的雲氣，於是霧開了，雲氣散了，現實裸露如白晝，如黑夜。薩洛
楊 Saroyan 有一篇短文叫做回家 (Going Home) 分析的就是同一的情緒，浪子

回家了，在家門口望了望，便不要進去了，仙人的玉杖點醒他的夢，害怕夢醒，索興他又逃走了。『他開始走開，一腔憂愁。遠到沒有人聽見他了，他開始嗚咽，熱烈地愛着他們，却又憎恨他們生活的醜惡和單調。他覺得自己急急逃開家，逃開他的親人，在清夜的黑暗之中傷心號啕，哀哀哭泣，因為他不能為力，做不了一點點小事。』

薩洛楊捉住霎那的感覺，寫小說如寫詩，因為他的對象是人生的本質，那不可救藥的終古如一的存在，而我們的年輕作家，如一個寫生畫家，如福樓拜那樣觀察他的材料：

『我知道看，近視眼似地看，一直看進事物的汗管，因為我把鼻子湊到上面看。』

這是現實主義，一種方法，從人生（即令是醜惡的人生）搜尋『道德的密度，』唯

其必須公平，然而藝術的客觀觀察，却不就是科學，如福樓拜所指出：

『應該格外是本能的，而且先從想像發動。你孕育了一個主旨，一種顏色，隨後你借用外力來鞏固牠。主觀肇其始。』

一切爲了主旨。主旨以外的東西必須割愛，不到藝術上需要的時候，輕易不去搬動。這不是別的，正是莫波桑所謂的選擇。我們來看一個小例。穗青先生不在開始就寫慶根請假，一直留到第八節，以回憶的方式襯敘慈母的一再哀求：『你竟不可憐我們嗎？』這裏是對比，因爲只有倒裝，藝術的力量才顯得最大。福樓拜安排他的包法利和愛瑪邂逅，沒有一句說到愛瑪過去承受的教育以及影響，直到愛瑪嫁給這個沒有詩意的老實人，才來點破婚姻的錯誤，說明不可挽救的命運的安排。

現實主義的觀察不是一架照相機，一下子平平地攝入所有的現象。這是一個

領路人，一步一步把我們帶到他所需要我們去的地方。能夠這樣做的，能夠這樣有層次地，有凹凸地，在現實之上建立藝術的，無論是浪漫主義，自然主義，統統屬於最好的現實主義的傳統。『主觀肇其始，』然而作家決不至扭（縮減或者擴張）生動的真實，甚至於小到使用副詞形容詞，也要各如其分，是生活之中的，性格之中的，習俗之中的：老夫婦空盼兒子回來：

『有時，他回來稍晚，丈夫成二已趕着牛回來；他獨自坐在炕上，默默的吸着烟，用力的打着火石，半晌才抬起他那永遠陰鬱的臉，憤怒的說道：「哼！想死了；連飯也不做了嗎？」李老二底話就算是真的，人家官爺就平白的肯讓他回來。」』

『成二嬌沒有敢做聲，側身沿着牆壁悄悄地走到窰洞裡端，忙捲起袖子，幫助媳婦做晚飯。』

這個倔強的老人家，生着老婆的氣，其實和她一樣不爭氣，思念着他從軍的兒子，不過比她多了些男性的尊嚴和世道的知識罷了。

婦女在鄉間難得是有地位的，她們屬於本能那一方面，性愛和服務，永遠不在正面出現。年高的成二嬸是這樣，做兒媳的玉娃更是這樣，自卑而爲人所卑。若干批評要作者在開篇就介紹玉娃，其實違反男性中心的社會的習慣，因而也就最不藝術。爲了表示玉娃也在慶根的感情上有分量，作者在第一段追加一句，也就是一句：『他開始想家了——他的雙親，他的玉娃』就足夠了。我們作者在第六章追敘歸途的心情，不正就告訴了我們：『他努力在自己心裏製造歡欣的情緒，正和他路途中和初抵家時那樣，他設想着和爹爹、玉娃快樂的會晤。』爲什麼刪去母親？不是由於感情上沒有母親，是因爲他已經看到母親，而且正在和她談話。爲什麼單單放在這裏？因爲『從母親底話裏，』他知道了許多，『談話愈漸不愉快了。』對比提高藝

術的效果。爲什麼把『玉娃』放在『爹爹』之後？太簡單了，作者着眼不在慶根的性的隔離的存在。作者不介紹玉娃，除非到了讀者需要多瞭解一些玉娃的時候。最相宜的介紹正是作者挑選的辰光：『靜悄悄躺在他旁邊的玉娃感到莫明其妙。』經濟和準確是藝術最高的道德。

這是一篇傑作。我希望作者能夠在量上證明牠的可能的深厚，因爲截到現在爲止，我似乎只看到這麼一篇。雖說孤單，雖說這只是一個中篇，由於勻停而工整，一個平常而又平常的農民生活的斷片，我不會把沉重的擔負加在牠的肩膀。

三十五年，七月二十八日。

清明前後

我們生在這動盪的大時代，大到我們失掉可能認識自己的錯誤。理智不會錯誤，它叫我們明白生存的道理，於是爲了活着，正常也正當地活着，和世上所有的民族一模一樣活着，我們很久很久就種下了抗戰的意識，直到這樣一個偉大的「七七事變」發生，抗戰成爲一種驚天動地的泣鬼神的事實。情感不會錯誤，痛苦久了有醞釀，壓抑久了要迸裂，一發而不可收拾，熱情激昂，汪洋澎湃，沖上天空，凝成日月變色的龍雲虎風。老弱轉溝壑，少壯死戰場，山河爲之嗚咽，道義爲之失色，然而心不死，踏着殘破的土地，抱着堅定的希望，終於在患難之中交結到更有力量的朋友，合成一股龐大的明光，衝破這八年的漫漫長夜。什麼也沒有錯誤。錯誤的是一個老頭子，白鬚鬚，笨手笨腳，顛頂而又迂緩，可笑然而可悲，那永遠支配生命，不受科學支配

的頑強的時間因素。

這個鐵面無情的老頭子，看着我們熱情如萬馬奔騰，彷彿摩西的耶和華試探一羣無家可歸的停在半路的小民，把我們從理想的高峯扔到失望的深淵。聽聽趙自芳的申訴，有多少男女不全和她同聲同調：

「嘿，我簡直像在夢裏……民國二十七年，二十八年，種種的經歷，喜——怒——哀——樂，都在眼前，都跟昨天的事情混做了一堆。（潸昂）我不願意，我不服氣！我不能忘記二十八年的秋天！懷了有五個月的孩子小產了，就爲了要保全這一個！（手指工廠模型）那時我還能自己安慰：丟了孩子，却保全了廠了，廠也是我們的孩子！（突然起立）可是，現在——水清，還有什麼？五個月的孩子是白丟的！從上海，從漢口，在大轟炸之下，我們一切的辛苦痛苦，也是沒有代價的……」

變了，變了，年月變灰了我們的心，不那樣簡單，心隨着物質的環境（越來越壞了）

在悠久的歲時之下變了。那個老解差說的對，『人心大變。』活在這動盪的大時代，取巧的，投機的，改行的，都掌握縱之權的，一個一個成了寵兒，只有那執著的，迂闊的，抱着書生之見的，心理上有着幻覺（信心和正義之感就在這裏面）的，淪落在苦悶無告的階段。這是一個銷毀人性的大鍋爐，這是一個精神和物質析離的挺而走險的騷亂生涯，原來要犧牲小我爲了成全大我的，漸漸在自私自利的放縱過程之中改換心思。美醜混淆，高尚卑賤不分，光明在黑暗裏面漸滅，一片灰色的陰影停留在脈息微弱的人心，籠罩着血淚未乾的傷痛的大地。

文學是時代的反映，最好的說明可以到書攤尋找。曹禺先生的蛻變，在抗戰初期問世，是一面明照萬里的鏡子，也正象徵一般人心的向上。現在讀到的茅盾先生的清明前後，發表在勝利前夕，猶如一九三〇年的子夜，把現代社會的重心現象，也就是悠關着國家民族命脈的工業問題，源源本本，揭露無遺，和蛻變正好前後輝映。

一種興奮的抒情的心境流露在蛻變的對話中間。這個老大的民族不再逃避牠的責任。後退是死，前進富有可能。戰火是破壞，也是建設。原先做爲口號在吶喊的，一霎時成了鐵石似的現實。一個舊的中國有可能在礫灰之中傾圮，一個新的中國有可能應運而生。蛻變正是劇作者喜悅的表示。他用傷兵醫院做對象，實際是向一般行政做說法。腐敗讓給健強，舊讓給新，物質讓給精神，老和小只是一個力量，他借梁專員把全劇的主題點破：

『我告訴你，蟬要長成，他必須把從前的舊軀壳蛻掉的。蛻掉一層舊軀壳是艱難的，並且是痛苦的。（昂頭）但是爲着新的生命，更有力，更健全的新生命，這個小小的生物不但能忍耐，並且能忍心把牠的舊軀壳不要的。（堅忍的微笑）我們的國家要在抗戰的變化中生長起來，這一層腐敗老朽的舊思想舊人物，我們必須（一字一字，剛勁有力）用——心——蛻——掉！我們要意志集中，力量集中，不敷衍，不苟且。我們要革除舊習染，創造新精神。在精神總動員之下，造成一個嶄新

這種美麗的『冥想』含有宗教的熱情，老的在這裏不復老，一切朝着理想和新生的路上走。一座城又一座城失陷，一年復一年在貧苦之中掙扎過去，不氣餒，不妥協，正是這點看上去渺茫其實渾厚的成千成萬的覺醒的靈魂的期望在遙遙領導。

然而，這是事實，像梁公仰這種老當益壯的官員，幾乎人人有理由指出，屬於理想人物。許多文章把他看做劇作人的創造，有人甚至於把他的『創造』看做一種過失。前後不過八年，勝利愈是在望，人心愈是渙散。難道真有什麼不可知的數把我們帶到這種啼笑皆非的境地？還是這個老大的民族，憂患已極，貧困已極，精神抵不過物質，道德抵不過欲望，公抵不過私，只好在機會之中尋取一時的方便？

曹禹先生沈默着。他一再延宕他的作品問世的日期。我們這位詩人，有時候如易卜生般對於社會有認識（日出），有時候如柴霍甫般追求生命的真髓（北京

人，敏感而深摯，陷入苦悶的泥淖。外國有一個比喻，詩人好似一隻小鳥，迎着黎明歌唱。從塵世出來的一顆心，永遠望着光明的靈氣。

茅盾先生，我們這位體弱多病的小說巨匠，有若干點和他的後輩相似，然而生長是地上的人，看見的一直只是地。四周是罪惡，他看見罪惡，揭發罪惡。他是質直的，從來不往作品裏面安排虛境，用顏色吸引，用字句煊染。他要的是本色。也就是這種勇敢然而明敏的觀察，讓他脚地穩定，讓他攝取世故相，讓他道人之所不敢道，在思想上成爲社會改革者，在精神上成爲成熟讀者的伴侶，在政治上成爲當局者的忌畏。原來是什麼模樣，還牠一個什麼模樣，看好了，這裏是子夜，這裏是腐蝕，這裏是清明前後。現實，現代文明的現實，齷齪，然而牢不可破。

他不是故意往黑暗裏看，也不是隔着顯微鏡用文字擴大黑暗的體積。他雖說害着嚴重的目疾，他的「心眼」却是平着去看，我甚至於想要說，以一種科學的自

然的方式去看科學，讓我重複一遍這兩個字，科學他看見的不止於平面，不止於隔離，不是一個意境，不像礦石一樣死，湖水一樣平，而是一個有機的生命的構成。他對於社會的看法不是傳奇式的故事的獵取。牽一髮而動全局。他從四面八方寫，他從細微處寫，他不嫌猥瑣，他不是行舟，他在造山——什麼樣的山，心理的，社會的，峯巒迭起，互有影響。

在同代後輩之中，雖說表現工具不同，曹禺先生在方法和孕育上，比較切近他的有機的看法。子夜的偉大和這種看法有關係。曹禺先生的劇作乃是不斷的掘發。巴爾扎克根據一種全盤看法完成他的人曲。左拉同樣具有類似的企圖。他們的理論不一定就澄明如水，但是他們的製作，在各自完美的境界，說明各自崇高的造詣。所謂完美，所謂崇高，用在這裏，不是純粹的理論的發揚，甚有繁複的人性和個性，需要相對的解釋或者折扣。巴爾扎克的理論有若干據點早已隨着他的時代湮滅，左拉的理論也有若干，尤其是對於遺傳律的機械的接受，久已成爲非笑的對象。

然而他們的作品，不因爲理論的粗窳有所減色，充滿了豐盈的人性，強烈的個性，反而獲得長遠的超越時代的生命。支持作品的內在的價值的是他們的活躍的想像，不是他們的過時的理論。

然而其所以成爲理論的那種尖銳的時代的感覺，却充分說明他們的前進的姿態。

茅盾先生在氣質上切近左拉。他們對於時代全有尖銳的感覺，明快的反應。一個有自己的科學觀，一個有自己的經濟論，然而臨到作品裏面，他們的雄厚的力量却是來自各自獨特的稟賦，一個是詩人的，熱情在字句之中汎濫，一個是法官的，譴責不斷在似冷實熱的語氣之下流露。茅盾先生所見於文學的表現的精神，雖說沒有憑據來做佐助，作品本身的透示正和左拉提供的理論不謀而合。那是什麼？把科學方法運用到文學領域。十九世紀是一個科學世紀。巴爾扎克就知道拿學者的觀察來替代詩人的想像。觀察和想像這樣截然公開，茅盾先生沒有那麼莽撞，然而希

望以一種科學精神來安排材料，因之更堅固地呈出一種比較的真理，確是我們這位老當益壯的前進作家的特色。

同樣以這種科學精神執行文學的尖銳的使命的，除去茅盾先生之外，我們還有熟悉小市民生活的夏衍先生。但是，他們不一樣，真理的追求相同，完全屬於兩種氣質。茅盾先生身體壞，容易受刺戟，看着地，頭上也許有天，只說着地。夏衍先生看見地，也看見地上映出來的光和影。看見光，所以他比茅盾先生愉快。質樸是他的現實主義的精神的美德。茅盾先生缺少這種明淨的美德，曹禺先生也缺少，但是這不是病，這是特徵。搖撼心靈的是深宏，永遠不是明淨。

「世界已經變了，中國再不變，可就完了！」

這是茅盾先生在清明前後落幕的時候留下的一句忠告。沒有比這句話更發

人深省的了。從子夜到現在，足足十五年，我們做小民的嚙夠了內戰，也受夠了國際的欺凌，終於蓄意侵略的日本掀開了假冒爲善的面具，強迫我們在一個光榮的大前題之下苦鬥。內戰造成金融市場投機份子的活躍和傾軋，生產過剩，物價低廉，和外貨傾銷把暗影深深投到勞資問題，奢侈繁榮只是少數虛有其表的富商的習慣。把內憂換成外患（也就是表面），也許時間太長了，也許環境太苦了，也許教育太差了，也許人心太壞了，熱情轉變方向，投機取巧起了廣汎的作用。經濟中心的工業，由於物價高漲，原料奇缺，資金短少，在半死不活的狀態之下喘吼。『投機是滿天飛躍，無孔不入』（陳克明語），拿法令當掩護，甚至於工廠落在投機家的手心，停止出貨，響朗朗地成了市場的籌碼。戰爭的本質不會變更。清明前後只是子夜的續篇。

我們不妨看看趙伯韜巧取豪奪的經濟手腕：吳孫甫拒絕接受銀團放款：

『他知道經他這一拒絕，趙伯韜的大規模的經濟封鎖可就當真要來了，

而益中公司在此戰事未停，八個廠生產過剩的時候，再碰到大規模的經濟封鎖，那就只有倒閉或者出盤的了；他知道這就是老趙他們那托辣斯開始活動的第一噐！

「趙伯韜微笑着噴一口烟，又逼進一步道：

「那麼，到底不能合作！益中公司前途遠大，就這麼弄到攔淺下場，未免太可惜了！孫甫，你們一番心血，總不能白丟；你們仔細考慮一下，再給我回音如何？孫甫，我們打開天窗說亮話，益中目前已經周轉不靈，我早就知道。況且戰事看去要延長，戰線還要擴大，益中那些廠的出品，本年內不會有銷路；孫甫，你們仔細考慮一下，再給我回音罷！」

「哦——」

「吳孫甫這麼含糊應着，突然軟化了；他彷彿聽得自己心裏梆的一聲，似乎他的心拉碎了，再也振作不起來；他失了抵抗力，也失了自信力，只有一個

意思在他神經裏旋轉，有條件的投降了罷！」（子夜四九七頁到四九八頁）

我們現在再回到清明前後，看看金澹庵最後怎樣脅誘有心無力的林永清：

金（從桌上抓起一支香煙來，定睛看住林，表情嚴肅）永清兄，這是您鄭重考慮的結果。

林（針鋒相對）差不離！

金（把剛抓在手中的香煙回擲桌上，佯笑）好罷！那麼，以後再談。

林（不得不表示讓步了）可是，潛老，如果您對於這個辦法沒有什麼不同意，百分比等等

當然不妨從長計議。

金（霍地站了起來）什麼百分比？短期的利息呢，還是……

——第四幕。

於是乎談判結束了，林的臉色略變，金的威脅的嚴重性使他憤怒，但又不免有些

自餒。』假如十五年的距離嫌長，我們還有一齣社會問題劇爲我們參證，那就是曹禺先生的日出。大魚喫小魚，操縱市場永遠不缺人。這個人恰巧也姓金。銀行經理潘月亭毀在他的黑暗勢力。金八屬於所謂地痞聞人型，雖說沒有在日出露面，我們未嘗不隱約感到他的流氓的氣燄。三等妓院和金融市場全是他的爪牙出沒之所。十年以後的金澹庵似乎提高了身份，正如他自己所說的：『還有些不官不商，亦官亦商的人們，那才是神通廣大呢！』

但是，從子夜到現在，中間究竟有了一段悠長的時距，黑暗在黎明將近的時候雖說分外黑暗，曙光却也隱隱有了形象。讀完子夜，我們猶如有潔癖的人走出一所魚市，同情心感到異常壓抑。『現形記』一類著述特有的作用。吳蓀甫併吞朱吟秋，趙伯韜併吞吳蓀甫，九九歸一，還不都是一個金澹庵！不過，謝天謝地，清明前後的林永清，這位配合神聖的抗戰一再內遷的工廠廠主，顯然不是肥頭大耳的吳蓀甫。也許『偉大』、『偉大』的『七十二般變化』的余爲民是一個現代的麥菲斯

陶 (Mephistopheles) 可是我們的林永清，『八年前，戰爭剛一開始，我就響應政府的號召，把工廠遷來內地，我不曾觀望，更不曾兩面三刀，滿口愛國愛民，暗中卻和敵人勾勾搭搭，我相信我對於國家民族，對於抗戰，也還盡過一點力，有過一點用處，』並不就是出賣靈魂的浮士德。他的猶疑不決就是他的良心未泯的有力的證明。他不過是爲了挽救他的垂危的事業抄了一次人人在走的近路。他的心性沒有這種習慣。於是不巧的巧事來了，多少人沒有趕上，偏偏他趕上喧天沸地的黃金案。他是一個硬漢子。命運這個捉狹鬼一下子把他拖入悲劇的漩渦。然而他是一個硬漢子，不認輸，也不卸責，他要求控訴。十五年前的吳蓀甫不復再是十五年後的林永清：變了，我們在不變之中也終於變了，進步了。

我們不想就清明前後的藝術的形式多所饒舌。這是茅盾先生第一次從事於戲劇寫作。我們時時感到我們的小說巨匠用心在摸索他所不熟悉的道路。太小心，

太拘泥，因而行動之間不免沾著。近看彫琢，遠看缺乏距離。我們不怕第二幕的絮談；怕的是才點到了題目就閉了幕。但是，第二幕本身的瑕疵，遠不及牠在全劇佔有的地位，突出，妨害視野。劇作者要我們多看一眼下層被犧牲的人們，黃金案的好好壞壞的影響，正如銀匣裏面有一幕戲完全敘寫女傭的家庭。但是清明前後的第二幕的使命不像銀匣那一幕那樣重要，是陪襯，不是主線，自然也就減少戲劇的濃度。你可以說，牠增加第三幕的戲劇的氣氛，牠送給黃夢英一場好戲，然而用五分之一的幅員僅僅爲了達到一個次要的目的，就戲劇的經濟律來看，實在不太合算。

我們明白戲劇不是小說，缺乏更大的自由，要的是更多的集中。凡在主線以內的，即使屬於最煩難的介紹，我們有權利要求詳細解剖。黃金案是一種影響，是一種作用，真正的命題（就劇本本身推敲）應當是林永清搶救工廠失敗的歷程。爲了透入他們夫婦愛護的親手締造的事業，僅僅仰仗語言和口氣不夠傳達，事業的正面必須展開給我們看，最有力的辯護不是熱情，乃是事實。戲劇需要攤開一件事看，

盡量避免敘述一件事看。給我們一幕工廠的角落，不落主線以外，也就遠比枝外生節有力。華倫斯坦的兵營的序幕是一個最好的說明。

這是我們近乎多餘的吹求，但是，茅盾先生不比職業的劇作家，用他自己的比喻，他使慣了槍，一時興起耍耍刀，會耐着心，笑着他的會心的憂悒的微笑，把勇敢傳染給每一個勤奮的後進。

陸蠡的散文

和朋友們坐在一起，即使坐在顯目的地方，陸蠡也不會怎麼樣引起旁人的注意，然而他永遠不會自動地坐到一個衆目睽睽的地方。他不大開口。如若開口，可能有一半字句在一種木訥的習慣之下失去了應有的尺寸。這對於陸蠡不是損失。我們日常說話，大都是寒暄應酬佔去最多的時間，真正的核心在一百句裏面也許只是一句，有時候也許只是一個字。陸蠡是一個誠懇的人，他有一句便只說一句，此外就讓情感靜靜地等待一個機會和你在默契之中交流。他拿真正的友誼給你，只要你坦白的沉默還他。口齒不給情感方便，有時候情感使會爆炸，彷彿戲劇沒有過程，一跳到了高峯，不假辭藻，跟着就是動作。他的率直能夠給人不留餘地。●應當或

● 傳說四位朋友在書店中打牌，他夜深歸來，一言不發，就把牌桌推翻，掃了大家的雅興。

者不應當黑即黑，白即白，二者之間並無灰色存在。也就是這種向上的道德的人性，當我今天讀着他的散文，雖說從前出世的時候沒有引起應得的尊敬，提高牠們的價值，同時也正由於裏面的感情厚實，蘊藉有力，文字格外凝重不浮。

但是，初次和他相遇，你會把他當做一家商店夥計，他不僅貌不出衆，身體瘦小，而且右眼失明，雖說睜在那裏，因為沒有光，定定的，全部面容爲之發暗，走了樣，無形之中減低了普通社交場合儀表的感受。拙訥加上形貌的委瑣，因而給人的印象，也就越發顯得質木。彷彿記憶之中某些破爛的臨街的門牆，假如我因此不屑於進去瞻仰，我會錯過裏面的畫棟彫樑，淨几明窗，秀山清水。他嗜好文學，書櫥乃是一架一架自然科學的書籍；數理有根基，對於音樂也有偏愛，假如你幸福，可以聽他入神地一個人彈奏鋼琴。但是他沒有精神上優異因而工作上成爲一個知識份子的積習。文化生活社的負責人陸續在抗戰期間去了內地，他挑起那想不到的責任的重擔，揀書，打包，校稿，以及任何跑腿的雜差。好幾次他親自在新年裏面給我送版稅來，

說些抱歉的話，似乎感謝的不應是我而是他。

就是這樣一個渺小的似乎沒有響聲的老實人，我喝了他的喜酒不到兩個月，忽然朋友送信給我，文化生活社被抄，沒收全部新舊「文學叢刊」，陸蠡在第二天親自到巡捕房辦交涉，大概是太平洋戰爭爆發後的第一個四月十三日，從那天起他失踪了。多少人躲開，然而這個老實人由於責任觀念，自投羅網。一個人平時沒有一點點英雄的樣子給人，然而危機來了，他却比什麼人也勇敢，莎士比亞曾經說：

『因為勇敢要有機會。』

他必須為文化生活社爭回那一卡車叢書，他去了，他遇到的是囚禁，刑罰和死亡。租界當局出賣了一個純潔的靈魂，然而站在日敵前面，這個純潔的靈魂在先象徵一個良善的中國百姓，如今成爲這老大民族的年輕的抗爭的聲音。傳說日敵問他贊不贊成偽府，他回答不贊成。最後問他對於大東亞戰爭的看法，他仍是『一定失敗。』他可以撒謊，然而誠實是他的天性，他的勇敢不含絲毫矯情。爲什麼我們能夠在最

後保持勝利？正因為這個老大民族忽然迸出這些信心堅定視死如歸的年輕人。
●
古代希臘哲人蘇格拉底在被判死刑以前曾爲自己這樣申訴：

『我寧可照我的樣式說話而死，也不照你們的樣式說話而活。』

那原因是太簡單了：

『朋友們，困難不在躲避死，而在躲避不正直，因爲那比死跑得還要快些。』
他活着的時候，寂寞，孤獨，勤苦，沒有什麼人關切他的存在；死了，他永遠被大家記住，
因爲他曾經和神聖的抗戰連成一頁。而且，更因爲，雖然不幸知命，他給我們留下三
本值得珍惜的散文，海星，竹刀和囚綠記，不厚，然而沉重，尤其是後兩本，在現代中國
散文裏面，有些篇耐人一讀再讀。

● 參看文藝復興一卷六期懷玖先生的憶陸蠡一文與大公報文藝及少年讀物的陶藝紀念特

輯。

什麼是散文？魯迅曾經指出：

『散文的體裁，其實是大可以隨便的，有破綻也不妨。』

隨便，因為變動的心情是體裁的依據；牠的美麗就在牠說明心情的變動，而破綻的來由正也密集在人性的隱線。司密斯 Alexander Smith 解說散文：

『做爲一種文學形體，散文類似抒情詩，因爲是由某種中心的心情範疇而成——幻想的，嚴肅的，或者譏諷的。有了心情，散文從第一句到末一句便圍着牠長，正如繭之於蠶。散文作家是一個註過冊的荒唐鬼，自身卽是法律。散文家開頭所要的是一付快耳快眼，一種由尋常事物鑑別無限的暗示的能力，一種孕育的思維的精神。』

尤其重要的是『他沒有驕傲。』我們在沒有驕傲的時候，首先寫散文，用不着計劃，用不着引申，用不着野心，一切含在本性，只要鏡子澄明，儘管往裏照去好了。世界最大的散文作家是蒙田 Montaigne，永遠問着自己：『你知道什麼？』他的淵博可以

嚇退百萬大軍，然而謙虛是他每戰必勝的心理基礎。

陸蠡正是這樣一個『沒有驕傲』的人，老實人，到了寂寞的時候，便從過去尋找溫暖，或者深一層，如魯迅所說，用他的文字描繪人生的「破綻」。他不像他的浙東前輩那樣恢宏，把豐盈的生命賦與散文的體裁，和三十年的人事潮汐打成一片吼聲。魯迅的散文，大部分是他所謂的雜文，我們恍如回到讀但丁的「神曲」的經驗，中世紀和十三世紀活在他的愛憎的熱情。逃亡，疲倦，戰鬥，永遠戰鬥。但丁用詩做戰鬥的工具，屬於中世紀；魯迅用散文做工具，屬於現代：

『而小品文的生存，也只仗着掙扎和戰鬥的。』

陸蠡沒有那麼重的恨，他的世界不像魯迅的世界那樣大，然而當他以一個渺小的心靈去愛自己的幽暗的角落的時候，他的敦厚本身攝來一種光度，在文字娓娓談之中，照亮了人性的深厚。這就是做一個小人物的好處，如若自身並不發光，由於謙虛和愛，正也可以『凡愛光者都將得光。』

正因口齒的鈍拙，感情習於深斂，吐入文字，能夠持久不凋。他不放縱他的感情；他蘊藉力量於勻靜。麗尼的散文多是個人的哀怨，流暢，如十九世紀初葉，我不敢就說他可以征服我的頑強的心靈。那是一陣大風，我們則是貼地而生的野草。然而陸蠡，這就是謙虛的美德，和風習習，看不見颯急，吹甦了遍野的種籽。他可以離開自己，從大地隱微的生命提示一個崇高的真理，而這個真理帶着溫暖，很容易就落在我們的心頭。他讓我們想起渥茲渥斯 Wordsworth 那首有名的小詩：

「她住在人沒有走過的路

靠近鴿子的泉水，

一個沒有人誇的姑娘

也很少人來愛：

一棵一半看不見的紫蘿蘭，

廟宿裏面說的是一位堂姊，「年紀僅三十左右，但望去好像四十的老人了。」小時候她抱着作者在野地玩耍，大了再看見她的時候，她一個人流落在山嶺的破廟，「受她的丈夫的擯棄，受她自己的同胞的兄弟的擯棄，」而且也「受鄰里叔伯的擯棄，」最後還要「失去她的愛兒。」這裏是淒涼和孤苦，貧窮和憂患，然而發見作者在旅途之中生病，她立即點起竈火，煎了一劑草藥給他喝，把她僅有的一包紅糖沖進去，還直抱歉說：「糖太少，苦一點。」然後我們看到另一篇嫁衣，一個富農的少女，帶了「一兩百人擡的大小箱籠」嫁到陌生人家，裏面全是母親的心血，「母親在她出嫁後不一年便病歿了。她原沒有父親。丈夫在婚後不久便出外一去不返，」自己不認識字，做了十年推罵的賢慧媳婦，「她的青春在出嫁時便被褶入一對對的板箱，隨着悠長的日子而霉爛了。」我們不妨再看一篇私塾師，是一位年近六十的老人了，

從前作者是他的學生，如今這位爲衣食而苦苦掙扎的落伍的蒙師要向他說：『現在應該我向你請教了。』他不曉得什麼叫做『咖啡』，更不認識那些生字如『氫』如『氧』，可憐還得在新式小學廝混。我們的作者，『平素是那麼木訥』，忽然苦惱了：『他沒有資格教孩子，但他有生存的權利。』

是的，微小的生命正如偉大的存在，一樣應當有權利好好兒活着。我相信任何社會主義都從這裏出發。有的看見新，奔了過去；有的厭惡舊，動手就拆。陸蠡的本質近於詩，但是他思維，他在新舊交替之際以他自然科學的愛好搜尋人性的繁複的隱秘。人家從大處着眼，他會和渥茲渥斯一樣爲了一朵小花流露感情：

「只要落日能够長久，

花萎將有牠們的光榮；

只要繁蕪能够長久，

在故事裏面將有一個位置。

這裏有一朵花將是我的，

那是小白屈菜。」

陸蠡的那朵小花是他的童年。他帶我們去看祖父的白蟻，鄉農的仇敵；他讓我們去看他養馴了的白鷺，『以鶴的身份被豢養，以鷺的身份被驅逐；』他把母親久藏的虎爪和虎牙攤給我們看。他指出『生的歡喜』如何需要自由和陽光，因為他曾經因進一枝常春藤而幾乎送了牠的終。

唯其隱微，是以親切。而且他知道尋找散文的效果，假如散文也有所謂效果的話。在竹刀裏面，他形容山民說故事：

『山民的取喻每嫌不恰巧，故事中拉出枝枝節節來，有如一篇沒有結構的文章。』

其實正好用來說明散文的面貌，和魯迅的解釋並不兩樣。真就沒有結構嗎？誰要真心相信這個話，信筆亂塗，誰就上了一個不小的當。竹刀本身便是一個最好的說明。作者生在天台西鄉，從小親近的是『嘉木立，美竹露，奇石顯，由其中以望，則山之高，雲之浮，溪之流，鳥獸之遨遊，』都是他的青梅竹馬，於是他在竹刀裏面描繪故鄉的『靡天的高嶺終年住宿着白雲，深谷中連飛鳥都會驚墜！那是因爲在清潭裏照見了牠自己的影。嶙峋的怪石像巨靈起臥，野桃自生。不然則出山來的澗水何來這落英的一片？』不要以爲這是正文；這只是背景，上面的人物慢慢就要出來。他們會到城市來的，但是我們寧可不要他們『出山，』因爲一和城市接觸，他們的心會受傷，會成爲『落英的一片，』那就糟了。不過你放心，他們不會任水漂流，手裏捏着一把竹刀，他們有蠻性嚇退你的文明。這是強壯土性在這裏特別深厚。

什麼是散文的結構？有時候我想，節奏兩個字可以代替。節奏又從什麼地方來？我想大概是從生命裏來的罷。生命真純，節奏美好。陸蠡的成就得力於他的璞石一

般的心靈。

三十六年，三月五日。

跋

這裏一共是八篇，寫作年月最遠的，要算朱大相那篇，將近十六年了。朱大相屬於一種隱晦的才分，有才分而隱晦，不幸而又早夭，每次我在香山他的墳頭憑弔，引起無限的感傷。他是四川人。差一年中學畢業，因為程度好，就考入北平的交通大學。我們在中學是同窗好友。那時候正當魯迅以作家的熱情露面，徐志摩才從劍橋回來。我們把他們先後請到中學講演，自己學着也在寫作。

咀華集出版之後，正如一切同類不成熟的東西，無聲無嗅，霉成覆瓿的紙張。當時僅有歐陽文輔先生其人者，義憤填胸，疾聲嘶喊，說印象主義的死鬼到了中國，危險孰甚，跳腳揮拳道：『印象主義是垂斃了的腐敗的理論，劉西渭先生則是舊社會的支持者！是腐敗理論的宣教師！』經過這次棒喝（實際是擡舉），咀華集似乎為

人注目，而劉西渭先生，默不則聲，更成了索隱對象，爲別人招惹了些不白之冤。

如若貶做印象主義的『宣教師』，便不該誇他『在批評方法上能用「比較」的說明，能用「綜合」的認識，對作品而不流於支離割裂的弊病，則是很可取法的。』行文措辭，前後必須相符，猶如爲人，內外應理一致，否則隨手放出，難免被人看做『印象』。所謂『比較』和『綜合』，正是科學精神的表示，根據了這種觀點，布雷地耶痛貶法朗士之羣混淆價值與類別，以爲一條印象主義的繩索可以縊死劉西渭先生，同時却又用『比較』而『綜合』的剪子在前面把繩扣剪開，歐陽先生未免手下留情。

實際歐陽先生所更嫌棄的，倒是第二，咀華集縮小了批評的圈子：『共有十七篇文章，被批評的作者是十一二個，這些作家除巴金例外，其餘都是不被社會文藝界的人們所注意的。』劉西渭先生很是赧然，原來他所褒貶的著作，『除巴金例外』，牠們的作者全都無名。當然，劉西渭先生頌揚曹禺先生的時候，幾乎沒有多少人

『注意』然而如今歐陽先生早經入木，曹禺先生却已婦孺皆知，假如其他作者還不會或者永將不享有曹禺先生的幸運，劉西渭先生並不因而有所慚愧。他僅僅應當向歐陽先生請教，把『社會文藝界的人們所注意的』作家一一開出，俾無遺漏，則批評者均將受益匪淺，不徒小子一人沾光而已。

但是，恥莫大焉。

一個批評者有他的自由。他不是一個清客，伺候東家的臉色；他的政治信仰加強他的認識與理解，因為真正的政治信仰並非一面哈哈鏡，歪扭當前的現象。他的主子是一切，並非某黨某派，並非若干抽象原則，然而一切影響他的批評。他接受一切，一切滲透心靈，然後揚簸糠粃，汲取精英，提供一己與人類兩相參考。他的自由是以尊重人之自由為自由。他明白人與社會的關聯，他尊重人的社會背景；他知道個性是文學的獨特所在，他尊重個性。他不誹謗，他不攻訐；他不應徵，屬於社會，然而獨立。沒有是非可以說服他，摧毀他，除非他承認人類的幸福有所賴於改進。

不幸是一個批評者又有他的限制。若干作家，由於偉大，由於隱晦，由於特殊生活，由於地方色彩，由於種種原因，例如心性不投，超出他的理解能力以外，他雖欲執筆論列，每苦無以應命。尤其是同代作家，無名有名，日新月異，批評者生命無多，不是他的快馬所能追及，我們還不談那些左右愛惡的情感成分，時時出而破壞公平的考慮。鍾嶸並不因為野鬪陶淵明而減色，他有他的限制：他是自己的限制。又如機緣，湊巧，失之交臂，更是常有的事。

他有自由去選擇，他有限制去選擇。二者相克相長，形成一個批評者的存在。對象是文學作品，他以文學的尺度去衡量；這裏的表現屬於人生，他批評的根據也是人生。人生是浩瀚的，變化的，牠的表現是無窮的；人容易在人海迷失，作家容易在經驗中迷失，批評者同樣容易在摸索中迷失。作人必須慎重，創造必須慎重，批評同樣必須慎重。對象是作品，作品並非目的。一個作家為全人類服役，一個批評者亦然：他們全不巴結。

批評者注意大作家，假如他有不爲人所瞭然者，在他更注意無名，唯恐他們遭受社會埋沒，永世不得翻身。他愛真理，真理如耶穌所云，在顯地方也在隱地方存在。他是街頭的測字先生，十九不靈驗，但是有一中焉，他就不算落空。他不計較別人的譏譽，他關切的是不言則已，言必有物。

咀華二集以上的理由成書付印。他明白自己如何渺小，他也希望自己能有進步。正如民族在艱苦之中成長，他不以固步自封爲榮，是爲跋。

