

文執批

許

商務印書館
上海

戰地圖書出版社印行

生人與評批·藝文

著 傑 許

行發社版出書圖地戰



自序

文藝自由新論

一三一—一三三

論文藝批評的積極性與建設性

一四一—一三〇

論文藝上的「真」

三一—四二

創作與批評

四三—五二

文藝·批評與人生

五三—六一

論魯迅的歷史小說

六二—七五

論文學運動上自由的要求

七六—八二

文藝教育論

八三—八六

民族形式與民族文學

八七—九五

文藝上的民族形式問題

九六—一〇六

中國文法革新泛論

一〇七—一一八

論語文現象與社會關係

一一九—一二六

文藝批評與人生

一

304651

| | |
|------------------------|----------|
| 論語言意識····· | 一二七——一四二 |
| 論文藝作品中的戀愛問題····· | 一四三——一四七 |
| 論文藝上的諸問題····· | 一四八——一六一 |
| 論沈從文的寫作目的····· | 一六二——一六八 |
| 談浪漫主義····· | 一六九——一七五 |
| 論「再來一次白語文運動」與文藝運動····· | 一七六——一八一 |
| 東南文壇與東南文藝運動····· | 一八二——一九五 |
| 關於東南文藝····· | 一九六——一九八 |
| 關於東南文藝運動的初步計劃····· | 一九九——二〇二 |
| 論現階段的語文運動····· | 二〇三——二一〇 |
| 半年來的東南文藝運動····· | 二一一——二二三 |
| 評文體平議····· | 二二四——二三四 |
| 「文學批評的新動向」····· | 二三五——二五七 |
| 歐陽凡海的「魯迅的書」····· | 二五八——二六四 |
| 周作人論····· | 二六五——二九〇 |

自序

這本集子裏面收集的二十多篇文章，除了周作人論是十一年以前，文藝上的民族形式問題，中國文法革新泛論，及論語言意識三篇，是五年前寫的以外，其餘各篇，差不多都是這一二年以內寫成的。我得感謝許多關心我，鼓勵我的朋友們的好意；要是沒有他們的鼓勵與催促，我今日是否能寫出這一些文章，而且給他匯印成這樣一個集子，恐怕還成問題。記得自己開始從事文藝寫作的時候，總覺得自己的東西，印在紙頭上面，便是一種滿足；而到了可以給他集成一個集子，而且又給他印成了集子時，則更加是一種滿足。可是，到了後來，看看這所謂印成的集子者，竟然也有七八個之多，而自己却也並不感到怎樣的興趣。抗戰以前，因為瑗鐸兄有第二次編印文學研究會叢書的計劃，而且也出版了幾本叢書的時候，我也曾經將自己過去的作品，選了一本短篇小說集子，約計二十萬字，交由商務印書館出版。不意合同剛剛訂好，蘆溝橋事變即行爆發，從此以後，我便轉入內地，而這部稿子，却就想也沒有想到過他。這中間，我對於自己的看法，似乎又和從前不同。自己寫的所謂文藝作品的東西，雖然也是自己心血的結晶，而且也不敢忍心把他降到了「無用」的等列，但反躬想想，一定說要把他印在紙上，却也無

甚道理。文字離不了人生，文學也就是人生的表現。如能挺起腰骨做人，真是對國家社會，有了什麼貢獻，那他的一生，就該是一部偉大的著作。不然的話，在行爲上陰謀險詐，在思想上鄙卑無恥，不管怎樣模仿別人，印他幾部卅以前文錄，四十以前文錄，畢竟也有些近於下流，而且仍然還是「東施」。至於靠着一篇文章寫成，就想向資本家送秋波，丟眼色，預備從此可以引進；或是一本書抄好，再在自己的序文上把名人拉在一道，說某人已是名人，尙且未能完成此種工作，又說自己如今寫成此書，正所以代替某某名人，完成此種工作，這樣一吹一捧，又吹又捧，也就顯示了他那流氓加上妓女的招供，於作品本身，又有什麼補益？我因爲看多了這種伎倆，并且討厭這種伎倆，有時甚至對自己的東西，都覺有些躊躇起來。我又何必印什麼集子，除了所謂災梨禍棗，還要把自己的寫作雜廁在這些東西之間作甚？可是，近年以來，我也跟着年齡，在現實社會上，學會了看人和看文章的方法，聞其言而信其行，和聞其言而觀其行，的確是不同的境界。同時，我也時常從文學中看人生，從文學中看人生批評；我在這樣看法，我知道文學中的人生，也就是現實的人生；而從人生看文學，以文學批評的基調來做人生批評的出發，則更能顯出現實的人生，原來就是一部無字的巨著。我用文學批評、批評現實的人生，我也用人生批評，批評當前的文學。我覺得，這裏面有非常緊密的連繫，却不是一句八股的搭題。我會經在現實的人生當中，讀到了無字的新儒林外史，和現代版的新西遊記。我看見一個個馬二先生嚴貢生之成名，

也看見了許多蜘蛛精蜂蟻精的得道與飛昇。我有時批評，有時指引。明知道批像伏江山好改本性難移；但在我方面，總算盡其在我，雖說無濟於事，總想使人警惕。至在社會，或可使知尚有是非存在，或可一正視聽，然也不爲過份。無如抗戰多年，建國多年，人慾越是橫流，人性越是卑鄙，道高一尺，魔高一丈，只因自己尙有此一點精靈不昧，幾乎一脚跌入繁絲洞裏。幸虧自己兩腳尙穩健，還可一步一步的走我的人生道途。過後想想，我的鏢槍，雖說沒有投得成功，但也沒有投錯了目標。如果我是鄉愿，我常用「何必」一詞，來笑自己多事。大家都爲吃飯，用一個石灰刷子，兩面光生，豈不是好；何必自討苦吃，自尋沒趣？但我反以此自得。知道通匪、藏匪、與匪同罪的意義，必不得已而須要投擲鏢槍之時，明知狗急也能跳牆，却總不能封起嘴來不說。所以，細細估計，我的立根於文學批評的人生批評，雖說沒有成功，但也不敢自認失敗。同樣理由，我之對於文學，也不敢使他遠離人生，我用人生批評的態度，來閱讀文學，批評文學。而在有時，批評了文學，也就在批評了人生。我也明知，在文學批評上面，作興也可遭際到人生批評所遭際到的遭際，但我仍舊只能以對人生的態度對他。如果在我的文學批評上同樣的發現了人生的反撥，我自然只能以同樣的心情同樣的態度來自處。有人說，今日的新文化或與新文學運動，已經不應該是五四時代的思想與口號，而却應該是生活的實踐，與生活的態度。我可頗平心折道一個見地，倒大有雖不能至，然却心向往之之概。我的文章，就是我的人生的紀錄，也是我的

人生空白。我既然混生活在這人類社會裏，也並不想出世，也不想入山，我又爲什麼不把自己的文章印成集子，讓他自己到社會上碰碰運氣呢？自然，這也如同我的做人，我的文章，也當有很大的缺點；如果隱忌了自己文章的缺點，這就正如隱忌了自己做人的缺點；如果如此，這就應該批判，而且應受批判。我自己知道，我的見地恐也不見得正確，我的寫作，自也不見得成熟，我不敢妄自大言，說自己的文章，該有什麼些微的價值。但我的態度，我的主張，自己却未敢加以否定。我覺得，文學與人生是統一的，而且是合一的。我覺得，無論對於人生或是對於文學，真理真是非的執着，以及對這執着的真理真是非的嚴肅的宗教信仰的人生態度，却是不能輕易改變的。我的見解，我的主張，容有拘囿於我自己的學力之處。我自己知道，我拘囿於我自己的學力之處，當然很多，但我當在我的做人與爲學上面，儘量的望能廓清。我想，我從善如流，我也擇善固執。而且，我也想我更應當從善如流，應當擇善固執。如果我不把自己的文章，在可能的範圍以內，印成集子，我又將何以討得別人的了解，別人的認識，更將何以討得明確的批評與指正，使我自己有機會可以擇善而從，使別人知道我的固執之所在呢？十一年以前，我從周作人的文章當中，讀出了周作人之爲人，我又從做人方面入手，批評了周作人的爲人和他的文章。那時，正是周作人躲在苦雨齋中被人捧得發紅的時候。但是，一直到了如今，周作人却用他自己的行動，證明我在十餘年前所批判的命格。前些時候，有一位青年朋友，在聲雜誌上讀到我那篇文章，

自己寫信來說，竟然驚奇於我能算命。拆穿了說，我還不是用看人的眼光看文章，用看文章的眼光看人而已！我沒有什麼秘訣，我同我所批判的人物和他的文章，也並沒有什麼不世之仇，而有些從文章上見面的人物，簡直連面長面短也不得而知。既無一面之緣，自然更無所謂私人恩怨。至於我的批判的人物，雖然也因某種機緣，大家才相互認識，但這也是一種因緣。在人生的旅途上，總可說是難求的會合；何況生命有限，友情可貴，却又何必斤斤於什麼短長？無如我在人生的文學中，讀到了現實的無字的著作，我從他的言談，從他的行動，以及由這言談與行動中所表現出來的思想，我又怎敢不用讀作品的態度來讀他，批評作品的態度來批評他呢？有時，我也在這人生的文學當中，讀到了很好的，了不起的創作。自然，我也應得如同推崇偉大成功的作品一樣的推崇他。但當我讀到一篇傾向並不很好的無字文章，我就同樣的不能錯欵。我開始也頗想激些惡忱，希望我們的作者有所改正，至於傾向原不很好，而且從此一瀉過去，恐將有不良影響，這又怎能不予以無情的批判呢？所以，我是時常把人與文章是連起看的，我的人生批評，文學批評，都是同樣的出發於人生。我所能夠做而且也會經在這裏做的，只是如此而已！這一本集子裏的文章，有些是批評作品的，但有些却也因為批評作品而涉到了持這見解寫這作品的人；有些並並不批評什麼的，只是說我自己所見到，而且心中所要說出來的說話，但這也就算表示了我自己的見解。站在我自己的人生立場上，對於某一問題的看法，表現了我自己的人生。我對自己不敢

隱秘，我對社會人生，更不敢隱秘。在有一個可能的機會的時候，我爲什麼不把他印成一個集子呢？我非常感謝許多關心我鼓勵的朋友，我更感謝能夠給予這本書出版的機會的文化機關。我的這本小書，就讓他這樣去問世吧，另外還有什麼話可說呢？我在十年以前寫的文藝論文，應該還有幾篇，但現在可找他不到；這一篇周作人論，是由一位熱心的同學轉抄給我的，我就給他附在這集子的後面。

一九四五，三，十六日寫好。

文藝。批評與人生

文藝自由新論



一九三二年的中國文壇，因為自稱「自由人」的胡秋原，和自稱「第三種人」的蘇汶，提出文藝創作的自由，要求文壇「勿侵略文藝」，於是就熱烈的展開了「文藝自由」的論辯。這一問題的討論中心，概括的說來，大概即是文藝的階級性，政治性，及文藝的藝術價值，與武器作用的問題等，而這些問題的討論，在那個時候，也大概都已經解決了的。所以，文藝創作的應否自由，如今已不能成爲新的問題，似也無須再行討論了的。

雖然，文藝創作的自由的要求，正如魯迅所說：「生在戰鬥的時代裏，而要離開戰鬥而獨立，這樣的人，實在是心造的幻影，在現實世界上是沒有的」，我們自然也沒有這種要求。但是文藝與自由在別



一意義上的連繫。爲了文藝的發展與前途，爲了文藝的武器作用的正確的運用，爲了粉碎侵略者殘暴無比的陰謀，爭取世界愛好自由人民的嶄新社會的實現，文藝自由這一響徹的主題，是值得我們重新提出來討論的。



一九四一年一月，美國總統羅斯福，向國會宣佈了四種自由的信條，認爲這四種自由，是聯合國家，站定崗位，反對納粹奴化世界的革命的中心目標。所以，這一次的世界大戰，也可以說是自由世界與奴隸世界的鬥爭；而我們聯合國家，特別是我們中美英蘇四大強國，對於這一次大戰，也完全可以說是爲自由世界的實現而鬥爭，爲自由而鬥爭。羅斯福所說的四種自由，除了信教自由，似乎對我們中國，不感覺到有什麼大的要求，大的興趣以外，其餘如言論自由，不受迫害的自由，不虞困厄的自由，卻都正是我們所極端，而且迫切的需要的。

孫科先生根據了總理的三民主義，提出「三種自由的爭取」（原文載國訊三六九期）的口號。說是「我們中國，在目前有三種自由必須爭取的，那就是對外要爭取民族自由，對內要爭取政治自由與經濟自由。」接着，他又說：「這三種自由，就是三民主義的目的。民族不能自由，這個民族所組成的國家

，就無法生存；政治不能自由，這個國家裏面的政治一定是專制的，落後的；經濟不能自由，人民的生
活，一定得不到保障。」所以，我們爲了三民主義的實現，必須爭取這三種自由。反過來說，總理的提
倡三民主義，四十年的不斷的革命，也是爲了爭取這三種自由而奮鬥的。總裁所領導的這次的抗戰建
國運動，八年來的艱苦奮鬥，也是爲了爭取並且實現這三種自由的。一切的抗戰行動，是爲這三種自由
，一切的建國行動，也是爲了這三種自由！

所以，自由的爭取與要求，是我們最大的要求，也是我們最高的目標。這在世界第二次大戰的今日
，我們的聯合國家是如此，而我們中國的對日抗戰，展開反侵略反法西斯的鬥爭，更是如此。如果將羅
斯福總統所提的四種自由，與孫科先生所提的三種自由，兩相比較，我們總覺得孫先生所提的更爲明顯
，更爲概括，更爲切合中國的實際的需要。因爲信教自由，非但在我們中國，不覺得怎樣的需要，就
以他的性質而論，究竟屬於民族自由，或是政治自由，也不見得很顯明。言論自由，不受迫害的自由，
固可相等於政治自由，不虞困厄的自由，也可相等於經濟的自由；但民族自由一項，却是羅斯福總統所
想像不到的。特別是在我們抗戰了八年的今日，我們的主要目的，也在於爭取民族的自由。「如果民族
得不到自由，政治與經濟是無法自由的。」（孫科先生語）所以，民族自由一項，却比任何自由，更爲
重要。

總之，在今日世界聯合國家反侵略，反納粹奴化世界的潮流中，在中國空前偉大的民族解放戰爭的呼聲中，自由的要求，自由的爭取，是世界愛好自由愛好和平正義人們的最高努力的目標；特別是我們中國，我們八年來的艱苦奮鬥，我們流了多少熱血，擲了多少頭顱，我們最後的目的，也無非要實現三民主義，實現民族、政治、經濟的三大自由。自由對於我們，是更加值得寶貴的。我們該為民族政治與經濟三大自由的實現而奮鬥！



文藝是社會文化現象之一種，它是社會現實生活的反映。因為它是社會現實生活的反映，所以，它在文藝創作的實踐上，是不能離開了它的政治性和階級性的。因為它是社會現實生活的反映，所以，它在社會文化現象的效能上，也是不能否認它的武器作用的。同時，也因為它是社會現實生活的反映，所以，它在文藝價值的評價上，也只能使它和政治價值連繫起來，統一起來，才能達到藝術評價的最高價值。在現階段的社會，我們正有一個自由的要求；我們的一切行動，都爲了這自由的爭取。這一次的世界大戰，爲的是反對納粹奴化世界的陰謀，爭取四大自由的實現；這一次我們的反日本法西斯的民族解放戰爭，也爲的是爭取三民主義，即民族、政治、經濟三大自由的實現。在這一世界爭取自由的大潮流

中，作爲社會現實生活的反映的文藝形態，與文藝任務，自然是不能放棄了它的政治作用和武器作用的。同時，也只有強調它的政治作用和武器作用，它的藝術價值，才能完成的。

不過，文藝的政治作用和武器作用，也正如全世界人民大眾對自由的要求與爭取一樣，他們都同樣的具備着雙層的意義。全世界的人民大眾，爲了要爭取自由，他們本身，就須求得了自由；因爲他在本身上取得了自由之後，他們爭取自由的力量，就應該發揮出他的最大的戰果。譬如蘇聯，因爲他的人民已經有了自由，因此，他們爲爭取自由而發揮出來的力量，也更加偉大。孫科先生說：「要使人民的力量動員起來，則必須給人民政治自由！」（見三種自由的爭取）便是這個意見。反過來說，人民大眾，所謂爭取自由，固然是爲全世界整個的自由，但同時也爲的他自己本身的自由，這譬如我們中談，我們的對日抗戰，固然是爲了世界的和平與正義，爲了世界真正的自由，但同時却也爲着我們自己的國家民族的自由。從文藝的見地來說，文藝的本身，原來就是社會現實生活的反映；它在某種情形之下，——直截的說，即在民族不自由，政治經濟不自由的情形之下，它的本身，是無法取得自由的。同時，也因爲文藝是一種社會現實生活的反映，它要配合着社會現實生活的要求，發揮出它的爭取自由的最大的力量，又不得不從爭取它自己本身的自由入手。因此，文藝自由的任務，便包涵着兩種偉大的意義。這兩種偉大的意義是：一、爲了發揮文藝的政治作用與武器作用，它在這爭取自由的偉大潮流中，便應該以

自由的爭取，作爲它自身努力的目標，以配合全世界愛好自由人們的要求的鬥爭行動；二、也爲了要發揮它的政治作用和武器作用，它應該先從自己本身不自由的環境中，取得了自由，要能這樣，它才能配合着這一戰鬥行動，發揮出最大的戰鬥力量。換句話說，在文藝自由的口號下，對於文藝本身的自由，即文藝的寫作與出版，應該有自由，而文藝的一切努力與運動，也應該仕奉於自由。

四

我們中國這一次的對日抗戰，目的是在爭取我們民族的自由；而爭取民族的自由，却是爲了爭取我們四萬萬五千萬人民大眾的政治與經濟的自由。固然，在民族自由尙未爭到，侵略者的鐵蹄，尙未趕出中國以前，我們四萬萬五千萬人民政治與經濟的自由是無法取得的。但是，反過來說，在人民大眾的政治與經濟的自由，尙未得到以前，就是要動員民衆，爭取民族的自由，也是頗爲困難的。所以，這是一個相互的關係，我們在爭取民族自由的過程中，是不能忽略了政治與經濟的自由的爭取的。

文藝在抗戰演役的過程中，它是應該發揮出它的政治作用和武器作用，以仕奉於抗戰。在這中間，我們的文藝陣營，曾經發出了抗戰文藝，民族文學；或是民族解放戰爭的大衆文學的口號。我們的目的，無非也想在這空前的民族解放的偉大戰爭中，用文藝的力量，來儘量的推動，並且加速這一任務的完成。

。固然，民族的自由，高於一切的自由；在民族的自由沒有得到以前，什麼政治自由，經濟自由，都可無從說起。一切爲了前綫，一切爲了勝利，這話自然是不錯的。但是，在人民大眾沒有得到政治與經濟的自由之前，人民動員的力量，就不能發揮得盡致，而民族解放戰爭的最後勝利的把握，在時間上就得了很大的影響；這是一。其次，政治與經濟的自由，原來就與民族的自由連結在一處的；我們在這個時候，也不能說政治與經濟的自由，是一次要的問題，是可以留待戰後去解決的。孫科先生說：「如果一切紛雜的問題，都留待戰後，則紛雜的問題將愈紛雜或無從解決；所以我覺得，在爭取勝利的大前提下，一部份剩餘的腦力亦可研究其餘的問題，……除爭取抗戰勝利之外，當須研究政治與經濟的自由。」

根據了這個理由，我們覺得，我們在我們文藝陣營中，我們僅僅提出了抗戰文藝，民族文學，或是民族解放戰爭的大眾文學，似乎還有些不夠的。因爲一切爲了前綫，一切爲了勝利，文藝運動之應該什奉於抗戰，固然是天經地義的事。但是，文藝的戰鬥武器，畢竟不同於另外的戰鬥武器，另外的戰鬥武器，是直接可以和敵人決勝於沙場；而文藝這一戰鬥武器，却只能在動員人民大眾和打擊侵略者的陰謀與野心這一點上，才能發揮他的最大的效能。從這一點來說，我們便已經感覺到，文藝的什奉於抗戰，已是不能單純的強調着民族自由或民族解放戰爭這一點了。何況民族自由本身的爭取，也不能忽略了爭

取民族自由基本力量的政治與經濟的自由；而政治與經濟自由的獲得，也不能截然的，一切都留待戰後去解決的呢？

所以，我們覺得，文藝自由的爭取，僅僅強調着民族自由的爭取，還是不夠的。或者，我們應該在三民主義，民族政治和經濟的三大自由之下，強調着我們當前文藝運動的口號，我們要為三民主義，民族政治與經濟的三大自由奮鬥。或者，我們於民族自由之外，同時提出了政治自由的口號，分頭的，同時的為他們的實現而奮鬥。而且，也只有這樣，才能發揮文藝的最大任務，達到它的最高的藝術評價的準則。

再則，我們根據總綱的三民主義，一革命的首要在於民生，一我們爲了解決民生問題，使得所有的人民大眾都有經濟的自由，才有了民權主義的政治自由的要求與提出，爲了解決四萬萬五千萬人民政治的自由，所以才有民族主義民族自由的要求。就以我們眼前抗戰建國的國家來說，所有的抗戰，也無非爲的是建國，——爲建國而抗戰，抗戰爲的是建國，也是同樣的道理。

我們說過，文藝是社會文化現象之一種；文藝運動的最後目的，也正如各種社會文化現象一樣，是未來的理想社會的文化建設。換句話說，文藝運動的最後目的，是在人民大眾的經濟自由的獲得，民生問題的解決，社會演進的更高一文化階段的完成。所以，在今天的文藝運動當中，我們的文藝運動的口

總之是不應該忘記了文化演進的較高文化階段，不應該忘記了文藝建設文化建設的更高任務的。

⑤

在我們中國，因為我們政治形態的落後，封建意識的殘留，我們的文藝運動是落後的，就是最低限度的寫作出版的自由，也沒有完全達到。所以爲了文藝本身的發展，爲了文藝的仕奉於抗戰，要使它發揮出更大的戰鬥的力量，以及爲了文藝建設的前途，要使文藝建設能够配合着更高階段的文化建設，目前文藝運動的任務，文藝寫作的言論與出版的自由，是應該爭取的。

這一下，中國的憲政，正在計劃着實施，關於思想，言論，出版等的自由，也已經有了明文的規定，而對於圖書雜誌，新聞消息的審查，也已經在儘量的改善，這自然是一個非常可喜的現象。關於新聞方面，近來的國際新聞協會，已經提出了新聞自由的要求，響徹了整個愛好自由的世界。就以我們中國的新聞學會來說，他們也一致的通過這個議案，通電響應全世界新聞協會的新聞自由運動。至於出版方面，我們雖然也看到參政會人員對於圖書雜誌審查條例的不斷修正，但關於文藝這一部門，却也沒有明確的規定。大體看來，文藝的思想，言論與出版的自由，似乎常有條件，而且也包括在一切的出版物當中。至於我們文藝陣營以內的人們，就以重慶的文協而論，似乎也還沒有文藝自由的提議與號召。所以

，在這種地方，我們似乎有更加強調的提出文藝自由的口號與要求了。

要知文藝自由，正如新聞自由一樣，如果國際間沒有什麼祕密的陰謀，一切的政治社會都走上了正軌，這且毫無問題的。我們人類的文化，原來就是要從不合理的奴隸世界，躍進到合理的自由世界，如果這一世界，這一國家社會，還有一點不自由的跡象留存，那末，這一國家社會，我證明了還有不合理的制度與事實的留存，文藝的形態，是客觀現實社會的反映，如果在這一文藝作品當中，竟然還有不合理的現實社會形態的反映，那末，這就證明了社會現實的不合理的形態的存在；而文藝的本身，却不應該負擔起不合理的社會現實的存在的責任。假定說，這種文藝，因為描寫社會現實不合理的形態的留存，就說這文藝本身，犯了什麼遮蔽字樣，因而限制了這文藝的寫作與出版的自由，這不是倒因為果的事嗎？而且，文藝所描寫的內容是一回事，文藝工作者對於文藝的認識與演說，又是一回事。我相信，擁護文藝自由的文藝工作者，一定都是愛好自由的人士；他們因為對於自由有正確的認識，他們在文藝自由的爭取中，一定不會忘記了。而且違反了人類社會文化更高階段的自由的爭取的。反過來說，他們爲要把自己的工作^中仕奉於自由，——仕奉於民族自由，政治自由的爭取；他們是無論如何，也不會忘記了這一最後的目的，或違背了這最後的目的的。所以，也正因為如此，對於文藝自由的要求，我們在一方面說，固然要我們從事文藝運動者儘量的爭取，而在國家政府這一方面也應該儘量的開放，讓他們得

到無條件的自由。

其次目前的文藝發展的不自由，自然也有一部份是屬於經濟形態的落後的緣故。換句話說，目前的文藝作品，還有一大部——甚至可以說是全體，是屬於勞動與商品的形態，受了金融資本的限制的。這對於文藝自由的發展，也不能說是沒有妨礙。如果說，我們能够爭取到經濟的自由，使經濟關係，比較的合理起來，那末，文藝自由的要求與重視，也該比較的容易達到了吧！所以文藝自由的本身的爭取，是和政治自由經濟自由連結起來的，我們要求政治經濟的自由中，取得文藝的著作與出版的自由，這就是文藝自由的最根本的要求。



要文藝的本身能够求得了自由，那末，文藝爲爭取自由發揮出來的力量。也就更加偉大。

人類文化演進的目的，是不斷的向上的，在現階段，不管羅斯福所提的四大自由，或是 總理所提倡的三民主義，以及孫科先生所補充的三大自由，總之，自由的要求，是目前世界愛好和平愛好自由的人們的共同信念，特別是我們中國，我們放在眼前的最重大的工作，就是民族自由的爭取。所以，我們爲了要爭取自由，就不得不發揮爭取自由的力量。不過我們要發揮爭取自由的力去爭取民族的自由，

當前的先務之急，固然是軍事與武器，但要是發揮這軍事與武器的力量，文藝這一武器，却也有極大的決定因素與決定作用的。因此，我們爲了要發揮爭取自由的最大的力量，文藝自由運動的爭取，也就不能忽略的事，而且，近代的戰事，是全面的戰爭。我們的爭取勝利，不僅僅要靠軍事，同時也要靠政治經濟文化各部門的力量對比。基於這一點說明，可知文藝鬥爭，也是一種直接的鬥爭，它是要配合着軍事政治經濟文化各部門，而形成全面戰爭的。更何況文藝的自由，同時又爲動員民衆，爭取民族自由、政治自由與經濟自由的主要動力之一呢？

所以，我們今日的文藝自由的口號的提出，原則上早已和一九三二年所提出的文藝自由的內含，完全沒有相同，我們在一方面，要在文藝自由的口號之下，爭取文藝寫作與出版的自由，爭取言論與思想的自由；一方面又要在文藝自由的口號之下，把文藝運動，作爲自由運動的武器，使文藝仕奉於自由，配合着目前的要求，以期取得民族自由、政治自由與經濟自由的實現。

而且，也只有在這兩方面互相影響，相互幫助的情形之下，文藝自由的要求，才不會有什麼不良傾向的出現；也只有在這種情形之下，文藝的武器作用，文藝的爭取自由的力量，才能發揮出最大效果，文藝的藝術價值，才能達到最高形態的完成。

讓我們來高喊文藝自由的口號吧！我們應該用文藝自由這一口號，當作目前文藝運動的總的口號。

我們希望所有的文藝工作者，都在這一口號下集中起來，發揮出自由的力量，以完成這一時代，我們的國家民族，我們的人類文化，所賦予我們的使命！

論文藝批評的建設性與積極性

一、現階段文藝批評的主潮

文藝批評的發展，隨着歷史演進各階段的文化任務的不同，而在不斷的變遷着。在絕對君權時代，因爲一切的文化以及各種藝術，都絕對仕奉於絕對君權。所以，一切的文藝批評，都有批評的寶典，批評的最高準則；要是合於這個寶典，這個最高準則的，那作品就是好的，就是完善的，而且同時也是道德的，也是藝術的；要是不合於這個寶典，這個最高的準則，這作品就要不得了。所以，這種批評，全像法庭里的裁判，一個文藝批評者，他有他的法典，他高高在上，根據着他的法律條文，對於一個作家，或是一部作品，下着無情的判決。

但是，這一種批評態度是不是對的呢？姑無論這批評者手中的批評的寶典，是否完善，是否都能各方顧到，兼收並蓄，即以刻版的條文，當作實際的尺度來量度多變的文藝形態與廣博的文藝內容時，已經不大適合，更何況批評者與創作者離開很遠，而且儼然覺得地位不同，——對於創作者匠心與其艱苦，完全是感得隔膜的批評家，又怎能說得出內行的，而又使創作者心折的話呢？這譬如十六七世紀時，

古典主義的文藝批評者，只捧住亞里斯多德的「三一律」的寶典，來批評沙士比亞的劇作，說他是「野蠻」，說他是「毛羽未豐的小鳥」，說他是「醉漢」等等，就是例子。

其後，隨着文化的演進，科學的發達，客觀主義的抬頭，於是在文藝批評上，就提出了客觀主義的科學批評的口號。這一種批評的特點，在於不下主觀的判斷，廢棄法官的態度，對於一種作品，只是負着提供證據，解釋要點的責任。自然，這一種態度，對於文藝欣賞者，是有很大的助益的。因為這一批文藝批評者的任務，他的目的，只在做索引，只在做注解；而在同時，主要的還要告訴文藝欣賞者，這一篇作品的作者的身世，教養，家庭環境，友朋交際，及其所處的時代精神與民族氣質。此外，他還要盡可能的找出作者在寫作這篇東西時的動機，題材的來源。……一句話，這一個時代的文藝批評者的工作，只是告訴讀者，幫助讀者，怎樣去理解，怎樣去閱讀一篇文藝作品，而對於這篇文藝作品的社會的價值，文藝的價值，却是絕對不下評價的斷語的。

自然，這一種批評的方法，也不能說是沒有理由，特別是對於糾正主觀的裁判批評這一點上。因為裁判批評的尺度，是否合理，固成問題，而批評者自以為高人一等，高高在上的態度，也難免沒有偏狹的錯誤的意見夾雜其間；同時，也因為批評者預先加上一個規矩準繩的大帽子以後，對於讀者，恐怕也只能局限住他們的思緒的展開的，或者，再進一步，恐怕會一點也不能讓讀者有自由運用思想，讓讀者

思想有自由馳騁的餘地的。而客觀的科學批評呢？雖然沒有給予一個正確的社會價值或藝術價值的評價，或者使讀者難免也有無所準繩的感覺，但在儘量提供材料，儘量讓讀者自由馳騁他的思想這一點來說，卻是非常之得體的。

但是，一個文藝批評家，畢竟不完全是考證家，注釋家，也畢竟不僅僅是負着對讀者解釋作品的責任的。固然，一個文藝批評家，是應該盡他的所能，儘量使讀者理解作品的內容與其特質，但所謂文藝批評的任務，卻不一定是僅僅限於這些的。因此，若秦因若聖皮甫，他們的文藝批評的主張，雖然也會盛極一時，但卻畢竟不能算是盡了文藝批評的能事，而不得不跟着時代文化的演進，由另外的一種新的，合於時代文化的文藝批評的主張，取而代之了。

現在正是新寫實主義的文藝批評的時代。這種文藝批評的精神，自然是靠着文藝上新寫實主義的文藝的生產而同來的。新寫實主義的文藝，是有着舊的寫實主義與自然主義的手法，但他卻絕不表示絕望，強調定命；同時，他也有浪漫主義與理想主義的神髓，但他卻是立定脚跟，正視現實，絕不有空靈飄渺的幻想。換句話說，新寫實主義的作品，是從現實出發，以現實為基點，而透露出，預示出理想與光明的前途的。因此，相應於新寫實主義文藝而出現的新寫實主義的文藝批評，在他的基本的任務上，是完全和新寫實主義的文藝合流的。不過，新寫實主義文藝，——就比方用抗戰文藝，或民族解放戰爭的

大眾文藝，或民族主義文藝來說，——他的任務，只在於文藝的社會作用與藝術作用的本身，——他從一面說來，是用寫實的手法，正視現實的態度，在當前的社會上採取題材，加以形象化，而在另一方面說來，又是用浪漫的理想的情調，抓住社會進化的必然，民族解放的必然的信念，強調並且渲染着鬥爭的理想的前途的。但新寫實主義的文藝批評，卻是除了這一點之外，又從這一個任務上，派生出對於作者和對於讀者的兩方面的責任來。

新寫實主義的文藝批評，對於作者的另一方面，是同樣的站在作者的立場上，研究並且探討，文藝的社會任務與藝術原則的把握，社會進化的必然，與革命的正確的人生觀的確立，換句話說，文藝批評者是幫助作者，指導作者，甚至糾正作者怎樣才能够把握到現階段的文藝寫作的最高的準則，怎樣才能够使文藝的政治價值社會價值以及藝術價值發揮到最大的效果，怎樣才能使文藝作品成爲完形的巨著而取得絕大多數人的擁護，才能合於時代社會國家民族的要求。惟有能够這樣，那末，文藝批評家的出現，才算有了價值。但是，這卻只是一面，在另一方面，一個文藝批評家，也應該對讀者負起絕大的責任來。

新寫實主義的文藝批評家，他應該告訴讀者什麼是現階段的文藝運動的主潮，怎樣的文藝形式與作品內容才算合於這個時代社會所要求的文藝作品。同時，他還要告訴讀者怎樣去接受作者在作品中所寄寓的思想，怎樣去批判作者所創作的藝術的完形與其中中心主題。換句話說，他也要站在讀者的一面，

和讀者共同研究，並且指示作品中正確的時代觀念、民族觀點，以及他的藝術價值；他非但要使他們怎樣去理解作品，而且要使他們從理解作品當中，正確起自己的人生觀，加強起自己的民族意識來的。

所以，現階段的文藝批評，在文藝的本身說，是文藝批評，而在社會文化這方面說，却又是文化批評與人生批評。同時，這一種文藝批評，也是和文化批評人生批評文化運動，民族解放運動合流的。

二、現階段的文藝批評與抗戰建國的要求

文藝是文化的一部門，所以文藝運動也就是文化運動，文藝鬥爭，也就是文化鬥爭的一部份。同時，文化思想的運動與鬥爭，也是整個的社會改造運動與民族解放運動的一部門，他是和政治，軍事，經濟配合着的，當作社會改造運動民族解放運動最主要的鬥爭武器之一，所以文藝運動與文藝鬥爭，也是社會改造運動民族解放運動的一部門。

而文藝批評，又是文藝運動的指揮總部與參謀總部，他在文藝運動當中的作用，每每取着首腦的領導地位，而同時又是直接的衝鋒陷陣，攻擊敵人的堡壘，建樹自己的軍旗的先鋒部隊。這在我們中國，每次的文藝運動都是如此，特別是在抗戰期間，我們的最高國策是採取着「一面抗戰一面建國」的時候，特別是在這民族解放鬥爭已經逼近了勝利的階段的時分。

所以，文藝運動的成功，事實上也就是文藝批評的首腦部門指導計劃的成功，這是因為文藝創作的進行，只是文藝運動的實踐，這正如我們的作戰部隊，他在作戰的進行當中，固然大有功勞，但那運籌帷幄的指揮總部與參謀總部，却也有很大的決定因素；更何況文藝批評在直接的鬥爭的時候，他的本身，也是一支有力的生力軍呢！

在現階段的中國民族解放運動與文化運動當中，我們要把文藝運動配合着文化運動與民族解放運動，分頭的負起了偉大的不可避免的任務。換句話說，我們的民族要求解放，便要堅持着民族主義的精神，反對帝國主義的侵略，特別是日本帝國主義的侵略與壓迫；堅持着抗戰的國策，把中國從日本帝國主義的手中解放出來，以達到整個中華民族自由獨立的境地。同時，我們要求整個中華民族達到自由獨立的境地，便須要澈底的使中國跳出封建社會與封建經濟的牢籠，堅持着民權主義與民生主義的精神，把中國建設成一個澈底的民主化現代化的國家，——這也就是所謂配合着另一面抗戰的另一面的建國工作了。

所以，抗戰與建國，也即是反對帝國主義，與澈底的民主化現代化，便是現階段的民族解放運動文化運動，甚至文藝運動的最高的準則，而這一個最高準則，卻是和現階段的最高國策相互一致的。

在文藝的一部門當中，因為文藝的表現形式，是用文學的形象，具體的表現客觀的實在，而訴之於

人們的官感。換句話說，文藝是要一定根據着時代社會的意義，鮮明的民族意識的要求，以及與這要求相應而產生出來的美感觀念，相互滲透相互組織成的東西。所以，他的鬥爭方式，是與文化各部門的僅僅靠着理論的建設與物質的建設，卻是不大相同的。

文藝運動，特別是文藝創作的實踐，他要配合着民族解放運動的最高國策，要從現實當中，找取題材，更要從現實的題材當中，反映出反帝與民主化現代化的要求與傾向，而後才給他加以形象的表現出來。而在這些現實的題材當中，作與本來就包含着反帝與民主化現代化的傾向，那末，作者須得更進一步的強調着甚至發揮這一種傾向，他要用自己的主觀的熱情，對時代社會國家民族的最正確的認識，堅定的積極的革命的人生觀，去渲染他，閃耀他。作與，在這些現實的題材當中，可能的也可以反映出不良的傾向與錯誤的思想的，那末，同樣的理由，他也該用他的主觀的熱情，對時代社會國家民族的最正確的認識，堅定的積極的革命的人生觀，去暴露他，揭發他甚至用誇大的漫畫的手法，去諷刺他，使人眾明確的看出，這是一種不良的傾向錯誤的思想，知所避免，知所批判。或者，他將站在同情的立場，指出他的錯誤，指出他的不良的傾向，加以糾正，加以警導，使他走上積極的正確的正確的合於要求的道路。這些都是一個文藝創作者，在文藝創作的實踐中的任務。

但是，在有些時候，作與一個文藝創作者，在他的創作實踐的過程中，對於一個主題，一個認識，

甚至於民族國家的對於文藝創作者的要求，根本就不見得把握到怎樣的正確；或者，一個文藝創作者，在他的創作的實踐當中，的確是盡了上面所說的任務了的，但在一般的文藝閱讀者方面，却不能完全的理解到文藝創作者在創作時通過形象的這一主題，這一認識，這一革命的人生觀，這一民族國家的正確的要求；那末，在這種時候，一個文藝批評者的工作，就是不可忽略的了。

更何況，再進一步說，文藝批評的任務，一面，固當作為文藝運動與文藝鬥爭的指揮總部與參謀總部，——他要指導作者怎樣抓取寫作的核心，加強文藝運動的鬥爭方式，又要告訴讀者，怎樣把握并且理解文藝作品的主题，加強文藝運動的廣泛的影響；而在另一面，還有他自己的本身的任務。——他自己也要衝鋒陷陣，與帝國主義的侵略文化，反民主反現代的落後意識鬥爭，而建立新的文藝鬥爭的堡壘。

在這一點上，我以為，十一月二十六日。中宣部長梁寒操先生，在招待陪都文化界茶會席上所發表的談話，留意到文藝批評，甚至指出文藝批評應有建設性與積極性，的確是非常的切實而有理的。

三、文藝批評的積極性與建設性

所謂文藝批評的積極性和建設性，在相對的意義上說來，自然還有文藝批評的消極性和破壞性同時

存在着的。是的，在有一些文藝批評當中，的確是有消極的破壞的傾向存在着。特別是在我們文化落後，真正的文藝批評的權威尙沒有建立起來的中國，用批評當作「人身攻擊」甚至於不負責任的「清談式」的政治批判的武器的，幾乎是比比皆是，在所難免的。同時，也就因為這種現象的存在，所以在中國的文壇上，真正的權威的、合於時代社會國家民族的要求的文藝批評，一直到了現在，尙沒有建立起來的。

這一種情形，在我們中國，也有他的歷史的文化傳統的背景，在這新文學運動的短短的二十年間，要一下子給他改變過來，却也是談何容易的事。比方說吧，現代所謂「人身攻擊」，大概也就是所謂「文人相輕」；而「文人相輕」，在一千七百多年以前，當魏文帝寫典論論文時，却說「自古而然」了的。這就可知道這一文化傳統的影響之深且大了。其次。所謂「清談式」不負責任的政治批判，也就是士大夫空口說白話的「爭議朝政」，這比起「文人相輕」來，歷史恐怕要更加遠些吧！

其實，這完全是一種封建時代的，封建士大夫階級的封建意識的流露，在某種情形之下，可以說是必然的。因為在封建時代，士大夫階級的出路，原來就只有討得主子的歡心走上仕官的道路，或者是無可奈何，得不到主子的青睞走上隱士的道路，而這兩條道路，每每又匯成了一條道路，那就從隱士走上了顯達，或者從顯達走回到隱士。所以，如果他們在顯達或者沒有顯達的時候，他們便要批評別人，經

觀別人，甚至於攻擊別人。——一定要顯出別人的不好，才能表出自己的高明，才能討得主子的青睞。而在失了主子的歡心得不到主子的好感甚至感情惡化到無可收拾的時候，便來批評朝政——但其目的，還不過是想主子看重他，重新可以起用他的。

其次，在封建時代，真正的權威的文藝批評，尙未建設，所謂「文非一體，鮮能備善」，「各以所長，相輕所短」，也難免不是實情。而歷代封建君主的政治措施，事實上能够大滿人意的也未見得很多，一二文人，用冷觀的態度，截他一二下蹙脚，也未始不是情有可原。更何況歷代文化，都在封建時代的圈子裏兜轉，所謂文藝運動，所謂文藝運動對社會政治運動的任務，也未能看得透澈，那更是顯而易見的事實。

因為這些情形，以致影響到現代的文人，也難免沒有這種傾向，——人身攻擊，政治批判，甚至用幫派作用，流氓態度，擁護同黨，排除異己，把批評看作吹捧或謾罵的手段，也是常見的事。但是，這畢竟只是病態的現狀，歷史的病態的遺留，新的時代，特別是這民族解放鬥爭持久到現在的時代，民族向文藝的要求，文藝本身的自覺，早已不讓有這種落後意識的留存的了。

可是，話又得說回來，從落後意識出發的文藝批評，固然他的傾向，大體總是向着消極，向着破壞這一方面。即使反過來說，他們也有積極的建設的主張，如同什麼「文以氣爲主」，「文以載道」，等

理論，又何嘗有半點消極的破壞的意味，但他的作用，卻是始終未能與現階段的民族運動，文化運動，以及文藝運動相配合的。何以故，因為他的出發點仍舊是落後的不合時代要求的封建意識故。

至於立根在民族解放的要求，配合着抗戰建國的理論，將反帝運動，民主化現代化運動當作主要的兩大支柱而出現的現階段的文藝運動與文藝批評運動，則是因為他的出發點已經正確，他的中心任務已經抓住，那就無論在消極方面積極方面，破壞方面建設方面，都無往而不自得的，自然，我們的民族解放運動，我們的抗戰建國，主要的目的，還在於我們民族的真正自由平等的獲得，與民主化現代化的建國工作的完成。但在我們所利用的手段方面，卻也不得不涉及消極的破壞的一面。因此，現階段的文藝批評的工作，主導方面，固然是積極性與建設性，但在連帶到的另一方面，自然，也就不得不有消極的，破壞的批判的運用了。

而且，在事實上，消極與積極，破壞與建設，只是一個同一的行動的兩面，沒有破壞，那來得建設，不加以消極的批判，積極的理論也就無從建樹與完成。所以，在正面的意義上說，積極性與建設性，是文藝批評的主導作用，是他的主要要求；但在反面的意義上說，要建設積極的建設的文藝批評，就非有反面的消極與破壞的工作不可。這一種從消極到積極，從破壞到建設，幾乎是民族解放運動，文化運動，以及文藝運動的必經的階段；因為他們的作用雖然相反，而其最終的目的，却是相成的。以民族解

放運動來說，非在消極方面，摧毀并且破壞敵人的勢力。我們的積極的建國工作，便無從做起。在文化運動方面，如果不預先消極的擊破反動的文化體系，暴露他的理論的弱點。那末，正面的文化建設也就等於空中樓閣。同時，在文藝運動，特別是文藝批評方面，如果不針對現實，揭發現實的缺憾，不從現實當中找取題材，加以正確的批判與糾正，那末，反動的批評理論，作興也易於摧毀，但自己的理論，還是不容易奠定不可搖撼的基礎。這一個理由，一面是因為文藝是一種形象的藝術，要是不植根在現實之上，根本便會脫離現實。與時代社會國家民族無關；而即使作者也能不忘記時代社會國家民族，但他的結果，也只是浮光掠影，華而不實，使人只有不著實際之感；這自然是不成功的，而另一方面呢，又因為文藝是社會文化現象的一個部門。正如社會的文化建設一樣，要是不能推翻舊的，就不能建設新的。此外，在文藝工作的實踐方面，因為現階段的文藝作家，還容易有歷史的封建落後意識，容易流露出過去的士大夫階級的脾氣，容易死抱住他的自以為是的錯誤或是偏狹的態度，如果不先從消極方面破壞方面下工夫，結果也會做到勞而無功的地步。比方以「人身攻擊」來說吧，如果你的批評，是出發於個人的思想，那自然是要不得；如果在你的心目來看來，某人的這一種傾向，這一種態度，是代表某一種普遍的不良的傾向，或者從這一種態度出發，可以造成社會的某一種不良的傾向，那你，就非得採取「射人先射馬」的戰術，對這代表某一種不良的傾向的人物，加以無情抨擊不可了。

所以，所謂文藝批評的積極性與建設性，只是一個正面的主題。我們認識這一個指導，並不是說要無視現實，避免戰鬥，而只是講這一個指導的作用，而他的工力，還是要從對現實下批判開始的。

四、文藝批評者的工力與其條件

一個文藝批評者的工作，是與文藝寫作者的工作，不完全相同的。因為一個文藝寫作者的工作，他固然也要懂得了社會懂得了人生，理解時代社會國家民族對他的要求，以及他在現階段文藝寫作時所應負的任務；但他却不一定要等到完全理解，完全懂得了以後，才去動筆。作與，他對於寫作的任務，作品的完全合於國家民族的要求，只是有那麼一個理想的憧憬，不十分清楚的、模糊的輪廓；作與他能採現現實主義的觀點，把握事物動向的核心，在他的筆下，自然反映出時代的傾向與要求。那末，他在沒有完全理解完全懂得上面所說的寫作任務時，也可以創造他的偉大的成功作品。至於一個文藝批評家，他却非預先做到上面的條件，便難於動筆了。

所以，一個文藝批評家，第一，他應該同時是一個文藝寫作家。因為，只有以文藝寫作家的底子，來做文藝批評家，他才能够懂得文藝寫作者在文藝寫作時的艱苦，了解其中的三昧，說出話來，才能取得被批評者的同情，不致於感到「外行」，感到「隔靴搔癢」。同時，他對讀者方面，也能以文藝寫作

者的身份、「以心逆心」、摸到文藝寫作者寫作時的情緒，而後對着讀者說出：作者心坎中所要說的話，才能使人聽得親切，覺得入情。也只有這樣，才能負起文藝批評家的正確的任務。

第二、一個文藝批評家，同時應該是一個哲學家，社會學家。藝術理論家，一句話，一個文藝批評家，非但要懂得文藝，懂得藝術理論，而且還應該對社會國家有明確的認識，對社會改進，民族解放有熱情的向往與堅強的信心。他非但把握社會改進，與民族解放的必然，而且還有他的堅定的革命的人生觀做他的中心意識的支柱。因為新的文藝批評的建設，是要透過了正確的革命的人生觀，透過了社會改進運動、民族解放運動，而與他們合流的一種文化運動。

第三、一個文藝批評家，同時又應該是一個行動的實踐者，民族解放運動的直接鬥爭的鬥士。因為一種運動如果沒有一種最高意志支持着他的實踐的行動，不用實踐的行動，來配合他的空頭的理論，加強並且證明他的理論的意義，那末，這一種文藝批評家，結果也只落得一個空頭文學家的虛名而已；於整個的文藝運動上，是非但無益，而且有害的。

反之，一個文藝批評家，如果他同時又是一個文藝寫作家，一個哲學家，社會學家，藝術理論家，而同時又是一個民族解放運動的實踐的鬥士，那末，他的文藝批評的工作，一定是消極的而又是積極的。一定是破壞而又是建設的，而且，或者寓消極於積極寓破壞於建設，或者，明為消極破壞，而實却是

積極建設，那就無往而不合，到處覺得左右逢源了。

不過，我這樣的說話，倒不是絕對的主張。說凡是凡是要做文藝批評家的人。都非得預先具備這樣全能的條件，便不準動筆。我只不過說，能够具備這樣全能的條件的，自然是合於理想。因為理想中的文藝批評家，是應該具備這些條件的；至於得其一偏，或具體而微，只要他能够把這工作當作嚴正的工作，完全的用嚴肅的態度去實幹起來，那又何嘗不可以鼓勵的呢？因為我們中國現階段的文壇，也正需要着文藝批評家呢。何況文藝批評，他的本身原來也就是一種文藝，而文藝是須得在創作的實踐上不斷的求進步的。再說，所謂文藝批評也者，從五四時代以後，一直到了現在，在我們中國，也始終未曾出現過一種合於理想的體系建立，而在這一點上，也須得有許多人不斷的努力，不斷的改正，不斷的建設的。

因為這些緣故，所以我們熱忱的希望許多有希望的文藝工作者，多多的在文藝批評這一部門上下工夫。作興，大家在開始工作的時候，覺得理論無所準繩，覺得思致不够深入，覺得技術不够熟練，但是，大家都在學習。大家都在學習與實踐中求進步，如果在這學習與實踐的過程中，慢慢的走上成功的建設的道路，這工力自然不算白費，即使就在這學習與實踐的過程中，完全發覺到工力的白費，走錯了道路，但也同樣的會給文藝批評的歷史上，留了不可磨滅的功績的。因為一個錯誤的發現，在反面的意義

上說，也就算給予正確的道路一個指示，他的認為自費的工，仍舊不是白費的。

其實，只要是一個文藝閱讀者，他就足夠有做文藝批評家的資格。因為一個文藝閱讀者，他的起碼的資格，就是現實社會中生活着的一個人。而在根本這一點上，不管文藝作品在怎樣描寫人生，批評人生，不管文藝批評在怎樣批評的作品中所描寫和批評的人生，但其最後歸着點，還是集中於現實的人生。一個在現實的社會中生活着的文藝閱讀者，他除了在文藝作品中讀到作者筆下的描寫所批評的人生，和在文藝批評中讀到批評者對作家所描寫所批評的人生的批評以外，他到處還有他的現實的人生做他印證。何況作家所描寫所批評的，批評家對作家所描寫所批評而加以批評的人生的典範，也同閱讀者一樣，都是在這一個共同生活着的現實社會中，找出來的呢？

自然，有些文藝閱讀者，在閱讀文藝作品的時候，他的意識是未見得正確的。這譬如把文藝當作茶餘酒後的消遣品，當作消遣性的發汗藥，幾乎是傳統的普遍的現象。但這在一半，固然要怪到文藝閱讀者的生活與生活態度，而在另一半，却也要怪到過去的文藝創作者與文藝批評者，沒有給予文藝以正確的理解，而且竟然也有這一種主張，以致影響到閱讀者的理解與態度的。所以，用文藝來批評人生教訓人生，用人生來批評文藝指導文藝，這原則是極合理的。

因此，我們以為，不管是人生，不管是文藝，更不管是文藝批評，只要你要在現代社會中，做一個

堂堂正正的人。你要對這個時代社會國家民族有些許的或是偉大的貢獻，那末，你在人生的認識與態度上，你在行為意志的實踐上，須做到下列的幾步工夫。即一，明確堅決的正義感的培養，二，充沛洋溢的民族意識的發揚，三，熱愛真理追求光明的堅強的意志，與沉着，四，腳踏實地的現實主義的把握，五，正確明白的時代精神與科學精神的擁護。

而且，這裏所舉的五點，並不是一種什麼道德的目標，政治運動的口號，而是在理想上，每一個文明國家和人民所應同具的智識修養與人格修養。一個文明的而又是理想的國家，他的人民，是應該有這樣的貫串行為的認識，以及根據這樣的認識而後表現出來的行為的。

不過，在現在的這個時代，這一種理想的境界，我們自然不能向全國廣大的民衆要求，但至少却應該向文藝作家，特別是文藝批評家要求。

在現階段，我們整個的國家民族，正在進行着一種偉大的工作，所以在我們的文藝運動，我們的文藝批評的建設運動當中，每一個文藝工作者都應該從堅定正義感，加強民族意識，採取進步的科學與精神，而後腳踏實地的把現實的社會推向理想的光明的境界；使文藝運動，文藝批評運動，和現階段的文藝運動，民族解放運動互相合流。我們在等待着這樣的文藝批評，與這樣文藝批評家的出現。

論文藝上的「真」

文藝是一種用文字語言這一類抽象符號做表現工具的藝術。

但是，文藝所用來做表現工具，雖然是文字語言這一類抽象符號，但它所表現出來的藝術，却與另外的藝術，如圖畫，音樂，雕刻等一樣，是形象的，具體的。

從藝術的見地看，一切的藝術，都是先以它的形象的具體的感性，訴之於人們的官覺，而後，再由人們的官覺，通過人們的感知，於是從認識喚起了情緒，或是從情緒喚起了認識，由理智的領域與感情的領域的綜合，而後成爲最高級心靈活動或精神活動之一種。而這一種最高級的心靈活動或精神活動，却是人類所特有的最高級的生理機構所形成的成果與特權，其餘的動物是沒有的——其餘的動物，就是有一點什麼審美的觀念，或是什麼智識與記憶一類的心理活動，但較之人類，却也是因爲量的不同，而形成了質的差異。所以，人類精神活動中的一部門的藝術活動，——包括了藝術創作與藝術欣賞——必然的是以人類爲中心，綜合着主觀的心靈活動與客觀的自然現象，由心靈活動組織客觀的自然現象，或由自然現象喚起了某種心靈活動，而後形成的。

所謂藝術，原來就有「人爲」的含義，這從藝術創作這一方面說，所謂藝術，就是「人」對於「自然」的

加工。換句話說，所謂藝術，就是人們對於「自然的素材」，加以主觀的心靈活動的創造。反過來說，不
 過人們加過工的自然，就不能稱之謂藝術，固然，在大自然中，如雲霞的變幻，花鳥的玲瓏，大海的壯
 闊，高山的雄偉……有時也可和人為的藝術品一樣，引起了藝術的欣賞的心情，使人們有陶醉於自然
 之美的境界中的感覺；但那可不能算是真正的藝術。我們在日常生活當中，偶然發現了夕陽遠山，雲樹
 鸚鵡的實境，不禁欣然神往，於是我們用欣賞藝術的心情，來欣賞這自然創造的景物；而我們這時候在
 心中湧起來的觀感，則是說，「唉，這真是一幅天然的圖畫。」這裏，我們所說的這真是一幅天然的圖
 畫，就因為它原來就不是一幅圖畫；如果它真的是一幅圖畫，——假定我們在某一個友人的客廳的壁上
 ，看見了那裏掛着的一幅水墨山水或是什麼翎毛花卉，而我們的斷語，也是一「唉，這真是一幅天然的圖
 畫！」或說，「這真是一幅圖畫，」這不反成了滑稽了嗎？我們看現實的人生的悲歡離合的場面，我們
 說：「這真像在做戲」；這是對的，但如果我們真的在劇場中看某劇團的演出，當我們看了以後，我們
 說，「這真像在做戲」，試問這還不是對於這失敗的戲劇所下的最大的諷刺與譏評嗎？所以，沒有加過
 工的自然，固然有時也很似藝術，但它卻不是藝術，有時，我們在欣賞怪石奇山，我們說這是一「神工鬼
 斧」；有時，我們在欣賞名山大川，我們說這是一「造化妙工」。這在表面上看來，好像說自然的景物，
 也就是藝術的創造；而其實呢，也就顯露出所謂藝術就非得有一個人工的加工製造不可的意思來，何況

所謂「神工鬼斧」，所謂「造化妙工」也者云云。根本已是一種人們自己臆造出來的說話；他的意思，非說天然的風景，雖不假手於人力，但所謂藝術，總得有人工的創造，所以才用什麼鬼神造化附會上呢？所以從藝術的本身的意義說，藝術是人類的精神活動對於自然素材的加工，沒有人類的精神活動，根本就沒有所謂藝術，同時我們也就曉得，只有人類，才是藝術的創造者與賞欣者。

再從藝術欣賞這一方面來說，所謂欣賞就是對於加工過的自然的還原。要從這加工過的自然，還原於自然的實在與存在，而後我們才能在這心靈活動的過程中，感覺到藝術存在的意義與價值。換句話說，我們在欣賞藝術的時候，我們只能對着這加工過的自然的藝術，才可以還原，不然的話，如果藝術的本身，原來就是沒有加工過的自然，原來只是藝術的素材，那就根本無所謂還原，引不起欣賞藝術的這一種心靈活動。在平時，我們在欣賞一幅名畫。我們覺得這幅畫的人物栩栩如生，呼之欲出；於是我們說：「這畫中的人物，真像活着的一樣，你看她那眼睛，你看她那姿態，嘴，嘴。這不是在向你看點頭含笑，立刻就要走向你的身邊的樣子嗎？」可是，我們如果把這些說話，移贈於真的為我們所面對着的一個美人，你的這些說話，又將從何說起呢？所以一切藝術製作的成功，都是由藝術的形象，可能還原於自然的實感。我們從這可能還原到自然的實感的形象當中感覺這藝術製作的存在的意義與價值，而後才發生一種比憧憬於實在陶醉於自然的更加純真更加實在的情緒與感覺。不然的話，譬如我們讀一篇政治宣

傳的文章或是讀一篇空洞無物充滿了概念的作品，試問你在腦筋中會翻起了真實的感覺，還原到自然的形象否？所以，從藝術欣賞這一方面說，我們在欣賞藝術，第一個條件，須得被欣賞的對象是一件人爲的加工於自然的藝術，第二個須得這一件被欣賞的人爲的加工於自然的藝術，是充分的形象，而且和自然的客觀的實像，藝術的素材，相逼真的藝術。所以，只有這樣的藝術製作，訴之於我們的官覺，通過我們的思維想像與情緒，才能還原於自然，才能感覺到藝術製作的藝術性與藝術價值。所以，人類的藝術活動，特別是人類的藝術欣賞的活動，是以人類自己所加工製造的藝術製作爲對象，而使之還原，使之神往於這藝術創造的境界的精神活動。沒有這一種精神活動，沒有與這一種精神活動對置的自然客觀的存在，沒有客觀自然做這一種精神活動的還原的格式與準則，沒有這主觀的精神和客觀的自然的協調與綜合，這種藝術欣賞的過程，是非不但不能成立，而且也不能存在的。

文藝作品。是藝術的一部門，因爲它是「藝術的」一部門，所以它就具有一切藝術所應具有的藝術普遍性；同時，也因爲它是藝術的「一部門」，所以它又具有文藝這一部門所應具有的文藝特殊性。我們要了解文藝，在一方面，須得從藝術的普遍性入手，因爲不理解藝術，就不能算是理解文藝。同時，也因爲文藝是藝術的一部門，文藝在藝術的領域中除了它的藝術普遍性以外，還有它的獨特的文藝性，所以，在另一方面，我們要了解文藝的特殊性，不然，也就算是沒有理解到文藝。

我們說過，文藝是一種用文字語言做表現工具的藝術；而文字語言，卻是人類自己所創造出來的一種抽象符號。因為文藝所用來做表現工具的這一套抽象符號，不同於其他姊妹藝術所用來做表現工具的表现工具，所以文藝在藝術諸部門當中，就有他的獨特性，同時，也因為文藝有它的獨特的表現工具，所以文藝的藝術性，就局限這種表現工具，而且發展了，儘量利用了，甚至神化了這種表現工具。

在藝術的諸部門中，譬如雕刻與建築，是用具體的物質做表現工具的，它只能訴之於人們的視覺觸覺與運動感覺，比較起來，是存在於人生之外，遠離人生的，圖畫與音樂，是用線條與色彩，音符與音波的顫動做表現工具的，它只能訴之於人們的視覺和聽覺；它們之較之雕刻與建築，雖然和人生接近了許多；但與文藝相較，則圖畫中所表現的人生，似乎總不及文藝中所表現的人生，來得活躍而富有連續性，音樂中所表現的人生較之文藝，似乎又趕不上文藝中的人生的具體與形象。所以，從文藝的本身來說，因為它的表現工具，是一種抽象符號，它的藝術的形象，雖然也是訴之於人們的視覺與聽覺，但當人們要從藝術的形象，還原於自然的形象時，這卻須得訴之於整個的心靈感覺的。同時，再從它對於人生的密接的關係來說，因為文藝是比任何藝術更加接近人生，容易表現人生，而且最適合於表現人生，所以我們也可以說，文藝是最優秀的人生表現的藝術。

人生是具體的，是活動的，是複雜多變的，而且是繼續不斷在發展的；如今要以這複雜多變，繼續

不斷在發展着的，具體的人生活動，爲藝術表現的對象，除了這用文字語言做表現工具的文藝以外，我們可以斷然的說，此外就沒有更適合的表現工具，更適合的藝術表現；除了文藝以外，更沒有另外任何一種姊妹藝術，所能比擬得上，負得起。所以，我們時常說，文藝是人生的藝術，是表現人生，反映人生，而且變革人生的藝術，這都是從文藝的局限性與獨特性上說出來的。

原來，一切的藝術製作，都可以說是人生的表現，同時，因爲是人生的表現，所以也就可以說是表現了人生。我們曾經說過，所謂藝術的意義，就包含了一人爲一的意義，因爲是一人爲一，這自然是人生的表現，也因爲是人爲，所以又表現了人生。但是，同是這一人爲一的意義，只因一個藝術家（這裏係說文藝作家。）在表現人生，創作文藝時，他的主觀的心靈活動，他的情感，他的認識和他的思辨作用等整個心靈活動，有了偏向，發生着畸輕畸重的情形，於是便有意無意的使他在文藝作品中所表現出來的人生，形成了不同的外貌，現出不同的效果。比方說吧，當一個文藝作家在他的文藝創造的過程中，他的心靈活動偏向於理性的，着眼於客觀事實這一方面的，於是他的作品，便成爲人生的反映，反之，如果他在創作的過程當中，他那主觀的情緒，過分的強調，於是，他的作品，便傾向於人生的表現。同時如果這個作家，他在創作的過程中，強調他的對於人生的正確的認識，把握人生社會的演進的必然，預示人生改進的前途，那末，他的作品，便又有了指導人生變革人生的效能了。

所以，文藝是一種描寫人生表現人生的藝術；不管他是表現人生，反映人生或是變革人生，但它的以人生現實為藝術的素材，而加以人為的創造，卻是一致的。從藝術的見地來說，非但現實的人生，不能算是文藝；就是現實的人生的實錄或是拓本，也不能算是文藝。打一個比方，圖畫是藝術，而照相卻不一定是藝術，報告文學是文藝，而黑幕大觀或社會新聞之類卻不一定就是文藝。這是什麼緣故呢？

很顯然的，所謂藝術，就得要有人為的加工，就得要有個人主觀創造的成份。如果有人問，我們為什麼說照片和社會新聞之類不一定是藝術或文藝呢？這就是說，假使我們在拍照或是報告新聞的時候，你能從取材，從觀察角度，從剪接縫合，謀篇佈局，這一類地方，加入一些主觀的創造的成份，那末，這照片，這報告，又可能成為藝術的東西的。

在文藝作品中，我們所要求的是能够表現人生的真。但是文藝作品中的真，却不一定就是事實的真，作興，作家在文藝作品中所描寫的人生的真，在現實人生中，恰巧在某一地方，某一時候，的確曾經有過那麼一個人，發生過那麼一件事；但也作興，文藝作家所描寫的人生的真，只是某一個場合，「可能」實際的一個人，「可能」發生的一件事，而它的人生與事實，却不一定是一實有其事的，這一種實例，我們從許多成名的作家，當他道白他自己的創作經驗與人物造型的過程時，就可以證明。所以，我們讀魯迅的阿Q正傳，我們可不必問在浙江紹興的社會中，在辛亥革命的前後，是否真有阿桂或是阿

貴那麼一個人的真的存在；我們如果有人真的這樣探問，那末，他就算不懂得藝術，不配閱讀文藝。可是，文藝作品中所表現的，畢竟是人生的真；而且，我們在欣賞一切的藝術，我們認識藝術之所以為藝術，就因為可以通過它的形象，而能還原到他的實在或實象，如果一個作家在他的作品中所表現的人生，不能使我們通過他的形象，還原於實象；或者通過他的形象，只能還原成現實社會中，不可能有的實象。——這是包括可能的理想的創造與情感的實在而言的——那末，這作品中所表現的人生，就算不得真實，失去了藝術的價值，就不能成爲真正的文藝，真正的藝術。

所以，文藝上的真，是作家在創作時情感的眞，認識的眞，創造的眞，至於人生與其所發生的故事與行動，卻不必一定要「實有其事」的眞。因爲人生的故事與行動，就是實有其事的眞，但還只能算是藝術的素材，還得有作者加過工的人爲成份，才能成爲藝術的製作品。至於這加過工的人爲的成份，那卻是作家的生命，創作的靈魂：——他的感情，他的認識，他的創造，卻是不能有一毫半絲虛僞成份的。

現在的文藝創作，是文藝創作發展的最高階段，而現代的文藝工作者，大體都能明瞭文藝現象與社會現象，文藝運動與社會運動的關係；他們要用針對現實的鋒銳的眼光，從現實社會現實人生中擷取題材，再在這些題材中透露出未來的理想，預示人生社會的前途。換句話說，現代的文藝創作，作者要用

現實的眼光，寫實的手法，針對着現實的一面，而在另一面呢，他又要用理想追求的態度，浪漫的手法，透露出甚至預示出光明的前途來。因為人類社會是在進步的，而人類，——大多數愛好和平，擁護自由與正義。追求理想的光明的生活的人類，自己的努力，也是在催促並且推進人類社會的進步的。而一切的文藝作家，（除了少數喪心病狂利令智昏的法西走狗之外）都是愛好和平，擁護自由正義，追求理想的人生，大同社會的實現的最積極最優秀的人物；所以，文藝作家爲了加速達到這理想的人生與理想的社會的實現，也就加緊了對於這現實的不合理的人生與社會無情的暴露與摧毀。

所以，在現階段，一切進步的文藝作品，都是一面針對着這不合理的現實社會的黑暗面，在暴露它，摧毀它，咒詛它趕快沒落的；而在另一面呢，却又在歌頌，在詠讚，希望光明的理想的趕快出現，趕快來臨。我們要加速舊的勢力的沒落，促進新生的勢力的長成；文藝工作者的努力，與一切爲人類的和平與自由，光明與理想而奮鬥的戰士，是取着同一步調的。

不過，文藝還是文藝，還是藝術的一部門。一個文藝作家，他在文藝創作上，固然要儘量的從現實社會與人生，吸收事實的真，但當他將這些素材通過了他的人爲的加工，也即是藝術的創造以後，它就有了主觀的創作的成份，就會比客觀事實的真實更加真實的。不然，他的作品，不成爲空洞無物，就會成爲無病呻吟的東西。

同時，如果一個文藝欣賞者，不懂得這一原理，以為文藝作品中所寫的人物與故事，就是活着的現實存在的人物與故事，於是疑神疑鬼，儘量的加以猜測，加以比類推證（蔡子民先生的石頭記索隱，尙是如此）以為作品中的某人某事，就是現實中的某人某事。這種情形，如果當作客觀的研究，或是做一種考證注釋功夫，倒也無可非議；但一涉及個人主觀的利害恩怨，以為作家在作品中所寫的人物故事，就是他自己或他的親屬朋友的故事，而且認為作家所寫的故事，目的就在於揭發他們的陰私，於是老羞成怒，利用自己的地位，儘量的加以摧殘嫉忌與壓抑，這實在是受不得的。這種情形，特別是那些頗佔要位，而自己的私德卻並不怎樣的了不起，自己的行為也不是怎樣檢點的人。他們在平時，以為自己的私生活，無論怎樣的不可非議，但別人都是不清楚的。因此，他在公衆前面，總以為世界可以欺騙，只要自己能套上一件虛偽的外套，挺直腰骨，像「人」一樣的在人前搖擺——一切的道德名譽，便會屬於他的所有。可是，一等割看了某某作家的某某作品，一發現到某某作品所觸着的某一題材，某一事實，於是就抓痛了他的癢處，發起他的火性，從此記恨在心，想盡方法，一有機會，便隨便送人一個什麼名堂來對付了。還有一些呢，他們的眼光比較高遠，氣魄也自然比較宏大；他們的理由，更自然不是說爲了個人，而是爲了國家民族；——他們用着這樣的大帽子，於是這是暴露現實，那是揭發醜惡；影響所及，就能動搖勝利信心，混淆中外視聽，真是罪大惡極，非予以嚴重的注意不可，其實，這種情形，卻

非但阻滯了文藝運動的發展，而且於人類社會文化的進步也是頗有妨礙的。

其實，文藝作品中的人生與故事，本來就不一定是真實的，實有其事的；如果因為這作品所描寫的人生與故事，還原於真實的人生與故事之後，你認為這種人生這種故事是要不得的，這卻是現實的人生與故事問題，而文藝作品中的人生與故事不能負這責任。同時，如果這文藝中的人生與故事，還原於真實的人生而在現實的人生中卻是絕對沒有的，那又何與於文藝？在現實社會中，如果是事實，總一定是事實，閉起眼來不看，是不是因為自己的看不見，這事實便不存在了呢？這有如鴉片，也有如跳蚤，聽說沙漠裏的鴉片，當遇到敵人無法逃避時，便自己把頭部埋入沙中，讓屁股留在外面，以為敵人就看不見它；然而跳蚤呢，也時常把頭鑽入被棉胎裏，逃避捕捉，而人家用兩個指甲剋它的屁股，它的身體時常也就沒有方法了。這是新的掩耳盜鈴的謊話，但有些人們的不懂得文藝上的真的意義，誤認文藝上的思想也就是現實的真的，這就是現實的真的正本與翻印，於是就造成這種錯誤的觀念，這也是一種不能逃避的謊話。

文藝上的真的，是可能的真的，並不是實有的真的。實有的真的，有時固然是可能的真的，但可能的真的，卻不一定就是實有的真的，實有的真的，有時固然是因在的實質向外流露的現象，但有時却只是一種虛幻的表象，然而虛幻的表象，却與因在的實質沒有什麼緊密的連繫，他的真實性，反而被減低了的。至於可能的真

，也就是合理的真，它是一定的內容的外表，它的現象，是一定和它的內在實質相連的，所以，可能的真，在某意義上，有時反比實有的真更「真」。

文藝上的真，是人生行爲的最高軌範，——真美善的準則的真，是最高真理的真，而這一種真，却由人類整個心靈活動通過客觀的事物，在客觀事物認識的過程中提煉出來，把握得到必然的真，是人類的心靈加工於自然，加工於客觀事物的創造，是從人類的心靈活動，對於自然，對於人生，對於客觀的實在，有了正確的認識，正確的理解，正確的把握，而後由主觀與客觀的統一，精神與物質的協調的真。只有從這個認識出發，而後才能算是真正的理解文藝上的真。

創作與批評

(一)

如果說關於文藝的論文或文藝批評有什麼作用的話，在我想來，大概總不出如下的幾點。即

- 一、幫忙讀者怎樣的去理解作者的作品；
- 二、指示作者怎樣的去寫作他的創作；
- 三、推進整個的文藝運動，和
- 四、指示文藝運動的正確的路向。

但是，不管這一種文藝論文或文藝批評的目的，是怎樣的，最低限度，它的本身，同時也須得是一篇文藝作品。而所謂文藝作品的最低的條件，據我想，該是清通的文字，和合於邏輯的思想。不然的話，這一種的文藝評論，恐怕反是害多益少的。

曾經有一個時候，文藝創作者，是很討厭文藝批評家的。他們說，文藝批評家，根本只是一個產婆，他們自己不會養孩子，倒反指責這個那個的孩子養得不好。因此，文藝創作者，對於文藝批評家的對

付方法，便是一個不理；而有時呢，還更尖刻的頂他一句，叫他「拿貨色來！」自己養個把孩子來看看。至於文藝批評家呢，他也有他的理論和戰略。他們說，我們雖然不自己動手做菜，但却不能連吃菜的享受，甚至辨別滋味的自由，都被剝奪了去的。我們雖不是一個廚子，但却不能否定我們是一個知味的食客。我們只高興把自己當作一個普通的讀者，但誰又有權力可以把一個普通的讀者的資格給我取消了？

其實，如今想想，這些爭論，似乎都是多餘的，而且都有些偏見夾雜在裏面，如果這一篇文藝作品而是一篇成功的作品，那末，二三個批評家的批評與指責，根本是不能動搖他的價值的。反之，如果一篇文藝評論或文藝批評，真是一篇了不起的著作，有見地，有立場，內容充實，理論正確，那就雖然不是一篇文藝創作，却也不能否認它，是一篇有價值的文藝作品嘍！

最討厭，而且最可憐的，倒是一些連最低限度的文藝作品的最低條件也不具備的作品，——而作者和編者，却把它當作寶貝的東西，那真是使人啼笑皆非的事呢！

不過，我以為，文藝運動。是一種實踐的工作：只要你能够埋頭苦幹，不斷的寫作，不斷的努力，幹，總比不幹的好。因此，我對於不斷的在寫作上努力的人——，不管他寫的是創作，或是論文與批評，只要他的態度是嚴肅的，認真的，虛懷的，我們都應該稱羨的。但在同時，對於這些作品，如果有了

什麼不安的地方，却也不得不加以指正。因為爲了推進整個的文藝運動起見，這樣的做法，也不能說是毫無意義的工作。

(二)

文藝批評有文藝批評的難處，文藝創作也有文藝創作的難處。曹不所說的「文非一體，鮮能備善」，這是十分正確的話；但到了「各以所長，相輕所短」，便未免流於偏狹之見，太無寬容的態度了。

從事實上說，文藝批評或是文藝論文，靠學力，文藝創作靠實感。因為學力不到，見解不深，即有美麗的言辭，豐富的詞彙，但結果也只是美麗的言辭與一大批的術語的堆砌而已，而其本身，還是空無所有，於文藝的社會效能上，恐怕只等於一個大圈——弄得不好，恐怕還是負數。而實感不足，形象不富，經驗缺乏，自然也不能提筆創作；——即能創作，而且也寫就了創作的話，自然也難免有概念的抽象的空洞的之譏。

有些人，喜歡把「學術」二字分家，以爲「學」是學，而「術」却只是術。因此，也有些人，也喜歡把分家後的「學術」二字，應用到文學與藝術上面來，以爲文藝批評或文藝論文是屬於研究方面的「學」的，而文藝創作，則屬於技能方面的「術」。自然，這種分法，如果從兩個極端來看，譬如一個建

築工程師和一個泥水匠，一個化學家和一個製肥皂的工人，這中間的距離自然是很遠的，他們的界限，自然也分別得十分清楚，但這問題如果落到文藝的領域裏面，這種分別就覺不很容易。譬如說吧，一個被派定屬於研究方面的文藝評論家，他的任務，便是作者與讀者間的橋樑。這就是說，他一面須得是一個讀者，須得站在讀者的立場上，說出自己在讀了作者的作品以後的印象與觀感，再代表讀者，向作者提出一些什麼要求，什麼指正，甚至一些什麼批判。同時，他在另一面，又須得是一個作者，須得站在作者的立場上，體味到作者寫作時的心理，理解作者在寫作時的甘苦，把握作者在寫作時怎樣經營的匠心，與其在作品中所寄寓着、流露出來的主題。他應該代表作者，向讀者解釋一切，說明一切。便是從這一點說，一個文藝評論家，就不能和文藝創作者隔離得太遠，不能說我是一個理論的研究者，對於一個作者的寫作的甘苦與歷程，完全可以不用理解，而且可以不管的。反之，你要做一個文評家，你自己就得有一些寫作的經驗。

至於一個文藝寫作者呢，他雖然被派定屬於技術工人的一面，但說是他的文藝創作，只是憑着他的熟練的寫作技術就可了事，這也未必見會令人首肯。一個文藝寫作者，固然可以不懂得文藝理論，但他卻不得不懂得文藝，懂得社會人生，懂得文藝與社會人生的關係。但懂得文藝，懂得社會人生，懂得文藝與社會人生的關係，這又何嘗不可以說是懂得文藝理論呢？更何況所謂文藝理論，原來就是從寫作的

過程與寫作的實踐中提煉出來的，而所謂文藝創作的技術精良與熟練，也須從文評家的理論與老作家的經驗當中學習得來的呢？

所以，從這種地方看，文藝創作者，和文藝評論家，他們的工作的界限，是不能截然的劃分開來的。換句話說，即是文藝創作者他須懂得文藝理論，而文藝評論家也得有寫作的經驗，懂得寫作的甘苦，理解寫作三昧的，那是毫無疑義的事！

(三)

文藝評論是屬於認識，屬於認知方面的事，自然要靠學力，但也要靠對於文藝，人生，社會的體驗。文藝創作是屬於直觀，屬於實感，屬於情緒方面的事，自然要靠對人生，社會的直接的經驗和間接的體驗，以及對文藝的技術的修養，但也要靠認知的對客觀世界的事理的認識與把握。這種互相連繫的辯證的關係，是並不需要什么學理，便是從常識，從寫作的實踐的經驗中，也能够理解到的。

站在整個的文藝運動的立場上面說，我們自然希望能發聲的發聲，能叫喊的叫喊，有一分熱發一分光。你能寫創作，好，我贊成；你寫，你能寫文藝評論，好，我更贊成；你也寫！因為整個的文藝運動，是並不是空口說白話就可算數的，他須得實踐，須得「拿出貨色」來。而且，我甚至於相信，現在的

文藝運動，已經不是什麼論爭，什麼口號，或是什麼主義的時候了。這一個時代，我們所要的是實幹的人，和實幹的人所產生出來的堅實的貨色。所謂「拿貨色來」，一篇堅實的創作，固然是貨色，但一篇堅實的文藝評論，也是貨色。

而且，這一貨色，在開始的時候，不一定就要求堅實的。幼稚一些，也沒有什麼。這正如一個作家，他的一篇作品的成功，絕不因爲他的一生一世就寫了一篇文章，反之，倒因爲他在不斷的寫作，不斷的試鍊，才在他的許許多多的作品中，鑄鍊，挑選淘汰，甚至於不斷的失敗，不斷的再學習，才能成功的。我們對於文壇上的成功的作品的期望，所謂偉大的代表時代的作品的出現，它不能急功，不能在沙灘上建築凌霄高塔，不能憑空突起百丈層樓，這如一個人之不能突然成爲一個作家，或一個人從來便不很寫作，而一寫作了立刻便爲不朽的作品一樣。

在我國，在各個的集體農場裏，在各地的工廠裏，正不知有多少的愛好文藝的青年，在組織文藝的集團，在從事文藝的習作；雖然這些文藝青年並不每個都是了不起了的作家，成了名的名人；但我們可以相信，他們的偉大的作品的出現，他們的偉大作品的產生，卻完全是建築在這些愛好文藝的青年的廣大與堅實的基礎上面。

在我們中國，近幾年以來，隨着抗戰的號召，文藝運動，曾經爲許多青年所注意。較之五四以後

一種文藝團體，只成爲少數的同人雜誌的性質。已經完全不開。因爲那時的文藝運動正如一種文會一樣，我的作品你看，你的作品我看，始終脫不出幾個同行的小範圍。打不進廣大的讀者羣中。在那裏食下了基礎。但在抗戰期間，因爲過去的幾個文化城市的被淪陷，因爲後方的新生的文化城市的物質的缺乏，交通的不便，以及文藝作家與文藝青年的生活的不安定等原因的局限，真正的文藝大衆化的口號，文藝下鄉，文藝入伍等，還沒有兌現到百分之一二。因此，對於文藝團體的栽培，對於文藝青年的寫作的鼓勵與提攜，也就是目今文藝運動主要的課題。

(四)

幼稚，是不重要的；而且是不必諱言的。如果有人對幼稚加以訕笑，那就要比幼稚本身，更加幼稚。更值得訕笑，正如一個小孩子在開始學步，你却站在旁邊，笑他是幼稚，這不是很可笑的事嗎？對於文藝創作，或是文藝評論，特別是正在開始學習的文藝青年，我們更應該如此。因爲一個小孩子在開始學習走路你訕笑他，或者禁止他，他還是要走的；或者，在過了幾時之後，他成長了，也終得要走的。但對於一個文藝青年，你如果不加以好好的誘導，一味的只是給予一種批評甚至於惡意的訕笑；那末，你與因了你的批評。而引起他的反感，或者加强的努力，死也要爭取成功，或者就從此灰心，再也不肯

把精力化在文藝這撈什子身上，討得一肚皮好氣，何況從事文藝，畢竟是帶一點理想，而且須得吃苦的工作，要是因為你的譏評，一旦挑破了他的憧憬，他是很可以回過頭去，儘往現實裏面鑽求，從做官做生意，做汽車夫的路上去努力，甚至於如都達夫所說的勸他做一個文藝青年毋寧勸他學做一個裁縫司父還可以解決他的生活，使他的生活過得更「幸福」些。在文學史上，如同英國的荷命詩人基慈一樣的文藝青年，畢竟是不大多的。基慈，原來是一個藥店裏的學徒，但他却有詩人的天才，他有理想，他要創造，他要寫詩。但是，當他的詩發表了的時候，那時的一些批評家，非但不能了解，反是對他那強烈的攻擊。他們說：「請你不要夢想做什麼詩人了吧，你還不如回到藥店裏去守住你的膏藥，藥丸和油藥盒來得好些！」但是基慈却並沒有灰心。反之倒因為基慈日後的成名，給與那些所謂批評家也者以更有力的反刺。不過像基慈這樣的天才，在文學史上畢竟是不大多的。如果有一個文藝青年，真的依着批評家的指示，——假如是一個未成名時的基慈吧！——毅然決然的放棄了對文藝的憧憬與努力；那末，這批評家的批評，不就等於對文藝青年的殺害了嗎？英國有一個莎士比亞，英國人是頗為自負的；他們說，與其損失了一個莎士比亞，毋寧損失了一個印度。在文藝批評家的筆下被殺害了的，不一定就有，或者不一定就是中國的莎士比亞，但殺害了一個青年心中蘊埋着的希望，也是罪大惡極的一回事呀！

至於文藝青年這一面呢，自然，他應得理解，幼稚并不能算是缺點。何況所謂天才這一個東西，也

不是一定就在未出娘胎時註了冊的。只要他能不斷的努力，有理想，有希望，失敗了再試鍊，碰壁了再探求，始終不移，終身以之，那是沒有不成功的道理的。

(五)

在青年一方面，幼稚是不緊要的，要的卻是虛心，與韌性的努力。在成名的作家方面，對青年的批評與指正，也是應當的，但最要緊的，還在寬容大度，以及善意的誘導。——這是無分於文藝創作或是文藝論評的。

在高爾基活着的時候，就不曉得批閱過從散處在全國各地的文藝青年那裏寄來的多多少少的文藝習作，他們，那些文藝青年也不因為高爾基是一個權威作家，覺得不敢向邇，不敢造次，甚至於怕他笑他們幼稚。他高爾基，也並不因為自己的地位高，覺得麻煩，而討厭他們，訕笑他們，甚至瞧他們不起。他們，總是憑着自己一股的熱忱，憑着對於文藝的愛熱，憑着自己的赤熱的追求真理的心，在文壇的權威的作家的面前，是一點也不敢虛飾，不敢自滿的，非常精誠而且虛心的求教着，而他呢，也是憑着自己的對於青年的熱愛，對於文藝同志的至高友情，本着誘導後進的誨人不倦的精神，對於這些青年總是有問必答，加以獎進的。高爾基的給青年作家的信，他的給與青年作家指正字句錯誤的文稿（見海上述

林)，那是表現出何等的和愛的態度和精明的指示喲！

其實，這種英進後進的作風，又豈只高爾基才有，就是我們中國的魯迅先生，也不是在這樣的做嗎？只有一些牛吊子的批評家，認識並不清楚，倒喜歡出出風頭，再加門戶之見，友敵之分，好像能够罵人，就算是自己的光榮；至於殺害青年，更就不在意外之事。這豈不是極大的冤枉，文壇的厄運嗎？

在現在，在中國的文壇上，魯迅先生已經死去，像高爾基一樣的人物，也不敢決定有無！雖然如桂林的文協分會，也曾經有青年文藝習作指導的設置，但真正的受到益處的，恐怕也不見得很多。所以，這種事情，是須得我們自己來的。三個臭皮匠，抵個諸葛亮，大家都在練習，何妨就大家來一個相互批評，相互指正呢！因為一個人的見解，不免有所局限，而技巧的不純，也不能不歸因於過去的學養；那末，相互的評正，作興也可以引起一些興趣，鼓勵起一些熱情，使大家能多作一些技巧與理論的探求，在創作與論評上，能够多創造出一些成績來呢！

我們自動手，我們自己來！不管創作與批評，不管批評的是創作，或者仍舊是批評，我們且試着看吧！如果能從這裏，引起大家的興趣，引起大家的努力；那末，請先不要看輕這一小小的提議與小小的運動，作興，說不定，中國的偉大的文藝創作的崇高建築，就在這裏堆下去了一塊小小的基石呢！

文藝。批評與人生

①

什麼叫做文藝批評，這很難說；因為什麼叫做文藝，根本已是一個頗難解決的問題；何況所謂文藝批評，又是在文藝上再加上一個批評的呢？

但是，有些問題，每每是不說還明白，越說越模糊的。比方說「人」吧，我們自己就是「人」，我們並沒有一個人，承認自己不是「人」，我們在許許多多的人中間生活着，我們不斷的和人在接觸，在談話，在打交道，在發生愛憎……但是，如果有人提出來問究竟「什麼是人」或「人是什麼」時，那就恐怕沒有人會回答清楚吧！你說「圓顛方趾」的叫做人，他說「萬物之靈」叫做人，固然是是的，但也不一定全是是的；他說「人是社會的動物」，你也說「人是理性的動物」，固然也是對的，但也不全是對的。總之，「人就是人」，你不說了，我也明白；你「說」了，到是越說越糊塗的。關於文藝，又何嘗不是如此，關於文藝批評，又何嘗不是如此？

所以說文藝就是文藝，而文藝批評也就是文藝批評。在文藝或文藝批評當中，固然也可以碰到不是

文藝或文藝批評的東西，但在人當中，又何嘗沒有人面獸心的禽獸，口蜜腹劍的鬼魅，搖尾乞憐的奴才與走狗，毀滅人性，吸入膏血的暴君與寄生虫呢？在人裏面有非人的存在，並不能使人肯定的說「人不是人」；在文藝裏面，有非文藝，或失敗的文藝作品與不是文藝批評的文藝批評存在，這又何損於光芒萬丈終古常新的文藝作品與文藝批評呢？

二

文藝就是文藝，文藝批評就是文藝批評；這正如說人就是人，更無用其他的什麼話語解釋，固然不錯。但如果你能解釋得不差，——譬如說「圓頭方趾」的叫做人，或說「人是會創造語言選用語言的動物」等，這樣強調着某一方面某一特點的說法，有時也可以幫助我們更加理解「什麼叫做人」的。

文藝是一個廣大的名詞，正如人是一個廣大的名詞一樣。說文藝是一種用文字語言做表現工具的藝術，或說文藝是人生的再現與表現，或說文藝是一種社會意識形態的反映，都是很可以的；但這也只是說着文藝的某一方面，或強調着某一特點。在這個廣大的名詞裏面，除了用他的本身來說明本身「文藝就是文藝」以外，其他都只能算是說中了一偏的。

你要認識人生，你可從人生中去認識，——從他的言動，從他的關係，從他的創造，從他的反映，——從生物學，從生理學，從心理學，從社會學，從自然科學，從人文科學，從哲學，——但是，你也可以從一切瑣碎的節目，如同小姑娘與嫂子的吵嘴，商人與顧客的論價，紳士與淑女的調情，農人與役吏的爭罵……這一切，這一切的一切，你只要看着看着，你便慢慢的懂得人生，了解人生。到了那個時候，你說這是一個好人，我喜歡他，那是一個壞人，我厭惡他；你便有了你對於人生的評價。你說人生是苦痛的，我說人生是幸福的，你說做人是有趣味的，我說人生是無聊的；你說做人應當積極些才能對社會國家有貢獻，或說做人只是為自我享樂；消極的沉醉在物質的享受裏，才算是嘗到了人生的真味。這話，又算是你對「人生價值」下了評價了。

③

要認識文藝，要了解文藝，甚至你要批判文藝，評價文藝。第一，你得先從文藝的本身入手；或者，第二，你得從他的形式，他的內容，他的故事結構，他的目的意識；還有，再進一步，從美學觀點，從道德意識，從社會，從人生，甚至於從政治，從革命，從民族，從時代，從鬥爭，……你得從各方面，從各種不同的角度，各種不同的眼光去觀察。看兩Q打架；一隻手抓住對手的頭髮，一隻護住自己的

頭髮，對手進三步，他退三步，站住了；對手退三步，他進三步，也站住了，覺得這種情形頗為有趣。但是，對於這有趣的行動的看法，卻也是因為看的人的年齡，身份、閱歷，角度的不同而不同的。比方說吧，街上的流浪孩子們看見阿Q的打架是一種看法，趙老爺是一種看法，未莊人是一種看法，魯迅又是一種看法。而我們呢，說阿Q沒有能力，只是一張兩面光的嘴是一種看法，精神的勝利，是一種看法，辛亥革命前後的典型的農民，是一種看法，而中國的民族性的代表，又是一種看法。同時，你說阿Q有趣，可以；說他可憐，也可以，說他可惡，也可以；而說他可厭而又可憐，也未始不可以。至於說用鄙卑可笑的行動，刺痛了我們內心的弱點，使我們反省，使我們發出了含淚的笑，流下了含笑的眼淚，甚至於使我們感覺到整個的民族的悲哀，更未始不可以。你對阿Q下批判，你可以說這是一種文藝批評，但你能說這又不是人生的批評嗎？

你要了解人生，批判人生，甚至於評價人生，固然可以直接從人生本身入手，但是，你也可以從文藝入手的；你要理解文藝，批判文藝，固然也可以從文藝本身入手，但也可以從人生入手的。

④

文藝是以人生為用發點，而又是以人生為對象，把人生再現出來，或者是用精鍊的語言把人生形象

化起來的東西。現實的人生是現實的，但文藝中所表現的人生，雖是現實的，而却不一定是現實的，雖不一定是現實的，却是比現實的人生更加現實的。所以，文藝中所表現的人生，是精鍊過的，更加扼要，更加精彩，比現實更現實的人生。

要理解人生，除了人生的本身，文藝便是一種最好的方法；甚至於，我們可以說，從文藝入手，是比從人生本身入手，更能理解人生的方法。這比之於從生物學，從生理學，心理學，以及從科學和哲學等那種抽象的純理論學問，是更加容易把捉得多的。鄉下人的理解善惡，分別忠奸，批判在鼻上抹白粉的是壞人，滿臉正氣紅光閃閃的是好人，這究竟是從什麼哲學與科學書上學得的呢，還不是從草台班的社戲，從通俗文的唱書中學來的？九、十歲的小孩子，要瞞過父母，脫離家庭，抱着一片誠心，要到峨嵋山或是什麼峨嵋山去傳受掌心雷，飛昇術，預備出來幹一番除暴安良，劫富濟貧，甚至於驅除外魔，保我山河的偉大的工作，試問他們這種以出世爲入世，似清楚而又糊塗，志可嘉而情可憫的混淆不清的人生態度，究竟又是從那裏學來的！

⑤

文藝非但表現了人生，而且也批評了人生。而且，通過了文藝的形象，利用了文藝所表現的形象，

人生（人們）也批評了人生。

人生（人們）從人生中學到了人生的批評，也從文藝所表現的形象中學到了人生的批評。

你說這人有趣，那人討厭，這是趣味批評。你說這是好人，那是壞人，這是道德批評。你說這人漂亮，那人醜惡，這是美學批評。你說這人性格直爽，說一是一，說二是二，頂呱呱，够朋友，那人油腔滑調，見人講人話，見鬼講鬼話，當面笑嘻嘻，轉眼不認人，要不得，這是實用批評。你說這人態度溫和，舉動瀟灑，那人性情乖僻，說話庸俗，這是風格批評。

你學到這些批評，固然也從人生本身。但也可以說從文藝。而你，在學到了這些以後，有時是對人生，有時也對文藝中所表現的人生，應用了起來。因此，你自己是人生，是人生之一份子，而同時却又批評了人生；你批評了人生，也就批評了文藝。你從文藝中，理解了人生，而有時呢，又用這從文藝中學來的理解，除了批評人生以外，還拿回去批評文藝。

我們，——你和我，還有許許多多的人們，都是人生的一部份，可也就是人生的全體；自己就是人生，而却批評了人生，而且每一個人都能批評人生，而且都是人生的批評者。

這還有什麼客氣呢！哲學書上的人生價值的論斷，人生意義的探求，還不是從我們的這些零零碎碎，瑣瑣屑屑的觀點出發的嗎？他們，不過是積累得多些，組織得有體系些，而我們，也應該是具體而微

的吧！反之——我們從現實中體味出來的人生，我們從現實中認識出來的具體把握得到的人生，到是比哲學上說的更加現實些更加具體些的。



文藝批評，也正如人生評價。第一，你自然得從理解文藝本身入手，但同時，也得從理解人生入手。第二，你得用對人生的理解的深度，來幫助你對文藝的理解的深度。盧俄對於戲劇，曾經說過這樣的話，普通的一般的民衆，要求的是戲劇的行動，一般的貴婦人們，則是熱情，而詩人與哲學家們，則是人生的意義與哲理。好的文藝作品——當然，用演員的行動在舞台上表現人生的戲劇，特別能夠說明這一點，——他固然要包含着行動，熱情與哲學，但也因爲你自己對人生的理解的深度，和對文藝的不同要求，他（文藝）所給予你的理解，也就形成了多方面的。

不過，話雖這麼說，但你要批評文藝，你仍得從文藝入手。你要從文藝中找對象，你要從文藝中找人生，而後，你才對於文藝中找出來的人生下批判。所謂文藝批評者，據我想，只是如此而已矣！

作與，文藝批評者，還要留意到作者的技巧，表現的方法，形象的完成，——一句話，是與內容的配合的形式。但是，如果形式不能和內容成爲有機的聯繫，形式負不起表現內容的責任，或者趕不上內

容，那就，內容也得負一部份責任，而作者的對於人生的認識也得負一部份責任。



至於問到人生應當怎麼樣，人生批評應當怎麼樣，這却是人生的事，社會的事，教育的事。有些人消極，有些人頹廢，有些人極端的享樂，荒淫與無恥，有些人積極的實幹，信仰真理，如同信仰上帝，有些執着民族國家的利益，如同爭持着個人的私有財產，這都是決定於他的階層出身，個人學養，社會時尚的。而在同時，也因為人是社會的羣體的動物，集團的意識，社會的時尚，却也可以改變他的氣質的。教育萬能論固然不通，教育無用論也未免太過悲觀，一切的社會的有意的文化活動，向真理，向光明的社會運動，在某一種條件與情形之下，是可以改變人生的氣質的。

在文藝與文藝批評上，也是這個樣子。

每一個文藝閱者，（自然，在劇場中看戲的觀眾，也包括在內。）都該是一個文藝批評者。因為當他閱讀了一篇文藝作品以後，他有他的判斷，他有他的印象；不管他的判斷只有簡單到一個字，譬如說「好」，或者說「滿有趣」，而他却已經是一個文藝批評者了。

但是，這樣的批評，似乎不够有體系，而且似乎尚欠精確；我們須要一種體系的有建設性的批評。

這一個理由，正是說文藝批評與人生批評一樣，我們要從文藝批評中，解釋文藝的優點，文藝產生的社會的意義，使人們更加理解這一文藝。同時，我們也要從文藝批評中，指出社會的時尚，時代社會對文藝的要求，以及對作家的要求；使得文藝創作，文藝運動，能夠和人生社會的前進的步調相協調。

文藝是人生的，文藝批評也是人生的，認識人生，表現人生，甚至到了改善人生，促進人生走向理想的標的，在文藝，在文藝批評，甚至在整個人生，都是完全相同的。

論魯迅的歷史小說

在魯迅第一部出版的小說集吶喊裏，我們看見了一篇不周山，那是以女媧氏鍊石補天的故事爲中心，寫人類創造的傳說的作品，這篇文章：大概在一九二二年寫成的，收在吶喊裏面，是一篇題材風格，和全書另外的幾篇作品，完全不同，那時成仿吾在創造季刊上，有一篇評吶喊的文章，他說魯迅的另外一些作品，都沒有什麼道理，只是這一篇不周山，因爲在筆調上，是採取了表現的形式，和現實主義離開很遠，到有些近於創造社人們的理想主義的手法，是「爲藝術而藝術」的，所以他就把他推崇了一下。其實，成仿吾的這種批評，原來只是一種偏見，不周山這一篇東西，固然有值得推崇的理由，但他的理由，却不在於他的表現手法，有近於創造社人們的手法。如果說不周山的手法，有近於創造社人們的手法，就該值得推崇，這就未免落入門戶的偏見——因爲他們的表現手法是對的，是好的，所以凡是用這種手法表現的都是對的，都是好的，這一套邏輯的推論，也是莫明其妙的一套邏輯推論。但是，在當時，魯迅自己，恐怕也沒有考慮到這一點，既然你這樣批評，好像這種手法，只有你們創造社才可以專利，那就索性不寫這一套手法，不也罷了。而且，在當時，客觀對於文學的要求，魯迅自己對於文學的認識，與其對文學的認識中所認定的文學對於當時客觀社會的任務，——現實主義的作品，用現實的題

材，現實的手法去抉發社會的癥結，批發社會的醜惡，似乎比浪漫的理想的表現，更加來得急迫。所以他也就樂得把這題材這手法丟開了。

一直到了二二六年，因為社會情勢的不斷的轉變，因為客觀情勢對於現實主義的文章的出現限制，於是魯迅又想起了自己曾經用過，而且頗合乎自己的要求的歷史文學這一套手法來。在這個時候，郭沫若已繼承着他的湘累，棠棣之花以後，在寫他的三個叛逆的女性，茅盾也以蒲牢的筆名，發表他那以陳涉吳廣揭竿起義為題材的大澤鄉，特別是郭沫若，他主張創作歷史文學，說是要一起陳死人於地下，灌之以新生的氣息，使他們生活在我們的現實社會裏。一因此，魯迅在寫作上面，也重新打理出他的勝業，一直到了二二六年為止，他寫了奔月，理水，采薇，鑄劍，出關，非攻，起死等作品，來相互呼應。這幾篇作品，再加上一篇補天，——這就是原來那篇不周山，以後改了題名了，就編成了一本故事新編。所以，我們現在論魯迅的歷史小說，惟一的材料，就是這本故事新編了。

說起歷史小說，我們立刻就可以想到，這有兩種見解，兩種態度，同時也有兩種不同的成績。原來，所謂歷史小說，這正如題名所示，是既要歷史，而且也要小說的。如果僅有歷史，而沒有小說，自然，這只能說是歷史記載，却不能算是歷史小說。反過來說，如果僅有小說，而沒有歷史，自然，這也只能算是小說，不能算是歷史小說。這種分界是非常的明顯的。可是，同是所謂歷史小說，——自然是既

歷史而又小說了的，却因為作者的見解與態度的不同，他們的取捨的各異，因而也就形成了兩種不同的作風的。這正如文學的領域中有理想主義的傾向和現實主義的傾向的不同情形存在一樣。作者在忠於史事和忠於主觀的表現手法上就可以顯出不同的分界來的。

在西洋的文藝史上，司各得的歷史小說——如同他的大部頭華威來故事，幾乎是非常的着重於史實的考證和史實的描寫的。但如托爾斯太的戰爭與和平，雖然也寫一部份拿破崙的史實，但他在人物造型方面，在故事的穿插與發展方面，却幾乎都是作者自己的創造。在我們中國，譬如通俗小說三國演義罷，雖然也有和正史不同的記載，但較之水滸傳的人物創造，故事結構，他却更加接近於史實。有許多人主張，以為既然稱之為歷史小說，根本就應該以歷史為中心，如果你不根據史實，信筆所之，結果是胡天胡帝的，那又何必冒着這歷史小說的名字？依他們的主張，歷史小說的特點，就是史事確實，考證正確，作者除了在可能範圍以內，把歷史上的人物，描寫得生動有靈魂以外，其餘的地方，是一點也不能走樣的。但是，反過來說，另一部份的人們的主張，却是歷史小說的寫作。原來只是一借史事以顯「今事」，如與今事無關，你要寫這類史事作什？這些說話，初看起了，似乎都有道理；但如細細的思索起來，在這兩者中間，我們却應該有一個取捨了。

我們先從歷史這一方面說，一切的歷史事實，原來就是「過去了」的東西；如果說過去了的東西，

我們現在還要提他，却說因為我們「現在」還有提他的必要，所謂鑑往知來，所謂從歷史發展的必然看出我們今後應走的路的，就是這個道理。不然的話，過去的就已過去了，我們現實的生活還忙不過來，誰又有這許多閒功夫去提這些史事情！所以，人類的歷史之值得寶貴、值得保存，只在他同我們還有關係這一點上。

固然，注重客觀史事的歷史小說的寫作者，也是說我們今日之所以提出某一件歷史的故事，作為自己的寫作的中心，他的主要的原由，是認為這一件史實的重新被提出來，重新被賦予以文學的生命，乃是有他的必要的。不然的話，他們根本就不必寫作這些東西。不過，他們却也有為歷史而歷史的說法，他們以為史實的考證，史事的研究，是不能以功利的眼光去衡量的；歷史的事實，只是歷史的事實，而歷史小說，也只是用歷史的事實做小說的骨幹而已。他們的這一種見解，站在歷史研究的立場，作與也可以說得過去；因為只要對史實攪清楚了，到處還他一個本來的面目，這就算對於人類文化的進化，有了很大的幫助了。但是，如果我們站在文學研究的立場上說，我們覺得，這種過份的認真的態度，似乎近於多餘的。因為所謂歷史小說，與其說是歷史，是過去曾經發生過的客觀事實的記錄，毋寧說他是小說，是文學，是藝術創造。而所謂藝術創造的文學作品，無論作者的態度如何客觀，他的題材，如何的逼近真實或是確是事實，但因為他已經經過了藝術創造者的心靈磨匠，藝術的創造，他是早已不復

是實現的原形了。所以，說歷史小說，一定要根據着現有的史實，不能有一絲一毫的走樣。作者不能有一絲一毫的主觀成份的加入，那就無異於否定了自己的工作，自己打着自已巴掌。

在我們中國，除了魯迅以外，借用歷史的題材，來寫作作品的，還有郭沫若、茅盾等多人。茅盾對於自己的歷史小說寫作態度，並沒有什麼表白，但對於魯迅所寫的歷史小說，卻曾在文武鬥之變的序文裏表白了一些意見。至於郭沫若，則是在他自己的豕蹄的序文裏，說上一些意見的。如果我們可以這樣分類，那末，郭沫若是主張歷史小說「要有現實的立場，客觀的根據，科學的性質，不可任意賣弄作者的聰明」的，這是近於着重史實的一派。茅盾與魯迅，——茅盾極端推崇魯迅的見解與成就，可知茅盾自己也是這樣主張的，——則是主張「將戰鬥的情緒和創作的藝術，古代和現代交融成爲一而二而一」的。同時，魯迅自己的見解，更加來得爽快，他在故事新編的序言上說，「至於只取一點因由，隨意點染，鋪成一篇，倒無需怎麼的手腕。」所以，這「只取一點因由，隨意點染，」與「將戰鬥的情緒和創作的藝術融而爲一」的見解，是和着重史實的態度，完全不同的，這又可以說是着重藝術的一派。

這兩種見解，如果我們可以根据上面的說法，那末，我們覺得，魯迅與茅盾的主張，是更加接近實際的。郭沫若說「我自己本來是有點歷史癖，和攷證癖的人，在這個集子（指豕蹄）之前，我也做過不少的史事爲題材的東西，但我相信聰明的讀者，也會知道我始終是站在科學的現實的立場的。我是利用我

的科學智識對於歷史的故事，作了新的解釋或翻案，我始終是寫實主義者。我所描寫的一些古人的面貌，我在事前是盡了客觀的檢點和推理的能事以求其真容，我並不是故意要把他們漫畫化或是胡亂地在他們臉上塗些污跡。任意污蔑古人比任意污蔑今人的還要下等。古人是不能說好的了，對於封着口的人之信口雌黃是最無恥的勾當。但如古人的面貌早已經歪曲，或者本是好人而被歪曲成爲惡者，或者本是無賴而被粉飾成了英雄，那作者爲求真的信念所迫，他的筆是要取着反叛的途徑的。

可是，話雖這麼說，但郭沫若自己對於歷史小說的認識，仍舊不能不着重在「起陳死人於地下，灌以現代人的鼻息，使他生活在我們的現實社會裏」，他對於歷史小說的作用，也不能不承認「以諷喻爲職志」。不過，他所謂「以諷喻爲職志」者，自己又附帶了一個附加條件，說是一總要有充分的嚴肅性，才能收諷喻的效果——就是。其實，既然要使歷史小說「以諷喻爲職志」，「以史事喻今事」，這就不能使歷史小說與歷史事實完全相同。如果只在這種地方嚴肅起來，一定要有一現實的立場、客觀的根據，科學的性質，不可任意寬弄作者的聰明」，頂多也只是些技術上的問題。使人覺得「不太露骨」弄到時代錯誤的程度」而已。於問題的核心，還是未能把握得到的。雖然他以爲「以史事來諷喻今事，其根據是在人的氣質與人的典型於古今之間懸大差異，只要把古人寫得逼真，便可以反映出與此同一氣質同一典型的今人的面目」，但在把古人的面貌寫得逼真以後，他的目的，也不過在人覺得「不太露骨」。

以致弄到時代錯誤的程度」而已，這又何必於此種不必要的嚴肅呢？或者，這正是郭沫若自是有一點歷史癖與考證癖的招供吧，但你現在所從事的，畢竟只是歷史小說，而不是歷史考證呢？

魯迅在故事新編的序言上說：「對於歷史小說，則以為博攷文獻，言必有據者，縱使有人譏為教授小說，其實是很難組織之作」。可知「博攷文獻，言必有據」縱使成功，也難免有教授小說之譏；更何況他在動起筆來，作興一時連「充分的嚴肅性」還未能做到的呢？所以，他接着說：「至於只取一點因由，隨意點染，舖成一篇，倒無需怎麼的手腕。況且如魚飲水，冷暖自知，用庸俗的話來說，就是自家有病自家知罷！」這倒是直截痛快的話。雖然魯迅所謂「倒無需怎麼的手腕」，是他自己的謙虛之詞，但他所謂「自家有病自家知」，這不就是郭沫若所說的「只要把古人寫得逼真，便可以反映出與此同一氣質同一典型的今人的面目」嗎？

所以，我們對歷史小說的認識，只要他能達到「以飄喻為臉志」，「以古事喻今事」的目的，正不妨「信口雌黃」，「隨意點染」，甚至弄到了什麼「時代錯誤的程度」的。

魯迅的歷史小說，——也就是收集在故事新編裏的八篇，都可以說是「只取一點因由，隨意點染，舖排成一篇」的。但是，我們如果要問魯迅的歷史小說，真的是隨意點染，舖排成篇的嗎？這又不盡然的。魯迅自己在這本書的序上說，「叙事有時也有一點舊書上的根據，有時却不免信口開河」。這舊書

上的根據，却就是魯迅的學力的表現。因為他在執筆爲文時，原來只想取舊書上的根據，做一個因由，但他的深沈的學力，却使得他把古事看得更加深刻，更加有了把握。因為有了這一個根據，所以在表現方面，雖然是隨意點染，信口開河，但多無傷於他的作品的深刻和偉大。茅盾在玄武門之變序上說係「魯迅先生遺手法，會引起不少人的研究和學習。然而我們勉強能學到的也還只有他的用現代眼光去解繹古事這一面，而他的更深一層的用心，——借古事的軀殼來激發現代人之所應憎與應愛，乃至將古代和現代精神交融，則我們雖能理會，能吟味，却未能學而幾及的」。這用魯迅自己的話說，便是「並沒有將古人寫得更死」；而這一點，也便是魯迅的特到與成功之處。

在故事新編的八個短篇中，「理水」一篇，是最「信口開河」的，但是，這一篇文章，儘管在他的「最嚴」信口開河之處，態度却更加嚴肅；愛憎也愈加分明。這正是一篇「借古事的軀殼來激發現代人之所應憎與應愛」的最好的注腳。原來，禹的治水的精神，是偉大的，是大衆的，而在同時，也只有這種偉大的，苦幹的僕幹的人物，才值得人們愛戴，值得大衆崇敬。這一方面，便是所謂史實，所謂舊書上的根據。而在另一方面呢，我們却也有許多小丑化而兼政客之徒的所謂鑽牛角尖的歷史家攷據家們，却在信口開河的正認了這一歷史上的堅苦卓絕的偉大人物的存在，於是我們的作者也就用信口開河的方法，把他們神化了，侏儒化了，使他們顯出了本來的原形。這種地方，如果一定說要顧全到史事，

要問史實有否此等根據，那末，這作品的精神，就會無形被割裂了的。

我們這裏信手抄一段所謂信口開河的例子吧！

災荒得久了，大學早已解散，連幼稚園也沒有地方開，所以百姓們都有些混混沌沌，只在文化山上，還聚集着許多學者，他們的食糧，都是從奇肱國用飛車運來的，因此不怕缺乏，因此也能够研究學問。然而他們裏面，大抵是反對禹的，或者不相信世界上真有這個禹。

每月一次，照例的半空中要隆隆的發響，愈響愈厲害，飛車看得清楚了，車上插一張旗，畫着一個實圓圈在發光。雖地五尺，就掛下幾隻籃子來，別人可不知道裏面裝的是什麼。只聽得上下在講話：

「古貌林」

「好杜有圖」

「古魯幾呷……」

「O.K」

飛車向奇肱國疾飛而去，天空中不再留下微聲，學者們也靜悄悄，這是大家在吃飯。

這一段文章，真是信口開河之至了的，但是，我們看了之後，我們對於那一批所謂「吃庚款」的學

者們（我們假定這庚款吧）又該作怎樣的想想呢？

我們在這裏再抄一段文章吧！

這裏說的是大員們要調查洪水的災情，對着一個被逼着去做百姓的代表的談話。

「你是百姓的代表嗎？」大員中的一個問道。

「他們叫我上來的」。他眼睛看着鋪在牆上的豹皮的艾鷲一般的花紋，回答說。

「你們怎麼做？」

「……」他不懂意思，沒有答。

「你們過得還好麼？」

「托大人的鴻福，還好……」他又想了一想，低低的說道，「數數衍衍，混混……」

「吃的呢？」

「有，葉子呀，水苔呀……」

「都還吃得來嗎？」

「吃得來的。我們什麼都弄慣了的。吃得來的。只有些小畜生還要嘔。人心在壞下去哩，碼的，我們就揀他」。

大人們笑了起來。有一個對另一個說道：「這傢伙倒老實」。

這傢伙一聽到稱讚，非常高興，胆子也大了，滔滔的講道：

「我們總有法子想。比如水苔，頂好是做滑溜翡翠湯，榆葉就做一品當朝羹。剝樹皮不可剝光，要留下二道，那麼，明年春天樹皮還是長葉子，有收成，如果托大人的福，釣到了黃鱔……」

然而大人好像不愛聽了，有一位也接連打了兩個大呵欠，打斷他的講演道：「你們還是合具一個公呈來罷，最好是還帶一個貢獻善後方法的條陳」。

「我們可是誰也不會寫……」他惴惴的說。

「你們不識字嗎？真叫作不求上進！沒有法子把你吃的東西鍊一份來就是！」

這下面的描寫，是這一批大員們調查洪水的災情回來的情形——

他們在家裏休息了幾天，水利局的同事們就在局裏大排筵宴，替他們接風，份子分福祿壽三種，最少也得出五十枚大員殼。這一天真是車水馬龍，不到黃昏時候，主客就到齊了。院子裏却已經點起厝燎來，鼎中的牛肉香，一直透到門外虎賁的鼻子跟前，大家就一齊開口水。酒過三巡，大員們就講了些水鄉沿途的風景，簫花似雪，泥水如金，黃鱔膏腴，青苔滑溜等等。微醺之後，才取出大家採集了來的民食：……致稱讚餅樣的精巧。然而飲的酒也喝得太多了，便醺醺紛紛的敲訂口松皮餅，極口讚賞牠的清香，說自己明天就要掛冠歸隱。去享這樣的清福；咬了柏葉糕的，知道質粗味苦，傷了他的舌頭

要開展覽會募捐，這些都得去陳列，改得太多是很不雅觀的。

這些也就是所謂大員們的費像。我們讀了這段文章以後，試閉目一想，這究竟是古事還是今事呢？

接着作者就描寫這個胼手胝足的治冰的偉人了。

這時，局外面也起一陣喧嚷。一羣乞丐似的大漢，面目黧黑，衣服破舊，竟衝壞了斷絕交通的界牆，闖到局裏來了。衛兵大喝一聲，連忙左右交叉兩明晃晃的戈，擋住他們的路。

大家一見這夥莽漢們奔來，紛紛都想躲避，但看不見耀眼的兵器，就又硬着頭皮，定睛去看。奔來的也逼近了，頭一個雖然面黃肌瘦，但從神情上看，也就認識他這能是禹，其餘的自然是他的隨員。

這一嚇，把大家的酒意都嚇退了，沙沙的一陣衣襟聲，立刻都退在下面。禹便一徑跨到席上，在上面坐下，大約是太模大樣，或者生了鶴膝風罷，並不屈膝而坐，却伸開了兩腳，把大脚底對着大員們，又不穿襪子，滿脚底都是栗子一般的老繭。

一大人是今天回京的，一位大姐的隨員，膝行而前了一點，恭敬的問：「你們坐近一點來。」禹不答他的詢問，只對大家說：「查的怎麼樣？」

大員們一面膝行而前，一面面面相覷，列坐在殘筵的下面，看見咬過的松皮餅和啃光的牛骨頭。非

常不自在——却又不敢叫磨夫來收去。

我們抄了這許多文章，大概，所謂「借古事的軀殼來激發現代人之所應憎與應愛」，想來已經很够明白了吧！但是，如果一定要說這只是作者的信口開河，無關於史事，這又打從何處說起呢？

除了這一篇理水之外，魯迅在他的寫作態度上，大概都比較嚴肅了的，對於史實，也就更加的忠實，更加的接近。但是，這一些，都是無關於歷史小說，尤其是魯迅的歷史小說之爲歷史小說的。因爲魯迅的歷史小說的生命與價值，是不能從這些地方去斤斤乎的。

歷史小說的價值，在乎借古事以諷喻今事，在於將古代和現代錯綜交融而無間，這在我們，是已經說過了，這裏的問題，是我們爲什麼要以古事喻今事呢？我們如果可能，就直截了當的以今事刺今事，不更明白曉暢嗎？這一問題，我們可不必怎樣明白的說明，我們曉得在俄國的沙王時代，有許多作家，是曾經採取着寓言的形式——這譬如胡愈之譯的豬的故事，就是例子。在我們中國，所謂言者無罪，聞者足戒，雖說是溫柔敦厚，但也有他的社會背景與政治因素的。水滸傳的出現，作者的目的，恐怕不僅僅替一百單八人作小傳的罷！

在中國近代的文壇上，爲什麼五四以後，魯迅的不周山，不能成爲風氣，不能引起不少人的學習，甚至像他自己，要在吶喊再版時，把他刪除了去，而到了一九二七以後，還利用古事以刺今事的歷史小

險，却蔚成了風氣，甚至引起了不少的人們的學習的呢？此中消息，我們也不必過於探討了吧！

魯迅死了至今，已經有整整的八年了。我們應該向魯迅學習的呼聲，幾乎在每一年的魯迅週年祭上，都可聽見。但是，我們覺得，如今文壇所謂向魯迅學習也者，除了一點以罵人挖苦為能事，而其實却只是學到了魯迅的皮毛，而且有些近乎油滑的雜文以外，其餘的成績，似乎不見得很多吧。雖然在今日，所謂魯迅風的具有戰鬥性的雜文，我們也非常需要，但我們難道不應該更進一步，向魯迅的更深一層學習嗎？

論文學運動上自由的要求

評沈從文「文學運動的再造」

(一)

幾年以前，曾經有一種自稱「第三種人」的人，向文壇提出，要求文藝創作的自由：這就造成了所謂「文藝自由論辯」的論爭。當時魯迅還在，他在他的第一篇「論第三種人」裏說，「一個作家之想離開社會，正如一個人要抓住自己的頭髮，想離開地球一樣的不可能。」抗戰以後，那些自稱第三種人的作家，終於不能保持住第三種人的自由的身份，既然靠不上潮頭，抓住時代，做三個參加民族解放戰爭的革命的戰士——第一種人，於是便只好一個個走下永去，做了出賣民族的漢奸——第二種人了。時仗是無情的，如今就是魯迅不在了，沒有人再給他們當頭棒喝，但他們自己，也再不敢用第三種人相標榜相誇傲了。

可是，話雖這麼說，抗戰以後，一直到了現在，變相的「第三種人」們，却仍舊沒有絕跡。他們躲

在戰爭氣息聞不到的某一角落裏，仍舊在抱住他的自由，向文壇要求自由，好像文藝創作，一有社會性，一有政治性，就失去他的自由，損害到他的生命似的。而中國文壇的沒有偉大的作品的產生，也完全要歸罪到文藝創作的沒有自由這一點上。而他們自己呢，却只是站在旁邊喊着：好像他就是這罪惡的證人。而其質呢，他們只是一種妄想，一種奇怪的見解，在他的腦子裏作祟，他們是始終想不到一個人抓住自己的頭髮想離開地球一樣不可能的真理。

在這些人們當中，沈從文先生就是其中最典型的一個。抗戰以後，他躲到西南的一個角落裏，他與「戰國策」的一羣「高唱『與抗戰無關』，無視時代，並且也勸別人往牛角尖裏鑽。最近，他又提出「文學運動的再造」問題來，雖然不敢明目張胆的表張文藝創作的自由，但在字裏行間，彷彿不憚放棄這個老調。這種情形，雖然在明眼的人看來，自是「目了然」，原形畢露；但在一般青年，卻不當心，恐怕也會有些人上他的當呢！

(一一)

沈先生認為：過去文學運動的失敗，一個是文學與上海商業資本結了緣，一個是與政治派別發生了關係。因此，他說：「幾個業有成就的作者，不習慣於『商品競賽』，『政治鬥爭』方式的，不能不攜筆

，——這種說話，是完全和第三種人如蘇汝他們所提出來的，因為沒有文藝創作的自由，既不是第一種人，又不是第二種人，而是死抱住自由不放的第三種人，所以不得不擱筆一樣，可以先後輝映的。

接着。他說：「文學運動在重新起始，需要有個轉機，全看有遠見的政治家，或有良心的文學理論家，批評家，作家，能不能給文學一種較新的態度。」——究竟，沈先生所說的這「一種較新的態度」，是一種什麼態度呢？——沈先生囑！你雖然藏頭露尾的不肯明確的說他出來，但藏頭露尾，也畢竟只是藏頭露尾嗎。你的頭雖然是躲藏起來了，但你的尾巴還是露在外面，仍顯露出你的原形的呢。我替你拆穿了說吧，這還不是老調子重彈，什麼「學術的尊嚴」，「文藝的自由」！不是嗎，沈先生自己也說：「這個新態度是能努力把它（文學——抄者注）從「商場」和「官場」解放出來，再度成爲「學術」一部門，……學術的莊嚴是求真，和自由批評與探討精神的廣泛應用，這也就恰恰是偉大文學作品產生必要的條件。」

我們應當明白了吧，沈先生所謂「文學運動的再造」，其實就是「文藝自由」的再提出！而所謂文藝自由，所謂第三種人，却早已在幾年以前被歷史判定了的，只是一種時代的反撥的叫喊，而提出文藝自由。向文壇要求文藝創作的自由的第三種人們，却也早已在抗戰的洪爐裏溶化，現出了原形，用他自己的墮落的行動，來證明了他自己的落後的見解，沈先生縱不相信歷史是永不會循環的理論，但也總

該看見了第三種人們用他們自己的行動所證明的事實吧！

(三)

文藝創作爲什麼不能自由呢？據沈先生說，一個是商業資本，一個是政治派別。是的，這話可沒有說錯，不過，商業資本與政治派別，有時固然會給予文藝創作以不自由，限制文藝創作的自由發展，但在有的時候，却也能够繁榮文藝；發展文藝，而給予文藝一種正確的發展路向與蓬勃的繁榮機會的。對於這一點，沈先生却不大理解，而且也不能理解的。

文藝創作或是文學運動，都是社會文化現象之一種；而社會的各種文化現象，却是和它的社會制度，經濟形態，政治組織發生着非常密切的關係的。商業資本，是一種經濟形態；這一種經濟形態，固然可以限制文藝，使文藝帶上資本主義的色彩，但同時卻也可以促成它的普遍分佈，繁榮文藝的發展，與文學運動的展開的。在資本主義社會之下，文學的生產，亦自然成爲一種商品的生產，但文學的這一種商品的生產，却正如近代資本主義下各種商品的生產，對於近代文明的關係一樣，他是有他的首功，也有他的大過的。傅斯存在他的文學之貧困一文說：「近代文學之繁榮，似乎不能不歸功於資本主義之發展和教育之普及。因爲資本主義之發展，文學之宣佈獲得了最便利的工具；因爲教育之普及，文學之欣

實增加了大量的羣衆。一沈先生自己也說：「可是話說回來，作品變成商品，對於全個文學運動也未嘗無貢獻，新文學作品普遍分佈，是得力於這個商業制度的。」這樣說來，作品的變成商品，近代商業資本制度，又怎能負責這一摧殘或限制文學發展的責任呢？我們生在這資本主義社會正在發展，我們舉國上下，正希望從半殖民地半封建主義的社會形態中，企圖甚至用極大的努力，克復一切的困難，走上民族解放，民族資本建設的大道，我們又怎能脫離這個時代社會，而超然於時代社會之外呢？

至於政治派別，那自然也是配合社會形態必然的發生的一種政治現象。我們如果忘不了文學的教育作用，文學的社會效能，那就同時，也不應該忘卻了文學的政治性與文學的政治任務。說文學只是一種發抒個人的性靈的東西，是有閒者的茶餘酒後的消遣品，恐怕稍有一點頭腦，一點主見的文學青年，都不肯承認的吧，更何況是對於文學已經有了相當的見解的沈先生呢？沈先生自己不是說嗎？「文學運動需要有個轉機，要全看有遠見的政治家……能否給予一個新的態度。」爲什麼過去的文學運動，已經受了政治派別的限制，而如今提出文學的重造運動了，却還要向有遠見的政治家，要求給予較新的態度呢？這不是脫了一個網羅，而自己又心願投入另一個網羅嗎？還在沈先生恐怕不是作如此想的吧！但是，他却明知政治派別的限制文學，而仍舊要向有遠見的政治家提出。要求的理由，我們雖然不敢說他自相矛盾，但在有意無意之間，政治力量的能夠籠罩一切，支配一切，就是在沈先生的下意識以內，也不

得不露出來的。更何況政治上的文藝政策的決定，對於文學運動的發展路向，文藝創作的中心把握，的確是有着很大的關係的呢？

(四)

原來，文藝創作上的自由的要求，正如政治運動上自由的要求，藝術運動上的自由的要求一樣，有時被認作前進，有時却是落後，有時確是推動政治、推進學術，甚至推進文藝促進社會進化的主潮；有時却是政治上、學術上，甚至文學運動上終於免不了受批評受淘汰的反撥的暫時一現的力量。如果不明瞭這一種情形，不能配合着社會演進的各階段的必然，政治，學術，文化發展的路向，便貿然的提出這一種要求，他的結果之一定會被時代社會所淘汰所消滅，那完全是無疑的。

顯明白的說，如果這一社會，甚至這一社會的政治形態，正進行到一種反動的階段，而這一種反動階段的反動力量，却是非常的強大的；而在同時，正因為這一種反動力量的鎮壓的強大，甚至於許多人們，因為久已沉醉於傳統的力量之下，一時不能接受新的要求，新的口號。於是乎，文化運動的領導者，便不得不把這一個要求化過裝，以便吸引廣大的羣衆的擁護，作爲這個運動的進行的手段。這在文藝發展史上，譬如文藝復興時代之以復古爲革新運動，浪漫主義時代之以自由的要求爲反封建反古典主義絕

對君權主義的手段，以及我國五四運動以後的各種學術運動，便是這樣情形的。

這是說文學運動與政治派別發生關聯的說話。至於說到文學運動與商業資本發生關係呢，那在本質上，仍舊不得和政治形態社會發展各階段發生關聯的。原來，商業資本只是社會發展到某一階段的社會形態，正如勞動生產，在資本主義社會之下，一切都變成商品勞動一樣，它是比較着政治路線的決定作用，是較為自由而且自然一些的。文學在資本主義社會下之變成一種商品生產，文學運動之受商場的限制，他的情形，是不能夠把它的受「官場」的限制同樣的看法的。如果以另一種社會形態來說吧，絕對君權主義時代之與古典主義文學，後期資本主義社會之與寫實主義文學，社會主義國家以內之與新寫實主義文學，都有它的決定與限制作用。但是，誰說這一種情形可以避免的呢？

文藝教育論

政治風氣的轉移，尤賴於社會風氣的改造，而教育實為改造社會風氣的動力。須知學術的講授，與政治的變遷，息息相關，不獨思想的改革，直接影響於社會風氣與政治風氣，即文學的改革亦發生重大的效果。

——中國之命運第六章

文藝是描寫人生，表現人生，促進人生，而且是改造人生的。它之與人生之關係，正如教育，正如政治之與人生的關係，是一個樣子的。教育的目的，在使人展開智識的領域，知道人生，理解人生，甚至促進或改造人生；政治的目的，在改進社會之生活，國民之生計，以及確保民族之生存與羣衆的生命；他們之與文藝的不同之點，只是所用的方法上，略有歧異而已。這是因為政治是用一種組織來範圍人的，教育是用一種方法來指導人的，而文藝却是用一種形象的表現，不局限於某一種組織某一種外緣的形式來感動人的。所以，他們儘管在方法上，有怎樣的不同，或者用外緣的力量加以範圍，或者用適當的方法加以指導，或者用形象的方法使之感動，但他們的最後的目的却是一樣的。

所以，文藝工作，應該認清文藝與社會人生的關係，應該強調起文藝的政治作用與文藝的教育作用。

、使得他能夠負起和政治教育同樣的轉移社會風氣，甚至改造社會的任務來。自然，社會風氣的改造，與整個社會的改造，他的最主要的力量，應該屬於政治，但政治的動力，却又是建鑛在教育與文藝上面的。同時，作為改造社會風氣，及改造整個社會的動力的，固然應該由教育與文藝共同的負擔起來，而文藝的轉移人心潛移默化的力量，却每每又在形式的教育工作的範圍之外。自有他的不可抹煞的力量存在着的。所以，從文藝工作者的立場說，文藝運動及文藝改造運動的展開，一面固然可以說是幫助教育和教育者起手來當作政治改造的原動力，一面却也有他的文藝教育的意義存在着的。

所謂文藝教育的意義，一面便是文藝本身的政治作用與教育作用。一個文藝工作者，他把他的對社會對人生的正確的見解，把他所把握的真理與真是非，把他所經驗到的複雜的多種相的人生，用他的生動的筆墨，形象化的技巧，或他們具體的形象的描繪出來，表現出來，使人們於領受他的多面的人生複雜的故事之餘，無形中滲透了他的正確的人生見解，接受了他的非評價，而慢慢的走上了政治和教育所努力的一樣的目的。這是一面，這是廣泛的文藝的教育意義的一面。其次，在另一方面，所謂文藝教育的意義，是要使文藝運動的主要意義，文藝的暴露黑暗，預示光明，以及在現實社會當中採取典型人物作為描寫對象的意義，展開廣泛的運動，使得人們有一個澈底的認識。

關於第一點，我們可以說，凡是成功的偉大的文藝作品，都是在無形中自然而然的會負起這種使命

來的，歷來有多少多少的人們，曾經在小說書，在舞台上學得了多少歷史的知識，學得了忠孝仁愛等道德的節目，獲得了待人接物的日常知識，甚至鼓起一種義俠的行爲，擁護真理正義的信心，這都是隨便在那裏可以舉出許多實例來的事實。至於關於第二點，我們有時却還覺得，我們文藝工作者的工作，還做得不够到家。在有些時候，我們提出了一個文藝運動的中心目標，而這一個中心目標，却不大使人十分的理解。有些時候，我們爲了要預示光明，所以也會暴露黑暗，但爲了要暴露黑暗，也就不得不在現實的社會中找尋典型的人生；而我們所找尋出來的典型的人生，作與是太過現實了，作與是太過典型了。却每每要引起了自誤以爲自己即是遭被描寫被暴露的人物的實體的人們的反感。而加以攻擊或者加以反對的。這在外國，本來也有這種情形，聽說佐拉或是漢泊桑的小說出來了，有許多人物，就自己在那裏推測，自己在那裏擔心，——這小說中的人物，是否描寫的就是我呢？——但是在法國，他們雖然也有許多人在對小說中的人物推測着，担心中，但他們却畢竟是有了些文藝教養的；——他們在推測一回之後，擔心一回之後，這事情不就算了？他們却永沒有要把小說中所描寫的人物，一定要認定是描寫自己，而又把這些小說中的事物羅織起來，硬要說是作家在攻擊了他自己，或是毀壞及他自己的名譽，而提起訴訟的事來。而這種情形，在我們中國，却聽說不能說是沒有。其實，這一種事情，如果我們的主人翁們能够過細的想他一想，這小說裏所描寫的人物，如果真的是他自己，或者是他們的朋儕，那

末清問題便不是小說裏是否在描寫着的問題，而是他自己的行為與事實應否值得批判的問題；這小說裏所描寫的人物，如果不是或不像他自己或他的朋儕，那末，這問題便根本不與他發生關係，更何必勞他多心呢？況且。關於文術作品所描寫的事實，——因為他是用文術的形式出之的——這在中國，早就有了明訓，叫做「有則改之，無則加勉」；而文藝寫作者的態度，也只希望做到「言者無罪，聞者足戒」而已，如果有一個人，他一定要認定某某的一篇小說裏的人物，確是指的是他，而一定要發生一些夾纏二的事情，這在我們痛惜他的常識太過缺乏，火氣太過盛旺以外，我們却不得不惋惜我們的文藝教育工作未免做得太不够了。

此外，有些文藝作品，也未免有些被人們估價過高之嫌的。要知文藝固然可以和政治教育結合，推動政治並且推動教育；但如果把他們的價值估得太高，以為這就是政治或教育的本身，這也是一個很大的誤解。譬如，有些時候，爲了某一段話，或者某一部份的文章，有些什麼不妥，就以爲全部的作品都是怎樣怎樣，於是就加以禁止或者制裁也是太過的事。這一種情形，也是文藝工作者本身應該負一部份責任的。

文藝教育的不普及，對於文藝本身的作用。以及文藝與政治教育，甚至社會的關係的不懂的人們還充斥着社會，這是文藝工作者的一個更大的責任。

文藝的改革與社會改造運動大有關係，社會風氣之轉變，政治風氣之轉移，都有賴於文藝工作者的努力，爲了文藝的本身，爲了文藝與政治社會關係，一個文藝工作者，應該怎樣認清文藝教育的意義，強調起文藝教育的責任呢？

民族形式與民族文藝

在兩三年前，中國的文壇上，繼承着抗戰的前夜的兩個口號的論爭，和抗戰發動後中華全國文藝界抗敵協會的成立——全國文藝工作者的大團結以後，就提出了文藝上的民族形式問題的討論；這一問題討論的範圍，展開得相當的廣泛，而其所接觸到的內容，也相當的深內，可以說是抗戰以後中國文藝運動的進一步的把握。

對於這一問題的理解，我曾經表示過一些意見，認為這是抗戰文藝運動與文藝創作的總路向。而且認為目前中國這一階段的文藝運動是從理論的檢討，踏進了文藝創作的實踐了的。這些說話，現在還可以在這裏，重述一遍。

第一，所謂文藝上的民族形式問題，也不僅僅是「文藝上的」民族形式問題，而應該是目前文化運動上文化各部門的民族形式問題；所以，我們對於文藝上的民族形式問題的理解，便不應該把他孤立起來，當作文藝上的一部門問題來理解，而應該把他當作文化運動中的一部門甚至整個中國民族解放運動中的一環來理解的。

第二、文藝上的民族形式問題，不僅是文藝上的民族「形式」問題，因為形式與內容，實有對立而又統一的關係，離開了內容就沒有形式，離開形式內容就無所附麗，也就沒有了內容；所以說文藝上的民族形式，實在也有民族內容的意義包含着在的。

第三，所謂民族形式，也不僅民族的傳統的舊形式，更不是舊形式的復活，因為一個時代的民族，有一時代的民族的特殊意識與思維。他一面固然真有過去的民族傳統與文化遺產，但在另一方面却是時在創造着形成着新的文化精神的；所以，說是民族形式，實在不一定就指的是民族的傳統的舊形式，而却是包括接受并且批判舊的文化傳統與吸收并且融會新的外來的文化精神，而後創造形成的內容與形式的。

第四，所謂民族形式，並沒有一「非民族的」形式，和他對立的。因為成功的偉大的文藝作品，固然有他的世界性，但同時却也有他的民族性的，離開了民族的特殊性，就沒有世界的普遍性。但丁，莎士比亞，歌德的作品固然是世界的，但同時却也是意大利，英國和德國的。所以，正因為中國氣派與中國作風的民族特殊形式的存在，才能顯出作品的世界的意義來，反之，愈是有世界意義與普遍價值的作品，一定是更加「民族的」。所以，所謂民族形式的「民族的」的意義，根本並沒有一「非民族的」的對立，更無排他的意義存在着的。再進一步說，倒是對於「民族的」的意義，更具有警覺性的意義的。

我的這一種理解，一直到了現在，自己還把魯敏帶目珍着認爲頗乎正確的見解。所以，我以爲，現在的文藝運動，已經不是這一口號的新的提出，或其理論的重新的檢討問題，而是在創作的實踐上，實在是拿出貨色來的問題了。

最近，我看到陳銓教授主編的民族文學的創刊號，我們才曉得在重慶方面，又有民族文藝運動的口號的提出了。就是在這一期的刊物上，我們讀到一篇題爲「民族文學運動」的類於發刊詞及宣言的文章。自然，在這抗戰已經到了七年，中國的國際地位已經提高，勝利即在目前的現階段，我們在文藝運動上，提出了民族文學運動的口號，再在這口號下面，努力於民族文學的創作的實踐，以配合中國民族解放運動的新的前途，這是非常的正確的。而且，這也是很顯然的事實。今日所提出來民族文學這一口號，自然也不能和十年以前，由前鋒社諸君所主持，專門作爲排他的，對抗某一文藝運動的，狹義的民族主義，甚至流於狹隘的國家主義的民族主義文學同日而語的。所以，在今日，對於陳銓教授所提出來的民族文學運動，應該作爲抗戰以後民族形式問題的進一步的發展看，不應該當作十年以前民族主義文學的「遺魂」或是一舊事重提「來看的。

在這一篇類於發刊詞及具有宣言意義的「民族文藝運動」一文中，作者先從「文學的性質」說起，再說到「民族與文學的關係」，再說到「五四以來中國文學的三階段」，和「民族文學運動的意義」等

。在「文學的特質」的一段裏，作者認爲文學是文化形態之一部份，而文學形態却是要受不同的時間與空間的限制的，而這裏的所謂時間，也就是所謂時代精神，而所謂空間，却就是民族的特性。所以，他說「時間與空間，對文學有偉大的支配的力量，拋棄了這兩個條件來談文學，我們就不能算是真正了解文學」。在「民族與文學的關係」一段裏，作者先強調了文學的空間的特質，說「一個民族有他特殊的血統，特殊的精神，特殊的環境，特殊的傳統風格。假如一個民族不能夠把他的種種特殊之點在文學裏畫情的表現出來，成天整日專心一意去摹倣旁的民族文學，那麼他的文學一定只有軀殼，沒有靈魂，只有形式，沒有內容，枯燥無味，似是而非，不但文學是沒有價值的文學，民族也是沒有出息的民族。」所以「一個民族的文學要能永垂不朽，必須把自己表現出來」。而要「一個民族能夠認識自己，創造特殊價值的文學，大多數的國民必須先要有民族意識。」同時，「特別在近代社會裏，文學和政治常常是分不開的，因爲政治的力量支配一切，每一個民族都是一個嚴密組織的政治集團。文學家是集團中的一份子，他的思想生活，同集團息息相關，離開政治等於離開他自己大部份的理想生活，他創造的文學，還有多少意義？所以民族意識的提倡。（按原文如此）其實民族意識是自發的，不能說是提倡，如說提高，或說覺醒，便無不妥；反之，如屬民族氣節，說是提倡，倒亦不妨。」不單是一個政治問題，同時是一個文學問題」。

第三段：作者用歷史的眼光，說明「五四以來中國文學演進的三個階段」。這三個階段的方法，完全是從中國思想界的理想的演進上來劃分的，這雖是事實，但却說前人所未說的話，頗為明確的當，且屬新穎可喜。他說：「自從五四運動以來，中國的思想界經過三個顯明的階段。第一個階段是個人主義，第二是社會主義，第三是民族主義。中國的新文學也隨着這三個不同的階段，表現出不同的色彩。」而所謂第三個階段的理想，即是所謂民族主義的思想，則是不以個人為中心，階級為中心，而是以全民族為中心的。「中華民族是一個整個集團，這一集團不但要生存，而且要光榮的生存，在這一個大前提之下，個人主義社會主義，都要聽他支配。凡是對民族光榮生存有利益的，就應當保存；有損害的，就應當消滅。」而在現在呢，「這一個階段中間，中華民族第一次養成極強烈的民族意識，第一次認識清楚了自已。中國的文學，從現在起，一定有一個偉大的將來」的。

最後一段，「民族文學運動的意義」，作者舉出了六個條目，即一、民族文學運動不是復古文學運動，二、民族文學運動不是排外文學運動，三、民族文學運動不是口號文學運動。——以上是從消極方面說的，四、民族文學運動應當發揚中華民族固有的精神，五、民族文學運動應當培養民族意識，六、民族文學運動應當有特殊的貢獻。——以上三個條目是從積極方面說的。

這六條條目，除了第六條表面上看似空洞些以外，其餘五條，一看條目，便知道都是「言之有物」的。

。至於第六條呢？我們雖在條目上看不出什麼積極的意義，但在下文的說明當中，却也有明確的指示：「怎樣才能够有特殊的貢獻呢？要用中國的題材，用中國的語言，給中國人看，這三個原則，是民族文學的規矩準繩，中國作家不容忽視。」

我們看了民族文學運動的全文以後，便可以曉得陳銓教授們所提出來的民族文學運動的主張和內容。自然，這話我在前文已經說過，在這抗戰已經接近到勝利，中國的國際地位已經提高了的今日，我們在文學運動上面，提出民族文學口號，一面作為創作的實踐的指導，一面又正確的使文學運動和文化運動甚至整個民族解放運動的任務相配合，這自然是非常的正確而必要的。其實，這一個運動，——或者從文學運動上的這三個傾向，在中國，從國防文學，民族解放戰爭的大眾文學的兩個口號的論爭時代起，經過了七七抗戰展開後，中華全國文藝作家大聯合，抗敵文學的創作的實踐，——直到了民族形式的口號的提出與討論，這民族文學運動的趨勢與潮流，早已形式了的。所以，陳銓教授們的民族文學運動這一口號，無疑的是民族形式問題的繼續與進展，而且是更具體更綜合更容易把握的一個口號。因為「文藝上的民族形式問題」，雖然他的內容，他的使命，完全和「民族文學」一樣，但在人家初起看來，總以為「民族形式」，只是着重於文藝的「形式」，而忽略文藝的「內在和實質」的，倒不如「民族文學」這一口號來得具體而簡括。我想，當「民族文學」這一口號提起來的時候，「文藝上的民族形式問題」

是應該算是全問題了的。不過，對於民族文學運動的意義，特別是在作者分條說明這六個條目的地方，卻也有許多論理，應該加以修正，不然的話，這是頗乎容易引起誤會，容易流於過去的民族主義文學的狹窄的國家主義之嫌的。

現在，如果讓我們在這裏把民族文學的意義，和我們對於民族形式的理解來對照一下，那末，我們便可以曉得民族文學的第六點意義。——即是民族文學是用中國的題材，中國的語言，給中國人看的特殊的貢獻的一點，是很可以和民族形式問題的中國氣派與中國作風而同時又是中國人民喜見樂聞一點，相比擬的。民族文學運動的發揚中華民族的精神和培養民族意識，也可以說是和民族形式的繼承中國過去的文化傳統，發展民族的啓覺性相合的，至於民族文學不是復古文學，不是排外文學，不是口號文學三點，聰明的讀者們，自然也會從民族形式當中找尋出同意的字眼來。這樣的說起來，似乎民族文學和民族形式是完全相同了的；然而這却又是不能盡然的。

第一，作者說民族文學運動不是排外文學運動，這是對的；因為「特別有悠久歷史的文學更需要旁的民族的文學來充實他，培養他。一個真正偉大的文學，決不排斥外來的影響；因為這種影響，如果善於利用，對本身是有益無損的。」但在另外的地方，作者却反對接受外國文學的影響，特別是接受俄國文學的影響。在今日，俄國文學，較之中國文學之更有偉大的作品的產生，却是沒有疑義的；我們既然

要吸收其他民族的優點，來充實來培養自國的文學，問題自然只是落在善不善的利用上面，而不是落在排斥或接受上面了。反之，這倒似乎失去了我們中華民族的大國民的風度，到處顯出斤斤計較的態度來了。

第二，民族文學運動應當培養民族意識，這也是千真萬確的。「民族意識是民族文學的根基，民族文學又可以幫助增加民族意識，兩者相互為用，缺一不可。所以民族文學運動，最大的使命就是要使中國四萬萬五千萬人，感覺他們是一個特殊的政治集團。他們利害相同，精神相通，他們需要共同努力奮鬥，才可以永遠光榮生存在世界。」這理由也是千真萬確的。但是，在另外的地方，作者却特別攻擊了「一般所謂前進份子」，因為「他們把全世界人類分成兩種不同的階級，」而忘記了「中國人和中國人的利害關係究竟比較中國人和外國人的關係密切。」自然，在現階段，如果還有這一種人存在，我們是應該毫不留情的攻擊的。但是，我們却相信，在現階段，除了漢奸敗類以外，（而漢奸敗類却不能算是中華民族的子孫的）所有的文藝作家，再也沒有一個人敢於自外於民族，沒有一個人不愛護國家民族，為民族解放鬥爭，三民主義的實現而努力的。所以，正因為這個緣故，我們在說了四萬萬五千萬人的整個的政治集團之後，又說出特別是某一種人的話來，這也容易發生不良的影響的。

最後，我在這裏尚有一點補正，即民族文學運動，固然不是口號文學運動，却應該當作一個文學運

動的口號。因爲口號文學，是只有形式，只有口號；但文學運動的口號，却是一種倡導，一個路向的指標，一個運動，一種「智識潮流」的創造，是使文學天才及文藝工作者與文藝運動者有正當而有效的發展途徑可循的。所以，我們要擁護民族文學運動這一口號 高喊民族文學運動這一口號，我們要在這一口號下用創作的實踐，來創造中國的偉大的民族文學。

文藝上的民族形式問題

(一)

從五四到現在，這二十幾年來，中國的文藝運動，已經走了很多的彎曲的道路。到了今日，一面固然因為多年來的文藝的本身論爭的歷史，一面也因為中國的客觀的情勢的轉變，與整個民族的對於文藝的要求，中國的文藝運動的動向的爭論，中國文藝運動者對於文藝的本質的評價，却是完全一致了的。

中國的文藝作家，一切都團結在抗戰建國之下了，中國的文藝作家，也完全把他們的武器，仗奉于抗戰建國，整個的中華民族的解放與新生了。正如整個中華民族的解放與新生，須要動員四萬萬五千萬的人民大眾，須要武裝他們的頭腦，堅強他們的戰鬥意志，目前中國的文藝運動，中國的文藝作家都站在自己的崗位上，和許多許多，為中華民族之解放與新生而奮鬥的戰士一樣，他們也負起了自己的任務了。如今，中國文藝運動的領域內，已經沒有了自相殘殺，自相猜忌的「內戰」，自然，更沒有了兩種不同力量的衝激而引起的巨大的浪潮了。

如今的問題，是文藝該怎樣更為全民所有，更為全民所享？是怎樣的使藝術價值與社會價值更高級

的結合，而不是偏頗的政治的口號或純美的浮詞的體制？是怎樣適合于目前抗戰的需要，而不是舊時代的幽豎的復活與外來東西的直抄？總言之，目前的問題，是既要文藝，又要抗戰。是劃時代的新型的抗戰文藝的創造。

具體的說來：這種劃時代的新型的文藝，在內容上，一面是反帝和反封建的，一面又是預示着新生的中華民族的前途，和健全的少年中國的光明的；在形式上，一面是人民大眾所能領受所能理解的，一面又是教育大眾提高大眾的文化水準的。

這一次，伴着學術中國化，理論通俗化同來的，文藝上的民族形式問題，便是相應這一要求的口號。我們對於文藝上的民族形式問題，是預先可以這樣去的了解的。

(二)

二十餘年來的中國文藝運動，雖然也曾掀起了許多的浪潮，走了許多灣曲的道路，但這二十餘年來的中國文藝運動，却也始終與中國民族解放戰爭合流的。中國的民族解放戰爭。因為中國這一社會形態，是一個半封建性的次殖民地社會形態，所以反封建與反帝的兩大主潮，即在中國文藝運動的開始，已經很明顯的表示出來。在五四以前，陳仲甫的文學革命論，即標出「推倒雕琢的阿諛的貴族文學，建設

平易的，抒情的國民文學，推倒陳腐的鋪張的古典文學，建設新鮮的立誠的寫實文學；推倒迂晦的艱澀的山林文學，建設明瞭的通俗的社會文學」的主張。五四以後，創造社與文學研究會的對立與論爭，雖然對於反帝與反封建沒有提出針鋒相對的意見，但他們的要求自由解放，同樣的是新興資產者社會的代言人，却是沒有問題的。至於五卅以後的革命文學論戰，九一八以後的文藝自由論辯，文語改革論戰，以及八一三前一年的國防文學與民族革命戰爭的大眾文學的論爭，則完全是合於當時社會的情狀，伴着反帝反封建的要求，慢慢的走上眼前為民族解放而努力的這一目標的。

在五四時代，中國的新文藝運動，雖然配合着反帝反封建兩大主潮而出現，但在五四以後，却因為個人的自由主義的抬頭，而把這兩個目標隱晦起來。五卅時代，因為帝國主義者的炮火，激發起作家的覺醒，從文學革命到革命文學的轉變，使文學與反帝鬥爭意識相結合，又是中國文藝運動進一階段的表現。從此以後，文藝的階級性的提出，文藝的政治性與黨派性的爭論，文藝創作的態度，及文藝大眾化與大眾文藝的用語的討論，雖然在論戰時，立論紛歧，相互撕殺；但在現在看來，這一些論戰，都是奠定今日統一的文藝理論的頭台鑼鼓。時至今日，再也沒有一個文藝家，能夠否定文藝的抗戰意義，能夠說文藝只是個人的自我表現。能夠說文藝是專門供給某一部份人陶情養性的消遣品；同時，也沒有人敢說口號便是文藝，更沒有人敢說理論的公式政治的教訓便是最高的文藝作品。這便是很好的說明。所以

在八一三以前，雖然還有國防文學與民族解放戰爭的大眾文學兩個口號的爭論，但也因為關於文學上的許多問題，經過過去許多次的爭論，已經大部份給以解決，而國防文學與民族解放戰爭的大眾文學這兩個口號，也沒有什麼實質上的差異，而在客觀情勢上因為我們敵人的加緊的壓迫，和對日大聯合的要求與完成，所以在論爭不久，便有一……應該是作家關係間的標幟，而不是作品原則上的標幟」的說話，再存不久，也就有作家間的大聯結，與「文藝界同人為團結禦侮與言論自由的宣言」出來了。

一九三七年七月，蘆溝橋的砲聲響了，接着中國的民族解放戰爭，便全面的展開了。一九三八年，中國的文藝作家便成立一個空前的一全國文藝界抗敵協會，「而所有的文藝家，也就在抗戰建國之下，無分派別，無分新舊，一致的為中華民族的解放與新生而貢獻其所有的能力了。」

(三)

中國近二十餘年來來的文藝運動的演進，固然一貫的以反帝反封建為中心，而跟着時代的推移，在不斷的深刻化明朗化。除此以外，在內容與形式方面，我們還可以指出如下的幾點軌跡：

一、文字的工具，從文言文到白話文再到大眾語文。文言文的形式的演進，這是誰都會看得出來的，但這問題的核心，却不是表面的文字工具的採用或變革，而是文藝效果的社會意義的轉變。白話文的

形式，固然比文言文好得許多了，但白話文的效能，仍舊是局限於少數的知識階層中的。所謂「明白如話」，原是初期的白話文運動者的要求，即使完全做到，也始終不會達到「言文合一」或「言文一致」的地步，何況以後的發展，不是走上歐化的道路，就走上語錄體的道路，即連明白如話的要求，還不能做到呢？爲了糾正白話文的缺點，便有大衆語文，大衆文藝及文藝大衆化，文藝通俗化的口號的提出了。至於文藝爲什麼要大衆化，爲什麼每一次的文藝運動，都會歸着到文字工具的採用問題呢，這就涉到文藝的本質問題了。

二、文藝的風格，從說部作風，到外國氣派，再到中國作風與中國氣派。中國文藝運動開始的時候，說是要創造國語的文學，就先該有文學的國語；要有文學的國語，又先該有國語的文學；而國語的文學的最好範本究竟是什麼呢，那個回答，說是紅樓水滸。可是，在這種說部作風還沒有形成的時候，外國氣派的作品却已風行一時了。在文藝大衆化口號提出的時候，固然也有人注意到中國氣派，但在同時的普羅文學的領域內，却仍舊裝載着許許多多的外國名詞與外國作風，現在隨着抗戰的展開，文藝上的文體與風格的問題，也就有爲「中國老百姓所喜聞樂見的中國作風與中國氣派」的要求了。

三、文藝的^{革命}生命：由仕奉於主觀的個人，廣泛的人生，到仕奉於階級，再到仕奉於整個國家民族。五四時代的新文化運動，是純粹帶有資產階級性的文化運動，創造就所提倡的自我表現的文學，固然是

反封建的，却也是個人主義的。文學研究所提倡的爲人生的文學，固然是有社會改革的意識，但也沒有進一步的認識，而只是資產者立場的廣泛的人道主義的。等到革命文學論戰起來以後，左翼作家聯盟成立之時，文學的階級的意義，固然是較前深化了；文藝所信奉的階級的人數，也較前廣泛了。但畢竟還是局限於一個階級，而且不合於資產階級性的民族革命的要求的。中國的現階段的革命，是資產階級性的民族革命，換言之，就是反封建（資產階級性的革命）與反帝（民族解放戰爭）的革命鬥爭，在這鬥爭之下，是需要全中華民族的廣大人民參加的；配合着這一個任務，目前的文藝運動的使命，便確定了正確的路向了。

四、文藝創作的題材與主題，從身邊瑣事自我表現，到社會剪影，現實暴露，再到社會現實與歷史預感。個人的身邊瑣事的題材，自我表現的主題在資產階級性的革命，反封建的鬥爭陣綫上，固然也有部份的用處，但這種傾向發展的結果，却會把作家囚禁在象牙之塔裏面的。打破了這一個牢籠，自然會使作家跳到社會這大圈子裏來。但在這時，他們所看見的，却是局部的社會的暗面，他們沒有更高廣理論的把握，結果只是做到現實暴露的程度。即或有些作家，他在預示着歷史的預感，透露着未來的希望，但也因爲不能熟練的應用辯證的法則，或者過分的強調着某一階層的勝利，結果還是削弱了主題的積極的意義。抗戰文藝，是配合着抗戰的主題，反映抗戰期間的各種現實的，它既不閹割，也不歪曲，

既是暴露，又是熱情。它非但教育大眾，對抗戰有更深一步的認識，而且有更進一步的信心，非但預示抗戰必勝的前途，而且對這前途有健康的理解與健康的熱望。

五、文藝創作的手法，是從表現與再現。到公式主義，再到進步的現實主義。一個作家的創作手法，與作家的世界觀社會觀，是有着密切的聯繫的。作家的世界觀與社會觀進步了，舊的表現手法，自然會不適用了。即使是「唯物辯證法的創作方法」的公式的硬套，也是早被清算了。時至今日，文學的出發點，已回到客觀的現實裏去，強調文學的形象性，豐富實踐生活的內容，已是沒有一個作家或是文藝理論家敢於否定了的。換言之，新現實主義民族革命寫實主義的手法，在現在，也是沒有一個人敢於否定了的，現在的問題，是留着怎樣去實踐的這一個問題了。

(四)

二十餘年來的中國文藝運動的動向，到了抗戰的今日，便匯成了一個總的口號。這個口號，便是文藝上的民族形式問題。

文藝上的民族形式問題，是目前文藝運動的總的口號，雖然在字面上的理解，好像只是文藝的一部份的「形式」問題，但形式與內容却不機械的分開，所以我們對於這個問題的理解，便不應該僅僅當

作文藝的「形式」問題，而應該把它當作文藝創作的總口號、文藝運動的總路向的。

同時，所謂民族形式，也不僅僅是文藝上的問題，而應該是文化上各部門的問題，換一句話說，也可以說是中國化問題。因此，我們對於文藝上的民族形式的理解，便不應該把它孤立的僅僅當作文藝上的一部門問題來處理，而應該把它當作整個的文化運動甚至中國的民族解放運動中的一環來理解的。

一篇文藝作品，原是一個完形的體制。在沒有寫成作品之前，固然在作者的筆下，先有了要寫的內容，但一經寫成，成爲一篇完形的體制之後，形式與內容，便是絕對分不開了的。並且，作家在想了內容以後，在未動筆的時候，無論如何，也不會如寫成作品以後的內容，那麼固定、那麼具體、那麼明確。換句話說，作者的思想，——也即是作品的內容，在沒有用適當的形式表現出來以前，總是比較流動、抽象、含糊的。何況在事實上，當一個作家在提筆寫作的中間，又不斷修正，剪裁了這些內容呢？所以形式與內容，是相互的對立着，又是相互的統一着的。

其次，所謂民族形式，也就往往被人了解作民族的舊形式。其實，新與舊的形式，也不是完全對立的，而是有着相互的聯系的。何況現在所提出的民族形式，根本上也沒有想到舊形式的復活呢。老實說，民族形式的意思，一部份固然是在接受、提煉文藝的舊形式的遺產，而加以運用，而另一部份却在於新的民族形式的創造，說得更適當些，文藝上的民族形式問題，便是文藝上的中國作風與中國氣派問題。

。這種作風，這種氣派固然不能無視了歷史的傳統而憑空創造出來，而強調了歷史的遺產，忘記了眼前的現實；也不能造出這種作風與氣派來的。

再其次，所謂民族形式：人們也會想起「非民族的」形式這一名詞，而與之對立起來的。固然，中國作風與中國氣派，不應該有外國作風外國氣派的存在；但世界文化是整體的，中國近二十年來的文藝，也早已的世界文學密切的關聯着；中國的文藝，說要排斥，拒絕世界文學的影響，顯然是不可能的。要知「中國的」與「外國的」的關係，原是相互對立而又統一的兩個名詞，民族形式的意思却並沒有局限於自己固有的形式，而有排外的意思的；反之，所謂民族形式這一口號，却反有批判地接受外國形式的意思了。

在文藝上的民族形式這一口號下，好像目前文藝運動的路向，是只注意在形式問題似的。其實，形式與內容的對立而又統一的聯系，上文已經說過了。在另一方面，近二十餘年來的中國文學所走了的艱苦而又瀾曲的道路，確定了文學的武器論的見解，把一切妥協動搖的不正確的意識，排除淨盡，一致的走上新現實主義的文學的建設之路，使中國的文學，在現階段的中國民族解放鬥爭中，完成它自己最大的職責的目標的確定，再也無容置辯的了。所以問題便落到形式身上了。

總之，文藝上的民族形式問題，是應該當作目前文藝運動的總口號總路向去理解的。它是繼承二十

年來中國文藝運動的演進，適應着目前中國民族解放鬥爭的要求而提出來的，我們不應用機械的局部的分析的去理解它。

(五)

中國的文藝運動，一開始就與中國民族解放運動聯系着的。同時，中國的文藝運動，一開始也就與中國的語文改革運動文藝大衆化運動聯系着的。

文藝是一種武器，但文藝這種武器，在中國民族解放運動中，與其他的文化各部門，甚至軍事的行動，武器的實踐特別是政治的變革，有着密切的聯系的。一隻腳不能走路，一個輪盤不能發動整部的機器，文藝上的民族形式問題，固然是一個文藝的本身問題，但同時却也是全部的文化工作，甚至革命工作的問題之一部。一隻腳固然不能走路，但如果連這一隻腳也不健全，難道又可希望另一隻腳走路嗎？一個輪盤固然不能推動整部的機器，但如果這是一個健全的輪盤，却方能推動別一個輪盤，而又能受別一個輪盤所推動。

文藝上的民族形式問題，是整部的文化工作的一部門問題，又是整個的民族解放運動的一部門問題；所以，一個文藝運動者同時該是一個文化的戰士，同時又是民族解放戰爭的戰士。

目前的文藝運動，目前的文藝理論的把握，是已經離開了理論時期，踏進了實踐——而且是當作文化變革與民族解放的一部份的實踐的時期了。我們對於文藝上的民族形式問題，最後該有這樣的進一步的闡解。

中國文法革新泛論

一、中國文法革新的氣運與對於語文的基本認識

中國文法學，自從一八九八年（光緒二十四年）馬氏文通出版，正式的用科學方法，說明中國的語文組織的現象，建立成一種有體系的學科以後，到了現在，已經有四十多年了。近幾年來，因為中國語文本身起了極大的變革，因為語文研究者感到馬氏的體系尚欠完密，因為文藝運動的展開覺感到創造新的文學用語的必要，於是便形成了文法革新的氣運，注意到文法體系的革新，而不斷的有許多革新方案提出了。這是一個很好的現象，而且在現階段的文化運動上，特別在文藝上的民族形式問題提出的今日，^①是更有特殊的意義的。

這一次的關於中國文法革新運動，是陳望道先生提出的。陳先生在語文週刊上發表了一篇動詞和形容詞的分別以後，傅東華先生就發表一篇一個國文法新體系的提議；因此便展開這一問題的討論，而造成了中國文法革新的新氣運。現在，上海的學術社，又把這些文章結集起來，成為中國文法革新討論集，單獨出版，使我們在抗戰以後，離開上海的人，也可以看見這一個討論的全貌了。

不過，這一次的討論，大體都是注意到建立新體系的體系問題，換言之，即是注意到文法本身的詞論與句論問題，而忘記了語文現象，原是被決定於語文制作者或語文使用者的人類社會的關係，以致把語文現象孤立起來，而忽略了制約語文現象的社會關係這一點了。

要知語文現象是人類的交際的一種工具，「人創造了語言，語言也就創造了人」，（見李安宅意義學）「語言是一種實踐的意識，也是人與人之間的迫切需要而出現的」（見費爾巴哈論）「語言概念是社會意識的基本要素」（見社會意識學大綱）所以，研究語文現象與語文法則的文法學，如果離開了社會關係，如果不從社會制約的關係出發，結果是會徒勞無功的。

二、語文現象與社會契約關係

語文現象，正如人類所創造的各種工具一樣，是人類在他的發展過程中，自己創造起來的一種交際工具。這一種工具，非但隨着人類的發展過程而跟着發展、演進，而且「同時可以做人類的發展上一切創造和進化的一切階段的證據。」（見哲學雜誌關於語言和思想的新學說）

人類是共同勞動的產物，人類的交際工具的語言，便是共同勞動共同生活中，無形的造成一種「契約」的關係。同時，語言文字，原來就是一種記號；這一種記號的確立，而且要使這一種記號，能够在

這一個生活集團裏的人，都能共同的瞭解，也就非在無形中有一種相互瞭解的共同契約不可。中國的語文，雖然在語音、語彙、語法上完全不和外國的語文一樣，但在利用語音語彙及語法的組織，來表現某一個思維或意識現象而且要使這一集團的人，都能共同瞭解，却是一樣的。中國的語文，雖然也有時間與地域的限制（如古文與語體，北方話與南方話的不同）但在同一時間同一地域以內，他用語文所表現的思維或意識現象，却可以相互瞭解的。（現代人做的古文，現代人不一定全都懂得，那是因為他所用的表現方式是古人的表現方式之故。）所以，語文現象，特別是文法關係，是完全建築在社會契約上面的，是一種社會契約的關係。

有些文法學家說，詞在句子中的排列，是應該有一個合理的位置的。譬如我們說「我打你」，我是主語，該在前，你是賓語，該在後，打是動詞，表示二者的關係，該在中。這便叫做合理的或叫做正格的排列。反之，如果說「我你打」，或「打我你」「打你我」「你我打」等，都說不通，至於「你打我」呢，那就把所說的意思，完全改變了。但這種意見，是不是正確的呢？我們曉得，日本語的組織，賓語是放在動詞的前面的，中國的古文的語法，凡是疑問句裏面的賓語，也總是放在動詞的前面的。人造語的世界語，因為主語與賓語，在語尾上已有分別，所以詞在句之中的排列，也是很活動的。即以「我打你」一句而論，如「我手執鋼鞭將你打」，如「你這傢伙，只有讓我來打的」等句又何嘗一定要合於

「主——動——賓」的格式呢？

總之，語文現象，原是一種社會契約的關係，要是離開了社會契約關係，一定要在語文現象，特別是語文的表現方法的本身上找根據，一定要從這些表現方法上歸納出一些原則來，而且說這種原則是一成不變的，無論何種語文現象，都可以通用的，這不是白費力氣的事嗎？

二、語文表現方法與時代演進及社會關係

文法學原是研究語文表現方法的。語文表現，只是一種形式，一種記號。有人說「思想是無聲的語言」；反過來說，也可以說「語言是有聲的思想」，而用文字符號記錄下來的文章，自然也就是有形跡的思想，或思想的記錄。所以，要研究語文的表現方法，就不得不注意到思維或意識現象。同時，「存在決定思維，並不是思維決定存在」，所以，文法學的研究，是更要參透到社會的共同意識或社會契約這一方面去。

社會契約，是規定語文表現方法的最高原則。這在無形中，可以說是不成文的文法。要知文法學的建立，乃是人類的文化水準達到了相當高度以後才有的東西，而文法現象的存在，却是在人類一有了語言以後，就已存在着的。人類一創造了語言，就有利用這一種工具的能力，同時也就學得了語言這一種

交際工具的使用方法。而這一種使用方法，也就是我們現在所說的表現方法，通過了整個的集團社會而爲這一集團社會所公認的。

固然，新的語言，在社會發展的各階段中，原是時刻在創造着的。但這種新語言的創造，第一，不能是社會集團中某一個人的力量，第二，即是某一個人一時創造了一些新的語言，但也必須取得這一集團的人們的公認，而後方可在這一集團中使用，發生效力，第三，新的語言的創造，大都是跟着社會關係的複雜化的要求而又通過了社會的人們，而成爲一種契約，一種不成文文法。

所以，文法學的功能，便在於記述並說明這種通過社會契約關係的語文現象及語文表現方法。同時，因爲人類社會不斷的向前發展，所以語文現象與語文表現方法，也是在跟着向前發展。這種向前發展的形跡，據新語言學家的意見，不管在新詞的產生上，在單句的構造上，都可以看出人類發展各階段的形跡來。

在我們中國，如加上胡字，加上番字，以及加上洋字的新的詞彙的產生，固然可以證明。各時代與外域的文化接觸的情形，即佛經文學的翻譯，唐代俗講文學的出現，元代蒙古語在戲曲上的運用，以及海通以後，特別是五四以後的歐化的語法，又何一不可以證明外來語的語法的組織在中國的語文組織上發生了極大的影響呢？

現在在中國流行着的文體，即中國人的語文表現方法，固然是很錯雜的；但這完全是一部份文化停滯所發生的現象，卻不能作為語文的表現方法沒有進步，或沒有時代性的證據。從大體上分，白話與古文，原來就有一個極清楚的界限。何況白話與古文又有新與舊之不同呢？這種各種文體錯雜存在的現象，據翟秋白的說法，便是古物陳列館的現象。他從階級及意識上出發，把舊的文言，稱為書房裏的文腔，與的白話，稱為戲台上的文腔。新的古文，稱為小西鬼的文腔，新的白話，稱為洋翰林的文腔。（見翟秋白著《亂彈》）但我們如果從語文的表現方法去看，又何嘗不可以看出他們的不同來呢？

四、關於文法革的幾個先決問題

通過了社會的契約關係，來研究語文的表現方法即文法現象，至少可以得到這樣幾點的認識。

第一 文法學的研究，並不是文章法的研究。馬氏在文通的例言上說：「此書在泰西名爲葛郎瑪。葛郎瑪者，音原希臘，訓曰字式，猶云學文之程式也」。又說，「觀是書者……：：：：：執筆學中國古文詞，卽有左宜右有之妙」。黎錦熙在他的國語文法的緒論上，也說：「國語文法的用處，就在於用科學方法，指示我們許多法則；我們按照這些法則，可以把國語說得很正確，把國語文作得很精通」。在這次的討論中，也有「學生學文法，是爲求作文的進步可以快些」的說話。這些說法，都是把文法學的研究

，當作作文法的基礎的。固然，作文法的研究，或文章的程式的研究，是不能離開了文法學的研究的。而文法學的研究，也不能說對於作文法沒有影響。但說文法學的研究，只是爲了作文，只是爲了文章作得精通，這卻未免說得太過狹隘了。

文法學的研究，原來是語文表現關係或表現方法的研究，姑不論詞彙的運用與句子的組織是否帶着某一特定階級的意識的存在，更不論某一種表現方法帶着時代進化的跡象，即在記述或說明通過社會契約關係的語文表現方法這一點上說，把文法學的研究，當作文章法的研究，也是不應該的。

第二，文法學的研究，不能成爲萬代不變的法式。文通例言上說：「諸所引書，實文章不祇之祖，故可取證爲法。其不如法者，則非祖之所出，非文也」。要知語文的表現方法，原是跟着人類社會的演進而演進的。馬氏雖然說：「古文之運，有三變焉：春秋之興，文運以神……周秦以後，文運以氣，……下此則韓愈氏之文，較諸以上運神運氣者，愈爲備知文理而已」。也好像知道語文的表現方法，是跟着時代在演進似的，但他卻中了古文家的遺毒，一定要說，「爲文之道，古人遠勝今人」。說「四書三傳史漢韓文，爲歷代文詞升降之宗」。因而下一結論，說是「要皆一成不變之例」，於是就把自己所說的三變的變字，局限於古文以內，而且局限韓文以前了。其實，在馬氏寫作文通的時候，姑不論紅樓夢等類的白話小說，已經在社會上流行，沒有引起他的注意，但佛經的翻譯文學，宋明的語錄，元代

的曲文，難道也能忽視無睹嗎？他要把這些典籍中的語文表現方法，認爲不是古文的正統，固然是可以的；但這些現象既然存在，卻還要認四書三傳，史漢韓文，爲一成不變之成例，豈非跡近武斷？

同時，近來有許多研究文法學的人，也想在文法學的研究，找出了中國的語文的表現法則，定出中國的語文規範，使它成爲不祧之程式，也不是同樣的陷入馬氏的錯誤嗎？

第三，中國的文法研究，應該認定中國特殊的語文表現方法，建立中國所特有的中國語文組織體系，不應抄襲模仿他國的文法規律。文通的例言上說：「各國皆有本國之葛郎瑪，大旨相似；所異者音韻與字形耳……此書係仿葛郎瑪而作」。後序裏又說：「斯書也，因西文已有之規矩，於經籍中求其所同所不同者，曲證繁引，以確知華文義例之所在」。這些說話，都表示出馬氏的文通，完全是模仿着西國的文法規律而寫作的。馬氏對於詞類的分法，雖然於八品詞之外，添加一個中國所特有的助詞，但其餘有許多部份，如動詞和形容詞的同作說明語的用法，如動詞中的同動詞的分類，所未免覺得有些牽強。其實，這種情形，也不能專怪馬氏。大凡一種學問在草創的時候，每每是不能脫離了文化先進國的影響。即以現代各種學術而論，以外國已成的規律，來準繩我國原有的對象，而造成所謂「公式化」的傾向，又何嘗不是如此呢？即以語文改革而論，當五四白話運動初起的時候，又何嘗不標出國語的文學的總說，但到後來，國語文的趨勢，卻又轉入了歐化的語法的傾向中去呢？不然，現在在學術界提出來的

學術中國化問題，與民族形式的建立問題，又何以會成爲問題的呢？中國的文法研究，說長說短的模倣，固然是不應該的事；但要絕對的獨立，一點也不受外來學術的影響，却也是不可能的。要知中國的文法體系的建立，在目前的趨勢，正該與學術中國化問題合流，用科學底哲學的方法，批判底接受的態度，將中國的語文現象，以及語文表現方法，與各種文化科學聯系起來，加以研究，加以整理，而後方能成立的。

第四，中國的文法研究，白話文言，不能混合不分。馬氏文通完全是一部文言的，特別是秦漢以前的古文文法書，那是不用說了的。即以古文而論，經子史漢的本身，中間已經相隔了很多的年代，何況他於經子史漢之後，中間又跳去了約近千年，才加上一個韓愈呢？整部的中國文法史的工作，現在固然還沒有人動手。但關於用語的變遷，如茲斯此三字，都是指示代名詞或指示形容詞，但在尙書裏，却多用茲，在論語裏，多用斯，在大學以後的書，多用此。（參考顧亭林日知錄）同是相作介詞的于和於，但在尙書詩經春秋裏，都用于，在左傳國語論語孟子裏，却是于和於並用的，也可見出于字早於於字來。（參攷術彙賢左傳真偽攷跋）又同是第二人稱的代名詞爾和汝，在論語和孟子的時代，他的用法是有些不同的。（參攷胡適文存）這些情形，都是語文表現方法在跟着時代演進的最好的證明。至於爲什麼會有這樣的演進，現在的文法學，自然還沒有進到了說明的境界，無法說明，但在記述與整理上，却是

不能抹煞不提的。所以，各個時代，原來該有各個時代的語文表現方法；因此，也就應該有各個時代的语法體系。何況文言與白話，又是截然分了家的東西呢？

這一次中國语法革新的討論，傅東華先生，是主張語體文和文言文可以用同一格架的语法來處理的，但方光憲先生，却主張「建立一時代的语法體系，應該以時代的，用這語言的民衆的共同意識爲基礎」。在這一點上，我是贊成方先生的說法的。

五、中國语法革新與民族形式

中國语法革新運動，的確是一個新的氣運。這一個氣運，一面是由於五四以後二十年來語文運動發展路向的要求，一面是由於抗戰文藝展開以後文藝上提出民族形式的要求，對於語文現象特別加以注重與研究所形成的。至於動詞與形容詞的分別的討論，倒不過是這一氣運展開的契機而已。

近二十年來，中國的語文現象，是隨時在那邊創造新的表現方法，同時也在那邊淘汰，這種不合社會要求的表現方法。五四運動以後，有許多歐化的語法，時常被入當作新奇的東西，在被入傳誦着模仿着，但到了白話的再檢討階段，即是大眾語問題提出來以後，又被人們拋棄了。演變如用雖然二字表明讓步的複句的組織，歐化的方式，總是把讓步的一句放在後面，但現在卻沒有了。「這一小節裏實注說

着非常微妙的人情，——雖然在感情變了粗暴的人們或者不能理會。」（周作人愛羅先珂君的失明，轉引高等國文法）像這種句子，在近幾年來的出版界上，還能找得到嗎？

在另一方面，爲了適應這一時代的社會情狀和實踐的要求，我們也在產生比以前更複雜更變化的語文表現方法。這種語文表現方法，在現在出版的各種刊物上，是時常可以找得出來的。這裏隨便舉一個例子，如：

「我們要加倍努力，加倍奮勉，同全國一切抗戰領袖，抗戰將士，抗戰黨派與大多數人民更加團結在一起，更加和衷共濟的，爲堅持抗戰、團結、進步而奮鬥，爲抗戰建國的最後勝利而奮鬥！」

這一種句法，要用文言來翻譯，固然是不可能的，要用文言文法來對比，似乎也有些勉強。但這種句法，却是真正的口語的記錄，在一句中中間，除了和衷共濟一個短語是借用了文言的成份外（其實前進的受過訓練的大衆也能聽得懂的），其餘都可以說是適應這一個時代的文化水準，爲前進的抗戰大衆所能理解而且爲他們所能接受的。

文藝上的民族形式問題，早已當作現階段的文化運動的口號，被人們提出來了。而現在，則正是要求着實踐的時候了。語文的表現方法，是人類社會的一種交際工具，是某一特定社會的生產關係和文化水準的正確反映。文藝上的民族形式的要求，是通過大衆，而爲大衆所能理解所能接受的中國氣派與中

國作風，現階段中的中國文法研究，也是應該以大衆所使用又爲大衆所能理解所能接受的語文表現方法爲對象，而建立他的新體系的。

論語文現象與社會關係

——並請教陳望道先生——

陳望道先生的論文法現象和社會關係（刊東方雜誌復刊號），大體都是批評我的中國文法革新泛論（設廣東省立文理學院出版文理月刊第四五期合刊）那篇短文的。在大體上，陳先生也同意我的主張。不過說我的主張「未免近乎誇張」而已。我對於陳先生的意思，自然也很贊同，但所謂近乎誇張一點，卻也不能不有一個解釋。

文法學所研究的對象，是語文現象；文法學的研究，是要從語文現象中，抽擇出人類用以發表思想交換思想的語文表現方法，再從語文表現方法中，歸納出語文表現規律來。所以，語文表現規律的探求，就是文法研究的任務。不過，一切的語文現象，都不是憑空產生的，他必定要通過他的社會契約關係，而後才能成立。而且，這一種社會契約關係，當他成立以後，便要成爲社會契約關係的。所以，一切的語文表現方法與語文表現規律都是建築在社會契約關係甚至社會制約關係上面的。

因此，文法研究的工作，收集並且記述一切的語文現象，和抽擇並且歸納一切語文表現方法和表現

規律，固然是第一步的必要的工作，而說明一切的語文表現方法和語文表現規律之所以形成的原因，以及他與社會契約關係和社會制約關係的關係，卻是一件更加重要的工作。

現代的一切學術研究的發展的動向，都是先從記述的階段走向說明的階段的，對於文法研究，特別是提到國文法革新，主張建立中國文法新體系的學者們，似乎不應該忘記了這一步工作。

固然，企圖用社會契約關係來說明語文現象，語文表現方法，和語文表現規律，現在還是「新採」——「初採」一類的工作，還未能和文法學一樣有歷史，但如果認為這一種理論尚不無理由，而且有一部份語文現象，的確可以用社會關係來說明，那末，我們祇好認定他的歷史太短促，過去的勞績太缺乏，須得我們加緊的努力，與加深的探求；卻不可以因為他的歷史太短促，勞績太差，便說是不應該努力或不值得努力的。

而且企圖用社會關係來說明文法現象的工作，固然還未能和文法學一樣有歷史；但文法學本身的歷史也不能說是過於長久。比方說吧，一直到了現在，我們中國，便沒有一部中國文法史，也沒有一部中國文法學史。如果在現在，我們有一部完整的文法史，那末，我想，我們現在所要致力的工作便覺輕便得多了。譬如繫詞「是」字的用法（見王力中國文法學初探附錄），助詞「之乎者也」的出現（見郭沫若民族形式商榷），雖然祇是幾個字或幾個詞的問題，但經過學者一加攷究，一加說明，而他的社會關

係以及和人類文化發展各階段的關係，卻也不能不使人明確的信任着，而加洋加番加胡等語彙，則不過其中的一小部份而已。望道先生說：「五四以來男女的差別比以前少得多了，而文法的現象却就在那時出現了他她有別的習慣。」這話初看來，倒頗像一個反面的證據，但在事實上，又何嘗不是因為女權的抬頭，以及受了外國語文的影響的緣故。這事情離現在不久，我們還能回想得到。如果我的記憶不差，這提出「他」「她」「牠」的規定的，恐怕還是正當望道先生主持民國日報覺悟欄的筆政的時候呢，而且，望道先生的大著「文章作法」(?)的後面，還有這一個附錄的吧！至於說到一身稱代語固然都已單複疊然，不相混淆，而名語却至今還在「一馬馬也，二馬馬也，」單複無別的境界」的問題，我以為這也不能算是語文現象與社會關係的隔絕的證明。有一次，方光燾先生曾和我談起「們」字的升格問題。他說：「太太「們」，老爺「們」，如今已不成問題的了；小雞「們」，菊花「們」，也已經有人在試用着，而且我也看到過了；到了將來，恐怕石頭「們」，也要出來的吧！」光燾先生的這些話，一半可以說是玩笑，但一半却也很是認真。我們曉得，這一個「們」字，說文裏面是沒有的；集韻裏面雖有「們」字，但是讀作去聲，且不作表身稱多數意義解。而如今我們所用的「們」字，在元曲裏出現的時候，還還是依音借字寫作「每」字，作「我每」「你每」的。直到近代，這「們」字的用法與意義才被確定起來。從今以後，又安知「石頭們，戰馬們」的用法，不會出現呢？總之，語文現象在不斷的演變

語彙也在不斷的生滅，那是毫無問題的。而這演變及生滅，當然也不會無因的吧！如果到那個時候，我們用集團意識的抬頭以及因近代人類思想軌範的漸趨周密，而影響到單複數的明確的區別等語去說明，想也不能算是勉強吧！

以上所說的，都是關於語彙方面的事。望道先生也說：「大抵最能說明的是語彙，語彙最能顯出各異的要求和關心，最能反映各異的意識和習慣，一有新智識，新事物發生，便能立時顯出變動。」這的確是不錯的話。但望道先生接着卻說：「所謂可以做人類發展上一切創造和進化的一切階段的證據，大體是語彙方面的事，也是屬於語彙的，不是關乎文法的。」這却未免使人懷疑。根據望道先生的意思，好像語彙是一回事，而文法又是一回事，語彙與文法，好像是兩不相涉似的。但是，文法研究的領域，原來就包括着「句論」和「詞論」兩部份。這一次中國文法革新的討論，固然也會主張廢棄從詞到句，採取從句到詞的研究，但對於語彙的研究的工作，却不會被人否定過。所謂「句本位的研究法」，所謂「詞序決定詞性」，都是沒有放棄了語彙的研究的。最近，我在「讀書通訊」上看見望道先生的「文法的研究」一文，知道望道先生對於文法研究，又有新的見解，第一，他給文法下了一個新的定義，說「文法就是組織字語為辭白的規律」，說「文法的研究就是辭白的組織的研究，也就是字語如何參加組織的研究。」第二，他把字語分析為聲響、形態、意義和功能四種因素，而後承認「功能是語參加一定配置的

能力、組織是由功能決定的語和語的配置；組織受功能限制，功能要參加組織才能顯現；「顯現以「功能中心說」獨樹一見。這些見解雖然也有些近於「表現的科學」，和「詞序決定詞性」的說法相似，但現也是澄辨可喜的。

「組織受功能的限制，功能要參加組織才顯現，」這是很有意味的，對詞和句的有機的關係的最好的說明，以前所謂白話文的一字傳神的「吃不了」、「吃不得」、「吃不到」、「吃不着」、「吃不夠」、「吃不慣」、「吃不來」、「吃不完」、「吃不起」等例子，如果用機械的圖解的形式去說明，便不容易得到滿意的結論。但如果從組織與功能的有機的關係上去看，便覺得很有意思了。又如「人是理性的動物」一句，如果僅從機械的圖解入手，那末「人」是主詞，「是」是繫詞，「動物」是補詞，而「理性的」却祇是附加詞。而附加詞不是句組的必要的成分，是可有可無的，所以，這一句組的必要性的骨幹，便成爲「人是動物」。而「人是動物」一句，則非但在邏輯上不够嚴密，而在意義上也有些近於玩笑笑了。

岑道先生也說，一有新知識，新事物發生，文法也能顯出各異的習慣和意識的水準的變動，但變動較難，對於社會的關係也不及語彙對於社會的關係簡捷分明；這自然是非常確切非常誠懇的說話。但這也是說文法現象，特別是語文表現方法和語文表現規律的變動；不及語彙的變動，和社會的關係顯得

更形密切而已！而在骨子裏，却還是不能否認文法現象和社會關係的關係的。

現代的語文，可以說不能截然的和過去的文言文分開的。例如：如下所引的這樣的文句，我們能够在隨便那一本文言文的書上看到嗎？

爲理想而奮鬥、理想的奮鬥——是使人類愈加分明自覺到自己的責任的，必不可缺的內在的鬥爭。反之，我們能够想像到人們的每個步驟中，看見那和人的本能，很顯然地充分的發展着：他們講忍耐，他們不得罪任何人，他們從來不對什麼事負責任，反而想去安慰任何人，要對任何人說必須節欲知足，並且大約還要這樣說的吧，——大家相愛呀，云云，然而，究極來說，這是在尋求那死滅的，引導人類種族的力逐漸趨向追求死滅的，安適的，最孱弱的利己主義者。」

「社會的本能在未熟的理性審判前面往往儼然是非理性的：「虛榮罷了」，理性說：「死了還講什麼光榮呢？死了不是什麼都完了？」理性而且還會附加道：「吃罷，喝罷，作樂罷，」但到了厭倦了這些的時候，理性就什麼也說不出來了——於是人類就爲本身的生活飽滿所吃癩。」（抄引齊明譯《實踐美學之基礎》三十六、七頁）

在這兩段文章中，非但「儼然」，「所吃癩」等新語彙剛從口語中提煉出來的，就似「爲理想而奮鬥」，理想的奮鬥」這一種語組，可也不是中國過去的文法現象上所曾經見過的。至於「並且」，「大約」

，「還要」，「這樣」，「說」的「罷」，從語彙上說，可並無一個是新奇的，但如今把他們連在一處，我們便覺得這種句法新奇，婉轉，在文言文中無論如何也找不出同類的例子來。再說到全句的句組，這樣細密這樣曲折的句組，這實爲以前所無的語文現象。除了外來的語文形式的影響，外來思想的影響，以及近代中國人的思想體系更趨嚴密等理由以外，還有什麼理由可以解釋呢？

所以，用社會關係來解釋文法現象，應該不僅局限於語彙，就是句組，也是未能例外的。如今我們還感覺到文法的變異不及語彙的變異能够更顯明的顯出和社會的關係來，那就祇能怪我們的工作還留在「初探」或「新探」的階段裏的缘故。

我以前在「泛論」當中說的「研究語文現象與語文法則的文法學，如果離開了社會關係，如果不從社會制約關係出發，結果是會徒勞無功的」的說話，現在心願接受望道先生的意見，承認有點近乎誇張；但我自己承認近乎誇張的例證，却與望道先生所指出者不同。我如今的修正是文法研究的記述的階段的勞作，如果當作說明的階段的橋樑論，是並不徒勞的；但如果不肯把眼光移進一步，企圖社會關係去說明文法現象，而却始終逗留在記述的階段裏，却仍舊是徒勞的。這一點意思，未知望道先生以爲對否？

末了，望道先生對我所指出的因誇張而失實的小小的實例，我得有個解釋。我說：「中國文法革新

的氣運，一面是由於抗戰文藝展開以後文藝上提出民族形式的要求，對於語文現象特別加以注意與研究所形成的。至於動詞與形容詞的分別的討論，倒不過是這氣運展開的契機而已。——望道先生說：「動詞和形容詞的分別者是我，我記得寫的時候，並沒有看見誰提出民族形式的要求，以時間論。民族形式的討論是遠在我們開始討論文法革新之後。」對於這一個事實，我心願提供五四時代的白話文運動的實例做參考。五四的發生，是在民國八年，但胡適之的文學改良芻議及陳獨秀的文學革命論却是在民六發表的。此其一。二、我們現在講白話運動史，講中國新文學的發展，大家都在五四時代前後的中國社會發展找根據，假定沒有這一種社會的適當的土壤，胡陳他們縱然是天人，也不能創造這一有歷史意義的劃時代的運動的。所以，我在「泛論」上，開始就說到氣運，而却把動詞和形容詞的分別的討論，當作一個「契機」。——望道先生寫動詞和形容詞的分別時，固然還沒有誰提出民族形式的要求，但大眾語文學的提創，當更在前一些吧？作興，望道先生寫那篇文章時，心理上早就在有意無意間受了一種感召，也是說不一定。更何況民族形式的提出在中國語文演進的路上是緊接着大眾語文學大眾化文學的提倡的呢？

論語言意識

(一)

語言是社會意識的基本要素。嚴格的說起來，在原始社會裏，人類原是靠著語言來思維，並不是用語言來表現思維的。在人類的認識世界當中，自然存在，和物質世界，原是最初的，第一次的，而人類的意識活動，意識，思維，却是第二次的，新生的。因為物質世界，原是離開人們的意識活動而存在的客觀現實，而意識與思維，却不過是這客觀現實的反映。構成人類的思維要素的，固然是概念；但最初的概念却只是一個表象，一個記號，而語言却就是原始的記號。原始的語言，據說是起於共同勞動時的呼聲；——他在最初的時候，只是幾個簡單的聲音，後來才跟着勞動行動的發展，慢慢地從意識這一部分發展下去，成爲今日這樣複雜的情形。在共同勞動的時候，人類固然也有思維，但思維在意識中流動，却也是非常含混的；只有憑着語言，憑着思維活動的記號，用聲音把他表現出來時，這思維才成爲固定的東西。所以說「思維是無聲的語言」，在某一種意義下，固然與「語言是有聲的思維」，同樣的真實；但嚴格的說起來，特別是推究到原始意識的發生上去，却是應該說「思維是無聲的語言」，語言

是思維的主導作用。人類是以語言來思維的。

原始的勞動呼聲，原是沒有什麼明確的概念的。其後因為勞動動作的发展，關於聲音的一部份，便慢慢的退到從屬的地位，屬於意識的一部份，也即是語言的一部份，却慢慢的發展下去。再到後來，因為社會的不斷向前發展，人類便在他所生存的社會中，依據着客觀社會的條件，不斷的創造了新的語彙與新的語式來。直到文字發明了以後，語言便有了記錄的工具，於是語言的保存，更加便當，而各時代的文化發展的軌跡，也就在這些保存下來的語彙與語式之中流傳了下來。所以，語言並不是神造的，也不是人類依着自己的主觀意志來造的。反之，却是依據着人類的客觀社會的演進，依據着客觀社會的發展條件，而創造出來的。

所以語言意識的研究，是應該如社會意識的研究一樣，主要是說明語言意識的發展，語言意識的發展與社會進化各階段的文化程度的關係，以及從現階段的文化現象中決定正確的語言意識，來推進現階段的語言運動等。語言意識的研究，正如社會意識、階級意識、自我意識，性的意識等名詞一樣，是在最近代才產生的。但他的出現，開始便被局限在語言與思維的關係，沒有把他滲透到社會意識上去，更沒有想到語言意識的研究，是可以配合現階段的文化運動，創造語言意識的新任務的。

主從文法學的詞的次序的研究，是可以達到語言意識的研究的。因為詞的次序的排列，一面原是語言意識的表現，一面也總是客觀事物關係在我們腦子中的反映。譬如當我們說「我打你」的時候，在我們的意識活動裏，第一個浮現起來的「表象」，自然是「我」。次之才是我的動作「打」，再次之，才是我的動作所及到的「你」。這在一面，雖是意識活動的過程，但在同時，也就正確的反映出客觀事物的事物關係來。在客觀的事物關係中，「我」與「你」都是客觀事物，「打」則表示兩者的事物關係。如舉說是「你打我」，固然是與原有的客觀事物關係顛倒了過來，而「打我你」或「你我打」，卻也完全和客觀事物關係不相合的。至於說「我手執鋼鞭將你打」，或「你這傢伙，只有讓我來打的」等句子，固然在文法上，算是另一種變式，但他的內在的因素，却也是因為客觀的事物關係的不同，自然也就影響到「語象」的不同，和詞的次序的排列的變化了。

以中國各地的不同語言而論，廣東話說「睇過先」，「拿着先」，北方話說「先看一看」，「先吃着」，或「先吃起來」。廣東話說「去廣州」，北方話說「到廣州去」。廣東話說「買多幾本書」，北方話說「多買幾本書」。廣東話說「貓細過狗」，北方話說「貓比狗小」。諸如此類，便造成了各地語言

法的不同。其實，這種語法的不同，原來是被決定於他們的「語象」的不同；而語象的不同，却也被決定於他們的生活習慣上對於客觀事物現象的看法的不同。所以，從語言意識的研究上，可以解決了語文現象的紛歧的糾紛的。

再從語言與文字的分歧上來看，在北京人的口語裏有「他們沒有來呢還」，「我們老了都」的說法。但在現代的語體文裏，卻都寫成「他們還沒有來呢」，「我們都老了」等形式。其實在說話的人的語象中。「他們沒有來呢」與「我們老了」，却是先在意識活動中浮現起來的。等到把這話說了以後，想還有一個語象要補充，於是又加了一個「還」，一個「都」字了。這種情形，原是文字學上詞的次序的固定與游離的說明；但從語言意識上去觀察，他却更容易明白了。

春秋裏面，有「隕石於宋五」和「六鷁退飛過宋都」兩句。爲什麼一句把數量形容詞放在前面，一句放在後面，而句法却也完全不同的呢？爲什麼不說作「五石隕於宋」，或「飛鷁退過宋都六」，把兩句的句法整齊起來呢？在詞的排列上，「隕石於宋五」，「五石隕於宋」，「隕五石於宋」，「石隕於宋五」，「於宋隕五石」都是可以說得通的。爲什麼一定要說「隕石於宋五」而不改變一個方式呢？這裏面的原因，便是因爲客觀事物發現的先後，影響到作者的語言意識的緣故。

不過，這種研究，只是從文法學上深入進去的，所以他的作用，也只能解決文法學上的糾紛，而對

於語言意識的本身，卻沒有多大的幫助。語言意識的研究，固然可以幫助文法學，解決文法學的糾紛，但語言意識的研究，卻不能逗留在這一個階段上。

(三)

意義學是專門研究語言的意識的科學。他要從客觀事物，思想與語言的關係，從兒童的世界觀，從原始的巫術，來觀察語言真正的功用，打開語言的蔽障，廓清語言的僵化，確定語言的效能！這原是很有意義的，但因爲這一門學問，也是新近才產生的東西，而他的研究者，也不能很明確的說明語言與客觀事物的關係，更沒有把握到語言的演進，與社會演進的各個文化階段的關係；因此，他們便沒有在語言與各階段的文化關係上，特別是現階段的文化運動上，用過一些功夫。現在，意義學的研究成績，除了對於原始巫術的信仰，給予科學的還原，顯露出他的真相以外，其餘便只在語言的蔽障上，下了一些廓清的功夫。其實，原始巫術的信仰，在這科學昌明的時代，早就失去了存在的根據。所謂「太上老君急急如律令」的咒語，所謂「真龍子天」的「金口玉言」，在這一個時代裏，便是不從語言意識上加以批判，說這是一語言所假造的東西，也是不會有多少人相信的。

至於廓清語言的蔽障，指出語言的濫用與僵化，在語言意識的自覺上，——不啻語言的使用者，與

語言的研究者——原是頗有用處的。但這種範圍，畢竟也不見得很大。因為所謂語言的濫用與僵化，特別是所謂形象化了的文學用語，真的把它看作死板的真實的人，在事實上，也不見得很多。——譬如說一人為刀俎，我為魚肉——譬如說一日本侵略的泥足，已愈陷愈深——如果有人讀到這兩句文章，就以為自己就變成魚變成豬了，就以為日本真的有兩隻陷在泥淪裏的毛腿，那不是大笑話嗎？但是，話雖這樣說，你若以為所有的語言，都不能一按名求實——於是就主張「盡信書，不如無書」，那也不見得是正確的。原來，語言的用法，有所謂死用，也有所謂活用，有所謂實用，也有所謂虛用。你說「我們在推動着汽車前進」，這是死用，也是實用；說「我們在推動着時代前進」，便是活用，也是虛用。你「如果能辨別得出這些分別，又何必必要主張「真信書，不如無書」，又何必担心語言的濫用與僵化呢？」

在人類的語言剛才發生不久的時候，便有所謂「原始譬喻」的形式的出現。這種形式，就是說不依本來的意義，卻依「轉移」的意義，而應用之於新造的語言。例如有些小孩子看見月亮被黑雲遮住了，便說「月亮去買油去了一，原始的人類，看見了發風打雷，也便有一天神震怒」的說法。到了後來，人類的知識，不住的向前發展，有一部份的「原始譬喻」的用語，固然因為知識的進步，而削弱了他的勢力；但另一方面，却根據着人類的主觀的想像與誇張，根據着客觀的比較與聯想，隨着知識的進步，不斷的在創造着形象化的文學的用語來。

文學是一種語言的形象化的藝術。文學的用語，如果每句都要同一「三角形三內角之和等於一百八十八度」一樣的真切，那末「白髮三千丈」，「黃河之水天上來」，「四萬萬五千萬人一條心」，「把我們的血肉，築成我們新的長城」等句，都要成爲空言無物，根本取消了文學的作用了。

所以，意義學的對於語言意識的研究，在語言使用者，語言研究者的意識的自覺上，在修辭學上，在形象化的文學用語上，原是不無裨益的。若是說語言意識的研究，目的僅止於此，卻又未必盡然了。

(四)

語言是意識的反映，但語言又決定了人類的意識。記得在民國八九年的時候，我開始用白話作文。那時的先生，是一位頗負文名的先輩。我的文章送了過去，結果他只在我的文章後面，批了一個長批，對於原文，却一字未改。他的批語是：「白話佳矣！但山梁鳥雀之聲，終不及金殿鴛鴦之語！」那末一套，我當時因爲也中了一些新思潮的毒素，所以對於「山梁鳥雀」之評，並沒有感得什麼不快。如今想想，所謂「山梁鳥雀」，所謂「金殿鴛鴦」，實在還比當時林琴南他們所指斥的「引車賣漿」，圓脫得多。同時，所謂語言是意識的反映，而語言又決定了意識的理論，也就由他證明了。

前些時候，看到一個刊物，在討論到列寧的筆下，有沒「上帝呀！」一語的問題，我倒頗感興趣。

提出問題的人，說列寧是馬克司的繼承者和發展者，是一個無神論者，在他的心目中，是不應該有「上帝」這個字存在的。但翻譯的人，却說在原文中，明明有「我的上帝」的字樣存在，並不自己承認譯錯。於是，在討論的結果，便提出一個「語言的渣滓」問題來。

說到「語言的渣滓」，還該想到「語言的化石」。「語言的渣滓」，和「語言的化石」，雖然同樣的是舊時代的意識形態的遺留，但「語言的化石」，却是在現代人的語文裏所找不出來的。譬如專制時代皇帝稱我「朕」，叫「寡人」；臣子稱皇帝叫「聖上」，叫「天子」，這種用語，如果在現在的某一種場合用了起來，不是犯了神經錯亂病嗎？但與人通信，自稱曰「僕」，稱同事曰「同寅」，却仍舊可以在那些有意無意在迷戀骸骨者的口頭或筆下流露了出來。「語言的化石」，是已經死滅了的，你要找尋它，你只好到歷史的岩層裏去找尋。「語言的渣滓」，雖然也有些朽腐，但我們可以到處發現到的。以現在來說吧，那些駢四儷六的文告，古色古香的祭文，燈紅對酒綠的詩詞，之乎加者也的講義，雖然在作者自己，也覺得古雅得可愛，但在他人，却會覺得肉麻得討厭的。

在五卅的時代，大家開始用白話通信。寫到「你」字，寫到「我」字，總覺得有些生疏，有些礙眼，——特別是對於上一輩的人，或比較尊敬與生疎一點的人，總覺得你呀你的，有些不敢，或有些不應該。直線一舉，於是想到，北平話裏還有一個「您」字，便把他用上了；至於「我」字呢，實在沒有什

學字可以替代，於是就極力想把牠省略去，或換用「弟」囉、「兒」囉，甚至什麼「晚」囉，來替代。可是，這種情形，現在却少起來了。「你」與「我」，原來是對稱的代名詞；用真了，就阻于大觀來，於是從前那種從封建社會留下來尊卑觀念，也慢慢的自然的在這種地方溜走了。

再說所謂「同志」，原是從前所沒有的名詞，但如今却普遍的在應用了。如今在應用上「同志」的稱呼的地方，雖然有一部份，還有肉麻，打趣，或諷刺的感覺，但在另一部份，却的確有「親切」，「友愛」，「尊敬」等內含的，一旦抗戰成功，集團的道德形成的時候，正如俄國的人民，叫着斯大林「同志」一樣，我們對於我們的革命領導者。也稱作某某「同志」，那又是何等親切，何等友愛，何等有生趣有希望的事！

語言形態，是跟着社會的轉變而轉變的。社會改變了，社會前進了，舊的語言意識，也就跟着死滅了，落後了，新的語言意識，却在新生着，創造着。——語言是文化發展各階段的紀錄和說明呵！

據西洋語學家的研究：說某一個語詞，或某一個語式的出現，究竟是在那一個時代，亦不難揣測得出來的。我們中國的語言史或文法史，現在雖然還沒有作這樣大規模的研究，對於某一詞語，或某一種語式，自然也就不能肯定的說是出現在某一個年頭。但我們如果能拿意義相同的語詞，來加以思索，也就可以想出大部份的道理來的。

先從「士」，「學界」，「知識階級」說起吧！至少，這三個名詞，在內含的意義上，總可以說是相同的吧！但這却分明的分出三個階段來。過去說「士農工商」，意思是「士為四民之首」，封建階級的知識階級的地位，便無形中確定了。說「工農商學兵」，學的地位，便降低了許多，直接生產者的地位，也就抬高了一些。至於說知識階級，或知識份子，則又着眼在階級，或着眼在全社會的說法，更是最近最近的事了。

關於「死」字的意義的說法，在禮記裏面，也有等級的，譬如「崩」（天子死）「薨」（諸侯死）「卒」（大夫死）「終」（君子死）「死」（小人死）等都是。但現在却不管什麼等級的人，一概都說作「死」了。再說這個「死」字，原來便是一個不大吉利的詞兒，聽起來總有點使人討厭。於是存無形中，便自然而然的造成一種修辭學上的一塊附格，希望在口頭上，把這個字避開。——聽說日本人還因為「四」與「死」同音，就連「三四」的「四」，都不肯說「四」呢！因此，關於「死」字的修辭，便有一山「陵崩」，填溝壑」，「千秋萬歲之後」，「不諱」，「殞落」，「殞落」，「捐軀」，「仙逝」，「飛昇」，「闕寂」，「命歸陰」，「去世」，「逝世」，「大去」，「回首」，「見背」，「物故」，「物化」，「上西天」，「嗚呼哀哉」，「翺躑」，「伸腰」，「斷氣」，「萬一安全發生問題」，「成仁」，「犧牲」等等的「婉辭」了。這些用語，如果縝細的考察起來，我們便可以曉得，有些是從封建社會裏的簡單觀念中產生出來的，有些是和

宗教意識有關係的，有些是士大夫階級從書本子上移用下來的，有些是一般老百姓從現實的觀感中投射過來的，更有些是從舊有的時代裏產生出來的。

關於罵人的詞兒，在以前的書本子上，雖然不容易看得見，但從新文學運動以後，特別是提倡大眾語，要求接受大眾口頭上的語彙以後，像「媽的」、「丟那媽」、「媽的皮」，也在文人的筆下看到了。爲了什麼都有國字，以表示中國所特有的文明的緣故，魯迅先生曾經把「媽的」兩字，定爲「國罵」，以與「國花」、「國旗」、「國貨」、「國學」、「國粹」等相抗衡。但細細的考察起來，這個國罵，還是帶有封建性的。因爲在封建的舊禮教之下，侮辱了別人的母親，就動搖了父系家長制的尊嚴，這自然是侮辱別人的最好的法寶。從這裏推測下去，我們便知道，「混帳」、「王八蛋」、「賤胎」、「犊子養的」等，都是屬於這一類，而「豬猡」、「畜生」、「驢燭」、「流氓」等只是侮辱到被罵者的本身的又是一類。至於一止有門前的一對石獅子是清白的，或是一替奴才作奴才的奴才，也是應該分隸於這兩類之下的。聽說法國路易十四的最厲害的罵人，是「孩子，你的說話像個平民呢！」可知平民便是罵人的說話，當上海四馬路的妓女在拉客，你說「野雞勸浪拉客」時，而妓女却說「你不要罵人」。可知在有些場合，便是直接報告一件事實，也會成爲罵人的。跟着社會的推移，近年以來，新的罵人的詞兒，也不斷的增加着。這譬如市儈，官僚政客，走狗，漢奸，托匪，反動份子，頑固派，投降主義者，——特

別是所謂帝國主義的走狗，資本家的走狗，以及階級的走狗等。誰說這些罵人的語彙，沒有時代的意識，階級的意識，甚至革命的意識的呢？

即以沒有意識的文法學上的助詞而論吧！據郭沫若說，「由奴隸制轉移到封建制有之乎也者，由封建制轉移向資本制便有啊呀吧嗎」。因為在中國一頭號的古文「裏，如同殷代的甲骨文，殷周的青銅器銘文，以及尚書中比較靠得住的幾篇文章中，是找不出之乎也者來的。之乎也者的出現，該在春秋戰國時出現的「二號的古文」裏。但在那時，這之乎也者等字眼，卻還是很摩登的東西呢！即以「二號的古文」而論，如果把「天之高也，星辰之遠也」，換上幾個字眼，成爲「天的高呀，星辰的遠呀！」把楚辭裏的「兮」字，換做現代口語裏「啊」字，（兮啊是古今晉的轉變，據郭沫若據孔廣森的說法。）如「帝高陽之苗裔啊！朕皇考曰伯庸。」「吉日啊辰良，穆將愉啊上皇。」便很合乎現代的口語了。「凡意識形態的改革總是跟着經濟制度的變革而來的。」——文學總在跟着時代走，而且在跟着時代追。不追，等因奉此而已！」（見民族形式商兌）

（五）

很拙的時代，是一個新舊交替的時代。在語言意識裏面，「語言的化石」，固然早已死滅，但精神

代的「語言的渣滓」，卻仍舊夾雜的留存着。民族形式的提倡，說文學的用語，是要接近口語，是要從廣大的民衆的口語上吸收活的語彙；這話原是不錯的。但這話卻也應該有個界限。譬如在民衆的口語中，除了用封建性的罵人語，當作說話的「墊詞」以外，其餘如「天殺天報」，「阿彌陀佛」，「拔舌拳餅」，「活見鬼」，「瞞天騙地」，「天誅地滅」等等，難道也可以當作新語彙而把他吸收來嗎？

一個老頭子搖頭太息，說是一嗚呼！世風不古，人心日下！一固然是舊語式，舊意識，有些要不得。但九斤老太的「一代不如一代」，雖然是新語式，口語的形式，而意識還是舊的。所以，要接受大衆的口語，用大衆的口語來入文，對於這種「語言的渣滓」的廓清，是應該留意到的。

在現代的文壇裏，我們時常看到「總理精神不死」，及「總理在天之靈等」句子。說是精神不死，原是說在天之靈，卻便明明的說出除了一個「現世」，還有一個「天國」，一個人的軀體雖然死滅了，但他的靈魂卻還是存在的。總理是中華民國的革命導師，是個現實主義者，難道他還相信靈魂不滅，人死爲鬼等的古怪的說話嗎？想到這種地方，那說話的人，恐怕自己也會啞然失笑起來。

爲了加強抗戰力量，警惕奸商的囤積居奇，將前成都市長楊全宇的槍斃，加以評論，這原是報紙輿論的職責，但其報在評論楊案之時，卻引用到「天網恢恢，疏而不漏」的說話，這又無形中替那種因果

報應的落後意識做宣傳了。

提倡「舊瓶裝新酒」，「編刊通俗讀物」，目的在掃除民衆的「落伍意識」，「迷心觀念」的通俗讀物。編刊社諸君，對於語言意識的認識，總該比別人不同一點了。但在他們的通俗讀物論文集的序言裏，卻又無意間流露出士大夫階級的意識，把民衆貶作引車賣漿之流了。他們說：「通俗編刊社所編刊的書畫，都是爲引車賣漿之流寫或畫的，所以也都賣到他們手裏。」你說他們有意瞧不起「引車賣漿之流」嗎？這卻是絕對不是的。這個原因。也只是因爲他們的語言意識中，還有「語言的渣滓」的存在，沒有做好了語言意識的消毒的工作，所以便在無形中流露出來的緣故。

在有些通俗讀物中，因爲要利用舊形式的關係，便把舊的通俗讀物中的語彙，儘量的搬了過來。於是如「東洋鬼子喪天良」嘍，「作惡自有天報應」嘍，「害得她夫命歸陰」嘍，「糶子滅孫絕後根」嘍等，都在抗戰通俗讀物中出現了。這在舊形式的利用的一點上，固然是學得很像了的，無奈他們所學到的，還是些「語言的渣滓」，而他的反作用還會增長封建意識的呢！

舊的語言形態，是寄寓舊的語言意識的。新的民族形式的文學用語的創造，應該跟着時代的要求，語言的自覺，儘量的淘汰舊的用語，提煉新的用語。只有把滿含着舊意識的舊語彙，送入語言的廢物箱去，讓牠流過，讓牠碾碎，新時代的新意識的用語，才會應運產生出來。

而且，新的語彙的出現，也不一定盡如「第五級隊」、「侵略陣綫」、「納粹」、「資本主義發展的「高階段」等，完全是隨着時代的要求，而給它創造起來的；即是舊的語彙，有時也會跟着時代的要求，而完全賦予以新的意義，確定新的意識的。這譬如「磨擦」、「分裂」、「統一」、「進步」等，原先只有普通的這個概念所具有的內容，而在現在用了起來，却是另外又加上一層現階段民族解放運動的特殊意義了的。

現階段的語言意識的研究，可以促進語言使用者，與語言研究者，對於語言意識的自覺。如果從原始意識的發生上，說「思維是無聲的語言」，那末，從現階段的語言意識上，也可以說「語言是有聲的思維。」因為人類的文化現象，已經發展到這一階段。正如要從認識世界，到了變革世界一樣，現階段的語言意識的研究，也是要從認識語言，到了洗鍊語言，創造語言了。所以，從「用語言來思維」，到「用語言來表現思維」，從「語言作為主導作用」，到「思維或意識作為主導作用」，這也是一個前進。但是，這裏却該明白，說是以思維或意識作為主導作用，說是以語言來表現思維，却千萬不要忘記了語言對於意識或思維的反作用。而在同時，更應該明白，不管是語言或是意識與思維，他是仍舊被決定於客觀的事物關係，社會生活關係與經濟關係的。

跟着社會文化各階段的演進，而有語言意識的自覺；而語言意識的自覺，也就和現階段的各種文化

運動合流起來，而成爲推進文化與推進社會的一環。因爲我們從語言意識的研究上，已經曉得語言意識與各階段文化現象的關係，已經曉得現階段的語言運動的任務了。

近來文學上的民族形式問題的提出，是促進對於語言意識注意的有力提示；但語言意識的研究，對於民族形式的創造，也將有更大的幫助的。

論文藝作品中的戀愛問題

一切的文藝作品都是從人生出發，以人生為基點的。文藝離不了人生。

人生的最大事件，是個體的生存，與種族的蕃衍；換句話說，也就是生存與戀愛。爲了生存，自不免也有鬥爭，也有死；因此配上戀愛，所謂愛與死，便被人們認作文學上的「永久的主題」。

所以，在一切的文藝作品當中，在一切的偉大的文藝作品當中，沒有戀愛的生活的描寫的，幾乎可以說是絕無的。世界的四大文學名著，荷馬的「伊利亞特」與「奧特賽」，但丁的「神曲」，莎士比亞的「漢姆萊德」，歌德的「浮士德」，沒有一部不涉及戀愛的事實的。荷馬所寫的兩大敘事詩，完全以美人海倫爲中心，爲了爭奪一個美人，便引起了延長很久很久的脫羅依戰爭。但丁的「神曲」，是由他自己的愛人佩特萊斯的聖潔的精靈導入地獄與天堂的。「海姆萊德」與「浮士德」，雖然不全是以戀愛爲中心，但在牠們裏面，却也有他們的戀愛穿插。特別是「浮士德」的第二部，也寫了老博士浮士德和海倫的戀愛和結婚。

可是，文藝上的戀愛的永久的主題，他的主題的積極的意義，却並不是永久不變的。要知戀愛有如吃飯，牠們都同樣是生活的一部份。吃飯的本質，在生活的意義上，只是吸收體內的營養，補充生理的

消耗，增加生活的機能，以維持個體的生命，但吃飯所用的方式，和所吃的物質的對象，卻每每是因着時代進化的不同階段，以及自然經濟和區域地理的限制而有所不同的。同樣的理由，男女的性關係，也就是所謂戀愛問題，從本質上說，那不過是那麼一回事，完全脫離不了生物學，生物學的範圍；但從牠的變化上說，比起平凡的吃飯問題來，那就更不知要複雜到多少倍。譬如，原始時代的戀愛方式，究竟是怎樣的，我們且留着一個空白，讓我們的想像前去馳騁吧。我們且設想所謂「柏拉圖式的戀愛」、「騎士的戀愛」、「貴族的戀愛」、「浪漫的戀愛」、「肉慾的戀愛」等等名詞吧。這裏的方式，便顯出怎樣不同的複雜來呵！由這些各種不同的戀愛方式出發，在文藝作品上所顯現的，如中世紀的浪漫傳奇，宮庭故事、騎士文學，一直到近代社會的浪漫主義、寫實主義的作品，牠們又有怎樣的的不同呢？我們如果將李恰特生的「巴米拉」、盧梭的「新愛絲伊絲」、歌德的「少年維特之煩惱」、拜崙的「唐貞」、小仲馬的「茶花女」、弗勞貝爾的「波特荔夫人」、托爾斯泰的「安娜·克利尼娜」、魯迅的「阿Q正傳」、柯崙泰的「三代戀愛」，這大串的作品來比較，看他們所反映的戀愛方式是怎樣的的不同，就可以想像得到了。

本來，戀愛生活，只是人類生活的一部份，也只是一切有生之物生活的一部分；但從生物學的眼光看來，植物的一切行爲，無非是爲了傳種，動物的一切活動，也無非被覓食與傳種，佔去了整個生命的

時間；而在人類，却因爲有他的生活的裕閒，以及由這種裕閒生活所產生出來的精神生活與各種文化現象，更由於這種精神生活與文化現象的積累的對於後一代人類的教訓與影響，所以這戀愛生活就愈演而愈趨複雜，愈來而愈有變化了。

不過，戀愛的方式，雖然這樣的變化多端，但却也不是一點也沒有什麼規律的；反之，倒是他的變化，也如人類其他的文化現象一樣，到處都有着他的規律，而且是合於人類各階段的各種文化現象的準則的。這個原因，因爲人類的戀愛，也只是人類一種生活形態，一種行爲現象，而人類的一切生活形態，和行爲現象，却都是被生活演進各階段的文化現象所決定的。比方說吧，在中世紀的貴族社會中，才有柏拉圖式的無肉的騎士的戀愛；在民主主義剛正抬頭的社會，才有貴族與平民、平民與貴族打破了階級觀念的理想的崇高的戀愛；在物質社會發展到糜爛的階段，才有肉慾的沉迷的墮落的戀愛；在新的社會剛正誕生的社會，才有同志的形式的戀愛，……而這一切，却又完全是被他的時代社會的生活習慣、文化狀態、思想主潮所決定的。

在中國短短的幾十年新文學發展史中，關於戀愛的主題的處理，也有許多不同的階段。在五卅時代，因爲反封建的思想主潮的涵湧，因爲個人主義的抬頭，所以，在那個時代，文藝上的戀愛問題的提出，是被當作反封建運動的最主要的武器，個人覺醒的第一個呼聲。接着，因爲革命的思潮的高漲，因爲

社會改造運動進行的劇烈，文藝上的戀愛的主题，又時常和革命連結起來，成爲戀愛與革命交織着的革命浪漫司。最後，因爲對日抗戰的展開，在一切屬於抗戰，抗戰高於一切的口號之下，文藝作品上的戀愛問題的處理，是會經有個時期被批判，而且是受了揚棄過的。自然，在民族高於一切，當整個民族受到生死存亡的試鍊而尙沒有揭曉的時候，個人的一切，自然算不到什麼；更何況是男女之間的一點戀愛；那末，她之受人批判，受了揚棄，那自然也是極其應該的。

不過，戀愛問題，原來就是人類生活的一部份；抗戰固屬持久，整個民族的生死存亡，固然要我們加緊的努力，才能取得最後的勝利；但是，我們却不能說是在抗戰中不生活，不能說在抗戰中不吃飯，所以也就不能說在抗戰中的青年男女不許講戀愛。而且，在事實上，在現實中，的確也有許許多多的青年，不管在後方，也不管在前綫，正在抗戰中談着戀愛。他們有的爲戀愛而苦痛，有的爲戀愛而歡樂。有時，爲了戀愛，也妨礙了學習，也妨礙了抗戰；有時，也爲了戀愛，却又增強了學習的興趣，加強了抗戰的信心。在抗戰中，我們固然希望青年增強學習的興趣，加強對抗戰的信心；我們固然希望他們一切力量集中於抗戰，爲民族解放運動，貢獻出最大的熱忱；我們固然也希望他們參加政治活動，加強民族解放鬥爭的力量；但是，他們的戀愛生活，却也是生活的一部份，而是無論如何也不能抹殺的。這裏的問題，並不是說在抗戰中，青年男女就不應該戀愛，就不應該過戀愛生活；而是要他們認識，要他

們了解，在抗戰的現階段中，怎樣的把戀愛生活、和政治生活、學習生活配合起來，才是最適當的生存態度；而怎樣的把戀愛生活強調起來，甚至孤立起來，以致無視了抗戰，糜爛了生活之應該受到無情的批判。

所以，在文藝上，並不是說一個作家，在抗戰期間，就不應該接觸一些戀愛題材，或是一接觸到戀愛主題，就仍舊墮入過去的革命與戀愛的浪漫與濫調的形式。因為在理論上說起來，文藝作品是批評人生又是指導人生的，一個作家，是應該借着他的文藝的形象，去表現他對於人生的正確的認識，從而以他所認識的正確人生為基點，進而批判人生，指導人生的。因此，說是在抗戰期間，文藝作家便不應該接觸到戀愛題材，或是一接觸到戀愛題材，就是反革命，就是罪大惡極，這便有些近於因噎廢食的說法。

在抗戰初起的時候，一切爲了抗戰，對於以戀愛爲主題的作品加以反對，固然是應該的；但是，到了現在，如果還有人籠統的對於以戀愛爲主題的作品加以反對，那末，這反對也似乎近於多餘。在抗戰期間，作家應該怎樣處理戀愛的題材呢？這是現階段文藝課與作家們的一個嚴重的問題，也是讀者的傾向與選擇的嚴重的問題。

論文藝上的諸問題

評馮友蘭著新事論中的文藝觀

馮友蘭先生於著「新理學」一書之後，續寫「新事論」一書，與「新世訓」合稱「貞元三書」，即名當代。據云「新理學」爲「講理」之書，「不著實際」，「新事論」，則爲「討論前當許多實際問題」之書，則自當「切近實際」，無待贅言。惟「新事論序」中所說，謂許多當前實際問題之解決，與新理學所講之理，「不無關係」；可知馮先生於討論當前許多實際問題時，仍以新理學所講之「理」爲其一貫之出發點，前後相因，以事證理，以理說事，自成體系的了。

馮先生於新理學中講「藝術之理」時，仍本其一貫之中心，用抽象的「實際之本然」之「觀念」，應用之於藝術，謂一切藝術，都有一「藝術作品之本然樣子」，從而以此「本然底藝術作品」，即所謂藝術的最高的抽象觀念，爲一切藝術作品的創作與批評的最高標準。關於此點，我亦未便苟同，頗想另寫專文討論，現在且不說起。惟依馮先生之意，新事論所論之「事」，完全從新理學所講之「理」出發，但我於新事論中說「評藝文」一章，覺其全文所論，亦未見完全和新理學中所講之理相同，則不能不使

人發生懷疑之點、

在新理學中，馮先生先提出「技與道」一題，謂「舊說論藝術之高者謂其技進乎道。技可進於道，此說我們以為是有根據底」。蓋所謂「技進於道」依馮先生說，「即所謂藉可覺者以表示不可覺者」，而依我們底說法，即是通過客觀底事物，藉個別的形變化的手法，達到藝術的形象，在這裏，我們且不管所謂藝術的形象，或所謂「不可覺者」的道；但在馮先生所謂「不可覺者」的道，則所指的正是所謂「藝術作品的本然樣子」。其後，馮先生又提「藝術作品之本然樣子」，及「本然樣子之一與多」，則無非更清楚的說明此理，及在此理之下，「本然樣子之一與多」的矛盾而統一的變化；但其以「本然樣子」為藝術的最高標準與藝術的最高之一理，及在這最高標準與最高之一理之下，把「一與多」的「本然樣子」統一起來，却是一貫的。

但在「評藝文」中，作者却只注意到藝術的式樣之「多」，而忘記了藝術的式樣之「一」，更忘記了統一這多與一的最高標準的「本然樣子」，或所謂「不可覺者」的「道」。因此，他在論到藝文的實際問題時，便難免不雜出許多不甚正確的見解了。

其實，就全文來看，他的結論，也是相當的正確的；但從他的推論的程序看，從他對於藝文的幾個實際問題的討論看，却非但是錯誤的，而且也流露出一些不是「內行」的說話來。

我之所以說他的結論是相當的正確者，只是說他也有相當的正確的意思，而却不是完全的絕對的正確的。他在評藝文一章的結尾上說：「只有從中國人的歷史，中國人的生活中，生世來的文藝，纔是中國的。亦惟有這種文藝，對於中國人，纔是活的。中國人的生活現代化了，所以中國的文藝亦要現代化。現代化並不是歐化。現代化可，歐化不可。」從這一個結論，第一，我們可看出，馮先生對於文藝的特殊性與普遍性，民族性與世界性的對立而又統一，是不大理解的。第二，我們也可以看出，馮先生對於文藝的現代化與歐化問題，也只是一種概念的把握，和他自己所說的「文與質」，「共與殊」的「類」的觀點一的看法，似乎頗有出入的。

依馮先生說，從「類的觀點」看，文藝也有他的最高的「本然的樣式」，也即是文藝的最高的「理」。依我們說，文藝的最高的標準，是「藝術的素材」，「客觀的實在」。馮先生說：「就從情感所直接發生的聲音動靜說，凡人都是相同底。」這所謂「相同的情感」，是並不分中國人與非中國人底。如果果是中國人，他對於這種相同的情感，用中國人的語言文字表現出來，自然是中國人底；但在同時，這相同的感情，又是人類的共同的感情，所以，除了語言文字表現形式的不同之外，偉大而真實的文藝，又同時是人類底；世界性底。反過來說，中國人用中國的語言文字表現出來的中國底文藝，他固然要接受中國人的歷史，中國人的生活，但因為文化是人類的公器，是有世界性的。這譬如馮先生在說文化

的「類的觀點」時，不說「東方文化」，「西方文化」，而只說「生產家庭化的文化」，「生產社會化的文化」。而生產家庭化文化，生產社會化文化，固不限於西方東方或是中國的與英國的。中國近代的文化，是在從鄉村文化到城市文化，從生產家庭化文化到生產社會化文化的過程中。別人在文化的類的觀點上，已經進了一步，我們又何必自己關起門來，只注意到中國人的歷史，中國人的生活呢？

而且，所謂現代化者，依馮先生說，根本只是一種「類的觀點」。「類的觀點是抽象的觀念，他是只存於「實際」，不存在於「實際」的。但在事實上呢，離開英國的文化，美國的文化，德國的文化，蘇聯的文化等，便沒有所謂現代化的文化。那末，所謂存於「實際」的現代化文化，究竟是什麼，究竟如何化起呢？

中國人的過去的生活方式，不是現代化的。如今說要現代化了，就不應該保守舊的生活方式。保守舊的生活方式就不是現代化，也不能現代化。所以，如要現代化，就非使中國人的生活，具備現代化的條件不可。如果中國人的生活現代化了，而後與西洋的已經現代化了的生活相比，方有些相像，才有所謂共同之點。那個時候的，馮先生如果高興，仍舊要用類的觀點來看，才有所謂類的觀點。在文藝上說，才有共同的互相瞭解的感情。但是，馮先生在談文藝時，却忘了自己的類的觀點，只強調着中國人的歷史，中國人的生活，中國人的語言文字，說是現代化可，歐化不可。這究竟是根據一些什麼說法的呢

這不就顯出自相矛盾之點來了嗎？

再說，馮先生之談文藝，只認文藝是一種「式樣」，一種「文」，而把此種「式樣」，此種「文」，和「文質」的「質」對立起來。同時，又從「異」的觀點上，強調着「文」的重要，說是「在這些上面，我們可以區別一民族之爲一民族」。其實，馮先生在說明了「一個社會的生產方法，經濟制度，以及社會制度等是質。他的藝術文學等是文」。之後，接着也就說：「從關於質的類的觀點看，文是不主要的。但從一個體、一社會、或一民族的觀點看，文却是重要的」。根據這種說法，可知「中國文藝要現代化」的說法，是從質的觀點，也即是類的觀點看的；中國文藝不要歐化，是從文的觀點，也即是從異的觀點看的。如說從類的觀點看，文是不主要的；那就不必爭論歐化與不歐化之問題。如說從異的觀點看，文却是重要的，則現代化與不現代化，以及如何現代化等問題，又是另一論爭的問題了。

馮先生的結論，僅只是相當的正確的原因，依我想來，也有他的原因的。馮先生所用的方法，雖然也有「從同看異」，「從異看同」的地方；但在落到當前的實際問題的看法時，（譬如觀察藝文）卻只有從同看異的一點，而忽略了從異看同的一點了。從同看異，（例如張三李四同是工程師，當然具有所以爲工程師者。此其所以爲工程師者，從工程師的類的觀點看，是工程師的人的主要的性質，有之方可爲工程師，無之即不可爲工程師。至於張三是胖子，李四是瘦子，則從工程師的類的觀點看，俱不是主

要的。「一個社會的生產方法，經濟制度，以及社會制度等是質。他的藝術文學等是文。從關於質的類的觀點看，文是不主要的」。

從異看同，我們也可以援用馮先生所用的例子來說，如張三李四都是胖子，而張三是工程師，李四是哲學家。胖子之所以爲胖子，亦必有其所以爲胖子者。如「多吃而不運動」如他的父親亦是胖子」等都是理由。從異的觀點看，中國文學，是中國人依着他們的社會生活所表現的式樣，英國文學，是英國人依着他的社會生活的式樣，這是民族的，不同的。用馮先生的話，這非但是中國「的」，英國「的」，而且是中國「底」，英國「底」。但如果用文學的類的觀點看，則中國文學與英國文學，必有其所以同者在。中國文學，由中國的語言文字，中國人的整個歷史，中國人的生活所造成的文學。意大利文學，由意大利的語言文字，他的歷史，他的人民的生活所造成的文學。而文藝復興時代的意大利的語文改革，五四新文化運動時代的中國語文改革，則文學藝術之所以必有變化或改革者，亦必有其所以變化或改革之理由在。馮先也說「一民族本身，常在生長發展中，他的文學藝術亦常在生長發展中」，這因爲民族本身的生長發展，而影響到文學藝術的生長發展，卻是不限於中國的，英國的，或是意大利的。

因爲馮先生於討論到實際問題的藝文時，忽略了從異看同的一面，於是便有一文學作品是不能翻譯的，「在藝術方面，是有民族的區別的」，「如果在這方面改革，則這個社會和民族恐怕已是名存實

亡了」的見解，而得出封門主義的，如上所說的結論了。

再說，文與質的關係，文固然是質的花樣，質可以決定文，原是不錯的。反過來說，文的作用，有時也可以影響到質的。這一點，卻也時常被馮先生忽略了。雖然馮先生說「藝術文學，就其本來說，雖不過人的生活中的花樣，但人的生活的豐富，有意思，一大部份即靠這些花樣。這些花樣，能開拓人的心胸，能發抒人的情感，能使人歌，能使人哭。用孔子的話說，「可以觀，可以興，可以羣，可以怨。」從這方面看，即不能不說文是重要底了。」這意思，就是說文雖然是從質表現或反映出來的，文即是質的花樣。但在同時，文也可以影響質，反作用於質的。

但可惜的是，馮先生竟然也有所「蔽」。他在落到實際問題的討論時，又把文與質隔離開來。他說：「對於有些事物，所謂各民族間的不同，是程度上不同，而不是花樣上的不同。例如就交通工具說，一個民族用牛車，一個民族用火車；就戰爭說，一個民族用弓箭，一個民族用槍砲，此是程度上的不同。交通工具的主要性質是能載重致遠，而且快，愈能載重致遠且快者，愈是好的，即程度愈高的交通工具。戰爭工具的重要性質是要能殺敵，愈能殺敵，即是好的，愈是程度高的戰爭工具。火車槍砲，比之牛車與弓箭，自然更能合乎交通工具及戰爭工具的要素，所以是更好的，程度更高的交通工具，與戰爭工具。換句話說，自交通工具的觀點看，牛車與火車的差別，是程度上的差別；自戰爭工具的觀點看，

弓箭與槍砲之差別，亦是程度上的差別。但是房子之爲房子的觀點看，則希臘式的建築與中國式的建築之差別，則是花樣上的差別。」

他又說：「至於中國建築與西洋建築的式樣不同，乃是花樣上的不同，並不是程度上的不同；我們可用鋼骨洋灰建造西式的房子，於其中安電燈汽管；我們亦可用鋼骨洋灰建造中國式的房子，於其中安電燈汽管。」

其實這裏馮先生所指建築的花樣，也即是文學與藝術的式樣，又何嘗不與牛車火車，弓箭槍砲一樣，是分成了幾個社會階級，隸屬於幾種社會性之下的呢？這種地方，我們如果用社會階段或社會性質的類的觀點看，那末，牛車與弓箭，應該是一類；火車與槍砲，又應該是一類。而牛車與火車，弓箭與槍砲，又難道不是某種社會性質，某種社會階段的質所表現出來的式樣呢？牛車與火車，弓箭與槍砲，如果從交通工具戰爭工具的類的觀點看，固然只是程度上之不同，但如果從社會階段，社會性質的類的觀點看，則已經不是程度上的不同，而却是性質的不同了。同樣的理由，在中國式的房子中，建築用鋼骨洋灰，裝着電燈汽管，這一種式樣，何嘗僅只是樣式的差別，就是本質上的差別也是顯然的存在的。同樣的理由，現代化了的中國文藝，和並不現代化未經現代化的舊中國文藝比較起來，難道也只有程度上的差別，而沒有性質上的差別嗎？

反之，中國人在用鋼骨洋灰建築，裝置電燈汽管的房子中生活，這雖然如馮先生所說只是一種式樣；但這一種式樣，又何嘗不影響到中國人的整個歷史，中國人的生活方式，中國人的思想情緒呢？從文藝方面說，現代化的中國文學，或是爲馮先生所反對的歐化文學，雖然也只如馮先生所說的一種樣式，但這種式樣，這種文，又難道不會影響中國人的思想情緒，生活方式的嗎？不然的話，馮先生又何必反對這無關實質的文藝式樣，如反對文學的歐化呢？

只因馮先生把「文」與「質」，「文藝」與「生活方法、經濟制度、社會制度」分隔開來，孤立起來；甚至把文藝當作一種式樣，說是與其本質無關，於是就得出如上所引的只是相當的正確的結論來了。

因爲馮先生所用的方法，尙欠正確；所以於談藝文的實際問題時，只根據一種概念的把握出發，造成如此的結論。至於討論實際的文藝內部的個別問題時，更是摸不到邊際，顯出頗近「外行」的說話來，自是意料中的事了。

第一、馮先生對於文藝之起源及其功能問題的認識，顯出了自相矛盾的理論。比方他論文藝的起源說：「一人在吃飽了飯以後，他的事更多，所謂『人閑生餘事也』。上文所說種種花樣，可以說都是人「吃飽飯，沒事幹」幹出來的。」這只是說文藝是人「吃飽了飯沒事幹」幹出來的事，是生活的餘閑的表現，是無所謂的，但是，他却接着說：「但人生雖必吃飯，而却不是只吃飽了飯即可了事。則這些花樣

對於人生，亦是極重要的。人必在這些花樣中得到愉快。而各民族又必在他自己的文學藝術中，得到充分的愉快。則各民族必須寶貴他自己的文學，自己的藝術。這並不是專為區別他自己，而是因為只有在他自己的文學藝術中，他的生活，才能充分地充實，充分地豐富，充分地愉快。」這裏說文學能使人生活充實豐富，已經與沒事幹幹出來的意思有些不同了。但是，為還進一步，引用孔子的說話，「可以觀，可以興，可以羣，可以怨」，認為這是「文底重要」。既認為重要，則其為非「吃飽飯，沒事幹」幹出來的事情，可想而知。而所謂「可以觀，可以興，可以羣，可以怨」的說話，如果我們用現代口語翻譯起來，那恐怕就是文學可以使人認識人生，認識現實，（可以觀）可以宣傳民衆，組織民衆，（可以羣）可以加強人們的憎愛情緒，辨別正義與真是非及嫉惡如仇的行爲，（可以怨）並且鼓勵起他們的情緒，要他們用行爲來實踐他們的認識（可以興）的意思了吧！這話的解說，或者也可以說是有些勉強；但文藝的作用，不是一吃飽飯，沒事幹」幹出來的事，則已經由馮先生自己承認了出來。

第二、馮先生於論文藝形式之不可翻譯，及關於文藝的現代化與歐化時，也有些自相矛盾之點。他說：「就文學說，一個民族的文學是跟他的語言來的。一個民族的語言，只有一個民族的人，纔能充分了解。」馮先生舉例說：「例如在中國文學中對仗是很重要的。對聯，律詩，駢文，全靠對仗，以成其一體。」但對仗是跟着中國語言來的，別的語言，不能有對仗。」之後，馮先生又引「寒雨連江夜入吳，

平明送客楚山孤。洛陽親友相相問，一片冰心在玉壺。——一首唐詩，說是中國人靠着許多歷史的聯想，字義的聯想，語感的聯想，方能懂得這首詩的真意。因此他就下一結論，「非中國人不能完全欣賞這首詩，非中國人不能從這首詩裏得到充分的愉快。至於非中國人不能作這首詩，更是不待言的。」他又說，「無論在那個民族的語言，一個字或一個名，常指不只一個觀念或概念。所以我們於翻譯的時候，此語言中的某一個字，有時要翻譯為彼語言中的某一字。有時則須翻為彼語言中之另「字。若不如此，以為此語中的某一字，無論在什麼地方，皆相當於彼語言中的另一字，則於翻譯時，必須大鬧笑話。因此，他就主張文譯不能翻譯。但他却接着說，「就語言說，這種情形（指翻譯）或是一種缺點，但就文學說，則這種情形亦是一種方便。」——隋唐譯佛經的人向來即說，翻譯工作，如「嚼飯喂人」，是個沒辦法的辦法。——這就可知翻譯還是一種方便，沒辦法中尙有此辦法。而其實呢，一民族的語言文字，固然是民族的，却也同時屬於教育的。後天學養的。就以馮先生自己的話為例，對於寒雨連江那首唐詩，既是一試問不認識中國字的人，如何能欣賞這首詩？認識中國字而不會念中國字音的人（如日本人），如何能欣賞這首詩？認識中國字而不知中國歷史的人，如何能了解吳及洛陽的意義？認識中國字而不滿諷在中國思想的傳統裏的人，如何能了解冰及玉的意義？——這還不是說明語言文字的欣賞能力的養成，是屬於教育學養的問題，而不是民族的特殊的問題了嗎？假定有一個人，依馮先生所舉的條件，對於此民

族的整個歷史，整個生活，皆已有充分的了解；因而對於此民族語言中的每一個字，皆能知其意義，每一個字，皆能用得恰當。是否已够翻譯的條件呢？如果如此，這已不是文藝作品根本不能翻譯的理由嗎？他又說，「我們說『民主政治是最好的政治』，這話亦是以前所沒有的。但這話與『人者，萬物之靈』，同是道地的中國話，不是歐化的中國話」。但其實呢，「民主政治是最好的政治」一句中間的「靈」，「是」字，在古代中國語文裏，便沒有如此的用法。有許多新事物，新名詞，新句法，在初用的時候，覺得他生硬，不切國情；但用久了，經過這一民族的提煉，的運用，也就行若無事了。而且，在實際情形之下，因為人類的交通，文化的接觸，有許多名詞，語彙，句法，是非靠翻譯不可的。以現代來說，這種非翻譯不可而終於翻譯了過來的新名詞，新語彙，新句法，也就是一般所謂歐化。本此意義，在現階段的中國文學上，歐化是必要的。而且，也只有從歐化入手，才可以達到現代化的目的。說句笑話，馮先生的一「的」與一「底」的分別用法，又何管不是歐化，或至少是受了西洋語文的影響的呢？隋唐時佛經翻譯的用語，在那個時候，何管不是印度化，但到了現在，恐怕馮先生已把他當做中國民族的了！其後，元時的蒙古語，晚清民初與現代的日本語與歐洲語，他們對於中國語，在中國語中的情形，又何管不是如此。無奈馮先生不甚理解此種情形，硬說不寫「某某先生大鑒」而寫「親愛的某先生」，不寫「弟某某」，而寫「你的忠實的朋友」為「不必要的」，「要不得的」歐化，而說「所謂中國哲學史是中國

國哲學的史，還是中國的哲學史呢？如果一個人寫一本英國物理學史，他所寫的實在是英國的物理學史，而不是英國物理學的史，因為嚴格地說起來，沒有英國物理學——是現代化。而其實呢，現代化可以包括歐化，而歐化也只是現代化的具體入手之一部份工夫。換句話說，要現代化，便要從歐化入手，（至少現階段，要從歐化入手），離開了歐化，現代化便空無所有，也無所謂現代化，不能現代化。因為所謂現代化者，新觀念新見解是一類，新名詞新說法是一類，而觀念的比較雜雜，說法的比較細密，也是一類。在這種地方，試問歐洲語言的影響，是否真是歐化，歐洲語言的吸收，是否算是歐化，歐洲語法的翻譯與模仿是否算是歐化？如果這些都是必要的必然的，試問這究竟是現代化還是歐化呢？在我們的回答，是說：「說現代化就算現代化，說歐化就是歐化」的。因為在現階段的語文上畢竟有此需要。至於現代化是抽象的類，上文已經說過；要拋棄具體的歐化，不從歐化入手，根本便不能現代化。而如今馮先生竟然把歐化與現代化截作兩段，說什麼「現代化可，歐化不可」，誰知他要反對歐化，就連他所要提倡的現代化也反對了呢？

第三、馮先生於論到「近來又有所謂普羅文學」時，說「普羅文學即與平民文學無異，七俠五義，施公案，是中國的平民文學」，又說：「中國並不是沒有平民文藝。詩經，楚辭，宋詞，元曲，在某一時候，都是能感動大眾的文藝，即都是平民文藝」。這簡直是「外行」的說法，稍或懂得五四以後中國

新文藝發展史，及稍或懂得一些文學的人，總是不會糊塗到把七俠五義施公案之類東西，和詩經楚辭宋詞元曲連在一起，當作平民文藝的。而且，普羅文學之在中國提倡的原因，不可諱言的是受了革命的蘇聯文學的影響。在蘇聯，普羅文學是自有他的意思的，這可不能讓馮先生隨便說說就可算數。反之，馮先生以哲學家的身份來講述文藝，這樣輕下斷語，也未免近乎武斷。雖然這一點，我們無用論爭，但中國如有普羅文學作家，他們看了，是一定不會心折的。至於中國的普羅文學運動，早已過去，馮先生所謂當前實際問題的對象，早已消除，無的放矢，那就更顯得他對中國文壇情形之不大熟悉了。

馮先生是哲學家，在哲學上面，他說到的一部份，自可持之成理。雖然在哲學上面，他也不無所「蔽」；但從他自己的觀點出發，說理尚稱透澈。但是，哲學家不一定就是文學家，所以當他一落到文藝的實際問題的討論時，就顯出干格不入的情形來了。更何況他在未說文藝以前，腦筋中早有一概念式的觀念存在，於是說這說那，就死也不肯放棄他那心中所存在的，存心無視現代中國文壇運動的繁盛的觀念，便難免不墮入錯誤的判斷，以致遭到「外行」的諷笑了。

論沈從文的寫作目的

沈從文在他寄給友人莫干先生的信中說：

「關於批評，弟覺得不甚值得注意，因作家執筆較久，寫作動力實在內不在外。弟寫作目的，只在用文字處理一種人事過程，一種關係在此一人或彼一人引起的反應與必然的變化，加以處理，加以剪裁，從何種形式即可保留什麼印象。一切工作等於用人性人生作試驗，寫出來的等於數學的演草，因此不懂對批評者毀譽不相干，其實對讀者有無也不相干。若只關心流俗社會間的毀譽，當早已擱筆，另尋其他又省事又有出路的事業去了。……」

從這段通信中，我們可以歸納出沈從文的寫作態度的幾個要點：

第一、沈從文認為他的寫作的目的，只是一種內在的動力的流露，與社會無關，與批評者更無關。

第二、沈從文認為，他的寫作的目的，只是在處理一種人事的過程。保留一種人事關係在此人或彼人所引起的反應與必然變化的印象，無所為作者的目的意識、主題甚至於什麼中心思想，更無所為文藝的社會效能。

第三、他又認為，他的寫作目的，只是一種對人性或人生的試驗，他的寫作，只是等於數學演草中

做練習題，對於人生或人性，既沒有什麼愛憎，也不曉得什麼叫做真理或正義感。

我們看了沈從文這三點主張，大概也就可以看出他的寫作的態度。我們如果用文藝思潮的眼光去看，那麼他的主張與時度，自然也不難找到一些根據。而且，人心不同，有如其面，沈從文雖然也說是現代的中國人，他也領過國難薪，跟着大時代逃過難，說是爲了保存中國的文化種子，發揚並且教育下一代的青年，跟着學校的搬遷轉入西南的一角，去過他的教書和著作的生活。照情理說起來，他也應該聞到了時代的火藥氣，懂得了法西斯強權是什麼東西，而且也早受到了通貨膨脹物價高漲的影響，生活過得有點不及從前，對時代也應該有點認識。而從一個文化人對於民族國家的任務來說，從文化人的文章報國的觀點來說，在這一時代，他多少也應該對於自己的態度有所改變，有所警覺。可是，我們說過，人心不同，有如其面，在此民族大動亂的年頭，慷慨殺敵，以身報國的民族英雄，固然書不盡言，但出賣民族，認賊作父的漢奸敗類，却也不能沒有；沈從文認爲文章無用，與國家社會無關，自也不失爲另一種見地，另一種風格，作興他另具心腸，不同「流俗」。我們倒也無可厚非。何況在西南方面，此類文人，也頗不少。他們糾成一伙，流瀾一氣，說什麼如今的民族解放戰爭，只是類於戰國時候的混戰，無分於敵我，更無分於邪正。沈從文身處其中，戴着超然一切的高帽，儼然成爲一個擁護學術自由的學者，倒也在所當然。因此，當有人告訴他：有人批評他的文章，只是色情，無關宏旨的時候，他便現出

滿臉青筋，說是：「想想那作家指責處，一定說得很對，極合當前黨國需要」。他那憤慨的詞色，還是溢於言表，此也理所當然，用不着非議，用不着反駁。

只是，我們非常替沈從文可惜，因為他也吃飯，他也教書寫文章，他雖然有他的精神生活，有他的超然的理想，但他也有一個肉體，要生活，要呼吸，要在這個社會裏做人。他的理想要他那樣，但他的肉體却叫他這樣。而在一時之間，他的靈魂又不能超然出壳，馳騁太空，無可奈何，又也發生苦悶，或至無可如何，以致人格破裂、精神分家，（不是破產）實屬無可奈何的事。

說話須有根據，說是人格破裂，如果驟然聽來，且用道德眼光看人，覺得大是罵人說話；但從心理學的見地，所謂「重人格」，却也只是精神病患者常有的病態，就是說人格破裂，倒也並不一定就是謾罵。沈從文在另外一封寄石如先生的通信上，（正題為新廢郵存底，副題為關於長河問題，答覆一個生於呂家坪的軍官。）也有說到關於他的寫作目的的話，他說：

「我想從各方面來寫『湘西人與地』，保留此五十年來在這一片土地上生活人情與生活歷史，希望可用它作更年青一輩朋友打打氣，增加他們一點自信，為明日掙扎有所準備，增加一點耐性，來慢慢的戰勝環境，力圖自強！若能作到『地方一切長處可保留，弱點知修正，值得學習的進步知識都樂意拚命學習，舉凡一切進步觀念勇於接受。』這工作就不無意義了。……」

「中國問題多，事事需要有人充滿熱忱而誠懇從事。即以寫作言，在社會上如蝦米蚱蜢活動要人，如蛀米虫（？）埋頭苦幹的更要人，我大約比較適宜從後面一個方式上工作，成功成名，都非個人興趣所在，能繼續在一太困難環境中寫，寫成後還能給一萬小朋友（注意：一萬小朋友。抄者。）從作品中所涉及的種種問題，有會於心，因之做人更勇敢誠實一些，做事更負責認真一些，做人情感上所得的報酬就够多了。……」

如果我們從這一封信來看，我們就會曉得，沈從文的作品，他希望有「一萬個小朋友」能够讀牠，那末他在給莫千先生的信中說：「對讀者有無也不相干」的話。不是在打自己的嘴巴嗎？他說他寫湘西人與地，保留此五十年來在這一片土地上生活人情與生活歷史，這與他的寫作動力實在內不在外的論調，不自相矛盾了嗎？他說他寫湘西人與地，希望為讀者明日的掙扎有所準備，力圖自強，這與他的寫作演草論，不就南轅北轍了嗎？

在這兩封信中，矛盾之處甚多，我們也無暇再行列舉。好在我們已經抄在這裏，讀者也可復看。只是，我們如果要問，為什麼沈從文會說出這樣前後矛盾的見解來呢？那末，據我推測的，或者是他的有意的矯情，或者也只是無意的流露。所謂有意的矯情，事實也就是裝模做樣，依老賣老，比方他寄莫千先生的信，原來就是對莫千先生告訴他有人批評他的文章而發，所以開始以後就說：「所說許傑先生批

評（指我的小說過眼錄「上官碧的看虹錄」載桂林力報王西彥編新墾地。）可惜這裏不易見到。」於是接着就來一個沒頭沒腦的說話，不曉得是諷刺，還不曉得是誠心，說：「但想想那作家指責處，一定說得很對。極合當前黨國需要。」可是，這麼說了，他覺得還未能過癮，因此又無端的拖出王西彥來，似乎他是一個忘恩負義。大有陰謀的人，非刺他一槍不可，於是就說：「王西彥先生在北平時常被（？）未發表文字給弟看，今編副刊，能刊出許先生大作，文雖刊出都不寄弟看看，想必甚有道理也。」因為如此，所以下面接着，就一脚把批評踢開，發出文章無關於批評者，無關於讀者，更無關於社會的評論了。所以，這樣說來，我們也可以說他給莫千先生的信中的議論，是有些偏激的，矯枉過正的。文章自己的好，替自己的文章做防禦戰的工作，這也是人之常情，但矯枉過正，故意認黑作白，將是當非，結果必致違反了自己的本意，也不見得十分圓脫。雖然一時把話說得痛快，好像也言之有故，持之成理，但現出滿臉青筋，將頭預脹，如葫蘆瓜一般風度，自己想想，當也够一兩個鐘頭消受，這叫做何苦來呢！

可是，我的話雖是這麼說。但在沈從文的內心，是否如此，尙還不得而知。以我們的立場，如果他真有認識，他的強辯，也只是小孩子一般，明知自己理屈，但因爲當衆前面，被大人們罵了，一時收不了台，硬要撒一嬌撒，表示一下自己的倔強的個性。事過以後，也能大澈大悟，倒也沒有什麼。但我們所覺可惜的，倒是有此內心的傾向，他那倔強，他那矯枉過正的持論，卻也不無底子。在此等處，我們

却不得不深致可惜之意，而且不得不嚴正的予以批評的。

前些日子，沈從文會提出文藝運動的再造，（載文藝先鋒）反對文藝與商業及政治發生關係，重新提出文藝的自由口號；他參加西南那些戰國派的教授的集體，說這次的民族解放戰爭，只是無分敵我，無分邪正的大混戰；他寫的那些作品如同看虹錄摘星錄之類，用力強調着他那所謂人性，撇開了時代社會，努力爲他自己的空洞的靈魂造型，凡此種種，都不能不證明沈從文的否認文藝，只是偶然的撒嬌，反之，倒有隨時隨處，表現出他原有一種主張，確是出於內心的流露呢！

但是，目前放在前面的，就他兩種不同的主張，兩種不同的態度來看，我們又將怎樣辨別出孰真孰假呢？這個，我們且不要發急，我們說這兩種不同的態度，都是真的沈從文，都是出於同一的沈從文，這話並不挖苦，也不奇怪，在近代的文學史上，此種精神分裂的作家，也不能說是沒有，簡單的原因，因爲作家雖有主觀的理想，但卻不能不受物質生活，物質環境的拘束。這個中間，當精神與物質發生矛盾的當兒，有靈魂有認識的作家，他會努力在彌補自己的精神的裂痕，使自己的健全的人格與健全的觀點統一起來。而無知的，或是認識不清楚的作家，他便只能安於此種矛盾之中，自己在那裏感覺得苦悶，甚至也糊里糊塗的陷在矛盾之中，而仍不知其所謂矛盾了。

這種自陷於矛盾而又不知自己的矛盾的精神狀態，便是心理學上所謂人格破裂。沈從文的前後的矛

盾——自己的理論的主張的不一致，而且自己不知其所以不一致，便該屬於這樣的「類」。但是，沈從文畢竟是國內文藝界中的一個有希望的作家，他那二十餘年來的嚴正的創作經驗與創作實踐，是可能使他把這種矛盾克復過來的。只要他能够虛心，不要固執，不要「硬頭頸」更不要撒嬌和依老賣老，克服這種矛盾是可能的。

我們在批判了沈從文的寫作目的的矛盾，並且指出了他的目的之所以發生矛盾的來源以後，我們不禁發出這樣的誠懇的期望。

談浪漫主義

——讀施蛰存先生《浪漫主義》後

施蛰存先生的「浪漫主義」一文，說浪漫主義這一名詞，在中國文壇，已被許多人誤解，覺得非常之惋惜。他說，中國的五四新文化運動，是一種思想上的浪漫運動，而五四的新文學運動也只是一種文學上的浪漫運動；他說現在的民族主義文學也是一種浪漫主義的產物，蘇聯的文壇，也有革命的浪漫主義，社會的浪漫主義，甚至有抗戰的浪漫主義的口號！為什麼在今日的中國，浪漫兩字的含義，彷彿等於下流、墮落、頹廢的代替語，為什麼陳銓教授介紹諾伐里思想的花，鼓吹浪漫主義的文學，就被中國兩大政黨的謾罵所非議呢？言外之意，大有憤慨不平的感慨；而於結語之中，卻又輕輕帶過，說是一讓我們想想看，我們應該把 Romanticism 這個字怎樣譯才好呢？於是又把問題一鬆，似乎浪漫主義一詞不能在中國幸運，又只是譯名的問題了。

其實，施先生的這一篇文章，表面上雖說是討論浪漫主義這一名詞的譯名問題，而其實內裏的含會却是鼓吹，或是附和陳銓教授所鼓吹的浪漫主義文學問題；這是我們應該首先認識清楚的。

一個外國名詞，在我們中國有兩個以上的譯名，原來是很普通的。但是譯名是一回事，這個譯名所代表的內含的意義，又是一回事。因為名是名，而實却是實；名詞雖有時不同，但他內含的意義却并不一定因為名詞的變更而變更的。比方時常和浪漫主義對置的 REALISM 一個外國名詞，在我們中國，同時也就有許多個譯名，如寫實主義，唯實主義，現實主義都是。

在現在，這幾個譯名當中，似乎以現實主義一詞，最為常用，但我們却也並沒有覺得現實兩字，有些近於實利，近於庸俗，而卑棄了他的。反之，Romanticism 這一個詞兒，在現在，固然以浪漫主義一個譯名最為常用，但如羅曼主義，爛漫主義，傳奇主義，卻也不是沒有人翻譯過的。固然，浪漫兩字在一般人們的口頭中頗有如摩登兩字的命運，因為意義的轉移，時常有被人解作墮落或時髦的說法，但這只是普通一般口頭的習慣，稍乎有些見解的人，卻絕對不會這樣模糊影響的。張競生在辦美的書店時，不是把浪漫主義，改譯成天真爛漫的爛漫主義嗎？但這與 Romanticism 這一外國名詞的本義又有什麼關係？

所以，我們可以這樣的說，施先生之囿然於這名詞之被誤用，原來只是一種避重就輕的說法，他的目的，他的骨子裏的意思，卻是同情於浪漫主義之應該鼓吹。浪漫主義文學之值得提倡而已。只是施先生的話說很巧妙，好像這些事情，原是別人在提倡的，一點也不干己；說說便無所謂。而且，他竟然一

股正經的裝作儼然是旁觀者的態度：說是一般人批判，甚至反對浪漫主義，乃是因爲一般人誤解了浪漫兩個譯音而起。語意之間，好像說一般人的反對，乃是因爲一般人的無知。這也是很得意很巧妙的措詞。因此，施先生便引經據典的，古今中外的說了一大通，說浪漫主義之應該值得提倡。但是，我們如果正面抓住，說是一施先生，你要提倡，你要同情，你要替陳銓教授撐腰，附和他的浪漫主義文學的提倡吧！一那末，他也可回過頭來，頹然溜走，矢口不承認的。這便是我所說的施先生的很得意，很巧妙的措詞的寓意。

不過，不管施先生對於這個問題，將怎樣的說法：我們對於施先生所提出來的問題，卻可以討論一下的。不然的話，人家看了施先生的文章，以爲浪漫主義在中國竟有這樣一長篇歷史，一大篇功績，就是在蘇聯，也有那麼許多的名堂，而如今陳銓教授一介紹「青花」，一提倡浪漫主義，就遭到兩大政黨的反對，這不是很冤枉嗎？因此，我倒想在這裏把施先生所提出的問題，試行解釋一下。

中國的五四時代的新文化新文學運動，在當時，就有人稱之爲文藝復興運動。這是五四以後，參預過新文學運動的人，都能知道的。我們還該記得五四以後，北大出版的新潮吧，他的一個英文名詞，可正是 Renaissance 從五四以後，一直到了抗戰以前，我們中國文壇上各種文藝思潮的演進。也正如歐洲文藝復興以後，直到今日的演進，他是把歐洲從文藝復興以後一直到了今日的幾百年的歷史，重新

都在五四以後二十餘年間一一復演的了。這就是說，在歐洲的文藝復興以後，接着就有古典主義；古典主義以後，就有浪漫主義，再接下去就有現實主義，新浪漫主義和新現實主義；這也是稍乎留意一下歐洲文藝思潮的人，都能够說得出的。至於在我們中國呢，自五四以後，雖然只是短短的二十餘年的新文學運動的歷史，卻也把這些主義都復演了一下的；雖然這些復演的思潮，並不如歐洲的鮮明，年代的劃分，也並不如歐洲的清楚。但如整理國故之與古典主義，創造社之與浪漫主義，文學研究會之與自然主義與現實主義，郁達夫的頹廢傾向，戴望舒等對於象徵主義之提倡之與新浪漫主義，後期創造社，太陽社以及左聯成立以後的中國文壇之與新現實主義，這都是具體而微的現象。這種情形，也就早被講中國新文學運動史的人，起說過了。

如今，施先生在這一篇文章裏面，歷舉了許多浪漫主義文學在中國文壇的功績和事實，好像自從五四新文學運動以後，中國文壇的思想主潮，便只有浪漫主義一種似的。而其實呢，如上所舉，五四以後的中國文壇，除了浪漫主義這一思想主潮，便還有許多思想主潮的出現。如果施先生在說起浪漫主義的功績時，根本就不曉得五四後的中國文壇，尚有其他各種主義的出現與存在，便有些近於愚昧和無知。如果施先生明知於浪漫主義以外，確會有其他主義的出現與存在，而自己却故意強調這一主題，而抹煞了一切，這也有些近於陰險與巧詐。無論如何，這樣的援引史實，來強調某一問題，此種辦法，是不見

得很妥的。

再說關於蘇聯方面的文藝口號或是所謂文藝創作路向的問題。施先生說：「又聽說蘇聯文學現在已由革命的浪漫主義而到了社會主義的浪漫主義，甚至叫出了抗戰的浪漫主義的口號」。這一大串的浪漫主義，似乎浪漫主義也大有來頭。而其實呢，據我一聽說，革命以後蘇聯的文壇，開首是無產階級專政文學的提倡，其後又有辯證法創作方法的把握，及到以後，在全俄作家大會席上，才有革命的浪漫主義社會主義的現實主義口號的決定。至於抗戰的浪漫主義，則恕我見聞淺陋，我可沒有聽說。如果我的聽說不錯，那末，施先生說的由革命的浪漫主義而到了社會的浪漫主義，就有些問題。而且，據我聽說，革命的浪漫主義，和社會主義的現實主義，是連接起來成爲一個圓整的名詞，以表示他們辯證的關係的。如今施先生竟然給他分開而且給他換了一個詞兒，也不知對也不對？因爲據我聽說，所謂「革命的浪漫主義社會主義的現實主義」者，原來就有溶浪漫的手法和現實的手法於一爐，要把理想的浪漫的和現實的配合起來的意見。如今施先生因爲要強調一下浪漫主義這一名詞，原來也有這樣的大來頭，竟然把他改造了一下，這就不曉得是什麼意思了。或者，施先生也可以說是一這是我聽說的說法，可能我有聽錯，這也無關宏旨；或者，施先生也可反駁一句，「這話你也聽說，你又安知你的聽說的不錯」？那自然我便沒有話說，再或者，施先生也可一口咬定，說「我的聽說一定不錯，我是從那裏那裏聽

來的，而你的聽說，却有些近於造話」。那我也就無話可說。

不過，我得要說，施先生之提倡浪漫主義，同情、附和，甚至於替陳銓教授撐腰，提倡浪漫主義，却是沒有問題的吧。那末，我們且再進一步，問一問現階段的中國文學，是否需要浪漫主義，中國兩大政黨的反對與非議浪漫主義的提倡，是否也有些道理存在的？

中國現在在抗戰，中國所需要的，該是抗戰的文學。但是，所謂抗戰的文學，我們一聽到這個名詞，恐怕立刻會聯想起抗戰八股來，因為這一名詞的內容還是空虛的。我們知道，抗戰以後，因為全國文藝作家的大聯合，因為全國作家（除了漢奸走狗以外）一致的服務於抗戰，所以在這八年以來，中國文壇上，並沒有什麼關於文藝口號的論爭。不過，就是在這靜靜的八年當中，中國文壇上也曾提出文學上的民族形式問題，與民族主義文學運動的口號。至於有人模仿外國，改提「抗戰的浪漫主義建國的現實主義」的口號，似乎呼聲不響，也就沒有什麼影響。不過，無論如何，在這抗戰期間，說是僅憑一呼熱情，「他們任情，他們好奇，他們狂放」的浪漫主義，雖然如同施先生所辯護的一樣，「並未流為淫佚，並未成爲怪誕，不至於暴亂」，恐也不見得合於抗戰的需要吧！施先生說：「我想民族主義文學不也是一種浪漫主義的產物嗎？」好像說民族主義文學的提倡，當屬毫無問題，那麼，返本還源，浪漫主義就更非提倡不可了。如果這個推論確實，那麼，我們也可以說，頹廢主義不也是浪漫主義的產物嗎？難

道我們今日也要廢燬的頹廢主義，如昔日的郁達夫一樣？

總之，施先生並不大認識文學，也不大認識抗戰。他現在雖然也和我們一樣，生活在抗戰已經八年了的東南，同我們一樣的呼吸着戰時的空氣，但他的見解，他的內心。却還是憧憬着過去的印象主義象徵主義的思想。自由人第三種人的生活，他的戀戀於浪漫主義，爲浪漫主義辯護，乃是應該的。如果有人以爲我這個臆斷，有些過火，要問我取證據的話，那麼，舉證並不在遠，這一篇浪漫主義的大文、一心向往於第一個十年的新文學的成績，甚至替郁達夫開脫，替浪漫這兩個字呼冤，都是例證。至於他的口中，說出一「中國的兩大政黨」一語，則更是自由人或第三種人的招供。如果我們再行設想，施先生過去在中國文壇上的表現與功績，施先生半生所交往的文士與名流，就更可以證明我的臆測是不見得過分的。

所以，我們想奉勸施先生一下，施先生你得依着你的衷心，說出你由衷的說話，你說你和浪漫主義有好感，你傾慕他的自由與熱情的奔放，你憧憬於自由人或第三種人的生活，你同情民族天才論者陳銓敬投的主張，你提倡浪漫主義，響應浪漫主義文學吧，你又何必作古正經的裝作旁觀者的態度，儼然在討論什麼是浪漫主義一詞的最好的譯名問題呢？

論「再來一次白話文運動」與文藝運動

國立西南聯大出版的國文月刊第二十六期上，有一篇李何林先生的再來一次白話文運動。我們也許會覺得奇怪，為什麼五四以後二十餘年的今日，為什麼從五四提倡白話文以後，經過了一個世紀的四分之一的年頭，我們還會提出這樣的問題來的呢？這裏有楊振聲先生的話，是可當作這問題的解答的。他說：「這問題重新拾起時，它已決不是民國六七年間新文學運動時代的舊問題，而是人生無窮的旅程上，當時的新問題了」。是的，這問題的提出，已經不是一個舊問題，而是當前的一個新問題了。

我們如果再問：為什麼再來一次白話文運動，已經是一個當前的新問題呢？要回答這一問題，我們便得先看一看當前的事實。這裏，我且舉出幾個例子。

第一、在今日的社會，文言文的勢力，似乎有重新復活的趨勢，這個趨勢的動因，大概是起於近年來中等學校學生國文程度之低落的呼聲，和學術界上接受文化遺產的口號。其間，關於提高學生國文程度，是屬於語文訓練的形式問題的，而關於接受文化遺產，則是屬於內容與意識問題的。在表面上看，提高學生國文程度，接受文化遺產，都可以說是現階段文化運動必有的要求，而且也是相當正確的口號。但是，等到這問題一通了解實踐的階段，在無意之間，被那些封建殘餘的社會及封建殘餘的意識所參雜

所利用的時候，這問題便被歪曲成文言復活與讀古書的問題了，在他們的意思，好像說要提高學生的國文程度。自然就非讀文言文不可。好像現階段學生國文程度的低落，完全是白話文提倡以後的結果；而這些罪狀，都應該由白話文承擔起來似的。同時，所謂接受文化遺產，發揚固有文化，在他們的腦中，好像唯一的答案，也就是讀古書。而提倡白話文的人，在他們的腦中，也就是讀不懂古書的人；而這個人既然讀不懂古書，那末一切古代文化的滅亡，或是什麼固有道德的墮落，依他們的邏輯推論起來；似乎又應由這個人負責似的。因此，他們便把問題轉到牛角尖裏去了，以為要提高學生國文程度，要提倡民族固有道德，發揚民族固有文化——接受過去的文化遺產，就非主張讀古書，特別是讀經不可。以現在各個中學的國文而論，從前漸漸趨重白話文的趨勢，現在已經被復活的文言文所代替了；特別是坊間編輯的國文教本，在高中二三年級的階段裏，所選的幾乎都是些陳古董。而近來教育部編的初中國文教科書，在文言文與白話文的比例上，也幾乎自己打破了所頒的課程標準。用力的把文言文的教材硬裝進去。至教育部選定的大學國文的篇目，更是變本加厲，把白話文一脚踢出去，連宋以後的近代文言文，都幾乎沒有選上。原來，這一大學國文的篇目，一共是六十篇，這六十篇當中，據朱光潛先生的統計，周秦兩漢的共三十六篇（佔全部二分之一）魏晉南北朝的共十三篇，唐宋明的共十七篇。——這是以時代來分的。又，如以類別來分，那末，經十二篇，子七篇，史十六篇，部集雜著計論二篇，序

四篇，詞賦五篇，奏疏三篇，書牘二篇，雜記三篇，墓表一篇。（見教育部出版高等教育季刊大學國文教學問題特輯）這樣的選文，我真不理解這幾位專家工作的用意何在？而且最奇怪的還有另外的一批大學國文教育專家，仍舊在大開青年必讀國學要籍四十種的舊目（同見上注雜誌），好像現代中國的青年，就非一口判定，無條件的蔘送入這古書堆中不可。中國自從五四運動以後，關於青年讀經問題的討論，關於國學驚目的開列，恐怕也不只一次兩次了吧！我記得周予同先生主編教育雜誌時，就曾經出版過讀經問題討論專號，已經把經之不必由青年去讀的理論發揮得淋漓盡致的了。但是，一直到了現在，這問題却又重新被提了出來，在一面，我們固然要慨嘆中國文化界的不長進，老是在舊路徑上兜圈子，但在另一面，我們却也不得不贊同楊振聲先生的意見，認為這是一人生無窮的旅程上，當前的新問題了。

第二，在今日的新社會上，非但有文盲文復活的趨勢，在文盲文復活的趨勢的後面，實在還潛伏着一個反科學思潮的醞釀與蠢動在，——這就是玄學思想的抬頭，這就是改了裝的封建思想通過了時代的形式的出現。要知文盲文這一套形式，因為在中國的文化史上，老是和中國的封建社會與封建意識發生了交道，一直到了現在，文盲文的形式，便與封建意識結上了不少的關係。所以，今日的文盲文復活的趨勢，在另一方面說，却正是反科學的玄學思潮，與反進化的復古思潮及封建意識的留存與復活的反

跌。

這是一個語文運動的危機，也是文藝運動與文化運動的危機，爲文化運動和文藝運動，我們須再得來一次白話文運動，爲了語文運動的本身，也須得再來一次白話文運動。

今年的五月四日，是五四運動的二十五週年紀念。在西南聯大，那裏有十大教授，三千子弟，就在有一天的晚上，在他們的大操場上，舉行了一個月光晚會，他們的詳細的情形，我們雖無從知道，但是，就是從報紙簡單的通訊上面，我們也可以曉得，他們的這個晚會，除了紀念五四以外，還有他的目前的任務的。這裏，我們且抄引五月二十九，三十兩日東南日報通訊上的幾段說話，就可以明瞭。羅常培先生說：「現在，文體用白話是不成問題的了；但是，有些人的意見，以爲某些東西，還是該用文言寫的，真是無聊之極啦！」聞一多先生說：「假如他們（指主張保存舊傳統者們）還有勇氣的話，讓他們來同我們作公開的辯爭」。

羅常培先生所指的「某一些人」，究竟是什麼人呢？自然我們不必過於尋追；但是他們卻是聞一多先生所說的「主張保存舊傳統」的人們，卻是無疑的。同時，在現階段的中國文化界上，還有這一種時代渣滓的留存，而且還有借屍還魂，身居高位蒙着時代的虎皮，在向前進的思潮進攻的人們的存在，也是無疑的，聞一多先生說：「遺產」詞在五四以前叫國粹，五四以後叫死文學，而現在則叫文學遺產。

現在就有很多人拿它做復古的排外的工具。其實文學遺產是一件賊案，我今天就來破壞這個賊案的。我國過去是君主專制，其實文人可分四種：一、做奴才的儒家，二、走終南捷徑的法家，三、外莊內儒的隱士，四、辭而不幹走進象牙之塔的莊子等。前三者維持君主政治，因此後一種，便無能為力。五四以後，第四種人出來後又進去了，有些則搬一些磚頭去建築新塔（如林語堂）前三種人一得勢之後，打擊民主精神，打擊五四運動。新文學運動是與新文化思想不可分的，因此我們今天更必須將新文學打入社會中去。所以我說文學遺產要不得，囓嚙於文學遺產的人是別有用心，現在我們必須澈底破壞，打倒孔家店，推毀象牙塔！」我們看了聞先生的說話，我們也就可以曉得那些主張保存舊傳統者是什麼人了。是的，新文學運動是與新文化思想不可分的，主張文言復活或是主張保存舊傳統的人們，都是一鼻孔出氣的傢伙，都是白話文運動的死敵，也是新文化運動的死敵，而在同時，也就是新文學運動的死敵。爲了中國新文化運動與新文學運動的前途，我們都應該強調再來一次白話文運動，和那些傳統保存者封建殘餘的時代渣滓們，公開的辯爭，正式的宣戰的。

在我們今日的東南，因爲抗戰以後各種文化機關的內遷，與文化人的流散，這東南的文壇，幾成爲荒落的荒島；現在留在這一邊的，幾乎只有一些走私的商業，但却是有文化，幾乎只有一些市儈官僚和對建殘餘，卻沒有幾個文藝工作者或是所謂文化人。前些日子，尹庚先生在浙江日報上發表文章，提出

了口號，說是要建立東南的文藝堡壘；想來尹庚先生也是感覺到這東南的空氣，太為窒悶了的緣故吧！當時尹庚先生曾經徵求我的意見，我說所謂建築東南文藝堡壘，該是展開東南文藝運動的別名，而展開東南文藝運動，比方出一個大型的文藝刊物。固然也是重要的工作之一；但怎樣打定文藝運動的基礎，爭取文藝青年的後備軍的培養，卻是更加重要的。換句話說，自從五四運動以來，白話文運動的勢力，雖然建立了起來；但躲在這一運動後面的，還有許多舊意識舊傳統的留存，我們的工作還做得不夠澈底，我們仍舊還要繼續做成建築基地的工作。只有基礎打得十分穩固了的運動，這運動才能展開巨大的力量。爲了展開東南文藝運動，我們在東南的文藝工作者，應該加強對文言文復活的鬥爭，對舊意識的潛留和舊傳統的保存的勢力鬥爭，我們要響應着西南文藝工作者的口號，在東南，我們要再來一次白話文運動；爲了新中國的新文藝的建設，我們要再來一次白話文運動，爲了中國的新文化運動的前途，我們要再來一次白話文運動，爲了扶植民主精神，擁護現代中國的科學化現代化運動，我們要再來一次白話文運動！（文藝評介）

東南文壇與東南文藝運動

——一個建議——

東南的文壇，比起西南方面，自然是寂寞得許多，也落後得許多。這是無庸諱言的事實，近代的文藝運動，是和近代社會的文化各部門，完全發生密切的連繫的。東南因為抗戰以後，沿海各大都市的失陷，因為文化人與文化機關的內遷，於是過去所認為文藝運動的最肥沃的土壤一變而為磽薄的沙田。在這裏，我們幾乎只看見走私與偷漏的商人，幾乎只看見受了淪陷區影響下不良政治的縮影，與投機取巧的商即官的新興官商階級的幢幢鬼影。在這裏，我們幾乎看不見所謂文化，更看不到所謂文藝與文藝運動。但是，我們這裏所說，只是「幾乎」，却不是一「完全」。因為我們整個中華民族在對敵作血腥的鬥爭，我們有良心有血性的中華民族的子孫，還有許許多多的人們，在為民族國家的前途，為整個中華民族的解放鬥爭在埋頭苦幹，不斷的努力，只因在這罪惡蓋過了正義，黑暗籠罩住光明，不良的社會風氣吞食了我們的民族正氣，固有道德之下，我們幾乎看不出光明這一面的努力來，所以我們便有了一「幾乎」的話了。其實就是在東南，我們的光明的勢力，還是在這黑暗的勢力中萌生着，而且在不斷地掙扎着。

發展着的。

就以東南的文藝運動而論，很顯然的，東南沒有一個大型的，由東南的文藝工作者與文藝愛好者所組成，而又是東南文藝運動的指導者，大本營的文藝刊物。但這，却不能就說東南這一個角落，便沒有文藝，沒有文藝運動。

我們曉得一個文藝運動的形成與展開，或是所謂文藝運動的堡壘的建立，是有他的物質條件與文化條件的。一個作家不能不吃飯，也不能不生消，一個作家的存在，須得有一個作家的存在的物質條件與精神條件。假定，這是一個偉大的文藝作家，但他却無法在這東南的一角上生活下去，或者是，他雖然在這裏生活着了，但他却覺得這裏的文化條件，比如如圖書館雜誌之類，無法滿足他的精神食糧，幫助他精神勞動的文藝生產，那他也是無法登下去的。同時，一個文藝愛好者，文藝運動的青年後備軍，他也有他的物質條件的限制，與文化條件的限制，——這比如最低限度的、沒有購買圖書館雜誌的能力，他就沒有機會理解文藝運動與抗戰建國的重要，他也是無法參加這一運動的。以事實上說，東南文壇的荒落，東南文藝運動的不能展開，東南的文藝工作者的少數的留存，固然是一個原因，而東南的文藝愛好者購買力的低落，也是一個原因。東南方面，沒有一個有遠大眼光的文化商人，在文藝運動上投資，發刊大型的文藝雜誌，出版大批文藝著作，固然是一個原因，但東南市場的畸形的發展，以及時局的動蕩，

致使投資者不高興在這一部分投資，也是一個原因。此外，如政府對於文藝運動的忽視，文化人的普遍的貧困，社會風氣的墮落與一般青年的實利主義的趨求，這都是東南文藝運動之所以不能成立，和展開的主要原因。

但是東南的文藝運動，雖然因為上述的許多原因的限制，不能轟轟烈烈的展開，但東南畢竟是我們的東南，在這廣大的地面上，正如我們中國的廣大的農民大眾一樣——他們是土地的儿子——凡是在我們的文化園地上，就有我們勤懇的農民，凡是在我們的城市裏鄉村裏就有我們的文化園地，需要我們去耕耘的地方，就有我們的文化人，文藝工作者。這些人不定就是名人，名作家，但他們的站在自己的崗位上孜孜不息為文藝而努力的精神，却不是空口說一句稱贊的話，所能報償他們的勞績的。

在東南方面，雖然沒有什麼大型的文藝刊物，但東南各報紙爲了補足這一個需要，却都是有文藝副刊的。而且，這些文藝副刊，大家都似乎在出奇鬥勝，努力想造自己報紙的一個特殊的風格。這在一方面說，固然也難免不有報館老板的生意經的感覺，因為現在的報紙，他的新聞來源，除了少數幾則地方新聞以外，其餘都是同出於一個來源的供給，要在新聞的來源上，抓取讀者，幾乎是不可能。因此，他們便着眼在文藝副刊，希望用文藝副刊來造成報紙的特性，抓取大量的讀者，推銷自己的報份。但是，作興也有一部分報紙經紀人，要作這樣的想頭，而我們站在文化運動，文藝運動的立場上，對於這一

種計劃，這一種傾向，却是應該讚頌的。還在一方面，無論如何，他們的這種舉動，及對於東南的文化運動與文藝運動偉大的貢獻，特別是大型的力量集中的文藝刊物無法出版的東南文壇。再說，報紙經紀人之所以這樣計劃，這樣實行，他們也早就感覺到在東南這一角落，的確有此需要。所以，在另一方面說，這種表現，也就證明了這一個社會裏，的確留存着許許多多有名無名，埋頭苦幹的文藝工作者。和許許多多男女老少的文藝愛好者的緣故，枯燥而遼曠的沙漠，斷然長不上豐饒的森林，但是有綠洲之處，也就證明有了水草。所以，在東南這荒落的文壇上，一個一個的沙漠中的綠洲，却是到處都有的。這正如沙漠中旅人對於綠洲的安慰。我們對於這些東南的文藝的綠洲，各報的文藝副刊，難道不感到極大的安慰嗎？

假定我們從江西的贛州算起，在贛州有正氣日報的「新地」，青年報的「青鳥」，向東過來，在上饒有前鋒日報的「戰地」。在福建方面，永安的民主報有「新語」，南平的東南日報有「筆壘」。至浙江方面，麗水的浙江日報有「江風」，東南日報的麗水版也有「筆壘」。浙東方面，寧海的寧波日報有「波光」，天台的青年日報有「語林」，而這些都是僅就我狹隘的見聞所接觸到的東西，而我所沒有接觸到甚至遺漏了的，還不知有多少。我嘗在遺裏推想，每一個報紙每一日發刊的文藝稿件，平均都在五千字左右，以一個月計算，一個報紙月刊每月都在刊印着十五萬字一本的雜誌。在這每月發刊的十五萬字

當中固然也有一部分是剪報的，或是各種互載的，但每一個報紙他的讀者們投稿者們，平均每月供給十五萬字則是沒有問題的。如果我這個計算不離開正確性太遠，那末東南的文藝工作者，他們在默默地埋頭苦幹，每月的總的成績，當然可能在一百萬字以上，這是一個巨大的數字，如果他們平均分配，每個投稿者，每月供給五千字，或三千字，則綜合東南各地計算，留存在東南的文藝工作者，文藝副刊的撰稿人，起碼有二三百人以上。說到這裏，如果我們再有一個假定，我們有什麼一個機會，如同美國的什麼作家村之類的設置，由政府出來提倡把他們都會集攏來，這不就形成一個很大的陣營，可能表現出很大的力量與很大的貢獻了嗎？說一句笑話，五四以後不久的中國的文壇，能夠用白話寫作作品的作者，以全國計算，究竟有否這個數字，恐怕尙成問題呢？

只是這裏還有許多相反的因素留存，使我們仍舊覺得東南的文壇，非常的低落，東南的文藝運動非常的沉寂，而東南的文人，也似乎是非常的寥廓似的。這些原因當中，第一、這許多散處東南各地的文藝副刊撰稿人大概都另有專業，各人都有自己的工作崗位，除了幾個編輯人之外，職業作家是幾乎一個都沒有的。固然，職業作家，不一定就是偉大的文藝作家，但一個文藝作家，如果兼有另外的專業，他就自己不得不把文藝寫作，降低到副位，而不能把全部的時間貢獻到文藝上面來了。第二、隨着報紙發行地域的限制，每一接近某一地域或居留某一地域的作者與讀者，每每只能在就近的某一報紙上發表作

品，或讀到就近的報紙上所發表的作品；因為他們沒有機會接觸東南各地出版報紙的全貌，所以他們的視野也就局限於某一區域的某一報紙上了。第三、寄留在東南各地的文藝工作者，沒有一個廣泛的聯繫，如同全國文藝界抗敵協會的組織，除了曲江，似乎連贛州也都沒有，至於永安南平上饒麗水等地，據我所知，則的確是沒有的。第四、沒有一個有力的人出來號召，沒有一個大型的文藝刊物，作為這個運動的中心，這也是不容易把大家結合起來的原因。在以前福建改進出版社的現代文藝，由王西彥新以等相繼主編的時候似乎有這種趨勢與可能，但他們仍沒有正確的完成這個任務，其後新以個人主辦文藝，在計劃上作興也有此種企圖，但以登記不准，終於流產。至其結果，不得不把幾篇已徵集來的稿件，改用叢書的形式，出了兩本文藝叢刊了事。（說到這種地方，我們對於過去我們政府的扣發或限制文藝刊物的登記證的辦法，究竟爲的什麼，總未免令人懷疑。）

再說東南各報的文藝副刊上所發表的稿子，每月所發刊的總數，固然可達一百萬字；這其間成熟的作品與有力的譯作，固也不少。但比較幼稚，在副刊編輯人感到缺稿，不得不隨便塞上一些湊數的，恐也不少。固然。我們並不反對幼稚，我們應該反對的是敷衍與隨便。幼稚是不要緊的，只要他態度嚴肅，工作認真，誰個偉大成名的作家，又能跳過這幼稚學習的階段的呢？我們最怕的是作品並不十分成熟，而自己却在依老賣老，敷衍塞責，這倒有些要不得的，同時在東南各報的文藝副刊上，我們也可以看

出一個共同的傾向來，這個傾向，如果我們能夠用簡略的數字來表現的話，那末所有的文藝副刊，散文與詩，幾乎佔到二分之一以上，至三分之二的數字，其餘的三分之一，大概由雜文，論文，及小說所均分。雜文的文體本來就比較不容易着筆，太浮泛了，流於油滑，太深人了，環境又不許可，要做得恰到好處，非有相當素養的人，是難以見功的。論文的寫作，自然也得有相當的學力，比較也不大容易動筆，在東南方面，所謂論文，大概是一些讀後感的文評與觀後感的劇評，比較佔得多數，真正的有理論體系的力作，莫說是事實上不容易有，即使有的說話，恐怕也是極其少數之又少數。至於小說呢，這恐怕是限於報紙的篇幅關係，長篇連載一續再續，也似乎不大痛快。一下登完，事實上又不可能；因此除了幾個文藝副刊編輯人有特別計劃，或稿件有特別來源以外，有些報紙，簡直是把他撇開了的。

我們固不敢輕視散文與詩，我們以為散文與詩，是最容易寫的東西，又是最難以寫得好的東西。我們要訓練文藝工作者的青年後備軍，的却是從散文的寫作入手；但那些只敍一時的感興，只描繪一些大自然的風貌，以及那些所謂新風花雪月的作品，却也不見得有什麼補益。我們希望深入，我們希望報紙副刊上的文藝，能夠與報紙本身配合，打出現實主義的精神？作為現實社會的醜惡與黑暗的揭發的匕首，新風花雪月以及自然描繪與個人情感，是容易把人們引導到脫離現實的道路上去的。讀後感的文評與觀後感的劇評，也並不說是不好；但如果沒有理論的根底，專憑一時的印象，這批評也有些危險！

如果再加上些個人的好惡，於是就跌入了捧與罵的深淵，非弄到編者出來打圓場，說是以後關於此類論爭的稿件不再刊載，是不肯干休的。老實說起來，文藝運動的主要中心，應該是小說與戲劇。文藝理論的文章，應該只是小說與戲劇的說教者與代言人，他在一方面，要為小說戲劇的作者，指示創作的路向，題材的選擇，與寫作的態度，一面又要代他們解釋作品的內容，理論與事實的根據。所以文藝運動真正戰鬥的主力，還是應該確定在小說與戲劇的創作實踐上的。但是在這一方面，我們東南的文壇，却是因為報紙副刊的本身的限制，他的發展的成績便比較落後了。

而且，在文壇副刊的編者的腦中，為以文藝副刊，並不是文藝雜誌，他要在每天五千字的篇幅當中，保持他的形式與內容的多樣性，要顯出他的多樣性，才能分別出副刊不是雜誌來。因此，據幾個副刊編者說起，編輯一個副刊，正是一個主婦在設計家常便飯的飯菜，四菜一湯或是四小碟兩大碗等等，非這樣湊齊，是不成其為多樣性的。其實，每日如此，這也是一個很艱苦的工作，但他的結果是什麼呢，那還是迎合一般讀者的趣味與消遣而已；於文藝副刊發刊的真意，根本又有什麼關係呢？在這里我們的副刊編者，或者會說：這是報館方面的意思，報紙經紀人，他們為了報紙的推銷起見，是不得不注意這些的。

說到這里，我們不得不進一步說了：在浙閩一帶，南平版的東南日報的銷路，該是首屈一指的，因

此，他的編排方法，也幾乎在有慮無慮之間，給另外的一些報紙，規定了一個格式。這裏，我們以南平版東南日報的週末版為例吧！在東南各報，受了這週末版的作風的影響，可非常的多，永安的民主報有新曆星期刊，福州的南方日報有說苑。浙江寧海的寧波日報有季候風，天台的青年日報有東華錄，……這些都可以說是一類東西。在西南各報，甚至於外國的報紙，我們曉得，他們原也有所謂星期增刊之類，但在東南各地的星期增刊，我們却可以毫無諱言的，說是受了週末版的影響。東南日報爲什麼要發刊週末版呢，他的內中原因，我們固然無從知道，但爲了趣味，爲了給遺老遺少們一個週末消遣的資料，一面來推銷自己的報份，一面又用來迎合他們的趣味的心理，則是從他們的選稿的態度上可以看得出來的。其實，這一個工作，更是一個吃力不討好的工作；因爲遺老遺少們所要求的，固然同樣是趣味，但因爲一個是遺老，一個是遺少，他們的趣味都是不同的。以東南日報的週末版而論，我以爲只有一「七日談」。是值得看的，而且每每有很好的，非常深入，非常尖刺的好文章，其餘那些詩詞遊記——這是投合遺老們的心理的，——那些外國幽默和風趣小品，——這是投合遺少們的心理的——就是沒有，也不見得令人可惜。這種情形，如果從報紙經紀人的生意經來說，作興是應該的，而且是必要的；但我們如果站在文藝運動的立場來看，或者說報紙對文化運動文藝運動都應該負一部分責任的話，那是應該攻擊的。

從事實上說來，自從五四以後，一直到了今日，全國所有的報紙副刊，幾乎都變成白話文的天下，文言的筆記小說，掌故遺聞，以及詩詞選粹等東西，幾乎都退避到一角，這自然是一個很好的現象。因為報紙的副刊，能够完全用白話的稿件，完全登載新文藝的東西，這對於新文藝運動的功績，是非常偉大的。這雖然可以說大勢所趨，不得不如此，但報紙經紀人與副刊編者的決斷，也是頗有功勞的。老實說，在現在的肚臍上，那些充滿封建頭腦的遺老遺少的存在，恐也不在少數，不然的話，再來一次白話文運動的口號，也不必提出，文言復活與復古傾向的蠢動，也不必預防，不必勞大家費心，要去撲滅。但他們的勢力，實在已是強弩之末了的，用不着應付。就是報紙經紀人要講講生意經的話，爲了推銷報份，實在也可以從另外的方面打算盤，又何必一定要在這種地方遷就，以致違背了辦報的社會意義，與文化運動與文藝運動走着反對的道路呢？再不然的話，如果說他們確有一部分勢力存在，報紙副刊須得和他們遷就，那末，就以東南日報的筆墨而論，又爲什麼不把整個的作風，都改成週末版的形式，以迎合這一部分人的心理呢？要知道這是時勢所趨，他們之無法要求，把筆墨六天完全改排成週末版，正如他們無法要求須有一天編排週末版一樣；這個決斷之權，是完全在報紙主持人方面，和社會動向的普遍趨向上的。何況報紙原有推動文化運動的責任，各報的賢明的主持者，恐怕也未便忽略了這一點吧？

或者，也許有人要說，東南日報的週末版，固然代表了一種傾向，但如同民主報，浙江日報，寧波

日報，他們也同樣的有文藝增刊的。是的，這是一個很好的表現，特別是民主報的「十日談」，更加值得提倡值得鼓勵。民主報的十日談，如同刊名所示，是一個文藝旬刊。他用十六開的印刷形式，每次出版四開報紙一張，正反面印十六頁，約一萬五千字，隨報附送，及到六期八期以後，彙訂成冊，就成爲頗爲可觀的文藝雜誌。（我已經看到十日談的合訂本，係第一至第六期的合訂本，形式內容都還不差。）

（這方法值得提倡，就是用報紙經紀人的生意眼來打算，倒也是一舉兩得的事。如果能够在選稿上稍爲嚴明一點，在推銷上能够多做廣告，廣爲分銷，就以十日談而論，倒也可以抵得上一冊兩月刊的文藝雜誌呢？我們曾經說過，東南文藝作者的作品，每因爲附在報紙上面，以致受了報紙的取稿限制，無法把一篇好的作品保留下來，或是普遍地傳播開去，如果大家都用這個方法刊行，作興在發行上比較困難一點，但他的成績與貢獻，都是很大的。上饒的前棧日報，他在編排的形式與選稿的態度上，有一個報紙雜誌化的口號，而在事實上，確也做到了這一步工作。他雖然每月也有合訂本的出版，但新聞與副刊連在一起，在發行與購置這兩方面，都似不大合算。此外如浙江日報的文藝新村。寧波日報的前棧文藝，青年報（贛州）的青島擴大版，青年日報的語林擴大版，選稿的水準都是相當高的，如果大家有一個總的計劃，如同民主報一樣的辦法，這在東南這荒落的文壇上，不也有一個小小的貢獻，聊且可以補足了一個缺憾了嗎？這裏，我們要特別提一提天台青年日報的語林編者，對於語林編輯的計劃。他說要多登

文藝作品，特別是小說一類，普通文藝副刊所不大刊載的文字。他說他不主張普通文藝副刊的版式，一定要每天保持着四個或五個題目，有時高興起來，還要加一個花邊的辦法，他說他的版面要平順，要多登文藝性較重的作品，千萬不去遷就普通的所謂趣味。這些意見，似乎都值得重視的。特別是文藝副刊應該多登創作或翻譯小說，這一點，在東南文壇，是更加需要，更加值得提倡與仿效。

前些日子，浙江日報的尹庚先生，曾總提出了建設東南文藝聯盟的口號，我那時曾經發表了一點意見，說是建設東南文藝聯盟，當是展開東南文藝運動的別名，而東南文藝運動的展開與文藝青年後備軍的爭取、文藝工作者的聯合，以及對於文言復活的反動思想的抨擊，與作為文藝運動的基地的白話文運動的進一步的實現，都是有很大的關係的。我事後想想，我們既然要做事，並且要展開東南文藝運動，那末，我們對於東南文壇的現狀，與其全貌，也應該先行檢閱一下。因此，據我的狹隘的見聞所及，所謂南文壇的是荒落也者，實在是不很的確。

不過，在當前的情形之下，我們要出版大型的文藝刊物，在事實上還是有些不可能。我們曾經說過，要一個文化商人在文藝刊物上投資，恐怕不見得有，而政府方面，也沒有能力，沒有閑暇，甚至沒有這種眼光，注意這些事情；至於要作者讀者拿出錢來合作，這事情雖也可以辦成，但結果恐怕還是賠錢，關門了事。這裏的例子，如同屯溪莊瑞源先生主辦的新生文藝社，他的新生文藝叢刊，是仿靳以編的

文藝叢刊的，（自然，政府不肯發文藝刊物登記證，也是一個原因。）但當第一集暴風雨出版以後，第二集以下就久無消息，這也就是可想而知的事了。據我想來，新生出版社的資本，大概有如尹庚先生的理想，是從幾個愛好文藝的朋友那里湊合起來的。（事實上是否如此我不曉得）但大家都不懂得做生意，告做得不大，知道的人不多，又因為是叢刊的關係，今日用一個名字，明日又用一個名字，印象就不大深刻，再加發行的關係攪不大好，現金週轉不靈，於是出了一期，就不得不擱置起來了。所以，我對於尹庚先生們的關心東南文藝的意見，自然覺得非常寶貴，但事實上不容易行得通，也是不得不注意的。因為，這些都是事實的問題，我想，尹庚先生聽了，當也不會說我在澆冷水罷！

現在，我們在這里提議，希望東南各文藝副刊的編輯，都負一點責任，把這個問題，使他比較的具体化起來。

第一，我希望各報文藝副刊編輯人，大家先有一個聯絡，不要各自為政，如同對副刊的選稿態度問題，文藝增刊問題，及周末版這一類型的存在與取銷問題等，都應該採取一致的態度。因為大家所做的工作，都是文化運動，文藝運動的一部門，私人的立場或是私人的算盤，總可以捐棄的，而且，副刊編輯人的聯絡，在正面的意義上，如果大家態度一致，還可以造成一種積極的風氣，一種運動的有力之推進。

第二，如果可能的話，副刊編輯人的聯合，應該擴大到作者的聯合，與讀者的聯合，如果有什麼人肯負責任，或者向全國文藝界抗敵後援會請求，在東南成立一個分會，那末對於西南的甚至於全國文壇的聯絡，刊物的寄送與交換，或是消息的傳播，都應該方便得許多。

第三，各報的文藝副刊，或者特別是文藝擴大版，如果大家都能夠採取十日談的形式發刊，刊後會訂成冊，再分寄各報，由各報門市部或派報處代售，這影響也當大得許多。

第四，如果有一個人，或是許多人，有此精力，把東南各報的文藝作品，每月選挑一次，那麼在這一萬字的作品當中，至少當可以選出十萬字或二三十萬字的較好的作品來，這也是一個很大的成績，誰又能說東南文壇是荒落的呢？

我檢閱了東南文壇的全貌以後，我在這裏提出這些意見，希望關心東南文藝的作者編者與讀者，注意並且採納。

關於東南文藝

(一)

東南文藝運動，是整個中國文藝運動的一環；站在整個中國文藝運動的立場說，應該無所謂東南文藝運動；站在文藝運動的立場說，東南文藝運動也應該沒有那一點什麼特殊，有以異乎整個中國的文藝運動。

只是，東南文藝運動，既是整個中國文藝運動的一環；我們要推動並且發展整個中國的文藝運動，那末，作為中國文藝運動的一環的任何一環，就不能有一絲一毫的鬆懈，東南的文藝運動，也就非積極起來不可，反過來說，東南文藝運動的展開，也就是整個中國文藝運動的推展的開始，要從事整個的中國文藝運動，東南文藝運動，也是不能忽略的。

何況我們身處一隅，我們能接觸到的是東南社會，我們所最瞭解的也就是東南的社會情形，我們工作所能及到的，也只是立腳在東南社會上的東南文藝運動？何況西南交通中斷以後，東南文藝運動，更有單獨作戰的必要呢？因此，我們相信，我們今日的東南文藝運動的口號的提出，是完全正確的。

(二)

因爲東南文藝運動，是整個中國的文藝運動之一環；所以，所謂東南文藝運動，事實也只是中國的文藝運動。

在現階段，中國的文藝運動，很顯然的趨向了低潮的，這一原因，固然也有他的客觀情勢與客觀原因，但今日文藝運動之成爲低潮，今日文藝工作者在文藝運動的本身上缺乏着主觀的努力，却是毋庸否認的事實。我們都是文藝工作者，我們要克服客觀上所給予文藝運動的困難，就應該在文藝運動的本身上，加緊主觀的努力。同時，也只有加緊文藝運動的主觀的努力，才能克復一切客觀條件所造成的困難，造成文藝運動的新力量。特別是正當文藝運動趨向低潮的時候。

(三)

在展開東南文藝運動中，有人試提表現東南的口號，這也是正確的。

固然，所謂東南，只是整個中國的東南，從整個中國看，東南並未能顯出什麼東南的特殊。似乎不必有什麼強調的口號。不過，反過來說，表現東南，正是所謂表現中國。從整個方面說，整個乃是抽象

的；部份的充實，也就是整個的充實。表現中國的各個部份，也正是表現整個的中國。所以，說是表現東南，也只是表現中國的一部份；並不是說除了東南，就沒有什麼東西可以表現；也不是說表現東南，便可以把另外一切無關東南的反對出去。

描寫你自己的最熟知的，這是一句巨匠的名言，我們自己處身東南，我們又何必捨近就遠、高唱更高的高調呢！

(四)

每一個文藝運動。都是實踐的事；口號只是一個口號，作爲實踐時的指針固然可以，但主要的還在實踐。沒有實踐，口號無論叫得怎麼響，多麼好聽，也是多餘的。

再，每一個文藝運動，在實踐的意義上，對於問題的認識與把握，以及從這問題出發的實踐的行動，也是相互聯繫的。沒有實踐的理論，是空洞的理論；不夠認識的行動，是不澈底的行動，容易出毛病；所以爲了展開東南文藝運動，實踐是更重於理論，更重於口號的。

我們期待着東南文藝運動的展開！

關於東南文藝運動的初步計劃

拙文「從東南文壇現狀談到東南文藝的前途」，自從發表以後，頗引起東南許多文藝工作者的注意；這實在是因爲粵漢路交通中斷以後，東南的文藝工作者，大家都感覺到東南的文藝運動，立刻須得由自己担負起來，挺身作戰的必要；時運使然，並不是我的意見一定有什麼可尊重的地方。

自然，關於東南文藝運動，大型的，集中東南文藝工作者所有的力量，作爲東南文藝運動的大本營的文藝刊物，在這一個運動當中是必不可少的；但在這個大型的文藝刊物，因爲受了許多物質條件的限制，無法出現以前，我們的文藝運動，却亦不能因這種物質條件的缺乏，以及借端物質條件的缺乏爲理由，而把它停頓起來的。作興，正因爲眼前的物質條件的缺乏，我們更加應該努力；作興，也因爲我們的這種努力而竟影響到，甚至於促進了大型的文藝刊物的出現；所以，我們的工作，還是不可放鬆的。

在現在，據我所曉得的，因爲這一時勢的要求。有許多文藝工作者，已在分頭的努力着了；這種現象是非常的好的。這比方，在江西方面，我就接到了雷石楡和殷夢萍他們的計劃消息，他們要利用信豐報的印刷設備，出版每期約十五萬文字的文藝月刊「播種者」；同時，我也接到了前綫日報戰地編者葉家怡君的來信，說是已經得到了社方的贊同，要利用前綫日報社的印刷設備，和他的戰地圖書出版社

的出版與發行機構，計劃發刊一個大型的文藝雜誌。而在浙江，當這一次因為浙東戰事，浙江日報由麗水遷到龍泉以後，浙江日報江風編者莫洛和國貫他們，也在龍泉計劃出版一個「東南文藝」。此外，如屯溪的，由莊瑞源他們所主持的新生文藝社，他們的新生文藝叢刊及新生文苑，還是在繼續努力着的，——就是在最近，我還看見袁微子著的浪花散文集的出版。所以，說東南文藝的寂寞和荒落，這恐怕也只是時的一時的現象，它的內在的熱力，却是正在醞釀着，想在不久的將來，當會蓬勃的出現的。

不過，正因為東南地面的廣闊，東南的文藝運動，也無法造成一個中心，所以，各個報紙的文藝副刊，還得擔負着極大的任務，何況，就是這種作為文藝運動的中心，集中東南所有的文藝工作者來舉辦來支持的大型刊物出現以後，也還得希望東南各報的文藝副刊，為之鼓吹，為之宣揚的。因此，我的意思：譬如徐中玉先生所主張的，由政府的力量，仿重慶文化工作委員會的機構，在贛州，永安，或是什麼地方，集中東南各地的文藝工作者，來討論並且展開東南文藝運動，固然是一種治本的辦法，（大意：原文見青島三八三期。）但利用東南各報文藝副刊編者的大聯合，當作展開東南文藝運動的第一章，仍舊不是沒有意義的。

我的意思：東南各報的文藝副刊，都各自擁着大量的讀者和作者，而這些讀者和作者，却都是和這一副刊的編者，發生着緊密的聯繫的。所以，東南各報文藝副刊編者大聯合，便是東南文藝工作者的聯

會的開始。

現在，我仍得堅持着這一點意見，並且想再進一步，建議一個比較具體一點的方案，希望各報文藝副刊編者斟酌並且採納。

一、利用原有東南各報文藝副刊的地位，由編者選出水準較高的作品。每週或每隔十日出版擴大版一次。

二、這種各報所出的文藝擴大版，可採取東方慕白他們的意見，定名為東南文藝某某版。

三、這種擴大版的印刷方法，大家一致的用十六開形式排印，準備可以集中裝釘。

四、參加這一運動的文藝副刊，各方相互約定，除報紙發行原有份數以外，每期添印八百或一千份，分別寄遞各個副刊負責人；再由他收集彙釘，就近負責推銷。這個方法，或者在開始的時候，比較麻煩一點，但如能成功，則在經濟上，及辦事上，都是比較方便不少的。如果各個編者能够在遞稿上嚴格一些，使別人覺得他自己所遞刊的稿子，的確是在水平線上的東西，那末，他就算是盡了最大的任務了。至於經費方面，關於作者的稿費，是暫時可以利用報館原有的一部份稿費的；在開始的時候，只要籌一部份的添印款子就够了，如果到了發行以後，還有盈餘，再來補發添些作者的稿費，或是作為東南文藝運動的基金，準備再積聚一些款項，預備將來來出一個大型刊物，想也不是不可以的。

或者有人會說，這辦法不易實行，但是我想，如果東南各報的文藝副刊編者，都能熱心努力，有些麻煩的手續問題，總會被克服過來的。或者有人會說，如果東南文壇，真能出版一個大型文藝雜誌，如上舉的「播種者」之類，那末，這辦法也是不必要的；但是我想，這事如能成功，這與大型的文藝刊物無關，他還可以單獨的存在；反之，大型文藝刊物未出版以前，它却能給東南文藝運動，補足了一個很大的缺憾，奠定了這個運動的基礎。

我的意見如此，我希望能夠通過各個文藝副刊編者的努力，由他們自己與作者的特別關係，貢獻並且選拔出許多有價值的作品，給與整個東南的文壇；同時，也通過了他們的努力，使這一個運動，能夠有組織有計劃的在東南各個城市與鄉村中開展開來。

論現階段的語文運動

語文改革運動的現階段，爲什麼要提出「再來一次白話文運動」的口號，爲什麼要再來一次白話文運動呢！

這是很顯然的事：因爲過去的白話文運動，本身並不澈底，而文言文的殘餘的勢力，也還沒有完全的肅清。

但是，我們如果問起，這已經有了二十餘年歷史的白話文運動，爲什麼還未能澈底的完成他的任務呢？這問題就比較的深入一層：就不是兩三句話所能够回答得了了。

自然，過去二十餘年來白話文運動的不够澈底，白話運動之未能完成他自己的任務：白話運動者主觀努力的不够，是不能辭其咎的。但是，如果說今日的白話文運動之所以沒有完成，就完全斷定這是白話文運動者的不够努力，或是根本無須乎白話文運動，這却落入了主觀決定論的見解了。

「一切存在的，都是合理的」，今日的白話文運動之所以重新提出，自然有他的所以重新提出的理由存在；換言之，也就是今日的白話文運動之所以沒有完成，文言文的殘餘勢力，仍舊在黑暗的角落蠢動的現象，是有他的客觀社會的存在的理由的。所以，在今日，重新提出白話文運動的口號，加強白話

文本身在創作實踐上的努力，加強反文言文的殘餘勢力的鬥爭，固然是一個必要的課題，但探究文言文的殘餘之所以仍舊留存，白話文本身之所以不能澈底的完成的社會的原因，却是更加重要的工作。

文言與白話之爭，文白的優劣問題，這是經過了二十餘年來的新文學運動史——通過了五四時期的文白論戰，九一八以後的語文論戰，抗戰以後的文藝上的民族形式問題的論爭的結果，是再也不必討論了的。在今日，如果再有人主張文言文應該復活，說什麼文言文優於白話文，什麼須先學好文言文才能學好白話文，什麼文言文與白話文之差僅在「一之乎也哉」與「的了嗎呢」之間等等的理論，那是除了表示他自己的淺薄與愚昧以外，是沒有理由可說的。何況今日的擁護文言文的人們，也說「文言文的漸次沒落是沒有問題的事」，而「由文言文遞變為白話文，正如駢體文遞變為散體文，自有其必然的至理」的呢？

總之，時代的任務，是早就宣判了文言文的死刑了的。文白的優劣問題，在現在，似乎已經不是論爭的題目。就說幾個衛道復古的學者，果真找到了文言文不死的理由，推翻了白話文成立的根據，但他們的結果，還是無法挽回文言文死滅的運命。何況現在擁護文言文的打手，根本還及不上林琴南章士釗他們的一根腳邊毛，他的結果，自然是心勞日拙，枉費心力而已！於白話文的前途，又有什麼關係？

我們知道，文字的語言，原來只是一種思想感情表現的工具。文言文與白話文的不同，却不僅是思

想感情的表現形式的不同，內容決定了形式，意識每先於形式。今日的社會之所以仍舊有文言文的留存，有文言文擁護者的留存，乃是因爲今日的社會尙有適合於文言文的表現形式的，封建殘餘的意識留存的緣故。所以，今日之所謂文白之爭，在事實上，早已不是形式上表面上的文白之爭，而卻是內在的實質上的一種意識的鬥爭了。

自然，今日社會之所以留存着這一種落後的意識，這也不是憑空產生的，這却有了他的社會因素，社會背景在。近年以來，中國文化運動的動向，中國社會改造運動的動向，自然在向着現代化的三民主義的文化建設與社會建設這一個目標在努力着的；但在事實上，因爲阻撓中國走向現代化的兩種惡勢力——日德法西斯的侵略勢力與封建殘餘的落後勢力，——沒有肅清，中國的民主化與科學化運動始終未能建立，中國的社會與政治，無法走上正確的軌道，因而三民主義的文化建設與社會建設，也就無法實現，而舊社會所遺留下來的封建殘餘意識，也就繼續的留存着了。五四時代的中國新文學運動，也就是白話文運動，是中國市民階級覺醒以後，配合着民主化（所謂歡迎德先生）科學化（所謂歡迎賽先生）運動的第一聲，但因爲市民階級本身對於民主化科學化的認識不夠澈底，因爲他們在這一運動的實踐上不够努力，因爲完成這一運動的客觀物質條件的缺乏，因爲阻撓這一運動的兩種敵對勢力的無情摧殘。因此，在語文運動的本身上，也就不能做更進一步的發展。雖然在這二十餘年來的新文學運動中間，也

會因爲反對文言復活問題，作過一度前進一步的討論，由文言、白話，而至於大眾語與漢字拉丁化的提出，但如今的問題，却仍舊逗留在文言與白話的爭論這一階段上。所以，今日白話文運動之未能完成，白話文運動者自身之不够努力，固然不能說是無因，但中國的社會文化之沒有前進，特別是對敵抗戰，今日，因爲敵人的侵略與摧殘，以致影響到我們不能向現代化的道路前進，却也是語文改革運動的一大障礙。

不過，日本法西斯的侵略，要阻礙我們走上現代化的道路，這在侵略者一方面說來，乃是現代當然的事實。而我們爲了要加強反法西斯的鬥爭，用文化，用交藝，甚至用白話文作爲反法西斯鬥爭的武器，在我們這一方面說，也是應有的對策，必不可少的任務。因爲這是外來的壓迫，我們的反抗，是勢所必然的，至於封建殘餘勢力的留存與抬頭，特別是在這抗戰期間，利用着抗建的美名，說什麼抗戰建國，就非發揚中國固有的文化，保存東方的文明不可，好像一部易經，真可以嚇鬼，而半部論語也就可以治天下似的，夢囂連篇的人們，却這罪無可恕的。我們看吧，在這抗戰期中，說是發揚固有文化，而其實却是陳腐不堪的什麼孔學會也出現了，說是創造什麼新體系的哲學，而其實卻是穿着八卦衣的道士說教，也出現了，滿口科學什麼的新名詞，而其實却是玄學鬼復活的著作，也出現了：至於林語堂博士之流，因爲看見外國也有臭蟲，便以中國之有臭蟲，原爲國寶，因而也提倡青年讀易經，則尤其餘事而已。

！在這種情形之下，因而政治上造成因循苟且，虛文敷衍的現象，社會上造成萎靡不振，不辨是非，徒尚實利的風氣，這也是必然的情形。

所以，正如政治重於軍事的道理一樣，反封建也就應該先於反帝——至少，至少，在反對日本帝國主義的侵略戰爭中，反封建的任務，是不可一刻忽視了的。因為中國的社會不改造，政治上不軌道，封建殘餘的勢力一日不消滅，是無法建軍，無法抗戰，更是無法建國的。

在文化鬥爭這一領域中，反文言文的鬥爭，正是反封建的開始，也正是反封建鬥爭的主力戰鬥。因為封建勢力的留存，上焉者主張保存固有文化，而其實却着眼在讀經，要擁護文言的復活；下焉者形成公文政治以及虛偽敷衍不務實際的社會風氣，而其實也就歸結到「等因奉此」，及駢四儷六等應酬文字的生命延續，至於藉口中學生國文程度之低落，硬要他們背文言文，學應用文，死拉住古文不放的拘泥復古的教書先生們，則不過是這情形的微末反映而已。所以，要改革這無是非虛偽敷衍的社會，就得改革這一類駢四儷六不着邊際的應酬文字，要改革公文政治，也就得先行改革「等因奉此」這一套刀筆小吏的最後法寶。而要完成這些任務，都非得從白話文運動入手不可。至於反對文學界的還魂，反對穿八卦衣者的說教，擁護科學化民主化的實現，那就更非從白話文運動出發不可了。

所以，今日的白話文運動者，對於白話文運動的任務，應該有這樣的認識。今日所提的再來一次白

話運動的口號，他的內在的意義，也不僅在於白話文的本身，却在於和白話文連結起來的民主化科學化思潮的普遍的建立與展開，而今日之所謂文白論爭，也不僅僅是「一之乎哉也」與「一的了嗎呢」的形式的鬥爭，而是代表前進意識與落後意識的決鬥。因為社會是前進的，白話文之應該取得了論爭的優勢，文言之應該死滅，那是沒有問題的。而現在的社會，竟然還有人揚出文言文須得復活的理由，還要作他最後的掙扎，這原是因為社會基層，以及整個的社會文化還沒有走上了現代化的階段的緣故。但是，這種現象，是沒有什麼的，我們相信，在不久的將來，一定可以克服過來的。這譬如當近代蒸汽工業發明以後，手工業的工人雖然有毆打機器的事，中國近年來因為公路在內地的發展，舊式的轎夫與脚夫們也有打破汽車的事，但對於機器工業的發展，交通事業之一定為汽車與公路取得優勢，却是毫無疑問的。再進一步說，現代的交通工具，固然應該是輪船與飛機，但牛車與帆船的留存，却也不能證明輪船與飛機之無用，或是應當取消他們的。現代的戰爭工具，固然應當是新式的槍砲與坦克，但大刀與火銃的留存，却也不能證明槍砲與坦克之無用，甚至應當取消他們的。同樣的理由，現代中國的最適合的語文表現工具，應該是白話文，但文言文的留存，也就不能證明白話文之無用與應當取消；如果在這個時候，有人認為白話文的發展，會妨礙到文言文的生命，甚至妨礙到文言文寫作者的什麼，他就起來對白話文加以猛撲，這種衛道的精神，固然可感，但與動了公憤的轎夫脚夫的打壞汽車咒詛公路，又相去幾何呢？

所以，輪船火車與飛機的交通，是時代的產兒，但不能因為牛車與帆船等舊式交通工具的留存，就證明現代的交通工具也應該復古；反之，倒也因為這種情形，却就證明現代交通的現代化，還是不够徹底，還得加強自身的努力。自然，牛車帆船的留存，——在現代的社會裏，不能一下子把牛車帆船，統統改為火車飛機，原也還有各種的條件，但現代社會的現代化運動，還未做到完全合理的境域，還得要加緊的努力，却是沒有問題的。

關於文言文與白話文的爭論的問題，我們也應該作如此的看法。文言文的復活，在客觀現實上，自然是不可能的。文言文的留存，對於白話文發展的前途，也是毫無妨礙的。一二術道復古之士，爲了要延緩垂死的文言文的生命，起來對白話文作反撲的攻勢，結果也是心勞日拙，除了表現他們的無知愚昧與淺薄以外，隻手也是無法回天的。但爲了加緊中國的現代化起見，爲了中國近代文化運動的兩條支柱，民主化與科學化的展開，爲了抗戰勝利與建國的完成，爲了三民主義新中國的實現，今日我們在語文運動這一領域以內所提出的口號，——再來一次白話文運動，却是非常必要的。同時，我們要在這一口號之下，澈底肅清文言文的反動的勢力，澈底搗毀掩護文言文的老巢與支持文言文的支柱——封建殘餘意識；要使白話文的前途，能够加速的順利的展開。這是一方面。而在另一方面呢，我們也要加緊白話文運動本身的努力，我們要在創作的實踐上克服許多不良的傾向，——那些過分歐化的文體與參雜着文

言成份的語錄體的傾向，那些離開了大眾的口語十萬八千里的傾向，特別是把文藝當作閒情逸緻淺薄解悶，新的文士才情的傾向，——我們要完成時代社會所賦予給語文運動的任務，儘量的加緊新文學的建設，新文藝的創造，以奠定白話文運動不拔的基礎。

語文改革運動是文藝運動的急先鋒，而文藝運動却是與文化運動，近代社會的現代化運動，中華民族的解放鬥爭運動，三民主義新中國的建設運動，不可分離的。因為文藝運動是文化運動，社會運動，新中國的建設運動的一環，一隻腳不能走路，在整個的近代運動當中，缺了一點，無論如何，是既不能成功，也不能算是成功的。我們且認取了現階段的語文改革運動的意義，與其撒結之所在，再行加緊努力吧！

只有加緊語文改革運動的建設，配合着整個的文藝運動，文化運動，社會改造運動，新中國的建設運動，這一切的運動，方在能够完成，我們認取，現階段語文改革運動的意義，我們且加緊語文運動的努力，認清語文運動的鬥爭的目標，完成時代社會所賦予的語文運動的任務，奠定文藝運動，文化運動，以及社會改造運動，三民主義新中國的建設運動的基礎吧！

半年來的東南文藝運動

東南文藝運動口號的提出，到現在已有四五個月了。在這四五個月中，雖然也會被人認爲「只聞樓梯響，而不見人下來」；但這四五個月來的東南文壇，到處都在響着樓梯却是無疑的。本來，所謂文藝運動，原是實踐的事，空口喊着白話，是當不了什麼運動的；但是，所謂一種「運動」，却也離不了口號；從口號到實踐，這方能成爲一種運動，配得上稱爲一種運動；如果連口號也沒有喊起，那末，雖然也有人在實踐，但這是否能稱爲一種運動，也會成爲問題的。所以喊了幾個月的東南文藝運動，是不算是一點成績也沒有呢，這也是很難說的。

我在論再來一次白話文運動與文藝運動時，曾經說起：「展開東南文藝運動，——比方出一個大型的文藝刊物，固然也是重要工作之一，但怎樣打定文藝運動的基礎，爭取文藝青年後備軍的培養，都是更加重要的。換句話說，自從五四運動以來，白話文運動的勢力，雖然建立了起來；但躲在這一運動裏面的，還有許多舊意識舊傳統的留存，我們的工作還不够做得徹底。我們仍舊還要繼續做建築基礎的工作。只有基礎打得十分穩的運動，這運動才能展開巨大的力量」。（八月六日前綫日報文藝評介）一直到了現在，我還不肯放棄我的主張。

如今之所以有許多人們譏笑東南文藝運動爲「沒有人下來」的緣故，大概還是因爲沒有一個大型的文藝刊物出現吧！但展開再來一次白話文運動，爭取並且培養文藝青年後備軍，以及爲東南文藝運動打定基礎的工作，在這幾個月來，却也有了一些不可毀滅的成績的。

關於再來一次白話文運動，在初喊出來的時候，作興也有許多人認爲多事；以爲這個問題，經過了四五的文白論戰，抗戰前的大衆語論戰，及抗戰後的民族形式等論戰以後，如今已不再成爲問題了的。這種說話，我自自然也非常贊同；但是事實上呢？文言文的勢力，却的確跟着舊意識舊傳統隱在東南到處的一個個角落裏。不是嗎？自從我的一次再來一次白話文運動響應着西南的提倡在東南叫出以後，第一個向白話文進攻的便有一「教育芻議」的作者俞劍華先生。他在「站在教育的立場看文言白話的問題」一段中，對再來一次白話文運動者反唇相譏，說主張再來一次白話文運動的先生們是「迷今」，是「替外國人說話。」又說白話文是兒子，文言文是老子，白話文不應該打死並且埋葬了他的不肯死的老子。同時，他又在「大一國文教學問題」一段中，說大學的基本漢文，非但應該教授文言文，而且應該教授應用文，因此在南平東南日報上，就展開了文言白話以及理論與實用的爭辯，天台的青年日報上，因爲轉載我那篇論再來一次白話文運動與文藝運動，也就引起了許多同文的響應。可是，就因爲這樣，也就引起了該報東華錄編者小魯先生的反感。他在自己主編的東華錄上，寫了一篇文體平議，說「斥人爲遺老

人亦可詆之曰遺少，罵人以死文學，人亦可報之曰活鬼，簡直以罵街的態度，替文言文衛道。這時，我的那篇東南文壇現狀說到東南文藝運動前途一文，已在贛州青年報上發表，青年日報語林編者，又爲之轉載。於是在同一個報社之中，因爲新舊兩個副式的編者態度的不同，立刻就引起了社內的人事糾紛。關於小髯先生的文體平議，我曾經寫了一篇評文體平議，在麗水版東南日報上刊出，其餘如浙江日報江風及麗水東南日報筆墨，亦有許多同文予以反駁。再過幾時，永安中央日報，又有鄭朝宗先生其人，出來替文言文衛道，發表了一篇「白話文的危機」，說「白話文跟不通發生了關係」，於是宣判了白話文的危機與死刑。於是對於這一位鄭朝宗先生的反擊，也就在永安的民主報及南平的東南日報上展開了一度的圍剿。一直到了現在，我們還沒有看見有甚麼衛道之士，續俞劍華、小髯、鄭朝宗三先生之後，再出來替文言文上一次火線。或者：這一次在東南展開的文白之爭，是可以結束了吧！但是，在這舊意識舊傳統仍舊保持得非常的堅固的東南社會下，誰又能保得定，再不會有俞劍華、小髯、鄭朝宗先生等一類人物，到處潛伏着而且不時還要抓取機會出來活動一下呢？

所以關於再來一次白話文運動，並不是空喊的。反之，我倒覺得，這一口號，在這東南的一角，却是喊得非常切合，而且非常的必要。因爲在這口號沒有喊出來以前，我們或者以爲白話文之在社會上取得了優勢，文言文久已消聲匿跡，那是沒有問題了的；但事實上却不盡然，這是一。其次，這一次的

白話文爭論的再行提出，新的結論自然是沒有的，但我們卻因此將文言文以及文言文的擁護者重新示衆了一下，正一正視聽，使一些不甚明瞭，或者含糊兩可的人們有一個明確的認識，對於文藝運動的前途，也大有影響的。再次，我們也因為這一次的爭論，檢閱了一下自己的陣容，指出了自身的缺點，加強了現階段語文運動的警覺性與正確性的認識，這事也是非常有意義的。誰能說這一次的再來一次白話文運動口號的提出，竟是毫無意義的事呢？

其次，關於周末版一類的附刊，我在那篇從東南文壇現狀說到東南文藝運動的前途一文中，曾經有一些指責。因為我承認周末版之類的文章，大體總是以趣味為中心的居多，那些詩詞遊記，那些外國幽默和風趣小品，也不過是投合遺老遺少們的一種有閑心理的東西。所以，我說：「如果站在文藝運動的立場來看，或者說報紙對文化運動文藝運動都應該負一部分責任的話，那是應該攻擊的」。關於這一個問題，據我所知道的是天台青年日報東華錄上，有一個反響，他以為寫白話文的罵寫文言文的為遺老，那末，寫白話文的當該是遺少了。但是，當他看了我那篇文章以後，覺得遺老遺少都被人罵去，於是就另造一遺壯名詞，前來反罵。不過這類文章，並無什麼學理上的爭辯，所以我也只寫了一篇開玩笑的文章答覆了他。此外，我也聽見別人轉告我的話，說關於週末版，也有另外的報紙，在反唇相譏，說我要做希特拉，要實行文化統制。這文章我沒有看到，我寫信到那個報館的另一編者那里探聽，但也未見答

覆，如果這真是事實，那末，這位週末版編者的話，真的有使人「言重了」之感。我的原文，是說的「如果」一詞，「如果站在文藝運動的立場上，是應該攻擊的一詞。這是檢討我們自己陣容以內的事，正如我們的批判論語與西風，但說這就是想文化統制，這就是希脫拉，這話又那里搭湊得上呢？不過，這都不過是一些並不十分好的傾向的反響，但問題的是非，却是無用論爭的。至於在好的方面說，據我所知，就是關於這一個問題，我也是樂觀的。因為永安民主報的星期綜合版已經停刊了，而天台青年日報的東華報，據友人的來信，也說給該報的主持人，強制的停刊了。（這真是一個賢明的措施！）這種情形我們固然不敢說這就是什麼東南文藝運動的成績，但在這個時候，如果東南各報都能把這一類趣味性較濃的傾向除去，配着現實主義的辛辣的雜文，與時事小品，（如同南平版東南日報的七日談一樣）把這一類文章多登載一些，那末，我想，對於東南文藝運動也有很大的益處的。不過，趣味性較濃的東西，油腔滑調的東西，無聊應酬的東西，我們總該反對的吧！說到這里，我得附帶的報告一件事情。我因為聽見某報週末版一類刊物的編者的譏刺，也曾經通信南平東南日報週末版編者子翼先生，徵詢他的意見。他的回信，說東南文藝運動的展不開來，實在是因為好的文藝作品太少的緣故，其罪不盡在週末版一類刊物的留存。我以為這話是非常的對的。但是，我想，如果大家對文藝的態度，都能够嚴肅起來，那末，對於好的文藝作品的出現，恐怕不會成為反動的動力的吧！所以，從這一點說，處身在東南的文藝

工作者的積極的努力，却更加必要了。

以上所說，是關於東南文藝運動的消極一面的事；換句話說，也就是我所說的，打定基礎的事。至於積極建設這一方面呢，自然，這幾個月來，還沒有什麼具體的表現，但我們可以相信，因為處身在東南的文藝工作者，大家都感到有獨作設的必要，所以都積極的計劃着或是醞釀着大型文藝刊物的出現，和偉大的文藝運動的展開，却是無疑的。這一個情形，我曾經有過一次報道，或者也會被關心東南文運的朋友們所注意吧！（見正氣日報文藝專刊第一期）老實說來，在這東南文壇的現狀之下，要出版一個大型文藝刊物，要展開偉大的文藝運動，什麼條件，都是具備得不夠的。這比方經費問題，稿子問題，甚至人才集中問題，都是不容易解決。不過，如果大家都能夠努力，能夠齊心一致，這些困難的問題，總可以給他克服到最低限度的吧！

這幾個月來，我以為比較有些成績的也有如下的幾件事。

第一、東南各報文藝副刊編者的聯合問題。關於這個問題，因為我自己就不是一個副刊的編者，他們對大聯合的工作究竟做到了什麼程度，我還不得而知。但是據我所知，浙江日報的江風，便會以這一口號標頭，寫過了文章。而永安民主報新語的編者，也曾有了響應。他說本人站在副刊編者的立場上，對於這個提議，完全同意。而贛州的青年報青島編者洛汀先生、甯海寧波日報波光編者吳萊先生，他們

都會有信寄我，贊成我的這建議的，上猶凱報的大地，亦會轉載江風東南各報文藝副刊編者大聯合一文，可知這問題還是在有力的醞釀着的。

第二、關於東南文藝工作者的團結問題，這一問題的具體的展開，而且已經見之於行動的，第一應該算到贛州。在贛州方面，當王西彥先生達贛州不久，我們聽見贛州方面已由洛汀西彥，曹聚仁以及另外許多文藝工作者，在籌商成立東南文協分會的事。這件事情，雖然到現在還沒有成功，但大家都有這種要求，却已經用事實證明了。此外我們在各報的副刊上也看到許多關於文藝工作者的團結的文章。特別是民主報上，也曾經討論到文藝工作者能否團結，及如何團結等問題。李風先生說，東南文藝界的團結是可能的，因此他指出在抗日，在民主，在文藝的三大目標之下，大家一定可以團結起來的。固然這裏面或作者也有宗派問題，思想問題等。他說：「東南文藝界的團結，是站在東南文藝工作者前面的，一個頂迫切、頂現實，頂重要的課題。像以前那種閉關自守，各自為政，誰也不理誰的作風和態度，是應該把他丟掉的了。今天，我們再沒有理由讓這種無政府的自然狀態繼續下去了。」這話是很有意義的。（十二月八日新語）而羽先生的關於文藝工作者的團結的方法，說是用縣做基本組織單位，因此推而至省，推而至整個的東南，這也是一個相當切實的辦法。（十二月一日）所以，關於這一問題，一直到了現在為止，雖然還沒有具體的實現，但是，只要大家熱心，大家都有此要求，那末，從醞釀到實現，這

時間也不會很遠的吧！

第三、在大型的文藝刊物沒有出現以前，許多報紙的副刊編者，已在計劃着出版文藝專刊，以彌補還一個缺憾，這也是這幾個月來的我們高喊東南文藝運動的成績。原來，所謂東南文藝運動，乃是一個普遍而廣泛的運動；這在這運動的本身上面說，我們在一方面，固然要質的提高，但在另一方面，也要求量的普遍。所以，在我們高喊東南文藝運動這一口號之下，我們固然要求水準較高，——藝術價值和政治價值都比較高些的文藝作品與文藝刊物的出現，但普遍的文藝專刊的出現，也是非常必要的。在這里，我將我所知，報導一些可喜的消息，第一、正氣日報的新地，自從王西彥先生接編以後，已經出版了幾期的文藝專刊了。第二、浙江日報文藝新村，曾經停了一些時候，如今又在這一呼聲中重新復甦了。第三、屯溪的中央日報，也由羅洪朱雙主編，出版了文藝週刊了。第四、麗水的東南日報，聽說要在元旦添出一個東南文藝了，而南平的東南日報與贛州的青年報，似乎也時常在出版文藝擴大版，寧海的寧海日報的前線文藝，上饒前線日報的文藝評介，都是繼續在出版着的，至於上猶的凱報，近日也在計劃着出版三個半月刊，他的名字是新藝術、藝文與文藝評論，而新藝術的出版，我也看到了兩期了，這些收穫，也可以說是東南文藝運動的成績。而在同時，也可以說是東南文藝運動的前奏。

第四、關於東南文藝運動的創作口號與文藝運動的中心任務，也經由許多同文提出來了。關於創作

口號問題。周丁先生在青島上面，提出了以現實主義的手法表現東南。這口號是正確的。因為東南是中國的一部份，表現東南，也即是表現中國。表現東南的各種社會形態，也即是表現中國社會的各種形態。這話自然是無可非議的。不過，我們得問這一個口號提出，是否過於空洞呢？雖然所謂文藝運動的口號，每每是空洞的如狂飆運動、國防文學等，就是例子。不過這也不要緊，因為我們今日所處的時代，是抗戰的第八個年頭，是廿世紀的五十年代，五四以後，中國新文學運動的傳統，演變到了今日，已經給我們規定了一個歷史的任務，浪漫主義等的口號，雖然也有人在高喊，有人在附和，那是無濟於事的。我們只要認識了文藝的藝術價值與政治作用的統一，只要認識文藝在抗戰時期，在世界廣泛的展開了反法西斯鬥爭時期，文藝對於時代社會，民族國家所負的任務，那末，從噴泉裏噴出的是永，從血管裏流出的是血；文藝創作的口號的怎樣規定，是沒有什麼大關係的。至於東南文藝運動的中心任務，有人說是抗日與民主，（見民主報）有人說是承繼五四的反帝與反封建，（見青島）其實這兩種主張，內容是一樣的，而且也可以說都是很正確的，谷斯範先生指示文藝副刊的三個創作方向，一、抗戰的，二、民主的，三、大衆的，也是有深確的見地的話，我想，這非但可以作為東南文藝運動中文藝副刊的創作方向，也可以作為東南文藝運動總的創作方向的。因為這都是中國的文藝運動的任務，而且是五四以後中國的文藝運動，中國的時代社會，所規定的現階段文藝運動的任務。

再次、在創作的實踐方面，關於文藝創作的各部門的檢討，也已經有許多人注意到了。我在東南文壇現狀一文中，曾經說起東南各報的副刊，散文與詩比較佔個巨大的篇幅，要建立東南文藝運動，必須從小說、戲劇、與批評入手。這話頗有些語病。其實，在整個的文藝運動當中，文藝創作的各部門，都可以強調着他的武器作用，當作文藝鬥爭的武器的。今日的東南文壇，特別是報紙副刊上所刊載的散文與詩，他們之所以不能在這運動中發生巨大的力量的緣故，却不是因為他的體裁有什麼不適宜鬥爭的地方。關於新詩部門，青年報的青鳥，就出過一個特輯，說要建立東南詩歌運動的健康作風，而司徒陵先生，在他的新詩與東南文藝運動一文中。則說新詩的本質，原來是戰鬥的；我們在東南文藝運動中，不要忘記了新詩的戰鬥力量；而新詩的創作方向，也應該從那種類騷的感傷的深坑中振拔起來。（此文將在凱報文藝評論發表）所以，關於詩歌的創作問題，我應該說今日的大多數詩歌創作傾向，是不大要得的；但在東南文藝運動中，如果詩歌能建設起他的健康的作風來，如果他從類騷的感傷的傾向中振拔起來，那就不應該說他與抗戰無關，而降低了他在東南文藝運動中的評價了。至於散文我們也可以同樣的「作如是觀」。如果作者在散文中寫的不是身邊瑣事，不是個人消調，而却具有社會風格的，那麼，我們又何必輕視他呢？如果作者能够深入一步，把小品散文與雜文滲透起來，那末，這原來就是戰鬥的匕首，抉發黑暗面，糾正現實的最好武器，如同東南日報的七日談，我們還贊嘆之不暇，更那裏還敢輕

視他呢？至於戲劇創作，我們也看見戲劇創作單獨作戰的呼聲了。（前綫日報戰地）我想只要有人在喊，就表示有人注意到這一問題。固然，有人在喊，不一定就有人在實踐；但有人在喊，總也不會妨礙到實踐；如果因為有人在喊，就有人因而動起筆來，我想，這催生的功勞，却也不可抹煞的。此外在小說方面，如前綫日報的戰地，如青年日報的語林，他們雖然不講甚麼理論，但也在不斷的推蕩着。所以，關於文藝創作的各部門的實踐問題，文藝各部門的重新為副刊編者所重視，為許多同文所注意，這在一個大型的文藝刊物沒有出版，整個東南文藝運動沒有展開以前，不能不認為是一個很好的現象。

此外，還有一個枝節問題，這裏也不妨一提的。我是一個比較現實的人，我看清楚所謂東南文藝運動，事實有許多困難。我不敢有甚麼遠大的希冀，要建築一些空中樓閣；我也不敢就此失望，即行擺旗息鼓。我想，能够切合實際，從小處下手，做一步是一步，比起徒有崇高的理想，（或者說空想的）總好了不少。因此，我會推蕩民主報十日談，十六開合訂本的方法（見一個建議）同時，又把這方法略略推廣一下，建議一個初步計劃（正氣日報文藝專刊）。我雖然也曉得這問題實行起來，也頗有問題，但當我看了殷夢萍先生送給我的幹報副刊收穫合訂本時，因為憧憬於他的內容的充實，和成績的優良，倒使我更加相信。這一辦法是大型刊物未出版前的最好辦法了。而且，使我更加覺得高興的，是上猶的凱報，他們的新刊新藝術，竟然開始這樣做了，這又怎能不使人興奮呢？所以，關於這一個建設，特別如

正氣日報的文藝專刊，東南日報行將出版的東南文藝，已經復刊了的浙江日報文藝新村，和寧波日報的前編文藝，我更希望幾位編者先生能够不怕一度小小的麻煩，使這一計劃能够實現。

總之，自從這一次展開東南文藝運動的口號提出以後，在這四五個月中間，我們固然不敢說是已經有了什麼成績，但我們也不敢一口否認，說是毫無成績。一切事在人爲，有一分努力，當有一分結果。也不必好高騖遠，也不必妄自菲薄。問題的困難，不能說是沒有的，我們的主觀的力量薄弱，自己的本位工作的不够努力，客觀的舊意識舊傳統的留存，和物質條件的限制，在在都是不能使這一運動順利的展開的原因；但是，如果，就因爲這些缺點，這些困難，便把我們的運動擱置起來，或是竟然自己取消了牠，這也不是一個辦法。要知客觀的環境，固然也有些困難，有些限制，但從另一方面來看，則在現在這一時候，這一地方，却的確有這要求，有這必要。這就是這運動的有利條件，也就是這運動的最好社會基礎。要不是這樣，那末，這一運動提出後，爲甚麼就有許多人注意，這許多人討論呢？這裏我得附帶的報告幾點消息。第一，據青島編者來信，我那篇文章，曲江的大光報亦有轉載，第二，中溪方，面莊瑞源先生亦有響應東南文藝運動的文章，（那是由中國日報小且編者杜草爾寄來的，）第三，吉安的前方日報魯陽先生亦會來信說起。這些情形，都可證明這一口號的響應地域的廣闊，都可以使參加這一運動的人們感覺得興奮的。

不過，我們這一運動正在開始，或者說，這一運動還未開始。我們現在的工作，只是打鑼打鼓的「作」作興興，我們也可以知趣的說，這還只有「樓梯響」而已，要一人下來，還得有一個耐性的等待。但是樓梯總在那裏響了，則是沒有問題的。

要這一問題，能够明朗而順利的展開，最好能够如徐中玉先生所期望的，希望政府出錢，希望政府能够出來幫忙。但這畢竟有些近於奢望。中華全國文藝界抗敵協會總會是在重慶，但聽說文協的辦公費，每月只有二千元（？），這就已經够了。所以，一切還得由我們自己來努力。無論要做什麼事情，團結總是要緊的吧！因為團結就是力量。那末話又說回來，文藝工作者的團結這一口號，我們非但仍舊要喊，並且能够實現。而在文藝工作者沒有團結以前，副刊編者的大聯合，我們也希望能够實現，而第三，在大型刊物無法出版以前，文藝副刊的發刊也希望多個副刊編者負責，儘量的建立起來。第四，一切的處身在東南的文藝工作者，也應該用創作的實踐，來支持這一運動，展開這一運動。我們希望文藝各部門的創作實踐，來建設東南文藝運動，同時，也就是建設中國的文藝運動。

評文體平議

青年日報東華錄所載小髯先生的「文體平議」一文，對於文體的見解，完全是從文學的歷史進化論出發的；雖然這種見解的本身，原也不見得十分澈底，而小髯先生對於這種見解的認識，也未見得十二分透澈，但比起自來反對白話文、擁護文言文，一味頑固不化，死抱住文言文不放，如林紓、章士釗、胡先謙、甚至汪懋祖他們，卻是高明得許多。

我因為在這大家正在高喊再來一次白話文運動「今日，小髯先生的這種不十分正確的見解，容易動搖一部份人們的視聽，所以願在這裏對於他的文體平議，作一回論評，略加糾正，尙希小髯先生及關心這一問題的人們不吝指教。

第一、小髯先生對文體的「文字的功能的認識，似乎尙欠澈底，用他自己的述語來說，似乎看得還不够「透」澈。小髯先生說，「時代不斷演進，文字之結構章法，自亦隨之遷變而不息，由文言文變爲白話文，猶如四六文之變爲散體文，推舊出新，乃必然之理。」這就是我所說的「文學的歷史進化論」的說法；這種見解，有一部分可以說是完全正確的。但是，當他說到文字的功能時，却又忘了自己所提出的這一個觀點，就不免顯出自相矛盾的論證來。他說，「無論寫作何種作品，其目的在使對方

瞭解，起一種作用，要懇切明顯，點着眼。（此處恐有脫漏。——筆者）。假使文言文能以深入淺出之手法，寫成宛轉動人之篇幅（篇幅二字，似應改作文字二字，——筆者）。我以為其效能與白話文並無兩樣。所不同者，僅「之乎哉也」與「的了嗎呢」之別。……「我們姑且不去討論，文言文與白話文的差別，是否只在「之乎哉也」與「的了嗎呢」上面，假定真如小將先生所說，則他自己在前面所肯定的而推衍出新，乃必然之理」的說法，就應該先行修正；不然的話，則所謂「文言文變為白話文」云云，其內在的含義，只是「不能以深入淺出之手法寫成」，「並非宛轉動人」的文言文，變為「能以深入淺出之手法，寫成宛轉動人」的文言文一句話的代替語而已，更那裏講得到文體的進化。更何況小將先生認為文言文的效能與白話文的效能的並無兩樣，所不同者，僅「之乎哉也」與「的了嗎呢」之別而已呢？

所以，如果小將先生的文體進化論是正確的，那末，他的文體修正論（我們姑且這樣說吧！）便應該有了問題。因為文體的演進，既能隨時代之遞變而不息，則文言文當有變為白話文之可能；如果文言文的生命，可因為自己內容的修正，還可以繼續存在，那末，文言文便只能變為文言文，再也不會變為白話文了的。所以，這裏所謂文體修正云云，是講不通的。反之，如果說文體的修正是正確的，那末，同樣的理由，文體的進化，也應該成了問題。因為，——上面已經說過，文言文變為文言文，正如駢體文變為四六文，若不如此，未知是否也可以叫作進化？

這裏的兩個命題，意義完全相反，一是必有一非，恐怕小髯先生自己，也未能執其兩端，自圓其說吧！

第二、小髯先生的文體修正論，非但與他自己所主張的文體進化論自相矛盾；即以文體進化論的本身來說，他的認識，亦甚含糊，觀念頗不明確。我們知道，所謂進化，是自然的推進，並不必一定要假借人力為之推動。如果自然進化，根本無此原理，那末，雖然經過許多人為的努力，結果也是徒然的精力的浪費，隻手是無法回天的。反之，如果推陳出新，乃是自然之原理，即使不假人為的力量，他在自然演進的原則上，遲早總有實現的一天。此等地方，如果人們能够理解到這是進化的原則，而且能够把握到這一進化原則，因而加以人為的推進，那末，這一進化的原則，自然是比較的加速的實現。如果你不理解這一原則，你在此原則上不能加以人為的力量的推進，或是你雖然也加以人為的力量的推進，而你的力量未見得「到家」，且也不甚得法；但因爲牠既是自然進化的原則，是一種必然之理，牠在遲早之間，也是一定會實現的。這譬如社會的進化，從封建社會，進到近代社會的社會；既然是一種自然進化的原理，他就非遲早走上這一條路不可的。在這種地方，你如果懂得這一進化的原則，而且能把握到這一進化的必然，那末，你加以人力的推動，這社會階段的進化，便能成爲加速的進化，節省了許多不必要的時間與人類精力的浪費。反之，如果你不加以人力的推進，或是有意加以人為的阻撓，或是你難

想推理，但你所用的力量，根本不得其法，但從社會進化的原則說，近代化的社會，却一定要衝破封建社會的勢力而出現的。這種情形，如果小髯先生也理解到一些，那末，對於目今白話文寫作的沒有成功，不能使人滿意，饜足人們的期望，根本是不會自己取消了自己的文體進化論的主張的。小髯先生說：「時至今日，可無須過慮文言文之永遠留存，但看白話文運動者之努力程度如何？質言之，就是所發表之寫作，影響於羣衆心理者如何？如果每個人（除不識字外）讀後，都有深刻之印象與熱烈之需求，認爲非如此寫，不足以寓目，非如此寫，不足以曲達心意。試問在此情形之下，文言文如何再能存在？但論目前，並不如此，除一部分學生，需要閱讀白話文外，而甚多讀者，對某種新文藝，反覺缺憾。……平心而論，今日之民智，確高過五四運動時代；而今日一部分之作品，似未高明於彼時。非有人反對白話文也，爲之者忽却讀者心理故也。」——這些說話，雖甚宛轉，但認爲白話文運動者寫作沒有成績，於是就委宛其辭，說是「非有人反對白話文也」，而白話文之不能成立，白話文之不應該提倡，不應該有什麼運動，則已經被他一筆判定矣！這種主張，這種見解，最易誤人；小髯先生，雖然並不反對白話文，雖然也在「熱烈希望白話文之昌明普遍」，但他却用兩可的態度，說「亦不主張淺顯達意之文言文，立時寂滅」；以致使文言文造成延續最後生命的理論，以致使他自已造成理論的矛盾，取消了自已的文體進化論的主張。這種地方，以同情白話文運動，理解文體進化論的小髯先生來說，恐怕連他自己

，當想到這種地方時，也會噁然失笑，說是無意之間，竟會得到此種相反的結論的。如果說這原是小髯先生的戰術，利用欲抑先揚的手法，根本就想把白話文運動，踢他那麼一脚，那我們就更無從可說了。

第三、小髯先生既然認不清文體進化論的意義，所以，更進一步對於文體革命論，更就無法理解了。原來，我們今日之所謂「再來一次白話文運動」，意思之間，乃是因為五四以後，白話文運動不夠徹底，真正的白話文時代尚未建立起來，所以主張要再來一次。而過去之所謂白話文運動，在近代的文藝史上，我們知道，早就叫做「文學革命」運動的；我們今日說是要再來這樣一次運動，這內中的革命的意思，自然也是不肯放鬆的；所以，我們現在所提的口號，明確的說，應該是「再來一次文學革命運動」，這一意義，小髯先生，當能理解的吧！但是，小髯先生雖然在骨子裏理解今日之所謂再來一次白話文運動，原來就是再來一次文學革命運動，但他却在怕懼革命，諱飾革命，甚至在詆蔑革命。這種地方，恐怕也就是小髯先生不理解「革命與進化的關係」的關係吧！原來，從社會進化的觀點上說，所謂進化，就是「自然的」進化，所謂革命，便是「人爲的」推動。一切的革命的行動，惟一的條件，就是看清進化的必然，加以人力的推動，剷除一切阻撓進化的障礙，破壞舊體制的殘餘的壁壘，使新的體制，新的進步的社會，能够加速的實現出來。這種情形，在近代中國的革命史上，辛亥革命是如此，現在的對日抗戰所謂中國偉大的民族革命，或民族解放戰爭也是如此。中國民族在歷史的進化上，是非解放

不可的。但我們現在的對日抗戰，却要加速這民族解放的完成，如果在現在這個時候，說是中國的民族解放，既是歷史的必然，那麼我們就不必抗戰，只要坐着等待，或是雖要抗戰，卻應該和日本人一大體相差」，大講其國交，說是大家要在戰場上相見，太不講究國際禮貌，這不成其為笑說嗎？這雖是一個比方，我很知道，小髯先生所見，必定不至如此偏狹而且迂腐；但他對於文體之爭，卻未免露出這種傾向來了。

自然，小髯先生還可以強辯，說是文體之爭，畢竟問題甚小，而且同是中國文字，同是爲的中國文化之保存與推進，何至小題大做，未免擬於不倫；但是，問題雖有大小，情形容有輕重，如果你要站在某一問題的主觀立場說，既然稱之爲革命，牠們的要點，却是沒有不同的。再則，當一個革命運動開始的時候，既然展開了真理與非真理的鬥爭，這個中間，除了一個「是」與「非」的判別之外，依違於兩可之間，既不是「是」也不是「非」的第三者的立場，也是不能存在的。這裏，我們且看一看小髯先生對於白話文運動提倡者與響應者的態度的批判的態度吧！第一，小髯先生的這篇文章，題名文體平議，這就好像文體之爭，與小髯先生根本無關，而小髯先生的這一次出來說話，也不過站在第三者立場來打打圓場，講講「事」似的。但是，在人情社會上，固然有開同堂門，講和說事甚至吃講茶之風，而在實際的爭論上，「是」就是「是」，「非」就是「非」，却是不能有兩可其間的所謂「平議」的。再則

小澤先生的所謂「平議」，根本就用文言文來表現，替文言文打圓場，說話早有偏袒，也似乎不能說是「平議」。說句笑話，這譬如趙姓與錢姓聚訟，趙大爺要以當地紳士的地位，出來給他們說和，結果還是一拳頭打出，手臂曲進，暗底裏總有些偏私的。第二，小澤先生不明白所謂文體革命，是非早就判明，對於那些執迷不悟，一味死抱住文言文不放的人物，是可以不必用什麼理由去說服的。因為時至今日，他們如果能趕上時代，認識文體革命的意義，與文體進化的必然，那末，自從五四以後，關於文體的論爭，早已經過林紓章士釗胡先驥汪懋祖等代表文言文的不斷的掙扎，與白話文運動者的不斷的攻擊與反駁，這二十餘年來的功夫，所有的文獻，尚可覆查，為什麼不肯復按一下，擲管而從呢！小澤先生說「人祇有服善，未有甘受惡罵而抗拒者」，但有一部分人，却也有情性，先入為主，因循舊惡，不肯放棄成見，擲管而從的。即以小澤先生自己而論，他雖然要出來替這一次的文體之爭，作一個平議，但爲什麼要說出二十餘年前已提出的問題，津津然有喜色，當作自己的最得意的警句呢？小澤先生說：「筆者之意，最好由提倡與響應者，偏以文言文先來寫點委婉感人勸導作品，以示經驗所得，確有立即改寫白話文之必要。」殊不知這已在二十年以前，爲反對白話文運動者所主張，而爲魯迅所設爲勸人戒雅片者，必須自己吃上雅片，方能洞知雅片之害之理論。即在近幾年以前，何容先生在國文月刊上發表「存文與管語」一文，亦曾以文言文的形式寫文，攻擊文言，說是管聞反對白話文者，每操白話文於不

願 彼即破例以文言文寫作 希望能使反對者心折，此種文獻，想小樽先生恐皆未之留意吧。說句笑話，小樽先生筆名小樽，想已留了兩撇鬍子，——作與還未留上那兩撇鬍子，但精神上却愛這兩撇鬍子，於是筆名小樽，自己以為大可依老實老，爾後生小子，根本不會寫作文言，於是大咻咻其白話；我同你們開個玩笑，看你們能寫一篇像樣的文言文不能，小樽先生如果真有此種用心，那末，他的遺老氣味，已顯十足，胡適文體進化論的認識，恐已是半路出家了也。但是，這是笑話，我希望小樽先生不必介意。不過，老實來說，站在革命者的立場，對於阻撓革命的頑固傾向，與落後勢力，却是非用「盛氣厲色」的態度來攻擊不可的。不然，便不能算是革命。同時，如果主張文體進化的人，不主張以革命的態度來加速文體的進化，也就等於不懂得文體之必然的進化的道理，而放棄了他的文體進化的主張了。

第四，對於文藝的形式與內容的連繫，小樽先生恐怕是根本沒有理解到吧！五四以後的中國新文學運動，自從胡適之提出白話文運動以後，其間許多次的文白論爭，如第一次反駁林紆、章士釗胡先×等反對派的爭論，第二次由汪懋祖等所提出主張「文言復興」，而造成的大衆語問題論戰，第三次，抗戰以後所提出的文藝上的民族形式問題的討論，都是把文藝的內容、歸納到文藝的形式，而以文藝的形式，包含着文藝的內容，在發展這一些論爭的。原來，文藝的內容，本是文藝的形式的決定因素，所謂「內容決定形式」者，就是這個說法；但在同時，文藝的形式，又時常可以反作用於內容；它也是不能和

內容孤立起來的。五四時期，第一次白話文運動時，胡適之第一個主張用白話寫作作品，說要「有什麼話，說什麼話；話怎麼說，就怎麼說。」這似乎只注重於形式一面。但當文學革命論提出以後，「蒲留騰琢的阿諛的貴族文學，建設平易的，抒情的國民文學，推倒陳腐的舖張的古典文學，建設新鮮的，立誠的寫實文學；推倒迂晦的艱澀的山林文學，建設明瞭的通俗的社會文學。」這種主張，便已把文學的內容，歸納入文學的形式中了。其後如大眾語問題的論戰，他們給大眾語所下的定義是代表大眾前進的意識的。為什麼要從大眾語的文體形式上加上這代表大眾前進意識這一個內容呢，這是很顯然的。因為形式不能和內容分離，單舉形式實可以包含內容的緣故。再其後，所謂文藝上的民族形式問題的討論，也是用民族形式，包舉民族內容的意義；而且特別的強調着當前民族解放運動的內容，而把文藝上民族形式配合着這一任務，展開民族解放運動的。不過，過去的這些運動，在每一運動的本身意義上，都似尚欠徹底，沒有完成他所要完成的任務；因此，一直到了抗戰八年之久的今日，我們還感覺到眼前的文藝運動，未能配合着抗戰建國的需要，完成他所要完成的任務，所以便提出了「再來一次白話文運動」的口號來。所以，小荷先生如果理解到這一點，他就應當曉得白話文與文言文的分別不僅在一之乎哉也「和「的了嗎呢」，而是更深一層的配合着抗戰建國，民族解放戰爭的內容與意識的差異問題。再進一步說，文言白話的分別，乃是落後與前進的意識的差別，封建意識與現代化意識的差別的問題。這種情形，

並不是我故意張大其詞，說來動聽；如果小得先生能抽一點功夫翻一翻中國新文學運動以來的關於文體的論爭的文獻，再研究一下文藝的內容與形式的關連等等問題，我想，以小得先生的明達，當能完全同意我的說話。我在「論再來一次白話文運動與文藝運動」一文中，曾經說過：「爲了展開東南文藝運動，我們在東南的文藝工作者，應該加強對文言文復活的鬥爭，對於舊意識的潛留和舊傳統的保存的勢力鬥爭。我們要響應西南文藝工作者的口號：在東南，我們要再來一次白話文運動。爲了新中國新文藝的建設，我們要再來一次白話文運動。爲了中國新文化的前途，我們要再來一次白話文運動，爲了扶植民主精神，擁護現代中國的科學化現代化運動，我們要再來一次白話文運動？」這些說話，我想小得先生，也不是沒有看見的。但是，這里却覺着非常之可惜；就是小得先生雖然看見這些說話，却也未能完全理解的透澈。因此，在一開始的時候，便有意無意的把形式與內容分立起來，於是就只看見了形式，而看不到內容。因此，他就以爲再來一次白話文運動，根本只是文體上的事情，而文體上的事情，也只是「之乎哉也」與「的了嗎呢」之差了。小得先生再從此種錯誤見解出發，於是便從旁譏笑，說是文言與白話文之差，要不至因「之乎哉也」等數字之差，一便形成大地生天，腐朽新奇，一則禍害國族，一則宏補抗建」了。因此，更進一步，也就反唇相譏：說「斥人爲遺老，人亦何嘗不可反詆之曰遺少，罵人以死文學，人又何嘗不可報之曰活見鬼？」此悻悻之色，現於言表，如果小得先生能理解這點理由，靜夜

自思，頓然有悟。當曾自笑自己之過於火氣了吧！

雖然，小髯先生究爲識時之士，彼之見解，早已與那批頑固分子，執迷不悟，死抱住文言文不放，認文言文爲終古不可推翻者所抱之見解不同。卽就彼所主張之「淺顯達意之文言文」一點來看，較之那批頑固分子，其相去之遠，又奚啻霄壤？君子責善以德，吾於評小髯先生文體平議以後，願以至誠，請小髯先生百尺竿頭，更進一步，不爲殘破之文言文倭變作一最後之守卒，以阻撓白話文之進化。正龔所在，時勢所趨，請立下明斷，倒戈來歸，爲白話文運動立一偉大之功勳。若能如是，則以小髯先生之所能，先寫幾篇「委婉感人」之文言文作品，一以示經驗所得，確有立即改寫白話文之必要，豈不更有益於文藝運動，文化運動也哉？

不過，我這些說話，還是一些半真半假的笑話，我希望小髯先生放棄文言文的寫作，站到白話文的隊伍裏來，這是真的。但要他用文言文的寫作，來擁護白話文，這就等於用封建的武器來參加近代的戰爭，雖然在對封建的叛亂上，大刀隊紅槍會也有用處，但在近代化的觀點上，却是不夠的。所以這是一句笑話，就是要反對文言文，我勸勸小髯先生，也不必再寫文言文了吧！

文學批評的新動向

③

中國的文壇，關於文學批評的著作，原來就不大發達；而有系統的文學批評的著作，能够自己建立體系，有條不紊，而且能够指示出他的前途的，更屬鳳毛麟角。我們的文壇，是多麼的在需要着，期待着！一本有體系的文學批評的著作的出現呵！

這一次，我們看到了陳銓教授編著的一本文學批評的新動向，一看見這一本書，一看見這一個書名，真是何等高興呀！

陳銓教授過去在文壇上的功績，原也沒有什麼大不了的成就。抗戰以後，他加入戰國策一派人中，說是今日中華民族的對日抗戰，只等於中國戰國時代的混亂局面，這理論原來就有些別扭。但是，他們一個個都把自己當成學者，學者的思想，應該自由，這似乎是名正言順的事。因此，我們以為這一批戰國策的人物，都是思想自由主義者，倒也不無可原之處。後來，陳銓教授主編民族文學，提倡民族主義文學，初看起來，以為他已經受過抗戰的洗禮，曉得了國家，曉得了民族，既然認定文學當以國家民族

爲前提，而且須得提倡民族意識，（提倡民族意識大家，是不通的，我在民族文學與民族形式一文中已有指責）似乎已經進步得不少。但是，如果有人細細的辨認，那末他的思想中心，還是體到一團，他的提倡民族主義與民族文學，還不過是一個幌子，還可以看得清楚的。

當我這一次看到陳銓教授這一本書的時候，我一看書名，文學批評的新動向，翻一翻出版的年月，是三十二年五月的初版。我想，他該有些進步了吧！而且，按着出版的年月說，也在他提倡民族文學以後，我的這一估計，當不成問題的吧！可是，當我翻看了幾個章節，我便對自己的這一假定發生了懷疑：當我看完了這本書之後，我更失所望。陳銓教授，並沒有什麼進步，反之，倒是陰謀毒辣，到處表現出一種極其惡劣的傾向。江山好改，本性難移，我對於陳銓的著作的失望，固然應該在意料之中，但畢竟却也出乎意料之外了。

近年以來，東南的文壇上，對於陳銓教授的見解和傾向，與以嚴正的批判與駁斥的固也不少，但同情着他的見解，和他一鼻孔出氣，而且把他的理論當作自己的靠山，似乎還尙有人在。我想，我把這一本書的梗概，再來介紹一下，想也不是多事的吧！

況且，這一本書，聽說是三十二年五月初版，但在我們東南，對於西南出版的新書，看到也不容易；至少，在我的貧弱的見聞當中，還沒有聽見有什麼人，說起這本書過。那末，我的這一篇評介，恐怕

更不是多餘的事了。



這一本文學批評的新動向，全書共分四章，先看每章的標題，覺得體系非常完整，有理論的建設（第一章）有過去的評價（第二章），再加上異邦的借鏡，（第三章）而後說出偉大的將來（第四章）。因為理論已經建設起來了，於是應用於中國的過去的文學，對中國文學先來一個評價，於是再有一章異邦的借鏡，而後指示文學批評的新動向的，偉大的將來來，這不是一個很有體系的組織嗎？可是，你如果能夠細細的看完這本書，不，只要看完第一章的時候，你就可以發現這一本書的理論與見解，還是支離破碎的。

這裏，我們先問，作者所謂文學批評的新動向是什麼呢？如果我們回答得不錯的話。那末，我們將先代作者回答，那就是法西斯蒂的文學，加上民族主義的文學，也即是作者自己所說的「民族的天才」，或「天才的民族」是。同時，如果我們又問，作者所謂文學批評的新動向，他的新的程度，究竟新到那裏呢？這裏我們也可以代替作者回答，所謂新動向的新，是新到十九世紀的尼采爲止的。接着，如果還有人再問下去，所謂文學批評新的動向的哲學根據是什麼呢？這裏，我們也可以代替作者回答的，是

尼采的超人哲學，也就是希拉脫的侵略主義的靈魂與前身。

這些問題，我代作者這樣的回答，也許讀者不會十分相信。其實，這一本書的內容，雖說前後共分四章，但第二、三、章，實在並沒有什麼新的內容，他的主要的意思，已經在第一章中差不多完全說出來了。而且，就是在第一章中，裏面雖然也分四節，但第一節的標題，也就是全書的標題，而全書的意思，也完全在第一章第一節中籠罩包括住了。所以，讀者如怕麻煩，不妨先看這一章，這一節的文章便可窺其大概。許多零碎的文章，恕我不在這裏照抄。

不過，陳銓教授在第一章第一節文學批評的新動向中，却也有幾點見地，是比較的正確的。這種地方，我們也不得不給他特別的指出來。他說：「假如我們承認『先有文學後有批評』的基本公理，那末文學有變化批評也就有變化」，當然是不可逃避的定律」。（原書十五頁）可知他對文學與文學批評的觀察，都能從變動的觀點上去把握的。雖然他所用的方法是形式邏輯的推理，但這種推理，如能應用得徹底，他總不會停留在某一階段某一時間之上，而不再進步的。可是，陳銓教授，雖然也認識了文學有變化，批評也有變化，但他對於文學，對於批評，却只看到了十九世紀下半期的尼采為止。好像除了德國便沒有文學，而十九世紀以後的文學也不算文學，——自然更無所謂文學批評。因此，他就不得不割他自己的理論，以為文學批評的新動向，是新到十九世紀的尼采為止了。其實，這是一個笑話，所

講文學批評的新動向既然只新到十九世紀的尼采爲止，爲什麼還叫動向呢？難道在二十世紀五十年代的今日，我們還要無視了一切文學與批評的成績，而走上復古的道路嗎？難道從十九世紀後半一直到今日的文學演進，又走回了尼采的舊路嗎？這種地方，陳銓教授想想，也能自己發笑，覺得自己的說話太過空虛了的。

同時，在文學批評的任務目標，以及他的史的演進上看，他把文學批評，分爲三個時期，三種派別，這在大體上說來，也是不錯的。他說：「第一派擺脫傳統的觀念，不拿外來的標準衡量文學，他們只從文學的本身，找出他的條理和演進，來說明他解釋他。在這一派文學批評家手裏，文學批評，變成了文學解釋」（原書第十頁）「第二派不作解釋的工作，也不尋求客觀批評的標準，他們只根據美的原則，來「欣賞」文字，一種文學的美麗和價值，也就看他對於欣賞的文學批評家，能夠發生多大和那一種影響」（頁十二）「第三派的文學批評家，認爲文學是一種創造的活動，文學批評也應當是一種創造活動。……文學批評在這一批人手裏，變成「文學創造」（原書十三頁）這種說法，和說文學是反映人生，表現人生，創造人生，也並不兩樣。總算也頗有見地。但是，他所要創造的人生，究竟是那一種人生，他所要創造的人生的標準，究竟是什麼人生呢？如果我們問到這裏，那末，他又回到十九世紀後半期尼采的超人主義，也即是他所說的天才——民族的天才，天才的民族上面去了。這也是一個不可

解決的矛盾，和他的新動向的新是同樣的不可理喻的。

原來，陳銓教授的內心，根本就有一個極大的矛盾。他留學德國，他崇拜希脫拉，他要替希脫拉說教。但是，他却又不得不裝一個幌子，勾引了民族，把民族主義搭配上去。因此，他在理論上，就扭扭妮妮，轉彎抹角的轉到了十九世紀的尼采超人主義身上去了。



這本書的第一章，題名理論的建設，他的小題目，是新的基礎。其間又分四節，即文學批評的新動向（第一節）、民族運動與文學運動（第二節）、盛世文學與末世文學（第三節）、文學與時代（第四節）是。在這四節文章當中，關於第一節的內容，我已在上文說過，這裏不再多說。

第二節民族運動與文學運動。作者從文學與哲學的不同出發，先說文學在於求異，要表現出一個民族的特性，才算對世界文化，有所貢獻。因此，他把民族運動與文學運動結合起來，說「民族和文學是不可分開的」。這話都不見得很錯。他又說：「民族運動，是獨立自由的運動，一個民族，政治軍事上受了外力的壓迫，牠必須努力奮鬥，打倒暴力，爭取獨立自由。他需要獨立自由，爲的是要發展牠自己特殊的個性。在文學方面，也是一樣。」不能獨立自由，文章就沒有新貢獻。」（見原書二十一頁）

也是非常的合理。而且非常的有力的說話。再下面，他接續引用了許多外國與中國的事實，說明民族運動與文學運動的關係，自然也沒有什麼值得駁議之處。不過，在這裏，我得抄出作者的一句說話，和另外的「段文章對照一下，他說：「世界上最不中用的人，就是誇耀他祖先事業的人，世界上最不進步的民族，就是夢想前輩光榮的民族。」（見三十一頁）這是對的。但是他在另外的地方，却說：「中國是一個有長久歷史文化的國家，歐洲人的祖先還在樹林裏野蠻生活的時候，中華民族已經有光榮燦爛的文學了。」（見三十三頁）這又是什麼話呢？但是，作者的最大的矛盾，還不在這裏，他在本書第二章過去的評價裏，却還儘量的把中國的古書搬了出來，說論語孟子老子莊子甚至白蛇傳西遊記封神傳之類，都是中國文學對世界文化的最大的貢獻呢？而最有趣的說法，還說我們的一本元曲，叫做「趙氏孤兒」的，對世界文化的貢獻是怎樣偉大呢？

第三節盛世文學與末世文學，第四節文學與時代，都是從文學與時代社會入手的。理論也甚空泛，並沒有什麼很大的道理。他說盛世文學與末世文學的分別，第一從作者對人生的態度，前者是肯定的，後者是否定的。第二從文學表現的內容說，前者是表現人類偉大的精神的，後者是從事纖巧的技術的。第三從美的觀點來說，前者是壯美的，後者是幽美的。所以他要提倡盛世文學，反對末世文學，講話也很對的。但是，他所肯定的人生，他所讚美的人類的偉大的精神，却又轉彎抹角的把他引到尼采的超人

主錢上面去了。

第二章是過去的評價，他的小題目，是中國文學對於世界文學的貢獻，這裏共分六節，除第一節批評的標準，說出文學批評有什麼一、修辭式的，二、內容式的，三、天才式的，四、文化式的不倫不類四個標準以外，下面，第二節是固定中國民族對人生態度的三大思想家，說固定中國人民的人生態度的思想，是孔孟的儒家，老莊的道家，以及印度哲學的佛家。再接着，第三，四，五，三節，便分說各理主義（儒家思想）文學，根本主義（道家思想）文學，消極主義（佛家思想）文學對人生的啓示。而第六節則當作本章結論的回顧。

在這裏，我們得預先指出來的，即是作者所提出來的四種文學批評的標準，他的名詞，根本就大不妥當，而且也有些不通。其次，他的分類的辦法，也有些莫名其妙，但是，這些地方，我們暫時不去管他，我們且先看他自己的解釋吧！他說：修辭式的批評，是一種作品到手，批評家立刻就努力去分析研究這一種作品，在修辭方面有多大的成功。如鍊字造句描寫結構風格，都包括在修辭的範圍。（見五十一頁）內容式的文學批評，一注重文章的內容。如修辭的浪漫主義，不重形式只重內容，宗教文學

，道德文學，也是如此。」中國學者，素就主張文以載道，只要載得有道，文章就是好的，沒有道就是壞的。」中國最近所謂普羅文學，民族主義文學（陳銓教授自己在提倡民族主義文學，但如今却把他列在普羅文學之列，自己給他打了一記嘴吧，這倒可以注意。筆者）國家主義文學，革命文學，也是如此。」（五十五頁）第三種，「天才式的批評」，他說：「不用修辭的規律，也不用主張的是否來評判一個作家的作品，只認他的作品，是他的天才的表現，就是他這種表現去解釋說明他。」又說：「我們認文學只有天才才能創造，沒有天才，一切的規律工具內容，都沒有用處。」他又說「天才是「一種力量的表現……是藝術規律的創造者……是人生的啓示者……」最後說到文化式的批評，他說「拿文化式的標準來衡量文學，就其去研究某一種文學裏面表現出來某種文化對人生的啓示。因為我們的標準是從文化上着眼，所以凡是愈能够代表某種文化的作品，我們愈認他爲偉大。」接着，他又說：「我這一篇文章批評的標準，就是文化式的。其他三種標準，天才式，修辭式，內容式，討論的時候，也間或用來說明中國文學的價值，但是最主要的判斷，仍然根據文化式的標準」。（以上引文見五十一至五十七頁）

第二節裏，他說固定中國人生的思想，第一是孔子，第二是老子，第三是釋迦牟尼。「孔子老子釋迦牟尼三人代表中國民族共同人生態度的三方面。孔子代表的是合理主義，老子代表的是返本主義，釋

迦牟尼代表的是消極主義。中國文學。可以就這三種對人生的態度，來分類研究，看他所對人生有什麼啓示。（一六六十一頁）

再下面，他分別的說明了三種主義對人生的態度，以及由這三種主義產生的文學作品。他說：「合理主義的人生觀，最大的長處，就是相信他的人，生活是安定的。因為一切既然都明白清楚，所以對付一切的態度，就沒有什麼徬徨歧路的困難。」「合理主義的文學家，不會有偉大的內心的衝突，激烈感情的震蕩，不會有豐富的想像，神祕的思想。」「合理主義最好最大的貢獻，在散文方面，是書經，易經，禮記，論語，孟子，中庸，大學，在韻文方面，是詩經。在戲劇方面，是琵琶記，在小說方面，是兒女英雄傳，好漢傳，高志志，苦惱梨，野叟曝言。」

這裏，我們姑不問陳銘教授心中的所謂文學作品，究竟該是些什麼東西。但是，除了他自己承認的小說方面，除掉少數描寫中產階級生活的小說之外，差不多沒有多大成績。」以及上面所舉出的作品，「都只能算中國第一流第三流的小說」之外，像禮記之類，是不是算是文學呢？但是他却繼續的說「這一些事實告訴我們，合理主義文學人生的啓示，對於世界是有貢獻的。（一七十三頁）

再說返本主義的文學吧！他說返本主義的文學，當然莫過於老子的道德經了。除了老子道德經以外，自然要算莊子了。不過老莊雖然有詩人的天才，但是他們主要的目的，還是在於哲理，不是在作詩

。站在返本主義的人生觀立場上，最偉大的抒情詩人，要推李白。——李白深受了返本主義的影響的，但是還沒有完全達到返本主義者對人生理想的境界，真正作到了這種地步的大詩却要推陶淵明。——這代表道家的小說，如儼封神演義……神仙傳、白蛇傳、綠野仙蹤、聊齋誌異，以及其他講劍仙俠客妖魔鬼怪的小說。——（七十五頁至七十九頁）

這裏，我們自也不必附加註明，我們只要看了他所列舉的這些書目，也就够了吧！我們曉得，這位陳銓教授，對於文學的見解是把聊齋誌異和陶淵明向看的。

再次，消極主義的文學，他說「這可分四方面講，第一是經典的翻譯，第二是神話的創造，第三是思想的解放，第四是小說戲劇抒情詩的貢獻。」（八十二頁）他說「返本主義的神話的總匯是封神演義，消極主義神話的總匯却是西遊記。」——但是用消極主義的根本思想來寫實際生活，而同時又能夠在中國小說界，創造一部空前的偉大小說，莫過於曹雪芹、高鶚兩人合著的紅樓夢。」（八十四頁）

以上這些作品，據陳銓教授所說，都是根據他的四種批評標準批評出來的。他說「這些作品，我們用修辭式，內容式，天才式的標準來衡量，認為他們在世界文學上，已偉要（原文，恐係不備或已經之誤）佔重要的位置。至於他們對人生的啓示，我們更認為對世界文化的發展，有很大的意義。如果中國文學對過去有這樣好的成績，對將來有這樣大的使命，那麼他對世界有沒有貢獻，算不算偉大，也就

可以不必多說了」。(見八十七頁)

這就是這一章的大概。我們假定說，他這一章的理論，同另外各章，並沒有什麼矛盾，在這一章裏面，自己也能持之成理，但是，他所認識的中國文學作品，又是一些什麼呢？我們不能在折衷的文藝作品中，看出作者，我們這位陳銓教授，對於文學的見解與認識來嗎？

⑤

第三章是異邦的借鏡。或者，是因為陳銓教授曾經留學過德國的緣故吧，所以，他所指的異邦，事實也只有德國一國；或者，因為陳銓教授只知道有個狂風運動吧，以所，他認為可以借鏡的，也只是十八世紀以後一直到第二次世界大戰以前，——明確的說也只是到了十九世紀末葉，尼采學說鼎盛的時代的德國哲學思潮與文藝思潮。所以，在這一章裏，原來的正題，雖說是異邦的借鏡，但他翻題，却就老實不客氣的說是一德國的狂風運動了。其實，在我們看來，陳銓教授的骨子裏，原來就想提倡一套希脫拉的法西斯蒂的；但他又感覺得說不出口，於是也就姍姍的說什麼狂風運動了。

這一章的內容，又分三節：第一節狂風時代的德國文學，第二節浮士德的精神，第三節狂風時代的席勒。這三節文章的內容，只是普通的文學史或文藝思想史裏的一些材料。作者並沒有什麼特殊的創見

。自然：德國的狂亂運動，對於德國文學的創造，德國民族的新生，是有很大的力量的。哥德的作品，特別是少年維特的煩惱與浮士德，他的偉大的成績，對人類思想的貢獻，也是不可抹煞的。席勒的著作，特別是他的強姦，那種反對不良的舊社會的熱情的表現，也非常值得稱頌的。但是，十八世紀十九世紀的時代是一個時代，今日二十世紀五十年代的時代，又是一個時代；時代不同，社會進化各階段的文
化情形不同，而社會所要求於文學，文學所能仕奉於社會的也就不見得相同；這是一。其次，德國是德
國。中國是中國；民族不同，國體不同，強說某些地方，可以借鏡，但也不見得完全可以相合；如果說
是取長捨短，善自爲之，那末，世界各國的文化，我們可以借鏡也很多，又何止於德國？這種地方，就
是陳銓教授怎樣的辯辭，也是難以自圓其說的。

何況：陳銓教授於說明浮士德的精神之後，——他說浮士德有五種精神，即一，對於世界人生永不
滿意的精神，二，不斷奮鬥的精神，三，不顧一切的精神，四，激烈的感情，和五，浪漫的精神，——
接着就說：「總說起來，浮士德的精神是動的，中國人的精神是靜的，浮士德的精神是前進的，中國人
的精神是保守的。」（見原書一〇八頁）依此推論下去，自然就要中國人放棄自己的國民性，或民族
特質，而後才去模仿或是接受浮士德的精神了。——依陳銓教授的說法，就是向浮士德的精神借鏡，——
「俱不知這種樣子的一借鏡」，是否又和陳銓教授所提倡的民族精神民族意識，甚至民族主義文學有否、

一些衝突呢？

再說：陳銓教授介紹了席勒的兩個劇作之後，說：「席勒在強盜中間，已經描寫主人翁奔迸式（？）的激烈情感，在陰謀與愛情中間，更拿情感來作主題，反抗當時階級制度的壓迫。」（見一二二頁）陳銓教授這樣強調「反抗當時階級制度的壓迫」，我們也不曉得這對於他自己所提倡的民族主義文學，以及平日所主張的理論有沒有什麼矛盾？

總之，陳銓教授之所謂異邦的借鏡者，原來只是一個掩眼的方法。我們給他說穿了吧，他是德國文化化的崇拜者，開口天才；閉口英雄，閉口狂亂時代，閉口超人主義，筆下說的是尼采，心裏想的是希特拉，口頭高呼的是民族主義，心里打的算盤都是侵略文化，這樣口是心非的事，又何必如此裝模作態呢？



讀書的第四章是偉大的將來，他的另一標題是意志哲學。這一章又分六節，其間除了第三節說是易卜生以外，其餘如第一節叔本華的哲學，第二節尼采思想的演變，第四節赫伯爾的泛悲觀主義，及第五節第六節叔本華與紅樓夢尼采與紅樓夢，說的還是德國的哲學，與前一章異邦的借鏡，根本上並沒有什

麼兩極？這是全書的結論，這是所謂文學批評的新動向的遠景，但他的葫蘆裏還是叔本華與尼采，一句話，是希脫拉主義的靈魂，那一套不要臉的哲學。

在這裏，我們不高興再替他介紹什麼是叔本華的意志哲學或厭世主義，也不高興再行喧嚷什麼是尼采的天才主義或是超人哲學，我們只要看着叔本華與紅樓夢以及尼采與紅樓夢這兩種的結論，也就够了。

在叔本華與紅樓夢的一節中，作者用了許多方法，指出了紅樓夢作者的思想是悲觀主義和解脫思想，又指出了這一種思想是完全和叔本華的思想相同的。這些說話，原來就是王國維的見解。在王國維的紅樓夢評論中早就說過了，這也並不見得有什麼奇特。可是，陳銓教授他也知道，用悲觀主義和解脫思想來代表希脫拉的思想，或是他自己在高唱着的，而其實却是投機取巧當作一個幌子的民族主義文學，却是不協調的。因此他在這一章的結尾上，便說着如下的話，把他輕輕的渡過到尼采那裏去了。

他說：「到底悲觀主義對人生有什麼價值，解脫的思想對人生是否可能？這一個問題的解決，恐怕只有進一步研究尼采的思想。尼采是最初篤信叔本華哲學的人，後來從叔本華的悲觀主義，一變而為他自己的樂觀主義，從叔本華的生存意志，一變而為他自己的權力意志；從叔本華的悲慘的人生，一變而為他自己的精彩的人生；這一個轉變的過程，是世界思想史上最饒興趣的一段歷史。也許紅樓夢最後的評

價，不在討論叔本華與紅樓夢，而在研究尼采與紅樓夢了。」（見原書一七三頁）

按着的一節，就是全書最後的一節。他說：「假如叔本華的哲學同曹雪芹一樣，在消除生存意志，對人生求解脫，那末尼采的思想，正是批評紅樓夢最好的資料。因為研究叔本華，我們只能解釋紅樓夢，研究尼采，我們就可以進一步批評紅樓夢。根據叔本華來看紅樓夢，我們只覺得曹雪芹的『是』，根據尼采來看紅樓夢，我們就可以覺得曹雪芹的『非』。尼采和曹雪芹，代表對人生態度極端相反的兩個方向，他們的是非，我們當然不能夠憑空決定，然而時代的潮流，自然會顯呈出一個判斷的標準。」（見原書一七四頁）

他又說：「假如我清楚認識，生命不可消亡，那末紅樓夢作者的人生觀宇宙觀，我們就不能再表示同意。」（見一七八〇頁）

又說：「文化必要進步，人類必須要超過。」（超過什麼呢，這是原文。你不要問，但必須注意，這就叫做超人主義。筆者註。）這是六十多年以前，尼采對世界人類的呼聲。對於現代的中華民族，這一種呼聲太有意義了。尼采的思想，固然有許多偏激的地方，他積極的精神，却是我們對症的良藥。（同上。）

這就是全書的結束，所謂文學批評的新動向，所謂偉大的將來，結果却只是如此這般的捧了捧尼采

，宣傳了尼采而已！

究竟我們中國現階段的文學批評，中國現階段的文藝運動，要不要尼采呢？這個問題：我們想，我們似乎不必引用希脫拉的民族優異感，大日爾曼主義，及其征服世界統治世界的理論，原是溯源於尼采超人主義的說法。即以尼采的超人主義本身而論，試問今日我們的同盟國家當中，有那一國的政治家哲學家，還認為這一種主義是可以實施於今日的世界，而要把他移到自己的國家來的？我們記得，在第一次歐洲大戰以後，蔡元培先生就曾寫過一篇歐戰與哲學的文章。蔡先生在那篇文章裏面，明白的指出德意同盟所代表的哲學思想，是尼采的超人主義，協約國所代表的，却是克魯泡特金的互助論的反應。而「直到了現在，提倡民族優越感，征服世界論，實行侵略政策，與這一次世界大戰的罪魁希脫拉，仍舊還是承繼尼采衣鉢的徒子徒孫。這種情形，難道我們的留德教授還看不出來嗎？但是，陳銓教授在這《未來著作中，却的確是這樣的提倡。而且還說這是什麼「共勵同」，是有他的什麼「偉大的將來」的，這不正是有意要替希脫拉吹法西斯主義嗎？」

粹與，陳銓教授會這樣的提議，說尼采是尼采，而希脫拉又是希脫拉。但是，我們且看：陳銓教授

所介紹的尼采所痛恨「七毒」吧！悲觀主義，道德，基督教，社會主義，民主政治，理智主義，女性主義。他說「這是人類的七毒，七毒不除，文化一定要平庸，墮落，腐化，崩潰，消滅」。〔見原書一七八頁〕所以，我們姑且承認尼采的思想，只是尼采的思想，而與希脫拉的思想毫無關係，但是反對民主政治，反對社會主義，反對道德，反對理智主義，這是我們中國今日所需要的嗎？何況我們抗戰了八年，爲的只是爭取了民族的自由，民主政治的建設與實現。我們在艱苦的抗戰中，提高了自己的國際地位，與美蘇英連結了同盟，爲的也只是世界民主政治基礎的永久的奠定。如今陳銓教授要提倡尼采主義，反對民主政治，就說不是希脫拉的信徒，替希脫拉宣傳法西斯主義，但在至少限度，總也是不適合於國情，不適合於眼前國際政治的需要吧！即以反對社會主義來說，作與陳銓教授也會舉振有詞的說：什麼蘇聯的社會主義，怎樣怎樣的不適合民族主義。但他的理論的出發點，恐怕也忘記了眼前中蘇英美四大聯盟的中央國策吧。此外，如反對道德，反對理智主義，我們可更不知要怎樣說法。這些問題，我們就不必再行深究了吧！

但是，我們說尼采是尼采，尼采與希脫拉無關，這還不過是替陳銓教授開脫的說法。如果我們身邊有我的套門那套麼一本書，我們也就可看出希脫拉的思想是在怎樣的把尼采的思想具體化了的情形來，這裏便只好帶住了。

這一本書的理論思想，根本有一個矛盾之點：同時，這一本書的見解識力也有許多支離破碎莫名其妙地方。而這一種理論思想的矛盾，却都源於作者人生態度的矛盾。至於見解識力的支離破碎，自然就源於作者的見解力幼稚與膚淺了。

民族主義與天才主義是一個矛盾，發揚固有文化與接受尼采的超人主義或是德國的意志哲學又是個矛盾：這些情形，我們上面都已經說過了。因此，在本書第二章中大談其中國文學對於世界的貢獻，說中國文學過去有這樣好的成績，將來對於世界當有更大的使命。但在第四章中，却又站在尼采的立場上，批評了中國過去文學的最高成就紅樓夢，說是「我們不能表示同意」。

在第二章中，說孔子合理主義的思想是怎樣的了不起，但在第四章中，又說「中庸之道」不是天才的作風。調和妥協的哲學家，大半是中材之士和庸俗之人。帶煞氣的英雄，天資卓越的智士，永遠走極端的途徑了。（見一七五頁）

至於說到墨邦的借鏡，偉大的將來，早就忘記了中國民族，中國的民族文學，那就更加不必說了。自然，作者在動筆的時候，作與也會想到這些的；因此，他又想用什麼方法來彌補，要把天才主義

和民族主義拉攏，使他們成功爲什麼「民族的天才」。這自然是一個很好的措詞。因爲天才主義，也許有人會提出反對。但是民族主義卻是沒有人敢於非議的。可是，「民族的天才」，雖然也是一句漂亮的說話，但在實際上說來，却和三民主義裏的民族主義，根本就不大合拍的。因爲三民主義裏的民族主義，原來就和民權主義、民生主義發生着密切的連環性，他是主張「連合世界上以平等待我之民族」，求得國際地位的平等，而與國內人民的政治地位平等、經濟地位平等、相對等的。而陳銓教授所提倡的「民族的天才」，却無論在國際方面，或是對內的政治和經濟，都沒有這種意思。所以，「民族的天才」，還不過只是一句掩飾的說話。

其實，這種情形，作者並不是全不知道。但他現在仍舊還要這樣主張，則是另有原因在的。這一個原因，就是作者的人生態度的矛盾。

原來，作者是崇信尼采主義和希脫拉主義，他的見解，他的識力，都可以證明他是如此。要知十九世紀的尼采主義，到了二十世紀的今日，就成功了希脫拉的侵略獨裁的法西斯主義。陳銓教授心知今日要提倡希脫拉主義，恐怕說不響亮；因此，他就借用今日的尼采主義，說是一折一動向，說是一偉大的將來一來代替他了。但是，尼采主義，也不見得就合於今日的國情，無可奈何，於是就把十年以前，前鋒社時所曾經用過的名詞，重新給他還起魂來，再給他索附上一些索備附會的意義了。

從這樣的矛盾的人生出發，這書的理論思想，又安得不到處現出最大的矛盾來呢？

⑤

此外，如說到文學批評的理論的建設，說什麼「假如我們承認『先有文學後有批評』的基本公理，那麼『文學有變化，批評也就有變化』當然是不可逃避的定律。」（見十五頁）沾沾自喜，好像真的發明什麼公理定律似的。但是，舉證並不存遠，轉眼之間，他就忘了浮士德，強盜，薩亞塗斯賈，甚至紅樓夢以後還有文學，康德的自我哲學尼采的超人哲學以後還有哲學。更有文學批評。究竟作者所論文學批評的新動向，又新在那裏，新到那裏呢？所論文學有變化批評也就有變化，續變化又究竟我到那一個時代為止呢？這些不成體系的體系，這些莫明其妙自認發明的公理與定律，作者又將何以自圓其說呢？再說，作者在這本書中，提出了文學批評的四種標準，自創了四個不倫不類的新名詞；我們姑無論什麼修辭式內容式天才式與文化式這四個名詞是否確實，即就他的含義而言，把這樣四個名詞並列起來，也不見得得體吧！形式與內容，原來是批評上兩個對置的術語，但現在用修辭和內容相對置，又是不合適呢？又，內容與文化，這兩個名詞，又怎樣對置得起來呢？究竟所謂文化式的批評，式字的意義，應該怎樣解說，姑且不去追問，但所謂文化式，是否也從作品的內容，以及作品中所流露出來的精神

與人生觀來下批評的呢？至於天才式也者，抑還是根據修辭，根據內容，抑還是除了修辭，內容甚至文法之外，再有那一點是屬於天才的呢？

總之，這四個名詞，你把他當作對置的形式看，已是這樣的不適合了。

再說，如果根據作者文學有變化，批評也有變化的說法，那末，這四種批評的標準，是否也有時代的先後呢，如果這四個標準，也有了時代的先後，那末，又該那個在先那個在後呢？如果從此以後，文學仍有變化，批評仍有變化，那末從這四個標準之後，又將出現一個什麼式的批評呢？如果到了那個時候，真的又出了一個什麼式的批評標準，那末，所謂批評的標準是否僅止四種呢？

這些問題，到處表現出作者的識力見解，都是一些支離破碎的東西。我真爲這位民族文學的主創者可惜！好堂皇的聲名，文學批評的新動向！



但是，在東南方面，還有許多崇拜陳銓教授，和陳銓教授一鼻孔出氣，甚至於替陳銓教授撐腰，做打手的批評家存在呢！譬如施蟄存先生，他最近在正氣日報上發表的「浪漫主義」一文，就憤憤然大有替陳銓教授鳴不平之概，說陳銓教授提倡狂瀾運動，浪漫主義，沒有得到人們同情與響應，就深深的寄

與同情與牢騷，便是例證。我想，除了施先生之外，恐怕還有一些人和施先生抱着同樣的態度的吧！

我自己局處東南，久已看不到西南出版的新書，我於讀了這本書以後，除了自己喜慶之餘，特作這樣一個介紹。希望崇拜陳銓教授，要替陳銓教授撐腰做打手的人，可以更加了解陳銓，知道陳銓的本來面目，然後再來照照自己的鏡子。至於討厭陳銓的人們，也應該更加看得清楚一些，還他一個原形，而後給他一脚或是索性給他丟開吧！

(完)

歐陽凡海著的「魯迅的書」

歐陽凡海著的「魯迅的書」，從他的編制上看，從作者的計劃與企圖上看，都似乎應該把他題作「魯迅評傳」，比較的妥當。

不過，據作者自己的說法，他之所以不把這本書，題做魯迅評傳，却是有許多原因的。他說：「我覺得，嚴格的說，對於一個作家的批評，批評者應該在學識與經驗的各方面，都要比被批評者更強更淵博，那眼光才會遠大鋒利，深刻透切；而我的學識與經驗的各方面，可以說都還不及魯迅先生的一半，所以我不敢把這本書叫作評傳。」這是一。他又說：「散見於魯迅先生自己著作中的這些史實，有多少程度可靠性呢？我的回答是有百分之九十九的可靠性。……我得提醒讀者，魯迅先生是一可怕的自畫招供的舊社會的叛徒，他不但解剖別人，而且更無情地解剖他自己。」但是，「魯迅先生底散文雜感內容之豐富與筆法之宛轉，是完全與當時的實際環境密切相關的，」特別是他的小說，如「阿Q正傳」，「風波」，「藥」，「孤獨者」，「高老夫子」，「傷逝」等與時代社會變革的主潮相關聯，「幾乎在今天二十五歲甚至三十歲以內的青年，是不大容易理解的。因此，他說：「我追蹤了魯迅先生底實際生活。來詳細分析了魯迅先生的這些主要的作品，可以作為一個媒介，使青年更能和魯迅先生接近起來。」所以，他說：「我對於

魯迅先生的差不多是全部作品的或簡或詳的分析，也決不能稱為批評，只能當作一種註解。「這是二」根據了這兩個理由，所以作者自己說。「我稱它為『魯迅的書』，就是，『關於魯迅的書的註解』」這名詞的簡稱。」

但是，作者的這些意思，作與也可以把他算是自謙或是客氣的表示，如果我們從他的計劃與企圖上，從他的編制的體例上看，我們卻仍舊可以把它當作魯迅評傳看的。

第一，我們先從他的編制的體例上看。這本書全書共分四章十節，第一章「對人類往往有羞最大決性的童年境况」，中分「半生學問事業的最初傾向」，和「萌芽了對社會的批判的目光」兩節。第一節敘魯迅一歲至十三歲；第二節敘十三歲至十七歲中間的事。第二章「走上市民意識的舞台」，內分「思想的樞基」，「初次實現中的理想」，和「思想、文學觀、社會意識的初步檢討」等三節；敘魯迅十八至二十九歲中間的事。第三章「流入冷鐵器的熱情的變化」亦分兩節，但都題名「驅除寂寞」，敘二十九至三十七歲的事。第四章「奴隸意識奠定了以真理武裝思想的可能」，內分「生（革）命的開花」，「孤軍獨戰」，和「沉默而不可得」三節，敘三十八歲至四十七歲中間的事。

從這種地方看來，可知作者寫作這本書，原來就想從魯迅的生活說到魯迅的思想的發展，是要以他的思想發展為經，以他的著作為緯，或是做註釋或闡明的資料的。又作者在他的自序中，曾經多次說

到帶「評論性質的傳記」的話。及「從魯迅先生所處的社會及國際環境中來說明他個人的歷史」，他自己在怎樣的運用等等，可知無論在編制體例上說，或是著作的計劃與企圖上說，這本書都應該題作「魯迅評傳」的。

但是，這裏也有些問題。因為我們如果要把這本書當作魯迅評傳看的話。第一，這一本書，我們只能稱他為魯迅的半本評傳。為什麼呢？因為作者沒有把魯迅最後十年的生活事業思想與著作寫了上去，而魯迅之所以偉大，魯迅的學問事業之所以輝煌不朽，却是從這最後的十年中鑄鍊成功的。但是，這一本書，卻只寫到一九二七年為止了。

我們知道，魯迅死於一九三六年，這時魯迅正是五十六歲。一九二七年一月。魯迅從廈門回到上海，一直到了一九三六年十月十九逝世，這中間幾乎有十年之久，魯迅的生活，都是在上海度過的。在這十年中間，中國的社會，有了不斷的大變革，中國的文壇，也有了許多大運動。我們曉得，一九二七，也就是中國近代史上所謂一九二七大革命。從這以後，是國民革命的統一的完成，是九一八的事變，是一二八的淞滬戰爭，是北平政務會的成立與華北走私，是西安事變，是七七事變與全面抗戰的展開；這是從中國的社會變革方面說的。至於在文藝運動進行方面呢，那末，在這十年當中，有革命文學的論戰，左翼作家聯盟的成立，文藝自由論辯和大眾文藝問題的論戰，以及民族革命戰爭的大眾文學與國防文

學的論戰。一直到了抗戰爆發以後，全國文藝界抗敵協會的成立。在這偉大的變革的時代，和文藝界的不斷的紛爭與進步當中，一直到了抗戰爆發的前一年，全國文藝界的大團結的前夜，一直到了魯迅把他的戰鬥的筆放下以前。他在每次文壇上的文藝論戰中，沒有一次不參加，而且沒有一次不站在主要或領導的地位的。所以，在事實上說，魯迅這一生從事文藝運動的歷史，最最輝煌，最有成績的，也就應該算到這最後的十年。但是，歐陽的這本魯迅的書，卻只寫到了一九二七魯迅從廈門回上海為止，這似乎還有些不夠的。作者也說：「這本書寫到一九二七年初為止，以後還有十年關於魯迅先生的生活，我本來打算作為下冊寫的，但現在客觀環境不允許寫下去。」可知他自己也會感覺到這一個缺憾的。但是，作者在另外的地方，又說「魯迅先生的思想、意識、及文藝的傾向，在一九二七年前，實在就基本上決定了（？）」。一九二七年以後，他底思想發展，比起一九二七年前，要單純明確得多。所以在我看來，魯迅先生最後十年的戰鬥生涯，對於我們今天的人比較的熟識，而且大家對於他的歸結，也大致有了定評，重要的倒不是來重複這些定評，而是來向讀者分析魯迅先生經過了怎樣獨特的路子，到達於他最後十年的光榮的頂點。我所做的就是這件工作。我相信我已經把主要的，最基本而且最困難的工作做出來了。因此，我敢於在這裡放下我的工作。我們聽了作者的自述，好像他之所以把魯迅最後十年的生活擱置，並不是沒有理由的。但是，無論怎樣，如果把這一本書，當作魯迅評傳看，這傳記的一部份

卻是缺少了最後的，最重要最精彩的一段了的。

再說，我們就假定作者的取捨，自是一種明斷；他要把魯迅最後十年的生涯，另外再寫一冊，我們固所歡迎，就是依着他自己的主張，魯迅最後十年的思想發展，比起以前來，要單純明確得多，似乎不必再有續作，也未始不可。這裏，我們且看一看作者所用的材料，和他所得的成績吧！

關於魯迅的生平事跡，作者是完全根據魯迅自己著作的。他說「魯迅先生的著作，於十分之七八以上，可以說是解剖他自己的可靠而又可怕的口供，這些口供以片面的零星的形式出現，只要加以整理，便是他自己的可靠的傳記。因此，我底材料，就以魯先生自己著作中的口供爲中心，配合着各種旁證，展開現在的排場。」自然，我們也會聽見過這種理論，說是一切的文學作品，都是作者的自敘傳。我們要在作家的作品中找尋他自己的生活的跡象，這也是一個很好的方法，但如果說這些事情，一定就是真確可靠的史實，却就很難下一個肯定。不過，這裏我們還有一個躲避的理由存在，說是文藝上的作家評傳，原來也就和史家筆下的史傳不同；我們如果能够利用作家自己的作品，闡明他那思想發展的路向，這目的也就達到了。不過，作品的產生的時代，是一回事，而作者在作品中所寫的題材又是一回事。作興，作者在作品中所運用的題材，果真是他自己過去了的生活之一部，但他爲什麼在這個時候回憶起這些題材，爲了某一種機緣，又把他寫了出來的這一段心理過程，却是無法說明的。譬如魯迅在臨死

的前一年，曾經寫過一篇女吊，這，我相信，是和他當時的生活與心理，是有着很大的關係的；但作者却在他的題材和表面上，說他有一部份寫自己的童年生活，便把他當作魯迅的童年生活的史實了，這種地方。是否對的呢？假定作者在寫作時先有了某種感觸，而所寫的內容，也有一部份想像的成份這又怎麼辦呢？

其次，我們就說這本書，真的就算是「魯迅的書的注釋」吧。也好，普通的所謂注釋，最簡單的是文字的注釋，進一步是內容的注釋，再進一步，是思想的注釋；這些情形，我們大概也能知道的。這本書的關於魯迅的書的注釋，大概是屬於內容與思想，及此等思想之所以形成的原因的詮釋；有許多地方，我們是非常的感佩作者用力的精到與功夫的細膩的。但是，如果依作者所說，這一本書只是一本關於魯迅的書的注釋的簡稱，那末，作者的編制體例，就應該以一本一本的魯迅的書為中心，而加以詮釋。只是如今，作者又想把他寫作「魯迅評傳」，又想把他寫作「魯迅的書的注釋」，於是便把魯迅的著作，一篇一段的拆了開來，到處在引用着；於是所謂魯迅的書的注釋的工作的似乎又紊亂了本來的面目，究竟不知注釋的是那一本書，那一篇文章了。

依我們的見解，作者如果決意寫的是魯迅評傳，那麼，就該以魯迅的生活為中心，用魯迅自己的著作為旁證，作詮釋；關於整本的或整篇文章的詮釋的話，可以把它退到副位去。不然，作者的目的，如

果是在注釋魯迅的書的，那末，最好是把魯迅的書，一本本的排列下來，（或者用編年的方法，或者用性質分類，或者由作者認為某種排列最為方便，最為合理）於是再一一加以詮釋；假定我們用的是編年的話吧，那末，我們對魯迅的創作的進程中，他著作先後的進程中，便可以看出他的思想進步的綫索來。

但是，我們的作者，他却要從兩方面入手，對兩方面都要兼顧到；這在好的一方面說，也可以說是「一本魯迅評傳」，又是一本魯迅的思想的詮釋，但如果在壞的方面說，這就似乎有兩不足取之感了。

不過，這本書雖然不能算是成功之作，但却也是開路之作，這是值得我們贊佩的。又作者的用力之勤與工作的精誠，也是值得我們佩服的，我們謹在此地介紹。我們要研究魯迅，要向魯迅學習，這一本魯迅的書，是不得不看的。因為比這本書更好的書還沒有出版以前，這一本魯迅的書却是研究魯迅生平思想的最好的一部書了。

周作人論

一

周作人是中國文壇上的有名的人物，他是以善作沖淡的小品文著名的。他是五四時代的健將；他在這十幾年來，仍舊是繼續不斷的努力於文學事業的。

今年正是他的五十壽齡年頭，所以，他便發表一首五十自壽的感懷詩，說明了他自己的風度與幽閒的懷抱。原辭是這樣的：

前世出家今在家，不將袍子換袈裟。

街頭終日聽談鬼，窗下通年學畫蛇。

老去無端玩骨董，閒來隨分種胡麻。

旁人若問其中意，且到寒齋吃苦茶。

這一首詩發表以後，中國許多的文人，都仿着過去的文人的方式，步原韻回和，這其間。同他同調的，固然是大多數；但是，也有一部份的人，覺得他的態度是不大很對，而加以此評，或謾罵的。譬

如，四月十四日申報自由談上署名整容的所發表的步韻詩，便是一個代表。整容君的警句是：

不趕熱場孤似鶴，自甘涼血冷如蛇。

選將笑話供人笑，怕惹麻煩愛肉麻。

而最後兩句則以「誤盡蒼生欲誰責」一問，而以「清淡嫵媚一杯茶」來收束了牠。同時，在十六日的自由談上又有胡風君一篇「過去的幽靈」的短文，說不意當年作小河那樣的解放的新詩的作者，如今竟然會做起這樣「爐火純青」的，足配收入「四庫全書」中的七言律詩來，更不意當年熱心的翻譯愛羅先珂的過去的幽靈，教人注意過去的幽靈，打倒過去的幽靈的作者，如今竟然自己也變成了過去的幽靈的，言下大有為作者不勝可惜之意。

因為這個樣子的緣故，接着便有林語堂出來寫了一篇周作人詩讀法，說周作人詩是冷中有熱，寄沉痛於幽閒的。同時曹聚仁也寫了一篇文章引用周作人自己的說話，說從「浮躁凌厲」到「思想消沉」是從孔融到陶淵明的路綫。因此周作人的態度與周作人的文章，便被大家深深的注意起來。

其實周作人與周作人擁護者的態度，與他的批評者反對者的態度的不同，很可以用文學上的兩句說話來說明的，那便是「為藝術而藝術」，與「為人生的藝術」是。用周作人自己的說話來說便是「獻道派」與「言志派」的分別。

周作人的這首五十自壽詩，自然是到了爐火純青的境界了的。我們讀了這首詩之後，我們除了瞭解他的陶淵明式的隱士的風度以外，其餘還能想起一些什麼來呢？我們在他的詩中，能找出一些時代的意義社會的面影來嗎？我們讀了這首詩以後，如是不說是現代文人所作的，你會想到這首詩是在日本帝國主義侵略了東三省以後，再以大砲威脅北京城的年頭，曾經主張北京城永不駐兵作為永久的文化城的教授們所作的嗎？你以為他這樣幽閒的生活着，——聽談鬼學畫蛇，玩骨董種胡麻甚至於吃苦茶的生活着，還有一絲一毫物質的牽累嗎？那些可憐的教授們的生活，除了精神上受到壓迫不得自由不說以外，如因為內戰因為外侮，以至軍閥們把學校經費拿去充當軍費，害得教授們幾個月領不到薪水之類的事，能夠在他們的感懷詩中發現出一絲一毫的痕跡嗎？

其實這也難怪；因為近來的周作人，本來是從戴道派轉入言志派，從「文學有用論」轉入「文學無用論」的上頭的人。他近來對於文學的見解，是把文學當作無用的東西的。在他的中國新文學的源流上說「從前面的許多話中，大家當可以看出：文學是無用的東西。因為我們所說的文學。只是達出作者的思想感情為滿足的，此外再無目的之可言；裏面沒有大鼓勵的力量，也沒有教訓，只能令人聊以快意，……」這一段文章可以說是他的五十自壽詩的最好的注腳，也是他對於文學的態度的最好的表明。如果批評他的詩的人，早就看見了他的這幾句話，我想，至少是可以少了噤噤了吧？

不過，現在的周作人，雖然是一個「文學無用論」的主張者，但他在過去的時候，却又主張文學是有用的。他在同書的另一地方說他自己的研究文學的經歷說，「後來，因為熱心於民族革命問題，而去聽章太炎先生講學，那時章先生正鼓吹排滿，他講學也是爲此。後來又因為留心民族革命文學，便得到和弱小民族的文學接近的機緣。各種作品，如芬蘭、波蘭、猶太、印度等國的，有些是描寫國內的腐敗的情形，有些是描寫亡國的慘痛的，當時讀起來很受到許多影響，因而也很高興讀。」

並且，四五運動以後，周作人在新青年，便發表了一篇人的文學，就是要在文學上，提出一些人道主義的思想。他說：「人的理想……便是改良人類的關係。……第一、關於物質的生活應該各盡人力所及，取人事所需；……第二、關於道德的生活，應該以愛智信勇四專爲基本道德，革除一切人道以下或人力以上的因襲的禮法，使人人能享自由真實的幸福生活。」並且，他的這種主張，在他另外的一篇文章新文學的要求中，亦曾經正確的提出，可知他這種主張，却也並不是偶然的。但是過了十幾年之後，社會的對於文學要求愈加迫切，中國的社會愈加沒落，而中國的文人，已經有許多確切的認清了出路的時候，他爲什麼又倒退回去鑽到牛角尖，象牙塔里呢？

從文學有用論到文學無用論，從人道主義文學的主張而到無所謂的趣味的言志的文學的表現，這中間的變遷，真是作者認識的進步嗎？抑還是「仍舊保持着五四前後的風度」呢，還是倒退或落伍呢？

我是不便多說了。

果真如他自己所說：「一個人的生活態度時時有變動，安能保持十三年之久乎？不佞自審近來思想益消沉耳，豈尚有五四時浮躁凌厲之氣乎？」從「浮躁凌厲」轉到「思想消沉」嗎？

思想「消沉」，並不是思想「深沉」，也不是思想「深刻」。因為「消沉」是會「消沉」到沒有的。不比思想「深沉」或者「深刻」尚有思想可言。同時，他所謂五四時代的「浮躁凌厲」，事實倒不是「浮躁凌厲」，恐怕是「淺薄籠統」呢！

一一、

周作人是一個中庸主義者。他雖然是一個程文壇上的人物，但實在却是穿上近代的衣裳的士大夫。其實他到近來，連這件裝幌子的衣裳也要脫下了。他在談龍集、談虎集、序上，就自己說出一我原是一個中庸主義者」及「我的紳士氣」等話，便是最好的明證。

因為他是一個中庸主義者，所以他的思想的出發點只是些淺薄人道主義。本來在五卅前後，中國新思潮運動的啓蒙時期，人道主義的思想，並不是要不得的東西。譬如魯迅他何嘗不以他的人道主義的思想來開始了他的文學上的工作呢？但是時代是進化的，一個人的思想的變動，至少要能合着時代的

進化的軌跡才算是活的有意識的人生。周作人如果對於中國的社會，有了深深的觀察，真確的認識的話，那末，他自己也會覺得他在初期時所主張的人道主義的膚淺吧！

因為在於他的思想的膚淺，所以在說話上又時時陷入籠統的弊病。這種情形，在他的著作中是很可以看到的。

譬如他在貴族的與平民的一文中說：「只就文藝上說，貴族的與平民的精神，都是人的表現，不能指定誰是誰非……，所以拿了社會階級的貴族與平民這兩個稱號，照着本義移用文學上來，想劃分兩種階級的作品，當然是不可能的事。……我現在的意見，以為在文藝上可以假定有貴族的與平民的兩種精神，但只是對於人生的兩種態度，是人類的共通的，並不專屬某一階級，雖然他的分布最初與經濟狀況有關。——這便是兩個名號的來源。」（見自己的園地）

這不是很籠統的說話嗎？尤其是後面的一句，只是用「雖然」二字，輕輕的一轉，又把經濟的基礎撇開了。又他在他的文學談一文中也有同樣的說話。「……我覺得這不是階級的問題，雖然這多少與實際社會運動先後發生……」（見談龍集）也是同樣的態度。

周作人的思想的籠統，或者是他的中庸思想緣故，或者也是他看不清楚社會的緣故。我們且看他的歧路：

而我不能決定向那一條路去。

只是睜了眼望看，站在歧路的中間。

我愛耶穌，

但我也愛摩西。

耶穌說：「有人打你右臉，連左臉也轉過來由他打。」

摩西說：「以眼還眼，以牙還牙！」

吾師乎！吾師乎！

你們的言語怎樣的確實啊！

我如果有力量，我必須跟耶穌背十字架去了。

我如果有較少的力量，我也跟摩西做士師去了。

但是懦弱的人，

你能做什麼事呢？（見過去的生命）

二二

周作人在初期的文學運動，雖然也有隱隱約約的反封建的傾向，但因為他是一個紳士，是一個穿上新的衣裳的士大夫，所以他的意識，是到處同封建思想結合着的。

近來的，如五十自壽詩中所表現的陶淵明式的隱士的思想。固然是不用說了，因為這是他自認為思想消沉的表現。至於這詩的表現傾慕封建文明，以及神馳於封建時代的恬靜的生活，（如街頭聽談鬼，玩骨董，種胡麻等事，都不是忙迫的資本主義社會下的生活）更是見於言表的。

我們且看他的生活的藝術中的一段文章吧！

「中國現在所切要的是二種新的自由與新的節制，去建造中國的新文明，也就是復興千年前的舊文明，也就是與西方文化的基礎之希臘文明相合一了。這些話，或者說得太大太高了，但據我想捨此中國別無得救之道。宋以來的道學家的禁欲主義總是無用的了，因為這足以助成縱欲，而不能收調節之功，其實這生活的藝術在有禮節重中庸的中國本來不是什麼新奇的事物，如中庸的起頭說：「天命之謂性，率性之謂道，修道之謂教」。照我的解說即是很明白的這種主張。不過，後代的人都只拿去講章旨節旨，後有人實行罷了。我不是說半部中庸可以濟世，但以表示中國可以了解這個思想。……」

這一段說話，倒是近來的新生活運動的最好的注腳，不料他倒在十年來以前，就有了這種高見，曉得中國的新文明，也便是復興中國的舊文明，因此，我們的新生活，也便是恢復過去的舊生活了。

不過這種論調，幸虧出於新文學家之口，所以人們看來，倒也沒有什麼，如果不幸是出於一個守舊者之口，那不是會被人大罵封建餘孽了嗎？你看，他要把封建文明在現代復活起來，說來是何等巧妙呵！

周作人的對於封建社會的留戀，在一些小品文中也可以看出來的。譬如他的被推為小品文的傑作的烏篷船，雖然是一篇描寫自然景物的文章，但對於封建時代的留戀，還是中國文人的傳統思想的表現。我們且看他寫看廟戲的一段：

「僱一支船到鄉下去看廟戲，可以了解中國舊戲的真趣味，而且在船上行動自如，要看就看要睡就睡，要喝酒，就喝酒，我覺得也可算是理想的行樂法。只可惜講維新以來，這些演戲與迎會都已禁止，中產階級的低能人別在「物業會館」等處建起「海式」的戲場來，請大家買票看上海的貓兒戲。這些地方你千萬不要去」。

這一段文章如果與魯迅的社戲中的一段同看，我們便可以發現出他們的態度的不同來。除了周作人所描寫的完全是主觀的，魯迅所描寫的完全是客觀的外；在魯迅的文章中，是隱隱的可以看出鄉村的農民生活也不是天外的樂園，但在周作人的文章中，他卻很顯然的表現出對新興資本社會的厭惡，與對封建社會的戀慕的情緒了。

周作人的這種封建文化的仰慕，我們還可以在這裏再抄一節文章。

「中國人上茶館去，左一碗右一碗的喝了半天，好像是剛從沙漠里回來的樣子，頗合於我的喝茶的意思；只可惜近來太是洋場化，失了本意，其結果成爲飯館子之流，只在鄉村間保存一點古風……」（喝茶見雨天的書）

這種戀慕封建文化的精神，再出以士大夫紳士的態度，於是乎，他的趣味的主張，悠悠然忘我的心情等，便從此出來了。

四、

周作人的趣味，所謂生活的藝術，所謂悠然的心情，這是在他的著作中，到處可以找得到的。如：「喝茶當於瓦屋紙窗之下，清泉綠茶，用素雅的陶器茶具，同二三人共飲，得半日之閒又抵十年的塵夢」。〔喝茶〕

「我在西四牌樓以南走過，望着異馥齋的文許高的獨木招牌。不禁神往。因爲這不但表示他是義和團以前的老店，那模糊陰暗的字跡，又引起我一種焚香靜坐的安閒而豐腴的生活的幻想。」（北京的茶食）

「雨雖然細得望去都看不見，天色却非常陰沉，使人十分氣悶。在這樣的時候，常引起一種空想，覺得如在江村小屋裏，靠玻璃窗，烘着白炭火鉢喝清茶，同友人談閑話，那是頗愉快的事。」（雨天的書自序一）

這一種悠閒的心情完全是中國的文人的一種傳統的思想的反映，完全是一種所謂清高的名士的風度。他又因為有這一種的態度表現，所以也影響到他的文體上來，因此，便成為他所提倡的，而且是他所擅長的沖淡清新的小品文了。他在雨天的書自序二中有這樣的一段說話。

「我近來作文極慕平淡自然的境地，但是看古代或外國文學才有此種作品，自己還想不到有能做的一天，因為還有氣質境地與年齡的關係，不可勉強，像我這樣偏急的脾氣的人，生在中國這個時代實在難望能夠從容鎮靜地做出平和沖淡的文章來」。

其實，這種「平和沖淡」的文章，他是做到了的。他的小品文的風格幾乎都可以用這四個字來形容。即是在他的詩中，也是表現出這種風度的。如「慈姑的盆」一詩：

綠盆里種下幾顆慈姑，

長出青青的小葉。

秋寒來了，葉都枯了。

只剩了一盆的水。

清冷的水里，蕩漾着兩三根

飄帶似的暗綠的水草。

時常有可愛的黃雀，

在落日里飛來，

蘸水悄悄地洗澡。（見過去的生命）

又如秋風的後半截

幾顆新栽的菊花，

獨自開着各樣的花朵。

也不知道他的名字，

只稱他是白的菊花，黃的菊花。（見同書）

五、

周作人的這一種隱士的風度，與「平和沖淡」的文體，大概便是周作人的整個生命，至於他自己所

說的「浮躁凌厲」之氣，却的確是沒有的；如果說有，那只是「淺薄籠統」的思想而已。

又，周作人在提倡過人的文學之後，也曾經提倡民族主義的文學。他在十四年的元旦試筆里，說：「我的思想今年又回到民族主義上來了」。他在這一年六月與友人論國民文學書中，就要積極地鼓吹民族思想以外，還有消極的幾件工作須當注意。這幾件工作是：

我們要針砭民族卑怯的癩瘡，

我們要消除民族淫猥的淋毒，

我們要切開民智昏憤的癩疽，

我們要闡割民族自大的風狂。

從人的文學的提倡轉到民族主義文學的提倡，這其實是一個很大的進步。這一種情形正可以用歐洲的文藝思潮的演進上，從所謂人的覺醒，人文主義的提倡的文藝復興時代，經過古典主義時代，到注意國民文學，以及搜集民間故事及歌謠等的浪漫運動時代中間的演進來說明它。周作人在民十四的元旦試筆上，曾經自己說明他的思想的變遷的程序，他說：

「我的思想今年又回到民族主義上來了。我當初和錢玄同先生一樣，最早是尊王攘夷的思想，在拳民起義的那時聽說鄉間的一個「洋口字」被「破脚骨」打落銅盆帽，甚為快意，寫入日記。後來讀了民

發報、民報革命軍、新廣東之類，一變而為排滿（以及復古）堅持民族主義計有十年之久。到了民國元年這才變化。五四時代我正夢想着世界主義，講過許多迂遠的話，去年春季收小範圍，修改為亞洲主義，及清室廢號遷宮以後，遺老遺少以及日英帝國的浪人興風作浪，詭計陰謀至今未已，我於是又悟出自己的迂腐，覺得民國根基還未穩固，現在須得實事求是，從民族主義做起才好。我不相信因為是國家所以當愛，如那些宗教的愛國家所提倡，但為個人的生存起見，主張民族主義却是正當的，而且與更「高尚」的別的主義也不相衝突」。

這一種思想的演進的程序，實在是很有意義的。第一、他的思想的變遷的中心，是從「個人的存在」出發的，這也是很正確的立場。因為中國近年來的思潮的演進，實在是中國的民族解放運動做牠的中心的。並且，這種演進的階段，也是很顯然的劃分着，我們只要有從鴉片戰爭辛亥革命到五四運動以及五卅運動，中間的演變，就可以曉得。第二、從他自己個人講，的確也是跟着時代前進的人物，因為他能够跟着時代，抓住時代的精神，所以時時會覺出自己的過去的主張的「迂腐」來。

但是，所可惜者，周作人的思想，到了近來，反是閉起了眼睛，竟然自甘落後，把自己的思想儘量的「消沉」起來，而終於消沉到沒有思想的境地了。

周作人的思想的落後，並不是無因的；分開來說，第一是屬於他的認識問題，第二是屬於他的意識問題。

周作人對於思想的方法的認識，是墮入機械的循環論的謬誤里的。

他在他的中國新文學的源流的序文上，說他的理論的根基，並非依據西洋某人的論文，或是遵照東洋某人的書本，演繹應用來的，也不是從周公孔聖人夢中傳授來的……，只是從說書那裏學來的。「他們說三國什麼的時候，必定首先喝道：且說天下大勢，合久必分，分久必合。我覺得這是一句很精的格言。我從這上邊建起我的議論來，說沒有根基也是沒有根基，若說是有，那也就很有根基的了。」

在中國新文學的源流中，周作人說明了兩點意義：第一，中國的文學思潮的演進，是由「載道派」與「言志派」兩種主張迭為交替的，而五四時代的新文學運動，却是「言志派」替代了「載道派」的時代；第二，因為中國的文學的演進，是由「載道派」與「言志派」互為起伏的，所以這一次的新文學運動的功勞，並不能歸之於胡適之他們的。

其實這兩點意見，都是不大對的。中國新文學運動的功勞，不能歸功於胡適之他們，這話可以承認的；但是正確的理由，卻不能如周作人一樣的用循環論的觀點所能解釋得清楚的。中國的新文學運動，或者擴大一點說，中國的新思潮運動，實在是由封建社會轉變到資本制度的表徵；周作人不懂得社會的

機構，經濟的基礎，所以便把它的觀察弄錯了。

周作人說胡適之他們所提倡的「八不主義」實在和公安派的「獨抒性靈，不拘格套」的主張差不多的。一所不同的，那時是十六世紀，利馬竇還沒有來中國，所以缺乏西洋思想。假如從現代胡適之先生的主張里，減去他們所受到的西洋的影響，科學、哲學、文學以及理想各方面的，那末便是公安派的思想和主張了。「周作人的這種說法，實在不明白歷史的演進，是辯證法的緣故。所以他雖然對於中國的新文學運動，也會經注意到社會的基礎，說「自從甲午年中國敗於日本之後，中間經過了戊戌政變，以至庚子年的八國聯軍，這幾年間是清代政治上起大變動的開始。梁任公是戊戌政變的主要人物，他從事於政治的改革運動，也注意到思想和文學方面」。又說：「這樣看來，自甲午戰後，不但中國的政治上發生了極大的變動，即在文學方面，也正在時時動搖，處處變化，正好像是上一個時代的結尾，下一個時代的開端。」其實這種觀察，也是很對的。只是我們在上面說過，因為他不懂得歷史的演進的原理，便把時代演進的最重要的「契機」輕輕的看過去了。所以他接着說：「新的時代所以還不能即時產生者，則是如三國演義上所說的，「萬事齊備，只欠東風」所謂東風，這里却正改作「西風」，即是西洋的科學，哲學，和文學各方面的理想。」

我們應該知道，中國的新文學運動，完全是因為接受西洋的學術思想而起來的，這里的所謂「西風

「正是歷史轉捩時期的重要的「契機」，那裏可以輕輕的放它過去呢？如果周作人能够看重了歷史的演進的「契機」，他是一定不會說出中國的新文學運動，便是三四百年前的公安派的文學的主張，中國的新文學運動的起來，只是言志派的復活那種墮入機械的循環論的謬誤中的理論來的。

並且，把中國初期的新文學運動和新文化（或新思潮）運動分開來，也是不對的。因為在五卅時期的新文學運動幾乎到處都和新思潮運動結合着的。中國的新思潮運動，在那個時候，便很顯明的提出三句口號便是「歡迎德先生」！「歡迎賽先生」！「打倒孔二先生」！是。在新思潮運動中，既然這樣明確的提出口號來，難道這還是隨便說說的言志派的主張嗎？即不然，我們也可以暫時把新文學運動從新文化運動中分開，且看一看中國新文學運動的起來，是不是沒有「載道」的成份的。陳仲甫在他的文學革命論中說：「文學革命之氣運，醞釀已非一日，其首舉義旗之急先鋒，則爲吾友胡適。余甘誓全國學究之敵，高張「文學革命軍」大旗，以爲吾友之聲援。旗上大書特書吾革命軍三大主義：曰，推倒雕琢浮阿諛的貴族文學，建設平易的抒情的國民文學，曰，推倒陳腐的鋪張的古典文學，建設新鮮的立誠的寫實文學，曰，推倒迂晦的艱澀的山林文學，建設明瞭的通俗的社會文學。」周作人是在五四時代出現的人物，他是曾經參加這一次運動的過來人，難道陳仲甫的這些主張，他都沒有看到過；難道這些主張，都不能說是載道的，是「隨便說出來的——言志」的嗎？並且，他在這個時候，也會經正確的提出自

己的主張，提倡「人的文學」、「平民的文學」來參加這個運動的。難道這也是和他近來的「一種胡麻」的態度一樣，只是一開來隨分」的說一說自己的性靈的嗎？

周作人所以要硬派中國的新文學運動，只是言志派的復活，這也無非要完成他的循環的理論，硬要把現存的事實彎曲起來，來裝入他的循環論的方格子里罷了。

同時，他也因為誤信循環論之故，以為中國的新文學運動的起來，本來就是言志派的得勢；因此他在新文學運動中所提倡的「人的文學」的主張，便自認是「浮躁凌厲」之氣表現，覺到自己的「迂腐」或「過火」，思想便益自消沉起來，走上了「聽鬼」「畫蛇」以及「種胡麻」等的一開來隨分」的道路了。這樣一來，他的思想又安得不落後呢？

七、

我說周作人的思想的落後的第二個原因，是他的意識問題；意識（也可以說是氣質）是羈絆住他，使他不能永久跟住時代前進的一個大原因。

周作人是一個衰了的讀書人家的子弟（據魯迅自傳中的說話），他是深深的秉有所謂讀書人的氣質的。讀書人，就是士大夫的預備者與模仿者；因此，讀書人的氣質，也每每便是士大夫的風度了。

所謂士大夫在社會上的任務，一向不出如下的兩條：（一）是幫助統治者管理百姓，這便是所謂「學而優則仕」；（二）不得統治者的青睞，於是站在統治者與民衆的圈外，或是發發牢騷，代鳴一些不平。或是說一些風涼話，以表示自己的清高。大概，在太平盛世的時候，讀書人總是做官的多，雖然也有一些懷才不遇的人，但畢竟是少數；至於在社會的動亂的年頭呢，則所謂讀書人也者，除了一部份利祿薰心的阿諛着統治階級之所好、做着統治階級的鼓吹手劊子手以外，大部份的人，因爲比普遍的人們，多了一點智識，能够看清楚現實社會的不滿的情形，他們的態度，便是發牢騷與說風涼話了。

我們目前所處的社會，正在一個動亂的年頭。當然的，周作人並不是一個利祿薰心的讀書人，他是一個具有清高風度的士大夫，因此，他不得不走後面的兩條路了。

不過，這里也有一個思想的轉變的路綫，即一個讀書人或士大夫，他對於現實社會的不滿，開首是時常寄寓着很好的理想的希望的。他希望自己的主張，統治階級能够採納，自己的理想，能够在現實社會上實現。所以，在這個時期，他們都很不吝嗇的提出自己的理想，標榜自己的主張。可是，到了後來，看看自己的主張並不被採納，於是他覺得自己的理想是沒有方法實現的了，便漸漸的灰心起來。可是這個時候，他還不能忘情社會，他還不能斷定完全絕望，因此，他便發起牢騷來，說一些諷刺話，還希望能够對社會下一個有力的針砭。這種情形，一直延長到社會的人愈趨黑暗的時候，於是，士大夫們，

覺得在這個時候，連說話都有些困難，牢騷也不便亂發，沒有法子，只好說說幾句不着邊際的風涼話，保持住名士的風度，做了「在家的和尚——都會的隱士」了。

以這士大夫的風度在動亂的時代中間的心理的演變的路綫，來衡量周作人從五四以後，一直到現在為止的在中國的文壇上的活動的情形，幾乎是完全吻合的。

五四運動以後，周作人對於現實的社會，還有一個憧憬着的理想的。他的理想是從他的「人的文學」，「平民文學」，「民族主義文學」等的主張中，可以見出來的。

民國十三四年的時候，他因眼見得北洋軍閥的連年的混戰，以及帝國主義者的加緊的壓迫，一面固然還在提倡民族主義文學，但在提倡民族主義的文學中，已經從主張對中國民族痛下針砭，而傾向到發牢騷的態度了。他在雨天的書自序二上面說：

「我的浙東人的氣質終於沒有脫去。我們一族住在紹興只有十四世。……這四百年間越中風土的影響大約很深，成就了我的不可拔除的浙東性，這就是世人所通稱的「師爺氣」。……他那法家的苛刻的態度，……瀰漫於鄉間的彷彿成爲一種潮流，……都有一種喜罵人的脾氣。我從小知道「病從口入禍從口出」的古訓，從來又想溷跡於紳士淑女之林，更努力學爲周慎，無如舊性難移。燕尾之服終不能掩手脚；檢閱舊作，滿口柴胡，殊少敦厚溫和之氣；嗚呼，我其終爲「師爺派」矣乎？」

及到民國十六年以後，因為中國的革命運動與轉變，以士大夫出身的周作人，就曉得隨便說話之危險，思有以「苟全性命於亂世」，所以便把思想更加「消沉」起來，主張「閉戶讀書」了。民十七年十一月，他在他的閉戶讀書論里說：

「此刻現在……除非你是在做官，你對於現時的中國一定會有好些不滿或是不平。這些不滿和不平積在你的心里，正如噎隔患者肚里的「痞塊」一樣，你如沒有法子把他除掉，總有一天會斷送你的性命。那末有什麼法子，可以除掉這個痞塊呢？我可以答說，沒有好法子。假如激烈一點的人，且不要說動，單是亂叫亂說起來，想出一出一口鳥氣，那就容易有共黨朋友的嫌疑，說不定會同逃兵之流一起去正了法。有鬼論者還不過白折了二十年光陰，只有一副性命的就大上其當了。忍耐着不說呢，恐怕也要變成憂鬱病。倘若生在上海，遲早總跳進黃浦江里去，也不管公安局釘立的木牌說什麼死不得。結局是一樣，醫好了煩悶丟掉了性命，正如門板夾直了駝背。那麼怎麼辦好呢？我看，苟全性命於亂世是第一要緊，所以最好是從頭就不煩悶。不過，這如不這聖賢，只有做官的才能够，如上文所述，所以平常下級人民是不能仿效的。其次是有煩悶去用方法消遣。抽大烟，討姨太太，賭錢，住溫泉場等，都是一種消遣法，但是有些很要用錢，有些很要用力，寒士沒有力量去做。我想了一天才想到了一個方法，這就是閉戶讀書。」

因爲要「苟全性命於亂世」，所以要閉戶讀書，本來，閉戶讀書就閉戶讀書好了，又何必做文章說是閉戶讀書呢？這便是讀書人的脾氣發作的緣故。

原來，在現在的時代，所謂知識份子的讀書人，也有幾條路好走的，只要你自己肯走——譬如做官，譬如革命。但是這兩條路也被周作人的士大夫風度所否定了。做官 他是不肯同流合污的；革命，他是又不肯用性命輕易拿來犧牲的。這是說過的話了。除此之外，他的士大夫氣質，決定了他不了解民衆，不了解時代，也是一個大原因。這裏隨便舉他兩節文章。

「在中國，有產與無產這兩階級儼然存在，但是說也奇怪，這只是經濟狀況之不同，其思想却是統一的，即都是懷抱着同一的資產階級思想。無產階級而抱着資產階級思想？我相信這是實情」。（見談龍集）

「故中國民族實是統一的，生活不平等，而思想則平等，即統一於「第三階級」的升官發財的渾賬思想。不打破這個障害，只生吞活剝地號叫「第四階級」，即使真心地運動，結果民衆政治還就是資產階級專政，革命文學亦無異於無聊文士的應制。更不必說投機家的運動了。」（見永日集）

這兩段話，幾乎是一個樣子的。他把生活與思想，經濟與意識，倒轉來觀察他們的運籌，也是不理解民衆的原因。

便是這個樣子，周作人因為他的士大夫的氣質，決定了他不去做官不肯革命，甚至再不敢發牢騷。又不肯說自己不肯發牢騷，於是便只好自甘落伍，墮入苦雨齋中喝他的苦茶了。

八、

這樣說起來的時候，似乎這話又回到周作人自己說的「浮躁凌厲」到「思想消沉」的路綫上去了；同時，林語堂所說的世間最冷人也就是最熱人的說法也似乎頗有道理了；其實這還是兩方面的事。

第一、周作人的思想是「消沉」，並不是「深刻」；是「淺薄籠統」，並不是「浮躁凌厲」。這在上面已經說過，這裏不必再說。

第二、所謂世間的最冷人正是世間的最熱人，固然也有道理；但是，這話却不能應用來批評「思想消沉」以後的周作人。本來，冷與熱，原來是相對的名詞，離開了冷，便沒有所謂熱，離開了熱，也沒有所謂冷。同時在文學上，冷與熱二字的應用，在有些時候，也幾乎是相同的意思。我們只要看普通所說起「熱嘲」、「冷諷」，及「冷嘲」、「熱諷」等形容詞的互換，便可以知道。因此，我們應該曉得，這里所說的「熱嘲」、「冷諷」或「熱諷」、「冷嘲」，主要的字眼，只在「嘲」與「諷」二字上；用「冷」與「熱」二字去形容，只是表示不平常的感情而已！如果不嘲不諷，聽憑你是怎樣冷冷熱熱，也是沒有

什麼道理的。

並且，所謂冷中有熱，我到很消願用林語堂的「寄沉痛於幽閒」的話，拿來解釋。

「寄沉痛於幽閒」的正確的解釋，依我講便是諷刺。是牢騷，是幽默，却不是沖淡，不是意志，不是消沉，因為在這一句話的意思裏，第一是「沉痛」，第二是「寄」沉痛，第三才是「幽閒」。

在這種地方，我雖然對於林語堂的幽默，也覺得有些不滿，但以之比起周作人來，我却覺得周作人的態度，是比林語堂更加要不得的。林語堂與周作人的不同，如果以我在上面說過的話來說，幽默與諷刺，只是不肯革命，不敢革命，但又不肯不說話的表現。而沖淡便是不肯說自己不肯，並且不敢革命而趨於消沉的道路了。

說到這裏，我們且回頭看一看周作人的五十自壽感懷詩看，我們除看出一種幽閒的隱士的風度以外，還能看見一絲一毫的「沉痛」的意味寄寓其間沒有？聽說這詩曾被一個同情的文學者讀了，惹得「不禁凄然淚下」那實在是一件千古奇聞了。

九、

周作人在中國文壇上活動的成績，綜合的說起來，最大的還是在於他的介紹西洋文學，尤其是所謂

弱小民族的文學。

周作人的學文學的歷史，是有些和魯迅相像的。周作人因爲留心民族革命問題，所以又留心到民族革命文學；因爲留心民族革命文學，便得到和弱小民族文學接近的機緣。及到後來，甚至對各大國的文學，也發生起興趣來。因此，他就慢慢的把研究文學的範圍擴大了。至於魯迅，則據他在吶喊自序及魯迅自敘傳略上所說，是開始在想醫治中國人的身體的病，而轉到想醫治中國人的靈魂的病而注意到文學的。魯迅在當時，究竟讀一些什麼作品，因爲他自己沒有說起，我們固不得而知。但是，他的學文學想拯救中國民族的心情却是與周作人相同的。

從民族革命到民族革命文學，到弱小民族文學，這一條路總是很正確的。老實說，中國的民族解放運動一日沒有完成，以中國的民族解放爲中心的文學，便一日不能放棄。不過，中國的民族解放運動，是跟着時代前進的，中國的民族解放運動的負擔的人物，也是跟着時代的前進而轉移的。如果有一個人他在民族解放的前進的運動的途中，忽然中道的停止下來，仍舊逗留在過去的階段上，他的文學的生命，便會中途斷送了。

從五四到五卅，中國的民族解放運動是前進了一個階段。而負擔這一運動的任務的人物，也有更進一步的認識的人。在當時，魯迅與周作人都因爲一時看不清時代，把握不住中心的意識，而中途躊躇起

來的。可是躊躇過後，周作人呢，即便愈加消沉，躲入他的苦雨齋中去了。

對於周作人，我們却覺得他只有回顧的光榮了。

點滴空大鼓，瑪加爾的夢，現代小說譯叢，日本小說譯叢，甚至域外小說集，炭費，凶奴奇士錄等，便是周作人過去的光榮的紀念碑吧！

許傑編

蟻垤集

實價二百四十元

文，「評批個一，說小個一」是，場戰二第的上藝文
 文是，子集個這，環一的要主中勳運藝文是，動運評批藝
 有的壇文內國荐推，論理的壇文內國紹介，集選的介評藝
 觀的術技至甚，敲推的學文，想感的後讀及以，品作的方
 者評批藝文是都，者讀閱的藝文個一每，作工的手入，摩
 極本一是，南東們我在，集此讀閱不能不，者藝文好愛，
 ○籍書介評藝文的貴珍

戰地圖書出版社初版新書

魯唐先生」，這部小說曾風行於全英國，變成了街談巷議的資料，商人們紛紛借用「匹克維克」這名字來做他們商品的名稱。現經許天虹先生譯出，譯筆流利信實，是應該推薦的一本書籍。（現在印刷中）

匹克維克遺稿

英國 C. 迭更司作
 許天虹譯

「匹克維克遺稿」的全名是「匹克維克俱樂部遺稿」，作者偽稱其中的資料皆得自一位中年的紳士「匹克維克先生」所創立的俱樂部遺留下來的紀錄。匹克維克先生為人有點像「吉訶德先生」，但談吐和舉動，却像是「卜

北京東安市場發行
 750
 70107

戰地圖書出版新書

姚士彥編輯

舊金山會議

實價二四〇元

全書分五章，第一章分析舊

金山會議前夕之國際形勢，二三四章述會議之經過，及其各項重要爭執之前後因果，第五章總結大會之成就，概述今後世界和平之展望，此外並附「世界憲章」，「國際法院章程」，「頓巴敦橡樹計劃」等

原理學會計

著者 FINNEY 美
 譯者 盧懷道

全書四厚冊 每冊二百元

本書義例嶄新，內容豐富，為高等會計學權威之作，美國各大學多用為課本，現經暨大商學院盧院長譯成華文，共三十章五十萬字，實各大學最優良之課本，即從事會計業務者，亦足以進修。

遠東蘇聯

安炳武編譯

中蘇友好同盟條約的簽訂，蘇聯重申尊重中國在東三省之完全主權及領土行政之完整毗連我東北之蘇聯遠東區域當與我們接觸更密切這書是介紹遠東蘇聯的一切政治建設情形

文藝 · 批評與人生

版權
所有
不准
翻印

中華民國三十四年九月初版

國產白報紙每册三五〇〇元
工合道林紙每册四五〇〇元

外埠酌加郵匯費

著者 許傑

出版者 戰地圖書出版社

印刷者 前漢日報社印刷廠

上饒中山路 鉛山朱熹路

發行者 戰地圖書出版社發行所

河口復興路 建陽童遊街

經售者 全國各大書局

#. 21
1242

