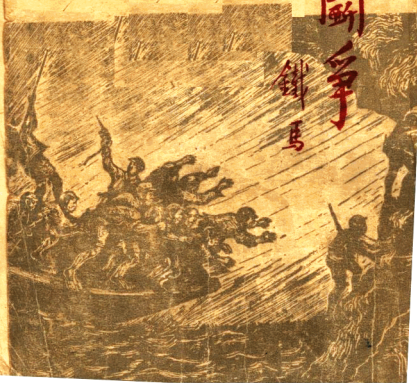


文苑鬪爭

鐵馬



前記

收在這本集子裏的文章，是一九四五年到一九四九年五月，這四五年中間在上海寫作的一部分，用歷史的眼光回顧一下，這時期確乎是一個重要的年代，其間經歷了蔣介石匪幫們的許多把戲：「什麼攪亂動員令呀，緊急戒嚴呀，一黨國大開會呀，宣佈成立什麼『自由主義份子』的國家來勾結美帝國主義呀，進攻延安呀，實行對革命份子的搜捕砍殺呀，鬧得不亦樂乎；這種政治情況反映到文學上來，一方面是反動文藝的囂張，一方面是部分文藝工作者的苦惱和迷糊，收在這集子裏的：「自由主義文學論二題」，「評所謂集團主義的文學」，「以文藝對文藝小論」，「神祕主義」這幾篇，就是揭露國民黨匪幫和他的走狗青年黨們的小把戲的；當然那時反動文學還有很多活動，「遵命文學」，色情的墮落「文藝」，沈從文、胡適們的凶像，都是極顯明的，但是我的筆鋒那時並沒朝向他們，朝向封建的，實辦的，官僚的各種文藝思想的心臟，現在檢討起來，不能不歸咎於自己政治水平太低，革命的階級意識還不尖銳鮮明的緣故。

另一部分文章是「向生活」，「生活底深入」，「嚴厲地追尋」，「批判與讚頌」，「以保元吉之外」，「致風和日暖賣主人」，「大原則之外」……等等，又都是企圖在迷糊和混亂及苦惱之中，進行一點內外鬥爭。但今天看看，那時對問題的提法和看法是多麼的不明確啊！有些地方甚至發生了偏差，沒有很好地把人的心靈生活和社會生活及階級鬥爭緊密而嚴格的結合起來，不免顯出對於前者是太着重了。

剛才已經說過，那時候是一個重要的歷史年代，在蔣匪猖狂的內部，就進行着洶湧一般的羣衆鬥爭，反對美帝國主義的暴行和侵略，反對四大家族的暴虐統治，反對貪污腐化弄得民不聊生的政治經濟情況，反對飢餓等等，呼應着人民自衛戰爭的勝利，成了一種無比的力量，摧毀了反動的統治堡壘，於是在這集子裏，留下了「論學生運動裏的文藝活動」，「評威大咬子傳」，「爲人民的文藝」，「詩的步武」，「建立爲廣大人民的文藝批評」，「在風暴前的文藝」……等篇，從文學批評的側面，留下了一點時代的痕迹。

其後，是迎接解放，我就想對美帝國主義的思想侵略和一些舊的文化因襲，做一點批評的工作；但這還是剛開始的事，自己修養不夠，就留下第一輯裏那些粗陋的短篇文字。

可是現在分類的四輯，並沒有依照時代的線索，卻是把談智識份子特別是文藝工作者生活思想的問題的，批評封建、美帝、小資產階級文化思想的，放在第一輯，把關於文藝批評和文藝問題的，放在第二輯，把幾篇書評，和一些討論寫作的文字編爲第三輯，另外，還有幾篇文章，是諷刺蔣介石和他的奴才們的，不願丟去，附在這裏作個尾巴，成爲第四輯。其中「論筆鋒」一篇，是和談時期寫的，那時李宗仁裝模作樣，給毛主席寫了兩封信，外表是堂而皇之，實質上卻是做一個漫天大謊，但一般人民，卻上了他這公文筆法的當，並且初看新華社那種大衆語言的政論文字還不習慣，所以我想給大家的看法來做點扭轉的工作，然而限於政治環境，問題是提得那樣朦朧，所以現在加上這一點說明，也是必要的。

最後，說一說書名；我把它叫做「文藝鬥爭」，並非自居爲光榮的戰士，卻是想說明我在這一個

時期，曾經從文藝的側面進行過內外的鬥爭，並對戰鬥的友伴有深深的紀念；然而，說來慚愧，這鬥爭我是進行得太差的，對外，我沒有致命的打擊中心的敵人，也沒有攻入敵人的心臟，對內，我向落後的反動的階級意識，進攻得並不酷烈，批評得不够徹底，我是應該要加強政治教育的。這本書的出版，在我應該預示一個新的起點。希望得到先進的同志們、友伴們的觀察、指導和幫助。

一九四九年五月

目次

前記

I

在風暴前的文藝	三
致風和日暖齋主人	五
大原則之外	九
人情味	二
論「英國氣味」	一四
神祕主義	一七
「柴霍甫式的憂鬱」	二〇
存在主義	二二
再談存在主義	二五
「逃避」之類	二八
麻醉與催眠	三〇
「法輪」與「法印」	三三
談美國式的生活理想	三七
美國噱頭	四〇
談排遺之類	四二
野獸主義	四六

文明的野蠻人.....	四八
美國「文化」的軍國主義.....	五〇
可口可樂瓶子與原子彈蛋糕.....	五三
文化遠境.....	五四
文化口味.....	五七
文化晴雨表.....	五九

II

為人民的文藝.....	六三
文藝與政治及其他.....	七一
關於藝術思想.....	七五
建立為廣大人民的文藝批評.....	八五
論學生運動裏的文藝活動.....	九〇
「以文藝對文藝」小論.....	九七
「自由主義」文學論二題.....	一〇一
評所謂「集團主義的文學」.....	一〇三
評「滅大蚊子傳」.....	一〇九
論「小小說」.....	一一五
詩的步武.....	一二七
論詩底現實主義.....	一二二
向生活.....	一二七

生活底深入.....一三一
 嚴厲地追尋.....一三八
 批判與讚頌.....一四三

III

論儒林外史的語言.....一五一
 關於『世界文學史綱』.....一五八
 為文與為人.....一六一
 『以保元吉』之外.....一六三
 心智的蔽障.....一六五
 詩文不比山經地志.....一六八
 真學和模倣.....一七〇
 散文隨筆一論.....一七三
 『循幹理枝』小論.....一七七
 『混沌』一斷想.....一七九
 關於『概念化』.....一八二
 熱情斷章.....一八四
 論虛假.....一八六
 形式的鑄錢.....一八九
 關於修改.....一九二
 和人類共同呼吸.....一九五

向心靈突進.....

從「風雲」談到.....

「哥薩克人」小紀.....

「家庭幸福」小紀.....

托爾斯泰主義.....

藝文小品.....

- (一) 王通之流
- (二) 虛假的熱情
- (三) 得詩於書外
- (四) 論眼高手低
- (五) 靈魂底音樂
- (六) 論語言的似謬
- (七) 生活是語言的節
- (八) 文評三題
- (九) 獨書隨談二題

N

論筆鋒.....

關於無賴.....

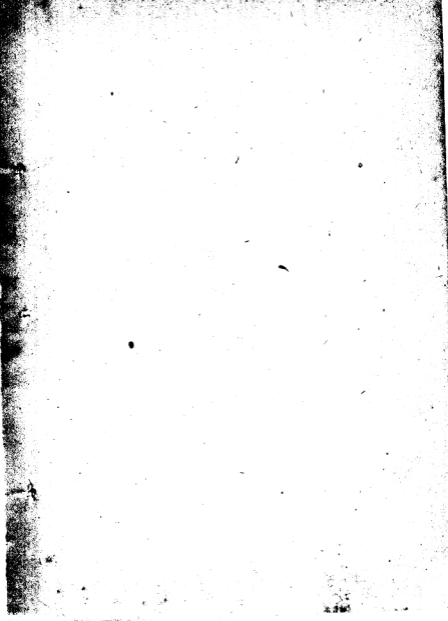
「老虎掛佛珠」.....

「奴才」補「讚」.....

「狩」字雜說.....

一九九
二〇三
二〇六
二〇九
二一二
二一五
二二七
二二九
二三一
二三五
二三七

I



在風暴之前的文藝

在歐洲的文學中，臨到舊世界破壞的前夜，知識階層思想的形態曾經在幾個作家身上反映成典型的樣式：尼采和易卜生尊重自我，以為從孤獨的精神之高揚中可以尋覓解放的路；梅特林克承認人類的命運確乎殘酷，所以神祕的精神生活，靈魂的探索，是一條通道；王爾德提出空想的遊戲，逃避在虛幻、虛偽、唯美主義的興奮裏；普西貝賽夫斯基表現隱者淫佚及犯罪，精神的崩潰反映成性的放縱，過失和犯罪；克魯特·漢生則加上不合理的精神狀態，妄憚和瘋狂。所有這些人格的和智力的騷亂，都是對於垂死的悼歌，表現在這些作家的作品裏，說明着暴風雨來臨的副劇，知識份子的海面上，呈現出一種如何的震動。

在我們今日的文學中，也臨到相似的動盪，雖然它的本質和歐洲的屬於相異的範疇，但動盪則是一樣的。我們自然也看到新生的歌，在呼喊暴風雨的降臨，在描畫現實的動盪和火樣的鬥爭，但也看到舊的輓歌，繼續在盡着一貫的放毒作用，而且更加多花樣。說起來，自然是新的強過於舊的，進步的勝過於落後的，然而無論如何，從作品到作者，新的文藝工作者都達到極大的搖擺，精神生活、現實生活都達到極大的考驗，有時不免表現迷惑，所以我們要求十分明顯的打破舊的生活與意識，擺脫那些曾經不自覺接受的舊因襲的影響。不然，所謂新的文藝工作者，屬於新生的一面的文藝工作者，仍然會在暴風雨的前面，變為迷亂，和舊的那一面一樣的迷亂。

魯迅先生曾經批評過詩人在革命風暴前的幻想，說：來的不是暴風雨而是結結實實的革命，於是

詩人失望了，又說詩人幻想在新的關係裏要得到特別的優遇，如果不那樣待他，他又失望了，這就是從狂熱到失望的一條道路，作家在這裏受到嚴格的考驗。——熱情和情感的昂揚當然是極端重要的，但是從實踐到深刻的認識，才能使熱情更加扎實。不然那和虛幻的玉爾德式的興奮沒有多大的兩樣。

對於舊世界要嚴酷的判決，在黑暗中奮戰的精神，是仍然可貴的，對於它們的補充是，必須從孤獨者抗議到有組織的抗爭。我們知道，社會現實的必然和人的自覺，都有內在的過程，又有本質的關係，自然不能忽略人民內在覺醒的過程，但那覺醒是「從內到外」在實現着的，用系統的力量可以導引或啓示或組織這種覺醒，所以我們除了以強的健康的精神生活迎接新的，還以羣體的戰鬥要求，鍛鍊新的自我，體現羣體的動向。

從一九四〇年那痛苦的時間開始，屏練到現在，什麼神祕精神生活的逃避，什麼虛偽的唯美主義，什麼為精神生活崩潰所表現出來的麻木、市儈主義、放縱、散亂，都初初遺棄，就給知識界以羣體的力量，將它們擊潰了，它們不會從舊營壘裏跑過來侵襲新的文藝工作者。

讓每個文藝工作者認識一下時代的震動和精神生活的震動，再來檢討一下自己的意識，明確的擺脫舊因襲、舊傳統的負擔，武裝起自己來，然後好以健康的自我，躍入暴風雨中。倘若自己先就是迷亂的，腐爛的，那還會唱起新的預言嗎？那還會徹底表現舊的死滅，新的生長的過程嗎？

致風和日暖齋主人

我們其實看到你就像覺得好笑，我們覺得你是愚蠢的！

你也許沒有讀過「二十年目擊之怪現狀」，然而它老早就刻劃了你的一部分。它的第九回上寫着：

「你看那報上可有認真的好詩麼，那一班斗方名士，結識了兩個報館主筆，天天弄些詩去登報，要借此博個詩翁的名色，自己便狂得個杜甫不死李白復生的氣概；也有些人常常在報紙上看見他的詩，自然記得他的名子，後來偶然遇見，通起姓名來，人自然說句久仰的話，越發憤起他的狂傲逼人……」

不肯解釋，倘若我們把個「他」字，換成「你」字，請你再讀一遍，自省一番，看有什麼不合的地方。

你記不得，有一天晚間，我們同在茶館喝茶，你正對我吹談你的風格，而頗使我們吃驚的是桌邊竟伸上一隻手來。那是求乞的手，是屬於一個漂泊的流浪漢的。他頗不識相，打斷了你的話頭，於是你对他大聲呵斥：

「我們是文化人，向來是窮的，去！去！」然而那位不識相的乞丐，却望望你的「形相」，看看非常挺刮的西裝，和那普希庚式的綢領巾，以及法蘭絨的小帽，他就仍然流連不去，並且不斷眨眼，顯出懷疑的態度。你那時便不再望他，漫不經意的同我說話。你說：

「我們幾次從桂林疏散來的文化人，大家都窮病交加，你們這裏援助貧病文化人的運動做得怎樣了！」

這問話使我大吃一驚，因為你並不是從桂林來的，而且你知道，我向來沒有踏上「文壇」，並不聽得援助貧病文化人的內情，我當時，記得是只好「唔唔」。可是說也奇怪，你這一句話竟有了極大的效力，使得那位乞丐相信了你是真的所謂文化人之流，便悄然走開，這時我才開始領悟到你這種語言，所暗示的東西，完全不是對我的。

然而，我並沒有佩服你聰明，我覺得你幼稚而且無聊。對一個乞丐都要撒謊和欺騙。

你的所謂學識，其來源到頗合乎古訓。古話常說「聽人一席話，勝讀十年書」，你雖不常讀書，可是却十分留心別人的談話，這真是求學良方，你捕捉所謂「辯證法」，所謂「商品」，還有許多靈巧的譬語和形容，然後記在肚裏，必要時就搬運出來；在人家的面前於是你是博學的，你匯集了人家花了極大功夫才得來的一些知識的精粹，你已經可說是讀了百年書了。比如你批評一個姑娘說：「她不過像一支蠟燭，一點火就化了。」你這樣說着的時候，看你特別靈運話突出來的態度，你是很自我欣賞的，然而，說來也許使你臉紅，你是從一個朋友的詩上記取下來的。

你走路的時候，是那樣的昂頭翹鼻，有時使我聯想到什麼大人物的姿勢，你和朋友聚談，頗具導師口吻，靠在那裏，一揮手，「一個人……必需……」，「我覺得……人的生活態度……應該……」；……你真是了不起！我平常很少看到你覆報，然而你從人口裏零星的聽來些時事，你就可以常常說：「關於目前的局勢……我的意思是……」；這真是多麼不容易，有一回，在一個座談會上，我們共同

聽一位先生報告，他轉述了莫德惠觀察東北的觀感，第三天，我就親耳聽見你對一批年青的朋友說：「昨天我見到莫德惠，聽他談起，東北現在……」，我看那批青年，當時便立即轟然起敬起來，對你總發尊重，因為從你的話裏，他們推度，你和現在時局中的人物，都是很熟悉，很有往來的，你一定不是一位平凡的人物。

而且你是如何的富有黑白分明的是非感啊！這個人，唯心論；那個人，小布爾喬亞，市儈，不學無術；「我是全靠自己奮鬥出來的，沒有復深厚的基礎，在今天這個世界裏哪有立足的地方！老實話說，老子今天已經打出了天下。」於是在你的房裏，我們觸目可見的就是許多請帖，約稿的信件，和許多作者的贈書，這些東西都像開展覽會一樣，陳列在最容易讓人看見的地方，它們那樣容易闖入人的眼簾，我疑心是經過一番匠心，才設計出來的。我相信你的週圍一定旋轉着：

一羣天真的年青人的熱情的尊敬和崇拜。

雪片一般的文化界的請帖和贈書贈畫。

對於自己作品的自我欣賞，自我撫摸。

——於是，你的天地是風和日暖的；自己就是這個天地的主宰，導師，偉大的人物！再不然就是一尊鍍金的神像，包圍在請帖的香火裏，受單純的年青人在膜拜！

可是你的抽屜裏却藏着一罐水果糖，沒事的時候，一個人摸出來吃吃，你計劃着將一筆款子投入某種生意，而自己却在一個困苦的茶園裏吃白飯不給錢，你在朋友的面前，不斷哭窮，然而你不斷的一個人走進咖啡廳和冷飲店，在朋友同樂的時候，大家說你從來沒曾出過半文錢，但許多時候，你單

獨的讀這個那個的女孩子們吃館子看電影，你對於男朋友的感情和態度總是簡省的，你有節儉的美德。

然而，你也許讀過麥德曼的「劇論」，即使你沒讀過，但倘若我問你，你一定說早就看過。現在就請你溫習一下他對於俳調之神的描寫罷：

「當時態度，是一種閒逸的觀察，好像飽觀一場，捋肥而噉，兩心裏却不着念。……無論何時，人類之體態，誇張，矯揉，自大，放誕，虛偽，炫耀，纖弱過甚；無論何時，他看見人類懵懂自欺，淫修奢惹，崇拜偶像，作出荒唐的事情，眼光如豆的經營，如癡如狂的設計；無論何時，人類言行不符，或假做不遜，屈人揚己，或執迷不悟，強詞奪理，或夜郎自大，異異作態，無論是個人或是團體，這在上之神就現出溢柔的體態，糾纏他們，跟着是一陣如明珠落玉盤的笑聲。這就是俳調之神」。

請你當心，人類的智慧，雖然已經越過了純客觀純理性的靜觀階段，但是，當你在自我陶醉，自我撫摸，遮蔽着你的自私和愚蠢，在進行着所謂文化活動的時候，這俳調之神，就正糾纏着你。接續，請你安靜一點，你可以聽見一陣珠落玉盤的笑聲。

大原則之外

一 「抓住一面旗幟睡覺」

魯迅在給徐懋庸的信裏，曾經提過一種「在一面旗幟底下睡覺」的狀態，這大概相當於所謂「偷在歷史的任務上」，大做其自我欺騙的美夢之類。

有這麼一種心理現象：夢裏的事，以為是日常生活裏的事，想着預備怎樣，就以為已經怎樣了。——這是假往真裏滲透，幻夢往現實裏侵蝕，有了它，於是人們就可以抱著一點虛無飄渺的東西，大為得意起來。可以買些某某雜誌，某某書籍，望一下題目，便感到已經前進了，並且想着，就要拜讀，便好像真的拜讀了，心下一歡喜，又懶洋洋的得意起來，之後便慢慢忘掉了一切。睡覺，心安理得。

可以跑到這個朋友家裏坐坐，聊聊某某某某，是我的朋友，我和他怎樣怎樣；某某朋友是前進人物，自己也自然前進了，前進之餘，又懶洋洋的忘掉了一切；等到記起的時候，便重又走東到西，「幾許多前進的事，前進的關係，彷彿永遠願意做着進步的中間人，在這邊以自己與那邊的交誼作進步的『自我表現』，在那邊以自己與這邊的關係作進步的『自我表現』；陶醉得以為自己大有來頭，接着便想到要大大的營養一番，然後好好的大睡一覺，保持健康。——因為，自己是前進的人，健康是有關係的啊。睡覺。心安理得。

嘻嘻嘻嘻、哈哈、胡扯、開玩笑、捉弄、取笑、打諢、油腔滑調，在損害別人的自尊心裏，找尋

自己的機智 (Wit) 和聰明，等到人家厭惡你遠離你的時候，好，舉起前進的靈符，他算什麼東西，自己仍然是現着微貶的假藉，極其虛虛而且嘻嘻的臉龐。說這是老於世故，熟諳處世，無事說是內心空虛的粉飾，和苦悶的遮掩與發洩。粉飾發洩之後，自己解脫了，又在進步的花陰下，睡覺。心安理得。

浪漫，浪漫。可以酗酒。可以狂賭。可以通宵舞場。可以與人金錢事物隨便亂拖。可以胡亂的戀愛。沒有關係，沒有關係，只要內心抱着前進的思想，只要嘴上保持着前進的辭句，區區小節，何足道哉，何足道哉。體系是完整的——

一堆書籍，一羣朋友，一些語言，一些行動，一個哲學，完成了一個滿好的「假象」。

二 「理論封鎖」與「假託理由」

曾經讀過潘梓年李小峯合譯的一本「瘋狂心理學」，作者是英國的哈志，這本書裏許多分析，我認為多少是對人類某些心理上的蔽障來一個無情的揭露。一個有教養的人如果仍然讓自己陷在這些心理上的浪費之中，在今天至少是愚蠢的。

比如這本書裏曾經提到過一種「理論封鎖區」的心理現象，說當一個人，有兩種相反的觀念，同時保存在心中，而一面竭力的避免兩者接觸，只許它們各走各的路，互不相犯，便產生一種「生活行動譏笑並唾棄他們底信條」的現象。這當然是一種矛盾，一種衝突，矛盾最壞的解決就是理論封鎖，用一種叫做「假託理由」的中間物作隔障，把這種矛盾在內心隔開，不使他們在意識的領域裏見面；於是在大吹其進步的時候，是一套意識領域，在吊兒郎當，昏迷胡鬧的時候，又是那一套意識領域，這

就不但思想和行動不符，而且一個人的思想也分爲極端矛盾的幾條線了。心理學上所說的「分裂」，這也是其中的一種。分裂如果仍然相碰，「假託理由」便更顯出作用，往往表現爲找理論根據，或援引先例，心理學上用確定的語言說：「凡遇我們的動作與我們的道德原則有所衝突時，我們總要搜出許多特別的理由，使得我們得以對於那動作，看作特別情形或合理的存在。」

由此可見，第一是「理論封鎖」，使兩個矛盾隔絕起來，成爲分裂的人；這一點如果失敗，兩個矛盾見面了，第二便出現「假託理由」，讓相反的觀念通過假託理由，經過一番理論意義上的混亂，才來相見，因此矛盾也就中和了，一切仍舊依然。

有了這點理解，我們便自然多少可以了解一點，爲什麼一個青年朋友常常有着互相矛盾的事，不但思想與行動矛盾，而且這一種思想行動與那一種思想行動矛盾，而且特別重要的是不能感覺這種矛盾，不能讓這種矛盾作正面的戰鬪，以新的戰勝舊的，以前進的戰勝落後的，以新民主主義的戰勝封建的……。

魯迅也吸煙的，某某革命家還不是愛跳舞……。

一面讀着修養，人生觀之類，一面以虛假和自私在人們中間煽動着……。

一面深信着改革社會的工作，一面讓自己拖在歷史的車輪上……。

人情味

影評家爲了描摹電影藝術中表現了人生真情的地方，創造了「人情味」這樣一個語彙，本來在美國電影的大腿和奇情之中，發現一點比較深刻地來表現人生的真切場面和鏡頭，確乎是不可多得的，於是欣賞者滿意的誇獎了它，稱之爲「人情味」，這也許是無可厚非的。

然而習用既久，「人情味」這句話，彷彿成了固定的標準，一本實沒有動情的地方，一個人不隨和嘻笑，一件藝術品沒有悠閒的感情撫弄，就歸模結蒂的說：「沒有人情味」，那意思就是說枯乾無趣，很壞很壞的。一個狡猾的投機份子，他天花亂墜的花輪，常常要在青年人的正義和嚴肅面前被揭露，他便振振有詞的責怪一個青年人太沒有「人情味」了。至此「人情味」又變成了保衛落後東西的擋箭牌。

充塞在「人情味」這個詞彙中的內涵，現在幾乎全是小資產階級智識份子的溫情主義，並且還帶着許多舊的封建士大夫情調；周作人喝完苦茶之後，談鬼畫蛇，寧靜淡泊，是一種「人情味」，袁才子玩玩女人，悠哉游哉，嘖嘖搜脩的詩，又是一種「人情味」，在慣忙的證券交易之暇，捏住女驢背的小手，吐一兩隻烟圈，深長的嘆一口氣，或者拍一拍她的小臉，也是一種「人情味」，這人情味就未免太可怕了。

也許有人說人情味是藝術的真實的同義語，是人的深刻心靈生活的尖銳表現，是藝術的生命；——但是藝術的生命是內在的，人情味有從外面加上去的意味，藝術的生命是活的東西，豐富、強烈、

有力、多種形態，動盪不息；人情味，安閑、靜觀、柔弱、溫情……。

我以為可以用「階級的友愛」，和「藝術的生命」來替代「人情味」。

論「英國氣味」

抽着大烟斗，深沉的吐着憂鬱的藍色的烟，腮部肌肉在牙齒咬緊的時候，活動着，顯着一種冷酷的嚴峻；有時也許開口說話，然而「保持着距離」……

據說這就是所謂「英國氣味」，是十分紳士風度，而且很愛女孩子們喜愛的。因此頗有些人們，學習着，或者說是做效着這個「英國氣味」。他們在電影中，也說有一種，是屬於英國氣味的，比如除掉英國出品的片子之外，好萊塢的許多文藝片子也含有這種英國氣味，一般的說，那就是「翡翠谷」，「驚夢重溫」，「曩」……這一類，因為這種片子每每總有一種典型的男子或女子出現，他們表現出幹練和事業心重的特點，表現出感傷或委婉屈折的往上爬的活動，有時甚至赤裸裸的表現出能幹的自私和尖銳的實利主義，像白薇德和思嘉的模樣。

說這些東西就是「英國氣味」，彷彿是直覺的，然而研究起來，好像也可以是很有根據的，還要姑且替「英國氣味」來兩點小攻證。

一、資產階級出現歷史舞台而產生出新的興趣與新的要求，是在英國開始的，那是十八世紀，那時候放蕩和逸樂的追求還沒有十分發達，重點是在家庭的原則，社會的興趣，並且還帶有滿足貴族要求的氣氛，文學史上稱這個時期的文學為英國的感傷文學，因為他們一般的氣氛總是略為憂鬱與嚴峻的。——而我們現在那些保有着英國氣味的人，也和他們所喜愛的帶有英國氣味的電影一樣，常常是道德的，宗教的，用心與感情的資產階級，父母的、兒女的、夫婦的、溫柔與動人的情感在他們的心

裏佔着絕對的優勢。在這個特點上，他們承襲着初期英國的傳統，所以稱之為英國氣味，就是這種緣故。

二、到了十九世紀，資本主義春期達到他的密月期，產生新的觀念：殘酷的競爭，實際的企求，繁傲和冷酷，成了這時代的主要精神，地點仍然在英國。它的特點我們可以從狄更司小說的典型人物中看到。比如他的「艱難時代」裏，出現了蒙迷比這樣的人物，他是佛勝的工廠莊，與運轉着極大的機械的領導者，賦有鐵的意志與不屈的數學智力，人類的熱情與自我犧牲等等，都被翻譯為數字的冷酷的語言，都被磨碾在企業者的智力中。又比如他的另一本小說「東比與他的兒子」裏，東比就是一個商業家的骨幹，他臉上任何一根肌肉都不震動，任何一種運動都沒有指示他內部的激動，冷淡、倔傲……就是他臉上唯一的表情。現在我們把這兩個合起來說，他們都是冷酷的實利主義和利己主義者，絕對的自私，他們是殘酷競爭時代的產物，是資本家剝削者形象。——可是我們那些做效着英國氣味的人們，說他們是幹練的，他們在電影裏看到這些形象，經過許多曲折，不斷昇高地位，增殖資本，又有動人的戀愛，於是他們把競爭時代的性格，變成了超越時間空間的美德，忘了他的階級性，把幹練和剝削意識一齊接受過來，自己的風格也表現為實利與冷酷，在這一點上說是英國氣味，就是含有這樣內容的。

黑這兩點攻證，於是「英國氣味」似乎可以成立了。先前，大家以為這是前步的現象；例如和無聊的歌舞，大腿的展覽，以及用高跟鞋當酒杯的墮落電影比較起來，英國氣味的電影是深刻的，有哲理味道，有上進的道德觀念，有嚴峻的人。而一個帶有英國氣味的人，一般的說，文化修養較高，

性格沉着，做事負責，事業心重，甚至很幹練，總比那些花天酒地，荒淫無恥的人，可愛得多。

但是，正如前面所說，英國氣味一是嚴峻的感傷，一是冷酷的利己，並且兩者都帶着上層紳士的虛偽做作，人們在接受幹練的時候，也接受個人主義的自私自利，在接受嚴峻的感傷的時候，也接受家庭主義的柔弱。特別是在中國這樣的社會，美國那一套作風也許在大多數地要被視為傷風敗俗而遭擯棄，但是這種英國氣味卻十分投合封建主義和官僚主義的脾胃，所以他的浸潤力專，也特別強大。

許多智識份子正在以自己的「英國氣味」自傲，他們以為這是深刻，嚴峻，幹練，有學問，自信的表徵。

但是他們不知道，中國社會的進展不但堅決的唾棄了腐朽的資本主義，可也堅決的丟開了實利的幹練，幹練是需要的，但却不是個人主義的，倨傲的、利己的、狡黠的能幹，剝削階級的意識作風是必需要肅清的。

這時候，英國氣味已是一個負累，正如大英帝國之成為侵略者和古老的頑固份子一樣，英國氣味已成爲隔離羣衆、侵蝕革命熱情，障礙行動的桎梏了。

你們爲什麼還陰鬱和倨傲的望着自己的鼻子呢？你們爲什麼還對人民的事業保持着距離（Keedy the distance）呢？你們爲什麼還跳出物外說着英國式的幽默呢？你們爲什麼還吐着淺灰或淡藍的憂傷的烟圈呢？……你們還不認識這個時代和你自己嗎？你們還想逗引什麼女孩子繼續來愛上一個憂鬱、倨傲、實利的英國氣味的人嗎？

神祕主義

曾經有一隻很流行的歌，叫做「幻想比現實美得多」，許多年青人，常常帶着浪漫與傷感唱着它。——夢幻是那樣的迷離，充滿着神祕……

曾經流行着徐舒的作品。「鬼戀」裏寫着一個神祕的女革命家，醉酒，甜吻，熱烈的陶醉。——人生是那樣的詭譎和飄忽，充滿着神祕。「荒謬的英法海峽」裏寫着一個理想主義的小島，在人情與花香裏，處處嗅到永恆的憂鬱與哀傷；啊，是那麼美妙的醉夢，是那樣的富於異國的情調！——人生在致聖奇異的光照下，充滿着神祕。此外「精神病者的悲歌」，「潮來的時候」，「吉布春誘惑」——個是奇情的殉情，一個是命運的屈折與不可解說，一個是異國情調的野獸主義，都一樣閃爍着神祕的燦光。

於是神祕主義以優美、情深、夢幻、奇譎、恐怖、浪漫、纏綿、異國情調，誘惑着年青的人們，投入了生活與意識。

概括的說，神祕主義沉溺於自己，沉溺於不可解的內心世界，他們在現實的世界之外，設立了另一個世界，那個世界有着神祕的權力有着美和誘惑力，人類的理智，不能深入到它的秘密裏去，這個世界是二元的。

而在人的方面，也是二元的：理智與靈魂分裂。理智雖無力去探入另一個世界的秘密，但靈魂則能啓示秘密；在人的內部過着兩種生活，理智會妨害靈魂對於神祕的探索。——神祕主義就從這個

側面抹殺了人的理智能力，正同野蠻主義從另一個側面抹殺了人的理性是一樣的。神祕主義強調了靈魂。

在神祕主義，「靈魂」認識「神祕」的道路也是神祕的，這就是孤寂、靜默、虛無飄渺、和離奇的夢幻。神祕主義就拿這種影子一般的東西，逗引人的幻想。

並且神祕主義還有神祕的道德。比如一個人在現實社會中做了罪大惡極的事，但是他的靈魂可以不涉及這些行為，他的靈魂仍然是高尚和純潔的。這種哲學使得人們在無理智的淫舞之中，在殘酷的追逐刺激之中，在放蕩的利己主義之中，可以不必有內心的苦惱，澈底把人拖入墮落的大海。因為不管他怎樣胡作非為，荒淫無恥，只要他的靈魂永遠閉着花的幽香，帶着憂鬱的純潔，就一切平安了。

——這當然也是一種神祕，是墮落的資產階級的紳士心理的反映。

事實上神祕主義只是把人引向虛空，逃避現實，逃避革命鬥爭，落進永遠解脫不了的抽象的迷霧裏去，落進內心的糾纏裏去，消失人生的熱情，流於厭世，玩世，頹廢和神經衰弱。靈魂追求不可認識的神祕，這就必然走到空虛和悵惘，飄忽和消沉，夢幻和玄妙；神祕披着綺麗的外衣，這就必然引到流浪，變態，浪漫，感情過剩和自我沉醉；而神祕的道德原則，又必然帶來放蕩，醉酒，甜吻，以桃色的毒粉毒害着人們的肺腑。

所以神祕主義的實質，就是剝削階級的意識形態，從這裏可以看出一部分自私的飽食終日的剝削階級，怎樣沉溺在醉夢與醜惡的誘惑之中，並且又怎麼企圖把大家也拖了進去，離開真實的世界，離開現實的鬥爭，而鞏固他們的剝削制度。神祕主義不懂得唯物主義與集體主義，不認識人民的覺醒和

創造，它是個人主義中小資產階級智識份子思想傾向的一個重要表現。新現實主義者也遭到靈魂和內心，然而他們本質上是不同的。神祕主義在世界人民力量的成長中，已經被擊得粉碎了。

「柴霍甫式的憂鬱」

有人以為「柴霍甫式的憂鬱」是深刻和不平庸的同義語，因此也就是進步。但倘若一定要說它還有進步性，那恐怕只能說比如有在美國這一類的國家，在美國，各種週刊發表着愚蠢，庸俗的無聊小說，他們的雜誌諸如「讀者文摘」，「生活」，「時代」之類，如果說是精神食糧的話，那都是烏七八糟的精神食糧，美國的電影，更大量的產生着墮落腐化的東西，正如一位瑞典記者所說：「專利的宗教，千篇一律的文學思想，戲劇、電影，運動的俗語，永遠不完的中篇小說，俏皮的流行小調，這一切都以基督教的學說開始，而以顫抖的美式調子——現代的，連環舞蹈病——結束，這就是現在美國的一切……」

在這樣的美國文化中，包含了色情，神祕主義和反人性的毒素，表現出充分的反動，墮落和窒息性；存在在人們意識思想中的，也就洋溢着實利，庸俗，荒淫無恥和令人惡心的市儈主義，因此在美國有進步傾向的智識份子，在摒絕了他們周圍階層的犬儒主義的同時，有的鬱鬱不樂，有的閉門獨居，有的常常以酒澆愁，他們討厭那佈滿「可口可樂」的燈光廣告的天，唾棄那些露着鑲金牙齒的擺客，可是又還沒有堅決掌握解救的道路，他們中間有很多人一方面有高貴的理想，一方面又不够堅強，於是他們躲避燈光廣告，躲避酒吧間震耳欲聾的肉麻音樂，躲避教會引證商店廣告的傳道和商店引證聖經的廣告，他們躲避在幻想之中，躲避在否定之中，表現了他們質樸的，高貴的，理想主義氣質，表現了他們的深刻的尖銳的含淚而笑的批判主義的氣質，表現了他們的憂鬱的感情內斂的樸素的

氣質，這就是一般所說的「柴霍甫式的憂鬱」。在墮落的美國，在腐朽的，糜爛的美國，在市儈主義拜金主義，商品的拜物主義充盈着的美國，這「柴霍甫式的憂鬱」是一種進步的表現，雖然這種進步還十分不夠。

在中國，當一個封建的衰頹的法西斯主義獨裁統治着的時候，也產生了糜爛和墮落，也產生了「柴霍甫式的憂鬱」。

然而，無論如何，時代跨過了這種憂鬱，就是在美國，由於世界人民力量的成長，目前廣大智識份子也開始懂得了解決問題的辦法不在孤高自賞，和羣衆隔絕。而我們中國人民力量在全國範圍內決定性的勝利，在廣大土地上改革了社會和生活的本性性質，更使得現實和理想的一致性加大和加強，「柴霍甫式的憂鬱」的基地是消滅了，如果誰還有這種憂鬱的殘餘，因為惰性的延持而繼續存在，就須要努力克服。而抱着陳舊的觀念，以為「柴霍甫式的憂鬱」是一種高貴的，深刻的，不同平庸的氣質，因而障礙了他同現實的緊密結合，那就必需要使他認識這是一種作偽的扭捏，是必需對自己掀起鬥爭的。

存在主義

絕望的人有他們絕望的哲學。法國有位作者名叫沙特環 (Jean Paul Sartre) 的，寫了一個劇本「沒有出路」，劇中有三個人，一個是法奸，懦夫，一個是貴婦，殺人犯，另一個是性慾變態的女人；這三個人都死了，下在地獄，但地獄只是一間旅館裏的房間，還很舒服，祇是沒有出路，起初他們很慶幸，以為地獄不過如此，但是慢慢的，他們逃避不了自己的性格，三個人各因性格的不可更變，永遠衝突，苦痛得比地獄裏有刀山油鍋還要厲害，這個富於象徵意味的作品，說明了一種人生思想，就是性格的定命觀念。

許多智識者們，因為不適當的工作崗位，而產生敷衍的思想，也覺得人生是定命的，許多人在生活中做了極大的錯事，犯了極重的罪過，想跳出生活，又覺得十分艱難，也產生了人生不可更變的思想，更有一種人，犯了過失，招致嚴重的後果，但是不知檢討，追根求源，總結教訓，避免重犯，也產生性格永恆不變的非辯證觀點。

這些觀點與思想的集中表現，就是存在主義；在存在主義看來，一個人是由於他自己所不能控制的理由，毫無原由的被擲入一個特殊時代特殊社會的世界，這個世界是敵意而陌生的，宇宙力量控制着他，而他無力控制宇宙力量，因此，人生永遠是充滿着恐怖、焦慮和憂懼的，人生的性質是一幅很悲慘的畫面。——從這裏，於是人們產生了一種絕望悲觀的，無可奈何的，勉強生存的觀念。

扼要的說，存在主義認為人生是無意義的，性格的存在是無法更改的，人生是悲慘的，但人既然

生存了，就只好勉强的生活。我們有些小資產階級的智識者們，不正有許多人在碰到困難，遇到不如意的境遇，或時代低潮的時候，就產生這樣一種人生思想，就產生一種「勉強生存」的生活態度嗎？這種思想和態度，解放以後仍然隨性的留存着，它障礙着人的積極性和能動精神或主動精神，所以存在主義不但是絕望者的哲學，又是怠惰者的哲學。

但是它既然主張勉强的存在，到底怎樣存在呢？照存在主義的學說，那就是爲了成全無可奈何的生存，只好自由選擇一個任何的行動路線做下去，人生如何，完全是個人負責，他成爲什麼樣的人，也由他自己負責，他是隨意的，也是無所謂的。——這就叫做吊兒郎當的人生觀，充滿着個人主義，自由主義的作風。這恰好是對於絕望怠惰的一個補充，許多人在不如意的時候，在無可奈何的生存着時候，不就正踏上了自由散漫，個人要怎樣就怎樣的道路嗎？

所有這些小資產階級智識份子的「不如意」觀念，勉強生存，既來之則安之的思想，以及個人自由，散漫無紀律的作風，我們都可以稱之爲存在主義。

這存在主義原是十九世紀丹麥神學家基爾克加德倡導的，但成爲一種普遍的思想，引起重大的影響，却在這次大戰時期，淪陷的巴黎，他的重要人物就是我們前面說的那個沙特瑞，他把存在主義從哲學移到文學的領域，因而和人生接合得更加緊密，這種思潮在淪陷的巴黎所以風行，是因爲希特勒法西斯主義吞食了法國，全國瀰漫着恐怖與絕望的情緒，所以存在主義才在巴黎智識者中搶了頭。

在中國，今天人民民主革命勝利了，人類光輝的遠景在召喚大家，全世界人民民主的力量又是空

前的高漲，事實證明組織起來的人民，能掌握歷史，掌握自己的命運，革命的實踐主義，無情的粉碎了存在主義的思想，小資產階級智識份子們也堅決的站在革命的陣營裏，站在革命的一面，偶然的，一時的存在主義思想的出現就證明還有舊思想的殘餘，倘若它擴大，那就會毀壞一個人。警惕崩潰，更堅決徹底的進行思想鬥爭，當自己遇到困難，碰到不如意的時候，不要做了存在主義的俘虜。

再談存在主義

許多智識份子們最愛談到「人」，有時候說：「作爲一個人」，要如何如何，有時候說：「我在世界上找尋着人，真人，本質意義上的人」……等等。但是人是什麼呢，這個問題確實使許多人迷惑，也是許多文化思潮不斷接觸的中心；活着的人確乎是複雜的，變動不息的，近代一大部分資產階級的文化，就都與人的問題糾纏着，從這裏，益發顯出他們難解的混亂，和有力的欺騙性。

存在主義也有他對人的看法。

第一、依照他們的基本原理：「存在先於本質」，因此，一個人原是沒有內容的「存在」着，正如我們過去罵蔣介石那樣，是一個真空管，以後，加了些東西進去，才取得他的「本質」的。所以他們說人是「沒有本質的存在」。

這顯然是荒謬的。劉少奇說過：「人有兩種本質，一種是人的自然本質，即人的體質、聰明、健康及本能等；另一種是人的社會本質，即人的心理、思想、意識、觀點、習慣及其要求等」。在階級社會裏，人的階級性，就是人的社會本質，作爲階級的個別標本的個人是一定階級的本質的表現。蔣介石的人性是那樣落後、腐化、反動、頑固、殘酷，就是封建的、資辦的官僚資產階級階級性的表現，這種階級性，就是他的本質。

第二、存在主義認爲「人是孤獨的」，和別人毫無共同關係，個人不能看做是某一個整體的一部分，也不能看做是某一個集體的一般特性的表現者。一個人真是多麼孤寂呵！

他們從這裏出發，把人變成了缺乏社會性的動物，完全不感到和世界有什麼關係，也不能作連貫的有聯系性的思想，更談不到什麼結合羣衆，和集體主義的鬥爭了。

第三、存在主義既然認爲人是沒有內容的存在，所以他們主張，內部空虛的個人，雖有行動，但只是他自己想出一些事情，參加到某件事情中去，他們的行爲不受任何思想意志或道德意識來支配，更不是有計劃，有理智的，一切行動只是個人盲目的，無可奈何的參與，他是完全隨自己的自由高興來決定的。

這就是說，比如我們在人民解放戰爭中完成英雄行爲的時候，不是受着新民主主義革命思想的指導，不是受着中國人民翻身的感情的鼓舞，不是階級要求的表現，而完全是莫明其妙的參與，這就很明顯抹殺了人的階級覺悟和思想感情的作用。

第四、存在主義是絕望的，是苦惱的。沙特瑞說：「行動時不能存希望」，「我不能相信戰鬥同志們會在我死去後繼續我的工作，把我的工作全部完成，因爲人們是自由的，他們明天會自由決定人將變成怎樣」。

這種思想可以說是可怕的懷疑主義，它破壞了以思想爲基礎的信仰，拒絕承認客觀真理。

並且，沙特瑞又說：「孤獨與苦惱同來」。一個人毫無憑依，前途茫茫，無可奈何的被投入生存，就變成憂鬱，和精神苦悶，這是現代個人主義的基本情緒。

歸納起來說，存在主義，是墮落的資本主義世界的產物；本質上反映着垂老和墮落的資產階級的世界觀和人生觀，企圖解除人民民主的進步力量的精神武裝，保衛資本主義秩序，用剝削階級的意識

來毒害勞動人民的意識，它的內容透露出一切混亂，可惡和污穢。

然而我們的智識者們，還有一些人在找尋神祕的人性或抽象的人的本質。還有一些人在詩裏寫着：「我是孤獨的一個人……」，逃避集體；懼怕集體的力量與紀律；喜歡一個人冥想、思索或做着個人主義的活動和努力，不能照顧整體和全面。不能了解一個人的觀念傾向等等是階級的素質和特性的表現。還有一些人否定人的思想性，主張強調感官的活動，不願意服從總的規律，把自由理解為暢所欲言的滿足他們自己的自由，拿個人的本能的行動或偶然地參與來代替集體的，有計劃的鬥爭。還有一些人陷在孤獨的個人主義之中，懷疑真理，在個人活動時必然悲觀憂鬱，過着苦惱的日子，沒有希望沒有前途，看不見人民民主的集體力量，看不見有思想指導的有組織鬥爭，給悲觀主義吞沒了。

我們不能不說這些智識者們做了存在主義的俘虜；這恐怕也是他們資產階級性或小資產階級性的影響，所以我們說存在主義是墮落資產階級的世界觀和人生觀，在馬列主義的面前，在人民民主力量空前強大的面前已經是不能存身了。我們一定得指出來這是一種精神的毒藥，它的目的是想在人民羣衆中間消滅他們集體主義的思想，消滅他們為真理而戰的理智和感情，消滅他們的穩步鬥爭和即將徹底勝利的心。這就是存在主義的實質。

我們需要嚴厲的向我們無意中的，個別的在存在主義的思想鬥爭。

〔註〕存在主義是一種哲學思潮，同時也是現代資產階級的一種美學思潮，關於它，有許多作品也有小說和劇本，現主要代表者是法國沙特蘭，在中國也曾有許多大學教授介紹過，宣傳過這種思想。

「逃避」之類

一個青年人經歷了許多挫折和困難，和圍繞着自己的現實環境不調和的時候，往往容易走上幻想的路，從現實界退入想象界，從積極的人生鬥爭退入夢幻的安慰，不再對人生感覺熱情，也不參加實際的工作，而只在「心造的幻影」裏，陶醉苟安，乃至發洩，或自以為是在反抗現實，反抗人生。——一種賭氣式的反抗。

越脫離現實，對人生越不能深入的去理解，也就越沒有能力正面處理人生問題，進行生活的鬥爭，心裏也越以為別人在到處議論自己，破壞自己，用各種各樣狡猾的方法，打擊自己，想各種各樣的主意對付自己，自己便只有惴惴不安，惶惶然不可終日了。

這就產生心理學上所說的「窘迫的幻想」。

自己有了過失，不能勇猛批判和改正，社會鬥爭反映在自己的內心鬥爭上，又不敢酷烈地讓它們進行，讓新的戰勝舊的，而且新的意識自己又沒有把它培育成強大的存在，於是內心裏舊的一面根深蒂固，新的一面被它排斥出去，成了一種主觀的投射，產生「窘迫的幻想」，壓迫自己懷疑羣衆和友伴，處處人緣極壞，不能與人家合作，也不能正視現實。

二

另一種不能正視現實的態度是排遺和解說。

內心產生了鬥爭，不能讓新的鬥勝舊的，不能徹底的，真正的解決問題，使用合理的化裝，讓舊的繼續存在，或者做出熱烈的動作來，使意識領域裏裝滿別種觀念及動作，再不然就把自己投入熱烈的遊戲，喝酒，胡調乃至移情種種方法中，作為鬥爭的解決；問題解決了沒有呢？痛苦也許暫時沖淡了，麻痺了，然而現實的車輪仍然沉痛的碾過來。

於是解說。輕的像安娜卡列尼娜裏的渥倫斯基，有了什麼問題，把東西整理一下，以後，好像什麼都解決了，可以重新生活起來，沉重一點兒的，可以像阿Q一樣，自己掌幾下自己的嘴巴，心上的痛苦就消除了。——但是，問題解決了沒有呢？矛盾也許暫時鬆弛了，內心的鬥爭也許暫時像皮球洩了氣，可是現實問題依然向你撲來，撕扯着你。

你妄想用排遣和解說來緩衝現實鬥爭在你內心的反映，你妄想用一次麻醉或一點精神上的發洩，代替新興奮、前進與倒退酷烈的戰爭，直到真理的一面戰勝落後錯誤的一面。

麻醉與催眠

政治經濟的改革，好壞是比較明顯的；在精神的戰線，文化思想上，舊的殘渣却常能在眼所不見的地方存在着，比如傳統的思想，也可以在新式人的靈魂中滋長，雖然五四時代曾經反對過傳統思想，專心打倒孔家店，但孔家店沒打倒，另一個幫兇，老子和莊子便更其猖狂起來，直到現在，儒家和道家還是傳統思想中很有力的部分，繼續糾纏着現代的青年，這不是一件嚴重的事體。

好像是聞一多先生，他說過：一個儒家做了幾任官，撈得肥肥的，然後撒開腿跑，跑到一所別墅或山莊裏，變成一個什麼居士，便是道家了。儒家多少有些入世的精神，然而是一幫兇的，道家講酒脫，然而只是欺騙，所以聞一多先生又說墨家是土匪，儒家是偷兒，道家是騙子，講起窮兇極惡的程度，土匪不如偷兒，偷兒不如騙子，那便是墨不如儒，儒不如道。在中國傳統文化裏，他們又早合而為一，狼狽為奸，通過什那尊孔讀經，提倡舊禮教等等在人民中間繼續起着作用。

特別值得指出的是馮友蘭，他寫了「新世訓」「新事理」……一類的著作，相當融化了儒道的思想和歐美的哲學與心理學，又與人們的日常生活談得很切近，所以影響很大，他的書裏吸取了不少宋明的理學，故弄玄虛，說離現實，痛斥革命，這都是儒家和佛道的勾結，這也就是在儒家鞏固既得權益的統治思想之外，加上了出世厭世，避世忘世的消極態度，於是在為既得權益幫凶的時候，偏重佛學，在麻醉人民鬥爭意志的時候，編重佛與道，這不能不說是最有害的思想。此外還有個梁漱溟，為青年寫了個「朝話」，又發表過不少論文，認為周孔的禮教是萬能的，封建政治近於無政府的自由，

中國皇帝是人民的親友，全國這樣來找到一個理想的王國。事實上，這是什麼呢？讚美封建，維持現狀而已。最荒唐的是還有一批人物們，把所謂「經典」神祕化了，造成了經典拜物主義，而不知道尚書、詩經、周禮……之類，都是一定社會的產物。

有許多青年們耳濡目染都是這些傳統的文化，這些土匪（墨）偷兒（醬）騙子（道）們所撒下的滔天的大謊，並且深入到情緒裏去，造成一種卑鄙和迂腐，頑固與消沉，在情緒上逗弄人，在精神上牽絆人，像催眠，其實也就是麻醉，使得新一代的青年不能勇猛的前進。

這一類的傳統思想，事實上並不是存在於論語孟子，漢書及宋明理學與近人著述中，它們還作爲一種社會意識，存在於生活及人羣的意識中，比如魯迅的奶娘叫魯迅不要走圍着女人椅子的竹桿底下過；大家不願住在樓上住着女人的樓下；講起道德來，大家又只苛責婦女，男子則無所謂；還有什麼忠君、孝親、節烈、三從四德……等等的觀念，也常常在生活中對我們起影響，有些人甚至歡喜林黛玉型的女子，心眼多，弱不禁風，有點文采，多情……更有些人愛讀一些李後主什麼的詞，間或也月明依欄干，和什麼酒醉在枕上聽啼鴉，玩玩山水，吟吟詩，鬆鬆散散，一點實際的本領也不想學，一點認真的工作也不想幹，……這都是封建意識和封建情調，在靈魂深處對我們的纏繞。

對舊世界的判別是分明的，對舊文化思想，就由於這種纏綿，不知不覺間受了它的誘騙。而且這牽聯是頗爲微妙的，魯迅很懂得舊文化對青年人的毒害，所以他主張少看中國舊書，多看新書，用新文化和這些古老的鬼魂戰鬥，直到把它們克服爲止。丁玲說：「封建社會講要忠君，……我們是無限

忠心給與人民。封建社會講孝親……我們就不能孝於當漢奸當特務的爸爸。」很顯然的，我們必須在
新的文化觀點上重建我們的思想 and 情感。

「法輪」和「法印」

生活着的人，有繁複的際遇。

生活着的人，有繁複的性格。

從各樣的人生，凝結成各樣的意識形態。各樣的意識形態，吸收他們生活和性格所滋養着的人生態度，思想觀念，形成屬於他們自己的人生觀，哲學。鞏固着他們的生活追求。

正因為這些哲學，生活的科學或宗教是從他們的人生裏凝集起來的，它們強烈的啓示，或者慘酷的蒙蔽。

二

佛教理論中有所謂「法輪」，從生活的苦，到苦因的解釋與苦的超脫，形成了一種系統，誇張了生的苦惱，引你接受，又拖你承認他對苦的解释，最後導引你到寂滅的世界。

這就是「四諦」和「八正道」。也就是法輪的內容。生活着的人，感受着生老病死四大苦，經歷着愛別離苦，怨憎會苦，求不得苦。苦張大，世界成了苦海。——對世界基本的認識是苦，乃形成苦諦。佛理認為一切苦因，是無明，無明即惑，惑生一切執着，慾望，便在身，口，意三方面造種種「業」，業釀成業力，成爲業因，而生業果，就是苦的原因，——這是集諦。人們希望解脫苦，便要祛除無明，所謂「涅槃」，以及涅槃中「常，樂，我，淨」四境，就是斷無明的工夫。常，是越時空

而無生滅轉變，樂，是斷絕生死逼迫的繫累，我，是遠離妄我的執着，淨，是根絕感業之媒，人能修養到這四種境界，就達到因果寂滅的狀態，——這才有滅諦。然而怎樣才能達到涅槃之境呢？有方法論，有所謂「八聖道」——就是道諦。要有正確的觀念：正見；正當的思想：正思，正確的語言：正語；正當的行為：正業；正當的生活：正命；正當的努力：正精；正當的念慮：正念；嚴正的精神：正定。從這八聖道入手，人可以達到涅槃境界，自然就能得到「常、樂、我、淨」，而超脫苦海。

從現實裏，選達到沒落的階層，並不知道那是階層的沒落，個人地苦痛着，有些就癡渴的吸引了「法輪」的觀念，或產生近乎法輪的觀念。在生活中分化着的階層，選選着鐵鏈與鐵砧的夾擊，不能轉向新生的一面，個人地痛苦着，沮喪地得到了四諦八聖道。

而且不是每個人都從佛經的閱讀裏得到了四諦八聖道，法輪滲透在生活裏，人們得到了它們，就助長了人們的生活意識，觀念，迷曠了他們對社會的認識，遠遠地越出了現實世界，有時在土壤上真實操勞着的，在工廠作坊真實工作着的，也會受到它們無形的浸淫，腐蝕，從現實的積極的，鬥爭的，羣體的生活道路裏滑出來，走入寂滅的，消極的，逃避的，個人的玄妙的修道的迷宮。

這就是慘酷欺騙。

三

這欺騙的起點，就在我們對生活最初的觀念裏。

常常會感到生活的無常態，生滅流轉，人們的感觸特別多，這豈不彷彿「諸行無常印」？精神衰頹的時候，自己不能主動的掌握生活的發展，自己對於現實的規律沒有科學的研究，失去

能動的鬥爭和循着規律求得勝利的本領，便只見定運和因緣，以為一切不是人幹出來的，這豈不好像「諸法無我印」嗎？

求生鬥爭遭逢挫折，以為這是因為執着物慾，才生出如此衆多的苦果來，便痛悔不應該有現實的要求，而應該不與現實社會發生關係，鑽進夢想的境界或自己解脫，那豈不又和「有隨皆苦印」差不多嗎？

這三種「印」，就是佛理上的「法印」，印的意思是「不易之真理也」，「法印」大抵就是佛教的理論；或許是這理論滲透在人生中浸淫了我們，或許是我們不覺發生了相彷彿的想法，還沒有它那樣具有系統，但總之，你從這裏就不覺的踏上了障礙住你的人生意識。

四

生活窮的人：際遇繁複，性格繁複，有苦惱，有鬥爭，有嘆息，有笑和眼淚，有動搖和信念的驚惶，也有真摯的追求……

不是饑渴的吸收着有關的人生的真理，就是受着各樣人生哲學的無形浸潤。

倘不腳踏着土地，倘不肯定着新生，倘不結合着羣體，倘不熱愛着光明，倘不執着鬥爭，倘不追求着科學的真理的認識，倘不肯定着無階級的革命意識，——會給可怕的生活意識腐蝕了的！

請不要傲慢的申言你討厭思想的東西。

請不要無知地把一切思想的東西都視為教條。

請不要忽視在生活鬥爭中，真理智慧的吸取與運用。生活的五顏六色，生活的光怪陸離，生活的

變幻飛躍，真能欺瞞你，勾引你，腐蝕你，擊潰你，麻醉你，或者把你吞沒。

談美國式的生沽理想

英格麗·褒曼是大家都知名的影星，她本是一個有才能的北歐人，然而却給好萊塢吞沒了。她曾經在一部片子裏說過：「我愛這種生活：舒服、朋友、刺激。」

這恰好是對於美國一般上中層份子生活理想的說明。

舒服：這是和享受與金錢分不開的，華麗的房間，熱鬧的跳舞會，一套又一套的時裝，豐富的晚餐，是那樣豪華的舒服；溫暖的家庭，稱心的佈置和裝飾，虛榮心的充分滿足，物質享用的順遂，和奴僕們滿意的服侍，又是那樣柔和的舒服。說不盡的物質享受的舒服呵……

接着，要求精神上的安慰。工作嗎？戰鬥嗎？理想嗎？創造嗎？都是要的，但主要的是在口頭上需要，在表白上需要，於是當先的莫若朋友。

朋友：表現着開展的關係，表現着熱鬧，並且又是自我表白的最好聽眾，自我陶醉的最好幫手；但是重要的是在這些朋友之中，要有百萬富翁，要有英雄，要有奴隸，是且獸獸之中，要有愛情的牽繞，花園錦簇，環繞在身旁，精神上也就不單調了。

但是這只是一種冷靜的精神安慰，必要時還得追求刺激。

刺激：這裏有虐待狂性質的戲謔，愛情的紛爭，有通宵不眠的狂熱，有大打出手，有旅行，有賭博，有酒的泡味和咖啡的香味，有各種各種惡劣的刺激……

也許要談談文化，然而打開報紙，誰和誰一同進餐館，一餐花了幾千美元；什麼參議員怎樣向女

演員笑了一笑，而後者又怎樣對前者笑了一笑。正如愛倫備騰說：「有一次我打開伯明罕的一張報紙，看見第一頁上登着一個女郎的照像，我知道當地報紙的風習，我斷定這一個面目可愛的女郎不是殺死了什麼人，大概一定是嫁給了什麼橡皮糖大王，但後來才知道原來她曾經去到好萊塢，想做明星，明星沒做成，却身懷六甲了。她的故事中再也沒有什麼超乎自然的了，但是却登到了報紙的第一頁」。這些報紙，就是他們的文化。

很可怕的；美國這一套文化和生活理想，也隨着他們的商品侵入到中國，反動統治者歡迎他們，人民是堅決反對他們的；但是一部份中小資產階級，却在不覺之中，受了他們的毒害。

他們也像英格麗裏曼一樣，企求着舒服，追逐着或者殷切期望着舒服，不能吃苦，因而墮落在市儈的實利主義的泥沼裏，物質享受成了他們的主宰；口腹之慾或衣着寢居的虛榮豪華支配了他們。

他們也把朋友當作精神上的裝飾，用作傾吐虛偽的懺悔的對象，用作造成熱誠，彌補空虛的工具，用作受自己利用的材料，用作麻醉式的慰安劑。

他們也追求刺激，厭棄平凡和日常的切實工作，要活躍，要生活裏有五影，有波浪，有狂亂和熱烈，有感官的興奮……。

總之，中國一部分中小資產階級，有美國式的生活理想，特別是這種階層的智識者們，美國式的生活理想更濃厚。它的公式就是：舒服、朋友、刺激。是英格麗裏曼無意中很巧妙地給我們歸納出來的。

美國的無聊統治階級慣會用漂亮的學術用語替惡毒的內容掩護，所以他們說這種墮落是「支持樂

「觀主義的世界觀」，好一個樂觀主義的世界觀！中國一部分智識者們被迷惑了，減少了思想的抗拒，很快就接受了這種墮落的美國式的理想。殊不知他們說的樂觀主義的世界觀，就是吃得腦滿腸肥的美國資產階級的淫蕩和狂亂，在中國，也只有少數官僚資產階級，高興高舉着這種世界觀，來作爲他們腐化的遮醜布。人民大眾需要的是革命的樸實，是不辭艱苦的精神，是刻苦耐勞的作風，是羣衆團結，是階級友愛，是穩步深入的工作，是革命鬥爭，是新中國的富強康樂，不是什麼個人的舒服，朋友和刺激！

美國噱頭

美帝的文化不但充滿着色情和侵略思想，不但表徵着文明的野蠻，而且簡直是一種扯淡的空虛和極端無聊的扯淡，或稱之曰美國噱頭。

例如在上海上演過的「雞蛋與我」，那是女作家荷華·麥克唐納寫的，在美國也轟動一時，出現了「雞蛋與我」牌的香檳酒和雞尾酒，摩登女郎也開始戴起有黃色大鸞紋做的雞蛋式的帽子，一班花花公子的領帶也是綠色底子的雞蛋，跳舞廳裏也出現了「雞蛋與我」的新式跳舞，開設了六七十個「雞蛋與我」的俱樂部，後來一位大司務還發明一種新奇的蛋糕，就用這位女作家的名子來命名。那噱頭可真大，但是「雞蛋與我」這本小說，倒底給人什麼東西呢？曾經有美國新聞記者實行測驗，所有讀者都已經忘記了書中的內容，最準確而得獎的答案是：「這是講愛情和母親的可笑的故事」。好一個得獎的答案！……這樣轟動一時的小說，引起驚天動地的波動，他的內容就不過是一些毫無內容的無聊扯淡而已。

愛倫堡寫過一本「在美國」，他談到美國報紙的時候也說：「庸俗的報紙風格是非常獨特的；例如有個新聞記者叫拉英的，他的小文章每天同時在五十種報紙上發表，（通常總是不變的附登着作者的像），但他的文章是些什麼呢？是誰同誰一同進餐，一餐值多少美元，參議員伊克斯怎樣向女演員伊格萊克笑了一笑，或相反，後者對前者又怎樣笑了一笑。……有一次，打開伯明罕的一張報紙第一頁就登着一張女郎的巨像，……原來她曾經到好萊塢去想做電影明星，沒有成功，卻懷了孕。……甚

至嚴肅的機關報每星期也要登一次找到金龜婿的女郎的照片……」。這說明什麼呢？很顯然的，倘若脫報紙是文化的一面鏡子，那麼從這鏡子裏除照出色情和墮落之外，不於是又照出了空洞的淺薄和肉麻的扯淡，即美國式的噱頭嗎？

所以我們拿庸俗，空洞、愚蠢、無聊、下賤、墮落……等等的字樣，來形容美國統治者們的文化，是完全恰當的，墮落的大資產階級在飽食之後，就正需要這種毫無內容的扯淡來幫助他們消化過多的脂肪，也十分歡喜這樣來安排整個的文化市場，使得生意興隆，並叫大多數人民，變成無知，好受他們妻妾的奴役，由這一點來看，這種空洞的扯淡又是很有作用的了，也不能不予以警惕，比如我們上海，在解放以前，也學了這種美國式的噱頭，所謂黃色「文化」，一部分就是模仿美國式的無聊扯淡，這對於這種「文化」的銷場，可能起暫時的作用；但確乎是一種敗壞和毒害。他使得人們的習於空洞無物的淺薄和打諢，習於無聊的扯淡，習於卑劣的噱頭，還是很可怕的。

談排遣之類

有許多人碰到問題，不敢正視，不敢用矛盾的鬥爭來求得解決，便踏上排遣和找尋刺激的道路；這也是一種美國式的人生態度；這裏可以舉出詹姆斯的「論人生理想」來做例。這確實是一本代表美國人哲學的心理書。因為他教給人一種寬舒的法門，當遇到什麼痛苦和精神上的困惑時，不要深蹙的老執着在那個問題上，殘酷的搏擊，去讓它們在心裏相互糾纏，相互肉搏，以致一方面戰勝另一方面，新的戰勝舊的，從而，在真理的基礎上解決問題，得到新質的勝利和發展。他只是教人「避免這種內在的鬥爭，從這種和生活直接肉搏的生活態度逃開，以另外的行動遣散心情，以生活的變換，沖淡激烈的和生活的撕扯。」

照我們的看法，內心的鬥爭，就是階級鬥爭的反映，雖然它很複雜，很曲折，但是它確乎是解決思想意識問題的重要路線，在一個人的內部新的階級思想必然要和舊的階級思想肉搏，真實的戰敗舊的思想，人才能進步，倘若讓新舊兩方面避不見面，那不是根本的辦法，倘若剛一接觸，還沒有火拼，就緩和矛盾，寬鬆排遣，那更是逃避問題。

但是詹姆斯的人生哲學在美國確是很有作用，很有影響的。

他的理論就建築在對於行為的控制學說上，他以行為是意志比較地能直接支配的，所以行為能改變感情。比如一個人隨自己流眼淚，或任自己做出盛怒的外部表現，當那頃刻，是要使他感到內心的苦惱和怒氣更加尖刻的。倘若，他能更變行為，不必花許多時間在心理與魔鬼似的惡感鬥爭，那末

舊的靈感就會銷聲匿跡，不會因為鬥爭反而把注意老釘在上面，使它老掛在心上。

這對於滅除苦惱，未始不是一種辦法，但這辦法却是排遣，而不是戰勝。實際上，我們還可以發現：在心裏和惡魔似的靈感大戰，也可以因為得到勝利，得到堅決的辦法，而解決了它，它就會從心裏敗北而去，自己也就會在凱旋裏，踏過它的軀體，向前進了一步。人就正是在這樣的戰鬥中進步的。這一點詹姆生沒有理解。

但詹姆生指出了「弱者」的內部生活，他們內心的私人情調往往是不舒服的，他們有各種各樣的舊恨和被羞愧壓抑了志氣，被怯懦阻礙了的上進心，他們不像「強者」那樣覺得安穩，覺得無論什麼事變來了都準備應付，這樣的內心生活，就因為沒有強大的新的精神生活，不足以照真瓊的方向，作堅決的戰爭，所以內部生活才軟弱混亂，猶豫不決，優柔寡斷，那他越堅持內心的戰爭，越會陷入八卦陣中，永遠不得倒結果而痛苦。照詹姆生的意見，那就是應該以另外的精神運動來注入內部一種好的情調，可是我們却以為例外，頂要緊的還是接觸現實，給於自己一種更有力的基礎和從這基礎上發展起來的思想意識。這又是我們和詹姆生的人生哲學和心理學不同的地方。我們不只把人看作一個生物學的人。

其實所謂弱者和強者，也不是抽象的分別，在精神生活方面，這應該就是階級覺悟的表徵，一個智識份子他的無產階級思想意識很強，批判的能力自然也強，對舊思想的鬥爭力量自然也強，於是他的內部生活就成了新的佔絕對優勢，呈一面倒的趨勢，也就不會給不可解決的矛盾弄得混亂不堪，更不會給什麼羞愧與怯弱壓得抬不起頭來。

然而詹姆斯不懂得革命的階級意識解決化的道理，所以他引用斯賓諾莎「安於自己的寧靜」這句話，以為可以從筋肉的鍛鍊達到。然則生活着的人，做不到詹姆斯所說的「內部的舒適」，他們的積神和生活相碰，是運動不歇的，並且在階級鬥爭的形態下生長，茁壯。

當然堅實的內部生活可以給予外面的一種應付裕如的能力，而外部生活的穩當，又可給內部注進強大的力量。蘇格蘭格克勞斯頓（Dr Clouston）說，「美國人臉上帶着過分的表現。你們生活，好像一個把後備軍通通派出去作戰的軍隊。英國人的比較平淡的面容，表示假如有事情發生，需要預備的精神能力，他們還有巨量的這種能力，可以應付急需。……你們那種面孔使我覺得不妥當……」甚至有人還說美國女子的性格是「關在瓶子裏的閃電」。

從這裏可以看出，從過分緊張的並激動的身體不斷地注進來的感覺，使內部空氣永遠不能清明；而內部的調和之缺乏，用詹姆斯的話，就正是「把美國駱駝的背脊壓斷的最後一把草」，它會產生焦慮，內部的緊縮和悶熱，耗竭我們的心智，又會使得外部章法慌亂，不調和，不穩當，處事時夾雜着許多不合理的慌忙與來不及的感覺，發生許多錯誤。——這樣的人，期望堅持長久的，經常的，艱苦工作，往往是要碰壁的。

所以克勞斯頓警惕的說：你們美國人的像煞有介事，急切緊張，不是強有力的符號，乃是軟弱及動作不調的表示。而平滑的眉頭，石板似的嘴巴，鯽魚式的眼睛，過鈍不活潑的態度，就一時說，也許是沒有意味的，但假如我們期望本人在長久的時間內有所成就，那末這種面孔，比起那些強烈式的面孔來，可算是更有希望的符號。這就告訴我們，用外部的緊張刺激來排遣一下心裏的矛盾苦惱，結

果反而使內心更加混亂；而勉強企望什麼「內部甜適」，又是憑空辦不到的，問題還是沒有解決的。這些沒解決的矛盾，並且要繼續引起「內部的緊縮和悶熱」，「產生憂愁」，使「內部空氣永遠不能清明」，影響人的工作。所以我們一定得把問題正面解決。

這就需要讓新舊的思想意識見而戰鬥，讓革命的一邊徹底乾淨的消滅反動落後的一邊，這才能產生進步的內部穩定。也才能產生外部緊實，把工作幹好。這問題不是美國式的舒寬和排遣所能解決的。

野獸主義

不贊成温情主義的人情味，並不是抹殺了人，在向福州進軍途中，山路太窄，戰士們卸下了砲車，自己扛着走；這裏有活的人：第二野戰軍展開「愛護人馬運動」的時候，有人替馬洗牙齒，有指揮員夜裏爲戰士蓋被子，（見九月五日本市新華日報二版）這裏更有人。——然而他們是有意志，有思想的社會的活人，這裏的情感是階級友愛和強烈的戰鬥熱情，不是什麼淡泊的人情味。

在人情味的反面，還有一種對於人的看法，例如英國劇作家奧尼爾，色情小說家米列爾，叛徒派索斯，他們害怕鬥爭的人民羣衆，因此力圖否定人的社會活動，盡量把人當做四脚動物，行動是沒有絲毫理智的刺激，英國頹廢「詩人」艾略特說：「我們，是空虛的人，是一個充滿了枯草的人……」另一位法國「詩人」也說：「人以爲他們自是文明，但他們永遠只是互相噬殺的動物。」

動物，枯草，無理性，神祕主義，麻醉和墮落，這就是把野獸來代替人，把人的社會活動，羣衆鬥爭都變爲野獸，又變爲反動派的順從工具。——這就叫做野獸主義。中國有一本無聊小說，叫做「野獸，野獸」就是宣傳這種主義的毒劑。

美國獨佔資本，爲要實現世界統治計劃，也和德國法西斯一樣，宣傳野獸，他們很多的電影，藝術家，文學家，哲學家，都爲這種主義効勞，拿白癡和麻醉劑常用者，拿虐待狂患者和嫖客，挑撥者和畸形人，間諜和流氓，這一批類似野獸的生物，填滿在許多長篇小說，詩集，和電影銀幕上，使他變成了英雄，企圖勾引別人效法他們，這就是他們的色情，神祕主義，反人性的宣傳，我們要抵抗這

種種落的「文化」，但還不是人情味所能做到的，還需要人的社會鬥爭，科學的思想，理智，階級的友愛，和革命的熱情。

文明的野蠻人

許多人給美國的文化吓唬住了，而美國也正在誇耀着他們的文化。但是他們說着「文化」的時候，那意思就是「技術」，在他們，精巧的技術裝備，勝過於人類美質的崇高，比如在一個什麼大王帥房子裏，有着很精巧的設備——精美的收音機，講究的電風扇，漂亮的電冰箱，新式的洗滌機，和吸塵器……等等，而這個大王又有着最新式的汽車，和最新式的自來水筆，打火機之類的玩意兒，再說他的太太罷，那更是裝備精良了，玻璃絲襪呀，塗在腿上當襪子的油呀，廿多樣的化妝工具呀，寇丹，眉筆，唇膏呀，種種的服裝和高跟鞋呀，簡直弄得使人昏眩了，但是這些大王和他的太太是什麼樣的人呢？——是一個野蠻人，他們除了金元和愚蠢的笑話及低級趣味之外，什麼也不懂。

蘇聯名作家愛倫堡曾經訪問過美國，他的報告文學裏，就舉出這樣的例子。愛倫堡說：

「他們出了學校門就不會讀過一本書，當我跟一個黑人握手時，他們大為驚慌……我到過諾克斯維爾的一個青年律師家裏，他家有舉行雞尾酒會講究的家庭酒廳，談話談到了文學，當我提起海明威、斯坦別克，考德爾的時候，他驚奇的說：「我不知道他們的名字呢」。另一個德克薩州的青年女經濟學者告訴我，柏林是世界最古城市之一，柏林大學的牆壁是拉斐爾畫的。」

看看這些例子，就可以知道他們是怎樣的無知。

當然，我們並不否認技術的意義，所謂物質文化，技術確乎是主要的要素，但是技術的創造首先應為全體人民享用，其次應為全人民帶來幸福，朝向社會的進步和全體人民生活的提高；可是在美

團，技術卻是畸形的墮落腐化的工具。一個國家的文化決不能以汽車的數量來衡量，吸塵器也不過是生存上的小枝節而已，與整個的社會生產關係，並不密切。況且這不是文化的和諧發展，文化是必須正常和諧的，粗壯的身體需要發達的腦力。美國統治者却正在銷滅真正的精神文化，他使得人民變為愚蠢，這樞單獨的技術精巧，算不得優良的文化。

所以我們應該樂於承認我們中國沒有吸塵器和洗濯器等等的東西，但我們斷然拒絕崇拜他們。我們中國人民有自己的寶貴文化，那就是戰勝帝國主義和封建主義官僚資本主義的毛澤東思想，在這個思想領導下，我們勞動人民和革命人民發揮了高度創造性，創造了許多適合中國需要，反映中國現實，應合中國要求的科學技術，文學藝術……等等。我們的文化是朝向着歷史進步的方向，又珍視着偉大的過去的，我們的文化是朝向自己民族的現實，又吸取着國際革命的珍品的。我們目前雖然沒有美國的吸塵器，但是却有了真正光輝的文化。

應該告訴崇拜電氣冰箱、玻璃絲襪、剩餘物資及派克51型自來水筆的人們，這不是向文化低頭，這是向野蠻低頭。

而一些受了美國物資誘惑，裝扮得極其精緻，但却一點不事學習，什麼都不懂的人，更裝模作樣還是中了美國野蠻的毒。

美國「文化」的軍國主義

美國已經走向法西斯暴力化，這表現在那種以根絕進步文化的事實上：科學、文學、藝術的進步工作者，都受到追逐，屈里夫人剛剛接近這座自由大舞台的時候，就被拘禁了；美國進步作家法羅斯、勞森、特魯姆波等人，已被判處監禁；美國無線舞台，好萊塢的電影公司，出版公司，都「整肅」了進步的廣播評論員，電影劇作家和演員；禁止了烏克蘭歌唱家淑雅、蓋達伊、及墨西哥藝術家惠列洛等入境；迫害了黑人歌王羅伯遜和偉大的影星卓別林……這一連串的事實，說明了美國已經在那裏剷滅文化。

但他們同時培育着一種文化，那就是帝國主義擴張思想的文化，比如一個無名的作者，只要他迎合好戰政策，寫些戰爭小說，就立刻可以捧為一個不可一世的偉大作家。俄史坦別克這樣的作家，甚至也寫了什麼「安諾特將軍的命令」與「炸彈在彼方」之類的文藝作品，公然讚揚美國的擴張主義；幾百個受騙的美國作家，正在出版許多精裝書，附印許多動人的戰爭插圖，企圖引起美國人戰爭的興趣，但他們絕不提到為什麼而戰和為誰而戰的問題。他們宣傳惡毒的世界主義來幫助美國的侵略計劃，像海賽爾的「阿丹諾之鐘」，它的作用就是要引誘落後的歐洲人來接受所謂「美國的民主教育」，美帝御用詩人鮑爾甚至寫了一本詩，描寫他理想的現代美國，要求別人放棄他們本國的文化，來接受所謂「美國的生活方式」。

美國的電影也受了反動份子的操縱，在一些影片裏散佈着反民主的思想，變換人類的理智和理

想，教育殘忍，培養國際間的仇恨，以流氓、精神墮落者、殺人犯、暴徒的掠奪、格鬥、暴利、賭博、玩女人、拜金、享樂與個人英雄主義，來吸引人們崇拜美國，崇拜這種美國式的生活；所以有人說「好萊塢是帝國主義文化的廣播所」，是一點也不錯的，他們要通過電影來催眠人民。

還有他們的報紙和出版物，那就是偵探、黑幕和色情的小說，「讀者文摘」，「時代」和「生活」，但這些出版物的內容都是反動、庸俗，而又無聊的，他們以數百萬冊的發行量毒化着各國的讀者。

還有那「美國之音」的廣播，也以擴張主義的無恥宣傳，充滿了太空，美國自己的一部分進步文化工作者曾經討論美國之音說：「一切貓哭死鼠的音樂，都被說成了「美國之音。」」

所謂學術界也一樣掌握在反動派的手裏，叛徒拉沙斯寫了一本「職務的遊歷」，公開為德國法西斯失敗而悲哀，而且號召在西歐組織反蘇集團。還有一位諾思田教授，寫了一本「未來歐洲人口與蘇聯」，非難德國人口的減低與蘇聯人口的增多，另外喬治·魏勒寫了「海外基地」，宣示必須建立圍繞歐洲，控制大西洋、地中海，及亞德里亞海，逼近非洲、近東及遠東的美國軍事基地。齊末甚至要新聽上帝，要上帝保證在地球上實現美國侵略者的擴張計劃。最可恥的是各種科學機關及大學，甚至都担任了新戰爭宣傳家的職務，耶魯大學一批人士寫了一本「絕對武器」的偽科學論文集，呼籲發動戰爭，為華爾街的統治權發動戰爭。

這一切都說明了真正美國進步人民的科學和藝術是被迫害和虐殺着，而御用的科學文藝，則儘量在宣傳美國獨佔資本家的世界霸權，宣傳軍國主義和種族歧視，宣傳新的反人民的帝國主義戰爭。這

就是美國統治「文化」的內容和實質，毫無疑問，這顯然是法西斯主義的「文化」。或者是文明的野蠻，沒有文化。

可口可樂瓶子與原子彈蛋糕

倘若你學過一點弗勞依德的精神分析學，你就可以發現所謂美國的文明是多麼卑下。撇開美國進步人民所堅持的文化不說，主宰着美國文明的，差不多就是性慾和侵略。

首先，不但他們的小說，詩集和影劇裏充滿了嫖客和虐待狂患者這些英雄們，而且他們的一些文明，都圍繞在人的性慾的周圍，或者挑起性慾，或者象徵性慾，或者反映性慾。比如美式的音樂，它的節奏和調子就正反映了性的權壓，比如可口可樂的瓶子，據說就是依女人腰和胸的形態製成的，他叫你握着瓶子狂飲的時候，體味到肉感的接觸；又比如有一種美式服裝，在胸口地方留下一個菱形的開口，據說那意義也是在心理上挑起神祕的感覺，又是服飾上的暴露狂的演進。

所以事實上，美式的文明，是把人引導到本能和無智，引導到色情和墮落。正如愛倫堡所說，美國是從淘金狂，小餐館和汽車開始的，她迅速達到了物質文化的高度發展，所以令人想到好像是一個身軀肌肉壯大如拳擊家，而頭腦很小的人。他們的咖啡館，酒吧間，美容設備和出版物的無聊與庸俗，都再再使一個人變成荒淫、刺激、麻醉和墮落，遠遠的離開現實政治。

但是他們也有政治。在華盛頓的午餐席上，華爾街的「專家們」，就為那稱做原子彈的模型蛋糕而驚喜若狂；他們甚至會賞給這位糖菓公司以重金。因為這是他們最希望誇大宣傳的東西，他們希望通過一切，宣傳美國獨佔資本家世界霸權，宣傳新的帝國主義戰爭，宣傳他們的原子彈力量 and 軍國主義思想，他們把大學體育場變為練兵場。他們把科學的幸福工具，變為毀滅人類的可怕工具，這也是美國文明的一個重要部分。

文化遮掩

有人說，對於美帝的一切，應當以生意眼來評估。但美帝的生意眼，又是曠顧很大的，比如一家收買寶石的商號，在無線電廣播中說：「請援助遭受戰爭災難的人們」，接着便是這家收買商店的地址。一些巨型的招貼，可能正輝煌地呼籲美國人節省食糧，因為地球上有一五萬人正在飢餓着，但是緊接着就宣傳自己的公司，製造香腸的蓋因夫公司。而且最常見的是該生意時引證上帝，引證聖經中的聖歌和讚美詩。

從這樣一個普遍的事實，可以看出一個特點來，那就是表面總是說得冠冕堂皇，既道德又正義感的，而實骨子裏呢？却老老實實就是金元和利潤。

這個特點可說是浸透了美帝的骨髓，表現在一切方面，在文化上，他們也是如此，可以說完全用面子上的漂亮來掩蓋骨子裏的反動。

特別是他們非常喜歡賣弄文化，做自己醜惡的障子，動不動就是什麼主義，什麼文化。

例如，他們在中國人民面前無可奈何的失敗了的時候，企圖勾引一部分人來破壞人民革命事業，這本是很惡劣的事，但他們却打出了什麼「民主的個人主義」；又有「民主」，又有「主義」，真是十分「文化」的，該多漂亮！又比如司徒雷登，曾經想在中國招收一批伙計，可是面子上他却號召什麼「智識份子」運動，又是多麼文化氣味！

本來，文化是人民大眾勞動的結晶，紀錄着人類戰勝自然的成就，代表着人類進步的尺度和向上

的程度，它是理性、人道、進步……的表徵，它是野蠻、頑固、愚笨、黑暗、殘暴和絕滅人性的敵人。它是一定得到廣大人民擁護和保衛的。而走向法西斯的美國，本質上是走向侵略，剝削和黑暗，走向反文化的道路，他就必然要受到廣大人民的反對，於是它立刻運用他們商業上的辦法，在廣告上大吹其文化，好使他的毒物能够在文化的掩護之下大量出售，達到擴張的目的。用簡單的話說，就是他們喜歡用高尚的文化，來遮掩卑鄙的事實。

例子還有很多。

比如他們為支持佛朗哥，曾經稱讚西萬提斯的天才。他們在密西西比和佐治亞水浸黑人和火焙黑人時，一些兇手們就唱起催眠歌，另一些就祈禱，再一些就堅信正義的裁判已經勝利。他們在基尼原于彈試驗以後，便發動募捐，給炸死了的山羊建立紀念碑。

又比如他們要進攻蘇聯，就說要把野蠻的蘇聯拋到野蠻的亞洲區域，而倘若贏得戰爭時，就將造成一個文明的基督教世界。（巴爾的摩太陽報，亨利·曼庚的文章）他們宣傳可怕的戰爭，實行真正的野蠻，就用了這個文明的基督教世界做掩護和幌子。他們對波托·里科人下通知，說本地人立刻離開原住島嶼，那裏應該變成一個美國軍事基地，他們也說要建立文明的基督教世界，是很「文化」的。再比如在荷蘭，國會一個議員問：美國人為什麼要長期留在格林蘭，回答就是：「這是與氣象學有關，美國人對於天氣特別有興趣」。對於天氣有興趣，這也是很「文化」的。

最突出的文化掩飾，是假借保衛「西方文化」之名，實行反蘇，實行對於俄羅斯文化的仇視，他們把世界文化割裂為什麼西方東方，在保衛西方文化的幌子下面，反對真正代表人類進步方向的文

化。這正和他們把在科芬德里殺嬰兒的劊子手，稱為民主主義的柱石，是全完一樣的。

不怪有人興嘆：「文化，文化，多少罪惡假汝之名而行！」在美國反動統治者，文化就是罪惡的魔巾。因為倘若希臘羅馬人口中的文化，是和當時北方的野蠻人對照的，十八世紀理性主義者口中的文化，是和封建黑暗時代對照的，今日人民的文化，是和一切反民主反理性反進步的東西對立的，那末，恰恰相反，美國統治者嘴裏的文化，却是和文化的真義敵對，而和侵略，殘暴，野蠻墮落混同的。

再明顯不過的就是原子能問題，進步到原子能，是人類文化的一大成績，但在美國人手裏，人類所創造的文化，却像一把利刃，正指向人類自己的心臟，許多原子彈迷的人，日夜在新濤原子戰爭早日來臨，毀滅人類而鞏固自己的統治。所以原子能雖是文化產品，但在美國反動統治手裏，却是反理性，反文化的最高峯；這就是美國的帝國主義性質所決定的；而在蘇聯，也掌握了原子武器，但却堅決主張用於人類生產，不用於戰爭，這就是社會主義的基礎所保證的。

很顯然的，我們要揭穿美帝的商業噱頭，揭穿他們的文化遮掩，要從他們那裏，我們保衛和平，保衛人類文化。

文化口味

一個人吃慣了甜味的菜，慢慢的變得非甜不愛，好像天生就有嗜甜的口味了。

在文化上，也是如此；長久閱讀某一類型的讀物，成了習慣，一旦碰到了新的全然是另一風格的讀物的時候，就會和固有的興趣格格不入，甚而討厭起來，不願去閱讀。

所以愛看小人書的，讀慣了「啼笑劍錄」和「青城劍俠」以及什麼「一夜銷魂」的，就仍然躺在牀上，像抽鴉片似的，從這些書裏吸得一些精神上的刺激和麻醉，然後昏昏沉沉的爬起來，就大放厥詞的說了：「什麼新文化，辯什麼法，和什麼史觀，枯燥極了，硬性，簡直硬得像鐵，誰願意去看！我們人民（他就是「口」代表了人民）還是歡喜宋美齡拿牛奶洗澡，和拉鐵際爾睡覺，以及孫科家裏雙人洗澡間和蔣介石私邸的洗子宮馬桶，這些東西多够神祕，香豔，看起來多够刺激，能挑起閃電一樣的想像，但是現在報紙期刊上一天到晚老是那一套，簡直沒有人要看！」

我的天呀！幸虧你沒有睜開眼觀看，倘若你看到了新華書店那些「硬性」的書一搶而空，和無數的人們熱情的學習新文化的情形，那恐怕會把你的嘴巴打腫了。

要知道「口味」並不是天生的，也不是固定的，馬克思說音樂家不但能創造音樂，還能創造欣賞音樂的耳朵，比如大家聽慣了「郎呀郎……」，好像很喜歡這一類的歌了，但是新的歌子唱起來，以健康、雄壯、進取的音樂和節奏，使得人們也歡喜起來，就創造出了新的欣賞音樂的口味。西洋短篇小說才入中國的時候，大部份人也覺得莫名其妙，看慣「某生某處人……」式的小說，覺得新的短篇

小說沒頭沒腦，很不習慣，但是現在，這種小說恐怕能賞識的人是太普遍了罷；所以，不能焦急，正應該更堅決的用新的文化，創造出大眾喜愛的新文化，習慣新文化的「口味」來。過去正因為美帝國主義的墮落文化和中國的落後的封建文化狼狽為奸，加上蔣匪的扶植，才產生了那樣多的黃色文化，它染污了許多人，侵蝕了許多人，才日積月累的製出了一種文化氣氛，製出了許多愛好黃色文化的人，和這樣一種「口味」。——所以「口味」也是時代的，歷史的，政治經濟的，問題不是迎合一種落後的口味，而是要用新文化淘汰舊口味，建立新口味。

時代變革，歷史前進，社會政治都劇速變動，「口味」也跟着變動，雖然它並不像社會變革那樣驟然，但必然是變革的；在作者方面，他雖然不能強迫讀者的口味，但却能改造並創造讀者的口味，所以正需要堅持新的文化，扭轉讀者的口味。

在這裏，當然（要有）嚴肅性與靈活性的矛盾統一，一方面必須嚴格的堅持新民主主義的，科學的，人民大眾的中國文化，堅持革命的立場和思想，把它從舊資產階級的，封建的，買辦的各色各種的文化區別出來；一方面又要緊密的結合着人民的具體情況，配合各種不同的水平和生活現實，採取各種形式和方法，為達到原則性的尺度，進行文化鬥爭。

而一個讀者，他也應該懂得這個道理，睜眼看一看時代的動向，主動的，自覺的改造自己的「口味」，學習新文化，讓自已跟着時代前進。

這也是一個鬥爭，基本上要從個人來進行改造，可是首先不妨耐下性子，讀讀那些你覺得太硬的東西，試試看，你會慢慢受這些文化的改造，創造出一個新的文化口味來；你不能主觀的蔽眼不看，就說燥枯和生硬，這也是極簡單的道理。

文化晴雨表

美國文藝理論家卡爾浮頓曾經說過意大利在一九三五年間所刊印的各種文藝書籍，僅僅只有一千種，就是這一點，它顯示了意大利法西斯主義文學的低落和沒落形勢；最後並確認這是文化的晴雨表（見紐約出版的「現代史料」上卡爾浮頓的「文化晴雨表」一文）。

然而這文化的晴雨表拿到中國來，也許是不靈的，因為新文藝書籍的刊印，雖然減少，乃至於極其稀少了，但相反的，色情文學與壽命文學等却越發旺盛。這一方面是新文藝受到砍伐，遂使有毒的荊棘繁茂起來；一方面也是壽命與色情的文藝受到特別的培育，蔓佈了砍伐過的田園。倘將這種文藝書籍的刊印，也反映在文化的晴雨表上，那顯示出來的也許不是文學的低落，倒反而是文學的興盛罷。

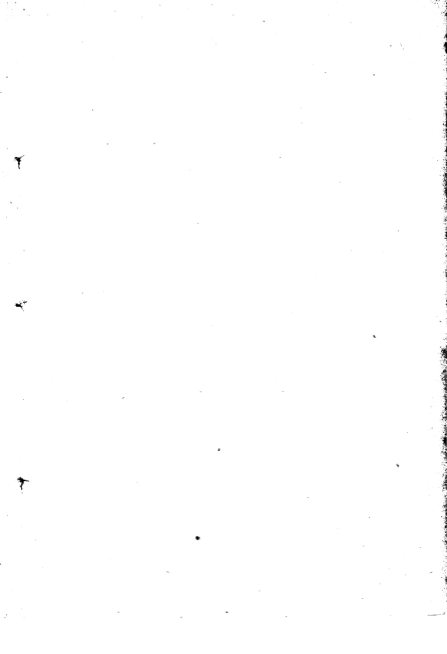
因而要緊的是在數量之外，分別各各的實質，那才能通過刊印的數量，反映出文化季候本質上的變動。比如帝國主義國家這時候的許多御用作家，專門製造些原始的殘暴的謊言，那些代表少數不合理者底利益的作家，沉沒於神祕空想的形式的追求，把一些法西斯主義潰爛的東西，大量送到文化市場上來投合了很多讀者，這晴雨表上就能具體明顯的顯示這只是法西斯主義細菌的繁殖，而真正的藝術園地，在法西斯的統治下，仍然是一片荒蕪之地。那麼，這文化晴雨表才能鑒別表面的虛假的繁榮，標示出實質的形勢。

據說在德國，在一九三五年左右，曾經表現着文化市場的不景氣。並且有一次，在出版界舉行的

讀書運動週裏，還有幾個勇敢的索布錫市的書商，扮演了一幕活劇。他們從索布錫市立動物院裏牽出了一頭驢子，陳列在衆目昭彰的街頭，驢背上貼着這樣的標語，說：『我們是驢子，我們永遠做驢子啊！我們不讀書啊！』企圖以此來警惕大家，並發展他們的書業。

可見不讀書的風氣，也是獨裁文化政策的結果；強迫地剝奪了人民的精神食糧，而後倚置很多毒藥，人民是寧願餓死，也不願意走上饑不擇食的道路的，這正與色情文藝和遊命文藝的擁有一大羣人在那裏吆喚吶呼表示繁榮相對；揭露它實質上的薄弱和不景氣。所以文化市場，不管怎樣表現出版數量的增漲，而那繁榮仍然只是法西斯細菌的繁榮，文化晴雨表上反映出來的也只是文化的低落和沒落，是人民對於讀書的冷淡，是文化市場的不景氣。只有真正新的文藝在壓迫中新生茁長，並在人民中被熱切的珍愛，被貪婪的傳讀，他才能在文化的晴雨表上標示出響好的晴天。而以文化的晴雨表，不特反映數量的增減，而且反映怎樣性質的東西之數量的增減；照出虛假的繁榮的底下，是怎樣的不景氣。

II



為人民的文藝

一 小引

新年開頭，讀了郭沫若先生的「新譯司九神禮讚」，接着又看到一月一日香港華商報上的「一個文藝工作者的座談會」，標題是「歉收的一年間」；郭先生的文章，給我很大的激動，華商報的談話紀錄，引起了我許多思想，我把自己的一點感受，也寫在這裏。一年了，在政治的多季裏，文化和文藝，都遭逢了很大的災難，而我們堅毅倔強的鬥士，却仍然不斷在生產東西，這不能不是他們生活堅忍，戰鬥意志鞏固和經常不斷的努力工作，以及緊緊地聯結着人民的結果！

二 黑暗的反叛

我們不能離開了中國具體的「人生」來談論文藝，誠然如郭先生所說：「三千萬國民應該還沒有餓死完，蔓延了十九省的內戰每天每月不知道要殺死幾千幾萬的同胞」，優秀的文化鬥士，已經有兩個死於無聲手槍之下，進步一點文化團體和刊物報紙，不斷地遭受破壞和摧殘，甚至大公報上都已經指出「紅椅子」時代的危機，雖不看到書市中充斥着法西斯黑手扶持起來的色情「文學」的和黃色的文學？老老實實的說，中國文藝工作者，生活在這樣黑暗、混亂的現實之中，不也和人民一齊在感受着經濟和政治、文化上的種種痛苦？——還是一個零下三十五度政治多季，是國民黨反動統治者對人民和文化的虐殺；倘若我們從另一個角度來說，也未始不可說是對人民和文化的一種考驗。這個考驗，所要求的，極為嚴厲，極為殘酷，人民和文藝工作者都必須要有極高的力量戰勝它。從這裏出發，

於是我們看到一種新的精神，他承接着這個「壞政府」所賜予的一切「德政」，在內心積聚着強烈的熱情，或者說是憤恨；他帶着這個熱情，生活着，感受着，綜合着和人民同樣的情緒，投在他們的創作裏，於是他們的創作，體現了強大的主觀力量，不但寫着生活，而且寫着人與生活的搏擊；他們要求閃電、雷鳴，強固的生命的力量，行動的信號，這樣不但支持他們與醜惡的現實鬥爭，而且使他們能更深的進入生活，把人與生活戰鬥的關係，人在生活裏的戰鬥活動，表現出來。他們把這一點執着得很緊；同時爲了堅持這一點，便自然的反抗着食餘之氣的文學，市儈主義與庸俗的人生態度及藝術態度，並且超越了冷靜的現實主義，虛偽而浮腫的技巧主義，抒情主義，高揚了強大的精神力量，高揚了新的現實主義。這裏有舒蕪，路翎，綠原，冀汭……他們的努力和創造。他們從創作到理論，形成了一種很強固的力量，突現在文藝界裏，並且影響着許多作者和文藝青年。

這一種現象的出現，不是偶然的，他能够得到無數文藝青年的共鳴，也不是偶然的，民主與民族的鬥爭，和中國社會的劇激變動，要求強強的人格，和批判的文化同文藝，他們提出高度的戰鬥意志，深刻的與生活結合，並通過文藝和人生，發動深入的批判活動，這在轉形期的社會，啓蒙的時代，所必要的東西，這種精神從魯迅開始，出現在中國，今後仍然是「克服當前超級地獄所播散的火種」，他能夠對抗沖淡、輕浮、虛偽、叫囂、墮落、才子氣、幫閒、客觀主義、無病呻吟，保衛着文藝和文藝工作，走着新現實主義的道路，在政治的低氣壓之下，向前邁進！

我想大概不能說這就是「新的藝術至上主義——力量第一。」如果這種情形叫做力的至上主義，那是一種差錯。只抓住了一個方面，便抹殺了這一方面與整個現實人生的關聯，那也是不切實的批評！

說要有「力」，是要有這時代強烈的氣息，有作者對人生的搏鬥和強烈的批判活動。

但是我想，這一現象的產生，大抵是屬於反動區的，他們所體驗的「人生」，在這一方面較多，他們所綜合的「人生」，也是這一方面的較多；這和解放區「人生」是有所不同的，所以他們不免強調了個人的精神力量，強調了仇恨和一種內在的熱力，使得理論上和有些創作，特別是詩作上表現了若干偏激的缺點，對於青年受到很不好的影響。他們甚至不免陷入歐洲反動時代那種「革命精神」的窠臼，一種巨大的個人力量，出現在黑暗的時代，而缺少人民羣體的鬥爭，一種人民的動亂，而缺少人民的覺醒，一種超人的完成，而缺少人民（全體的）向上，這一點，已經是中國社會歷史超過了，新現實主義的文學必須承受這一歷史現實，才能把自己提到真正與人民結合的高度，與現實結合的高度。華商報上說綠原的詩是虛無主義思想在領導，又有人說舒蕪的理論有些虛無的氣氛，恐就由這種印象產生的。

沒有脫離中國現實社會而高揚的主觀力量，沒有脫離中國人民覺醒的一面而存在的黑暗的中國，不能只用知識份子的感受來深入人生，新現實主義要這樣來堅持！但我不同意說他們是虛無主義的思想在領導，他們強大的力量要求突進，他們在文藝和人生上探索更高和新的創造，在反動區的現實社會裏是一種生存的意志，是一種對於腐化、墮落、退後的消防劑；並且再進一步克服一部份偏激的部份，把文藝及批評導向社會的變革，導向中國人民生活及其受難與抗爭在文學中的反映，從知識份子的立場、思想和方法，更走向人民的立場、思想和方法，那會是更有力量的。

它會成爲在反動區崛起的一支強壯的文藝力量，只要它不僅增強個人的精神力量，並且，把這種

力量深植在廣大人民的生活裏，他就會打破自我的矜持，並逐漸把廣大的人民提到他們的日程上來。

三 與人民結合

仍然是不能脫離中國體的「人生」來談論文藝；有四大家族的殘酷統治，有饑饉、死亡、荒涼、破產，特務橫行……也有無端歌樹，墮落荒淫與無恥；人民不但有強烈的憤恨，也有酷烈的嘲諷，於是具有正面抗爭的文學，也有側面反擊的文學；華商報報上所提到的為市民寫作，所提到的吳祖光，陳白塵，馬凡陀，……我們毋寧說他們在這方面較有成績。他們不但只是追求市民趣味，追求通俗化，他們實在還是綜合、組織並激動了人民在這一方的精神面貌。

然而問題還不只於此。瞞目反動區文藝與人民的關係，不能不承認，廣大的工農兵與新文藝無緣，而市民層又受着黃色文學的主宰；雖然文藝與人民的結合，離不了整個的政治，但我們已經見到沙鷗的四川方言詩，通過個別下鄉工作的智識份子，和鄉下老百姓發生了關係。而在反動區一時雖然解決不了識字問題，文藝與工農兵結合還有問題，但新文藝與市民層結合（是）可能的。而為了要結合，對於他們口味法則的把握與運用，也自然提上了日程，不把握與運用這種法則，你就不能逐漸打破黃色文化的包圍，把人民的愛好轉到新文藝方面來。所以在反動區，這種新的努力，仍然是有價值的。

他們表現着嶄新的思想意識的轉變，導引着文學參與現實的鬥爭，多少表現了中國人民在現實生活中搏鬥的力量，及其形象。並且，他們為了要人民能够接受並且喜愛，還在方法上轉變得更與人民接近一些。這就是他們學的大眾化，為什麼超過通俗讀物編刊社時期的主要原因，他們不是在空寫歌

條，而相當着重綜合人民的生活精神諸特性，給予作品很強大的生命力量。

然而，我們仍然指出這一類的創造，思想內容上具有疎略，這是因為在他們的創作裏，生活並不夠豐滿，對市民的生活和批判表現得還不够，並且運用市民的口味，再把市民提高起來，也做得不够，我們不但讓人民有巧妙、濃辣的諷刺，而且還要有嚴肅認真的鬥爭，諷刺雖然不是消極的，但弄得太過火了，却不免也有落入出世的可能！在泛濫着黃色文化的情形之下，對於這一點的把握，我們認為是十分重要，這裏有原則性與多樣性的矛盾統一。

我們不敢承認，這一類的創作是在玩弄戲園，有食餘之氣，但假如生活得不豐滿，戰鬥的精神有衰頹之處，他就不免就會輕輕落入舊套形式，做空洞的說教之泥淖，踏上通俗讀物編刊社所走過的失敗了的道路，因為這樣一來，通俗雖然通俗了，然而在人民中間的力量還是不強大的。他必須更熱烈的與人民的生活擁抱，並以高度的人生觀在現實實踐中活動，進行鬥爭與批判！並把有生命的中國人民形象與靈魂，創造在作品裏，通過人民的語言、表現方式，表現出來，那才能開拓更寬闊的道路。

也許大家互有不滿，一面是高揚了現實生活及主觀的能動力量，一面是高揚了人民能懂中間不免發生分歧，——但是，實際上大家都同樣肯定着中國人民的文藝，所以克服智識份子的矜持和孤獨，狹窄和偏激，把廣大人民羣在生活上生活文藝裏，提得更高，把生活和這分歧是可以克服的，文藝和人民結合得更緊，更為人民所喜愛，戰鬥意志和主觀活動會更健康更有力，作品也更為中國人民所需要；大家都同樣肯定了中國人民的文藝，更深入生活，更把強大的氣魄及偏強嚴正的人生態度帶入生活及文藝，文藝更能表現中國人民的形象、靈魂及其與中國現實之間的搏鬥。

人民的文藝！豐富的、多樣的、全面的人民的文藝！

四 批評

華商報的座談會着重的指出了理論指導工作的不夠，批評工作太弱，新年的時候，許多文藝工作者所寫的希望或感想裏，也有不少提到中國文學上還沒有嚴正的批評。

我不作太大的希望；我認為馮雪峯的「民主革命的文藝運動」是一九四六年一本好書，另外我從許多報紙副刊，以及散於各雜誌的文章上，窺出了批評工作仍然在前進，這中間有過對於打落自由主義的帽子的沈從文的痛擊，有着對於小兒女的嘆息的指摘，有着對於為娛樂的文學的呵斥於技術論的諷刺……

不是談論批評的原則，批評也不能離開中國的現實人生，及中國新文學的行程。現在有人在提鼠狼的批評了，有人在批評裏做空洞的原則論爭了，有人抓住一個片面的感受，做偏激的文章了，於是人們感到批評非捧即打，非打即捧，或捧而打之，打而捧之，反之使人的頭腦混亂而已，沒有大意思。所以要批評成長必得去不切實際的作風，誠懇的研究文藝上的諸創作和諸問題，直截、坦率而明白的提出道理來，使得批評對作者、讀者都有益處，換句話說，也就是用你的批評和作者讀者一同摸索中國的現實，為人民服務。離開了中國具體的社會生活與文藝現實，沒有批評。

我比較贊成中國樸學作風，對於一個問題，必作透透的研究，而後說出深刻的結果來，經過這樣研究說出來的結果，沒有抓住某些固定的概念來套客觀事物的毛病，其踏實慎重與週到，比較容易使人心悅誠服。

但是模學可能帶來的缺陷是冷靜，甚至有因之而發展到沖淡的可能；倘若融鑄着戰鬥的熱情，把戰鬥熱情與模學方法結合，那至少可以在批評方面免於冷靜的客觀主義，免於教條的形式作風，也可以使得批評免除空洞的大原則，免除口號和概念，免除片面真理的誇大和定型化；記得郭紹虞有一本中國文學批評論文集，就是只運用了少許的模學方法，有事實的歸納，但卻沒有建基在革命思想上的嚴關熱情，所以就不能批判，也沒能作理論上的提高的分析。

講起來，批評工作是很艱巨的，要用很大的努力去從事，一方面，我們要幫助讀者，從文藝裏認識現實，受到教育，一方面，我們要隨同作者一起，研究現實的新動向，探究創作上的方面和主要着力點，一方面我們發掘和表揚新創作，把這些作品裏的內容思想化，原則化，教育人民，一方面我們要揭發封建的、帝國主義的、資辦的「文藝」，透骨的分析它們的毒害之處，也教育人民，動員人民來向它們鬭爭。

並且，在批評上，我們還要着力於建設工作，最近我讀了陳伯達的「四大家族」和別的一些著作，覺得從資料的豐富到論證的原則性的提高，都再再把中國現實的本質，掘發出來了，我們文學批評上，也期望着這樣的巨著，我們要建設人民的美學！花崗石式的文學批評的探討，有份量的東西。我們為這個工作預祝。

一個豐滿的人民的文藝，一個强有力的人民的文學體系，將是無數革命文藝工作者，在這政治冬季裏，堅苦的勞作！這樣，它不特可以打擊種種惡劣的文藝現象，給種種無恥的創作和理論毫不假借的揭露，而且可以在紛繁的文壇，表現出一種斬釘截鐵的態度，說明文藝的真理，給作者讀者强有力的

的幫助和指導，而且對於中國現實的政治鬥爭，對於中國人民文藝的建樹都是一種戰鬥。

（一九四九年七月十六日）

文藝與政治及其他

文學的存在固然由社會基礎終極的決定着，但文學也不是枯死的東西，對於時代生活常有巨大而深遠的影響。

當時代生活的發展，已經提出了新任務之後，新文學便會產生出來，而一經產生，又便成爲極大的力量，能够深入羣衆，鼓舞，提煉並組織他們的情緒，變成實際的力量。趙樹理的一些小說，我想就正是最好的例證。

因爲文學作品，在新現實主義的道路上把先進的生活，表現出來成了認識現實的工具，並且傳達了時代的真理，教養了羣衆，使羣衆的信念，意志，情感……變成行動的力量。

真的，筆這個東西，正如一枝快槍一樣。高爾斯華綏的「法網」一劇，就曾經使當時英國的法庭相當的改變；綏拉非莫雜奇的「鐵流」也教養了無數鋼鐵般的戰士。魯迅先生「阿Q正傳」及其所有著作，都可以說使封建的愚癡者，社會上惡劣的東西感到熱刺刺的刺痛，而解放區的文學，更直接發揮了教養羣衆，把羣衆動員起來組織起來的任務，這不正證明着文學作品的力量嗎？

這就是文學本質上具有的政治力量。

要使文學具有這樣的力量，一件作品必須通過典型的創造，使一般的事件的規律概括在活動着的具體人物身上。有時肯定的，有時否定的提出來，照應各式各樣的形象，作者的立場，思想觀點便顯示出來。所以有人說文學總是一種宣傳，這是對的。文學那樣完滿的反映現實，那樣有組織，那樣富

有形象，自然具有很大的宣傳力。

有一點很有趣，就是：在文學所創造的典型，社會性不斷的顯示個性，這樣生動的人物可以反轉來照明社會背景，因為一個典型，是一個社會歷史人同時又是一個個人；並且真實性的構成，又是作者通過自己階層的立場選擇而來的，所以在兩重意義上，他都不能脫離政治的，不論作家自己的意識怎樣，他總是經常為社會階層的人，作為階層的感覺器官而存在着，從自己的立腳點「來接受，來具象化，來表現」一定的方面，慾望，利害及情感，改變着現實或是掩住現實，要想在「階級的社會裏做超階級的作家」，「在戰鬥的時代而要離開戰鬥，……這樣的人，實在也是一個心造的幻影，在現實世界上是沒有的。」（魯迅：論第三種人）

如果一個作家忠於社會歷史發展法則，寫出時代的真實來，那作家已經在和政治發生着兩面的關係，一方面，他與新政治結合在一起，一方面他做了舊政治的叛徒，即使是極個人主義的作品，只要一寫出來給人看，就有發生作用的可能，所以把藝術與政治給合看做了粗野的污物這一點，應該在下面的論點中得到解釋。

文學藝術主要點是真實的反映並概括現實，而現實永遠是發展着的，處在新舊鬥爭的狀態中的，在這種不停息的鬥爭中，文學家不能中立着，必須站在新生的方面，才是順應歷史法則的方向，在這一方面之下，將自己的作品，反映着現實，緊密的反映着現實，就是對保守一方面的打擊，對於新生的方面的促進。因為這種新生的力量，與歷史的方向一致，所以，站在這一部位，就是站在歷史的前頭，反映這一傾向的現實，就是反映歷史所向發展的現實。這一情況下，作品的社會意義與藝術價

值是統一的完整的，正是藝術本身發展法則與社會發展法則的合致的飛躍，絲毫沒有難以排解的衝突。但是，假如一個作家跟舊政治結合着，那末，他將遇到一種不易克服的矛盾，倘若激底的反映現實，則現實裏的矛盾、鬭爭和變動，會使他們快步，因為在現實存在中，肯定裏又包含着否定，死死地要維持自己權勢的統治階層，是不敢正視這現實的。於是這些作家，只有退居到象牙塔裏，或者製造胡話，或者照他們尺度擷取着現實中偶然的向下的事件，歪曲了現實。這樣，他們一結合於政治，則藝術的真，更完全失去，變為卑鄙的一種麻醉劑；而退回去，只注意辭藻咧，那又沒有出路，便成為沒有內容的驅壳，當然作品很快就要腐爛，向人們宣示此路不通。

但是，文學要與新政治結合，這其中的過程也是很艱苦的，每一個堅持進步的人應該能夠經得起嚴格的政錄。常常許多作家們被殺頭，流放，弄得不敢發出聲音。然則文學所說的並非什麼了不得的大逆之事，「其實還是社會的話，他（作家）不過感覺靈敏，早感到，早說出來」而已，這時候不安於現狀的文藝便與須要維持現狀的政治，處在不同的方向；統治者自然要施出各種毒計，撲殺這種文藝了，就發生了鬭爭。

例如「俄國文學家托爾斯泰講人道主義，反對戰爭，寫過三冊很厚的小說「戰爭與和平」，這是因為他自己是個貴族，經過戰場的生活，他感到戰爭是怎樣的慘痛。……而他又隕見他的朋友，很多在戰場上犧牲掉。這可能發生兩種反應，一種是英雄，他見別人死的死、傷的傷，只有他健存，自己就覺得怎樣了不得，便這麼那麼的誇耀戰場上的威雄。一種是變成反對戰爭的，希望世界上不要再打仗了。托爾斯泰就是後一種，主張用無抵抗主義來消滅戰爭。他這麼主張，在我們看來是不深刻

的，但當政府自然討厭他；因為反對戰爭和俄皇的侵掠慾望是衝突的，主張無抵抗主義，叫兵不替皇帝打仗，警察不替皇帝執法，審判不替皇帝裁判，大家都不去捧皇帝；皇帝全要人捧的，沒有人捧，還成什麼皇帝，便和政治相衝突。」（魯迅：文藝與政治的歧途）從而走到反統治階級的文藝這方面來，統治階級自然厭惡這種文學。這也就是國爭，雖然這種國爭很弱。

總之，與社會歷史的發展合致，肯定着新生的力量，作家將會完成藝術性與社會性的統一體現，前者與後者在文學上是不能孤立的。

最後，還必須說到一點，就的文學內蘊的熱情，是文學生命的要素，我們看到最近學生，職工的水生運動中，所產生出來的歌曲、口號，標語，雖然都是簡短直接的呼喊，但那裏面，却包含着人生極高的熱情和正義，也可以說包含着潛血和眼淚，這都是人民的心聲，是文學必具的脈搏，或者叫做呼吸，沒有這東西，文學就會瀕死。這也是與現實政治緊緊結合着的東西，雖然它們不就是文學，但文學必須含蘊它們所含蘊的精神。關爭着的人民的精神。

關於藝術思想

很有些人喜歡憑藉內心生活的複雜，誇耀自己的深刻，而且遇事總要從「愛」上着眼，彷彿如此就抓住了問題的本質和總樞，他們有些時候不甚明顯的做了托爾斯泰主義的追隨者，企圖用真有信心的牧師代替官式的牧師。那些真有信心的牧師，也是不崇拜偶像的，講的話也不太迷信，他們寫出書來，也大談「人生的把握」，「人生的真諦」，還有「信念」和「真善美」，這都很合乎某些無原則地強調內心生活的人的心理，也和某些強調內心生活的人所主張的東西相彷彿，於是它們很容易地就匯合起來，再加上馮友蘭筆下的「宋明理學」，糾結在一起，迅速就成功了一種新的唯心主義，一種脫離現實的人生態度。

以嚴肅尊重的態度對待藝術，特別是音樂；這本是正確的，但是匍匐在音樂底下，像教徒跪在聖母像前，不敢抬頭，並說聽音樂是聽福音，接受靈魂的洗禮，却真不見得會聽出什麼「啓示」來。從「聖經」的語句，看出文學的表現法，看出象徵和譬喻，誰都知道是比那些死死地抱住聖經的每一句話，每一件事，作拜物的態度，要進步了一點，並且倘若照「社會鬥爭通史」的了解：古代時期終止以後，凡受損害及壓迫的人們，與爭土地喪失及負荷債務的人們，纏緊地固執着古代存在而現已消滅的平等權，深深地刻入記憶之中，而且把它理想化，一部分變成樂園，一部分成爲黃金時代，聖經上所說的伊甸園及人類始祖之被逐，都是這種情感之記載的表現；就是那些被人當做一般真理的格言，實在也離不開希伯來人的歷史，它的善惡、正義和邪穢都是當時社會實情文學性的反映，並不是

超乎一切的道德原則。照這樣理解，那末聽福音，也不是什麼神祕玄奧的事體，更不必把它看作神聖不可侵犯。

反對教條，強調生活，原也是對的；從思想的把握推進到感情的基礎，原也是對的；但是無形之中特別強調了感情生活，以為思想就必然是蒼白的，枯燥的，極盡刻薄的言辭來挖苦思想，主張唯有生活才色彩繽紛；並且在這生活中，又以為只有內心的情緒生活，最為豐滿，最為真實，並從這裏開始任性和放縱，拒絕思想在生活中的作用，拒絕生活鬥爭中思想的領導性，不理解感情中階級的根，這實在是「生活」的名義之下，排斥了生活，把一個人仍然局限在狹小的天地裏，這種人，事實上也是把「生活」這個語詞以拜物主義的態度來處理的，神祕化了生活。

他們常常微妙的談到愛，談到善，美、和真，以為宣揚愛，宣揚人類的完美和齊一，就是追求人類遠景的辦法，愛情充斥於字內，沒有「愛」，人類就解體，他們不為別的生活，只為愛和藝術活着，活着的目的，活着的憑持，活着的原因，活着的原理都是愛和藝術。——並且，特別的，他們在「人」的名義上，強調「人性」，強調超時間空間的抽象的人生道德；這道德又以愛和憎支持起來，講到許多人生、戰鬥、發光和發熱，但是他們忘記了真實的人，抹掉了現實的人類的社會生活，和具體的社會狀態，以及人的社會本質，人生的歷史性質，所以他們的人生沒有「人間世」的現實，沒有社會歷史的分劃，沒有被侮辱與被損害的人民，沒有階級鬥爭，而只有玄妙的心靈，只有一般的愛憎和敵友，神聖的交響音樂的音符，只有可以膜拜却不可正視的神化天地，只有精神客觀化了的愛和真和美，它們構成宇宙，構成人類社會，他們是一切現實事物的組成原理和支柱，客觀化為一切存在，

而一切存在又只是美、愛、真的客觀化。——這是什麼人生哲學，實在是很明白的。

然而這一切都是那樣迷人，因為「宗教信仰，音樂、人性，」也正是那樣迷人。他們就憑藉這些，豎立了他們的態度，真叫人摸不清他的頭腦，初初和它們遭遇的時候，很容易地就給它們俘虜了過去。然而——

這本質是以「生活」，「信仰」，「人生」所裝飾起來了的唯心主義，神祕主義，固執着神祕的內心，抗拒時代的要求，抗拒生活鬥爭，抗拒思想的必要，抗拒歷史所賦予的人生要求，以為一談時代，鬥爭和思想就是難時，就是軟條，就是無聊的政治口號，這種想法不說愚蠢，恐怕也只是徒然作繭自縛，將要把自己包裹起來，永遠不見天日的罷。彷彿大可以不必在乎其然，超人一等，高高在上的來輕視人羣，而自以為是。

照高爾基的說法，這只是粉飾現實，使人和現實妥協，從現實拉到沒有任何結果的深淵，拉到自己內部的世界，拉到什麼人生的不可解，什麼愛，什麼死……的思辯世界靠了智性和思慮都難於解決的謎團裏去。——這實在是最迷惑人的「消極的浪漫主義」(照高爾基的話)。(弗理契把它稱做文學上的觀念主義，是一種有害的愚痴是毫無疑問的)。

其實誇大藝術作用的例子還不只此，比如，王爾德就又是一種典型，他以為藝術家不是其時代之和時代相對，先於產物，而是時代的；他以為不是藝術以生活做基礎，却是生活揀做藝術；先是一個偉大的藝術家創造了一個典型，接着生活便在通俗的形式下將它再生產，所以巴爾扎克以他的「人間喜劇」創造了十九世紀，莫塞泰納在英國創造了霧。——這就是把藝術對生活所起的反作用絕對化

了，用頭貼在地上，因而表現為觀念論；現實的說，一種真實的藝術創造，從生活中集中，誕生，具有了自己的生命以後，自然會對生活發生影響，乃至以它的典型創造現實中的人物，但必須用腳立在地上，才是一種真理。

當然強調理想是並不壞的，然而着重理想化了過去，或理想的未來，總否定和對抗今日的現實；並以爲現實生活總是不夠深入的，總是醜惡的，喜歡抽象了真正的世界之現實性，表現神祕的曖昧的無形的東西，這往極端發展，便是形象替換爲象徵，根本的內容與思想不能配合着形象的強化，而只有活生生的具體性的渣滓，「精神的」「眼看不見的」世界現於眼前的標記。或者是一種構想出來的圖案，演化爲超然的抗拒現實主義的藝術，這也是不對的。

把美絕對化，把美了解爲先驅的唯理的，這實在是除去了美的內容；而實際上拒絕內容，必然會生出醜惡來，破壞藝術。但反過來倘若在「生活」的名下，拒絕總合的意義；做事實表面的簡單的紀錄，這就踏上細小的各個瑣屑的道路，把社會和自然，分解爲各個片面的現實，不能「開示總體的法則」，總體的形容便告崩潰，狼狽覓食總體，畸形發展，成爲醜惡，這也是拒絕思想在生活中的領導，拒絕「個中見全」的思想能力，拒絕多數在單一上的集中的結果。

這在弗羅貝爾的生活和思想，也可以作一個榜來談一談，他厭惡中等階級的凡庸和愚劣，以及功利主義及口腹的崇拜；稱資產階級爲「一切下劣地思想着的生物」，並依此發展爲反對社會主義，反對它的物質性，和地上幸福之探求。——於是他對於政治生活完全不發生興味，要把瓶一切社會的思想從自己心上趕出，他寫着：「除了你自己以外，什麼也不要管」，關上我們的門，走到象牙之塔的

最高處，直到最接近天的一級，有時那裏很寒冷，然而那裏可以看見星兒晶晶的閃爍着，那就不再聽見那些人的聲音了。這也是藝術思想落入反動的深淵。

所以我認為不能拒絕社會生活，也不能用各種美麗的理論，拒絕思想，比如，多數的集中在單一的上頭，不但要思想概括，當然還須要創作者社會生活的經驗才能把各種各樣的結合在一個形象裏，使之豐滿，生動有力，並且是活的，有生命的。再說作者的情感思想和社會生活經驗也是階層性的也是典型的，創作裏有對被描寫的諸現象的評價，那是階層與個性統一的評價，有對被表現在作品中的諸現象的解釋，那是階層與個性統一的解釋，這樣就構成作品的內容，一面是生動的，具體的，個人的，一面也是階層的。形象既非形象化，也不只是具體性而是階層與個人、集團與個別的人，總體的力與個人的豐富之辯證法的統一，那末藝術中精神生活，或情感，也不是什麼絕對的，神祕的，他人不可了解的絕對存在了。

進一步來講，文學當然是重感情的，但卻不需要卑俗安閑狹隘的個人感傷，文學是重視想像的，但欲是加強現實所含有之可能性，加強對現實醜惡的抵抗和對光明的追求力，是對現實深入以後，精神生活的翱翔，也是與革命思想及社會生活經驗，鬭爭經驗分不開的。生活的歷程越豐滿越醜惡，越象是越強有力的，思想在這裏並不是相反對的，思想工作越加強，則想象越興奮。並且情感與想象相聯，情感不但是階層性，而且往往也可能是典型的，這無論如何絕不是孤立超脫的什麼「純」感情。

思想因此是必要的，在生活中它是強烈的火，沒有思想工作，生活的搏擊之熱烈和深入，必然有問題，那表現在文學上，不是把邏輯了客觀法則，就是對現實描寫不深，支支節節，模糊的接觸認識

不能確切；再不然就是把客觀現實複寫一次，或者僅僅寫些主觀的嘆息和貌似具體而實則敷衍的一些主觀思想。我們追尋社會人生的現象，正如黑格爾說的那樣：「例如觀察雷鳴和電光，單只認識感覺的現象，是不滿足的——他要知道隱在這現象的背地的東西……」。努力着要知道和單單的外在的東西不同的那內在的本質。」（論理學）這事物的本質，雖然正如黑格爾所說：「現實的世界和法則的世界，只是一個客觀的存在之兩面」，但都是「在不休的變化之中」，又是「內在的」，不能靠了單只認識了現象，認識了個別的一面，就可以認識的；這中間有對於生活現實的主動的鬥爭，在這鬥爭中深入生活，並使豐富的生活現象概括地成爲有生命的典型，作成個別與一般的辯證統一。

當然這並不是實驗科學，經過調查、攻證、綜合和分析來進行的，當然不能對人生採取植物學家或者生物學家的態度來觀察和試驗，照巴爾扎克的小說「無名的傑作」中的老藝術家所說：「藝術的課題，不是在摹寫自然——而是在表現自然，你不是可憐的模寫家，而是詩人，你且試照你愛人的手塑一個石膏的型看吧，並且將牠放在自己的面前看罷——你將看見一點也不相似的死的手；於是，你將要去掉那並不給人正確的事寫，然而會付出生動來的雕刻家藝術家罷。我們必須把握着事物及生物的精神，意義及風貌。印象啊，印象啊！但是——是生活上的偶然性，並不是生活本身，手——我現在仍以牠爲例吧……手不但只因繫在身體上的，牠也是表現和形成那不可把握着傳達出的思想之繼續的。無論藝術家、詩人、雕刻家，將相互不可分離的印象和原因分開是不行的」。

於是，是很顯然的，不是自然主義，不是概念的形像化，和瑣屑的現象堆砌，當然也不是排斥思想的感性生活，排斥整體的個別，更不是原則的誇張，原則在文字上的演繹，這是很明顯的。

就講「形象的思索」罷，實實在在並不是只要感性的生活印象不要理性；主要的倒是作者不可抽象的，枯燥的，無生命無內容的，做唯名論和繁屑哲學的饅舌罷了，必須結合着現實生活，各式各樣地想象自己的觀察、印象、思想和社會生活經驗，在個性和一般的結合之中進行對現實的深入和把握。夢想和熱情的翻翔，在文學上實實在在也是必要的，但那表現着從不滿於已存在現實而起的對於新的事物的嚮往，是人的現實生活的表現，是對於現實中所含有的可能的東西之強調，是有真理在裏面起着化學作用的。

所以創作並不單是筆的活動，也是作者對於世界認識的活動，一個作者不單有了生活和生活鬥爭的火花，才進行創作，有時創作也推動作者更深一層的追進生活。只是他不是訪員，專為蒐集材料和採訪新聞，他還是靈魂的技師，人民的戰士，所以他還浸潤在人民的愛憎裏作戰鬥的突進。這愛憎薄弱，就表現着立場思想的薄弱，革命階級意識的模糊，也就表現着和生活搏擊的無力，也就表現出對生活沒有高度的了解、吸收、組織和溶化，也就表現創作上的貧困和乾枯，不但你沒有東西可寫，而且也沒有思想能力，溶鑄你要寫的東西，更談不到在你的作品中體現你向生活深刻的突入了。

所以沒有生活的，要用最強的絲去聯結生活。特別是有生活的，要求向生活戰鬥的深入。這當然要打破對生活微溫的態度，積極的，熱情地去與現實結合，但所謂熱情，除了熱愛生活，積極主動地參與生活的鬥爭之外，應該還包含著和生活搏擊的意義，在階層實踐的領導之下，和現實生活糾纏，終至突入生活的核心，掌握着生活的規律，通過它認識生活的細微，並且體現出巨大的嚴肅認真。的對於生活的追尋，把深入和猛烈的生活鬥爭的火花帶入創作。

托爾斯泰在「懺悔錄」裏說：「當我記起這些同一的價值被那些生活跟牠完全相反的人們提出來的時候，牠們是如何的可厭，如何的毫無意義，而當我看到人們照着牠們生活時。這些信條又如何打動我的心，顯得如何合理。」這首先是推崇了實行的價值；其次托爾斯泰進一步說出了一點小道理，就是一個人的生活，十分足以影響一個人對人生的看法，因為他會把自己單獨的生活情形，應用到「一般的人生」上去，於是就形成他對人生偏執的看法，依照他「己生活的情況。來了解生活全體托爾斯泰認為補救的方法是想到全人類，不應當只想到某些寫生活的活。

從這裏發展開。生活不只是狹小意義下的生活，他是社會性的階層性的，比如只有站在被壓迫大眾的立場上，才對現實抱真實的關心，只有走到羣衆大翻身的鬥爭這方面來的作家，才能在藝術的形象中，把現實在一切真實性上，在那發展的方向上，在新的羣衆鬥爭的成長過程中，新的民主主義的歷史透視中，具體化出來。這就不是狹窄的「生活」，是有立場和思想性的社會生活。

高爾基說：「詩人必須響應一切的聲音，一切生活的呼喊，對於生活的興趣，更擴大起來就好了。不可忘記，除風景畫外，還有風俗畫」（給茲波夫斯基）又說「不可以單做抒情詩人——不可以將自己的精神禁閉在你自己所造成的圍欄裏。請拿出要做幽默家敘事詩人諷刺詩人以及十分愉快的人的精神來，請攝取一切，而將一切給於生活和人們。」

這都是叫人除了關心自己的精神之外，特別注意社會生活。

因此我們常說要求文藝上的羣衆路線。和羣衆結合，從羣衆中集中，對人民負責。然而有人以為現在提出「文藝上的羣衆路線」，彷彿就是推崇文藝上的「一致主義」，其實，這

中間區別是很大的；一致主義的產生，是因為資本主義生產制度的繁榮，普通選舉的擴大，一方面把人與人之間的關係變得頻繁和密切，一方面使人看到了羣衆的力量，這樣才打破了隔絕的生活，產生了社會生活的魔力表現，成爲一致主義的觀點。特別還有些資產階級的「聰明人」，在看到了「羣衆的力量」之後，也混入羣中，以爲自己一旦成了操縱羣衆的操縱者，也就有了政治的權利；所以這種一致主義是資產階級性的，有時又是欺騙的，我們現在講和羣衆結合，講表現羣衆的情感思想，却是爲了羣衆的解放，從政治經濟到文化藝術的解放。

當然毫無疑問，我們不再是「一片月光一片湖水，幾堆墳墓，一根斷柱和一個夢想着的青年」，（約翰諾的話）然而我們也不是都市生活的震動的，熱病的，神經質的機械轉動，不是機械的奔跑，顛動，急轉，不是它的狂熱的衝進的生活，不是在羣衆底下膜拜，不是在羣衆中欺騙，也不是在錯雜的羣衆中迷惑，把酒舖、市場、騷擾的街路作爲羣衆情緒的典型代表，不能區別羣衆中的階級，不能了解一切近代物質文明的社會意義，這都是沒落資產階級的意識。

最後我要說，我們不再要舊的自然主義，也不再要無限制的心裏分析和直覺小說。而是要在人類性格的內在衝突和外部衝突不可分離、內心鬥爭反映階級鬥爭的情形下，表現出我們的創作，竭盡才力關注、重描寫事件和環境，因而忘了在這背景中充分地發展着人，那是錯誤的。

還要進行兩條戰線的鬥爭。一面不是客觀派的事實主義，一面不是純粹主觀心理分析的創作。因爲蔑視個人的主觀方面，使得小說缺乏形象和幻想，而集中所有在個人的意識上又會到奪小說的史詩性質。

作者把握和融化現實，作者要描繪真實的世界，非得接受真理不可。這不是時髦的服裝，也不是作品的什麼內容，而是作者的人生觀，是他掘發現實的工具，作者要表現他在生活裏追尋、鍛鍊、企圖解決許多社會人生的問題，必然要接觸那對於作家十分重要的，本質的真理，想用感官生活的豐滿或主觀心靈生活的複雜，替代具體的變動的真理，那是錯誤的，我們所說的真理，並不是抽象的不變的，它並不能被形式邏輯和空洞的思維，或者甚至如有些學說想使我們相信似的真覺就可以發現的。我們尊重實踐，以及在實踐裏對於真理的把握和發掘。只有這個，它可以在作者的創作裏，體現巨大的人生深度，深刻和正確的展開人生的糾纏以及問題的本質解決。

建立為廣大人民的文藝批評

文藝批評至今仍然還只是知識份子圈內的事，甚至可以說，還只是些弄文藝的人中間的事。比如討論一本文藝作品，我們每每碰到許多文學上的名詞，或者從社會理論方面，或者從文學理論方面來進行哲學式的討論，再不然就特別着重於創作方法的分析，使得一般讀者，都沒有興趣去閱讀，而且有時閱讀了，彷彿也得不到什麼東西，因此，文藝批評的讀者圈子總是打不開的，而愛閱讀文藝作品的廣大讀者，又得不到理論的指導。

當然在文藝的界限內，談論創作的過程，檢討作者與現實的關係，研究作者的思想，研究作品與現實的關係，探究一個作品企圖完成的東西，評判他達到的程度……等等，對於一般的讀者也可以啓示許多人生的認識，但那主旨，還是偏重在對於創作者的指導上，受批評的作品之直接受益，一切從事創作的人，間接受益，而廣大的文藝作品閱讀者，不從事文藝創作的，不研究文藝問題的，就得益較少，因而不感興趣。事實上，看了奧勃洛莫夫這本小說的人，不見得都能够懂得所謂奧勃洛莫夫主義，所以車勒梭夫斯基的「奧勃洛莫夫主義」這篇批評無論如何幫助了讀完這本小說的人，更確定的認識這本小說，並且更確定的懂得了這本小說與俄羅斯當時的社會的關係，與自己思想性格根基上的關係，因而得到教育，像這樣的批評，就多少越出了創作者的圈子，而對廣大的讀者起了影響。可見批評對於人民羣衆仍然是迫切須要的，批評而不只是以文藝工作為專一的對象。

若以人民為對象的文藝批評，那內容就不能和以文藝工作為對象的相同。金環的評註小說，是

一種不發達的批評形態，其中一部分是點出作品的奇譎作法，另一部分，則隨時以人情的為語，表露出對於作品內容的點破，使得讀者得到啓示，受到教育，這中間總帶着以廣大人民為對象的批評之特點。

在出版物上，為一般老百姓寫的批評，已經不斷的在產生，只是它還沒有引起大家的注意，而且由於寫這類批評的人，還沒有高度的自覺，因而還帶有許多缺點。

比如許多文藝作品的評介，它是為大家所需要的；許多人讀了小說，只受了情節的感動，還不瞭解意思，有的瞭解了意思，還是朦朧的，不十分確定，也不深刻，更有些人，對於錯誤的批評，受了毒害，於是人們就想找幾篇介紹這本書的文章來看看，幫助自己懂得更多些，更深些，更有條理些；這時候，評論這類流行作品的文字，就是十分有力的指導文字了。然而文藝界的人把寫評當作一件平庸的工作，以為無才能的人才幹這種事，所以常見的書評不外兩種：一種是粗劣的把一本書的梗概作者等敘述一遍；一種就是借某一本著作，羅列這一家那一個的評論，大做其洋洋文章，而很少認真從事，來作深入淺出，極質樸，極負責的探討的。於是許多讀文藝作品的人雖然都想找到指導，可是却得不到，一些評介文字不是煩瑣得令他們頭痛，就是淺薄得還不如他自己的看法。

其實，倘若對文藝和對社會思想有修養的人，不輕視這種工作，在廣大讀者的讀物之海中，不斷做些評介的工作，那真不但能起極大的教育作用，而且也能幫助文藝開拓更新的讀者層。有時我甚至覺得，對於西遊記、水滸、儒林外史、紅樓夢，乃至民間的小調、書文、傳說故事，……我們都可以做些分析、評論的工作，幫助一般人民瞭解它們的真意和優點缺點。

這範圍是很廣泛的。可以因時因地而分出許多種類並強調一些種類。例如：在上海和許多城市裏，電影的批評，就是為廣大人民所寫的批評中有力的一翼，端木蕻良兄曾經主辦過一種「銀色批判」連載，這就是一個很有意義的工作。但內容還需要更人民化一點，使得千千萬萬看過這電影的市民們，都能在看過這個批評之後，徹底的瞭解這中間的意義。比如「萬家燈火」的觀眾，有大多數是不懂得所謂中間路線的悲哀的，又比如還有很多觀眾看了「關不住的春光」，以為是講一個演員不顧過家庭生活，而只愛打排球，開玩笑。雖然這種瞭解是文化程度不高的關係，但假如「銀色批判」之類的出版物，不以文化人作主要對象，而能普及到大多數觀眾中間去，那至少可以幫助他們懂得「關不住的春光」是什麼意義。

如果這工作再要開拓，我們甚至可以進行對於許多歌、戲、越劇、京戲、賽場作品……的批評，運用各種形式，使他傳達到觀眾層中去，把我們批評的效力擴大。

而到了鄉村，我們就着力於戲文或地方故事傳說。

在學生和知識青年中，則提出書評、戲評、影評為重心。

這一方面是批評它的舊的、落後的，與之戰爭，一方面是發揚它的積極的，使之普遍起來。這並不是批評的降格，而倒只會把大多數的讀者逐漸提高起來，慢慢和文藝批評結成很深的友誼。這樣的文藝批評也自然會扶助着為文藝工作者所寫的批評，使這種批評獲得更多羣衆的反映。

一個工人，倘若讀了「饑餓的郭素娥」，但還不十分瞭解，然而倘若有着這樣一篇批評，分析給他聽，郭素娥要解放，但一面是地主等的封建勢力極殘酷極殘酷，一面是工人的力量還不够堅強、因而

敗北了，他就會再根據自己的經驗，進一步進行批評。

一個職員，愛看馮玉奇的小說，但他不斷又看到批評，切實有力的指出他的無聊、害處、扯淡的地方，那牠會慢慢討厭馮玉奇的小說的。

「李有才板話」、成了大衆流行的讀物，再加上給大衆看的報上用大衆的語言寫着批評，講解這本書，告訴我們地主怎樣狡猾，農民怎樣翻身，人民怎樣組織，錯誤怎樣改正，那麼具體形象又會化爲人民的理論指導。

一個學生，讀了「浮士德」，好像不懂，但接着讀了一些批評，瞭解了它是十八世紀的思想與懷疑的體現，那故事人物中間，表現着對於科學的失望，對於神祕的形而上學的乞援，表現着信仰與知識中間的動搖，表現着不滿於狹隘的學究，又不能跟隨羅曼式的享樂，不滿於無批評的信仰，又不能全盤的否定，於是浮士德是一個哲學的悲劇，但又是創造精神的表徵。因而深深的懂得了「浮士德」，並從這裏體味了人類精神生活的某些側面。

這一系列的批評，於是發揮了思想戰鬥的火力。

但這好像太偏重批評的社會學的部分，而忽略了藝術的部分，然而，這兩者是並不能機械分開的，這是說，當爲廣大讀者寫作這類批評的時候，把重點安置在這方面罷了。而且，進一步說，這要求還不只是着重什麼社會學的討論，而是着重現實的，切近人民生活的分析，分析作品與現實之間的關係，使得批評和作品一樣，成爲發掘現實，深刻認識現實的工具，使讀者、作者、和批評者共同去追求人生，去進行生活的、思想的、現實的鬥爭。

附記：

這篇文章還是解放以前寫的，現在的情況更需要我們在寫文藝批評的時候，注意給廣大人民看的批評。這中間應該有幾個重點，第一是評論老解放區的文藝作品，分析他們的經驗，發掘他們的成功之處，把那些在暴風驟雨似的革命鬥爭中產生出來的作品，普遍的介紹給讀者們，讓大家得到借鑑。第二是批評一切含有毒素的文藝，封建的，買辦的文藝，封建買辦混血兒黃色文藝，剖白他們的本質，指出他們的壞處，使人們知所取捨，第三是討論目前的創作，發掘現實問題。

論學生運動裏的文藝活動

請傾聽這是怎樣的聲音：

「我們俄！」

「我們要吃飽飯哪！」

「誰使我們飢餓——內戰！」

「反對內戰！」

「向炮口要飯吃！」……這是憤火，這是怒潮；憤火燃燒起來了，怒潮掀起來了，中國的青年學生勇猛而尖銳的鬥爭是展開了，這鬥爭已經震動了整個中國，鼓舞了全體人民。

倘若我們要來談論這個運動裏的文藝，那就必需申言，我們的文藝是羣體的意志，是戰鬥的號角，是金石的巨響，是生活，是真理，是着着實質的戰鬥。——這就是說我們的基本口號「反飢餓反內戰」的實質精神也正是新文藝的實質精神，它是全中國人民的心裏的要求，是新文藝內蘊的生命，沒有它，文藝的生命，就沒有那麼豐富了。

所以這些口號是詩的！因為——

由於飢餓，上海市一個月內掩埋了三千〇四十八具屍屍，由於飢餓，上海市一個月來有九十五宗自殺案……除了豪門顯貴獨裁家族，誰能逃出飢餓的根據？

這是一「執令爲之，執令教之」的呢？這不是好股份子的集團要獨裁，不要民主，要賣國，不要獨立，要內戰，不要和平，才給人民製造了這無盡的災難，無盡傷心慘目的事體。

這「反饑俄反內戰」的六個字裏，包含了多少多少的痛苦、災禍和受難的人生！而又有多少的痛苦、災禍和受難的人生，才昇華、爆發出這「反饑俄反內戰」的六個大字！因此從本質上說，這不是詩是什麼！這實在是沉痛、激奮、悲慘、憤怒的，羣體的詩，是廣大人民的心聲，是時代的聲音。這就是在本質意義上的詩。

這聲音與人民俱在，當各種文藝表現人民的時候，當作家與人民同感受的時候，不論這文藝寫着什麼側面的生活，這聲音總內蘊其中，成爲躍動的生命。

這就是新文藝的精髓。並且讓我們敬禮那些——

英勇鬥爭的青年學生們，在馬隊、紅色警備軍、在木棍石子、水龍頭，在軍警包圍，在恐嚇壓、打殺、逮捕之下，流着血，高呼着全國人民的要求向前進行，這運動本身就是壯烈的詩，用鮮血和英勇鬥爭所寫下來的光榮的詩！是最有意義的文藝。

我們這時代的詩實在已經超越過小兒女的嘆息，逸少式的風雅，沙龍式的綺麗，學院式的雕琢，和一切冷靜蒼白的客觀主義，虛弱肥胖的浪漫主義，以及裝腔作勢的八股。

二

正因為青年學生的鬥爭是澎湃的求生的鬥爭，是在饑餓迫人，忍無可忍的情形之下爆發出來的，詞日反映了廣大人民的遭遇和心聲，承受着愛國民主運動的鍛鍊和教育，具備着高度的自覺，明確的

認識，所以他不但具有真理正義的立場，而且秉賦着非常鮮明的感召力量，本質上是詩的。因此它就賦與這運動裏的一切文藝，從詩到木刻、漫畫、音樂、戲劇……一種最基本的立場和最基本的熱情，與中國現實，中國人民緊密的結合在一起。並且在這些文藝活動裏，把自五四以來中國新文藝的傳統，真正的發揚了。

這運動裏有詩朗誦，有街頭詩，有活報劇，有木刻漫畫，也有報告文學，差不多文藝全領域都動員了，在這運動中發揮着鼓舞、啓發、動員、教育、組織的作用。一方面爲着運動的進行，向青年學生中去，一方面爲着達成運動的目的，擴展運動的意義，向廣大人民中去。

在這中間，一切大眾化的文藝創作，通過了文藝活動，傳達到學生和廣大人民羣中間去，把它們的教育作用擴大了，影響加深了，並且在創作上促進了許多新作品的產生。

在歌詠方面，隨着情況的變動，改寫了『你這個壞東西』，普及了『茶館小調』，『古怪歌』……以及一切大眾化的戰鬥性的歌曲，推進了新音樂運動和創作，使得音樂與現實政治結合得更緊，這中間學音樂的學生，起了領導作用；也在這運動中認識了中國音樂的道路，受了很好的教育。

在戲劇方面有『內戰英雄』與『社會賢達』以及運動中的生活描寫，都是嶄新的東西。

在木刻方面，同濟木刻義賣組所發行的一套，其中有『向炮口要飯吃』，『官肥民瘦』，『你這個壞東西』，『打倒好戰份子』，『百姓吃苦，官僚發財』，『人民有請願自由』，『團結就是力量』，都是極其現實，極其有力的作品，在木刻創作上帶來了一種更充實更結實的氣派。至於在這運動中間，所舉行的文藝晚會，不管任何一方面，都已經跳過了學院式的賣弄和爲娛樂的文藝活動，

而代之以戰鬥的文藝活動，顯示了新文藝領域的展開和學生的進步。一切色情的，脫離現實的，有麻醉性的文藝，在這種健康的文藝面前只有失色，或者只有緊緊的抱住那些少數引警察來捕人的學生。這自然把文藝中間的截然的分野，把新的人民派文藝道路，教育了廣大的青年學生。

文藝不特表現人民的生活、感情、要求，而且教育人民，動員人民，組織人民，為人民服務，這從學生運動裏的文藝活動，可以顯明的看出來，文藝是有這種力量的。

同時，文藝在愛國民主運動裏發揮着戰鬥性，受運動促進因而新生，秉承着運動的搏動，深入生活，因而向上躍進，這也可以從學生運動裏的文藝活動中看出來。

文藝不能不感受它那時代的搏動。有人說，「中國弄成這樣，如果再沒有學生出來說話，那中國簡直真的是死了。」同樣，文藝中如果不反映這時代敏銳印者的聲音，那文藝也簡直就死了；新的文藝是緊緊的扣着時代的，站在時代中流裏的學生，也緊緊扣着這時代，因此新文藝含孕學生運動裏的基本精神，學生也需要這種新文藝，新文藝便在這裏根植、茂盛、新生起來。

三

首先，我們舉出學生運動裏的一張標語，一句話，一個口號，大都是從實生活裏蒸溜出來，所以它們內含感情非常深厚強烈，沉痛的呼號出了全國學生、人民的心聲，這一點，我們一再反復說明，它是文藝的精華。比如：

「有一席片上繪飯碗一隻，大書「餓」字」。又有學生手執立體標語，大字寫着：「我們一天的伙食費買不到——」，「到」字下面掛了三根油條。這在某些法統觀念很深的人看來也許覺得太開

玩笑，或者覺得太不嚴肅，然而這裏面包容了極大的憤怒，「憤感變透了詩人」，憤感叫青年學生變遷如此形象，如此尖銳的標語。在這裏，現實中間最尖銳的矛盾，用了最尖銳的形象表現了出來，所以它們是變攝人心的，像「民瘦炮肥」，「向炮口要飯吃」就是這種典型的好口號，是最簡單，也是最鮮明，最尖銳，說服性最強的。另外：

「在行政院「忠孝仁愛信義和平」匾額下面的屏風上，畫了一個肥官員和一個瘦學生，旁寫道：「肚皮大大，中間裝的什麼？民脂民膏。」」也是這種風格的漫畫，是很有力的作品。

這些作品中間，最可貴的東西是磅礴的熱情，強烈的正義和真理的感受，以及躍動的生命。有一首歌叫做：「饑餓饑，大家齊心來合作，把內戰的令旗奪，把官僚買辦的酒杯破，我們要呼籲，否則子子孫孫不得活！」也正是含蓄這種基本精神的作品，因此它竟流露着岳武穆滿江紅似的慷慨悲歌的氣勢。

所有這些作品，都是現實的迅捷的反映，上海法學院的文藝晚會上一位女同學朗誦了一首詩，當他讀到最後：「孩子的爸爸，回來吧！」那陣悽慘的聲音，直刺入每個人的心境。最感動人的是幼師那位小小的女同學，她朗誦了「勝利帶來了內戰，饑饉，死亡！勝利帶去了我們的爹媽、兄弟、姊妹……」那個女同學的聲音，使每個字都在發抖，她哭了，全場很多人流淚。這向大家披露了內戰的災害。

還有劇校的活報劇，描寫「在北四馬路底自由出版社面前，警察打着潘顧兩同學，嘴裏卻一面叫着「你打人，你打人」」。

還有「人民有請願自由」那張木刻，刻着兩個警察抓住學生毆打的情形；這都是現實的紀錄，現實在藝術上的反映。

進一步探索起來，這些藝術是相當有深度的，在「內戰英雄」和「社會賢達」等活報劇裏，把廣大人民對於所謂「自由主義份子」政府的觀感，鄙視和憎恨，在具體的形象裏盡情的反映出來了。「你這個壞東西」那支歌，也強烈的批判了吃人喝血的政府，暴露了「整天在內戰上玩把戲」所產生出來的種種人民疾苦，其認識所達到的地方，是很深刻很深刻的。

特別是在風格上，所有這些文藝，因為他們滿孕磅薄的歷史巨響，所以他們是活的，剛健清新的；因為他們迅速反映現實，所以他們是豐富飽滿，形象生動的；因為他們能觸到社會的本質，批判了社會，所以他們是深刻結實的；他們給藝術吹起了粗曠戰鬥的風，新文藝從這裏大抵會醒悟到必須要擺脫庸弱、貧乏、乾枯、瘦弱的缺點的。

爲了新文藝的前進，爲了運動的前進，青年學生有使這兩者更緊密結合的必要。爲運動發揮新文藝的力量，並在運動裏讓藝術躍進，這是文藝發展的路途之一。

四

但是目前青年學生的運動，遭遇殘酷的鎮壓，從恐嚇到破壞，從捕人到擊殺，血腥的風是狂放極了。這是企圖把中國變成「無聲的中國」！

「無聲的中國」沒有文藝，只讓青年聽見「性交的聲音」罷，只讓青年聽見宣教者的「談話」罷，只讓青年聽見「緊急法令」的宣佈罷，只讓青年聽見孔夫子的講道罷……

然而這是不可能的。

人民的憤怒和鬱積，要衝破千年的重壓；人民的心聲，要在千年的重壓底下，呼號出來；新的文藝自然在學生運動中間，在人民羣衆的鬥爭中間，從黑暗裏永生，更新！

有着光榮革命傳統，以最英勇的姿態走在人民羣衆前列的學生要在他們的運動裏迎接新文藝，發展新文藝。

文藝與民主運動緊緊的結合着。

我們的藝術是戰鬥的武器，是真理的號角，是生存的意志，是金石的巨標；不是柔情的眼淚，不是精神的自洩器，不是小兒女的嘆息，不是脂粉和麻醉劑！也許爲了戰略的必要，學生運動要收一收，但是中國人民的鬥爭不會終止的，人民的新聲不會被撲滅的！

一九四七·六·一·

「以文藝對文藝」小論

最近我們發現在「以行動對行動」之外，又有了一種「以文藝對文藝」。比如學生運動裏，改編的那支「你這個壞東西」歌，實在是一支非常動人，而又流傳極廣的歌，他一方面強烈的批判了吃人喝血的獨裁統治，一方面表露了廣大人民的憤怒和親身感受的痛苦，所以他到處得到人民的喜愛，人民的歡迎，並且在運動裏起了激勵人組織人的作用，當他在羣衆的行列裏高揚起來的時候，他確實呼喊了人民的心聲，並且使得「壞東西們」胆戰心驚。——於是這羣壞東西們在胆戰心驚之餘，便想要撲殺這聲音；而根據他們一整套的辦法，又覺得倘要直接出來撲殺，又近乎自滅招供，等於直接承認自己就是壞東西，多少還有些顧慮對人民的喜愛這樣露骨的來殺戮，恐怕反會引起更大的憤怒，以致逼破「自由主義」政府這塊最後的遮羞布，那豈不太慘，太笨；因此，聰明的法子就是「你們怎樣，我也怎樣」。

「你們用什麼，我也用什麼」，很快的編出一種新的「你這個壞東西」來了，內容當然就是反共，並且讓中央社記錄全文，散佈於全國各種受國民黨控制的新聞紙上，以廣傳播。然而事實怎樣呢？情況悽慘得很，「你你你……」這個調子本來倒是大家歡喜唱的，可是一填上這種文辭，大家都稱不唱了，仍然喜歡原先的歌詞，熱烈的用原先的歌詞唱着；可見想利用大家歡喜的形式，來顛倒是非，混淆黑白，歪曲事實，散佈法西斯細菌，毒害大家，那並不是很容易的事。人民的眼睛是雪亮的，是他們自己的呼聲，他們才熱烈擁護。

這是一個頗足以發人深省的文藝問題。是人民的心聲，人民就熱烈的歡迎擁戴；偽造民意，妄肆挑撥，人民就要唾棄；文藝的真理，也就包含在這裏，一種文藝創作，他代言了人民羣衆的心思，他是真實的，真切的，真有感情的；並且從感情的價值上說，這感情與歷史前進的方向是合致的，於是在這裏，事實，感情，思想，就統一和諧起來，成爲完整的藝術創造。反之，阻虛的欺騙，惡意的蒙蔽，捏造事實，指鹿爲馬，熊一假，感情就不會是真切的；存心顛倒是非，美女也變成了麻瘋病的患者，沒有真實，沒有是非，沒有真切的感情，想想看！怎樣會產生出有生命的文藝？怎樣會創造出深切感人的文藝？所以「以文藝對文藝」必然失敗。

「以文藝對文藝」的失敗，和他的「自絕於國人」，實在是和「以行動對行動」，「以組織對組織」的命運一樣慘慘，因爲他有背於廣大人民的要求，願望和親切的感受；有背於歷史的事實和真理；有背於文藝的基本精神。

聽說國軍已在延安改編秧歌了，大概他們又想利用秧歌的形式，來實行其「以文藝對文藝的」政策罷，我敢斷言，他們的結果仍然要和填寫「你這個東西」一樣的慘，因爲他們逆着文藝的規律倒行逆施，命運是注定了要失敗，要自己暴露自己的醜態的。結果，人民從事實到文藝，越發看出統治者的偽善，裝假，欺詐，殘酷，狠毒，知道這些文藝不是爲人民說話，而是來分化人民，蒙蔽人民，奴役人民的。

說他命運注定了要失敗，是因爲歷史注定了他不敢正視現實。要正視現實罷，千千萬萬的人民不滿物價高漲，大票濫發，官肥民瘦，炮肥民瘦，他們要反饑餓，反獨裁，反封建法西斯，反賣身投

鼻，這都是直接觸到他們的痛處、動搖他的根基的，他萬不能在文藝裏容許這些聲音存在；而不容許這些聲音存在，以偷樑換柱的本領換上另外一套幫自己說話，幫自己遮醜的東西來罷，就必然背離現實，撲殺現實，文藝上的真實，和文藝裏的真情實感就不會存在，文藝隨之當然走上僵屍或骷髏的路。

所以「壞東西們」除了粉飾、麻痺、沉淪、陶醉的文藝，他們是不需要別樣文藝存在的。他們因此也就是文藝的摧毀者，從真正意義上的文藝來說，他們是沒有文藝的。

但是他們確乎看到了文藝的力量，他們在解放區的全般藝術之前震驚，他們在民主運動的文藝前面惶然悚然，於是，便也想來運用一下這樣的文藝；這就好像小孩子看藝人舞劍，見人家舞得金光奪目，實在好看，自己便也抓起人家的劍來舞一舞，殊不知不懂劍術，的反而把自己砍了。那些「壞東西」之流，也就是看到解放區的人民曾經那樣狂熱的沉醉在秧歌舞裏，在那裏面受教，奮起前進，便也想利用秧歌舞來宣傳說教，好教老百姓跟着自己爬，做自己的羔羊奴才，可是他們都不懂得那些老百姓是「爲了什麼」才那樣熱烈的把自己燃燒在秧歌舞裏的，他們只徒然竊取形式，在這形式裏注進反人民的內容，因此人民對這些東西非常冷淡，而且當他在現實的教訓之下，給人民益發感到「壞東西」之「壞」的時候，那這種以「文藝對文藝」的辦法恰好收到了相反的效果，豈不正是舞劍不成，反砍了自己的腦袋。

這似乎是聰明的辦法，反而是愚蠢的。

是否可以再聰明一些呢？在現在的情形下，彷彿看不出可能，因為：一面是現實，是文藝上的真

實，正面對他，就是正面對自己的死路，他們是不敢走也不願走的；而另一方面就是粉飾，欺騙，生吞活剝，那又背離現實，背離人民，背離藝術的靈魂，必然是死路一條，兩面都走不通。

「自由主義」文學論二題

——讀青年中國二十九期竹靈父「今後中國文學的道路」有感

「自由主義」大為時髦，又不是這邊，又不是那邊，因而是最清高的。

於是文學上也有人揚起自由主義的旗幟來了：「陳餘他們的民族文學」，「胡風他們的人民文學」，以及「沈從文他們不染任何思想色彩的藝術派」，都很好，「各有千秋」。

何必考慮什麼文藝在散放法西斯主義的思想毒素，什麼文藝又在叫人沉淪於幻想，因而叫人變成白癡或色情狂呢？都是無所謂好也無所謂不好的，自由主義之道就正在此。

你人妖，你雅片煙的吸食者，你偷賣春宮圖的，你大咬民脂民膏的，你背叛人民出賣人民的，你們都很好，你們都自由發展罷。——那就是我們「自由主義」的文學論。我們的真理就是無真理，我們的是非就是無是非，清高得很，脫俗得很。

二

據說中國文藝現在是到了第五期，以前許多作家，如魯迅、郭沫若、張天翼、老舍、曹禺、艾蕪……，「到今天來怎麼樣了呢」？答曰：「他們的作品都好像被戰爭的煙火燒光了，在讀者羣中再也

不會發生一點影響」；於是這新的第五期意義重大；要「在自由主義的文學思想的前提下」，結束文學啓蒙期，踏上成長的路。——意思很明白，就是結束諸作家訓政，踏上以「自由主義」為領導的文

學上的行憲時期，由你們自由主義者來做大總統。那麼以前是些什麼時期呢？一句話，胡攪的時期。根本沒有文學。不信且看第一期，『五四時代蛻變期』，第二期，『普羅文藝乘機侵入期』，第三期，民族文學倡導期，第四期，抗戰期間，文藝思想只是上述各派『混攪』期，不論小說、詩歌、戲劇、雜文，『幾乎無一不是『抗戰八股』』，並且『一直到勝利，文壇仍無生氣。』特別要緊，還是以上四期所有的作品都一齊沉沒了，沒有人知道了，毫無影響了，正式的中國文學全看這第五期了，而且也就是全看這『自由主義』來使中國文學走上從新成長期了。這真是英雄！

讓我們爲這位『自由主義』高呼罷，英雄們，你們輕輕巧巧不費吹灰之力，就踏死了三十年中國新文學的傳統，而且爲自己立了一個開天闢地的歷史任務；在第五期裏完成中國的文學！這真是偉大的中國文學的盤古，偉大的中國的耶和華了，然而你們只是美國的走狗。

比如國民黨匪幫請你們出馬罷，當個文藝部長，如何？那也許更便於你們完成這種重任罷！——不過倘使又觸犯了你們的『自由主義』，那豈不是又要扭捏一番嗎？

評所謂「集團主義的文學」

「青年中國」第十八期上，有一篇平子先生的「論集團主義的文學」；先前在同刊上還看到過這位平子先生關於集團生活和意識之類的文章，從而知道平子先生的集團主義是一個有體系的建築，從經濟、政治、社會生活到文化、文學、藝術，企圖形成一整套的理論。

「青年中國」曾經花極大的篇幅刊載過青年黨出席蔣介石一黨國民大會代表的照片，大家都知道是青年黨的重要刊物，因此這篇洋洋巨製，也許多少代表青年黨的文藝思想了，倘使聲明並不代表，那也沒有關係，只要知道青年黨的重要出版物上有人正在創立所謂「集團主義」的理論思想，並且要製造他的文學理論，這就夠了。

然則是怎樣的集團主義呢？——

先聲明不是「社會原子論」，再聲明不是階級主義的集團主義，然後擺出學術的姿態說道：「社會集團的構成根本是一種生物學的事實，它是受着生物學法則的支配。產生社會集團有機體生命的基要素是生物的關係，換言之，即是血統遺傳的關係，即是種族的關係。其最後根柢在生物胚形質的配合遺傳，是純粹可以用科學說明的東西，同一社會集團的份子都是由原始同一始祖胚形質的繁衍而成。祇有這樣具有種族血統關係的社會，才可以構成一個有機體的集團社會。……」「這種生物的社會集團在現今發展的最高階級是「國族」(Nation)。」

這是一種很滑稽的「科學」，他彷彿認為科學只是關於自然部門的學問，而不知道唯物史觀及馬克思關於資本主義的研究，早把歷史變成了科學，甚至翻一翻摩爾根的「古代社會研究」，也早已經超越了以生物學的原則解釋社會集團的說法；時至今日，仍然抹殺人類社會的經濟關係，把人還原成一種生物性的存在，這不是有意逃避現實，便是對於人類歷史，和人類文化積累的無知，把人類社會的內容暗暗的抽掉了，當然就只空剩下一個遺傳血統的關係，社會只是血統線索的編織物。——於是接着就在這上面建築起一種血族集團主義的文學來。說是：

「我們同生在一個國族中的份子，因為遺傳的血統相同，所以心理的構造和思想方式也相同，從而所表現的文學特點也相同，而和其他異國異族的文學就截然不同。我們中國人所要求的集團主義的文學，就是能够表現中華國族的意識，發抒整個中華國族的情感，宣揚整個中華國族的使命，呼訴整個中華國族的痛苦，淬風整個中華國族的精神，糾正整個中華國族的弱點，和團結整個中華國族的意志的文學。」

文章是做得頗堂皇的；但是，這集團既然是生物性的構成，並且連它的文化也是受血統遺傳支配的，那末，他所表現的「相同」的「文學特點」，一定也是「生物性」的，「血統」的，「遺傳的」事體了。這就是「集團主義」文學的共同內容？

然則實際上，不論意識、情感、使命、痛苦，……都並非血統遺傳所能決定的。比如同是「中華國族」人，但對於鹹大咬子和沈崇案的看法，却有顯然不同的意識和情感，又比如，同是「中華國族」人，而藏民的歌舞裏所表現的感情、痛苦，就與漢民族的迥異。

我們的文學是只寫血統、遺傳胚形質等等……的生物科學呢？還是只寫意志統一、「中華國族」裏歲的口號呢？

倘若一離開了這類東西，文學豈不就違背了「是整個集團工具」的作用嗎？

二

「集團主義的文學」說「有些階級主義者的馬克思的信徒，也來附和集團主義的文藝思想……但他們的所謂集團主義實際只是階級主義的變名，充其量也不過是大眾主義的變名。……階級主義的文學，充其量也只能說代表某一個階級的文學，或某部分羣衆的文學，而不是代表整個社會集團的文學。真正的集團主義的文學觀，是站在整個社會集團的觀點上，要求一個發揮集團理想，表現集團感情，促進集團凝固的集團文學。」

然而我們知道，這裏的「集團」只是「國族」的變名，那麼，當然就是要求文學能够代表「整個」的「國族」；不過可厭得很，「國族」已經並不純粹，像平子先生所理想的那樣一種生物學的構成，是並不存在的，它是有階級的，而只要有階級的國家存在着，則作為一定的環境和時代的人的作家，便不能不以一定的階級的意識形態來感受，來選取，來組織，來創作，在文學裏飽和階級內容。把階級集團，說成血族集團，把人與人的生產關係，說成生物學的關係，把人的階級本質簡化為生物本質，這陰謀是想要用「集團主義」的名目，來欺誑人民，偷偷的搬運「國家主義」的思想。然而作者不論怎樣，在階級的社會裏，臨文的意識，可能感情，不是超脫一定社會關係的胚形質。

世界新文學及中國新文學的歷史早已經肯定了人的重要性，倘若照這所謂「集團主義」的文學來

說，那只能寫生物學的人，這不是有意剝奪人的內容，就是想一手把文學殺死。照魯迅的說法，文學一用到人，在這階級社會裏，就斷不能免掉所屬的階級性，抽掉了人在社會中具體的一定的階級本質，是一種反動的說法。

階級意識形態從作者對現實的看法，對現實一定側面的選取，到文學創作裏的人與人生，實際上都是冥冥之中在浸潤着，決定着的，重要的是看他所代表的歷史要求，是不是生產發展的方面，是不是大多數人民的意向，高爾基說：「所謂人類的人，是只有在：民族的、階級的、宗教的思想和情緒之激烈的壓迫，不再妨礙他底力量和才能和自由成長的未來時代，才能存在的」（關於現實）閉目不望現實，而高叫代表整個社會集團的文學，實質只是以一個階級的「國家」這觀念，打起集團主義的幌子做掩護，來進行統治，及箝制其他階級和集團，不使他們的感情意識在文學上表現出來，這是一個主義，一個思想在文學上的翻版，其反動的面目是很清楚的。

他完全不懂得近代文學的特點和歷史，以及文學創作的經驗，所以才荒謬的拿抽象的觀念來抹殺活生生的人生，拿幻想的生物學的集團，來否定人與人之間的具體的社會關係，這無異是企圖殺害現代新文學。要文學為霸佔「國族」之名的個那一定的階級傳道，那就是「社會集團」主義文學的反動階級性。

三

這篇鴻論寫到集團主義文學的目前工作方針說：「一面要積極去推動正確的文學路線，一面也要堂堂正正，大刀闊斧去一切古典主義，個人主義，階級主義等反集團文學進攻，掃蕩危害國族生命

的病菌。」

進攻和掃蕩的文章還沒有正式拜讀過，只見這篇文章裏兩次提到過階級主義這類文學有損害國族生命，分裂國族意識的危險，所以更加以肅清。

而「正確的文學路線」呢？該文的末尾規定說：「……今後爲中國今日的集團文學，在意識方面，必須充分表現國族的共同意識，擁護國族的共同利益，反對消極的國難文學。在精神方面必須鼓吹樂觀進取武健鬥爭的精神，反對頹廢尚安禮讓的精神，以意志的文學代替感傷的文學，以革命的文學代替奴隸的文學……其次在題材方面固然不拘任何材料，但比較地以描述整個國族的動態更爲得法。因此如同民族光榮史，抗戰光榮史等都是我們最好的題材。」

這多少是該文作者的諷刺和生吞活剝。也許該文作者心目中的文學只是古文觀止之類的東西罷。反映着人民生活的文學是發掘着現實人生的，它經過現實的人生，教養着人民，把真實的現實剝給人民看，除了少數「色情文學」和「宿命文學」在那裏企圖毒害人民，欺騙人民，歪曲現實之外，那些寫着人生的文學，不論批判，暴露，歌頌，一個最大的標準就是爲了中國人民的生存和發展，障礙這個發展的，便成了文學中暴露和打擊的對象，這便自然有了分野，這不但不損害民族的生命，反而有助於民族的發展，只有在「國族」之名被那些障礙人民生存和發展的集團盜竊了的時候，他才認爲這類文學是反對他們的，反對他們就是反對「國族」，就是危害國族的生命，分裂國族的意識，因此要大刀闊斧的進攻和掃蕩。

然後叫一切文學變成清一色的「充分表現國族共同意識」。這些共同意識是什麼呢？追尋到底，

照平子先生的原理，是胚形質，那麼就只要寫一篇中華民族的胚形質及其表現就可以了，還何必要什麼文學呢？

即使就說什麼樂觀進取，意志、光榮罷，經過現代文學，它們也就不是抽象的教條了，魯迅的阿Q正傳，照平子先生的羅列，可算屬於「糾正中華民族的弱點」一類的了，但阿Q在文學裏是現實的人生，是階級社會裏的人，他的痛苦、感情、希望、遭遇是與趙太爺，假洋鬼子他們都不相同的。所以共同中又有異。比如太平天國實際上是一種農民民族革命，但曾國藩及推崇曾國藩的人都把他們說為匪徒，倘若要在文學上寫到這些人物，必須表現「國族共同意識，擁護國族共同利益。」是怎樣一個表現法，擁護法呢？所謂意識、利益、樂觀進取，武備鬥爭在文學中，是與具體的人生結合着的，也就是與具體的社會關係緊密結合着的，不可能存在空洞的觀念。這是不懂得近代新文學的平子先生所沒有理解的。他的一套革命，實際上就是反動。

我們也主張發揚民族文化裏共同的優長，也主張文學的民族化，然而民族化也不是抽象的，社會政治給它具體的內容，在文學上，作者的取材、立意、寫法，都是具體的，有實在內容的，因而也不會脫離中國的政治，中國的現實。要簡單的表現所謂國族共同的意識，就是反對現實社會，就是不要文學結合真實具體的人生，就是阻殺文學，或者把現代新文學拖回到「古文觀止」去。

這是用「集團主義」遮蓋起來的「專制主義」的文學觀；企圖用種族「族國」之類的假科學，向人民的文學，中國國內各民族的文學進行掃蕩或者說是向世界現代文學的歷史進行戰爭，這是反動的，有背於歷史的謬論，正和政治上的逆流呼應着。

一九四七，四，十六，上海

評臧大咬子傳

勞績獲得適當的評價

「文萃」第二年第十八期上，刊載了一篇唐海的「臧大咬子傳」，編者並給它一個特別顯明的題詞，表示出首先編者至少是相當看重這篇作品的。

那期文萃發刊日期是二月六日，距現在已經有一個多月了，我們留心許多報紙上的批評文字，有不少仍然在指摘創作是怎樣的趕不上現實，怎樣還不能從寫戰時的回憶，轉移到內戰及和平民主運動時期人民生活的描寫上來，然而我們卻沒看到有人討論或提起這篇「臧大咬子傳」。

最近很高興的讀到一張二月二十三日的香港華商報，它那「書報春秋」版上有一篇馮乃超先生寫的短評，這篇短評就屬在這樣一個標題之下：「這一星期我讀到的最有意義的一篇作品」，可見馮乃超先生對這篇作品的評價也是很很高的。

今天是三月十號，又看到「文匯報」的新文藝上有一篇夏康農先生的文章，他對「臧大咬子傳」有極大的推崇；同天時代日報的新生版上也發表了一篇介紹「臧大咬子傳」的文字，——無論如何，「臧大咬子傳」，在公之於世以後的一個月時期內，已經逐漸激起大家的重視和喜愛，並且還一定會更廣泛更深入的接近許多讀者，感動許多讀者。

一種有價值的辛勞的創作，一定會得到大多數人的喜愛。作者、作品、和讀者們的心靈，也就在這裏開始交融。成績獲得適當的評價。作者的勞作獲得最高的酬報。這不但是對於作者的鼓舞，而且

也是對於許多人的激勵。

緊緊的結合着中國現實，緊緊的結合着中國政治。

從傳記到文學

假若我們仍然喜歡給一個創作標上一個形式的名目，當然可以說「臧大咬子傳」是一篇所謂「傳記文學」；在中國以及在世界各國，專門擬人物傳記，似乎已經成了一門獨立的科目，不論在史學上，政治學上，文學上，新聞上，人物傳記都已經帶來了很深遠的意義，透過個人看社會時代，在恩格斯「典型環境裏的典型性格」這一名言裏就產生了推論評價的可能，後來有人談到調查研究，也提到了人物傳記的編寫，對於社會了解大有價值。司馬遷史記裏許多人物的傳記，羅曼羅蘭的四大名傳，都正是實踐上成績的表現，毫無疑問，抓住一個人物往深處掘發，它會暴露出當時的社會狀況，歷史軌跡，和人們的生活以及環繞着人的客觀世界，——這是一種比較理性的說明，如果進一步看，這個人物的靈魂生命都被深透的表現了，那麼這個有血肉的高躍的人還會使我們深深地由於他們靈魂的發掘的認識，和他們神情交融起來，對他們的身世、遭遇、幸運、艱沛、精神生活……發生一種共應，憎恨和愛會在我們心裏燃燒起來，我們不但透過人物這面鏡子照見歷史，照見自我，而且還會感受博大的激盪和震撼，或者（說）一種號召，一種教訓。

於是這些傳記超過了冷靜客觀科學的範疇，躍入了文學，羅曼羅蘭的幾本傳記名著在文學領域也十分燦爛，恐怕正是這個原因。

但是羅曼羅蘭所選擇的人物，大抵是在一個國家，一個時代歷史上，一個文化思潮精神生活方面

起了很廣大深遠影響的人物，他的（主要作用）是另一方面的。

在中國除了司馬遷引車賣漿者流的一部分傳記不說，在新文學中，最初輝煌出現的是「阿Q正傳」，他超越了傳記而躍入文學；以後的許多創作雖然不見得不可視為是人物的傳記，但卻不像標明某某傳那樣，集中在一個確定人物身世生活遭遇的表現上。

現在「威大咬子傳」，我以為也超越了傳記，躍入了文學，雖然較之於「阿Q正傳」，威傳更跟於傳記體制，但作者對於威大咬子的了解深入，靈魂上的接近，卻使得他的傳記獲得了文學的生命。阿Q受假洋鬼子欺，從鄉村脫離土地在城市沒有出路，最後死於那班掛銀桃子的人之手，但是威大咬子，受東洋人氣，受高等華人欺，最後死於高鼻子洋兵拳下，不能不是時代的進步，這是威大咬子這個中國農民的命運與阿Q這個中國農民的命運不同的地方，這裏就有了時代歷史的軌跡。作者已經部分的從威大咬子身上體現了時代命運，中國人民的命運。

每天我們碰着無數的人力車夫，然而我們不能了解他們，威大咬子傳使我們懂得了中國人民怎樣並為什麼往城市在轉移，中國農民的生活際遇是多麼悲慘、痛苦、貧困、……而到了都市以後又怎樣在掙扎，怎樣在顛覆，而後逐漸往無產者的性格上推移（此點看文中所寫威在許多不幸後，對財產的態度，就可知道，）而又怎樣悲慘的作了殖民地人民型的死亡，這樣樸素的一個中國農民命運的畫像，怎能不使人們感動，深深的體味着中國農民的心靈。

這樣的一篇傳記，作者寫作時雖然沒有切意於文學形式，而只是像寫新聞一樣的在開頭和首尾做了一些帶感情的呈訴或諷刺的敘寫，整個正文又真是像一個傳記樣的刻劃，他仍然可以有價值說是一

篇文學創作。

作者的生活經驗，使得記者的描寫自然的活躍生動了起來。作者對於滅大蚊子研究的豐富深刻，使得他把滅大蚊子寫活了。他的身世生活的描寫是最熟的一部分，作者也多少以他的觀察和生活體驗把他補充了，於是作者獲得了成功。

這正是「在創作裏表達出人民的內心生活，直到幽藏的深處，表達出了中國農民和都市勞動者的面貌，這是優良的文學」。

並非標榜的報告文學

曾經有人把「報告文學」四個字綴在文章題目下面，但結果往往仍然不是報告文學，因為那裏面不是記錄着些傳奇的事件，便是寫着些偶然的景物。而滅大蚊子傳，雖然並沒有這種標示，大家卻都認為它是一篇好的報告文學。

它抓住了一個新聞事件，又抓住了這事件中一個主人，並且圍繞了這個中心，做了極豐富廣泛深刻的採訪搜集，建立了這篇作品的素材，還在許多人看來太「自然主義」了，但是作者卻花了很大的孕育的功夫，以自己的生活體驗，補充了很多東西，又以自己對滅大蚊子的感情，融鑄這個素材，使得這創作活了起來。這關係是相互的，搜集的材料越多，對滅大蚊子的了解越深刻，感情也就越深厚，作品也就更有生命，這個掘發新聞事件的寫作態度，是並不能輕視並加以抹殺的。我們讀了這篇文章，想起去年九月二十二日的美軍暴行，並且特別的了解滅大蚊子，認識了滅大蚊子，不但像一個好朋友一樣和這種有血有肉的滅大蚊子成了熟人，而且還理解了中國被壓迫人民都市人力車夫的

生活命運，於是我們爲這個死去的同胞更覺得悲傷，對於他的犧牲更感到憤恨，這就加深了我們對於這件事的認識，加強了我們和勞動人民的聯系，這就正是報告文學最大的成績。

正如夏衍的「包身工」暴露了包身工的殘酷現實一樣，「滅大咬子傳」一則暴露了美軍所殺害的一個中國車夫的現實，而且表現了大都市裏一個人力車夫的生活遭遇，它不特具有現實意義，而且具有文學價值，它從實質上發揮了報告文學的長處。

一點啓示

這樣的作品，不是關在亭子間裏，空守着崇高和美麗的想象或情感，就能够寫得出來的，這樣的作品和人民生活，特別是民主運動有着極緊密的聯系，它參與在愛國運動之中，藝術的表現了滅大咬子事件，暴露了美軍的暴行，使人們對這事件從粗淺的印象進到深刻的了解推進了人們愛國運動的情緒。

這是沈從文之類的人所不能懂得的，他們高喊着人性、藝術，卻不敢問到這個時代的真理，這個時代血淋淋的現實，但新的文藝，人民的文藝，要求中國民族獨立解放，所以認識到滅大咬子事件是將區中國向殖民地路上走去的悲劇，必須加以揭露，並引起反抗，所以「滅大咬子傳」真實而有力的披露了這件事。

於是民主運動的現實在文學上得到反映的時間縮短了，文學有意識的接近了現實，反映了現實，刻印出中國人民在新的時代裏的生活動態。

這個任務是積極的，民主運動須要文學來盡力，人民極尊重的讀着文學作品的每一個字，希望從

這中間，看到偉大的抗爭、鮮血、苦難和新生，作家是不應該一味專門致力於私人心理的和微弱的感情的表白了。人民的文學必須積極的參加到民主運動中來，背身向着民主運動的現實，自然就不會習慣新的內容和新的美學。

解放區有人民翻身的文學，我們這邊與人民結合的文學是民主的文學，愛國運動的文學，文學與政治結合，並非是文學的降格，並非是所謂藝術價值的損傷，這從臧大咬子傳裏，可以得到啓示。

這正如夏康農先生所說，可以暗示作者一個題材新的發掘方向。

論「小小說」

「大公園」上最近發表了不少「小小說」，我覺得這是報紙副刊上很合適的一種文藝式樣。與此相近的，彷彿過去曾經有過所謂「讀頭文學」，但那意義比較偏重在通俗化上，也有過「報告文學」、「速寫」、「實在的故事」，但那重點是放在現實的迅速反映上，而這「小小說」却照顧副刊的篇幅和條件，包容了敏捷反映現實和與羣衆密切結合這兩方面的優點。並且，正因為它名爲「小小說」，大家不僅因爲短小而歡迎它，而且可能因爲它是一篇小說而歡迎它，不像「實在的故事」那樣容易與各地通訊一類的文字混合起來。

已經發表在「大公園」上的小小說，私放的「張先生買銀元」、歐嘉年的「蒼蠅的化身」、宋易的「公共汽車」和長青的「失而復得」它都表現了我在前面所說的那些特點：簡明、迅速的反映現實。每篇大約一千字到二千字，但仍然能够描畫生活形象並勾出人物的面貌。其中「蒼蠅的化身」和「張先生買銀元」兩篇比較整齊些，前一篇刻畫了一種公務員的形象：自私、狹隘、糊塗、沒有文化知識，一知半解，愛吹牛，只知鑽營和名利，文中描寫了他的戀愛和失敗。後一篇則畫了另一種公務員的形象：老老實實、等因奉此、保守、拘謹、沒有開展性、寒酸吝嗇，文中描寫了物價高漲威脅之下，大頭的匆來匆去，怎樣給這樣一種人的家庭帶來極大的悸動。綜合起來看，這兩篇作品在三方面是成功的：一、選取了尖銳的一件事，恰恰反映了現實，表現了人物的生活、性格和意識，形成了作品的情節。二、捕捉了人物的典型性格，多少有概括的作用，因而現實性和教育的力量都有了。三、

語言簡單明瞭，雖然生動還不够，表現力還不够強大，但是沒有囉嗦的毛病。

從這粗淺的分析裏，我們大致可以探索出來一篇「小小說」應該具備三個特點：其一是有有一件生活事件，這事件有相當的尖銳性，足以強有力的，集中的表現主題；換句話說，就是要有鮮明的主題，或者最好能有情節。因為他是「小小說」，主題不鮮明，生活形象不尖銳，不會形成短小精悍，必然就要鬆懈和龐大了。其二是性格的突出，通過一種人生象來表現生活裏最精鍊最簡省的辦法，而且也是避免過分扁平的極有效的辦法，人們總常常會感覺短小的作品有時喪失之過淺，這種對性格上的着力，多少會使短小的東西豐富深刻起來。柴霍甫的許多「短小說」，也只有千字左右，有時甚至只有幾百字，但却是抓住了性格的作品，大家並不感覺到它們淺陋。其三，是語言的簡練生動寫什麼生活，多使用那種生活裏的語言，並且在敘述和描寫以及對話方面，着力使其明快，淘汰繁冗和囉嗦，避免不必用的「文腔」和藻飾。

「小小說」的作者可以掘發生活，批評人物，鼓勵新的生機，而讀者也可以掘發生活，獲得教育，克服並生長起來，形式雖小，而力量確是強大的。

「小小說」特別須要從羣衆中來，因為只有如此，它才能越發廣闊的反映生活各部門、各方面；也可以從羣衆中來，因為小小的樣式並不艱難，能動筆的，都可以試寫，把自己的生活感受和經驗都抒發出來，匯點滴為江河，小中見大，個中見全，幅員開拓大了，它對於時代的影響也加大。希望將來能有工人、店員、司機、侍應生……以及各種生活領域裏產生出來的「小小說」。

詩的步武

——從文匯報和大公報的詩特輯想起的

最近讀了『文匯報』和『大公報』一共四天的詩特輯，突然感到詩的春意，又在多季的天空中蕩漾了；心下不免也相當的高興；但是過後慢慢想了一下，覺得從三四年來詩創作上的沉寂到現在，詩和詩人們確實都經歷了不少考驗同鍛鍊；這中間有大後方政治經濟方面的壓迫，有人民在新的動向下的開展和創造，有整個中國的動蕩，和光明與黑暗愈益鮮明的對壘，它們把中國現實生活的劇烈變動同進步表現得再明顯再親切不過；處在這種現實中間的詩人們有些停止了寫詩，不是着了什麼法術，突然丟失了寫詩才能，而大多數倒是覺着了自己的詩，跟不上時代，寧願擱筆，而不願寫些虛浮的爛調；這一般的說大抵是詩人們對於自己的保衛，不希望自己給過多的，然而不是批淡的詩，把自己壓死，把自己掩埋，好讓自己在現實中再事學習，鬥爭，探索，使得自己的詩能在新的氣派之下和現實再緊密地結合起來。於是，詩創作上經過了一番沉澱以後，確曾出現了各種新的探索方向，其一，好像是寫現實生活和下層人物的詩，出發點大致是想糾正一九四〇年以後詩創作上象徵的氣氛，那時候，夜呀，霧呀，黎明呀，村落呀，燈呀，……差不多都寫濫了，詩的靜物寫生風氣，白描風氣太濃厚了，當詩人們開始接受了一種理論，認為必須從智識份子的那一套轉變到人民的方向來的時候，他開始使用那時候的語言和寫法，寫鄉村，和城市裏勞動人民的生活，勞動人民的畫像，這樣的詩，雖然從威克家的『烙印』一起就已經開始，但是說起來，這時的創作確實比『烙印』所抒寫的現實生活同人

物，深刻並且豐滿得多了，而且爲了藝術上的完成，他們彷彿還向西洋詩的方法和作風更接近了一步，老實說一句，這一個系統的詩，在藝術修養上，是承受着徐志摩——戴望舒——寫「北方」時的艾青——寫「夜歌」時的何其芳的影響的，他們的確曾經吸取了雪萊、拜倫、華滋華斯、凡爾哈倫、普希金、尼克拉索夫這些詩人的許多優良，使得詩創作上的抒情和敘寫很爲細緻，美麗，淳樸，特別富有情感同理想。然而，應該承認，這種藝術上的鍛鍊，和中國現實生活有着不小的距離，和中國人民，也有着不小的距離，因而使得這類的詩不能頂合式的表現出作品與中國現實緊密的聯結，它們中間有一些甚至不能最確切的表現中國的生活現實及其色澤和形象。這或者也可以說，正是這一類的詩在朝着進步方面發展，而越與現實擁抱得緊，越顯露出自己的弱點和缺陷，於是詩人們要朝政治更爲前進，就停滯了這種詩的寫作。從這裏出發，更新的探索便又出現了，其基本的一點，是要讓詩與中國現實結合，與政治鬥爭結合，但是表現的方向上，一個主要的是向着農村，出現了四川方言詩之類，（例如沙鷗的化雪夜，農村的歌等）一個是向着整個中國的政治，出現了政治抒情詩和政治諷刺詩，這中間力揚，袁水拍，翼方，鄭荻帆，綠原，都很有成績，特別是綠原，他以整個的心，感受着中國的現實生活和政治，非常強烈的把他的感情揉和着現實，投在他的詩裏，因此他突出的創造了一種新的風格，他的優點是相當能突破詩創作上迂緩，柔弱，纖巧的風氣，呈現出宏大的氣魄和莊嚴的鬥志，他相當的做到了詩與現實、政治的聯系，主題和作者的感情都十分鮮明，而且確確實實沒有一般政治詩的那種「諷報偶感」氣，詩人的心相當能體現許多人民的心，詩人相當能和人民統一，表現着詩人就是人民的一份子，同時是人民的鼓手或號者，他的嚴肅、沉重、莊嚴同真摯，給予他一種新

的詩的規模，主題強烈鮮明，形式年青活躍，具有氣勢，語言突出。這種創造，如果不斷的克那某些思想上的缺點，是一個有希望的創造。

這是一方面。另外，在與政治結合的詩中間，出現了馬凡陀，談論馬凡陀的人已經很有幾個，我記得，最初他的詩好像是出現在重慶新民晚報上，那個時候，新民晚報確實發揮了他趣味化的長處，擁有的讀者很多，並且，老實說，那時候的現實，叫人產生諷刺和嘲弄的地方也確實太多了；特別是後來大家復員到了上海，海派雜誌風起雲湧，「海」上的口味，我想對馬凡陀也有影響，更加推動馬凡陀的創作向趣味的，諷刺的，大衆化的路上發展，使得馬凡陀的詩頗能得到運用海派諷刺幽默之妙，而成爲現實政治的投槍，這是馬凡陀頂有力的一點。因此，我覺得力揚所提出的爲市民寫作，要算馬凡陀做得最好。

馬凡陀和綠原，依我的私見，是在詩與政治結合這同一出發點上，表現出來的兩種傾向，綠原相當能結合苦難的中國人民的思想感情，以一種深厚的，質樸的憤怒，寫出了反抗和正面搏擊的詩；馬凡陀相當能結合市民層不滿現實的思想，寫出了刻骨的諷刺和旁敲側擊的批判性的詩；從讀者層講，由於中國農民處在沒有文化的境地，綠原的詩還局於智識份子的圈子裏，還沒能直接表現出他在農民中的反響；這些農民應該是他的詩的真正的讀者。而馬凡陀却藉現代化的報紙和雜誌，使它的詩得到了羣衆，因爲他的詩的真正讀者，就正是每天看報和雜誌的市民層。因此綠原是在思想內容上首先表現詩與人民結合，而語言形式上還有很大的智識份子氣，馬凡陀是在形式作風上首先表現詩與人民結合，而思想內容上還有疏略的地方，政治內容還不够。

從這裏，我們似乎應該指明，爲了中國人民的智識文化的提高而支付的努力與鬥爭，是極其要緊的事；假使站在這一點上來批評，綠原的詩當然還不够通俗和大衆化，所以綠原的詩的詩路必然和中國民主政治的完成分離不開。而對於馬凡陀，我們只感覺到從市民的趣味裏，怎樣保持更深刻的東西，並且避免陷入形式主義的缺點，光填充一些形式，倒是一個相當緊要的事體。

這是又一方面。在這兩方面的中間，還存在着許多智識份子，詩人的政治詩，比較帶有感性，議論性，和誇張的諷刺性的詩，這或者就叫做漫畫性的詩罷。他們雖然也顯示着自己的力量，但是在前面的創作突出之後，這些詩也就顯得無力一些了。

自從詩創作中出現了這些傾向以後，我認爲詩是進步了，而且詩和詩人的思想意識、階級性等也明顯多了。進步的詩人們大都在幾種方向上努力着，一是融合着自己的感情氣質到現實生活，比較重視所謂現實主義的藝術高度；一是通過方言與農民生活，企圖詩能打進農民；一是體味着現實的黑暗與光明，代言了大多數人的感情，融合着生活，寫着強有力的政治詩篇；一是向市民，向農民做普及工作的創作，並且努力這種傾向的詩的完成。——所有這些或許可說是詩創作上前進的步伐。它通過種種具體條件的努力，探索，其基本精神是和老解放區對於詩的新的努力是一致的。

然而，有許多寫詩的人，雖則自己的思想意識是前進的，但他的詩，仍然在寫着美的「風景」，在寫着一些點所謂「意境和情調」，在寫着自以爲是樸素的「靜物」，在寫着虛無飄渺的「想象」，在寫着精細的「感傷」與空洞的「嘆息」，我想那實在可說是詩人的思想和創作的「不調和」。就跟一個人的理論和實踐不調和一樣，詩人，落在現實和詩創作的後面了，或者竟然說，現實的前進使他跟不上。

上了，他要就是趕，要就是落伍，要就是放棄寫詩。詩和中國現實，都在急劇的變動着，前進着！詩人的立場，必得表現在詩裏，而且特別尖銳化起來了，跟不上新的進步，就落進了舊的範疇，舊的陣營。

這是平淡的事實。然而殘酷的事實。

我們所見到的詩特輯，也正因為沒有跟上這新的步伐，所以大家都認為出得並不精彩，甚至有許多詩，還趕不上一九四二——一九四四這中間的許多詩。無論如何，事實已經表明詩和詩人如果跟不上這現實，他就會顯得空虛而且失去光澤和力量的。

這是我讀了詩特輯後的一點感想，希望詩能夠真的從此在惡劣的政治季節裏，披荊斬棘，創出大道來！希望寫詩的人首先能意識到這些問題，努力向前；這些問題如果為了使得大家習慣，用一種原則的話來說，那基本上還是一個作者階級性，世界觀、思想方法和生活態度的問題，人的問題，同時是一個怎樣又把這些貫徹到自己詩創作裏去的問題：——這樣一說雖然似乎又成了教條，但當你寫出詩來的時候，這詩就是活生生的真實的存在，它會表明你是站在什麼方向上的，你不得不嚴肅的注意從人到詩，從詩到人的統一。

一九四六，十一月，廿五，上海

論詩底現實主義

有人以為現實主義就是在作品裏寫着許多事實。在作品裏尋找不到很多很多的生活事件，他們就會斷然地說，這不是現實主義。

有一個時期我們的詩，也就追求着這種「現實主義」，開始搜索無數形象的字彙，描畫生活的細節，期望詩創作也來承擔散文所能包容的那許多現實的圖畫。但是結果詩的整體的精神崩毀，瑣屑的生活的描寫代替了息息動人的真實情感，使得詩創作一度落入灰白的瑣屑的客觀主義；這實在多少是屈服在萬花繚亂的生活底表面現象之下了。

其實現實主義雖然也要求真實地反映作家的社會存在，在作品裏表現生活的真實，刻劃生活，但它絕不依外面的標幟來理解，如魯迅先生寫的「紀念劉和珍君」，那裏面記敘了三一八慘案和劉和珍的為人及其慘死，是寫了許多事實的，這當然是直接反映現實的作品；而他的「淡淡的血痕中」那篇文章（野草），裏面卻不容易找到事實的記述，所有的都是憤怒的抒寫，然而從這篇文章裏，仍然可以讀出對於統治者的嗜血、對於當時的世道人心，投出了銳利的投鎗。這同一事件的兩篇文字便我們了解，揉合事件的抒寫，和精神翱翔狀態的噴射，是現實主義的兩面，而後者則更為「詩的」；當然我們認為這樣的作品也是現實主義的創作，也是現實主義的詩。

從這裏展開，乃至像高爾基的海燕，他雖然寫的是象徵，是寓言，然而作者在革命風暴之前真實的人生感受和情緒的燃燒，正是燃燒着那時代那詩，因此象徵在這裏仍然是現實主義，不是神祕的感

味的觀念論的符號，不是什麼不可解的內在世界的標記，更不是對於現實的粉飾。

因此，透過表面的生活，時代的、階級的靈魂的深也是詩的生命。魯迅先生論到杜斯妥也夫斯基的時候說：「又因為顯示靈魂的深，所以一讀那作品，便令人發生精神底變化」。詩就需要這種靈魂的深，使人一與它接觸，就像觸着灼紅的鐵塊，馬上冒烟，而且燒了起來。

這就不能是什麼細密的靜觀的生活，緩慢的，琢磨穿鑽的形象技巧，而是火熱的革命熱情，阻礙或觀願，愛或憎，痛苦或興奮在作者心裏的沸騰；——從這裏爆出發句，表面雖然沒有生活的細委，而生活卻實實在在已經被融化在這裏，呈現為現實主義的詩。這樣的詩，給我們的不是個別的平面的偶然的現實，而卻是在現實裏勇猛的戰鬥和批判，在現實裏不屈的意志、信念和對新的光明的召喚；它將從生活的混沌，剖出生活的典型，它將綜合衆人的仇恨和情熱，它將鼓舞，它將啓示，它將喚醒，它將從生活的積壓和重壓之下燃燒衆人戰鬥的意志……。

這看來好像接觸不到生活事實，然而它確乎也是最好的現實主義的詩。

當然，詩與我們真誠相見，我們的靈魂就與詩的詩人的靈魂真誠相見，這中間曾經必然產生迅速而猛烈的搏擊。因此我們能評判詩。

詩的問題，也就正從這裏深入。

比如從L·托爾斯泰的創作裏，表現出來的作者的靈魂，是那樣的真切，深刻，我們與他的作品接觸，就能真誠相見，我們就受他燒灼。伊里奇也是與他的作品接觸的一個，也為他的天才驚嘆。但是當伊里奇的靈魂與托爾斯泰的靈魂真誠相見的時候，發生了猛烈的搏鬥，從這場搏鬥裏，伊里奇

剖析了托爾斯泰主義，認識了他的靈魂是一八六一年到一九〇五年時代的反映，農民革命的反映。從這裏出發，伊里奇開始認識出托爾斯泰的觀點，教義，矛盾，並且評出他的優點和弱點，這是站在近代勞工運動的歷史上，一個革命者的靈魂與「托爾斯泰理想」的相碰，並從而進行了批判。

從這裏可以看出一個時代的作者，他的精神生活不是孤立和抽象的，他的情感必需在同別人的搏鬥中才能燃燒別人，也受到別人的審查，所以自己在現實裏以怎樣的思想感情來生活和鬥爭，又綜合怎樣的人羣的思想和感情在自己的創作裏，這在一個作者實在是要緊的事，而且當一首詩和讀者真誠相見的時候，在兩個靈魂進行相生相剋的搏鬥之際，這種東西必要被照明和剖析，現實主義在這裏顯現着自己的思想內容，顯現出是歪曲、錯誤、倒退、反動、軟弱、糊塗呢？還是結合着一定歷史內容表現着真理的方向？

這意思就是說，現實主義不但要求靈魂的深度，而且要結合一定立場和思想的靈魂的深度，這樣的靈魂深度，才能在人們接觸他的時候，經得起真理的剖析，而引起的變化是「好」的；——這就正說明了精神的搏擊，作者的人生，熱情以及他向人生的追進，都不是空洞的名詞，作者處理的生活，作者自己的感情，都可以「個中見全」，又可以顯示本質，表現態度，更可以從不動的現在，體現整體的未來的生命，不致於使偶然的個別，掩沒了本質，暫時現象壓倒了現實的趨向，這才能夠走出片面誇大，偶然感興，熱情過剩等等反現實主義的傾向，踏上真正的現實主義。

讓我們斥斥許多詩，它們常是虛偽的產物。它們裏面確乎寫着許多感情，但卻看不出這些感情是從怎樣的現實生活激發起來的，也看不出作者是在怎樣的在和現實醜惡的糾纏，因此，許多因襲的多情

的話，就無緣無故佔領了詩，無論如何詩人彷彿不是在和生活的碰擊裏，迸出火花來，而是在寫詩的富兒，背誦什麼好聽的戲劇台詞。——這些詩創作的動因，首先就是不現實的、更談不到現實主義的詩。詩雖然不適合細微複雜的事態緩慢的描寫，要求抓住最本質最尖銳的部分，但卻不能不在最真實的感情的頂點上表現。

並且有許多詩創作，雖然具有真實的熱情，但卻是很庸俗的感情，或者是一種很狹隘很偶然的個人主義的壞情緒，那它就不能把讀者的情感向真理的方向組織，那即使暫時會叫人歡喜一下，但人羣在生活的鬥爭中，總會認識它的軟弱和有害之處，而終於要唾棄它的。只有在真理的基礎上的生活的開拓和深入，它才可以使詩顯露心靈的某種典型性，能綜合一定階層一定側面的思想情感，把他們的精神生活；他們的憤怒，哲學，行動，集中的反映出來，成為戰鬥的號角和旗幟，並且在道中間表現人與生活的糾纏，在這中間表現對生活進行戰鬥的批判，以及站在怎樣的立場、態度和思想觀點上，突入生活。

這不是一個平庸的，市儈的，騙在生活裏的所謂「詩人」所以做到的，因此他們不能產生戰鬥的現實主義的詩。他們只能在詩裏囓叨那些可憐的生活中的感想，做些狹小的描寫和感嘆，淺薄得可笑，庸俗得可羞，然而他們仍然喋喋不休，不能誇謊它一步。

這也是很明顯的，這些詩沒有強大的現實的氣派。

於是語言的浮華和雕琢，僵硬粗劣，支離破碎的堆砌，各式各樣的填詞作風，把整體的詩底生命凌滅了，內容和形式的切合被破壞了，在整個詩的精神上和構成上出現了道士唸咒，出現了冷冰冰的

形象化，詩的生命乃在這裏支解，詩創作上的現實主義最後地被扭歪了。

所以在詩的形成上，內容和形式的一致，也是現實主義的準則。

都不是靠「憂鬱的心境」，靠概念的演繹，靠文字技巧的優良，所以可以做得到的，歌德說：「想用機械主義來成爲詩人，以爲用這種方法可以成詩，——用不着靈魂和真實，」是不可能的。又說：「當詩人的水磨旋轉起來的時候，誰也不要想阻止它。」——詩人的水磨，在時代社會意義上的靈魂和真實，大抵就是詩創作上現實主義的基礎和特色罷。

一九四八、四、十五

向生活……

——讀高爾基文學論文啟寫

高爾基的學校是俄羅斯社會，這裏面提示了人生的各種問題，交流橫溢着各派思潮；高爾基生活着，與這些接觸，特別是與下層和流浪的生活接觸，與充滿了聲響色彩，廣闊複雜的人生相碰，從那裏開拓並壯大了他的思索、判斷、體驗同情感，而且經過嚴厲的鍛鍊，結晶在他的創造裏，也結晶在他的文藝論文和討論文藝的書信裏，成爲一種扎實的高爾基底氣派；勞苦的人羣從他那裏得到最堅決的形象和族幟式的鼓舞。

二

高爾基認真地懂得了文學與真理的關係，在高爾基，文學決不是文字遊戲和有關的點綴，因此從「典型」的創造上，他認識了個別與一般的統一，只有這樣的文學形象，他才能一面具有說服的力量，一面具有概括的意義；普遍性的強調，會產生所謂「搶奪意識形態」的傾向，顛倒了思想概念與生活感覺的正當的過程，造成沒有生命的木偶人，造成較條的形象化，公式主義。而瑣屑性的強調，又會把自然和社會分解爲個別事實，片面的現象，不是心靈的光強烈的照明，而只是冷淡的，偶然的態度處理人物和事件，這就會造成瑣屑瑣碎總體形象的傾向，尤其只能傳達生活的靜態，而不能表現出主觀精神向對象的突進，單一的事物也就不能顯示事物之歷史的階層的本質的意義，更不能顯示其深

刻的內容和生命的行動；這些傾向，就只是「語言的垃圾」，它當然不會使得文學揭示出潛流在生活之外的混亂底下的典型過程，也就不會產生強大的思想內容和為真理的戰鬥作用。

三

要在創作上完成這樣的形象創造，生活和對於生活的深入是要緊的事，沒有豐富的生活，鮮明和生動性無由產生，沒有自己對於生活戰鬥的深入，通過形象進行概括，也是不可能的，所以說，「作家應該了解生活的一切川流，川流的一切細流」，這就需要一個作者從自己精神的圍欄裏，從個人主義，消極的浪漫主義裏解放出來，（如詩人的信裏所說），從教條、理論原則裏衝出來，（文藝放談），從僵死的格式，從「穿巴黎服裝的俄國九等文官的精心奢侈裏」解放出來（給文藝青年的信）；走向生活。關於走向生活，高爾基有兩個意見，是很可貴的，其一，他曾經說，……思索着議論着不是爲了設定不成問題的真理，而是爲了深入生活，並且要深入到陳腐的中間，發現潛在的燃燒，看出它怎樣冒煙，怎樣旺盛着未來的火焰，這就不只是一種浮面的深入生活，認識生活的機械的運動，而是把握事物轉換的「化學的」過程，把自己深入到事物的核心裏去。其二，他還曾經主張通過集體的制度，去促使作者對生活的深入，他在「文藝放談」裏說過，偶而去觀察農場工場是不夠的，作家們應當組織大的集團，調查並研究材料。在調查研究的範圍上，他又提出過去的歷史與現在的比較，世界的與本國的比較。這樣的辦法，也多少可以幫助作者開拓生活的。我們願意一再聆聽他在「和青年們談話」裏所說的話：「大部份人，只理解他所生活着的，看見着的瑣末的部分，他們沒有思索眼前事物的意義，人們完全被抓住在關於自身，想滿足自己生理要求，自己的自尊心，在生活中獲得較好

地位的慾求的無謂的憂愁中沒頭沒腦的團團轉。」，這又暗示了他的另一種意思，就是市儈的、瑣屑的、庸俗的生活，只能限制一個人對於生活的開拓和深入，把一個人局限在瑣末的個別生活方面，也表現出一個人對待生活的態度只是自私的，狹隘的。

四

然而生活不光是許多活的人物事件的積累，也不止是經過比較概括，得到最本質的諸特徵而再具體於作品；生活還要充斥一個人，壓迫一個人創作，高爾基說，這才能產生真正的現實主義。怎樣壓迫呢？首先，一個人接觸各色人等，遭遇各種人生問題，並且站在一定的立場上與生活相碰，要批判它們，它們也反過來向一個人鬥爭，相生相剋，一個人的感印、情熱和思想便從這裏像火花一樣的放射出來；高爾基不是在生活中，站在自己堅強的立腳點，與小市民們遭遇搏鬥，他不會產生像「小市民」，像「旅伴」那樣銳利的，對小市民的批判。高爾基的文學論文，特別是關於社會和文化等的論文，都是像燒紅了的鐵塊裏樣灼熱，決不是乾枯死板冷靜的東西，能够猛烈地震撼人的心靈，也是因為那些論文是他戰鬥中的火花。

如果有人習慣於冷靜的文學述語，這或許可以說，生活，它在「豐富素材」以外還有一個重大的意義，就是給你「創作最基本的動機」，給你「暗示主題」，給你強大的作品的靈魂。

因而，高爾基以為在人生戰鬥裏積累起來的人生經驗，實在是豐富並發達智慧和情感的泉源，生活得廣，戰鬥得酷烈，經過所謂「動心忍性」的鍛鍊，不但人的智慧會壯大起來，而且由於生活印象之充沛，他的想像，他的一切精神活動，都會翻騰起來；文學便不再是舊的現實主義，而是高爾基所

說的，具有着革命的浪漫主義，這一個有機組成部份的，新現實主義，戰鬥的批判的現實主義。

於是，接受歷史上文化的成果，向名著學習，以及掌握歷史累積到現在的文學方法，——都是爲了投進現實的戰鬥，幫助作者在現實裏進行的搏擊，在高爾基，決沒有從齊本到稿紙，進行搬運，從技巧到技巧，進行翻越的意思。——扎實的生活，戰鬥的、批判的、火樣的熱情，這就是高爾基所教給我們的，也是貫串在高爾基的創作和理論裏的。

一九四八年一月四日

生活底深入

——從L·托爾斯泰想到

俄國批評家S·昂德列益維奇在討論杜斯妥也夫斯基的時候，提到L·托爾斯泰，以為他是非尋常地觀察或研究作品中人物的細委，有穿鑿的天才的眼光，注於人類精神的深奧之處，並對任何事都要懂得透透徹徹才止。

這些話是說得不錯的，托爾斯泰確乎深入了人類精神的深奧之處，因此他有情緒的熱力，他有尋常底毅力，和誠懇、動情、新鮮的風格。——可是這深入的根基，似乎在於他自己對「生活熱」的追尋，和自己在現實生活裏內心工作、內心鬥爭的真實，這才產生了托爾斯泰底細密和深。並由於這內心工作、內心鬥爭的限度，他就產生了托爾斯泰向生活突進的限度。就是說，在托爾斯泰內心的鬥爭裏，反映了階級的限制；時代的限制，因而不是澈底的。

我們讀過羅曼羅蘭的「托爾斯泰傳」（萬有文庫本），又讀過英國人毛德的「托爾斯泰傳」（徐溫譯本），還有德國人S·贊威格的「托爾斯泰」（許天虹譯改進出版社發行），從這些書裏我們看到，頂突出的是一八七五年到一八七六年間，當托爾斯泰寫完安娜·卡列尼娜的時候，他的心情是多麼的複雜。他經歷到數分鐘的迷亂和生命的停滯，不知道，將如何生活，將幹些什麼。並且在「安娜·卡列尼娜」那本書裏，他也通過列文的形象，描畫了自己，這和他的「懺悔錄」對照起來看，就可以看出他對於生命意義是怎樣真心地在追尋，這便他讀了許多科學、哲學和宗教的書籍，從摩西，依妻

亞，孔子，一直到希臘學者，和帕斯卡爾，斯賓諾莎，非希德，費爾巴哈，以及各種各樣的著作，他讀這些書，並不是放縱自己的求知慾，也不是裝點自己的學識，更不是簡單的信任這些教義，他只是爲要從這些書裏看別人怎樣追尋生活的意義，並求得人生意義的說明，所以他在「基督教義的導言」中說：「他們只是把人生的意義，告訴給我們，而且以誠意來對我們講說。」這一點是很有趣的。一面表現他探求生活，一面表現他受了限制。

早在年青的時代，他就經歷了很多的混亂，狂暴的熱情，人生問題的迷惑，現實和理想的矛盾，在那時，就使他喜愛哲學和關於人生道德等問題的書籍，他讀了很多，思索得很多，通過他複雜的生活，墮落，和改悔，幫助了他的反省，他感受得很多，他在反省中體味得也就很深。

並且從他豐富的幼年生活，他就發展了靜靜的觀看，（比如「童年」裏寫的蝴蝶和馬車）將心比心的同情（比如對家庭教師和保姆），和情深的快樂、失敗、苦惱、怪僻的反省，（比如寫和友伴的遊戲，最初的爱情，以及在家庭裏人面前的表現），這些反省，使得許多生活現象，在他的心裏被有意識的把握住了，因而豐富了他，使得他寫童年，確乎是從內在的生活裏寫出兒童的生活來。能把自己完全的融化於那事物的裏面。就是對於戰爭的認識，他也是從它的內部來進行，他不光看見炮火，而且深在被圍城堡的生活習慣和思想情調裏，懂得那裏人的特性、弱點和心情的精微之處，因而產生出來的作品，也是深入的。這特色差不多表現在他的一切作品裏；就是他不僅從外面看人生，也不只是寫外面的人生，他在生活裏，沉入生活的心臟，從外部環境，到生活景象，從個別的事象，到活生生的人物，從思想意識到情調和情緒，他都放在心裏，直到他的心靈直接地接觸了人的心靈，並且浸潤在這

些生活和人生情調裏。起先他也許陷入，後來在反省中咀嚼它，最終就捉住了它。他的生活是複雜的，他的心情和喜愛也複雜，因此他不像屠格涅夫這樣只限於某一種傾向的生活，只喜愛某一種性格的人物，只深入某一種情調的人生，托爾斯泰除了他幼年生活的豐富之外，青年時期在農村，在戰場，在哥羅克村莊，在京城，他生活過，並且在那種生活裏，他就沉入那種生活，在京城，他曾和成百青年侍衛官在酒館、歌舞場、在賭徒、馬販、冒險者中間過活，他在世間的多種誘惑之中放縱，他所接觸的人生問題是廣闊的，但他並沒有陷入這些生活而不可自拔，在他的痛恨、反省和改悔中，這些生活在他心裏和他的思想感情就鬥爭起來，一面這些萬花撩亂的生活迷惑他，一面他要從這裏追尋人生的意義，一面是貴族的享受和放縱，一面是農民解放運動的時代思潮，這就產生了內心工作，在內心鬥爭裏反映了階級的鬥爭，他開始在這些內心鬥爭裏鑽入這些生活的細密的纖維，因此他深入了生活。——這一點不可以推演為文學作者的生活應該墮落和胡鬧，爲了求得能够深入生活，打開生活的幅員，只應該強調的說，如果沒有一定的理想和思想引起在內心裏和生活現實的搏鬥，生活經歷是很難明確地被意識到，細緻地被抓住的，這是從托爾斯泰的內心衝突裏可以看出來的一點道理。

托爾斯泰是由於生活在生活的核心裏，並由於在生活裏不斷的求索和反省，才深入了生活的。

托爾斯泰是地主階層的知識份子，過着貴族的生活，然而一八四七年，十九歲時，他就有改革農奴狀況的嘗試，一八五一年，廿三歲時，他就任內心上反抗他所過的生活，表現在「地主的清晨」和「打彈子者的日記」裏；雖然貴族的奢侈，沒有很早的培育出他的理想主義，過榮的貴族生活把他和政治上的民主分隔出來，然而他的供訴和改悔確也是熱情而誠實的，他有太多的矛盾，他對政治漫

漢，但他也有朦朧的民主主義的傾向，因此他才能在各種生活裏，發生心靈的衝突和鬥爭，把舊生活，並且正因為他的思想、立場不是鮮明的，他對生活底奧的達到，那過程才是那樣痛苦和艱難，有時甚至苦惱得他要去自殺。在一八六一年，他非常憤恨地主地位不可避免的雙重人格，有些傾向俄羅斯當時的民衆運動，但却給戀愛和家庭樂趣的新天地纏絆住了，再早一點，在一八五一年他的靈魂更朦朧，像屠格涅夫在「虛女地」和「父與子」裏所寫的時代青年，對托爾斯泰都是不能聯系上的，托爾斯泰從那時一直到二十年後，才開始走向這種精神領域，這道路中間，一個人將如何生活，將如何避免自己意識底毒害等等問題，都隨着多種多樣的生活際遇，步步闖入他的心靈，與他的貴族生活相碰相擊，他感到一萬五千畝田地和三千匹馬，——那算得什麼？又感到家庭的幸福不過那樣渺小，文藝學術上的創造，也不能最終的給予生活的意義；於是享樂主義的生活失去了意義，他「所依賴的已經崩潰，……生命已經來到了一個停止的時期」（懺悔錄），他痛苦極了，在這中間，他「追尋得更苦，他沒有用叔本華的自我毀滅，他沒有用梭羅門和釋迦牟尼的絕望幻想，更沒有用自我忘却的耽樂麻醉來解救自己，他終於接續上少年和青年時期所接觸到的「平民運動」，加上許多朋友的影響，他抓住了一個堅固的光明的信仰。這信仰在托爾斯泰，通過他的階層、環境、歷史、教育、習慣和複雜生活所養育的心靈生活，必然經歷着痛苦的割裂，然後找出「對於農民羣衆之愛」的信仰。所以這信仰不是直接從概念上搬運而來的，這信仰得來不簡單，他裏面包含全生活的痛苦追尋，包含着貴族地主與平民的階級鬥爭在內心裏的鬥爭，最後他認為享樂主義把一切的真理全都隱藏了，所以才在一連串的殘酷鬥爭中，認識生活，掌握生活。可見，糊裏糊塗的生活並不足以使人深入生活，倒是在生

活的各種難題和問題裏，深深的追尋，在內心裏發起鬥爭，讓反映前進階級的思想戰勝反動思想，才能顯示一個人酷烈的向生活前進，對生活表面的騷亂底反抗做了肉搏，才能最終的產生深刻而且動情的體驗和生活感受。所以倘若內心沒有一定的思想意識是不可能的，當然一個人有了一定的傾向，也不能就限制在這傾向所畫的小圈子裏，產生一種狹窄的喜愛和狹隘的生活範圍，像屠格涅夫那樣，在許多作品裏反映他一定類型的生活和情調，那麼，這理想也就只是以障礙生活的開拓和深入，而不是幫助生活鬥爭了。新的理想主義不可能是這樣的。在托爾斯泰式的作者，也許要更堅決的樹立理想和思想，以便向生活作戰，在屠格涅夫式的作者，也許要打開小圈子的生活，打開進步知識份子狹窄的生活範圍，多讓理想在生活裏撞擊，生根，苦惱和發展，以致豐富，扎實並且壯大起來。托爾斯泰是在對於生活意義的追尋，和矛盾的鬥爭中深入了生活的。

當然托爾斯泰沒有最終戰勝，沒有在新的歷史基礎上解決矛盾，所以他一面是在作品裏真實的描繪了俄羅斯，一面卻是一個地主，一個輾轉於污泥而只囁嚅着禁慾主義、道德改悔的俄國知識份子。一面他抗議社會的虛偽，批評資本主義的剝削，暴虐政府的凶殘，嘲弄司法和行政管理的腐敗，一面却宣傳不以武力抵抗罪惡，表現一種軟弱的悲觀的情調；一面他以清醒現實方法表現了俄國千百萬農民的生活理想和神權，一面又墮入改良的宗教思想，主張真有信心的宗教和一種道德方向；強調什麼和諧、愛和小康的倫理與教義，所以他也帶來了和農民同樣的弱點，在一九〇五年革命前農民的那種弱點，於是在歷史前進的頹潮，他就引導人們走向迷夢，渙散和無力的嘆息的境處，他對政治的冷淡和在思想上沒有更向前的突破，縱使得他仍然局限於他的階層和時代，在文學上表現了多少朦朧和

含混的意識與情緒，因而他沒有更猛烈地深入歷史，透過歷史。他是受了一八六一年——到一九〇五年那年代的限制。而且正由於時代、階層、思想情感的限制，他對生活的深入是柔和的，常常顯露以溫情的熱愛來擁抱生活，對於他的人物不能猛烈的鞭撻和擁抱，又在總的情緒和意識上，現出迷離，一切皆空和安靜的悲觀的風格，封建地主的情調。但比之於杜斯妥也夫斯基，托爾斯泰這種深入生活的方式，就更加明顯。而以托爾斯泰雖然生活的幅員開拓得很寬廣，在生活中的追尋、反省、內心的真實的矛盾鬥爭，引他深深地突進了生活，並且從自我的反省聯及了別的心靈世界，從深入的人生又展開了情深的細緻的風格，然而却由於矛盾的混亂和意識的朦朧，在時代的制約和階層的影響之下表現了托爾斯泰式的、柔和的、朦朧的、向生活的突進特點。

這裏產生了一點小小的秋調。

一個作者不光是一般的接觸生活，在紛繁的，萬花繚亂的人生裏，他須要真心的追尋、求索；並且這求索和追尋，不能套入教條和萬應靈藥似的模型，不能自以為是的抓住一點就沾沾自喜，更不能像一個麻木的市儈，墮入耽樂的、糖塗的、怠惰的、不肯多費腦筋的生活，而是要讓豐富的生活闖入我們的心裏，和我們一定的思想情感，和我們的全人生相鬥撲，也許這中間經過困惑、痛苦、煩惱，然而終於在內心鬥爭裏我們讓代表革命的階級思想，戰勝反動落後的階級思想，我們認清我們也就由此深入了生活，這生活經歷，這多種多樣人生問題的反省、咀嚼，使我們鑽入了它，我們就因此更加豐富，而且形象的思維、想象、融化於事物的力量，也就發達起來，在生活裏發揮更大的作用。

在這裏，書和理論，幫助我們突入歷史，突入時代精神，幫助我們在人生的困人的問題裏作戰和

深入，避免無知和淺陋，而不是要我們鑽在書裏，造成狹窄的情趣和生活圈子，乃至隔絕和生活的接觸，當然更不是要我們從理論到理論的建設創作上的所謂主題。而且特別要緊的是，理論的掌握，可以發展我們的理想，發展我們的思想意識，那便使我們更能有確定的立場和觀點，在與深而複雜的人生問題遭遇時，不致迷亂，並在自己的內心矛盾內心中工作中，得到真理的預示歷史動向的解決和勝利，更鮮明、更深遠、更正確、更勇猛的突入生活，從人、思想和風格的統一上進行創造。

嚴厲地追尋

——關於深入人生的一夕談

常常感到一個人和他喜愛着的藝術文學有關係。比如一個工廠女工，是一個沒落中農的女兒，讀完了小學，此刻，他很愛讀「牙痕記」，「二度梅」和「時調新曲」，……她和一個廠裏衛兵戀愛，其中的許多情節，也和「時調新曲」裏所寫的差不多。因此我覺得倘若要深入這女工，總括地抓住她的特點，對於這些讀物也必須要了解；這些讀物，會幫助我們認識這些女工的精神生活的。

道理其實並不新鮮，因為特定的時代和特定的階層、特定的集團生活，會產生特定的思想意識和情調，它們會凝結在各種文學藝術裏面，影響讀者的精神生活，讀者一面受讀物影響，一面又根據生活、立場、意識和情趣的傾向，找到他們的讀物，所以一個人一定時期的讀物，就多少是他那個時期精神生活的反映，倘若，文學作者就平常的印象還不能概括出一個人的特色，那末，那個人的讀物，特別是擴大起來的，他所喜愛的精神文化的各方面，會使我們更容易確定地認識這個人，因為這些精神文化的內容，相當具有形體，相當典型化了，我們易於把握，易於總括，倘使我們能够在剖析這些文化形態之後，能够和那真正的人聯系起來，那會幫助我們深入那人的。

有時想起「禮記」「解經篇」的話：「入其國，其教可知也；其爲人也溫柔敦厚，詩教也；疏通知遠，書教也；廣博易良，樂教也；潔淨精微，易教也；恭儉莊敬，禮教也；屬辭比事，春秋教也。」姑不論這些「教」的實質，是怎樣表現着封建的生活要求，但這段話的意思，是要從爲人看出

六經所起的作用，倘若顛倒過來看，也就可以從六經的內容，推出深受六經影響的人，是有着怎樣一套想法的。例如在這個都市裏，一套無線電裏的流行歌曲，一些海派方塊刊物和小報，它們不斷的影響着部分市民們的精神生活，我們有時可以通過對這些東西的分析，更清楚地懂得這裏某些小市民的思想意識和情感。當然這其間還有具體而微的區分，有的特別喜歡「魂斷藍橋」「驚夢重溫」這一類的電影，有的特別歡喜「麗」這本小說，那就各各表現着他們的精神生活的一面。我們分析這些電影和作品，比較方便，而當我們分析了、抓住了這些文藝的實質以後，也就很可能從這裏了解歡喜這類東西的人有怎樣的特色和特質，怎樣的精神生活的傾向。

不過有時一個人喜愛的方面很廣，那就須要從個別的多種精神文化的聯系中，找出共同的普遍的特點來，找出分枝出來的這些興趣傾向是出自怎樣一種精神生活的總根，或更明確的說，階級意識的總根。這就是為什麼一個作者需要學習得很寬很廣，而且很深，因為設若這作者所要處理的人物，是一個理性主義的學者，那末，這作者就須要了理解性主義的學說，讀過理性主義的名著，並且能夠站在辯證唯物主義的觀點上批評它，那才可以深入的認識這位理性主義的學者，了理解性主義在他精神生活上所發生的作用。有時理性主義的特色，甚至會表現為他的性格的特色的，那末，對於這部分文化的研究，就會幫助我們更深的，更確定的抓住這個人物。從這裏幫助我們深入這個人物。

這就是說，深入生活還可以從生活中文化形態、意識形態、人的情感的凝結形態去深入。

這是問題的一面。進一步就是自己精神向這些文化形態的突入和搏擊，就是對於這些文化形態底批判的理解，然後作者才能在這種批判的理解裏，批判地認識他的人物，並能把這種批判的過程，熟

切的體現在自己的作品裏。

倘使我們處理的是市民，我們研究這個人物喜愛的文化是某一類無聊的舊小說！我們不能強烈地在嚴格的分析中批判這種文化形態的本質和各方面，那我們在處理這個人物時也就不能有強烈的嚴格的批判的態度，或者說也就沒有批判的過程來表現我們的人物。當然也有些先生們是頗注意所謂口味和趣味的，他們企圖循着觀衆的笑和噱，換出他們的路，創造投合讀者暫時趣味的作品，向讀者呵癢，所以他們向羣衆喜愛的各種文化形態學習的意思，不是爲了由它們認識人物，酷烈的批判並突入一定的精神生活，在搏擊中剖析它們，認清它們，最終的從本質上從內面批判它們，使作品的精神充實；却是廣面的，局限在「口味」的範圍裏，從文字上，從形式上學習這些文化形態；在這些人，他們不是從生活到文化形態的，他們也不是要通過文化形態進一步向「」的生活突進，只會停止在現象上；特別重要的是：他們沒有思想立場的堅定，沒有從實際生活鬥爭中培育起來的精神生活的強大和豐滿，沒有新興階級的思想立場，足以不迷失於個別和偶然，而能在深入到細微的一點去的時候，仍時時顧全方面，而能在醜惡的內面，不被壓倒，勇猛地進行澈底的批判，因爲這樣的作者，他們不能從各種各樣文化形態，幫助自己深入人生，更不能進行入骨的批判；比如處理一個在理性主義思想影響下的學者，他生活的悲劇，倘若我們不能澈底的了解並批判理性主義，解決感情與理性的問題，那我們的創作是不會深入的；比如在大世界裏，我們不能從各種噱頭，打諢和文化形態裏，批判的深入進去，認識出它的半封建半殖民地的許多特色來，那我們就不能從根本上對他戰鬥；假使我們把「大世界」裏的活動和它的最經常的成員聯系起來，就可以看出那些文化娛樂，相當集中地反映了半封建

半殖民地裏的流氓無產階級、下層市民們、娼妓們、內地商人們、舊一代的中產之家的主婦們、逸少們，……底思想意識，並且一面是集中的反映，一面它又發揮影響，製造這種情調的人，我們固然可以從「人」深入其精神生活，但也可從這種精神生活的凝結形態深入「人」，能够澈底地了解一定文化形態的本質和究竟，並且澈底地剖析並批判它，那末表現在創作裏，我們就能在生活的敲寫裏，還深深地體現着對於一定人物精神生活的插發和深入的批判。這是一種很鮮明的階級分析的方法。

這種追尋，有時從一定的人開始，但倘不最後追尋到其一定的文化形態，就不能根本地從內面，從本質上決定地批判和歌頌。這可說徹厲而澈底的追尋，它使我們深入一定人生底一定文化形態；也許過程並不一致，有的先從具體的人開始，然後到具體的文化娛樂和讀物，然後到這種文化形態的總根和全局。在總的方面搞清楚，自然返過來便可以解決具體的現象的。

這是向人生深入的一個側面，一條路，又是一種最細微的照顧，在現實生活裏，戰鬥地進行着，並且特別由於它的集中和凝結，易於捕捉，用一個不恰當的譬喻說，我們可以把它當作一面鏡子，從其中窺看一定的「人」底精神生活，並從這裏追尋到底，追尋到其基礎的地方，就是階級性，實行最終的最決的批判和認識，然後處理我們的「人」，深入人和人生。特別當我們深入到一種時代思潮，一種歷史的精神生活的產物時，那澈底的認清和追尋，將更艱巨和重要。

這意思是說：不關心一定的人所喜愛的各式文化形態，是深入生活中的一種損失；把各式文化形態當作一個形式上的與人生分裂的對象，是一種謬誤；而不能通過各式具體的文化形態，深入到社會階層的意識的形態方面，作總的認識，剖析和批判，並且深入到把它與具體人生的相互關聯起來去

了解，那也是一種膚淺的拜物教。

問題是從這個側面要求深入，戰鬥地深入。一面是從文化形態幫助人生的深入，一面是從「人」開始，靈感地追尋到文化形態的總根，和時代的、歷史的、階層的精神生活底實質體面，這樣來幫助我在實際生活裏進行搏擊；並從這裏產生我們創作上的深度。

批判與讚頌

羅曼羅蘭所憎惡的是一種淺陋的物質主義，是一種靈魂的庸俗，是一種精神上的昏沉和腐爛，所以他寫了「悲多汶傳」，寫了「約翰·克里斯朵夫」，呼喊日常的戰鬥，剛健的性格，真實的人生，和強大的英雄的氣息。

鼓起這樣的英雄氣息，企望世界的黑暗，藉着這些英雄引導的靈光，轉為清明，是問題的一面；另一方面，殘酷地批判麻木和庸俗、浮面的儂笨有介事、和沒有真實內容的偉大，也是吹給世界一種新的生命，新的力量。

這兩面常是結合在一起的。陰沉窒息了新的精神，要求推倒壓在頭腦和心靈上的朽物，自然產生批判，也產生對於新理想的渴望和歌唱，它們共同的根基都是具體的現實。在一個作者的創作裏，甚至關係着他們的對於現實的感受和他們接觸現實的一定側面。作史記的司馬遷在現實生活之中，受權勢的摧殘，感受着趨炎附勢的可惡，因而他的批判就朝着這些方面，而他的讚美也就向着急人危難不顧自己身家性命的游俠之類；比如他嘲弄權勢秦任富豪，記巴寡婦清貧挖丹砂發了大財，秦始皇就向他送秋波，替他作「女懷清臺」，表彰她為「貞婦」，那許多描寫都是十分辛辣的批判，也是他在現實生活中慘傷戰鬥的反映。

我想這是真切和深入的來源。比方我們只有一種理念，要追新的，批判舊的，但卻從來不曾認識新的形象，也不會體味到怎樣的一種舊的渣滓，它在拖住新的，腐蝕着新的，那恐怕很難有痛切和入

骨的表现。而那表現出來的東西，怕也很難切中時弊，給予黑暗致命的敲擊。吳敬梓寫「儒林外史」，最使我們感覺有力量的地方，是他從那些腐儒的生活裏寫出他們在科舉與做雅士兩條路上闖來闖去，都遭碰壁，又從一般人民的生活中寫出鄉村地主的陰狠，市井商民的狡滑，打擊得他們在退而想做一個平實養生的人的時候，都是「此路不通」。從這裏作者批判了腐儒的無用，也批判了沒有文化的那些人們的卑鄙和惡劣，雖然時代限制了作者找到出路，但那批判是出自真實的現實，出自痛苦的感受，因而它是那樣實實在在，射中了心窩。

遠離現實的人們只有理念的高揚，一般的批判，那作品裏也許有葛郎苔的吝嗇，有哈孟雷特的猶豫，有奧勃洛莫夫的懶惰，但沒有中國具體的現實和一定現實裏的人，當然更難呼吸到對於這些具體現實和人有怎樣的憎恨、批判和戰鬥的理想，於是不論肯定怎樣的態度，還要呈現一種空泛。

有人說，魯迅的作品對於硬化了的中國人的劣根性，投下了一顆炸彈。然而這些劣根性不是一般的，一串形象，是舊中國所製造出來的。魯迅感受着它們，壓在中國的心臟上，不掃除它們，中國就要阻死，所以當這些精神陳渣，被他把捉，並凝成形象時，他以強力的批判，表現了它們，成了對於舊中國擲出的投槍；但倘若他不是從舊裏裏走出來，對它們毫無所知，毫無痛切的感受，他的批判會有力嗎？會切中嗎？恐怕仍然只是無關掛匾式的空泛罷。

然而魯迅所批判的，有些已經隨着時代被肅清，有些變了象，有些轉化，有些在這區域死滅，在另地域猖狂。社會的發展既然不是平衡的，這些性格和氛圍也是不平衡的，一個作者不與一定時代和一定地區的現實相結合，他的創作就要表現一般的空泛，比如魯迅許多雜文裏所批判的流氓精神和市

儉的肉麻格調，在許多前進的知識份子中可說已經肅清，但我們深入到某一個內地縣份，那裏却揚溢着魯迅曾痛烈打擊過的許多劣點；又比如在某一個知識份子集團裏存在的也許是生活態度或戀愛的問題，但在一個內地的鄉場上却充滿着封建勢力的狡黠和愚昧的醜態，我們不深入到那一種人生裏去，我們對於那一種人生就不要妄想在作品裏批判它，擊潰它。那對於社會的改造，也就老是局限在一定的狹小的角落，作品中呼吸不到土地的氣息，呼吸不到各樣的人生，結果火力也就老是集中這一社會階層，而另一社會階層永遠擱置不開。

然而我們正要把炸彈投到那些僵化的性格中去，向那些惡劣的挑戰，並誘發出他們的優點來。這樣，倘若我們是從那裏生長出來的，我們向那裏進攻。那正是攻擊老窠，豈不也對於知識份子階層有極大的意義，所以我們認為高揚和批判，都不只是精神的執着和堅持，而是要張開棋盤，向中國的土裏鑽進去，戰鬥出來。

這結果是明顯的。像烙印一樣烙在作者的作品上。路翎的「蝸牛在荊棘上」，「饑餓的郭素娥」以後不少短篇都寫着一個人的解放反抗在惡毒的勢力前面敗北，這在某一意義上，是路翎生活的反映，他曾深入的生活在四川的鄉鎮上，而那裏封建勢力就正以他們的狡猾殘酷和勢力之龐大，阻礙着社會的進步。從這裏他表現了個人解放在一種力量還沒有足夠強大，一種力量太根深蒂固的情形之下，遭受慘敗，就正是從那種生活的領域裏汲取來的，對於這一種勢力的刻畫和批判因而也是十分真切有力的。但是這也不是地理決定論，地域的問題還是提到社會本質這樣的高度的。

從這裏我感覺到一個文學作者的生活方式，最好是不要脫離了廣大的人民生活、特定的現實生

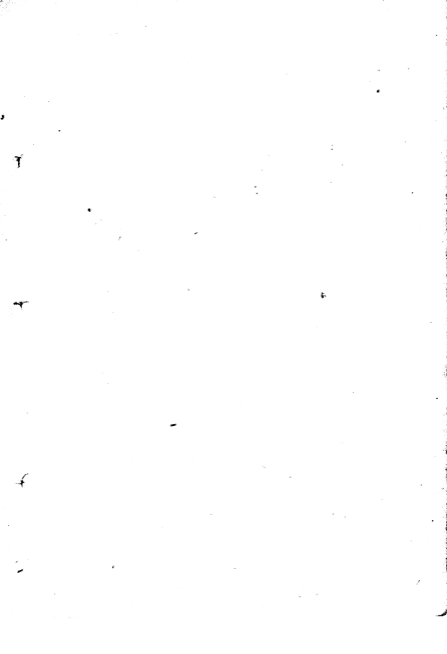
活。從事文學活動的，也許須要和作者、文化圈子的朋友在一起，也許生活無非是編稿和聊天，讀者和翻譯，那感受也許又往往是作者文化圈子裏的問題，或甚至只是書本上提供出來的問題這樣他就很難感受到某一種生活形象，捕捉到某一種與廣大人民有關的問題，和一種在一羣人民生活中充斥着的氣氛，產生強烈的憎恨、鼓譟、批判和讚揚。處在這種情況之下，有所創作，也就容易貧乏，缺少濃在的生命和泥土氣，有所批判，也就容易浮淺，沒有典型的實質的意義。

回過來說，我們當然也需要呼喚英雄的氣息，批判庸俗和腐朽，但卑劣和庸愚，在各種生活裏以各種形象存在着，新的英雄也在各種生活裏以各種姿態誕生、出現，庸表和空泛的一點影子，表現出來，是不能鼓勵，也不能批判和打擊的。

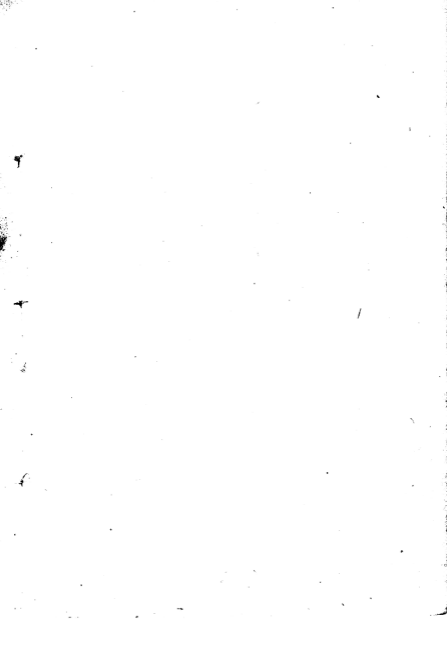
例如我現在居住在一座小小的縣城裏，就每天與各種形象接觸，郵政局長延遲匯款的領取，放高利貸；收田賦的，在米的斤兩和質的好壞上貪污；一座中興圍人事糾紛，有人拿五十石米運動當校長；守城的兵，在城門口拿進城小販的菜和魚，作為買路錢；一羣婦女們吱吱喳喳，東家長西家短；一羣地方上呼之為「狗頭紳士」的，清早就在茶樓做他們紳士的事業；或者一個以貪污起家的小辦事處主任，就有一羣隨從扶着醉醺醺橫街而過，遇上司露出一付奴才相，遇窮人，視若無睹，並且鑿幾房小老婆，還陪人家的小老婆靠鴉片床；倘若一個人曾經當過美軍的通譯，這裏家鄉人就會傳着他是從美國來的，整天不吃飯，只吃什麼檸檬酸精……；我生活在這裏，每天感受很多，思索很多，憎恨和痛苦很多，許多形象已經在我心中凝聚，我也捕捉住了這城市裏愚昧，自私和沒有文化的氣氛，於是我領會了封建落後的小城的精神實質。社會改造，文化啟蒙，在我的思想裏於是不只是空泛的，而

是與這些形象聯結在一起的，創作的慾望在我心中躍動，我企圖把那凝固在這城市上空的卑劣、自私、愚昧的雲，畫下來，並且把它擊碎，像狄更斯在「孤星血淚」裏把古老英國的保守，從那老寡婦的身世裏表現出來，又從下一輩的重覆裏表現出來一樣，終至燒起火來，燒毀那老一代的保守，並且扯掉窗簾，推倒高牆，解放下一代。於是，這熊熊的火，這推倒和撕毀，都不只是火和行動，而是從真切的心靈裏發出的呼號，我現在就有這樣的呼號，只是它的實現將會用另一種形態，而且已經像風暴一樣向這城市掃過來了。這城市馬上就要解放了。這裏面有真實的批判，有新的英雄氣息的誕生。

因而，我感覺，理想的堅持，性格的高揚，不論從讚頌的方面，或是批評的方面，都嚮往泥土裏深入，並且以讚頌的精神引導批判，從讚頌的方面往批判的地方鑽進去，進行切中要害的創作。



III



論「儒林外史」的語言

五四時代對於「儒林外史」的評價是把它當作白話文學範本。前兩三年艾蕪先生他們又從新的創作觀點上討論了「儒林外史」。我以為如果把「儒林外史」的語言，只看做「明白如話」的白話，或者認為就是普通話的文字紀錄，那顯然是不夠正確的；並且評價「儒林外史」的現實主義的價值，也不能不連帶的要在它的語言評價上，從五四的看法，前進一步，因為倘若「儒林外史」所用的語言是文言，或者即使是白話，它也不會有現在這樣燦爛的現實主義的價值。

「儒林外史」，實際上是在漢字範圍內充分採用了方言土語的文學。這個方言區域，大致是作者所生息的全椒，江蘇省的南京一帶和安徽省的中部諸縣，這個方言系統，雖然仍屬於所謂官話語區，但在語音，語彙乃至語法上都多少有着它自己的特點，「儒林外史」就正運用了這個系統的語言，在文學上作了燦爛的創造。它所反映的官話語區的共同性，連接着文學史上白話的歷史形成了它的普通話部份，即所謂白話。它所反映的這個語言系統的特點，就形成了它的方言土語部份，使得書中所寫的生活現實的形象越發鮮明活躍起來。讀過儒林外史的人，誰都會感到寫得最好的人物是里巷的人物，而不是已經升官了的士人；寫得最好的生活是封建社會的市俗，尖酸，自私，勢利，愚迂，而不是什麼禮樂大典或制義難新郎。儒林外史在這部份生活的描寫上所以能得到成功，不能不歸根於方言土語的運用，因為這種方言土語與吳敬梓筆下的生活形象十分切近，便自然可以充分的表現這種生活形象的細節，完成儒林外史的現實主義。

有人曾經認為「紅樓夢」是最好的京話文學，完美的運用了所謂「京片子」；許多語言學者，也會拿這本書中的文句來作京話語文法分析研究的材料，得到一些法則和規律，於是有人主張中國文學語言的道路，一定循着歐洲文藝復興時期某些國家道路走，其實「紅樓夢」的語言區域也在普通話的範圍之內，在漢字書寫的條件之下，受了過去文學歷史中先存的白話文字的制約，便自然將其語言體系中屬於普通話區域共同部份，在文字上表現為白話；將其特有的語彙語法等，新加到文字中來，造成了所謂京話在文學上的地位。人們看到了「紅樓夢」和「儒林外史」所反映的普通話區的共同部份，便說「紅樓夢」和「儒林外史」都是白話文學的範本，具有明白如普通話的普遍性。人們又看到了「紅樓夢」所運用的所謂京話、十分完善，便認為「京片子」一類的語言在文學上已有如此燦爛的成績，應當就是中國文學的語言；可是人們卻沒有看到「儒林外史」所運用的皖中語言，也得到了輝煌的成績，創造了它在文學上的地位。

這就多少證明了，企圖以一地的語言，獨據住文學，是要失敗的，作家們新的努力，也已經逐漸地把四川方言，河南方言，東北方言……提到文學上來，他們的道路，我以為在實質上是和儒林外史的道路一致的，不過儒林外史寫作的時期，作者還沒有這種理論上的自覺，據我的推想，作者只是為了省市的刻劃自己的人物和生活，便自然的使用了他的的人物語言，同時也就是他自己的語言。這顯然是一種現實主義的態度。

那時候，恐怕作者捨棄了文言，便只有自己的鄉土語罷，所以不論對話與敘述，不論描寫的地點是廣東還是四川，在儒林外史還是運用着皖中的語言；至於其中的文言因襲，我們多少會拿「時代限

制」這一句話來加以寬容的罷，我們且舉一些實例：

一、惹得金老爺看喬了（第四回第二二頁，世界版）——「看喬」這個字彙就是許多人所不懂，翻成普通話差不多可作被人輕視和瞧不起的意思，然而比瞧不起還微妙一點。

二、抹胸口，捶背心，舞了半天（第三回第十九頁）——舞，普通話就是弄，或四川話「搞」。

三、他也要算停當的了。（第二回第十一頁）——停當照普通話講應該是「弄好了」的意思，但這裏照皖中方言是「能幹，會做事」的意思。

四、布草衣服。（第二十一回第一一五頁）——布草衣服，並不是布和草製成的衣服，草，似應記作造，照法律名詞「兩造」「他造」來推衍，可以說是表示類別的字，布造就是布類的，與絲綢相區別。

五、你也不該就在老爺跟前就灑出來（第二二回第一二〇頁）——灑是帶着激奮訴說人的是非意思，這一個字表示這樣多的觀念，普通話中好像沒有與它相當的字彙。

六、見滿桌堆着都是選的刻本文章，紅筆對的樣，花裝胡哨的（第二九回一五九頁）——花裝胡哨四字皖中人快讀，表示彩色雜亂花眼，特具風趣。

七、杜少卿道：「這是什麼要緊的事，只管跑來來倒熟了。」（第三二回一七六頁）——倒熟一方是說閒話的意思，一方面是顛顛倒倒是說着一件事體的意思。

八、他該我九兩銀子（第五二回二七八頁）——該是欠的意思。

九、聘娘說：「你看儀媽也罷刀了」（第五三回二八六頁）——罷刀的意思十分微妙，大致是喜

歡多管閒事，喜歡掏些話來講的意思。

十、商議定了，做神做鬼來弄送我（第四回二二頁）——弄送，捉弄，對付的意思。

十一、把小的鴉兒和米月梢袋都叫人短了家去。（第五回二七頁）——短。攔路搶劫的意思。

十二、嚴貢生轉灣道：「……」（第六回六三頁）——轉灣是幫人調解的意思，並不是自己說的，話轉了個灣子。

以上所舉，都是極明顯的方言，他如「現世報」（三回十六頁）「好好先生」（六回三七頁）「殺我的巧」（十六回八十八頁）「幫襯，幫襯」（二二回一一九頁）「幾句就同太守說槍了」（四三回二三五頁）「特為要求教的」（五二回二七八頁）「取回紙筆」（五二回六八〇頁）「自己搗噱子」（五四回二九〇頁）同他七個八個的」（五四回二九二頁）「本家的產業是賣不斷的」（十六回八十八頁）……等等也都特具皖中方言的口吻，書中許多用具事物的名稱，也都是皖中所習用的，比如：「灑娘子」（九回五〇頁）「火叉」（十回六十四頁）「笨箕」（二三回二九頁）「炒米歡團」（三回十五頁）「梢袋」（五回一一七頁）……等等，有些語法，和字頭字尾，也帶有皖中語的色彩。例如：「哄我想的慌」，（二二回一一四頁）「娘也怕黨的慌」（十六回八九頁），的慌這種話，在皖中就特別多；什麼「急的慌，餓的慌，怕的慌」等等，不計其數，在說的時候，「的慌」發音很弱，不像記在紙上所顯示出來的有發慌的意思，所謂想的慌，並非想得發慌，其正確意思倒是開始發慌的意思，或有點兒想的意思。另外例如很大講「獸大」（二二回二二二頁），打穿講「打通」（九回五〇頁）「一拐講」「一摺」（二十三回二二六頁），很喜歡講「歡喜恨了」（三回十八頁），要拿講

「討」(三四二十頁)……等。也多少都是與北方話不同的。

統觀這些方言，有用在敘述中，有用在對話中，而所及的範圍又甚廣，字彙，語法，事物的特殊名稱乃至口吻風趣在在都收入字中，而皆統率在一定方言體系之下，我以為這種做法是很好的。因為我們今天還是在使用漢字，口裏有這句話，文字上常常沒有，人類的思想感情就不能在書面上表述，中國文字上所反映的語言，十分貧乏，方言能够大量的進入文字，是豐富文語的辦法之一，文語增加了自然就增大了文學的表現能力，使我們的文學陷入在文言乃至所謂「白話」的圈子裏，都會要患貧血病的，各地方的語言都要在文學上獲得發展機會。

然則中國的語文問題，並不很簡單，新的科學思想要求精密的純淨的語言，白話文的白話在知識份子中甚有羣衆基礎，廣大的工農階級與市民層又與方言土語不可分離，所謂中國國民的語言，又在有利的條件下長足發展，文學到底要用什麼語言求豐富呢？這裏就有了階層與地域的問題，論爭似乎不少，有主張文學的語言必須純淨，南腔北調，實足以破壞文學的情調，白話是有歷史而且可以細緻的，捨此不足以創造文學的美，有人又主張必須用方言，他們是美好的，豐富的，生動的，只有這種語言才是文學的語言。另外又有人主張京話，又有人主張各種方言。到後來，大家甚至忘記了問題的要點，而相互非難，爭奪起在文學上的獨霸來。事實上好像問題主要點還在語言的階層性及文學的對象和題材上，題材及作者思想的轉變是一個重要的問題，語言問題只是隨此而來的。寫什麼東西給什麼人看最好就用什麼語言，這是一個語言階級性的問題。方言土語的使用也要照顧個問題，方言土語並不一定就屬於工農階級的語言，方言土語裏還可以進一步分出上層的語言和工農的語言來，因方

言語並不就是工農大眾語言，其中有很大的關聯一部份，也有甚為相反的一部份。

真正文學語言確立的問題與中國民族語言建立的問題是不可分的。其中以五卅所指出的正在生長的大眾語為引導各階級各地域的語言的精華，向前發展，以趨完成；所以方言土語的發掘和使用，包括很大一部分工農語言的發掘，都是這個創造中的工程。這個工程。這個語言現在尚未完成，需要不斷的努力創造。儒林外史就在皖中方言的發掘上有它的功績，讀過儒林外史的人，都多少觸及到這些語言，使用一定的方言，表現一定的生活，在文學上表示出，是一條完成中國作風，完成現實主義的道路。在語文上表示出是提高方言，洗鍊語言，使與各種的語言一同和正在發展的國民語言結合，為建造中國的民族語文起一點作用。打破一部分人認為中國語文發展是走歐洲文藝復興的道路的看法，儒林外史所創造的成績多少是他們的鼓勵。

儒林外史所使用的方言，當然是在漢字的範圍之內使用的，在漢字範圍內，讀書和說話的音多少有些不統一，比如蚊蟲，江浙說作「門子」如不寫蚊，而寫作門，在使用漢字的情形之下，人就會不懂，所以儒林外史也多少捨棄點聲音的要素，不似純以記錄方言為主的文學。比如「拄着拐杖出來」（九四四九頁）的拄字照讀音書字，「挺覺去了」（十一回六四頁）的覺字照讀音是告字。都仍用已有的文字，不純記錄聲音。可是當一種語彙在已有的文字上沒有，而語言上却有的時候，則大膽的用字記音，彷彿六書中假借的方法，這在上舉的例子中一望皆是。這是在漢字中使用方言必須大膽幹去的一點。

我可說儒林外史方言的運用是很自然的，它循着一個方言的系統，順應着描寫的需要，極其純熟

的使用這個方法，它告訴我們，現在有些人把用方言看作時髦，把收集雜來的許多方言生硬的堆砌於文字之中，加上無數的注解，是一種錯誤的態度。

這就是我所見到的、舊林外史在方言運用上，給予我們的一些暗示，理論上的和實際上的，在漢字尚未廢除的範圍之內。

一九四五年十月四日上書

關於「世界文學史綱」

柯根著·楊心秋雷鳴然合譯·讀書版

關於世界文學綜合的研究，中國介紹得不多，特別是到現在為止，彷彿還沒有一本比較完全一點的稱世界文學史的書。

鄭振鐸先生的「文學大綱」，可說是間架較大而且又齊整的一部著作了，但却止於一種泛泛的介紹，普遍的把文學史的事情敘述一過而已，它也許只能幫助一個人大致的，約略的認識一點文學上的史事，而卻不能滿足一個進步深入研究的人。

世界書局出版過一本「西洋文學講座」，其中也有很大一部份是從歷史上介紹西洋文學的，還算詳細，不過也是一種平平的講述而已，沒有更深入的分析和評論。

一般比較流行的，大概要算弗理契的「西歐文學發達史」了，這本書還算通俗，並且能夠就社會發展的階段分出如舊文學史的時期來討論思潮與創作，還不失為是一本可讀的文學史入門書，不過這本書對於作家和作品的研究不夠深入，而且雖往後學問的發展，已經批評出他的許多錯誤來了。

此外通常可見的，似乎還有本間久雄著的「歐洲近代文藝思潮概論」，是沈端先譯的，就思潮討論作家和作品，有它的優點，也有它的缺點，並且不是總括的研究，有些不正確的地方，也早已有人批評過了。

所以，在中國研究世界文學史，就翻譯或編成的書方面講，恐怕只有從外國的，（如重慶書店的

俄國文學史，商務印書館的法蘭西文學史，英國小說發達史，和萬有文庫裏的單行本什麼印度文學之類，從斷代的，（如十九世紀文學的主潮，希臘文學，羅馬文學，歐洲大戰與文學，）從思潮的，（如法國的浪漫主義，）從作家論的，（如易卜生研究，郭果爾研究，普式庚研究，佛羅貝爾研究，……）從性質分類的，（如西洋戲劇史，詩歌的起源和發展……）這幾方面來進行分散的閱讀，而後再集中和統一起來，理出一個系統。然而也可從一本總綱的書，進行個別的深入的研究和學習，那也許可以避免見樹不見林的毛病，因此，一本系統完全又在見解上比較正確的書，是極其必要的，正唯其系統完全，它可以聯貫個別的；正唯其看法正確，它可以避免個別中的歪曲的，並引領我們在個別的學習中把握基本的論點。

這使我想起柯根的「世界文學史綱」，它第一部分講古希臘文學，第二部分講中世紀文學，第三部分講文藝復興，往下講十七世紀、十八世紀、十九世紀英國、德國、和法國文學，到最後講到現代文學，從羅曼羅蘭一直到辛克萊。它最大的特色是能夠提出代表作家來作批評的研究，並能提出問題和思想來討論，很能做到深入獨到的分析和解剖，而又極其簡明，扼要和深入。在一個不專門研究文學史的人，能把這些總括的東西都弄清楚，可說對於文學史就已經有了一個概略的了解了，倘若他是深入研究文學史的人，那不妨再從這個綱要，抓住一個一個的中心環節，逐個的深入研究，這要能求得充實，或進一步批評和發展，那末，也許還可以企望出現一部更好的世界文學史綱，供獻給文學青年和文藝工作者。——在這本「世界文學史綱」裏，是沒有俄羅斯和中國的。

這本「世界文學史綱」是戰前出版的，（一九三六年）作者是柯根，譯者記得是楊心秋和雷鳴

整，出版者是讀書生活出版社。大家都知道，柯根是莫斯科大學教授，以國立學術會會員資格，任學藝部部長，又做過國立美術院院長，對於文學史特別有研究，寫過「古代文學史」第一卷希臘文學，西歐文學史三卷，十九世紀歐洲文學，近代俄羅斯文學史三卷，和另外許多關於文學批評問題的書。這本「世界文學史綱」寫作時期較後，可說是他研究的結晶，所以可以一面評述文藝思潮的特點和內容，一面又評述文學史上作者及其紀念碑的創作，是實際作品和文藝批評融合在一起來展開討論的；並且討論的時候，把握住世界文學發達之主流及幾個主要契機，用唯物辯證法的眼光分析文藝與社會歷史，以及文藝本身歷史的發展與變化；特別是照他自己的說法，是想寫給學校作教本的，所以自然很注意通俗和簡明，足以供我們當作學習文學史的主要讀物。

然而，可惜得很，這本書現在是絕版了，有一個時候，我甚至天天在四馬路舊書舖裏找尋，詢問這本書！

特別最近看到「近代歐洲文藝思潮論」重印出版了，還有許多戰前的老書紛紛再版，却總不見「世界文學史綱」出世，於是懷念之情是更其殷切了。

是出版家們把這本書遺忘了？還是這本書已經絕跡，抑或是這本書在商業性的考慮之下，覺得重版會沒有銷路呢？——那末，我可以奉勸讀書生活出版社，或別的出版家們，重印這本書，它會成為許多愛好文學的人，所十分喜歡的讀物的。我相信這本書的重印，會給搞文學的人，在學習文學史的時候，一本很重要的讀物，特別是在這文學史的書籍極其缺少的時候。

這恐怕不只是一種狹隘的個人的希望罷。

爲文與爲人

最近將『文心雕龍』關於爲人與爲文的關係，列了一個表，紀之如下：

人名

爲

人

爲

文

賈誼

年少俊發。

文潔而體清。

司馬相如

慢世傲誕，越禮自放。

理修而辭溢。

楊雄

默而好深湛之思。

志隱而味深。

劉向

簡易無威儀，清廉樂道。

辭昭而事博。

班固

博貫載籍，性寬和雅懿。

裁密而思靡。

張衡

淹通五經六藝，高於世。

慮周而藻密。

王粲

人頗燥銳。

顯出而才果。

劉楨

氣褊狹。

言壯而情駭。

阮籍

體逸放蕩。

響逸而調遠。

嵇康

尙奇任俠，有骨氣。

興高而采烈。

潘岳

輕敏世利。

鋒發而韻流。

陸機

非禮不動的儒生。

情繁而詞隱。

從這個表上看來，爲人與爲文的關係是十分密切的，一個人的文章，不能與一個人的爲人脫離關

係；所以劉勰說：「各師成心，其異如面。」（體性篇），倘使性格爲人各各不同，文章即使所寫是同一事件，風格也會迥然相異的；正如一個輕巧油滑的人，不容易寫出嚴肅誠懇的文章，一個靠剽削欺詐起家的人，文章背後，也總流露着虛偽和狡滑。

但是寫遠心的文字，裝腔作態也未始不可，比如某些兩面人的人們，一會寫這樣的文字，一會寫那樣的文章，豈不有一面並不代表他們的性格和爲人，然而他們却裝得像煞有介事，大使人以爲其文即如其人，——因而那實在是很容易令人上當的。可見得「文如其人」這句話，在現在這醜惡的世界上，就有深入了解的必要。

「狗嘴裏吐不出象牙來」。作偽總有可以讓人看穿的地方，一個本質上有骨氣的人，隨筆寫來，不必扭捏作態，文字就自然剛勁動人，而一個搖尾巴的東西，不論他怎樣遮地塗飾，在字面上寫上無數的正義，真理，……但這蘊在文字底奧裏的氣質，却是惡劣無恥的。銳眼人就可以認出這蘊於底奧裏的本質。

這仍然是受「人」這個尊嚴的名稱所決定的。做了怎樣的人，自然可以做怎樣的文，這是從文字裏彰極所要追求的東西，在階級意義下的人和人的生活，思想同感情。

然則人不是抽象的，他是存在在社會歷史裏的，他有一定的立場觀點，階層環境，個人歷史，遭遇，地位，性格，綜合的形成了一個具體的人，影響着他的文章。

「以保元吉」之外

我們現在頗爲尊重屈原的骨格，但是顏之推却爲屈原惋惜。照顏之推說，屈原「露才揚己，顯露看過」，所以才招致不幸的，這不幸絲毫也沒有正義和真理的價值，僅僅是一種「輕薄」而已。最好的立身之道，還是依照顏之推的理論：「……砂礫所傷，慘於矛戟，諷刺之禍，速乎風塵，深宜防慮，以保元吉。」（文章篇）怎樣防慮才能以保元吉呢？文章裏好像沒有正面的說明，但暗暗之中，它已經告訴了人們，還是寫點「敦頌仁義，發明功德」的文字較比妙些。

於是寫文章的人遭到了歧路，一面是「諷刺之禍」在威脅，一面是「以保元吉」在誘惑，有些人便開始搖動。顏之推的思想俘虜了不少文人。

然而，若把這種議論，和白居易的與元九書比較一讀，則自見兩種骨格。白居易的際遇和心境比上面所寫的情形不知複雜多少，痛苦多少。照白居易與元九的信上說，常時他的妻子朋友都不了解他，責怪他因爲寫作而得到的不幸；能懂得並且喜愛他的詩文的人，又一一的死去；他自己的處境可謂極端惡劣，周圍完全是對於他的寫作工作的不了解，不同情，他被置孤獨清涼的境地，可是，就在這種時際，他却仍然以激越鋒利的筆寫出了他心底的呼喊，他評價了杜甫的新安吏、石壕吏、瀘州驛子，留花門，認爲高過於杜甫的其他諸作；他堅持的主張了嘲風雪嘲花草，若無所諷，則無意義；他並且大膽的說明了他自己作品的影響，他說：「凡聞僕賀雨詩，衆口竊竊，已謂非宜矣；聞僕笑乳吏，寒哉詩，衆而詆詆，盡不悅矣；聞秦中吟，則擯豪貴近者，相目而變色矣；聞登樂遊園寄足下

詩，則執政柄扼腕矣；聞宿紫閣郵詩，則握軍要者切齒矣。」（與元九書）；他又說見到了別人愛讀他的小的抒情詩，他自己並不高興，他認為他較有力作還是一些「有意旨」的東西；他一再曾述詩經的創作精神，認為是作詩的基本態度……所有這些，都可見他雖然「因文得禍」，處於精神痛苦之中，而他所持的感情與理智依然是堅決的，請聽聽他悲憤的呼聲：「……嗚呼，豈六義四始之風，天將破壞不可支持耶？抑又不知天之意不欲使下之人病苦聞於上耶？（白居易的思想當然尚未進步到看出封建社會的「上下」關係並非神賦的）不然，何有志於詩者不利若此之甚也！」（與元九書）這可說是一種痛極呼天的控訴，表現着極度苦惱以後的堅決。

這顯然不合乎顏之推的「以保元吉」的哲學。假設事情是這樣的：顏之推對白居易說明了「諷刺之禍」，又好心好意的關切白居易，叮囑白居易要「以保元吉」，來寫點「救國仁義，發明功德」的東西，那麼白居易的與元九書就正是對於顏之推最好的答覆。白居易終於堅持了下來，他的詩留到了現在，可以證明他這種堅持，並不如當時一般人所見的那樣是無意義的。歷史證明他走在正路上，並非走在當時一般人所以為的邪路上。

這也是可喜的事。「以保元吉」並不能像醫對於小孩那樣吸引住白居易之類的人。

心智的蔽障

在文章寫作上，前人所創造出來的成績，固足以爲後人示範，爲後人作繼續前進的階梯，然而也足以蔽障後人的心智，阻礙後人的新變。這在往昔，有所謂「字字有來歷」的主張。造作了「詩窺盛唐！文効漢史」的作風；這在今日，有所謂某家風格，某人氣派的讚詞，鼓勵了不少中國的果戈里，中國的屠格涅夫，這些人在執筆寫作的時候，胸中總有一個大作家放不過去，這雖然多少可以提高寫作的水準，但是文章就總陷在這些大作家的窠臼裏，倘若陷得稍淺，那還往往有自己的感情思想，不過必得通過別人的形式來表現罷了，等到陷得更深的時候，則連對於事物的看法態度等也都變得同別人一樣，而寫進文章的現實生活及蘊在其中的思想感情，甚至常常都是別人的東西，——這是一般人所認爲「模倣」，可是這有時不是有意的模倣，而是無形中受了前人「影響」所造成的結果，當這種影響使得自己看不清新的現實，對新鮮的事物不能接受的時候，就算到達了十分嚴重的程度，因爲這就是自己的心智被逐漸陳腐了的東西佔領着，拒絕自己的真知灼見；所以賈山谷說：「文章切忌隨人後」，蕭子顯說：「若無新變，不能代雄」；都看出了文章受前蔽障的壞處。

但是有一種心理，鼓勵人模倣前人，袁枚在「隨園詩話」裏說：「……學杜韓不成，而矜然自以爲大家……假人餘焰，妄自稱尊……」，意思正和現在一些人主張相同：即使沒學好，到底有一個偉大作品的規模在那兒，人爲什麼不模倣大作家？然而模倣大作家的結果，還是袁枚說得好：「今之士大夫……慕詩名而強爲之，又慕大家之名而挾取之，於是所讀者，在宋非蘇即黃，在唐非韓

即杜，……專得皮毛，自夸高格，終身由之，而不知其道」。把自己陷入了別人的窠臼之中，徒然以別人的齒牙餘慧，為寫作根據，束縛了自己的智慧，抹殺了自己的探索。

這也可以說是「死的拖住活的」。

有許多時候，我們常常體驗到自己埋頭書本的時候，自己便落進別人的情智之網中，自己個人對於世事的接觸、體驗、探索……便多少轉得淺淡些、遺時候，創作的心境也較荒蕪些，倘有所動筆，談論的也較抒寫的要多些，別人的也比自己的要多些，等到一旦脫出書本，擺脫了書裏加在自己情感思想上的羈絆，則自己的全身全心就可接觸現實，鬥爭、孕育，雖然前此從書本中接受來的東西，仍在冥冥中發生作用，但已不是第一意義的東西，寫成文章，也不會是直接的搬運了，「隨園詩話」中引了幾句詩，如：「無詩轉為讀書忙」，「讀書久覺詩思澀」，「學荒翻得性靈詩」，都相當能夠道出這種體驗，就是太深的陷在前人的著作裏，會泯沒了自己的情智，牽礙了自己的前進，限制了自己的新創，因為這是陷在別人的窠臼之中。

佛云：「學我者死」，沒有佛的修養而學佛，結果假慈悲而已，再不然就是學成滿口仁義道德，而滿肚子却是男盜女娼，形式上雖有點相似，而實質上却相去十萬八千里，這裏我必得聲明，我並非接受文學遺產的反對派，我並不主張有了配尼西林退去膏百草從中找出治療炎症的藥物來，我只覺得目下有一些寫文章的人過份容易向形式的極端走，容易以前人的作品的思想、感情、形式、風格鑿自己的作品，容易陷在前人創作的窠臼裏不可自拔；而所謂學習別人創作的精髓、實質，在前人創作的基礎上前進，這種理論和實踐，雖則已經提出，却並沒有十分普遍，所以書本和別人的成績，反

而拖累了自己；是人家故意拖住我們嗎？不是，是我們自己弄糟了的。我們不懂得向別人的真本領去學習，而抓住了別人的外表，因此助力變成阻力了，前進的階梯變成新創的阻障了。

比如有個時期，艾青式的詩充滿詩壇，這在艾青，他寫那些詩，原是很真切的而自然的。但在許多仿效他的詩的人，就徒然學他的格調、句法，甚至把他詩裏所常寫到的事物，也大量寫進自己的詩裏，結果就自然弄得浮詞爛調，堆砌滿紙，艾青的創造，對這些人不但不是助益，反而變成鐵鎖。

創作上這種情形常常出現；結果是使得創作沿着風氣所向，走上空洞的道路。學文的人不能不引此以為戒，努力從這種種種樞要，把自己解放出來……

詩文不比山經地志

據說作賦貪誇張揚厲，所以言木則若干，言鳥則若干，必待搜羅羣書，廣採風土，然後成文。現在這種作法，竟然遺傳到新的文藝和文章中來了，有寫詩的人，從動植物大辭典中請出最美麗的樹木花草和玲巧的小鳥來，生活在自己的園林裏，他們說這是根據一位西洋近代批評家愛地孫（Addison 1692—1719）的理論。有寫散文的人，臨文之先，盡事搜括，弄得滿腹書卷和掌故，握筆的時候，又覺得這些材料，得來頗費一番功夫，不忍心刪芟，放進文章，倒足以炫耀自己的淹博，便一股腦兒鋪排了進去。結果，一篇文章零星瑣碎拼拼湊湊，簡直可說全是糟粕，袁枚就認為這樣的文章，直是類書或山經地志，而不是文章。但是我們的作者說，托爾斯泰寫作「戰爭與和平」不也讀過幾百種有關的歷史書籍。

這是不錯的。寫作需要嚴肅和認真，需要調查和研究，需要廣見和博識，但是這裏有兩種態度。一種是智識雜貨攤的作風，將自己關於某一個題目所得到的智識鋪排在文章裏，而沒有一定的意旨與情思。一種是澈底消化的辦法，爲了對所寫的東西表裏鉅細都有通透的了解，所以搜括甚多材料，讀之思之，好使它融會於心，化爲自己文章的血肉，免得自己握筆的時候一知半解，明此昧彼，捉襟見肘，這是有確定的意旨和情感思想的表徵。

隨園詩話中會說：「近見某太史洛陽懷古四首，將洛下故事搜括無遺，竟有一首中，使事至七八首，編湊瑣查，茫然不知作者意在何處」。這便是前一種作法的代表，他們不懂得材料在文藝中是要

受作者的意旨和一個作品中渾一的思想感情統率的。如果不受統率，那學識材料反而要變成異質，會使文章在堆砌之中情情的失去生命，脫離了實際。

如就讀書與文章的關係說，這也是很微妙的。古人有所謂才、學、識的說法，讀書只是這三者中之一，要使這一樣「學」在文章中發揮作用，好像還須與「才」、「識」二者融會，然後才可以得到好結果；因為「識」與「才」都是從現實生活中磨練出來的，「學」通過了「才」「識」方不致是僵死的東西。這道理很簡單，然而事實上人們常常眩惑於學的堆砌，而對於才、學、識融會的東西，還沒有正當的欣賞與估價。

李玉洲先生說：「凡多讀書，為詩家最要事，所以必須胸有萬卷者，欲其助我神氣耳。其隸事不隸事，作詩者不自知，讀詩者亦不知，方可謂之真詩，若有心矜炫淹博，便落下乘。」也正是闡述讀書與作詩文的關係，書給我們的知識，不可以敷衍的搬進自己的文字，因為詩文不是山經地志，它不是以羅列一大羣事實和事件為主的。

一九四六、十、十三、上海。

真摯和樸素

有時候十分喜歡讀人的書簡、日記、悼念、序跋之類的文字，看他們那些真知灼見，感慨蘊論，和拳熱情深的抒發。這些文字往往是對於實際生活極深刻的體味的結晶，能抓住最突出的細節，最尖銳的感印，小中見大，個中見全，不必鋪排什麼開架，不必做什麼公式的叫喊，不必敷衍什麼經義，搬運什麼參考書上的條文，只須把自己在生活的追尋中，親切感受，痛苦咀嚼，深深把握着的一點，真實地寫了出來；因為我們在生活中，思索着，探求着，痛苦着，捕捉着，有時有一種特別強烈「綜合的認識」產生在我們心裏，我們強大的思想，飽滿的學識，豐富的人生經驗，戰鬥的熱情，糾結在一起產生這樣的結果，他使我們有一種敏銳的思索能力能迅速地沉入生活的核心，捕捉住突然出現在心裏的「綜合的認識」，這認識雖然常常是感觀性的，但又是深入和有理智的，這在作品裏就是智慧鱗片，它的「實在」和「真切」有最大感人的力量，這在本質上，是鬥爭經驗豐富的結果。

特別是照一般的說法，這類的文字最能表現作者人格的色采，就是所謂人格底調子（Personal Notes），有些人好幻想，好沖談，好逸落空疏，在他的文字裏也就揚溢着這種氣氛和人格調子，而一篇情感激蕩、在人的精神生活上表現出崇高力量的文字，就會最强烈的抓住我們，感召我們，叫我們唾棄那些裝假的、矯揉造作的、低級的、落後的、卑劣的感情，唾棄那些空洞的熱情，無力的憤激，神經衰弱之感傷，市儈氣的囉唆。當然人格的調子的基礎還是階級立場、人生觀和思想，然而這都具體為生活實踐、生活態度和人的性格，鮮明而真切地充溢在他的人生和他的文字之中，有最大

的撼人心魄的力量。

這裏是不容扭捏和花巧的。美艷華采的字句堆積，奇巧荒誕的幻想和比喻，在這裏會暴露出它們只是多餘的粉飾，那種炫人的色彩都是虛假的，用不着在信和日記之類的文字上來一套肉麻的新文藝腔和漂亮詞藻。當然更不能生吞活剝些沒有消化的東西，斷斷續續、枝枝節節、拮据敷衍的寫在自己的書信和日記裏，心裏騷動的東西，在一點沒有把握的時候，像夢囈似的說出來，恐怕就不適宜，更不用說湊合形式格律來拉扯一套了。書簡、日記……之類的文字總是用平實，自然的文字寫出真實的生活，情感和智慧的，這就是樸素。它們以真摯、親切、自然、單純的風格，深深地使人感動。

魯迅曾經說過自己的散文文字「不是英雄的八寶箱，一朝打開，便光輝燦爛，却只是深夜街頭擺着一個地攤，所有的無非是幾個小釘，幾面瓦礫，但也希望並且相信有些人會從中尋出合於他用處的東西」，這就是對於前面所說的話最具體的說明，正唯其有真知灼見，有革命的人格，有樸素的語言，所以他不是閃光然而無用的東西，却是雖然卑小然而實實在在滿有用場的瓦礫和小釘。

我有時喜歡讀些這類文字似乎不是無因的。但是，我有時也就正因為這樣，在教條的饅舌、空洞的文腔、機械的抑揚、虛假的熱情、飽食的憐憫、市儈的做戲……前面，弄得十分痛苦，所以我寫下這點卑不足道的感想，而且這遺憾是一點感想，有時這類風雅和頹放，嘆息和微吟，還會麻痺人戰鬥的意志，軟化人的心情，並且正如魯迅先生所說：「靠着低吟和微吟，將粗獷的人心，磨得漸漸的平滑，」那種作用就不止是空洞和無聊了，有閒者們的摩挲小擺設，雅士們的吟風弄月，實在除自己的陶然自得之外，還是以引誘和毒害奮戰的人民，像鴉片之纏縻一個有上述心的青年一樣。所以魯迅先

生就會呼喊過：「生存的小品文，必須是匕首，是投槍，能和讀者一同殺出一條生路的東西。但自然牠也能給人愉快和休息，然而這並不是「小擺設」，更不是撫慰和麻醉，牠給人的愉快和休息是休息，是勞作和戰鬥之前的準備」。（南腔北調集）

照這樣說來，把書簡日記：！之類的文字，以為完全只是纖巧的，發抒什麼雍容幽默的性情的文字，是戰鬥的人所不足過目的東西，那就錯了：戰鬥的人的書簡和日記之類，往往充溢着戰鬥和激憤，其中有諷刺、有攻擊、有不平、有掙扎、有鮮血、有火樣的熱情，有光采和鋒銳，有扎實的鬥爭，一個人和這樣的文字接觸，人生意志會燃燒起來，生活的內容會開闊和充實起來，並不因為這些文字的短小和零星而減損作用的。

散文隨筆一論

寫散文隨筆短評之類的文字，很要有些結實的見解。對於一事一物一人，倘若並無深入的看法和意見，只寫些人云亦云，或平庸淺薄的感想，那就很難在讀者中間引起太大的影響。「文心雕龍」說：「本體質而花事振」，「情者，文之經」，「心術既形，英華乃騰」，……這些話都可以看作是主張「言之有物」的意思；內面的東西充實了，才可以表現為美好的文采，反之，「繁采寡情，味之必厭。」（情采篇）「瘠又肥辭，繁雜失統。」（風骨篇）「纒瀆過分，神疲氣衰」（養氣篇）都是形式壓倒內容，表面壓倒實質的弊病。

救治和糾正的方法，在「文心雕龍」是「務盈守氣」「練骨深風」，想從「情性」和「神思」上着手，稱述真誠，主張貫通，所以「體性篇」上說：「吐納英華，莫非性情」，「神思篇」上說：「文之思也，其神遠矣，故寂然凝慮，思接千載，悄然動容，視通萬里，吟詠之間，吐納玉珠之聲，眉睫之前，舒卷風雲之色，其思理之致乎？」是以陶鈞文思，貴在虛靜，疏瀹五藏，澡雪精神，積學以儲寶，酌理以富才，研閱以窮理，讀論以陳詞，然後使支解之宰，尋聲律而定墨，燭照之匠，開意象而運斤。」認為這樣可以一反「文勝於質」的晦氣，革除矯飾浮華和堆砌雕琢的積弊。這種見解頗有所謂唯心哲學的意味，或者不如說把思想性情做了唯心的解說，因為這兩者是被神化了，並且弄得很大，所以在形容情思之神遠以後，接着便主張在「虛靜」中達到此種致，要從「虛靜」的內省和修煉上完成「思理為妙，神與物遊」，而後「登山則情滿於山，觀海則意溢於海，我才之多少，將

與風雲而並驅矣。

這些意見是很迷該人的，因為他說得很漂亮，也說出了一部分的道理，並且按照中國人寫古文的作風，是說得頗為玄奧的。然而，一個作者的思想情感，由於充分發展了的緣故，却也可以做到所謂「思接千載，視通萬里」的境地，不過這絕不是「寂然凝慮」的時候產生的，也絕不能求之於「虛靜」，這充分的發展須要投進生活之中，接觸得多，掘發得深，鬥爭得酷烈，然後才能達到，並從這裏開拓，吸取人類文化的積蓄，使之豐富和壯大起來，當它再不斷與新事物接觸的時候，就成爲一種剖視和深入的力量，更能掘發事物的核心，探入事物的底奧，這就是……觀海則意溢於海，我才之多少，與風雲而並驅，「表現一種精神的力量，和思想情感與事物融鑄起來了的內容的充實，從這裏才可以減少「爲文造情」的許多「逐文之篇」，從內而的質上，充實文字。

因而，所謂「心力」，不是唯心論的心力，不是靠靜觀，內省和讀書培育成的，而所謂「博見爲饋貧之糧，貫一爲拯亂之藥」，（神思篇），也不能視爲讀書之道，而應視爲深入生活之道，從廣闊的生活權員上求豐富，從一定點的生活鬥爭上求深入，再把「操專精神」一點，發展爲嚴正的立場，堅定而正確的生活態度，而不是禁錮自己的精神，餓復自己的精神，那便可以在生活中正確而猛烈的進行戰鬥，使「心力」發展，以致抵達「心術既形，英華乃瞻」的地步。

這在寫散文隨筆的人，是一種極其必要的努力。不論是寫信、日記、遊記、人物雜記，風土誌，序跋或悼念文字……唯其真切誠懇，自然實在，就必須要有感人的人格，精闢深刻的見解，正如魯迅所說，這種文字不是英雄的八寶箱，一朝打開，便光輝燦爛，却只是深夜街頭擺着一個地攤，所有的

無非是幾個小釘，幾個瓦礫，但也希望並且相信有些人會從中尋出合於他用的東西；怎樣才能使人會從中尋出合用的東西來呢，那就得像前面所提的那樣，要多在生活中，掘發新的問題，並作刻骨的剖析，「以其所明者，沛然隨地湧出，便是至文」（黃宗羲：論文管窺），而不是「心苟未明，劬勞憔悴於章句之間」（同上）的扭捏。凡是心未明的，自然是思想還沒能突入現實，從現實的表面進入核心，從現實的繁雜進到規律，那末倘在這時便動筆為文，不是敷衍不完全的搬弄，便是拾人牙慧的填與套，再不然就支離破碎，混亂而拉雜的在皮面上兜圈子，不能做到融會貫通，吐納英華，更不能走出前人之見，接觸第一手（First Hand）的現實材料，寫出真知灼見來，那怕這真知灼見還只是一點一滴。

說「心力」足不足，應該就是這樣的心力。說「神思」，應該就是這樣的神思。只有這種心力和神思，它突入現實，把隱藏挖掘起來，供人使用，因而它在文章裏給人新的見解和新的思想。這不是參考書的集納和重新分類抄錄所可以做到的，更不能靠辭句的翻新，佈置的奇巧和裝飾的華美來完成。

特別又因為「心術既彰，英華乃贖」，所以從英華還可以窺見心術的。心術應該看作生活態度的問題，他影響並引導生活態度的開拓，和一定點上生活的深入；例如出世的，幻想的，微溫的，吊兒郎當的，平庸的，昏頭昏腦的，敷衍的……各式各樣的生活態度，表現出一個人與生活的關係，決定一個人突入生活的模式和結果，這都會在文章裏濃厚的表現出來。所以唐順之批評楊子雲說：「閃閃矚矚，欲說不說，不說又說，此最下者，其心術亦略可知。」（與洪方洲書）從這裏出發，他認

爲一個人如果具有人格和真理的一致性，那末「直捷胸臆，信手寫出……，未嘗操紙筆呻吟學爲文章……」，（唐順之：與茅鹿門論文書）也可寫出絕好文字，把一種真精神表現出來；這是須要在做人上着手的。讀魯迅文字，其生活態度，其感情思想、生活、融然統一的人格色采，都強烈濃郁的充於文中溢於文外，給我們極其嚴格和強大的精神上的感召和激動，歐陽凡海把這叫做「革命的抒情」。

說「莫非性情」，應該就是這樣的性情，由於它，才能「吐納英華。」

從這樣的「神思」和「性情」，才能克服語言文字和形式的強調與誇大，才能克服表面的瑣碎材料的集納和編纂，才能克服教條的推演和套襲，才能克服觀念的內心自省和空洞的理想之誇張，而在散文隨筆短評之類的文字方面，產生質的深入和內容的實在，即達到「言之有物」的標準。

「循幹理枝」小識

把一句話說得清順而不拮据放牙，須要語詞合乎一定的語言法則，安排得很合式。

把一篇散文隨筆文字寫得清順流暢，而不拉雜混亂，須要內容的集中和組織化。

有許多生活感受，在心裏騷動，由於它是複雜的，多方面的，跳躍不馴的，很不容易把握。某些作者，讓它自然而激情的傾瀉於紙上，有時就產生礪石似的作品，堅實而且多稜角；有些作者，辦不到這點所謂傾瀉，沒有經過好好的思索，就拉拉扯扯，斷斷續續的寫下來，往往顧首不顧尾，顛顛倒倒，重重複複，一會兒跳得很遠，一會兒老在一處兜圈子，結果讀者會給弄得昏迷了，要表現的東西，就不能表現出來。

這表示一個作者對於生活底深入得不够，認識還沒有深深地突入現實，也沒有經過劇烈的鬥爭，把現實生活在心裏鎔化，變成灼熱的而又精純的作品。然而什麼叫做鎔化呢？照「文心雕龍」說，「規範本體謂之鎔，……鎔則綱領昭暢」，把複雜紛繁的現實，通過戰鬥的過程，理出一個綱領和頭緒來，從整體方面鍛鍊成爲純樸的成品，那才能够做到「總義以包體，區畧相異，而衢路交通」，「(一)章句篇」形成文章綱領的明晰和表現的有計劃。

這是一個人的認識和文章所要處理的現實結合的問題，倘若不使思想能力接觸現實問題，不認真剖析和組織，不從根本上把握，那寫出來的文章，一定很亂。同時這也就是情緒深入文章所處理的現實的問題，情緒不能集中，不能深入，也會產生文章的散漫和雜的精神方面的灰暗，表現出零亂和拉

雜。

「文心雕龍」雖然也認識了規範本體的「辭」是很重要的事，也認識了拉拉扯扯有很多的缺點，但它卻從形式上進一步來解決問題，提出所謂「履端於始，則設情以位體；舉正於中，則酌事以取類；歸餘於終，則撮辭以舉要。」（《辭義篇》）又主張所謂「規略文統，宜宏大體，……總綱紀而攝契，然後拓衝路，置關鍵，……」（《通變篇》）；所談這些意見，都不能算錯，但大都是在作法上着眼的，沒有注重思想向現實的突進，從而把問題的核心抓住，進而又把次要的中心抓住，變成總領和分綱，以及組織於領綱之下的生活細節，所以這是不夠的。

只有在思想感情經過鬥爭的深入和鍛煉之後，才能把握實質和核心，它表現為文章的總領，或所謂立意；只有在深入的過程中，把攔阻繞着核心的一些其次的問題，它才表現為文章的「根主綱」，並且以此組織許多生活事象，表現為全體有機統一但又分別集中的文章特色，正如「辭義篇」的結尾所說：「篇章戶牖，左右相徹，辭如川流……」。也如「附庸篇」所說：「凡大體文章，類多枝派，整派者依源，理枝者循幹，是以附辭會義，務總綱領，驅萬塗於同歸，真百慮於一致，使衆理雖繁，而無倒置之乖，羣言雖多，而無莽絲之亂……首尾周密，表裏一體。」

這在一篇散文隨筆的文字，也是一個極重要的問題，不要因為「統緒失宗」而「辭味必亂」，也不要因為「義不脈流」而「偏枯文體」，這似是形式上的問題，屬於佈置結構之類的文章作法的，但實質上，却也是內容的問題，必須從根本上去追求，才能够做好的。

「混沌」斷想

中國音樂書上說到「五音十二律」，說是從「金、木、水、火、土」以及時序上的「一年十二月」來的。周禮冬官上說到文章，說是「青爲之章，赤爲之文」。——這裏面的高深，堵住了追求者更遠的路途。

中國做學問或者搞藝文，主張「領會」和「頓悟」，此如「讀書破萬卷，下筆如有神」，「讀千賦則善賦」，以爲練，練，練，練熟了，就會「一旦豁然貫通」，悟得其中奧妙的。這也許可說是一種「混沌」說。它多少也坑害了中國學問的發展。

因爲一方面以陰陽五行作爲萬應靈膏，隨處附會，一方面又以經驗的反復，經驗的摸索，作爲主要的求知方法，自然就不容易在紛繁雜亂之中求系統的規律，在偶然個別之中求「同」，在「然」中求「所以然」，在附會中求真實的真理，因而人類對於自然和社會的探索，也就不容易獲得綱領，一層一層的累積起來，成爲再前進的階梯。

還會使文化的建設變爲蛛網和蜂巢。

而且還有一種意識，凝結成爲社會的論調，在理論上支持或助長這「混沌」的作風。
典型的例子是：

一個進過洋學堂的小學生又向一位老學究讀古文，有一天早上，這學生打開了私塾的窗戶，先生問他做什麼，他說透空氣。這位老師，一聽這些邪學，便發口大罵：「什麼透空氣，我活了五六十年

歲，不知道什麼透空氣不透空氣，還不是活到現在，——這些邪說，有狗屁的用場。」

話就是這樣：不必研究，活就得了；沒有這些道理，還不是一樣也能做出事來，一樣也能生活。這自然連帶的維護了「混沌」的作風，同時也是這「混沌」的風氣的延長。

這未始不可以說是一種重實踐的精神，凡事雖然都能整理出一套辦法，總結出一套經驗來，作為新來者的指導，然而新來者決非靠單一套就可以做到和做成的，所以講究在「做」上去學，在「練」中去領會，講求「功夫」，都可以視為對於規律，辦法和科學的一種充實及開展；不過摸索的去練，這種實踐態度，著實太樸素了一點，忽略了人類經驗的總結和積蓄可以成爲新的實踐的指導，便不覺匍匐在個別的偶然的盲目的實踐之前。

這也許受着中國藝文的特別發展底影響。在藝文上，「功夫」「貫通」和「體驗」比科學的規則更爲必要。藝文的討論，過分定期化，會使藝文中機微的生命因而僵死，它是更帶着親切和個別的性格的，並不一定「有條理可循」，往後的發展。雖然開始探出「無定之中，有一定焉」，（章學誠：文史通義。）並且藝文的概括和形象的思維，確乎也能達到科學那樣高的對於真理的探求，不過仍然不能不讓科學在嚴格和確定上，向專精的方面發展。要求抽象法的勝利和成功。

「南史」「謝莊傳」上記着說：

「王玄謨問謝莊：「何者爲雙聲？何者爲疊韻？」

答曰：「玄護爲雙聲，敬稱爲疊韻。」（南史卷二十，頁六。）這一種回答，只是說出了雙聲的事例，是結合着混沌的事實的，他並沒有在許多事實之中，求出所以爲雙聲疊韻的一般的解釋，理論

的說明問題。但是近代語音學卻說：「凡是一個字起頭兒的聲音叫做「聲」末了的聲音叫做「韻」，兩個或兩個以上的字起頭兒的聲音相同，叫做「雙聲」，兩個或兩個以上的字末了的聲音相同的叫做「疊韻」(融常增)這就已經突破了個別的例子，抽象為原則的說明了。這種抽象和向原則上的提昇，就會使人除了支護和獻稿，離開了支護和獻稿，還能懂得什麼是雙聲疊韻，認識另外雙聲疊韻的語言。

無意識的收穫，是始終把握不住的，把無意識的收穫，轉變為有意識的領有物，是人類控制自然這個權威既根源。零亂的、片段的、偶然的，必須加以鍛鑄，使它明確，有系統，才能表現出人類文化的力量。這時候，「熟能生巧」和「功夫深」等等，才能成為有原則有意識的實踐。

這是一點從上述的事例想起的小小的隨感，不敢觸到什麼中西文化之異同等等大理論的。

關於「概念化」

從五月十三日大公報的「文藝」上，讀到了王戎先生的「概念化一解」，覺得有些要補充的意見：

其一·王戎說概念產生於生活的隨性，對於生活缺乏追求力和認識的熱情，這一點我覺得是不夠的。一九四〇以後，重慶文藝界曾討論過生活態度的問題，這是對於深入生活比較完全的說法，一個作者即使對生活有了認識的熱情和追求力，那並不就等於他能夠或已經深入了生活，最重要的還是作者一面能積累豐富的生活經驗，一面又能從一定點上求其深入，從而使得自己的創作，既可在生動的生活形象的描寫上不空洞，又可在人生的掘發上不浮泛。比如一篇小說，那就是既有真實豐富的生活形象的刻劃，又有精闢深入的人生透視，以及作者對這些所表現的東西，一種合乎真理的態度和戰鬥的精神。我常常感到，一個作者，如果光從內省去深入生活，未始就不能夠，不過在創作者，他的主觀的分析和透視會比較多些，而一碰到生活上某些細節的描寫，就往往會走上「概念」的路；反過來，有些經歷生活相當豐富，見聞也頗多的人，看來似乎足以應付生活的敘寫了，但他卻沒有什麼了不起的深入，所以那表面即使很現實的描寫，在對於這特定生活有特別深入的人看來，也仍然還是很「概念」的。

其二·王戎說概念所表現的模糊和空洞，就是由於作家對生活缺乏理解和實際的戰鬥與共鳴，這是被生活態度所決定的，而不應該從單純技術的觀點上去理解它。這我也有點意見。

當然，誰都承認，從單純技術的觀點上去理解問題，是會犯錯誤的，但我也覺得問題不能從單純

生活態度上看。我曾經發現有些朋友，生活的經驗很豐富，了解很深，熱情也很够，但他寫出來的小說却瘦條條的，像枯樹枝，無論誰讀了，都會覺得這只是情節粗略的講述，或不完全的事實敘寫，還是很「概念」的東西，這是什麼緣故呢？我想這是因為他還沒有掌握新文學的觀點，方法和形式，還沒有從這方法和形式，學會認識現實，組織現實，並在文學裏表現現實的本領，所以他只能接受中國傳記的方法或古文觀止的方法，或舊小說的方法；因此現實的表現反而被這些方法局限了，改變了，成爲一定文學作品的時候，總受着形式和方法的範圍，成了「概念」的東西。

所以破除「概念」，從具體的全般的既成的文學上來說，還應該包括在生活中「現實主義」的根植和掌握，從立場、觀點上，從方法形式上，發揚現實主義，運用現實主義，把生活實踐和創作實踐結合起來。不然即使生活態度對了，文學上的概念化仍然會存在着。

熱情斷章

也有一種熱情，是因為無所事事和沒有物質的憂慮，而在百無聊賴中，尋求着興奮，激動和熱情。也有一種色彩和魅力，是因為生活太單調，太沒有色彩，而想從外面以多樣性來裝飾，從外面以虹彩來陶醉自我。

文心雕龍情采篇說：「風雅之興，志思蓄憤，而吟詠性情，以諷其上，此為情而造文；諸子之徒，心非鬱陶，苟馳夸飾，翬整釣世，此為文而造情」；因此大凡為文而造情的，又總是「淫麗而煩濫」，「采濫而辭詭」，便只好一方面以虛假的熱情和思想，作為內容，一方面以繁濫的辭藻和文采，作為形式，不論從那一方面講，這樣的熱情，這樣的華麗，這樣的詩的情調，都是虛偽的，造作的，從外面裝飾起來的。這也就是劉彥和所說的「翠綸桂餌，反所以失魚」。

也有一種熱情，是簡單的叫器，是感官性的刺激和反應，雖然不失其為真實，然而却是淺薄的真實。這就好比一個世俗的婦女，有了一點小小的刺激，就或哭或笑，喋喋不休，表面上未始不可說是熱情，但實質上却是過剩的熱情，這種熱情一觸即發，沒有深入的孕育和錘鍊，自己的全人生未必在裏面戰鬥過，並且自己的人生又缺少，從現實鬥爭裏發展起來了的智慧，來和正確的思想立場，參與這場戰鬥，遂使得這表現出來的熱情，只是輕飄飄的，平庸的，浮面的，短暫的，有時甚至是錯誤的，反動的低劣的，這或許可以說是「好萊塢影片式」的熱情。

也有一種熱情是從「熱情是文藝的生命」這理論來的，便把它灌入作品；也有一種熱情是幻想與

偏狹的愛好，它便把一個人圍繞；也有一種熱情是自私而且縮小到只為着戀愛的歡歌；雖然實實在在已經把自己鎖在愛情的狂熱裏，不顧做別的事，過那樣的生活。而却高唱對愛情的狂熱就是對人生的狂熱，也就是一種與人生熱烈擁抱的生活態度。理由是：戀愛是人生的一個有機部份，戀愛表現着人的生活態度，用這些理論來涵蓋生活的狹窄，涵蓋自己的怠惰和對於廣大人生幅員的沒有開拓。

連「文心雕龍」也早已見到「剛健既實，輝光乃新」（風骨篇）。所以熱情，魅力和色彩，必須是力量橫溢的生命底顯示，是全人生酷烈地對現實的搏擊，然後智慧意志，思想，熱情，才能深深地突入現實，它才能在人生的深刻的核點上，震撼人的靈魂。倘使對待人生的態度只是溫吞的，倘使對待人生的態度只是抱着從外觀照的，淡漠的，隔著距離的，那要表現出深刻拳烈的熱情，除非只有虛假。並且，熱情倘若只在空洞的幻想和狹窄的人生裏生長，那熱情會逐漸瘦弱乾枯，以致病死，最後又只能以虛假和造作出現。唯有投入現實人生的廣闊幅員，並且酷烈的搏擊，深刻的突入人生，以正面的，緊密的態度擁抱人生，追進人生，那才可以產生真正的熱情，並且熱情才可以茁長，強大，以鋼鐵的響聲，以健康的色彩和魅力，以熾烈的姿態從人生走進文學！

論虛假

在「孤星血淚」裏，狄更斯焚燒了廢物的老小姐底可憐的保守，撕毀了古老英國底憂鬱的窗帷，那是顫慄地嚐味着腐朽的傳統對於人生的毒害。從輕微的呼吸裏都能感到真心的顫慄。

沒有很虛偽的來打開「舊子」，呼喊所謂「陽光」。

二

讓我們打開「聖經」。人們常說，這樣可以學會很好的修辭，可以記熟許多漂亮的話語，當作真理和格言。

然而大多數人都不注意，事實上聖經是希伯來人的歷史，它裏面所提出的善與惡，正義與邪惡的搏鬥，都是當時社會實情很文學的反映。

MAX BEER說，古代時期終止以後，凡受損害及壓迫的人們，與乎土地喪失及荷負債務的人們，總緊緊地固執着古代存在而現已消滅的平等權，深深地刻入記憶之中。……聖經所載的伊甸園及人類始祖的被逐，以及希臘詩人赫學德底「黃金時代詠」與「黃金時代之消滅詠」，都是這種情緒底記載，底表現。

沒有一種美麗的格言原先就是架空的，沒有一個感情底生動的表现原先就是不切實際的。它們與現實人生，總不可排解的糾結在一起。

不夫伊。

充滿着血呢！」（以賽亞書第一章）

三

徐文長的「葉子肅詩序」說：

「人有學爲鳥言者，其音則鳥也，而性則人也；鳥有學爲人言者，其音則人也，而性則鳥者，此可以定人與鳥之衡哉？今之爲詩者，何以異於是？不出於己之所自得，而徒竊人之所嘗言，曰某篇是某體，某篇則否，某句似某人，某句則否，此雖極工逼肖，而已不免於鳥之爲人言矣。」（晚明二十家小品第四頁）

鳥爲人言，可以有一兩句相像，但却不能有獨立的、新的創造，學會許多所謂文字的辭藻，並堆砌不出文學。你雖然是個生物學上的人，然而也許你只是人中一隻鸚鵡，鸚鵡也許可以唱一句動聽的歌，然而不論那支歌是悲哀的，是憂鬱的，抑或是憤怒的，熱情的，牠絕不會從心裏感受到那種情緒，和思想，把它吐露出來，牠的藝術只是發出一定的聲音。模仿一定的聲音。

這只要記住幾種旋律，幾種姿勢，幾種吟咏，就可以「創造」文藝，做一種文藝的設計。

這是鸚鵡的藝術。鸚鵡的藝術沒有深刻的人生，沒有真實的體驗，沒有生命的躍動，沒有巨大的思想，沒有撼人心魄的顫慄。——自己本不是「人」，而却只是靈巧的學着「人」的歌唱，「人」的話語。

四

創造一個中國交響樂。倘使不用整個心貼緊祖國的土地，那末——用東方的柔和與幽閒，莊重和嚴肅：生活在傳統的遺蹟裏。或者用都市的繁囂：鑄在一個什麼藍酒吧裏。那——

仍然還是一種虛偽的設計，不是藝術。

不論你的設計是什麼理論，它們沒有在現實人生裏生根發芽，也是虛偽。

不論你的設計是什麼高貴的情感，它們倘使從外面借來，沒有在你的人生裏發酵，仍是虛偽。

特別是一支中國交響樂，不能使人編到苦難的，新生的，崩解的、戰鬥的中國底交響，那不論有多好的和聲，也還是虛偽。

天子的說：「你們舉手聽命，我必遮眼不看，就是你們多多的祈禱，我也不聽，你們的手都

一、剪像

講究形式，可以拿八股文爲典型。

文章的形式是一定的，開頭是破題，其次是承題，再後便是起講，全題共分兩段，每段四股，每四股之中，一皮一正，一虛一實，此平彼仄，此起彼伏，完全是敷衍經義，等到經義敷衍完了，便再加上幾十個字作結；這破題承題，是依據題目，揭明全篇作法，而起講則渾貫本題大意，十數語中有一定的公式，寫出起承轉合來。照清朝的規矩，破題的結尾一定要用一個虛字，承題開頭必須用一個「夫」字。在字數上，甚至也有一定的限制，清順治初年以四百五十字爲滿篇，康熙是五百五，後又改六百。

這種文章「闡明經傳，代聖賢立言」，可謂替古人說話，裏面是空無一物的，而在寫法上又只是打謎語，做對句，調平仄，堆詞疊句，幹一些文字遊戲，和符號排列組合的把戲而已——真是講求形式的極致了。

舉兩段文句作例子：——

「天地乃宇宙之乾坤，吾心實中懷之在抱，久矣夫千百年來已非一日矣，溯往事以追維，曷勿考紀載而誦詩書之典要。」

元后卽帝王之天子，蒼生亦百姓之妻元，唐突哉億兆民中已非一人矣，思人時而用世，曷勿體

座登廊廟之朝庭。」

這雙股對視的文字，真是一種塵床架屋的最好代表，說了大半天，只是天地，宇宙，乾坤，元后，帝王，天子……等等的重複，盡是些空話；而且似乎越無意思越空洞，越是好文章，文字只是表達這一機械形式的符號罷了。

這種八股文，有人說是駢文和散文的混血兒，但實際上八股文只是接糞了駢散兩種文章裏的形式格律，把它們在形式方面發展到了極點，在駢文，有異常雕琢，堆垛詞藻，誇張揚厲，在聲調排比上用功夫的傾向；在散文，有起承轉合抑揚轉折的一定規矩和間架，有義法章句和格律之類的內外數條，有「代理賢立言」的生吞活剝，——這些都集中在八股文裏，化成機械的僵固的死的定式，並且由於科舉制度的關係，對讀書人起了極大的影響，並把它的形式主義的作風侵入到一般寫作的領域裏來。

二、「五·四」的投鎗

向這種八股主義，形式主義，「五·四」擲出了它的投鎗。

陳獨秀以為「文章家必依附六經以自矜重，此「道」字之狹意解釋，去八股家之所謂代理賢立言也不遠矣。」（六年四月出新青年三卷二號）又說「唐宋八家文之所謂「文以載道」，直與八股家之所謂「代理賢立言」同一鼻孔出氣。」（文學革命論）

胡適以為「今日文學大病在於徒有形式而無精神，徒有文而無質，徒有鏗鏘之韻，貌似之辭而已。」（逼上梁山），又說「近世文人沾沾於聲調字句之間，既無高遠之思想，又無真摯之情感。」

(文學改良芻議)

劉半農以爲「若必爲八股家之率四書五經爲文學寶庫，而生吞活剝孔孟之言，盡舉一切「先王後世禹湯文武」種種可厭之名詞，而堆砌之於紙上，始稱之爲文，則「文」之一字，何妨付諸消滅。」

(我之文學改良觀)

錢玄同以爲：「至於當時所謂能作散文之桐城巨子……自命典瞻古雅，詠興戲曲小說，以爲儂俗不登大雅之堂，自侯觀之，此輩所撰，直高等八股耳」。(寄陳獨秀)

他們都一致的站在時代精神的立場上，暴露了形式主義的統治，暴露了那些文章是怎樣的空洞，怎樣的空求形式，怎樣的限於陳詞濫調，格律章句，聲音氣韻之中，給新的精神，新的思想加上了一付沉重的鍊鎊。

五四時期的「中國青年」雜誌上，譚代英寫過一篇文章，叫做「八股」，其中就寫着對八股文以及對形式主義的文章，明顯而有力的檄文：

「自從八股文在中國審了幾百年的讀書人以後，一般吸收了歐洲文化的人，對於八股文深惡痛絕，以爲是同包小脚吃鴉片一樣，是中國最大可恥的事。

「我以爲現在的新文學若是能够激發國民的精神，使他們從事於民族獨立與民主革命的運動自然應當受一般人的尊敬，倘若這種文學終不過如八股一樣無用，或者還要生些更壞的影響，我們正不必問他有什麼文學上的價值，我們應當像反對八股一樣的反對他。」

這是對於老八股又是對於新八股的批判，這投槍是銳利的，於是文章前進。

關於修改

一篇文章的寫作，在動筆之前是作者全部精神動力的鬥爭，在執筆的當兒，是全部精神動力傾向於語言定形化的鬥爭，到了文章完成，那就好像一場大仗已經打了，臨到檢點一切，檢討一切，鞏固一切，清查一切的階段了；這個階段，許多人往往把它疏忽過去，以為既然仗已打完，還不萬事大吉，管它做啥。殊不知這一不督，常常就生出許多毛病來，結果把一場勝利轉成敗北，所以文章的修改，仍然是這一串鬥爭中最後一個鬥爭，爲了文章更加精深成功，爲了寫成的東西更加鞏固和動人，它還是一個很重要的鬥爭。

我們很難說構思的過程可以直接轉移到紙上而沒有變動，我們很難說下筆就可以確定自己的表現，有時候，手寫滑了不免把多餘累贅的東西寫進了文章，跑得離題很遠很遠，有時候，限於一個方面的發揮，盡在那地方兜圈子，而忘記了整個的照顧；有時候由於疏或或草率會造成錯誤同含混，造成朦朧和晦澀……所有這些缺陷，恐怕都有待於修改來糾正和補足，甚至有待於修改來發揮和加工。中國舊文章中有人說：「惟糜之芑，美穀也，而必加以春榆揚簸之功；赤董之銅，良金也，而必加以千辟萬灌之鑄」；好像也可以用來比喻琢磨鍛鍊的重要，這工夫雖然並不限於修改階段，寫作前的構思，寫作時的考慮也都可算是一種琢磨，但修改時的琢磨，將是最主要的工作，最後確定的工作，當一個人一面集中精力寫作的時候，一面就大事修改，是批評和自己的創作同時在鬥爭，結果會弄得這個人寫作很艱難，或者就寫不下去。所以創作的時候讓文思自由的流動，而把自己嚴格的批評留在修

改時運用，比較對於創作有益一些。

人們有時羨慕才氣，覺得歌德的紙不暇正，太白的斗酒詩百篇，東坡的嬉笑怒罵皆成文章，才是名家派頭，肆筆而成，不可更易一字，那是多麼偉大，如果一改再改，那一定就是這個人太驕劣笨拙了。——這種心理，於是鼓勵許多人加入了不改派，並且提出了他們理論主張，意思是陸放翁說過，文章本天成，妙手偶得之，得與不得全在這個「偶」，修改又何補於「得」，而且興會和靈感都是文章的精點，修改的時候，作者興會已和寫作的時候不同，改成的作品恐怕要同原作不是一種境界，不是一種情調的，還是不改的好。

我們不願菲薄這種理論，文章如果一氣呵成，文脈氣勢情調氣氛，自然往往有統一的優點，特別是寫詩場合，改過的詩常常可以同原作並存，作兩篇不同的詩看，因為臨詩的心境迅速變化，心境一變詩也隨之不同，很有些時候改過的詩，雖然形式字句方面更完善了；然而卻同時失去了原先的質樸與率真；但這並不只是說詩真的絕對不可改動，像主張性靈的袁子才所說的「有天機一到斷不可改」那樣一種神妙，我們不過要說明詩境不像散文的那樣的寬，修改的牽動很大，在非詩的文字裏，修改活動的地盤就比較廣些，一篇稿子，初寫的時候很滿意，等幾天再看，自己就會發現瑕疵，這好像已是老生常談的話。

有時還有一種有趣的體驗，荀子說：「人有失鍼者，尋之不得，忽而得之，非目加明也，眸而得之也。」劉彥和說：「嘗於萬篇，嘗於一字」，有時候我們在語彙上受窘，就好像丟了鍼一樣，在那麼一天於無意中得到的，這就須要將作品加以更正和修改，使得它更加精確，貼切和生動。

然而文章如果改得太多，似乎又會變得雕琢枯稿，太失自然，這也是文章的大病，因為琢句選詞，鑿險縫幽，常常會露骨的顯出做作，氣力費得太大，常常會失之笨重，所以自然與平易近人也是不可疏或的事，改而又改，萬不可改成觀深怪僻，『隨園詩話』中曾經引周元公的話說：「白香山詩似平易，民間所遺稿，塗改甚多，竟有終篇不留一字者，」可見琢磨也可產生文字的自然，並不一定就是滿紙匠氣。

但是，修改也會相對的減少，在一個作者寫作修養提得很高的時候，修改會只作為一種查看，一種檢定的。

和人類共同呼吸

——關於L·托爾斯泰最初的作品

托爾斯泰所寫的「幼年、童年、青年」，我讀過大時代書局劉慶亞的譯本，也讀過文化生活出版社高植的譯本。我十分喜愛他把每一節小小的回憶，都寫得那麼真切和情深。

雖然這本實是托爾斯泰最初的作品，然而一開始，它就完滿的表現出托爾斯泰的魅力：細緻、活潑、豐富和深入靈魂。

有人說它是一本很好的兒童故事，因為他從兒童自己的觀點，從內心，寫出兒童的生活來，俄羅斯有位批評家皮沙勒夫甚至以為從這些故事裏，可以發展出一個完全的教育理論，然而，這些故事裏，有托爾斯泰對於兒童天地的深入，有他自己的情緒與他所寫的對象緊密的結合，這種自敘體的小說，便呈現在一種抒情的散文的情調裏，當一八五二年，這篇作品出現在「同時代者」(The Contemporary)月刊上的時候，這位L·N·T·很快的就成了一個受許多讀者愛好的作者了。

克魯泡特金說，據說有一天屠格涅夫和托爾斯泰兩人在鄉間散步，當他們經過一輛舊馬車的旁邊，托爾斯泰就即刻鑽入馬的感覺之中，開始為那匹馬非常生動地訴說着他的悲慘的回憶。這是一種以自己的人生深入對象的才能，它創造了托爾斯泰作品的心靈深度。「幼年」的第一篇，寫他的家庭教師，有一節就這樣寫着：

「有時我在腦子裏玩得够了，就蹣跚腳走到書房去看看，他(卡爾·伊凡洛維齊，家庭教師)，

一人坐在靠背椅上，像平時一樣的看着他心愛的書。再細看他，就知道他沒有看書了，眼鏡是落到大鼻的尖上了，藍色的眼睛半閉着望着書，唇邊掛着笑。房裏很靜，只聽見他均勻的呼吸和獵人鐵底滴達的聲音。他不曾看見我時，我就會站在門邊，心裏想着：「可憐倒楣的卡爾·伊凡洛維齊，我們玩，我們玩得太多了，我們太幸福了！他是不幸而又孤獨的，也沒有人愛他。他說得很對，他在世界上是孤獨的」……」

短短的幾句，他勾勒了一個善良而可憐的家庭教師；一個孩子的心和一個孤獨貧苦老人的靈魂，就在這裏交會。

我想這是頂優美的一本兒童文學，它展示了兒童心靈天地的廣闊和豐富，他展示了兒童精神生活的深厚和真純，並且從這個孩子的心靈輻射出去，他展示了人生中各樣的性格和際遇。

他寫對於卡佳小姑娘的感情說，有一次獵後歸來，他騎着馬，在獵車前後左右顧本領，希望全車的人，尤其是卡佳讚揚他。他把馬向後帶退幾步，然後用腿夾馬，向前跑去，想從卡佳的坐位旁邊急馳而過。然而他說：「這時我不知以悄悄地急馳而過好呢，還是呼嘯着過去好，我的坐馬讓着馬車，我從馬上滾下來，抱着馬脖子，差一點跌在地上。我聽見車上底笑聲，卡佳也在其內，我恨她極了。」後來回到家裏，躺在椅子上聽音樂，卡佳來邀他去玩，他對她說：「別打擾我！」

在「少年」那一部份裏，他又描寫伊文思老二的英雄和調，以及他怎樣把注意力全部集中到伊文思老二身上去，效法他的一舉一動，和一種吊眼睛的習慣，以致他的外祖母問他是不是眼睛有病，爲什麼老像貓頭鷹那樣一睜一眯的。——在每一個地方，他把兒童的內心生活，活生生地表現出來了。

在「童年」那一部份，他寫了他的奶媽，刻劃了一個在長久管理家事中發展起來的性格，她即使在十分悲傷的時候，也可以立刻擦乾眼淚，馬上盡她應盡的職務。這樣的人，很節省，很小量，在她的內心已經沒有一切情望的時候，她還能竭盡心力的照舊生活下去。托爾斯泰說：「她的櫃子和房間都很簡單有序，如果有人要用點什麼找不着的時候，常常就會聽到『向那塔麗去』，果然經過短短的尋找以後，她就會找到那東西了，她說：『我恰巧留着哩』。」她就是這樣一個性格的奶媽。她和家庭教師，伊文思……以及許多別的人物們一齊，以他們的人生，走進托爾斯泰的作品中來，透過這小孩子的眼睛和心，顯露着俄羅斯的社會人生。

人生是動情的，是精細深刻的。風格是素樸的，是生動真切而優美的。全部充溢着抒情的調子，托爾斯泰的情感的調子；可以是一本自敘的小說，可以是一本素樸的散文集，也可以是一部很好的兒童文學。

進入青年時代，人生是更開展了。主人公更突現出來，一面繼承着童年和少年的生活，一面向童年和少年時代戰鬥，探索他們的道路。

然而我們的主人公的階層出身是貴族。從幼年到童年形成了他們安適的生活原型，成年之後，奢侈的，人間的多種誘惑，把他導入墮落，在他的身上沒有發展強大的理想主義，他陷落在世俗的醜惡之中，雖然可以有毫不隱諱的表白和懺悔，但是懺悔一過，便又依然故我，表現出一種搖擺的兩重人格的人生。

托爾斯泰能够真誠的表現這一切的墮落和懺悔，未始不是對墮落的暴露和挑戰，然而他沒有對於

改悔以後又恢復原狀這一點，提出強烈的打擊，那改悔反面似乎只是爲了洗清心上的髒積，又來重新來過墮落生活似的，從道德的改悔上兜圈子，彷彿也是托爾斯泰人生的反映罷。不過能够深刻的寫出一個奢侈的貴族生活裏成長起來的青年，剖白了他心靈的軟弱和缺少強大的理想，以及兩重人格的搖擺，也是托爾斯泰對於心靈深深突入的結果，不過，批判不够酷烈，鬥爭不够豪熱，顯露了托爾斯泰的軟弱。

一九四七、十二、二六。

向心靈突進

——關於「塞巴斯托波爾之圍」

曾經讀過「塞巴斯托波爾之圍」，記得好像是孫用翻譯的，桂林文獻出版社印行。這集子裏包含三篇記事——「一八五四年十二月之塞巴斯托波爾」，「一八五五年五月之塞巴斯托波爾」，「一八五五年八月之塞巴斯托波爾」。

這三篇記事表現了托爾斯泰是從戰爭的內部認識了戰爭，不像中國某些戰爭的報告文學那樣，只從外面畫着戰爭的風景畫，紀述着戰爭的零碎斷片，他這裏不但有實際的戰事，而且有被圍的城堡裏流行着生活習慣、思想情調，有活生生的人，於是克魯泡特金說這是「詩意與真實，真實與詩意的交織。」托爾斯泰就這樣以他的心靈突進了戰爭，突進了軍隊的內在精神，並且深入到俄羅斯士兵和英雄們的靈魂精緻之處，乃使他的這三篇雜記，從平面的偶然的外在的觀察底紀錄，變成了整體的文學，有着深入的內容的文學創作。到後來，也許就是這個胚胎，發展在「戰爭與和平」的完美創造裏。

這是托爾斯泰才能的特點。特別是在第二篇記事裏，開頭就寫着「千萬的人類的自尊心在這裏互相撞衝，或在死亡中寂滅」，後面又說：「虛榮，虛榮，到處是虛榮，即是在幕門前面。這是我們世紀的特殊病，……正如荷馬與莎士比亞之聲談着愛、光榮和痛苦，而我們這世紀底文學只是虛榮和轟動時尚之徒底無窮無盡的故事呢？」於是羅曼羅蘭評論說：「記事不復是作者底簡單的敘述，而是直

使人類與情欲角逐，暴露英雄主義底骨面。托爾斯泰犀利的目光在他同伴們的心底探索，在他們心中，如在他自己心中一樣，他看到驕傲、恐懼，死在臨頭尚在不斷演變的世間的喜劇。」（托爾斯泰第四〇——四二頁）這才使他的作品表現了有靈魂的人生，成為活的文學。

且看這樣一種性格：

「他（卡魯庚）就同了他們（四個兵）沿着戰壕上山，每走一步就遇着傷兵。上了山之後，他轉向左面，再過去幾步，他只剩一個人了，距離他很近，彈片噼噼地飛過，打着了戰壕。還有一顆開花彈升在他頭上，似乎一直向他飛來。他驟然覺得它恐怖，他跑了五步，在地上躺下。當那顆開花彈在離他很遠的地方爆炸的時候，他很惱恨自己，站了起來，又回頭望一下有人看見他怎樣躺着沒有，然而沒有人」（一八五五年五月間的塞巴斯托波爾第六節。）

這小小的回頭一望，顯露了矯飾的英雄的矯飾，也就是虛榮的暴露。他把戰爭裏的角色，也作為活人來表現了，而且不以此，他還有更深的心靈的深入。他寫了柏拉斯庫恆的死，在這上面更尖銳，更強烈的表現了托爾斯泰的主觀精神向對象的深入。他生動的刻劃了炸彈墮落而尚未爆炸前一秒鐘，不幸者的靈魂內部所經歷的情景，以及受着轟擊那一刹那間胸中的思念。

「柏拉斯庫恆閉攏眼睛，只聽到了開花彈怎麼打在很近的什麼地方的堅硬的地上，過了一秒鐘，正如一小時，開花彈並不爆發。柏拉斯庫恆只怕：他是不是胆小得無謂；也許開花彈落得很遠。他張開眼睛，快樂地看到米海洛夫一動也不動地躺在他腳邊的地上，但是當他一抬頭，他又看見了旋轉着的開花彈只離他一尺遠。恐怖包圍了他，他用兩手遮住臉。過去了不過一秒鐘——在這一秒鐘裏，他

愚弄了許多許多，其間他記起了整個的過去的生活，他的一切的希望。

「輪要打死誰——我呢還是米海洛夫，和是我們兩個一起，假若是我打死在那兒呢？假如在頭上，那一切都完了，假如在脚上，那就要截去，我還能活下去。而且靴子打死米海洛夫，那麼我就要講述我們怎麼一齊走着，靴子打死了他，我卻灑滿了血污……不，他卻向我來得更近，不過靴也許並不爆炸，他想着，正要閉着眼睛去。但是正在這時候，從他閉了眼睛之間，他看見了紅的，還有帶着可怕的爆裂聲的什麼，突然觸着他的胸口，他就跳了起來，向那裏跑去，碰上了一把軍刀，就在旁邊倒下。「謝謝上帝，我只受了傷」，他想着，他要用手推摸一下胸膛，可是他的手似乎是縛住了，也似乎還有壓機壓着他的頭，他要喊一聲，他是受傷了，可是他的嘴卻乾燥極了，舌頭已經顫住了上顎……「自然，我倒下的時候，打出血了」，他想着，對他是更其恐怖了，他集中全力想喊「來救我」，但代替這個，他只那可怕地呻吟，連他自己聽了也可怕。……」（上載書第八節）

從這裏，托爾斯泰心靈的翱翔，全部強烈的呈現，他的作品乃現出豐滿和精深。

在第三篇雜誌裏，他更集中的寫了兩個兄弟。哥哥柯澤爾策夫大佐，他的自尊心和他的生命交纏在一起，不是富有自尊心，便是把自己毀滅……「他愛在他舉以和自己相比的人中成爲具有自尊心的人物」。結局在勇猛的衝鋒中受傷。他的弟弟是阿符族手，一個胆快的熱情的人，有種種幻夢，狂亂的獨白，和溫柔的、無緣無故會淌出來的眼淚，初入後堡，他爲孤獨和別人對他的冷淡而感到苦悶，以後，當時間到來他都在危險中感到快樂，他是一個有特意的面貌的少年，心中充滿了愛，他高興地笑着去打仗，突然在死神前面離開了人世。哥哥以勇猛的英姿奉獻給戰爭，弟弟以充滿愛的心，

仍然落入戰爭，正如羅曼羅蘭所批評，愛國主義思想在這裏統治着。

並且托爾斯泰的戰爭哲學，當然也是人道主義和帶有柔和色彩的。他用自尊心、虛榮和情慾的角
逐來解釋戰爭，又在第二篇雜記裏表白自己的心情感說：「他望着這他們所幹的，（——指戰死的屍身）
他們怎能不改悔，怎能不在給了他們生命，給他們的靈魂放進了向善的愛的他之前跪下，怎能不互
相擁抱，像兄弟一樣，流着快樂和幸福的眼淚？……」——無疑地，這種對於消弭戰爭乃至絕滅的戰
爭的看法，和他對於戰爭起因的看法一樣，是統率在他的人道主義裏面的。

從「風雪」談到

托爾斯泰的短篇小說「風雪」，是一八五七年到一八六二年之間寫的。中國本名字彷彿是「農村姑娘」，是和別的幾個俄羅斯作家的短篇合成的一本書。譯者是孫用。

這個短篇所寫的事體十分平常，寫一個族人在一次大風雪裏，乘馬車經過俄羅斯中部的平原。看這篇小說以後，我有了一點小小的感想，那就是作家生活體驗與生活經驗或生活感受的問題。比至寫這麼一個族人，在平原上，在風雪裏前進，也許我們只能通過這個族人的眼睛寫些風雪的景象，再不然就寫些他在行旅中所碰到的事或人，從而構成一篇小說的情節。這樣的寫法也許別有天地，然而它可能只接觸到大風雪的外景，或者只接觸到風雪平原上的各種現象，不免失之表面化和散漫，可是托爾斯泰却超過了這一點，從這一點深入了一層，他把這個族人的心靈生活和這次在風雪中的飄遊聯結了起來，一會兒寫外面的風雪，寫風雪的抒情詩，一會兒寫這個族人的做夢，回憶和心情，寫人的內在的世界；並且特別是外面的風雪引導了這個人展開他內面的天地，而反過來，這個人內面的天地又投射到外面的風雪，給予這次大風雪一樣深刻的人生意境。這兩者是融合了的：從人的夢和回憶，風雪更寒冷，更瀟灑，更廣漠無際，風雪的景象是更深入的被描畫出來了。從狂暴的風雪，恣意的風雪，人更沉向心靈的深處。從這裏展開了廣闊的人的潛會了的生活經驗，並把生活的豐富表現出來了。這就是托爾斯泰對人生的深入的結果，反映在作品上，就成了托爾斯泰的風格，這風格是：從人們心靈上展開，從人的心靈上深入，從人的心靈上真實表現為一種文學上的深入和真切。因此一件事

平常的事件，也可以在創作上轉化為真切感和豐富深入的文學。而不像那些沒有意識到並且又沒有深入生活的作家那樣，只能把他的題材作外面的觀感式的處理，那樣寫出來的作品，也徒有外表，不能產生所謂靈魂的深度。這是托爾斯泰絕不給我們的一點東西，我們可以學習，而且特別重要的是在現實生活和創作中去發展它更新它。

這就是斷了「風雪」的一點感想，它是很平常的，並且也近乎老調；不過讀過這個短篇的當時，並沒有如此想，反之對於全篇的情調只是喜愛，因為它太像音樂旋律的進行：風雪，無際的風雪，人的夢，人的鮮明幻象，它們的融會，交遞，波浪式的起伏展開，搖動了我的心，我隨着這散文詩似的調子，也彷彿在大風雪裏行進。

並且，在回憶的章節裏簡練地鉤動了許多典型的性格，這是從豐富的人生經驗裏湧現出來的。比如他寫那個「出主意的人」說：

回憶和思想很迅速的變為想象。

我想道：「那個在第二輛車上不住喊叫著，喜歡出主意的人也許是個農人嗎？他身體很結實，腿兒很短，正彷彿我們家裏一個管酒食的老費道爾，菲里潘奇。我就看見我們的家裏的大樓梯和五個僕役他們正在那裏氣吁吁地從小房間裏搬出鋼琴來，又看見菲里潘奇擡起袖子，手裏拿着琴上的一個踏板，跪在人家前頭，開着門，在那上面覆蓋着手巾站在那裏，妨礙着人家，自己嘴裏却還急急匆匆不住的喊道：「前面的人好生拾著。昇上去，昇上去。留心着門。這就對了。」內中有一個開了正執着琴的欄桿，用力太過，臉兒都漲紅了，當時他就說道：「菲里潘奇，那麼請你來拾罷」。可是菲里潘奇依

舊忍不住，依舊要喊出主意。」（風雪第六節）——這簡短的幾筆，豈不把我們常見的一種人寫出來了嗎？

因此，短篇「風雪」，在普式庚之後，刻劃了俄羅斯風雪的偉大場景，並且鉤勒了許多性格，並夢與現實的交織上，呈現了托爾斯泰的才華和色采，同時期還寫了「兩騎兵」，「三死」等短篇，這與往後發展起來的中篇長篇，恐怕很有些關係，因為在創作的過程中，他的人生認識更加受到鍛鍊，他對於生活的把握更加確定，他的風格和筆力也更加開展，更加發揚起來，對於一個從事創作的人，這種人生認識的確定，和筆力的鍛鍊，確乎是重要的事體罷。

「哥薩克人」小紀

托爾斯泰著 傅斯譯 文藝獎金管理委員會出版部編印

「哥薩克人」是傅斯譯的，托爾斯泰的早期作品。

它一八五二年開始，一八六〇年發表。以熱情的魅力表現了哥薩克強壯的生活，美麗的原野，健康的戀愛，和一個病態的城市智識青年，在這裏的傾慕和迷惑，在這裏相形見拙的柔弱和無力。

這賦予了「哥薩克人」以自然的色采，和沉醉的情調。

聯結到托爾斯泰廿四歲那一段時期的生活，這情調就更加濃郁。一八五一年，他拋棄傾慕的貴族生活，在高加索德勒克河畔一所哥薩克的村莊裏，過了一個時期，於是他在那些樸實的強悍的農村生活面前，益發認識自己的墮落和腐爛，益發憎恨貴族的青年生活的病態，因而醞釀了歌頌樸素生活，粗獷生活的詩，醞釀了強烈的批判城市生活所產生的半智識份子，病態人生的詩，並且後來凝結在這本小說裏。

這便使得「哥薩克人」的色采和魅力越發真實和動人。

有人說，這本書的內容好像是把半野蠻狀態光榮化了，好像是在進攻文明，而宣傳回復到自然思想。——這是不盡然的，這本書着點彷彿是在拿強壯的生活與腐爛的生活，作一個強烈的對比，從而批判智識份子的柔弱。因此，在這本書裏，奧萊甫受到極深的剖析，他以幻想的眼睛，望着高加索山腳下展開的平原，這平原上展開的力量，勇敢，歡快，熱情和冒險的生活；他以貴族的心境，和哥薩

克青年盧加施加相遇，並且隨時表現出並且意識到他不如那位青年，比不上那位青年；他企圖以渺茫的夢想着做出一番大規模的事業來，然而他優柔寡斷，他只習慣疏散幻想或文雅安閒的生活，從他的心臟到他的頭腦，都沒有足夠的力量和勤勞來成就這種理想；他聽放他的幻想在一位哥薩克女子瑪麗安加身上，從他對於哥薩克人詩一樣的傾慕，他愛了她，然而這種愛情只在他的心裏產生微微不安靜，他只是幻想着，微溫着，卻沒有激烈的靈魂的震動，和在健康的強壯的活動中的權愉和愛戀，這種「溫吞」的愛情，不能感動哥薩克的女孩子，所以當他向她表白愛情的時候，那女孩子說，「你柔弱的人，請走開罷！」

這個人是走開了。這個人貴族生活的迂腐，沉滯，灰白，是在哥薩克生活的力量，勇氣和生命充沛的前面敗北了。因為他沒有從勞動工作和自然鬥爭中發展起來的力量。——並且，他也沒有從智識文明，從社會鬥爭中發展起來的力量，他不能肯定真理，他沒有積極而忍耐持久的勤勞生活，他便只好在猶豫，幻想，溫情，安閒的迴環和搖擺之中敗北。

中心因而不在此光榮化的半野蠻化的狀態，回復到樸素的自然；重心是在通過哥薩克粗獷的生活，擊打貴族智識階層的柔弱的精神生活，暴露貴族智識階層的苟安，閒散，優柔的幻想和氣質。托爾斯泰詳盡細緻的心理分析，使得主人公非常活躍，非常複雜而精深，他在每一個生活中有他的心情和心理，他是細緻而且生動的人。

這暴露和打擊都並不殘酷，反而在許多地方給濃郁的抒情氣氛把它弄曖昧了，這就是「批判」上面塗抹着柔和的色調，是現出軟弱的掩蔽。——還在托爾斯泰的許多作品中出現，露出托爾斯泰的柔

和氣息；這也許是來自托爾斯泰主義和托爾斯泰的矛盾性罷。

因此，某一些中國的青年讀者，在「哥薩克人」的面前也許會反省自己的無力和優柔，然而却也往往會沉迷在風物的抒情裏，傾向羅曼諦克的幻想。托爾斯泰雖然已經觸到了封建貴族生活所養育出來的閒散氣質，優柔的幻想氣質，可是沒有鞭撻它。

「家庭幸福」小紀

托爾斯泰著 方敬譯 文化生活出版社

我讀的「家庭的幸福」是方敬翻譯的，文化生活出版社發行，另外好像馬耳也會譯過，名為「結婚的幸福」。沒有比較過兩個譯本，無從評判誰好誰壞。還是想談談譯書的內容。

這本書的特色，記得是用女主人翁自己的口吻來寫的，在描摹一個女孩子的思想和感情上，托爾斯泰表現出了他的才能，他展示了一個女孩子的心理圖畫。

這裏是兩種性格的矛盾，男主人公是一個三十幾歲的人，是一個所謂「生活過了」的人，而那位女主人公却是他的朋友的女兒，是一個「不會生活過的」女孩子，他們倆人發生了愛情，在愛情裏，他們的感情矛盾，鬥爭並且發展。

最先，賽吉埃是馬麗亞爸爸的朋友，也在瑪麗亞的前面有着莊嚴的神情和言詞，但現在他卻愛了她，他只好說：「想想有位先生，讓我叫他A罷，老了，並且厭倦生活；一位女子，B，又年青，而又幸福，她還沒有看過社會或者生活」；他們就在這種夏夜的涼台裏相愛；接着馬麗亞總意識到一種低下於那男子的感情，她想要克服它，她總是要使自己和那男子平等，當她做了好些為人快活的事情以後，她的心理勝利了，她便覺得在自己的心理有整個新的世界，高超在賽吉埃之上，是他不知道的，於是她在他面前，不感到一點拘束，心裏充滿了平靜和諧，覺得自己凌於賽吉埃之上。

在這裏，她在她的靈魂裏造成一個特別的世界，企圖對抗賽吉埃靈魂裏的特別世界，那個她不服

她逃去的世界。這是年少的瑪麗亞，在一個沉鬱的，有着智識階層的超然的深刻和優越感的男子面前，所展開的心理鬥爭。

往後，瑪麗亞成長了；要求生活，要求活動，要求靈魂上的冒險與刺激，而男主角的驕傲深沉，總好像看穿了瑪麗亞的要求和情熱，超越在瑪麗亞之上，給他的熱情澆了一盆冷水，因此兩人之間產生了鬥爭，並且賽吉埃越平靜，越顯露穿透一切洞悉一切的眼光，她越不想向他和解，越加要在社交裏活動，以便攪擾他；她不願向他懺悔，因為他的面色與聲音似乎在說：「我知道，我知道一切，沒有什麼可說的；我知道你的意思，並且我也知道一方面這樣說，一方那樣做。」於是在這裏，瑪麗亞又產生屈辱的痛苦。

這個男主角就是這樣一個帶灰色氣息的中年人，他說「人生每個階段有他自己的愛」，「爲了回到生活，要有對生活，庸瑣的個人經驗，要相信旁人的說法是不可能的」。所以他對女主角的愛活動雖然也感到不快活，但却聽其自然，認爲過了這個階段就會回來的。這樣一個人，恐怕就是一種生活中敗北下來的萎敗的中年人，他也許是智慧的，但他洞穿一切，而沒有熱情，他也許是深刻的，但他高到沒有熱情，他是厭倦了生活。他這樣的精神生活，正是足以冷却單純的，積極的熱情，使向上的人生灰白化的了，所以他與這女主角瑪麗亞發生衝突，瑪麗亞在這種精神生活的壓迫之下，也必然要產生痛苦的自卑，和爲了克服自卑的種種心理鬥爭。可是結果瑪麗亞仍然從對於熱情的生活的嚮往和奔赴回到他們孩子的愛上來，從這裏他們開始了新的愛情，這也許是俄羅斯當時的生活所規定的，女孩子仍然回到她的命運裏來。我不喜歡這樣的結局，但很喜歡托爾斯泰對於這樣一種典型的刻

劃，在這本作品裏，他把智識份子的優越感和灰色的老練，形象化了，也批評了。

所以不論從男主人公的超越和洞悉的精神生活上講，還是看女主人公的自卑情緒，和爲了克服壓辱所展開的心理鬥爭，這本書的描寫都是很細緻而且深刻的。這裏是兩個優越感的複雜鬥爭。

然而托爾斯泰並沒有強烈而刻薄的批判這種厭倦了生活的精神傾向，也沒有更深的展開瑪夏亞對生活追求的意義，並且結局，老沉的生活方式仍然沒有絲毫搖動，年少的瑪夏亞的精神活動真的成了一個階段中間必然的現象，結果仍然沒有跳出以往的規律，沒有推翻舊的經驗。這也許是俄羅斯一八四〇年代的現實壓住了托爾斯泰罷。

不過也許托爾斯泰在這裏是描畫一個結婚問題，一個從年齡相距和性格矛盾上發生出來的問題及其解決罷；他的許多抒情的敘事，以及他把對於往日愛情的回憶和新的愛情的預示作爲結局，使得克魯泡特金認爲這本書「只描寫那種庸俗的家庭快樂的渺小的圖畫」，這就是他還沒有從性格上輻射出去，展開更深刻的生活的氣魄，和思想的鮮明性，人物的生活性，以及作者的，和作品的內容結合在一起的，對於現實人生的求索。這就把這本書變單薄了，呈現出一種柔弱的氣質。

托爾斯泰主義

一八六一年——一九〇五年的俄羅斯。

農奴制度崩潰。從仇恨、苦痛和絕望的決心底堆積，爆發了對於地主和地主的政府的抗爭，農民要求破壞土地佔有制的一切舊形式和規律，建立一種自由平等的小農民的共同生活制。

然而長久的東方制度的凝固，麻痺了農民的意識，他們雖然傾向生活的新形式，但大多數仍然是不覺悟的，仍然是站在宗法制度的觀點上，來思索何以爲了消滅地主的土地佔有制，必須用武力推翻沙皇政府。他們雖然受了生活的教訓，仇視紳士們和官吏，但仍然找不到領導和鬥爭的方式。因此，最大多數農民沒有真正組織起來作戰，反而只哭泣和新歸，癡談和幻想，寫請願書和派遣請願的代表，除了少數農民跟着覺悟的革命工人走路之外，大多數的農民，則在軟弱的幻想裏遭到失敗。

這失敗，在於他們跟隨了那些卑賤的資產階級智識份子。這些智識份子在立憲民主黨的名義之下，參加勞動者的集會，跑到史托雷平的會客室，懇求批判，討價還價，要求妥協，宣誓和解，直到他們被衛士的靴子踢了出來。

而農民們正做了這樣的智識份子的犧牲品。因爲農民那時期從宗法農村裏翻身，還帶着宗法農村的軟弱和卑怯，還帶着幼稚的幻想，還缺乏政治的訓練，還有在舊制度裏培養起來的傳統習慣和信仰，而很容易受到迷惑和欺騙。

L. 托爾斯泰正是這時代的一面鏡子。

L·托爾斯泰的作品正是反映了這個農民運動的力量弱點和狹隘性。他對於私有土地制度之反抗，表現了這時期農民羣衆之心理，但托爾斯泰隔絕政治，否認政治，對於政治缺乏興趣和了解，宣傳所謂「不以武力抵抗罪惡」的思想，結果完全脫離了一九〇五——一九〇七的革命羣衆鬥爭。他否認官式的教會，但同時又鼓吹了純淨的新宗教，鼓吹一種純淨和精製的新毒藥米麻醉被壓迫羣衆的鬥爭。他否認土地私有，但不能引導一切去反對真正的敵人，反對地主的土地佔有及其政治工具——君主專制，而却引向迷夢渾渙和嘆息。他非難資本主義帶給羣衆的痛苦，但又對於無產階級所領導的解放鬥爭取冷淡的態度。

這是托爾斯泰主義的歷史內容。

他的不抵抗主義，他的悲觀論調，他的道德方向和禁慾主義，都是從這裏來的。一八六一年到一九〇五年時代的過渡性質，產生了托爾斯泰作品與托爾斯泰主義的特徵。

他是喊出了俄羅斯農民的呼聲，反映了他們的生活狀況和見解的轉變，以及他們的心情，但一切神祕的出世和願望和無力的咒咒也帶進了托爾斯泰的學說。

因此，一方面，一個天才的藝術家，提供了俄國生活一幅無比的圖畫，給世界文學最上等的作品，但另一方面，却仍然擺脫不了地主的性格，在基督的名義之下出乖弄醜。一方面，對於社會的謊言和虛偽，直接和真誠的抗議，但另一方面，又是一個腐爛的輾轉於污泥中的人，他被稱為俄國的知識份子，當衆拍胸，囁嚅大笑的說：「我是自己不好，我是污穢的，但我還努力於道德上的自修，我只吃米，不再吃肉了」。一方面，對於資本主義的剝削加以無情的批評，暴露政府的兇殘，揭穿一切司法

和行政的喜劇，在另一方面，却又愚蠢地宣傳「不要用武力去抵抗罪惡」。一方面，是被清醒的真實主義者，撕毀一切的假面具，但另一面，却又鼓吹世界上最討厭的那種東西：宗教，並企圖用真有信心的牧師來代替官式的牧師。

這就是托爾斯泰主義。

但一九〇五年往後，古老的俄羅斯的一切古舊的基礎，開始崩潰，這時候，也就必然是托爾斯泰主義的崩潰。這時候，時代爲了前進，必需踏過托爾斯泰主義。

因爲，那時俄羅斯的軟弱和無力，必需成爲過去，必須解釋托爾斯泰對於國家、教會和土地私有制度的批評，使羣衆陷於宗教生活的自修和悲嘆，而是要使他們起來給沙皇專制政體和地主土地佔有制以一個新的打擊。還必須解釋托爾斯泰對於資本主義之批評，不使羣衆自限於向資本主義及金錢勢力的咀咒，而是要使他們在其生活和鬥爭的每一步驟上，吸收資本主義之技術的和社會的成就，學習組成一枝社會主義的百萬大軍，創造新的社會。

只有在這個基礎上，才能批評托爾斯泰的幻想和不抵抗主義。革命的失敗從這裏得到教訓，革命也從對他的批判裏前進。

藝文小品

王通之流

史實上記載着隋末的一位妄人，名叫王通，他自己把自己比作孔子，把一時的將相賀若弼，李密，房玄齡，魏徵，李勣等人，攀作其門弟子，著了一本他自己和他的門弟子們問答的書，叫做「文中子」：這個人，後世雖稱他爲病狂之人，這本書，後世雖稱之爲妖誕之書，但在當時，這一種舉動，却不失爲一種很好的沽名釣譽的方法，少不了要迷惑一些羣衆；這種沽名釣譽的方法，姑妄稱做「文以別人名」的方法，自己的文字不能有真貨色，也不肯努力使自己的文字有真貨色，於是便只好裝腔作勢，裝些權貴或有名望的人來幫襯好迷惑一下讀者，藉別人的名來抬高自己文章的名，使自己的文章，可以流傳開來。——這現象在時下的文人中，亦屬滔滔。

我不知道現在有所謂「文化人」是否深諳這段史事，也不知道王通是不是一個文學上的典型人物，概括了直到今日的一些文壇好漢們。他們不事努力，不憑真理，却靠了吹噓，高舉和欺騙，在所謂文化圈子裏滾滾來去。

虛假的熱情

虛假不只是花巧的官辭，照「文心雕龍」「情采篇」的說法，還有一種爲文造情的。就是：「諸子之徒，心非鬱陶，苟馳夸飾，繁聲釣世，此爲文而造情」；這就是虛假。

虛假的又往往總是「淫麗而煩濫」「采濫而辭麗」的，因爲既然沒有真實的基礎，沒有人生的激

動，除了繁文縟辭，還可能有什麼別的？於是——

情的貧困，而又要爲文，只好造作。彷彿有人曾經說過，一種造作的唯物論，驅逐的唯物論，也許還不如一種真切的唯心論，因爲在這種唯心論的後面，有現實世界的動因。同樣，滿紙上寫着熱情的文學，倘若它們只是「因文造情」，那仍然是死的。生活充滿着你，現實壓迫着你，你寫作，即便很細緻，然而高熱度從裏面流溢了出來，這就叫做「剛健既實，輝光乃新」（文心雕龍、風骨篇）。

也許古人要把這叫做「氣」，主張所謂「務強守氣」，然則這個「氣」，大抵就是現實在你心裏的激盪，激起你強烈的精神活動，因而表現到創造裏來。

倘使剝奪了現實的豐富，也就剝奪了你的「情」，情之貧困，乃「言隱榮華」，真如劉彥和所說「翠綸柱餌，反所以失魚」，用僞虛假的造作來污弄文學了。

然則，不論所謂「氣」，所謂「情」，所謂強烈的精神活動，其根基必須奠置在真理上，唐順之「與茅鹿門論文書」中說：「其一人猶然區中人也，雖其顯顯然學爲文章，其於所謂繩墨布置則疑是矣，然翻來覆去，不過是幾句婆子話，索其所謂真精神，與千古不可磨滅之見，絕無有也，則文雖工而不免爲下格。」他所說的這種區中人，大抵就相當於精神人格修養都不够的人，或者可說是一種市儈，他的思想感情庸俗不堪，情性深重，既然沒有「真精神」，又無飽滿創新之思想感情，徒然從繩墨上求文，自然會重又回到虛假的造作上來。

黃宗羲「論文管見」中說：「心苟未明，劬勞憔悴於章句之間，不過枝葉耳，無所附之而生。」

意思也是說技藝沒有根幹，只是虛偽的裝點。

要精神命脈與骨髓，就要「人的真理和真理的人」。唯心論的說法，就是「洗滌心源」，你，人的本身就是真善美的詩，是高度的完成，然後「直據胸臆，信手寫出，……自然絕無煙火酸餽氣」（唐順之）。這烟火，照我們的意思當然不是反對「人生味」，我們要追求的正是現實人生，只是不限於庸俗的人生而使人類前進而已，這烟火氣最好當作燻飯，不要燒焦，自然不要烟火氣。——這是一種從根基上的追求。

「得詩於書外」

有以為作詩文應多讀書的，實在不知道讀書不能概括一切，舊詩常說「作史三長才學識」，讀書如算是學，則餘外尚有才識兩種。創作一篇真正屬於自己的東西，才學識三者必融會於一，過分着重讀書，反而會生出蔽障。因為當一個作者，須沉入書本之中，自己的情思便像入網的昆蟲，受了別人情思的粘着，文思反而枯竭，落筆的時候心底也往往存着個別人，雖然多少可以減少點主觀的毛病，但卻會發生割裂敷衍的弊病。所謂「得詩於書外」，大抵就是得於「識」中，經驗通明，人情練達，就是一種識，當作者脫出書本，擯掉書本裏情思的羈束，使自己的身心至於現實實踐之中，便自然會生鬥爭，生愛憎，生矛盾，生苦惱，生探索，生體驗，體驗經過整理，便有了「識」，這種「識」寫之於文，文章多少可以跳出俗套。人往往有因為終年埋頭於書中，而隔離現實，不了解現實的，發展到了極度便成為「書迂子」，對現實不感興趣，一切新鮮事物不能引起他的感覺，文章出來，當然除了神密的內心體驗，除了別人意見的綜合，整理和致釋辨證之外，難以發明新的現實。

劉雲裳的詩說：讀齊久覺詩思澀；方子雲的詩說：學荒翻得性靈詩；確實頗能道出為詩文與讀書的一種微妙關係。然而叫一個為詩文的人不讀書，又幾乎是一種荒謬，齊往往也是前人的「識」，也可以參證和接受，只是讀了書，並非為供搬運和學樣，卻是引導和啓發「識」，使「識」得讀書之助，發榮滋長，發為文章；為文章如果從齊內移於齊外，使讀書通過識而後滋益文章，文章便多少可以多發現些前人沒有開發的新蘊藏，文章的作用可以提高一點，詩文與學術的品質也可以提高一點。

論眼高手低

頗喜愛宋嚴羽的一段話：

「學詩有三節：其初，不識好惡，連篇累牘，肆筆而成；既生羞愧，始生畏縮，成之極難；及其透澈，七縱八橫，信手拈來，頭頭是道矣。」（滄浪詩話）

愛好學文的人，起初總愛多寫，寫得雖然不成東西，他仍然要寫；許多「能文之士」於是批評了；「連篇累牘，寫得成什麼東西呀！」「字句都不通呀！」「盡是浮詞啊！」「真是莫明其妙的文章呀！」但他仍然要寫。許多人冷眼而視了，暗暗囁笑了，但他仍然要寫。

當然他還生活，他還學習，他還閱讀，他還因為各式的態度，引起自省；他於是拾起頭來，望到更高更遠的地方，他於是追求，並感到自己的低劣，羞怯畏縮，很難動筆。「能文之士」又批評了，「眼高手低呀！」「盡是高調呀！」「理想太高，不切實際呀！」但是他仍然追求高遠，他學習，並且探索，從文學理論到人生理想，他高高地揚起理想。

他前進。而且克服了眼高和手低的矛盾，進功到透澈。——倘使眼低時沒有殷勤的寫作實踐，不

會前進，倘使手低時，不追求高遠，沒有眼高，不會前進。從眼低手低，到眼高手低，再到高低統一，彷彿是一個三段的辯證法，到了合的時候，又開始眼高，如此不斷的在實質上向前發展，寫作的人永遠進步。

靈魂底音樂

福羅貝爾對莫泊桑說：「不論我們想表現出來的是怎樣的一種東西，這種，只有表現這個唯一的一個詞……倘若只發見了和這個唯一的一個詞相近的言詞，那是不夠滿足的。」

我以為這是一種有力的鼓勵；他是彷彿對你說，你用那樣的言詞來表現，還是不夠的，你必需再去尋覓，然後，才可以微妙微肖的寫出你所要寫出的東西來的！

多些勵奮的語言創造，偷懶的人，就不愛做這樣的追求。福羅貝爾於是把它說為唯一的。

在許多好的作品裏，在各式各樣的人生裏，我們往往發現許多所謂唯一的言詞，它們是能表現某種情景，其極微細的事態，它們抓住了很難捉住的現實，因而使現實走到語言裏來，開始被人們從語言裏逐漸確定地認識了它，這個閃爍不定的現實。人們便把這個語言，叫做唯一的一個言詞。

然而人生最豐富，最活動，最多閃爍，最閃爍，現實在人的心靈的反映，最多樣，最繁複，最隱微狡猾；不只是安定的說出存在底外表的樣子，不只是照相式的記錄，不只是概念精確的說明，這是多麼需要語言的創造，語言上努力的追求。

心靈的光，會投射進語言裏來，語言成為心靈的音樂，那人生的深刻，那人生的各種陰影，那人生的細微，才能透露出來。

然而，倘若你在人生裏並不發現新的，你最真實，最本原認識出來的東西，你絕不會創造出唯一的一個詞。許多東西，許多靈魂的感受，別人早捕捉了，並且給予他一個語言，到今天，你的感受還只是受制在這些語言的軌跡裏，你不會創造最能表現它們的詞。倘若你不斷和現實糾纏，那麼深沉的糾纏，以致你的感受，豐滿到一切舊的言詞都不能表現，你自然不得不追求最能表現的唯一的一個詞。因此，我以為這個「一詞說」，絕不是一個僵死的客觀主義的理論。

論語言的奴隸

虛假十分仰仗花巧的言辭。

言辭一面粘着現實，一面形成自己硬化的調頭，受了某種凝固了的調頭影響，想要表現自己的感受，異常真實和親切，就不容易。

為什麼一個平凡樸實的人，會給一套華貴的文字寫得龍飛鳳舞？為什麼所有不孝和孝順的兒子，對於父親的死，都一起是「泣血稽顙……」？為什麼一切的場合，風景都溫和得像一張什麼油畫？阿諛，夸飾，浮泛，虛文。——它們會淹沒文學，就像一位喋喋不休的老太婆，他們說了，很多，但卻什麼也沒有說出，是因為不必要的掩沒了必要的，而且，必要的也沒有說好。

凝固了的調頭，是把它們的意味帶到你的作品裏來了。你蕪亂而且莫明其妙的接待了它們，它們就通過你的作品，表現它們的情調，致使你的心情無法顯露，你的感覺，受了它們原有的含意底改變。你何必一定要把各式的笑，說做死爾，像論語所說；說做囉囉，像易經所說；說做榮然，像蒙叢所說；說做攸爾，像國語所說；你的真實感覺，何必一定非嵌入這些辭頭不可呢？而且——

感受是如何的廣泛，生動，豐富！受制於語言，往往如何狹窄和枯竭；倘若你再安於用之千百遍的詞彙，怎樣能夠表現出生活的豐滿，怎樣能夠表現人與人之間的生動關係，怎樣能夠表現你深深的感受和細微的體驗。

做語言柔順的奴隸，沒有創造！

靈活是語言的海

孤立的形像，是修辭學的舉例。

從「管子」裏，從「諺海」裏，從「成語手冊」裏，從「增廣賢文」裏，記取許多「形像的」語言，然後直接運入作品，作品不一定因此形像。而且，你絕不會有這樣好記心，讀過了，就記在心頭，隨時運用。

適時的事，做的人很多，我會經讀過一篇散文，我覺得那不是散文，而是一種民間語言很巧妙的組合，很費心機的嵌用；就像一種商店的對聯，很巧妙的把店號嵌了進去。

生活帶來了語言；這樣的人生感受，要你非使用這樣的語言不可，那麼，這語言是親切真實的。不經過生活的土壤，語言從那本齊移到這本齊，便會是裝點一些偽造的花枝。你感受了，你才這樣言說。你深入這樣的人生，你才能深入這樣的語言。

把人民的語言和人民的生活放在一道去罷。在浩瀚的大海裏，波瀾是壯闊的，情緒、智慧，一齊洶湧，如此你不但能夠熟悉人民的語言，把你的心貼在這些語言上，感到人民的心跳，體味到這中間長久的艱辛、苦難、哀愁、歡喜，和經驗教訓的積聚，歷史的負擔，而且可以憑藉它們，

通過你的現實主義，創造整體的形象。整體的形象是血肉的人生流輪到文學，有力的表現了所要表現的。

不是辭句的形象！

不是支離破碎的形象！

文評三型

中國過去討論到創作理論的書，據我所見過的，覺得約略可以分做三種型，其一、是「文心雕龍」型，大抵是集納先前史例和理論，完成一個較完整較龐大的論說；其二、是司空表聖的「詩品」型，多半是用比喻描摹寫作的境界，沒有什麼邏輯的討論；其三、是「隨園詩話」型，一點一滴，差不多大部分以創作上的體驗心得為基礎，寫些片斷然而精闢聰慧的見解。

第一種型歸納綜合功夫做得較好，像一篇學院派的所謂論文，有理論根源，有歷史上關於這一問題意見的述評，有例證，有結論，雖然有時不免迂腐，但好處是可以讓人得窺全豹。

第二種型不免有含糊隱約之弊，然而在討論到詩文風格時，此種描畫寫法，却有獨得之妙，倘要說明科學，則往往不足以捉住詩文風格機微之處，所論也就拙劣了。

第三種型於打散集納羅列作風方面，確有功績，讀一篇文字，倘若如讀一篇概論書，面面俱有，而獨無自己的見解，則不如讀一篇短小文字，無學院式的廣博鋪排，而所論皆踏實精闢，屬於經驗之談，這當然比較平庸的摺疊系要切近，自然愉快得多。

這三種型，各有優劣短長，然而，又可以融之於一。那就是化理論思想於人生體驗及創作體驗，

並且能把握文學機微之處，不作死板割裂的了解。這樣，博大精深中有平易近人處，平易近人裏又顯出博大精深。

然而，一時代的文評難不開一時代的文明和文學創作，因此中國過去文評中很少歸納小說創作的經驗，其時小說是不受重視的，所以今日的掘發，如果說爲了現在的創作，那用處還是在散文方面的較多，比如這文評的三種型，以及它的融合，對於今日的散文隨筆文字講，就多少有點用處。

舊書隨談二題

「晚明小品」

晚明小品之類的文字，有時讀起來頗覺親切自然；特別是其中書簡小札，打破成規，不落俗套，敘事抒情溶而爲一，實在是活潑潑的隨筆小品。

有人說晚明小品太多出世思想，太沖淡了；這只是它的一面，另一面，它卻正是對抗八股的陳言濫調，裝腔作勢，把真實自然的感情思想帶到文字裏來，使文字不致過分庸俗。

與其讀曾文正公全書之類的虛偽說教，不如咀嚼晚明小品的單純素樸。這裏面有坦露的人生。

「兩般秋雨盦隨筆」

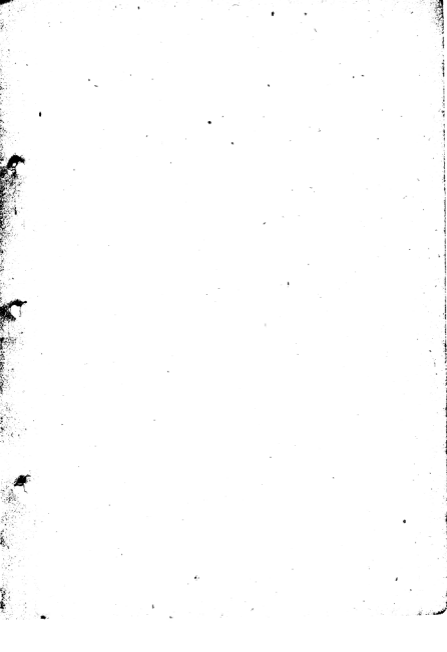
「兩般秋雨盦隨筆」集短小文字而成書，每篇約莫五七百字，從文物制度，方志語文，到民間傳說，才子佳話，彷彿應有盡有。

其中當然不乏迷信怪誕荒誕無稽的文字，然而也有一語道破世情人情的；也有小塊文章寫出深刻學識體驗的，另外許多文物語言的考證，也往往精闢廣博異常，可資今日專門研究，充作參考。

這類短文，比之於間架結構完整的文字，自然缺少博大之象，但却沒有那些大塊文章的做作鋪排氣。它像個老實人一樣，有一點心得感受，便說一點，決不加油加醋，誇張揚厲，擺出一個「體系」的架子。

這中間正有所謂智慧的鱗片。

IV



論筆鋒

梁啓超的文字，對於社會有很大的影響，那原因，據他自己在「清代學術概論」裏分析，是由於「筆鋒常帶情感」。可見政論文字不一定要四平八穩，才算是合格的。例如古得復的「尙書」，那「湯誓」的一篇中就曾引用民謠：「時日曷喪，予及汝偕亡！」誓命之文，夾雜着俗語，應該是態度極不莊重的了，但至今仍被一些人們奉爲經典。在國際政治關係中，也有不少演辭和往來文件，當我們以現代日常語言的頭腦去讀英文稿的時候，覺得有真情實感，或而幽默，或而沉重，或而憤怒，或而迂迴，或而猛烈……但倘若碰到中國官樣文章的譯文，那就會立刻感到索然無味。援引語言學上「意義學派」的主張，也許可以說：含有感情的語言會常常缺乏精密的正確性，在表現上或許會產生誤解和不完全的了解，所以還是四平八穩，照老一套的寫法好些，然而實際上語言不僅是理智的；情感和語言中所透露出來的心理狀態，也綜合在一起，來完成表現的功能。失去了情感的成分，表現出來的思想會變成死的，或不豐富的，傳達到大衆心中去的時候也就是無力的。章士釗譯的「情爲語變之原論」(Hans Spalter 著商務出版)中有一段道理說得很好，他說：「凡字經慣用，熟習漸敏，歷時彌久，且一與習常蹈故之語相同」……「人於一字，觸爲耳目所未經，每覺其力實己，殊爲洪大」……所以即使是在表達真意的目的上講，襲用老一套也是「彩色濃減」「黯黯無光」，而使用含有真實情感的文字，則「新鮮有力」，感人最深，說服人的力量洪大。同時就其閱讀的幅員上講，代言大衆的心意，表現大衆的情感，說出大衆的思想，再加上運用大衆的語言，那自然使大衆愛讀愛聽，不

會感到「語言無味面目可憎」，這當然是現代政治文字的正途。目前大家常談法統，倘若死抱着文言體調，公文格式，以為非此，就失了政治上的莊重和鄭重，我倒覺得那也是一種舊法統在思想裏作祟。

五四運動的時候就會經普遍的主張過政治文字乃至應用文都必須用活的口語寫，那時有一個有趣的對照，說：「白話有如口袋，裝進什麼東西去都可以，但不能任何東西不裝，而且無論裝進什麼，原物的形狀都可以顯現得出來；古文有如一隻箱子，只能裝方的東西，圓東西則盛不下，而最好還是讓他空着，任何東西都不裝。」所以想要騙人，或在無理可講，但又編要講一套漂亮話的時候，古文是最有用的，「譬如遠遠接得一位親屬寫來的信，覺得對他講什麼都不好，然而又必須回答，在這樣的時候，若寫白話，簡單幾句便可完事，當然不相宜的，若用古文，則可以套用舊調，雖則空洞無品，但八行書準可寫滿。」（見中國新文學大系史料索引P.10）毫無疑問的，遵守傳統的規矩和格律，而子上是頗為週到和肅穆的，但那肅穆和週到彷彿是從文字本身的印象帶來的，其中不但缺少感情，連邏輯的理論的力量都是薄弱的。

然而有些人們却尊重這種空洞的莊重，這也許是舊因襲在心理上的墮性，但拆穿了說，也許就是尊重漂亮的謊話，崇尚天衣無縫的花言巧語罷。我們確乎須要破除許多法統的蒙蔽，才能認清現實了：一個是真情流露於筆鋒，一面是掩飾了真情，讓一副偽善的面孔，流露於筆鋒，受蒙蔽的，大抵只會看出真情流露的太粗野，掩蓋了狡詐的是真善，這就必然受了關於筆鋒的法統觀念的欺騙。

關於無賴

一般的想法，總以為無賴的方式只是一味的不承認或者把白的偏咬定為黑的；然而事實上却有一種無賴是一面承認，一面用「拖」和「抵」來對消他的承認。比如，用金圓券的方法偷了人家的金銀，前一種無賴會決口否認，或者說是你贈送給他的；而後者則承認偷了，但又滿口說明天還把你，可是明天還有明天，永遠和你「拖」下去……

二

無賴的生活哲學是隱藏了自己的，然後再以「清水光且」的姿態來和你共處，自己的所得換成金鈔送到美國以後，到你們家裏來吃飯，把你們的衣服借去穿，東西拿去使用，並且還談論着一種「義氣」、「够朋友」、「相濡以沫」的理論，以備在你冷淡了他的時候，大罵你沒有「友愛」的心腸和互助的「思想」。

三

無賴的語言包含着撒謊、敲詐、惡毒、阿諛和無中生有的自我表現。比如「啊呀，昨天×××請我吃飯，談到……」那目的是表明他和×××有關係、你不可等閒視之。又比如：「我知道你們上司不久將要派你到分處去」那意思是我或者我的朋友至少和你的上司是有來往的，但事實上，他們的本領是可以將各種聽聞變成他們親身的事情，有時還捏造一些事情，把話講得隱隱約約，這樣來套你的

話，來對你恐嚇、阿諛或欺詐，並對你顯示他自己的「來頭」不是好欺侮的。

四

無賴也歡喜鬧事，或說是鬥爭，但他不正式出面，歡喜兩邊搗鬼，兩邊討好，一方面是看人家打得有趣，一方面是企圖使每一方面處在鬥爭的情況下時候，都十分器重他，而他就得到利益。所以，在每一個單獨的方面看來，他都是有正義感的，愛憎分明的，可是他的正義感、他的鬥爭完全以自己一點點利益為依歸，而且大多數時候也憑自己和他人的血肉情誼的程度，決定搗鬼的程度。

五

「挾天子以令諸侯」更是無賴的慣技，新無賴有時可以拿時髦的身份取信於某一個人，然後又以這個人的權力在別人中間活動、欺詐。

他在人羣中間活動着，你信仰什麼，他就是什麼一種人物，弄得很神祕，使你摸不着他的頭腦，然後他得到很多朋友，為他私人的利益效勞，還使你以為是在幫助一個值得幫助的人。

六

莫里哀寫的「偽善者」(Tartuffe) 是無賴的畫像。照柯根的分析，泰兒篤夫用虔敬，信心和對於生活的莊重來迷惑屋主，他有矯飾、陰謀、能够迅速捕捉人的靈魂之弱點的本領。他會用大的道理和高尚的目的來掩蓋自己的詭計，另外，他能在最後顯出自己的魔形，依賴一種政治權力，反過來加害於他的對手，把自己的事情巧妙的轉變為政治的事情，從而得到特殊勢力的支援來吞噬你。

中國的無賴也是這樣，偽善、拖、抵、哄、騙、搗鬼……等等都失敗的時候，他會使出無賴

的最後一著，用各種藉口取得別的力量（例如希整什麼世界三次大戰）的支援來噴你一口血，或者像一條瘋狗一樣的亂咬，並且最後還能死皮活賴的裝死。

「老虎掛佛珠」

「老虎掛佛珠」當然不失為一種虛假，然則其意義只在乎矯飾。更厲害的是以一種欺騙的言行，充作表率，引人一起墜入其彀中。

比如說罷，有這麼一位「英雄」，像蔣介石之流他時時愛標榜「無德不丈夫」的老話，叫人以為他的行為就完全和他的信條一樣，因此大家好不生戒備，真誠信賴，他便可以無忌的進行對人民的欺騙和剝削；實際上，他真正的信條，只是「無毒不丈夫」的，面子上打着「德」字，其目的却在乎麻痺衆人，解除衆人的武裝，然後可以大施其「毒」，收旗開得勝之功。

魯迅先生說：有一種人在須要別人幫助的時候，便主張信仰「互助論」，在需要撲殺別人，壓倒別人的時候，便主張信仰「生存競爭」；然而，此刻我們的「英雄」，却先大捧「互助論」，叫你以為他是講互助，肯與人合作的，你忠心信賴他罷，和他開誠相見罷，好，他正好乘機給你一擊，要把你撲殺，互助論這時只是他的一種香餌而已，他用之誘惑而又欺騙，並企圖藉此滅除其惡行所可能遇到的阻力和抵抗。

人物們於是不斷高唱「戒訓」「信條」和「高尚的道德」，用來催眠人民，鬆懈他們從現實所受到的痛苦教訓，欺騙人民，以便他們一套詭計，能够胡作亂行，而不被看穿。

甚至自從有人發明「言行未必一致」的理論以後，他們不惜重大的犧牲，在「言」的欺騙之外，加上「行」的欺騙。

請打開一讀外國的歷史，作者是恩格斯：——

「壯健的小傢伙」一天比一天更「頑強」了，法國和德國資產者，只得採取最後的一種辦法，就是悄悄拋開他們的自由思想正好像一個少年公子，在海船上漸漸覺得昏船的時候，就將他未上船時吸着出風頭的那枝雪茄烟拋入海中去一樣。……以前嘲笑宗教的人，現在一個個的裝出虔誠的外表，用恭敬的態度，去談論教會信條和儀式，而且不可少的時候，還自己來奉行這些事情了。法國資產者在星期五那天實行吃素，德國資產者在星期日呆坐於教堂中，傾聽新教士的冗長的說教……」

很顯然的，牠們犧牲「盛餐」和禮拜日的「逸樂」，是爲了企圖用自己的信教行爲，來做所謂「模範」，好引誘那些日漸頑強起來的壯健的小傢伙，在宗教裏認識主人是上帝置於他們頭上的，必須馴服奴從才對。恩格斯繼續寫着：

「那些資產者在議會裏以崇拜的禮度和虔誠敬意對待曼涅士(Mandoes)爵士所戲稱爲「我們的老貴族」的集團，就是爲了引導英國工人羣衆也以尊重和恭敬的態度對待，當時被稱爲好人的資產者（當時是一八八四年左右）好使他們改去革命氣，在要求他們權利時，也要記住謙虛。」

這裏尖銳的剖白了一種行爲的欺騙性，不只在於矯飾，而且還有引誘的作用。

對於只要裝面子，以便面子上可以說得過去的人，這種做法是漂亮的；對於必須隱藏免得反抗的人，這種做法是堂皇的，對於沒有骨頭，須要引誘的人，這種做法是妖嬈的，現在的一黨國民大會正在做這種戲，於是，我們看出了：

「老虎掛佛珠」不但一面可以對人表現，我是兼有慈善心腸的，我是好心人，而且另一面，他還可以大吹大擂引誘人信佛，引導人也培養慈善心腸，然後當你見到牠的時候，你便可以真心信賴牠是不會吃人的，並且根據慈悲的意義，你也不必防衛自己，或者殺死牠；這樣，牠便好慚慚得意，不費一點氣力，一口把你吃了，這就是「老虎掛佛珠」「老虎咬阿彌」的妙處。

「奴才」補讚

奴才與主子的關係，頗多微妙的地方。主子指着鴉蛋說：「你看這鴉蛋是方的！」奴才趕緊用手摸摸鴉蛋，附和着說：「是的，還有四個稜角呢。」（見二月廿七日大公團姚弄奴才讚）這只是一種。另一種，主子指着天地說：「我憑天良是慈善家，決不流人的血。」，但奴才却偏倒處行兇作惡，殺死主子的仇敵，並掠奪別人的財富，獻給主子，這雖然得於主子的示意，但是倘若有人指摘，主子可以立即申明，其奴才的作爲，他完全不知道，是不相干的；這妙用與那附和雞蛋的不同，奴才代替主子承担罪名，而使主子永遠保持一副慈祥的面孔。再有一種，是主子悶聲不響，做出一股兇像，奴才却是笑容可掬，向人伸出臉，嚇，嚇，嚇的發起話來，比如說：他的主子是多神聖多權威，你本該怎樣怎樣，可是他可以幫你說情，打個折扣，也該怎樣怎樣，不然恐怕主子發怒，就又會怎樣怎樣。這是所謂唱黑臉，與唱紅臉恰好相反，但目的却是轉個彎誇張主子的威風，用詐術唬人，實質上使主子獲得實際利益，這正與唱紅臉的奴才相輔相成。妙用也不只隨聲附和而已。

並且有時頂好的奴才還不惜用苦肉計來取信他的主子；或者以反主子的姿態出現，和他的主子鬧抵牾呀，背道而馳呀，揚言和他脫離關係呀，罵呀……等等，來一套更曲折的對主子的效忠。事先得到主子同意的，是唱反戲；預備在「有朝一日」，叫主子大吃一驚，特別感到「我奴才有用」，而不先行商量和約定的，是苦肉計。事實上，不管苦肉計還是唱反戲，這種奴才都比那在「石頭面前是豆腐，在豆腐面前是石頭」，或比一味下賤屈膝，隨聲附和的奴才，能幹得多，厲害得多，他不但「承

平」的時候有用，而落在「倒懸」的命運裏就更有用，因為唱反戲，往往可以混入反對者的陣營，必要時咬那些反對者一口，必要時在反對者中間散佈點對於主子暗暗有好處的幻想，再在必要時，幫主子在反對者的得勝中，保持和延續一部份利益，姑不問結果怎樣，至少這奴才的作法，是比附和的狡猾多多了。李宗仁、胡適之流，就是這樣的奴才。詩人姚奔的詩裏說：「主子要舞台，奴才先拆台」，或者就是上了這種奴才姿態的當罷。而且那「奴才讚」的最後一段寫的是：

「人呢？人呢？」我倒處探問着，

回答是奴才的聲音，

「因為他們求真理，

不服從，

和我們搞不來，

我們已把他們趕開！」

我覺得，這樣的回答，在今天這時代，也大抵是不會有的，他或許會指着自己的鼻子說：「人在這裏，人即是我，我即是人。」或者會告訴你說：「人想要殺死你們大家，到深山裏練武修道去了，當心，他馬上就會下山來的！」這就是奴才的狡猾和多姿善變。詩人把奴才是看得簡直了些，所以只寫出了奴才的一種臉貌，這是詩人的老實。

我雖然只是想給奴才的嘴臉來點補充，然而這勾勒到了實際的奴才面前，恐又嫌老實了一點罷。

「狩」字雜說

古時帝王出外，有好幾種名目，一曰「巡幸」，屬於遊歷之類，大抵要宣稱「此次某地之行純係遊覽，不含有任何政治作用」的；二曰「巡功」，和當今的視察相彷彿，雖然明顯的帶有政治目的，但却深鑄「處世藝術」，要說來看你「所守之功」的，這可以叫下屬心悅誠服。三曰「巡守」，意思和巡功雖然相同，然却直白多了，就乾脆說是來查查你在那地方守得怎麼樣的。

齊經：「歲二月，東巡守」（舜典）

禮記：「五年一巡守」（王制）

孟子：「天子適諸侯曰巡狩」（梁惠王）

頗有難的是，「守」字在「孟子」却變成「狩」字了。而「狩」字的解釋，按之說文是：「犬田也」，「多寒雪行，獸肥草枯，功狗在獵，便於馳逐。」是冬天打獵用狗的意思。按之爾雅其一是「冬獵爲狩」，與「春獵爲蒐，夏獵爲苗，秋獵爲獮」對待成義；其二，「火田爲狩」，放火燒草而獵，與夜獵載鐘照的「宵田爲獮」，對待成義；（見爾雅義疏，釋天，萬有文庫本，第三卷第六十一頁），都是獵獲、捕取的意思。所以即使康熙字典上註曰：「狩或作守」，但却並沒有說「狩與守通」，這就等於這出事實，說有些地方又用「守」，有些地方用「狩」，並沒有說明「諸侯爲天子守土」的「守」字爲什麼變成了狩獵的「狩」字。這「才」勢的意符不能完全沒有意思。我現在就來作點妄誕的訓話。

首先必當表明這不是做學術考證，還是一種慣性的抒寫。我們知道瑞典的高本漢曾經在「中國語言學研究」那本書裏，研究過「于」和「於」的用法，他發現「論語」和「孟子」，幾乎全用「於」，極少用「于」，而「尚書」則統統用「于」字，「左傳」又「于」「於」互相通用。他的結論以為「實經」所用的方言都為「于」，魯國的方言都為「於」，「左傳」的方言則已經開始混用；這是很學需實值的研究，是科學的；而我這裏並沒有進入科學，權且根據一點史實，作一次不上台盤的至點罷，反正用意不在調站。

許多描寫慈禧太后的書上，都有西太后「西狩」的記載，就是八國聯軍趕得西太后逃離西安的那一次，請看看她的「西巡狩」是怎麼一回事罷！

「光緒廿六年，七月二十日下午五時通州陷；廿一日行至真縣，十一翌日，知縣覺得一變，遣奧太后，次日，住懷來縣；縣進膳，有燕窩魚翅，又備衣物進御。」

（Brand and Beckhouse）著：慈禧外紀。）

「二十六日至灤縣，以錦舟渡河；九月初四至西安；御膳日費二百金。」（羅惇曰融：拳變錄聞）

「太后之菜單，由太監執掌之，每日選一百種……太后喜食牛奶，在西安養六牛於行宮附近，每日以二百金喂養之」

（小橫齊室主人輯：清宮遺聞。）

這裏最簡略的節錄一點去的情形，那時也許敵人在後，比較倉皇，回來的時候，那就更精彩了。

「(光緒廿七年)八月廿四日啓程，國所過地方本年錢糧」(拳變餘聞)簡西安通駕時：

「城中所經街道，均蓋黃土，兩旁店舖，更結彩懸燈，設立香案……鼓樂祝首，行李二千輛，馬卒護之……」

(榮華：梵天虛叢錄)

「據云鋪路之費，每八碼約須墨洋五十元，卽一英里，須一千磅也……」(慈籬外紀。)一路上
「太白輿駐各縣，每日早起，携燕窩一碗，須宮門費三百兩，太監掠進時，口稱是地方官奉敬

者……(梵天虛叢錄。)等到火車抵達北平車站

「李太監即去檢點各省供物，箱包竟堆積如山」(美卡爾女士：清后寫照記)

西太后下車第一件事，也是在萬衆歡呼聲中查看李蓮英的清單，一路上，所做的事，就是吃與獻，備討錢糧，並收納供物九車廂之多。這一點小小的抄錄，已經够對我們說明，這所謂「巡狩」，絕不是巡地方所守之功，考察地方的政治設施，更不是聽人民的聲音，爲人民除疾苦，他的真意，就在收錢糧，獵財物，搜括財富，在下官和老百姓身上，狩獵一番，可以維持自己的統治，供自己的揮霍，或者企圖經過這一次巡狩，鞏固派在那裏的「獵食」，經常爲自己狩獵。或做些簡接有益於「狩獵」的狡詐把戲。

因而，「巡狩」的「狩」，就有了「才」旁。帝王適諸侯，絕不是爲了「巡視下官吏之所守」，而實質在在是爲了搜括勒索和剝削，把老百姓當了他狩獵的對象，還是階級社會和官僚政治之下，所產生的文字罷。——然而我寫的只是憤怒。

總結一句，巡狩者，並且「狩獵」也。至於巡而備置戰爭和殺害，也許開闢狩獵的區域，也還可
以用狩獵來詮釋的。