

集眉低

著 佐天 蔣

真身於前 許畫撥
價洋金圓廿角

10. 20. 37

蔣

光明文藝叢書

光 明 文 藝 叢 書
低 眉 集

蔣 天 佐 著

上 海
光 明 書 局
印 行

目次

序言	五
堅持理論堅持批評	一
論文藝的形象	七
論典型	三
一 矛盾的統一	三
二 兩種典型	二九
三 典型之創造	三六
「表現上海」	四三
論民族形式與階級形式	四六

論批評的相對性與絕對性	六
論詩	七
論藝術的價值與價格	八
漫談理論	九
論大衆化問題紀念魯迅	一〇

序言

重新看看過去所寫的東西，不知怎麼發生了一種思想：恍惚像到一個無期徒刑的獄囚在夢中重見苦戀十年的愛人的慘笑。這種思想是『大有問題』的吧，然而可是可悲的真實。我沒有法子掩飾自己的弱點，隱藏自己的感情。那些文章引得我激動，雖則很難說究竟是爲了什麼——我不想去自以爲冷靜的作殘酷而無益的分析。我只是覺得，我恨不得把它們埋葬，又不得不把它們從坟墓中發掘到人間；同時，我坦白說，我愛它們正如愛自己的雖貧弱而真誠的生命，而我却又輕蔑它們，因爲根本輕蔑自己。

我曾經由於內在的不可遏制的要求而輕率的發言。我並不後悔。現在我還是有滿腔的話要說。我也一定會說的吧！我曾經愛過，恨過。現在還在愛和恨；我敢說將來還是，直到生命的終點爲止。我一旦開始追求幸福，我相信永遠也不會停止追求。這一切，都平凡不過。任何人除非他不



是在生活，都是如此也都應該如此的吧。我不妨僭妄的承認我有一個崇高的理想，並且曾經爲它支付過若干的代價。但我也不得不悲苦的自白，我再也做不到像有些人生就的那一副悲天憫人的心腸；我不能夠在爬出痛苦的深淵跨進快樂的坦途的時候，回頭看見別人落在後面，因而就自制着不躍身而上。這在我是不可想像的，因爲我還從未見過快樂，雖則久已追尋。我也不敢自期用自己的愛使別人的生命豐富，讓我的生命雖逝而我的愛却長在人間。因爲我不得不相信自己的生命正是倚靠別人而豐富，與天地長存的永遠不是自己而是別人。無能的我！我是過於無能，因而我的理想似乎是過於崇高，使我有不勝負荷之勢了。

中國人民抵抗日本武力侵略的戰爭持續了十四年，打到我頭上來的是整整八年。經過這不算短的歲月而獲得也染了自己的血痕的所謂勝利之後，無論怎麼豁達，無論怎麼怕難爲情，我實在忍不住暗中替自己算一算賬。我算了，但是失望了。那是滿盤輸。支付的方面：青春，愛情，財產，健康，全都損失殆盡。收入呢？毫無。除非是年齡和所謂生活經驗，以及隨這兩者的增加而增加的心情的重量。幸而我還有一樣東西沒有損失，雖則我叫不出它的名字，却感覺到它的存在，倘使連它也沒有，我真不知道會發生怎樣的事情。人原是最好能夠忘懷自我。但是忘我或者無我。

談何容易？佛家說四大皆空，又說菩提非樹、明鏡非台，可以算是澈底的了。祇是，不幸得很，它却不得不用「佛」和「涅槃」和「極樂世界」來補償自我的空虛。至於博取上帝的拯救和垂憐的修道士，為地獄中的命運作未雨綢繆的善男信女，是更不在話下了。我不應該妄誇海口說，是能夠做到忘懷自我。不再計算自己的私賬也許可以，因為這筆賬註定了是倒的，還有什麼可算。繼續無代價的支付下去也是可以的，而且或者竟是不可避免的，所以我並不吝惜。我祇要能保留一樣。這一樣是萬萬不能損失的。我要留着它給我安慰和力量，充實自我的空虛和貧弱。我雖不能說能夠自動慷慨犧牲其他一切，但是能夠不得已而犧牲，祇要達到保全這一樣的目的。我一定要保全它，也相信是一定能夠。譬如那無期徒刑的獄囚縱使被剝奪了一切，但是誰也奪不了他那和可憐的生命相依隨的夢。

讓幸運的自由人去對他投以嘲笑，讓心如古井的哲人去對他嘆息，也讓他猶有餘憾的迫害者去震怒欲狂吧！而在我，因為重讀從前的不成器的東西而有恍如夢中之感的時候，却不得不對他這份僅有的虛幻寄予同情，以至尊重。

在我從一些舊雜誌上找自己的文章的時候，讀到了從前寫的一篇海沫文談後記：

一年多以前，水朋友們的好意，在X X文藝叢書裏留了一本論文集的額子，鼓勵我編一個集子。但是因為自己覺得並沒有什麼可取的文章，再加生活稍為忙亂，就把這事擱了下來。而一擱就是一年，時光無情的撇下我去了。假使不是因為最近生活要有改變，這一集子的編成，恐不知在什麼時候。

當初，友人曾代我擬定這集子的名字，叫做「文藝戰鬪」。這是一個很好的書名，然而於我是言重了。我是在學習戰鬪而已。所以我還是用了我的一個雜誌上連續寫一些論文的時候所定的名稱——海沫文談。

海是我所愛的。我愛他的浩闊，愛他的沸騰。他是永恆的說教者，他是宇宙的嘴巴。他的言辭是千變萬化的，而千變萬化的言辭却是在訴說着一個永恆的真理：鬪爭。當他訴說的時候，從他那熱情的氣息中噴射出一些泡沫——也許是多餘的，然而真誠的泡沫。人們也許會從這些卑微的泡沫感覺到海的存在；但那離開浩闊和沸騰，是多麼遙遠呵。但是，慚愧得很，我似乎把海的泡沫作為今天對於自己的期望了。

人總是愛惜自己的。這並不是什麼罪過。祇是，唯有肯不愛惜自己才是真正的愛惜自己；唯有無限制的不愛惜才是最高的愛情。那末，我應該承認，海沫的期望已經超越的了。

這裏所選的靠二十篇文章，除了附錄一篇之外，都是抗戰以後寫的。看題目就可以知道所涉及的範圍是關於文

藝運動者多，關於理論的開發者少，而運用理論來分析創作的文藝批評，簡直沒有。我曾經帶着幾分冒昧的認真堅持理論堅持批評，而我做得却是如此的微乎其微！

不錯，創作批評我也曾寫過幾篇，雖則因為自己也打不起一看的興緻就沒有收在這裏。並且，文藝批評也不僅僅是創作批評，其中還包括理論鬥爭和傾向鬥爭。然而，不敢輕於嘗試的我却已經被人帶上「批評家」的榮銜而肆意加以冷嘲毒罵了。我對文藝理論的開發是如此之薄弱，又何曾觸着幾許「原則」！然而也已經被視為撥弄原則的書獃子甚至空話專家了。

我是個八字還沒見一撇的青年，我的榮譽，別說對別人，就是對我自己又算得什麼；所以，無論是惡意的訂問棍，還是善意的揶苗助長，我又何必嚙麼？

這裏分做三輯，並沒有嚴格的理由，大約是取性質相近的放在一起。這樣是不免使各輯的份量很不勻稱的；但也沒有什麼關係。存心要看的人自然會看下去，而不存心要看的人也不會因為編排得宜就買個情面看你一遍，我是落得佔個便宜的。

有人主張絕不修改已經發表的文章。好像魯迅先生就是這樣辦法，並且還以此勸過別人。不過我以為凡事總不能一成不變。在魯迅先生是對的，在他所勸教的人或許也是對的。在我，却不行。至少我以為理論文章和小說不能用到

一的辦法對待。所以我還是不避「掩飾錯誤」的嫌疑大大的改削了一番。爲什麼自己已經覺得不妥當的時候還要拿去給別人呢？自然，論戰的文章或引起論爭的地方是不便改動的，否則是非自有公論；而且如上所說，我是一個八字沒見一撇的人，是了又怎樣，非了又如何，日子長得很。

在論典型一文裏，我曾經附帶批評到文學讀本一書中的典型理論，王任叔先生爲這寫過一篇答覆的文章，提出一些可貴的意見。我本來打算再寫一篇把這問題仔細討論一下。但是因爲他的基本論點我已經在論典型的第三節裏說過，似乎可以不必重覆，所以還是擱了下來。典型問題不能說不是文藝上的重要問題，我希望有機會作深入的研究；而這裏所提出的有點大膽的意見，祇是一個不成熟的提議而已。

至於最後一篇，是抗戰前夜的舊作之一，原沒有搜羅在這裏充數的必要。祇是爲了它的作風、文字、以及論理的方式，都和現在的很不相同，所以把它刪節得短些而並不修改的列出作爲附錄，聊備一格。假使讀者見了那些連綿不絕的術語覺得頭痛的話，那倒是我應該引以爲幸的了，因爲，我究竟已經向前走了一點——那怕是厘毫絲忽。

一九四〇年底記。

這裏隱然透露着的一種什麼，當時自己並不覺得，現在却叫我汗顏無地了。

我幾乎要後悔自己的輕率。日子已經五六年過去了；青年兩個字已經不配我再來拉在身上；那集子是根本沒有出世，據老闖說雖然已經印好訂好，却被敵人連紙版和底稿一齊搜了去。八字呢，壓根兒消失得無影無踪；海，雖則仍然爲我所愛，而越接近他却越使我自己羞慚。我真要痛悔自己的輕率，要不是有一股荒謬的力量使我啞然失笑起來。

我相信我是錯了的。因爲人真不應該對於自己作任何期望，即使是最卑微的。難道有任何的期望竟不落空嗎？難道有哪一天的太陽升起了不落嗎？不過，那又有什麼後悔的呢？假使你說太陽不是爲你升起的，那末，當太陽落了，你自然可以毫無愧色。但假使你說太陽升起也有你的一份，那末你就該欣然承受自己的失望和別人的譏嘲。而我偏偏是相信了並且說了後者，那有什麼辦法？我偏偏是不愛一生一世祇說太陽不是爲我升起來的話，縱使它就像真理一樣的可貴，又像廢話一樣的容易。有什麼後悔的呢？那是錯誤，但也許還不是罪過。

我知道自己這股荒唐的力量是哪裏來的。所以我更要珍愛我所僅有的那份無以名之的東西了。它是我的力量，我的安慰，我的鞭策，它使我敢於執着於海，使我能面向燈塔。

於是我重編了這個不成樣的集子，並且題了一個沒有意義的名字：取這名字的理由不外

兩點，一則它是蠻順口的熟辭兒，一則它的聲音我歡喜。

我原打算儘量把過去的文章多湊些出來，不過實在難找，化了許多功夫和氣力弄到大約十篇，其中却有幾篇太不像樣，所以只能選了六篇。六篇之中有四篇是曾經列入海沫文談的集子裏的，現在排在最前。因為這短短的幾篇東西萬萬不能裝做一本書的樣子，所以又湊上最近寫的幾篇，列在最後。真是好笑，彷彿破落戶嫁獨養女兒似的，煞費一番拚湊湊湊的功夫呢。

要說這算個論文集，我想也未嘗不可的。不過文藝理論實在是並不如有些人所想的那麼廉價。過份矜持的學者視『理論』為少數人所獨得的天書，固然應該被我們反對；而拾着皮毛之皮毛就沾沾自喜起來，進而儼然凜然起來，那實在也荒唐得難以寬恕了。就整個而論吧，新文藝理論的建設工作之貧弱，顯然甚於創作領域。少說廢話，多打幾下地工，是十分必要的了。

但是，我却還有不能已於言者。我們的創作領域似乎有一種缺陷，說得難聽些就是平庸，使我不免杞憂。我不相信那是不可克服的，也不相信那是『性急不來的。』因為我們有些可讚美的作家明明已經達到真正高度的水準，不過這樣傑出的收穫很少吧了。

假使不去避免那幾乎不能避免的幾分冒昧，我們不妨說我們的作家們還有負於我們的

時代和我們人民；這句話當然可以從多方面去解釋，這裏所指的祇是其中之一，但或許竟是最重要的幾點之一。中國人民的苦難，『水深火熱』的說法早已不足形容其什一。久遠的不去說它，民國以來甚至我們這一輩所能記憶與理解的短短的期間以來，就遭受了多少的殺戮、劫掠、威脅、愚弄和奴役，而其間又掀起過多少的反抗和搏鬥，又銘刻了多少的悲哀和毀滅！生疏的也不去說它，就我們所接觸到的而言，就我們的家屬、我們的親戚朋友而言，除了狼心狗肺的、除了呵奉中外權貴恬不為恥的、除了剝削同胞而自以為心安理得的，凡是正直、高尚、有志氣、有作為的人，無論老幼男女，有哪一个不是在受難，不是在煎熬，不是在物質的或者精神的壓迫之下！這是個什麼時代呵！多少的理想被摧殘，多少的天才被埋沒，多少的安慰被剝奪，多少的人性被泯滅！自然，人民是不會被殺盡滅絕的，人民是決不會放棄爭取做人的基本權利的；而且今天人民的覺悟已經空前的提高，力量已經空前的強大了。可是那是何等的黑暗，何等的災難，何等的慘，何等的痛！這樣偉大的悲壯的生死搏鬥，不僅需要我們的描寫和報導，而且我敢說需要我們的鼓勵。我不是說我們忝為人民隊伍裏的文人，沒有呈獻過任何誠摯的鼓勵和安慰。絕對不是。我們呈獻過並且呈獻着我們的一切，甚至生命。我是說我們還得發出更多的熱量。一撇一捺的描

畫是要的，但是不夠；桃核刻舟的絕技是好的，但是不夠；社會結構的剖視是必需的，但是不夠；人生諸相的攝取是多多益善的，但是不夠；缺少的是什麼呢？那是頑強的生命，永不枯竭的力，金鑽石一般的意志！假使我們要發出更多的熱量來溫暖苦難的心靈，那末首先讓我們歌頌人民的生命和力和意志！讓我們從被迫害者們的聲笑笑貌突入他們生存和鬪爭的靈魂深處。讓我們從人生的枝幹發掘出人性的根株。爲什麼我們的作品不雷一樣的重而忿怒，不颶風一樣的矯健而瘋狂，不彩虹一樣的空靈而豐富，不流星一樣的特兀而光輝？爲什麼我們不吮吸現實主義的土壤而開放浪漫主義的蓓蕾？這裏有什麼荒謬的嗎？有什麼可笑的嗎？我以爲完全沒有！寧可失於狂妄，不要流於拘謹吧！這時代，固然會使人嚶嚶啜泣，然而更需要你捶胸痛哭。每一顆悲苦的心都在渴求着熱和力；每一顆悲苦而頑強的心也都能夠發出超人的熱和力來，除非你不給它理想，不給它幻夢，不給它瘋狂！

現實主義是什麼呢？我相信決不是讓泥土和灰塵堵住我們的眼睛鼻子和嘴巴的意思。這世界的惡臭固然無法逃避，在果敢的人們看來也毋需避得；但是，倘使入於汗濁而不能出於汗濁，我們又何取乎藝術？高爾基所謂要升騰於現實之上，正是這個意思。現實是我們的源泉；但是

我們應該超脫現實，勝過現實，創造出比現實更可愛的更美麗的東西。這時候縱使說藝術所包
含的比現實更多，我想也不過是適如其份。

現實主義是什麼呢？我相信決不是畫影繪聲的能事而已的。任何偽造的真實何如真實
本身？假使我們所取於藝術家僅僅是『逼真』而已，我們何不廢棄藝術而代以真的實物？而況
譬如大自然的光和形，那裏是任何人工的模擬所能成就的呢？退一步說，你縱使造出一片真雲，
堆成一座真山，那祇是證明你是一個偉大的科學家，而不能證明你是任何的藝術家。科學的技
術和手段是藝術所需要的，而藝術的目標却和科學迥異。現實主義，那應該祇是強調以現實為
依據而已。（這句話沒有語病！）用實體來表現抽象，用現實來指示未來，用醜來說明美，用有來
證明無，用可能說明的來傳達不可能說明的，用凡人來描畫超人，用世俗來開闢神奇，這才是現
實主義！藝術的真諦古人有一句話無意中道破，『醉翁之意不在酒，在乎山水之間。』我們可以
說，藝術家之意不在山水，在乎山水之外！

關於現實主義，從前我雖曾寫過一兩篇文章但現在既找不到也記不得是說了些什麼或
許竟很謬誤也未可知。我祇記得所謂『辯證唯物論的創作方法』的理論被清算之後，所謂『革

命的浪漫主義和社會主義的現實主義」的呼聲傳來時所給予我的興奮。再就還隱約的記得，高爾基曾經一再斥責舊現實主義的平凡卑瑣。但我却不能記憶國內的論壇是否曾經把「新現實主義」的問題加以深入而廣泛的討論，就像大衆化之類的問題那樣。我希望我的意思不會被誤會作主張復活已經過時的「標榜」。與其奢談主義一事無成，不如扭碎任何招牌在馬路上擺個地攤好。我祇是覺得在文壇上喚起一種努力，以至造成一種風氣，衝破平凡卑瑣，以深厚的思想感情作爲依據而展開海闊天空的想像，則無論所達到的是風狂雨驟的震顛，是茫茫然的鎮攝，是悱惻的淒涼，是豁然の啓示，對於苦難的心靈都更是一種珍貴無比的力量，幫助他們頑強的執着於真理和希望。而這，假使真是應該的話，或許我們的理論家和批評家有更多的倡導之責吧。

作者 一九四六年七月。

附言：這個集子去年應友人之約，交給一個書店去印，但該店忽然倒閉，後來又想復活，而終於不成。因此這幾篇東西就轉到現在的出版處，但是不知爲了什麼，雖然終於出世，却使我意興全消。薄薄一本小冊子的誕生就這樣艱難，世事可想而知矣。

一九四七年五月。

堅持理論堅持批評

朱光潛先生在他的文藝心理學的「作者自白」裏說：

「現在一般人對於文藝理論，似乎還存有一種不應有的輕視。創作者說，『我沒有你那些文藝理論，還是能創作；你有了那些文藝理論，還是不能創作。』欣賞者說，『文藝的美妙和神祕是不能用科學方法分析的，你把它加以科學方法的分析，結果使七寶樓台拆碎不成片斷。』……」

這些話離現在已經又是三年，這期間爆發了偉大的抗戰文藝領域發生了很大的變動，而不幸蔑視理論、蔑視批評的風氣仍然殘存着。有人把研究理論的看做空談家，有人把弄批評的當做搗亂份子。假使你惹他們討厭，他們就送你一頂「批評家」的帽子，這三個字在他們嘴裏變成了岐視和嘲笑的名稱，這些人當然不多，而且正一天天的減少下去，但是却頗盡了興風作浪的能事。

這樣的人可以分成兩種：一種是「原則的反對派」就是說，根本認為理論無用，批評多事。前引的一段所指的就是這一種。他們最得意的地方，朱光潛先生已經道破，但是並沒有加以駁斥。另一種則略有不同。你假使太天真的請問他們是否當真不要理論，他們就會帶着笑說：

「又是『沒有革命的理论，沒有革命的實踐』吧？原則上是沒有問題的問題。是目前所謂理論、所謂批評，實在礙難領教！」

列寧也抬出來了，你還有什麼話說！再則，目前的批評的確不行，這是不能抵賴的事實，一舉擊中了你的弱點，那你更加只好啞口無言了。

這一種，從好的方面想，那不過是因為希望過高，或者是「激於義憤」，反而不自覺的根本抹殺了理論或批評。我們希望他們反省一下：目前的批評或理論固然不行，目前的創作或許也未必就行吧？在同一文藝經域裏，批評臭而創作香，這種事是不可能的。只要反省一下，那就該在肯定自己之餘，也不否定別人了。

但是假使已經反省而蔑視批評如故，那就不是這麼簡單的事了。我們就不得不向壞的方面着想，懷疑那也許是假裝承認理論以便更毒辣的撲滅理論的詭計。假使這樣，不用說，那是比

第一種更壞的。

然而事實上，好和壞兩方面的着想都是不對的。實際的情形既不那麼好，也不這麼壞，人是複雜得很的，特別是這些先生們。他們在「原則」上的確接受了一些進步的思想，而在實際行為上却未必表現了這種思想，所表現的往往是另一種東西。這種東西他們自己也不十分歡喜，但是它生長在他們內部，隨時隨地尋找適當的機會表現，他們的薄弱的「原則」往往會被它衝破。在他們身上反映着一個矛盾：理性和愚昧。

一面是堅持理論、堅持批評，一面是抹殺理論、抹殺批評，這矛盾是不可調和的。但這不是作家和批評家的矛盾。假使認為如此，那是大錯特錯了。有人認為作家和批評家的衝突是無可避免的，這恰恰是上了反對理論的人的大當。這樣，反對理論就「合法化」永久化了，甚至要做作家就非得反對批評家不可了。這是胡鬧。例如，據倍斯巴洛夫的引用，蘇聯有一位論客說：

「差不多和批評的發生同時，作家與批評家之間的敵意便產生了。批評的歷史是作家和批評家之間的無間斷的敵對歷史……」

這正如倍斯巴洛夫所說，把作家和批評家的關係描寫成階級敵人似的，顯然是事實的歪

曲。只要一回想歷史上有多少作家和批評家攜手並進，就可以明白的。但是我們不得不說，歷史上有多少階級鬭爭性質的文藝論爭，是用『作家』和『批評家』的衝突的形式表現的——這一點倍斯巴洛夫完全沒有注意。某一階級的批評家攻擊另一階級的作家，這本質上是階級鬭爭，某一階級的作家『剷除』（如上引的論客所說）另一階級的批評家，這本質上也是階級鬭爭，這類鬭爭甚至會下流得用『個人攻擊』的形式表現，像魯迅所遭遇的；當然更可能用『作家和批評家的衝突』的形式表現了。

總之，所謂『作家和批評家之間的敵意』，只是文藝上各階級之間的敵意的錯覺。作家和批評家之間沒有嚴重的矛盾，有嚴重矛盾的是這種作家和那種批評家。這個矛盾在中國就是抹殺理論和堅持理論。

抹殺理論、抹殺批評，決不僅是一種偏見。它所以能夠殘存到現在，甚至將來還可以苟延一些時候，這因為它是有一定的社會根源的。一方面是西歐沒落文化的神祕主義和悲觀主義在中國傳播了頹廢消極的病症，另一方面更主要的是中國幾千年來的農業生活所形成的『不求甚解主義』和自滿自足的麻木心理仍然殘存着的原故。這兩者結合起來就造成我們民族

的意識上某種反動的傾向：保守、苟安、蒙昧、麻木。這是精神文化領域的一切反動勢力的源泉。它在文藝上的表現之一，就是用反對理論來壓制新文藝的生長。所以，假使說堅持理論堅持批評和反對理論反對批評的矛盾，是新中國和舊中國的矛盾，是一點也不過份的。

這一點，朱光潛先生並不瞭解。在他，反對理論不過是一種偏見，而堅持理論也不過是一種嗜好，這中間沒有嚴重的衝突。所以他在描寫了反對理論的人的意見之後，承認他們『持之有故，言之成理』，祇是說：

「……但是研究文藝理論者並不因此而消滅他的生存權。他可以作如下的辯護：

「一切事物都有研究的價值。科學並不把世間事物劃爲『應研究』的和『不應研究』的兩種。除非自甘愚昧，除非是強旁人跟着他自甘愚昧，文藝創作者和欣賞者沒有理由非薄旁人對於文藝作科學的活動，這就是說，根據創作和欣賞的事實，尋求關於文藝的原理。」

維護理論的生存權是對的；但是不說『理論非要不可』，却說『理論也有研究的價值』，這並不是態度『客氣』、『婉轉』與否的問題，而是原則的問題了。實際上，他一方面『尋求關於文藝的原理』，一方面『文藝的美妙和神祕不能用科學方法分析』，却也正是他自己本心

的主張。因爲這種內在的矛盾，他於是不能駁斥反理論的主張應該消滅；只能說理論不妨生存，這是『河水不犯井水』的並存主義。想在反對者的寬容之下偷生，也就是對於反動勢力的投降。

論文藝的形象

我們要讚揚光明，或是要打擊黑暗，總不能嘩啦啦乾叫一通，必須描畫出光明或黑暗的形象，讓讀者愛它或是恨它。例如魯迅，他並沒有給我們講阿Q主義，却是創造了阿Q這個形象，讓我們從這個形象身上看出阿Q主義來。

形象是文藝的生命，形象化是文藝的最根本的特徵之一。文藝是藉形象來表現作者的思想和感情的。也可以說，文藝作者直接拿給讀者的是他所創造的形象，至於他的政治主張，倫理觀念，社會理論等等，祇是間接告訴讀者的東西。所以我們古人常常用「意在言外」這句話來說明文藝作品的妙處。這是很對的。作者的意思不必直接說出來，讀者看了你所描寫的形象，聽

了你所說的故事就自然理會到你的用意這就是文藝的妙處

這一點，有人以為主張文藝武器論的人是不懂的，而且是反對的。其實一點也不是恩格斯早就說過：

「……以為一定要在小說裏面宣佈作者的社會思想和政治思想。我完全不是這樣想法，作者的意見越是隱蔽，對於藝術作品也就越好。」

所以文藝作品的成功或失敗，不是作者意識「正確」與否的問題，而是能不能用生動而真切的形象表達出正確的意識的問題。這不是說意識沒有關係；這祇是說關係不是直接的。

有些人學了幾句流行理論，加上自己一點對現實皮相的理解，於是粗製濫造起來，譬如描寫工人吧，總是「媽的」「媽的」亂罵一通，「罷工」「失業」的胡扯一頓，至於形象是否真實，是否生動，是否完整，好像並不干他們的事。本來，寫得不好，原不是什麼罪過。更坦白點說，目前全國也實在沒有多少太好的作品。不過，明明不像樣子，却自以為了不得，假使有這樣的態度，那是未免叫人失望的。

可是這裏所謂形象是指一個作品裏某一人物的整體，例如阿Q，羅亭，浮士德，等等形象。這些形象不是一筆就畫出來的，而是全篇的結果。作者用了許多筆墨一步步畫出了一個整然的形象。所以，這個形象畫得好或是不好，首先要看組成這形象的各部份畫得怎樣。好比電影，一張張膠片構成一個鏡頭，一個個鏡頭構成一部電影。整個的形象是零碎的「形象」組成的。沒有這種基礎，整個形象就不能成立。膠片走了光，那裏會有像樣的電影？

所以，最基本的問題是語言（文字）的形象化。只有通過一句句形象化的語言才能構成一個整然的形象。

可是有許多人對於語言的形象化一點也不關心，只是空想那整個形象的完成。特別是有些新詩作者，不把他們滿腔的熱情溶鑄在生動的形象裏，而是發洩在一陣叫囂上，並不誇張的說，這類詩大多是這樣的：

「我們憤怒了！憤怒了！憤怒了……」

『我們要復仇！要復仇！要復仇！……』

反之，我們的舊詩詞在語言的形象化這點，却有高度的成就。隨便舉幾個例子：

『國破山河在，城春草木深。感時花濺淚，恨別鳥驚心……』

『長條故惹行客，似牽衣待話，別情無極。』

『剪不斷，理還亂，——是離愁。』

『芳草不迷行客路，垂楊只礙離人目。』

諸如此類的句子使我們不得不承認：雖然由於時代關係，我們的思想感情和那些作者們的已經很有距離，然而這些句子還使我們相當感動。還有民間口語裏所包含的形象化語言，往往是更加意味深長，靈活生動。例如：

『一朵鮮花插在牛屎上。』

『黃毛丫頭十八變。』

『又要馬兒好，又要馬兒不吃草。』

這一切，我們若干寫作者是都沒有的。他們除了叫囂之外，就是背一套理論。再不然，就是重

重疊疊的堆砌形容辭。譬如要描寫黃昏時候荒村的岑寂吧，他不知道該用『野渡無人舟自橫』這樣的景象來表現，而是搜索枯腸拉出一切形容辭來把句子寫成這樣：

『岑寂的，荒漠的，幽靜的，寥落的，淒涼的，悶然的，茫茫的，蒼白的，陰暗的，黃昏啊。』

這些含義頗不一致的形容辭都用遍了不算，甚至還去造出一些莫明其妙的玩意，譬如『遼漠的』『淒靜的』之類。

這樣的語言怎麼能夠構成文藝的形象呢？沒有磚頭怎麼造得出房子呢？

形象化的手段早已被文藝以外的文章所利用，而且現在是被利用得更廣泛了。我們知道許多科學著作哲學著作利用了形象化的語言，我們也知道許多偉大政治家的講演曾經得到這種具體明確的語言的很大幫助。但是在文藝方面，倒反而有許多不顧形象化的作品，豈不是荒唐？

三

前面再三說過語言的形象化的重要，但是希望不要有人誤會，以為形象化的語言是萬靈

藥，什麼問題都可以用它解決。要知道：文藝寫作的問題不僅是創造形象的問題，形象問題又不僅是語言問題，語言的問題還不僅是語言的形象化問題。就是說，語言的形象化固然要緊，却還有更要緊的東西。

不注意這點，就會爲形象化而形象化，爲描寫而描寫起來。結果是滿紙的辭藻，把文章弄得像一幅雜色綢緞拚起來的被面。這是鑽牛角尖。沒落的舊時代的文藝常常犯這毛病。新文藝一般說來並不如此；不過偶爾有些作者由於盲目的模仿不免沾惹了這種習氣，濫用比喻、擬人法、象徵之類。而由於自己的幼稚，往往會弄出些莫明其妙的東西，甚至像高爾基所假設的：「蒼蠅像象一樣的退去，」駝鳥像鯨魚一樣洩進水去了，」這樣荒唐的句子都有。

語言的形象化的重要，決不是因爲可以作爲裝飾，而是因爲可以確切而明瞭的表現出那些難說得明白甚至說不明白的東西，作者的任務是要針對那種地方來一下形象化的表現，使讀者覺得心裏一亮。至於讀者已經明白的地方或是無須吸引讀者注意的地方，多餘的賣力只有害處。

譬如某種動作，某種性格，某種場面，某種氛圍，或是某種情景，我們要把它傳達給讀者，我們

怎麼說法呢？最簡單而有効的辦法是把它的特徵抓住，加以形象化，喚起讀者的聯想和想像，讓他自己去領會。例如屠格涅夫在唔唔裏描寫他的主人翁仇老森：

「他從小住在瘠下種田慣的；因為有殘疾，差不多同人類社會隔絕；他又瘦又健，和一棵樹生長在肥沃的泥地裏一樣。」

這裏是用野生的大樹來比擬仇老森（雖然比擬並不出色，這不是屠格涅夫不能找出更出色的，而是沒有這種須要，因為前面已經有過相當描寫），確定了讀者對仇老森的印象之後，於是接着說：

「現在把他送到城裏，他不知道要有什麼了，又是苦惱，又是慌張；活像草地裏嚼草慣的，一頭少壯的牝牛，忽然被人家裝入運貨火車裏，蒸氣和煤烟向胸前噴着，汽笛鳴鳴的叫着，車輪隆隆的震着，自己的身子風馳電掣似的送過去那裏去呢——上帝知道吧！」

野人似的農奴仇老森，被他的主人從鄉下弄到莫斯科，這個情景以及這時他的心情，要說得明白是很不容易的，無論如何不是三言兩語的事。但是屠格涅夫恰恰是用三言兩語把要表現的，表現得明明白白。這正是他恰當而靈活的運用了形象化的手段的原故。

越是難於說明的地方讀者却越是想明白它，因此也就特別需要具體的、形象化的表現；這時候，作者必須正確的抓住對象的特徵，加以最鮮明的形象化。鮮明與否是大有關係的。例如要表現一種足以惋惜的、委曲的、不得其所的情景，特別是關於人的命運的，舊文學裏往往用「彩鳳隨鴉」這種說法。但是這個比擬並不能給我們明確的印象，因為彩鳳云云是有點難於想像的，另外還有「明珠投暗」的說法，比較明確一點，但還缺少強烈的感動力。但是俗語裏的「一朵鮮花插在牛屎上」却是最鮮明而傳神的比擬。

整個作品是各個細節組成的。語言形象化就是使細節形象化。細節的形象化，目的是整個作品的形象化，也就是鑄成整個形象。所以，細節不是獨立的東西，假使不是爲了整體，就沒有存在的意義。就是說，細節必須服從整體，而且成爲整體的一部份。

因此我們可以知道，語言形象化的成功或失敗，決不僅是修辭的問題，却要看你對於整個形象把握得正確不正確，穩定不穩定。屠格涅夫爲什麼一定要用鄉下的壯牛比擬仇老森？就仇老森的身體和力氣說，不妨以希臘神話裏的大力士和他比擬，假使說他的愚笨和神話裏的英雄顯然不合，那總不妨用拉馬車的壯馬來比擬吧。然而不然。仇老森這個形象的最顯著的特徵

不是力大，身強，和愚笨，而是那倔強的純樸的原始性。在都市拉車的馬，雖則愚笨如故，但早已失去那純樸的野性了。假使用這個比擬，那是對於整體的破壞，對於形象的損害。

整體第一，形象第一。

同一對象，可以描寫出不同的結果。高爾基描寫風景，往往喚醒和提高讀者的鬪爭情緒。才子佳人式的風景描寫往往傳染給人以傷感和歇斯底里。隱士們筆下的風景總有點『飄飄然』。這爲什麼？因爲面對風景的人不同，對於風景的印象也就不同了。所以我們在作品裏要描寫風景，非牢牢抓住而對風景的人的性格不可。這就是說，我們首先要對於整個形象有確定的認識，然後依照他的心情和處境，設想他對那風景會發生怎樣的印象。假使他是個農民，而我們却教他對於一花一草發生才子佳人式的感想，那真是笨得無以復加。

一切形象化的努力，都只是爲了整個形象的完成。

四

有些人不知道文藝作品是極其複雜的有機體，只想能學到一些祕訣以便按譜填詞似的

寫作。又有些人把文藝神祕化，以爲它是「妙不可言」的，一切科學研究都是枉費精神，唯一的辦法祇有暗中摸索——去碰巧。

例如關於創造形象的問題，假使你問：有沒有基本的方法呢？神祕論者立刻會告訴你：什麼也沒有——「妙手偶得之」。但是各種文藝讀本，文藝作法之類，却會告訴你：

第一、要塑造一個人物的形象，通常是首先描寫他的肖像：身材，面貌，聲音，姿態，裝束等等。這些特徵可以表現出那人的性格。

第二、對於那人的性格應該作簡略的說明，讓讀者有個全般的印象。例如：「她相當懂得人情世故，所以聰明藏在心裏，大方蓋過活潑，但沒有普通女子處在她的境遇時那種憂鬱古怪的勁。有時還不脫孩子脾氣。」

第三、可以用人物的自言自語或是他心裏的念頭來表現它的性格，這叫做內心描寫。例如阿Q正傳裏阿Q聽到革命，於是胡思亂想起來：殺誰，留誰，搬什麼東西，要什麼女人……之類。

第四、可以用人物的行動來構成形象。例如阿Q正傳裏描寫阿Q和小D打架，互相揪住辮子，兩人連成一個拱形，你進他退，他進你退，就這樣拚了二三十分鐘，兩人都冒了一身大汗，拉倒。

這裏把阿Q和小D一對寶貝的『乏』相寫得淋漓盡致。

第五、可以用人物的對話。人物的語言是表現性格的重要東西。在阿Q正傳裏，阿Q是阿Q的話，趙太爺是趙太爺的話，完全切合身份性格。例如阿Q向王媽說『我和你睷覺』却不說『我愛你』。

第六、可以用風景描寫、用具描寫、環境描寫來襯托人物的形象。作者並不直接描寫那人物。却是讓讀者想像在這樣的環境裏會有什麼樣的人。例如描寫西湖裏盪着的遊艇，讀者就可以想到遊艇裏的主人翁不外是『紅男綠女』。

諸如此類的方法有沒有價值呢？我們學習了這些是不是枉費精神呢？有價值的。不是枉費的。至少我們從這些可以知道塑造一個形象應該從那些方面下手，應該着重那些地方。但是把這做爲公式，一項一項的填出來，就能構成一個形象嗎？當然不能。這爲什麼呢？

因爲形象的創造不僅是形象本身的問題，而是整個作品的問題。整個作品是一個有機體，抽出其中一個形象來研究來加以分析是可以的，但要孤另另的塑造一個形象却決不可能。例如我們可以研究人的頭顱的構造，而且這種研究是有意義的。但是無論研究得如何精細，要創

造出一個頭顱來安在人的頸子上永遠是不可能的，將來假使能夠用人工造人，也必然是整個的創造，決不能零零碎碎的拼湊。

第一，形象不能脫離故事。人存在於社會上的意義就在於他的活動。沒有活動的除非是死人，死人應該進墳墓去。作品裏的人物也必需有所動作，否則不成其為人物。動作的結果，於是不得不生出事情來，這就是作品裏的情節。全篇的情節就叫做故事。

（作者按，這裏所指亦即通常所謂

「梗概」）

從前有人討論過文藝作品究竟是寫「人」還是寫「事」。其實人和事是分不開的，寫人就得寫事，寫事也得寫人。至於着重的是人還是事，那是另外的問題。假使單靠肖像描寫或內心描寫等類，而沒有一定的事跡做骨架，就不可能構成一個形象。阿Q假使不挨打，不捏小尼姑的嘴巴，不被砍頭……就不成其為阿Q了。

所謂性格並不是空洞的名詞，它是表現在那人物的行為上的特徵。沒有行為就沒有任何性格，形象必須建築在故事的基礎之上。形象是靈魂，故事是肉體。

因為這種原故，要創造一個形象就不僅是從什麼角度來描寫它的問題，而且是如何發展

一個故事讓形象有所寄托的問題了。

第二形象，不能孤立存在。一篇作品好比一個社會社會裏不可能有孤立的人，作品裏也不可能有孤立的形象，把腦筋用在一個孤立的人物的研究和塑造上，才真是枉費精神。

阿Q正假使只有阿Q一個人，浮士德裏假使沒有惡魔、甘麗卿等等形象，那還成什麼作品，不用說偉大了。阿Q這一形象的成功，並不是它單獨的功勞，其他一切形象——趙太爺、王鬍子、D、尼姑、村人等等，都有一定的作用在內。一切的形象有機的交織在一起，互相襯托、對照、補充、構成一個總的整體。讀者從這整個的東西裏分別的了解阿Q，了解趙太爺，了解假洋鬼子，了解未莊的一般村民，於是又合攏來了解那時候的社會背景和政治情勢。這樣，阿Q才不是一個天上掉下來的怪物，而是趙太爺和假洋鬼子之類統治着的社會裏的必然的產物。

形象的孤立不僅是創作技術上的失敗，而且更重要的是形象的社會意義的削弱。固然沒有什麼作品只描寫一個孤另另的形象，但是有許多作品所描寫的形象只限於極其狹隘的範圍，這種作品在實質上是陷於形象孤立的狀態，因而必然削弱藝術的力量。

作者必須把複雜的社會結構恰當的展開在讀者之前，把形象的生命豐富化，才能感動讀

者。這並不是要作家在任何作品裏都把『上中下三等』、『三十六行』、『九流三教』寫進去，這是胡鬧。而是要求作者儘可能的把人物的活動展開到廣大的社會背景上，使男的和女的接觸，老爺和奴才接觸，父母和子女接觸，老闆和工人接觸，總之，使社會各階級各等級各身份的人錯綜複雜的關係在作品裏透露出來，使得作品裏的人物不是一個『孤鬼』一個自生自滅的東西，而是一個社會人、一個受環境影響而又影響環境的真正的人，這點是異常重要的。

但是有的作品裏面只有一個人物，這難道就一定是失敗的嗎？不，沒有人物的文藝作品尙且可以成功。『形象的孤立』並不單純的是量的問題。假使只寫一個人物，儘可以讓他同不出場的人物打交道，可以讓他想到別人，再不然，縱使任何旁人都不提起，可以讓他自己和自己打交道，譬如說，一個過去的他，一個現在的他，或是一個白的他，一個黑的他；假使連這種分裂或矛盾都沒有，那末也不要緊，他可以和自然景色打交道，可以和房屋、用具、打交道，總之，他還不是孤立的人。只要和社會上的任何現象接觸，就有表現這形象的社會意義的可能，問題是社會意義所受到的限制以及作者發掘的深淺。

這樣，作爲作者思想感情的表現手段的形象，一方面是自身的細節的統一體，一方面又是整個作品的一個組成部份；我們的問題進行到這裏可以說是解決了一半了。爲什麼只是一半呢？因爲前面只是形象的形式上的研究，還有它的內容沒有觸到。我們說形象是作者表現思想感情的手段，這思想感情正是形象的內容，形象之所以重要也正是因此。所以，我們不妨說，以前的一半倒不重要，重要的還在後頭。

但是，我覺得把問題集中一下是必要的。形象固然不全是「典型」，但「典型」是最重要的形象。所以下面單講典型，不再泛泛的講形象了。典型問題不過是形象問題的延長，在這裏可以以把形象的內容比較詳細的一說。

論典型

一 矛盾的統一

不知道讀者是否記得，在幾年以前，我們有兩位出色的理論家爲了典型問題大戰了一場，一位是周揚先生，一位是胡風先生。這場筆戰對於典型問題的探究，無疑是有重大意義的。但是問題解決了沒有呢？我以為沒有。或者可以說只解決了一小部份。

不用說，所謂典型這裏是指文藝作品裏的形象。但並不是隨便怎樣的形象都稱得起典型的。第一、這個形象要是個活生生的人，就是說，要是個生動鮮明的形象。第二、僅僅是生動鮮明還不夠，還要具有社會的、教育的、廣大的意義。高爾基說：

「藝術非有普遍化的能力不可。文字底創造藝術，性格『典型』底創造藝術，必講有想像，推察，『考按』作家描

寫他所熟知的一個小店主、官吏、或工人，可以造出多多少少是成功的一個人的照相，但這不過是喪失了社會的教育的意思的照相而已。因而這對於擴大和深化我們對人和對生活的認識，是毫無用處的。但如果作家從二十個、五十個、一百個小店主、官吏、工人，抽出各自的羣體的特徵、習慣、趣味、慾望、信仰、語法等，如果能夠把這些抽出而且結合在一個小店主、官吏、工人裏面，作家就能用這手法創造出一個「典型」——那就是藝術了。」

所謂從許多店主、官吏或工人抽出羣體的特徵，這是說，典型要不僅是某一個「個人」所謂把這些結合在一個店主、官吏或工人裏面，這是說，典型必需是一個「個人」。這是一個矛盾。但正是這樣矛盾的東西才能叫做典型。否則，假使只有「個人」沒有「羣體」的特徵，那是「照相」；祇有「羣體的特徵」却不曾鑄成一個「個人」，那簡直不可思議：好像沒有肉體的靈魂一樣。

所以胡風說得很對：

「它含有普遍的特殊的這兩個看起來好像是互相矛盾的觀念。」

特殊和普遍的統一，也就是現象和本質的統一，偶然和必然的統一。世界上的一切事物都是這樣。典型的這種矛盾統一的性質，是沒有疑義的。那末爲什麼會發生爭論呢？因爲雙方對於

『特殊』和『普遍』的內容理解得不同。胡風說：

『然而，所謂普遍的是對於那人，物所屬的社會羣裏的各個個體而說的，所謂特殊的，是對於別的社會羣或別的社會羣裏的各個個體而說的。就辛亥前後以及現在的少數落後地方的農民說，阿Q這個人物底性格是普遍的；對於商人羣地主羣工人羣或各個地主各個工人以及現在的不同社會關係裏的農民而說，那他底性格就是特殊的了。』

對於這個意見周揚加以『修正』說：

『這解釋是應該加以修正的。阿Q的性格就辛亥前後以及現在落後的農民而言是普遍的，但是他的特殊却在於他對於他所代表的農民以外的人羣而言，而是就在他所代表的農民中，他也是一個特殊的存在。他由他自己獨特的經驗，獨特的生活樣式，自己特殊的心理的容貌、習慣、姿勢、語調等，一句話，阿Q真是一個阿Q，即所謂“this one”了。』

於是展開了論戰。一個堅持典型的特殊性是對待這典型所屬的階層裏其他份子而言，一個則堅持它的特殊性是對待其他階層而言。周揚說胡風忘記了階層特徵必需通過過人物的個性而表現，胡風說周揚忽略了典型是階層特徵的概括；典型人物的性格正是階層的特徵。

他們的論爭，並沒有形式上的結論，但是從旁觀者的地位看來，不妨冒昧的說，結論是有了：

兩人都對，又都不對。

胡風在指出典型作爲某一階層的特徵的概括，因而和其他階層的份子比較起來是特殊的這一點，是很對的。周揚指出典型和它所屬的階層裏其他份子比較起來還有不同的地方，這也是很對的。但是當他們互相反對的時候，他們都是反對了真理。

他們兩人的意見，表面是矛盾的，其實是統一的。應該把他們各人說的一半『概括起來』結合在一個『個體』裏面。

關鍵在於所謂『特殊』所謂『普遍』的活的理解。

典型是階層特徵的個性化，胡風並不否認。但是他否認這個『個性』和這階層裏的其他個性不同，雖然周揚再三引經據典，他還是否認。例如周揚引證高爾基的話：

『……完全相同的人物是不會有的。人無論外表內面都有特異的東西。』

但是胡風對這說：

『社會的物事是社會學的範疇，是羣體性的現象，如習慣、趣味、慾望、信仰、語法等等，皆可以得到社會學的法則底說明；但是個人的物事是以生物學的東西做基礎的，是個體的現象，發生在生活的個體上面，如在內面的心理底律動，

情緒底變化，在表面的說話的樣子、神情、姿勢、容貌、微笑、眼睛的轉動等等，不能有社會學的法則，隨人而異，也就是高爾基所說的對於個人是特質的核心。」

這裏，他顯然犯了大錯。第一，純然是『生物學的東西』，『不能有社會學的法則』云云，是脫離了唯物史觀的一元論的立場，走進了抽象的玄學的生物學主義，因為作為生物的人是沒有一處沒有一瞬間可以脫離『社會學的法則』的，即使眼睛的一瞬一轉，除非你不能或不願去發現，總是可以而且必然有社會學的解釋的。第二，更顯著的，高爾基所謂『對於個人是特質的核心』，明明是『在究極上是決定他底社會行爲的個人的核心』，既然是如此重要的決定的因素，怎麼可以是『不能有社會學的法則』的東西？照胡風的『解釋』，高爾基豈不是把生物學的因素作為人的行爲的決定因素了嗎？高爾基所說的是：

『在被描寫的各人裏面，除了羣體的共同特徵以外，她必需發現對於他是最特質的、在究極上決定他底社會行為的個人的核心。』

這是說得再明白也沒有的：典型應該是一個『個性』，而且這『個性』有它的特質，即羣體共同特徵以外的地方。胡風雖然承認典型『必需個性化』，但是他根本否認個性是『特殊

的存在。」他認爲阿Q，既然有他自己獨特的經歷，獨特的生活樣式，獨特的心理的容貌，習慣，姿勢，那末他的性格就不會含有普遍性，就不是典型了。而其實，特殊的個性和普遍的階層性，兩者正是典型的兩面。矛盾所謂「各人都有點像他，但又不全像他，」「各人都有點像」是典型的普遍性，「不全像」是典型的特殊性。個性和階層性的統一就是典型。

爲什麼胡風承認「個性化」的必要，而又否定個性的「特殊存在」呢？他的理由是：

「既然組成性格的習慣等等是由一個特定的社會羣裏抽出來的，那些東西就一定那個特定的社會羣裏的。其他許多個體所分有的，既然是其他許多個體所分有的，就不能是被創造出來的典型底獨有的或獨特的東西。」

這個理田是否正當呢？

不錯，由於「藝術的概括」的手法所創造的典型，它的材料是從許多個體裏面取出來的：是所謂「許多個體所分有的。」但是，舊材料造出了新東西。大家分有的特徵造成了和大家誰也不全一樣的新特徵。這是辯證發展的必然結果。這點是很重要的。藝術典型的創造，所以能夠突破已成的現實的規範，就是如高爾基所說：「不是從屬於現實的部份的事實，而是比那更高的東西，」——因而能夠引導人類走向更高的完成和新生，正是因爲這個原故！假使照胡風

的理解，（希望我並沒有誤解他）舊的加舊的還是舊的，那不過是典型的閹割。

在指出個性和階層的矛盾統一這一點，周揚是大體正確的，然而他對於胡風是『修正』而不是『補充』。在淺見的我看來是引起爭論的根源。我以為周揚對於『特殊』和『普遍』的理解是不夠的。個性和階層性是一組特殊和普遍，階層性和民族性（在一定的階級支配關係之下產生的民族性）又是一組特殊和普遍，時代性和歷史性也是一組特殊和普遍。祇有根據這樣的理解，才能夠說明典型的本質，才不至於把問題糾纏成字眼的咬嚼。

胡風說普遍性是對於那人物所屬的社會層的各个個體而言，特殊性是對於別的社會層的各个個體而言，這決不是不對的，而且這裏暗示着他的理解從第一組特殊普遍發展到第二組特殊普遍，這一點給後學如我者以進一步的啓示。只是應該指出：典型對它所屬階層而言的普遍性，不是單純的普遍性，而是通過特殊性才能達到的普遍性；對於其他階層而言的特殊性，也不祇是特殊性，而且還具有更大的普遍性（民族性）。這樣，把他的意見加以補充：不妨說，把他的普遍性襯以特殊性的血肉，把他的特殊性附以普遍性的靈魂，問題或許可以解釋得完滿一點了。

許多偉大作品的不可典型，往往能夠超出和他最接近的某一小圈子之外。例如阿Q，不僅那些農村流氓無產者在它身上看到自己的影子，而且中國每一階層的若干份子都可能或濃或淡的照見自己的嘴臉，甚至我們的芳鄰也不乏阿Q的同道者。這證明典型的特殊性和普遍性的辯證索鍊的複雜性。祇有靈活的理解特殊和普遍的互相轉化的特點，從第一組到第二組，從第二組到第三組……的發展的特點，這才能理解這複雜的索鍊的結構。

二 兩種典型

這裏不是說那積極的和消極的兩種典型的問題，即所謂光明人物和醜惡人物的問題。這問題顯然不能引起我們的興趣：光明面與黑暗面都可以而且應當描寫，這種爛調有什麼說頭呢？

這裏要說的兩種典型，是另一意義上的問題，而且是有頗為重要的意義的新起的問題。我們說過周揚和胡風的爭論，我們知道他們的矛盾應該統一起來；我們也知道典型是特殊的個性和一般的階級性之統一體，也知道『一般』和『特殊』的內容的轉化和向前的發

展。清楚一點的說，請讀者原諒我的煩瑣：典型作為個性而論，是特殊的；作為階級特徵的具現者而論，是一般的。這是第一步。這一步是把典型放在階級的範圍裏而言的。但是，我們的立場雖然必需是『階級』，我們的眼光却不應該限於階級之內。所以周揚的解釋不能使我們滿足。由於人類不僅分成階級且而分成民族的事實，任何的階級特徵都必然帶着民族的色彩。因此，就民族範圍而論，典型一面具有階級的特殊性，同時又具有民族的一般性。例如中國農民和外國農民——比較恰切的例子，印度農民——就階級性而言是共同的，就民族性而言是不同的。中國農民和中國地主就階級性而言是不同的，就民族性而言又有共同之處。這樣說法當然不是放棄階級立場。因為對於階級性和民族性我們並不同看待：『社會的物質生產狀態決定社會的精神狀態』，『人的存在決定人的意識』。中國農民和印度農民在社會的生產和分配中所處的地位是一樣的，所以他們基本上是一致的。因此，中國農民和印度農民之間，階級的共同性是主要的，民族的差別性是次要的；中國地主和中國農民之間階級的差別性是主要的，民族的共同性是次要的。

對於典型的個性、階級性和民族性的理解，對於典型的特殊性和一般性的橫的關係的理

解，就是如此。根據同樣的理由，我們也可以懂得典型的特殊性和一般性的縱的關係——歷史的關係。正如階級性一樣，時代性也是典型的中心問題。也正如階級性必需藉個性而表現，時代性也必需藉某一特定的時間（暫時性）而表現。又正如典型不應該停留在階級之內，它也不應該停留在時代之內。時代性和永久性的矛盾統一，就是藝術品所謂「不朽」的根據。

那末，問題已經完全解決了沒有呢？就典型的複雜的內容而論，總算是有了一條線索了。但是周揚和胡風的爭論是因為對於高爾基的公式各人理解不同，而高爾基的公式只是用「藝術概括」的方法創造典型的指示。然而「藝術概括」並不是創造典型的唯一方法，所以我們的眼光必需來一次根本的放大。

周揚和胡風所說的典型是從某一階層的許多人中抽出共同的特徵加以概括而具現在一個人身上的結果。這是藝術概括的方法所造成的典型，不妨稱之為「概括的典型」。這是一種。但是還有另一種典型。這不是綜合許多個體的一般特徵而成，而是從某一個體中透露出一般的性質而成，報告文學和傳記文學之類的典型，就是這一種。這一種不妨姑且稱之為「透視的典型」。

這後一種典型是否能夠成立呢？這是一個嚴重的問題。通常論典型問題的人都沒有注意這點，周揚和胡風固然沒有走出『概括的典型』之外，最近出版的王任叔著文學讀本裏也是如此。在這一本精深賅博的書裏，使我們覺得不能同意的地方之一就是對於傳記文學或報告文學的典型創造的否定。依我看來，報告或傳記之能成爲文學，典型創造的可能性是必要的條件。假使它們不能創造典型，我們就不得不承認它們是低級的文藝。我以爲它們所達到的典型和小說所達到的典型並無軒輊，只是所依靠的方法不同。它們因爲是根據實有的個別事物而展開的，所以不是用『藝術的概括』的方法創造典型，而是用『藝術的透視』的方法。（以前我稱這方法爲『藝術的分析』以和『概括』作爲對照，但是『分析』兩字被誤會的可能性大。在實質上，則沒有改變。）文藝的生命是強大的普遍性，是『社會的、教育的、廣大意義。』而『透視的典型』在這一點上和『概括的典型』具有同等力量。

王任叔引用了穀梁傳、左傳之類的一些描寫之後，於是說：

『第一、歷史記載的形象的構成，它是爲事實所局限，它不能超過這事實，來構造形象……恰恰相反，而藝術文學

雖可依附於事實，但必需透過事實來把握它最高的真實性，再加以形象化的表現，或綜合各別的事實，在它們共同

(或共同的特徵)上來構成形象。……藝術文學在其創造形象的過程中是自由的(這裏的自由的意義,是做爲「必然的發現」的意義解釋的)。而歷史紀載却沒有這一種自由。……其次,藝術文學的形象,「是單一的東西與一般的東西的統一。是個人的東西與社會的東西之統一。」(吉爾波丁:形象的問題)而歷史紀載裏,不管它如何具有形象,但沒有(應作「只有」)大概是筆誤或印誤——蔣)單一的東西,也沒有(同上)個人的東西。」

所謂「透過事實來把握它最高的真實性」是什麼呢?當然是透過現象把握本質的意思。所謂「創造過程中的自由」又是什麼呢?當然是,如括弧中所解釋的,「必然的發現。」就是說,藝術的創造必需透過現象把握本質,透過偶然發現必然,透過特殊顯示一般。這都是對的。但是傳記報告之類爲什麼只能達到現象和偶然,而不能深入本質和必然呢?他以爲是受制於事實。即沒有自由的原故。但是,我以爲事實的限制力對於小說的和傳記報告等類是完全一樣的。爲什麼呢?

我們不否認高爾基所謂觀察幾十幾百的官吏、商人、工人的辦法的重要。我們承認人的認識依靠經驗的知識爲基礎。但是直接的經驗是認識的唯一來源嗎?而且,僅僅依靠經驗,當真能夠認識真理嗎?世界之大,人物之多,我們個人的經驗如此有限,就工人說吧,全世界有幾萬萬工

人，但是我們可能觀察到萬分之一嗎？假使說我們的描寫唯有根據『多數』的概括才行，那就是說我們永遠不能動筆罷了。單純以數量的多寡來考驗認識的正確性，這種辦法不用說辯證論者，就是形式邏輯者也反對的。倍根說：

「僅僅依靠列舉事實的歸納作用，是一種兒戲，並不能得到任何推理的確定原則，所以會被一個矛盾的事實所推翻。」

由此可知我們認識真理也並不能單純依靠直接的經驗，而是依靠全人類世代代積累的經驗的結晶，依靠已有的真理，依靠其他真理，來認識這一真理。就是說，我們依靠已有的真理，再在實際經驗中來印證它，補充它，改造它，發展它。所以，我們認識工人，是依靠別人對工人的認識，以至對其他人其他東西的認識，再依靠自己對工人的經驗以至對其他人其他東西的經驗，總之，是依靠我們直接得來和間接得來的一切知識來建立我們對於工人的觀念的。因此，藝術文學要處理某一工人的時候，和處理幾個幾十個工人的時候是一樣的，一樣的可以透過現象把握本質，一樣的可以透過偶然發現必然，一樣的可以透過個性顯示階級性。真理是遍在的。幾十件事情包含了真理，一件事情裏也包含着同樣的真理。這裏所有的『限制』，祇是人類認識

過程中的共同命運，絕對真理的尚未達到，而不是「幾十」和「一個」的問題。

每一個現象同時是本質，每一個偶然同時是必然，每一個個性同時是階級性——問題在於作家去發掘，若干傳記或報告的典型性的薄弱，「非不能也，」是沒有「爲」也。

高爾基的那種說法是對的，但是不夠的。王任叔並沒有把它作經驗主義的誤解。但是有人這樣做，是可能的。

實際上，王任叔已經走到了承認傳記報告的典型創造的地步，祇是因爲某種原故又退縮不前。他引證史記關於項羽的描寫，承認它「有聲有色」而且「具有若干部份的典型——所謂個性。」他又承認傳記之類以實有的事實爲根據的作品，是「將單一的個人的東西統一於一般的社會的東西之上。」既然是有聲有色的個性，又是個人的東西統一於社會的東西之上的，那爲什麼還不是典型呢？我以爲這是小小的成見。他說：

「將一般的社會的東西統一於單一的個人的東西之上的藝術家的事，和那將單一的個人的東西統一於一般的社會的東西之上的歷史家的事，其間頗有不同。」

不同是真的。但他以爲由於這種不同，傳記等類是「不能創造具有最大的藝術的概括的

典型性』了。我則以爲不同的只是創造典型的方法。依我看來，從一般到特殊，和從特殊到一般，兩者並無上下。

恩格斯所謂『每個人物都是典型，而同時又是完全獨特的個性——[This one]』這一句話有三個主要的意義：第一、典型離開個性不能成立；第二、個性假使不是典型，也不成其爲個性；第三、每一個人物都是現象與本質的統一，偶然與必然的統一，特殊與一般的統一。

根據這樣的理解，對於小說的典型和報告的典型之同而異，異而同，也許可以明白了。概括的典型和透視的典型的問題，雖則是個新起的問題，然而我以爲具有頗多的重要性，值得我們的追究。但我這裏自然只是一些粗疏的意見。

三 典型之創造

記得學習半月刊二卷六期，有若夫的關於理解一文，那裏面引用了外國諺語『一花一世界，一沙一天國』的說法，加以引申說，『一竹一世界，一筍一天國。』若夫以輕鬆的字句融匯了唯物辯證的精神，指出理解——認識真理的正確道路。我覺得考慮典型問題的時候，對於他所

引證和仿製的詩句應該三思。

我以前曾經說過，要解決創造典型的問題，不能死抱住高爾基所謂從幾十幾百個人概括共同特徵加以個性化的辦法便以爲滿足。因爲我說，真理是遍在的。『幾十幾百』和『一個』是純然數量的問題，而且祇是『五十步與百步』的數量問題。百步與五十步之不同，並不能得到典型與非典型的不同結果。我以爲既然從幾十幾百個人可以概括出階層的特徵，從一個人也可以透視出階層的特徵，所以傳記文學，報告文學從實有的個別人物出發，也可以達到本質、必然和一般，而創造出典型。但是有人說，實有的人物不全，是典型；少數凸出者如列寧、彼得大帝、拿破侖、賀龍等，他們的階層特徵和個性的統一異常顯著，可以是一個典型；至於一般不出色的平常人物却是算不得典型的。

照這種意見，所謂『以小見大』、『見微知著』，從一花一竹之微看到世界之大——就是不可能的了。真理只存在於某些場合了。現象與本質的統一，偶然與必然的統一，個別與一般的統一，個性與階層性的統一——就只存在於少數不平凡的人物身上了。

顯然的，這種意見是大大的削小了典型創造活動的天地。照這種意見，祇有英雄的典型而

沒有世俗的典型了。例如蘇聯龐大的無產階級，照這種意見看來，只有史太林或史達哈諾夫等少數英雄才是它的典型，主於那些默默無聞的什麼「斯基」什麼「夫」都不值作家一顧了。我很奇怪這種意見所認爲的典型究竟有怎麼樣的標準。爲什麼一個有血有肉的活生生的人，他的「本質是社會關係的總和」（卡爾）他在社會的洪流中演他一份子的角色，他不像「蜜蜂」而是像「建築師」那樣通過他特有的意志而行動——然而却不夠資格是一個典型呢？難道說他的個性沒有英雄那樣的強有力嗎？但是軟弱的個性正是一種典型。難道說他的階級立場沒有偉人那麼堅定嗎？階級立場的不堅定也正是一種典型。難道說因爲他的階層特徵不夠明朗麼？因爲他教人猜不透，教人抓不穩，不容易歸類嗎？約瑟夫曾經在一次演講裏說：

「有一種人你說不定他是什麼，說不定他是好是壞，是勇敢還是懦弱，是人民的心腹還是人民的仇敵……在我們，布爾雪維克裏面，也是有這種人的……對於這種不一定典型的人們……俄國的大作家戈果里說得很對：「性質模糊的人們」他說，「既不是這也不是那，你摸不着他們的頭腦，他們既不是在城裏的波格丹，也不是在鄉下的梭里方。」關於這種不一定的人物，俗話裏有些說法更恰當：「不男不女——非驢非馬」——「既不是上帝的驢，也不是魔鬼的撥火棒。」

非驢非馬，不正是一種典型嗎？

我以為否認「每個人都是典型」就是抹煞階層特徵的豐富內容，就是斷送文藝創造的千變萬化的無盡的資源。

但是，這種錯誤的意見就毫無意義嗎？它可以發展出兩個極其重要的問題，我們或許可以藉這種推敲和引申而更接近典型問題的解決。

第一，它使我們考慮到世俗的典型和英雄的典型的關係。當然，否認世俗的典型是不對的。但是我們應該大胆的承認世俗的典型和英雄的典型的「不平等的」地位，正像我們承認領導者和羣衆的「不平等的」地位。這種地位上的不同，應該在新現實主義的創作方法之下得到統一。資本主義沒落期的一些布爾喬亞作家把世俗的典型庸俗化，描寫庸俗無聊的人物的庸俗無聊的生活而沾沾自喜，這是人性的絕滅。我們却應該從世俗的看到英雄的，從平凡看到不平凡。戰鬥的新現實主義的正確道路，是世俗的典型和英雄的典型的統一。

因此我想到常聽說的一個比喻，把藝術創造的工作比作沙裏淘金。我也常看到有些理論家告誡作家「捨棄偶然的、現象的東西，抓住必然的、本質的東西。」我以為這些都是有語病的，

現象與本質的關係，偶然和必然的關係，並不像枝葉之與樹根，可以隨你取捨。假使「捨棄」了偶然和現象，嚴格說，就不會有什麼必然和本質了。藝術家的工作並不是淘掉沙單拿金子，倒不如說是使沙變成金——從沙粒之微看到世界之大。順便說，我也不能同意那些奢談階層性而忽略個性的批評文字。我以為應該反過來多談個性——個性是否活躍，是否完整，是否包含了發展的可能，是否暗示了發展的方向。階層特徵是抽象的，借用約瑟夫論民族特徵的說法，「是不可捉摸的。」只有當他們具體表現在個性上的時候才是可以捉摸的。我以為我們不妨大膽的承認：有抽象的階層特徵的時候未必有活生生的個性，有活生生的個性的時候一定有抽象的階層特徵。——但這是題外話了。

第二、以為不平凡的人物是典型、而平凡人物不是典型的錯誤意見，又使我們想到典型創造的階級限制的問題。這個問題是怎樣引起的呢：

在原則上，我們必需堅持真理遍在的一元論的觀點。但在具體的場合，我們並不否認某些事物對於這種人能啓示真理，對於那種人却不能有什麼啓示。這話並不自相矛盾。對於作家以及對於讀者，名人或不平凡的人更容易被感到典型性，這是真的。但這是他比較被人熟悉的緣

故，這裏就包含了作家對於客觀事物的認識的限制性的問題。有些人，並不是他們根本不是典型，而是作家不能理解他的典型性罷了。假使作家不能從一個人物的現象透入他的本質，不能從他的平凡的存在，看出不平凡的靈魂，那並不是那人的罪過，祇是作家的無能。

然而作家是不會萬能的，他的認識不得不有一定的限度，特別是，不得受階級的限制。全世界無產階級的先鋒把列寧看作人類解放事業的明哲的導師和慈祥的保護者，但是無產階級的敵人把他描寫成一個惡棍和流氓。這裏面固然包含了若干的捏造和誣陷；但是兩極的居民對於太陽的看法不同，是無疑的事實。屠格涅夫表現了父與子裏的巴札洛夫對於舊世界的破壞作用，而不能肯定他的建設的進步的意義。高爾基也曾經責備屠格涅夫等人在知識份子大批的投入民衆的懷抱，忍受流放、監禁、和死刑的壓迫而獻身革命的時候，却只看到羅亭之類軟弱的虛無的性格。王任叔在文學讀本裏指出老舍的駱駝祥子的典型創造的缺點，我以為那正是說明了老舍對於洋車夫階級的認識的限制，張天翼的華威先生的唯一的減色之處，在我看來並不是典型性格與典型環境的配合不好的問題，而是由於張天翼的一貫的創作上的戰鬥性的不夠強烈，使他忽略了官僚主義的血腥的一面，而誇大了他的低能的可笑的一面。

真理是遍在的。但是認識真理並不是無條件的。新現實主義的作家並不能滿足於那些易於了解的英雄，却要儘可能從一切平凡的人物中發掘出英雄的性格，儘可能從一切場合揭示出真理。而這種發掘和揭示的廣大的可能性，給了新現實主義的作家無限的前途。

「表現上海」

首先我們要弄明白，要求上海作家表現上海，並不是反對他們表現別處。上海的現實是表現的對象，別處的現實未必就不是。表現了上海有意義，表現了別處未必就沒有意義。說句笑話，「言論自由」和「民主權利」雖然還鎖在別人的公文箱裏，可是寫不寫上海，這點「自由」總還是我們的。敏感的人們儘管放心。

可是，表現上海也不是無可無不可的。它是上海作家的迫切的任務。上海作家應該儘可能的多多表現上海，把上海作為最基本的描寫對象。否則，把上海留給在桂林或重慶的作家，那未免太說不過去了。

然而這裏立刻發生一個問題：人們會說，表現上海會不會削弱文藝的普遍性呢？我們知道，普遍性是藝術的生命，普遍性越大，藝術的價值越高。偉大作品不僅能夠超越地方和國家的界

限，而且能夠跨過不同的時代——雖然都不是無條件的。可是我們也應該知道，抽象的普遍性却必須建築在具體的特殊性（個性）上。假使藝術不寫出活生生的「個性」，那裏談得上什麼「人性」呢？離開特殊奢談普遍，是一無是處的。表現上海，決不妨害表現全國，甚至表現全世界。相反，正應該從表現上海來達到表現全國以至表現全世界。

我們今天有許多大大小小的作品，明明包含着偉大的企圖然而都不成功。我說的「偉大企圖」是指那作品把抗戰整個來把握的意思。譬如作者想，農民的性格在抗戰中發生了變化了，於是他寫一個農民如何從落後變成前進，從保守變成進攻；他又想，地主或大資產者有一部分動搖而且投降了，於是他寫一個地主或大資產者的沒落。這樣的作品爲什麼不能成功呢？因爲作者只把全國的農民、地主或大資產者作整個把握，却不知道各處的農民、地主或大資產者在各處特殊的條件之下的具體的真相。因而他們的「整個把握」是撲了空。他對於任何農民也不真的理解。他所寫的農民表面上像是概括的典型，其實是個四不像的影子。這種影子不但不能感動全國的讀者，也不能感動任何地方的讀者；不但不能感動讀者，甚至也沒有感動作者自己。

『表現上海』正是針對着這種缺點的方針。它不是限制作者的寫作範圍，也不是束縛作者的想像力。它是要求作者從具體出發到抽象，從個性的把握來達到藝術典型的創造——不要騰在雲霧裏似的空想那全國性的『農民』或『大資產者』。真正表現了上海的作品，必定是最具有全國性以至世界性的東西。

然而『表現上海』是一定會引起所謂『力不從心』的感嘆的。上海作家未必熟悉上海生活，這是事實。可是，這並不是我們的命運，而是我們的恥辱。生活在上海的懷抱裏，呼吸着上海的喘息，聽着上海的聲音，感着上海的脈搏，然而竟不能夠理解上海，那我真不知道我們到底能夠理解什麼！難道我們是天生的廢料嗎？果然如此，大可以『休矣』了。所以在我看來問題還在於自己的決心和努力。

『表現上海』正是針對着生活在上海而不理解上海的事實，向作家們提出的要求。它要求作家正視上海的現實，理解上海的現實。也唯有理解抗戰中的上海，才能理解抗戰中的祖國。爲什麼不惜傾注熱情於遙遠的烽火，而獨不關心身旁的血淚？爲什麼只知道懷念故鄉、發掘回憶，却不願意向週遭投以一瞥？我不是說我們要把遐想和回憶埋葬，我只是說，遐想和回憶本身

不是目的，只是工具，用來幫助我們更勇敢更深切和更堅強的面向現實。假使遐想十萬八千里，回憶五千年，而不能幫助我們向當前的現實更進一步的話，那還是少費功夫的好。俗語說「兔子不吃窩邊草」，也許是真的；然而我想我們非但不必做兔子，倒是應該從窩邊的現實「吃」開去的。

正視現實的決心是必要的。人們往往以為上海生活「空虛」，性急的就「走」，「保守一點」的就關起門來率性不管。殊不知上海並不空虛，空虛的只是自己。到處是血淚，到處是鬪爭。大而言之，全上海正是一個國際戰場；小而言之，每一個平凡的市民都是一個英雄，但也是一個敗類。一切都只要我們去發現，去理解，去愛憎。我們的空虛並不是罪過，空虛而不加以充實才是莫大的罪過。

充實生活雖然已經變成了膩人的口頭禪，然而還沒有被真正的理解。一方面，有人以為上海前線，或是進工廠，或是到內地，才能充實生活。這其實只理解了片面。擴大生活固然要緊，深入生活却也同樣要緊。在另一方面，又有人以為只要關在家裏「深入」自己的靈魂，或是深入一個小圈子的生活的核心，就能夠真正了解人生，能夠產生不朽的藝術品。這兩種都是「過激派」。

都不懂得質與量的辯證關係。這樣片面的做法當然不會有好的成績。不過雖然如此做一點總比不做好。我覺得今天最可怕的現象是既不『深入自己的靈魂』也不『改變生活』。就這麼渾渾噩噩，不死不活，心滿意得。所以提高對於現實的警覺，打破麻木不仁的狀態，實在是首要的事情。我們應該像一只獵狗，不應該像一只豬。『表現上海』正是要求我們提高對於現實的警覺。

可是我們還應該防止和糾正『繁瑣主義』的傾向。所謂繁瑣主義，我是借用來指那堆砌生硬的事物的作風，例如爲了表現職工的生活鬭爭就一定要開一篇物價單之類。這種辦法我以爲是『表現上海』的庸俗化。表現上海是要抓住上海的個性，發掘上海的靈魂，歌唱上海的鬭爭。當然，我們要從認識物質的上海開始，再達到認識精神的上海。可是決不能停留在物質的上海上。文藝不是現實的複寫，而是提煉。

見樹而不見林也是應該防止的。抓住上海生活的片斷，而不知道這片斷在整個上海現實中所佔的地位，這樣一定歪曲了這個片斷。同樣，假使不從相持階段的整個形勢來理解上海，那是一定不能真正理解上海的。總之，關鍵全在乎一般和個別的統一。

論民族形式與階級形式

民族形式的問題已經沸沸騰騰的熱鬧過了，可是奇怪，『所謂民族形式，究竟是什麼意思？』這種問題，還是時而聽到。那末我就來發表一些常識的淺見，以供專家的批判和一般讀者的參考吧。

民族分成階級。各階級對於文藝的要求和趣味不同，因此產生了階級的文藝。在某一民族的文藝之中，往往有不同的階級文藝互相衝突的現象，例如我國幾年前有『普羅文藝』和『民族文藝』的尖銳對立。這些都是衆所週知的常識。但正因為是常識，所以論者就略而不提了，他們丟了『階級文藝』和『民族形式』的關係的問題，致力於語言，風格，甚至『全體主義』等等的探究，這原是很好的。不過假使僅僅如此，民族形式問題提出的意義就不容易被讀者理解，因而這問題的運動性就會被學術性所掩蔽，變做小圈子裏的東西。然而小圈子總是不能成大事的。問題生於運動中，還應該回到運動裏去。這就是我寫這篇文章的用意。

『民族文藝』的大道理我們是領教過的。可是現在，反對『民族文藝』的一羣却提出『民族形式的文藝』來了。有人曾經申明，這兩者除了字面的不同之外，還有不容混同的本質上的區別。這是對的。不過，爲什麼呢？並沒有加以說明。因此，別有心腸的人就乘虛而入。他們說『中國化』或『民族形式』云云，是『向統治者投降』是『放棄階級立場』。在他們看來，文藝上只有階級形式的問題，沒有民族形式的問題，提出民族形式就是取消階級形式；放棄『普羅文藝』而與『民族文藝』合流了。

當然，這種誣衊是撲空的，正和什麼『堅持階級立場就是不愛國家民族』的誣衊一樣。虛偽的民族主義者是用民族來取消階級，而虛偽的階級主義者又是用階級來取消民族。他們表面上各走極端，其實是站在一條共同的戰線上，這條戰線上寫着幾個大字：『民族與階級勢不兩立』。

事實上，民族分成階級，階級滾攏來却不能成爲民族。因爲民族不是一隻什錦糖菓的盒子，各階級不是盒子裏的各種糖菓。階級是活的，民族是有機的。各階級的力量有消長，成份有變易。而且，最重要的，階級與階級之間有支配和被支配的關係，這種支配關係是民族內部的一切問

題的關鍵。文藝問題也必需從這裏來理解。

支配階級把被支配階級統一在自己的影響之下，好像宗主國把殖民地統一在自己的影響之下。這樣，以支配階級爲首，各階級就結成一個集團，自成一個系統。這裏不僅有階級間的矛盾，還有階級間的統一。民族的歷史越是悠久，也就是說，某種階級支配關係越是維持得長久，所謂全民族共同的「民族特徵」就越是顯著，特別在意識形態的領域。

我們知道，舊俄的民主主義批評家契爾尼雪夫斯基曾經極其正確的指出農民和貴族對於女子的美的觀念的不同，而且對立。但這並不是真理的全部。我們還應該知道，由於階級間的支配關係，這不同之中又有相同，對立之中又有統一。恩格斯曾經說過：

「佔有物質生產手段的統治階級也是精神文化領域的統治者。」

精神文化領域的統治，這是什麼意思？這是說：被支配階級的精神文化要迫不得已而服從着支配階級的精神文化。所以纏小腳雖則是中國統治者的癖愛，而被統治者也漸漸受了傳染。於是「小腳」成爲各階層的共同嗜好了。再如滿清異族統治者帶來的辮子，竟使阿Q之流在神往於「革命」的時候也捨不得把它剪掉。諸如此類的證例都說明了這一真理：由於階級間

的支配關係，於是各階級的意識形態之間有了『矛盾而統一』的共同特徵。

在文藝上，各階級文藝之間的矛盾統一，蒲力哈諾夫和弗理契都着重的說過。他們說，文藝上不僅有階級對立也有『階級同化』。所謂階級同化，確當一點說，就是階級支配。更具體一點說，就是文藝對文藝的支配。佔支配地位的文藝不僅使其他文藝屈服，供養它和支持它；（一般所謂『大眾的文藝成果被統治者所切持』，正是指的這種情形。）並且使其他文藝模仿它，追隨它。（弗理契所謂『同化』）在這樣相互影響而又相互衝突的情形之下，支配文藝把被支配文藝團結在自己的周圍，因而確立了某民族的文藝傳統。這個傳統又在文藝間的鬭爭中不斷的發展演變，直到文藝間的支配關係發生根本變化的時候，它就必然也發生根本的變化。

文藝的民族形式問題的本質，就在這裏。

民族文藝的內容是階級文藝。民族形式的內容是階級形式。階級形式決定民族形式。文藝間支配關係的性質決定民族形式的性質。地主貴族的文藝佔支配地位的時候的民族形式，和布爾喬亞文藝佔支配地位時的民族形式，必然有很大的不同。誰要想撇開這個，找出什麼絕對的永在的特徵來規定民族形式，那除了能夠發現一些像『人有兩隻眼睛』之類的『真理』

之外，不過是徒勞而已。約瑟夫在論民族問題中說：

『所謂民族特徵，本身原是不可捉摸的東西；只有表現在具體事物上的時候，才是可以捉摸的。』（大意如此。）

我們也不妨說，民族形式本身也是不可捉摸的東西，只有從文藝間的支配關係的具體情形來理解它。

這是第一。

當然，我們說某一民族內部各階級文藝間的支配關係決定民族形式，這並不是忽略這一民族的文藝和其他民族的文藝的關係。明眼人應該從內部的支配關係看出外來的影響，從『主觀』裏面看出『客觀』的因素。例如侵略者所以進攻我國，正因為在我國內部找到了侵略的根據，早已種下了它的禍根，埋伏了它的前哨。我國內部的一切反動和黑暗，實際上都直接間接是侵略勢力的一環，和它有血緣關係。所以要驅逐外敵就必需革新內政例如實行民主。要反對這一點，那不是別有用心，就是糊塗透頂了。

世界上沒有一個『純種』的人也沒有一個純種的文藝。中國的文藝即使在閉關自守的時代，也是和外族的文藝不斷的交流着；例如印度的佛教文藝給我們的強大影響，是誰都知道

的。歷史進展到現代，隨着各國之間經濟的、政治的和一般文化的溝通，全世界的文藝大體上已經結成一個有機體，更是分拆不開而且相依爲命了。這是人類社會發展的趨勢；這種統一的趨勢，由於資本主義的勃興而前進了一大步。但又由於資本主義的階級榨取和民族壓迫，千百倍的加深了內部的矛盾，而破壞了這種統一。

民族形式的國際因素，除了夢想復古的國粹主義者，今天沒有人否認的了。然而在我看來，一般論者只是指出「消化先進國家的文藝的精華」的必要，而沒有指出這「消化」的方如何。就是說，在我看來，世界各國文藝之間的關係不僅是「相依爲命」而已，還有怎樣「相依」的法則。

怎樣相依呢？各民族的文藝不是平等並列的，民族形式與民族形式之間也有支配與被支配的關係。眼前的事實是西方式支配着東方式。確切一點說，是先進的資本主義的民族形式支配着落後的前資本主義的民族形式。雖則這種支配——文藝上的支配，比起經濟上政治上的可憐的支配還要可憐，但是已經足以使落後形式追隨它模仿它了。所以這種支配關係只要存在一天，東方式是不得不更歐化一步的。

然而不要忘記這裏還有另一種形式，這就是全世界革命文藝所圍繞着的太陽——蘇聯文藝。它是資本主義形式的否定者兼承繼者。它像電流通過水池，使資本主義形式所支配的文藝世界發生離子的分化。因此，全世界的文藝大致分成了兩大陣營：一方面是各帝國主義文藝和作為其附庸幫手的買辦文藝和半封建文藝，一方面是社會主義文藝及其領導之下的各國普羅文藝和殖民地人民的革命文藝。這兩個陣營的鬭爭正在相持未決之中。這就是中國文藝目前所遭遇和參與的國際文藝的局面。離開了這一認識，來說明我們的民族形式問題，就不得不跌進狹隘的民族觀點，往往把問題退化作利用舊形式的問題，抓住片面的通俗化工作來代替整個的新中國文藝建設工作，完全忘記了向高級形式發展的必然和必要了。

這是第二。

總之，從國內外的階級關係，也就是從文藝之間的支配關係來考察民族形式問題，這是我們必需堅持的原則。

可惜的是，這一原則至今還沒有被廣大的讀者所把握，根本大多數論民族形式的文章也沒有堅持和強調這一點。這些文章只是異口同聲的指出民族形式的構成的因素或源泉：第一

是舊文藝傳統的精華、特別是民間文藝、第二是五四新文藝傳統、第三是先進的外國文藝、特別是各國革命文藝的成果。如此而已。

是不是這些因素呢？是的。然而這樣指出並沒有意義。與其這樣，不如簡簡單單用一句話說新中國的文藝應該吸收中外古今一切優秀文藝的精華了。這是多餘的叮囑。

而且，這種論調還包含着重大的錯誤。無論是毫無中心的把中外古今的因素拚湊起來的主張也好，無論是標明以某種因素為主來消化其他因素的主張也好，總之它們是折衷主義的。爲什麼？因爲它們不從各種文藝之間實際的支配關係來考察問題，却希望通過各種文藝形式的化合過程產生出一個嶄新的『民族形式』。

一般的論者都希望不久的將來有這麼一天：揚棄了舊形式的『落後性』，克服了新形式的『歐化傾向』，於是截長補短的創造出一種非此非彼的形式，理想的真正的『民族形式』。——這是最根本的錯誤。

舊形式的某種落後性不應該揚棄麼？應該的。五四新形式的某種洋奴傾向不應該克服嗎？應該的。新舊形式不應該相互學習優點嗎？應該的。但是這裏却沒有揉合新舊形式而湊成一個

非驢非馬的『民族形式』的可能。因為文藝形式有它一定的社會基礎，要揉合文藝形式，除非揉合階級，要文藝形式劃一不二，除非全社會劃一不二。

舉蘇聯的例子說，俄羅斯民族的文藝形式和其他許多數民族的落後形式，到今天非但沒有揉合成一個形式，反而是並存不悖，盡了異曲同工之妙。所以我們可以斷言，不用說最近的將來，就是遙遠的將來，我國民間舊形式還要繼續存在而且發揚，它不會被新形式併吞，也不會併吞了新形式。我說新舊形式並存，決不是宣告民族形式的『破產』，因為根本沒有也不能有一個折衷兩者而成的非驢非馬的至高無上的『民族形式』，又何破產之可言！

重覆說一句，民族形式是個抽象的範疇，它本身原是不可捉摸的。要捉摸它，祇有從它的具體內容着手。什麼是它的具體內容？新形式和舊形式都是。

舊形式是我們的民族形式，新形式也是；漢民族的文藝形式是我們的民族形式，『滿蒙回藏』的文藝形式也是。這一似乎不通而其實是真理的說法，超階級的折衷主義者們是不敢承認的。他們鑽進了幻想的全民族劃一不二的『民族形式』的牛角尖裏，忘記了蘇聯的活生生的例子，忘記了可以有而且應該有一條階級內容的生命線貫串着多樣的文藝形式。

我——一個不應該說這話的人——引爲憾事的是：這次民族形式的討論文章裏竟有那麼多篇犯了這種毛病。這樣令人痛苦的現象是過去一切論爭或議論裏所沒有過的。

那末，照我這樣說法，民族形式成爲問題的原因何在呢？

是不是如一般論者所想的一樣，以爲目前還沒有稱得起『民族形式』的東西而客觀上却要求這樣東西的產生呢？一點也不。正相反，我常常奇怪他們爲什麼這樣想法。他們一面大叫魯迅如何偉大，一面却不願意稱魯迅創造的東西爲民族形式的東西。甚至當政治家們已經說了『魯迅的道路是我們的道路』之後，他們還是不改舊見。真不懂他們所理想的『民族形式』到底是什麼東西。

其實，在我看來，不僅魯迅的偉大藝術足以稱爲『民族形式的』，而且其他還有不知其數。因爲，從縱的方面看，『民族形式』原是不斷向前發展的東西；從橫的方面看，也不能定下絕對的標準來衡量作品的『夠資格』與否。說句不好聽的話，除非我們忘掉了我們是一個『民族』，是不應該否認我們有民族形式的文藝的；祇是民族形式的完整的程度有差別罷了。

我以爲民族形式的成了問題，根本還是因爲我們民族的命運以至我們文藝的命運成了

有待於我們的鬪爭來解決的問題之故。

問題不是今天發生的，不過在今天更露骨更尖銳了。

一般的說，我們是處在一個青黃不接的時代。所謂青黃不接，不能作穿鑿的解釋。歷史的發展是不會中斷的。然而有貌似中斷的突變。從較長的一個時期來說，清末到如今是我國半封建社會開始了一個突變，現在還沒有變過來。從這一突變過程本身而言，其中又有漸變和突變。目前抗戰這一突變，就是清末以來的社會變革的最後轉捩點。（並不是說抗戰以後社會就停止發展了。）而在它還沒有完成之前，民族命運却不得不在問題之中。所謂問題，那就是說，有兩個前途：殖民地的前途，獨立自由幸福的新中國的前途。這些，都是無需多說的了。

在這樣的土壤之上，文藝的舊傳統崩潰了。但也和其他意識形態一樣，新的傳統沒有鞏固。在舊的傳統之下，作為文藝上的階級鬪爭的反映的，正如王任叔所正確指出，是地主等統治者的貴族化的文藝和民間文藝的對立。但是在新的形勢之下，這種支配關係變化了。產生了新的矛盾的因素，這就是半封建的舊文藝和布爾喬亞的新文藝的對立。而又由於十月革命和蘇聯文學的直接間接的影響，這種初生的矛盾又發生變化，複雜化而且深刻化了：一方面是「土娼

文藝』(這是說得好玩的)和買辦文藝,一方面是民族革命的大眾文藝;而布爾喬亞文藝蝙蝠一般穿插於其間。這裏,主要的已經不是舊形式與新形式的對立,而是一些反動文藝與一些革命文藝的對立。因為每一種形式都已經發生了內部的分化。由於這種分化,使廣泛的文藝統一戰線有締結的可能;也是由於這種分化,使舊形式在未來的新社會裏還有存在的餘地。

這是現階段文藝鬭爭的基本形勢。兩種互相矛盾和搏鬥的文藝正在相持,確定的支配關係還沒有建立,因而民族形式成了問題。這裏顯然不是有沒有民族形式的問題,而是民族形式應該是怎樣的性質:獨立解放的民族形式能不能戰勝殖民地化的民族形式的問題。

我記得好幾年前曾經有一位作家被人寄以中國左拉的期望。這期望不是沒有理由的;然而落空了,將來也不會實現的。這是什麼緣故呢?——因為中國社會和法國產生左拉時的社會,雖則還有相同之處,而相異得實在太多了。我們毋寧咬住牙關說,中國的土壤對於像印度的被稱為『東方詩聖』的泰戈爾之流倒比較適宜。假使中國亡掉,周作人說不定就有獲得『中國泰戈爾』的榮名的希望。

在殖民地,新式如泰戈爾,舊式如非洲酋長所寵愛的歌女他們的藝術都是殖民地民族形

式的藝術。我們的買辦文藝和「土娼文藝」假使不被消滅，那可能的前途就是這樣。這是我們民族的危機反映到文藝上的危機。民族形式問題在今天的意義，就在於號召一切革命文藝來克服這個危機，確立新民主主義的獨立解放的民族形式。至於爲了完成這個任務，我們的文藝必需如何的深入中國的現實，如何提煉中國大衆的語言，如何克服尾巴主義的歐化傾向，等等這些引起「民族形式」的提出的實際問題，早已有過許多的討論了。我們尊重並且主張展開這一切的討論，但是希望它們不要脫離實際的文藝鬭爭。

因爲：「民族形式」它不僅是個學術性的問題，而更重要的，它是個運動性的問題。它引導我們的文藝運動向一個偉大目標前進：爭取革命文藝的確定不移的支配地位。爲民族形式的確立和發揚而鬭爭，就是爲階級文藝的支配和發展而鬭爭。

這一廣大的運動裏面自然包含了新形式與舊形式的相尅相生的發展過程。但是，如上所述，由於新舊形式都有了內部的分化，所以兩種形式的對立已經不是主要的。主要的對立是新民主主義革命文藝和反革命文藝的對立。革命文藝的支配地位的確立和鞏固，就是民族形式的完成和發揚——而這正是我們爭取的目標。

論批評的相對性與絕對性

從何說起呢？我想了很久很久，在焦急和痛苦的心情中勉強決定了第一句話：

批評是不容易的。

這句話似乎沒有意義吧？而且有人會說我又犯老毛病了：『又是不容易不容易，你要使批評的活動變成一頁空白！』

現在不是我來辯護自己的時候。我只要申明這裏所謂批評不容易，那意思無非等於說創作不容易或是說做什麼都不容易。再者，我說『不容易』絕不是否認它有容易的地方，也絕不是反對或輕視這些容易的地方。

有人說，只有幹戲劇的才可以批評戲劇，寫小說的才有資格批評小說，否則一定是隔靴搔癢。這種說法是對批評要求得很嚴格的；是不是我的淺見也是這樣呢？一點也不相反的，我要反

對這種說法，因為它似是而非。不錯，明明外行而要充內行，是批評者的大忌。但是，外行和內行的界限在那裏呢？難道小說和戲劇的不同，戲劇和詩歌的差異，就是外行和內行的界限嗎？假使這裏是一個數學算式，那末不懂得它的公式的人當然沒有置喙的餘地。可是不要忘記，這裏是一個作品，一個演出！主張那種意見的人，因為忘掉了藝術品根本是爲了給別人欣賞而創造的，所以不僅要排斥文藝領域的友軍，而且要踢開讀者或觀衆了。假使我們說這是古人所謂「文章千古事，得失寸心知」那種極端唯心論的藝術觀的翻板，大概恰如其份的。

那我爲什麼要說什麼容易不容易呢？因爲，在我看來批評也是一種無止境的事業。

瞎子摸象的比喻，是被人們引用過不知多少次了。大家都取笑瞎子。但是我們不瞎的人究竟比瞎子高強多少，却是值得深思的。我們瞭解象的生活嗎？我們知道象的進化史嗎？我們懂得象的性格嗎？我們看見在馬戲場做把戲的象，但是我認識在森林裏爲生存而鬪爭的象嗎……即使是在牧象的印度兒童看來，我們也不過是睜眼瞎子而已。

例如一個戲劇，我們可以從文學的角度批評，可以從上演的角度批評，可以從它的作者個人的創作歷程說，可以從它在戲劇史上的意義來說……所謂文學的角度，又可分成無數的論

點：反映現實的深度與闊度，思想，形象，風格，語言，結構……其他的情形亦復類似。我們可以數出無窮的論點（而這一切又都可以有無窮的說法，至於因基本立場的不同而產生的歧異還不計算在內），正如對一隻象可以做無窮的研究。從這一意義說，批評的不易是可想而知了。

但被人忽視的往往正是這一點。我們不是提倡「知足常樂」「安份守己」的倒車專家，我們要求不斷的進取，不斷的發展，我們要求批評家不要面對着「無窮」打顛。但是我們知道，批評家的視野雖則應該向無限伸展，而批評家的筆墨和才能却不得不是有限的。這有限值得自己的惋惜和別人的尊重。然而不幸，對於批評家却往往有「面面俱到」的要求。而爲了響應這一要求，有些批評家已經發明出一個比較周全的表格了。我們大概可以承認，這種表格是和醫生的體格檢查表有同等價值的吧。

和「面面俱到」的要求本質上一致的另一種要求，是「劃一不二」也可以說，這是「舉一反三」的推理法的發展的極致。人家說甲，就以爲他心目中惟有甲；人家說乙，就反對他再說到丙。把批評看得這麼簡單，當然可以進一步規定一點或是兩點作爲批評的用武之地了。

因此我想起有人是怎樣理解了恩格斯對於巴爾扎克的某種批評：恩格斯曾經指出巴爾

扎克對於貨幣在當時法國經濟上的角色的認識，較之當時一切布爾喬亞經濟學家要透澈而正確得多。於是他們就據此斷言巴爾扎克正是由於這一點而成其偉大了。而且據說，一切偉大作品的偉大處也就在於這類的「反映」。因此他們就以恩格斯為藉口，要求作家們在作品裏盡量放進商品價格、生活指數之類，以為這才是創作的康莊大道。孔子說過讀詩可以「多識鳥獸草木之名」，而我們有些作家，不知是否由於孔子的影響，却在作品裏拚命裝上什麼狗什麼狗、什麼花什麼花之類。假使文藝的反映現實真是如此這般，我真不知道它還有什麼存在的價值了。研究植物學、動物學豈不更好嗎？約瑟夫說文學家是「人類心靈的技師」，旨哉斯言！文藝所處理的是人類的心靈，是階級社會的階級意識階級感情階級精神，至於博物常識、地理形勢、經濟現象，乃其餘事耳。恩格斯對於巴爾扎克這一批評顯然是站在一個革命的經濟學家的立場來引證巴爾扎克的豐富學識和銳利眼光，與其說它指示了我們對文藝的基本要求，不如說它指示了我們一個批評的角度。然而不承認批評領域的多樣性的人却把它做為唯一的角度——至少是唯一重要的角度了。

為什麼硬要把某一角度來代替其他角度，或是使這一角度和另一角度對峙起來呢？為什

麼不應該把它們相輔相成的統一起來？

無論是社會學的研究，心理學的分析，思想深度的探測，政治意識的辨認，技術的檢討，風格與語言的考察，還是辭章的考證……這一切角度的批評都是有用的，因此就是無法分其高下的。一個批評家究竟從什麼角度下手，這要看他的興趣、修養和目的等等。誰也不能強其所不能。批評論點的相對性由此可知了。

現實世界之複雜，人們是不憚煩言的，而人們却不大注意批評活動的複雜。我們都知道不應該要求作家反映現實的全體，但有人却要求批評家面面俱到，都知道不應該把作家拘囚於一定的範圍，却有人要求批評家停留在一定的角度；都知道不能教一切作家寫同樣的東西，却有人希望一切批評家說同樣的意見——我不是爲批評爭取什麼空中樓閣的「自由」，我是希望我們不僅不滿足於摸象，而且不滿足於看象：假使把我們的天地放得更開闊更開闊的話，那末所謂登高自卑，行遠自邇，出乎自己意外的未必就是失常軌軌，而意料中的竟不發生也就不必失望了。

然而我想，有人會當我這是無原則的「放任主義」了。當然這是必得分辯的，但是且慢我

還要在這一方面再說一些。

布爾喬亞的批評界歷來有個大爭論，這是主觀批評和客觀批評的爭論。我們所主張的批評當然不是主觀主義的或印象主義的，可是我們却不能讚同那種客觀批評。爲什麼呢？因爲正如大家所指出，批評不得不有某種程度的偏見，不得不帶着某種主觀色彩的東西，而布爾喬亞的客觀批評却要裝做超然，自欺欺人，捧出自己的招牌作爲絕對的準則。

可是我們的毛病也往往不幸近乎如此。常有人以爲自己的批評是天經地義，是人人可以首肯的批評。因此使我想到了主觀批評的健將法朗士倒也不無所見了。他說：

「批評家應該澈底明白：無論那一本書，都是有多少讀者便有多少不同的樣子的；又須明白一首詩就如一片風景，是跟着看它的眼睛和領會它的靈魂而隨時變樣子的。」

這話固然不對，因爲法朗士在哲學上是不可知論，而且把人類一個個孤立起來，只看到人與人的個性的差異而看不到其間階級性的共同。但是辯證唯物論不也告訴我們「一切決定於條件：時間和地點」嗎？假使我們承認讀者或觀者各自的條件不能盡同，我們當然就得承認批評之必然千差萬別了。在這千差萬別之中，可以而且應該依據基本立場的不同而分出若干

類別，這是沒有疑問的。但是怎麼能夠，而且有什麼必要，消滅每一類別之中的差異呢？

所謂「趙錢孫李，各有所喜」，這話不是沒有部份真理的，譬如說，十個人同看一個作品或演出：兩個人莫明其妙，三個人無動於中，四個人大為感動，最後一個却是大為失望。這時候，在那些大為感動的人看來，莫明其妙的人當然是不夠格，無動於中的是冷血，至於失望的人大概是懷有惡意的成見的。但在大為失望的人看來，「衆人皆醉而我獨醒」，想想自己獨具隻眼，不覺飄飄然了。怎麼辦呢？怎麼把這些意見統一起來呢？首先，有沒有統一的必要——還是任隨他們各執一辭？當然有統一的必要：因為真理只有一個呵。

於是有了兩種流行的辦法。一種是「允執其中」——折衷。你說好他說壞，於是結論是不好不壞。可是意見往往是不止兩個的，假使有這麼五七種意見，折衷主義者就得大費一番截長補短加減乘除的功夫了。另一種辦法可以稱爲「四捨五入」。以上述的例子而言，莫明其妙的不對，無動於中的不對，失望的更不對，只是大為感動的才對。爲什麼呢？因爲它的人數最多。以數量的多寡定批評的取捨，這就是「四捨五入」的法門。

前一種不必去說它，後一種值得我們深切的注意。假使有人主張以作品銷數的大小定批

評的褒貶，這種庸俗的論調人們是不難看出它的錯誤的。因為我們這個社會裏佔着數量上的優勢的，正是在沒落的厄運中的反動舊勢力。但假使有人主張批評家應該以大多數讀者或觀衆的意見爲依歸，人們就不覺得它的刺耳了。當然，我們可以假定這裏首先撇開了由於新舊勢力的對峙而發生的分歧，就是說，我們假定這裏是一羣傾向性大致類似的讀者或觀衆。那末，不可以把他們中間佔多數的意見作爲批評的準則呢？仍然是不可以的。難道我是說批評家能不尊重多數讀者或觀衆的要求？決不是的。難道我是說，一般讀者或觀衆都是低能的盲目的？絕對不是。或者，是我忘記了許多人的意見就是一種物質力量？沒有。我承認這個佔多數的意見是一種批評，而且是重要的批評。但是爲什麼因此就得否認佔少數的意見也是一種批評以至也是重要的批評？是爲了『少數服從多數』嗎？然而不要忘記：那多數正在變化！也許正在走向少數的陣營！

那末，假使一定要多數的意見和少數的意見勢不兩立，祇好反過來踢開『低能的』多數了。但是可惜得很，藝術的生命却不得不倚靠他們。

如此說來，要做到『定批評於一尊』總是難上又難的了。但是真理只有一個。又有人會說

我是多元的調和論，或妥協的並存主義了。這是必得分辯的。但讓我先從題外說起吧。

目下那些自稱『民衆喉舌』的造謠家們是頗爲得意的，因爲已經盡其幫兇的能事了，撫心自問，『總算這次不是白拿津貼的。』其中有一種舊貨翻新的妙論，叫做『不要團結只要統一。』請看吧：

『我們不僅需要團結，而且需要統一。我們要求由團結進而成爲統一。團結是統一的初步，統一_是團結的結果。唯有統一，方能產生大力量？唯有大力量，方能使抗戰獲得勝利。所以我們高呼由團結進而爲統一，甚至主張由統一以代替團結。

『團結是各個平等分子的混合；統一是以一個重要分子爲中心的化合。化合的物質不容易分散。化合的力量，大有混合的力量。我們重視統一而不重視團結，雖然我們主張由混合以進至化合，即是主張由團結以進至統一。』（點是我加。）

這不是嶄新的名詞的玩弄嗎？爲什麼說是舊貨呢？

原來，拆穿一看，所謂『統一』不過是行之有素的『獨裁』的代名詞而已。那就是說：你們要抗戰嗎？先給我這個『重要中心』寫下賣身絕契；再去，去拚你的狗命吧！嘿！你要我的『保

證」嗎？誰跟你講「平等的」團結！你要我也去嗎？反了！反了……

這是對於「統一」的一種解說。

我們的看法爲什麼不是必須跟這種看法恰恰相反呢？

各執一辭的批評是應該統一起來。但不是統一於其中的甲，或統一於其中的乙，或統一於其中的丙，而是統一於革命的文藝運動！

不錯，真理只有一個。但是這個真理只有在多樣統一的矛盾發展中才能找到真理是一種向無窮發展的時空，其中有無數的點與線；這無數的點與線都是相對的，又都是絕對的。

舉近便的例子而言：有人不滿於文藝界的貨色，又有人說眼前只有這些東西。而另外就有人說這裏發生了爭執；而且是批評基準的問題。於是提出「現實」作爲最高的主宰，證明現有的貨色不夠「現實」的基準，所以不滿意是對的。這個證明固然很對，但我不禁要想，有什麼必要呢？根本這裏有沒有任何爭執呢？

我以爲沒有。眼前只有這些貨色，豈不是真的。這些貨色不能令人滿意，豈不也是不容諱言的事實？那末，有什麼爭執之可言？

我再申明一句，我不是並存主義者。假使這裏的確有爭執的話，那除非是說眼前只有這些貨色的人，是心滿意足的，因此反對別人表示不滿，這就是，別人要求前進而他主張停止。不然呢，就是表示不滿的人，根本就掉頭不顧，要和別人分道揚鑣。

但這已經不是那兩句話之間的爭執，而是不同傾向之間的爭執了。

表示不滿，是要它改進，也可以是要它滾蛋，所以是相對的。這裏決定的東西是批評家的立場或傾向。同是一句話，用在兩種意味上就有兩種『弦外之音』，所謂種瓜得瓜種豆得豆；而批評家正如一切人一樣，是逃不開一定的立場的，不是種瓜就是種豆，所以他的批評的意義必然是非此即彼，這又是絕對的。

假使表示不滿的弦外之音並不是滾他媽的臭蛋而申辯現狀的弦外之音也不是死賴在地上不動，那末立場或傾向是一致的，所以不是衝突，而是相輔相成。

只要立場一致，紛歧的批評就可以統一在一致的立場或傾向性之下，那就不是『各執一辭』而是『百川歸海』，這裏不需要截長補短，不須要四捨五入。

但傾向性是什麼呢？一定的立場雖則可以使批評的相對意義絕對化，而批評的作用仍然

是說不定的。笨熊的故事我們是知道的：牠替牠主人撲一隻胡蜂，但是把主人打得半死了。侵略者的目的是奴役我們，而結果却將使我們得到真正的解放。如此說來，『立場』也不足恃了。

不是這樣的。傾向性是主觀的，但是有兒戲的一已動機的主觀，有以事物的客觀法則爲依歸的主觀。我們所要求的傾向性不是別的，正是文藝運動的客觀趨向的反映。

我們不能否認批評的作用是相對的。但是，因爲有文藝運動的客觀存在，它的作用又是絕對的。好比一隻車輪在道路上不斷的滾動，車輪上的哪一點向上，哪一點向下，那是相對的，說不定的；但是車輪的哪一點接觸了地面的哪一點，却是明明白白的。這是相對的批評之絕對性。

正確的傾向性之可貴，就是在於它使我們能夠在適當的場合投下相對的批評而發生絕對的作用。

那末批評家越是抓得住文藝運動便越是富有戰鬥的力量了。所以，現實是我們的最高主宰，這是不錯的，但對於批評家而言還嫌不夠。

再說一遍：批評是相對的，無論就其論點而言，或是就其準則而言。但在一定的時機一定的場所，就是說在一定的條件之下，則又是絕對的。難道我當真是要抹殺瞎眼睛子比瞎子優勝的

地方嗎！我只是說在認識象這件事上由於研究分野之不同而有無數的觀點和準則而已。

批評的無數觀點和無數準則決不可能也決不必要劃一或劃二起來。祇是在一定文藝運動之中，由於運動的客觀發展的需要，這無數觀點無數準則可以對立也可以統一；關鍵在於是違反還是符合於文藝運動的客觀趨勢，是幫助還是妨礙文藝上的鬭爭。

運動第一，反映運動的客觀趨向的傾向性第一。

然而，我們有什麼權利把文藝運動看得過於簡單？我們有什麼權利把批評的消極性或積極性看得過於刻板？從這裏看是一支箭，從那裏看是一貼藥，今天似乎嫌重，明天也許嫌輕，我們不妨耐心一點仔細一點周密一點察看和衡量。

而對於批評家，文藝運動豈不是像一條流向天涯的既深且闊的江河？它裏面的無數的波浪，奔騰澎湃着，有時是這些浪花飛濺到天空，有時是那些波濤震撼着江岸，有些潛流的暗浪忽然湧出水面，有些在陽光下閃耀的雪堆却突然的沉入了水底；有的喘息着重復探出頭來，有的就此消逝於無形，還有些時候，一個深不可測的水漩像鯨魚的巨口吞吐着瘋狂的波浪……我們面對着這無窮的變化，是應該如何的謹慎呵！但我們又怎麼可以甘於望洋興嘆呢？

論 詩

近來由於種種機會，讀到許多習作的新詩，也有幾位不相識的友人要和我討論詩歌的問題。我是一個不會作詩的人，非但如此，詩也讀得不多。我「有什麼資格有什麼權利」來高談闊論呢？我祇是覺得新詩在今天確實是一個問題，詩人在叫苦，編輯在繃眉頭，旁觀的有人要替詩歌殺出一條路，有人要勸詩人改行。一方面，詩的出版和發表非常之少，另一方面，各文藝刊物詩的投稿非常之多。這樣的現象可以說是嚴重了。而隨着這嚴重的現象，既無資格又無權利的我也就不妨說幾句話。

有好些人曾經說過，我們的新詩的最大最迫切的課題是建立一個新的形式，白話文學運動以來，舊詩被廢棄了，因為那一切的格律和韻腳束縛新的內容，就是說，舊的詩歌形式已經殞死；但是我們衝破了舊形式之後，並沒有能夠建立足以代替的新形式。胡適之、俞平伯、聞一多諸

位的新詩固然有價值、有成就，却還沒有奠定新詩的道路；三十年來儘有不少優秀的詩人，而新詩還是在風雨飄搖之中過日子，在小說和戲劇的胛下的空隙裏過日子。這就是因爲新詩還沒有創造出它的完善的形式，自身還是一個不成熟的孩童之故。形式並不是一個空洞的東西。它是一種存在，是一種力量，也就是一條道路。

假使這樣的說法是把形式決定於內容做前提，我是完全同意的。不過有人的觀點並非如此。也許並沒有否定內容的決定性，但是無意的忘記掉了，却是實情。

根據建立完善的新形式的課題，於是展開了形式的鑽研和討論。有人主張絕對打破格調音韻的規律，建立澈底的自由體。有人加以補充，說在絕對的自由中間要求一種自然的節奏，一種無形的韻律。有人主張接受舊詩的若干形式上的優點，尤其是調曲的優點。有人強調民間小調歌謠的形式。有人企圖把西歐的詩歌形式加以移植和改造。這一切，究竟何者是正確的呢？詩究竟應該依照那一條道路發展呢？對於這個問題的答案是各不相同的。由於各自堅持着一點，就互相對別人，正如文藝的民族形式問題的討論一樣，有人堅持五四以來的新形式是民族形式，有人以爲所謂新形式其實是歐洲的形式而非我們真正的民族形式，有人主張舊瓶新

們才是民族形式的正路，有人說一切的形式都可以採取，但是以五四新形式爲主流。其實，追求絕對的形式總是走不通的絕路。誰都不能也不必規定一個形式讓新詩向裏面鑽。關鍵在乎內容。假使以內容的決定性作前提，那麼一切形式的鑽研和討論都是有意義、有必要、有收穫的；各種道路也是統一的，相輔相成的。反之，就那必然互相矛盾，互不相容，以致造成一種無益的尖銳的對立狀態。

道理說來很平常，幾乎人所共喻了，然而反顧我們的新詩壇的實況，我仍然不免杞憂。難道事實不是這樣嗎？——有人在追求獨特新奇，有人甚至偏向於怪異，有人在創造二十世紀的迴文體，有人在製定新的嚴緊格律，一句話，許多人在建立「新詩的完善的形式」，却很少人嚴正的聲明和實踐；在內容上力求精進，因此，我覺得在今天仍然有大聲絕呼「內容第一」的必要，我承認新詩的形式的鑽研的重要性，我承認完善的形式的急待建立，但是我寧願先叫一聲：請拿出結實的內容來！

我有一個沒有多大理論根據的意見。我以爲在文藝的各個樣式之中，詩是頂容易做的，尤其是新詩。舊詩呢，無論中國的外國的，總還有個格律的限制，關於字數和聲韻和行數，得稍微費

點心機去安排一下，但這也是極簡單的一套，攪熟了並不比做加減乘除的算學難，至於新詩就更簡單，一般是把句子修飾得短些，簡潔些，分成一行一行排出來就行。所以只要有幾句話說，就可以做成一首詩。而有許多只要經過併行的手續就變成了普普通通的一兩節散文，有許多甚至藉分行的形式掩飾了文句的不通和思想的混亂，這是等而下之了。詩人們聽見我說詩容易做，也許要冒火吧。但是我要反問詩人們一句：不容易的地方在那裏？戲劇，小說，不用說了，就說一篇小小的雜文吧，也得有一套雜文調頭呀。人們說雜文的特點是曲曲折折，旁敲側擊，就算如此吧，也得曲折一番呀。但是我們的新詩祇要分行就行了。這麼說，是不是我主張給新詩加些規矩，製定些格律，讓一切的新詩不管好壞總有個新詩調頭？假使如此，那還不如沿用舊詩詞的格律，或者直抄西洋詩的體例好了。而況我已經說過即使規定了這些格調，也不過等於叫作詩的人做加減乘除的算學而已，並不是什麼難事。

那末新詩的不容易的地方在哪裏呢？

我想，一切真正的詩人都會憤然的說：我爲尋覓一首詩曾經日以繼夜的絞我的腦汁，甚至曾經爲了一行而增加了我的白髮，而他說作詩是容易的！

不錯，我說做詩容易。可是我決不敢忽視詩人的苦心。我要問的是：詩人感到困難的地方是形式問題還是內容問題？

我恐怕真正的詩人所苦惱的是詩意的缺乏吧，是形象的模糊吧，是詩材的枯竭吧，是感情的疏淺吧，是辭句的平庸吧，是想像的萎頓吧！我還要再說一遍，詩是容易做的。可是，正因為它比較容易，所以好詩就格外難得。

因此，我們可以知道爲什麼初學寫作者的詩稿特別多，平平常常過得去的詩也不少，而真正的好詩却是那麼少了。既然詩的技巧問題比較對作者的束縛少，這應該是一個優越的條件，足以使詩易於發展了。但是詩亦有其不利條件，那就是因爲它簡單。小說戲劇有故事和人物做資本，有長大的篇幅做地盤，它們有引人入勝的條件。而詩却祇是那麼幾句幾十句，至多幾百句空話。在從前還有那一套韻律可以讓讀者搖頭擺尾一番，現在的自由詩簡直就像白開水一般了。所以有人說，抒情詩的時代已經過去了，敘事詩應該復興了。就世界文學史上抒情詩的發展的情形而言，這話也不無相當理由，但是把這來規定詩歌的道路却是絕對不對的。還有人提倡詩劇，使詩歌和戲劇結合，這當然是可以做也應該做的；不過要是把這作爲替苦悶的詩歌找一

條出路的辦法，那就笑話了。還有人強調哲理的雄辯，這也不失爲新詩必備的一格，足以稍稍破除一般的可有可無的平凡氣氛。但是詩歌的根本問題却在乎如何用它的有利也有不利的簡單形式和技巧呈現出豐富深刻的內容，震盪讀者的心弦。在這裏，形式和技巧既然比較簡單，問題還是有沒有豐富深刻的內容；假使有，就幾乎等於有了好詩。然而好詩竟不多者，不妨大膽說是作詩者的人生體驗大多不夠的原故。

話已經說到這一步，率性再赤裸裸的說一句：在某些情形之下，貨色比較次些的小說戲劇還可以藉五顏六色花花綠綠的渲染暫時蒙混一下，而詩歌却沒有這種便利——至少是比較少。它這幾百句、幾十句、甚至幾句，得是硬碰硬的貨色，一擊而中了讀者的心才行。就這一意義而論，人說詩是思想感情的最壓縮的表現形式，或者說詩是文藝的精華，是對的。當然，這種說法過於空洞，離開了上述意義就不足取，因爲會叫人覺得詩歌是什麼神祕的或者『最高級的』東西，那就又走進了絕路。

我們要強調新詩的內容，我們要求一切詩人在內容上力求精進，唯有完善的內容才能夠創造完善的形式！

詩歌的內容，正如一切文藝作品的內容一樣，不外是作者——不是作爲一個孤立的個人，而是作爲社會某階層中的一員——的思想和感情的結晶。而思想感情的深刻性和豐富性則決定於人生的體驗。詩歌有幾個必要的因素：形象、想像、韻律、辭藻和結構。這些是詩人的思想感情所寄托的地方，也可以說是藉以表達的工具。結構和辭藻雖然是必要的，但是比較簡單。無論如何詩歌的結構不能和小說或戲劇的結構相比。辭藻的樸素或華麗也沒有決定的作用。至於韻律，這是詩歌的主要特質之一。但是有形的格調既經廢除，那種自然的節奏、無形的韻律，却不是可以強求的東西。這一則要看詩人胸中的蘊蓄，不是已經像經過溶爐煨煉的鐵液一般的到了火候；假使如此，則無論澆進任何的模型都不失其自然和完整。一則也要看詩人對於語言的音樂性的研究和理解；假使他深入了語言的祕奧，他的詩句就不難具有自然的和諧和韻律。

然而最重要的還是形象和想像，這是決定詩歌的生命的。讀者以形象作爲具體的根據，從而展開想像的翼，海闊天空，一任你的馳驟，這時不但打破了字句和篇幅的限制，而且打破了環境的束縛，使你突破你的週遭。隨便舉幾個例子：

閨中少婦不知愁，

春日凝妝上翠樓，

忽見陌頭楊柳色，

悔教夫婿覓封侯。

——
唐詩。

慣於長夜過春時，
翠辮將纏鬢有絲；

夢裏依稀慈母淚，
城頭變幻大王旗；

忍看朋輩成新鬼，
怒向刀叢覓小詩；

吟罷低眉無寫處，
月光如水照緇衣。

——
魯迅。

我生活在祖國裏。

恐怖日夜向我追蹤，

我生活在祖國裏，

却像旅行在陌生的地方

失去通行證。

自由呵！

你這難產的孩子！

——臧克家。

儘管這幾首詩的產生年代不同，作者的思想感情也有或多或少的差異，但無疑的都是真正的好詩。即以比較弱的閨怨一首而論，短短的二十八個字啓示了我們何等廣闊的境界！翠樓上傷春的少婦，塞外的烽烟戰火，戀愛的柔情，功名的抱負，這裏面蘊藏着多少的夢、多少的淚、多少的血、多少的內心鬭爭！臧克家的勝利風的這一節，用樸素的語言透露了深而重的悲憤，使我

們感到心被壓得發痛，因為這不祇是詩人的悲憤，而是人民大眾的悲憤；這悲憤是沉潛的，甚至是默然的，然而堅決而頑強，因為正如詩人所說，當我們失去通行證旅行在陌生地方的時候，我們就更迫切感到必須衝破自由的枷鎖。

至於魯迅這首不朽的詩，雖然用了舊詩形式，所詠則是現代的內容，惟有我們這時代的中國，才有詩中所說的事，也惟有這時代的中國，才會產生魯迅這首詩。而思想的深厚，感情的澎湃，胸懷的遼闊，意境的縈迴，尤其無需我來加以讚美。

據此，我們可以看到，詩歌的形式問題，是如何的被決定於內容問題了。我不否認形式對內容的反作用，但是今天新詩的迫切課題，是如何積蓄深厚的思想感情，如何發揚闊大而細微的想像，如何把握生動而新鮮的形象，如何融合書籍上和口頭上的語言，如何從語言的音樂性建立自然的和諧和韻律。

論藝術的價值與價格

藝術的價值論是藝術理論的重要部份之一但是直到如今我們還沒有設立出一個體系，甚至可以說我們一直沒有把這好好研究過。自從蒲力哈諾夫提出了所謂藝術價值和社會價值這兩個命題以來，大家就相沿引用，並沒有深究它們的正確性。時至今日，這兩個術語之一有些小小的演變，那就是，社會價值是一般的被說做了政治價值，其他都沒有改變。這種演變說不上是進步，但也不能說是退步。把藝術的廣大社會意義一般的提高到政治意義上，這是深入一層，但是把廣泛的諸方面限制在一點上，却是一個束縛。

然而問題並不在此。問題是在我們已有的若干片斷的藝術價值論並不能實際解決藝術批評上的問題。

我們知道，一件藝術品，甲看了說好，乙看了說不好，丙看了說壞，這是常有的事。究竟這藝術

品是好是壞？甲乙丙誰是誰？非根本有沒有是非可說？這些問題歷來就不知引起過多少分歧意見，或者是公開的爭論，或者是沉默的保留。看樣子，地無分中外，時無分古今，持重的人士的難於發言都是一般無二。糟糕的是不發言並不是無言，不爭論並不是無可爭論，潛在的分歧比公開的對立更加頑強。

從社會基礎來看，不能不承認這種分歧有一部份是一種先天的，命定的症候，醫不好的。然而更大部份却是人爲的，可以醫治也應該醫治的。例如說，對於某一藝術品，甲說很有意義，乙說不像個樣兒，似乎是很不相容的對立的意見；其實呢，也未嘗不可以從某一點上統一起來，只要雙方都找到這可貴的一點罷了。

藝術的價值論，就是要解除這種人爲的分歧。它的目的是確立一些評價的標準，更確切說是評價的着眼點。假使獲得了一致的着眼點，那就可能有一致的估價，縱使仁者見仁，智者見智，也可以並行不悖，相輔相成。

藝術是藝人的創造，但也是社會的產物。因爲藝術創造者自己就是社會的產物，尤其重要的，藝術產生出來之後，又必然投入社會，發生作用於社會，引起社會的反響，這是逃不過的鐵則。

假使有一位藝人創造了一件藝術品，這東西從來沒有露過白，就像埋在泥土裏爛掉的珠寶一樣，除了它的唯一的主人之外沒有別人知道，更不用說看過，也永遠不會被別人知道和看見。那末，我們就無法設想那是一個藝術品，根本也無法設想它的『存在』。縱使依照嚴格的物理學定律假設它是存在的，那也不是作為藝術而存在，却是作為什麼物質而存在：是稿紙寫的話，也許變成了一些泥土和已經發散的氣體；是木板刻的話，也許竟成了一堆石炭……所以要是個藝術品就必須是個『社會的存在』，它的社會影響是大也好，是小也好，總歸必須有社會影響，這就是藝術批評的着眼點之一。

但是除此之外還有一個着眼點。在社會上發生作用的事物多得很，却不都是藝術。淺近點說，政論啦，商品啦，大政治家的諾言啦，明星照片啦，等等等等，不勝枚舉。這許多事物，正如形形色色的各種人物一樣，各以其特有的質量，性能，方法，和作風，在社會上發生影響。所以我們批評它們的時候就不能一視同仁，不分皂白。反之，必須認識它們各自的特點，最好還要究明它們的源原本本，看透它們的來蹤去跡，然後我們的批評才不是信口開河或者隔靴搔癢。對於藝術，當然也是如此，藝術有它的特性，所以這又是批評的着眼點之一。

因此，人們就提出了並且肯定了所謂社會價值和藝術價值的命題。

這兩個着眼點是沒有疑問的，可是藝術價值和社會價值（或政治價值）的劃分却充滿了疑問。

當然囉，這兩種價值的劃分，決不會是把藝術品的價值分析成並立的對等的兩部份，譬如說人有左手和右手那樣的意思。因為，假使這麼說的話，藝術品固然有社會價值或政治價值，又何嘗沒有自然科學的價值，或者哲學的價值，或者什麼考古學的價值呢？那末換金錢，博名譽，驅愛人，都是藝術的價值了。這樣的藝術價值論當然是胡鬧。這使我想到我從前已經說過的一件事。有名的『恩格斯致拉薩爾的信』上，稱讚巴爾扎克在作品中比當時經濟學者更正確更多。反映了社會經濟，因此有些人就咬定巴爾扎克的作品之偉大處正是在此。這也是胡鬧，拾着鷄毛當令箭，叫人啼笑皆非。

這兩種價值既不是對等並立的兩部分，那當然是兩個抽象的範疇，是一件事的兩面看法。兩者有不可分離的關係了。但是首先，『藝術價值』和『社會價值』究竟所指何物呢？

人們告訴我們：藝術價值是指作品的藝術性完整與否，精湛與否，高尚與否；而所謂藝術性

又有形式和內容兩方面。至於社會價值，是指作品裏所包含的社會性或政治性的濃度，深度，和廣度；還有一種說法，是指作品的社會影響的廣泛，深切，和久遠的問題。這兩種說法到底那一種更爲有力，很難肯定。比較起來，似乎第一種立論更近乎情理。但是第二種說法更容易被直覺的接受，所以頗爲流行。而更多的則是模稜兩可或者兼收並蓄，這裏說作品裏所包含的社會性，那裏說作品的社會影響。

那末，如此這般的藝術價值和社會價值，其間的相互關係究竟如何呢？人們又告訴我們：社會價值決定藝術價值。社會價值是主要的，藝術價值是從屬的。社會價值是藝術價值的內容，藝術價值是社會價值的體現。這幾乎是衆口一辭的意見。假使有人作相反的理解，那大約『不是形式主義也至少是藝術至上主義。』對於『社會價值』的解釋本來有兩種不同意見的，但是無論哪一種都在這一點上可以達到同樣的結論。因爲，假使按照第一種看法，社會價值是指作品裏所包含的社會性，那末根據藝術是社會的產物這一顛撲不破的前提，社會性當然是藝術的基本的，決定的因素。按照第二種看法呢，社會價值是指作品的社會影響，那末，藝術既不能遺世而獨立，而且它的存在的意義和目的正是給社會以影響，所以似乎可以說社會價值是藝術

品的生命，祇是借藝術價值作爲體現，也就是說，『藝術價值』是『社會價值』的必要的形式罷了。

這就是『兩種價值論』——姑且爲便利計這樣稱呼——的理論大綱。我們不難看出，這種理論雖則不無根據，而嚴格說來却是不能成立的。

不用說，由於對『社會價值』有兩種不同的說法，使『兩種價值論』的内部更增加了混亂，也增加了我們論述上的困難。但是我們不妨一個一個來探究。第一，『社會價值』是指藝術的社會性而言，那就幾乎等於說，所謂『藝術價值』是沒有社會性的。而這沒有社會性的『藝術價值』又是什麼呢？誰都難於回答。不錯，我們可以這樣設想：所謂『社會價值』其實就相當於所謂『內容』、『藝術價值』則相當於『形式』。那末，『社會價值』是對於藝術品內容的評價，『藝術價值』是對於藝術品的形式的評價。這其實不僅是我們的設想，而且確實有人作這樣理解的，恕我這裏不能舉例。但是把『藝術價值』改做『形式價值』總像不大冠冕堂皇，因爲，除掉真正的主義者，誰都不能承認藝術兩字等於形式兩字。而況把『社會價值』提出和『形式價值』對待，縱使不是對於『形式』的社會性以及歷史性故意抹殺，也是無意中

的忽略。再退一步講，我們放棄這些字眼的含義的苛求，承認兩種價值論的着眼點在於內容和形式這兩個範疇，所以在根本上可以成立。但是，藝術的價值論的「價值」並不在於重複「內容決定形式」的老公式，而在於指示解決藝術批評的實際問題的基本方針。把「內容」和「形式」掉一個槍花說作「社會價值」和「藝術價值」，這縱使是價值論的一個開端，也不能算好的開端。價值論的另外一個重要部分這裏却完全沒有觸到。倒是第二種說法，把「社會價值」作爲「社會影響」的說法，更有實際的價值，因爲它針對着實際的問題。

其實，假使我們丟棄「社會價值」這樣的術語，老老實實改做「社會影響」或者「社會意義」，問題就要明朗一半。藝術品投入社會之後究竟能夠發生怎樣的影響，究竟依靠些什麼條件發生影響，以及我們應該怎樣來估計這種影響，這的確是藝術批評上的重要問題，價值論踏進這一部分的時候這才有了生命。但這是不是說，「社會價值」云云這一套，至多只是名詞上有語病，基本的理論是正確的？不是的。假使如此，我們不過是作名詞的爭執，那就浪費得很了。問題是的確有基本原則的不同。

「兩種價值論」說社會價值決定藝術價值。有什麼理由呢？唯一的理由不過如此，藝術品

是爲社會的所以它給予社會的良好影響越廣大越長遠越深刻當然價值就越高這話似乎是不錯的吧？因此呢，社會價值決定藝術價值！

但是，首先我們要問：就算依這樣說法，那至多也只能說社會影響的大小決定藝術品的價值的高低，怎麼能說是「社會價值決定藝術價值」呢？這所謂「藝術價值」是什麼東西呢？難道說，藝術品除了「爲社會」的價值之外還有「爲藝術」的價值嗎？

其次，更重要的，假使「社會影響的大小決定藝術品的價值的高低」那末是什麼決定藝術品的社會影響的大小呢？爲什麼有的藝術品影響大，有的藝術品影響小呢？爲什麼有的幾乎是歷劫不磨永垂不朽，有的却是朝露一般容易消逝得無影無踪？

很顯然的，決定的因素在於藝術品本身。假使我們將就借用已有的名詞來說，那末，並不是什麼社會價值決定藝術價值，恰恰相反，正是藝術價值決定社會價值。

但是藝術品的價值是一個整體，是內容與形式的矛盾而統一的產物；價值就是價值，我們不需要那種混亂的無益有害的「兩種價值」。至於「社會影響」那不過是藝術品的價值在社會上的體現，也可以說是價值的形式，它要跟隨社會條件的變化而變化。我們老老實實叫它

『價格』就是了。

或許有人要說，雖然藝術品在這個商品世界也不免在某種意義上成了商品，但它究竟比商品有更高尚的目的和作用，所以我們把『資本論』上的價值和價格的理論拿來應用是不適當的。但是，第一，我們並不需要照抄『資本論』的價值論的全部；第二，藝術品的作爲人類社會勞動的產物，和商品的作爲人類社會勞動的產物，有什麼不同呢？我們倒無須作名詞的無謂堅持，假使人們覺得『價格』兩個字有什麼不便，就說做『社會影響』或者『社會作用』好了，祇是『價格』兩個字其實是再恰當沒有的，因爲說明了藝術品在社會上所發生的作用隨着客觀條件的變化而變化，這作用是估計藝術品的價值的一個着眼點，却不是唯一的着眼點；也可以說，『作用』是『價值』的指標，却不就是『價值』本身，它可能比應有的誇大了許多，也可能萎縮得可憐，正如有許多商品的價格，由於操縱，囤積，和投機心理等等人爲的因素而被抬高到荒唐的程度；或者由於相反的人爲因素而被冷落和抑壓，儘管一再『削碼』，『放盤』，還是無人過問。

唯有如此，唯有丟棄那無謂的『兩種價值』，把價值論明確的規定做『價值』和『價格』

兩個部分才能夠澄清思想的混亂，減除不必要的分歧，解決藝術批評的若干實際問題。

唯有如此，批評才能有獨立自主的品格，才能夠真正成爲創作和欣賞的指導，而不是社會習慣和風氣的尾巴。依照兩種價值論的社會價值爲主，爲基本，爲決定因素的理论，任何藝術品在沒有經過社會的考驗之前就無從估量它的價值；那末，批評既不能夠預見也不能夠選擇，至多是做個藝術品的會計師，我不懂它怎麼會有混這口現成飯吃的心腸。

唯有如此，藝術的品質和藝術的功効之間的關係才能夠得到說明，因爲那不過是價值和價格的矛盾和統一。價值是基本的，決定的。價格是從屬的，受價值的制約的。但是這個世界並不是合理的世界，價值和價格雖然理論上應該一致，實際上往往有不一樣的現象。有的作品一出世的時候轟轟烈烈，後來不久就被人遺忘；有的作品最初幾乎無聲無臭，後來忽然轉了好運；有的作品在甲地受到冷落而在乙地引起廣大的崇敬。這一切，在在證明時間空間的條件如何左右價值和價格的一致性而造成畸形的誇大和萎縮。假使我們忘掉基本的東西是藝術本身的品質，而追逐於社會影響的現象之後，勢必至於鬧出今天說好明天說壞的笑話，讓無情的歷史給我們留下諷刺。

再進一步說我們不但不能以一時的成就來論斷一個作品，甚至簡直不能以成就來論斷。打一個極端的譬喻來說：有一個極好的戲，它一露面就抓住了觀眾，『愈演愈盛，』『有口皆碑，』而且它的成功並不是像通貨膨脹所造成的假景氣，它是真的好得叫人不能不佩服。但是不幸，在連續演出了幾十場之後，戰爭的罪惡的鐵爪摧殘了它。一顆炸彈——不知是不是原子彈——炸死了劇作者，導演，和演員，並且炸毀了劇本的原稿，抄本，和印本，總之，失去了重新恢復原作的一切可能。它所遺留於人間的祇是它的有限的幸運的觀眾心裏的印象和感動。也許，有些觀眾由於受了太多的感動，忍不住要把他們的讚美告訴他們周圍的人們，甚至告訴他們的子女和後代吧；也許，在若干年後的文學史上有一段關於這劇本的謎一樣的記載，充滿了惋惜，也充滿了自作聰明的穿鑿附會，讓後世青年不勝悵惘吧。它是給予社會若干的影響了，是收穫了若干的功効了，然而這影響這功効比起它的高貴的品質所應該收穫的是何其可憐何其微弱！可能有另外一個劇本，雖然也還不壞，但是比它相差遠甚，却有年復一年存在和流傳的幸運，影響是逐漸的擴大，效果是名實兼收……對於這兩個劇本，你有多大的忍心以成敗來論斷！

不，不辯證唯物論者不是功利主義者。科學的藝術批評並不忽略藝術的功利作用，也不會

放過功利的估計，但是它的着眼點首先是在藝術的本身。它首先是衡量一個藝術品在它特有的形式之中所包含的人生的份量，然後考察它周圍的社會政治經濟文化的諸種條件，從而估計這一藝術品在目前和在將來會給予應該給予的人們若干功利。

唯有如此，藝術脫離社會的偏向和迎合社會的偏向才能夠被糾正。脫離社會的偏向是完全否認藝術要受社會的考驗，孤高自賞，走到極端就變成自以為是。我們要告訴他們，我們承認社會上的成敗是另外一回事，但是我們要看你的作品本身究竟包含了成功的因素還是失敗的因素，就是說要看看它到底是好是壞。對於迎合社會的偏向呢，我們說，假使某一個作品能夠滿足——某種程度的滿足——社會的需要，那並不就證明它的成功，因為這可能是由於一時的供求關係所致，一旦社會的需要改變，它也就會馬上被人忘掉。我們承認這樣的作品不是沒有意義的，祇是我們還要求更有意義的東西，它必須經得起社會長時期的考驗。

藝術世界的現象是五花八門的，但是應該而且可以歸納出一個頭緒。藝術批評上的分歧是多得可怕的，但是我們相信，假使明確的把握住『價值』和『價格』這兩個部分，所遺留下最大的問題祇是藝術的價值是否決定於其中所包含的人生的份量。而對於這一問題的不

同的解答，在我看來是非很顯而易見。

漫談理論

只要稍爲細心的一想，誰都可以承認創作是和理論有相當關係的。至於有好些人勸作家不用去理睬批評家的話，也不用去讀什麼理論文章，這呢，也未嘗沒有原因和理由。或者是因爲所謂的批評家根本是『外教』，根本只會文不對題的胡說一通，隔靴搔癢的肉麻一頓；或者是因爲理論家的理論玄之又玄，縱或有些價值，但其與創作的關係正如黑格爾的美學之與憚南田的花卉一般；或者是因爲這位拒絕理論的作家自己早已有了理論，而且是自己滿意的理論，因此覺得無須再去聽和看別人的了；或者是這位作家借拒絕理論和批評之名而遂行其抹殺於已不利的批評和理論之實；或者是這位作家實在沒有什麼可以誇耀的了，只好藉此機會擺一擺大人物的架勢，博取初進城的鄉下人的尊敬。從來就沒有有一個拒絕批評的人自己不作批評。任何人讀了某一作品之後總不免發生『好』或『不好』的感想。這有人稱爲『判斷』有

人說只能稱爲『印象』我們且不爭執這些字眼總之他是不能不有所批評而這批評却又不能不是他自己的『理論』的表現。

這麼說法似乎太武斷了。不過，一個有名的論證是值得一提的：蜜蜂建造蜂房，其精巧足以使一切建築師佩服，然而建築師終究勝過蜜蜂之處，在於他對所要建築的東西先有了設計，而蜜蜂却談不上這一層。這就是說，人類的行爲是在理性的指導之下進行的；這也就說明了創作和批評以及批評和理論的必然關係了。

問題當然並不是就沒有了的。甚至有些批評家都會這麼說我批評可是我沒有任何理論。我也許並不看不起理論；我是不懂，也不需要懂。我讀了作品，說出了我的印象，說出了我的感情，它喚起了我的幻想，我跟他神遊幻境；我不知道它『好』是『不好』；我只覺得它給了我些什麼，又沒有給我些什麼，如此而已。

這一番話，有人要說是玩弄文字的詭辯甚至還有人要說是虛偽，但是我承認這裏的善意的真誠。正如建築師雖然有他的設計，而建築工人却未必有什麼建築理論一樣，宇宙以至社會雖然有一定的規律存在，而每個人却未必都能夠加以把握而形成所謂理論，作家往往只是社

會的大建築工程中的一個工人罷了。批評家又何獨不然！他作爲工人之一——也許屬於和作家不同的工作部門——對他的工友的工作發表了『批評』，這和整個大建築工程的設計相距不亦遠甚？無怪乎他要說不跟什麼理論相干了。我相信，若干作家以至批評家的否認理論，其原因在此。

但是理論究竟是什麼，爲什麼有人要堅持而有人要否認呢？

就所舉的建築工程的例子而言，假使祇是總的設計這最上一層的理性思維才可以稱爲理論的話，那末建築工人可以說的确是沒有理論的；但假使任何理性思維祇要構成一個體系就應該算做理論，那我們就不能否認砌磚、刷粉、和打樁都可以而且應該有其理論了。偉大的哲學家把整個宇宙作爲對象，從而把握其內在的規律。構成自己的理論體系，渺小的燒飯司務把柴米油鹽魚肉蔬菜作爲對象，加以實驗，加以研究，或者竟著出一部烹調學之類的書來。我們實在不能說哲學家的就是理論而大司務的就不是理論吧。假使我們硬要偏心，那至多只能說哲學家的理論比大司務的理論更多些價值；何況實際上未必如此，因爲，在本質上，不論哲學家的理論或是大司務的理論都不外是從現實生長而又用以改造現實的人類理性思維。

理性是無所不在的，人類的一切最不經心的行爲也脫不了理性的因子，雖則其強弱大有不同。這是人之所以是『萬物之靈』之處。所以，由於理性的發揚和體系化而成的理論，也可能而且應該是無所不在，雖則其完整與否正確與否大有不同。砌磚有砌磚的理論，刷粉有刷粉的理論，這是毫不足奇的事。歷史進展到今天，由於社會分工的日益複雜，已經產生了無數新鮮的理論部門，都是古代聖賢聽了要笑掉門牙、認爲荒謬，或者嚇昏了頭腦、不敢過問的。然而這些都堅決的出現，堅決的存在，堅決的發展起來。而且這決不是壞事，倒是好事；因爲這是人類思想內容的豐富，是人類認識客觀世界的深入，是人類征服自然的進展。

既然理論可能而且應該無所不在，那末作家和批評家是大可不必諱言這無可諱言的東西了。

但正如砌磚的工人未必都能夠說出砌磚的理論一樣，文藝工作者也未必都能夠大談文藝理論的。有許多作家的從事創作，並沒有若有若何有系統的理論作爲根據，雖然他自己也決不否認在創作過程中的理性思維，決不能否認有若干模糊隱約的既成觀念支配着或者影響着他的創作活動。他甚至並沒有希望或者企圖要做到如何如何；他祇是按照自己的習慣、興趣和感

情的愛惡做去即使抱着某種理想但是很含糊而且在做的中途往往岔出許多陌生的枝節，做成的結果也往往出乎自己意外。他的作品確實是如此產生的。而且，尤其重要的，如此產生的作品並不一定壞，並且可能很好。那末，似乎又難怪有些作家要不買理論的賬了。

其實呢，不妨直說，他這個成功祇是僥倖。盲人騎着瞎馬，安然通過羊腸小徑的可能雖有，而闖入深淵的可能却更大。固然一個真正的作家，縱使是否認理論的堅持者，他的創作活動也決不會像盲人瞎馬這般，但假使他沒有從創作活動中積累經驗、獲得新的見解，從而改正或加強自己的薄弱的理論，給下一次的創作活動找出比較正確的途徑的話，那末，當創作之流衝破薄弱的理論之堤的時候，那結果是成功還是失敗，恐怕他自己也毫無把握。當然，一個真正的作家，正如真正的江河一樣，他終歸是會找到自己的途徑的。然而我們與其讓黃河隔幾百年來一次『塗炭生靈』的自然改道，何不加以合理的疏導呢？所以，凡是創作經驗更豐富的作家，他的理論就更爲完整堅強和具有指導創作活動的力量。老馬尚且識途，何況作家！停留在原始的階段、不願或者不能從經驗中提取原則的結晶，這樣，除掉僥倖的成功之外，更多等着他的祇有失敗和垮台而已。

總而言之，創作離開不了理論，這是粗淺不過的，一眼就看得見的事實。不幸的是有些作家故意否認理論，而有些理論家又故意惹得人家否認。

他們開口的時候說世界觀，閉口的時候還是說世界觀，似乎他們所說定的理論祇此一門。實在應該加以輕蔑的『小說作法』之類固不論矣，就是最基本的似乎不可或缺的文法和修辭之類，也不在他們眼下。由於既有的『小說作法』之類的無聊，就否認了科學的小說作法之類的必要。由於世界觀和文藝創作的關係之重要，就無形之中忘記了文藝創作的特殊內容；問題一觸到創作的實踐，就避而不提，或者稍進一步，給一個不切實際的『現實主義的創作方法』的答案。試問，主義的問題對於一個把散文分行排列起來充詩的作者是不是最迫切的問題？他領教了現實主義却仍然摸不着詩的門徑的時候，有耐性的話還好，沒耐性的話就不免要提出否認案了。

爲什麼我們還要停留在舊的階段？爲什麼我們不把文藝理論向真正的科學的道路上推進？現實主義的文藝理論應該自身就是現實主義的東西！固然它應該寄托於社會實踐的大地之上，但是尤其應該植根於文藝實踐的泥土之中！

論大衆化問題紀念魯迅

老調重彈大多是令人不感興趣的。所幸這只唱了十幾年的老調子現在還有它的時代意義；豈但現在有，還得相當長遠的有下去呢。可不是嗎，什麼叫做大衆化？不是說文藝脫離了大衆，因而有途窮路末之勢，因而必須使它成爲大衆的東西嗎？那末，照我們所有的條件來看，這一結合的過程必然是頗爲遼遠的了。

由於魯迅和其他先驅者們的號召和實踐，十幾年來，大衆化收穫了怎樣的成績呢？那是難於估計的多和大。抽象的概括說一下吧，就至少是——

在創作實踐方面：

- (一) 大部分的作家眼睛向下看了。
- (二) 對於基層羣衆的生活、感情和思想的觀察和表現更加切實了，尤其更加普遍了。

(三)口語，尤其是勞苦大眾的口語，在作品裏的應用有了很大的成功。

(四)爲基層大眾所易於接受的作品產生了很多。

在理論認識方面：

(一)由於文化落後以及文藝服務社會的戰鬪要求的迫切，因而作爲指示其必然途徑而提出的大眾化方針的正確，已經沒有疑義，它的重大意義也是已經公認的。

(二)確認文藝與大眾結合的三個步驟：爲了大眾，屬於大眾，和出於大眾。同時，並不認爲這三個步驟是絕對不可逾越的。因此大眾化的過程既不是無原則的，也不是定命的。

(三)文藝的大眾化基於作家的「大眾化」。作家們走出小圈子，在思想意識上，在感情上，以至生活上和大眾自覺的聯繫起來，或者打成一片，是創造大眾文藝的必要前提。

(四)大眾化並不就是通俗化，雖然通俗化是「大眾化」的重要的一環，這裏所謂通俗化是指通俗舊形式的利用和簡陋的新形式之創造。

(五)「大眾化」的「大眾」兩字，並非僅指工農勞苦大眾，雖然從前有很多人誤會這一點。大眾應該是人民大眾，而以勞苦羣衆爲基幹。唯有如此來理解，十餘年來的新文藝運動，才不致於

冤枉了它或者誇大了它。

那末，在理論和實踐雙方都有了如許的收穫，而文藝和大衆的真正密切結合又必然是一個長遠的過程，我們不妨埋頭繼續努力，無需嘍舌的了。其實不然。因為紀念魯迅，使我想起久已想提一提的意見來。去年在重慶不是有過魯迅的作品是不是大衆文藝的爭執嗎？我要申明，因為交通的阻隔和環境的限制，沒有能夠詳讀問題中的文字，祇知道有這麼回事。我並不想論那問題本身，祇想說，這一問題的發生，證明了我老早想提而沒有提的意見或者還不乏同感的人。什麼意見呢？就是，我覺得，我們談大衆化，談中國化，談民族形式，甚至談抗戰文藝和國防文藝或民族革命戰爭的大衆文藝等類的時候，有點太偏重於個別作品的分析了。而設立若干條的定義在文藝作品上貼分類卡，其實是不大可能的呢。

常有人提出這樣的問題：在蘇聯爲什麼沒有提過「大衆化」的問題？難道蘇聯的文藝不需要大衆化嗎？——而回答常常是這樣的：蘇聯的大衆文化水準高，所以已經不成問題了。我不清楚蘇聯人民的文化水準究竟高到那一步，相信現在是很高的，不過我知道在革命後的初期，蘇聯的文盲還多得很；而且，帝俄的統治者不願意也不可能把文藝公之於衆，想必是情理之常。

那末革命之後來一下大衆化爲什麼是不需要的呢？祇是當其事者沒有提出這個口號却提了些別的更確切的東西罷了。我覺得答覆者固然未能令人滿意，發問者尤其不明事理。蘇聯是蘇聯，硬扯來和我們中國比個什麼？美國有個杜魯門，中國應該有個誰呢？中國有「劫搜」，法國應該有什麼呢？多胡鬧的事！不過，由此可知，大衆化云云還有不透澈的地方，那是無可否認的了。

大衆化的提出，這裏固然不必覆按歷史，但是應該從歷史的觀點來看。文藝上的任何問題，以至任何事上的任何問題，假使僅從字面去講，往往講不通的。例如最近還有人說到浪漫主義和自然主義什麼的，似乎覺得這些名目並無意義，其實祇是離開了一定的歷史內容單講字面的結果。大衆化運動是革命文藝運動一脈相承的發展，是爲了衝破外在的政治的，經濟的，和其他的壓制，以及內在的株守在小圈子裏的危機的對策。據我想，概括起來說的話，它的主要意義在乎兩點：第一，對個別作家而言，不要忘了大衆，要爲大衆利益而創造；反映大衆的生活和思想感情。第二，對整個新文藝事業而言，使它成爲大衆的東西，和大衆血肉相連。因此，大衆化不僅是一個創作指導，而更要緊的是運動指導。文藝是非得和大衆結合起來不可的；大衆化是一個理想，也是一個必然。

那末，在文藝脫離大眾和大眾文化落後的情形之下，怎樣使兩者結合起來呢？因此我們有過種種的探討。首先是，因為文藝是為大眾而戰鬥的，所以在思想意識上應該是前進的。第二，在題材上不應該抹殺大眾的生活和鬭爭，反之，正應該多多加以表現。第三，在語言文字上應該脫出幾乎僵化的知識分子的語文，而運用活生生的大眾的口語。第四，在形式上力避無原則的歐化和新奇，而盡量採用為大眾所更易於接受並且更切合於反映大眾的性情的舊形式或新形式。等等。這些對不對呢？對的。夠了沒有呢？沒有。因為說來說去沒有越過創作問題的雷池一步。然而一切文藝問題——包括使文藝和大眾結合的問題在內——却不僅僅是創作問題呵。（附帶說，我希望一切創作者不要忘了這一點。）

道理是很明顯的。打個不倫不類的比喻吧，商品生產出來之後還得推銷到消費者手裏呀，所以牌子問題，廣告問題，銷行機構問題都很重要了。（有些人是很澈悟這一點的，所以很歡迎在小報的屁股上來些生兒子，跌根斗，訂婚之類的「新聞」。）現在是看不見了，十幾年前，常常看見一些文章裏引用蘇聯的革命領袖列寧在祕密工作時代的話，說發行工作是黨報的中心工作。那意思豈不也是一樣的固然，誰也不能忘記，文藝作品本身的是否符合於大眾解放的利

益，是否備具爲大衆所喜愛所擁護的條件，是首要的。但是列寧總不會說他們的火花報可以不問內容如何只要做好發行工作吧？我們談大衆化而祇作創作的分析，那怎麼行呢？

而況，單單盯住一個個作品評頭論腳的研究它，那是很危險的。離開了文藝運動來談作品，不跟離開了社會來談人一樣嗎？

魯迅的作品是否大衆文藝的疑問，表面看似乎並不是離開運動的流於觀念論的觀點。因爲似乎可以說，正是根據大衆化運動的實際內容所規定的條件來衡量的。其實，這個辯解是不能成立的。再打個比喻吧，而且打個荒謬的比喻吧。例如不久之前才傳到上海來的「李有才板話」，那我相信真正誰都不得不說是大衆文藝了。可是，假設——荒謬的假設——我們有了一個希特勒，而且是成功到底打下萬世基業的希特勒，他和他的徒子徒孫把大衆弄成了真正的牛馬或者機器人，不但統治了而且改造了人民，那末「李有才板話」這個小冊子縱使存在也帶不上大衆文藝的帽子了，因爲大衆根本不要它，因爲大衆根本已經變掉了。這當然是胡謔的，不成話的假設。可是我要問，爲什麼我們覺得這個假設是荒謬的，胡說八道，不成其話呢？因爲那是決不可能的事呀。爲什麼決不可能？因爲大衆決不會那樣被征服和「改造」得一如希特勒

們的心願；反之，希特勒們却是必然被大眾滅亡，這是歷史的鐵則和世界公理的趨歸，那末好了，這個胡謔的比喻有了意義了。就是說，大眾遲早是必然要翻身的，要進步的，要發展的，要做文化的主人的！我們所謂文藝運動的觀點難道不正是應該從這裏出發嗎？難道不正是說應該從發展的觀點來看作品嗎？不正是說用一套固定的度量衡來「詮敍」文藝作品是不大妥當的嗎？今天距離大眾蠻遠，明天也許就很近了！今天很近的，明天也許反而離得遠了！一切決定於發展，發展，發展！

不僅魯迅的後期作品是大眾文藝，前期作品也是！不僅魯迅的是，我們的貞堅卓越的許多作家所創造的比比皆是！

大眾會進步，在進步着，這是衆所公認的。可是，彷彿一談到文藝問題，就不免有人以為爲下層羣衆和新文藝是有永遠牢不可破的鑿柄。這種意見自以爲是階級觀點。然而愚昧如我却無論如何看不出舊俄作品和新俄作品之間有什麼不可逾越的鴻溝，雖然階級關係是翻了一個大身。我始終相信我們中國農民不是生就了吃高粱、棒子麵、大麥、稗子、山薯、葉子的，正如婦女們不是生就了小腳、伶仃、梳牛屎巴巴一樣。事實使我堅持這個想法。就上海的現象而論吧，和大眾距

離甚遠的美國的咖啡牛奶居然「大衆化」了，已經在馬路邊上和豆腐漿油豆腐線粉分庭抗禮，說不定還要佔上風呢（姑不論這一現象的因果和利弊）。到小沙渡路附近看一看吧，那些沙利文的女工，當她們手裏不提著飯盒子或綢線袋的時候，你再聰明也斷不定她們是附近中學校的女生還是什麼人。在農村裏，我親眼看見放牛出身的人讀魯迅全集，親耳朵聽到長工說一口知識份子的話。而這一切變化都不過是十幾年甚至幾年的事呵。固然今天還是「少數」，可是也許明天就成了普遍的現象呢？而我相信那是一定的！我說這一切，並不想證明沒有階級，祇想證明階級意識形態既非劃一不二，亦非一成不變，而是在綜錯複雜的狀態之中，又如水之向下，如氣之向上，有其必然的發展趨勢的。我們硬說某種形式是大衆文藝，某種不是，通俗到某種程度的是，否則不是，那有什麼意義呢？那和說小脚和牛屎巴巴是農村婦女的，而天足和短髮不是，有什麼兩樣呢？比海洋還偉大的大衆，難道就不能同時容納得了牛屎巴巴和短髮、小脚和天足？未免太看他了！

那末，大衆化必須是一個包羅極爲廣泛而且不斷演變的文藝運動才能符合於大衆的多方面而且發展着的要求，那是再明顯不過的。所以我總是覺得貼分類卡的辦法不是辦法。當然，

我希望這樣的意見不要被誤會作毫無原則才好。

現在不可能也不必要評論大衆化問題的諸多方面。原是爲了紀念魯迅才選了這個題目的。倒是有幾點一般性的基本認識，不妨借此機會提一下：

第一，五四時代達到高峯的新舊形式的對立可以說早已基本上成爲過去了。所以現在還有人痛惡人家偶爾做首把舊詩，其實大可不必。這一演變不能說確確實定始於何年終於何月，祇可以說大致是一九三〇年以後開始了新的階段。我相信「九一八」事變對於這新階段有重大影響。

第二，隨後的根本對立是在新舊形式各自發生了內部分化的情形下展開的。就是一方面是進步的新舊形式，另一方面是反動的新舊形式。而本質上，拆穿說，是民族解放民主自由和殖民地化亡國滅種這兩個前途的對立。這一對立相持到今天，雖然經過八年抗日戰爭獲得勝利，而現在還是沒有渡過危機。

第三，文藝與文藝之間正如人與人之間相似有支配和被支配的關係。這個支配關係不僅存在於國內文藝之間，並且存在於國際間。就國際說，不可否認的是西方形式支配着東方形式。

就國內說，民主自由的人民大眾的文藝和買辦性的半封建的文藝的鬭爭還在相持未決，確定的支配關係還沒有建立。

第四，文藝間的支配關係非常重要，對於某一民族的文藝的性格有決定作用。

根據上述的見解，可以說，大衆化運動實質上是文藝領域的支配地位的鬭爭。因爲這一鬭爭的重要和劇烈，所以動員一切落後的形式是萬分必要的。但這決不是說，新的形式反而應該棄置。完全相反，一切種類的新形式也應該被動員起來，被運用起來！

所以，從運動的觀點看，我們毫無理由爲人民大眾的文藝設立任何的關稅壁壘。

同時，不容忽略的是當新文藝走入下層羣衆中間的時候發生嚴重的杆格現象。但是如前所述，這並不應該使人得出下層羣衆生來不能接受新文藝的結論。『藝術創造審美的觀衆，』這是我們應該有的信念。

而我相信，真正工農出身而現在已經拿起筆來在寫『一個秋天的夜裏……』這樣新文藝的人，已經爲數不少了。

寫於一個可恨的日子之後兩天。

光明文藝叢書
低眉集

著者 蔣天佐

發行者 光明書局

代表人 王子澄

發行所 光明書局

上海福州路二九六號
廣州漢民北路一三八號

版權所有·不准翻印

中華民國三十六年六月廿四日印
中華民國三十六年六月廿四日出版

82
442412

4

9



基本定價
\$ 4.50