

加

書畫

過名集



10

11

112

11



由國家圖書館數位化、典藏

B17.3

過 去 集

著 者 雪



過 去 集

光 華 書 局 發 行

3.1.15

過去集



過去集

著者 雪

出版者 光華書店

發行者 光華書店

各地

版權所有

不准翻印

GUOKEU ZI  
SIUE-WEI ZHU

一九四八年四月  
在大連印造  
初版發行三千册

No.133 D. 0001—3,000

目次

小引

1

關於寫作的二三問題

寫作與現實

「現實」如何「體驗」

從現實到真實

論寫作自由

「創作自由論」

「落後」的不只是作家

這裏，原則是致命的

續論寫作自由

問題不是不嚴重

批評的傳統惡習

寫作需要自由



一

三

三

三

「現實主義試論」底質疑

六七

典型論及其它

七五

文學上的典型與個性

「文學與革命」

讀「文藝筆談」

論文學的真實(缺)

M·伊林和通俗化

略論文學的「雅」

論文學的思想與生活

紀念十月革命廿四週年

3

污穢進行曲

「透底論」二種

「晚一點也好」

「留聲機」新論(缺)

關於讀小說的態度問題

一三〇

一三七

一三三

一二九

一三三

一〇七

一〇一

八七

備考：來信

關於「才能」問題的通信

備考：

一、原作：怎樣研究文學（何其芳）

二、來信（陳正亮）

三、另一封回信（何其芳）

四、略說幾句

寫作講話（四回）

4

文藝聯合運動諸問題（缺）

一年來的文藝論戰

論「三民主義的現實主義」

5

從「斯大林傳」看斯大林

從「我的奮鬥」看希特拉

後記

一三五

一五一

一八一

一九五

二二五

二四四

二五五





848  
846

## 小引

一九三七年春，我在上海，曾將過去一年中由于特殊的際遇而偶然寫出來的論文，編成一冊，放在那時幾個人約定出版的「海石文叢」裏，未及印成，即燬于「八一三」的炮火，「海石文叢」也流產了；此後多年，和文學的關係總是不即不離，因此寫得很少，形同怠工，一直到一九四二年。現在把這些年的東西都集在一起，作個結束，使其過去，對我個人說，算是表明經過三年（一九四三——四五）大沉默之後，決心改過，從此認真做工，再不猶豫；對文字本身說，把還可存留的讓它存留，給幾個愛看的人看去，比起終于任其湮沒來，總算稍對自己盡了點責任。

然而這集子從時間上說雖然多包括了六年，從字數上說，也還是三六年寫的居多。那時的景況，胡風先生曾名之為「密雲期」；但是中國的這個「密雲期」，是非同小可



的：日本帝國主義的刀尖已刺近民族的心臟，情況的緊迫程度，到了除去國內兩大階級力量（無產階級與資產階級）的合作不足以禦大敵，而這兩大階級，又是經過十年血戰的。中國共產黨提出抗日民族統一戰線並實踐經年，而大地主大資產階級還是那樣的頑固與反動，並進行着種種陰謀企圖，使得時局更加嚴重；在前進文學運動的陣營裏，不前不後，於環境正需要以團結的大力爭取政策勝利的時候，却爆發了內部的大論爭，有久遠傳統的「瘋狂家」空前擡頭，我個人呢，也正是這時被厄於不同領域的「瘋狂家」，處在精神物質交困的狀態裏。真是少未經事，突遇大敵，時代與己身湊合，主觀與客觀脫節，甚於成語有云「屋漏更遭連夜雨」者；於是主客皆慙，心物交病。反映在這年的文字上，是凡其所寫，雖不無所見之處，而獨火氣熾烈，「過激」的地方不少。後來因為這樣理由，想重編這年的文字，名曰「焦躁集」，意思是微帶自我批判；在這「歷史發展的焦躁年代」裏，由于自己幼稚，少見而多怪，故不免十分躁急，感情不覺衝動起來。但和我的不即不離一同，總拖延着未設法出版。現在將它和後六年的所寫編在一起，心情已是另一種，故不名「焦躁」而曰「過去」，想總的作個結束，而仍對自己不滿：我的這一段生命，不過如此過去。

本集內容，一爲對文學寫作上一些問題的闡明；一爲對十年左翼文學歷史的看法；一爲對一般文化思想問題的某種理解。也許是由于自己進步的遲緩吧，校讀一過之後，對於這些見解，雖然覺得自己有的還解決得不明確，有的還欠深入，但整個說來，現在竟也沒有什麼大改變，且仍未「過時」；給現在的青年朋友們看了，雖許有粗淺之譏，也還不致毫無益處。自己覺得尙有集印的一點價值者，其原因便在這裏。

一九四七年十二月之末，雪葦記。







## 關於寫作的二三問題

### 寫作與現實

甲說：假如我要「理智的」來寫作，我要在寫作之前先問自己「爲甚麼而寫」，要自己的作品寫出真實的人生，進一步還要有社會的意義，那末，寫出來就不會感動，假如我不顧一切，完全依照我「感情的」來寫，完全說我心裡的話，寫出能夠給人以「感動」，那麼，我只好仍舊寫我的「羅曼小說」。假如說，文學作品要以感動讀者爲主，那麼，我就這樣做；不然，我寧願擱筆永遠。

乙說：作品要有價值，在它描寫「深入」，于是我就深入的去寫。但結果，我把本來很落後的事實寫成那末神聖；我只注意描寫那些事實的「偉大」，我忘記了它落後的地方，于是，我的作品完全觀念化、理想化，失去了藝術的價值，更不成其爲進步的現實主義的作品。我現在將努力再去深刻的認識，把握很正確的創作方法時，那時我再來

寫作。

過了許久「沈默」的日子。乙又說：我現在是獲得了正確的創作方法了，但我還是不敢放手去寫，我不敢去寫那些「鹹肉莊」、「輪盤賭」甚至於「燕子窟」，或者去寫訴苦式的農村破產等等。我不曉得別人怎樣，我自己是在提防着怕又跌進新的泥坑。我不願意假「描寫黑暗面」或別的甚麼名義，借「正確方法」的擁護做偷賣壞貨的勾當。因為這些題材不是有積極性的、不是「正面鬥爭」的題材，一個具有正確的創作方法的作家，是要能描寫「舊的之中的新的產生，描寫今天之中的明天，描寫新的對於舊的克服」的。在鹹肉莊等中等中也能寫得出「明天」來嗎？……

上面的先生們，都跳出了現實，或忘記了現實，不能腳踏實地的理解「怎樣寫」和「寫什麼」，所以都走入了牛角尖而沒有出路。比方乙先生，最後，他不唯又尋到了寫作的「正確方法」，而且還是再防着走入新的泥坑的，但實際他却是跌入泥坑最深的一個。

這些先生們，假使一方面不放棄對他們的正當的要求，另一方面他們也不甘願墮落，把作品的價值問題拋棄腦後而不負責任的亂寫的話，那麼，照他們這個樣子，除了



「攔筆」是沒有別的辦法的。

「作品要努力寫得有價值。——使社會的大眾讀了深深的受感動，而在這感動裡傳與一種力，激起他們的勇敢、向上、熱忱、追求智慧。」這樣的要求是正當的；因為作家自己也是生在社會中的一個人，他也有着應盡的義務，有他幫助人類社會進化的責任的。但作品要做到這樣，就必須具備這般的根本條件：真實而感動。要「真實」它必須具有充分的現實性；要感動，它必須得將現實逼真的、活生生的再現出來。

可是甲先生做不到這樣。因為他如果要寫得「現實」——有社會的意義時，結果他的作品就失去感動性了。

這在乙先生也是做不到的：他始終不能夠使他的作品是活生生的現實的再現，使人讀了感動。他找到所謂「正確的創作方法」，是抽象的、理論的公式；而理論的公式却不是使作品「活生生」的泉源。而且，「公式」的印象太多，或演進太快，反更使專求「公式」理解的人「不敢放手寫作」，掛住了自己的創作的慾求。照這樣「進步」上去，如不動筆則已，動筆的結果，看那樣子還是只有更加「理想化」的，不管他「把握」的公式是怎樣的越來越精微。

寫作，是有着它入門的大路的，這路，是跳出脫離了現實的牛角尖到社會的現實中去學習。要具體的客觀現實的那些事物，才是給作品以活生生底生命的源泉。

作品的價值在于反映現實的真實。對於社會的現實愈描寫得逼真的作品，就愈是有藝術價值的作品；而現實的把握和表現，是在現實的體驗和陶冶中煅煉得來的。

作品一離開了現實，就不能給廣大的讀者以感動，就讓在作者個人是憑着他底「情感的真實」來寫的，然而這個人的真實若不經過客觀地來研究，分析，批判，使這真實得以「符合客觀」的表現出來，那這「個人的真實」是否具有社會的普遍性，正是一個很大的疑問，特別是對於那種漠視社會的現實，負隅于自己個人底偏見的作者，在這裡更是得不到出路的。他不知道對於作品的現實內容的要求是社會的要求；必須努力使自已符合于客觀，走向社會的大眾，製作為大眾所要求，所作為自己營養料的作品，這是他自己的「一人」的責任。他更不知道，根根底底連他自己的存在都是社會的存在，如他的作品失去了現實的內容，抹去了社會的意義時，它（作品）就決不能感動大眾而如他自己所擬想的那樣了。

一切寫作方法並不是離現實而存在，相反的，它到是不斷的從實踐中煅煉而來的認識的結果。「新的」正在「舊的」中產生、「明天」正在「今天」中積累等，這不過是原來存在於現實中的奧妙，在人類不斷的實踐中被認識出來，作為一種「方法」的指示而已；實際這方法的本身，是找不出「今天」、「明天」等變動必然來的，事實的原身完全包藏在客觀的現實裡。寫的「今天」、「明天」等也決不是題材的問題，主要倒是體驗和認識的問題。就是「鹹肉莊」也罷，如在對它是具有「現實的認識」之場合，也將會活生生的表現得出它底「今天」「明天」來的。這本領，是深入現實當中去體驗、生活、學習的結果。

總之：現實是離方法而存在，方法倒不能離現實而生存。望以架空的「方法的正確」去表現現實的，結果將會盲目於現實，同時也必盲目於方法。但從現實的體驗來理解方法、活用方法的呢？那倒可以得到和這相反的結果。

作家的創作如畫家的寫生。一切關於寫生的理論，只有在寫生畫家對着大自然實行模寫時作他把握表現的幫助而已，光談了寫生的理論，未必就獲得寫生的能力；而向大自然作過實地模寫練習的，就算還未有過寫生理論的修養，但也却獲得了寫生的實際的

基礎能力了。

「向現實學習」，是寫作問題的總前提，「怎樣寫」和「寫什麼」的最初的一步！

「現實」如何「體驗」？

作爲作家所表現的「底子」而被提出來的「現實」，是客觀地獨立存在的、普遍的「社會的現實」。這現實，不是存在於作者的頭腦，而是存在於客觀的世界；不是出發於作者的想像，而是凝結於客觀發展下的必然形態中的。那指的不是根據作家主觀的臆造，而是表現那離開作家的臆造、幻想等而獨立存在的產物。自然人們也可以說：那末，扯謊不也是一種「現實」嗎？——對的，有些人專門用幻想當真實來騙人，作着「扯謊」「欺騙」的行業。在目前的社會裡，這是到處都充滿着的「客觀」的存在。然而，這却不能證明給我們，承認扯謊的作品也是具有社會的現實性的作品。在這裡，用「扯謊」來說教並非作品的現實，而形象地暴露出這扯謊的真象、現實的存在的，才是作品的現實。其實，就是作家描寫他自己親身經歷的史事，若要這所寫具有充分的現實性的話，他也非將其意識的當作一件客觀地存在的事物來寫不可。雖然這是他「自己的

故事」，但若這具有真實的價值，也不容許自己在這裡面任意歪曲的。

現實的東西既是客觀存在的東西，那一個作家使自己的作品成爲現實的作品的努力，就不是向自己的主觀、玄妙的空想等的努力；而是向丟開了自己非客觀的主觀、要求如何才能夠逼真的再現實底真實的努力了。巴爾扎克、果戈理、契訶夫、……這些人，他們生活的時候，離開我們的時代已經很遠，然而爲甚麼我們現在還來稱讚他們，從他們那裡感到親切，從他們那幾十百年以前就產生的作品裏還可以受到感動呢？這就是由于他們的藝術的努力，不是向主觀的空想的努力，而是向客觀的兢兢業業地求表現現實底真實的努力的緣故。當時的現實雖不利於他們的階層，然而那究竟是「現實」。而他們是絕不肯在他們的藝術裏犧牲現實的。相反，他們更狂熱的盡量求現實底逼真的表現。這結果他們是得了偉大、不朽了。

但存在作品裏的現實既不是作家可以在他的頭腦裏任意取得出來的東西，而必須是客觀的獨立的存在。那末，作家要創作他的價值的作品，首先就要認識客觀的事物而加以把握，然後才能夠將它表現在自己的作品裏。但要如何才能夠使獨立于作家的客觀現實，爲作家自己所有、所把握呢？這裡，作家就必須去「現實」裏「體驗」。

關於現實體驗的問題，從來的主張不少：有的說，非某社會某階層出身的作家，絕對寫不出社會之某階層的現實的作品，無論他對於某社會階層是怎樣的同情。根據他們的解釋，是因爲別一階層的作者要去接近另階層，無論如何，最多他只能做到去「理解」那一階層的生活，而不能做到去「感覺」那一階層的生活的原故。好像前者可以是「後天」的，而後者則完全是「先天」就被判決了似的。有的說，非你「親身經歷」的事實，不要取作你寫作的題材；這主張走到了極端，就是描寫強盜必須自己做過強盜，暴露官僚必須自己就是官僚。這理由是，站在旁邊——身外、事外——的了解並非真正的了解，要見得真，非自己親自做過不行；要寫得真，尤其非自己做過不行。有的說，寫什麼不一定要自己去實驗過什麼，只要對於所寫熟悉、具有深切的了解就行，而熟悉、了解是不一定要自己親身去實驗才辦得到的，可以依靠訪問、調查、統計等等方法。但這些主張在實踐上各各都暴露了錯誤，尤其是第一種。

對於認爲某一階層出身的人對於別一階層只能理解，不能感覺；只能理智的接近，不能感情的接近；因而只能在「論文」中去證明、主張如何如何；不能在「藝術」中去

表現、描寫如何如何這種見解，不唯將社會現實作了絕對的、單純機械的觀察，否定了人類實踐之發展與創造性，看不見社會的複雜的、錯綜交互作用的一面；而且將感情和理智也作了絕對的機械的對立。其實，社會的現實，並不是絕對固定的機械一般的構成體，理智與情感也是密切地交互着的，理智常常具有主導的強煉情感，致情感理智化的作用。在現實的社會中，並非某階層出身而能在生活上感受到某階層底理論，由此感受到它底自覺奮鬥的正當性，繼而更再進一步接受正確的實踐來依此根本的改造自己，做成了將新鍛煉起來的理智對自己舊的感情澈底改造的事，是存在着的。就是反過來的事實，也不會沒有。

若說第一種主張是根本否定了寫作實踐的發展性、創作性，給「寫作自由論」者放開去路，爲其張目；那第二種主張則是限制了寫作的能力，結果會否定了作品底內容的多樣性與社會現實底全面描寫的可能。什麼都必須要「自己去做過」，那在作家的一生中將只有「生活」的時間而沒有「寫作」的時間了；那以一人底「力作」來表現社會全般的某一個時代的事，在這理論上也將成爲絕對的不可能，因爲對於一個單獨的「人」的作家，這些都要完全由他自己去做過是不可能的，在寫作實踐的歷史上，倒充滿了許多

否定這種主張的事實：如果戈理自己未必做過「潑留希金」，法捷耶夫未必做過、「實驗」過「毀滅」中的人物底生活職業；綏拉菲莫維支也並非「鐵流」中的主人翁「自道」等等。然而這些人物，確確實實是逼真的，就是書中的主人翁自己讀了也會受感動。

專靠調查訪問等記錄來寫作，當然更不能寫出有生命的、價值的作品，在那當中只能得到「翔實」，却不能獲得「形象」。這樣去做的人，在得到這些記錄之後，要完成作品，還是離不了要去找「想像」來「彌縫」。在這裏，作者的現實的體驗就成爲問題，作爲作品生命的、決定的東西了。

其實，現實體驗的問題，不是這樣的簡單，可以把它在孤立的一個「方法」上得到解決的：依靠出身，或依靠調查統計。近年來，跟着實踐認識的發展和提高，也使大家意識了這個。雖然還有些「作家的主觀」社會的客觀」論者在「努力」，然而寫作上的努力改造自己，向先鋒的陣營學習着「前進」的力量並未減弱；「理想化」、「公式化」的作品已經遭到普遍的反對而立不住腳；一般的寫作指導語已爲「不寫自己不熟悉的題材」、「作家應該以生活的體驗作寫作的基礎」等所代替，狹隘公式化的主張是漸漸地看不到影子了。



現實體驗的目的，在於能够清晰的**理解現實**，並能够**真實的捉住它的形象**，將它在自己的作品中活生生的表現出來。這目的的到達，當然不是主張非由那裏出身就不能到那裏去取得什麼的否定論者所能够解決，然而作者若對其所取材的現實沒有充分熟悉，沒有深的具體接觸的話，那也是不能夠**逼真的捉住現實底形象的**。這裏，對於現實體驗的問題，「與現實作日常生活上的接觸」就成爲第一義的必要的東西。而且，這種日常生活的體驗，借一句話說：是「不但像平常人一樣的生活，而且要『讀』生活」的這樣的生活體驗。這體驗，直到能清晰的把握住現實底形象及真實。

偉大的現實底真實的作品，是逼真的現實的內容、與逼真的現實的形象上藝術的統一所完成的作品。我們在讀一部偉大的作品時，不止感覺到其中人物底性格、事態的演變、場合的逼真，而且還感受到那場合的空氣、人物的生活風味……在那作品裏有力的活動，而且也是逼真的。——這就是作品之活生生的力量。

然而現實的內在真實的理解，只有對現實作多方面的接觸，加以科學的認識的幫助，在他的變動發展中去捉住它內在的具體之規律才能到達；而現實的形象的各姿態，

尤其要通過與其作實際的日常生活最熟悉的接觸，再加以與其內容諸關聯的理解才能正確的把握。總之，在現實體驗的實踐上，作家的生活於現實的實踐，是首先的、基礎必要的條件。

既是現實體驗的目的是在對現實作逼真的把握，而這把握的到達首先必要通過與現實多方面的全體的接觸、歷史地發展的接觸；那末，在其他條件同一的場合上，（如認識能力、學習、文字技術等）我們不得不承認：某階層的自身分子寫某階層，較之別一階層出身的份子來寫某階層的在把握現實上的優越。但要注意的，這是「優越」而非獨佔。如果這其他的一般條件不同呢？——這是非常多的事——那寫作成果的高下還是不一定是前者優越的。所以後者只有盡力於多方面的努力，全沒有灰心——「讓位」的必要。

但，要完成一部作品所必要的現實的體驗，單是生活的實踐還不夠的。因為一眼不能看盡全般的事物，同時也不能參加事態全面的活動，這裏，對於現實體驗的完成，就有更求助於留下來的記錄、訪問、調查、統計等的必要。這是現實體驗下必要的第二部份。自然這些「材料」的應用，仍要依據於自己底實踐所得的經驗。

對於現實體驗的問題，一、是體驗客觀的獨立存在的現實，而不是「體驗」主觀的自己。在這裏，是以客觀的現實為主，反過來將自己主觀鑑定，（分析自己原有的正確錯誤）根據於社會的客觀改造自己的主觀，這樣來免去現實歪曲的危險，實行自己改造，建築起自己客觀的認識力量的源泉。二、生活於現實當中的實踐，是體驗的最基本的前提。這裏是吸取藝術的形象並認識現實的源泉，根據這，我們可以將各種事物的詳細記錄，拿來溶合在為主觀所把握的現實的形象中，給與有機的統一，藝術的創造出現實底真實的作品。

### 從現實到真實

然而問題還沒有完。

到現實當中去和現實生活，這比較是容易做的事。然而若要從這裏就把握到現實的真實，中間還有着較長的一段路程。然而作品中的現實應該是捉住了現實底真實而被表現出來的現實。誰的作品能更充分、更豐富的表现現實底真實的呢？作品的決定的條件主要就在這裏。

現實的本身並不是單純的本質的暴露。它是一個混合着現象的混然的整體，而現象是常常歪曲着本質、混亂着現實底本質之認識的。關於這，現在很多人已熟悉了這真理：現象常常歪曲着現實底本質，然而現實底本質却只有藉現實的現象來表現它自己，因此人又不能不求助於現象，通過現象去認識本質；而且，必然（本質）常常表現於偶然（現象）之中，偶然也有時顯現在必然裏面。

我們常常不忘記一句正確而有力的說話：創作偉大的作品，必須到偉大的現實中去學習。然而就另一方面來看，許多被「偉大的現實」鍛煉過來的人們，却不個個都能寫出一部「偉大的作品」。這不能夠只用一個「教育不普及」的原因就可以完全解釋的。我們試回憶起一九二五——二七這「偉大的現實」吧。如今沒有表現這歷史之「偉大的作品」，難道說原因是被它鍛煉過的人中缺少受過「相當充分的教育」或缺乏「能夠運用相當的寫作技巧」的人嗎？誰都能在這答案上填上一個「不」字。這中間，事實上是橫互着「一大個「認識」的問題。記得寫過「子夜」的茅盾就曾經說過他因對於一九二五——二七的新的估價沒有把握而不敢動筆的話。這是對的，也不能夠批評為沒有「勇氣」，像某幾個人那樣。因為要企圖寫成「偉大的作品」，就毫不容許對「偉大現實」

加以歪曲，何況把握不住根本就很難動筆，「動筆」的結果也未必就寫出了全般的「偉大」。我們不也經驗着同一的事實，「蝕」底製作麼？其他更不用說了。

也有人提出要求，寫作應該像「照像」。認為作品的真實，並不是什麼「現實的認識」，而只在毫無「偏頗」的完完全全「如實」的寫。「即如鏡子反映人形，不過把這種生活照出來，如此而已。」其實，這要求，本就不能够成立的，是掩蓋了事實真象的「自由論」罷了。我們竟以為提起筆去表現現實能够和用個鏡頭去照取物景那末「不遺漏」的麼？這還不僅是時間、紙張的問題，結果像不像個「作品」樣子的問題等而已。沒有可以利用的光線位置等條件，字寫成的照片是無處「發明」的。存在於作品裏的「現實底真」，決不是現實的「全部羅列」，這是完全達不到「現實底真」，也無法達到「現實底真」的。

這些事實，都說明了從現實到現實底真實的中間之必要的努力，除努力求「認識」現實底內在的客觀真實以外，是沒有旁的路的，且不能退後；或者程度地以及充分的表現了現實真實；或者被擯棄於現實之外而成爲廢紙。

作家的現實底真實之認識和把握的境地，就是對於現實的客觀的認識、對於現實的發展法則的認識和把握的境地；能夠將現實底偶然區別爲偶然，必然區別爲必然；現象還原爲現象，本質暴露爲本質的；在作品中作形象地有條的處理之境地。無論所取的是社會的全般的發展或一個時代的橫截面，或一個個別的故事或全面，或半面，都一樣。這裏，必要的，是要能把握自己所表現的現實，將其作突入其內容的本質的、具體的描寫。（本質，及在其全個中的關聯、構成與發展，必然的未來傾向，存在的全面性等）作品的現實的真實，不僅在對現實底內在法則的具體性的理解和把握上，而且還在與此相關聯的、現實底藉以作表現的具體形象——現實本身的「表現」方法的理解和把握上。

要得到對現實的真的認識，必須向科學的世界觀學習，吸取正確的作爲現實底認識的理論，藉這科學的理論方法——唯物辯證法的幫助，去認識現實的客觀本體；要獲得現實的真實的表現必須向偉大作品學習，吸取正確的表現方法，在前人的現實的處理方法和得失的經驗中，鍛煉、加強自己底把握和表現現實底形象的能力。這樣，在對現實的全般地把握中，（本質和現象、必然和偶然等）達到完整的科學之創作方法的把握，新

的、綜合的現實主義之創作方法的把握。理論，是天才的先進們底實踐底經驗結晶的記錄；偉大的作品，也是先進們的天才們底實踐經驗的蘊藏；所以，它們都具備着對於實踐的指導的意義，若失去了科學理論的幫助，從現實到真實的到達是極困難完成的。但是，這裏並沒有否定以生活的實踐作出發的這件事。反之，就是理論本身的學習，都要以生活的實踐做底子、做學習的基礎來到達，脫離了生活的學習——現實的實踐的，決不會把握到科學的創作方法，不會產生現實的作品的。許多「亭子間」中的「理論家」以及「溫室」裏的「作家」們，不論怎樣的「讀」作品、怎樣在「理論書」推裏「理解」「正確的創作方法」、「正確的世界觀」，然而結果，永遠理論的還是「公式主義」等的理論，不「觀念武斷」就「右傾危險」；寫作的不是「觀念化」、「公式化」的作品，就是跳入「燕子窩」走進「羅曼」界，或借「暴露黑暗面」作掩護，或老實就宣傳起寫作仍須要「自由」來，結果，都由「牛角尖」退出而跌進墮落放任的泥坑。這就是明證。

但從生活的實踐出發這要求，是不是「減低」了科學的世界觀的價值和意義的呢？不，所謂「科學的世界觀」，它本身是、它應該是而且也不得不是最能豐富正確的瞭解

現實、分析現實、並能預見現實的世界觀；科學的世界觀，是一開始就在實踐中產生、實踐中成長、實踐中得到發展的，「現實」是它的「母親」，是它的本源。以此，以現實的實踐作出發來學習，把握這樣的世界觀，才能真正的瞭解，這世界觀之真確的科學的性質，才能實際的提高它在現實之認識上的崇高的地位和重要性。真金是不怕火的，只有在火的試驗中才能發現和認識真金的價值，確信它底寶貴。——這雖是一句「俗話」，然而這句「俗話」却含有着富於價值的真理。作爲被人類從現實的本身之最正確的認識所做成的科學的世界——觀實踐的世界觀，除仍以現實的實踐作基礎去達到理解外也別無可能。「科學的世界觀」自己也正這樣告訴人：一切向着實踐游離、向着實踐集團生活游離的人，終於會達到了他向科學的世界觀游離，做成不正確的世界觀的俘虜之結果。

在複雜的現實社會中，我們好像也見着對於科學世界觀的把握，有着不是以生活的實踐作爲出發而是從理論的接受作爲出發的事。然而，若果將這些「事實」詳細的分析起來，事實證明，他總是要有生活的實踐，才能够真正的把握着那理論應用、發展，是

不用說的；其次，最初理論對於他，不過是一種「啓示」，而這啓示，也只有在他已具



有某種程度的生活實踐下才能發生作用的。這完全只證實了現實的認識中，實踐底基礎的、主導的意義並前提的意義（從實踐把握理論）之真確。至於作家，因為寫作的過程不僅是理論處理的過程，且是形象處理（現實底再現）的過程；寫作的現實過程和現實本身的關聯，不僅在其對現實內在的把握上有必然的關係，而且在其面貌——形象的把握上都有着必然的關係的原故，因此，對現實的實踐——生活的實踐，在文藝的寫作過程上的將成爲基礎底子的東西這意義，比較其他學習的過程上的還要來得嚴重。

「我們希望我們底作家們實際地把握住辯證法的唯物論的方法。」（古浪斯基）可是作家是從現實、從他底生活裡吸取形象、認識現實底真實的，所以「一個作家把現實的本質，它的發展的目標，動向的預先等愈深刻愈真實的吸進他的作品中來，則他的作品中所包含的辯證法的和唯物論的要素就愈多」。（吉爾波丁）爲古浪斯基等所希望的這作家對於科學的世界觀之「實際地把握」的到達，仍不外是要求作家到形成這世界觀和具有這形象的現實底本身中去，通過他生活的實踐來「把握」的到達。

作家的從現實到真實的路，是從生活的實踐出發，將其作爲不動搖的基礎；同時，向科學的世界觀學習現實底認識的理論，向現實的偉大的作品學習現實表現的方法；將

理論、作品的學習統一在現實的實踐中，（這裏有着批判淘汰、溶化和指導等義意）豐富和指導生活的實踐；不斷的寫作，作實踐的努力，這樣來實現理想的成功的境地。即：現實真實之認識——科學世界觀之獲得——與表現之統一的、完整的、科學的創作方法之最高把握的境地。由此，才能創造作為充分地現實底真實之正確的把握與現實底真實之正確的表現底統一的、最高理想的作品。

一九三六年二月，上海。

# 論寫作自由

——幾點基本的理解。

## 「創作自由論」

讀了劉志信先生的這篇文章，（「生活星期刊」第六期）覺得由于他太憤激，沒有把問題清楚的思想。結果，用了一種感情的態度來解決：索性踢開一切中國的批評家罷！

劉先生知道是有「好的」批評家的，所以他說：「世界上也並非沒有真的好的批評家，對於作家大有益處的批評家。」他又說：「……所以創作需要自由！這個道理，現在蘇聯的批評家和高爾基最近在好多地方說得很清清楚楚。」要這樣引批評家的話來幫助他文章的立論。劉先生也知道「好的」批評家是必要的，所以他也說：「……那花好，那花壞，……批評家自然也可以批評，只要他說得對。」可是，劉先生因為看够了

「所謂批評家」們的浪費的「內戰」，光會玩弄術語的花頭，善于給作家套帽子等等，所以他同時又說了：「我們只有提倡寫作的自由，向所謂批評家們那裏奪回自由權，並且踢開所謂批評家，不理他們的那一套。」「作家也當學習，但不必向現在的所謂批評家學習，……但請不要看所謂文藝理論指導家那種文字。」自然，在後面這些話裏，「批評家」上頭有「所謂」——現在所謂「」的字眼。可是，有根本取消批評和取消批評家的傾向，是很明顯的。這傾向使得劉先生自己底理論陷于矛盾。

事實上，「好的」批評和批評家不只「世界上」需要，我們也十分的需要；作家們作品的單調、空虛和貧弱，主要的原因是一般作家寫作水準的低下，不應該完全推在「批評家」的身上去；而作家寫作水準的低下，正說明了需要好的批評家來幫助的。中國過去以及現在的許多「所謂批評家」善于「內戰」、玩弄術語、套套子等，這是事實；但不能說個個批評家百分之百都是壞蛋，於作家沒有絲毫的好處；實際真幫助了作家、盡了一些益處的也不是沒有。最要緊的，劉先生不能以為，中國的批評家就永永遠遠是這個樣。劉先生知道「自己努力」，「批評家」又何獨不然。中國的批評活動雖然帶着它許多壞的傳統，但仍然是在進步中發展着。跟着現實的發展，批評家的「自我批

判」是要出現的。

作家和批評家，都是爲「藝術的真實」而服務。作家寫出真實的作品，批評家研究那些作品是否「真實」，並分析出到藝術的真實之路。批評和批評家的出生，是由于實際藝術工作上的需要；這不只是藝術的歷史任務的需要，讀者的需要，而且也是作家工作上的需要，（這裏，「需要」不就是「服從」）不應取消也不能取消的。比方，劉先生是同意文藝是「反映現實生活」的，可是文藝要怎樣才能最真實的「反映現實生活」呢？這就是劉先生自己，也不能不求助于「好的」文藝批評家、理論家們。我們應說：現在這些批評家的批評太要不得了，我們需要好的、于我們有益處的批評家。

劉先生是真誠贊成「聯合戰線」的，而且這篇文章是在聯合戰線下寫出來。而要求批評家和作家能儘量聯合起來互助的工作，正是「文藝聯合戰線」當中一個基本的要求。劉先生不會在過分感情下把自己的立腳點都忘了吧。

### 「落後」的不只是作家

如說作家有貧弱，有落後，批評家自己也跟作家一樣有貧弱有落後的。黎覺奔先生

的「『創作自由論』批判」（『生活星期刊』第七期）就是個實在的例子。他才說出的「中國文壇的貧弱」是「實基於中國文化水準的低落」。可是接着却向作家大擺其架子，說什麼：「在落後的文壇上，我們尤當需要作家的月亮的批評家。」——作家只可喻爲星宿罷了。」說什麼：「文藝理論家把他所把握到的現實，鬥爭的題材，生活的意識種種交給作家，作家們便根據這理論家所通過了的思想原則，加上自己所感覺到的周圍的環境『現實』的觀念，並呈出自己的感情來，這樣便可以創造出偉大的作品。」更說什麼：「理論家在執行他的權威是永不停息的，誰也不能否認。」（以上引文中的重點是我加的——雪）這，不唯不承認批評家也「水準低落」，「在落後的文壇上」，而且彷彿一切只有批評家是例外的特別高明，更需要作家匍伏在批評家的下面：承認他是「月亮」，自己是跟班；「接受」他的「思想原則」，自己僅在那上面「加上」「觀念」和「感情」來「創作」；信服他是永遠的「權威」，自己只能做他忠實的信徒（不敢背叛）；……其實，這不只盛氣凌人，且連寫作理論的基本了解都沒有，（請問怎麼「給」——「加」就便會「創造出偉大的作品」來呢？）真是只會套套子，玩術語，反做了劉先生的「理論根據」了。正是批評家同樣的落後——「水準的低落」之實態。

文藝寫作的單調、空虛和貧弱的罪過，不能完全推在「所謂批評家」的身上。可是這些罪過，也不是和「所謂批評家」們全沒有關係的。事實上，惡劣却「權威」的批評家常常影響着許許多多的作者，使他們在寫作上發生及加強其「惡劣」傾向。我們的「文運」史上，「公式」的作品跟着「公式」的理論而產生的事實，不是少見的。遠一點如一九二八——一九二九年的批評理論和創作；近一點如「自由人的論爭」以來的另一種「公式」傾向的發展，都是的。目前一些「國防文學」理論的主張，表示公式的寫作理論又在擡頭了，若不得到正確的解決，接着同樣寫作傾向的發生將是免不了的事。這因爲第一，批評和寫作從來就有着依存關係；作家的寫作認識決定着他的寫作實踐，而作家的寫作認識却本質的·非·受到文藝寫作理論的影響不可。第二，能够超出批評理論的「潮流」，各人依據自己的認識來寫作的作家是很少的。所以一般的說來，批評家若抹殺了批評對於寫作的影響，是抹殺了事實；同樣也和作家想把「寫作不景氣」的責任全推在批評家的頭上一樣，是反過來想將一切責任送回作家的頭上，逃避自己底責任的。寫作的單調、空虛和貧弱，如果批評家沒有正確的在理論上指示作家朝正確的方向去努力，倒提出過許多不正確的寫作意見，發生或助長了不良的寫作傾向；那末，他

是應該承認他自己底過錯的。在一個國度裏，事實上不會有光只作家是完全「落後」，而批評家都百分之百的「前進」的事實。如批評家都「對」了時，作家也不會全無一個有希望的了；反過來，作家若超過了批評家的理解，他一時就會成了真的批評家，克服了批評家的「落後」。作家和批評家是互相砥勵，携手並行的。他們的界限，是在「工作」上存在，不是在「人」的關係上存在。

中國新文藝運動有二十年的歷史，可是到現在，理論批評家們曾經建立了一個系統的正確的寫作理論了麼？作家固沒有「偉大的作品」，可是理論批評家們可又有一兩部「偉大的理論」在那裏呢？在各人自己的工作成果上，事實證明了批評家並不比作家特別高明多少。就在「批評作家」的許多批評理論中，（如黎先生）不就證實了批評家一樣對自己所修養的東西之胡塗麼！

特別我們這裏，由于「文化落後」「教養不足」的普遍現象，批評家容易「搬外國雜誌」的文章來作公式的批評，作家更容易跟着批評家亂跑，這是常有的事實。因為批評家理論修養不足，走起路來不免「依靠先進」，於是就容易發生理論底抽象的「公式幼稚病」；作家的認識修養不足，走起路來，也容易「依靠」批評家，在「理論的服從」



下發生寫作底觀念的「公式幼稚病」。自然，在這樣的情形裏，若有特別高明的批評家，那我們的「創作」就更容易「奏效」，因為他的理論容易生信仰；反過來，如有更高明的作家呢？自然「偉大現實」的題材老早可以得到偉大的表現，因為他也決不會上這些「所謂批評家」們的「當」了。只可惜一般的大家都相差不遠，誰對誰也斜不起眼來的。在這裏，作家根本鄙視一切批評家的態度不對；但如黎先生那樣，大叫批評家「是個革命的指導者」，是永遠的「權威」；這樣對作家擺起「統治階級」面孔的，也是極端錯誤。不管是批評家或作家，都同在「真實的藝術表現」這個任務上來完成。誰該受尊崇，受信仰，也完全在各自的實際工作表現上來決定。問題不在身份，而在各人實際的為藝術、為現實人生的效力。不長進的作家固然會受到讀者的唾棄，而毫無益處的批評家們也同樣會無情地遭到沒落和崩潰的。

還有：自從「社會主義的現實主義」的文藝寫作理論影響到我們這裏以來，大家漸漸的注意、承認而且不忘記文壇裏是有「各種各樣的作家」，認識了作家群的多樣和複雜了。可是，批評家自己，好像還不知道「各種各樣的批評家」也存在着似的。不只自己把批評家看得太單純，而且看得好像批評家天生下來就「革命」一樣。比如黎先生

說：「文藝理論家同時要是個社會科學者，是個社會主義者，是個革命領導者，他萬萬不能除掉新興階級的意識形態而談藝術。」（『創作自由論』批判」。重點是我加上去的。——雪。）塵無先生說：「批評家並不是作家的仇敵，他們是沒有不爲文學的進步作的。」（『批評家和作家』。見『社會日報』）其實，我們也有着許多『有名的』文藝批評家，如向培良先生，蘇汶先生，楊邨人先生，韓侍桁先生，……這些人並不都是「新興階級……」和「革命領導者」。我們也有着一些『有名的』批評家，好像只在「幫口」上着想而不真正在「文學的進步」上着想。魯迅先生在「作家」五期、茅盾先生在「生活星期刊」十二期上所提供的事實，就可作這話的證明。

「批評家之群」也並不簡單，更不只要凡爲「批評家」就是如何「前進」，也不是批評家不「革命」就够不上作「批評」。這不僅說不過去，而且是毫不能掩蓋事實的存在。事實證明：批評家之群也各種各樣，也需要說服、團結和鬥爭。而且，批評家是「否前進，也不在乎批評家自己來自定，自擺架子；而在實際的學習和實際的表現。」命令「毫無實際的效用，紙老虎終歸要被戳穿。」

這裡，原則是致命的

在黎先生和塵無先生的文章中，都極力主張而且辯解：「內戰」的鬥爭是必要的，甚至于宗派的對立、「爭正統」都是必要的。

黎先生這樣說：「心地狹窄」雖是向來文人的劣根性；但「宗派對立」和「爭爲正統」實是文壇應有的現象。「黎先生舉了許多所謂「鬥爭」、「爭正統」的例，但全沒有說出這些「鬥爭」、「爭正統」爲甚麼必要的。大概黎先生以爲必要就是「鬥爭」、「爭正統」吧。黎先生雖是將這特權付給所謂「新興階級」，可是「新興階級」不會感謝。因爲它的「鬥爭」實際上全不是這一回事。他們也決不是拿爭座位、握政權、做大官做目的！「鬥爭」至上主義、「正統」至上主義不是「新興階級」真正的面目，也不是一切「鬥爭」文學的真正面目。

假如說凡「鬥爭」都是必要的，那有人要扮演個法西斯主義文學來一下「鬥爭」也是必要的；自己向自己開火也成爲必要的了。實際上，鬥爭的目的不是在鬥爭的本身，而在鬥爭的利益，鬥爭的效果。蘇聯現實要求於蘇聯文學家的是：「聯盟，向社會主義現

實的真實描寫前進！」而不是要求「宗派對立」和「鬥爭」；中國目前的現實要求於中國現階段文學家的是：「聯合，向當前現實的真實描寫前進！」也不是要求「宗派對立」和「鬥爭」。這裡，文學的「鬥爭」不是原則，文學的服務于現實的要求才是原則。

塵無先生說：「……但是這『聯合戰線』並非就是『不要鬥爭，』取消『鬥爭，』而是在更有效更活潑的批評，訓練這一『聯合戰線』之下的戰友，……」在對外抗戰之前，對於足以妨礙戰鬥的『理論』的肅清，是必要的。」（「批評家和作家」）——這意見，本質上也有如黎先生一樣的觀點基礎。（「鬥爭」至上）因為如這裡所引用的一樣，在塵無先生通篇文章中，都沒有提示出「聯合戰線」給以文學批評鬥爭上的新的任務是什麼。只是說「聯合戰線」一般的更要批評、更要鬥爭，聯合戰線有在「聯合之前」來肅清什麼的必要；而根本抹殺這「批評」、這「鬥爭」在聯合戰線下應該用什麼原則、對準什麼樣的東西來執行。這觀點的實際效果，是正好做假「聯合」來破壞聯合者，假「對外」來實行「內戰」者的最好護符。怎麼樣呢？因為這些人正好在這一般的空洞的「鬥爭」需要、「肅清」需要等口號下，來進行與實現他真正投降與出賣

的「內戰——獨裁」。這裡，更需要「活潑鬥爭」等等不是「聯合戰線」的實踐原則；事實上，「聯合戰線」下，需要在「抗日救亡」的總目標下互相讓步點，互相誠實的依靠來攜手，把目標集中在最危險的敵人身上，才是工作實踐的真正原則。不唯不一般的「更要鬥爭」，而且需要在「一致對外」的目標下互相結合，更加强一切必要的和平的說服，「鬥爭」「肅清」等等拿到主要敵人、真正漢奸那裡去。這才是聯合戰線下的批評鬥爭底新的具體任務，原則的任務！

目前，文藝領域上的「聯合戰線」運動，正被某些理論者歪曲着，而且歪曲得非常可怕。幾乎把一九二八——九時期創造社、太陽社等的「鬥爭傳統」完全復活過來了。在「抗日救亡」的目標下他們發現了今天的魯迅是主要的敵人；在「聯合戰線」中，要先向許多並不反對「聯合戰線」的一些重要的文化工作者們「鬥爭」、「肅清」和「內戰」。塵無先生們批評劉先生的觀點，同時也是為這種事實建築基礎理論的觀點！

在這裡，原則是致命的，一切抽象理論的實際內容之檢討，是決定地必要的。這在今日，不只成爲錯誤與正確的分水嶺，而且成爲革命與反動的分水嶺，不只在把握認識上成爲必要，而且在辨別真僞上也成爲必要了。

一九三六，八，二七日。

## 續論寫作自由

問題不是不嚴重

劉先生的「創作自由論」一出，許多人都驚奇甚至憤怒起來了。認爲這是「第三種人」們「文藝自由論」的復活，好像在這裏他們碰到了歷史的倒車似的。黎先生的「『創作自由論』批判」劈頭就是：

「創作自由的概念之中，是含有很大的錯誤的，一九三二年的中國文壇上，曾經有過蘇汶等提出過『自由文藝』的謬論，經過了一翻浪費的論爭，歷時一年之久，才算平息了。

昨看本刊（指「生活星期刊」。——雪）第六號，見有劉志信的創作自由論的大作，也有同樣的意見復活着，……實與當年的自由文藝論，並無二致。」（重點是我加的。——雪）

塵無先生在「批評家和作家」中也說：

「正和辛人先生解說的一樣，劉先生的文章，是『充滿了火樣的熱情』的，但是可惜，

劉先生的論點，並不比三四年前杜衡先生他們所提的「文藝自由論」進步，正相反，劉先生是更比杜衡先生陷入更深的泥沼中。」（重點是我加的。——雪）等等，等等。

但所謂「第三種人」的「文藝自由論」，我看是怕不是這麼一回事的。

自稱爲「第三種人」的那些「文藝理論家」們，站出來向當時的前進文學團體進攻，同時在中國開創了他們自己底理論的，主要是胡秋原先生跟蘇汶先生。他們的基礎理論是——

首先，他們將文學跟政治（註一）原則的對立起來。蘇汶先生說：

「每當文學做成了某種政治勢力的留聲機（註二）的時候，它便根本失去做時代的監督那種效能了。它不但不能幫助歷史的演化，反之，它是常常做了歷史演化的障礙，因爲它有時不得（不）掩藏了現實去替這種政治勢力粉飾太平。……」（「論文學上的干涉主義」。

——「現代」二卷一期，一三〇頁。後收「文藝自由論辯集」。蘇汶編，現代書局出版）

再進一步，他們就完全否定政治——某種社會思想對於文學的作用。蘇汶先生說：

「……文學之所以會往往不能完成他的對人生的永久的任務者，我們與其委諸于作家之無能，却還不如說是爲了某種政治勢力的干涉之故。」（同上）

這回在寫作問題上，他們一則否認寫作的作者主觀的作用：

「洩露某一種意識形態尙且不必是階級利益的擁護，更何況反映某一階級的生活！這兒所謂反映，即如鏡子反映人形，不過把這種生活照出來，如此而已。美的照出來是美，醜的照出來是醜，不掩飾醜，同時也不抹殺美，此之謂反映。這是與讚助某一階級的鬥爭毫無關係的。」（蘇汶：「『第三種人』的出路」。——「現代」一卷六期，七七〇頁。後收「文藝自由論辯集」）

再則就否認寫作生活的實踐，會影響或改造作家的主觀；他們的寫作理論，在這裏是宿命論的。也是蘇汶先生說的：

「在主觀方面非無產階級出身的人，他固然可以學到用無產階級的理解去理解人生，但

註一：這名詞，那時的含義稍廣，也有點混。除指實際的政治勢力之外，還有「社會科學的理論」的含義，就等于現在用的正確「的世界觀」。

註二：那時這個名詞的含義，是指作品裏含有某種「政治意識」的宣傳之謂。這些名詞（下面還有）當時在「第三種人」的筆下都用得很特殊。



是他不能學到用無產階級的感覺去感覺人生。而文學的創作，却多少是帶一些感情性的東西。」（同上，七七五——六頁）

這樣，在當時他們就到達了一種結論：他們反對別人用科學的觀點來估價文學，反對應用科學的觀點來分析與批判作家的作品，尤其更反對由科學的社會的見地來「指導」作家的寫作，指示寫作的「應有」的方向。為他們所承認的「文學理論家」，是絕對不能有這般權利的。

蘇汶先生說出了文學的失敗是由于「政治勢力的干涉」之後，說：

「……最有效的干涉，却不是直接的，而是間接的；不是消極的對某一方面的禁止，而是積極的在另一方面的提倡。……」

「在萬事進步的今日，文學上的干涉主義的施行也便進步到了無以復加的程度。一些官方的批評家（Official Critics）討論着文學創作的問題，（註三）根據極精細的政治觀點來決定着創作的路徑，又規定着一些像「指導大綱」一類的東西。……」

「這樣地以純政治的立場來指導文學，是會損壞了文學的對真實的把握的。」（「論文學上的干涉主義」，一三二頁）

這樣，文學是獨立的，社會現實的要求不能侵犯文學；寫作上，作家的主觀與社會的客觀也是分立的，不能也不應根據現實的客觀來改動作家的主觀，作家的主觀也不會反映現實的客觀時對之起什麼變動的作用。——這樣，「第三種人」的「文藝自由論」，自始就帶着極濃厚的唯心論的色彩，在其寫作理論上，完全充滿了死的、僵固的、「形式邏輯」的觀點。他們的這基礎理論，雖然經過了一九三二的論爭，可是在根底上一直並沒有什麼改動。這到了去年，更爽爽快快的走到主觀唯心論，開始形成一種更系統的、獨特的文學理論了：

「文學作品，是作家借用了社會的客觀事實來表現自己的主觀的。」

「……羅曼主義者並不是在說謊，寫實主義者也並不是在記實，而他們的作品同樣的可以成爲表現作者的靈魂的、有生命的藝術品。」

「……作家對於人生的感應等等，是存在於作家的主觀上，並非存在於客觀的事實上。」（蘇汶：「作家的主觀與社會的客觀」。——「星火」第一期。引文的重點，則是我

註三：這裡字面上說的「官方的批評家」，蘇汶先生當時指的對象是「左聯」的批評家，在他看來，這也就是一種「官方」。對於他非難的「指導大綱」問題，魯迅先生在「論第三種人」裡有具體的答辨。

於是，不獨文學的本身是至高無上的，連作家的一筆一劃也是神聖不可侵犯的；文學完全成了絕對主觀的存在；寫作，也除了爲表現作者底主觀之外，再沒有別的目的。如果你要講「客觀」，那「主觀」就等于「客觀」。這裡，他們倒恰好跟周揚先生的「世界觀是作品之本質的本身」相通着。

如次的一段路程，就是「第三種人」從頭到尾的、理論發展的路程；這種唯心論的文學理論，就是「第三種人」底基礎的理論。

那末，劉志信先生的「創作自由論」，跟這有相通之點麼？我看是，不。

「創作自由論」，絕對沒有絲毫唯心論的影子！劉先生一則說：「然而地廣人多的中國，現在又是『多難之秋』，實際生活真是五花八門，活潑地多樣地而且深刻地呈現着的。文藝是實際生活的反映，爲什麼沒有豐富的、複雜的反映呢，……」（「創作自由論」。重點是我加的。——雪）再則說：「爲了文藝的發達，爲了文藝的能真真的各色各樣的反映實際生活和鬥爭，我們只有提倡創作自由，……」（同上）這裡，顯然的，

他是將作品的內容歸着在客觀現實的反映，而不歸着在作家的「主觀」或「世界觀」的「要求」；他所看見的現實也是變動的、多樣的，不是靜的、死的，或是爲空洞的概念線條所構成的。這裏他主張作家的藝術的追求，是向現實的客觀的追求，而不是向任何觀念論的；或是他自己底「靈魂」（蘇汶），或是他空洞的「世界觀」的追求。——這是他第一點與「第三種人」基礎原則上的不同，甚至也與任何「左」的觀念論者不同的。

其次，劉先生的「創作自由論」，主張作家也可「向政治學習」，甚至應向那些「對於作家大大有益處的批評家」們學習。這裡他就絕對沒有把文學和政治對立或分立的觀點。只是他認爲中國目前沒有這樣的批評家，中國目前有的是些不唯毫無用處，而且是有害無益的理論官僚。所以他主張向這樣的「所謂批評家理論家」們學習。這裡，他的結論也很明顯：假如中國有了那種好的、對於作家有實際幫助的批評家，那他是不會拒絕向他們學習的。所以這裡，原則上劉先生也並沒有錯誤。蘇聯的那些「唯物辯證法的創作方法」論者，如阿衛巴赫他們，他們的實際理論水準還要比劉先生所指責的「所謂批評家理論家」們高得多。然而不是早已被批判，被打擊，甚至從聯共黨中央的文藝會議裡指斥了他們政治的武斷和宗派的盲目了麼？劉先生在這裡做了錯誤的僅僅是那

種消極的「不要批評家理論家」的傾向。錯只錯在他一，一般的將中國的理论家批評家加以原則的否定，不是在「要求好的批評」這原則上來批評；因此二，在他積極要求寫作自由的時候，忘記了批評也應該自由。他不知道：如果批評「壞的批評家」的批評得不到自由，（即不反對一切官僚、公式主義的理论批評）那作家的寫作自由也難望獲得的。但是，他對目前最流行的「批評理論」的批評與揭發，倒無處不「入木三分」，一點也不是「主觀的漫罵」。（塵無）

這樣的「創作自由論」，雖然也帶着它相當的錯誤，然而絕對沒有理由拿和蘇汶先生們底「文藝自由論」等量齊觀，因為在這裡沒有一點唯心論的影子；而且，我們還要拿它和那些只求在書本上掉鎗花的「理論」嚴重的區別起來，因為在這裡沒有任何「左」的空談的臭味。

但爲什麼許多人會拿「創作自由論」跟「第三種人」的「文藝自由論」等量齊觀，而且還認爲這比蘇汶先生們的理论「陷入更深的泥沼中」呢？問題是很嚴重的。這裡，我們試來看看下面這個問題吧。

## 批評的傳統惡習

新的文藝理論和批評，從產生、形成到發展，現在恰好經過十年的時間。（一九二七——一九三六）但這十年來新的批評理論的活動，一直存在着一個最壞、最危險的傳統。這傳統，每每在新的批評理論活動發展到新的階段，確定它新的現實任務的時候，就一次一次的乘機擡起頭來。

不拿客觀的真理、實際的理論做分析批判的標準，而拿自己所屬的派別、所組織的小團體做「真理的代表」，這回團體派別都反成了至上的，反把它實際的具體的任務模糊，把客觀的真理放在背後，也掩蔽了這團體或派別的真實的缺點，實際歪曲了它底客觀的使命，墮落了它「服務於真理」的價值；就是「宗派主義」形成的胚胎。這發展到尖銳的時候，就承襲了「朕即國家」的意識，打起「我——革命」的招牌，擺出「革命老爺」的架子，運用「反對我的就是反革命」的邏輯，不許有任何討論商量的餘地。魯迅先生說的：「抓到一面旗幟，就自以為出人頭地，擺出奴隸總管的架子，以鳴鞭為唯

一的業績」：就是這般宗派主義者的真實面目。

是一。

這樣，他們就不求去把握學習實際的真理，就不能也不求細心的用具體的理由來說服人；因為在他們的心目中，是以爲只要扯起一張大旗就什麼都「革命到家」了的。但這樣要取得別人的「服從」和「執行」，自然就只企圖專用「革命」這個大帽子，在「敲詐恫嚇」（劉志信）上來達到目的了；動不動瞎派罪名，亂定「罪狀」，野蠻武斷。「官僚主義」於是完全造成。這充其極，就誣友爲敵，認賊作父。（奸細、投機分子、叛徒等）魯迅先生說的：「表面上扮着『革命』的面孔，而輕易誣別人爲『內奸』，爲『反革命』，爲『托派』，以至爲『漢奸』者，大半不是正路人；因爲他們巧妙地革殺民族的力量，不顧革命的大衆的利益，而只藉革命以營私。」所暴露的就是這種官僚主義的實際效果。

是二。

實際理解沒有，理論批評要做，於是就只能在皮毛上用功夫；玩弄術語，堆砌名詞，瞎抄「名言」，……這樣，他們的一切「理論」就失去了現實的關心，不敢正視現

實，只一味返返覆覆發揮其抽象空論——所謂「江湖十八訣」（茅盾），造成只有在他們的主觀上存在的小天地。——「公式主義」長成了。這走到極端，就會意識地跟爛熟的「宗派主義」，「官僚主義」打成一片，做了他們一種很好的「理論武器」。劉志信先生說明：「一些名詞對於作家不會有什麼好處，但對他們自己倒大有用場，因為有這些東西就是一個批評家，就有權力可以說這個說那個，說誰是什麼傾向，誰是反革命；靠此敲詐恫嚇以為生！」（「創作自由論」）等等，就是這種勾結的真切的說明。

是三。

宗派主義（工作上）、官僚主義（態度上）、公式主義（理論上）「三位一體」的結合及其有力的存在，造成了一切葬送實力，寫歪真理，阻止正當理論的發展，拒絕理論水準的實際提高……等等血腥的「歷史紀錄」。這就是十年來新的文學運動中最壞、最危險的傳統的真相與「業績」！

新的文學批評理論中的這傳統，是在一九二七——二八年，為創造社、太陽社……等的大部份人所開創的。（註一）那時，雖然經過魯迅、茅盾們的尖銳深刻的批評；（註二）



和畫室的嚴正的批判；（註三）特別是經過魯迅領頭的、腳踏實地的工作，（科學的文藝理論的翻譯、編輯和出版）（註四）而大大的將它打擊下來，相當的堅實了自己底理論，在一九三〇年打下了新的文學運動的初步基礎，但當時並沒有將這傳統作過澈底的清算。

在一九三〇、三一年間，魯迅的「『硬譯』與『文學的階級性』」、  
「對左翼作家聯盟的意見」、  
「上海文藝之一瞥」（均收「二心集」）等尖銳批判到這傳統的文章，當時是沒有被普遍理解的；反之，倒受到了辱罵。（註五）洛陽宣佈的要對初期公式理論家錢杏邨底理論的「清算」，（註六）也沒有如約實行。不能清算就要存留，於是跟着「九一八」「一二八」社會情勢的展開，新的文藝批評理論應着客觀要求的再活躍，（一九三二）這傳統的積習又擡起頭來了。

一九三二年「文藝自由」的論爭，公開暴露了官僚公式理論的某種程度的復活。

（註七）當時，魯迅、何丹仁、陳雪帆等雖同時給這種傾向以正當的打擊，但是都沒有得到什麼堅實的效果；陳雪帆的「關於理論家的任務速寫」，（收入「文藝自由論辯集」）並沒有引起廣大的注意；丹仁的「關於『第三種人』的傾向與理論」（收「文藝自由論辯集」）雖然公開的提出了對「左傾的、宗派主義的錯誤的糾正」，這「糾正」

實際上不過僅止于幾句公開的聲明，（因為不曾實踐）但僅僅這一點就引起了很多的不滿，得到「右傾」「投降」的惡謚，甚至寫出文章來批評；（註八）魯迅寫了極深刻正確的、反對作家在「命命」的名義下施行「辱罵和恐嚇」的信——「辱罵和恐嚇決不是戰鬥」，（收入「南腔北調集」）立時招來了×××、祝秀俠……等十餘人的「抗議」，

註一：參看「中國文藝論戰」，——李何林編，北新書局出版。特別是杜荃的「評魯迅的『我的態度氣量和年紀』」，石厚生的「畢竟是『醉服陶然』罷了」；等等。

註二：參看「三閑集」中一九二八年文集的全部；「中國文藝論戰」中矛盾的「從牲嶺到東京」、讀「倪煥之」等。

註三：「中國文藝論戰」：「革命與智識階級」。

註四：如水沫書店出版的「科學的文藝理論叢書」；（初名「馬克思主義的文藝理論叢書」）大江書舖的「文藝理論叢書」等等。

註五：×××：「『創造十年』發端」。

註六：「致『文新』編者的一封信」，收「文藝自由論辯集」。「文新」是當時左聯的機關報「文藝新聞」的簡稱。

註七：主要表現在周起應、綺影、舒月、劉徵塵等的文章裏。綺影的見「文學月報」第五、六期合刊；其他均收入「文藝自由論辯集」。

註八：這揭載於當時左聯內部的機關報「我們的生活」上。

誣栽這是一「幫助了敵人的進攻」。(註一)主要的，是這些重複着跟宗派官僚主義者們底「歷史的糾紛」，並沒有得到任何決定的、有力的解決。

國際上「唯物辯證法的寫作方法」受了決定的清算，「社會主義的現實主義」有力的被提出，這本是將文藝理論上宗派、官僚、公式主義根根底底判決死刑的一次，這在一九三三、三四年也影響到了我們這裏。(註二)論來，這實際該是幫我們來澈底清算我們這在國際上說來都是最危險、最壞的宗派、官僚、公式主義底傳統的力量。可是，不幸得很：除魯迅先生外，何凝寫下了好幾篇很好的、建設這基礎理論的文章，(註三)不久就殉節了；丹仁接着也離開了這「文壇」；而周起應，對這則是一開始就懷疑着的。

(註四)後來，今年(一九三六)××先生雖寫了「現實主義試論」，(「文學」第六卷一期)標明站在「社會主義的現實主義」立場上立論，可是內容却不是「社會主義的現實主義」底內容，連它最基本、最主要的原則，「世界觀與寫作方法」的問題都沒有理解。(註五)一九三四年以後，在中國爲魯迅先生所開創、畫室(丹仁、雪峯)何凝(洛陽)們建設起來的現實主義的理論傳統，僅僅在胡風的「文藝筆談」裡得到「一脈相承」。(註六)但只要一看「目錄」，就知道這幾年來「僅有的」成果是如何薄

弱的……

終於：這長遠的歷史的遺留，在今年（一九三六）又爆發又一次的擡頭了。

中國社會去年（一九三五）來的變動是很大的。就這變動的社會影響來說，比一九三二還要大、要深、要徹底。因為這變動使我們產生了全民族的聯合戰線運動。重要的是這不是什麼「手段」、「策略」，而真是在鐵的事實下的必需：國家已走到要全部滅亡的路上，這時國家以內的各種政治派別沒有一個可能單獨挽救它出來。無論誰，假如

註一：參看「現代文化」第二期（一九三五）這些人的宣言：「致魯迅先生的公開信」。

註二：查看：「現代」、「國際每日文選」、「文藝」、「文學雜誌」（北平）、「文藝月報」（北平）等譯載的論文。

註三：參看「海上述林」上卷中的第一個部分：「現實」。

註四：參看「關於社會主義的現實主義與革命的浪漫主義」一文，載「現代」第四卷一期「狂大號」。

註五：我的意見請參看「現實主義試論」底質疑「一文，載「文學叢報」第三期。還可參看胡風底「現實主義底「修正」一文，載「文學」第六卷二期。

註六：我的意見請參看「讀「文藝筆談」」一文，載「中流」第四期。

此時不在「單獨的利益」上退讓而還要堅持它單獨利益的保持（一黨一派的專政）來「挽救」的話，那一定不只連他自己也要喪命，而且將累得全民族都會滅亡！不管用的是什麼「天上」的、「最新」的（就如這「聯合戰線」）名義！因此，這樣的「聯合戰線」，在基礎上必然具有這幾個任何人都動彈不得的內容：

一、國境以內的和平，反對一切任何方式的「肅清」和「內戰」；

二、各黨各派間真誠的讓步，互相攜手，以和平協商方式解決互相間的一切衝突；

三、一切奮鬥目標真正集中在「國外」的主要敵人身上。「反漢奸」要真是指受它指揮的內奸，特別要注意拾這大名目來幫助組織「內戰」的任何方式。

但這在文學上有了什麼反映呢？

適應着這新的環境，有些理論家批評家們提出了「國防文學」這文學運動的口號。

可是這些人是這樣來解釋的：

「中國的現實形勢發展到現在，已經把全國大眾在一條戰線上統一起來了，這戰線，就是救亡的民族革命戰線。同時，今後中國文藝運動的動向，也被現實形勢決定得更統一更分

明了。這就是國防文藝的發展。

「從今以後，文藝界的各種復雜派別，都要消滅了，騰下的至多只有兩派：一派是國防文藝，一派，是漢奸文藝。從今以後……」（力生：「文藝界的統一國防戰線」。——「生活知識」第一卷第十一期。傍點是我加的。——雪）

這裏，他們所說的「國防文藝」並不是泛指客觀上於民族有益的全國的文藝理論和作品，而是指爲他們所擬定所解釋的那種「國防文藝」而言。所以，凡是對他們這「口號」抱「沉默」態度（「沉默」啊）的人都有罪了：

「……一部份「左」的宗派主義者，他們對於國防文學雖到現在還保持着超然的沉默的態度，但是他們的宗派主義對於文藝上的統一戰線或多或少地發生了阻礙的力量。……」（××：「關於國防文學」。——「文學界」第一期。傍點是我加的。——雪）

於是，到別人有別的文學主張提出（那怕也是根據了同樣的社會情勢）的時候，便不得了了：

「『國防文學』，是根據『國防政府』的要求，在文學有『國防文學』的反映，這是易明的事理。然而不幸我國有位所謂『文學理論權威』的理論家，（指胡風。——雪）竟而提

出了一個「民族革命戰爭的大眾文學」的口號來。（註一）……這位理論家自己應該明白，「國防文學」的口號是根據「國防政府」的口號而產生出來的吧，那麼，這位理論家在文學上既不高興「國防」這兩個字，在政治上當然也不滿意「國防」的同樣兩個字；在文學上他提出「民族革命戰爭的大眾文學」，在政治上他當然也同情于再提出一個「民族革命戰爭的大眾政府」，這位批評家把現在的「國防政府」看做什麼東西呢，這樣發展下去不是要破壞了整個的革命戰線而後止嗎？……（×××輯：「國防文學集談」。——「質文」第二卷第一期。傍點是我加的。——雪）

看吧，這是什麼「理論」，什麼態度，什麼面孔！

「國防文學」是他們提出的，而不是國防文學便是漢奸文學，所以凡不讚成他們這個文學口號的人就是「漢奸」，「漢奸文學」了。何況還提出什麼「民族革命戰爭的大眾文學」？於是，「爲了」要「擁護」「文藝上的統一戰線」，就要從新的文學運動的內部，先把魯迅、胡風們加以剿滅和「肅清」；因爲政治上提出了「國防政府」，是他們先抄了「國防這兩個字」，於是，他們就等於「國防政府」在「文學上」的全權代表，所以凡對他們的「國防」這兩個字「不高興」的就是「破壞革命」，就是政治叛

逆。而他們特別值得佩服的本領，是國家根本還沒有什麼「國防政府」的影子（「影子」啊）存在的時候，他們就好像獲得了「國防政府」的委任狀似的，在扛着「國防政府」的大旗耀武揚威了！但是，實際上這決不是好心爲了什麼「國防政府」，更不是要努力什麼「聯合戰線」；揭開皮肉看骨頭，不過是要借「國防政府」、「聯合戰線」這些在他們看去最能「迷惑」人們的「最新的」招牌，來企圖達到他們「內戰——幫口獨裁」的真正目的，好在這「文學上」來橫行霸道而已。

但對於這般人們，他們「正義感」的麻木，歷史的盲目，現實的無知，面目的虛僞，一切都是令人驚歎的。才初生不久的名詞，幾乎就被他們寫得顛三倒四。特別是在十二萬分需要真正的「全體救亡」、目前，這現象的嚴重是無與比並的。……

因此，在這歷史惡習的空前復活，左右的人又是這般的幼弱中，逼得我們偉大的先知的導師——魯迅，也是從官僚公式主義才下地就與之作最明銳的戰鬥的老戰士——魯迅先生，在大病中不得不掙扎寫出那篇飽和着最大的痛苦和最大的奮怒的、猛獅一般怒



吼的文章來！（「答徐懋庸並關於抗日統一戰線問題」）

宗派的內幕是「幫口至上」；官僚的慣例是認友作敵；公式的特徵是歪曲實際的抽象空論。我發表了本文的上篇，塵無先生說，我既知道他指的是「有妨礙」的才要「肅清」了，爲甚麼還要批評他；並問我「這倒底是什麼原則」？這裡，塵無先生看吧：這般公式主義者們，他們自以爲不僅是在對「有妨礙」的「內戰」、「肅清」，而且是在對「破壞革命戰線」的叛逆們討伐呢。但是他們在這「理論」下面抓到的却是魯迅、胡風、「民族革命戰爭的大衆文學」！且，看他們那種可怕推論，似乎要把魯迅、胡風們拖出去「斬首示衆」，才算得「正確」的。……

對於幾年來常常在文章裡提出「客觀」、「現實」等要求人「嚴肅地」認識的塵無先生，竟會連這道理都不明白；對這我不想照樣反問塵無先生「這倒底是什麼原則」？我只想誠懇的請求塵無先生自己對自己深深地想想：這倒底是什麼現象？……

劉先生的「創作自由論」，會給人認爲是跟蘇汶先生們的「文藝自由論」一流，而

且更壞者，事雖奇怪，然而一經查攷，就知道原有着這麼長遠的來源。蓋毛輕皮浮，認友作敵，是「由來久矣」的了。

### 寫作需要自由

我以為根本問題是在作者可是一個「革命人」，倘是的，倒無論寫的是什麼事件，用的什麼題材，即都是「革命文學」。從噴泉裡出來的都是水，從血管裡出來的都是血。「賦得革命，五言八韻」，是只能騙騙盲試官的。

——「革命文學」(而已集)

與其欺騙，與其做冒牌貨，倒不如努力去創作。——定要有自信的勇氣，才會有工作的勇氣。

——論「第三種人」(「南腔北調集」)

文藝必須有批評；批評如果不對了，就得用批評來抗爭，這才能够使文藝和批評一同前進，如果一律掩住嘴，算是文壇已經乾淨，那所得的結果倒是要相反的。

——「讀書瑣記(三)」(「花邊文學」)

在全民族一致需要「和平團結」的目前，文學的寫作領域上，是特別需要澈底的自由的。

目前需要的寫作自由，應比當年「第三種人」所要求的還要廣泛。

一九三二年的蘇汶先生說：

「……至於那種做反動勢力的留聲機的文學，我們相信它斷然只有造謠中傷，斷然是虛偽而不是真實，因此我們無論站在政治的立場上，或真實的立場上，都應當堅決地反對它，甚至在可能範圍內，消滅它的存在。」（「論文學上的干涉主義」）

我們現在則主張一切文學的寫作都應自由，澈底排除一切對於任何一種作品的主觀歧視的態度。不管對於寫作「法西斯主義」的作品也好；寫作「民族主義」的作品也好；寫作「忠君愛國」的作品也好；寫作「民族革命戰爭的大眾文學」的作品也好；寫作「國防文學」的作品也好；……只要有人真心的要這麼寫，我們對之都不願相互在主觀上先抱一種歧視或鄙視的成見。

是一。

現在所需要的寫作自由，也應比當年「第三種人」的態度還要澈底。

一九三二年的蘇汶先生、胡秋原先生們，當時他們的理論也虛偽得很。比方蘇汶先生，他一面主張作家要有「說真話」的自由，主張不要拿什麼什麼的理論去「束縛」作家的思想；然而一面他對於那種自己主張他的作品應具有社會的積極作用的作者，以及忠實於他自己底「政治信仰」而寫作的作者，却不肯給與「自由」。他要說：「文學不再是文學了，變為連環圖畫之類；（註一）而作者也不再是作者了，變為煽動家之類。」（「關於『文新』與胡秋原的文藝論辨」——「文藝自由論辯集」）這樣來巧妙的實際否定這樣寫作的人根本就不是作家；這樣的作品根本就不算是文學。這個，當時的胡秋原先生尤其來得熱烈。他一面提出了他有名的主張：

「……文學與藝術之發展，全靠各種意識的互相競爭才有萬花燦亂之趣，……」（「阿狗文藝論」）

「我並非否定民族文藝，同時，我更沒有否定普羅文藝。如黑格爾所說，『一切存在是合理的』，……」（「勿侵略文藝」）

註：在那時，蘇汶先生是拿「連環圖畫」做「不是藝術」的代表名詞用的。

一面却又在嘻笑怒罵。

「有某種政治主張的人，每喜歡將他的政見與文藝結婚，於是乎有△主義文藝，X主義文藝以至Y主義文藝，五花八色，熱鬧得很。從前聶雲台先生有大糞主義的笑話，我想將來也許有大糞主義的名詞的。……」

「Hands off arts.」，懣撒、祭司、長老、法利賽人、撒都該人的後裔們啊！」（同上，「文藝自由論辯集」）

這樣，爲他們所承認的文學也還是狹小得很，也只限於他們那一派的作家和作品。現在，我們所需要的與這大大不同。在理論上應該相互的誠懇，不可玩弄什麼虛偽理論的花頭；要真正的寬大，不要動不動就想把不同於自己的趕出「文學」之外。

是二。

文學——思想的競爭，與直接的建設或改造社會的競爭不同。主要點，就是後者保有武力，在必要的時候要用武力戰鬥的方法來取得勝利，且戰鬥雙方是直接的對壘着，勝敗直接取決於互相實力的對比；而思想上的競爭，無論那一方面，都沒有這「生殺予

奪」的權柄，它們的勝負，是間接的決定於第三者的讀者層、社會的需要的。這樣，特別是在文學活動，作家就無法在「允許它存在」、「不許有它存在的餘地」、「要」、「不要」等中間來「確定」什麼，「取得」什麼；只有在「是不是真實的」、「寫得好不好」、「有沒有理由」、「說得對不對」等中間來「確定」地位「取得」信仰的。還有，因為競爭的雙方是取決於間接的第三者，所以競爭勝負的決定就完全依靠着感染和說服；主觀這樣那樣的「命令」和是否的「判詞」，却不是作家及理論家們的本分，也不能收到任何的好效果。那怕這「命令」、這「判詞」所代表的是「正確」的也要遭到悲慘的失敗！因為它得不到讀者的理解和共鳴。在寫作上是如此，在理論批評上也是如此。

在寫作上，對於那種只相信寫某種作品的作家，如你「不能使他心悅意服，自動改換他自己底寫作認識，且指給他能走的道路；二又不能具體的分析他的作品，傳給它的讀者們以一種能夠認識它的理智；那他還是要照舊寫他的，因為他還有自己的信心和自己的讀者。在理論上，對於那種只信仰某種文學理論的理論批評家，如你不能拿出說服他或他的讀者的實際的理論批評，那各種理論和批評也一樣要事實上存在的；過去「民

族主義文學」的沒落，是得力於事變的發展和「民族主義文學的任務和運命」（收「二心集」）那樣的文章，不是得力於幾個「辱罵和恐嚇」的「要不要」，是明顯的。這裡，什麼「此花是不是在正確的世界觀之下開起來，並且不合現實主義的創作方法」等等的公式批評，固是「獸話」；然而「請」這類的人不要說這類的「獸話」，也是「獸話」。（均見「創作自由論」）因為在說這類「話」的人沒有被清算、被說服、被讀者完全唾棄以前，這類人依舊要發他們的「話」，誰也禁止不住的。自從劉志信先生的「創作自由論」（「生活星期刊」第二號）發表以來，收獲的是這類人的更多的「獸話」，而不是他們的「翻然悔悟」或「消聲匿跡」，就是個眼前報應。這樣說明了：特別是文學上的活動，更需要在實際的工作上來競爭，作家拿出實際的作品，批評理論家拿出實際的理論和批評。

不管各種各樣的人物和派別，大家都有存在的權利，也大家都要拿自己的思想工作來憑讀者們選擇。這裏，公式主義的空洞命令；虛偽理論的巧妙抹殺；以至那種「糞帚」、「陰謀」的流氓手腕等等「武器」；都是多餘的。在任何一個作家還沒有失去自己的信心而且還有他的讀者的時候，「命令」嚇不住他；抹殺也不能把他逼得就「不要文學」；流氓的陰謀更只有擴大他的影響，堅實他的存在。只有一點：誰最能夠取得讀

者大多數的支持，獲得社會的需要，誰就「勝利」；反之，誰就會被社會清算，誰就失敗。在作家與作家間，理論與理論間，這文學派別與那文學派別間，只有競爭的存在，沒有「欺騙」，「強迫」，「敲詐恫嚇」等等的存在。

所以一：「寫作自由」需要實際工作上的競爭，不需要派別主觀上的排斥。

是的，如吉爾波丁的話：「真實的問題，是文學生死的問題。」——這不僅是「作品」的生死問題，而且是「作家」的生死問題。但怎樣來獲得這「真實」，怎樣才是走向這「真實」去的道路呢？

新的現實主義的寫作理論，其所以要反對「唯物辯證法的創作方法」的寫作理論，反對一切拿「正確的世界觀」做「作家的通行證」的論者，是因為他們不理解只有在現實的實踐裏才能真正的生長得出「正確的世界觀」；但新的現實主義的寫作理論也認為文學的寫作，其根本的特徵是通過作者個人的思想、情感、觀察、感覺等等來表現現實。

因此，作家寫作的主觀認識，決定着作家的工作實踐，決定着他對於客觀世界的表現。因此，新的現實主義的寫作理論，認為作家在其工作實踐的教訓中，對其主觀的不良部份的改造也成為非常的必要。問題是在無論「把握」或「改造」都只有通過現實的實踐



才能到達，而不在「把握正確的世界觀」和「改造作家的主觀」的否認。新的現實主義的寫作理論跟「正確的世界觀」的寫作理論的原則的分界在這裏；跟「作家的主觀——社會的客觀」的寫作理論的原則的分界也在這裏。不是凡沒有「正確的世界觀」的作家都不能成爲偉大的作家，但也不是個個流氓市儈却寫得出「偉大的作品」。這裏，需要恰如其分的認識：在許多人的思想中，雖然有那么多樣樣的不同且甚至相反，但有些人，在其整個的、不大可佩服的思想中，會有其中的某種要素是健康的；這種要素，如能導入於某種實踐的工作中去，給這種工作加以鍛鍊和發展，結果會使他這種思想的要素長成爲他底他種要素的反對物，甚至使他將他種要素加以克服或改造。就以巴爾扎克做例吧：他有着保皇思想，這是不大可佩服的思想；但他這思想是建築在「不懼怕現實」上面的；這「不懼怕現實」的思想要素，是極健康的要素；於是當他這要素與他的藝術工作結合時，就引他成了個無私的客觀的現實主義者，能正視現實，而且能大膽的表現現實，敢於不把他的「理想」寄托在「想像」上，或因他的「理想」而掩蓋歪曲現實；但無論何時，客觀的現實的世界，是屬於新興的未來的世界；於是他這工作的結果，却使他收到了藝術上的、對他保皇思想的反對的千古偉大的效果；他也不受他的「保皇思

想」的拖累，在藝術上解脫出來，成了個千古偉大的作家了。由此新的現實主義的倡導者們理解了：要使理論上是好的作家們能夠寫出在作品上也是好的作品，只有叫他們到現實生活的實踐中去，面對現實，自由的去學習表現現實；這樣，在這產生「正確世界觀」的母胎中，他們將會真正的豐富和提高他們自己，形象的把握「正確的世界觀」。要使一切各種各樣的作家都走到一個共同的目標下來，也只有領他們去面對現實，自由的去表現它；這樣，在這個爲一切之母的客觀的現實中，他們會漸漸的消除了各種各樣的成見和積習，互相打破隔膜，增加了解。自然，這不能忘記同時的理論工作：分析與說服。但要那才是決定的基礎的「輔導」。不然，一切「理論批評」都將失去其正當的效用，也會沒有了正當的理論批評。這是教作家走向「真實」的實際的道路，也是澈底剷除最有害的官僚偏向的道路。新的現實主義的寫作理論底認識偉大的地方在這裡，它最基本的原則也就在這裏。自然與一切「左」的公式主義和「右」的自然主義的最基本的分界也就在這裏。

作品，既是通過作家主觀的思想感情寫出來的，那要使作品能夠「真實」，就離不了作家自己的改造。但一個作家的「思想」、「情感」這些東西，說到「改造」它們，是

不如在政治行動中那樣，可以用「威力」或苦刑來強逼脅迫的；無論希特拉怎樣傷心，官僚們如何焦燥，却沒有辦法；只能認真的一點一滴的在實踐的學習中來實際的轉變。要寫得出真實的作品，首先就要作家做個「真實」的自己的人。因此，原則上我們歡迎一切作家都寫自己所願寫、所高興寫的作品；歡迎一切批評理論家都說自己所願說、所高興說的意見。在這「大家以真實相見」中，來互相競爭，互相商討；在這自由的工作實踐中，來看出我們在文學工作上大家應該走向哪一個目標？

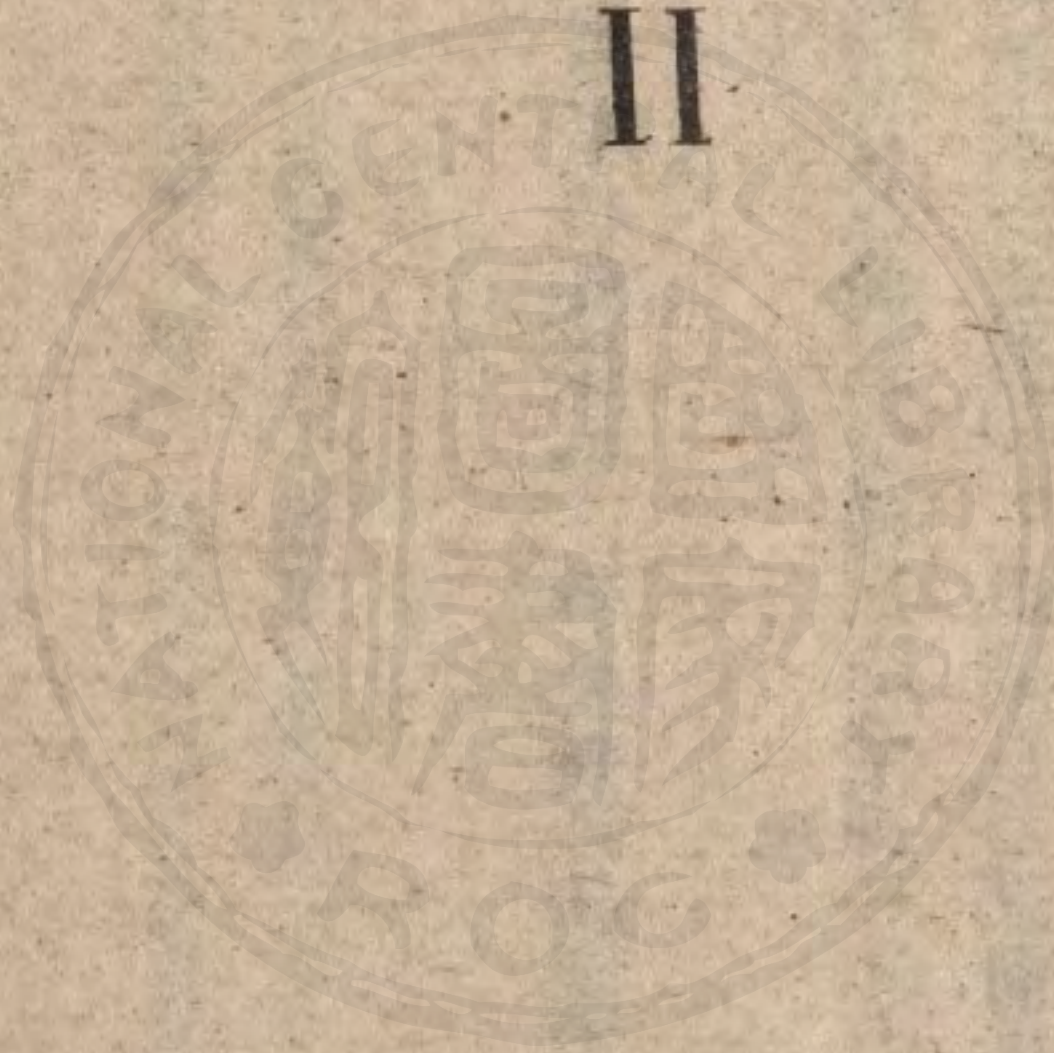
所以二：只有以「真實」相見才說得上「競爭」，只有在自己實踐的教訓中才說得上進步和結合。

特別處在目前這樣的環境裏，尤其需要全民族的每一個人「有一分熱發一分光」（魯迅）的時候，尤其萬分需要寫作的自由；凡一切主張和作品都有它存在的地位，凡真實的呈現出自己底能力的工作都是好的工作。在作品寫作上是自由的競爭，各人呈現出自己「由心中流露出來」的作品；在理論批評上是實際的衷心的說服，在互相的虛心研討中加強各人自己主觀上的認識。這裏，不止如劉志信先生所主張，在努力「反映現

「實」（現實主義）的作家間需要和平自由的競賽，而且在此外一切的作家間都需要和平自由的競賽，由作品的成功與否來決定作家的何去何從；不僅在各種各樣的文藝理論間需要和平自由的競賽，而且在「說老實話」與不肯「說老實話」的理論間都需要和平自由的競賽，由理論實踐的成功與否來選擇理論批評家們所應走的道路。要在這原則上，才說得上建立「救亡的寫作任務」的寫作實踐，也才建立得起「一切作家」的真正「聯合」。

（一九三六年十二月）

II





## 「現實主義試論」底質疑

自己得讀××先生的這篇文章，是在「文學」六卷二期出了以後的二月十九日了。現在才來說話，在時間上未免太「落後」。但在自己見聞裏還沒有見着說了自己想說的話的文章，所以這時仍還想把自己的感想提出來公開一下，同時也希望不會引起文章思想以外的糾紛才好。

首先將新的現實主義底創作口號提出，作為過去的創作口號之批判並代替的人們，一則說：

「以社會主義的寫實主義來寫作，是怎樣寫的呢？——對於這個質問，我們底回答是：寫出真實來。」（見古浪斯基底演說，根據北平「文學雜誌」第三、四期王笛底譯文）

再則說：

「如果藝術家，在其作品裏，把現實以及動向底先見，及其發展的目標的本質的一面，越發深入越發正當的具體化了的話，那麼，就可以說在他底作品裏，是含有多量的辯證法的

唯物論的要素了吧。」（見吉爾波丁底報告，同上）

對於主張寫作「應該從」「正確的世界觀」那裡「出發」底事，更有——

「恩格斯之所以沒有忠告過哈克納斯，要她從辯證法的方法『出發』，就是他沒有忠告過她，要她從算術的四個法則『出發』的緣故！」（見華西里可夫斯基：「社會主義的現實主義論」。『現代』三卷六期譯文）

當然，這不是說要反對辯證法。他們也說了：

「我們底組織的委員會，真是反對辯證法的唯物論的嗎？不是的，無論在那種情形之下，也決不是的。批評是唯有依據辯證法的唯物論，……才能有完全正確的批判。」（吉爾波丁，同上）

「我們希望我們的作家，深知馬克思、列寧主義，深知……而且實際的把握辯證法底唯物論為方法。」（古浪斯基，同上）

可是，

「藝術家要怎樣才能够完成自己底馬克思主義的世界觀呢？這問題，非確固地安置在足下不可；然而，有些批評家們却將它安置在頭上。」（華西里可夫斯基，同上）

「作家若是並不歪曲地把現實描寫出來，一定會觸到在現在的時代必然是社會主義的勝



利和無產階級革命的勝利的真實的。……所以，批評家必須獲得由於勸勉作家不欺詐地的確地描寫現實，指導他們是否真實地描寫了現實，而現實在文學中統一無產階級革命的世界觀的方法。」（鹿地亘。根據「文藝」一卷二期林琪底譯文）

在這裡，很顯然的，他們對於「創作方法與世界觀」的問題，是把作家底「現實底實踐」看作是基礎的、主導的東西，要求作家應該從現實的實踐出發去寫作，由此達到寫作的「正確的世界觀」的把握，而極力的反對「專用書本子來教育作家們」的、要求從正確的世界觀出發去寫作的理論。另一方面，他們又強固的要求文藝之「正確的世界觀」的批評，來指導作家在寫作的現實之實踐中的「正確的世界觀」的把握。

在這裡，認為作家在他寫作的過程上，現實的實踐是主導的、基礎的、並前提的；而他寫作實踐之主觀努力的認識的目的，是向正確的世界觀的方法之到達。通過現實生動的實踐來到達正確的世界觀的觀點之把握。

「現實主義試論」並沒有將「創作方法與世界觀」的問題在這一元的堅實的理論基礎上解決，而是在強勉的二元的色彩上，偏向着要求作家「從正確的世界觀出發」的觀點寫成的。我的根據是——

本文當批判到蘇汶先生底「主觀——客觀」論的時候，說：

「客觀的世界是離我們主觀而獨立存在，發展的。主觀和客觀結合，即，人認識世界必須經過實踐的過程。」（P.85）

又

「忽視藝術創作的特殊性，把方法問題完全還原為單純的世界觀的問題，這錯誤本已正當地受了批判。……但被這種現實主義的「奇蹟」所眩惑，我們就很容易忽視世界觀在藝術創作上的主要作用，對於它給與過低的估價。」（P.86）

「對作家強要把習得正確的世界觀當作創作前提的條件是不正當的要求，但是確保和闡揚這個世界觀却是誘導作家走向正確的方向去的最大的保證。」（P.87）

等等。

但在文章重要地位的地方，就顯明的表現出作者底「偏向」的論點來了。一則曰：

「新的現實主義底方法，必須以現代正確的世界觀為基礎。」（P.86）

再則曰：

「對於現實的綿密的觀察和研究自然可以領作家走向正確的世界觀去，但是正確的世界觀却是觀察和研究現實的指針。作家，因為他們社會地位和教養的不同，對於人生抱着各自

的看法、成見和偏愛，如果他沒有較爲正確的世界觀，即使接觸了現實，也很可能會迷失在事實和現象的混亂裏，……。」

這裡，不僅止是「不較爲正確的世界觀」用在「教育作家走路」上有問題，而且還妥協在「若沒有正確的世界觀那作家們就是實踐了也沒用」論前面，承認了這原則，不過是「降低」了一點，在這裡向作家要求：你在「接觸現實」以前還是應該學得個「世界觀」來，就是「不較爲正確」點也好。

至于作者認爲「世界觀必須是借形象而具體化了的的作品之本質的本身」，這我覺得尤其是觀念論的觀點。因爲如此，藝術的形象化、具體化的「必要」，就不過是爲了有個「世界觀」要「借」它來這樣的原故，並非爲了「寫出現實底真實來」的「必要」；而作品的「本質的本身」，也不過是些思維觀念的「世界觀」，而不應該是歸着于客觀的現實物質的反映。——這結論在他這裡是很明白的。

假使認爲達到作品的正確的認識和表現「只要」作家作單純的現實底實踐就够，那當然是錯誤；但如果只認爲「實踐的研究是認識上最重要的契機」，並且主張由這「最主要的契機」的「實踐」去把握「正確的世界觀」，那這並不錯誤也未嘗「誇大客觀的

盲目的力量」。在這裡成爲問題的，是怎樣到達那對現實能正確地認識的「理解」。巴爾扎克底「對於現實關係的深刻的理解」，尤其不會是先有一個「正確的世界觀」來「到達」，而是相反，是由巴爾扎克底工作的實踐的「現實」性來「到達」的，這尤其明顯。其次，認爲現實的實踐是達到認識的「最重要的契機」這主張，也決不能因爲有蘇汶先生的「也並不反對表現客觀的真實」而應該修改。問題完全是實際的真理之主張與否的問題。「名詞」可以任人「借用」，但這名詞的借用未必真的就「表現了客觀的真實」。用不着這樣的顧慮，也絕不應該一味的拒絕他，我們還應該加以真正的歡迎。

但自然須得分辨真假。而這，當我們根據「正確的世界觀」來實地的光照某作品是否「客觀地真實」的時候，這是縱有托天的本領也混淆不過去的。

和這相關聯，這裏必須嚴肅的提出「中國目前的現實」的問題。

這「試論」中有這樣的主張：

「中國目前的現實正呈現出動盪和混亂的姿態。智識份子由于他們游離的根性和敏感，

在這大時代中經歷了未曾有的動搖、苦悶和摸索。民族的災難却使大眾只剩下了一條共同的出路。正確的世界觀，就是照耀他們前進的明燈。批評家應把世界觀放在第一等重要的位

聯繫於中國目前的最危機的現實，「試論」的作者相反的却全沒有向我們中國的作家提出更應該強調的實踐的要求！

假如作者的意思，是要求「批評家自己」將「正確的世界觀」放在「他底」工作的「第一等位置上」來指導作家怎樣從現實的實踐出發而真實的表現現實；分析、批判作家們底作品的虛偽或錯誤，歪曲或落後等；而且更指示給他們，怎樣在他們寫作的實踐上來把握和應用這「正確的世界觀」底觀察法的話，那我是完完全全同意的。但這裡作者的主旨恐怕不是這樣，這裡作者的主旨，恐怕不是在於要求「批評家自己」這樣來工作，而是要求批評家應將這（「正確的世界觀」）要求中國底作家來工作。如果這推測不錯，那我底意見就要完全和這相反了。我以為：「中國目前」這「現實」，是尤其需要向一切的作家要求，要求他們去「寫出真實來」的。中國的批評家向中國作家的要求，不是「應當把世界觀放在第一位」，而是應當把「寫出真實來」放在第一位的。空洞的高喊「正確的世界觀」並不「是照耀他們前進的明燈」，要「從現實的實踐出發」去寫作才是他們的前進的大道，使他們真正得到這「明燈」底幫助的「前提」！

「目前」的中國客觀的現實，更沒有空喊理論再停留的絲毫的餘地了，在現實社會的情勢中，目前已沒有了這樣的基礎。只有要求「全體動員」，「到社會的現實中去」描寫這民族現實的真實」，這才是清晰這一切「混亂」等等的最實際的方法，真正「誘導」一切「他們社會地位和教養的不同」的、一切「對於人生抱着各自的看法、成見和偏愛」的「智識份子們」實際走到「正確的世界觀」的把握去的「明燈」。配合着「中國目前」的這極嚴重的「現實」，我們應該這樣提出，而且已不能不這樣提出！再沒有其他徘徊的餘地。

一九三六，二，二十五，夜。上海。

# 典型論及其它

讀書隨筆三則

## 文學上的典型與個性

一

許久又沒得看一點點的東西了。此刻看了××在「文學」四月號上面的「典型與個性」一文。這是作爲胡風發表在「文學」一月號上的「現實主義底一修正」一文底答辯的。

看四月十六日出版的作家，又有胡風的一篇「典型論底混亂」，一時不得就看看內容，但一見就知道是再答辯××底這篇的。這一爭論大概要鬧開來了。

據我看，這篇「典型與個性」並沒有比「現實主義試論」之更新的意見提出，也無

足以駁倒胡風的地方，或者只更暴露了××底在「典型與個性」問題認識上的多少的無力。因為他始終認為典型之外是有「獨特的個人的性格」的。其實，他沒有更進一步的明白：所謂「典型」的人物底「個性」，也是一種「典型的個性」。所謂典型的個性，就是指某社會群體中個個人底各種作為該群體特徵的個性而言。這種個性，決不單純的，是現實社會群中某一個人的「個性」。要這樣的個性，才能够成為「他是活生生的一個有獨特的個性的人，他不像某一個人，然他又是某一類或一群人的本質的代表」。

魯迅的阿Q，我們是不能夠在現實的某一個人中，找出他底全似者來的。魯迅他自己也就說他底小說中的主人公，往往是嘴在浙江，臉在山西，衣服在廣東，……等等。然而這些講起來似乎是「七拚八搭」的人物底「個性」，却明顯、凸出、生動得很。這是什麼原因呢？這正是「典型」的「個性」。經過藝術地概括的群體底的個性的特徵。

篇尾，說到「目前形勢」的話，好像責備對於「民族危機」的「神聖任務」「沒有一字提及」，就批評為「所謂典型創造云云，就和現實的文藝運動沒有關係了」，也未免見得太機械。



現在，終算得讀了「作家」上的胡風底「典型論底混亂」了。覺得這上面的意見是很對的。這一篇文章，不惟表現了它底「正確」的價值，而且更有意義的是表現了它底說服的具體性與明晰性。

這篇文章底理論之輝煌的地方，我看是在它底對於個性與典型、社會的東西和個人的東西（「社會的物事和個人的物事」）的發揮與闡明上面。對於這一課題這裡是這樣結論的：

「……藝術和科學相同，爲的是表現客觀的真理，所以它所概括的是社會的物事；但藝術和科學不同，它裡面的真理是通過感象的個體表現出來的，所以藝術裡面的社會的物事須得通過個人的物事，須得個人的物事給與溫暖，給以血肉，給以生命。個人的物事使社會的物事「活起來」。沒有了個人的物事就不是藝術，沒有了社會的物事就不是「典型」，不能達到藝術底使命。……」

其實，科學在它底實行「概括」的過程上，也是「須得通過個人底物事」的，問題

是科學在「表現」客觀的真理上和藝術所用的方法不同而已。它（科學）是在「通過」個體的研究之後作抽象的概括。但胡風在這裡的特別精當的地方，是他提出了：

「藝術的社會的物事對於個人的物事是優越的。」

「典型的性格，只是通過了個人的物事（感象的形式）的社會的物事、群體底普遍的物事，因而它必然地代表了那群體裏的各個個體。對於那些個體絕對不是「獨有的性格」，個人的物事所能有的獨創的性格的特徵只是附着在社會的物事上面。」

寫作問題中的「社會性與個人性」、「典型與個性」的問題這樣充實的一元的解決方法，是中國文藝理論發展的最新的收穫。這解決，因密切地關聯於爭持無己的作品底「政治的任務與藝術的任務」、「文藝與政治」等的問題而越發值得注視。因為這所被常爭持的問題，本是連帶着作同樣看待的「內容與形式」、「思想與技巧」、「思維與形象」……等問題而被提出來的。

這問題這樣解決的正當性，正如哲學中的對立物底統一與鬥爭的命題，認為「二者是辯證的統一着，然而二者間的統一性是相對的、附從的，二者間的鬥爭是絕對的、主導的」底解決之正當性一樣，都是不能否認的真理。

（四，二十五日。一九三六）

## 「文學與革命」

今天算讀完里昂·托洛斯基底「文學與革命」了。

在「文章」上，這本書看見了托洛斯基的圓滑的嘲諷，流利並富於想像。然而文彩太過，論題的中心並不條理顯明，缺乏嚴謹地對於理論中心的「根深的發掘」。

在對於舊文學底學習的理解上，在文化的建設、文化形成底意義和條件上，在對於狹隘的宗派底幼稚盲動的反對上，在對於「同路人」的估計上，他在這裡是具有着若干「先進」的某點上的理解的。

然而，這裡却暴露了他對於文學——無產階級文學的致命的錯誤觀點：他很急燥的把無產階級專政的「過渡」說得那麼「暫時」，相反的把「政治經濟建設」的困難（由此引起「沒有餘裕」）說得那麼嚴重；把文化的建設描寫得那麼高不可及，同時將蘇聯當時的無產階級文學運動的現狀估計得那末低。然而他忘記了，好像文學這東西是太平世界裡的黃鶯的歌唱，而不是作爲人類解放的鬥爭底一翼甚至是和「血腥」的鬥爭不相容似的。——忘記了在無產階級要完成這人類歷史發展上的最大的事業時，在這「過渡」

中也需要這新的階級的文化底建設和創造來作武器，在私有制度遺留下來的舊人類的生活意識形態上取得肅清的勝利，建立新人類底新的生活意識形態的基礎，幫助這一階級事業（消滅階級）的全部的完成。自然文學底階級性的揚棄也要通過這「文學」的「過渡階級」才能成功。這錯誤和他底「不斷革命論」相一致，錯誤在不能理解歷史發展之具體的性質。

他拿無產階級的文化教養條件和資產階級的文化教養條件上的懸殊，來回的述說着不能在文化上將之作平等的對比，因而返過身來退回到無產階級文化的原則的解消，作成如下的公式：

#### 資產階級

因：先有充分的文化教養。

加：培養統治期間的綿長。

所以：能完成階級底獨立的文化。

#### 無產階級

因：完全沒有預先的文化教養。

加：統治過渡期間的「暫時」。

所以：不能成立階級的文化。

這裡，他抱着的是退回、還原的取消態度，不是積極的與其他分野的階級事業一致而抱取近取的創造的態度。實際：無產階級正需要在這無什麼充分的「先天教養」的艱苦的地基上面，以空前未有的「新的精神、新的力量、新的生產、新的速率」來一樣的建設這一翼的工作。（試想：無產階級就在「政治」上，它又有多少充分的「先天修養」在那裏呢？還不是要來立即做奪取政權、建立政治的階級統治的工作）「學習、趕上並且超過古典作家」，迅速謀這「過渡」事業的全體有機的完成，整齊的通過。而這，正是這「過渡」階級的階級底特質。

他既把文學看成是黃鶯似的美麗的歌唱而且小氣的了，又將「過渡」的這一社會情勢看得是無絲毫的平靜（和平）與安寧，好像幾十年都是大家的赤脚和到處的爭戰、恐怖與殺戮。於是「文學」自然就沒有在這「過渡」裏長出「過渡」的文化——階級文學的餘地。這想像是根據於他「不斷革命」的主張，而沒有看見各種不平衡發展的具體的現實，而且無視了新的階級的新的主觀底建設力量。

到現在，「事實」是充分的證明這「理論」的破產了。

(六，二十日。一九三六)

### 讀「文藝筆談」

「新的文藝批評，至少該有了八九年的傳統罷，然而慚愧得很，對於那我毫不熟習。譬如探幽，我沒有望着前人底足跡，譬如治林，我用的是手製的石斧。」

——作者「序」。

在我們中間，由于殖民地性質的客觀主觀條件的特殊結合，無論在新運動的哪方面，對於它的追隨者們，不得不多多少少的任其「獨自找尋」，像作者這裡表白的事，是常有的、普遍的吧。然而從我帶着十二分的驚喜「發現」「林語堂論」，寥落也零碎的得讀這些文章起，一直到現在的從頭至尾再來一遍後，我却覺得，這是「新的文藝批評」活動的「現階段」底收獲，有力適應於新的發展基礎的新的理論底開篇，正是新的文藝批評活動發展下來的「傳統」。自然，這很薄弱；不過是兩篇作家論，十一篇短文，五篇作品批評，六篇文藝譯品的讀後感。這就是作者整整一年的功夫寫出來的；最重要

的是，也是「近年來」新的文藝批評活動底「僅有的」一點收集起來的「成績」。但，這薄弱，都不能掩蓋他底原則意義上的偉大。——是的，「偉大」，這裏我不吝嗇這個稱呼。這爲的是什麼呢？因爲這是開拓了我們文藝理論的自己立住了脚跟的基礎的緣故。

這由于

第一，是它的全沒有「公式主義」理論底痕跡。一篇跟一篇，一個理論主題跟一個理論主題的，都是細心的、嚴肅的、密密地固結在「事實」的全個「面積」上寫來的，「從具體的現實去把握分析做出發」的理論特點。這特點，我打算給它取個名字，叫「新的現實主義底批評方法」。爲什麼叫「新的」呢？因爲這裏作爲現實把握的觀點是「唯物辯證法」底觀點的緣故。但這裏，也會被病爲不如「老吏斷獄」般的評斷得「明快」。這種大半是從「公式主義」者那裏出發來的聲音。然而他們第一層不明白：就是客觀上是以真實的、正確的「教條」來做「公式」批評罷，然而批評的目的總是在發生社會的普遍的效力。社會效力的發生就不能不訴諸於理智，而這理智向背的爭奪，其勝負就決定於爭奪者是否有具體的現實基礎作根據，而且更重要的是決定在爭奪者能不能將這具體的根據，用客觀的具體的解釋訴諸於讀者底「理智」的面前，使他能儘速地明

晰地認識，堅決他底擁護的意志。其次，他們還不曾明白：如是全靠着死的「公式」來做真理，那社會上這同等的「真理」會不知有若干個。「掩耳盜鈴」之輩，正可以「毫無錯誤」的在這下面來進行他底「企圖」，可以達到他底「假冒」之真正的成功。所以，「公式」批評的根基，不唯在應用真理的觀點上絕了緣，在推動真理發展中墮落，而且還包含着毒害真理、摧殘真理的莫大危機。反過來，從現實主義的批評方法來作出發的路，才是革命文學傳統的真正繼承與發展的路。因為這里立定了真實的根基，保障了學習的正確前途。而「文藝筆談」，是第一個給我們顯示了這一個路徑的。這中間最好的值得在這裏記上的例子，就是「林語堂論」和「張天翼論」。

第二，是在自己完全確定認識了的觀察上來立論。這是和公式主義的克服完全分不開的。因為理論上的公式主義的發生，同樣是發生於「理論家」的對於現實問題認識游離的結果。因為對於具體的現實不能明晰了解，因而對具體現實不能施行具體的分析，于是不能全體去把握。對於現實認識的朦朧概念的結果，只有求助於生硬的「公式」了。所以，在自己完全確定認識底上面來立論的特點，不唯是和公式主義底實際克服分不開的，而且還是實現這一實際克服的先決條件。至於存在於這書中的實在的例子，則



「葛里斯的時代問題」是特別表示得顯明的一個。

第三，是緊貼於真理（作者底主觀追求的真理）底周圍，「真理之外別無所爭」的嚴謹和虛心的態度。這，直到現在，我看是作者底文章的一般特色。

公式主義的實際克服，顯示了自己有根據自己底現實對象去認識的能力，完全脫出了只能作「公式」底崇拜的幼稚毛病；能夠在自己確定認識的觀點上來立論，顯示了認識底基本點的穩固，具備了認識底「動力」之自己的基礎；而對於一切事實問題的現實主義底鎮定、嚴謹虛心的態度，則保障了將來發展的「致遠」的學習前途。像這樣原則意義上的顯示，比起本書內所直接處理的每個問題來，在目前有着特別提出來重視它的必要。

其次，如像在關於文學遺產問題中所達到的對於藝術形式與藝術內容底關係問題的理解；「什麼是典型和類型」中所達到的對於典型問題的理解；「爲初學執筆者的創作談」中所展示的關於「詩」的特質的理解等，都是特別值得注意的深刻正確的認識。只是在「創作談」中所展示的關於另一問題——寫作的主觀與客觀底關係的理解，則還不能解釋得更明晰。

最後，作者在這書底「寫作風格」中好像還有一個特色。這特色，借用一個古舊的、或許是不大貼切的名詞，就是「靜觀」。不過我耽心的，倒是在「靜觀」裏感到了作者對於問題有着某種「觀照」的態度。作者對於不同的人，不同的事，雖是各照其客觀的實在來給與原則上的正當的評價，然而好像共同的都給與一個態度，都給與一個「靜的撫摩」和「靜靜的帶着達觀的神氣眺望」（「張天翼論」）的態度。這一點，在「林語堂論」和「張天翼論」這麼兩個不同的對象的解剖中，作者對他們的主觀情緒好像沒有什麼不同；而在「自然天才藝術」，對着的是這樣的一個對象中，作者也能冰然地、好心地爲他詳解。使人覺得當辛辣的不够辛辣，當判斷嚴厲的不够嚴厲。自然，在這裏，不過只是作爲一種「徵象」而已。但是，這和其他的問題一樣，在作者生活實踐裏，恐也會有某種程度的「客觀」底要素存在着吧。對這，特別是在當前這個關頭，似乎應加以極審慎地注意的吧。

（一九三六，七月）

## M · 伊林和通俗化

「五年計劃的故事」；

「十萬個爲什麼」；

「幾點鐘」；

「黑白」；

「人和山」。

這五部書，都是蘇聯M·伊林（Ильин）的著作。伊林的著作被翻譯成中文的，我所知道的也只有這五本。這五本書，第一本「五年計劃的故事」是吳朗西先生翻譯的，在新生命書局出版；其他都是董純才先生的翻譯，都在開明書店出版。此外「幾點鐘」有良友出版的另一種譯本，叫「鐘的故事」；有新生命出的一種譯本，叫「時鐘的故事」。新生命還預告過「黑白」的另一譯本，叫「書的故事」的，但後來好像沒有出版。前幾天，生活書店預告說要出一本「書的故事」，也是M·伊林作的，恐怕也是「黑白」

的另一翻譯。但我看的，都是吳朗西、董純才先生們的譯本。

M·高爾基給「人和山」寫了一篇序，在這篇序言裡他十分稱讚伊林的這些著作。他說，伊林的這些「不可多得的才能」，是「能把複雜、奧妙的事物，簡單、明白地講出來」。

真的，伊林的這些書，正是「把複雜、奧妙的事物，簡單、明白地講出來」的書。因此，在寫作的「通俗化」問題形成很重要的、急切的問題的今天，我決心來談談伊林的這幾部作品。不過我這裡，對於「五年計劃的故事」恐怕提不到它，因為我讀它，是很久以前「一二八」時的事了。但我想，要說明伊林的這些著作在通俗化問題上的值得注意的意義，根據那四本也够了。

中國的「通俗化」運動，是在一九三五年開展起來的，系統的著作開始于艾思奇先生的「哲學講話」。（現在改名「大眾哲學」）現在，這問題特別嚴重起來了：一方面，求「自己」來認識研究問題的讀者們還是在不斷的增加着，但他們大都缺乏直接讀原著及譯本的能力，甚至急想研究某項問題而不知要從那裡下手。這樣，自然他們就需要

許許多多各種各樣的「通俗」的入門書。另一方面，許許多多的「通俗」的入門書是出來了；這裡一套「叢書」，那裡一套「讀本」，標着通俗什麼什麼「講話」的著作也一本趕一本的印出。然而其實，許多「叢書」的內容總「差不多」；轉來轉去總是那幾個人，說去說來總是那一套話；掛着「通俗」「講話」的招牌，而實際盡是抄書，不「俗」不「通」的都是！

自然我不否認幾年來「通俗化」運動的一些功績，我們確實有一些寫得不十分壞的作品。但是，「通俗化運動」在「通俗化」的要求有着特別社會嚴重性（註）的今天，由于大多數的粗製濫造而暴露了它底嚴重的投機性，因此使這運動臨到了危機，却是事實。這裡，我想提出伊林的著作來，看看伊林在通俗化上做了些什麼？怎樣做的？

自然，第一，伊林這些書是寫給蘇聯的兒童們讀的，他寫作的對象跟一般「通俗化」的對象不盡相同。第二，伊林的這些著作也未見得就十全十美。譬如通俗工作中常常難免的「淺薄」這毛病，在他這兒也不一定就沒有。舉個例子：在「十萬個爲什麼？」裡，伊林解釋「爲什麼我們要喝水」這個問題時，他就是這樣作答的——

「但是我們爲什麼要喝水呢？因爲我們沒有水便不能生活。沒有水不能生活的理由，因

爲我們在一刻不斷的耗費水，所以我們補充它。」（P.13）

接着他舉了許多人時時刻刻消耗水，和人的身體裡到處有水的例子，但却完全沒有解釋出：爲什麼人沒有「水」就會「死」的具體的理由。不過，關於第一點，寫作對象的不同，僅能影響到寫作時的舉例、譬喻等材料的採取上，而不會根本影響到它「通俗」的原則上的寫作手法。所以伊林的這些通俗兒童著作，對於我們一般「通俗化」的工作，的確有着極值得去重視和學習的意義；關於第二點，這種缺點伊林雖不能完全免除，然而極少，且不是在很嚴重的地方（主題）；反過來，在他肯定的方面，凡「通俗化」所應注意學習的，他這裡都已經有着很好的成就了。

「通俗化」第一條容易走進去的死路，就是「庸俗」。「通俗」的首先第一個條件，正是「要用淺顯的道理，說出來大家都能够懂」。這就容易給取巧者們「誤會」，以爲

註：目前中國的社會正臨到一個嚴重的轉換時期。這情勢，不止使青年們有了強烈的「自己認識」的覺悟，而且預示了急切需要提高一般的社會認識水準；而這，大部份得由「通俗化運動」來解決。

這種工作是「隨便談天」的，「只要點兒聰明」就會做的「淺薄」的工作。於是，寫作者本人對於高深的理論修養，廣博智識的獲得，都認為是「多餘」的。但既這樣以孤陋寡聞、一知半解、囫圇不化的「本領」來「通俗」，結果「俗」是馬上被做到了，只是不能「通」：對於高深的「通」，甚至對自己所講的「通」都不能。於是這些東西，便都成了姜子牙的坐騎——四不像：既不像高深理論的一般化，又不像他自己的學說。錯誤、囉唆，或者「好懂」的話說了一大堆，而所正要談的問題却完全只是整個的拋出，而全沒有「通俗」的解釋和任何的解決。這樣的結果，「通俗化」就只能有負的意義：或者，是於事無補；或者，簡直不是大眾的糧食而是大眾的玩弄，其實，在「通俗化」上，那一般的淺浮的缺點，就是嚴肅的、有學力的人，有時也會因處理不夠而難免的。可見通俗作者「博學」和「深入」的修養是怎樣的重要了。

但讀了伊林的作品，第一個使我感動的是他的博學。他的著作，不只是理論，同時也是歷史；不是單面的，而是全盤的；不只樣樣都說得異常週到，而且樣樣都溶化在實生活裡，都藉着活生生的生活事象來說明。讀了伊林的書，我們不只看出他的豐富的學問，而且看出他的豐富的生活。這類例子，是用不着在他書裡去抄的，只要看看那些標

題就够了，比方一打開「幾點鐘」，我們就看見這樣的標題

奧古斯丁的故事

印度托鉢僧的戲法

馬卡斯和朱理雅斯的故事

亞歷山大的鐘表匠

「一千〇一夜」的時鐘

十字軍的戰利品

夏馬格和他的老婆

斯特拉斯堡教堂的奇蹟

又比方他在短短九十幾面的「黑白」(「書的故事」)裡，他說了書的產生的歷史，從上古的「人書」到今天的「紙書」；又說了「字」的發生演變的歷史，從「結繩記事」到象形的圖畫字，再到拼音的字母字；而且，歐洲、亞洲(中國)都有敘述。不止這些，他還收集了許多寶貴的、有關於歷史故事和極有價值的插圖；將理論、歷史以傳說、



圖畫等等打成一片。至于那二百多面篇幅的「人和山」，則尤其把現代人類對於自然界的一切科學智識都涉足到了。總之，作爲一個通俗作家的伊林，不只博學，而且深入；不只學識豐富，而且生活豐富。

在「通俗」作家的根本修養上，M·伊林首先給了我們這樣一個完整的、偉大的模範。這表示了：「通俗化」的工作，應該是極嚴肅而艱苦的工作。寫出來固應淺顯明白，然而修養上却需要廣博和精深。「通俗」既是高深理論、科學知識的一般化；那通俗的作者若不能了解這些理論，科學，那就除了「扯淡」以外，再沒有什麼別的東西了。要能把「複雜、奧妙的事物說簡單、明白」，那自己首先就要能深深理解這些「複雜」和「奧妙」。

在修養上的伊林是這樣，在寫作上的伊林又怎樣呢？

第一，是形象描寫的應用。每解釋到一個問題，特別是複雜的問題，他都常常採用着形象的描寫，在活潑的、有趣的故事裏，親切、具體，而且深刻的解決了問題。比如他在解釋「坎代姆」爲什麼能在沙漠中生長：

「坎代姆，這種植物不是一步步的走，是向前跑，在空中跳跳躍躍。坎代姆種子藏在一個小小圓圓的堅果裡，這堅果的外面生滿了刺。刮風的時候，這小堅果就像球樣跳着向前跑。沙在後面跑。但是沙比較重些，追不上這小堅果，埋不着它。」

「但是還有一樣危險。種子生了根，小灌木就生長起來了。但是灌木不能向前跳，像種子球一樣。沙浪來了，……它就活生生的被埋了，正像沙漠肥地邊上的杏桃樹一樣。」

「不過坎代姆是不容易『埋歿』的。它沒有像杏桃樹那樣的枝子。它的枝子很細弱，枝上沒有葉子，沙來的時候，坎代姆不跟沙對鬥，也不努力阻當沙，却讓沙走過它的枝子，給沙通行權。」

「但是有時候沙浪太大了，它會把坎代姆埋掉的。於是比賽開始了。沙岡長高，這植物也長高。沙岡長得快，這植物長得更快。等到沙岡達到了頂高點，這時候就看見這植物勝過沙岡。它的小小的綠色的剛毛，在沙岡頂上、在風中搖蕩着。」

——「人和山」：四二——四三頁。

第二，是敘述雖簡單深刻然而却生動易懂。不必要的囉唆、口水話的堆砌、矯揉的故意做作等，也是一般通俗作品易犯的毛病。而伊林就沒有這個。在他的著作裏，每一段每一句話都是必要的。他決不躲避簡明的敘述和深入的解剖，但他用着恰當的、極現

實地表現的筆法，使這些簡明深刻的敘述，也同樣能收到生動易懂的效果。比如「十萬個爲什麼」，就是這樣來開頭的

「『五千個哪里，七千個怎樣，十萬個爲什麼。』

——吉百齡

「你們家裡每日總有人生火、燒水、煮番薯，也許你們對於生火或煮番薯都知道。但是你們可能告訴我爲什麼木柴燒起來會畢剝發響呢？爲什麼煙會從煙囪出去，而不致跑進房裡來？點火油的時候，那兒來的煤烟？爲什麼烘的番薯有殼？煮的却沒有？

「我想你們都不能說出滿意的解釋來吧。

「再來想想看：水爲什麼能滅火呢？」

……

又如在「人和山」裏，他解釋建築堤壩時「沙」的可怕：

「……人家都說，房屋造在沙上，不會耐久的。如果建築物不造在街上，卻造在河中央，那是更難耐久了。……如果堤壩建築在沙上，那它就更難跟水鬥爭了。沙是堤壩的不好同盟軍。在水沒有來進攻之前，它就潰散敗走的。爲了這個原因，沙很可怕，不是因爲它的堅強，却是因爲它的軟弱，懦弱的同盟軍，有時比強硬的仇敵還要更可怕。」

第三，是採用讀者非常熟知的日常生活的事物做靈活的譬喻。這自然不是生活空虛的作者輕易可能做到的事，然而在「通俗化」的工作裏，這却有着巨大的決定力。因為文化水準越低的人，越不善於抽象的思索。那末要使這些人明瞭抽象的問題，並啓發他們對於這方面的興趣，就必須把抽象的理論，化解在具體的、他們熟知的、簡單的事物中來表現，這樣才能容易達到目的。（因此，通俗作家特別需要具備有對於各種日常生活豐富的知識。）這一點，伊林也做得很好，比方他的說明鐘的調節器——

「你要明瞭最初的時鐘裡的調節器怎樣轉動，就得回想到那小汽船沿尼瓦河的旅行。」

（這本書原是為俄國列寧格勒的孩子們寫的，所以著者叫讀者回想尼瓦河的旅行。）當你們上碼頭的時候，你們必須經過一個旋轉柵……

「你經過旋轉柵的時候，你把它向前推去它就轉動了，擋住你後面的人。現在試想那些錘，一經釋放了，不但要轉動那絞盤，而且還要轉動附在絞盤上的小齒輪。這並不是一樁難辦的事，馬上我們就要看到這是怎樣做法。」

「無論如何，我們必得管住這個輪子，使它慢慢的轉動。要做到這地步，我們必須要管住那小輪的齒，正像旋轉柵管制經過的行人一般。」

在寫作上的伊林是這樣，在觀點——認識上的伊林又是怎樣呢？

我們這裡，許多人祇能在觀念公式上「紅」；掛幾塊虎頭招牌，罩別人幾頂帽子，背幾個爛熟公式，用一些暴亂空虛的名詞……是「行」的。但一旦把具體的問題擺在他的面前，要他來作具體的、不逃避的解決時，那就不是紅起臉啞口無言，或「雄壯的」開了頭而接不下氣去；就只會惶亂的東扯西拉，或跳在半空裡去嚼些廢話，嗡嗡嗡嗡，莫明其妙。通俗作家就需要有更大的魄力，實實際際的本領：決不玩弄觀念公式，深入具體的問題中去，且在具體的生活現象上拖出明快的、正確的理論分析來。

在伊林，這種本領是具備的。他的作品，不止有着完美的通俗的技巧，也充滿着蓬勃的戰士的熱情，以及表現出清晰的、科學的智慧。所以，他能更深入，更實在的來解剖自然的現象，更適當的來解釋事物的發生、發展和克服；（「人和山」：三五頁——「仇敵可以變成朋友」：四六頁；一五八——五九頁；等）他不唯說明了自然應該怎樣改造，而且暴露了誰的不能改造自然，而要誰才能這樣來改造；（「人和山」：二四頁，六八頁，七八頁，二〇六——〇七頁，二四九頁——「誰的科學」，二五三頁，

等）他否定了個人、散沙的人群的毫無用處，而指出了集體主義底下的計劃工作之能駕馭自然。而且，他的說明總是這樣生動有力的——

「假設有一個水力技術專家動手建築一道堤壩，也不跟任何人商量。他找着了一條適當的河，選擇了一處適當的地點，他就動手幹起來。突然來了一輛汽車，跳出一個人，脅下夾着皮包，說：

「『我是地質學家，馬上停止你的工作吧！此地地下有卡斯特病。』」

「沒有辦法，只有停工。……他們找着另一處好地方，地質學家很滿意。但是頭一樁還沒有打下去，又來了一輛汽車，車裡是另外一個人，帶着皮包。他跳出來說：

「『你們可以想到鱧魚和鮭魚嗎？如果你們在此地築堤壩，就要阻擋着他們到產卵的地方去。我是魚類學家。』」

「他的話不必去爭辯的。這是一個重要的理由。於是他們拔起樁來。……」

「他們找着一處地方，比前兩處都好，那裡有更多的原動力，河底很堅固，鱧魚和鮭魚也不會抱怨。工程動手幹了。突然間，塵土順路滾來，一輛汽車出現了。在車裡有一個人，帶着皮包，他跳出來說：

「『可是小麥和燕麥怎麼辦呢？如果你們在這裡築堤壩，那就要使河水漫出來，淹沒大

片寶貴的收成。我是農藝學家。」

「水力技術家，地質學家，魚類學家，就跟這個農藝學家爭論起來。他們爭論了又爭論。但是結果沒有辦法，只有放棄，去另找新場所。」

「……………」

「這次他們化了一個整日，才找到一處新地位。他們又動手工作起來。但是又有一輛汽車順路奔來。那又是說，他們將要再停止工作。這次水力技術家不等新來的人出車，他就拿自來水筆，起草了一個電報，給他那部的主任：

「『須立刻召集各門專家會議。』」

——「人和山」：七七——七九頁。

最後，伊林不只說明了自然的偉力和它的狂暴，而且以健旺的熱情，總是這樣斷言着，確信着：

「我們能用計克服風。」（「人和山」：四五頁）

「不，我們可以打倒乾旱！」（同，五二頁）

「如果找不着植物，就得創造植物！」（同，一一二頁）

……………

而且，他具體的給與證明，說出方法。

在「通俗化」上，M·伊林給我們的榜樣是這樣的。……

一九三七，五月九日。夜。上海。





## 略論文學的「雅」

有一個朋友寫了一封長信給我，大意是說，有一位好心腸的先生，曾經寫過一篇論文藝大眾化問題的文章，那中間，他曾經頗為憂慮地說，自來民間的文藝，雖然不免粗糙一些，拙直一些，但總是清新的、剛健質樸的、躍躍有生氣的；……到得這些文學一被探入「廟堂」，便漸漸的「雅」起來，而跟着這「雅」，它原來的一切剛健清新的生命便消失了，這文學便變得一錢不值，……民間藝術一入廟堂，便無足觀。對於民間文學，這是一個大大的危險。……蘇聯現在的文藝，也是有着這種剛健清新的生命的，但希望將來也不要漸漸的「雅」起來才好……

他將這意見告訴了我，還要追問我自己對於這問題的見解怎樣，因此，引起我想來略略談一談關於這個文學的「雅」的問題。

我覺得，在文學的「雅」的問題上，通常的人常把兩個不同的問題沒有分得清楚。

這就是，把文學之成爲技巧過剩的、內容空虛的、少數的統治階級的玩品這個問題與跟着「民間」文化水平的普遍提高必然到來的作品的精練、藝術性的高度發展、却仍爲大衆所有和爲大衆而存在的問題一視同仁。其實，這是兩個本質上不同的問題，應該分別看待的。

一般人說的文學「雅」的問題，就其實質說來，就是一個文學的「美」的問題。過去的階級（比如資產階級），當着他們尙處在「被壓迫者」的地位的時候，他們受封建所束縛，他們也需要革命，他們鼓吹過革命也曾實行過革命，這時，他們的文學也曾是壯健的、蓬勃有生氣的；然而這時他們也還沒有閑暇和可能來講求他們的「美」，所以總也不免有粗糙野鄙的地方，也有不够技巧的、表現其「自然生長性」的地方。到得他們成了統治者，有餘裕來洗鍊他們的文學、好好來鍛鍊和提高他們文學的「藝術性」的時候，他們又已成爲新的暴君，早已脫離了大衆且與大衆對立，跟着這，他們也不得不拋棄他們原有的文學了。「正好像一個少年公子，在海船上漸漸覺得暈船的時候，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。」（恩格斯）於是，他們的所謂「文學」者，跟着這過程的發展，也漸漸只剩下空無一物和只供玩賞——安慰其沒落和

表現其悲哀（文學上稱之爲「頹廢」）的「美」了。這便是資產階級文學的命運和發展的規律。至於封建貴族要想強取民間的東西來供其淫靡之際的快樂，把從民間所生的文學，取來放在與民間對立的基礎上使用，那也是和這規律一致的；「民間藝術」入廟堂（封建宮闕）便不足觀」，這是上面那位好心腸的先生所證明了的。而這樣的規律，竟也長長的統治了自有文學以來幾千年的時代，所以這個定律，倒好像倒轉來成了「天經地義」似的。其實不然，無產階級就不是這樣，也不可能這樣。道理是明白的：無產階級跟以前的一切階級相反，他們是由地下的革命走到革命的專政的。它當進行革命的時候，是大多數，是和廣大人民一起的結合體；專政的時候也是大多數，是大多數人的專政。就是說，就當它成爲「統治階級」的時候，它仍是「大眾的統治」，這統治仍是人民的、革命的，一反階級歷史以來之慣例，是革命者統治反革命者。所以，它的「階級文學」仍是革命的，「民間」的文學，就是成立了所謂的「廟堂」罷，那這也是「民間的」廟堂，正如資本家的洋房變爲大眾的宿舍一樣，住在這裏面的大眾底性質並不因此而改觀。這裏是完全用不着憂慮的。

所謂「民間藝術」入廟堂便不足觀」者，這只是那些以得到統治地位爲革命的終結

的、會革命又會反革命的階級的文學才會有的運命，並不是整個人類的文學發展史所通用的規律。問題是決定於那個階級獲得統治地位（即所謂有了「廟堂」）之後是不是便一變而爲民衆的敵人——少數的統治者。

所謂「民間」的文學、新的革命階級的文學，是不是要拒絕「雅」（美）呢？我的意見是不應拒絕的。因爲當革命的階級走上革命的統治地位的時候，正是這階級的革命文學、這民間的文學提高和洗鍊自己的千載未有的良機，正是使自己的文學成爲更藝術的、更高級的文學，以便進入共產主義社會文學的世界。事實上，蘇聯也正是在這樣做着的。

有許多人，因爲給自有階級文學以來的文學歷史嚇壞了，所以在這裏把問題混淆起來，他們或者是內心裏在大大的恐怖着：「『雅』便要糟，一入廟堂（統治地位）便危險，那裏是去不得的啊！」於是不分好歹，凡「統治的」文學都對之失掉了信心。

這些人正在這「民間的」文學由於無產階級取得統治者的地位而得到空前發展的機會的時候，反更加「憂慮」和空虛起來了。

革命的文學，當其在「民間」的時候，雖有剛健清新的好處，但也有粗糙、拙直的

短處，還不算得到健全的發展；至於說到無產階級本身直接產生的文學，則一時更難談得到。所以，革命文學本身，也正需要革命的階級能成爲革命的統治的階級，使自己因而也能得到健全發展的機會，「既革命，又藝術」。這也就是爲甚麼蘇聯社會主義建設中，文學的洗鍊和發展也是其重要的一個環節的緣故。這正如和資產階級革命不同，無產階級是以奪取政權來開始建設新的社會經濟一樣，也是以奪取政權來開始新的社會主義文學。革命的文學——無產階級的文學的藝術的洗鍊，正是這革命的、民間的文學在這新的時代中的新的任務。原因是明白的：第一，新的順利的條件下文學自己應該有新的發展；第二，「大眾」已經不是舊的大眾，他們的新的生活和新的水平（文化的、政治的），使他們已不能滿足於舊的、自己過去的東西，向他們自己底文學提出了更高的要求。

這是好幾年以前的故事了（一九三四），那時蘇聯的文學界曾發生過一次以高爾基和綏拉菲莫維支爲主的爭論，這是因潘非洛夫的小說「布洛斯基」引起的。

這爭論就是這樣發生的：高爾基由蘇聯文學的現實情勢出發，非難綏拉菲莫維支對

小說「布洛斯基」的過分的評價，強調着蘇聯文學——蘇維埃文學的需要洗鍊，提高藝術教養，講求技術，要求作品「合品格的生產」；綏拉菲莫維支則尙崇拜於那作革命文學之原始自發的表現，對於特別是接近於農民的所謂「野性的力」者，給予難捨的摯愛。但是，綏拉菲莫維支在這一點上是過當了。正如高爾基所說：

「所謂野性的力者，是社會上的不健全的東西，列寧——斯大林底黨，當它底文化政策所採用的方法，是把你所褒獎的那種「力」，想從野人的意識裏驅逐出去。爲什麼呢？——因爲那種力，如果求其究竟，誰也知道的，是除被動物的野性的形式而表現的階級的本能、小所有者的本能以外無他物。」

在那些沒落階級的文學以其蒼白色的「雅」（美、精緻）來訕笑我們「地下時代」的無產階級文學的時候，我們以我們文學的剛健的「粗獷」去抵禦他們，這完全是必要的，且是正當的；剛健粗獷的美，確比那蒼白色的「雅」要高明若干倍。然而不是說，我們將永遠滿足於我們的「粗獷」。——我們也是將需要有爲高爾基所要求的這樣的時代底這樣的文學作品的。在不是非常遼遠的將來，這一定也會在我們這裏成爲現實。

## 論文學的思想與生活

記得抗戰以前，在我們的理論界中就曾提出這樣的命題：「世界觀必須是借形象而具體化了的的作品之本質的本身」；或者是，「文學是思想的形象化」。對於這樣的定義，我是如此想法的：強調「形象」，用這個來反對「思想」之廉價傾銷於文學，像過去曾流行過於我們創作界的那樣，是有積極的意義；可是，將文學的本質歸着於作家的主觀思想或作為思維法則的「世界觀」，並不見得確當。「因為如此，藝術的形象化、具體化的『必要』，就不過是爲了有個『世界觀』要『借』它來這樣的原故，並非爲了『寫出現實的真實來』的『必要』；而作品的『本質的本身』，也不過是些思維觀念的『世界觀』（或「思想」），而不是歸着於客觀的現實物質的反映。」（「現實主義試論質疑」）

我想，假若要給文學以極概括的「定義」，不如說，「文學是現實生活之形象的體現」，或換用高爾基的話，「文學是生活之活的和震動着的鏡子」，比較來得妥當一點

吧？

是的，高爾基也說着：「文學是各階級和社會諸集團的觀念、感情、意見、志願和希望之形象化的表現。」這樣，好像文學也不過是「觀念、感情、意見、志願和希望」等等的形象物，跟「文學是思想的形象化」這定義並不兩樣，他似乎是說了矛盾的話了。但實際是不然的，因為高爾基這裏指的「觀念……」等等，是作為「各階級和社會諸集團」底「觀念……」，不是作者底主觀的「觀念……」，也不是思維法則的「世界觀」。這裏的不同，正如以小資產階級底意識來寫的作品和寫出小資產階級底意識的作品之不同一樣。「諸階級和社會集團」的「觀念……」，正是現實生活的內容被吸注於作家的表現對象。文學的主要任務是在寫人，在社會（階級社會）的現實生活裏，人不過是一定的「階級和社會諸集團」底組成成分；那末，高爾基的這一說法，不過是他同上說法換一種說明方式罷了。

把文學之本質的本體歸之於被形象體現的現實，這應該是沒有疑義的吧。當我們讀着好作品的時候，不錯，是有這樣情景的：作者不斷地給我們以一種極強的「思想力」（氣魄）底震撼，鮮明出一種熱烈和強固的思想在那裏躍動，一時使得那位作者突出地



以至龐大地出現在我們的眼前。但一定神，便隨即知道，這是因為它把所謂「靈魂的深」——（妥斯退益夫斯基）——現實的深顯示給我們了的緣故。激動的力是出於「現實的深」的形象，在這上面才顯出作者把握力——思想力的豐銳；而這又不是平常人所能輕易呈現的，由此才顯出作者高大的姿態來。就是說，作者底「思想」這一工具之顯出它的寶貴，是爲了因它的作用才完成這成功的現實的體現；作者這人物之變得高大起來，是他給了我們以真與美之現實底世界的緣故。

——這就是思想在文學中的地位：它對於一件藝術品之能否完成，及其完成的高度，是有着極大的決定底作用；但它的地位，是一種服役的地位，是作家爲了要能掌握現實底真——「靈魂的深」而用的、不可缺少的一種工具。固然是偉大的工具。

我想，固不可過底估計思想的作用，勿寧把它還估計得更加充分一些，對於新世紀的更需要有創造能力（列寧強調的「主觀能動性」）的我們，這也是合理的要求，是驕傲的擔負。但這是爲能達到這個目的：現實生活之更能透澈地體現，使作品這「現實的反映」的本質更加本質化。顯然，它並非「文學之本質的本身」。假如把「世界觀」一詞換成作家的「思想」，（在我，這兩者是區別來用的。一般的，「世界觀」不能全包

容「思想」的含義；尤其我這裏的用意主要是指作家對藝術文學所抱的見地。」那末，羅森達爾的這段話便可代表我對於這問題的理解——

「……藝術底形象，是現實的反映。但是，現實並非直接被再現於形象之中，而是在藝術家的意識之中，並且當然是在一定的社會底、階級底傾向之中，通過那現實加工的媒介過程而被再現的。決不能忘記一切藝術底形象的這一方面，不然，那就要陷入形象的無思想性的見地裏去了，……現實正唯並非「端正」地被受容，而是在意識之中被加工的緣故，所以就有了世界觀的問題、和世界觀所給予藝術家的創作影響的問題。」（「世界觀與創作方法」。孟克譯，一六一——一七頁）

然而，作家的思想又是怎樣形成的呢？——這在我並不覺得是「愚問」。原因是，在提高寫作力的呼聲下，我會被這樣的倡導吸住道：

「……沒有思想的人絕不會體驗出身受的生活是什麼，過去一般指示者，侈說什麼從實生活來體驗哪，……之類的话，其實沒有思想的體驗是完全無用的，一個農夫想讓他說明他自身的生活為不可能，但是一種刻苦的觀察，可得道這些。」（端木蕻良：「文學的寬度、深度和強度」。「七月」一集五期）

思想既不是從天而降或由父母的「生理」所產出，（據說這也還可以「討論」）那末

怎樣才能有這思想呢？它可是和作家所要反映的現實生活毫無關係的、或是二元地並行的麼？「從實生活來體驗」既是「侈說」，這就不得不是繼起的問題。而當這問題提出時，我想到上面的倡言有引入迷路的危險：思想是強調了，然而思想將神祕化了。

在我想，思想不是先天帶來的，而作品的深又必以思想的深作保證；但這思想，也可以同樣從體驗中去獲取：獲得生活同時也能獲得思想，思想的形成（及成形）和實生活的體驗不是毫無關係的。反之，對於一個藝術家，這個全過程的發展，我得到的理解倒是：由生活（包括趣味的被引起、趣味的實踐、教養、學習等等）形成思想，並自身體其思想；再即以所掌握的思想去觀察生活，而在與生活一起的觀察中，更豐富、發展、強化以至修正他思想的內在。以此，他的思想甚至在形成之後，還跟隨於他生活的體驗而繼續着發展的過程。果戈理的理想破滅；王爾德的承認現實；羅蘭的找到蘇聯；紀德的搖來擺去；……都是些好例子。自然，要一個普通的農民也能像一個作家一樣去用思想體驗他的生活，是難能的。不過一個農夫雖於生活中而不自體驗其生活，但一個作家要能獲得思想，却仍離不開生活的體驗，對於「思想」，它也不是「無用」的。至於普通一個農夫爲什麼不能如作家一樣地體驗其生活呢？那是缺乏教養和沒有他

活動發展思想的餘裕啊！——但也還不可過分的輕視。和他們一起，雖然太像星花，只是些零落的和散亂的閃光，但也還可以由這裏令我們得到許多生活之思想的啓示。

我由這樣的對於「思想在文學中的地位」底理解而來，想：作者的思想如還不够成熟，不够高遠，首先正不妨多多加強些生活的體驗，這還是沒有壞處的，這裏只要穩穩地記住同時努力於思想的修養，但也就在這中間。書本的學習，特別是書本理論的學習，也得在這中間來體會，來溶合，來使之取得活的生命。寫的東西完全如「描畫」，被動多於主動，不是自己掌握生活（題材）而是給生活（題材）牽住自己吧，也不要緊。因為這是一個血肉搏鬥的過程，戰勝它，要得從這與它不斷接觸、不斷鬥爭中，漸漸改換「力量的對比」而來的。決定的路線只有這一條，這是焦點。自然，這要不是止境才不會渺小！

（一九四一年八月五日）

## 紀念十月革命二十四週年

今天，是十月革命廿四週年的紀念日，而法西斯希特拉向這社會主義蘇聯的瘋狂進攻和虐殺，已進行四個多月了！現在莫斯科已處在最嚴重的狀態，千千萬萬完全是社會主義的奶汁育養出來的蘇聯青年，正捲入爲他們所未曾經驗的大浴血的鬥爭中。

這是一個關係人類命運的戰爭。

而東方法西斯強盜也在躍躍欲試呢……

但我們，中國人民的作家們，是有這樣的決心和毅力來擁護蘇聯到底的，因爲我們由於稀有的密切的文學接觸，我們和蘇聯人民的「心聲」，從十月革命起就一直相通着，以精誠與熱情而結在一起了。在十月革命前，我們便對俄國爲人民的自由解放盡力的文學深致敬意，將契訶夫、屠格涅夫、托爾斯泰、妥斯退益夫斯基等介紹給中國人民；當十月革命爆發，在它的鼓舞之下，我們同時會更加熱情進行了「五四」思想革命——文學革命運動；而當着無產階級專政初建立的期間，蘇聯無產階級迫不得已以無情

的革命的恐怖來鎮壓反革命的反動，於是咒罵、嘲笑、謠言、非難蘇聯無產階級的聲音從世界的四面八方飛起，然而我們仍不爲這些惡意的挑撥所離間，短視的非難所動搖，仍緊緊的和蘇聯的無產階級站在一起，爲他們向這班惡意者揭發和向這些短視者解釋。

魯迅先生那時曾力言：

「俄皇的皮鞭和絞架，拷問和西伯利亞，是不能造出對於怨敵也極仁愛的人民的。」

「改革者大概就很想普給一切人們以一律的光明。但他們被拷問，被幽禁，被流放，被殺戮了。要給，也不能。……假使遏絕革新，屠戮改革者的人物，改革後也就同浴改革的光明，那所處的倒是最穩妥的地位。」

「平民總未必會捨命改革以後，倒給上等人安排魚翅席，是顯而易見的，因爲上等人從來就沒有給他們安排過雜麵。」（「爭自由的波浪小引」）

至於到了五年計劃成功，蘇聯無產階級已從困苦與艱難出來而富裕了他們自己，並生長出了他們光輝燦爛的新的文學以後，我們和蘇聯人民的親切的、戰鬥的關聯，是更加深廣了；我們加入過國際革命作家聯盟，我們廣大的介紹了「十月」的光輝文學，並且是爲了拿它們來教育我們的人民；雖然追隨着監牢和槍殺，但我們未嘗稍懈……。抗戰以後，我們的交往是更自由和順暢的。

這些是說，我們，中國人民的作家們，和蘇聯人民精神的、心靈的結合是如此之深，如此之遠，並已經久經考驗，不能分離的了。

而這也真是值得這樣擁護和這樣深愛的人民、的國家，因為他們過去是以他們自己的血肉與勞力，從長期艱苦的犧牲和努力將自身締造成人類解放的偉大的燈塔，既照耀了世界，也照耀了我們的！

所以，在今天，那怕希特拉憑藉於德國侵略的、軍國主義一面的傳統，用他培養「亞利安青年」的目的只要「體格」跟「一付有用的工具」的教育政策（「我的奮鬥」，中文本二一一——二一三頁），驅使這樣訓練出來的野獸群撲入肥沃的美麗的蘇聯國土、蘇聯人民的身上；那怕他在「群眾只知道無情的力量與統治者的命令之殘忍。對於這些，他們是服從到底的。」（「我的奮鬥」中文本一二頁）——這樣的信心下狂想着他蠻野的威力；那怕社會主義的國家縱還可能再到臨災難與不幸，展開再造的更曲折的道路與前途……我們，中國人民的作家們，仍舊是不加考慮的保持我們過去一樣對蘇聯的信心和更蓬勃的戰鬥意志，正如我們的抗戰雖處在持久艱難的鬥爭中，然仍有極蓬勃的戰鬥勝利的信心和意志一樣。

何況我們看見，希特拉對群衆的這侮蔑的夢想已經在這裏殘酷的遭遇到粉擊，蘇聯之無限有生的抵抗（並要反攻）力量正在不斷蓬勃生長的呢？









## 污穢進行曲

前些年文壇上的曾今可先生，是一登上台就八面威風的：自辦書店，自出刊物，自吹自捧，還要「領袖」什麼「詞的解放運動」。一時連「五四」的史績都不放在眼裡。到得他強姦朋友意見、謀害朋友生命的手段也要出來時，這才弄到「天怒人怨」的地步，只好趕早收拾，登出廣告，宣佈「下野」。後來雖然有時還探頭探腦，但直到現在還陰陰沉沉，翻不起身來。看來，那代價實在也不小，是能引得起某種人底「悲哀」的。

今年三月間，北方出了一個面積很大的刊物，叫「文學導報」，張露微先生「編輯」的。但似乎還不僅此。那封面上、廣告上、目錄上、文章上……都排滿「張露微」三個大字。第一看內容：前有「清算」，後有「罵倒」；但「清算」也是「罵倒」，「罵倒」也歸「清算」；而都是「張露微」先生的手筆。其罵倒之法，却也精工：首先是自認爲「不够登大雅之堂」的自卑，接着就將「偉業」、「權威」、「老將」、「讜言名論」、「老論客」，雜誌、編輯、作家、批評家……都罵個周全。全中國只有一點兒

被他看做「例外」，那就是：「天津『庸報』」「另外一頁」的編者姜公偉先生，上海『晨報』『晨曦』的編者穆時英先生，天津『益世報』『語林』的編者吳雲心先生，『星火』的編者杜衡、楊邨人、韓侍桁三先生」跟「另外一些朋友」。其次看廣告：計有「中國青年作家協會」「總會」的啓事；有「拙譯……之名著……早有定評……盼各地讀者多多預約！」的「張露微啓事」；有大板的「張露微主編」「將要出版」的雜誌廣告和「張露微著」「張露微譯」的許多「偉大」、「光明」、「不可不讀」等等「叢書」的「出版預告」，照例在尾巴上是「歡迎直接預定」、「歡迎預批預約」、「折扣」如何驚人、「預」買如何便宜……等等，等等。

但同刊四·五期合刊（十月十六）却告訴我們了：

原來所謂「中國青年作家協會」也者，只是「張露微先生創辦的事業」；（「編後雜記」）什麼刊物刊物……叢書叢書，……大概也僅是些「不兌現的廣告」；（「我們的聲明」）於是那大大呼叫快點拿錢來「預」買之類，不過是想撈幾個胡塗錢而已！讓我抄下幾句，「改組」後文學導報社同人底「聲明」來看看：

「……經張露微先生手裡訂的『文學導報』，我們仍然寄給，……雖然在一百多個訂戶

中，（雜誌公司訂戶在外）我們只收到幾個訂戶的錢，一二期的入款算爲張露微個人，葉新淺以先拿「文學導報」的錢也算歸還張露微的一二期的欠款……」

只須這麼一點，就知道那些甜甜蜜蜜的吹打以及文壇上這「標金生易」的玩藝，其實是什麼一回事了。

不過這「聲明」，是跟着改組後的「文學導報」走的。事實的揭穿，會給事實的玩弄者以怎樣的結果，是想像得到的事。張露微先生自然更加明白這點。於是高明的「法寶」出現了，看「多樣文藝」十一月號的大字「啓事」吧。原文如下：

### 賀知遠緊要啓事

知遠平日爲文習用「張露微」三字爲筆名，今因發現重複，恐生混淆，決自一九三六年十月起永不再用。此後爲文治事，概用知遠原名負責，特此聲明。（通訊處：上海漢口路五六二號）

經這一變，好像以前的污穢概作了塵土，給大風吹走了。而十月以後的「賀知遠」依舊跟十月以前的「張露微」一樣是八面威風的：「賀知遠主編」的「新的文化革命的

先鋒隊」也「準十一月出版」了；「擁有整千青年作家」的「中國青年作家協會總會」（不是「十月」後的）也給他帶來「上海漢口路」了；每個「青年作家」「至少要訂一份」「新的文化革命先鋒隊」「趕快把定閱的錢寄來」的「確定計劃」也「公佈」了；叫着「我們沒有悲哀」，將還在「張露微」筆下譏刺侮謔的「老將」改稱為「我們的導師」，要「永遠繼承着」他的「精神」而「前進」了；等等，等等。

法術的確是偉大不凡的，為當年的會今可所萬萬趕不上。但我想請問十月起行的「賀知遠」先生：欺騙詐財，變名逃走，是否也算在「魯迅事業」的「繼承」項目之內？

（一九三六年十一月五日）

## 透底論二種

世界上流行着一種理論，看去似乎非常公平、正確、澈底。譬如一主張「革命文學」，就要百分之百的「革命」，一有缺陷，就認為不值一哂；一要自由，就倡言復辟也要自由，屠殺大眾也可以自由；一說反對八股，就把「詩云」、「子曰」、「達爾文說」、「普列哈諾夫曰」也一起算做八股；一贊成打倒偶像，就連「貌似偶像的活人」也一齊打倒，以至打倒「打倒」；一說「革命」，就連「革命」也要革命；……可是結果，只有借來的那幾句口號存在，而這些口號本身的東西，連帶革命文學、自由、反對八股、打倒偶像、革命……的一切，都在不知不覺之間，通通結漏掉了，「原來只剩得一個無底洞。」——這是「透底」而非「澈底」，理由早已經有人透切的說過了。

（「二心集」：四——四六頁；「偽自由書」：一一〇——一一五頁）

但這種「透底論」，却有三種用途。

譬如某種「前進青年」，舉止非常潤綽，香煙非上等的不抽，有人如果勸他：「何

必這樣浪費呢？」？那他會這樣回答：「斯大林、魯迅也要抽煙呢，何況於我！」對災民乞丐等他是素來仇視的，但如有人向他表示不以為然，或竟說他兩句時，他便會這樣來答覆：「這是非常嚴重的社會問題，是個人的優待能夠解決的麼？你這樣做只有使他們更只會想苟且偷安，倒把整個社會問題弄得更加嚴重了！」……

這是一種用途。這種是用透底論來作掩飾自己用的，目的在於要使自己什麼都可任意而行，而自己的什麼都無不相合于「前進」之道。

英雄在要打倒那使他「不得志」的英雄時，他就拿「救民於水火」的大義去謀取「群眾的擁護」；到得他做了「得志」的英雄時，他又有了「維持社會治安」的大道理來殺掉「救民於水火」者。如果是文人，那在他要證明某人是「右傾」時，他就會說某人的作品那些地方最沒有「現實積極性」，或是「談神說鬼」，是「奇蹟」；但到如有人指出倒是他沒有了解那篇作品的「現實積極性」等時，他却又會說那個人是個百分之百的「功利主義者」，總要找出一句說話，一篇文章都要有「現實積極性」，罵他不過是個「一為而無不為」的人，僅次於老子一等的了。他要駁某人對某句話的解釋是「不通」，是「很奇妙的」時，他就會說其實那句話該如何解釋如何解釋；但到如有人拿出



另外與他不同的解釋來的時候，他又會罵那人「只會在字面上做文章」，原來他不過是一個「形式主義」者了。他如果是編輯，那在他有「名人」可以「拉稿」的時候，他就會向讀者打起「儘量使本刊內容精彩」的招牌；如果沒有了「名人」來做幌子，那他就用「本刊是年青的，專登新進無名作家們的作品」來號召了。……

這是透底論的又一種用途。這種是用透底論來作攻擊別人之用的。目的是在要能夠迅速的克敵制勝，而自己掉去總無往而不合於「道」。但他的真正目的只在要打倒對方，道不道倒無所謂，只求別人沒有什麼對，自己沒有什麼不對。但有的也連這點想頭也沒有，暗地裡只注意着他自己的利益。

透底論的還有一種用途，是用來「取消」一切的。其法是由混糊一切好壞來判定一切都壞。但有的却又在這之後獨誇耀的表示出他自己。

這種「取消」式的透底論，倒是來得真的高妙的。凡是有力量的、有勢力的、而又漂亮時髦的言論、名詞、口號，甚至于那個曾鐵一般的生活過來的人，看去他都擁護，但他却擡着這一切做招牌，反在這下面來打殺、辱罵、恐嚇、誣蔑這一切的本身。譬如：魯迅先生有過「忘記我管自己生活」、「不要做任何關於紀念的事情」的話，於是奉命

或未奉命而都要消滅他底社會影響的人們都樂了，就拿着這幾句話，向着凡是哀悼他、紀念他的人們投去：什麼不做任何紀念才是最好的紀念嘍，什麼反侮辱了死者嘍，什麼真的做了糊塗虫嘍，……朋友的哀痛，群眾的悼惜，甚至夫人子女們的悲哀，一切都是「虛偽」，是「沽名弔譽」，倒好像只有他才是唯一的最能夠「理解死者」的人。……

有個人在魯迅死後來做「魯迅新論」（註）這「新論」就由引用幾句魯迅的文章開頭，擺起「我才是最正確的瞭解魯迅」的氣派，却不分青紅皂白，割用魯迅的話來誣蔑一切哀悼魯迅的人。借魯迅的話做帽子，無分析、無論據的判定一切哀悼魯迅的人都是在借魯迅的死屍來「自炫」、「賣錢」、「營私肥己」；可是他底「不忽視他的好處，也要指出他的缺點」的「魯迅新論」，終于又一點兒也不「新」，——擡出來的魯迅的罪狀又還是偏狹、頑固、氣量小、虛無主義……這些老套。新鮮的只在於空搬魯迅的理論來「取消」魯迅理論的具體內容，特別的只在於取消了這一切之後却又公然擡出了一個久已陳腐了的他那付「理論」。

這也是第三種透底論的標本例子。

（一九三七年一月二十五日）

## 「晚一點也好」

說來要算是一年以前的事了。那時曾在本刊物的封面上看見過一幅轉載的漫畫：左角上畫的是一幢房屋，大門開着；M·高爾基站在門前的台階上；他的臉掉向正往他這個地方跑來的人們，兩隻手伸直攤向大門裡面。朝他飛跑而來的這些人們，有矮子，有長子，有瘦子，有胖子，有青年，有老人，有抱書本的，有挾報紙的，有一面拖着木偶跑來的，有一手提墨水瓶，一手捏着筆桿跑來的。……這是什麼意思呢？該刊的目錄頁上註着：「高爾基教作家學習」。

「晚一點也好」。

這幅畫將高爾基的誠懇和作家們的踴躍於「學習」表現得非常生動，然而我却感到移到我們國家裡來的不合時宜。我們這裡，倒只有「糟糕一點也好」才是聖言，「晚一點也好」主義是只有處處觸霉頭的。如允許學用一句趙景深教授的名言，那就是「寧爛而不遲」主義的風行靡世了。

一有新的機運，大家集中精力去注意的是搶先，是爭頭領，對於那到來的東西之本

身，倒少有人集中精力去研究，去先求理解。「革命文學」來了，哄的一聲，不三天就是滿地的「革命文學」；「國防文學」來了，哄的一聲，也不三天就都是滿地的「國防文學」；在「革命文學」的時候，只要是「我讚成革命文學」的，便什麼都好；在「國防文學」的時候，也是只要抄去「國防」兩個字的，也什麼都行。至於真正革命文學了沒有？實在國防了點什麼沒有？倒少有人去管、去追問的。但抄名詞容易，要保持不把這抄來的東西弄糟就很難。無論怎樣好的名詞，一被顛三倒四的「運用」，不幾下就要弄到一塌糊塗的。所以一時吵吵嚷嚷，氣焰萬丈；一時又煙消火滅，故我依然。但可嘆的還是要對之批評一下也難於下手。

若這批評是發在弄得一塌糊塗之後，那就要碰着這麼厲害不過的法寶：「你怎麼不早點站出來？早些時候你上哪兒去了？讓我們也在那個時候得來聽聽你的高見呀！」——意思是一遲」的批評就是不值一顧的批評；隱意是「你那時沒有站出來，可見你也跟我高不了多少，你『現在』不能責備我『那時』的行動」。仗恃的或自炫的是，你們終及不得我的「敏捷」，常能「獨得風氣之先」，雖錯猶榮。但批評者若是發在「那時」呢，也不行的，那又是另一番的理論。你說是這，他說是那；你說該切實的研究一下，

要做就要負責的做得好一點，——至少要多多少有點實際的益處。他却說研究是「學者」的態度；為做得好而不「早做」便是「等待主義」的「取消觀點」。 「學者」的解釋是「書獃子」；「取消觀點」的註脚是「反革命」。於是為他們所有的仍是堂堂正正的大旗，而凡敢於有點疑義的反駁還是都要被註定得不能超生。……

一九二七、二八時是這樣，一九三二是這樣，傳統悠久得很。然而一切都只作「手段」用、「花頭」用，甚至「敲門磚」用；因此一切都被寫歪、被糟踏、甚至被變價出賣。……這結果也一樣的悠久得很！

「假使有一個人，在路旁吐出一口唾沫，自己蹲下去，看看，不久准可以圍滿一堆人；又假使又有一個人，無端大叫一聲，拔步便跑，同時準可以大家都逃散。……」（「一思而行」）

嘯聚而居的時候，不過是些烏合；經不起兩回風霜，又一切都會烟消雲散，問題依舊原封的擱着，且只有更加難。人世間不過就只多這麼一場紛擾而已。……

還是真的記住或真去想想高爾基的話，就「晚一點也一好」吧！但又得請求不要擡着這「晚一點也好」來殺人。

（一九三七年三月五日）

## 關於讀小說的態度問題

××同志：

來信收到。

關於你們同學中間對於「狂人日記」討論上的那兩種爭執的意見，我是同意後一種而不同意前一種的，理由大體上也是那樣。一個作家，在他使其作品形象化的過程中，常常會採取與他所要表現的事情有關的、周遭的景物及人情心境等，用來渲染和「烘托」他所要表現的東西；這些，自然也可以說是爲主題而用的或圍繞着主題的。但就因此證明，不是作品的每個角落都能直接用來作主題的解釋，每一句子都在影射着「大道」的；而且，特別是代表那首先起來反抗冰山似的傳統壓迫的作品，有時作者還會故意要扯進些不相干的東西，放點煙幕，來使得他的主意得在作品裡隱蔽一些，而巧妙地完成其革命的藝術底力量，這是文學史上常見的事，何況「狂人日記」本來就要寫得像些「狂人」的呢？它藝術的戰鬥意義固然也就在這「狂人」中，但如果把狂人都寫得像些

清醒人一樣，一點真的神經錯亂也沒有的話，如前一種意見所揣測，那就會不是什麼「狂人」而是位「英明的政治家」了吧？但還說什麼「狂人日記」呢？作品的現實性沒有了，作者的現實主義的立場也會漏掉了。魯迅的「狂人」是被賦予了戰鬥任務的，但是他也「狂」。——這便是我底理解。

是的，我曾經對同學們說過；我說，在魯迅先生的思想裡，是蘊藏着非常豐富的對於中國革命運動的策略指導思想之天才的卓見。但我說這話的時候，是在分析他底論文，記得還特別舉了「論『費厄潑賴』應該緩行」（一九二五）作例證。自然作品也是通過作者底思想和反映作者底思想的，但假如要拿這個簡單的公式去神經過敏地考察他的作品，那就錯了。

怎樣去瞭解、研究作品呢？在這裡是顯示了一個原則性的問題。我們是不能用抽象的一些條文的政治概念去在作品裡找「根據」的，這會完全沒有益處。因為：這固不會真的了解作品，也不能了解作家，也不能使自己從這行動裡得到些什麼（特別是藝術的修養、技巧的修養）。這是鑽牛角尖的辦法，我以為是不好的。我想的讀作品的態度是要「從作品出發」：先看它寫出了怎樣的場面（景色、故事、人物），有些什麼巧妙的

地方（自然以及笨直的缺點），然後才再看其中流露了些什麼情感和思想……並且，在這進行的每一過程，都可以吸取對於我們、作為讀者的我們的養料。——自然，具體論究起來，這問題還不這樣簡單，不過一時時間不允許，就說這麼一點吧。假如我是對了，那就已可看出別一種說法的謬誤。（我還想補充說，對於學習「寫作」的人，特別是對於「初學」寫作的人，最後一過程要次要一些。）

我決不敢說是「指教」，不過提一提我自己在這問題上所達到底見地而已；且，不能幫助您解決同學們的爭執，那還是要待於同學們底最後的公決。完了。並致敬禮！

雪葦 二十四日（一九四一年）

### 備考：來信

雪葦同志：

近來我校討論魯迅之「狂人日記」發生了兩種不同的見解，摘錄如下：



一者以爲「狂人日記」中，包括許多政治理論問題，有對當時各階級的估計，有戰略、策略等等。於是對該篇各節之描寫，甚或某些詞句，均加以政治性之註解。如：「今天晚上，很好的月光。我不見他，已經三十多年……」以爲「月光」是指辛亥革命或五四運動；「三十多年」以爲是指中國歷史上某一革命事件。如：「早上，我靜坐了一會，陳老五送進飯來，一碗菜，一碗魚；這魚的眼睛，白而且硬，張着嘴……便把它兜肚連腸的吐出。」以爲「菜」「魚」是指統治階級有毒的教育，故狂人吐了。如：「……記得什麼書上說，有一種東西，叫「海乙那」的，眼光和樣子都很難看；時常喫死肉，連極大的骨頭，都細細嚼爛，嚥下肚子去，想起來也叫人害怕。」以爲「海乙那」是指的帝國主義。諸如此類。

另一，以爲「狂人日記」主要的主題是五四時代，反封建，反禮教，反愚昧，反保守的吶喊，以及對於在封建社會教養下的人性的解剖與諷刺。關於文中所描寫的如「三十年」，「魚」，「海乙那」等事，只是爲了把這篇作品刻劃得更真實些，更合理些，更動人些，這是作品藝術性的問題，故不敢同意牽強附會的政治化的註釋。當然也深知魯迅先生不僅是文學家，而且是思想家，在其作品中確是有着很多可貴的戰略與策略的

貢獻。唯一「狂人日記」，這篇作品中，是否可以根據其中的描寫，情節，詞句，而予以嚴格的階級分析，政治化起來，甚或謂其中已提出了戰略與策略來，很覺得有商榷的必要。

我對文學無知，而兩者爭執又頗激烈；只得提出來，求您詳加指教！謝謝。並致  
教禮

×× 三月二十一日

## 關於「才能」問題的通信

正亮同志：

發表在「中國青年」二卷六期上的何其芳同志那篇「怎樣研究文學」的文章，在我看來，理論上確實是有着欠妥當的地方，譬如在「才能」的問題上就是。

首先，何其芳同志沒有給「才能」問題做一個確切的、我們的解釋。「才能」文藝寫作的基本能力或基本要素，是存在有各種不同立場的解釋的。比方說吧，資產階級的文學家們解釋「才能」，把它當作天生的東西看待。這天生的「才能」落在誰的頭上，那末，他便是一「天才」，別的人們是死都無法和他平等的。顯然，這解釋對於資產階級的社會，有着它的用處。智識學問（不只文學）這些東西，在他們看來，也要和社會的生產手段一樣私有起來才好，於是在這種「理論」之下，使用他們的金錢和教育偷地這批「天才」準備出來了。但是，這是假的，虛偽的說教，不值得我們相信的。我們對於「才能」的認識不同，我們的認識，與他們的這種見解毋寧說是對立的。在我

看來，「才能」不是天生的，而是人爲的；不是「神」的「命中注定」，而是在一定社會環境（家庭環境也在內）下的自我學習、修養的產物。何其芳同志把「才能」問題提出來了，但未給與在這問題上的階級觀點的解釋，他舉了幾個例子，而又不給這些例子以比較完滿的說明。比如他這裏所舉的A·契訶夫（即趙景深譯作「柴霍甫」的），就正是「努力」出來而不是天生出來的一個。光說出「他還是廿三四歲的大學生……」這一點是不夠的，二十三四歲時及其以前他曾做了些什麼還可以提一提，看看那時他曾經受過多少次「並非天才」、「沒有才能」、「庸碌」的嘲笑。（你可以查查趙景深譯的「柴霍甫短篇傑作集」——開明書店出版——卷首的文章。那裏有着這個材料。手邊無書，不能具體引證）就是年青，表明他的成就快一些，但是也不能說明這成就是主要由於「才能」不是由於實地的鍛鍊；因爲就是年青，就如蘭波那樣的人吧，更年青的時候就有了他刻苦的努力，傳記家往往不會知道，是別人也不會料得准的。至於那個反面的例子，同樣也沒有說明白：他說的那種人是只因爲要「印了許多書」（中國特別多的那種「成名主義」者們）才去「努力地寫」，於是只能終無成就的呢；還是出自真心要求的、嚴肅認真的學習寫作而仍一無所成的呢？……因爲何其芳同志對這問題是這樣的混沌，所

以這里，倒給讀者以一個這樣的印象，好像「才能」這個東西，真也似乎有點神祕起來了。

其次，說到你提出的：「一個愛好文學的人，當他學習寫作之前，是不是要先考慮自己的『才能』」這問題。對這問題，我的意見很簡單，以為：完全不必要。因為，第一，這樣的問題是空洞的（或「玄學」的），——這怎樣能夠得到正確的解答呢？有嗎？何以見得？你曾經寫出過「偉大的作品」麼？沒嗎，又何以見得？你能够確定就永遠寫不出好作品來麼？至於「智力」怎樣；「感受力」如何；「感覺銳敏」到什麼樣的程度，——够不够「適宜於從事文藝工作的」水平？這有什麼具體的標準來測量呢，這不過只有使人越想越糊塗吧了。第二，還沒有去學習，去試驗，去實踐（寫作練習），怎能就知道自己有沒有「才能」，有多少呢？——也許自己是有「才能」的，但是不

「開始學習寫」就可以成爲「文學家」麼；也許自己是沒有「才能」的（這東西憑空完全看不見），但是假如就「開始學習寫」並「大膽地寫下去」，就真不能在文學上做出一點成績來麼？除了武斷，誰也不能肯定或否定這問題吧。——這是「做」纔能解決的問題，不是躺着想想便能得出答案的。第三，世間上是很少有這樣的人的：他對於某件

事根本不發生興趣，根本漠不關心而會自動的想自己要從事那種工作的。只有對「文學」懷抱熱情、發生興趣的人，他纔能有「對文學我也要學習學習」的願望。但既有興趣而且想學了，就證明他就不是那種一般的和文學沒有「緣分」的人了，就更加應該首先讓他修養並「開始學習寫」起來。這裏何其芳同志的「有了才能，有了修養」纔「開始學習寫」的話，不只在問題的本身犯了「機械割裂地了解」的毛病（因為事實不是這樣分得開的），而且內中是包含着更大的錯誤，——這等於叫人不要動，和魯迅先生指出的那種「使他躺着研究到能够飛跑時再下地」（華蓋集：「這個與那個」）的理論差不多，這對我們青年的文學學徒們，不用說是很有害處的。引起你的不滿是完全應該的。

至於你所提出的第三個問題，因此也就可以不必特別加以說明了吧。智力的差別也不是天定的；一般的「智力」問題也還不全就等於「文學才能」的問題。……

總之，我的意見，以爲：（一）寫不寫得出好作品來，決定的不是先天的「才能」

而在於後天的這「才能」的培養。培養的方法，就是在已有愛好的基礎上，實地的修養和不斷的學習。（二）對於富有從事文學的熱情，愛好文學，初學寫作的人，尤其要緊

的，倒是不要害怕，不要爲空洞的「才能」論調所嚇倒，要像魯迅先生說的大膽的寫下去！在學習的實踐中去鍛鍊出充分的寫作「才能」出來。

最後，在你看了我的信後，我希望你在那裏還可以把這意見提出給大家討論討論，假如你能够把你們討論的結果和意見來信告訴我更好，這是我希望的。

完了，並祝：

努力！

雪葦 六月十日

備考：一 原作：怎樣研究文學（何其芳）

我在考慮是不是應該提出才能這問題。從事文藝工作是不是需要一種特殊的才能？假若需要，那又是什麼？

安東·契訶夫在他的契紅德時代，就是說當他還是一個二十三、四歲的大學生，他就

給報紙寫一些小笑話。我們看一看那些小笑話吧。魯迅翻譯出來了一本「壞孩子及其他奇聞」。讀了那些小故事，我感到它們比有些寫了許多年，出了許多本書，而且正式地標明他們的作品爲短篇小說的中國的作者，或者現代外國的作者的東西好得多。因爲它們當中有一些留給我不可磨滅的印象，而我用來和它比較的那些作者的短篇小說却往往讀時使人感到不滿意，讀後很快就被忘記。

在伊凡·蒲寧的一篇回憶錄裏，契訶夫提到了拉蒙託夫的一篇小說，他說：「我不明白，爲什麼還不過是一個小孩子的時候他就能寫出了『塔曼』。假若一個人能夠寫出那樣一篇和一個好喜劇，就是死了也可以心甘了。」

在詩人當中，才能的很早地顯露和成熟更是較普通的事情。誰都知道箕茨只活了短短的二十六年，而藍波的作品差不多都寫於他的二十歲以前。

反面的例子一定也是很多的。一定有過，而且正在有着一些無名的小悲劇。一定有許多努力地寫了一生或者半生却沒有寫出什麼好作品，印了許多書却沒有什麼讀者。

假若這類的人，我在不敢十分自信地想，不去從事文藝工作，而去當建築師、飛行員或者會計員，是不是會比較地有成就一些呢？是不是比較地不浪費了他們的生命，而他們



的工作也更對人類有好處一些呢？

才能並不是一種非科學的幻想物。人的智力是有着差別的。有些頭腦比較適宜於論理的抽象的思索；有些頭腦對於生活、現象和具體事物的比較感覺銳敏一些；有些頭腦却比較遲鈍。

一個智力低下、對事物缺乏受力，而又不大肯思索的人是不適宜於從事文藝工作的。

有了才能，有了修養，我們就可以開始學習寫了。而學習寫所首先碰到的恐怕就是寫什麼的問題。主題與題材的問題。……

（下畧。原文係一九四〇年二月二十七日早晨到晚上於魯藝東山」寫的，共七節，此為第三節，也是談「才能」問題的全部。其他無關，故不附錄。——雪葦）

## 二 來信

最近在「中國青年」（延安中國青年社編）第二卷第六期（五六頁）上有何其芳同志的一篇文章，題為「怎樣研究文學」？我看過以後，一般的都很同意，但其中有一點

我很不明白。這就是關於從事文藝工作是不是需要一種特殊的才能的問題。作者的意見是說需要，末了，肯定結論道：「一個智能低下，對事物缺乏感受力，而又不肯思索的人是不適宜於從事文藝工作的。」這裏問題就發生了：首先，「才能」二字這裏如何解釋？是不是像一般人所說的「天資」？特殊才能是以什麼為標準？此其一。一個愛好文學的人，在他學習寫作之前，是不是要先考慮自己的「才能」？假如自己認為沒有「才能」，就應該改行嗎？此其二。智力的差異是才能的表徵嗎？此其三。

「才能並不是一種非科學的幻想物。人的智力是有着差別的。有些頭腦比較適宜於論理的抽象的思索；有些頭腦對於生活、現象具體事物的比較感覺銳敏一些；有些頭腦比較遲鈍。」這一節我完全同意，可是，我以為這不能夠就推翻我的疑問。

在我，以為「才能」在人類本身是不存在的，祇是人類對於一種事物特別愛好，即做的有成績就是了。假如他沒有正確的人生觀和宇宙觀，豐富的生活經驗和高度的興趣，祇有「才能」又有什麼用處呢？而且它根本就無從發揮。

「有了才能，有了修養，我們就可以開始學習寫了，……」這是什麼意思？這樣，「有了修養」還要等着「有了才能」。好吧，初學寫作的青年們，我們先不要學習寫作

好了，因為我們之中，雖說有點修養，却很少有特殊才能的呀！……

陳正亮 一九四〇年五月三日於慶陽

### 三 另一封回信

陳正亮同志：

恕我也來對你談談你所提出的問題！雖說你並沒有把你關於我那篇文章的意見直接寫信告訴我，「大眾文藝社」把你那封信的摘錄和雪葦同志的答覆都轉給我讀了，使我想來解釋幾句。

我是一個從事創作的人。一個從事創作的人，即使他缺乏着理論的修養和有系統的見解，對於文藝上的問題，還是有他的意見的。這種意見主要地是來源於實際寫作的經驗，別人的作品的閱讀，個人的感想。它的好處（假若有好處的話）是可能比較說得親切一些，比較對於某一點說得更透闢一些，而它的壞處却是往往不像理論家們說得那樣周密，那樣四平八穩。

所以「怎樣研究文學」不過是一篇雜感。一篇零零碎碎地說出當時想到的一些意見

和感想的文章。強調了某一點，忽略了某一點，沒有把某一點說得很周到，沒有把這一點和那一點的關係辯證地說出來，都是難免的。而且題目是那樣大，中國青年社又限定只寫五千字左右，要把應該觸到的問題都提及，而且都圓滿地談論一番，恐怕不但很困難，而且是不可能的吧。

就僅僅才能這個問題我感到就是很複雜的。要得到圓滿的解釋我想恐怕要求教於專家。不過你說，「才能在人類本身是不存在的，只是人類對於事物特別愛好，即做的有成績就是了。」我不能同意。就是雪羣同志的痛快的解答，「才能不是天生的，而是人爲的。」我也覺得還是欠妥當。

才能是存在着的。同樣地對於某種事業或者工作特別愛好，同樣地努力去做它，除了另外一些客觀的和主觀的條件，才能也是一個決定的條件，決定我們的成績的大小的條件。

才能需要環境的培養，發展，但決定它的一個最先的條件還是原來就存在着的，而且在不同的人的身上有着不同的情形的。它就是人的腦子。人的腦子正如人的骨骼，面貌和其他身體的部分一樣，雖說一定要受着生下來後的環境的影響，我們不能不承認它們

是原來就存在着，而且在不同的人的身上，有着不同的情形。因此決定才能的雖說不是「神」的「命中注定」，也不僅僅是「一定社會環境下的自我學習，修養」。它還有着一個最先的條件，一個基本的條件。

我想一個馬列主義者不應該抹殺這個事實。只是我們也不應該把它孤立地提出來，強調地提出來而已。因為我們的問題不是人的才能本身的問題而是怎樣一種社會制度，怎樣一種環境才最適宜於各種人的各種才能的培養，發展，不至於使它受到斲傷，阻礙，限制或者甚至毀壞。

所以我在那篇文章裏說，「我在考慮是不是應該提出才能這個問題。」然而我終於提出來了，因為我當時有了那樣一點感想。那點感想是來源於我當時想到了我自己，也想到了別的人。我想到了我自己的寫作的成績如此可憐：在過往的有才能的寫作者，在我這種年齡多半已經寫出了一些優秀的作品了，而我却是一無所成。從我自己我又想到了別的人。這樣的人是有着的：相當努力地，不斷地寫了許多東西，但從他的作品裏却看不出一點才華，看不出前途和希望。這與其說我菲薄他們，不如說我很同情着他們。

不過現在想來，我那點感想對於初學寫作的人是不必提出來的。努力很久而還是毫

無成就的寫作者究竟還是不多的。至於我們的才能的大小，即使它們會決定着我們將來的成就的大小，那又有什麼關係呢。契訶夫不是說得很好嗎：「大狗叫，小狗也叫。我們都應該用天賦給我們的一付嗓子叫。」契訶夫還這樣謙遜地歎息着呢。在我們看來，契訶夫已經是很罕見的有才能的人了。雪鞏同志似乎想抹殺着他的天才的一方面，這也是我所不能同意的。像契訶夫那樣努力寫着（加上他未正式寫作前的努力修養着）的人在世界上一定是有着許多的，然而達到了他那樣的成就的人在整個人類的文學史上實在還並不多。雪鞏同志提到了當時對於他的一些壞批評。那有什麼奇怪呢？難道那就可以證明契訶夫並沒有什麼特出的才能嗎？那不過說明當時有一些「沒有才能」的，「庸碌」的批評家而已。不但創作家，就是批評家，也還是有着才能的限制和差別的。捧人的，罵人的批評家世界上還少嗎，然而像伯林斯基那樣天才的人有幾個呢？

我應該結束我的信了。這個問題似乎是用不着太多的解釋的。對於你提出的幾個具體問題我也想來簡單地回答一下：

第一、我說的才能，和一般人所說的天資有些不同。天資恐怕只是一種習慣上的說法，指人的智力。而才能，則是在智力之外還加上環境的培養和發展的結果。我說的特

殊才能是說從事某一種事業或者工作恐怕有着一種特別適宜於它的才能，而在文學事業上自然不能例外。你似乎誤以爲它是指一種特別高到了不得的才能了。它以什麼爲標準？這倒是一個難題。在文藝工作者，恐怕還是只有看他寫的東西吧。

第二、一個愛好文學的人在他學習寫作之前是不必考慮他有沒有才能的。這點雪羣同志說得對。我們還沒有開始寫作，那怎能很有把握地知道我們沒有寫作的才能呢。至於寫了許多年，而且並不是毫不用心地，毫不從好作品學習地亂寫，還是毫無成就，甚至於連前途和希望都看不出，我覺得是可以考慮改行的問題的。

第三、我想智力的差異是決定才能的差異的一個條件，雖說不是唯一的條件。

最後，你所指出的我那篇文章里的這樣的話，「有了才能，有了修養，我們就可以開始學習寫了。」那是由於行文的草率而有的錯誤。因爲我在上面幾段說到了才能和修養，在第六段開頭就寫了那樣幾句。我們在開始學習寫之前，修養大概是都多少有了一點的。至於才能只有一邊寫作，一邊去發見它。在這裏，我得申明一句，就是我寫那樣幾句話的時候也完全沒有你所說的「有了修養還要等着有了才能」的意思，更沒有雪羣所說的那樣錯得厲害，「等於叫人不要動」。

謝謝你的意見，因為它們使我有機會發覺了我那篇文章的缺點和錯誤。

何其芳（六月十五夜於魯藝東山）

#### 四 略說幾句

一涉及「天才」這些東西，總是打不完的筆墨官司。對這個，說句老實話吧，我是深感到舊偏見之對於我們，還是太重的負擔；加之，又是一些在現在這樣的時代裡還很難調查清楚的問題；究竟有多大的急需呢？只好暫時還是「見仁見智」罷！所以我這裡只想略說幾句便罷休。

先是「人的腦子」這個怪東西。我們談的既是人，當然承認「人的腦子」「原來就存在着」。我不致相信；縱然沒有腦子，「人」也能被「後天」做成個「文學家」的。

問題是在後面：因為「先天」的腦子，不過是一具「能作思維用」的器官，而從可能的思維轉成現實的思維，也還是「後天」的過程。剛生的嬰孩底腦子，已註上「文學家的」、「數學家的」、「軍事家的」、「政治家的」……記號；或者造物主謙遜一點，只是「可能做文學家的」、「可能做軍事家的」……。本人沒聽過有這種解剖上的發現。



雖然也許這是由于我的孤陋寡聞，但既是不會聽見，便只好暫時不敢相信。祇是站在現代科學的立場，站在馬克思主義的立場，我相信：有多少「先天的」腦子決定論，便有多少宿命論與神祕主義。我並希望於我的論敵：如要使得自己這種論點確實可靠的話，要以初生的嬰孩作分析的對象，不要濫舉成功的偉人做例子。因為成人的腦力不一，不能反證「先天的」決定就在；因為我只要廉價的引一下達爾文「用則發達、不用則退化」說，便足以使得這薄弱的論據根本發生動搖。何況社會環境（家庭在內）對於人的作用，是極為複雜微妙與極為巨大的，有時絕非素少實踐的人所能想見其項背。孩兒尚在胎中，就已非感覺的開始受到階級社會之殘酷與不平的待遇，還侈談什麼才子天成？！

現在談到否定契訶夫有成就可能的那些「沒有才能的庸碌的批評家」。這般批評家之「庸碌」與「沒有才能」，是早已問成死罪，無可翻案了。但這個勝利，完全是契訶夫自己以他「小狗也叫」的信心，辛勤、嚴肅、謙遜的努力鑄成的，我們誰都沒有功勞。作為「後來者」的我們，任務倒是應該深一層去想想：他們是怎樣自己討得這個判詞的。我以為，如果他們不是上了「先天才能決定論」的當，也許不至于這樣自討苦吃，也就是說或可以避免終于反是自己得到「沒有才能」和「庸碌」這類惡諡。祇由于

他們存着一個要在成功之前先檢查檢查倒底有沒有「先天的才能」底成見，而結果只看見些「小笑話」，所以發生「歷史的誤會」，自然而然的放出夢囈了。我在這樣的推斷下，倒是頗有幾分同情這些失敗者：「批評家」的。



# 寫作講話

## 開場白

我決定了要寫一篇東西，就是這篇「寫作講話」。

我爲什麼想來寫這麼一個東西呢？

因爲我們有了許多的「文藝小組」，這些文藝小組裏，聚集着許許多多愛好文學而且常常想動手來寫點文章的同志。但是，「文章」要怎樣才能寫得好呢？應該寫些什麼東西呢？……我想諸如此類的問題，恐怕是大家都想明白的；也就是說，這是應該有人出來說個清楚的問題了。尤其是對於我們那些「工廠文藝小組」和「農村文藝小組」裏的同志。

我呢，也是個愛好文學並且曾經略略讀過幾本文學書的人，這一方面道理，多少也算是懂得一些的，所以看見做這件事情的人很少，就想來談談這個問題了。一面，

可以把我個人的意見供獻出來，好讓給大家作個參考；另一方面，借此也可以和大家商量商量，討論討論。——這是對人對己都有好處的。不過，文學寫作上的道理是很多的，一口氣講不完，只好一回一回的慢慢來講；同時，因為這主要是給文藝小組的同志們——特別是工廠文藝小組和農村文藝小組的同志們看的，所以我盡我的力量說得儘量好懂一點。

然而，一來我手邊幾乎沒有一點參考書，材料很少，許多道理只憑我一時想得起的寫出來，「掛一漏萬」，「貽笑大方」的去處一定在所難免；再則，我在知識份子的隊伍裏混了幾年，已經染上了不少滿嘴「文縷縷的」的痺氣了，要我的文章像工農同志們說話一樣的好懂，怕也難，只好盡我的力做。不是的去處，要請大家對我經常提出意見和批評才好。

一筆表過，開始正文吧。那末，就讓我從「第一回」講起——

第一回 這個也有用處

革命者也應該拿起文學的武器來

舊社會裏的鄉下人送他的兒子去讀書，常這樣對他的兒子說：「兒呀！我並不要你讀得大官大府回來。只要你認得幾個字，會看告示，會寫田契文約，以後再不吃人家的虧，那我就死也閉眼睛了。」這種人，他只看見他的眼前：不認得字的吃虧，狡猾人的可怕，對自己莫明其妙的、牆上那些可以發生恐怖效果的「告示」的擔憂……除了這些，他就很少知道。所以，以為只要他兒子「認得幾個字」就可以使他安居樂業，脫離一切苦海了。他們存着這樣的保守見解，直到革命起來，直到他覺悟的時候。然而現在，居然也還有人抱着一種見解，瞧不起「文學」。他們說：「其實文章又打不死敵人，那有屁用！」，這種見解，也和這種鄉下人的見解相差不多。

人的「思想」（想頭），是看不見的東西，然而，這看不見的東西有着很大的力量。一個人要做什麼事，總得先要有一個想頭——「思想」；他做的事，總是按照着他這個想頭——「思想」走的。

一個人讀了一篇文章或者看了一部小說，要馬上拿出這一下「力量」來看，他是拿不出來的，也看不見，甚至讀的人自己也不一定說得出。然而那力量是有的，就在他的這「思想」裏。爲什麼讀了「西廂記」、  
「紅樓夢」會使你飄飄盪盪？讀了「七劍十三俠」、  
「封神榜」會使你昏昏沉沉？而讀了「阿Q正傳」却能使你清醒？讀了「死魂靈」、  
「官場現形記」能使你憎惡和憤怒？讀了「鐵流」、  
「毀滅」能使你熱烈，更旺盛你爲革命事業而犧牲奮鬥的意志呢？……這就是「文學」——文章的偉大的力量。

人究竟不是「千里眼」和「順風耳」，眼睛看見的很少，耳朵聽得的也不多。住在「大後方」的人，假如受到了漢奸們的宣傳，說：「凡是日本所管的地方都是『皇道樂土』，如此如此，這般這般……」他聽了也許一時會昏頭昏腦，說不定還會真的做起想當「順民」的夢來；假如我們把「八月的鄉村」、把「獸軍獸行」等等那樣的書給他看，那他就會明白一切，知道這個原來很危險，連自己也非趕快起來打倒日本帝國主義不可了。許多人受了壓迫，沒有經驗的人，有時候相信「菩薩」會來救他，有別人會來「憐憫」他；但是如果把許多人，百年千年求菩薩的情形和結果描寫出來，把別人怎樣找到出路的事實，革命的事實和結果描寫出來給他看或講給他聽，他也就會覺悟、恍

然，甚至起來參加革命的。還有，凡人難免有一種缺點，就是「記性」不好：昨天環境困難，於是振起精神在那裏堅苦奮鬥，想着只有堅苦鬥爭才有出路；今天環境「和平」一點，他就會開始把「昨天」忘記，或者開始把昨天的教訓意義忘記，開始想起「自己要安逸」這個問題來，想「自己原來也正該享福享福、快活快活了」。於是，做事也馬馬虎虎，苦頭也不高興再吃，革命的目標模糊，個人的關心增長……這些人，如果把他那以前吃苦奮鬥時候的事實和經驗描寫出來，再送給他去看，使他重新深知他那「昨天」的精神和光榮的傳統；重新深知「昨天」那樣的必要，「今天」這樣也還須鬥爭。那他也許便會警覺起來，重新整頓起他的生活，再生長出他革命的遠見和堅苦奮鬥的精神來。——一般人常這樣：暫時的苟安可以使他們忘記過去將來的痛苦；一時的順利還會有長期的磨難；簡單的幾句話他不信，具體的事實記錄會使他了解；一個報告講不好，一本小說會提醒他。這些地方，「文學」就有了它的用處。

人本來和猴子是一家，然而人越變越像樣，猴子却大體上還是猴子。這是什麼道理呢？這就是除種種原因之外，人還會利用「經驗」：某人掉在河裏死了，有人把這件事記下來，並傳開去，後來有人走到河邊，就會互相警戒：「弟兄，當心！不要掉進河

裏去，河水是會淹死人的！」假使把這事寫成一篇動人的文章——「文學作品」，寫得那個人怎樣一不小心就突然掉下去，掉下去之後是如何的掙扎呼號，馬上就沉沒了，以後又怎樣漂起來，怎樣的白腫得難看。……如此等等。那末，就會使讀這篇文章的人馬上毛骨悚然——深深地害怕。

光讀歷史書上的記錄，馬、列的理論，對於許多道理，有的同志還會輕輕放過，不去深想。但假如同時讀了那些文學書，情形就不同了。不唯它會使你清楚的明白了許多事情的所以然，而且這些道理會深深的抓住了你，使你忘記不了它。讀了「死魂靈」、  
「獵人日記」、  
「沒有錢的猶太人」等等，會使你大受刺激，想忘都忘不了，於是你才深深知道「農奴」、  
「窮人」的味兒，所謂「農奴制度」、  
所謂「資本主義社會的醜惡」究竟是什麼一回事；同時，也知道那慣會在老百姓面前擺架子的「地主」、  
「紳士」、  
「貴族」老爺們，其實是怎樣的膿包和可惡。讀了「西線無戰事」、  
「戰爭」、  
「火線下」等等，反革命戰爭的殘酷和卑鄙，就會大大的苦惱着你，使你厭惡，而且使你要反抗這個毀人的戰爭；而讀了「鐵流」、  
「毀滅」，却又會使你無比興奮起來，甚至被感動流淚，捏緊拳頭，透澈的理解了所謂「神聖的革命戰爭」、  
「以戰爭消滅戰爭」的真實



意義；讀了「阿Q正傳」，一，使你了解我們中國社會裏有着這麼奇特的事情和奇特的人；二，會使你深深的對自己憤怒，賭咒非戒絕這些「阿Q氣習」不可，要立志認認真真清楚明白的做個人；讀了「士敏土」、「布洛斯基」，你才會恍然於「社會主義建設的艱苦鬥爭」之實際的意義；到讀了「列寧回憶錄」、「斯大林傳」，就會使你緊靠着一個榜樣，寬大你的心胸，振起你的志氣，覺得生活的困苦、工作的艱難……全不算什麼一回事了。……（註一）

「文學」，革命的「文學」，是最能感動人的工具，是我們的先輩和朋友們生活奮鬥經驗的記錄，是教育我們、使我們「不糊塗」的最有用處的東西，它也像大米、小米、鎮鎮一樣，是幫助我們生活下去的糧食——精神的糧食。

現在，我們和日本帝國主義血戰快三年了。共產黨八路軍新四軍堅持抗戰、團結和進步，頑固派總想妥協、分裂和倒退；於是我們說：「頑固派一定要打倒，民主政治一定要建立，不然中國是弄不好的。」但單是這樣講，一般人還不能痛切的知道。假如我們再用一種方法，把頑固派份子的那些黑暗、罪惡滔天的行爲、全國人民的痛苦和他急切的希望民主這些事，寫成許多動人的「報告」、「通訊」以至於詩歌小說到處發表……

出去，那末，大家就會更加的明白和憤怒，因而更加擁護我們的號召和立場，更會行動起來照我們的話來作事了。——就如像我們之了解、相信並學習蘇聯一樣。這些，都是文學的用處。……

所以，我們可以這樣回答瞧不起文學的同志們說：「同志，你說文章打不死敵人嗎？也不見得呢。它是看不見的刀槍，跟槍砲子彈一樣也會攻打敵人的，不過它是在一個肉眼看不見的地方，在『思想』的戰場上施行對敵人的攻擊吧了。」

敵人、反動派、反革命階級都知道「文學」的用處，就如像他們知道鴉片、嗎啡、白面、紅丸、菩薩、上帝的用處一樣，所以他們也用這個（文學）來向我們進攻：日本

註一：本回所講到的這些書，它的作者和譯者我在這裏註明出來，給大家參攷，沒有讀過的同志們可以找來讀。（一）「死魂靈」，俄國果戈理作，魯迅譯；（二）「獵人日記」，俄國屠格涅夫作，耿濟之譯；

（三）「沒錢的猶太人」，美國哥爾德作，楊騷譯；（四）「西線無戰事」，德國雷馬克作，洪深譯；

（五）「戰爭」，德國路易梭作，麥耶夫譯；（六）「火線下」，法國巴比塞作；（七）「鐵流」，蘇

聯綏拉非莫維支作，曹靖華譯；（八）「毀滅」，蘇聯法捷可夫作，魯迅譯；（九）「阿Q正傳」，「吶

喊」，魯迅作；（十）「士敏土」，蘇聯格拉特可夫作，蔡咏裳等譯；（十一）「布洛斯基」，蘇聯

潘非洛夫作，林淡秋譯；（十二）「列寧回憶錄」，列寧夫人作，韓起譯；（十三）「斯大林傳」，法

國巴比塞作，徐懋庸譯；（十四）「八月的鄉村」，田軍作；（十五）「獸軍獸行」，黎明書局出版。

帝國主義者有他的「王道樂土」的宣傳，想欺騙愚蠢份子離開我們、離開民族；反革命階級也有他粉飾歪曲（說假話）的麻醉，想使我們看不清革命的道路，更用享樂肉慾的下流描寫，來引誘我們走向頹廢和墮落。但是，武器拿在反革命的手裏是屠殺勞苦大眾的東西，而掉轉來拿在勞苦大眾的手裏，却就可以武裝我們自己，叫革命早日成功，大家得到幸福和自由。因此，我們也必須學習，學習用「文學」的武器來加強我們的武裝力量，用「文學」這武器去和反革命作戰！要在思想上也把他們打得「割鬚棄袍，落荒而走」！

## 第二回 不用害怕

紙糊老虎不用怕，獨穿不值半文錢。

我曾經找過對文學有興趣的朋友，想鼓勵他們寫點文章；我纔一開口，他們就馬上回答我說：「難。」我說：「不一定要寫得很好，橫豎你們生活是豐富的（他們是工人），只要把你們生活上的事實選有趣的隨便記下一點；也不必一定要精心去描寫，學『子夜』，『阿Q正傳』那樣，就用『報告』或者『通訊』的體裁，一個答應寫這麼千

把幾百字，我就心滿意足了。」他們仍舊馬上回答我說：「難！」我又再解釋……然而他們回答我的，還是——「難！」據我看，我這些朋友是中了毒了，這種毒，叫作「文學上的貴族思想」，這種毒藥使得我這些朋友們得了這種病，叫做「害怕病」。

許多「有學問」的人告訴我們說：「文章，經國之大業，不朽之盛事！」——這是說，寫文章的事情，簡直是如同國家大事一樣，而且會「不朽」，偉大得了不得。司馬遷先生也向我們誇耀說，他寫的文章是要「藏諸名山，傳之其人」的；不是他瞧得起的那個人，他連看都不給看！但是這些話，都是「貴族文學」的宣傳品，就是製造「文學上的貴族思想」的東西。他們總想故意把寫文章這回事說得令人害怕，說得文章就只有他們這些特別人物才可以玩弄，一般人是沒有資格過問的。這樣？別人就不敢動手，更不敢去跟他們比較輸贏了。於是乎「文章」就永遠是他們手中的「奇貨」——寶貝，像帝國主義者一樣，他們也來「壟斷」了這一門「事業」，可以隨時拿它來唬嚇別人，欺騙別人。這道理是和他們的老頭子「皇帝」一樣的。那些「皇帝」，不是當他們想做官殺人的時候，就先造出一種謠言，說得他自己要不是上天差遣的「紫薇星下凡」，就是玉皇大帝批准的「北斗星轉世」麼？原因就是大家把他們看得特別，不再敢說他們的

長短，他們於是乎就得順順利利的胡作亂爲下去。不說「皇帝」了，連稍爲有幾個錢的人也一樣。通常的豪紳、地主、富農、資本家，都有一種主義，一種哲學，叫作「前世帶來的」。他們有錢，是「前世」命裏注定的有錢；他們該吃飯不做工，是「前世」命裏注定的該吃飯不做工；他們打罵、壓迫、剝削窮人，這也是「前世」命裏注定的該這麼做。他們說，這世你窮，一定是你「前世」不是個好人，所以才不得好報，今世作窮鬼。我打你，是應該的；罵你，也是應該的。這樣，給他騙住的老實人，就只顧去求神拜佛，「修來世」，倒把真正剝削壓迫他，使他永遠作「窮鬼」的這個大強盜——這般豪紳、地主、富農、資本家們當面放過，不捉住他們；倒反而自己跑回家裏來垂頭喪氣，罵兒子，打老婆。然而，豈不冤枉！

「文學上的貴族思想」——貴族的文學思想，說來就是這麼回事。他們總想把「文章」這一道說得神妙絕倫，別人不敢去摸，好永遠爲他們少數人（貴族）所霸佔，使文章的世界也是「貴族」們的世界。但是，這些「理由」都是假的，也是不對的；不是什麼「玉皇」的差遣，其實是他自己想做官；不是什麼前世的「命定」，而是他們想把人麻醉得像豬一樣，好讓他安安稳穩的剝削；不是文章真有那麼貴重，平常人摸都摸不

得，而是他們爲了他們自己階級的利益，想少數人獨霸這個東西，於是造謠扯謊。

同志們看見過一提筆就寫得出漂亮文章來的人麼？同志們看見過有這樣的人，先在母親的肚皮裏求好了「學問」，才出世來做「文學家」，做「宿儒」——學者的麼？同志們一定會回答說「沒有」。

是的，沒有。就是司馬遷自己，或者董仲舒，或者韓愈、歐陽修，或者朱熹，再或者別的什麼人……孔夫子，都不是這樣。他們其所以在那時候會拿「文章」或「學問」來出風頭，不過是他們家裏有錢，或者有人給他們錢，得幾年十幾年的功夫花在讀書、學寫文章的身上，所謂「十年寒窗」，慢慢學出來的吧了。但就用了這麼許多功夫，他們也還不見得就怎樣十分高明得了不起。比如就說歐陽修吧，他就曾經寫過一篇文章，寫也寫不好；寫了改，改了寫，這麼十幾個來回，這才寫出「環滁，皆山也。」這幾個字。（註一）至於那個名氣大得了不起的孔夫子——孔老二，他的許多主張如「三從四德」等是怎樣糊塗，這是大家都知道了。

「會做文章」既不是從娘胎裏帶來的本領，那末，他們會學，我們也會學；別人學得好，我們也能學得好。文章——文學是大家的，混蛋的人們會拿它做殺人不見血的槍刀，來幫助做官的壓迫老百姓，幫忙有錢的剝削窮人；那我們也可以學會使用這種槍

刀，掉過來向官僚、豪紳、地主、資本家及其爪牙們撕殺過去，殺壞他們的花言巧語，幫助我們的革命，幫助社會解放的事業。這是上一回就說過的了。

契訶夫（註二）說：大狗叫，小狗也要叫；我們不因爲有了大狗在叫我這小狗就不敢叫。契訶夫的這個話，就是對笑他寫不好文章偏要寫文章的人說的。其實，這種不敢叫的小狗，我看它是到了做成大狗的時候也不會叫的，因爲他早已根本忘記了自己早就該學叫叫這回事了，——既不學叫，那裏還會叫呢。魯迅先生也告訴過我們，大家不必害羞，儘管寫下去。

他說——

「孩子初學步的第一步，在成人看來，的確是幼稚、危險、不成樣子，或者簡直是可笑的。但無論怎樣的愚婦人，總以懇切的希望的心，看他跨出這第一步去，決不會因爲他的走法幼稚，怕要阻礙闖人的路綫而「逼死」他；也決不致於將他禁在床上，使他躺着研究到能够飛跑時再下地。因爲他知道：假如這麼辦，即使長到一百歲也還是不會走路的。」（註

三）

這樣的道理才是對的。文章自然不是一寫就括括叫，然而也不是什麼神妙的東西，

只要肯學，不怕醜，不斷的寫下去就有寫好的希望。

——這個完全用不着害怕。

### 第三回 慢慢兒來

「吃得苦中苦，方爲人上人。」

上回說了：文學是有用的，革命者的文學工作，也是革命工作的一部分，而且也是更要緊的一部分；文學是我們的，我們能夠學好它，拿它來給我們的革命總事業服務。但是這回要說了：人固然不是一生下地就做成「文學家」的，「學」就成；但也不是馬馬虎虎、隨隨便便就可以寫得出好作品來的，也得刻苦努力，慢慢兒來。不必害怕，但也

註一：歐陽修，唐朝時候的文人，被稱做「唐宋八大家」之一的。他這篇文章的題目，叫作「醉翁亭記」。

註二：契訶夫 (Чехов)，俄國大小說家，被稱作俄國「短篇小說之王」的，他是高爾基的先生和朋友。他的短篇小說寫得非常好。

註三：魯迅先生這篇文章的題目，叫做「這個與那個」，這段話在「流產與斷種」一節中。這篇文章收在魯迅先生的「華蓋集續編」那本書裏面。



不可存着僥倖偷懶的心理，只是「有志者，事竟成」罷了。

我常常看見我們有着這樣的毛病：不是幾下子做成個「文學家」，就不做；文章不是一寫就寫得比印刷在報紙上、刊物上的好，就根本不想寫。我們是「熱心寫作」的，然而容易灰心；我們是在「學寫」文章的，然而寫出第一篇來，就希望人家給我們「發表」，不，那就「歇氣」了。——這的確是一種毛病，不好的。

「成績」這個東西，是最鐵面無私的，它比「包龍圖」還要公道。一分工作，一分成績，工作的努力和成績的大小，是成正比例的；工作越踏實和深入，成績就越堅固和偉大；表面的工作至多只能得到表面的「成績」，敷衍衍衍的工作，那是只能受到「成績」的欺騙，他是欺騙不了成績的。文學上的事尤其是這樣。假如要我們誰做一回政治報告，自己沒有心得，還可以借別人說過的話，寫好的提綱來重說一遍，算是傳達傳達，只要那些人還沒有聽過或讀過這些東西，這個本是借來的東西也一樣受歡迎，也有它的價值。至於一篇小說或一首詩，那就完全不同了，不但別人的作品不能「借用」，就是別人想好的「計劃」（佈局）給自己也不一定合用的，人家的東西是人家自己的，搶也搶不來，借也借不動；這在他自己，也是他自己努力的結果，他自己也不能從別處

去偷來或搶來。——這完全是真刀真槍的本領，是一點也假不得的事情。

其實，在文學上，事情還不只這樣。不止這樣「享現福」享不成，連偷懶取巧、省省力氣也不成的；做得像一點樣子了，不繼續努力再求進步也不成的。我們中國新文學運動的歷史上，短短二十來年，就已經有了不少這樣的例子了。

（那種根不不是想做什麼文學的「事業」，只想用卑鄙齷齪的方法來成「名」的人，比如張資平的開「文藝工廠」（註一），有的人把外國人的作品改譯過來，便說是自己「著」的這一類的勾當；或者像余慕陶那樣，用剪刀和漿糊在別人的作品上剪下文章來拼湊成自己的「世界文學史三卷」（註二）等等，都不去說它了。因為這種人不過是舊社會裏那種最壞的市儈投機份子出現在「文壇」上，是連做我們「吸收經驗教訓」的材料資格都沒有的，而且，不用幾多時，他就會拖出尾巴來，再沒人齒他了。）

我們曾經有過一時「大名鼎鼎」的作家，他們在那一個時候，時間長短一點，都是因為有這些作品而轟動一時、「名揚四海」的，但是，前後不幾年的功夫，（只幾年的功夫！）他們的「名」就漸漸從青年大眾中間消失下去，冷清清的，幾乎沒有人再能夠知道他們、記得他們了。這原因就是，他們的作品，只投合了一時風氣的需要，不是堅

苦的努力、飽滿的修養所鍛鍊出來的東西，所以「風氣」一過，正如一陣風捲來的煙霧，給另一陣風一吹，又消失得沒有踪跡了。真有價值的、是真實的努力所產生的作品，就不會這樣的「短命」，當它初出世的時候，也許沒有這麼的「出風頭」，但是它經得起歷史的考驗，時間越久倒越見出它的光彩，越使人知道它的價值，如像魯迅先生的「阿Q正傳」就是。

我們也曾經有過許多「紅得很」的作家，但是他們的作品，總是後來寫的沒有先頭寫的好，越到後來的作品，越沒有先頭的那樣有力量，越寫越沒有味。這原因就是，他們起初是認真和努力的，到了第一炮得了相當的成功，到有了「大名氣」，成了「大作家」之後，目的似乎是達到了，文章這回又隨便可以發表，何必再吃苦認真呢？於是便懶散起來，生出一種隨隨便便的、輕浮油滑的態度，不再保持那種做事業的人決不可少的、嚴肅認真和蓬蓬勃勃精神，所以寫出來的作品就只有更壞，人們也就漸漸要忘記他們了。這就是說，誰想欺騙藝術，藝術也就會離開誰的。始終忠實於工作的人就不這樣，他既不因為「成名」就得意忘形，也不因為取得了「文壇上的地位」便擺架子、耍「老資格」；他沒有一點名利之心，把文學的工作始終看作一樁嚴肅的莊重的工作，為

革命服務的工作，爲了新社會的創造的工作，所以他越做越認真，越做越努力，他越做得久、做得多而越受大衆愛好。歷史抹不掉他們的名字，歷史反而把他們的名字洗刷得更加光彩，更加刺人耳目了。魯迅先生就是這樣的。

其實，我們爲什麼不可以學魯迅先生這樣呢？爲什麼不可以呢？——我們不是爲了文學的工作也是一門革命的工作才來這樣的麼？（我們不去學賭學嫖）我們不是先爲了文學的工作——不是爲自己個人的工作，而是爲大衆、爲人類社會謀幸福的工作才來這樣的麼？（我們不去學商人做買賣賺錢）爲「名」嗎，有誰能夠把「名」帶進棺材裏去？爲「利」嗎，有誰能夠長生不老，千千萬萬年都能吃得着山珍海味呢？「名」啦，「利」啦，這些都是空的。實實在在能夠留存得下來的東西，就只有工作的成果，唯一的只有工作的成果。

我們是革命者，我們是革命的文學學徒，我們應該學習魯迅先生，而且只有學習魯迅先生才是正路。要這樣，才能够做成個真正的革命的文學工作者，也才能够不再像上面所講的那些人一樣。我們來走一條勝利的道路，——魯迅的道路吧。

其實，對於我們，我們國家裏的文學上的情況是最便利我們學習的：中國的資產階

級，並沒有阻擋我們前進的文學上的力量，更沒有什麼文壇上的大偶像壓在我們頭上，使我們不容易擡得起頭來。這些，都不像西歐的國家那樣。我們只怕自己不知道努力，不怕別人會限制得住我們的努力；只怕我們自己沒有真實的本領，拿不出像樣的貨色出來，不怕我們的東西沒有人要，沒有人看，沒有人知道！我們生長在這樣貧困的國家裏，誰只要有一點努力，誰就會馬上得到報酬，甚而是過分的報酬的！我們所要謹慎小心的，倒是要提防，不給在我們國家裏的這種容易成名、容易出風頭的情況反而陷害了我們自己，給「勝利沖昏頭腦」，結果如像過去許多人們那樣出醜。

不要着急。出出風頭是最容易的事，但是那是絲毫沒有用處，也就絲毫沒有好處的。踏踏實實的努力，慢慢兒來吧。

下回就開始講，我們怎樣來踏踏實實的「學習」。

#### 第四回 兩種學習

先從一個故事講起吧。

在一九三二年，就是民國二十一年的時候，在上海曾經發生過一次文學上激烈的爭

論，這就是所謂對「第三種人」的論爭。「第三種人」的代表，就是叫做杜衡的一位作家，他寫起論文來則叫作「蘇汶」。這些自稱爲「第三種人」的作家們，後來是變得很壞了，有的現在簡直已經公開的做了漢奸（註一）。那個時候，他們是以爲：他們既不是無產階級的作家，但是也不是資產階級的作家，而是超然派，是「只知道死抱住文學不放」的人物。他們曾經寫過許多文章來宣傳過他們這一套特別的文學理論，並且用來反對「左聯」（註二）。

他們認爲，「文學」和「政治」是完全不相干的兩回事；文學可以對於政治有益或者有害，就是說可以對於革命的政治鬥爭有益或者有害，但是這不就說文學應該服務於

註一：張資平這個人：原是「創造社」裏的人物，三角戀愛小說的專家，他的這種小說寫得頂多。但是原來他是用「僱傭勞動」的方法剝削得來的。——他找了一些窮苦的青年，會寫小說的，但是完全沒有

「名氣」，他們寫出來的小說人家不要買，他便叫他們來給他寫三角戀愛的小說，寫好用他自己——張資平的名義去賣。比方，那時他的稿子可以賣八塊錢一千字，他賣下來却只分給他們兩三塊錢一千字，這樣便可以賺錢了。後來，他的這個祕密給大家知道了，便叫他做「文藝工廠的老板」。這是民國廿一年間在上海發生的故事。（見那時的「文藝新聞」）

註二：這也發生在上海。余慕陶是個小托派。他剪的書，有趙景深的「中國文學小史」，樓建南譯的「歐洲文藝發達史」，魯迅的「中國小說史略」等等。

政治，或者應該接受政治上的、革命的領導。他們說：我們作家的責任，就是把社會存在的事實按照那個樣子描寫出來，「寫得對」就行；至於這事寫出來以後的影響是好是壞，寫出來對革命、對做革命鬥爭的階級會發生什麼影響，這不是我們的責任，我們管不着也不願意去管。我們「忠實於事實」，看見什麼就寫什麼，這才是我們「神聖的」任務。——這樣，他們得出了他們的第一個結論：做作家就是作家，他是可以不聽政治家以至「文學理論批評家」的話的，「你們只能批評我這作品所寫的事實本身的好壞，你們不能干涉我該不該寫這些事實，更不能『指導』我要我怎麼寫！只要我寫的是社會上有的『事實』，別的一切我都管不着，你們也沒有權利在這裏跟我講話！」

他們還認為，他們的作品「寫得好」或者「寫得不好」這回事，和「政治理論」（他指的是馬克思主義）更是完全沒有關係的，和「唯物辯證法」或者「辯證法唯物論」完全沒有關係的。他們還這麼想：對於一個作家的頭腦，這些「理論」對於它寧可說是有害的；假如他相信了這些話，他就只能是「政治家」（至少是政治家的「應聲蟲」），不是作家了。——爲什麼他們會這麼想，以爲「寫得好」和「寫不好」完全和理論、和辯證法唯物論或者唯物論辯證法沒有關係的呢？因爲他們相信：作品的寫得

「好」與「不好」，就是要看對於事實寫得「像」與「不像」；而寫得「像」或者「不像」，這只能靠作家自己的「靈感」如何（想得到想不到）、「眼光」如何（找得出寫的找不出寫的）、「技巧」如何（就是說技術）如何（表現得出表現不出）……等等，就是說完全要靠他的「才氣」；至於作家有沒有這種文學的「才氣」，那是早已定好了的：「沒有你就不是個作家，既是個作家你就應該有這個才氣。」在他們看來，一個作家，假如倒是先有了一個意見，不是「照像一般」的去寫事實，動不動要先來考慮考慮「我這樣寫是不是恰當？」的話，那他所寫的事實就不會是「真的」事實，所寫的作品就不是「真實的」作品，這作品就沒有價值了，這作家就不是作家而是「政治家」了（註三）。——這樣，他們得出了他們的第二個結論：寫得好不好完全和革命的理論和方法（馬克思主義的理論和方法）沒有關係，相反，要越不管這些理論和方法，越不受馬克思主義理論的「宣傳」，才越能寫得「像」和寫得「真」，也就才能寫得出「好作品」（註四）。

有了他們這種想頭的人，就於是乎以為學文學不一定要學馬克思主義，因為馬克思主義的理論和方法對寫作是沒有關係的，甚至還有害。於是，他們把文學的學習和「政



「治」的學習、寫作的學習和馬克思主義理論和方法（唯物辯證法）的學習分離開來：學這樣時就不必管那樣。

其實，這種理論是錯誤得很厲害的，不是真理。

是的，我們要「忠實於事實」，要「寫得對」——寫得像事實那個樣子：不錯，對現實不忠實的作家不是個好作家。但是問題在這裏：怎樣才能够真的「忠實於事實」呢？怎樣才「寫得對」呢？一個人對於每一件事情的看法（認識），都是用「他自己」的眼光，站在他自己的立場上來看，「事實」不會替他「看」得好好的只等他來「動筆」就成；人不是機器，作家更不是機器。事情是一樁，看法、立場不同，而道理就會有幾個。比方說吧：工人們生活太苦了，在資本家看來，這原因就是他們的「上進」，不「克勤克儉」，所以不會有錢；在工人們自己看來呢，却倒正是資本家太剝削他們了的原故。同樣，地主看見農民們連衣服都穿不完全，連屁股有時候都露在外面，他會說：「這就是你前世作孽的報應」；但在農民們呢？他們是會不這樣想的，倒會這樣想：「這正是你老人家把我們太不像人樣看待了呀……。」和資本家、地主們同一種思想的「作家」，寫起這些事情來，就會把工人、農民這種痛苦的事實，寫成活該的、

「自作自受」的行爲，並且覺得還不算得「苦」；跟工人、農民同一種思想的作家們呢，自然寫出這個事實來又另是一個樣子了。真是像日本老百姓的「俗話」（諺語）：

「雞蛋雖然是圓圓的，但是可以切成方方；事實雖然是一樣，然而可以有多样的說法。」但是多样的說法中真實的說法却只能有一種。要像後一種這樣來看、來寫出的事實，才是「真」的事實，也才能够寫得「像」（真是「像事實那個樣子」），才真是對於事實是「忠實」的。這是明明白白的道理。所以，作家在他要寫的時候，首先他怎樣來了解他要寫的那件事，就是個問題的大關節：是公道的看見了事實的真象呢？還是歪曲的蔭蔽了事實的真象？這就要看用的是馬克思主義的看法呢？還用的是資本主義的看法？在這上面，寫作的時候，作家對於那「事實」的了解，就是不能脫離「政治理論」社會科學的觀點的。馬列主義將幫助我們看見事實的真象：不是馬列主義的觀點，就能够有蒙住人們的眼睛來胡說八道的危險。所以，要把事實認識得真合乎事實，認識得「真」，就不能脫離理論的學習——馬列主義的學習。這才是真正要「忠實於現實」的人們應該做的事。

說到作品的寫得好不好（「像不像」），這個也不能說是跟社會科學、跟馬克思主

義的理論沒有關係的。首先，寫作就不是「照像」，也不能是照像（註五）。一、二、三、四、五、寫了一大篇眼睛、鼻子、耳朵、頭髮和嘴……，這不能算是就寫出了一個人——一個活的人；要能夠寫出一個活的人來，倒不在於「照那個樣子」一樣二樣的寫得「完全」，而在於捉住他重要的、特出的地方來作逼真的描寫。古人說的「畫龍點睛」，就是這個道理。那末，這裏就得有「方法」：怎樣來「分析」、「綜合」、怎樣來採取那是他重要的、特出的地方……？這裏，在唯物辯證法那裏就有許多重要的、有用的指示，如像「本質與現象」、「形式與內容」、「偶然與必然」等這些部分，就是和這個問題頂有關係的地方。再，事情也好，人物也好，我們眼前看到他們的只能是這麼大、這麼多，但是實際上，他們和別的許多事、許多人是有着不能分開的連系的；在我們眼前他們只就是這個樣子，而其實，他們却無時無刻不是在變動發展着的。我們要寫得好，寫得「像」，就得要察明他們聯系和發展的真象，昨天、今天和明天的「來蹤去跡」。但是從那裏去看才能察明他們聯系和發展的真象，昨天、今天和明天的他們的「來蹤去跡」呢？這個，是也可以到唯物辯證法那裏去找幫助的，如像「矛盾統一律」、「質量互變律」、「否定之否定律」等這些部分，就是和這個問題頂有關係的地

方。「寫得像」也得要有「寫得像」的方法，這裏，特別是馬克思主義的方法的學習——唯物辯證法的學習，就是很有益處的。

所以，文藝寫作的學習，不能脫離社會科學——馬列主義的學習；相反的，要配合着馬克思主義的學習。用馬克思主義的學習來幫助和加強我們寫作能力，在對事物的把

註一：根據去年「救亡日報」的記載，杜衡（蘇汶）等一些人已經在香港領汪精衛的津貼來辦刊物了。

註二：「左聯」是「左翼作家聯盟」這個文學組織的簡名。它是過去蘇維埃運動十年中黨（無產階級）直接領導的文學組織，一九三〇年（民國十九年）三月在上海成立的，全國許多地方都有它的「分盟」和它領導的文學團體。

註三：他們認為「政治家」（一切的政治家）都是會說假話的，爲了「宣傳」便來騙人的人。

註四：關於「第三種人」這些「理論」的參考材料，有一本書，叫做「文藝自由論辯集」，就是蘇汶自己編的，一九三三年，在上海現代書局出版。這本書，就是由參加這次「論戰」的人所寫的文章編成的。

但是還不充分，最好是再找得一九三四年（廿三年）上海出版的文藝雜誌叫「星火」的，這是純粹「第三種人」辦的刊物，從這上面的論文裏，我們可以更清楚的看出他們的主張。「因爲已經發育的

身體，比構成身體的細胞，是更容易研究的。」（馬克思）

註五：就是「照像」吧，事實上也不是簡單的一「照」就完事，在要「照」的時候，也還有「怎樣照」的問題，如照風景片的怎樣「取景」，照人物的怎樣佈置（角度、光線……）等等。這也還要看照像人的

「方法」，因此也還有他主觀的作用在裏面。都不是如他們說的那末乾淨。

握（認識）上使我們能够更銳利和更正確的看，在對事物的描寫上幫助我們能够更有力  
的來運用我們寫作的技巧。

但是，在我想，對於學習寫作的人，學習馬克思主義，是特別不能够犯「概念化」、  
「公式化」這類毛病的。因為對於文藝寫作的人，這種毛病對他特別的危險。具體（文  
學上的習慣叫作「形象」）、生動是作品的生命，「概念」、「公式」正是它們最大的  
敵人。「我們的學說並不是教條，而是行動的指南。」（恩格斯）「要做個創造的馬克  
思列寧主義者。」（斯大林）——這些話，對於學習寫作的我們尤其有重要的意義。

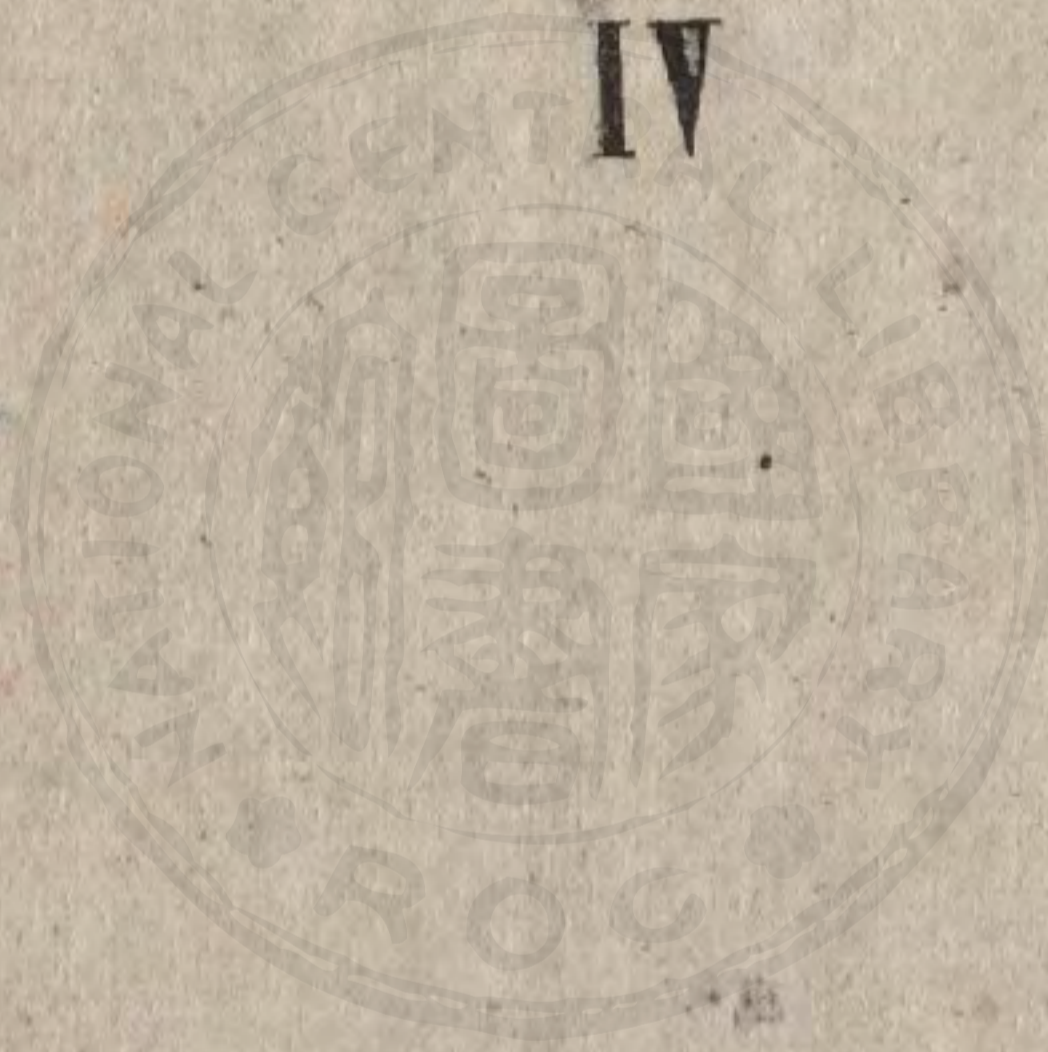
不過，對於我們邊區的同志們，在學習馬克思主義、接近「政治」這方面，我想是  
不成什麼問題的吧，我們中無論誰，天天都在過着充分的政治生活，馬列主義的觀點，  
大家都知道很多；我們特別不夠的，倒是對於文學的知識、作品的知識、寫作的的能力等  
等這方面。假如說，比方在「大後方」，文學的同志們是「文藝的修養超過他政治的了  
解」的話，那我們這裏，恐怕是「政治的了解超過他文藝的修養」的。提高我們對於文  
藝的修養，加深我們對於寫作技巧（技術）的關心吧！這是邊區的我們應該特別注意的  
方面。

以後，我就只單講文藝寫作的這一面。（註六）

按：以上「寫作講話」四回，原為延安「大眾文藝」而寫，對象為文藝小組裡的文學青年（工人和學生），從一四〇年六月起到同年九月止，每月一回。後因事輟筆，時移事遷，再未續作。幸尙自成段落，仿佛「緒言」。現編入此集內，亦係作一結束之意。（一九四七年十二月作者。）

註六：關於學習理論的一些具體問題（技術問題），在這個「寫作講話」裏是不能夠講的。等將來時間許可我的時候，又沒有別的同志來講的話，我或者也來寫一個「學習講話」，像「寫作講話」這樣給大家參考參考。

IV







## 一年來的文藝論戰

這一年來的文藝論戰，主要自然是「現階段文學口號問題」的論戰。現在，論戰的問題雖沒有完，而論戰的本身則已經完了。

在今天的文藝論戰中，除了「現階段的文藝聯合戰線是不是必要的」這問題，只有徐行先生一個人反對，（註一）而且不久就完全被指出錯誤外；在論戰中長時間激烈地論爭的中心目標，是在下列三個問題：

- 一、「文藝聯合戰線」的號召問題；
- 二、「文學口號」是否都是「寫作口號」問題；
- 三、寫作自由的問題。

在第一個問題上，論來公允的結論是要稱魯迅先生主張、呂克玉先生跟茅盾先生一致讚成的意見。這意見，就是以爲不應該在聯合作家的「號召」上附加任何文學的條

件。反對×××先生、××先生們的「在國防文學的旗幟下聯合起來」的口號，而代以「在國防（或抗日）的旗幟下聯合起來」的口號。

「我以為應當說：作家在『抗日』的旗幟，或者在『國防』的旗幟之下聯合起來；不能說：作家在『國防文學』的口號下聯合起來。因為有些作者不寫『國防為主題』的作品，仍可以各方面來參加抗日的聯合戰線；即使也像我一樣沒有加入『文藝家協會』，也未必就是『漢奸』。」（魯迅，「作家」第五期（八月十五日）——「答徐懋庸並關於抗日統一戰線問題」）

「我認為應當是一切作家在國防的旗幟下聯合起來，而不是在國防文學的旗幟下聯合起來。如果一面說不問新舊，不問左右，大家聯合起來抗日救國，而一面又號召道，『國防的主題應當成為漢奸以外的一切作家的作品之最中心的主題』，『國防文學的創作必需採取進步的現實主義的方法』；（皆××語）那不是等於一面開門，一面又掛着『無票免入』的牌子麼？」（茅盾：「再說幾句」，——「生活星期刊」第十二期，八月廿三日）

「很明顯的，如果爲了要在愛國運動中去擴大文學運動，則首先不應從文學問題上去求統一，而應從抗日的政治的問題上去聯合作家，然後在抗日聯合的過程中，愛國工作的接觸

中，使各派的作家和新文學更接近。無論如何，在現在，抗日的聯合是完全可能的，也只在抗日的一點上各派各階級的文學者的聯合是完全可能的，但要在文學問題上求統一，則在現在還不可能；如果在抗日聯合問題中附以文學上問題的條件，那就大大縮小了抗日的戰線，也就不去造成我們要在抗日運動中去擴大文學運動的前提條件與機會。」（呂克玉：「對於文學運動幾個問題的意見」——「作家」第六期，九月十五日）

號召問題的這樣解決，可使「國防文學派」和「民族革命戰爭的大眾文學派」互爭口號正統的問題得到根本的、澈底的解決。因為這樣，在共同的基本原則上，（抗日救亡的原則）代表不同的文學團體的不同的文學口號之並立合作，就不成問題了；「國防文學」與「民族革命戰爭大眾文學」的「並存不悖」，也不成問題了。號召問題的這樣解決，也是正直的，正確的。因為文藝聯合戰線如果要名符其實，也是如果要望真正得到成功的話，非由澈底的民主原則上來建立不可；一面在高呼「我們要聯合一切各種各樣的作家」，一面又提出條件：「不擁護我的文學口號的不准進來；不承認我的文學口號是唯一的對的就是漢奸」！這不過是最毒的宗派主義的虛偽面孔，專門「將革命寫歪」（註二）的故技罷了。但號召問題的這樣解決的意見，還未見得到大體上一致明決

的認識和同意。比方×××先生在「文學界」第四期上發表的「蒐苗的檢閱」，本是爲魯迅先生的「關於抗日統一戰線問題」一文而作的。但他却沒有注意到這點，並未有所表示；一面仍主張「撤回」說，要魯迅先生撤回「民族革命戰爭的大衆文學」這一文學口號。他並沒有放棄「以文學口號號召作家聯合」的主張。甚至唐×先生的「也投一票」，（註三）雖然讚成兩個口號的「相輔作用」，但也明明顯顯的抱着「以文學口號號召作家聯合」的見解。因爲他一則說：

「民族革命戰爭的大衆文學」不能作爲號召聯合戰線的口號，這是一看字面，就可以明白的；然而牠却可以作爲對已經應號召而來的戰士們的補充口號，……」

再剛說：

「『國防文學』可以作爲號召聯合戰線的口號，而『民族革命戰爭的大衆文學』却不能，……」

這問題的還在混混沌沌，是明明白白的。

註二：「上海文藝之一瞥」。——「二心集」，一三六頁。

註三：又是爲×××文而作，載「中流」第三期，十月五日。

至于第二個問題，魯迅先生在「關於抗日統一戰線」文裡，還不曾特別的提出來解決，呂克玉先生在「對於文學運動幾個問題的意見」中，竟也完全沒有觸到。對這問題，倒是郭沫若先生早就說得有兩句話：「我覺得『國防文藝』應該是作家關係間的標幟，而不是作品原則上的標幟」。（註四）這話起了很大的作用，並引出了茅盾先生的主張，認為「國防文學」因此不能算是寫作口號，倒只有「民族革命戰爭的大眾文學」才可以作為寫作口號。他說：

「我覺得國防文藝應該是作家關係間的標幟，而不是作品原則上的標幟。」

「這兩句話，我覺得都很對，所以，我現在想，『國防文藝』這口號，若作為創作的口號，本來是欠明確性的，而過去我們把這口號認為一般的創作口號，也就有關門主義和宗派主義的危險。」

「……我覺得『民族革命戰爭的大眾文學』這口號，作為前進文學者的創作口號，是很正確的。……」（「關於引起糾紛的兩個口號」——「文學界」第三期，八月十日）

但茅盾先生的這意見，顯然是有着矛盾的：他既同意了「國防文學」是不能夠拿來號召一般的（即各種各樣的）作家，可又要將它當作一般的去觀察；他既同意了「國防

文學」是廣義的愛國主義的「文學」，自然「國防文學」這口號也是一種文學口號，却又完全否定它作為寫作指示的內容。「不是作品原則上的標幟」是不是就完全等於「不是寫作指示的口號」，這點他也沒有分辨清楚。

國防文學不是寫作口號的主張，自然要遭到「國防文學」的一切擁護者們的反對。

首先自然是××先生。他說：

「但是茅盾先生以為『國防文學』祇是作家間的標幟，而不能作為創作的口號，這我就不同意了。我以為『國防文學』的口號應當是創作活動的指標，它要號召一切作家都來寫國防的作品。」（「與茅盾先生論國防文學的口號」。——「文學界」第三期，八月十日）

唐×先生也以為「國防文學」可以作為寫作口號。他說：

「我以為，『國防文學』可以作為創作的口號，却不必一定是創作的口號；正如『民族革命戰爭的大眾文學』可以向一般或各派的作家提議，却不必一定向他們提議一樣。」（「也投一票」）

最近，任××先生也在爭持這一點，而且還堅持「國防文學」是號召一切作家用

的。他說：

「……筆應該是作家底武器。自然，作家亦可以投筆從戎，去從事比創作更直接的鬥爭；但當其還在執筆作爲一個作家的時候，創作的確是他底主要的任務。現在我們既然說是要將所有的作家都集合到國防文學底旗幟之下來，一方面又說，國防文學不能作爲創作的口號，這到底是一種令人不大容易理解的意見。然而，甚至還有人以爲只應當說作家在國防的旗幟之下聯合起來，而不能說作家在國防文學的口號之下聯合起來，我只希望這是一時激於感情而發的話。……但如果要以爲民族革命戰爭的大衆文學都可以作爲創作的口號的話，那我們便可以毫不遲疑地說：國防文學是應該作爲創作的口號的。」（「關於國防文學的幾個問題」。——「質文」二卷二期，十一月十日）

這裡，問題不只混沌，而且連正確的、有力的意見都沒有。

第三個問題——寫作自由的問題，是在理論上的公式主義者們「戰」得正「囂」的時候，劉志信先生在香港提出來的。對於「理論家」、「批評家」們，那時簡直是一個「青天霹靂」，使許多人不甚驚訝了的。他說：「踢開一切所謂批評家，不理他們那一套！」憑作家自己去「向生活，向群衆學習；如果要了解點政治分析，也可以讀政治論

文，甚至可以研究政治決議案之類，但請不要看所謂文藝理論指導家那種文字」。（註五）這主張，特別對於「國防文學理論指導家」們，是個極着實的當頭棒喝，自然要遭到大大的反對，（註六）甚至直斥爲「第三種人」的「文藝自由論」復活。（註七）但茅盾先生是「原則上讚成」的，他只覺得「劉文措辭，確有些偏激的地方」。（註八）呂克玉先生也一樣，他認爲「其實踢開批評家，並非正當辦法」；但他主張：

「同時，要動員各派作者來從事抗日的文學運動，也只有有在「自由創作」的原則之下，才能以鼓勵與提倡的方法，使他們自動的來。」（「對於文學運動幾個問題的意見」）

不過，茅盾先生、呂克玉先生在主張寫作自由不應受任何條件的拘束的時候，並沒有同時強調批評自由的原則。這點，魯迅先生是明白提出的。他說：

「我以爲文藝家在抗日問題上的聯合是無條件的，只要他不是漢奸，願意或讚成抗日，

註五：「創作自由論」。——「生活星期刊」第六期，七月十二日。

註六：如塵無：「批評家和作家」；××：「與茅盾先生論國文學的口號」。

註七：如黎覺奔：「『創作自由論』批判」。——「生活星期刊」第七期。

註八：「需要腳踏實地的批評家」。——「生活星期刊」第十四期，九月六日。



則不論叫哥哥妹妹，之乎者也，或鴛鴦蝴蝶都無妨，但在文學問題上，我們仍可以互相批判。」（「關於抗日統一戰線問題」）

但×××先生不大讚成『寫作自由』這個意見，他以為最好是不必提出這個問題來；（諸九）最近任××先生甚至還有這樣的意見：

「創作自由的問題，我們始終以為是要像『思想言論自由』一樣從政治方面提出才有意義，如果要從文藝底領域中來向連思想言論自由都沒有的理論家或批評家提出，那便等於向嬰兒要奶吃。」（「關於國防文學的幾個問題」）

論爭將近一年的這三個問題，都沒有深刻的建立起正確結論，一般的都留着尾巴。很多理論糾葛沒有解決，或是正確的理解沒有充分的發揮。所以說，論戰的「問題」是沒有完的。

然而「論戰」却已經完了。這是目前一般已成的趨勢；這趨勢由以下的條件造成：第一，是一種新的有力的呼聲出來了，這聲音是非常宏亮的；作家固當學習，然而

理論家批評家們尤當學習。有其倚仗「文藝理論總編」（茅盾先生語）來高叫空喊，不如切切實實的也去「現實生活」裡學習學習罷！我們需要的是能腳踏實地的、在具體問題上幫助作家的批評家。（註十）這是官僚——公式理論所招致的必然結果；也是這次文藝論戰的最大的收穫，而且是比過去任何時候都來得澈底的收穫；也是多年總「清算」不完的、一次重複着一次錯誤的「理論鬥爭」所換得來的教訓；也是這次文藝論戰的直接刺激起來的反動。這次的文藝論戰，凡是參加論戰的「理論家」「批評家」大都是理論上的「公式主義」者，「戰」得最熱鬧的那一場，（註十一）簡直是清一色的「宗派公式主義者對宗派公式主義者」的搏鬥；而且論點的空虛，實際理論的貧乏，將文藝理論界的虛弱的發熱揭露個一乾二淨；於是「公式理論家」們的「符籙咒語」，這才從頭到尾的破產，完全喪失了「迷惑」「欺詐」作家們的作用。呂克玉先生看了這種情形之後，對這般理論家、批評家們「耳提面命」地說：

註九：參看「菟苗的檢閱」。

註十：參看「生活星期刊」茅盾先生的文章；「作家」裡呂克玉先生的文章。

註十一：六、七、八月。計有：「文學界」連出的三個特輯；「夜鶯」特輯；「現實文學」特輯；「光明」連期論文；等等。

「第一，多學點常識，在生活上多學點社會經驗；第二，向作家學習，去了解創作是怎麼一回事；第三，多學點文藝理論，少叫些口號，文字寫得通順點。」（「對於文學運動幾個問題的意見」）

第二，是作家們都離開了「理論家」「批評家」。他們有許多是在幫着理論批評家們亂打了一通之後，問題一比較的澄清，於是自覺上當，大罵起批評家理論家來，集做一堆，互訴衷情了。這是「批評家和作家」的關係之間很大的進步的好現象。雖然個別的好又有點「走到另一個極端」的傾向，我想不久該可以平復過來的吧？這樣的，對於「理論家」「批評家」們的痛楚的拳擊，因而對於他們將來的工作將起很大的作用，也是必然的吧？

爲要說明這點，看看下面的文章——

沙汀：……我們以後凡是理論家批評家的稿子一概不登。讓作家自己教育自己。

沙汀：（握拳）過去這種宗派現象，我非常痛恨！……現在我們先從「小說家」做起，然後

再談別的。我們腳踏實地做去，這樣比較有利的，因為不會使別人亂猜。

艾蕪：以後可以單登創作，關於論爭的文章，一篇不登。

張天翼：就是他們拿來，我們也不會登的。

王任叔：本來「理論家」與「批評家」用一個籠子把我們籠起來了，但是我們拚命擠了出來。譬如說吧，沙汀算是××派，周文算是××派，（全體大笑）現在都來了，再好沒有了。

張天翼：這是對宗派主義的威脅。（又笑）

王任叔：「理論家」找群眾，一找找到作家頭上來了。（又笑）

王任叔：（對張天翼與沙汀）你們兩個人也許是兩派吧？（全體笑）

（座中，起了一種快活的低聲談話）

（以上節錄「小說家」第二期：「『小說家座談會』紀錄」。）

第三，雖然東京還有「理論家」「批評家」的任××先生反對論爭的「緩衝」，高

喊「爭論是必要的」，但他的「理論」並沒有力量。他自己知道：「連國內一般流行的讀物也不容易得到手，也許自己底認識難免有見木不見林的毛病。」（註十二）但他却要以這「見木不見林的毛病」來大談理論批評。據任××先生說，居然有人說「國防文學」是「宗派主義」；於是大論曰：「到底國防文學是不是宗派主義呢？……」——這樣說去了一大篇。但像這樣，國內的人們是感不到痛癢的，因為誰也不知道國防這種「文學」波會有人說它是「宗派主義」。

××、立×諸先生們沉默已經很久，大概不會再來「戰」的了；至於胡風先生，他是從六月一日發表了「人民大眾向文學要求什麼？」後，（註十三）就一直沒有來談「口號問題」。九月在「中流」二期上發表「自然主義傾向的理解」，看來是早專心在他的理論研究上去了。……

文藝理論活動今後的前途，將主要是實際理論的學習介紹的前途吧？大刀濶斧而氣力不足的膨脹，將會永遠的落潮了吧？

「——請看這本書罷，（「海上述林」）這裏有中國新文化開拓者的工作。比諸浪費時間

於少有成效的論爭，他（魯迅）更愛默默地做着能成爲文化的啓示的實際必要的事情——無  
論是翻譯或紹介。倘如人人都肯努力，以期能以這樣的工作充滿種種出版物，以代替那種氣  
力不足，無窮地反覆的論爭，那末「聯合」自然會成立的罷。在工作的實質不足的地方，無  
論何時總是感情和字句的瑣末衝突不絕的。」（鹿地亘：「魯迅和我」。「作家」二卷二期。）

魯迅先生，就這麼的在「實際的工作」裡沉默的工作了幾十年。直到他死了，才由  
許多慘痛的教訓（不止「文藝界」呢！）裡理解到這一點！過去的「代價」已經償付得  
太多，若真的還不能立直自己的脚跟，着着實實地一步一步踏出去，那真用得着拿魯迅  
先生論定別人的話來論定自己了：

「這還成什麼氣候！」

（一九三六，十二，十八日晨。）

註十二：「質文」二卷二期。

註十三：「文學叢報」第三期。

## 論「二民主義的現實主義」

——關於抗戰五年的文學運動

作家和刊物的分散，文學活動由一個中心化爲若干「據點」，這是抗戰文學運動現實情況的一個重要特徵。本來，由於抗戰文學運動的統一戰線這基本性質，要使得抗戰文學運動的陣營更嚴整，步調更齊一，活動更有力，是需要一個適合於它的文學活動總方針的，——無論是寫作方向的方針及寫作方法的方針；對那些爲歷來所爭論不決的，我們文學的性質、文學寫作的方向問題，以及文學寫作的方法問題，今天，也比任何時候都更需要得到一個明確的、概括的結論。在這樣分散的情況下，這種方針的建立，更加需要。可是，抗戰五年來的文學運動，這方針並沒有建立起來，甚至連討論的熱潮也未曾有，倒不如尙是期待抗戰的時期。固然，經過一九三六年的最後考驗，公式主義的「潮流」已經終結，而真正的理論又尙待產生，正是青黃不接的時候；抗戰文學運動之所以無力，一個主觀原因也就存在於這裡。不過這不是說，五年的文學歷史，沒有過企

圖解決這問題的努力。

寫成專門文章，正式當作口號而提出的，首先便是「三民主義的現實主義」。這理論在一九三九年發生於冀察晉的文學活動中，若干篇的論文，連載於「冀察晉邊區文化協會」的機關報「邊區文化」第一期和第三期（三、四月）上，以鄧拓二萬餘字的論文（原為報告）「三民主義的現實主義文藝創作諸問題」為中心。一切論文的理論高度和內容要點，均未曾超出這篇論文的範圍。

鄧拓從抗戰建國的四個特徵出發，認為抗戰文學運動的特質應該是：（一）「要以文藝運動當做全民族抗戰建國的資產階級性的民主革命運動的一環……」；（二）「要克服文藝界的宗派主義、關門主義和個人英雄主義……形成文藝上的民族統一戰線……」；（三）「要文藝的創作的與批評的動的現實主義的實踐……」；（四）「要使文藝的表現——創作和理論密功深入和廣播到全民中間去……」。由這裡，便提出並確定：「能够表現上述這一文藝本身底性質的，應該而且只有一個新口號：『三民主義的現實主義』。但顯然，這（口號）實際上是與上文並不完全關聯的。他繼續這樣寫着：



「這一新口號的性質，它是全民族的性質，不把目前的時代任務局限於特殊的社會階層的某一圈子裏，而却能號召和團結漢奸以外的各種階層的廣大的文藝創作者；它不是一階級所獨有的而是全民族各階級共有的文藝。……」——「這一新口號的提出，它和過去各種文學的口號不同：它不同於『國防文學』與『民族革命戰爭的大眾文學』。這兩個口號各都有其缺點，不能團結全民族一切階級階層的作家，不適合於中國抗戰建國的現階段的新形勢；它又不同於『民族主義文學』；……」——「我們所提出的三民主義的現實主義，是中國抗戰建國時期藝術文學創作與批評的指導原則與基本方法，它要作家在現階段客觀現實的發展中，正確地，歷史地，具體地描寫現實。……它不但是——一個文藝的口號，可能而且應該成爲文藝方法，——它是在中國歷史現階段的現狀中，作家必須要用以實現各階級共同的民族當前諸課題的創作手段。」

並說：

「……世界上沒有『靜』的現實主義這類東西，而只有從運動發展過程中描寫現實的現實主義。三民主義的現實主義的意思，不僅在知道現實的表象，而且在知道現實要走到何處去，……」——「三民主義的現實主義文藝中，也可以適用浪漫主義，但非貴族與有關階級的浪漫主義，而是革命的浪漫主義。……」——「現階段中國文藝就應該是像上面所說的這一『三民

主義的現實主義」的文藝。」

不僅如此，作者還將它的論點接觸到國際的及文學史的上面去，把「三民主義的現實主義」這口號和其他作為寫作方法的文學口號比較，而圖在這中間確定其地位。比如作者寫了：

「……新現實主義（即社會主義的現實主義）是斯大林在蘇維埃文學面前提出的口號，因此，新現實主義儘管可以在中國存在，也像可以在蘇聯以外的其他國家中存在一樣，但它只能屬於一定階級的，而不能成為全民族各階級文藝作家共同的口號。……」  
「……今天中國的三民主義的現實主義和世界的新現實主義，並不矛盾，前者是後者的一構成部份，但三民主義，並不就是新現實主義。」

「這裏關係到三民主義的現實主義和十九世紀西歐資產階級的現實主義（或自然主義）是否有區別的問題，我們以為是有分別的。三民主義的現實主義雖然是資產階級的文學，但是又因為它不是資產階級單獨一階級所獨有的，……三民主義的現實主義比舊的現實主義還要進步，它會更積極地表現現實，概括現實，在反映現實（上）有較充分的積極性與發展性，……」

這便是「三民主義的現實主義」這口號提出的理論梗概。

對於「三民主義的現實主義」這口號，不約而同，幾個地方都共同提倡。如重慶「文藝月刊」的「抗戰四年來的中國文藝特輯（上）」（一九四一年七月）中，唯明在其四年文學理論的總結內也說：

「……如果我們確認三民主義爲變革現實的路線，那末我們在文藝上就可以確定三民主義的現實主義，正像蘇聯的確定社會主義的現實主義一樣。……」（「抗戰四年來的文藝理論」）

進入一九四〇年（抗戰文學運動的第四年），作家巴人在「文藝陣地」四卷七期（一九四〇年二月，香港）上發表了「兩個口號」，這就是「抗日的現實主義」和「革命的浪漫主義」。他對於這兩個口號，是分開提出的；其理論根據和邏輯方法，則與「三民主義的現實主義」未見兩樣。要點是——

「『抗日的現實主義』與『革命的浪漫主義』這兩句話，我以爲那是指出了中國目前文藝的發展過程和它的趨向。……」「這怎麼說呢？在中國民族解放的發展過程說，那路子是

——從『抗日的』到『革命的』。」「……我們必須以『抗日的現實主義』的觀點來頌揚；

然而更須以「革命的浪漫主義」的觀點來批評。這也就是說，把抗日的題材，貫徹以革命的觀點。「——因為抗日戰爭的目的，是殖民地革命任務的完成，然而更推得遠一點談，在革命不斷的發展過程中，將必然地會走上社會主義創造的前途，則中國的文藝也將必然構成黑格爾的三段法：

- 一，抗日的現實主義
- 二，革命的浪漫主義
- 三，社會主義的現實主義

這樣的文藝發展的路線，將不會是人造的幻影，而是歷史的指示。」

除此之外，散見於零篇論文中的，還有若干口號的提出。比如「文藝陣地」上還有過「民族革命的現實主義」的倡導（一九三九年八月，三卷八期）；「西線文藝」也有「抗戰建國的現實主義」的主張（一九三九年八月，創刊號）；以及另有「民族解放的現實主義」等等提議。但這些口號，從影響上說是更卑微的，從內容上說也再無新異之處。

這一切的論文裡，充滿了政治套語的堆砌，而極少文學的、問題本身的分析。以爲一通政治術語，加一些極抽象空洞的文學名詞，便能解決文學上的一切理論問題，這習慣，還留着創造社、太陽社以來一脈相承的老病根。真實的問題，正存在於政治術語和文學問題之間。比如說吧：爲什麼能夠表現抗戰「現實底特徵」的恰好是「三民主義的現實主義」？爲什麼「階級的利益要服從於民族的利益」或「如果確認三民主義爲變革現實的路線」，（雖然這也值得考慮），於是中國文學的寫作方法就非「三民主義的現實主義」不可？爲什麼「民族解放發展的過程」是「從抗日的到革命的」，（雖然這也值得考慮），而文學口號便「必須」從「抗日的現實主義」到「革命的浪漫主義」？……這些，正是問題的關節，然而這裡正沒有了理論的分析。政治術語跟文學主張，全是靠着「一種「八股」的便宜邏輯而硬湊上去的。至于既知道有「自然主義」了却又斷言「世界上沒有僅僅描摹現實之表象的現實主義這類東西」（鄧拓）；申言「現實主義」的觀點正適於「頌揚」而「浪漫主義」的觀點則適於「批評」（巴人）；用「一階級所有」與「數階級共有」來判別中國與歐洲有不同的「現實主義」（鄧拓）；以及將「抗日」和「革命」分立而看成是發展不同的兩個階段（巴人）等等，則是表明文學的和政治的修

養均不足。

這五年關於口號的論文中，其理論建立的方法，有個千篇一律的公式：「現實的政治特點」加「現實主義」，便等於「現階段的寫作方法」或「社會主義的現實主義在現在中國的具體運用」。一切關於口號的論文，如果把它底論點分析到底，都是拿這個共同的公式做最後邏輯原理。可是現實政治特點並非一端，也能有實同異名的多樣概括。於是就不能不有「民族革命的現實主義」、「民族解放的現實主義」、「抗戰建國的現實主義」、「抗日的現實主義」與「三民主義的現實主義」等等並起的壯觀，且照例可以敷說成整套道理，似乎都「無懈可擊」，不相上下，但也就「差不多」。

現實的社會政治特點及性質，只是現實之本質的指明，不是思想方法的原理；比方「中國社會的性質是半殖民地半封建的」這句話，並不能規定是形而上學的抑是辯證法的去思考問題，是唯物論的還是唯心論的去得出結論。既沒有思想方法的內容，怎麼能用來規定「現實主義」而得出新的寫作方法的思想？在「方法」的意義上，「三民主義」的或「抗戰建國」的現實主義這話，不過只能意味說，以「寫實」的方法來寫出「三民主義」（為「民族」獨立、「民權」自由、「民生」幸福而鬥爭的實際及實現了

的現實）或「抗戰建國」的實際而已，並無什麼「新的」方法上的意義，文學寫作方法的「新口號」是不能以此成立的。假如把這口號與蘇聯的「社會主義文學」、十年左翼文學運動之末期提出的「民族革命戰爭的大眾文學」並看，也就是說，把它當作文學的寫作方向口號來看，那後面半截話（「現實主義」）便是多餘，也不能把前面的話加上「的」字當「形容詞」用。

文學寫作底方向的概念與文學寫作底方法的概念之間，——寫什麼和怎樣寫之間，該存在有清楚的界線。前者所規定的主要是文學的性質，寫作之面向現實的方向；而後者所規定的，主要則是文學的方法，面向現實及處理現實時作家的觀點。關聯於前者的，主要是作品的內容問題，寫什麼的問題；自然也涉及於作家的觀點、看法，但這裡指的觀點或看法，也是限于對現實本身的認識。說「社會主義文學」、「民族革命戰爭的大眾文學」等等，就是這類。所以，在蘇聯，會有對描寫社會主義建設的，却是「反社會主義的現實主義的」作品之批判；在中國，也曾有過「國防文學」的提出者，同時提出社會主義的現實主義作為它（「國防文學」）底寫作方法。關聯於後者的，主要是作家寫作思想，怎樣寫（不僅指「世界觀」）的問題，對現實的表現方法問題。所以，

作爲寫作方法的口號之成立，須有思想方法的規定爲前提。文學史上著名的思潮，古典主義、浪漫主義、現實主義等等，莫不是這樣。

自然不是說，作爲文學之寫作方向與寫作方法的口號之間，沒有關聯之處，某種文學與其寫作方法，同是歷史發展一定階段的產物，故某種階級的——社會的文學，必有相適應於它的寫作方法（寫作思想）與之一致。爲蘇聯文學理論家所批判的，那種只孤立地描寫社會主義的個別瑣事和細目的、見樹不見林的作品，並不被認爲是「社會主義文學」的代表；而中國以社會主義的現實主義爲「國防文學」「必需採取的」寫作方法的論者，也被批判爲錯誤，就是這關聯的例證。但話得說回來，這並不泯滅兩者本身上的區別。而這區別，就使「現實的政治特點+現實主義+現階段的寫作方法」的公式，根本立脚不住。因其不能有新的思想方法上的內容，——「三民主義」當然毫不例外。對這前提概念的認識如果混胡，便以那些兩不像的「口號」作爲靈丹，於是既要是「指導原則」，又要是一「基本方法」，也是一「創作手段」……；在論述它和「社會主義的現實主義」不同時，以它的「全民性」來區別，在區別它和「西歐資產階級的現實主義」不同時，却又以它的「動的現實主義」（也就是社會主義的現實主義）做根據。理



論的混亂，便陷入於不可收拾。實際上，也僅是些觀念的遊戲而已，不是什麼「歷史的指示」。

「現實的政治特點 + 現實主義 = 現階段的寫作方法」這公式所以有着普遍的威信，其實還是從一種共通的心理出發，那就是，將社會主義的現實主義作「望文生義」的了解，以爲「社會主義的現實主義」，其意即爲「現實主義」的寫「社會主義的現實」之謂。這心理，露骨地顯現於巴人的「三段法」論：

社會現實發展的三段既然是：

抗日的，

革命的，

社會主義的；

革命的浪漫主義，

社會主義的現實主義。

但顯然的，這是個誤會。

在蘇聯文學（無產階級文學）理論發展史上，「社會主義的現實主義」這口號，是

一九三二年，代「拉普」（俄羅斯無產階級作家聯盟）「唯物辯證法的寫作方法」之錯誤口號而起的。這是大家已經知道的常識。值得提起注意的是：「唯物辯證法的寫作方法」之錯誤，既不在於它「方法」的性質，也不在於唯物辯證法的強調，而是在於它對唯物辯證法作文學上的「德波林式」的歪曲；將其脫離實踐，觀念化。「社會主義的現實主義」，就爲了糾正這缺點，隨着聯共中央解散「拉普」、組織全聯邦蘇維埃作家聯合會的決議，同樣以「寫作方法」的資格起來代替其地位。用強調實踐、號召從實際出發的新的寫作方法的口號代替那從書本出發的舊的寫作方法的口號，便是這次事件的內容。施惠林等在「社會主義的現實主義概觀」（「文藝科學」）裏，就是這樣解釋的。

「社會主義的現實主義——它就是人生底正確的真實描寫……」

「社會主義的現實主義，要求對人生在其一切財產與複雜性中、在其積極面與消極面上，以「正」和「負」的表現出來。……」

「社會主義的現實主義，不把人生在死了似的凝固了的形態中，可是在運動與發展中去顯示，……社會主義的現實主義的特徵，在於它的活動性，它認識現實，並在變革目的上去反映現實。」

提出者們對於「社會主義的現實主義」底性質，更曾經有過集體的完全明確的規定：

「社會主義的現實主義，是我們藝術文學的基本方法。若果辯證法唯物論適用於研究自然及自然科學諸法則便是自然辯證法，而史的唯物論便是辯證法唯物論的方法適用於發現及研究人類社會的發展、崩潰和社會主義的建設諸法則的話；那麼，社會主義的現實主義，便是在意識形態的特殊分野（文學）上，通過特殊手段的辯證法唯物論諸法則的運用。」（註）

（重點是我加的。——雪）

而這些都是說明，「社會主義的」這一詞，是以其思想方法上的內容（辯證唯物主義）規定於「現實主義」之上。其實，社會主義的現實主義也不能不是寫作方法。因為，如果這口號僅僅只意味着「現實主義」的寫「社會主義現實」的話，那就並沒有在「現實主義」上添加什麼思想方法的新內容，它也就不能成爲「藝術、文學（全美學）之全歷史的總括」（羅森達爾）了。固然，蘇聯社會主義現實之存在，是社會主義的現實主義產生的源泉和基礎。

對於社會主義的現實主義之理解及對其錯誤理解的批判，林煥平曾恰當地做過。他

在其題爲「抗日的現實主義與革命的浪漫主義」一文中（「文學月報」二卷一、二期），這樣寫道——

「在『現實主義』之上加上『社會主義的』這一形容詞，不外是表明，這新的藝術文學的創造方法的思想上的性質，而這種思想性質，時至今日，已不止是存在於蘇聯，簡直可以說，除了非洲若干還處於原始狀態的民族，其他各國都是存在着了。」「巴人先生把社會主義的現實主義認爲是中國文藝的未來的發展路線，隱藏在這見解背後的意見就是說，當爲創作方法的社會主義的現實主義，不能適用於現階段的中國文藝。如果追問起爲什麼不能適用的原因，則一切機械主義者們，都會異口同聲地說，社會主義的現實主義是在蘇聯的社會經濟基礎之上產生的，我們中國並沒有存在着像蘇聯那樣的社會經濟基礎，當然無從產生，無從適用了。所以我曾經在這樣的理解脚下加過一句笑話的註解：因此資本主義國家就應該有資本主義的現實主義，殖民地的國家就應該有殖民地的現實主義了。」

註：這是一篇登在當時「文學評論」雜誌上的社論，爲吉爾波丁（Kirpofin，全聯邦蘇維埃作家聯合會組織委員會書記）、虞丁、羅森達爾、綏拉菲英維支、台爾森、斯達夫（「文學評論」編輯）……等十二人署名。這篇綱領式的論文，是爲了闡明第一次全蘇聯作家大會（一九三二年八月十五日）上之理論與寫作諸問題的基本觀點而發表的。

可惜再寫下去，他原是清醒的思索却自入於混亂，導出同樣庸俗的結論：突然又採取了自己反對過的論點——

「……我們這裏所說的現實主義是指抗日的現實主義，而不是社會主義的現實主義。因為根據我們的理解，抗日的現實主義·革命的浪漫主義，正是社會主義的現實主義·革命的浪漫主義在現階段的中國之具體的運用。」

由此，他終極的目的，只不過在於將「抗日的現實主義」與「革命的浪漫主義」作統一的提出而已。但如果同樣「加個笑話的註腳」，豈不是阿比西尼亞「具體的運用」就應該是「抗意的現實主義」，現在蘇聯「具體的運用」就應該是「抗德的現實主義」了嗎？

在抗戰五年的文學運動中，關於口號問題，雖然有過這些辛勤的、可敬的努力，但却指示着我們，這一問題上，真正接受「十年」成果的新的文學理論之成長，還未成熟。所以上述諸口號，沒有一個能在這五年的運動中取得所企圖的效果，以至連引起討論熱潮的力量也沒有。這是損失，也是寂寞的；只是，當我們從另一角度來看時，五年動盪的時間，證實公式主義的理論再不能振翅飛舞，總感到一點安慰。蓋還表示着，一

九三六年所得之成果尙未遺失。

但是抗戰時期文學寫作方針的建立，終歸還是要有實現的一天。自從「新民主主義論」出版（一九四〇年一月）以來，我們這時代的文學性質，大可以不必再猶豫了，這便是「新民主主義文學」。而這也就是我們文學寫作活動的方向。理論上，自然還亟需具體的論證。關於此，「文藝新潮」（上海）曾發表過兩篇解釋的文章（二卷七期、八期，一九四〇年五月、六月），可惜同樣缺乏文學的分析。我想，作為口號的「新民主主義文學」的內容，當是說，以表現「新民主主義的革命鬥爭和新民主主義的社會現實」為主要特徵的文學吧。至于這時代的我們文學寫作方法上的方針，其原則，一般當以「現實主義」為普遍的要求，而強調社會主義的現實主義（新的現實主義）底指導地位，作「擴大」和「誘導」（魯迅）的主體，也作我們努力掌握的目標。因我們的文學發展水平，文學本身的性質（新民主主義），尙不能普遍掌握社會主義的現實主義（新的現實主義）；而我們的文學發展水平，文學本身的性質，同樣又已經越出了舊的現實主義底範圍。但後事究竟如何，只為好「且聽下回分解」了。







## 從「斯大林傳」看斯大林

這是一部非常有價值的書，這部書的正題本是“Staline”，副題才是「從一個人看一個新世界」。中譯本却把正題省掉了，以副作正，所以書面上我們只見「從一個人看一個新世界」這麼一個題目。因為是出於文藝家兼革命者亨利·巴比塞（Henri Barbusse）的手筆，所以這部書的筆調是跟這部書的內容一樣，樸實而生動。特別是這裡的第三章（「鐵腕」）；第五章（「初期的基石」）；第六章（「寄生的戰爭」）；第八章（「農村」）；第十一章（「把舵的人」），那景況，是不會容容易就忘記得了的！

關於斯大林的著作，我們中國也出過幾小本。如良友圖書公司出版「一角叢書」中的「斯大林傳」；新生命書局出版「大眾文庫」中的「斯大林」；「多樣叢書」中的「斯大林傳」（路特維綏 Feil Ludwigs 著）等等。然而一看內容，像這樣敢站在具體的現實上立論的，却還沒有。或者，是不能中肯的去理解（路特維綏）；或者簡直是捏造和歪曲。

正如書題所說，巴比塞的「斯大林傳」是「從一個人看一個新世界」，不是一個普

通的「偉人傳記」之類的貨色。所以我們在這裡，還可以知道例如這些問題：蘇聯是經過怎樣的路程而建立起來的（「鐵腕」、「民族的團結」、「初期的基石」）；一個國家單獨建設社會主義是不是可能；托洛斯基派是怎樣從實際工作上分化出來的（「寄生的戰爭」）；第一個五年計劃有怎樣的成功；蘇聯生產和消費的實在情形怎樣（「偉大的口號」）；農村的集體化、電氣化怎樣進行，怎樣得到成功的；蘇聯的領導集團是怎樣的吃苦、負責和明決果斷（「農村」）；等等。而且，因為巴比塞本身並不是蘇聯國家的人民，他是由法國跑到那裡去「看」出來的緣故，所以他決不會在「看一個新世界」時忘記了舊世界。他是時時在拿兩個世界來對比，證明那過的光明，指出這面的無恥和黑暗（「兩個世界」），並引出到達光明去的道路。

然而，「從一個人看一個新世界」的偉大意義還不僅這些。……

巴比塞「從一個人」看出了「一個新世界」，我們，則從巴比塞所介紹的這個人（Staline）的身上看出了立身處世的真理，生活做人的偉大「榜樣」！

首先，在這個榜樣的身上，我們看出了他的爲人：他的爲人是具備着充分現實的

真實之特徵的。

「……他跟那些專愛在高談闊論指手劃腳之間求效果的人們恰恰相反。簡單、明白、正確，是他主要的幾種性格。」（一五頁）

「蘇蘇（即斯大林）的天性質樸，他的個人生活條件是絕對的無私，他的性格的堅強，以及他的在當時已頗出色的學問，造成他的威信，使他引起別人的注意。替夫里斯的工人們叫他是我們的蘇蘇。」（一七頁）

「他經常的態度之一是，『不要出風頭，不要逞能。』」

「斯大林寫了很多重要的書。其中的大部份，是在馬克思主義文獻中具有古典的價值的。但是每逢有人問起他是怎樣的一個人的時候，他給答道：『我只是列寧的一個弟子，我的全部野心就是成爲他的一個忠實的弟子。』……在許多關於他所領導的成功的事業的報告中，斯大林定規要把一切所得底進步的功勞，歸之於列寧。」（三〇三——四頁）

自然，所謂「現實的真實」底特徵，並不是道學夫子、呆木頭之謂。他是：

「他既無學究氣，也不落俗套。」（一七頁）

「……人們遇到他的時候，他是誠懇和藹的。他的『真正的誠懇』——綏拉菲瑪·戈普耐說。『他的善良』、『他的文雅』——在喬治亞和他一起鬥爭過的巴爾巴拉·介巴黎支

說。「他的愉快」——奧拉凱萊徐維里說。他笑起來像小孩一樣。」（三〇一頁）

「斯大林愛把一種滑稽的或諷刺的形式，加於他的思想表現上。」（三〇三頁）

實際上，這才是真正的「真實」的地方。

若果能够參看斯大林的「論列寧」那篇文章（原是他的一個會議上的演講），那對於這特徵的認識，當比較單看這裡引用的，還要知道得更真切、具體。

生活的「現實的真實」，是一個革命者思想信仰之絕大的保證。

革命主義，根本是集團主義的，用集團底方法，絕對以大衆利益的爭取爲前提。在

這上面，作爲一個革命主義者，第一就是澈底的自我犧牲，一切個人主義的劣根性的剷除；這意識深入到他的生活裡的特徵，就表現爲絕對的沒有個人企圖，不好虛榮，不爭地位，不「出風頭」，不驕傲，生活的公開、坦白、誠實，不隱瞞虛僞。（只有那些

「成功的帝王」們，才對一切人祕密他的生活。）其次就是將他自己生命的存在完全作爲爲了大衆的存在，時時以大衆的利益爲前提；這深入到他生活裡的特徵；是對事的認真，嚴肅，絕對的負責，言行一致，不逃避，不變節。第三就是放棄一切「私人」的自由權，大衆的利益在那裡奮鬥到那裡；這深化到他生活裡的特徵是：不苟且，頑強，澈

底，堅決。但所謂「大眾的利益」不是空口說白話，或者任意亂編一套來「服務」於私人的目的，而是以真真實實、客觀實在的現實內容為依歸的。這是革命主義一個頂大的「科學」的標誌。所以，以「現實」做自己行動、認識的原則標準，緊緊的貼在「現實」的上面，一切都從「現實」出發，用「現實」做根據去下判斷；不叫囂，不作無具體事實根據的論斷，「事實」應該怎樣自己就怎樣，「事實」需要怎樣自己就怎樣。以大眾的利益為前提的這現實的生活態度，是現實的真實性之最基本的內容。

當一個人在生活上具備了「現實的真實性」這特徵時，就等於說，他的革命信仰已經在他的意識裡根深蒂固，他已完全溶化於「革命」的意識中而與革命完全合一了。

（所謂列寧是「布爾塞維克主義的化身」，化身的意義就是這樣。）無論在甚麼時候，甚麼場合，他都不會向任何傍的地方「飛昇」了。而這生活特徵的具體和深入的程度，就是衡量那個人的思想信仰之完潔和堅固的程度。這特徵的原則，就成為每個人「向上」的傾向在生活裡表現的原則。所以這特徵，成為每個革命者信仰操守最可靠的保證，成為一切向上或者墮落的人們底生活上不能冒牌的標記。

自然，現實的真實性，不是完全天生具備的。斯大林在跟了列寧生活之後，他的

這特徵是越發鍛鍊得完整和鮮明了。因為他的信仰是被鍛鍊得更加堅固和強烈了。

在這個榜樣的身上，我們還看出了他的處事方法。（對付問題的態度、觀察和把握等。）他的處事方法是具備着澈底的、清晰的、和嚴謹的「現實主義」（唯物辯證法）之特徵的。

「列寧在說話的時候，……他只要『說得』他的聽衆心服，他只是設法從內心把他的信念貫輸給別人，那不從外表入手，他完全憑着內容的力量，而不靠裝腔作勢。……斯大林也天生的具備着，而且他從來不會放棄它。」（四八頁）

「『不要用失敗而灰心……』『不要因勝利而謳歌……』列寧所說的，這些偉大的格言，從斯大林身上得到很大的反響，他在許多要緊的情勢中，屢次使用了它們。」（五〇頁）

對問題的「實事求是」的態度。——這是一。

「……觀察的迅速和切實，從許多着眼點中把握一個具體的形勢；對於任何一件事情，能夠找出它的真正的原因和不可避免的結果，而且能夠找出這在許多事情中所處的地位；對於紊亂和混雜的憎恨；一個計劃既經想好，決定之後，一定要百折不撓地去準備，去着手，

去安排各種完成它的必要條件。」（九二頁）

現實的具體把握，理論與行動的澈底的一致。——這是二。

「……凡是看見斯大林在工作着的時候的人，都承認他的主要的特質是能够『在極複雜零碎的事態中看清一種形勢，能够把最要緊的工作放在第一步計劃裏，能够把他的全部注意力對付在當前最重大的事情上』。」（一四二頁）

清晰的現實的認識。——這是三。

「『他知道不要走得太快。他知道算準時機。』」（倍拉·經）

「在提出任何意見之先，他總要多多考慮。（『多』並不是時間長）他是極端慎重的，……他……說：『適度的懷疑，是集體工作的一個好的基礎。』他謹慎得好像一隻獅子。」

（三〇〇頁）

對現實問題的嚴謹的處理。——這是四。

他的典型的「現實主義」底特徵，還可以在具體的事實中得到更真切、更活躍的說明。比方內戰時代底進攻但尼金白軍的領導。

下面就是這事情的經過：

「一九一九年的秋天」，當受到但尼金白軍軍隊嚴重底打擊的南部戰線非常危險的時候，「在這樣崩潰的大勢中，……中央委員會仍舊派斯大林到南部戰線去，作為革命軍事委員會的代表。」

然而對於南部戰線的作戰計劃，「最高軍事委員會」是有了既定的決議的。斯大林到了那里，「首先注意到的是這個計劃」。斯大林審查這計劃，仔細研究，用心揣摩——終於斷定這不行。不能夠再用它。在兩個月以前這計劃是好的，但現在形勢已經變了，應該另定策略才是。斯大林想到了應取的策略，他就向列寧提出了他的新主意。」也馬上被列寧採納了。

危急的南部戰線依照斯大林改變戰略的結果，「但尼金的軍隊被逐到黑海去了。……革命在內戰中得了勝利。」（參看八五——八七頁）

又比方在「聯合社」問題上的他的主張。問題的內容如下：

集體農場的形式有兩種：一種是「公社」（Commune），一種是「聯合社」（Arbel）。

在「公社」裡，所有的合作者（Kolkhoziens）將全部經營的事業作為公有，而這包



括他們所有的一切，他們共同生活着。在「聯合社」裡，每個合作者有他自己的房屋，有他自己的家禽飼養場，在必要的時候，也可以有專用的耕牛；在他跟別人共同參加的廣大的事業範圍中底少數小事情上，他還是一個私有財產者。

「聯合社」的形式，是斯大林十分熱心地主張的。於是，「讓步！」「新經濟政策！」「社會主義的放棄！」……有的人這樣喊着，有的人則想喊而沒有喊。

然而斯大林認為：「爲合作者謀幸福」這個口號已沒有新經濟政策開始時代所具有的危險的意義，……在那時候，這句話是含着回到資本主義而反對社會主義本身的歧路的。到了今日，在社會化過程中，這句話完全是一句有用的正直的勸勵。（參看二四二—二四四頁）

現在怎樣呢？也是誰都知道的事：結果不是「讓步」而是反變成了進攻；不是「社會主義的放棄」而是「作爲一個階級看的富農」的消滅，農業社會主義化的徹底完成了。

斯大林的現實主義的觀點方法發展到了最高的地方，就是作爲他「先見之明」的

「科學的預先」了。

「我們回想起一件事情，那是很有趣的，可以作爲一個非常清楚的頭腦才有先見之明的證據。那是一九二〇年，德國的社會民主黨（這是次於俄國共產黨這最重要的黨）雖然有着似乎強大的勢力，而且十分統一，斯大林却對它的統一下了個充滿懷疑和含蓄的判斷，他認爲這統一是『表面勝於實際』。親眼看到現代的歷史的悲劇的發展的人們，就知道這該是多麼有力，多麼聰明。十二年後，事實完全證明了他的真實。」（二〇五頁）

而斯大林對一九二五——二七的可能的結果，而且也是悲慘的結果的真實的預見，他在一九二五年時（事情剛開始）就寫下了。（參看「殖民地革命問題」）

這不是偶然的。「真理」是在「現實」裡存在；明天的現實已在今天中胚胎。現實發展的路徑是在現實的本身中包含着。而「現實」是獨立地客觀存在着的，只有最清醒的客觀的認識，纔能最認識「現實的真實」。所以，凡最能消滅一切主觀偏見（個人主義底澈底克服；感情底偏向的肅清——失敗的時候悲觀頹唐，勝利的時候驕傲自滿；與「現實」游離的「搖擺」等等）的人，就是最能觀察「現實底真」的人，就是最有可能從「正確」中建立偉大成功的功勳的人。而現實的明白深入的理解，就必然的到達現實

發展的預見、科學的預見的境地。現實的本身本就存在着這預見之可能的。「奇蹟的預言是童話，科學的預言是真實。」（列寧）在斯大林這裡，我們同樣的看出了這作為真實的預見的特徵，在馬克思、恩格斯、列寧們底身上的同樣偉大的特徵。

這些，便是這部書所顯示而最值得我們寶貴的。

一九三六，十，一八。上海。

## 從「我的奮鬥」看希特拉

希特拉的「我的奮鬥」，是國際法西斯主義中最有名的一本書。從報紙上，我們也常常見着希特拉親手送這個一本、送那個一本的消息，可見得他及他們自己都認爲是「得意之作」的了。我們這裡，跟着這種「歐風東漸」，這本書也得在「民國二十三年四月十五日」以方塊字的形體跟中國的讀者們相見，且纔漏一月就告「再版」，可見得在我們這裡也是很受注意的。但我這裡並不打算批評他「軍國主義」的國家觀；（第二部）「優生學」式的階級論；（二七九頁）「一定會崩潰」的對蘇聯的估計；（三四九頁）也不指責他「注重土地掠奪」的「東方政策」；（第十四章）對於布爾喬亞不會剝削人民的不斷的操心；（一四、五四、五六三……頁）等等。這裡，我只打算從「我的奮鬥」這本書來看看希特拉這個人。

我讀了這本書，首先覺得這樣的希特拉，不止會在德意志、意大利存在，而且也在我們的「東方」存在；這個人的特徵，不止要是一個兩個的「名聞四海」的「大人物」

才有，倒是在我們每個人的生活周圍都能找得出成百成千的。最多，不過是這樣一點分別；得意或失意，大或小，已成的或「企圖」着的而已。

下面，就是我從「我的奮鬥」裡看出來的希特拉。

在做人的態度上，希特拉是充滿着獸性的個人英雄主義底特徵的。

「我可以說有些成功的地方是應該歸功於我的；在我演說的過程中，我使成千成萬的兵士歸附他們的國民與祖國。我使軍隊國家化，並且因此能漸次加深軍隊的紀律。再者，我與許多思想與我相同的人接交，他們以後與我一起打定新運動的基礎。」（一二二頁）

「更出乎我預料之外的，是他們招收會員的方法，我不知道是生氣好，還是笑好。我作夢也未想我是要加入一個已成的黨派；我自己要去創造一個。真的，我從沒有這種意念。」（一二五頁）

「兩年中，我的意思越能見諸實行，現在單就總領袖只這一點而論，同志們都讚成我的主張。」（三一六頁）

自誇自讚，把自己個人看得了不起的態度。——這是一。

「群眾歡迎一個嚴酷的統治者，而不歡迎一個祈求者，他們對絕對的法則較之對不知所用的自由還覺得滿意。他們不以爲人類天賦自由之抹殺這種精神上的虐待爲羞恥，籌劃是他們不能忍耐的；他們也不明白他們地位的本質的屈辱。他們只知道無情的力量與統治者的命令之殘忍。對於這些，他們是服從到底的。」（一二二頁）

「發展純粹理論的工作，……是個人專有的產物。群眾不能發明，大多數也沒有組織或思想的能力，只有個人才能發明。」

「……組織必須安置有頭腦的人於群眾之上，而使群眾都聽命於這些有頭腦的人。」（一二三頁）

抹殺集體、蔑視群眾的態度。——這是一。

「我克服了我的厭惡心，而嘗試着去讀報紙上關於馬克思主義的東西，但是我愈讀愈討厭；我想法與其中的編輯人認識；自主筆以下，都是猶太人。」

「只要我能得到手的社會民主黨的小冊子，我都收集起來，並且注意他的作者——全是猶太人。我注意一切領袖的名字；大半都是屬於選民的；不論他是國會議員，或者是工會的書記，是組織中之主席，或街上的煽動者，都表現一付奸惡的相貌。……」（二七頁）

「我知道奧國一定要妨害真正的日耳曼人，並且幫助其他任何人任何事，只要那不是日

耳曼的。我討厭維也納城市的混合種族，我討厭捷克人、波蘭人、匈牙利人、羅沙尼亞人（Ruthenians）、塞爾維亞人，和格洛特人（Gtroals）等等雜色人的集合，最討厭的是每處都遇得見的菌類的生物——猶太人。」（六六頁）

單憑主觀情感的、武斷野蠻的態度。——這是三。

那種只要可以滿足自己的私慾，就反叛真理、反叛人類、反叛歷史發展、反叛一切進化、進步都不惜，殘殺、恐怖、虐待一切善良的人民都不眨一眨眼的人，他以為自己「也許」是天生的王者，群眾是只生來供他使用、驅使、宰割的，以為自己可以任意指鹿為馬、叫牛做羊來壓服別人。不過，如僅根據上面的分析，就認為希特拉只有着這樣一付單純的蠻相，那又錯了。他還懂得——

「泛日耳曼運動失敗之原因，在於他開始未注意到取得群眾的依附。……」（五六頁）

「泛日耳曼運動與天主教會之衝突，很明顯地，是由於缺乏人民的了解。」（五九頁）

「……因為他對社會問題的意義，缺乏適當的了解，所以這個運動失掉了群眾鬥爭的力量；……」（六〇頁）

狐狸要惑人，常常搖身一變，幻成個美麗動人的女子；猙獰的惡鬼，也假着偽善的

面具來掩飾他真實的內容。人類，究竟也有了幾千年生活紀錄的歷史，今日的「群眾」們，對過去經驗的積累是多少已承受了的，始終不再如原始時代那樣的愚蠢了。這是對於無論怎樣瞧不起他們的人，實在也沒有法子好想的事。所以，竟連狐狸鬼祟也早有了「寶貴的經驗」，要先謀滅去人類對於它的敵視心理，這在人類本身裡面的惡魔，就是也要「取得群眾的依附」了。不過一方面既要「取得群眾的依附」，一方面又要滿足自己的私慾，就要有化裝的本領和巧妙的法術才行。希特拉的處事方法，（對付問題的態度、觀點、把握等）就是在這種意上結成的。

在處事方法上，希特拉是充滿着唯心的、主觀主義的特徵的。

「在大戰以前，所謂的自由出版，只是爲日耳曼人民及國家掘自己的墳墓。我們不用提起撒謊的馬克思主義的報紙了；撒謊之於他們的生活的需要，好像猫之於魚一樣。他們唯一的目的就是要破壞國民與普遍的抵抗勢力，以便他們能爲國際資本和他們的主人猶太人而效勞。」（一四二頁）

「大戰將完時的情形是這樣：國家最多數的中間層，因爲義務的關係，不消說受相當的



犧牲；那部分最惡的小人，因受不良的法律的保護，同時又不服從他們應遵從的戰時法規，所以一個一個都倖免了。這些遺留下來的「潑辣貨」，後來就做革命，而他們之所以能使革命成功，實因國內不再有優秀的分子和他們爭執。」（二七九——八〇頁）

像這樣：無論據，無解釋，無分析，觀念武斷。——是一。

「在維也納，驚人的富豪與零落的貧困，形成一種很顯明的對照。……」

「依我觀察，在這種情形之下，只有兩種方法可以改良事實，就是：一方必須有一個社會責任的深刻感覺，為我們的發展創造一個較好的原則，再加上不顧一切的決心，以剷除那些不可救藥的贅疣。」（七——九頁）

「要發展高級的文化，必須有類於低等文明的種族之存在，因為只有他們才能代替技術的工具，沒有他們，較高的發展是不可能的。在人類文化之初期中，依賴馴服的野獸的地方很少，利用人類劣等的材料的地方多。」

「一直要等到被征服的種族作了奴隸之後，然後同樣的命運才降到獸類世界；……因為牽牛（犁？）的第一是奴隸，然後才是馬。……」（一六〇——六一頁）

「改良」貧困和豪富的對立，「只有」用「責任的深刻的感覺」和「不顧一切的決心」；因為「發展高級文化」要用「技術的工具」，於是就必須用「低等民族」來做「奴隸」；

「因為牽牛（犁？）的第一是奴隸，然後才是馬」，所以「奴隸」也得先從人來當起，然後才到馬畜。……像這樣：不問具體的內容，不問實際的狀況，架空的、形式的抽象空論。——是二。

「亞美利加共和國的各州做不出合衆國，可是合衆國才能够創立許多所謂的各州。……因此，說到亞美利加合衆國的各州時，不應該說各州有自己的主權，應該說各州是享有國家憲法所製定的權利或特權。」（三〇三頁）

「國家社會主義運動應知道我們國家須努力打倒我們的勁敵，這使黑暗的世界得復見曙光，使亞利安人在生存競爭中更能得到很多利益。」（三四〇頁）

不去講正因為要有「各州」的制度，「合衆國」才能「創立」得起來，反倒說是「合衆國」創立了「各州」；「不去證明到了「亞利安人」在世界上可以任意橫行，「更能得到許多利益」時，正是世界遭大魔劫、遇大黑暗的日子，倒來說「亞利安」的橫行，反是「世界的曙光」。……像這樣：虛偽的、任意的倒裝理論。——是三。

本存心在「吃人」，然而須用和善的面孔來掩蓋；本討厭透了「理論」，（因為真的理論總是不利於社會人類的叛徒）而却又不得不裝起「理論」的臉孔。於是這種「理

論」，在方法上就不得不但憑主觀武斷，用架空的、形式的亂扯來迷忽人們的眼睛和頭腦，用任意的、構造事實與理論的顛倒以濟其窮。這看來還不止希特拉，無論表面是站在什麼立場、發什麼議論的，只要具備爲了個人底自私而不惜虛僞和假裝的這根底者，都具有這樣一種「理論家」的運命和前途！

可是，僞製的「理論」，碰在現實上是很難「一貫」的，只要略一冷靜地加以細密的注意和分析，也就容易發現漏洞。比方這裡，希特拉爲了要建立他猶太人是「低級」的「野蠻民族」的理論，他只好盲目的將「亞利安」說得從自有生物以來就是「高級」得了不得，「文化」得了不得；（一五七、一五九、一六一等頁）然而到了他又需要把「德國只有我希特拉來才弄得好，過去的現在的一切，都是壞蛋」。這「理論」說得方圓時，又不得不對「亞利安」的一切「高級文化」加以澈底的否定：說培養「亞利安」青年的目的只要「體格」跟「一付有用的工具」就够，「高級教育」全都是罪惡。（二一——一三頁）他爲了要不得不來「適應」點「世界潮流」才便於對抗「國際主義」，所以也高唱「世界的理論與世界的黨」（第二部第一章）「人類新社會」，（二四一頁）等等；然而爲了少數人的實際利益打算，又不得不在另一面來公開宣佈他的

「主義」是「國家主義」的。（二四四頁）……

假如說，現實主義的觀點方法發展到了高度，必然要達到「科學的預見」境地；那這種主觀主義、抽象空論的觀點方法發揮到極點，就只能有神秘和扯謊了。這理由是很簡單的。凡歪曲事實捏造事實者，在正面了那事實之本身時，不外採取兩個辦法：或自承錯誤，或厚起臉皮當面扯謊。但這些身爲「領袖」、「主義家」者，是只有走後一途的。因爲第一，「承認錯誤」並非「英雄本色」；而且，要是「承認錯誤」，那一切「利益」都撈不到手。所以，曾經有這樣的事實：日本帝國主義者說，「滿洲國是滿洲的全體人民自己要求成立的。」但如果有「滿洲的人民」起來抗議說：「我們不承認這一個滿洲國！」那他一定說：「你們這些都是匪賊，（或「共產黨」）該當槍斃！」又有過這樣的事實：某大「政治領袖」（托洛茨基）說：「蘇聯不實行我的主張，只有坐待崩潰。」但是後來有人指「五年計劃」的建設成功給他看時，他則說：「這已經是根本資本主義化了，那裡還能用社會主義的標準來分析。」……對於希特拉，自然也是這樣。

例子

「現在，我以為，我必定要依萬能的主宰者的意旨而行事；與猶太人奮鬥，是為上帝服務。」（三一頁）

「但是，國家與任何經濟觀念或任何經濟發展，是不相干的。在實施某項經濟目的中，國家並不是商業談判者的集團，國家是一種社會組織，有調和的性質與感情，他的目的，是促進或維持他們的子孫，完成上帝指定給他們的命運。這就是國家的目的與意義，其他都不是的。」（八一頁）

「具有新的偉大的原理的學說，須受嚴格的批評，無論個人怎樣不樂意。」

「馬克思主義有目的，並且也有建設的野心；然而，七十年來他沒有受過厲害的批評。」

……」（二四〇頁）

勃倫蒂斯說：「他們的行為不能以歷史的必然性為基礎，因此他們傾向於非合理主義或神祕主義。」「不證明而濫說，不深入現實本身的本質而包纏之以神祕主義，正是老朽階級擁護者的真正目的。」（根據「小譯叢」華實君譯文）話，是極不錯的。但這些「法術」運用的成功，使他——希特拉實現了替「老朽階級」在絕望時發現的一條去路：法西斯獨裁！……

「老朽階級」或急或徐的在世界上崩潰着，於是像希特拉這樣的東西也或稀或密的在世界各處存在、生長。以社會的激變出名的我國，這些東西自然更活躍，更採着非常複雜的特殊的形式發展。他們的根基建築於在激盪中破落下來而「流落江湖」的小資產階層，從而散佈在所有的地方：幫口中的「老頭子」；封建僱傭軍隊裡的大小頭目；新型流氓政黨中的「領袖」，以及撞入「進步」、「革命」招牌底下的一切各式各樣的官僚投機份子。這般東西，特別在我們這社會歷史發展的焦燥年代裡，簡直成了跟着無定的狂風捲起來的飛沙走石！這就是那些所謂的「時勢英雄」以及想做這樣的「時勢英雄」的群類。在我們這畸形的社會裡，這些，都是祖傳「打平天下」的「大丈夫」主義（劉邦、朱元璋、張獻忠之流）底末流跟西方「科學」的流氓主義結合的產物。不同之點，外衣的顏色而已。

## 後記

校完「過去集」，還想說幾句話；同時，有的事情是應該交代一下的。

如「小引」所說，這是我一九三六——一九四五這十年中文學工作的總的結束，凡我在這十年裏寫的文字，差不多都有了。所以議論、短評、通信、書後，「深」的，「淺」的，湊在一起，成爲我的第一個「雜」文集。再是，除後三年的空白之外，七年是一個相當長的時間，又正當我個人的文學思想在成長的過程中。這出現於文字表現上，便是從生硬漸向圓熟，從「硬譯」的馬克思主義文藝理論書籍的影響到漸脫去這種影響。頭一篇「關於寫作的二三問題」，是我從事文學理論工作的第一次習作，就是最生硬的一篇，現在校着它，時時覺得臉紅心跳。可是，如M·高爾基說的：「筆頭寫下的，斧頭砍不去。」對這些東西，無論在內容上，在表現上，我都未曾加以任何的修改。

再是名詞。例如：「階層」（階級）、「科學的世界觀」（馬克思主義或馬列主

義）、「現實的實踐」（參加實際的革命鬥爭）、「實踐集團」（共產黨）、「革命者」（共產黨人）、「前進的文學團體」（左翼作家聯盟）、「新興階級」（無產階級即工人階級）、「政治」（革命、黨）、「新的文學運動」（馬克思主義的文學運動）……等等，都是由於當時處在我的敵人——大地主大資產階級的壓迫之下，爲必須遵守的忌諱；也在意圖麻痺它的爪牙們的嗅覺，才用這一些不痛不癢、若隱若現的語彙。如是者近兩年。三八年以後，則呼吸在自由的空氣裏，寫作的對象都是「同志」，口氣用詞便大不相同，兩者之間遂形成強烈的對比，一眼看去，很不調和，但爲了存真，也不去「統一」它們了。

這些文章（如果够得上叫做文章的話），但凡是三六、三七（上半年）寫的，都是用「游擊戰」的方式發表於上海各個刊物。「關於寫作的二三問題」、「現實主義試論質疑」，發表於「文學叢報」；「論寫作自由」、「續論寫作自由」、「污穢進行曲」，發表於「熱風」；「『典型論』及其它」，發表於「現實文學」；「伊林和通俗化」，發表於「語文」；「晚一點也好」、「從『我的奮鬥』看希特拉」，發表於「工作與學



習叢刊」；「從『斯大林傳』看斯大林」，則發表於「讀書生活」……當時是爲了工作，也是爲了吃飯，所以也有一些小小的艱苦。若是沒有××，我大概是不會開始這一段生活的。當「關於寫作的二三問題」與「現實主義試論」質疑」寫成時，投「文學」碰壁，投「文藝週刊」（「申報」）擱淺。我雖曾是「左聯」的一員，但過去並未以主要精力從事寫作，隨同的小卒而已；況其時「左聯」已經四分五裂，且舊的不在，新的不知，既不是名人，議論也不中聽，照例應受白眼。除了多餓幾頓飯之外，因也別無不安。我本來動機，也不過由于既困難生活，又不能於事情稍有眉目前離開上海，作爲應急，這纔捉筆的；於是在各處碰壁，有了相當時日之後，我已能走開了。不料這兩篇習作於轉來轉去之間碰到××手裏，他那時在幫助「文學叢報」，一看之後，遂成知己，於是引荐它們正式走進所謂「文壇」。不然，我大概不是去當兵，便又去流浪了的。現在，與××竟有十年不通音問了！

「但願人長久，千里共嬋娟」……

三八年以後寫的，發表問題便簡單，不是「解放日報」，便是「大眾文藝」（「全

國文藝界抗敵協會延安分會」機關刊物)。只有一點例外，這時題目叫做「論三民主義的現實主義」一文，當時是沒有發表出來的。

「論三民主義的現實主義」，四二年原題為「抗戰五年文學運動中的口號問題」，為當時計劃寫的「中國新文學運動史」第六章中的一節，主意在阻止政治上的投降主義向文學領域伸張勢力，因而提前單獨完稿的。那時「大眾文藝」已改為「谷雨」，我雖也是「文抗」理事之一，這文章却在編委會中引起爭論，竟發表不出來。接着是「整風」，「谷雨」停刊，便埋下來，直到現在。現改了個名字編在這裏，也讓其作為陳跡而「過去」吧。

最可惜與遺憾的，是「寫作講話」沒有寫完！將來有功夫，我仍須繼續完成它。但既處於金戈鐵馬之中，光明與黑暗的戰鬥如此沸烈，這次得以整理「過去集」出版等，已是未曾預料的偶然之偶然，將來茫茫，更未可期。於是也暫在這裏作一「結束」，以後再看吧。

關於「論寫作自由」和「續論寫作自由」，還應補叙一下：寫作時間何以相差得那

樣遠？一在八月，魯迅先生逝世以前；一在十二月，魯迅先生逝世以後。

這兩篇，在發表的時候（一九三七年一、二月），題目是「現階段的寫作自由論」與「續論現階段的寫作自由」。『續論』發表時（『熱風』第二期），文前曾有說明，現錄存於此——

「本文係『現階段的寫作自由論』續稿，上篇原在八月間寫成，定稿後即寄投『生活星期刊』，題為『關於寫作自由的論爭』，那時他們正徵求對這一論爭的意見（參看『生活星期刊』第七號『創作自由論』批判一文前編者按語）。如果我的投稿被他們發表，是準備就寫下去的；但却被退了回來。於是這稿子就被丟下，幹別的事情去了。直到魯迅先生死後月餘，熱風社創刊『熱風』，才有發表它的機會。這回自己以為可以登完它了，於是將前次的題目截去，改題為『現階段的寫作自由論』，以本文為『續論』，想這一期便完此『心債』；誰知還是無法登完，尚有『再續』的。」

結果是「再續」又落了空；「熱風」奉到老爺們（國民黨上海市黨部）的「命令」，第二期就「奉令停刊」。這一來，「續論」的第三節，兩個月之後方獨立發表於「希望」第二期。

101051801

這些事情雖是已在「雙一二」之後，可是大地主大資產階級的殘酷相仍是有加無已的。

缺文三篇，「文藝聯合運動諸問題」發表於「人民文學」（創刊號）；其他兩篇發表於「天下日報」；均是流動中失去原稿。當設法搜求，希望能够在本書再版時補上。我要說的話，就這樣完了。

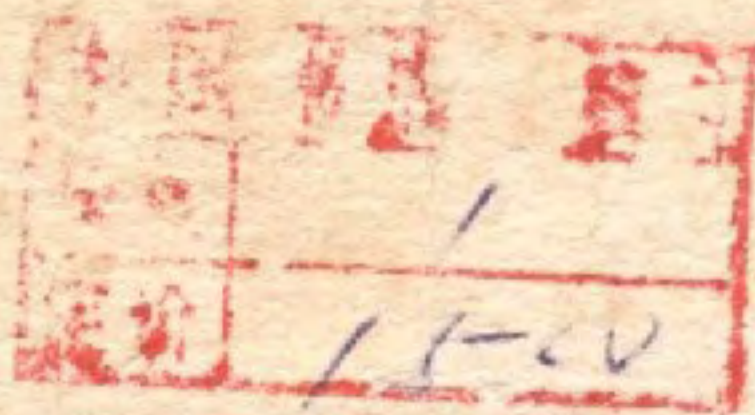
一九四八年四月五日校後記，時在大連「無由室」之西窗下。



國家圖書館



001687473



音