

也是從紳士的觀點來說的。譬如乾嘉之世，或者更神祕
虞三代。可是，要講咱們末世還記得的流風，那正是說

些罷。三代的“韶樂”，現在即使沒有失傳，至多不過給吃糖
的大魔王做個“配享”，例如上海第一名大市民哈同出棺材的
就用了“韶樂”，對於小市民，這是輪不到的了。三代而
乾嘉之世的“崑曲”，却跑到了上海的無線電可樂了。這一個
於國粹，居然發揚而尤大了。不但第一名的市民，而且第
第五六名等等，也可以欣賞欣賞。

亂彈

瞿秋白遺著 及其

“市民”——citizen是所謂自由的公民，這名詞對待的名
就是現在中國上海式的紳商。但是，紳商竟和紳士不同
和“士”一字之差，在時間上至少差了一世紀呢。而崑曲才是
真地的中國舊式紳士等級的藝術。這老老实實是紳士等
不是紳士階級。乾嘉之世的紳士，中國固不錯，也有些專
之類的名士所瞧不起的鹽商“駙儉”混雜在裡面，然而，他們始
是名鬼，至少也是類似於官的“準官鬼”，他們也總要弄些身份，
如屁股可以不挨打，良官是用大紅名片的身份，總之，一定要
弄個紳士的等級。這樣，當時這種“等級的藝術”——崑曲是

上海图书馆藏书



A541 212 0011 7253B



亂彈及其他

瞿秋白遺著



1938 霞社校印 5月5日

~~1561306~~

一九三八年十二月一日再版

定價一元三角 · 霞社校印

總目

上篇

亂彈	1
序	3
世紀末的悲哀	7
吉訶德的時代	10
一種雲	13
非洲鬼話	15
苦力的翻譯	19
民族的靈魂	21
流氓尼德	25
鸚哥兒	
沉默	33
暴風雨之前	36
新鮮活死人的詩	38
不可多得之將才	42
拉塊司令	46

小諸葛	49
老虎皮	52
“匪徒”	56
英雄的言語	59
財神的神通	63
狗道主義	67
紅蘿蔔	71
懺悔	74
反財神	78
小白龍	81
啞吧文學	84
畫狗吧	86
詩	89
“向光明”	91
小說	93
“矛盾”的繼續	95

下 篇

論中國文學革命	107
學閥萬歲	109
鬼門關以外的戰爭	141

羅馬字的中國文還是肉麻字中國文	178
普通中國話的字眼的研究	215
中國文學的古物陳列館	227
論大眾文藝	237
大眾文藝的問題	239
再論大眾文藝答止敬	249
我們是誰	272
歐化文藝和大眾化	277
論文輯存	283
請脫棄“五四”的衣衫	285
“自由人”的文化運動	288
文藝的自由和文學家的不自由	294
革命的浪漫諦克	313
戰爭文學	318
史大林和文學	323
蘇俄文學的新階段	329
論弗理契	349
魯迅雜感選集序言	360
談談“三人行”	389
美國的真正悲劇	397

滿洲的“毀滅”	405
“鐵流”在巴黎	409
論翻譯	415
再論翻譯答魯迅	426
譯文補遺	443
高爾基和第二次的世界大戰	445
新土地（葛腊德郭夫作·殘譯稿）	451

上 篇

亂 彈

代 序

中國黃金時代的紳士，曾經有過自己的藝術。那所謂“黃金”，當然也是從紳士的觀點來說的。譬如乾嘉之世，或者更神祕些，唐虞三代。可是，要講咱們末世還記得的流風餘韻，那還是說得近些罷。三代的“韶樂”，現在即使沒有失傳，至多也不過給吃租階級的大魔王做做“配享”，例如上海第一名大市民哈同出棺材的時候，就用了“韶樂”；對於小市民，這是輪不到的了。倒是三代而下的乾嘉之世的“崑曲”，卻跑到了上海的無線電裏來了。這一個中國的“國粹”居然發揚而光大了。不但第一名的市民，而且第二名到第五六名等等，也可以欣賞欣賞。

“市民”——citizen是所謂自由的公民，是和“奴隸”對待的名稱，這就是現在中國上海式的紳商。但是，紳商究竟和紳士不同。“商”和“士”一字之差，在時間上至少差了一世紀呢。而崑曲才是真正道地的中國舊式紳士等級的藝術。這老老實實是紳士等級，而不是紳士階級。乾嘉之世的紳士之中，固然不錯，也有些鄭板橋之類的名士所瞧不起的鹽商“駟儈”混雜在裏面，然而，他們始終也是“官兒”，至少也是類似於官的“準官兒”，他們也總要弄些身份，——譬如屁股

可以不挨打，見官是用大紅名片的身份，總之，一定要加入那個紳士的等級。這樣，當時這種“等級的藝術”——昆曲是很盛行的。咱們不在整理國故——原是在亂談——咱們暫且不來考據什麼元曲明曲和北調南腔，研究這些撈什子是怎樣從平民等級的歌曲裏發展出來的。咱們只說這傢伙到了紳士的黃金時代已經成了什麼東西！這種昆曲裏面，早就給許多貴族紳士的文人，填塞了一大堆一大堆牛屎似的“餛飩”進去！這還是戲臺上的歌劇嗎？對不起，先要問一問：這所謂戲臺是個什麼樣的臺？這絕對不是草臺班的戲臺！聽罷。昆曲的聲調是多麼“細膩”，多麼“悠揚”，多麼“轉仄”，多麼“深奧”，——多麼低微，多麼猥瑣。真像他的主人的身份。昆曲的唱工是要拗轉了嗓子，分辨着聲母介母韻母，咬準那平上去入，甚至陰平陽平陰上陽上……中國的四方塊的謎畫似的漢字，在這裏用盡了九牛二虎之力，去障礙束縛揉挪躑躅那音樂的發展，——弄得簡直不是活人嗓子裏唱出來的歌聲。這的的確確是紅氍毹上的東西。無論怎麼唱得好，在二十步之外，就要喪失牠的神韻的，因為那平上去入的奧妙，本身就不願意給下等人聽清楚的。昆曲的戲臺原本是三開間的花廳裏鋪上一條紅地毯。聽的人就坐在離地毯五六步的太師椅上。站在二十步以外的二爺們，手裏夾着楠木的拜客帖子的盒子，他們是來伺候大人老爺的，不是來聽戲的。所以，昆曲也用不着給他們聽得懂。這本來是紳士的“第宅”——狀元及第之第——裏面

的東西。唱崑曲的戲子，也和他們的同類“倡優所畜”的文人一樣，是豢養在這種第宅裏。

這樣一回事的崑曲真是“國曲”，值得和“國術”，“國醫”，“國什麼”等等……一同保存起來！中國的紳士搖身一變變成了紳商。崑曲也就削尖頭腦，一鑽鑽進了無線電播音臺了。

可惜，現在的市民始終是俗物居多，懂得崑曲的人實在有限得很。原來“乾嘉以降”不久，崑曲的清歌曼舞的綺夢，給紅巾長毛的“叛賊”搗亂了，給他們的喧天動地的鑼鼓震破了。是的！乾嘉之世和同光之世之間，夾着這麼一段“可怕可恨”的回憶。不知怎麼一來，在同光之世，我們就漸漸，漸漸的聽見那崑曲的笙笛聲離得遠了，遠了，一直到差不多聽不見。而“不登大雅之堂”的亂彈皮簧，居然登了大雅之堂。現在時髦的早已不是崑曲，而是京戲了。

所謂京戲的亂彈皮簧是什麼？這本來是草臺班上的東西。高高的戲臺搭在曠場上，四周圍是沒遮攔的，不但鑼鼓要喧天，而且歌曲也要直着嗓子的叫，纔配得上“亂彈”的別名，纔敵得過臺底下打架相罵的吵鬧。滿腿牛屎滿背汗的奴隸們，仰着頭張着嘴的看着臺上。歌詞文雅不得，也用不着文雅，因為禁不起那唱戲的直着嗓子一叫，叫到臨了：不押韻的也押韻了，平仄不調的也就調了！這曾經是別一個等級的音樂，別一個等級的藝術。當然是平民等級了。但是，統治階級總有辦法的。皮黃既然登了大雅之堂，他們也就請你“雅

化”了。樊樊山制軍，袁寒雲世子，王曉籟先生，某某老班等，也就來“愛美”——客串一下，串得個珠圓玉潤滿紙琳琅了。

這世界上的一切，其實都是這樣的！尤其是在中國，在這商亦非紳不可的國家裏，一切都要這樣套上馬勒口，不準亂來的。——“亂彈”始終又不亂了！舊規律舊禮教去了，又來了什麼新規律新禮教！

然而，在這個年頭，總有一天什麼都要“亂”。咱們非紳士的“亂”，不但要恢復，而且“亂”出個道理來的。

於是乎，咱們不肖的下等人重新再亂彈起來，這雖然不是亂刀亂槍地的機關鎗裏的亂彈，至少暫時够得上天南地北七張八嘴的亂談。

一九三一，九，一七。

世紀末的悲哀

時候也是有主人的。對於有些人這是世紀末；對於另外一些人，也許是世紀初——黃金時代的開始呢。然而，黃金時代雖則不遠，卻不是這麼容易達到的。這要經過血污池，奈河橋，刀山，油鍋，以及……一切種種這類的東西。在這條路上，究竟是悲哀，是痛苦，是興奮，是痛快，是快樂？這都是又當別論，不在亂談之列。

只說世紀末的人們的確充滿着悲哀，實在“可憐”！

世紀末的人原本是都有“怕血症”的，一見着這麼幾點兒血漬，他就戰慄着，痙攣着……嚇得個半死不活。呵！神經衰弱的時代呵！但是，神經衰弱的人之中，有些因為得病的病根特別些，他們會一跳起來“放下屠刀，立地成佛”，突然變成空前的，而且一定絕後的勇敢。

怕血症會變成渴血症。天在旋轉着，地在震盪着，洪水泛濫着，火山爆烈着，牛馬怒吼着……這是什麼？是世界的末日到了？駕馭這個世界的上帝雇用那些神經衰弱而又勇敢得空前絕後的人，來支持這個世界。也許正因為受着上帝的雇用，所以變得這麼勇敢。他們是在哼哈着，吡咤着，叫喊着……這像黑夜裏小孩子的叫喊，越是叫得響，越是因為他們的膽怯；要叫出古代的英雄，要叫出三代的道統，要

叫出顯微鏡下放大一萬萬倍的家族和祖宗，來救命，來……。叫着“天下孰能一之，曰，唯有不嗜殺人者能一之！”同時，口裏要喝洪水似的血，還不能解渴呢。這樣的狂叫，是自欺欺人的，不過是想掩過自己的膽怯，蓋住內心的悲哀，世紀末的悲哀。這是悲哀得發狂了。

同時，世紀末的人們之中，有些卻很忠實於自己的怕血症。他們也許像兔子一樣，把自己的頭和美麗的血紅的眼睛，躲在自己的腳爪底下，自以為人家不看見他了，因為他看不見人家了。他們死也不肯走出“象牙之塔”，也許“走出了象牙之塔”，可又走進了“水晶之宮”。象牙塔和水晶宮，還不是一樣的建築在血肉模糊的骷髏場上？但是你不知道，在象牙塔和水晶宮的裏面，始終是別有天地非人間的。這裏有肉感，有愛神，有……這裏是多麼清閑，又多麼孤寂，這裏是多麼瀟灑，又多麼悵惘！即使不幸謫出了象牙塔和水晶宮，也還會吹簫吳市，做個風雅的乞丐。一樣可以有牢騷，有落拓……等等的詩境。所有這些上帝御選的人們，總不免要口中念念有詞，哼哼嚙啣。這是些什麼神祕的咒語，還是白天說夢話呢？誰也不知道。憑他是滿腹浪漫主義的錦繡文章，或者是滿腔人道主義的憐憫，人家不懂得他們，只有他們自己懂得。這些呻吟並非無病的。病就在世紀末。病就在於世紀末的悲哀，那是衷心不可救藥的無窮無盡的悲哀。這也是悲哀得發狂了。

不過，發狂病也有好些種，上面講的，便是武癡和文癡之別。如

果豺狼貓狗的動物院看厭了的話，不妨看看這文癡武癡的瘋人院，倒也怪有趣的。

吉訶德的時代

據說中國識字的人很少。然而咱們倒沒有統計過，如果說中國識字人只有一萬，或者兩萬，大概你總要搖頭罷？可是，事實上，所謂新文學——以及“五四式”的一切種種新體白話書，至多的充其量的銷路只有兩萬。例外很少的。

其餘的“讀者社會”在讀些什麼？如果這一兩萬人的小團體——在這四萬萬的人海之中，還把其餘的人當人看待的話，我們就不能夠不說中國還在吉訶德的時代。“中國”！——我是說那極大的大多數人的中國，與歐化的“文學青年”無關。

歐洲的中世紀，充滿了西洋武士道的“文學”。中國的中世紀也就充滿了國術武俠小說。中國的人腦經裏劍仙在統治着。西班牙中世紀末年的西萬諦斯寫了一部“吉訶德”，把西洋武士道笑盡了。中國的西萬諦斯難道還在搖籃裏麼？！或者還沒有進娘胎！？

不錯，中國的“水滸”是一部名貴的文學典籍。但是，恐怕就這一部罷。模仿“水滸”的可以有一萬部，然而模仿到什麼地方去？草澤的英雄，結果即使不是做皇帝，也不過是劫富濟貧而已。我們可以想得到：是有那種“過屠門而大嚼”的人！——這個年頭，這個世界，不但

恨貪官污吏豪強紳商的人要多少有多少，而且，恨的對象，又新添了好些貪工頭，污那麼溫，大小賣辦，×國新貴。——恨得真正切齒，你可以看見他們眼睛裏的兇光，可以看見他們緊張的神經在那裏抖動，你可以看見他們吃燒餅的時候咬得特別起勁，這是他們在咬“仇人”的心肝，剛剛他們腦經裏的劍仙替他們殺死了挖出來的。然而，既然這樣恨這些貪官污吏，以及新式的貪什麼，污什麼的，那麼他們要幹什麼，他們要怎麼幹呢？——他們是各不相關的，各不相顧的。雖然他們是很多，可是多得像沙塵一樣，每一粒都是分離的，這不僅是一盤子的散沙，而且是一片戈壁沙漠似的散沙。他們等待着英雄，都各自坐着，垂下了一雙手。爲什麼？因爲：“濟貧自有飛仙劍，爾且安心做奴才”。“欲知後事如何”？那麼，“請聽來生分解”吧。

至於那些十五六歲的小孩子，偷偷的跑到峨嵋山五台山去學道修仙煉劍，——這樣的事，雖然近一年來單是報紙所登出來的，就有六七次，——始終可是，還是比較的少數。這總算不在等待英雄，而是自己想做英雄了。

究竟想做的和等待的是些什麼樣的英雄？那你不用問，請去想一想；這些英雄所侍候的主人，包公，彭公，施公，是些什麼樣的人物，那些英雄的本身也就可想而知。英雄所侍候的主人，充其量是一個青天大老爺，英雄又會怎麼高明呢？

武俠小說連環圖畫滿天飛的中國裏面，那中國的西萬諦斯……
還是在搖籃裏呢，還是沒有進娘胎！？

一 種 雲

天總是皺着眉頭。太陽光如果還射得到地面上，那也總是稀微的淡薄的。至於月亮，那更不必說，他只是偶然露出半面，用他那慘淡的眼光看一看這罪孽的人間，這是寡婦孤兒的眼光，眼睛裏含着總算還沒有流乾的眼淚。受過不止一次封禪大典的山岳，至少有大半截是上了天，只留一點山腳給人看，黃河，長江……據說是中國文明的母親，也不知道怎麼變了心，對於他們的親骨肉，都擺出一付冷酷的面孔。從春天到夏天，從秋天到冬天，這樣一年年的過去，淫虐的雨淒厲的風和肅殺的霜雪更番的來去，一點兒光明也沒有，這樣的漫漫長夜，已經二十年了。這都是一種雲在作祟。那雲是從什麼地方來的？這是太平洋上的大風暴吹過來的，這是大西洋上的狂飈吹過來的。還有那些模糊的血肉——榨牀底下淌着的模糊的血肉蒸發出來的。那些會畫符的人——會寫借據，會寫當票的人，就用這些符籙在呼召。那些吃泥土的土蜘蛛，——雖然死了也不過只要六尺土地葬他的貴體，可是活着總要吃這麼一二百畝三四百畝的土地，——這些土蜘蛛就用屁股在吐着。那些肚裏裝着鐵心肝鋼肚腸的怪物，又豎起了一根根的烟囱在那裏噴着。狂飈風暴吹來的，血肉蒸發的，呼

召來的，吐出來的，噴出來的，都是這種雲。這是戰雲。

難怪總是漫漫的長夜了！

甚麼時候才黎明呢？

看那剛剛發現的虹。祈禱是沒有用的了。只有自己去做雷公公電閃娘娘。那虹發現的地方，已經有了小小的雷電，打開了層層的烏雲，讓太陽重新照到紫銅色的臉。如果是驚天動地的霹靂——這可只有你自己做了雷公公電娘娘才辦得到，如果那小小的雷電變成了驚天動地的霹靂，那才撥得開這些愁雲慘霧。

非洲鬼話

軍營的篷帳支在靠近沙漠的荒原上。“這裏，現在雖然是荒原，不久就要有萬道長虹的電炬，光怪陸離的玻璃窗，莊嚴燦爛的圖書館……一切，一切足以代表歐洲白種人的文化，——只要能夠征服這些蠢如鹿豕一點兒‘國家民族觀念’都沒有的非洲土人”。火一般的太陽回家去了，沙漠裏吹來的熱風還在波動着蒸悶的空氣，飛蟲嗡嗡的……那軍營裏的白人伸開了四肢躺在繩牀上，聽那替他打扇的黑奴講非洲的神話，——雖然這白人軍官時時刻刻驚心吊胆的，因為軍營四周圍的土人都目露兇光的看過他的，他覺得也許立刻土人會來襲擊的，然而已經馴服的黑奴在講着這非洲——這“善良的”而又野蠻的非洲，能夠像神鵝似的天天生金蛋的非洲的古代神話，暫且放心的聽一聽罷，神經緊張得要繃斷了，至少要放鬆一下才好。

不對，非洲那裏會有什麼神話！我們的光榮的希臘才会有神話。非洲只會有鬼話。好，就講鬼話罷。

“這樣，非洲是罪孽深重的，上帝震怒了。是在許多年以前，數不清的年數，也許是一萬年，也許是一百萬年以前，上帝還是很仁慈的，像中國孔夫子那樣仁慈，雖則趕不上青出於藍的孔夫子的徒子徒

孫，可是比孔夫子也比得上的。仁慈的上帝賞賜給非洲人許許多多牛馬驢騾豬羊貓狗，大概總在三萬萬隻以上吧。非洲人是很富的。牛馬驢騾替我們耕田拉車，推磨，車水……替我們做一切種種的工，豬羊給我們吃，貓給我們玩，牠是多麼詩人樣的溫柔呵，狗給我們看家，牠是多麼忠實呵，狗本來是最像我們人的，我們人對於上帝也是這樣忠實呢。生活是多麼好。這樣一百年的過去。到了那一年，忽然，忽然出了怪事。我們非洲人也聽見過中國的“封神榜”，那裏的青毛獅子五色神牛等，是會變成人的。我們非洲的怪事就也這樣來。那些牛馬……一批一批的，總之，除出最溫柔最忠實的貓狗，尤其是狗之外，這許多畜生都不甘心做奴才了，都不甘心做坐騎了，都不甘心做刀砧板上的肉了，牠們一批一批的變成人，直立起來。啊呀，那是多麼可怕呀，天昏地黑了。於是乎我們人就想盡了方法去打平這些畜生的犯上作亂。我們的祭師，一隻手捧着符籙，那是上帝的兒子寫的，一隻手仗着寶劍，那是上帝御賜的，去平定大亂。要是有中國“封神榜”上的神仙本領就好了，他們祭起某某法寶，立刻叫畜生現了原形，跨上牠的背，騎着就走，還可以揪住牠的領毛，左一個耳刮子，右一記巴掌，問牠甘心不甘心做奴才。但是，我們非洲人不中用，辜負了上帝的恩典。上帝給我們幫助，派了天兵天將，把要隘守住了。我們用上帝賞賜的種種法寶去殺。那‘萬火筒’轟的一聲就轟死幾十幾百隻畜生。那‘火鷹’在畜生頭上盤旋着，吐出幾粒仙丹，

立刻開花出來，就炸死幾百幾千。這叫做放天火。這是最神妙的法寶。有一隻火鷹，是用三十萬萬個七兩二銀錢子鍊出來的，其餘的成本雖然輕些，也都要用新舊金山的金銀，大西洋的海水鍊出來。至於地上的‘連珠火龍’那也够厲害，‘塔塔塔塔’的吐出血紅的舌頭，就這麼一掃就可以‘舌尖兒橫掃五千人’，教那些畜生變了人仍舊是個死。不過，最可惡的是：第一，這些畜生死不完，每天打死殺死燒死五六千，有時一兩萬，據說當時這樣殺了整整十個月，結算起來，每天至少五千人，也應當死去一二百萬，何況不止此數，可是這些畜生仍舊在搗亂，一批一批的變成人；第二，這些畜生變的人至多是打死，很少重新打成畜生，再乖乖的做工的；固然也有，但是，太少了。因此，上帝大放洪水，我們因為上帝來不及，自己也一天開三壩，大放尼羅河的水。這樣要淹死他們。不過并不一定要他們死，主要的是要他們變成魚鱉。牛馬等等是熱血動物，會變人，魚鱉是冷血動物，也許離人遠了，變不成了。但是，這仍舊沒有用。這是多麼恐怖黑暗的勢力呵！

於是乎，上帝震怒了。上帝說：你們這些人太不中用了，這樣，豈不要連累我連上帝也做不成嗎？這些畜生的背後一定有黑暗的妖魔勢力，給我搜出證據來，我來和這妖魔算賬！但是，上帝也不能够拿那妖魔怎麼樣。從此之後……結果，上帝也氣瘋了。非洲的人消滅，剩下的是那些牛馬等等變成的人，一直到現在。只有狗沒有變，聽

說也被‘牛馬人’殺盡了。只有貓沒有變，據說逃到月球上去唱詩了。

如果還有貓狗沒有殺完逃完的，那就託福託福，託瘋上帝的福，在瘋上帝僅僅保留的領土上，替上帝打扇，講神話了。該打該打，不是講神話，是講鬼話”。

白人微笑着，聽一聽外面有沒有鎗聲，他心上只可憐那氣瘋了的上帝。上帝的確是白癡呢，他對於他親手造出來的高等人竟也要保護不了嗎！

苦力的翻譯

“外國鬼子卻像發瘋一般，還要大家(苦力)加快趕路。他對西崽說道：‘我給他們每人每天二兩銀子。他們要多少，就給多少吧。’西崽答了一聲‘是’。他卻把外國人怎樣發惱，勢力怎樣的大，脾氣怎樣的壞，和轎夫們說了一遍，而且外國人說，他的女人要是死了，到了下一站，就要到衙門裏去告狀呢”。(“小說月報”二三卷八月號，波蘭謝洛隨斯基著的“中國的苦力”)。

這些轎夫苦力的確請到了一個“好”翻譯。雖然這個翻譯是西崽，他卻譯得很順。雖然這個翻譯譯得很錯，可是他譯得很順。

這樣的翻譯是會翻身的。中國的上海現在可以看見很多的精緻的洋房，裏面住着的人固然大半是外國鬼子，但是也有不少中國人。這些中國人之中，有些便是這樣的翻譯連身都翻過來了的。自然也不止是在上海。尤其是耀武揚威的大出殯，大做壽，大造祠堂，大大的做滬幾十年紀念的那些高等華人，曾經當過這樣的翻譯，同時，揀着外國鬼子遺失的錢包，卻很信實的恭候洋大人領取的。因此，這種翻譯的確是“未可厚非”。不過，苦力實在不需要他。

同時，如果另外一個翻譯把這句話譯成：“在我的女人不致死在

路上，尤其更好些地使她能趕到前站就醫的條件之下，我將給轎夫們照着各個人每天二兩銀子的計算付錢。我甚至於將給如此之多，如彼之多他們將要求的”。這樣的翻譯錯是不錯，但是不順。苦力也不需要他。因為他的“中國話”不是中國活人嘴裏講的話，不是活人耳朵裏聽的話。

難道翻譯不能夠又順又不錯嗎？不會說活人的話，這自然是不能的。難道順就一定要錯一點嗎？這可只有高等華人知道了，恕不代答。

民族的靈魂

黃昏之後。新月已經上來了，連無限好的夕陽都已經落山了。只有陰森森的鬼氣。大門口的石獅子都縲着眉頭，牠們的真正厚到萬分的臉皮上淌着冰冷的眼淚。

昏暗的黑黝黝的門口，先發現兩星紅火，——這是兩枝香，跟着，一盞燈籠出現了，燈籠的火光是那麼搖蕩着，禁不起風似的縮頭縮腦，可是，因為周圍是烏黑的，所以還勉強看得出那油紙燈籠上印着三個紅字：“×國府”。

聽罷：那些打着燈籠捧着香的人一遞一聲的叫應着——

——阿狗！回來罷！阿狗，……快快兒的回來……罷！

——回來了！回……來了！

這是讀者先生家鄉的一種……一種什麼呢？——一種“宗教儀式”。據說，人病了，是牠的靈魂兒落掉了，落在街上，甚至於落在荒山野地。所以要這樣叫他，而且還要有一個人裝着病人的靈魂答應着。又據說，這樣一叫一應，病人的病就會好的。這種宗教儀式，叫做叫魂。自然，這種叫魂的公式，不一定是阿狗可以用，阿貓也可以用，阿牛阿馬都可以用。

聽說所謂民族也有靈魂。因此很自然的，這位民族先生生了病，也非得實行叫魂不可。

民族先生的病的確不輕。讀者先生的貴處還有一種傳說，說陰間有刀山，有油鍋，有奈阿橋，有血污池，甚至於人的“生魂”也會到這種精緻而巧妙的地獄裏去受罪。譬如說，陰間的閻王把你用一隻鈎子吊住脊骨掛在樑上，那你在陽間就要“疽發背死”。現在這位民族先生的“生魂”，大概是被某一殿的閻王割掉了一隻手臂。他在哀求着其他的九殿閻王救命；可是，這些閻王也正在準備着刀鋸斧鉞，油鍋炮烙，大家商量着怎樣來瓜分鬻割。因此，民族先生的病狀就來得個格外奇特。

於是乎叫魂也就不能夠不格外奇特的去叫。聽着：七張八嘴，一聲叫兩聲應的，把千年百古代的十八代祖宗的魂都叫出來，把半死不活的行尸走肉的魂也叫出來，甚至於把洪水以前的獼猴精的魂也叫出來。這些千奇百怪的魂，據說，都是民族的靈魂；又據說，這些靈魂叫回來之後，民族的病就會好的。

看罷：這是些什麼靈魂？——第一批，是從湯山雙龍巷式的特別改良的監獄裏叫出姓李的姓胡的姓居的等類的鬱鬱幽魂；是從通緝令之下叫出姓閻的姓馮的……等類的耿耿忠魂。第二批，是從北洋小站叫出孫傳芳，張宗昌，段祺瑞……等類的在野軍魂；是從蘇杭天堂叫出莊蘊寬，李根源，董康……等類的耆老紳魂。第三批，是從

中日之戰的戰場上叫出吳大澂，鄧世昌……等類的鬼魂。第四批，是從明朝倭寇騷亂的義塚地上叫出王某李某……等類的靈魂。第五批，是從西湖精忠岳廟裏叫出岳武穆的神魂。第六批，是從“三國演義”裏叫出諸葛亮的穿着八卦道袍拿着鵝毛羽扇的仙魂。第七批，是要請地質學家在發見殷周甲骨文字的地層再往下掘，掘出所謂黃帝的精魂。哈哈，這位“炎黃胄裔”的民族，真不愧為五千年的老壽星，牠居然有這麼許多靈魂！

可是，這位老壽星病得個要死要活，還在這裏叫魂。究竟牠叫些什麼？叫了來幹嗎？原來民族先生最痛心的，並不是日本閻王割掉了牠的一隻手臂，而是牠自己沒有出息，做不成功十殿閻王的一隻手臂，替他們去抓赤化的活潑潑的一萬七千萬人的生魂。如果牠能夠做到這種大功德的話，牠相信自己是一定不會到地獄裏去受罪的。因此，牠特別哀痛的叫着梁忠甲韓光第的冤魂。自然，還要加上張輝瓚等類的孤魂。

這樣說來，叫了這些忠魂，幽魂，軍魂，紳魂，鬼魂，靈魂，神魂，仙魂，精魂，冤魂，孤魂來，為的是要發揚民族的靈魂——民族的意識。這民族的意識是什麼？民族先生的生魂馬占山回答得最清楚：

“奴耕婢織 各盡其職，
殺敵救國 責在軍人”。

換句話說，就是叫醒民族的靈魂是為着鞏固奴婢制度。的的確

確不錯：如果我們把上面所叫的七八批靈魂審查一下，那一批不是爲着擁護奴婢制度而鬪爭的？！好“偉大的”岳武穆，他死了還會顯聖，叫牛皋等不准抵抗秦檜，他自己寧可遵守無抵抗主義的十二道金牌，把中國的領土讓給金國，而不肯違背奴隸主的命令（見“岳傳”）。現在抵抗不抵抗日本閻王的問題，不過是一個“把中國小百姓送給日本做奴婢，還是留着他們做自己的奴婢”的問題。其實，中國小百姓做“自己人”的奴婢，也還是英美法德日等等的奴婢的奴婢，因爲“自己人”的岳武穆之流原本是那麼奴隸性的。岳武穆之流的靈魂和精神就在於要想保持他們的“一人之下萬人之上”的地位。這種靈魂和精神必須叫回來：

——岳武穆……回來罷！

——回來了！

流氓尼德

歐洲資產階級的老祖宗是海盜出身。那時候他們的所謂做生意，老實說，實在是很浪漫諦克的：一隻手拿着算盤，一隻手拿着寶劍，做生意做到那裏，也就是搶到那裏。東印度公司……鴉片戰爭等等已經是大規模的海盜隊了。後來，他們一天天的肥胖起來，大家要搭紳士架子，於是乎有所謂市場道德。這也許是他們的福氣。因為當時世界還沒有瓜分完結，所以搶劫的地方，圍範很大，在自己家裏儘可以裝着斯斯文文的樣子，據說要每個人拿出“真本事”來在市場上“自由競爭”。十分露骨的霸佔，撞騙，投機……是不行的。這所謂“真本事”當然是剝削剩餘價值的本事，要拿出來的東西，老老實實是成本輕，價錢便宜，貨色道地。跟着，政治上也有所謂立憲人權……國會制度。道地的國會制度——現在帝國主義的時代差不多已經完全消滅，——可是在當初都是個“最高的理想”，這就是所謂“自由競爭”的市場的照片：也是要拿出“真本事”來製造民意，取得所謂大多數的選舉票的，現在，這自然已經是老古董早就不時髦的了。

資本主義發展到殖民地的時候，那就有點兒變種。大概是從海

盜種變成了流氓種。請看中國的資產階級，他們的根性就脫離不了封建式的地主紳士的混亂的血統關係，他們不能夠當海盜，他們只能夠當海盜的奴才。

中國這個地方，說起來也有點兒奇怪，固然自己也幾次三番想當強盜，然而始終做了衆人的奴才。這地方的市場上，還能夠有什麼“道地的自由競爭”嗎？不能夠。海盜把什麼都霸佔了去。市場是來得個狹小。於是乎中國的商人資本家，除出剝削剩餘價值，榨取農民羣衆的汗血以外，還必須有點兒特殊的本事。這點兒特殊本事就是流氓精神。誰要是沒有這種流氓精神，憑他剝削工農的“真本事”多麼大，他在市場上還是要失敗的。凡是現在“成家立業”站得住的大資本家，差不多個個都有一套流氓手段。

流氓的精神差不多全部包含在賭博主義裏面。做生意，以至於辦實業的，首先要會賭。成千成萬的空頭生意，放大了胆做去罷。撞牠一下，撞得好可以變成頭等的紳商，撞不好，還是一個“馬路巡閱使”的小癩三。這叫做“睇得落，立得起”。其次就要會打。三刀六洞，白刀子進去，紅刀子出來。所謂碼頭是打出來的。憑你貨真價實，我管不了許多。其三是要會騙，會嚇，還要會抵賴。我們只要看看流氓在茶館裏“講道理”的神氣，就可以看見這種訛詐撞騙的本事。而這正是所謂生意經。其四是要會罰咒。自然，一面嘴裏在罰咒，一面腳在底下寫着“不”字。嘴裏終管罰着惡咒，一轉身立刻

就幹得出“喪盡良心天誅地滅”的事情。其五是要會十二萬分的沒有廉恥。流氓的小辮子要是給人家抓住了，他立刻會磕頭下跪。

人家說“你是昏蛋”，他一定答應“是，是！”但是，他也會搖着破蒲扇，翹起一個大姆指說：你看我是在提倡國貨，多麼愛國。……够了！區區並不是流氓，流氓主義的講演集還是讓流氓黨的領袖去出版罷。

讀者先生只要稍爲留心些中國最近幾十年工商業界的具體形象就可以知道這種流氓性的流氓路數的人物，的確是中國新文學的很別緻的題材。

經濟上是這樣，政治上難道不是這樣？最近兩三個月以來，各種各式的流氓把戲更是多得不得了。自然，問題不僅僅是這兩三個月裏的情形。這種流氓制度的政治，是有流氓學說做根據的。歐洲資產階級的偽善的假道學的思想家，在資本主義的黎明時期，至多還不過是客觀的無意之中的虛偽和欺騙，他們主觀上也許真有些唯心主義，他們講“民約”，講“自由博愛平等”，講“主權屬於人民”，他們甚至於還要把“人民”理想化，把這個字眼變成一種了不得的神祕的象徵。至於中國可不同。中國假使也會有資產階級思想家的話，那他們可是老老實實的唯物主義者（注意——並非唯物論者）。他們的臉皮真是厚到十二萬分，他們不客氣的說：人民是蠢如鹿豕笨如牛馬，人民是阿斗——昏庸無用不知不覺的昏君，只有他們自己是精明強幹大權獨握的諸葛亮。他們這套戲法不但是萬分的無恥，而且是

個太巧妙的騙術。他們說——“不錯，主權是屬於阿斗的，因為阿斗是皇帝，然而阿斗有自知之明，自己知道昏庸無用，所以就把全權交給諸葛亮，由他去治理國家。”這個屬於人民的“權”，又交出去給黨國，——這樣一出進，一套戲法就變完了。多麼巧妙！如果阿斗不肯有“自知之明”，而要動手動腳的來干涉，甚至於自己來治理國家呢？那就是現成的“白刀子進去，紅刀子出來”——一套打的手段拿出來！這一副全套的流氓學說，就是流氓制度的政治的基礎。

根據這種整個的學說和制度，自然發生最近兩三個月的許多流氓把戲。似乎用不着詳細說了。舉幾個例罷。

“三年之後我如果不能廢除不平等條約，請殺我以謝天下”。——這一個惡咒賭得結實。三年的期限過去了，這班人還會有臉皮跑到人跟前來，拍拍胸膛的叫喊：“爲什麼不相信我們，應當相信我們！相信！相信！誰不相信，就是反動！”八個月以前，早就有了“根據人民職業團體選舉的國民會議”，還有議決的“約法”。這會議和約法的結果，小百姓親身嘗着牠們的滋味。過了八個月，另外又有一幫流氓出來說：職業團體代表選舉……國民救國會，國民代表會等等。花樣是多得很！說嘴郎中說得天花亂墜，他們葫蘆裏其實還是賣的那一套假藥，比砒霜還毒！小百姓氣憤不過，抓住一兩個流氓，打他們一頓；立刻，就會有人出來打拱作揖的說：“賠罪，賠罪，對不起！我要是賣國，諸位儘管抓住我的鬍鬚打我一個半死不活。”他說着，還真的

用手揩揩自己那一把大鬍子。真做得出來！可是，一轉身，立刻就去恭請國聯的列國聯軍來共管瓜分。同時，立刻轉動機關鎗，盒子砲，刺刀，木棍，麻繩……把小百姓大大的教訓一頓。這算是諸葛亮用兵如神，殺敵救國。只不過並非救小百姓的國，而是爲着實行無抵抗主義，殺無抵抗主義的敵人，保全海盜的奴才的國。……

所有這些——叫做流氓尼德。

一九三一，一二，二五。

(註)流氓尼德——Lioumanité。歐洲 human 這個字根是“人”的意思，加上一個 ité 的字尾，變成 humanite ——虞芒尼德，就是“人類，人道，人性”等等的意思。這個字尾表示一種抽象的集合的屬性的……意義，的確來得巧妙。仿照這個辦法，新倉顏就造成了這一個新的字眼“流氓尼德”，意思是流氓種，流氓性，流氓精神，流氓手段，流氓主義，流氓黨，流氓學說，流氓制度，還有流氓路數——a type of liouman，都包括得了。

(疏)據國故學的說法卻不是這樣。鄭康成的丫頭曰：“流氓尼德”明明四字，並非一個字眼。流氓尼德之尼，仲尼之尼也，德，德行之德也。是猶曰氓雖流而有仲尼之德也。故流氓——繼承堯舜禹湯文武周公孔子……之道統者也。

鸚哥兒

“昔有鸚武飛集陀山。山中大火，鸚武遙見，入水濡羽，飛而灑之。天神言：‘爾雖有意志，何足云也？’對曰：‘嘗僑居是山，不忍見耳。’”——胡適之引“周櫟圖書影”裏的話做他的“人權論集”的序言。

鸚武是一種鳥兒，俗話叫做鸚哥兒。大家知道鸚哥兒會學嘴學舌的學人話，然而胡適之先生整理國故的結果，發見了牠還會救火，這倒是個新發見的新大陸。

話呢，的確不錯：現在的鸚哥兒都會救火了。第一因為新大陸是鸚哥兒僑居過的，所以新大陸要有大火的話，牠一定要去救。第二鸚哥兒的“骨頭燒成灰終究是中國人”（見同上），因此，中國正在大火，鸚哥兒也一定要來救的。鸚哥兒怎麼樣救火呢。

鸚哥兒會學人話，牠們自然是用自己的花言巧語來救火。

例如一八七一年普法戰爭的結果，普魯士的兵打到了巴黎城下：資產階級的各種黨派，看見巴黎工人武裝起來防守巴黎並且組織公社政府，於是乎大家犧牲政見，團結起來一致對付工人，寧可準備把巴黎送給普魯士的軍隊。結果，的確立刻把法國的愛洛兩州割讓

給德國，這樣得了德國普魯士的同意，使普魯士的軍隊不來牽制他們，他們就痛痛快快的屠殺了巴黎公社。這個法國資產階級各種黨派聯合的政府叫做國防政府，的確救了法國的德國的資產階級的統治。中國的鸚哥兒現在也學着法國資產階級：也犧牲了自己的“人權論”的政見，也主張來這麼一個國防政府。再則，最近英國財政資本的統治也開始着了大火了；所謂工黨的麥克唐納立刻犧牲政見，主張裁減工人失業救濟費，減少工人工資和國家職員的薪金，……和保守黨自由黨組織三黨聯合的國民政府，企圖救英國帝國主義的命。中國的鸚哥兒也學着英國的販賣工人的專家，來主張什麼聯合各派的國防政府。中國的鸚哥兒就會這樣學嘴學舌的救火。固然他們“雖有意志，何足云耳”，然而他們要救火的誠心，他仍要救中國紳商統治以及國際帝國主義統治的誠心，是值得“感激的”！

花言巧語的鸚哥兒，你們的“人權”“自由”……還要騙誰呢？

鸚哥兒呵鸚哥兒！你們還不如兔兒爺。兔兒爺有一種特別的騙人的本事：牠們遇見什麼危險的時候，立刻用兩隻小巧的前腿，把自己的很美麗的紅眼睛遮起來，這樣，牠們就看不見危險了，牠們以為危險也看不見牠們了。如果牠們遇見的是獵狗，那麼，牠們這一套把戲：不是又騙了獵狗又騙了自己麼？自欺欺人，一當兩用，真正是巧妙之至。

中國的兔兒爺現在也應當看見大火了。但是，牠們會遮起自己

的眼睛來。

自從日本如入無人之境的打進了滿洲，一切種種的鸚哥兒人都忽然的發見了中國的大火，大學教授，新聞記者……都在叫着：“赤燄薰天，瘡痍遍地”。大家口頭上都要救國，其實是要救火。有些人也許衷心至誠的要解放中國，甚至於要解放的還是勞動羣衆，可是，他們像兔兒爺一樣故意遮起自己的眼睛來，說“勞動羣衆腐化了麼？爲什麼不起來救國？”他們遮起了自己的眼睛，不看那些對於帝國主義不抵抗的鎗砲飛機手榴彈……正對着勞動羣衆，而且這些傢伙對於勞動羣衆決沒有對於“吾人子弟”的學生那麼客氣。結果，這些人的至誠客觀上仍舊是替紳商統治救火，——因爲他們這種“至誠的態度”比鸚哥兒更加容易騙人。所以兔兒爺終究也是一種騙人的鸚哥兒，不過道行比較得更深些罷了。

可以說：一切種種的鸚哥兒，連兔兒爺式的也在其內，雖然會學着人話七張八嘴花言巧語的說個不了，然而他們大家一致不說的卻有一件“小小的”事情。這是一件什麼事情？這就是成千成萬的平民小百姓被人家屠殺，沒有任何的自由和權利，做牛做馬的做着苦工。這些小百姓都是牛馬的時候，日本的以及法國英國美國……資本家的軍隊要開進中國來，永久是如入無人之境的。

中國的紳商統治之下，中國是個“NO MAN'S LAND!”

一九三一，一二，二六。

沉 默

世界上有那種“聽得見歷史的腳步”的耳朵。這並不是“封神榜”上的“順風耳”。他們要像獵狗一樣，把耳朵貼伏在土地上，然後他們的耳朵才聽得見深山裏的狼叫和獅吼。可是，這種耳朵有時候也會生病的；生了病的耳朵就覺得什麼都是沉默的。

何況這世界上的聲音並非都是中聽的。不中聽的聲音，還有人故意把牠掩沒住了。於是乎更覺得什麼都是沉默的了。

遠一些，譬如大西洋的英國艦隊裏，據說曾經發出革命歌的歌聲，——那些英國水兵反對麥克唐納的國民政府減少兵士的餉銀，一致罷操，把艦隊開到了倫敦，違抗國民政府的命令（申報）。過不了多少時候，這些革命歌的歌聲聽不見了。難道就這麼沉默了？！近一些，在中國的滿洲，“日兵中有受日本全國勞動協會暨共產黨……各機關報之感觸者，——該機關報刊載反對侵略滿洲之論文，並謂出兵為進攻蘇俄之前階，——以為拋妻別子為誰戰爭，為誰侵佔滿洲，故一部分兵士，於進攻馬占山時，主張怠戰，……旋日軍於下令進攻大興時，驅此二三百名日兵為最前線，而白川大將竟密令親信兵士，在後用機關鎗掃射，可憐此二三百名日兵，均遭殘殺”，（上海“社會日報”）。

這些主張怠戰的呼聲和機關鎗掃射的響聲，我們也沒有聽見。這些聲音難道也都是沉默的嗎？

當然不是的！不過這一類的聲音對於民族主義者，都是不中聽的。（民族主義者之中的“最左派”尙且認爲“工人無祖國”對於日本歐美的勞動者，至多是“或許要有一部份的理由”）。因此，所有這些不中聽的聲音，一概都掩沒起來。

關於我們中國自己地方的聲音，那就更不必說了。

中國的平民小百姓還沉默嗎？據那些生着“聽得見歷史腳步的耳朵”的人說——是的。事實上可不是的。

那些呼吼着的反抗的聲音，雖然已經震動着山谷，然而紳商只要還有一分的力量，他們也必定竭力去掩沒的。至於對付將要呼吼起來的聲音，那就有一切種種的武器，可以用來堵住民衆的嘴和鼻子，割斷那些會呼吼的喉管。於是乎對人說：這些小百姓沉默了！

但是，總有那一天——這些不中聽的聲音終究掩沒不住的。

暫時，並不是平民小百姓沉默，而是紳商大人還在臨死掙扎的大呼小叫；因此，大人老爺們的救命的叫喊，在一些地方蓋過了平民小百姓的反抗的呼吼。這或許也是一種沉默。

這種“沉默”卻是氣象測驗術裏的一個術語。讀者先生想一想：夏天，暴風雨之前，霹靂的雷聲正要響出來，可還沒有響的那幾秒鐘，宇宙間的一切都像是靜止了，——好比貓要撲到老鼠身上去的時

候一樣，牠是特別的沉默，——一根繡花針落到地板上去都可以聽得見的。這種靜止和沉默之後，跟着就要有真正震動世界的霹靂！

一九三一，一二，二六。

暴風雨之前

宇宙都變態了！

一陣陣的濃雲；天色是奇怪的黑暗，如果牠還是青的，那簡直是鬼臉似的靛青的顏色。是煙霧，是灰沙，還是雲翳，把太陽蒙住了？爲什麼太陽會是這麼慘白的臉色，還露出惡鬼似的雪白的十幾根牙齒。

這青面獠牙的天日是多麼鬼氣陰森，多麼悽慘，多麼兇狠！

山上的岩石漸漸的蒙上一層面罩，沙灘上的沙泥簌簌的響着。遠遠近近的樹林，呼嘯着，一忽兒低些，一忽兒高些，互相唱和着，呼啦呼啦……噦噦……——宇宙的呼吸都急促起來了。

一陣一陣的成羣的水鳥，不知道在什麼地方受着了驚嚇，慌慌張張的飛過來。牠們想往那兒去躲？躲不了的！起初是偶然的，後來簡直時時刻刻的，發見海面上鑠亮的真所謂飛劍似的一道道的毫光閃過去。這是飛魚。牠們生着翅膀，現在是在抱怨自己的爺娘沒有給牠們再生幾隻腿。牠們往高處跳。跳到那兒去？始終仍舊是落在海裏的。

海水快沸騰了。宇宙在顛簸着。

一股腥氣撲到鼻子裏來。據說是龍的腥氣。極大的暴風雨和霹靂已經在天空裏盤旋着，這是要“掛龍”了。隱隱的雷聲一陣緊一陣鬆的滾着，雪亮的電閃掃着。一切都低下了頭，閉着呼吸，很慌亂的躲藏起來。只有成千成萬的蜻蜓，一羣羣的哄動着，隨着風飛來飛去。牠們是奇形怪狀的，各種顏色都有：有青白紫黑的，像人身上的傷痕，也有鮮麗的通紅的，像人的鮮血。牠們都很年青，勇敢，居然反抗着青面獠牙的天日。

據說蜻蜓是“龍的蒼蠅”。將要掛龍……就是暴風雨之前，這些“蒼蠅”聞着了龍的腥氣，就成羣結隊的出現。

暴風雨快要來了。暴風雨之中的雷霆，將要闢開黑幕重重的靛青色的天。海翻了個身似的潑天的大雨，將要洗乾淨太陽上的白翳。沒有暴風雨的發動，不經過暴風雨的沖洗，是不會重見光明的。暴風雨呵，只有你能够把光華燦爛的宇宙還給我們！只有你！

但是，暫時還只在暴風雨之前。“龍的蒼蠅”始終只是些蒼蠅還並不是龍的本身。龍固然已經出現了，可是還沒有掃清整個的天空呢。

一九三一，一二，二七。

新鮮活死人的詩

詩人就是死也死得“高人一等”。這固然不錯。但是，詩，始終是給活人讀的。爲什麼詩人愛用活死人的文字和腔調來做詩呢？！

中國古文和時文(註)的文言，據劉大白說是鬼話，彷彿周朝或者秦漢……的人曾經用這種腔調說過話。其實這是荒謬不通的。

中國的社會分做兩個等級：一是活死人等級，二是活人等級。活死人等級統治着，他們有特別的一種念文章念詩詞的腔調，和活人嘴裏講話的腔調不同的。這就是所謂文言。現在的所謂白話詩，仍舊是用這種活死人的腔調來做的。自然，有點兒小差別。因爲暫時還只有活死人能夠有福氣讀着歐美日本的詩，所以他們就把外國詩的格律節奏韻腳的方法，和自己的活死人的腔調生吞活剝的混合起來，結果，成了一種不成腔調的腔調，新鮮活死人的腔調。爲什麼是不成腔調的腔調？因爲讀都讀不出來！爲什麼是新鮮活死人的腔調？因爲比活死人都不如！陳舊的活死人已經只剩得枯骨，而新鮮的活死人就一定要放出腐爛的臭氣。

活死人的韻文，甚至於“詩樣的散文”，讀起來都是“聲調鏗鏘，節

(註)例如申報上電報時評廣告新聞公文等等就是時文的文字。

奏宛然的”，例如：

——赤燄薰天，瘡痍遍地。國無寧歲，民不聊生。（上海大學教授宣言）。

“武將戎臣，統率三軍隊，
結陣交鋒，鑼鼓喧天地，
北戰南征，失陷沙場內，
爲國捐軀，來受甘露味。”（瑜伽焰口）。

這種活死人的詩，原本是不要活人懂的；用牠來放焰口——“一心召請”岳飛諸葛亮等的耿耿忠魂，也許還有點兒用處。死鬼聽見這樣抑揚頓挫的音調，或者很感動的跑出來救國呢。

至於新鮮活死人的詩，那真是連鬼都不懂。

這是因爲什麼？因爲中國現在的詩人，大半是用着活死人的腔調。活死人的詩文，本來只是他們這些巫師自己唱着玩的。藝術上的“條件主義”是十足的，所講究的都是些士大夫的平仄和對子。

新鮮活死人學着了：

“只因爲四鄰強敵，虎視眈眈，
只因爲無恥國賊，求榮諂媚，
把我們底寶藏，拱手贈送他人，
把我們底權利，輕輕讓於外國”……（理想之光）。

這實在是一篇很拙劣的變相四六文，讀着牠肉麻得要嘔呢！這種

活死人的影響非常之大。最低級的舊式的大眾文藝，算是白話的了，可是，一描寫到景緻，一敘述到複雜的情形，也往往用起韻文，而且一定要用這種活死人的腔調。例如：一壁廂柳暗花明，一壁廂山清水秀等等。那篇所謂詩劇的“理想之光”的程度，大概也就至多不過如此罷了。

再則，這些詩人學歐美的詩又根本沒有學像。歐美近代的詩已經是運用活人的白話裏的自然的節奏來做的。而中國詩人卻在所謂歐化的詩裏面，用着很多的文言的字眼。歐美近代的詩，讀起來可以像說話似的腔調，而且可以懂得，中國現在的歐化詩，可大半讀不出來，說不出來。即使讀得出來，也不像話，更不能夠懂。例如當代詩人有怎麼一句：“美人螻首變犛猛的髑髏”。讀者聽着，這是：“美人遵守變成檸檬的豬獯”！

難道平民小百姓的活人的話，就不能夠做詩麼？固然，因為中國的藝術的言語幾千年來被活死人壟斷着，所以俗話裏的字眼是十分單調，十分缺乏。然而平民小百姓的真正活的言語正在一天天的豐富起來。如果平民自己能夠相信自己的力量，脫離一切種種活死人的影響，打破一切種種活死人的藝術上的束縛，那麼，我們一定能夠創造出平民的詩的言語。

至於陳舊的和新鮮的活死人：

他們愛呢，又要害羞；

思想也要趕走。
出賣着自己的自由，
對着偶像磕頭；
討那一點兒錢，
還帶一根鎖鍊。

一九三一，一二，二八。

“不可多得之將才”

新英雄有兩種：一種是括弧以內的——“新英雄”，這是所謂“新英雄”，而其實是……；另外一種是括弧以外的——新英雄，那就老老實實是新英雄。

英雄而一定要鑽到括弧裏面去，這當然是很別緻的，咱們就先來談談這種別緻的括弧以內的“新英雄”罷。

首先就要說到“不可多得之將才”。

滿洲的日本大礮轟隆轟隆的響了幾下，立刻，那些“不可多得之將才”一溜煙的逃之夭夭。兵工廠，鐵路，八萬條金條，幾千方里的土地，幾千百萬的民衆，都送得乾乾淨淨。這固然也很好，天皇陛下笑了。但是，中國的勞動民衆可因此激動起來，搗亂，反動。於是乎馬占山將軍出現。他不但不抵抗，而且恰好在黑龍江抵抗。“抵抗”一下，愛國將軍的頭銜到手了，小兵兒都又信仰他了；“抵抗”兩下，全國的捐款匯到了哈爾濱了，民衆都定心起來，希望馬××將軍等類的“將才”多來幾個，民衆自己可以不動手了；“抵抗”三下，日本軍隊開到了，包圍了中東鐵路，趁勢一直進攻到滿洲里等等俄國邊境那裏去了；“抵抗”四下，黑龍江省長的地盤到手了；“抵抗”五下，特任“滿

洲獨立國”軍政部長的上諭到了。“開國元勳”做定了……嗚呼，“抵抗”之功大矣哉！雖欲不謂之“不可多得之將才”而不可得也。因此，這樣大的“將才”自然是日本的新英雄了。而且據說馬××將軍的投降，也是爲着“徐圖反正”的，那就更神妙了。

可是，馬××這類的將才雖然不可多得，卻還有個和他遙遙相對的蔡××，以及諸如此類的“新英雄”。

上海戰爭之中，小丘八的勇敢犧牲，民衆的熱烈反對帝國主義的鬭爭，實在叫普通的紳商大人急得沒有辦法，一定又要幾個“不可多得的將才”來對付一下。

於是乎這種將才就出現了。這種將才的了不得的本領在什麼地方呢？

第一、他會“抵抗”所以有辦法對付小兵兒，他說：我是愛國將軍，你們要聽我的命令；因此，也有辦法對付勞動民衆，他說：我是愛國將軍，我要解散你們的非法“義勇軍和反日會”，禁止你們的示威，游行，罷工，集會，命令你們的慰勞隊去掘壕溝，抬尸首，省得嚕哩嚕嚦的“搖亂軍心”。

第二、他會休戰，會愛和平：一月二十八晚上打起，打到三月一日晚上退出上海，總共一個月零幾天，倒休戰了三次。第一次，正是日本陸戰隊打敗之後要等陸軍來，第二次，正是日本大批陸軍到了吳淞口，要一個從容登岸的時機，第三次，正是日本撤換總司令，要有點兒

時間辦交代。中國的軍長總指揮大人“仁愛爲懷”每次都聽從英美法領事的提議而實行休戰。

第三、請看申報的一次報告罷：“我軍爲尊重條約，下令不得衝過租界，否則託庇租界之敵，昨晚當可得一總解決”（申報二月二十三日）。這是申報洩漏了一次軍機！其實，這種情形決不止一次。不然，三十多天的“我軍沉着應戰，陣線依舊”，豈不是比神話還難懂嗎？問題就在於“英雄”的本領——能够保存虹口日本軍隊的大本營，借敵軍的砲火，來轟打不肯奉命退卻的小丘八。好個包打敗仗的將才！

第四、他會宣言“日本一日不罷兵，外交一日不勝利，則我國一日不停止武力抗拒”；而過不了幾天，又會發通令說：“倘日軍不向我攻擊，吾軍亦不向彼攻擊……仰各將士一體遵照”，（這時候，正是日本軍隊快要到崑山了，大概這就算“日本罷兵，外交勝利”了！）退兵的命令發了三次，最後，還是親信部隊的機關鎗起了作用，於是可以發出“各將士一體遵照”的第二道通令。這真是善於退卻的將才！

第五、他會申明退卻到第二道防線，而且還是“戰略上的退卻”，同時又說：“中國軍隊已退至遠過於二十公里之地，即已倍於以保全公共租界自任者之要求”；說句痛快話：所謂“戰略上的退卻”就等於日本最後通牒所要求的退卻，而且還要倍一倍。這真是善於外交詞令的將才！

第六、他會解釋打仗的理由說：“上海本非作戰場之地，然其所以

在上海開始軍事行動者，無非欲轉移國際間之輿論，而使世界得一公平之真理而已，現在國際空氣既在我軍作戰後已轉移，則我之目的已達”。原來打仗和不打仗的理由是這麼一回事。戲臺上的武生會翻跟斗，也可以使看戲的人大聲的喝彩。現在上海的“不可多得的將才”借着小兵兒的血肉打了幾仗，於是乎國際聯盟就先喝了幾聲彩（日本也喝了彩的呢），然後決議請中國停戰。而上海的“新英雄”就立刻認為“目的已達”，通令“各將士一體遵照”了。

總而言之，這些“不可多得的將才”，能夠爲着要國聯來叫他們不要打仗而打仗，總算用了“抵抗”的手段實行了不抵抗的主義。難道還不是“新英雄”嗎，難道不是國際聯盟的“新英雄”嗎……aaaaa?! (註)

一九三二，三，一〇。

(註) 讀着最後一個“嗎”字，應當拖着極長的聲音，把你的身子晃這麼七八晃，如果你有尾巴的話，那更可以多搖幾搖。

拉塊司令

其實，中國的“新英雄”多着呢。

譬如說罷，拉塊拉塊的江北人，居然也和阿拉阿拉的寧波人一樣，出了一批人才，也有所謂江北司令部。上海閘北地方，自從日本資本家的軍隊佔領之後，招了一批江北人，替他們當漢奸。當然，一般的江北苦力和工人一定是不會去的，因為幹這一類的把戲，先要有點兒流氓的線索和手段。“江北司令”的官兒，雖然只有芝蔴般大，然而始終是個天皇陛下的官兒，沒有門路是做不到的。就是阿拉司令之下，官兒雖然多，也沒有輪到每一個寧波人，到如今，寧波還有好幾十萬種田的做工的老百姓。拉塊司令的情形也是這樣。簡單些說，就是這些拉塊拉塊的漢奸，人數是有限的，他們一樣雇着不是江北人的小腳蟹，居然在閘北成立了些江北司令部。他們幫着日本資本家檢查中國人，捉拿中國人，說不定還要做死幾個窮苦小百姓，因為他們是拿不出錢來贖命的。

這些拉塊司令居然坐堂審犯人，為頭的，聽說還戴着墨晶眼鏡，耀武揚威的坐在椅子上，把驚堂板一拍，喝一聲：“供上來！老子問你為什麼搬家？你不是反日份子，就用不着虛心逃走。現在只有反動

地方的反動份子，聽見官兵來要嚇得逃命，忠實信徒是不逃的。快些，供上來，誰教你逃走的？”等等。黑眼鏡，驚堂板……儼然也是“新英雄”了。

可憐，這些小漢奸太不老練，還要戴着黑眼鏡，似乎有些怕羞呢。至於老練的“新英雄”是不戴墨晶眼鏡的。誰見過阿拉司令戴過黑眼鏡？誰見過黨紀先生戴過黑眼鏡？寶山路屠殺案的主犯游某某，廣州永漢路屠殺案的杜某某，南京珍珠橋屠殺案的……以至於現在洛陽廣寒宮的一切一切，都沒有戴黑眼鏡的。

所以真正的“新英雄”還不是拉塊司令，而是那些大人物。

他們會說，“長期抵抗，全國計畫”，然後再說：“並非不派救兵來守上海，實在因為中國地方太大，交通不便，所以救兵來不了”。他們會說，“討伐偽國”不承認日本侵略的滿洲國”，然後再說：“派兵到山海關去，那是表示不愛和平了，況且中國早已承認國聯的調解，所以滿洲事件完全要等國聯調查團去查明事實真相再說，現在是討伐不得的”。他們會說，“恢復中俄邦交”去嚇嚇列強，然後再來否認，這樣已經三四次了；而事實上雙手奉送滿蒙給日本，至少已經有了半年，也許還有半年一年，這時期，足夠日本在軍事上交通上政治上經濟上外交上去準備進攻蘇聯了。他們會說，“對外一致努力禦侮”，可是，立刻接着說，“綏靖勦匪是肅清後方”，一切動員的軍隊和運輸軍火，都是去“勦匪”的，並沒有半個兵半顆子彈是正真用來“禦侮”

的；而且這些“新英雄”互相之間，還正在勾心鬪角的排擠着，傾軋着，準備着混戰。……最後，這些“新英雄”居然還會說出：“我們不注重在一時軍事的成敗，或國民憤慨的意識”，接着還要請外國資本家到開北去，“一觀殘毀遺蹟及戰壕情狀……誠有英國文豪麥考萊名詩所描寫之精神矣”！不管民衆的憤慨，不管戰爭的失敗，而特別命令退兵，以便外國大詩人來對着開北大做其洋詩，這還要公開的說出來，真是“英雄本色”！

一九三二，三，一三。

小 諸 葛

括弧以內的“新英雄”和括弧以外的新英雄之間，還有另外一種的新英雄。這就是小諸葛。

讀者諸君千萬不要纏錯了：這小諸葛並非大諸葛。大諸葛是老實不客氣認爲四萬萬阿斗都是糊塗昏蛋，所以國家的事權非得完全交給他大諸葛管理不可，這叫做實行“民權”。總而言之，大諸葛是治人的君子，當朝的宰相。而小諸葛可不同。所以諸位千萬別夾二纏的把牛頭去對了馬嘴，那是罪過的。

小諸葛的特色，就在他那個“小”字。這是小資產階級的“小”，也就是“小”老婆的“小”。他是隨處做人家的小老婆的：或者做括弧以內的“新英雄”的“小”或者做括弧以外的“新英雄”的“小”。可是首先要附帶聲明的是：小諸葛只是小資產階級之中的一部分，而且是很小的一部分。那些老虎灶的老板，買花生米的小販，自己耕田的鄉下人，以至於開小鋪子的小店東……還有所謂自由職業的醫生律師教員小官兒，還有倒運的工程師技師等等等等，數不清的種種式式的都是小資產階級，可是，他們都不是小諸葛。因此，他們之中有些人也不一定要做人家的“小”，也够得上括弧以外的新英雄的資格，有

些人卻老實不客氣自己願意去做括弧以內的“新英雄”。獨有小諸葛卻有點兒別緻。

小諸葛的特色，所以還要到“諸葛”兩個字裏去找一找。“諸葛”是大諸葛的貴姓，那麼，小諸葛既然是大諸葛的本家，他和大諸葛總有點相同的地方了。原來諸葛亮不但是漢朝的宰相，而且還是讀書人——中國式的讀書人。現在的諸葛，大的當着了宰相，而小的只是讀書人罷了。他就只是讀書人，僅僅是讀書人。他雖然“躬耕”，可是誰也沒有看見他拿過鋤頭；他雖然會造什麼“木牛流馬”，可是誰也沒有看見他拿過斧頭。他只愛拿一把鵝毛羽。他自命爲智識階級，其實又沒有什麼實際智識。他沒有任何一種技能，然而他又是“萬能”的。不錯，他識得幾千個漢字，可是又是“不求甚解”的。他沒有職業，也不要職業。他不知道紳商，工農，苦力，流氓，三教九流，一切軍民人等的生活，甚至於不知道自己的生活。他迷戀着“神祕之街”，雖則有時候要住小亭子間。他吃飯，並且吃麵包，但是他認不出那是稻，那是麥。總之，他什麼也不是，可又什麼都是。他只愛當軍師。

孟夫子說：“人之患，在好爲人師”，這就是小諸葛了。可憐的是“好爲人師”，而又“爲”不了“人師”。這種吊兒郎當的浮萍式的高等無業師爺，已經是够“英雄”的了，再加上一個歐化的頭銜，自然是新鮮而別緻得很了。中國最近三十年來，總算是“天開洪運”，出產了

這麼一層的智識階級的“多餘的人”。

這些小諸葛，一出學校的門坎，就是這麼晃來晃去的。壞的呢，挑選了委員主席等類的職業，似乎有點兒像軍師。再不然，三個諸葛亮，湊成一個臭皮匠，扮出一些紅蘿蔔的把戲——裏面是白色，外面紅色，向大諸葛上上條陳，向小阿斗吹吹牛皮。好些呢，居然要革命，但是又要戀愛，鬧得革命先生和戀愛小姐打了三年零六個月的無頭官司。這些“多餘的人”實在是“多餘的”；上海戰爭和到處的打仗，更加顯得他們是多餘的了。讀者諸君還有閒功夫的話，請自己去看這些小諸葛的自傳罷，——那就是百分之八十的五四式的新文藝，我可沒有功夫奉陪了。

一九三二，三，一五。

老虎皮

記得還是十年前，北京晨報上發表了一篇冰心的小說，她說：那些披着“老虎皮”的兵士和警察其實也是人呢，他們一樣的有一顆人的心，一樣的有爸爸，有媽媽，甚至於有娘子……爲什麼大家對他們這樣痛恨？

那時候，正是“打倒軍閥”的口號流行了不久。的確，一些資產階級的政客造作了些“有槍階級”的名稱，把一切小兵都當“軍閥”看待。這樣的觀念居然傳播得很廣，糊裏糊塗的影響很多的人。這是很能夠引動一般市儈的“學說”。那些主張“文人政治”的政客，自己勾結着真正的軍閥，卻來散佈這種厭惡痛恨小丘八的情緒——這是多麼無恥和下賤呵。固然，冰心那種自由主義的傷感的口氣，證明她自己也只是一個市儈。然而對於兵，對於戰爭的態度，她總算提出了新的問題。

披着老虎皮的小丘八也是人，而且正是被帝國主義和中國的紳商剝削得走頭無路的人！他們是種過田的，做過工的，他們對於戰爭的態度是清清楚楚的：爲着吃飯所以來打仗的，所以來當兵！

十個年頭過去了。世界上的事情經過了多麼大的變化！當兵

和打仗，雖然仍舊是他們的家常便飯，然而，他們那顆“人的心”裏面，經過了多少次的希望，失望，絕望……新的幻想，新的興奮，以至於新的死亡，——這是說那顆“心”的死亡呀！誰知道這些呢？誰知道他們之中已經有了最後的警醒了的人呢？

這是受過了幾十次的欺騙，幾十次的糟踐的人，最後，他們回到了老家，回到了工農的隊伍裏面，他們那顆死過不止一次的心完全復活了！這些“強橫霸道下流作惡”的披着老虎皮的人，現在對於紳商大人才真正是可怕的傢伙了。

但是，除出張天翼的“二十一個”等等，誰敢反映實際生活裏的這種變化呢？誰敢澈底的表現這種新的對於當兵打仗的態度呢？就是張天翼也還沒有敢想到底。至於新文藝之中的其他“戰爭小說”，那麼，除出鼓吹屠殺中國和國際工農的以外，從孫席珍的“戰場上”直到黑炎的“戰線”，都只不過是市儈主義的背面。這裏，只有厭惡戰爭，只有婆婆媽媽的和平主義，只有些安居樂業的“理想”。幾乎沒有逃出冰心的範圍，至多，只有“爲着不要打仗而反對軍閥”的態度是反映出來的。固然，甚麼北伐，甚麼西征……的軍閥混戰，一切種種的欺騙，出賣，首先引起了兵士羣衆這一種態度。但是，事實上中國早已有了另外一種的戰爭，以至於另外一種的丘八，甚至於連老虎皮都沒有得披的。

假使中國只有夢想着安居樂業的所謂反對混戰的丘八，那麼，中

國真的一個英雄也沒有了。而實際生活恰好是相反：中國已經有了“爲着反對軍閥而打仗”的丘八。最近，還出現了“爲着要打仗而反對軍閥”的丘八。

要知道上海戰爭之中的真正的英雄——括弧以外的新英雄，正是這些“爲着要打仗而反對軍閥”的丘八，正是這些披着老虎皮的窮人。

固然，他們還不是那些爲着反對軍閥而打仗的丘八，他們的那顆心還沒有完全復活，然而，他們的心已經開始復活，他們已經不但爲着不願意參加軍閥混戰，不願意替軍閥去屠殺民衆而反對軍閥，他們並且爲着要反對帝國主義，爲着要去打日本帝國主義的軍隊，而反對軍閥。他們從這一點出發，遲早也要走到爲着反對軍閥而打仗的道路，——很快的，反對帝國主義的打仗和反對軍閥的打仗會要混合起來而分不清楚的。

這樣，上海一個月的戰爭，是小丘八打的。他們死在戰場上，他們死在日本資本家的槍礮炸彈底下，——而這些日本的槍礮炸彈，正是中國的軍閥——也就是這些小丘八的長官所竭力保存在租界裏的。他們幾十次的衝鋒，要衝到租界上去消滅日本軍隊的大本營，但是，不但他們的前面有日本的大礮機關槍，而且他們的後面，還有“不可多得的將才”的嚴厲禁止的命令，這些命令是根據於英美帝國主義的“神聖的”不平等條約的。他們就這樣死在前後的夾攻之中。他們

可仍舊是空前英勇的打仗，直到前後夾攻的結果，在兩方面的親信部隊的機關槍的火線底下，被威迫着而退卻下去。傷兵醫院裏得到了這個消息，——那個真正是“鬼哭神嚎”的悲憤的聲浪，可以驚醒死人的長夢！又是一次欺騙，又是一次偉大的失望，這還不是最後一次哪！救兵是絕對沒有的，長官是存心要打敗的，三四萬人要抵抗十萬的帝國主義軍隊，要抵抗最新式的武器，就是他們自己，沒有領導的，違背着長官的心願，用血肉抵住了兩方面的礮彈和命令……這樣的一個月的艱苦的戰鬪。這纔是真正的新英雄。

自然，問題不在於他們穿着老虎皮，而在於他們是窮人。上海窮人都真心的幫助他們。虹口的六十幾個海員曾經解決日本的一大隊，空手奪到幾架機關槍，還有浦東的工人……如果不是“不可多得之將才”的嚴厲的禁止和解散，勝利究竟是誰的呢？！

一九三二，三，一八。

“匪 徒”

中國真正澈底的新英雄 —— 括弧以外的新英雄 —— 卻是所謂“匪徒”。

他們是另外一種丘八，他們不是單純的丘八，他們並非工農以外的另外有一種所謂丘八職業的人，他們只不過是拿着了武器的工農。他們曾經反對過打仗，因此而反對軍閥，他們更進一步的知道要反對軍閥還必須和軍閥去打仗，他們知道要把軍閥打乾淨方才是真正的反對軍閥，他們知道要真正的打掉帝國主義，同時必須打掉軍閥。單單反對軍閥的不肯和帝國主義打仗，還是不夠的。一定要掉過槍頭去打軍閥，然後能夠真正的去打帝國主義，然後能夠真正打勝帝國主義，因此，他們之中也就有掉過槍頭的丘八。他們的當兵和打仗，才是完全的新的態度，他們不是爲着個人的飯碗，他們是爲着一個新的社會制度。

正因爲這樣，他們得着了“匪徒”的頭銜。中國的大諸葛用飛機炸彈毒瓦斯，中國的小諸葛用謠言誣蔑迷魂湯，爭先恐後的向他們進攻。中國自己的紳商大人撲滅不了他們，帝國主義的資產階級很遠的調着兵，運着軍火來勦辦他們。中國的紳商大人原是帝國主義的

奴才，看見帝國主義這樣親自動手，似乎也覺得自己的奴才飯碗有點兒靠不住了，所以更加出力的調動了大小嘍囉去打他們。他們——所謂“匪徒”是在四面的包圍之中。

假定沒有這個四面包圍的銅牆鐵壁，那麼，這些真正澈底的羣衆的新英雄，早就和開進中國的日本資產階級的軍隊打起仗來，早就把中國境內的一切帝國主義軍隊都趕出去了。因為中國只有他們是真正反帝國主義的力量。因為有打仗經驗的人不是說嗎：開到上海來的日本帝國主義軍隊，都比那些“匪徒”容易打得多？

但是，正因為這樣，正因為他們將要領導起最廣大的羣衆去打勝日本資產階級，打掉一切帝國主義，所以中國的紳商格外要圍困他們，格外要想殺盡他們，格外要誣蔑他們。這是何等大的“不共戴天之仇”呵！

中國的紳商說：這些“匪徒”是在破壞反日戰爭的後方！這是多麼無恥。中國的紳商根本就沒有反日的戰爭；日本資產階級派到滿洲和上海的軍隊，恰好是替中國紳商鞏固後方的，因為中國紳商的前線是在“勦匪”的那一邊。如果不然的話，為什麼半年以來沒有一個兵派到山海關以外去？為什麼上海的戰爭要強迫停止？為什麼一切動員的軍隊和運輸的軍火正在不斷的向着所謂“匪區”前進？！

那些“匪徒”是不怕這一套的。他們雖然用着最舊式的武器，甚至於沒有武器，他們雖然餓着凍着，他們雖然“沒有教育”……然而他

們學會了新興階級的戰鬪的精神，他們學會了組織團結和有規劃的整頓自己的隊伍，有系統的進行自己的戰鬪，他們能夠奪到軍閥的武器，能夠奪到軍閥部下的丘八的心。他們將來一樣能夠奪到帝國主義軍隊的武器和兵士。最近上海不是有九百多日本兵因為“思想不穩”而被遣送回國嗎？錦州不是有三百多日本兵拒絕打仗而被殺嗎……基礎是已經有的了。是的，只有他們——這些所謂“匪徒”，能夠打勝帝國主義，能夠解放中國，能夠創造真正幾萬萬民衆自己的中國！他們英勇的戰鬪已經很久了，他們的最後的勝利是有保障的。這是中國真正羣衆的新英雄！

一九三二，三，一九。

英雄的言語

英雄的確是和普通人不同的，尤其是括弧以內的“英雄”。

中國的所謂“英雄”，爲着要民衆不懂得他們互相之間的祕密談話起見，特別製造了一種最高等流氓的“江湖切口”，用希奇古怪的象形字寫出來，寫得像鬼畫符似的，讀出來像道士念咒似的。這種符咒就是所謂古文文言，——這是紳商的言語文字。最近發現了“新英雄”的一張符咒，請看罷：

“洛陽國民政府、軍事委員會、鈞鑒、自淞滬戍軍撤防而後、中央爲懲前毖後之計、知已續遣援軍、相機規復、唯各軍到達以後名位相埒……萬一臨敵、號令不專、必轉以遲滯債事、唐九節度之師、潰於相州、而淮西之役、卒收功於裴度之親出視師……如再遲疑觀望、則援軍雖多、適爲敵餌……必致債軍失地、使民衆絕望於國家、以爲國家棄我如遺、古人所謂北走胡、南走越者、必將實現……上海市商會叩陽”

“南京蔣介石委員鈞鑒…鈞座昔以陸秀夫文天祥自勉、屬會則欲以澶淵之寇萊公自勵、當仁不讓、斯爲大勇…

上海市商會叩陽”

上海市商會豈不是“新英雄”嗎？他這一大套古典，七顛八倒的古奧的字句，算是會講祕密話的了，（雖然拿古文的標準來看，這實在還是半通不通的文章！）直截痛快的替他翻譯出來，他是說：如果沒有總司令，那麼，即使派救兵，越多越要吃敗仗，倒不如不派的好；可是，這樣民衆又要走極端，所以我們請蔣大人出山，再做總司令，統一軍事指揮，裝出一副要打的神氣，這是頂好的辦法。原來是這麼一套把戲，借個好名目來捧一捧那位大人。難怪不好直說，而要繞着彎子哼哼唧唧的唸出這兩篇古文來。民衆不懂他哼些什麼，而受他捧的那一位大人可懂得。古文的用處是這樣。這可以算“新英雄”的一種言語。

但是，中國的紳商，對着民衆他是大人老爺，對着洋大人，他卻是西崽。西崽唸古文，洋大人是懂不了的，連他自己也說不清楚的。因此，必須另外有一種言語。這就是用中國的文言，和着歐洲的文法，製造出一種西崽之間的“切口”。這可以叫做詩文的文言。請看罷：

“中國軍隊、不駐租界附近、業逾一星期以上、乃撤退二十公里後、仍不能隔離中日軍隊使不相接觸、此中責任、諸君明達、當能見及”。（外交次長宴請外國記者之演辭）

這種話，民衆也是懂不了的。況且，當時他們對民衆說的是：“爲

着戰略上的關係，退到第二道防線上去再打”；而這裏對外國記者說的是：“中國接受了日本的最後通牒，自動退兵二十公里，目的是在不再接觸，而日本還是追過來，所以要請外國記者說幾句公道話。這兩方面的話是牛頭不對馬嘴的，民衆看了自然更加不懂了。時文的用處是這樣。這也可以算“新英雄”的一種言語。

至於歐化小諸葛，也有各種各樣的“新英雄”。據說，他們是說的白話，其實，那所謂“白話”既然並不是真正的白話，又已經算不上文言，不是活人說的話，也不是死人說過的話，而是非驢非馬的騾子話。說着這種話去當紳商大人的小老婆，或者住“小房子”，倒很時髦的。比如山東狗肉將軍討一位蘇州姨太太，說着一口的蘇白，聽起來的確“別有風味”，骨頭都要酥呢。但是，要用這種騾子話去替革命服務，那可有點兒“隔靴搔癢”。這種“新英雄”的話多得很呢，舉幾個例子來看看罷：

(一)“中國的統一，中國的資本主義化，南京政權之強化，是她（蘇俄）所最怕的；再明白地說，她是需要中國 Russiazed，而不是 Americanized”（胡秋原）——這紳商的小老婆的話。

(二)“以政友會犬養內閣做着中心的第六十議會，是意味着日本法西斯戰線的一步前進，同時，更意味着日本資本主義的動搖死滅的一步前進”（絳克）——這是革命騾

子的話。

大概這些小諸葛式的各種“英雄”，自己以為一定要和普通人不同，所以寫着這種“不同於流俗”的騾子話——叫民衆沒有懂得的可能。

固然，真正的民衆的英雄，和市僧是不同的。他們不能夠學着戲臺上的“通俗”說白去對民衆講：“我看革命爲好，不知你老兄意下何如？”然而，真正的民衆的新英雄，他們的話是普通，明瞭，乾脆。譬如：

“真正的民衆政權，就是民衆自己的代表會議的政府，不准地主資本家選舉代表。什麼普通選舉的國民會議，什麼取消黨治的人權主義……都是騙人的鬼話！”

一九三二，三，二〇。

財神的神通

“誰的胳膊粗，拳頭大，誰是主子”。（穆時英：“南北極”）

這句話彷彿是對的。自從狀元老爺倒了運，輪着軍官大人出風頭了。軍官大人不但胳膊粗，拳頭大，而且還有洋槍洋砲，飛機瓦斯毒。坦克車……！

然而，武俠小說上的飛劍和拳術，始終只能够在夢裏安慰安慰窮人。而洋槍洋砲，也不過是財神菩薩的法寶。沒有財神菩薩的保佑，不但胳膊粗拳頭大的武士只配當個把保鏢的，就是該着洋槍洋砲的英雄也還做不成主子。

中國的國貨財神，向來就分做五路——所謂五路財神是也。可是，現在世界，樣樣歐化；固然化不澈底，然而至少財神也變成了半吊子的歐化財神了。因此，中國現在的財神是五代同堂多子多孫，至少總有十七八路。這都是些英國種，美國種，法國種，日本種的……雜種財神。他們各霸一方，做真正的主子，現在，讀者諸君的貴國，早就是：“誰的洋錢多，神通大，誰是主子”了！

不過還要添一句話，就是這些主子還有自己的主子。中國主子的主子就是英美法日的大財神，此其一。其二、中國的許多財神主

子，三四路一幫，八九路一幫，互相勾結着，爲着是要互相吵架打仗，搶碼頭，奪地盤。中國的各幫小財神的打架，也是聽着外國的各幫大財神的指使的。

這樣，一切種種中外大小的財神菩薩纔是中國的主子。財神菩薩保佑誰，誰就可以雇用指揮洋槍洋砲的軍官大人，誰就可以喂養吹吹打打的狀元老爺——從會寫四六文章的書啓起，一直到會做印象主義的歐化文藝爲止。

話已經說明白了，現在的狀元老爺就是新式的舊式的一切種種政客。軍官大人就是那些坐飛機吃大菜，以至於穿青布棉大氅的軍閥。而財神菩薩是一切種種幫口的紳商。

紳商之中，首先要說到的就是地主，他們是當然的紳士，同時，他們一定要做生意；中國農民的汗和血，中國的米麥荳和棉花，絲和茶葉，中國手工工人的一切種種生產品，逃不了地主紳士的商行；中國一切窮人的生命都在地主紳士的掌握裏面：那許多當舖錢莊……以至於稅收機關，收租法庭，像天羅地網似的布滿了全中國。其次，就是那些紳士化的資本家，他們的花花綠綠的商店裏，販買着亂七八糟的西洋貨和東洋貨，他們的烏煙瘴氣的堆棧裏，收羅着許多外國大財神需要的貨色。這些資本家之中，固然也有些開着工廠，和外國財神“競爭”。你知道他們競爭些什麼？他們和外國財神競爭的是：誰剝削工人剝削得兇些。自然哪！他們是在“提倡國貨”，更加有理由

叫工人“增加生產效能！”於是乎男男女女大大小小的工人，從五六十歲到五六歲，從天亮六點鐘到天黑六點鐘，甚至於從雞叫的三更，都在天天擠出自己的血汗來，替中外財神“造產”。

可是，因為世界上的大財神——國際的帝國主義的資產階級，壟斷着中國的市場，支配着中國的經濟命脈，所以中國的小財神無論怎樣壓榨，自己總還不能夠滿足。他們因此十分謙虛，對人說：我們並不是財神，不過是“小貧”而已。他們也就非常之馴服，對着外國大財神是“鎮靜而無抵抗”，想多得幾個賞錢。可是他們還很勇敢——時時刻刻要互相決鬥，為的是要搶賞錢。

為着搶賞錢的緣故，中國的紳商領袖在上海就分為兩大幫：江浙幫（又叫做阿拉幫）和廣東幫。至於其餘的小碼頭，每一省，甚至於每一縣，都分成許多小幫口。你搶我奪，白刀子進去紅刀子出來。軍閥制度的基礎就在這裏。

最近，一九三二年的一月，江浙幫和廣東幫又大大的鬪了一陣法寶。雖然還沒有動刀動槍，這齣滑稽戲也就夠好看的了。結果，暫時彷彿是講和了。於是乎長着翅膀會飛的皇帝又飛回了金鑾寶殿，於是乎夢想正位的太子仍舊只能夠稍微委屈一些。飛行皇帝為什麼腰把硬？因為江浙幫的財神保佑他。太子為什麼不能夠得意？因為他的財神要想“接收”上海市商會而沒有成功。

誰說“胳膊粗拳頭大的就是主子”？

自然，中國的財神沒有洋槍洋砲也是做不成功的。但是，單有洋槍洋砲的，單有青龍偃月刀丈八蛇矛的，單有粗胳膊大拳頭的，——始終只配做大大小小的保鏢的。這些保鏢的的用處，就是打架搶碼頭，就是屠殺反抗財神的一切人。看罷：現在各幫的財神聯合着屠殺，屠殺反抗一切財神的羣衆，屠殺反抗日本大財神的羣衆。看罷：現在各幫財神還正在互相勾結，互相排擠，這些講和，那些又吵嘴，——不久又要自夥兒裏大大的打起來！

狗道主義

最近有人說：“只有人道主義的文學，沒有狗道主義的文學”。

然而我想：中國只有狗道主義的文學，而沒有人道主義的文學。中國文人最愛講究國粹，而國粹之中又是越古越好。因此，要問讀者諸君貴國的文學是什麼，最好請最古的太史公來回答。他說，這是“主上所戲弄，倡優所畜，流俗之所輕也”！

人道主義的文學，據說是“被壓迫者苦難者的朋友”。可是，請問中國現在除了“被壓迫者苦難者”自己之外，還有什麼“朋友”？“苦難者”的文學，和“苦難者朋友”的文學，現在差不多都在萬重的壓迫之下。這種文學不能夠是人道主義的，因為“被壓迫者”自己沒有資格對自己講仁愛，沒有可能沒有理由對壓迫者講仁愛的人道主義。

於是乎狗道主義的文學，就耀武揚威了。

固然，十八世紀的革命的資產階級文學之中，曾經有過人道主義。然而二十世紀的中國資產階級，尤其是一九二七年之後，根本不能夠有那種人道主義。中國資產階級始終和封建地主聯系着，最近更和他們混合生長着。帝國主義支配之下的“關餘萬能”主義，外國資本的壟斷市場，租田制度和高利貸商業資本的畸形發展，……使榨

取民衆血汗所形成的最初積纍的資本，儘在流轉到一種特殊的“貨幣銀行資本”裏去，而且從所謂民族工業裏逃出來。中國資產階級之中的領導階層，現在難道不是那些中國式的大大小小的銀行銀號錢莊嗎？這些“貨幣銀行資本”的最主要的投資，除出做進出口生意的墊款和高利貸的放賬以外，就是公債生意。而在公債等類的生意裏面，利率比那種破產衰落的工業至少要高二三十倍。這種資產階級會有什麼人道主義？！他們要戴起民族的大帽子，不是誑騙民衆去爭什麼自由平等。不是的。遠東第一大偉人，比盧梭等類要直爽而公開得多。這大約是因為中國有一座萬里長城做他的臉皮。他就爽爽快快的說：不準要什麼自由平等，國民應該犧牲自由維持不平等，而去爭國家的自由和平等。所以這頂民族大帽子，是用來誑騙民衆安心做奴隸的。歐洲十八世紀的資產階級要誑騙民衆去自由平等，爲的是多多少少要利用民衆反對貴族地主，再叫民衆“自由平等的”來做自己的奴隸；而不再做貴族僧侶的奴隸。中國現在的資產階級可要誑騙民衆“爲着民族和國家”安心些，更加鎮靜些做紳土地主和自己的共同奴隸。

所以很自然的只會有狗道主義的文學。這是獵狗，這是走狗的文學，因爲這些地主資產階級的走狗的主人，本身又是帝國主義的走狗。這種走狗的走狗，自然是狗氣十足，狗有狗道，此之謂狗道主義。

狗道主義的精義：第一是狗的英雄主義，第二是羊的奴才主義，第三是動物的吞嚥主義。

英雄主義的用處是很明顯的：一切都有英雄，例如諸葛亮等類的人物，來包辦。省得阿斗的羣衆操心。英雄的鼓吹總算是“獨一無二”的誑騙手段了。

這是獨一無二的，因為另外還有些誑騙的西洋景早已拆穿了，只有那狗似的英勇，見着叫化子拼命的咬，見着財神老爺忠順的搖尾巴，——彷彿還可以叫人稱讚一句：“好狗子！”至於羊的奴才主義，那就是說對着主人，以及主人的主人要馴服得像小綿羊一樣。

話說元朝時候，漢族的紳商做了蒙古人的走狗和奴才，其中有一位將軍，叫做宋大西，他對於元朝皇帝十分忠順。他跟着蒙古軍隊去打俄羅斯，居然是個“勇士”。元朝的帝國主義打平了中國，又去打俄國，他是到處都出力的。有一天，他忽然間詩興勃發，唸出一首詩來：

“外表賽過勇士，心裏已如失望的小羊，
無家可歸的小羊喲，何處是你的故鄉？”

這首詩的確高明，尤其是那“賽過”兩個字用得“奇妙不堪言諭”。真是天才的詩人呀！“賽過”！一隻馴服的亡國奴的小羊，居然賽過勇士和英雄！

這些狗呀羊呀的動物，有什麼用處？嘿，你不要看輕了這些動

物！天神還借用牠們來懲罰不安份的罪孽深重的人類呢。

原來某年月日，外國的天父上帝和中國的財神菩薩開了一個方桌會議，決定叫這些動物，張開吃人的血口，大大的吞噬一番，爲的是要征服那些不肯安份的人，那些敢於反抗的人，那些不願意被“主上所戲弄倡優所畜”的人。有詩爲證：

“天父和菩薩在神國開會相逢，
選定了沙漠的動物拿來借用；
於是米加勒高舉火劍，愛普魯拉着銀弓：
一剎那便刀光血影，青天白日滿地紅！”

紅 蘿 蔔

最近我方纔看見一本小小說，題目是“被當做消遣品的男子”。

單是這個題目就夠了！

十二年前的五四運動前後，反對宗法社會的運動還是大逆不道的。不論當時的運動是多麼混沌，多麼幼稚，可是，戰鬥的激烈的對於一切腐敗齷齪的東西的痛恨，始終是值得敬重的。當時是女子要求解放。而現在的男子甘心做消遣品。十二三年來的“進步”真是大得不得了。這至少在城市的布爾階級裏面有這種情形。消遣品！這是多麼高貴的頭銜。高貴的人自然要格外有禮貌些，格外顧到紳士的身份，因此，咬牙切齒的“粗暴”的反抗精神應當排斥。一切頹廢感傷，歇死替荆的摩登態度，尤其是性神經衰弱等類的時髦病，“應當發揚而廣大之”。至於宗法社會的毒菌還在毒死成千成萬的武俠神怪小說的讀者羣衆，那可不關他們貴人的鳥事。這一類的黃金少年，自然是財神菩薩的子弟，至少也是夢想要做財神菩薩的小老板。對於這種寄生蟲的攻擊，暴露，譏刺……只嫌太溫和了，太仁愛了，太“人道主義”了。這種文藝現在是太沒有力量了。常常不是攻擊，而是可憐這些可憐的寄生蟲；而可憐往往會變成羨慕的。

對於這些“消遣品”，以及一切封建餘孽和布爾階級的意識，應當要暴露，攻擊……這是文化革命的許多重要任務之中的一個。在這個意義上說，五四運動的確有沒有完成的“事業”，要在新的基礎上，去繼續，去澈底的完成。

然而誰來完成呢？難道只是一種所謂“自由的智識階級”？

當然不是的！這是“被壓迫者苦難者”羣衆自己的文化革命。固然羣衆是有朋友的。這些“朋友”是離開財神菩薩的小布爾階級，這是真正反對一切財神菩薩的“智識階級”。這是真正肯替羣衆服務的份子。

至於紅蘿蔔，那可多謝多謝！紅蘿蔔是什麼？紅蘿蔔是一種植物，外面的皮是紅的，裏面的肉是白的。牠的皮的紅，正是爲着肉的白而紅的。這就是說：表面做你的朋友，實際是你的敵人，這種敵人自然更加危險。

現在，“自由的智識階級”自己出來報名，說要來繼續完成五四之遺業。

好極了，歡迎之至。但是，第一，假使他們擺出“科學的”尊嚴面目，說無所謂有意識的替羣衆服務，而只有“客觀的科學的獨立的真理”，說“文學的最高目的就在於消滅人類間一切的階級隔閡”；第二，假使他們表現自己的“超然的清高的無黨無偏的”態度，居然要做壓迫者和被壓迫者之間的“第三者”，說壓迫者固然不准侵犯別人的言

論出版自由，而被壓迫者也不應當“侵犯”別人在思想上意識上來實行壓迫的自由；第三，假使他們並不是來幫助羣衆鬪爭，並不在羣衆的立場上來檢查種種可能的缺點和錯誤，來共同努力的糾正，在鬪爭的過程之中去鍛鍊出文化上的更銳利的武器，而是自己認爲是羣衆之主的一個“階級”，把羣衆的文化鬪爭一筆勾消，說這和封建餘孽布爾階級的文化現象同樣也是些烏煙瘴氣，說只有他們自己才能够開闢光明的道路；——那麼，他們究竟是羣衆的朋友，還是羣衆的敵人？究竟是不是紅蘿蔔？！這的確要且聽下回分解了！

“懺 悔”

聽說有些財神菩薩的少爺懺悔起來了。懺悔了似乎也有這麼三四個月。可是，日本帝國主義的幾聲大砲，就把這些懺悔的少爺耳朵都震聾了。現在，他們不再自己懺悔自己的罪過了，他們要求工人和勞動者懺悔了。這些“下等人”有什麼可懺悔的？據說：這些人的罪過是在於不懂得民族主義，是在於聽了什麼“邪說”忘記了祖國，所以應當懺悔。

財神少爺的耳朵，聽不見非民族主義的反帝國主義的呼號和戰鬥。一則是因為他們聽不進，二則是因為他們的老子，財神菩薩的法寶鎮壓着那些呼號和戰鬥。

固然，“下等”窮人的鬪爭還沒有趕走日本帝國主義的軍隊，以及……然而，窮人用不着懺悔，窮人用得着是挖心——挖掉“奴隸的心”，越挖得乾淨，鬪爭的勝利越有把握。

“把自己的幸福完全拋棄，去給別人謀幸福。爲了別人，甘願把自己的性命犧牲掉，一點也不悔恨：這些是所謂奴隸的心罷。這顆心，我的祖先傳給我的祖父，祖父傳給我的父親，父親如今又傳給我了，並不管我是不是願意要牠。……這奴隸的心，我不要牠。要到什

麼時候，我才可以去掉這奴隸的心啊”！（“小說月報”一九三一年十二月號。

巴金：“奴隸底心”）

一九三一年發見了這種“挖心文學”的萌芽，張天翼的“二十一個”，“麵包線”，黑炎的“戰線”……這些作品裏面反映着“下等的”小丘八兒的改造，反映着他們的轉變。自然，這都還不過是初步嘗試的作品，都還是其片面的，非第亞力克諦的（non-dialectic）。可是，這已經是很大的進步。這至少已經不是空中樓閣，這能够反映一些現實生活；——反映着“反財神”的鬭爭的某一方面。

不過，“奴隸的心”其實比聖人的心還複雜得多。如果聖人的心有七竅，那麼，奴隸的心至少也有七十個竅。爲什麼？因爲這又是財神的神通，財神的政治法律宗法教育風俗……以至於文藝的法寶，把窮人的心拗過來，彎過去，扯得長，拉得緊，四方八面戳了許許多多洞，真正是“千錘百鍊”，弄得個奇形怪狀。事實上沒有巴金寫的小說裏那個主人翁說的那樣簡單。當你曉得要爲自己“謀幸福”的時候，財神爺還會叫你的心變成另外一種的奴隸底心。

譬如說罷：“自由的”小布爾的心，也是一種奴隸的心，而小布爾的心不但在一切種種窮人的肚子裏有，就是在工人的肚子裏也會有。小布爾要算是會自己謀自己個人的幸福的了。如果你着重在個人方面想，財神爺的仙法立刻又起作用：他馬上唸起咒來——“管你自己，管你自己”。這種咒語往往很靈驗的。牠叫你的奴隸的心

形式上變換一個樣子，而奴隸的根性仍舊保存着。

現在實際生活裏面，正在進行着極複雜的“奴隸的心”的消滅過程，這種小布爾的傳染病菌，也在劇烈的戰爭之中受着消毒劑的攻擊和撲滅。

假使要說窮人也有什麼罪過可以“懺悔”的話，那麼，不是懺悔聽了什麼“邪說”忘記了祖國，而是懺悔挖奴隸的心挖得不乾淨。現在醒悟得多了，現在還要努力的去挖，挖掉一切種種奇形怪狀的奴隸的心。

黑炎的“戰線”裏描寫一些兵士也奉着北伐軍政治部的命令，組織宣傳隊，特別去演說打倒軍閥，這些兵的演說是：“軍閥就是×××，×××……其他就沒有別的軍閥了”！這固然是奴隸的心，固然值得“懺悔”，——如果這些兵現在還在人世間，他們一定正在懺悔。但是，譬如有一個兵說：

“我現在是當着二等兵，是怎樣苦，我都告訴她了；並且她還倒在我身上哭！……她要愛我一百年！”……她希望他早些出發，將來打到上海的時候，這種沒有餉發的丘八不要幹了，最好到廠裏去做工，不然拖黃包車也可以，那麼，以後她便和母親同到上海去……

這是什麼？落拓的學生青年常常會做着這樣甜密的幻夢：將來找到相當的職業，不一定太闊，甚至於很清苦的，可是有一個愛人在懷

裏，有一個溫暖的家庭……這種“理想”，比較當工人當車夫的“理想”似乎不同些，似乎要細膩些，也許“將來的家庭”的書房裏還要掛一盞古雅的畫着花的電燈罩。可是，實際上同樣是一種小布爾的市儈式的理想。這其實也是一種奴隸的心。

奴隸的心的變化和消滅，都是極端複雜的景象和過程。羣衆的需要的文藝還應當更深刻些去反映，更加緊張些去影響挖心的鬭爭。

反 財 神

財神菩薩統治着中國，他們說：誰的洋錢多，神通大，誰是主子。

但是，反抗着這些中外大小一切種種的財神，——可早就有了個反財神出現。反財神說：誰團結得緊，幹得徹底，誰是主子！

財神的神通大，財神指揮着洋槍洋礮，指使着種種式式的走狗，擺布着亂七八糟的白蘿蔔紅蘿蔔，蒙蔽着奴隸的心。

反財神難道就不會奪到那些洋槍洋礮，難道就不會打死那些阿貓阿狗，剖開那些白蘿蔔紅蘿蔔，挖掉那種奴隸的心？！

反財神是要衝破萬重的壓迫，噴出萬丈的火燄，燒掉一切種種腐敗齷齪的東西，肅清全宇宙的垃圾堆。這種火燄現在已經燒到了中國。這將要是幾萬萬羣衆的火燄。

自然，從萬重的壓迫之下剛纔擡起頭來的人，也許力量還薄弱，也許支持不住而又倒下去。說這種反抗運動是“盛極而衰”，那只有脂油蒙着心的人。誰要是把脂油刮掉，真正把自己的心拿出來，交給中國的幾萬萬羣衆，那他就知道新的文化革命的火燄不是“盛極而衰”，而是從地心裏噴出來的火山。

地底下放射出來的光明，暫時雖然還很微弱，然而牠的來源是沒

有窮盡的，牠的將來是要完全改變地面上的景象的。這種光芒和火燄從地心裏鑽出來的時候，難免要經過好幾次嘗試，試探自己的道路，鍛鍊自己的力量。

* * *

財神統治之下的上海，最近居然也發生了些新奇的“怪現象”：就是楊樹浦，小沙渡的藍衫團。聽說蘇州也有了這類的東西。這些“怪現象”自然還是小焉者也。比起奪到了洋槍洋礮，趕跑財神菩薩的地方，這當然是小焉者也。可是這些藍衫團是新式的草臺班。中國內地本來有一種草臺班戲子，逢年逢節，他們趕到財神廟，——或者靈官廟土地廟，反正都是一樣的變相財神，——去唱戲，這算是給一班農民羣衆安慰安慰。農民羣衆一年做到頭，彎腰駝背的榨出許多血汗，雙手捧着奉送給地主紳士。紳士說：你們太辛苦了，我叫草臺班來唱幾天戲，給你玩玩。這些草臺班總是替財神做戲，恭維財神的。現在，那些藍衫團的草臺班，可不替財神唱戲，而且還要唱戲來反對財神。所以說是“怪現象”了。這些新式戲子到上海工人裏去唱戲，將來還要到全國民衆裏去唱戲，而且一定要唱反財神的戲。

反財神的戲，當然不是一唱就好的。這些戲，例如“工場夜景”（袁殊），“活路”（適夷），都是真正要想指出一條活路來的。這條“活路”的開頭，難免只是訴說沒有活路的苦處。然而，至少這種訴苦是

有前途的；這裏因爲訴苦而哭，也將要是學會不哭的第一步。而且，還有一件事值得指出來的：就是這些新式草臺班的戲子，因爲要唱戲給“下等人”聽，而不是寫小說給上等人看，所以開闢了“下等人國”的“國語”運動。這是中國文學革命（以及革命文學）的新紀元。可是，他們自己對於這一點沒有有意識的去努力，因此，他們用的言語還難免混雜一些“上等人國”的“國語”。

照財神菩薩說起來，“下等人”自然就是強盜土匪只會搶東西。下等人自己如果還抱着一顆奴隸的心，他也會說：

“他媽的，拚上一拚吧，左不過是一死！現成的放在那裏，爲什麼不搶呢？”

可是，下等人的長工，例如李塌鼻，王大保之類，真正挖掉了奴隸的心，真正知道要創造下等人自己的國家，他們說：

“蠢東西！真是雜種！你們要搶些什麼！老子是不搶的，老子們又不是叫化，又不是流氓……不是搶，是拿回我們的心血，告訴你，雜種，只要是穀子，都是我們的血汗換來的。我們只要我們自己的東西，那是我們自己的呀！”……（丁玲：“水”）

小 白 龍

財神菩薩對於真正的強盜土匪並不怕，對於叫化流氓更不怕。

真正“可怕”的是反財神——是知道拿回自己心血的羣衆。

至於對付強盜土匪叫化流氓，——財神菩薩的法寶多着呢。

自從日本財神的洋槍洋礮在滿洲乒乒乓乓大幹起來之後，自從中國的五路財神，互相競爭着表現鎮靜不抵抗的神通以來，強盜土匪就大交其運。原來中國的財神借着強盜土匪的聲名，還可以更加巧妙的宣傳不抵抗主義。

東三省的著名鬍匪頭子小白龍，於是乎也和馬占山一樣的出風頭了。

小白龍道：

“我們是安分良民，不知道的總說我們是強盜土匪，我們給官軍打敗了還好，萬一軍官給我們打敗，被那些鬼子聽了去，說中國的土匪如此利害，中國的官兵如此沒用，——豈不成了笑話！所以我不願意打敗仗，也不願意打勝仗，只好馬上就走。”……（“關東豪俠傳”——震華書局出版）

小白龍等類的土匪，可以做這些禮拜六派的武俠小說大家描寫

得如此之“深明大義”，如此之民族主義，如此之愛國主義，如此之國家主義，如此之馬鹿……如此之對內不抵抗主義，——而對內不抵抗始終要變成對外不抵抗的。這並不是小說家的罪惡。這是小白龍等類，根本就不反對財神主義和財神制度。因此，財神和土匪之間，雖然有許多表面上的搶奪，骨子裏是有一個共同之點的：就是保護財神主義的基礎。所以武俠小說家能夠這樣描寫，而且描寫得這樣巧妙。

現在對於小白龍，老北風，蓋三省……的崇拜，很自然很順便的和最近幾年流行的武俠小說聯貫起來。這些小說和連環圖畫，很廣泛的傳播到大街小巷輪船火車上。那些沒有“高貴的”智識而稍微認識一些字的“普通人”只有這種小說可以看，只有這種戲可以聽，這就是他們的“文藝生活”。平常，這一類的小說的題材雖然單調，可是種類和份數都很多的，甚麼武俠，甚麼神怪，甚麼偵探，甚麼歷史，甚麼家庭。……這些東西在各方面去“形成”普通人的宇宙觀和人生觀。現在滿洲事變之後，所謂“抗日文藝”，也還是這一類的小說家做得又多又快。這些所謂小說家……一切種種的藝術家，也是財神菩薩的走狗。千萬不要看輕牠們。牠們雖然土頭土腦，沒有洋狗的排場，不一定吃牛肉，不一定到跑狗場去賽跑。牠們就算是吃屎的癩皮黃狗，可是到處都在鑽來鑽去，窮鄉僻壤沒有一處不見牠們的狗腳爪的。牠們很忠心的保護着財神菩薩。

而且在文字技術上，牠們往往比較高明，牠們會運用下等人容易

懂得的話。牠們雖然不用下等人自己的話，牠們可會用草臺班上說白的腔調，來勾引下等人，使下等人拋棄自己的言語，而相信只有那種惡劣的清朝測字先生的死鬼的掉文腔調方纔可以“做文章”。牠們利用這種幾百萬人習慣的情性，能够廣泛的散布財神菩薩的迷魂湯。這決不是第二等的問題！

先進的資本主義國家裏，也有這一類的東西，的謂“馬路文學”(Littérature des boulevards)。不過，那裏的馬路文學已經沒有文字上的優越的武器。中國的民衆可在一般的文化上，在最具體的文字言語問題上，也受着封建餘孽——古文言和新文言的壓迫。“不入虎穴，焉得虎子”——這是現在對付中國的馬路文學的方針。

“我們必須承認：在反對文學上的階級敵人的鬭爭裏面，我們主要的注意只集中在‘好的’作品。這沒有疑問的是一個錯誤，因為那些無名的反動意識的代表所出版的幾百萬本的羣衆讀物，實際上卻是最危險的毒菌，散布着毒害和蒙蔽羣衆意識的傳染病。在這個戰線上，必須要最緊張的工作”，(德國文學家皮哈的演說)。

* * *

二十世紀的初年，歐美就發生過“Christ(基督)還是Anti-Christ(反基督)”的鬭爭。

現在的中國，是個“財神(Tsaishen)還是反財神(Anti-Tsaishen)”的鬭爭。

一九三二年，一月。

啞 吧 文 學

中國文學有一個小小的問題。這個問題雖然小，其實是很嚴重的。任何一個先進國家的文學和言語，固然都有相當的區別，但是書本上寫着的文字，讀出來是可以懂得的。只有中國在“國語的文學”口號之下過了十二年。而這些“國語文學”作品卻極大多數是可以看而不可以讀的。可以說是過渡時期的現象，但是這過渡過到什麼時候纔了？

中國的象形文字使古文的腔調完全和言語脫離。象形字是野蠻人的把戲。他們總算從結繩而治的程度，會畫畫了。但是結繩時期的每個結，固然不發生讀音的問題，野蠻人看着每一個字，只是他們自己“肚裏有數”：懂得這是記的什麼事。象形文字的初期，每一個字的形體有作用，每一個字的讀音仍舊只有附帶的作用。看着字形可以懂得，至於讀着懂不懂，那就不管了。中國古文的讀法，因此只是讀的人自己懂得的念咒，而中國文字的形體（象形，半象形，猜謎子的會意，夾二纏的假借），也簡直等於畫符。兩千多年中國紳士的畫符念咒，保持象形文字，壟斷着智識，這是民可使由之，不可使知知的絕妙工具。

古文的這種“流風餘韻”現在還保存在新文學裏面。這樣，大多數的作品可看不可讀。但是，我們要知道：中國歷史上假如還有一些文字，那麼，恰好都是從給民衆聽的作品裏流傳發展出來的。燉煌發見的唐五代俗文學是講佛經講故事的紀錄，宋人平話，明朝的說書等，都是章回小說的祖宗。但是，新式的小說，據說是白話，卻大半是聽不懂的。這些作品的祖宗顯然是古文而不是“平話”。這樣是不能夠創造出文學的言語的，自然，這種文字，也可以做出內容很好的作品來。可是古文詩詞裏面未始沒有這樣好的東西，只是這些東西只給看得懂的人消遣消遣。只看不聽，只看不讀，——亦能夠造出的不是文學的言語，而是啞吧的言語，這種文學也只是啞吧文學。

其實，新式的白話能不能夠成功一種聽得懂的言語？這絕對是可能的。科學的政治的文學的演講裏面，一樣用着許多“新名詞”，用着新的句法。因此，新文學界必須發起一種朗誦運動。朗誦之中能夠聽得懂的方才是通順的作品。而且朗誦可以幫助作者在神氣上內容上審查得更精密。此外……中國雖然沒有所謂“文學的咖啡店”，但是中國有的是茶館，固然那裏很是骯髒的。然而如果能夠有“茶館文學”，比啞吧文學總好些。

畫 狗 罷

張天翼的“鬼土日記”，替我們描畫了一頓鬼神世界。天翼的小說，例如“二十一個”之類，的確有他自己的作風，他能够在短篇的創作裏面，很緊張的表現人生，能够抓住“鬭爭”的焦點。他的言語，也的確是人話。不過魄力是比較的不大。如果作者盡力於短篇的作品，他一定能够勝任愉快的運用他的天才。可是最近出的“鬼土日記”卻有點使我們失望。這是因為我們不能够沒有“苛求責備”的心。

第一講到題材方面，這是鬼神世界。問題不僅僅在於“鬼神”，而主要的還在於“世界”。你想：你的題材是六分之五的地球，這未免太大了罷？六分之五的世界是小說所不能够寫的。結果，只能夠把世界縮小在科學試驗室裏面。而科學試驗室裏面的小飛機小潛艇小電車……外加活鬼若干，是始終不真切的，是一定免不了所謂“圖式化”的(Schema)。這種題材，頂適宜的方法，是用社會科學的論文來敘述。這才可以不怕“圖式化”，因為論文只要歸納出一定的公律，說明一切現象的通例。假使要描寫的話，那就一定要描寫到最真實的每一個區域有特點，描寫到最深切的地方。作者的“鬼土日記”，卻把這些現象簡單化了。自然，當做社會科學的參考材料看，這未始不

是一本“發鬆的”好書，但是，當做小說看，就不能够不說題材方面是很不適宜的。

第二，這“鬼土日記”的名稱已經告訴我們：這本小說裏面是“鬼話連篇”的，這並沒有什麼，這是無可奈何的鬼話！與其說了人話就去做鬼，倒不如說着鬼話做人。但是，這裏可暴露一個很大的弱點，就是作者自己給自己的“自由”太大了。“鬼土”裏面沒有一個真鬼。幻想的可能沒有任何的範圍。這固然是偷巧的辦法，然而也是常常容易吃力不討好的。古話說得好“畫鬼容易畫狗難”。如果是畫狗，隨便什麼人一看就知道像不像。現在畫的是鬼，那就只有鬼知道了。

其實，鬼並不是不能夠畫的，大家不要以為鬼沒有作用。法國人有句俗話，叫做：“死人抓住了活人”。中國的情形，現在特別來得湊巧——簡直是完全應了這句話。袁世凱的鬼，梁起超的鬼……的鬼，一切種種的鬼，都還統治着中國。尤其是孔夫子的鬼，他還想統治全世界。禮拜六的鬼統治着真正國貨的文藝界。……這樣說下去，簡直說不盡。我們要畫鬼，為什麼不畫這些鬼呢？

說到畫狗，那是更好了。說廣泛些：與其畫鬼神世界，不如畫禽獸世界。本來中國自然也在六分之五的地球之內。而中國有的只是走狗和牛馬。可是“鬼土日記”裏面只有人的鬼，而沒有狗的鬼了，沒有牛馬的鬼，即使有牛馬的鬼，也是影子。

所以我說：還是畫狗罷！

此
页
空
白

詩

此
页
空
白

“向 光 明”

新打油二章

愛神的箭

顫動着處女的心絃，

那是神妙的音聲，

那是真·實·的·人·生。

生理學教授

別做聲罷，你那一套，

我全都知道！

何況你也太“怠惰”，

怎麼連這玩藝兒也不來跟我學習

性的理論需要我的愛的實習。

正當靈感的一忽

要會聰·明·地·沉·默，

說穿了又有什麼趣味

你忍心叫人“三月不知肉味”？

* * *

偉大的藝術之宮在黑暗裏顯露

人家模摸索索地倒找着了道路
你們打着紙燈籠，
還未必走得上這條唯一的生路。
只有詩人的靈感
覺得到光明裏的黑暗
預先就說：太眩眼了，
真實反而看不見了。
你說是太陽——那是太誇張
要說是燈籠——又不見得亮。
我難道不向着光明？
不過黑地裏摸索那才有詩趣，
憑我這點心火，抵得住暴風雨，
誰要干涉，就給他拚命！

小 說

此
页
空
白

“矛盾”的繼續

他夢也似地走下陰暗的扶梯，他哭了！

同事們看到紅着眼睛的他走進辦公室，都笑笑。

他聽着牆頭上的鐘敲了八點，他想那豬也似的人又要來了。

果然，那人來了，搖搖擺擺地躡進來，他似乎首先向燕樵看了一眼。“首先”看我！那眼光是多麼難堪，好像是……——還是不要比方罷！管他呢！橫豎我再拿你一個月的三十六元大洋，是中國大洋，還不是美金哩。最後的一次，最後的一次！

燕樵心上這樣一想，覺得平安了許多；那買辦昨天講的話，又記起來了。哼！他想禁止我們的集會結社的自由……我還是寫一封辭職信，去……到什麼地方去呢，那裏去找事做，找飯吃呢？——大概總有法子罷。

燕樵發了這樣大的“雄心”之後，身上都覺鬆快，陡然間從奴隸變成人，從洋奴變成了高等華人，偷偷地伸了一個懶腰，隨手拿起幾件簿記和公事，開始他每天照例的工作。他身上覺得有些熱，抬頭看看窗子外邊：狂風暴雨，像昨天那樣的，雖然是沒有了，可是，天色卻是陰沉得更加可怕，想來街上一定還是冷得很呢，也許還在下雪珠

——那對過的屋頂上，似乎是點點滴滴的雪珠在那裏跳罷。可是，身上的確是覺得燥熱。他只是想：爲什麼天天總是這樣？於是他想起家裏那個陰暗的扶梯，那間冷淒淒的屋子——朝西的統廂房，窗子縫裏板壁縫裏呼呼的風，尤其是那後板壁上面半段是空的，只用狹狹的木板搭成了斜方塊的柵欄，那多麼“寒酸”，多麼陰慘慘的，難怪同樣穿着這些衣服在家就只是覺着冷，燒着爐子亦是不中用的，熱氣還不是從那後板壁的上面半段空的地方跑到外面去，一直跑到弄堂裏牆壁上畫着的烏龜身上去，何況今年煤炭這樣貴。天天一清早，——要八點鐘以前到行裏去哩，——在熱被窩裏真是懶洋洋的，不願意起牀，那房裏的空氣是多麼冷呵。只有到了行裏，在燒着熱水汀的辦公室裏，才漸漸覺得四肢舒泰起來。不過因爲身上穿着中國衣服，反而會覺得懊熱。如果是穿西裝，那麼，進來就脫掉大衣，多麼舒服。看那豬也似的買辦，他倒會想法子，狐皮袍子裏面，穿着綢夾衫，卸掉了皮袍，好不輕快。只有咱們窮小子倒霉：穿少了在家裏中國屋子裏面是太冷，穿多了跑到辦公室洋房裏來又太熱。他這樣一面想着，一面辦着事，心上悶得厲害。看看已經是可以領薪水的時候了……

——賬房告訴我，下個月薪水加兩塊洋錢了，——他的一個同事笑嘻嘻對他說。

燕樵心上想：奇怪，爲什麼對我沒有說起呢，他不期而然地抬起

眼來看了那買辦一眼，——買辦正在手不停揮的批着公事，那兩隻細眼睛緊湊着像沒有縫似的，忽然也抬頭起來四圍看了一看，彷彿他是已經聽見了有人在低低的說話，他咳了一聲嗽。燕樵馬上把頭低下，幸而眼光沒有和買辦大人的相接觸！

照理，我也應當加薪了，爲什麼賬房不通知我。要是家裏的老婆知道了這個消息，不知道她要怎樣的失望；已經在好幾個月之前，她就劃算着這兩塊錢的用度哩。難道是因爲我開了一次會。難道中國地方中國人，反而沒有集會結社的自由，反而是外國老班來決定我們的命運了！豈有此理！

當天晚上，從升降機裏面走出來，他的同事約他去吃小館子，並且說，他是請一個在市黨部辦事的王先生吃飯。他心上正在氣惱不過，就謝絕了，不去做“光榮的”陪客。可是，他想他的同事是比他“活動”多了，居然請王先生吃飯。趁電車回到家裏，在弄口又看見那牆壁上畫着的烏龜——“中國人就只會畫烏龜！”他還只在樓梯上，就聽見他老婆“歡迎”他的聲音：

——你回來了，“前鋒月刊”你替我買了沒有？今天不是領着薪水回來了嗎？

——什麼也沒有買！你還是拿兩角錢去買一點炭來生爐子罷。

——又沒有買！生爐子！天天生爐子，這點錢怎麼夠用？成天的服侍，替你當婆媽了。一本新小說都沒得看的，不要說電影了。

做了人……高尚的娛樂總得有一些。你怎麼呢……？

——我？我沒有什麼，只有一點頭暈……燕樵說着，順手把那三十六塊薪水塞在他老婆手裏。他的心裏還在盤算着那封信——要寫給行裏的辭職信。

夜飯是馬馬糊糊吃過了，筆，紙，墨水瓶是放在他的面前。信呢，還沒有開始寫。“民族主義的自尊心”要他反抗，反抗，再反抗。但是，那天晚上信是始終沒有寫。

他老婆又在說着那件旗袍是太穿不出去了……

“明天再寫，也不算晚”。

明天是很多的。“矛盾”沒有解決以前，只有請這一位“明天”先生來暫時安慰一下。

孫總理的演講集，是他常常讀的。現在，是更加要讀“民族主義”了。孫總理似乎是在教訓他“處世之方”，真正中國國貨的“處世之方”，中國民族固有的道德和民族性。是的，孫總理講的故事也特別動人。香港有一個中國的苦力，靠着一根竹槓挑擔過活的，他積聚了幾個錢買了一張發財票，就放在竹槓的裏面。這位苦力是發財心切，把那發財票上的號碼讀得滾熟。那天發財票開彩了，他去一看：頭彩十萬元的號碼，正是他那一張發財票。這還了得！十萬元！從此不要當苦力了。他拿起那根竹槓，就往海裏一扔。啊呀！怎麼得了——那發財票還放在竹槓子裏面呢。孫總理教訓他：吃飯傢伙的

竹槓，怎麼可以扔掉呢！不錯，吃飯傢伙要緊。他自從看到了孫總理講的這個故事——這個“民族固有道德”的教訓之後，那外國老板和買辦的顏色，似乎也變得和善些，天氣似乎也好些，不這麼悶人了。

時候過得很快，有一個月了。辭職信還是沒有寫。薪水卻的確沒有加。“民族固有道德”和“民族主義的自尊心”在他肚皮裏面又打仗起來了。

還是他的老婆提醒了他：叫他去借兩本“前鋒月刊”“前鋒週報”來看，他想起了市黨部裏面的葉先生和陳先生，——至於王先生那樣大人物，還沒有結識得上呢。常常和葉陳兩先生來往之後，他自己覺得大有進步了，首先是“活動”了些。有一天葉先生露了一句口風，使他心上細細的計劃了一番。從此之後，這個計劃時常想起……總在他的心上盤旋着。

“總理真是偉大！”——他突然間像“悟了道”也似的想起來了，——“那張發財票得先拿出來，去領到了十萬塊大洋的顏彩，仔仔細細的數清了鈔票，然後再扔掉那竹槓也不遲呵。”

.....

醞醞醞的從一家廣東菜館“某某酒家”出來，客氣的朋友是早走了，只有葉先生同他兩個人了。葉先生在他耳邊低低的說了幾句，他連忙答應着：

——那自然，那自然！還得請諸位先生多多領導，多多指教呢。

他一路回家，還把葉先生送到弄堂口，自己再坐黃包車回去。“這烏龜弄堂真是住不得……老婆那件旗袍的確是再也穿不出去了……那買辦還兇得到我頭上來嗎？三十六塊，四十塊，四十塊之外還有……還有不在四十塊之內的……”他的確有些醉了。

——快些，快些，多買些炭來生爐子，多買些，多買些！

——今天已經不大冷了，又生怎麼爐子？

——你，女人家懂得什麼……麼？你懂得民族主義嗎？你懂得總理的遺教嗎？

——什麼？你說什麼？

.....

* * *

幾個人圍着一張圓桌，有兩個坐在沙發上，燕樵坐的是一張椅子；他們面前放着幾隻酒杯。

——這次日本人算是好說話的。

——出手也就不見得大，究竟日本小鬼吝嗇，會打小算盤，那次英美烟……

——燕樵還是頭兩次辦事，這指導工會的事是很麻煩的，你得給他詳細說說以前的經過情形，不要東扯西拉的什麼英美，什麼南洋。

——好，是了是了！

明天過來，燕樵把一條鮮艷領帶換了下來，穿着樸素的中山裝，

到了一個日本紗廠門口。工人聚着的有好幾百。他走上去，挑選了兩位熟識的工頭，把他們拉到旁邊說了幾句話。然後，他站到一個大木樁上面，對工人演說了：

——工會方面已經替你們辦好了，你們明天就先上工，隨後，資方已經答應談判你們提出的條件。只是開除的那兩個工人，據黨部方面的調查，的確是紅匪，不能復工，你們不要上當。……

工人之中有人吼着，他沒有聽清吼些什麼。可是，一個巡捕已經捉了兩個工人帶着走，那邊又來着一隊印度馬巡，還有好幾個穿着黑布長衫，紮着腿的人踱來踱去，對着他微微的笑了一笑。他向他們點點頭。那時，工人已經散了一大半。他也不演講了，只對那熟識的兩個工頭說：

——大家都是中國人，你們得勸勸。做人要知足……

他走了，他只覺得背後有幾隻眼睛釘住了他的背。那些眼睛不知道比買辦的一雙豬眼怎麼樣。神氣是完全不同的，這是些帶血的眼睛。

但是，工人是“安靜”下去了，罷工是終止了。燕樵的這種功績一天天的積聚起來，“工人運動大家”的尊號已經傳遍了他的新舊朋友的口碑。他身體都比以前強健得多，每天早晨總要喝一杯牛奶，吃過午飯總要在新的沙發躺椅上睡睡中覺。時常讀“民族主義的讀物”，研究中國的近百年史，談談提倡國貨，他尤其喜歡讀“清朝全史”

幾十年來中國喪失的領土和主權，據他說，都要從提倡國貨運動裏面去取回來。那些“打倒帝國主義的空口號是沒有什麼用的，徒然帶着些紅匪的色彩”。

前好幾天，他還給老婆做了兩件——兩件！——國貨的時裝旗袍，去參加國貨時裝的展覽會。

——只是老婆的身材總不大好，不如那幾位“女同志”的曲線美來得那麼肉感，這又彷彿太中國氣了，在這上頭似乎“中國民族固有的美德”缺欠些，多帶些西洋風味，也不妨事——他想。他現在早已不是洋奴了，而是高等華人了，低級的趣味也漸漸的消失了，“高尚娛樂”更是每天不能少的了。反正“工作”是不大忙，比以前在洋行裏差得多了。他也不必每天放了工急急的跑回去，每天總得“活動活動”，看看朋友——民族主義的朋友。那裏，有時候可以碰見“女同志”。

的確，工會的“工作”說多是並不多——會費不用去收，廠方的寫字間會扣下，送來；會員呢——那還不容易，工廠的花名冊拿來點點名，那還不都是會員嗎。說少可也不少，天天總得接洽接洽，活動活動。那些工人真是沒有教育，甚至於沒有人性——中國民族固有的道德，時常總要鬧些“小事”，他們太缺乏民族主義了，連提倡國貨的淺近道理都不懂得，還是幾位工頭，“包”字號的弟兄們有見識，能幹！

——絲廠罷工了，一萬多人呢。昨天你沒有來，她們一班小姑

娘真了不得！警察捉了兩個煽動罷工的人，她們就哄哄的聚了好幾千人來搶，還動手打呢。結果，那兩個女工被她搶回去了，幸而巡捕房和中國警察幫忙，才又捉住了。今天還有幾十家絲廠沒有上工……她們要求恢復原有工資。

——這還了得——燕樵躁躁腳說——快派一批人出去勸她們上工，這裏面一定有紅匪搗亂，你到“那邊”去招呼一聲，請“他們”多多幫忙，我自己也就去。

亂哄哄的只見人頭，許多女工在那裏談論，看見“工會方面”的人走來，她們就不做聲了。跟着，巡警來了好幾隊。燕樵看見“工會方面”勸工人復工的好幾個人，有被打的。他很生氣。可是，等到他走近工人的時候，情形已經不同了——她們安靜了許多。草場上的綠色已經告訴大家春天來了，楊柳枝邊亮晶晶的刺刀照耀着溫柔和暖的太陽光，也告訴大家“工會方面”的大人物來了。大家安靜了許多。

——工友們，條件是好商量的，大家先上工。要知道絲業是中國的重要產業，絲業不振興，中國不能和外國……外國……就是帝國主義競爭。要國家有自由，個人就要犧牲自由。工友們要能夠犧牲自由，提倡國貨。中國絲廠很可憐的，生意不好，要勞資合作才好。減低工資是愛國的國民政府批准了的。大家都是國民……國民……——他咳了幾聲嗽——國民，女的也是國民，國民都要服從國民政府。

國民政府現在公佈了工廠法，每人只要做十點鐘的工作，女工生育的時候，還有休息……

工人是沉默了好久，她們的頭是仰着的，眼光是直直的——那眼光是表現着愚蠢，怨毒，一點兒民族主義也不懂！說這樣動聽的話，她們也沒有一點感動，真是禽獸！她們那種笨眼睛，不是表現她們是禽獸嗎！？她們表面上彷彿是靜靜的聽講，不知道她們肚皮裏面轉着什麼鬼念頭。燕樵一面講着，一面這樣想。他似乎聽見人堆裏有人嘖哩咕嚕的說：

——十點鐘工作！我們現在做的還不止十二點鐘呢！

——希罕你們的“十點鐘”，中國現在有地方只做八點鐘了。

——那地方就沒你們這種“工會”，那裏是我們的工會。

——生小孩子有休息！工資呢？？

這話都說得很低，不大聽得見，燕樵還是講他自己的：

——你們先上工，不要聽紅匪的煽動。

——沒有飯吃呢？！——人堆裏忽然大聲的說了這句話，那聲音出於他的意料之外的大。他本能地——民族主義的本能地，回過眼光去看了一看幾個穿着灰布長袍的“人物”和那亮晶晶的刺刀。

——不要聽紅匪的煽動——他特別着重的重複了這一句話，是怕自己的思路被人堆裏的聲音打斷了，——沒有什麼蘇維矮，蘇維高，沒有什麼工農兵會議，沒有什麼共產主義，他們只是些殺人放火的土

匪。你們不要受利用，快快上工。國民政府現在就要肅清這些紅匪了；國民會議快要開會了。你們快快上工。國民會議上，全體工人的要求都要討論的。

——有人說國民會議是地主資本家的會議？……人堆裏又來這麼一個“問題”。

——那是他們造謠，殺人放火的紅匪造謠！——他很輕巧的回答了這麼一句，眼光又向“那邊”轉了一轉。

——造謠！你呢？——突然間人堆裏居然敢於發出這樣的一個問題。居然！

——混蛋！！你問的什麼？！什麼！什麼！……

.....

他一路回家來，春天的夕陽更加使他陶醉了。他看着黃包車夫向他哀求添些車錢的神氣，真是又好笑又好氣。這班人真是沒有腦經的：黃包車夫因為外國人多給幾個銅板，就寧可去拍外國人的馬屁，工人爲着多要幾個工錢，就寧可破壞中國的民族工業。中國有這幾百萬幾萬萬甘心做洋奴的人，那得不亡國！要人人都要像我這樣有志氣才好……那班不要臉的女工居然說我造謠，豈有此理，洋奴，洋奴！想想真要生氣，我亦寧可……他搖搖擺擺的摸進了家門。

——怎麼？這樣晚又是喝醉了回來？

他不做聲。過了不久。他的鼾聲已經呼呼的透出那靜悄悄的

屋子。屋子裏是綠沉沉的——桌子上一盞雅緻的綠檯燈，旁邊還煮着蓮子，漸漸的沸水聲和他的鼾聲相應。桌子上那綠色檯燈的圓圈之下，一本“清朝全史”展開着，露出一行字：“寧贈友邦，勿與家奴……”他老婆忽然聽着他哼，他磨着牙齒，他說：

——你你你你你你呢?! (N I I I I I N E ? !)

·一九三一，四，四。

下 篇

論中國文學革命

學 閥 萬 歲 ！

一九三一年五月四日的上海“申報”寄到了。原來五四運動過去了已經十二年！時間過得真快。古中國文(註一)的祖上，大約積了不少功德，居然延壽一紀——十二年。五四運動的“光榮”呢？

五四的“光榮”多得很。現在我們只講五四的文學革命的成績。固然，五四的文學革命和當時的一切種種運動：愛國運動，社會運動，婦女運動，反對禮教運動等等，都是密切相關的，彷彿留聲機和唱片的關係一樣。這點小道理，連當初反對文學革命的反革命軍總司令——林琴南先生，都知道得很清楚。然而，姑且假定五四所發動的其他一切運動都已經成功，都已經勝利，我們不必談罷，——要談，也

(註一)“古中國文”或者“古代中國文”這個新名詞，是我發明出來的。中國的所謂周秦漢魏八代的古文，算是上古中國文，梁啟超式的文言文是“古中國文”——“古代中國文”。因為這種文字，照他的性質，文法——句法的結構和語尾的配合等，和現代中國文的區別，不能算小；這種區別，比較古希臘文和現代希臘文的區別，古英文和現代英文，拉丁文和法文，斯拉夫文和俄文的區別，簡直是差不多的；所以我替他起一個名詞叫做“古中國文”。

留着在這裏(紐約)的“中華浪人”之中談談，用不着去吵鬧中國的文壇。這樣，我們是“今夕祇談風月”——講講中國文學革命的“光榮”。

林琴南先生說：

……“晚清之末造，慨世者恆曰：去科舉，停資格，廢八股，斬豚尾，復天足，逐滿人，撲專制，整軍備，則中國必強。令百凡皆遂矣，強又安在？於是乎更進一解，必覆孔孟，剷倫常爲快”。(一九一八年林琴南給蔡元培的信)

他接着又說：

“若盡廢古書，行用土語爲文學，則都下引車賣漿之徒所標之語，按之皆合文法，不類閩粵爲無文法之啁啾；據此，則凡京津之稗販均可用爲教授矣，若“水滸”“紅樓”皆爲白話之聖，並足爲教科之書。”(同上)

照他的意思，用白話作文章和反對孔教的運動是一件事，是又來一次革命，——這句話說得的確有見識。然而他以爲前一次辛亥革命沒有把中國弄成強國，現在來一個反對宗法封建的革命，也一定是徒然的。他這個預言，都“沒有”應驗了！

五四發動的新文化運動，的確又開闢了最近一次國民革命的途徑：許多革命青年和勞動羣衆替國民革命軍當了四五年的“苦力”。當初“外抗強權，內除國賊，解放工農，解放婦女，打倒禮教，推翻偶像，顛覆孔孟，普及教育……”等等口號，都因此“完完全全的做到了”。

林琴南先生運氣不好，沒有遇見德國著名的醫學博士，替他施行返老還童的手術，因此，“不幸短命死矣”，竟沒有看得見現在三民主義的義皇盛世，嗚呼！（註二）可是，林琴南先生所反對的白話文卻沒有得到勝利，古代中國文卻延長了十二年的壽命，將來還要延長幾“紀”，以至於幾世紀——卻還不知道呢。這真是奇怪之至的事情！

或者有人要說我是少見多怪。他們的理由是：中國的資產階級民權革命並沒有完成——列強沒有打倒，（註三）國賊沒有除掉，工農平民沒有取得政權，勞動婦女沒有得着解放，宗法禮教孔孟道統沒有推翻，教育沒有普及，偶像沒有搗毀，所以，文學革命自然也不會澈底成功。可是，這種說法，是“荒謬絕倫的”馬克思主義唯物史觀的觀點，是紅匪的造謠惑衆，這完全和事實不相符合。現在是三民主義青天白日的中國，連普及教育問題都已經完全解決，只要看中國中央地方政府的支出之中，教育經費就要占到百分之三四十以上，軍費已經只占百分之八九了。（註四）所以他們說中國的文學革命至今沒有成

（註二）“嗚呼”兩字，要照上古的古音讀，不是nhu，而是aha。

（註三）“打倒列強，打倒列強，除軍閥，除軍閥……”這隻國民革命歌是非常之美妙，天字第一號的藝術作品。有人說這調頭是西洋人騙小孩子睡覺的兒歌。真是胡說八道，西洋紅匪的造謠！我這裏特別用“打倒列強”，而不用“打倒帝國主義”的字眼，是因為：一則“外抗強權”是五四的老口號，二則“帝國主義”這個名詞是當初紅匪造出來的，那時國民黨領袖張繼先生等，就說這是挑撥友邦惡感的名詞。

功並沒有什麼奇怪；我卻偏偏要說：這是奇怪之至！

“閑言少敘，書歸正傳”，究竟奇怪的是什麼？——奇怪的是：古文大家林琴南沒有返老還童，古文卻返老還童了。古代中國文，現在脫胎換骨，改頭換面，用了一條金蟬脫殼的妙計，重新復活了起來。總之，這次文學革命，和國民革命“大不相同”，差不多等於白革。讀者諸君記住：我所說的是“差不多”，並不是說完全白革。中國的文學革命，產生了一個怪胎——像馬和驢子交媾，生出一匹驢子一樣，命裏註定是要絕種的了。

怎麼中國文學革命所產生的新文學是一匹驢子，是古代中國文的返老還童呢？讀者諸君不要心慌，等在下慢慢的一段一段的說出來。

二

中國文學革命運動所生出來的“新文學”，爲什麼是一隻驢子呢？因爲他是“非驢非馬”：——既然不是對於舊文學宣戰，又已經不敢對於舊文學講和；既然不是完全講“人話”，又已經不會真正講“鬼話”，既然創造不出現代普通話的“新中國文”又已經不能夠運用漢字的“舊中國文”。（註一）這叫做“不戰不和，不人不鬼，不今不古——非驢

（註四）有人說軍費是占全國支出百分之八九十，不是百分之八九。這當然是馬克思主義所謂算學也有階級性的“胡說”，不合中國國情。

非馬”的騾子文學。這是什麼原因呢？

原因嗎？除出中國社會實際生活裏面的許多原因之外，還有一個“次要的”原因，就是“文學革命黨”自己的機會主義。

第一、請看當初蔡元培、胡適之、陳獨秀等發動文學革命時候的態度。——林琴南反對當時“北京大學”的提倡“廢孔孟，滅倫常”和“盡廢古書，行用土語爲文學”，而蔡元培答覆他的口氣是怎樣的呢？他說：難道“北大”教員曾經用“廢孔孟，割倫常”教授學生子嗎，難道他們主張“廢孔孟，割倫常”嗎，難道“北大”廢除古文，專用白話嗎，難道白話不能夠同樣傳達古書裏面的道理嗎，難道白話文學就等於“引車賣漿者所操之語”嗎？！這五個“難道”把蔡元培等等的妥協態度——可憐的神氣表現得“活龍活現”。這種神氣，簡直是在“古文政府”的審判廳上受審問，挨着“非刑敲打”而哭哭啼啼的告饒了。這是說：我們並不要革命，只要改良，並不要“割倫常，滅孔孟”，只要用白話來傳達古書裏面的道理。這樣，“新文學”一開始就表示不敢推翻舊文學的“政府”，而只要求“立憲”。四書五經一直到上海小調，京津大鼓裏面的舊文藝的精神（“孔孟倫常忠孝節義”等等）應當繼續維持着統治的地位，只要“御賜”幾分自由給易卜生，託爾斯泰，魯迅，周作人就够了！

（註一）用漢字寫的文字，我叫他“舊中國文”，用羅馬字母寫的中國文，我叫他“新中國文”。

第二、對於廢除古文專用白話的問題，蔡元培、胡適之等也是這種態度。他們只要求在文言的統治之下，給白話一個位置，並不敢夢想“專用白話”的。直到一九二九年，劉大白方出來主張完全用白話。(註二) 然而連他都主張“中國要不要改用拼音文字，還是一個問題”，而且認為要用“標準統一的人話(現代話)的文腔，來做統一文化同化異族的工具”。這仍舊是投降鬼話(古文)所用的漢字。其實，漢字存在一天，真正的“人話文”——現代中國文(就是完全用白話的中國文字)就一天不能夠澈底的建立起來。

第三、只有趙元任等極少數的人，明白這層道理。(註三) 然而他所領導着而製造出來的“國語羅馬字”，仍舊不敢脫離漢字“語調”(四聲)的束縛。因此，仍舊創造不出真正適合現代普通話的文字。他這種“國語羅馬字”(就是一九二八年國民政府大學院公布的)，就成了“古今合璧”的北京官話的拼音方法。而且國民政府的布告說：這“可作為國音字母第二式”。這是第二式，那麼，什麼是“第一式”呢？當然是那種不中不外不東不西的注音字母。這種注音字母，現在已經

(註二)劉大白的“白屋文話”是在一九二九年方才出版的。這本“白屋文話”裏面的文章，雖然有些還是一九二七年做的，可是發表給全中國讀者的時候，已經是一九二九年了。底下再詳細說。

(註三)趙元任著的“國語羅馬字對話戲辭譜——最後五分鐘”，中華書局出版，關於文腔革命和文字革命，留着底下兩篇再說。

改名叫做注音符號。這意思是只要用他來做一種符號，注明漢字的讀音。這樣，漢字的不廢除，是沒有疑問的了！

文學革命本來首先是要用文學上的新主義推翻舊主義，用新的藝術推翻舊的藝術。但是，在二十世紀的中國，要實行這種“文藝革命”，就不能夠不實行所謂“文腔革命”——就是用現代人說話的腔調，來推翻古代鬼說話的腔調，專用白話寫文章，不用文言寫文章。而且，要澈底的用“人腔”白話來代替“鬼腔”文言，還必須廢除漢字，改用拼音文字，就是實行“文字革命”。這在所謂“五千年持續不斷的”古文化國，是多麼嚴重艱苦的革命鬭爭。而“文學革命黨”，卻用那麼妥協的機會主義策略來對付！自然，文學革命弄到現在，還是非驢非馬的騾子文學了！

三

記得一九一六年，五四時代文學革命的旗幟上“大書特書着吾革命軍三大主義”：

“曰，推倒彫琢的阿諛的貴族文學，建設平易的抒情的國民文學；

曰，推倒陳腐的鋪張的古典文學，建設新鮮的真誠的寫實文學；

曰，推倒迂晦的艱澀的山林文學，建設明瞭的通俗的社

會文學”。

這是很鮮明的文學革命之中的文藝革命旗幟，是有一種新的主義和新的藝術做目標的。而且，這個旗幟雖然鮮明，可是並沒有鮮明“過份”，這並不是紅匪的大紅旗，而恰好的是國民黨的青白旗。（註一）

現在我們來看一看：文學革命軍打着這麼大的旗號，他和舊文藝的戰爭，究竟打出了怎麼樣的局面？原來，十二年來這個戰爭只是搖旗吶喊的虛張聲勢罷了。事實上簡直只是茶館子裏面的打架：把辮子一盤，袖子一擄，胸堂一拍，叫一聲“你來，你來！”彷彿是要打起來了。可是，再過一忽兒，又好好的坐着吃茶講理了！

固然，形成了一種“新文學”——所謂“新文學”。新文學的“新主義”，據說是要“推倒貴族文學，建設國民文學”。現在國民文學在那裏呢？貴族文學推倒了沒有呢？貴族文學卻脫胎換骨的變成了紳商文學。以前的貴族文學是什麼？自然是些“文以載道”的古文；但是，當時大多數人看的舊小說，“才子佳人，忠君愛國，善惡報應”的文藝，難道不是“文以載道”的文學嗎？——他所“載”的道是和古文同樣的“道”呵。現在新文學的意識形態之中，有一部分雖然已經不是代表舊式的貴族，可是卻代表着新式的紳商。這自然是一件好事。第一是因為既然是新式的紳商，當然就不是舊式的古董，“用不着”再和舊的文藝去打架了。第二是因為“紳商階級就是民族”，紳商有了文

（註一）青白，就是身家清白的意思——不是下流人，而是高等華人。

學，中國的民族文學就建立了。

爲什麼紳商文學自然就是新式文學呢？因爲“紳商”本身就是新式的人物。中國以前有紳士而沒有“紳商”。當時的紳士，甚至於不屑和商界人結婚呢。紳士是貴族，“是清高的”，甚至於開錢莊當舖還要祕密的開呢——因爲“怕難爲情”。可是，現在情形早就變更了。現在：紳士都商人化了；不商人化，連紳士也當不成了；商人，真正殷實的商人，個個都升任了紳士。紳士一定做商人，做了大商人的，也一定就當紳士。固然，仔細研究起來，有由紳而商的，也有由商而紳的：然而紳商混合起來，成了一個“階級”——這是千真萬確的事。你們不看見：中國每一個縣裏，每一個大小碼頭，那裏不是商會就等於當地的紳董會議嗎？所謂“地方上的輿論”，是他們的輿論；所謂“地方上的事業”，是他們的事業……軍閥打仗的時候，有所謂“保全地方”的口號，也就是保全他們的身家生命的意思。這裏附帶的要申明一句：紳商的“商”字，不能夠死板的去了解他的。這個“商”字，照現在的慣例是代表一切銀行界實業界工廠老板……，可是，有的時候真正做生意的小賣買人，卻不在這個“商”字裏面。總之，這個紳商階級，的確是一個新式東西。他的文學怎麼會舊呢？

爲什麼紳商文學就是民族文學呢？唉！紳商階級，應當叫做“紳商民族”。不是中國的紳商——高等華人代表中國民族，還有誰呢？譬如說：上海的小瀉三賈春宮，他這種行動能夠代表中國民族嗎？中

國人“吸大煙，包小腳，齷齪不講衛生……”一切野蠻舉動能够代表中國民族嗎？——當然不能。西洋人把這些醜態描寫到影戲片子裏去，咱們就要提出抗議，說他們污辱中國民族。爲什麼是污辱？因爲這些野蠻舉動只是中國人做的，而並不是中國民族做的。中國的下流人——工人農民貧民丘八等等，他們配代表中國民族嗎？只有祭孔典禮，投壺射覆，或者上海大華飯店的跳舞，着二十五元一雙的絲襪的中國太太的玉腿，或者，踢足球，打考而夫球等等的中國黃金少年……這些才是中國民族的代表。所以紳商就是民族，民族就是紳商。

中國的舊文藝，阿諛貴族，這當然不好；然而現在的“白話”新文學，如果能够鼓吹民族精神，民族道德，民族意識，民族什麼，民族（註二）……當然是很好，當然算不得阿諛。就算是阿諛，難道便不應該嗎？！你們敢說不應該嗎？敢嗎？！！！！

中國民族的固有道德，是仁義，忠孝，中庸之道，謙遜而穩重，明哲以保身……總而言之，統而言之，是孔夫子的大道統。所以紳商文學——民族文學，作算是用文言寫，或者用白話寫，用舊式的章回體寫，或是用新式的歐化體裁寫，“其所載之道一也，孔孫之道也”。（註三）譬如說中國現在受人欺侮，應當首先怪自己不好；要自己能够

（註二）民族就是紳商，紳商就是民族，所以在我這篇文章裏，凡是遇見“民族”兩個字，請大家讀成“紳商”的聲音。

自強，自然外國就看得起。(註四) 假使野蠻的排外，那就是“非中國民族的”義和團的舉動，那或者亦就是紅匪的舉動了；因為強硬反抗就是不講禮，不講禮就是下流，下流就不是禮義之邦的民族，只能“不與中國”了。“白話”新文學之中的這種民族文學，直到最近一年方才發展的。請看：

——“自由嗎？你去自由好了。洋經理昨天要開除人，你還不明白？”

.....

“本來，集會是沒有什麼要緊，但是總要有利於行裏的，我們應當想想”。(以上買辦講的話)。

——那自然——(這是民族主義的青年，洋行僱員燕樵的回答)。

“前鋒月刊”第三號第一六九頁。

(註三)我是極端崇拜戴季陶先生的。他關於道統的理論非常之通，非常之高深，非常之奧妙，非常之正確。孔子上承堯舜禹湯文王武王，傳於孟子……韓愈；一直傳到孫中山總理，再傳到戴季陶先生。

(註四)蔣主席在國民會議開幕日的訓詞說：“世無能自強自立，而不受人尊重者，否則雖能發揚踴躍於一時，終屬外強中乾，不能持久”。這裏“發揚踴躍”四個文言的字，通俗的解釋，可以舉出歷史事實來說明：這四個字的意思，就是一九二七年四五月間之後，戴季陶先生所斥罵的“革命的發狂”，這句話“很痛切的”指着一九二五到二七年之間那些“過火的惡化的”反帝國主義等運動而說的。

但是中國民族的固有道德，也不是一味這樣謙虛，一味這樣顧全“別人”的利益的。孔夫子也有“嫉惡如仇”的精神。(註五) 唐朝的韓愈，是個繼承道統的文學大家，他說：“民不出粟米麻絲，作器皿，通貨財，以事其上則誅”。所以對於這些“惰民”(地痞，流氓……)，是要“誅”的。不但中國民族自己要“誅”，還要教給別的民族去“誅”。請看：

“這是件可痛心的事：一般受了蘇俄煽動的共產黨人，竟也混在我們的獨立運動中謀施展他們暴亂的陰謀，……

“中國的革命就是一個很好的例子，如果不是混入了共產黨怎麼會形成內部的破裂呢。而且，朝鮮是受帝國主義民族的壓迫，決不需要階級鬭爭，何況朝鮮是談不上階級對峙的呀！”

“朝鮮男女”——“前鋒月刊”第三號第一九八頁。

紅匪——共產黨的暴亂陰謀和階級鬭爭，正是不願意“出米粟麻

(註五)“嫉惡如仇”的“惡”字，就是所謂“惡化”的“惡”。

(總註)對於共產黨，我遵照國民政府主席諭，稱他們是紅匪。此外，我在這篇裏，用一切可能的毒罵詈咒的字眼。這彷彿不顧紳士的禮貌。其實，對這班“惰民”是不用講禮貌的。而且叫他們做“匪徒”和一般的毒罵詈咒，是有春秋筆法名教道統上，原始社會歷史上，以至於中國古代生物學上的根據的：例如螟蛉之子殫，路遇蜾蠃，視之曰“類我類我！”

絲，作器皿，通貨財，以事其上”。民族運動，民族獨立，民族解放（參看註二）是多麼高尚的“自強自立”的精神，而下流的惰民卻想混進來，以為這是要爲着他們的“自私自利”——爲着要“不出米粟麻絲，作器皿，通貨財，以事其上”！這班東西，非得誅盡不可！這是中國民族（參看註二）的經驗。

紳商文學，在“白話”新文學之中雖然只是最近發展出來的，雖然只是一小部分，然而在“白話”舊文學，以及文言舊文學之中，卻占着極大的勢力。這勢力是在於道統，這勢力還在他能够“借屍還魂”——借“白話”新文體的屍，來還道統的魂。所以他對於舊文藝是要借重的，是可以講和的，而對於陰謀顛覆道統的昏蛋匪徒，是不能不戰爭的。自然，對於舊文藝也只是可以講和，並不是完全講和，至少表面上是不能講和的。爲什麼？因爲何苦讓“不可與同中國的”混賬匪徒來占領白話新文學的文壇呢。何況紳商雖然決不像匪徒那樣殘酷，要去打倒中外貴族，他們自己卻始終並不是中國舊時的士大夫了，他們需要“白話”的“平易的抒情的國民文學”！總之紳商就是民族，紳商文學就是民族文學，“民族者國民也”，所以紳商文學就是國民文學；——民族就是紳商，民族文學就是紳商文學；“唯紳商方爲國民也”，所以國民文學就是紳商文學。這是“文學革命”第一大主義的光榮！

四

新文學的第二個“新主義”，據說是：“推倒山林文學，建設社會文學”。可是十二年來的“革命鬪爭”，結果，“社會文學”變成了“不是大多數的文學”的意思。當初“文學革命軍的總司令”胡適之自己組織了一派，叫做新月派——“新月”是什麼意思？就是比“夕陽無限好，只是近黃昏”的境界更進了一步：連夕陽都沒有了，漫漫的長夜開始了，一鉤新月，像娥眉一般的媚媚，輝映着“鼠疫中高宴”的畫堂紅燭，或者跳舞廳裏的華燈和琉璃杯裏的綠酒。——胡適之的這個新月派現在出來說：“大多數就沒有文學，文學就不是大多數的”。

仔細想來，這句話確實說得不錯，刮刮叫，道地好！！大多數人，至多只是人罷了，民族（紳商）之中尚且沒有他們的份，何況文學呢？文學和藝術是專門家的。譬如說紳商文學，難道個個紳商都會做文藝的創作嗎？新月派健將梁實秋說得好：“資產階級有的是資產，卻不一定懂得藝術”。自然哪！當初漢高祖把文人的帽子脫下來，當便壺用，賞他媽的一大泡“龍尿”。同時漢朝的儒生文士卻乖乖的替朝廷和貴族階級“製禮作樂”。貴族也“不一定就懂藝術”，只要有阿諛貴族的文學，貴族文學便建立了。紳商文學也是一樣的。漢朝的太史公就說的：“文史星曆，近乎卜祝之間，固主上所戲弄，倡優所畜，流俗之所輕”。這是“千古的名言”——文學的“最確當最科學的”定義。當初的“主上”是貴族，貴族有他們的“清客”。現在的“主上”是民族，民族亦就有合乎民族所需要的“清客”。清客是什麼東西？清客是

“介於相公與先生之間的人物”。(註一) 他們替主上“做”文學，會替主上捧場，也會向主上諷諫，會幫主上尋開心，也會爲着主上演魔術……花樣多得很呢！民族的清客，比較貴族的清客起來，自然有許多地方不同。譬如說罷：貴族的士大夫在自己家裏養着一班髦兒戲子或者像姑戲子，同時，也養着一班琴棋書畫詩古文詞的清客。民族的紳商卻是零星購買這一類的東西，新式清客也就不在家裏養着了，而是在市場上養着——這是市儈的清客，舉例來說——張勳“請”梅蘭芳到徐州去了一晚上，賞他兩萬塊錢；美國“民族”請梅蘭芳到新大陸去了一趟，就賜他“同博士”出身。什麼博士？文學的博士哪！總之，中國民族現在不但要詩古文詞，而且還要歐化的一切種種的文藝，也就要這一類的一切種種的清客。於是乎山林隱逸脫胎換骨的學生許多種的歐化清客；山林文學也就借屍還魂的變化出時髦(註二)紳商的清客文學。清客的種類多得很，只好舉幾個例：

一種是西洋古典主義。如果“主上”有些阿土生的氣味，那麼，清客幫他搬弄些西洋古董，講講海外奇談。最要緊的是：新的主上，要有新的“禮樂”，翰林院不要了，要大學院。學院主義(Academic)的文學，在中國現在是包含着整理國故和介紹西洋古典的意思。可是，

(註一)“相公”是北京戲班子裏的相公，“先生”是上海長三堂子裏的先生。

(註二)時髦是“Modern”的翻譯，意思是“近代性的”——就是“不是封建餘孽”。其實這有點不通，因為底下有“紳”字。

時髦的學院派，至少要用西洋“科學”方法來整理中國舊文學。再則，“主上”如果太偏激了，那麼，一定要替他講講“文學要表現普通的人性”。——這是一個重要的西洋古典，主上不懂得運用，而公開的說出“自由民治”的真面目，那就一定要火上加油的更加激起匪徒的暴亂的！西洋古典主義，對於中國舊文藝，其實是同聲相應同氣相求的，他也說“文學的嚴重性”，也說“希臘人到劇場去是義務”等等。這就是文以載道的意思。不過爲着“新的禮樂制度”起見，他要力爭“最深刻的人性的表現”，連名詞上的“反帝國主義”問題都不要提起：因爲天下只有“人性”和“人權”，沒有什麼帝國主義不帝國主義。如果西洋古典懂得了，“人性”就表現了！總之，“文以載道”這一點，西洋古典主義是替紳商文學加一種恰當的註解：就是紳商應當更公開的“載買辦之道”。舉例說：中國的民族文學說要有自強自立的精神，西洋古典主義就說：不錯，這是合於西洋古典的——美國能够自強自立，所以“差不多家家人家都有汽車”（“新月”三卷二號“書報春秋”第一九頁）。爲着這種“人性”，西洋古典主義是“勇敢的戰鬪的”。這當然不是反對國民革命的戰鬪。而是反對“反動”的戰鬪。他們說：反動運動……“惹起人們對於束縛的仇恨……這種影響容易發生不良的結果，且不可避免的流於感情主義，以及過度的浪漫……對於一時的現象感到過度的激動，因而不能“沈靜的觀察人生，並觀察人生的全體”。（梁實秋“文學與革命”）

一種是宗法的浪漫主義 (Patriarchal Romanticism) 西洋古典裏面有一種叫做封建的浪漫主義；現在中國的宗法的浪漫主義和他有同樣的性質。這是對於“先王之遺風”；或者是對於渾樸，朴實，俠義，仁愛，忠厚，……或者是對於“典章文物之盛”，“黼黻袞冕之美”，或者是對於所謂田家樂，所謂家庭的天倫之樂……對於這一些封建的宗法社會的恬靜的“東方文化”，加以巧妙的描畫和表現，加以理想化和浪漫化，“白話”的新文學之中，這種主義的表現是的確要叫人換一換口味。甚至於這種文藝技巧上，都有特殊“恬靜”的風格，讀了使人“心平氣和”的感懷着“螺絲谷”的桃源境界。是感慨，是淒涼，是沒落，還是消沉呢？只舉一兩個例子。例如沈從文的“一個婦人的日記”，或者描寫“亦和平常人差不多的”兵士，那種渾渾噩噩的心理……不論作者自己怎樣想，讀者所能夠得到的是什麼呢？難道不是上面所說的麼？

一種是靈感的或者肉感的享樂主義。紳商的世界始終不是士大夫的世界了！竹籬茅舍的風味，可以使人享“陸地神仙”的“清福”。咖啡店的花燈和跳舞場的鋼琴——以及那些緊張到萬分的機械和工錢奴隸，在繁劇的震動和狂暴的聲響之中所製造出的一切東西，也一樣可以使我們中國洋場上的新詩人尋找“靈感的享樂”。徐志摩的詩……舉不盡了的詩人，以及“深巷寒犬吠聲如豹”式的小巧的小品文等等。至於肉感的享樂主義，那更不用說了。三角，四角以至於

多角的戀愛，“妖媚的眼睛”，“豐腴的乳峯”，曲線美。就算這些小說，“再現着”五四以來舊家庭的崩潰，也不過是繼續“玉梨魂”的步調，從寡婦的靈感戀愛，“大膽的”走進肉感戀愛罷了。這些是洋場的產物；這些，是和“五四”一樣的洋場的產物！甚至於在這些，腿，肥臀，乳峯”，……一大堆肉感的氣味之中，夾雜些不倫不類希奇古怪的反動運動——少爺和小姐戀愛，小姐和西崽軋妍頭，可是，“人們是在跳躍着”，一跳跳到自己革自己的命，小開（註三）領導罷工反對自己的父親資本家；甚至於小老板實行均產主義。哈哈。

一種是大減價的自由主義，別名叫做淺薄的人道主義。這是到處都是的主義，例子是舉不盡的。黃包車夫啦，苦力啦，難民啦，多多承謝他們的人道了！自然，每一篇小說之中，你還可以看見東一句西一句的“軍閥”，“官僚”等等字樣。然而有沒有深刻的揭發軍閥官僚地主資本家和他們的“政治團體”，“經濟團體”的罪惡呢？不但一篇小說也沒有，甚至於好好的一段小說也沒有。“官場現形記”是過去了，大概“官場現形記”的時代死去了罷？俄國哥哥里的“巡按使”那一類的偉大的不朽的著作，我看，總要等到沒有了“官場”等等之後，然後再出現了。

總之，有替段執政著書立說制禮作樂的章秋桐，也就有和段祺瑞着圍棋談談“螺絲谷”裏的故事的清客，也有替段公館收買春宮和歐

（註三）小開，就是小老板的意思，這是上海話。

化淫書的清客，更要有替大人老爺結善緣做功德講講人道主義的清客。無論你是清高也好，卑鄙也好，這個得寵也好，那個失寵也好，正言直諫的也好，拍馬屁舔屁眼的也好，——你是個清客，始終是個清客！市場上的清客比公館裏的清客好不了多少。只是市僧氣特別濃厚些。市僧就等於社會，社會就等於市僧。所以市僧式的清客文學，就是社會文學！這是“文學革命”第二大主義的光榮！

本來文藝之中主要的是內容，不是形式。形式不過趣味罷了。清客應當製造什麼樣的趣味，這是要看“主上”的胃口怎樣而定的。文言文也好，白話文也好，有格律用古典也好，沒有格律不用古典也好。市僧式的清客文學是用不着和舊文藝繼續戰鬥的。而且清客文學替主上多想些辦法，總比單純的山林文學好些：西洋古典的學院主義，可以使浮躁的青年進到“苦學的深思”；宗法的浪漫主義可以消除消除匪徒的“戾氣”；享樂主義可以使“不可造就的”匪性的小輩，在靈感的或者肉感的手淫之中消磨消磨他們的“無足輕重的”時間和精力。這些新主義和新藝術，如果能夠達到廣大的羣衆之中去，那麼，這和政治上的自由主義一樣，對於民族文學將要有偉大的功績。我覺得自己非常之榮幸：上海的合法的工會已經能夠用桐城派的古文，很確當的說出這些種種自由主義的意義，我就借用這上海“七十餘工會”給后大椿同志——國民會議代表的電報，來結束這段文章罷；因為“英雄所見略同”：

“羣衆之心理，如江河之潮流，順而導之，河沃膏腴，產有穀，福國而利民，逆而阻之，其不爲洪水氾濫幾希矣。語云：物必先腐而後蟲生，工人懷不平之心，而亦匪利其機，鼓其動。能去其癥結，不藥而愈，烏待於兵革，此之謂攻心爲上攻城次之。先賢云：未有嗜殺人而王天下。——此以德服人者王，以力服人者霸，權衡政治，貴得其平，革命貴革心，革其心之不平，而使之平，斯真革命也……止赤固勝於剽赤，必事半而功倍也”。

（上海“申報”一九三一年五月九日）

五

新文學的第三個“新主義”，據說是“推倒古典文學，建設寫實文學”。自然，外國古典不在推倒之例。一切種種的外國古典，本來大半都是“五四”之後的新文化運動去販買來的新式入口貨。而“五四”的娘家是洋場。洋場上的軋妍頭，翻譯成功智識階級（註一）的新名詞，就叫做“打倒禮教自由戀愛”。洋場上的新式商業和賣買萬能，就使以前“公館”裏的一切寶貝，都逐漸搬出來拍賣。大家庭崩潰了，所謂個人主義發現了。禮教改換了，所謂肉感主義發展了。“肉的

（註一）“智識階級”的階級兩個字，不過是表明集體名詞的意思，並不是說智識份子能够自成其爲一個階級。

解放”和“靈魂的變化”，在中國特殊的“紳商系統”之下，所表現出來的不是魯濱遜飄流記的冒險獨創的精神，不是左拉所描畫的“巨大規模的機械，不斷的產業發展和進到資本主義的過程”。中國的紳商，是次殖民地的紳商。咱們的這些“主上”，實在是“小貧”，養不起這許多清客——尤其是歐化的市儈式的清客。可是，這班東西，卻在帝國主義的大強權和咱們民族的小強權壓榨之下，一天天的堆積在洋場上。中國的洋式的都市，因此就有特別衆多的無賴文人。無賴，就是失掉了靠山的人。西洋城市之中，也有這類的“bohemians”“薄希民”。這種“無賴智識階級”——歐化的落拓文人，倒是中國寫實文學的第一輩作家。

這些無賴的本事，首先就是他們的虛無主義。一切都是虛偽的，一切都是無價值的。卑鄙醜惡的果然是混蛋；表面上像殺有介事的還不是假道學？道德，社會，反動革命，學問……都是些騙人的東西！人生是灰色的。這樣，自然“醇酒婦人”的頹廢主義，就很足以動人的了。酒，女人，女人，酒！坦白的自己訴說自己的罪狀，暈倒在地下讓你們去踐踏罷。自暴自棄成了俏皮的“風格”。“窮而後工”的天才固然有。無病呻吟的模彷，也有借着新文學的軀殼來還魂的了。

這班無賴文人自己不能自強自立，卻儘在怨天尤人！固然，他們亦會有些功績的。譬如對於民族，他們的虛無主義和頹廢主義也有幫忙的地方：他們的虛無和頹廢可以去影響發狂的暴亂的青年，可以

因此搗亂一下那些反動派的隊伍，腐化一下他們的叛逆的靈魂。(註二)然而這班無賴東西，常常要說什麼“整個社會制度”要不得等類的瘋話。現在國民革命勝利了，他們還是這樣胡說。大概是“窮傷了心”，快要走進瘋人院了。

然而中國的民族僥倖得很：第一，這班無賴，極大多數還是高等華人之中的無賴，不論他們頹廢虛無與否，他們始終還是高等人，至少心是高等人的心；第二，這班無賴雖然愛談社會問題，什麼社會問題的戲劇，小說等等，可是，他的題材是很狹小的，他們並不敢有力的攻出整個社會制度和中國道統，他們文藝的技巧也沒有這樣的本事。他們只是描寫他們自己，只是提出他們自己的“社會問題”。例如失戀呀，家庭衝突呀，三角戀愛呀，稿費太少呀，養不活妻兒男女呀……上海的亭子間生活呀，北京的小公寓生活呀等等。至於當時的大時代：鄉下老“上城”的問題，窮人想賴債的問題，丘八想回家的問題，一切偉大的震動的問題——真的，現在的時代真偉大呵！連叛變都是偉大的，社會生活之中的劇烈變化，天翻地覆的變動，……從正動到反動，從反動又正動，這樣無窮無盡的社會問題呵。反市儈主義呀，反官僚主義呀……即使站在個人主義的立場上，這些社會問題的文藝上的表現和鼓動，都可以大大的有害於民族的。好在咱們僥倖得很——現在的無賴文學還沒有這大的本事來搗這樣大的大亂。這班高

(註二)“搗亂”是 disorganization; “腐化”是 demoralization。

等無賴“寫實”，只是寫他們自己的現實生活，不管閒事，或者是要管而不會管。固然，有些教育問題的小說是比較可惡的污蔑咱們民族的教育界的，可是，這還只是限於智識階級的自我描寫。

而且在一九二七年夏天之後，正是國民革命軍清共的開始，這班高等無賴之中，有些人在文藝上發明了一個動搖主義。這對於民族有很大的功績。動搖主義和頹廢虛無“鼎足而三”，埋伏在反動派的陣營裏面，來嚮應正動——而且是用着很巧妙的戰術。無賴固然是沒有身家性命的亡命之徒，然而高等無賴卻還保留着一點“高等的良心”。他們自己覺着矛盾，幻滅，動搖，追求——追求着的又是一個幻滅。他們，據說是“從事於與大時代有關的文學”的，他們也“寫實”。寫大時代的“實”嗎？——哼，他們拿着一面鏡子，瞧一瞧，發見自己的一個特別改良放大的影子。他們說：呵，是了，文學的對象在這裏了。他們，說好聽些，是“在夾攻中奮鬪”，說老實些，是“在夾攻中夾死了”——夾得那身體動也動不得，反動是不敢，正動又不幹，出不來，進不去，上不上，下不下，叫做“六路碰壁，外加頂子一枚”，因此只有一縷幽魂在肚子內部東鑽鑽，西碰碰，動搖動搖，做點內省功夫，好像一隻蒼蠅，碰着了玻璃窗，“努力”的往前飛，飛了三四年，仍舊是在老地方。因此，幻滅了就動搖，動搖了再追求，追求着的又是幻滅……這叫做循環三部曲。固然，這些都是大時代的文件(documents)，可是決不是大時代的寫實，而只是大時代之中一部分人物的寫實，這部分

人物正是“動搖主義的無賴們”自己。

無賴文學之中，虛無頹廢動搖的三大主義，對於咱們民族，在他們的搗亂反動派隊伍這件事上面說來，固然是“殊堪嘉獎”；然而在他們的洩漏天機這方面說來，又是“實可痛恨”：咱們民族的這些“有爲的青年”，尚且是這樣幻滅，這樣沒落，這樣不振作，這樣沒有出息，這樣歌頌着“世紀末的悲哀”，——這是咱們民族“沈淪的”預兆呵！他們創作的“文件”就這樣留給反動派“國史館”做“現代古典”嗎？唉！

總之，現在還只有無賴會寫實，寫的也還只是無賴的“實”，那麼，推倒了“古代古典”，創作了“現代古典”——這樣的無賴文學，大概就是寫實文學了。這是“文學革命”第三大主義的光榮。

* * *

此外，居然還有當初文學革命軍旗幟上沒有寫着的新主義出現。這就是反動文學。

反動還有小反動的大反動的分別。小反動文學，就是一班狡猾的無賴，他們發見了自己的創作和議論，還够不上反動，忽然大喊“轉變方向”。本來“叛逆的女性”雖然叛逆，也還是“五四”初期的那種叛逆，這是現在咱們民族已經允許了的叛逆。本來，“阿Q”說鄉紳因爲自己已經革命了，不准農民革命，這也還不算是污穢咱們民族。但是這一類的創作詩歌等等，早已埋伏着那種狂妄的奔放的熱和反抗一切的號召……尤其是帶着野蠻性的反抗，尤其是想對於中外民

族都實行反抗。——反抗罪惡黑暗等等是可以的，因為這所反對的是不道德或者不文明，可是，反對整個的外國民族和中國民族，（參看第三節註二）那是不行的，因為這是賣國，這是絕滅人性！然而這一些無賴卻偏偏願意絕滅人性，偏偏要“轉變方向”。他們甚至於怕自己的尸屍還會作怪，怕那够不上反動資格的屍首會變成僵尸，起來害中國人而有利於中國民族，因此，居然請人家來鞭自己的屍。至於這些無賴之中最先叫喊的，那正是最無恥的“短褲黨”——“黨而短褲”，（註三）可謂無恥之尤者矣。甚至於接着就自稱洪水猛獸，（註四）混蛋，混蛋！

幸而好！一則這班無賴，實際上都還是高等無賴；二則這些無賴之中有許多還是動搖的，一忽兒向右轉一忽向左轉；三則雖然有些短篇和零星小品企圖鼓動民衆，然而極大部分都只是智識階級“往民間去”，去又去不成，（註五）結果是坐着等待“民衆往智識階級之間去”；四則他們和其他的高等無賴一樣，只會照鏡子畫畫自己的肖像，他們不懂得民衆的生活，甚至於根本不知道現實生活，他們可只知道地面上，不知道地底下，他們是高等無賴，而且還只是些書生。這總算是

（註三）短褲黨是 Sans-culotte，這是巴黎大革命時候的暴民的稱呼。暴民專制正是“短褲黨”那篇小說的理想。幸而作者有些飯桶，這種主要理想沒有顯露得透澈。

（註四）“洪水猛獸”這四個字，就是一九二〇年蔡元培先生替“新青年”雜誌題辭裏面的那四個字。

（註五）田漢以前打算攝製一本“往民間去”的影戲，一直沒有成功，足見往民間去是去不成了。

咱們民族的小小幸福。更大一些些的幸福，就是現在總算還沒有大反動的文學，或者幾幾乎沒有。阿彌陀佛！

什麼是大反動文學？就是無產階級的文學，所謂普羅文學。大反動文學要反動到什麼地步，這是咱們民族應當知道的。首先，大反動文學，纔是真正“以階級反對民族”的文學。反動派想：不但要組織工人，領導農民，不但要宣傳，不但要一刻不停的領導階級鬭爭，不但要利用每一件小事去“造謠惑衆”，罷工，抗租，兵變，抗稅，賴債，不但要組織匪軍，不但要準備以至於實行暴動，不但要“以多欺少”——由幾萬萬人來殺幾千或幾萬人，來逮捕一二十萬人，來沒收一二百萬人的財產土地，不但要企圖消滅友邦在中國的一切勢力，以及友邦對中國的一切友誼，而且還想有自己的文學。反動派的文學，想要組織和領導羣衆的情緒，發揮激勵他們的匪性，污穢咱們民族以及他的官吏學者，譏笑市儈的正當賣買和清客的美妙聲容，鞭策高等無賴的動搖幻滅……總之，是幫助反動派的政治宣傳，用文藝的手段，更深入羣衆的心理和情緒，企圖改造他們的民族固有道德，摧殘安分守己的人性，用階級意識來對抗以至於消滅民族意識。這固然只是幫助而已。然而危險亦就够大了！階級鬭爭，階級意識，階級情緒等等匪性的發作，正是咱們民族的大禍害。大反動文學反對“民族固有道德”和東方文化，反對個人主義，反對肉感的賣買。他們的理想，是要“大貧”推翻“小貧”，推翻西洋文明民族對於中國的“治理”，例如

帝國主義之類，要想由一大羣下等的苦力，工人，鄉下老，丘八大爺，小癩三，“沒有學問”沒有身家性命(註六)的智識分子——賣智識的苦力，要由這樣的一大羣混賬王八蛋來掌握政權。當然，他們的文學一定就反對市儈反對官僚，反對清客，反對倫常，反對孔孟，反對韓愈，反對總理，他們反動到甚至於反對升官和發財——資本主義。(註七)反動派理想着：在掌握政權之後，專門去發展機械的化學的電氣的物質文明；甚至於要用機器電力來打破竹籬茅舍的詩意和田家樂——“田家”將要消滅，變成工廠式的大農場，在那裏種田的工人好幾千，用機器耕着好幾千好幾萬畝，弄得他們之中誰也認不出來：那一塊田地是他的；工場農場鑛山……都要喪失他們的主人，變成很可憐的孤哀子……甚至於家庭也要消滅，丈夫不能有妻子，妻子不能有丈夫，兒女不能有父母，父母不能有兒女，臣沒有君，君沒有臣，國家沒有國民，國民沒有國家，只剩下一世界的混賬王八蛋，自己做自己吃，“不事其上”，大家做大家吃，越做越能夠少做，越吃越會有多吃，——這樣好吃懶做的一班惰民賤種。這真正君不君，臣不臣，父不父，子不子……的禽獸世界！這些禽獸還要和“天”去搗亂，他們研究惡毒的“物質科學”，高興起來也許會把咱們五千年崇拜的五嶽，以及一切高

(註六)“身家性命”這裏的性命兩個字是民族性的和樂天知命的命。這是說他們既然是窮光蛋，身家都沒有，就一定沒有民族性，沒有安分守己樂天知命的精神。

(註七)發財是人人應當喜歡的，他們居然也反對，可見他們真正是絕滅人性的混蛋，違背“普遍的人性”的匪徒。

山大川都搗碎了，去建造合於獸性的花園。他們那時要大大發展他們的獸性文藝了！

現在幸而好：中國的大反動文學還只有萌芽呢。——他們簡直可以說沒有一部創作；他們還只有一些議論，一些文學評論，以及一些翻譯。然而這種大反動文學，居然大大的活動起來，這正是“民族將亡，必有妖孽”。¹ 徵祥的是：（一）他們的文藝理論彷彿只想他們自己懂，並不企圖宣傳，所以也是由外國古典堆砌起來，很難澀的很迂晦的。（二）他們的文學評論，也還表現着高等無賴的意識，有些時候，是自欺欺人的，例如，他們一開口便說“阿Q時代死去了”，說“中國農民都有很嚴密的組織”了，——其實，阿Q式的貧農僱農還到處多有，否則，大刀紅槍也沒有這樣容易組織成功，也沒有這樣容易受民族的收撫，中國農民沒有組織的還多得很，否則……所以這是瞎動主義的意識；再則，他們居然說蔣光慈是 Demian Bedny 事件的重演，事實上，蔣光慈的創作還不過是小反動的文學，够不上大反動的資格。而 Demian Bedny 卻是俄國紅匪的大反動的文丐，他會運用下流俗語做詩歌，做出來就有許多變成五更調那樣通行的小調，造謠惑衆的能力很大，蔣光慈卻只會用高等無賴的言語和文字，——這種妄自尊大的態度，只是雞尾主義的表現。瞎動主義和雞尾主義，對於階級有害，對於咱們卻是有利的。（三）大反動文學的翻譯，除掉少數以外，（註八）大半是特別難懂，這大概是因為大反動文學家之中，也還都是

些高等無賴的低等書生，既然不會講下等階級的話，又不會講道地的高等鬼話(文言)。他們製造新名詞的時候，並不會用白話的語根，卻只用英漢字典和康熙字典，他們造句的時候，也還只像英文文法析句法的練習。所以什麼“雷陽會議”(Rayonny committee = district committee)，什麼“細胞書記”(Secretary of nucleus)等類的怪名詞，不但下等人不懂，連高等無賴自己也弄得莫明其妙。現在的“大反動”，還有些像大飯桶，這對於咱們民族，倒是有利無害的。

然而大反動小反動既然在文學上擡頭了，——咱們民族的國民文學(紳商文學)，社會文學(市僧的清客文學)，就應當格外努力，就應當更加利用虛無頹廢動搖的寫實文學(無賴文學)，和反動派文學宣戰。

六

總之，文學革命之中的文藝革命三大主義已經是得着了偉大的“光榮”：——第一、貴族脫胎換骨變成了紳商(民族)；民族道統借屍還魂的表現在紳商的國民文學。第二、山林隱逸脫胎換骨變成了市

(註八)例如易坎人譯的“石炭王等”。——這類東西自然是外國流氓的造謠，譬如美國勞資合作得那麼好，家家都有汽車坐，這是咱中國留美生“親眼看見的”，是咱們民族領袖所宣傳的，那裏會有錯！——然而美國人辛克萊哥爾德等卻敢描寫相反的情形。

僧清客，倡優文藝借屍還魂的表現在清客的社會文學。第三、落拓名士脫胎換骨變成了高等無賴；古典堆砌無病呻吟的文藝借屍還魂的表現在無賴的寫實文學。這樣，舊文藝和新文藝之間還有什麼戰爭的需要呢？！何況這些過程——脫胎和換骨，借屍和還魂，——都是潛移默化的進行着的，很合於“君子之風”，自然是不戰不和“順而導之”的真革命。

然而“革命尚未成功，同志仍須努力”。努力做什麼？努力反對反動，反對大小反動！現在不是新舊文藝對立打架的時候了，現在是民族和階級對立。階級文學是違背太史公的文學定義的：他們不肯“爲主上所戲弄，倡優所畜，流俗所輕”。“民不出粟米絲麻作器皿通貨財以事其上則誅”，不肯爲主上所戲弄……則如何”呢？當然亦是誅了！！這是非常之對的政策。

——“……假如共產黨沒有文藝政策，國民黨也許沒有文藝政策的……”

——“民族主義文學對普羅文學等，取何種態度？”

——“願拿出作品與理論來較量，取決於大眾……”

——“大家拿出理論和作品來較量。這態度是偉大的。但政治環境不允許有這種可能又如何？”

——“這問題就當作別論的了。民族主義文學的擡頭，普羅文學是必需品其敗退的。……書店被封……”

…是可以杜絕反動的”。

(朱應鵬氏關於民族主義文學的談話，見上海“文藝新聞”二期)

“在黑暗中”的，偏要走到“光明的前面”，這彷彿飛蛾投火——是必需要其“犧牲”的了！

總而言之，統而言之，十二年來的文學革命，正革到新舊調和的“光榮”時代，卻來了許多大小反動，這是文學革命的“大恥辱”。咱們民族文學一定要勇敢的作戰，鎮壓這些階級妖魔和反動無賴，否則還有咱們民族嗎？（最後一次再申明，關於“民族”兩字，請參看第三節的註二）。

民族反對階級之戰是“神聖的戰爭”，這是保存民族固有道德，文化，家庭，財產的戰爭。文學上的民族反對階級的戰爭，民族方面有“最後”勝利的保障嗎？——有！只要學閥萬歲萬歲萬萬歲，長命不死老烏龜。

學閥是甚麼？閥就是閥閱，閥閱是和階級不同的。閥閱彷彿是行會，同行就是同閥。中國的木匠有行會，他們供養自己的祖師魯班。中國的學者有閥閱，他們供養自己的祖師倉頡。倉頡大聖製作了特別優美的艱深的方塊子的漢字，因此，中國文字是世界第一。一個方塊的漢字，彷彿一個精緻的金絲籠，四五萬個字，就是四五萬個金絲籠，這可以範圍住維持住學閥。學閥因此可以壟斷住獨占住文字的智識。所以不論是文言也好，白話也好，都得請教文字專家的學閥。現在添上外國文，懂得人更少，學閥之中又有新學閥了。

中國的“文壇”因為學閥獨占的緣故，截然的分成三個城池，中間隔着兩堵萬里長城，一堵城牆是漢字的深奧古文和上古文，一堵城牆是外國文和中外合璧的歐化漢字文。第一個城池裏面，只有勉強認得千把漢字的“愚民”，所以他們文壇上稱王道霸的是“西遊記”，“封神榜”幾俠幾義，閻瑞生驚夢，蔣老五殉情，陸根榮黃慧如札妍頭，十八摸，五更調……第二個城池裏面，只有不懂得歐化文和上古文的“舊人”，所以他們文壇上稱王霸道的，是張恨水、嚴獨鶴、天笑、西神等等，甚麼黑幕，俠義，豔情，宮闈，偵探……小說。第三個城池裏面，方纔有懂得歐化文的“新人”，在這裏的文壇上，纔有什麼魯迅等等，託爾斯泰，易卜生，莎士比亞，高爾基，哥爾德等等。農閥本來只有牆門，可是，這牆門（門第）太高了，所以要叫做城牆了。

現在的反動文學還只發現在第三個城池裏面——他們離着下等愚民遠着呢。咱們趕快聯合舊文藝——從詩古文詞直到“啼笑因緣”，直到十八摸五更調，——這裏民族道統是相同的，天然是聯盟的“文學革命軍”，——去進攻大小反動的階級文學。好在反動文學家的門第很高，雖然是無賴，仍舊是學閥。這學閥的城牆，使他們和愚民隔離着。這是咱們民族的救星。——唯一的救星。趁此快快進攻呀，聯合舊文藝進攻反動文學呀，這是民族主義新文學的天責呀。進攻呀，衝鋒呀，殺，殺，殺，“則誅”！

一九三一年，六，十。紐約

鬼門關以外的戰爭

一

二十世紀的中國裏面，要實行文藝革命，就不能够不實行所謂“文腔革命”——就是用現代人說話的腔調，來推翻古代鬼“說話”的腔調，不用文言做文章，專用白話做文章。但是，從五四到現在，這種文腔革命的成績，還只能够說是“鬼門關以外的戰爭”。爲什麼？因爲鬼話，(文言)還佔着統治的地位，白話文不過在所謂“新文學”裏面通行罷了。咱們好好的“人的世界”，還有一大半被鬼話佔據着，鬼話還沒有被驅逐到鬼門關裏面去！

固然，中國的文學革命，已經有了相當的局面。這種局面是：十年二十年以前只有“詩古文詞”算得文藝，現在呢，“詩古文詞”逐漸的跟着樊樊山袁寒雲等等死下去，而新式的以及舊式的小說詩歌戲劇却一天天的被承認爲文藝了。可是，我們必須極嚴重的注意一個問題就是文藝裏面所用的文腔，不應當離開一般社會日常所用的說話腔調，而成爲單獨的簡直是別一個國家的文腔似的東西。現在的情形，卻正是這樣。記得當初五四運動的時候，胡適之有兩個口號，叫做“國語的文學和文學的國語”。現在檢查一下十二年來文學革命

的成績，可以說這兩個口號離着實現的程度還很遠呢！現在的新文學，還說不上是“國語”的文學，現在的“國語”，也還說不上是文學的“國語”。（註一）現在沒有國語的文學！而只有種種式式半人話半鬼話的文學，——既不是人話又不是鬼話的文學。亦沒有文學的國語！而只有種種式式文言白話混合的不成話的文腔。

這裏，我們必須研究文學革命的意義：文學革命的任務，決不止於創造出一些新式的詩歌小說和戲劇，他應當替中國建立現代的普通話的文腔。現代的普通話，是隨着社會生活的劇烈反動而正在產生出來；文學的責任，就在於把這種新的言語，加以整理調節，而組織成功適合於一般社會的新生活的文腔。這樣，方才能够有所謂“文學的國語”；亦只有這樣辦法，才能建立和產生所謂“國語的文學”。

（註一）所謂“國語”，我只承認是“中國的普通話”的意思。這個國語的名稱本來是不通的。西歐的所謂“national language”，本來的意思只是全國的或者本民族言語，這是一方面和“方言”對待着說，別方面和外國言語對待着說的。至於在許多民族組成的國家裏面，往往強迫指定統治民族的言語爲“國語”去同化異族，禁止別種民族使用自己的言語，這種情形之下的所謂“國語”，簡直是壓迫弱小民族的工具，外國文裏面的“national language,” 古時候也包含着這種意思，正可以譯做“國定的言語”。這樣，“國語”一個字眼竟包含着三種不同的意義：“全國的普通話”，“本國的（本民族的）言語”和“國定的言語”，所以這個名詞是很不通的。我們此地借用胡適之的舊口號，只認定第一種解釋的意思——就是“全國的普通話”的意思。（自然，這第一種解釋是和第二種解釋——就是“本國的言語”——可以同時並用的）。至於第三種解釋——那是我們所應當排斥的。

二

中國社會生活的劇烈的變動——尤其是在最近三十年來的變動，這是現在人人都應當認識的事情。除出那些將要進棺材的“遺老”之外，大概沒有人否認這件事的了。這種劇烈的變動是什麼呢？就是宗法的封建式的社會關係崩潰的過程和一種新的社會關係在殖民地式的畸形的資本主義發展的條件之下的“難產”過程。當然，這兩種過程只是一件事物的兩個方面，並不是互相沒有關係的兩件事。這兩種過程之間的關係，正表現於“資本主義的畸形發展”。關於這個問題，我們不能夠在此地詳細的講。這裏要講的是這種社會的鉅大變動產生“新的文學”和“新的言語”的需要。宗法封建的社會關係的崩潰，使中國的文言文學和文言的本身陷落到無可挽回的死滅的道路上去。同時，資本主義式的社會關係產生了新的階級，不論他們這些階級之間發展着怎樣的鬭爭，以及這種鬭爭怎樣反映到文藝上來，他們卻共同需要白話文學和所謂“白話”的“新的言語”的完全形成。

現在，我們來說一說：(一)籠統的“新的文學”的產生過程，(二)籠統的“新的言語”的產生過程，(三)現代普通話的建設。

* * *

首先要說明的是：我們這裏所說的“新的文學”是廣義的，和狹義

的單指着新式白話的“新文學”，有範圍上的不同。“新的文學”包括現在的一切詩歌，小曲，小說，演義，京戲，文明戲，對話戲，以至最新的新式歌舞戲。這裏面當然也包含着新式白話的新文學。新和舊，本來是比較的形容詞。十年前認為是新的，十年後也許是很舊的東西了。譬如說：章回體的小說，在現在的文藝上是所謂舊小說了，可是，這種東西可以認為是文學，這卻是一件“新的事情”。而且這件新的事情反映着極重大的社會變動。因此，我們說到中國的“新的文學”產生的過程，就不能够不回溯到這件三十年前的簇新的事情，因為這裏伏着文腔革命的種子。

原來文學革命的發動，首先只限於文藝的內容，並不一定注意到文腔的改革。可是，社會關係的鉅大變動，使中國人的日常生活，社會生活，學術生活跟政治生活，都發生很厲害的變更，以至於舊的文腔不能够應付了，然後，才從最初一點一滴的，使文體上的改變，（這種改變還不過是適應文藝的新內容的需要而發生的），進一步而走到整個文腔的改變。這個文腔的整個改變，有極深刻的社會意義。這個意義在什麼地方呢？就是在於使用那種“新的”文腔的人，在社會上的地位擡高了，他們在社會上成爲一種不能忽視的力量了。

要說明這種過程，自然要舉出重大的歷史事實。

最初是梁啓超大膽的出來說：“小說是文學之最上乘”，他甚至於極誇張的說：“今日欲改良羣治，必自小說革命始……何以故？小說有

不可思議之力支配人道故”。爲什麼“忽然”小說變成了“文學之最上乘”呢？這在三十年前簡直是大逆不道的“邪說”！以前只有古文，詩，詞可以算做文學，小說等類的東西只是給“下等人”消遣的，算不得文學。但是，因爲到了“戊戌政變”的前後，這些能夠讀小說的“下等人”已經不大安份了，他們已經逐漸的成爲社會上的重要人物，他們已經是一種力量。——開明專制主義的貴族維新黨，也企圖經過小說來組織這些“下等人”的情緒，宣傳維新主義。自然，如果古文和詩詞能夠達到這種目的，如果，就算進一步，新式的——梁啟超式的文言的論文以至於小說，可以達到這種目的，那麼，也不必一定要小說，更不必一定要白話。對於他們，維新主義的貴族，當然是古董越保存得多越好。可是，他們的希望是枉然的。梁啟超當初辦的“新小說”雜誌，是宣傳保皇黨的維新主義的；就是林紓翻譯西洋小說（註一）也常喜歡做些序，順便宣傳些“老新黨的愛國思想”。他們只想把文

（註一）林紓翻譯的西洋小說，無論他的古文多麼高妙，始終只是蹣跚西洋文藝，侮蔑中國民衆。他一派人所翻譯的東西，有些正是文藝復興之後最有力量的文學作品——幫助歐洲等國現代言語的形成，使文學從中世紀拉丁文的鎖鏈之下解放出來，普及到資本主義的社會（資本家和工人），而不再受貴族階級的壟占。林紓，卻把這些文學作品重新逮捕，而關鎖在中國古文的監獄裏面，就是使這些文學作品和中國的“下等人”斷絕關係。這是他侮辱中國民衆。他的譯文即使真正能夠達意，也一定要讀五年十年古文，纔能懂得！

藝的題材和內容改變些，維新些，至於文腔，那麼，古文的也好，新式文言的也好，舊式白話的也好——這是不關重要的事情！結果，許多“下等人”還是大半看不懂的，——凡是用古文的，那是簡直完完全全的看不懂。這是文言破產的第一步。於是想要“流惠下民”的老民黨之中，也就有些人發見這種情形。自然哪！老民黨就算是貴族士大夫出身，意識上卻多份是代表“富族”的了，不，說錯了，是代表“民族”的。（註二）“民族”在當時還處於“被壓迫”的地位——而且做着下等人的領袖呢。“下等人”怎樣就能够來當民族革命的苦力呢？至少，要他們懂得宣傳他們的文字。因此，有人想到古文的用處比較的少，舊式演義小說的白話要更加合式些。吳稚暉先生自己說的：“晚上讀曹植與楊修書，他說——‘……吾雖德薄，位在蕃候，庶幾戮力上國，流惠下民，建永世之業，留金石之功，豈徒以翰墨為勳績，辭賦為君子哉？’——就想扔了那牢什子的文史，還是學劍。到明年，還到家鄉，在小書攤上得到一部‘豈有此理’，他開頭便說——‘放屁放屁真正豈有此理’，——忽然大澈大悟，決計薄文人而不為。偶涉筆，即以放屁放屁，真正豈有此理之精神行之”（吳稚暉：“我們所請願於章先生者”——一九二六年，“現代評論”）。這樣，老民黨之中，有人為着自己“位在蕃候”，有“流惠下民”而“建永世之業”的志氣，就主張放屁文學。其實，維新黨的“新小說”裏面，同樣也有和吳稚暉先生的“上

（註二）因為“民族”就是紳商——而下等人是不能够代表咱們大中華民國。

下今古談”一樣的舊式白話小說，並且還留下近代中國文學的真正典籍(classics) 例如吳沃堯的“二十年目睹之怪現狀”等。但是，所有這些白話小說，在最初的主要意義，都只在於借此宣傳維新或者排滿，反對官僚或者鼓吹愛國，傳布其他種種當時所認為新的“新思想”。換句話說，就是主要意義，至多只是“小說應當認為是文學”。甚至於認為只要宣傳的是“新思想”，就可以算“小說革命”——文學革命。因此，主要的意義，並不一定在於用白話做小說。因為這樣，林紓用古文做小說（“京華碧血錄”等），梁啟超等等用新式文言做筆記或者小說，都認為是新思想的文學革命了，都算是創造了一種“新的文學”了。正因為這樣，當時的老新黨和老民黨，甚至於連認定“小說為文學之最上乘”的立場，也保持不住。甚至於“南社”文人，章太炎，廖平，陳去病，柳亞子等的“詩古文詞”——鼓吹排滿的“國粹學報”等等，都想算做“新的文學”。

這樣，我已經可以知道：中國“新的文學”產生過程的第一階段——“第一次的文學革命”，也和辛亥革命一樣，是流產了。

第一，林紓的古文小說，“南社”文人的詩古文詞，駢文，魏晉齊梁體的文章，——在文腔改革的意義上說，根本不能算得“新的文學”，在這種文藝內容上說，也够不上“新的文學”的資格。這舊文體裏面裝進新的維新思想的企圖，是完全失敗了。這不但因為舊的文體不能夠充分表現新的思想，新的情緒，新的生活，而且因為根本不能夠

普及到“識字的下等人”的讀者社會。因此，這種所謂文學，只能够有極短的壽命：辛亥革命之後，“民權日報”有“民權素”，“申報”有“自由談”，“新聞報”有“快活林”等等——這些“報屁股”發現，是所謂“禮拜六派”的老祖宗。這些報屁股的新派文學家，雖然還用古代文言企圖表現“新的文學”，表現反對帝制，改良禮教，談談公德，愛國等的所謂新思想（例如“玉梨魂”——四六體的小說，表現寡婦戀愛“發乎情止乎禮義”之類的東西），可是，不久，這種文腔就漸滅下去。代替他的是用現代文言做的筆記小說，黑幕小說。這種所謂現代文言，就是不遵守格律義法的變相古文，而且逐漸增加梁啟超式的文體，一直變到完成不像古文的文言。從古代文言的小說，變到現代文言的小說——這種變更是禮拜六派內部的變更，這種變更沒有經過甚麼鬥爭，甚麼爭辯，甚麼反對或者提倡，這是自然而然的變更。到現在，市場上已經看不見一部新出的古文小說，而現代文言的筆記，小說，黑幕彙編等等，卻還可以看見一些。爲什麼這個變更這樣和平呢？很簡單的：這是市場上商品流通的公律，沒有人要的貨色，“自然而然”的消滅，不見，退出市場。

總之，古代文言和現代文言的小說，不但決不是國語的文學，而且也建設不成功文言的“新的文學”。

第二，吳稚暉等最早的主張白話，雖然他們自己是“偶一爲之”他們決沒有主張廢除文言，然而這種舊式白話小說，卻的的確確創造了

“新的文學”。我們只要想：當初的文言小說之中有那一部著作够得上流傳到現在呢？一部也沒有！即使像蘇曼殊的作品，比較的可以說有點價值，也決不是“新的文學”。這些東西如果是好的，也決不能代替“史記”“漢書”韓愈蘇軾“唐人說蒼”等的文言文學；如果是壞的，早已到了字紙籠裏，早已從字紙籠裏跑到了垃圾堆……但是二三十年前新出的白話小說：“二十年目睹之怪現狀”，“官場現形記”，“老殘游記”……等等好的東西，他們繼承“紅樓”“水滸”，而成爲近代中國文學的典籍；就是壞一點的，例如“九尾龜”，“廣陵潮”，“留東外史”之類的東西，也至今還佔領着市場，甚至於要“侵略”新式白話小說的勢力範圍：例如今年出版的張恨水的“啼笑因緣”居然在“新式學生”之中有相當的銷路。他們的確代替了三四十年前“史記漢書”……“唐人說蒼”的地位。在這種意義上，這類東西可以說是“新的文學”。“新的文學”從文言轉變到舊式白話，卻經過了一些鬭爭。但是，這仍舊是廣義的禮拜六派內部的轉變。而所謂鬭爭，也是五四時代新青年派反對他們禮拜六派的鬭爭。禮拜六派在五四之後，雖然在思想上沒有投降新青年派，他們也決不會投降，可是在文腔上都投降了。禮拜六派的小說，從那個時候起，就一天天的文言的少，白話的多了。可是，這亦只是市場的公律罷了。並不是他們贊成廢除文言的原則上的主張，而是他們受着市場的支配：白話小說的銷路一天天的好起來，文言的一天天的壞下去。再則，在文藝內容上講，舊式白話小

說，至少是好的作品，例如“官場現形記”等等，在當初，的確能夠更充分些表現當時的所謂新思想：排滿，反對官僚，反對帝制，改良禮教……這更使他們成就一種那個時候所承認的“新的文學”。但是，這種舊式白話是不是國語呢？——是不是現代的普通話呢？不是，他只是近代中國文，並不是現代中國文。關於這個問題，以下還要詳細說。現在先結束一下。

舊式白話小說，建立了相當意義之中的“新的文學”，但是並非國語的文學。

這樣，第一次的文學革命，始終只能算是流產了。舊式白話小說，（以及文明戲等類一切“維新時代”的出產品），正和辛亥革命一樣，即使這種東西始終形成了某種意義上是“新的文學”，那麼，這也只是在五卅運動的推動之下，方才有這樣的成就的。何況，等到舊式白話文學差不多完全奪取了以前新舊“文言文”的地位的時候，這種舊式白話小說——二十年十五年前比較起“詩古文詞”來可以算“新的文學”，現在，卻已經成了舊文學的代表了，——已經成了文學革命的對象了。

三

現在，我們要說到第二次的文學革命——中國“新的文學”產生過程的第二階段。第一次的文學革命，根本算不得革命：（一）對於

文腔，那時並沒有主張根本改革，——白話小說的產生最初是“自然”的，至多，也只是吳稚暉的放屁主義，後來，這又是受着五四運動第二次文學革命的推動才發展的。這種發展，顯然已經不是“革命”，而是變相的舊文學保存自己地位的一種保守策略了。這彷彿法國國王在大革命開始之後宣佈立憲一樣。（二）關於文藝內容方面，當初還有些淺薄的所謂“新道德”——改良禮教主義。後來的黑幕小說，宮闈小說，歷史演義，偵探，艷情，種種色色……一直到最近幾年黨國要人提倡“國術”的風氣之下的武俠小說，反而借着舊式白話的工具，來復活“文以載道”的道統。這彷彿辛亥革命之後，袁世凱雖然沒有做得成皇帝，而軍閥制度卻形成了新的統治。所以第一次文學革命和辛亥革命一樣，如果沒有五四運動，那簡直是差不多等於零。因此，第二次文學革命才是真正的文學革命。

五四運動時代的第二次文學革命的意義，首先，在於他明白的樹起建設“國語的文學”的旗幟，以及推翻禮教主義的共同傾向。這才是真正的要創造新的文學和新的言語。

當時這種新文化運動之中的文學革命發展到現在，大致的說來，又分成兩個階段，正確點說是分成兩個營壘。所謂兩個階段是——一、一九一九年到一九二五年，那時候主要的傾向只是個性和肉體的解放；二、一九二六，二七年到現在，這時候新興的傾向是集體主義和匪徒精神。（註一）所謂兩個營壘是：一、辛亥革命之前的“下等人”領

袖變成了“高等人”的營壘；二、下等人之中的下等人，就是奴隸牛馬的營壘。這都是指着文藝內容方面說的。這裏，是不是有“新的文學”形成呢？的確有的。就是現在一般所稱謂新文學的。自然哪，有了新式的高等華人，當然有新式的文學。尤其是個性解放和肉體解放主義的新文學，的確是建立了。固然，這裏面還有許多不同的派別。例如“良友”畫報，“玲瓏”雜誌是這種文學發展到“成熟”時期的東西。（註二）這是新式的禮拜六派。禮拜六派從二十年前的“民權素”，“自由談”發展出來；良友派也是從五四初期的“覺悟”，“學燈”。“晨報副刊”發展出來的。自然可以說：良友派是低級趣味的東西，然而“新月”，“前鋒”等等亦是同一種趣味，不過是高級的罷了。——趣味的種類是一個，趣味的等級不同罷了。至於集體匪徒主義的文學，爲咱們“民族”起見，是“必需要其敗退的”。

這樣，一般的講起來，第二次文學革命，的確建立了“新的文學”，然而在文腔改革問題上來講，這是不是國語的文學呢？那卻還不是。五四以來的新文學的確形成了一種新的言語，然而這種新的言語卻並不是“國語”——現代的普通話。這種新文學的言語，可以叫做新式白話。新文學的任務本來應當順便建立現代中國文——表現現代

（註一）關於“匪徒”的辱罵字眼，我並非不講禮貌，這是有極大的理由的。……

（註二）所謂“成熟”，照一般生物學上的道理來講，一定就是衰老和死亡的前一階段。

中國普通話的一種文字。然而他現在所形成的，卻還並不是現代中國文，而是“非驢非馬的”一種言語。關於這個問題，我們在下面要詳細的說。現在我們只要指說：新文學所用的新式白話，不但牛馬奴隸看不懂，就是識字的高等人也有大半看不懂。這彷彿是另外一個國家的文字和言語。因為這個緣故，新文學的市場，幾乎完全只限於新式智識階級——歐化的智識階級。這種情形，對於高等人的新文學，還有可說，而對於下等人的新文學，(註三)那真是不可思議的現象！

這樣，第二次文學革命只建立新式白話的“新的文學”，而還不是國語的文學。

文學革命的任務，顯然是沒有執行到底。這是因為什麼？(一)文學革命的新階段，正在要求第三次的文學革命——在文藝內容上，不但要反對個人主義，不但要反對新文學內部的種種傾向，而且要認清現在總的責任還有推翻已經取得三四十年前“史記”“漢書”等等地位的舊式白話的文學；可是，對於這個任務，卻沒有人注意；(二)第三次的文學革命——在文腔改革上，不但要更澈底的反對古文和文言，而且要反對舊式白話的威權，而建立真正白話的現代中國文；可是，這個問題卻正是“新文學”界所最忽略的。(註四) 因為這兩個主要的原因，

(註三)這裏所說的“下等人”已經是辛亥革命時候的“下等人之中的下等人”。

“下等人的文學”就是下等人所需要的文學。

文學革命運動就不能不暴露停滯的現象。

現在我們來看一看：五四的文學革命建立了些什麼？

第一，詩歌 新式的白話詩歌（以及所謂詩劇和新式的歌劇），到現在已經有許多派別，但是，這許多派別卻有一個共同的現象，就是僅僅只能够給新式智識階級看，而差不多都是不能够讀的。固然，因為新的詩歌在一般文藝市場上遇不到什麼競爭者，所以勉強還可以說“新的詩歌是代替當初的文言詩詞”了。但是，我們如果緻細一想，就可以知道情形不這麼簡單。不錯，文言詩詞的集子（新的現代人的創作），在最近十年來也許一本也沒有出過；而新式白話詩的集子，至少已經有一百五六十本，而且正在天天的出版。然而，第一，所謂一般社會還只在讀小報上的打油詩——而不能讀新詩；第二，下等人是在讀和唱五更調……等等的小曲子，做夢也沒有做到新詩。這種情形，可以說新詩得到了勝利麼？第三，“新詩”之中只有一些萬分淺薄的“毛毛雨”，“妹妹我愛你”之類的東西是到了“社會”裏去了，可是，這種東西正是變相的禮拜六派（良友派）的東西。西歐各國文學革命建立現代言語的時候，差不多都有偉大的詩人，運用當時一般社會的普通白話，創造優美的真正文學的國語，意大利的但丁，法國的臘新，德國的哥德，俄國的普希金，都是這樣。本來新時代的“新的

（註四）自然“新文學”界之中有些作家自己是注意到真正白話的運用；但是，卻並沒有一種強烈的運動，來喚起一般人的注意。

言語”形成的時候，韻文是有很大的作用的。詩的主要形式，就是節奏和韻脚（押韻是不是押在每一行的末一個字，這是次要的問題，可是，即使是自由詩也一定要有節奏的）。節奏可以幫助一般讀者純熟的練習這種新的言語。但是，中國的新詩卻大半不能夠讀，就是沒有把一般人說話腔調之中的節奏組織起來；因此，至少對於一般人，這是沒有節奏的東西，（新詩對於詩人自己，或者小範圍之內的新詩人社會，是有節奏的——他們自己會讀自己的詩）。所以，詩的內容即使是好到萬分，他用着這種工具，也就決不能夠成功“國語的詩”，決不能夠打倒打油詩。這裏主要的原因，是因為“新詩人”不去運用現代人說的白話。而大半只去運用文言的詞藻。

第二，小說 新式白話文學之中，小說要算是很多的了。這裏，現在我們亦不講各種派別的文藝內容，只從一般新式小說的地位來說。社會上的所謂文藝讀物之中，新式小說究竟佔什麼地位呢？他實在亦只有新式智識階級才來讀他。固然，這種新式智識階級的讀者社會比以前是擴大了，而且還會有更加擴大些的可能。然而比較舊式白話小說的讀者起來，那就差得多了。一般社會不能夠容納這種新式小說，並不一定是因為他的內容——他們連讀都沒有讀過，根本就不知道內容是什麼，他們實在認為他是外國文的書籍。我們只要想：舊式白話的武俠，愛情，偵探，黑幕，歷史，宮闈小說，是怎樣廣泛的成為中國一般社會——還算是上等社會的讀物。這種東西有流通圖書

館，有租書會的組織，一本書還要抵得新式小說八九本。因為每一本這種舊式小說，看的決不止一個人。至於識字更少的“下等人”，他們看“連環圖畫”的小說，他們也有時事小說和唱本：從蔣老五殉情，閻瑞生驚夢，黃陸戀愛，啞吧戀愛，一直到最近的太保阿書砍頭。他們亦有“街頭圖書館”可以借閱。所有這些人，大半都是和新式小說沒有關係的，甚至於有極大多數的人是不知道有新式小說的存在的。為什麼？因為小說的內容麼？不一定。例如關於最近的“大時代”的小說，我敢斷定中國至少有二千萬以上的人是要讀的，而且是非常之想讀的，可是他們不能讀。因為這種言語不是他們的言語。新式白話不能夠就着他們的程度，去引導他們來了解跟運用更複雜些的言語。照理小說和散文，應當比詩歌更加容易表現現代的“人話”，因為詩歌裏面有的時候還要顧到“詩的言語”的必要，還不容易通俗些——這在歐美各國亦都是這樣的。可是，中國現在的新式小說卻很多也是用“不像話的”所謂白話寫的。這樣，“新文學”儘管發展，舊式白話的小說，張恨水，張春帆，何海鳴……以及“連環圖畫”小說的作家，還能夠完全籠罩住一般社會和下等人的讀者。這幾乎是表現“新文學”發展的前途，已經接近絕境了。因為如果新文學繼續用現在這種新式的所謂白話，那麼，他的前途便有一個不可逾越的界線——頂多發展到這條界線，往下就絕對不能發展的了。這條界線，我們姑且叫他“絕種界線”。這是什麼呢？就是相當“博學”的認識漢

字的程度和歐美文法的常識。凡是有可能學得到這兩種智識的人，方才可以希望他們懂得“新文學”。然而這個“可能”的範圍——“絕種界線”的範圍，是很小的，因為這一個可能的價錢是很貴的——從初級小學到很好的初級中學畢業的學費，至少要三四千塊錢。所以舊式白話小說——直到街頭圖書館裏面的連環圖畫小說，可以安穩穩穩的坐在他們的“太平皇帝”的寶座上。新文學呢？頂多也不過發展些新式禮拜六派的勢力，換句話說，就是投降“舊文學”。

第三，戲劇 新式的說白戲——對話戲，照理應當比小說更容易建立現代中國文的“新的言語”：（一）說白戲本身應當是完全的嘴裏面講的白話，而不是書本上寫的白話；（二）說白戲可以不經過漢字而傳達到羣衆方面去。但是，新文學的戲劇之中，至少有百分之七十以上也是用“不像人話的”所謂白話寫的。這種句子，如果在戲台上表演的時候，照着劇本上的念出來，那麼，看戲的人簡直弄到“臨台涕泣，不知所云”。固然，新式白話的詩歌，小說，尤其是戲劇，在最近幾年來有了明顯的進步，其中有一部分真正成熟的作家相當的注意所用的言語。然而這是極少數的。而且這些文腔正確的說白戲，大半都是所謂“愛美劇”的性質。“愛美的”——外國文是“amateur”，通俗的翻譯可以譯做“客串的”。這彷彿只關於戲劇內容的問題，而不是言語的問題。然而這和言語也很有關係。因為戲劇的內容既然是客串性質的——既然是高貴的智識階級出來客串一下的性質，

所以他們戲劇的題材，便自然而然的只限於智識級階的怪僻嗜好，這裏所用的言語，即便是刮刮叫的真正白話，也只是智識階級的白話。例如洪深改譯的“少奶奶的扇子”，“第二夢”，“新月”上去年發表的“骷髏的迷戀者”(三卷一期)等類的東西，難道是羣衆所要看的戲麼？當然不是的。所以在戲劇問題上，更加充分暴露“新文學界”的小團體主義。因為“新文學界”只管自己這個小團體——充其量也不過一萬人，所以，另外的幾萬萬人就自然只能去看“京戲”，或者所謂上海派的京戲，以及第一次“文學革命”遺產的文明戲。新式文學在這方面的發展，也至多只有新式禮拜六派的投降政策，譬如“梅花歌舞團”，“桃花歌舞團”，“新春秋劇團”等等出賣肉感的“新戲”。

總之，五四的文學革命運動，十二年來的成績只是如此！國語的文學至今還沒有建立。中國一般社會的文藝讀物，雖然已經不是“史記”，“漢書”，唐詩，……“唐人說薈”，“宋稗類鈔”，說得更正確些，已經不是樊樊山，袁寒雲，易順鼎，林紓等等的詩古文詞，卻又換了張春帆，何海鳴，張恨水……連環圖畫小說，蔣老五殉情記等等。所以“第三次文學革命”是非常要緊的了。

第三次文學革命的對象是現在的舊文學——舊式白話的文藝，以及高級的和低級的新式禮拜六派，當然，這個革命運動同時能夠開展“新文學界”內部的一種極重要的鬭爭；第三次文學革命的目的，必須包含繼續第二次文學革命的任務——建立真正現代普通話的新中

國文(所謂“文學的國語”)。誰都應當知道：沒有真正現代普通話的新中國文，真正的“新的文學”是不能再發展的了。現在“文藝界”的情形明明白白的告訴我們：“新的文學”正受着“絕種界線”的束縛；“沒有文腔革命，是不能夠澈底實行文藝革命”的。第三次文學革命所以必須要有他自己的“新的言語”——真正現代普通話的新中國文。

四

現代普通話的新中國文的建設問題——不僅是文學範圍裏面的問題。中國現在的日常社會學術政治的生活，各方面都需要新的言語，事實上——民衆的嘴裏面也的確天天在那裏產生着這種新的言語。然而，“文學界”——狹義的文學市場固然已經把文言的東西幾乎完全驅逐出去，而在一般社會生活裏面，文言的東西卻還佔着統治的地位。“新文學界”只顧到自己的小團體，他們和舊式白話文學講和平，甚至於和一般的文言講和平，而沒有積極的鬭爭，那麼，他們只有更加摧殘自己，惡化自己——把新文學的言語自然而然的弄成文言白話雜湊的怪物。這所以和民衆生活之中產生“新的言語”的過程隔膜起來，而且對於這種過程無意之中是加以阻礙。因為這樣，所以我們要特別嚴重的提出建立新中國文的問題，提出第三次文學革命的問題。

首先，我們要來研究中國的語言和文字的現在狀況，亦就要從文言和白話的關係說起。

中國言語和文字的分離而不一致，是比中世紀拉丁文和歐洲各國言語的距離，更加離開的遠，因為拉丁文是拼音的文字，他曾經是活過的言語，而中國的文言，卻根本沒有完全活過。這種畸形怪狀，在現代是不能再容忍的了。可是，五四運動的反對文言鬭爭，做了十年之後，固然還有潘光旦之類的人出來說：“古話文和今話文或白話文究竟能不能劃清界限，是一個疑問”（一九二七年十二月十六日“時事新報”“學燈”）；居然還有許多小學的中學的所謂國文教科書，和全國報紙都還是用文言。這是萬萬不能再容忍的了。

文言和白話究竟有沒有界限？我們來大概說一說中國言語和文字的發展過程。先把各種言語的綽號定出來：

一、中國的所謂古文，可以叫做“古代文言”——這是上古中國文。

二、中國現在所用的文言（報紙，公文等等），可以叫做現代文言——雖然現代還用着，但是始終亦是古中國文，因為這裏的文法（字法，句法）亦不是人話的文法，——根本不成人話。

三、中國的舊式白話——這是近代中國文，這是明朝或者清朝人說過的話，不是現在人嘴裏的話。

四、中國的新式白話——這應當是現代中國文。但是，結果是既

然不會運用現在人嘴裏講的話，又很不懂得利用和改良舊式白話。卻只去因襲文言的文法和外國文的文法——所以是不人不鬼的話。

* * *

第一、古代文言：

劉大白說：古文是“二千幾百年前一般人口頭上流行着的言語”，所以是古人的白話（周朝人的白話），因此，現在這是鬼話了。我以為這是很錯誤的見解。中國最初的文字，和各國太古時候一樣是象形的文字。現在全世界極大部分的先進國家都用的羅馬字母，最初也是腓尼基人的象形字，因為進化的結果，才逐漸的變成一個字母代表一種聲音的拼音制度。但是中國的象形字卻沒有完全變化，說正確些，中國字的變化始終沒有逃出象形制度的範圍。象形制度實在是太古時代所謂“結繩而治”的蛻化。結繩是什麼？這是野蠻人的笨方法：在繩上打一個結，幫助記憶某一件事情，東西或者狀態。象形——是畫一幅小小的圖畫，這比較進步了，可以記憶更複雜些的東西。然而，這根本不是記載聲音的制度。拿這種圖畫的字形做根據，再發展出什麼“指事”，“會意”，“轉注”，“假借”，甚至於“諧聲”，壓根兒就脫離不了象形制度的蠢相。“指事”就是畫符號——深奧一點的象形，“會意”就是猜謎子，“轉注”和“假借”就是夾二纏。至於“諧聲”，就是“秀才讀字讀半邊”，其實，這半邊還是象形的。總之，這種

象形字，根本不是代表聲音的東西。因此，中國的上古文的原稿——劉大白所認為是周朝人的白話，實際上只是周朝人書的許多花花綠綠的符號，而並不是當時說的白話。再則，用這些符號做成功的文章——“詩經”，“書經”，“易經”……最初大半都是韻文。這倒沒有什麼奇怪，各國的上古文的作品，凡是遺留下來的，也大半是韻文。這是因為野蠻時代沒有紙沒有筆，所以重要的歷史事實（國王，諸侯打獵啦，打仗啦，教人種田的方法啦），都一定要編成韻文，教大家唱着，才容易記住。中國的所謂國幣，最初也還要用“湯頭歌訣”的韻文教科書呢。中古世紀的許多技術傳授，往往是用這樣方法——這是當時的生產方法所規定的。科學的機器工業沒有發生的時候，人往往不能用理智的合於邏輯的言語來記載一切東西，而用手工業的特殊方法——熟練的手藝式的文章，就是“知其然而不知其所以然的”方法。這種韻文的傳授，必須另外加以解釋——所以“經”必須有“傳”。這足見“經”本身決不是當時講的白話。就是“傳”亦不是。因為做“傳”的文字本身不是能夠傳達嘴裏說的話的東西。因此“傳”又需要“註”，“註”又需要“疏”。但是，註來註去，疏來疏去，仍舊是書本子上的言語，而不是嘴裏講的言語。所以可以說：古代文言並不是周朝人講過的白話，而只是周朝人書房裏的哼哼調。象形制度之下，文字和言語不但不能夠一致，而且簡直成為另外一國的言語。這種言語根本就沒有活過所以也就不會是“死的”。這種不死不活的書房裏的言

語，本身就最適宜於做韻文：因為這種言語既然是些象形的符號聯系起來，要人記憶得住，最好編成押韻的節奏整齊的文章，叫人念着。所以攻擊古文之中的所謂“律體”（駢文，四六，賦，頌），說他是“不成話”，（劉大白），這是根本用不着的。大家想得通的：就是周朝人也沒有把“詩經”當做白話來說。

這種文言，當然也受着白話的影響。社會生活一天天的複雜起來，言語一天天的進步，純粹的象形制度的畫符的辦法，無論如何是不够用的了。而且文言的本身亦是要記載思想的，而思想實在是沒有聲音的言語，正確些說，是沒有說出口的言語。因此，一方面文言受着社會生活的推動，而逐漸進化到散文，（這是受白話的影響），別方面，文言的腔調自己能够成功一種不是嘴裏說的而只是書房裏念的特殊言語。這只是模仿白話又始終不能變成白話，而只能自成其為一種“文話”。這樣，中國的古代社會就自然發生一種“理想的優美的制度”：君子（貴族）用文言的腔調在自己腦子裏去思想，小人（小百姓）用一般的白話講話。——然而，君子對小人講話的時候不能不用白話，甚至於互相講話的時候也不能不說白話，至多不過加些“文縷縷”些。因此，無意之中文言是受着白話的影響而逐漸進步——就是一天天複雜起來。可是，比起小人講的白話來，君子的文言始終是另外一種言語。他受白話的影響是有一定的限度的。這對於君子倒是“有利而無害”。社會上的一切智識，既然都是用只適合於

文言的象形文字記載着，這些智識就可以由君子獨佔起來，小人沒有份！君子要練習運用這種文言，必須（一）識得很艱深——很蠢笨的許多象形字，尤其艱深的是要人猜謎子的半象形字（會意等等）；（二）熟讀幾百幾千篇古文，使在白話的腔調之外，另外學會一種文言腔調，唱歌似的腔調。這兩層功夫至少要化十年二十年的閑功夫。而這閑功夫是要農奴替他們製造的。因此，他們竭力保持古文的正統，排斥白話對於文言的影響，古文調頭的保存，部分的可以幫助君子階級統治的保存。

我們可以說：秀才念文章和道士的念咒，和尚的念經，有一樣的作用：道士念咒給鬼聽，和尚念經亦是給鬼聽——是用玉皇和菩薩的文腔嚇鬼；秀才念文章給小百姓聽——是用“先王”的文腔嚇小百姓！

到了二十世紀，歐洲的科學來到中國——這當然是跟着帝國主義，以及被他所影響的中國的畸形資本主義發展而來的。於是清朝的君子（嚴復章士釗等類的人物）就想出一條妙計：提倡用古文翻譯科學書。甚至於胡適以來的“新文學家”都在稱讚這些翻譯。甚至於對一九三一年還有人用“半古文”出版科學著作，我不知道這是“是何居心”！據說他們譯書很“鄭重”。“鄭重”的結果是什麼呢？他們是希望是企圖獨佔科學的智識。無論如何，這只證明古文的死滅，古文的沒有用。如果說這些翻譯能夠精確的傳達原文的意思（“信，雅，達”），那麼，傳達給誰呢？頂多也不過傳達給君子——能夠認

識深奧的漢字和領會古文文法(腔調)的人。這樣，這一些人(而且要懂得說文能夠讀子書的人——大約不過兩三千罷)，用這種古文去研究科學，另外一些人(而且是三萬萬幾千幾百幾十萬人)，是只用白話的，安心去做“荷磚伐木之勞工”，聽一個工程師的設計和指揮，用古文來說，就是“出米粟麻絲，作器皿，通貨財，以事其上好了”，不要多管閑事，研究什麼科學！然而，事實上古文本身是不能適用了。能夠真正用古文講科學有幾個人呢？嚴復的翻譯只能證明古文的完全破產。

總之，現代的日常社會生活，現代的學術以至政治生活，不能夠容許古文腔調的保持。即使套着諸葛亮出師表的調頭說：“今歲不征，明年不戰，使共產黨軍閥生火於中原也”，而全篇文章裏面始終到處要發見“絕對無需於階級鬭爭之手段”等類的句子和字眼夾雜着。四六文的電報可以打一個兩個以至於十幾個，但是，通常的政社會生活裏面，不能夠經常的用這種念文章的腔調——書房裏的腔調也許只有書房裏，什麼“十一齡女生”，“十二齡女生”，能夠用這種文腔做課卷——談談絕對和實際生活沒有什麼關係的題目罷？

但是，這種古代文言，居然還有些保存在二十世紀三十年代的中國報紙上！

第二，現代文言：

文言的統治，於是不能夠不靠“讓步”而保存了。

原來，就是“古文”的名稱也是對着八股的“時文”說的。明朝清朝的時候，社會上一般日常應用的文字，已經受着言語轉變進化的影響，而改變了“古樸”的神氣，成了“油腔滑調”。當時應用的公文程式，普通敘事記述的文字，和“古文”是不相同的。當時只要會運用這種“油腔滑調”就已經可以做官，——一般的公文事實上是那時最實用的文字。因此，不要看輕八股，八股卻是這種應用文字的練習課卷呢。有了八股——又叫做“時文”之後，然後古文當做文藝作品，方才稱起“古文”來的。

現在，——從清朝被逼得不能不辦洋務的時候起，直到最近這個時期，就亦有現在的時文——所謂現代文言了。現代文言的來源，大家都知道是最初講洋務的“時務報”，“新民叢報”（梁啟超式的文體）。“新民叢報”曾經批評過嚴復的翻譯，說是太深奧了。當然哪！自從“洋務”一天天的發達，政治的社會的生活，以及日常生活和學術生活，都差不多完全改頭換面。西崽——大大小小的西崽，或者買辦，一天天的多起來。大西崽——例如洋翰林之類固然會學得好古文，或者變相的古文（“深奧”到不可思議的惡劣翻譯）。小西崽可不能，而且他們日常和很廣泛的下等人以及一般“庸俗的人”，是要接觸的。所以他們使用的文字，自然是用古文文言做根據，竭力的對白話讓步，同時，把西洋東洋運來一切種種新術語放進中國的文言裏面去。這樣，便造成了現代文言。

“現代文言”逐漸發展，白話的影響對於他是一天天的增加的。弄到現在，簡直成了絕對不像古文的一種文言。現在社會上最通用的就是這種文言。報紙上記載所謂社會新聞，官廳裏的公文，商店的廣告，工廠的布告……甚至各種科學著作，大半都是這種“不成文”的文言。這種文言雖然受着白話的影響很大，受着外國文的影響亦不小，但是，這些影響也是有限度的。因為：（一）這種言語始終是“文言的言語”——不能用來講話的，他是只能够看，不能够讀的東西；（二）這種言語根本也不能够成爲文學的言語，他本身是以“文言爲體，白話爲用”的系統，一到講起學術文藝生活的時候，這種文章裏面立刻就要夾雜古文的“詞藻”進去。所以這當然根本不能够成爲文學的國語。所謂“文言的言語”，這是中國象形制度之中的特產。各國人都說讀報，中國人卻說看報。中國文言的文字，無論文體怎樣變化，都是只能用眼睛，而不能用耳朵的。現代文言的特點，本來又是站在文言的地位去對白話讓步的，就是：凡是文言裏面原來沒有的字眼，方才採用白話裏面的材料，這當然不會幫助白話一天天的增加學術上文藝上的“白話詞藻”。所以現代文言始終是中國式的古老工具，不能够適應現代的生活。況且要懂得這一種文言，雖然不一定要念熟幾千篇古文了，——因爲他的腔調和白話稍稍接近了些，已經不是書房裏念文章的腔調，而是小西崽翻譯洋大人命令之後，在會審公堂念判決詞的腔調；然而，單是聽了還是不懂的，仍舊一定要

看漢字，而這裏用的漢字，至少也有八九千呢？認識八九千漢字的價錢並不小哩！

第三，舊式白話：

白話文學運動發展之後，一般“新文學界”往往以為“水滸”，“紅樓”的白話，就是所謂“活的言語”。其實，這是錯誤的見解。“水滸”的言語，和“紅樓”的言語，本來是不大相同的。這裏，反映着明朝到清朝白話的變遷。現在一般禮拜六派和一切用章回體寫小說的人，其實是用的“死的言語”——鬼話。這種舊式白話的確是活過的言語，但是，他現在已經死了。這種用當時的言語來寫成的文腔——開始是唐五代的“民間文學家”。在唐以前，大概還只有民歌等類的韻文。唐五代的“俗文學”（燉煌千佛洞發見的舊書）之中，就已經有散文的。宋朝的“平話”小說之後，就比較的更發達起來。跟着宋人的“語錄”，明清的白話告示等等都來了。這歷史的事實證明：用當時白話的言語寫文章，是最能够造成文學的言語的——創作文藝作品，以及講哲學科學政治……。這種文腔的來源，卻的確是嘴裏講的話。唐五代的“佛經演義”是講經的記錄，宋朝的平話小說，據說亦是講的歷史的記錄；到明朝，“說書”早已成爲專門的職業。現在的章回體小說的體材，還保存着口頭上講書的痕跡，例如開頭是“卻說……”，末了是“且聽下回分解”。

然而用這種文腔現在來寫小說，卻已經和現在嘴裏講的話不同

了。這種腔調，現在只有京戲裏的說白，文雅的，可以算是崑腔裏的說白。這些小說裏面，往往夾用着許多文言的句子，掉文的腔調。這是因為雖然這種文腔已經是白話，可是，受着很多的文言的影響，尤其是一般“文人”模仿的。而且這些“文人”只肯用文腔寫小說，不寫別的！

第四，新式白話：

白話文學運動所創造的言語，應當是根據現代普通人嘴裏講的話，加以有系統的整理，調節和組織，而成為現代普通話的新中國文。但是，事實上，現在“新文學”的新式白話，卻是不人不鬼的言語。當然，有很少數的文學家能夠寫出比較優美的通俗的可以讀的文章。然而大半的新式白話的成份，卻是非常混亂的雜湊的。這些成份是：（一）舊式白話的腔調——例如“既如此，我便將她的信撕了”之類的句子，甚至於有些根本是文法上講不通的；（二）文言的腔調——例如不說“如果”或者“假使”，而只寫一個“若”字，不寫“那麼”，而只寫一個“則”字；（三）外國文法的“硬譯”——例如“我決不是要由這一點，在同志里培進斯基上頭豎起十字架來”。請問：這種腔調，是我們日常講話，演講的腔調麼？如果用這種腔調，真正一個個字的念着，去對人家講話，或者在講演壇上去講演，那我可以斷定：一定要引起“閨堂的”大笑！這樣，這種新式白話仍舊是只能夠用眼睛看，而不能夠用耳朵聽的。他怎麼能夠成為“文學的國語”呢？恐怕還是叫做新式文言

妥當些罷？

對於上等人，也許可以滿意“現代文言”——用來日常應用，新式白話——用來寫高級趣味的文藝作品，社會科學的著作等等。只苦了下等人！不要緊！用舊式白話寫幾本“連環圖畫”，給你們看看，咱們這樣分工合作勞資互助罷！

五

總之，五四運動之後的十二年，中國的所謂“國語的文學和文學的國語”，都還沒有建立起來。而不注意在一切日常生活之中，去組織整理現代社會裏自然生長着的“新的言語”，就是不去建立“文學的國語”，那麼，所謂“國語的文學”也是無從建立的。現在中國的言語，實在處於極端混雜的狀態之中：

古代文言還存在着——政治家的電報，遺老遺少的私塾和學校裏，都常常用着古文和四六。現代文言是統治着——報紙上一般新聞的記載，官廳的公文，商店的廣告，工廠的布告，銀行的報告，種種科學教科書，政治論文和學術論文……。新式白話只算一種高尚玩具——新式的詩歌小說戲劇，一部分社會科學自然科學的著作和論文，一般新式雜誌的論文（其中有許多實質上是現代文言，不過把“的嗎了呢”代替“之乎者也”罷了）。舊式白話算是低級趣味的玩具——舊式小說的“創作”以及“下等人”的讀物。這四種言語同時存在着

——我們只要看一看“申報”，他簡直天天是在開中國言語的“古物陳列館”。要懂得“申報”的全部，差不多就必須在中國的“本國譯學館”畢業。這是多麼奇怪的怪現狀！如果你跑到倫敦，忽然看見英國最大的報館，以及一切出版物，同時用着拉丁文，古英文，中世紀英文（Middle English）等等言語，卻偏偏不用現代英文——倫敦街上你所聽見的言語，那麼，你的感想是怎麼樣呢？

“第三次的文學革命運動”是非常之需要的了。

現代普通話的新中國文是必須建立的，這是文學革命運動繼續發展的先決條件。現代普通話的新中國文是什麼？首先，這應當是和言語一致的一種文學。當然，書本上寫的言語和嘴裏面講的言語，多少總有點區別。這是很自然的。但是，書本上寫的言語應當就是整理好的嘴裏講的言語，因此，他可以比較複雜些，句子比較的長些，字眼比較的細膩些。然而他不應當比較嘴裏講的言語起來是另外一種的言語。所以必須注意：使紙上字的言語，能夠讀出來而聽得懂，就是能夠“朗誦”。其次，這種文字應當和言語一致，是說和什麼言語一致呢？應當和普通語一致。普通話不一定是完全的北京官話。本來官話這個名詞是官僚主義的。當然，更不是北京土話。現在一般社會生活發展的結果，所謂五方雜處的地方是“文化的政治的經濟的中心”，能夠影響各地方的土話，自然而然的叫大家避開自己土話之中的特別說法和口音，逐漸形成一種普通話。這種普通話大半和

以前“國語統一籌備會”審定的口音相同，大致和所謂北京官話的說法相同（例如不寫‘啥物事’，或者“乜”，或者“麼事”，而寫“什麼”）。這種普通話不必叫做國語。因為：第一，各地方的土話在特別需要的時候，應當加入普通話的文章裏，才更加能夠表現現實的生活（例如小說裏的對語之中，有時候是會有這種需要的）；第二，各地方的方言——例如廣東話，福建話，江浙等等話，應當有單獨存在的權利，不能夠勉強去統一的。現在只是要用中國的普通話來寫文章，而不用土話或者方言。將來是不是不需要另外建立一種用廣東的普通話來寫的廣東文，或者其他的“方言文”，這是要看將來各地方社會的政治的發展程度和一般情形來決定的。總之，現代普通話的新中國文應當有一個總的原則，就是：適應從象形文字轉變到拼音文字的過程，簡單些說，就是只能夠看得懂還不算一定要聽得懂。現在只舉一個例子：說“閉關主義”會和普通話讀音的“悲觀主義”相混的，那麼，我們應當放棄文雅的“閉關”兩個漢字，而寫“關門”兩個字。——不寫閉關主義而寫關門主義。

現代普通話的新中國文必須是真正現代化的。這就是說，必須寫現在人口頭上講的話。這裏尤其要注意言語之中最重要的部分：所謂虛字眼——關係詞（preposition），聯絡詞（conjunction），代名詞跟字尾。現代中國研究言語學的人（例如沈步洲，王古魯），有一種“妄自高大”的學說，說中國古代的那種孤立語——沒有字尾變化的

言語是比英法拉丁文都要進步！事實上，中國現代的言語，正在進化到有字尾的狀態。例如名詞的字尾“子”（桌子，凳子，椅子的子）“兒”（瓶兒的兒）；動詞的語尾“着”，“了”，形容詞的語尾“的”等等。再則，大家還有人以為中國言語是一種“單音節的言語”（monosyllabic language）。其實，中國的言語早已開始變成“多音節的”，尤其是現代的中國話，單音節的字眼已經很少的了。我們只要翻開字典，一個一個字的看下去，自己心上讀一讀：那一個字是單獨講的時候聽得懂的。這種字——“單音節的字眼”已經不很多了。因此，我們應當注意：現在人口頭上講的“人話”已經是多音節的有語尾的中國話。但是，新式白話之中，時常可以看見違背“人話”規則的文字，甚至於整部的小說或者政治論文。例如“他的女(朋)友，實(在)令〔叫〕我(覺得)驚奇〔奇怪〕”——這樣一句小句子裏面，就要有許多錯誤！（上面那句子裏，我加上圓括弧的地方是應當增加的字，加上方括弧的地方是應當換掉的字）。再則，現在的中國話，有許多虛字眼和“紅樓”時代或者“水滸”時代不同了。但是，一般“文學家”尚且不注意。例如：不寫“我把兩隻梨子喫了”，而寫“我將二梨喫了”，不寫“跟”（and），“和”（with），而寫“及”，“與”；應當用兩個字的地方，往往只寫一個。這算是白話！

當然，並不是說不能採用文言的材料。正確些說：可以採取漢字做“字根”，來製造許多新的字眼。這是言語一天天豐富起來所

應當做的事情。但是，一定要遵照現代化的原則。例如：“安定”，“嚴重”，“隔膜”……這些都是用漢字的材料製造成功的新字眼。然而如果寫“癡愚”，就不如寫“呆笨”，如果寫“緘默”，就不如寫“不做聲”——爲什麼？因爲白話裏面原來有的字眼，應當儘先採用，因而那些讀出來聽不懂的漢字，應當儘可能的完全不用。

現代普通話的新中國文，應當用正確的方法實行歐洲化。中國言語的歐化是可以的，是需要的，是不可免避的。現在的普通話裏面，事實上也有些歐化的成份。但是，必須有正確的方法，爲什麼“政府”“法律”……等等新名詞——三十年前的新名詞，現在很通行，大家都不覺得這是東洋化的中國字眼了？因爲這些新字眼的製造方法，是合於中國言語自己的規律的。當初也有許多“硬譯”的名詞，他們自然淘汰了。現在許多翻譯的書，甚至於自己“創作”的書，爲什麼像各國文那樣難懂？因爲歐化的方法不正確。第一，字法方面，應當明白中國言語自己的字法，根據中國字法來採用歐洲“印度日耳曼語族”的文法。例如中國的副詞（adverb）有些地方須要加一個“的”的語尾（例如，“你慢慢的走罷”），有些地方卻是用不着的，形容詞也是這樣（例如，我們不一定說：一張紅的桌子）。但是，“新文學”裏面，卻往往是在每一個形容詞副詞後面，一概加上“的”和“地”的語尾，甚至於寫“幽默的地”這一類的字眼！第二，句法方面，應當歐化——應當很自然的加上必須的輔助句子，去形容那個主要句子。但是，譬如

說何以不寫：“她是一個寡婦，有兩個女兒一個兒子——她……”而一定要寫：“她是有兩個女兒一個兒子的寡婦……”或者寫“有着兩個女兒一個兒子而做着寡婦的她……”。請問這是優美些麼？不見得。如果文藝應當是給平民羣衆聽的藝術作品，那麼，這種歐化句子讀出來，簡直是極惡劣的中國話，一些兒優美意味也沒有。難怪“說書的”，唱“灘簧的”比“新文學家”高明！第三是章法方面。固然，文藝作品可以儘量的採取“歐化”的章法——就是敘事寫景是可以顛倒的。但是，應當知道這種章法不是歐洲言語本身的特點。中世紀的歐洲，一樣有過中國“今古奇觀”式的章法。意大利的“十日談”就是這樣的文章。開始是姓什麼，叫什麼，住在什麼地方……這樣順着敘說一件一件的故事。這是比較呆笨的。但是，讀者，是不是應當顧到的呢？我認爲必須顧到“某種”讀者的程度，可以爲着他們特別寫一種簡明的章法；也可以用所謂“歐化的”章法而在每一段說明前後事實的聯系，——這樣去領導中國讀者到更複雜的章法方面去。假使儘是要人家猜謎子的東西，那麼，自然只有會猜謎子的人來讀。

現代普通話的新中國文必須羅馬化。羅馬化或者拉丁化，就是改用羅馬字母的意思。這是要根本廢除漢字。廢除漢字的理由，不用多說。第一，漢字是十分困難的符號。聰明的人都至少要十年八年的死功夫。平民千字課只够寫寫簡單的信，記記簡單的帳。能够用平民千字課學科學嗎？當然不能夠。第二，漢字不是表示聲音的

符號。根據這種符號要創造“新的言語”，一定必然的只能造出比古文更麻煩的言語——僅只是紙面上的書本上的言語。漢字存在一天，中國的文字就一天不能和言語一致。第三，漢字使“新的言語”停滯在“康熙字典”的範圍裏面，頂多只能從“說文”裏面去找“古音古義”等來翻譯現代的科學的字眼，而不能夠盡量發展——採取歐美科學技術的新名詞。例如：“什麼”總是日常言語之中最普通的字眼了，然而你看那個“麼”字是多麼困難。這種漢字對於“平民下等人”，簡直是活受罪；對於一切兒童也是消耗他們精力的罪魁。同時寫着這種漢字，時常因為漢字的字形已經能夠表示相當的意義，所以寫的人都自然而然的偷懶，不肯照着口頭上應當講的聲音去寫：明明應當寫“我到上海的時候兒”，他偏偏只寫“我到上海時”。至於翻譯現代科學技術的新名詞，用漢字來譯音，一定只能找着許多冷僻的字。而且這種譯音很自然的有許多是用上海口音譯的（因為上海是工業中心），等到寫成漢字，再用所謂官話去讀這幾個漢字，簡直弄成了莫名其妙的字眼：Telephon 譯成德律風，而商務印書館出版的白話詞典，用注音字母注上“Deliufuen”的聲音！所以總而言之，要寫真正的白話文，要能夠建立真正的現代中國文，就一定要廢除漢字採用羅馬字母。我們可以把一切用漢字寫的中國文叫做“舊中國文”或者漢文，而把用羅馬字母寫的中國文叫做“新中國文”。或者簡直叫做“中國文”，而革掉漢字文的“中國文”的頭銜——因為漢字不是現代中國四

萬萬人的文字，而只是古代中國遺留下來的士大夫——百分之三四的中國人的文字。

所以，現代普通話的新中國文，應當是習慣上中國各地方共同使用的，現代“人話”的，多音節的，有語尾的，用羅馬字母寫的一種文字。創造這種文字是第三次文學革命的一個責任。

一九三一，五，三〇。

羅馬字的中國文還是肉麻字中國文？

一

“中國文化的能够統一，和對於異族的同化力的強，主要的原因何在呢？我以為就在於同文政策的實行。這所謂同文政策，不但是所寫的文字相同，而且所用的文腔文法也是相同。地域很廣，交通很不便，方言方音很複雜，外來的或原有的異族又很多；如果大家各用拼音文字，分別拼出方言方音的人話，便可以有許多種的文字，許多種的文腔，而文化便不這樣統一了。所以中國歷史上統一文化，同化異族的力量，就仗着：（一）不用拼音文字而用衍形文字；（二）不用各地分歧的人話的文腔，而用標準統一的鬼話的文腔。……咱們所用的衍形文字，因為咱們所用的語言是孤立語，而孤立語在現在語言學者估定的價值上，又被稱為比較進步的；所以能不能改用拼音文字和要不要改用拼音文字都是一個問題”（劉大白著“白屋文話”，214—215頁）。

劉大白是反對“鬼話”文言很急烈的人，他尙且反對拼音文字，足見得“新中國文”這兒的阻礙有多麼大了。劉大白接着說：“現在用標準統一的人話的文腔，來做統一文化和同化異族的工具，一定合用，

而且比標準統一的鬼話的文腔更合用，是可以斷言的”。

我們特別提出劉大白的話，正因為他是白話文運動的“健將”，他的主張，可以代表“急進的”文腔革命的意見。這種意見是什麼樣的立場呢？彷彿和章士釗的意見一樣。章士釗在二十五年以前，還是簇新的人物。他可以贊成文藝革命——維新主義保皇黨式的文藝思想，但是，不能贊成文腔革命——專用白話而廢除文言。現在，劉大白也是可以贊成文腔革命，但是，不能贊成文字革命——用羅馬字而廢除漢字。

這種意見的最後防線是什麼？

第一、是主張同文政策，以為必須統一中國文化，甚至於要同化異族，這就一定用同一種的文字，同一種的文腔。

第二、是主張保存漢字，認為這種文字可以統一文化，而且認為中國現代的白話還是“孤立語”，而孤立語算是進步的，——這種孤立語適宜於用漢字那樣的衍形文字，不能夠用拼音制度，亦不必要用拼音制度。

至於反對廢除漢字改用拼音文字的其他種種意見，那是更加守舊，更加頑固，我們不必細說。現在只就上面所說的兩點來討論。

首先我們要說明的是：同文政策是不應當有的。

中國的漢族在古代歷史上固然是文化先進的民族，遠東的安南、

暹羅、緬甸、高麗、日本都受着他的影響，而採用漢族的漢字。遼、金、夏、元、清等北方民族征服了中國，而亦仍舊受漢族的同化影響，曾經模仿漢字而開始製造他們的文字（例如遼、夏、金）。可是，所有這些民族所以受到漢族文字影響的原因，卻都在於漢族的商業資本的剝削關係。軍事上被漢族征服的，是很明顯的爲着適應和漢族通商而不能不採用漢字的。軍事上征服漢族的，也因爲自己文化發展的階段比漢族落後，等到和漢族接觸之後，只能夠適應中國式的商業資本和封建制度的社會關係，而採用漢字，甚至於完全放棄自己的文字（例如滿清）。就是日本，也因爲當初文化發展比較的落後，而採用遠東文化的先進民族的文字。總之，中國漢字在遠東的“同化作用”，完全依賴經濟上生產力發展的程度。當時中國漢族經濟上生產力的首先發展，產生了中國紳士階級的文字，比較落後的遠東民族的紳士階級，就自然成了漢族紳士的學生。

現在，中國自己的文化程度，在世界的政治經濟舞臺上，不能不承認是比較落後的了。日本是超過了中國一世紀。其他的遠東民族，都自然在文化上接受先進的歐美影響，而不再受中國的“領導”了。中國現在還說要同化異族，用什麼東西去同化人家呢？難道還想學英國的同化印度，美國的同化非列賓，法國的同化安南，日本的同化高麗麼？他們的經濟發展，產生了帝國主義，所以能夠實行強暴的同化政策。他們是真正的帝國主義，比中國式的漢唐清“帝國

主義”強大千倍萬倍了。中國自己事實上已經做了他們的屬國，像安南曾經做中國的屬國一樣，中國現在的公文都有些地方不能不用英文(例如上海工部局政府的治下)，和安南曾經不能不用漢文一樣。中國還想用這種政策去對付蒙古西藏新疆嗎？中國不知道聯合這些民族去反抗帝國主義嗎？如果要聯合他們，就一定要表明自己拋棄對於他們的侵略壓迫和同化政策。

再則，同文政策是不可能的。

古代中國的漢字，流傳到安南，日本、高麗等等，事實上，不過像歐洲各國當初逐漸採用羅馬字母，東歐斯拉夫各民族逐漸採用所謂教會斯拉夫的字母一樣。實際上，所形成的並不是一種文字，而是好幾國的好幾種的文字。歐洲中世紀各國的紳士貴族用拉丁文，可是，各國民衆日常所說的話，卻是各國本地的話。這算得同文嗎？當然不是。遠東的古代，各國紳士都多多少少用過漢文，然而各國民衆所說的話，卻仍舊是各地的“土話”。難道各國紳士同用一種文字，就算同文嗎？幾萬萬民衆不算人的嗎？！所以嚴格的講起來，同文是不可能的。

就全中國本部來說。古代各省的秀才舉人的確用的是同一種的漢文文言，可是中國各省的民衆說的卻是北京話，廣東話，上海話……所有這些，都證明用着漢文的漢字，實際上，並不曾實現什麼同文。這種同文政策早已破產。

只有到了現在，經濟的發展勾通了向來差不多是隔離的區域，方才產生一種可能——可以形成中國各省人大致共同可以懂得的普通話。這種普通話的擴大發展，以至於統一，卻是自然的過程，不能夠用什麼同文政策——國語政策來強迫的。因為社會生活和政治學術上，都有共同通用的言語的必要，所以產生“普通話”。但是，同時，中國現在經濟發展的階段，還沒有完全建立真正全國的統一市場，因此，各地——各區域的民衆的日常生活仍舊有相當隔離的狀態，而言語是日常生活裏面的東西，不是大學院裏面的學問所能夠統一的，真正的民衆文藝也正產生於這種“民間”，所以上海調廣東戲……的文學，仍舊保存着方言文學的色彩。如果要用同文政策——就算用現代人話之中的一種北京話，來做標準國語，而抑制各種方言的發展，那亦是反動的。而且是不可能的。

現在最適當的辦法，是適應着自然發展出來的普通話，製造一種新中國文——用羅馬字母拼音的文字，作為全國通用的文字，同時，只要有必要？可以用這種字母同時製造拼音的廣東文、江浙文、福建文、……這才是發展民衆文化的道路。

其次，同文政策是不必要的。

廢除漢字採用羅馬字母而製造拼音制度的新中國文，方才能夠真正達到“言文一致”的目的。現在用漢字寫的白話文，大半是“不成話”的白話。這種白話文，仍舊是讀出來聽不懂的文字，仍舊不能

够不看看漢字的形體，——不看漢字只聽聲音是不能够懂得的。而漢字的形體非常的複雜，非常的困難。所以即使漢字有“同文的作用”，也是划不來的：用着漢字，至多只能使幾萬人看着可以懂，至多只能使北平鄉下紳士和廣東鄉下紳士能够“筆談”，兩方面猜謎子似的猜一猜要說的話，彷彿中國人和高麗人“筆談”一樣。可是，這反而使幾萬萬人根本不能够受到教育，根本喪失研究科學的工具。這種“同文”簡直是不必要的。而且用着羅馬字母，反而可以使一切學術政治方面的名詞和字眼，不但形體統一，而且讀音也統一。至於日常生活之中的字眼，雖然各地方方言不同，然而也容易互相學習，因為這些字眼都是用同一種字母拼起來的。因此，許多方言之中的字眼和成語，可以加入普通話，使他豐富起來。這樣，等到中國社會的經濟政治發展到了相當的真正統一的程度，中國的言語文字自然會統一起來。這可見更用不着同文政策。何況，利用羅馬字母的拼音制度，還可以剝奪學閥獨佔智識的可能，還可以充分吸收歐美的科學技術的術語，而不被漢字所束縛。

二

反對拼音制度的，還有一個理由，就是說：——中國文是“單音節制度”(monosyllabic system)，單音節的字眼之中同音字非常之多，所以不能够用拼音方法。

甚至於有人以爲中國文字是“孤立語”(isolating language),這所謂“孤立語”居然算是進步的,而“孤立語”的特點就是單音節制度,所以用不着採用拼音方法。

這種“理論”根本是不能成立的。本來現在言語學上的分類——把世界各國言語分成三種:(一)曲折語(梵文,拉丁文,德文……),(二)結合語(土耳其文等等),(三)孤立語(中國文,安南文)——是不精確的。一般言語學者以前認爲曲折語比孤立語進步,也是不對的。這種學理上的論斷,說來話要太長了。此地我們只說一說現代中國文是不是比法文德文進步呢?! 中國的漢字制度是不是比拼音制度進步呢?

首先,所謂“孤立語”的定義是很含混的,我們可以不用這個名詞。然而說到具體的中國文字,我們不能不說這是比較落後的文字,比較落後的言語。如果“孤立語”這個名詞之中只包含兩種要素:第一是字頭字尾的運用和變化在孤立語是沒有的,第二才是極大多數的字眼因爲沒有加上字頭字尾的習慣所以是單音節的。那麼,“孤立語”當然比“曲折語”落後。如果說:譬如英文的字尾變化比拉丁文簡單了,因此,英文比較拉丁文起來是“孤立語”化了;如果說:英文文法的形式部分的簡單化是進步的現象,那麼,這所謂“孤立語”當然比“曲折語”要進步。可是,這和中國的漢字制度根本沒有關係。因此,我們可以斷定:說中國言語文字比較現代的英德法俄……等國

的言語文字進步，這簡直是“妄自尊大”，這是利用現在言語學學說一般的含混和幼稚，用訟棍式的“夾二纏”方法來誇張所謂東方文化。

中國言語的落後，是因為經濟發展的落後：一切社會關係的比較簡單，比較野蠻，使中國人對於物件，事情，時間的種種關係沒有精確的概念，所以中國言語是很貧乏的——名詞不夠用，形容詞粗淺，動詞的概念模糊，尤其是細密的前置詞缺乏——前置詞的缺乏使這種言語裏面表示方位的能力非常薄弱，而且最顯著的是中國言語文字裏面的所謂本質上的名詞，形容詞，動詞等等，不能夠變化自己的概念來表現更抽象的意思（例如動詞當名詞用，名詞當動詞用等等的方法，在中國文裏面是非常笨拙的）。中國文字所以停滯在象形制度，半象形制度，以及猜謎子似的謎畫制度和所謂“會意假借”制度，也是因為以前經濟發展的停滯。承認中國言語文字的落後，一點兒也沒有什麼可恥；倒是“妄自尊大”的誇張中國文是進步的文字，反對拼音制度，懷疑拼音制度的可能，這是沒有勇氣克服一切困難去適應現在中國民衆的真正活的言語的進化——這才真正可恥呢！這是“貴妃醉酒”裏面的太監的態度。

中國現代言語發展的情形，已經必需要採用拼音制度，必需要最澈底的文字革命——就是完完全全廢除漢字。只有這樣，方才能夠超過漢字的一切束縛而進步起來，使中國文字一天天的豐富，無論在文學方面和一切科學方面，都能夠適應現代的社會生活。

中國現代的言語還是單音節制度麼？還是狹義的“孤立語”麼？已經不是了！

如果認為漢字寫的古文文言是中國文，那麼，當然很難用拼音制度，甚至於絕對不能夠用。例如“衣”(i)這個聲音的同音漢字，照比較常用的來算，就有一百五十六個，把平上去入分開來算，單是去聲字，也有九十五個。可是這種漢字古文，根本上不能夠算中國文，這只是中國紳士文，而且是古代中國紳士文。這種文字只是紳士寫着看的，而不是一般民衆說的話，不是一般民衆讀着能夠懂的。這是中國紳士畫的符籙，他的作用根本就不在於聲音，而只在於形體，所以也就用不着什麼拼音制度。這種文字，的確是最狹義的“孤立文”(不是“孤立語”，因為他從沒有擔當過言語的職務)。他不但沒有字尾字頭等類的附加音節，並且差不多完全是單音節的。中國古代的字除出最早的音譯的外國字(例如琵琶，葡萄等)以外，差不多沒有兩個音節的字眼。

這種文字是在民衆言語的影響，以及外國言語的影響之下，逐漸發展成功多音節的言語。尤其是最近三十年來，日本歐美的影響，使中國現代文差不多完全改變了一種面目。固然，因為漢字的幾千年的束縛，現代中國話裏面還留着好些單音節制度的痕跡，然而，拼音制度的實行已經成為完全可能的事情。

現代的中國話顯然已經是有字尾的言語。中國各地方的“方言”

——民衆嘴裏講的俗話都已經是這樣的言語，而且各地方的字尾都不相同的。看這些字尾——文法上的“形成部分”的異同，就可以知道各地方的言語系統。如果用拼音方法寫出北京話，江南話，廣東話，福建話……，我們可以看出這些言語之間的分別，並不比英國話和德國話，俄羅斯話和波蘭話，法國話和意大利話之間的分別小。不過中國因為許多原因，政治上的發展沒有形成“廣東國”“江南國”……所以言語上的分化也沒有機會形成各個獨立的廣東文，江南文……。可是，要在這些方言之中採取一種來強迫統一“國語”卻是不可能的。事實上僅僅因為北京曾經是好幾百年的政治中心，所以他的言語成爲所謂官話，這種官話在各省人的運用過程之中產生一種事實上的普通話——文法上的“形式部分”大致相同，讀音上彷彿相同，這是在互相讓步的原則上形成出來的新的言語，這是各地土話和官話的互相讓步而混合的過程。各地方言的字尾字頭，我們在這裏不能夠詳細說。一句總話，這些活的言語都和古文文言不同——都有字尾的。現在我們只舉普通話的例子：

現代普通話的名詞字尾有“子”“例如桌子”“碟子”，或者採取北京的“兒”“例如女孩兒”等。形容詞副詞的字尾是“的”“例如大的”“小的”“吃飯的”“慢慢的”。副詞的特別“助詞”是“得”，例如“唱得好聽”“拉得緊緊的”。動詞的分詞式的字尾有“着”“了”，例如“他站着看書”“我吃了飯出門”等等。如果除去了這些字尾，簡直說不

成話。並且這些字尾，很難用漢字表現出來。因此，我們可以想像得到：古代言語未必是完全沒有字尾的，或許因為漢字寫不出來，所以省略了。只要看古文的書籍之中有些地方偶然露出這種字尾的痕跡，就可以推想到中國言語的發展受到了漢字的多大障礙：字尾沒有寫完的機會，沒有表現的充分可能，所以不能發達起來；而字尾的豐富可以使言語文字的表現力加強，表現的意思更加精確。

再則，現代的中國話，不管是方言還是普通話，兩音節以上的字眼一天天的增加起來，而單音節的字眼減少下去。只要拿一篇報紙上的新式文言文和古文比一比，尤其是拿“紅樓夢”“水滸”和新式白話小說比一比，就可以看得出來。這是中國言語發展的現象：(一)這使字眼豐富意義精細起來，例如“偉大”，“巨大”“龐大”和“大”這四個字眼各自有不同的意義，(二)這使同音相混的困難絕對的減少下去，例如“石頭”，“城市”，“開始”，“裝飾”等等，(三)造出許多新式的字尾，例如“資本家”的“家”，“民權主義”的“主義”等等。這種新字的形成(例如增加，勝利，形勢，狀況，……)固然都是用的漢字的“字根”，然而亦可以運用外國文字的字根，加上中國的字尾(例如“浪漫”，“浪漫的”，“邏輯”，“邏輯的”等等)。這裏，中國的漢字尤其顯得討厭而累贅。譬如說“家庭”的“庭”字的本來意義，在白話裏面已經沒有單獨的用處。北方人說“院子”，南方人說“天井”；你們可聽見有人說“在庭裏”這樣的一句話麼？聽了這樣的怪話，你們會懂得麼？！所

以“家庭”這個字眼(word)裏面的“庭”字(character = hiéroglyphe)已經沒有字眼的資格，而只有一個字根的資格。但是這個字一定要“庭”，不能夠寫“亭”，“停”。這簡直是無意識的混蛋辦法，使一般民衆在這種艱難的書法之下喪失接近科學的可能，——認識簡單的文字至少要佔十年二十年的功夫！至於用漢字來譯外國字根的音，那更是困難的事情，因為這裏用的漢字往往是特別生僻的字。

總之，中國現代普通話已經是有字尾字頭的言語，字尾字頭的變化恰好是又簡單又合理的；中國現代普通話已經是多音節的言語。這種言語需要一種新的文字——用拼音方法寫的文字，而且他本身已經是可以用拼音方法寫的言語。多音節的字眼多起來，就不怕同音的漢字，例如“家庭”，“停止”，“雷霆”等等字眼裏面的“庭”的聲音，都可以一樣的寫“tin”。單音節的字眼，也有自然的字尾來分別，例如“亭子”。即使沒有字尾的，也沒有多少同音的了，而且中國單音節的字眼雖然比歐美文字多些，可是，現在也不過一千二百多個——這是連有字尾的字眼都計算在內了。

三

中國的文字革命必須澈底的廢除漢字。現在的“注音符號”運動，雖然已經發動了十五年，可是仍舊是停止在“注明聲音”的作用，並沒有堅決的決定用拼音文字來代替漢字。因此，這種注音符號頂多只

是一種幫助所謂“統一國語”的工具。而且注音符號的形體仍舊是採取漢字的偏傍，即使完全用這種符號來寫拼音制度的文字，也有一個很大的缺點：就是仍舊和世界先進國家通用的羅馬字母不一致。現在土耳其，韃靼，……以至於安南，蒙古都已經實行採用羅馬字母，或者正在開始研究採用羅馬字母的方法。所以中國要改用拼音字母，就應當採用羅馬字母（拉丁文的字母）。

一九二六年北京政府教育部公布一種羅馬字拼音法式，到一九二八年南京政府的大學院又宣布這種羅馬字拼音法式，加以更詳細的說明，用大學院令規定這種“國語羅馬字”為“注音字母第二式”。這可以說是一個進步。但是，既然後來又改稱“注音符號”足見並不廢除漢字，——漢字是主體，注音符號只是注在旁邊的表示聲音的符號罷了；——而且“國語羅馬字”又叫做“注音字母第二式”，足見原來的注音字母並不廢除，不但“國語羅馬字”同時應用，而且還是注音字母的第一式呢。這種麻煩複雜的辦法，實在苦了我們小百姓。這些，暫且不去說他。現在我們要批評一下“國語羅馬字”的缺點。

南京政府公佈的“國語羅馬字”是趙元任先生發明的，我們可以稱為“趙元任式的羅馬字”。這種趙元任式的羅馬字的詳細辦法，可以看趙元任著的“國語羅馬字對話戲譜——最後五分鐘”（中華書局出版）。現在我們只摘出這種羅馬字的要點來：

（大學院公布的）

一、聲母

b(ㄅ). p(ㄆ). m(ㄇ). f(ㄈ). v(ㄨㄛ)*. d(ㄉ). t(ㄊ).
n(ㄋ). l(ㄌ). g(ㄍ). k(ㄎ). ng(ㄍ)*. h(ㄏ). j(ㄐ).
ch(ㄑ). gn(ㄍ)*. sh(ㄕ). j(ㄐ). ch(ㄑ). sh(ㄕ).
r(ㄖ). tz(ㄗ). ts(ㄘ). s(ㄙ). z(ㄗ)*, …… y(ㄩ).
w(ㄨ). yu(ㄩ).

二、韻母

y(). a(ㄚ). o(ㄛ). e(ㄜ). é(ㄝ)*. i(ㄨ). u(ㄨ).
iu(ㄨ); ai(ㄞ). ei(ㄟ). au(ㄠ). ou(ㄡ). an(ㄢ).
en(ㄣ). ang(ㄤ) eng(ㄥ). el(ㄨ); ia(ㄨㄚ). io(ㄨㄛ)*
ie(ㄨㄝ). iai(ㄨㄞ)*. iau(ㄨㄠ). iou(ㄨㄡ). ian(ㄨㄢ).
in(ㄨㄣ). iang(ㄨㄤ). ing(ㄨㄥ). iong(ㄨㄥ); ua(ㄨㄚ).
uo(ㄨㄛ). uai(ㄨㄞ). uei(ㄨㄟ). uan(ㄨㄢ). uen(ㄨㄣ).

(註一)表有*號者今音不用或罕用。

(註二)聲母ㄐ.ㄑ.ㄒ.僅有齊撮(只拼ㄨ和ㄩ).ㄐ.ㄑ.ㄒ.僅有開合(只拼ㄚ.
ㄜ.ㄝ.ㄨ).故可同用j. ch. sh 三母而不混以避字形過於繁細。

(註三)ㄨ.ㄨ.ㄩ.日本兼聲韻兩用,故國語羅馬字亦列 y. w. y(u).在上聲
去聲之齊撮韻字別無聲母時須將第一字母改爲 y 式 w, 如 -iee,
-uay 獨用時作: yee(也字), way(外字)。但如改後形與他韻
混或全無元音時則在第一字母前加 y 或 w, 如 -eu, -uh 獨用時
作: yen(兩字), wuh(霧字)(並非 yu, wh)。

uang (ㄨㄤ). ueng (ㄨㄥ); iue (ㄩㄝ). iuan(ㄩㄢ).

iun (ㄩㄣ).

三、聲調

(國語羅馬字和注音符號的分別,在於他能够精細拼出平上去入的所謂聲調,根據北京讀音分陰平陽平上聲去聲——沒有入聲):

陰平:(1)用“基本形式”,如 hua 花 shan 山。本式包括輕聲字(不分平上去入的字),象聲字,助詞,如 ma 嗎, aia 啊呀。

(2)但聲母爲 m. n. l. r 者加 h, 如 mhau 貓 lha 拉。

陽平:(3)開口韻在元音後加 r, 如 char 茶, torng 同, parng 旁。

(4)韻母第一字母爲 i, u 者改爲 y, w, 如 chyn 琴, hwang 黃, yuan 元;但 i, u 兩字母爲全韻時改爲 yi, wu, 如 pyi 皮, hwu 胡, wu 吳。

(5)聲母爲 m, n, l, r 者用“基本形式”, 始 ren 人,

(註四)注音字母對於“知, 疑, 詩, 日, 茲, 此, 四”等字未製韻母, 今以 y 表之。

(註五)“東, 送”與“翁, 甕”等不同韻, 故ㄨㄥ分爲開口 ong 與合口 ueng 兩韻, ㄩㄥ韻音近齊齒, 故應作iong.

min 民, lian 連。

上聲:(6)單元音雙寫,如 chii 起; faan 反, eel 耳。

(7)複韻母首末字母爲 i, u 者改爲 e, o。如 jea 假 (jia 家), goan 管 (guan 官), shea 許 (shiu 虛), hae 海 (hair 孩) hao 好 (hau 耗);但既改頭則不再改尾,如 neau 鳥 (niau 嘴) goai 拐 (guai 乖)

(8) ei, ou, ie, uo 四韻準第(6)條,如 meei 美, koou 口, jiee 解, guoo 果。

去聲:(9)韻尾爲 -i, -u, -n, -ng, -l 或 -(無)者各改爲 -y, -w, -nn, -nq, -ll, -或 h, 如 tzay 在, yaw 要, bann 半, jenq 正, ell 二, chih 器。

以上是趙元任式的國語羅馬字的拼音制度,用這種制度的確已經可以廢除漢字(雖然南京政府的教育部和大學院還沒有決定廢除漢字)。可是這種拼音制度有很多的缺點,而且是很重要的缺點。現在我們分三部分來批評:第一是聲母問題,第二是韻母問題,第三是聲調問題。

第一、聲母問題

聲母,又叫做輔音,普通叫做子音 (consonant)。趙元任式的國

語羅馬字裏面的子音之中，單純子音(b, p, d, t 等)是沒有問題。至於複合子音(tz = ㄗ, ts = ㄘ, j = ㄐ, ch = ㄑ, sh = ㄒ), 那就太拘泥於發音學的學理和英文的習慣了。因此，j (ㄐ), ch (ㄑ), sh (ㄒ), tz (ㄗ), ts (ㄘ)等的配合是很不整齊，很沒有系統的。例如 ts(ㄘ), 尤其是 tz (ㄗ), 是中國很常用的音，雖然這些子音在音韻學的學理上是複合的(是 t+z 和 t+s 的混合音), 可是在中國字母表裏卻可以各自採取一個羅馬字母來表明他們。字母表是預備幾萬萬人用的，不必完全合於學院式的原理。英法人的這兩個音比較少用，所以用慣 tz, ts 的符號；意大利就用 z 代表 ts 的音，德文的 z 也是 ts 的聲音，就是因為他們這種聲音用得多。而且中國普通話的讀音是採取北方音，北方音之中捲舌的四個子音：ㄐ, ㄑ, ㄒ, ㄗ, 是非常之多——這是北方民族的影響，中國古音裏面是沒有的(參看黃侃的著作)，中國南方長江流域，尤其是江浙，以至於福建廣東，這種捲舌音也是很發達的，甚至於完全沒有的，爲着要使普通話裏面這種子音，對於南方人更加容易學習起見，爲着要使他們即使不能夠完全學得會，可是勉強可以聽得懂起見，最好編成下列的系統：

z (ㄗ) 不捲舌的	zh (ㄗ) 捲舌的
c (ㄘ) 不捲舌的	ch (ㄑ) 捲舌的
s (ㄘ) 不捲舌的	sh (ㄒ) 捲舌的

j (ㄐ) 不捲舌的 jh (ㄑ) 捲舌的

z 代表 p 是很自然的。中國人學英法文的時候，常常這樣讀錯的。何況普通話裏面沒有 s 的濁音 z (英法文的讀音)。(江浙一帶這個 s 的濁音 z 雖然很多，可是，江浙話用拼音文字的時候，可以爲着這個音在 z (p) 字母上加一個符號，變成 ẓ 或者 ẓ́)，所以中國普通話的字母表裏可以叫 z 代表 p 的聲音，而 zh 就是 s 的捲舌音出。

c 代表 ㄘ 亦是很適當的，在各國字母表之中“c”最沒有一定的讀音。而且拉丁文之中“c”原來有時讀做 ts 的聲音的。對於中國，如果把“c”作爲 ts 的音，那麼，ch 剛剛是他的捲舌音 ㄘ。

s 和 sh 的關係不必解說了。

至於 j，趙元任把他當作 ㄐ，這是單純的採用英文的讀音，而英文讀音是最不規則的。j 在極大多數的用羅馬字母的國家。大都讀做 i 的子音（像中國漢字“移”的子音），希臘文的名稱叫做“jot”。德國、捷克、波蘭、意大利（聖經上的名詞如 Joan = 約翰等等）……都是這樣讀的。j 的捲舌音 jh 可以代表 ㄑ，——湖南人讀“人”字爲“jin”普通話剛剛是 jhen = ㄑㄣ，——這個 ㄑ 的聲音本來比英文極少用的拼音“zh”的音，法文的 j，尤其是俄國的這個音，都要軟些。固然在嚴格的音韻學學理上，不是這樣解釋，但是替中國製造字母表，是可以這樣通融辦理的，因爲這樣更加容易記憶，更加通俗些。

趙元任把羅馬字母“r”代表注音字母的ㄖ，這是很不妥當的。普通人家看見 ren，大概都會讀作“輪”字，而不是“人”字，遇見“rou”大概讀做“樓”，而不會讀做“肉”。如“rou”照趙元任的拼法，應當讀做“肉”，那麼“Roma”可以讀成“肉麻”，——“羅馬字”變成了“肉麻字”了。“r”還是應當用做“兒”(兒)音的代表。這個音，在注音字母裏面是當做母音用的，甚至於完全不做子音。這也是講不通的。例如“兒子”顯然可以拼做 rez，這裏，“r”顯然是一個子音。江浙話裏面“杭州”的“杭”“豪少”(快快的)的“豪”，都是這個子音。趙元任式的羅馬字都用“l”來代表注音字母的“兒”(兒)，而叫“el”等於“兒”字。這更是不妥當的辦法。本來“l”的聲音有兩種：一是軟音，一是硬音，普通英法文裏的 l 大都都是軟音，波蘭文之中就兩種都有：軟音的寫做“l”，硬音的寫做“ł”就是“l”的中間加了一個符號“/”。中國的，l 尤其北京音，差不多完全是硬音的，所以中國字母表裏面的“l”可以不加記號一概認為是硬音的“l”。趙元任卻把他認做是軟音的，因此，他拼陰平的“l”起頭的字音，反面要多加一個“h”使他硬化，例如拉=lha。同時，他因為把“r”代表了ㄖ，沒有字母可以代表“兒”(兒)了，於是又把“l”來代表“兒”(兒)。可是 le(勒)的子音“l”和“re”的子音“r”是很不同的，而趙元任卻把兩個都寫做“l”勒=le，兒=el。這實在太含混了。

“兀”這個聲母雖然在北京音裏面，可以取消，例如“岸”=兀弓，

可以簡單的寫做“ㄋ”，然而在帶鼻音的母音“ㄨ”裏面卻用得着他，所以趙元任把 ng 來代表他，例如“ㄨ”寫做 ang，杭 = 厂ㄨ = hang，這又是對於英文拼音法太拘泥了。英德文的 ng。在中國字母表裏，也可以簡單化：在“n”上面加一個符號寫做“n̄”。這是因為中國的複合子音要常用，尤其是複合母音多得很，應當儘可能的節省字母，否則一個音節要寫三，四，五個字母，實在是很麻煩的。

再則注音字母的ㄐ，ㄑ，ㄒ，是複合子音，中國話裏用得非常多，而且讀法比較的特別：ㄐ，ㄑ，ㄒ，只拼“j”“q”“x”，因此照趙元任的辦法把他們取消是可以的。但是，他把這幾個字母併到ㄔ，ㄒ，ㄒ，去卻是一個缺點。ㄔ，ㄒ，ㄒ是中國很多的音，我們查 *Wade* 的“漢英字典”的時候，可以覺到 ch, ch' 和 sh 項下的字多到不堪。而且ㄔ，ㄒ，ㄒ是捲舌音，而ㄐ，ㄑ，ㄒ，的讀音舌頭的部位比較是很前的。南方人很容易讀ㄐ，ㄑ，ㄒ，而不容易讀ㄔ，ㄒ，ㄒ。因此，我們主張用 g, k, h 來代替他們。中國普通話（以及江浙話）裏面，正則的 g, k, h, 亦不和 i, iu 拼切的，所以可以簡單的定出一條公律：“凡是 g, k, h, 遇見 i, iu 的時候，都要軟化，”變成ㄐ，ㄑ，ㄒ的聲音例如雞 = gi, 欺 = ki, 希 = hi; 居 = giu, 區 = kiu, 虛 = hiu。這樣，一則可以省掉一大批用 zh, ch, sh 的複寫子音的音節，二則容易學習。至於注音字母的“ㄥ”，那是可以完全取消的。

第二、韻母問題。

韻母就是元音，通常叫做母音(vowel)。可是，中國的特別的注音字母的“韻母”可以和母音不同的，他可以包含好幾個的“元音”。現在爲着便當起見，仍舊叫“母音”好了。中國音之中，不但除出單純母音還必需有複合母音的寫法，而且複合母音用得很多，複合母音寫成羅馬字母之後，可以分做：(一)帶鼻音的，如 an(ㄤ)，aŋ(ang ㄤ)，en(ㄣ) eŋ(eng ㄣ)，in(ㄣ) iŋ(ing ㄣ)，un(ㄨㄣ)，on(ueng, ong, ㄨㄥ)，(二)兩個母音複合的，例如 ia, ei 等等，(三)三個母音複合的，例如 iou, iao 等等，(四)一個母音和另外一個鼻母音複合的，例如 ian, uan(uang) 等等，(五)兩個母音和另外一個鼻母音複合的，例如 iuan。這當然是很複雜的，可是因爲中國字母的拼法是剛在製造的時候，不像歐洲各國的文字已經經過好幾百年的變遷，所以並沒有那種無理的拼合，例如英文的 oo，法文的 eu 等，而應當是每一個複合母音，只要把他裏面所包含的幾個母音讀得很快併成一個就可以得到正確的發音。

趙元任式國語羅馬字所規定的母音，也有好些缺點。

“a”“o”“i”“u”是沒有問題的。

“e”在趙式拼法之中有很不合理的讀法：le=勒，這裏的 e 是“厄”的聲音，如果照這種讀法，那麼，sheu 就應當是“什烏”的拼合聲音；可是，趙元任式的國語羅馬字裏面，卻又把 sheu 讀成“許”。這個“e”究竟是“厄”的音，還是“衣”的音呢？

“y”的讀音是最成疑問的——趙元任式的“y”：(一)是半母音的，i，例如 i=衣，yi=移，(二)又是整個的母音，相當於“i”的陽平，例如 chyn=琴，(三)又是知，痴，詩，日，茲，此，四的母音，例如 chy=癡，sy=絲等。

“知，痴，詩，日，茲，此，絲”的母音，本來是中國母音之中的一個特別母音。製定注音字母的時候，大家拿他沒有辦法，就草率的決定不要母音，併在子音虫，彳，尸，冂，冫，匕，厶，裏面。這當然不是辦法。關於這個母音的分析，中國的以及外國的許多音韻學家有許多理論，這裏不能夠詳細的說。總之，中國讀這七個字的時候，除出子音之外，顯然有一個母音在內。這個母音其實正是中國的“自然母音”，不但“知痴……”等，七個字裏面有他，而且一切其他的母音，都受他的影響。最適宜的羅馬字母，可以代表這個母音的，還是 e。這裏，可以利用法文的啞音 e 成例。我們可以規定：e 在其他的子音後面讀做“厄”，但是在虫，彳，尸，冂，冫，匕，厶的後面是啞音，在母音的前面是“厄”的聲音，但是在母音後面是啞音，微微帶着“i”的聲音。如果在虫，彳，尸……等後面要讀“厄”的聲音，或者在母音之後要讀“厄”的聲音，那麼，可以寫作 é，例如“什麼”=shéme，“碟子”=diéz。

趙元任把 iu 代表 ɿ。可是 ɿ 的聲音可以用 y 代表。y 在希臘文裏面叫做 upsilon，本來有和 ɿ 相近的聲音。同時，因為拼音時候的變化，也可以變成 iu。

至於複合母音，那麼，我們以爲：

么可以寫作 ao，不必寫 au，只有必須辯明 u 的韻尾時候再寫 au。

丕可以寫作 ae，不必寫 ai，只有必須辯明清楚的 i 的韻尾時候，再寫 ai。

第三、聲調問題。

中國的“平上去入”的聲調，各地方都不相同。北京的四聲，江浙的七聲八聲，廣東的九聲……自然都可以用字母表示得出來。但是，是不是有這種需要呢？我們以爲是不需要的。第一、讀古文時候的四聲——“康熙字典”上註明的四聲，只是讀書的腔調，並不是說的腔調。第二、說話的時候，因爲多音節字眼的發達，所以每一個漢字的聲調都比較的模糊起來，各種聲調互相變化，並且許多變成所謂“輕聲”（無所謂平上去入的普通聲音）。所以現在中國白話裏的聲調不過是一種“特別的重音”——“音節內部的重音”用不着表示在拼音方面的，而且很難表示的。總之，用字母，甚至於用五線譜來表示聲調，只是學院裏研究音韻學的工夫，不能夠寫到通常的文字裏面，去給幾萬萬人應用。例如趙元任自己精密研究的結果，說：“一”字單念，在數字詞尾，或句尾，念陰平“衣”；在陰平，陽平，賞聲前念去聲“意”；在去聲前念陽平“移”，——這樣，一個“一”字就有三種念法，“不”字亦是這樣。其他的單字，尤其是上聲字，和別個字拼合成一

個字眼的時候，大半要改變原來的聲調，在一句裏面，因為上下文的影響，也同樣發生這種改變。這樣情形之下，怎麼能夠把聲調完全表示在字母的拼法上呢？！即使能夠，這樣寫出的文字——拼法也是十分的艱難。

因此，我們主張聲調的拼法是不需要的。

現代普通話的聲調，尤其沒有表示的必要，因為他本身就很模糊。在多音節的字眼裏面，各個的漢字，聲調讀得不正確些，一樣能夠懂得。只有單音節的字眼，在嘴裏說的時候，自然而然的要和同音字眼分別，因此才讀出比較清楚的聲調來。而且這種聲調——日常說慣之後，改變了原來的聲調性質，所謂音高的分別——而的確變成了子音上或者母音上的分別。至於製定拼法的時候，這種分別也一定要在十分必要的時候，方才採用。這樣，可以使新中國字的拼法得到最大限度的簡單化。至於讀的時候，在習慣上自然可以讀出相當的聲調來的。歐美各國的文字——同樣是寫法和讀法“不盡相同的”。我們固然決不採取英文那樣的混亂拼法，同時，我們至多也只能夠達到德文那樣的清楚程度。

中國單音節字眼的母音上和子音上的分別，實際上只要表示普通母音和長聲母音的不同，普通子音和重讀子音的不同就夠了（註）。

（註）有四個類似的聲音而必須分別的，只要四五個例外，例如：冤，圓，遠，怨。

例如：ma 是麻，mea 是馬，mma 是罵。但是“辱罵”就只要寫“jhuma”好了，用不着寫“jhumma”。如果照趙元任式的拼法——聲調在每一個字眼，每一個音節都拼出來，那麼，學習的時候對於大多數人都是非常之困難的。例如“便當”一定要寫“bianndanq”，“方法”一定要寫“fangfaa”，“訓練”一定要寫“shunliann”——這個字眼只兩個音節，卻有十一個字母，少一個不行！這是仍舊沒有脫離漢字的束縛，結果，差不多造成一種既非漢字又非羅馬字的文字。

四

最後，還有一個問題：既然採用拼音制度，那麼，用什麼一種讀音做標準呢？趙元任式的國語羅馬字是根據注音字母用北京音做標準的，叫做什麼“標準國音”。這種辦法的理由，據說是各國都是採用一種方言來做國語，逐漸“打倒”其他的一切方言，而在中國，彷彿是北京話最有這種資格。

這種“理論”實際上是不通的。各國的國語固然大抵有一種方言做基礎，但是，事實上必定攙雜其他許多方言的影響，在讀音上，甚至於文法部分的變化上，都有這些影響的痕跡的。在中國，這種情形更加厲害。一種方言要有做全國普通話的基礎的資格，必須這種方言的地方真正是經濟的文化的中心，同是又是政治的中心。中國恰好還沒有這樣的中心，北京以前是政治的中心，但是並不是經

濟的文化的中心。前清好幾百年的時期之中，白話固然把北京話當做官話，文學的言語卻用極混沌的所謂江南話的讀音做官音的：文章詩詞之中的平上去入和韻脚，都是以江南音做標準的。現在，北京連政治中心的資格都喪失了。最近三十年來，凡是新的研究學術所用的言語，工商業發展之中的技術上的言語，政治上社會交際上的言語，事實上大半發生於“南邊人”的嘴裏，——江、浙、贛、粵、湘、鄂、川等省的人的嘴裏。同時，這裏又並沒有歷史遠久的一個中心城市；大家只能學着北京話。結果，勢必至於是“藍青官話”變成實際上的普通話。例如大學雖然在北京，可是北京大學的教授們學生們卻百分之九十以上只能夠講“藍青官話”。在北京以外的人更不用說了。工廠裏，市場上，會議場裏……一切“五方雜處”的地方並不是大多數能夠說道地的北京話，只要少數人犧牲自己方言的全部，而是大多數人各自犧牲方言的某些部分，去學那種半吊子的北京話。這種情形之下，如果要拼法完全照着北京的讀音，北京的腔調，這對於極大多數的人是要感覺到十二分的困難的。所以我們認為還是用注音字母的第一時期（1925年以前）所審定的讀音做標準，比較的好些。第一、譬如多數用普通話的人能夠辨別“基”和“濟”，“溪”和“七”，“希”和“西”的，但是，北京話卻沒有分別。¹⁶因此，我們寧可保存這種分別。第二、北方人的虫，彳，尸，口，——捲舌音讀得很重，而南方人學的時候，往往變成 p, ɤ, ʌ, ʌ'，因此，我們寧可製定 zh,

ch, sh, 和 z, c, s, 相對的子音。假如南方人把“知識”這個字眼，讀做“zesé,”而不能正確的寫做 zheshe, 那麼，亦勉強可以懂得。（現在有幾種速記制度。就用一種符號記載“zh”(虫)和“z”(丌)等類的兩個子音的)。第三、北京人讀“北平——”beiping, 而南方人——beping, 把北, 拍, 墨等字，讀做 be, pe, me。這種短音的“e”是應當保存的。再則“薄”北京音讀做 bao, 而普通話讀做 bo, 這種“o”的母音的拼法亦應當保存的。n(兀)的子音也可以保存。

總之，應當根據普通讀音來製定現代中國普通話的拼音文字。同時，北京話，廣州話，上海話……都可以用這種字母表或者加以相當的符號去拼音，如果有這種必要，簡直可以特別製定廣州文等等。這樣，我們用“藍青官話”做普通話的大致標準，豈不是有叫入笑話麼？讓那些人笑話好了！第一、這些人是新式的學究——學院主義派的學者，他們儘管跟着旗人笑，大多數的普通人還是仍舊說他們的“藍青官話”。第二、過二三十年，這些學者不知道怎樣——死了呢，活着呢，而這種“南腔北調的普通話”一定通行得更廣泛了！

五

中國的現代白話——普通話（以及各地方的主要方言），應當採取拼音制度，用羅馬字母拼音，製定一種新的中國文，完全廢除漢字。現在，我們批評了趙元任式的“國語羅馬字”之後，提出我們所擬的

中國現代普通話的羅馬字拼音方法，根據這種方法寫出來的中國文，應當逐漸代替漢字制度的舊中國文。這種拼音方法是：

第一、新中國文的字母表

a b c d e (é) f g h i j k l m n (ñ) o p (q) r
s t u (v) w (x) y z (ž)

(註) q, v, x 三個字母在普通話裏面不用；v 在拼南方音時候有用“ž”也是這樣。x 和 q 在借用外國字的時候可以用，亦可以譯成 ks (x) 和 k (q)。

這二十幾個字母的名稱是：

a 阿, be 伯, cé 赤, de 得, é 厄, éf 厄夫, ge 格, he 黑, i 衣, ji 移, ke 克, él 厄勒, ém 厄姆, én 恩, o 惡, pe 潑, qu (ku) 苦, ér 厄兒, és 厄思, te 特, u 烏, ve 物, wu 無, éx (éks) 厄克思, y 迂, ze 資。

e 叫做啞音 é (啞音厄)；ñ 叫做 ñe (額 = 注音字母的兀ㄛ) ž 叫做 žeid (等於英法文的 z, 等於注音字母的閏母ㄗ’)。

第二、新中國文的子音和母音

一、單純子音(括弧裏面注的是注音字母)

b (ㄅ), p (ㄆ), m (ㄇ), f (ㄈ), w (ㄨ), [v (ㄨ)]。

d (ㄉ), t (ㄊ), n (ㄋ), l (ㄌ), r (ㄖ)。

g (ㄍ), k (ㄎ), n̄ (ㄣ), h (ㄏ)。

g(i)(ㄍ), k(i)(ㄎ), h(i)(ㄏ)。

z (ㄗ), c (ㄘ), s (ㄙ), j (ㄐ)。

二、複合子音：

zh (ㄓ), ch (ㄔ), sh (ㄕ), jh (ㄑ)。

三、單純母音：

a (ㄚ), o (ㄛ), é (ㄝ), e (ㄜ), i (ㄨ), u (ㄨ), y (ㄩ)。

四、帶鼻母音：

an (ㄢ), en (ㄣ), in (ㄨㄢ), un (ㄨㄣ)

añ (ㄢ), eñ (ㄣ), iñ (ㄨㄢ), on (ㄨㄢ)

(註) en 和 eñ, in 和 iñ 的分別比較的小，有些人很難分辨得出來，所以亦可以在 n 上面不加記號——不加分別。至於 on, 永久是注音字母的ㄨ韻拼音的，所以 n 上面根本不用加記號。

五、複合母音：

甲種——ae (ㄞ), ei (ㄟ), ao (ㄠ), ou (ㄡ)

(註) 甲種複合母音之中，第一個母音是主要母音，第二個只是音尾（韻尾），和帶鼻母音的 n 或 ñ 一樣的，所以這些第二個母音都只有半母音的價值。

乙種——ia (ㄨㄚ), ié (ㄨㄝ), io (ㄨㄛ), ua (ㄨㄚ), ue (ㄨㄝ), uo (ㄨㄛ), ye (ㄨㄝ)。iae (ㄨㄞ), iou (ㄨㄡ),

iao (| 幺), uae (ㄨ ㄞ)

(註)乙種複合母音之中，第一個母音是注音符母的“介母”所以只有半母音的價值，而主要母音是第二個。至於 ire 等“三合母音”之中，第一個字母亦是“介母”，可是，因為他後面的是甲種複合韻母，所以主要的母音是第二個，而第三個亦只是半母音。

丙種——ian (| ㄢ), uan (ㄨ ㄢ), yan (ㄩ ㄢ), ian̄ (| ㄢ̄)
uan̄ (ㄨ ㄢ̄), iun (ㄩ ㄨ), ion (ㄩ ㄨ)。

(註)丙種是帶鼻複合母音這裏第一個母音也是“介母”，所以主要母音亦是第二個。

因此，我們可以得到一個公律：複合母音雖然是好幾個母音組合起來的，可是其中只有一個是主要母音，其餘在前或者在後皆母音，都應當認為是半母音。所以複合母音只能認為是一個音節（雖然裏面有幾個母音，可是只當一個母音用），而這個主要母音，除出甲種複合母音之外，都是第二個。這個公律對於我們很重要，因為底下論到“變聲”字（保存“聲調”的字）的時候，正要利用這個公律規定特別拼法。

這樣綜合起來，爲着便利起見，可以規定便於誦讀的子音表和母音表如下：

子 音 表	母 音 表
b, p, m, f, w.	a, o, é. iae, iao, uae.
d, t, n, l, r.	i, u, y. an, en, in.
g, k, ò, h.	ia, ié, io. an̄, en̄, in̄.

gi, ki, ni, hi.		ua, ue, uo.	un, on, iun.
z, c, s, j.		ye, ao, ou.	ian, uan, yan.
zh, ch, sh, jh.		ae, ei, iou.	ian, uan, ion.

第三、新中國文的拼音規則

(一) g, k, h 在 a, o, e, u 之前是硬音,但是在 i, y 之前卻是軟音,例如: gi=幾, ki=欺, hi=希; gy=拘, ky=區, hy=虛。

(二) w 和 j 是相當於 u 和 i 的子音,不作為半母音用的。例如:衣=i, 移=ji; u=烏, wu=無,(這“移”“無”“和”“衣”“烏”的分別的確存在口語之中,而且這種分別的確是有沒有那一個子音的緣故,不必用“陰平”“陽平”的分別來解釋)。

(三) e 在子音 b, p, m, f, w, d, t, n, l, r, g, k, h, h 之後是硬音,就是“厄”的聲音。e 在子音 z, c, s, j, zh, ch, sh, jh 之後卻是軟音,所謂啞音 e, 彷彿是稍微開口的“i”的聲音。e 在別一個母音之前是“厄”的聲音,在別一個母音之後就是啞音 e, (在兩個母音之間也是啞音)。

(四)子音z, c, s, j, zh, ch, sh, jh 之後,以及母音之後,需要 e 發出“厄”的聲音的時候,就在 e 字母加一個記號,變成 é。例如 she=詩, shé=蛇, 什等字。ie 等於 i 的長音, ié 卻等於注音字母的ㄟ, 例如: die=地, 而 dié=碟。

(五)凡是意義上成立一個字眼 (word) 的,雖然漢字要寫兩三個

字，而新中國文卻寫成一個多音節的字眼：例如“因此”寫做“ince”。（注音字母上所謂“詞類連書”。可是“詞類”是 part of speech; word 的意思仍舊應當用“字眼”這個字眼來表明）。一般講來，字尾也要連寫，而且可以省去 e 的母音：例如“他怕了”寫做 ta pal, “他的馬”—— tad ma, “一雙筷子”——i-shuan kuaez。

(六)凡是一個字眼之中，前一音節和後一音節連接起來，而後一音節的開始是 i, u, y, 的時候，那麼，這裏的 i 要變成 j, u 變成 w, y 變成 ju。如果是 a, o, e 的時候，那麼，兩個音節之間，加一個“,”的記號（例如平安——pin'an, 黑暗——he'an）。

(七)新中國文所採取的羅馬字母，即使有不得已要加上記號的時候，例如 è, ò, ù, 也都是可以用任何一種記號的：', ` , v, ^, ~, ^, - 等等都可以。一定要排斥用各種各式的特殊記號來表示各種一定的聲音或者聲調的辦法。再則，遇見可以省去記號的地方，就要省去，例如：en 和 on, in 和 in 的區別很微細，大多數人不能夠分辨的清楚，所以亦可以省去 on 和 in 的 ò 上面那一個記號，而把這四個韻併成兩個韻。這可以聽憑寫的人的自由。

第四、新中國文的“變聲字眼”的拼法。

(一)中國文裏面的“變聲字眼”是：(1) i, u, y 在多音節字眼之中，以及單獨成爲一個字眼的，已經大多數變成 ji, wu, ju 的聲音

(2)用 i, u, y 開始的字眼,已經大多數變成用 ji-, w-, ju- 開始;(3)其他一切單音節的字眼必須讀着“變聲”方才聽得懂的,例如“鼓”字讀做“gu”就會誤會是“箍”,所以必須另外寫做“geu”;(4)兩音節的字眼亦有少數同音的,必須在“字根”上用變聲的拼法,方才分辯得清楚,例如:“股東”,“古董”,“鼓動”,就要寫做——gudon (股東), gudeon (古董), geuddon (鼓動)。(這種同音的字眼,單音節的雖然比較多些,可是,大多數每一個音至多只有三四個同音的字眼;有十個以上的是例外;至於兩個音節以上的字眼,這種同音的字數是非常之少的)。

(二)採用“變聲”拼法的範圍應當是很小的,以“可以不用就不用”為原則:

(三)第一、單音節的字眼,如果不“變聲”就一定要誤會到別的意思的,方才採用變聲拼法。(例如 i, u, y 獨用的字眼)。

(四)第二、最常用的單音節的虛字眼,數詞字眼等等,雖然照理要變聲,仍舊不必“變聲”。例如“就”應當是 zziou, 而只要寫 ziou。

(五)第三、單音節的字眼,有同音字的,雖然可以加上字尾,可是加了之後仍舊有混同的可能的時候,必須仍舊用變聲拼法。例如“怕了”是 pal, “爬了”是 peal; “李子”是 liz, 梨子是 liez。

(六)第四、兩音節以上的字眼,仍舊有同音字的,那麼,按照字根的“變聲”,採用適當的變聲拼法,例如上面所說的“股東”,“古董”,

“鼓動”。不過這樣的同音字眼，事實上非常之少，可以用各個審定的辦法。

其餘的“字”一概不用變聲拼法。大約的審查可以告訴我們：用這種方法之後，完全同音的字眼（按照變聲拼法之後仍舊同聲的字眼）非常之少的了，至多不過三四個字，而且大半一個是動詞，一個是形容詞……等等，不容易混淆的了，例如：凍，動，洞都是“ddon”。可是，這種“同音異義”而且同一寫法的字眼，數目並不比英文多，反而比英文少了。在上下文的中間顯然可以分辨的了。

（七）一般的規律是：同一個漢字，在單獨成爲一個字眼的時候需要變聲拼法，可是，在他和別的漢字拼成兩個音節以上的字眼的時候就不需要變聲拼法。這裏的例外很少，可以用各個審定的辦法來規定的。

（八）字尾或者字頭，虛字眼在口語裏面和漢字本來的讀音差不多大半不相同了，所以要有特別的拼法。再則，極常用的字，例如“是”，“不”，“沒有”，“沒”，可以有省略或者特別的拼法。舉例如下：

阿 a	一個 ige	那末 neme
罷! ba! 把 ba	啦 la	-子 -z (名詞字尾)
的 de (底, of, 又是的)	咯 lo	-兒 -r (名詞字尾)
-的 -d (形容詞, 副詞字尾)	嗎 ma	-頭 -tou (名詞字尾)
·了 le (動詞的助詞)	末 me	是 sh

-了 -l (動詞的字尾)	-未 me	-是 -sh (“可是”
-着 -zh (動詞的字尾)	啞 ne (呢)	“但是”等的“是”)
個 ge	那 na	沒有 mejeu
得 de (副詞的特別助詞)		沒 mej

(註)這裏我採用了些趙元任著的“最後五分鐘”裏面附的一篇文章。

(九)變聲的方法，只採用兩種，加上原來的的基本形式，至多只有三種拼法，例如 fu——敷，feu——扶，ffu——付。這裏兩種“變聲”：一是長聲母音，二是重讀子音。重讀子音是清聲的子音，差不多每個中國子音都可以重讀；本來中國的子音比英文的都重，和法文的相近，而這種重讀子音還要重些。至於複合的子音，那麼，只要重疊第一個子音：zh—zzh, ch—cch, sh—ssh, jh—jjh。這種拼法大致可以表示所謂“去聲”。長聲母音，一般的是在原來的母音前面加一個 e 或者用其他方法，目的是在使“主要母音”移前一點。這可以表示陽平或者“賞半”(上聲根本可以不用)。長聲母音的表示方法如下：

(原來) (長聲)	(原來) (長聲)	(原來) (長聲)
e —— ee	in —— ien	a —— ea
é —— eé	in̈ —— in̈è	ia —— iea
ei —— éi	u —— eu	ua —— eua
en —— een	o —— eo	ae —— ai

eñ — eeñ	uo — euo	ao — au
i — ie	ou — oe	an — ean
ié — (無)	un — uen	añ — eañ
io — (無)	on — eon	y — iu

(原來) 長聲 (原來) 長聲

ye — iue	ue — uei
iun — yun	ian — iean
ion — yon	iañ — ieañ
iae — iai	uan — euan
iao — iau	uañ — euañ
iou — ieu	yan — iuan
uae — uai	

(註)變聲只要兩種，已經完全够用，例外的可以各個審定。

* * *

總之，拼音制度的新中國文應當完全脫離漢字的束縛，用羅馬字母拼音，——拼音的方法儘可能的簡單而有系統，一方面，在寫法上只保存極必須的口語上自然有的“變聲”，而廢除聲調，別方面，儘可能的應用多音節的字眼，而避免單音節的，——這樣，既然可以使書面上的文字儘量採取口頭上的讀音，就是極大多數民衆所習慣的所容易學習的普通話，亦就是用最寬泛的最軟性的拼法；同時，又可

以使極大的民衆更加容易學到科學上，技術上，政治上，社會運動之中的新的字眼，以及音譯的外國字眼；於是，中國的言語和文學可以逐漸的發展，變化，進步而豐富起來。這就是我們這個草案的意思。這要希望中國的外國的朋友努力幫助，糾正草案之中的，錯誤和缺點的。

一九三一，七，二四。

普通中國話的字眼的研究

一

現在的普通中國話，顯然已經不是所謂單音節的言語，而是多音節的言語。現在中國活人嘴裏說的話，不但和古文式的或者時文式（註）的文言不同，不但和五四式的半文言，所謂“白話文”不同，並且和舊小說式的白話不同。舊小說式的白話，可以勉強說是明朝時代的白話文，或者清朝時代的白話文，因為這是從宋元平話以來的記錄說書的稿本。單就這個意義上來說，這種白話文也已經是死的言語了。固然，舊小說式的白話文，因為用那種不能夠拼音的漢字制度的緣故，所以離着真正正確的口頭上說話的記錄還遠得很：凡是比較複雜的議論或者描寫景緻的地方，一定攙雜着文言，凡是用文言的成語可以簡省篇幅的地方，也一定用文言的字眼和句法，——這是舊小說白話的特點。然而這種白話文裏，始終可以看得出明朝清朝的白話，已經不是純粹的單音節的言語。很可能的是：中國人口頭上

（註）“時文”就是那種沒有古文腔調的文言，例如報紙上的新聞，工部局的告示，商店的文言廣告，有些大學教授寫的文言教科書等等，換句話說，就是更加單調的梁起超式的文言。

的言語，原本是多音節的（自然，和歐洲的印度日耳曼語族比較起來，中國的單音節的字眼要多得多），而因為中國不用拼音制度，所以書面上的文字就總是簡省，成爲一個漢字代表一個意義的情形。因為漢字制度的這種束縛的力量，所以影響到言語方面，使口頭上的說話，也不能夠充分的迅速的發展出許多多音節的字眼，以及比較複雜而有用的文法上的形式。總之，明朝或者清朝時代的言語，的確是多音節的，這件事是可以算已經證明的了。

例如：“嫂嫂，休要不識羞恥，我武二不是沒人倫的豬狗——吃你這半杯。那婦人滿臉漲的通紅”。（“水滸”）

至於現代的中國話，那是更不必說。中國的社會生活，從政治的，學術的，直到日常的生活，經過了帝國主義和資本主義的洗禮，已經發生了極大的變動。實際生活的需要，已經發展了新式的言語；一切新的關係，新的東西，新的概念，新的變化，已經這樣厲害的影響了口頭上的言語，天天創造着新的字眼，新的句法，使文言的漢字不能夠再束縛牠。而漢字已經成了僵屍。中國的言語要充分的發展下去，要成爲現代的，能夠適應廣大羣衆的新的文化生活，就必須完全全廢除漢字。爲什麼？因為不但漢字無論如何不能夠使幾萬萬人很容易的受着教育，很便利的用最少的時間就可以運用文字，而且漢字的存在阻礙着新的言語的文法上的進步，阻礙着接受歐美先

進國家的科學藝術上的新的字眼，新的概念。現在我們暫且不談這個問題。我們只說：現在中國人口頭上的言語，已經是大部分變成了多音節的了，尤其在要表現複雜的精確的意義的時候，我們嘴裏說出來的字眼，大半是多音節的。

因此，可以說：只有完全不懂現代言語學和文法學的人，方才會說中國言語還是單音節的，只有這種人方才會把現代真正白話文之中的每一個漢字當做一個字眼(word)。(註)

二

中國現代普通話裏的字眼，既然大半多是多音節的，那麼，每一個漢字又是什麼呢？現在是不是每一個漢字還保存着牠的原來的意思呢(比如說罷，“康熙字典”上註明的意思呢)？

單音節的字眼，就是只有一個聲音的字眼，自然寫起來，也只用一個漢字，例如“我”，——這一個漢字代表着“我”這個字眼的意思，同時，也代表着“wo”這個音節的聲音。所以單音節字眼的一個漢字一方面是一個字眼(word)，別方面又是一個音節(syllable)。至於

(註)字眼就是能够代表一定的意義的一個聲音或者幾個聲音。現在中國許多研究文法的人把 word 譯做詞類，這是不對的，因為，詞類的意思是 parts of speech。我們以後都應當用“字眼”來代表 word，用“漢字”代表 character。

多音節的字眼，那就不同了。多音節的字眼，是有兩個以上的音節連絡起來成一個字眼，寫起來，就要用兩個，三個，四個，五個漢字。例如：（一）“已經”，（二）“資本家”，（三）“個人主義”，（四）“國家主義者”。這裏的每一個漢字僅僅只有音節的作用，沒有字眼的作用。一個“已”字說在嘴裏的時候，根本沒有意義，一個“經”字，一個“義”字，一個“者”字……都是這樣。所有這些字，都只有在一定的字眼裏面，代表着一定的聲音而已。所以，假使你給人家說：“我已來”，而不說“我已經來了”，那麼，聽的人簡直不知道你說的是什麼鬼話！

所以我們對於上面的問題的答覆是：一個漢字能夠代表一定的意義的時候，牠是一個字眼；一個漢字在口頭上說話的時候單獨不能夠有意義的，牠就不是一個字眼，——因此，這種漢字在口頭上絕對不能夠保存牠原來的意思。一般的講，漢字已經只有音節的作用，就是在單音節的字眼裏，大多數的漢字也早就喪失了原來的“象形會意制度”之中的意思。

在這個原理的基礎上，中國話的採用拼音制度，採用大多數先進國家所用的羅馬字母，已經是完全可能的了。可是，還有一個問題應當先研究清楚的。這就是口頭上的白話的多音節字眼，根據什麼樣的規則而形成的呢？

歐洲的印度日耳曼語族的各國言語，多音節的字眼非常之多。但是，比如說德國話罷，德國話裏的字眼往往有很多的音節，弄得一

個字眼非常之長。其實，這種很長的字眼，是由許多字根聯絡起來，字根的前面有字頭，後面有字尾。最早德國話，單音節的字眼也是占多數的。就英文，法文等，也都是這樣。歐洲各國的字眼，現在差不多大半多是用自己本國的字根，拉丁文希臘文的字根，其他外國文的字根，加上各種各式的字頭和字尾造成功的。中國言語的發展，也不能夠逃出這個規則。

中國古代的漢字，在這一方面來說，也就有字根的作用，或者字頭，或者字尾的作用。這種作用的表現，自然主要的是在聲音方面。例如“國家主義者”這一個字眼，由五個漢字（五個音節）組織的。“國家”是一個字根，“主義”是一個字尾，“者”是第二個字尾。這裏主要的聲音起作用。即使寫的是“郭加賚異遮”，讀出來還是可以懂得。不過因為現在還用着漢字，還在歷史的惰性律之下，所以，必須寫“國家主義者”，看的人方才懂得。再則，“國家”這個字眼，又是從兩個漢字，（兩個音節）組織的。這裏的兩個漢字同時也還是兩個字根：“國”和“家”，分開來讀，這是兩樣完全不同的東西，而合攏來卻只有“國家”的意思，並沒有“國家”和“家庭”的兩個意思。這種字根的意義上的變化，也是各國文字大致相同的。這裏，我們可以知道：大多數的漢字，單獨不發生意義的，牠們只剩了字根，字頭，字尾的作用。中國人運用這些漢字造成新的多音節的字眼，這和法國人運用拉丁文的字根，字尾，字頭，而造成新的法文字眼一樣。

這樣，總起來說，中國的漢字現在是字眼之中的音節，同時，是字眼之中的字根，字頭或者字尾，——只有在這種情形之下，牠們才保存着相當的原來的意思。

三

可是，現代的中國白話文還是一種極幼稚的言語，而且，還繼續着用漢字來寫，而不用拼音制度。因此，每一個新的字眼，在一般人看起來，並不是一個字眼，而是幾個字，例如“國家主義者”，大家就當牠是五個字。於是乎新的字眼，就大半是很流動而不鞏固的。例如“帝國主義者”這一個字眼可以當做一句話來解釋，說是：“贊成有皇帝的國家的主義的人”！不但如此，因為這種中國文還很幼稚的緣故，還要每天創造新的字眼，而且許多造字的人還沒有懂得造字的規則，甚至於自己並沒有知道是在創造着的新的字眼，而自以為只是寫文章罷了，可以隨手抓幾個文言裏的漢字，湊攏起來，不管讀得出讀不出，不管讀出來可以懂得還是根本就無法懂得。這樣，就發生許多奇怪的現象：主張白話文的歐化的智識份子，反而自己寫着新式的文言——五四式的半文言，夾雜着很多的文言的字眼和句法，亂七八糟的各人自己杜撰些歐化的文法。如果照這樣下去，那麼，五四的文學革命，等於政治上的國民革命，就是變成了最殘酷的白色恐怖的反革命：——一刀割斷廣大的勞動羣衆和世界現代的科學藝術的

智識之間的關係。現在用新式文言和半文言寫的東西，像嚴復譯的科學著作一樣，永世也不能夠傳達到廣大的羣衆，因為要懂這些東西，不但要識得很多的漢字，而且要懂得文言的文法和字眼。

事實上，完全肅清文言的文法和字眼，只採用最小限度的漢字來做字根，完全根據白話的文法習慣，來創造新的字眼和句法，使這種新的言語能夠傳達科學藝術給大衆，——這是完全可能的事情。證據是：政治演講和學術演講的口頭上的新的言語，現在已經是勞動羣衆的先進份子能夠了解的了。問題在於“文人”不肯照着口頭上的說話去寫，一到寫文章的時候，他們就不知不覺的寫出許多文言的句子，隨手亂造些讀出來聽不懂的字眼，亂用着舊小說白話的字眼，夾雜着純粹文言的字眼。關於句法，我們留着以後再說。這裏是要說字眼的問題。

新式的半文言的白話裏常常有三種不通的字眼，（自然只說一個大概）：

（一）完全亂寫的，違背文法習慣的，因此，聽不懂的。例如“意味着”，“意味”這個字眼，在現在中國白話裏，根本不能夠當動詞用，而且這樣用法，意思倒反不如白話裏習慣的那麼用法，來得明顯和正確。習慣上可以說：“含着什麼什麼的意味”，“懂得了什麼樣的意味”，“學到了什麼樣的意味”，這裏，分辨得出幾種不同的意思。白話裏根本就不能夠說“我意味着什麼什麼”！而且這是含糊不清楚

的。

(二)舊小說白話的字眼。例如“將”字(我將燈燃了)，“便”字(他便來了)，“若”字(你若不去)等等。而現在的活人不能在口頭上說出這些字眼來。普通話裏面，“將”字是“把”，“便”字是“就”，“若”是“如果”，“假使”，“要是”。

(三)純粹文言的字眼。例如“圓的落日照在郊墟，秋蟬噪着晚涼，秧畦裏的鷺鷥鳥帶着水音的叮咚”。這種唐詩式的詞藻，美麗固然是美麗的了！——可是居然要算是寫的白話小說，而全中國的文學界之中簡直沒有一個人攻擊過這種所謂“白話”，這真正是中國文學革命和革命文學的極大的恥辱！！

要真正發展中國現代的白話文，必須肅清這些不通的字眼，必須用真正的白話寫文章，叫勞動羣衆有一種堅定的信仰：用不着中國古代貴族的文言，用不着死了一百年的清朝說書先生的腔調，用不着不通的洋翰林的“意味”，我們羣衆口頭上的白話，能夠表現我們的思想，能夠描寫頂美麗的景緻，能夠說明科學藝術的道理。自然，我們要運用漢字的字根，而且要採取歐洲先進國家的許多新的字根，可是，我們要把這些字根，照着廣大羣衆說話的習慣來製造，根據對於已經知道的東西的聯想規則，去創造代表新的東西的概念的字眼。這樣，纔能夠真正造成現代的中國白話文，才能發展口頭上以及書面上的白話，使牠一天天的豐富起來，同時，不能夠完全脫離漢字的

束縛——這種漢字真正是世界上最醜陋最惡劣最混蛋的中世紀的毛坑！

四

總之，中國現代的白話文在口頭上根據了言語學的自然公律，發展着許許多多音節的新的字眼，——採取了許多外國字根，運用着漢字的字根，而創造着新的字眼，所以，書面上寫的文字，一定要用這種真正口頭上的白話做根據。這樣，可以使一切字眼，讀出來都能夠懂得，至少是有懂得的可能。這是採用羅馬字母的基礎。這也是事實上口頭說話所自然形成的基礎。

口頭說話的字眼，就是真正白話的字眼，大概的說起來，有底下的幾種規律：

(一)在字根的後面加上一種口頭的字尾，例如“子”，“兒”(桌子，瓶兒)，“的”(紅的，綠的)，“了”(去了，來了)等等。這大半是所謂字眼的“形式部分”，不叫做文法部分。這是一種文字的特性，暫時是沒有辦法硬造新的字尾的。例如有人造作“幽默的地”的字尾，這是說不上口的。自然只是杜撰，沒有用處。

(二)採取兩個意義相同的漢字做字根，造成一個多音節的新字眼。例如：“增加”，“城市”，“裝飾”，“巨大”，“偉大”，“困難”等等。這裏也有些規則，就是這兩個漢字的聲音，或者是“雙聲疊韻”，或者至

少是容易聯在一起讀的。不然呢，因為讀不上口，就要自然的消滅（例如可以說“人數的增加”，卻不大說“人數的增添”）。——這種字眼可以算是最多的。（兩個類似的字根，可以附在這裏，例如國家，社會，認識……）

（三）採取兩個意義相反的漢字做字根，造成一個抽象的新的字眼。例如：“大小”，“多少”，“長短”，“高矮”，“好歹”等等。

（四）採取一個不完全的小句子，使牠變成一個字眼。例如“電燈”，“民權”，“說話”，“先鋒”，“前進”等等。這裏，自然也有些文法上的習慣，違背了這些習慣就要受淘汰的。（例如有一位翻譯家，不必“前進”，而且“進前”，就鬧了一個不大不小的笑話）。這些“小句子”（phrase）的變成字眼，是一種很進步的現象，可以使字眼豐富，使意義上的分別精細起來。

（五）採取一些漢字，把牠們變成新式的字尾，例如“資本家”的“家”，“民權主義”的“主義”。再則，還有新式的字頭，例如“非資本主義的”的“非”。

（六）凡是新造的字眼，碰着聲音相同的舊字眼，牠就常常會自然的淘汰。例如閉關主義，讀起來，像是悲觀主義，因此，就會發生一個新的字眼“關門主義”出來代替牠。

（七）凡是通俗的白話裏原來的字根，常常可以佔優勝，打倒那種生僻的文言的字根，例如“緘默”，不如“沉默”，更不如“不做聲”，

“狂飈”，不如“暴風”。

(八)凡是通俗的順口的字眼，一定打勝那種胡鬧的不通的字眼，例如大家說“查看”或者“觀察”，“考察”，而有一個“學者”，他偏偏要亂寫，寫什麼“觀查”，寫得自己也讀不出來，讀出來也仍舊是“觀察”，而不是“觀查”。

至於重疊的字根，像：“大大的”，“好好的”，“慢慢的”等等，那更是大家知道的。

五

這樣，中國現代白話文裏的字眼，是從漢字的字根，或者還要加上字尾和字頭造成功的。而且這些字眼，因為口頭上說話的自然公律，互相避免聲音的相同，多音節的字眼一天天的多起來。因此，採取羅馬字母的拼音制度，是絕對的可能的了。爲着過渡時期的便利起見，我們還要來審查口頭上應用的漢字究竟有多少。

實行羅馬字母的拼音制度，當然不是立刻就可以辦到的。這需要長期的鬭爭，和有系統有組織的工作。在這過渡時期，必須還要利用漢字。那麼，口頭上所用的漢字有多少呢？實際上，“康熙字典”上的字已經大多數是用不着的了。如果用口頭上的白話做標準，那麼，至多不過二千五百字，甚至於不滿兩千字就可以够用的了。這一千多字，足够用來做字根，去創造幾萬幾十萬的新的字眼，而表示

最複雜最精細的意義。這一千多到兩千的限制，並不是對不識字的人說的，並不是說他們只要來學這幾個字就够了。不是這個意思！這是說：現在識字的人，當他們運用漢字製造新的字眼的時候，要避開一切口頭上說出來不能夠懂得的漢字，要完全遵守這個限制。同時，他們都要了解自己的責任，了解文法上的習慣。

這樣，我們方才可能發展羣衆之中的文字教育：首先是要他們能夠運用已經有的字眼，懂得每一個字眼的確切的意思，每一個字眼的用法，然後，可以教他們文法上的句法的構造，每一句句子的精確的微細的意義。至於每一個漢字究竟是什麼來源，什麼意義，他們並沒有知道的必要（例如“美麗”的麗究竟是什麼來源，什麼意義，簡直用不着去說明，因為現代的中國只有“美麗”這個字眼，意思就是好看，漂亮，體面，標緻，而根本就沒有什麼單獨的“麗”不“麗”）。這是大學院文學研究所的古中國文科的事情，——比如法國的羣衆也並沒有每個人都懂得拉丁文的義務。

這個問題是整頓中國“國文”教授法的基本問題。

中國文學的古物陳列館

第一、書房裏的文腔

“維共和二十年仲夏（註一），業師王夫子梅璩，於四日遽爾仙逝，十日暫厝於聯義山莊，於斯時也，微雨數點，土不揚塵，說者謂後世必昌，此夫子之福歟。……而夫子之文傳四海（註二），德播千秋，可使余後生小子永不能忘者也，茲謹記後，不覺悲涼淒愴，惘惘如有失焉，嗚呼”。（上海“申報”，二十世紀一九三一年五月二十二日；“心喪記”——十一歲的女學生杜小梅作）。

（註一）“仲夏”就是五月，“仲夏四日”就算五月四日，——雖然陽曆五月還並不是“仲夏”，可是，如果寫“五月四日”，就不合於桐城派的“義法”。

（註二）“四海”就是“全中國”的意思——雖然中國實際上並不在四個海之間，但是，如果寫“全中國”，那又太不古雅了。

“弟自東北甫返，鑒於華北赤禍伏流，有一發不可收拾之勢，……今日之黨國，原為總理及先烈所手創，久為國人所託（註三），正值風雨同舟之險（註四），詎能為箕豆隔釜之燃（註五），稍一不慎，同歸於盡。至展公與介公間（註六），知好偶有違言（註七），朝夕不難如故（註八），……”（上海“申報”，二十世紀一九三一年五月四日；吳鐵城致古應芬電）。

（註三）“所託”的“託”字，不知道是當“委託”講，還是當“託庇”講？

（註四）“風雨同舟之險”並不是“風和雨同在一隻船裏的危險”的意思，而是說：“許多人同在一隻船裏面，遇着狂風大雨的危險”的意思，——雖然原文裏面沒有“人”字。

（註五）“箕豆隔釜之燃”是一個古典。曹操的大兒子曹丕，篡了漢獻帝的位，做起皇帝來，他的第三個兒子叫曹植，也封了文思王。可是，曹丕常常同他的兄弟曹植為難。因此，曹植做了一首詩，他就把他的哥哥比做黃豆梗子（就是“箕”），把自己比做黃豆（就是這裏說的“豆”），他說你我本是兄弟，你為難我，好比一把豆梗子（豆柴），在鍋子底下把鍋子裏面的黃豆來煎熬（這裏說的“豆在釜中泣”。就是隔着鍋子的意思）。他那首詩說：

“煮豆燃豆其，豆在釜中泣。

本是同根生，相煎何太急！”

這裏用這個古典的意思，是說：胡漢民和蔣介石等等本來都是兄弟，是一家人，都是“同根”的，“根底兒”相同的，“壓根兒”是一樣的，何必你

反對我，我反對你呢。那些赤匪，奴隸，牛馬，混蛋，才不是我們一家的人，根本上是不同的。他們如果乘機活動起來，我們一家人要“同歸於盡”的！這裏古典是用了，只寫了六個字，而且不但古文腔調十足，還有些四六氣味——對仗也算有了。固然，“風雨同舟”對“莢豆隔釜”，平仄的聲調還不能算工整，因為“雨”字和“豆”字都是仄聲。然而比我這裏小註裏面說的一大泡“廢話”，是要簡省得多了。你看吳鐵城先生只用了六個字，就包含這許多高深奧妙的意思！

（註六）“展公”就是展堂，展堂就是胡漢民；“介公”就是介石，介石就是蔣中正。

（註七）“知好”就是知己，就是要好朋友的意思；“違言”就是說話不對頭，亦可以說就是相罵了的意思。

（註八）“朝夕”就是早上和晚上的意思，亦有從早上到晚上的意思，可以說是在一天之內的時間裏面，或者，“過一會兒”的意思；“如故”就是照舊，就是“好了”的意思。“朝夕不難如故”，就是賈寶玉說的“理他呢，過一會兒就好了”的意思。

第二、小西崽的文腔

“逕啟者關於限止設攤問題之五月七日尊函，現已收到。工部局之命令，乃在補救近年來香市之阻礙交通及公衆不便。現表情（註一）於小販代表（註二），以爲破壞彼等生計（註三），故工部局決定延長（註四）執行此命令。”（上海“申報”，二十世紀一九三一年五月十七日；公共租界工部局答復靜安寺的信）

（註一）“表情”大概是表同情的意思。翻譯這種文腔，沒有古典可以做根據，

最好要問工部局的西崽討一份英文原稿出來校對一下。

（註二）這裏說“小販代表”，可是，照意思說，應當是表同情“於小販”因爲做生意的當然不限於小販的代表。

（註三）這裏說“以爲破壞彼等生計”，大概是“免得破壞彼等生計”的意思。

（註四）這裏說“延長執行此命令”，大概是“推遲這個命令的執行”的意思。

不然，意思竟是相反的，因爲“延長這個命令的執行”就變成了“繼續要執行這個命令”的意思了。

這樣一個不滿一百個字的命令，就有四句要我們猜謎子似的猜出他的意思來，足見歐化的文言文的翻譯，或者翻譯式的“創作”，是多麼難懂。然而因爲工部局是上海租界的政府，政府發的命令，是“必需品其懂得的”（模仿朱應鵬氏的文腔——參看“學閥萬歲”那篇文章的第六節）。而且，如果誤會了，黨部書記會告訴你們：以外國文原稿爲準，不許和翻譯先生搗亂。總之，你不懂，也得懂。

“夫蘇俄原有之五年計畫，初步在求生存，最後目的在推翻世界之經濟組織，今之新計畫，必更依此目的以進，無待言者（註一），然在此目前經濟情勢下，各國各求所以生存之道，凡有計畫足以妨害其生存者，必出全力以抑止之，各國共處一經濟組織之下（註二），有人破壞其（註三）組織者，各國亦必羣起對付之，又無待言者，……世界之紛擾，由茲（註四）起矣”。（上海申報，二十世紀一九三一年五月二十二日；時評“蘇俄之新五年計畫”）。

（註一）“無待言者”並不是“沒有（無）等待（待）說話（言）的人（者）”的意思，而是“不用說了”的意思。

（註二）“各國共處一經濟組織之下”，就是各國大家都處於一個經濟組織之下——世界的資本主義之下。

（註三）“其組織”就是“他的組織”的意思。上文說全世界是一個經濟組織，這裏又說各國有各自的“他的組織”，這似乎矛盾，其實不矛盾，因為：他（日本）的，他（英國）的，他（美國）的，他（法國）的，他（德國）的，和他（中國）的經濟組織，都是一個資本主義的。

（註四）“由茲起矣”就是從這裏開始了，因此，蘇俄有建設工廠，開礦……的經濟計畫，所以就是搗亂世界的罪魁。

第三、戲臺上的文腔

“童二聽了，點一點頭道(註一)，我知道你是出於一片誠心，不是虛話，不過……你既然答應下來，保他們的鏢，受人之託，就得忠人之事(註二)，若(註三)你自己不在北京，豈不(註四)辜負了別人的委託，你既然定要(註五)送我一程，一定不叫你送，你心上也過不去，你就送到我蘆溝橋罷，王五聽了，一聲答應(註六)，候着童二先上了馬，自己纔上馬相隨(註七)”(上海社會日報，二十世紀一九三一年五月十五日；“大刀王五”——漱六三房，就是張春帆做的武俠小說)。

(註一)“道”就是說的意思。

(註二)“受人之託，就得忠人之事”就是“受人家的委託，就應當對於人家的事情盡忠心”。這種腔調是老生的說白！

(註三)“若”就是如果的意思。

(註四)“豈不”就是“難道不”的意思。

(註五)“定要”就是一定要的意思。

(註六)“一聲答應”就是“答應了一聲”。這一類舊小說的腔調是很多的。

(註七)“相隨”就是跟着的意思。

凡是這種加註的，都是十分和普通講話不相同的腔調。至於“儒林外史”，“紅樓夢”上描寫景緻時候的別緻的文言句子那就不必說了。

“霍潑在數小時前，和那壯健的老人分離，此刻卻已不幸遇害（註一），這紙上的字，不消說（註二）就是他的墓誌了（註三）。祈弗生霍潑再四向四面瞧察，要想再覓第二墳，卻竟沒有……”（世界書局出版，一九二七年，“福爾摩斯偵探案”——程小青譯的“血字的研究”）。

（註一）“遇害”就是“被人殺害了”。這種文腔，用來翻譯外國文，戲台上的那種腔調，就會因此變成很牽強的樣子；然而運用文言之中比較通俗的字眼和句法，卻是這種腔調的特色，這裏不再一一加以註解，只在這種字眼上面加上“着重點”的符號（就是“□□□”的符號）。請讀者注意。

（註二）“不消說”，就是“不用說”的意思。這種字眼，例如：不消說，休要，便，將——是舊小說裏面的所謂“白話”。

（註三）看完這句話，讀者一定以為是霍潑被人殺害了。一定要看到下一句，才能够明白死的是那“老人”。這種情形證明“不歐化的”白話文，文法因為簡單而糊塗。

第四、洋翰林的文腔

“……當然，我也曉得，一切人爲的日常生活，其中必定有一種很簡單很明白的信條，以資宣傳（註一）。否則，這一個世界就決不會被支配得這樣合式，那一個個人類的集團生活也就不能夠繼續下去；所以我們看人們啊，因此他們才是對於將來只有一個個達不到希望的理想，對於過去所遺留下來的一切，不得不給他以一部分一部分的遺忘，凡有對於現在人類才曉得了一刹那生活的真實性。現在，歷史使我們對於過去永遠不會忘卻的是些什麼呢？依我看來只有一種砲臺的防禦者而已”。（上海“申報”，二十世紀一九三一年五月二十三日，書報介紹欄“前鋒月刊”第四期）。

（註一）“以資宣傳”就是“可以用來宣傳的”的意思。

這種洋翰林文腔的特色，就是運用印度日耳曼語族（英法德俄等）的文法到中國“白話文”裏面來，自然，同時，往往很笨的運用文言的句法，並且往往連白話的文法也用不清楚。例如用不着用“了”的地方去用一個“了”字等等。我不一一列舉了，只把可以注意的“點”出來（下同）。

“加拿大在文學上的民族色彩是日漸其濃厚了，近來尤其顯著。……路丹列色底新著‘加拿大文學要畧’，是這方面的第一部概括流暢簡明公正的論著。他有勇氣地特別注意現代的作品，以爲小說上的優越地位應當屬於那沉鬱而不靜默的瑞典人菲列普格落芙（註一），至於那個著名的女作家特拉羅虛，則他頗爲看不起……”（上海“申報”，二十世紀一九三一年五月二十一日，藝術界欄——“最近的加拿大文壇”）。

（註一）這裏說“瑞典人某某”——我們不知道作者究竟是說加拿大文學的民族色彩，還是說瑞典人的？！

這裏，我不再註了。我故意舉出這個實際上是翻譯出來的東西。其實還有更壞的翻譯作品，簡直是“莫名其妙”的！

此
页
空
白

論大眾文藝

此
页
空
白

大眾文藝的問題

一、問題在那裏？

中國的勞動民衆還過着中世紀式的文化生活。說書，演義，小唱，西洋鏡，連環圖畫，草臺班的戲劇……到處都是，中國的紳士資產階級用這些大眾文藝做工具，來對於勞動民衆實行他們的奴隸教育。這些反動的大眾文藝，不論是書面的口頭的，都有幾百年的根底，不知不覺的深入到羣衆裏去，和羣衆的日常生活聯系着。勞動民衆對於生活的認識，對於社會現象的觀察，總之，他們的宇宙觀和人生觀，差不多極大部分是從這種反動的大眾文藝裏得來的。這些反動的大眾文藝自然充分的表演着封建意識的統治。這裏，吃人的禮教仍舊是在張牙舞爪，閻王地獄的恐嚇，青天大老爺的崇拜，武俠和劍仙的夢想，以及通俗化了的所謂東方文化主義的宣傳，惡劣的淫濫的殘忍的對於婦女的态度，……仍舊是在籠罩着一切，無形之中對於革命的階級意識的生長，發生極頑固的抵抗力。最近，滿洲事變和上海事變之中，反革命的資產階級怎樣利用這些工具來阻止民衆的革命化更表現的明白了。

五四的新文化運動對於民衆彷彿是白費了似的！五四式的新文

言(所謂白話)的文學，以及純粹從這種文學的基礎上產生出來的初期革命文學和普洛文學，只是替歐化的紳士換了胃口的魚翅酒席，勞動民衆是沒有福氣吃的。爲什麼？因爲中國的封建殘餘——等級制度的統治，特別在文化生活上表現得格外明顯。以前，紳士用文言，紳士有書面的文字；平民用白話，平民簡直沒有文字，只能夠用紳士文字的渣滓。現在，紳士之中有一部分歐化了，他們創造了一種歐化的新文言；而平民，仍舊只能夠用紳士文字的渣滓。現在，平民羣衆不能夠了解所謂新文藝的作品，和以前的平民不能夠了解詩古文詞一樣。新式的紳士和平民之間，沒有共同的言語。既然這樣，那麼，無論革命文學的內容是多麼好，只要這種作品是用紳士的言語寫的，那和平民羣衆沒有關係。五四的新文化運動因此差不多對於民衆沒有影響。反對孔教等等……在民衆之中還只是實際革命鬭爭的教訓，還並沒有文藝鬭爭裏的輔助的力量。

因此，現在決不是簡單的籠統的文藝大衆化的問題，而是創造革命的大衆文藝的問題。這是要來一個無產階級領導之下的文藝復興運動，無產階級領導之下的文化革命和文學革命，“無產階級的五四”，——這固然有時是反對資產階級的鬭爭，可是在現在的階段上，這顯然還是資產階級民權主義的任務。(註)問題是在這裏！

(註)這是要無產階級來領導肅清封建意識的文化鬭爭，徹底執行這個民權主義的任務；中國的資產階級已經是反對這種文化革命的力量，他們反而在竭力

文藝戰線上的革命鬭爭，直到現在，還只限於反對歐化的智識青年之中的種種反動派的影響；而在勞動羣衆之中去反對一切地主資產階級反動文藝的鬭爭，差不多還沒有開始。無產階級的革命的意識，要去爭取勞動民衆，要去打擊和肅清地主資產階級的影響，在文藝上就必須開展一個新的文化革命的劇烈的鬭爭。這就必須去研究大衆現在讀着的是些什麼，大衆現在對於生活和社會的認識是什麼樣的，大衆現在讀得懂的並且讀慣的是什麼東西，大衆在社會鬭爭之中需要什麼樣的文藝作品。總之，是要用勞動羣衆自己的言語，針對着勞動羣衆實際生活裏所需要答覆的一切問題，去創造革命的大衆文藝，在這個過程之中，去完成勞動民衆的文學革命，造成勞動民衆的文學的言語。

總之，革命的大衆文藝問題，是在於發動無產階級領導之下的文化革命和文學革命。忽視這種資產階級民權主義的任務，——正是以前革命的文學界空談大衆文藝和文藝大衆化而沒有切實鬭爭的最大原因。

維持封建意識，維持中世紀式的文化生活，借此更加加重他們的剝削，散佈反動的資產階級的意識；因此，這個文化革命的鬭爭，同時要是反對資產階級的，而且準備着革命轉變之中的偉大的文化改革——向着社會主義的前途而進行。

二、用什麼話寫？

五四之後，從“文學革命”發展到“革命文學”。這是前進的鬭爭。但是，幾幾乎是在革命文學的營壘裏，特別的忽視文學革命的繼續和完成。於是乎造成一種風氣：完全不顧口頭上的中國言語的習慣，而採用許多古文文法，歐洲文的文法，日本文的文法，寫成一種讀不出來的所謂白話，即使讀得出來，也是聽不懂的所謂白話。固然，有些著名的文學家，他們自己寫的作品，寬泛些講起來，是能夠寫出真正的白話的。但是，自從一九二五年之後，誰也沒有再特別注意的提出文學革命的問題。一切“新文藝”方面的作品和論文，尤其是翻譯，都在隨意的寫着那種新式的文言（所謂白話），一點兒也沒有受着什麼懲罰。革命文學方面是這樣，地主資產階級方面當然更不必說了。反動派只會利用這種革命隊伍之中的弱點，來打擊革命文學的發展。這和革命領導機關的政治上的錯誤是一樣的，客觀上幫助了反革命的勢力，而使自己和廣大的羣衆隔離起來。

因此，大衆文藝的問題首先要從繼續完成文學革命這一方面去開始。大衆文藝應當用什麼話來寫，雖然不是最重要的問題，卻是一切問題的先決問題。譬如說：英國工人不能夠讀中世紀的英文和拉丁文雜湊起來寫的小說，中國工人也不能夠讀中國古文和歐化文法雜湊起來寫的作品。

現在中國文字的情形是：同時存在着許多種不同的文字：(一)是古文的文言(四六電報等等)；(二)是梁啓超式的文言(法律，公文等等)；(三)是五四式的所謂白話；(四)是舊小說式的白話。中國的漢字已經是十惡不赦的混蛋的野蠻的文字了，再加上這樣複雜的，互相之間顯然有分別的許多種文法，這叫三萬萬幾千萬的漢族民衆怎麼能夠真正識字讀書?! 這差不多是絕對不可能的事。要懂得一張“申報”，起碼要讀五年書！而這種現狀，正是地主資產階級竭力維持着的。言語文字的革命。固然是資產階級民權主義的任務；然而中國資產階級不能夠完成這種任務，而且已經在反對這種澈底的文學革命。他們趁着五四所開始的文藝復興運動，(也許不是有意的)，造成了一種所謂白話的新文言，他們把這種新文言賞給自己的歐化子弟給他們玩耍玩耍。至於勞動民衆仍舊只能夠應用一下紳商文字的渣滓，——那種測字先生的調文腔調的舊小說的白話。

然而舊小說式的白話，和五四式的新文言比較起來，卻有許多優點。五四式的新文言，是中國文言文法，歐洲文法，日本文法和現代白話以及古代白話雜湊起來的一種文字，根本是口頭上讀不出來的文字。而舊小說式的白話，卻是古代的白話，比較有規律的溶化着一些文言的文法，這是明朝人說過的話，雖然讀出來也並不是現代中國人口頭上說的話，而只是舊戲裏的說白，然而始終還是讀得出來的。因為這個緣故，舊小說的白話比較的接近羣衆，而且是羣衆讀

慣的，——這種白話比較起其餘幾種的所謂中國文來，有一個主要的特點，就是只有牠是從民衆的口頭文學（宋元平話等等）發展出來的。反動的大衆文藝就利用這一點，而更加根深蒂固的盤據在勞動民衆的文藝生活裏面。革命文藝如果沒有戰勝牠這種優點的工具，那就是奉送羣衆給牠。

所以新的文學革命不但要繼續肅清文言的餘孽，推翻所謂白話的新文言，而且要嚴重的反對舊小說式的白話，舊小說式白話真正是死的言語。反對這種死的言語就要一切都用現代中國活人的白話來寫，尤其是無產階級的話來寫。無產階級不比一般“鄉下人”的農民。“鄉下人”的言語是原始的，偏僻的。而無產階級在五方雜處的大都市裏面，在現代化的工廠裏面，他的言語事實上已經在產生一種中國的普通話（不是官僚的所謂國語）！容納許多地方的土話，消磨各種土話的偏僻性質，並且接受外國的字眼，創造着現代科學藝術以及政治的新的術語。同時，這和智識份子的新文言不同。新文言的杜撰許多新的字眼，抄襲歐洲日本的文法，僅僅只根據於書本上的文言文法的習慣，甚至於違反中國文法的一切習慣。而無產階級普通話的發展，生長和接受外國字眼以至於外國句法……卻是根據於中國人口頭上說話的文法習慣的。總之，一切寫的東西，都應當拿“讀出來可以聽得懂”做標準，而且一定要是活人的話。

至於革命的大衆文藝，尤其應當從運用最淺近的無產階級的普

通話開始。這在最初，表面上看來，似乎是模仿舊小說式的白話。但是，這決不應當是投降政策。這是要無產階級的先進分子領導着一般勞動民衆去創造新的豐富的現代中國文。有必要的時候，還應當用某些地方的土話來寫，將來也許要建立特殊的廣東文福建文等等。

三、寫什麼東西？

革命的大衆文藝應當寫什麼東西？這問題應當分兩方面來說：

第一是形式方面。首先要說明的是：革命的先鋒隊不應當離開羣衆的隊伍，而自己單獨去成就什麼“英雄的高尙的事業”。籠統的說什麼新的內容必須用新的形式，什麼只應當提高羣衆的程度來鑑賞藝術，而不應當降低藝術的程度去遷就羣衆——這一類的話是“大文學家”的妄自尊大！革命的大衆文藝必須開始利用舊的形式的優點，——羣衆讀慣的看慣的那種小說詩歌戲劇，——逐漸的加入新的成分，養成羣衆的新的習慣，同着羣衆一塊兒去提高藝術的程度。舊式的大衆文藝，在形式上有兩個優點：一是牠和口頭文學的聯系，二是牠是用的淺近的敘述方法。這兩點都是革命的大衆文藝應當注意的。說書式的小說可以普及到不識字的羣衆，這對於革命文藝是很重要的。有頭有腦的敘述，——不像新文藝那樣的“顛顛倒倒無頭腦的”寫法，——也是現在的羣衆最容易了解的。

因此，革命的大衆文藝，應當運用說書，灘簧等類的形式。自

然，應當隨時創造羣衆所容易接受的新的形式。例如，利用流行的小調，夾雜着說白，編成功記事的小說；利用純粹的白話，創造有節奏的大衆朗誦詩；利用演義的體裁創造短篇小說的新形式。……至於戲劇，那就新的辦法更多了。這在實際工作開始之後，經驗還會告訴我們許多新的方法，羣衆自己會創造許多新的形式。完全盲目的模倣舊的形式，那就要走到投降的道路上去。

第二是內容方面。革命的大衆文藝和一般的普洛文學運動一樣，現在，創作的中心口號，應當是：“揭穿一切種種的假面具，表現革命戰鬥的英雄”。可是特別要注意的，是明瞭真正大衆之中的革命敵人的意識上的影響在什麼地方。這是文藝戰線上革命鬭爭的重要任務。不能夠估計敵人的力量，自然也就不能夠作戰。革命文藝的初期，正因為不會估計現實的形勢，所以只有些標語口號的叫喊。這不是向敵人進攻，不是向反動意識去攻擊，而只是叫喊。革命軍隊的槍砲不對着敵人瞄準，而只在戰場上眼睛向着天搖旗吶喊，——這雖然很“勇敢”，而事實上的確沒有打仗！因為這個緣故，甚至於有人反對暴露敵人的假面具，甚至於有人反對描寫地主資產階級和小資產階級。現在，必須深刻的了解革命文藝的任務，是要看清了當前的每一次事變之中敵人用什麼來迷惑羣衆，要看清了衆羣的日常生活經常的受着什麼樣的反動意識的束縛，而去揭穿這些一切種種的假面具；要去反映現實的革命鬭爭，不但表現革命的英雄，尤其要表

現羣衆的英雄，這裏也要揭穿反動意識以及小資產階級的動搖猶豫，揭穿這些意識對於羣衆鬪爭的影響，要這樣去贊助革命的階級意識的生長和發展。

革命的大衆文藝因此可以有許多種不同的題材。最迅速的反映當時的革命鬪爭和政治事變，可以是“急就的”，“草率的”，大衆文藝式的報告文學，這種作品也許沒有藝術價值，也許只是一種新式的大衆化的新聞性質的文章。可是這是在鼓動宣傳的鬪爭之中去創造藝術。可以是舊的題材的改作，例如“新岳傳”，“新水滸”等等。可以是革命鬪爭的“演義”，例如“洪楊革命”，“廣州公社”，“朱毛大下井崗山”等等。可以是國際革命文藝的改譯。可以是暴露列強資產階級帝國主義的侵略的作品，可以是“社會新聞”的改編，譬如反動的大衆文藝會利用什麼閻瑞生案，黃陸戀愛，洙涇殺子案等等，革命的大衆文藝也應當去描寫勞動民衆的家庭生活，戀愛問題，去描寫地主資產階級等等給大衆看。這最後一點，值得特別提起大家的注意：因為直到如今，革命文藝還是不能夠充分的執行這個文藝鬪爭的特殊任務。

四、前途是什麼？

革命的大衆文藝發展的前途，應當成功反動的大衆文藝的鉅大的強有力的敵人，應當成爲“非大衆的革命文藝”的真正的承繼者。

革命的大眾文藝的創造是一個偉大的艱難的長期的鬭爭，應當要和極廣泛的勞動民衆聯系着，應當爭取廣大的公開的可能，應當造成勞動者的文藝運動的幹部（主要是要工人來領導），——開始可以是口頭文學的幹部，隨後一定能夠進到書面文學的幹部。這都須要長期的刻苦的切實的有組織有系統的工作。

現在的事實是：大眾文藝和非大眾文藝同時存在着。這是因為封建的等級制度的殘餘，尤其是在文化關係上，還維持着統治的地位：紳士等級和平民等級沒有共同的言語。誰要否認這個事實，他就不能有正確的鬭爭路線，結果，不是放棄新的文化革命的任務，就是幻想完全依賴歐化的智識青年去做一種自由主義的“教訓”民衆的文化運動。

現在是要非大眾的革命文藝大眾化——，同時繼續在智識青年的小資產階級羣衆之中進行反對一切反動的歐化文藝的鬭爭；而在大眾之中創造出革命的大眾文藝出來，同着大眾去提高文藝的程度，一直到消滅大眾文藝和非大眾文藝之間的區別，就是消滅那種新文言的非大眾的文藝，而建立“現代中國文”的藝術程度很高而又是大眾能夠運用的文藝。

一九三二年，三月五日電寫。

再論大眾文藝答止敬

—

我的“大眾文藝的問題”發表之後，止敬先生提出不同的意見出來討論，他在“文學月報”上公布了“問題中的大眾文藝”。這是多麼可以喜歡的事情。總算問題開始討論了。止敬先生的意見，是說“傑出的舊小說已經圓滿的解決了一切關於文學技術上的問題，而革命文藝卻完全沒有解決”。所以即使革命文藝有了一些“可讀可聽而懂的作品；也是終於跑不進大眾堆裏，即使勉強走了進去亦被唾棄”。“舊小說之所以更能接近大眾乃在其有接近大眾的技術，而非在文字——技術是主，作為表現的媒介文字本身是末”。因此，他說寫大眾文藝的文字，不妨仍歸用“通行的白話，——宋陽先生所謂新文言”。“現在通行的白話，尙不至於像宋陽所說的那樣罪孽深重無可救藥，而且不是完全讀不出來聽不懂……宋陽先生挑取了最極端的文言以罵倒全體，不能使人心服”。他的結論是：“技術為主文字是末，即使讀出來聽得懂，要是技術方面還像前幾年的‘革命文學’，那就不能使大眾感動，仍舊不是大眾文學”。

這裏，他的主要的意思有兩方面：一是藝術價值方面的問題，他

認爲“不能使大衆感動的就不是大衆文學”；二是文學革命方面的問題，他認爲新文言可以用來寫大衆文藝，大衆文藝的運動不必同時負擔領導新的文學革命的任務——因爲根本就不需要什麼新的文學革命。

很明顯的，止敬先生和我之間有了原則上的不同意見。

但是，在討論這種原則上的不同意見之前，還要先掃除一些“誤會”。這樣，可以使得問題更加清楚明瞭：

第一，止敬先生說我“挑取了最極端的文言以罵倒全體，不能使人心服”。而我的文章裏，原來並沒有說這樣的話，我說的是：

“……常常亂七八糟的夾雜着許多文言的字眼和句子。寫成一種讀不出來的所謂白話，即使讀得出來也是聽不懂的所謂白話。固然，有些著名的文學家，他們自己寫的作品，寬泛些講起來，是能夠寫出真正的白話的。但是，自從一九二五年之後，誰也沒有再特別注意的提出文學革命的問題……”。

第二，止敬先生說：“僅僅學取了那種（舊小說的）半文半白的句調，是無用的，並且也是不必要”。彷彿我主張過要用舊小說式的白話似的。而事實上，恰好絕對的相反。我說的是：

“舊小說的白話是‘死的言語’。……現在必須發動一個反對‘死的白話’的革命運動。……新的文學革命，不但要繼續肅清文言的餘孽，推翻所謂白話的新文言，而且要嚴重的反對舊小

說式的白話”。

第三，止敬先生說：“宋陽先生所描寫得活龍活現的‘真正的現代中國話’何嘗真正存在。新興階級中並無此全國範圍的中國話”！其實，我也並沒有說全國範圍的口音完全統一的中國話已經存在。我說的是：

“新興階級的言語事實上已經在產生着一種中國的普通話”。

我這個意思是說：一種普通話已經在產生着，但是還沒有完全形成。祇有各省人互相談話演講說書的時候，發現着這種普通話的進展，所以我接着說：“這是要新興階級的先進份子，領導着一般勞動民衆去創造新的豐富的現代中國話……將來也許需要建立特殊的廣東話福建話等等”。而且我所着重的是：要用什麼話寫。而事實上，現在用來寫給各地方工人看的非文藝的一切刊物，是在運用着這種普通話——正在產生着的普通話。關於這個問題，底下要詳細的討論。

第四，止敬先生說：“一個小學三年生中途輟學而做工人……因為讀過幾年新文言的白話教科書……一定是新文言比較的接近”。而我說的是：

“舊小說的白話比較的接近羣衆，而且是羣衆讀慣的”。

這裏是說的羣衆，不是說個別的例外。一九一九年發生的五四

運動，所謂白話小學教科書方才在一九二〇年(民九)得到了“合法的”基礎。今年是一九三二年。這是短短的一個時期，中國小學校本來已經少到極點，在漢字教育制度之下能够在兩三年內就學會了勉強看書的窮苦小學生，又是更少數的比較聰明的。即使這些沒有能力在小學畢業的人，都有機會跑進工廠去做工人，也祇是工人中的一小部分。這種例外自然是有的，甚至於初中畢業了也不能够不去做工人的人也有，但是這不是大多數的識字的羣衆(不識字的，或者識得十幾個字的，這裏不必去說他們，因為我們暫時是專講讀小說的人)。大多數的識字的羣衆，還是私塾裏認過千把字的，然後，衙堂門口看連環圖畫等學來的(連環圖畫在上海是民國元年以前就有了的)……總之，拿新文言的作品和舊小說比較起來，舊小說在識字的下層羣衆之中佔着統治的地位，像五四以前古文文言在士大夫式的智識份子之中佔着統治的地位一樣。這是事實。

這些誤會掃除之後，我們所討論的問題就比較清楚了：第一，我並不是專在文字問題上批評新式的文藝，而罵倒一切；第二，我不主張要採用舊小說的死白話來寫大眾文藝；第三，我是主張用現代中國話來寫一切東西，而尤其要用最淺近的現代話來寫大眾文藝，來創造新的中國的普通話；第四，我是指出現在的事實——是舊小說的死白話霸佔着大眾的文藝生活(並不是說大眾之中有沒有比較接近新文言的人的問題)。

最後，止敬先生的文章裏包含着一種意思：彷彿我的主張是“把作為工具的文字本身開刀了事”，完全不管文學技術上的問題，因此，可以使人“誤解以為祇要大衆聽得懂得話，就算是大衆文藝”。這也是不合事實的。我的主張，是從解決“文字本身”開始，而不是就此“了事”。而且“開始”和“了事”都不能夠說明我的意見。還是我第一篇文章裏的話，最足以明顯的肯定的表示我的主張：

“創造革命的大衆文藝，在這個過程之中去完成勞動民衆的文學革命，造成勞動民衆的文學的言語”。

這是我第一篇文章的主要意思：大衆文藝運動和新的文學革命聯繫起來。

二

現在，可以說到要和止敬先生商量的主要問題了。

首先是所謂“技術為主”的問題。

止敬先生認為大衆文藝，必須用“傑出的舊小說的技術”來寫。而且他說，並不能夠“把章回體的有頭有尾的平鋪直敘，當作舊小說的描寫方法的全部”，而“要知道舊小說主要的描寫方法是動作多，抽象的敘述少”。他認為這是“舊小說之所以能接近大衆的主要原因”，還有一個主要原因卻是“舊小說內所包含的宇宙觀人生觀本就為大衆所固有”。至於文字問題，對於他是“末”——是無關重要的問題。

我想，這裏順便的要說明一件事：就是舊小說所包含的宇宙觀人生觀，不能夠說是“大衆所固有的”，而祇能說是統治階級所布置的天羅地網，把羣衆束縛住的。這裏，我們不來詳細的說這個問題。我們暫時，在這篇文章裏面，祇要說明文藝的技術和文字的問題。關於這個問題，止敬先生的意見表明了他所說的“大衆文藝”祇是“傑出的大衆文藝”。他的提出問題的方法和我完全不同，範圍要小得多，因此，實際上取消了大衆文藝的廣大運動，而祇剩得大衆文藝的描寫方法問題。自然，廣大的大衆文藝運動的一切問題之中，包含着文藝技術的問題；可是，單純的文藝技術問題，卻代替不了大衆文藝運動的全部。這是我和止敬先生之間的原則上的不同意見的第一部分。關於這一部分，可以分做幾層來說明：

第一，“文藝”這個名稱本來就有廣義的和狹義的分別，對於藝術家，用嚴格的標準去估量一切藝術作品的價值的時候，他可以說某種作品算不得“藝術”，說不上什麼“文藝”。但是，藝術理論所研究的廣義的藝術對象，卻可以把“凡是用形象去表現思想和情感”的作品，都當做藝術看待，然後再去研究牠的價值。就是一般社會上通俗的名稱——在歐美也就說慣了——所謂“文藝”，就是詩歌，小說，劇本等類的東西。這些東西寫得好不好，感動力量大不大，“傑出不傑出”，那是第二步的問題。我在第一篇文章裏，一開始就說明：“說書，演義，小唱，西洋鏡，連環圖畫，……到處都是，中國的紳商階級用

這些大衆文藝做工具，來對於勞動民衆實行他們的奴隸教育”。我顯然是指着一般的“大衆文藝”而說的，並沒有討論到“傑出的舊小說”。這些東西，現在馬路上街堂口的書攤子等等類……是不是叫做反動的大衆文藝呢？當然沒有什麼別的名稱。這些一般的所謂文藝，是不是有相當的，而且很大的影響呢！自然是有的。但是，並非每一種這類的“作品”，都是“水滸”。而識字的羣衆日常的讀着，不識字的羣衆也往往聽人家隨隨便便的講着。也許他們並不怎麼“愛好”，“感動”，可是，他們就這麼看慣了，聽慣了，“日久成自然”，不知不覺的受着這些東西的“指示”。自然，這些東西之中藝術力量越大，“感動”的力量也就越厲害。我們的鬭爭的對象可不能够限於一些“傑出的舊文藝”，而一定要注意到一般的舊式文藝作品，——這些東西也時常發現新的作品，尤其是關於時事的。

第二，我們所說的革命大衆文藝的創造，也正是指着一般的大衆的革命文藝而說的。我具體的舉了一些例子，像大衆文藝的報告文學等等（參看上一篇文章和“文學”上的文章）。這是因為我們要發動一個廣大的大衆文藝的運動。這所謂運動——是一方面要有許多作家，青年的作家，剛剛開始的作家，來參加這種工作，別方面，還要經過工農通信運動等等，教育和培養勞動者的“作家”。革命的大衆文藝在這一點上是和反動的大衆文藝一樣的：所謂“傑出的作品”，祇會在許多——幾十，幾百，幾千篇之中產生出來。國際的大衆文藝

運動，也包含着工農通信，報告文學等等。難道所有那些通信，報告，工人作家的“處女作”等等，都是傑出的作品嗎？當然不是。而大家仍舊把這些東西叫做“文藝”，這些東西（甚至於最先進的國家裏的）——極大多數還沒有趕得上中國的“傑出的舊小說”的“感動人的力量”呢。因此，我們在運動開始的時候，首先提出來的要求不是文藝技術的問題，而是一些最初步的必須先解決的問題，例如中國所特別有的文字（文言白話）的問題，以及體裁形式問題，題材和創作方法的一般問題。這些問題之中，有些是不解決就和總的文化革命綱領衝突的（例如文字問題，底下再詳細的說）；有些是必須防止的過去的傾向（例如浪漫主義，標語口號主義等等）；有些是大眾文藝要送進羣衆去所必須首先注意到的（例如“有頭有腦”的敘述方法等等）。這些最初步的問題解決之後，一般的作家可以着手共同的工作。在沒有解決之前，我不過供獻我個人的提議。止敬先生的提議——在“文學月報”上第一次正式發表的——卻要把文藝技術問題作為主要的要求，要求作家做出“水滸”那樣的傑出的作品，方才算得大眾文藝，否則，“仍舊不是大眾文藝”。這樣，這個問題限於傑出的作家的範圍了，就根本沒有大眾文藝的廣大運動了。

第三，現在就要求每個作家都得做施耐菴，這是不可能的。革命的施耐菴們將要在鬭爭和工作的過程之中產生出來。這種工作開始的時候，一些初期的，極端幼稚的，外行的大眾文藝的嘗試的作

品——也已經是大眾文藝。可以說是極壞的“文藝”。但是始終是文藝。好比止敬先生舉出來的舊小說“金台傳”，雖然很壞，可是始終是一部舊小說（文藝不過是小說，詩歌，唱本等等的總名稱）。這些舊小說在羣衆中始終還是多少有些銷路的，例如“征東傳”，“征西傳”等等。而新文言的文藝卻還沒有。爲什麼？自然不是因爲技術好壞的緣故，——技術好壞祇會影響到銷路的大小。首先的原因還是在於新文言的文藝另外有一付面孔，文字上形式上都是羣衆沒有看慣的，——容許我引一句“禮記”：——牠是“眇眇之聲音顏色拒人於千里之外”。這些新文言的作品，在羣衆看起來，祇要看三五行就要放下的。他還沒有看過，他並不很清楚這裏的描寫方法是動作多還是抽象的敘述多，他的所以不要看，往往是因爲新式小說一開始就是懸空的對話，或者大半文言的描寫景緻，叫人“丈二和尚”摸不着頭腦。“竟究是父親罵兒子，還是哥哥和弟弟講話”——有個工人看見一本新小說的第一頁就這樣問我的。我以前常常碰到這種事情，現在也許好了些罷？可是，我所經驗着的，都是看見他們看一兩頁就放下了。這裏，形式問題很有關係。止敬先生自己也說：“一篇大眾文藝的故事應得有切切實實的人名地名以及環境”；但是，他又說“平鋪直敘都是形式上之形式，不足重輕”。我承認這是“形式上的形式”，但是很關重要的。而且尤其是像止敬所說的“傑出”的革命大眾文藝至少在最初必須用“平鋪直敘”的形式上的形式，使得羣衆

高興看下去，才能够發見“許多動作襯托出人物的悲歡憤怒的境遇，刻畫出人物的性格，等等描寫法”。不然，這種傑出的作品，也被大眾看三五行就放下，未免太可惜了。

第四，“形式上的形式”的問題解決之後，然後，才談得上文藝技術的問題——止敬先生把這個也叫做形式問題。我呢，曾經把這個問題放在“怎樣寫”的問題裏面，並且極簡單的說明如下：

“如果僅僅幾句抽象的理論，用說書的體裁寫出來，就可以當做文藝作品，那就根本用不着普洛文學運動，因為這祇是通俗的論文。文藝的作品應當經過具體的形象……用描寫表現的方法，而不是用推論歸納的方法……”。(註)

自然，我所說的沒有止敬先生所說的深刻，而且是問題的另外一方面。可是，這已經可以見得我並不是完全忽略這個問題。我不過以為要求作者：第一注意到用什麼話寫；第二，必須在最初一期運用淺近的描寫方式。採取舊小說的“形式上的形式”；第三，最低限度的分辨清楚論文和文藝作品的區別，——這樣就使得一般“作家”都可以開始工作。這是一個運動的開始。這些嘗試的作品，將要有可能送進羣衆堆裏去。羣衆將要接到一些形式上和“征東征西傳”相

(註)這段話沒有寫在前一篇文章裏面去。至於爲什麼沒有寫的理由，我也不必說。總之，止敬先生和一些讀者是看見過這段話的就是了。

像的“作品”，而內容是不同的。他們可以用各種方法來批評，以至於用銷路來“投票”。他們之中也許可以有少數識字的，程度比較高的人，看着高興而自己來動筆寫一些……這時候，進一步去更深刻的討論，研究技術上的詳細的問題。我這種提議是所謂“卑之毋甚高論”的辦法。但是，總是開始運動的辦法。

而止敬先生說：一，“不能不用新文言”；二，“不要抄襲平鋪直敘的門面法兒”，三，“如果要從形式方面取法於舊小說”，也祇要“動作多，而抽象的敘述少”。那結果是，不但工人自己的“作家”，就是青年的新進的作家，也覺得很難下手。況且止敬先生還說“不能使大眾感動，仍舊不是大眾文藝”。大家更要嚇得不敢動手了。即使照着止敬先生的條件，寫出了大眾文藝的作品，那也祇是“動作多而抽象的敘述少的”新式小說。這種作品，就算是傑出的，也很有被羣衆忽視的危險。羣衆不覺得這種東西和一般的新式小說有什麼不同，也不覺得自己可以參加這種新的運動，他們認為這是傑出的作家的事情。這樣，止敬先生的主張其實是停止大眾文藝運動的辦法。

當然，並不是“動作多而抽象的敘述少”的技術足以停止大眾文藝運動，而是止敬先生的一定不要反對新文言，不要平鋪直敘的形式，尤其是傑出的作品才算得是“大眾文藝”的要求。

第五，至於單是止敬先生指出的：“動作多而抽象的敘述少”的技術，我是完全贊成的。這正是進一步討論大眾文藝的詳細問題的成

績。止敬先生指出這是文藝技術上大衆文藝和非大衆文藝暫時的分別。在進行着一般的大衆文藝運動的過程之中，必須注意到這一點，用這種原則去教育新進的作家。（這二點文藝技術上的問題，止敬先生指出來，的確補充了我的疎忽）。國際的新興文藝運動之中，先進的作家正是在這種文學專門智識上幫助新進的作家，工人的作家的（例如文藝顧問會——Consulitation 等等的工作）。中國的大衆文藝運動，唯恐怕得不到這種幫助，唯恐怕得着這種幫助太晚呢。

可是，對於技術上的注意，不應當混亂最初步的文字上形式上的問題，使得整個的大衆文藝的運動，祇變成了一些給羣衆看的作品特別描寫方法的研究。在這一條件之下，不但要更詳細的研究描寫方法，而且要勉勵個個作家努力去做施耐菴等等。一定要在工作的過程之中，去學習，學習施耐菴，學習曹雪芹，學習舊小說之中特別能夠感動中國羣衆的“祕訣”。

不過單是“動作多而抽象的敘述少”的原則對於大衆文藝的描寫方法，還是不夠的。這問題和形式問題一樣，都要加上“逐漸的進到新的原則”的方針。形式問題上，要會改良舊小說的形式，同着羣衆提高藝術的形式。描寫方法上，也要會逐漸的領導着羣衆去理解新的方法。譬如像“毀滅”，甚至於“母親”等等的小說，單純的“動作”就很難表現牠們的內容。心理的分析和敘述，聯想的暗示……等等，在相當的題材是有作用的，中國的實際的社會生活和羣衆自己的生

活不但在“進到現代的”複雜的關係，而且創造着絕對新的轉變。這就需要從舊小說的簡單的“合於幼稚的理解力”的描寫方法，去領導羣衆離開那種幼稚的理解方法。這是一個複雜的過程，需要經常不斷的，在具體的問題和作品上去研究，去努力。(註)

再則，一般的大衆文藝之中，像工農通信或者報告文學等等，有時候不能夠機械的應用“動作多而抽象的敘述少”的原則。這也是應當注意到的。這要具體的去研究各種體裁的技術上的問題，詳細的考慮怎麼樣儘可能的提高大衆文藝的藝術力量和價值。我所以認爲技術不能夠是“主”——這也是一個原因。

總之，如果文字問題，形式問題等等最低限度的一般大衆文藝的問題解決之後，在工作和鬭爭的進行過程之中，去切實的研究文藝技術上的問題，那麼，文藝技術上的改良，藝術力量的加強，最初時期的“動作多而抽象的敘述少”的方法等等，都是極重要的問題。如果不要新的文學革命，不要注意“形式上的形式”，而祇要把新文言的小說在描寫方法上改作“動作多而抽象少”，那就無所謂大衆文藝的運動。所以“技術爲主”的說法是錯誤的。

(註)至於止敬先生說：“從藝術的法則說，也是明快的動作能夠造成真切的藝術感應”，那又是一般的藝術法則問題，不限於大衆文藝的。

三

再說“文字爲末”的問題。

中國的文學革命沒有完成，而需要第二次的文學革命。——這是我的見解。而止敬先生認爲“不能不仍舊用新文言”，不必管舊小說的白話還佔着統治地位，——這是根本認爲沒有新的文學革命的必要。這就是我和止敬先生之間原則上的不同意見的第二部分。

關於這部分的說明，尤其重要。而且這不僅僅是大衆文藝的問題，而是一般的文化革命的問題。我在第一篇文章裏就屢次說明：“一切東西都應當用現代中國活人的白話來寫”，而大衆文藝僅僅是其中的一部分。現在，我們在這一篇文章裏，再來特別着重的說明“一切寫的東西”的文字上的革命必要。

第一，現在中國的出版界，尤其是所謂新書的出版界，從著作，翻譯直到雜誌報章，——的確是一種新文言佔着統治的地位。所謂統治的地位，就是說：除開新文言式的所謂白話文以外，還有些別的，例如舊文言，例如少數好的作家的真正白話文，不過不是“統治者”。舊文言至少在新書的出版界裏已經不佔着統治的地位，雖然有些科學教科書，雜誌的社論等等還用着文言。而真正的白話文又還是少數的少數。止敬先生也說：“誠然很多讀不出來聽不懂的作品”。文藝界尙且如此，其餘的更不必說。我所以在大衆文藝的問題上，特

別着重的提出這個一般的文學革命的問題，就因為總算文藝界裏還發現一些“真正白話文”，——文藝界主要是用文字做工的一些“工程師”，所以很自然的他們首先創造出真正的白話文，正因為這個緣故，所以文藝界更加要多負些文學革命的任務。我所着重的，就是一些先進的作家不要祇顧自己寫得出真正白話文，而且要發動一個社會上的運動——去推翻新文言的統治，使那些多數的隨隨便便亂寫新式文言的作家和一切刊物，受到民衆方面的“輿論的懲罰”。像當年的林琴南等類的“威權”一樣。

止敬先生說：“新文言——肅清歐化的句法，日本化的句法，以及一些抽象的不常見於口頭的名詞，還有文言裏的形容詞等等，或者還不至於讀出來聽不懂”。其實，新文言要經過這一番手術之後，牠就不成其為新文言了。讀出來而聽得懂——的確像個現在中國人的人話——那就成了中國的真正白話文了。現在止敬先生也說“何嘗沒有可讀可聽而懂的作品”（我在第一篇文章就說過的）——這正足以證明新的文學革命的可能已經發現。

第二，但是，大多數的科學政治論文（我說的是“地面上的”），大多數的新式文藝作品，是用的一種新式文言的假白話，這種文字在質量上，已經和中國活人說得出來的話是不同的東西。因為沒有自覺的文學革命的運動，所以好些比較好的作家，也馬馬虎虎的跟着亂寫。例如沈從文，在文字方面講，無論如何不能夠算是不通的作家，

可是，甚至於他的作品裏都有時候發見這種新式文言的痕跡。我隨手翻着現代第三期的 390—391 頁，就發見他不寫“所以”而寫一個“故”字，不寫“時候”而寫一個“時”字，還有“若”字“較”字等等，再加上“豐儀的”等類的形容詞。假使有人在巴黎寫着一些夾雜着許多拉丁文文法的法文，人家一定要說他發瘋。而在中國，古代的文法隨隨便便的亂寫着。要知道每一種文字的特點，都在於牠的所謂“形式部分”——虛字眼，字尾，字眼的構造等等。我所謂的新文言，就是隨便亂用不必要的文言的虛字眼——口頭上說不出來許多字眼，有時候還有稀奇古怪的漢字的拼湊。這樣，這種文字的本身就剝奪了羣衆了解的可能。羣衆要去學會運用這種文字，就一定要在自己的口頭言語的文法之外(或者學習普通話的文法之外)，再去費了五六年功夫學習漢文文言的文法。所以我說新文言在這一點上和舊文言相同的，牠是一種“階級的文字”。這種文字，根本沒有改用羅馬字母的可能。而中國的普通話，上海話，廣東話，福建話……(方言區域和普通話的口音標準等等還要詳細的調查研究下去)將來一定要採用羅馬字母而廢除漢字，變成新的中國文，上海文，廣東文，……。現在新式文言的假白話的“威權”，正是新中國的偉大的文字改革的障礙。所以新的文學革命的發動，現在已經有萬分的必要。

第三，中國的大多數的識字的羣衆之中，卻還有一種“死的白話”

——舊小說的白話佔着統治地位。這種文字也是所謂“文人”寫的，寫給羣衆看的。所以現在的（不僅是“水滸”等等幾部傑出的舊小說，而是一般使用着的）舊式白話是很雜亂的，同樣夾雜着惡劣的文言。我們說牠是“死的白話”，自然祇是相對的意思。這些“死的白話”僅僅因爲歷史的墮性律的緣故，是多數識字的羣衆所讀慣的。這種死白話還佔着統治地位。有意識的自覺的發動羣衆起來反對這種文字，指出這種文字已經不是口頭上說的話，指出這種文字不是羣衆自己的言語：羣衆要學習文字的時候，不要學這種死白話文，而要學“新興階級的普通話”以及當地主要的方言文的寫法。同時，他們用不着再去學習新式文言的假白話。這種新的文學革命的必要是顯然的。而止敬先生指出來：羣衆之中已經會有一部分人，“十分的不懂”舊小說的白話，那祇是更加證明這種革命的可能。

第四，新的文學革命的對象是新式文言的假白話和舊小說的死白話。而新的文學革命的目的，是創造出勞動民衆自己的文學的言語。中國現在的形勢，以及將來發展的趨勢，——需要一種各省人共同的普通中國話的白話文。在口音方面，自然不會立刻統一的，——我們反對那種強迫的統一國語運動，——可是，在寫出來的文字方面，相當的是一致的。這所謂普通話，簡單而具體的說：就是上海工人不寫“啥物事”而寫“什麼”等等，雖然他讀起來的口音不一定像北平人那麼捲着舌頭（那才是現在官僚所規定的國語），可是，他已

經是用的普通話。自然，這個工人和自己本鄉人說話的時候，用不着這種普通話。可是，我原是說的“各省人用來互相談話演講等等的普通話”。難道上海的工人，一定要用上海話寫東西拿去給江西農民看麼？現在的真正白話文，難道不是寫的這一種普通話？我那第一篇文章的問題，本來祇是用什麼話寫。所以我的答案是：根據這種已經在產生着的新興階級的普通話，而且贊助牠的發展，用來寫一切東西。止敬先生的調查，說上海各工廠有三種形式的普通話，都是南方話，又說沒有全國範圍的普通話。他所說的三種形式的上海普通話，祇是證明全國範圍的普通話形成的過程，還祇發展到一個初步的階段。而同時，卻也證明着這種普通話是在產生出來。上海的新興階級，固然是全國最先進的部分，可是，正因為這個緣故，他在領導全國範圍的大事業的時候，不會勉強各省的羣衆採用上海土話做基本的“上海普通話”（或者江南普通話），而自己能夠逐漸的採用一般的普通話。所以，至少暫時先發展的是普通話的現代中國文的文藝，而不是現代上海文，或者江南文的文藝。總之，我把真正白話文叫做“根據新興階級的普通話寫出來的文字”，意思是在於：（一）不是農民的原始的言語，而能夠接受政治技術科學藝術等等的豐富的字眼；（二）也不是紳士等級的言語，不會盲目的抄襲歐洲日本的文法而祇從古代漢文裏去找些看得懂而聽不懂的“象形字”來勉強應付現代化的生活；（三）並且不是用某一地方的土話勉強各省的民

衆採用做國語，也不是偏僻的固定的“鄉下人”的言語，而是容易接受別地方的方言集成的言語。況且我所着重的是現在就用什麼話寫的問題。所以最主要的還是第一第二點。

再則，我所以要把真正白話文叫做新興階級的普通話的緣故，——還因為智識階級不要牠：據說要寫出聽得懂的白話文，“並不是什麼難事”，然而，偏偏不肯這麼寫，而且偏偏不要提倡這麼寫。

第五，總之，新的文學革命的綱領是要繼續五四的文學革命，而澈底的完成牠的任務。這是要真正造成現代的中國文——可以做幾萬萬人的工具，被幾萬萬人使用，使幾萬萬人都能夠有學習藝術的可能，簡單而明瞭的：先要根據現在這種不完備的沒有完全形成的中國的普通話（可是真正是活人能夠說得出來的話），造成一種比文言更優美的文字。雖然這種普通白話，用漢文寫着仍舊是一種“糊弄局面”，然而這種真正白話——活人說得出來的話，很容易用羅馬字母拼音而廢除漢字。即使南北口音不同，而要拚出互相不大一致的文字——一種中國普通話也許會變成幾種文字，可是互相之間的學習要比學習漢文容易十倍。況且普通話的中國文之外，還要根據各地方的情形造成各個區域的方言文，祇要政治上文化上有這種必要。每一個地方的民衆，至多祇要在自己本地的方言文之外，再學會普通話的中國文，他就有文化生活的最低限度的工具。這要比依賴漢字制度的新式文言輕鬆得多，而一般的科學技術藝術，以及方言文學

的發展，就可以得到極大的可能；羣衆可以得到最大限度的接近文化生活，參加文化生活的機會。

第六，一般的文化革命既然要求這種文學革命的發動和開展，那麼，革命的文藝運動自然要在自己的發展過程之中去領導文學革命。文藝作品對於羣衆的作用，不單是藝術上的，“感動的力量”，而且更廣泛的是給羣衆一種學習文字的模範。普希金，托爾斯泰，屠格涅夫的“優美的可愛的言語”到現在還是“有用”，還採取到學校的教科書裏去。這難道是要個個學生都學會他們的“圓滿解決的文藝技術”？當然不是。這始終祇是對於少數學生的作用；至少，暫時一二十年之內，還沒有使人人都變成文學家的可能。對於大多數的學生，這祇是最低限度的學習運用文字的方法。何況中國呢！而中國現在的新式文言和舊小說的白話，就連這一點作用都够不上。這並不是說這些作品裏沒有藝術價值很高的東西。但是，這些“作品”的價值祇限於藝術的一方面。對於羣衆，這裏的文字是不能够做學習的模範的，也不應該。所以，一般的文學，而尤其是大衆文藝“用什麼話寫”——在現在還是很嚴重的問題。一般作家不注意到這個問題，“習慣成自然”——就會不自覺的寫些新式文言的文法或者舊小說式的白話到大衆文藝裏去，這對於文藝是一個先決的問題。羣衆要求作家寫一種活人說得出來的話——這是最低限度的要求（至於他看着這種文字用什麼口音去讀，用南方口音，還是北方口音……那

是另外一個問題)。假使不是用現代的中國話寫的，那麼，寫出來的作品即使很好，牠對於中國羣衆，也像拉丁文作品對於法國工人一樣。這是他們用不着學的一種文字。所以一定要用中國普通話的真正白話文——也就是止敬先生所說的肅清了說不出來聽不懂的成份的“通行的白話文”。

至於方言文學用的文字，那就祇有用羅馬字母拼音之後才能够徹底解決。我們在這一方面也是要努力去做的。

最後，止敬先生說：“宋陽先生心目中的真正現代中國話，還不够文學描寫上的使用”。這在我上面的說明之後，顯然是沒有問題的。所謂“通行的白話文”，肅清了說不出來聽不懂的成份之後，難道就够不上文學描寫上的使用嗎？當然不會的。單就文字方面講，這種真正現代中國話的文藝上的價值祇有比新式文言高。倒是止敬先生提出的口頭文學(說書等)用什麼話說，這是一個新的問題，我所沒有講到的。現在上海的說書用着蘇州話或者揚州話。而我們所要發展的新的說書，顯然應當用各大城市本地的普通話。世界語是一種人造的言語，牠的文藝上的應用也有許多人懷疑過的——現在已經證明了。而中國各地方日常應用着的本地普通話，當然更有這種可能。至於這些口頭文學的底稿(本來不是一句一句背誦的)，可以暫時用“通行的真正白話文”寫；或者要夾雜些通行的“本地俗字，”——作為過渡時期的方言文學的嘗試。完全依據 Mother tongue

的原則也是不對的。中國是在中世紀的末期——各地方的偏僻的土話是在消滅下去，各個較大的區域的普通話是在形成起來，甚至於全國範圍裏的口頭上的普通話也正在產生着。在這種過渡時期，文學家特別應當用文藝的作品來幫助各地方的普通話以及全國的普通話的發展。這是一個鬭爭的過程。譬如說，上海的說書用着蘇白——這算是說書的本人的 Mother tongue，你說他用着這種家鄉話容易“表達複雜的情緒和動作”，但是，倘使你叫他說一說“鐵流”，“毀滅”，“靜靜的頓河”的故事。那他的蘇白就要覺感到不够用了。可是，口頭文學的問題還須要詳細的個別的討論，這裏不能夠再詳細的說。

總結起來說，在具體的辦法上——止敬先生既然並不主張一定要保存新文言裏面的說不出來聽不懂的文言成份，那麼，他和我的意見並不是絕對相反的。然而，原則上的分別是在於他不覺得肅清文言餘孽應當是一個羣衆的革命運動，他祇要求作家“多下工夫修鍊”；而我以為一定要一個自覺的革命的鬭爭，領導羣衆起來爲着活人的言語而鬭爭。分別是在於發動一個攻擊“新文言和死白話”的運動，還是不要。站在羣衆的觀點上，自然覺得到新式文言和舊小說的死白話是“罪孽深重”。止敬先生說：“現代的批評家譁然痛罵新文言”。其實，我所知道的是：從陳彬和式的舊文言起直到一般的文言白話夾雜的成千成萬本的新文言刊物，——都並沒有受着什麼指摘。並沒有人對羣衆去揭穿這種中國現在的“文字狀態”，是統治

階級的愚民政策的一種。至於舊小說的死白話，那是更沒有人提起——測字先生在不識字的羣衆之中，仍舊保存着“儒士”的威權。實在沒有所謂“譁然”。現在的“林琴南”的福氣，還好得很呢。“文字是末”——從一些作家看來，自然哪，單會寫幾句通順的說得出來聽得懂的真正白話文，算不得藝術品。本來也不是藝術品。可不知道廣大羣衆的需要大衆文藝，部分的還是要借此學習最初步的運用本國文字的方法。而新文言和死白話裏夾雜着好些中國古代紳士的句法和字眼，這就害他們枉費不少精神，而學不到現代的中國文的寫法。這雖然是另外一方面的問題，可是，在中國的特別情形之下，必須和文藝運動的問題聯系在一起。所以這個“文字問題”必須特別的提出來，使一般開始寫大衆文藝的人就注意到。說“文字是末”——在這個意義上——是錯誤的。

一九三二，七月。

我們是誰？

——和何大白討論“大衆化”的核心

何大白的“大衆化的核心”是最近討論革命的大衆文藝的第一篇文章。革命的和普洛的文藝自然應當是大衆化的文藝——這是誰都不否認的了。而且，普洛文學運動一開始的時候，就提出“大衆化”的口號，（一九三〇年三月出版的“大衆文藝”雜誌第二卷第三期“新興文學專號”上就登載過“文藝大衆化座談會”的紀錄，還有許多人做的文章，都是討論所謂“文藝大衆化的諸問題”的）。可是，“大衆化”的口號始終只是空談，始終沒有深刻的切實的討論，始終不去解決實行大衆化的現實問題。爲什麼弄成這個樣子？爲什麼兩三年來除空談之外什麼成績也沒有？最主要的原因，自然是普洛文學運動還沒有跳出智識份子的“研究會”的階段，還只是智識份子的小團體，而不是羣衆的運動，這些革命的智識份子——小資產階級，還沒有決心走近工人階級的隊伍，還自己以爲是大衆的教師，而根本不了解“向大衆去學習”的任務。因此，他們口頭上贊成“大衆化”，而事實上反對“大衆化”，抵制“大衆化”，何大白的這篇文章就暴露出這一類的智識份子的態度，就使我們發見“大衆化”的更深刻的障礙。——這就是革命的文學家和“文學青年”大半還站在大衆之外，企圖

站在大衆之上去教訓大衆。

何大白說：

“我們的方法錯誤了麼？不是。我們的口號太高了麼？不是。我們的文字太難了麼？不是”。……而“大多數的羣衆依然不受我們的影響”。

這裏，何大白說的：“我們”是誰呢！？他用“我們”和大衆對立起來。這個“我們”是在大衆之外的。他根本不感覺到這個“我們”只是大衆之中的一部分。這樣，所以他就不能夠認識自己的錯誤，不能夠消滅“智識階級”的身份。這些錯誤在什麼地方？第一，他說並不是我們的文字太難了。這明明白白是錯誤的見解。現在的許多創作，文字都是很難的，不但對於羣衆是難懂的文字，而且對於一切讀者都是難懂的言語。這種文字是五四式的所謂白話文，其實是一種新文言，讀出來並不像活人嘴裏說的話，而是一種死的言語。所以問題還不僅在於難不難，而且還在於所用的文字是不是中國話——中國活人的話，中國大衆的話？大白根本不了解這個問題，因此，也就根本不了解徹底完成文學革命的任務。第二，他說並不是“我們”的口號太高了。這的確不錯。不過，還要進一步的說：實在是因爲口號太低了！革命的政治口號要用文藝形式來傳達，這是另外一個問題，——這些政治口號絕對沒有太高太低的問題。倒是文藝上反映這些政治口號的時候，因爲模糊和動搖的緣故，結果是曲解

的也有，降低的也有。羣衆並且要求革命文藝提出詳細的具體的問題——從政治的直到日常生活，家庭生活。而現在的革命文藝，卻不能夠滿足羣衆的這種要求。所以應當說：“我們”的口號太低了。第三，他說“我們”的方法並不錯誤。這也是堅持錯誤的態度。兩年半以來的大衆化運動絲毫成績也沒有，還要說自己的方法沒有錯誤！就是說最近半年來運動，也有許多地方正是喫了方法錯誤的虧。

文藝大衆化的運動必須是勞動羣衆自己的運動，必須在無產階級領導之下。一定要領導羣衆，使羣衆自己創造出革命的文藝，實行反對羣衆之中的林琴南的鬪爭，就是反對武俠小說等類的一切種種反動……。這裏，自然包含着發動羣衆的文學革命的任務：打倒五四式的新文言，打倒舊小說的明朝白話（舊小說的白話也是死的言語，也是不是中國現代活人嘴裏說的話）。這才是正確的方法。

自然，這裏有許多困難，一定要有長期的艱苦的鬪爭。

然而何大白所認識的困難是什麼？他所提出的克服困難的方法又是什麼？他說：

“第一重困難在大衆自己，就是大衆對於我們的理解有沒有相當的準備。第二重困難在我們作者，就是作者對於大衆的生活有沒有充分的理解和同感。克服這些困難只有一條道路……就是作者生活的大衆化”。

作者生活的大衆化自然是最中心的問題。可是，這句話說了

四年仍舊沒有實現。如今還只說這麼一句空調的總話，當然等於沒有答覆問題。現在必須更具體的詳細的解決所謂生活大衆化的問題。關於這個一般問題，我暫時不來詳細解說。這裏還有使我們應當嚴重注意的是：大白說“第一重困難在羣衆自己”！彷彿羣衆的程度太低了，根本就不能够理解革命，不能够理解革命文藝和普洛文藝。而事實上，也許羣衆比作者更加理解革命得多，羣衆自己在那裏幹着革命的鬪爭。正因為作者的不理解革命，而且在文藝的形式方面和言語方面不肯向羣衆去學習，不肯承認自己的文字的艱難，——所以普洛文藝“依然不能够影響大多數的羣衆”。

何大白這篇文章充分的表現着智識份子脫離羣衆的態度，蔑視羣衆的態度。這種病根，必須完全剷除；不然呢，文藝大衆化的發展就仍舊要受着很大的障礙。

自然，中國的幾萬萬勞動羣衆之中，甚至於大工業的無產階級之中，還有許多人受着地主資產階級的奴隸教育的束縛和欺騙，——反動的大衆文藝正是這種奴隸教育的一種工具。因此，並不是每一個工人或者農民都是覺悟的。然而正因為如此，無產階級的先鋒隊要用一切方法，以及普洛文藝去進攻反動的思想。如果普洛文藝的作者，以為羣衆還沒有“準備”，而同時又認為自己的文字，方法，口號都一些兒也沒有錯誤，那麼，自然只有等待羣衆程度的提高，而客觀上，這種等待主義只是把羣衆放在反動思想影響之下。

“認識錯誤就是克服和糾正錯誤的開始”，——我希望普洛文藝革命文藝的同志詳細的具體的來討論這個問題。

一九三二,五,四。

歐化文藝和大衆化

“歐化文藝”這個名詞，初聽起來似乎有點兒奇怪。但是，中國的事實是這樣：自從五四文學革命之後，正在很熱鬧的“提倡國貨”的年頭，卻出現了一種新式的文藝，就是所謂歐化文藝；現在的市場上，顯然存在着兩種不同的文藝：一種是中國舊式的文藝，一種是新式的歐化文藝。誰能夠否認這種事實呢？

歐化文藝和舊式文藝之間的區別，表面上看來，彷彿只在形式方面，體裁方面。然而實際上，歐化文藝的特點，卻在於牠是資本主義時代的產物，牠反映着資本主義的社會關係，牠表現着許多新的現象，提出許多新的問題。歐洲中世紀時代的文藝形式，也和中國舊式文藝有許多類似的地方，這種中世紀式的文藝的消滅，也是由於資產階級革命的勝利。中國的資產階級民權革命的發展，既然因為資產階級叛變而進到了新的階段；所以文藝戰線上也起了同樣的變化：——歐化文藝之中發生了更明瞭的更劇烈的階級分化。一方面，資產階級的歐化文藝在內容方面完全投降買辦的封建的意識；別方面，無產階級的文藝運動也從這裏開始發展出來。所以革命的和無產階級的文藝從所謂“歐化”開始，固然是自然的現象，可是文藝革命上的

領導權的爭取，也就是無產階級的嚴重的任務。

因此，文藝的大衆化問題就成了革命無產文學運動的中心問題。

因爲新文藝——歐化文藝運動的最初一時期，完全是資產階級的智識份子的運動，所以這種運動是不澈底的，妥協的，同時，又是小團體的關門主義的。這種運動裏面，產生了一種新式的歐化的“文藝上的貴族主義”：完全不顧羣衆的，完全脫離羣衆的，甚至於是故意反對羣衆的，歐化文藝，在言語文字方面造成了一種新文言（五四式的所謂白話），在體裁方面儘在追求着怪僻的摩登主義，在題材方面大半只在智識份子的“心靈”裏兜圈子。初期的無產文學運動也承受了這些資產階級的“遺產”，因此，牠很久的和廣大的羣衆隔離着。對於資產階級，對於摩登化的紳士，那是不用說的，——所有這些流弊都是當然的事情。他們本來就不要羣衆懂得什麼文藝，他們本來就壟斷了詩古文詞兩三千年。以前的名士用古文去載道，現在的名士可以用五四式的新文言來發牢騷，反正都是一樣的，都是和羣衆不相干的。以前的文士，自己弄些詩餘歌曲消遣消遣；另外還有鳳陽花鼓，蓮花落，果報錄，警世錄等類的“文藝”，去玩弄羣衆，恐嚇羣衆，欺騙羣衆。現在的“紳商智識份子”，自己發明了歐化的小說，詩歌，戲劇，弄些什麼象徵主義，表現主義，印象主義……等類的“魔道”玩耍玩耍；而另外還有武俠主義的連環圖畫，階級妥協主義的時事唱本……去迷惑羣衆，鎮靜羣衆。總之，統治階級的文藝本來是

脫離羣衆的，統治階級總是用些惡劣的文藝在意識上來剝削羣衆的。中國資產階級不能夠完成民權革命在文化上的任務，牠也絕對不願意完成這種任務，而且正在反對民衆自己的文化革命。而對於無產階級，所有這些歐化文藝的流弊卻是民衆自己的文化革命的鉅大的障礙。無產階級應當開始有系統的鬭爭，去開闢文藝大衆化的道路。只有這種鬭爭能夠保證無產階級在文藝戰線上的領導權，也只有無產階級的領導權能夠保證新的文藝革命的勝利：打倒中世紀式的中國文藝，打倒地主資產階級的文藝影響。

民衆自己的文藝革命的路線是要創造革命的大衆文藝，是要使革命的“歐化文藝”大衆化。現在，革命的大衆文藝大半還要運用舊式的大衆文藝的形式，（說書，演義，小唱，故事等等），而表現革命的內容，表現階級的意識。這種初期的革命的大衆文藝，將要同着大衆一起，漸漸的提高藝術的水平線。而中國的民衆，尤其是中國工人的先鋒隊，同時也應當運用世界無產階級的經驗，運用世界文化的成績：對於革命文藝，只有在這個意義上，方才說得上所謂“歐化”。革命文藝的“大衆化”不但和“歐化”發生衝突，而且只有大衆化的過程之中方才能够有真正的“歐化”——真正運用國際的經驗。這樣，革命文藝和無產文藝，將要在中國的勞動民衆之中發動真正的新文藝運動：一方面，發生真正革命的說書，演義小說……，別方面廣大的羣衆能夠接受國際的革命文藝的影響，同着作家一起，改良中國舊

文藝的形式和內容，了解文藝上許多新的問題。中國的新的文化生活——幾萬萬羣衆的文化生活，固然在殘酷的政治經濟鬭爭之中開闢自己的道路，但是，文藝戰線上的鬭爭應當現在就在羣衆之中開展出去，準備着鍛鍊着自己的力量；這種文藝戰線上的鬭爭正是總的政治鬭爭的一部分。

關於運用舊的形式去創造革命的大衆文藝的問題，已經在另外幾篇文章說明過；現在，我們只要簡單的說明所謂“歐化文藝”的大衆化的具體意義。當然，這裏所說的“歐化文藝”只是革命的文藝。反動的歐化文藝的方針，自然有人在研究，用不着我們代勞的。

第一、新式的歐化文藝要能夠達到羣衆方面去，首先就要繼續完成中國的文字革命。這是一般的問題，我們已經在“大衆文藝的問題”裏說過，這裏不再重複。主要的是：實現澈底的白話文學，堅決的肅清一切新舊文言的餘孽，要使寫出來的文字，在讀出來的時候可以聽得懂。自然，白話也有淺近和深奧的分別。但是，即使是比較深奧的白話，只要的確是用白話做本位的，一般民衆總有聽得懂的可能，——這是可以解釋的。只有那種文言白話夾雜的文法，好像法文之中夾雜着極多的拉丁文的文法似的，才是絕對不能夠生存的一種文字。五四式的新文言正是這種雜種，必須完全打倒才行。

第二、一切作品的體裁也是很可以注意的問題。俄國普洛文學的歷史上也曾經發生過這種問題。“歐戰前後的種種摩登主義的文

藝形式（直到所謂未來派）已經反映着資產階級文化的沒落的過程；倒不如古典主義的平舖直敘的體裁，更加適宜於做無產文學的出發點”。中國的革命的歐化文藝，如果能够像“靜靜的頓河”那樣，運用平常的不怪僻的形式，那麼，牠的影響一定更加容易傳布到大眾方面去。總之，作者應當顧到讀者的要求，要使會讀說書演義的大眾，能夠很容易的進一步來讀所謂歐化的文藝。至於內容方面的大眾化，這是關於題材，關於創作方法等等的一般問題，我們在“大眾文藝的問題”那篇文章裏，已經說過。

第三、革命的無產文學的理論和國際革命文藝的介紹，也必須大眾化。革命文藝的作品的翻譯，必須用完全的白話，必須用完全的中國文法。這雖然是最淺近明顯的問題，但是，現在不但有許多曲解原文的錯誤翻譯，而且有好些文言白話夾雜的，中國文法和外國文法瞎湊的翻譯。這當然是違反大眾化的原則的。至於文藝理論的著作，那麼，不但要翻譯，而且尤其要編纂。問題是在於要傳布這些理論到廣大的羣衆中間去。所以要能夠用淺近的中國白話編輯許多文藝理論的常識叢書而且有系統的去研究中國大眾之中對於文藝的許多舊觀念，而加以解釋。自然，還要有系統的編輯馬克思列寧主義的文藝理論的書籍，使牠們能夠作為研究翻譯的理論書籍的初步。

所有這些問題都是最初的步驟；但是，這必須有實際的有計劃有系統的工作。不然，就只會變成沒有用處的空談。

總之，革命文藝和無產文藝的路線，是“同着大衆提高藝術的水平線”，一定要爲着文藝的大衆化而堅決的鬪爭。一九二三年的時候，俄國的資產階級文學家扎瑪金曾經說過：“大抵的普洛文化諸君，都有革命的內容和反動的形式……普洛文化的藝術是暫向六十年代退却了”。現在中國的資產階級，以及小資產階級的形式論者，大概也要以爲大衆化是“反動的形式”，是向“官場現形記”時代“退却”了罷！這一類的攻擊和懷疑，我們是不怕的，我們必須克服這樣的懷疑，而且要用我們的實際工作去答覆敵人的攻擊。

一九三二，五，五。

論 文 輯 存

此
页
空
白

請脫棄“五四”的衣衫

九一八瀋陽日本帝國主義者之軍隊，轟擊北大營的砲聲，對於當權的統治者是驚駭得他們發呆了，所以“鎮靜”，“不抵抗”；對於一般大眾，卻是更怒苗的掀撼了他們的反帝血潮。把這反映在文化運動上，也就演了一個複雜紛紜的“景氣”的場面，各種不同的“主張”，“意見”等等，都由這些各種不同的角色引吭鬻喊着。這種值得我們注意的，就是一種看來聽來頗使人悅耳服心的“號召”，當我們發現了“恢復五四運動的精神”及“要繼續完成五四之遺業”這類文句的時候。

果真五四運動的精神是有牠被“恢復”的根據嗎？果真牠還有未竟的“遺業”在等待一九三二年代的努力者來“繼續”嗎？這是必須要先決予以估定的：五四是有牠當時的歷史背景，牠以“德”（德謨克拉西），“賽”（賽因斯）二先生為理論的護符，其最大的任務與最後的成果是反封建，是代表中國新興資產階級之文化的擡頭，這是毫無可諱的鐵的史實。現在，經過了五卅，經過了一九二五——二七大革命的失敗，使得“封建之僵屍正在各方面復活”，而正應響了吳稚暉在擁護“科學”，“民治”之當時要加上“道德”的主張。這，我們知道正是表示“新的”早在向着剛健的建立的途中（事實絕不是“剛見誕生”），

形成了新舊的對比，促起舊的暴戾頑強的最後的迴光反照。我們絕不能就依此而肯定五四還有未竟之“遺業”，而要恢復當時的“精神”甚至於“繼續”。

文化的存在，是“人類在一定的經濟基礎上從事生產勞動的各方面的表現”。中國今日的經濟基礎，實質是建築在半殖民地的形式上，百分之九十五的勞苦大眾，是呻吟在帝國主義者及寄生於帝國主義的軍閥統治者與買辦階級的雙重壓迫之下的。所以中國的文化運動，是跟從歷史的進展，被動於革命的需要，促逼牠的演出者——智識階級及學生羣衆，早早脫棄那曾光輝絢燦於一時的“五四”的衣衫！而現在，則是需要——應當——集合在反帝國主義的戰旗之下從事於反帝的文化鬪爭。狂飆之下，敗葉殘枝無其庸附，一切風前殘燭的“封建意識形態的殘骸與變種”，在大的動律中，我們要把牠“行將入木”的速度，扭現在目前。然而我們的步武，卻斷斷乎不是“五四的”。

從行動中產生理論，理論必需要行於實踐。當前的文化運動，是大衆的——是爲大衆之解放而鬪爭的。我們認爲這就是“真理”！實無容於形色囂叫的詭言和雄辯。而且這真理，自鴉片戰爭讓歐羅巴的旗最初飄揚在中國的時候起，牠就孕育了萌芽；到一九三一的一八，牠則已經基於勞苦大衆之慘號絕叫，由積年累月的成長，而進入更尖銳的前途了。

目今的文化運動，不是學者們的，不是智識者羣或僅是學生大衆的；牠是攙和了廣大勞苦羣衆的血和淚，斷臂折肘的悲絕所精煉的，如大衆一般英雄，如大衆一般勇往的火力！

而此時，我們要吶喊的，是：

把火力集中起來！

“自由人”的文化運動

——答覆胡秋原和“文化評論”

“文藝新聞”在第四十五號上(一九三二年一月十八)發表了一篇“代表言論”批評了“文化評論”第一期的所謂“真理之檄”，請他們脫掉那“五四”的衣衫。但是“文化評論”第四期上，我們看見了他們的答覆——卻是說：“我們並沒有穿上，也沒有要穿上五四的衣衫……”

那當然再好沒有了。可是，胡秋原先生在“文化評論”上代表他們同人的“真理之檄”答復“文藝新聞”的文章裏，恰好事實上穿上了五四的衣衫。不但穿上，而且連加兩隻手揪住了他，唯恐怕人家去剝。原來“五四”並不是什麼衣衫，而是……而是皮。剝皮，自然是太痛了——剝不得的！

首先要說明的是這個剝皮——脫衣衫的爭論的中心問題。因為胡秋原先生的文章十分淵博，扯上了一大套高尙的理論，的確把問題的中心弄模糊了，所以必須先把這個中心提出來。不然，讀着胡先生的文章，會覺得“文藝新聞”連一些根本的理論都忘記了似的。

問題的中心在什麼地方？——“文化評論”和胡秋原先生認為自己是所謂“自由人”，認為現在要“自由人”的“智識階級負起文化運動的特殊使命”，來“續繼完成五四之遺業”。而“文藝新聞”認為“當

前的文化運動是大衆的——是爲大衆的解放而鬪爭”，認爲脫離大衆而自由的“自由人”已經沒有什麼“五四未竟之遺業”：他們的道路只有兩條——或者來爲着大衆服務，或者去爲着大衆的仇敵服務；前一條路是“脫下五四的衣衫”，後一條路是把“五四”變成自己的連肉帶骨頭的皮。“文化評論”和胡秋原先生自己願意走第二條路，這是他們“自由人”的自由。誰也不去勉強剝他們的皮。

然而胡秋原先生和“文化評論”的皮是什麼東西？這是大衆所需要知道的。

胡秋原先生現在說“文藝新聞”否認反封建的文化運動的任務，說“文藝新聞”對於藍寧關於文化連續性之意見缺乏理解……這是事實的真相嗎？胡先生自己也承認：“文藝新聞”在那一篇文章裏說得很明白——“我們要在極大的動律之中，把封建意識的殘餘和變種的進棺材的速度，加緊的促進，在目前就實現”。胡先生引了這一段話，照理他就應當很直爽的承認：“文藝新聞”並沒有否認現在的新的文化革命應當繼續完成反封建的任務——民權革命的任務，因此，也就不會否認“文化的連續性”。但是，他卻仍舊夾七夾八的胡纏一頓，硬說人家否認“反封建的文化鬪爭”。這是移開爭論的中心，而避開直接答覆。現在要答覆的正是：究竟是誰擔負着反封建的文化革命——是“智識階級的自由人，還是工農大衆，究竟是誰領導着這新的文化革命——是資產階級，還是無產階級”？

固然，胡先生也承認了一些自己的錯誤：他說，“我們說文化界完全是烏煙瘴氣，未免忽視過去一切向光明者和我們自身的努力，是概念之籠統”。但是，這僅僅是概念之籠統嗎？！⁵²不是的。只在看胡先生對於大衆和階級的態度。他引了“文藝新聞”關於“文化運動是大衆的”……一大段話，直接他就說：“語病未免太多了”，於是乎他又夾七夾八，牛頭不對馬嘴的胡纏了一大頓，（例如人家說從鴉片戰爭到現在，大衆爲着自己的解放而進行着，開展着文化的鬭爭，反帝國主義的鬭爭，說這個真理，這個事實的真相，也就是真正文化鬭爭的真相是在進到更加劇烈的前途，——可是他卻纏到了“真理……不過九十一年歷史！”）他就只會這樣胡纏的搬出許多哲學上……的問題來教訓人家一個一個的把那些所謂“語病”分析着。而對於“大衆的文化運動”這一點，他恰好“忘記了”，他半個字也沒有答覆。他仍舊以爲所謂文化運動，只是一切所謂“向光明者”和他們自己的努力。可是，一九二六——七年就發動的偉大的民衆的文化革命呢？從那時候起，五四時期在報章雜誌上寫寫的“非孝”，“反孔”，“解放婦女”，“打到菩薩”……以至於實現所謂“匪徒式”的政權，都在變成實際的大衆的生活；到現在，已經經過了三四年，已經在許多地方創造着新式的生活，新式的文化。難道這是“自由人”負起的使命嗎？！難道這是資產階級的智識分子——文化運動專家領導的嗎？！這種真正偉大的羣衆的文化革命，肅清中國式的中世紀毛坑，而開闢革命轉

變前途的反封建反帝國主義的革命，正是胡先生所認為“不自由的，有黨派的”階級所領導的。

胡先生固然自己以為是歷史的辯證法的唯物論者。但是，他對於階級，對於黨派，是十分的恐懼，唯恐怕沾污了他的“高尚情思的文藝”。他說：“一切存在是合理的”（黑格爾），“自然主義文學，趣味主義文學，浪漫主義文學，革命文學，普洛文學，小資產階級文學，民族文學，以及最近的民主文學，我覺得都不妨讓他存在，但也不主張只准某一種文學把持文壇”。問題當然不在於你讓不讓一切種種的階級和文學存在。問題是在於你為着那一階級的文學而鬭爭。而胡先生叫着：“Hand off arts”！——不准侵略文藝！你是叫資產階級，無產階級……都不准侵略文藝？而事實上中國的以及東洋西洋的統治階級，地主階級或者資產階級，都在用文藝做階級鬭爭的一種武器，你的叫喊，事實上，說客氣些，客觀上是幫助統治階級——用“大家不准侵略文藝”的假面具，來實行攻擊無產階級的階級文藝。

不但如此。胡先生喜歡引藍寧的話，那麼，藍寧說：“真正相信自己是在推進科學的人，不會要求新的觀點要有和舊的觀點並存的自由，而要要求用新的觀點去代替舊的”。而胡先生的“不准侵略文藝”的口號，（注意：他的翻譯是把 Hand off 的嚴厲的命令狀，譯成了“勿侵略”——“勿要侵略罷”的自由主義的勸告的口氣），恰好是要求一個不大不小的“並存的自由”。這真是自由主義的自由人了！而

“自由人”的立場，“智識階級的特殊使命論”的立場，正是“五四”的衣衫，“五四”的皮，“五四”的資產階級自由主義的遺毒。“五四”的民權革命的任務是應當澈底完成的，而“五四”的自由主義的遺毒卻應當肅清！

“在社會裏面——根本還是金錢的權力，在社會裏面——勞動羣衆窮困得要做叫化子，而少數富人做着寄生蟲，在這種社會裏面不會有真正的實在的‘自由’。著作家先生，你是不是脫離着你的資產階級出版家（書店老板）而自由的呢？是不是脫離着資產階級的主顧……而自由呢……生活在社會裏面又要脫離社會而自由，這是不能夠的。資產階級的著作家，藝術家，演劇家的自由，只是戴着假面具的（或者是偽善的假面具的）接受錢口袋的支配。受人家的收買，受人家的象養”。（“藍寧文集”第七卷上册）。

此外，胡先生還說了許多話，都是用不着一句一句的和他去分辯的。他會找許多字眼上句法上的“語病”，而不會找着他自己的根本的立場。例如，他說“文藝新聞”把“行動和實踐以至功利觀念代替真理的觀念”。爲什麼？僅僅只因爲“文藝新聞”說了一句：“從行動，產生理論，理論必須要行於實踐”！這裏，本來並沒有絲毫忽視理論的意思。而胡先生說這是“實驗主義的主張”。可是，馬克思是“用羣衆的無產階級的運動，竭力從這種運動之中去求得實際的教訓。他向巴黎公社學習，一切偉大的思想家都是這樣的——他們不

怕向被壓迫階級的偉大運動的經驗去學習，隨便什麼時候都不會用那種迂夫子的教訓態度來對付實際運動的”(同上卷十四上册)。至於胡先生，他在現在這種時期，“覺得在真摯行動之前，需要深切的研究，我們不贊成無理論的行動，不贊成無行動的理論一樣”。可見他和“文化評論”的根本立場，實在是先研究理論，然後再去行動，這真正要回到“五四”時期去了！——五四還是有掀動偉大的民權革命，“沒有發展到一個普遍的深刻的民主革命”(!)，一切都是“烏煙瘴氣”，一切都要等“智識階級的自由人”來重新開始——而在開始之前，“還需要深切的研究”呢。民衆應當等待着。因此，可以對中國的一切寄生蟲階級說：放心些！教訓民衆等待主義，就訓導得他們的有“理論的行動”了。

這就是“自由人”的文化運動的意義。

五，一八。

文藝的自由和文學家的不自由

一 “萬華撩亂”的胡秋原

“資產階級的著作家，術藝家，演劇家的自由，只是戴着假面具去接受錢口袋的支配，去受人家的收買，受人家的蒙養。我們社會主義者，暴露這種作偽，揭穿這種虛偽的招牌，——並不是爲着要弄出什麼無產階級的文學和藝術（這只有到了社會主義的無階級的社會裏方才可能），而是爲着要把真正自由的公開的聯系着無產階級的文學，去和假裝着自由的事實上聯系着資產階級的文學對立起來”。

列寧全集 VII. 上卷。

最近，文藝理論的研究似乎又引起了社會的注意。胡秋原先生曾經寫過一些文章，說起文化運動，而尤其是文藝問題（見“文化評論”和“讀書雜誌”）；而蘇汶先生也就發表了“關於‘文新’與胡秋原的文藝辯論”（“現代”第三期）。胡秋原先生，據說是從樸列汗諾夫，佛里采出發的文藝理論家；而蘇汶先生自己說是死抱着文學不肯放手的文學家。他們兩方面都是文藝的護法金剛，他們都在替文藝爭取自由。可是，究竟這些自由對於他們有什麼用處呢？讓我們來插幾句嘴罷。

先說胡秋原先生。

胡秋原先生是誰？他自己說：“我們是自由的智識階級，完全站在客觀的立場……無黨無派，我們的方法是唯物史觀，我們的態度是自由人的立場。……文藝至死是自由的，民主的”。

胡先生對於文藝的意見固然並不限於這一點，但是，這是他的根本立場。他說他自己的方法是“唯物史觀”。大概正因為這個緣故罷？——他的文章之中很淵博的引證了許多“唯物史觀”的藝術理論：有時候說“藝術是用形象去思索”，有時候說“藝術只有一個目的，那就是生活的表現，認識和批評”，有時候又說“藝術的最高目的，就在消滅人類間一切的階級隔閡”，以至於說“藝術雖然不是至上，然而也決不是至下的東西。——將藝術墮落到一種政治的留聲機，那是藝術的叛徒”，“沒有高尚情思的文藝，根本傷於思想之虛偽的文藝，是很少存在的價值的；我永遠這樣相信”。

這究竟算是什麼馬克思的唯物史觀！

中國的新興文藝理論的發生和發展——到現在還不上三年，這裏所發生的錯誤，而且有些是極端嚴重的錯誤，實在是多得很。新興階級的鬭爭，就是在文藝戰線上也要勇敢的克服一切困難，排斥一切錯誤，鍛鍊自己的力量。像錢杏邨那樣的批評家，自然是做出了不少的錯誤，這些錯誤正在集體的批評和鬭爭之中糾正過來。如果胡秋原先生真正是個馬克思主義的文藝理論家，真正能夠正確的指出錢杏邨等等的錯誤，那麼即使胡秋原先生自己仍舊是個“自由

人”，他也許能夠相當的幫助中國馬克思主義的文藝理論的發展。可是，這是不可能的事情。他的所謂“自由人”的立場不容許他成為真正的馬克思主義者。

他說錢杏邨的理論基礎混雜，說錢杏邨把波格唐諾夫，盧那卻爾斯基，未來派……東扯扯，西拉拉的混纏在一起。然而他自己呢？他把樸列汗諾夫和安得列夫，藝術至上論派等等混纏在一起。錢杏邨那樣的幼稚的馬克思主義學生，東扯一些，西拉一些，在文藝理論和批評上表現他的小資產階級的動搖，他對於辯證法唯物論的不了解。可是——我並不絲毫減輕錢杏邨的錯誤，——錢杏邨比起胡秋原先生來，卻始終有一個優點：就是他總還是一個竭力要想替新興階級服務的小資產階級智識份子，他的東扯西拉之中，至少還有一些尋找階級的真理的態度。而胡秋原呢？他卻申明永遠只相信“高尚情思”的文藝，而“文藝的最高目的就在消滅人類間一切階級的隔閡”。他已經肯定的認為藝術不應當做政治的“留聲機”。錢杏邨雖然沒有找着運用藝術來幫助政治鬭爭的正確方法，可是，他還在尋找，他還有尋找的意志。而胡秋原是立定主意反對一切“利用”藝術的政治手段。這是胡秋原先生和錢杏邨不同的地方。

胡秋原先生的藝術理論其實是變相的藝術至上論。他說贊成純藝術和反對純藝術的爭論是“徒勞的”。爲什麼？因爲贊成純藝術的有反動的文學家，也有革命的文學家；而反對純藝術的也是這樣。這

還只是他的表面上的詭辯。他的根本立場，還在於他認為藝術只應當有高尙的情思，而不應當做政治的“留聲機”。因此，他就認為藝術是獨立的，藝術有尊嚴，有宮殿，有人格。他勸告一些政治派別說：“勿侵略文藝”。他一再的宣言：藝術決不是至下的東西。胡秋原先生如果不承認自己是藝術至上論派，那麼，至少他的理論可以叫做藝術高尙論。他所擁護的，不是什麼馬克思主義的文藝理論，而是這個似乎是獨立的高尙的文藝。

胡秋原先生的理論，據他說，是從樸列汗諾夫出發的。他引了樸列汗諾夫的一句話，說藝術是用形象去思索。他還說“藝術者，是思想感情之形象的表現，而藝術之價值，則視其所含蓄的思想感情之高下而定”。可是，這幾句話是不夠的。這裏，立刻就發生一個問題：這所謂高下又用什麼標準去定呢？用貴族階級的標準，用資產階級的標準，還是用無產階級的標準？對於這一點，他是沒有說明的。大概是用所謂“自由人”的立場做標準了。因為這個緣故，所以胡秋原的理論是一種虛偽的客觀主義，他恰好把樸列汗諾夫理論之中的優點清洗了出去，而把普列汗諾夫的孟塞維克主義發展到最大限度——變成了資產階級的虛偽的旁觀主義。他事實上是否認藝術的積極作用，否認藝術能夠影響生活。而一切階級的文藝卻不但反映着生活，並且還在影響着生活；文藝現象是和一切社會現象聯系着的，牠雖然是所謂意識形態的表現，是上層建築之中最高的一層，牠雖然

不能夠決定社會制度的變更，他雖然結算起來始終也是被生產力的狀態和階級關係所規定的，——可是，藝術能夠回轉去影響社會生活，在相當的程度之內促進或者阻礙階級鬭爭的發展，稍微變動這種鬭爭的形勢，加強或者削弱某一階級的力量。

可是，照胡秋原先生的理論，藝術卻只是生活的表現，認識和批評，而且只是從“自由人”的立場上去認識和批評。以前錢杏邨的批評，要求文學家無條件的把政治論文抄進文藝作品裏去，這固然是他不了解文藝的特殊任務，在於“用形象去思索”。錢杏邨的錯誤並不在於他提出文藝的政治化，而在於他實際上取消了文藝，放棄了文藝的特殊工具。現在胡秋原先生發見了“用形象去思索”的文藝任務，就走到了另一極端，要求文藝只去表現生活，而不要去影響生活。再則，進一層說，以前錢杏邨等受着波格唐諾夫，未來派等等的影響，認為藝術能夠組織生活，甚至於能夠創造生活，這固然是錯誤。可是這個錯誤也並不在於他要求文藝和生活聯繫起來，卻在於他認錯了這裏的特殊的聯系方式。這種波格唐諾夫主義的錯誤，是唯心論的錯誤，牠認為文藝可以組織社會生活，意識可以組織實質，於是乎只要有一種上好的文藝，一切問題都可以解決了。可是，胡秋原先生的反對這種理論，卻也反對到了牛角尖裏去了。他因此就認為文藝只是消極的反映生活，沒有影響生活的可能，而且這是“褻瀆文藝的尊嚴的”。

胡秋原先生雖然很勇敢的痛罵反動的文藝派別，可是，他只罵他們“利用”文藝，“污損文學家的人格”。他固然也指出這些派別代表着什麼什麼階級，可是，他正是要求他們“勿侵略文藝”，他並不去暴露這些反動階級的文藝怎麼樣企圖搗亂羣衆的隊伍，怎麼樣散布着蒙蔽羣衆的煙幕彈，怎麼樣鼓勵着反動階級的殺伐精神，把剝削和壓迫制度神聖化起來。他提出來的口號只是安得列夫的人道主義的口號：“消滅人類間一切的階級隔閡”。

胡秋原先生的文藝理論，其實是反對階級文學的理論。

固然，胡秋原先生指出錢杏邨的錯誤的時候，他說：“中國是一個半殖民地的半封建社會，而舊的地主及小有產階級在日益崩潰的過程中（這裏缺少了一個資產階級——嘉注），在這社會蛻變時期：各階級，羣，集團，都有其不同的意識形態”。固然，胡秋原先生還會反過來問：“我在一切講文藝的文字中否認過階級性沒有”？然而胡先生的確說過了文學的最高目的在於消滅人類間的一切階級隔閡；而且胡先生的確沒有一次肯定文藝的階級性，而只申明永遠相信“文藝的高尚情思”。以前錢杏邨的錯誤是只看見所謂時代文藝，而不看見階級文藝，而現在胡秋原是看見了階級文藝而認為這算不了文藝，而只是“政治的留聲機”，這是“藝術的叛徒”。

不但如此，胡秋原先生即使分析中國現在有些什麼什麼階級的文藝，他也要趕緊聲明：“我並不想站在政治立場贊否民族文藝與普

羅文藝”。……“無論中國新文學運動以來的自然主義文學，趣味主義文學，浪漫主義文學，革命文學，小資產階級文學，普羅文學，民族文學，以及最近民主文學，我覺得都不妨讓他存在，但也不主張只准某一種文學把持文壇”。這是多麼寬大的自由人的自由主義，這是“文藝至死也是自由的，民主的”那句話的詳細註解。

本來樸列汗諾夫的藝術理論之中，已經包含着客觀主義和輕視階級性的成份，也包含着藝術消極論的萌芽。這種理論到了胡秋原先生手裏，就攙雜了安得列夫的“學說”，和胡秋原先生自己的“學說”，結果，竟變成了百分之一百的資產階級的自由主義。他是替文學要求“自由”，讓各種各樣的文學發生出來，給他“完全站在客觀的立場上”去研究研究，批評批評，發揮發揮他這個“自由人”的“無黨無派”的對於藝術的“高尚情思”的評價，——這倒怪有趣味的。這是他替文學要求自由的目的了罷？

可是，還不止這一點，最重要的是他要文學脫離無產階級而自由，脫離廣大的羣衆而自由。而事實上，著作家和批評家，有意的無意的反映着某一階級的生活，因此，也就贊助着某一階級的鬭爭。有階級的社會裏，沒有真正的實在的自由。當無產階級公開的要求文藝的鬭爭工具的時候，誰要出來大叫“勿侵略文藝”，誰就無意之中做了偽善的資階級的藝術至上派的“留聲機”。所以胡秋原先生再也不能夠正確的批評錢杏邨的錯誤。胡秋原先生說錢杏邨“生吞伊里支的

話談大衆文學”，“機械的應用伊里支的大衆文學”的原則。而胡秋原先生自己，根本就沒有提起大衆；甚至於別人特別指出大衆問題來和他討論的時候（“文藝新聞”），他竟會在答覆的三五千字的長文章裏面，一個字也沒有提起大衆。這不是偶然的。錢杏邨以前的錯誤，正在於他根本就沒有應用“伊里支的大衆文學”的原則，所以也說不上機械的應用。藝術高尚派的胡秋原先生，自然是蔑視大衆的，他不屑得做大衆的“留聲機”。

這樣，胡秋原先生背向着羣衆，臉對着藝術之宮，雙手拈着各種各樣文藝，說：“文化與藝術之發展，全靠各種意識互相競爭，才有萬華撩亂之趣”，我是反對“某一種文學把持文壇的”。新興階級在現在的中國，本來就沒有所謂“把持文壇”的可能；而地主資產階級聽見胡秋原的主張，也許像羅隆基一樣，會感覺到：與其像沙皇那樣專制而始終被推翻，不如像英皇那樣寬大而能夠保持皇位到如今。胡秋原先生是替現在的“黑暗世界”想出了一個發展“文化與藝術”的方法，“不是危機而正是光明”的道路，這就是拋棄“中心意識”的獨裁政策，而放任“各種意識的互相競爭”。黑暗世界對於胡秋原先生雖然未必見得感謝和賞識，可是，事實上胡先生的心是算盡到的了。可惜的是這個黑暗世界已經沒有能力再開闢什麼光明的道路，除非是光明起來把牠根本的推翻。胡秋原先生的藝術高尚論的自由主義，要枉費心機了。

二 “難乎其爲作家”的蘇汶

“子之遭兮不自由
子之遇兮多煩憂
子之與我兮焉相投
思古人兮俾無尤”

(曹雪芹的林黛玉)。

再說蘇汶先生。

蘇汶先生自己說是死抓住文學不肯放手的人，而“每一個死抓住文學不肯放手的人”，都應該歡迎胡秋原先生的自由主義的創作理論。這所謂“死抓住文學不肯放手的人”是誰呢？蘇汶先生說是“作者之羣”。我想作者雖然不是羊子，暫時叫他們是一羣也還不妨。不過，是不是這一“羣”都歡迎胡秋原先生的理論——那還是個問題。至少總有幾個人是不贊成的。所以還是說蘇汶先生自己罷。

蘇汶先生是個作家，他那篇文章就是一篇很美麗的散文——是一件藝術品的確有“藝術的價值”。這就是說：這篇文章寫得非常巧妙，很能夠感動人，至少是那一羣。因此，也就有政治的價值，因為這種文章是達到某種政治目的的銳利的武器。武器當然是越銳利越好，藝術品是越能夠感動人越好。

因為蘇先生文章寫得好的緣故，所以蘇先生沒有胡先生那麼“愚蠢”。蘇先生說的話，是委婉的轉變摸角的，——真所謂“哀而不怨，

樂而不淫”。可是，且慢些批評。他固然很想“哀而不怨”，然而怨恨的情調還是流露出來了。

蘇先生已經說了：胡秋原先生的“自由主義的創作理論應該是受作者的歡迎的”。蘇先生，至少是蘇先生所說的作者之羣，應該歡迎胡秋原先生的理論。然而蘇先生罵胡先生是書獃子，是愚蠢；蘇先生說：“在目前這情形下，愚盲是幸福的，而沈默是聰明的”。這就是說——雖然心上歡迎胡先生的理論，可是嘴裏最好是不說出來，更好些是口頭上還要“罵”幾句胡先生。

然而這所謂“罵”並不是真罵。而是說：理論和行動本來是不能並存的，文學和革命也是不能並存的，藝術和煽動也是不能並存的；而胡秋原先生不懂得這個道理，因此，胡秋原先生是書獃子。蘇先生說：“左翼文壇是馬克思列寧主義者……他們現在沒有工夫來討論什麼真理不真理，他們只看目前的需要”。……“你假使真是一個前進的戰士，你便不會再要真理，再要文藝了”，“終於，文學不再是文學，變成連環圖畫之類；而作者也不再是作者了，變成煽動家之類”。而胡秋原先生還要和左翼文壇去談什麼藝術的理論，文藝的價值……等等，真所謂“不識時務”，所以是書獃子了。這裏，話是可以有兩種說法：一是說——革命要緊，所以革命者一定不會再要文學，因此，革命者不配談什麼文學，像胡秋原先生是在對牛彈琴。這是太粗魯的說法，蘇先生是不說的。二是說：——革命要緊，革命者的文學就只

有行動，本來不是什麼文學，像胡秋原先生既然不講行動，又要和左翼文壇去談文學，自然是隔靴搔癢，可以不用說了罷。這是客氣的說法，蘇先生是說了。然而說法雖然是兩種，意思還是一樣。

這意思是：真理和文學是與革命不能並存的：蘇先生說胡秋原和左翼文壇的討論，是“道不同不相為謀”，所以他那篇文章又叫做“道不同不相為謀說”，其實這是一篇“革命與文學不能並存論”。他所以勸告左翼文壇說：你們有點“不爽快，不肯乾脆說一聲文學現在不需要”。

假定真這樣“乾脆”，那麼，那個“某種政治目的”就可以達到了。

可惜，革命的發展不這樣乾脆。革命是在“侵略文藝”。

第一，真正科學的文藝理論，還是革命的國際主義的新興階級建立起來的。只有這個階級，在革命的行動之中，才真正能夠建立，能夠發展科學的文藝理論。中國的新興階級以及日本的，英國的等等，自然，現在還在幾萬重的壓迫之下。尤其是中國的新興階級，受着封建殘餘的文化上的束縛特別厲害。他們不能夠希望統治階級去“提高”什麼民衆文化，他們極艱難的向世界各國的無產階級學習，尤其是向俄國的無產階級。他們不怕統治階級譏笑什麼“向俄國去批發”理論。他們努力的在行動之中學習着，研究着，應用着理論。他們決不肯說“行動就是理論”，因此，“只要行動不要真理”。他們更不

能够說：先要理論，然後再要行動。他們不會感覺到理論和行動是分離的，不能並存的。

第二，新興階級爲着自己的解放而鬪爭，爲着解放勞動者的廣大羣衆而鬪爭；他們要改造這個世界，還要改造自己——改造廣大的羣衆。他們要肅清統治階級的思想上的影響，肅清統治階級的意識上的影響。現在剝削制度之下的一定的階級關係，規定着羣衆的宇宙觀和人生觀；然而羣衆之中的一些守舊的落後的宇宙觀和人生觀，並不是羣衆自己所“固有”的，而是統治階級用了種種方法和工具所鑄定的，所灌輸進去的。這些工具之中的一個，而且是很有力量的一個——就是文藝。所以新興階級要革命，——同時也就要用文藝來幫助革命。這是要用文藝來做改造羣衆的宇宙觀和人生觀的武器。固然，並不是個個“前進的戰士”都來做文藝的工作。但是，爲什麼既然“真是前進的戰士……便不再會要文藝了”呢？爲什麼？除非是自己願意解除武裝之中的一種。自願繳械的“戰士”決不是前進的戰士。你可以說：“你們還沒有拿着這種武器，所以無所謂繳械”。但是，正因爲這個，所以要努力去取得這種武器。誰要勸告新興階級不要去拿這種武器，他自然客觀上是抱着“某種政治目的”的，——雖然他自己都覺得“並沒有絲毫政治臭味”。

第三，新興階級站在消滅人剝削人的制度的立場上，所以能够真正估定藝術的價值，能够運用貴族資產階級的文藝的遺產。他們決

不是什麼“目前主義的功利論者”。他們在文藝戰線上，一樣是爲着創造整個的新社會制度——整個的新的宇宙觀和人生觀而鬪爭的。一切統治階級的，以至於小資產階級的文藝，他們都要批判，都要分析。這些文藝的內容，往往包含着許多矛盾，不會是簡單的“好得利害”，或者“壞的利害”；也不會是“革命時候沒有用”，“建設時期又有用”。而照蘇先生說起來，彷彿是託爾斯泰“被不要於萬方多難之秋，而旋又被原諒於國泰民安之日”，這算是“變卦”，而“變卦就是辯證法”！蘇先生是說的盧那卻爾斯基對於託爾斯泰的兩次不同的批評，他沒有說起盧那卻爾斯基所批評的是那一方面的問題，而我們又沒有盧那卻爾斯基的文章在手邊。固然盧那卻爾斯基在哲學上和文藝理論上有許多唯心論的傾向，他的兩次批評之中都包含着某種錯誤的見解也是可能的。然而我們現在沒有方法來檢查。我們只說一說，在蘇先生所謂“萬方多難之秋”的一九〇八到一〇年，列寧就說過：

“託爾斯泰死了，而革命以前的俄國過去了，那革命以前的俄國的弱點和沒有能力，都表現在這個天才的藝術家的哲學裏面，都描寫在這個天才的藝術家的作品裏面。然而，他的遺產之中也有並不會過去的而是屬於將來的東西”。“他會用極大的力量表現那些受着現代制度的壓迫的廣大羣衆的情緒，描寫他們的狀況，表示他們的自發的抗議和忿恨的情感”。“託爾斯泰描寫着俄國歷史生活的這一個時期，他會在自己的作品裏面提

出那麼許多偉大的問題，會提高藝術的力量到那麼樣高的程度，以致於他的作品在世界文學之中占着第一等位置之中的一個”。

然而……“一方面是最清醒的現實主義，揭穿一切種種假面具；別方面是癡呆的不抵抗主義的說教……宣傳世界上所有一切混蛋東西之中的最混蛋的東西——宗教……”。

這裏，的確像蘇先生所說的“非議得利害”，而又“恭維得利害”。不過這是同在一個“萬方多難之秋”。無所謂“變卦”！

至於中國的託爾斯泰在那裏，出了娘肚皮沒有？——那是另外一個問題。這是和中國現在有沒有自己的高爾基一樣的問題。這裏不談了罷。

第四，新興階級固然運用文藝，來做煽動的一種工具，可是，並不是個個煽動家都是文學家——作者。文藝——廣泛的說起來——都是煽動和宣傳，有意的無意的都是宣傳。文藝也永遠是，到處是政治的“留聲機”。問題是在於做那一個階級的“留聲機”。並且做得巧妙不巧妙。總之，文藝只是煽動之中的一種，而並不是一切煽動都是文藝。每一個階級都在利用文藝做宣傳，不過有些階級不肯公開的承認，而要假託什麼“文化”，“文明”，“國家”，“民族”，“自由”，“風雅”等等的名義，而新興階級用不着這些假面具。新興階級不但要普通的煽動，而且要文藝的煽動。一九〇五年前後直到一九一七年十月之前，像高爾基，綏拉菲莫維支的作品，——我想就是蘇先生也

得承認是文藝，——是的的確確有藝術上的價值的。但是，這些東西同時就是煽動品。做了煽動家未必見得就不能夠仍舊是一個作者——文學家。高爾基等等雖然沒有中國的“作者之羣”那麼死抓住了文學不肯放手，然而不見得就比中國的文學家低微到了什麼地方去。而同時，高爾基等等又的確是些偉大的宣傳家。新興階級自己也批評一些煽動的作品沒有文藝的價值，這並不是要取消文藝的煽動性，而是要煽動作品之中的一部分加強自己的文藝性。而且文藝的反映生活，並不是機械的照字面來講的留聲機和照相機。庸俗的留聲機主義和照相機主義，無非是想削弱文藝的武器。真正能夠運用藝術的力量，那只是加強煽動的力量；同時，真正為着羣衆服務的作家，他在煽動工作之中更加能夠鍛鍊出自己的藝術的力量。藝術和煽動並不是能並存的。自然，一定要說：凡是煽動就不是文學。——這也可以，這句話也有“用處”。對於誰有用處呢？對於那些不肯承認自己是在利用文藝來煽動的階級！

蘇汶先生很大量，他說左翼文壇“為革命，為階級”，“討論着，決定着又執行着”的都對，甚至於“霸佔”文學也對。這是太恭維了。可是，你不要以為他因此就不保護文學的自由，就不反對革命的“侵略文藝”。不是的。他這樣說話正是出力的保護文學，比胡秋原先生更加巧妙的保護文學的自由。他是說：左翼文壇所做的只是煽動，只是革命的手段，只是革命的行動，所以就不是文學，既然沒有所謂

文藝和真理，也沒有什麼藝術的價值。這樣，左翼文壇裏沒有什麼文學，文學界裏也沒有什麼左翼文壇。於是乎文學脫離了左翼而自由了。左翼雖然要霸佔，也就無從霸佔起，因為牠所霸佔的只是些非文學，非真理，無藝術價值的煽動品，——這是與文學不相干的，讓牠去罷。

蘇汶先生的議論其實是很明顯的。不過，他寫完了四千字之後，還謙虛一句說：“作者有其道而不敢言”。

爲什麼“不敢言”呢？爲什麼這樣可憐，這樣怨苦呢？

因爲他自己以爲是“第三種人”。他說：“文學這淫賣婦似乎還長得不錯，於是資產階級想佔有她，無產階級也想佔有她。於是文學便只能打算從良。從良以後呢？作者便從此蕭郎是路人”。這些作者——“斤斤乎藝術的價值”的——就是所謂第三種人。他們的愛人——那“賣淫婦的文學”被資產階級或者無產階級奪了去了！

可是，事實上文學並不是賣淫婦。文學是附屬於某一個階級的，許多階級各有各的文學，根本用不着你搶我奪。只是這些文學之間發展着劇烈的鬭爭；新興的階級，從前沒有文學的，現在正在創造着自己的文學；而舊有的階級，從前就有文學的，現在是在包圍剿滅新興階級的文學。剿滅不了呢？用一點兒別致的巧妙的手段，或者毒死牠，或者悶死牠，或者餓死牠……而新興階級的文藝運動卻並不在“霸佔”或者“把持”什麼，牠只要指出一些文學的真面目——階級性。

牠只是在思想戰線文藝戰線上和反動勢力鬭爭。

作者呢，本來就不是什麼“第三種人”。作者——文學家也不必當什麼陪嫁的丫環，跟着文學去出嫁給什麼階級。每一個文學家，不論他們有意的，無意的，不論他是在動筆，或者是沉默着，他始終是某一階級的意識形態的代表。在這天羅地網的階級社會裏，你逃不到什麼地方去，也就做不成什麼“第三種人”。

最吃苦的只是自以爲是“第三種人”的時候。既然不願意“變爲煽動家之類”，又不好意思公開的做資產階級的走狗。聽着一些批評家談論新興文藝理論，實在覺得討厭。想着：我是多麼不自由呢，寫一些東西，就有人來指摘：這是資產階級的意識，那是小資產階級的動搖，或者還要加上法西斯蒂的頭銜……唉，我的命運是太苦了。何不生在“古時候”，沒有這一類的批評家的時候呢？那時，像袁隨園，或者李太白等等的時代，“一舉成名天下知”就“一舉成名天下知”了，誰也不來管這是“紗籠”(Salon)的貴族廳堂的天下，還是貧民窟的天下。(因爲蘇先生引了史鐵兒先生的話，所以我也引一引)。

因爲自己感覺得這樣苦的時候，作者就“擱筆”了。但是，並不是個個“擱筆”的作者，都是由於這個原因。蘇先生說：“大大小小的作者擱起了筆”都是因爲這個緣故。我想這句話並不合於事實，卻可以做蘇先生的“作者之羣”的註解。蘇先生是把“作者之羣”和文藝理論並立起來說：——你們這些作者爲什麼不能夠寫作品呢，都是

那些文藝理論害了你們。有點兒 Provocation 的意味。

蘇汶先生沒有功夫顧到“勞動者之羣”，那是當然的，因為他一隻手“死抓住了文學”，別一隻手招請着“作者之羣”，請他們歡迎胡秋原先生的自由主義的創作理論，而和蘇先生共同起來反對大衆文藝的“連環圖畫和唱本”，——自然再也沒有功夫了。

他說：“這樣低級的形式還生產得出好的作品麼？確實，連環圖畫裏是產生不出託爾斯泰，產生不出弗羅培爾的！”然而，第一，德國的版畫式的連環圖畫，（並不都是普羅的），雖然還沒有產生託爾斯泰那麼偉大的藝術家，可是已經的確成了一種有藝術價值的作品。第二，假使用那副吃奶氣力——死死抱住所謂文學的那副氣力，去研究和創作中國的線畫式的連環圖畫，唱本等等，未必見得就不會產生真正的藝術作品。何況所說的不限於連環圖畫。而寫一部“馬占山演義”，要真能夠寫得像“水滸”那樣好，並不見得比寫一些意象派的詩來得容易，而且一定比意象派的詩有更高的藝術價值。真正的中國（並非紳上的中國）的文藝，一定要從革命的大衆文藝裏產生出來。

總之，這些話多說也沒有趣味了。蔑視羣衆既然是自己認爲是“第三種人”的立場，那麼，一切都已經自然明白的了。因此，蘇汶先生還嫌胡秋原的自由主義不徹底，他主張把一切羣衆的新興階級的文藝運動，一概歸到“非文學”之中去，讓文學脫離新興階級和羣衆而自由。

蘇汶先生還嘆着氣說，“在人人都不肯讓步的今日，誠哉，難乎其爲作家”。其實，何必這樣呢？真正肯替羣衆服務的作家，只有歡迎正確的文藝理論。努力去了解一切錯誤，要求日益進步的批評。至於把藝術變成神聖不可侵犯的作家，儘管放膽的去做作家好了。真有“愛好藝術”的勇氣的，真正能夠死抱住所謂文學的人，什麼也不應當怕的。有一點怕，就算不得死抱住了。你看看：這世界上有的是那種死愛漂亮的女人，她們寧可爲着這個緣故而出賣自己的。漂亮是美，“藝術的價值”也是美——抽象的美，無所附麗的美。爲着“美”犧牲一切是“第三種人”的唯一出路！

一九三二年，七月。

革命的浪漫諦克

“第一，普洛的先進的藝術家不走浪漫諦克的路線，就是不把現實神祕化，不空想出什麼英雄的個性來做‘時代精神的號筒’，不幹那種‘使我們高尚化的欺騙’；而要走最澈底，最堅決，最無情的‘揭穿現實的一切種種假面具’的路線。第二，普洛的先進的藝術家不走庸俗的現實主義的路線，而要最大限度的肅清那些‘通行的成見’，肅清馬克思所說的‘事物的表面的景象’，而寫出生活的實質，就是要會儘可能的最大限度的從‘偶然的外皮’之下顯露出現實的客觀的辯證法。第三，普洛的藝術家和過去的偉大的現實主義者不同，他要看見社會發展的過程以及決定這種發展的動力，就是要會描寫‘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’的鬭爭和克服。這就是說：這種藝術家比過去的任何一個一個藝術家都要有力量——不但能夠解釋這個世界，而且還能夠自覺的爲着改變這個世界的事業而服務”。——（法捷耶夫：“打倒塞勒”）。

中國的新興文學經過了自己的“難產”時期還不很久。華漢的“地泉”顯然還留着難產時期的斑點，正確些說，這正是難產時期的成績。這裏，充滿着所謂“革命的浪漫諦克”。“地泉”的路線正是浪漫

諳克的路線。

中國社會的現實是什麼，中國最近幾年的“大動亂”的動力是什麼？中國社會的發展過程和發展動力，顯然不是什麼英雄的個性，而是廣大的羣衆，不是簡單的“深入”，“轉換”和“復興”，而是一個簇新的社會制度從崩潰的舊社會之中生長出來，牠的鬭爭，牠的勝利……正在經過一條鮮紅的血路，克服着一切可能的錯誤和失敗，鍛鍊着絕對新式的幹部。

但是，“地泉”沒有表現這種動力和過程。“地泉”固然有了新的理想，固然抱着“改變這個世界”的志願。然而“地泉”連庸俗的現實主義都沒有能夠做到。最膚淺的最浮面的描寫，顯然暴露出“地泉”不但不能夠幫助“改變這個世界”的事業，甚至於也不能夠“解釋這個世界”。因此，“地泉”正是新興文學所要學習的：“不應當怎麼樣寫的”標本。新興文學要在自己的錯誤裏學習到正確的創作方法，要在鬭爭的過程之中鍛鍊出銳利的武器，那對於“地泉”這一類的作品，也就不能夠不相當的注意。

“今年農忙的時候，他（張老七）便在九叔叔家做短工，九叔看他很勤慎，一點都不躲懶，心裏便很愛他，時常想找些可以掙錢的事情來給他做……所以九叔叔便暫借了兩塊錢給他，要他花兩天的整功夫，到四鄉去揀選上色的紅桃，預備端午節那天拿到鎮上去賣費市。張老七在感謝之餘自然照九叔叔的吩咐去

辦”(“深入”)

這裏，雇主九叔叔和雇工張老七的關係是不是現實的呢？！雇主對於雇工不但不剝削，反而想盡方法幫他賺錢(1)這是現實的社會現象嗎——這是一般的現象嗎？退一步說：這或許是一個偶然的例外。但是，跟着張老七卻並不受自由主義的雇主的欺騙，他莫名其妙的得着了很明顯而正確的意識，就這麼樣參加了革命。這裏，對於社會現象的解釋是根本沒有的，更不用說深刻的去理解社會現象之中的客觀的辯證法。

還有一個“往民間去”的女學生的夢：

“想到這裏，她(夢雲)大大的失悔起來，她覺得從前他和她求愛的時候，她不應該那樣的藐視他，那樣的唾棄他，使太過於難堪了。現在這位曾經被她藐視過唾棄過被她視為糊塗蟲的他，卻以自己英勇的戰績，在萬人敬愛之中顯露出他嶄崢的頭角來了。人，畢竟是不能藐視的，何況他，林懷秋究竟還是曾經參加過革命的有思想有能力的男子”。

(“復興”)

這裏，簡直是朱買臣休妻“馬前潑水”那樣的意識——最塵俗的勢利的“通行的成見”。甚至於還要壞：朱買臣的老婆是當初就沒有見識，因此和她的肉眼所不識的“英雄”離婚了；而夢雲看不起懷秋的時候，懷秋卻的的確確是個頹廢的無聊的值得藐視的浪人，後來，懷

秋改過了，這對於夢雲只會是可以覺得喜歡的事實，而決不會是使她失悔的事實！“地泉”之中的英雄，正是這種出人意外的在“萬人敬愛中顯露他的崢嶸的頭角”的人物！這是多麼難堪，但是，又多麼浪漫諦克呵！

至於“轉換”的全部題材——實際上也可以說“地泉”的全部題材——都是這種“革命的浪漫諦克”。林懷秋是一個頹廢的青年，以前曾經是革命者，但是已經墮落了，過着淫浪的無聊的貴公子的生活，後來，莫名其妙的，一點兒也沒有“轉換”的過程，忽然振作了起來，加入軍隊，從軍隊裏轉變到革命的民衆方面去。夢雲是一位小姐，女學生，大紳士的未婚妻，她居然進了工廠，還會指導罷工。另外還有一位寒梅女士——始終沒有正式出面的，作者對於她沒有描寫什麼；——而懷秋和夢雲的轉換，卻都是受了她的勸告的結果。這幾位都是了不得的人物！固然，實際生活之中的確也有這一類的人。可是，“地泉”的表現卻不能夠深刻的寫到這些人物的真正的轉變過程，不能夠揭穿這些人物的“假面具”——他們自己意識上的浪漫諦克的意味：自欺欺人的“高尚的理想”——反而把醜陋的現實神祕化了，把他們變成了“時代精神的號筒”。

就是“地泉”之中“用不着轉換的英雄”，例如農民協會的會長汪森，工聯代表小柳……阿林等等，也都浪漫諦克化了，他們和一切人物都是理想化的，沒有真實的生命的。再則，事變的描寫方面，也犯

着同樣的毛病：農民在鄉村之中的行動居然是東南西北鄉一致齊備的；罷工委員會是機械的分裂成爲三派；而且一切事變都會百事如意的得着好結果。

這種浪漫主義是新興文學的障礙，必須肅清這種障礙，然後新興文學方才能够走上正確的路線。

至於描寫的技術和結構，——缺點和幼稚的地方也很多；文字是五四式的假白話，——例如農民老羅伯的對話裏，會說出“挨饑受辱”這樣的字眼，而事實上，現代中國的活人嘴裏並說不出這一類的字眼。所有這些，都是值得研究的錯誤。我們應當走上唯物辯證法的現實主義的路線，應當深刻的認識客觀的現實，應當拋棄一切自欺欺人的浪漫譎克，而正確的反映偉大的鬪爭；只有這樣，方才能够真正幫助改造世界的事業。

一九三二，四，二二。

戰 爭 文 學

文學對於戰爭的態度是一個極嚴重的問題。一九一四年到一九一八年的時候，對於當時戰爭的態度是文學界之中革命和反革命的界線：贊助帝國主義戰爭的是反革命，而反對這個戰爭的是轉變到革命方面來的開始。最近四五年來的中國，重新開展了斷斷續續的軍閥混戰。很自然的，那些所謂“民族詩人”要出來歌頌這種軍閥戰爭。而勞動民衆是堅決的反對這種戰爭的，他們一定同樣堅決而英勇的去反對列強帝國主義之間的戰爭，因為軍閥戰爭和帝國主義的戰爭都是瓜分中國和屠殺民衆的戰爭。但是，中國同時還開展着紅白的戰爭，中國的地主資產階級還實行過進攻蘇聯的戰爭，而且直到現在還在準備着新的進攻蘇聯的戰爭；自然，所有這些維持剝削制度的戰爭，中國的地主資產階級都是在列強帝國主義的支配之下進行着的。中國一切反動的文學更自然的站在白軍的戰線上，用一切無恥的卑劣的謠言和咒罵幫着白軍的槍礮來攻打民衆，攻打工人工人，攻打已經建設着社會主義的國家。而勞動民衆，可積極的反對白軍，反對進攻蘇聯，因為反對白軍的戰爭以及擁護蘇聯的戰爭，是勞動民衆自己的戰爭，是爲着勞動民衆的解放的。革命文學和普洛文學對於戰爭的

態度，自然就是工人階級領導之下的勞動民衆的態度。

滿洲事變發生之後，直到上海戰爭的爆發，中國的民衆是站在一個新的問題的前面：革命的民族戰爭被中國的地主資產階級壓制着出賣着。這裏，問題是比較的複雜。勞動民衆是不是簡單的擁護上海的戰爭？或者，反對上海的戰爭？這顯然都是不對的。中國的工人階級勞動民衆說：我們大家都要贊助以至於參加反對日本帝國主義的戰爭，但是，同時必須反對壓制和出賣“革命的民族戰爭”的中國地主資產階級。這才是正確的態度。這也就是中國革命普洛文學應當採取的態度。

最近，日本的普洛文學已經堅決而明顯的表示反對進攻滿洲和上海的戰爭，並且號召中國的勞動民衆和兵士努力去反抗日本帝國主義的進攻。這也就是革命的日本無產階級的態度。日本的工人反對日本資產階級派兵來打中國，而中國的勞動民衆和兵士要把日本資產階級派來的軍隊打回去。——這是對於日本帝國主義的兩面夾攻。這是革命的國際主義立場，也就是中國民族解放的唯一道路。

而中國的地主資產階級呢？中國紳商的一切種種文學家呢？他們哀求着列強來“主持國際正義”，宣言“絕對尊重條約的尊嚴”，——他們歌頌着“和平和公理的戰勝”。他們爲着要欺騙民衆，方才狂喊幾聲：用四萬萬人的肉體去塞住日本的礮口，其實，這只是用死來賭咒，而根本上並不希望這種反日戰爭的勝利。他們還根據自己的

所謂“民族主義”，而稱讚“敵人有爲國奮鬥的青年”。這樣，是要日本的“青年爲國奮鬥”，而中國的民衆去填破口，——雙方合配起來，恰好完成出賣中國的任務！

地主資產階級的戰爭文學，正在這樣進行着欺騙民衆，鼓吹屠殺，以及賣國的送命主義。

上海戰爭的事實應當叫醒更廣大的羣衆，揭穿各種各式的欺騙。上海的反日戰爭是前線的兵士羣衆發動起來的。黨國要人和紳商名流的幫口雖然多，意見雖然複雜，互相攻訐得雖然很熱鬧，可是，他們的宗旨都是一致的：他們只想用什麼手段來欺騙民衆和兵士，而決不想打過日本帝國主義，更不想驅逐一切帝國的勢力。上海戰爭爆發之後：上海的軍事當局表面上算是指揮着作戰，而實際上嚴禁進攻日本軍隊的大本營（租界）；黨國中央政府表面上宣言“長期抵抗”，而實際上故意不派救兵；中國紳商的各種團體表面上去慰勞兵士，而實際上歡迎英美法意的軍隊，主張保存“上海公共租界的商業精華”。他們都是用假抵抗的手段實行不抵抗的主義。結果，自然中國方面是失敗了，這是一定要失敗的，因為地主資產階級抱定了失敗主義的目的，用假抵抗的假面具把持着戰爭的指揮權！一個月的猛烈的戰鬪，真正是用小兵去填日本的破口！而失敗之後，退出上海之後，黨國要人和紳商名流已經在實行談判了，已經宣告把上海的閘北吳淞完全交給日本：“倘使日本不再進擊，我軍決不開始攻擊”。……以後的

事變還不都這個樣嗎？！

勞動民衆和兵士羣衆必須在工人階級領導之下，起來自動的發展這個革命的民族戰爭，一直到完全由自己選舉出來的政權來指揮。只有這樣，才能夠打退日本帝國主義的軍隊，驅逐一切帝國主義的勢力，這就必須推翻地主資產階級的統治，而且剝奪地主資產階級的一切參政的權利。那些冒充革命的人，現在還出來主張什麼國民會議，要地主資產階級參加普通的平等的選舉，說這種普選的國民會議是“民衆政權”，是“反帝國主義的政權”！這些人不過是帝國主義和中國地主資產階級的小走狗罷了。真正的民衆政權，只有工人農民兵士以及一切勞動民衆的代表會議，禁止地主資本家參加的民衆代表會議。只有這種民衆政權方才能夠戰勝日本以及一切帝國主義。現在發展着的反對日本帝國主義的革命的民族戰爭，以及反對出賣中國的地主資產階級的戰爭，一定要在廣大羣衆參加戰鬪的過程之中，建立起全中國的真正民衆的政權。這才能夠真正解放中國，真正解放中國的一般勞動民衆。

中國的革命文學和普洛文學，沒有疑問的，一定要贊助這種革命的戰爭——反對帝國主義並且反對中國地主資產階級的戰爭，同時，還必須在文藝戰線上努力揭穿帝國主義列強的“和平”，“公理”，“同情中國”等等的假面具，必須揭穿中國地主資產階級的假抵抗的一切種種假面具。

因此，革命文藝的大衆化，尤其是革命的大衆文藝的創造，更加是最迫切的任務了。——要創造極廣大的勞動羣衆能够懂得的文藝，羣衆自己現在就能够參加並且創作的文藝。勞動民衆和兵士現在需要自己的戰爭文學，需要正確的反映革命戰爭的文學，需要用勞動民衆自己的言語來寫的革命戰爭的文學。中國的革命普洛文學，應當調動自己的隊伍，深入廣大的羣衆，來執行這個任務。

一九三二，三月。

史大林和文學

今年是蘇聯五年計畫的第三年。蘇聯無產階級爲着社會主義建設的鬭爭，雖然還碰見許多國內的國外的困難，可是，已經得到了極偉大的勝利——“走進了社會主義的時期”(史大林)。八月間，蘇俄普羅作家聯盟(RAPP)根據史大林同志的演說，在自己的機關報“文學報”上發表了一篇社論，指出普羅文學當前的任務。史大林的演說是“論經濟建設的新任務”的，雖然沒有直接講到普羅文學，可是，這篇演說對於無產階級的文學戰線也有非常重要的意義。社會主義的建設已經進到了一個新的階段，對於文學自然提出新的要求，而蘇聯的普羅文學的現狀，比起這種新的要求來，還是落後的；取消這種落後狀態——就是史大林同志的演說對於普羅文學所指出來的總任務：這就是說蘇聯普羅文學還要更進一步的改造，普羅作家還要更加深切的參加社會主義建設的實際生活，然後才能够使取消落後狀態的鬭爭過程更加迅速的進行。

普聯(蘇俄普羅作家聯盟的簡稱)認爲蘇聯現在的經濟政治社會生活裏面有許多現象，像史大林同志所指出來的，可以並且應當做文學的新的題材。例如：(一)新的關於勞動力的問題——以前城市工

業吸收極大部分的勞動後備軍，現在，農村的電氣化機器化集產化要求許多工人，所以一部分脫離私產的農民就在鄉下變成工人，不一定跑到城裏去；(二)蘇聯機器工業的發展自然要消滅手工業，可是，這種過程和資本主義國家裏的完全不同；(三)蘇聯的工人，現在是在變更自己的性質，資本主義時期留下來那種對於工廠的態度和心理要完全消滅了，而純粹社會主義的對於勞動的態度和心理正在產生出來；(四)反對“敷衍主義”和“籠統主義”的鬭爭，就是反對那種小資產階級的隨聲附和而實際上不肯切實工作，反對那些籠統的不負責任的埋沒個性的工作方法，反對那些躲在“羣衆”背後自己逃避責任的態度；(五)史大林同志所特別指出的關於造成無產階級自己的“生產技術的智識分子”的問題。

史大林同志說：“新的情形要求新的指導方法……這就要一切企業的領導機關不只是‘一般的’領導，而是具體的，每一件事務的領導，要對於每一問題都很切實的去解決，而不是說幾句籠統的空話”。普聯認為史大林同志的這個指示對於普聯自己的領導方法也是很有關係的。普聯現在正在改造：正在轉變自己的工作到思想的創作的方面來；可是這種轉變的過程太遲緩了，速度太慢了。例如普聯自己的決議要努力創作“表現五年計畫的英雄”的作品，而事實上對於這種決議的執行，監督得還不十分充分；關於創作問題的討論也發展得太慢。普聯公開的承認自己的這些缺點，而接受史大林同志的指示。

尤其是史大林同志提出的口號：“臉向着技術”對於普聯應當特別發生很大的影響。普聯應當更加注意糾正那種忽視文藝組織的特殊任務的傾向，糾正那種抄襲非文藝組織的工作的辦法，要更加注意普聯是思想教育的組織的特性，而加緊注意自己工作的特殊形式和方法。普聯要加緊注意自己的技術——文字學，言語學，以及藝術方面的一切切實的技術，而避免那種籠統的空洞的重複着辯證法唯物論的一般理論的習氣。認真的刻苦的有系統的學習！

史大林同志的演說使普聯更加感覺到深刻的自我批評的必要，要開始一個新的自我批評運動。更加加緊反對一切資產階級的影響和傾向，反對各種各式小資產階級意識的殘餘。集中火線打擊右傾危險，就是普聯改造的速度的遲緩，沒有反對智識份子的老爺脾氣的必須的鬭爭，輕視“表現五年計畫的英雄”的任務，瓦浪斯基主義和彼列維爾謝夫主義等等的殘餘。同時，也要加緊反對“左傾”的空談。

反對籠統主義的鬭爭對於普聯有特殊的意義。固然，普聯已經開始了這個鬭爭。例如普聯最近一次的全體會議的議決案，例如普聯最近公佈了許多論文，主張要有具體的批評。可是，普聯反對籠統主義的鬭爭的本身還沒有充分的具體化。什麼是籠統主義？這就是沒有每一個人具體的對於每一種工作負責，沒有分別的清楚的研究，沒有具體的對於某一種作品某一篇文章的具體的批評，而只是一般的原則上的推論，決議等等。今年俄國的普聯曾經發起了一種

運動，叫做文學衝鋒隊運動——徵收了許多工廠裏的普聯的盟員（以前普聯盟員只有一千八百人，現在增加了八千多工廠裏的盟員，總共將近有一萬人了）。這些文學的衝鋒隊員需要教育，需要學習，他們的幼稚的作品需要批評和指導。而暫時，普聯的領導機關對於這種重要的領導工作，也還免不了籠統主義的弊病。所以對於“無秩序的紊亂的，完全不負責任的籠統主義的現象”，普聯正要加緊的堅決的鬭爭。

同時，反對籠統主義是文學的題材。這並且也是文學創作的方法。這就是要藝術家極端的注意社會主義建設的具體事實，具體的人物，注意到各種各式的工廠，機關，集產農場。這就要反對那種空口的宣言和一般的歌頌。一般的歌頌着“工人階級”，而事實上抹殺無產階級內部的先進分子，掩蔽了落後的尾巴主義的份子；這樣，就成爲一種畸形的藝術上的敷衍主義。

普聯認爲史大林同志提出的一切經濟建設上的問題，都和普羅文學的建設很有關係，都可以應用到文學的戰線上來。這是偉大的爲着文學上的列甯主義方法的鬭爭。

用藝術的形象來表現那些新的工人加入生產之後怎樣受着無產階級意識的教育，這是很重要的任務。可是，誰能夠擔負這種任務呢？只有真正列甯主義的藝術家，他將要表現活的人物，具體的社會的個性，而不用那種假革命的“一般的”讚歎和興感來搪塞和敷衍。

同樣，要造成“無產階級的智識份子”的藝術的形象，也必須真正能夠用辯證法去觀察現實，觀察一切運動之中的生長之中的現象，這才是運用馬克思列寧主義的武裝來實行文藝上的戰鬥。史大林同志所指出的社會主義建設和蘇聯一切實際生活之中的弱點，都要有文學上的反映，都要用強有力的藝術的言語來暴露，揭穿，鞭笞。例如舊的技術智識分子之中的分化，他們的轉變到無產階級方面來，爲着新的勞動方式而鬭爭，爲着正確的勞動組織方法而鬭爭……所有這些現象的表現，一切種種階級鬭爭方式的表現，都必須要藝術家會“揭穿一切種種的假面具”：階級的敵人正在用這些假面具掩蓋事實的真相，去安慰和欺騙機會主義的份子。藝術家是個戰士，而不是旁觀者，他是個“列寧派”，他要會抓住發展的傾向，而不是消極的照相機；他要會理解社會現象，而把牠溶化到藝術的形象裏去。

列寧對於託爾斯泰的估量是說他能夠“揭穿一切種種的假面具”，這個公式對於無產階級文學的創作方法有極大的意義。這是根本反對那種小資產階級不信任無產階級的心理；小資產階級藝術家認爲無產階級的國家也需要他們來粉飾一下，裝點一下！無產階級在自己的獨裁制上面，決不戴起任何的假面具。所以無產階級的文學也要努力去揭穿敵人的假面具，揭穿機會主義份子，以及動搖份子的假面具。

無產階級的文學和以前的一切種種文學不同。不同在什麼地

方？就是無產階級的文學能夠各方面的最深刻的最充分的最高限度的去認識社會的現實，真正深入改造世界的過程，以及這個過程之中所有的一切矛盾和困難。

這樣，史大林同志的演說對於蘇聯普羅文學的意義，就是不但在題材上要挑選新的對象，這樣去擁護和參加社會主義建設的鬭爭，而且在創作方法上，也要特別注意“揭穿一切種種假面具”的任務。題材和創作方法對於普羅文學家永久是宇宙觀的問題。

“要會用新的方法來工作，——不要以為從前恢復時期可以够用的方法現在還可以滿足，這是史大林同志演說裏的話。這句話完全適用於我們的鬭爭，為着普羅文學的新的列寧時期而鬭爭”。這就是“文學報”社論的結論。

中國的普羅文學運動還在很幼稚的時期，牠的許多弱點和錯誤正需要堅決的鬭爭和勇敢的自我批評來糾正。世界無產階級的領導隊伍——蘇聯無產階級的文學鬭爭應當是我們的模範。讀者對於蘇聯普羅文學運動之中的新的任務，應當深刻的去了解，應當會應用他們所研究出來的原則到中國的普羅文學方面來。

一九三一，一二，六。

蘇俄文學的新的階段

蘇聯在一九三一年，經濟的改造已經走進了新的時期——社會主義的時期。蘇聯之中的各種民族的文藝運動，尤其是俄羅斯，烏克蘭的文藝運動，也走進了新的階段。我們這裏只預備說一說俄羅斯的普洛文學，因為其他民族的文藝運動的材料，我們得到的太少了，所以不能夠有什麼論述。(註)

(註)蘇聯文學界的組織是按照民族的言語的區分而組織的：蘇維埃俄羅斯有蘇俄普洛作家聯盟(俄普聯——RAPP)，其中最大的團體當然是莫斯科普洛作家聯盟(莫普聯——MAPP)和列寧城普洛作家聯盟(列普聯——LAPP)。蘇維埃的烏克蘭，白俄羅斯以及後高加索等也同樣有這種作家聯盟。這些各種民族的普洛作家聯盟聯合起來，方才是蘇聯普洛作家總聯盟(蘇普斯——VOAPP)。此外，各地方的農民作家也有自己的團體，例如俄羅斯的各地方農民作家的聯合團體，就叫做俄羅斯普洛集產農民作家聯盟(俄集聯——ROPKP)。非普洛的作家另外有自己的聯合會，組織上不大相同，這叫做蘇俄蘇維埃作家協會(俄蘇協——VSSP)。這些普洛作家，農民作家以及蘇維埃作家的團體，根據聯邦式的原則而組織了一個全蘇俄的文學總聯合會，叫做蘇俄蘇維埃作家聯合總同盟(俄蘇總——FOSP)。紅色海陸軍文學會(LOKAF)也加入這個總聯合會的。

自然，俄羅斯的普洛文學是其他民族的普洛文學的領導隊伍。

俄羅斯無產階級現在正在領導着許多以前的落後的民族，開闢燦爛光輝的文化的發展，——社會主義文化的發展。這些落後民族之中大多數是亞洲的回教的民族，他們的文化革命，文字革命和文學革命，已經是在十月革命勝利之後才開始的了，這種革命運動已經不是資產階級所領導的運動，像文藝復興時代的西歐那樣，而是國際的和國內的無產階級所領導的了。這些民族的革命文學和普洛文學的發展過程，對於中國是很有趣味的先例，將來找到材料之後，我們一定要來詳細的介紹。暫時，我們且先說一說蘇俄的普洛文學的新的階段。

普洛文藝運動，在蘇俄大概已經經過三個時期。第一，可以說是波格達諾夫時期，當時的所謂“普洛文化”(Proletkult)只是很狹隘的小團體，差不多完全是智識份子，或者智識份子化的幾個工人的個人。這時期正當“戰時共產主義”的戰鬪時期，“普洛文化”社之中分泌出來的普洛文學的嫩芽還很幼稚，對於一般的文學界還不能夠有多大的影響。第二，可以說是普列哈諾夫時期，當時的文藝論戰打擊了託洛茨基和沃龍斯基等的否認普洛文學的理論。跟着就開始了廣大的工農通信員運動。這時期正當實行新經濟政策之後的恢復時期。普洛作家聯盟已經形成，許多新的工人作家產生出來。文學界之中雖然還是“革命同路人”佔着統治地位，可是普洛文學已經能

够和他們競爭，而且開始在文學界之中的無產階級爭取領導權的鬭爭。第三，可以說是烏梁諾夫時期，在文藝理論方面更加精確更加深刻的揭破普列哈諾夫文藝理論之中的孟塞維克的成份。文藝組織方面，那也開始了羣衆的發展；不但在一般的工農通信員運動之中去吸收工人和農民的新作家，而且開闢了新的道路，——極廣大的文學衝鋒隊的運動發動了一兩萬的工人羣衆，他們大半一面在工廠裏做着工，一面研究着文學，學習創作。“革命同路人”在文學界之中開始喪失統治的地位，而普洛文學的領導權的鬭爭已經得到很大的勝利。這時期，正當蘇聯五年計畫的社會主義建設在經濟改造時期之中進到了社會主義的最初階段。

普洛文學在蘇俄的新的階段，就是這個第三時期的高度的發展。世界的革命文學和普洛文學，也正在這個時期開始新的發展——一九三〇年成立了世界革命作家聯盟（世革聯——MORP）。中國的革命文學和普洛文學，也直到這個時候（一九三〇）方才形成自己的組織上的聯合：中國左翼作家聯盟（左聯）。所以中國的革命文學界應當特別深刻的了解蘇俄普洛文學的新的階段。

蘇俄普洛文學的新的階段，提出了創造“布爾塞維克的大藝術”的任務，這個任務的具體表現，這個階段的新的內容，主要的是蘇俄普洛文學領導權的鬭爭的前進，已經使蘇俄“革命同路人”的文學之中，分化出“無產階級的同盟軍”的文學；二、已經提出表現五年計畫

英雄的任務；三、文學衝鋒隊運動的開展。俄普聯的總會第四次全體會議（一九三一年九月），對於這三個問題都有詳細的議決案。我們在這裏，可以簡括的介紹給中國的文學界。

同路人和同盟軍

蘇聯無產階級的五年計畫，開展了各方面的社會主義的進攻，階級鬭爭進到了新的階段。這使文學之中的同路人，必須明顯的決定自己的地位。經濟恢復時期之中的同路人文學，本來就有那種社會上的二元性和歷史上的短期性。現在，經濟改造時期的一切政治經濟現象，自然就使同路人文學更加暴露這種真面目。

經濟改造時期，是革命勝利完全鞏固之後進一步的肅清資本主義根源的時期。舊時代的技術智識份子的主要幹部，正在堅決的轉變到工人階級方面來。拋棄對於“富農階級復活資本主義”的幻想。而文學之中的同路人，也大部分實行這個轉變，或者開始轉變。普洛文學的任務，就是要用一切方法一切力量去保障這種轉變的鞏固和加強。現在普洛文學之中，有些人對於這種轉變的認識是錯誤的，他們以為同路人的轉變就等於文學之中的階級鬭爭的消滅。這是新沃龍斯基主義。

文學同路人之中的一部分轉變成為文學同盟軍，這是和一般技術智識份子的轉變不完全相同的。新沃龍斯基主義卻不了解這裏的

區別，而機械的把這兩方面比照起來，說文學的智識份子也已經完全成了工人階級的服務者。這是錯誤的。必須估計到文學同路人之中有各種不同階層，他們的改造的速度是不平衡的，這種改造有更深刻的階級意義。

文學同路人的主要幹部的轉變，經過長期的動搖。“前一時期的同路人文學，表演小資產階級智識份子在無產階級革命還沒有開始肅清資本主義根源的時候的一種想和革命合作的傾向”。經濟改造時期階級鬭爭的劇烈，就引起了大部分的同路人的動搖。這種動搖的表現，就是前幾年各種各式資產階級富農的傾向，反動的傾向的加強。這些傾向之中最可注意的是：逃避現代政治，歌頌革命以前的過去時代，認為技術智識份子應當是社會上的領導力量，資產階級式的實事求是主義，資產階級式的人道主義，“革命之中的多餘的人”的題材成爲主要的題材，對於社會現象的庸俗的生物學的解釋，理想資產階級社會裏的“強有力的個人”等等。這種資產階級意識的壓迫，當然是階級鬭爭劇烈的結果，不但表現在同路人文學的右翼，使他們之中的有些文學家完全跑到了資產階級的營壘裏去，而且影響到同路人文學的左翼，——這些左翼同路人主觀上固然很誠懇的夢想和無產階級合作，可是不會正確的找到這種合作的道路。甚至於普洛文學的一部分也受着這種資產階級意識的壓迫。資產階級的反動傾向，使同路人文學之中發生資產階級的，孟塞維克的，唯心

論的理論，例如沃龍斯基主義，彼列維爾藉夫主義，形式主義等等。

當初經濟恢復時期的文學界裏，同路人還占着統治的地位。例如一九二四年初，有一些同路人作家寫了一封信給蘇聯共產黨中央委員會反對普洛文學運動，在這封信上面簽名的人有皮利涅克 (Pilynyak)，有克勒池阿夫 (Klychkoff)，有亞歷賽·托爾斯泰 (A. Tolstoy)，還有史洛尼摩斯基 (M. Slonimsky)，沙吉娘 (M. Shaginyan)。可是，現在就不同了。無產階級在文學戰線上的社會主義進攻，使同路人文學喪失了以前的統治地位。而無產階級文學爭取領導權的鬭爭得到了很大的勝利。這種形勢之中，自然發生一部份恢復時期的同路人的反抗。這種反抗表現一部分同路人的右傾。

同時，這也就引起同路人之中的更深刻的分化，而在另外一方面形成同路人之中的真正革命的左翼。左翼同路人的文學上的將來，已經顯然是加入普洛文學的問題了。他們正在克服小資產階級的思想，而要取得無產階級的宇宙觀，這樣，他們成爲無產階級的文學同盟軍，成爲普洛文學的後備軍之中的一個隊伍。這種分化的情形，在最近尤其明顯。例如最近的創作：史洛尼摩斯基的“復馬·克列史納夫” (Foma Kleshneff)，列翁諾夫 (L. Leonoff)的“莎替河”(Sot)和“小蝗蟲”(Sarantchuki)，沙吉娘的“水電中心”(Hydrocentral)，馬勒史京 (A. Malshkin)的“謝瓦史托泊爾城”(Sevastopol)，狄霍諾夫 (H. Tikhonff)的“游牧的人”(Kotchevnik)等等——都已經是

同盟軍的作品。

可以說，現在創作上最有價值的同路人作家，大多數已經變成無產階級的同盟軍，或者已絕接近這種立場。同時，事實上的表現是：凡是離開無產階級，離開共產主義的思想的作家，不論他以前的天才和文學技術是怎樣，都在衰落下去，都在藝術上也退步下去。資產階級的作家，以及傾向資產階級的同路人作家都是如此。例如最近亞歷賽·托爾斯泰，布唐切夫（S. Buduntseff）史克洛夫斯基（V. Shklovsky）等的作品。就完全表現這種情形。

此外，必須還要說起：蘇俄最近的農民作家已經完全變更了以前的面目，經過了分化，形成了“普洛的集產農民的文學”（proletarsko-kolkhoznaya literatura）。這是普洛文學的經常的同盟軍。

自然，智識份子的同盟軍文學還不是普洛文學；同盟軍的文學家還有好些小資產階級的意識（以前的同路人文學的遺傳，對於階級力量和階級鬭爭的了解不清楚，對於智識份子的估量還有過份的地方等等）。因此，普洛文學要認清同盟軍文學是蘇俄蘇維埃作家協會之內的領導隊伍，同時還要對於他們給一種同志態度的批評，幫助他們完全轉變到無產階級意識的方面來。

同盟軍文學的發現並不就等於同路人文學的立刻死滅。第一，同路人之中有各種各式的階層和集團，一部分還有許多動搖和猶豫，另外許多部分雖然都在改造着，可是改造的速度各不相同，還有許多

作家只不過宣言申明自己的轉變，而在創作方面還沒有實現這種轉變。第二，同路人的幹部並不限於“恢復時期”加入文學界的作家；現在還有好些小資產階級智識分子的新作家發生，這些新作家之中往往也會有很壞的右傾分子。這些新作家雖然已經是最後一批的同路人文學家，可是，他們在文學界裏還會有一時期的影響呢。第三，同路人的變成同盟軍，這是一個思想改造的過程：取得第亞力克諦的唯物論的宇宙觀，批評並且認識自己以前的創作道路的錯誤，轉變到無產階級意識的立場。這是一種新式的文學家的創造過程。

同路人之中，甚至於普洛文學家之中，對於這種改造過程還有些人不深刻的了解。例如，簡單的變換一些題材，描寫一些當前緊迫的問題，就以爲實現了“轉變”，而事實上並沒有取得真正的無產階級的意識。這是一種適應主義，是一種庸俗的“紅色時髦”，客觀上反而是幫助資產階級文學的影響的。

現在蘇俄的蘇維埃作家(同路人的作家)事實上已經站在一個歧路上：或者跟着資產階級和富農，或者跟着無產階級？現在還企圖站在以前的同路人的立場，那就是受資產階級思想的壓迫而投降，始終要完全走到資產階級的營壘裏去的。爲什麼？因爲以前新經濟政策的初期——恢復時期，小資產階級還可以說：我反對資產階級的反革命，但是不一定贊成肅清資本主義的根源，消滅富農階級。現在到了經濟改造時期——進到了社會主義的時期，這種立場客觀上

就等於贊助富農資產階級的反革命了。

文學同路人的分化，很明顯的表現在一九三一年八九月間的蘇俄蘇維埃作家協會的創作討論之中。討論的中心問題從創作方法移到藝術的命運問題。

一派主張藝術是社會主義革命的實際工作之中的一部分，這是根據對於客觀事實的認識的藝術，藝術是要有理想的。另外一派主張“為藝術的藝術”，這是由主觀上的自由幻想創造出來的藝術，藝術只是一種手段。前一派是接近無產階級的，後一派是衰落的資產階級的藝術論。

資產階級的藝術，到了衰落腐化的時期——牠的一般的傾向本來就是靈感主義，極濃厚的主觀主義，喪失信仰，喪失一切理想的狀態。社會主義的藝術可和資產階級的藝術絕對相反，牠將要從無產階級的藝術裏生長出來，牠的特點就是理想的高尚日益增加，消滅科學和藝術之間原則上的對立，同時保存着“形象式的”思想的特性。一部分同路人（甚至於也有些接近同盟軍立場的文學家）客觀上還不能夠脫離資產階級的影響，——他們認為社會主義和藝術是不能夠並存的；他們認為“邏輯式的”思想科學和“形象式的”思想（藝術）之間的對抗是原則上的問題；他們又認為同路人文學的改造是形式上的問題。這種見解自然發展到“左傾的”取消主義：說社會主義之下只要科學，用不着藝術，說同路人的階級性使他們不能夠改造，

根本上就沒有改造的可能。這當然也是錯誤的。這種見解的結論雖然和“純藝術論”的資產階級派不同，其實，牠的理論基礎和那種“純藝術論”相同的。所以這也是資產階級的意識。自然，最主要的危險還是右傾的投降主義：說藝術的內容在社會主義之下和在資產階級社會裏是一樣的，藝術和科學之間的“分別”是永久的，說同路人文學用不着什麼改造等等。

此外，還有一種傾向就是對於技術的拜物教：認為蘇聯社會主義的建設只是技術上的進步，忽視階級關係之中的突變，因此，這種文學的作品之中，只有盲目崇拜技術上的改造，而沒有無產階級的意識，沒有對於社會關係上的改造的認識。這不但是創作方法上的錯誤，而也是宇宙觀的不正確。

同路人文學的發展方向和分化過程，並不是題材和體材來決定的，最主要的還是宇宙觀和創作方法。蘇俄蘇維埃作家協會之中的同盟軍的文學家，他們的文藝理論和實際創作證明他們的發展是進步的，是接近普洛文學的主義的。

同盟軍的文學將要發展下去，將要加入普洛文學的隊伍。但是，爲着這個目的，還必須實現底下的幾個主要口號：贊助那包含偉大的社會主義理想的文學，——能夠做社會主義建設的實際工具的文學，站在更高的藝術程度上面的文學，而反對那些在社會主義之下消滅藝術的一切種種企圖，並且反對那種認為社會主義之下的藝術是資

產階級文學的直接的繼續的意見，以及認為應當保存資產階級藝術所具有的“藝術創作的特殊主義”。

蘇俄普洛作家聯盟總會第四次全體會議關於同路人和同盟軍文學的問題，議決了許多具體的任務：（一）認為普洛作家在蘇俄蘇維埃作家協會的內部去工作是最重要的第一等的工作；（二）普洛批評家應當加緊的幫助同路人和同盟軍，更加具體的評批他們的作品；（三）加強反對右傾和“左傾”的鬭爭（普洛批評家之中，例如波龍斯基等等，對於文學之中的階級敵人，有一種調和主義的態度，對於同盟軍的作家沒有積極的贊助，對於同路人和同盟軍的小資產階級的意識沒有正確的批評……這是右傾；而對於同路人和同盟軍批評得過火，只會官僚式的不負責任的叫喊無理的攻擊，誇大他們的個別錯誤，就說他們是階級敵人等等……這是左傾）；（四）幫助同路人變成同盟軍，幫助同盟軍轉變到普洛文學的基本隊伍，此外，還要加強反對文學之中的階級敵人的鬭爭；（五）吸引同盟軍的作家參加普洛文學團體的各種工作；（六）認為蘇俄蘇維埃作家聯合總同盟仍舊可以保存聯邦式的組織形式，而加強改造的工作，變成積極贊助同盟軍，教育同路人，反對資產階級文學的戰鬭團體；（七）對於蘇聯之內的各民族共和國以及蘇俄之內的各自治區的普洛作家聯盟提議：請他們按照當地的特殊情形更加加強自己在同路人之中的工作，提出同盟軍問題來研究。

表現五年計劃的英雄

世界革命作家聯盟去年對於蘇俄普洛作家聯盟提出一個要求，說“世界的無產階級應當知道五年計畫的英雄”。蘇俄的工人階級自己也提出這個問題。俄普聯就動員文學界去實現這個任務。俄普聯總會第四次全會的時候，高爾基還特別提出“創造許多工廠的歷史”的口號。

高爾基說，蘇聯革命的國內戰爭已經產生了偉大的作品（“鐵流”，“毀滅”等等），而且已經開始有系統的搜集材料，預備出“國內戰爭的歷史”，已經有了專門的編輯委員會；俄國經濟的發展，尤其是社會主義建設的發展，也應當有文學上的反映：

“要敘述每一種特別的工廠對於周圍區域的影響，還要注意到風俗習慣的問題，還有這個工廠和農村的關係，廠裏工人和技師的關係。結果，我們應當得到許多部書籍，簡直是一種特別的社會主義建設的百科叢書”……“我們要詳細的知道：舊時代留下來的的是些什麼，現在在這些工廠作坊鑛坑裏做些什麼。要知道國內戰爭之中每一種工廠起了什麼作用，社會主義建設之中又起了什麼作用”。

普聯全會大家贊成高爾基的提議，決定了進行這個工作。

而關於表現五年計畫的英雄的問題，另外有一個議決案，檢查已

經有的成績，規定以後的工作方針。

普聯全會認為已經有的成績還很小，只能算剛剛開始。蘇俄各地方的普洛作家和蘇維埃作家，還沒有完全動員。普聯的批評家還沒有開始估量這些作品。

表現五年計畫的英雄的工作，意義是很大的。這種工作是要普洛作家去描寫社會主義建設之中的工人羣衆，描寫工人之中的新式的人物……這可以促進各地方的普聯的改造，加強普聯和社會主義建設的實際工作的聯系，使一切普洛作家密切的參加工廠的日常生活。這是要理解“普洛文學的總題材——表現社會主義建設的先鋒隊，表現社會主義競賽之中的英雄，深刻的綜合和理解他們鬪爭的經驗，他們改造世界的實際工作以及他們改造自己的實際工作”(Pravda 報一九三一年八月三十一)。

關於這個問題，也發生許多錯誤的意見。有些人說，表現五年計畫的英雄是“臨時的任務”，是“應時的工作”，而普洛文學另外有自己的總任務呢。他們說，報紙上的報告文學是沒有什麼藝術價值的。這種意見是右傾的機會主義。另外有些人說，“布爾塞維克的大藝術”的鬪爭是極嚴重的任務，而這種表現勞動的英雄的文學彷彿是另外一種不關重要的事情。他們說，這種描寫時事的文學要寫得快，所以自然不會有什麼好的作品。他們說表現五年計畫的英雄只能夠用輕巧的體裁，例如報告文學，遊記等等，而不能夠用重大的體裁，像

長篇小說，嚴重的歌劇等等。他們機械的把題材和宇宙觀分開，彷彿只要題材是工廠裏的生產問題就够了，用不着問這種作品的宇宙觀是不是第亞力克諦的唯物論。還有些人，認為表現五年計畫的英雄，只是搜集些零碎的時事，來寫些小品文章，說這是“廢物利用”的文學。這種意見，結果是否認藝術上有價值的普洛文學有造成的可能，這是托洛茨基的孟塞維克的文學觀。

蘇俄普洛作家聯盟總會第四次全體會議卻認為：表現五年計畫的英雄是“布爾塞維克的大藝術”的鬪爭的一部分，這是為着第亞力克諦唯物論的方法而鬪爭，這是檢查普洛文學運動的基本口號的正確，這可以使俄普聯的創作綱領更加豐富，創作方法更加進步。所以更加要開展創作問題的討論，對於任何一個作家的作品，都要自由的發表意見。

現在已經有的表現五年計畫英雄的作品，質量上是不大好的（只有很少的例外）。所以更加要加強經常的堅決的鬪爭，去爭取馬列主義的宇宙觀，爭取第亞力克諦的唯物論的創作方法。

有幾篇報告和遊記，還有些官樣文章，時髦標語的毛病，不會表現活潑的社會主義建設的衝鋒隊裏的活人；或者把先進分子的衝鋒隊員描寫得成個完全孤立的個人，完全和羣衆的集體隔離的；或者相反的，只會籠統的描寫集體，描寫羣衆，描寫得沒有面目的，沒有個性的。於是乎有些報告之中，把實際上很複雜的“人的改造”寫得非常

之簡單，變成了一種死板的公式。還有些報告之中發現一種“技術主義”——技術的過程把人的階級鬭爭遮蓋住了，不會在藝術上着重描寫這種技術改造的社會主義的性質。這一部分也是由於普洛作家對於技術的研究太不充分。這些種種錯誤的根源，卻是創作方法上沒有充分的第亞力克諦的唯物論的訓練，沒有充分的馬列主義的宇宙觀。

普聯四全會關於這個問題，決定了些具體的任務：(一)立刻實行日常的檢查，檢查表現五年計畫英雄的工作成績，實行各地方普聯之間的競賽，實行各地方普聯之間的互相調查；(二)俄普聯的各種雜誌和蘇俄蘇維埃作家聯合總同盟的機關報“文學報”要經常的登載這些作品的批評，嚴厲的暴露一切錯誤，以及那種適應主義的“紅色時髦”的作品；(三)普洛批評家應當嚴重的注意這些作品的具體的個別的批評，深刻的研究許多新的創作問題；(四)表現五年計畫英雄的全部工作，應當和高爾基同志所提出來創造“工廠歷史”的工作聯繫起來；(五)蘇俄的一切地方的普聯都要立刻開始執行這個工作；——“表現五年計畫的英雄給國際無產階級看！”

文學衝鋒隊運動

一九三一年，蘇俄普洛作聯盟和蘇聯工會中央總會共同發起了工人文學衝鋒隊的運動，號召在工廠之中的工人，對於文學有興趣

的，自己在工廠裏組織文學衝鋒隊，組織文藝研究會，加入普聯。八九月間，這些文學衝鋒隊隊員的數目已經有八九千人。原來俄普聯的會員只有一千八百人光景，這些工人加入之後，就有了一萬多人了。

這種運動的發展，表示社會主義進攻的力量真正普遍的發動了廣大的羣衆，真正是在一切種種戰線上的進攻。

文學衝鋒隊的運動，是社會主義建設的文化革命的成績。蘇俄的文化革命是社會主義的性質，牠的發展趨勢是要消滅智力勞動和體力勞動之間的界限的。文學衝鋒隊的工人新進作家的出現，就指出這種趨勢的前途。而且，文學衝鋒隊運動證明了普聯的真正改造已經開始：普洛文學運動比社會主義的經濟改造速度的落後，因此可以糾正，普聯的幹部因此可以工人化，布爾塞維克化，普聯的組織方才真正的羣衆化，而且使世界上第一次發生完全新式的文學家。資產階級的社會裏，至多只有變成文學家的工人，這種工人做了文學家之後，就不能夠仍舊是工人了。而現在是發生了真正的做着工人的文學家。

文學衝鋒隊運動發起了不上一年，普聯本身的組織完全改換了一個樣子：普聯變成了真正羣衆的團體，普聯會員之中百分之八十是工人，普聯的下層支部大大的積極起來，工廠作坊裏的普聯組織也成了促進社會主義建設的戰鬥團體，而普聯的領導機關裏有更多的工

人參加——最好的文學衝鋒隊隊員加入了領導機關。

同時，必須指出現在的衝鋒隊運動還有多少缺點。有些地方，沒有充分的估量到工人羣衆對於文學藝術的熱心和文化程度的增高，以爲只有很少數的工人來參加。而結果，事實上表現出來：工人羣衆之中有很多對於文藝非常之有興趣，有很多文學的天才。因此，格外顯得這種地方的工會和青年團的機關沒有出力的參加這個運動。有些地方，進行這種運動的方法又太籠統了，太不具體了；沒有去切實的挑選普聯的經常會員，使他們鋼定在文藝研究會裏面，使他們認真的開始研究文字的技術，研究專門的文藝理論。結果，只開了幾次羣衆的會議，宣傳了些一般的普洛文學的原則。還有些地方，因爲普聯的領導機關看輕這種重要的任務，所以沒有認真的在衝鋒隊員之中去工作。結果，開始加入衝鋒隊的許多工人，無形之中 and 普聯的組織脫離了關係。自然，這種運動的初期，會有些偶然的分子加入，他們僅僅對於文藝有些興趣，未必一定能夠經常的做文學工作。這種分子的退出是當然的現象。然而退出的人太多的地方，卻一定是當地的普聯機關沒有去切實的工作。

新進的文學衝鋒隊的工人作家，已經有了好些作品發表。他們的創作，都表現他們是在努力執行階級的任務，替自己的階級服務，竭力要想創造戰鬪的行動的文學；要想描寫普洛文學的總題材，——表現建設社會主義的無產階級的先進分子，表現工人的集體，表現對

於勞動的共產主義態度的形成和生長，表現社會主義企業之中勞動的積極性等等。大多數的作品，都是描寫當前緊要的政治經濟問題，描寫自己工廠裏具體的任務。

自然，這些作品大半都還是幼稚的作品。他們在現時的新的基礎上，重複着普洛文學的初期的缺點，暴露出現在這一輩工人作家的通病：文化程度的不充分，宇宙觀的不清楚。這些缺點是：題材的狹隘，公式主義，行會主義，旁觀的消極態度，盲目的模仿。甚至於有幾篇作品表示了很大的弱點：受着了階級敵人的文學理論和傾向的影響。所有這些情形更加加重了教育衝鋒隊的任務：要努力提高他們的文化程度，要爲着取得馬列主義的宇宙觀而鬪爭。

普聯的成名的作家，普洛文學的舊幹部的經驗，將要幫助這些羣衆的新作家的學習和進步。普聯十年來的理論和創作的成績，以前所決定的，以前所研究出來的創方法的口號，將要對於這些新作家有極大的推動力。而且文學衝鋒隊的運動，以及這些工人新作家的創作，都更加證明了以前的口號的正確。

因此，普洛文學的新工人幹部的訓練，以及普聯組織的切實改造，都是現在的最重要的任務。普洛文學的舊幹部必須完全擔負起這種責任來。

文學衝鋒隊運動的現在階段上，最主要的任務就是要使加入文藝研究會的衝鋒隊員的創作進步起來，使他們作品的思想上藝術上

的程度增高起來，使他們能夠取得第亞力克諦唯物論的方法。文學衝鋒隊之中的工作方式，主要的是“個別的教育，個別的批評”，總之，是要對於每一個新作家給他個別的指導，對於他的創作要有個別的觀察。普聯的組織應當設立各級的創作顧問會，文藝理論顧問會。這種顧問會(Consultation)應當是有威權的。還要組織各種小的創作社，衝鋒隊員的個人創作研究……。這樣就可以經常的留意新作家的創作方面的發展。

同時，繼續經過衝鋒隊的運動，去吸引新的工人分子加入普洛文藝運動。現在普洛作家參加“國內戰爭歷史”和“工廠歷史”的文藝叢書的編著：應當利用這個機會吸引老輩的工人：——各種工廠之中資格最老的工人，以及參加過國內戰爭的工人。最近第一批的文學衝鋒隊之中的大多數，還只是工人青年呢。

總之，普洛文學發展的前途，“布爾塞維克的大藝術”的創造，都先要實現一個決定一切的條件：這就是蘇俄普聯的整個組織積極的來注意文學衝鋒隊員的思想教育工作。普聯的批評家和一切雜誌的編輯委員會，都注意這個工作，經常的有系統的批評和研究衝鋒隊員的創作。

關於文學衝鋒隊的運動，蘇俄普聯的四全會決定了底下的幾種具體任務：(一)開辦許多文學夜校，使工人的普通教育和文學教育聯系起來；(二)重新規定文藝研究會的教育綱領，分別各種不同的程度

編輯各種文藝常識的小叢書；(三)在莫斯科設立中央文藝顧問會，檢查各地方文藝顧問會的工作，並且在各地方的普聯之下特別設立衝鋒隊問題研究室；(四)設立文藝函授學校；(五)各地方的普聯都要經常的檢查各種文藝研究會的成分，防止階級敵人的奸細。

* * *

蘇俄普洛作家聯盟總會的第四次全體會議，的確是普洛文學運動歷史上的一個新的階段。普洛文藝已經在世界文學史上開闢了一個新的時代：現在不是幾個個別的工人作家走進了“藝術之宮”；而是社會主義的政治經濟改造創造了新的文藝，新式的文藝家，向着藝術的真正羣衆化方面發展。現在不是簡單的描寫工農生活的文藝就可以自稱普洛文學，和貴族的資產階級的文藝對抗；而是普洛文藝開闢了完全克服貴族資產階級文藝的前途。現在已經不是研究討論普洛文學理論的初期，還容忍着很多方面的錯誤，而是已經肯定了馬列主義文藝的總路線，反對着資產階級和小資產階級的種種反動動搖模糊的傾向，而展開文藝之中的無產階級領導權的鬭爭。這就是蘇俄普聯的“創造布爾塞維克的大藝術”的總口號的意義。

一九三二，一，一六。

論 弗 理 契

文藝是社會科學之中“最細膩”的一種，也是唯心論的方法根深蒂固的地方。文藝不比政治經濟學或者一般的歷史學；經濟學和歷史學方面，都有過現代互辯法唯物論的學者的詳細的研究，而文藝方面只有一般的指示。因此，唯物論的文藝理論，還需要專門的緻細的研究，文藝方面的各種科學都需要澈底的重新估價。這是二十世紀的偉大的工作。開始這個偉大的工作的，就是弗理契。

弗理契是專門研究文藝科學的第一個人。固然，在他之前已經有過普列哈諾夫……，然而應用互辯法的唯物論來專門研究文藝的，而且留下了真正有專門科學價值的著作的，始終要算弗理契。普列哈諾夫只給了些一般的理論上的論文，而弗理契方才開始用這種理論研究了具體的文藝現象。

正因為弗理契是唯物論的文藝科學的開創的人，所以他還不免做了好些理論上的錯誤。現在，不比弗理契開始工作的時候了，現在在地球上已經有了六分之一的地方，那裏是爭得了真正的科學的自由，那裏的普洛階級可以有充分的可能在文藝方面也更加深刻的研究下去，他們可以用集體的力量建設真正研究科學的偉大機關。

這個機關就是公謨學院(Komakademie)。公謨學院之下特別設立了文學言語部。最近公謨學院的文學言語部對於弗理契的遺著加以詳細的整頓和研究。這種研究，一方面發現弗理契的觀點之中的矛盾和錯誤，別方面也就是馬列主義的文藝科學上的一個很大的進步。

—

弗理契在文藝方面的功績，當然是非常之偉大的。“估量歷史上的功績，自然不能夠把歷史上的人物和現代的要求來比較，說他們沒有見到什麼什麼，而要把他們和以前的人物去比較，看他們給了什麼新的”。弗理契開始工作的時候，還在俄皇的專制制度之下，他的理論上的出發點，大半還是普列哈諾夫的學說，雖然他後來已經開始批評普列哈諾夫。弗理契自己的學問也在逐漸的進步之中；從他在俄皇時代的“劇場新聞”雜誌上的文藝評論的論文起，一直到他死的時候沒有寫完的“馬克思主義文學方法論原理”為止，顯然可以看出這種進步的過程。他在晚年，顯然已經開始脫離普列哈諾夫的影響；在藝術理論的新的發展過程之中，他曾經參加了反對各種錯誤的傾向的鬭爭。可是，普列哈諾夫對於他的影響是太大了，因此，他常常自己和自己矛盾，他的幾部極有價值的大著作，例如“藝術社會學”，“歐洲文學史大綱”等等，也不免包含着機械論的錯誤。

首先要說的是藝術的定義的問題。

最近十幾年來，唯物論的藝術理論得到了很大的發展；這種發展之中發現各種不正確的傾向：有些馬克斯主義者還被資產階級的意識籠罩着，而對於藝術的意義發生錯誤的了解。

第一，例如彼列維爾藉夫 (Pereverzeff)，他說哲學上的意識和實質是同一樣的東西，因此，經濟基礎和意識形態是平行的，一般的說來，上層建築是消極的，不能夠影響經濟基礎的。他這種文藝消極論甚至於否認文學之中的階級鬭爭。還有別斯帕洛夫 (Bespaloff)，他說藝術是一種有特別內容的上層建築，和政治等等都不相同的，所以這裏階級鬭爭沒有什麼用處的。這當然是文藝之中的孟塞維克主義——機會主義。

第二，例如沃龍斯基 (Voronsky)，他說“藝術是對於生活的認識”；波龍斯基 (Polonsky) 也說：“藝術是階級的自我認識的工具”。這一種說法同樣是孟塞維克主義的表演。

弗理契在他最後的一篇文章“藝術是什麼”裏，對於這個藝術定義的問題，卻給了正確的答案（這篇論文在他死了之後才印出來的）。他反對彼列維爾藉夫主義，他也反對沃龍斯基主義。他說：

“意識反映實質，然而意識反映着實質，同時還在影響實質。因此，那些從‘認識’方面出發的對於藝術的定義是我們所不能夠接受的……自然，一個階級有着上層建築，可以去認識自己階級的某些方面，可以去認識別的階級的階級的‘我’，然而，這僅僅

一種附帶的作用；——階級在社會之中行動着，首先就在爲着自己的生存和政權而鬭爭，而不是在做旁觀者，只處於認識的狀態之中”。

他以前也曾經說過：沃龍斯基主義是資產階級的唯心論的學說。

然而在一九二八——二九年以前，弗理契在這個問題上做了好些錯誤。他在一九二五年發表的一篇文章，叫做“弗魯特主義和藝術”；他在這篇文章裏說：“馬克思主義認爲藝術是從社會心理上去組織社會實質的工具”。一九二六年他還說過：“藝術是組織社會生活的特殊的手段”（弗理契：“空間藝術的社會學問題”）。這裏，可以發見弗理契接受了波格達諾夫（Bogadnoff）的錯誤的理論。

文藝上的波格達諾夫主義——波格達諾夫的文藝組織生活論，基本上就和馬克思主義衝突的。波格達諾夫的哲學，經濟學上的見解都是唯心論的變相。真正的馬克思主義對於藝術的觀點，還是烏梁諾夫的。烏梁諾夫認爲藝術反映實質，藝術是一種特別的上層建築，一種特別的意識形態，牠反映實質而且影響實質：意識是實質的“鏡子裏的形象”，實質並不受意識的“組織”，而是實質自己在“組織”意識；然而意識並不是消極的，牠的確會有影響到實質方面去；階級是在改變着世界而認識世界。弗理契的這種錯誤——波格達諾夫式的錯誤，是由於他所受的普列哈諾夫的影響而來的。

二

照普列哈諾夫的學說，人的意識是和實質相符合的。因此，他就有一種所謂“象形論”，說藝術的作用等於中國埃及的象形文字。他的學說是：人的意識僅僅只和實質相符合；所以即使用象徵，用符號，用象形來表示這個世界，也還是和實質“相符合的”。所謂符號——和“鏡子裏的形象”是不同的；符號只要是一種相當的記號，足以表示實際生活裏的形象就夠了。這樣說法，意識就變了並不是實質的反映，而只是一種別緻的“象徵”，符號，象形，——沒有現實世界那種豐富的內容，當然更不能夠去影響現實世界，不能夠包括現實世界的多方面。弗理契在普列哈諾夫的這種影響之下，也常常把文學上的形象叫做“象徵”。

弗理契對於普列哈諾夫的態度是漸漸的改變的。

一九二二年弗理契在“馬克思主義旗幟之下”雜誌上寫了一篇文章：“普列哈諾夫和科學的美學”，當時他完全承認普列哈諾夫是個正統的馬克思主義者。他接受普列哈諾夫的“生物學主義”。他不過說，研究藝術的時候，“生物學的方法應當用社會學的方法來補充一下，就是研究原始社會的最早幾期的文明也應當這樣”。這可見他並不反對生物學的方法。同時，他對於普列哈諾夫的“地理的馬克思主義”，也不加以批評。而這種“地理的馬克思主義”是普列哈諾夫

的很大的錯誤，他實際上否認了每一個國家的階級關係是主要的基礎，而只用地理上的特點去解釋藝術。

同時，弗理契在那個時候無意之中就已經開始批評普列哈諾夫。例如他解釋普列哈諾夫的著名的“五段論”他說：“經濟——階級——階級心理——藝術，這是馬克思主義對於藝術的一元論的概念”。然而普列哈諾夫的“五段論”之中，恰好把階級忘掉了，（普列哈諾夫的五段論是：一、生產力的狀態；二、生產力所決定的經濟關係；三、這經濟基礎上的社會政治制度；四、經濟政治所決定的社會心理。五、反映這種心理的意識形態）。所以弗理契對於普列哈諾夫學說的解釋，就變成了對於他的補充，修改和批評。但是，弗理契始終還沒有認識到普列哈諾夫的錯誤，始終還只是無意之中的和普列哈諾夫發生不同的意見。因此，弗理契雖然比普列哈諾夫進了一步，更澈底的了解了文藝和階級的關係，可是，他在文藝評論方面仍舊脫離不了普列哈諾夫的客觀主義。不過一九二二年的文章裏，弗理契已經指出：普列哈諾夫有的時候對於藝術的觀點是沒有階級的，抽象的；他指出普列哈諾夫說俄國文學上的頹廢主義“沒有社會學上的基礎”是不對的。

一九二八年，普列哈諾夫逝世的十週年紀念會的時候，彼列維爾藉夫派完全不提起普列哈諾夫的修正主義，甚至於不提起他在政治上的孟塞維克主義。他們認為普列哈諾夫是馬克思主義的正統派，

是完完全全的唯物論互辯法家。弗理契就和他們不同。他指出普列哈諾夫在政治上是孟塞維克，他說：“普列哈諾夫的歷史概念，在俄國歷史方面是所謂正式的孟塞維克的歷史哲學”。然而弗理契在紀念普列哈諾夫的文章裏擁護普列哈諾夫的“科學的文藝批評”論，而反對盧那察爾斯基對於普列哈諾夫的批評。這是弗理契的錯誤。普列哈諾夫的所謂“科學的文藝批評”，正是他的客觀主義的結晶。因此，弗理契也就跟着他走上錯誤的道路。弗理契說馬克思主義的文學理論家的任務，研究過去歷史的——只是“社會生長”方面的研究就够了，只要客觀的暴露那些歷史上的文學現象或者藝術現象的社會根源。至於研究現代的當時的文學藝術，據他的意思，這種方法不夠的了。他這種論調，雖然已經修改了一些普列哈諾夫的意見，可是仍舊是錯誤的。馬克思主義不能夠用兩種根本上不相同的方法去研究社會現象：——一種用來研究歷史上的現象，一種用來研究現代的現象！普列哈諾夫的意見，本來是用所謂“科學的文藝批評”來對付“黨派的文藝批評”的：照他的說法，“黨派的文藝批評”是一種純粹的主觀主義的立場。其實，馬克思主義的哲學經濟學政治學都是一種階級的立場：在有階級的社會裏一切科學不能夠不是階級的立場。資產階級的學說所以不合於科學，也就不合於事實的緣故在什麼地方呢？難道他只是因為他們的立場是階級的？不是的。這是因為他們階級的立場不許他們接近事實，這是因為他們的階級

立場需要他們說謊話。無產階級的立場是相反的，無產階級的黨派的立場是最覺悟的了解到無產階級的利益的立場，這是合於客觀事實的立場。離開無產階級的立場，就是離開社會現實的現象，就是離開人類社會的社會主義發展的前途，這樣，還要去凌空想出什麼抽象的無階級的或者超階級的科學真理和客觀事實，那實際上就要走到資產階級的虛偽的客觀主義方面去。而弗理契在這一點上面擁護普列哈諾夫的客觀主義的科學的文藝批評，顯然是一個很大的錯誤。

弗理契雖然有的時候也主張文藝理論和批評方面，應該有戰鬥的精神，主張文藝研究家應當同時是個戰鬥的馬克思主義的政論家，——他自己的工作也表示他能夠有這種戰鬥的精神，但是，他始終還沒有完全脫離普列哈諾夫的影響。他的著作裏面，時常表現他對於“黨派的文藝批評”的不了解。

三

然而，弗理契在一九二八年已經開始懷疑到普列哈諾夫的文藝理論的正統地位。他說普列哈諾夫不能夠充分的估量到“文學藝術現象的第亞力克諦的性質”。他還具體的指出來：普列哈諾夫對於托爾斯泰，對於民粹派，對於十八世紀的法國戲劇的估量，都是普列哈諾夫違反第亞力克諦的例子。照現在的普洛文藝理論發展的程度來

看弗理契的這種批評已經是不夠的了。然而在一九三一年之前，普洛文藝之中反對一切不正確的傾向，反對彼列維爾藉夫主義的鬭爭，一般的都還是擁護着普列哈諾夫的。而當時的彼列維爾藉夫派，也是在普列哈諾夫的旗幟之下，完全肯定普列哈諾夫的正統的立場，來發展他們的修正主義的。所以照時間的先後來說，還是弗理契第一個開始懷疑普列哈諾夫的正統地位呢。

弗理契的另外一個錯誤，就是他的“邏輯主義”。烏梁諾夫對於普列哈諾夫的這種“邏輯主義”，曾經給過極嚴厲的批評。這種主義是“要想在一般真理的簡單的邏輯的發展之中去找到對於具體問題的答覆”。弗理契研究文藝現象的時候也犯着這種毛病：他沒有充分的估計藝術發展的歷史的具體性，而只想要找出最一般的發展公律。弗理契有許多地方表現他總在想找出“一般的真理”，而忽略具體的歷史事實和條件。例如他以爲有什麼一種“社會學——規定社會的發展和實質的一般公律的”。而馬克思主義不承認有這種科學。弗理契的“藝術社會學”的最大的失敗，就在於他企圖找出這種一般的公律；事實上從原始社會的藝術到現代資本主義社會的藝術，歷史的具體事實和條件經過了極大的變遷，而且最古的原始社會和現在還保存在帝國主義的包圍剝削之下的原始社會，牠們所處的環境完全不同，——所以這種“一般公律”是不會有的。弗理契卻說：“藝術的功用實際上永久是一樣的”。其實，這種所謂藝術功用的內容是

隨着各種不同的歷史時期而不同的。再則，弗理契說有一種所謂“工業技術的社會形式”，他這是指大工業時代而說的。事實上，這種大工業時代已經走進了帝國主義的時代，他卻完全沒有了解馬列主義的帝國主義論，因此他把這種時代的殖民地問題完全忽略了（他的“歐洲文學史大綱”）。他的“藝術社會學問題”（論文）以及“藝術社會學”裏面，這種抽象的“社會學主義”和機械主義表演得最厲害。自然，這部書裏面，第一次收集了最豐富的藝術發展的材料。

弗理契對於普洛文學的見解，固然是一般的反對沃龍斯基主義的，可是，他的見解裏面還部分的接受了沃龍斯基的說法；他在一篇“關於普洛文學的敘述體裁的問題”裏，也說：“普洛文學家要學着去表現那鉅大的人的精神界裏面隱藏着一種眼光所看不見的強有力的生活”。這顯然是錯誤的見解。弗理契還主張對於人的描寫應當是“合理主義”的。所有這些錯誤，都是由於他受着普列哈諾夫的影響太大，因為他不能夠完全肅清普列哈諾夫觀點之中的孟塞維克主義的成分。

自然，弗理契的功績是很大的。弗理契說：“沒有什麼時代藝術……在沒有階級的社會裏，只有社會集體的藝術；在有階級的社會裏，只有階級的藝術”，（他這句話也就否認了他自己的所謂“生活的風格”）。他還反對彼列維爾藉夫的說法。彼列維爾藉夫也說階級藝術，但是，照彼列維爾藉夫的說法，所謂“階級”是在階級鬭爭之前

發展着的，自然，也就是在社會經濟形式之外發展着的，這是籠統的抽象的階級。弗理契反對這樣的主張，他一般的能够在級階鬭爭的過程之中去研究藝術。這是馬克思主義的藝術理論的基礎。

一九三二，一，九。

魯迅雜感選集序言

“自己背着因襲的重擔，肩住了黑暗的閘門，
放我們到寬闊光明的地方去……”

——魯迅：“墳”

象牙塔裏的紳士總會假清高的笑罵：“政治家，政治家，你算得什麼藝術家呢！你的藝術是有傾向的！”對於這種嘲笑，革命文學家只有一個回答：

“你想用什麼來罵倒我呢？難道因為我要改造世界的那種熱誠的鉅大火燄，牠在我的藝術裏也在燃燒着麼？”（盧納察爾斯基：高爾基作品選集序）。

革命的作家總是公開地表示他們和社會鬭爭的聯繫；他們不但在自己的作品裏表現一定的思想，而且時常用一個公民的資格出來對社會說話，爲着自己的理想而戰鬪，暴露那些假清高的紳士藝術家的虛偽。高爾基在小說戲劇之外，寫了很多的公開書信和“社會論文”（publicist articles），尤其在最近幾年——社會的政治的鬭爭十分緊張的時期。也有人笑他做不成藝術家了，因為“他只會寫些社會論文”。但是，誰都知道這些譏笑高爾基的，是些什麼樣的蚊子和蒼蠅！

魯迅在最近十五年來，斷斷續續的寫過許多論文和雜感，尤其是雜感來得多。於是有人給他起了一個綽號，叫做“雜感專家”。“專”在“雜”裏者，顯然含有鄙視的意思。可是，正因為一些蚊子蒼蠅討厭他的雜感，這種文體就證明了自己的戰鬥的意義。魯迅的雜感其實是一種“社會論文”——戰鬥的“阜利通”(feuilleton)。誰要是想一想這將近二十年的情形，他就可以懂得這種文體發生的原因。急遽的劇烈的社會鬭爭，使作家不能夠從容的把他的思想和情感鑄鑄到創作裏去，表現在具體的形象和典型裏；同時，殘酷的強暴的壓力，又不容許作家的言論採取通常的形式。作家的幽默才能，就幫助他用藝術的形式來表現他的政治立場，他的深刻的對於社會的觀察，他的熱烈的對於民衆鬭爭的同情。不但這樣，這裏反映着五四以來中國的思想鬭爭的歷史。雜感這種文體，將要因為魯迅而變成文藝性的論文(阜利通——feuilleton)的代名詞。自然，這不能夠代替創作，然而牠的特點是更直接的更迅速的反應社會上的日常事變。

現在選集魯迅的雜感，不但因為這裏有中國思想鬭爭史上的寶貴的成績，而且也為着現時的戰鬥：要知道形勢雖然會大不相同，而那種吸血的蒼蠅蚊子，卻總是那麼多！

* * *

魯迅是誰？我們先來說一通神話罷。

神話裏有這麼一段故事：亞爾霸·龍迦的公主萊亞·西爾維亞

被戰神馬爾斯強姦了，生下一胎雙生兒子：一個是羅謨魯斯，一個是萊謨斯；他們倆兄弟一出娘胎就丟在荒山裏，如果不是一隻母狼喂他們奶喫，也許早就餓死了；後來羅謨魯斯居然創造了羅馬城，並且乘着大雷雨飛上了天，做了軍神；而萊謨斯卻被他的兄弟殺了，因為他敢於蔑視那莊嚴的羅馬城，他只一脚就跨過那可笑的城牆。萊謨斯的命運比魯迅悲慘多了。這也許因為那時代還是虛偽統治的時代。而現在，喫過狼奶的羅謨魯斯未必再去建築那種可笑的像煞有介事的羅馬城，更不願意飛上天去高高的 供在天神的寶座上，而完全忘記了自己的乳母是野獸。雖然現代的羅謨魯斯也曾經做過一些這類的傻事情，可是，他終於屈服在“時代精神”的面前，而同着萊謨斯雙雙的回到狼的懷抱裏來。萊謨斯是永久沒有忘記自己的乳母的，雖然他也很久的在“孤獨的戰鬪”之中找尋着那回到“故鄉”的道路。他憎惡着天神和公主的黑暗世界，他也不能够不輕蔑那虛偽的自欺的紙糊羅馬城，這樣一直到他回到“故鄉”的荒野，在這裏找着了羣衆的野獸性，找着了掃除奴才式的家畜性的鐵掃帚，找着了真實的光明的建築，——這不是什麼可笑的猥瑣的城牆，而是偉大的簇新的星球。

是的，魯迅是萊謨斯，是野獸的奶汁所喂養大的，是封建宗法社會的逆子，是紳士階級的武臣，而同時也是一些浪漫譁克的革命家的諍友！他從他自己的道路回到了狼的懷抱。

* * *

俄國的貴族地主之間，“也發展了十二月十四的人物，這是英雄的隊伍，他們像羅謨魯斯和萊謨斯似的，是野獸的奶汁所喂養大的。這是些勇將，從頭到腳都是純鋼打成的，他們是活潑的戰士，自覺地走上明顯的滅亡的道路，爲的要驚醒下一輩的青年去取得新的生活，爲的要洗清那些生長在劊子手主義和奴才主義環境裏的孩子們”。

（赫爾岑）

辛亥革命前的這些勇將們，現在還剩得幾個？說近一些，五四時期的思想革命的戰士，現在又剩得幾個呢？“有的高陞，有的退隱，有的前進，我又經歷了一回同一戰陣中的伙伴不久還是會這麼變化”。

（魯迅：自選集序言）

魯迅說“又經歷了一回”！他對於辛亥革命的那一回，現在已經不敢說，也真的不忍說了。那時候的“純鋼打成的”人物，現在不但變成了爛鐵，而且……真金不怕火燒，到現在，才知道真正的純鋼是誰呵！辛亥革命前的士大夫的子弟，也有一些維新主義的老新黨，革命主義的英雄，富國強兵的幻想家。他們之中，客觀上領導了民權主義的羣衆革命運動的人，也並不是沒有，而且，似乎也做了一番轟轟烈烈的事業。魯迅也是士大夫階級的子弟，也是早期的民權主義的革命黨人。不過別人都有點兒慚愧自己是失節的公主的親屬。本來帝國主義的戰神強姦了東方文明的公主，這是世界史上的大事變，誰還能夠否認？這種強姦的結果，中國的舊社會急遽的崩潰解體，

這樣，出現了華僑式的商業資本，候補的國貨實業家，出現了市儈化的紳董，也產生了現代式的小資產階級的智識階層。從維新改良的保皇主義到革命光復的排滿主義，雖然有改良和革命的不同，而士大夫的氣質總是很濃厚的。文明商人和維新紳董之間的區別，只在於紳董希望滿清的第二次中興，用康梁去繼承曾左李的事業，而商人的意識代表（也是士大夫），卻想到了另外一條出路：自己來做專權的諸葛亮，而叫四萬萬阿斗做名義上的主人。在這種根本傾向之下，當時的思想界，多多少少都早已埋伏着復古和反動的種子，要想恢復什麼“固有文化”。獨有現代式的小資產階級智識階層的萌芽，能夠用對於科學文明的堅決信仰，來反對這種復古和反動的預兆。魯迅和當時的早期革命家，同樣背着士大夫階級和宗法社會的過去。但是，他不但很早就究研過自然科學和當時科學上的最高發展階段。而且他和農民羣衆有比較鞏固的聯繫。他的士大夫家庭的敗落，使他在兒童時代就混進了野孩子的羣裏，呼吸着小百姓的空氣。這使得他眞像喫了狼的奶汁似的，得到了那種“野獸性”。他能夠眞正斬斷“過去”的葛藤，深刻地憎惡天神和貴族的宮殿，他從來沒有擺過諸葛亮的臭架子。他從紳士階級出來，他深刻地感覺到一切種種士大夫的卑劣，醜惡和虛偽。他不慚愧自己是私生子，他詛咒自己的過去，他竭力的要肅清這個骯髒的舊茅廁。

現代最偉大的革命政治家說過：“喫人經濟的存在，剝削的存在

永永要產生反對這種制度的理想，在被剝削的羣衆自己之中是如此，在所謂智識階層的個別代表之中也是如此。這些理想對於馬克思主義者都是很寶貴的”。辛亥革命之前，譬如一九〇七年的時候，除出富國強兵和立憲民治之外，還有什麼理想呢？不是偉大的天才，有敏銳的感覺和真正的世界的眼光，就不能夠跳過“時代的限制”；就算只是容納和接受外國的學說，也要有些容納和接受的能力。而魯迅在一九〇七年說：

“輕才小慧之徒，於是競言武事……謂鉤爪鋸牙，爲國家首事，又以文明之語，用以自文。……雖兜牟深隱其面，威武若不可陵，而干祿之色，固灼然現於外矣！計其次者，乃復有製造商估立憲國會之說。前二者素見重中國青年間，縱不主張，治之者亦將不可縷數。蓋國若一日存，固足以假力圖富強之名，博志士之譽；卽有不幸，宗社爲墟，而廣有金資，大能溫飽……若夫後二，可無論已……將事權言議，悉歸奔走干進之徒，或至愚屯之富人，否亦善壟斷之市儈……嗚呼，古之臨民者，一獨夫也；由今之道，且頓變千萬無賴之尤，民不堪命矣，於興國何與焉”。（“墳”：“文化偏至論”）。

這在現在看來，幾乎全是預言！中國的資產階級，經過了短期間的革命，而現在，那些一九〇七年時候的青年，熱心於提倡而實行“製

造商估”的青年，正在一面做“志士”，一面預備亡國，而且更進一步，積極的巧妙的賣國了。至於千萬無賴之尤的假民權，也正在粉刷着新的立憲招牌。自然，魯迅當時的思想基礎，是尼采的“重個人非物質”的學說。這種學說在歐洲已經是資產階級反動的反映，他們要用超人的名義，最“先進”的英雄和賢哲的名義，去抵制新興階級的羣衆的集體的進取和改革，說一切羣衆其實都是守舊的，阻礙進步的“庸衆”。可是，魯迅在當時的傾向尼采主義，卻反映着別一種社會關係。固然，這種個性主義，是一般的智識份子的資產階級性的幻想。然而在當時的中國，城市的工人階級還沒有成爲鉅大的自覺的政治力量，而農村的農民羣衆只有自發的不自覺的反抗鬪爭。大部分的市僧和守舊的庸衆，替統治階級保守着奴才主義，的確是改革進取的阻礙。爲着要光明，爲着要征服自然界和舊社會的盲目力量，這種發展個性，思想自由，打破傳統的呼聲，客觀上在當時還有相當的革命意義。只要看魯迅當時的“摩羅詩力說”，他是要“舉一切詩人中，凡立意在反抗，指歸在動作，而爲世所不甚愉悅者悉入之”。摩羅是梵文，歐洲人說“撒但”，意思是天魔。魯迅的敘說這些天魔詩人（裴倫等等），目的正在於號召反抗，推翻一切傳統的重壓的“東方文化”的國故僵尸。他是真正介紹歐洲文藝思想的第一個人。

在那時候——一九〇七年——他的這些呼聲差不多完全沉沒在浮光掠影的粗淺的排滿論調之中，沒有得到任何的回響。如果不是

“墳”裏保存了這幾篇歷史文獻，也許同中國的許多“革命檔案”一樣，就這麼失散了。這些文獻的意義，在於回答當時思想界的一個嚴重問題：羣衆這樣落後怎麼辦？對於這個問題，當時革命思想界裏有一個現成的答覆，就是說，羣衆落後是天生的，因此，不要他們起來革命，等編練了革命軍隊來替他們革命，而革命成功之後也還不能夠給民衆自由，而要好好的教訓他們幾年。而魯迅所給的答案卻有些不同，他是說，因為民衆落後，所以更要解放個性，更要思想的自由，要有“自覺的聲音”，使牠“每響必中於人心，清晰昭明，不同凡響”。這雖然也不是正確的立場，然而比“革命的愚民政策”總有點兒不同罷。問題是在於當時中國“亦頗思歷舉前有之耿光，特未能言，則姑曰左鄰已奴，右隣且死，擇亡國而較量之，冀自顯其佳勝”，有了這種阿Q式的自譬自解，大家正在飄飄然的得意得很，所以始終是諸葛亮式的革命理論“勝利”，而對於科學藝術的努力進取的呼聲反而沉沒了。

魯迅在當時不能夠不感覺到非常之孤獨和寂寞，他問：“今索諸中國，為精神界之戰士者安在”？他說俄國文學家科羅連珂的“未光”裏，敘述一個老人在西伯利亞教書，書上有黃鶯，而那地方卻冷得什麼也沒有，他的學生聽說這黃鶯會在櫻花裏唱出美妙的歌聲，就只能夠側着頭想像那黃鶯叫的聲音。這種想望多麼使人感動呵。“吾人其亦沉思而已夫，其亦沉思而已夫”！（“墳”：“摩羅詩力說”）。

* * *

然而魯迅其實並不孤獨的。辛亥革命的怒潮，不在於一些革命新貴的風起雲湧，而在於“農人野老的不明大義”；他們以為“革命之後從此自由”（總理全集：民元杭州歡迎會上演說辭）。不明大義的貧民羣衆的騷動，固然是給革命新貴白白當了一番苦力，固然有時候只表現了一些阿Q的“白鎧白甲”的夢想，然而他們是真的光明鬪爭的基礎。精神界的戰士只有同他們一路，才有真正的前途。

辛亥革命之後，中國的思想界就不可避免的完成了第一次的“偉大的分裂”；反映着羣衆的革命情緒和階級關係的轉變，中國的士大夫式的智識階層就顯然地劃分了兩個陣營：國故派和歐化派。這是在五四的前夜，“新青年”早期的新文化運動的開始時期。當時德謨克拉西先生和賽因思先生的聯盟，繼續開展了革命的鬪爭；這是資產階級民權革命的深入，也就是現代式的智識階層生長發展的結果。魯迅的參加“思想革命”是在這時候就開始的。我們說他的“參加”開始，是因為在這之前，還沒有什麼可以參加的，他還只能夠孤獨的“沉思”。而在“新青年”發動了“新文化鬪爭”之後，反國故派方才成爲整個的隊伍。

辛亥之後，大家都可以懂得革命是失敗了。但是，並不是個個人都覺得到繼續統治的是誰。魯迅說，這是些“現在的屠殺者”；“殺了‘現在’，也便殺了‘將來’——將來是子孫的時代”。而殺“現在”的自然是一些僵屍。那時候，還是完全的僵屍統治呵。

這些僵尸，封建性的軍閥，官僚式的買辦，自然要竭力維持一切種種的國故：宗法社會的舊道德，忠孝節義和腐爛發臭的古文化。他們——好比“妻女極多的闊人，婢妾成行的富翁，亂離時候，照顧不到，一遇‘逆兵’（或是‘天兵’），就無法可想。只得救了自己，請別人都做烈女，‘逆兵’便不要了。他便待事定以後，慢慢回來，稱讚幾句”。（“墳”：“我的節烈觀”）。這些將到“被征服的地位”的人，一定要提倡守節，一定要稱讚烈女。而且爲着保持自己的統治，自然更要提倡忠孝，因爲活人總要想前進，青年總想活動，只有死人可以拖住活的，老人可以管住小孩子，這樣就天下太平了。

“我想：暴君的專制使人們變成冷嘲，愚民（應當說是僵尸）的專制使人們變成死相。大家漸漸的死下去，而自己反以爲衛道有效……世上如果還有真要活下去的人們，就先該敢說，敢笑，敢哭，敢怒，敢罵，敢打，在這可詛咒的地方擊退了可詛咒的時代！”（“華蓋集”：“忽然想到之五”）。

這固然是黎明期的新文化運動的一般精神，然而魯迅在這時代已經表現了他的特點。新文化運動的領袖，大家都不免要想做青年的新的導師；而誠實的願意做一個“革命軍馬前卒”的，卻是魯迅。他自己“背着因襲的重擔，肩住了黑暗的閘門，放他們到寬闊光明的地方去”……他沒有自己造一座寶塔，把自己高高供在裏面，他卻砌了一座“墳”，埋葬他的過去熱烈的希望着這可詛咒的時代——這過渡

的時代也快些過去。他這種爲着將來和大衆而犧牲的精神，貫穿着他的各個時期，一直到現在，在一切問題上都是如此。舉一個例說罷。白話運動初起的時候，錢玄同之流不久就開倒車，說“三國演義”那樣的文言白話夾雜的“言語”就是“合於實際的”模範，理想不可以過高。而另一方面，也有人着重的說明文章的好壞不在於文言白話的分別，而都靠天才，或者要白話好還應該懂古文。這樣，每一個新文學家，都在運用“天才”創造新白話文的模範。魯迅說：“這實在使我打了一個寒噤……自己卻正苦於背了這些古老的鬼魂，擺脫不開”，而“許多青年作者，又在古文詩詞中摘些好看而難懂的字面作爲變戲法的手巾，來裝潢自己的作品”。（“墳”：“寫在墳後面”）。“新文學興起以來，未忘積習而常用成語如我的和故意作怪而亂用誰也不懂的生語如創造社一流的文字，都使文藝和大衆隔離”。（“三閒集”：“小小十年小引”）。我自己以爲只不過是“橋梁中的一木一石，並非什麼前途的目標，範本”，“應該和光陰偕逝，逐漸銷亡”。（“寫在‘墳’後面”）。然而正因爲如此，他這“橋梁”才是真正通達到彼岸的橋梁，他的作品才成了中國新文學的第一座紀念碑；也正因爲如此，他的確成了“青年叛徒的領袖”。

五四前後，“新青年”的領導作用是誰也不能否認的。當時反對宗法禮教，反對國故，主張婦女和青年的解放，主張白話文學，——“理想”的浪潮又激動起來，革命的智識青年開始尋找新的出路，新的

前途。然而大家都應該記得，這時期之前不久，正是辛亥革命之後的反動，——橫梗在思想界前面的重要問題，是理想沒有用處，革命的亂鬧就是由於一味理想。當時的反動派，的確“提高了他的喉嚨，含含糊糊說，‘狗有狗道理，鬼有鬼道理，中國與衆不同，也自有中國的道理。道理各各不同，而一味理想，殊堪痛恨’”。（“熱風”：隨感錄三九）。對於這個問題的答覆，卻是新文化運動內部分化的開始。不用說，那些治國平天下的老革命黨其實是被反動派難倒了，他們趕緊悔過，說以前我們只會破壞，現在要考究建設了；至於理想過高，民衆理會不到，那末，革命黨本來就不要民衆理會，民衆總是不知不覺的，叫他們“一味去行”，讓我們替他們建設他理想好了！這是老革命黨的投降。而新革命黨呢？五四之後不久，“新青年”之中的胡適之派，也就投降了：反動派說一味理想不行，胡適之也趕着大叫“少研究主義，多研究問題”。這種美國市儈式的實際主義，是要預防新興階級的偉大理想取得思想界的威權。而魯迅對於這個問題——革命主義和改良主義的分水嶺的問題，——是站在革命主義方面的。他揭穿那些反理想重經驗的人的假面具，指出他們的所謂“經驗”正是皇帝和奴才的經驗！

* * *

魯迅在五四前的思想，進化論和個性主義還是他的基本。他熱烈的希望着青年，他勇猛的襲擊着宗法社會的僵屍統治，要求個性的

解放。可是，不久他就漸漸的了解到封建的等級制度和中國社會裏的層層壓榨。一九二四——五年，他的“春末閒談”，“燈上漫筆”，“雜憶”（“墳”），以及整部的“華蓋集”，尤其是一九二六的“華蓋集續編”，都包含着猛烈的攻擊階級統治的火焰。自然，這不是社會科學的論文，這只是直感的生活經驗。但是他的神聖的憎惡和諷刺的鋒芒，都集中在軍閥官僚和他們的叭兒狗。五四到五卅前後，中國思想界裏逐步的準備着第二次的“偉大的分裂”。這一次已經不是國故和新文化的分別，而是新文化內部的分裂：一方面是工農民衆的陣營，別方面是依附封建殘餘的資產階級。這新的反動思想，經了已經披了歐化，或所謂五四化的新衣服。這個分裂直到一九二七年下半年方才完成，而在一九二五——六的時候，卻已經準備着，只要看當時段祺瑞章士釗的走狗“現代評論”派，在一九二七年之後是怎樣的得其所哉，就可以知道這中間的奧妙。而魯迅當時的“語絲”，革命的小資產階級的文藝思想和批評，正是針對着這些未來的“官場學者”的。現在的讀者往往以為“華蓋集正續編”裏的雜感，不過是擊攻個人的文章，或者有些青年已經不大知道“陳西滢”等類人物的履歷，所以不覺得很大的興趣。⁵其實，不但“陳西滢”，就是“章士釗（孤桐）”等類的姓名，在魯迅的雜感裏，簡直可以當做普通名詞讀，就是認做社會上的某種典型。他們個人的履歷倒可以不必多加考究，重要的是他們這種“媚態的貓”，“比牠主人更嚴厲的狗”，“吸人的血還要預

先哼哼地發一通議論的蚊子”，“嗡嗡地鬧了半天，停下來舐一點油汗，還要拉上一點蠅矢的蒼蠅”……到現在還活着，活着！揭穿這些卑劣，懦怯，無恥，虛偽而又殘酷的劊子手和奴才的假面具，是戰鬥之中不可少的陣綫。

的確，舊的衛道先生們漸漸的沒落了，於是需要在他們這些僵屍的血管裏，注射一些“歐化”的西洋國故和牛津劍橋哥倫比亞的學究主義，再加上一些洋場流氓的把戲，然後僵屍可以暫時“復活”，或者多留戀幾年“死屍的生命”。這些歐化紳士和洋場市儈，後來就和“革命軍人”結合了新的幫口，於是僵屍統治，變成了戲子統治。僵屍還要做戲，自然是再可怕也沒有了。

“中國的原始積疊式的商業資本，在鄉村之中和封建統治的地主有一種特別形式的結合。中國的軍閥和一切殘酷無情搶劫民衆的文武官僚，都是中國這種特別形式的結合的上層建築。帝國主義和他們所有的一切財政上軍事上的力量，就在中國維持並且推動這些封建殘餘以及牠們的全部軍閥官僚的上層建築，使牠們歐化，又使牠們守舊”。（約瑟夫）這就是中國僵屍歐化的原因。袁世凱以來的北洋軍閥要想穩定這種新的統治，但是，他們只會運用一些“六君子”之類“開國元勳”，“後來的武人可更蠢了，……除了殘虐百姓之外，還加上輕視學問荒廢教育的惡名”。（“華蓋集續編”：“一點比喻”）。問題是在於要統治奴隸就要有一定的奴隸規則（看“墳”：“燈下漫筆”）。

而新的奴隸規則，要新的“山羊”來幫忙才定得出來。這樣的山羊，‘頸子上還掛着一個小鈴鐺，作為智識階級的徽章……能夠領了羣衆穩妥平靜地走去，直到牠們應該走到的所在……這是說：雖死也應該如羊，使天下太平，彼此省力’。（“華蓋集續編”；“一點比喻”）。段祺瑞章士釗時代——五卅時代的陳西滢們，就企圖做成這樣的“山羊”。雖然這企圖延長了若干年，而他們現在是做“成功”了！新的朝代，有了新的“幫忙文人”，而且已經像生殖力最強的豬獮和臭蟲似的，生出了許許多多各種各式的徒子徒孫。當時——一九二五，六年——他們的努力，例如勦殺“學匪”，或者請出西哲勛本霍爾來痛打女師大的“毛丫頭”之類，總算不是枉費的。

魯迅當時反對這些歐化紳士的戰鬪，雖然隱蔽在個別的甚至私人的問題之下，然而這種戰鬪的原則上的意義，越到後來就越發明顯了。統治者不能夠完全只靠大砲機關鎗，一定需要某種“意識代表”。這些代表們的虛偽和戲法是無窮的。暴露這些“做戲的虛無主義者”（看“華蓋集續編”；“馬上支日記”），也就必須有持久的韌性的鬪爭。

他們在五卅的時候，說打倒帝國主義的口號是“分裂與猜忌的現象”（徐志摩），說中國人的“打，打，宣戰，宣戰，”是“這樣的中國人，呸！”——這意思是中國人該被打而不做聲（陳西滢）。他們在三一八之後，立刻就說“執政府前原是‘死地’，……羣衆領袖應負道義上的責任”。這些“墨寫的謊說”難道掩得住“血寫的事實嗎”！？然而魯迅

在這一次做了一個“錯誤”：“我向來是不憚以最壞的惡意來猜測中國人的，然而我還不料，也不信竟會下劣兇殘到這地步”！（“華蓋集續編”：“記念劉和珍君”）。他在當時已經說是“民國以來最黑暗的一天”，然而他更不料一四年後的黑暗會超越三一八屠殺的幾百千倍。魯迅如果有“錯誤”，那末，我們不能夠不同意他自己的批評：“我還欠刻毒”！地主官僚和資產階級社會的醜惡，實在遠超出於文學家最深刻的“構陷別人的罪狀”！而文飾這種醜惡的，正是那些山羊式的文人。

所以當五卅時期，一般人，甚至革命者的思想，都在“一致對外”的口號之下，多多少少忽略了國內的階級戰爭的同時開展；這又是新的階段的更加嚴重的問題。而魯迅就提出這樣的質問：“然而中國有鎗階級的焚掠平民，屠殺平民，卻向來不很有人抗議”。（“華蓋集”：“忽然想到”之十一）。回答這個問題的，是五卅之後的鉅大的羣衆革命浪潮。革命是在進到新的階段，“死者遺給後來的功德，是撕去了許多東西的人相，露出那出於意料之外的陰毒的心，教給繼續戰鬪者以別種方法的戰鬪”。（“華蓋集續編”：“空談”）這就是要打倒帝國主義和軍閥，就必須打倒這些陰毒“東西”——動物！就不再是請願，不只是“和平宣傳”，不是合法主義，而是……

“血債必須用同物償還。拖欠得愈久，就要付更大的利息！”（“華蓋集續編”：“無花的薔薇之二”）。

此後的“血債”是越拖越多了。

“淚揩了，血消了；

屠伯們逍遙復逍遙，

用鋼刀的，用軟刀的。

然而我只有‘雜感’而已”。（“而已集”題辭）

僵屍的統治轉變成戲子的統治，這個轉變完成之後不善於做戲的僵屍雖然退了位，而會變戲法的僵屍就更加猖獗起來。活人和死人的鬭爭，滅亡路上的階級的掙扎和新興階級領導的羣衆的反抗，經過一番暴風雨的劇變而進到了新的階級。魯迅說，“我是在二七年被血嚇得目瞪口呆，離開廣東的，那些吞吞吐吐沒有膽子直說的話，都載在“而已集”裏。就是以後的“三閒集”（一九二八——二九），“二心集”（一九三〇——三一），又何嘗不是哭笑不得的“而已”！可是，正是這期間魯迅的思想反映着一般被蹂躪被侮辱被欺騙的人們的彷徨和憤激，他才從進化論最終的走到了階級論，從進取的爭求解放的個性主義進到了戰鬪的改造世界的集體主義。如果在以前，魯迅早就感覺到中國社會裏的科舉式的貴族階級和租佃官僚制度之下的農奴階級之間的對抗，那麼，現在他就更清楚的見到那種封建式的階級對抗之外，正在發展着資本和勞動的對抗。他“一向是相信進化論的，總以為將來必勝於過去，青年必勝於老人”，然而他“目睹了同是

青年，而分成兩大陣營，或則投書告密，或則助官捕人的事實”！他的“思路因此轟毀”（“三閒集”序言）。是的，以前“父與子”的輩份鬭爭只是前一階段的階級鬭爭的外套，現在——封建宗法殘餘的統治攙雜了一些流氓資本的魔術，——不但更明顯的露出勞動和資本的階級戰鬭，而且反封建殘餘的鬭爭也不再是純粹的“父與子”鬭爭的形式。同時，新興階級的領導展開了真正推翻帝國主義和僵尸，推翻流氓資本和地主官僚的新結合的遠景。貧民小資產階級和革命的智識階層，終於發見了他們反對剝削制度的朦朧的理想，只有同着新興的社會主義的先進階級前進，纔能夠實現，才能够在偉大的鬭爭的集體之中達到真正的“個性解放”。

這樣，當時革命“過程”在思想界的反映，就是五四式的智識階層的最終的分化：一些所謂歐化青年完全暴露了自己是“喪家的”或者“不喪家的”“資本家的走狗”，替新的反動去裝點一下摩登化的東洋國故和西洋國故。而另外一些革命的智識青年卻更確定更明顯地走到勞動民衆方面來，圍繞着革命的營壘。最優秀的最真誠的不肯自己背叛自己的光明理想的份子，始終是要堅決的走上真正革命的道路的。

最早期的真正革命文學運動——五四式的新文學分化之後的革命文學運動，——不能夠不首先反對摩登化的遺老遺少，反對重新擺上的“喫人的筵宴”，以及這種筵宴旁邊的鼓樂隊。蹂躪革命“戰士

而開始形成起來，然後逐漸的動員勞動民衆和工人之中的新的力量。集中新的隊伍，克服過去的“因襲的重擔”，同時，擴大同路人的陣線。這不但在日本，美國，德國，甚至於在蘇聯，也經過波格唐諾夫式的幼稚病。關於這種幼稚病，德國的昆哈曾經說過：一些小集團居然自以為獨得了“工人階級的文化代表的委任狀”——包辦代表事務。這大概是“歷史的誤會”。創造社的轉變，太陽社的出現，只在這方面講來，是有客觀上的革命意義的。

然而革命軍進行的時候，“時時有人退伍，有人落荒，有人頹唐，有人叛變，然而只要無礙於進行，則愈到後來，這隊伍也就愈成爲純粹，精銳的隊伍了”。（“二心集”：“非革命的急進革命論者”）。無產階級和周圍的各種小資產階級之間本來就沒有有一座萬里長城隔開着。何況小資產階級又有各種各樣不同的階層和集團呢。

小資產階級的智識階層之中，有些是和中國的農村，中國的受盡了欺騙壓榨束縛愚弄的農民羣衆聯繫着。這些農民從幾千百年的痛苦經驗之中學會了痛恨老爺和田主，但是沒有學會，也不能夠學會怎樣去回答這些問題，怎樣去解除這種痛苦。“舊社會將近崩壞之際，是常常會有近似帶革命性的文學作品出現的。然而其實並非真的革命文學。例如：或者憎惡舊社會，而只是憎惡，更沒有對於將來的理想；或者也大呼改造社會，而問他要怎樣的社會，卻是不能實現的烏託邦”。（“三閒集”：“現今的新文學的概觀”）。然而，寬泛些說，這種

文藝當然也是革命的文學，因為牠至少還能夠反映社會真相的一方面，暗示改革所應當注意的方向。而同時，這些早期的革命作家，反映着封建宗法社會崩潰的過程，時常不是立刻就能夠脫離個性主義——懷疑羣衆的傾向的；他們看得見羣衆——農民小私有者的羣衆的自私，盲目，迷信，自欺，甚至於馴服的奴隸性，可是，往往看不見這種羣衆的“革命可能性”，看不見他們的笨拙的守舊的口號背後隱藏着革命的價值。魯迅的一些雜感裏面，往往有這一類的缺點，引起他對於革命失敗的一時的失望和悲觀。

另一方面，五四到五卅之間中國城市裏迅速的積聚着各種“薄海民”(Bohemian)——小資產階級的流浪人的智識青年。這種智識階層和早期的士大夫階級的“逆子貳臣”，同樣是中國封建宗法社會崩潰的結果，同樣是帝國主義以及軍閥官僚的犧牲品，同樣是被中國畸形的資本主義關係的發展過程所“擠出軌道”的孤兒。但是，他們的都市化和摩登化更深刻了，他們和農村的聯繫更稀薄了，他們沒有前一輩的黎明期的清醒的現實主義，——也可以說是老實的農民的實事求是的精神——反而傳染了歐洲的世紀末的氣質。這種新起的智識份子，因為他們的“熱度”關係，往往首先捲進革命的怒潮，但是，也會首先“落荒”或者“頹廢”，甚至“叛變”，——如果不堅決的克服自己的浪漫譚克主義。“這種典型最會輕蔑地點着鼻子說：‘我不是那種唱些有機的工作，實際主義和漸進主義的讚美歌的人’。這種典型的

社會根源是小資產者，他受着戰爭的恐怖，突然的破產，空前的飢荒和破壞的打擊而發瘋了，他歇斯替利地亂撞，尋找着出路和挽救，一方面信仰無產階級而贊助牠，別方面又絕望地狂跳，在這兩方面之間動搖着”。（烏梁諾夫）。這種人在文藝上自然是“才子”，自然不肯做“培養天才的泥土”，而“很早就恨恨地磨墨，立刻寫出很高明的結論道，‘唉，幼稚得很。中國要天才’！”（“墳”：“未有天才之前”）革命的怒潮到了，他們一定是革命的；革命的暫時失敗了，他們之中也一定有些消極，有些叛變，有些狂跳，而表示一些“令人‘知道點革命的厲害’，只圖自己說得暢快的態度，也還是中了才子加流氓的毒”。（“二心集”：“上海文藝一瞥”）於是要“包辦”工人階級文藝代表的“事務”。

“三間集”以及其他雜感雜集之中所保留着的魯迅批評創造社的文章，反映着二七年以後中國文藝界之中這兩種態度，兩種傾向的爭論。自然，魯迅雜感的特點，在那時特別顯露那種經過私人問題去照耀社會思想和社會現象的筆調。然而創造社等類的文學家，單說真有革命志願的（像葉靈鳳之流的投機份子，我們不屑去說到了），也大半扭纏着私人的態度，年紀，氣量以至酒量的問題。至少，這裏都表現着文人的小集團主義。

這時期的爭論和糾葛轉變到原則和理論的研究，真正革命文藝學說的介紹，那正是革命普洛文學的新的生命的產生。而還有人說：

那是魯迅“投降”了。現在看來，這種小市民的虛榮心，這種“剝削別人的自尊心”的態度，實在天真得可笑。

這是已經過去的問題了，也應當是過去的了。

魯迅現在說：“我有一件事要感謝創造社的，是他們‘擠’我看了幾種科學的文藝論，明白了先前的文學史家們說了一大堆還是糾纏不清的問題……以救正我，——還因我而及於別人——的只信進化論的偏頗”。（“三閒集”序言）。“我時時說些自己的事情，怎樣地在‘碰壁’，怎樣在做蝸牛，好像全世界的苦惱，萃於一身，在替大眾受罪似的：也正是中產的智識階級份子的壞脾氣”。（“二心集”序言）

* * *

魯迅從進化論進到階級論，從紳士階級的逆子貳臣進到無產階級和勞動羣衆的真正的友人，以至於戰士，他是經歷了辛亥革命以前直到現在的四分之一世紀的戰鬪，從痛苦的經驗和深刻的觀察之中，帶着寶貴的革命傳統到新的陣營裏來的。他終於宣言：“原先是憎惡這熟識的本階級，毫不可惜牠的潰滅，後來由於事實的教訓，以為唯有新興的無產者才有將來”。（“二心集”序言）。關於最近期間，九一八以後的雜感，我們不用多說，他是站在戰鬪的前線，站在自己的哨位上。他在以前，就痛切的指出來：“大小無數的人肉的筵宴，即從有文明以來一直排到現在，人們就在這會場中喫人，被喫，以兇人的愚妄的歡呼，將悲慘的弱者的呼號遮掩，更不消說女人和小兒。這人

肉的筵宴現在還排着，有許多人還想一直排下去。掃蕩這些食人者，掀掉這筵席，毀壞這廚房，這是現在的青年的使命”！（“墳”：“燈下漫筆”）。而現在，這句話裏的“青年”兩個字上面已經加上了新的形容詞，甚至於完全換了幾個字，——他在日本帝國主義動手瓜分，英美國聯進行着共管，而中國的紳商統治階級耍着各種各樣的戲法零躉發賣中國的時候，——忍不住要指着那些“民族主義文學者”說：“他們（老年的和青年的——凝注）將只盡些送喪的任務，永含着戀主的哀愁，須到……階級革命的風濤怒吼起來，刷洗山河的時候，這才能脫出這沉滯猥劣和腐爛的運命”。（“二心集”：“民族主義文學的任務和運命”）。

然而魯迅雜感的價值決不止此。他自己說，“因為從舊壘中來，情形看得較為分明，反戈一擊，易制強敵的死命”。（“墳”：“寫在墳後面”）。從滿清末期的士大夫，老新黨，陳西滢們……一直到最近期的洋場無賴式的文學青年，都是他所親身領教過的。劊子手主義和僵尸主義的黑暗，小私有者的庸俗，自欺，自私，愚笨，流浪賴皮的冒充虛無主義，無恥，卑劣，虛偽的戲子們的把戲，不能夠逃過他的銳利的眼光。歷年的戰鬪和劇烈的轉變給他許多經驗和感覺，經過精鍊和融化之後，流露在他的筆端。這些革命傳統（revolutionary traditions）對於我們是非常之寶貴的，尤其是在集體主義的照躍之下：

第一，是最清醒的現實主義。“中國人向來因為不敢正視人生，只好瞞和騙，由此也生出瞞和騙的文藝來，由這文藝，更令中國人更深地陷入瞞和騙的大澤中，甚而至於已經不自覺得。”（“墳”：“論睜了眼看”）。這種思想其實反映着中國的最黑暗的壓迫和剝削制度，反映着當時的經濟政治關係。科舉式的封建等級制度，給每一個“田舍郎”以“暮登天子堂”的幻想；租佃式的農奴制度給每一個農民以“獨立經濟”的幻影和“爬上社會的上層”的迷夢。這都是幾百年來的“空前偉大的”煙幕彈。而另一方面，在極端重壓的沒有出路的情形之下，散漫剝奪了取得智識文化的可能的小百姓，只有一想情願的找些“巧妙”的方法去騙騙皇帝官僚甚至於鬼神。大家在欺人和自欺之中討生活。統治階級的這種“文化遺產”甚至於像沉重的死屍一樣，壓在革命隊伍的頭上，使他們不能夠迅速的擺脫。即使“到處聽不見歌吟花月的聲音了，代之而起的是鐵和血的贊頌。然而倘以欺瞞的心，用欺瞞的嘴，則無論說 A 和 O，或 Y 和 Z，一樣是虛假的”。（同上）魯迅是竭力暴露黑暗的，他的諷刺和幽默，是最熱烈最嚴正的對於人生的態度。那些笑他“三個冷靜”的人，固然只是些嗡嗡嗡嗡的蒼蠅。就是嫌他冷嘲熱諷的“不莊嚴”的，也還是不了解他，同時，也不了解自己的“空城計”式的誇張並不是真正的戰鬥。可是，魯迅的現實主義決不是第三種人的超然的旁觀的所謂“科學”態度。善於讀他的雜感的人，都可感覺到他的燃燒着的猛烈的火燄在掃射着

猥劣腐爛的黑暗世界。“世界日日改變，我們的作家取下假面，真誠地，深入地，大膽地看取人生並且寫出他的血和肉來的時候早到了；早就應該有一片嶄新的文場，早就應該有幾個兇猛的鬪將！”（同上）。

第二，是“韜”的戰鬪。“對於舊社會和舊勢力的鬪爭，必須堅決，持久不斷，而且注重實力。……我們急於造出大羣的新的戰士，但同時，在文學戰線上的還要韜”。（“二心集”：五六頁）。野牛成爲家牛，野豬成爲豬，狼成爲狗，野性是消失了，但只是使牧人喜歡，於本身並無好處……我以為還不如帶些獸性，如果合於下列的算式倒是不很有趣的：人+家畜性=—某一種人”。（“而已集”：“略論中國人的臉”）而獸性就在於有“咬筋”，一口咬住就不放，拚命的刻苦的幹去，這才是韜的戰鬪。牧人們看見小豬忽然發一陣野性，等忽兒可馴服了，他們是不憂愁的。所以這種獸性和韜的戰鬪決不是歇死替利地可以幹得來的。一忽兒“絕望的狂跳”，一忽兒又“萎靡而頹傷”，一忽兒是囂張的狂熱，一忽兒又槌着胸脯懺悔，那有什麼用處。打仗就要像個打仗。這不是小孩子賭氣，要結實的立定自己的腳跟，躲在壕溝裏，沉着的作戰，一步步的前進，——這是魯迅所謂“壕塹戰”的戰術。這是非合法主義的戰術。如果敵人用“激將”的辦法說：“你敢走出來”，而你居然走了出去，那末，這就像許褚的赤膊上前陣，中了箭是活該。而笨到會中敵人的這一類的好計的人，總是不肯，也不會韜戰的。

第三，是反自由主義。魯迅的著名的“打落水狗”(“墳”：“論費厄潑賴應該緩行”)，真正是反自由主義，反妥協主義的宣言。舊勢力的虛偽的中庸，說些鬼話來羈雜在科學裏，調和一下，鬼混一下，這正是牠的詭計。其實這鬭爭的世界，有些原則上的對抗事實上決不會有調和的。所謂調和只是敵人的緩兵之計。狗可憐到落水，可是牠爬出來仍舊是狗，仍舊要咬你一口，只要有可能的話。所以“要打就得打到底”——對於一切種種黑暗的舊勢力都應當這樣。但是死氣沉沉的市儈，——其實他們對於在自己手下討生活的人一點兒也不死氣沉沉，——表面上往往會對所謂弱者“表同情”，事實上他們有意的無意的總在維持着剝削制度。市儈，這是一種狹隘的淺薄的東西，牠們的頭腦(如果可以說這是頭腦的話)，被千百年來的現成習慣和思想圈住了，而在這個圈子裏自動機似的“思想”着。家庭，私塾，學校，中西“人道主義”的文學的影響，一切所謂“法律精神”和“中庸之道”的影響，把市儈的腦筋造成了一種簡單機器，碰見什麼“新奇”的，“過激”的事情，立刻就會像留聲機似的“啊呀呀”的叫起來。這種“叭兒狗”“雖然是狗，又很像貓，折中，公允，調和，平正之狀可掬，悠悠然擺出別個無不偏激，唯獨自己得了‘中庸之道’似的臉來”。魯迅這種暴露市儈的銳利的筆鋒，充分的表現着他的反中庸的，反自由主義的精神。

第四，是反虛偽的精神。這是魯迅——文學家的魯迅，思想家的

魯迅的最主要的精神。他的現實主義，他的打硬仗，他的反中庸的主張，都是用這種真實，這種反虛偽做基礎。他的神聖的憎惡就是針對着這個地主資產階級的虛偽社會，這個帝國主義的虛偽世界的。他的雜感簡直可以說全是反虛偽的戰書，譬如別人不大注意的“華蓋集續篇”就有許多猛烈而銳利的攻擊虛偽的文字，久不再版的“墳”裏的好些長篇也是這樣。而中國的統治階級特別善於虛偽，他們有意的無意的要把虛偽籠罩羣衆的意識；他們的虛偽是超越了全世界的紀錄了。“中國的一些人，至少是上等人，他們的對於神，宗教，傳統的權威，是‘信’和‘從’呢，還是‘怕’和‘利用’？只要看他們的善於變化，毫無特操，是什麼也不信從的，但總要擺出和內心兩樣的架子來。要尋虛無黨，在中國實在很不少”；……他們什麼都不信，但是他們“雖然這樣想，卻是那麼說，在後台這麼做，到前台可那麼做”……這叫做“做戲的虛無黨”。（“華蓋集續編”：“馬上支日記”）。虛偽到這地步，其實是頂老實了。西洋資產階級的民族主義者或者民權主義者，或者改良妥協的所謂社會主義者，至少在最初黎明期的時候，自己也還蒙在鼓裏，一本正經的信仰着什麼，或者理論，或者宗教，或者道德——這種客觀上的欺騙作用比較的強些。——而中國的是明明知道什麼都是假的，不過偏要這麼說說，做做，騙騙人，或者簡直武斷地亂吹一通，拿來做殺人的理論。自然，自從西洋發明了法西斯主義，他們那裏也開始中國化了。嗚呼，“先進的”中國呵。

自然，魯迅的雜感的意義，不是這些簡單的敘述所能够完全包括得了的。我們不過爲着文藝戰線的新的任務，特別指出雜感的價值和魯迅在思想鬥爭史上的重要地位，我們應當向他學習，我們應當同着他前進。

一九三三，四，八，北平。

談談“三人行”

當我們讀完這篇小說的時候，我們最初的感覺就是：這篇東西不
一口氣寫的，而是斷斷續續的湊合起來的。因此，在全部的結構方
面，我們不願意再來詳細的批評。例如，這篇小說的開始也許離着
滿洲事變很遠呢，而最後方才很偶然的用滿洲事變來點綴一下。照
出版的年月推算起來，寫這幾段“點綴”的時候，最近也總在一九三
一年的十月間。而小說結束得這樣匆促，簡直沒有發展對於新起來的
反帝國主義高潮的描寫的可能。一切都是局促的，一切都帶着散漫
的痕跡。

“三人行”的題材本來是舊社會的渣滓，而不是革命的主動部隊。
這並不要緊。革命的部隊也需要看一看敵人勢力的外圍是些什麼樣
的傢伙，是個什麼樣的形勢。問題是在於“三人行”的立場是否是革
命的立場。

不錯，“三人行”裏一個姓柯的說：

“從前的痛苦是被壓迫被榨取的痛苦，現在的，卻是英勇的
鬭爭，是產生新社會所不可避免的痛苦的一階段……你
以為新社會是從天上掉下來，是一翻掌之間就……劃分

爲截然一個天堂一個地獄麼？”

這是“三人行”作者的立場，作者是從這個立場上企圖去批判他所描寫的三個人。這是革命的立場，但是，這僅僅是政治上的立場。這固然和作者以前的三部曲（幻滅，動搖，追求）的立場不同了，——所以說“三人行”是三部曲的繼續或者延長——是不確的。然而僅僅有革命的政治立場是不夠的，我們要看這種立場在藝術上的表現是怎樣？

“三人行”之中的三個人是誰呢？一個是貴族子弟的中世紀式的俠義主義（姓許的），一個是沒落的中國式的資產階級的虛無主義（叫惠的青年和馨女士），一個是農民小資產階級的市儈主義（叫雲的青年）。作者要寫他們的破產和沒有出路，寫農民的子弟怎麼樣轉變到革命營壘裏去。姑且不論作者的寫法，——是脫離着現實的事變，並且沒有構造一種假定的事變來代表社會的現實，而只是爲着這三個人物描寫一些布景，這本來是機械主義的公式的寫法，而且是沒有中心的，沒有骨幹的。這姑且不去說牠。

只說作者所要寫的“三個人”罷。

第一個“人”是俠義主義。這裏的姓許的算是要“爲着正義而鬪爭”，他用他個人的力量去救幾個苦人，他還想暗殺擺煙燈放印子錢的陸麻子。作者把他的無聊，可笑，討厭，他那種崩潰的書香人家的頹傷精神，都還寫得露骨，相當的透澈。這種英雄好漢的俠義主義，

在現在的中國的確有些妨礙着羣衆的階級的動員和鬪爭，在羣衆之中散布一些等待主義——等待英雄好漢。這是應當暴露的。

可是，第一，這種俠義主義，並沒有發生在現實的崩潰的中國貴族子弟之中，而在於平民小資產階級的浪漫青年，尤其是在失業破產的流氓無產階級，各種各式的祕密結社，——畸形的俠義主義表現在現實的所謂下流人的幫口裏面。而中國的貴族並沒有懺悔，並沒有幹什麼俠義的行動，（勉強的說起來，除非是五四時期的“往民間去運動”，那可是和九一八事變隔着兩重高山呢）。中國的貴族子弟至多只會夢想要做諸葛亮和岳飛，想把騷動起來的民衆重新用什麼精忠賢能的名義壓下去。第二，因此，作者描寫的姓許的截然分做兩段：一段是頹廢而無聊的討厭傢伙，一段是幹起俠義行為來的傻瓜，這兩段中間差不多看不出什麼轉變的過程。即使有，也是勉強的。中國的書香貴族的子弟本來就只會頹傷，不會俠義。勉強要他俠義，他也決不會去暗殺皇帝和總長（像民意黨那樣），而只會想去暗殺什麼燕子窩的老板。多麼可憐！“三人行”之中的姓許的可憐，而“三人行”的作者就在這方面也是部分的失败了。

第二個“人”是虛無主義。中國式的資產階級，所謂商人，當然不是現代式的上海工廠和公司的老板，而是莫名其妙的“商界”：也許是錢莊當舖老板，也許是做南貨業洋廣雜貨業的，也許是什麼小作坊的店東……他們之中大部分是在沒落的過程之中，他們願意人家用

“小”字稱呼他們，這是“小”老婆的“小”字，也就是“小”資產階級的“小”字。這種商界子弟，看看生意經輪不着他們這一輩人做了，世界上的一切都黯淡下來……自己的力量是異常的小（這可是真正的“小”了），而又要在“夾攻中奮鬪”！所以由他們看來，兩邊都不好：

“一切都破棄了罷，一切的存在都不是真的，一切好名詞都只是騙人”。……“一切都應當改造，但是誰也不能被委託去執行”。

這就是惠的虛無主義。對於他，舊社會是應當改造，而革命又太醜惡。那種笑罵一切的態度，可以用來“安慰”一下羣衆，也可以堵住革命的出路，因為革命也“只是騙人”罷了。資產階級的某些階層因此拚命的發展着這種虛無主義，企圖籠絡住羣衆。（誰大致看過民國元二年直到現在的禮拜六派李涵秋之流的小說，他就可以知道。）這種虛無主義是用打破一切信仰的“高超”態度來鞏固對於現有制度的信仰。這的確是值得嚴重注意的，值得用力來打擊的。

可是，“三人行”之中對於虛無主義的攻擊太沒有力量了，彷彿是打人家一個巴掌，反而把自己的手心打痛了似的。第一，作者描寫惠和馨，寫得叫人憐惜起來，這是最粗淺的讀者也覺得到的，而讀者之中的大多數正是這種粗淺的看法。惠在小說裏面差不多沒有行動，只有言論。因為他不行動的緣故，所以他沒有受着什麼“現實”

的緊箍咒(看原書 115 頁)。於是他的言論越發顯得“持之有故言之成理”了。——例如他“對於一切都搖頭”：什麼“訴之公理，靜候國聯解決，經濟絕交，革命外交，對日宣戰，以至載貨汽車中擎着青龍刀丈八蛇矛的國貨武士的國術”。作者對於這種虛無主義的半面真理，只借着雲的議論來反駁他，可是，你駁儘管駁，而讀者覺得惠的主張還是有點道理，因為他的“夾攻之中”的階級立場並沒有顯露得充分。第二，惠的虛無主義因此就沒有轉變的必要。作者寫着他稍稍修改了自己的“政綱”：說可以委託去改造社會的人“雖然一定要產生，但現今卻尚未出現”。這樣一個“稍稍的”轉變，已經是等於不轉變的了，而這篇小說之中的一切卻連這個“稍稍轉變”的原因都沒有能解釋。惠後來發狂了，但是為什麼發狂？在小說裏所寫的一切，並沒有使他發狂的力量。總之，這個從虛無主義走到“光明在我們前面”的過程是找不着的。

因此，我們可以說“三人行”的暴露虛無主義的鬭爭是失敗了。

第三個“人”是市儈主義。這在作者甚至於自己都沒有覺察的。“三個人”之中的一個，雲，就是市儈主義的代表。雲是很切實的實際主義的人，他反對一切大道理，他主張“生活問題比什麼都重要些”。這是市儈對於人生的態度，堅定的打破了一切信仰的利己主義。不要多管閒事，不要多講道理，要好好的勤懇的忍耐的下一番苦功，往上爬，總有一天出頭的日子。這種所謂勤懇是不反抗的意

義，所謂忍耐是順從卑鄙齷齪的“社會律”的意義。這其實就是虛無主義的背面，這正是資產階級的意識領導小資產階級的表演。虛無主義的目的本來就是要羣衆拋棄研究大道理的“妄想”，而各自去管自己的個人生活問題。這是市儈主義。雲的家庭是該着五十畝田的農民，有時候還能夠雇用幾個短工，即使不是富農，至少也是接近富農的中農。但是，我們就假定是這樣罷：這是農民小資產階級。這是窮苦的，可是還能夠過得去的小百姓。他們不在“夾攻”之中，因為革命對於他們只會有益處，結算起來總是有益處的，不會有什麼大了不得的害處的。可是，那種小資產階級的生活，尤其是小私有者和小生產者的生活，使他的眼界特別的狹小，他的志向特別微小，他的鄉下人自以為是的自信力特別堅強，又在資產階級意識的籠罩之下，於是乎成爲標本的不革命主義，——正是不革命，而不是反革命。這種小資產階級的階層正在迅速的轉變，而且不止一次，他可以轉變過來又轉變過去。反映這種轉變，在土地革命的偉大的怒潮之中，的確是普洛文學的一種重要任務。這就要同時極有力量的揭發市儈主義。

然而“三人行”的作者卻根本沒有提出這個任務。第一，“三人行”的頭幾段簡直是用雲做正面的主人公，他的果斷的堅決的口吻，勸告許的一些市儈主義的議論，差不多是句句要讀者佩服他。直到他轉變之後，他還是替市儈主義辯護，他說：“世界上有一種人，儘管

愚蒙，儘管頑固，可是當‘現實’的緊箍咒套上了他的頭顱以後，他會變好，例如我的父親”。“三人行”的全篇對於“愚蒙頑固”的市儈主義並不加以鞭笞的，而只不過認爲是很可以變好的材料罷了。

第二，就是這種變好的過程也是沒有的。固然，雲家裏的田地被紳士搶去了，因此雲要革命了。然而，在這件事以前的雲是一個標本的市儈主義，一個絕對安分守己的好學生。他的革命性是突然出現的。關於他以前就糊模的認識社會改造的必要，只有後來的一句補寫的句子，而在他以前的行動和言論裏面是看不出來的。

孔夫子說：“三人行，必有我師焉”，而結果是“三人行，而無我師焉”。

爲什麼？因爲：一則“三人行”的創作方法是違反第亞力克諦——辯證法的，單就三種人物的生長和轉變來看，都是沒有恰切現實生活的發展過程的。二則這篇作品甚至於是反現實主義的。

只有開頭描寫學生寄宿舍裏的情形，還有一些自然主義的風趣。而隨後，俠義主義的貴族子弟差不多是中國現實生活裏找不出的人物，虛無主義的商人子弟又是那麼哲學化的路數：實在是誇大的，事實上這種虛無派要淺薄而卑鄙得多；至於市儈主義的農民子弟，那又寫得太落後了——比現實生活之中的活人和活的鬪爭落後得多了。甚至於幾個配角，像馨女士和丫頭秋菊，也有些“非常之人”的色彩。這篇作品之中雖然沒有理想的“英雄”，可是有的是理想的“非英雄”。

而作者的革命的政治立場，就沒有能够在藝術上表現出來。反而是小資產階級的市儈主義占了勝利，很自然的，對於虛無主義無意之中做了極大的讓步。只有反對個人英雄的俠義主義的鬪爭，得到了部分的勝利，可又用了過份的力量。

如果這篇作品可以在某種意義之下算做小資產階級革命文學的收穫，那麼，也只在於牠提出了幾個重要的問題，並且在牠的錯誤上更加提醒普洛文學的某些任務，例如新現實主義的創作方法必須正確的運用起來，去對付敵人的虛無主義等等的迷魂陣。再則，就只有零碎的片段——揭穿了那些紳士教育家等等的假面具了。如果“三人行”的作者從此能够用極大的努力，去取得普洛的唯物辯證法的宇宙觀和創作方法，那麼，“三人行”將要是他的很有益處的失敗，並且，這是對於一般革命的作家的教訓。

一九三二，三，一〇。

美國的真正悲劇

德萊賽 (Theodor Dreiser) 現在是美國資產階級的文壇所公認的大文學家了。但是，德萊賽的成名是很晚的。美國的資產階級一向自以為“榮華富貴”，了不得的文明國家。對於德萊賽這類揭穿他們的黑幕的文學家，老實說是有點討厭。但是，德萊賽自己雖然從不去追求什麼聲望，然而他的天才，像太白金星似的放射着無窮的光彩，始終不是美國式的市儈手段所掩沒得了的了。現在，大家都不能夠不承認德萊賽是描寫美國生活的極偉大的作家。他的一部偉大的著作“美國悲劇”新近已經攝製了電影片子，甚至於中國的上海都已經開演過。自然，美國的資產階級的電影界會把這種作品踐踏得不成樣子，以致於德萊賽不能夠不提出抗議。可是，美國資產階級對付德萊賽的手段，這還算是最客氣的了。今年七月間光景，他到美國的煤礦區裏去了一輪，他在那裏所遇到的事情，所看見的情形，簡直是一段很有趣的故事。

他去的煤礦區是美國賓息爾法尼亞省 (Pennsylvania) 和沃海歐省 (Ohio)。那地方四萬多礦工宣布了罷工，已經有幾個月了。美國的幾個煤業公司聯合了起來反對罷工工人，鬭爭正在緊張的時候。

在這煤炭大王的王國裏，德萊賽住了幾個禮拜，住在那種山谷中間的小房子裏，親眼看見礦工的痛苦生活，聽見了許多礦工和他們的老婆兒女的訴苦；和工頭，警察，兵士，審判官談過許多次話。他回來的時候，有新聞記者去問他，他的手都發着抖寫了幾句話：

“我觀察了美國幾十年，我自己以為很知道美國。可是，我錯了——我並不知道美國！……”

這是多麼慘痛的憤怒的呼聲！中國的留美博士，像胡適之，羅隆基，梁實秋之類的人物——還有梅蘭芳，我幾乎忘掉了，——在“新月”上常常的寫什麼美國差不多人人都有汽車，什麼中國人的生活比不上英美的家畜貓狗。他們自以為很知道美國了！可是，現在美國生活描寫的極偉大的作家德萊賽告訴我們，他尚且錯了。自然，寧可做英美家畜的人，是不會像德萊賽這樣認錯的。

德萊賽還沒有把他在賓息爾法尼亞煤礦區看見的聽見的寫出來。他正在寫着。他已經對美國資產階級嚴厲的申明：“我不能夠不做聲”。他現在要寫的正是第二部的“美國悲劇”，真正的美國悲劇”。德萊賽始終看見了懂得了這個美國的真正悲劇。德萊賽親眼看見所謂不徧祖的美國式的民權主義的官廳，他們的憲兵的鐵蹄是怎樣蹂躪面黃肌瘦的一羣羣的女人，他看見這些女人手裏抱着的小孩是多麼畸形多麼瘦得可怕。德萊賽對一個新聞記者諾爾茨說：

——要看見這樣的情形，方才能够寫第二部的“美國悲劇”。

德萊賽看見了很多的事情。他看見了那些對着沒有武裝的工人羣衆掃射的機關鎗，他看見了全副武裝的警察憲兵，他看見了穿得破破爛爛的工人糾察隊防備那些破壞罷工的人闖進礦坑去開工；這些破壞罷工的人，是資本家到別的地方去招來的。他還親自受到所謂不偏袒的憲兵的威嚇和教訓。

在亞列克森州的一個小城市，叫做霍爾寧的地方，德萊賽去問一個憲兵：全國礦工總會的領袖菲列普史到什麼地方去了，爲什麼忽然失蹤，爲什麼一點兒消息也打聽不出來。——這個菲列普史是工人羣衆很敬重的一個領袖，那個憲兵足足有六尺高，腰裏帶着很大的一枝手鎗，他看都沒有看德萊賽，只當不聽見。德萊賽又問了一遍。

那憲兵吐了一口口沫，眼睛朝着天就罵起來了：

——滾你的蛋。你要知道他幹什麼？！

——看看你們這些專制魔王的蠢相！還是礦工的經費養活這班東西呢。

那憲兵沒有懂得德萊賽的話，可是，他大概覺得這總是譏笑他的，他就大聲的嚷着：

——你再不閉起你的鳥嘴，我立刻送你到鐵籠子裏去。

那枝很大的手鎗已經對準了德萊賽的鼻頭。

——把我送進鐵籠子裏去？爲什麼？爲了我問了你一句？

那憲兵把德萊賽緻細的看了一下。他的眼界倒也不小，到處都

去過，什麼都見過。雖然德萊賽穿的衣服普通到極點，而且滿身是煤屑和灰塵，可是德萊賽的外表始終有點兒和“灰色畜生”的礦工不同，所以那個憲兵覺得這一次不大對勁。要是一個普通的礦工，那就可以隨便的逮捕，拷打，踐踏。那個憲兵大概想了一下：“知道這傢伙是誰！也許是官廳或是公司裏派來的”。

——你是什麼人？——他已經比較的客氣一點的問了一句。

德萊賽就說了自己的姓名。那憲兵的臉上，一點兒也沒什麼別表示，他只是很高興的說了一句：也許“那個昏蛋菲列普史坐在亞列克森的監獄裏呢”。

德萊賽又碰見了亞列克森的典獄官詹姆士·康。這位康先生是歐戰時候的軍官。他聽見大文學家德萊賽到他辦公室來見他，簡直發慌得不得了，表示許多假意的殷勤。

殷勤的康先生露着兩個門牙，像狗似的嘻着嘴，油光滿面的笑着。他否認礦工的一切痛苦和艱難。他否認警察的一切暴行。他一切都否認。

——德萊賽先生，你相信我的話，這都是沒有的事。我自己也是個礦工的兒子，我知道他們的脾氣。他們總是唉聲歎氣的。他們這樣慣了。現在更加放縱了。德萊賽先生，法律總是法律。法律是要尊重的。他們這裏的人可不肯尊重法律。這樣，就有的時候要出一點兒小事情。……你說起礦工有組織糾察隊的權利……讓

他們在礦坑邊逛好了。可是，德萊賽先生，等到他們要破壞私有財產的時候，那就只能夠剝奪他們的這種權利。沒有辦法。他們自己不好。

那個典獄官的秘書，很起勁的要想幫助康先生說服這個危險的文學家，證明警察沒有什麼暴行，他拿了一枝舊鎗放在德萊賽的面前。

——德萊賽先生，你看：我們只不過用這種沒有用處的鎗朝天放放罷了！

——可是，用這種“沒有危險的鎗”，居然打死了那個礦工齊迦里克，——德萊賽反駁他們。

典獄官在自己的臉上裝出一副真摯的生氣的神氣：

——這是訪員造謠——他很堅決的聲明：——我們方面的人，誰也沒有打死齊迦里克。也許是他的同志之中有人把他打死的。

這句話實在說得太做作，太虛偽了，所以他的秘書馬上加了一句：

——我們特別檢查了一次，先生，我們方面的人，誰也沒有罪過。他們都是很正直很直爽的人，先生。

德萊賽只有向他們鞠躬告辭了。

典獄官還特別加了幾句話：

——你在你的將來的小說裏面，一定要描寫我了。你相信我的

話，我不但是一個保衛法律的人，而且很喜歡藝術和書籍。你看這幅畫，——他用手指着牆壁上掛的一幅很大的畫。

那幅畫據典獄官說，是畫的基督勸告一個有錢的青年把自己的財產賣給窮人。

——我每個禮拜天都到學校裏去給小學生講聖經。這是我買了要送給他們的禮物。

德萊賽給他們說：所有這些事情，他都記在心上。我們大概可以在德萊賽的將來的小說裏，看見這一位典獄官的尊容。他真是一隻假道學的野獸，煤炭大王的走狗，他手裏掌握着幾萬工人的性命。這幾萬工人的血汗差不多已經榨盡了，窮苦絕望到極點了。

德萊賽看見了這些工人。他住在他們的家裏，吃了他們吃的東西。他們吃的麵包，不知道是用什麼艸攪在麵裏做的，一半是麵，一半是艸屑。他親自看見警察對着工人羣衆開槍。工人是去阻擋破壞罷工的人到礦坑裏去。警察開槍的時候，打死了兩個工人，十九個工人受了重傷躺在路上。還有警察放着流眼淚的毒氣炸彈。他親眼看見憲兵的馬隊踐踏女人和小孩子。他在一個礦坑的口子邊，看見女人身上的馬蹄的印子。

工人都被公司裏的人趕了出來，不准再住公司的工房，他們住在山窠裏的洋鐵蓬裏，住在馬廄裏，住在木棚裏。他們留德萊賽住在他們家裏，給他講他們的生活。

德萊賽問一個工人：

——你在礦裏做了幾年了？

——二十三年。我是美國礦工工人聯合會的會員。

——這是黃色工會呀，你知道嗎？

——那又有什麼辦法呢，別種工會在這個區域裏又沒有。

——你賺的工錢也有時候可以够用嗎？

——從來也沒有這種時候！我有四個小孩子。我總是不夠的。

——罷工以前，你的工錢是多少。

——二十四塊美金一禮拜。可是一分現洋也拿不到手的。十三元七角扣了做房錢，自來水和電燈的錢。其實工房並沒有電燈。其餘的錢，都是發的一種票子，只能夠到公司辦的商店裏去買東西。

——這種票子是不是和現錢一樣價錢呢？

——沒有這麼一回事。把這些票子打了八折賣出去，換了現錢到別的店裏去買東西，還可以比煤礦公司商店裏多買得多呢。

——你們組織糾察隊的權利，常常被破壞嗎？

——警察差不多天天開槍打我們，用馬衝散我們，還要放毒氣炸彈。

——你們罷工已經有多少時候了？

——兩個半月。

——還有多少時候可以支持呢？

——如果外面有幫助來，準備堅持到底，堅持到勝利。

德萊賽自己說這一類的談話給了他很大的力量，對於他的小說可以有極大的幫助。這部小說將要是美國整個資產階級的罪狀。

德萊賽已經和資產階級的美國決裂了。美國的資產階級已經不能夠有他這樣的藝術家，也不需要他這樣的文學家。美國資產階級所需要的是什麼樣的“文學家”？是文學博士梅蘭芳和諸如此類的“藝術家”！

梅蘭芳之類的文學博士；不但像“花姑娘們兒”似的“迴眸巧笑，縱體入懷”，而且像家畜似的馴服。貓狗似的忠實。

而德萊賽，卻像一隻老象，牠在樹林裏走着，“一直向前，踏倒牠路上的一切東西，隨便什麼也不能夠引誘牠走到旁邊去”，（辛克萊說的）。現在的德萊賽是個六十歲的嬰兒，他的鬪爭已經不是孤立的了，已經是在一個新的立場上了，他的勇往直前的勇氣應當比以前更加堅強了。

世界上有許多人等着要看他的第二部的真正的美國悲劇，當然，也就有些人聽見這個消息也頭痛呢。

一九三一，十一，二五。

滿洲的“毀滅”？

法捷耶夫的“毀滅”居然在中國出現了。而中文的譯本，至少在譯得正確這一方面說，的確是“決不欺騙讀者”的。中國的讀者讀了這部充滿着熱血的小說——這部“新人”的故事，應當有什麼樣的感想？尤其是在這日本財閥蹂躪着滿洲的時候？尤其是在這法國“民治主義”的軍隊開進雲南廣西的時候？尤其是在這英美法日德的瓜分中國研究委員會將要來到中國調查的時候？

“毀滅”的第一句就說：萊奮生拖着日本的指揮刀，鏗鏘的響着。爲什麼指揮刀是日本的？

“毀滅”所寫的是俄國國內戰爭之中的東海濱省。海參威，伯力，黑河，赤塔……這些都是中國人很熟悉的地名。一九一八到一九二〇年，這裏曾經是日本帝國主義的佔領地。美國的“和平總統”威爾遜，當然也十分出力的參加了這個佔領屠殺的“功業”。白黨，反動的哥薩克軍隊，一切種種自由主義和改良主義的政客，帝制主義的軍閥……他們在這裏“爲着民族而勦赤”，據說是要撲滅殺人放火的布爾塞維克。自然，他們一定還是要說“爲着民治，爲着人權”，甚至於“爲着社會主義”！然而，誰都明白：他們不過是日本美國……帝國

主義的獵狗。

萊奮生的游擊隊，就是獵狗和他們的主人所要勦滅的赤匪。當時，這樣的赤匪實在多得很，萊奮生的隊伍不過是其中之一，這些隊伍勇猛的鬪爭着，爲着新的生活去死，爲着建設去破壞——破壞資產階級破壞地主的壓榨制度，破壞白黨，破壞日本帝國主義的佔領。萊奮生的隊伍，在這樣的戰鬪中間，搶着一把日本的指揮刀，這是很小的一件事。

自然，對於中國的“民族”——這已經是一件大得了不得的事：違背了“咱們民族”的無抵抗主義，“膽敢搶奪武器，理應開槍轟殺”。

日本帝國主義和中國的“紳商民族”的確是同文同種。他們到西伯利亞去，的確也是爲着要轟殺赤匪而去的。他們指揮着白黨，供給着白黨，他們自己開動着機關鎗……轟轟轟，殺殺殺！

萊奮生的隊伍，就在這種轟殺之中“毀滅”了。

然而沒有毀滅的還多着呢！

最後結賬起來，看一看：現在的西伯利亞，現在的東海濱省是誰的？根本毀滅的，始終還是日本帝國主義和白黨的勢力。

爲什麼？法捷耶夫的“毀滅”會給你答覆。

首先是因爲有蘇維埃……最後是因爲堅決英勇的羣衆的鬪爭之中鍛鍊出新式的人物。這種新人克服一切舊社會給他的遺傳，自己和自己奮鬪，嚴厲的肅清各種各色的頹廢，消沉，留戀，自私，虛榮，

麻木。誰領導着這種奮鬥？是礦工，是雇農，尤其是大工業的工廠工人。是的，勞動民衆在無產階級之下，去改造世界，去消滅敵人，這種巨大的戰鬥之中，他們同時改造着自己。只有不能夠改造的，要跟着敵人毀滅。所毀滅的，當然不是西伯利亞森林裏的枯骨，而是猥瑣的卑鄙的動搖的人格——小資產階級的氣質。小資產階級的“英雄”主固然也會激昂，也會慷慨，甚至於會革命得發狂。可是，沒有羣衆的鍛鍊，沒有普洛的領導，這種路數的“人物”，會突然間的墮落，絕望……叛變。哼！難道真是突然間的嗎？！這些社會的碎片，歷史的渣滓，始終是要完全的真正的毀滅的，——和獵狗獵人一樣。

萊奮生等類的新的堅強的良善的人，領導着這種巨大的戰鬥，始終肅清了從伊爾庫茨克到海參威的日本帝國主義的軍隊，打退了十四國的聯軍，消滅了數不清的白黨將軍……這正因為在羣衆的鬪爭之中，克服着一切種種的卑鄙動搖猥瑣的人物，而產生着幾千幾萬幾十萬的萊奮生。

中國的“萊奮生”已經產生，還在產生着……中國的獵狗可還厲害得很，雖然牠們的命運已經開始崩潰。而且，中國——滿洲等等，這一大片的地方（是一個國家嗎？），有種種的獵狗和種種的獵人，牠們之間的關係複雜得很。這些獵人和獵狗，互相搶着打獵的園場，搶着“飛禽走獸”。是會有那種小鹿兒，小豬兒，小兔子，居然相信一些獵狗是爲着鹿兒，狗兒，兔子的“國家民族”而奮鬥呢！自然，獵狗

自己拚命的鼓吹着，想叫幾萬萬並非蠢如鹿豕媚如兔子的人都來相信。他們吹着什麼？——牛屎！然而這幾萬萬人在是戰鬪着，是在改造着，他們要成爲新的堅強的人，他們是頂天立地的人，不能夠“蠢如鹿豕”，不能夠“媚如兔子”！我們

要有滿洲的“毀滅”！毀滅的可並不是滿洲，
而是一切種種的獵人，一切種種的獵狗！
只要看：中國這片土地上，
已經有過這裏那裏的毀滅，
可是“萊奮生”旗幟的飄蕩
正在開展着全中國的“毀滅”。
奪盡指揮刀，掉轉機關槍，
衝鋒罷看究竟是誰的毀滅！

一八三一年，十二，十七。

更正：——這篇文章已經做完了，忽然看見桌子上的報紙，牠把“馬將軍的通電”幾個金光燦爛的字送進我的眼睛，再細細的看一看，原來馬將軍的通電有幾句這樣的至理名言：“奴耕婢織，各盡其職，爲國殺賊，職在軍人”。我受着這幾句話的感動，特別申明：把這篇文章裏的“飛禽走獸”四個字改成“耕奴織婢”；並且恭恭敬敬的對馬將軍表示奴性的敬禮！

“鐵流”在巴黎

中國的“鐵流”從一九二七年就流起……

不，這裏是說謝臘非莫維支的一本小說“鐵流”——有完全的註解和序文的中文譯本。這可直到最近才出版。(註)

關於這個“鐵流”卻有一些“海外奇談”。

因為日本佔領滿洲，“研究日本”忽然的成了最時髦的工作……可是，“大伸國際公義”的國際聯盟在巴黎開會之後，又來了一個消息，說法國軍隊開進了鎮南關，於是乎“研究法國”似乎也應當同樣的時髦了。

巴黎的報紙，書籍……似乎不在“仇貨之列”，——而應當加以抵制。

(註)楊驥譯的“鐵流”出版得早些，可是，這個譯本沒有曹靖華譯得好。而且三開書屋校印的曹譯本有一篇涅拉陀夫的序文，非常之好的一篇論創作方法和藝術上的一般問題的論文。還有詳細的關於事實的註解，其中引用了小說裏主人翁郭甫久鶴自己著的回憶錄：“由古班到沃瓦河及其歸程”，並且附有地圖。這就更加使讀者親切的直接的感覺得這部偉大的紀事詩的呼吸。小說和事實合併了，——這本來不是兩件東西！

這樣，我們可以在巴黎的舊報紙裏，尋出些關於“鐵流”的很有趣的消息：

一九二七年的下半年，“鐵流”已經在巴黎的日報上發表過。日報上登載了沒有幾章，就接到好些讀者的信。有一封，署名的是“Reno”工廠的一個五金工人，他寫的是：

“難道真正有這麼一個郭如鶴嗎？難道會有這樣的英雄？真難相信，雖然很願意相信……如果俄國的革命黨人能够在‘虞芒尼德’報(L’Humanité)上，登載自己關於國內戰爭的回憶錄，那就好極了”。

他居然得到了活的郭如鶴的回信，不過這個人雖然在小說裏是姓郭如鶴，他的真姓可是郭甫久鶴。他的回信說：

“親愛的同志！你覺得奇怪：‘難道真有這麼一個郭如鶴’？的確有，親愛的同志，我活着，到現在還活着，我現在是快槍團的團長。爲着使你不要懷疑，我現在寄一張自己的照片給你。

天才的普洛作家謝臘非莫維支在‘鐵流’裏面描寫的達曼紅軍的征戰——我是參加的，我那時候先是達曼軍的第一隊隊長，後來就做了全軍的軍長。這個光榮的征戰，謝臘非莫維支描寫得完全正確。我的真姓是郭甫久鶴。

達曼紅軍在一九一八年的八月間被敵人包圍着，逼到了黑海和亞左夫海的海邊。我們決定了不投降，可是槍彈砲彈不彀，而且完

全沒有糧餉，我們就這麼不斷的和德國人，土耳其人，喬治亞人——孟塞維克（就是中文譯本裏的克魯怎人！）打仗，爬過了三千多米達高的高加索山脈。走了五百基羅米達的路，衝破了敵人的包圍，我們始終和北高加索的主要部隊聯絡了起來。

時常沒有子彈，甚至於沒有槍的打仗，沒有船隻的穿過河，山上的作戰，極殘酷的飢餓，沒有衣服，沒有鞋襪，疫氣等等，——這就是達曼軍戰鬪的特點，戰勝了一切障礙，完成了‘鐵流’裏所描寫的征戰。而白黨義勇軍在一九二〇年就毀滅了，他們也被逼到海邊，趕進了黑海。一部分的古班軍得勝了回到古班，退伍了，開始做社會主義建設的和平勞動。

只要聽見工農政府的第一聲的號召，我們一定在任何時候重新集合起來，在戰鬪的達曼旗幟之下，去繼續‘鐵流’的光榮的歷史。

我敢用無產者的‘鐵流’的參加人的名義，告訴你，親愛的法國同志：將來的達曼軍，一定隨便什麼時候都有決心來擁護西歐的弟兄，那時候，我們和你們就可以會面，親親熱熱的握手，而共同的向着社會主義前進。

謹致同志的敬禮。

郭甫久鶴”。

（巴黎“威芒尼德”報，一九二八年三月十六日）

“我非常之高興的讀着你的信，簡直不知道怎麼樣來謝你的這樣知心的回信；讀着你的信，我很了解：——像你這樣的人是創造得出

那樣的奇蹟的。

我在工廠裏的圖樣間——我是在那裏做工的——和圖樣工匠，還有工程師，談了許多關你們的軍隊的話，和他們說：你們軍隊裏長官和兵士過着同樣的生活，那樣真摯的友愛只有紅軍裏會有。然而，哼！他們方面，我儘碰着懷疑的態度，往往簡直是譏笑。

可是，你的這封信，——他們要我讀給他們聽，我就讀了，可真正使他們完全驚奇得不得了。

他們原來也會懂得：你們的力量和紅軍勝利的來源，——雖然紅軍裏面軍事智識好的軍官是不夠；像你們那樣的親愛精神，我們這裏連影子也沒有。

這些事實，並且使你們和你們的一切，在我們眼光裏面，一天天的高升上去。

每一次蘇維埃藝術的展覽會，每一份蘇維埃藝術的作品，都引起大家的興趣和同情；真要看看：每一次蘇維埃的電影，能夠克服了一切障礙達到我們這裏的時候，工人的情緒是多麼快樂的興奮。

我看了‘母親’的電影片子。印象非常之深。影戲院真正要被鼓掌的聲音沖破了；我一生一世從沒有看見過這樣的熱烈；我們正在要求准許‘鐵甲艦波鐵摩京’的電影片到法國來開演，我現在已經想得到：這片子到了之後是個什麼情形。

親愛的同志，也許我們很快就可以在銀幕上看見你；謝臘菲摩莫

維支的‘鐵流’裏，有好些非常之好的描寫。這些描寫之中，覺得到那麼大的規模，那麼厲害的力量和光芒，你簡直不應當再延擱下去了——快些把‘鐵流’排成電影，把你自已照到銀幕上去。

是的，我們要看見這顆從東方升上來的鉅大的明星，這顆偉大的紅星，牠吸引住了我們的視線，緊張了我們的感覺。

我們真正是無限的幸福，我們對你們表示我們的全部的愛情，表示對於你們的極深切的忠實的感情，——你們爲着革命的事業受了那麼多的痛苦。

我承認自己有這樣的權利——可以代表‘虞芒尼德’報的一切讀者的共同的意見，對於你表示感謝和同志的親愛的敬禮。

R. Gilbert (‘Reno’工廠的工人)”

吉爾佩(R. Gilbert)說：“鐵流”的精神，在法國連影子也沒有。這是在一九二八年。現在，至少這種影子已經在徘徊着。而“法國客軍駐紮的非洲沙漠”和安南地方，不但有了“鐵流”的影子，而且有了“鐵流”的本身。至於“四海之內”，那就更不必說了，這裏“鐵流”快要變成鐵海的波濤，——雖然還沒有冲掉“本地的客軍”。這裏不止一個郭如鶴似的英雄。而且這些英雄的本領，有敵人替他們宣傳：他們在同一個時候會“猖獗”又會“投降”，他們在前一個月“病死了”，後一個又“被打死了”，再幾個月又會“潰竄”了。關於這些“鐵流”：用得着所謂宣傳嗎？

用不着。謝臘菲莫維支的“鐵流”也沒有宣傳，沒有標語口號。

事實的本身就是最有力量的宣傳。任何故意宣傳鼓動的小說詩歌，都沒有這種真實的平心靜氣的紀事本末，來得響亮，來得雄壯，——這是革命的凱旋歌。謝臘菲莫維支只不過說：哪！我們是怎麼奮鬥過來的。這就夠了——就可以了解：歷史往那一方面走着，那一種形式的生活是始終要勝利的，什麼是始終要毀滅的——“萬劫不復”的。

這種將要“萬劫不復”的東西，在自己滅亡的前夜，才要拚命的造謠，拚命的宣傳。牠們還企圖用幾萬萬幾十萬萬人的血，去挽回那挽回不了的命運，——用帝國主義的大屠殺的戰爭，來維持自己的狗命。

可是，回答這樣造謠宣傳和屠殺戰爭的，將要是全世界的“鐵流”，——鐵洋的颶風。

一九三一，十二，十七。

論 翻 譯

敬愛的同志：

你譯的“毀滅”出版，當然是中國文藝生活裏面的極可紀念的事蹟。翻譯世界無產階級革命文學的名著，並且有系統的介紹給中國讀者，（尤其是蘇聯的名著，因為牠們能夠於偉大的十月，國內戰爭，五年計畫的“英雄”，經過具體的形象，經過藝術的照耀，而供獻給讀者）。——這是中國普羅文學者的重要任務之一。雖然，現在做這件事的，差不多完全只是你個人和N同志的努力；可是，誰能夠說：這是私人的事情？！誰？！“毀滅”“鐵流”等等的出版，應當認為一切中國革命文學家的責任。每一個革命的文學戰線上的戰士，每一個革命的讀者，應當慶祝這一個勝利；雖然這還只是小小的勝利。

你的譯文，的確是非常忠實的，“決不欺騙讀者”這一句話，決不是廣告！這也可見得一個誠摯，熱心，爲着光明而鬪爭的人，不能夠不是刻苦而負責的。二十世紀的才子和歐化名士可以用“最少的勞力求得最大的”聲望，但是，這種人物如果不徹底的脫胎換骨，始終只是“紗籠”(Salon)裏的哈叭狗，現在粗製濫造的翻譯，不是這班人幹的，就是一些書賈的投機。你的努力——我以及大家都希望這種努力變

成團體的，——應當繼續，應當擴大，應當加深。所以我也許和你自己一樣，看着這本“毀滅”，簡直非常的激動：我愛牠，像愛自己的女兒一樣。咱們的這種愛，一定能夠幫助我們，使我們的精力增加起來，使我們的小小的事業擴大起來。

翻譯——除出能夠介紹原本的內容給中國讀者之外——還有一個很重要的作用：就是幫助我們創造出新的中國的現代言語。中國的言語（文字）是那麼窮乏，甚至於日常用品都是無名氏的。中國的言語簡直沒有完全脫離所謂“姿勢語”的程度——普通的日常談話幾乎還離不開“手勢戲”。自然，一切表現細膩的分別和複雜的關係的形容詞，動詞，前置詞，幾乎沒有。宗法封建的中世紀的餘孽，還緊緊的束縛着中國人的活的言語，（不但是工農羣衆）！這種情形之下，創造新的言語是非常重大的任務。歐洲先進的國家，在二三百年四五百年以前已經一般的完成了這個任務。就是歷史上比較落後的俄國，也在一百五六十年以前就相當的結束了“教堂斯拉夫文”。他們那裏，是資產階級的文藝復興運動和啓蒙運動做了這件事。例如俄國的洛莫洛莎夫……普希金。中國的資產階級可沒有這個能力。固然，中國的歐化的紳商，例如胡適之流，開始了這個運動。但是，這個運動的結果等於牠的政治上的主人。因此，無產階級必須繼續去澈底完成這個任務，領導這個運動。翻譯，的確可以幫助我們造出許多新的字眼，新的句法，豐富的字彙和細膩的精密的正確的表

現。因此，我們既然進行着創造中國現代的新的言語的鬭爭，我們對於翻譯，就不能夠不要求：絕對的正確和絕對的中國白話文。這是要把新的文化的言語介紹給大眾。

嚴幾道的翻譯，不用說了。他是：

譯須信雅達，

文必夏殷周。

其實，他是用一個“雅”字打消了“信”和“達”。最近商務還翻印“嚴譯名著”，我不知道這是“是何居心”！這簡直是拿中國的民衆和青年來開玩笑。古文的文言怎麼能夠譯得“信”，對於現在的將來的大衆讀者，怎麼能夠“達”！

現在趙景深之流，又來要求：

寧錯而務順，

毋拘而僅信！

趙老爺的主張，其實是和城隍廟裏演說西洋故事的，一鼻孔出氣。這是自己懂得了(?)外國文，看了些書報，就隨便拿起筆來亂寫幾句所謂通順的中國文。這明明白白的欺侮中國讀者，信口開河的來亂講海外奇談。第一，他的所謂“順”，既然是寧可“錯”一點兒的“順”，那麼，這當然是遷就中國的低級言語而抹殺原意的辦法。這不是創造新的言語，而是努力保存中國的野蠻人的言語程度，努力阻擋牠的發展。第二，既然要寧可“錯”一點兒，那就是要朦蔽讀者，使

讀者不能夠知道作者的原意。所以我說：趙景深的主張是愚民政策，是壟斷智識的學閥主義，——一點兒也沒有過分的。還有，第三，他顯然是暗示的反對普羅文學（好個可憐的“特殊走狗”）！他這是反對普羅文學，暗指着普羅文學的一些理論著作的翻譯和創作的翻譯。這是普羅文學敵人的話。

但是，普羅文學的中文書籍之中，的確有許多翻譯是不“順”的。這是我們自己的弱點，敵人乘這個弱點來進攻。我們的勝利的道路當然不僅要迎頭痛打，打擊敵人的軍隊，而且要更加整頓自己的隊伍。我們的自己批評的勇敢，常常可以解除敵人的武裝。現在，所謂翻譯論戰的結論，我們的同志卻提出了這樣的結語：

“翻譯絕對不容許錯誤，可是，有時候，依照譯品內容的性質，爲着保存原作精神，多少的不順，倒可以容忍”。

這是只是個“防禦的戰術”。而蒲力汗諾夫說：辯證法的唯物論者應當要會“反守爲攻”。第一，當然我們首先要說明：我們所認識的所謂“順”，和趙景深等所說的不同，第二，我們所要求的是：絕對的正確和絕對的白話。所謂絕對的白話，就是朗誦起來可以懂得的。第三，我們承認：一直到現在，普羅文學的翻譯還沒有做到這個程度，我們要繼續努力。第四，我們揭穿趙景深等自己的翻譯，指出他們認爲是“順”的翻譯，其實只是梁啟超和胡適之交媾出來的雜種——半文不白，半死不活的言語，對於大衆仍舊是不“順”的。

這裏，講到你最近出版的“毀滅”，可以說：這是做到了“正確”，還沒有做到“絕對的白話”。

翻譯要用絕對的白話，並不就不能夠“保存原作的精神”固然，這是很困難，很費功夫的。但是，我們是要絕對不怕困難，努力去克服一切的困難。

一般的說起來，不但翻譯，就是自己的作品也是一樣，現在的文學家，哲學家，政論家，以及一切普通人，要想表現現在中國社會已經有的新的關係，新的現象，新的事物，新的觀念，就差不多人人都要做“倉頡”。這就是說，要天天創造新的字眼，新的句法。實際生活的要求是這樣。難道一九二五年初我們沒有在上海小沙渡替羣衆造出“罷工”這一個字眼嗎？還有“游擊隊”，“游擊戰爭”，“右傾”，“左傾”“尾巴主義”，甚至於普通的“團結”，“堅決”，“動搖”等等等類……這些說不盡的新的字眼，漸漸的容納到羣衆的口頭上的言語裏去了，即使還沒有完全容納，那也已經有了可以容納的可能了。講到新的句法，比較起來要困難一些，但是，口頭上的言語裏面，句法也已經有了很大的改變，很大的進步。只要拿我們自己演講的言語和舊小說裏的對白比較一下，就可以看得出來。可是，這些新的字眼和句法的創造，無意之中自然而然的要遵照着中國白話的文法公律。凡是“白話文”裏面，違反這些公律的新字眼，新句法，——就是說不上口的——自然淘汰出去不能夠存在。

所以說到什麼是“順”的問題，應當說：真正的白話就是真正通順的現代中國文，這裏所說的白話，當然不限於“家務瑣事”的白話，這是說：從一般人的普通談話，直到大學教授的演講的口頭上的白話。中國人現在講哲學，講科學，講藝術……顯然已經有了一個口頭上的白話。難道不是如此？如果這樣，那麼，寫在紙上的說話（文字），就應當是這一種白話，不過組織得比較緊湊，比較整齊罷了。這種文字，雖然現在還有許多對於一般識字很少的羣衆，仍舊是看不懂的，因為這種言語，對於一般不識字的羣衆，也還是聽不懂的，——可是，第一，這種情形只限於文章的內容，而不在文字的本身，所以，第二，這種文字已經有了生命，牠已經有了可以被羣衆容納可能性。牠是活的言語。

所以，書面上的白話文，如果不注意中國白話的文法公律，如果不就着中國白話原來有的公律去創造新的，那就很容易走到所謂“不順”的方面去。這是在創造新的字眼新的句法的時候，完全不顧普通羣衆口頭上說話的習慣，而用文言做本位的結果。這樣寫出來的文字，本身就是死的言語。

因此，我覺得對於這個問題，我們要有勇敢的自己批評的精神，我們應當開始一個新的鬭爭。你以為怎麼樣？

我的意見是：翻譯應當把原文的本意，完全正確的介紹給中國讀者，使中國讀者所得到的概念等於英俄日德法……讀者從原文得來

的概念，這樣的直譯，應當用中國人口頭上可以講得出來的白話來寫。爲着保存原作的精神，並不用着容忍“多少的不順”。相反的，容忍着“多少的不順”（就是不用口頭上的白話），反而要多少的喪失原作的精神。

當然，在藝術的作品裏，言語上的要求是更加苛刻，比普通的論文要更加來得精細。這裏有各種人不同的口氣，不同的字眼，不同的聲調，不同的情緒……並且這並不限於對白。這裏，要用窮乏的中國口頭上的白話來應付，比翻譯哲學科學……的理論著作，還要來得困難。但是，這些困難只不過愈加加重我們的任務，可並不會取消我們的這個任務的。

現在，請你允許我提出“毀滅”的譯文之中的幾個問題。我還沒有能夠讀完，對着原文讀的只有很少幾段。這裏，我只把弗理契序文裏引的原文來校對一下。（我順着序文裏的次序，編着號碼寫下去，不再引你的譯文，請你自己照着號碼到書上去找罷。序文的翻譯有些錯誤，這裏不談了）。

（一）結算起來，還是因爲他心上有一種——

“對於新的極好的有力量的慈善的人的渴望，這種渴望是極大的，無論什麼別的願望都比不上的”。更正確些：

結算起來，還是因爲他心上——

“渴望着一種新的極好的有力量的慈善的人，這個渴望是極

大的，無論什麼別的願望都比不上的”。

(二)“在這種時候，極大多數的幾萬萬人，還不得不過着這種原始的可憐的生活，過着這種無聊得一點兒意思都沒有的生活，——怎麼能夠談得上什麼新的極好的人呢”。

(三)“他在世界上，最愛的始終還是他自己，——他愛他自己的雪白的骯髒的沒有力量的手，他愛他自己的唉聲嘆氣的聲音，他愛他自己的苦痛，自己的行爲——甚至於那些最可厭惡的行爲”。

(四)“這算收場了，一切都回到老樣子，彷彿什麼也不會有過，——華理亞想着，又是舊的道路，仍舊是那一些糾葛——一切都要到那一個地方……可是，我的上帝，這是多麼沒有快樂呵”！

(五)“他自己都從沒有知道過這種苦惱，這是憂愁的疲倦的，老年人似的苦惱，——他這樣苦惱着的想：他已經二十七歲了，過去的每一分鐘，都不能夠再回過來，重新換個樣子再過牠一過，而以後，看來也沒有什麼好的……(這一段，你的譯文有錯誤，也就特別來得“不順”)。現在木羅式加覺得，他一生一世，用了一切力量，都只是竭力要走上那樣的一條道路，他看起來是一直的明白的正當的道路，像萊奮生，巴克拉諾夫，圖潘夫那樣的人，他們所走的正是這樣的道路；然

而似乎有一個什麼人在妨礙他走上這樣的道路呢。而因為他無論什麼時候也想不到這個仇敵就在他自己的心裏面，所以，他想着他的痛苦是因為一般人的卑鄙，他就覺得特別的痛快和傷心”。

(六)“他只知道一件事——工作。所以，這樣正當的人，是不能夠不信任他，不能夠不服從他的”。

(七)“開始的時候，他對於他生活的這方面的一些思想，很不願意去思索，然而，漸漸的他起勁起來了，他竟寫了兩張紙……在這兩張紙上，居然有許多這樣的字眼——誰也想不到萊奮生會知道這些字眼的”。(這一段，你的譯文裏比俄文原文多了幾句副句，也許是你引了相近的另外一句了罷？或者是你把弗理契空出的虛點填滿了)？

(八)“這些受盡磨難的忠實的人，對於他是親近的，比一切其他的東西都更加親近，甚至於比他自己還要親近”。

(九)“……沉默的，還是潮濕的眼睛，着了一看那些打麥場上的疎遠的人，——這些人，他應當很快就把他們變成功自己的親近的人，像那十八個人一樣，像那不做聲的，在他後面走着的人一樣”。(這裏，最後一句，你的譯文有錯誤)。

這些譯文請你用日本文和德文校對一下，是否是正確的直譯，可以比較得出來的。我的譯文，除出按照中國白話的句法和修辭法，有

些比起原文來是倒裝的，或者主詞，動詞，賓詞是重複的，此外，完完全全是直譯的。

這裏，舉一個例：第(八)條“……甚至於比自己還要親近”。這句話的每一個字母都和俄文相同的。同時，這在口頭上說起來的時候，原文的口氣和精神完全傳達得出。而你的譯文：“較之自己較之別人，還要親近的人們”，是有錯誤的(也許是日德文的錯誤)。錯誤是在於：(一)丟掉了“甚至於”這一個字眼；(二)用了中國文言的文法，就不能夠表現那句話的神氣。

所有這些話，我都這樣不客氣的說着，彷彿自稱自讚的。對於一班庸俗的人，這自然是“沒有禮貌”。但是，我們是這樣親密的人，沒有見面的時候就這樣親密的人。這種感覺，使我對於你說話的時候，和對自己說話一樣，和自己商量一樣。

再則，還有一個例子，比較重要的，不僅僅關於翻譯方法的。這就是第(一)條的“新的……人”的問題。

“毀滅”的主題是新的人的產生。這裏，弗理契以及法捷耶夫自己用的俄文字眼，是一個普通的“人”字的單數。不但不是人類，而且不是“人”字的複數。這意思是指着革命，國內戰爭……的過程之中產生着一種新式的人，一種新的“路數”(Type)——文雅的譯筆叫做典型，這是在全部“毀滅”裏面看得出來的。現在，你的譯文，寫着“人類”。萊奮生渴望着一種新的……人類。這可以誤會到另外一

個主題。彷彿是一般的渴望着整個的社會主義的社會。而事實上，“毀滅”的“新人”，是當前的戰鬪的迫切的任務：在鬪爭過程之中去創造，去鍛鍊，去改造成一種新式的人物，和木羅式加，美諦克……等等不同的人。這可是現在的人，是一一些人，是做羣衆之中的骨幹的人，而不是一般的人類，不過籠統的人類，正是羣衆之中的一些人，領導的人，新的整個人類的先輩。

這一點是值得特別提出來說的。當然，譯文的錯誤，僅僅是一個字眼上的錯誤：“人”是一個字眼，“人類”是另外一個字眼。整本書仍舊在我們面前，你的後記也很正確的覺到了“毀滅”的主題。可是翻譯要精確，就應當估量每一個字眼。

“毀滅”的出版，始終是值得紀念的。我慶祝你。希望你考慮我的意見，而對於翻譯問題，對於一般的言語革命問題，開始一個新的鬪爭。

J. K. 一九三一，一二，五。

再論翻譯答魯迅

親愛的同志：

因為病的關係，直到現在才動筆來答覆你。這是要請你原諒的。

翻譯的問題在中國還是極重要的一個問題，從五四到現在，這個問題屢次提出來，屢次爭論，可是始終沒有得到原則上的解決。最近一年的爭論實際上有兩個來源：一個是趙景深老爺提出了“寧可錯些不要不順”的原則，一個是我提出了“絕對的用白話做本位來正確的翻譯一切東西”的原則。趙老爺和我——這是絕對的兩件事情。“寧可錯些”！這算什麼話，真正是不成話的胡說。所以我們沒有和他爭論的必要。不過因為“文藝新聞”(?)曾經提出“寧信而不順”的說法，算是答覆趙老爺的辦法，我認為這也是沒有抓着問題的根本，無形之中和趙老爺站在同一個水平線上去了，——因此，我在前一封信裏才附帶的提到這個問題。你的來信，也還說：“我是至今主張，‘寧信而不順’的”。我覺得這是提出問題的方法上的錯誤。問題根本不在於“順不順”，而在於“翻譯是否能夠幫助現代中國文的發展”。第一，如果寫的的確是現代中國文（嘴上說的中國普通話），那麼，自然而然不會有不順的事情，所以根本不成問題。第二，如果寫的不

是現代中國文，而是“遠東拉丁文”（漢文文言），或者是西崽式半文言（例如趙景深老爺的翻譯），那麼，即使順得像嚴又陵那樣的古文腔調，也和中國現在活着的三萬萬幾千萬的活人兩不相干。說到“信”也是一樣的。

That is the question, 問題是在這裏！

像你說的：“寧信而不順……現在可以容忍多少的不順”，那是沒有着重的注意到絕對的白話本位的原則。

我在上次的那封信裏已經說過：

“真正的白話就是真正通順的現代中國文，這裏所說的白話，當然不限於家務瑣事的白話，這是說：從一般人的普通談話，直到口頭上的政治科學……演講的白話……寫在紙上的言語（文字），就應當是這一種白話，不過組織得比較緊湊，比較整齊罷了”。

翻譯的時候，應當用這種絕對的白話文：一方面要和原文的意思完全相同（信），別方面又要使這些句子和字眼是中國人嘴裏可以說得出來的（順）。“信”和“順”不應當對立起來，不應當說：要“順”就不能夠“信”，要“信”就不能夠“順”，或者：要“順”就不能夠不“信”一些，要“信”就不能夠不“順”一些。

趙景深老爺的根本錯誤，就在於他認為“信”和“順”是衝突的。

像你信裏所舉出來的例子：“山背後，太陽落下了”，——你以為

這句話有點兒“不順”，其實這是很通順的白話，只有趙景深老爺會說這是“不順”。假使把這句話改做“日落山陰”，那倒的確“不順”，因為“日落山陰”這句話，在並非老爺的小百姓看來，簡直沒有懂的可能。小百姓的口頭上有沒有“日”這個字眼呢？沒有。現在活着的小百姓的中國文的字典裏，根本沒有“日”字，而只有“太陽”，或者“日頭”。

如果說：所謂“不順”就是“新鮮”的意思，就是“沒有看慣，沒有聽慣”的意思，那當然沒有問題：我們在翻譯的時候，甚至於自己寫文章的時候，當然應當大膽的運用新的表現方法，新的字眼，新的句法。可是，把“寧信而不順”變成一種原則，始終是極不妥當的。第一，我們創造新的字眼，新的句法……等等，應當使牠們能够在口頭上說得出來，能够有“順”的條件，不然呢，這些新的表現方法就要流產的。第二，我們不應當自己預先存心偷懶，說什麼也可以“不順”些，——這一個傾向的發展可以造成很壞的結果；一般青年的翻譯因此完全不顧羣衆的需要，隨便搬出許多康熙字典上的漢字，把牠們拚拚湊湊就造成了“新名詞”（例如“扭現”，“意味着”等等），隨使用些文言的虛字眼，把英文句法分拆的圖表寫成一大堆的模糊混亂的句子（例如“將行將就來的速度，扭現於目前”等等）。

這裏最重要的問題是：要創造新的表現方法，就必須顧到口頭上“能够說得出來”的條件。這意思是說，雖然一些新的字眼和句法，

本來是中國話裏所沒有的，羣衆最初是聽不懂的，可是，這些字眼和句子既然在口頭上說得出來，那就有可能使羣衆的言語漸漸的容納牠們。假使存心可以“不順”些，那就是預先剝奪了這種可能，以致於新的表現方法不能夠從書面的變成口頭的，因此，也就間接的維持漢字制度，間接的保存文言，反而殺死了那新的表現方法。

* * *

你的信提到我所舉出來的“新的字眼……”等等的話，你是完全明瞭我的意思的：我不但不反對新的表現方法，而且要求這種新的表現方法能夠容納到廣大的羣衆生活裏去。我的前一封信說：

“一般的說來，不但翻譯，就是自己的作品也是一樣，現在的文學家，哲學家，政論家……要想表現現在中國社會已經有的新的關係，新的現象，新的事物，新的觀念，就差不多人人都要做‘倉頡’。這就是說，要天天創造新的字眼，新的句法……可是，這些新的字眼和句法的創造，要遵照中國白話的文法公律。

所以，這個問題是很清楚的。你我都沒有問題，問題只在於我主張根本不要“容忍多少的不順”的態度。

你的來信說：“中國的文或話，法子實在太不精密了……譯本不但要輸入新的內容，而且也要輸入新的表現法”。這裏，要輸入新的表現法，當然是不成問題的，問題是在於要嚴格的分別中國的文還是

話。中國的文言和白話的分別，其實等於拉丁文和法文的分別。我們先要認清這一點。中國的文言，這是，“士大夫民族”的國語，與我們老百姓不相干。這種文言文裏面，還須要輸入什麼新的表現法，或者不須要，這是另外一個問題，這是趙景深老爺等等的問題，不是我們的問題，至於現代的中國文（就是白話），那麼，我上次的信也已經說過：

“中國的言語（文字）是那麼窮乏，甚至於日常用品都是無名氏的。中國的言語簡直沒有完全脫離所謂‘姿勢語’的程度——普通的日常談話幾乎還離不開‘手勢戲’。自然，一切表現細膩的分別和複雜的關係的形容詞，前置詞等等，——都幾乎沒有。宗法封建的中世紀的餘孽，還緊緊的束縛着中國人的活的言語（不單是工農羣衆的）！這種情形之下，創造新的言語是非常重大的任務。……翻譯——除出介紹原本的內容給中國讀者之外——還有一個很重要的作用：就是幫助我們創造出新的中國的現代言語”。

這就是你所說的：“中國的……話，法子實在太不精密”……“講話的時候，也時時要辭不達意，這就是話不夠用，所以教員講書，也必須借助於粉筆”。所以，你的主張也是要借着翻譯輸入新的表現法。但是，你只說：“要醫這個病，我以為只好陸續的吃一些苦，裝進異樣的句法去，古的，外省外府的，外國的，後來便可以據為己有”這是不

够的。不但要採取異樣的句法等等，而且要注意到怎麼樣纔能够“據爲己有”，當翻譯的時候，如果只管“裝進異樣的句法”等等，而不管是不是活人嘴裏能够說得出來，——那樣，這些“異樣的句法”始終不能够“據爲己有”，新的表現法，將要永久只是“粉筆寫在黑板上”的新的表現法！我們應當改變一個新的方針：就是竭力使新的字眼，新的句法，都得到真實的生命，要叫這些新的表現方法，能够容納到活的言語裏去。不應當預先存心等待“自然淘汰”。固然，這些新的字眼和句法之中，也許仍舊有許多要淘汰掉的；然而，假使個個翻譯家都預先存心等待自然的淘汰，而不每一個人負起責任，使他所寫出來的新的字眼和句法儘可能的能够變成口頭上的新的表現法，那麼，這種翻譯工作就不能够幫助中國現代文的發展。

現在所謂“歐化文藝”的病根就在這個地方——就因爲這個緣故而不能够幫助中國現代的白話文的發展，反而造成一種非驢非馬的騾子話，半文不白的新文言。要舉出實際的例子說，那簡直是舉不勝舉。譬如說罷，新近有一位金丁，我看過他的一篇小說“孩子們”，這篇小說在文字言語上說起來，的確可以算得是好的，總之，這篇小說證明他並不是不會寫真正的白話文。但是我看見他另外一篇創作（“尖銳”雜誌），卻大不相同了。他居然會寫出這樣的句子：

“街道，沒有起色的躺在澎湃着的喧囂底下，被人的流，車馬的流，踐踏着，而伴同着沒有風沙的好天氣，從城中每一隅

角，把若干人們喊出來，喊到所謂鬧市的東單，西單，正陽門大街，喊到更其嘈雜的天橋”。（諸如此類的句子非常之多）！

你看，這裏有許多字眼：“伴同着”，“喧囂”，“隅角”，“若干人們”，“起色”……都是根本不能夠活的字眼：這一句句子的結構簡直混亂到萬分，不知道他的主詞在什麼地方，一也許“街道”是主詞，這是說“街道同着沒有風沙的好天氣把好些人叫了出來”？假使是這樣，那麼，爲什麼不爽爽快快的就這麼說出來，爲什麼一定要那樣扭扭捏捏的？大概因爲這是時髦，這所以表現作者的本領，可以擡高作者的身份？！

這是五四式的林琴南主義！這種新式林琴南主義現在風行得很，而金丁，能夠寫真正的白話，卻偏要這麼扭扭捏捏的，這尤其是不可以寬恕的罪惡。我說“罪惡”，這決不是過份的。我記得在一本雜誌上，有人罵一種羣衆報紙上用“借途滅虢”的標題，是“對於革命的罪惡”。

這不是輸入新的表現法，而是躡躑新的表現法。輸入新的表現法，當然要“吃一點苦”。你這句話是很對的。因爲既然是“新的”，自然起初是生疏的。必須用些腦筋想一想。趙景深老爺等等，想用士大夫所熟悉的濫調（所謂“順”），來翻譯外國文，而且故意要譯錯，自然是無聊。從這種偷懶的態度，同樣的發生一種傾向：就是“不求

甚解”的糊塗主義。趙景深老爺甚至於公開的不怕的說出來，說要“寧可錯些”。這好像桐城派做墓誌銘似的，不管死人是誰，只要文章“合乎義法”，就可以隨便捏造些忠孝節義的話頭。這是林琴南主義的另一方面。

現在要開始一個新的文學革命，新的文字問題的鬭爭，就一定要打倒新式的林琴南主義。這就是要堅定的清楚的認定白話本位的原則。

新的言語是羣衆的言語——羣衆有可能了解和運用的言語。中國言語不精密，所以要使牠更加精密；中國言語不清楚，所以要使牠更加清楚；中國言語不豐富，所以要使牠更加豐富，我們在翻譯的時候，輸入新的表現法，目的就在於要使中國現代文更加精密清楚和豐富。我們可以運用文字的來源：文言的字根，成語，虛字眼等等，但是，必須要使這些字根，成語，虛字眼等等變成白話，口頭上能夠說得出來，而且的確能夠增加白話文的精密，清楚豐富的程度。如果不能够達到這個目的，那麼，根本就無所謂新的表現法。同樣，我們應當用這樣的態度去採取外國文的字眼和句法。

這樣，才是真正使中國言語（文字）豐富起來的方法。

自然，初初輸入新的表現法的時候，須要“多吃一些苦”，就是要多用一些腦筋，多費一些心思，然而這些心思要費得有用才行，必須新的表現法能夠真正容納到現代的中國白話裏去，而不必永久“借助

於粉筆”。

再則，你提出一個新的問題，說讀者之中可以分做兩種：“甲、有很受了教育的，乙、有略能識字的”，你的意思，以為要“分別了種種的讀者層，而有種種的譯作”。我以為不能夠這樣辦法的。自己寫文章是一個問題，翻譯又是一個問題。自己寫，自己編，這當然是要分別讀者的程度；而最通俗的各種書籍現在特別的須要。這裏要利用外國材料的時候，索性要中國作者自己負起更大的責任去“改譯”。至於翻譯，那麼，既然叫做翻譯，就要完全根據原文，翻譯的人沒有自由可以變更原文的程度。

現在所需要的，正是大批的最通俗的各種書籍，運用通俗的現代中國白話文，逐漸的解釋許多科學，藝術等等的新名詞，逐漸的表演許多新的句法，字眼，……這樣去造成一個必須的扶梯，沿着這個扶梯，一般讀者可以進到更高的程度，可以懂得世界的科學藝術的著作的譯本。

法國有句俗話，叫做“Le mort saisit le vif”——死人抓住了活人。中國羣衆的沒有可能受着高等的教育，他們的受着混蛋糊塗的中國文言的磨難，恰好應了這句俗話。封建殘餘的勢力，從各方面束縛着他們；資產階級的剝削，連智識都壟斷了去。還有趙景深老爺等的文化戰線上的武士，故意要使羣衆讀錯誤的翻譯。還有“革命驢子”的害蟲政策——偏偏用些不文不白的新文言來寫革命的文章。

這些都是“死人”的力量。我們必須動員全部的力量，來打倒這些僵尸！

最後，我要說到嚴復的翻譯和佛經的翻譯。佛經的翻譯，的確在中國文化史上有相當的功勞。第一，佛經的翻譯是中國第一次用自己的“最簡單的言語”，去翻譯印度日耳曼語族之中的最複雜的一種言語——梵文，第二，佛經的翻譯事實上開始了白話的運用，——宋儒以來的語錄其實是模倣佛經而來的。不但如此，照現在所已經發見的材料來說，中國最早的白話文學也是在佛經影響之下發生的。燉煌石室的唐五代俗文學，實在是最早的說書（講經）的記錄。佛經的翻譯從漢到唐的進化，正是從文言到白話的進化。自然，這所謂白話還只是半吊子的白話。

至於嚴復的翻譯的進化，事實上也是如此，他從“天演論”到“原富”，也因為要想“信”的緣故，所以不能夠不多少採取白話的腔調，造出一些新的腔調。可是，他的翻譯始終和佛經一樣，只是受着原文內容的強迫，不得已而採取一些接近白話的腔調，他的翻譯始終也是文言本位的翻譯。這種翻譯的新式文言逐漸的變化，造成後來的一種“時文”——例如工部局譯的“費唐報告”，這就是現在一切條約，法律條文……等等所用的一種文言。所以用歷史的觀點來看，嚴復的確可以算得中國的中世紀的末代文人。嚴又陵，林紓，梁啟超等等的文章，的確有陳列在歷史博物館的價值。這是一種標本，可以使

後來的人看一看：中國的中世紀的末代士大夫是多麼可憐，他們是怎麼樣被新的社會力量強迫着一步一步的拋棄自己的陣地，逐漸的離開中世紀的文言的正統，可是，又死死的抓住了文言的殘餘，企圖造成一種新式的文言統治。但是，這種統治始終是支持不住了。“五四”時期來了一個大暴動，動搖了這個統治的基礎。最近，又一個大暴動開始了，目的是要完完全全的肅清這個中世紀的毛坑。

將來的新中國裏面，將要設立大學院之下的古代漢文系（和古代梵文，希臘文，拉丁文等等同等看待），那裏的研究生自然也要研究一下嚴又陵等的翻譯文章，因為所謂古代漢文是包括從“詩經”“書經”到康有為的“大同書”……而說的。（自然，這所謂古代之中，還分做許多時期）。所有這些古代的，統治階級的文化遺產，我們必須承受下來，而且必須批判牠的價值。這些東西，這些古董，只能夠給我們做研究的材料。對於廣大的羣衆，這些東西只有這麼一點價值，只有參考的價值。例如“天演論”等等真正有價值的科學著作，卻一定要用現代中國文重新翻譯出來。

然而你說嚴又陵大人和趙景深老爺有“虎狗之別”，這句話也是很對的。趙景深老爺已經是封建的殘餘之中的灰塵，犯不着放到歷史博物館去了。萬牲園裏用得着老虎，因為老虎是少見的；可是，萬牲園裏用不着狗，因為狗是到處可以碰着的。如果歷史博物館裏要把故意譯錯的錯誤翻譯都陳列起來，那就未免也糟躉人了！

隨筆寫來，竟寫了這麼許多，暫且“帶住”了罷。

J. K. 一九三二年，六月，二〇日。

* * *

P. S. 如果你不厭煩，我舉幾段趙景深老爺的譯文給你開開心。
趙景深老爺“以選譯柴霍夫而得名”——而“爲人所知”（這類惡心的
文言句子是“趙譯”的擅長）所以我就舉他譯的柴霍夫小說罷：

(1) A violoncellist, whose instrument wept, who frankly said that of all women he knew Olga Ivanovna alone could accompany;” (La Cigal).

趙老爺譯文：“還有一位是音樂家，他會奏低音瓊瑤璘，奏得非常哀婉，他很明白的說，天下的女子都不在他心裏，只有伊維蘿扶娜能够做他的朋友”。（“寒蟬”或“蚱蜢”）

(2) “You sat down, and you were hidden from the world” (The Naughty Boy.)

趙老爺的譯文：“你坐在這裏，可以忘去人間，好似已在塵寰之外”。（“頑童”）

第(1)個例子裏，誰也看得出他的“順的翻譯”是錯到如何的程度！“accompany”在這裏是“合奏”的意思——因爲 Olga 會奏 piano，而這個 Violoncellist 會奏 violoncell，所以說“合奏”。“All women he knew”是“他所知道的一切女人”的意思。而趙老爺把“accom-

pany”譯做“做……朋友”，把“all women he knew”譯做“天下的女子都不在他心裏”。這難道不是荒天下之大唐嗎，而且“Violoncello”——中國的音樂界現在通常譯做“賽洛”，這和所謂“低音瓊瑤璘”也是不對頭的。

第(2)個例子的錯誤也顯然的。那句原文的意思是：你坐下來，你就真的躲了起來，全世界都看不見你的了”。這句話而且那篇小說的主要的關鍵：那小說是說一個姊姊同着她的情人去講戀愛，被他的小弟弟(頑童)發見了。……所以開始說這一對情人怎麼自以為躲到了一個“秘密地方”，而不料鑽出了一個“頑童”。像趙老爺的“順的翻譯”，那就簡直不知道“順”到了什麼地方去了。而且像他那樣調文的腔調：

忘去人間。好似——已在——塵寰——之外！簡相是崑曲裏老生的說白，多麼肉麻！

最可以注意的是：我把趙譯的“寒蟬”(La Cigai——他後來又改做“蚱蜢”，其實，這個英文本的題目也是意譯的，原文的題目，如果譯得粗俗些，可以說是“跳槽”)和英文本子(Modern Library：“Rothschild's Fiddle and Other Stories”)對了一下，就在第一頁上，發見的錯誤已經有十二個！總共不過六百字，而錯誤已經十二個。趙老爺真可以說是“錯譯專家”了。

還有，關於嚴復翻譯的犧牲了“信”的問題(這是我上次的信裏說

的，你的來信沒有提到)，我現在舉一個例子：——

“In the price of corn, for example, one pays the rent of the landlord, another pays the wages or maintenance of the labourers and labouring cattle employed in producing it, and the third pays the profits of the farmer. these three parts seem either immediatly or ultimately to make up the whole price of corn. A fourth part, it may perhaps be thought, is necessary for replacing the stock of the farmer, or for compenasting the wear and tear of his lobouring cattle, and other instruments of husbandry. But it must be considered that the price of any instrument of husbandry, such as a labouring horse, is itself made up of the same three parts;”

A. Smith: “*Wealth of Nations*” (George Routledge and Sons 版 P. 38-39)

嚴譯：合三成價觀於穀價最明，其中必有田畝之租賦，必有長年佃者之庸錢與牛馬田畜之所食，凡皆庸也，二者之餘，則有農人所斥母財之息利，總是三者而後穀價成焉，或將謂牛馬田器，積歲用之必稍稍耗，不有所彌勢不可久，當其評價是在其中則三者之外尙有物也，三烏足以盡之乎，不知此牛馬田器之價亦乃合三而成。

現在中國文的翻譯：“譬如說罷，穀子的價錢——一部分要付地主的

說，古文的文言沒有可能實現真正“信”的翻譯。

再則，我的譯文裏用的專門名詞和現在通行的術語有些不同：

原文	通行的譯名	新譯名	嚴譯名
Price	價格	價錢	價
Wages	工資(賃銀)	工錢	庸
Rent	地租	租錢	租賦(?)
Profit,	利潤	利錢	息利

這些通行的譯名，本來並沒有改變的必要，我這裏用了新的譯法不過是表示白話字根的優點。例如給工人羣衆講政治經濟學的時候，像“工錢”，“租錢”之類的名詞，一定比較“工資”，“地租”等類的字眼容易解釋得多，他們可以極容易的從日常生活的言語的概念，進一步而了解科學的概念。假使用我的譯文，一個一個字眼的講解，我想，對於中等程度的，甚至於不識字的工人，也未必是很難懂的了。

可是，現在的科學文章，雖然打倒了嚴又陵式的調文腔調，卻喜歡用“工部局式”的翻譯文章，我所謂時文文言。即使用“白話”也是半吊子的。例如：

半文不白的翻譯：“舉例言之，穀物之(的)價格——一部分付給地主之(的)地租，別部分付給工資，或以爲勞動者及用以生產穀物之(的)家畜之(的)維持費，其第三部分則爲給與農民之(的)利潤。可見此(這)三部分，直接的或最終結算的，形成穀物之(的)全部

價格。或可以爲必須一第四部分，以恢復農民之(的)成本，或抵償其家畜及其他農業工具之(的)消耗。但應注意者，一切工具及耕作之(的)馬匹，其本身亦爲(是)同樣之(的)三部分所形成”。(我這個翻譯，白話成份已經很多了，平常還要少得多)

你看，現在的所謂“白話”和“時文文言”的文法，是不是只要略爲更動幾個虛字眼，就可以互相“轉變”的了嗎？這種“言語”固然比嚴又陵式的言語高明多了（這是要感謝五四前後的“古文不通”的留學生的，尤其是日本留學生）。用這種言語可以直譯（至少法律條約和科學教科書）。然而，爲什麼工農羣衆一定要再研究“之”，“其”“但”，“及”，“卽”，“資”，“亦”，“爲”，“者”，“此”，“潤”等等的文言漢字呢，爲什麼一定要他們再來研究這一種文言（及所謂“白話”）的句法呢？至少三萬萬人將要說，我們不高興！

K. J. 又及 六,二八。

譯 文

海上述林補遺

此
页
空
白

高爾基和第二次的世界大戰

最近，法國一個“Vue”雜誌，提出關於第二次世界大戰的好些問題，徵求世界各國文學家的答覆；蘇聯的大文學家高爾基(M. Gorky)的答覆是很可以注意的，我們把問題和答覆的全文譯在下面：

第一、“現在有沒有再來一次戰爭的危險呢”？

——歐洲各國政府正在化費無限的數目，化費國家收入之中的鉅大經費，拚命的武裝。我們大家都知道的：就是手槍，亦不是買來裝飾客廳的，而是爲着謀殺或者自殺的。我們總不能夠相信，那些全副武裝的巡洋艦，潛水艇，坦克車等類東西，是爲着和平政策而建造的罷！

第二、“戰爭的原因是什麼呢”？

——我們要承認，最主要的原因就是資本家的存在——資本家的爭逐利潤，簡直是一種病症，這種病的症候和“Satyriasis”病相彷彿的。這一個小小階級，或者更正確說，這一班瘋漢，霸占着地球上的財富，完全不負責任的掌握着人民的生命，就是勞動羣衆的生命，——他們的存在是多麼奇怪，這也用不着來指出了。

關於資本主義制度的罪惡，凡是性情良善思想正直的人都已經

指出來過的。例如經濟學大家西斯蒙蒂(Sismondi),他其實離開社會主義還很遠呢。他在十九世紀的初期,就已經完全懂得:

“極大部分的社會上的耗費,是用在反對窮人而保護富人上的”。

我們知道,這些正直的人所指示出來的真理,被馬克思放到了毫無疑問的科學基礎之上;列寧又根據馬克思昂格斯的歷史哲學,繼續發展而得到邏輯上的結論,並且對於俄國的工人階級,給以指示和實際的方法,使他們脫離了那些無理性無人道的人們的任性妄為的壓迫制度。

我們現在確有合法的權利來申明:戰爭是富人實行的,不但為着要加強他們對於窮人的權力,而且還為着他們自己之間的互相反對,他們把窮人做犧牲,他們會利用一班“精明人”——就是那些替資本家的絕滅人道的目的服務的智識階級。這種服務,是現在世界最可惡的把戲之中的一種!

例如有一個英國人邱吉爾(Churchill),一九三〇年八月間他在英國工業家的一個會議上說:

“英國民族決不放棄他對於印度生活和發展的監督。圓桌會議沒有權力來準備印度憲法。英國的國會是不受圓桌會議協定的任何束縛的。

印度政治家及其信徒已經有二萬四千人¹在監牢裏面。

對於擾亂，正在用斷然堅決的手段鎮壓下去。我們必須申明：英國民族決不放棄他在印度的使命。我們決不能喪失這顆大英帝國皇冕上最晶瑩的寶鑽（印度）。喪失印度就是大英帝國的末日”。

這篇演說真是無恥之極，——似乎應當激發 Canterbury 大主教的基督教的良心了罷？然而事實上卻沒有這麼一回事！這位大主教亦是英國人，亦是一個無恥的混蛋。他的例行公事的“人道主義”，只有到了他的雇主需要的時候，譬如要反對蘇聯的時候，才肯拿出來耀武揚威。

這一班決定人民運命的瘋漢之中，最安靜是西班牙王。他是靜悄悄的在那裏殺他的人民。波蘭的畢勒蘇德基就不同了。他對着訪員，簡直像瘋漢的狂囈一樣，申說他的屠殺的“神聖權利”：

“我是強者之中的一個，我還要說，我是一個有例外的十全十美的天才，能够使用權力，能够決定”。

我們還可以舉出很多的事實出來，證明一個根本的奇突的事實——就是各民族的生命卻被一班絕對瘋狂的人管理着；各民族的生命和自由，一天留在這班人手裏，那麼，戰爭以及種種式式的“和平掠奪”，以至於一般會社的鉅災，就永久是不可避免的。

第三、“第二次世界大戰將要是什麼樣的戰爭呢”？

——關於戰爭將要是什麼樣的問題，一九三〇年八月法國的一

個國務總理蓋伊沃(M. Cailleaux)解釋得很緻細：

“不要幻想罷。最後那次戰爭還只是重砲隊機關槍潛水艇的戰爭。下次的戰爭——如果人類仍舊發瘋了而願意再來一次——那就是化學戰爭了。一九一四到一九一八年，只是幾百萬人上戰場去打。某某年的新戰爭裏面——我是希望日曆上永久不要有這個某某年的——所謂普通居民是要完全消滅的。沒有意思再去保護普通居民。現在已經有毒瓦斯，這種瓦斯穿透人的皮膚不着傷痕的，受着的人也覺不到的，可是在極短期間，就會使人起極劇烈的抽搐拘攣，直到變成定期的不可治的瘋癲症。這種惡毒的東西，並不是專為對付打仗的兵士的，而且主要的還是為着對付普通居民的呢”。

同時，就在去年八月間，蓋伊沃先生的話，有一位軍事學大家戴摩林將軍(Berthold von Deimling)出來替他證實；戴摩林將軍的意見，是根據於去年意大利法國英國的航空操演的詳細研究的：

“在里昂地方，當‘敵軍’飛機將要到之前，居民都發了瓦斯面具；並且準備好了醫藥救護。守衛這城市的，是一隊特別飛機隊，電光探視燈和航空射擊砲隊。然而‘攻擊’的飛機隊始終進了城，並且扔了炸彈。最近幾次的操演，證明航空射擊砲是沒有多大用處的，因為飛機常常能夠飛得比發

彈的適當距離更高或者反而低些。英國的操演，證明普通居民比敵軍所受開花炸彈的襲擊要多得多”。

第四、“一九一四—一九一八年的大戰給了法國人民些什麼？如果沒有戰爭，他們能夠做的是什麼”？

——這在“Vuc”雜誌上有過極好的計算。887billion 的法郎是耗費掉了，這是887,000,000,000,000法郎呵，這都是勞動人民的錢，因為世界上沒有別種錢。此外，還有多少人的健康和生命，多少對於社會極有價值的人民是毀滅掉了呢？！

如果我沒有記錯，彷彿各國都有一種法律去“防止和制止罪惡”。

看起來，直接的邏輯上的結論應當是：為要脫離戰爭的這些脅迫，必須把凡是為着保護他們自己那些沒有意義的利益，而要引導到羣衆的毀滅人道的人們，都應當隔離起來。

有一個很人道的方法，來隔離這班對於社會很有危險的人物。譬如說，可以把他們送到 Solomon 島上去，或者其他食人民族居住的地方。我絕對的相信，我這種提議決算不得太殘酷，特別是對於邱吉爾，張伯倫，班嘉萊，Canterbury 的大主教等類的先生們。然而，事實上卻並不照着“預防和制止罪惡”的法律去做，並沒有想幾個隔離罪犯的計畫，蓋伊沃還提出一個最奇特的結論。照他的意見，要救人類，就要重演古代“Prometheus”的神話（Prometheus 是古代神話裏的一個奇神，他用泥土造出人類，並且偷取天上的神火給人類）。

蓋伊沃的意見是：人民應當把新的 Prometheus 鎖起來。“如果人類還想存在，他們就應當把新的 Prometheus——就是科學束縛起來”。

這是野蠻主義！資本家的政權把全世界引導到這種野蠻主義方面去。而資本家階級的思想，卻還以為他們自己是創造並且保存文化的階級呢。資本家現在發見了：科學已經滿足了他們自相殘殺的需要，以及反對工人階級而保護他們自己的需要，——所以，科學已經够了！如果歐洲也和美國一樣，生出了自己的“低眉的 Bryants”，如果在最近的將來我們居然又要親眼看見“猴子案件”，由大主教甫牧師來做檢舉人，要禁止教授達爾文的天演論，那麼，這決不是出於意料之外的事情。

第五、怎樣避免戰爭呢？

——戰爭是可以避免的，如果都像蘇聯一樣做幾件事情。為着要停止罪惡的事實，我們必須脫離某些東西。俄國工人階級所開始做的，絕對正確：他們建立了自己的政府。他們十三年來工作的結果，一方面，全世界的匪徒對於他們是一天天的更加切齒痛恨，別方面，激起各國工人階級，以及各國正直人們對於他們表示積極的同情。

第六、“戰爭裏面破壞主權是不是主要的問題呢”？

——照我的意見，在主權是資本主義的畸形產物的地方，沒有可能說什麼各國的“主權”的。

一九三一年一月三十一日 Maxim Gorky

新 土 地

(女教育家底筆記)

蘇聯·葛臘德郭夫作

“自然的工作溶化
在他的勞動之中，
勞動呢，用自己的威權
創造着新的生命”。

雅苦柏夫斯基(G. Yakubovsky)

秋 天 的 雲

我一個人在自己的房裏，從窗子裏看出去，望着那廣闊的院子，那些房屋空隙裏遠遠的模糊的山坡的紫靄，那秋天田野的荒寂的悲哀，那嚴重的縐着眉頭的天色，——當這種時候，我感覺到憂鬱的無聊。我彷彿覺着這個世界是從洗得乾乾淨淨的野景裏面湧現出來，成了不可及的無涯的境界，——這個世界彷彿只是些已經大半忘掉了的形象，重新隱隱約約的回憶起來。這些擁擠的丘陵，在那遠遠的亂山叢壑中間，在那晚麥的綠穗中間，在那秋天新近翻動的紫絨似的田土中間，彷彿夢一般的安靜，忘記了時間似的消逝下去。在我們這一所房屋的後邊，立刻就是一個亂石嶒嶸的池塘，紫褐色的蘆葦，亂糟糟地受着潮濕的風的蹂躪。池塘裏面發出金鷄納霜似的

苦味的氣息——往後去：在這個池塘後邊，很荒涼很萎縮地好些茅草剝落的草屋，凍舊的破爛的草屋，聚在一堆，這是我們的鄰舍——一個荒涼的村子。那裏，我看不見有人，真覺得奇怪，怎麼那裏彷彿沒有人煙似的。在破爛的院子裏面是空的——亦沒有人。我發冷，這是一種模糊的恐懼：——我的命運是定了，我沒有出路，我是活埋在這個原始的荒野裏面了。

然而，這種憂鬱無聊的波動，只不過像雲一樣突然的湧現出來，一忽兒就要去的：冷冰冰的濕氣沖刷着我的心靈——過一忽兒就要融化的。這種情形，通常總是在天氣不好的日子，那時候，同我同住的人——公社社員——彷彿都變了瞎子：他們的眼睛沒有光彩了，他們的聲音發沙了，他們的臉是呆板板的。這種天氣的時候，他們都是各歸各的，自願自的，他們的說話是沒有興味的，他們的笑聲也是不恰當的，彷彿狗朝着空中亂叫似的。

經過我的窗子大踏步的一跳一跳的走過了一個人，恩德里·謝孟納支，費德洛夫（Andrey Semionytch Vetrolf）——他是公社的主席，公社的主人，組織者。他正走着，照例很快的把那頂撕破了帽頂的帽子扔在頭上，眼光和我接觸了，童子團式的向我揮一揮手的問好。他的臉是闊的，很嚴重的縐紋在他的兩頰上面。眼睛的瞳神四週是綠色的，——眼光是殘酷的，透明的一種，凝神呆視的神氣。今年的收成非常之好——大家的神氣都是很快樂的，而費德洛夫同志卻儘

是駝着背在公社的全部地域上走來走去；彷彿是避開和人家的會面談話——他走來走去，從不回頭的，似乎有什麼討厭的問題纏住了他。不論是遠是近我只要看見費德洛夫同志這種沉着的腳步，他那殘酷的臉孔，凝神呆視的眼光，帶着嚴厲的自願自的沉思狀態，——我總覺得全身震動，腰也伸直起來，脈搏也勇敢起來。我很羨慕這個簡單的人，田地裏面生長的天生的鄉下人，他的腦筋是純粹無產者的血統。這個人對於將來的信仰，對於自己的事業自己的力量的信仰，真正是非常的；他自己的，我們大家的生活，在這種廣闊的天地之間，簡直只是渺小的灰塵。幹什麼要他慌張忙亂和感動呢，反正這些都不過是小事，不過是小孩子的可憐的呢喃，不過是一扇門偶然碰着的響聲。

我禁不住要想跑出房間去追着他，去接觸他的堅硬的肩頭。在這種時候，我的心靈上經過了無聊憂鬱的波動之後，他正是我所需要的唯一的人。我披上大衣，一面跑着一面要想穿起套鞋，但是套鞋卻給我搗亂。這兩隻套鞋在腳底下糾纏着，像兩隻小狗一樣，跳了起來，牠們的新的橡皮發出一種聲音，彷彿是狗在咬着牙齒，齧得痛快呢。我發氣了，用腳跟很命的踏住牠們。好容易穿好了套鞋，飛也似的跑到臺階上。費德洛夫已經在我們這所房子的牆角上轉變了。他穿着長長的半身大衣，是很和暖的兵士制服用的呢做的，這件半身大衣使他的樣子變成圓滾滾的很笨重的。沒有事情，他是向來不在

院子裏走的，也不到院子後面的那些房屋裏去的：可見這個時候他一定有很重要的工作，這幾秒鐘裏面他的血正在腦筋裏跳動着。我像小女孩子似的，沿着行人道跑去，這條行人道是磚頭鋪的（鋪成一個方的圈圈，繞着院子的四周圍）。昨天晚上的雨把行人道洗得乾乾淨淨，磚頭裏都吸收着水份，現出鮮紅的斑紋。只有中間一條足跡，像是斷斷續續的青色的帶子，隔斷了這些斑紋。學校的黑色窗子上，玻璃發出冰一般的閃光，那裏面透出一陣陣的小孩子叫喊的聲音，像旋風似的。現在正是我的休息時間：寄兒院裏面許多小孩子的母親來喂奶了，而幼稚園裏面正吃着早飯，小孩子呢——吃可可茶。那裏，有我訓練出來的保姆……然而，我總還有些不放心，難得讓她們自己去單獨料理的。公共食堂的廚房裏面，一股肉湯的熱氣噴出來，噴到我身上。從黑夜似的暗角裏，經過開着房門，透出值日的女人的尖厲的叫聲，笑聲，片斷的歌聲，碗盞的磕碰聲，鍋子裏煎着炒肉的聲音，彷彿在那裏噴射着好些股泉水似的。再過兩點鐘就要吃午飯了。

風扇動我的頭髮，亂七八糟的拂着我的臉。我跑着，感覺自己奶頭的有彈性的重量。

沒有疑問的，費德洛夫是聽見我追上他的；但是，他是沒有驚動的，他並沒有回頭——仍舊起勁的走着，駝着背往前撞着，很正經的，自願自的想着。他走過磨坊和榨油坊的房屋，可是看也沒有看一看的。有些公社社員，穿着帆布襯衫，正在起卸葵花籽。他們也沒有

注意他。然而我跑過他們的時候，他們卻嘻着嘴，很頑皮的很親熱的向我揮手。

費德洛夫一聲不響的，也沒有看我，就把手伸在我的手膀底下，用照舊的步調走着。我差不多是在他旁邊跑，我的兩步只抵得到他的一步。我不能夠在這潮濕的滑膩的秋天所殺死的草上，像他那樣大踏步的激烈的走：我簡直像小孩子似的跳着，而他又不肯和我齊着腳步走——如果這樣，他就要破壞他這幾年來練出來的節奏。他的腦筋，他的肌肉，他的意志，只能夠在這種節奏裏面生活。

——恩德里·謝孟納支，你不要笑……這不是淘氣……我在窗子裏看見了你，熬不住了。我不妨礙你嗎？

——請便。怎麼一回事？

他的聲音像唱歌似的，無關緊要的，差不多有些煩惱的說着，彷彿並不是對我說的，而是對着遠處，對着恍惚的空洞地方，對着高低不平的紫褐色的田地。然而我在他的手裏面，感覺到親熱的接近和撫愛。我相信這個人，比相信我自己還厲害。

——聽着，恩德里·謝孟納支。我在這裏一年了，我記不起你有一次是痛痛快快的大笑的。好兄弟，應當不但會經營，而且要會笑。

——小事情……你那裏去找來的？

他很吃驚的看着我。眼光裏面那種凝神呆視的神氣沒有消溶。他出人意外的突然笑了一笑，看了一看天。他的臉年青了新鮮了，這

一笑裏面彷彿有什麼東西發着光彩似的，使他年青了十年。

——這倒也不差……怎麼一回事？……這樣多的工作，各式各樣放不下手的問題，甚至於沒有功夫好好的吃一頓，沒有功夫翻翻報紙，不用說想想自己了。

——費德洛夫，我在這裏已經住了一年了，可是，我覺得彷彿是昨天剛到似的。然而以前的生活，始終覺得已經很遠很久，和兒童時代一樣了。這是爲什麼？

——因爲我們過的生活稍微超過了一般的時代。我到城裏去的時候，我總覺得倒退了十五年。那些搽着脂粉的在街上在機關裏的市儈女人，啤酒館，飯館子，行人道上的醉人，罵娘……這些東西對於我們已經是去年的雪。

他看住了那前邊的磚頭房屋，很不安寧的縐着眉頭，彷彿發見了經濟上的某種弊病似的。他想要走快些，可是，我妨礙着他。

——春天以前，學校的房屋要建築好……帶着農業傾向的學校……要真正好好的設備一下，試驗室，實習院等等。你知道麼：明年我們就要實行選擇種籽的工作了？怎麼一回事？爲什麼不能夠呢？我們整理得來的！

他的瞳神裏面閃着倔強的火星。

——學校歸學校，恩德里·謝孟納支，——這當然是頂好的事情。可是，親愛的同志，你不要忘記兒童的機關。要知道寄兒院和幼稚

園現在的房屋是很氣闊的：雖然這些房屋已經是從馬廄改造過的，但是這始終是以前的馬廄。

他有一點兒生氣的又很親熱的神氣搖了一搖我的身體。

——不是一下子什麼都幹的，革蓼(Galia)。現在的學校裏簡直不能夠讀書，那地方比馬廄都不如。我們這裏的馬廄，你看，那才好呢，簡直是王宮。我們是傻瓜，我們身上還有鄉下人的遺傳病。公社需要的是文化的工作人員。我們不是開玩笑的。怎麼一回事？多少氣力，精神，多少夜不睡覺的幹，做好的事情還是這麼少！……以後還有……你想想，頭都要漲破呢……什麼事都還要以後幹呢。咱們離開昨天的日子只走了一里，到明天的日子卻還有一萬里。

他，不知道怎的，一下子變成了憂愁的神氣，只顧自己去想什麼了。

我們住的那幾所房屋後面（這是從前一個很有錢的富農的莊園），就是通紅的新鮮的磚頭砌的幾所房屋，很年青很強壯似的，一所比一所高。第一所，有頂着屋頂的很長的窗子，——這是很大的馬廄，裏面是我們的好馬。這所房屋有一片很闊的菜圃隔着。長長的籬棚底下，密密的種着各種豆，菜，葵花，那些花穗和葉子搖動着，院子裏面幾堆糞渣，像小火山似的噴着熱烘烘的臭氣迎着我們浮動過來。

高一點的，是一所闊大軒敞的倉庫，這是農業機器的儲藏處。這些機器堆得滿滿的一屋子，然而還放不下所有的機器：在籬棚下面，靠

着牆腳，還堆着許多笨重的鋼鐵的零件，耕種汽車，鐵犁，播種機，收割機，耙草機。更高的一所房屋，直角的轉折形成凹字形的新房屋，窗子都有丈把高，無數錯綜的窗框子，玻璃放着閃光，屋頂上有斜角的交叉屋蓋。這是機器工場。再往左斜出去，近我們公寓的那一邊——就是很高的營盤式的俱樂部，後面豎着細細的無線電的桅桿，那上面有幾盞燈，有兩根綑緊的結在中間的收發電浪的電線。

從這裏看得見模糊的地平線。將近天亮或者黃昏時候的半明不暗的光線，總是嚴重的冷淡的：‘我全身的内部要縮做一團，像刺蝟似的，我覺得我的眼睛發暗，絕無光彩的泛着死色，而臉上有一層薄翳罩下來。我等着晚上：——沒有天，沒有尺度，——烏黑的夜像無底洞一樣，你看不見黑暗之中的自己的手，而地也變成了烏有了。然而我愛我的晚上並不因為這個黑暗，而是因為愛我們的夢想：很快的我們的夜裏要有密密的明星來發光彩，閃爍着透明的眼簾，使黑暗變成浮動的風浪和旋轉的霧影。我們這沙漠中的沃壤的火光，將要像春天萬花怒放之中的火園一樣。我等待着，我的心快樂得要開花呢：這個荒涼地方的光芒萬丈的火園是我們來點着他呢，而且這個火光永久不再熄滅的了。這些火光很快的要散佈到那些山尖和丘陵上去，再也不會有原始狀態的夜的黑暗，而寂寞的陰影在那光明的洪爐裏面就要燒得乾乾淨淨。

我把這種感想用亂七八糟的粗淺的字眼，說給費德洛夫聽。不

知道爲什麼，我覺得這種呢喃，說來稍微有一點兒害羞，我怕他要厭煩的向我搖手，而嚴厲的說：

——啓，你夾七夾八的說够了。你閑着沒有事做，革蓼……所以會有各種各樣的幻想到你的腦子裏來。

然而費德洛夫卻很親熱的用一隻手抱住我——抱得不大方便，不大會的，很和暖的，——看了看我，溫和的微笑了。

這種微笑，在他總只有一瞬的時間，可是傳染的力量很大——彷彿清涼的飲料沸騰得要發沫呢。

——E! 革蓼，你，好革蓼……你好像白鴿鴿，一年年的算呢……給些時間，教育出人材來，我們要創造出神妙的事情來。好寶貝，幫助幫助，你也加入公社罷，不要抓住自己過去的廢物不肯放。那些東西是像狗身上的去年的毛一樣的。

他的手使我感動，我在這一忽兒特別感覺到我的奶頭的軟軟的重量。也許，我的母性的本能發達得很厲害了。不是的，這很明顯的不是肉慾。這簡單的是生活的健全力量，響應着強壯的男子的腕力。在他的擁抱之中，沒有絲毫可恥：這是知己朋友和親愛同志的一種很好的撫愛。我和他公開的講慣了，當面講，直接的講。他糾正了我，（固然有些痛苦），可是，他把我那種城裏女人的做作習氣肅清了，把我這種年紀的 girl 的調皮的虛偽去掉了，除淨了媚態和女人的成見。

有的時候我自己忘掉了自己，照着鏡子，自然而然的無意之中要美麗起來，裝着姿勢的看自己的身體。我的臉不大漂亮：我稍微有一點麻子，櫻桃似的鼻子很“感情主義的”；然而眼睛很大，動人的，神經質的；眉毛很濃，眉頭更加濃，很男子氣的。我一忽兒在這種鏡子裏面自我觀察的情形之中捉住了自己，就要生氣。至於同着費德洛夫，我倒覺得自己是透明的：在他面前，我心靈的一切部分都是開放的。

——恩德里·謝孟納支，我始終有點兒不明白……

——什麼不明白？

——你費德洛夫是一個很好的工作人員，組織家，好同志，整個的你都是思想計畫……所興奮的，然而怎麼你的私人家庭生活卻又是那樣，這兩件事怎麼並存的呢，你的事業理想和私人生活怎麼這樣不調和的呢？

——唔底下呢？……說下去……

他的手很重的放下來，一直滑到我的大腿上。他很無聊的，他的眼睛向着萎靡的草地儘着看。

——你不要發氣，聽我說。

——難道我反對麼？我知道你要說的是什麼，可是要想聽聽你怎麼說明你自己的問題。說罷！

——請你不要以為我要使你難過。你的私人生活和社會生活之

間的矛盾不一致，是一看就看得出來的。你的老婆只顧她自己，過着封鎖的生活，她不了解你，她痛恨我們的一切辦法，把小孩子都放在自己身邊，不肯放到寄兒院和幼稚園裏去。這怎麼講？有了這樣的榜樣，怎麼能夠教育其餘的婦女。我以前不知道怎麼沒能夠和你談：現在請你回答罷。

他重新把手放到我的肩頭上，忽然意外的很快樂的痛快的笑了起來。

——唉，你，革蓼·革溜哈！……你什麼也不懂得。所有這些話，當然是對的，這對於我，化的代價才大呢。我將來都給你說，現在咱們去巡視一下咱們的牲口“同志”。將來再談。

牲口世界

我們走進了馬廄，一股熱烘烘的馬的汗，草料和糞渣的氣息，濃濃的，潮濕的氣息撲到我身上。可是卻並沒有糞：很長的走廊，帶着半明不暗的遠景，的確很乾淨的，走廊兩邊開着兩排馬欄，很清爽，空氣裏面都感覺得到空曠高爽。每一個馬欄裏面，馬的屁股聳着，底下挺直的站着有彈性的腿，馬的屁股是光滑的，熱烈的，拖着很長的波浪似的尾巴。馬腿上許多血脈，很體面的很清楚的隱在暗藍色的皮膚底下。簡直可以感覺到那多量的濃濃的血液在裏面舒暢的流動着，撐起那些好像山脈似的血管。突然轉折的臀部顫動起來了，發

光的胸膛和那美麗的曲線的背部緊張得發出充滿着的生活的聲響，像銅碎片似的呼吸。似乎馬感覺到我們站在什麼地方似的：牠們顫動起來，彷彿電氣的火星傳遞過去了，牠們身體裏面震動着，很驚心的轉過曲折的頸項，閃爍着鋼鐵一般的光彩，揮着那波動的馬鬃，把鋼鐵似的頭轉過來向着我們，發着火星的眼睛看着我們，很高欣的嘴裏嚼着來迎接我們。費德洛夫似乎長高了些，他眼睛裏面，也和馬的一樣，亮晶晶的閃耀着。他立刻忘記了我，一下子就跑到第一個馬欄那邊去。他真是非常之溫柔的醉心的神氣，一點也不怕的走到那匹馬的屁股後頭，嘴裏哼着，用手掌去撫摩那牲口的屁股。我害怕起來：那匹馬發氣似的，打動牠的蹄子，牠身體上一陣細微的顫動滑過去。

——恩德里·謝孟納支！……請不要動牠罷……不要。牠要踢死你的。

但是他沒有聽見：他受着禽獸的襲擊生活，正在覺得痛快，他自己也傳染了那種神經的顫動，我甚至於感覺到他也在全身興奮的響動，回答那馬的嘶鳴。他很得意的撫摸那馬的真珠似的毛，用手掌在馬的腿上肚皮上滑來滑去。他的鼻孔掀張着，而他的臉沉醉似的微笑了。這已經是另外一種微笑，不是那種一瞬之間的微笑，不是那種表示朋友親愛時候的微笑。

——好傢伙，我的美人兒！……武士道！無賴，鬼！……我什麼時

候才弄得你守紀律，阿？……唔，唔，不要撒騷！“雇農”！

這匹馬叫做“雇農”，這是很出名的一匹馬，在最好的馬種選擇工廠裏面買來的，的確是一匹血種純淨的好馬，牠是我們公社可以誇口的寶貝。這匹馬真是很好的大種，生得高大，好像是一個活的彫刻像。

費德洛夫很不願意的走出那個馬欄，眼睛還儘看着“雇農”。那匹馬，也很親愛的用牠的發火的眼睛送着他，很警覺的動着耳朵，很幸運的嘶鳴，彷彿牠是在笑似的。

——簡直捨不得走開……真是美人兒！……天天晚上我還走來看牠呢……

那馬也伸出披散着馬鬃的頸項到他的身邊，掀動着鼻孔，用打動蹄子的聲音和發笑似的嘶鳴去叫他呢。

馬廄裏面不知道在什麼地方，一個馬夫很兇的叫着：

——哼，你這……傻瓜！

我們沿着走廊走過好些馬欄。那些馬很警心的顫動着騷擾着，來迎接我們，沉着的嘶鳴着，牠們強壯的屁股搖動着，毛的光澤閃爍着。這些馬欄有好許多，充滿着不安靜的活潑的震蕩的生活，可是，費德洛夫不過用他的沉醉似的眼光很親愛很熱烈的掃過這些馬的放着光澤的臀部。

馬夫卡爾普哈 (Karpukh)，很胖的，臃腫的肩膀和胸膛，他很笨重的走着，向我們這邊來，臉上帶着調皮的微笑。這個無聲的笑，使

他那像太監的老式的臉孔起了好些縐紋。

我熬不住要笑起來了：他這個人不知在那一部分有點兒像馬。
難道他還和馬一塊兒吃草料嗎？

——“五月兒”(註一)不給那個鬼“雇農”一刻兒安靜。好像磁石一樣，牠暴動呢。你知道怎麼哪！……這雌馬真是個大姑娘，她嘻嘻哈哈的又叫又喊……好像是說：讓我來勾引一下這個懶鬼……而他，那雄馬“雇農”恨不得爬上牆去，大鬧了起來，做出那要“幹”的醜樣子……今天把馬廄裏所有的人都吵得慌張起來了。……響聲，叫聲，暴動——好容易才趕開。都是那匹雌馬的下作的詭計！

——要用一匹小雄馬去引開她的呀……你們這班人！

——正是這樣才趕開的呀。

——這可見那兒是她有什麼詭計？她要小馬並不是要雄馬。

——唔，恩德留沙(註二)你不要唱……我知道她那“婆娘”似的那股勁，隨便那匹雄馬都要給她引得發瘋呢……她是這樣的怪脾氣……簡直是妖精，倒她的霉！……

——卡爾普哈，你現在就叫人去請獸醫(費德洛夫的聲音很尊重像個主人嚴格要求的樣子)。他照例要來巡視的，這次又脫班了。我要好好的教訓他。

(註一)“五月兒”是一匹雌馬的名字。

(註二)恩德留沙是恩德里的小名。

——恩德里·謝孟納支！咱們要服侍他到什麼時候？他懂得什麼馬的事情？我還比他強些呢……他和馬真不是親眷。

——唔，講什麼大道理。你是馬的奶媽，可不是醫生。給你講什麼，你得就去幹。

卡爾普哈幸災樂禍的眯着他那小眼睛嘻嘻的笑，快樂得鼻子裏哼了一哼的說：

——要知道真是笑話，真正的……像一隻老鼠，嚇得臉都發青：怕走上去……用指頭去觸一觸都怕呢。

費德洛夫沒有聽卡爾普哈，他不管他，而只在很擔心的到處查看。

——吃過中飯有木工來。那喂馬的馬槽要改一下。

他說着，彷彿是對於自己的意見很高欣，就微微的笑了一笑。

——咱們實行改良。雜誌上登着一篇文章，描寫一種很好的馬槽的發明，唔，我自己還添上一些主意。革蓼·伊凡諾夫娜，你來看一看——一定要叫好……怎麼一回事？阿！卡爾普哈！馬的食料，還有幾種食料配合的方法……你都照我講的辦了沒有？

卡爾普哈露出發愁的樣子。

看得出他是不贊成費德洛夫的維新方法的，不過是不得已的服從罷了。

——既然命令了，怎麼不辦？辦了。怎麼說，恩德里·謝孟納支

……只是辦不好呢……我看馬看了二十多年……這些安的摩尼——對於牲口只有打擾……馬是自然的東西，牠愛簡單……你問問我……

費德洛夫掀了掀眉毛，他眼睛裏那種凝神呆視的神氣更加尖利，帶着譏笑的意思。

——你這個專家算了罷，也和咱們那些婆娘的教育小孩子一樣。怎麼一回事？假使咱們聽了婆娘的話，這個公社早就倒臺了……你做個馬夫是很好的，我們要聽你的話的，但是……給你什麼辦法，你始終得做。

費德洛夫走到那匹“五月兒”那邊去——旁邊還有一匹咖啡色的小馬，腿是長長的。那小馬在雌馬的緞子似的肋部擦着，把小頭鑽到她肚皮底下去，顫動了一下，搖着他那蜷毛的小尾巴，很驚慌的留神着，搖動着頸項向我們這邊看——那眼睛是可笑的天真的。這匹小馬渾身都是像絨似的，很細膩的。“五月兒”呢，生得很整齊，毛色像是磨勵得發着閃爍的火星似的，身體姿勢的曲折，簡直是極緻細的一幅美麗的圖畫，她很驕傲很嚴厲的看着我們。她的美麗真正“不可及”。費德洛夫周圍的看了她，很親熱的摸他的胸膛和肋骨，摸她的頸項和頭，她卻很厭煩的顫動，發脾氣，忍耐不住的要躲開。

——要知道這是什麼樣的腳色！……卡爾普哈擠着眼睛得意得了不得的說：——簡直是位太太，無論怎麼你也不能夠叫她服帖……

她看着什麼都是壞貨，混蛋，只有她自己是好的是體面的。你去試試看……——卡爾普哈擠着眼睛儘看着我希奇得什麼似的說——馬……牲口……可是很知道自己呢——她覺得到自己的美麗，知道自己是好種……唉！你們這些姑娘們原來是這樣的！……

我簡直大笑起來。

——什麼？姑娘們？卡爾普哈，阿？照你的意思，也許，姑娘們也要放到馬欄裏來……

——唉，要知道是一樣的鬼，革蓼·伊凡諾夫娜……都是一樣的調皮，一樣的放蕩……種是同的呢……

——卡爾普，你怎麼不怕羞的……還算是公社社員呢。

——我這是說得玩的……難道我真的會把你捉住了，上起勒口來，我的好同志，叫你住在這馬兒住的地方麼？……如果我要愛人家像我愛馬一樣，那，我才是真正的看重他們呢。

我心上真生氣真妒忌。費德洛夫對於牲口真正關心，真正親熱，可是，他對於小孩子，對於兒童機關，從沒有和我談過一次。這種鄉下人似的對於馬的熱心真正侮辱了我：對於他，馬比小孩子還貴重。

從馬廄出來，我們就走進牛棚。也是同樣的許多牛欄，不過比較寬些，底下鋪着軟軟的麥柴。我喜歡這個靜默的，彷彿是在深沉的思索的牛世界。這裏是一陣陣牛奶氣息和麥穗的香氣。這些赭色的光絹似的牛，肚皮很壯大，眼光像是在發愁，粉紅的乳房像高加索

式的酒囊似的很沈重的拖在露着骨頭的後腿旁邊，奶頭粗得像肥胖的指頭一樣，——這些我們的很好的牛種，真叫我感動，我對於牠們感覺到一種肉體上的親熱。這是母親世界，這是喂奶愛兒女的世界。似乎這些馴良的母性的怪物，牠們的生活就只在於肚皮，乳房：牠們的沉重的一生，只在舐着禿嘴的，拖着口沫的，一樣像光絹似的小牛。大牛在一邊，兩三隻，三四隻小牛在另外一邊。母牛和小牛都在打着盹嚼着牠們胃裏面反出來的食料。

“這些笨相的小傢伙——也在寄兒院裏面呢”。——我這樣想着，很想去摸摸牠們的暖烘烘的黃銅似的毛。……………（未完）



式
指
し

215/38

215/2011