

文藝探索與人生探索

夜澄 著

海燕書店刊行



文藝探索與人生探索

夜澄著

海燕書店刊行

1949

目次

I

列寧與文學·····	三
文藝·政治·人生·····	八
作家·道德·····	一一
潔癖·宗派及其他·····	一四
統一戰線與領導核心·····	一九
作家的階級性·····	二三
藝術家的抉擇·····	三三

批評的準繩……………三六

II

現實主義與自然主義……………四三

古典現實主義與新現實主義……………六一

有關寫作的幾個問題……………七

典型性格與典型環境……………九二

談反映……………一〇一

III

高爾基的精神與高爾基的創作方法……………一〇七

高爾基的思想……………一三三

高爾基與浮浪漢·····	一三〇
談「夜店」·····	一三五
釋「人」·····	一四五
重溫魯迅遺教·····	一五〇
魯迅的處世與魯迅的小說·····	一六〇
羅曼羅蘭與克里斯朵夫·····	一六二
悲多芬逝世百廿週年·····	一七四
談談蕭邦·····	一八一
後記·····	一八五

I

列寧與文學

列寧是馬克思主義者，但他不是普通的馬克思主義者，而是馬克思主義的發揚光大者。列寧是人，但他是一個不尋常的人。所以把他神化，正如把他平庸化，都是一樣的有違於列寧的真實性。

列寧正如馬克思、恩格斯，是無所不曉無所不能的人。在文學方面，馬恩曾經奠下了全新的文學觀的基礎，而列寧在這方面，正如在別的方面一樣，也把它加以發揚光大。列寧對馬恩文學觀的新貢獻不是我們所能說得盡的，這裏祇想略略談一下列寧所提出並強調的文學黨性原則。

列寧爲什麼要提出並強調文學的黨性原則？他又是在怎樣地了解這個原則的呢？

我想如果列寧處身在社會敵對勢力鬭爭未激化的時候，他或許還不會這麼強調這個原則的。而在這種時候，好多文學家也覺得他們自己似乎是超然對立鬭爭之外的。但是當社會敵對勢力的鬭爭激化，像迫近革命與發生國內戰爭之期，以及一般的社會蛻變新舊交替之期，那麼文學家雖然不見得個個直接和主動地捲入漩渦，但是要受其間接的震蕩，卻顯然已是很難的了。在天才著作自然辯證法中，恩格斯就用下面的一段話描繪了藝術家在文藝復興——社會一大蛻變期的活動：「他們的特色，是他們差不多都生活於自己時代的全部利害之中，都參加實際的鬭爭，成爲戰友，屬於非此即彼的黨派，有的用着口和筆，有的用着劍，也有人兩者並用而參加鬭爭的，從這裏，才有使他們成爲巨人的他們的性格的堅實與有力。」但是馬恩雖然說過類似上述的話，雖然早已看到類似這樣的情形，他們卻還未曾明確地規定出文學的黨性原則。明確地規定此項原則的，乃是馬恩的忠實門生，乃是列寧。在列寧提出了文學的黨性原則後，蘇聯隨着歷史階段的不同，有時又曾把它特別強調。蘇聯今天爲什麼又一再強調文學的黨性原則呢，文藝界的思想領導者

——日丹諾夫、法捷耶夫等爲什麼又一再特別強調這個原則性呢？那也無非是爲了它與西方帝國主義思想以及本國舊思想最後遺毒的鬭爭已隨着情勢的推移又激化起來的緣故。真的，當社會敵對勢力鬭爭激化起來的時候，譬如說在進歩政黨與反動政黨之間，在農村剝削者與被剝削者之間，在帝國主義與蘇聯社會主義之間，在資本家與工人之間，文人就不可能採取中間路線，他們就應該有所偏愛。

如果列寧僅提出作家應爲人民而寫作，不爲外國資本家、封建地主、市僧俗物而寫作，那麼大概很少有人敢予正面反對的。但是列寧的文學黨性原則，恐怕有些人就要聽不慣了。其實這是由於他們誤解了列寧的文學黨性原則的真諦。我們不應把列寧的文學黨性原則狹隘地解釋爲強迫文學服從於政治，或是強迫爲黨而寫作。因爲黨並不是孤立的範疇，它代表特定集團的利益。有各各不同的黨，有代表進歩集團利益的黨，也有代表退歩集團利益的黨。如果一個黨，它的路線是準確的，那麼黨的利益便代表並照顧着人民的總而遠的利益。列寧所屬的蘇聯的共產黨正是這麼的一個偉大的黨。而在這種場合，文學中的

黨性原則，豈不便是文學中人民性原則的進一步的澈底發揮，文學的黨性，豈不便是文學的人民性的集中的表現。

文學的黨性原則、文學的人民性原則、以及文藝的政治性，是應該強調的，但在強調時，列寧教導我們還需注意另一種不良的傾向。這種不良的傾向，便是借人民、借政治、借革命來推銷自己的作品，它與借作品來服務於人民、服務於革命，在基本精神上恰恰立在直接相反的地位。這種不良的傾向，從前出現過，現在也不可避免地要存在，正像馬恩在德國的革命與反革命裏所說的一九三〇年的政治事變，曾引起「青年德意志」與「近代學派」的出現。「青年德意志」與「近代學派」中的若干人，便是有意借政治與革命來推銷自己作品的。

列寧又教導作家應拜底層人民爲老師，但他所指的拜底層人民爲老師，乃是指拜底層人民的自覺性爲老師，而非指拜那由於長久被壓迫形成的底層人民的落後性爲老師，做人民落後性的尾巴。唯有拜人民的自覺性爲老師，才能實現人民作家的任務，教育人民。

領導人民的任務。這也就是爲什麼進步作家應始終牢記列寧的名句，那便是：『應該將羣衆的感情、思想、意志匯合起來，並把它們提高起來。』

一九四八年一月二十一日列寧逝世二十四週年

文藝·政治·人生

我們發現有兩種人把政治與文藝機械地割裂開來：一種把文藝與政治割裂開來是有意無意地爲了抑低文藝，他們認爲目下是鬭爭尖銳化的時候，無心寫文藝作品，而文藝在效果上說也比不上政論文章來得重要。但這是把對舊文藝的看法來對待進步文藝了。要知道既爲進步的文藝，它就決不是消閒的玩意兒，它能够並且一定能對人生發生積極效果，雖然有時比較不顯著，但有時卻也更深刻。另一種人把文藝與政治割裂開來則是有意無意地爲了輕視政治，他們認爲文藝是高潔的，它不能與政治「同流合污」，一有「同流合污」就勢必毀害了文藝。但是要知道古今偉大作家無一不是對政治抱着關切的。也就是說無一不對自己人民的命運、祖國的命運抱着關切。譬如處在今天的中國，稍有正義

感的作家，又有誰能對美帝一面扶植日本，一面干涉各國內政，視若無睹呢？如果不管祖國人民的死活，不管他們在腐爛政治下的命運如何，在進步政體下的命運又是如何，而自顧在象牙塔裏寫作，試問這又能成爲什麼偉大作家呢？

作家首先應在腐爛政治與進步政體間有所區別，有所偏愛。腐爛政治中間即使有少數不佔勢的、明大義的善良優秀人物，也徒然的成了點綴品，又豈容對它抱着尙有救藥的幻覺。進步政體中間即使有少數不明大義的醜惡人物，又豈能改變整個進步政體的性質而對其表示苛求。

文藝與政治之間的關係，不應單純地了解爲文藝應服從政治，而是說要文藝家本身兼備政治家的目光，甚至要高出一般的政治家，那就是說要他們具有判別力，要他們也會掌握政治發展的規律。更應了解：假使文藝沒有與政治配合起來，那麼藝術家所追求的人生社會使命是達不到的，藝術家所夢想的人生境界是不可能兌現的。

所以不可把政治排斥於人生社會之外，因爲政治就是人生社會的一部，並且是很重

要的一部。也不可把人生社會排斥於政治之外，認為有人生社會意義的便沒有政治意義，便不對政治有所助益。一句話，不要把人生社會與政治機械對立起來，因為有政治意義的一定也有人生社會意義，有人生社會意義的，也多少有政治意義。

作品中應流貫有作者的情感，應有主觀精神的燃燒。但是不要以為隨便什麼情感與主觀精神的燃燒都是好的。如果是頹廢灰色的情感與主觀精神的燃燒，那麼對人民寧可說是有害的。很多作家在理性、上意識中是前進的——布爾雪維克主義的。但是在情感、下意識中則仍是非前進的——非布爾雪維克主義的，也就是說還保留着原來的舊東西。作品的概念化的原因在這裏，同屬於「前進」的作家仍不免彼此排斥的原因也在這裏，因為在情感、下意識中所保留着的舊東西是彼此不同的。所以作家的改造應先從理性與上意識着手，但不能就此滿足，而應該更進一步有情感的改造，一旦情感改造完成了，才能寫出更有力更有助益的作品。

一九四八年四月三日

作家·道德

既然作品是作家絞盡腦汁、化了心血寫出來的，那麼在它裏面多少能看出作家的爲人道德，也是勢所必至理所當然的事。作家是真誠還是虛偽，作家是熱情還是趕熱鬧，作家是具有自覺的責任感還是僅僅爲了僱傭性的報銷，這些就都難逃真知灼見者的慧眼。隨便打個比方罷：甘願爲美帝國主義應聲蟲的文奴，不管其如何舞文弄墨的「我國，」「我國，」也仍然是美帝國主義的文奴。另一方面，真理的使者，即使字裏行裏，間或有不小時髦的、「逆耳」的字眼，也仍然不失其爲真理的使者。虛偽之終於哄騙不了，就正像真誠是終於抹殺不了的一樣。

作家是不是祇要寫得出作品就好了呢，是不是寫得出作品就連最起碼的道德實踐

都不要了呢？顯然是不對的，作家而沒有作品，當然不成其爲作家，但是作家而沒有最起碼的道德實踐，難道又能稱得上作家，更不用說是偉大的作家了。無德的作家所寫出來的文章，到底能有幾何價值，實在是堪疑的，還不是「技巧」愈好，害人愈匪淺嗎？

固然，有德與無德的標準，是各人不同的，但這並不是說就沒有了一個準繩可以援用。至於咬自己嘴唇、搔自己的頭髮等小節，則與此地所談的道德無關。譬如在家庭關係上，亞諾夫人的一席話是中聽的，但如片面地運用起來，而不是雙方平等地遵守，那又成了什麼呢？不是雅葛麗納的破壞友誼、毀滅對方的才能，都會成了愛的「應有犧牲」，都會成了道德行爲嗎？雅葛麗娜豈不是不必悔過了嗎？再譬如提倡托兒所尤其是公共廚房來解除婦女瑣務，當然是應該努力促使其與社會變革共同實現的，但婦女若就此壓根兒放棄爲母的責任，成了失去母性的女人，（當然更不會從中得到什麼「神性的狂歡」了）那又算得怎樣的女人呢。從社會運動標準來看，托爾斯泰的和平的抵抗（或不抵抗主義）在某種意義上或者可以說是羣衆鬭爭低級階段的反映，乃是矛盾未高度開展時的鬭爭的未成

熟形式，但是今天如果有誰還主張對帝國主義暴力以勿用武力抵抗爲道德標準，不是有些糊塗嗎？進步的作家們，你們所持的又是什麼道德標準呢？

誰都知道，革命並不是不需要講求道德的，革命本身便是立新破舊的最大道德行爲，同樣，進步的作家也並不是不需要道德的，他們祇應把道德觀念加得比其他一切作家更重，祇應去躬身實踐最新的道德，因爲他們不僅是作家，而且更是「新人」！這就是說一個文人，一個作家，他可以而且應該做到在生活方面、在待人處世方面、也是人家的導師與模範。他之應該不倦地整肅自己的生活，正是爲了要加強他作品的道德感應力。最後，我要指出，對那批有作品而無道德的人，泛泛之交或無不可，肝膽相照，則有所不足矣。

一九四七年六月九日

潔癖·宗派及其他

潔癖和宗派、藝術的階級性和真實性，都是很重要的問題，但它們卻不是每個人所能搞得清楚的。

世界是統一着交滲着，天地也還沒有達到清一色。既然除準確傾向外，同時並存着惡劣的傾向，那就不能擔保它們彼此間不相互侵染。社會上自從階級自在發展到階級自覺，再發展到黨性後，嚴格的劃分正反勢力，便成爲必然。因此潔癖這個問題也便合時地被提了出來。馬克思恩格斯爲了保持科學社會主義的純潔曾在神聖家族中與鮑爾兄弟作鬪爭，在哲學的貧乏中與蒲魯東作鬪爭，在反杜林中與杜林作鬪爭。列寧爲了保持馬克思主義更高階段——布爾雪維克主義的純潔曾與孟雪維克、考茨基鬪爭過。他非但與公開的

反對派作鬭爭，更重要的是他的洞穿一切的明智灼眼還會揭破那批企圖在馬克思主義旗幟下修正馬克思主義，在辯證唯物主義旗幟下企圖偷運唯心主義與形而上學的鮑格達諾夫輩的理論。史大林爲保持布爾雪維克主義的列寧階段的純潔也會無情地與托洛茨基、季諾維也夫、加米涅夫、布哈林鬭爭過，他爲了保持一國社會主義的純潔，又會再三警告蘇維埃人民說，既然生活在一系列國家內，便得克服外來反動勢力的侵染並克服資本主義的殘餘意識。不容置疑，蘇維埃人民爲了保持布爾雪維克主義 史大林階段的純潔，今後將會不惜血汗的。真的，世界不是已經發展到每顆細胞都可能影響機體的時代了嗎。史大林的特別強調世界普遍聯繫法則不是偶然的。按照上面所論列，我們就可明白潔癖非但不否定階級性和黨性，抑且是黨性和階級性的表現。真正的潔癖是需要堅持的，但是萬物不能皆備於我，所以潔癖又是允許羅曼羅蘭式的矛盾調和——金枝玉葉式的調和，克里斯朵夫是可以與奧里維做朋友的，雖然決不是敵對矛盾的調和——無原則的調和，因爲克里斯朵夫不會尋找巴黎市僧做朋友。這種無原則的調和，正像與國內外反動派調和

一樣，可不是我們所能做得出來的。如果說保持潔癖，強化黨性是好的，因此也是需要的，那末宗派主義就完全是另一會事了。它是祇以私人關係、歷史淵源度量一切的，它與『關起大門做皇帝』的作風差不了多少。與潔癖的目的爲促進整條戰線的團結、保持純一的大陣營不同，宗派主義是正像手工業主義一樣祇能引起統一大陣營的分裂，這一點我們是千萬要認識清楚的。

現在可以進而說到另一問題了，在階級社會未曾消滅前，作爲意識形態之一的文學藝術是有階級性的，而傾向性則永不應消除。這一點是魯迅再三教導過我們的。它能加以修正嗎？顯然是不可以的，修正的結果，就勢必至流於歪曲。這裏絕不是指名符其實的修正，列寧說：『我們並不把馬克思底理論看作是業已完全告竣而神聖不可侵犯的東西；反之，我們深信馬克思底理論只是那種科學底基石，這種科學，社會主義者，應當在各方面加以推進，如果他們不願落後於生活的話。』列寧的帝國主義矛盾不平衡發展律，革命不能同時成熟祇能由局部普及律就是這種性質的修正。同樣的，我們也沒有認爲魯迅是神聖不

可侵犯的，因此也就從未把他化爲偶像，他的遺教我們是在各方面加以推進的，但否定基礎的修正卻是難以贊同，它勢必至於否定魯迅遺教本身。正像那鮑格達諾夫，一面扯起馬克思主義旗幟，一面又在馬克思主義旗幟下作否定馬克思主義基礎的修正，而一否定了馬克思主義的基礎，也勢必至於否定馬克思主義本身。這樣我們絕不能因爲階級性劃分技術上的任意和簡單機械，而即認爲階級性不必劃分，更不可說劃分階級性的本身是機械主義。把托爾斯泰、果戈里等規定爲帝國主義的作家，當然是不妥當的，不過並非普羅作家倒也係事實。他們所以到現在仍會被人記起，就是因爲他們並不是玩世不恭的人，他們既都是虔誠地對待人生，也就不免以同樣虔誠的態度對待藝術，使藝術能達到相當的真實感。列寧稱托爾斯泰爲偉大的鏡子，也是活的階級的有色鏡子，它不能和別階級的有色鏡子所反映的完全相同。

把早期的魯迅，澈頭澈尾反封建的作家輕易地貶爲封建餘孽，或官僚、士大夫，正像把早期的羅蘭貶爲失意貴族一樣是絕對不準確的。難道他們小說的作用在鞏固封建的統

治嗎？那麼魯迅的階級性是不是可以劃分呢，我想還是可以劃分的。他是偉大的無產階級作家，同時他的反帝反封建鬪爭又與中國全體人民的要求吻合，所以又是偉大的人民作家。這是根據魯迅總體系的作用來估計的。無產階級作家這一規定也不會因早期沒有嚷過「普羅」而即失去準確性。所以比魯迅爲中國的契訶夫，也是很難令人同意的。並不是由於這一比喻，低貶了魯迅，因爲契訶夫也並不壞，但這卻是找到一枝一葉的片面誇張，與取大捨小的手法無關。我們處身於複雜的鬪爭和社會糾紛中間，多少免不了反動傾向的混滲，這種手法因此也就特別需要。所以假使定要把魯迅和外國作家相比，那麼「中國的高爾基」無疑是不恰當中比較恰當的。

一九四六年一月一日

統一戰線與領導核心

據說馬克思曾被敵手以偏狹的名義咒罵了一生，爲的是他太不肯隨和，於是這個老頭子祇配寂寞地孤獨地被打入冷宮，別人是不能與之共事的，更無用說與他結成生死之交了。

但是在人類史上懷抱着博愛、友情、與愛情並把它們提到至高無上的境界，不是別人，正就是那個「偏狹」的馬克思，試問要不是爲了博愛，他怎會創立第一國際，而他與恩格斯的友情、與珍妮的愛情，不是至今還被傳爲古典的美談，還使人景仰並羨慕嗎。

偏狹，祇要是在真實意義上的偏狹，當然是不足取的。相反地，我們更要嚴厲抨擊，因爲它把視野拘束在個人或小集團的園地裏，毫不尊重其他一切的價值，給它們以應有的地

位。

但是，假使有人指最高貴的德性之一的潔癖爲偏狹，那我們就非但不會信服，並且將更緊緊抱住它，就像守財奴的抱住金財，古玩家的抱住玉物一樣。正由於失去了潔癖，才使考茨基的第二國際變節，使它爲臭名狼籍的人物所把持，才使愛情變爲變相的妓院，才使友情變爲酒肉的胡調。

或者又有人要幌着腦袋大談其「潔癖原是不錯的，奈何它乃是統一戰線的致命傷」的理論了。但是統一戰線還不等於同污合流，還不等於兼收並蓄；它有選擇，也有爭取性的批評。敢說惟具最強烈潔癖的人，才最適於幹統一戰線的工作，因爲不是在統一戰線的大旗下，向卑劣投降，向落後看齊，而是必需有一個核心，一個本體，一個「不變的終極」；它起着領導作用，不通過強逼，而是通過潛移默化。這才是統一戰線工作的正路，其他都難免使我們不但不能統一他人，同化他人，抑且有使我們自己也被統過去，被引向墮落的危險與可能。

博古通今、潔癖極強、智慧極高、思想極深的英哲，常會暫時被人誤解爲偏狹，誤解爲不
够和嚮可親並且不易接近，這絕不是完全偶然的，但是歷史不是緊隨着就替他們洗刷了
嗎，讓馬克思受人咀咒爲心腸窄狹吧，他的心容納得下整個宇宙呢。

一九四七年三月十七日

作家的階級性

存在決定意識，作家也難逃這一法則。在階級社會中，人是按階級劃分的，作家也不能例外。但是一方面，有些人因為痛恨庸俗社會學式的亂分，便認為根本不必分。另一方面，有些人不經具體調查，任意把作家劃歸為什麼什麼階級，卻竟又自命為馬列主義者。

那麼「階級」到底是什麼呢？它和「出身」間的關係又是怎樣的呢？「出身」當然包括在「階級」這一範疇內，當然是劃分階級性的一個因素，但它不能而且也不應該是決定的唯一因素。因為出身還祇意味着人生歷程的開端，還不是全部，還不一定是終點和歸宿，雖然出身對某些人常常是一道難以磨滅的痕跡。所以出身於什麼階級，還不絕對便等於什麼階級，把階級與出身劃上一個等號是危險的事，希特勒是窮人出身，但他卻忘了

本，變爲法西斯惡棍。馬克思、恩格斯、列寧並非出身於工人階級，但誰也不能否認他們是科學共產主義的開山祖，是工人階級的導師。所以當我們劃分某人的階級成份時，不但要看他的出身，更重要的是看他的全部生涯，他的鬪爭勞動，他的戀愛和他的待人接物。這樣，我們才會見到有的是來自大衆而結果叛離大衆的，有的是來自非大衆而結果走向大衆的。

應用到作家身上來，也是一樣。我們不能因爲托爾斯泰出身於貴族地主階級，便輕率地以貴族地主階級作家一語了之，因爲貴族地主階級出身的托爾斯泰，後來過的卻是近似農民的生活，因爲貴族地主出身的托爾斯泰著作中，卻多少能傳達出農民的心聲。我們也不能因爲魯迅非無產階級出身，便否認他是無產階級作家，因爲非無產階級出身的魯迅著作，多半卻合於無產階級和人民羣衆的利益。因爲非無產階級出身的魯迅，卻是當時左翼無產階級文藝運動的領導人。所以依作者的出身來劃分作家的階級性，貪圖方便或未始不可，追求正確的結論，則有所不足。所以文人作家，不僅在於他是否係工農或人民底層出身，而更在於他是否肯爲工農盡力，是否能超越自己原先的階級性，做自己原先階級

的逆子貳臣，與過去腐爛的老式生活訣別，並且進一步地在接近羣衆時捐棄成見，擺脫自己的書生氣和臭架子。

要知道出身是不能自由選擇的，是前一輩傳給人們的，不依人們本身意志爲轉移。有的出身是農民和工人，有的出身卻是地主、資本家或小資產階級。從前人們對農民和工人出身的人，心底裏多少存着鄙視，認爲他們是出身微賤。現在這種惡風是一去不復返了，但我們也並不就此糊塗到反過來鄙視在新陣營工作的地主、資本家以及小資產階級出身的人，認爲他們是出身反動。真的，出身並沒有給任何人以胡作胡爲的特權，也沒有給任何人（包括工農和其他階層）以自卑的理由。

高爾基說：『單掛招牌和黨章，這種人不一定是真實的共產主義者，這由黨的清掃和基洛夫事件就是雄辯的證明。同樣，他的出身的階級雖然是普羅列塔利亞，但也不一定是真實的普羅列塔利亞，這由第二國際底領袖們的行動和從社會主義轉到法西斯主義的許多工人就是明證。』高爾基的這段話，值得我們每個人的深思。

上面已經論證過「出身」不足成爲劃分階級性的唯一的決定因素。那麼「財產」和「階級」間的關係又是怎樣的呢？財產當然包括在階級這一範疇內，但是財產本身的多寡，是不能成爲評定階級性的根據的。因爲雖然資本家一般地要比地主更有錢，雖然兩者都是我們革命的對象，但是地主卻是最先應被淘汰的。同樣，雖然工人可能比城市貧民更有錢，雖然兩者都是我們革命的憑藉，但是前者卻是更能幹的。從前人們看輕窮人，欺壓窮人，認爲他們沒有錢，硬不起。現在這種惡風一去不復返了。但我們也沒有就此糊塗到陷入另一種簡單的論斷：認爲有錢的都是反動，無錢的全係進步。爲了使事情更清楚明瞭，應該指出在劃分階級性時，不但要看財產的多寡，而更重要的是看財產或生活資料是怎樣獲得的，是資產階級式剝削得來的呢還是工人階級式勞動的等值或不等值的報酬，是更原始的地主階級式剝削得來的呢，還是農民式勞動的等值或不等值的報酬，換句話說是剝削得來的呢？還是自己勞動的等值或不等值的果實？此外，更得問他的財產現在是用來滿足自己的合理需求呢？還是用來繼續剝削人家？

至於我們的作家，那麼他們大部份都沒有多大資產，而這資產又是智識勞動的果實，並不是剝削得來的。文人作家而兼爲地主和資本家，在今天要比較的少見，但也不能說絕無僅有，他們的功過應予以通盤的考慮，是功大過少？還是過大功少？對古典作家這方面的評價更應如此。

上面已經論證過「出身」「財產」和階級間的關係。以下再說一說統治或被統治的地位和階級間的關係。統治或被統治當然包括在「階級」這一範疇內，當然是劃分階級性的一個因素，但是單是被統治也不足證明一定是進步的，反之亦然。因爲當資產階級民主革命勝利後，本來當權的封建地主階級中也有落入被統治地位的，但我們卻不能說他們已從反動一變而爲進步。同樣，當無產階級社會主義革命勝利後，本來當權的階級包括資產階級在內，都轉入了被統治的地位，但我們也不能說他們已從反動一變而爲進步。本來屬於被統治的工人階級這時勢必轉變爲統治階級，但我們卻不能說他們已從進步而一變爲反動。所以在劃分階級性時不但要看他屬於統治或被統治的地位，更重要的是

看他們統治是爲了什麼目的：爲了狹隘的階級利害呢，還是爲了絕大多數人民的利益，爲了根本地消滅階級社會、根本地消滅地位的不平等？前者便是從前歷史上階級專政的目的，後者則屬於工人階級成爲統治階級的使命。因此，工人階級及其政黨在它的階級和黨派的利害中是體現了絕大多數人民和歷史運動的利害的。

應用到文人作家身上也是一樣，本來和工農羣衆一起備受壓迫和逼害的革命作家和智識份子，勢必地位改觀，勢必和覺悟的工農羣衆一同負肩起締造新社會的偉大使命。他們將爲鞏固新秩序，撲滅反革命殘餘勢力而不折不撓地奮鬥。在古典作家中，情形比較複雜，並且不乏有身居反動的統治地位而替被統治、被欺壓的人們吶喊的人。

所以我們的憎恨地主資產階級，並不在於他們的出身，他們的富有和他們的當權本身，而是因爲他們不願擺脫剝削的腐爛生活以及由此而產生的種種劣根性如嫖賭等，而是因爲他們的財富是不正當地取得的並繼續用來剝削人家，而是因爲他們的當權是施行暴虐。

以下我們再來附帶提一提劃分文人作家階級性時早已不成其爲問題的問題。那便是作家描畫了何種人物還不等於便屬於何種人物。譬如說：布爾雪維克的作家當然是應該善於描畫工人的，但是描畫了工人，還不等於一定站在工人階級的立場。布爾雪維克的作家也應該同樣的善於描寫資產階級、地主階級和小資產階級，但那是爲了工農而描寫他們。

至於文字的通俗與不通俗，當然更不能成爲劃分文人作家階級性的根據。我們而且應該要求多寫些通俗作品，但是通俗的還不一定便是進步的人民作家，艱深的也不一定便是反動作家。作家的進步與反動係取決於內容，那已是不言自明了。

總之，評定作家的階級性，要看他的言行主要是代表那一階級的利益（純資本主義或純封建等等是很少有的），要看他過的是怎樣的生活，譬如說牛式的生活還是白蟻式的生活；社會主義式的生活還是資本主義式的生活；抑或是封建式的生活；評定作家的進步和反動，要看他的作品在社會鬥爭中所起的作用，譬如說封建與反封建鬥爭中所起的

作用，帝國主義與反帝國主義鬭爭中所起的作用。要看他的作品對此時此地的何者有益，也要看對較遠的通體的利益又是如何？換句話說要看他對新興階級是益多害少呢？還是害多益少？再要看他的作品對社會各階級的組織與動員作用的大小又是如何？

階級轉變的可能性，階級轉變的困難性，以及階級轉變的過程等都是重大而迫切的問題，值得我們每個人去認真檢討。

階級不是先天存在而是後天取得的，正像男女不平等不是先天存在而是後天取得的一樣。魯迅的故鄉便是這一點的很好的例證。小時候，閩士對魯迅是還沒有階級隔閡的。正像魯迅用作形象補充的水生與宏兒一樣，發生了階級隔閡乃是以後的事。那麼階級轉變是不是有其可能呢？回答是可能的。不然，高爾基家事第三代中伊里亞·阿爾達莫諾夫的轉入新陣營豈不成了反現實。再問，階級轉變是不是極其容易呢？回答是並不太容易。高爾基的另一篇小說笑話便是描寫這種轉變的艱難性的。笑話的白珂夫雖然後來一度成為新式字句的宣揚者，但是最後仍叫人戮外甥亞柯夫和那個駝背，這表明長久生活所造

成的前者的階級性又是如何的積重難返。法捷耶夫小說中的主人公——毀滅中的企什和美譚克，青年近衛軍中的史吉慶柯和福明也是表明階級轉變的艱難性的。中國的古話「江山好改，本性難移」是指這而說的。

所以轉變是可能的，舊人可能轉變為新人，新人也可能轉變為舊人。但是這種轉變都有它的來龍去脈可找，都是有它的必然過程的。從舊到新的階級轉變過程，概括地說又要分為幾個階段。那便是從本階級的逆子貳臣到新興階級的盟軍和戰友，從理論上的轉變到感情轉變。有的僅止於完成前半段，不及完成後半段，僅止於做本階級的逆子貳臣或理論上轉變為新興階級。這種人，我們不能把他們完全和舊的等同看待，也不能把他們完全和新的等同看待，還需要我們的拉他們一把，或者他們自己的百尺竿頭更進一步。魯迅的喊出了救救孩子的狂人日記中的狂人和高爾基的福瑪·高爾捷也夫便都是舊階級的逆子貳臣。

應用到作家文人身上也是一樣。高爾基說：『批判現實主義的創造者，是智識上超越

自己的環境，很明白在自己階級的粗野的肉體力後面，看見其社會創造的無力的人，這班人可以稱做布爾喬亞的「逆子貳臣」，他們和教會傳說中的人物一樣，逃出了父祖的束縛，逃出了教條習慣的壓迫，而且爲這班叛徒們的名譽起見，必須聲明一下，他們中間只有極少部份，爲了吃紅燒的小牛肉，又回到自己階級的懷抱去的。」

魯迅則是一身走完兩個階段的偉大例證，用他自己的話：「原先是憎惡這熟悉的本階級，毫不可惜它的潰滅，後來又由於事實的教訓，以爲唯新興的無產者才有將來。」魯迅並且是終生作自我揚棄的偉大例證，不以爲身在新陣營使毋須再學習。

所以我們觀察文人作家的階級轉變，應看他對舊階級的腐朽癱性蕩淨到何種程度，應看他對新興階級的結合緊密到如何程度，是貌合神離呢，還是貌離神合？抑或是貌合神合？我們也不單要看他的過去，而且要看他的方向。一句話，便是要看他的生活創作之路。

文人作家中間很多還殘留着封建感情和資本主義感情。魯迅說：「現在很有懂得理論而感情難變的作家，然而感情不變，則懂得理論的度數就不免和感情已變或略變者有

些不同，而看法也就因此兩樣。」所以學會幾句新術語還不一定就是進步的文人作家，正像說幾句男女平等不見得便是新男性和新女性一樣。所以我們觀察文人作家的階級轉變，不但要看他的理論，更重要的是要他證明出平民心，要他把理論貫徹到實踐中，貫徹到一切日常生活中，貫徹到一切細微問題上。

轉變了的作家，乃是工農兵文藝的基幹，正在轉變中的作家也是工農兵文藝的後備隊。顯然以工農兵文化隊伍為核心，是指為工農兵利益而寫作的人，還不是專指從工農直接出身的作家。從工農直接出身的作家還需要培植，並且我們應以最大的努力去培植。但是隨着時間的推進，不僅非工人階級出身的作家，能變成工人階級作家隊伍裏的有機成員，而且從工人階級自己隊伍裏也會直接出現自己的精神界權威的。他們將合併成為一枝血肉難分的鐵軍，掃蕩掉一切橫在他們前進道路上的障礙物。

一九四九年五月二日

藝術家的抉擇

羅曼羅蘭說：「難得有一個剛強的藝術家對時行的病態的、空虛的藝術起而反抗時，作家們都傲然地回答說：既然羣衆表示滿意，就可以證明他們是對的。這也儘够塞住指摘者底嘴巴。羣衆已經表示意見！這是藝術上至高無上的法律！但誰也不會想到我們可以拒絕一般墮落的民衆替誘使他們墮落的人作有利的證人，誰也不會想到應該由藝術家來指導民衆而非由民衆來指導藝術家。數字——包括戲台下面看客底數字和賣座收入底數字——底宗教，在這商業化的民主國裏（按指當時法國）控制了全部的藝術思想。批評家跟在作家後面，柔順地宣言藝術品主要的功能是取悅大衆。社會的歡迎是它的鐵律，只要賣座不衰，就沒有指摘的餘地。所以他們努力預測娛樂交易所裏的市價上落，在批評

家的眼裏窺探對於某部作品應該表示何種意見。於是所有的眼睛都相對瞧視；彼此只見各人固有的猶豫心理。」上面這段話，如果我們不挑剔字面來瞭解，那麼其中的基本論點該是無可動搖的。

檢驗藝術家的是非，檢驗藝術品的好壞，難道不應以對人羣的「有益」抑或「有害」來作唯一準繩嗎？難道不應以對人羣的益處大小來定作家的功績大小嗎？當然不是的。但是同一人羣，正像羅曼羅蘭所說，是有墮落與不墮落之分的。舉例說罷，美帝國主義份子、農村中封建剝削者、大資產階級、市僧俗物或「發胖發得煩惱而受苦的幾萬高等人」便是屬於人羣中墮落的一類。而純樸的工農、戰士及進步的優秀知識份子便是屬於人羣中不墮落一類。所以僅是羣衆的滿意，「社會的歡迎」還不足成爲檢驗藝術家的是非與藝術品好壞的準繩，更得要問「表示滿意」的是那一類羣衆，歡迎的是那一種社會。羅曼羅蘭的作品是不會被節場的墮落羣衆所滿意的。同樣高爾基、法捷耶夫、愛倫堡、A·托爾斯泰等等的作品，暫時也很難使一切人表示滿意。這倒並非因爲作品的藝術性不够強，而是因

爲作者必然在作品中有所寄托的思想感情，不合一部份人的胃口，或者與一部份人的社會體驗相陌生的緣故，但是另一方面，它們無疑將爲不墮落的真正羣衆所滿意。

那麼數字底宗教，是不是應該打破呢？我想目前是應該打破的。首先正像上面所說，藝術品不能單看羣衆的滿意、「社會的歡迎」亦即欣賞者數字的多寡來決定好壞，而更要看滿意與歡迎的是那一類羣衆，亦即欣賞者是那些人來決定。如果是墮落的羣衆，則非但不足成爲藝術品好壞的證人，並且是愈多愈壞，而「誘使他們墮落」或聽讓他們墮落，不加以批評的藝術家，便也成爲墮落的藝術家，便有失藝術家的真誠。譬如說：對市儈俗物罷，我們並不認爲他們是第一敵人，也不是說目前不准其存在，但是我們卻不能放棄對他們意識形態的批評。如果說爭取，那也是要用批評去爭取的。

其次，同屬於有正的作用的藝術品，在目前也不能單看流傳數字的多寡來決定誰是更好，誰又是最好。這是因爲工農進步知識份子，以及更廣泛的善良羣衆，他們的社會體驗還是有廣狹深淺之分的，覺悟性還是有高低之分的，墮落的影響還是有擺脫乾淨與擺脫

未淨之分的。舉例說罷，如果要求分田是農民覺悟性的表現，要求治理國家是一般勞動羣衆覺悟性的表現，那麼落後、守舊、嫖、賭等則又是他們未脫盡墮落影響的表現。這時，我們所依據的便是前者而不是後者。再有，藝術家所必然寄托在藝術品中的思想感情，假使是根本反動的思想感情，當然難以和工農及廣大善良羣衆的思想感情建立共通橋樑。但假使是新的健全的思想感情，是與工農及廣大正義善良人羣同一方向而又比尋常的人走得更遠的，那麼一時恐怕也祇能爲工農的最覺悟人們以及進步的智識份子所接受了。但是隨着他們覺悟性的提高，能欣賞高級藝術品的人數，將逐漸加多，並且總有一天會成爲人民絕大多數的精神財富。

偉大的十月革命成功後，蘇聯人民的精神水準普遍地提高了。祇有在這時候，欣賞者數字的多寡，才趨向於和藝術品的價值成比例。許多好的藝術品才能爲大家所享受。

此外，作品也不能僅以直接影響計算價值。高爾基的若干後期著作，如薩姆金的一生，就其直接影響來說，欣賞的人數是不及當時若干流行小說的。但就其影響總和，包括間接

影響的所及來說，那麼它們怕也未必輸於若干流行小說。這是因為受它洗禮的，多半是人民中的優秀代表，多半是受千萬人愛戴並對他們貢獻心智的藝術工作者。正像悲多芬的第九交響樂，就其直接影響來說，欣賞的人數，是不及爵士蓬拆的，但是前者的價值卻要比後者偉大得不能比擬一樣。

所以一方面藝術家當然不應該走孤芳自賞的路線。另一方面，藝術家更要在墮落的羣衆與不甘墮落的羣衆面前作抉擇。這就是說你們是爲墮落羣衆而創造藝術品呢，還是爲不甘墮落的羣衆而創造藝術品？你們是指導墮落的羣衆，鞭撻他們的劣根性呢，還是僅僅爲了取悅和迎合他們？這就是今天每個不肯隨波逐流埋葬自己前程的藝術家所應該認真想上一想的問題。

一九四八年一月二十九日

批評的準繩

我們可以而且應該要求批評者留心自己的批評態度，但是我們卻不能因此就取消了批評本身。

一篇文章，當發表了後，便成爲社會的東西，不復是私人所有，便有它的正負作用。如果有負的作用，批評者便應該向社會指出它的負的作用是在那裏。但是在指出的時候，他應該顧到兩方面，其一是被批評者，其二是讀者羣。如果被批評者還不是毫無救藥的敵人，而卻用對付敵人的手段對付他，那麼不妨說這位批評者是有些過錯的；但是如果就此放棄批評，不去指出它的負的作用，那對社會與讀者羣說來，顯然更是不負責任，更是不可饒恕的過錯。批評者打擊人打錯了是罪孽深重的，但是如果打擊對象未錯，而態度則嫌過火，那

麼也就不應該把他和亂批評者並列等同。

批評者當批評不屬毫無救藥的敵人時，要達到兩個任務。其一要爭取到被批評者能夠接受批評而於往後糾正自己，使下次文章公之於世時，能盡其正的作用，至少能正大於負；其二是要使讀者能夠分清是非，不致中毒，也就是說要使他們能夠知道被批評者是錯了的。

這樣的批評者是很難找的，雖然我們可以而且不妨把標準提得高些，讓人家更接近這個標準。

一九四八年一月十九日

2

現實主義與自然主義

現實主義與自然主義，不能因為它們間的界限並非絕對，而即認為毋需區分，或甚至毋需分個你優我劣。固然把現實主義與自然主義有意無意的混淆，因此認福樓拜、左拉是現實主義正宗，而巴爾扎克算不得現實主義正宗的也有，把巴爾扎克歸為自然主義作家與福樓拜、左拉完全並列於同一系統的也有。但是最確當的無疑是把巴爾扎克歸之為現實主義作家，而把左拉等歸之為自然主義作家。

現實主義與自然主義孰優孰劣呢？恩格斯認為巴爾扎克高於左拉，他的本意是指現實主義優勝於自然主義，那是毋庸爭辯的。並且他所說的這句話是有原則意義的，不會因時空變遷而即需要「修正」。現實主義為什麼優勝於自然主義呢，為方便計，擬分開幾點

來論述，其實這幾點也是互相貫連的。

第一，自然主義的作家僅止於拜服事實，反之，現實主義的作家卻能以事實爲原料，而進一步把事實提煉爲真實。左拉說：「我所描寫的景象——簡簡單單的祇是現實裏面的某一塊的分析，所描寫的祇是這一塊「現實」的事實上的情形，我不過記錄事實罷了。」但是正像高爾基所說：「藝術文學並不奴屬於現實底部份的事實的，而是比現實底部份的事實更高級的……文學的真實——是從同類的許多事實中提煉出來的精華，這是典型化了的。而且祇有正確地將現實中反覆的全現象反映在一個現象上的時候，才能產生真實的藝術作品。」又說「事實本身不一定就是真實，那祇是一種原料而已，我們應該將這原料熔化，而從中抽出現實的真正的真實來，不要把雞肉連毛烹調，對於事實的偏愛，也不外是把偶然的、非本質的東西，與根本的、典型的東西相混在一處，我們應該剔除那些事實的非本質的雞毛，即應當從事實抽取出真諦來。」恩格斯說巴爾扎克的人間喜劇「要比一切職業的歷史家、經濟學家、統計學家在這時期裏的著作合攏起來的材料還要多些。」

就因為他在諸生活寫景中把握住了真實。這真實是無數事實中提鍊得來的，他說：「研究風尚的任務是表現整個的社會的實際生活，不要遺漏人生的任何一方面，不要遺漏任何一種典型……基礎是人的心的歷史，是社會關係的歷史，不是空想出來的東西，而是到處發生的事情。」但僅是一樁樁具體事件的壘積，葛蘭德是不會從紙上活現出來的。還有法捷耶夫之所以成爲當代文學鉅子，寫就了像毀滅，烏兌格末裔，青年近衛軍等紀念碑式的作品，他本人能拋掉最初小說泛濫中若干自然主義流風，顯然也是個原因。他後來謙遜地自我批評時說：「小說（指泛濫）的材料，原模原樣，未加工製造，只是把它們湊在一起，」

「這小說的模糊觀念固然是一失錯，但其中多餘的無意義的和表面的材料也太多了。」

第二，自然主義的作家主張模仿（再現、抄襲）自然，復歸自然，成了自然（現實）的奴隸，或照相機主義。反之，現實主義的作家主張表現自然，把握自然，使能成爲自然（現實）的主宰。福樓拜說：「自然的模仿應該是藝術的目標，而服從這模型，就是藝術的途徑，藝術家的個性，在他所創造的真實之中消滅，這可說是藝術的勝利。」而在馬克思曾介紹給恩

格斯讀的空前的傑作裏，巴爾扎克卻寫道：「藝術的使命不是模仿自然，而是表現自然，你不是卑賤的文匠，而是詩人，我們一定要抓住人與物的精神、靈魂和特徵。感覺，感覺，這些不過是生命的附帶品，而不是生命本體。」當然這裏不是指不經過感覺，而是說不能停留於感覺。同樣，巴爾扎克的蘇穆爾一條街道的描寫決不等於攝影般的記載。

第三，自然主義作家的觀察常近於走馬看花，左拉就說：「我不過像快班郵車似的從這些東西中間穿過，」因此易流於浮光掠影，或者說在搜集題材時沒有對認識題材好好下功夫。反之現實主義作家則洞燭對象的隱秘的核心、本質的矛盾、歸趨和動向，打進人物的內心世界。換言之，自然主義作家與對象僅止於形體結合，而現實主義作家單停留在與對象形體結合是不够的，還得要識透對象的隱秘，突入對象，直到與對象近似絕對地合一。巴爾扎克在法西諾·加拿裏說：「當他們散工出來的時候，我很可以混在他們隊伍裏，看他們講生計私爭論，那時節，觀察對我甚至變為了一種直覺，它不但不忽略身體上各部份，而且能透入靈魂，換句話說，它是這樣完全地把握了外表的一切，因此它得以直達內心，它

給了我，體驗對方生活的能力，使我透澈了解他，正像天方夜譚裏的托鉢僧，唸了幾句咒語，就能勾攝得被施法的人的魂魄……最後談論越弄越起勁了，他們終至於有力地表露了各人的個性，我傾聽這些人的話，就可以體驗到他們的生活，我覺得，他們襤褸的衣服，就在我的背上，我兩腳就像穿着他們的破鞋在行走一樣，他們的願望，他們的需要，一切都鑽進我的靈魂，不然就是我的靈魂鑽進到他們的靈魂裏去了，這是一個人清醒時所做的夢。我的血液跟他們一同熱騰起來，我反對某個專橫的工頭，或是使他們白跑許多趟而不付他們工資的壞僱主。這樣用一種良心沉醉的方法，去體驗他人的生活，而且任意地扮演著脚色……」據說巴爾扎克熱中於創作時，也常常似乎他就生活在自己作品的人物中間，作品中的世界與現實的世界變成二而一，一而二的東西。前面所講的作者熱情與人物擁合無隙的境界，不但能在巴爾扎克的作品中見到，也能在其他偉大現實主義作家，如魯迅的傷逝裏見到。

第四，自然主義作家常把社會還原為自然，把人還原為動物，結果不是抬舉了動物，便

是抑低了人，直至把人當作了動物那樣地描寫。當然這還不是說左拉等完全不知道有社會，而是說他們低估了社會，高估了生理，無視人的性格主要是受社會條件影響而不是受生理條件影響，人的性格成形，主要不是先天性而是後天性的。現實主義作家非但不把人當作動物那樣的描寫，並且不把新型的人還原爲舊式的人，高級的蘇維埃人還原爲原始共產社會的人。反過來也不以量新型人的尺度來量舊式的人，不能因爲他們有着若干類似而就抹殺根本的區別。左拉說：『我的作品，社會的成份，沒有科學的成份那麼多……對於我，最重要的是做一個純粹的自然主義者，我沒有什麼原則（君主制、天主教）而祇有公律（遺傳性、天賦性）。』相反地巴爾扎克一面承認宇宙創成的一元論，一面更指出人間與自然界的區別。或者說，他不但看出了人與動物的類似，更重要的是他看出了人與動物的相異，人的界限比較的更多能動性、靈活性，而鬪爭也更趨於複雜，不然巴爾扎克又如何能超越畢風。同時他的人物的命運、性格，如高里奧的悲劇，華特維夫人對丈夫的雌威，薩伐龍的失敗，都是與現實政治經濟條件有關的。顯然，食色等生理要求，到了人身上應賦與

動物不同的意義。像孔子那樣把男女性愛與飲食等同看待，陷入杯水主義，絕非人的常態。進而言之，食色固然少不了它們，但還不足成爲人的特色。勞動（智慧與體力的）才是人成爲人的特色，也就是人與動物的不同點。而對環境的反擊則是新型的人的特色。高爾基曾提起左拉把人還原爲食道的錯誤，契訶夫也認爲祇會吃喝睡覺還不足成爲人，還需要勞動工作，還需要『勤勞加教養，教養加勤勞』。從巴爾扎克的荒野情愛裏，可以看出是殖民戰爭，才使人不得已地退化，使人與獸交戀，使人慾與獸慾相等。人與獸同受環境影響，很清楚的表現在這裏，但就在這樣的退化中，人強於獸還是表現了的。不然結局裏，豹子也不會被人刺死，馬戲團裏的獸，也不會被人所役使。

第五，自然主義作家主張「平均的細密」用『平均的水準衡量一切』其極端便是把善與惡，主要的性格事件與次要的性格事件等量齊觀，這勢必遠離現實的本質內容。現實主義作家抓住了主要的特徵，發展依基本線索推移，而且反均衡化，剝進核心的結果，常會達到典型的誇張。巴爾扎克有沒有把葛蘭德的醜惡，歐琴妮的真純誇張化，正像他對阿

德琳與貝德一樣呢？有的，這種誇張，不但允許並且有時還是必要的。所以在歐琴妮·葛蘭德一書中，巴爾扎克說：『這裏一點也不是捏造……比藝術還要耐心的讀它，每個地方都有它的葛蘭德，不過馬恩斯或李爾的葛蘭德或者沒有前任蘇穆爾市長那樣的富有而已……也許在瑪利亞頭上塗了太濃的金色，也許他（作者）並沒有根據藝術法則來分配光色。最後，也許在老人那已經醜暗的面上，塗上了太多的褐色，完全物質的臉像。』『典型具有誇張性，』高爾基當提到葛蘭德、貪婪的騎士、潑留希金時曾這樣說過。但葛蘭德並非巴爾扎克的憑空捏造，也非任意亂寫或想入非非，它有普遍性，不然高爾基也不會說自己的祖父——一個俄羅斯老人，與法國的葛蘭德有幾分相似了。再如驛站長屋裏的景色，普希金祇着重描寫浪子回頭的畫，但這又多麼的恰到好處，這一描寫，又難道與小說完全不相干。末流的自然主義作家是可能把屋子裏的一切東西不分輕重地描寫得一乾二淨的。

抓住主要的，並不是把事件和人物簡單化，巴爾扎克在發現經濟——這個社會根本動力後，卻又不忽略其他一切造成事變必然性的全部複雜性，在發現主要性格時又不忽

略其他的次要性格。舉例來說，貪金、吝嗇、狡滑、能幹、計算、幽默，這些性格都是葛蘭德具有的。但是正像愛情成了真純的歐琴妮的整個存在，逐漸排除一切，不折不撓地替自己打開道路一樣，金錢也成了他老子的整個存在，逐漸排除一切，不折不撓地替自己打開道路。在一切支流旁脈裏，我們總能見到主流的洶湧衝擊。

第六，自然主義作家多愛說「旁觀」、「客觀」、「非政治」、「人性」、「科學」、「正確」等等，但是結果往往反害了自己，害了作品，或是不自覺地被反動派利用，就連左拉那樣的具有改良主義色彩的作家也無能免。他在盧貢·馬加爾家傳裏說：「我在這裏不關涉到任何政治制度的問題，不說到那一種方法是政治上宗教上去管理人民的最好方法，我不願意贊成或者擁護某種政治和宗教。」又說：「我不要做政治家、哲學家、道德家，我祇要做一個學者就滿足的了。」但是實際上，這種超然的學者是做不成的，他自己不是也有哲學根源嗎？孔德的實證主義哲學不是或多或少地害了他嗎？反之現實主義作家則多是公然帶着傾向性，反旁觀的。固然巴爾扎克說過：「法蘭西自己創造着自己的歷史，而我止於要

作它的書記，』但這裏的書記是意味着忠於真實的表現，而不是旁觀和抄襲現實，巴爾扎克認爲拘束於嚴格刻板地再現生活或抄襲現實，足以成爲作家，但猶不足成爲偉大作家。要成爲偉大作家，必須能從結果推究原因，『要這樣地被描寫，社會必須隨身帶着自己運動的根由，』必須把握內在的意義，並與原則對照，看它是相背還是相迎。又說：『作家的法則，即使作家得以成爲作家的法則，那我可以大胆地說是使作家得以同政治家相平等，甚或超出一頭的法則，那就是他對人生諸問題所具有的判斷，對於諸原則的堅貞的執着。鮑爾奈說過：「一個作家必須在道德上在政治上都要一些確定的見解，他必須把自己看成爲一個導師。」我很早就把這幾句話語當作了規準，它是君主主義作家的法則，也是民主主義作家的法則。』這樣看來，他——一個君主主義的作家，不但自己是公開在特定傾向性或者說在特定的主義、原則下寫作的，並且還認爲與之相反的民主主義作家，也是應該有其傾向性、主義、原則或確定的見解的。至於他的主義、傾向性、原則，在突入現實從事創作實踐時，是不是有時結果與初衷相違，和取着怎樣複雜、錯綜糾結的狀態，那可是另外一件

事。所以意識、目的、傾向性、作者本人的特定人生戰鬥的殉情，不但是不由已，而且是必需的。契珂夫在他致蘇沃林信中寫得好：『我們所稱爲永久的，或者只稱爲好的作家們，都有一個共通的，並且非常重要的特徵：他們向什麼地方走着，而且也呼着向那裏走去，而且你不是用智慧感覺到，而是用自己的整個實體感覺到，他們有一種目的，這就好像哈姆萊脫的父親的鬼影似的，不是白日出現的，而是刺激想像的。有些作家的目的（依程度而定）——如農奴制度，解放祖國，政治或者如德尼斯·塔威多夫似的，只要酒而已，有些作家的目的——遠如上帝、來世、人類幸福等等。其中最好的真實，他們照着生活的本來面目去描寫。但是，如同汗液似地，因爲每一行文章都浸透着目的的意識，你除了生活的本來面目以外，你還感覺到應該要有的那種生活，這是引我們入勝的地方。可是我們呢？我們呵！我們只會描寫生活的原來的面目，再進一步，一點也不行了。……一個進步，就是用鞭子拍我們也不行的。我們沒有近的，也沒有遠的目的。』非在庸俗意義上的政治性乃是人生戰鬥的集中和尖銳化的形態，它或強或弱地就貫穿在人生戰鬥中，也可以說每一人生戰鬥都是有

其一定政治意義的，雖然政治還不是人生戰鬪的全部。所以問題不在怕意識性、政治性、有所爲、目的性會損害作品，而在你的傾向性是不是真誠，是不是準確，你的見解是不是最合於客觀真理，我們並不是要求作者取消人生見解，我們祇是要求作家具有準確的人生見解。即以左拉爲例，我們今天又有誰敢非難他往昔的捲入平反第弗萊斯，那被羅曼羅蘭稱爲純潔的火焰，稱爲正義的政治事件。捲入第弗萊斯政治事件，不但沒有污損左拉，而部份倒恰恰成了我們今天仍舊紀念他、崇敬他的原因。左拉的污損，部份應歸咎於他的自然主義。顯然，選擇進步的政治立場、準確的宇宙觀是有助益的（因爲它們本身是現實的比較準確的反映，是從現實中抽引得來而又提供改造現實的原則的），像布爾雪維克作家高爾基便是一例。所怕的祇是輕佻地學得一麟半爪的皮毛，沒有經過自己獨特生活實踐的融貫，便自以爲獨得最高真理——馬列主義，便自命有權發號施令，教訓任何人，這種人是反不如在生活實踐上不自覺地追隨真理的人。巴爾扎克當時在政治上是比較地欽佩拿破崙的，他諷刺資產階級尤其是金融資產階級太銅臭氣，太重利慾，應該正直些，高貴些。

（其實是老式些。）貴族階級太老朽腐爛，應該開明些，進取些（其實就是強幹些。）現在來繼承這些不澈底的觀點，當然大可不必了，也祇有頭腦糊塗的學習寫作者、讀者和譯者才會如此。但是今天的進步作家，不能不有所信仰，不能不有政治道德的原則，這政治道德原則該是馬列主義，或任何帶有除惡行善意義的，至少不是獻媚美國帝國主義，姑息反革命餘孽，違背祖國人民利益的。而在這些大原則下，則可借用深知文學事業艱難底奧的政治家列寧所說的一句話：『應保證其有表現個人計劃和個人嗜好的廣大自由，保證思維與幻想，形式與內容的廣大自由。』大家完全像一個模型中刻出來的，又有什麼好看呢？蘇聯的法捷耶夫、蕭洛霍夫、愛倫堡、柯爾納楚克、戈爾巴采夫就各有各的美啊！

上面所說的作家需要有政治道德原則，需要做人生導師，會不會使作品成爲政治八股和抽象無力的說教呢，那要看作家自己如何而定。作品絕不是不需要教育啓迪意義或從事傳播真理，絕不是不需要準確的宇宙觀和健全的意識，也絕不是不需要表現社會的典型環境。但是，這教育啓迪意義，這傳播真理，這準確的宇宙觀，這健全的意識，這社會的典

型環境必須要通過活的人物迂迴間接地表現出來，必須通過文學之所以成爲文學的特殊樣式迂迴間接地表現出來，因爲藝術文學之成爲藝術文學，人物典型的創造是首要的。所以文學藝術應該要有準確的宇宙觀，這話是不錯的，但是僅有準確的宇宙觀還不能成爲藝術文學。

與此有關，恩格斯曾似乎有這樣的意思，認爲在小說一時做不到專門以工農爲對象，做不到以直屬於我們範圍的讀者爲對象的條件下，如處身今天的蘇聯或新民主區外，那麼傾向性尤其不可以赤裸裸地表露出來，不可以硬生生地強加於讀者，而必須從小說的佈局和行動中自然地引伸出來，以便使讀者發生潛移默化的教育作用。即使不提供人間衝突未來歷史解決的完成形式，即不明白指示出路（如參加革命及其他等等）也可以盡了自己使命的（詳細可參考給敏娜·考茨基的信。）

前述恩格斯關於表達傾向性這段話的反面意思，便是允許並且也是不自禁的會形成蘇聯等處作家的較明顯地透露出愛憎。

第七，自然主義作家和批評家，常常不管它是怎樣的浪漫主義都概予一筆抹殺，反之現實主義大匠，尤其是巴爾扎克卻往往是古典現實主義中交融着古典浪漫主義，用巴爾扎克自己的話，便是真實與傳奇的統一，必然與偶然的統一，寫實中屢入浪漫作風與其說是他的弱點，毋寧說是他的長處，不管斯脫采之流大談其什麼『最荒誕幻像跟最有生氣的實感亂糟糟地混在一處，他並不想去別擇。』新現實主義也應以浪漫主義爲其內在的有機構成因素，不過這浪漫主義應比巴爾扎克的浪漫主義因素還要高出一頭，那便是共產主義的紅色遠景。左拉怪巴爾扎克『浪費了很多光陰在放縱的虛想上和妄誕的悲劇和偉大的探索上，』又說巴爾扎克的小說『就負傷在他底吹大自己主人公的那種傾向上。』其實巴爾扎克的在現實基地上向天空伸展的幻想，到底是與胡思亂想不同的，這種幻想對創作不但可以，而且是必需的。我們所要反對的浪漫主義，祇是失去了現實性的那種浪漫主義。高爾基說：『我不是自然主義者，我贊成文學站在現實之上，多少從上而下地來俯視現實。因爲文學的任務，不僅僅是在現實的反映，同時還必須不是一味描寫現存的

事物，而且要聯想希望的事物和可能的事物。必須把現象典型化，採取雖然細微而是特徵的事物，製造大的典型的事物——這是文學的任務。我們拿優秀的作品來看，就是十九世紀的也不打緊。我們會看見它們是在盡着這樣的任務，而且像巴爾扎克那樣的大作家，是很完美地盡了這任務的。可是我們許多文學者，雖然開口閉口講巴爾扎克，其實十分理解他的人並不多。『巴爾扎克作品當然有時也不免留有缺點，但那主要是創作環境逼之使然的，而不是由於他的浪漫主義因素。即以高里奧老頭爲例，插進伏脫冷——這個黑道中人，添加了浪漫色彩，但卻也增加了新的意義。而尾後的用女兒赴聖日爾曼區宴會尋快活來襯托出高里奧的悲劇，也算不得便是「妄誕。」』

強調地說，現實主義並不是叫我們無睹事實、現實、人生，而是叫我們比自然主義更參透事實、現實、人生的意義，以便征服事實、現實、人生，以便高於事實、現實、人生，而執行批判事實、現實、人生的任務。所以巴爾扎克的人間喜劇，照他自己的話是『包括有社會的歷史紀述，社會的批判，社會風俗的分析，社會原則的檢討的。』但是自然主義作家則多把反映狹

隘並僵死化爲「模仿」又很頭痛「批判」「分析」「檢討」這些字眼。

羅曼羅蘭曾說過：『過於瑣碎的寫實主義……過於瑣碎的枝節會妨礙作品，使它不能成爲普遍的。』他並且還反對「模仿音樂」。這裏他所指的「過於瑣碎的寫實主義」以及「模仿音樂」可以說都是自然主義的流風。而這普遍性要從一個特殊現象中體現出來，那已是不待言了。

至於新現實主義，它到底怎樣呢？下面不妨就引幾段話結束，一面也以此供我們作家的參考。首先它『決不依樣的抄襲，再現生活，而是有着正確地指明所發生諸事件的基本意義的要求』（法捷耶夫）。『約瑟夫稱我們的作家爲人類心靈的工程師，這是什麼意思呢，這個稱呼把什麼責任放在你們身上呢？這是說，第一，要認識生活，爲了能够在藝術作品裏真實地描寫它，而不是煩瑣地，不是死板板地，不是當做「客觀現實」簡單地去描寫，而是在它的革命發展中去描寫現實。因此之故，藝術描寫的真實性和歷史具體性，應當同以社會主義的精神在思想上改造和教育勞動人民的任務結合起來，藝術文學和文學批

評的這一種方法，就是我們所稱的社會主義現實主義的方法。」（日丹諾夫）

一九四七年十月十七日

古典現實主義與新現實主義

從前俄羅斯文壇上曾出現過兩種偏向。一派認為藝術文學一切該從十月革命後進步作品算起，抹殺了俄羅斯古典文學的價值，一派則借着向古典作家學習的幌子號召着復古。前事不忘，後事之師，所以怎樣給古典文學以應有的地位，而又免除陷入復古的泥沼，該是我們今天努力的方向。

現實有新現實主義的現實與批判的（古典的）現實主義的現實之別，新現實主義所反映的現實要比批判的現實主義所反映的現實準確。但古典現實主義中的現實仍是現實，雖然可能是多少被歪曲了的現實。所以問題不在於連古典作品中所包含的現實本身也給予否定，問題僅在於指出取着怎樣特定的歪曲形態，而這歪曲形態卻往往有它特

定的難免的歷史限制性的。

古典現實主義留給我們的主要是「可以照見微生物蠕動的玻璃，」而不是「照見星光的玻璃。」顯然這不是說古典作家不會創造積極性的人物，而是說比較不善於創造，即使能加以創造，也不是完全堪做我們今天模範的，雖然這也是它有它難免的歷史原因的。

果戈理通過乞乞科夫的購買死魂靈，讓我們見到地主世界的各種人物，如瑪尼羅夫、梭巴開維支、潑留希金和羅士特萊夫等。又說：『好的人物和性格，是要到第二部裏這才出現的。』但是魯迅提到死魂靈第二部時卻曾這樣的說：『描寫出來的人物，積極者偏遠遜於沒落者。』『其實這一部書單是第一部就已經足夠的，果戈理的運命所限，就在諷刺他本身所屬的一流人物，所以他描寫沒落人物，依然栩栩如生，一到創造他之所謂好人，就沒有生氣。例如，這第二章，將軍貝得理錫且夫是丑角，所以和乞乞科夫相遇，還是活躍紙上，筆力不讓第一部，而烏里尼加是作者理想上的好女子，他使盡力氣，要寫得她動人，卻反而並不活動，也不像真實，甚至過於矯揉造作，比起先前所寫的兩位漂亮太太來，真是差得太遠

了。」歌德的浮士德，在典型創造上，無疑是成功的，但是在性格的澈底性和積極性上卻大成問題。浮士德打出了中世紀書齋，也僅做到與封建妥協而已。他的最後的告白是「起初是規模宏大而又蠻幹，如今已漸多考慮不走極端，」——總之，對於眼前總是不滿。既不走極端，又對眼前不滿，這便充份表明了浮士德的改良主義色彩，這便反映了當時德國資產階級民主革命的不澈底性。

新現實主義，照高爾基的意見，必須交融着積極的浪漫主義，或者說：「在分析個性由庸俗的、冷淡的舊個人主義到社會主義的形成中，我們不僅要描繪出人今天是怎樣，還得描繪出人明天應該怎樣和將要怎樣。」高爾基又說道：「這並不意味着我要求任何作家去憑空「製造」人物，這無寧說我認為預測人將要怎樣不僅是文學的權利，並且竟還是它的責任。作家在企圖顯示他人物心理的雙重性時必須學會賦與他人物的性格以他所屬階級的特色——好的和壞的。我重複的聲明這並不需要杜撰捏造，因為這些特色就在於現實中。理想建基在地面上，它們的根源是勤奮耐苦的生活。理想能從觀察、比較、和研

究中，以及從事實，無數事實的最後分析中得到。」因此高爾基的寄望於將來，預祝着將來，是與硬拖一條光明的尾巴大異旨趣的。他的所謂「我們有一個可寫包票的將來」是植根於社會主義驚人鬪爭和建設的現實黑土裏。人的凱旋是可信的，在大匠的傑作中，我們就能見到新人雛型的產生，這就是七月十四裏的奧許，愛與死之賭裏的喀爾魯，丹東裏的聖尤士，這就是克里斯朵夫，這更是青年近衛軍裏的奧列格，毀滅裏的萊奮生和鋼鐵怎樣鍊成的裏的柯爾察金。當然在另一種環境裏，可憐的灰色動物還是灰色動物，要他們變成英雄，就難免成了荒謬的空想，成了反現實主義。

指出作品裏所反映的現實要受到作者現實觀的限制，指出掌握準確的現實觀對準確的反映現實極有幫助，那是對的，並且應予最大的強調。但假使我們一旦有現實觀完全決定作品中所反映的現實，從事創作時所反映的現實的準確不準確，完全取決於作者現實觀的準確不準確，以及其他相類似的說法，那就可能被人家誤解在復活「拉普」，陷於片面的機械決定論。古典作家也無可避免地有意或無意地載着道，但我們對它的準確性，

卻不能太事苛求，也不能否認它的人生教育意義，以及它的啓迪作用。馬克思恩格斯在莎士比亞作品中見到了活力和動能，他的偉大的劇本，尤其是科利奧蘭納斯就深刻的反映了當時階級鬭爭的無奈。契訶夫的幾個劇本則是俄羅斯智識份子社會的重擔下戰鬭、失敗、不屈的史詩，他們的弱點與優點，他們與平庸瑣碎生活的鬭爭，從伊凡諾夫裏的伊凡諾夫、三姊妹裏的華爾希寧、凡尼亞舅舅裏的阿斯特洛夫直到櫻桃園裏的年輕的特羅菲莫夫。而且在作家身上往往會出現一種現實觀與所反映的現實的游離。現實觀不常是作品中所反映的現實。恩格斯早已指出過巴爾扎克的正統主義和加特力教的現實觀與作品所表現的真實之間的矛盾。列寧也曾用一連串的對比來說明托爾斯泰的消極和不抵抗主義和所表現的真實的矛盾，說安娜·卡列利娜表現了半世紀中俄羅斯的歷史轉移所在。高爾基也舉了復活做過例子，而統一這矛盾的總根，則是當時作家所處的矛盾的活條件。並且當我們一見到分裂，一見到作家的固有的反動傾向性與偏見愈能被創作時的現實主義所打破、所否定，我們便愈要欽佩他作爲偉大藝術家的努力。反之，從事創作時，

假使反映的現實愈來愈被作者反動的現實觀或傾向性所俘虜過去，作品便愈將貧弱無力。

恩格斯的話是千真萬確的，現實主義是指不顧作者的意見如何而始終要表現出來的東西。列寧一面說托爾斯泰不了解革命，顯然避開革命，不了解工人運動和它在為社會主義鬭爭中所起的作用，一面又認為列甫·托爾斯泰像一面俄國革命的鏡子，反映了一九〇五年革命是農民性資產階級革命，是農民的歷史行動所處的矛盾條件的鏡子，是農民起義的弱點和缺點的鏡子，是宗法社會的鄉村的軟弱和經濟的鄉下人懦怯的反映，「表現了千百萬農民在資產階級革命到來時所形成的思想和情緒。」他本人更是一個天才的農人，同時代最偉大的藝術家。這也就是為什麼恩格斯稱巴爾扎克違反了他的政治偏見，仍提供給我們一幅從王政復辟時代到七月革命那段時間前後的無比龐雜的法國歷史的風紀畫，照出了貴族的沒落。因此我們要認真地批判作家就不應誤解了恩格斯和列寧，以為單單祇要指出作者現實觀準確不準確即可了事，指出作者的現實觀如何，自

然是必要的，但卻還是不夠的。即使那陀思妥也夫斯基罷，忍從也不能包括他的一切。我們大家都知道忍從對被壓迫階級是惡德，都沒有把他的弱的一面作為信條。

那麼到底怎樣才算現實主義呢，照恩格斯的指示，像劣等新聞記者般描寫了細節是絕對不夠的，還需要描寫典型環境中的典型性格。這話怎樣去解釋呢，還是仍舊以巴爾扎克和托爾斯泰等等巨匠做例吧，恩格斯並不錯怪巴爾扎克沒有看到無產階級的鬭爭，因為當時無產階級雖然多少已在巴黎里昂暴動，但究竟還未大露頭角。（高爾基早期也來不及發現真正的產業工人，他那時祇描寫了流氓無產階級。）恩格斯反指出巴爾扎克見到了當時所僅僅能夠找得着的將來人物——共和主義英雄。要是巴爾扎克生在現代的法國，他作品裏仍沒有描繪工人鬭爭，我們還能怪他睜眼不見生活的主要事變的確，法國大革命和七月革命時代，資產階級和無產階級的鬭爭，還不是主要和根本的生活事變，他們間的比重還成不了典型環境。封建勢力與以資產階級為首的第三等級間的鬭爭，才或強或弱地貫穿一切，他們間比重的推移，才形成了典型環境。要是巴爾扎克當時描寫了貴

族的上昇而不是沒落，那就無疑地違背了典型環境，就會反現實主義，或至少不够充份現實主義，不够充份典型，儘管在作者所給的情勢和範圍內是典型的。但巴爾扎克之成爲巴爾扎克，就在於他克服了這些，不然，他也不成其爲偉大現實主義作家了。就近舉例，要是居於今日的上海，不描寫工人便吧，一當描寫到工人而又把他們描寫成魯莽盲動或毫無作爲，就將是反現實主義，或至少是不够充份現實主義的。再若你表現工人學生的反美運動吧，你若把工人學生簡單地描寫爲由幾個憂國憂民之士的說服和鼓動，那你便大大歪曲了現實，侮辱了工人學生，無視了反美運動有其內在的基礎，而感覺特別靈敏的青年智識界往往是打先鋒的，你的反現實主義的作品便絕對得不到成功。我們再來看看托爾斯泰，列寧說，除少數的外，多數農民在一九〇五年第一次革命中完全照列甫·托爾斯泰精神繳了械。再有農民性極強的多數十兵，也完全依照列甫·托爾斯泰精神繳了械。這也表示在一八六七年維新到一九〇五年間，不抵抗也可算是農民的略具典型性的弱點。說陀思妥也夫斯基描寫忍從吧，如果我們記得這是在一八五〇到一八八〇的年代，那麼也就不

可大事非難，尤其是小市民的忍從。

當然，托爾斯泰和陀思妥也夫斯基要是在十月革命的風暴中還作不抵抗和忍從的說教，還把它們當作根本質素或典型性格來描寫，那便流於歪曲現實，損害了作品中的「真」。因為羣衆本身在發展中，他們大大地進步了覺醒了，反抗了，不斷地掃除着歷史錯誤。所以並不是說我們就不能批判羣衆的弱點，壓斃了的背一時是伸不直的，更不是說我們應該做他們的尾巴，投合他們的落後氣質。問題是在於站在愛護人民的立場，而且也祇有站在這樣的立場即當缺陷被當做統治者的「治績」歸之於被指揮刀斫破的還未平復的創傷，才不至歪曲，才是真的甘爲孺子牛，而且愈能具體地指出怎樣被統治者壓抑成，便愈顯得有意義。魯迅的偉大，便在於他揭發出阿Q性是如何形成的。

我們讀古典作品，不僅要以我們所處的現實去作印證或比較，更要問它所發掘的是不是那時那地的現實？在那時那地是不是反人民？是不是有其積極意義？是不是在探求真理的路上接近了一步？古典作家所創造的典型在那時那地是不是真實，這裏我認爲就存

在着評價文學遺產的準繩。不然，新一代的蘇維埃青年就會對阿·Q正傳感到陌生，就會懷疑是不是有這樣的人物。另一方面，從蘇維埃集體農民中描寫出阿·Q性，就將成爲不够現實主義。十八世紀的舊俄不會出現像奧列格·萊奮生這樣的新人，克里姆·薩姆金在年輕的蘇維埃智識份子中也沒有產生的根據。

古典作家會仙逝，他們的事業——模範的古典作品卻將永存。他們當時的所以偉大，在於用典型反映了現實，後來則因爲發掘了當時的現實也就是歷史真理而成爲藝術上的不朽，因爲歷史真理多少要道出了並滲透着人生普遍真理。

現實與不現實是很難說得清的，我想還是把主人翁的命運，與當時驅使他們行動的典型環境聯系起來看，或者要明朗些。偉大作家都能從典型性格中描寫出典型環境，這就能使他的作品比平庸的作家更現實。這裏我不辭再多囁嚅一番，人家愛高爾基應該是爲了他的作品比同時代的誰都更現實些。試舉家事爲例，高爾基不僅從既存的關係描寫，還從發展狀態下手，他做到了從一人一家的興衰描寫出俄羅斯的資本主義的興衰，從老阿

爾達莫諾夫到彼得的墮落到竟至以低級色情的玩意兒來麻醉自己，到最新輩的叛離和轉入新的方向，還有那神秘的奇虹，勞資間分化的愈來愈深的過程。反之，要是高爾基祇寫出他一家的興起，沒有寫出他一家的衰落，那麼便將是反現實主義，因為違反了當時作者所處身的典型環境——資本與工人間勢力消長的正確關係。櫻桃園中陸伯興的一段話，讓我們見到了上昇期的資產階級意識形態。他說：「你知道，我早上五點鐘就起來了，從早一直忙到晚，忙着給自己，給別人管錢，我看清楚了四周圍是些什麼樣兒的人……有時候，躺在床上睡不着，我就想道：「主呀，你賞賜給我們巨人的森林，摸不着邊的原野，廣泛的疆界，我們生活在這種地方，憑良心說，應該像一個巨人一樣神通廣大才行呀！」但是如果契訶夫活在俄羅斯社會主義革命前夜，還寫出這樣的一個陸伯興，就將是不够現實主義或反現實主義的了，因為那時的資產階級，一般地說，早已失去這樣青春的氣魄。

從歷史上作為整體來看，我們不得不承認除最新勢力及與它共命運的人們外，其他階級都不能不經歷到最後的沒有出路。封建階級有上昇也有沒落，資產階級有上昇也有

必然的沒落，而祇有工人階級有上昇而無衰落，雖然會慘遭迫害，其中的個別份子傷亡疊疊，而且在布爾雪維克政權建立後還可組成反動的「工人反對派。」所以我們見到了作家描繪了封建勢力的興廢史，資產階級的興廢史，卻不可能有最新勢力的衰落史，他們的前途是無限的。毀滅中戰敗的游擊隊，從整體來看，仍是偶然的、零股的。魯迅說的「惟新興的無產者才有將來，」前文高爾基所說的「我們有着可寫包票的將來，」以及要求結局的光明，或許能從這裏得到若干補充的說明。但是即使在布爾雪維克政權下，假使他們作家的典型藝術裏描繪着最新勢力一帆風順地舉手投足之間就克服了舊勢力的殘餘，而把後者尤其是國際反動派看作完全束手無策，不作垂死掙扎，而他們自己則一轉眼便成爲共產主義的全才，那麼也將歪曲了現實，不够現實主義的。

嚴肅認真的創作過程，不能不是作者偏見改造的過程。在創作實踐中，偉大的作者不得不對現實作更深入的逼撲、更緊密的擁抱，因此作者本人也便因此不得不或多或少地捐棄了成見，提高了認識的水平。換言之，從自己狹隘生活圈子所形成的現實觀，當向人生

不斷進行新的襲擊時，能爲現實所豐富，所修刪，所陶煉，所脫胎換骨。列寧稱托爾斯泰的現實觀是古老的亞洲封建制度在觀念形態上的反映，但當托爾斯泰與變革時代的風暴相遇時，他並沒整個兒縮入了甲殼裏，相反地，他經歷着偉大良心掙扎的痛苦，依稀見到了自己的狹隘生活圈子與廣大世界的矛盾。所以列寧也說他攻擊了強暴，揭穿了虛偽。他的著作在在都可以作爲這點的佐證，隨便舉個例罷：安娜·卡列尼娜裏的列文（托爾斯泰自己的化身）便是未脫盡封建氣的。雖然，他把俄國的貧窮歸因於資本主義並不是完全沒有一絲一毫的理由。他說：『俄國的貧窮並不完全是由於土地所有權的不規則的分配和錯誤的政策，而近年來助成這個結果的是那畸形地移植到俄國來的外國文明，特別是交通機關，如像鐵道，那使人口集中於都會，助長奢侈的風習，因於招致工業，信用而隨伴投機業的發達——一切都傷損農業……』列文對投機家、商人佔了貴族地主的上風，覺得難受，他說：『現在我們周圍的農民買了田地，這我倒也不去管他，紳士們無所事事，而農民卻工作，把懶人排擠開了，這是理所當然的。而且我爲農民歡喜。但是我看貴族們之所以窮下

去，完全是由於——我不知道怎樣說呢——由於他們自己太天真的結果，我實在有點難受。這裏一個波蘭的投機家用半價買得了住在尼斯的一位貴婦人的一宗宏大的田產。那裏一個商人貸款一個盧布要值十個盧布三畝的地面作抵押……『安娜·卡列尼娜』第十一節中列文、司忒潘·阿卡諦耶維奇和弗士洛夫斯基的辯論尤其值得我們注意，列文爲他祇能消極地實行他的意見而痛苦，他要無愧於心，托爾斯泰在垂老之年終把田地分了，從這裏也可以得到一個端倪，雖然按照列寧的說法，那仍是屬於封建性社會主義。

對於一個作家，我們要評價和了解他，便主要應從他作品的總體系上去評價了解。而作品裏卻時常能見到作者人生觀或現實觀與所反映的現實的矛盾和迎拒。它們又不是機械地堆積在那裏的，所載的道與所表現的真實滲透並糾結在一起，並且作品雖都載着道，但所載的道往往不就是作品本身自然引伸出的結論。在化爲創作實踐時，主觀的企求，時常會走了樣，消極可能成爲積極的。

巴爾扎克、托爾斯泰、莎士比亞，由於上述的理由，損削他們偉大的弱點就不足成爲致

命。他們都探求了那時自己力所能及的真理，留給我們浩瀚的精神遺產。巴爾扎克、托爾斯泰、沙士比亞，這些都是地獄邊沿上的曼陀羅，沙漠的野薊，冰天雪地中的臘梅，我們是無權苛求的。

至於陀思妥也夫斯基，他個人更是一個矛盾體。所以有些作家從他那裏見到革命性，有些則見到反革命性，高爾基在第一次作家大會上嚴厲地抨擊過他，倍林斯基等又稱頌過他，所以不能全怪批評家們意見分歧，而多少是陀氏本身矛盾的反映。卡爾在黑格爾那麼反動的唯心論裏，都能剝取其合理的核心，我們也要見到隱藏在陀思妥也夫斯基忍從背後被細微曲折化了的現實主義，他的現實主義的光華被忍從的蛛網所遮掩了，成爲斑駁的光點，但卻仍是那麼奪目，那麼逼人。

我們得承認有些前進作品還很幼稚。但也存在着另一種情形，我猜測像母親和鐵流等作品是作家爲了普及羣衆，爲了提高他們的精神水平，或者正因爲主要是寫給先進工農羣衆及青年幹部看的，所以就不得不儘力的避免太艱深。我們還得知道高爾基的所以

嚴厲抨擊陀思妥也夫斯基，列寧的稱托爾斯泰有害，主要或是惟恐毒害了革命的嬰兒及新生代，因為他們的消化機能一時還不及健旺。

蘇維埃文學的最大特點，我認為是它在短短幾十年中的發展速率。如果我們不從停滯的狀態判斷它，而是從發展的狀態判斷它，那麼我們便可預見到它無窮燦爛的遠景。忘記了新現實主義由古典現實主義蛻化而來，正像看不見古典現實主義之後還有新現實主義，都是割斷歷史的偏向。

最後這篇古典現實主義與新現實主義祇想論證一下光榮的先輩大師們論點的準確性。面對着巨像，不禁想起我們在文藝觀上如果連繼承都不够格，那裏還配發揚，我真怕自己歪曲了他們，同樣的我也怕他們被人家歪曲。但是不大膽，不嘗試又將怎樣呢。

一九四七年一月七日

有關寫作的幾個問題

對於作家，宇宙觀的意義雖然不是絕對的，但不能否認有其重大作用。有與歷史行程反方向的宇宙觀，它的作用就是阻礙作家，也有與歷史行程同方向的宇宙觀，它的作用就是助成並推進作家。宇宙觀與歷史行程不一致的作家，如不糾正自己的宇宙觀，歷史的進展會打擊作家，並使其有創作力而無意寫作品，或使其更流於歪曲現實，或使其作品中的矛盾激化到接近不能並存的地步。

作家非要自覺或半自覺地達到他那一時代最準確的宇宙觀——在當代便是澈底的民主主義或共產主義，在從前，籠統地說，便是一般的民主主義——就要發生作家既成宇宙觀與人生真理追求的矛盾，不過問題不在怕矛盾本身，也不在怕一時的幻滅、懷疑、動

搖和徬徨，而在於矛盾的如何能正確解決，如何能轉向更廣更深的境界。偉大作家的人生真理的追求，總是多少糾正或豐富了既成的宇宙觀。這樣才有舊俄蓋爾村的從自由主義轉到民主主義，才有現代羅曼羅蘭的反鄙俗的理想主義之獲得更堅實黑土基地，慧眼窺透了地獄奧祕的巴比塞之終於到達光明。此外更可舉出的例子，便是對魯迅這樣偉大的我們的作家，進化論這樣不是全無進步意義的宇宙觀，在一定階段都會發生某些阻礙作用，都有魯迅自己所說的「頗偏」，但是偉大的魯迅，在『轟毀思路』後卻又更新了。

這些偉大作家最後之能掌握當時最準確的宇宙觀，都是能在其崇高的公私生活中找到根源與表現的。但是到了另一些人手裏，進步的宇宙觀及辯證法，正像列寧所說：卻成了「辯護自己錯誤」的工具或「鄙陋的處世妙訣」，就像敬重成了諂媚，浪漫成了頹廢淫蕩或輕佻的登徒子行爲，直接關係兩人及下一代的性愛成了個人嗜好，或把異性不當作人而當作飲食之物一樣。

正像馬克思恩格斯不是反對一切的幻想而僅係反對白克式的憑空想人非非一樣，

他們二人也從未反對作品的「發表意思」傳達作者的宇宙觀、人生態度、或傾向性。他們所反對的祇是宇宙觀、人生態度或傾向性的不準確，以及「青年德意志派」式的浮面表達傾向。當時那批「青年德意志派」的二三流作家們，一味生硬而未經消化地拿引人注目的政治諷刺和各種流行主義的雜拌兒來彌補自己作品的粗糙。今天若干利用「人民」「革命」等偉大字眼來掩飾自己作品的力薄的作家，或許與此有幾分相似罷。

就其中所表達的思想內容、意識、宇宙觀來說，古典作品在今天是不是毫無可以批判繼承的地方呢？那也不然。古典作品有偉大優秀與庸俗低劣之分，而那些偉大優秀的古典作品，不但在當時當地會有其啓迪人生、教化心靈的作用，並且往後也一定不會喪失其全部意義的。認爲對古典作品，可以批判地繼承其描寫方法或形式的方面，顯然已比全盤否定舊文學遺產要前進一步，但仍是免使嫩苗中毒的強調說法。所以問題不在於今天的進步作家可否批判地繼承古典作品的描寫方法與意識兩方面，問題在於今天的進步作家可以而且應當在描寫方法與意識澈底性上都比古典作家高出一頭，問題還在於今天我

們的作家在繼承古典作品時，能否有足夠健旺的精神機構來防免自己中毒或是足夠「堅強的胃臟」來「融化」異己的東西。馬克思與恩格斯在寫了那著名的宣言後，仍認為若干古典作家如巴爾扎克等相當偉大，這難道僅是靠了他們的描寫方法？

巴爾扎克雖然自稱宗教與君主政治是真理的永恆之光，雖然似乎是個至死執迷不悟的加特力教與君主主義者，但我們卻不能以君主主義與加特力教的卑污說教人一語了之。同時加特力教與君主主義也絕不能包括巴爾扎克宇宙觀的全部。巴爾扎克的宇宙觀和政治觀並不是絕對反動的，而他的作品更不是全無人生教育意義。絕對反動的宇宙觀不可能使作家寫出有現實意義的像樣作品。如果就假想的孤立狀態來看君主主義和宗教，那麼可以說是反動的。但是批評一個作家，不但要看他的序和跋，更得要看他的創作實踐，他的作品，那裏，反動的宇宙觀，有時是被戰勝的。另一方面，我們也不能僅因為漂亮的序和跋而就受反動作家欺騙。

巴爾扎克當時在政治上比較地欽佩拿破崙，尤其是後期的拿破崙，比起

甲可賓時代，無疑是倒退，但比起梅特涅來，卻仍不失爲進步。所以史大林認爲希特勒是比不上拿破崙的，就如貓之不能與獅相比一樣，恩格斯也曾「責備歌德在拿破崙清掃德國積弊的時候，卻爲玩樂而儼乎其然地從事於最不足道的德國宮廷中最不足道的工作。」而巴爾扎克卻是以拿破崙帝制時代、或過去全盛時代的原則來指摘以後的現實——王政復辟時代及銅臭利慾氣的社會的。他痛恨金融資產階級及其代表路易·斐列伯。他的目的就是要復歸於以前的這些原則。

他雖然同情高等社會而並不企圖根本推翻，但有時他的暴露諷刺竟能達到近乎超出框子的地步。不企圖根本推翻，表示他革命性的有限，強烈尖銳的批判則又表示了他的革命性。他指摘弊害，揭露罪惡，而因此被人目爲不道德，但這卻是他自己所說的勇敢。他雖然信奉宗教，但又常常攻擊宗教的壓抑束縛作用。隨便舉個例罷，在獻給姪女索非亞的書中，他就敢於向教會教育挑戰，說它不敢告訴我們生存的社會是什麼的。確，像他在幻滅中所說，人間喜劇是用冷嘲去轉風移俗的。我們在其中可以發現過去的東西，但也有現在一

時還達不到的屬於未來的東西。

此地不妨來談談宇宙觀與創作方法的問題了。對巴爾扎克、托爾斯泰等人的宇宙觀與創作方法，一派認為是截然的絕對的對立，一派則認為是完全一致，其實它們都是欠妥的。無疑，在巴托兩氏，宇宙觀與創作方法是有矛盾的，並且總的說來要較其他作家更為顯著。但是這矛盾不是絕對的，（並且在各作品中的表現並不一致，有的觸目，有的較為和諧）因為這君主主義、加特力教的宇宙觀是巴爾扎克的，這現實主義的創作方法也是巴爾扎克的，所以這兩者都由巴爾扎克而獲得了連系，或者說它們中間存在有巴爾扎克式的連系統一。同樣托爾斯泰的宇宙觀與創作方法矛盾中間也存在有托爾斯泰式的連系統一。在這方面，馬克思恩格斯的論巴爾扎克矛盾的意見，以及列寧的論托爾斯泰矛盾的意見，迄今仍是最有價值的文獻。

羅曼羅蘭說：『宗教的結論決非作品在結構上自然的結果，我確信在托爾斯泰底心靈深處，雖然他自己那麼肯定，但他的藝術家的真理與他的信仰者的真理，決沒有完滿的

調和。」此地的藝術家的真理是指現實主義創作方法，信仰者的真理便是指宗教宇宙觀。所以他認為托爾斯泰有宇宙觀與創作方法的矛盾，而「宗教的結論決非作品在結構上的自然結果，」乃是指現實主義大體上戰勝了宇宙觀。同樣，我們讀巴爾扎克作品時所自然抽引出來的結論，往往是與加特力教及君主主義不相吻合，而他的現實主義大體上也是戰勝了他的宇宙觀的。

巴爾扎克雖然自己否認有宇宙觀與創作方法的矛盾，即原則、見解與創作行為的矛盾，說人家想要使他與他自己相對立，乃是「誤解了某種冷嘲熱諷，」或是歪曲地把他作品的某一人物的話拿來反駁他。其實他所謂能把與作者相對立的人物言動老實地描寫進作品，卻正是他的現實主義的創作方法。

更透澈清楚地說：偉大現實主義小說家，總比自己的一些狹隘傾向和宇宙觀更博大，他們不得不把他們所擁護的思想、傾向、宇宙觀，放在敵對的圈子裏，（雖然本意或者是爲了所擁護思想的最大說服性，）而「這樣一來，雖然是在歪曲的形式裏，他卻使我們認識

那種或許和他個人敵對着的東西。」

現實主義怎麼會多少戰勝偏狹的宇宙觀呢，怎麼會要求宇宙觀與之統一呢，因為，現實主義的創作實踐需要廣博的觀察、豐富的閱歷、首尾一貫的真誠生活，而這廣博的觀察、豐富的閱歷、真誠的生活，便給了非屬於先進階級或不盡與歷史合拍的作家以多少克服對事物的個人態度與主觀主義的力量。

一個真正捲入歷史變革大波的作家，或像高爾基所說「一個具有豐富經歷的作家，總是自相矛盾的，因為豐富的經歷，要求着一些博大的有組織的思想，而這些思想是與集團和階級底狹隘的目的敵對着的。因此在作家裏面，可以發見存在於他的傾向界限之外，而且和他的傾向根本矛盾着的過剩的事實、多餘的思想。」巴爾扎克便正是這樣的作家之一，作家中學識修養的淵博、生活閱歷的豐富，很少有像巴爾扎克的。此外，更得指出，前面所說的「過剩的事實，多餘的思想」正就是我們今天所應該最引為珍貴的東西。

現在再來談談其他有關寫作的問題，那便是小說人物的擇取，典型環境與典型性格

等等。

馬恩並不認為非描寫工農底層，或者推言之，非描寫進新興階級不足以稱現實主義，雖然恩格斯在給拉薩爾信中似乎有非忠實表現人民底層，非忠實表現人民運動不足以稱充份現實主義的意思。這大概由於他們認為人民底層，雖然有時常被徒觀皮表的人，視為消極的存在，但是實際上卻是歷史動力、未來新世界的擔負者，或者說乃是現實的骨幹。既然身為現實主義的作家，又怎能把現實的這一根本骨幹遺漏掉呢，況且要站在人民的立場描寫一切而又不與人民真正打成一片，這立場恐怕要靠不住，恐怕要祇剩得文人自己立場的緣故。

上述的馬恩要作家努力忠實的去表現人民，要努力的去熟悉或了解新興階級，這絕不僅是一個現實主義充份不充份的問題，它更重要的乃是一個偉大人民藝術家要成爲一個名符其實的偉大人民藝術家的先決條件。

但是「人民」這字義是有歷史性的，我們不能要求作家在沒有工人階級的時空裏

去和工人階級打成一片，去描寫工人階級，我們祇能要求作家努力去親近並描寫那時那地比較的成其爲人民代表的人。因此，若要古典作品中全都出現工人階級，寧非笑話。但是偉大古典作家，如法蘭西的巴爾扎克等，既然能在當時描寫了第三等級的崛起以及新興的共和英雄，那麼，如果他還活在今世，也一定會描寫出最新階級勝利的遠景——在法其領導下的企業工人的奮鬥與勝利遠景。

其次，要在時代環境聯系下描寫人物的性格，描寫環境的變動使人物性格起怎樣的變化，是反抗抑或是順從，是接受抑或是變本頑固。人物有各自的不能替代的邏輯，不能把解脫的新人描寫成舊人，把進步的描寫成墮落的、反動的。如果描寫人物的轉變，那麼也要讓人家看出轉變的必然性，而絕不能讓他作憑空跳躍，或把其非特徵的性格片面地加以誇大。所以人物不要發非自己的聲音，不要做非自己會做的事，或照非自己會做的那樣做法。爲了較詳細地說明上述的話，可以舉出幾個例子來：我們不能硬要法朗采斯加，尤其是那個更古色古香的莫爾梭夫夫人出走，卽如道學先生所謂的「淫奔」或「私奔」。因爲

這不是自知陷入封建桎梏但又無勇氣立即解脫出來的半新舊的法朗采斯加所能完成的，更不用說在封建囚牢裏受着靈肉分裂痛苦煎熬而至爲愛情病死亡的莫爾梭夫人了。她們當初不是自由選擇的，而以後也祇好靠偷情或其他來過活了。再以歐也納·拉斯蒂涅這個人物爲例罷，歐也納是上流貴族沙龍和窮酸的伏蓋公寓間的連鎖，是高里奧及其女兒的連鎖，他受過上層社會鮑賽昂夫人的處世教育，也領受伏脫冷這黑道中人的警語，他經歷着靈魂的動搖，暴露了多重人格，徬徨於人生歧路。我們依稀可見到他還在浮蕩，還在向上爬。歐也納所以明知上流社會金銀珠寶底下的醜惡，而仍舊向上爬，最後還到但倍納家裏，這正是巴爾扎克把歐也納性格——家道中衰而又不甘心心的大學生與當時復辟環境聯系起來描寫的必然結果。我們根據今天的眼光，可以而且應該指出歐也納應該走另外全新的路，而無論是伏脫冷式的對舊制度從事個人游擊戰的道路，也無論是鮑賽昂夫人教導的道路都是錯誤的，但是我們卻不能硬要巴爾扎克把他寫成轉入革命，正像我們不能硬要蕭洛霍夫把梅列霍夫寫成爲一個不動搖的堅決的革命者一樣。梅列霍

夫的動搖也是人物性格與典型環境聯系起來描寫的結果，雖然歐也納與梅列霍夫是各不相同的。

進而言之，如果歐也納借表姊姓氏的力量試圖登龍，使我們看出復辟的若干勢流，那麼金碧輝煌下的腐爛，則又使我們見到復辟不會長壽。如果巴爾扎克在復辟前期，貴族思想相當支配着一部份人心的時候，描寫了但斐納的虛榮心——唐打區的有錢人的太太想進一進鮑賽昂聖日爾曼區的大廳是現實的，那末一八三〇年後，人們比較的不以循徽爲重，而更趨於金錢，也是現實的了。同樣，查理最後並沒有與外省姑娘歐琴妮·葛蘭德大團圓，而是變了心離棄了她，與另一位烏皮里昂小姐結合，這一方面當然表示隨波逐流的花花公子之類的情隨境遷，但不與別的，正是與這不大有錢的烏里皮昂貴族小姐結合，卻表示了復辟時代循徽的若干勝利，假使發生在一八三〇年後，這種結合恐怕要比較不能了。再有，契訶夫在伊凡諾夫裏描寫了一位富商之女瑪爾華看中伯爵夏特飛，爲了想着伯爵夫人的頭銜，想得顛顛倒倒廢寢忘食。當來客之三說：『我的印象是，這如今資本簡直』

就很難賺錢，股票紅利少，投機又非常危險，據我看資本家在現在的地位可就危險得很，反不如……」瑪爾華的答覆是「一點也不錯。」但是如果發生在櫻桃園裏商人陸伯興崛起的時代，這些顯然要較少可能。從櫻桃園人物的命運裏所透露出來的乃是俄羅斯另一個典型環境。封建階級不是像柳薄夫·朗涅夫斯加耶那樣被新興民族資產階級（陸伯興）所代替，便是像畢希柴克那樣被外國資本所蠶食。契訶夫在那裏預言了資產階級性民主革命，但就在這時，更近新型的以特羅菲莫夫為代表的年輕智識份子已在萌芽。陸伯興要把 *Vishnevyy sad* 變為 *Vi'shnevyy sad*，後者固然比前者有用，但我們得知道它還是屬於資本主義的範疇，如果要成為社會主義，那便還得更進一步。

最後作者中從未有以描寫人性、情慾本身而獲得人敬重的，他們總是描寫人性、情慾受社會階級關係和政治經濟條件的扭曲而越出常軌，以及怎樣的要求反撥。像現實主義作家巴爾扎克等便是如此的。舉例來說：高里奧老頭自然引伸出來的結論，是復辟造成了高里奧的悲劇，如果不處在復辟時代，這悲劇可以避免，至少或可減輕，這是復辟時代大革

命人物的慘景。顯然，歸結爲女婿奪去女兒，那是無大意義的，貴族社會奪去女兒才有意義。女兒但裴納，不是爲了愛丈夫才與父親疏遠，而是爲了貴族丈夫壓迫她不與父親接近，並且爲了她自己染上虛榮心，要赴聖日爾曼區，才沖淡了對父親的關切，也因如此，對父親的感情連鎖才日趨鬆懈的。所謂有了丈夫忘了爸，有了妻子忘了媽，那祇要淺薄的精神分析學或弗洛伊得主義 ABC 便可解決得了的。如果巴爾扎克僅把悲劇放在父女關係本身或其他人性上，而不描寫社會政治經濟條件對人性或父女骨肉情感的影響，不描寫女兒由於嫁入上流社會後地位利害的改變而起的情感改變，不把悲劇放在貴族社會與非貴族社會的對立上，那麼巴爾扎克豈非將降爲人性作家了嗎？高老頭的父愛所以獲得非凡激烈的性質，不是造作，而是自然的誇張，也有其社會的原因。同樣才有被殖民地征服者或波旁王族的罪惡弄得一時失去了妻性，祇剩下母性的女人——艾麗娜，及其他反常畸形的人。

總結起來說，作家在黑色染紅中或四周黑暗未盡消的時候，更應建立準確的宇宙觀

與健全的生活。優秀古典文學的唯一合法繼承者乃是進步作家。法捷耶夫、蕭洛霍夫等所以成爲偉大蘇維埃作家，對托爾斯泰等作品的繼承與征服，是起了不少作用的。但也祇有像他們那樣精神機構健旺的人，才能揚棄古典作家的弱點。再有，我們的作家不必怕宇宙觀與創作方法矛盾，所怕的是不能在矛盾中開闢道路、求得進步，所怕的是作品中自然抽引出來的宇宙觀與傾向性不能多多準確。最後我們應該從典型環境去了解典型性格，而更高的人性，卻祇有在無階級社會中才能出現，現在我們這裏總是階級性掩沒了人性，而人性總是受社會條件的影響，描寫人性本身的僅是末流作家。

一九四七年十二月三日

典型性格與典型環境

——舉巴爾扎克的「薩伐龍」爲例

「現實主義，除開細節的真切性外，還得正確的表現典型環境之中的典型性格。」恩格斯這話的意思是說性格必須是典型環境中的典型性格，它必須對典型的總的普遍的環境、歷史動向、時代主流說來是典型的，而不是偶然的、非本質的、例外的局勢下的性格，它僅對偶然的、非本質的、例外的局勢說來是典型的。從這種人物的性格中描畫出來的該是典型的環境、時代的潮流、大勢之所趨；而不是隨隨便便的、由作者臆造出來的環境，或例外的一角一隅。更進而言之，我們要求的性格，不僅是作者範圍、情勢、環境所給的準確性，並且還要求驅使人物行動的歷史範圍內所給的準確性。

很有些作家小說中的環境，是反對外國帝國主義的抗戰，或是反對本國買辦封建勢力的國內革命戰爭，或是社會主義的建設，而人物的性格和行動卻並沒有按上該特定環境時代的必然的烙印，也就是說沒有把這種性格變成爲不可替代的，祇有在這特定環境時代中，而非在另一別的什麼環境中所能發生、定形與展開的；卻祇是硬生生地把環境從外面加上，八股式地說了一通，以顯得他描寫的是偉大的抗戰、偉大的國內革命戰爭、偉大的社會主義建設。這種作品往往不能不失敗。中國現階段最大的典型環境，乃是反殘餘豺狼、反美國帝國主義，那是絲毫不成問題的，並且隨着鬪爭的激化和干涉的加強竟至於無論什麼都已可發現有其間接直接的必然牽連與影響了。但這個典型環境仍是要我們的作家，通過人物的性格、行動與命運，通過交織成的人物的網去描寫的。

人物性格與背景氛圍的聯系，這當然是重要的，因爲它們能加強人物的色調。但更重要的卻是從人物的典型性格上透露出人物的典型社會環境，顯示出當時生產力與生產關係的迎拒、階級力量的對比、情慾與兩性社會關係（如禮教等）的矛盾。

巴爾扎克的特色便是人物與歷史典型環境的聯系。他說：『不僅是人物，而且是生活上的種種主要的事變，都是採取類型而形成的。是有種種的情勢，在一切的存在中被表露出來的，就是種種的典型局面，而那是我所最要精心探求的精確性之一。』他的小說確實是精心探求了典型的局面，亦即恩格斯所稱的典型的環境。

試以薩伐龍爲例來說明罷。初初一看，薩伐龍似乎是以情節故事來取勝的，但這樣了解是不够的。薩伐龍的情節故事固然撲朔迷離，極盡曲折之能事，但巴爾扎克該絕不祇以撲朔迷離的故事情節來取勝的，他寫出了當時的階級真實關係，創造了生命形象。

薩伐龍中露克賽田莊維拉峯的糾紛，間接地描寫共和派（以香多尼爲首的農民）與封建貴族（華特維）的鬭爭，略略幾筆，便使我們見到七月革命的餘波。但是共和派香多尼與貴族華特維結局是妥協了。妥協對共和黨人說來表示不徹底，對貴族說來則表示力量已削弱。馬克思說：『直到一八三〇年，自由派的資產階級領導着一切叛亂以反抗王政之復辟，但在七月革命之後，他們的地位，已爲共和派資產階級所代替。』李賽鄉長香多

尼正是那共和派，這難道是偶然的吻合。糾紛又證明資產階級一八三〇年的七月革命，已失去了一七八九年大革命的氣魄，即使其中的左翼也難免。巴爾扎克描寫了香多尼派勢力的興起（他們那時乃是光明的附麗者、平民的代表），畫出了他的虎頭，也畫出了他的蛇尾。他討好農民反對貴族地主，但又接受賄賂，中飽私囊了事，就此把土地改革運動攔在一邊，這就發掘了共和派資產階級兩面性格的惡芽。

再有，小說中的小說愛情造成的野心家因為發生在復辟年代，貴族階級重又恢復了元氣，所以邂逅中的青年薩伐龍受其影響，還有些瞧不起布爾喬亞。一八二八年，在反動的查理士第十手下，薩伐龍當過參事院諮議，他的政治事業勝利的開端，即奠基於此。一八三〇年七月風暴來臨時，他的船沉了，備嘗所謂「壯志未伸」的苦惱。於是，改頭換面，到勃尙松來做律師，不得不借重並依附於布爾喬亞資產階級和商人巨頭。爲的已經發現他們是唯一能製造議員的階級，他祇願接受商業案件，也即爲尋覓這批有權勢的人物。他的輕財仗義，其實是放精神上的高利貸以便使自己能獲選。他的雜誌成了商界的代言人，鼓吹建

築輸水大橋來飲用亞西愛泉水的轟動全城顯示資本主義如何的在那裏發展，也顯示薩伐龍如何的在那裏投機順利。另一方面，他又不敢公然與顧問政治的僧侶會的狡猾能幹的右派教士葛朗賽及以後與華特維勾結來反對李賽鄉長，祇能暗地通過教士拉正統派的票子，不敢明目張膽在大衆眼裏成爲貴族階級的御用人物，認爲性質足以損害他選舉的利益。薩伐龍得做出絕對中立的樣子，雖然他的骨子或保皇「雄心」從未放棄過。這些都反襯出資產階級與共和派的勢力大，反襯出一九三〇年後資產階級與貴族勢力的比重已起了變化，前者竟成了當時的歷史動力所在了。

不管封建貴族勢力的頑強者仍在進行陰謀活動，但一八三〇年後，封建貴族和保皇黨正統派的典型歷史必然命運是沒落和失敗，即使那薩伐龍也不應例外，而絕不可歸結像他自己所說的「幸運不肯照顧。」因爲薩伐龍自己的階級基礎已趨削弱，這從他的借助於商人，便可看出，保王正統主義者的面目，遲早要揭穿的，而且終於揭穿了。揭穿後勢必赤裸裸地投入貴族的懷抱，而且也真的預備這樣做了。商人終於沒有被他利用着。這正像

如今舊根性未清，而裝扮成親蘇親共親人民的「左派」，遲早要拉下自己的面幕出醜一樣，所不同的是怕還不及他多哩。雖然巴爾扎克的本意，屬於人間喜劇中的「私人生活寫景」部份的薩伐龍，似乎在於強調擬寡婦（特呂潑華特維夫人）式女子教育下洛莎莉青年期的過失，她的單相思的盲目破壞力，以及歸咎於薩伐龍本人的太看重愛情，難聽點說就是做了情慾的奴隸，而讓卑劣不懂事的洛莎莉有機會破壞保王事業，但這裏或許便存在着他宇宙觀的某些制限。

競選運動的結局特夏洪戈的當選，正表現出當時的典型環境。競選在非普選情形下基本上是貴族與暴發戶商人間的鬭爭，固已不待言，而七月革命後，在忠於路易斐列伯的州長「調度」下，以貴族華特維特呂潑等為背景的頑固正統派勢力的勝利（像被揭穿了的正統派薩伐龍）到底還不可能，更左的共和黨人也不可能，唯有妥協的中間派溫和主張的代表特夏洪戈到是應該當選並獲勝的。當然路易斐列伯並不是怎麼好的「革命王」，巴爾扎克站在保王主義立場上，在很多的著作中，竟也能達到諷刺並暴露了七月革命

路易斐列伯統治的本質——銀行家勢力的本質。這裏是指以銀行家的勢力為主，其他的資產階級與貴族當然仍多少能插着一腳，但是對那正統極右派的薩伐龍到底還有些顧忌。薩伐龍終於失敗沒落了，至於爲什麼不是別的，而是沒落的這一特殊道路——退隱入寺院做修士，則是因爲政界中人，牽連着情場失意，更多的是做修士或和尚，願終身爲獨身漢，用美麗的辭藻掩飾着說便是：『苦難在某些靈魂中闢出一片無垠的荒漠，在荒漠裏響亮着上帝的聲音。』這樣我們便依稀見到薩伐龍要張臂攔阻歷史的前進，可又被歷史的巨輪輾斃了。這樣我們便看到法蘭西歷史的列車，繼續急急的趕赴行程。這樣我們便見到即使以薩伐龍那樣執頑的「了不起」的人物，也不足挽回封建勢力在政治上的頹勢。看了堂堂鬚眉如此下梢，能不令人起歷史的警惕，能不令人對歷史、對人的凱旋提高信仰！再來看一個偌大的華特維世家的衰微，從殺人犯叔祖的土地兼併，直到姪孫『過蛙蟲在板壁那樣的生活，』直到搜羅貝殼沉河，直到……這難道是偶然！

巴爾扎克由於保王主義的制限，或許使他相當美化了薩伐龍。但人物不能簡單化，圖

式化，反動記號不見得標在外。偉大的現實主義作家到底未能使薩伐龍不失敗，我們的譯者讀者怕不會就此迷惑，現在來學起薩伐龍來罷。

令人一時對薩伐龍眩目的，我想該不是事業本身（雖然薩伐龍自認為高尚事業）和變愛的根本觀點，而是他事業中的奮鬥和戀愛中持久熱烈的專一性。薩伐龍的戀愛觀與政治觀是一致的，並沒有矛盾，都是忠於封建原則，以致他戀愛中的熱烈持久專一的美德也蒙上缺陷的色彩，變成了聽天由命的精神自慰，看起來似乎是英雄的有恆心的奮鬥也變成垂死掙扎，變成孤注一擲的野心賭博行為，而他的『不去迎合當時的熱情』也稱不上反逆流的精神。

薩伐龍的顯身手，象徵以前的復辟有其若干基礎，七月革命後的封建保王勢力仍在蠢動。而他的失敗則象徵復辟勢力到底日趨衰頹，又象徵着正統保皇派的共同命運，這樣不是具有了典型意義？不是成了歷史人物典型？貴族有很多典型，而這便是其中之一，即頑固倔強、忠於正統的保王主義者的典型。還有他那虎頭蛇尾、外強中乾、色厲內荏，所謂『表

面上年富力強，內裏我是覺得崩潰了，』也正是那時一般保王黨的典型性格。由此可知薩伐龍的性格、行動、命運，都是按上他那「一時代環境的必然烙印的」。

最後，爲什麼一八三〇年後的薩伐龍說：『我把我的生活隱藏在最深沉的神祕中間，遮蓋着我的抱負』呢，薩伐龍的這個神祕隱晦也是典型環境規定的典型性格之一，是保王正統派失敗後敵黨掌政的表現。要是在復辟時代，他絕不會這樣，執政黨人是公開的，不必祕密。初時的法朗采斯加和高老頭中的高冷，也和薩伐龍一樣具有若干神祕性的。但同一神祕，同一不容於當道，薩伐龍是由於反對七月革命後的政府，而高冷是由於反對復辟時代的保王政府，它們分屬於完全不同的範疇，就像我們不能把野心與理想的追求相混同一樣。魯迅替原始反動野蠻統治下的革命家規定了基本性格（雖然不是唯一的）乃是「整壕戰」式的、不合法的「披髮戰」式的，而不是許褚式，到處出言不知輕重，長舌婦式的。這也是魯迅觀察了當時典型環境給我們規定下的典型戰鬥性格。

一九四七年七月二十七日

談反映

創作應反映現實人生，這是毋庸爭辯的。現實人生的反映，應力求準確，這也是毋庸爭辯的。

但是一方面，我們儘有這樣的作家，有意無意的曲解了反映應力求準確的本意，不去把既成的現實人生或枝枝節節的事實提煉為文學藝術的真實，卻去把既成的現實人生或枝枝節節的事實依樣畫葫蘆地抄下來，而美其名曰準確的反映。但是誰都知道，這不是真正的準確反映，而僅係劣等的新聞紀事，或是自然主義流風罷了。

文學藝術的真實，它的來源無疑是外界的現實人生，或是諸種事實，但是既成的現實人生或是枝枝節節事實的照樣抄襲，卻並不就是文學藝術的真實。要使現實人生或諸種

事實成爲文學藝術的真實，這需要經過作者的提鍊，萬萬不可把連毛的雞鴨，帶稻草的穀粒，夾渣滓的藥汁奉獻給讀者。這也就是說作者對事實應有所選擇，捨棄那些羽毛、稻草和渣滓，看出它的發展方向來。祇有如此，由事實提鍊而成的真實，才能比事實本身更明朗、更生動。真實不必符合於局部的事實，但顯然比事實更精純、更富有普遍性。所以文學藝術的創作過程，乃是不斷深入事實、探究事實，直到把握事實、征服事實的過程。而一當事實被把握、被征服，從「自在之物」變成「爲我之物」時，作者便有了抒寫的自由，便可展開幻想的翅子。所以這裏所說的抒寫的自由和展開幻想的翅子，並不是指任意亂寫和想入非非，也是一目了然的事。

另一方面，又有人意識地或不自知地把那能動性的反映現實，誤解爲僵死的抄襲現實，因而認爲反映根本是不必要的，或無意義的事。不錯，進步的文學藝術應該特別強調其變革現實的偉大使命，我們也應該號召進步作家向這條大道邁進，但是，如果就此把反映現實與變革現實加以機械的割裂，卻是有語病的。準確的反映現實，不但不會阻礙變革現

實，相反地，祇能更有助於變革現實。沒有準確的反映，沒有現實的規律性的認識，又如何能順利肩起變革現實的偉大使命呢？變革現實的熱情，如果沒有準確地掌握現實，這熱情豈不是要撲空嗎？熱情而撲空，豈不是可惜嗎？況且，我們的作家，絕不必像反動作家那樣的害怕準確的反映現實，陷於不可知論的境地，我們的作家，既已抱定變革現實的矢志，那就愈能勇敢的反映現實，就愈對變革現實有益！

一九四七年九月三十日

III

高爾基的精神與高爾基的創作方法

近年來的中國文藝界，議論高爾基已蔚然成爲風氣，這一方面足以反襯出高爾基文學藝術的不可戰勝性，認真向高爾基學習的人是愈來愈多了，但其中卻也不乏對這位巨人有無意的曲解，譬如說高爾基超人啦、高爾基的浮浪漫精神啦、高爾基遊戲人生啦等等。因此，保衛高爾基精神的純潔，使它不致受到損污的課題，便迫切地提在我們的面前。

我們且來看看所謂浮浪漫精神究竟是怎麼一會事，它能否算得高爾基的真精神？當高爾基傳奇小說中的一個人物——馬加爾·朱達拉說：「就應該這樣生活：走啊，走啊——就是這樣罷了，別長久地待在一個地方——那有什麼意思呢？就得像白天和黑夜似的永久跑着，繞着地球互相追着，你也得這樣逃開生活的思慮，爲了不要厭倦了生活。你若是深

思一下，就會厭倦生活，事情總是這樣的。」或許有人會從中得出浮浪漢精神的若干根據來吧，但試問更重要的啓示，可又在那裏呢？讀了這幾句，我們不似乎感到整個革命前的俄羅斯，就好比一匹吮着自己創傷的白熊嗎，它剛在一處找到棲息的洞穴便又立刻發覺這是陷阱和柵欄，不得不掙扎着突圍而出，向那不知所往的地方奔。無疑的，當時整個俄羅斯正是這麼一個灰黯的環境，生活是令人厭倦的，沒有一處是安樂土，其中絕大多數的人得不到安居樂業，輾轉追求着，受苦而又驕矜不屈，是的，高爾基的足跡遍及俄羅斯，世界上可說沒有一個大作家像他那樣的到過這麼多地方，但他卻從未爲了浮浪而浮浪，從未以浮浪的自我目的爲滿足，或所謂遊山玩水以怡心情。要不是被逼流浪飄泊，即是把它當作手段，以便打進生活的各個王國，進佔生活的各個障地。或像高爾基自己所說的是爲了「擴大人生的理解。」人生是廣漠而多色彩的，它够你一輩子的發掘，況且高爾基猶不滿足於理解人生、理解宇宙，他最後總是歸結於革命的實踐，歸結於用行動來翻造宇宙，翻造人生，所以他到一處，便與一處的革命者發生連系，像希臘神話中的赫克力斯，要清除生活中的

阿烏吉斯馬廐。由上所引述，結論是什麼呢，結論是很明顯的，浮浪本身始終不成其爲高爾基的真精神，至多是它屬性之一表現。

說高爾基遊戲人生，抱着玩世不恭的態度，或超人式地觀察事物，那更是錯誤的說法。藝術，祇要是真正的藝術，用高爾基的話，它不能不『高出於人生之上』來反映人生，但這可不能曲解爲超人式地觀察人生。同時『高出於人生之上』也並不意味着與人生脫節，高爾基就不斷鞭策着人生，促成生活的前進運動，或像他書中的一個人物所說：『必須在人的腦袋裏裝進一只刺蝟，以便使他永不流於苟安』他反對路伽式的催眠者和麻醉人心者，反對「靈魂的休息所」。至於作者與自己所創造的人物開玩笑，那也是不可能的，祇要他不甘自己糟塌自己的作品。人物雖然由作者創造，但高爾基自己就說過『我以爲不能私自告訴主人公叫他該如何作的，他們每一個都有自己的生物學上的意志』和「社會學上的天性」絕非作者可任意加以強姦。阿Q末了弄到用機鎗包圍，難道那是魯迅存心跟阿Q開的玩笑。同樣，我們還能以高爾基自己小說中的瑪爾伐爲例。華西里和雅珂夫

父子倆，雖然爲了一個女人瑪爾伐而爭風吃醋，然而帶着農民習氣的父子倆終於都撲了空，女人落到他人的手裏，瑪爾伐與父親永久相好，或與兒子真心勾搭，都會破壞女主人公性格的完整，唯其與流氓謝爾蓋結合，才能得到藝術的真實，才符合於海鷗似的性格，因爲在性愛中肉體的誘惑力雖強，卻不及脾氣的誘惑力來得更持久，正像謝爾蓋對華西里所說：「唉，你們這些吃泥土的蠢嘴畜牲，什麼也不懂得……你們只要婆娘的奶子大，她的脾氣就不要的……而人的精華都在脾氣裏……沒有脾氣的婆娘，好像沒有鹽的麵包，沒有絃子的三絃琴，你會得到她的什麼趣味吧？狗崽仔，」而一說到脾氣，就不能不牽涉到階級性。農民對瑪爾伐的吸引力顯然不及帶着流氓氣的漁工謝爾蓋來得大，原因是瑪爾伐的脾氣更近於後者。因爲流氓雖然由無地農民和失業工人轉化而成，雖然他們彼此之間或不至於完全水火不相容，但卻自保持着流氓這一階層自己的脾氣和特色。當然，要是人生追求基本方向相同，並不含有難於克服的階級性的大衝突，那末，有時各人脾氣的相異，倒反是一種吸引，一種長短互補。

上面已經論證過高爾基從不對自己所創造的人物抱着任意遊戲的態度，但是在日常生活中卻存在着另一種情形，少數的大澈大悟的作家，他執着於人生，虔誠地對待人生，但又識破人生的奧秘，這有時就會引起徒觀皮表不知就裏者的錯覺，以為該作家無非在遊戲紅塵了。其實，人生當然應該是嚴肅的，但任你怎樣的積極和革命，究竟也不能老是扳着面孔度日，問題是在避免捨本逐末，不使遊戲去掩沒人生。再有，高爾基的人生經驗可謂豐富極了，但他可並非爲了尋找題材而生活，相反的，題材倒是從他豐富生活中自然地產生出來的。

我們通常稱高爾基的早期作品爲屬於浪漫主義，這當然是不錯的，但還是不夠的，正像我們不能稱高爾基的後期作品爲單純的現實主義一樣。高爾基的早期作品不屬於普通的浪漫主義而是革命的浪漫主義，同樣高爾基的後期作品不是單純的現實主義，而是社會主義的現實主義（把高爾基的作品分爲革命的浪漫主義、現實主義、新現實主義的三個階段，似仍有欠妥的地方。）革命的（或積極的）浪漫主義，不比奴從現實的客觀主

義，照高爾基自己所說：它『強化人們的求生意志，在人們心中煽起對現實一切壓迫的反叛。』高爾基在另外的解釋文學的革命性的文字中又有過類似的話，他說『對於藝術最爲特色的，是要把人提高到生活外在條件的峯頂的願望，要把他從墮落的現實的鎖鍊之中解放出來，向他本人指明：他並不是奴隸，而是一切實體的主宰與生活的自由的創造者，並且在這種意義上，文學永遠是帶着革命性的。』顯然，反叛現實，作實體的主宰是一面與奴從現實有別，一面又並非意味着無視現實，相反的，它正需要對現實的最深刻的把握。試問高爾基的浪漫主義小說中的人物，那一個不會設身處地的想過，那一個不具有現實性。是的，正像高爾基自己所說『在偉大的藝術家身上，現實主義和浪漫主義似乎總是交融在一起的。』浪漫主義一般的更多着些想像，但好的想像不僅革命的浪漫主義需要，就是現實主義也需要。列寧就說過『我們還得能憧憬，』想像，『這是具有極大價值的能力，』『認爲唯詩人必須具備它的見解，乃是極大的錯誤，那是一種蠢笨的偏見，想像即使在數學中也是必需的，微分積分若無此便無從發明。』敢言高爾基，迄至生命最後一刻仍是最

富於想像的，他平時間或會在篝火堆旁想得神，呆上這麼半個鐘頭，他是一個最正確意義上的偉大做夢人。因此，全部問題便在剷除幻想中的反動性，使它不流於空想。反之，從現實發端的幻想，一定能轉化為現實的力量。高爾基不僅善於幻想，並且更善於把幻想化為現實，他少年時夢想着社會主義——未來幸福的新社會，他參加了為社會主義的鬪爭，結果是他親眼目睹社會主義在故土俄羅斯的凱旋。

現在進而再來大體談談高爾基的早期創作方法，一般浪漫主義創作方法的另一特點便是故事的曲折不平凡和人物個性的凸現，但高爾基的革命浪漫主義自有其與眾不同的地方，當高爾基在切爾卡斯中，憤慨於「他們（指勞動者）所創造出來的東西，卻役使着他們並剝奪了他們的個性」時，一面就不啻向佔有生產手段但又受工人養肥的資本家控訴。與一般的浪漫主義不同，高爾基的採取被踢出正常生活秩序外的流浪人或特出人物（諸如切爾卡斯、柴蘇勃烈那、一婦人中高傲的默默地忍受着苦難的一婦人、有一次在秋天中的那一位做生意的姑娘娜泰莎、大災星裏的殘廢小孩列尼卡、莫爾多姑娘）做

主人公，並非爲了引人入勝，而是爲了藉此揭發現社會的畸形病態，反襯出現實的卑劣無恥，以及傳達出他們的不滿和求生呼聲。與消極浪漫主義的復古傾向不同，高爾基的早期小說通過主人公的嘴指出了農民的弱點，控訴了他們的受地主迫害，毫沒有對封建社會的留戀，且在最低限度上，無形中招呼了「城裏人」。

以下預備更具體地分析一下高爾基的創作方法，先以切爾卡斯爲例，這篇作品的典型是如何塑造成的呢？誰都知道典型是人物一般性與特殊性的統一。切爾卡斯是屬於浮浪漢或流氓無產階級的。但他不是一般的流氓或浮浪漢而是竊賊，也不是一般的竊賊，而是保持着自己獨特面目的竊賊，因爲「甚至在這裏，在這幾百個像他一樣的粗野的浮浪漢中間，他也能頓時以他那和曠野之鷹的類似，以他那好掠奪的瘦態以及那外表上平穩而鎮靜，但內心卻是亢奮而銳敏的，像一只他所相像的猛禽的飛翔似的攫食步法來引起人家的注意。」但另一方面，我們又可以說連骨頭和眼睛也不僅是切爾卡斯的，而是屬於集體的，是他那一階層的共同特徵，因爲俗語一向就有所謂「賊骨頭」和「賊眼烏珠」

之稱，他的亂蓬蓬的頭髮和髮間的蒿莖，則更爲一般無家可宿的流浪漢所慣有。再如切爾卡斯爲了要鼓勵鼓勵農民迦夫里拉，就向他說些鄉村和農事，這一方面固然指明切爾卡斯十一年前由農民轉化而來，但另一方面，卻也顯出了流氓的本性之一，就是流氓多闖遍江湖，什麼階層都碰到，都能應付，善於迎合或刁難。此外，切爾卡斯揮金似土，把錢全數的擲給了迦夫里拉，這也表現了流氓的特性之一。流氓的錢，由於來處易，正同迦夫里拉所說：「一夜之間——就發財了，」就可能變成一個紳士，所以用出去也不免比較爽氣，固然多數是任意揮霍，但往往也有肯慷慨給與的。劫富濟貧的俠盜，譬如像那梁山泊的好漢，就是從好的流氓無產階級蛻化來的。

我們再來看迦夫里拉這個人物吧，高爾基通過了他指出部份農民的短長，在描寫農民好貪這一點上，是加重刻劃着的，其他如迷信、愚昧、老實、報復性等也無不提到。迦夫里拉說：「你可以隨心所欲地玩，祇是要記住了上帝，」他用石卵擊倒了切爾卡斯，逃走了而又奔回表示懺悔的舉動，這些都可見「上帝」在部份農民心目中的地位。迦夫里拉誤

把探照燈當作火劍，以致因此大大地驚駭了一場，這是描寫農民的愚昧。當迦夫里拉用言語挺撞了切爾卡斯的自尊心，氣得後者把給與的錢奪回時，迦夫里拉使用石卵打擊了後者，這又顯示了農民的報復性。迦夫里拉擊倒了切爾卡斯而不拿走錢，這是農民的老實和受驚使然。至於農民的較怕風險，比不上流氓的敢於孤注一擲，則有迦夫里拉的下列話語爲證：『如果你能够安份守己，那麼就不會有石塊壓在你的頸上了。』『可以做一下，不過就是……不要和你跌進了陷阱。』迦夫里拉所說『我不是在找工作嗎，跟誰工作，跟你或者跟別人，對我反正是一樣。』這對農民也是很特徵的。而最重要的則是高爾基在這篇作品中自始至終的描繪了農民的物質主義，在這主軸下，其他都被遮掩得相形見拙了。再有農民的戀愛觀也是樸實的，毫沒有知識份子的神祕性。迦夫里拉就說過：『你願意把瑪爾華嫁給我嗎？不願意嗎？不要了！謝謝上帝，村子裏的姑娘不祇她一個。』

高爾基在早期小說中，還常常運用人物強烈對照的手法。這對於吸引讀者，便達到了更大的效果。譬如在切爾卡斯中，他把貪得要命的農民迦夫里拉和揮金似土的流氓切爾

卡斯相對照。在筏上，他把實際的、縱慾的壯健父親——西蘭·彼得洛夫和耽於冥想、中了修道士禁慾主義毒的瘦弱兒子——米虛加相對照，並且用來對照的人物，並不是機械的偶然的堆積，而是相互之間發生着生活糾葛，有其必然的內在聯系。在筏上，父子間發生着的生活糾葛，是「父親叫兒子娶親，卻又奪佔了媳婦，」甚至巴望兒子快死，省得礙手礙腳。同樣，切爾卡斯和迦夫里拉則是主儉和偶得的幫手間的關係。

雅柯夫和迦夫里拉都顯示出農民性格的若干基本方面，切爾卡斯和瑪爾伐中的謝爾蓋，也都或多或少使流氓性獲得形象的表现。西蘭·彼得洛夫——初生期筏主的麥影米許卡——舊俄的一種修道士主義者。無疑地，文藝在反映衆生相時，它是通過作者的活的階級神經，絕非真如一面死的鏡子。所以高爾基在觀察他們時，正像他自己所說，用的是敏感的友人眼睛或法官的嚴峻目光，對他們表示同情和嘲笑，爲他們的勇敢而高興，爲他們的無能而責罵。早期對農民如迦夫里拉和雅柯夫，高爾基似乎是嘲笑更多於同情；對西蘭·彼得洛夫和米許卡，他也展開獨立的批判，認爲他們都不是健全的，都是屬於否定型

的角色；並且高爾基藉此暴露了兩種偏向——西蘭·彼得洛夫的道德敗壞和肉慾主義以及米許卡的消極無爲和禁慾主義。不錯，我們這時代的新人，應該一不是色鬼，二不是道學先生，而應該專心誠意的努力做一個澈底的、基於社會進化道德觀念的家族主義者。

高爾基的早期小說，關於背景和人物的聯系，也竭盡注意的能事。走江湖的流浪漢生活，多半脫離不了以草原、海、碼頭爲背景。馬加爾·朱達拉裏的背景——「一望無際的草原」、「無邊無涯的大海」、「篝火」是和這個老吉伯賽人的愛好自由、不願爲奴的性格一致的。馬加爾·朱德拉說，「他知道自由嗎？草原的遼闊懂得嗎？草原之浪的說話使他的心快活嗎？唉！他一生下來就是個奴隸，一輩子是奴隸，就是這樣吧了。」可見馬加爾·朱德拉在這裏是把「草原的遼闊」象徵着自己所追求的自由，「草原之浪的說話」象徵着自己所追求的快樂。切爾卡斯中的碼頭背景是描寫得够特徵的，當從這個背景轉入另一個背景——海時，更使讀者的心不禁充滿了要從這種碼頭的震耳欲聾的、激惱着人的、引起痛苦和憤怒的塵埃和噪音中解放出來的願望。同時切爾卡斯的愛海，是由於它的「黑沉

沉、無邊無際的、自由而有力的廣大空間，「符合着竊賊的要求無拘無束、任性奔騰的性格。並稍稍澄清了他靈魂中的人間的醜惡。推而論之，葉密良·畢略亦不可能放在亭子間的背景上講故事，而伊席吉爾婆婆中的夜色、烏雲和草原，則除了因為臘拉和唐柯導源於自然界的變幻性——怪誕的雲影和飛舞在草原上的青色火花——外，無疑的還盡了加濃神話的氛圍氣的作用，並且也更與這位不平常的、渾身散發着古怪氣息的、在葡萄樹蔭下編造草原神話的老婆婆相吻合。至於背景到底應該用風俗畫還是風景畫，這問題的提法是不妥當的，社會與自然相依存，在高爾基的小說中兩者便被不可偏廢的運用着。瑪爾伐的漁場是與海不可分離的，切爾卡斯的碼頭背景中，海、船隻也與腳夫的描寫休戚相關。雖然，與一般浪漫主義相同，高爾基早期小說的背景似乎是多着些風景畫，後期則是以風俗畫為主體的風景畫與風俗畫的統一。

在描寫風景時高爾基很喜歡用擬人法，譬如瑪爾伐中的『海——在笑着，有一次在秋天裏的『天則洒滴着流不盡的淚』等等。這些並非意味着他把自然界物質抬高到

與人同等的地位，陷入所謂「石塊也有思想」的神祕主義，而是把自然界物質去遷就人的意志和感情，表示着人改造自然的初步衝動。

人物的言語是不離其本行的，工人不會講市儈的話，種田人也不可能有流氓的口吻。傑出的作家都能描繪得「聞其聲如見其人」並且還能從中得出當時當地的歷史發展的情形。譬如迦夫里拉說：「可是不成哪，現在祇好去做僱農了，」「割了一維爾斯達，——還祇割得一個格洛斯，事情糟透了！人——非常的多！逃荒人擁過來，他們殺低價錢，」這些不離農民本行的話就與俄國當時的實際情形相符合的，暗示農民經濟在瓦解着，降至僱農的勢將增多，到處充滿着農業勞動後備軍。同時迦夫里拉拖長着聲音對切爾卡斯說的話：「到土——耳其去！正教徒中間有誰願意到那邊去？這個你也用告訴我！」也很能活現迦夫里拉這個人物，他是個正教徒，正統觀念極重，瞧不起異國異教的土耳其。

高爾基又非常注意人民各階層的活的口頭語，譬如馬加爾·朱德拉的「你既不是麵包又不是棍子，誰也不需要你」以及切爾卡斯的「你把口袋張得更大些，」都是既富

形象又具含蓄性的。麵包借喻皮肉可供剝削的對象，棍子是指可供人利用的爪牙或暴力，而這兩件才是沙皇俄羅斯所需要的。高爾基對各地的方言也很留神，小說中的俄羅斯人稱烏克蘭人爲「霍霍爾」，帶有侮辱的意義，同樣烏克蘭人稱俄羅斯人爲「卡察普」，也正暗示着大俄羅斯主義的侵略性，證實沙皇俄羅斯是各民族的牢獄。本國的民謠傳說也需要採集。關於保存古俄羅斯民謠，高爾基自己的一篇名叫——伊琳娜·費奧陀索娃的小說，就充分提出了這點。

現在再沒有人敢說高爾基的描寫有時近於自然主義了，即使他的早期小說亦然。自然主義是對瑣碎的無剔除的搜羅，相反的高爾基在描寫景物時總是採取其最特徵的。在郭爾特伐市集中，我們可以看到一幕幕交易的描寫是如何的經過匠心別裁。另一方面，在人物的動作後，加以作者主觀的感慨，我們倒不妨歸之於浪漫主義，譬如當流氓浸沉於回憶的幻象中，高爾基就用自己的身份如此地說着：『回憶，這不幸者的鞭策，它甚至使死去的石塊也復活了，它甚至在舊日所飲的毒汁上也注下幾滴蜜糖。』

對於一個小說家，人生經驗當然是第一，但僅是這點是不够的。不平凡的故事中的主人公，經歷三次革命，人生經驗不可謂不豐富，但他還是無法把自己的人生經驗用小說的形式加以表現，他祇能滔滔不絕的講演。同樣，高爾基的成爲作家，得力於繼承世界尤其是俄羅斯的優秀文學遺產不少。他還向前輩的柯洛連柯、契訶夫、托爾斯泰求教過。

高爾基小說中的一個人物說：『我們很快的就會浮到喀山——伏爾加河拖得真有勁啊。它的脊背是有力的——什麼都馱得起……』我們也覺得高爾基巨人般的姿影，就像他所熱愛的伏爾加，載負着歷史的重荷，拖着歷史的車頭，通過他那具現在形象與文學之中的創造力的洪流，我們便能到達彼岸——新文藝的彼岸。

一九四六年九月六日

高爾基的思想

關於高爾基的作品及其思想，已有許多人論列過了，這裏我祇是照自己的意見就那沒有說過的說一說，或說過的略略補充一下子而已。

早期的高爾基頌揚着強而有力的人，但若單是頌揚力而抽去了它的具體階級內容，那末這力就勢必至成爲虛渺的東西。是反抗腐爛統治、建設新生的力，還是掠奪和壓迫人民的力？高爾基所頌揚的便是前面的力，而革命也正需要由這種有力的人——能駕馭灰暗生活，而不致被灰暗生活屈服的人——來推動。馬加爾·朱達拉裏的拉達和左拔兒都是愛自由甚於一切，連戀愛和生命都拘束不了的人，都是具有一顆堅強的心，意識到自己的力的人。在伊席吉爾婆婆裏，高爾基從反對臘拉式的超人，更進而至於號召唐果式的愛

那人類。臘拉也是有力的，但他的憎恨人類、掠奪人類，不能不最終地受到懲罰，他被人類所遺棄了，毀在自己的「超人」裏。唐果，那便是爲了人類，爲了率領人們通達「自由的土地」而不惜把自己燃燒的心挖出來照亮道路的大勇主義者、堪作模範的殉道者、行動家和領導者。即使生時不受羣衆完全了解，他也不脫離羣衆，玩弄羣衆。說到這裏，應該指出高爾基的少女與死神，也便是描寫愛使人完成「非人間」奇蹟，愛戰勝死，以及愛與死的內在聯系的神話。

早在一八九四年高爾基便發掘出那個罪惡的階級社會所無時或刻開展着的整個悲劇。阿爾希帕和廖恩卡祖孫倆雙雙斃命，便是用來象徵這個悲劇的，阿爾希帕，那叫化子和偷兒，也懷有對孫子的最強烈的愛，那即使被逼離鄉背井、在外流落十年、脫離生產的逃荒人，也仍不禁流露着對土地和農作物的關切，他說：「河水一定要泛濫的，啊呀！而且，那邊的刈草場——要糟糕了！無邊無際的刈草場。」在把萬物還原爲那產生一切又埋葬一切的土地後，他仍保持着這樣素樸健康的人生觀，祈求：「人們應當在勞動和謙遜中生活。」

他又告訴孫子說：「你想想，他們主要是爲了什麼才佈施的？要想安慰安慰自己的良心吧；這就是爲什麼的理由，朋友，而不是出於慈悲心！塞給你一塊之後，他們自己吃起來就不難爲情了。吃飽的人就是野獸，他們從不可憐飢餓的人。他們互相是仇敵——吃飽的人和飢餓的人，他們將永遠互相把對方看作眼中之釘。所以他們是不能互相憐惜，互相了解的。」這便是用痛苦經驗換來的他的對當時社會關係的看法。天真的幼小的廖恩卡是還不及知道階級鬭爭的殘酷性的，他在人生道中迷失了，他祇知無私地抱着愛，而當他發覺祖父偷了小女孩的手帕時，他的良知本能便被劃下了不滅的傷痕。同時他的小腦袋裏還夢想着善人的世界，那邊沒有吝嗇鬼的富人，也用不到討乞。不是別的，正是現實，把他無邪的夢想來破滅。

或許有人認爲高爾基早期的傑出作品——切爾卡斯，有侮辱農民的傾向，但誰又能否認藝術家的高爾基，在描寫農民迦夫里拉的若干方面時，是與政治家列寧——他的嚴師和慈友——達到了同樣的真實。迦夫里拉遇到錢時是要切切實實的，而列寧也說過，農

民「是唯物主義者、實際主義者，他們要求具體物質福利。」的確，革命政黨需要慷慨對待農民，才能把他們吸引過來。並且，農民最初的參加革命祇是爲了把地主的土地化爲個人的私有，而不是爲了社會主義的公有或集體農莊。但是後來當發覺雖然作爲小農莊自由土地上的自由公民資格，雖然在自己巴掌大的田地上賽如土皇帝，也仍不能完全免除窮困，而集體農莊又在事實上證明比個體農莊優越時，他們，那些愚昧的鄉下人和土地的奴隸，才最終地邁向社會主義大道。

現社會根本是一個病態的「奧古洛夫鎮」式的大泥澤，一個由反動階級造成的垃圾桶，任何階級連比較起來屬於最進步的工人階級在內，要想不沾染到一些兒污泥是不可能的，他們也需要通過艱苦奮鬥的煉獄和奪取政權後的長期自我改造，才能成爲共產主義的完人。所以高爾基並沒有把工人階級神化。早期小說裏流氓無產階級的個性是凸出的，他們與環境交戰着、對照着。但如果說已被神聖化，那就更不對了。高爾基的偉大便在於從拋出正常生活秩序外的人羣裏，也能發現他們善良的階級本能，殘酷的生活並沒有

完全殺滅掉這些人物靈魂裏的慈和、誠實和嚮往光明。諸如葉密良、畢略亦、鈕扣的故事，有一次在秋夜，二十六個和一個大災星等裏幾個人物就都證明着這一點。看他又是如何的暴露了上流階級的本性啊，我的旅伴中的旅伴又是怎樣的旅伴，笑話裏的老頭又是如何的本性難移。筏上的筏主西蘭、彼得洛夫，還沒有完成他原始資本的積蓄過程，便開始道德敗壞了，所以與其說高爾基歌頌筏主，還不如說他在描繪筏上僱工謝爾蓋單純而健康的本性。不錯，高爾基借了謝爾蓋的嘴以及與西蘭、彼得洛夫片段生活的對照，諷刺了米虛加的普遍禁慾主義。事實也這樣，不能什麼都禁止，要禁的祇是私慾，但高爾基就在諷刺中，也對可憐的、衰弱的、思想中毒的米虛加寄以博大的同情，所以我反對某位先生的說法，說高爾基的這篇作品，主要是用來打擊米虛加。如果高爾基通過家事，主要是描繪了社會關係的發展、資本主義的沒落，那麼我們同樣的可以說筏上是描寫筏主沒落的開端，雖然他目前還有力，正像那個老阿爾達莫諾夫一樣。

下面我們再來看高爾基思想的其他重要方面吧；高爾基雖然有一時期，似乎過高

地估計了智識份子的作用，但他卻並未把他們當作獨立存在，冒充「第三種戰士」本來也就是夢想。智識份子不是清一色的，像克里姆·薩姆金，幫助了反動階級，他無情的鞭撻了他，更有另一種列寧式的智識份子——全身心獻給工農解放事業，並從羣衆中得到「親愛的回音」的，他歌頌他們，當他們是人類光榮的花朵。

高爾基反對超人，但用他自己的話，生來卻也不是要與俗物妥協，他自始至終的與庸俗的唯物主義的鬭爭，不能不引起我們的注意。他反對斤斤計較眼前安逸、死命抓住習慣傳統不放、機器般生活着的市儈主義與「沃南」式地自我護衛着的個人主義，爲的是兩者都不外乎是俗物主義的另一表現形態。他把心靈、理智、意志的力量提高到最大的限度，替它們插上最強健的翅膀，他發揚了革命的道德。

高爾基曾對馬赫主義者——鮑格達諾夫輩抱有同情，雖然似乎一度給他們精巧的主義攪糊塗了，但他與馬赫主義者在基本精神上是毫無共通點的。馬赫主義者祇承認自己的感覺爲最高存在，而人工地把感覺與引起感覺的客觀世界相分割，他們祇是變相的

主觀唯心主義者。我們的高爾基卻是新現實主義的巨匠，號召人們正視「活着的卑劣的真實，」不能冷淡也不應忘卻，爲了要去連根拔除它。高爾基總是心腸太軟，太博大，要不是目視敵人太多的兇殘，他是不會也不可能得出『如果敵人不投降，便消滅他』的結論來。

高爾基是布爾雪維克主義文學的開山祖，他的絕大多數文章都在主觀企圖及客觀效果上替進步階級及其政黨作了武器，他對世界各國的影響是巨大的，他餵養着中國整整一代新作家，我們應該好好的學習他。

一九四六年六月十八日高爾基逝世十週年

高爾基與浮浪漢

高爾基的早期小說，着實是迷人的，但有些讀者竟至因此而羨慕起主人翁浮浪漢本身，竟至認他們爲師表，這卻不是十分够味的事。當然他們不會去學那個老討飯阿爾希帕的樣，他們學的是切爾卡斯和瑪爾伐中的謝爾蓋，但這顯然仍有違於高爾基的原意的，因爲高爾基雖然與他們最熟悉，但終於並沒有參加他們的勾當，他找到了更有意義的事業，投身於翻造宇宙的革命行列。

高爾基當時創造這些人物，無疑有其積極的進步意義。正像在市儉氣最重濁的德意志，出現了悲多芬，是難能可貴的事實一樣，高爾基最初這些小說的出現，對潰爛的沙皇俄羅斯，也無異是一種鬱雷的爆炸。高爾基之寫這類人物，是爲了與小市民的庸俗相對抗，更

爲了企圖修飾自己苦悶不滿的現實生活的浪漫主義的想望。所以他早期小說中的浮浪漢和流氓，總多少有一股吸人的力量，多少存在着一些非凡的、不尋常的東西：馬卡爾·朱德拉的愛好自由，切爾卡斯的俠義氣和不做金錢的奴隸。但是描寫這種非凡和不尋常，還不等於把他們理想化與神聖化。與優點一起，高爾基的這些人物，雖然似乎是在比較隱蔽了的狀態，同時也叫我們能看清其消極的方面。其實愛好自由、俠義氣、不作金錢的奴隸，難道是浮浪漢和流氓所專有，難道這些德性不會爲革命家所吸取，並獲得更輝煌的表現。有些讀者所以會奉他們爲師表，祇有當作也是爲了對抗市儈氣，出於浪漫主義的想望，才能得到解釋。

關於浮浪漢，我們可以而且應當推究一下他產生的社會根源的。浮浪漢包括着流氓，而其末流便是白相人和爛三。流氓有轉變爲革命者的可能，但流氓還不是革命者。流氓不足爲反抗舊秩序的偉大力量，轉變了的流氓才有這種可能，但那已不是拿原先的流氓姿態出現，而是拿新人的資格，革命者的資格出現了。流氓性，正像娼妓性一樣，作爲特定的階

層性，無疑是應該加以清算的。某些作家，到了今天還單純地把他們當作積極人物來描寫，而不好好的去描寫其曲折的轉變過程，顯然是不足取的。

流氓是舊秩序病態的象徵，而非健康的象徵。流氓無產者可以是舊秩序的搗亂者，可還說不上是反叛者。因為他們的反抗絕不是澈底的，甚至於他們之中的強者，像屬於黑道中人的巴維爾·彼德洛夫或是草莽英雄、綠林豪傑，也還不是對舊政權以主人翁自居的民衆的反抗，心底裏也還未對反動的舊統治階級完全的免去奴顏媚骨，尤其是對舊政權的最高代表——從前的皇上天子，如今新式的唯我獨尊的大頭兒。所以他們的被「逼上梁山」總說是由於奸臣當道，卻不敢說是昏君無道，就是還不敢也無力去奪取政權。這種反抗的結果，不能不是失敗，不是受招撫妥協了事，便是像伏脫冷一樣的落網被捕了事。至於農民暴動的領袖如洪秀全、普格喬，則已可以說是屬於舊秩序的叛徒了，雖然反動份子用長毛土匪等惡名加之於他們頭上，並稱他們與兵作亂。但實際上，唯有他們興的才是仁義之師，進行的才是革命的國內戰爭，固已不待言。

大部份流氓並沒有專一的信仰，他們慣於投機，而革命者需要的卻是堅貞，革命者可以隨他的對手而隨機應變，但那是真理的具體性和階段性使然的，對絕對真理的追求，卻總是鏗而不捨的。所以我們千萬還得認清流氓中的分化現象，他們與舊政權的相迎與相拒，不然我真怕帶着農村流氓氣的康大叔、藍皮阿五等，也都要成爲美化的人物。

受舊政權迫害的流氓，可以把他們引入革命隊伍，但決不是要革命隊伍去遷就他們的習氣，不然流氓氣也不會是各國工人，尤其是中國工人的累墜。什麼青紅顏色的幫，也不會給工人塗上不潔的顏色。俄羅斯煤礦工人木羅式加的流氓氣是要革命鐵流去洗淨的，對若干以做流氓爲樂的流氓，改造更是一個極端艱難的韌性過程。因爲他們都是自尊自傲，「他們深知他們的生活很不好，但他們卻覺得自己比那些生活得很好的人還要好。」使救世救難的革命染上啼笑皆非的濫施破壞的醜惡性質，有幾分相似於阿Q夜間在土穀祠的「革命」思想的迸跳，甚至比這更要兇殘，那批混入革命隊伍而未脫淨流氓氣的人物，是要負其全責的，初與革命的必要「殘酷」，必要的嚴格紀律制裁無關。

高爾基到底不愧爲首屈一指的國際革命的大文豪，即使是他的早期小說罷，也以無比的真實性使我們見到革命前舊俄的典型情況，譬如切爾卡斯與迦夫里拉結局的分道揚鑣，就是這種真實性的表現，因爲迦夫里拉雖然窮，雖然這個農家基礎已呈動搖不穩，祇好離家外出做僱農，但到底還有一匹耕馬，儘管是老朽的耕馬，並且還有富農要請他入贅。所以這樣的農民仍有其反顧餘地，他不可能就此死心塌地的加入流氓竊賊的行列，他或許想多得一次錢，但那不是爲了丟在風裏任意揮霍，而是爲了用在田地裏長出更豐多的穀實來。這樣的農民祇能是偶然地被誘加入竊賊的隊伍，而最後仍不免要分道揚鑣。這樣的農民，帶着他自身的許多保守弱點，祇有在革命政黨的正確領導下才能被組織起來，並逐漸的清除掉農民習氣。

一九四七年六月十八日高爾基逝世十一週年

談「夜店」

——紀念高爾基八十誕辰

高爾基說：『我的劇本沒有研究的必要，因為沒有什麼好研究的。這些多少都是微弱的沒有結構的劇本，其中主題的線索是全然微弱的，性格完全沒有寫，缺乏明瞭性，那是失敗的東西。戲劇必須一氣呵通，嚴格地行動底的，祇有在這樣的條件下，戲劇才能成爲今天強烈地要求着的所謂迫切情感的鼓舞者。』又認爲自己的被一般公認爲成功的劇本「夜店」，對路伽主義的否定不够澈底，不够「充份」，不能像他『所看透那樣的寫出這種人物』，沒有把路伽的騙子特徵加以擴大而「寧可說有毒」。但是如果有人就此借高爾基自我

批判的謙遜話來抑低高爾基，或用抑低高爾基來提高別人，那也未免荒唐了。

高爾基的劇本夜店，對路伽主義的批判，雖然不够徹底，但明明是批判了的，所以不能因為高爾基對路伽主義的批判進行得不够徹底，便認為高爾基自己也陷入路伽主義中去了（甚至連曙升夢也似不免有這樣的誤解，說什麼「他想給目下過着太苦的生活的人們一些安慰，他常常放棄徹底改造現在社會組織之思想，而考求安慰苦惱着的人們的方法」這樣，曙升夢便把反路伽主義的高爾基一變而為路伽主義的宣揚者了。）另一方面，也不能因為沙丁後來說了美好的話，揭穿並打消了路伽主義的毒害影響，而即認為沙丁是高爾基型，或者說高爾基陷入沙丁「體系」中去了。與此相仿，有些人說契訶夫同情特利勃列夫或者說特利哥林是契訶夫的自我寫照也都是不妥當的，因為契訶夫不是他們之中的任何一個。

我們且隨便舉幾個例來看看所謂路伽主義的具體內容罷。夜店裏的人也有憧憬，但路伽卻把它們變為既成現實。路伽對娜斯佳說：「如果你相信自己有過真正的愛情，那就

是說，你有過真正的愛情了。」路伽既然在這方面可以這樣說，那麼在別方面也難保不玩類似的一套，這樣就取消或削弱了進一步把憧憬變為現實的鬭爭。如果中了路伽主義的毒，那麼人們將以憧憬為既成現實，而就以這空想來自欺自騙了。

路伽又對機體中了酒精毒的戲子說：「人，只要他希望，一切都能够。」他誘惑戲子去醫酒病，但當問他醫病的確實所在，到醫院去的道路，他又指不出來。既然這樣，也難保他不同樣的用極樂世界預約給人家，而不規劃出達到這極樂世界的鬭爭道路。

人應該有信心是不錯的，但僅僅相信「有」，希望「有」，還不就等於「有」。從可能的「有」過渡到現實的「有」，需要堅忍不拔的鬭爭，也需要明確的鬭爭道路的規定。而這路伽主義有沒有給我們呢？沒有。如果叫人家祇要相信有愛情，而不必真的有愛情，叫人家祇要相信病可醫，而不必真的去醫，總之祇要「相信」「希望」而不必真的有所作為，那麼試問又能開出什麼花，結出什麼果呢。

路伽又叫「夜店」裏的人忍受，叫他們苟安於夜店的環境，如果中了他苟安主義說

教的毒，那麼受苦的、被欺凌的就將繼續甘於受苦，甘於挑起被欺凌的重擔而不去努力卸脫了，雖然不至重擔而不覺其重，黑暗而不覺其黑暗，鎖鍊而不覺其束縛性，至少也會鈍化其知覺的。

所以路伽主義不能在客觀上成了鞏固既存秩序的支柱，而且也真的成了這樣的支柱。

路伽說：『人們是希望活得更美好才生活着，』但怎樣才算活得更美好是各人不同的，男爵仍以爲過去的男爵生活是最中心意的，雖然在我們看來那祇是可恥的生活。

高爾基說：『路伽是一個騙子，』『一切企圖安慰和調和不可調和事物的人都是騙子，別相信他們，別相信。』的確，路伽在某一說來，甚至比柯斯蒂廖夫更可惡，因爲柯斯蒂廖夫的罪惡是一目了然的，而路伽的罪惡，卻帶有一種曖昧的性質。如果完全成了昭彰的敵人，或小丑出現在我們面前，也就不成其爲路伽。就以高爾基提起過的自由主義者米哈伊爾·梅西柯夫爲例罷，他的罪惡當然不及沙皇明顯，但是在某一點上說來，卻是更有

毒的。他們都是屬於列寧所說的「蠱惑人心的人。」又像今天，當美帝與中華民族利益間的矛盾已發展到敵對的階段而至不可調和的時候，那批宣傳妥協的中間路線，或標榜大公以第三方面自居的羣丑們就是最有害的。正像劇本中的沙丁所說：「他們說得美麗、感人、激動，有安慰的謊話，使人妥協的謊話……謊話替那壓碎工人的手的重壓辯白，它並且責怪餓得快死的人。」今天這批走中間路線，或標榜大公以第三方面自居的羣丑們也謊話連篇的替壓住中華民族脊背的美帝辯白，並且責怪參加翻身運動的鄉下佬。他們比較起來要更易於蒙蔽人。因此爲了滅絕人民公敵，就得揭穿主張與人民公敵妥協的中間路線或第三方面的真面目，掃清他們在人民中間的欺騙影響。

上面所引證的批評路伽的幾段話，並不意味高爾基反對一切的調和妥協。相反地，在先進智識份子與工農間、工人與農民間，以及有着大的一致的人中間，他便主張這種矛盾是可以調和妥協，並且應該調和妥協的，解決矛盾的鬭爭方式是和平的說理主義，而不是強暴主義。我們不必向美帝戰販說理，我們祇要求能暴露其本質並擊中其要害，以便使人

民信服，對美帝戰販我們應該採用的是示衆主義。

上面所引的批判路伽的幾段話也並不意味高爾基要把一切安慰概予抹殺。高爾基自己就區別過種種安慰，更絕不會反對那種能加強勞作和戰鬥的安慰。像魯迅一樣，他所反對的僅是麻醉性的，軟化戰鬥意志和勞動力的安慰。

「夜店」好比一座監獄，其中的人多半感到沒有出路，雖然仍有憧憬。他們各自掙扎着，但他們突不出。主題歌對這點說得極其清楚：「太陽上昇……我的監獄總是黑暗——」暗的，——不論白天和黑夜，——哎呀！哨兵時時守着我的窗口……想怎樣就怎樣地監守吧……我反正不逃掉……我也希望自由……哎呀！可是我擰不斷鎖鍊……哎呀！你——鎖鍊，我的鎖鍊……當真你就是一個鐵的哨兵！我擰你不斷，也打你不碎。」華茜麗莎和畢貝爾，都想從原來的生活中振拔出來，都想在所愛者身上發見振拔的力量，但是卻誰都沒有途願。克列契是較顯著地反叛「夜店」式環境的人，起初他「嫌惡大家」，還有一「對那種生活的不習慣。」我們可以不時的看到他的鬪志一閃，但終因力薄而在最後一幕中豎

白旗，他這樣地說：『到處都是人，這你起初瞧不見，以後你瞧一瞧，就會發現都是人。』他也沉淪了。

除極少數之外，「夜店」裏的人——偷兒、酒鬼、妓女等可以在另一種情形下參加革命鬭爭，回復爲人，成爲人的一員，但他們自己按照既存的狀態，卻還不足肩負歷史重任。而且回復爲人，成爲人的一員，照高爾基的意見也不是通過路伽主義的感化，而是通過馬列主義的改造；路伽主義對華西加、瑪希加的實際改造是無益的，需要施行的是列寧式的教育。

最後沙丁到底是算什麼角色呢？他說：『人——這就是真理：什麼是這樣的人呢？這不是你，不是我，不是他們，不是這是你，是我，是他們，是那個老頭，是拿破崙，是摩罕默德——大家合成的一個人，你明白嗎？這是偉大的，一切的起端和終了都包羅在這裏面……一切都在人身上，一切都爲了人存在的只有人，其餘一切都是他的手和他的腦所做的事情！人——這是莊嚴華麗的人，這聽起來多驕傲！人應當尊敬人，不要可憐——不要用憐憫去侮

辱他……應當尊敬他。」又說：「做工嗎？爲了什麼？要做一個飽漢嗎？我常常鄙視那些過於關心要做飽漢的人們……人是更高尙的……人不僅要溫飽。」這裏有幾點應該指出：首先這些禮讚「人」的話是嚴肅而美好的，但卻不能因爲沙丁間或說出這些嚴肅美好的話，而即以爲他本人在行動上已是英雄，便已值得我們模仿。其次，高爾基確也借了沙丁的口，披示了作者的人道主義並初步打擊了人生何爲的庸俗見解。沙丁似乎不是一般反對做工，而僅反對爲了做溫飽的奴隸而做工，即勞動不應僅是爲了溫飽，不應僅止於以溫飽爲滿足而忘了更重要的自由。他盼望勞動是愉快而不是艱苦義務的時候的到來，況且在當時舊俄社會中，正像畢貝爾所說：「人不是按勞估計價值的，」所以他們認爲克列契的習慣勞動也沒有什麼了不起。我們可以更明白地把話說成如下：這就是勞動者應得溫飽，但勞動不僅爲了溫飽。高爾基的這個觀念在夜店裏雖說已有萌芽，但更成熟、更完整、更澈底的發揮卻是在詩篇人裏。誰都知道，我們是頌揚勞動的，但那是指爲人羣而勞動，而不是指爲勞動而勞動，更不是指爲博得某一主子的歡心而勞動，我們所說的勞動競賽，也不是

爲了向主子爭寵，而祇爲了要表示我們對人民的愛到底那個強些。

由於上面所說的一切，劇中人物雖然不能脫離「生活之毒人泥沼」，但是他們的命運卻號召讀者的我們爲脫出「生活之毒人泥沼」而鬪爭，給了我們對腐爛環境的升騰力與突破力。

原劇雖然不顯明但卻使我們還能看到路伽主義的興起流行與失敗；從路伽在第二幕裏向安娜、娜泰莎甚至向畢貝爾施展本事，迄至路伽主義的失敗，路伽不能把沉渣們從「夜店」中挽救出來，或打倒「夜店」爲止，抽去第四幕，抽去了高爾基借沙丁的口對路伽的批判，以及路伽的信仰者戲子的自殺，便無異抽去了全劇的核心和精華。我們早先說過高爾基自我批判時認爲對路伽的打擊不够徹底，很是遺憾，所以希望我們的改編者以後能在打擊路伽上多發揮一點，我們中國，有的就是這類苟安主義的說教者。

「夜店」式的生活和路伽主義在蘇聯已隨十月革命的成功而被永遠埋葬掉了，但是「夜店」式的生活和路伽主義的變種在我們這裏，卻還在不斷的蔓延，有鑒於此，我想

重新提出清算路伽主義是很合時的。

一九四八年三月二十九日

釋「人」

高爾基的人（詩篇），不說超過海燕，至少足以比美海燕，而在某些觀念方面，則是夜店的進一步的發揮和完成。我們從這一篇文章裏，可以看到一九〇五年革命逼近的朕兆，可以看到高爾基迎接革命的勇氣，他的對人的要求，以及對人的前程無限的確信。

如果說：文藝要與政治配合（雖然不是政治的直接演繹，）已是天經地義的法則，那麼這一詩篇，在文藝與政治配合關係上，便提供給我們一個最好的範例。仔細研究一下，我們不難發覺它是和列寧的反經濟主義的鬭爭遙遙呼應的。首先，列寧在做什麼一書中說：共產黨「領導工人階級鬭爭，不僅要爭取出賣勞動力的有利條件，而且是要消滅迫使窮人賣身給富人的那個社會制度。」說覺悟的工人羣衆會參加「甚至那些絕對不能給予

他們任何鮮明結果的反抗。」而經濟主義者呢卻企圖以改良來取消革命，以溫飽來取消人民爲根本擺脫僱傭奴隸地位的鬭爭。因爲溫飽的奴隸，或像魯迅所說的「做穩了的奴隸」，不管怎樣的溫飽，怎樣的做穩，都仍舊是奴隸。另一方面，主子當然希望能盡量的剝削，但在不能儘量剝削時，如果能換得舊關係的繼續維持，如果仍無損其主子的地位，那麼即使減少些剝削，也還是投合其心懷的。

高爾基的詩篇人是怎樣的呼應這些觀點呢，他又是怎樣的策應反經濟主義的鬭爭呢。高爾基的人大聲疾呼的號召人成爲「人」，這種「人」的思想，不會被「填滿腸胃的幸福」或是「溫飽、安靜、和生活上的便利的享受」所俘虜，不會被庸俗主義的沙塵所蒙蔽。

其次，列寧的做什麼，再三教導我們要加強社會主義思想系統，而那時的經濟主義者呢，卻崇拜自發性，貶低思想意識和自覺性的作用，瞎說列寧所主持的火星報有「輕視日常平凡鬭爭漸進行程，而偏重燦爛完備思想宣傳的傾向」，這樣便無異替非社會主義的思想，甚至反社會主義的思想開闢道路。

高爾基的詩篇人又是怎樣的呼應這些觀點呢，他又又是怎樣的策應反經濟主義的鬭爭呢。高爾基的人明白斷定「人」的武器就是思想，斷定「祇有「思想」——「人」的伴侶，祇有它才是「人」所永遠不能分離的，祇有「思想」的火焰照亮了他前面路上的障礙、生活的謎語、自然界祕密的昏闇以及他的心裏的曖昧的混亂。」

爲了愛情、友誼、希望、憎恨、信仰的畸形、不健全和無力，爲了它們不能與思想融合成一柱強大的創造火焰，「人」應在思想所開拓出來的基礎上建立新的，使愛情不致成爲陰謀的角逐，友誼得免去妬嫉，希望不至成爲謊騙，憎恨不流於盲目，信仰不落入宗教狂的爪牙。

現在，再來談談高爾基的詩篇人怎樣的發揮了夜店裏的某些觀念。夜店裏的沙丁說：「人——……這不是你，不是我，不是他們！不是這是你，是我，是他們，是那個老頭，是拿破崙，是廉罕默德——大家合成的一個人……」高爾基在詩篇人裏說：「作爲人間願望的可恥貧乏的不妥協敵人，我要人中間的每一個都成爲「人」。」

如果我們比較一下兩者的含意，我們便會知道前者還屬於泛人道主義的範疇，即把一切人都包括在內，並不排斥任何人，乃是在橫斷面的既存基礎上看人，那就是說：一切人照既存的樣子而不必經過改造提高，便能廁身於「人」中間。後者卻是在發展中看人，那就是說，如果照他原來的樣子，我們是不能把一切人都包括在「人」中間的，應該通過改造和提高。打個比喻，地主、資產階級以及外國帝國主義者不予改造，能包括進「人」中間嗎？老實說，沙丁路伽，自身也要經過改造，才能廁身於大寫的「人」中間呢。

這種「人」就是暴動的人、革命的人、新型的人，這種「人」的使命就是推翻舊秩序。這種「人」充滿着對自己前程無限的確信。下面便是他的帶有預言性的句子：『這樣的日子會到來的——我的感情世界和我的不朽的「思想」在我的胸中融成了一枝偉大的創造火焰，我就用這枝火焰燒死一切黑暗的、殘暴的和兇惡的東西，我將要像那些我的「思想」所創造過和創造着的神道，什麼都在「人」身上，什麼都爲了「人」。』

值得注意的，乃是夜店也有『什麼都在「人」身上，什麼都爲了「人」』但這裏自

有其更明確更深刻的意義。「什麼都在「人」身上，」表示「人」便是神，表示「人」是無所不備無所不能的。但這種「人」祇能是共產主義的人，列寧史大林式的人，翻造宇宙又翻造自己的人，而不是隨隨便便的什麼人。什麼都爲了「人」，也表示什麼都應該爲了新人的產生和凱旋，而不是爲了隨隨便便的什麼人，而不是爲了汎人道主義。

一九四九年四月二日

重溫魯迅遺教

魯迅在華蓋集的這個和那個裏說：「中國一向就少有失敗的英雄，少有韌性的反抗，少有敢單身鏖戰的武人，少有敢撫哭叛徒的弔客，見勝兆則紛紛聚集，見敗兆則紛紛逃亡。」但這是指他以前，自他以後，自得到他的奶汁養育以後，情形便有些不同了。他本人不僅是一個敢撫哭叛徒的弔客，並且更是一個叛徒的叛徒——叛徒之王，朝姓的反抗者，敢於孤獨作戰的猛士，一個積失敗為成功的英雄，從團勦中創造勝利奇蹟的英雄。

魯迅抱着「熱得發冷的熱情」（借他批評別人時用的語句）要改造人生，雖然有些「速斷」的批評家稱他的小說為「冷靜」，他的雜文為冷嘲，但這也祇是「速斷」和淺薄的批評家的意見罷了，他的每一篇作品就都貫穿着赤熱的火的。誰都知道他早期是

信進化論的，並且在這裏，他無疑的還盡了俄羅斯的季米里亞席夫的作用，他是達爾文學說在中國的真正的優秀繼承者之一。正像恩格斯所說，達爾文，這位偉大的科學家，乃是生物運動規律的發現者，但是爲了變革人類，進化論的武器卻嫌不夠，需要諸馬克斯主義，因爲唯有它才是關於人類運動規律的科學，況且魯迅在社會關係的了解上，也早已超越了進化論的限制性，不自覺地接近了歷史的辯證法，感謝創造社的擠，他終於加速地達到了馬列主義——階級論，完成了自己思想的必然過程。

以魯迅宇宙觀的準確、學識的淵博、文學的天才，他本來大可從事於長篇鉅製的。他晚年就曾計劃過新儒林外史——類似高爾基的克里莎姆金的著作。中國的各種各樣的智識份子，他最熟稔，從頽子上掛着一個小鈴鐸，誘領羣衆到屠場的「聰明人」，直到毫無奴顏媚骨，忠誠地投身於解放事業的「傻子」。他所發表過的小說，除描寫鄉村各階層生活外，五四前後的知識份子就佔有很大的一部份。奈何急迫的局勢，需要「反應的神經」和「攻守的手足」，來不及把人物創造成小說中的典型，而硬石壓迫下的奇花異草，又祇能

彎彎曲曲地生長，這便規定了他後半生的時間，主要地是化費在雜文這種藝術戰鬥的形
式裏。

魯迅在三閒集裏的通信裏說：「……我自信並未抹殺一切。我總以為下等人勝於上
等人，青年勝於老頭子，所以從前並未將我的筆尖的血，灑到他們身上去。我也知道一有利
害關係的時候，他們往往也就和上等人老頭子差不多了，然而這是在這樣的社會組織之
下勢所必至的事，對於他們，攻擊的人又正多，我何必再來助人下石呢……」這便證明魯
迅早就有階級論和進化論統一的萌芽了。「下等人勝於上等人」是階級論，它還可分開
兩方面來說：下等人比上等人善良以及下等人強於上等人，前者僅係暫時的弱者，最後終
必能取得統治地位。資產階級在封建社會中，就也一度屬於下等人，即所謂第三等級。「青
年勝於老頭子」則是進化論。所以倘要談改革，就應以下等人為依據，使上等人去遷就於
前者，就應以青年為依據，使老頭子去遷就青年。魯迅，這青年的偉大導師，猶不敢以青年導
師自居，恐怕原因就在於此。

魯迅又是最熟悉社會各階層以及新舊勢力的一人，他教我們『必須更多的解剖當前的敵人』並知道舊勢力。他自己就因為從舊營壘中來，情形看得較分明，所以反戈一擊，易制敵於死命。他對以前統治階級的評斷真是所謂一針見血。『至今為止的統治階級的革命，不過是爭奪一把舊椅子，去推的時候，好像這椅子很可恨，一奪到手，就又覺得是寶貝了，而同時也自覺得自己正和這舊的一氣』（見上海文藝之一瞥）此地的舊椅子就是指舊國家機器，這與史大林的『資產階級革命，祇限於用一個剝削者集團代替另一個剝削者集團去執掌政權，所以它無須打破舊國家機器』的話不謀而合。列寧也說過，真正人民革命的預備條件，『不是如迄今以前那樣把官僚軍閥機器從甲手轉交乙手，而是打破這架機器……』而是代之以全新的。中國辛亥革命的不澈底性，按照魯迅在阿Q正傳裏的形象表現，就在於與舊封建勢力趙太爺，錢秀才輩重新勾結一氣。不僅如此，並且在剛奪到這把舊椅子，取得了政權後，便開始從根腐爛起來，儼然以主子自居，實行種種反革命的措施。不信，請看魯迅的警語：『革命尙未成功』是這裏常見的標語，但由我看來，這彷彿

已經成了一句謙虛話，在後方的一大部分的人們心裏，是「革命已經成功」或「將近成功了」了，既然已經成功或將近成功，自己又是革命家，也就是中國的主人翁，則對於一切，當然有管理的權利和義務……有近於赤化之慮者無論矣……」（而已集扣絲雜感）
舊勢力是決不妥協的，它並「有使新勢力妥協的好辦法。」新的「要求很少，容易滿足，」陷入阿Q式的精神勝利，「沒有堅決的廣大的目的，」這便是以前新的敵不過舊的原因。
魯迅又說：「看看中國的一些人，至少是上等人……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。」上等人的表裏不一致和毒辣，終於使識透他們的魯迅，也大大地出乎意料。

有人說，魯迅早期雖然把自己的愛寄托在羣衆身上，但也存在着若干懷疑羣衆的傾向。不必諱言，羣衆中的落後階層，處於未覺醒的自在狀態中，厚重麻木，乃是「戲劇的看客。」從前很多革命家的傳記也真的竟是「叫人叫不着，自己頂石墳，」經歷着「賊於衆」的蕭條命運。這一方面固然由於那時還不及出現先進的階級和戰士，有足夠力量能領導羣

衆到底，另一方面，羣衆的麻木，卻也不能不是統治階級的治績。反映了羣衆中先進份子智慧的魯迅，被落後羣衆的阿Q性所惱怒了，他「怒其不爭，」安於自己的奴隸地位，同時又深「哀其不幸。」一當發覺阿Q性是統治階級的治績，他便把這惱怒轉到統治階級，轉到阿Q性的主要負責人。他在二心集的習慣與改革中教導我們說「……多數的力量是偉大要緊的，有志於改革者倘不深知民衆的心，設法利導，改進，則無論怎樣的高文宏議，浪漫古典，都和他們無干，僅止於幾個人在書房中互相歎賞，得些自己滿足，」這就是說理論必須掌握羣衆，必須「每響必中人心」才能成爲物質力量。

重提一下魯迅的論革命的字句是很有意思的。作爲一個非黨的革命戰士，他對革命的了解要比有些黨人更好，他對革命的助力，也比一般黨人要大得多。在黃花節的雜感裏，他說「革命無止境，倘使世上真有什麼「止於至善，」這人間世便同時變了凝固的東西了。不過，中國經了許多戰士的精神和血肉的培養，卻的確長出了一點先前所沒有的幸福的花果，也還有逐漸生長的希望，倘若不像有，那是因爲繼續培養的人們少，而賞翫攀折這

花，摘食這果食的人們倒是太多的緣故。」在這裏，他給了革命一次成功論者以打擊，並指明幸福之未獲得，是該怪摘食革命果實的人們的。他又沉痛地說：「革命被頭掛退的事是很少有的，革命的完結，大概是由於投機者的潛入，也就是內裏蛀空。這並非指赤化，任何主義的革命都如此，但不是正因為黑暗，正因為沒有出路，所以要革命的嗎，倘必須前面貼着「光明」和「出路」的包票，這纔雄糾糾地去革命，那就不但不是革命者，簡直連投機家都不如了。雖然是投機，成敗之數也不能預卜的，」所以爲了避免腹背受敵，避免內裏蛀空，革命隊伍在作戰時，就要時刻不放鬆自己的反機會主義者的鬪爭，把他們及時地清除出去。同樣，以爲革命隊伍裏個個是十全十美的戰士，也是空洞的奢望，「每一革命隊伍的突起，戰士大抵不過是反抗現狀這一種意思大略相同，終極目的是極爲歧異的。或者爲社會，或者爲小集團，或者爲一個愛人，或者爲自己，或者簡直爲了自殺。然而革命軍仍然能夠前行。因爲在進軍的途中，對於敵人，個人主義者所發的子彈，和集團主義者所發的子彈是一樣地能夠制其死命；任何戰士死傷之際，便要減少些軍中的戰鬪力，也兩者相等的。但自然

因爲終極目的不同，在行進時，也時時有人退伍，有人落荒，有人頹唐，有人叛變，然而祇要無礙於進行，則到後來，這隊伍也就愈成爲純粹，精粹的隊伍了。」

魯迅對革命文學的意見彌足可貴，他說：『如果是戰鬪的無產者，只要所寫的是可以成爲藝術品的東西，那就無論他所描寫的是什麼事情，所使用的是什麼材料，對於現代以及將來一定是有貢獻的意義的。爲什麼呢？因爲作者本身便是一個戰鬪者。』所以魯迅首先要求作者做一個「革命人」，做一個戰鬪者。同時，他認爲選擇題材雖然對於「革命人」和戰鬪者不是最重要的，但是對於普通作家，譬如說對小資產階級作家，還是應該注意一下。這就是他所說的「選材要嚴，開掘要深，不可將一點瑣屑的沒有意思的事故，便填成一篇，以創作豐富自娛。」因爲選擇題材，不僅是純技術的問題，並且更是作者的認識的着眼點問題，是與作者本人的立場有着內的關聯的。爲什麼有些作者注意現實的這一側面而不注意現實的那一側面呢，況且身邊瑣事不是普通作者所能寫得好的，祇有偉大的作家，才能從身邊瑣事中開掘出原則性的意義，祇有他們才能「卽小見大。」

關於民衆文學，卽由民衆自身創作的文學的大規模開展，魯迅指出當在佔權卽專政之後。魯迅說：「世界上的民衆很有些覺醒了，雖然有許多在受難，但也有多少佔權，那自然也會有民衆文學——說得澈底一點，則第四階級文學。」

由於當時反動勢力的強大，要轉換力量對比的關係，就祇能採取持久戰，魯迅的韌性戰鬥是有名的，他又主張塹壕戰的戰術，還說要注重實力，尤需注意於新幹部的培植。因為後備是戰略的重要因素，任何一方，要是祇將所有精神提起，「如油的浮在水面一般，然而顧不及增加營養，」其結局的慘，是可預卜的。

魯迅另一最偉大的特點，乃是反逆流精神，當環境轉劣濁浪滔天時，他能沉着應戰。歷史不能不有迴旋曲折，而這種關頭，往往是一種考驗，人們平時掩藏不見的本相暴露了，似乎懦弱的能成爲勇者，平日挺英勇的，這時則可能成爲懦弱者。魯迅不愧爲最有骨氣的人，他的堅貞不拔的精神，非但文學史上少見，卽是整部中國革命史上也是少見的。

魯迅的工作態度，有待於我們學習的很多，這裏我特別提出三點來。第一，是他的「有

一分熱，發一分光。」這除表示盡其所能的貢獻出來外，還表示有了熱便應轉化為光，不使自己的理想與實踐相脫離。第二是他的自我批評精神，他說「革命者決不怕批判自己，他知道得很清楚，他敢於明言。」又說「我知道自己，我解剖自己並不比解剖別人留情面，」他借外來的火，本意也在煮自己的肉，以便更能咀嚼自己肉的味道。他的所以能「老當益壯，」得力於自我批評者不少。推而廣之，我們在同一營壘中，也要互相作善意的批判，這種批判，便等於互相照顧，他與J K關於翻譯的通信，便是這典型的例子。最後便是他什麼都努力精通，什麼都能加以領導，但又並非包而不辦。

魯迅死去了，他叫我們忘卻他管自己生活，但我們又有誰能忘得了他。一個為拆除人間「可悲的厚障壁，」即是說為消滅階級『而創造這中國歷史上未曾有過的第三樣時代』的戰士，是忘卻不了的。況且，我們每當撫哭或憑吊他一次，每當溫理他遺著一次，就得了更大的人生信念。讓我們從紀念吸取勇氣，化撫哭為力量吧，讓我們取得與他靈魂更進一步的接近，把他復活在我們的意志和行動裏吧。

一九四六年十月十九日

魯迅的處世與魯迅的小說

與人相處是爲了互相扶持生命，是爲了互燃生命的火把，而不是爲了同歸於消沉，同歸於隱熄。固然少了我們，宇宙不見得就此面目全非，黯然無光。但是我們的生命火把，即使祇能發螢螢之光罷，這光也應使黑暗稍稍斂跡，它雖然不能普照大地（我們本來也不預備立時普照大地），也應使善良的幼芽多少得到護罩。

先哲魯迅是怎樣與人相處的呢？他爲了未能忘懷當日自己寂寞的悲哀，所以就用吶喊來慰藉那在寂寞中奔馳的鬪士，且不願將自以爲苦的寂寞，再來傳染給青年，在這種自己寂寞過來而極力使人免於同樣苦楚的行爲裏，我們能發現多少的道德力量呀！

魯迅的小說徬徨，則表示他本人更有一種潛在的、生長不息的精神抵抗力，使他得

能從「徬徨」中超脫出來，使他的「徬徨」得能成爲人生路程的求索。在酒樓道別了脆弱的智識份子呂緯甫後，能像老梅，「鬪雪開着滿樹的繁花，彷彿毫不以深冬爲意。」又像「倒塌的亭子邊的一株山茶樹，從黯綠的密葉裏顯出十幾朵紅花來，赫赫的在雪中明得如火，憤怒而且傲慢，如蔑視遊人的甘心於遠行。」在憑吊了被戰敗的智識份子——「孤獨者」魏連艾，耳朵中掙扎出「慘傷裏夾着憤怒與悲哀」的長嗥後，反能更堅定他的信仰，心地輕鬆地坦然前進。不是偶然的，正是這種精神的抵抗力，後來發展並完成爲魯迅的「反逆流精神」。呂緯甫們，從「連日議論改革中國的方法」至於「敷衍敷衍，模模糊糊」。魏連艾們，處身那樣的時勢環境下，勝利固屬無望，但處身同樣的環境下，孤獨作戰過來的他，在不得已的轉向後，要不感到內心矛盾而痛苦致死，卻仍是不可能的。魯迅寫下了低潮的典型環境中的智識份子的典型的性格悲劇，並以此捍衛了自己，捍衛了讀者，高舉起中國文藝的現實主義的大旗。

一九四八年四月十日

羅曼羅蘭與克里斯朵夫

對羅曼羅蘭的克里斯朵夫，自以為領悟而實際上沒有參透其中真諦，因此曲解並叛離者有之；自以為領悟而實際上沒有參透其中真諦，妄圖推倒人類精神界里程碑者有之。但是我們還希望叛離者，返回羅蘭的基本道路上來，妄圖推倒人類精神界里程碑者，多少糾正些自己的輕佻態度。更有些批評家的本意大概是好的，他們要領導青年向前看，但所用的方式是不是最妥當，卻大大地值得商榷，何況他們所說的還多半是錯誤的呢！

首先要指出的是所謂偉人一次完成論，憑空飛昇論，硬生生地把羅蘭的道路分為南轅北轍的二條路線——所謂巴黎路線（克里斯朵夫路線）與莫斯科路線（想來該是亞茜亞、馬克和安妮特的路線罷）或像有一位批評家所說『這完全是二條不同的路線，

無論出發點和走法都不一樣。」但其實這兩條路線是相通的，乃是從迂迴徑通到平坦大道。換句話說，乃是同一羅蘭的「死去再生」老當益壯，或者說胚芽的發榮，根鬚的延展向肥沃的黑土，而不是羅蘭變為另一個非羅蘭。羅蘭自己就說過他的旅程是從巴黎走到莫斯科，即起點是巴黎，而終點或歸宿地則是莫斯科，又說「在這裏，約翰·克里斯朵夫和科拉·勃勒農的精神實現了。」可見約翰·克里斯朵夫與科拉·勃勒農絕不是完全與莫斯科背道而馳，說得直白些，克里斯朵夫便是安妮特的前身，而克里斯朵夫也會說安妮特便是他的後身。所以我們也不妨說羅曼羅蘭的道路是從約翰·克里斯朵夫到安妮特，從圖謀逃越個人主義牢獄的囚犯直到集體主義的戰士。

如果羅蘭斬斷身後橋樑而與過去告別，永不回頭，那麼這徒然見得羅蘭的偉大罷了，而並不是說他沒有從過去的橋樑走過來，沒有把它當作過渡；也並不是說：我們不能發見前後間的必然線索，也並不是說：羅蘭的去脈沒有他的來龍可尋，誰都知道魯迅——這位與老路決絕，以死求生的「過客」，他的前期著作與後期著作同樣的閃爍着人生戰鬥的

星火，但是魯迅卻謙遜地低貶了自己前期的某些著作，說：『我現在是左翼作家聯盟中的一人，看近來書籍的廣告，大有凡作家一旦向左，則舊作也即飛昇，連他孩子時代的啼哭也合於革命文學之概，不過我們的這書是不然的，其中並無革命氣息。』魯迅的這樣說法，也徒然的見得魯迅的偉大罷了。

正像十月革命的成功，蘇聯的誕生，乃爲全人類發展行程所孕育，因各處矛盾對比力量不同，才先由地面一角開始出現，而並非由另一天上掉下來的新世界一樣，羅蘭的飛昇也不是憑空的。要知道巨人的飛昇，雖然有時出之於脫胎換骨的姿態，其實乃是積久人生修鍊的結果，說句笑話，難道酒肉和尚，便能立地成佛，頭頂華蓋。同樣，我們不是常會懷疑那批莫名其妙地左傾起來的人物。

我們並不想抹殺思想上的或種飛昇，但是對羅蘭、魯迅這樣的巨人，我們還需要發現其一貫性，況且此種飛昇，該絕不單是外爍的。蘇聯的存在，友人的感染，不能否認是催策的因素，但這並不是唯一的力量。使羅蘭完成自己思想行程的力量，還在於內部，在於自己不

斷作人生戰鬪的揚棄，不斷作對新人，「孕育着未來時代的生命，」仁慈者，以及積極性平民羣衆的尋覓。現代的巨人，在他們各自攀登的精神界頂峯，不能不互相聚首，互相合流，雖然他們的出發點是紛紜不一的，這便是羅曼羅蘭與列寧、高爾基的會合。

不少人說克里斯朵夫是「個人主義，」這我大概是由於對羅曼羅蘭自我批判的一種誤解。我們覺得讀克里斯朵夫，不僅能使我們多少從個人主義中解脫出來，熱烈擁抱人間各種愛，彼此儘量享受犧牲的快樂；教我們應先有所選擇，又教我們把它們一步一步地依次推廣直至博愛，顯然這算不得消極的自縛，而已是積極的覓取、聯合和發展。若干人祇看到克里斯朵夫的友愛、戀愛、藝術，而看不到貫串於其中的人生戰鬪，看不到對巨人、友愛、戀愛、藝術本身就是一種人生戰鬪。又有若干人祇看到克里斯朵夫自五一那場後是愈離羣衆愈遠，而看不到他是與羣衆處於一種不自知的特殊的精神交流狀態。羅曼羅蘭說：「我不需要尼采，」又說「扮演查拉圖斯脫拉的角色是不衛生的，」可見他的「燃起別的生命」的思想與尼采的自命優越，陶醉於自我是無緣的，而他的扶持人生的觀念也不

必與柏格森之流的生命哲學相混同。

克里斯朵夫雖然不能稱作是十足的集體主義者，但至少有着集體主義的萌芽，羅蘭在克里斯朵夫一書中，又如何的痛心於善良優秀之士各據一方，互相不問不聞的現象。克里斯朵夫這一個人是屬於新的集體的，他終於從孤獨的戰士變成羣衆的英雄。『這樣，在他周圍依着宇宙慣例的節奏形成一羣精靈，在他身上汲取營養而亦給他營養，慢慢地擴展開去，終於形成一顆以他爲中心的集體靈魂，這中心很像一個光明的世界，一個精神上的星球，把他友愛的合唱與一切星球的和諧交融爲一。』他奉行的是當時宇宙的律令：『你（指克里斯朵夫）不是孤獨的，你不是屬於你的，你是我的許多聲音中間的一個，是我的許多手臂之中的一條，爲我說話罷，爲我攻擊罷。但若手臂斷了，聲音啞了，我還是站着，我將用你以外的別的聲音，別的手臂來鬪爭，即使戰敗，你還是屬於一個永不戰敗的隊伍，記住，你就在死亡中也將勝利。』

退一萬步說，即使是個人英雄主義罷，那麼雖然不能說它完全是爲了針對腐朽潰爛

的資本主義，但至少有着若干對抗資本主義的濁流，堅持貞潔，防止傳染的成份在內。雖然主觀上並沒有完全與勞動大軍密切配合作戰，但客觀上至少是同盟者，或者說是在「那條載着勞工軍隊與全社會的船上。」克里斯朵夫、奧理維都曾捲入運動的漩渦，奧理維且終於以身殉於運動了，這難道完全是偶然和外燦？羅曼羅蘭那時是諫友，而還不是敵人，把諫友當作敵人看是危險的，對諫友乃是爭取與接受，對敵人才需要無情的打擊。意見參差些有什麼相干，要緊的是人生戰鬥方向的相同。

所以即使說他「個人主義」也罷，也不應該脫離「節場」而孤立地大談其所謂克里斯朵夫式的個人主義。問題在於看對怎樣的對象採取這種所謂個人主義，更明白地說，問題在於對象是不是「節場」或「黑色的染缸」，假使確實是「黑色的染缸」，那麼所謂克里斯朵夫式的個人主義就算是個人主義罷，也不愧是一種反抗，因為最好當然是頓時設法擊破它，不然強化自己的貞潔感，又何能求全責備。可以大膽地說祇有對「節場」採取所謂克里斯朵夫式的輕蔑、鐵石和僵化的態度，才有羅蘭以後在另一方面的投入於

新人羣時的狂熱和人我的交融。這不是詭辯，這有巨人史實可資憑證。我們這時代的人呀，千萬別污辱了平等、集體、博愛這些偉大的字眼，把平等當作向卑劣看齊，把集體當作良莠不分的「交際場上的社會主義」，把博愛當作平均給子。我們這時代的人呀！更得千萬牢記：對營私肥己的剝削者是不能講平等的，而在良莠不齊的社會裏，要博愛先得學會偏愛——對先進階級的愛，對先進政黨的愛。

更進而言之，像克里斯朵夫式的個性解放，在古老的中國，也不能說完全沒有意義，祇要你不去把個性解放歪曲為或狹隘為淫亂的自由！

聖者的產生是不容易的，克里斯朵夫絕不自認是毫無瑕疵的聖者，更不『自認有權對任何人作道德上的教訓』，所以我們說他已是新人的雛型，當時藝術界英雄之一，而不說他是新人的完成，當時藝術界獨一無二的英雄。奇怪的是偏有人斤斤於太陽裏的晦暗，似乎竟要一生下來便是完人和全才。但是這種人在現世社會裏是沒有的，要不然就到無中去找罷。我們對新人的標準當然不妨提高，但應該知道這種標準卻是留待我們自己去

獲致的呀。

人們常愛附帶提及羅蘭的英雄和英雄主義，但是羅蘭的偉大，便在於他「絕不會去造就高不可攀的英雄範型」，又稱「世界上只有一種英雄主義，便是注視世界的真面目，並且愛世界。」這樣，把羣衆與爲羣衆的英雄，集體與爲集體的個人加以機械的對立，便失卻意義，不然，豈非等於把馬恩列史來與全體進步人類對立一樣的可笑。人們又常愛附帶提及羅蘭的理想主義，但是既然說到理想主義，我們就先得弄清楚羅蘭理想主義的特質。他反對儒怯的理想主義。在彌蓋朗琪羅傳中，他說：「我恨那儒怯的理想主義，牠只教人不去注視人生的苦難和心靈的弱點。我們應該和那些太易爲夢想與甘言所欺騙的民衆說：英雄的謊言只是儒怯的表現。」在七月十四裏，他又借奧許的口說：「我所痛惡的是自己騙自己。儒怯的理想主義，自己蒙住眼睛，以免看見罪惡。我卻偏要看看牠，而牠並不足以嚇我。」同時，他又反對鄙俗的物質主義，認爲它鎮壓着思想，阻撓着行動。正因爲羅曼羅蘭對儒怯的理想主義和鄙俗的物質主義展開二條戰線的鬭爭，才使他的理想能不與人生現

實脫節而又不落入鄙俗的泥沼，所以不問羅蘭理想主義的特質而輕佻地加以抹殺，顯然是要不得的。

更要不得的是斷章取義地抽引一段話而濫用術語地加之曰「心智上情感上的帝國主義。」照這種不從總體系去評價事物的作風發揮極致，那麼杜魯門、范登堡、邱吉爾、阿特利、戴高樂、馬歇爾之流的個別詞句也可能是動聽的，而有個別弱點的善良之士便也會變成惡人。如果我們不欲陷入虛無主義，那麼得知道有弱點的戰士究竟不能與完美的俗物相提並論。隨便舉一個例罷，反抗七百十六頁的一段話，初看根本是反馬克思主義的，但如果肯稍稍思考，那麼可能是克里斯朵夫的一時未及接受也可能是「說教者」解釋得不透澈，以致把辯證唯物主義變成爲鄙俗物質主義，民主專政成了專制獨裁，人民武裝成了暴徒武裝。況且那時已是第二國際時代，歪曲馬克斯基本精神的大有人在。羅蘭在克里斯朵夫裏，對社會黨員的某些批評無疑是準確的，不然列寧往後也不會重組新國際了。那夥社會黨員在戰爭中被狹隘的愛國主義抓住，慌忙失措，竟至擁護起本國的反動政府來。

（屹立不動地進行推翻本國沙皇政府的祇是布爾雪維克，）這正和現在不分清國家制度的性質，把蘇維埃社會主義與美帝國主義，認作同類的外邦並加以一律排斥，是同樣的糊塗，更不用說獻媚美帝國主義來反對蘇聯了。世界上祇有善良的戰士與惡棍之別，反民衆與爲民衆之別，而沒有國家民族界限之別。我們愛本國善良的戰士，也愛一切國家的善良戰士。全世界善良之士團結起來反對全世界的惡棍，這才是真正天下一家的理想。在羅蘭的克里斯朵夫裏，便能反覆讀到這種國際主義福音的端倪，羅蘭先前的「超越混戰之上」就是因爲朦朧覺得雙方的戰爭性質是「黑吃黑」，往後所以挺身捍衛蘇聯，反對國際資本主義連同本國的反動當政者在內，便因爲從社會制度性質說來，前者較後者爲進步。可是當時的反動派卻說熱愛法蘭西的羅蘭反對法蘭西，熱愛俄羅斯的列寧爲德國奸細。羅曼羅蘭推崇列寧、史大林，認爲他們的特點是善於把幻想化爲行動以及與民衆結合，並且是懂得土壤的園丁。他晚年與高爾基的友誼，更已風聞世界傳爲美談。所以如果今天竟還有人認爲蘇聯與美帝，各國國內的進步與反動之爭，也像第一次世界大戰一樣是

「混戰」也要來個「超臨」而又美其名曰繼承羅曼羅蘭的大勇精神，那麼我們便要揭穿說：這不是什麼羅曼羅蘭精神，這祇是中間路線和第三種人的偽裝。

結論是清楚的，我們不應對克里斯朵夫這部書大事非難，我們着眼點不在羅蘭道路的起點、細微彎角，以及局部暫時的逆轉，而是總的方向亦即羅蘭的歸宿。探索徬徨過來的人往往最能堅定，一時倒退而終能自拔的可以原諒。我們所要學習的也在於此。譬如對克里斯朵夫的兩性關係，便有若干人替女子抱不平，其實是不必的。明智的讀者自會看出，他是從肉慾到靈性，從紛亂到專一的過程。我們對兩性關係的標準，當然不妨而且應該提高，但要曉得這種標準也是留待我們自己去獲致的呀。況且，羅曼羅蘭又在戀愛的描寫中掘發出當時的社會矛盾。如金錢、身世門第，以及家長之命在彌娜與克里斯朵夫的關係中的作用。如雅葛麗娜的財富增加斬斷了她和奧理惟的聯繫，如人言可畏及其他阻止了葛拉齊亞與克里斯朵夫的靈肉一致的結合。羅曼羅蘭用下面一段話很好的說明了克里斯朵夫的人生追求。「他的欲望底騷擾，思想的惶亂，他的過失，他的錯誤，他的激烈的戰鬥，於他

顯得像逆流與漩渦，爲巨大的潮流向他永恆的目標推進着，他發覺這些磨鍊的歲月底深刻的意義，在每次水柵上總有一道水柵被逐漸高漲的河流衝倒，他從一個狹隘的山谷流到另一個更寬廣的山谷，把它漲滿了，視線變得更遼闊，空氣變得更自由。」

簡明地說，所謂羅蘭總的方向，他的基本精神和歸宿，便是親蘇親共親人民。在今天反其道的決不是羅蘭真正的信徒，也決不配談羅蘭，也決不是真正名符其實的羅蘭之友。

羅蘭是一元化的精純但卻是多重化的偉大，「他所有的作品都是走向同一目標的不同的途徑，」都是爲了燃起「永恆的烈焰，」克里斯朵夫便是這樣的一個偉大的發端和尋覓。

一九四七年七月二日

悲多芬逝世百廿週年

使悲多芬高於一切其他古典音樂家的，不僅在於音樂方面，而更在於他的爲人，他的道德品格。同時我們也可以說，唯有如此偉大的道德品格，才能造就如此偉大的音樂家。

悲多芬崇高的德性之一，便是他既沒有奴顏媚骨，又不受人阿諛，既敢於向俗衆挑戰，而又不自命優越，目空一切。他認爲人祇有是非之別，而沒有大菩薩與小菩薩之分，因此他批評權貴，指責當道，在窒息的日子裏，成了歐羅巴僅有的嘹亮的自由之聲。

藝術應有扶持人生的力量，音樂亦不例外，悲多芬的音樂更是不同凡響。他自己也曾自豪地說：『誰能參透我音樂的意義，便能超脫尋常人無以振拔的苦難。』羅蘭當經歷到幻滅動搖的暴風雨時，就曾受益過這種振拔力量。不管上面所說的一切，或許仍有人要指

他是「藝術至上主義」者，因為他曾說過：「藝術，這是高於一切的上帝。」但我們不要忘了，正是他，不是別人，還說過：「我的藝術，應當用以改善可憐的人們的命運。」又說：「自由與進步是藝術的目標，如在整個人生中一樣。」可見他從未以藝術的自身目標為滿足，藝術是爲了人生。而且事實上祇有爲人生的，才能真正爲藝術。真正的藝術至上者最後歸結起來總是人生至上者，在兩者的關聯上，悲多芬就提供給我們一個最好的例子。他「對人類抱着熱愛，抱着行善的志願。」他反對和不義妥協，而他的藝術便是實施上項任務的手段。

每個真正的藝術家，都不能不有國家主義與世界大同主義的最後獲得統一。悲多芬在這方面同樣的提供給我們以最好的例子，大家都知道，悲多芬是既愛鄉又愛國的，（他稱故鄉爲「父親萊茵」）但他又響往法國大革命，醉心於共和，而對梅迪克統治則表示深惡痛絕。他的最偉大的作品，如英雄交響樂、命運交響樂和合唱交響樂，多少都受着法國革命和世界大同觀念的鼓舞。至於受狹隘國家主義衝動所寫下的行軍曲，我們是偉大德

意志民族及往後的威靈頓戰勝交響樂、德意志的再生、光榮的時節、大功告成等，顯然已經不大爲後人重視，所以我們更可肯定地說：唯有世界大同主義或國際主義者才是真正的國家民族主義者；真正的國家民族主義者，不可阻擋地要達到國際主義，從事於剷除祖國的惡勢力，同時發揚祖國的好傳統，以便能拿自己傑出的特色獻給世界其他國家。

悲多芬不愧是一顆「超臨庸俗社會的心靈」，他堅持理想主義，痛恨鄙俗的物質主義，因此得以永遠不作金錢、肉慾的奴隸。他說「使人幸福的是德性而非金錢」，而愛情一降臨到他頭上，也便獲得了聖潔的光彩。這種理想主義，通過了反鄙俗物質主義的鬪爭，在另一歷史環境下是可能轉變爲高級的物質主義的，就像健康的悲觀主義可能歸宿爲革命的樂觀主義一樣。那被高爾基稱爲「我們世紀最偉大的唯心主義者」的羅蘭，不就終於經過戰鬪的揚棄，以英雄的手，叩着了辯證唯物主義的大門？悲多芬愛柏拉圖，也說過「心是一切偉大的起點」，但他的宗教觀不乏人間氣息，他並又多少帶着些泛神主義。所以唯心也好，唯物也好，我們總得還要追究是在怎樣特定社會條件下的唯心，又是在怎樣

的特定條件下的唯物，以及他是怎樣實踐這「唯心」或「唯物」的。不然籠籠統統來區分唯心與唯物，有時怕會得出危險的結論。由於同樣的原因，我想最好還是不把孟子和悲多芬相提並論，不把韓非的政治哲學和列寧的哲學貿貿然的攪在一起。

偉大藝術家的工作態度都是嚴肅認真的，悲多芬更像是奉着神旨地作着曲，把神明的光芒轉播給人間。他在致旭班齊赫中說「你相信嗎，當神明和我說話時，我是想着一架神聖的提琴，而寫下它所告訴我的一切？」這難道不是若干專寫應酬文章以及輕率下筆者的當頭棒喝。他又說「我只在音符中過生活，一件作品完結，另一件又已開始，照我現在的工作方式，我往往同時寫着三四件東西。」『我的箴言始終是無日不動筆，如果我有時讓藝術之神瞌睡，也只爲要使它醒後更興奮。』這難道又不是懶蟲的警鐘？總之，他的工作態度是既嚴肅又勤奮，既反對輕率下筆，又反對懶不動筆。

悲多芬說「音樂是比一切智慧一切哲學更高的啓示，」這或許是從事該行工作者的誇張語，正像地理學家總愛說地理的重要，數學家總愛說數學的重要一樣，但音樂之能

領導人生，號召直接行動，卻是誰都不能否認的。悲多芬一方面繼承音樂的自身傳統，向巴哈、亨特爾、莫札兒等先輩大師學習，而又凌駕了他們，破壞了陳舊的規律。一方面又向文藝等其他藝術部門汲取題材，接受它們的精神影響而又並不滿足於他自稱的音樂的優越性。他的許多作品就都是出自莎士比亞、歌德、席勒等的啓示。

我們再來談談所謂悲多芬式的怪癖和孤獨吧，這可有幾種解釋，第一是由於他的耳聾，他自己說『我的殘疾到處擋着我，好似一個幽靈，而我逃避着人羣，旁人一定以爲我是憎惡人類，其實我並不如此。』因此他隱遁在大自然裏，要求供人役使的寧謐。第二是由於他遠遠地走在當代文明之前，而大多數人一時還不及了解，不及追隨。第三是他其實本極正常，反常的倒是俗衆，但在反常的俗衆眼中，正常的悲多芬卻反成了若有怪癖了。

悲多芬的音樂是雄偉有力的，這力的泉源是屬於新一代，是屬於先進階級的，但它又保留着原始人的曠野和堅定。他的合唱交響樂動員我們用痛苦去換取歡樂，因爲唯有痛苦換來的歡樂才是真歡樂，廉價的幸福是虛偽而不久長的。合唱交響樂是悲多芬個人奮

鬪史的勝利總結，但從它裏面也可以聽出新一代奮鬪史的勝利總結，合唱交響樂證明悲多芬不是天上掉下來的伊加爾，而是從地獄向天飛昇的大勇者。再說，他並不祇圖自己飛昇，還武裝我們以意志的鐵翼，使我們也從平庸的無底池沼掙脫上昇，直達精神的至高無上的王國。是的，不下過苦海將永遠嚐不到甜果。有人說合唱交響樂使千萬生靈互相擁抱，達到藝術終極結合人類的使命，但托爾斯泰又說合唱交響樂傾於分離人羣，這兩種說法原都是對的，祇是着眼點不同，合唱交響樂有團結，也有分離，團結優秀分子，分離不良分子，團結內心的善，分離內心的惡，可以說是一個由分到合，由鬪爭到統一的過程。

又有人把田園交響樂輕率地歸之爲模仿音樂，這其實是不妥當的，田園交響樂並未模仿現實，真正的模仿音樂，正像是文學上的自然主義一樣，才爲我們所不取。

據說孫中山先生崇拜爲革命聖人的列寧，也是非常愛好音樂的，而尤以悲多芬的熱情朔拿大爲最，這主要我想是因爲它表現了個人與歷史運動的迎拒，個人的全身心終於接受歷史風濤的洗禮，是比較的適合於革命家與政治家的神經。

悲多芬的四重奏，使我們見到他雖然似乎孤獨，但他的內心生活又是多麼豐富。

爵士音樂演變到今天，早已失卻了原來的意義，它不再是黑人勞動的節奏，而市儈化爲低劣色情的反應。上海及其他場所爵士音樂的流行，尤以美兵入寇中國以來爲更猖獗，因此它不僅成了美國兵的低級享受，而且客觀上變爲美帝國主義精神上麻醉並奴役中國人民的武器。在這種時候把我們的耳朵引向古典音樂，尤其是引向悲多芬的音樂，該有其大大的積極意義。

當着悲多芬的百二十週年忌辰，我們耳畔似乎又隱約傳來悲多芬的送葬曲，悽厲而又莊嚴。巨人的死，雖然是勝利的完成，但仍不能不引起我們心中永恆的誌哀。

一九四七年三月二十六日

談談蕭邦

一般人對蕭邦感覺興趣的，多半倒不是由於他在音樂史上的業績，而是由於他的怪癖，他的傳爲美談的戀愛史，他與喬治桑的結合與決裂。能有多少人從他的音樂裏聽出內心的鬱結、靈魂的哀吟、良知的取捨、盼待的狂熱！又能有幾個不以他的藝術與戀愛當作消遣娛樂的資料！

蕭邦是賦有才氣的，但要是才氣沒有勤奮勞動的腦汁來培養，那還不等於失去泥土的奇花豔草，它的光彩不能經久，就像流星，祇能剎時的劃破長夜的暗空。當人們爲了蕭邦的鋼琴樂曲而贊嘆時，幾個又曾聯想到他的樂思的痛苦發酵，主題的反覆孕育，以及手指在鍵盤上的叩擊。

才氣對藝術家是重要的，但要是拒絕了歷史的催促，人民的呼喚，那麼他的才氣就難免化爲成事不足敗事有餘的鬼才，正像把錯了舵的孤舟，看不見指明方向的燈塔，終將覆舟觸礁；又像脫了韁繩的野馬，要懸崖勒回是不容易的。蕭邦的得以多少保持藝術的尊嚴，便在於他面對祖國的命運，激起感情的波瀾，傾聽人生戰鬥的號角。

飽暖思淫慾的朋友或是無聊之徒，可能議論紛紛，會把蕭邦與喬治桑的戀愛又歸之於精神分析學的什麼範疇。但整部藝術家的生活史不是在證明着它立論的膚淺虛妄，它的不能自圓其說嗎？祇要我們肯冷靜思考，用智慧之劍劈入現實的核心，理解它的千端萬緒交結着的筋絡，我們便能證明蕭邦與喬治桑的血淚悲劇，自有其內在的必然性。

人家慣把人的內界（心靈等）與外界（社會諸關係）作形而上學的割裂，這爲了條理分明，或者也不無可取。實際可並不這麼簡單。隨便舉個例吧，如果要征服外界，就先要征服內界，這指英雄偉人而言多少是準確的，那麼內界的最終被征服，尤其是對於一般民衆，則更有賴於先征服外界，即寄望於社會環境的翻造重建。內界的現實是外界的現實經

過大腦加過工的移植，是曲折化了的活的反映。所以描寫了內界現實的小說家，一定同時也通過內界的描寫而使我們多少把握住外界的現實。同樣，我們要理解蕭邦的精神生活，也不能離開其他條件作孤立自在的考察。

作爲卓越音樂家的蕭邦的一大特色，便是他的樂曲常常採取波蘭的民族旋律，但這並不表示他把自己的藝術拘束在狹隘的國家主義裏，相反地，他不僅與同行的匈牙利音樂家李斯特有深摯的友誼，並且還與羅俄、海涅等法國文豪有着若幹的精神交流。（更不用說那個浪漫主義女作家喬治桑。）音樂家向文學家汲取題材，向國外的藝術討教本係常事。藝術祇有真與不真，進步與反動的區別，可並不受國界的限制，這便是藝術的國際性。而且往往，藝術愈能飄揚着故國泥土的氣息，傳出自己民族的情調，也就愈能在國際間爭獲席位，愈能與別國的藝術鬪豔比美，蕭邦的幾支波蘭舞曲，李斯特的匈牙利狂想曲似乎就證明着這。

蕭邦的音樂是不朽的。它與我們的心聲息息相通。歷史的土撥鼠從不知倦怠，當我們

的音樂家精神抖擻，一時對蕭邦的音樂感到朦朧陌生，這可不能誤以爲蕭邦的音樂沒有價值，而是表示着一個雄偉時代的到來，撥落蕭邦式的哀愁，吹起明快的調子，奏着萬馬奔騰的進行曲，而這也正是蕭邦所企求而不可得的。

一九四七年二月二十二日蕭邦誕生一百卅七周年

後記

這本集子包括了我三四年來所寫的文藝方面的文章。除了釋「人」與作家的階級性兩篇外，其餘的都是發表於蔣介石匪幫統治時期。在發排的時候雖然也曾看過並略加修改補充，但恐仍有隱晦不明之處，所以每篇末尾都註有日期。

文章的排列並不是根據日期，而是根據性質粗略分的。第一部份是幾個最最基本的原則，那便是文藝的政治道德任務、作家的階級昇化或如何進行自我改造等等。第二部份是要說明現實主義爲什麼優勝於自然主義、巴爾扎克的偉大究竟在什麼地方、新現實主義與古典現實主義的關係如何、以及宇宙觀與創作方法的矛盾與統一、怎樣創造典型環境下的典型性格等等。第三部份是個別作家及其作品的研究，那便是高爾基、魯迅、羅曼羅蘭。另外兩篇關於音樂家的短論也附在這一部份。

現在全書已經排就，聊誌數語，作為交代。

一九四九年六月



基本定價
六元