

东北现代文学大系

1919-1949

张毓茂 主编

第一集

评论卷

沈阳出版社

东北现代文学大系

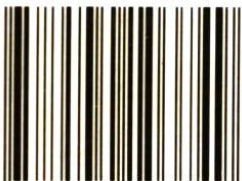
1919-1949

张毓茂 主编

第一集

评论卷

ISBN 7-5441-0374-9



9 787544 103749 >

ISBN 7-5441-0374-9 / I · 120

定价：50.00 元

东北现代文学大系

1919 — 1949

第一集 评论卷

张毓茂 主编

阎志宏 李树权 选编

沈阳出版社

图书在版编目(CIP)数据

东北现代文学大系:1919—1949:第一集:评论卷/张毓茂主编;阎志宏 李树权选编.-沈阳:沈阳出版社,1996.12

ISBN 7-5441-0374-9

I. 东… II. ①张… ②阎… ③李… III. ①文学-作品综合集-中国-东北地区-现代②现代文学-文学评论-中国
IV. I218.3

中国版本图书馆 CIP 数据核字(96)第 08151 号

DONGBEI XIANDAIWENXUE DAXI

东北现代文学大系 1919—1949

第一集 评论卷

张毓茂 主编 阎志宏 李树权 选编

沈阳出版社出版发行

(沈阳市沈河区南翰林路10号)

新华书店经销

朝阳新华印刷厂印刷

开本:850×1168 毫米 1/32

1996年12月第 1 版

印张:26.375

1996年12月第1次印刷

字数:550千字

印数:1—2000

责任编辑:阎志宏 李树权

封面设计:冯守哲

责任校对:刘捷 霍明相

版式设计:张辉

ISBN 7-5441-0374-9/I·120

定价:50.00元

《东北现代文学大系》编辑委员会

主 编 张毓茂

副主编 韩永言 李树权

编 委 (以姓氏笔画为序)

白长青 李春燕 高 翔

徐迺翔 阎志宏 黄万华

选编者 评 论 卷 阎志宏 李树权

短篇小说卷 白长青

中篇小说卷 高 翔

长篇小说卷 高 翔

散 文 卷 李春燕

诗 歌 卷 黄万华

戏 剧 卷 黄万华

资料索引卷 本卷编委会

责任编辑 李树权 阎志宏 滕建民

责任校对 霍明相 刘 捷

编辑凡例

一、编辑宗旨

坚持以马克思主义历史唯物主义和辩证唯物主义的观点为指针，坚持五四新文学发展方向，坚持从东北新文学的实际出发，在反帝反封建的作品占主导地位的前提下，兼收各种流派、各种风格的代表作品，全面准确地反映出东北现代文学的历史面貌，以弘扬民族优秀文化传统。

二、选收范围

原则上收入 1919 年五四运动后至 1949 年新中国成立 30 年间东北作家发表的进步的、有相当艺术价值的、反映东北生活题材的多类型文学作品；非东北籍作家在东北发表的、在文学界有重大影响的东北题材作品也酌情收入。

三、选收要求

1. 选收的各类作品和文章，着重资料性和代表性，部分建

国后再版重印,为读者常见或篇幅过长的优秀作品予以存目,已知作品发表或出版过,但目前无法找到的也适当存目(见于《长篇小说卷》、《中篇小说卷》、《戏剧卷》)。

2. 选收的作品和文章,一般选自最初发表的报刊或最初出版的图书,找不到初版本的,则标明转引处。在每篇入选作品或文章篇末,注明详细出处(包括报刊或出版社社名、期刊期数、出版年月)。

3. 选收作品和文章时,选编者和出版者对原文不作增删,只改正错字、别字、漏字。为保存历史资料原貌,对个别原文中使用不够准确的字,如“的、地、得、底”及东北方言俗语的用法不作改动。个别20年代作品、文章,原文没有标点的(诗歌除外)由选编者句读。个别作品、文章原文中引文讹误的由选编者订正。

4. 选收的各类作品和文章,总体上以历史时期顺序排列,即以影响东北文学发展的重要历史事件为分期标志,具体分为三个历史时期:①1919—1931年,五四到“九·一八”事变以前的新文学;②1931—1945年,“九·一八”事变后到“八·一五”光复前的沦陷时期文学;③1945—1949年,“八·一五”光复后到新中国成立前的解放战争时期文学。同一时期内的作品排列以作者姓氏笔画为序,如在一卷中,同一时期、同一作者有几篇作品,则这几篇作品排列在一起,并以发表时间先后为序。

5. 选收作品和文章时,保留原文所加的注释原貌,只是将篇末注、章末注改换成页末注。对原文脱字、佚文,则由选编者以“□□”在文中标出,并在页末注明。

6. 选收的各类作品和文章的署名,一般用最初发表时署

名，已为文学界公认、比较知名的作家的作品和文章，采用其通用的笔名，与通用笔名不同的笔名在篇末以“* 本文发表时署名××”注明。

四、规模及内容分类

《东北现代文学大系》分为8卷14集，每集50万字左右，共计700多万字。全书设总序，综论东北现代文学源流、特色、地位和成就。每卷设导言，具体论述该卷内容和特点。本书依文学体裁标准立卷，具体卷次如下：

第一集 评论卷 选收文学理论、文艺评论文章和文学运动资料。

第二集 短篇小说卷（上） 选收短篇小说。

第三集 短篇小说卷（中） 选收短篇小说。

第四集 短篇小说卷（下） 选收短篇小说。

第五集 中篇小说卷 选收中篇小说。

第六集 长篇小说卷（上） 选收长篇小说。

第七集 长篇小说卷（中） 选收长篇小说。

第八集 长篇小说卷（下） 选收长篇小说。

第九集 散文卷（上） 选收散文、杂文、随笔、小品文、通讯报道、报告文学。

第十集 散文卷（下） 选收散文、杂文、随笔、小品文、通讯报道、报告文学。

第十一集 诗歌卷（上） 选收诗歌。

第十二集 诗歌卷（下） 选收诗歌。

第十三集 戏剧卷 选收话剧、广播剧、电影剧本、秧歌剧、歌舞剧。

第十四集 资料索引卷 选收东北现代文学年表和报刊、图书的重要文学作品目录。

总 序

张毓茂

20世纪初,伴随着世界文化革命潮流的兴起,有着悠久历史的中国文学发生了空前的伟大变革,这就是五四新文学运动。以此为起点的中国现代文学史,虽然只有短暂的三十年,却宣告了一个新的文学世纪的诞生。作为其重要组成之一的东北现代文学,就其主流而言,反映三十年来东北社会历史进程,揭露帝国主义的侵略罪行和封建势力的黑暗统治,表现东北各阶层人民的苦难、抗争和对美好生活的追求,对于丰富和充实中国现代文学无疑起着不可或缺的作用。

东北现代文学的发展与东北社会形态的演变同步,应大致包含三部分:(一)五四到“九·一八”以前的新文学;(二)“九·一八”事变后曲折发展的东北沦陷时期文学。其间,崛起于关内文坛的东北作家群及其创作是东北现代文学最具华彩的乐章;(三)抗战胜利后的解放战争时期文学,以东北解放区文学为主,是以延安为中心的抗日根据地文学的延伸和发展。可以说,爱国主义、民族主义是贯穿于东北现代文学不同发展阶段的核心内

容。东北现代文学虽然起步晚，阶段水平不平衡，但在小说、诗歌、戏剧等多种文体创作中皆有独领风气之先而应名留史册之作。特别是1931—1949年的二十余年间，不仅为中国现代文坛贡献出抗日文学的先锋作家群体——东北作家群，而且以坚实多样的创作实绩展示了殖民统治下文学发展的特异形态，丰富了中国现代文学的表现手法和内容，在更高的层面上为世界反法西斯文学提供了抵抗文学的实证。同时，为中国现代文学人物画廊增添了崭新的翻身农民系列形象。东北解放区文学所遵循的“为工农兵服务”的文艺方向，为建国后东北社会主义时期文学的健康发展奠定了基础。



在中国新文学发展过程中，东北新文学起步较关内迟缓。然而，20世纪初的中国毕竟已进入新民主主义革命的历史阶段，五四新文化思潮的影响随着那滚动的时代车轮，冲击着关东大地。1919年开始，《泰东日报》、《盛京时报》等报纸陆续刊登介绍新文化思潮的文章和新文学作品。鲁迅、叶绍钧、冰心、刘大白、俞平伯等人的新文学作品，给东北新文学作者以最初的启蒙。1921年4月，《盛京时报》开始刊登本地作者新诗，如金光耀《问牵牛花的话》、么生的《牧童歌》等。1923年以后，效仿关内文坛，相继涌现出一批进步的文学团体。其中，吉林的穆木天、郭开轩、刘政同等人组织白杨社（出版《白杨文坛》杂志），沈阳的梅佛光等人组织启明学会（出版《启明旬刊》杂志）。它们倡导新思潮，反对封建势力，

成为“东北文坛新文学运动第一次具体的表现”^①。1928年，东北易帜，关内外形成统一的局面。在左翼文学推动下，成长中的东北新文学呈现出明显的革命倾向性，兴起了“普罗文学”、“民族爱国文学”等文艺思潮。此期的东北新文学，多依赖报纸副刊，总体艺术水平不是很高，但传播了新思潮，于新文学创作是初步的尝试。东北现代文学史上第一批有成就的作家，如萧军（三郎）、萧红（悄吟）等人就是在此氛围下开始文学启蒙和创作的。几年间，东北新文学以突进姿态走完了关内新文学第一个十年的路程。

1931年“九·一八”事变爆发，东北沦为日本帝国主义的殖民地。东北新文学的正常发展进程被阻断，呈现于中国现代文学史上的是复杂扭曲的面貌。一方面，日本殖民当局疯狂鼓吹法西斯文学，扶植卖国主义的汉奸文学和为敌人歌功颂德的粉饰文学；另一方面，在党的领导影响下，无产阶级、小资产阶级爱国抗日文学始终存在着、斗争着、发展着。可以说，在东北作家中死心塌地当汉奸的民族败类毕竟是少数，大多数人在民族情感感召下，葆有文学家的良知，以多种文艺形式，隐晦曲折地表达东北人民热爱乡土、仇恨侵略者的爱国情绪。在东北沦陷的十四年中，爱国进步文学在与日本殖民当局扶植的卖国汉奸文学、粉饰文学的较量中显示了顽强的生命力和号召力，成为这一时期文学创作的主流，其大致经历可分三个阶段。

1931年“九·一八”事变爆发到1937年全面抗战开始为第一阶段。

东北沦陷初期，日本帝国主义忙于军事侵略，在思想文化方面的统治尚未严密。在敌伪统治比较薄弱的哈尔滨地区，形成了

^① 谷实：《满洲新文学年表》，载《满洲新文学史料》，开明图书公司1944年版。

以中共党员和爱国作家为主体的北满作家群。其主要成员有金剑啸、姜椿芳、舒群、罗烽、萧军、萧红、白朗、山丁等人。他们翻译介绍外国(尤其是苏联)作家的作品,开展新戏剧活动,以报纸副刊为阵地,创作、发表了许多抗日和暴露现实的作品。如金剑啸讴歌抗联勇士的长诗《大兴安岭的风雪》,萧军的小说《烛心》,萧红的小说《夜风》、《王阿嫂的死》,罗烽的话剧《两个阵营的对峙》等,为沦陷区文学树立了正视现实、暴露黑暗的传统。1930年10月出版的萧军、萧红的小说合集《跋涉》,代表了此期文学的主要成就。1934年,萧军、萧红、舒群等人为逃避日伪迫害,相继南下,哈尔滨地区的文艺活动渐渐冷落下来。1936年左右,在中国左翼文学的中心上海,流亡的东北作家以集束式的创作和群体优势给当时文坛以新奇和震动,形成了举世瞩目的东北作家群,其主要成员皆来自哈尔滨北满作家群。

可以说,东北生活题材的作品最早出现于中国现代文坛,是在本世纪20年代初。一些东北籍作家,如沉钟社的杨晦、创造社的穆木天、绿波社的于成泽(于毅夫)等人已在他们的戏剧、诗歌、小说、散文创作中,描绘了封建军阀统治下东北人民的生活和反抗,勾勒出东北鲜为人知的壮丽的自然景观。30年代以后,李辉英、师田手、马加(白晓光)、李满红、雷加、林珏(唐景阳)等东北籍作家,也在关内各地发表过反映东北生活题材的文学作品,但他们的作品发表时大多比较分散,也未形成流派,对当时文坛未能产生强烈影响。

1935年以后,萧军《八月的乡村》、萧红《生死场》、端木蕻良《鸳鸯湖的忧郁》、舒群《没有祖国的孩子》、罗烽《第七个坑》、白朗《伊瓦鲁河畔》、骆宾基《边陲线上》等一系列小说相继发表,作为一个文学流派的东北作家群引起文坛的特殊关注。他们的创

作给正在兴起的抗日文学带来了生机和活力,为反帝反封建的新文学增添了抗日救国的崭新内容,发出了强烈的时代呼声,因而也成为东北现代文学的杰出代表。

此时,在东北本土上,新文学则呈现出十分艰难曲折的景象。在日本侵略者野蛮统治下,东北新文学遭到严重摧残。直到1934年以后,敌伪实行高压与怀柔兼施的政策,允许一些报纸副刊出版。沈阳、大连、抚顺等地才渐渐出现一些依附于报纸副刊的文学社团和文学活动,颇有影响的有四个。即:标榜追求完美技巧的冷雾社;因袭欧洲古典创作的新社;贴近现实的飘零社;讲求纯艺术的白光社。《凤凰》、《新青年》等杂志的陆续创刊,改变了文学创作完全依赖于报纸副刊的局面,一些有进步倾向的文艺作品扩大了文学表现生活的广度和深度,艺术技巧也有了较大提高。

1937年“七·七”事变爆发到1941年《艺文指导要纲》颁布为第二阶段。

这一时期,日本帝国主义的思想、文化统治较之沦陷初期更加严密、系统,专门成立弘报处,控制新闻出版,把持舆论宣传,全面加强法西斯统治。1941年3月颁布《艺文指导要纲》,更加强了对文艺的殖民统治,强调以所谓“八纮一字”的“建国精神”作为文艺目标,明确规定不许写黑暗面,严禁流露悲观失望情绪。沦陷区进步的作者冒着被捕、坐牢的危险,通过各种渠道传播进步的文学思想,借鉴关内新文学和外国进步文学的斗争经验,异常艰难地发展东北新文学。围绕“描写现实”、“暴露黑暗”等问题,引发了关于“乡土文学”、“写与印”、“没有方向的方向”等文坛论争,并由此促成了文选、文丛派和艺文志派的形成。尽管在文艺观上存在分歧,但派别间的论争推动了文艺创作。文

选、文丛派主办的文学刊物《文选》，文艺志派主办的《文艺志》（以及在此之前的《明明》月刊）和其他综合性刊物，如《斯民》、《麒麟》、《新满洲》、《新青年》等都经常发表新文学作品。1940年前后，东北沦陷区文学进入到繁荣阶段。小说、散文、诗歌、戏剧（剧本）等各种文学体裁都有了较丰硕的成果，出现了热衷于长篇小说和叙事长诗创作的现象。山丁的《绿色的谷》、秋萤的《河流的底层》、田琅的《大地的波动》、石军的《沃土》、姜灵非的《新土地》、小松的《北归》、古丁的《平沙》等长篇小说都是在这一阶段开始酝酿、创作、发表的。这些作品以立体式的图景展示了东北阶级矛盾、民族矛盾、军事冲突相互交融的实况。在文体发展上与同时期关内新文学注重史诗性长篇小说的创作趋势不谋而合。山丁的《大凌河》、冷歌的《船厂》、外文的《王乾歌》、蓝苓的《科尔沁草原的牧者》、金音的《塞外梦》等叙事长诗，或追溯东北历史的掌故传说，或将热爱乡土之情化为现实的抗争，或描绘关东旷野的雄浑辽阔，或讴歌黑土地的开拓者。这些诗作乡土味浓郁，以通俗简明的民歌民谣形式将东北新诗的艺术水准提高了一步。据不完全统计，除发表在报纸、杂志上的作品外，当时出版的作家作品集计有：小说集及长篇小说单行本约40多部，散文集10余部，诗集20多部，发表的剧本近10部。活跃在文坛上的作者近百人，有一定知名度的近40人。山丁、袁犀、秋萤、孟素、陈因、梅娘、吴瑛、吴郎、李乔、安犀等文选、文丛派作家，古丁、小松、爵青、疑迟、辛嘉、外文、百灵等文艺志派作家，以及其他流派的金音、成弦、姜灵非、石军、田兵、田琅、关沫南、李季疯、冷歌等人成为创作的主力军，并且表现出各呈异彩的风格特色。

1941年《艺文指导要纲》颁布到1945年日本帝国主义投降

为第三阶段。

随着侵略战争的不断升级，在军事上已走向没落的日本帝国主义极力鼓吹日本、德国法西斯的“决战文学”，将文学完全纳入其战争轨道，强迫作家们创作宣扬“尚武增产”、“勤劳奉士”的官样文章，为侵略战争摇旗呐喊，并在东北全境进行过数次对左翼文学作者的大搜捕。至此，真正的新文学已被日伪高压统治摧残得奄奄一息。

1945年“九三”胜利，东北人民终于结束了暗无天日的亡国奴生活。然而，正当东北新文学作者满怀抗战胜利的巨大喜悦时，国民党反动派公然在东北大地燃起内战的烽火，占领了沈阳、长春等大中城市。在国民党占领区，中共地下党组织团结进步的新文学作者，反对独裁，反对内战。《星火》、《东北文学》等刊物还开展对沦陷时期文学的再认识以及东北文学的新使命等问题的讨论，促进了东北新文学的发展。

与国民党占领区的新文学不同，东北解放区文学则完全是一种崭新的文学。在东北的西部和北部，中国共产党建立起稳固的根据地——东北解放区。这里的文艺工作是在东北文协的统一组织下开展的，成为党的工作的一部分。大批内地文艺工作者组成东北文工团，支援东北解放区的文学艺术建设。东北文工团的成员除部分东北籍作家外，还有许多参加过延安文艺座谈会的内地作家。他们不仅在解放东北的战争中冲锋陷阵，而且带来延安文艺的光荣传统和宝贵经验，东北解放区文学在“为工农兵服务”的方向引导下，密切配合解放战争和土地改革，塑造了崭新的工农兵形象。同时，对旧有民间艺术的改造，对塑造新的典型人物、歌颂与暴露等新时期新问题的论争，活跃了解放区的文艺氛围。一批迅速反映土改和恢复工业生产的中、长篇小

说,如周立波的《暴风骤雨》、草明的《原动力》、马加的《江山村十日》等作品先后问世,丰富了中国现代文学宝库。东北解放区文学继30年代东北作家群的轰动效应之后,又一次在全国引起强烈反响。当然,这一时期的文学发展也存在严重不足和历史局限,因为政治和军事斗争的需要,文学与现实的距离过于密切,许多作家未能深入研究艺术规律,也没有条件精雕细刻,加之在大众化的号召引导下,有忽视艺术规律和艺术技巧的偏颇。个别作品因图解政治过于直白而缺少艺术魅力。另外,错误地将一些本属文艺论争范畴的问题政治化,甚至演变为政治批判,混淆了不同性质的矛盾。对萧军及《文化报》的批判即属此类,在一定程度上妨碍了解放区文学的繁荣,教训是相当深刻的。

二

东北现代文学,就其主流而言,以抗战胜利为界,前后的创作倾向和所表达的精神气质还是有所不同的。抗战胜利前的文学,描写东北人民的苦难和斗争,在民族危机的情势下,将我国反帝爱国文学创作推向一个新阶段,成为抗日文学的先锋。其中,东北作家群的创作,通过文学形象正面描绘抗日斗争场面,表现东北人民雄强、强悍的精神气概,开辟了现代文学题材的新领域,作家们的创作心态是激动亢奋的。而东北沦陷区文学在日本殖民统治十分严酷的条件下,创作环境极不自由,作家们对国难乡愁这样重大的主题只能作“暗”的描述,抗日图景写得不太明显,多采用“暗示”笔法来揭露侵略者的凶狠残暴,潜藏着深深的反抗意味。同时,在刚强、朴实的劳动人民

身上寄托对“明”的希求，蕴含着胜利的信念。抗战胜利后的东北解放区文学，一改沦陷区的艺术格调，追求大众化的审美趣味，真实再现解放战争进程，塑造出一批觉醒了的劳动人民形象，其所洋溢的解放者英勇奋进的乐观情绪，是以往的东北文学所不能比拟的。

特殊的人文历史及地理环境，决定了东北现代文学在发展前提、文学渊源、题材选择、主题表达、艺术风格等许多方面，除具备关内新文学的一般特点和规律外，又有自己的特色和规律，主要表现在以下四个方面。

一、自觉的理论意识和主动参与意识，成为东北现代文学发展的前提

近代以来的中国，内忧外患，生存危机时刻压在每个中国人的头上。中国现代文学承载着救亡图存的历史重任，使得它与时代、与社会的关系格外密切起来。这在东北现代文学的发展进程中表现尤为突出。恶劣的自然地理条件和动荡的社会历史环境，使东北作家特别强调文学的现实战斗作用，他们对外部世界的关注大大超出了对文学自身艺术技巧的探索。虽有少数作家本着文学表现自我的宗旨，沉湎于对个人心灵的体验，但是，这无法代替东北现代文学成为民族解放斗争先锋的角色。文学不仅担负时代精神记录者的任务，还肩负着启发民智、教育民众的思想启蒙者的任务。这双重的使命，使东北作家在接受五四新文学理论、开展文坛论争时，其着眼点往往集中在文学的社会功用和文学所反映的社会内容上，而对文学的自身形式问题重视不够。在艺术表达上往往偏向于自然质朴，不太讲究技巧修饰。而对关内文坛的理论之争则相当敏感，在一定程度上，这种敏感性提高了他们的理论思维能力和自觉参与意识，不

断推动他们跟上关内文坛前进的步伐。

早在 20 年代初，“革命文学”论争初起时，东北就有安怀音等与之呼应，极力倡导东北作家要有“群众化的思想，社会化的观念”，“到民间去，到社会里去”，写出“革命化的作品”。左翼文学兴起时，受蒋光慈、胡也频等人作品影响，东北新文学在理论上表现出鲜明的革命倾向。文学青年们普遍认同了这样的观点，即：东北文学要建立起来并引起关内文坛注意，必须分析东北社会情况，把握时代基调，反映民众苦闷。创作上出现不少具有反封建内容的作品。

东北沦陷时期进步的文艺理论和派别论争对于匡正创作上的不良倾向具有重要的作用。沦陷初期，萧军、罗烽等率先提出了“先从暴露乡土现实做起”的主张，表达了鲜明的现实主义文艺观。1935 年后，先是由大连响涛社成员引起的“建设东北文坛”的论争，再到文选、文丛派与艺文志派之间的关于“乡土文学”、“写与印”、“没有方向的方向”等问题的论争，实际上都是不同价值取向的作家因对文艺现实战斗性的看法不同造成的，其论争焦点集中在是否要“描写真实”、“暴露真实”上。这些论争虽夹杂着不同派别间意气用事，但对作家们的创作倾向的发展还是有很大影响的。即使是标榜“超然”艺术观的艺文志派作家的大多数创作也不同程度地融入了现实内容，反映了殖民地生活的苦难，透露出他们个人心灵的真实变化。

此外，东北沦陷区还曾就“第三种人”、“民族形式”、“文艺大众化”等问题，发表过文章，呼应关内论争。当然，他们对关内文坛论争的面貌并无透彻了解，对论争实质的理解也很肤浅。然而，正是这种较强烈的理论热情和主动参与意识，使

东北沦陷区文学紧跟关内新文学前进步伐，历经磨难，顽强地生存并发展起来。

至于文学气息迥异于沦陷时期的东北解放战争时期，其文学成就的取得也得益于广大作家对文艺服务对象、文艺与现实的关系、文艺与人民的关系、普及与提高、文艺大众化等理论问题的深入理解，特别是对秧歌、评剧等东北民间艺术进行的改造、创新，充分展示了东北解放区作家的理论创造性。

二、勇于吸收祖国优秀文化成果，大胆借鉴外国进步文艺经验，是东北现代文学得以发展的动力

五四运动以后，鲁迅、郭沫若、茅盾、闻一多、朱自清等五四新文学作家的作品，给闭塞的东北思想文化界带来了新时代的气息，从思想上动摇了封建专制制度的根基。一些在关内受到新文学运动洗礼的东北作家返回东北参与东北新文学的开拓工作。东北本土成长起来的一些新文学作家的文学活动开始活跃。他们翻译介绍世界各国的文学作品和文学思潮，以“拿来主义”的态度大胆吸收域外的文学营养。20年代末东北文学在关内文学的鼓舞下也兴起了“普罗文学”热潮，涌现出一批带有左翼文学色彩的作品。东北新文学本可以沿着这条道路大步走下去，然而，这一生动局面却被“九·一八”的炮火击碎了。日本帝国主义实行严酷的思想专制统治，大量销毁中国书籍，查封、禁销中国报刊，大量输入日本书籍，实行奴化教育，企图从文化思想上切断东北与祖国的血脉联系，使东北人民成为任其宰割、任其奴役的驯良奴隶。

在这样艰难的环境中，根本无创作自由可言。东北新文学作者们只能一方面向中国古典文学汲取营养，学习其所体现出的中国文学不畏强暴的优良传统和宝贵的艺术经验，另一方面

通过各种渠道介绍关内文艺动态和进步作品。当时，东北一些报纸副刊和杂志的编辑人员大都是新文学的爱好者，因此，在他们负责的版面上刊载了不少五四以来的优秀作品。另外，当时一些书商以赢利为目的盗印关内的文艺作品，如关内长春益智书店就曾以这种方式出版过不少新文学作品，客观上为东北文学青年提供了可资参照的艺术榜样。

东北作家还在外国进步文学中获得了艺术“共鸣”。译介外国文学之风，早在20年代末就兴起了。《北国》、《关外》等进步文学刊物都登载过翻译文章，介绍19世纪欧洲批判现实主义文学思潮和正在兴起的“普罗文学”理论。据载，东北沦陷时期翻译出版的外国作品集约四十余部，译者多为活跃在当时文坛上的东北作家。

由于历史的原因，东北现代文学所受外国文学影响程度，因地域不同而各有侧重。哈尔滨地区受俄苏文学影响更直接些。1933年，温佩筠自费出版了译文集《零露集》，收有托尔斯泰、莱蒙托夫、果戈里等人的作品三十余篇，产生了良好的社会效果。由白朗主编的《国际协报·文艺》也经常介绍俄苏作家作品。萧军的《八月的乡村》就与苏联作家法捷耶夫的《毁灭》有许多异曲同工之处。以写“乡土文学”著称的山丁，在《绿色的谷》后记中，明确表示在创作方法上借鉴了《死魂灵》和《静静的顿河》。再如艺术志派作家疑迟，其小说的背景与人物也带有明显的俄国文学的影响。与哈尔滨地区相比，辽宁地区受英美、日本文学影响更多些。新社、白光社成员的审美趣味与19世纪欧美文学中“为艺术而艺术”一派十分投合。在小松、爵青等人的创作中，这种影响一直存在。对于日本文学，东北作家的心态是复杂的。出于民族意识，他们强烈

反对日本殖民文学，但从接受人类进步文化遗产角度讲，对日本进步文学又大胆借鉴。通过日本书刊，及时了解关内文坛动向，比如，古丁曾借翻译日人所著《鲁迅著书题解》，向沦陷区人民宣传鲁迅。沦陷时期，受制于日伪当局的文化管制政策，外国文学的翻译基本通过日文转译的。即使这样，许多作家仍从外国文学作品中获得不少宝贵经验，尤其是处于相似的民族苦难和现实处境中，作家们十分重视借鉴世界弱小民族的文学经验。《作风》、《文选》、《文丛》等刊物都曾发表过欧亚弱小民族文学作品，还编译过保加利亚、波兰、朝鲜等国作品译文特辑。

抗战胜利以后，祖国内地的新文学书籍又可以公开阅读出版了，关内作家抗战期间创作发表的作品更是让东北作家眼界大开。萧军、萧红等东北籍作家的作品也得以在东北重印。在东北解放区，重印出版了许多延安和其他抗日根据地的优秀作品。这些作品的出版一下子缩短了东北文学与关内文学的距离。在外国文学译介方面，苏联文艺作品和文艺理论成为主流。当时的主要报刊如《东北日报》、《东北文艺》、《前进报》、《群众文艺》都有介绍苏联文艺的专栏，经常发表苏联作家卫国战争时期和社会主义建设时期的作品。《东北日报》还数次以多半篇幅译发过苏联《真理报》有关革命现实主义文学问题的长篇文章。所有这些都使东北作家能紧跟世界文艺潮流，选择进步的文学理论，进而指导东北的文艺运动。

三、贴近现实，描绘国难乡愁和人民觉醒的真实图景，成为东北现代文学的基本主题

在民族矛盾成为现代中国的主要矛盾的历史紧要关头，东北现代文学及时地反映了这一历史巨变，以其特有的风貌承载

了历史赋予文学的使命。东北作家普遍具有的积极入世精神、时代参与感和社会责任感，决定了东北现代文学鲜明的现实主义倾向。

1. 以文学的世界折射现实世界，反映阶级矛盾和民族矛盾交锋中的小人物命运。

与关内新文学相比，东北现代文学在表现小人物命运悲剧时，多通过小人物的生活遭遇和场景，以小人物的视角透视社会历史变化、人心的动荡；通过细节描写展示社会悲剧和人生悲剧；表达作家对黑暗社会制度的抗争，发掘蕴藏在普通劳动者身上的反抗精神，以此来探求民族自强新生之路。从本大系可以看出，戏剧和小说这两种文体对这一主题表现得尤为突出。20年代，作家们主要描写的是军阀统治下遭受阶级压迫之苦的社会下层人物，如农民、城市贫民、小资产阶级知识分子，带有鲜明的对贫富不均的罪恶社会的谴责意识。“九·一八”事变后，民族矛盾上升为主要社会矛盾，阶级斗争的对象也复杂起来，封建势力与帝国主义势力互相勾结。在文学领域，对现实极其敏感的东北作家在作品中较明显地将阶级矛盾和民族仇恨融合在一起，在反映阶级斗争的同时，也揭露了日本帝国主义的残酷统治。当时，大多数的小说和戏剧是反映那些衣食无着、精神萎缩、整日在垃圾堆里打滚的人们的生活，当时的评论就指出“暗”的题材——描写阴暗面的题材是东北作家普遍的取材趋势^①。金剑啸、罗烽、关沫南、山丁、秋萤、袁犀、疑迟、石军、田兵、季疯、吴瑛、梅娘、李乔、

^① 山丁：《〈去故集〉的作者》，载《满洲作家论集》，实业印书馆1943年版。

安犀等许多作家都善于以小人物的悲欢反映时代风云，揭露日本帝国主义的野蛮掠夺，记载他们对民族苦难的深切思考，塑造了许多感人的形象，具有独特的审美价值。当然，处于敌伪高压政治下东北沦陷区的作家虽然没有放弃对新文学的苦苦追求，但在他们的作品中，人物的结局经常是非逃即亡，让人看不到出路，这也在一定程度上说明多数东北作家往往是以俯视的态度来对待描写对象，对下层劳动人民的感情主要是悲悯，很少发现蕴含在他们身上的顽强求生的意志和可贵的抗争精神。正是在这种形势下，袁犀以对劳动人民的深刻理解开掘了“出路文学”。让人看到劳动人民的善良本性，决不屈服于命运的乐观情绪。更为难得的是，袁犀以浓厚的忧患意识，由一般社会写实进入到人物灵魂的写实，极大地提高了沦陷时期文学的文化内涵。

东北解放战争时期，特别是东北解放区的文学作品中，反映小人物的生活仍是创作的主流。所不同的是，作家对描写对象的态度有了根本性的改变，塑造的是具有积极进取精神和乐观向上情绪的工农兵形象，更看重他们精神的变化过程。《暴风骤雨》、《江山村十日》、《政治委员》、《在零下四十度》、《无敌三勇士》、《原动力》等许多小说中都有这样的典型人物。戏剧中这样的人物更是数不胜数。新秧歌剧、评剧等许多剧种更直接地宣传“旧人换新人”、积极生产支援前线 and 土改斗争的主题。这一切说明中国共产党领导的革命给东北人民带来的精神上的彻底解放。

2. 忠实记录东北青年知识分子在历史巨变和民族灾难面前的不同选择和表现，展示他们或沉或浮的心路历程。

在五四文化思潮的鼓舞下，东北民众中最先觉醒的当属知

识分子群体。因此，在20年代的文学创作中，描写小资产阶级知识分子要求个性解放、婚姻自由的作品占有相当比重。这与关内新文学的发展趋势也是大体契合的。除了小说，诗歌和散文更是抒发知识青年对封建礼教的憎恨和渴望光明自由前程的主要艺术形式。“九·一八”以后，东北沦为日本帝国主义的殖民地，知识分子和广大工农群众一样，强烈地受到现实黑暗的压迫，政治压迫感、生存危机感时刻缠绕着他们。众多的描写知识分子题材的作品，不断地诉说着他们无法宣泄的精神苦闷，也描绘着他们在民族战争中的不同命运选择。萧军《八月的乡村》中的萧明和安娜，端木蕻良《科尔沁旗草原》中的丁宁，山丁《绿色的谷》中的林小彪，秋莹《河流的底层》中的林梦吉，古丁《平沙》中的白今虚，爵青《麦》中的陈穆，等等。这些人有的曾是反封建的勇士，有的曾是统治阶级的孝子贤孙。在民族灾难面前，他们有的经不住恶劣环境的诱迫；有的为了生计放弃理想苟且度日；有的自甘堕落，沉沦在感官刺激中，成为社会的“多余人”；也有的认贼作父，卖国求荣，为敌人当走卒压榨自己的同胞而成为被历史唾弃的社会渣滓。当然，大时代里除了苟且偷生者，更有英勇顽强的斗士。事实上，不少东北作家如金剑啸等人就用他们的一腔热血谱写了知识分子投身民族解放事业的壮丽篇章，记录下知识分子的精神蜕变历程。在对“多余人”的惋惜同情中，希冀他们自省、自新；在对充当民族解放先锋的知识分子的热情讴歌中，引导东北青年走向光明的前路。

解放战争时期的知识分子的精神转变也是一个重要的文学主题。最典型的当属范政的小说《夏红秋》了。夏红秋这个知识青年曾是“‘满洲国’最优秀的儿童”，又曾对国民党有着

“盲目正统观念”，对共产党有某种惧怕心理，终于一步步走上了革命历程。作家对这一类型人物的描绘，开辟了新的题材领域，在当时就曾引起文坛的注意和讨论。这也说明，凡是有正义感和民族良心的知识分子最终必将汇聚在中国共产党的旗帜下，改造自我，重塑自我，为民族解放事业而献身的历史规律。

3. 在反封建题材中暗含反帝主题，从知识分子的视角，透视封建家庭在内忧外患的矛盾中走向破落的命运。

家庭是社会的细胞，家庭的发展是历史变迁的缩影。中国式的“家”的内涵与世界其他国家相比，具有更大的“历史容量”。以鲁迅、巴金、茅盾、曹禺、老舍等为代表的现代作家通过对中国式的“家”的反思，描写出不同的“家”的类型，真实地展现了近代中国家庭的兴衰变化。对此，东北现代文学也概莫能外，特别是当东北处于民族危亡的多难之秋，作家们对封建家庭兴衰变迁的历史描述，就更具有了多层次的社会、历史、文化价值。

20年代的东北文学作品中，对于封建家庭的描写往往体现为“父与子”的冲突或“新与旧”的抗衡。40年代中后期，即解放战争时期，因为土改和战争是当时的主要文学主题，纯粹的以家庭为题材的作品也不算多。描写封建家庭兴衰变化的文学作品主要出现在30年代中后期至40年代初期。东北作家群的创作，在反映抗日斗争历史画卷时，也未忘勾画深受抗日大潮冲击的封建大家庭的真实面貌。萧军、端木蕻良、骆宾基等人的长篇小说《第三代》、《科尔沁旗草原》、《边陲线上》等，都以宏大的气势反映了东北家庭制度的真实面貌，特别是关内移民家庭的兴衰充分展示了民族矛盾、阶级矛盾在这些封建大家

庭中的投影。在30年代末、40年代初期兴起于沦陷区的长篇小说和叙事长诗的创作热潮中，涌现出大量怀古追昔、寻根问祖的作品。诗歌如山丁的《大凌河》、冷歌的《船厂》、金音的《塞外梦》；小说如古丁的《平沙》和《原野》、小松的《北归》、爵青的《欧阳家的人们》、梅娘的《蟹》、吴瑛的《墟园》等等。这些作品以家庭为窗口广泛描绘了与之密切相关的乡村、城镇、都市风景，从不同侧面展示封建大家庭的内部纷乱景况，在反封建题材中，暗含反帝主题，带有鲜明的现实批判性，笼罩着悲凉的时代气氛。

在东北现代文学发展历程中，女作家功不可没。根据现有史料，20年代东北尚未出现颇有影响的女性作者，直到30年代初，随着女性在社会谋职机会的增多，女性作者才开始被文坛注意。这与同期关内许多女作家早已蜚声文苑的情况正相反，说明东北文化教育的落后和女性从文的艰难。据吴瑛的文章记载，沦陷时期活跃在文坛的女作家约有二十余人。她们当中有些人一直坚守在文学创作领域，有些人则如彗星般稍露光芒即因各种原因弃笔了。其中，悄吟（萧红）、刘莉（白朗）、吴瑛、梅娘、但娣、左蒂、蓝苓、杨絮、朱媪、冰壶等人是比较有代表性的女作家^①。她们以细腻的观察，敏锐的目光，与男作家们一同肩负着反帝反封建的文学使命。女作家们结合民族命运和个人命运，倾诉对弱小者的同情，对统治阶级的反抗，对侵略者的仇恨。当然，她们对女性所受的不平等社会待遇感受比男作家们深刻得多，也细腻得多。因此，在女性形象的塑造上，在个人感情的抒发上，或多或少体现了女作家本人的性格特点。她

^① 吴瑛：《满洲女性文学的人与作品》，载《青年文化》1944年2月5日版。

们看似柔弱，实则刚强，在她们的女性形象身上，人们看到的是已经觉醒了的新时代女性。这说明，东北女作家在民族灾难面前，已开始告别“小我”，走向广阔的人生舞台，并与男作家们一起支撑起东北现代文坛。

四、凝重、沉郁、隐喻，成为东北现代文学艺术风格的总体趋势

翻开东北作家的作品，其背景多是广袤的荒原、苍莽的原始森林、弥漫天际的飞雪。而东北特殊的人文环境则更促使东北作家在创作中逼近生活原型，很少刻意雕琢。与关内的作品相比，他们的作品显得不那么精巧和典雅。这实在是由东北地域文化特点决定的。

历史上，东北曾长期处于雪原狩猎、深山挖参、冰江捕鱼、跑马拓荒的生活和生产方式中。恶劣的自然条件和低下的生产方式，铸成了东北人顽强勇敢、不屈不挠的气质和品格。汉、满、蒙、回、朝鲜等不同民族世代杂居并处，互相熏染，使东北文化具有较强的兼容性、开放性。东北各少数民族文化与中原文化交融渗透，使程式极严的中原文化有一定程度的改变。在东北民间历来“尚武少文”，人们向往的是“武化英雄”，而非“文化名人”。一般民众在审美上喜爱“野性”、“泼辣刺激”并带有某种神秘色彩。凡此种种，决定东北作家在审美上强调真实俗白，在艺术表现上讲究力度，强调雄浑、质朴和凝重。与“京派”作家探索人性、“海派”作家琢磨心理不同，东北作家则常在苍茫的自然背景下，以强劲有力的笔触，探求普通人生命的力，“土地”的力，“森林”的力，凝重沉毅之气让人过目难忘。

在东北作家的作品中，自然界经常是被人格化了。在自然

景物的描绘中往往渗入作者浓厚的主观情绪。那山山水水、一草一木、一沟一壑，那日月星辰和四季更迭，已不再是纯粹的毫无生命意义的存在，而是融入了社会氛围，寄托着作家对社会人生的一种体验，带有骏马秋风似的冷峻，呈现出浓重的苍凉色彩。东北作家笔下的自然界，缺少江南水乡的静美，湘西苗寨的安详，却充满着冰冷、粗糙、空旷和寂辽。夜风吹满山谷，风雪弥漫人间，既是自然环境的写实，又可看作是东北地域文化特质的象征性表述。20年代中期于成泽描绘黑龙江的系列散文，杨晦以辽南为背景的多部戏剧，第一次使关内读者惊讶于白山黑水的壮阔、东北民风的强悍。30年代中期东北作家群的创作更以一种东北风格标榜于关内文坛，席天卷地的漫天大雪，荫天蔽日的原始森林，弥漫着神秘色彩的野店山村，许多无生命的自然景观被引入审美视野，作品中所表现的人与自然既对立又和谐的关系，正是借助人格化的风雪、森林、夜色等意象实现的。“夜”作为沦陷时期东北作家广泛使用的象征性人格化意象，既代表纯自然现象，更是当时黑暗现实的写照。作家们不仅在艺术形象上采用它，有的还直接把它当做作品的标题。如李乔就写过四部以“夜”为标题的独幕剧：《夜歌》、《夜航》、《夜巷》、《夜深沉》，隐晦曲折地表达了他对现实的强烈感受。当时的许多作品也常以弥漫着夜色的密林、原野、小径、野店、乡村为背景，在阴暗低沉的氛围中展开故事情节的矛盾冲突。这既是作家们对自然空间与社会环境的共同感受，也是他们的艺术苦心和大胆探索精神的具体表现。

语言是艺术风格的直接载体。纯朴自然的东北方言对创造东北地域文化氛围，形成东北现代文学的艺术风格至关重要。民风、民俗等地方特色只有在语言的运用中才更见风采。东北作家

群之所以给上海文坛以新奇感,除其主题的先进性外,也由于东北方言及其构成的地方风情十分引人注目。萧红笔下的跳大神、放河灯、看秧歌、逛庙会、庆寿与祭礼等等习俗都因有了鲜活的东北地方语言才那么生动。萧军笔下的辽西“胡子”的侠肝义胆、关东妇女的刚烈豪放的性格特征,正是通过地方化的语言,才让人感到一股股强劲的“东北风”。尤其值得注意的是,东北地方语言的兼容性、可效仿性极强,东北解放区文学在运用东北地方语言方面取得了值得深入研究的成绩。许多内地作家一踏上东北大地,很快就能接受和熟悉东北方言,并且运用自如。周立波的《暴风骤雨》,李之华、颜一烟等人的戏剧在运用东北方言上成绩突出,带有十足的“东北风味”。

在感受共同的时空环境氛围时,东北作家形成了大致近似的凝重、沉郁、隐喻的艺术风格。但因创作个性的差异,他们在审美上各有侧重,对不同的文艺思潮和创作方法各有偏爱。20年代是中外各种思潮涌入、生根的时代,现实主义、浪漫主义、象征主义、自然主义都有不同的信仰者。比较而言,在诗歌和散文戏剧创作中浪漫主义、象征主义气息更浓烈些。小说创作则以现实主义和自然主义为主。沦陷时期,出于逃避现实的需要,现代主义的诸流派受到重视,出现了爵青这样专以描写“心理真实”见长的“鬼才”作家。但多数作家,特别是东北作家群和沦陷区进步作家看重的仍是现实主义的创作方法。并且迫于敌人的高压统治,普遍采用隐晦曲折的手法,在一定层面上深化了现实主义创作方法。东北解放区文学则洋溢着革命现实主义色彩,是完全不同于以前任何一个时期的。可以说,现代三大文艺思潮:现实主义、浪漫主义、现代主义在东北现代文学史上确实有过程度不同的演变,而现实主义以其真实的艺

术力量更契合现代东北社会对文学艺术的要求，因而成为东北现代文学的主潮。

总之，在东北现代文学三十年的发展历程中，小说、散文、诗歌、戏剧、文艺理论批评等诸多文体从无到有，从幼稚到渐向成熟，都有不同程度的发展。其中，在继承五四新文学传统，在表现东北社会历史进程和对东北民风人情世态的描摹上，在文学体式的自我完善等方面，小说这一文体无疑代表了东北现代文学的最高成就。

三

东北现代文学作为地域性文学，以其多姿多彩的文学作品为中国现代文学史谱写了独具特色的篇章，对于全面理解现代文学的发展和演进历程，提供了有力的佐证，其在文学史上的影响与作用是深远而重要的。

首先，东北现代文学为中国现代文学史贡献了卓有成绩的东北作家群，开了抗日文学的先河。

“九·一八”事变后，东北作家群以其昂扬向上的爱国主义作品，最早在关内文坛展现了东北沦陷区的实景，控诉日本帝国主义的残暴罪行，讴歌东北人民英勇的反抗精神，激发了全国人民的爱国热情，对于抗战前夕的救亡运动起到了唤醒民众、教育民众、鼓舞斗志的作用。这些作品既有别于近代反帝题材作品，也不同于20年代初的反帝文学作品，它所表现出的粗犷、雄浑、高昂的艺术格调，浓厚的地方色彩，独特的社会内涵和东北风情及其人物形象，为新文学宝库增添了瑰丽的艺术珍品。

其次,东北现代文学对题材的特殊处理方式,丰富了中国现代文学的艺术表现手法。

反帝反封建是中国现代文学的基本属性。东北现代文学也同样具有这个性质。一方面,在反封建题材作品中,把阶级矛盾与民族矛盾交融在一起,将东北城乡的衰败、人民的苦难与异族侵略联系起来,让人看到东北人民的苦难不仅是帝国主义侵略的结果,也是封建主义长期奴役造成的,具有尖锐的批判锋芒。另一方面,在对封建主义压迫下东北人民生存状况和精神状态的表现中,隐含着对中华民族遭受侵略和蹂躏的历史原因的揭示,说明封建愚民政策对人民精神的腐蚀。在对封建传统观念和文化心态的剖析中,呼唤民主精神、个性意识和民族意识。

第三,东北现代文学扩大了鲁迅提出的乡土文学影响,并注入了新的时代内容。

与20年代鲁迅所倡导的乡土文学相比,东北的乡土文学作品则洋溢着浓厚的民族抗争意识,烙印着鲜明的时代痕迹。从广义上讲,东北现代文学本身就是乡土文学。其“暴露乡土现实”的主张,包含着鲜明的时代内容。它的核心就是要面对现实,反映现实,描写东北人民的真实生存状态,以文学的形式作一段形象的历史记载。因此,不论是小说,还是诗歌、散文、戏剧,甚至是文艺评论,都不约而同地带有东北“乡土味”,体现着创作主体赤诚的乡土情怀。东北沦陷时期的乡土文学曾使得殖民当局惶恐不安,作家们运用“暗示”手法,暴露黑暗,表现抗争,在一定程度上丰富了乡土文学的内涵和艺术容量。

40年代中后期,围绕着战争与土改这两大时代主题,东北解放区文学在乐观、自信、明朗的乡土讴歌中唱出了东北人民获得新生的喜悦,从文学取材、场景选择到人物塑造和语言运用,

都具有强烈的东北地方特色。这时期,工农兵群众直接参与到文艺创作中,与专业文艺工作者一起创造出为工农兵所喜闻乐见的文艺形式。文学的通俗性、大众性展示了乡土文学可以达到的新的高度。

第四,东北现代文学为东北当代文学提供了宝贵的创作经验和模式。

东北现代文学既是在五四新文学影响下和对外国文学的借鉴中成长发展起来的,又与本地区各民族现代文学互相交融而成为一体。三十年的东北现代文学鲜明地表现出一种独特的现代的文学精神。五四时期,这种文学精神,多表现为社会批判。30年代以后,它便转向更密切地与民族政治、国家意识相连接,在国土沦丧的历史灾难面前,东北作家勇敢地以文学方式为民族图存而战。即使在东北沦陷区,作家们也以曲折、隐晦的文学方式实现着民族卫士的职责。解放战争时期,这种文学的现代精神更融入了呼唤社会文明,渴望理想生活的意识成分。东北文学的现代精神尽管在不同历史时期有不同形态,但都产生于东北的文化土壤,表达着东北人民追求自由、向往光明的人生取向。东北现代文学的永久价值不仅体现在它自身的意义,也体现在它对东北当代文学的影响。它规定了东北当代文学的性质,提供了其创作的基本范式,东北当代文学既是在更高的层次和起点上对五四新文学的回归,又是对东北现代文学前所未见的超越。在中国当代文学史上,东北文学以其独特的风格样式展示了东北文化的内涵,从而表现出其特有的文学价值。

1996年9月

导 言

阎志宏

—

东北地区具有现代意义的文艺运动和文艺理论批评，伴随着东北新文学的兴起，产生于本世纪20年代初期。1921年以后，东北报刊对关内新文学作品及新文化思潮的介绍逐渐增多，文艺理论批评文章开始出现。一些热心于东北文化建设的进步人士或在报刊上转载关内文艺理论与评论文章，或介绍外国近现代文艺思潮、流派，或评介新文学作家作品，或展开文学论争，从舆论上活跃了刚刚起步的东北新文学。

1921年1月1日，沈阳《盛京时报》文艺副刊发表了“对于新文化运动之希望”的同题新年征文，辰鸿、无竟、周守一、道盛三、偃影、敬赵甫等六人的文章入选。这些文章从历史进化的观点出发，赞同五四新文化运动和文学革命，称之为亘古

未有的思想文化革命。当然，与陈独秀、胡适等文学革命先驱们彻底否定旧文化的气势相比，他们更多一些改良主义色彩。随着新文学运动的逐渐深入，探讨新文学渊源、内容、形式等方面的理论文章多起来。当时文坛活跃人物之一金小天，不仅热心于创作新文学作品，还写了不少文艺批评及评论文章，他署名小天的《艺术上的民族精神》、《文学展望》等文章，对比中西文化异同，强调民族文化是民族精神的根本，认为不应全盘否定东方文化而拜倒在西方艺术脚下。对西方艺术“宜研究而探讨”，以弥补东方艺术、中国艺术的不足，不必在新旧文学之间争出个优劣胜负。可以说，金小天的观点在当时东北文化界是有一定代表性的。这就是他们首先是赞同、承认新文学的，对于新文学的时代精神和艺术本质也是认同的，但是对于新文学运动初期那些幼稚的作品，简单化的故事内容，粗糙的艺术表现形式却是不满意的，在这点上他们还是倾向于传统文学的，于是就强调新旧调和，不可避免地带有那个时代的保守性和过渡性特点。

随着新文学运动的开展，文言与白话之争，新旧文体之争成为东北文艺理论批评的热点，其中争论最多的文体是新诗与新剧（话剧）。

1923年8月，吴裔伯、王莲友等人因“新诗用韵”问题展开论争。吴裔伯主张新诗要讲用韵，否则则无异于散文，只有借助“音韵的帮助”方能达到美。王莲友等人则从新诗起源着眼，认为新诗的实质不在于用韵，而在于能否表现内在的情感。论争双方虽在用韵的标准上有些分歧，但其出发点都是希望提高新诗的文体魅力，提高东北新文学水平，尽快赶上文化发达的东南各省。

如果说“新诗用韵”之争是发生在新文学发展初期，是很自然和正常的，那么关于胡适《尝试集》的讨论则是新文学在东北曲折迂回发展的一个实证。1930年4月15日，《盛京时报》副刊发表了郭漱薰的文章，批评胡适的第一部白话诗集《尝试集》，顿时引起了东北文坛的反应。郭漱薰、李季等人认为胡适的白话诗不合逻辑，不合民众文学的要求，语言无味，不应提倡。他们表面上是反对胡适的白话诗，实际上是想借此否定新诗、新文体、新文学的成就，倡导复古思潮。对此，高光玉、赤颜阿生、花禅等人撰文反驳，他们从诗的性质、内容、社会功能等方面分析了新诗的时代必然性，认为衡量诗歌优劣当以看它是否表现了“情的美”为依据，而不应以是否合逻辑作标准。他们还对郭漱薰等人的文风进行了批评，认为作为一个批评家不是胆大敢骂就行的，他必须要有深刻的见解，超然的态度和相当的文字表达能力。这场论争持续了近一年，其意义是耐人寻味的。当时中国新文学已走过十年的历程，而东北还在热烈地争论十年前就被历史接受了的新诗、新文体，难怪高光玉慨叹“东北文艺的寒伧！”这也从一个侧面说明新文学在东北的历史遭遇，特别是新的文艺理论批评的重要与艰难进程。

和新诗一样，新剧（话剧）也是被议论较多的文体。“新剧与旧剧”的讨论虽起于哈尔滨，但真正阐述新剧与旧剧艺术本质的却是沈阳的穆儒丐。他的《说新剧》、《新剧与旧剧》等文章，从“对于旧剧主张保守，对于新剧主张进取”的态度出发，认为“要想建新剧”“必须完全把旧剧的影子洗掉”，借鉴西方戏剧“研究”、“翻译”、“创作”新剧。而旧剧“决不可一笔抹杀”。不论新剧、旧剧都应真正以文学和艺术为前提，而不应往“邪魔外道”上走。穆儒丐的观点，在当时东北是有一定代表性

的，作为历史过渡时期的人物，在评论和观察文艺现象时往往表现出复杂而矛盾的心态。

1923年，关内一些无产阶级革命文艺工作者提出“革命文学”的号召，东北作家安怀音起而响应，发表了《文学家与革命家》、《文学与时势》等文章，以激昂的情绪，呼吁作家要有现实责任感，写出真正反映时代风云和人民斗争生活的“革命文学”作品。他强调文艺的社会功能，视文艺为政治斗争的有力武器，因此特别推崇辛亥志士的诗文，反对讴歌个人情怀的作品。安怀音的主张明显受了关内“革命文学”的影响，但又有所不同，就在于关内“革命文学”的提出是因其倡导者不满足于新文学已取得的成绩，渴望文学革命后新的变革和跃进。而当时东北正处于军阀统治之下，新文学在旧文学的封锁下刚刚萌芽，因此安怀音所希望的“革命文学”并未出现，他所强调的文学思想认识功能，要反映群体意识，反对个人意识的主张是有偏颇的，但是对于东北新文学作者确立先进的文学观念仍有着重要的历史意义。

20年代末，东北新文学受到关内“普罗文学”思潮的激荡，文艺理论批评也活跃起来，首先引起注意的是对本地创作的批评与评介。如当时比较活跃的作家、评论家香冷针对沈阳新文学发展实际，撰写了长达万余言的《奉天文艺界兼呈东北文学研究会及关外社诸友人》，文章追溯了五四运动后东北新文学的艰难步履，特别肯定了新文学在表现新的时代和人生上的现实主义精神，形式上的大胆探索，同时希望在“无产阶级文学”到来的时代，东北各新文学团体能携手共进，开创东北新文学的新天地。此外，如《冰花》、《北国》等进步刊物也发表评论文章，提出东北文学应努力的方向，即分析东北社会情况，把握

时代基调，反映民众苦闷。在这种理论氛围下，东北新文学中社会意识得到空前的强化，以往悲观失望颓废的文坛风气遭到唾弃。虽然这些理论主张多属理念性的，并未完全落实到创作实践中，然而，许多30年代开始创作生涯的作家，如后来饮誉关内文坛的东北作家群诸人，正是在这种文学观念和理论氛围中开始最初的新文学启蒙，进而影响到他们的艺术观和创作实践。

20年代，一些东北籍的作家因求学谋职等原因到了关内，直接参与了正在勃兴的新文学运动，他们或以诗歌，或以戏剧，或以散文创作蜚声文坛，在文艺理论及批评上也有一些很好的见解，本卷选收的穆木天和于成泽（于毅夫）的文章即为代表。创造社时期的穆木天主张诗要有统一性，要有持续性，同时还应做到内容和形式统一。针对新诗散文化的倾向，他强烈要求“纯粹诗歌”，强调“诗是要有大的暗示能”，最忌说明和概念，诗的韵越复杂越好。穆木天的诗歌理论实践给东北新诗坛增添了耀眼的光彩。比之穆木天，于成泽较早地注意到文艺批评对于文学发展的作用。他认为中国文学中缺乏真正的文艺研究家和批评家，认为文学不应仅就作家个人“自己阶层的小范围来描写”，还应放眼于各个社会阶层，不仅要描写，还要通过描写“促起社会的觉悟”。他还较早地注意到了文学的地域色彩，针对新文学初期描写上的浮泛现象，主张重视“各地带的描写”，借此见出不同地域的人文景观和深蓄于此的“人的思想”。

二

众所周知，东北作家群的创作成就主要是小说和散文。在一般人的印象中，他们似乎与理论批评无缘。实际上，置身于风云变幻的历史进程中，任何一个从事文艺创作的人或明或隐地都要表露出他的艺术态度和追求。30年代中期，刚刚在上海文坛崭露头角的东北作家就被卷入了“两个口号”的论争，40年代初，舒群、罗烽、白朗、萧军等人陆续到达延安后参与了那里的文艺运动和诸如“歌颂与暴露”的讨论，“关于杂文”的讨论，同时他们还在一些序跋文字中表明了他们决不随俗的理论立场。流亡于香港、桂林等地的萧红、端木蕻良、李辉英等也用不同形式表达过他们的文学主张。即使像萧红那样不善于理性思维的作家，也通过书评、读后感或谈话录等形式表达了她对新文学的理论思考，她对小说文体的意见和对鲁迅小说的独特理解^①，给文艺理论批评带来了特殊的新鲜气息。这些都说明了东北作家对理论和文艺运动的自觉态度和高度参与意识。

在东北沦陷区，理论批评在总体上缺乏严谨的逻辑性和系统的理论性。受制于当时严酷的时局，许多很有意义的理论问题未能得到充分的讨论，即使如此，伴随着文艺运动的理论批评依然艰难而曲折地发展着。

沦陷初期，北满作家群最早注意到了东北沦陷后文学的发

^① 参见聂绀弩：《萧红选集·序》，人民文学出版社1981年版。

展方向问题。萧军的《一九三四年后满洲文学的进路》^①一文迫切地提出了乡土文学的主张，“先从暴露乡土现实做起”，实际则是希望东北新文学能以现实主义的艺术观念抵制殖民主义的汉奸文艺和粉饰文学的侵蚀。罗烽的《从星星剧团的出现说到哈尔滨戏剧的将来》一文则从哈尔滨“枯寐若死”的社会环境说起，进而阐明星星剧团的“先锋性”——“大胆地走向了十字街头”，“抓紧了戏剧与民众的中心任务”，它的意义在于“开辟了一条荒棘的素无人迹的前路”。北满作家群的理论批评经常采用“刊前短语”或“编者的话”等形式，如白朗主编《国际协报》副刊“文艺”时写的《〈文艺〉的使命》，陈华主编《大同报·夜哨》时的发刊词与终刊词等，灵活自如地表明了现实主义的文学主张。更为重要的是，他们将这种进步的充满反抗意识的理论观念贯穿到各种文体的创作中，从而影响和团结了一批爱国进步的文学青年。

在东北的其他地区，依附于报纸副刊有一些零散的文艺批评存在。但是，真正推动文艺理论和批评的是文艺流派之间的论争，沦陷时期规模较大，社会影响持久，参加人数较多的文艺论争有三次。

一是发生于大连响涛社与沈阳评论家孟素之间的关于建设东北文坛的论争。孟素批评了只顾描写男欢女爱的消极情绪和不良创作倾向，呼唤建设充满生机的健康的文坛，因为文中点了响涛社石军的名字，遂使响涛社成员大为光火，纷纷反驳孟素的观点。实际上孟素的进步的文艺思想对响涛社成员的创作

^① 参见杨义：《中国现代小说史》第三卷第342页，人民文学出版社1993年版。

转向是有触动的。石军在创作回顾文章中坦白承认这场论争引起了思想上的动荡,使他从个人悲欢郁闷的思绪中摆脱出来,从此他的小说创作一改从前的“郁达夫式”的沉沦作风,而转向描写农村的社会景象,反映农民的疾苦^①。可以说,对关内文学的热切认同,对关内理论批评术语的大胆引进,是东北新文学不断沉寂而又再生的原始动因。在后来的与言情、武侠小说的抗争,与形形色色的粉饰文学、汉奸文学的斗争,与新文学发展中种种消极情调和逃避现实的不良倾向的斗争中,东北新文学始终面临着文坛的建设这一迫切而严峻的任务。

二是由疑迟的小说《山丁花》引发的关于乡土文学的论争。1937年,《明明》第三期发表了山丁的文艺评论文章《乡土文艺与〈山丁花〉》,文章热情称赞了被视为明明派的作家疑迟的短篇小说《山丁花》,说这篇描写伐木工人生活的作品是“代表乡土文艺的作品”。山丁并由此明确提出了乡土文艺的内涵:作品内容、表现的意识与写作技巧都应“侧重现实”。作为对山丁主张的回应,古丁则在《偶感偶记并余谈》中提出“没有方向的方向”,反对乡土文艺的主张。他认为山丁等人倡导的乡土文艺实质是只写大豆高粱的“农民文艺”,太偏狭,不利于文艺创作的繁荣发展。接着疑迟发表了创作经验文章《我怎样写的〈山丁花〉》,虽承认自己对下层人民生活的同情,但却否认自己在实践乡土文艺的主张。本来是起于作品评论的论争遂发展为不同文学流派间艺术观念的论争。山丁等人以《大同报·文艺专页》为阵地,古丁等人以《明明》为营垒,陈述各自观点,互不相让。这场论争一直持续到40年代初。

^① 参见本卷所收石军的《我与小说》一文。

三是与乡土文艺论争同时发生的关于写印主义的论争。古丁等人认为为了产生大作家，为了繁荣发展文艺，首要的是要多写多印。作为这一主张的成果显示，他们在日本人城岛舟礼的资助下，出版了“城岛文库”，包括古丁、小松、爵青、百灵等人的作品集。在这一成绩的鼓舞下，古丁等人志满意得，俨然是文坛的先锋、领袖，于是更增加了山丁等人的反感。山丁等人认为文坛的振兴不是几个人的努力，而有赖于全体新文学作者的共同劳动。接着系己、吴郎等人也批评古丁是用“城岛文库”这“豪华的外衣”抬高自己。这场论争直接促成了文艺派别构成的明朗化。以古丁、小松、疑迟、爵青、外文等人为主的创作团体基本形成，他们在《明明》停刊后组织出刊大型季刊《艺文志》，人称艺文志派；几乎与此同时，陈因、秋萤、孟素、李乔、李妹等人在沈阳组织了文选刊行会，出刊综合性杂志《文选》，人称文选派；山丁、吴郎、吴瑛、系己等人在长春组成文丛刊行会，出刊《文丛》，人称文丛派。后两个文学团体比较侧重文艺的现实内容，艺术主张大致相同，一般史家将文选、文丛派并称。

可以说，沦陷时期的文艺论争在本质上是作家们不同艺术观念和人生态度的冲突的反映。以乡土文学论争而言，虽然大规模地展开是在1937年，但乡土文学的思想则早已潜伏在那些具有民族意识和艺术良知的东北作家心中。当历史的突变降临到东北大地时，摆在东北作家眼前的、需要描绘的“乡土”范围被大大加强、扩大了。“乡土”已不仅仅是作家个人身处的一方领土，实际已涵盖了整个东北大地；“大豆高粱”最直接地成为“乡土”的具体象征，而不仅仅局限于“农民文艺”的范畴。在这种形势下，脱胎于社会现实生活的文艺就无法没有方向，即

使是只顾写与印，也要有需写需印的内容。当然，由于文学上的派系，有人不愿归到山丁的乡土文学麾下，比如艺文志派的疑迟，就明确表示不承认他的《山丁花》是乡土文艺的代表作。然而，他所遵循的从熟悉的人物、生活发现文学对象的自白，仍说明描写真实、暴露现实的理论号召力^①。像文选、文丛派的秋萤、袁犀、李乔、吴瑛、山丁等人描写都市、矿山、林区、农村的作品，都弥漫着乡土文艺的气息。即使标榜纯美和沉醉于梦幻的作家，如艺文志派的爵青、小松，其创作中最有艺术价值的也无不是暴露现实（社会的、心理的）的作品。其他如自谓为“派外派”的金音、成弦、未名等人其朦胧飘渺的艺术格调也都是黑暗的乡土现实的一种反映。乡土文学不仅是一个口号，而是现实主义文艺的一种标志，它能历经磨难，曲折发展并受到大多数作家的认可，更能说明现实主义的强大的生命力，它更适合变动中的中国作家特别是东北作家的需要。

纵观沦陷区的文艺批评，大致有两种类型：一是针对文坛现象或文艺运动、文学思潮有感而发的文艺时评。形式自由、短小，或杂文或论文，具有较强的时效性和针对性。如古丁从文初期的那些颇具鲁迅风格的杂文，思想敏锐，文笔犀利，鞭挞旧文艺，催生新文艺，确实有“冲破大寂寞，驰骋大荒原”的气魄。再如李季疯的杂文，旁征博引，以古喻今，谈艺术、谈人生、谈友谊，引导沦陷区的青年战胜苦闷彷徨，走上积极抗争的反抗之路。关沫南的文艺评论在当时独树一帜，他的文章立足点较高，能用通俗的笔法讲解马克思主义的文艺美学观，思辩性强是他的主要特色。田贵的文艺时评在敌伪统治末期发挥

^① 疑迟：《我怎样写的〈山丁花〉》，载《艺文志》第一辑第一期。

了匕首投枪的作用，特别是1941年以后，针对敌伪提出的“八不主义”禁令，他以“山川草草”等笔名连续发表了《文艺向何处去》、《大众语与文艺》、《日本开拓文学的翻译》、《应声之语》等七篇评论文章，结合当时文坛状况，劝诫东北作家创作出“和现实亲近些”的作品，他还较早地提出研究日本殖民主义文艺的必要性，以便知己知彼，更大限度地发挥理论作用。

文艺批评的另一类型是作家作品论，包括书评、创作回顾文章等比较集中地表达了评论者本人的理论水平及审美倾向，是了解东北作家文艺主张及创作脉络的一扇窗户。山丁的乡土文艺主张就是在其评论疑迟的小说《山丁花》时提出的。孟素的关于山丁的《山风》、吴瑛的《两极》等短篇小说集的长篇评论，充分显示了他在文艺理论及批评风格上所受茅盾等现实主义理论家的影响。此外，陈因对山丁、外文、小松、金音、成弦等人诗歌集的评论文章鲜明地表达了他对东北新诗理论的不倦探索精神。石军、疑迟、也丽、金音等人在创作自述文章中阐明了所受中国古典文学的影响，以及厨川白村“文艺是苦闷的象征”在他们心灵上留下的深刻烙印。吴瑛以女性的独特感受和视角所作的关于东北女性作者及文学的多篇文章，即使在今天重新翻阅，仍不难发现作者的独特的审美能力和理论素质。小松、秋莹更多地是在其作品集的序、题记、跋中表白个人的文学追求、艺术观念。

通常，文艺理论和文艺批评最忌用语模糊，表意曲折，而这一禁忌恰恰成为了当时东北文艺理论与批评的普遍情形。在日伪高压统治下，许多文章如果不先了解写作背景、发表时间 and 当时的政治状况，就看不明白文章的意旨所在。为了传播现实主义的文艺理论，许多文艺批评文章成段地引用关内的理论

文章，在文中大量借用关内批评术语，哪怕是不太恰当^①。还有的文章用语生僻、苦涩、隐晦，带有鲜明的时代和历史痕迹。所有这些都是那个低气压时代所决定的。

除上述零散的文艺批评文章外，有两本书是不可不提及的，一是陈因所编《满洲作家论集》，这是东北沦陷时期惟一的一部作家作品评论集，基本包括了当时文坛知名作家及重要作品的评论文章；一是秋萤所编《满洲新文学史料》，虽是从史料角度编排，但也收录了诸如山丁《十年来的小说》、冷歌（李文湘）《十年来的诗歌》等重要评论文章，对于了解东北现代文艺运动和理论批评的演变大有帮助。

东北沦陷时期文学批评的另一特点是译介国外的文艺理论及批评文章。这种翻译完全是自发的，决定于译者个人的爱好和艺术追求，虽多为皮毛的介绍或硬译，但在客观上，通过对外国文艺理论的翻译，东北作家的视野扩大了。艺文志派的古丁等人译有日本的夏目漱石、厨川白村、菊池宽、横光利一等人的文学作品和谈论文学的文章或观点，特别是古丁曾从日文翻译了《鲁迅著书题解》，向沦陷区的文学爱好者介绍鲁迅的文学成就和艺术态度；在哈尔滨温成筠等人曾译过《高尔基论文学》等文章，传播社会主义现实主义理论。此外，当时许多作家在文章的片言只语中都涉及或引用过外国作家如波特莱尔、魏尔玛、爱伦·坡、纪德、车尔尼雪夫斯基、蒲列汉诺夫等人的艺术观念。当时，不同时代、不同国家、不同理论观念和文学派别的作家的作品同时汇聚到东北文坛；自由主义、社会主

^① 参见蒙殊评论田琅的长篇小说《大地的波动》一文。载《满洲作家论集》，大连实业印书馆1943年版。

义、象征主义、现实主义、新写实主义、心理分析等等“主义”和“主张”各显身手；关内文坛的种种论争也被转译过来，成为东北文艺运动的直接效仿对象。

与同时期关内文艺理论批评相比，东北沦陷时期的文艺理论建设还显薄弱，还缺乏学贯中西、确实能把握文艺运动方向，引导文学运动的大理论家、评论家。结合东北文艺创作实际的纯粹意义上的理论批评尚不多见。秋莹所编的《文学概论》，多袭用关内同类书籍的观点，但在东北也属难得了。不难想象，在那个“低气压”的年代，在那块“水土特别不宜”^①的地方，日本殖民统治压迫下的东北文学理论批评怎能有自由的发展？因此，即使今天看来它的身形是如何的孱弱，成绩是如何的菲薄，但仍是值得文学史的研究者们珍视的，这也是本卷选收这一时期文章的前提和出发点。

三

解放战争时期的东北文艺理论批评迥然有别于前两个时期，就在于文学反映的对象和方式有了根本性的改变。特别是东北解放区，在中国共产党的文艺政策指导下，文艺充分参与社会变革运动，理论批评更是时刻引导文艺运动及创作朝有利于战争和土地改革的方向前进。大批内地的文艺战士为东北新文学带来了新鲜的时代气息，给文艺理论批评注入了活力。

解放战争初期被国民党占领的沈阳、长春等地文艺斗争是

^① 柯灵：《遥寄张爱玲》，见《文苑交游录》，香港三联书店1981年版。

相当复杂尖锐的，最突出的问题是如何看待、评价沦陷时期文学和作家。当时有一种说法认为沦陷时期作家都是“伪满作家”、“汉奸文人”，沦陷时期的文学不值一提，甚至说沦陷时期根本就没有文学。对此，但娣、铁汉、韦长明等一些沦陷时期作家撰写了文章予以反驳，用大量的事实证明在日本殖民统治下东北新文学顽强求生和发展的曲折历程，是不容抹杀的。《东北文学》曾组织发表写了一系列的沦陷时期文学的综述性文章，分别对小说、散文、诗歌、翻译、童话、戏剧等文体的发展进行了追溯和评论。这些文章不仅在当时使人了解东北文学的发展演变，驳斥了“东北无文学”的谬论，而且也为人研究那时的文学运动和文艺批评提供了珍贵的第一手材料。

在国民党占领区，调整文艺思想，确认新的文艺使命就成为当时文艺理论批评的主要任务。由中共地下党支持的《星火》杂志在这方面做了大量工作。他们强调文艺的现实功利作用及教化功能，把文艺看成是为人民谋幸福的工具，号召作家从思想感情和主观态度上和广大人民打成一片，以了解他们的行为、心理、语言，进而不断扩大文艺的表现范围。

从1945年8月至1948年11月，在国民党占领区，文艺运动经历了历史的再生阶段，文艺理论批评除了从思想上澄清沦陷时期的种种不良倾向外，对于当时涌现出的各种文体作品也及时给与评介，但从总体上看带有明显的过渡性和历史局限性。

东北解放区的文艺运动，实际是围绕为工农兵服务这一目标展开的。东北解放区引人注目的文艺理论问题的讨论，一是由严文井的小说《一个农民的真实故事》和范政的小说《夏红秋》引发的关于典型和文学的真实性问题，一是由袁犀（马双翼）的小说《网和地和鱼》及萧军和《文化报》引发的关于歌

颂与暴露问题。

严文井的小说描写了长工出身的刘俊英在土地改革斗争中获得解放并成为农村干部的故事，涉及到如何塑造解放区翻身农民形象的问题。小说发表后引起争议。1948年2月，师田手发表了长篇评论《新时期新问题》，对这场讨论做了总结，他肯定了作者想写“新时期新人物”的良好动机，但认为作者缺乏对农村生活和土地改革斗争的熟悉与了解，结果刘俊英跑得和群众距离太远了。这种失误虽表现在严文井身上但却带有一定的普遍性，因而有讨论和提出的必要。

范政的中篇小说《夏红秋》也是一篇迅速反映现实的作品，它描写一个有着浓厚“正统观念”的“满洲姑娘”夏红秋是如何成为“女八路”的故事。小说发表后引起了不同反响，多数人认为小说是好的，写出了当时东北青年的实际状况，夏红秋的成长道路具有启发性，但也有不同意见。为此，作者范政特别请示当时负责文艺工作的舒群同志，舒群写了《关于〈夏红秋〉的意见》，认为作品基本上忠实地反映了东北知识青年的主要现实问题，具有典型意义。这场讨论论及的塑造典型和文学真实性问题，正是解放区文艺理论面临的新问题，也是需要作家们及时解决的问题。

《网和地和鱼》是描写土地改革斗争的小说，着重描写青年农民谭元亨在分得土地后的一系列心理活动。作者袁犀在东北沦陷时期曾发表过《邻三人》等具有进步倾向的作品，抗战胜利后，他满怀热情返回东北参加土地改革斗争，并以文学的形式加以表现。这种写作精神是应当肯定的，但当时的一些文艺领导和评论者以对马列主义的教条理解，不顾文艺反映生活的特殊功能，而只强调歌颂光明，不能写进步人物的缺点或阴暗

心理，因此，对这篇小說大加挞伐，说它“诬蔑翻身农民”，“小说里所写的男女关系，乃是对劳动人民的污辱，乃是对现实的极端歪曲”^①。在这样的定性文章前提下，作者既不敢申说，又似乎也没有表同情的文章出现，遂使这场讨论变成了单方面的政治批判，其消极影响是打击了从沦陷区投向革命的那些东北作家，使他们轻易不敢再提笔了。

如果说对《网和地和鱼》的批判还只是毛毛雨，那么对萧军和《文化报》的批判则如急风暴雨了。抗战胜利后，萧军从延安返回东北，写下了许多文艺杂文和政论文章，对开展东北的文艺运动提出了许多很好的见解。可以说解放战争时期的萧军对文艺理论批评投入的精力是他创作生涯中最多的时期。萧军是个性很强的作家，当然有时也不免偏激，这就引起了党内一些作家同志的不满，加之宗派主义情绪，终于由《生活报》引发了对萧军和其主办的《文化报》的错误批判。说萧军和《文化报》“诬蔑苏联是赤色帝国主义”。萧军等人以《文化报》为阵地先后发表了《古潭里的声音》（四篇）、《驳〈生活报〉的社论》等文章进行申说和反驳。最后双方的争执以当时中共东北局的决定和刘芝明的万言长文《关于萧军及其〈文化报〉所犯错误的批评》作为结束，宣布了萧军攻击苏联、诬蔑土地改革、反对人民战争的罪状，从此这一结论延续了三十年之久，直到1980年这个错误结论才得以改正。

东北解放区能在短时期内出现《暴风骤雨》等一系列优秀作品，与大众化理论的倡导大有关系。可以说，文艺大众

^① 周立波：《庄严的现实不容许歪曲》，载《文学战线》第一卷第一期，1948年7月。

化一直是困扰现代文艺理论的一个重要问题。五四新文学运动之初，就有了大众化的呼声，30年代，“左联”又把大众化当做当务之急加以讨论。但是，文艺大众化问题从理论到实践真正得以解决还是延安文艺座谈会之后。毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》中首次阐明了文艺为工农兵服务的方向，使文艺大众化真正成为作家创作的自觉追求。东北解放区开展新文艺运动伊始，中共东北局就掀起了一场文艺大众化运动，充分利用改造旧的民间艺术形式，如京剧、评剧、曲艺等，重点对具有广泛群众基础的东北旧秧歌和评剧进行了改造，创造出具有时代内容和新鲜气息的新秧歌、新评剧。同时，还有计划有组织地在《东北日报》、《文学战线》、《东北文艺》、《前进报》、《群众文艺》、《白山》等报刊上重新发表了鲁迅的文章《论文艺大众化》，新发表了郭沫若等人谈文艺普及与大众化的文章，从理论上指导大众化运动，从舆论上宣传大众化运动，从创作上响应大众化，从而使广大作家和文艺工作者明确了新时代的艺术方向，萧军、王大化、严文井、金人、安波等作家在许多文章中论及了文艺下乡、改造旧文艺，普及与提高等有关大众化的问题。

此外，关于诗歌创作上的“学生腔”问题，关于小说创作中使用方言土语问题，关于学习群众语言问题也曾引起讨论。《暴风骤雨》、《江山村十日》、《原动力》等小说之所以引起那样的轰动，不仅是因为题材选取得好，更主要的是作家们注意了语言的表达，使用的是地道的东北语言，带有独特的东北风韵和时代气息，因而才受到人们普遍的接受和喜爱。

在东北解放区，对苏联文艺理论的翻译热情空前高涨。《东北日报》、《东北文艺》经常发表苏联《真理报》的文艺社论、文

艺动态或评论文章，而且篇幅都很长，这在东北现代文学发展史上是绝无仅有的。苏联的文艺理论，特别是关于文艺的阶级性、人民性、党性等内容成为建构东北解放区文艺理论的直接参照系；在文学创作的方法上，当时中共东北局宣传部提出要“学习苏联创造英雄形象的现实主义方法”^①，可以说，“学习苏联”对东北解放区，乃至建国后的文艺运动和理论批评都产生了深远的影响。

当时的文艺理论批评还对许多具体的文艺问题，如报告文学的时间性与战斗性、文艺下乡、部队文艺运动、文学创作上的经验主义和形式主义、创作者的艺术修养等等方面展开过争鸣和探讨。在广大文艺工作者和文艺领导者的热心参与下，东北的文艺运动和理论批评呈现出多姿多彩的局面。评论文章的语言风格也一改沦陷时期隐晦、曲折之风，而变为朴实、通俗。文艺批评的范围不断扩大，从文艺思想到创作方法，从宏观论述到微观问题的讨论，从艺术理论到具体文体实践，文艺批评对创作的影响力不断加强，并成为东北文学中对创作约束力最强的时期。

当然，作为历史运动过程中的产物，东北解放战争时期的文艺理论与批评也存在着某些缺点和失误。处于战争环境，人们似乎无法静心思索纯粹的理论问题，因此，造成文艺理论的理性思辩性差，纯艺术本体论研究不足，特别是未能深入地从文艺美学的角度观察文艺运动和文艺现象。文学的功利性和教化功能被大大强化了，甚至把文艺与政治的关系作了简单化的形而上学的理解，只重视主题思想，忽略艺术表现。同时，错

① 见本卷所收刘芝明：《将文艺提到人民建设时期的新水平》。

误地将一些文艺问题的争鸣升级为政治批判，从对诗歌《一对黑溜溜的眼睛》、小说《网和地和鱼》的批判开始露出苗头，到后来开展的对萧军及《文化报》的批判，无不混淆了不同性质的矛盾，对文艺创作和文艺运动产生了消极影响，教训是相当深刻的。

总之，三十年的东北文艺理论与批评始终是密切配合文艺运动而存在和发展的。虽然不同时期的差异性很大，但从整体上还是有相似之处的。首先，注重吸收、借鉴、参照中外文艺思潮与理论批评方法，从而建构具有现代意味的理论批评体系。近三十年中，东北文学一直未中断对中外各种文艺理论、思潮的介绍，只是因历史的原因，在不同时期各有侧重。其形式一是直接转载关内文艺理论批评文章，二是及时追踪评介关内作家作品，三是评介外国作家作品。20年代被介绍到东北的外国作家多是欧美的古典作家，沦陷时期限于政治压力，日本文学的翻译占了上风，其中的情况比较复杂。这一时期，一些进步的文学工作者还译介过朝鲜及东欧弱小民族的文学，借以表达自己的民族抗争意识。1945年光复后，东北解放区则以译介苏联文艺理论为主，直接影响着东北文学和文艺理论的发展。

其次，注重文学的现实功利和教化作用，现实主义的文艺批评成为主流，“为艺术而艺术”的理论受到冷落。现代东北社会历史的突变决定了东北的文艺理论批评从一开始就特别强调文学创作要有明确的目的性和思想倾向；要注重人生社会问题；要注意艺术的平民化、大众化；反对贵族和少数人的艺术。即使在沦陷时期极不自由的政治环境下，在粉饰文学、鸳鸯蝴蝶派文学泛滥的形势下，“暴露现实”、“描写现实”的乡土文学主张不仅影响了创作，而且还推动了对文艺创作中存在的灰颓情

调的反驳。

再次，文艺论争成为文艺理论批评的有效途径，活跃了文艺运动和文艺创作。从20年代的文白之争、新旧诗之争、新旧剧之争到沦陷时期关于建设文坛之争、乡土文学之争、写与印之争，再到解放区关于塑造新人物问题的论争，关于《文化报》与《生活报》的论争……东北现代文艺运动和文艺批评就在这一次次的论争中发展壮大起来。其间有成功的经验，也有失败的教训。文学史的发展证明，凡是围绕文艺现象本身的论争，不管论争结果如何，论争这一事实本身就是对理论认识的深化，具有调整文艺创作方向促进文艺发展的作用。

所有这些都表明，东北现代文学具有自觉的理论意识和批评品格。虽然对某些文艺理论问题的探讨只是浅尝辄止，批评方法也不够丰富多样，但作为东北现代文学的组成要素之一，它毕竟存在着，运动着，发展着。它的存在和价值就在于证明了东北现代文学顽强的生机和活力，并且昭示了东北文学未来的方向和路途。

1996年9月

目 录

编辑凡例	1
总 序	张毓茂
导 言	阎志宏

1919—1931

小 天

艺术上之民族精神	3
文学展望	10

于成泽

- 为文坛上的将卒们擂一通鼓 13
评《志摩的诗》 16

尤 无

- 关于文艺几个问题 19

王大冷

- 读吴裔伯先生的《论新诗兼致孙百吉君》 28

王莲友

- 读羽丰先生的《论新诗》 36

巨 彩

- 中国新文艺运动研究 42

安怀音

- 文学与时势 50
文学家与革命家 54

问 心

- 艺术是社会真相的记录 66

辰 鸿

- 对于新文化运动之希望 68

吴裔伯

论新诗兼致孙百吉君 75

对于论新诗诸公的几句闲话 80

赤颜阿生

看郭濂薰君《批评胡适之博士〈尝试集〉的谬点》
辩驳 84

花 禅

我的一个见解 90

李郁阶

走出大观园 101

金 言

贵族文学与平民文学 103

周守一

对于新文化运动之希望 107

赵虽语

读王莲友先生论新诗 115

杨君彦

文学的批评 122

郑梦飞

- 读《鲜血》…………… 126

香 冷

- 奉天文艺界兼呈东北文学研究会及关外社
诸友人…………… 129

春 明 刘景和

- 悲观作品…………… 143

高光玉

- 胡诗孟浪乎…………… 145

哲 吾

- 谈独幕剧…………… 154

盛桂珊

- 看了《谁的罪?》以后…………… 157

笱 曷

- 新兴文学选材略谈…………… 163

穆木天

- 谭诗…………… 165
什么是象征主义…………… 175

穆 儒 巧

- 新剧与旧剧····· 183
文学的我见····· 196

*1931—1945***山 丁**

- 乡土文艺与《山丁花》····· 201
《去故集》的作者····· 203

小 松

- 夷驰及其作品····· 209
满系小说人的当前问题····· 215

丹 宁

- 评《奋飞》····· 218

艺 筠

- 满洲文艺之振兴····· 223

支 援

- 略谈批评····· 228

古 丁

- 偶感偶记并余谈····· 232
谈一 私淑····· 237

东方既白

- 生命线····· 248

石 军

- 我与小说····· 252

田 贲

- 向何处去····· 263
大众语与文艺····· 267

艾 循

- 关于检讨修辞的意见····· 272

夷 夫

- 满洲文坛的几个问题····· 275
石军及其作品····· 278

庄己平

- 闲话放送剧····· 285

老 翼

- 关于文艺翻译问题..... 290

光 电

- 批评家与文学史家..... 293

安 犀

- 一年来的满洲话剧界..... 296

关沫南

- 论文学创作的美学基础..... 313

- 给作家一二语..... 316

克 莫

- 泥沼..... 320

吴 郎

- 我们的文学的实体与方向..... 325

- 论金音的诗..... 332

吴 瑛

- 满洲女性文学的人与作品..... 342

陈 因

- 王乾哥..... 357

- 季季草..... 361
- 辛 嘉**
- 关于古丁..... 365
- 评《山风》..... 370
- 罗 烽**
- 从星星剧团的出现说到哈尔滨戏剧的将来..... 376
- 《呼兰河边》后记..... 378
- 罗 绮**
- 满洲的诗的实体和方向..... 381
- 金 音**
- 关于成弦..... 384
- 李季颀**
- 关于批评..... 392
- 满洲文坛新语..... 394
- 秋 莹**
- 论刘爵青的创作..... 398
- 《去故集》序..... 402
- 孟 素**
- 两极..... 406

《山风》及其作者	429
萧 红	
《大地的女儿》与《动乱时代》	447
韩 护	
《第二代》论	453
我们的文学实体与方向	459
碧 波	
编者前话	473
端木蕻良	
我的创作经验	476
爵 青	
关于《关于满洲文坛》	486
小说	490

1945—1949

王大化

戏剧艺术观	499
-------------	-----

韦长明

- 东北散文十四年的收获····· 505
东北女性文学十四年史····· 511

冉欲达

- 反对“学生腔调”····· 524

刘白羽

- 加强文学的时间性与战斗性····· 527

刘芝明

- 关于萧军及其《文化报》所犯错误的批评(节选)····· 530
将文艺提到人民建设时期的新水平(节选)····· 537

师田手

- 新时期新问题····· 555

安波

- 论文艺上的发动群众与改造民间艺人····· 565

沉盈

- 侏儒诗话····· 572

冷歌

- 过去十四年的诗坛····· 578

严文井

- 关于刘俊英..... 582

李大光

- 引起我的两点意见..... 591

李庐湘

- 评《生活报》的社论..... 596

李辉英

- 发挥文艺的战斗力量..... 601

吴伯箫

- 文艺的阶级性..... 606

陈 陇

- 生活与创作..... 615

陈 沂

- 文学还应加强群众性..... 619

张 庚

- 最近剧运上的几个问题..... 624

陆 地

- 观察的角度····· 629

林 铎

- 评《一个农民的真实故事》····· 633

孟 伯

- 译文十四年小记····· 639

孟 语

- 沦陷期的东北戏剧····· 646

周立波

- 《暴风骤雨》是怎样写成的? ····· 659

草 明

- 论人物和歌颂····· 666

胥树人

- 关于文艺上的经验主义····· 674

侯唯动

- 诗及语言与“学生腔调”····· 682

姚 远

东北十四年来的小说与小说人…………… 687

陶 君

东北童话十四年…………… 704

铁 汉

东北文艺工作者的新使命…………… 716

粹

读《夏红秋》…………… 722

萧 军

目前东北文艺运动我见…………… 728

古潭里的声音（三篇）…………… 736

舒 群

关于《夏红秋》的意见…………… 759

蔡天心

对目前文艺工作诸问题的意见…………… 764

后 记…………… 775

1919—1931

□小 天

艺术上之民族精神

有何等环境而有何等人生，有何等人生而有何等艺术，艺术虽有普遍性，不必准无特殊性也。均有音乐也，俄则激壮，华则悠扬。此无他，俄处寒区，生活艰苦，故人民有与北风同一之猛进毅力，白雪飘洒之情操。华居温地，生活优越，故人民以绿树扶疏，杂花绚烂为适意。清风明月，竹楼茅舍为可怀，而雄伟淡泊之人生于以分，悲哀与快乐之艺术始由判耳。

一民族因环境而有一民族之特性，则此特性，虽有天力不可以转移。盖特性之养成也，非一朝一夕，而其来为传流的，血系相关，历史所系，外力之化，又不过表面耳。根性岂易化乎？夫一民族有一民族之根性，则一民族有一民族之精神也，一民族之精神，于何可证？曰：观一民族之文化而已。艺术者，文化之大表现也。故欲保存一民族之精神，须保存一民族之文化。欲保存一民族之文化，又必须保存一民族之艺术焉。

一幅山水画，送诸欧洲，携诸日本，夫人识其为岩，为瀑；

几首七律诗，读于印度，唱于波兰，意未谙而音可悉，耳可悦而声可听。斯艺术之通性（普遍性），人所同堪赏闻者也。然而东方之绘画与西方大有不同，东方之诗体又与西方大异。东方绘画又分中国与印度，而诗体复析为日本俳句、中国绝律、印度梵歌，甚而中国更有辞赋歌谣诸种。可知东方人民由种而画为族，艺术亦由根而分为干也。特是一干有一干之花之叶之果。干与干形同而质必异，此所以艺术上之民族精神万不可抹杀，尤须发扬之也。

世有青年，睹一民族之萎弱，而哀一民族精神之颓唐，思假外力以洗其积弊，此固大有心胸者也。然民族精神之来也，有自多者数千年，少亦数百年，则其精神表现于艺术之上者，亦必数千年或数百年，绝非数年间之改造而可以成功。譬如灌水于根，乃能由干而枝，枝后而叶而花而果。今不欲此树之花之叶之果，而折他树之枝，插此树隙中，虽茁壮终非原木也。方今西方艺术加我东方艺术之上也远矣，东方艺术如不施以竞争抵抗之力，亦惟受西方艺术化耳。东方之艺术不能观其如日之扶桑东升，亦惟叹其昆仑西没而已。

或曰：东方之艺术属于过去时代的，绝非时代的艺术也。过去时代之艺术为历史的，今日东方之环境（中国当然在内）已非昔比，则东方民族之人生观别又养成。而谓过去的艺术，古代之文化，历史上之生活，强适之于今日东方民族生活，必至取非所需，用非所适，是犹不津而渡，背道而驰也。为此言也，以时代精神之艺术上立论，固亦意充词沛，有的可寻。若以民族之发扬上而向艺术上取目标，则过去时代之艺术，未必全无价值，亦即历史上的艺术，未必皆无用也。且过去的艺术，所以不适于今日，以吾观之，惟一大病，不外三点：一曰不合现

代科学的，一曰贵族的，一曰宗教的。

中国艺术不合现代科学的原理，斯种缺陷，本难曲讳，然而古代艺术之成，多少亦有几分科学之性质。盖艺术乃人类以科学手段利用自然界而造成，所以表现人生，促进人生，美化人生，安慰人生者也。惟其以科学手段利用自然界而造成，则艺术之含有科学性质不问可知。科学性质在艺术中包容甚大。简言之，物理的、化学的、数学的等等。申言之，自然现象之象征，科学与艺术极有关系。建筑、雕刻、音乐之体积、容积、重心、光线、曲线、音阶无论矣，绘画之彩色与线条，放绘及缩写，均可称为科学上功夫。至于综合艺术之戏剧，又非兼收一切，合乎科学不可。东方民族之艺术、建筑，于科学上，似有未尽恰当之点，戏剧亦然。

至于音乐，绝合科学原理，殊无可以非议者矣。绘画在光色上，似未周全，然绘画略同文字，不必太拘于科学，愿近乎科学原理，亦无不可耳。此就艺术之外观言，则东方艺术尚有深合于科学者，且艺术乃美化的。在空间艺术上，固必计其合乎科学原理，在时间艺术上，除音乐外，如文学等又何必专合科学哉？夫美化的物品，至少必具几分浓厚兴趣与特殊精神。特殊精神与兴趣，常由变态心理中所产出。盖一刹那之美感，促成一刹那之表现，固亦有与寻常不同者，自难与工艺美术有某种计划，某种设施，某种应用之艺术所可同日而语也。艺术无论如何，终为象征的。纵为模仿，亦具分抽象审美的步骤，然后择其极尚者，表现而拟作之，所以东方艺术不必皆合现代科学的也。

东方民族之艺术，在过去时代言之，在彼时固有彼时代之大精神大价值在也。当今时代一大自由、大平民时代，宜乎今

日东方艺术为大自由的、大平民的。贵族艺术非自由的（若谓自由，乃在个人不在群众耳），乃贵族的，在具有时代精神之艺术家观之，真惧塘之石，潮流之阻碍，舟人之危险也。窃思艺术不计在于何国，也不计在于若何民族，盖一方面产自生活余裕，一方面亦产自生活窘迫之时，世间之建筑物，多半产于生活余裕之期。否则，必造自有力之手，此古代建筑类为帝王所集成，非无因也。至于歌功颂德之碑，堂祭野宴之舞，相率造自公侯将相，声壤鼓盆，固亦一种有价值之艺术。草亭茅庵，则又一种普通平常之艺术，究之以伟大论，恐其他平常者必多湮没，所可号称雄伟瑰怪者，又必寻诸宫墙，觅诸梵宇间矣。不特此也，即以征如侠士、烈女之碑铭碣志，亦无不由于有资余裕者之供给，是以天下有不少雕刻家、画家以生活关系，卖艺于社会，以求仰事俯畜，日用之足，遂成为一板滞之雕刻匠或画匠，仰人鼻息，惟命是瞻，左拘右束，艺术天才，伤斲无余，与草木同朽，昆虫并灭，洵堪浩叹也。若能众醉独醒，不惜一切，忠于艺术，象征自然，直抒己见，恐迫于生活，徒作文字之狮子吼外，其他不以艺术卖钱，盖恐无几矣。唐伯虎一浪漫画家兼诗人，不计世事者也，兴来以绘画诗歌表现之，失意亦然，犹曰画来一幅丹青卖，不赚人间造孽钱，甚矣。艺术为生活也，求生活之美也，有力则大美，无力则小美，大美有大美之自由，小美有小美之自由。自由名词欺人哉！自由不一其义也。个人自由自由也，群众自由亦自由也。

个人之自由，惟我之自由也。群众之自由，大同之自由，兼爱之自由也。艺术系属人为的，人有个人群众之分，艺术独无个人与群众之分哉？

一个人而有审美之心理，则所成之艺术亦必异乎寻常。寻

常之美，人所公认，则此艺术人美，人必否认。究之孰美孰恶，亦观其人之主观而已。所以今日欧洲之鞑鞑主义（DADAISM）遂亦兴焉。今日有鞑鞑主义，古人未尝不有。以余观之，今之鞑鞑（主观）的艺术，虽非贵族，盖亦相去不远，且所谓贵族艺术云者，乃传统的（古典的）、限制的（道德的）、去人生较远的（神秘的），表现绝对用一法、不稍变更的（形式的）。若引而申之，浪漫神秘的艺术与平民写实主义天然不同，其为个人的主观的，是亦贵族之类耳。至东方艺术重传统思想，而受强大的限制，固亦大弊。文字之堆砌艰难，无以复加，诚平民表现工具之沉病，然而此种文字之美，亦系一特色。且发此古文而另假工具（白话）者，早亦有人，中国与日本无不皆然。然而能以旧工具（指文字言）表现美感于艺术，宁非锦上添花耶。美感之定义极广，言美思美，美感也。言恶思美，亦美感也。人受窘迫，其所表现之艺术，形悲惨而质快娱，其引人同情，易于鉴赏（此言恶思美之艺术乃直接表现人生者）。故法简识易，以至劳动者皆可知之，固群众之艺术之特色也。

以上不过就东方艺术之有贵族的言，若非贵族的艺术，盖亦不鲜。他非所知，如中国之文学及绘画接近平民的，周秦歌谣，唐宋诗词，元明剧曲，以及唐宋以来诸种绘画，描写平民生活不可数计，固亦有平民的，未可一概皆以贵族论。表现方法虽拘泥，亦由人之不变更耳。

宗教的艺术不独中国有之，东方有之，即西方亦未尝无之。宗教艺术显然易见者，如梵宇教堂，神像圣偶，与夫赞美诗祈祷辞之类是也。且神话传奇，乃宗教之发源，宗教有催眠拘束安慰之能力，人生无聊，则哀此生无意义，而归依自然，崇拜偶像，乃必然之势。

所以耶稣、乔达摩、默罕穆德与梵宫、教堂、圣诗、神乐盈乎世界。宗教的艺术，于以普及天下也。东方艺术多半佛教的，基督回教殊甚少耳。以建筑论，寺院、禅舍、名山、巨岭，无地无之，即貌焉。山村、渔市，亦莫不有土地庙、五圣祠。夫土地庙、五圣祠，一群寻常之神祇耳，山农渔夫犹欲建之，虽非寺院教堂可比，然不能不曰宗教之艺术也。除建筑外，绘画、雕刻、泥塑尤易见之，白玉观音，檀雕菩萨，泥塑老聃真人，石凿弥勒，铁鼎金炉，朱像绣幕，无不因祀神而精工巧制矣。

吾忆客岁游江南时，西湖灵隐天竺诸大寺，梵宇巍峨，偶像丰丽，石凿木雕，疑为鬼斧。若夫雷峰塔年久颓圮，仅存砖瓦，游人无不兴叹，而惜湖光山色少一番点缀也。雷峰塔何由而建，谈者分歧。吾忆不外神话传奇，用慑湖山灵气，而镇鬼怪而已，不必吴王为点缀湖山而建此也。推之五台庙宇，大同石窟，凡能由信徒建筑，游人欣赏者，均无不令人向往爱慕，俨如雷峰塔焉。吾人若屏却灵隐、天竺、古塔、侠墓诸建筑于不顾，而只观湖山佳色，盖必索然无味，从可知宗教的艺术入于一地，播于一方，与一民族融成一气，固于根性，甚难拔摇，西湖非无塞门脱之建筑，然究不若檐飞式的楼阁台殿之适人心意耳。

我中国之佛教艺术导源于印度，印度之有佛教，以地带温热，生活优越所使然。中国虽不若印度，多少地相接而人生观相差无几也。印度人之宇宙观倾重精神，其特点颇足代表东方，是以印度之艺术虽不足代表东方，终系东方宗教艺术之母也。东方宗教的艺术，如此根深蒂固，吾侪难能作一东方文艺复兴，抹杀此等宗教艺术也。此外非宗教的艺术，东方未尝不有，除寺宇偶像等，以前所述者，均斯类耳。

东方艺术包括中国之艺术也，中国艺术亦足代表东方也。方今五洲交通，四海一家，东方有西人足迹。东方之环境，虽非大变，然而已非昔比。东方人生几无不染西习，东方之艺术，不为西方艺术所侵灭，诚恐为西方所融化矣。然艺术西化，民族亦必西化，西化非不良也，东方艺术之花，行将殒矣。

吾不过二十许之一青年耳，以余妄观东方艺术，似为西方所侵灭，斯非西方艺术合乎时代精神，必不若此。西方艺术为渐进的，东方则否；西方艺术由民族精神进而至于时代精神，东方则仍系民族的精神而乏时代之精神也。吾愿东方民族之艺术，由东方民族精神进而有时代精神，不可取西方时代精神之艺术，误认为东方民族精神进步为时代精神之真艺术也。

吾固拜倒于西方艺术之前者也，然吾思中国的东方艺术，亦有合科学的、非贵族的、非宗教的，此大可以发扬提倡而促其进步也。即不合科学的、为贵族的、为宗教的，亦均有存在之价值，保存之价值。盖为民族精神之所系，而历史之所关。如古代衣冠之不适于今日，而刺绣鲜艳，图案整洁，美丽亦极。若无剧曲之演，难乎瞻我堂皇伟丽之蟒袍冕旒矣，使如应用之于今日衣冠，则少有变更，固无可者。

总之，民族精神在艺术上不可磨灭，而时代精神亦不可不有。若忘却自己之精神，转取另一精神，其为艺术也，非我固有，谁曰不宜，尤不若设计促其固有进化之为愈也。

刘君海粟，春申江畔美术专门学校之校长，中国一有名之爱艺术者也，乃题岭南美术杂志卷首曰：中国没有艺术。真不得了，吾拜读之下，无词可加。中国五千年来，真无艺术乎？抑印度有之，日本有之，而中国独无乎？或有而非时代精神乎？然而吾知中国有艺术，中国少爱中国艺术之人。凡我青年，盖起

而爱之手。最后所当忆及者，不当仇视西方艺术而谩骂之，亦宜研究而探讨之，以辅此艺术之不逮也。

(原载《盛京时报》，1926年3月17—24日)

文学展望

文学新旧之争，从来已久，各是其是，各非其非，要不过门户之见，自圆其说，而仅尽其攻诘之能事耳。实则各有其用，两具优点，中国不亡，恐无偏废之一日也。

夫天下既无一成不变之事，当有必进改善之理。文学乃为人类思想之结晶，岂真固定而不移哉。虽然，无论人事如何变化，而思想表现，当不能不有一定方法。是故集字成词，连词成体，所以铸成一种必然之科律者，不外三因：（一）有普遍性，足以传之则达。（二）有审美性，足以读之则畅。（三）有历史性，足以引之则晓。盖文字记述，不能不依大多数观者了解为原则，而更以修饰润色为要事，倘如此应有尽有，已足得其表现思想工具之大用。体裁如何，未始非为文学上次要之问题也。从来新旧文学之争，就形式上论，第一目标，即为文言文与语体文两派之不能相容。盖文言文重声韵，尚古典；语体文求直抒，图畅达。二者为用虽一，而表现不同，此于分道扬镳之中

所以不免有各是其是各非其非之冲突。惟中国文学，数千年来，大率倾重文言，而一旦革命爆发，转尚语体，其引起文言派热烈拥护旧有文学，而诅骂语体文之粗俗蠢陋，固意中事，况文言文用途较广，几乎无往不是，讵能一笔而抹杀哉。然而语体文因有直抒畅达之妙，及值此思想进步言论自由之秋，其范围推广与势力增大，殆亦不落文言文后。故文学上之语体表现，乃能立代文言而兴。大势所趋，初固不可以挽回也，且中国文言文，早已逾其成熟时代，盖其文字上之普遍性、审美性、历史性，确乎深入人心，成一妙境。至语体文学，虽非草创时代，然亦不无幼稚之嫌。若揆势度时，放眼观之，则知语体文学已成一代之新的作风，约当数十百年之后，或竟视为高出一切亦未可定矣。若夫二者内容决不相背，无论记述、抒情、写实，其旨同，其事一。其有以思想如何而衡文学之新旧高下者，则不啻梦叹盲目，盖旧诗之闺怨出塞，与新诗中之情歌征途，洵亦无所异耳。窃以思想为一事，文学又为一事。文学固不能脱离思想，然亦不可以思想而轻视文学。今日新旧文学之争，除以上所论因文言语体表现形式不同引起争执外，一般人士尤犯以思想而轻视文学之病。例如崇拜旧文学者，则视新文学中所表现非恋爱即革命。而崇拜新文学者则视旧文学非堆砌古典，即无病呻吟。实则旧文学与新文学之含英咀华，蕴藻凝芳，原有无穷之妙韵存在，并非粗糙简单。一至于此，倘不向文学之意义价值及范围上登高展望，收集古今中外文学书籍，所有探讨则坐井而观，岂识穹苍之广且大哉。

夫文学意义之为一种思想表现，固无论矣。其价值在昭示人生，载道安慰亦所当然。至其范围之为传记、序文、函简、诗歌、戏剧、小说等等，固已千古不移之通例。惟吾人处于今日，

果以何等态度研究文学乎？是又新旧文学争论中所当注意之问题也。倘青年欲为一个作家，无论所嗜为新旧文学，所工为传记、序文、函简、诗歌、戏剧、小说等等，一艺能精，亦足以尽文学至用而得他人之崇拜。天下原有无数文学著作家，未闻有以拥护某项文学独以攻诘他方而著名者。且文学评论，理所难免。然仅就形式而争，忽略一切，亦未免徒自苦恼，而有孤陋寡闻之嫌。与其有所深信，宁为之而不或畏。吾知无论新旧文学，使如作品成熟老练，则可掷地有声，见者听者，必知其为真有价值在也。夫历史精神与时代精神，尤有调和损益必要，过去未来，正宜对之有补短绝长之思。文学既非死物，安可不注意于精美完善之撰述，而再发愤以自励乎？未识今日文学同志，以为何如？

（原载《盛京时报》，1930年6月22日）

□于成泽

为文坛上的将卒们擂一通鼓

现代文坛上的人物确是不少。大显威名的，小露头角的，翻阅现代的出版物，真是叫我数无从数，羡慕无可羡慕！这样伟大的文艺的国度里，我固然不配挺着身躯来说话，但是，我也不相信我的话便会没有一个人见听！我大声地喧闹着，也许就使文坛上的将卒们，震醒了他们的心魂，而激起改进的精神。

我不幸早早地就理会了现代文坛上的几种毛病：

第一，是用功读书的人太少，努力发表文章的人太多了。

我这样地说，并不是武断地来蔑视创作。

在现在的情况，的确是这个样子。所谓文坛上的将卒们，谁能个个都牢牢诚诚地去埋头用功——自然也有些例外——还不是有多少人卖力气去在新闻纸上或杂志上争他“三个字”、“两个字”——自己的名字——的位置？

创作，如果有天才，那么也好。不过，创作的天才若何高，也必须要借成功的作品来作观摩的。我们读书，不是在于完整

地模仿它，乃是在于借它作个鉴绳，来发达我们的思想和我们的艺术的手段。可是，我理会现代有多少人对于这一点都不注意，只要他们在某种刊物上登载了几篇作品，便傲然自大地自己给自己隐隐地加上了“文学家”三个字的高冕。若是一个文学家成功得这般容易，那么中国文学在世界文学史上的位置，正恐怕还容纳不过来呢！

新诗在现刻的文学界中，写作的人要算顶多的了。从前，《文学周刊》有一天曾经收过三五十首的诗稿。新诗这样泛滥，是什么缘故？也无非是有些人认为新诗容易做，摇笔就来，所以为偷懒起见，就在私下里乱写。其实，若仔细问起有些作者的文学根底，恐怕连 Carl Sanabury 的名字也不知道；李义山是哪朝人，也搞不清楚。那末，这种文学的现象也真有些可怜了。

第二，是各阶级、各地带的描写太少了。

我以为，文学是人生之映现的一部，在笔墨上当不仅就自己阶层的小范围来描写。譬如拿现代的小说来论，写知识阶级里的状况的占多数，而这种知识阶级里的映写，尤以爱情的悲剧或喜剧为最多。固然人们的印象不同，不能迫谁来生写别一阶级的事物，但是我也不相信，除了男女的情爱而外，便没有其他的际遇可以描写。

现刻的官僚的腐败，军阀的专横，无知农民之困苦，劳力工人之非人的生活……那些恶劣的景色，都是要靠文人的手腕，而促起社会的觉悟的。但是看一看单行本的小说，杂志报纸上的小说，能有几篇具有这样的胆识？

中国的“目不识丁”者啊，真真算是可怜到家！自己没有眼睛——识字的眼睛，没有手——会写字的手，要靠一般大摇大摆、咬文嚼字的先生们，出来给喊一声苦，偏是这个都不能！哎！

可叹！

我以为各阶级的描写固然很重要，而各地带的描写也是不可忽视的。托尔斯泰 (Leo Tolstoy) 的作品，是很足以代表寒地的生活状况的；泰戈尔 (Rabindranath Tagore) 的诗文，也很可以见出热带人的思想。中国的疆域，南近热带，北近寒带，南北东西的人民生活，常是迥然不同，而在文学的作品上，几乎全然看不见地域的色彩来，我真是有些莫名其妙！

拿冬天的天时来说：若写黑龙江的景况，一定是雪深一尺，“耙犁”^①遍地；若写广东的景况，一定是雪花一片都没有飞，草木大多没有凋落（我是没有到过广东的），但是，这两个地方的景色，在文坛上我们仿佛都没见过。是这两个地方少文人呢，还是中国缺少夏芝 (Yeats) 那样的作者呢？

第三，是缺少文艺批评家。

对于文艺批评，周作人先生曾举出过现在批评者的两种缺点：一种是看作吹毛求疵，一种是看作法律的判决。其实，在现代的中国文坛，就是像这样的批评，都不可多得。若不相信，我们就俯下头来，瞪着眼睛，翻开书本，或是打开报章，看到底怎么样？然后就证明我的话是不错误的了！

那么中国现在的文学家，究竟是用什么来评衡他的价值呢？这若提起，也实在太滑稽了！有人说现代的文坛上的健将，是以他的名字刊露在各处出版物上的多寡为标准的。真是这样么？我却不敢相信！

但，我又不敢不相信了！因为中国真是缺乏安诺德 (Ano'd) 的！

^① 是黑龙江的一种雪车，除了山海关外，别省见不到的。

第四，是没有研究文学的决心和魄力。

研究文学，是顶费脑力、顶清苦的一件事体。按照现在中国的情况，也没有像西洋的年金（Fension）那种奖励，一般人所乞求于文学的欲望，好像也没有求官求利那般的殷切！看着有多少研究文学的人，在学校内很努力，很用功，但是一到社会上去，便大大地变了，求着像 Samue Johnson 地不避艰苦，专心于学问者，实在很少。

不必说在学校外，就是在学校内，真能立志要毕生研究一门学问的，又有几人？在这样榛莽遍地的文学园地里，偏遇着这种懒惰偷安的园丁，中国文学界的前途，真怕要黯然无光了。

我以上所指摘的，只是随时想来说的，至如文学界中的病象，恐怕还要有几千几万，希望有暇的时候，再能为文坛上的将卒们擂三通鼓。

（原载《京报·文学周刊》，1925年10月17日）

评《志摩的诗》

《志摩的诗》我早就听说付印，但是内容怎么样，我是一点不知道的。今天偶然得着一本，详细地看了一遍，才知道这个诗集是搜罗徐先生近几年来已发表或未发表的诗撮合而成的。

其中长短诗总共五十五首，开端的第一篇是《这是一个懦弱的世界》，结束的一篇是《康桥》。我现在将我读了这本书的意见和感想写在下面。

徐先生的诗在我脑中印的迹象最早的一首，大概是《破庙》那篇，那时我在“晨副”中看过，就觉得有一种特别的风味，浸入胸中，因为我觉得这首诗的描写是具有超凡的笔力，它不但烦琐地清楚地映现出破庙的景色，而且还能将山坳、急雨、枣树、霹雳、闪电，一一地都彰显出来，这实在是难能的事。我常常理会做诗述写情感容易，述写物色难，因为情感是诗的母胎，有极浓挚的情感，然后有极动人的字句，所以要单纯地描出一地或一时的物象，常常使人陷于枯燥、疲扰，而不生多少兴趣。但是在徐先生的诗里——不仅破庙一首，常是将一件干苦的事情写成洒脱、流露，而不使读者感到无聊、乏味，这的确是艺术上的一种本领。

《志摩的诗》，二十六页里《婴儿》一首，对于描写的手腕，更见得精研，它表现母亲生产时的苦楚，是怎样的细腻、微妙：

一个安详的、镇定的、端庄的、美丽的少妇，现在在泣痛的惨酷里变形成魔鬼似的可怖：她的眼，一时紧紧的合着，一时巨大的睁着。她那眼，原来像冬夜池潭里反映着的明星，现在吐露着青黄色的凶焰；眼珠像是烧红的灰火，映现出她灵魂最后的奋斗。她的原来朱红色的口唇，现在像是炉底的清灰。她的口颤着，噤着，扭着，死神的热烈的亲吻不容许她一息的平安。她的发是散披着，横在口边，漫在胸前，像揪乱的麻丝。她的手指间还紧抓几穗拧

下来的乱发，这母亲在地生产的床上受罪。

——《婴儿》二折

我以为现在中国的新诗，至少有两种毛病：一种是浮浅，很淡泊的情感写出不牛不马的打油诗；一种是凿句，将一种简单的事节，撷来多少难解的怪字或是不曾令人懂的形容词来堆在一起，所以在新诗的基础还未奠定的时候，应该有人出来刷振一番，提领一番，而这种责任，我盼望努力新诗的人能早点负在肩头上。

《志摩的诗》中对于现实的世界，广漠地仿佛有十分不满意的态度，《这是一个懦弱的世界》、《毒药》、《自然与人生》，对于人世的无情，凄残，暴忍，刻苦，凶恶，都指示了这个烦闷世界中的蕴象。

全集中我所最喜欢的是《天宁寺礼忏声》，因为它将钟声、罄声、木鱼声、佛号声都真切地形容出来，“有如在火一般可爱的阳光里……”，“有如在月夜的沙漠里……”，“有如在大海的一块礁石上……”，“有如在喜马拉雅的顶巅……”这种种的比喻，真如我在夜阑人静的时候，生了翅儿飞到常州，亲身地领略了天宁寺里的音响。

总括一句说，《志摩的诗》在我的心目中算是新诗里一个少见的集子，一个成功的遗留品，不知研究文艺的朋友以为何如？

八、十九，纱窗外夜雨滴零时

（原载《京报·文学周刊》，1926年9月10日）

□尤 无

关于文艺几个问题

—

梁实秋教授在《新月》第三卷三期上批评“文艺政策”道：“文艺”而可以有“政策”，这本身就是一个名词上的矛盾。俄国共产党颁布的文艺政策，其内容是全然无理，里面并没有什么理论的根据，只是几种卑下心理显明的表现而已：一种是暴虐，以政治的手段来剥削作者的思想自由；一种是愚蠢，以政治的手段来求文艺的清一色。……我并不说文艺和政治没有关系，政治也是生活中所不能少的一段经验，文艺也常常表现出政治的背景，但这是一种自然而然的步骤，不是人工勉强的。文艺作品是不能定做的，不是机械的产物。……

在梁教授以上这几句文字中，可以看出几个意见：（一）文艺需要自由，文艺不是机械的产物，不能定做的。这一点在现

今谁都不反对。但我们更进一步追究，人的思想是绝对地自由吗？（二）文艺的清一色问题，也并不是什么出奇的事，只要看具有何种条件要看在哪方面讲。新月派的思想无论是在政治上，在文艺上，不论是在文艺创造上或批评上，其中中心的思想是“清一色”的。这点非本文所及，有心人当能看得出来。（三）梁教授说文艺与政治有关系。他说的所谓关系只是文艺中的社会生活背景，而文艺中之真正要素，按他说来之永久性（人性），却是永不会变的。但是人类的人性是什么，是否永久不变呢？这是要研究的地方。辩证法的唯物论者要求我们更要前进，不停止于何种抽象观念的肯定。形而上学者所不敢再前进的地方，正是青年要行进的处所。

二

梁实秋又说：艺术与人生不可分离，在最早的时候，艺术就是生活的一部分。因为艺术的来源是宗教，而在古代宗教生活是人生所不可少的一部分重要的经验……文学不是给人解闷的；文学家不是给人开心的。文学家之从事于创作是由于内心的要求，并且自己知道这是别人写不出的，只有自己才能写，才能写得好，有这样的要求与把握，然后才配称为创作。我们读伟大的文学，也该存着同等程度的虔敬，因为我们将要在文学里认识人生，领悟人生。

我说近来中国的文学有不严重的毛病，这毛病是作者和读者都有的。不严重的根源是有技巧而无思想，注意技巧而不着重思想……有思想做中心的作品，才是有骨头的。

梁教授要求对文学要有严肃的态度，这是我们十分赞同的。但梁教授自己逻辑中显然有着矛盾。梁教授既然承认文学中必得有思想才能动人，为何又要极力否认普洛文学呢？由此我们可以看出梁教授各处弄的花招，不过是一些抽象的名词而已！在这段文字中梁教授用了许多抽象名词，如“人生”、“思想”、“人生观”、“哲学”，意识模糊，令人太不能满足了。然而梁教授说“艺术的来源是宗教”，这点与历史事实显然不符。在人类游牧时代，宗教尚没有（宗教并不是和人类一同发生）的，而壁画的艺术，却有惊人的成绩，而这画中又一点宗教的观念都没有。可是在此我不是说宗教和艺术无关系，在某一时期宗教和艺术曾有很大的关系。

三

抽象的人生，单独的脱离社会的人，只有在名词上可以讲，实际上并不能存在。我爱我父母兄弟朋友情人，我同情于可怜的人，我仇恨恶人，我成功则喜，失败则怒……这些都是天性或各人为人性。人不能脱离社会而生存。生存在人类文化圈外的人不能称为人，他只能叫高级有机体。所谓“人”这个名词中就含有社会的意义，就含有此人上继古传文化横受社会影响。“人性”和“人”是存在于社会生活中。

某一时代有某一时代的人性。这话或者要引起形而上学教授们的耻笑，难道换一时代母子就不相爱，情人间就互相残杀了吗？若这样想，不过表示他的脑筋完全陷于抽象形式上而已！最原始的人，亲子的关系是还有这种观念的。所谓存在某种文

化背景才发生的。又如性爱吧，这是与人类一同发生的，可是性爱的天性没有变化过，然而恋爱的具体观念和方式却变化过许多次。原始时的恋爱观念和方式不同于封建时代，骑士风的恋爱绝与资本主义时代的恋爱不同。若再讲到仇恨某人，同情某人，更与思想和利害有莫大的关系。地主无论如何是不同情于佃户或农奴，他们生活无论多么苦多么悲惨，地主总是逼迫着要租税，尽力地剥削。假若被压迫被剥削者一有觉悟，起来反抗，于是和地主酷战起来，假若地主战胜，如是有个文学家描写这些战争，讲述地主的英雄事业，这是跟地主们同情，而令农民们生怒气的。因此可以看出，人生存于社会中，社会影响这人的感情思想。人的感情思想是社会的产物，所以人的思想感情，不应该以人类天性去解释，而应该以社会存在去解释。

四

假若社会的存在决定人类的思想感情这个前提正确，那么“永久的人性”在具体事实上就是随着环境而变化着，那么抽象的人性不过是名词的花招而已，那么在社会有阶级的时代思想就完全带有阶级性存在。不同的阶级生活在生产过程中的地位，在分配过程中的利害冲突，就能产生不同的阶级观念。

因为社会存在的环境不同，如是对于社会存在的观察也有不同的世界观。统治者富有者如是乎认为这个社会存在是对的，是该永久维持下去的，认为一切都合理的。被压迫被剥削者阶级，假若有了觉悟，他们就创造自己的世界观，以反抗压迫阶

级的护符。这譬如在法国资产阶级革命尚未成功时期，以无神论、唯物论这种精神护符以反抗地主阶级的宗教势力。在文艺上这种阶级斗争，有浪漫主义反抗宫殿贵族的古典主义。

这种为阶级斗争的武器之精神护符，随着这个阶级地位的变化而变化，譬如法国资产阶级得了政权以后看着无神论有害自己的阶级利益，于是倒戈过来反对无神论唯物论。在这个阶级被压迫时，此阶级的文艺代言人主张为“人生而艺术”的文艺。到了现在被压迫被剥削阶级是普洛列塔利亚，这是阶级的历史使命清算人类真正历史的前史，是来铲除人类社会之一切不合理，要消灭一阶级，要创造一个真正高级的社会。所以它不怕什么，它极力要求真正的科学，所以它用不着什么宗教来欺骗群众。在这个阶级斗争日趋尖锐化的时代，阶级意识的对立也日趋尖锐化。然而在这个时代统治阶级的代言者，不得不弄些模糊名词来欺骗群众，来拥护他的阶级利益。中国的资产阶级处在国际的压迫之下不能伸长，所以主张艺术与人生有关系，要有中心思想但是反对其中有反资产阶级的思想。这样说来梁教授又要声明他是个无产者，但我们在历史上看来，就是“为艺术而艺术”的艺术家们，也是表现他的阶级的感情和趣味。要想文艺与阶级感情不发生关系，只在这文艺作者脱离人类社会或在无有阶级存在的社会内。然而梁教授一方面主张文艺是“领悟人生”（又是个抽象的名词）的，表现作者的思想人生观哲学，一方面又否认普洛文学，敢问作者的思想、人生观哲学由什么来决定的呢？由于作者自己偶然地绝对自由地随便想出的？

五

“每一时代的支配观念”都是支配阶级的观念，在被压迫阶级没有觉悟地意识出来斗争时，社会的艺术家都是表现支配阶级的感情思想。支配阶级有其天才的代言人，权威的批评家，这些人定出美学原理来限制有其它阶级倾向的作家。这个公式化的美学原理，虽没有意识地说明这是文艺政策，然而在客观的事实上讲来，就是这个阶级的文艺政策，就是要求“清一色”的政策。

文艺的表现支配阶级观念这个论调，决不是抽象的观念论的口辩问题，要具体的以历史佐证才能表示其真确性来。这种例子很多，不过我们略举一个小例来说吧。

因为这诗的本文很长，请读者翻开《诗·豳风》的“七月”看吧。“这诗描写当时的农夫周年四季一天到晚都没有休息的时候。”男的呢种田筑圃，女的呢养蚕织布。栽种出来的结果都献给公家，而自己吃的只是一些瓢瓜苦菜。养织出来的结果呢是替“公子”做衣裳，而自己多是“无衣无褐”。农闲的时候打点猎，得了狐狸便要送去给公子做衣裳，得了野猪只好偷偷地把猪儿藏了起来，大猪要献给公家的。自己养的羊羔也要杀了贡献上去……公家住的宫室要他们去整理，昼夜兼勤地用茅草盖起来（当时的宫室都还是茅屋），而自己住的被耗子打穿成小洞的土屋，只好把点烂泥来塞塞，把烟火来熏熏，不消起蟋蟀是要到床头上来叫，风大哥是时常打交道的，管他妈的，也只好得过且过在这儿过冬了。但是还不够，到了冬天还要去凿

凌冰，藏好了，到夏天来献上去，以使公家的人凉快。女子好像还有别的一面公事。就是在春日艳阳的时候公子们的春情发动了，那就不免要遭一番蹂躏了。……这在古时的道学先生看来当然要摇头摆脑，一唱三叹，极口的赞道：呜呼周室之人民，其忠爱其君若此之甚，此可见文武周公之盛德矣！……而在一些个人主义的享乐主义的文人看来，也一定要称赞道，“啊，这是一首很好的牧歌！……这是中国的农民文学了。”哼，农民被一些无聊的文人骗得真可怜了。……这诗当然不是农民做的，因为它把农民的痛苦故意的甘媚化了、牧歌化了。

这点明白地说明文艺家和支配阶级的关系了。但这个并不是绝对的。在被压迫阶级有了觉悟能意识起来时，必然的要与支配者对立，这种支配观念和被压迫阶级观念之间的斗争，必然要明显出来。

由此观之每一阶级都要以文艺有意地或无意地拥护自己的阶级，换言之则是以它为阶级斗争的武器，可以是武器随它的阶级的变化而变化，所以颓废的没落的阶级反映颓废的没落的意识。但在这阶级的代言人若看出那于自己阶级有害的文艺倾向时，他也要批判这种倾向。我们从各种科学的文艺论著看来，文艺总是阶级斗争的武器。然而梁实秋教授叹自己阶级不懂文艺，于是说“资产者有的是资产，未必就懂艺术”。这一点可以说资产阶级文艺家不如封建贵族那般宠爱文艺家了。可怜！

六

“人们已经发现一件文学作品不仅是一种想象的作用。即不

仅是一个被激动的脑筋的孤独的变幻的作用，却是当时的风尚和习惯的一种记录，也是一种特殊知识状态的表征。由此而推的结论是我们靠着文学的纪念物，就能寻溯出许多以前的人的感情思想的样子。……贝壳和文献都是已死的残片，而其所以有价值，只在它们是当初那个完全的活的存在的证迹……”。

（泰因的《英国文学史》绪论）

这一殊清醒而正确的论断可以了解许多问题，现在有很多人爱看《红楼梦》。如是形而上学脑筋的教授，大嚷着以为这是文学有永久性的佐证，人的人性是不变的。可是仔细看来现在喜看此书有两种原因，一是“寻溯出许多世纪以前的人的感情思想的样子”，二是此书中有许多人仍成为现代一部分人的模型，换言之，就是这部书的社会基础仍然有。这一点请看中国现代女作家的文学吧，几乎全幅是才子美人的气味，人物多是善感易愁，多愁多病……都是十足的林黛玉型！

贾宝玉、林黛玉的感情思想和恋爱的观念与方式决不与现代大工厂中之男女工人有一相同的地方，所谓不变的永久的人性是何物？或者梁教授说贾宝玉爱林黛玉这个“爱”的天性即所谓不变的永久的人性啊，那么我就没有他言可说了！

七

人类的思想爱情，不是凭空而来的或来自上帝，所谓文艺家的思想自由，不过是个名词而已。但在意识过程中，人类自己是觉不出自己的意识是由什么决定的。所以思想的绝对自由，也更不能成立，但这并非说文艺可以机械般的定做，然而在此

并不说文艺可以不用天才的。文艺是最需要有天才的，但天才不是凭空而可以存在的，天才家的感情思想也是决定于他的社会存在的。天才家之所以能成为天才家，不过是因为他真正能写出“别人写不出的”，真正呼出别人呼不出来的要求与欲望。

天才家，新兴阶级渴望着伟大的天才家！但我们知道这个天才不是超现世的，他深处在现代真实生活中。在历史大流血中他斗争着，不觉地唱出我们伟大时代的歌，呼出几千万人心中的痛苦和欢乐，他的歌能使我们认识我们这个伟大时代，他的呼声能使我们勇敢起来，团结起来！天才呀，八千万人正在期待着！

二十年二月十四日灯下于谬

（原载《泰东日报》，1931年3月17日）

□王大冷

读吴裔伯先生的 《论新诗兼致孙百吉君》

—

吴先生这几年来，在《盛京时报》发表了许多的小说。平时投稿不少，在新年征文，也中了一两次选。今年五千号纪念，又是一个高高第一。鄙人每次读先生的作品，便以为是对于新文学很有研究的人。吴先生呵，夙昔真是十分的景仰你呵。不料近为羽丰辩护，做了一篇《论新诗兼致孙百吉君》的文章，不但字句刻薄，失了文人的身分，而且理论谬误，也多有不知强以为知的地方，真使我失望得很。

先生既未直接和我辩论，我似不应说什么讨厌的话了。因为新诗前途计，算是不能不说几句的，并且彼此虽不相识，却

同是喜好文学的人，也不可坐看先生走入迷途，不尽那朋友规劝的责任。今将先生原文，括为三类，论之于后。

言词的刻薄。

他人议论的误解。

理论的错误。

吴先生呵，能平心静气的辨别是非，不怪罪我之多言么？

二

先生说“对于羽丰君大肆谩骂”，又说“并不是论新诗，乃是骂街”。我疑孙君文里或有多少很无理的谩骂，于是又重新读了几回。那近于激烈讨人生厌的话，也不过是那“也是未进化的文人，作己是人非的理想罢了”。这一句话，先生竟说他是怎样的谩骂，实未免责人太甚了。

先生又说：“有些见解的人，应当一秉大公，拿出真正的批评眼光去论事，对于那层，不能说如何长短，因为不是论人。”这真是讨论学理的方法，何等的可贵呢！先生既有这种见识，在您的文里，就应当按着学理批驳，但怎么刻薄人的话，谩骂的话，竟充满了纸上？见人过易，见己过难。先生还没有去掉这种毛病吗？请看先生说的“新诗的正宗，你明白了没有？孙君！”“像先生一些主见没有，专会骂人，也不知预备了多少天。”“既然标题论新诗，就应该按题说话。你自己的真正理由在哪里呢？所谓‘搬不倒穿大褂，真是假斯文’。除了给唐蔡二位先生当做留声机外，只有些骂声。”（此外尚有许多骂人的话。）这一些言词是何等的骄傲呵！是何等的骂人呵！比较十六岁之孙君所说

的，更不知加几倍。我实在不解先生为甚竟不顾品格，甘于这样的牺牲呢？

孙君本来无甚么最激烈的谩骂，假使有的，先生也应本着学理辩驳，那才能使孙君及读者诸公折服。今先生因见了孙君一两句讨厌的话，竟动了无限的怒火，他写一句，你骂十句。孙君固失矣，而先生亦未得也。我想使孙君不服的心及读者失望的心，莫过于先生这一派的骂声了。

三

批评别人的学理，总要先认清了别人的意思。若是找不出可驳的道理来，将字句误解下去，然后按着自己所作的意思批评他人，这是极不道德的事。在先生文里犯这种毛病的很多，今将那最明显的申说于后。

（甲）羽丰的意思是说新诗都当有韵，若是无韵，就不得谓之诗。至于孙君所说的，是新诗不都用韵，请看他原文中的两段：“若说古诗都有韵，新诗也得有韵，这便是大谬而特谬。”“新诗不是不可加用叶韵，不过有韵诗也是新诗的一种呵。”读此可以了解孙君的本意了。先生责备孙君说：“你的意思，以为有韵的便是旧诗，无韵的便是新诗。”这未免太诬赖孙君了。孙君何曾有一点这样的意思呢！

（乙）孙君所引唐钺的一段话，“新诗虽然没有韵律，但使有诗的意境，也无妨称他作诗。又何必因为没有旧诗的形式，而吝惜一个名号呢？”按本意原是反敲语调，说诗之与韵无甚关系，有韵无韵皆可，并没有如先生所说那一种意思。这是明明指出

好的新诗是无韵的。若是具有诗的意境的，也可以勉强算作诗。今将唐钺的原文，多写几节请先生静心好好地看看。唐先生说：“近来吾国人士，有许多事情，都喜欢模仿欧美，就是文学，也不能作为例外。自由诗，也有叫做新诗，就是无律无韵的白话诗……新诗当然可以加韵，但这是偶然一用，不是常例。依这个意义，不特不用律韵，可以作新诗，就是不用语言文字，也可以作诗了。然这样看来，新诗虽然没有律韵，但使有诗的意境，也无妨称他作诗，又何必因为没有旧诗的形式，而吝惜一个名号呢。我们承认有了诗的意境的文学，无论他有韵律没有，都可以叫做诗。……李清照《声声慢·秋情》词，几乎纯用白话，但词虽是长短句，却一定要押韵，所以不能算是新诗的正例。”从这一些话看来，孙君引用唐先生的一段文，能够像先生那样的解释吗？细读几回，自知其谬，又怎可以说孙君“竟而引证人家的话，怎么连检查一下都不能，全用错了。”以及“连你请出护法天尊的话，都没看明白呢？”

（丙）蔡元培说：“旧文学是美术的文学”，这旧文学三字，自是指着旧日的文章词赋诗歌等等，并没有如先生所说的那一种道理。他说的旧文学是旧文学中一部分的部分，诗歌中的排律、试帖等等。先生何所据而敢这般的解释呢？如再不明白，我们写信问问蔡先生，或者是他的朋友，先生文里谬解的地方很多，我真不解是怎么一回子事。或者是看得太草率吧，或者是故意误解以自欺欺人吧，不然就是看书太少，未见过这样的原文吧！

四

(甲)羽丰在他的文里说：“要依我这小见解看来，既然说是诗，就无论今诗古诗旧诗新诗，都当叶韵。若无韵怎么叫做诗呢！”至于孙君所说的是旧诗都当有韵，新诗就不那样了，有韵无韵皆可。先生若是赞成羽丰的说法，反对孙君的说法，就该始终和羽丰的说法一样。是怎么始而从羽丰，终而又近于孙君的意思呢？请看你说的“至于韵呢，因为诗是可唱的，更不能少了”，这是和羽丰一样说法，主张新诗都得用韵。但是后文你又说“有韵的新诗是新诗的一种，我看还是新诗中最上乘最好的一种呢”？这岂不是又近于孙君说法，不过是你侧重有韵的罢了！世人将疑“先生是一些主见没有，专会骂人”的人了。大抵先生对于新诗上没有充分的了解，始而认韵是新诗里一个重大的问题，故说韵是不可少的，赞成羽丰的主张。继而又见国内文人的新诗，无韵的很多，便生了一番自怯的意思，又露出有韵无韵皆可的意思于字里行间。鄙人不才，原将新诗与韵的关系，申说于下，请先生及羽丰君看看。

先生说：“比方唱起诗歌来，还是有韵的好听，没有韵的好听？”我看唱起来好听与否，是在诗的情感与声调，而不在有韵与否。情感丰富，声调自然，就是无韵，也是很好听的。如情感不浓，声调不好，就是叶韵，也不能好听。譬如乞丐唱的莲花落，倒是押韵，但决不能引起人的美感来。原来新诗的要素，与韵没有关系。康白情说：“在文学上把情绪的想象的意境音节地戏剧地写出来，这种作品，就叫做诗。”郭沫若表示诗的方程

说：“诗=（直觉+情调+想象）+（适当的文字）。”我们固不能做他人的奴隶，但细细体察起来，这两人说的真对。新诗的要素，不是这样是甚么？新诗既与韵无什么关系，自不可有强制的说法，如若强制出来，就容易生出以下的三种毛病。

（一）句法不自然。

（二）韵脚杂凑生硬。

（三）词旨浅薄缺乏神美。

因此，国内诗人，都注重自然音节，强相用韵固不可，强相不用韵的亦不可也。至于旧日诗歌，因为有格律，有平仄，才限制用韵，以济其美。新诗既打破格律与平仄，自不能再受韵的束缚了。有人问我说，初学新诗的人，多好用韵，及读他人的诗，也喜好有韵的。这是什么缘故呢？我同时对他说，这是程度的关系。因为有韵的诗，是快于官觉，故以为美。但是久于研究的，自觉那无韵的韵，比有韵的韵，更动人了。先生用力吧，天长日久，自然明白，又何必争执新诗都得用韵，或说有韵诗“是新诗中最上乘最好的一种呢”。

五

（乙）羽丰说西文诗都是有韵的，先生也说都是有韵的。二公说话怎么都这样的不检点呢？东西各国古代诗歌，倒是叶韵的多，但也有不叶韵的，如英国的素诗，旧约的诗，能有多少是叶韵的呢！及至近世纪以来，法兰西大革命后，自然主义的文学勃兴，而诗体有一个解放。明治维新后，日本的诗坛也起了大骚动，直由新格律，而进为自由诗。近年来这种法兰西风

和日本风，传入英格兰和美利加，这两处又起诗国的大革命。试看欧美名人的诗集，或者文学杂志的诗歌，不叶韵的触目皆是，怎么竟说西文诗皆有韵呢？想二公是必读了几首中等学校所用英文教科书的诗歌，见都有韵，才说出这般的话吧！岂不知是为初学英文诗歌的原故，特意采用那有韵的，犹如我国后期小学国语教科书里的诗歌，多半是有韵的。二公读了二首西文诗，见是有韵的，便自作聪明，推及全体，内而自欺，外而欺人，也未免太无意思了。

（丙）吾人批驳他人，要引用名词总要取那与题有关系的，不可随便牵引，以吓他人。为何先生也不明白这个道理呢？请看你说的“还有句话，你听过没有，今文古文化怎样解释”。我国文体改革，主张语体，于是有说必得欧化才好，有说必得采用文言词句才好。同时谢冰心女士（名婉莹，现已赴美留学，毕业于燕京大学文科），也发表她的意见。在她的小说《遗书》里说：“文体方面，我主张中文西文化，今文古文化。”这本是于文体方面有关系的话，于新诗用韵有什么干涉呢？先生引来是何用意，莫非吓人么？若往实在去说，冰心这句话，也算不了什么有价值呢。

除此以外，先生文里还有许多误谬的理论。如你说的诗的来源，古代白话旧诗词，和新诗没有什么区别……都不十分的对。因为某某朋友要做一篇诗的由来及其变迁，所以我不再说了，请你看我朋友的吧。

洋洋洒洒，先生倒写了两千多字。但考查一下子，除了骂人的话，误解他人文字的话，随便乱说的话也就所余无几了。我实不知先生是怎样一个人，对于新诗既没有研究，涉猎的书籍又少，竟敢随便的批，随便的讲，而且骄傲之气，谩骂之声，充

满于行间字里，也未免太欺东省无人了。今后如再有怀疑的地方，只管彼此讨论，但必得持文人的态度，作学理的研究。如若再以对待孙君的本领转而对待鄙人，我实不敢过问。

十二、九、十七

（原载《盛京时报》，1923年9月20—25日）

□王莲友

读羽丰先生的《论新诗》

余在幼年的时候，对于诗歌，就十分的喜好。在那旧体诗里，也下了几载的苦功。但终觉太重形式，对于发表情绪，殊多束缚。及胡适之先生提倡白话新诗，国内文人，多有研究的。余亦抛弃旧的，而研究新的。每见那诗歌多有如散文一样，没有韵脚，同时即生一番的疑惑。新诗可以废去格律，不讲平仄，是怎么把韵也去掉了呢？许是矫枉过正吧？转而又想国内无数诗人，多不以为非，必定也有他的道理。乃至近来才恍然大悟，了解新诗无韵的缘故。即想将这个道理，向大家说说。转思新诗与韵的问题，在内地诸省，早已讨论好了。我再重新的说去，不但出不了他人的范围，也未免有太晚之消。近来见羽丰先生在《盛京时报》登一篇《论新诗》，主张新诗不可无韵，我想同情于羽君的不是少数吧？于是课余食后，写这一篇论文，供羽丰先生及读者诸公，作一个参考。

新诗初产生的时候，多是有韵的。例如沈尹默的《人力车

夫》：

日光淡淡，白云悠悠。

风吹薄冰，河水不流。

出门去雇人力车，街上行人，往来很多，车马纷纷，不知干些甚么。

人力车上人，个个穿棉衣，个个袖手坐。还觉风吹来，身上冷不过。

车夫单衣已破，他却汗珠儿颗颗往下堕。

我们读过古诗的人，即知是脱胎于《孤儿行》一类的古乐府的。又如胡适之的《鸽子》：

云淡天高，好一片晚秋天气。

有一群鸽子，在空中游戏。

看他们三三两两，

回环来往，

爽犹如意，——

忽地里，翻身映日，白羽衬青天，鲜明无比。

这直是一首白话的旧词了。此外如几个著名的新诗人，傅斯年、俞平伯、康白情等，和那不著名的研究新诗的人，他们初做的新诗，大都含有旧词曲的意味音节，如上所举两首新诗似的。那能独树一帜，用自然音节的，仅有会稽周氏兄弟罢了。推其缘故，一半因为他们都学过旧式的诗词，一半也许因为拘泥于诗不可无韵的说法吧？

从近年以来,新诗大兴,不但新进的作家,用自然的音节,表自然的情绪,就是康俞诸君所做的诗,也都趋重自然的音节,不多用韵了。至于胡适之对于新诗有韵,亦有不满意的表示。在《尝试集》“再版自序”里曾说:“我只承认《老鸦》、《老洛伯》、《你莫忘记》、《关不住了》、《希望》、《应该》、《一颗星儿》、《威权》、《乐观》、《上山》、《周岁》、《一颗遭劫的星》、《许怡荪》、《一笑》,这十四首是白话新诗。其余的也还有几首可读的诗,两三首可读的词,但不是真正白话的新诗。”总而言之,新诗初生时期,多半叶韵,及至今日,大放光彩。无论著名的诗人,或是不著名的诗人,都有共同的趋向,用自然的音节,不拘泥于叶韵了。

这是什么缘故呢?大抵新诗的本质,与叶韵没有密切的关系。

吕炯说:“拿适当的文字,来传达个人的情绪和想象,包含着潜在的情感,能够有极强的感动力,最宜于美的表现的,就叫做诗。”

郭沫若有个表示诗的方程式说:“诗=(直觉+情调+想象)+ (适当的文字)”。

这两个人的说法,意义相同。我们诗的优劣,是在乎包含诗的要素充足与否,而不在于有韵无韵。所以新诗的做法,固不能禁止用韵,但决不可限制一定用韵的。如若限制出来,对于情感的发表,自有一些个束缚,将来所产出的新诗,势必词旨浅薄,缺乏神美。所谓京腔大调莲花落了。

康白情说:“情发于声,因情的作用,起了感兴。而其声自成文采,又看感兴浅深,而定文采的丰欠。这种文采,就是自然的音节。我们感兴到了极深的时候,所发自然的音节,也极和谐。其轻重缓急,抑扬顿挫,无不中自然的律吕。……无韵的韵,比有韵

的韵，还要动人。若是借人为的格律，来调节声音，而后才成文采，就足见他的情没发，他的感兴没起，那么他的诗也就可以不做了……若到真妙处，更可以比官快更进一层。泰戈尔《园丁集》里说：‘你那样轻笑低吟，不是我的耳，只有我的心能听。’若到只有心能听，那更不用说，有了自然的音节，就四周都无处不是韵了。”

这一段话，蓄理颇深，但是十分确对。经验有得的话，当闲暇读诗的时候，每觉无韵的诗，比有韵的更美，耐人寻味，沁人心脾。今写两首在下，作一比较。李少白的《桂》：

一夜秋风吹得树枝儿叫，
明日林里，群儿狂笑，
“满地黄金无人要”。

朱自清的《毁灭》一段：

从此我不再仰眼看青天，
不再低头看白水，
只谨慎着我双双的脚步；
我要一步步踏在泥土上，
打上深深的脚印！

这两首诗，固都是很好的。但终觉得旧诗不如后面神味深长。按以上所说的理，久于研究新诗的人自知，终非门外汉所能十分了解的了。

羽丰先生在他的《论新诗》里说：“诗是有韵的。若无韵就不

得谓之诗了。”又说：“诗而不韵，那成什么文章呢？若说是新诗这类文章，是新式做法，用不着叶韵，那么就把诗字去掉，简直就名之曰新话。新话、新句、新说、新文等名目就得啦。准得叫做新诗，是甚么意思呢？”

从这一段话看来，羽丰先生是不知现代新诗的本色，或者是反对没韵的新诗吧？在古时我国固以诗为有韵，但是物质有进化，文学亦有进化。有许多名词的意义，和古代不一样了。譬如国家吧，古时说：“国不可一日无君。”现今国体共和，没有皇帝，怎么还名之曰国呢？再诙谐一点说，现今人民的生活，与古时相比，有天地之别，怎么还名之曰人，而不另起一个名称呢？细想来，当自知其言之谬矣。

除此以外，还有几个怀疑之点，今亦申说于后。

羽丰先生说：“或者说新诗是取法乎西文，然而我也曾见过西文诗。或长篇，或短篇，也没有不叶西文韵的。我们既然取法乎西文，做那个西文样的诗，怎见得不用着韵呢？”这话说得太不检点了！新诗固然受一点欧美诗歌作的影响，但并不是模仿他们，是要在二十世纪，创造一种又美又新的好诗歌。即说是取法乎西文，那西文的诗歌，何曾是都叶韵呢？古时欧美的诗歌和中国一样，多半是叶韵的。自近世以来，诗体解放，叶韵的固有，那无韵的正多。如俄国文豪屠格涅夫的诗集，能有多少是叶韵的呢？

羽丰先生又在他的文里，历述古来的诗歌，句法有变化，而韵没有敢去掉的，似怪今人刚愎自用，把韵废了。殊不知文学是有进化的，古时以为好的，今人或以为是不好了。在古时也明明是不行的，但历经多年，皆不觉悟，至今日而觉悟了。古人做事不尽美的很多，怎可引来以折服今人呢？此理极易明白，不多说了。

羽丰先生又说：“综观三百篇中，也没有一篇不叶韵的。”这话也未深思吧？《诗经》固有本来就叶韵的，但大多数必须勉强叶韵，不读字的本音，然后才能有韵。如按这里的字，读通行的音，我看无韵的很多了。此书流行坊间，知者很多，我不举例了。

此外还有一事，我不能不说的，就是诗与散文的区别。因为诗可无韵，和散文有貌似的时候。那怀疑之人，自然很多。想羽丰先生亦必有疑于此处？今按我所知的贡献出来。

讲诗与散文的区别，中外很多，其中说得最详尽的莫过于蓝尼。在他的《文体的要素》里说：

(一)诗比散文更相宜于智慧的创造。许多人都有一种强烈的创造冲动，想创造出以前没有创造过的东西，而使之不朽。诗是他们更相当的创造物，因诗的形式较整齐，且诗中更容易传达出自己的情感。

(二)诗是偏于文学的个人主义，就是适宜于表现自己，或自己的感情。散文偏于文学的实用主义。

(三)诗是偏于暗示的，散文则为解释的。

(四)诗的感动力比散文更甚，这因为诗是纯粹的感情文学之故。

(五)诗比散文更适宜于美的表现。

读此可了解诗与散文的区别，更不必怀疑于诗之无韵了。

轻轻的风里，冷冷的月下，言念东省的新诗，不禁生一番感慨，提倡的无人，研究的又少，真冷落呵，真幼稚呵！

十二、九、二，草完于新民市立第二小学校，

四寄于新民文会学校

(原载《盛京时报》，1923年9月6—11日)

中国新文艺运动研究

第一，社会变革与文艺。

凡是社会科学家和对于宇宙事物有深刻观察的学者没有否认“文学”是随着社会变化而变化的这句话。

但社会变化的基本条件是什么呢？因为什么缘故文学随着社会变化而变化呢？

这是研究文学发展的根本的问题，所以，我们有说明的必要。人的社会生活决定人的意识，不是人的意识决定人的社会生活。

因为什么呢？

“人类由社会生产他的生活资料时，就酿出某种一定的、必然的、从自己的意志独立了的关系，这关系就是相呼应着那社会的物质的生产力的发达程度的生产关系，这生产关系的总和做社会的经济的构造，所以是建立政治的、法律的、道德的、宗教的、文学的真实根基，又是使发生相应于这基础时某种社会

的自觉，这物质的生活资料的生产方法，决定社会的、政治的和精神的一般生活上的过程”的缘故。

“但在社会的物质的生产力发达到某个程度，就要同当时的生产关系发生矛盾，这生产条件虽说曾经是生产力发达的形式，却一而而为生产的障碍物，于是社会变革时期来到，伴着经济基础之变化，同时巨大的上部构造如法律、政治、文学等，就要徐徐地或急激地随着变化起来。”这不但说明了社会变革之基本条件，更且说明了文学随社会变革而变革的因子。

所以，年来新文艺的运动，决不是几个无聊的文人干出来的，恰是人类社会生活的反映。

不过，文学是社会上层构造中的最上层的罢了，因为社会每到变革时期政治形态必先起变化，然后文学才与之相呼应，即如中国自秦汉至清末，物质的生产力固定在封建制度之下，而古典主义文学也随之做着保持及歌颂这一时期社会的和平与伟壮的工作，使贵族皇帝地位稳定与欺蒙奴隶们不要异想天开地起来反抗。但自闭关自守的“长城”被外来的资本主义给捣毁之后，这一社会便天翻地覆起来，于是政治形态便起了变化，政治形态起了变化之后，新文艺运动才开始。我们掀开年来中国政治史及文学发达史就可以知道。

第二，新文艺运动。

新文艺运动已有十多年的历史，这十多年中，它依据着社会经济进化所表现于政治上的形态趋势而有不少的变迁。

新文艺运动的高潮谁都知道是当时波浪掀天的“五四”。

但，这一运动“史”的意义在哪点？

这便是如上所说，封建社会因受着外来的诸种刺激之后而起了动摇，终于国民革命兴起，推倒满清帝制，一变而为五族

共和，象征了布尔乔亚的新兴、抬头，卒至“五四”才反映于文艺上来。而这次“五四”文艺运动的任务，在形式上变革文学的工具，在意识上变革文学的内容，这很分明的，布尔乔亚是需要用自己的文学去和封建的文学做殊死斗争的。

所以在“五四”新文艺运动的当时，有两个口号，一个是“反对封建的贵族的文学”，一个是“建设自由的平民的文学”。

这一时期的文艺运动，完成了启蒙新文艺运动及战胜了封建文学的工作。

接着便是建设新文学了，他们以“创造”为标语，便可以知道他们运动的精神。

这就是文学上的浪漫主义。

这一派的作品象征了“布尔乔亚的新生，讴歌了二十世纪都会的动态的物质文明，并且表现了反抗的精神、反抗的意志和反抗的情绪，另一方面，极力地暴露封建社会的丑淫顽固，万恶无耻，并且给指出反抗暴君、反抗家长、反抗封建的旧礼教及旧道德的必要”。

但另一方面，产生了悲观的、堕落的、沉沦的、忧郁的作品，与前者走了一个相反的极端。这又是什么原因呢？

在封建社会里，仕绅阶级自有他相当的优越地位的，但封建社会消灭之后工商业相继而兴起，更加外侮的毒爪抓碎了中国的农村，和连年不已的内乱，因之这一阶级很迅速的走进了一个没落的过程，简直没有翻身的一日，于是他们只有悲哀、忧郁、幻灭、怨愤，“开眼不敢想自己的前途，只有吃鸦片、嫖暗娼、喝酒精、追女人、逛窑子、发牢骚，或者痛哭流涕”，在手中一文不名时，则来次手淫，发挥发挥不可压抑的“性”，因此，产生了悲观慢性自杀的浪漫主义文艺的作品。

较浪漫主义稍后产生的是自然主义。

在“五四”时代中国的小布尔乔亚，在外侮和封建势力的政治及经济压榨之下，的确是痛苦的。但除小手工业者外，他们对于压榨他们的一切，虽然也多少表示过不满，可是他们总有点“动摇、彷徨、犹豫”——总是不坚决。

所以反映文艺上来的只有悲惨的人生，黑暗不良的社会，或同情于大众牛马式的生活，或理想的天国。有时也呐喊几句，但仅只呐喊而已——人生艺术。

第三，新写实主义。

及至民十四年代，因了中国普罗列塔利亚领导了一次解放的工作，他表现了无比的英勇，所以不只侵略者吓得很厉害，就是同在同一条战线上的布尔乔亚也“吓破了胆”。于是开始动摇，而思有以破坏之，但这一运动的结果，深深地影响了小布尔乔亚走进新生的路。

概括起来，当时的情势，是：第一，布尔乔亚开始动摇。第二，小布尔乔亚震醒了而革命化。第三，结成的联合战线当时内部还没有实际分化。在这样的情势之下，因而产生了“混合型”的小布尔乔亚气味十足的所谓“革命文学”。

承继民十四年代而来的便是国内的新兴布尔乔亚及知识分子相继的叛变而与旧势力合流……于是，“混合型的革命文学”转换了方向，在理论上毅然决然的和国内的既成文坛斗争。在这斗争的过程中，虽则不免理论上或左或右的毛病，然而正因为有了这一坚决的斗争，才奠定了普罗文坛的基础，才展开了他自身发展应走的前程，虽则犯了或左或右的毛病，但也是随时纠正的。在作品的内容上，或犯了侧重“普罗大众的自然生长性的生活的描写”，或犯了只去表现“普罗大众的前卫的英雄

行动”(被敌人所嘲骂的标语口号文学),可是无论什么运动,都经过初期的幼稚的过程,自然文艺运动也免不了这个原则,经过了相当时期之后,自然就走上正轨了。

第四,文艺大众化的意义与实际。

在不远以前,普罗文艺运动碰着一个历史上的新形势,于是它走上了一个新的阶段,它不只是一要停留在小布尔乔亚的群众中,却要进一步的伸展到大众的队伍里去,要扩大群众的对象,于是文艺大众化的口号便产生了。

但因为什么要文艺大众化呢?

即是“生产大众在任何国家都是在文化圈外的,初期普罗文学的创造者,因大多数是些知识分子,这些知识分子又都对布布尔乔亚文化是不平不满的,所以他们所创造的普罗文学,诚然不免有许多是大众所不能接受的东西,并且知识分子的社会环境,往往使他们的作品不能和大众接近的”。然要去教导他们履行快将到临的新社会主人的使命,因之普罗文学阵营里的文艺大众化的工作便是普罗作家当前的急务了。

但怎样才能文艺大众化呢?

“必须努力脱去知识分子专门家的狭隘的内容与形式,而获得真正的普罗大众的内容与形式,这并不是抛弃了知识分子,大众化了的普罗文艺,更可以接近广大的知识分子的”。但是打算大众化了的作品真个出现,普罗作家的生活,只有浸润在普罗大众解放工作的实际生活中,才有可能性,“但在中国千百万的大众,还是‘文盲’或‘半文盲’的现在,不论作品怎样大众化,对于他们是无福消受的,所以,这是不够用的,因此不能不利用各式各样的文艺上大众化了的诸形式……”

所以他不但要创作简单明了、真实平易新的内容和形式,还

要制作各式各样的最通俗的、最流行的、最大众化的作品，如“木人戏”、“插画小说”及运用歌谣曲调——制作出含有一些新意义的民歌民谣、小曲小调，此外，如果财力可能的话像含有地方性的最通俗化最大众化的各样各式的内容和形式在电影上表演，也是最有效力的。

但是我们把大众化了的作品创作好了，得怎样发送到群众中去呢？

第五，谬误见解的驳正。

当文艺大众化口号提出之后相当的引起一部分艺术家的反对、误会与曲解，他们说：

一、“文艺大众化因为目前有着种种困难是不可能的，所以，主要的读者对象，仍不免是知识分子。”

二、普罗文艺是有史以来发展的最高峰，它虽然有新的内容和新的形式，然而它却不是降低自己的艺术条件去取悦落后的大众，而通俗化大众化的，是此，普罗文艺是不能大众化的，丧失了艺术性的大众化的文艺，便不能算是普罗文艺。

我们为文艺大众化前途的展开，与理论基础的巩固和正确，我们予以一一的驳正，是必要的。

(一)在目前要把文艺深入于大众之中，固然要碰着许多困难的，然而我们决不能因着困难而改变我们的读者主要对象，我们应该坚定着我们的主要的读者对象而努力突破种种的困难，向着大众方面走去，“知识分子运动当然不能抛弃，但无论如何应在文艺运动已发展到了现阶段的今天，实际上是不能把知识分子作为我们的主要的读者对象了。”

(二)我们敢说，大众化、通俗化了的作品，它是真能得到千百万大众的爱好的，它是真能鼓动他们的热情而起来反抗的，

这样的作品，的确是具有最高度的艺术性的。我们估定文艺上的艺术性及其他的一切问题，是不能拘束在布尔乔亚艺术形式范围之内和非在布尔乔亚立场的，所谓艺术性的意义，是随着时代变化而变化的，我们不能说适合于文化水准较高的读者的东西就必然有艺术性，反之适合于文化水准较低的读者的东西就必然没有艺术性，普罗艺术作品，只要在各阶层中能够宣传、鼓舞、组织、教化千百万大众的作品，便是有最高的艺术性，否则就没有。

第六，东北文坛哪儿去？

在关里，社会阶级虽已甚复杂，可是除普罗大众之外，每一阶级的代言人，除被新艺术家用科学的理论征服与驳倒外，所制作出来的东西，也正如他们本身一样的没落，一样的没有生气。这样，象征了他们已到了死亡的前夜，近来不是作者替普罗大众及普罗文坛夸张，事实摆在我们的面前，年来，国内文艺家方向的转换，诚非鲜见的事。

可是东北则不然了，东北是乌烟瘴气的东北，是封建势力及各种各样的阶级还没走到没落阶段的东北，换句话说，目前，普罗大众在东北还没有十分确立！至于东北普罗作家更没成绩可言。

所以东北文坛此后是应该前转、后转、左转、右转，的确有另行研究的必要，何况东北是文化落后的东北呢！

既然如此，我们作家的责任，也较复杂而重大。第一，他必须奠定我们理论的基础去征服与批驳各派作家和作品，但要随时注意与纠正理论。第二，必须克服作品上的罗曼蒂克的气味，实行自我批判，并须进一步的要利用旧的、大众所能理解的形式而不断的发扬代替它的新的形式，在新旧的各样式之中，

去描写新时代的生活，发扬大众的意识，唤醒他们，要利用一切他们所能理解的形式，去完成一切的任务。第三，在过去，东北文艺家向来没有联络与组织，这实在是文艺运动的一大缺陷，我们文艺家应当赶快联络起来。第四，作家要参加新时代的实际生活，如此，才能产生大众化的作品，并须给大众组织文化团体，以便把大众化的作品发送给大众，如此，大众才能文艺化。

一九三一、二、二〇，于牡丹江畔

（原载《泰东日报》，1931年2月28日—3月1日）

□安怀音

文学与时势

文学思潮，关系民族精神，影响社会心理。其激刺力非常捷速，其支配力，非常伟大。这是中外学者，所一致承认，毫无疑问的。

秦始皇为甚么要焚书坑儒，历代专制君主，以及权奸大惹，为甚么要诛杀文人，仇视学者，都无非因为文学思潮的力量太可怕，因为他能转易人心，操纵社会。

但文学思潮，毕竟须分两派，一是吟风弄月者，一是愤世嫉俗，慷慨悲歌的写实者。前项文学，若在太平无事之时，固亦不失为人类有价值的作品。不过此种作品，若深入一般人心，往往使人颓丧不振，好为消极。若有升平无事之时还可，若有现代革命潮流之下，正我们枕戈待旦之秋，似这种颓丧不振的思想，实在不可提倡，实在应当拒绝。

辛亥革命之成功，人人都知道是报纸的力量。请问那个时候，中国报纸的精神，是甚么一个样子。他们的言论，是甚么

样的言论，他们的材料，是甚么样的材料。我敢大胆的说一句，他们都是革命的言论，他们都是排满的材料。

那时的文人志士，与现在之所谓文人志士，实在有天地之别。

伊开了一朵定情花，
由伊的眼光赠给我。
我将我的心当做花圈，
郑重把伊供养着。

(汪静之)

这是现代的文人志士的思潮。

自惭多愁善病身，
徒戎有愿事徘徊。
头颅掷去满腔血，
誓灭胡奴扫积威。

(陈敬岳)

这是辛亥时代的文人志士的思潮。

一只小狗被伤害了！
颤弱无力地呼救着。
一声催我泪流！
叫我感到人生末路的悲哀。

(汪静之)

这是现代的文人志士的思潮。

伤心血雨共腥风！
豹虎纵横建狗功。
太息苍天何睽睽！
忍教长此厄英雄。

(陈敬岳)

这是辛亥时代的文人志士的思潮。

为著你的事！
使我一夜三番四次的想，
越想越着急，
越想越害怕。
天要亮了！
甚么都想透了！
再也不能想了！
我方才睡着了。

(工学月刊)

这是现代文人志士的思潮。

一夜摇曳哨杀声！
黄沙漠漠暗藏兵。
英雄死去无遗憾，

造化旋翻译众生。

(申祖阴)

这是辛亥时代文人志士的思潮。

其余尚多，举不胜举。我固不能说现代的文人志士尽是汪静之们那样女性，但我颇能相信辛亥时代的文人志士，则确乎尽是陈敬岳们的那样慷慨激昂，能使顽者廉，懦者立。诸君，你们想想，现代的中国，究竟与辛亥时代的中国，是进步，是退化，恐怕头头不如，恐怕头头还要加甚。

我们生在这个时候，正是我们卧薪尝胆的时候。我们的责任，是要比辛亥时代的文人志士的责任还重。我们在这个时候，还不积极的播撒点革命的种子，下一点兴奋的药，而乃柔腹百折，儿女气冲塞宇宙，这是多么危险呵。

善哉！《新青年》的季刊号有言说尤其要收集革命的文学作品，与中国麻木不仁的社会以悲壮感，这种见地，实在高超，也是应当下的药，我希望中国知识阶级都应该注意于此点。因为现在的中国决不是吟风弄月的时候，决不是浪漫派的诗人粉饰太平的时候。同仁同仁，醒罢，醒罢。

(原载《大北新报》，1923年8月21日)

文学家与革命家

文学是甚么？有人说文学是人类心中情感的行动，不得不发泄之于外，以求精神的舒畅。人类心中既经有了情感，而又能形之于笔墨。所形容者，又能有艺术之组织，天才之流丽，使环境之人，读吾文者，靡不为吾情感所动，魔力所吸。吾歌则人亦为之歌；吾泣则人亦为之泣；吾嬉笑怒骂则人亦嬉笑怒骂。文学如果到了这个地步，方不愧为真正的文学，亦不愧为人类中的文学。

白日依山尽，
黄河入海流。
欲穷千里目，
更上一层楼。

（王之涣《登鹳雀楼》）

这是说的甚么话，这种粗俗而且干燥的作品，真不配叫做文学。至于李太白的《关山月》，则与王作太好了，使人读之，如身履其境，缠绵悱恻，爱不释口。照录如下。

明月出天山，苍茫云海间。

长风几万里，吹度玉门关。
汉下白登道，胡窥青海湾。
由来征战地，不见有人还。
戍客望边色，思归多苦颜。
高楼当此夜，叹息未应间。

这样的作品，无论何人读之，皆可感到征人远戍的苦况，同时也可感到战争的悲惨。人类谁不希望和平？不过含而未吐。诗人的心便如许空云，一道即破，深对病症。这样的作品，简直可说无古无今，无中无外，时常可以流动于人类的脑中，没有磨灭的时候。不能磨灭的作品，怎可以不称作文学？甚么“白日依山尽”那些玩意儿，只可以挥之如腐铜烂铁，一文不值，还有吟诵的价值吗？我不知道甚么缘故，那样的坏诗，至今还无人删去，还能保存，还有人传诵，实在是沉冤千古呵。

文学的价值既在于有抒发自己的情感，而能引起旁人的情感，所以凡能以情感的文学作品引起旁人的情感者的文学家，这样的文学家，他的魄力实在再大没有。因为他既可以以自己的情感感动众人的情感，即是他能以自己之心理支配众人的心理。所以看《红楼梦》者，未有不为林黛玉所吸引，一变其粗俗村野的态度，而有温静柔和多愁多病之思想。看《水浒传》者，未有不为鲁提辖所感化，一变其斯文懦怯的态度，而有脾沁圣贤荡涤礼教之思想。其实哪里是真正林黛玉？哪里是真正鲁智深？无非曹雪芹、施耐庵振生花之笔，弄造化之舌，操纵大千世界一切众生罢了。

文学家的魄力既是这么大，而文学家对于责任一层，也就应该深深的知道。文学家的责任是甚么？由我看起来，我承认

凡属真正文学家，或有志要做真正文学家的人：

- (一) 须具高度的思想。
- (二) 须了解新时代的人生观。
- (三) 须富有同情心和热情。
- (四) 须有极显明的人道观念。
- (五) 己之思想动作，须随人类进化以俱进步。
- (六) 须以改造社会，扶助人类中弱者为己任。

总而言之，真正文学家，或有志要做一个真正文学家的，必得要有大众化的思想，社会化的观念，如此，方不愧算一个真正的文学家。如此，方可以做一个真正的文学家。所以，有一位文学家他向人说：我们生活在宇宙之中，要使我的精神同宇宙化为一体，要能明了宇宙精神的所在，譬如我们见一个榆钱树的叶子，便要知道它遇风而跳舞，遇雨而快乐，在星夜中微鸣，在月夜中静眠等精神的表现。又如见一个无依靠丐孩，便要知道他遇温饱而跳跃，遇饥渴而困顿，在秋季中瑟缩，在冬季中僵木等生活的状态。文学家精神能与宇宙的精神混合着。然而，这样的文学家，方能描写宇宙的万有的物类，而且这样的文学家，也就简直可以代表宇宙万有物类。比方托尔斯泰所发表的作品，其中如有关于小晨作的不平的呼吁，简直即可代表小晨作本人痛极的哀号。托尔斯泰便完全成了小晨作了，哪里辨得出他是第三者，哪里知道他是个文学家，哪里知道他是个思想家。这是甚么缘故？便是精神相通的所致。惟感情相通，所以精神也能相通。惟精神相通，所以这种文学家才有魄力，才能左右人类，操纵社会。我们试读杜工部的《兵车行》。

车辚辚，马萧萧，

行人弓箭各在腰。
爷娘妻子走相送，
尘埃不见咸阳桥。
牵衣顿足拦道哭，
哭声直上干云霄。

劈首一段作品已经把专制时代强迫当兵的罪恶，以及一般人民不情愿当兵的心理，和离乡别井与父母妻子相送相依的一切情形，绘影绘声，无微不入，谁能不为感动？何况他下面又说。

道旁过者问行人，
行人但云点行频。
或从十五北防河，
便至四十西营田。
去时里正与裹头，
归来头白还戍边。
边庭流血成海水，
武皇开边意未已。

这一段措辞愈发使人气满胸膛，看他形容专制时代穷兵黩武的暴政。只借那行人口中轻轻道出，一问一答，严于斧钺，凛若秋霜。像这样的作品，便是木头人、泥土人，也不能无所动于衷吧？

文学家感人如此之深，文学家之作品影响又如此之大，但文学家若不自爱，误用其技能，误用其思想，那末，这种的文

学家，势必致毒害人类，毒害社会。还不暇引，即以康有为而论，康氏何曾不是个文学家，然康氏的文学，纯全是拥护一姓、一阶级的。他的天才和聪明，都用在爱新觉罗身上了。同时胡适之也是个文学家，胡的思想便与康大大不一样。他所有的作品，皆是代人类做的。他所拥护的，是全人类，非某一姓，某一阶级。所以，胡与康虽同是文学家，只因精神与思想的表现不同，差之毫厘，谬以千里。而社会对于康胡的感情的通塞及影响的利害，也就有九天的判别了。文学家与社会与人类的关系既然如此，然则我们非常欢迎的是怎样的文学家？说到这，我们便应该因时代、因地位而定去取。请问中国今日是甚么样的时代，中国今日所处的是甚么地位，关于这一层，我敢大声的呼着。中国今日是黑暗的时代，是武人官僚压迫最深的时代，中国所处的地位，是一发千钧，危如累卵的地位，是鬼怪险森，朝不保夕的地位。中国今日实在非痛加改革不可，明白些说，中国今日实在非革命不可。不但污浊的政治要革命，便是一切吃人的礼教，无情的社会制度，各种各类，简直无一不处于应当革命的状态。革命本是人类不幸之事，革命本是极其惨酷极其无情的事，但中国今日的现象，却是非要革命不可。中国的人们，处在今日这种千疮百孔、危如累卵的状态之下，如果不革命，则我四万万同胞，只有等着死，或等着做亡国奴，别无希望。苟能革命，苟能积极的革命，则虽一时未免痛苦，但前途终有幸福之希望。所谓痛苦即是快乐之因，而快乐则又即是痛苦之果也。可见革命之为物，并非完全使人痛苦，实在也可以使人快乐，而且革命使人痛苦的，仅属一时，一小部分，其由革命快乐所得到的快乐，则是永远的普及的快乐。由此观之，革命何负于人类，中国人之应革命，可以无疑了。中国人既应

当革命，那末，中国人所需要的文学家，当然是需要革命派的文学家。中国人需要的文学家，是热情最深、破坏力最富的卢梭，决不是韬光养晦、耕种自食的孟浩然。中国所需要的文学作品，必定是：

“人头作酒杯，饮尽仇雠血。”（石达开诗）的警句，决不是“持爱如欲进，含羞未肯前。朱口发艳歌，玉指弄娇弦。”（晋人诗）的绮语。人都知道辛亥革命是报纸的力量，但报纸是文学家发泄思想和情感的场所。请问辛亥时代中国的文学家，是些什么样作品，别人不说，就以秋瑾女士而言，她是一个弱女子，她的作品，如所拟讨伐×人的檄文。

“嗟夫，吾父老兄弟，其亦知今日之时势，为何之时势乎？其亦知今日之时势，有不容革命者乎？……夫闭关之世，犹不容有一族僵枯之弊，况四邻逼处。彼乃举其防家贼、媚异族之手段，送我大好河山。嗟夫，吾父老兄弟，彼亦一念祖宗业之观，虽子孙立足之无所。而思所于……之政策耶？某等忧祖国之前程，默察天下之大势，知有不容己，有不得不革命者。”

秋瑾是个女子，她是否是个真正的文学家，我不敢断定。但她上面这一段作品，则确乎不愧为文学的作品，而且她措辞的沉痛，气魄的雄厚，也似乎不愧为一个真正的文学家。那个时候中国的文学家，简直可说都是文学家。这是甚么缘故？因为那个时候的文学家，鲜有不抱有革命的思想。至于所有的革命家，亦鲜有不具有文学家的资格。若汪精卫，若胡汉民，若暗杀史中诸烈士，他们都是富有很厚的文学知识，汪精卫文名满天下，人人知道，兹且不说。他若刺杀李準的陈敬岳烈士，他的文学也并不坏。兹记其在《海外某地留别华父老昆季》诗有云：

伤心血雨共腥风，
豹虎纵横建狗功。
太息毒天何睽睽，
忍教长此厄英雄。

这样的诗，能说算不上文学吗？又若《姜浙潮的出关》：

烽火辽阳逼戍楼，
朔风又佐海风秋。
三更陡卜冲锋令，
十万羌卢一战收。

这样的口气，何等有魄力，何等慷慨激昂，能不使顽夫廉，懦夫立？请问这样的作品与陆游的《书怀》：

万里驰骋坐一食，
自怜无计脱尘羁。
身留幕府还家少，
眼乱文书把酒稀。

那种寒酸的样子是不是有天壤之别？再若古诗有云：

打杀长鸣鸡，
弹去乌白鸟。
愿得连冥不复曙，

一年都一晓。

像这样痴呆没出息的样子，以之与辛亥时代的林广鹿烈士赠别汪精卫的诗相比较究竟又如何：

撼地风声万木悲，
翻江狂雨暮来时。
乱灯惨淡望城郭，
孤独怆惶怨别离。
入夜浮云远蔽月，
护林残叶忍护枝。
艰难蓄此新秋泪，
朝暮相思未可知。

同是抒情惜别之作，前者何其衰煞，后者何其悲壮。这些地方，我们实在应当加重注意，丝毫也不可忽视的。

总之，我们生在这个过渡时代，应该知道，非革命即无以图存，非革命即无幸福可享。我们应该知道，革命固然悲惨，固然痛苦，但不革命的悲惨，若夫不革命的痛苦，实在比较革命尤其厉害，旁的说是空谈，说是思想，我们民国十余年以来，不革命的滋味，大家还未尝够吗？（辛亥虽然是革命，但未竟其功。政治即转入军阀手中，谓为未革命亦无不可。）所以，我始终主张革命，彻底的革命，全国人都起来革命，这确是我的希望，而且我相信中国如果想好，想有进步，也绝非革命不可。

不过革命这东西，亦非一朝一夕之事，尤其一人两人之事，必得通国人民，皆有此种思想，皆能实力去做，然后革命的工

作，方有达到成功的一日。但是，我们生在这样乱七八糟的社会当中，想何法子可以使全国人民皆有革命的思想，皆能去尽力的革命，则终不能不靠文学家的力量。所以，我们最受欢迎而最盼望的，便是革命化的文学家，不是保守的文学家，或浪漫派的文学家。

惟就中国之现状而窥察之，究竟所谓一般文学家的心理，趋向于甚么方面。固然革命化之文学家，南北各方，不乏其人。但是此等人材，终觉寥若晨星。而寻常所谓人者，最下等的，如徐枕亚、王钝根之流，专一描写哀情小说，滑稽笑谈。此等文字，绝对不能有福社会，只能有害风化。尤其是今日中国之社会，不应当有此等柔媚无稽不负责任的空话。再稍进一层的，则无非讴的所谓抒情诗，最无聊的莫过于汪静之的《蕙的风》。汪本是很聪明的青年，不过他误用了他的聪明。他不能运用智慧，为人类群众不平，他只把他的智慧讴嘘了自己的情感。他这种思想和形态，若在五百年以来，海禁未开，闭关时代，我们也可以不责备他。或是在一百年以后，世界社会革命成功了，一切制度和国界都扫除了，我们也可以不责备他。请问今日我们所处是甚么地位，甚么境遇，这正合了清季某学者的诗云：

泽畔行吟一禁囚，
为谁憔悴为谁休。
腾时人物惭功狗，
当代衣冠笑沐猴。
秦不自存鹿走野，
楚先发虽雁横秋。
拼将一副新亭泪，

洗涤河山万古愁。

我们民国今日的现象，与清末的现象，实属毫无二致，恐怕其危险还要厉害。我们在这样的国度之下，这不是我们拔剑砍地、呵壁问天的时候吗？我们的痛苦，是全民族的痛苦。我们的黑暗，是全民族的黑暗。既然事事与全民族关系相连，则我们文学界人，应如何趋重群众，以社会的心理为心理。实而言之，即我们生在这样的环境当中，我们文学界人，应当爱人之爱，乐人之乐。我们简直应当没有思想，而以社会的思想为思想。我们简直应当没有爱憎，而以群众的爱憎为爱憎。这是我们文学界应有的负担，不可旁贷的责任。尤其是青年文学家，汪静之不是一个很好的少年学者吗？他不能做他范围应做的事，他只会挑个人方便的做。这种风气，实在不可倡。汪静之的《别情》，何尝不是好诗。他说：

爱我的我的你呵，
温柔到比柔还远柔的你呵，
你的丰韵是怎样地娟逸。
怎样地——说不出呵，
世界上没有什么能形容你了。

他把那样的深沉的感情，用在一个女性的身上。像这种误用聪明的青年，我们知识成熟了的人们，应该怜惜他，引导他到民间去，引导他到社会里去，才是正经。乃素以提倡文化，改造中国为己任的胡适之，对于这种可怜虫儿，不但不加怜惜，不但不加棒喝，反而还在《蕙的风》上替他做序，还奖励他，恭

维他。这真是奇怪得很。

我们应该深深知道，文学家的魄力实足以纵操一切，可以救世，亦可以害世。我愿中国多生托尔斯泰，多生克鲁泡特金，多生幸德秋水，多生泰戈尔，多生维素。不愿中国再有陶渊明，再有孟浩然，再有袁子才，至若徐枕亚、王钝根一流的人物，只可以粪土弃之，更无足道之价值。

狐鼠纵横惯噬人，
无端冲破一家春。
夜来试向城头望，
何处妖星巨若轮。

这也是石达开的诗，倘把他这诗与孟浩然的《春晓》比较：

春眠不觉晓，
处处闻啼鸟。
夜来风雨声，
花落知多少。

其一种爱世伤时，与一种安居自适的心理和表现，不已然可见吗？固然孟浩然与石达开所处的时势和境遇不同，但文学家的能事，便止于此吗？况唐玄宗之世，宠任宵小，崇拜佛教，不理国政，险象日深，民生日困。此是何等现象，孟老先生独不知之耶？而乃高卧山林，枕泉漱石，自鸣得意，抑何可耻耶。

请问这样的文学家，与世道人心，有何关系。孔子说危邦不入，乱邦不居，那是就春秋时代而言。那个时候的中国四分

五裂，孔子一般人尚是抱的封建时代的思想。对于异国列邦，都是属于客观的地位。比如我们今日之对于英国、美国一样，尤可说也。孟浩然之生在李唐，与孔子时代，便大大不同了。李唐之世，中国一家，天下安危，匹夫有责。他既不能更进一步，提倡革命以苏民困，又不能帮助当时的君主，改革政治，力振纲纪。徒徒啸傲山林，与木石居，与鹿豕游，这是多末减色，多末可耻呵！

总括言之，文学家者，一时代、一民族之灵魂也。文学家之责任，非常之大。文学家是时代的造化者，文学家是民族的看护者。文学家应当无我，文学家应当无畏。文学家应有牺牲的精神，文学家应具有热情的心肠。文学家应与社会同化，文学家应与群众一体。是愁苦的社会，不可为风花雪月穷快活的作品。是幸福的人生，不可为失意颓唐无病呻吟的作品。

所以，就我们贵国今日情状而言，实实在在要有革命化的作品，要有风云的作品。我们做文字的时候，要用血写，要用泪写。用自己的血写，还算不得事，要用社会上的血写；用自己的泪写，还算不得事，要用群众中的泪写。如此，方足以代表社会，方足以代表民生，方足以感动社会，方足以激发群众，方足以唤起人民的革命思潮，方足以贯彻我们的革命主义，方足以使民国复兴，方足以使我们一般人都能得到幸福。国人呵，醒罢！我们文学界人，醒罢！残酷的阴森的寒夜，真不能再耐了呵。自由之钟呵，报晓之鸡呵，不是已经震动了大地吗？我们醒罢！大家一致努力罢！懦弱的我呵，谨当追随大家之后，做正义人道之先锋。

（原载《大北新报》，1923年10月1日）

艺术是社会真相的记录

研究历史的人们，往往专对着日记式的“史记”的一类东西去拼命研究，对于性近于文艺的一切软文字，毫不屑去留意，这实在是一个最大的误点。

研究历史的目的，不是专门研究他那一种贵族式的、虚伪的、粉饰的记载，是想要确实知道当时社会情状和人民的生活，尤其是心理上的生活才算真有价值。但是要想得着这真价值，除去研究“正史”以外，对于当时的艺术作品，尤其是民间的作品，很应当加力的研究一下子。

我们中国研究历史的材料固然是极多，但多半是虚伪的记录，他的产出的径路，不外乎“势力”和“金钱”的支配，作者自身毫不得自由行动，总要有一个强大势力监视着他，叫他去作欺心昧己的记录以自欺而欺后世。司马迁的工具文字实在是令人钦佩，因为他的文字能够十分表现他的委屈苦衷，处处能把当时作者受压迫的痛苦暗示出来，这是他的第一妙处。

所以，我们要考察已往的民众真正的生活，非靠着艺术！民间艺术，是不能得着要领的。但是什么样的作品可以算是民间的艺术呢？

这个界限不能十分划得清楚，现在姑把我自己所认定为民间艺术的说出来，作个参考资料。

依我的意见，可作为民间艺术的代表的，“诗”是最好的东西。因为诗人的性格，大都放浪不羁，不拘形节，不装腔调，对于一切事情的观察都很灵敏透彻，丝毫不遗，并且诗人的生活都是落魄一生，与富贵无缘的居多，并且还有一种人类的侠气，所以他能将当时社会上的缺陷，借着“诗”随时随地记录下来，毫无虚伪。譬如读了“孔雀东南飞，五里一徘徊……”真能令人想象当时的婚姻的不良，对于焦仲卿夫妻之遭遇，就是赔上一点热闹，也不可惜。又读过杜甫的《兵车行》、《前后出塞》等诗，就可以想象唐朝时候只知道用兵和外国打仗，对于民间的疾苦毫不过问，那一种伤乱流离景象，和现代军阀祸国的情形实在是相差不多。

所以艺术的生命是和我们人类生活有密切的关系的，并不是那些“弄月吟风”、“敲金爱玉”一类的臆作的文字所得冒用“诗”的称呼的，必须是我们生活的——实际生活或是理想生活——写实的断片，才能配得起来称为艺术的。

十七、十一、十七日

（原载《泰东日报》，1929年2月23日）

对于新文化运动之希望

自欧洲大战告终，乃有新文化运动之一名词，发现于世界。自五四运动而后，乃有新文化运动之一名词，发现于中国。新文化运动之为物，诚二十世纪之新时代新中国之宁馨儿哉！吾爱之，吾深爱之，吾爱之深，吾固希望之亦切，试述吾对于此宁馨儿之希望。

新文化运动何物乎？中国之新文化运动，已至若何之程度乎？吾欲述吾之希望。吾不能不详考新文化运动之意义之内容之方法，吾更不能不详考中国之新文化运动之意义之内容之方法。撮而述之，凡三端焉。第一，新文化运动者，世界的文化求进步之一种征象也。易言之，即全世界人类之新文化之活动也。故此新文化运动，盖含有普遍性者也，非批发一部分文化之旧者而新之，亦非指一部分地域之文化而视为应有新的运动也。盖世界各部分，虽文化之程度或有高下，新旧之资格或有先后，然自欧战后，所谓西洋最新之文化——如唯物主义或物质

主义之文化——亦呈有种种缺点，种种流弊。俨有新者已旧，旧则当新之必要矣，其他更何待言。由此可知此种易旧为新之需要，全世界一致也。此种更新运动之机运，全世界亦一致也。原不能谓某也最旧，某也稍新。最旧者当以稍新者为法，稍新者又当以最新者为法也。举全世界一切人类，惟有抱同一之目的与方法，群以理想的最近的将来之新文化运动为标准，益进其步武而已。惟其进步的运动，不能不有进速先后之别，迟则居后，则不能不倍程兼进，以免落伍。斯则不能不特具一种自奋的精神焉耳。然其目的方法，固无二致也，曾何有等差阶级之分哉。况所谓新文化，系对旧文化而言。无旧文化不足以言新文化也。所谓运动，系对新文化促其进步而言，无进步不足以言运动也。故新文化运动，在形式上，实质上，皆含有求新性与向前性，惟其有求新性，故不忘旧。盖不能晓然于旧之所以不如新，与易旧为新之相当方法，不能求新也。惟其有向前性，故必处后。盖不能晓然于将来之理想的文化，应具有若何之程度，以为现在之标准，不克向前也。然则此新旧既无绝对之可言，曾何有意见之冲突，进步既无止境之可指，曾虑必计过去之短长哉，乃返戳所谓中国之新文化运动，则竟异于是。

自新文化运动发现于中国，一年以来，国民运动之机运，句出萌达，此诚足为一种进步之表征。吾曹所渴企而深赞也。无如一般国人，不论表示赞成与反对，皆有一种偏僻误谬之见。如所需新派旧派思想是非之争，东洋西洋文化优劣之辩，始而以意见相争持，继而以主义相号召。甲派曰，东方文化弗如西洋远甚，以西洋新而东洋旧也。乙派曰，西洋亦有倾向东方文化者，东洋文化未必不如西洋也。于是各逞其左右地方之私见，为褒贬新文化运动之理由。俨如文化之为物，为东西洋各家私产，

而各派即以某家之主人翁自居，各矜所长，各获所短，以互相攻讦。以致所谓中国的新文化运动，在反对方面，则目为“排旧的运动”。在赞成方面，则目为“迎西的运动”。其怪诞离奇，不可究诘，殊可异己。夫“排旧”“迎西”，岂新文化运动之真精神乎？彼反对者观念之不明，不足责也。乃自号为新人物，自以为具有新思想者，亦只知将浅薄笼统之西洋文化输入，即以为新文化运动之能事已毕。其对于新文化运动意义之不确定，观念之不明，无怪乎“五四”、“六三”运动之后，颇惹起各方之疑惑辩难。迄于最近，一般人民对于新文化运动之信仰力，更逐渐减少也。然则现在之新文化运动者，不彻底觉悟，而及图具有明了之观念，以开发此新文化运动之真意义乎？此吾之所希望者一也。

第二，新文化运动者，觉悟旧文化之不适应于现代潮流，故努力于新的科学、宗教、道德、文学、美术、音乐等运动也。易言之，即世界人类反对十九世纪之文化，乃谋补其偏救其弊之一种二十世纪的新文化运动也。故新文化之内容，可由旧文化反动的方面观察之。新文化运动之内容，亦可由旧的科学、宗教、道德、文学、美术、音乐等之缺点流弊而观察之也。兹述之如下：

(一) 十九世纪之文明，殆可称为唯物主义或物质主义之文明。今后之新文化，与实际的经济生活，虽非全相矛盾，且亦必以经济生活为基础。然新文化即在矫正从前之缺点，则自不能不注重于开发较高尚之精神文明。与抑制唯物主义之跋涉，故由精神力之根本的开发，以完成物质文明，乃新文化内容之一也。

(二) 个性之自由进步，为十九世纪思想史上最贵重之事迹。

因极端主张个性，而权利思想遂特为发达。然其结果，乃发生孤立主义之倾向，甚且因主张自己之权利，不惜以他人为牺牲，酿成人类互相攘夺互相残杀之惨祸。循此不变，则人类必有减亡之虑。故主张个人之正当自由，同时要求社会生活以全人类生活，以努力于新人道主义之发达，又新文化内容之一也。

(三) 科学之知识，亦为十九世纪文明之生命，及今日当仍望其进步发达。然当知科学的知识，非吾人人格之全部。苟欲求其完成，更不能不有赖于艺术活动。所谓艺术活动者，绝非如普通所想象无意味之空想或游戏，实可视为一切精神活动中之生命，而为最普通的最具体的创造活动。故新文化之内容，舍科学的知识外，此种精神力之创造活动实尤关重要也。

(四) 十九世纪之文化，仅为知识阶级、中产阶级之文化，于一般民众无与，故不免为偏痹的不具的。然所谓民众文化者，并非低降文化，以适就民众之谓。乃谓多数民众，咸皆趋向高尚文化，咸皆具有产出高尚之文化之能力，非是者绝不足以言新文化也。

新文化之内容，其荦荦大端，具如是矣。然此荦荦大端，皆具于新的科学、宗教、道德、美术、文学、音乐等之文化运动中，故必于此等新文化有丰富的运动，乃能有真精神之表现。否则顾此失彼，详一略万，范围既狭，效力自微矣。

中国自有新文化运动以来，其运动成绩之表现者，语体文之流行也，出版物之增多也，西洋各种学说之输入也，工读互助、通俗讲演之提倡也，止此而已。其于新的科学、宗教、道德、美术、文学、音乐等之研究，讲几种书籍而已，刊几篇文章而已，夫新文化运动何物乎？即如此而已乎？故亟图具有丰富之内容，以为普通的运动实当今之急务也。此吾之所希望者

又其一也。

第三，新文化运动者，具有在横的方面扩大文化之领域，在纲的方面提高文化之程度之二种任务者也。将欲破除学术专制之锢习，以引起一般人对于新思想之欲求，则前者之任务不可不尽。而欲为新文化植深厚之基础，使有健全之出产物，以解慰思想界之饥渴，不致常借半生不熟之名词，为聊以充饥之具，则尤为后者重大之任务也。中国现在之文化运动方法，只知趋重前者之任务。就其成绩言之，则其学术的平民化，诚今之救时之良药也。然而只显其前半截之任务，而忽视后半截之任务，以致学术界之空气，为平凡主义通俗主义所窒塞。致创造之才能，超奇之理想，未由发展。且横通耳食之风盛行，使人人对于学术思想抱一生吞活剥不求甚解之习惯，而无深切之感受，彻底之了解，于是此根抵浅薄之新文化，均不足以安顿身心，解决疑难。久之其效力既微，而信仰全失。夫若是岂文化运动自身之过哉？亦谬于方法之进行，不知建设新文化之基础故耳！

吾以为今后新文化运动，其进行之方法上，所当注意者，有三事焉。

（一）注重团体之活动也。中国人所最缺乏者，即公共心也。团体组织其能力所以薄弱者，率由于此。观于政商工学各界无十人以上不冲突，三五年不涣散之团体，已可想见。新文化运动之进行，如不能发挥公共心，组织团体的活动，造成新集合力，终必至于失败，否则其效力亦必极小。

（二）注重创造之精神也。创造即进化世界不断之进化，即不断之创造，离创造无进化之可言也。吾人对于旧文化固不满足，对于新文化亦不能满足也。对于东方文化固不满足，对于西洋文化亦不能满足也。惟不满足，乃有创造之余地也。

(三) 须影响及于他方面之运动也。新文化运动，影响及于军事上，则可以消弭战争；影响及于产业上，则可以使劳动者觉悟其自己之地位，使资本家不奴视劳动者；影响及于政治上，则可以创造新的政治理想，不致受现实政治之羁绊。是皆新文化运动之丰功也。

总之，新文化运动不可顾此失彼，不可浅尝辄止。盖必有步骤，有方法，然后乃有稳健之态度，从容以进也。此吾之所希望者又其一也。吾对于文化运动自身之希望，具于是矣。然吾之希望，乃不止此。即关于国人对于新文化运动所抱之态度，尚有一种希望是也。

据个人观察，国人对于新文化运动之态度，可分以下四种：

一、旁观派。始终不知新文化运动为何物，故对之亦不加赞否。此派以乡村之老百姓及老学究为大多数。

二、反对派。为旧时之圣经贤传及风俗制度所束缚，而于新文化亦有皮毛之知识。但因新旧观念冲突，新不能胜旧，因而逞其旧说，力加反对。此派多为年龄较长旧学较有根柢之人，乃十年前自命为新学家之流。

三、利用派。此派人本不知新文化运动为何物，但因提倡新文化运动者，多为社会上一般人所重视，遂借此名义以实行其欺骗手段。凡今之中西学无根柢之漂亮名士，即专以此欺骗利用为业者也。

四、悲观派。即系从事新文化运动者，但对于现在之文化运动，收效不速，或不能满其预期之希望，因而灰心。或因提倡之方法不善，偶有失败，遂退缩不前。甚或对于文化运动之自身，亦极怀疑，而有极失望之态度。此派多属之青年学生及教育界与言论界之优秀者。

此种态度，虽不能谓全国国人不能出此范围，然其事实，则固彰明较著，不容讳言。夫果一国之新文化运动事业，旁观者不知不识，反对者惟图破坏，利用者但谋欺罔，悲观者只走消极，则此种事业之前途，尚有何希望乎？况吾前固言新文化运动者，新时代之宁馨儿也，亦我中国之宁馨儿也，而欲此宁馨儿之成材，一方面在有教导有方之父兄，他一方面更在有陶冶改造之环境。乃反观中国之宁馨儿，父兄则失望之父兄也。环境则非旁观则即反对，不反对则即利用之环境也。既无健全之父兄，复多不适应之环境。呜呼！宁馨儿其何以成长哉！故吾对此中国之新文化运动，其最后之希望，即在养成健全之父兄，与改善适应之环境是也。

（原载《盛京时报》，1921年1月1日）

□吴裔伯

论新诗兼致孙百吉君

“新文学!”“新文学!”这种声调，日高一日。这条路上的人，也一天多似一天。而先上路的人，都放些光亮，给后来的人照着路。走错路的人，也都借着这种光亮，往正路上奔。这么看来不怕新文学不昌明，怕的是这条路上没有光亮，后来的人不好前进，所以，一般热心新文学者没有一个不希望新文学路上多放射出光亮来的!那么几于新文学上有所建白批评……的人，都是替代热心新文学者说话的。换一句话说，即称他是热心新文学者，有何不可呢?若说得中肯，便是给文学路上放出光亮来。说得不中肯呢，就是他在文学路上任甚么光亮也没有，并且走错了路，何必责治他呢?他不论哪一天，若忽从单独可怕的歧路上，望见新文学路上的光亮，终能回头，以后也许发出很大的光亮来!现在向新文学路上走的人很多，然而陷于歧路的亦复不少，所需要的就是一线之光了!是光亮越大，路越明，而前进的人也越多，新文学也越发昌明起来!若是有人对

于新文学有正大的建白，足为后学津梁的，都是研究新文学的人求之不得。若再有人用谩骂式的无理由话出诸非文人之口，妄加月旦，正像一阵狂暴大风，吹灭了通天光亮，岂不是新文学戕害者的实行家么？岂不是新文学路上一个大强盗么？鄙人于《盛京时报》陈篇（因为从上月常在外省）中得孙百吉君论新诗一则，观其文字，对于羽丰君大肆谩骂。我以为羽丰必戕贼过我们的新文学，才惹起侠义者的攻击。我也起了片面的同情，恨不责说羽丰一顿，才好给新文学压压惊。及至找出八月十号的报看过，谁想我的意思竟大谬特谬于以前了。唉！有韵的新诗怎么不好？新诗怎么不应当有韵呢？想是孙君把羽丰的话认错了。他说的并不是做新诗必须效法排律、试帖……，乃是说新诗必有韵，方有诗的真精神，真风味，称得起正宗的诗呢！诗的由来，先生知道不？并不是古人故意才显他的文学手段，做点诗留给后人看，乃是情蕴于中，遂唱乎其所不得不唱。自己觉着痛快，听的人也觉着痛快。是人人爱唱，人人爱听，所以不论念过者的，或是没有念过者的人，都愿意唱诗听诗，所以都会做诗，因此诗便创作出来了。

至于韵呢？因为诗是可唱的，更不能少了！比方唱起诗词来，还是有韵的好听没有韵的好听？你也许听过吧？你也许有过喜欢和讨厌吧？咱国的新诗纯是受些欧来的，你的朋友，有没有懂得西洋文的？请他给你唱唱西洋诗听一下子，看看都没有韵？那些没有韵的，是已经归成中文了。咱国里有新诗，何曾不是先有翻译后创造呢！我也劳动胡适先生做个证人，看他名自己诗集为“尝试”还没有明白么？况羽丰的意思也没有认排律、试帖等为正宗的诗。看他说的：“尧舜时代和以前的古歌……以至村夫、村妇、孺子、牧猪奴，……随便唱歌，都要合

辙，所谓自然腔调是了。”这些话便明白他说的是诗都是有韵的。你的意思以为“有韵的便是旧诗，没有韵的便是新诗”。那么，你还说“有韵诗是新诗的一种”做甚么？况且这个断语也未看出十分妥当来。比如排律、试帖是不是有诗？你乐意不乐意断，他们也是新诗？岂不是自己打自己嘴巴子？我想这也是时间的关系，不愿多说话吧？我替你说吧，“有韵的新诗是新诗的一种”，我看还是新诗中最上乘最好的一种呢！若把有韵新诗和排律、试帖一样看待，岂不是冤屈了好新诗么？

古代的诗词，白话体的很多，都是有韵，没有忽微的牵强，何尝以词害意呢！和现在有韵新诗比较起来，不见有甚么差别。至于排律、试帖等是拘于格式的，何当遂使用韵。所谓韵者只取他一个声相近就妥，不必拘于“一东”“二冬”“三江”“四支”等初有的诗词，又何当不是这样？羽丰的主张新诗又何当不是这样呢？但韵也不必拘于实字，如古诗词常有一首里单用一兮字为韵的，新诗里也单有用一兮字为韵的，是何等的活动！这等新诗既有诗的意境，又可以唱出来，是何等的好啊！若是东拉西扯，吞吞吐吐，满篇佶屈聱牙，似禅非禅，似偈非偈，可解不可解，很高兴把新诗两字的美名写在篇首，这样恐怕连他自己还说不出是甚么呢！真给新诗减色——新诗的正宗，你明白了没有？孙君！

孙君！读书贵乎明理，论事贵乎讲理。今观先生论新诗文，理不胜数，并不是论新诗，乃是骂街。何先生一味讥诮，不去说理，大概是理未有明吧！有些见解的人，应当一秉大公，拿出真正的批评眼光去论事。对于那层，不能说如何长短，因为不是论人，像先生一些主见没有，专会骂人，也不知预备了多少天（八月十号—九月一号）。收拾些别人的余唾，代入自己

的骂人公式里，也算论新诗？竟尔引证人家的话，怎么连检查一下都不能？全用错了。请看唐钺的“新诗虽然没有韵律，但使有诗的意境也无妨称作诗。又何必因为没有旧诗的形式，而吝惜一个名号呢？”这是明明指出好的新诗是有韵。无韵的若是具有诗的意境的，也可以勉强算作诗。这么看来新诗哪一种上乘？什么东西是诗特有的色彩？至于旧诗的形式，乃是指着排律等规格并不是说的韵。这么看来，岂不是自己驳自己？可见不但没了解羽丰的论诗，连你请出护法天尊的话都没看明白。再看蔡元培说的“……旧文是美术的文学……”这句话说得很对，可惜被你用错了。他说的旧文学是旧文学中一部分的部分！诗歌中的排律、试帖等——并没说出凡是有韵的文学都是美术文学，何必不要命的附骥献殷勤！若照着你这番意思说下去，打算新诗不落旧诗的套，不但不用韵，恐怕做新诗连旧诗上的字都不用才对哩！是不是？还有句话你听说过没有？“今文古文化”怎样解释？此外还有几个极不要紧的怀疑点，无论时间怎样有关系怎样应当经济，也是不能不写的。

·既然标题论新诗，就应当按题说话。你自己的真正的理由在哪里呢？所谓“搬不倒穿大褂，真是假斯文”。除了给唐蔡二位先生当做留声机外，只有些骂声。真是祖述尧舜言必称尧舜，想先生也是述而不作的样子？远追孔子，近法唐蔡，把你的名声抬高一些。唐蔡成功后，也算作他们新诗科里一个大贤德的徒弟？

请问进化两字像你那样解释么？要知道变好了是“进化”，要变得不好是“退化”呀！古文变八股，乃是于文学变坏了，怎么还说是文学的“进化”呢？我也拣起先生的“进化”两字说说新诗。上古时候的人，都有一个尾巴。因为它没有用处的缘

故，后来渐渐都“退化”下去。惟有几件最有用的东西像脑、耳、目、口、鼻、四肢等一天比一天发达。诗也是这个样子。所以到现在把各种拘板没用的公式都“退化”掉，而剩下有用的“韵”存在了！

再问赞成新文学和反对新文学的人怎样去区别他们呢？不是于新文学上有些建白、批评，并创作出新文章的便是赞成新文学的人么？不是攻击谩骂新文学，或创作新文学以及于新文学上有所建白批评的便是反对新文学的人么？羽丰论新诗明明主张公道出之以新文体，何尝不是赞成新文学呢？先生何故硬赖人家反对新文学？这种见解，不妥当吧！不然，先生也是脑筋简单，一个未进化的人，做“己是人非”无理由的谩骂罢了！

劝你平心静气想一想，于不甚解的地方，也深求一下子，不可本着奴隶式去发挥，误了宝贵的时光。“去似大江水，急如矢离弦”，还打算骂一辈子人么？现在我们东省文化还逊于东南各省，岂不可耻？岂不可叹？请看这个责任在谁身上？我们应当怎样努力前进啊！

十二、九、六

（原载《盛京时报》，1923年9月12—15日）

对于论新诗诸公的几句闲话

鄙人在本报投了一篇论新诗的文,对于孙百吉君的评论,很有些过火。虽然激于义愤而起的反应,亦觉失当。但羽丰本抱研究的态度,而又是泛论的,竟惹出题外的议论。……不知孙君及读者诸君,能否本着这个意思谅解我?要说我自高傲物,欺东省无人,……这些话,我何敢当呢!假设东省热心新文学诸公,若却像我这样的固执腐谬,新文学尚有何希望之可言!蒙我的近邻大冷先生把我的弱点一一指示出来,至详且尽,我是非常感激他的。可是我若知道孙君是十六岁,我虽然痴长他数岁,无论他理论确不确,口气大不大,或者他无故再多骂几句,羽丰我也不出去首,固无论我的学理确否,也是要自己研究神会而已,哪管甘心盲人骑瞎马呢!何必揭诸报端,还得劳动出来素有研究的大文学家、报社诸位先生以及阅报诸位的费神呢?不过我对于孙君有好些刻薄的话,我自觉着实在对不起他,是不能不谢谢过的。趾仁(大冷)竟能把我的过失及我的过去,详细揭出,是何等的良友啊!也是不能不谢谢的。可是我上次那篇文里,不仅骂人,至少也有几种主张,要融会新旧文学,思想解放一些,自然可以找得出来。兹将我主张的根据写在下面,不知报社里诸位先生能否腾出一些工夫及一幅纸给印一下子。读者诸君能愿欲破些时间看看否?有点好处也可以作为参考。若

没有好处，只当看了一个不重要的人，用一件不重的事，说些瞎话便了！

（甲）诗的历史。从有人的时候，就有诗（已有许多人说出种种的考据，再写就烦絮了）。

（乙）诗的解释。诗是表现自己的，并且达到美的。即是我们的情绪，借音韵的帮助而表现于外面的一种文学。

（丙）诗的由来。诗既是主情而含有美的文学，所以情蕴于中，自然就流露于外。请看三两岁的孩子，他并不知道作文学上的假局面，给别人夸夸他能干，可是他时常唱出好听的歌来，韵调非常自然。不过他的意义，是别人不晓得的，这是他无为而然么。长大来，逆情的人们故意要好弄出许多格律（与韵不同）出来，注重做作，失掉诗的本来面目。很多淡情的人，也称做诗人了。

（丁）诗的改革。诗既然有做作的毛病（格律），他的本身成为数学的公式，便硬束缚人的情绪，是使人极不自由的。所以波特勒尔、屠格涅夫等，力创自由诗，创造新韵律，表现新情绪，不用亚里士多德的形式（格律）。以后又有许多人继起。我们国的胡适先生也是受了欧化，回国来才仿做自由诗，并大传其主义，而辱骂旧日固有的诗。但是西洋诗无论怎样改变，仅是格律改变，用韵不似从前那样拘了，并没有绝对排斥不用的。近来德国的表现派，甚至把诗的形式脱离了，用字或声，有音字母或无音字母组成诗，表现他们内在的感情、思想、情绪，像音乐家把音调组成曲子似的，简直纯是信口唱，以韵为主，而表现其内在之韵。若叫他们不用韵，恐怕他们的诗也从此破产。胡先生未免主张过激，让我们这些小念书的没有主意，只可跟着附和就是了。

(戊)诗与乐之关系。乐纯是以声和的音响，有一定之节奏，使人闻之，由耳传之内部，发出快感，故古人作乐以陶人情性，补教育之不足。至于诗呢，因为情绪上起了动境，必要言之于外。但有用言语说不尽致的地方，就是咨嗟咏叹，自然之音响节奏了（韵）。这么一看，诗的里边又含有一部分是乐了。它的自然之音响节奏是给耳听的，意义是给内部听的。故诗又可以入乐的（懂得我国古诗古礼古乐的自然知道），是不是诗为有意义的乐呢？

(己)格律与韵的区别。格律与韵的不同，一为体格（诗的形式上的公式），一为自然之音响节奏，如旧日我国的五、七古，律绝等为格律，一东、二冬、三江等为韵。旧诗都有一定的格律和韵。新诗则各句的长短不拘，是格律解放，取声相近的字为韵，并随便几句一押，或几句一换，任各人的所感，是韵的解放。他们的区别大概如此。

(庚)无韵诗与散文的混杂。我主观判断的能力非常薄弱（诸位不要见笑），对二物的比较，往往不能决定。对于无韵诗与散文，常分不清楚。做散文人也是讨厌，偏要做出些类似无韵诗的话来，嘲笑而攻击我的弱点。当初我对于无韵诗也是非常的爱读，并且借着先进者的光儿，大胆也模仿着做，也是非常的高兴。以为做诗这样不费事，恐怕我模仿长了，还要成一个诗家呢！唯想后来叫些散文大家，把一个萌芽的诗家给弄回去了。比如我最怕的，就是周作人译有岛武郎作的《潮雾》的几段，像“……太阳在瞬息间，少许不见了，在瞬息间一半不见了，在瞬息间全个不见了。海水苍茫的一望是青碧，保持着微黄的缓和的呼吸，天空也传递海的叹息。——这一瞬间万象绝声了。黄昏乃是无声，在那里没有叫唤的画，也没有微语的夜。

临终的可怕的沉默，管领了天与海。天与海成了沉默这事物了。……”越看越像无韵诗。起初还未敢信它真和无韵诗相混，后来找出现在几首名人做的无韵诗来比较，意义有的是及不上它的，句子的整饰更有的是赶不上它的。若不是诗是散句写着，文是接连写着，我不客气的说简直就迷惑了，拣不出哪是诗哪是文了！以后，又受了这样相同的打击很不少次，并且在我国古文里也受许多回教训。我是怕透了。无韵诗先进者的光算借不成，我做将来诗人的希望，也同时给打掉了！

以上这些是我的根据。所以讨论新诗里，也伸过一下子嘴。唉！坊间出的书本我也买了不少，总不敢迷信它们的。假设若编书的人们说什么，我便主张什么，不问是否有理，一味随和，简直我就变成他们了。恐怕四万万中别人都有，少了一个我编书的人又很多，我只有一个，到底属谁门下？或者他们若有时倒台，我的学问不也受拐挂了么？并且他们今天这么说，明天又那么说，若随着屡变屡改，那得费多少劲呢？——这么一来，思想是完全被人吸收，而未解放或参考别人，怎还能自由发挥、创作呢？即或有些作品，也不过寻章摘句，做做光明正大的小偷而已！因为不信别人的缘故，才把新诗被我论坏了。但是我还要这么说，对于我参考的根据和我主观的根据——甲乙等——大家看了，若以为有些对的地方，也可以作为参考。若以为不对，只当一个不重要人用一件不重要事，故说些瞎话扔它在一边，不要理我罢了！比方我若不说这次话，人将以我真自高自傲欺东省无人。……这个罪名我可担不起哟！亲爱的吴老雅、孙百吉、王趾仁、赵虽语及读者诸君，能谅解我吗？

（原载《盛京时报》，1923年10月5日、6日、7日、10日）

□赤颜阿生

看郭濂薰君《批评胡适之博士 〈尝试集〉的谬点》辩驳

在本报的四月十五六七几日中学术栏内，载有郭濂薰先生的一篇《批评胡适之博士〈尝试集〉的谬点》一文，这一篇批评，无论正确与否，但是我相信，郭君是有学者精神和气派的，因为我国那奉为至尊的吃人礼教和假道德……历了数千载，老是相沿下去，世世代代的保守，以至于今日还不能废除。历了许多的朝代，不适于当时的，也是有的吧。由这看来，我们中国人，是很缺乏批评精神的，如果在过渡的时期，有学者加以批评，也不至像今日坚固不破，以为是金科玉律。胡适之博士的诗，虽然不像那礼教道德，但是在这新文学创制萌芽时期，郭君的批评也是有价值的批评。但是不才的赤颜，以我的微见，在郭君的批评里说一说，以作我们互相砥砺研究，这一点，亲爱的濂薰君，是能谅解赤颜吧？

蝴 蝶

胡先生的这首诗，是有寓意写照的。郭君说“天上太孤单”为“自己太孤单”，因为“天上百星系焉”，浮云蔽焉，天的本身盍尝是孤单呢？这话我不以为然，因为天上是一个环境，无论哪里有光星彩云，总是属于物质的。如一个人，感着精神上的痛苦寂寞时，环境是无论如何使人可爱，也不能使之畅快。所以当一个人感觉着精神上失意沮丧时，对着不孤单的环境，也是感着孤单的。郭濂薰先生又说：“就假设‘天上太孤单’这句话跟着‘也无心上天’那句话，曲全讲得通，但我也怪胡先生的文学结构太松吧？”我以为新文学的范围要比旧文学的范围宽广，那么如结构裁布，当然也是宽广起来。如要将“天上太孤单”改为“自己太孤单”，接着“也无心上天”念下去，是多么泛远、狭义呢！

赠朱经农的诗第六首

“头发偶有一茎白，年纪反觉十岁轻。”郭君说一、十两字欠斟酌，我以为不欠斟酌。因为文学是一种活的，并不像科学那样据实证明，所以胡适先生不拘泥的写出，以与前句“年来意气甚奇横”相对照，所以反觉年纪十岁轻，并不是与一茎作比例的，是拿意气横奇作比例的，是郭君解说“意气洋洋，甚自得也”是也。再者，一与十两字，并不含有什么平仄律韵，这

是多么显明的表白呢。

病中得冬秀书

“全无要紧话，颇使我欢喜。”郭先生说“要紧”二字并不是指那不好和危险方面的意思，若不然胡先生说“颇使我欢喜”果何所据而云然？我以为要紧者，是从容不迫之反，又是寻常之反。那末，冬秀先生必是生活从容如常日。在“不满八行纸”那句也可以看出，如病中的胡博士所云“颇使我欢喜”岂无所据乎？这种诗句并不含有什么高深渺旨、凿险探幽的难懂，郭君果何所云耶？

生查子

我国地大，各地语言（方言土语）不能一致，如胡博士的“风打没遮楼”的“没遮”，我以为是安徽的一种土语或俗言。濂薰先生是辽阳人，岂能知之乎？

朋友篇寄怡荪经农

濂薰君说这首诗“文言不文言，白话不白话，浑穆深沉，民众看不懂”。但是我不以为社会的民众文学，不准得使民众个个懂。那末如“红花呀，开的多么好……小鸟呀……会飞……”这

一类的白话诗，我管保都能懂。但是它是否能负社会民众文学的名呢？我不以为然。社会民众文学不过指导民众逐渐提高而已。再者，我对于郭君的“不鸦不鹊知何鸟？非马非驴真似骡！”的二句批评上，我以为濂薰君不对。郭君太酸厉，太刻薄了！

应 该

这篇诗是胡适先生的友人曼陀先生以前爱情的描写，露出宛转，流漓周至，颇有艺术之味。郭先生说于提倡民众文学不合，我以为大谬不然。

一 笑

“十几年前，一个人对我笑了一笑，我当时不懂得什么，只觉得他笑的很好。”郭先生按：“感觉好与不好，绝非不懂什么的所能。”我以为，感觉决不能以懂不懂作对论的，因为感觉是心理的感觉律。

感觉是不能认识实在，只能做出情感上表示而已。懂与不懂，实在含有思想意志上的判断。郭君又拿小孩子看文字作比喻，我以为太不彻底了。如果有三两岁小孩子，给他一个华美而新奇的玩具，那小孩一定不忍释手的放下，那小孩子原本不懂得玩具对于儿童有什么益处，只知感觉一种美好，如若给他一具恶陋的玩意儿，小孩马上就要抛来。由此看来，感觉好与不好，决不能与懂作对论的。郭君以小孩子看文字作比是不圆

满不恰当的，因为文字是死板的绝非像笑，况且笑又是美的表情呢。

例 外

郭君评“做得一首好诗成，抵得吃人参半磅”是比拟不伦，但是诗是尚情的，如读好诗令人悲哀快乐，激昂慷慨，那末胡适先生说“做得一首好诗成，抵得吃人参半磅”，是拿人参贵珍之品以喻好诗，能如参之沁人心之深也。郭君又嫌其一半二字不妥。但是这一与半在那两句诗上，并不拘束诗意。

我们的双生日（赠冬雪）

“若”是若似，未定之词，胡先生的诗中说“……要不是我抢得快，早被他撕了……”的二句里，显系决定词做了诗。那末，如何能加一未定词的“若”，以代决定词的“要”呢？郭君说“要”字常为“若”字之误，是真误也。

结 论

郭君濂薰的确是有学者风的，我很钦佩不过，但是他的批评，也是很多犄角处，也可以说是太刻厉了。胡适先生的诗是说理派的诗，并不是太“率易”，太“孟浪”，总之胡适博士的

诗有他的价值在。我拉杂的，与胡适先生的诗做几句辩言，还请郭君濂薰及海内诸文士，有一指谬。

(原载《盛京时报》，1930年5月2日、3日)

我的一个见解

——关于郭君濂薰《批评胡适之博士
〈尝试集〉的谬点》的辩驳

作批评文字是很难的，尤其是批评文学的文字。就报纸上看，这种批评文学的著作，比较别的产品，委实少见。因为这种东西，在作者既须有相当的程度，且须有清楚的脑筋和深刻的见解，而且更须有超然的态度。然而这几种元素，岂是普通学者们所能容易尽有的？

侥幸极了，在这生机满眼的春光里，忽然在《盛京时报》上，看见了郭君的《批评胡适之博士〈尝试集〉的谬点》大作。使在沉寂生活里的我，顿时的兴奋起来，于是一天一天的把它仔细看了。看过以后，觉得郭君这篇“旁推侧论”“引经据典”的批评，的确可以认为是郭君聚精会神的作品，但是我同时又觉得这篇批评都是错误的。于是使我的兴奋又立刻很失望的消减了，现在我很想就我的管见，同郭君讨论讨论。

(一) 关于《蝴蝶》(原文参看四月十四日本报)

郭君认为这首诗里“天上太孤单”一句欠斟酌，应改作

“自己太孤单”。郭君说“因为天上百星系焉，浮云蔽焉，天的本身盍尝是孤单呢？”思想似够深刻，可惜着想偏僻，以致发生不自觉的错误。这首诗的题目，既是蝴蝶，而且第一句又“开门见山”的说明“两个黄蝴蝶”，全篇连贯读起来，很明显的可以见出“天上太孤单”这句，是说剩下的那一个蝴蝶嫌在天上太孤单。无论谁看，决不能把这句想到像郭君那样的解释。如果这首没有题，而第一句也未说明，那末“天上太孤单”这句当然费解。说是改作“自己太孤单”，也一样的费解。一个人无论看什么作品，总应该先看题目，因为里面的文字，都根据题目来的，而且上下文的意思，更不可丝毫忽略。郭君若能在这上留意，那末“天上太孤单”这一句，当然无所谓欠酌了。不过我以为郭君的解释，无论看不看题目，和看不看上下文——终归不妥。因为原句是“天上太孤单”，并不是“天太孤单”“天上”与“天”的意思，实在有分别，又怎能把“天上”解释作天的本身呢？

做诗词与做文章，无论文言白话，本不相同。诗词贵蕴藉，文章贵明显，所以一个学者所做的诗和词，总不能像街上花子的数来宝那样的平铺直叙呀！而且像“天上太孤单”这一类的句子，在旧诗里也实在不少。单就五言的说吧，像李白《下终南山》、《过斛斯山》、《人宿置酒》诗，“绿竹入幽径”句是说人入绿竹的幽径，实在不是说绿竹的本身入幽径。又如杜牧《旧游》诗“纤衫整髻迟”句，是说穿纤衫的女子整髻迟，并不是纤衫的本身整髻迟。又如姜夔《虞美人》诗“陌上望雅来”句，是说陌上虞美人望雅来，并不是陌的本身会望雅来。其余如王维《上送赵仙舟》诗“祖帐已伤离”，黄损《公子行》诗“平地看仙神”，李颀《寻华阳尊者》诗“窗中聊取纸”，韩偓《早

归》诗“风露动相思”，赵汝铤《适意》诗“林下乐如许”……这一类的句子，举不胜举。这些句子都与“天上太孤单”句一样的言外有物，决不可以单照字面讲的，那末“天上太孤单”这一句，又何必改作呆板而不蕴藉的“自己太孤单”呢？郭君认为“曲全讲得通”、“结构太松”我实在不知道郭君是怎样看的。

(二) 关于《赠朱经农第六首》(原文参看四月十四、十五两日本报)

这首诗里“年表意气更奇横”句中的“意气”二字，郭君认为仅能当做“意气用事”讲。不错，“意气”二字，是可以这样讲的。但是，我总看郭君对于这二字的讲解太未彻底了。“意气”是有两种解的：一个是当“意气用事”讲，一个当“气概”讲。郭君所引“意气”扬扬甚自得也，句内的“意气”就是当“气概”讲的，决不是当“意气用事”讲，这一层郭君似乎应该再仔细考证一下。那末，“意气”既能当“气概”讲，“年来意气更奇横”的“意气”当然应该当“气概”讲了。郭君说“胡先生意气用事，太不成体统了”。但是自己短处，公然不讳，有如汉文帝《赐南粤王赵佗书》，不讳室侧之子。请问胡适之的“短处”在什么地方？像这一类的话，似乎过于轻侮，而且未能自留地步，我实在不能不为郭君抱憾。

至于“头发偶有一茎白，年纪反觉十岁轻”这两句，是从“年来意气更奇横”句发挥出来的，因为年来意气奇横，所以头发虽然白了一茎，然而心情并未觉老，不但未觉老，反自觉年纪像十岁轻了，这纯粹是一种豪放而不颓唐的话，而且是一个人的理想，不能个个人的理想都是这样的，所以“一”和“十”不必去作什么比例。读诗应该去领会诗的本意，不可单就字面上作皮毛的解释，像郭君这样用数学比例来论诗，真是千

古的创闻。“诗言志”，言志的东西，是能用数学比例来解释的吗？过于牵强了。

(三) 关于《病中得冬秀书》(原文参看四月十五、十六两日本报)

郭君认为这首诗里“全无要紧话”句内的“要紧”二字，是不是不好字样，很有问题——大前提，于是举了好多的解释——小前提，结果断定“要紧”二字连用，不是恶字样——断案。这总算合于理论上的“三段论法”了。然而这种解释，对不对，委实也有疑问。现在讨论讨论看。

“要”字，有平去两声。平声系“二取”韵，去声系“十八啸”韵。当平声用的时候，有六种讲解。郭君所举的四种解，都是平声里的。至于当去声用的时候，尚有四解，内里有一条当“切要”讲的。“要紧”的“要”字，纯粹是去声，郭君竟把它认作平声，这真是出人意料之外。这个“要”字，当然应该当“切要”讲，至于“紧”字，本有两种讲解：1. 当急字意思解。2. 当纠字意思解。“要紧”的“紧”字，是当第一种意思解的，“要”和“紧”连在一起，当然是当“切要紧急”讲了。既是“切要紧急”，一定就有使人注意和思念的可能。“全无要紧话”这句就是说没有“切要紧急”使人思念的话，所以才有下句“颇使我欢喜”，这是很容易明白的，说不到“难懂”，更说不到“凿险探幽”。

有时候“要紧”二字也可以用到极不好的意思上去，但是它的本意，仍然不能脱离“切要”“紧急”四个字的意思，这种当不好字样的用法，是我们常用而且常听到的。如我们打听一个病人，常常要问一句“某某的病要紧不要紧”，我们自己有病，也时常要这样的问医生一句，这样用法，可以说把“要紧”二

字完全当不好的意思——危险——用了。郭君又怎能断定这二字连在一起，并不能当不好的字样用呢！可是“全无要紧话”的“要紧”决不是当这种不好的意思解的，不要误会了。

(四) 关于《生查子》(原文参看四月十六日本报)

《生查子》是一首词，并不是诗，稍有文学常识的人，都可以晓得的。这首词，分前后两阙，前后阙都是五言四句。古今作家，对于这首词里的平仄，很有参差。然而无论参差到什么地步，总不能说是诗。现在郭君竟认作它是分前后两章的一首诗，这我真要像郭君说胡适之那样的说法，也问郭君一句“果何所据而云然呢？”

“风打没遮楼”句里的“没遮”是用以形容楼的，不是专名词，所以用不着在左方加“——”。“没遮楼”当然可以讲作“没有遮的楼”。郭君认为“没遮”不能代表“没有遮掩”四个字，那是自己的见解错了。“遮”字本有四种讲解：1. 当要字拦字解。2. 当掩蔽解。3. 当兼解。4. 和这字一样。郭君所学的“三老董公，遮说汉王”的“遮”字，是“要”和“拦”的意思。“六畜遮育，五谷遮熟”的两个“遮”字，都是“举”的意思，这两个举例里的“遮”字，都没有当“掩蔽”讲的，其余的举例，“遮似”、“遮放”等，这些“遮”字是不能单用的，像这样与“没遮”背道而驰的例子，我以为大可不必举。

像“没遮楼”这样用法，古书上也有前例，并不是自胡适之始。如“无遮大会”，简略一点是“无遮会”，“无遮”和“没遮”的用法意思，完全相同，都是当“没有遮掩”四个字的意思用的。郭君认为胡适之把“遮”字当名词用了，我认为是郭君把“没遮楼”的“遮”字自己当名词看了。郭君既然硬要这样的讲，那末请问“无遮会”的“遮”字，该怎样讲呢？难道

也能当“帽遮”的“遮”字意思讲么？这样的见解，实在是偏僻错误。

(五) 关于《寄怡荪经农》(原文参看四月十六日本报)

郭君说这首诗“用意深远”、“民众看不懂”，这样的批评很有考虑的必要。现在中国的民众是否都有了民众应该有的知识，这是一个问题，是否都能识字，这更是一个问题。现在各地，虽有人在大声疾呼，提倡“识字运动”，然而提倡的自管提倡，不识字的民众，依然不少。字尚不识，更说不到知识了。像这样的民众，即使胡适之所做的东西再白俗到无可白俗的地步，我以为他们仍然看不懂，不但看不懂，恐怕他们还要认作是白纸画黑道呢。那末，这能怪胡适之所做的东西深奥么？提倡社会民众文学的人，是提倡和引导社会民众的知识进步的，并不是一定要拿着自己的文学著作，去给所有的个个民众看哪！因为有一部分民众，还没有到能了解文学的地步呢。

这首诗从头至尾，我实在看不出深奥难懂在什么地方。我只觉得苍凉沉痛罢了。像这样的诗，凡有民众知识的民众，决不致看不懂。现在我把它录在后面，大家看一看，是否深奥难懂。

粗饭还可饱，破衣不算丑。人生无好友，如身无足手。
吾生所交游，益我皆最厚。少年恨污俗，反与污俗偶，自
视六尺躯，不值一杯酒。倘非朋友力，吾醉死已久。从此
谢诸友，立身重抖擞。去国今七年，此意未敢负，友交遍
天下，难细数谁某。所最敬爱者，也有七八九。学理互分
剖，过失赖弹纠。清夜每自思，此身非吾有。一半属父母，
一半属朋友。便即此一念，足鞭策吾后。今当重归来，为
国效奔走。可怜程（乐亭）郑（仲诚）张（希古），少年骨

已朽。作歌谢吾友，泉下人知否？

郭君说这首诗似文言不文言，似白话不白话，很像“不鸦不鹊知何鸟，非马非驴真似骡”的样子。这样的批评，太任性了。这篇诗里，句子的分量，可以说是“斤两相称”，决不是一句文言，一句白话。不但这首诗是这样，就是胡适之所有的作品，也都是这样一律的。郭君若认为这首诗哪一句是文言，那末全篇就可以都是文言。若认为是白话，全篇可以说都是白话，实在说不到“不鸦不鹊知何鸟，非马非驴真似骡”。那末，再看一看郭君的大作，那可真正有这种样子了。因为郭君的大作，本来很像是一篇白话的作品，然而又“吧”“吗”“呢”“了”……“焉”“哉”“乎”“也”……的并用起来，又不能一定认为是白话文。郭君这样掺杂的用法满篇皆是。如“……因为天上百星系焉，浮云蔽焉，……盍尝是孤单呢？……”“……要约也……也……何所据而云然呢。……难懂得了。解放云乎哉？哼！”“……自己打自己嘴巴子呢！其亦一笑乎？”“……胡刻文选乎？仿宋文选乎？不得见之多年矣……还不知道吗？非也，率易孟浪以致之耳。”这不过是随便的举出几处，其余的还很多。可以说每节里都有，这样用法，郭君自己又当用什么诗句来形容呢？

(六) 关于《应该》(原文参看四月十日本报)

郭君说这首诗是一种“曲线的艺术”，不大好懂。我看这首诗实在并不难懂，也说不到什么“曲线”。这首诗的里边，可以看得出是有三个人，一个我两个他。“你如何还想着我……你应把待我的情待他”，这是直接引用语，是两个他里边的一个他所说的话。所以“说道”之下“他的话句句都不错”之谓，引号

（“ ”）这一点是万万不可忽略的。因为要把引号（“ ”）不要了，这首诗，我敢说谁也看不懂，就是胡适之自己，也是看不懂的。郭君既说这首诗有一种“ ”“曲线的艺术”，令人不大好懂，那末我知道郭君一定把“ ”视为没要关系的东西了。既是这样，我恐怕郭君对于这首诗，简直就未懂。这首诗，可以照下边的情形来解释，实在没有什么难懂的“曲线”。您看：

这一天他眼泪汪汪的望着我，

说道“你如何那样？……那样？

你要当真爱我。

你应该这样……这样”

他的话——“ ”里的话句句都不错。

我应该这样做——照“ ”里的话做。

（七）关于《一笑》（原文参看四月十六日本报）

真未想到，郭君对于这首诗“我当时不懂得什么，只觉得他笑的很好”二句的举例，竟能想到那样的教人好笑，这样的牵强的例子，实在等于“贼漏”，四五岁的小孩——也可以改作才降生的小孩吧！叫他看某种文字，他说不出好与不好。不错，这是谁都承认的，这样千古不易的高论，有谁还敢不承认呢？不过我以为文字的好与不好，根本就不能去问四五岁的小孩，而且天底下也没有这样拿文字叫四五岁小孩评论好与不好的傻瓜。因为关于文字上的知识，除非“生而知之”，都是“后天”逐渐学来的，不是“先天”就有的。四五岁的小孩，还没有学来看文字的知识，自然看不出文字的好坏，可是要叫一个四五岁的小孩看一个人面孔上的“喜”、“怒”、“哀”、“乐”，我敢说

他可以完全看得出来好看与不好看。胡适之这首诗，是民国九年做的，所说的“十几年前”，当然不是在四五岁的时候，所以不仅此几岁的胡适之，难道说连一个人脸上笑容的好看，也看不出来吗？“我当时不懂得什么”的“什么”二字并不一定专当世间所有的一切讲，也可以用它代表少数——一种或数种的事物。胡适之这首诗，是为一个女子做的，“什么”二字，可以说是代表“情趣”、“恋爱”……这一类男女间的事情，像郭君那样见解，实在牵强而不彻底，郭君认为“撒谎”、“矛盾”、“自己打自己嘴巴子”，这真是“无稽之谈”。

(八) 关于《例外》(原文参看四月十六日本报)

这首诗是胡适之在病中做的，“新诗做做何妨，做得一首好诗成，抵得吃人参半磅。”这是诗神对胡适之说的话，所以由这首诗前几句看，是胡适之尊谢大夫的话，要戒除做诗，所以诗神才对他这样的说，而且因为是在病中，所以才用“人参”来形容。这种意思不过是说做诗于病是没有妨碍，而且像吃“人参半磅”的那样有补，这纯是一种比喻，并不是做得一首好诗就真抵得吃“人参半磅”了。郭君认为这是事实吗？既然不能认作是事实，那么对于“词不害意”的“一”和“十”实在用不着实际的去作比例，更说不到什么“吃人参大王”，因为并不是真吃了“人参”哪！我现在要重复一句：“读诗应该去领会本意，决不可以单就字面上看。”

(九) 关于《我们的双生日》(原文参看四月十六日本报)

“要”与“若”的意思是不相同的，“要”是肯定的语气，“若”是未定的。这两个字并不相通，这是对的。可是“要不是我抢得快”的“要”字，这是一个肯定的助词，并不是“若”字的意思。“要不是”和“若不是”这是两种用法，各有各的语气。

“要不是”决不是“若不是”的错误，当然用不着改为“若”字。郭君要能再仔细的考虑一下，也许能发觉自己的见解是错误的。

总观郭君这篇批评，可以说没有一条不是错误的，而且过于牵强。所以我看过以后，觉着郭君的本身，是否有做批评文字应该有的那几种元素，很有疑问。郭君把“年来意气更奇横”的“意气”二字，认为当“意气用事”讲，把“意气扬扬甚自得也”的“意气”也当做这样讲，而不知道是当“气概”讲的；把“要紧”的“要”字，看作平声；把《生查子》认作是一首分前后两章的诗，“没遮楼”的“遮”字，不知道当“掩蔽”讲，更不知道有“无遮会”的前例；把“要不是”的“要”字，认为是“若”字的错误，而不知道是两种语气，这是我对于郭君是否有做批评文字的相当程度发生了疑问。全篇的举例牵强附会，与胡适之原作上的用法背道而驰，把合于原作上用法例子不举，“拖泥带水”的来指责人家不对，这是我对郭君是否有做批评文字的清清楚楚筋发生了疑问。对于原作不知去领会他的本意，一味的就字面上作皮毛的解释，认为原作“欠酌”“难懂”，这是我对于郭君是否有做批评文字的深刻见解发生了疑问。满篇轻侮刻薄的话，什么“侧室之子”，什么“不鸦不鹊知何鸟，非马非驴真是骡”，又什么“撒谎”“自己打自己嘴巴子”，这是我对于郭君是否有做批评文字的超然态度发生了疑问。要知道，作批评文学的文字，决不是一意“胆大”就可以从事的，更不是根据一部《词源》就可以成功的呀！像郭君这样批评文学，可真真够得上说一句“率易孟浪”了！

我这篇东西，对于郭君，似乎有点冒犯了。然而就是就文论文，不得不这样，这一层请郭君特别的原谅，花禅在这边赔礼了。

附注：

我这篇东西，脱稿于四月廿日以前。嗣后公私交迫，实在没有工夫去抄它。日前见着了赤颜阿生君的辨正，与我这篇东西的论法尚不重复，各有各的见地。所以我仍照原作抄出，毅然的把它发表出来。

花禅附注

（原载《盛京时报》，1930年5月16—20日）

□李郁阶

走出大观园

宇宙间的一切都是永续地在动着，变着，虽然有的似乎在静止，其实那是你的感官觉察的错误。太阳被叫做恒星，姑无论以前它是什么变出来的；至于案上钟砣的摆动，窗上所挂的印度绸的帘子的飘拂，门外买菜归来的老妇人提着篮子一步一步地走着。……在在的都是动着。谈到变则由春而夏，由秋而冬；昨日是那样的暖和，今日是阴惨惨地刮了一天狂风；两月前卖元宵的小贩，如今已变成卖黄花鱼的人了……人是生活在宇宙中的，人的生活更常是动着，变着，无论谁都是和买菜的老妇人、贩鱼的叫卖者同样。

文学是生活的表现，是社会生活的表现，是宇宙的表现，那么文人惟一的使命就是来描写动与变。

我们这块莽原上的文人以前都是住在考古馆里，未尝看一看考古馆外是怎样变动，变动得怎样强烈。他们只是辛辛苦苦地把馆中古物排列好看，然后献诸王侯将相。自从所谓文学革

命以来，一些青年文人便鄙弃那考古馆了，他们立在馆门以外呼喊那些人们，甚至于骂他们。他们有时也回骂几声，可是终敌不过那些后起的青年，不能使那些青年也进馆里来。于是他们只得苟延残喘地，在那毫无生气的馆中度他们的余生。青年文人即不肯入考古馆，徘徊歧路者久之，终于踱到贾宝玉他们的那个大观园里去了。

是的，大观园中的人物花鸟，比之考古馆中的夏鼎周盘的变动还要多一些。潇湘馆里的微吟、苦泣，蘅芜院里的浅颦低笑都是变幻无穷；至于袭人之妖冶，多姑娘之淫荡……爱场中一切扑朔迷离更能与羡慕贾家弟兄的少男们，羡慕金陵十二钗的少女们以深切的针砭。

无如柔艳的生活只能消磨我们整个生命的一部分，年渐渐地长了，宇宙所给与我们的现象比大观园中的现象还要热闹得多了，火山在狂喷，沧海在怒啸，工厂中的机轮无时不在动转，马路上的汽车无时不在疾驰，战场上的炮火几无日不在爆裂……我们老是颓然地卧在怡红院中大概有点不很妥当吧。

宇宙间的一切都是永续地在动着，变着。文人们哟！何不早些走出大观园看看这伟大的宇宙。同时再洗涤洗涤我们颓废的习性，而表现表现我们北方大陆性的磅礴的大气呢？

* 本文发表时署名玉洁。

(原载沈阳《新民晚报》，1929年4月25日)

贵族文学与平民文学

古之论文则曰“文以载道”，高者入乎性理，可以经纶天地，亘万古而常新，如孔孟诸哲之斐然成章，传于今者。浅者通乎人情，记写一时事物，所谓应读文字，风花雪夜之拟章。

今之言文，则曰记事达情，美术、思想之代表，功与语同。一民族生活上、意识上之研究工具，会古今之批评，于近世文艺界内，而有贵族文学与平民文学之分。

贵族的文学，即胡适所谓言之无物者，如历代颂赞妃白丽青之作。辞藻美丽，凑对协调，诵之畅口，歌之有节，若李商隐之獭祭，杨盈川之点鬼，骆宾王之算博士，王禹玉之至宝丹。甚如以文赞邪，以文阿非之类，若扬雄之剧秦美新，蔡邕之表董卓，俱可纳入贵族文学中。唐以来之三篇文章一首诗的盛服阶梯亦可加入。总而言之，五凤楼手，如椽大笔，纵能感人而兴奋神经，不能湛人性道，尽人解识。在封建时代以文为猎名立功之手段者，苟得朱衣暗点，不致暴显龙门，稽去之力，书

内黄金，诚有重焉。

然则贵族式文学降至今日，殆入强弩之末乎？曰否否。缘夫文字文学，范围自广，中国之不及为异族蹂躏凌夷，以印第安，箕子裔。于待者，斯文之维系思想，表现礼义，涵濡和性，风韵百代，大有其可称道于白人之进化者。略物质而重精神之特长历史民性，与主观的人生哲学，苟不遭以战争求文明之国势潮流，则东方之中国，固欧洲昔日所共景仰之希腊、罗马也。递于今兹，拉丁文之文艺生命，定尽绝乎？沿波讨源，欧美之荃本文化，使白人先我而夺大自然之奥妙者，柏拉图、亚里士多德、苏格拉底，皆其数典之开山老祖，以应发其哲学科学之新途径有今日之灿烂。

然擘肌析里之论法，又曷实非文字之代表媒介遗传的能事，则拉丁文大有功焉。

中国之维新事业，强弱关系文字无甚罪状，谓其束缚人心思想，成干燥之生活形式。假能之文明精神，非贵族文字文学之过，乃专制魔王之法令，运用文学之治人，有以造成之。可用庄子所说“非恶，盗恶其人耳”是贵族文学，亦可列为新的某一时代特殊阶级之味，用物是过去之专制君王粉饰升平，点缀致能之珍重品，非其格美得学，非其好美得求，使今之革命志士，亦能四六挑文章十三体，其思想行为仍以三民为依归，能讥其腐败乎？况某新博士有言：“欲精语体，非胸有百卷不能。”试问：此百卷书，何时何人何体所著乎？岂尽今之新文学词一例典也。

当属于国学旧著者多，能因其无的字唉、呀、吗，与问号、希望号、破折号，而摈弃不入目乎？是故文学也者，原无贵族平民之分，因新兴大家，形容新文学之高贵适应，遂以腐化之

义鄙薄旧文学之非其时矣。

由此观之，旧的文章无分其何体裁，不尽可能废。新的著作亦未必无弊，宜解放人之聪明爱好，不加限制。苟不以邪说惑人，自可听也，其在教育界应按生徒年龄智力分，果其聪颖过人，人一己百，人十己千，即可听其文字之运用，即古之党庠与乡三物之教诱。亦非初识千字，即须能太玄经也，为表苦乐哀欢之情，亦可任其自然抒写，韵学则不可废。不过毋如古时之繁俗拘泥，因人一能言，即含韵味，由言而字而文而章，协韵非腐，此贵族文学在今后青年运用上之去留拙见。

平民文学泛言之，即人人应执笔能文也，由其语言所发，俱能以笔墨写出也，是直行的，非若贵族文学之曲隐的。

凡所言论，皆以全民为对象之主观人，如俄之托尔斯泰的著作，日本福汉民之笔墨，在中国如古时唐诗人老杜李白之描写平民生活，乡村风味，皆含棉帛菽粟、桑麻草野之人情清素，故在三民下。知识文人之笔墨应注重社会根本的启迪，多向平民精神上射中，矫其青年之过激性，导入自由之正轨，化其未觉之腐昧性，领上活泼之生活路。使人人各个透知公民责任，国民义务，此平民文学之要点，不因文字而生扞格之情和意，不观苏维埃乎？其革命之原动力，在人民，在一般无产阶级之铲除特殊阶级上之斯拉夫族。乃大多数俄民得深切之认识，始能有欧战后之最惨大流血，一蹴而扑灭皇党大地主，推厥本源，皆当时托尔斯泰齐名之文学家如普希金、赖蒙滔夫、屠瑟尼夫、歌郭里等同志，或以小说（托作），或以诗歌（普希金作），或以戏演，故一发为著作上，咸能深中全民所欲昭扬之痛苦矣。总而言之，自从七十年以后，俄之文学作品，非茶余酒后之消遣品，非海市蜃楼之虚幻传诵物，皆民众之导师，社会黑暗中之鲁殿灵光，特殊阶级之大仇敌，最后革命之伏兵，全民精神上

之坚实壁垒原料。吾引苏俄文学于此，即申明平民文学之先例，平民文学之价值，平民文学之反映势力，平民文学对革命之真功用，读者能喻斯义，则知此一篇之比较，究竟何者适应今日。中国之根本进化轨道上，当惟平民文学是赖，希望今后知识阶级，时时刻刻以民众痛苦为下笔主旨，亦学俄文学家之笔锋之意，能暗示革命百年多的历史，不屈不淫不佞不求，力遣浪漫象征之虚构，造成一团写真的文学出版界，可谓增加千万生力军矣。

夫革命之实施，即全民心理变化之结果，心理不能纯正成熟，完全一致，断无真正之革命。为代表描写全民被压迫呻吟之状况，刻画入微，不作浪漫象征的文字，完全入于写实主义一派（书名很多，如普希金之《亚尼琴是情爱书》），能写尽十九世俄民生活与知识阶级之内容，如《巡按使》、《外套》是歌郭里作（前者是讽刺官场，后者是怨不平的歌词）。今世研究俄已往之文学者，无不认为俄国社会罪恶之宣传品，提高根本革命之利器先声。一般文学家，即时代的产儿，因托氏歌氏普氏诸人，都肯亲味平民生活与所受痛苦，对社会人情、政治经济之症结皆研究有素，知其可以然矣。

革命势力能使心理变化如斯境界，即文学传播之力，不有卢梭辈，欧亚能有十月大革命之霹雳山崩，唤起全球被压迫民族迄于今而未息怯乎？吾言至此，吾篇已终，贵族文学、平民文学，其惟今后中国思想界之三貌三菩提，所争致乎圆满，一大关键变趋耶！诚厚祷焉！

（原载《盛京时报》，1930年7月29—31日）

□周守一

对于新文化运动之希望

一、新文化运动是什么？

“新文化运动”这个名词，自五四运动以后，天天呈现于我们的眼帘，日日喧嚣于我们的耳鼓。新学者笔下不断的写它，新青年嘴里不住的说它。但是究其实际，多半是糊糊涂涂，不明真义。至于普通一般知道“新文化运动是什么”的，更是“晨星硕果”啦！我说这番话，不是自诩我自己懂得“新文化运动是什么”——其实我也不很懂得——不过我既然不知自量，来做“对于新文化运动之希望”这篇文章，就不得不胡乱诌一下子，作个冒。新文化运动是什么？我对于这个问题的解答是：“不满意旧思想、旧道德、旧制度、旧生活的人，企图把旧的打破，创造新的来替代，一种贯彻目的的方法。”怎么说不满意旧思想、旧道德、旧制度、旧生活呢？原来天地间并没有“施诸百世而皆准”的道理，或“推诸万古

而不易”的法则。旧思想、旧道德、旧生活都是针对旧日社会实际的情形发生的东西，时代进行，环境变迁，自然而然的就不能使人满意了。

譬如“男尊女卑”，“劳心者治人，劳力者治于人”，全都是旧思想。在这“妇女解放”，“劳工神圣”的时代，当然不能使人满意的。又如“男女授受不亲”，“父母之命，媒妁之言”，都是旧道德。在这“社交公开”，“婚姻自由”的时代，也当然不能使人满意的。再如“私有财产制度”，“工钱制度”，“阶级制度”，全是旧制度。在这“社会主义”思潮发达的时代，也是不能使人满意的。此外“军国主义”，“资本主义”，都是压迫旧生活的恶魔。现在自由主义发达，旧日压迫而不自由的生活，于是也就不能使人满意了。因为这种种的不满意，所以是有打破旧的、创造新的来替代的企图。因为有打破旧的、创造新的来替代的企图，所以才实行贯彻目的的方法来运动！这便是新文化运动。

从上边所说的看来，新文化运动，是旧东西、旧思想、旧道德、旧制度、旧生活等的时代错误所酿成的，不是激烈的新思想家无故鼓动的新文化运动！是社会进化当然的趋势，不是新青年反对国故派的暴动。那么，现在中国的新文化运动是完全没有反对的余地啦！

二、对于新文化运动之希望

我既然承认新文化运动，完全没有反对的余地。同时基于爱护和同情，对于它不觉发生许多的希望。我的希望，不是直瞪瞪的培养新文化运动的标鹄，单单的祈祷它早早达到它的标鹄，把

中华民国完全改造完全革新而发的，因为达到标鹄，是新文化运动应有的结果！乃是鉴于中国的新文化运动蓬蓬勃勃进行得太快！这是新文化运动的先进者共同承认的话——恐怕它跌出正轨之外。应该达到标鹄，竟达不到，不但闹得新文化运动破产，连其他运动也连带破产而发的。所以我的希望可以说是：

甲 针对社会的情形。

乙 发挥旧有的文化。

丙 注意科学的研究。

丁 养成专门的人才。

戊 注重实际的运动。

如今我把这五大希望，一条一条的，简简单单的述说下去。

甲 针对社会的情形

大凡可以见诸实行的思想，都得针对社会的实际情形。因为不针对社会的实际情形的思想，不过是一种虚无缥缈的想象。就是企图实行，也决不能见诸实行。新文化运动的第一步，是从灌输西方文化里头，创造新思想。从新思想里头，再创造新道德、新制度、新生活，然后付诸实行。现在新文化运动，正在第一步进行期中，正是希求思想针对社会的实际情形的时候。可是仔细考察，差不多已经有点脱轨越范啦！有的说“马克思的社会主义，应当为中国改造的根本法则”；有的说“克鲁泡特金的无政府主义是铲除强权最上的方法，应当适用于中国”；还有的说“中国压力太大，要打算改造，非实行列宁的布尔什维主义不可”。不知马克思的社会主义，是为产业革命后欧洲劳动阶级发的。克鲁泡特金的无政府主义和列宁的布尔什维主义，是为阶级严厉寡人专制的俄国发的——都是针对他们社会实际情形。譬如一样的共和

政治,法国是内阁制,美国是总统制。一样的限制选举,中国是间接选举,日本是直接选举。又如一样的社会主义的运动,在俄国则为苏维埃,在美国则为工团,在英国则为行会,这都是因为各国社会情形不同。为针对本国社会情形起见,所以才各不相同。新文化运动,既然从灌输西方文化入手,西方文化灌输以后,就应常参考西方的学说,针对中国社会的实际情形,创造可以实行的新思想。若是像上边说的,把他人的学说,他人的主义,囫囵吞下,奉为天经地义,照样实行,固然是免不了糟糕。就是不像上边说的,拿他人的假说,做自己的实验,而徒事空想,不知针对社会的情形,也是一样失败啊!

乙 发挥旧有的文化

新文化运动开始以后许多从事运动的新青年,对于旧文化视同糟糕,一点也不去研究——甚至有主张废掉的——这真是十二分不对呀!新文化运动第一步我已经说过,是灌输西方文化。灌输西方文化为什么呢?不是为创造新思想和创造新道德、新制度、新生活的需要么?文化重在适用,不管他是新是旧,新的适用的固然很多,旧的适用的,也是不少。但就像《论语》说:“有国家者不患寡而患不均,不患贫而患不安。”乃是均富主义的背景。又像孔子说:“人不独亲其亲,不独子其子,使老有所终,壮有所用,幼有所长,鳏寡孤独废疾者皆有所养。”乃是各尽所能,各取所需——无政府共产主义的要旨——的意义。再像孟子说:“贤者与民并耕而食,饗飧而治。”乃是泛劳动主义,不过以前我们没有拿科学的方法和阔大眼光去研究罢了。所以一样的“小雅大东”,一样“魏风葛履”,胡适却看出来是描写资本家拿女工血汗的功夫,来作发财的捷径,说是不啻英国虎德缝衣歌的范本。一样的“魏风伐桤”,胡适却看出是劳动者攻击资本家的口气。从

这儿看来从事新文化运动，一方面灌输西方文化，一方面还要发挥本国旧有的文化，万不可以学时髦穿衣服，只管新不新，不管适用不适用，竟致把旧文化废掉了。

班乐卫——法国前总理曾来华接洽巴黎大学中国学院事——说：“二十世纪，是中国的世纪。”罗素——现在北京讲演的——说：“中国应该保存旧文化，拿科学的方法来研究。俾与输入的西方文化融和，自成为一种新文化，叫外国都来取法。”班乐卫和罗素，都是西洋最新的思想家，比中国从事新文化运动的人的思想新得很多，还这样的崇拜中国旧文化。中国新文化运动者，不当自省么？又现在欧美各著名大学校，不是添设中国学院，就是添设中国哲学的讲座，都极力的研究中国旧文化。中国新文化运动，应当注意这点。千万不要忽视旧文化，千万要拿科学的方法和阔大的眼光，去研究它，去发挥它，只求不像国故派死死的保存国粹就可以啦！

丙 注意科学的研究

中国的学者，向来缺乏科学的知识。所有的思想，全都是空空洞洞的。所以既不能在这个世界上立脚，又不能在社会上实验。现在新文化运动，红灼灼的热烘烘的，第一件功夫，就是打破旧思想，创造新思想。但是好多从事运动的新青年，离开科学的基础和方法，一味的乱发空想，以为非到一切否定的虚无主义，不算彻底，不算高尚。我恐怕愈彻底，愈要漏下去。愈高尚，愈要掉下来啊！照这样做去，简直是变相的清谈，简直是新式的复古。还说什么创造新思想，还说什么依着新思想，创造新道德、新制度、新生活，付诸实行呢？

如今要打算新文化运动成功，总要注意科学的研究，本着科学的基础和方法，创造新思想。柏哥森说：“哲学的起点，是科学”

的终点”。罗素说：“哲学应以科学挹取灵感。”哲学是什么？就是关于思想创造的学科。那么，创造思想，不可离开科学，是千真万确的啦！可怜好多从事新文化运动的新青年，现在还迷梦未苏，不知注意科学的研究，硬要凭着脑筋，创造新思想。今天论巴枯宁，明天讲欧根，扯东拉西，到底还不免是个糊涂虫。这和老子高唱无为主义，俄人鼓吹虚无主义，和西洋古代学者主张乌托邦一样，避开科学，不但不能实验，而且消磨了大好的光阴，耽误了新文化的进步。所以我特意提出“注意科学的研究”一条，不揣冒昧，来做新文化运动的顶门针。

丁 养成专门的人才

新文化运动最需要的是专门的人才。要是缺乏专门的人才，不但创造新思想、新道德、新制度和新生活不能成功，就是打破旧思想、旧道德、旧制度、旧生活，也得失败。如今我们睁开眼睛看看，现在可以称为专门的人才的有几个？从事新文化运动的，可以称为专门的人才的有几个？一年以来，奔走呼号，舞文弄墨，从事运动的，除了学生而外，简直没有别人。这些学生算是专门的人才吗？

我说这话，不是轻视学生，也不是完全反对学生参加运动，因为我也是个学生。我若轻视人，或反对人，和轻视我自己、反对我自己一样——不过，我“权轻权重”，“计得计失”，以为学生是尚在造就中的人才。他对于新文化运动的责任，很是重大，直接耽误了自己，就是间接耽误了新文化运动。除了最大必要的场合，总应当少去运动，少作杂志或翻书。现在当学生，就把学生的全副精神，拿将出来去求学。等到养成为专门的人才，毕业了，尽管拿出平生的心血，半世的岁月，去从事新文化运动。若是在学期中，就从事运动，不但没有工夫求学，恐怕运动惯了，想求学也

求不下去——这话是参加学生运动的人所公认的——至于作杂志或翻书，也是害多益少。有时还因为学问不够用，作错啦，或翻错啦，贻误别人。唉！“穷则变，变则通”。时候到了，已经错了的学生，快快觉悟，不然不但人才破产，就是全国青年也得破产。不但新文化运动难以成功，就是其他运动也难以成功。

陈独秀和胡适是新文化运动的先驱者。他们都承认专门人才的养成，是新文化运动的先决问题。他们也不以学生拿运动为事业为然。所以陈独秀说：“与其邀集朋友办杂志，不如邀集朋友办读书会。”胡适说：“愈提高，愈普及。”噫！中国人才沸底啦！我们当学生的，若不改弦更张，努力养成专门的人才，还配讲什么新文化运动。

戊 注重实际的运动

怎么说实际的运动呢？就是不仅摇笔弄墨，做纸面上和笔头下的文化，也要振奋精神，在社会上做点实际的运动的意思。自从新文化运动开始以来，一般新青年，都出来办杂志。今天出一份《新中国》，明天出一份《新社会》，闹得火炭也似热闹。现在办杂志的热度减啦，又改变方针，去作丛书。什么“新文丛书”，什么“新潮丛书”，像春笋一般，怒茁而出。统计一年来所出的杂志和书籍，听说已经有四百多种啦！这四百多种里边，好的固然很多，坏的也是不少。坏的不但没有丝毫的利益，而且混乱读者的思想，败坏新文化的声誉，弄出许多损害，演成许多笑话。就是好的，充其量，也不过改造知识阶级的思想罢了，还不跟“通俗讲演”、“社会宣传”，能普及到社会里去。至于创造新道德、新制度、新生活，见诸实行，更说不到了。如果打算普及新道德、新制度、新生活，创造成功，那么，非注重实际的运动不可。

我们知道“五一”是运用八小时劳动的纪念节。我们也知道

自从去年万国劳动会议决议后，八时间制的运动业告成功。但是我们要想，假使一八八六年芝加哥的劳工，不开始实际的运动，历年各国劳工受鲜血的洗礼，就是学者天天鼓吹八时间制，一八八四年芝加哥劳工决议八时间制，也是白费。从这儿观察，实际的运动是应该注重的咧！

三、结 论

我说到这儿，已经算说完啦。所以归纳起来，作个结论。

“参考西方新文化，发挥本国旧文化，以科学的方法会通之，养成专门的人才，从事于针对社会情形的新思想、新道德、新制度、新生活等之创造。除以笔墨宣传外，并为实际的运动以期其普及及实行。”

我很希望中国新文化运动，顺着我所说的轨道走去，底于成功。至于国故派的反对，不要睬他。也不要因为他们反对，去诅咒他。因为他们都中了旧教育的毒啦，都给旧思想束缚啦——这是很可怜的——所以，不去研究研究新文化的内容，就贸贸然拿韩愈“道其所道，非吾所谓道”的方法和孟子“洪水猛兽”的成语，来胡乱批评。若是我们运动成功，他们自然而然的就不反对啦。回想我们起首剪发的时候，国故派何尝不反对。现在人人剪发辮，他们不但不反对，而且也跟着把发辮剪去了。

一九二〇、十二、一〇在东京作的

（原载《盛京时报》，1921年1月1日）

□赵虽语

读王莲友先生论新诗

王莲友先生前些日子曾在《盛京时报》上发表几篇讨论新诗的文字，其中优美之点，实在不少。然而文字表白思想，终久不能达到完全之地步的。故一篇文都要从这种弊病兴生出疵来。他论文中最好的一篇是《读羽丰先生的〈论新诗〉》，我现在要把这篇文中美中不足的地方，摘出几点以供大家品评，莲友先生也可作个参考。

莲友君例举胡适之《鸽子》：

云淡天高，好一片晚秋天气。
有一群鸽子，在空中游戏。
看他们三三两两，
回环来往，
夷犹如意，——
忽地里，翻身映日，白羽衬青天，鲜明无比。

他说“这是一首白话旧词了”，这话恐怕不大显明吧？若因为句脚上有了韵，句子长短不齐，而且是用国语做的，难道就可以称作白话旧词么？那么先生从前曾做过一首短诗《幸福》，记得有几句是：

幸福居于精神的多，在那物质的少。人能性情高洁，俗事看破，就是少衣少食，也在那乐园里。人若性情卑下，名利牵锁，就是安富尊荣，也在那脑海里。咳，这就是人类的特色，也就是高出动物的地方了。

看这几句诗的句脚上也没有韵，句子也不甚整齐，还是用国语做的，难道不可称为白话旧文么？

况且词是有一定格式的。文章又不似旁的东西，可以说它像它，比如这个柜子很像那个箱子。莲友先生又说：“初做《人力车夫》和《鸽子》的二诗人，不能独树一帜。”恐也有些不合理吧？因为诗是发于自然的，不像科学那样注重发明，自己独出一说，何取乎每人都弄出一种体裁来呢？

先生又举胡适在《尝试集》里说的话“我只承认《老鸦》、《老洛伯》、《你莫忘记》、《关不住了》、《希望》、《应该》、《一颗星儿》、《威权》、《乐观》、《上山》、《周岁》、《一颗遭劫的星》、《许怡荪》、《一笑》这十四首白话新诗。其余的也还有几首可读的诗，两首可读的词，但不是真正白话的新诗”，以为他对于新诗有韵亦不满意的表示，然这不过是先生误会罢了。这几句话怎见得是说韵的事呢？如果说他是追悔作得字太深，或文法不熟，所以不是真的新诗，有什么不可呢？

莲友先生又举吕炯的话“拿适当的文字，来传达个人的情绪和想象，包含着潜在的情感，能够有极强的感动力，最宜于美的表现的，就叫做诗”。

我以为他这是滑头的论调，不真不实，不是肯定的。我们试将他移到小说的定义上看看行不行。若说：“拿适当的文字，来传达个人的情绪和想象，包含着潜在的情感，能够有极强的感动力，最宜于美的表现的，就叫做小说。”难道有人来说这论的外行么？

把那几句话解剖开试验一下子，则：

小说也应当用适当的文字，传达个人的情绪和想象。

小说也包含潜在的情感。

小说也能够有极强的感动力。

小说也最宜于美的表现的。

莲友先生举郭沫若君的诗之方程式“诗=（直觉+情调+想象）+（适当的文字）”我以为更不相当了。也把他代一下子，就说“小说=（直觉+情调+想象）+（适当的文字）”也恐怕有些理罢？因为做小说：

不用直觉不真实。

没有情调不好。

无想象连写实和自然主义的小说也难美丽了。

没了适当的文字，只是字典、字帖，或者没意思的语言的记录。

莲友先生又说：这两个人——吕炯、郭沫若——的说法意义相同。我以为莲友的心太粗了，后面那个方程式上说：

“诗=（直觉+……）”

前面那个定义里哪儿有直觉呢？

适当的文字等于直觉吗？

情绪等于直觉吗？

想象等于直觉吗？

潜在的情感等于直觉吗？

美的表现等于直觉吗？

这两条诗的定义可见完全不甚正确了。

莲友先生又说“……所以新诗的做法，固不能禁止用韵，但绝不可限制一定用韵。如若限制出来，对于情感的发表，自有一些个束缚”，这话简直是把“做诗匠”的毛病说出来了。大家想想，诗既发于自然的，如果有韵，就只好有韵，没韵也只好没韵。何必提起禁止不禁止呢？如果论到限制不限制，那就是造作了。

“……我们感兴到了极深的时候，所发自然的音节，也极和谐。其轻重缓急，抑扬顿挫，无不中自然的律吕。……无韵的韵，比有韵的韵，还要动人。”

莲友先生又说：“当闲暇读诗的时候，每觉无韵的诗，比有韵的诗更美。”这前后不是矛盾了吗！

前边说“无韵的韵，比有韵的韵，还要动人”可见无韵的韵，和有韵的韵，总可谓之韵了。后边又说“闲时读无韵的诗……”，这不是自非己说吗？

莲友批评羽丰之主张诗必有韵。他说“……羽丰先生是不知现代新诗的本色，或者是反对没韵的新诗吧？在古时我国固以诗为有韵，但是物质有进化，文学亦有进化。有许多名词的意义，和古代不一样了。譬如国家吧，古时说：‘国不可一日无君。’现代国体共和，没有皇帝，怎么还名之曰国呢？再诙谐一点说，现今人民的生活，与古时相比有天地之别，怎么还名之

曰人，而不另起一个名称呢？……”

这种论调，其中却未免存些感情的分子。初不知文学虽有进化，然文学之真目的，真使命，真性体，永远不会改变的。如果改变也只是外形的、无足轻重的罢了。莲友先生竟拿名词的意义作诮，哪知道国家改变，有君可称之君主国，现在国家没了君主还可称之曰民主国。“国不可一日无君”这句话现在虽说不下去，可是这句话只说是国不可一日没有君，并不是说没有君便不成为国的意思。国是外延，君是内包。国能制君，君不能制国。在伦理学上，即可辨明了。况所学现今与古时人民之例，算不得怎样诙谐罢。现今和古代人民的生活，大体上虽然改变，然而失人之本质了吗？诗之所以为诗者，因为它不与小说、论文同它所以不同者，因为它带着韵（有韵的韵无韵的韵不必论）。它的句法较比均齐些，……不然就成为小说、论文……也许是牛不类牛马不类马的东西了，那也纯粹改变本质了。举例说，人之所以为人者，因为有知识、智慧、人形、人性等等（也无论进化到什么地步）。如果有时某地方的人，进化得知识也没了，智慧也没了，人形也没了，人性也没了，难道还称之曰人吗？我觉还是称他是动物，因为他已改变人之本质了。

也犹之乎诗没有韵，句法欠均齐，……可以称它为“类似诗”，或新话新说新句新文等名目（究竟还是文学类）。因为它已失掉诗之本质了。

莲友先生又说：“新诗固然受一点欧美诗歌的影响，但并不是模仿他们。是要在二十世纪，创造出一种又美又新的好诗歌，即是说取法乎西文，那西文的诗歌，何曾是都叶韵呢？古时欧美的诗歌和中国一样，多半是叶韵的。自近世以来，诗体解放，叶韵的固有，那无韵的正多。如俄国文豪屠格涅夫的诗集，能

有多少是叶韵的呢？”

先生，西洋的诗现在固然改变了，然而那不过是无韵的韵罢了。先生果真读过屠格涅夫的诗么？那么还是翻译的呢？若是看译本上没韵，那还有什么讨论的价值呢？先生究何所据而云然？

莲友先生批评羽丰所说“综观三百篇中，也没有一篇不叶韵的”两句话，他说“羽丰”这话也未深思吧？《诗经》固有本来就叶韵的，但大多数必须勉强叶韵，不读字的本音，然后才能有韵。如按这里的字，读通行的音，我看无韵的很多了。此书流行坊间，知者很多，我不举例了。”

罢了！罢了！请问先生从后那“余在幼时对于诗歌，就十分喜好，在那旧体诗里也下过几载的苦功”的话，说得不唐突吗？难道学了数载诗，对于诗韵还不甚了解吗？三百篇中哪一首是勉强叶韵的呢？我们暂且少举两个例：

李白《越中览古》一首：

越王句践破吴归，义士还家尽锦衣。
宫女如花满春殿，只今惟有鹧鸪飞。

又《陌上赠美人》：

骏马骄行踏落花，垂鞭直拂五云车。
美人一笑塞珠珀，遥指红楼是妾家。

又王维《送别》一首：

可怜盘石临泉水，复有垂柳拂酒杯。
若道春风不解意，何因吹送落花来。

这三首诗，若使先生读，一定说都是勉强叶韵的了。我知道第一首的“归”“衣”二字，第二首的“花”“车”二字，第三首的“杯”“来”二字，你以为一定不是一韵的了，但那确是一韵的哩！我相信有许多的人都是满口土音，不懂得什么是南音北音，更不懂得诗韵的所以然，所以读诗都是很费力的。

例如“槐”“堆”“哀”等字，普通人无论如何也不能读为一韵，然而这正是一灰的韵。如“农”“丰”“共”等字，普通人也难读得好，然而这正是二冬的韵。我想后人只好说诗韵一书是勉强叶韵的，不然也没法说三百篇中许多是勉强叶韵的了。

至于先生所说“通行的音”四个字，简直是令人难解。试问究竟什么是通行的音呢？一国中南北不同，一省中各县有异，一县中各区又和各区异样，因为字的发音难有一定，可是它的统一势力，被语音所剥夺了。

现在可以称得起通行之音的，只有国音。然而若有人读错，也难以通行了。

至于先生所举蓝尼诗与散文之区别，那并不能说明诗无韵之说。即使这条成立，却又和你举康白情所论有韵之韵无韵之韵的话矛盾了！

一九二三、九、十五于新民

（原载《盛京时报》，1923年9月27—30日）

□杨君彦

文学的批评

文学的特质，是表现或批评人生的。表现仅是忠实地呈露出来人生的现状，而批评是文学对人生有所指正或引导的。至于“文学的批评”，更是批评文学，它和文学相差的地方就是直接与间接的关系。

批评 (Criticism) 一字，自亚里士多德用此字后，文学上才有这个名词。但亚里士多德所指的批评，乃是“公允地判断之标准” (A standard of judging well)。《文学批评的方法及材料》 (Methods and Materials of Literary Criticism) 的作者盖来及斯各德 (Gayley and Scott) 把“批评”古来所用的意义，分为五类：(1) 指摘 (fault findings) 的意味。(2) 称赞 (to praise) 的意味。(3) 判断 (to judge) 的意味。(4) 比较 (to compare) 及分类 (to classify) 的意味。(5) 鉴赏 (to appreciate) 的意味。批评家或者以为应该包含一种或数种，有的以为都包含在“批评”范围之内，所以我们只要说文学批评究竟是什么，然后我们再取

那一种概念。

近代批评家安那德 (Mathew Arnold) 说“批评”便是“不含功利思想的，以努力于学习或宣扬世间所有思想最高的东西”。又曰：“文学者，人生之批评也。”我们从这一个界说里，能发现“批评”的真意义，批评的希冀，是在学习和宣扬，从此可知“批评”的两消息，一方是积极的称赞或鉴赏，一方是消极的指摘和判断。当批评每一篇文学的作品，在著者的环境、思想、感情、时间，都须为他思虑得周到，究竟他的文学作品，是否是简单的价值的问题所能解决，所以培德谓：“一个艺术家不仅须有一正当之抽象的美的观念，以求知识，更当具有一种修养，要有深锐的鉴别美的物件之能力。”现代西洋批评界有最流行的审美批评 (Esthetic criticism)，可见文学批评，是艺术的而不是什么科学的。

文学批评，既然含着艺术性，所以它也是文学的一种，不过文学仅是批评人生的，而批评乃是批评文学的。一个是直接的批评人生，一个是间接的批评人生。一位文学家能将他的作品中的的人品的特点和个性表现出来，和一位批评家能将文学家的作品中的作者个性表现出来，是同一有价值的。一册有价值的文学作品和一件有价值的人生事业，同可以用文学的组织排列起来。所以艺术的形成，和人生活活动一般，同是繁复而多方面的。有价值的文学批评，也是文学创作的一种，至少在每一篇批评文学里，能看出他自己的个性，自己的思想，自己的目的，自己的方法，自己的特点。如此，则文学批评，也有它的创造性，不仅是批评的意味啊！

一般的人们，总以为批评是“吹毛求疵”，专门指摘他人的弱点，而自己居名的。莫利思 (Morris) 骂批评家说：“如乞丐

一般的，他对于别人的意见，出售与人，借以谋生，岂不可笑！而人们竟愿购买，尤为奇异。”这样的褊狭的见地，实不足以言批评文学。而华次华斯（Wordsworth）更说批评家：“如果把他们批评别人的著作的时间，去从事创作，不论他们创作的是什么，总比花了时间，去批评别人的作品较好些。因为从事创作，才能知道他自己的程度，而对于别人也少犯无数伤情的事情。”但是，在衰颓的时代，文学上呈出来颓废、衰靡、猥淫、呆板式的文章，如果没有忠实而锐利的批评的文字，只能越发产出无意识的文学，而不能设法改革。在此时如果能有大批评家出来匡正或指导，则其文学尚能向进步途程走去。古典盛行时，若没有安诺德的批评，或者就没有新兴的浪漫文学，所以创作和批评同是文学中必要的。

文学批评功用，一是指引读者，二是匡正创作，把文学作品的内容分析或比较一次，使读者明白作品的真相，这是用说明（to interpret）的批评去指导读者的；用了一种标准，评定文学作品的价值的优或劣，这是判断的批评（Judicial Criticism）。而匡正作家的地方，因指导读者重在说明，匡正作者重在判断。所以归纳批评和判断批评，在近代批评界占了相当的势力。

实在说来，归纳批评，还较判断批评更为重要。判断批评，应当是在归纳批评以后，批评家将一篇作品分析比较研究起来，第一要彻底得悉作者的中心，第二要辨出作者的用力和他的美的质素，第三要将作者的意义分析排列起来，第四要知作者的直接的、间接的受着环境的影响，第五将作品中的隐微处设法显示出来，并设法表示作品中各部相互或部分和全体的关系，把一篇著作作用解说（explain）、展开（unfold）、证明（illuminate）了以后，才能将它的内容，它的精神，它的艺术，它的思想，它

的环境，赤裸裸地现在读者面前。这样，归纳的批评用说明法将作品介绍与读者。

徒有介绍的归纳批评，则文学批评仍不算完全。因为文学总是在于描写与传达感情的，文学涉及个性和情绪等问题很多，决不像其他科学只在于说明“这是什么”、“怎么如此”以后，便无所事了。文学在“什么”、“怎么”之外，更要研究艺术的或思想的价值。在文学价值，既有判断的必要，那么判断批评，当然也是批评中最重要的了。在古昔的时代，判断批评沿用因袭的批评，而近代判断批评，是要经过归纳批评以后，并且还要表出批评家他自己的个性，自己的思想，自己的情感，决不宜以从前认为天经地义的文学法则，仍然奉为金科玉律才好。

（原载沈阳《夜航》第一卷第四期，1928年5月）

□郑梦飞

读《鲜血》

东北文艺界出集的第一炮

——哭伤派

哈！苦寒的沙漠田上，晦暗的文艺界现在竟产生新生命（？）的创作集了！东北文艺界，受了这位勇士的第一炮，此后的追随者，相继而起？一天比一天的蓬勃，将来云散天清，定然有一番光明世界吧！东北文艺前途有这样好现象？那么这位开头一炮的勇士的丰功伟绩实难埋没！——刘景和弟告诉我林霁融先生的《鲜血》创作集出版了，是我心中的狂热中涌出来无限的欢悦与希望啊！

今天下午教员请了假，我急忙去到训育处去请课余假，训育也许知道我的心，很痛快地便允许了。用十元奉大洋的车资跑到消费合作公司去买林先生的大作——《鲜血》。

集子装得倒很漂亮，正和 Pocket Book 的便利，书资三角现大洋，也不贵，也不十分贱。我回到学校里，找个极清静的实践室，平心著实去鉴赏。

《鲜血》是三十个极短的随笔组成，我深深地领略了一遍，

嘿！这就是自号未来神秘派的作品吗？实在叫我闷不透，经过许久以后，用了十二万分的智力想出个派的名称！我叫出来的！——叫个哭伤派吧！难道未来的神秘便是哭伤世界吗？

文艺是人类生活的原动力。它所以能为生活的原动力的，是它能使鉴赏者发生同感的。现在林先生的《鲜血》的读者的共感，我想除了触起无际的悲伤，造成亡国的人生预兆，还有什么裨益呢？咳！也许是帝国主义文化侵略的胜利啊！

日本文学家松浦一说：“作艺术家的，不论彼使用如何的方法，必须怀抱使作品有生命，同时更使读者借那作品而开拓新生命之伟大的抱负，切不可把文艺弄成制造文弱的工具，亡国的资料。”

又说：

“文学作家，是想在作品里保留自己不死的生命的，读者是想熏陶于文学之广大无限的空气里而爽当地乐自由的生命的；换言之，真的作者或读者，是都能够于文学里面看出自己生命的复活的。”

又说：

“文艺是使我们的灵魂与大自然的灵魂相连结的通路。文艺给我们的欢喜，乃是到母亲怀里的欢喜。”

这么看来，文艺的本质并没有叫人去哭，叫人去郁死。因此我们不能不反对鉴赏这哭伤派的随笔去求共感的。这《鲜血》的内容实在与文艺本质相背驰，我们一定不能承认他是真文艺。

我读过许多名家的文艺论调，都说文艺是给人生造成乐园的，使人兴奋的，并未见得文艺给人生造成苦海，使人灰心的。《鲜血》这样的根本既然动摇我们，便不要鉴赏它，不要和它求

共感。只好每人存它一本，作我们东北文艺界出集的头一炮纪念。

我希望林先生的文艺观要彻底，最小限度也要做国家主义下颓废派的作者，假使要志在文艺的肯定人生，林先生写些民族化的作品吧！

的、底、地三个字，林先生很少斟酌，如要不彻底，请就通用“的”字，免循章择字的先生们的指摘啊！

这篇的话，我本想不发表。但是，为东北的文艺前途起见，是不能抑止的写上几句。

东北的读者们：要知道文艺的价值的巩固，不能因为批评的夸奖和抨击便生色减色，应当要加上主观称量的。东北的作者们：要知道批评不准确当，不要因为夸耀便得意，不要因为抨击就灰心，要努力考求，捉住艺术的本质去创作啊！

一九二九、四、十一，晚商中

（原载沈阳《新民晚报》，1929年4月25日）

□香 冷

奉天文艺界兼呈东北文学研究会 及关外社诸友人

在荒原里开的花儿，任使怎样贫弱——甚至觉得有点儿丑，但站在文艺希望的途上去看的人，对之，不能不说是有一种相当的欣喜，同时由欣喜又不能不有一种热烈过切的希望。就站在这个立脚点上，我对奉天文艺界来说几句话。但或因我个人的希望过切，或尽有苛责的地方，如其而尽责得有相当对的话，那我请在奉天文艺界的诸友们也给以相当的原谅才好！

奉天因着特殊环境，较诸内地年来的文化、思想，诚不能不说是落伍，怕这不是我们容或能够讳言的，那末，文化与思想之花的“文艺”，当然也是很在落伍的了。真的，在奉天这荒凉寒漠的环境里，漫说是像样的文艺刊物很少的可以看见，就是散见报纸上文艺栏里的，够得上说是文艺作品，怕为数也不在多见呢，但对这少数的青年作家，肯自个在黑暗中摸索着努力在研究与创作，并能大胆的勇于发表，我真是虔诚地有着相当的钦敬与赞佩。本来在我们这环境里，是整团的漆黑，有着

绝大的顽旧势力，从我们青年头上压下来，甚至使你呻吟都不准哼出一声。四面造成铁坚的厚壁，使你无处不在碰头撞伤，我们奉天的青年即在这样的积压与樊笼内苟延残喘着的，漫说是太阳的燭光望不见，即是连点清凉气都吹不进来。阴森腐恶的气息，从心里的蚀烂以至充实了这小宇宙间，而稍微使人欣喜的，具有一线熹微之曙光，真还要算这小部分的青年，是有着足够勇敢的精神，顽抗的表现，适切的呼喊了呢。假如以为我这话是过于偏见了，那请你在这小环境里看一看！不论内在与外在的生活，能够对这生活表示不满和反抗，肯向前创造而想找出路的，除了这小部分青年在作品里很努力试验着表现外，真尽怕见不着许多了，虽则即在他们这些仅有的作品里，所能够表现出来的也是极其微弱的。即这样，一方面固是青年思想贫乏、修养不健全的症候，但一方面也正足够证明我们奉天是怎样的在落伍了。

就在这处处落伍的特殊环境里，能负起这线曙光的希望的——青年文艺界里，是在怎样的状态里？有着怎样的趋向？我们不妨来略谈一谈——

认真点说吧，奉天文艺界是整个的笼罩于模糊幼稚里，不过这也不奇怪，自然因有它客观环境之所由造成的原因，前文已略微申说过点，不过这不是这篇文字所应涉及的，故暂且不论。

但就在这整个的模糊的幼稚里，因我是对它具有过切的希望的，所以不妨检讨一下子看是怎样儿，为着检讨便宜，姑且勉强就奉天文艺界现在的概况来提出几个概念来！

一、似乎都在标榜着“艺术表现人生”笼统的大前提而努力着。

二、在这个大前提下，似乎笼含着的界限极其模糊，但确

在隐约而呈露着两个绝对不同的趋向，并在其间还有些少数的游移分子。

三、这两个绝对不同的趋向，不论是在作风或表现技术与内容思想的两方面，都是有着显然异样的痕迹。

四、一方面的趋向，在内容的思想上，以为凡是生活的事迹，不论内在与外在的，似乎都有表现之必要，并往往以为文艺是特立的美。换言之，凡是美的组织的文章，充实人生的热情，都是好的至上的文艺作品。在作风与表现技术上，似乎是主张平正顺适的，所以这个趋向的结果，尽有转而侧重的喜欢而提倡起来中国旧文学表现的方法，尽有转而侧重的要采用古典的辞句，不过这结果的发现，究属是极少数，至多不过三四人而已。

他一方面的趋向，在内容的思想上，是侧重民众生活的表现，似乎要抉出这时代的悲哀与苦闷的，这完全努力要立在现代的立场上与有着社会的背景的。在作风是洒落奇俊的，在表现技术上是多采用细致飘美句子的。所以这个趋向的结果，多有流入于个人色彩浓厚的浪漫主义与感伤主义，这结果的发现，就现在论几乎占这个趋向的全体。

这两个趋向中间的游移分子，在思想方面多有类似前者，在表现方面多是趋向后者，此外还有些艺术至上主义，整天梦想些“乌托邦”“恋人梦”花呀月呀之类。

就以上勉强努力提示出来的几个概念，但即这几个概念，在以前的过程里究竟是在怎样发展来的呢？那末我不妨再回顾到以往去。

自“五四”文化运动荡开来的余波，及展至渤海湾的北岸来，那已经是很微弱微弱的了。在这寒漠的荒原里，曾经消沉

了好些时日，所以彼时所谓正人君子道学先生们，很在自诩以为得计，矜夸着他们为父兄长上率身持道之唯谨，教养之有素呢，尤其一些办学负教育责任的，更其道貌岸然，摇其头摆其尾，盛倡其夫子雨化之成功，圣道衣钵之堪存，懿欤岂不盛哉！哪曾想毕竟是关不住了，春光泄漏，墙外枝摇，先后散见各报的语体文，逐渐尽占了优势，反抗旧思想，否定旧道德的文字，也逐渐有人肯出来大胆的讨论了。就在这样情形之下，新文艺的花儿也逐渐滋长涵养了起来，展露嫩苗丑小的芽儿。承着这小芽儿新嫩的生命，肯加以维护灌溉培养的，首要算是启明学社之组织及《启明》周刊之出版，不过这社里的中坚分子，彼时在社会里多是有相当脚步的，也许尽因为他们的职业忙，所以没有十分充实与光大，也竟中途僵死了。此后在长久沉寂之中，忽又展开了一线光明，纯由一般思想锐进、酷嗜文艺的青年发起组织了个“春潮社”，这社不论在量在质的似乎较前稍微扩大了些，但因环境的关系，不久便也消沉下了去。又搁起了些相当时日，有几位青年鉴已往之失败及现环境青年之困顿，即由这几个人单独组织，毅然而出刊《绿痕》，但这虽坚持而表现了相当长久的生命，终以这几人生活的改变，为了职业多散走于他乡，因之，材料不能够得有如前充分的供给，遂不得不又杳寂下去。但在去年末及今年春，的确又呈一种好的蓬勃的气象，有如雨后春笋的怒发，先后有启明的复活，东北文学研究会及塔社之组织，在刊物有《启明》、《夜航》、《沙漠》等出版，虽则塔社稍具雏型而旋即消亡，《启明》亦如昙花之一现而悠忽即灭，但《夜航》之相当持久，及东北文学研究会迄今之扩大组织，是不能不令人有足多者。最近又有关外社之异军突起，出刊《关外》旬刊，与《东北文学》周刊同时媲美，并驾齐驱，诚

有令人馨香祈祷其发明光大者也。

但就在这已往历经坎坷极少有人注意的途上，迄今似乎已蔚为大观的现在概况看来，似乎不由的已然形成，这在表面隐约而实地显明地两种不同的趋势，及其间夹杂些第三者之游移梦想，在最近的《东北文学》登载新旧文学之争辩诸文，不已显明地毫不含糊地表现出这两种不同的趋势么？尤其《关外》不先不后适在《东北文学》出刊时而出刊，它——《关外》——整个的作风与表现上，显然是与东北文学异其趋向的。虽则这两社里的分子，多是这两社跨社的分子，但我这并不是说他们是敌对的两个，而且与其说是敌对的，真勿宁说他们是双生的姊妹倒好些，因这样正是表示他们是一母的双生而异其趋向的，所以他们虽是趋向的迥乎不同，但他们绝没有敌视的表现，甚至在《东北文学》自开成立大会的那天起，便已显然地形成绝难一致的倾向了，随后便在《东北文学》周刊上发见两种不同趋向的争论来，但在《关外》里并没见载有这争论或任一方面的文字，不也很足证明的么。

因《关外》与《东北文学》是双生的姊妹，所以我的立论不是站在这两社之不同，是站在积久即已蕴蓄着的两种的倾向，我自己绝对敢信我是立在纯然第三者之地位的，也不能因我与这两社或多或少的关系（因我是东北文学研究会原发起人之一，关外社，听说是有着几位友人参加组织的），或我自己的作风与表现上与之有着的不同，而有所是非厚薄的论调的。摆脱了这些关系，具有过切的希望，与有较比如实的观察，所以勉强的提示其不同的趋向，加以较比适切的立论，得以鉴定其将来的进展，这是这篇拉杂文的原意。达到我这原意的论断，便是我这篇文的最后目的了，并先就我以前提示的几个概念来立论吧！

不过对这两种不同的趋向，没有立论之先，还必须将“文艺究竟是甚么？人生究竟是在怎样被表现出的？它对人生的实践任务是甚么？”这几个切要根本意义弄得清清楚楚之后，自然对这两种不同的趋向不难有所鉴别，有所预断其进展的程度和必然的趋势了。

文艺是社会上层建筑中一切意识形态之一种。因社会是有机体，它是动的进展的，所以文艺在这人类历史滔滔不绝的潮流中，也永在流变下去，由古典主义而浪漫主义而自然主义而新浪漫主义……这都是由它所由变迁相当社会的背景的，这与其说是文艺自身的变迁，勿宁说是随着社会背景变迁的，质言之，文艺也是社会的产物，不是凭空而生的。

文艺既是社会的产物，所以作者即使有着怎样善于灵化幻想的绝大天才，但他决不能离开该时代的社会生活而独自生活的。既离不开该时代社会的生活，那他又怎能冲破该时代围绕他的环境呢，所以不论他有意无意的，直接间接必须受同时代人的知识倾向、气氛及趣味的规定。换言之，因社会永远是向前不断的进展，期谋人类最高的人生幸福，所以文艺必须要表现该时代最受压迫最苦痛的生活，以应社会自身必然的需要，和时代给它决定了的使命。

这样的文艺，一方面反映着时代的生活，社会的意识，一方面扬弃已在蜕化的陈腐，促进适应实现的新生加速进展。这也就是说，在作者本身的该时代中，要做那时民众的喉舌，要抉出那时深藏的苦闷，要抓到那时社会内心的急切需要是了。

那末，我们奉天文艺界，是否完全立在这个立场上的呢！似诚属一大疑问。

兹先就以前提示的第一个趋向来说。第一个趋向主要的见

地，以为凡表现人生的作品便是文艺作品，诚然，这是任谁也推不翻的铁案。不过我们要往下问一句，研究文艺的决不能舍开文艺本身，去谈最不易懂的哲学那个劳什子。但至少也必须要有相当的了解，甚么是你自己体验的人生观宇宙观？你对你现在已经正在体验着的人生究竟是抱着怎样的态度？但这决不是说，反正我是在生活着，生活给我的喜怒哀乐，我如实的表现出，那不已然是“文艺表现人生”的本来意义而尽足够了吗？是的，够是够了，而且即使你表现的技术，也尽很够美妙与华瞻了，但，这究竟是难免不是浅薄的、无聊的，抓不到时代的核心，握不住人人 的心灵，即或让过几步说也尽能抓到一些人的心灵，吹嘘着这些人的心灵，也有着左拂右挹的作用，怕这不是浅薄无聊的一堆，便是一部分华贵人的“御用品”。而我们奉天站在这个趋向上的人，不客气说，怕还未能达到这十分的程度呢，原来“人生”这个大帽子，扣在文艺的头上来，也很够含糊与笼统到十二分了。这可并不是说扣上的不对，但至少应有限制与程度的关系，并且“为人生而艺术”原是对“为艺术而艺术”而言的，要知“人生”本是极其复杂的一桩事，因一时代有一时代的社会背景，社会背景不同，人生观也随之改变。千古曾有多少人 为这问题而难过了，有着坐在树下想的，有着立在街上问的，彼时尽没有人弄得清楚，现在东西哲学家们虽都在主张人生是动的，因动才有 人生，但应该是怎样动着？动向什么方面去？尤其在当前的时代，这时代的人生是全在怎样动着？动向哪方面去？哪方面是人类幸福的出路？必须将这些问题抓到心里，有着明确的意识，而后，将我们体验的生活，社会的症结，时代的核心，问题的锁钥，完全浑融在我们的意识里，整个的抉出演进于我们的取材，再加以相当修炼润泽的表现技术，像

这样的作品，才是我们希望的作品，而也就是作品本身应有的价值。一方面是我们自身的成功，一方面是时代人的苦闷与进行的喇叭，而且文艺，原既是社会现象之一，那末违背社会进展的必然律，怕根本就很难存立得住的哟！

至于中国旧文学，不是绝对没有好的，像《离骚》、《楚辞》、《诗经》之类，谁不有相当的颂仰与动情呢，但正因为它充实该时代社会的背景、该时代社会的情绪，所以才能站立得住相当的脚步。我们学他那恳切的态度、真挚的情绪则可，但学它那意识与精神则不可，因它那意识与精神，在彼时不无相当的价值，但到现在时代与社会的背景决不是那时所可比拟的了，完全是另换一个，又怎能恰合，而且往往要是愚顽卑劣的呢。诚然，我是知道的，立在这个趋向上的人有着喜欢旧文学的，也并不是这样模糊，而且我是知道的，似乎是和我一样意思，因喜欢他那赤裸的真诚，狂烈的热爱，从而也就喜欢这样的旧文学了。然而，个人喜欢则可以，如果再去提倡，似乎大非所宜了。

此外古典文句的采用，似乎我觉得这是完全错误，如果在个人以为是表现技术因一时游戏的好玩，随便写写而已，这倒没甚么。如果以为文艺的表现采用古典文句，是一种优美或经济，甚至觉得所谓文艺也非这样写出不可，在现在，那可真要算奇异极了。本来文学在古时和当时的语言没有分立互异的道理，只以后来渐由修词的功夫，因袭的固执与特创的废话（如秦始皇之“朕”等）等的合作，“文”和“语”才逐渐分离至于互异，但“语”的成分及它在“古文”以外的势力也是不可抹杀的。如佛典的翻译，大约是因为问答法和普及的关系，使语体显然形成了一大流派，后来更由词曲的发达与小说的勃兴。而

他方面，古文的文体逐渐发展到了尽头，对于新的内容的表现成了桎梏，所以当时钟一响，便整个的解体，了无余地了。再如果以为现今之语体文，也并不见得是怎样与语言完全一致，诚然，但并不能因这一时发展的病态，便整个大翻身向回开倒车，而且这语体文虽怎样病态，也总算与语言较比是接近了好多。同时我们还要知道我们的语言是有着相当的缺点的，正要借这“语”“文”努力接近达于一致的机会，好从事双方增造我们较完美的语汇与试用较复杂的构造，所以似乎不必再于语言外别找表现的文字，而转以为是经济与优美吧。

第二个趋向，主要的是努力要完全立在现社会的立场上，侧重在表现民众的生活，不过这民众生活的所谓“民众”，根本便说不通。因民众的涵义，是极其广泛的，要知谁不是民众？谁不是芸芸众生？谁不是人？是一样的同“艺术表现人生”那句话的含糊，虽则在狭义或在惯用的字义上固亦不无程度之差，但究亦不无多义的含糊两可，因我们从来便没有看见全民众的文艺。有的，不是歌颂某个“个人”，便是侍奉某一部的部分人或一阶级人，有意无意的所有的已往的作者，都是站在这个立脚点，意识着或未曾意识着的过去了。过去了，但这决不是作者自身的过失，是有着相当社会的背景造成的，因他（已往的作者）彼时是跳不到现在的社会来的，所以我们第一要弄清究要表现哪一部分的民众？

以往似乎有的没有弄清，对于时代的生活也未能认识十分真切，只是一个轮廓，灰色晓夜的轮廓。尤因自己多是攫有一个小资产阶级的心理，而又往往染有文人浪漫的习气，所以稍一受到抨击，便立刻觉到苦闷——尽至苦闷的要死。原是这时代的生活，已尖锐化到了顶端，晓夜前的黑暗也只有愈加浓厚，所

以积压在这黑暗的底里的作者,有的不是充满血与泪的辛酸,便是抗不了这苦闷或转而要自杀,或逃心而遁世,而且这还要是较好的方面呢,比这还坏的,便多是整个的颓废与堕落,纵情于醇酒妇人,放浪形骸。但这必须声明一句,在我们奉天文艺界里立在这个趋向上的青年,他们在实质上的物质生活,很少有如此的,但在精神上的被迫倾向,而呈露于文字间的,或多或少的情流,的确多有流入于像我以上的所举的那两方面的象征,尤于对两性间的“情”的颓废的表现而似乎特别较多。自然性的过大压迫,也为这点较为有力的重大原因之一,这是靠近现代生活立场上的末流表现的流弊,似乎这是人类前史而反映在文艺方面的最后结束,虽则这固是现代自身应负的责任,因这阶段的社会生活是在那样相当造成着的,所以在这——文艺,也绝难离开原型的模样。

但究实在现阶段及今后社会的过程里说,的确似乎这个百二十分浓厚的黑暗,已在度过去而在露出微茫青白的曙光了,现在人生的路的形成,已是太狭了,决不容有如从前那样一味的彷徨,只是在撞头碰壁而摸不着出路的,而且也决不容有“中间的地位”的。“艺术家是超人”根本便是骗人的说话,滑稽而愚蠢极了,也惟有睡在鼓里的痴人,也许是会这样梦想过。那末,我们如果还要必须生活下去的话,也惟有必须生活下去,那我们也就得必须抓到人生将来必然的出路的那方面去。负表现人生之责的文艺,而且是社会现象之一的文艺,当也必须踏在这整个人生的战线上,担当起全战线内一个分野,扑上去,扑上去,而做勇战的绝叫,冲锋的武器,陷阵的铁锤,也唯是这样,才是这阶段人生应有的文艺,也唯是这样文艺才是这阶段所能够产生的。这样之下,我们哪还容有——而且也不准有那

“感伤”那“浪漫”从容不迫的那些消闲时间与颓丧态度呢，而且我们的苦闷，也必须经过这样一次血战，才可有解除之可能。我们也知道文艺本身最后之目的，始终像这样粗犷蛮悍一直下去，不唯文艺本身觉得是讨厌的一桩东西，就是在人生也怕到困疲极了呢，不过这段生活的反映，必须是这样开着悲壮而赤红的血的花儿，才是这时代文艺的使命呢。因也惟有踏在这个渡桥，才能过到将来两个轮子（艺学与科学）载向前奔的社会去，而我们所最希冀的“艺术化的人生”才会开始，也惟有在那开始之后，人生才会艺术化。所以有人说，在将来的文艺，赞颂科学美胜过赞颂自然美，而减到极少限度，所以我们要将这阶段的生活，这阶段的使命，担当起来。要抓到这个关头的锁钥，要握得负荷应即实现的社会使命的集体的意识，使这集体的生活情绪得到高涨紧张而兴奋，我们个人的意识，便足够代表集体的意识，集体的意识，而且正要借得我们文艺的表现，而越发显明出来。我们是站在冲路口，吹着现在队伍进行的喇叭，完成本身适切应负的责任，而切盼并在必期将来之召临，借得实行艺术本身最后之目的，到那时，才会有真正的圆满的，“真的，善的，美的”艺术，“真的，善的，美的”人生，就在这“真，善，美”的艺术人生上，而益进于人生的不可终极处。

但有一层，怕有人要怀疑到，若都立在同一集体意识上的文艺家，在内容而被表现出来的不都要雷同了么？诚然，我承认它是雷同的，决不两样的雷同的，可是根本你要懂艺术是甚么的话，你便不会有着这浅薄的怀疑。谁不是人呢？谁不是五官百骸（如其生理方面没有任何缺陷的）安插的周周正正的呢？也都是人，五官百骸也都安插得周周正正，但会有着几个人是一模一样的？即或是双生的姊妹，怕也没有尽绝对相像得连一

丝一毫儿都不相差。天底下，从来便不会有这样愚蠢的事，何况多致而且富有曲线美的艺术，尤其在文艺，使作品外的方面，包含于作品之内的内容充分的表现起来的力量，完全依存于作者的才能的程度（即修养之不同）及其个人的性质，在创造上有着绝对的差异点与风致呢。本来艺术是要在人生惟一趋向的一致下，而有着多方的不同，这才是艺术的本色与价值，而这也才是真正的艺术。

好了，写得太多了，在我原写时从未曾想过能够写了这么多，致耽误读者好多时间，因此，是不能不从速结束，在这从速结束之中，还有一点很要紧的余意，在本文中决不可忽略过去的，也就在这里简要的附带说明吧。

前段只是说了内容方面，关于形式方面上的话，却很少有机会来完全提起。所谓形式，也即不过是表现技术、采用工具题材之取舍、方式及结构等问题而已。在我个人的意见，对于这些，较比内容真要算不得是怎样重要的事呢，因这些，主要的是要将社会生活的实感，不论内在或外在的，在怎样的表现形式上，使作者与读者的两方面越发易于渗透而起共鸣，所以在你自己的天才及修炼上，而以为是捷速的完美的，那就采你所承认的那最好的方法好了。不过我们择取的表现方法，应切记着，决不应违背适合时代生活的方法才行。质言之，就是在表现的工具上，必期语文一致，方式及结构上，必期作者与大多数读者在较高较完美而双方易于了解与共感，但这决不是某方迁就某方，陷于低劣丑化之泥洼里，是双方站在共同立脚点直截了当地同在创造，共同渐臻于向上美化之域。这种形式上的应取的媒介，才是我们确切不移的惟一的标准，在这标准之下，才有所谓自由采取之可能，变换方法之随意呢。总之，所

谓文艺的形式方面，就是作者输向读者中间的一种情流之媒介，这媒介必期是两方最显豁地直接的而较为美化，俾得最后全臻于美化之域。所以我们对于古文体之完全采用，便要根本反对。我们奉天青年的文艺界里，所谓作风，所谓不同的表现，在我个人看来，根本便无甚么主见，确切地狭义的主张，总期我们运用技术，不要离开时代的生活方法太远，而且必期其一致，这是我所希望于奉天文艺界关于文艺的形式方面的一点希望而已。

关于内容方面，顺便也再总结一下，站在第一个趋向上的，要努力抓到时代的生活，因你们似乎太忘记了真正人生；站在第二个趋向上的，要努力明了地转进新时代之入口而吹起你们进行的喇叭，因你们似乎被压在时代的深渊里而忘记了真实的未来，这样导出了线索，而勇敢的精进，奉天文艺界，自当很有可观，也绝不至尽落伍了，几成隔世之人，所谓世界的文艺新潮，或也容有接近之可能。我们奉天青年的文艺家们，努力吧。

最后，我聊且说几句闲话。

在我以前勉强提出的所谓不同趋向，决不是以某个人或某几个人为单元而提出的，是以大致的差可分出的趋势而努力提出的，所以某个人容或是先后踏在两种的趋向上，或踏在两种趋向的某点上，或踏在只是一种趋向的某点上。

而且要知道谁都不是天生的甚么甚么“家”，至多不过是在前进的途中，不断的努力与研求是了。我觉得人往往站在自己的立脚点上，总觉得自己是“真理”是握在自己的手里，然而假如自己肯再进一程的话，便会觉得自己已往的错误——或还是在初步的历程里，但是，最坏的是从来未看见过自己究是

在怎样着的一些人，而他人如有所说，反以为是讨厌絮聒，甚至以为他人别有用意。不过我相信在奉天文艺界里似乎还很少有这偏狭自封的现象，所以为着这些，第一，我不便即求所有人都无条件的承认现下我所说的是永远完全绝对的“对”，不过至少在我自己敢十分足够相信过的，就现下说，在我自己的认识里，怕没有比这还能够作我的真理，所以在我对奉天文艺界的切望中，将我认为的真理忠实地贡献了出来。第二，我百二十分地虔诚在欢迎肯对奉天文艺界说话的人，以便我们有所借鉴，有所进展，我这篇仅不过是敲敲锣打打鼓，希望我们前进或愈有力些是了。

（原载《泰东日报》，1928年11月18—26日）

□春 明 刘景和

悲 观 作 品

生于这个不可思议的二十世纪的人，没有一个不有内在的要求。这种内在的要求，人人虽然不能一样，无知的小我敢冒昧的下个定律：“生活的要求，没有一个不希望强固、发展、扩充的，没有不是时时刻刻地以勇猛的气势在向前进着的，换句话说：没有一个不是努力于生活道上的！”

“生活”是一个活动的艺术，用以表现“性”的，人的生活，同以表现为目的，所不同的，乃是表现的方法。其表现的方法，实在是述之不尽，最简单的例如一声之呼唤，最深奥的如为一文，或做一首诗等等，全是表现各自的面目与心灵，那为文做诗……可以说是媒介的工具。

现代社会生活的干燥，环境腐败，这都是使一般青年产出的作品趋于悲观的重要原因。

内心里燃烧着的欲望，为抑压作用使为所阻止，因而生了冲突，出了苦闷，因为要表现的缘故，所以作品多趋悲观。

人们大概都为时地所牵掣，为境过所摆弄，并遭受同是人类所制造出来的种种障碍物的妨害，制止住生命的进转，谁也不能够有满足欲求的生活，不得遂己所愿而生存于世，不是悲剧是甚么？所以人们——稍有自觉的人们——没有不是常常尽所有的力量企图克服这个障碍的，文学者不但不能脱出这个桎梏的社会，愈是受这桎梏最厉害而最吃不住这桎梏的人，彼等决不肯甘心受这个桎梏的拘束，所以要把彼等从痛苦的经验所得的结果以文字表现出来，这当然是带有悲剧的滋味的作品了。

现代青年人差不多没有不讲恋爱的，情场失意，心里满是悲哀。近年文学革命更新，一般青年可以随便发表自己的意见，这情场失恋当然也要成为现代青年作品趋于悲观的元素了。或者有的，将文艺的目的看错，以“消遣”或“解颐”为目的，有的每感伤心时，写几句凄楚的句子，以为这是快乐的事，借以消遣。

现在青年作品趋于悲哀的，可以说是一个人有一个悲哀，全是不相同的，但是我以为上面写的几条，是较显著的。

我最后还要讨厌的写上几句：

“不要抱悲观，颓废派没有意思，须振起精神，努力奋斗，以改造人生、维新社会为目的，不要迎合潮流，常在潮流的先头，常做文化之前驱者，常做时代之预言者。”

一八、四、四于高商

（原载沈阳《新民晚报》，1929年4月11日）

□高光玉

胡诗孟浪乎

——看完郭濂薰君《批评胡适之博士
〈尝试集〉的谬点》以后的话

在文艺上说，做个欣赏的人是很容易的事——如果他要认识字。因为目的在欣赏，所以书上写的是悲苦你尽管说它可笑，这书赢得一般的崇誉，你尽可以说它污了你的眼，这都没有什么关系。做个批评家可就难了，因为批评一个作品对于作者读者，都负有很大责任的——这不是率易的事。所以做一个批评家对于批评一个作品，譬如诗集要具备三个条件：

一、须彻底知道诗是什么，诗的性质和对社会的功能是怎样。

二、须知这诗的时代性和时代背景。

三、须有高超的眼光。

这三个条件一、二两项都很容易具备，最难是在第三个条件。因为高超的眼光本就难说，还要除掉有色的眼镜，又闹什么主观客观，所以在西洋文学史上大批评家很少，而在中国从新文化运动开始一直到现在竟没有一个大批评家出现。纵然在

杂志上有所谓“书报春秋”、“新书介绍”的文字，但那不过是诟病和宣传，拘着诚意批评的，是很少很少的了。

在我们荒漠的东北文坛上，除鼠斗般的笔战外，很少，简直可以说没有批评文艺的文字。这自然是表示我们东北文坛的沉默和从事文艺者的幼稚，但同时却也使人安心。

几天前的一天在《盛京时报》的文艺栏忽然看见《批评胡适之博士〈尝试集〉的谬点》一个标题，我脑袋不由得“嗡”的迷糊了一阵。在未发现《尝试集》“谬点”的我不禁给胡先生捏一把汗，同时对于批评者的郭君也很为担忧，但也很佩服。我看下去了，这篇登了三天，我看完了。我长吁一口气，几日搅乱的心情在这一口气中幻灭，心里立刻平静，但同时我笑了，为什么呢？我只觉得可笑，在笑中我似乎负了一桩责任——这责任是需要我说几句拂人意的话的。哈！我又笑了，这是一桩蠢事，为着考试忙了这几天，郭君的批评已在人的脑中消逝了吧！这使我觉得我的话似乎是“明日黄花”？但这都没要紧，我的话是不含有多大的希冀的。我只是说一说罢了，为着这事是蠢事，话是乏话，我希望这文字，连我的名字很快的在读者和郭君的脑中消逝。

郭君标题是“批评”，那自然无疑的是“批评”，而郭君这一次自然是批评家了。但是我觉得郭君对于批评家所应具备的条件，一件也没有具备，所以弄得一塌糊涂，满纸是错。我疑心郭君是神经错乱，但为什么过这些日还未明呢！也许现在正在神经错乱中吧！一种责任心逼着我，我终于说一说。

第一，我觉得郭君不懂什么是诗。为什么说郭君不懂什么是诗呢？因为他口口声声地说“白话要比文言更合于逻辑的”，诗是文学，是艺术，逻辑是科学。文学或艺术不一定合科学的

定理或原则的，诗也许有因为韵的拘束而不合逻辑的，但主要的是因为它是文学，是艺术。合逻辑的诗也许是好诗，但它的好不是因为它合逻辑，是因为它有文艺上的美。反言之不合逻辑的未必不是好诗，这也不是因为它合不合逻辑，只是看它在文艺上的美不美。白话诗不还是诗么？所以它也不一定合逻辑。

明白什么是诗，诗不一定合逻辑，我们再看郭君的错处。

郭君说《蝴蝶》诗“也无心上天，天上太孤单”的“天上太孤单”不合逻辑。是的，这诚然是不合逻辑，但它是不要合逻辑的，因为它是诗歌，不是三段论法。

郭君说《赠朱经农》诗第一首“头发偶有一茎白，年纪反觉十岁轻”是“欠斟酌”，因说头发不一定只白一茎，就是说不“昭实”，这个让我们举两个例。杜甫《不遘》诗的“面上三年土，春风草又生”，郭君信杜甫面有三年的积尘么？李白的“抽刀断水水更流”，郭君也信李白能做那抽刀断水的事么？“茎白”只是说白了少许而已，这还要吹毛求疵！再这样吹，已吹到郭君拜倒我们都佩服的李杜坛前了，难道说古人可以不合逻辑就算好，今人非合逻辑不是诗么？“僻壤小生，大呼不敢不敢赞同。”

郭君因“十”与“一”之比又发议论说若头发“十”茎白的人就得百岁轻，这简直是说梦，但就这梦话说也全错了。“十”与“一”是反比不是正比，头发白的少些觉得十岁轻，头发白得多些，比如说“十”茎，也许只轻了二三岁。哼！我也随人说梦。

郭君说《例外》第三章“做得一首好诗，抵得吃人参半磅”又不合逻辑了。这本无庸再驳，但我为辩证确鉴起见，再来征引李杜一说！杜甫《寄张十二山人彪》的“数篇吟可老，一

字买堪贫”是真如所云么？那么张十二要大发其财了。李白“相思千万里，一书值千金”是真如所云么？那么一封信就可以小康了。但这不过是形容“诗”“字”“信”的可贵而已。“一首好诗抵得人参半磅”又何尝不是如此，又何用乱翻博物志显渊博！难道说古人可以不合逻辑就算好，今人非合逻辑不是诗么？“僻壤小子，大呼不敢不敢赞同。”呜呼！逻辑，逻辑，知得有多少中国人为你而闹出笑话。

进一步说郭君更不懂诗的性质和诗在社会上的功能是怎样。诗在文艺里好像音乐在艺术上，是拿优美的声韵感动人的，但音乐是有声的声，它的优美凡有耳的都可以感到，诗却是无声之声，它的优美不能尽用它的声韵传出而常蕴在字里行间，它不是有耳的人所都能领会的。所以我们念一首悲痛的诗，不懂的人也许觉得可笑。我们讲述诗中文字的优美，不懂的人也许觉得乏味。这不是诗的本身的缺点，这是因为它和音乐在艺术上性质的不同。我们提倡白话、民众文学，只是希望文学更易于和民众接近罢了。对于文学的领会须有相当的训练修养，没有相当训练和修养的人之不能领会文学的美妙，正如聋人之不能领会妙乐的神韵。我们只能想提高民众的知识使他们能有领会文学的美妙的机会，却不能去使文学人人都懂。狭义说，却不能使人人都懂诗，因为人人都懂的诗那根本就不能是诗。然而郭君却满嘴“民众看不懂”，在郭君自然以为文学既民众化自然就该一看就懂的，殊不知我们要的是“文学”民众化，若一看或一听（因为民众还不能看，多数是只能听，那能看的又早被郭君派定是念过几天书的眼光而不复是民众了）就懂那是“文学”被民众“化”了。所以我说郭君不懂诗的性质和在社会上的功能。然而《朋友篇寄许怡荪经农》和《应该》竟于“不

懂”中大受攻击了，这真是胡先生和提倡民众文学的人所想不到事。

第二，我觉得郭君对《尝试集》的时代性未弄清楚，他对于当时文坛对《尝试集》的批评如何不知道，《尝试集》的效仿者有谁不知道，干脆批评《尝试集》，只根据个《尝试集》，所以开篇就弄个“不数年，海内文人如风卷潮水般的赶快模仿如鲁迅、叔永、莎菲等皆胡门一派薪传”的大错，接着在批评《赠朱经农》诗第六首上又怨胡先生“知而不改”。胡先生改什么呢？胡先生分明说“我回头看我这五年来的诗，好像一个裹过脚后来放大的妇人，回头看一年一年的放脚鞋样”。《赠朱经农》诗自然也是鞋样之一，因为做在“五年八月卅日”，是放脚较前期的鞋样，所以还受七绝形式的束缚，那么郭君为什么说胡先生“知而不改”呢？“改”什么？要改平仄的束缚那他已经改了。改去不合逻辑么？那不但胡先生，凡是研究文艺的都不想“改”。

第三，我觉得郭君没有高超的眼光，却尽在文字上翻筋斗。郭君如果能敢反对白话诗，或者赞成白话诗，而否认字数的参差，则虽是“吃人屎橛”，但我们也不妨曲解做“英雄所见略同”，在文字上翻筋斗本身就显见是无长才。翻筋斗而翻不出理来却滚得一身“笑柄”，这真是当场出丑的卖艺的难再闯江湖了。大家请看：

郭君说《病中得冬秀书》的“全无要紧话颇使我欢喜”的“要紧”于文义不通。我觉得这是郭君自己跳下粪坑，却说“举世昏浊”，不信随便问一问洋车夫、乞丐：“‘这封信里没有什么要紧事，我心里安然了，我很欢喜。’这话通不通？”他们一定说通的，还用什么乌烟瘴气的考据！句句忘不了民众，这回

忽然有又跑到老家古人堆里说鬼话了，郭君真是颠倒。

郭君说《生查子》第二章“风打没遮楼”的“遮”字，不能当名词用，郭君“果何所据而云然”呢？据死人的话乎？死人的话不如活人的话，按广东方言名“伞”曰“遮”（见《中华大字典》），平常“遮”字亦可以用做名词，只郭君不说它是罢了。

名不名词摆开，郭君既承认“没遮”形容楼亦未为不可，为什么又说“风打遮楼”的不通？我们不是应该说“风打有遮楼”么？比如“雨打着蓑人”，我们能说“雨打蓑人”，而说“蓑人”的不通么？我们说“雨打着蓑人”，就应说“风打有遮楼”！这不是“遮楼”和“蓑人”的不通，而是“有”和“着”的用不用，哼！这简直是胡说。

郭君说《一笑》第一首“十几年前一个人对我笑了一笑，我当时不懂得什么，只觉得他笑得好”是胡先生“撒逛”，“矛盾”，“自己打自己嘴巴”，因而“为之一笑”。为什么呢？因为“感觉好与不好绝非不懂得什么的所能。”这骤然看来似乎很有道理，但一想，错了。“食”和“色”是人的本能，所以人生而知道吃，知道爱美。

按原诗“还觉得他越久越可爱”，“我借他做了许多情诗”，可想见所谓“他”是个女人。又按胡先生做这诗之年应是二十九岁，那么“十几年前”是十二三岁或十四五岁，在这年纪为什么不能因一个女人的情笑而觉得“可爱”呢！但同时在一切事的经验上确可以说是“不懂什么。”

《我们双生日（赠秀冬）》，“要不是我抢得快”的“要”字在白话文上和“若”字是相通的。请郭君不用去搬两三千年的许慎“说文”，多看几本白话文好了，哈哈！

以上郭君在批评方面的错误大致算完了，此外有引证的和命词的“笑柄”，我也给写在下面也用“以足题意”。

“提倡白话文，注意社会文学”，过去的文学所谓非“社会文学”的么？请郭君指示。

“不数年，海内文人如风卷潮水般的赶快模仿，如鲁迅、叔永、莎菲等皆胡门一派薪传”。“叔永”是任叔永，莎菲是陈衡哲，“叔永”的夫人，他们也许做过诗的，但白话诗他们没发表过。“鲁迅”就是周树人，他除《野草》里一首“拟古的新打油诗”，题名《我的失恋》仿张衡四愁诗体，滑稽可笑外，他从未做过诗，但郭君“硬说”他们受了“胡门一派薪传”了，哼！这真得请教。

有“曲线美”、“曲线外交”，又有所谓“曲线的艺术”。“艺术”怎样“曲”呢？还有所谓直线的艺术或什么线的艺术么？见于……平？……乎？不得见之者多年矣，请问。

呵呀！郭君郭君，“从事文学的人们……都不要太孟浪了，如太孟浪难免不生笑话”，这是郭君警戒胡先生的话，不谓批评人“率易”“孟浪”而“为之一笑”的人，竟也因“率易”“孟浪”而丢尽面皮，令人大笑而特笑，哈哈！

文学大纲我也会翻开一看，但我所看的是《孔雀东南飞》、《陌上桑》、《妇病行》、《孤儿行》等，未说采自什么书，惟独苏李的五言诗书上说见于《文选》，但参考书目，又未列入《文选》。大约说见《文选》这句话，是为辨证它的时代性和真伪的，参考书有《汉魏百三家集》和全汉三国晋六朝诗，《孔雀东南飞》等大概采自这两套书上吧！不知郭君的文学大纲是什么本，竟硬把《孔雀东南飞》往《文选》上说。哼！也许是！但我常疑惑眼睛的不济，所以我也疑惑别人。

至于在艺林社《文学论集里》的“详细论驳”，因为我没有闲钱和那闲情别致，所以我还不想看。

谢无量“用成语不写书名，妄据己有”。郭君为他原谅，却说“不致如此不道德”，这虽是小节但我也不能苟同。因为“用成语不写书名”那只是他的不……就是“妄据己有”也还说到道德问题。

读者请看胡先生的“功当在禹汤文武下”，这是郭君的头脑。“真是像王晋卿《夫子海上诗》中‘不鸡不鹄知何鸟，非马非骡真是骡’的样子了”，这是郭君对胡先生《尝试集》的评价，同时根据这句话还可以看出郭君对诗的鉴赏力。哈哈！以此等人闹出“笑话”又何足奇。此种人的口头笔端尚望有好话哉。

呵！呵！郭君对你不住，说了一些不客气的话，但在最后我有几句善意的劝告你能容纳么？我看你“功当在禹汤文武下”、“胡门一派薪传”、“笔墨流珠”、“清言叠叠颇有风趣”、“蕴藉风流”等句语，觉得你大有八股先生气。人当因才施用，所以我希望郭君，你最好是把那本《尝试集》扔到臭茅厕里去，耐心在故纸堆中坐几年，乐意发说挑有史以前的话多说些，现代人一些不懂，“你自可以化腐臭为神奇”，即或偶然错得可笑，那只有比你更古的人知道。

所幸那些人都是有学养的，又兼觉得你可和他们把臂入林同做骷髅之梦，所以不愁他们不说一声“孺子可教也”来和颜悦色教训你。这你简直是“与古为徒”了，这在崇古保粹的中国，你总可得到人的敬仰而吃得大腹便便。再几十年后，比你更古的都死净了，而和你同古的又复不多，你也许还有住博物馆的希望——这是上策。这个你如果不能，那我请你索兴抛掉线装书，逃出鬼影憧憧、古气沉沉的所在，跳到光天化日下，买几本新书看

一看诗到底是什么，文学到底是什么，再看一看继胡适之而起的俞平伯、康白情、冰心、郭沫若的诗是怎样，徐志摩、闻一多、汪静之的诗，是怎样的诗和诗格的趋向如何。你再看一看中国过去文艺界的变化，和胡适之“红”过去了，鲁迅“红”过去了，郁达夫也“红”过去了的现在，“革命文学”与非“革命文学”之争，你再屈尊学一学弯弯字，看一看所谓“夷狄蛮貊之邦”的文学究有可观的没有，你“通过十字街头”，你“走到象牙之塔”，你徘徊徘徊。你如要恍然如有所悟，那也不愁你打不倒这些“孟浪”“率易”的文艺家，中国也许正需要你打倒这如你“王晋卿《夫子海上诗》所说‘不鸦不鹊知何鸟，非马非驴真是骡’样子的”“非民众文学”而来领导新“新文化运动”，建设真正新牌不看就会，一听便懂（理由见前）的真正“民众文学”，你如果要能这样自然是再好没有的事。这个你如也不能，那么你尽可以在你的“哈哈室”中哈哈狂笑，你尽管上句“禹汤文武”，下句“民众文学”，上句捧冷佛，下句骂你所闻名的现在文学家，你手把博物志说“逻辑”也好，乱翻“许氏说文”说我们的言语不通也好，你满口“呜呼皇气消沉圣朝不再”也好，“放屁，放屁，真真岂有此理”也好，这都没有什么关系。这虽使你成个畸形物，但于中国并没有多大的损失，也许中国正需要你似的畸形物来装点繁华，但我用十二分的诚意向你请求，请你不要在乱纸堆中被积尘眯了眼，就见神见鬼大惊小怪的在报纸上狂吠了。这于你于社会都没有好处的。在你则暴露你露骨的浅薄，而对社会呢，则显见我们东北文艺的寒伧。

四月二十六日作于东大

（原载《盛京时报》，1930年5月11—15日）

□ 哲 吾

谈 独 幕 剧

相应着十九世纪末自然主义的流潮，与同时盛行的便要算是独幕剧了。

独幕剧就和小说一般，一方面是很旧，一方面是很新的东西。希腊的悲剧和中古的奇迹剧就是一种独幕剧，但直到十九世纪末叶，它才发展成为一种独立的戏剧体裁。

直到二十世纪的近代，因为供给小剧场的空前的需要起见，出版了许多独幕剧选，所以独幕剧便很稳固地立下了基础，露出了头角。

有人说：“独幕剧是近代剧的标准。”又有人说：“独幕剧是小剧场的很大的恩人。”这些话统可表示出独幕剧能得如此神速发展，无疑地自有其特具的价值在，它的价值简单言之，就是合乎经济的原则，分别来述。

(一) 适合现代生活。现代社会生活繁复，现代生活的方式已不能容许人们像从前似的坐四五点钟看一本戏剧，而且心理

学告诉我们，人类的注意力，是只能延久到某个程度为止的，所以为捉住充分的注意力起见，于是独幕剧便是很适应这种需要的一种经济产物了。

(二) 捉住精练剧情。戏剧本是表演人生激剧部分的一种艺术。所谓三幕剧或五幕剧，或多幕剧实在只有其中的一二幕，含有紧张的成分——剧的本质，其他的几幕不过担负说明补充的使命而已。以戏剧的艺术论，似乎不应该使这些附属成分单独成为几幕，但独幕剧的做法，是把古典剧的五阶段全部，发展，转机，解决，结局，很巧妙地合并用在一幕中间的，它能捉住剧情的激剧部分而使其他的部分隶属于这主要成分之上的，所以以艺术手腕论独幕剧是比较能捉住精练剧情的啊。

(三) 布景简便在前。戏剧是利用观众的幻想而不注意布景的，但现代人却喜欢用逼真的布景来补充他们想象力所不能及的部分，但要设备逼真的布景殊非容易，因此，多幕剧便多布景上的重负。那么，要能满足于这种需要而减少困难的，更是独幕剧了。

(四) 排演便利。因为独幕剧的内容固然不长，能在一小时以内演完，剧中的人物也不多，剧词又易于读熟，排演更容易召集，这样在经济方面并可省却许多费用，这就是独幕剧所以适合于小剧场排演的原因了。

独幕剧所特有的价值我们固已知道了，但问起究竟独幕剧的组织 and 意义怎样？似乎还有许多误解：

一、有人以为独幕剧者，即一幕戏的意思，其实它是包括一小时以内或更少的时间能演完的短剧，于幕数和场数无甚关系，如奥尼尔的《赵阎王》分为八场，有时也列为独幕剧的；谭山尼的《互金门尼恩王与无名战士》虽分为两幕，照现在的说

法，仍为独幕剧；像萧伯纳的《结婚去吧》虽不分幕分场，严格地说起来，却不是独幕剧，因独幕剧的主要标准是长短问题，凡能演一整晚的戏，都不能叫做独幕剧。

二、有人以为独幕剧就是多幕剧的片段，这是错误的，因为独幕剧却是个完整的有起讫的东西。

三、有人以为独幕剧就是多幕剧缩短而成的，这也是一种错误，除了用古代拙笨的独语或长篇报告式外，决不能将多幕剧的情节都列入独幕剧中。独幕剧是晚近出世的一种有独特性的艺术，它既不是多幕剧的断片，更不是多幕剧的缩影。

四、有人以为独幕剧和短篇小说相同，所以有人发表似剧而非剧的作品。其实我们知道，小说和戏剧各不同，那么，独幕剧虽是短戏剧，当然和短篇小说也不会同啊！

由上面的解说，可知独幕剧的内容确是一短小精悍的完毕的艺术。做剧本的人，起始总以为独幕剧易编的，但结果却比编多幕剧还要难。

因为独幕剧是仍须受“三一律”支配的，时间、地点、事件人物总要统一而不可支离，并且独幕剧一面要减少幕数，一面仍想包括剧本应具的一切条件，以求保全剧本的完美。因此，编独幕剧的人，非用经济的手腕不足以完成独幕剧的最高感化力啊！

（原载《泰东日报》，1931年2月14日）

□ 盛桂珊

看了《谁的罪?》以后

我向来对于任何面的艺术都不敢轻易加以批评,这个原因,就是因为我平素对于艺术的研究很浅薄。说人家好,未必不是“过誉”。说人家坏,也未必不是“失当”。所以,只好抱着个“金人三缄其口”的态度。但是自从我在青年会看了新剧团所演的《谁的罪?》以后,便不禁惊喜欲狂。没想到像这样艺术空气淡薄的奉天,竟会有一些青年,在那里表演关于“人生问题”、“社会问题”的新剧。这真是我要对他们表示十二分同情的地方,也是引起我喜欢要说几句话的原因。

在前一个星期六(二月十二日)的晚上,我自己坐在屋里,很感觉着一点寂寞。恰巧友人怀音跑来,邀到青年会看新剧。我便很高兴地和他一同到了青年会。可惜我们走到的时候,《谁的罪?》已经开幕。第一幕竟未能看得完全,只好凝神以看第二幕第三幕。当全剧演完的时候,观众都很热烈的鼓掌,我自己也跟着很热烈的鼓掌。但是我的鼓掌,确是从心灵中迸出真诚的

表示，决不是随声附和。

全剧共分三幕，内容是描写一个姓金的女子出嫁到黄家后，因婆母虐待而自杀。她的丈夫是在外读书的一个青年学生。她的娘家，除掉一个年老的祖母和一个幼稚的妹子，是没有什么人的。当她自杀后，仅由娘家里的一个婢娘出面大兴“问罪之师”。她这位婢娘虽然精明刚强，究竟不过是一个女流，没有什么魄力。所以到了黄家后，禁不住许多拥护黄家的乡绅土豪威吓利诱，也就软化了。她的丈夫闻讯后，跑到家中，见妻惨死的状况，便立时疯狂。听说这是一件实事，发生在辽阳的某地方，由杨君少梅采取编为剧本。全剧的结构，非常紧严，很显示出来杨君在文艺上有很深的研究。

关于表演的方面，我并不是瞎恭维，真可说是淋漓尽致，非常动人。依我见到的优点，大概可分为这三方面：

一、个性表演得很显明。我们以为不论在剧本上，在小说上，是要个性描写得很显明。当然其他的作品也很有价值，为人所喜读。例如红楼水浒，在我们中国都共认为在文艺上有很高的价值，所以说它有价值的原因，就是在它所描写的江湖豪客、红围儿女都各有一幅面目，各有一种性格，非常真切，决不模糊。单照《红楼梦》里面的人物说，凤姐、宝钗同是很奸险，但凤姐好显才逞能，奸险便暴露在外面；宝钗城府很深，奸险便藏在里面。黛玉与惜春同是孤傲，但是黛玉是性情清高中的孤傲，惜春是性情偏急中的孤傲。同一奸险而有不同者在，同一孤傲而有不同者在。红楼中像这种例子，举不胜举。它所以能为一般人所喜读的原因，多半是在这个地方。因此可知个性在文艺上是何等的重要。我认为在演《谁的罪？》中，扮婢娘的那位宫君，确乎能做到这种程度。以是剧的内容论，这位婢娘

本是很精明的，就是平常所说“到得去”的人物，宫君处处都很能表现出这种性格。例如当着侄女（即自杀的少妇）归宁诉苦时，委婉的安慰，详明的指教。到黄家问罪的时候，锋利的言词，慷爽的态度，都可说是始终一线，恰到好处。后来一个拥护黄姓的村正出为排解，说到起诉涉讼如何不利，这位婊娘始而强硬，终而软化，尤足表示出女性无主见的弱点。总之我对于宫君这种个性的表现，认为是毫无遗憾的。

二、神气表演得很完足。讲到新剧，舞台上的布景和光线，演员的化装和姿势，固然是都应当注意的。但是我们既没有专建的剧社，也不是专门演剧的艺员，为经济所限不能那么讲究，便不可不注意表演的神气。如果神气再不像，这种新剧便可演可不演。可是演《谁的罪?》诸君，在神气上的表现，简直是全体都很好。在全体中，我认为尤其好的便是扮婊娘的宫君，扮老妈的聂君，扮少妇的石君，扮村正的丁君这四位。扮婊娘的宫君，前面说过，不必再讲。扮老妈的聂君，不但声音举止都很像老妈，就是那瘦健的体格也非常的像一个老妈子。扮少妇的石君，怀音在《我的假期生活》中曾说过她极秀丽，富于女性。的确不错。石君以娟秀的态度，着一套朴素的衣服，很表示出是一个恹恹无华、雅淡而年轻的少妇。我不妨开一句玩笑，如果把我们的奉天全城的妇女，像班固那样列为九等人物表，以石君的态度气韵论，总也能占在三四等之列。扮村正的丁君，身体很胖，面部很丰满，确似一个排难解纷，官私都能那种乡村的绅士，而且在少妇的婊娘到黄家后，这位村正出面排解，连吓带劝，加以要挟，刚柔并用，面面俱到，尤能表示出这位乡绅操纵一邻的手腕。至于扮祖母的某君，表现出一种龙钟老态。扮婆母的某君，表现出一种老练气概。扮小姑娘的某君，表现

一种幼稚贪玩的态度，可说是每一个人在神气上的表现都很相当。

三、剧情表演得很细腻。剧本无论做得怎样好，如果演剧的人没有相当的知识，参透剧内的剧情，就是把万人空巷所欢迎的显克微支之《何往》，世界震惊所交称的易卜生之《娜拉》表演起来，也是味同嚼蜡，一个大钱也不值。而且新剧不像旧剧，说话迈步，都有一定的规律，虽然极自由，而不是盲目的自由，必须事前对于剧内的情节，详细加以揣摩。临时在舞台上，便要用着岳武穆所说“运用之妙存乎一心”的那句话，如此方能把剧演得好。剧演的好坏，也就由此区分。可是谈到这个问题，那就太不容易了。在演《谁的罪？》几幕中，我认为剧情表演最细腻的地方有两处。一是少妇的婢娘到黄家时，见着侄女已经自杀了，便非常的愤恨，向那位婆母劈头盖脸的乱打了一气。这位婆母一时又害怕又着急，左支右吾，忙得无所措手足。忽然她的小姑娘撞到身前，她一腔的愤气，无处发泄，在百忙中，便向小姑娘的头上乱打了一顿。小姑娘急忙躲在一隅，掩面啼哭。这种情景，仿佛我在哪儿见过似的。当时观众也为之哄堂一笑。这种地方，我认为是很好的。二是少妇的婢娘到黄家后，义愤填胸，大闹了一气，态度非常的强硬。后来被那个村正三说两说，说得服帖了，便转一个方向，要求黄家如何的殡葬，絮絮叨叨，要这样，要那样，一方面要求，一方面又似乎忘记了所欲要求的东西，频频的追想，这种地方，我也认为是最好。

这一次的表演，我认为自始至终无懈可击。微有欠研究的地方，就是在闭幕的时候，扮村正的丁君要点明剧的题目，便说道：“这是谁的罪呵？”随即说道，“这都是家庭的教育不良啊！”

其实这个地方，揭示出剧内的主义也非常的好。如果这三幕剧是小学生作的一篇文章，那么教国文的老先生，一定要提起笔来大书而特书道：“画龙点睛，笔法甚妙。”不过我所认为不很好的地方，就是这种惨剧的发生，不是家庭教育的不良，乃是大家庭制度和亲权太重之所致。况且逼杀少妇的这位老太婆，至少也有五六十岁，家庭教育决不能施到她的身上。所以如其说“家庭教育不良”，毋宁说“家庭制度不良”，不过这也是小疵不掩大纯的地方。

末了我还要简单说几句话。这个新剧团，既然是几位高尚的青年所组织成的，并不以戏剧作为酒后茶余消遣的玩意儿，完全是从事于艺术的运动，那么便不可不注意现代世界文学的潮流，现代中国社会的情形。依我个人的私见，最有价值的戏剧，是能做社会背景的反映，是要做改造社会的工具。如果模模糊糊，毫无主义之可言，那就不能算得有价值了。现在中国正是过渡的时代，人们为经济所压，得不到正当的安慰，社会受恶政治的影响，还没有光明的导线。我们正不妨以戏剧作为人生社会有血有肉的缩图，把社会上的罪恶赤裸裸的和盘托出，而指示一个社会改造的方向。如社会栋梁、群鬼村正、终身大事，都不妨试演一下。其次我向来就反对什么“艺术的艺术主义”，像古典主义、旧浪漫主义那些东西，只配给贵族阶级看。像现在欧洲浪漫主义、神秘主义那些东西，只配给知识阶级看。可是我们要知道社会的基础，还是建筑在一群民众的身上哟，如果一切的民众都是人，那就不应见摈于艺术之外。法国罗曼·罗兰说得好：“中流之艺术，今已入于衰老之境矣，欲使其壮健有生气，则惟有借民众之力，吾人非有所让步而溺于民众也，非为民众而示以人心之光，乃为人心之光，而呼民众也。”这样的

主张，在我是极端赞成的。总而言之，我对于新剧团诸君所贡献的意见：一要有主义，注重人生社会问题的戏剧。二勿尚高尚，要注意艺术的民众化。不知新剧团诸君，以为如何？

（原载《盛京时报》，1924年2月28日—3月2日）

新兴文学选材略谈

写新兴文学，似乎已澎湃到全国，算是个很时髦的文学了！

因为这样，往日惯出风头的青年，利用着写些心笔不相实的似是而非的作品，误解了题材的选用，以为本身的地位怎样与作品无关，这是个何等根本的错谬呢？如果你未曾攒入到某个集团，去实际实身做他们的生活，详细的考察，那末坐在家的炕上也硬要描写些，你写的一定不能同情于大众，是篇假伪者终久得受淘汰啊！

新兴文学与怜悯慈善是有重大分别的，你翻开以往古代作家，就是如《石壕吏》等诗，表面虽是与社会有关系的，但骨子里总带几分帝王思想，不爱看这些病态很可怜的生活罢了！能拉到新兴文学上去吧？所以我们抛弃善念思想，给他们一种力量，灌输根本上切实的觉悟的力量，那末就够了！

普罗固属是普罗，但并不专限描写普罗，凡关于阻碍普罗进行步骤的东西，都可以择入，应运用于笔上用客观主观的条

件，将怎样会接受的事物写出来就行了！较说些不忠实的话，不是强得多吗？

有人说：“现在中国还够不上有新兴文学出现，一般人多半不认识大字的。”这种无理智的论调，多么可笑？这点，除了一笑付之，我们的理论果行之不通，本着时代途程，往前开步走吧！

有许多人总想写点意识形态文字，然无相当材料，似乎谁都感觉过，我们只本着材料来找我们，我们不找材料，宗旨四散着眼光，留察到常人不注意的细微事物，批评人生，领导人生，喊出大众的内心的痛苦与期待。

布尔乔亚物质的丰厚，情致的消闲，对于我们不发生效力的，认定了准确目标，不偏受任何的软化，任何的限制，抱着大众起来完成座高耸的建筑，不愁渐渐功就的一天了！

一九三一、一、九，辽阳

（原载《泰东日报》，1931年1月24日）

□穆木天

谭 诗

——寄沫若的一封信

沫若：

“昨天晚上看见很好的 Scene，在日比谷，月光中。”乃超突的向我说，在我推开他的七号室门，当我在一日午后到青年会的时候，那时，他还未想起来，因为他是一个诗人罢？

他随即给我看他的还未草就的《Pierrot》——因为我抢，他不给不成——但，对不起他，我并未想读，因为我的空想完全跑在月光的身上。

我忽的想作一个月光曲，用一种印象的写法，表现月光的运动与心的交响乐。我想表现漫漫射在空间的月光波的振动，与草原林木水沟农田房屋的浮动的称和，及水声风声的响动的荡漾和在轻轻的纱云中的月的运动的律的幻影。我不禁向乃超说：“若是用月光，月光，月光，月光，月光，……四叠五叠的月光的交振的缓调，表云面上月的运动，做一首月光的诗如何？我以为如能成功，这种写法或好。”

给我这种的暗示，或者是拉佛格（Julos Laforgue 1842 — 1911）。我在前一个礼拜的时候，曾经读了他的《冬天来了》《L'hiver qui Vient》在 Ed. Van Bever Paul Leauteaud 的《今日的诗人》（Les poètes d Aujourd'hui）中（《拉佛格全集》二册八一至八四页）偶然深爱：

Les cors, les cors, les cors — Mélaneoliques……
 Mélaneolique! ……
 S'en vont changeant de ton,
 Changeant de ton ct de musique,
 Ton ton, ton taine, ton ton! ……
 Les cors! les cors, les cors! ……
 S'en sont allés au vent du Nord.

以前我时常想读拉佛格的诗，大概因为是念不懂，所以未得念。前读此首，如获至宝，此或给我暗示，亦未可知。

我同乃超谈到诗论的上边，谈到国内的诗坛的上边，谈些个我们主张的民族彩色，谈些个我深吸的异国薰香，谈些个腐水朽城，Decadent 的情调，我们的意见大概略同。他又让我看他新作的《沉落的古伽蓝》，那是从法国及路马路西格斯的告别音乐会演奏的得必西（Debussy）的 La Cathédrale engloutie 中得的印象。我对于他的那首诗的印象音调——三部曲，第三曲尚未完成，在我看的时候——非常爱，我以为堪有纯粹诗歌（La Poesle Pure）的价值。

我们的要求是“纯粹诗歌”。我们的要求是诗与散文的纯粹的分界。我们的要求是“诗的世界”。乃超让我把我的诗的意见

写出，我以为太平凡：但回来想想，或似有写出的必要。因略略想谈出一些。

乃超想废学回国，开一座“咖啡”，我不知能否实现？

其实，我何尝能谈诗，我何尝有谈诗的资格。我与诗发生关系，若不多算不过一年。在前年（一九二四）的六月以前，我完全住在散文的世界里。因为我非常爱维尼（Alfred de vigny）的思想，而且因我似有点苦闷，在前年的夏期休假中，纤丽优美的伊东海岸上，我胡乱地读了那位“象牙塔”中的预言者的诗集。至今想起来读《投到海上的浮瓶》（La Bouteille a lamer），在蜘蛛湖畔还望野犬徘徊在河边幽径上，甚为有味。但那时究竟是我的ABC。实在我的诗的改宗，自去年二月算一个起头，以前，虽做了三十，究是尝试中之尝试。

去年四月伯奇自京都来东京，和我们谈了些诗的杂话。伯奇于三月在京都帝大卒业，我曾寄他一本毛利雅斯（Jean Mores 1856—1910）的《绝句集》（Les Stances），他非常爱好它，记得他说毛利雅斯的绝句如水晶珠滚滚在白玉盘上。他来的那时，我正嗜谈沙曼（Albert Samain 1859—1900）。那时我同他提起诗的统一性（unite）的问题，但对于诗还是没有有什么深的意识。从那时到现在我积了些杂碎感想。

以上是我谈读诗的动机，与诗的生活的经过。往下杂乱闲谈我的感想。

诗的统一性。我的主张，一首诗是表一个思想。一首诗的内容，是表现一个思想的内容。中国现在的新诗，真是东鳞西爪：好像中国人不知道诗文有统一性之必要，而无 unite 为诗之大忌。第一诗段的思想是第一诗段的思想，第二诗段是第二诗段的思想，甚至一句一个思想，一字一个思想，思想真可称未

尝不多（这真如中国的政治一样）。在我想，做诗应如证几何一样。如几何有一个有统一性的题，有一个有统一性的证法，诗亦应有一个有统一性的题，而有一个有统一性的做法。例如维尼的诗《摩西》(Moïse)，他那种“天才孤独”的思想是何等统一，他那种写法是何等的统一。如同鲍欧(Poe)的《乌鸦》(The Raven)也可作一个适例。如读毛利雅斯的《绝句集》，甚可感全诗集有一个统一性。勿论是由于 Fantaisie 产出来的诗，是由宗教心产出来的诗，都是得有统一的。因为诗是在先验的世界里，决不是杂乱无章，没有形式的，如同杜牧之的那首象征的印象的彩色的名诗：

烟笼寒水月笼沙，
夜泊秦淮近酒家。
商女不知亡国恨，
隔江犹唱后庭花！

是何等的秩序井然，是何等统一的内容，是何等统一的写法。由朦胧转入清楚，由清楚又转入朦胧。他官能感觉的顺序，他的感情激荡的顺序，一切的音色律动都是成一种持续的曲线的。里头虽有说不尽的思想，但里头不知哪里人总觉是有一个思想。我以为这是一个思想的深化，到其升华的状态，才能结晶出这个。但你如读杜牧之的“折戟沉沙……”的诗，你觉不觉出它的上二句是一个统一的东西，下二句又是一个，上二句与下二句如同胶水硬贴到一起似的，总感不出统一来。要求诗的统一性，得用一种沙金的功夫。

与诗的统一性相关联的是诗的持续性。一个有统一性的诗，

是一个统一性的心情的反映，是内生活的真实的象征。心情的流动的内生活是动转的，而它们的流动动转是有秩序的，是有持续的，所以它们的象征也应有持续的。一首诗是一个先验状态的持续的律动。读一首好的诗，自己的生命随着它的持续的流流动；读一首坏的诗，无统一的诗，觉着不知道怎么办好，好如看见自动车跑来一样——这是一般都能觉出来的罢。若是读拉马丁（Lamartine）的《湖水》（《le lac》）是不是感得出什么东西——时间？命运？——在意识中流转，不停的持续的流转。持续是不断的，一首诗就怕断弦。杜牧之的“折戟沉沙……”的毛病，就是续弦的原故。勿论律动是如何的松，如何的弛缓，如何的轻软，好的诗永是持续的。诗里可以有沉默，不可是截断：因为沉默是律的持续的一形式。你如漫步顺小小的川流，细听水声，水声纵使有时沉默，但水声不是没了，如果水声是没了，是断了，你得更新听新的水声了。中国现在的诗是平面的，是不动的，不是持续的。我要求立体的，运动的，有空间的音乐的曲线。我们要表现我们心的反映的月光的针波的流动，水面上的烟网的浮飘，万有的声，万有的动！一切动的持续的波的交响乐。持续性是诗的不可不有的最要的要害呀！

以上可以说是我的诗之物理学的总观。总起来可以说我们要求的诗是——在形式方面上说——一个有统一性有持续性的时空间的律动。

我们要求的诗是数学的而又是音乐的东西。

诗的内容是得与形式一致，这是不用说的。实在说，内容与形式是不可分开。雄壮的内容得用雄壮的形式——律——去表。清淡的内容得用清淡的形式——律——去表。思想与表思想的音声不一致是绝对的失败。暴风的诗得像暴风声，细雨的诗

得作细雨调。诗的律动的变化得与要表的思想的内容的变化一致。这是最要紧的。现在是新诗流行的时代，一般人醉心自由诗 (Verslibres)，这个犹太人发明的东西固然好；但我们得知因为有了自由句，五言的、七言的诗调就不中用了不成？七绝至少有七绝的形式的价值，有为诗之形式之一而永久存在的生命。因为确有七绝能表的，而词不能表的，而自由诗不能表的。自由诗里许有七绝诗的地位罢？记得在京都时同伯奇由石山顺濑田川奔南乡时，大家以为当地景致用绝句表为最妙。因为自由诗有自由诗的表现技能，七绝有七绝的表现技能，有的东西非用它表不可。譬如黑雷地亚 (José Mariade Hérédia) 的诗形似非十四行 (Sonnet) 不可似的。我们对诗的形式力求复杂，样式越多越好，那么，我们的诗坛将来会有丰富的收获。我们要保存旧的形式，让它为形式之一，我们也要求散文诗。

中国一般人对散文诗，是不是有了误解我不知道。我自己懂散文诗不懂，我也不敢说。在我自己想，散文诗是自由句最散漫的形式。虽然散文诗有时不一句一句的分开——我怕它分不开才不分——它仍是一种自由诗罢？所以要写成散文的关系，因为旋律不容一句一句分开，因旋律的关系，只得写作散文的形式。但是它的诗的旋律是不能抹杀的，不是用散文表诗的内容，是诗的内容得用那种旋律才能表的。读马拉梅 (Stéphane Mallarmé) 的《烟管》(《La Pipe》)，它的调子总是诗的律动。散文诗是旋律形式的一种，如可罗迭儿 (Claudel) 的节句 (Verset) 为旋律的形式之一种一样。我认为散文诗不是散文，Poëmeen prose 不是 Prose，散文诗是旋律形式之一种，是合乎一种内容的诗的表现形式。

中国人现在做诗，非常粗糙，这也是我痛恨的一点。我喜

欢 D licatesse。我喜欢用烟丝、用铜丝织的诗。诗要兼造形与音乐之美。在人们神经上振动的可见而不可见，可感而不可感的旋律的波，浓雾中若听不见的远远的声音，夕暮里若飘动若不动的淡淡的光线，若讲出若讲不出的情肠才是诗的世界。我要深汲到最纤纤的潜在意识，听最深邃的最远的不死的而永远死的音乐。诗的内生命的反射，一般人找不着不可知的远的世界，深的大的最高生命。我们要求的是纯粹诗歌 (the Pure Poetry)，我们要住的是诗的世界，我们要求诗与散文的清楚的分界。我们要求纯粹的诗的感兴 (Inspiration)。

诗的世界是潜在意识的世界。诗是要有大的暗示能。诗的世界固在平常的生活中，但在平常生活的深处，诗是要暗示出人的内生命的深秘。诗是要暗示的，诗最忌说明的。说明是散文的世界里的东西。诗的背后要有大的哲学，但诗不能说明哲学。杜牧之的《夜泊秦淮》里确暗示出无限的形而上学的感——因其背后有大的哲学——但它决不是说明为形而上学的感。如同法国的高蹈派诗人 Sully Prudhomme 的哲学诗，我实不敢赞叹。但你如读拉马丁、维尼以及象征运动以后的诗，你总觉得无限的世界在环绕你的周围，用有限的律动的字句启示出无限的世界是诗的本能，诗不像化学的 $H_2 + O = H_2O$ 那样的明白的，诗越不明白越好。明白是概念的世界，诗是最忌概念的。诗得有一种 Magical Power。

中国的新诗的运动，我以为胡适是最大的罪人。胡适说：做诗须得如作文。那是他的大错。所以他的影响给中国造成一种 Prose in verse 一派的东西。他给散文的思想穿上了韵文的衣裳。结果产出了如

红的花
黄的花
多么好看呀
怪可爱的

一类的不伦不类的东西。昨天乃超说某君出版之诗集中有“不嫖不赌”一类妙句。胡适说他因读 Browning 才案出了自由句——其实那位犹太人 G. Kahn 的发明在三十年前——他确把 Browning 的说明的彩色学来了。如说明的东西可为诗，法律政治物理化学天文地理的记录都是诗了。诗不是说明的，诗是得表现的。

同乃超谈起李杜时，我说就时代上说，放在时代里，杜甫是在李白以上的大诗人。如同在法国的浪漫的时代里看嚣俄 (Victor Hugo) 是在维尼以上的大诗人。但是就诗人的素质 (Temperament) 上说，李白是大诗人，杜甫差多了；李白的世界是诗的世界，杜甫的世界是散文的世界。李白飞翔在天堂，杜甫则涉足于人海。读李白的诗，即总觉到处是诗，是诗的世界，有一种纯粹诗歌的感，而读杜诗，则总离不开散文，人的世界。如同在对于诗的意识良心上说，嚣俄的诗的情感不如维尼远了。在我的思想，把纯粹的表现的世界给了诗歌作领域，人的生活则让散文担任。(近读了《Bernard Fay Panorama de la Litteratura Contemporaine》是一部很好的概观的现代法国文学的书，得暗示不少，希望能与法国文学有缘者，读它一下) 我们要把诗歌引到最高的领域里去。

或者你要问我说：“你主张国民文学——国民诗歌——你又主张纯粹诗歌，岂不是矛盾么”啊！不然。国民的生命与个人

的生命不作交响 (Correspondance), 两者都不能存在, 而作交响时, 二者都存在。毛理斯 (Maurice Barrés) 把美的 (Beau) 与画的 (Pittoresque) 分开 (参照 Colette Baudoche), 我们要表现的是美的, 不是画的。故园的荒丘我们要表现它, 因为它是美的, 因为它与我们作了交响 (Correspondance) 故才是美的。因为故园的荒丘的振律, 振振的在我们的神经上, 启示我们新的世界, 但灵魂不与它交响的人们感不出它的美来。国民文学是交响的一形式。人们不达到内生命的最深的领域没有国民意识。对于浅薄的人国民文学的字样不适用。国民的历史能为我们暗示最大的世界, 先验的世界, 引我们到 Nostalgia 的故乡里去。如此想, 国民文学的诗, 是最诗的诗也未可知。我要表现我们北国的雪的平原, 乃超很憧憬他的南国的光的情调, 因我们的灵魂的 Correspondance 不同罢? 我们很想作表现败墟的诗歌——那是异国的薰香, 同时又是自我的反映——要给中国人启示无限的世界。腐水废船, 我们爱它; 看不见的死了的先年 (Antan Mort), 我们要化成了活的过去 (Passé vivant)。我要抹杀唐代以后的东西, 乃超要进, 还要古的时代——先汉? 先秦? 听我们的心声, 听我们故国的钟声, 听先验的国里的音乐。关上园门, 回到自己的故乡里。国民文学的诗歌——在表现意义范围内——是与纯粹诗歌决不矛盾。

关于诗的韵 (Rime), 我主张越复杂越好。我试过在句之中押韵, 自以为很有趣。总之韵在句尾以外得找多少地方去押, 不押韵的诗也有好处。韵以外, 我对“句读”有一点意见。我主张句读在诗上废止。句读究竟是人工的东西。对于旋律上句读却有害。句读把诗的律、诗的思想限狭小了。诗是流动的律的先验的东西, 决不容别个东西打搅。把句读废了, 诗的朦胧性

愈大，而暗示性因之越大。

最末，我要总一句说，我们如果想找诗，我们思想时，得当诗去思想（Penser en poésie, to think in Poetry）。彼得雷路（Bandelaire）的毛病在先做成散文诗，然后再译成有律的译文。先当散文去思想，然后译成韵文，我以为是诗道之大忌。我得以诗去思想 Penser en Poesie。我希望中国做诗的青年，得先找一种诗的思维术，一个诗的逻辑学。做诗的人，找诗的思想时，得用诗的思想方法。直接用诗的思考法去思想，直接用诗的旋律的文字写出来：这是直接做诗的方法。因为是用诗的逻辑想出来的文句，所以他的 Syntaxe 得是很自由的超越形式文法的组织法。换一句说，诗有诗的 Grammaire，决不能用散文的方法规则去拘泥它。诗句的组织法得就思想的形式无限的变化。诗的章句构成法得流动，活软，超于散文的组织法，用诗的思考法去想，用诗的文章构成法去表现，这是我的结论。我们最要是 Penser en Poesie。

以上是我的对诗近来的杂感，断片的写出，你的意见如何？

近好。

十五、一、四，中野，木天

（原载《创造月刊》第一卷第一期，1926年3月16日）

什么是象征主义

象征主义 (le Symbolisme), 是十九世纪末期在欧洲诸国所产生的一种文艺运动。这一个运动最初是起于法兰西, 而渐渐弥漫到比利时、英、俄, 以及其他诸国的。就年代上说, 它是从一八七五年左近起而达到二十世纪的初年的。

象征主义, 是印象主义的潮流的一个支派, 换言之, 就是在抒情诗领域中的印象主义。那是世纪末的一种濒死的世界的回光返照, 也就是在抒情的文学上的点金术的最后的复活。虽然在各国里有多少不同的背景, 可是主要的都是资本主义的烂熟作成了这种象征主义的产生的动力的。既然象征主义的起源是法兰西, 而且, 法兰西的象征主义为象征主义的最典型的表现之故, 我们是可以主要地用法兰西作中心作一个发生上的简单的说明。第二帝政的倾覆, 巴黎公社的失败和普法战争的结果, 法国的文学, 又转变了它的面相。艺术至上主义的潮流和现实主义的潮流显然地分开了界限, 印象主义的文学和自然主义的文学, 是越发地形成出来那个不同的阵营。在由小仲马 (A. Dumas fils) 和奥及叶 (Emile Augier) 所代表的维持礼教的文学由布尔吉 (Paul Bourget) 一派的传统主义文学所继续下去的七十年代之后, 一方面, 自然主义, 承继着已往的科学的

观察和手法，去描写市民社会的生活的熟烂颓废的姿态和当时的劳动者的生活；而在另一方面，流浪的贵族和寄生生活的贵族市民层，对于现实的生活越发地感到空虚，越发地感到了绝望，而更进一层地到唯美主义的世界中去追求心灵的陶醉，而那种潮流，就是印象主义。在抒情诗歌的领域中，就是象征主义了。这样，象征主义，就是现实主义的反动，是高蹈派的否定而同时是高蹈派的延长了。象征派的诗人们不是典型的退化的贵族的流浪者（如维里叶·得·李尔阿当 Villiers de L'Isle-Adam），就是过着贵族的流浪人的生活（如波多莱尔 Ch. Baudelaire，马拉尔梅 S. Mallarme，魏尔林诺 Paul Verlaine，栾豹 A. Rimbaud 等等）。自然还有一些人，是一方面在体验着日趋崩颓的世界，而憧憬着新的国土的爆发性的破坏性的小市民（如魏尔哈仑 E. Verhaeren，如栾豹等）。然而所有的那些人，——或者有的人在某一生活阶段中——都是对于丑恶的现实的现实生活感到憎恶，感到一切是幻灭是绝望，而成为颓废和发狂的。象征主义，同时是恶魔主义，是颓废主义，是唯美主义，是对于一种美丽的安那其境地的病的印象主义。这种回避现实的无政府状态，这种到处找不着安慰的绝望的状态，自然要使那些零畸落侣的人们到咖啡店酒场中去求生活，到神秘渺茫的世界中去求归宿了。

零畸落侣的象征主义的诗人们，是要自己给自己创造一个神秘的境界，一个生命的彼岸，去到那里去求灵魂的安息的。他们的努力，就是作神秘的世界之创造。他们的诗歌因之成为了宗教的创造。宗教的气氛，是在各个的象征的诗歌（戏曲，以至于小说）中，都是弥漫着的。如爱尔兰的丹珊尼（Dunsang），俄国的安特列夫等的小说和戏曲，法国的许物浦（Marcel

Schwob) 和李尔阿当的小说, 比利时的鲁丹巴哈 (Rodenbach) 的小说《死了的布鲁支》和梅特林的戏曲, 就是小说、戏曲中的很好的例子, 他们那些象征主义者的作品的基本的戏曲中的很好的例子。他们那些象征主义者的作品的基本的特征, 可以说, 就是对于神秘的非现实的东西的信仰, 即宗教的神秘的见解和气氛了。否定以现实为使命的艺术的那些象征主义的诗人们, 认为在自身是没有意义的现实的世界之背后, 有一种更重要的, 非现实的, 理想的世界, 而那种世界并不是由于理智的实证可以达到的, 那是不能明示的, 而是仅仅可以朦胧地暗示出来、感染出来的。在象征主义者看来, 人生的主要的内容, 不是用普通的姿态得以传达出来的, 而是必须使用象征才可以把人生的意义暗示出来的。在象征主义者认为, 宇宙中是充满着象征, 诗人是要沉观凝视大的宇宙, 捉住宇宙中的象征以暗示出人生的基本的意义来。实在说, 他们的所谓的人生的基本的意义, 也就是玄学的宗教的境界了。若用瓦龙斯基的话来说: “象征主义就是在艺术的描写上的现象的世界与神的世界的结合”了。再确实地说, 所谓象征的世界, 也就是极端的个人的印象的世界了。象征主义的抒情诗歌, 也就不外乎是极端细微的印象的 *Iyism*。

逃避现实成为孤立的个人主义者的那些象征主义者们, 是势所必然地要回到过去的神秘世界里的。象征诗人, 是憧憬着过去的宗教的传说的封建的贵族的世界的。波多莱尔说过: “在失掉贵族的国民里, 对于美的东西的礼拜, 是遭了害而日趋消灭了。”波多莱尔所尊敬的人物, 是止于僧侣、武人和诗人。李尔阿当也是同波多莱尔大同小异的。在象征诗人中, 有的回到中世的宗教的境界 (如莫利亚斯 J. Moréas, 贾慕 Fr.

Jammes), 有的回到古代的神话时代(如雷尼叶 H. de Rénier), 有的在现在里求与中世等价的境地(如鲁丹巴哈 G. Rodenbach), 有的去回到领主、贵妇人与仆从的十八世纪(如沙曼 Samain)。这一种回归的倾向, 最后引导着象征主义者中的某些人更进一层地深入于宗教(如魏尔林诺), 某些人又回归到古典主义的羈索里(如雷尼叶), 而更有某些人也就势逼着要抛弃象征主义而另走一条新的大路了(如魏尔哈仑)。象征主义的诗潮, 真是如同一场黄昏后的浓雾, 使人在里边感到朦胧神秘, 可是, 雾一消散, 就有的人在礼拜星空, 有的人在欢迎黎明了。所以, 以法、比文学为例罢, 一方面, 产生了加特利克的潮流, 而另一方面栾豹和魏尔哈仑的潮流也是大可注意的。栾豹和魏尔哈仑等, 在旧世界的破坏上是尽了他们的任务的。

这里, 或者有人会提出问题说, 一切文学都是象征的, 象征是从来就有的, 象征主义, 是有什么新鲜的流派之可言呢? 不错的。杜牧之, 是在诗里使用象征的, 李后主, 也是在诗里使用象征的。拉马丁、雨果、雪莱、威兹、雷芒托夫, 都是在诗里使用象征的。然而, 象征派以前的诗人所用的象征, 是与象征派诗人的象征不相同的。譬如说, 在雷芒托夫的诗《帆》里, 诗人是借着海上的白色的帆影, 以表示自己的对于平静的生活的不满和希望狂飙和动乱的气氛。而, 反之, 在象征派的作品, 象征是暗示着一种境界的, 例如, 栾豹的《沉醉的船》(Batoan ivre) 不是对于光怪陆离日趋崩溃的旧社会的暗示么? 梅特林的戏曲《檀塔吉尔之死》和《室内》等, 不是一种世界之暗示么? 在一般的作家的身上, 象征只是好些的表现的手法之一, 是借用某种生活的现象去表现其他的生活的现象。可是, 在象征主义诗人们, 象征是对于另一个“永远的”世界的暗示。那是他

们的创作上的主要的方法。象征主义诗人的永远的朦胧的世界，极端的个人主义的细微的心情，是只有极纤妙的印象主义的 *lyrism*，是可以表现出来的，自然是要极端地抛弃高蹈派诗人的形象艺术的手法，而代之以暗示的手法了。法兰西象征主义的巨匠马拉尔梅说：“指明对象，就是对诗歌所给与我们的满足减少四分之三。因为那样一来，一切的美都渐次地成为鲜明的了。唤起关于对象的观念——是为诗人的空想。这种秘密之完全的适用，便是‘象征’（*Symbole*）。为得借助着对象以描写一定的气氛，反之，为得由于选择某种对象解明该对象，以剖出其中所给与的气氛起见，渐次地，唤起我们对于该对象的观念，是必要的。”马拉尔梅的诗歌，就是由于互相唤起暗示的诸形象的顺次的连结而成为一联的东西。在形象和形象之间，存在着类推（*analogie*），即是说，那是由于类推所隔离开的形象的堆积，而不是排列。这种类推的暗示的手法，不外是极细微的印象主义的手法了。

象征主义诗学的第一个特征，就是“交响”的追求。象征主义的诗人们以为在自然的诸样相和人的心灵的各种形式之间是存在着极复杂的交响的。声，色，薰香，形影，和人的心灵状态之间，是存在着极微妙的类似的。象征主义的先驱者波多莱尔在《交响》（*Correspondances*）歌唱道：

自然是一座圣殿，那里边，活的柱子，
时时地泄散出漠然不可捉摸的话语；
人在那里经过，穿过了象征的森林，
森林在注视着他，用着熟识的眼睛。

如同漫长的回响在远处融合着，
在一种幽暗的深沉的统一之下，
广袤地如暗夜又如光明，
各种的薰香、彩色和音响互相呼应，

是有些薰香，如婴儿的肉质般新鲜，
如草地般青翠，如木笛般清静，
——而又有些，是腐朽的，浓郁的，雄壮的，
具有着无限的事物的扩散，
如琥珀，麝香，安息香和檀香，
在歌唱着心灵和感官的狂醉。

而后，其他的诗人们祖述着这一种主张，青年诗人栾豹，在题作《母音》(Voyelles)的十四行小曲中，吟咏出来：

A 黑，E 白，U 红，O 蓝，母音，
有一天我要说出来你们的潜在的诞生。

其后，勒芮·姬尔(René Ghil)，又考察出来音响与彩色的特殊的图式来。姬尔试着规定出来诸母音和诸情绪诸事物之合致。交响的追求，到了这步田地，已在为完全主观的神秘化(Mystification)了。这种交响和类推的原则，是象征主义诗人的主要的诗的逻辑了。

象征主义诗学的第二个特征，就是轻蔑律动(Rhythm)和追求旋律(Melodie)。象征诗人的动摇的心情气氛，是只有非常浮动的朦胧的旋律可以表露出来的。只有朦胧的音乐是可以暗

示出来诗人的心中的万有的交响的。魏尔林诺在他的题作《诗学》(Art poétique)的那首诗里,说出来“第一是音乐,因之尊重奇数的韵脚”,“最可爱的是朦胧之歌,在那里‘不明确’和‘精确’相结合着”,“因为我们还要求情调,不是彩色,只要情调”等等的主张。这种音乐性,朦胧的音乐性,是暗示的最好的工具。象征主义诗人的这种音乐性之追求,因之产生了散文诗和自由律的形式来。波多莱尔和马拉尔梅的散文,真是极微妙的旋律的音乐,可以说是近于自由律的。如马拉尔梅的《烟袋》(La Pipe)那是令人感到神秘的朦胧的境界的旋律的音乐了。自由律产生,是象征主义所必招致的一个结果。因为自由律是便于作旋律式的音乐的。然而,要注意的是,象征主义者的自由律,同旧日的拉风歹诺(La Fontaine)的《寓言诗》和威脑(Quinault)的歌剧里的自由律是大不相同的。古典主义者所称的自由律,是一些规律的诗句之不规律连续,而象征主义诗派中的自由律则迥不相同了。象征主义自由律,是为的适应于音乐性而打破各种规律的。

象征主义的诗人,是在短的期间完成了他们的神秘的世界彼岸的世界的创造,然而,他们的创造结果,是达于了暗夜般的空虚和幻灭。有的归到了古典的或宗教的方向来,因而越发地离开了现实。但是,有的则经过了破坏,混沌,神秘,而走向了新的秩序。如拿比利时的象征诗人作例,一方面的代表者,是鲁丹巴哈,而另一方面则是魏尔哈仑了。象征主义,虽然对于旧的社会是一种否定的文艺,然而那种暴发的绝望的表现,如不像魏尔哈仑那样似地向着新的秩序走去,是引导着那个主义的依随者达到毁灭的田地的。

这种回光返照的文学,是退化的人群的最后的点金术的尝

试。虽然在技巧和手法之点，不是没有贡献——音乐性的完成——可是那种非现实的世界的招引，只是使沦亡者之群得到一时的幻影的安慰，对于真实的文学的前途，大的帮助可以说没有的。只有对于真实艺术的建立有确信的人，才可以一边研究象征主义，而不致为它俘虏的。

（选自《文学百题》，上海生活书店 1935 年 7 月版）

□穆儒丐

新剧与旧剧

本报现在有一种极热闹的文字，就是关于新诗的争论。新诗和旧诗我简直一点研究没有，所以我也不敢为左右袒。我觉得哪一方所说的，都有一方面的理由和见地。但是，假如教我下一个判断，我便不敢孟浪从事。因为我对于诗学，实在一点把握没有。若说执皮毛之见，从旁插言，究竟问心不过。所以我只得立于旁观地位，无论谁有稿子，我必然敬谨发表的。

同时《大北新报》也有一种极热闹的文字，便是关于戏剧一道。得有许多人主张废除旧戏，或是辱骂旧戏的。记者对于新旧戏，都很喜欢看，而且也很喜欢研究。但是，我拿新旧戏当做两件事。譬如洋楼和中国的旧建筑，绝对不能混在一起的。洋楼我也很喜欢住，中国旧式宅第我也很喜欢住。因为到了洋楼里面，自有一种洋楼趣味，到了中国式庭园里面，也有一种可人的趣味。我断不敢说洋楼一定比中国房子强，中国房

子也不必比洋楼好。我们假如有中国房子可住，而且又有洋楼的别墅，那也是我们享不尽的幸福啊。

所以我直到如今，我不敢反对新文艺，而且很喜欢它。我也不敢辱骂旧文艺，因为我的洋楼还没盖成，旧房是我所住的，我依旧保护爱惜，而且也觉得它很有趣味。

我对于中西学问，新旧知识，从来持一种“兼爱主义”，绝对不敢说一定要做胡适之，也不敢一定要做林琴南。中西新旧，不是绝对反对的名词。但是，一谈到中西新旧，立刻就能有争端，把中西新旧四个字（感情方面）弄得冰炭不同炉，一点接近的机会也没有。那是中西新旧的罪吗？简直是谈中西新旧的人挑拨起来的。

无论中西新旧的学问和东西都互有长短，我总没有见一种学问，光有长处，没有短处的。我所以主张“兼爱”，也就因为我们短处，我们不能不兼收西学，也皆因西学不尽是完美的。所以，我们东洋的物产，也要实地研究，不能因为西方的长处，竟来攻击东方的短处；也不能因为东方的长处，竟说西方的短处。何况文艺之事，与民族的感情很有关系。莎士比亚的剧，密尔顿的诗，司格得的小说，是过时的东西了，是旧货了，是古玩玩了，但是英国人还加倍爱惜。你要对英国人说密尔顿的诗不好，费那样大力，只说些《失乐园》、《复乐园》神怪不经的话，还不如工厂小工做的“我完工了，我们是神圣的，我带着太阳回家，我的妻子见了我很乐……”好，英国人一定不愿意。因为密尔顿的诗是好是坏，先不必说，但是英国人对于密尔顿是很爱惜的，这便是民族与艺术的感情。五经四书，诸子百家，诗词歌赋，不能说是都好。但是中国先民之遗物，也是过去民族精神之所在，弃取由我，切不可加以辱骂和非薄，反应加以一

种爱惜的诚意，这便是民族应具有的爱族观念。

胡适之、蔡元培，他们的学问很大（文学方面较多），也皆因他们深得西洋文学的趣味，所以才有这样的造诣。胡先生和蔡先生若不通西文，若不深于中文，也未必见出西方的长处和东方的短处。他们主张文字改革那是顶好的一件事。不过他们领着头辱骂中国文学，不值半文，这种行为，实在不好。好多青年，见他们骂中国的文艺，也跟着骂，失了本来面目的太多了。所以有一群青年，只要见着中国的事物，不分皂白，一定要骂，以致惹起国人的恶感。直到如今，北京的教育界，差不多破了产，那不能不说是蔡先生和胡先生“开夷变夏”，操之过急之所致。

我们如何改革文字？我们如何得世人的同情？我们除了不骂，没有别的法子。皆因骂是很误事的。我们不但应当骂，而且应当不要彼此揭短。就于一件文艺（不论中西新旧）加以个别的研究，或相互印证，或相互比较，研究出来，才有味道呢。现在的学者，在新人物研究他的课目时，总要把旧的坏处提两句，而且也是人人知道的坏处，那有什么意味呢？

个别研究或比较研究，那是学者应执的本务。要是孟浪从事，硬下全称否定，那简直不能说有学问。譬如爱新剧的人，硬说旧剧无道理，主张取消，都是属于此类的。

本年因为有几位先生关于新剧很有些争论，那时我抽暇也作了一篇《说新剧》的白话。因为我没有时间，文章又作得不好，也没留稿子，说的是什么，如今也忘了。我见现在的人，每逢说新剧的时候，总要把旧剧辱骂，这等不道德，不但不能研究文艺，脑子里总有一个中西新旧的分别不两立的恶感。究竟这种仇隙因何而生，也是不甚明白的。反正和义和团一样，见

着洋人便杀就是了。那如何能令人佩服呢？

关于新旧剧，我说和新旧诗一样，没有并作一谈的道理。纯粹是两件东西，两个性质。以彼就此，固不可以此就彼，尤为荒谬。譬如西服，须完全穿西装才好看，中国裤子，来一件外国上身，那难看极了。最好不要彼此模仿。爱穿西服的，只管去穿西服。爱穿中国衣裳的，只管去穿中国衣裳，谁也别笑话谁。不过到了一块儿的时候，也可以彼此讨论中西衣服的高低，虽然不必折中做一件半西不中的衣裳，至于彼此的高低，也应当晓得。

新剧家只管去发挥新剧精神，不要拿旧剧来作话头，自然能研究有得的。他的脑子里若仍然存着旧剧的影子，以为把旧剧的“唱”、“白”、“引”、“场面”一概排斥下去，那就是新剧当阳的时候了，这个人不但不知道新剧的趣味，连旧剧的滋味一点也不懂。他不但不能对于戏剧建立功劳，而且于新旧两方面都有妨碍的，因为他们以为没有旧剧就剩下新剧了，而且新剧也就兴旺起来了，这是何等的愚昧。新剧之兴不兴，绝对跟旧剧一点关系没有，纯粹是两件东西。

我们要想建设新剧，脑子里须完全把旧剧的影子洗掉，完完全全的去研究新剧，去翻译新剧，去创作新剧。研究翻译，当然要大大的搜罗欧美的材料，因为我们中国向来便没有新派剧，自然没有材料可研究，所以一定要借重西洋的货物。不过有一样，现在研究西洋剧和翻译的洋货已然不少，我也曾买过几本看过（如同共学社所译的泰西名剧）。我不免的生出许多怀疑：那样佶屈聱牙的句子，不中不西的语法，不用说在舞台上不能应用，连读着都费劲，我们断定这种译本，绝对不能上舞台的。最大的功效，无非给研究新剧的作个参考，实际上一点用处没有。

翻译的剧本，既不能用，我们没法子，只得希望造就新剧人材，创造新剧脚本。若是没有人材，或是不能创造，天天就会在皮黄剧里面去寻毛病，那真是自暴自弃，足可以证明他们于新剧的研究一点也没有。攻击旧剧没有理的，我敢断定他们于新旧剧都是门外汉，他们也不过爱看新式戏，爱听演新式戏的人说过几句菲薄旧剧的话，因而先入为主，也和鹦鹉一样去学舌，这真是一种可怜的事情。新剧家若是光有此类人材，我们对于新剧前途，未免要抱一种杞人之忧的。

我在本年春间《说新剧》一篇白话里面曾经说过：自文学改革之说兴，我们文艺界，很有进化的东西，虽然不敢说极盛，眼睛里能看出相当成绩的，第一是小说，第二是语体文，第三是新诗，惟独戏剧一门，简直没有成绩可言。人人都知道的不过南开中学一本《一元钱》，难道十二年的文艺界，研究新剧的也不在少数，仅仅就造出一本《一元钱》便算成绩么？我们由此看来，新剧的命运是很暗淡而悲哀的了。新剧的命运，为什么这样暗淡呢？就皆因没有人材，一点创造力也没有，也皆因没有创造力，他们只得在空处去敷衍。于是拆白党式的新剧以兴，自命有点研究的也不肯用苦功，专门拿旧剧来开心，不是什么马鞭子可笑了，自道姓名没理了，唱工可废了，甚至把胡琴也骂得一文不值，硬说有野蛮杀伐之声。中国的音乐，得天地中和之气，刚柔相济，阴阳相佐，其为材也八，其为音也五，其为律也六，至其为乐，则变化而不可名。古乐不必说，即俗乐中亦多声音和乐，幽雅可闻。所谓野蛮杀伐之声，百不见一。而祖新剧者，竟以废去场面之偏见，而谓胡琴有野蛮杀伐之声。真不知其听官居于何等也。今日军中所用之铜号，真所谓野蛮杀伐之声也。西洋之军乐队，声尤高亢而震撼，即使强名为雄

壮，其为野蛮杀伐之声也则不能讳。钢琴则尖锐而声亢直，野蛮之声，犹未脱也。然而醉心欧化者，则以为文明焉。

我有老友贾君润峰，精于琴学（古琴），居京师药王庙，欧美绅士淑女，多从之学琴。有一美国女子，已造妙境。吾知其既精中国琴，则所谓披牙诺与白鄂林者，将不屑一弹矣。

以上皆系赘词，因为有一个人说戏中胡琴有野蛮杀伐之声，所以，我把真正有野蛮杀伐声的东西，略提一提，与新旧剧一点关系没有。但是，为什么要提一提呢？我的本意还是为新剧打算。新剧家若不诚心诚意去研究新剧，去创造新剧，去排演新剧，却无事生非的专门与旧剧过不去，今天说轿，明天说马鞭子，后天又说自道姓名为可笑，大后天说脸谱不像真人。哎呀！你们天天弄这点小见识，以为很聪明的。我要反问你们一句话，你们这样闹法，于新剧究竟有什么裨益呢？你们是为新剧打天下呢？还是成心要把旧剧碎尸万段呢？你们若是为新剧打天下，便应当奋斗，便应当另开战场，另建国家，决不是把旧剧骂上几句，就算完事的。因为旧剧决不妨碍新剧的道路，也不是把旧剧打下去，新剧便可以代兴的。假如由明天起，旧剧也不唱了，也不自道姓名了，也不打脸谱了，也不拿马鞭子了，于我们心目中所希望的新剧，又有什么关系呢？不是依然没有东西吗？所以我说你们的闹法，于新旧两方面完全没有利益。最大的成功，因为有你们的讥诮反倒把旧剧弄得非驴非马，而新剧亦无所得。文艺界的厄运再没有比这样的现象可痛心的了。

新剧有新剧的意义，旧剧有旧剧的意义，绝对不能并作一谈的。胡适一流人物，因为要说新剧的好处，却故意来把旧剧辱骂，他很失身分的。新剧的好处，难道必得把旧剧骂一番，才

显出来吗？他们所以贬旧剧扬新剧，不但不能于新剧上有什么样的建设，我确信他们于新剧绝对没有伟大的建设。因为他们把不同性质的东西，绝对不同的东西，硬来比拟攻讦，他们的见识是极狭小而可怜的。譬如说西洋人鼻子都高，中国人的鼻子太矮，那是显而易见的事情。何必你较量长短呢？新旧剧所以不能相提并论，和中外人的鼻子差不多的，自可以高者听其高，低者听其低。民族的关系，一点法子没有，一定要取齐，或混合，那简直不成说话了。

什么艺术也没有极端的美。西方近世的文艺，以文艺价值（技巧的价值）论，实在赶不上中古以及十九世纪前半期以上的人，但是文艺界的思想，近人多一半趋重民生主义、社会主义，所谓纯粹美术的文学，人人都以为不切实际。所以，用极浅易的文字，去写社会实况。在文艺一方面，技巧虽然退化，思想上却是进化的，文艺不过发表思想的工具。所以，思想既然进步，连带关系上，文艺界的全体自然进步的了。所以，易卜森应运而生，创造一种社会剧，那是自然的趋势。便是莎士比亚（有一个人把莎氏列在与易卜森同时的人里面，也说他是文艺革命家，那真是可怜的妄语）生在近时，他决不会再作他那样韵文式的戏剧。可是莎氏剧不因为有了易卜森，便丢了他的价值。

近代文艺，是在人生一方面有切要关系的国民文艺。我们生在目今的社会，除了欢迎以外，没有旁的可说。我们虽然欢迎新文艺，我们可不能剿灭旧文艺。若存了灭此朝食的心，那是成心要开门户之见，不见得于文艺界有多大利益。

文艺革命与政治革命不能同日而语。胡适所以不能完全成功，就皆因他要以政治革命手段来改革文字。他也主张先破坏，

后建设。所以，凡是旧文艺或旧学有根底的，都极端反对他。到处虽有欢迎的人，却仍不及反对的人多，就皆因他们的手段太劣。须知政治革命，一定要把旧政府破坏了。因为政府只有一个，旧政府不破坏了，新政府建设不出来。文艺界向来没有固定的领域，便是有旧文艺存在，新文艺未尝不可另建一国，并不是完全把旧的破坏，新的才能发生。所以把旧的置之不理，亦无不可，或是联络疏通，共同研究，亦无不可。但是胡适总向一般部下说“彼可取而代之”，他不过是鼓励激扬的意思。殊不知一知半解的新人物，动不动就要骂旧文艺，那真讨厌极了。

旧文艺固然有许多不值半文的，但决不可以一笔抹杀，何况旧剧并不在不值半文者之列，为什么一定非把它破坏而后已呢？

在崇拜新剧的人，一定要说新戏事事合理。诚然，新剧表面长处很多，但是它的长处的反面便是它的短处。新剧固然极力求实际，却不知愈求实际，所感的缺点也一天比一天多。将来新剧家，全数都得被电影公司所吸收。这是什么缘故呢？舞台无论怎样完全，实在不敷用武之用。科学无论发达到什么地步，舞台上究竟上不去若许自然物，到底还得利用绘画和木匠。无论怎样完备，究竟免不了一个假字。最使人心里不痛快的，每完一幕，里面钉锤乱响，斧凿齐鸣，使看戏的人，不用眼见，就知幕里为背景捣鬼呢。及至开幕，也无非是纸、布、木头凑成的赝鼎。即或有点实物，如同水草树木等等，也是有限制的，决不能如意自然。如同冬天演夏天的戏，实际花草很难预备，只得用人造的花，一点生气没有。再说下雨下雪，总是舞台面那一点，背景的远处，却看不见雨点和雪花，这都是很

不自然的。所以，新剧家很费脑筋，究竟在舞台面上，移不来天地万物、江河湖海。自电影发明以后，什么样的自然物都能利用，足以补舞台之不足。但是舞台方面很受影响，因为许多名优多被影戏公司约了去。欧美剧团，因此很受损失呢。所以，我说电影盛行之后，新剧家都得成了影戏家，那也是自然的趋势。崇拜布景的人，以为很合理的，却不想电影比新戏还合理。那又应当怎样说呢？其实戏剧之道，自有戏剧的本能精神，所谓布景和器具，皆皮毛也。戏之好坏，并不在这上头。可是一孔之士，一定要在这上头注意的。戏剧所以不发达，都是舍本逐末的结果。

新剧家所指摘的旧剧的短处，由它方面看起来，正是它的长处。旧剧不设转台，不设幕，只有上下场门，却是变转如意，一点扞格地方没有。一剧演罢，一剧继上，而绝无凌乱不自然之弊。非若新剧，才建设了，又得破坏；才破坏了，又得建设。背景越完全，而建设和破坏的不经济的时间费的越多，没法子只得宣告休息。我常说西洋人发明的东西，真有巧妙到极点的，也有拙笨可笑的。就拿新剧布景而论，拆台搭台，闹个不休。若说不是笨法子，我实在不信。所以，有了电影之细大不羸，舞台上的布景，真成了鸡肋了。

以上所说是新旧剧工具的巧拙，究竟是皮毛。便是我指摘出来，也不见得比别人智慧。若说到新旧剧的实质，两者绝对不同，可以相立，而不可以相因。新剧之不能废幕，废背景，废转台，犹之旧剧不能废上下场门，不能废锣鼓，不能废所有切末。所以，有关于旧剧提倡废弃或改良的，我皆不能表示赞成。我的意见，对于旧剧主张保守，对于新剧主张进取。既不愿新剧家不顾新剧本身，专一来骂旧剧，亦不愿旧剧家受新剧家的

无谓攻击，把旧剧里面加点新剧材料，弄得非驴非马。我以为必这样时，于新旧文艺两方面都有益处。

当记者在日本留学时候，那时不过二十上下的岁数（由光绪三十一年至宣统三年），什么事都喜欢新的。那时候我骂中国的东西，比现在青年还厉害呢。我那时对于新文艺，真是极端崇拜。戏剧也愿意看新的，又赶上帝国剧场才开幕，我去看了几次戏，更使我忘其所以了。后来见日本许多博士，依旧的在那里批评新剧不好。所谓名优，还是高丽藏菊五郎梅幸等几个旧派戏子占势力，我便很疑惑的。怎么这样完美的新剧，他们硬说不好，反倒说听不懂看不惯的旧戏好呢？后来又跟日本人打听，多一半说旧戏好，我就说究竟怎样是旧剧好呢？他们说旧剧合乎艺术的价值，新剧不过是能说话的电影罢了。我于此知道日本人还是对于旧剧方面感情深。既然是感情作用，究竟新旧剧哪头好，不能算是定见了。后来我把日本旧文艺，如同近松氏所作的《净琉璃》读了一读，他的文章实在是绝妙的，无怪乎有东方莎士比亚之目。然后，我知道日本人所以崇拜旧剧，不为无因了，但是，我那时还是崇拜新剧。我对于中国的旧剧，依旧持一种菲薄态度。我硬说现在的中国剧，是一种傀儡剧稍微进化一点的。我的断语，有多么大胆哪。

旧文艺不能立刻便消灭，也有它所以存在的理由和实质。旧剧皮黄戏所以不能立刻消灭，反倒比从前发达的缘故，不遑枚举，兹姑举其显著者言之。

- （一）国人之通嗜。
- （二）规模可大可小。
- （三）人材较多。
- （四）生活问题。

一件艺术，姑且不问它实质的美恶，如果能得大多数的欢迎，自然适于生存的，反之则不易维持永久。皮黄剧究竟在艺术界居于何等地位，虽是另一问题，可是在现下，举国上下，欢喜它的总居多数。所以，一时不易破灭。欲取而代，必有一种东西，足以夺它的壁垒，转移视线，皮黄自然而然不能立足了。

新剧没有大的规模，简直不能成为玩艺。因为它的性质绝对不可以因陋就简的。皮黄剧却不然，不必大规模的设备也能演唱，很合经济的原则。凡事不为经济所限，自然有不可侮的势力。

一种技艺，虽然不必有出色人材以支持一切，但是必须有这种技艺才能维持得住。皮黄剧自咸同以来，人材辈出。由程长庚以至现代，总有继起的人材。所以他们能够辗转承袭，不少间断。所谓传统的教育，有进无己。

一种职业，有应当必去的，及由社会问题一研究，转有能把人困住的。譬如北京没有洋车的时候，贫民也没饿死。可是如今洋车夫有十来万，一旦要把洋车停止，立刻就成了大问题。梨园营业，优伶职业，目下养着许多人，贫民男女，年入伶籍者，不知其数。业者愈多，其势益不易破灭。

有此四端，皮黄剧哪能就立刻打破呢？新剧的趋势，将来如何，我虽然不敢断定，但是以现在而论，新剧的势力，尚不足以夺皮黄剧的壁垒。将来如果成了一种普及的势力，或是人材辈出，今日的皮黄剧，不用攻击，当然在淘汰之列了。

胡适一流人物，欲建设新剧，他总不忘破坏旧剧，我说他是一种执拗的偏见。他的意思，总不外教皮黄剧也和新剧一样演法才算对。他说旧剧有好多不近情理的地方，而且今日旧剧

所保存的都是些“遗形物”。所谓遗形物者，徒遗其形，而不能致用之谓。他说旧剧里面的“脸谱”、“马鞭子”、“做派”、“嗓子”等都是遗形物。胡适之为此言，不但不明白旧剧的妙处，连新剧的妙处，他也似是不知道，他不过长于文学一方面，妄肆其批评便了。由他的批评，是以证明他决不知道新旧剧实际的。假如教他登台去演新剧，他一定笑话百出，绝对博不到观客的喝彩。他认为旧剧中的遗形物，没有一样不跟旧剧命脉有关，怎见得是无用的遗形物呢？即以“嗓子”而论，不但演剧得有好嗓子，便是教员、演说家也得有好嗓子。胡适为什么把嗓子也列在遗形物里面呢？他所以这样不慎重拿起话来就说，还是由于“废唱”的偏见所发生的。皆因他不愿意有唱工，所以硬说“嗓子”是遗形物。他哪里知道嗓子之运用，不必专指唱工的，而说白之用嗓子，比唱工尤难十倍。胡适因为不懂得戏剧的实际，光会纸上谈兵，所以他竟目嗓子为废物，他的外行程度有多可笑呀！如今我们不必说皮黄剧以“嗓子”为要素，便是没有唱工的新剧，也得要好嗓子的。嗓子是名优的运命。成功与否，端赖乎此（电影戏可以不要嗓子，哑巴也行）。凡是不仅教人看，而且教人听的东西，出演者之嗓音实在有绝大的关系。譬如能容四五千人的剧场（欧美的剧场不仅容四五百人），演一幕新剧，演员若是没有嗓子的功夫，不但他自己不能成功，观剧的两耳无闻，实在不如去看电影。所以，口齿清晰，嗓音响亮，无论演多长的戏，没有力竭声嘶之患的，一定要在演剧界占优越的地位。胡适是纯粹学者，不明白剧场实际的情形，无怪乎他不以“嗓子”为重要条件之一了。记者于新旧剧都很欢喜的，所以，不敢登台献丑，就皆因我的嗓子没有把握。若在胡适，他就不管这些个了。

艺术家之成功，多一半赖乎天才，优伶之赖乎天才，比别的艺术家尤为切要。天才虽然没有界说，大概人力办不到的皆可谓之天才。杨小楼嗓子所以那样好，念白那样好听，实在是天才，绝对不是人力。新剧和旧剧，虽然性质不同，至于天才都是必要的条件，绝对不是普通人能办的。

以我所见的新剧家，当推陆镜若君为第一。他不但富于艺术的天才，他的功力也很深的。他虽然是南方人，他说北京官话一点土音不带，而且清朗可闻，抑扬有味。刘艺舟虽然以新剧家自居，我总觉他的说白粗野，没脱他的土音。可见语音与嗓子是演戏要件。

皇姑屯乐善新剧团真有几位有天才的先生，可惜他们皆有公务，不能时时扮演，这是一件憾事。

剧场上的事，难的很。所以有一群人提倡非职业的新剧，也仿佛皮黄票友一样，为是不受优伶式的束缚。他们所以提倡非职业的新剧，因为目下以新剧为职业的，渐渐与文艺相远，不得不以叫座为前提。研究文艺的，当然不以为对，所以主张非职业新剧，这不过一时的反动，究竟新剧的前途，是很可危的。

最后我还有几句话，现在的新旧剧渐渐的都往邪魔外道里走去了，真正以文学和艺术为前提的百不见一。新戏差不多都以男女秘事为本位，许多编剧的，总忘不了男女爱情。爱情在戏剧、小说里，固然是普通材料，但是也应当精心采择。不是有两个男女学生在公园里喁喁情话，便算爱情的。但是现在的新戏，多一半演的是男女野合的事，美其名曰自由恋爱，其实内容枯燥极了。他们见这种戏没人欢迎了，却又在社会黑幕或劫杀案里去想法子，所以阎瑞生等等的新剧也发生了。他们实

在无聊已极，所以愈弄愈不像样子。

旧剧受了上述新戏的影响，已然是失了庐山真面。他们把固有的好剧，置于脑后，天天去胡想主意。果然弄出两本好戏，也未尝不可，无奈他们所弄的，都是什么济公活佛、诸葛亮招亲、狸猫换太子等等，简直不值读者一笑。

新旧剧目下都弄得一团糟了，难道自己还有理由彼此攻击吗？新剧不是皆因有布景便算好的，旧剧也不是因为会唱几句二黄就算对的。舍文学和艺术而不顾，专门无情无理的去凑热闹，正是戏剧破产的先兆。我们应当同声悼叹，还有工夫彼此揭短吗？

（原载《盛京时报》，1923年9月28日—10月16日）

文学的我见

现在研究新文学的人，真有几位了不得的青年，如同罗家伦一流人物，总算是不可多得的。因为他们不但下死功夫去研究欧美的学术，中国的书他们也狠命去读。所以，他们的成绩比一般不用功或是专攻西学的实在强得多。我们中国有了这样青年学者，那真算是文学界的明星，断不是鲁莽灭裂的人所可同日而语的。

中国的文学，没有界说，含混模棱，令人寻不出一个定义，那真是最大的毛病。而辗转摹仿，陈陈相因，尤为文学不能进步的症结。以金圣叹那样脑筋，那样眼光，也逃不出摹仿和因袭的病，那真是不解的事了。他能见出《水浒》等书的妙处，实在于文艺界建下不朽的功劳，可是到他自己做起诗来，仍然脱不了摹仿。他自己的诗很少，我所见的有他借杜诗二十余首，都用的是杜工部旧题。至于他摹仿的杜诗，便是放在杜集里面，谁也不信是后人做的。然则便是和杜诗一样，于圣叹的诗何有呢？由此一点看来，因袭和摹仿，绝对于文艺界没有多大建设。而中国文艺所以不能不因袭摹仿，也就因为中国文学没有精密的研究，只能以一个人作法，而不能以学说作法。于是文必班马，赋必长卿，诗必李杜。虽时代推移，已更百禩，而所谓文人，恍然同世。胡适一流人物，所以说中国文学没有进化，而主张改革，也不过皆因中国文学太形印板，不能活用所致。

文学是于人生有密切关系的，不是自娱的东西。文学不但应当尽情发挥著者的个性，也是与社会诸方面有粘着性的。写出来的东西，若是与社会人生没有关系，都不能认为是正当文学。所以，照桐城派或阳湖派那类的文学，在目下不能认为有文学价值。生在现在的人，不问地球上面的事，不管社会是什么样子，依然去因袭旧韵，摹仿桐城派或是阳湖派，那不但是愚举，也是很可怜的事情。我常说精于古文的人，如果再去研究几年外国文学，把他的唐宋脑筋洗掉，以他的笔力，来作二十世纪的文学，不晓得要于文艺界有多大建设。通西学的人，也不要畏难，把中国书读一读，也能造出可惊的成绩。但是人决不肯这样办的。所以现代文艺界，老是梁启超、蔡元培诸人执着牛耳。

老人或脑筋已固的人，绝没望了，真正要于文学界自树的人，一定要于中西文学取并进主义，加以比较研究，所谓陈陈相因，辗转摹仿之弊，自然一扫而空了。

（原载《盛京时报》，1923年10月3日）

1931—1945

乡土文艺与《山丁花》

大家知道，我们的国度里的文坛，是把重点放在乡土文艺上的。不论在时间和空间上，文艺作品表现的意识与写作的技巧，好像都应当侧重现实。这样解释也许不会歪曲了所谓“乡土文艺”的意义。

《山丁花》（《明明》三期载）表现的意识与写作的技巧，不能否认是一篇代表乡土文艺的作品，我们看过《北荒》就觉得这一位勇敢的、尝试的乡土文艺作家，是现在满洲文坛的拓荒者。

满洲有的是人，像呆了半年的扛年作的张德禄和赵永顺（没有用的好木匠手艺），这样的人要占百分之几呢？我想不出。

“这半年怎么样了？”“咳，别提啦，将够吃喝。”他们默默地憧憬着未来的美境，吃力地向前边那灰乎乎的地场走去。（七五页）

他们一批一批地跑向东山里了。

“下江也算是混够啦，山里……”

“种烟土，山里可犯私，江北不见怎样？”

“老张跟着那些个人们，背着自己的行李卷出了窝棚，迈大步地走向前头亮堂的地方。”（八五页）

他们一批一批由东山里走向哪里去？作者没有告诉我们，总之，亮堂的地方比灰乎乎的地场是一定鲜明、晴朗、兴奋、活泼的……

把《山丁花》的头与尾抄几句来，表示作者揭到的显明的意识，并证实它是我们一大部分人的实生活，我们这块乡土的！

过去的《凤凰》上也曾经有过乡土文艺的，像《小三子的幸运》、《跑关东》……记不清了，那些作品现在都成了历史的遗留下了，或者人们都失却了记忆，失却了同感了吧。

我相信一部分人是怀恋着它们，一直到将来也还需要它们的。

“文艺创作不是廉价非卖品”，我会把这句话在某一个时期提过来的。

我们应当大家（创作家、批评家、读者）把握着时代的意识，在我们的国度里（圈子里）进行人类历史所负的正确任务。

话又说回来了，《山丁花》以一万字的短篇活跃的写出一幅“前人所未取过的新的境地”（编辑后记），这并不是夸大话。

我们希望编者继续收辑同样创作。满洲需要的是乡土文艺，乡土文艺是现实的。

《山丁花》是一篇代表的乡土文艺作品。

（原载《明明》第一卷第五期，1937年7月）

《去故集》的作者

《飘 零》

一九三三年冬，我在松花江畔的一个小镇上，接到一个人从奉天寄来一册文学杂志《飘零》，这个人便是《去故集》的作者秋萤。我认识他就在这一年。我们继续通过几次信，那时候，《夜哨》刚才停刊，正是大伙准备借《国际协报》出“文艺”副刊的时候，《飘零》给我一个新的兴奋。

我读秋萤的第一篇作品是一个题名《末路》的剧本，载在《满洲报》星期副刊上，约摸是一九三二年的腊月。第二年我读到他的小说《衣锦还乡》、《青春拜别》和剧本《爱与虚伪》、《诗人与画家》等。他的技巧仿佛是乍翔的雏羽，意识很模糊游离，除了剧中对话间有警句以外，是毫无足取的。他的初期，应当说是努力于剧本的，写小说还是以后的事情。

他本身就是一出悲剧，我知道他到现在还没有过着舒服的生活，他在《去故集》的序上说：“我没有一般文人那点可爱的清高，因为这些年命运的穷蹙、生活的拮据，在长年的失业里，

我知道没有钱是怎样活不下去。我也知道了所谓清高是必须有了一点钱以后才能办到。”

《飘零》，也许是他的宿命，是一切满洲作家的宿命。为了争取一点口食，不能不飘零各处。为了争取一点口食，不能不搜索枯肠。到现在，他仍旧在为争取一点口食而写作。从他的作品里寻不到咬文嚼字的作家们的所谓“知性”是可以不必解释的。然而，他的执拗的求生的意识却强韧不拔地屹立在读者之前。他的“暗淡的生活”、“阴郁的思想”使每一个读者嗅到而感受了。

小 说 家

它不是用书名可以决定的，它是用作品堆起来的，用热与血交易而成的名词。

秋萤被文坛注意，是他离开《民声晚报》以后，在失业中写出的《雪地的嫩芽》，这篇小说确立了他的世界观。我读这篇文章是在哈尔滨的一家旅馆里，偶然翻阅《新青年》便读了它。在那时的我的心境上，填补了一个嫩芽似的青年人的血液，那感动虽不仅是作品的魄力，而作者的善于选材与不歪曲的主题已经值得可爱的了。

常常痛惜糟蹋了一件很好的题材，但是生活在这烦躁不安里，又有什么法子能让自己的心情好起来？因此我常常把较好的题材，暂时装在心里。

装在心里的好的题材终于又感到容易消失，于是短篇创作《暮景》、《南风》、《夜深沉》、《三秋草》、《羔羊》、《亚当的故事》、《雨》、《两代》、《书的故事》、《小工车》、《血债》，中篇创作《矿坑》先后发表。最近刚脱稿的长篇《关外》，也将要在某刊物上和读者相见。秋萤的创作力之旺盛，是不能不被我们纪念着。我大胆地而又光荣地称《去故集》的作者为小说家，相信他并不是自以为是小说家便会高傲横行起来的某种文学青年。

典型人物及其他

文艺作品的主要任务是典型人物的创造，“典型人物”这语学在满洲，是曾被我们的作家、批评家所乐道的。实在，只有故事的叙述而没有活生生的人物登台，是文学作品所最忌的。我们不能否认“不怕就是描写极偶然的事件，只要能够典型地把握着，这偶然的事件也可以成为透视必然性的最好的契机”（艾思奇的话）。秋萤的小说多半是偶然的事件，而最大的缺点便是缺乏典型的创造。

譬如《矿坑》里的张斌老婆，我们只看见她的个性而说发现她是一个典型，巧妙的把握到个性与典型的统一是我们创作的目的。《南风》里的小秃，《羔羊》里的流浪儿，《两代》里的少女都是典型人物。只可惜有时作者将自己的情绪搅入作品，正如他自己所说：“时时使我陷入与故事里的人物一样痛苦的境界。”——《去故集·序》。

这是作者的天真处，一点失败是可以寻到的，如张斌老婆的出走，励行建议为“满洲下级妇女没有这样目的地出走的能力”（十月《文艺》座谈）。这是所有作者应当注意的。虽然，我们了解作者有着不得已的苦衷，但是为了完成一件艺术品，一件“永远的东西”，作家是应当具有牺牲精神的。

暗

这是在满系批评家一致对满系作品的观念批评，我们读了人家的评文仿佛有许多话要辩驳，其实辩驳也无益处。“八不主义”不是明晃的颁在那里吗？有时也自己解剖自己，问自己，我们为什么不明朗起来呢？我们是活在以写穷人为可耻的土地吗？

秋萤的作品是刻画暗的。这暗则是“明”的希求，是“明”的征候。我们的作家仿佛是一群送葬的歌手，倘能唤出新的，相信也会奏出健康的明朗的声调的。

他在一篇散文中写着这样的句子：

“我时常意识到我的生活都在矛盾里滑过去。因此，我既爱红热的太阳，又恋静谧的月夜。”

“虽然也想要有韧性，但我终耐不了时间的迟慢，在这希望没有达到以前，也时常喜欢看——生活那副轻松的笑脸，所以我又爱优美静谧的月夜。”——《夜之暗影》。

他是为了看生活的笑脸才爱月夜的，然而现实，那月夜恐怕不会再静谧再优美的了。由这里也可以看出作者的暗的源泉，这暗该是如何隐藏着一束向上的灵魂的痛苦。

《含泪的微笑》的柴霍夫，与《灰色的人生》的安特列夫，

和我们作家的暗的作品，恐怕没有什么相异吧！我敢大胆地说，并非安特列夫的写实主义是消沉与颓靡，而是他的时代的形成时代的写照，这倒是一部分聪明的明朗的批评家所不谈的。秋萤对这一点是可以不必顾虑了，我想。

唱独脚戏的人

满洲文学活动，说是个体的飞跃，勿宁说是集团的蠕动，宛如一炉炭火，迸出的火花，容易消逝了光热，所以到现在还有着圈的形成。

围绕秋萤的圈是《文选》同人，所谓《文选》同人，又多半是飘零各处，结果便只好由秋萤、陈因两人唱独脚戏了。在《文选》第一辑问世以前，我迭次听到秋萤在信上告诉我一个作家兼编辑兼校对兼贩卖兼宣传兼交际的故事。有时为了刊物的生产，要做出极可怜的色相给人家看，我们可以想象一个长发白面的青年的痛苦的微笑是如何沉的事了。

《文选》二辑之后又继续刊印了“文选丛编”的《文最》、《文颖》，这独脚戏演习至何年何月，我们是不必过分担心！只就目前的文坛风景来看，它们已经夺得了不拔的地位和不拔的荣誉。满洲文学的性格的确立和满洲文学的进路的展开，绝对的是实践者赢来的劳绩，一般小名小利之累赘物是应当有所警惕的。

最后的话

以上所写是我对于秋萤的读者的和友人的意见，未必是本格的批评。作者是有着写作前途的青年，倘使生活得到安定，他一定产生更优秀的作品，我相信着。

四一年六月五日之夜

(原载《大同报·我们的文学》，选自《满洲作家论集》，
大连实业印书馆 1943 年版)

□小 松

夷驰及其作品

一千九百三十五年的九月，无名作家×君写了一篇小说，题目是《黄昏》。因为没有自信的关系，所以没有发表。这篇故事的内容，是描写一条不为人所重视的街、街景和走在这条街上的人们。主人公是一个在夜校读法文的青年，他的哥哥是一个高等技师。这个青年人因为常常去小杂货铺为他哥哥买酒，看到了一些和这小杂货铺发生了关系的人物——淡忘了家，淡忘了生活的一群酒徒。每天到黄昏的时候，在这条街上，便发生因为钱与酒所引起来的纠纷。点缀在这故事之中的，是黄昏时候行走在这条路上的女工。她们的谈笑，以及移动的街景，那不过是这个故事的陪衬而已。

“若是不愿意发表，把这篇故事给我吧，我收拾一下。”夷

驰这样的对×君说。

“你若是要，你就拿去吧。”×君对于他的老朋友一点也不吝嗇的答应了。

经过了一天和一夜，第二天的晚上，夷驰拿了一个短篇小说，题目是《黄昏后》，给他的朋友×君看，×君读了好久：

“为什么把《黄昏》中的人物完全删除了？譬如说我要表现的是高等技师的悠闲，上等女人的享乐，夜夜读着法文，并没有什么希望，那青年阴郁的面影，小商人的金银哲学，劳工孩子们的教育……这些你全部涂掉，只选择了常常走在这条街上的一个普通女工……”

夷驰对于一些与自己观点不同的质问，一向是无言的放过。

《黄昏后》的主题，是描写一个包装烟草的青年女工，被工头引诱，为了保持职业而失掉了贞操，又由于失掉了贞操而失掉了职业。这篇东西，虽然不能代表夷驰的作品全部，但是足以说明夷驰对于题材的处理态度，以及质朴的表现方法。

不铺张，不渲染，常常是采用不华丽的题材，用无颜色的笔，把它涂绘在纸上，夷驰总是选择着自己所寻求的纯朴的故事，而剔除一切华丽的浪费。

在北满的大荒原中居住了很久的人，假如一个太顺依情感自然流露的作者，一定会产生像高尔基以西伯利亚作背景的《书》，或者是柴霍夫以高加索为背景的《决斗》。荒原的寂寞，情感的苦闷，使人感觉天和地恍如是一所无限广阔的囚笼，空旷得没有边影。

夷驰在北满大荒原中是居住了很久的人，曾经译过了高尔基的《书》，也曾经读过柴霍夫的《决斗》，他没有喊过荒原的寂寞和情感的苦闷，只是用朴实的笔，写过一篇《北荒》，也写

过一篇《山丁花》。

这两篇作品中的人物，是作者怎样从北满大荒原中选择出来的，在一九三七年七月十六日的《满洲报》文艺专刊中，作者曾在《我怎样写的〈山丁花〉》一文中表现过：

还是在一九三四年的春天，车务专科毕业后，被派到东部线乌吉密河站去练习。一个下着小雨的早晨，几个穿着破棉裤破棉袄背着行李卷的人，在三等候车室里徘徊着，跟站役打听听着到苇沙河的票价。

等站役告诉他们到苇沙河的三等票，一张要两元六的的夹当，几个难苦的脸上，马上就都现出来惊讶和失望的神情，三分钟后，他们陆续地走出了这三等候车室。

此后我屡次看见些和他们类似的行旅们，穿的是一样的破，背上也都背着行李和斧子，我不禁问着站役：

“干么的？”

“山里打木头的。”

“坐车钱不够，是不是？”

“哼，可不！”

隔着那层卖票的玻璃窗户，我默默地听着他们稀奇的谈话，都是打山里往家走的，失望的眼睛，疲倦的态度，我感到他们行路的苦闷。

他们都是些打了大半年的木头，没剩多少钱，或是有着一行手艺而没场施展，看历年的辛苦，结果都是白干，无可奈何中，再回到他们灰色的故乡去。

那时候，因为职业的限制，以及失败归来的打击，并没想拿笔写成小说，我只不过把这同情的感觉，片断地写

在日记里。

今年春天四月间，闹着嗓子，静养在西四街道的一间小楼上，病中无聊，翻弄着三年前的日记，几个赵永顺、张德禄型的影子，重新又呈现在我的记忆里。我觉得数十年如一日的东山里，最近的情况许能好些？不过徘徊在候车室里的张德禄型的朋友，怕还是有的吧，我感到有写出来的必要。

这两篇东西前后在《明明》发表之后，便被认为满洲文划时代的作品，或被指为典型的乡土作品，且引起一般人的重视，这是不可讳言的事实。夷驰的选择题材和表现方法是一贯的，无论是从以上所举的实例，或者是他的自白中，都可以窥察出来的。

二

夷驰的一支笔，刺穿了社会，流露出来的不是琼浆而是苦水。过去，笔者曾经批评过夷驰君，以强有力的笔调，粗犷的线条，简单的轮廓，构成一幅荒原的流民图。又以冰冷和热力，交织的血流，点染了一幅垦林群像。前者是作者笔下的《北荒》，后者是作者笔下的《山丁花》。

《北荒》是描写一个为生活洪流所驱使的妇人，走入最后的悲苦阶段时，她还带领着她的希望——一个小生命，依然是为了生，在寻求着生的道路。作者是一点也不悲观，用笔支持着这个女人和她的一点希望。可是她的理想，她的希望，又是多

么渺茫。在这塞北的荒原中，已经将到绝望的时候，作者依然是不放松的在演绎着那坚信的结论——希望。

经济的枷锁，束缚着生活，人们是由农村憧憬都市而追求都市，于是一批一批的奔到都市而认识都市，最后由厌倦都市而又抛掉了都市。遭遇了这种重大痛苦的女人，而在都市又丧掉了丈夫，带着那无所谓的回忆，又回到农村去，这是作者敏锐的观察，最高的表现。

全篇的线索，是用坚决的信仰而十分乐观的展开，女主人公虽然在不能忍受的痛苦中生活着，但是她没有一个时候是忘掉了生之光明。故事将终结的时候，她的孩子又不幸的死掉，这虽然是象征生之光明的火炬已经熄灭，但是有一片野火却在原野里燃烧起来了。

《山丁花》是描写在山里伐木工人的集团生活，在结构上比较，《山丁花》比《北荒》的企图更远一些，视野也扩大了一些。这是夷弛的进步，是优点，也是缺点，因为结构扩大而形成散漫，人物也比《北荒》模糊。

这两篇作品，称得起是夷弛写作过程中最初的两块基石。此后，踏着这完整的路线，写得比较成功的有《月亮虽然落了》、《拓荒者》、《雁南飞》。可是发现了显著的进步，夷弛并不是这两篇作品，而是最近在《艺文志》第二辑发表的《乡仇》。

《乡仇》是描写一个生长在农村的青年人，因为受恶势力的欺辱，而离开了故乡，虽然在外面流落，但是始终没有忘掉逼父亲自杀的仇人。就在某一个深夜，这青年人潜回了故乡，寻找到他仇人的家园，正在复仇观念浓烈的时候，看见他的仇人正在受放印子钱的逼迫与刁难，于是把复仇的勇气与杀机，全迁移到放印子钱的身上了，枪杀了人，背起他的仇人，在深夜

中又逃开了故乡。

这篇故事非常完整，称得起是夷驰作品中一篇最好的收获。所用的语汇依然是朴实的可爱，作者对于用语，也曾在《花月集》的序文中表示过：

我写作运用的言语也都是朴素的，这固然是由于我语汇的不丰富，可是我是这样基于这种理由，我对于每一个人写出来的文章，印出来的书籍，都感到敬爱而欢喜。

夷驰是我尤其敬爱的一个作者。我对于他的作品，所理解的只有这些。

（原载沈阳《新青年》九八期，选自《满洲作家论集》，
大连实业印书馆1943年版）

满系小说人的当前问题

作品的重压感

谈到我们的小说界，无论是关于作品的，或者是关于作者的，当然是有许多问题，需要觉醒与注意的。

最近三五年来，由于作者们的努力，对于作品，确实进步了很多，虽然这种进步，还不足以说明我们的小说作品已经达到某种程度的成熟。

满洲人民的生活复杂，无论从哪一个角度取材，都可以构成很有内容的作品。我们的作家，得到了这独厚的环境，所以在作品构成上，是很好的条件。

小说虽然有小说的技巧，这不过是表现的问题。一篇作品，虽然是表现得如何精巧，假如没有充实的内容，反映作者所存在的社会及特定的内容，那作品的评价，是可以预估的。

我们的小说家，三五年来，在作品中所表现的，只此一点而已，这一点是值得注意的，他们不肯把小说当做观感的游戏，认真的，用死力捉住了所搜集的题材，便丝毫也不放松，关于

技巧问题一向没有被蔑视。

小说的重量，是足以压倒读者的，但是并不一定会使读者倾服的吧。我站在读者的立场，要求今后的我们的小说家使他们的作品，能从“重量”飘出“轻巧”来，从“混浊”中提出“熟练”来。

国语的文学

“国语的文学”这句话，我们在学生时代就很熟稔，不过因为距现在年代太久远了，有些人已经忘了这句话，现在提出来，有些人也会觉得陌生的。

前几天，我接到了一封信，他虽然用了各种新的语汇把许多语汇极不适当的联在了一起，使我读了好几遍，几疑是一篇下等翻译的译文。不通的文语，是充斥了各处，不仅是私人的书信，就是街头的标语，商店的广告，看起来有许多似是满洲人对日本人说的满洲话。

不但这些，就是每天读的政治新闻，有些记事中的语汇，只罗列了一些文字，使读者猜谜似的读了尚未尽晓其中意义。

移植新语汇与创造新语汇我是百分之百赞成，但是杜撰新语汇与滥用新语汇，无疑的我是百分之百的反对，理由不必说。

真正的语言，在我们之间，因为生活改变的关系已经是日益衰弱，而趋于病态，保存语言的文字，像街头标语与商店广告，早已变质。

“国语的文学”在少数的几个小说人的笔下，尚保留固有姿彩。“国语的文学”在其他的几个小说人的笔下，已经减弱了那

固有的姿彩，满系写小说的人并不多，关于作品，也不必严格的指出，因为这是用常识便可以判断的。

小说人假如没有运用语汇最高的技巧，小说人如没有鉴定语句最高的能力，该是要被读者耻笑的吧，虽然采用了有重量的题材，若是不能精于使用表现上的文字，小说读本第一课，便很难及格，至于小说的技巧，那还是小说读本的第二课。

作品中的我

在前文中已经提到环境给我们小说人许多优厚的题材，无论是曾经表现过的与还不曾表现的，再加国语的锋锐在人民生活中衰颓，小说人对于语汇的保存力不足，贫乏之极，小说的素材主义，便风行起来。

素材主义的小说，常常失掉了作者“自己”，读者在素材主义的小说中，也常常发现不出读者“自己”。

作者的“我”与读者的“我”在小说中隐失了之后，所余下的作品是什么？

感动人的作品，必须有作者不能自抑的热情，流露在作品中，使读者在热情中发现了“我”。

尽管是题材丰富，如果没有高深的修养与准备的工具，这像是一个低劣的技师，留着宝藏的矿山而不能开采是一样的。

为了开辟满洲的处女地，发掘那丰富的宝藏，希望我们的小说人做第二度的出发，出发之前，是需要多读各民族各时代的作品，把那些文化遗产，作为我们小说家们准备的食粮。

□丹 宁

评《奋 飞》

想要奋飞，往往是不免要挣掉腿的；然而，又有什么呢，它居然振翅飞起来了。

——《昼 夜》

批评者也许是作者所不可或缺的一面镜子吧。

我自己写的东西，时常喜听别人的批评；别人写的东西，我又常喜说几句。这一篇不文之文，如能成为一面小小的镜子，稍有所补于这个作者，那就是我所引以为幸的了。然而我的这篇文，又是这般拙劣，隔靴搔痒，实在写不到好处，我更觉得批评是比创作还要难。

全集共小说十篇，写作者自身周围诸人物的有《吉生》、《颓败》、《莫里》、《皮箱》、《昼夜》，写农村的有《玻璃叶》、《变金》、《暗》。此外有两篇也可归入后者的，是百页长篇《原野》和写“男盗女娼”的《小巷》。

《自序》中有：“我厌弃着自己以及和自己相仿的人们；这

些人们，却又是我最能熟悉的，因为我自身就可以当做一个模特，所以写的也较多；不过我不大爱这些人物……”所以，写作者周围诸人物的，占去了一半，因为“不大爱这些人物”，所以一旁又注目到农村了。

在前一类里，作者直率地写出了他自己，他的友。其中有几个大学生的剪影，他的好友吉生之死，有败退下来的鸦片嗜好者莫里，有他的妹妹之死，有一个无诗的诗人的日记。

也许这里的人物是过于颓废了，然而我觉得只要真，都是好的作品。因为没有一个人物，不是在这个舞台上演着戏，没有一个角色，是不可以写入作品中的。这里可以作为代表的典型人物，是莫里。

勇士们……

我看见你们杀开的血路
我看见你们鲜红的头颅
我听见你们的呐喊在煮沸
我听见你们的爱人在夜哭
担负起来吧，你们的使命
我已经是废人
我还有什么用
除非是挥动着笨滞的笔
在纸上发几个叹声

（《莫里》）

这不就是一个败战者的歌吗？

作者能用一支很圆熟的笔，描画出每一个人物的剪影。

《昼夜》也是很成功之作。许是这一个作者的杂文，较比小说更为成功，所以这一篇类乎杂文似的小说，更能发挥出作者写作的才能。

作者对于这一类的作品，近来好像写得很少了。然而这些作品是写得很成功的了，人物的描写，可谓刻画入微，也还是他自己所说的：“因为我自身就可以当做一个模特。”

“然而，它振翅飞起来了，虽然那么吃力而不自由”。

其实这一类作品，也未始不可再继续写下去，只要“目的并不在肯定如是的人生”。

再来看一看后一类的作品吧：这里完全是一幕幕的悲剧，许是今日的农村太过于悲惨。贫农的没落，地主的没落，男的沦为盗，女的沦为娼。

作者的农村小说，也不免和当代诸作家相同。每一篇作品都陷入于一种公式，总是一个农民怎样怎样的辛苦，怎样怎样的受尽压迫，最后是死了，以悲剧而了之。我并不是说，是不该以悲剧为题材的，我曾读过萧军的作品和赛珍珠的作品，在那里，我是觉不出像当代农村小说中令人不忍卒读的阴惨气氛。

毕竟，小说并不是一种硬性读物，是需要有引人入胜的诱力的。作者好像也曾注意到这一点，在《原野》里，他想填进一点趣味，“向读者提供笑料”，然而“写来写去，就流入油腔滑调了”。

有许多方面，作者的笔风是有和老舍、张天翼等相似之处。

一个“不愁吃，不愁穿的平凡的小民”，能写出《养蚕》、《寡妇》、《野妓》等等的“乡土文艺”，确也是难能可贵之事。

晚近的作者，是最赞成“光明”的，故事不妨苦过黄连，末尾是一定得来一个光明。然而我不明白，这类作品是否就能算

为成功，所以我也不想用这种“光明”的模子来衡量这个作者的作品。

总之，作者取材及描写的手法，多少是可以算成功的。他有着一种幽默的笔调，然而幽默里含着愤懑。又有着一种憎恨的笔调，然而憎恨里含着爱惜。

（至此，已经没有许多时间，再允许我写下去了，读者与作者恕我。）

我想起我所译的《赛珍珠自叙传》里末尾有一句话：

“我希望从我自身，还不如从我的作品里知道我，中国人在这一点非常敏感，他们对于艺术家，因为艺术的本身才看作重要，对于艺术家的人品，则并未有何兴趣。”

我们又何苦来那样无聊，来考证一个作者曾狂饮过几瓶啤酒，曾狂吸过几支高贵的烟卷呢。

满洲文坛，若是能有“光明”的那一天，那么《奋飞》也未始不是一架由黑暗过渡到光明去的桥，至少，作者的作品，有许多处，是给予了当代文坛相当的影响。

我们希望看作者更高远的奋飞。作者更应该记住，“想要奋飞，往往是不免要挣掉腿的，然而，又有什么呢！”

戊寅年端午节写

（原载沈阳《新青年》七六期，选自《满洲作家论集》，

大连实业印书馆1943年版）

满洲文艺之振兴

—

为满洲文艺之振兴，当有激烈的呼声，惊震于一个时代（参看数年前《满洲报》热风周刊及其他各刊物）。这热烈的呼声，如今是过去了，这热烈的呼声寄附于日满文化交流上去了。

那么满洲文艺究竟有否振兴之史实呢？从现实满洲文艺界给予我们的有限的几种刊物，几册小说、散文、新诗及译文等集子的贫乏与购求读物之困难，显然的在说明了“并没有什么振兴的实际”，同时又给日满文化交流上画些个疑难的记号（。）

这够使人痛心的了！

二

根据不振兴的诸种原因，统括分做两方面：一方面在于作者本身，这是比较重要的，那一方面是在社会的。

从前有人说，满洲这庞大的文艺园里，没有人能说出文艺与文艺的使命是什么（读前《滨江日报》文艺版刊白痴君的一篇评论文字）。当时我也挺胸，使着气，觉得不可这样小看着满洲文艺界，实在任凭谁都可以解答这个问题，而且要圆满，有如说出一加二是三那样的容易。但实际的工作却给一个去题太远的解答。

有的人出于自私写出些个人之感伤，有的人趋于功利写出些社会言情类的章回小说，文艺于是就成为文人遣愁及吃饭的工具了。文艺毕竟应当是文艺，超乎一切的，是企划，是建设，是从事于工事推进实际指导的工程师，工程师总得要负责的：从平面里建设起立体的建筑，我们要在荒凉中树立文化是与这工作没差异的。

这又说到文艺使命上来了，负有建设社会使命的文艺者，必须准备点实在的东西，时时刻刻别忘了勇于抛弃私心，为人生而文艺，为社会建设而文艺。

三

从世界文学史与文学变迁史上考查今日称强欧亚的日德两

国，不是很显明的例证：文化高的国家是富强吗？

欧亚风云济济，世界动乱旋涡中，正从事建设的满洲，当然是积极于文化及社会教化的问题，所以作者应当知道满洲是需要文艺的，从时间上来说这是无疑义的。空间来说，满洲处于大陆，山明水秀，广大的境界，容纳着许多适于写作的题材，这也是文艺者应当深切明了的。

四

从肇建之久暂上来说，当然有施政顾及不到的地方，在那里是发了许多社会问题。当前必要研究的问题，总应该传递或介绍给政治，这不也是社会建设的问题吗？然而解决社会建设问题的并非社会言情小说，或个人主义的感伤，我们应当注意的全体问题，也就是满洲需要的文艺了。

五

毕竟时代推移转换了。“妹妹呀！”一类非关痛痒，看了会使人头痛的东西，虽然没有全部根除，但是也不过从低级刊物上才能深入大众群啊，假如任凭那时代之余烬再煽熠民间，怕也有复炽的一天，谁都会知道这类东西，是会给予文艺振兴及时代推进以毒质的，我们应当从事除掉的工作。

切要我们的文艺应当深入大众之心里，刺激那恶锈斑癩蚀丑陋，暴露恶习，揭示明朗的人生观，指导大众踏上正当坚

定的生活是正当的事，因为今日的文学已经脱离茶余酒后遣兴的形态，换句话文学在今日是一种有用的东西。

要把文艺深入大众，就必须深湛了解大众，在生活的反面及正面做实际的探求与发掘的工作，暴露也好，指示也好，告发也好，不过远避现实是不可的。

六

军队于国家是巩固增强。文艺于国家是充实与提高文化，形式上似乎文艺次要于军备，然而一切的建设与推移，及崇高的命运之保留，也莫不依倚于文化之特有的力量。

为一般社会教化及大众生活康庄规范之促成，是需要文学的，而且是需以大众为核心、为主体的文学。

国家不是也曾有奖励文艺之事实吗？古丁先生奔走到文艺大臣赏，这种事实谁不知道？但是，这笔款子是肥上添膘，似乎并不曾给文艺振兴上造成较佳之动向，得了文艺大臣赏以后的古丁先生，怎样了呢？不是显现着高傲与沉寂吗？器器然有自以收获可休之色，从未再示显眼之作品献纳于文艺，因是弄得一般读者及文评者之痛击（见《华文大阪每日》及《大北文学周刊》）。

假使把这笔款子寄赠给某一些有志于满洲文艺振兴，而在继续不断努力着的人们，任凭印刷些有价值的译文及小说，总不致使一般读者购求无处。最后一招：只好弄一些张六合、张恨水、刘云若等人所写的社会言情小说来抑制读者的欲望。一派柔情，叫青年颓唐就下，于国家文化进展及社会教化，以无

形之阻碍。

记得几年前当局曾一度禁止此类淫靡小说出售，终未能收成果，仅让求者与售者来个小避讳，做着私买私卖的勾当，这是什么原因呢？不费什么思索就可了了的。

徒事消极之禁止而无积极之改善，正如在旧的衰落的破坏之后，而没有新的建设一样的荒唐。

七

这个企待，是企待于有力的当局。为了提高文化水准及民度，所以应予文艺振兴上以相当之援助，无论精神方面的，或物资方面的。多予机会，而使文艺与社会教化妥协。

一般比较有用的作品，多半由于不许可与经济力贫乏而深埋作者之箱篋，终于把文坛投掷给空乏。

八

利欲常常使印刷出版业者接近社会言情小说，无代价的翻印大批的东西送到市面上来，触目皆是，以肉感性的封面为有效的招子，向着大众施着强力的诱惑，不由得他们不来一次试探，由瘾字祟动，让他们一再的购读而沉迷，这也是健全生活运动一大障碍，所以至今当局一方禁止社会言情小说之印刷，一方面多予大众读物出版的机会，这是促成国民健全生活之要键。

九

积极的社会教育，亦是文艺振兴上必要之工作，这是学校教育的问题，从事国民教育的却忽略不得的。怎样指导于国民都乐意接近正当读物，这样，有意义的新文艺，总会走入大众群里去呢。

四一、十月十五日

（原载《滨江日报》，1941年10月19日）

□支 援

略谈批评

在早就有人喊着“满洲没有批评”，现在仍然还很少见批评。尤其是我们北满，虽然创作不算太多，批评竟几乎一篇不见。

批评是怎样与创作相紧要，谁都说“有批评才有创作”。这意思该是说批评的力量校正作品健全的生长，批评的效能扶助作者充分的进展。此外，我们还承认它能帮助读者去理解一个作品，更能使读者深切地去认识一个作品。所以批评不仅是作者的需要，凡是文学皆所尽有的渴望。年来，除《评论人》而外（据说还有个把批评文字集子但始终未见出版），再便有几种杂志和报纸见到的一点简短的批评，这是很可喜的，但并没有感到满足。为倡批评的大量产生，不妨在这里做个简略的小检讨，批评的自身是怎样一个解释和批评人当先解决的是什么？

批评据说有许多种，以上提及的一半是属于介绍式和含讥骂味的，这些不说。且依某批评家解释，批评的种类有“解释的批评”、“思考的批评”、“赏鉴的批评”和“裁判的批评”。可

是这里哪种为正当?哪一种是我们的需要和宜于批评者的采取?自然,所谓批评不仅要解释作品的来历及考据作者生平事,也不是偏于阐明文学的原理,侵入文艺哲学的范围。再有许多人易把赏鉴列入批评,所谓赏鉴的批评,全是以主观的眼光领略作品的,这只是赏鉴并非纯粹批评。次是裁判,我想惟有这裁判作品的优劣,才算正式的批评。谅谁也这样想!无论是怎样指摘,找我作品的误点,或是怎样赞扬,表张作品的妙处,但不是所谓“吹毛求疵”或“溜须拍马”。指摘和赞扬的意思都包括在公正的裁判之内的。裁判是审查是非,赞扬与指摘类似执行的赏罚。我们只要经过公正的裁判,知道是恶劣便无益再附以何詈骂。只要是经裁判所得优好作品之后,自然也就是一种无形的介绍,这说法像有些强制,但非绝对不容它掺杂其间,即是“研究”“考证”“赏鉴”等性批评家也不能过分忽略。但无论怎样务必公之于世,不盲从偶像或附和大众,不偏于私见,总以大公无私的真理、不偏不倚的见解和态度说话,这样任是作者或读者都可接受到批评的神益。

再提到当先解决的问题,第一要算“作品与作者”。记得李贽说过的“以人论文”与“以文论人”,诚然是个问题。我们如批评文学,是单独批评文学作品,还是连作者一起评论?早先有人说过它有四种不同的说法,一是以作者为重,作品次之。倘如作者人格高尚,那么作品分明不好也勉强说好,反之作者人格卑鄙,分明作品好,也要因此减低几分价值,或竟摒弃不录,仿佛一谈到他们的作品,就足污损了批评者的口齿一般。总之这一种批评者,以作者人格为要,把文学不能独立。第二简略的说是正和前一种相反,只评作品,不问作者。第三和第一种相似,他的充足理由是以作品是作者人格的表现,并把人格和

作品看成一件事。再一种是和第二种和第三种各有相似之点，虽把文学看成独立，却又采取文学作品是人格表现的说法。看到他这多说法，真让人头痛。那么我们究竟判断何种为正确呢？显然的第一、二种没有存生的必要，他种又未见完全明确。直爽的说，既为文学批评，决非从作品的作者入手，而是仅由作品真实表现略得窥见作者的面目，曹操的“月明星稀，乌鹊南飞”和“对酒当歌，人生几何”不见得不是佳句，比岳飞的《满江红》词更慷慨激昂的作品和作者也有很多，但都不流传，不为人崇爱，这皆是以人论文的误点。假如一篇陌生的作品摆在眼前，决不能先去考察其作者人格而定其作品价值，更不能因作品影响作者的人格。作品确是作者人格表现，但决非以作品便算断定作者如何。我断言，在此地，这路子我们走的还不太错。

次谈到批评家对文学前途的见识，假如一个没有锐利的眼光，望不见文学趋势和方向的人是不能谈何批评的，所以批评人该具有文学与人生的先见，这不属于其学力要对各项作品博观遍览的范围内，而是他应有一种超脱的思想和伟大灵魂的魄力。如俄国批评家杜勃洛柳浦夫，他精致地在作品里寻找着真理，能提出虽被忽略而是些亟待解决的问题，民众的自觉，自然的憧憬，使人都迈着同一步调趋向真理的生存。虽然普列哈诺夫非难他的理由是超越了文艺批评家的地位而成了政论家，但他毕竟是被万人拥护，并有洽唐诺夫、龚察洛夫等论证这正是他的伟大灵魂的优点。总之谈到批评家的胆力，一个真实的批评家任在何时何地都可把自己的话说出来。如若因势处在某种力之下，自己的见解并没有错，但因避忌讳缘故，不敢直说，作品也如是这种东西简直失掉了存在的价值。相传某国有一个

诗人（国籍和姓名倒不必追问，况未见实事，或是寓言），国王喜欢做诗，自己常常称赞自己的诗做得好。但是，他不满足，一定要诗人称他一声好，他才快乐。于是他请去这位诗人到王宫饮酒，并拿出诗稿给诗人看，追问他好不好。诗人只皱眉摇头。国王大怒，当时便把诗人送入狱里。一年以后，再请他出来仍旧问他好不好，诗人摇头说：“请国王还是把我送到牢狱里吧！”国王也无奈他何，只好放他回去。说来这人性情颇属倔强，然要保持他真确批评，也只有这样。倘要被国王一吓，就连声叫好，那么这批评的价值何在？所以批评最忌“曲笔”（以前报馆记者被军阀的势力压迫，而不敢言所欲言）。如欲批评文学人胆小如鼠，怕得罪其人，怕触犯作家的尊严，畏首畏尾，顾此顾彼，时常闭目写点大捧大夸的评文，那样这是什么评呢？虽然一个批评有时不幸被自己的环境所限是当可怜的，但为维持批评的价值却不得不否认。

综合起来我们可见到批评者的难处，现在所以少见批评的原因想也不外于此，但我们不愿为难便消灭了批评，况批评者也未见为难而断绝批评，既为文学努力则不能不企求进展，即图进展我们在急需着批评家的批评。

（原载《滨江日报》，1941年8月20日）

□古 丁

偶感偶记并余谈

一种东西，虽然名称相同，而换一个地方就往往会变质、转形。虽然同称烧卖，东京的烧卖就浑然一团，分不出皮和馅，让吃过老家的烧卖的人咽进肚里莫名其妙。我们虽然装装时派也能喝葡萄酒，但看到过法国的人写的游记，就会知道地道的葡萄酒并不如我们所喝的那般甜蜜，而被写游记的人嘲笑：文化人或不会以赤玉与蜂印为葡萄酒的吧。

然而，我们的诗人却喝了葡萄酒了，而且斟入夜光杯了，——这是余谈。

文艺上的名称，也不出此理，这个“主义”那个“色彩”，其实搬到这里，也往往浑然、甜蜜，一直令人莫名其妙。浑然甜蜜还算好的，往往又要变质、转形。

最近，就有“乡土文艺”这名称出现，那标本据说就是《山丁花》。《山丁花》已经被批评过了，孟原就比作者为左拉，山丁就说作品赶上了《跑关东》。其实，疑迟恐怕连“左拉”的

“左”字也不知道，《跑关东》的“跑”字也没读过！——这又是余谈。

还得讲葡萄酒。据那本到过法国的人写的游记说：“可别受那瓶塞的烙印和标贴的字句的骗，商人会把它输入进来巧妙地制造伪品的……”这是说：当地的伪品，也有明晃晃的刻着舶来的烙印和贴着舶来的标贴的。

“乡土文艺”一说出自《百科大辞书》(!)，一说无非当地的土产，其说虽不一，但终究是漂亮的标贴则无异。于是，这张漂亮的标贴就贴在《山丁花》上。于是，他们有了“乡土文艺”。

商人往酒瓶上贴标贴，为的是卖酒，而山丁往《山丁花》上贴标贴，却是为了卖标贴。因为《山丁花》即便没有这标贴也已卖出去了，非特卖出而且还被拉出来帮着山丁卖“乡土文艺”，这“标贴”，自吴郎与山丁夜话之后，就又变成了“护照”。

“我欣赏着老乡的土产！”这不是很显明的话吗？因为是“老乡的土产”，“老乡”看看又有何妨？既不是“一群鼓励者”，所以也不“鼓吹着新时代的理论”，又不是“公式主义者”，所以也不会踏上“流行的公式主义”，也多么稳健！——再具体点说，他是说有了这张标贴便无往而不通，他是替作家开了一张护照，让作家携着这张护照去过关的。

这种婆心，倒是可掬的，但已不是“理论”，而是“呈文”，并不必印在给不必看“呈文”的读者所看的杂志上的。

评者的婆心，作者的小心，编者的虚心，似乎都应该有的。——我所以写了一篇《论文坛的性格》原出此意。但是，我不希望因为不敢言而滥言，我不希望因为不敢贴真正的标贴而

滥贴。

倘不，滥贴一通，弄的作者头上满头浆糊，读者眼际满眼浆糊，编者手中满手浆糊，岂不糊涂了文坛。

那么，你怎样走？

我还是照例的“没有方向的方向”，也不相信什么“主义”和“色彩”，因为一到批评家的手里就要浑然、甜蜜，甚至于变质、转形。但是，也不无信条：不写让人读了起好感或美感的东西，不写让人读了莫名其妙的东西，不写让人读了乐观的东西。

写到这里，忽然又起了对于“诗”的反感。最近的诗，仿佛专专是为了“让人读了莫名其妙”才写的。诗人是“天才”未尝不可以写莫名其妙的东西，而非诗人的凡人的读者如我，既无天才的文凭，就不免读后而不领会，而起反感。

诗都说是文学里的最重要的一部分，而我们没有诗。诗人只是在莫名其妙，或是往脚心擦“流浪药”，或是找医生诊“时代病”，或是让“烟卷头”生悲哀，或是叫“瞌睡虫”爬鼻孔，忽而梦“鬼”，忽而遇“蛇”，最近又有了“蝎子”“细腰蜂”“单思鸟”……

诗倘若是文学的话，也断不是让人读了莫名其妙的形象，诗人倘若是文学者的话，也断没有让人读了莫名其妙的权利。我们记得《昭明文选》的赋一类的东西，只是在堆砌着“美丽”而难懂的字句，但读的人也只是看看这“美丽”而难懂的字句而已。我们更记得作古文的秘诀是令人难懂而什么也不说，但读的人只是觉得难懂而已。我们的诗人不期而然都做开新八股，不管这诗法是学自某一派或习自某一家，或来自外洋或生在本地，都是要不得的！

偶读《老子》，觉得有两句话倒是可以转赠给诗人的：“信言不美，美言不信。”堆砌得不谓不“美”了，但也不“信”了。

“诗”的问题，其实是应当有所研讨的，但我不懂诗，却只能起一些“反感”而已。

诗人在钻着牛犄角，却自以为得天独厚；论家在钻着牛犄角，却也以为得天独厚。前者是拥抱着单思鸟、蝎子、毒蛇之类大擦其“流浪药”，后者是硬想扯下“老乡”的袖子当“护照”。

文学该不是那么偏狭的东西，我不主张文学局限在一个小天地里。“乡土文艺”倘若是有所谓“论据”的话，也无非是“大豆高粱”的唾余而装在玉壶里，好看一些而已。“松梅竹菊”，又何妨写呢？只要是文艺的话。

论者往往只注重在文艺的“广”，却忘掉了文艺的应该“深”。《山丁花》之所以能引人比为“左拉”或《跑关东》的作者的原因，我始终还要说：是因为这题材“新”。主要的，倒是那后面的“注”令人觉得“新”而已。但，我并不是说，“新”即不好，我倒要指摘那在“新”里寻求刺激的论者的“新”的心理——这“新”的心理很简单，影片里不是早已有了兽片、险片一类的东西了吗？在日本就曾经流行过这种现象：文坛的新人，大都是写了癩病院、支那、南洋一类的罕见的故事而登龙，但不久也都自然消灭，不再有人提起来了。还是那些往“深”的方面用功夫的人能够不被忘却。莫泊桑的《项链》故事很平凡，但是居然能传诵至今，我想也是因为“深”。果戈里的《外套》的主人公我们能浮在眼际，我想也只是因为“深”。

我不至于愚蠢得拿莫泊桑和果戈里来欺压满洲的文学者，我只是说：我们应当向着“深”的路子去学习、磨练的。

所以，我决不是说：我们应当只取旧的而不取新的。取新

的和旧的其实初无二致，但只剪取一块新的地方的景色、新的故事而塞进几个光会在故事里走而不会在人生里走的人物，是和文艺有着距离的。但，我不是想以此推翻疑迟即或像左拉的声价，我是想指摘我们这若有实无的批评界的“捧杀”的。其实，疑迟即或像左拉的评调和“酷似老苏”“笔如韩愈”之类的中学作文的批语是出自同辙，和“批评”是有着距离的。

我写小说，与写一些类似杂文的东西，不消说，二者都距离艺术甚远，是没有资格来指东摘西的。但是，“捧杀”倘一味延长，非特杀了自己的批评，而且也杀了被评的作者，还是不要助长这风气吧。

忽然又想起了一件事：曰“《明明》的宗派性”。因为什么有“宗派性”呢？因为不容“乡土文艺”的理论和其论者。其实，这倒是猜疑。《明明》在行进之中，也许是被看作有了一定的倾向的吧，但是，并无所谓“路”，同时也不愿意有“导师”给指“路”，倘有自以为“导师”的携着自以为是的经典来指手画脚，我们是不惮唾弃的。所谓“我们”要包括疑迟、孟原、毛利和我。我们很希望有人着实的作、译，为我们的文坛出品，为我们的文史填写。我们在着实地写与印这一点上是一致的，但未必是所见皆同，所以，当然不会有什么“宗派”，这倒是可以放心的。凡是热心的作者或译者，我们都肯虚心接受，这由过去数期的作者的地域的广泛可证明，但也摒弃了一些作者，那是些美化人生的艺术家，我们是不敢高攀的。

秋夜冷而静，写了许多自己不愿意写的话，根据已往的相好批评的惯例，此文连自己看来都有些过火的，由他去吧！

（原载《明明》，选自《一知半解集》，满洲月刊社1938年7月版）

谈一 私淑

文学的立义——诗魂的传承——写实的和浪漫的
——“大众”这语汇——找碴和挑眼——放宽杂文的路——不被古典压倒的骨头——承传和私淑——不
以自己为不是——自重和自负——职业人气质

文学就是生命的燃烧。

作者倘不把他的生命燃烧在他的作品里，那作品便不会有气息和脉搏。所谓生命，当然要包括灵和肉。作者必须要把他的灵和肉，都借着文字写和印出来，然后才可以产生出来有灵和肉的作品。

语法家和文章家，并不一定是文学者，文学者是传道者。文学者为传道，使用着诗。

这诗，按着其形态有小说、诗歌、散文之类的文体的区分。其实，都必须为诗，或者叙事，或者抒情，都必须有诗魂。无论是一篇长篇，其中必须贯穿着整然的诗魂，没有诗魂的作品是文字的游戏，笔和纸之外，要有诗魂联系着笔和纸之间。

诗魂乃是人类的智慧和性灵，这是天给与人类的独特的条件，人类该都有这智慧和性灵，所以人类都是文学者。我们只

是限定发表作品的人类为文学者，其实，一切人类，虽不曾发表作品，却确是文学者。在人类的太初，只有言语的文学，这言语甚至于都不会表现思想，只稍有情感，便也成了文学。譬如劳动的呼声，据说就是文学的起源。

文学由民间搬入廊庙，是有了文字以后的事情。但是民间却仍有着一贯的文学的源流。譬如，今日民间在流存着评调词，据文学史家说就是经过了变文、宝卷、弹词……之类的演变。所以，我们现在有着的新文学，也仍旧是和民间绝缘的廊庙式文学。新文学的传统，并不曾来自本土，而是来自外洋。这外洋的文学的传统，使民间感到陌生，在其传统下的新文学，在民间遭到拒绝。

这本来的传统和外来的传统并未曾统一，而只是各别地并流着，这一点是新文学的一个障碍。形式固然没有沿袭的必要，一贯的诗魂，倒是必须要有所传承的。论者有说屈原、杜甫、鲁迅，在传承着一贯的诗魂，我觉得这里有可信凭的论点；所谓一贯的诗魂，当然不是一样的诗魂，只是在那底流中，有脉脉相传着的共通之点而已。

为着拯救新文学的和民间绝缘，这一贯的诗魂的传承问题，未尝不是研究的核心。

所谓传承，当然不是囫囵的咽下，而必须经过一番细嚼，更不是以传承表现着逆行的意义。我总觉得这传承是文学者的无限的责务似的。

外洋的文学，也是这么一代一代在传承着，就是作品的主人公也是一代一代在传承着。我想文学史的史的意义，也便在这里。

文学者以这一贯的诗魂，在创作着他一代的横面的历史；他

以这一贯的诗魂下的智慧和性灵，在创作着他一代的言语，风俗，习惯，思维，情感……是“创作”，而并非“叙述”。创作和叙述，要截然分清，前者包含变新的意义，后者只是尽了誊写的能事。

所谓创作，有一种是写实的，有一种是罗曼的。但是，写实的和罗曼的，虽然能成为文艺评论家或文学史家的分类方法，而如果严格地说起来，没有一个作家不是既写实的且又罗曼的，当然要有程度的不同吧，没有一个伟大的作家，不是兼而有之的。写实的和罗曼的，虽被称为文艺的两条主流，但是这两条主流，却并非在完全背离着，毋宁是向着同一方向，表现着不同的风格而行进着。我觉得写实的和罗曼的，并非必是一种骨内的思潮，而只是一种外貌的风格而已。光和影，明和暗……其实都是一物之两面或两部。

总之，文学并不能离开活的人生，或者有的作者从活的人生提炼出来丑和恶的成分加以抨击。其实，前者是使其美和善的部分发扬光大，更加美和善，后者是使其丑和恶的部分，潜影敛迹，趋向美和善。二者在终极的传道的标识上并无二致。文学，也可以说是以诗写成的哲学。

“为了大众”，“为大众着想”！我们的批评家在无可如何的时候，就抬出来“大众”这语汇。这和他们使用着的一些语汇，譬如“现实”，“最大阶级层”之类，同样是暧昧已极的语汇。在根本，凡是说“大众”的时候，大多是在意味着“俗众”。譬如“大众小说”，就是我们所说的“通俗小说”；所谓“大众小说作家”，就是张恨水之辈的作家的意思。不消说，我们的批评家，当然不能那样“通俗”，所以，不幸得很，他们在使用着的“大众”这语汇，已经化成暧昧已极的语汇。根据着这种解释，他

们对于作品胡乱地妄断。他们或以“大众”为“穷人”，或以“大众”为“自己似的人”，他们只是以这暧昧已极的“大众”这语汇，在无可如何的时候，拉了出来，作为自己的挡箭牌。“你不是为了大众的”！在他们的口中说出来并没曾超越了“你没写穷人”，“你是我们永远看不起的作家”以上的意义。

带便地说一说，幸还是不幸呢，不但我们的纯文学没有“大众”，就是通俗小说，也同样地没有“大众”。我们的文学，就只有少数的有福人读得到。就是连那不识字也能听到的幸福的广播，也同样地只有少数的有福人听得到。这一点，虽是“大众的”批评家，也不免要皱起眉来承认的。

我觉得，问题还是在于艺术家牵引着大众，而并非被大众牵引。我们不得不承认艺术家会有这种力量。譬如评词、相声、大鼓之类，被大众感好，倒是评词、相声、大鼓之类有着牵引大众的力量，却并非评词、相声、大鼓之类被大众牵引着。我们的纯文学，倘也能借着声带，而不借着铅字，我想，传播到大众之间，倒也未必是一件绝对不可能的事。这事，有电影为凭证。电影已经压倒了京剧、评戏、影戏，我在幼年常常看到的木头人戏，现在已绝了踪迹。所以，艺术家是必须有牵引大众的力量的，我们应当不断在这一方面用功。文学也跟其他文化部门相同，不能完全弃绝了上一代的传统去开始由纸的出发。

最近一年来，杂文之风非常盛大，凡是和文艺有些挂联的刊物，就都在印杂文；凡是和文艺有点缘分的文士，就都在写杂文。这是很好的现象。印杂文的是该当更加助长这风气，写杂文的是该当愈发扶育这文体，以使杂文走进健康之路的。

然而，倘若留心观察目前的杂文，则不无检讨的余地。目前风行着的杂文几乎全部是文人攻击文人的东西，你挑我的眼，

我找你的碴，就在这挑眼和找碴里，产生了一联皮相的、印象的杂文。这种现象，倘若细究起来，是不无它的生起的根由的。主要的根由之一，就是思想的混乱，理论的贫弱，再进一步说，就未尝不是文学自身的不健康。我并非反对这挑眼和找碴的心情，只消这挑眼和找碴的心情是维护真实打击虚伪的反映，便未尝不可以开导正确的文风，扼杀邪歪的文风的。不过，目前风行着的挑眼和找碴，却只是为了挑眼的挑眼，为了找碴的找碴，挑眼亦无所开导，找碴亦无所扼杀。最要不得的，就是挑眼和找碴的动机的不纯正，倘以为只消挑眼和找碴，便会有文章，便会当文士，那却是认识不足自甘萎缩的。

挑眼和找碴的文人对文人的杂文，为了补救一时的思想的混乱和理论的贫弱，曾经盛行了一时，倘若有所必要，怕是将来也许是要继续下去。只消是挑得对，找得准，我也不否认这是杂文的一系。不过，却不要以为杂文的任务只是文人攻击文人，杂文的方法只是挑眼和找碴。

鲁迅的杂文，虽然不无挑眼和找碴的东西，但除却挑眼和找碴的东西之外，仍然有许多纪感、避邪、导正、论事的东西。倘因为太熟，嫌鲁迅别扭，也不妨翻一翻《蒙田随感录》、《培根随笔集》；倘若因为太外，嫌蒙田、培根别扭，也不妨翻一翻厨川白村的《出了象牙之塔》、《走向十字街头》；倘因为太旧，也不妨翻一翻辰野隆的《さ・え・ら》；倘若因为不懂外国文或找不到汉译本，也不妨翻一翻刘勰的《文心雕龙》、钟嵘的《诗品》；倘觉得这些东西太有点不时髦或“封建”，也不妨翻一翻《袁小攸文集》。

其实，杂文这种文体是可以用来写天地之大、芝麻之小的。不过，天地虽大，倘和活人无关，便也是死物；芝麻虽小，倘

和胃肠有涉，便也是活品。

其实，杂文这种文体是可以用来评人性论哲学的，倘若评得对，论得准，比一部哲学概论还会有价值。

其实，游记、随感、书评、读书杂记、记事……都可以算做杂文，都可以写，都可以印的。

我们不妨“灯前啜茶”，翻一翻古今中外的杂文的书，看看人家写什么，怎样写；然后再用脑子想一想，再用眼睛瞧一瞧，抓起围绕着我们面前背后的大事小件，然后再用笔和墨写出来，也未尝不可以写杂文。

目前的文人，倘若举出来最恶的一点，该要算不读书。什么也不读，只是从脑贫血的脑子里生挤，挤来挤去，就只会下笔伤人，上版戕己，其实是和文章并无关。

我希望杂文的路再放宽一些。

我的读书，是学人最不以为然的漫读，既不想从其中搜集论文的引证，也不想从其中学习美文的词藻，往往是读来会心的，就一气读完，读来泄气的，就半页扔开。这种漫读，自己虽不以为然，却不以为怪。因为在我自己和我的写文一样，读书也无非是比作别的消遣，都能更近一些，都能更乐一些而已。

虽是漫读，却也并非全无主张，不去读那读来痛苦的书。所谓读来痛苦，是譬如为了科举读八股，为了八行读四六，因为那一类的读书，是并不会对于自己完成有多大帮助的。倘不是能生成个性的书，即使读来，也不能把书和我浑然融为一体，便不会对于读的人有所启发的。上面所说八股四六，也并非意在反对读古典，但是读古典也必须有不被古典压倒的骨头才配读。譬如研究缠足，也必须有不被缠足所诱惑的见识才能够无害的。倘若研究缠足，引得研究的人自己缠起足来还不算，还要劝人

也缠足，该是二十世纪的奇观。鲁迅之所以屡次诲人不读旧书，我想也便在于反证读古典的人而有不被古典压倒的骨头的太少，倘如此，实莫若不读。并不是说古典里一无可得的東西，倘然，则文学史该是一部失败的记录，鲁迅便也不会去想写文学史，便也不会自拟他传承屈原——杜甫——鲁迅的传统了。

我以为，有志于文学的人，对于文学的流变，不能有完全无知的权利，自己的传统、人家的传统都要有一个概略的知识。虽然，也并不是把自己埋葬在那传统里，而是从那传统里生成。法国的文学史家蓝宋（Gustave Lanson 1857—1934）说：“虽是最独创的作家，大部分是前代的存款，现代诸动向的取款人，即其大半，乃是以并非他的东西作底的。”承传某一个传统，私淑某一个作家，对于有志于文学的人，并非是一件耻辱，毋宁是一种权利。“独创的”并不是“原始的”之意。近人，倘若你问他受了哪一个作家的影响，他很不愿意说出来，他以为倘是受了谁的影响，恐怕要被人误会为模仿了谁，果然则并非“独创的”，该要损伤了他的作家的面孔。连孔子那样圣人还私淑着周公，常常会梦见，凡人如我辈，倘不有所私淑，该怎能生长呢？倘若“独创的”之意，是必须由现在再开始画八卦，自当别论。

所谓“私淑”，也并非中毒，但是私淑到中毒的程度也无妨。倘若读书是灵魂的散步，则散步后的归宿，该是他所私淑的一个作家。唯其中毒，才能在另外的作家寻觅到解毒剂，然后才能够向着自己的完成有所出发。这都是“写什么”和“怎样写”以前的阶梯，倘不经过这阶梯，便是“什么”也不见得能“写”，“怎样”也不见得能“写”的。就是想学郁达夫式的沉沦，也是必须经过这种苦节的。单是学学郁达夫在前门外住局开盘，倘无这种苦节，也是颓废不起来的。苦节并不是硬去箝食瓢饮，

倘能沉潜苦思，也就是不小的功德了。所以“不以自己为不是”，也不是一件易事，因为这“自己”是不易铸成的。

近读辰野隆的《谈卢纳尔》。辰野隆的随笔，就是能够“一气读完”的书。这本《谈卢纳尔》是一本二百多页的小书，装订非常令人觉得有书香。在未读以先，就觉得这本书，已经投入自己的怀抱似的令人生爱。谈起装订，忽然想起我们的读书界对于装订的邪视。《城岛文库》被一位该当感美的画报辑者斥为“豪华的外衣”，《诗歌丛刊》被一本印着五彩封面的杂志叫做“华丽”。装订的豪华，其实也并不始自此地，也并不开自此人。在这一点上，我们实在要不及古人的。我当然不懂什么版本之学，据斯界的人说，古人的讲究是无微不至的。就是在出版界还不算太了不起的上海，我们倘若留心，只消是正经一些的书，便无不求美求实的。谈创造的人，在此地，却不理解装订是一种创造。即在日本，据我所知，作家往往自己装订自己的书，自己不能时，也多找名家装订着，而且注明装帧者的姓名，以表示是一种创造的。而我们却故意去拒绝这创造以为是浪费。装订的目的，除掉上述的求美之外，就是能够便于保存。倘若自己都觉得自己书没有保存的价值，自当别论。

话再回归本题，那一本二百多页的小书，据作者辰野隆的自序：“关于卢纳尔，二十年来随时所写缀的断想，辑为一册者，即是本书。”足见即是随笔写来也并不是胡诌即成的东西。我们的随笔家，该是怎样不珍重自己的笔呢？随笔固然可以随记，但是唯其因为是艺术品，也是创造，那态度是不该下于小说的。文学者的笔，是没有不为艺术品的制作而动的时候的。倘不然，则其制作，便要化为伪善，是和艺术品有着距离的东西。日前，在一家旧书铺里随意翻着旧书，有一本广津和郎的集子，其卷首

有一页作者的手迹，大意谓：“作家必须有自负，这自负倘能贯彻一生可谓伟大。”我想把这“自负”释为“自重”。倘能自重，虽不必自负，也可以自喜，是文学者所必有的心胸。连自己的东西都不能自喜，该是怎样寂寞的制作呢。“敝帚自珍”虽然有“不自见之患”，但是文学者是当然要有自见之明的。为着有这“自见之明”他要有着不断的笃学。作家之中，没有一个懒人。

卢纳尔是一九一〇年四十六岁而死。他在巴黎是文学者，而在故乡却是一个人口约五百人的小村长。卢纳尔说：“是的，我是文士，我要是文士到死……。倘若我永远活下去，则要永远修文学，决不倦怠，如同那葡萄工在酿造桶之中踏下去葡萄一般，永恒修文学到底。别的事情，由它去吧。”这是作家卢纳尔和文学拥抱的自描，我们以这自描和自己相较（固然是连相较都有些未必合宜），该怎样自励自己的呢。文学者除了精进他的文学之外，是不会成为文学者的。连别人的红白喜事，都当做自己的广告牌而使用的友人（！）啊，那在你的文学上并未曾加上一个小数。

辰野隆的《谈卢纳尔》里，有一段卢纳尔和他的友人的逸话，抄译大意如次：

久尔·卢纳尔是文艺杂志《每尔玫尔·德·法兰西》创刊以来的同人。《每尔玫尔·德·法兰西》固是已在十七世纪的往昔刊行者，而以阿尔弗雷德·瓦莱特为主编者的现代的《每尔玫尔》始公诸世者，却是一八八九年。

当年的同人，就是连瓦莱特也算在内，库尔也罢，雷诺也罢，杜缪尔也罢，就是那位卢纳尔，个个都是，被授给了丰富的天才和往往空的钱包的一团文学青年。他们每

月在最初的金曜和最终的金曜，集会在赛因河左岸的一家小咖啡店开编辑会议。会议的时间，是自夜里的十一点钟到十二点五十分，在其间，《每尔玫尔》的编辑委员，对于集得的原稿，或行分类，或行整理，繁忙地工作。一面工作，一面时或有同一的不安掠过同人们的头脑，那是这个问题：到底谁开付今夜的咖啡钱呢！夜渐渐深，周围的客人也一个一个开始回去。就是用目不转睛的眼神物色着嫖客的野鸡之中，有的也扯着对象缠着胳膊走出店外，有的终于失望而归。最后，就只剩下《每尔玫尔》的同人。店里的侍者，因为也没有周旋桌子和桌子之间的必要，便坐在空椅子上，打起盹来。帐房高声拢当天的总帐。《每尔玫尔》的一伙人，固然也不得不回去，可是谁也不离位，因为没有一个人是腰缠足以开付大家的咖啡钱的，都在焦躁着。

于是，突然，诗人阿尔倍尔·萨曼站起来了。

——喂，侍者，多少钱？

——诸位都是在一起吗？

——不是，我一个人的！

——四十“散齐母”。

萨曼默默地开付了五十“散齐母”，扬长自若。大家这才一块石头落了地，仿效着萨曼，扔出了五十“散齐母”，每人给侍者以十“散齐母”的小费。

一年后，卢纳尔回想着当时，感叹说：“萨曼伟大！”

这是一段平凡的故事，而萨曼所言所为，也更是平凡的事情。然而，萨曼的确是伟大的。因为他言了人所不愿，不敢，不

能言，他为了人所不愿，不敢，不能为。但是，倘若说：“既言了，既为了，又算了什么？”我也要反问：“倘若他不言不为，那么就都在那小咖啡店蘑菇一宿吗？”萨曼代言了和代为了那一伙文学青年的所欲为。文学的要谛，固然很多，在这一段平凡的故事里，若能发现文学的一点小精神，虽然一字不写，我也要推他为文学者。

文学的作品，虽然不妨换来稿费 and 版税，但是文学的作品却不是以职业人气质能够制作得出来的。

波德莱尔说：“男人愈精进，艺术便愈不发情。”

在精进艺术的时候，是连本能都要升华的，岂能更有其余的杂念？

他又说：“自我的蒸发和集中，一切在其中。”

武者小路实笃以“人类的意志”来表现这样的话的意思，我想也不妨译为“生命的燃烧”。

他又说：“可以尊敬的人，只有三种人：僧侣，武人，诗人——即识知的人，厮杀的人，创造的人。以外的人，便是系在马厩，纳税和赋役，为着做所谓‘职业’的人。”

但并不是说：文人必须是无业流氓，他至少需要没有职业人气质。

（原载《读书人连丛》第一辑，选自《谭》，

长春艺文书房 1940 年 11 月版）

□东方既白

生 命 线

李乔编的剧本，当以《生命线》一剧，为他艺术升华的极端。其实这篇也够称满洲剧坛的一篇名作。根据一些批评，都对这篇表示首肯。

李乔是整个献身于戏剧界的人，他自己编剧，自己去演，还指挥着同团的人。所以他的剧因实演方面给与了编剧的经验。在舞台上的缺点是很少。

为着剧本是需要演出的，一个演员的实地经验是胜过于剧作家冥想的推敲。虽然上层意思的表现是得求高明的理论，但在对话、行为、道具、布景、灯光等等条件则全仰仗舞台的教训。缺乏这样经验，他的剧本，表现得怎样深入、精绝，那只是一篇“读物”，读物便是已远离了剧本的本旨了。

虽然一个演员，不必是会编剧本；但一个剧作家，总是需要有舞台的经验，才能使这篇剧本演出时能顺应舞台，控制住舞台，成为适于演出的剧本。

李乔在这经验当然是有着谱练的手法，熟悉的剪裁。校正自己从前的失败，改良下一次剧的组织，有一个更好安排。

机会给人家怎样的成功，也怎样给与同等的失败。李乔在实演上给了他的经验，也因为他自己先确定了他的剧本是准演出的，不由着别人的审核而通过，自己总要任自己，这时便易被自己智力所照顾不及的地方所误。演过又没有严厉的剧评家的指摘，给他一个缺点的认识。所以他自己只知道那仅少的经验，会被这小圈子宥住的。

至少，李乔在思想修养方面的缺乏是可以看出的。他为着他的剧的招致观众，便根据浅薄的观众心理学与偶见的少数名作的效仿。他的剧本很有趣味化的一贯精神，抓住观众的紧张情绪的，不是剧的全幅意思的领悟，而是几个小技巧。这总是舍本逐末的办法。

《生命线》总算是还强于其他剧作的，便是这里表现一个社会的弱点。他还能把这弱点描写得明白明白的。虽然他未曾更深地解剖了这个弱点的所以结成的内在的原因，但在弱点表面总算已经表现明白了，把这个弱点和盘托出给人认识了。

他的取材一向是采取旧制度下的社会，那也是一些通俗小说、流行电影的题材。不过这篇仍然是照样扯着旧制度，但这篇确有与前不同的深刻感动。戏剧当然不能以为可以刺激人一时流泪或哄笑了，而算是好的，它要使人有灵魂深处的感动。

他这篇中感动人的还不是徐建芳的绅士阴谋，而是他满没有瞧起社会上的一切绅士的虚伪，被他完全给揭下来每一个绅士的外衣。这样话不能说是冷酷的讽刺。我们是要承认这样话，是社会忠实的记录。

不妨抄下一节：

徐：这算什么呢（且踱且言）！孩子们都小，还不懂世故人情呢。在社会上，没有一点手段就想活，谈何容易！譬如我们这件事拍拍良心，谁不愿意做？谁不羡慕？因为这里头有便宜！

妻：别说了，一旦传出去，谁知这不骂你？不当笑话讲？还有人羡慕？

徐：你这是妇人之见，他们骂，笑话，并不是真瞧不起我们，那全是嫉妒！这种手段虽好，可有能做到有做不到的。他们嘴笑话我，心里也是愿意这么办，就是办不到，因为他们拿不出媳妇来，能拿出来人家也未必看得上。见了别人得了便宜，着急，眼热，所以才嫉妒，才骂，才笑话！

妻：依你说，天下就没有顾廉耻的人了！

徐：差不多！在社会上处常了，什么都会明白，凭力气傻干一辈子挨饿，有几个还拿廉耻当一回事的。只要穿一件好外套，不就是老爷吗？

这样的话，还能使你挂得住笑脸吗？在公演那天，我坐在楼的一角，那周围便有一群市内另一剧团的人员，在任意无理地起哄。既然听到了这些话，他们都耗子似的潜伏着不作声息了，完全像平常的观众一样的安谧。

最后因为徐建芳的儿子媳妇，宣布了他的一切阴谋，把徐建芳全部的梦完全击碎，算是宣布这类绅士们最后的末路！他的儿子与媳妇二人的出走，当是指示第二代的更生。在进行上因为接替的地方接得很好，所以还感不到什么突然！尚是合理

的发展。

在戏剧的构成条件上也很相合。徐建芳拦住儿子不杀关经理，自己讨钱、位置，这便是戏剧的发展已达到顶点。他强命儿子道歉，引起儿子要自杀，媳妇才说出他的阴谋，这便是转换的关节。接着这剧有了合理的收束。

这是一幕喜剧。李乔随处弄着小技巧，如吩咐妻的挂帽子，关经理讲做鞋，老婆子讲欠债，都是透露作者的小聪明。但尤以挂帽子为最精彩！

至于关经理被捉的神情和媳妇泄露后徐建芳的狼狈，这已属于人生的矛盾，已经不能说是作者的题外的技巧了。他是捉住了社会上的一种绅士的阴谋，据之而成这一篇名作。

戏剧是需要有矛盾的，未见没有矛盾的世事，所以不能使戏剧里缺了这样元素。

李乔的这个剧本，在技术上还有可指摘的地方。我只是想限于剧本方面检讨，所以放过那里不谈。

像徐建芳这样的绅士，在历史的命运上早决定了他的失败的。现在我们是新的建设的期待，已经不必再对腐旧的颓塌再施以记载了。

为着现在，为着将来，这篇东西不论他写得怎样，而是属于不必要的作品了！

四一年八月二十六日深夜

（原载《盛京时报·剧哨》，选自《满洲作家论集》，

大连实业印书馆 1943 年版）

□石 军

我与小说

岁月倥偬，逝去的韶光如东流的江水。转瞬间，和文学结缘迄今，已然过去了十载有奇的年华。而与文学部门中占有重要位置的小说间的关系，若独以时间来衡量，也非浅鲜的往还了。我固无以此引以为荣的自诩心，倒觉得这碌碌庸才，一无所成的低能的劣绩，足使我惭愧无地，赧颜低首的。

仿佛现代青年，一经涉足于文学的境域，便有流连忘返，溺醉其中之概。民国十八年，我正攻读于旅顺师范学堂，课余抽暇，爱到就近的楼梯铺着光滑玲珑的大理石的庄严豪华的图书馆看书。同学所看的不外是补足课堂里所讲授的参考书籍，我偏在那时，趣味趋向了文学，一味读些街坊的书肆轻弄不到南国的新文学书，如鲁迅的《呐喊》、钱杏邨的《义冢》和徐蔚南的《春之花》之类。每读完一册，都觉得津津有味，不忍释手。当时发觉了自己的兴致最好往文学方面拓展。这样草率的滥读

一些后，便以纯真童心憧憬起学习写作的雄图，不只憧憬，翌年，像婴儿乍习挪步，我居然敢大胆提笔写起稿子，还要送到选稿的水准并不算低的大连《泰东日报》的《潮音》栏发表。几次侥幸被取，更增强了我投稿的勇气，那时所写的而今是记不清了。总括说起，内容是身边琐事，喜怒哀乐，只要有感于心，便要动笔写出，诗歌、小说、随笔、散文，自不必说，连修业最难的戏剧，还写过几篇呢。

我不是文学史家，我的故乡又偏居于南海之滨，那时，满洲事变前的东北文坛的主流和动向的全貌，我一概不知，但却迷蒙记得整个的东北文坛，深受到中国五四运动后文学革新的影响，各地澎湃着扬弃了旧的传统，歌赞着新的文运的雄潮。在无意识中，我被卷入这雄潮的怒浪中，发表一些意识昏懵、技巧拙劣的所谓“普罗文学”作品。在我弱冠之岁的二十那年，秋风甫起，满洲事变这政局的变动勃发了。缘于政局一时的混乱，文坛也随着寡默冷落下去。

民国二十一年春，后乐园的樱花还靡含苞，海洋风将飘荡过来，我便领得一张毕业文凭，离绝了依山傍海、风光秀丽的圣地旅顺，回到故乡附近一个静穆的镇堡，操起宿命的粉笔生涯。

《泰东日报》的《潮音》，建国后改题《文艺》，《潮音》时作者不期的离散殆尽，随同新邦的肇建，风起云涌的聚拢一些崭新的少壮作者，每期都是发表些新颖而富于青春的魄力的文艺作品。我荡然的精神为之振作起来，好像自此才有了寄托，重新提笔写了些虽幼稚但却是揭穿我的心绪的诗歌、随笔、散文之类发表。那时，我的遭遇不佳至极，仅只五年间，严父、慈母和性习放浪的澄兄相继逝世，以故那时的诗文，殆为感伤哀

悼等类文句之堆叠。

康德二年春，我曾把那时脱稿的诗歌，遴选了四五十首，出了十册油印诗集，名叫着《夏夜的琴声》。印竣后，如数分送给身边几个情投意合的文友传读了。

这期间，满洲文坛呈现着组织文学集团的现象，但究其内容，仅是空洞的无机的组成，并没有留传于后日的文史上，遗下不得不持笔铭记的良绩。年轻人摹仿心盛，我也被这倾向诱惑，纠合起故乡几个同学同好者岛魂、也丽、田兵、夷夫、渡沙（据说他于今春以肺疾死掉）等，起先组织徒有其名而无其实的“响涛社”，借《泰东日报》地盘发专号。其后改为“开拓文艺研究社”，仍于该报发周刊，专载同人作品。那时夷夫执教于大连，担任集稿编辑之责。毕因地盘过广，几个同人供稿渐有不可支持之势，夷夫向我催稿的信件不绝于案头，急得没法，为充篇幅便粗制滥造的继续写起小说，我写小说的起端，便由此造成。那时正是报端文艺的全盛时代，《满洲报》的《星期副刊》和其后改题的《北国文艺》、《晓潮》，《大同报》的《文艺》，网罗全国优秀的作者，大量的刊登题材新锐、技巧洗练的创作。我也随和其后，一连写了几十篇小说和戏剧等，先后发表各报。曾有过几回，引起关心我的作品的识面和未识面的文友批评、鼓励、指导过，我才体验到对于初学写作者，若得不到他人的关心、鼓舞和勉励，便很容易挫折了他勇往直前的努力，而要在中途堕落下去的。

我的小说由报屁股移挪到杂志，是自发表《赌徒》（载《凤凰》二卷二、三期）。《壁》是在那时的《新青年》发表的。还有奉天《兴满文化月报》，陆续征去我好几篇小说和戏剧登出。

而一变从前的作风，新创定了一个直至尔今，仍爱用着的“定型”的写法，是康德四年春写成的叫着《头》的短篇小说。我们的“开拓”缘于闹稿荒，在康德三年末中止发刊。四年春，另于《抚顺民报》特辟一栏，《头》便是在这儿的创刊号揭载的，惜因该报是地方新闻，发行数少，流通地狭，并没引起世人的注意。

总括上述数年，为谋清算利便，姑称之为“习作期”吧。

这期内发表的作品，按量来说不能算少，除掉诗文戏剧，只小说也有三四十篇，字数不下五十万。但若按质去论述，殊使我羞愧。中心意识缺如，描写手法笨拙，简直不如干脆的批判一句曰：“糟糕”。

糟糕乃理之当然，不足惋惜，我想。因为此期内，我的现实生活太单纯，又太空虚，更又太呆板了。刚过二十的青年，乍走出学校的门庭，涉足社会，什么情形都茫然。学校与社会还不同，我涉足的社会等于我的学校生活的延长。镇日蛰居乡镇，与天真纯朴的孩子为伍。在教室里讲授的是“一加三等五”和“春天暖和夏天热……”等“真理”者的“平凡”，课余就跟孩子在操场拍皮球、捉迷藏，既没有良师良友切磋琢磨，又不肯迈开步伐进社会圈里观察森罗万象。在这种死水般孤静，樊笼样狭隘范畴里吸空气，产生不出内容充实、人物伟大的佳作，这又有什么值得饶舌呢？

武者小路实笃在《有志于文学者》中曾经这样说过：“想写大文章，须营大生活；想营大生活，必须接触大生命。为此，建筑大人格，犹所必要。由小人格，决不会产生大文章。……”（大意如此，这段文是我擅自译的）文章与生活之关联性诚然如此。生活经验不丰富，任你挥动生花的妙笔，写出绚烂夺目的

文章，充其量，那文章不过是“文章”而已。不忠实艺术作品有与无是相等的，不，勿宁不使它产生的好。那时，励行建刊出他的小说集《风夜》后，就要着手为我出书，名拟叫《赌徒》的单行本。后来不知怎的，终究未实现。谢天谢地，若真的实现了，现在重读时，当使我怎样羞愧无余呢？

这期间的小说内容，真是五花八门，应有尽有。大部分为因袭中国作家的写作意识，一时曾迷醉于叶灵凤、章衣萍、张资平、穆时英者流的肉麻的恋爱小说，而有意的摹仿他们的技巧。没到中国却敢以上海或洞庭湖为背景写东西，深怕露出马脚，只有轻描淡写以欺读者，滥造一些盛极一时的恋爱小说。再就是操纵着报复心理，盲目地对大地主和资产家做着近于调笑般的攻讦和侮辱。以此畸形观念闭门造车，捏造一群人和物，幻想一些时与地，生硬抽象的穿插在一起，编排着所谓“小说”。其后自己也觉到这太可笑了，但也并无其他题材。那时，不，直到二三年前，都这样想了：若把自己日常所见闻的世相，所熟悉的人物，如实的写在小说里，那有多么不“艺术”呢？我并未体得艺术便是人生的奥意，我只以为人生——至少是我的身边——丑陋，罪过，暗黑，卑鄙的。艺术俨如基督教徒所渴望的天堂，金碧辉煌，巧夺天工，尽是善美，清静，明朗，堂皇了。譬如小说里的地名和人名，不是用英文字头代表，便是绞着脑汁找一些诗一般美化的名字代替，极力避免现时的凡俗。岂知正因如此有意隔离现实，这作品在人生艺术的立场上论断，却是自己抹杀了自己的价值了。

从《赌徒》以后的小说，我的写作意识，留意到从前不曾留意的。便是想由身边环境找题材，结果题材是找到了。怎样使这些人物走向健全的路子，倒连我自己也没弄清楚，也是缘

于我文学的修业，不，我的人生观和世界观没充分确定的关系。

康德四年春，我结束了五年间单纯的教鞭生活，抛掉了温暖的家园和病妻稚子，走向渴想着的漂泊的旅程，说是漂泊，固属近于无谓的夸张。若没有这次的走出，甜蜜的故乡和团圆的伦常，确会使我变成没骨头也没血的软体动物。在我，多少算体味了一些“走出象牙之塔”的箴训。

新鲜而富刺激性的环境，足使我默哑了一年。在这一年间，我体验到了庞大的从前未曾体验的，见闻了杂多的既往未曾见闻的，巴金几句“忠实的生活，正直的奋斗，爱那需要爱的，恨那摧残爱的，上帝只有一个，就是人类；为了他，我预备贡献出我的一切……”“良心话”，颇给与我不少启示和勇敢，其实写文章未必是男儿一生的事业倒是实话，不透世间诸多的悲欢离合、辛酸苦辣的生活相，倒是人生最大的憾事。

这期间，我冷静的观察起世相了，我的新职务——小县吏——很能偿还我冷观万象的宿愿。我开始忠实的生活了。什么是忠实的生活呢？我虽不解其字间的蕴意，我总以为我确在忠实的生活了。什么是正直的奋斗呢？我仍不明其言外的余韵，我总觉得我确在正直的奋斗了。虽然打击和挫折无情的在摧残着我，我挺起胸脯，耸耸肩，却也安然的度过了。为挚爱着人类，为痛恨着人类，我的胸膛，从此时冒出“正义感”的火焰，这火焰燃烧在几近于原始的“爱”与“憎”的感情中间。我把每个人都固执的以“爱”与“憎”的标尺来打量。我暴露了一层我认为黑暗的事象，也悯恤了一群群我认为可怜的人物。

我所写的小说殆皆为短篇，小说之外差不离靡写。由《逃》（载《明明》二卷五期，康德五年二月一日刊）起首。发表在《明明》的有《逃》、《驼背岭》、《暴风雨》、《黄昏的江

潮》。发表在《艺文志》的有《窗》、《麦秋》、《洼地》。发表在《文选》的有《摆脱》、《牵牛花》。发表在《新青年》的有《邻》、《奔流》、《债》、《年关》。发表在《兴满文化月报》的有《朝暮》、《弃妇》等，姑称此间谓之“创作期”吧。

为什么称此间为“创作期”呢？论笔调，固然并没跳越了习作的樊篱，题材的采择和语汇的运用我却大胆的独创起来。这里时常成为评坛上议论的问题的，便是引用“大众语”一事了。“大众语”正如字面所表现的，是大众惯用的语言。我国的大众乃农民层，以故“大众语”在我国的情况下说，就是农民层惯用的语言之意。语言和文字都是发表自我思想或感情的工具，换言之就是发表自我意识的工具。农民有农民的意识，士大夫有士大夫的意识，我爱由满洲农村选取题材展开故事，写农民要离不了农民大众，写农村小说用大众语，是正当妥善，无足惊奇的。反之，写士大夫阶级满纸是“他妈个巴子”，写农民大众倒“之乎者也”的斯文起来，倒是滑天下之大稽的事情。问题决不在“大众语”的本身，而是将“方言”“土语”统视为“大众语”之谬见惹起的。文章是写给别人看的，正如言语是说给别人听的同样。仅通用于某一狭隘的地域，别处不通的“方言”“土语”，把它文字化了，大多数读者看了不懂，这种罪过，应当归之于作者，我们要深加反省。但世间往往有固执己见的“有识阶级”者流，你由农民的用语中拾取成语，写成文字，他偏说“不懂”，其实并非真的“不懂”，他有他的成见。一切词藻语汇，只许你引用旧的，不许你创造新的，例如农民惯用的“虎嚼狼衔”“入耳堪听”“干净丽骚”等，顾名思义，自能解会，若真的连这样话都不懂的话，确当把他由“有识阶级”这“阶级”推到“阶下”。

至于找不出确切妥当的文字来表现某一句“大众语”，偏要勉强滥用其他文字，使人“顾名”亦不得“思义”，或者拿音同意异的讹字代替，令人读了不解，这种毛病，倒是必须避免的。

其次是谙熟于农村的“俚言”、“俗语”，我曾无忌惮的拾取运用过，这现象在我的“习作期”很难找到。在这期间中，我唯一的信条，便是想把农村的“土香土色”原封不动的映现在我的小说里，我以为这样，并不会给全般的艺术价值减色的。譬如：“车到山前必有路”，“今天有酒今天醉，哪管明日是和非”等，虽属俗不可耐，难登大雅之堂，然而试问这是不是我们这块土地上的息农所共有的不长进的劣根性呢？要描写这种典型性格的人，除此“俚言”、“俗语”外，还有什么恰当中肯的名词来形容代替呢，即使有，又要妄费几多文字？

谈到此间小说的意识，头前约略说过，我是一味怜悯着我“爱”的，诅咒着我“憎”的。篇篇作品的取材，又只注重于取材的新奇。以那时的环境论，可以充当短篇小说的骨子的题材，在在皆是，然而我竟不一而足，生硬的强装进一些庞杂的故事，篇篇都有“浓得化不开”之势。缘此，可憎的益发该憎了，可怜的也益发该怜了。正因为不得不一心铺张这些可憎或可怜的零杂乱脉的故事的进展，便把艺术品的生命给忽略了。除掉肤浅的人道主义的小乘道德观念轻松的闯荡着外，对于人间性和事象的哲理之探求简直毫未顾及，这是我引以为可惜的。我们不得忘掉鲁迅的艺术观：“艺术应该为理想效力，却非连一切裸露和可憎也都在内的真实的再现。”此期作品轻忽了这“理想效力”，只抓破了“现实”的表面，并没刺穿“现实”的里面。

康德七年仲夏，为了患腹膜炎，足在病榻躺了五十天。素日被公私琐事忙乱得身心俱疲，少有余暇冷静的清整一番自己

的写作生活的总帐，在这不算短的病床上，无端地、神经质地遐想到人生问题上。病愈后，开首发表那篇刊登在《小说家》里的《隐疾》。其后不久，我被调转在这一住三年的滨城。这个满苏国境线上荒凉奇寒的小镇，影响与写作意识上者自然不少，而所谓“乡土文艺”更深一层接近了我的生活。赛珍珠的《大地》之类，使我爱读起来。那时，写长篇之风极盛，我便取材这不怎熟悉的滨城的人和物，以挚爱土地为骨干，写成近十万字的长篇《沃土》。由那以后到而今，为了建设边境，庶政繁忙异常，平心静气写作的余冗几等乌有。产生的仅是《无住地带》（“华每”九年四月一日、十五日号）、《荡动》（《新满洲》九年四、五月号）、《非超人》（《新青年》九年十一月号）和今春脱稿的《脱轨列车》（五星书店刊《满洲作家小说集》）、《混血儿》（《青年文化》创刊号）等寥寥数篇而已。

最近这三年，我要名之为“转变期”。

在取材上并没有怎么所谓“转变”，依然是采选这块土上的人与物，表现手法迄未脱掉不知不觉间自己铸成的定型，运用的词句，为活现人物的言语和动作，陪衬出生动的姿态，仍旧是“大众语”也用，“俚言”、“俗语”也用。所转变了的倒是对于人间性的观测和作为生活根据的哲理的探求，我重视了。

人间有相对的是非，没有绝对的真理。

我不能继续“创作期”那样单纯而憨直的披露着我直感的“爱”与“憎”了。可怜可爱的人，不一准处处都使人怜爱，可憎可恨之辈，也不一准时时都使人憎恨，可憎中掺杂着可爱，可爱中蕴藏着可憎，是人间普遍的现象。爱与憎，明与暗，光与影，昼与夜，往往模糊不清，浑然一团的。我渐渐探求起生活的原理了，我意欲磨亮眼睛透视现实，我不再一味执拗的暴露

着黑暗、丑陋恶德、卑鄙了。我要由世相的背后发掘光明、美丽、善良、正直了。我要新从人间性中，摸索雄浑伟大的人类共通的形而上的灵性了。例如《无住地带》和《脱轨列车》，便是欲往这方面探试转变的作品的佐证。那一见诚笃其实是“伪善”者流和外貌凡俗、心性倒属于忠良之辈，在这茫茫人海中，比比皆是。《荡动》是伪善的典型，《非超人》是忠良的模特儿。这若引用藤平武雄的哲学则是：“哲学不能像科学的知识那样抽象的普遍，勿宁可说是具体的个性的，不，一边想着是普遍的妥当的，然而实际上带来个性的特殊的‘相’，这是哲学的宿命，且为哲学持有科学以上之真实之所以然”。

总之，过去三个时期，也许每个习写作的人，都要在普遍的过程中正常的进展着吧。那么迎面而来的阶段该是什么呢？我彷徨了，我踌躇了。所彷徨的不是怕“没什么写”，而是“怎样写”；所踌躇的不是愁能否“活下去”，“怎样活下去”，对尘世，对人生，对真，对善，对美，我全面的动摇了。那么下个阶段该是“灵魂的苦闷”么？

从前我玩弄了人生，淡漠了人生，对于写作，只不过是“写与作”而已。今后我要忠实于人生，热情于人生了。当把我的血与肉，我的灵魂，无惜悔的灌输进去我的作品里，我不再只是“写与作”的闲弄笔墨的心境，我该真挚诚实的写作下去和真挚诚实的生活下去。

为此，我要多体验，多观察，多读书，多修养……

将来我想这样预约，我不再顽固于我过去写作的理念，我要先来解剖我自体的形态——勿论是灵与肉，有形与无形——然后去解剖我身边的他人，不只拘束于农村，有凡人类，万般事业，我都要去解剖。在文学的境地中无敌亦无友，无彼亦无

此，我要一视同仁，通过了我灵魂的洗涤，净化了宇宙间的人与物的正体。我不甘于徒写小说以了此生，也不想抢什么“小说家”的高帽子，我该尽先炼成我的身心，闯进水火中也不稍动地。我奢想着当个领导大众迈向康庄的坦途的“作家”，虽然“我”与“作家”间的距离，依然是那么遥远。

康德十年七月十五日夜十一时，于黑龙江畔

（原载《艺文志》第一卷第一期，1943年11月）

□田 贲

向何处去

满洲的新文学的历史，说是十年也好，二十年也好，她总算是伴随着世纪的衍进被产生着，成长着。然而到这康德九年，从文坛冷寂的现象所反映出的事实看来，不管她是已成如壮男或病女，但其艰于步履已是众目昭彰的事。

此一现象所反映的，并不如一般专骂作家们的作家也者的人们的谈吐，以为是作家的退婴或变节或沉默一样，而是满系文学的意识问题与时局的关联情势一变而形成了问题的必然结果。在康德九年的今年的各大小刊物上，不时的会发现些整理着过去文学史迹的文字，然而能批判的把满洲文学思潮的线路描画清楚正确的，实在寥寥之数。此种情形正是因有形成满洲文学特殊性格的条件存在着，而使文学史的整理工作也成为不能具体实现的画饼的徒劳了，这正同于满洲文学作品市面不景气的根底，原因是相一致的。因为文学的限制条件，常使作品的意识上的题材的水准低调。所以满人的满人作品批判并不如

外人一样感到同等的荣誉感。所以在境域不尽同的中国的作品，便攘夺了满人作品的销路，这是满洲文学特殊性格上所必生的读者层的反映现象，是应当注目的。而相反的满洲作家有一部分是相当向正确上努力着了，但让步的作家的嫌疑是不免了。但不知满洲建国十年给与文坛的谈题，是沉默或是沉思，这是颇有意味之事。

前曾出版《新鲜的感情》的某作者，曾被某日本作家质问，“为什么要用日文写诗”？我想这质问是正当的。因为以苞米面作根底的文学作品，一定是应以接近满洲国民众的形式，且又为属于满洲的方为适宜。所以满洲文学与满人的亲和是自然生出的良好的现象，因为她是满洲人的真实的反映。被如此满洲人的真实所产生的满洲作家，自然是互与“满洲人的真实”呈现血缘的胶结，执拗的显示着爱或死的精神，作着浪笑或淫语的，想只是养子或娼妓的解事，所以对满系文学瞩目的人，应先着眼满人的真实，使满人要求自我观省，并以观省周遭与宇宙，于是作家便在了着华属文了。可惜其观省的限度一部分尚是相当的黯淡，如诗人的成弦、小松、金音、百灵等的自伤蹇促；爵青、小松之类的弄舞花月，奇癖自肆。在时代的文学阶段走到今日的立场上看，实是使人有失言之感的一件事。

截至今日为止的满洲文学，在意识上是呈现着无比的大混乱状态。各阶层的意识的表现浮沉隐现，在互相混乱的自我的肉搏。这有已往的刊物在证实着如此的史实。

现在因为东洋战争发展成世界性的大东亚战之今日，伴随战争的进展，战争中的满洲一地域的国民意识的衍变形成，旧观念之检讨与新观念的形成，走到应当确立的判定的阶段。在如此大时代转变的斗争中的满人的人生观、社会观、国家观、宇

宙观，甚至民族观、战争观或自我观等，在满洲人的文学中多么缺少着完整、精密、正确、有力的反映呀！所以若向热切的要求着不怕现实的现实主义的文学作品出现，这里要求着不遗弃新生层的满洲人的正确的世界观的作品的被执笔，并且也要求着勇于图写现实的作者被产生。但有人说：“有人因性格的执拗甚至不愿在狭窄的路上再跋涉下去，有人便写些不死不活的文章。”（秋萤《关于历史小说》）这也许是事实，但这也足证他并不“太”执拗，并且也怨不了他们“不”执拗。正如不能把什么“观”硬“配给”作家一样。因为“观”是形成的，不是造成的，并且作家和作家的作品的出现或产生也是形成的，不是造出的或遣派出的。因为如此，所以文学才成为时代的反映。

在文学与政治有距离的情势中，诚属不幸，但文政的接近，是有相当步骤和阶段的，在条件和实体消融完了的点上，然后粲然的开放着文化的火花而凝然为一。但步于其相当阶段上的文学，虽然目指着他的归趋，但其所能反映的也只限于其相当的一阶段的实体而已。我想若是能为满洲人与大东亚战争的联系加以细想的人一定会肯定我的此节的意旨的。

满洲现在还没有法西斯文学作品产生，德意的文学作品被介绍到东洋的也不少，在日本已有了不少与战争同调的诗歌与小说，在满洲并没有如此作品（有清楚关联的作品也没有，并且也没翻译出什么新的日本的作品。只已死的雪笠译过火野葦平的《麦与军队》等几部），这无疑是满洲文坛上的缺点。我想日本人在满洲在东亚所有的一切活动在文学上的反映，是满人读者所渴欲接近的，这正同于日本愿意读我们的想法一样。所以《东游记》那样的电影、《第八号转辙机》那样的作品的译出，我看都是很好（相反的我以为协和剧团所演的《萌芽》把场所

移在满洲是完全可笑了)。我想应当有人把日本有关战争的诗选译一册才好。听说日人已写了不少北满开发的(或兴满有关的)小说,在满人反呈不闻不问的现象实在是奇怪,我想刊物上连介绍都寻不到实在是古怪的事。近邻的朝鲜的作品也不见有译者。

书商翻印章回体小说和改削中国小说刊印的事曾被正当批正过,是好的,但对于较好作品的翻印,刊物并不予以介绍也未免太冷感些。

从剧本《家》和《两地书》的翻印看来,似比以“女性”字样做号召的不大选好作品的女作家创作集强得多。印古书也是件正当事,可幸今日的青年又能读一下《水浒》和《老残游记》了。能把有近代性的古典的作品,尽力刊印一下并不太坏,若能把《诗经》选印一下该更好吧。听说大连有专印赵洵九的小说的,那倒颇能代表大连文化吧。

诗曾经吵过一阵,因受戴望舒的影响,所以好多把韵弄没了的诗出现了,因为那样最适于公子哥儿与茶同“品”,所以完全具着玩具性。我以为能有韵也好,再和音乐结一段姻缘,所以放送诗是应有人试笔的东西。因此又想到鼓词和评词那样通俗文学作品的形式,具有着若何便于传达的特质,对此过分冷遇的满洲文坛应是错误。

《新满洲》和《麒麟》等都是无可奈何的刊物,《新满洲》尚有一部庄严性,至于其他作品,我疑惑是否是用人类的血写成的了。报纸副刊,以本刊《盛京文学》为例吧,我以为最应取的是“以文学来针对社会,不应只范围在文艺圈内”。这里没有针对社会的小说和短文,只是些有关文艺本身的短论和《江上落日抄》那样无聊的小品。若能容纳些超出文艺范围的文艺性

的作品岂不更好？不过其一致的严肃性是可取的。

满洲文学曾由报纸走向杂志，现在似乎又从杂志要归还报纸了。报纸不刊小说，将无小说可读。

印刷等条件限制，多使作者善笔而藏，不知在没有刊物时代的《水浒》作者怎样把她写成？古人能为后来者的鼓舞的，实绩之外，也有这无古无今的精神力。这是比宝贵还宝贵的遗产，是后人应当承袭的。

向何处去？

满洲人向何处去？

满洲人的文学向何处去？

朋友请您答复。

* 本文发表时署名青山草草。

（原载《盛京时报》，1942年9月23日、30日）

大众语与文艺

在艺术家尚未尽兼作“教育实行家”的现代，忽然发觉自己文字的语汇的缺少，在手无政权的艺术家们，尚“无力废掉方块字”之前，忽然感到文字已逐渐变成僵尸，不能记录日用的语言。所以有些人竟用汉字标起音来，有些人也忘掉了“欲

求逼真反而累赘”的反结果，竟“真就实行用大众语”写而又奇怪的有些“尽量用”的倾向。这种妄为的文人竟出现到满洲的文坛，真是不该。这都是怨他们都忽略了在文艺上大众语是“不可轻用”的。

据说大众语“不可轻用”的原因，就是因为大众语中偏偏要含有一部分方言土语，才越使“大众”莫名其妙。

这“大众”二字，虽不知是指那颇有文墨很怕“粗劣”的一帮能读能写的爷儿们，还是指的现在正粗手粗脚为吃眼前的一口饭，忘掉了年月的哥儿们，还是指那正企慕着育成未来的大世界的民众而言，但此“大众”二字，恐怕要不免被此三家共同僭用，“大众”二字走到满洲也真是不冤枉。

“大众”二字，在此尚存阶级的时代，我很不愿意使它们联用，或为“民众”，或为“治者”，或为工作者，或为享受者，使它们清楚划开，不再糊涂，是再好没有的事。“大众”二字，是颇堂皇的，惟因其堂皇，所以不免遭劫掠之灾。但现在已经用开，再行更易反有不便，只可于用时多加斟酌，不使再被混淆才妥。

中国文字之进化，虽然累代不歇，但终未脱出象形，结果弄成不能象形又无力标音的古旧的残骸，在文化上尽着障碍进步的任务。真不知多咱才抛掉它。

民国时代，白话文从古文的压迫下挣出，白话文颇英雄，文言文也颇英雄，两者有勇气互吐抗争的怒号。“大众语”后来又从白话文中被提出，“大众语”也颇英雄。因为它颇无羞意的徜徉于文化之林，尽了中国语言的一角的任务。白话文的提出，不是文言文的弃绝，而是文言文的真实的生发。“大众语”的被提出亦同理的是白话文的领域的被扩张，虽然都不免有一部分的

扬弃，但这只是骸骨迷恋者所可惜的。

从世界各国语言中取来一部分，从既有文章中取来一部分，从不入文章的通用的言语中取来一部分的语汇，这样中国语便可具备着时代的性格，再把文字标音化了，便完全具有着世界的性格，这是中国语文为历史的法则所既定的道路，是谁也不能反逆的。

无疑的，三语之中以取之于通用语的是最有生机的话的语言。这是大众语的根干。至于那方言土语以交通文化的关系，未能广地域的传布，一时为土著的人们所不懂，是免不了的。但其在大众语中所演的角色，实在有类于文言中的格言僻典之类，天会给它们以自然淘汰的命运。况且不管怎样偏僻的处所，不管它哪一域的土语方言，流布的范围若何的狭小，总尚有它生存的权利。只要它在人的嘴上有活用的机能，就没有完全否定它的存在的必要。

僻

较僻

极僻

我们也可以把方言土语按流布地域的广狭，分成如此三类。只要是一句方言土语，正如只要是一个古典一样，不管它流布的范围如何广大，也要有一部分不懂的人在，而近于“僻”。反之，若这方言土语真是极有利用价值的语汇，顺应着交通文化之发达，其流布范围也将发展扩大，把它“僻”的程度减轻起来，赋得生命，效力于新语文之中，为坚实的一员。

玉蜀黍的根部，在关东州叫做“苞米不搭”，盖平以北又叫“乍子”。

马铃薯，有土豆、地蛋、土老鼠三个名。

如果写关东州的农民，而以流布范围较广的“乍子”代替了他们自己的土语，这一定是乡土作品的一个大缺点。

把作品写得和实生活亲近些，总是无可非议的一件事。

若说读过二三年书的会认识“强奸”和“生殖器”也许可能，但决不是经过“先生”的解释才明白的（据我的确知即优级的教科书也未曾把这两个名词编入过）。若只看“草”和“鸟”两字，当然他不会想到另外的意思的，但若联成句时：

“草你的娘。”

“你是什么鸟进的？”

这样，即不曾读二三年书的小孩子，也会一听便懂。“草”和“鸟”是标音字。这两句粗话是今日尚活着的语言，不会使谁真就“莫名其妙”的。

当然把低层民众写成满纸粗话，只是过分污蔑民众，若一注意那纯正高尚的风度俨然的民众时，上层的苟苟的所谓社会中坚或栋梁之类，那只是一些渣滓而已，正确的纯正的大众的文学作品，是不忽略此点的。我想若由民众自己的手来执笔自己的作品时，定会建立钢铁的民众文学的伟基，并不会倾向着错误。故作者第一应先归属自己于民众。

大众语是前进的、世界性的、时代的、活的语言，是往日的中国语之广大的、科学的发展之结晶的语言，在今日说完成的大众语尚属于未来（是必能到达的未来）。未来的大众语的基础是今日活用着的通用语，把这通用语暂叫做大众语虽为时嫌早，但由它担当这未来的命名，仍未为过分。

所以用文字标音是完成大众语的中间过程，已尽了推进语进化的一部任务，说是“徒然”的，那是奸细的反宣传。其实文字标音，仍不足高度完成大众语，它的标音与真实的语言本

身仍有距离，例如：

“苞米不搭”是不确的，而是 BOMIRBUDA。

“细米儿”是种外面硬皮，叫做 XIMIR。其他的，“古秋古秋的”是 GUQUGUQUDA。

“声里古唧的”是 SENGLIGUJIDA，都是任何字不可为力的。

文字标音化（即使是汉字）是正确的。

限制大众语的运用的是文化层的第三种人。敢把大众语写进作品里的是真正的勇敢的文化工作者。

* 本文发表时署名山川草草。

（原载《盛京时报》，1942年10月7日、11月4日）

关于检讨修辞的意见

关于修辞上长短句的问题，支离先生和丁宁先生已经争论一月多了，我本想不发表任何意见，然而我现在实在忍不住了，我担忧丁宁先生的高论，那流毒的主张会影响别人，使我们的文坛或因此而更颓废下去。

丁宁说法朗士纯含哲学意味的小说，没有一人能够企及，真的没有一个人能赶得上么？而且纯含哲学意味的小说能在文学上占优越的地位么？这是一个颇可研究的问题。

现在世界的文学趋向，是因时代而决定了的，只写些吃饱了饭研究着俏皮话，用幽默或含着罗曼意味来博得读者的小说，已为人们所摒弃、所不齿的了，而且法朗士的文名实在还不是没有一人能够企及的那样名震世界，初读世界各国小说的人，是能够知道高尔基、托尔斯泰、屠格涅夫、左拉、莫泊桑的，知道法朗士的，恐怕还是少数，除非已多读一些的人。

版次多不见得就是书好，《江湖奇侠传》、《三侠剑》、《啼笑

因缘》等是比《彷徨》、《呐喊》、《子夜》等多出许多倍的版次的，我们能说他们有不朽的文学价值么？

一个作品的伟大，是以内容为先决的条件，技巧是次要的，仅在辞句上用功夫，而忽略了内容，那是绝大的错误。如果只想把句子拉成长句而有着谐音和美味，那么把文艺描写辞典之类的东西背会了再来写小说，那么，无论谁该都是作家了。

文学是大众的，不是个人的，也不是某一阶级的，是有着普遍性的东西。我国国民，当工农商人居多，有知识的人很少，如果像丁宁那样主张，仅用着有诗意的美味谐音的长句来写小说，真的我想新文艺走的路该越走越狭了，因阻塞不能行而日渐消亡的时候，该会很快地到来的。

因为什么由文言而变成白话呢？因为什么文风较盛的地方，曾盛行提倡用大众语来写小说呢？因为越浅显明白才能普遍，才能深入民间里去。文艺到了现在，已不是高人雅士的玩赏品，不是给某些人单独享用的，是你的，我的，他的。那么我们为什么不应该明白浅显地写出来，让每个人都能够了解呢！

文学名著不见得都是美味谐音的长句而凑出来的，至于丁宁先生所看的那几本书，说句不客气的话，还都不是世界一流的名著，像托尔斯泰的《战争与和平》，高尔基的《夜店》、《母亲》，屠格涅夫的《猎人日记》、《父与子》、《罗亭》，左拉的《娜娜》，歌德的《浮士德》，那才能够算是世界文学名著！可是这几本名著，哪一本是只顾用诗意的美味谐音的长句凑出来的？不都是因为内容伟大才算得世界名著么！

再丁宁主张不愿我们的文艺滞留在中人以下读的地位，是企望和世界名著并列的。企望我们的文艺和世界文学名著并列，是极好的念头，但是不顾我们的文艺滞留在中人以下读的地位，

却又有可置疑的地方。世界文学名著（如我上面所举的），是因为它们让许许多多的人感动、热爱而都能懂，才所以成为世界文学名著的，如果主张我们的文艺只是一些高人雅士的观赏品，都是用些诗意美味谐音的长句写出来的东西，那么“我们的文艺”该只是丁宁先生一个人（中人以上的）自己写自己看了，那该是无二人看的文学名著？

我始终认为丁宁的主张不对，愿同路者勿为歪曲的言论所惑，不要受谬误的主张传染，仍然埋着头建设真正的我们大众的文艺。

三九年五月二十四日

（原载《滨江日报》，1939年5月29日）

□夷 夫

满洲文坛的几个问题

—

这里所谓“文坛的几个问题”不过是指寒峻君、刘爵青、古丁诸人的《关于满洲文坛》所论争的几个问题而言，当然，我们不能包括文坛的森罗万象。

二

寒峻君在《关于满洲文坛》里，指摘了满洲文艺作品的颓废、幻想及其反现实的诸倾向，其中又言及写作态度不真实的“第三种人”鬼混于文坛，于是把满洲文坛“弄得乌烟瘴气”，结局提出了三年前的“冷雾”社作了实证，同时还极力的提倡了

“暴露文学”是文坛发展之方向。寒峻君的这篇批评文字，大体我们是可承认，虽然其中有些问题还待讨论。

不料居然有代辩之士，在八七期《晓潮》上刘爵青先生的《关于〈关于满洲文坛〉》及古丁先生的《往东跟向西》。前者是为“冷雾社”诸人抱不满，后者则为“第三种人”代辩。这一点两者是相同，同时一致的同情了满洲作家的反现实倾向，解释了作品的颓废、感伤以及逃避现实，乃是为现实生活所决定，“作品所以脱避社会的现实，也就是作者生活尚缺乏当代社会的现实性”（《关于〈关于满洲文坛〉》）。同时古丁在《往东跟向西》里论“第三种人”则有这么一段：“第三种人，是有着他的现实的基础的，因为他们既同情于担负历史的使命的勇士，而自身由于现实的制约，不能捐躯于历史的使命，却只能在一旁援助着”，他又继续说，“有时他（指“第三种人”——夷夫）会感伤，会颓废的，他甚至于自暴自弃，这些潜在的意识，无意地或有意地总要浸润到作品里”，这多么不健全没落的小布尔乔亚的不信、怀疑、不长进支配了我们文坛“自暴自弃”等潜在的意识，“有意的”要“浸润到作品里”，因为他们也是“社会的一环”而不把他“一笔勾消”“摒除于门外”，正如我们知道布尔乔亚也是“社会的一环”，以为他们任意×是当然一样，在过渡期，一切小××作家，正在彷徨、怀疑、朦胧不决之时，把他们拉上战斗线，是紧急重要工作之一。作家的缺乏生活经验，正是需要跟大众学习，混在大众群里以充实其生活，才是正当办法。古丁说：“批评家似乎应当走出了书斋”，但你能同情作家的闭门造车吗！当真他们甘心“制约”于现实，以至于“自暴自弃”的确是“脆弱得多”，“倘若睁开眼睛一看，无论你是第几种人，无可置疑地在于满洲新文学的位置”（见《往东跟向

西》)。我们更应该看一看，支持满洲文坛的作品是否大众需要的全满的报纸副刊以及杂志，例如：“《××》《×××》等杂志，一律的充满颓废、感伤等作品外，还有什么。如果我们作家还要喊“批评家飞跃得太高了”，“把标准多少落低些”，简直不如干脆点说：作家不需要批评！

三

要谈“暴露文学”首先应该知道，我们的伊里支同时还说：“艺术是属于民众的，艺术应该在××大众中生它的深根，艺术非成为这些大众能够理解的东西不可，非成为他们所爱好的东西不可。艺术应该和他们的感情、思想、意志结合，而使他们振作起来”。目前这样要求作家也许嫌高，然而满洲作家只要肯极力克服布尔乔亚艺术样式，便算好的倾向（简直把批评标准落得低不可再低）。所谓布尔乔亚艺术是什么？布格达诺夫指出下列的A、B、C三项：

- A. 艺术的专门化与商品化
- B. 艺术的游离化
- C. 艺术内容的个人主义化

关于A，在布尔乔亚时代，艺术变为特殊社会的专门艺术和其他专门部门同样，形成了为着市场而劳动的各部门的一个体系，所以，艺术作品成了某某特定艺术家个人的生产。

关于B，就是从艺术家的意识及全社会的意识里而滑落了，艺术对于社会的组织的任务，因此产生了纯粹艺术和美的观念。

关于C，布尔乔亚艺术和别的艺术不同，只以孤立的把握了

的个人为问题，只以个人的运命、感情等等为问题。

如果我们的作家不是有意的在历史条件下，闭着目子的话，至少他不应该写些游离社会的文字，卖弄点个人的感情、运命便算完事，我们不是为文学而文学，更不是为个人而文学，我们是为新社会而文学！

全满的批评家应该联合起来，做有“计划的指导”，一方面是消极的——即××文艺的批判，布尔乔亚艺术样式的克服，另一方面则是积极的——即所谓建设新兴文学，在这里只作简单的提议。

（原载《满洲报》，1936年9月18日）

石军及其作品

一 石军的性格

石军是一位忧郁者，感伤者。他是和他写的诗一样的忧郁，感伤。原因是“个人的际遇太坏了，五年前的一个冬天，死去

了慈容和蔼的母亲，三年前的一个初夏死去了义务深重的哥哥”（《父亲死了》，原文载《北风》九十四期，署名闻迁）。这“个人的际遇”始终影响着他，因此他的作品始终没能脱掉感伤主义、个人主义以及浪漫主义的气氛。同时这位感受性颇大的作家，被局限在知识阶级生活的单调里，而妨碍了他的创作才能。

显然的，石军同样的得列入第三种人群中，虽然他决心“宁肯不成文学家，不想写些违背内心和社会趋势的不痛不痒的作品”（《从事文学的经验谈》），但他对于现实社会没有明确的认识，更无理论的把握，正如他个人在《关于满洲文坛》（《晓潮》八十六期，署名寒峻）里说：“……这些甘愿承当所谓“第三种人”的作品，对于写作态度不大真实，对现实社会的理解又极薄弱，他们不甘往东，但同时又不向西”。石军的作品虽然有时似乎是“往东”，但弄来弄去又向了西，因此到底他没能“往东”，更没能“向西”，更因他的言论矛盾，有时观点错误，甚至被人认为是宿命论者。

在我们文坛，像他那样作了论争的对象的作家，还没有第二人，他着实是成了问题的一个人，所谓“文坛建设”是与他有拆不开的关系，虽然有一部分的人认为他是“文坛破坏者”，因为我们的一切，我们的文坛的性格都在他的身上表现出来了。他是混乱的，他写诗，写小说、戏剧、散文小品，以至评论，他的创作是形成不统一的调子，他与我们的文坛一样的混乱，一样的不统一。

二 诗及散文小品

石军虽然还很年轻，他现不过是刚二十几岁的青年，但他已经是披着炭色外衣的人了。他已经有了一颗苍老的心，他已经感觉他的年华在流浪中消失去了。

年华磨碎了旅人的脚掌。（《路》）

又如：

躺在火炕上我想到了我的坟

我的坟会筑在荒漠的渤海之滨

（因为在那里躺着我的母亲）

已矣乎完了，贪什么生？结什么婚？

再一个二十三年看：

“渤海之滨会添一座浪人的新坟”。（《流浪的歌》）

这里我们能看见他感伤，颓废，甚至于绝望，他是与满洲的诗人同样的写着所谓“自己的诗”，与满洲的诗人同样的用诗“麻醉了群众的正确的感官”（借用他个人的话）。他的诗除了这方面便是悲惨个人的身世，如：《悼澄兄》、《周祭》。

坟是有闲者的极乐乡，

澄兄不是那乡人吗？

已三年了，滑过去。（《周祭》）

其余便是罗曼斯以及游记，悼古等，例如：《暮游》，《Broken Heart》《重来旅顺》，《夏之昭陵》等，石军是写过许多的诗，但这都是他个人感情的抒写。我以为诗应该是“社会生活通过了作家的感情意识之综合的表现”（借茅盾先生的话），它应该是大众的意识表现，不但不该是个人的无病呻吟，还应该是有力量的。

然而我们的诗人仅仅把文字堆砌起来作了情绪的游戏。满洲诗人逃避现实，是不容我们再忽视了。

石军的散文小品虽然写得不少，但与他的诗同样没有担当起来更高的任务。我以为石军写了《关于满洲文坛》以后，决不该继续朦胧下去！

三 农民小说

石军开始写文章是在一九二九年秋，直到一九三四年的作品，这期间多描写封建社会男女性关系及其对封建社会制度的反感，“直到三年前（指一九三四年——笔者）题材方面都爱以新旧思想的冲突为对象”（《从事文学的经验谈》）。例如小说《尖刀》、《算帐》、《冲突》、《踟躅》、《幻灭》、《介绍》、《绝命》、《离异》、《怒火》、《顾客》等为这一期的作品。一九三五年以后他的创作才踏向另一阶段了。“前年（指三五年——笔者）则已改换笔锋爱写农村破产的故事”（《从事文学的经验谈》），值得注意的也就是这期间的作品。这里我们所要谈的不是前一期的，而是这一期的作品了。

石军的文学活动自野狗社到响涛社是前一时代，可列于同

一系列。直到开拓社成立以后，他才开始转变，但这决不是突然的变化，这是经过长期的变动，而是他必然的一个过程。自从发表了《深秋之夜》、《兄弟之间》、《女人的悲哀》（以上《满洲报》），便继续在《开拓》发表了《纸匠及其妻》、《倦旅》以及被许多人认为是色情文学的那篇《赌徒》（《凤凰》）以后，便决定了他的出路是农民小说，虽然在以前他也没写过普罗作品。这一期作品的特点，我们可以借白慕易先生批评他的话来说：“他的作品的特点是染有浓厚的农村背景，专门借了主人公的口里间接或直接道出溃破的农村破产的社会现象。而尤其对于人性的描写和分析，更是他的特长，大家庭礼教下的青年通性，也教他毫不讳言的血淋淋的写出。”（《论季梁》载《开拓》二十七、二十八、二十九期）当然我们得说《赌徒》是例外的一篇。

自从《开拓》倒塌以后更没有看见他有什么作品发表，最近在《新青年》上发表的《大家伙的年》，虽然是描写生产落花生半都市的农村的年关，但是作者并没抓住更重要的问题，只是以一个偶然被骗的故事便结束了这篇作品，实在难令人满意。

四 剧 作

满洲文坛，简直可说是没有戏剧的文坛，石军的几篇剧作着实可钦佩。他仅仅才写了四篇，但也足证明石军对于戏曲是有天才的。第一，他的人物性格的描写是成功的。记得琼斯曾说：“人物性格的好的描写便是艺术家的最大的成功”，尤其人物与戏剧是有着很大的关系，例如他在《理发店中》给予各社

会层的人物的分析，确实他是把住各阶级人物的性格了，完全暴露了他们的丑恶而给以讽刺，略有戏剧的成分。不过作者把人物勉强的一个个提到理发店去批判，却是勉强而取功的办法，在这里只有人物性格的成功，当然我们不能忽略了那般农民……

其次，作者在他的一篇独幕剧《生命线上》（《开拓》）也是借了病院这么个场面去集合他的各色人物，这是同样的表现了作者的手法的拙笨，尤其这篇有前后不统一之势。又如在《嫁娶》（《开拓》）里头，把一个乡村的劳动女工，写成一个女英雄。《除夕》（《开拓》）是描写主人公的觉醒，但其觉醒的原因过分的简单，同时又没有十足的社会根据。虽然这样勿论哪一篇都有其失败处，但处处都表现了他在走向真正文学的阶段。这也许是由于戏剧给予他的题材上的成功，这些都是有生命的作品，也是石军的创作上的最大的收获，同时也是满洲文坛的一点小小的收获。

五 评 论

石军写过许多批评文字，结局徒增了他“距批评水准太远”（孟素的话）的证据，某人曾说：“作家对于抽象的科学的思索大抵没有特别的兴味”，而石军更没能例外，因此他往往弄得观点错误。我们知道一个理论家应该究明现实的动向与历史的必然性，而诗人作家只凭热情的感得是不够的。一方是对象的把握，他方是直观的感得，这始终是不适写理论与批评文字的。似乎有人劝过石军专从事创作，我也赞同他不写批评文字

好。

某人曾说过：“理论家应该是一个极其坚定……”不然，则恐怕容易陷入观念论。

在《从赌徒谈起》里对于《阿Q正传》的无正确的解释与认识，并对现实农村社会的一切错误的解释，以及《关于文坛建设》里许多主观见解，都是十足的证明石军的认识不足。虽然石军经这次论战后，他是极力想向上改变态度，但也往往只弄得只知其然而不知其所以然。他的评论有《望风捕影说》、《关于满洲文坛》、《关于文坛建设》等。

（原载《满洲报·文艺专刊》，选自《满洲作家论集》，

大连实业印书馆1943年版）

□庄己平

闲话放送剧

翻开小林秀雄的评论集，碰到了这样一句话：“演剧，正如同弥撒，欲深切地感到它的效果，是非得常常去不可的”——阿兰——弥撒，我不会唱“主啊”或“阿门”，当然无从知其蕴奥。至于演剧，作为现代人，似乎该有享受的福气喽！然而也不然。提起演剧，首先就会想起所谓“历史悠久”的旧剧。这老态依然的东西，既不能作为青年渴望的“精神食粮”，复不能寄与第二日做事的“精力的源泉”。虽然也有人在努力为其化装和涂金，而说“外国人”也曾叹“观止”，不过旧剧之似乎应当改良或废弃，远去二十年前，钱、刘等五四的斗士，便早已下有定论了。而且，老是“隆嘎隆”和“嘀咕嘀”，也实在引不起花上国币四五元的票价前去问津的兴致，所以这不能而也不必去谈。

关于新剧，在近代文学里，戏曲和小说固然同样占着极重要的位置，但在我们的满洲国，虽然已经有了“文坛”，也出了

几位开过会议的“作家”，然而所谓“剧坛”也者，却一向有如二月之草原望去空空漠漠，寥无一物。说寥无一物，也许对自己推许为剧运推进家什么的先生们，有所失敬。不过这些仅有的种子，未得萌芽，也许是刚长出数分，便又埋蔽于霜雪之下，当不失为事实吧！对此，我们当然也是不胜为其惋惜的。然而，所谓新剧运动，既非三言两语所可运动起来的，那么，暂时也只好望“台”兴叹了。所以，这也暂置不论。

不过，“放送剧”也者，倒是时常听听的。虽然未必“深切”地味到个中“效果”，但比较起来，似乎还有一谈的资格。而又按月缴纳“金一元也”的听取费，似乎作为一个听客，也有话几句“闲话”的权利。

以前，曾有人大书过：“放送剧不是剧”。是“剧”与否，这若讨论起来，是会牵连到演剧之本质论一类的麻烦问题上去的，所以这也不去谈它。咱不过是仅就一些皮毛的见解，随便说说而已。

最近在所听到的放送剧里，总括说来，有如下的感想两端：一是对话的混乱，一是内容的公式化。

对话必须合乎说话者的身份——这不只局限放送剧，一切小说、戏曲也是如此——当不是我妄下的武断。我常常听到一些极其混乱的对话而禁不住苦笑。譬如：让小孩子说出极其老成而不自然的大人话；或是让庄稼人背出极其诗意的句子等。这正有如看到头上烫着蓬蓬的鸡窝发而下身却是辜鸿铭礼赞过的一双钩钩脚的一幅戏画时，感到的同样的不配合性的滑稽感。本来，一个作家，也许是由头顶到脚心都充溢着诗意的诗人，但他所写的人物，却并不一定都有那么多的“闲情逸致”。尤其他笔下的人物，如果是广泛的无识的大众之一员时，那么，这些

对话，不待言地必须由各式各层的实在人物的口语里去采寻，而不该坐在屋子里自己的脑袋中硬挤。假如他只一味地将自己的诗意或反以为得意的美词丽句，也硬塞到一切农人或工友的嘴里，无论他本身怎样渗透着诗意，我也实在是不敢恭维的。

其实，我也很期望我们的农人或其他劳苦的人们，都文明起来，不但认识字而且还会吟诗，都能成为田园或都市的诗人。假如，有那么一天——说不定要在几百年后，教育普及到一切边陲僻陋，我们庄稼哥儿们，也都同沾惠，肩上荷着锄头，怀中揣着本国的或外国的，什么郎或什么斯基的诗集，在铲完了几垄地之后，衔起一支雪茄，高吟几句：“噫！美丽的夕阳！”或自作一段“自食其力颂”什么的，却也委实是一幅“噫！美丽的景色”。然而，这只是一个“假如”而已。实际上，我们的庄稼哥儿们，大抵，非但连诗意的“诗”字也不懂，且也很少有自觉其劳动神圣的。反之，在累乏了之后，拔出了旱烟袋，他会吐出一句“他妈的！”来诅咒老天爷为什么不给一个好年景。所以，这一类若干年后农人或能说出的对话，只好称之为“未来派”。

想来，近代剧由古典剧化出来，伴随取材的由“英雄的悲剧”转化到“市井的琐事”，台词也由韵文而散文化，极力来描摹和接近日常的用语。而近世小说，虽然有浪漫与写实的消长，但大体的归趋，也可以说是已脱却了幻想的、神秘的、观念的而转到实证的、现实的、社会的、精确的观察里了。所以，在以对话为主体的剧的构成上，便应极力在大众的言语里来撷取其素材，但这并不是说照样地移写。对话正如同不能过于“美化”，也是不可过于芜杂和低俗的，且必须要恰合各个人物的身份。而作品上的言语，更必须是经过作家的提炼和滤过的带有

久远性的东西。为明了起见，且抄一段胡风先生关于言语问题所写的话：

“要大众懂是一回事，‘迎合’口语又是一回事，迎合口语只会照原样地写下一一些大众的话，而要求大众懂的目的却是向他们传递一种生活里的真实，这需要在口语里面选择出最确实的表现才可以做到。艺术家的目的不仅仅是要大众懂他的话，他须得‘从言语的自然力的奔流里选择出最正确的，妥当的，最有意义的言语’，来表现出藏在他们的生活里面的他们能够懂得能够感应然而却不能够明确说出的东西。所以所谓言语的‘聪明的单纯性’，它要求明确，丰富，然而决不能简单，芜杂，像大众在口头上随便说的一模一样，因为它是经过作家的选择和组织作用得来的。”（《张天翼论》）

其次，所谓“内容的公式化”，我是指最近听到的一些雷同作品。这些作品都好似一个窑烧出来的陶器。增产也好，归农也好，储蓄也好，纵然都是由一个“国策”窑烧出来的，但至少也须涂上一点不同样式的釉彩，听了头，便知道了尾的东西，这岂不是“靡劲之至”？

岩田丰雄曾指摘放送剧须有“大众性”和“指导性”。我想：在我们民度如此低下的地方，后者是更重于前者的。虽然我不想过信收音机这时代的尖兵，普及于僻村邑鄙，但至少在大都市的都鄙，各个角落里，浆子馆的赵大，剃头棚的张三，也都能在收听吧。假如对于这些人们之知识水准和鉴赏能力的提高，置之不论，那当然是无话可言。但，假如也想把他们由阎婆惜或马玉龙的或风流或英雄的手里夺来时，那么，在对话，在技巧上，势必更须作进一步的研讨了。关于对话，已如上述！要大众懂，但却不要芜杂的低俗或“诗意的美化”，至于技巧，在放送剧里，较诸舞台剧之上于时间和场面的限制，是非常有利

的。事实上，也有许多人正在探寻着新技巧和新的作剧术，这当然不可抹杀。不过，大多数还仅仅是舞台剧加上拟音效果的翻刻，这岂非是舍大道而走羊肠？

而且，在题材方面，假如，又来一个假如，我们考虑到无论战时或战后，民度的低下对于国民总力的集结有如何障碍的时候，那么除却储蓄增产外，举凡一切提高国民意识，包含教化或指导的意味的东西，也算不得有悖于“国策”的吧！

我们如果也承认“剧场是道德的教育之学校”（席勒）的话，而又在我们舍“嘀咕”而外无所谓演剧的国度里，那么，收音机便是我们仅有的“黑板”和“教师”了。

放送剧如能善始善终有大众性及指导性，当然莫过如此。但也恐一时不易做到。但，也不妨把它放在前面，做做看。在对话上不要“未来化”，在内容上不要“公式化”，而在技巧上，要进而探求新的，在取材上，要进而网罗广的，至少得叫人听了不要皱眉。

这些，仅是一点片面的偶感式的“闲话”（好处自有他人说）。但，假如有人问：你别尽管“闲嘴白相”，也做做看，我却是要大感惶恐，敬谢不敏的。想来，这也是食客与厨子的问题，假如借我这食客的饶舌，真很引出几盘佳肴，以饗“听福”，则仆实不胜感激待望之至。

手在写着“闲话”，耳边又响起“未来派”的“归农剧”了。忽然，不知怎的，在记忆里浮出了以前读过的一篇某人的随笔，题目：《宣传与恋爱》。其实，这也是自明之理。假如有人成天地“我爱你呀！我爱你呀！”地守在爱人身边，那么，这桩恋爱的结局呀——我敢担保，准得“吹”，不亦悲夫！

□老 翼

关于文艺翻译问题

为了要求我们的文艺内容向上之故，专凭我们自己那点可怜的贫血的东西是无补于实际，特别是在满洲，当我们的作家群中还不曾产出什么了不起的杰作之前我们实在有一读外国的作品的必要。我们并不是盲从地说凡是外国的东西便要“如何之好”，实在因为外国有许许多多伟大作品明显地摆在那里。我们就一个文艺作者来说，仅仅拘泥于自己的鸡蛋壳的世界，那他的作品将永远没有进展的。为了扩大我们的视野，为了要养成我们的世界观，外国的作品我们是非读不可的。至于一个读者，他同样需要的是一篇较好的完整的作品，他照例应该把自己的读书热伸展在世界各个作家的作品之中。不过一个人的语言常常有限，为了要完成上述的使命之故，我们是必需要仰赖于翻译的，虽从事翻译者过去曾经一度被人讥为“媒婆”或是“洋崽”，然而事至今日事实已经告诉我们，翻译工作已经变成怎样的重要与迫切。那么对于一个从事翻译者的责任应该是怎

样的重大，在此不言我们便可想而知了。

满洲翻译界中，几年来虽也有许许多多长长短短的译品出现，但充其量好的东西实在太少，至于所谓的忠实的译品那更属寥寥了。我们把几位认真从事于翻译的朋友除外，那便是我们翻译界中的勇士实在太多，有时一篇本连自己都不甚懂得的作品也要勉强地译出来，虽这热力是极值得佩服，然而结果是错误百出，这不但不能尽到一点翻译工作本旨，而且更会抹杀了原作的精华，虽其热力可嘉，但此种翻译终是要不得的。

再我们的从事翻译者常常对作品失之选择，一篇外国的作品不一定便是一篇杰作，为了读者的时间终于有限，那么一个从事翻译者便不得不由许多外国作品中有所选择，所以一个从事翻译者的工作是颇为吃苦的。假如把翻译工作认为玩票，胡译几篇小稿便得意非常，那么我们还是顶好丢开我们这个翻译工作，把这时间去修养自己，倒是有益得多的。

还有一个问题便是“改译”。西班牙的嘉奈多说：“论到现代的翻译方法，我坚决反对改译，至少当一个译者引导别个人认识国外作者时不该如此，因为人们总是张冠李戴地把莎士比亚弄成一个意大利人，把高乃依和莫里哀弄成西班牙黄金时代的戏剧作者。如今我十分相信他们所谓‘语言和天才’，然而这话也不能用作假面具以保护掩饰翻译家的责任与偷懒，我们不需要那种不忠实的美女了，忠实才是美的初阶，而我们所需要的正是又美丽又完全的作品”。我们根据此语，那么“改译”是怎样地要不得，我便不必再加深说了。

中国的一个作家对于翻译曾经写下五个注意事项，那注意是这样的：

(一) 翻译需要直译，可以保持住原作的精华，然而直译并

不是死译，不一定要字对字，句对句，可是必须正确地，一点也不遗漏地传达出原文的意义，保持住原文的风格。译文不但要移植原作的内容，也应该传达出原作的形式，即使不能够做到绝对一样，然而在可能范围内，却必须求其相似的。

(二) 原文美妙的地方，尤其是有诗意的譬喻，或者象征的地方，应该如实地传达出来，倘使因为习惯环境的不同，不容易为读者所了解，不妨多加注解。

(三) 翻译一篇东西，对原作固须有切实的理解，对于原作者的思想、生活、环境，尤须有充分的明了，这才可以免去许多误解。

(四) 原作必须慎加选择，对读者求其有裨益，对自己求其有裨益，对自己求其能胜任。

(五) 多看别人的译品，多查字典。自己的译文发表以后，要虚心接受别人的批评。

满洲的翻译，我们希望有志于文艺翻译的朋友们，对此项工作开拓下去，我们相信不久的将来一定会有着相当的成果的。

(原载《滨江日报》，1941年6月9日)

批评家与文学史家

把文学作为社会的一现象看时，作家是生产者，读者是消费者，文学批评家却站在两者的中间做一介绍人的角色，这点决定了文学批评的任务，同时也就使文学史家和批评家有了区别。

批评家当评论文坛新现象的时候，大都着眼在实际的目的，想要给予作者或读者一种影响。文学史家却和他不同，是以纯学术的目的去研究、探讨的，当然以给予某种影响为目的的文学史家，也不能说是没有，不过那种人与其说是文学史家，倒还是把他们归入到批评家的队伍里更来得妥当。不消说得，文学史家既经发表了著作，自然也一定给予了一些什么影响，可是那影响却完全和批评家所给予的不同。详细地说起来，批评家是凭着批评来和文坛发生交涉，文学史家是从纯学术方面去给予同一专门的学者以刺激。和文坛发生交涉，是批评家的任务；希望在学术界中有所贡献，却是文学史家的期望。

照现在普通所承认的说法，文学史家大都以研究过去的文学为主，批评家却评论同时代的文学。自然，批评家虽也常常论及过去的文学，或从过去的世界里掘出了有价值的作品，或使被遗忘了的过去作品复活起来，可是即在这类的情况里，批评家也决不是受了纯学术的兴味的驱使，却无非是为了实际目的，想给予文坛一种刺激罢了。在评论过去的文学的时候，文学史家和批评家也各有不同的见地。批评家从自己艺术观和同时代的“精神的氛围气”里，选取批评的标准，而文学史家却始终站在历史的观点上考察。文学史家所要决定的，是过去的作品与产生那作品的社会间的关系，以及那作品在那社会里面的意义，批评家却常常站在现代的观点上去评价过去的作品。文学史家往往也有从学术方面来研究同时代的文学的，可是这时候，文学史家并不抱有批评的目的，仅仅对于同时代的文学的诸倾向或作家加以记述，有时为容易理解起见，或从年代和性质上加以分类，或对于题材主题、形式等加以论究或辑录当时的批评，或记述上演的回数、重版的次数，文学史家的兴趣与中心却是在艺术思想的发达和变迁上。

这样看来，一方面批评家可以对于过去的文学发生兴趣，另一方面文学史家对于同时代文学的研究，却要比同时代的文坛滞后。文学史家之所以研究同时代的文学，却是以同时代的历史看文学的变迁的终点。简单地说，批评家对过去具有实际的经验，而文学史家，对于同时代却具有学术的兴趣。

上面用了“实际的”和“纯学术的”两个形容词来，置明了批评家和文学史家的着重点不同，可是两者的任务却并不是可以截然区分得开的。不含有批评的文学史，以文学史论，并不能算是完美的东西。良好的文学史一定含有良好的批评。掉

过来说，漠视文学史的批评，以批评论，也决不是上乘的批评；不知道文学史的批评家，他自身便不会有继续存留在文学史上的机会。文学史家和批评家的任务虽不一样，但批评家，有时要兼文学家的差使，而文学史家有时却也非要成批评家不可。

（原载《盛京时报》，1942年10月28日）

□安 犀

一年来的满洲话剧界

一 素人演剧的泛滥

满洲自建国后，话剧才以新兴艺术的姿态渐次抬头，因为没有健全的传统和历史，所以直到现在，仍未能脱出摸索的过程。这个先天不足的胎儿，不经过相当的奋斗期间，逐次将恶劣的客观条件克服，是不会长大起来的。

所以进步得如此缓慢，不外以下两种原因：

(一) 国民不接受话剧；

(二) 话剧不能使人接受。

人们一向以京剧为最高的娱乐对象，其次对落子、魔术、马戏也感到相当兴味，对于话剧却是格格不入。这固然是般文化落后区域的普通现象，然而由于历史的、地理的、人文的特定性，满洲民众的喜泼辣爱刺激的心理，是比一般尤甚的。话

剧不是夸张的富有神秘色彩的演艺，故不能满足观众的要求，但这却并非宿命的不被接受。这是指着现阶段占绝对多数的商人以及无知的市民阶层而言，相反的一些知识分子和求知欲旺盛的青年们却在热烈地期待着话剧的成长。然而那些愚昧者也并不是永远愚昧，由于电影给他们的信赖，为看话剧掏出几角钱来，也有些心甘情愿了。不幸这些人却相继地失望下去，因为话剧的质的低劣，是不能使没有耐心的观众勉强接受的。

满洲没有戏剧学校，是周知的事实，虽有几个职业剧团，却无不是忽于养成而忙于实践，对于话剧本质的探求以及方法的研究，太嫌不够。至于地方的小规模的半职业剧团和业余的爱美剧团，更是只凭概念的任意胡演，这样上演的成绩，当然不堪设想。起始，就把不好的货色拿给人看，自不免要遭到挨弃的。不过对于素人演剧，在原则上，是值得赞许的一件事。几年来素人剧团的纷纷出现，可以看做好的现象——至少他们的精神是可敬的。无奈这些素人的态度，有些难于谅解，一般的既无认真的研究心，而又十足的曲解了戏剧艺术。素人是不妨的，只要不是万年素人；演不好剧也是不妨的，只要不是演错了剧。

不幸的是这些人不但没有进步，而且有许多是演错了剧。他们觉得话剧和京剧并没有什么大的差别，所以过分的夸张、下意识的混入京剧的成分是有的。从电影里学来一点小技巧不加思索的用到舞台上也是有的，常此下去，满洲的话剧，只有重踏以前中国文明戏的覆辙了。

几年来满洲的话剧大致是走着如此的路，今年度因为庆祝建国十周年之故，演剧的机会突然增多，于是更促成素人演剧泛滥的现象了。

从繁华的大都市到偏僻的小城镇，在庆祝行事里，多半有演剧这一项，倘把这些剧团的名称和数目记下来，会相当惊人的。这在表现国民的意气上说，原是很有意义，不过站在演剧的立场，严格说来，倘所演的并非本格的剧，而是些胡闹的游戏，则不但徒使剧运没落，而且也辱没了庆祝的尊贵性，因为那样的东西，在宣传上也是必然失败的。

此外，一般的公演，许多素人剧团，也是同样地犯着这样的错误。因为演出成绩不良，经济上受到入不敷出的打击，随着就陷于灭亡命运的例子，几乎不胜枚举。

依满洲演剧的现状来说，当然只有在摸索中做演剧的本质论和方法论的探求，能够在多次失败的经验中，觅得进向演剧艺术的正路，那是再好也没有的。否则纵有几千几百个素人剧团出现，也不会得到观众接受，只不过是数字上热闹一时而已，结局终不免于消灭的。

有些人误以为话剧比京剧容易得多，京剧是肉体的磨练，需要下许多功夫的艺术，话剧则不然，无论谁都可以上台去试试，这是极端错误的看法。成功一个京剧的名角要下许多年苦功，成功一个话剧演员，也必须积相当岁月的经验才行。尤其是京剧是个人的艺术，一个人成功就可以讨好，话剧却是集体的艺术，任何一个不重要的配角的失败，也要影响全局的。因为过于看容易了话剧，也是素人剧团过剩和质的低下的主要原因。

如果不清楚了解演剧的第一课“话剧是什么？”是不宜演剧的，如果不彻底了解演剧方法论“话剧得怎样演？”也是不宜演剧的。倘每个演剧团体，每个素人演剧者，能有以上觉悟，再加上其对于剧运的热情和决心，则成绩定会好转，就是成为满洲剧运的主流，也不是不可能的事。

事实上在没有话剧传统的满洲，也只有靠着素人演剧的摸索，来奠定基础了。

二 剧本荒

和演出人员多半是素人的现象一样，满洲至今也还没有一个专门的剧作家。这结果只有使素人剧团因缺乏适当的脚本而彷徨于歧路里，我们看一看下面本年度全国几次大规模的演剧脚本，就可以明白。

- 《群莺乱飞》 满映剧研究会演出，阿英编剧
《林则徐》 大同剧团演出，藤川研一编剧
《家》 银青剧团演出，吴天编剧
《萌芽》 奉天协和剧团演出，原作袁俊，改编协剧文艺部
《情天壮志》 大同剧团演出，原作马鲁舍尔·巴纽尔，翻译藤川研一

以上五剧的脚本，两个是上海的成作，一个是改编，一个是翻译，创作的却只有一个《林则徐》。“奉协”和“大剧”是满洲现有的二大职业剧团，“银青”是由新京中央银行满系同人组织的，过去曾演过《沈渊》、《茶花女》、《人之初》等剧，颇有好评；“影研”则是满洲映画协会演员演剧团体，背后有“满映”有力的援助。这四个团体是可以当做满洲代表的剧团看的，他们尚且如此，其他剧团的剧本荒，更不问可知了。

不但改编翻译和搬演名作的充斥可以目为剧本荒的结果，就是低调的幼稚作品的不断演出，也不能不视为剧本缺乏的现

象。当然这里所说的是在内容上和形式上比较满意的剧本。

到了建国十周年的本年度，尽管推进艺文政策的声浪是怎样的高，没有专门的剧作家和满意的剧作的产生和出现，仍是事实。对于此点，可以举出以下的两个主要原因来。

(一) 演剧的不振；

(二) 刊物的冷遇。

我们都知道，剧本是为演出而写的，剧本的价值，惟有在演出时才可以完全被人发现。同时，剧本也是生于演剧的，演剧的现状如不能使剧作家发现演剧的技术，激发剧作家的创作欲，剧本是无从产生的，这在只有几个素人写剧者的满洲，尤其重要。

希腊的三大剧作家，是和当时的演出者同在一起呼吸的，此外如莎士比亚、莫里哀、易卜生、柴霍甫、奥尼尔等人，无不是有的为某个名优执笔，有的因某演员使他的空想具体化而执笔，才写下了许多不朽的作品的。如果是剧作家当得到了某一个素材，正在脑中酝酿它的形象之际，在剧场里看见低能的失败的演出，他脑中的形象，立刻会消失或者是受到损害的。因为当他想到他这个未来的剧作写成之后，也不免被这些无能的演剧者所糟蹋，他不能不沮丧的。

剧场是演剧的要素之一，同样也是剧作家执笔创作的主要条件。剧场的完备可以给剧作家许多创作上的方便，它不仅告诉你许多表现的技巧，同时也暗示你许多理想手法运用的可能性。就像一个进步的剧团，拥有许多精练的演技者，不但给剧作家以创作的自信，同时也给予许多美丽的空想一样。满洲由于演剧的成绩不佳，剧作家始终立于败北的地位，所以专为演剧而建筑的剧场，一向是看不到的。

不过自去年以来，新京的纪念公会堂重建之后，满洲算是有了比较适用的剧场了。该剧场灯光的位置，座位的角度和回旋舞台的设备以及受音装置等，都能给今后的演剧许多帮助（客岁“协剧”演《欲魔》及今年“大剧”演《林则徐》和《情天壮志》均利用之）。不过在设备上并非完全达到理想的地步，容量也小（定员千二百人），如果继续没有更新的更满意的剧场相继出现，在四千五百万国民的满洲，只有这么一个近代式的适于演剧的剧场，演剧的道路未免太狭窄了。

缺乏理想的剧场的问题，我想不仅限于满洲，北京是如此的，上海大概有也无多吧？

剧本的第二个出路是发表在刊物上。以戏剧的本身来说，列为文学的一部门，与诗、小说比起来，是并无逊色的，而且在世界文学史上，勿宁说立于较重要的地位，这是不必赘言的事。不过在满洲，剧本是受着刊物的冷遇的，冷遇的理由据说是不能像诗、小说那样为读者所爱，而这理由又并非是得自经验，乃是从前不曾发表过，以后也不想发表。

虽然有些不定期刊物别具眼光，比较认识一点戏剧的存在，于一大厚册中，发表一篇剧本（如《艺文志》《文选》一、二期，《满洲文艺》等），然而仔细追究起来编入的动机，又往往是为充实目录，“既然有这些篇小说，这些首诗，那么剧本也来一篇吧！”结果是只能尽了陪衬的作用，戏剧在许多刊物的编者眼中，始终是看成冷货的。

如果说现在的剧本，没有满意的作品，那么正该因为如此，才要尽量发表，使其有进步的机会，因为其他文学诸部门，也并非登峰造极了的。如果说即使想发表也没有几个执笔者，这也不成理由，倘能为架起一条桥梁，许第一个人走过去，其后

自有许多人跟着走过去的，这不能不怪许多刊物编者的近视和固执。

不以舞台为出路而求在刊物发展，表面上看来，这是戏剧本身的悲哀。不过剧本以活字印在刊物上，并不是它最后的归宿，甚至可说是在舞台上形象化的第一步，由于在刊物上的发表，使人们发现其价值，使不知名的剧作者开始和演剧团体发生因缘，这是过去习见的事。如今出版界的忽视戏剧，直接使剧作者因苦于无发表的机会而失去创作的热情，间接使演剧团体得不到较好的剧本，结局就只好走翻译或改编的路了。

除以上两个原因之外，不但任意出演上海或日本的作品，在满洲是很平常的现象，对国内作品，不得作者同意而擅自排演的事也很多。在剧作者这是失去著作权的保障的悲哀，在剧团方面却养成一种不光明的习惯。虽然剧团协会已经成立一年有半，对于这问题仍未能着手处理。今年五月初旬，日本真船丰、久保田万太郎、伊藤喜朔等剧作家、演出家、装置家一行来满洲时，在与满洲艺文联盟联欢午餐会席上，曾由北条秀司氏质问，日本作家的作品屡被满洲擅自放演，甚或任意剪裁改编，艺文联盟方面作何考虑。在文艺家协会委员长山田清三郎氏的答复中有以下的几句话：

“对于著作权的设定，当局的方针，尚未明确，不过一部提案中的意见，主张满洲不宜取保护个人主义的著作权方式而应将其全部归为国有，对作家另讲保护之途。这著作权国有论，我是赞成的。”

如此看来，著作权归为国有，一定是很可能的事。不过在相当期间之中，当作家的是只好忍耐一些了。

今年在刊物上见到的剧作和往年同样的少得可怜。据笔者

所知，抄录于下：

《深谷狼声》 独幕 辛实作 载《影剧》满映影剧研究会
发行

《葡 萄》 独幕 辛实作 载《干城》三月号

《夜 航》 独幕 李乔作 载《满洲文艺》创刊号

《人 心》 独幕 吕诺作 载《电影画报》八、九月号

《清 明 节》 独幕 安犀作 载《电影画报》十、十一月
号

《晚 钟》 独幕 安犀作 载《大同报》《影剧》

《晚 春》 独幕 桑叔作 载《商工》月刊十月号

《晚春》是放送剧，放送成绩较好。《晚钟》和《清明节》都是在发表前曾经上演，成绩是并不满意的。《深谷狼声》、《葡萄》、《夜航》和《人心》尚无公演的消息，《人心》在刊出后曾得到相当的好评，不过严格说来，这七篇独幕剧（放送剧一篇）都不是怎样成功的作品，而且在剧本荒的今日，也无力缓和当前的太大的饥馑的。

此外在刊物上未曾发表的《林则徐》是四幕八场的历史剧，编剧藤川研一，翻译绿漠，开满洲创作多幕历史剧的新途径，不过在剧本的本身来说，也只是企画的成功而已。

三 从阴暗到明朗

在素人演剧的泛滥之下，在剧本荒的声中，今年满洲的话剧界，可喜可贺的放出一道曙光来，那就是演剧已经和国策合致，从阴暗走到明朗了。

十年来的演剧可以分为三个阶段：（一）逃避国策；（二）迎合国策；（三）融合国策。为艺术而艺术的在表面上避免与国策相背的演剧，可以称之为逃避国策。为宣传而忘记演剧艺术的演剧，可以称之为迎合国策。这是过去的两个阶段，一直演进到今年，才生出以戏剧为明朗的、健全的、娱乐的艺术的理论，这在国策上在艺术上都是说得下去的。这理论的倡导者和实践者，应该推为“大同剧团”。

不过这新理论的形成，是有其演进的踪迹可寻的。一言以蔽之，这演剧明朗化的主张，乃是生于相反的一面，过去的满洲演剧是阴暗的、严肃的，看了使人喘不出一口气来的东西，在艺术上说是它的一种本相，在国策上说，是不合时局的要求的。

在前年一月的《大同报》上，曾有人强调写实主义的演剧，原文如下：

紧紧地压住时代人胸膛的人生种种问题，公布着而冀于自感与共鸣，以期有那么一个旋转乾坤的巨手，将沉溺于生活暗渊中的己身提救出来，这是凡有生群的宿愿。所谓艺术云者，也无非是这种工具之一，所谓戏剧云者，也无非是这种工具之一的一种工具。

（《剧运一年》，仆歌作）

当时对演剧作如此解释如此要求的人，当不在少数。这该是受了写实主义的影响，不过把现实解释为丑恶，把生活解释为痛苦，不是时局下国民应具的观念，而且徒给现象以阴暗的影子，是只有使演剧变成不愉快的东西而已。在八年度的冬季，“协剧”公演托尔斯泰的《欲魔》（《黑暗的势力》）时，将原文

主人公李奇（尼基达）求恕于上帝之处，改为自首于警察官而以受国法裁判为得救，在《欲魔》公演的宣传小册子上，他们这样表白着：

警察官在这剧中，是暗示其为国家社会的代表者，他是人类生息于社会中所受自律和他律的规范之人格化。所以拯救和惩罚李奇的，不用形而上的神学的善的代表者的李大顺（亚基姆），而用国家代表者的警察官。

我们这新的尝试，倘能得到艺术的成功，那我们就是提示了与国家绝对合一的主张了。

（《欲魔备忘录》）

这新的尝试，他们是失败了。在剧中强调国民的自觉，引导趋向全体主义的企图是对的，不过他们所关心的“艺术的成功”是显然的受了挫折。第一，剧中人的自觉行为，未得到观众的同情（这是主张的搁浅）。第二，《欲魔》正是阴暗的演剧的代表，观众感受着重压，每个人都是愁苦着脸走出来。

入今年以来，各剧团对于明朗的富有娱乐性的剧的演出，突然增多，以大同剧团十一月在新京公演《情天壮志》为契机，明朗演剧的方向已经被确定了。

作者藤川研一氏在说明书的“导演之话”中这样写着：“在此剧本中我摹写了坚毅女性的爱情，并也刻画了于其爱情中挺立的青年以及深厚的父性爱，然而非欲从悲剧中表现之，而欲使其于明朗的氛围气中产出之。也有称之为娱乐艺术者，换言之即于欢欣愉快中树立壮丽的艺术，此方足以当本格的国策演剧之誉……”

又在该剧公演同时，在《大同报》的《影剧》上，阐明同样的主张：

然而由于创造娱乐艺术的原因，乃止于《情天壮志》。娱乐艺术极易被误解为卑俗化之物，然而实质却纯然相反。第一需要美，演剧若没有美，简直等于虚无。我将这一部戏剧中渲染了充分的美。所谓美并不是空虚的遐想，乃是日常环绕于我等周围的实象，然而我们却时常忽略了‘它’。因此我想无遗憾的把它表现出来。

正如题名之所示，内容是刻画着少女强烈深厚的爱情和燃烧着青春的希望的青年内心纷扰。这一部作品，并不仅是悲剧，我于悲剧呈现的同时，将本剧里以明朗一色的气氛而予恶劣的悲剧以排击，我欲于极度的明朗健康中表现这悲剧。

（《导演片言》藤川研一）

这是可以代表一般开始注重喜剧剧团的倾向和主张的，不过在《情天壮志》公演时，作者的企图连十之一二都未能实现。所以本年度，只能说是从阴暗到明朗的转变期，使戏剧成长娱乐艺术的方向虽已确定，满意的成果是只有待诸将来的。

据弘报处长武藤氏的主张，“弘报乃是文化财的生产配给，所谓文化财，乃是创造人生的真美善的东西，而这真美善，又非完全调和不可，美，是把美丽的东西给人看。倘失去这美，也就失去了文化财的资格。”演剧也是文化财之一，趣味的愉快的给人看的说法，和武藤氏的主张是一致的，因为目的都是在传达显示那美。

在满洲，能使观众得到愉快、空想、勇气，以及活泼的向上的心情，该是最适当的演剧方针了，因为大陆的国民性格，是有着近于忧郁的、缺乏趣味的弱点，美，正是大家所需要的。娱乐的演剧，尤其是大家所需要的。

喜剧，今后要开起美丽的花朵来，因为满洲这地方的土壤和温度，是适于它的生长的。

不过关于娱乐的演剧，不能不注意的是方向虽然正确，走起来却非十分当心不可，因为它并不是一条坦途之故。藤川氏说：“娱乐艺术极易被误解为卑俗化之物。”其实岂止误解，创作者的态度稍失慎重，或者本身的修养不足，一步之差，就很容易把标榜为“娱乐艺术”的演剧，弄成卑俗低调的东西，《情天壮志》演出的失败，便是最有力的证明。

这理由就在于悲剧是最困难的艺术，而喜剧尤其困难。

四 三大职业剧团

自今年起，由于“剧团哈尔滨”的活跃情形，满洲已经多了一个规模较大的职业剧团，加上新京“大剧”和奉天“协剧”，是鼎立于京、奉、哈三大都市的满洲三大职业剧团。

新京“大同剧团”历史最久，演剧最多，藤川研一以下，主要演员为邓固、王三、崔若愚、杨毅等。康德四年以来，曾演《望子》、《发明家》、《国境地区》、《吹牛医生》、《爱的箭》、《王属官》、《父归》、《原野》、《日出》、《巡阅使》、《林则徐》、《情天壮志》等，公演地域远达于北满闾境以及东边道边塞地域，自《爱的箭》予人不良印象以来，始终未能得观众的拥护，这是该

剧团迄今最感受苦恼的事。

奉天“协和剧团”成立于康德五年冬，至康德七年始大事活跃，上原笃、端山进以下，主要演员为王洁衷、李凌、吴宝庆、黄苓等，主要作品为《雷雨》、《渤海》、《欲魔》、《归去来兮》、《旋风》、《废墟》、《生财有道》、《萌芽》等。其中以《雷雨》和《欲魔》在京奉两地公演的结果最得好评。然而年来却陷于无进展的停滞状态中。

“剧团哈尔滨”原是日系演剧团体，去年以来，满系演剧才开始活泼，多田修、东纪江、堀井进以下，主要满人演员为王人路、邬风等，年来仅有《秋风》、《职业妇女》、《屠户》、《间谍盗》、《爱的犯罪》等作品问世，现仍不断招致歌手和音乐伴奏者，他们也许有成为乐剧团的可能，但以今年度全满大公演来看，似乎只注意流行歌曲，实不敢过分给期待的。

以上三剧团共通的地方，是主脑人物全是日人，相差的地方则是“大剧”的演出为演员中心主义，“协剧”为导演中心主义，“剧哈”方面无以名之，因为他们迄今还不曾有过成形的作品。

以下对这三大职业剧团本年度的作品，略加检讨一下。

(一)《林则徐》和《情天壮志》

大同剧团的《林则徐》，去年四月中旬在新京纪念公会堂公演，其后去华北，五月下旬和六月上旬在北京新新电影院和天津光明电影院两地公演，归后又巡回国内各地。树立全满公演百五十三次的纪录，以“大剧”过去的经验来说，该是比较获得观众的成功作品。

关于该剧演出成绩，满洲杂志社举办的《林则徐》公演鼎评会（出席者辛实、外文、安犀，记录载《电影画报》六月

号)曾有所批判。简单说来,由于剧本的构成失败,使故事陷于无力。演出手法过于零乱,演员的动作缺乏动律的一致的美,同时服装和道具也太欠考证,这是使《林则徐》未能使人完全满意之处,不过演出态度,较之以往却严肃得多了,当时被认为是他们由此向上的转机。

主要的是选择素材的成功,尽管在方法上失败,作者的企图是值得赞许的。

不幸《情天壮志》也未能补足《林则徐》的缺陷,以美和明朗作为演出方针的企图是成功的,在方法的运用上却现出低能来,尤其是素材的选择,与《林则徐》相反,是大大的失算了。

马鲁舍尔·巴纽尔原作的《马留斯》,是摹写一个爱着海爱着远方的青年,为了美丽的空想,而离开家去当水手。日本电影的《海猫之港》,便是以此为蓝本。藤川氏忽略了满洲的大陆的特异性,虽有营口等处,一般人却并不爱海,并没有海的梦,所以无论怎样演,观众也并不感到兴味,如同看翻译剧一样,而且由于作者力求适合国情之故,连原作的价值都消失了。仅仅在开场时使人想起像奥尼尔的《安娜·克里斯蒂》的开场情形来,然而总是一件滑稽的事。谁也不相信在营口会有那样人物存在的。

尤其作者的企图未能贯彻的地方,是港上的人物竟公然在吃茶店里打起牌来,穿插的那个怪人,是个病态的酗酒者,那个税关官吏,好像精神上也有毛病,有这些不愉快的人物在里面活动,当然不会给人愉快,而且也不能说是“健全的”表现。

不过《林则徐》和《情天壮志》的重要的弱点,也正是“大剧”本身弱点的反映,是演员中心主义使两剧的演出同样的

失去了戏剧艺术的统一性。

(二)《萌芽》的内容

“协剧”将《边城故事》的内容，略加改削，题名变为《萌芽》，去年八月中旬和十月上旬在奉天两次公演，其后又于十一月下旬在辽阳和鞍山公演，据说该剧的收入打破以前的纪录，这也是剧本本身具有适于演出的美点，使观众爱看的缘故。

原作者袁俊把工人的暴动解释为仅是少数不良管理者的阴谋所激动，是很可笑的观念的错误。尤其是“协剧”选择这样剧本；也有些失当。鼓励生产，开发资源，当然是最合满洲的实情了，不过用这样严肃的故事是错误的，因为满洲的工人，都比剧中的工人健全得多，看了这样剧，只有使他们失笑而已。

在演出上，仍和往年一样，由于导演中心主义之故，全般的成绩很看得过去，个人的演技却并不使人满意。然而在原则上说，这样的演出方针是值得效法的。

(三) 剧和流行歌

“剧团哈尔滨”既把实力注重在流行歌上，所以对于演剧的态度，就显得很不郑重，也可以名之为趣味中心主义，也可以名之为低级趣味演艺的高扬者。在十二月中旬，又来新京演艺了，这回的节目里有三幕侦探剧，有季燕芬（前满映演员）和其他歌手的唱歌。只这消息，就够使人失望的了。

该剧团具有代表着盲动的素人剧团的意识形态，据说营业相当良好，然而已有了这样规模的大剧团，如果不及早走向演剧的正路，该是满洲剧运最大的损失。

五 外来演剧

这一年以内上海影人尤光照、汤杰、傅威廉、白云等接踵而来，都以演剧为名，结果却都给满洲演剧留下许多恶影响，而发了财回去。

现在上海“影人剧团”（周台、上官云珠等）又来满公演，因为这一次是真正来演剧的，所以许多人很期待他们的成果。

如果是艺术家，到何时何地也该是艺术家，一个剧人的态度，是不该随便捐弃的。对于前此上海影人的无行，满洲的素人演剧者，对此是应该有所警惕的。

六 “影剧研究会”的事业

满洲缺乏演剧研究的文字，已不是一朝一夕了。一些素人演剧者再没有可供参考的读物，方向和方法的错误，是不可避免的事。对于这大的缺陷，过去曾有一部学习戏剧的青年，打算出而弥补，做演剧论的介绍和探讨。那就是康德七年秋以奉天放送话剧团团员为中心发刊的《剧运》计划，不幸在付梓期间遭了搁浅，直到康德八年夏才由《新青年》杂志出《剧运特辑》，连载两期，然而并未被人注意，收到的效果，是极其可怜的。

同年春，满映文艺课同人组织的“影剧研究会”，也在同样的企图下，开始集研究电影和演剧的原稿，费时一年，今年春

天才发行到市场上去。由于电影的杂感的文字过剩，使戏剧占着极轻的比重，尤其是这样的东西在书商的眼里视为无关重要的商品，也和《剧运》同样，并未给予话剧界几多进益。

鉴于以往的失败，影剧同人仍计划在明年春发刊《影剧》二辑，内容侧重关于戏剧的研究文字，现在主要的文字，预定有素人剧团组织法和编剧、演出、演技等实际问题的探讨，执笔者除原有同人辛实、杜白雨、山丁、戈禾外，并有以前负责《剧运》编辑的黑风和安犀两人，如果这计划能够实现，予现在的满洲演剧，总可以尽一点领导和启发的作用的。

七 结 论

今年的演剧，虽然热闹，然而所示方向却极其纷乱，这该是剧运启蒙期的必经过程，不过满洲剧在有日系技术人材合作的有利条件下，是有它的光辉的明天的。

十二月十五日

(原载《华文每日》第十卷第三期，1943年2月)

□关沫南

论文学创造的美学基础

我常常觉得对于人间世的观察，何者为美何者为丑，在一个分明了所憎和所恶的文学人，更应该有一种明确而肯定的态度。这种人间世的审美态度的执著，成为了然的意识的获得，在一个作家，往往要被当做一贯的精神，于其作品上渐渐地形成一种美的创造的哲学。我说美学的观念在文学的创造中得有哲学的成立，并不认为美学就是文学。美学在人类生活上有其独特的表现，在文学里有其从属的应用，一般的说来美并不就是文学，而文学里却常常地包含着美，它们有绝对的差异性，也有相对的同—性。托尔斯泰否认了人间的美，他认为美根本就不曾存在过，但他却以宗教和道德的问题代之而用作艺术的表现，殊不知这就是他的文学之创造时的美学的发扬。他觉得惟有宗教和道德的问题才配描写在艺术里，他以这为正当为美，于是他的作品，尤其是在后期里，就一贯地表现了他的宗教美。美学时常被作家们当做对真理的认识而应用着，以之判别人间的

丑恶或美好，也自有其生活的背景，有其社会的原因。有的人认为美是一种精神的或肉体的享乐，有的人认为美是对于人类生活的黑暗面的矫正和突击。凡此种种，都不能认为仅是意欲的冲动，或凭空而生的观念意识。正如同文学在社会里有其生活的实践，在表现上始能有其形态的发露。美学也是由劳动过程关联着，文化部门取决于经济的组织和生产方式，而顺循着一个必然的规律的法则发展下来。

在今日，我们已经为了属层的战争，为了人类的爱和正义的真理之发迹，在文学上扬弃着旧的美学之渣滓，通过劳动过程，通过利害的战争，于创造我们的新的文学的同时，我们的新的文学之创造的美学基础，也将以渐定的形态确立了。

若要认识文学创造的美学基础及其推移，最正确的把握莫如征诸史实，因为艺术是社会的进化的结果。我们把历史分做宗法、封建和工业资本的三个时代，第一个时代在文学上我们知道留下了《圣经》、荷马的传说、埃及的死者之书，以及基尔加麦希的史诗等作品。那时正是劳动的原始人在创造着口头的民歌，而又是神权当世的混沌的时代。因此有人说彼时的艺术总脱不了宗教的祭坛，文艺作品中的美学素质则是宗教的神的情调。到封建制度的时代，人类已经开始营造自然经济的生活，抵至中世的黑暗时代之十字军的战争，遂又使中世有了独具特色的骑士文学。其后十五世纪的欧罗巴展开了希腊主义艺术精神的再燃，欧洲正盛行着商业的大活动，经德起而倡宗教的改革运动，火并了当时的神的本位的思想，代之以人间本位的思想。人类脱离了宗教的桎梏，是为历史上著名的文艺复兴运动，在文学上留下了但丁的《神曲》和新生勃特莱尔的诗品，薄伽丘的美丽的散文故事，及稍后莎士比亚的诸剧作。其艺术创造

的美学基础，已经一扫黑暗时代的基督教的沉郁气息，代以一种人间自身的新的呼声了。等到海外贸易扩张之后，与机械出现的同时，工业的企业者必然地集中了资本及生产利益，手工业者及封建社会的自由商业人感受到莫大的威胁，社会的生活开始显现着不安。反映着美学之社会的意义，这一时期的艺术精神，汲取了各种的生活样式，各种错综复杂的社会关系，形成一种不安的、饱含人类生存之改造的斗争的意识美。美已经是人类自身要求平等的一种表现了，在欧洲始初于要想生存就必需劳动。但到了近代为着生活的煎迫，一种非自愿的劳役制度形成后，劳动遂成了人与人之间的丑恶手段，成为一种畸形的罚疚了。

在文学上更明显的说来，表现了美学随着社会的进化往前进化的动态的，我们不妨以悲剧的事实作引例来谈。这在我国古代的说部和传记里也常常可以看到，作者的笔在写着人间的悲哀的事迹时，往往不着眼在下级社会和平民里，他必定要写一个大家族或宰相府，拿那些高官夫人或公子千金的可歌可泣的故事做中心，拿那些受奸臣的陷害而至于全家离散的忠良的将相来描绘。即他不认为平民的生活里有悲剧存在着，他觉得惟有那些身居荣华饱享安乐的上流人。非德谟克拉西的作家莎士比亚，他的悲剧就不曾触到平民层。然而一到一七八和年以后，布尔热的根拔劳维基形成时，社会进程的不可逃的因果律，就把“贵族的悲剧观”扭转成“布尔热的悲剧观”了。人们不再以贵族的悲哀为悲哀，而认为商人和大企业家之间倒有了悲剧的素材了。

历史发展到今日的我们的阶段，遂不描写富贵的王室，也不描写海外的贸易和无人岛的探险了。在属层的战争中形成着

我们的英勇的叙事诗，这是我们自身在描写我们自身的欢乐和悲哀的时代。今后美学的基础在历史的轮转上推动着，没有人再想写一个十全十美的大英雄，也没有人要创造幻想中的仙境之乐园了。古人没有的大英雄，反之在法捷耶夫的笔下，莱奋生倒成了一个典型的存在，因为他是那个时代到处都时常可以见到的活生生的人物，并非是幻想中的雕琢。

年来满洲很有一部分论客，在高唱着作品里要写进去最前进和最健全的人物。不知道这是不是我前面所说的，想要假造英雄，瞎编故事。固然最前进最健全的人物，那是谁都喜欢的，但那终究是活在理想里的人物，并非是活在现实里的人物。我们的新的文学之创造的美学基础，是站在社会现实的生活上，积极地发掘我们的现实，以忠实的美学观点，来忠实地观看人世，忠实地描写作品，我们的新的美学，是真与善的和解。

前面所说的法捷耶夫的创作态度，可以供我们学习。

(原载《大北新报》，1940年10月27日)

给作家一二语

不把文学当作观念而仅将它当作风景画的作家，实在是一件并不高明的事，无思索无爱憎的从生活体验，则作家将对这

污浊的人世一无所得，但作家尚还需要生产作品，就不能够一无所得。一无所得纵不是对一切的否定，却也不会是对神圣作家的任务的肯定。

仅以小我的意识囚于斗室，徒对这人世建起悲观厌世的颓废观，既非智慧也非欲勇。在今日，文人已不只以呻吟个人愁苦为能事了。淡泊的哀思，无端的哭啼，对月伤情或临风弄襟，此中的幽情和蜜意，也早为名人雅士充作淫乐的上品，收诸珍集藏之暖房而不宣了。民众向文学要求饥饿的同情，文学将脱去光彩缭乱的伶人之服，而着朴质简素的斗士布衣了。作家虽不必有耶稣基督以身殉世的精神，但作家却必须有认识这人世变革这人间的热情。为苦难服务，同丑恶格斗，又虽不是作家的宿命论，但作家却有着这种相同的运命观。为要认识，为要获取，作家须有伟大的天才雪莱一样的梦忆，升之而为预言的期冀，又要有释迦“我不入炼狱谁入炼狱”的肯入俗世行路的决心，降而为体得苦难的先行，然后，即无所成，我想也有所得。

虽然，坚定的信念不可不有，而又“罗马帝国的瓦解不是一日造成的”，作家不以连续不断的作品完成他的信念，仅只余下一部空想的假说是无用的。假说虽可充骨架，然而没有作品来作肉，这个骨架也是很难裸然存在的，譬之简单的生物个体，也是很明显的事。因此我蔑视那些傲尊狂颜只做无意识的空喊，却连无意识的工作都做不出来的人们，虽则这工作不必一定是文学。

试观鲁迅先生的一生，他在思想斗争史上的地位，也决非是他的某几篇杂感所能完全说明的，那种伟大的完成，只有鲁迅先生的全生涯全写作才得以证实。现时为伟大的口号所眩惑，

为英雄的光荣所梦醉，稍读一二新书，即勃然自命不凡的青年，往往不能做一件目前最微小的事。虽自视为高出地面八尺的哲人，然而我觉得揭破那副滑稽的论客嘴脸，所显现的，怕与庸夫俗子的呆相没有两样，所多出的，不过比小市民们有一颗更狡猾更可悯的心而已。因此，作家也将与在苦难中行路的世人一样，不怕没有富丽堂皇的口号，不怕没有气吞宇宙的梦想，但要忍耐，要毅力，要沉着，要永续。

成果是由累积而得，做文学的人不必是一个仗利剑上天或翻跟头入地的英雄，却必得是一个能在冷静和忍耐里不断击凿的凡人。把生存的阻塞比做一座使人类隔绝的大山壁，作家的一生，则只是面对这山壁欲凿穿而使人类相通的一个渺小石工而已。为了使得相通的道路宽广，这石工虽然怀了大的欲望，却不得不欲进先退的从一个小角落里开始凿起。工作是艰苦的，浮躁是得让毅力代替的，直到那全面的山壁凿为平坦的大道，作家从这儿发掘了自己创造的喜悦，体得了生命至上的发抒。

作家若要深入地创造，就不得不在阶级意识上使自己肯定，任你是共和国迷信的路易白朗也罢，任你是阴谋角逐的傅兰基或魏特林也好，就是热情的拉萨尔，严峻教训的蒲鲁东，也早被历史埋葬了，而天才的卡尔马导师就给了哲学以爆弹的宣言，我愿以“哲学的根本任务在改造世界”这句话，向所有弄文学的作家提供。

所谓深入的观察，在川流不息变化万端的人类社会里抓取创造的素材，那就是作家生活的实践和认识的实践之综合过程，这是要求作家的搏斗的。在现代艺术生活的不安期，空间的混乱和时间的战栗，声光色线的诱惑，感伤颓废的享乐，作家倘

以大迷惑之现代人的姿态出现，则他将给民众以何种声音呢，倘
是大迷惑的纪德不从苦闷里转向，则他将给世界以什么呢！

（原载《大北新报》，1941年5月18日）

□克 莫

泥 沼

为着给这个集子“校字”，我曾聚会精神的细读过一通。这种读法就是对于本书的了解上，也是很需要的。所以对这本集子说几句话，当不能太肤浅了吧！

关于作品是不是代表作者的人生，这一个问题到现在还被当作清新的问题讨论着。其实一件作品既经作者的采取、组织，而表现出来，当然织入了作者的人生。无论从何处也不能说作品是不代表作者的。

有执相反的论调，说是作者具有的二重人格，人生是一面，作品又是一面。无论作者的人生是怎样堕落，只要他写的作品是进步的，我们便不应厚非了它！

虽然后者的话，也自有其道理。像能写出进步的作品的作者，他的堕落不还是没堕落到顶点吗？因为真个够得上堕落的，自然是连文章也不能写的了。

不过作品总是现实的描写，一个堕落的人不能写出进步的

文章，正像是法国的妓女，不知道进攻列宁格勒的德军火线生活是一样。作品所以成为佳作，真实感是需要有的，离开现实的描写，是决不会获得真实之感的。不但人生是这样，就是“梦”也会有现实的限制。这种限制通常说的名称很多，归一只可说是经济的。

作为一篇作品，作者就是有意的想去隐藏起来是自己，也不可能的。因为作品虽属是表现着社会上的某一点现象，但是它是透过了作者的，我们也只可以说由作品看到的社会，如果研究着这个作品是不是表现得真实，当然就在作者的意识是不是进步的，从他意识里怎样理解了社会而把它描写出来。

按照以上的结论去研究袁犀的这本集子，我们处处可以得到了一个特殊的感觉，正如作者在我们的文坛是特殊的存在一样。

在这个集子里的几篇，我们会不相信是作者写出来的。只仿佛是我们观看到过的，而是作者在扮演，并不是看到了纸上，在纸上印刷的平字。

尤其从他的作品里，想到作品是代表作者的话，给了一个证实。

在这些作品里，甚至可以忘去了读者和作者，实因为处处的真实感，使我相信着，甚至归顺了作者般的，我们也加入到他的作品的境界里去！

况且作者又是表现着壮健的人生，指示给看了一群太熟习了的：在街头，在小巷里，在暗街，在垃圾上，随处可以看到的人们。可是我们过去从不大注意到他们的生活，更捉摸不住他们生活的本意。他们的生，是不是知道在活着，死也随便死在他们活着的地方。可是经作者指示给我们，他们不但是有生，

还为着真实的人生而生，这里边的人物不烦恼，不苦闷，还怕劳苦，他们是知道生活的。

虽然也在要求着写实的我们的文坛，在过去所产生的一些上下不合实际的作品，论生活，作家都是生在小有产的人家，哪一个也不是从贫民窟中爬出来的人。但是，从这样小有产的生活中，要产生着大豪华的描写的作品，是不可能的。正像相反的要知道真实的人生的激争的一幕，也是不可能的。我们这里正缺乏着向人生正视，看到了一般的生活，到广大的群里边找一找真实！像我们的作者迈开壮健的步子，巡视了人生而写出的文章，相信文坛也会渐渐向这一个开端的方面发展。

试把这集子里的人物的仪表和性格，陈列出来几个：

《邻三人》里的许才：有四十岁，是一个短小的身子，有一张乌黑的脸，脸上乱七八糟的皱纹。在生活的锤炼底下打过滚的那种人的脸，深重而且忧郁，不喜欢多说话，虽然他也有不平，可是往往把不平变成一口叹气泄出来。

赵宝禄：喜欢笑，乱七八糟的唱着“阿司匹灵”，或“柳叶儿尖又尖”，……高声谈笑，随便骂人，像世界上的人都是仇敌，他骂工头骂娘们也骂他自己。

金凤：这女人年纪有二十五六岁，一张团团的脸，脸上涂一些恶劣的胭脂，显出被蹂躏的痕迹，但是并不是丑恶的脸。

像是这样的三个人，两个工人，一个卖淫妇，在这篇里，却不是对工人的低调的同情，也不是记载卖淫妇的淫荡，是用几笔的白描，便勾出了他们的概貌。在他们的身上，作者不但赋予了灵魂，而是赋予了旺盛的、活泼的、有生气的人的灵魂。

也是按着人的社会上所有工作去做，所有苦去吃，把这两个有筋有肉、有力量的人，弄的没有了工作，没有了饭吃，向

一个是世间最没有用的写文章的人，和一个街头秘密卖淫的女人去讨每日的生活费用。

但最后，两人有着光荣的走出，这种走出不但许才听到赵宝禄的走，说我明白了，阅者也会明白的。就是从一篇文章的进行上，也很看得出，这种走出是合理的。如果比较一下；满洲的别个作家，秋萤的《矿坑》，张斌妻女的走出，山丁的《乡愁》，那个俄国人的离开都不能不让袁犀的这个走出，在走出式的小说结尾上，占了优胜。

之外，还有《海岸》是写带走一个小流氓，究竟旅行的目的和带走了这样的一个怎样去教养，都很暗昧。好在该篇的主要处只在描农村的不能再活下去了的这个儿童，走了而已，倒不必把走出非看重，解释成英雄事业不可。

《一只眼齐宗和他的朋友》里，齐宗是这样走的：

一天早晨，一只眼齐宗和乔增一齐到我的屋子里来。

“我要去了。”齐宗对我说，底下的话不能继续下去。我们互相沉默地对望了好久，他才说：“我们这回能一块走有多好，等天晚时候，我回来接你……”

眼看要离别了这个年老的诚实的朋友，从心底涌起一阵凄凉，但随后这情线就消失了，我用力拍着他的肩头：

“去开始你的新生活吧，在大河上有许多新朋友……”

“走吧，”乔增催促着，“到那里，他就不会想你了。”

这样在乔增的口里是怎样坚决地结论这分别的对话，知道作者对于走的迫切，果然，毅然地不顾，是尽力发挥着指示的。

关于走出一事，如我们的作者所期待着究竟是有没有可

商讨的必要，这一点当然在满洲作者群里成了独灿的明星，文章如果有沾染性的话，会不会也给满洲文坛一个新的刺激。虽然知道他的不可能，现在弄文笔的人纵应都列在傻子队中，他这样的写出来了，我们是很盼望他会成为一个力量。

（原载《盛京时报·文学》，选自《满洲作家论集》，

大连实业印书馆 1943 年版）

□ 吴 郎

我们的文学的实体与方向

一 文学青年的活力

近五年来的满洲文学，已的的确确的向前迈进了，这种满洲文学具有迈进的姿态，我以为这完全取决于生存在满洲的文学青年之活力，取决于乡土文化建设巨大胜利的信念之所致。所谓满洲文学青年中所自感以及他感的吸取之灵魂，完全出自极坚强不屈的勇敢、果决及其艺术的追索性。

这些青年们，都讲着大众的语言，而表现着大众的期待、希望和努力而发出了强大的歌音，这歌音就是整个青年活力的呼声。

这呼声我敢相信，纵非明确的，也是合于世界观的理路，多是泼辣的气息，清新的姿态，来争取那古老的、旧腐的、因袭

的，既成环环之巢穴，迄止于紧张的今天，整个的满洲新闻、杂志、出版界，全为此青年的活力所克服了，所制胜了。

有人比喻着这活力为韧力，但“活”的意义似较“韧”的要求为广大，为宽阔，所以我们当取活力来替代韧力，当为满洲的文学青年所共取，所共鸣的。

像狂潮的流动着，像旋风的卷荡着，这种新文学的活力，依然展开于满洲的青年层中，谁该不会否认的。记得曾有人说过对满洲文学之路的希冀：“路是越走越长，希望走的人也越走越多”，事实上，不过五年吧，在五年已获得良好的效果了！

充实于活力的倡导，在满洲的编者和作者是分不开的，同时在功能上，编者的活力要较胜于作者，这只是在质的分野上说，不是立于所谓批判的步调；这只是在推进的影响上论，不是止于平面的要求而言。

说是“活力”是吸取了大众的血液的，集中了大众的精神的，我们便就此一点以奠定满洲新文学的基础，其所施予大众缕以更清新的理路，实为今天孜孜于文学写作的满洲青年其所共具的性格。

创造意识的崛起，绝非观念文学所能遏止了的，因此，我们深切的期待着，“强力的阻碍”是为此活力所共弃的了。

二 “乡土艺术”和“无方向的方向”

三年前，在文学青年呼吁的活力里，曾有人特别关心到决定文艺大众化的范畴问题，因此在理论上乃产生出“乡土艺术”和“无方向的方向”两种倾向论，迄止于今天，这种痕迹

仍隐然流露于形式上。

我以为这是满洲文学推进的理路，最低，峥嵘于今天的澎湃气运，这种在文艺论证上所予的富源，是不会少的。

有人为决定文艺大众化的范畴，其基础是立于语言、地域与文化的，应当不抹杀差别。在丰富的满洲自然界里，立定多方面的搜集，结集满洲人文的特色的精萃，但趋向于真正大众层的手法，在原则上是不同情于“异国情调”，而注重于“文化体的”。

相信“乡土文艺”决非纯满洲的新产品，在文艺与批评里有过：“相信各民族、各世纪，尤其重要的是各阶段，在反映各个的创作上的活的灵魂的艺术上，是各有各的特殊性”，这是一部文学青年所欣向的。

为此，有的人却认为这是不必须的，而主张走一种“无方向的方向”，这意思我想可以解释作不一定需要什么文艺的形式的，只要我们往前推着走，走到哪儿便到哪儿的心境。

无端的在文艺大众化的范畴上，横生出外形和内色的论执，然在或种的爱好者之要求上，则实为增强活力的新的颜色，这种范畴上的要求的交响的呼声，才是最正确而纯挚的，虽在具体形态上未能详细的洞察着。

其后，由乡土而延伸到地域主义上，以为这是偏狭性的病态，该当解脱这种樊笼的，必使之不背于世界观的行进，以奠定“无方向的方向”之基石。

这固然是很肯挚的论定，但在地域之是否有偏狭性看来，则又值得核夺的了。倘一个文学青年能吸收地域的灵感，表现地域上的期待，实在也不为不确实的一点看来，两者的立脚点，有将“出发”释作“结论”，“结论”释作“出发”的弊端，该是

这两者都是原动力的。

三 “写与印”和“热与力”

近二年，又有两个口号，呼出于满洲文学青年之嘴边了，“写与印”！“热与力”！实际这两个呼声不但整个的替代了前者满洲文艺方向论争，而且更进一步煽起了整个文学青年写作的心。当我们看到今天的文坛动态，实不得不追思和归功于这两句口号的。

“写与印”！“热与力”！

“写与印”是艺术的功能，“热与力”则是艺术的良知，有良知而产生功能，有功能而显示其活力。

自有“写与印”的口号出，便又有人在思索着“我们当写什么？”“我们当印什么？”倘如否定了前者文艺上的形态问题，结局当是一种大的泛滥，因此，有条件的“写与印”这个问题，始终在文学青年的脑子里旋转着。

反之倒是呼喊“热与力”的集团，惹得在满青年层全力的支援了，虽这支援并非同情着呼喊“热与力”的人，但自文学青年自身上的印证观之，则无疑为爱好的“热与力”所蒸发，所夺取，而盘际于心深处。

无疑，以此两个口号相呼应而遍彻了文学青年的意念，在今天，已满荡于物心两层要求的迫切中，倘如解释作为内心而冲出于外形，反不如称做由外形而压迫着内心，实在，今天的文学青年，即是以着写印和热力来维系着新艺术发展的前进。

所谓新写作条件的涵育，我们仍当不忘情于前章理路的启

示。最近在满洲的自然作家白阔夫氏，即是对于乡土、自然的饥馑加以解除，曾不忘怀于文学素材丰富的满洲，在写印上该附予条件的启示，最近两月来，又俄然展开了这样的新的话题。

同样，“热与力”则也找到了新的估价，这估价就是在企求于大众的了解而后产出的热力，反对简单、一时的冲动，而要求于持久的延续和爱燃。

为文学的内容和形式，在实际上于满洲产生出来这种灵魂的倾向，这虽是一种不拘束于爱好的锁套，但是新的气运是生长于其中的，一个短小过程的艺术活动，虽也不会否认这是呼应新火花的源泉。

四 文学关系的“全牛”

在满洲没有纯写作职业的生活者，那是全部的业余爱好者，其中曾包含了诸种不同职业的青年，譬如小官吏、会社员、小学教师等等。他们活跃在文场上，一部分是自身的热力，一部分是与出版方面有渊源的青年来支援的。最近，为了日本文坛上已开始在为满洲文学（指满洲人文学）做交流的工作，同时这种交流的工作，也逐渐展开了“全牛”的姿态，这当是一个值得欣喜的事件。

固然关心满日文学交流者的目的，是在于全牛的国际性内，相信会有“白马非马”的遗憾，因之有人对限界的满洲文学之交流，曾做过不仅于“高兴”的“如是观”。

在此纵不迷于回溯过去，但过去满洲文学之踪迹也当一提及的，在早期的作品，当是以中国内地来做依扶地，我们敢断

言没有中国新文艺运动的成功，则满洲不会有新文艺运动的产生。

在文学理路的步伐上，也是由着高唱唯美的论调，或者是反面的悲观、厌世，以及诅咒个人的浪漫主义，而逐渐止于集团主义，这也可以解释做是为了启示于更多数的大众，使其知道并不是仅我们才需要文学。

有活力的满洲文学青年，目前以着笔力来表现意识的，不过才几十人，然而在此几十人的中间，虽有共同的理想，但无共同的手法，因之而形成了今天的流派问题。

这里有立脚于大众追求光明的流派，也有冥执着独善以自慰的流派，更有其他种种的派别，在今天满洲俄然展开活泼的姿运。

因为“同人志”的作俑者之成功，致使满洲文学青年不以理想相别，而以人的流派相分，这种倾向是近两年以来，由于“日满文学交流”以后所引起一大波纹。

最少有四个“人的流派”在满洲文坛上相存立着。

(一) 艺文志事务会，代表刊物《艺文志》已出三辑了。

(二) 文丛刊行会，代表刊物《文丛》(文艺综合刊物，印刷中)，文艺丛刊。

(三) 文选刊行会，代表刊物《文选》(文艺综合刊物)已出二辑了。

(四) 作风刊行会，代表刊物《作风》(创作特辑刊物，印刷中)。

这四个“人的流派”之存在，虽没有相克的必要理由，但关心者把前二者视为绝对的，后二者视为相对的。

倘以地域别(固然在文坛上是一种畸形的)见地来分满洲

文艺的视野，自然有南北满的鉴识，但实则今日之北满，已远非萧军、萧红在哈尔滨的全盛时代可比，所余之文艺的热力，多投向于南满的怀抱中了。

五 满洲文学的新估价

满洲文学之为满日“交流的功能”而走向新开拓的途径，凭空给予了新的估价，在真正的文学意味上来讲说，是缠足脚逢到了解放。但我们始终自省着满洲文学并不能因这种交流而自满的，还是要拖到人群生活的体验中，更活泼的自由打进一切人群中去，这才是需要的。

满洲文学从来没有偶像，只依靠着自由的文学本能去发展，也无所谓正统，只沿革着文学的路子往前行。我想倘更被确定了交流工作的时候，则整个概括观念也许比现在被交流而介绍出来的人要多的多。

然而，这正如王则君所说的，这也许也责难了满洲的翻译者，因为目前几乎只有大内隆雄氏一个人不言不语的去单独努力苦干着，对此，当只是一个重大的责任，交给满洲翻译研究会。

关于满洲文学的线索，我只能举出以上的见地，所谓属于观念论的述知，我会从近五年来满洲文学青年不太一致的工作思率里，感悟到小的同人集团太多，是以阻害了文史的进展，倘如万一同人集团再孤高自赏的话，那也许说不定会更分散了力量。

这是洗练于灵感之一面的，倘如再就满洲作者本身来论

(即人的一面)，则尚更有许多要谈的，但我以为必先洞悉了前述的，才能解决于后者，但此地篇幅所窘，写到这就搁笔于此吧。

四〇、六、廿四，夜

(原载《华文大阪每日》第六卷第二期，1941年)

论金音的诗

一 就诗来议论他

我揣一颗空空的心，从这《塞外梦》走出了，走向哪里去呢？我只能说从一个沙漠走向另一个沙漠而已！

——《塞外梦·后记》

金音虽然以诗人而在满洲闻名，可是他的著作却并不限于诗。譬如最近即将在《文丛》出刊的《宵行》，便是他的一册小说集子。然而大多数的人，一提起金音来，便自然的联想到他的诗，甚至于有人这样的说，金音的小说，也是蕴育着诗情的

故事的笔路。同时他自己也承认过：“因为我总觉得我是不适于写小说的人……”^① 所以虽然他曾写过下列的小说：

1. 《生之温室》 《大同报》七年四月以后登载。
2. 《教群》 “华每”八年三月登载。
3. 《宵行》 《文丛》第五辑（包含过去发表过的小说十篇）。

但我们提到金音，还是以他的诗为凭来议论他。即使我目前对于他前期的材料还有缺欠，但我也顾不上那些了。

下面，便以着《塞外梦》为主体，作为几部分的考察而开始叙说！

二 人生是追求理想

金音早年时写的很多，但也相当的浪费，把《冷雾》中的诗读读看，觉得予我们以观感的印象太薄弱了。此地为了免去试作的外衣，我们还是就《塞外梦》集子里所包含的诗来加以讨论吧！

正是他“走出了童年”，然而他却“迟迟青春的边缘”^②。从那时起，他已经说他要“对另一个世界走入”^③。所以他虽知“说梦者以海水喻梦”^④，但他又“沉沉听采珠者之大谎”。

既已想“对另一个世界走入”那可就非有幻想中的理想不

① 见金音《〈生之温室〉刊载杂想》，七年六月廿日《大同报》文艺版。

② 见《我的思索》中第一节。

③ 见《我的思索》中第二节。

④ 见《我的思索》中第三节。

可，因为“有幻想——灵魂才温柔，生命才美丽”^①，同时，为了人生为了爱，更率直的表现“人生不是追求理想的么？”“爱不是追求理想的吗？”^②

三 人生爱

可从他的理想就是人生，就是爱证明。如果要有温柔的灵魂，美丽的生命，那就得建筑在另一个世界的幻想里，可是他又说“生若没有理想还偏倔强的生着干吗？”^③

第一，我们看看他所创造的人生是什么？

“人生是开花落叶，落叶开花的果乐园”^④，“人生冉冉，白云在天”^⑤，不翻视着哲学，“因为在读哲学前已读了人生”^⑥。这理想有如尼采，“人生不是为了追求理想吗？”最后还得以此来做结语的。

第二，我们当再看他所提到爱，自然爱与人生同为一个理想诗人的试作了。

他是“爱生的”，但只是为了“生是永恒的怪体”，又因为“你我之生死只是一瞬的闪烁”^⑦，所以到底是一瞬间的爱。

他是“爱童年”的，他“爱童年”较“爱生的要有一种明爽自体的认识”。譬如他说“我酷爱童年的流水”^⑧，于是这成为

① 见《我的感情》中第一节。

② 见《诗书》中第三章。

③ 见《诗书》中第二章。

④ 见《我的感情》中第一节。

⑤ 见《车中吟》第一段中，《奉天行》之末节。

⑥ 见《我的感情》中第四节。

⑦ 见《我的感情》中第三节。

⑧ 见《自画像赞》中第四节。

他无言的词句而做成肖像画的背景了，不但酷爱着，而且更是“永生的春爱”^①。

在“童年”和“爱童年”的梦境中，得不到独自的冥索，于是他开始要做火焰的祭物。他高喊着“我爱你这暴者啊！”^②，但这还抑制不了他感情的不宁静。于是他“独爱了你所不爱的昏夜”^③，又接着“爱光明于黑暗中”^④，但这些个爱还是“相聚的苦难结在灵魂的树上”。于是在最后他喊着“听我胸藏好久的，最高的，无言的蔑爱！”^⑤，到“蔑爱”的境遇，事实上在心灵，他已走入颓废黯淡之途了。

为了“人生是追求理想”的，所以在理想中的人生与爱，都成为他冥索中的主句。可是人生确如他所说的“开花落叶，落叶开花”一般，自然也影响到他的“人生与爱”两大理想的。因之，他在爱生之瞬间，转而为挚爱着童年，在这两个都成为不能实践的认识，而开始暴乱，不宁静，终至于蔑视着爱了。从这里，我们可以找出金音的人生信念，与其说他要求理想，反不如说他是为要表扬他的梦来抒泄情感的。

四 梦

一个作为诗人的，有理想，有的人生，有爱，当然离不开梦的。因为这梦正是他理想、人生与爱的一个结论。所以我们该

-
- ① 见《我的思索》中第二节。
② 见《火焰的祭物》中第五章。
③ 见《蔑爱》中的第一节。
④ 见《蔑爱》中的第三节。
⑤ 见《蔑爱》中的最末节。

找出金音诗中的梦境来。

首先他对“说梦者曾以海水喻梦，且絮语梦中烟景”。他自己“已沉沉如对一些遗忘了”^①，这是对于梦的浓爱，爱得沉沉如对一些遗忘了。继之，他对梦有如何的怀念呢？在《纪梦》中，他说你一如逝去的时光。

在蓝天下飞，
飞往静开五月的花房，
睡在听雨的花瓣上。
一如开在雨中又落了，
雨打在窗上又停了。
一如逝去的时光如你，
在蓝天下盘旋，又飞去！

从这里我们知道，金音挚爱着以海水喻梦，在《纪梦》中又再舒舒的延续起海水喻梦的情绪，所以这个梦是平和的飞翔，恰吻合了“人生冉冉，白云在天”的情绪。雍静、平容里飞翔的梦。

不过诗人的梦境，并不单只表现着平容里来飞翔的。所以他“又做过破长风的梦”，可是却“因为终于出发又游离了”^②。

虽在游离之中，他却仍不忘情于梦的。在《我的日子》中他又解释了：

我的日子是什么？

① 见《我的思索》中的第三节。

② 见《我的思索》中的第五节。

——从没有梦的昼

——到想到梦的夜

由他的日子里，可见他追想着梦，是为如何的浓固之胶着了。

最后，我们不能不谈论谈论金音最主力的《塞外梦》了。这《塞外梦》是金音最近脱笔的一篇长诗，初见于《诗季》的第二辑，继又搜集于学艺丛书第三集《塞外梦》中，且以此诗作集名。我们想见金音如何在重视着这首诗了。

为了说说金音的梦，我们愿简单对此有所叙说。

无疑的，这是诗人的一种吼叫，从这吼叫的呼声里，他翻开这塞外千古的大梦，追溯着这永不睡的大砂风，旷漠的原野，嫩江的长流，灰色的城堡，苦难的人群，都成为这说梦者的书卷。

他这梦在撒哈利的呓语中之塞外梦，梦在无梦的暗夜中，“望见命运极光亮的一闪”^①，这在他的《我的日子》中，“从没有梦的昼——到想到梦的夜”里，对于这梦在无梦的暗夜中，望见命运极光亮的一闪，是相同于其所表现的心语，不过在《塞外梦》中，却更把命运表出得有力罢了！

五 生 活

人生，爱，梦，尽可以用心灵的描绘来表现，然而在实际

^① 见《塞外梦》第七节中的末句。

上的生活却不容他返于自然。虽他在诗中表示过“没有梦的生活是生活，渴求梦的时候……”以辨释生活和梦的关系，但他已毕竟维持不住他这种信念的。

生活是生命的哀鸣，所以“不出来卖唱，怎么生活？”这在他的《卖唱》中，已指示出生活的热泪了，他又说是“生活不是朵朝颜花”^①。只为青春，才把朝颜花的颜色“记取的”，然而朝颜花误开了青春的颜色，则“你与你的生活全滚了吧”。这里显明的解释了生活不于青春，一朝误开了青春的颜色，则生活只好滚开去了。

说也奇怪，辨释了生活与梦，记取生活的热泪，在《落日在江上》，他说“为生活你却泪流面上？”但还希望“为生活你当挺起胸膛”。在《塞外梦》他说的更好，“生活相同用铁锤锤肉身，免脱的少数仅是遍体金纹，没有幸免的是背离阳光的大群”。可是到底这背离阳光的大群，是太多了。所以最好是“从天上可寻得一把钥匙，来把这沉闷的宇宙启开！”然而到底渴望着梦的生活是怎样的生活？

寻梦者的梦又是怎样个世界？

我还想想下去，

却想起了撒哈利人的吃语。^②

从理想而到人生，梦与生活归结起来，他的思想是由热烈追求而停滞于梦境之中，是差不多代表近五年来满洲青年的心扉。如此，他的思想在性质上也很复杂的，有着自然主义的

① 见《比邻》中的第一节。

② 见《塞外梦》中的第四节。

倾向，也有着新浪漫主义的彩色。关于金音的内容方面，我们所要论的，暂时就止于此了。

六 形式，技巧

关于金音的诗，其作品的内容，我们已经予以分析了，我们更进而考察他的诗之形式。

在我想来，他的诗在形式上，也如其内容是自然主义的、新浪漫主义的。就前者那种色彩来说，有很多状物写景、叙事小记之作，就后一种的色彩来说，有许多返于自然的呼声，有幻想的、情绪的、希望的、感伤的、奋斗的成分，都充分流露的含有着。

在这许多呼声，我们可以找到很多可爱的句子，譬如：

你要从绝望中找出希望，
不要在绝望中自甘灭亡。^①

（野孩子，你回来）

你敢说：“别看大楼，会变荒地。”

（野孩子，你回来）

你敢说：“别看贵人，会变牛马。”^②

她把青春交给别人玩弄，

① 见《私生子》中的第末节。

② 见《野孩子》中的之一之二两节。

要有饭吃，和你调情？^①

这里有希望，有幻想，有情感，有兴奋，我们该说是不受羁勒的产品。

此外，在技巧上，他很注意谨严而细密的，意境也深厚，笔致也淡远。因为他不是主张诗必须要吟咏的，所以在风格上在韵调上便不太注意了。

记得杨振声说过徐志摩的诗是“以充分西洋诗的熏陶来写新诗，不但形式上一脱旧诗的窠臼，而取材、结构及气味，都不是旧诗而是新诗。”这些话，在我想来，此地也可以移赠给金音的，如《野孩子》、《卖唱》、《私生子》、《大院秋光》、《落日在江上》，都是相当有力量的诗句。

在这里，我们愿意借用金音自己说的：“诗是诗人全生活的经验，但必得是由这经验中提炼出来，而成为有独特性格的不同于不是诗的东西。”^② 这句话来解释他的处理诗之为用的。

七 作 用

最后，我们愿意把他的诗的作用提出来，作为一个结束。

诗的成分多理想的性格，要是对目今的社会层讲来，要发生社会的作用还须要加上一些具体的面具。他所喊的“否定，毁灭了一己又该怨悔”^③ 中之否定，实非针对着现实的。至于他

① 见《卖唱》中的最末节。

② 见《地平线》中《金音的诗歌》。

③ 见《我的思索》中的第四节。

所喊的人生、梦、爱三者，在后者所象示的爱，虽有需要，然而一般的，为他的“蔑爱”的主体却给限制住了他爱的获得。

其他在描写方式中，有自然主义，有新浪漫主义，常常是使读者无所适从的。虽然他在技巧、形式上，有鉴赏的感受，但在感情上，因为跳动得太流荡时，时而希望，时而怅望，时而兴奋，时而徘徊。在此希望、怅望、兴奋、徘徊之间，其所生的社会作用在自体之间，已互相解消了。

八 结 语

在结语上，我们对金音的诗作如是说了。金音在其创作的历史上，由《冷雾》时代起，已快近十年了，曾尽其全力，在新诗写作上，下过相当悠长的工夫。他给满洲新文学中的新诗，开辟一条动人的路径。

在技巧和形式的创造上，在内容的主张上，都有相当的贡献，固然其内容在时代的作用上稍浅，但作为一个人灵魂之真实的独唱，也是有相当意义的。

在金音诗的写作上尚有遥遥明日之途程，我们更深愿他诗的生活要保持得再长久，希望他能团结一些诗人，做点诗刊创办的事业。

（原载《大同报·我们的文学》，选自《满洲作家论集》，

大连实业印书馆 1943 年版）

□吴 瑛

满洲女性文学的人与作品

一向论及满洲新文学踪迹的人们，大都粘着于地缘的分析，而将满洲新文学统括起来别为南满和北满文艺的两大主干，生活在满洲的作者，其活动的范畴，也往往因栖居的地域，而投身于或南或北的漩涡中。这倾向，在初期的满洲新文学生发的时代，表现得最为真确。

时间是一九二九年左右的时候，北满的文艺，显然的已在挣扎出一条前进的大路了。因之在彼时形成把握着满洲新文学前路的钥锁，这原因是在于一九二八年的秋天，上海月刊曾经对北满文艺有过一番彻底的指摘和痛斥。伴随这个入血的批评，活动在北满的作者，乃燃起了伸出摸索着新文学的大路的双手，

结果，由于外感的掀动，彼时发刊在哈尔滨的《晨光报》和《国际协报》副刊上面所刊载的作品，便都蕴藏着一种新的动力，有血在沸腾，有汗在驰骋，无疑的，作品所代表的意识与形态，已足以令满洲文学走上一个径途。

便在这个时期，称谓开拓满洲女性文艺的第一人者悄吟的作品出现了。固然，这位女作家即使在中国大陆文坛之上，从走出满洲，一直到去年客死南粤，也是驰骋一时称雄大江南北的一流健将。

悄吟是生长在华门而不屈于封建婚姻的前进女性，最初曾为了自身的光明而对封建的家庭宣战，因之远走当时的花都哈尔滨。为了旅资的窘啬，而告援于当地的新闻界，在哈尔滨邂逅了三郎（即萧军），而开始了与三郎共同的文学生活。

一九三三年，代表北满文坛的创作集《跋涉》出版了。《跋涉》是三郎与悄吟两人最初的集子，其中悄吟的作品有《王阿嫂的死》、《看风筝》等，由于作者体会当时时代的任务，因而其作风也走入新写实的境地。作者在只看着整个满洲经济基础的动摇，而更将其表现出来，实给予当时满洲文坛上最大的评价。

与悄吟同时的知名女作者，令笔者念念不忘的是刘莉。刘莉在当时的北满，不只是一个作者，更是一个编者。她写过很多的散文和小说，每篇小说，每篇散文，同一样呼应着当时北满特有的创作氛围气，有着锐敏的丰颖的新的力量，有的厌烦大家庭崩溃的前夜，有的更深刻的注意社会、农村，而在作者本身，也在努力自己的新生。

刘莉的短篇写得很多，如《叛逆的儿子》、《悚栗的光圈》、《四年间》等，都看出她那真挚有力的痕迹，作为当时文坛上有

力的中心人物来看,是异常妥当的。自一九三五年远走上海,在此后竟至消失了和悄吟相抗拮的文学生命,在今天看来,确为满洲女性者群中的一大损失。

南行后的悄吟,因其自身曾体验过满洲地方的原故,所以对于满洲的农民生活,有着深刻的理解与同情,因之在中国被称为把握住描写满洲农民作家的高手,其长篇小说《生死场》,便是以满洲农民作为素材的作品。

悄吟的确也曾以其女性的犀利的观察,来描出那现实,因此显现出一种有声有色的感触性。最负盛名的短篇有《家族以外的人》、《手》、《马房之夜》、《牛车上》等等,都是这种情绪的结晶。

文藻和诗情的文体,很有点与谢冰心的笔法相似,但其所包含的意识形态的积极性,则又类似丁玲了。写作力不但丰颖,而且创作的集子也相当的多,但,不幸的很,将及中年的悄吟传说客死在南粤的地方。读其昔年文友山丁的悼诗,连笔者也怅怀无既。

从开拓满洲女性文艺,一直到奠定其作家的基础,先后已近十五年的星霜,所以,展开满洲女作家的名簿,首名被提到的该就是悄吟吧!

二

时间在一九三五年前后,那已经是满洲新文学转向后的年代了,枪刀在闪亮铿锵着,人们所憧憬所赞美的光,因为太遥远,不足以把全国的青年兴奋起来,那时一般人所希冀的力,反

射得太微弱了。所以在满洲的从文者，暂时曾投笔踟躇于灰暗的角落里，诗人们也只有停住美丽的歌音而呜咽着了。

就在这样的一个阶段里，梅娘出现了。她是水都吉林的女校高材生，在校时便不断地为写作而努力着，其初期的作品，总结在一九三五年出版的《小姐集》中。

严格地说起来，假定以今日的满洲文学状况而再提到《小姐集》和《小姐集》作者的话，那么梅娘的文学业绩该是与过去了的昨日一样从时间没落下去，纵使在昨日的满洲文学里，《小姐集》曾予当时的文学界以甚大的刺激，但那事实已完全过去了。

《小姐集》虽然讴吟着新文学温暖的羽翼，发现自身的安乐的性格，但那正是代表当时的文坛情势，尤其是出自女作家的笔下，更感到那是一册代表彼时(?)女性思潮的倾向之作品。

梅娘在《小姐集》中，已充分表现了华丽的词藻和其磅礴的文力。对此有着健笔的继悄吟而起的梅娘，一直不中断，一九三九年又出版了《第二代》。

《第二代》出现在满洲文学界，该是梅娘从文的过程中走入第二的阶段，山丁对此曾说过：“从《小姐集》到《第二代》，梅娘给我们一个崭新的前进的意识，《小姐集》里描写着作者小儿女的爱与憎，《第二代》则横透着大众时代的气息。”

其实，梅娘第二期的作品，倒不仅限于横透着大众的时代的气息，我以为梅娘倒是给予了自由主义在满洲文学上以存在的地位。韩护君对此也曾说过：

“虽说是《第二代》中也可能的找出梅娘的思维来，可是不能否定的是这思维是非一贯的，也是无始终的，而是自然的，浪漫的。为此，梅娘的作品的氣氛的问题，列入于自由主义的文

学中，在客观的条件上，该是最恰当也没有了的吧？”

实在的，我们展开了《第二代》，我们可以痛切的看到了梅娘对于没有阶级的阶级的人们，无论大人或者是幼童的生活苦难之情形，多半磅礴着作者的热情与哀悯的情绪，因之往往由于热情与哀悯，陷入了掉换笔路的状态，这种状态恰似捕捉了偶然的灵感的发生地方为最多，此点则相同与自由主义的文学之注重于灵感和情绪。

所以，在满洲文学界里成为空白的“自由主义”之文学，不啻由于《第二代》的出版，而填补了而充实了这页空白。梅娘之存在于满洲文学界，实为自由主义文学的一颗巨星。

扔下了《第二代》而在华北健斗的梅娘，于今已去其故乡近五年了，这五年梅娘曾不倦的为华北文坛苦斗着，写作、翻译、编辑，我们对于她在今日华北的活跃，真赋予极大敬意。

长篇《鱼》是继《第二代》在华北出版的小说。这是连结了《蚌》和《鱼》的二部曲完成的小说，作风大体持续着《第二代》的情绪。作品虽偏向着人生，但为艺术的氛围气，是不言而喻的，笔法虽倾心于写实，但也不少夹杂于浪漫的成分。在此点上，恰与出现在第一期时代的女作家悄吟有着相异之点。

但是我们倘能顾及到梅娘初期作品的背景，以及出现在其身边的社会来观察，不难获到其作品的意识与倾向，这倾向与意识正是使她步入了满洲文学中一种新的方向，不但步入，甚且奠定了整个满洲文学的新的色彩。

这不抛弃社会主义的理想，但却以热情与哀怜成为梅娘文学的骨骼。我想，这是梅娘作品在今日的华北受到最大评价的地方。

三

与《第二代》作品的同时，在海外却有着与梅娘文学气质相近的但娣出现了。梅娘的出走和但娣的归来，恰成相等的对照。继梅娘之后，作为一个自由主义的文学信念坚持者之但娣的出现，真有使自由主义的文学中泛滥于满洲女性文学中的欢欣之感了！

由于《安荻和马华》^①在“华每”的发表，而获得海内文坛高评便崛起了的但娣，实为一讴吟着浪漫与自由主义的女作家，不只于小说，她还能以着热情与哀怜的情绪，写出极美极动人的散文和诗歌来。

我们从《安荻和马华》的内容，来检讨但娣作品的内容，无论诗、散文或者是小说，几乎篇篇都为哀怜与热情的情绪充满了，在这里试找出几个例子来。

《售血者》的开始，但由作者唱出自己的悲哀，曾用悲哀和寂寞反复的歌咏着黄昏和旅人。她说：“悲哀的黄昏！寂寞的黄昏！悲哀的旅人！寂寞的旅人！”是这样反复着唱出泪来的黄昏。在《安荻和马华》的小说中，也同样于阴淡的笔路中结束了这主人公的性命。在《忽玛河之夜》中更歌吟着残废人的灭亡的命运。

总之，对于但娣的文学观，从其作品来透视，世纪末的痼疾之意味，却含有在自由主义文学的视野之中了。

^① 已作为但娣的创作集子的集名，在昨年出版了。

但娣从文自《安荻和马华》发表后，作为异常突起的出现，以后便走入自由主义的文学倾向中去了。譬如她那惟一的中篇《安荻和马华》，虽说是充满了锋芒灿烂的力量，但在偏向于为人生的意味之中，往往抛弃了一种理想，其中却用世纪末忧伤的痼疾来掺混在内，显然的，那是用着哀怜骨骼来撮成的创作。

用同样的眼光来展望但娣的散文和诗歌，那么无疑义其散文和诗歌也是陷入同一的创作之泥潭里。譬如在《安荻和马华》中的散文之部里，一共包含了九篇小品，这九篇小品之中，如《望乡》、《天涯寂寞》、《樱花的季节》、《雨地》、《异国》、《湘峨》、《微吟》、《足音》、《骆驼吟》，几乎每一章里的吟风都流露出女人能有的哀怜人生与对人生热望的怀抱。

《望乡》中强调了“家山呀！北望”的乡愁，更用落雪了惨淡的背影来陪衬着寂寞的爱情。《天涯寂寞》里写着一个少女的情绪，用轻烟送走了孤独的天涯寂寞的夜。《湘峨》是纪念一位结识未几而迢迢远离友人的描写，由于梦幻的感到时光和人生的尘土，而朦胧了一切轮廓的意境。至于《角涯》和《足音》二篇，是她摘录自其手记的零乱的语录，从这些点滴的琐记中，我们窥及了作者对于生的怀抱，与其说是散漫的倒勿宁认为是孤寂的。这自由主义的女作者，最大的进境，我想倘如不能改换她内心悒悒，该会使其作品持续着痼疾的气氛了。

在这一点上，梅娘与但娣虽说是同一的理路，但收获上却不相同了。所以但娣只限于其内心的悒忧不全部的净灭，她的暴乱和阶级是不会到来的。

如斯，但娣代表了一部分现代知识青年的痼疾之呼吁。

四

曾在吟寂之人生旅途上，徜徉过闪闪不定的火光，有时目睹着春花秋月而兴感，有时将自身陷入爱情的漩涡或踏入感情的泥潭，兴来时以着近于写作的天才，在感情的奔放一泻千里的吐露着感情，没有一定的从文观，更缺乏永续的从文志，既不计较着时代的任务与背影，更不曾确立了作家的观念与职志，这倾向，恰即一般所谓依赖于天才的奔放的文学少女。自然，她们也曾给予文坛上以相当的点缀，但就成果上来说，我们就不能否认她们在文学上的败残观念了。

在这里，不能指摘出它的背影。社会或经济的动态变更到如何的地步，从不影响她们的写作的态度，倘如我们不自隐的话，这是女性作家共同的感觉。在满洲代表这种倾向最有力的人，就是奉天的杨絮和吉林的璇玲。

大约仅次于梅娘写作年代，杨絮就埋首在文学的工作里了。初期的作品曾散见早年在奉天出版的杂志和新闻，大都为少女的情绪和季节的感伤，从初期到二期，杨絮的笔路，始终未曾改换过。我们看到了她的《落英集》，就可以得到相当的结论了。

《落英集》包含了她的近年作品多篇，有小说，有散文，有诗歌，但通册作者的情绪，我们感到都是表现着由天才的文学少女之感情奔放之流露而已，无论是喜或愁，完全出发着自我的地步。譬如，赴鲜实演则喜，纪念雪笠则悲，观落叶则愁，失恋就一切都是烟等等的身边情感，总会有着如何的优美的文章，在创作素材或情绪来说，也成末一着了。

自然，杨絮是位多才多艺者，除了写作还擅长着歌曲和音乐，但也许就因她的发展是多角的，就冷却了其文学的进路（像这样类型的情形，当不止杨絮一个人如斯的），对于此，我们不禁对于杨絮抱无限的惋惜（也同时对相同于杨絮的天才者，一抱同样的惋惜）。璇玲是生长在水都华门的文学少女，她那轻曼似烟的散文和妙笔如云的小品，都是以显示她文学上的天才，但始终脱却不了自我或身边的安乐，陶醉在温室的范畴，纵令当时发表在文场上有一些波纹，但一到了水面平静的时候，那点波纹便难以找寻了。

满洲有多少憧憬着文学的女性呢？又有多少天才文学的少女呢？倘不克励着洗练的文学修养，一任文学的情绪自生自灭着，那真是我们满洲女性文学一笔整个的损失呢！

五

阵痛期的满洲女性文学，她的黎明也许在未来。但从悄吟、梅娘开拓了这页空白的篇幅以来，为时已近十四五年。在这不算短浅的岁月中，曾有几多天才女作家起伏在这个漩涡里，有的生发，有的死灭，虽如斯，我们还是待望着未来的花果。

目今，满洲女性文学上的一束花火，仍是以着生长在满洲的乡土的有志者，其作疗治乡愁与饿渴的青春的女性作家的映凿，让笔者重温一下这文学上的女性花园。

近年来在诗和小说上特有最大的成就的，我以为是生长在嫩江河畔的蓝苓，她的作品虽不习见，但在文艺素材的处理上，不只止于严肃，且处处显示着有辽阔的前程的姿首，倘如不是

夸大的话，我以为蓝苓创作的态度和文学的手法、气息有些呼应着悄吟的地方。

发表在“华每”的小说《灯》和《青年文化》的长诗《科尔沁草原的牧者》，真是最成熟的作品，我们试诵读着《科尔沁草原的牧者》的佳句。

掘掉那一切荒唐的妄念，
牛一般的辛勤，
铁一般的坚贞，
娶一房能干泼辣的媳妇，
帮母亲，挽回那颓败家庭，
重筑起祖宗的基业吧！
让壮硕的牛马，
充实了广大的院庭，
让青青的草原上，
散满了雪白的羊群，
在家乡——在可爱的科尔沁。

这是多么完整的散文诗，当我们读到这首诗的时候，已为蓝苓的文学天才所折服了。担起为人生的文学，我想该是蓝苓最大的任务，因之遥望北天，更不胜期许她健壮的发展。

与蓝苓崛起的同时，相并迈着健壮的脚步走入女性文学的圈子是吉林的乙卡（即田环）。乙卡从文的态度与其从文的旨趣，都是在从沉着的地方入手，早年发表在《斯民》上的《老铁》，虽说是处女作，但在成果上来看，已较胜于文学作游戏观念的文学少女之作品了，其后数年，乙卡也未曾间断，一连的写出

来《安娜的忏悔》、《甲鱼的故事》、《雪》等篇的小说，从这些小说的故事来看，作者对于所谓作品的素材问题，已经透出相当真挚的地方。

固然，所谓素材，乙卡对其作品的处理，尚有几多检讨的地方。譬如她惯于用飘渺的感情来写罗曼的故事，有的时候，不免要陷入尖刻的主观，但，这也不是她一个人的病态，相于此的满洲作家，的确也不在少数。

在这里，我要述说的，就是蓝苓和乙卡——尤其是蓝苓，她们在创作的态度上——在目前固然尚不能判明，但在将来也许有极重要的回答——已免却了文学上的痼疾性格，而向生长的大路前行，此点，已显示和但娣走着不同的分野了。

左蒂在一九四三年（康德十年）出版了她编著的《女作家创作选》，选者在该集中曾矜持着女性艺术的水准，因之只录辑了悄吟、刘莉、梅娘、吴璞、但娣、冰壶六个人的作品。她在该集中曾说过：“……以上便是她们留在我脑中的一点印象，为着珍惜这块大地上每个阶段的生活的印象，我独对她们更喜爱起来，因之，我愿把这些个女性作品，搜集在一起，投给女性读者，希望它会激起一些浪花，并可以表现出我们的女性作家们的创作力来。”

由斯，我们已窥视出左蒂对满洲女性文学关怀的苦心，同时由于《女作家创作选》的出版，得以向满洲文坛上作一个女性文学具体的介绍，在这点上来看，左蒂是对满洲女性文学的进展有着很大的贡献的。

她初期的创作，曾发表在《青少年指导者》杂志中，代表的短篇是《柳琦》，那里面曾将一个青春女性的被压迫的生之苦闷，描绘得极度的淋漓，在理想和求生的双层矛盾下，构成一

个极深刻的短篇故事。

惜乎她已在去年的岁末，抛其永年爱着的乡土到北京去了。我们对于这位极待展开文学巨足的左蒂之离满，到底是不胜感怀的。

还有以写教育小说而崛起的林潜，到底是让我们关心的一位作者，她那丰富的产量和不屈的从文毅力，是近三年来所罕见的一位女性文学斗士。当我们看了《重建之家》那样的中篇作品，对林潜所蕴藏的文学实力，是异常感佩的。在教育小说尚未萌芽的满洲，林潜在其创作上所选的素材是颇值得推奖的，以个中人来描绘着身边熟稔人物和人群，其成就不是能以猜测的。

倘如再洗练严肃一点笔墨，林潜的作品不是更有了活力吗？

六

约为距今六年前的时候，满洲文坛正在大沉默之后而爆发了生发之狂潮，“热与力”和“写与印”的从文口号高喊入云，那正是在没有方向的径途中摸索着向建文途上行进的狂热时代。

便在此期间，于文坛上出现了三颗值得记忆的女星，苦土、君颐和冰壶，她们先后将其作品发表了。苦土的擅长是小说和翻译，君颐在专门埋首着写戏曲，冰壶则是写着散文和小说。于今，除了冰壶尚间断的写出她那冲淡的散文以外，苦土和君颐便消沉得枯萎不振了。

苦土的作品大体刊载在早期的《明明》上，被称为代表作

品的是她的短篇小说《皮鞋》。虽说这篇作品在结构上看来，有些类似随笔，但究竟是篇题材很别致的作品，将幼小者心灵的好与坏，用着动人的笔去间接衬托出来。虽说印娜讨厌在暗中做坏事的人，可是印娜到底为着做坏事的父亲所连累了，不至于不能立足在学校，更且在街头做了流浪儿，更且在舞厅里做了红舞星。全篇用着皮鞋作为视线而进行，道出存在于人间的社会的葛藤。

在过去从没有一个文学女性来勇敢在写剧这一条路途上走，可是等待着君颐的出现，却打破了这个一向为女性作者所闭锁的文路。她以一连创作的姿态，先后写出《金丝笼》与《漠寒》两出剧来。固然，这两个剧本尚没有被演出过，可是作者同情于女性的奋斗与愁苦，已由剧中主人公的口里畅论出来，因之，我很期待演出的成果。

君颐自从在《艺文志》发表了《金丝笼》与《漠寒》以后，便悄然隐迹，三四年来，再没有读到她作品的机会了。就在这个期间，却在哈尔滨又出现了一位放送话剧的女性作者，这位作者就是杏柯，她曾以女性群作为题材，写过好多的放送话剧，如《姊妹之间》等，据说在演出上收到了很好的效果。

由君颐到杏柯，由话剧脚本到放送脚本，已经露出来女性作者从事脚本写作的嫩芽，实在是我们欣幸不止的事情。虽说这嫩芽类似于在雪地上的萌芽，原因固然是由于作者不能持续着那写作的情绪，但我们却期望着君颐和杏柯的再起，因为我们视君颐和杏柯的沉默，仅只限于一个暂时的期间罢了。

五六年来，在满洲能写出最冲淡最轻曼的散文的女作者，除了但娣之外该被人想到的当然是冰壶了。冰壶的从文，较但娣还要早一些，不过为了极虚心其作品的关系，因之很慎重发表

其作品，所以若干年来，在质上冰壶的成就，就显得淡然而薄弱了。

冰壶出身明大，曾在社会上活动有多年的历史，但我们在从文上来看，最擅长的恐怕要算她那冲淡明快的散文或小品吧！对其散文和小品的脉路，很看出有和早期冰心作品相类似的地方，从文章表透出那样令人感到轻朗的意味，确为冰壶作品的一大特长。

同样，为她的气质过于冲淡和静谧，所以只多宁静的笔路，倘如以其多年所从事的职业来看，她已缺乏从各角度来观察人生的魄力，其作品只联系在温室的花园之内，对其前进的逆路，显然已埋却了过度的风沙。倘如我们读其短篇《遭遇者》，便可以得到一个明证了。

自今，近于冰壶笔墨的文学少女，我们从冷眼上旁测，却隐然表现着一种实力，已经抬起头来的吉林的桐真，铁岭的叶子，哈尔滨的郁莹，都踏上了冲淡的女人的静谧之路。对此，热望着她们再能保留了笔路的优长之处，在意识上更前进一些才好。

七

是去年的晚秋，由于大连女性满洲社的提示，要望我和大内隆雄先生共辑《现代满洲女流作家短篇选集》，当时为了时间匆匆，只仓促的和大内先生决定了那本集子的内容，预定附在该集的《满洲女性文学的人和作品》便来不及执笔了，因之在不得已的情绪下以《满洲女性文学的我观》的那篇小文，来向

关心满洲女性文学的作一简短的告白。

我，还有一个愿望在当时滋生于内心，这愿望也就是现在呈献于本文读者之前的，关于满洲女性文学较为详尽的一篇记录，从这里也许能够微微找出一点满洲女性文学的人和作品之概括的相貌，哪管是隔了不透明的玻璃来透望呢？

末了，我很恐缩的，许有被我忘记了提起的女作家，好在这不是决定版，只不过是提出一些笔者自己所知道的史料，显然的，这只是一篇不完整的東西而已。但愿和我会过面的，没会面的，有着墨缘的，没有过墨缘的，知与不知的满洲女作家们，都谅解笔者的微衷，对我有着谅解才好。

十一、四月尾在新京

（原载《青年文化》，1944年5月）

□陈 因

王 乾 哥

现代诗的路被压窄，以前已经论过，满洲的诗当然也逃不掉这公式的指示。不过我以为，只要有人在倡兴总可以在零落之中，还有几朵小花的开放。其实灿锦怒放着的艳花也不是不可能出现的。

满洲的诗坛，甚至文坛，正期待着一页诗史的记载。

近几年来，外文是有志于填补这一页空白的，在小松与外文《诗的通信》里（载“连丛”二号），小松说：“你或许仍旧要坚持着杰作主义和一年一诗的主张。”虽然外文未敢公然承认，用“我何尝”（见复信）去打赖着脸红，但自己是承认了“不过是为博得喜悦写了寥寥的几首罢了”。

外文在他写的诗里，是有理想、主张的。这样按着自己的主张，向着自己的理想去创作，在原则上是说得通的。

外文的理想，他自己说：“想在新诗开拓的时期里，以篇篇不同的形式和内容去习作。”

接着又说：“在创作欲与制约相互矛盾之下，很苦闷地写了史诗《铸剑》。我讽刺抒情诗的调子和内容的俗潜，我写了抒情诗《变》，在旅途上心绪不宁，没有一联的情绪，就很巧地写了《半生杂咏》，为说明标着一二三四五而无剧的故事的电影诗太怪了，我写了剧诗《役鬼者》。”

这里举的几首，是否完全是代表一年一诗的杰作，不必去讨论。单以《半生杂咏》那样外文在尝试着他的形式与内容，便已够“杰作”。再如嵌字而颂古丁的一首，尤为新诗中还是五四直到现在没有人尝试过的一种形式，由外文“开拓”而“领导”了。

他的“开拓”虽然“篇篇不同”，数量还寥寥的。原发表的杂志，还可以找到，不过不必再翻陈尸，只论一论他最后发表的《王乾哥》。

利用着黑龙江的传说，作这诗的素材，不用问这“一条新的路子”又是由他领导了。

至于对诗的主张，可以分述在《王乾哥》一诗里。正可以不必另外寻例子。

第一，“奠定诗魂”。这里关于诗魂二字，已在《泰东日报》的“七日谭”上，由作者详细解释过了。说这是古丁发明的一句颇有含义的话，当然是哲学味很浓厚的了。至如何应用，愧感“低能”，虽然不会制造消息，不捧自己老婆，但我也不懂得这等地方的。

第二，“节奏与韵”。作者是主张诗需要吟，所以应有“歌曲”的成分。

他在这里，便实行着：

未成想，饥寒
是根双股拧成的皮鞭
抽着呵赶出了家园

这里便是叶“寒”“鞭”“园”三字韵脚的。

再如：

她，叫了一声王乾哥
王乾哥叫了一声妞
在坟前确定下两人的身份

这里是叶“声”“声”“身”三字的。这种叶韵，在《诗经》里，“维鹊有巢，维鸠方之，之子于归，百两将之。”便是叶“方”“将”二字的和这同一的叶韵方法。同时这首诗里，为着强使叶韵，便闹出了笑话来。看：

有一个十七八岁的妞儿
放着悲切切的哭声
声声叫天伦
呵，一只断了线的风筝

韵是叶了，使“妞”在哭中声声叫“天伦”是颇绝妙的。如果写实的，说声声叫爹，或者叫爸爸，就要有违作者叶韵的调谐了。所以宁讲不通，不能跑了韵。

再外文主张“诗是要吟的”，他的这首诗便不能全部去吟，因为吟的东西，不仅要知道有韵，顶少还应知道四声，责备五

四时代的不择手段，那只好恢复沈约“四声八病”之说。

变作一个红孩儿
 满山的乱跑，我们
 是凡人，难以抓得着
 就说那叶绿茎黄的
 挖着业已不凡了

这几句里是字上有毛病，若得吟非增减一下不可的。

王乾哥游丝一般
 往山林里无言地直闯
 妞在后面不要命地追赶
 落叶呵，一片，一片
 千万片的黄叶
 因风在旋转
 天地虽然漠然的宽广

这里面因为声调是不能吟的，假使要吟起这全首来，拉拉杂杂，有能吟的地方，有不能吟的地方，颇不一致的。诗的要吟，也是古丁提倡的。作者也学着说，实在还懂不吟诗的最根本的条件吧！

如果我们用平凡的眼光，不约求哲学的诗魂，不求叶韵的吟咏，我们倒能找到几节，描写还很好的。

.....

卖掉可以买房田。

快乐地活上几万年
正想低头捡，参跑了
刚要追，只觉有人推
醒来，妞在身边
问，他梦着了谁

这一节王乾哥做梦，写得颇传出神采，尤以妞的“问，他梦到谁”一句，更精妙入微！总之，外文的诗如果真是“就走将去”效一匹蜗牛，他终会成功的。倒不必多言什么理想与主张。诗是情感的产儿，低徊了主张，便若违背了情感的。

一九四一、八、一八、晨三时

（原载《盛京时报·文学》，选自《满洲作家论集》，

大连实业印书馆1943年版）

季 季 草

从新京归来靠车窗读完了这本诗集。

山丁的诗，在读完了留给我的印象，是较强于一般诗人的作品。理由之一，便是他用诗句画出了幅图画，或者像听到一篇故事。有人是把诗分写抒情与记事的，这里又是有着浓厚抒

情的记事，或是一个最会说故事人的倾诉，使对于他提起来的事，我欲被牵引着低徊于他的叙述了。

以上所说的，自然是诗的效果的问题，也就是对读者感应的薄厚，当使对于山丁的作品，就是一个不懂得诗的人，也会珍爱的。

在这集子里，没有哲学的倡导，也没有借着诗而另有什么企图，干脆地遇到了这样的事的时候的地方，就把它化成诗句，留了下来。

自然使人爱听的故事，是因为讲故事的人的口才，也更因为讲故事的人有一颗巧妙的心，他才能编造出来。事实上我们这里所看到的，又都是大地上普遍的故事，一向被人有意或无意的忽略过，经了我们的诗人才倾诉给人们。

对于这些个故事，最以《雁南飞》一首堪称为时代的史诗。这是一首永远活在人心上的故事，也会是永远活在人们口头上的一首好歌（像这样含着故事的诗，才易为人所阅读）。

兼有抒情的柔婉的故事，欲是时代下的一幅巨像，我们在山丁的小说里所读到的，甚至没有在这里看到的清晰。

关于山丁怎样会捉到这样的故事，尤在这样的故事里，最不易的是他能保持着诗人的柔和，这里没有豪横、粗暴、叫喊与哭诉，而也写尽了故事的内容，传达作者的心声。所谓“题材处理”的问题，不能不敬佩作者的手法！

他把一件凶残化得缓和，而却珍惜着听故事人的流泪，使他们不往下流！而反而慰藉的欣喜！这，固不仅是山丁一个人的写作问题，是我们满洲文坛今日共同的一个课题。

虽然他的这些故事是不健壮的，里面也满含着悲哀。就在这里面，我们看到人对于生的真的呼喊，真的爱护，并对死的

拒绝。他虽未歌咏着一个礼赞的祝歌，我们也不视此为悼词。在欣喜中自然有泪水内流，死途上也会使生者更珍重自己的！

要读了，如——

以前不供给他们食粮，
现在每天给两顿粥饭，
虽然身体软瘫如羔羊，
倒强比饿死在村庄！

就会相信了我的话。

关于山丁的故事诗，前已谈过。除此之外，在这本诗集里，还有不少的描写风景的诗作，但这些风景诗里，作者只记下一时他的印感。所以此类的作品中，难寻到一首好的作品，我们只能看他是旅行手账上的勾抹出来的写生轮廓，这样的东西从不会传出了神韵，写清了一幅美的或是丑的景子。

一卷经，
一尊佛，
筑起帝王的基业。

使人读了，究竟会生怎样的感觉呢？就是也把我们的案头，也幻视出了一卷番夹式的藏经，一尊古铜斑斓的造像，也不会便有了诗之感觉的？

这里面，也有着色与传香，镌成了诗句的特色，传出了诗人所指示，我们看到的景色活泼的生在我们眼前。

几尾几十尾几百尾江鱼，
几十棵几百棵几千棵血迹，
鲜亮地浸透过紫赭色的鱼肆。

像这样的描写，不，应当说是苦吟，才是费了诗人的一番心血呕出来的诗句，不是只凭眼前事物、皮毛的勾画的而成。

还有，作者是有意于乡村的描写，而致力过田园的苦闷的吧，他对于乡村的传说，古老的旧习，像是都致了十分的诚爱，虽然经他采取为诗材后，已失了传说的原意，而加添了作者的意识。

这本集子里有《五月》、《七月的午夜》、《大凌河》等篇，几乎是成了流行在孩子口上的儿歌般的我们听到作者的吟诵。

如果想建设新诗坛的完整，便应多方面去投下了吟诵，如果就是证明了此路不通，也正是今日的需要！

最后提到山丁的诗集里，可以看到他有意的加入故事里，或风景里，他自己的意思。自然，诗是经了作者而产生的，决不能如同透过照相机一样的机械。加入了感情是有的，加入了教训是有的，但在这些等处，并没有见到破坏了原诗的完整，这一点还倒是作者在小说上，也常应用的手法。

（原载《盛京时报·文学》，1942年10月14、17日）

□辛 嘉

关于古丁

一九三六年光景的满洲文艺界，呈着颓靡的气势。只有一两家报纸的文艺栏，像乡村的独家杂货铺，发卖着“文艺”这时髦的货色——然而多半是着上灰的。即在这前后，一个“长发白面的文学青年”，嘴里苦吟着《国风》的两句诗：“静言思之，不能奋飞。”走进满洲的文艺圈里来。这人即是古丁。他以前也写译过，中间沉寂了一个时期。以古丁的名字发表作品，是从三六年左右开始的。他写作范围很广，写过小说，写过杂文和批评，写过散文诗和电影脚本，还译过果戈里、夏目漱石、石川啄木等人的作品。给予三六年以还的满洲文坛，以不小的生起的力量。

他开始走入这圈里来时，带来很锋锐的调子，高喊着“冲破大寂寞，驰骋大荒原”（一九三七年五月作《大作家随话》）。抨击过《红楼梦别本》之类的鸳鸯蝴蝶派的文章，努力给新文学杀出了一条血路。他的“锋犀的杂文”，博得当时的爱好，形

成一时的风气，许多人追随着写了开去。其后他的态度，稍微生出改变，有如他给他的散文诗集所取的名字《浮沉》，他的心境开始“或浮或沉”。我们且看他关于此时的自白：

我梦见我在夜雨中，在污泥里独步。

我背负着羊皮新书和线装旧书籍一直在那夜雨中，在那污泥里独步。

我并无目的，只管独步。

（《独步》之一节）

他悲愤地诅咒他的周围，同时对自己也发现失望，叹愿着自己的生活失掉了目的，但还没有完全失掉生活的勇气和热情，他要韧性地“独步”下去，背负着书生的宿命“独步”下去。在这种情绪受到压迫的时期里，他写了一堆散文诗，其中的如《荒地》等，写得相当出色。前边举出来的这首《独步》，表现心中郁郁之情，也极有重量。

至于到了近一年来，他以先那种“肉搏”社会的杂文，几乎很少写了，他告白他最近自己是：

……这一年来，庞杂的知识，给与了他很大的重压和苛责。他为着寻觅灵魂和智慧的寄托和归宿，反而在那么庞杂的知识里面失掉了他原有的寄托和归宿。他嘲笑这庞杂的知识，他相信他的新生的设计是会有成效的。

他的新生的设计，是只想在心里凝结出来他从实生活所得的独到的哲学。

（《平沙》第十七回）

三八年时他思想中萌芽了的“独步”精神，经过了两年追求，生活，读书，再加上他身边的环境，到最近发展成“追求独到的哲学”了。“独到的哲学”是什么呢？这借文坛的术语来说，大约该是“孤独的作家道”罢。

关于这“独到的哲学”，在《平沙》里，他假白今虚的嘴，也已经告诉了世人一点：

“黑暗正是约束着光明，丑恶正是约束着美丽。”白今虚很坚决地回答他说：

“……我劝你还是看看那江水吧……”“那江水在流着，无论是清水，无论是浊水，都是那么总在流着。那江水只是向前流，这在说明着你也只是向前生……这是自然的教示，也是自然的命令……”

他这段发挥，前半部当然很明白地，他始终相信着生活中有光明和美丽到来。至于后半部，与其说是他的“哲学”，勿宁谓为他的“心境”的告白。低回的调子，使我们感染一种美丽的叹息的声调。

古丁有一种呕气的精神，如《在寂寞中》一文中，他在论文章的“明”与“暗”的问题时，他说：“我们单单地给文人骚客所描绘的美丽与甜蜜，加一些丑恶与苦涩，甚至于呕吐与唾弃。”这是多么活泼的反驳的精神。在《平沙》中的柳似昙的复仇心理，也是这种精神的蜕化。

柳似昙说：“幼年的报复心理，也感到了很大的欢喜，这次欢喜也是不能够用言语表达出来的。”

不过在《平沙》中，他“在复仇的快意里，起初是兴奋，接着是疲乏……最后竟厌倦了。”古丁委实有些疲劳了。

背负着“羊皮新书和线装旧书籍”苦吟着的古丁，偶然在书堆里发现了一种手法，马上兴奋地抓住了这条路。即是掩起内心的苦痛，用幽默和讽刺，痛快他的老百姓的心。古丁君采取了这种手法。所以在他的作品里常读到，这块土上的人们的“几乎无事的悲剧”的描写，当他痛快淋漓地揶揄他的人物时，竟不顾忌故事的安排。因此过去引起一部分满洲的批评者的非难。

然而古丁君的作品，充满动人的魔力，他从人生许多不同的角落里，掘发出人们的暧昧的可矇的心理。容或他的技术有可指摘的地方，但在这点上是成功了的。

许多的批评家，好把知名的作家和他所批评的人拉到一起。譬如说某人模仿拜伦，某人效颦妥益退益夫斯基。于是关于古丁君的作风，也有了许多说道。有人讥笑他学鲁迅，某君赞许他受了果戈里的影响。然而我以为，只是他从果戈里那儿发现了这种手法，而这种手法却原非果戈里所专有的。我觉得古丁君的作风，与其说是他有意效仿谁，勿宁是这个“时”与“地”的要求，更为有力。美国的黄金时代过去后，跟着也不见了惠特曼样的高亢的歌人，代替他的是马克·吐温等辈，用低回的、娓娓的调子，向美国大陆的百姓讲述笑话，人生的苦相从笑颜中闪露出来，即是好例。

古丁君的谐谑的作风，始于《原野》，在那以前的作品，笔法都极朴素。如《颓败》、《莫里》、《小巷》等的前期作。

《原野》在古丁的创作过程中是个划期，也是他成长过程中的一个标识。在这篇较长的作品里，他开始大量地描写满洲乡

村和都市的没落的人们，主题虽极简单，但里边描出许多乡绅、留学生、女人的“几乎无事的悲剧”。继《原野》而制作的杰出的作品为《平沙》。从《原野》到《平沙》又显然地表示着一个大的进步。他的谐谑的才能愈见圆熟，笔致也愈加明快，并且从中国的“才子书”吸收来许多活生的语汇，表现力更加强锐起来。登场人物除了《原野》的以外，又注意到营养不良的儿童，并且特别注意描绘了人类的生理的欲求的心理，使我们觉得可爱觉得亲切。

数月以前，我就想写一篇《古丁论》之类的东西，也曾被一个友人怂恿过。这回《满洲浪漫》北村兄来，要我写点批评文字，我便把这个题目答应下来。哪知写起来之后，竟遇到大困难，不知从哪处下笔好。比如在评论古丁之先，我自己就找不到一个固定的据点。换言之，就是不知从哪个方位来观察他好了。结果只好把他三四年发展的过程，作个简单的眺望，了却文责。本文原为日文杂志《满洲浪漫》写的，这里的是其原文。对于我们读者，有些是不必要的话，删改无心，只好令其原样付印。

(原载《读书人连丛》，选自《满洲作家论集》，
大连实业印书馆1943年版)

评《山 风》

最近有一个现象，我们的青年，呶呶不休地在解释自己，或则为向人告白，或则为自慰。其实人的存在，倒是应该解释得出来一个理由，否则那人的生活成了无意义。不过，合理的解释该在有了合理的存在之后，否则真成为了“粉饰”。我们的青年间有这种趣向：现象已成，然后加以合理的有利的解释。作家出书，当然有权利在自己书的前后，写上篇长序或短跋的。但我们青年的书的序或跋里，却多是近于“粉饰”的，对自己有利的解辩。我于山丁氏觉得，他虽有作为作家的某程度的肯说真话的魄力，但亦未能免掉这个疵点，《山风》的后记里记着：

有人说，我不应该写那些人与事，应该写的人与事尽多着。我不否认这样话，可是我就再也找不出什么旁的好写，没有味的盐的题材，任谁去拾取我是不屑于顾及的。

告白“可是我就再也找不出什么旁的好写”，这是山丁氏的忠诚，也许山丁氏认为除了暴露“农民破产，旧有资本没落！”——见《山风》——之类的题材以外，不愿写别的。然而，轻轻的两句“没有味的盐的题材，任谁去拾取我是不屑于顾及的。”便将别人写的东西中伤了，是什么呢？“没有味的盐”，这语气，

是从古丁氏《原野》里产生出来的。记得是《原野》出现的当时，许多人影射《原野》的歌里的一句话：“虽然这失了味的盐曾经是盐”，并没有提出具体的批判的讥骂过《原野》里的人物题材，都是“没有味的盐”。——这话，在今日看来，也许连制造这语气的人，都已视为可笑了，近于小孩子骂架。然而事实这语气确是如此被制造出来的，山丁氏此刻又很郑重的采用了来。那么山丁氏所谓“没有味的盐的题材”是指《原野》之类的了。《原野》的内容，题材是些什么，不消我多费笔墨。它主要叙述的满洲大家庭的崩溃过程，并刻画着代表旧社会余威的魏局长、公子哥儿的钱经邦，新思潮和旧礼教合育出的魏玉珍小姐。作者讽刺他们，判决他们是“失了味的盐”，喊着新的时代不再需要他们这一批人（为了小心起见，我得声明一句，由于必要不得不解释下《原野》的内容，否则又要被指为互捧了）。这比之山丁氏的小说集《山风》中的代表作《山风》，在哪里“没有味”呢？那篇《山风》，比较上却是成功，然而至多也只抵得一篇好作品的梗概。换句话说，只抵得《原野》中描写大家庭的崩溃过程的那一小部分而已。即这样比较《山风》还太趋于素材的，不够称为“小说”。然而，山丁氏却刺倒了《原野》之类，对自己的《山风》，给予了有利的解释。山丁氏自很不愿意写“那类作品”——其实这四个字的概念仍得待考——原自无关，说《原野》之类都没味的态度却不能谓为严正。

再摘一段，同后记里还记着：

一个否定过去的人，居然也把过去的东西提供给大众，这也许是对人对己的一种浪费，但却不能不感激《文丛》同人过分的恣惠与鼓励……

这句话里，山丁氏否定过去的精神值得我们同意。然得承认我们到现在都还是在学习的过程中，把不成熟的作品发表，自然自己感到不满。不过拿满洲的文学中的现阶段来说，即使不很成熟的作品，也有发表的价值，其价值主要在于对我们还在这幼年期的文史的推进力未必全是浪费。不过这段话里，仍未忘掉卖弄。后半段的话过于绕嘴，倘直译一下，则是：我出这本书，也许是对人对己的一种浪费。但，我刚才的话是白说，我很感激《文丛》同人过分的捧场。作者自己先说也许是浪费，然后又来感激同人怂恿自己出书，这心境我很懂，原自没啥，然终不免过分解释自己之嫌，以致连文章都费解了。

总之山丁氏写作的努力，绝对有他应得的报酬。至于这解释，不免接近粉饰，我们的文学，无用于这类夹杂物。

一般人读书好先读序或跋，或者竟而只读序或跋便抛将开去，忘掉和内容对正一番。倘有这样人，实是无心的便被山丁氏引入偏倚的路上去了，所以我把这段感想记在这里。

以上，我向《山风》的作者，似乎说了一堆废话。事实，我对于《山风》的印象依然有许多好感。当我从一个友人手里接过新出版的《山风》时，第一感到的是一个喜悦：觉得满洲又多了一册新文学著作，多了一本肯认真的文章。我们的新文学界，虽然说两年来微有进步，依然不能和通俗小说类相较，它还距离普遍太远，它还没有出到可以替代通俗小说的量，不能满足读书界的欲望。所以我们要一面向质的深度掘发，更要一本本的出版，没有大量的新的来代替旧的，通俗小说是不会自动退出出版界的。第一我以为我们的文学者的当前目标，在于回转头来做初步教育工作。尽管现在作家的作品，还不成熟，倘

是新的认真的东西，都会给这一工作加添一分援助的。

读完《山风》全书，显然地看得出后半部诸篇较前半部作为文学有了进步。依作者的后记所说，《岁暮》以前诸篇乃载于《满洲新文坛》等刊物的，当系数年前之作，《织机》以后诸篇，则记忆尚新，为近两年来所写。由这期间和作品来比较，即可看出这进步的情形。

作者所企图描绘的内容虽甚佳，不过前四篇因为表现力和组织力的薄弱和散漫，未能使人感到作者所选题材的魔力及作用。比如《岁暮》，只是一个第一次只身远行的青年看不惯社会的罪恶，向友人的片断报告的集合。《银子的故事》也只像一篇少年学生住在乡下的零碎日记，带着少年特有的一种歇斯底里的莫名其妙的伤感的调子，时而让这少年发挥几句斯文的大道理而已。

作者的前期所运用的语汇和文章，是一九三〇年那期间满洲流行着的形式，那时的一般作者们所持有的文章的表现力，仅可表现一些片断的叙事和描写。除了极少的几个人，在写文章的能力上都还修养不足。所以，普遍缺乏感动力，间或还用着多数未曾消化的新语，如“梅雨是有筋的狂飞者”的“梅雨”等，满洲哪里来的梅雨，大约是梅雨二字写来好看，便用上了（见《北极圈》）。

这类笔法现在的满洲还很流行。这类的文字，在当时满洲新文学才萌芽的时候，曾经是寻找新的表现的一种企图，在今日仍发表这类表现方法的文章，却显得幼稚和落伍了。

总括的来看《山风》前半部，因为表现方法的散漫和组织能力的薄弱，即使题材怎样的好，还距离成功的艺术品很远。这已近似文学理论的旧话：一篇小说的内容，无论怎样的有价值，

倘缺乏优美的技术表现，不能叫做艺术品，也就是不能叫做好的小说。

我前面说《山风》的后半部有了进步，就是从这理由出发的。同时作者对于社会的观察，较前半部周详而深刻得多。同时文章的组织力和表现力，比较以前也到家的多了。后五篇中的作品里，以《狭街》最成为小说，也是全集子里代表的一篇。它以“刘大哥”一家为中心，描写出了“狭街”中活着的人们，告诉世间，有一批人们痛苦的生入污泥里，然后仍悄悄的从污泥中消逝掉生命。这篇小说的好点，在于描画出这批人们的生活情感。譬如房东老太太索债的一段，先是房东老太太尖声的谩骂，继之：

严肃的刘大嫂没有言语的立在窗口，倾听着房东老太婆那些不堪入耳的骂语。她显然地已经考量过就是恳求她也是没有效果的，她突然从窗口喊出来：“啊！你这疯狗！你要我往哪搬，你说，你一个老看财奴！”

即刻窗子上那块乌暗的玻璃碎了……

女工厂的娘们和烤面包的老头倒颇关心大嫂，硬着头皮走出来，寻思一会又缩回去，躲在板壁观望者。

刘大嫂是要快生产的人，这一架打得将腹中孩子打了下来，马上死去。于是房东老太婆不常到后院围攻了，好几天看不到她那粗卤的影子了。

这一段，很简洁轻快的写出“狭街”中人们的心理，同时也让读者感染到作者寄与这群人们的黯然的同情。

至于作者拿来作为全集子的集名的《山风》，我不晓得作者

是否最推崇的一篇，我以为那只是一篇素材的罗列。譬如一部电影名作，《山风》只是其说明书而已。作者企图暴露我们农民的贫困和旧资本的没落，然而我们从这篇作品里，全看不出“贫困和没落”给予我们农民或旧资本者心理与意识的反应。即未曾发挥对于这个社会现象的分析和解释作用，也就是缺乏《狭街》里那样人物心理的描写，使我们读了，不能生出亲切和感动。

看过《山风》的后记，山丁氏对于素材选择似乎极其注意，特别推重，甚至超过其他作为小说的条件。大约就因如此，山丁氏的小说，显示着素材主义的倾向，素材主义的作品，因前述理由，是不能称为艺术品的。这也许是我误解了山丁氏的创作态度，也许山丁氏原非素材主义的作者，而是过去的作品，还未能走出这个阶段，山丁氏的创作正在向完成进行着。拿他自己的作品来说，即是从《山风》在走向《狭街》，以及继《狭街》而来的劳作。提到题材问题，其实我们今日的社会，整个是一个大病室，满塞着各式样的恶症患者，都等待医治，也必须医治的。所以任何题材都可以写。

最后重复一遍关于看完《山风》以后的意见，了结这篇杂论。摆在我们面前的一切仍然是旧的，拉着我们向后走的东西。我们能出一册新的而认真的作品，就是对于前者的反击，加添了一分力量，即使这类作品还未十分成熟。我们当前的希望，就系于使新的和认真的，尽量普及起来。

四〇、八、二六

（原载《读书人连丛》，选自《满洲作家论集》，

大连实业印书馆1943年版）

□罗 烽

从星星剧团的出现 说到哈尔滨戏剧的将来

由宇宙间一切都在静态(?)里,人们恰在黑暗里蠕爬的当儿,蓦然于哈尔滨——丑恶与物质垃圾堆的哈尔滨出现了一个星星剧团。它是放着轻轻脚步,鸦雀无声的走到人间家而复向民间去,它的使命就是凭着那些微的光辉,整个儿贯注于人们的心目中,正如天上点点的星星也要呈显和照耀于地球上每个人的脸。

这在从来枯寐若死的哈尔滨,真是一个先锋的团体结合,虽然是正值这“毒热的酷暑”挥汗如雨的时节,他们也不烦恼、不危惧,像莽牛的蠢干。因此,开始由四五个人发起,不到半个月的日程,而竟遽增了十三四个团员,并且把第一次确定公演的三个脚本,排演到半纯练的地步,不算不活跃吧。

“星星剧团”,它是大胆的走向了十字街头而从事于“爱

美”(amateur)戏剧工作,它并不计较什么成功和失败,认真的抓紧了戏剧与民众的中心任务——意志的斗争和人生的危机——纵使怎样的用那不切实肤浅的批评和攻击,剧团的本身,是决不能失却了艺术上的价值——精神上的益处的美感。

如果“星星剧团”把组织锻炼像铁般坚强,把任务看清像水晶般透彻,敢说不但它本身建立了宏深的基柱,而且更将为全哈尔滨的戏剧界开辟一条荒棘的素无人迹的前路,说不定要有多少同志者相继兴起组织呢?这该是多么稀罕、快意的一桩事啊!

但是,他们是同样的感到了戏剧这东西,不像其他艺术那样容易成功,它非要有相当的认识和经验不可,因此他们更热诚的愿望着全满爱好戏剧的同志,予以有力的帮助,俾使那新装成的小小机车导入正轨。

最后我把“星星剧团”里负责的几个人,并选定第一次公演的三个脚本介绍给关心他们的朋友,我想这更是诸君所乐闻的。

负责的六个人:三郎、白涛、剑啸、悄吟、洛虹、刘莉。

公演的三个脚本:《居住二楼的人》(辛克莱),《姨娘》(白薇),《一代不如一代》(张沫元)——原名《工程师元马》。

* 本文发表时署名洛虹。

(原载《大同报·夜哨》,1933年8月13日)

《呼兰河边》后记

最近听说华北某地有提倡驱逐“东北人”出境的事实，理由呢，就是：有增无减的穷东北人把大好个地面弄得不像个样儿，换句公式话，就是：有碍地方治安，再具体一点说，当然不外是指：跪街乞讨，以及暗地偷盗……之类了。

然而，驱逐是驱逐，另外对于这些无家可归的穷东北人的出路，同时据说也是有过相当派遣的，于是接着就提出一个既鲜明而又正确的“办法”：

“让东北人打回东北去！”

这真是顶彻底、顶漂亮的办法。可惜穷东北人太不争气，穷日子过成习惯，倒似乎是有些流连忘返了。因此把大好个地面，眼睁睁的弄得鸡犬不宁，那就无怪乎人家群情激愤，同声大骂“穷东北人死有余辜”了。

我是东北人，虽然还没有到跪街乞讨、暗地偷盗那般地步，可也并不家称万贯。值得我个人庆幸的，应该是当我“弃”家而逃的时候，能够出乎意外的带来了我的一部分财产。后来我没有被人称穷的，也许就是为了我有个“脑袋”的缘故吧？想不到现在它倒是我的“无价的不动产”了。

虽说是无价，但当我穷极生疯，廉价标卖时，那些独占市场的收庄客们却大都裹足不前。不特此也，坐在“沙发”上议

论风生，造谣贬价者也并不乏人。譬如什么：那货色只有骨头，只有血，而没有肉啦，甚至连脑子全没有啦……甚且并列了几种相同的货色（自然还有例外的），痛心疾首地说道：

“这种劣货应该禁止入口！让它回到原产地加工改造一下再来！”

“驱逐出境”和“禁止入口”意义上虽有不同，但使人家“群情激愤”和“痛心疾首”时，表露出来的作派，却是异曲同工的。不过所赏给的办法，却又大见差别，前者是：“打回东北去。”而后者却是：“回到原产地加工改造一下再来。”语中的一来一去，待遇就各有千秋了！优待我们的由来，想必也是因为我们这一群都带来了“无价的不动产”的缘故吧？

既能回去，又可再来，倒是我求之不得的，可恨我只长了一个脑袋，对于多方面的应酬，颇感不敷支配，因此我只好向诸公吝啬一次，对于那种优待的好意（派遣），提出敬谢不敏。

然而我又要声明一下：我并不像嗡嗡然的苍蝇，抓住一块名贵可口的糕点的边缘，就死不放松，甚至乐而忘形。我不过是一只被灾荒逼出乡土的乌鸦（假如你说我连乌鸦也不配，那末就听凭尊便了），飞到这太平盛世（？），用我粗躁、刺耳的嗓门，把我几年来积闷的痛苦倾泻出来就算完事。我绝未敢有落在鸟语花香的游园里，同黄莺儿一争短长的奢想。即使有个昏聩的富翁，要拿我当做一只硕大的善于辞令的八哥，套上金链，给我摆在他的象牙架上，虽然也大可借此良机，趾高气扬地煊赫一时，但我虽糊涂，为权贵者装璜门面，尚不甘心也！

有人说这是孤高自赏（这说法太忸怩了，现在不是有人直截了当的说“东北作家（不是自称）太狂傲了”吗，其实，这才真是令人羞愧难当呢！现在请来检查这里所搜集的十三篇东

西，就是我的真凭实据了，假如我说我不满意它们的话，恐怕一定又有人会骂我是伪善的谦虚了吧！

“老婆舌”是不能列为史乘的。“流言所至，草木皆兵”，也不无使人毛骨悚然之感，不过一而再的手段，却算不了名将将兵之计，并且老实说，这鬼鬼祟祟、藏藏躲躲的把戏，我也不大喜欢。最好把脑袋从战壕里伸出来，光用枪杆挑着帽子东摇西摆，我是不能轻易浪费我的子弹的。

我觉得这年月若想“禁止入口”，确非“武装缉私”不成。所谓口诛笔伐，双管齐下才能早见功效。但可惜我这点点舶来品，还不像“特殊贸易”那般令人可恨，而可恨的倒是：各地充斥的“特殊贸易”品，尽贴着“贵号”的商标。现在提倡国货的是你，打倒汉奸的反而是我了。可谓“幽默”之极！

我又觉得讲究人道的大人先生，是不会以“明枪杀人的”，因此，我这一只被灾荒逼出乡土的乌鸦，很可以在这太平盛世(?)中“狂傲”一个时辰。不过“暗箭”我还是要防的，尤其是当我把粪撒到你们的鸟语花香的游园里的时候。

一九三六年六月写于上海亭子间

(选自短篇小说集《呼兰河边》，
上海北新书局1937年8月版)

□罗 绮

满洲的诗的实体和方向

这问题是广泛而又严重的，决不是在这样的场合下，三言两语便可以解决的。不过仅作为问题提出的解答，倒也不是不能略论一二的。

一如诸位所知，诗在满洲，向来就没有过鲜明的路子，即使是有一面两面旗帜，曾在某一时间内飘动过，然而，也都立刻在一个时间内就消隐了，一己的呼唤，也有过几许唯美的抒情和一点技巧的昭示，此外，则只是散漫与庞杂了。近年来，在诗的领空里，虽然有几点光耀的星闪过，然而那也不过是空谷足音，只会给人以一瞬间的喜悦和希冀，倏然一过，剩下的依然是一片暗黑。

但是，在这里我们否认的，该是去年所谓“诗的年”的一点成绩，虽没有产生了怎样的力作，来给满洲的诗的殿堂奠下几块不动的基石，但毕竟使我们听到，一群以苦行者的姿首，献身于诗运建设上的人们的脚步和喘息的。

“满洲是有诗歌的”这样内心的默许，我想是不约而同的，普遍的共鸣吧？

其次提到的，该是诗的进路了。

关于诗的理论，在满洲几乎等于乌有。所以想要明白一下现下满洲的诗究竟在走着什么样的路子，或将走向哪里去，颇非易事。不过，在我们的诗人的片言只语——即“诗话”之类的短篇里，是有着“诗是社会的生命”或“诗人是群众的灵魂”的喊声的。诗的实体虽没走到这样的境地，但是诗人的灵魂，确已高高的屹立于崇高地位了。

不过，不能说全体都是这样前进的。沉浸于浪漫的氛围里，迷醉于醇酒妇人的恋爱诗章和叹月、怜花、伤春、悲秋……之类的篇什，是俯拾即是。这并不是对抒情诗的否认，因为我们知道，即便是情诗，也无不是以社会生活为根源的。所差的只是它不能紧随着社会生活变化而变化，适应着社会心理的变迁而变迁而已。

现时代已不是波特莱尔所说的“诗人好像云端的君主”了，反之，诗人好像是领导着受难的犹太人群，从埃及跋涉着热沙千里，而归向圣地耶路撒冷去的摩西一样，他不是傲岸于云端，而是置身于人间的。所以诗歌不是韬晦于象牙之塔里的制作，专供消闲的，而是走向十字街头，呼在群众丛流里。因此对里尔克的教人“走向内心去”是要代以“走向人间去”的。

目前，在我们满洲诗坛上，是有着颇多使人乐观的现象的，然而，一部分意识的落后，是不可掩却的事实。相好、吊膀的情爱的诗篇，固已不成问题，但主张“诗是与群众无关，而是少数阶级的专有品”或“诗是写给诗人看的”的谬论，也是极宜铲除的。

我们如一想到“诗人是空间及时间的预言者”或“诗人是群众的喉舌”的重大使命，该不会忘却了实生活而躲进象牙之宫里去，搔断几根头发甚或吐两口血来制作一篇精美的诗章，以吟咏自慰吧。

在动荡的大时代里，恋爱的悲叹和孤独的自我的灵魂的喊叫，都已无光无色了。而赋与诗人的使命，是跃入时代及生活的洪流里，把握住全体的情绪和大众的热情，使在诗人的本身，即能觅得纷纭的大众的灵魂。

假如在意识上能有这样的体认，则剩下的问题，便是技巧了，不过这不是我们所要说的范围，故此不愿提及。

以上 五月二十六日

(原载《滨江日报·大荒》，1941年6月9日)

□金 音

关于成弦

二三年来我想更明白一点“人生”的事，便如傻子一般想去发掘“人生的实在”。苦与快，爱与憎，苦快爱憎以外的东西。我因为感到虚空——认识与感觉的虚空，便切念扩大自己。任我“生活”范围太狭窄，我会继续去生活，去体认。但“感觉”的狭窄却不能仅持“生活”可以拯救。所以我去读哲学，纵令更多的疑难愈发临近我。我的灵魂为你不曾注意的事打扰，就成为你一面说我“太严肃”，一面说你“太疏散”的要点。在你当从这点上发现一点道理，却与我是“教师”，你是“编辑”无关。

你预备出诗集了，而且如你所嘱，还要我写一篇所谓“序”，我总要写的。因你提起，使我想起许多话想说。但不至是牢骚发酵。我想分析一下过去我们是怎样写下诗的。我们曾经痛感过年轻灵魂的闷气，在诗里我们又明白如何处理写“现实”蒸发的“感情”；写出一些诗，于是就有人指为“象征”

“朦胧”（甚至“朦胧派”），我们又不曾顾及这些嘲笑，又写了些诗。

可是我们的“生活”会变的，我由师范学校走入××，你由美专进入“编辑”（这中间虽然我俩全闲居过一些日子）。我最后又由学校走出来做“教师”，这时间我生活换了形质，正如另一文章所记，我体认了一个新阶段的“现实面”，开始了新的生活的体念；于是重新写了一些诗文（曾经有朋友严肃的祝我“再生”），在这变动以前，写在纸上比留到心里的作品可太少了。

有人说，一切回忆是有毒的。假如这是句真话，对于文学，这毒该是温暖。纵令我非老人，却有更年轻的事情再提到我眼前来。那时候，我和你办《冷雾》周刊，在报纸上发表文章。还有灵非和爵青。每周土曜日午间，你总坐在我学校里那间小室中等我下课。手拿一些稿，见了面互相问：“稿全了没有？”“写了什么？”若稿全了两人便读一遍稿，要写了什么两人也读一遍稿。那么长的时间，我们从来不曾没有把稿辑全，从来不曾没有写什么。爵青从远地寄来诗或文，我们总一面读一面斟酌换字句。还有……使我们心中欢喜，两眼放光。那真好，直到你渐渐写得少一点（想想那时老是一个样子的生活），且另有一些人明白利用着无害于己、无利于人的笔写点非难文章（甚至研究面貌讨论住所）时，我俩连一篇收场文章也都不写的把《冷雾》停了。

我们有一天生活就总不会忘记（虽然在另一文中我写要忘记）那些日子。纵令那时产生的作品稚气，我们却各有那稚气的生活和感觉。纵写了忧郁，我们总还有忧郁。我承认那时不曾有切视“现实”的理智，却有一颗歌吟为“现实”蒸发的

“感情”的良心。我们纵使不当夸耀也当纪念在那小小年龄中做下来的事业。

假如让我们自己去批判一下那时候自己的文章，虽事隔五六年，我们的观察也不会大错。缺少生活多面的体认、分析、比较的结果，那时的文章在某些点上很易被人非难。纵令有人还在一种“文学史”的大题目下称赞我们写诗的精神与诗在“形式”“技巧”上的成就（而在这一点后来还让另些年轻朋友当了“典型”）。有人还以为忽略作品全般的评价，仅就一部分的成绩有所估价，在不十分发展的国度的文艺界中该不是如何歪曲的事实。

以后，你走出“美专”，我走出师范，在你“闲居”很久，我“闲居”不久的不久以后，我又进了××，又以后，你编起《新青年》来，新生活使我们兴奋，我们究竟还年轻，记得你告诉我《新青年》创刊号将印时，我们都曾在当日晚上写文。我就那么的写成了《宵行》（一个描写白俄生活的事）。文写及此，记起我们编《冷雾》时某一天事：周刊发稿前二时稿件还不足，我和你逼在你家南窗下写诗。每人写一首诗。我写的诗现找出抄之如下：

颂 风

—

我要写出我的诗句
像你当吐出你的言语；
空羡慕你那伶俐的脚踪
我却你没有你那样聪明。

二

当你两脚拖到我身边
忽然不知你又向那转？
留下的足够我发见
我十九岁梦的奇迹
我因此有了忧郁。

三

我不能用忧郁写出好诗
像你正当疲倦时，
只望有那么一天
我的诗变成你的语言；
我自会破开沉默
唱出更好的歌。

三五年夏

这诗是写我为什么不能再写下去的理由，现在读来却另咀嚼出好处。你当时写的我也还记得一点，便是那时你正凝视窗外，窗外正盛夏，有只公鸡在土墙的阳光下飞，你就把它移到稿纸上了。过后我们每读到总觉可爱，比这可爱的是那更可爱的“热”与“力”。——年轻的“热”与“力”。大夏天，我们挥汗做我们的工作，为稿子东跑一趟西跑一趟（虽然多半是我们自己写的东西）。且你时时要到我校小室里静坐等我。这在现已稍有“身份”的你，该是极可温习的好风景。

我还得和你说到我们的朋友灵非；很远以前，在我们知道拿笔写“春天来了”的时候，这人是如何被我们尊为了不起的

“大家”的。从他那里，读到他许多我们自愧弗如的诗文，他又在“这样写才好一点”上如何给我们不少帮助。这朋友前些年有了个“大难”，现在我还惭愧在他“大难”中不曾怎样帮过他，使他生活得好一点。纵令他会原谅你我。在我们编《冷雾》期中就正因此他的作品少一点。不，记得有次我到他那里去，他躺在炕上无力气的交了我一首长诗，一首题作《一颗落星》约五百行的长诗。那该是揣着心疾为生命做谏语的伟作（纵令他又勇敢的复活了）。从那诗里我敏感地发现那对我辈“朋友”的针一般的诅咒。这“敏感”直到现在还藏在我心里，折苦我。可是那时除了登载了他的诗，可还做什么对他更有帮助的事了么？

《新青年》印到我入××第二年，似乎不见起色，不，不是不见起色而是已退色（而况那时的销路不像现在一印就几万册），我既不大高兴写什么，你也离开那里。留下灵非（似乎还有听说现已作古的苏菲），生活较好的灵非，这好人，他曾写信附邮票让我寄稿，我未寄什么。他又曾寄来日译《都市文学集》(?)让我译下寄去，我也未曾寄去。那时和那时以后，我浸于哲学、西洋史实、心理学的沉读里。简直就同写作绝了缘。直到离开有山有水的K地，我不曾写出三首以上的诗或文。

可是，这时间，你另有新事情做，去编《电影新潮》，成天坐在那闷室中，你的生活同心境那时似乎都很坏。你无力注意“意识”。感情的纷扰，使你不安于你平淡又不平淡的生活里。你只为一点点“有事总好一点”理由，才不得不成天坐在那几乎连夏天的风都无有的“闷室”里。——不，我还记得有次去你那“闷室”，偏偏却遇见一朵也许很使你“心抖”的浅色的花（以你的爱好当说青色的花）在与你“闲话”。日子一快，就走

过去了。

我还得告诉你在我们可以说再也挽回不了的悔恨，便是那时和那时以后，因了别的文笔人一点非难，而忽略去接近与我们有益处的朋友。离远了他们使我们孤独，使我们缩小自己。这是否由于年轻时游泳在我们胸中的一点骄气？纵令生活不欺我们，若无朋友，生活就虚空，将枯燥；一切感情、动作皆无力无爱。可是那时我们并不觉到。因为我们已有一份骄气财产了。

那时间，因为孤独，连两人见到时都谈不下去什么，比如谈到文学，谈到眼前报纸副刊（除了《凤凰》、《新青年》似还无别种出版物），我们都谈一句就不想再谈第二句，尤其是你。你的傲气会甚于我的，以至到现在它仍被你保留着。过去某一个时期我们虚空，心太浮，读不下书去，这该是个错误，是错误就改悔罢。至少当明白改悔于我们有益的，却不当让它为感情凝固、封锁起来。而你这次来信，提到我在《艺文志》写的文章，感叹说：“想起我们自己的诗，我有点不忿。”从这话中我委实找不出你的“不忿”在哪里，却只见了你的“固执的感情”。

有“矛盾”、“变动”，才有“进步”或进步的倾向。生活“变”，感觉也“变”，文章也得“变”。因为生活与感觉应当培养我的“意识”，犹如“爱情”也要培养你的“意识”。从“变动”的意识写出文章，那文章才有进步，至少才有进步的倾向。

我们谁也不要凝固于独我感情范围内，感情的固执使你制服你的××，却不能使你写出进步的文章。我的一些近作，有的不大使你满意甚至“不忿”，全然由你这点固执。而我们之间就真有了你所说的“距离”。但解释这种“距离”的该不是你所谓你当“编辑”与我做“教师”的结果。我以为是我们该不该

再保留“骄气”与“固执”的问题。

比如你最近写了《北京》、《有赠》的诗（你最喜欢叫它做“青色的诗”）。你试拿与四五年前的诗比较一下，除了“技巧”（或还有“情绪”）的进步外，你可更获得了些什么？不，我当原谅你，几年来你总是那么老实又不老实的在奉垣一角落生活着。仍是那么与你××大不熟稔与另外几位朋友淡淡的“爱”着。除此，你爱夜行，你爱抽烟，你爱……可是再除此，几年来编辑生涯使你稍稍充裕（？）而你又不管什么家中“柴米”，所以你比我绅士得过多，你的“有闲”，如同“××”一样会比我多出五倍或六倍。你不信？

相信我，我总不至于挖苦我的老朋友。假如你却有些感觉，那该怨你我的生活作祟，比如零下三十度出太阳前的冬晨，我冒着大雪得到东柴市买车毛柴，肚子虽饿得很却得抱两个钟头孩子才能吃到晚饭，还有……这一切绝非你所有的，但你却当明白这生活，你钻进这生活中才会尝到“人生”的味。尝到这味道，才不会再用“淡淡的哀愁”、“青色的忧郁”一些字眼来形容它。因为它是个具有“重量”的东西。我感受这“重量”，咀嚼这“重量”；我失掉了你现在还未曾失掉的太美丽的情绪，我写了《大院风景》以及许多题曰《再生集》的诗文。在这里，你发现那昔日所不曾有的，有的且近于“野气”情绪同文句，你便会在自己孤独的感情中感到“不忿”。假如这“不忿”是你本与发生的良心的言语，就该再客观一点，分析一下生活，比较一下生活的体念，才更有用，更合理一点。

而且，我们又太寂寞了。

为了寂寞，我才又“再生”出一些文章（并不像某朋友对我解释的那么严重），我以为你也就要写起来的，因为近来，你

已再耐不住寂寞。若以写生活与感觉太虚空，那正直述着此时此地一部青年的神态。写出这“虚空”就好，我们却不甘虚空到底反损毁了自己。有笔，还能写，就不可浪费好的日子。我们固不必喊过多少“读者大众”，因为自己的良心该就是唯一读者。再没有比这位读者会忠实你的。

某一座谈会里，你曾对与你座谈的朋友说：当编辑的你常常为了读到各文笔人的来稿，便兴奋的也想写点什么。可是我想结果你又什么也不曾写。我离开奉垣已四五年，这中间任你还有许多朋友，也仍然太寂寞（因为这是属于“心”的寂寞）——寂寞和烦躁，这两个鬼会刺伤你。亏得你性格太好，有时候能安静得像女人。但你会常告诉我，有时你连写封长信都耐不了（我常管它叫做“灵魂的闷气”）。可是到近来，我观察你已动摇了你的感情，你感情感到动摇，于是有一股新的兴奋跑进你胸口，使你微笑，使你目眩，使你精神的血液迅速的流。你将消失那份“骄气”与“固执”，纵令你自己根本不曾注意。最近你想印起诗集就明明是个佳例。

于是你我皆会年轻了许多，回忆不仅使我们爱惜过去感情，更当有这份力量开拓到整个精神的领域。“生活”会不断的给我们以生活，体认这生活，开发我们的感觉，开发我们的生命，生命会有无限的珠宝。不，也许是堆砂砾。若要珠宝，切莫使它隐晦。若要砂砾，可得磨它发光。也许不会发光的，可是永恒的信念只是“磨”，而非磨以外的有无用处与别的事。

三九年八月初日写成

（原载《新青年》九二期，选自《满洲作家论集》，

大连实业印书馆1943年版）

□李季疯

关于批评

绰绰先生：

你说是“满洲的文坛根本就没有真正的批评文字，即使看到星星点点，但所得到的文坛的反响，不是有人认为那是抨击，就是有人认为那是谩骂，以致有一般所谓批评家也摸不清怎样才是‘批评’，只是一个劲‘捧’”。事实上诚然是如此。但此现象并不足以确定作家们有了安全的保障，而此情形亦未便是批评者惨运的悼歌。我们该知道有笔，有纸，有油墨，有还可以说说话的周遭在，事实上既无人能扼作家之腕，事实上亦无人能钳批评者之口，言者自言，作者自作；读者果自有其本能的要求，亦自有其良知的憧憬；那些歪曲的言行便不足以乱读者清明之视听。我们不要说谁是正统论者吧。最忠实，最正确的批评，还是我们若干数有着要求，有着憧憬的读者的感官的反应呵！

我（不，我们）不该说什么，有如我这样低能无知的莽莽

撞撞的青年，颇自感其浅薄与孱弱，我很想沉默下去，蓄精养拙，但是在这个无人说，无人干，大家都保持着尊严与冷静的时期，我耐不住这氛围气的重压与窒息，我有着一颗年轻人好动的内心，我有着一副年轻人能动的身躯，于是，我不能默下去了。我写了一些被人“尊”为“批评”的文字，其实我实不敢自诩为那是“批评”，只是我不愿刻薄了我自己的情感，我还理解许多年轻朋友们的愿望，我在那许多堂皇富丽的大作之尾，添上了几行仅仅是注释的言语，我的意思就是愿意帮同许多朋友去理解着一个作品，帮同许多朋友去声请于一个作家的，这与其说是为了一篇作品，为了一个作家，勿宁说是为了我自己，为了若干数和我一样的读者吧！

对于文学，我坚于宿知，更鲜创见。我们如果承认历史并不全是欺骗的话，则历史上已有着明白清楚的文学定义了，更何还待我们来唠唠多辞？

倘如人类生活有所谓科学生活的话，则我们该知道这科学生活便是批评的生活，我们是该有着这批评的观念和批评的见地的，我们是该想为什么要生活。生活是为了什么的，生活以外我们还知还有什么东西在；我们不能信那夸大的艺术招牌来骗人。就是这个吧，我们有了这个批评自体的存在，便不会被那一切的谎言与骗行所苦恼着了。

不是我们不信任别人，是我们不该专指望别人。倘如感到别人对于我们的不友谊之愚弄，则雪此耻者，却是我们怎样来保健了自身。你不是迷惘着吗：“那以批评自豪的一种刊物，是‘读书人’写的呢？是为‘读书人’写的呢？”你不是叫着冤吗：“听到就买”，“买到就失望！”那么，你就是一个最好的批评家了，你还期待什么样的批评？你还要谁来批评？

在这，只有恩怨并无理论的满洲文坛（一个朋友的话），是没有真正的批评？是不容许真正的批评的。倘如有之，也不是去乞怜那大作家大批评家的颌首，而还是退让我们自己（读者群）默默地深深地去体味着吧！

你对我的溢美之誉，我感激，我也惭愧。为此，我不能将这封热情的长函公表出来，因为那徒增我的脸热。

（原载不详，选自《杂感之感》，长春益智书店1940年版）

满洲文坛新语

一 作家的贬值

新京《艺文志》同人发行之《读书人连丛》的第二卷云云：“我们走进世界文坛”，乃至第三卷则云云：“我们就是在习作中的‘新作家’”。“走进世界文坛”是一回事，“习作”又是一回事；“习作”不能走进“世界文坛”，又是一件很明显的事吧？那么，我们的作家贬值了：由“世界文坛作家”一降而为“习作作家”。

这我们倒不想借之以对于我们的作家有所讥笑，却是欣慰

我们的作家有些觉悟，也许会有一番新的努力吧？

二 神经质的编者

笔者在《满洲文坛杂感》一文中，曾经说过：“满洲今日之文学者，须有共同的方向，一致的进行，然后始足以言有效；但那‘个人主义’者流（这样的人）当然也难与合作了。”这就是说在同一真理的指挥下，倘如我们都是为真理而献身的話，那便不容我们有“个人自由”的行动，但如那个人主义者，却不肯为“团体的便宜”而牺牲“个人的自由”。意思本来很明显，可是，某《连丛》的编者在《编辑后记》上却说了：“又一坠落，曰：‘这样的人，当然也难与合作了’。‘这样的人’即爵青，那么我请将他迎过去。”我却不知某编者要笔者将爵青先生迎到哪里去？

担心自己的“同人”变成别人的“同人”吗？可是别人却分明是“没有同人”；那么，我们的编者先生又“担心”什么呢？这不是神经过敏吗（从这里看出自私者的哀鸣，从这里看出自私者的心理）？

三 旧话重提

所谓理论，大概不是“记录”和“叙述”乃至“解说”“他人的理论”吧？但满洲却偏又有了这样的“理论家”。这样的“理论家”就是看了高尔基的文章，就讲起“积极浪漫主义

和消积浪漫主义”；看了胡风的文章，就讲起“典型与类型”；可不知道这是别人嚼烂了的话题。重新翻起，不是诚心剽窃，也是表现了浅薄；有书在，更何劳我们夸邻家的桃李，以逞弄自己口角的春风呢？

“理论”吗？旧话重提那不是理论。我们的“理论家”应该有这个觉悟吧？

四 写与印

在满洲有艺文志同人等，从事文学有一个口号，就是写与印，同时更说这写与印是“没有方向的方向”。这意思我们该明白，也该确信，不是“随便的写，随便的印”，而确是有着“没有方向的方向”的。既然是“方向”了，偏偏说“没有方向”；既然是有了“没有方向的方向”了，偏偏说“写了就印”。这用心本来是逞弄着聪明，事实上却显现了简陋。因为“写与印”的“同人等”根本就是想“写什么”而不知“为什么”呢！这原因就是由于“认识的肤浅”和“理论的缺乏”。所以，我们之所以要求满洲作家之合作云者，并非是把谁“迎”过来以成为同人，结为团体，而是希望大家都能有一个正确的方向，共同担起文化的大责，勇往迈进。

我们是要求（勿宁说是需要）着“有方向的方向”的，不是要求那“无方向的方向”的；无方向的方向，我们认为那是盲动，那是命定论的驯儿。找不出方向的应该去找，找着了方向应该去进，既不能找又不能进的朋友，结果是会被读者否定的，依然是个人主义者，也该想到这一个利害关系吧？

五 党与派

满洲从事文学的一群，是没有党，也没有派的。关于这一点，无论是文坛中人抑是关心文坛的人，都可以放心。

所谓党，我们应该知道那是有组织的；所谓派，我们应该知道那是有主张的。而在满洲的文坛，本没有什么组织，也没有什么主张，其结合与分离，仅仅是社会上的关系而已。大凡党与党、派与派之间的斗争，其机念是完全的杀敌心；在满洲文坛的论战，则纯是是非的争执，谁也不想打倒谁，而谁都希望谁往正确的路上走。我们不应该忘掉这一点人性，不该忘掉这一点仅存的人性——也就是不该忘掉往正确的路上走这一个我们的文学最大的课题。可是谁的希望正确呢？这只好问一问我们的读众，问一问我们的艺术良知！但对于好说“谁也没有办法的，混吧”的作家，我们还说些什么呢？

（原载《华文大阪每日》第五卷第九期，1940年11月）

□秋 莹

论刘爵青的创作

作者的名字在我们的文坛上并不陌生，而且似乎很能多产。但是作者的大多数创作，由他初期发表在《冷雾》的作品起始，一直到最近刊载《新青年》上的几篇为止，我们会看出作者完全是在做着直线的发展，并没有一点转变的企图。始终是带着小市民（小资产阶级）的态度，用一种观念论的看法，表现出他极端自我的意识，一种超现实的神秘怪诞的梦幻，极力逃避眼前的现实，他并不会表现出阶段社会的嘴脸，自己孤立着不受人的活动所影响，所以作者的作品没有一篇能表现出社会中人生的高度。

在《亡命女徒的航海》“后记”里，作者自己也曾坦白的自白：“书中的实在人物也许不像我写的那样惹人注意，可是我一个下流的空谈的练习写作的人。”同样在《夜》里也可以找到这样的话：

有许多人劝告我把自己精神的运用怎样脱离私人的感

情而移到社会的现实上去,这样的劝告虽然因我的强拗的个性有时甚至变成谩骂和唾弃,可是我永远踟蹰在私感情的或喜或怒的圈子里。

这充分暴露出作者自己不敢正视现实的态度。本来文学的真实并不全在于技巧与手法,第一是要看作者的阶段立场与他世界观的高度如何。在这阶级的两极斗争最厉害的社会里,作者纯粹是处在中间层的小市民的立场,但是在这中间的作者他是时常会动摇和分化,如果不是投降就是前进的。至于作者,却仍旧徘徊在中间,带着非常悲观的态度,他找不着他自己所喜欢描写的那悲观的出路。

所以作者所表现的东西都是一种倾颓的废墟,他理解不到在这废墟里会萌芽出新的生活。我们现在虽然生活在这没落的时期,同时又是再生的时期,但作者对于这一点,却完全犯了短视的毛病,并不会透视到光明的彼岸。

无论由作者的哪一篇创作来看,他对于题材的选取与处理主题的方法,都是一种单纯的主观的幻想,他崇拜个性,崇拜天才。

自幼便养成了崇拜天才的怪癖,七年前我常把对象放在诸葛亮的的身上,以后读书的围范广了,武人王者凯莎,兵马倥偬的纳破仑,孤独高慢的卑斯麦……

《《天才的悲剧》》

因为过分的崇拜天才,所以他竟有“历史只是天才行动的记载”这样谬误可笑的思想,他更甚至对于天才抱着“至上崇

拜”，他爱乐圣悲多纹登在小风车的尖顶上怒吼：“我将与雷谈话！”总之，我们这作者对于社会的动向完全都推到“天才的行动”上。在一篇题为《群像》里，他表现（当然也可以说是同情）了一个颓废没落的青年。

“我一切都完了。”这是瑞琪的一句话，这人在十六岁以后，便驰骋于兵马倥偬之间，其后历经商界、警界，以至现在邮政界。在别人也许有了相当的地位，可是他的耿直的秉性和洒脱的气质，却使他招来了无限的蹇运。每日工作以后，运以醇酒为乐，平生耽于李白的《上韩荆州书》中“白陇西布衣，流落楚汉，十五好剑术，偏干诸侯。三十成文章，历抵卿相。虽长不满七尺，而心雄万夫……”之句。总之，为无限的失意，已经完全消失了他的刚毅气。他转爱享乐，酗酒，猎色，“用尽一切的方法以图缩短他的生命……”

无疑的，像瑞琪这样的人，是被作者认为是一个潦倒不遇的天才，因为他有“耿直的秉性和洒脱的气质”，所以“他招无限的蹇运”，所以便“用尽一切的方法以图缩短他的生命”。可是这究竟说明了什么呢？我们觉得作家所表现的这些天才也未免太衰弱得像劲风里的衰草了，但是不这样，在作者的眼睛中当然是不能当做天才看的。

作者当然也是与他的小说中所表现的人物一样，全是不敢正视现实的。他虽然“也考察着所谓社会的现实”，虽然也“被劝得须天天晚上到一个贮有多量书籍的朋友家去读经济和政治的文献”，也“被拉去到桥下的贫民窟去倾听受难者的低泣”，可是，当他“在深夜里看书归来，而受难者的低泣尚存于我的耳畔当儿，笼在我周围的夜，却把我抛进一个非现实而又是一个私人感情的世界里……”（《夜》）。

因为他怕见光明，不敢正视现实，所以他喜欢黑夜，因为夜的黑暗，能使他看不见自己的泪，甚至“看不见自己，看不见世界”，“只能看见黑漫漫的长夜”。

但是作者的作品，在艺术描写上的技巧是已经有相当的成绩，这是不容否认的事实。同时我们会看出来作者的创作也正极端在努力求形式的完整与技巧手法的运用。

不过文学这种东西，已经被大家认为要替社会而服务了，已不是躺在象牙塔里玩味着个人的悲哀或快乐的时代了。仅据有几种艺术上的描写手段，尚没有应有的世界观方面的高度认识，是不会创造一种有价值的作品来。

由于历史的使命，时代的口号，现阶段的作家既不应该再以过去的那种全凭主观上的空想的态度来写作，也不应该像自然主义那样用科学的方法机械地把现实忠实的反映出来。我们是要能有透视前卫的眼光，不但看见了目前的现实，更应看到现实的背面所存在的力量。

总之，我们应该向未来的远景挺进！

所以对于作者，笔者是深望在他所走的“漫漫黑夜”的前路，能有黎明的来临。最后更请作者能打破他那种个人的观念的态度。更请：

第一，要打破那种天才的希求。

第二，快扯去那种悲观悒郁的面纱。

十、二三，深夜

* 本文发表时署名光。

（原载《明明》第十一期，选自《满洲作家论集》，

大连实业印书馆1943年版）

《去故集》序

几年来暗淡的生活，阴郁的思想，总是不断地折磨着我的身心，不让我有一刻轻松与宁静。同时因为缺少理智，控制不住自己的行动，不能冷静，阻止不了情感的奔流。所以我于周围的现象，没有细腻的观察，对于自己的一切，没有纪律与规范。

我不敢说我有一颗炙热的心，我的作品都是热情的产物。但是低压的空气，时时窒息我呼吸的通畅，周围的荆棘，总有一团氤氲，闷在我乱云似的心头，这样，我便常想着写作，能换到一点感情的舒展。

不过每当提起笔，又往往因为冷静不下的心情，而破坏了我对于一篇作品的构思与技巧的完整。而过于求好的意念，更时常使我烦躁地掷下了笔，不愿意把很好的一篇题材，因表现的缺乏，而失掉了意义。

但是，自从近几年来满洲的杂志与报纸的副页都有了稿酬以后，这确是鼓舞起我写作的一点动力。我没有一般文人那点可爱的清高，因为这些年命运的穷蹙，生活的拮据，在长期的失业里，我知道没有钱是怎样活不下去，我也知道了所谓清高是必须有了钱以后才能办到。

因为写作的动机既不高明，那么产出来的东西也不会有什么价值存在。而且有时往往因为想多换到一点稿费，使我没有工夫对于一件题材仔细地推敲，便粗制滥造的急就成篇。有人说没有一个人不珍爱自己的作品，但是我对于我的每一篇东西完全没有一点爱意！

我常常默默地想，只要我生活能够得到一点安定，让我静下心来好好地写一点东西，一定会比现在这些东西强得多。譬如《嫩芽》，我还记得当时不但没有打草稿（这里的作品，都没有草稿，这些年的写作，已不容我有写草稿与删改的机会），写完后大概连看都没看的便寄出去。写的当时，我便自信，如果静下心来慢慢地写，一定是一篇很好的东西。

这种不忠实的态度，不诚恳的写作，使我常常痛惜糟蹋了一件很好的题材，但是生活在这烦躁不安里，又有什么法子能让自己的心情好起来？因此，我常想把较好的题材，暂时装在心里，可是时过境迁，时间又会磨去了过去的记忆！

回想自己正式的从事于写作，大约已有八九年了，初期的作品，虽然是浅薄幼稚，但是那时写作，都是几经雕琢，可是现在已经一篇也找不到了。近五六年来我几乎天天不断地写，不过写些什么，连自己都有些记不清了。总之，我知道，这中间写了不少丧失灵魂的东西，这回仅可以收集到一处的虽然不过仅仅这几篇也不会再找出更多吧。

这里所收入的九篇小说（严格的说，有许多还不能说是小说），我固然不能厚着脸说如何珍视过爱，不过也有时觉得有几篇未尝不是我一点热情燃烧出来的星点火花，虽然这火花不会有一点力量，落在地上，而转瞬即灭。

对于一个孩子的好坏如果不是偏爱的话只有他父母观察得透彻，对于一篇作品的佳劣，也只有作者自己最明白，所以我

知道我视官的狭窄，生活的贫瘠，没有丰富的观察与体验，因此也没有更多的题材，仅只能表现一点单纯与简陋的事实。

记得去年在新京的一家报社里，那个时候写作得比较多一点，每天写一点散文，即时即可以排版，所以我几乎每天有一篇散文写出来，可以算我写作最热烈时期。还记得那时，周围的朋友更不断鼓舞着我写作，我们几个人围坐在系己的家里，在明亮的灯光下，往往谈到了子夜才散开，为着计划在报纸上出刊专页——大家，更互相催逼着。我的《夜深沉》（现已刊出）便是那个时候逼出来。

总共，这九篇东西，不过是近五年来的产物，而《暮景》是最早。

如果抱着消遣或开心的读者来读我的作品，也许会感到气恼吧！关于这一点我会想到的，我的每一篇作品，不但没有离奇的穿插与引人入胜的趣味，而且文章既不美丽，更没有含蓄与淳朴的作风。在我的每一篇作品里的人物，如果以社会上一般传统观来判断，几乎都是罪恶的存在。

也许有人要疑心实际上的社会真正有这些人物么？但是这一点不必我来解释，假如一个作者创作文章既不是摄影工作，那么是会容许在文章中潜入一些虚构幻想吧，不过我以为一个真正体验过现实的人，或者不会否认这夸张的真实！

当我又重读了我的每一篇文章以后，我深深的感到自己的残忍，为什么我要把这些男女们放在万难忍受的炼狱里煎熬他们呢？可是客观的现实也同样煎熬着我的良心，使我又如何能用粉饰的笔来抹掉他们的血与泪呢？这问题是不断的折磨我的灵魂，所以时时使我陷入与故事里的人物一样痛苦的境界。

也许是正因为这种原因吧，使我往往不忍把每一个人爽利的处死，而且使他们另走上一条生路。其实我也知道生路即是

死路，但是我总不愿再残忍的明示出来。譬如《南风》里的小秃、《羔羊》里的流浪儿、《两代》里的那个少女，尤其是《矿坑》中的主人翁张斌的妻子，竟有几个朋友批评说是让她们母女的走出不合现实的，可是我实在是没有勇气再让她们同归灭亡了！

最后我要解释的，虽然我的作品看来是没有含蓄的力量，但是仍旧都是压扁了的形式，这一点读者也许会了解我为什么没有把这些东西写出立体的姿态吧？

“那么你真真不爱这些东西么？”

如果有人这样问，我当然会直爽地告诉他不爱，这回收辑印成集子的动机，是今年长夏无聊中，忽然接到山丁的来信，告诉我他们正在预备出刊一种文艺丛书，让我把稿子也收集到一处寄给他。有这样机会，我当然不必太固执了。

我想这可以作为自己几年来写作的结算，今后不写作便罢，如果再写，我计划能够尽可能的健康起来。

虽然想今后能写一点较好的作品，结算了过去的旧迹，重新创造自己的未来。但是现在创作的灵泉对于我好像已经干涸，我变成了一个平庸的麻木者。同时我仍旧相信，如果不把自己生活弄得安静，依然不会静下心写出较好的东西来，我不敢赞同“文穷而后工”的话！

所以这集子不妨做我跋涉在文学路途上的一座里程碑，今后也许更努力地走上未来的大路，也许是颓然地中止。但是现在秋天又来了，当第一阵秋风清寒地吹到我脸上时，我还渴望着在今年的秋风里，能再写出几篇好的故事来！

一九三九、八、三一，一个雨天

一九四〇、十一、二，深夜改写

（选自《去故集》，文丛刊行会 1941 年 1 月版）

□孟 素

两 极

—

许是在三六年奉天出版《凤凰》的某一期里，有一篇题为《夜里的变动》的短篇小说被刊登出来；同时在“编后记”里写下了这是值得满意的一个收获，特别是为了这还只是一个女人所写出来的作品的话语。大概的说起来，读者们之注意了这一个作者的作品，是自这篇开始的。

是的，那时差不多属于同时期发表了的作品如文泉的《赌徒》、萧然的《汉子》（以上《凤凰》）、杨进的《忧郁》（《满洲文艺》）和《溃堤》，老穆的《八月羊》，以及黄旭的《桃李》、《爱你的证据》等（以上《满洲报》）；比较起来，《夜里的变动》确是一篇值得提起的作品，尤其作为一个作者写作的出发，是应该算是一个有着生气和希望的标记。在那里不是文字的堆

砌和故事的讲述，也没有流露出感伤的缠绵的和自私的情感的调子；那儿有的是一个有着充溢的生活力的灵魂，那应该是作者自己的灵魂。

已经是三年或四年了，在这多彩多变的大时代里，无论怎样说法，零乱和无理的感印是有的；成长和没落的现实是有的，特殊的悲哀和特殊的兴奋也是有的。在这样的时代的熔炉里，虽然也有的作者是将被熔成了水，但也一定是有着更坚韧的作者将被铸成更坚韧的钢的，《两极》正是在这个时代产生的了的作品。

二

《两极》是作者第一个短篇集，是集小说十篇约八万字的集子（这里面没有前边说到的《夜里的变动》，看作者的后记里的话，许是为了不满意它而同其他被舍弃的东西一块遭遇同一的命运）。另外还附录了两篇知识化杂感，即雪笠的《新幽灵论》和舒柯的《两极论》，以及在卷首的系己写的短序一篇。关于作者的生活和创作的态度在那短序里写着：

没有什么生哀伤的活经历，在她的生活里也找不出什么厌倦的呻吟，她不是思想的追索者，她只是在忠实地履行她的生活。她周围的一切，赋予了她的写作生活的条件，她并不迟疑，没有急迫，在旋律地进行着，去完成她写作的生活。这对于写作的贡献，正是可信赖的。

她在今日的满洲，可说是一个多产的作者。她的精力，正像一棵榴花样地恣放着，她还有很长的适于写作的年龄。

在作者的后记里写着：

虽然它在质和量上，渗透过我的良心，侵蚀过我的理智；但我确实有用过我的力来蒸馏过人间的路子，然而我不能够再暴乱一点，我已经感到呜咽了！

这里所包含的故事，全是这块土地上的所有。我更深一层的置重于人和物的描绘，体会到她和他们做人的方式和求生的规律，让这群人类长久的缠绵在我的印象里，并喘息在大众的跟前。

我从没有做过空头文学者的企图。我之从事于写作，只不过是人和事的摩擦下多激起了几把火花。

关于作者，除了她的作品外，我所知道的仅仅是这些，虽然这是对于认识一个作者和作品都是很必要的条件。

然而无疑地在我们引录下来的似乎嫌不够多的文字里，已经可以看出作者虽然在以前曾写过《夜里的变动》，而最近又写了《望乡》，终究还是在温室里活下来的人物。温室给予一个人尤其是一个写作的人是什么？一般的说起来，是轻软脆弱和平凡而已。因此虽然时代是多彩多变的时代，社会也在不停留不单纯的跃进，虽然作者也看到了这时代这社会，并且也偶然地接触了和经历了这多彩多变的现象，然而却不曾走进这现象的核心，并且还有时似乎想着躲起来，躲进一个古老的角落里去。因此当我们看到作者的作品时，常常有着纤弱和多少带有一些灰色的感情。自然将生活于现代的作者完全抛进前一代里去是不可能的，可是照作者写作的已往成绩看来，也仅只是在

思想上做了时代之同路人的高度而已，是不曾抓紧时代而成为斗争的一员。

看到系己的话，知道作者生活在一个不愁吃，不愁穿，并且似乎是完全平静和如意的处境里。作者自己没有说，她的朋友们似乎完全满意了那生活，因此说出了“这对于写作的贡献是可信赖的”话语。然而这不是真实的，正如时代或者一线儿，一秒钟，一个音波也都不会停留在一个固定的不动的位置上一样，要保持那平静的生活是不可能的，更何况这作者，虽然活在温室，这温室又怎样能完全隔离了这个多彩多变的时代呢！

我们已经看到作者的“我已经感到呜咽了”的供词。

三

在这十篇创作里，文字的运用完全是清丽的，内容的发展也是整洁的，正如系己在序里所说的：

内容与技巧是合致的，也就是说她的写作与她的生活是合致的。没有奇突的雕琢，没有色香的矫饰，淡泊宁静的笔致，在勾抹出平凡单纯的物象上，显现了人生真实的境界。

作者在写作的过程中，对于技巧是有着相当锻炼的，虽然当我们读过了它们，是不能感到多少兴奋的感动和过重的痛苦的情绪来；而比如怎样展开，怎样发展，怎样结束，总之在结构的完整上却是不能让人遗忘了的。

许是为了题材处理的方便吧，作者常常是用说故事的手法，自己隐现在作品里，虽然这样更能让题材发展上顺适些，无疑地是因之更减少了作品本身的力量。

写自己所熟悉的题材，是应该的。然而应得更深刻的认识了那题材，而且更要消化了那题材。这就是说：一个作者没有他自己的信念是不行的，不懂得为什么要写文章是不行的，常常想着大块皆文章是不行的，将创作看作是讲故事，或是白描和记事，也终不是创作的正路。我们不是常常说到典型吗？典型当然不是限于某一个人或某一事实的，典型是许多类型里更接近社会的真实，更有社会价值的性格。

作者在这十篇作品里成就是差不多的，将熟悉的某一部分题材，轻巧的摆上了头摆上了脚，也摆上了腰部和躯干；但只缺少了一样，那就是作品的灵魂，亦即所谓魄力。那是打入读者灵魂的必要的条件。

有的人说作者是努力了人物的刻画，作者自己也说过：“我曾注重于人和物的描绘。”（见后记）

这儿暂先放下所谓人物的刻画或描绘已到怎样的高度不讲，即这作为作品的主人公的人物，大部分都是属于没落了或将要没落的人物，并且这群没落了或将要没落的人物，又几乎完全装入已经死去了或将要死去的环境里。因此我们没法不因了取材的灰色，而怀疑到作者自己的意识的健康和正确了。

也许为了作者是女人，所以对于女人的生活是相当熟悉的，尤其是对于几千年来被礼教被社会制度，被一般以男人为中心的传统观念所征服所压踏的所谓“老中国的儿女”，是刻画得还细致也还动人——作者在这集子里取材于这范围的有《析》、

《钱四嫂》、《雾》、《诡》和《两极》。此外《新幽灵》的女主人公也是属于这类型的一个人物。

四

《钱四嫂》、《诡》、《两极》三篇里都有一个共同观念的线索被表现着，《新幽灵》的女主人公也是为了那一个观念而自慰而有了莫名的骄傲。同时《钱四嫂》、《诡》、《两极》的主人公也完全仿佛为了那一个观念而将自己的一生陷入极悲惨的命运里去，这观念就是社会对于没有儿女，特别是没有儿子的女人常给一种讽刺，也常常认为是一种罪恶；而女人自己也因为有了儿子就仿佛有了一切般感到满足和安慰了。

以人物的个性来说，《析》、《钱四嫂》、《两极》是同型的。这是像草一样，自然的活下来也自然的死去的，即不曾想到如何活下来也不曾想到如何死去的可怜的一群。

现在先来看《析》。

《析》的故事就是析，是处理一个叫做金公馆的大家族的没落的场面。假如读者是生长在这样的环境里，或者对于这环境是熟悉的话，一定能体会得出这是怎样零乱、复杂的场面。比如几乎在同时就会有几个不同的声音或面孔也许还有动作出现；比如为了一点小问题就会发生了很大的风波；比如已经完全被遗忘了的或者是完全不曾被想象过的不着边际的事情也会被提出来；比如为了一个卑鄙的自私的念头——自然这时每人都是将心思放在自己的利益上面了的——不用说哥哥和弟弟，即连亲子的关系也将被牺牲了。一般地说起来，这些我们是完

全满意了作者，这是曾经有过的一幕，而在现在的偏僻的乡村也还会演着的一幕，我们相信了这故事的真实性，并且有多处是写得很逼真和动人的。

自然在这里关于人物个性的描写是相当出色的。比如大奶奶的忍耐和宿命论，二老爷和四奶奶的挣扎；比如三舅爷的似是而非的道理；比如门房老李的感伤和忠诚；比如四老爷、三奶奶以及厨子及娘姨之类也都写得相当突出。然而假如说到这文字的成功处时却不必是这些所谓人物的刻画，而是作者能不间断地并且还合适的处理了许多零乱和复杂的场面，如本文前所谈过的。

现在引一段在这里，读者可以看出作者是用怎样的技巧将一些角色堆砌到一起来的：

听见是二叔的声音，大奶奶的小少爷惊恐的一抬头，就瞅见二叔又像个凶神似地站在台阶上喘气。打远去窥视着摔在地下的碎片，像跟妈古瓶一样的颜色……

“呀！好像我妈……”

这边没等小少爷说完，大伙就噤啪都从大奶奶的门，一窝蜂的挤出来把二叔围上。

“这真不叫话！哪……哪兴摔大奶奶的东西，怎，就急急眼也不该跟大奶奶来这手呵！”

从天津赶来给金家办理分家手续的三舅爷，气的一下巴白胡须都要掀起来。

“别这么大火呵！有话不怕说，这样把事情弄僵啦，那不寡你跟大奶奶两股呀，回头来你们五六股的家份，要是都火起来！就千八百年也分不完啦！事，本来谁心都明白。”

王三爷从给金家办分家事以来瞅着大伙对大奶奶这样，本就有点火鲁鲁的。

“大奶奶事办的说还对吗？好，好，想独占。”二叔还紧吵吵，都要把嗓门顶到天，把三舅爷他们气的脸都白啦，两只千层底的黑缎棉鞋直劲捶着地。

“二爷先别上火，舅爷不是公正人吗？分家这是大伙的事情，私人谁也做不了主。家业也不是大爷一个人挣的，大奶奶说话就能好使吗？”四奶奶就板着一副冷冷的脸从下房急急的走出来，向着大奶奶的门扯大嗓门说。

“打架还有你妈呢！”三房的二小姐去拧四房的小文一把，“你妈跟二大爷顶爱打架啦！二大爷的高颧骨和红鼻子尖，你妈的横肉丝的脸，越打架越显的真。”

五房小姐连说带比划着的瞪着小文，小文白眨弄着眼睛，瞅瞅大伙伸向他眼前的小红拳头。

此外在对话的熟练也决非闭门造车者所能比拟。

《钱四嫂》是用了几件小事而简易地叙述了一个旧家庭里的中年妇人的“无子”的悲哀。由主人公钱四嫂的有洁癖写起，接着是说明了对于装饰，对于货色，对于治家，总之对于生活的主人公的独见。这样的女人，应该为自己的伶俐和聪明而满意了，是的，假如也有了儿子。可是偏偏没有，这当然是一件遗憾的事。由没有儿子而连结到生活的无味和难堪，连结到丈夫的变心问题，然而钱四嫂和钱四哥已结婚二十多年了，这生儿子的事自然不能不由人力之失败而转向神力。因此：

钱四嫂不知由什么时候起修起好来了，干干净净每天

擦得亮光光的屋里，多了一张子孙娘娘的画像，一顶小铜香炉里整天插着三根香，一天念三遍经书，叩三遍头。

结果神给予钱四嫂的还是失败。

虽然写来还周到，然而却是一篇平淡得没有内容的空虚作品。也许正为作者的没有急迫的生活里锻炼出来的不怎样有力的笔致吧！我们不知道作者是爱这主人公或遗弃她，看来仿佛有些偏于爱的，虽然遗弃她是应该的。

《两极》是叙述主人公张六奶奶，一个完全为旧社会所征服的失去了人的生活条件的老人的悲惨的一生。这几乎是与钱四嫂同型的一篇。虽然张六奶奶的时代是比钱四嫂的更古老些。

张六奶奶是仅仅跟丈夫过上一一年多就守了寡的，又不曾生过孩子，只由丈夫死后接过家里一笔不多不少的家资过着，就靠了这不多不少的家资在极度刻苦和凄惨里，不顾闲言和讽刺，不顾闲气和一切刺激，茫然地活下来也茫然地死去了。

在《两极论》里舒柯说“作者能控制了热情的奔放”，这是很正确的评语。在《两极》里作者却曾客观地观察了表现了一个可怜的老人。可是我们只能说是曾有过这人物和这事实来着，但却不能知道为什么有这样人和这样事。这里没有透视，只是描写而已——事实上这类题材是不必要写的，然而这儿暂不说这个。

第一，为什么主人公有那么悲惨的一生，自然主人公只明白一个字“命”。因此即不幸走入深渊，也就安于深渊了。自然主人公自己是不能懂得陷害了自己的原不是所谓“命”，而是吃人的礼教和一些传统的观念。即或为了作品自身的原故，在这方面有所表现也许是必要的事吧。

第二，作者笔下的主人公仿佛变成了幽灵般而完全失去了人性。如天造地设般有作者所谓“孤老绝后”的寡妇的性格和行为，这是错误的。无论怎样说来人终究是人，人终究要有人性。因此张六奶奶虽然诅咒着一些年轻的男人和女人，也诅咒着或厌恶着尚未懂事的孩子。虽然几次似乎声明地说过自从守了寡就没有外心，睁开眼睛就干活，闭上眼睛就睡觉，见着男人就躲开。就一般的表面的事实说来原可以是这样的。因为社会的力量是大的。如说到内在的行为则是不可能如此简单的。为什么要诅咒年轻的女人和男人呢？正是因为性爱上的不满足；为什么要厌恶孩子们呢？正是为了母性爱的空虚；为什么要弃绝一切人和一切事呢？也正是为了这被弃绝的人和事比起自己来是更有着生趣。无疑地这咒诅，这厌恶，这弃绝正是为不能获得的原故。作者并未写出这些。写出的只是仿佛一个幽灵而又是孤立起来的。

在题目，这《两极》也是可以商量的。即使新的和旧的可以说是社会的两极，而这作品里所表现只是旧社会的渣子，是无法与社会联系起来的，并且将社会分成所谓新旧的两极是不可能的。这两极是应该建筑在经济关系上。

也许为了说明两极而写在篇之前面的新旧社会的关系的一段文字是多余的说明，同时在篇末之出现了一个穿黑制服的人，其意义也仅只在促成主人公的死亡而已。因此虽然旧的灭了——张六奶奶是死了，我们并未看到什么是新的继续。

综合以上三篇，我们不能泯灭了作者的细致观察和文学的熟练。只是那内容却是要不得的。那被作者所写的时代、人物、精神即使尚未曾完全死去，但早已失去了它们存在的价值。作者是没有理由损害着自己的与读者的精神而徘徊在废墟上面

的。

五

现在来分析另外三篇，《雾》、《诡》、《新幽灵》，这虽同样是关于“老中国的儿女”的描写，而是不同于前三篇的。前者是地道的“老中国的儿女”，产生在封建中，也死亡在封建中；这三篇是虽然产生在封建中，其生长或死亡却同资本主义社会发生了纠葛，沾染了资本主义社会的一些狡猾挣扎、向上爬和一点求生的意识。这里的主人公们已不如《两极》中的张六奶奶一样忍于一切侮辱而自然地死去。

现在先来看《雾》。

《雾》是写一个称为姨的女人对性观念和性行为的挣扎。作者一段里说明了这故事是：

就胖姨好，不胖不瘦的，多咱都穿着亮堂堂的衣服，整天长在胖家，胖爸一上街，胖姨就从兜里掏钱给胖爸。胖爸说姨有钱，姨夫是当老客的，成年不在家。胖爸说姨一个人怪寂寞的，白天就在胖家。姨嫌胖家离姨家远，说是前个就搬近边啦。

搬近了以后和已经有了关系的胖爸自然更为了方便而继续着其关系，然而姨夫终究回来了，并且像是早已懂得了这丑事般，直入胖家仿佛捉了奸，将女人推进西厢房——那就是姨自己租的房子。然后作者这样结束了这故事：

“我找错，我完全都是装糊涂。钱，你都贴……”刚从厢房扔出这声来，底下就像有啥把嘴给堵住似的，呜噜呜噜的有粗粗的男人的喘息声音。这结束是为了描写过简单，无法让读者更清楚这故事的结果。似乎作者是要写出那回来的男人是杀害了那女人了；自然那描写是不够用的。说是用手或用打起来或另外一种情形，对这样紧张的场面也终嫌太少。

这只是对于性的单纯的挣扎，与一些为了吃饭而出卖肉体者是不同的。因此这称为姨的女人本身似乎并没有显著的苦痛存在着——不过关于这，作者并未明白地让读者认识了这女人，即或对于一个真的没有灵魂的女人，也是写得太模糊；作者似乎对于这类女人完全否认了应有灵魂的存在似的，因此这故事的重点确应放在称为姨的女人上面，事实上作者写得还好的却是围绕着这女人的一群大人和孩子的对于罪恶观念的差异的表现。

这故事不是正面发展的，而是用了一个叫珊珊的孩子穿缀起来的，也是用这孩子的眼睛和嘴而发展下去的作品。在这里对于一个天真和纯洁的孩子的灵魂描写得很出色。在另一面对于以成人的卑鄙的身分和经验，以苟安的不长进的思想行为来作范围来支配孩子的大人也写得相当真实。这例子是很多的，因为作品的全篇几乎全是用这两个相对的观念对照完成了的。比如：

“妈！胖姨又要给糖吃，妈不是告诉我不要胖姨的东西吗！胖姨的糖里有大虫，吃了该咬肚子痛啦！”

“听妈话，胖姨的东西没有大虫，千万可别当着胖姨面说，说了胖姨该不叫胖跟你玩啦。”又如：

“跟娘认识时也别跟娘提起二大爷爷来，不许说二大爷爷死

在娘住的屋里。”这是母亲们对孩子的一种普通的说谎。

大人们的中间是常有一种隔阂的。一种所谓门第观，或职业上、阶级上甚或白为了一点连自己也莫名其妙的清白上的接近或疏远。孩子对于这些是没有分别的。因此虽然对于“爹是要人，儿子就当混混”的胖的一家，人们都怀着敬而远之或是躲避的念头，而珊珊却以为：

胶皮娃娃跟胖一样衣服，跟胖一样胖。胖尽好玩的，糖有的是，尽样都有，一家人都吃糖。胖一家人都是胖子，胖爸又高加上胖，站那像一面大墙似的；胖姐也拖高，就胖妈矮，胖三个哥哥才有劲呢，走哪都怕，谁一不对儿，就撸胳膊挽袖子的……就胖姨好，多咱都穿着亮亮堂堂的衣服……

并且在“珊珊跟胖玩得热呼呼”的时候：

珊珊妈每次去胖家门口去接珊珊时，胖爸跟胖妈就总跟珊珊一块出来跟妈来上几句话，让妈进屋坐会，可是妈多咱都说“……等哪天有工夫来吧！”

为什么呢？作者写着：

妈说过：“人倒挺好，就是……始终不知道胖爸是干啥的，三个儿子又都是混混。”

对于这混混的儿子，在清白的人们自然是要深恶痛绝的。因此虽然胖哥——三个混混中的一个——偷得一大枝开得艳艳的梅花，大清早给珊珊送来；并且为了这个而同花的主人吵起架来。可是大人却用了引诱与威吓的口气拒绝了这热情说：

“珊珊，爸昨晚还留给你一块好蛋糕呢。”

“再不听妈话，妈就不喜欢你啦，爸也是一样。”

然而珊珊呢：

“妈，胖哥跟我好，我不怕胖哥。”

题目是《雾》，是对于一个“行为不正”的女人的猜疑的一团雾。因此当这团雾散了，事实露出来后，这作品就结束下来。

主题上的高度仅只说明了雾，比如那挣扎着的女人并未找到什么活路即消灭了。而一群苟安于封建思想中的人们却得平安的活下去，我们因之是有些黯然的了。

《诡》的内容也是简单的，是姨太太对老爷开的一个怀孕的玩笑。与《析》一样对家庭的下层人物是写得相当生动的。与《雾》里用珊珊来完成主人公称为姨的女人一样，《诡》也是用张妈来完成了主人公姨太太。

这是有着一点挣扎性的女人，她是在确立她存在的地位。可是这地位的狭小，狭小得仅能存在于老爷的身上或家庭的中间而已。并且这手段也仅会用了青春，美的，撒娇，总之是下意识的承认自己是一个玩物，是别人生活的点缀的一个条件。我们知道当青春消失了的时候，这女人也要走入更悲惨的命运而灭亡了的。正当年轻、漂亮的姨太太是不会想到这个，作者不曾为她揭开这悲惨的幕。

关于主人公姨太太，虽然写得并不深入，却也并不生硬，是相当适合那身分的描写。篇之开始与《雾》一样也是用了很锋利的调子。

“嘘！”

跟住了一种熟识的声音，张妈就一回脖子“死鬼！知道没别人……”瞧着大拇指跟小拇指伸往嘴比划着的郭厨夫，张妈就紧摸青棉袄兜……

在另一处当对姨太太的怀孕有些怀疑的时候作者写着：“一个新的转移让老爷把永不太注意的和永不搁眼瞅一下的大太太，时时也想找机会跟她说两句话。”

我们都以为这转移是不可能的，因为男人之玩弄女人这意识是经过千百年的流传而根深蒂固，并不是偶然的现象，也正因了这转移让这作品更减少了它的力量吧。

六

《新幽灵》是用讽刺的笔法写一个名为春华的无中心思想、完全软骨的对封建社会屈服着的大学生的浑浑噩噩的生活。但写得使人满意的却是春华嫂——一个完全旧式的女性。

春华嫂是过去时代里的女人的另一个型。虽然其中有着挣扎求生活的下意识同于《雾》里的姨或《诡》里的姨太太，然而其观察和手段上的机智却非前二者所能及。因此虽然她被茫然地推入更接近时代的环境里，这就是说这环境似乎离开她的时代更远些。而这女人却平安地活下来，也还要平安地活下去。无疑地这女人是抓住这群没落的小市民阶级的弱点，并且利用了他们而活下来的人物。可是在这群小市民阶级灭亡了的时候，春华嫂也不会再存在的了。

作者似乎为了增强讽刺曾是大学生现在身为小职员 of 春华——这正是没落的小市民层的代表人物——而安排了一个个性较强的春华嫂的。因此对这女人写得还充实，也因此对于被讽刺的主人公——大学生的讽刺，我们常常感到已失了讽刺的原味而变成比滑稽更肤浅的玩笑了。

春华嫂是有自知和知人之明的。她“知道丈夫是从北京的什么大学堂里走出来的，还会翻个外国文”，论长样也正是所谓“方面大耳”。而春华嫂自己呢，她常常第一个景象浮上脑际的

是“脚”，“你看，现在哪有裹脚的；想穿一双新样的鞋吧，买不着”。并且呢，“反正男人都不是好东西，花货，做做官，说不定什么花样都来啦”。然而在这绝望中她却找到了两个安慰：第一，“大学生是好心人，不能忘恩负义。”第二呢，“自己到底养了一个儿子，有了儿子不就是有了功吗！况且又在害着大肚，说不定再养活一个，不怕他爸要把我怎样。”在她再度想起了自己的模样和一双畸形的脚的时候，她是发生了“儿子能不能笼住丈夫的心？”的疑问来。

这样她便努力藏起自己的痛苦而滥用仅有的聪明来束缚她的丈夫了。

比如丈夫说是看夜戏去，她不蛮横地去禁止而说：“可得拿回戏报来”或“听戏有啥不让去，还有你们几位老弟跟着，我还有啥不放心。”比如丈夫说：“该雇个老妈子啦，让你歇歇。”春华嫂却会说：“我也是老是舍不得雇老妈花几块钱，因为有雇老妈子的钱，节省下来不就够我们吃一个月的菜钱了吗？”而心里却想着，“几块钱谁倒不在乎，不过问题是在……若那么一来对丈夫的行动上，还有什么充足的理由去限制他，终归自认吃点苦吧！”

对于大学生呢？正如我们已经写过的一样，其讽刺是不够的，只用了几样皮毛的事实，开了一点玩笑而已。比如说随着时代跑是必得穿洋服；比如为春华嫂起了个漂亮的名字，比如会跳什么月明之夜，葡萄仙子；比如对妻的不满意是很清楚的事实但不会有一点办法，而只能说是不能对太太忘恩负义；比如证明自己不怕老婆而去逛道但被妻哭闹叫骂后“坐在椅子上掉眼泪”。

这儿我们想起了写了《新灵魂论》的冯雪笠君的话。一则

说是“典型的阶级的人物”，“抓住了时代，摸住了阶级”。再则说“怕老婆也不要紧；长了却会破坏了家庭教育”。三则说“以描写人物为主”，“到处涌出讽刺的语调”，并且“解释了人间理念的错综”。这些除给我们以对作者的无聊的并且是有害的恭维外，又如作者之写大学生一样，因为只看到了皮毛而生有一点滑稽的感觉。

七

除了以上六篇外，《女叛徒》和《新坤道》也是以女人为主人公的作品。不同的是前者是描绘了“老中国的儿女”，而后者则取材于时代女性，是知识阶级的职业妇女。虽然看来这题材对于作者也并不生疏，笔致也还清丽，但其深刻程度却低于前者，这只是主题单纯的两篇白描而已。作者经验了这事实，但不曾理解这事实，因此也不曾解释了这事实。只用轻轻的，轻得像轻风的笔写下来，是不能深入读者的灵魂而取得其感动，不能感动读者的作品无疑的是失败的作品。

《女叛徒》是写一个“丈夫去外县，嫌婆婆跟孩子碍眼，都在上月一齐打发回家去。自己来支撑着两间房子，白天上班，晚上出去玩，特别是比往常更爱修饰更爱漂亮。像是有一条小绳子把她的心给紧紧系住，使她想摆脱也摆脱不开的对异性间的一种安慰的祈求”的名为李萍的女打字员的由恋爱而坠胎死亡的经过。这经过是李萍小姐曾恋过小刘，是被别的女人把这关系拆散了；又恋了于先生，而这男人又是偏偏拘谨于旧礼教的；最后又恋了高先生，却受了孕，并且因坠胎而死亡。这中间还

穿插了些官厅里小职员生活的片段。

这里也谈到男女平等问题，“社会上近几年来给了女人的所有地位，和种种女人自己谋得各种解放的机会，也就算是男女平等”，是篇中称为小于的话，然而仅这些是不能说明什么的，这只是谈天而已。

对于反抗家庭和婚姻的意见是在一段谈话里被表现着：

“今早他妈说的话我真不高兴，总叨咕钱不够花。大伙还都自己紧顾自己，不多往家交，自己都是谁，我真不愿干啦，想辞职看他们还有啥说的。”

“要我可不行，自己赚的钱，受他来支配呢！高兴就给他两个，不高兴就是自己的，他管不着。”小赵的话。

“那可不，她花钱供书念来的？这叫啥事，还有要花儿媳妇钱的！”萍也随人说。

“金！我告诉你，就当没听见，爱说啥就叫他说啥去。你就给他个不吱声，看他还能把你怎的，反正白天也不在家，说随他，听可随你。”曹龄每次这样劝金梅。

“曹先生可真老实，娶我就决不容他们那样压迫人的，还必得在他家等死啦，就是不压迫还有个爱在他家不在他家呢，等待压啦，自己爱怎样就怎么，你们就把什么事都看得那么死。”

这里我们看到屈服的、敷衍的及挣扎着的一群女性在现实所给与的切身的重压下的苦痛和呐喊。然而这并不是叛徒而是一群无知的孱弱的，如羊一样的将被牺牲了的人们。说了“决不能容他们那样压迫人的”似乎还贯彻自己的意见的李萍是死了，活着的呢，如曹龄、金梅等也不会有什么出路的，读者们将要为之而痛苦了！我们想让读者痛苦了的错误，应该是作者自己，而不是时代。

作品是着力在李萍的描写上。我们想是可以写得动人些的，比如围绕着这女人的社会现象，现实怎样吃了这女人等。但作者并没有写这些而仅皮相的写了几件不关紧要的事件。因此这女人是无个性的，是茫然坠落的野妓型的，作者之注意了这人物似乎是很浪费的事，不但对于读者连作者自己，虽然有人说作者是以刻画人物见长，但对主人公李萍无论怎样说也终是失败了。这原因一定是为了作者之经验社会的质和量都是不够的原故。

我们常感到作者在结构上是有着相当能力的，但《女叛徒》的结束，却因了匆促、敷衍和生硬而失败了。

《新坤道》是写一个离过婚而不曾结婚的女人的片段的生活。这是与《女叛徒》里的李萍差不多的同型的人物。作者只用了几件小事而连结成的一篇。比如说到主人公的爱修饰，会赚钱，善交际，常不在家里睡觉等等。这些完全都是所谓信手拈来的一些素材，因此是没有重量的，并且几乎完全是多余的一堆，这就是说仅用了一些关系小事件或动作是不能表现一个人的个性或一件事物的中心意识恰到好处的。我们知道只有经过紧密的选择和铸炼的题材方能表现作品真实，然后方能完成作品的使命。

和写《女叛徒》里的李萍一样，这主人公——是被称为二姐的——也同样为了肤浅而遭失败了，但比起李萍来则其性格的成就却较高些。

八

与《女叛徒》、《新坤道》一样，《僚尘》的主人公也是官厅的小职员。不同的前者是完全单纯的一群，后者也仅是为了青春而自己享乐的人物。《僚尘》的主人公——施属官却是世故的紧抱生活向上爬的，并且有着官僚与商人混合气质的人物。

与《新坤道》等同样也是描写了主人公生活的片段，先由许是妓馆类地方出来的施属官的信口开河的谈起，写到这人物对一般人的交际圆滑，写到他的经济学，如倒把之类；写到施属官的无事忙碌，尤其是领薪的日子，电话债主常不离身。上司也常为了这个而板起了面孔。但施属官可是常常满不在乎的神气。

是用讽刺的笔致写成的，但作者为什么要常用讽刺来处理题材呢？一个重要的理由我以为是某一种题材是必要用讽刺的，比如这《僚尘》，比如《新幽灵》，并且作者的观察是敏锐的，从零乱的社会里发现这可讽刺的现象并且调整了它们。我们也能感到这些人物是可能有的，尤其是《僚尘》里的施属官，在也过着官厅生活的读者们是能很快地发现这人物的。但我们为什么常常不满意这些人物的写出呢？这个与其说是作者的笔致是轻松的，不适于讽刺的，却应该说是对于题材之选择上，敏锐虽有之，而深刻则不足的原故更合适些。这是作者一贯的失败处，不限于《僚尘》的。

九

《望乡》是这集子里特殊的一篇。题材是新的，技巧也是新的，完全不同于其余几篇的。当我们看完了《望乡》，很快的会想起了穆时英的《南北极》。《南北极》里的人物也常常是着力气的什么也不怕的汉子，也是常常有着些流浪味的汉子，笔致也是同样流利的，有着一泻千里的气势。又常是用第一身为主人公而写出的。《望乡》也正是这样。自然我们不是说《南北极》与《望乡》的评价是相同的，尤其是在内容的充实上，但我们是感到作者的才力了。

《望乡》是写一个为了和书铺里的娘们的纠缠而出走的汉子，在外边流浪了十年，十年里：

我什么都干过，我卖过苦力，让砖头子轧下我一只脚
趾头；我当过刽子手挣过死人的饭，也娶过老婆；就是因
为老婆，我还蹲过监狱。

十年就这样过去了，虽然还有着一身结实的肉，却想起了家乡，想着“在家乡里再安安稳稳地再蹲上几年”。就这样怀着一种亲切的心情而跑回家乡来。自然，十年长的岁月，即古老的乡村也不会无变动的，因此为好奇心而找到曾有着纠缠着的书铺时，想找的女人是跟另外的男人跑了，这女人的丈夫——被称为李洁的也为了那女人而出走四五年的光景。接着是走到小店里，在小店里看到一些也是拿力气换饭吃的人们的形色，也听到了些挨饿或失业的消息。这主人公是有些生疏的悲哀的。然

而他想起了十年前的一群血性的伙计们，就在第二天离开了小店而找到了秦大哥，然而秦大哥也不是十年前的秦大哥了。虽然还喝着酒，却已会说：“你还不会做人，你还不知道寡靠着力气吃饭是永远没出息的；……凭你怎样去卖着死力气给人家干，人家也不会觉出好处来的。第一得会行事”的哲学来。这对于一个完全爽直的、单纯的硬汉简直就是侮辱，并且是出乎意外的侮辱。因此他是完全失望于这群屈服于社会的人们了。当他想着：“让他们都像秦大哥这样的活下去也好，我还是一个人去混吧！”

他已经决定离开这故乡！

作者对于这汉子的写出是相当成功的！这是有着流浪汉气质的一个可爱的人，虽然这并不是要接近现实的人物，虽然这人物不会让我们确定了社会之前路，虽然作者是走了适合这题材的有些浪漫气的不是写实的路子，我们还是喜欢的。我们以为只有走入现实才是写作的正路，而作者已接近了这路子。

对于刽子手这职业是被写得很动人的，而小店里的人物也表现得恰到好处。

对于曾经“被掌柜的怎样苛待着，而仍能够整年混下去”的秦大哥，在十年后能说出“你还不会做人”以及“第一得会行事”的性格的发展，是没有一丝勉强的痕迹。

十

《两极》是《文艺丛刊》的第一辑，在《文艺丛刊》的发刊辞上写着：“新的永远是代替旧的。”

但新的怎样去代替旧的？山野里的花是开了又谢了，谢了

又会开了。草和树呢，是到春天发了嫩绿的叶和芽，到秋天枯黄了，但到第二个春天叶与芽又生出来倒也是嫩绿的，并且树的枝条假如不被牧童折了去，也会一年年拉长了。人们呢，是父亲死了时儿子也会变成父亲。人们住的房屋呢，在经风吹雨打而坍塌了时，人们也许因之搬了家或又盖起了房来的。这是新的代替了旧的？不是的。自然，这仅是自然现象的更续，而不是社会现象的发展。在社会现象里人是被社会推进也在推进社会的一个力量，只有这力量才能证明了新的之代替了旧的。完成这力量的是“认识现实”。在现实里分析出什么该是新的，什么是已经毁灭了的或将要毁灭了旧的，什么虽然是应该毁灭了的而现在仍是很顽强的存在的旧的，或者某一部分彷徨着的现象是可以变成新的，而某一部分虽然也是彷徨着的现象则应该供之随同旧的而毁灭了去。这些是因为人的使命是助成旧的灭亡和新的成长的原故。

《两极》的作者呢？如我们在前边所写的，仅是偶然地经验或观察了这社会，仅是悬藉着活在温室里人的余暇而经验了或观察了这社会，因此取材的范围是狭小的，写出的常是生活之片段，并且常是不很必要的片段。对于主题的完成上又常是观念的——这是为作者的生活而生的必然的结果——正如舒柯在《两极论》里所说的：“由自己的一点观念，抽象地表现一个孤立的人生，并没有把这人生与整个社会体制联系起来。”

诚然，作者的观察是有着女性的特殊的敏锐和细致。在文字的处理上也是相当清丽和熟练。又作者之能控制着热情的奔放也是真实的。但这些是不能掩饰了她对于内容的失败。

自然我们不是在摧残着这作者，反之在写作的态度与能力上比起同时的一些写作的人们，这正是一个可期待的。我们懂得，但读者是有权利要求一个作者之前进吧！我们是没有理由

不督促一个有着未来的作者之前进的，并且我们知道由完全被命运播弄着的《钱四嫂》、《两极》而发展到《诡》、《雾》到《新坤道》与《女叛徒》，再到《望乡》，已经是能用意志来分配命运的了。

在作者的后记里说：“我不能再暴乱一点，我已感到呜咽了！”

我们却以为呜咽倒是不必的，而暴乱一点则是应该的事。

* 本文发表时署名顾盈。

(原载《文选》，选自《满洲作家论集》，
大连实业印书馆 1943 年版)

《山风》及其作者

一 报章文艺

报章文艺含义，原是有着通俗的含义，在这儿所说出的却不是那样。这儿所说的报章文艺是依附于报章的，也就是以报章为地盘的文艺而已。

当我们提起“报章文艺”词句的时候，一些痛楚是不会没

有的。在过去迢迢十数年间——这数目字已够骇人了呵——我们的文学几乎全部是依附于报章，也就是被称为报屁股文学而存在着的。说到它的寿命，虽然那中间是有着作者们的美丽的青春，伟大的灵魂，但也几乎如报章一样，很快地在人们的记忆里暗淡了消逝了下去。留给人们的，即使真有着在珍重着这个的人们，也只一些模糊的记忆或残缺的骸体而已。不用说一般的，它是时刻在接受着冷淡与轻蔑的虐待着的。唯其如此，能在这样的黑暗冷遇里摸索着，锻炼着也在储藏着自己的一份可珍贵的力量，孤独的前进着的作者们，越是值得赞扬的。

因此虽然直到最近方以这仅仅包含着短篇九篇的题名《山风》的集子送给读者们的时候，我们已无力说这产量是不够的，我们只感到作者的精神是值得纪念着的。

在序文的开端作者说：

一九三〇年一篇题名《火光》的故事，刊录在创刊号的《现实》月刊上之后，写作的热开始温暖着我幼稚的心湖——我与文艺从此结缘。

到现在这一九四〇年，算起是一个很整齐的数字——十年了。在这多变动的十个年里，假如是富沃的园地时，一簇簇绚烂的花朵，或者一株株雄壮的枝干，该已足堪徘徊与鉴赏了吧！然而不幸的这园地偏偏是贫瘠的，它没有适定的水土，它没有温暖的阳光与清鲜的空气，它也没有殷勤的主人——也可以说是它原来就没有主人的，它原是野生的植物呀！——并游侣也是不多见的。它有的是黑暗、寒冷、残酷。在这样的不幸的条件下，有的作者出发了又落后了，萌芽了又消灭了，也有的作

者在努力摸索着斗争着，克服着这条件在心里保持着一个不坠落的信念。我们感到山丁正是这样的一个执拗的作者。他自己也说出“我虽无梦，但还有良心”的话语，在知道他的人也许会用他的私生活来保证这话语的，在读者们却可以用他的作品来说明了这个。

虽然是无系统的，到现在似乎单行本也在出版着了。在有单行本出刊的现在，当一个闲下来的时间，让回忆拉得长些时，作者或者对于那黯淡的报章文艺也会暂时抛弃了痛楚，有一些感激回动着吧？

二 我不该写那些人与事，应该写的尽多着。我不否认这样的话。可是我就再找不出什么旁的好写

在这儿我们倒不必讲关于作品之内容规定了形式的问题，因为无论怎样说，内容也该是一篇作品的骨子，这意思除了是说明内容的充实那条件外，更重要的应该是题材之选择问题。

作者采取了什么样的题材了呢？在《山风》的自序里：

犹如一艘无风带的船，飘流于小市镇与乡下之间，虽然写下了一些故事，那素材也大半采摘自我所漂流过的平凡的市镇与平凡的乡下。

当读完了《山风》的时候，我们会发现这原是很素朴的自剖，也是很真实的说明，在那里有：

——农民抢粮栈与分粮车给与小市镇的绅士们的骚扰。
(《岁暮》)

——混乱的小市镇里的两个被损害者——鳏居着的老人和孤独的孩子的命运。（《臭雾中》）

——以婚姻说明了阶级间的矛盾的情感那同情即是施舍，那结合即是俘虏的现象。（《银子的故事》）

——农村里批期粮的惨剧。（《山风》）

——也是土棍地痞的村董的劣行与被牺牲了的良善的农民的悲剧。（《北极圈》）

——手工业在机械下的倒落。（《织机》）

此外《狭街》是写一个有着农民的特质的人的被所谓招工
的宰割与这家庭的破灭。《壕》是写修完了壕而被逐出壕外的两个
庄稼人的自杀。《孪生》则是写了因并村而发生的悲剧。在这
儿我们可以寻得出两个特质：

（一）以小市镇为中心的社会的轮廓。

（二）被损害者的群像。

关于这个似乎用不到给与过多的解释吧，在这样资本落后的
地域，小市镇的存在该是有着它不可忽视的重要性的。而被
损害者则是需要也应该被救助的一群。

作者是熟于那题材的，这即是不可缺少的写作的条件，然
而有的人也正为这条件，珍惜着自己的一些生活的体验，让作
品散漫了也支离了的疵病是有的。作者却是在熟悉了那素材而
也适度地剪裁了它。虽然我们不知道那素材一点单薄是有的，那
构思一点空想是有的；然而作者却向作品里放进了一些热与一
些感情，读者们因之也会如作者自己一样对那故事感到有些可
爱的气氛。

在这儿暂不讲作者怎样完成了那作品与作者自己的信念，
只就题材的择取，已不是东拉西扯的盲目者所可企及。这样对

于作者所顾及的“不该写那些人与事，应该写的事尽多着”该是多余的怀疑了。

三 故事与风景

在后记里写着：“虽无长篇，但还有故事；虽非写实，但还有风景”的自白。在这儿这句话是有着一些讽刺的，对于那以长篇或写实为号召的作者，但也有一些谦虚与忠实意义。我们知道所谓写长篇该不是一个怎样坏的倾向，但以不谋求内容的充实与精练，而只以长篇来炫视来耀惑读者的作者，该有着它的一点自省或警惕的含义。

记得有的人说过作者的文章里大处的缺陷是没有的，这意思我们以为应该放置在作者的一分忠实，而不是说作者之完成他的作品才是。我们感到作者当看到了或是听到了一个故事——这故事该是一般的说法，是有着事件的同义。比如批评者说沈从文那作家的作品里是处理一个故事的，这里却不是的。他不会放下了那故事，也不会给与那故事以过高的评价。他感到那故事适合了他的观念的时候，将这观念放进了去，然后以相当含蓄的笔，向这故事的中心，也就是作者的观念的中心发展了去。这就是说，虽然作者不曾先有了一个生硬的观念，然后去写故事，但作者对于那故事的发展，却常是不用故事的本身而是由着被赋予了的观念来完成的。

因此虽然作者是有着“故事”与“风景”的，那故事与风景却不是常常完整的。那儿一点匆促是有的，一点单薄是有的，一点空虚的情感或不合理的描绘也是有的。

在《岁暮》里，关于那事件——抢粮车的酝酿、发展，以至结束，并没有较具象的完成，只是用着充满了情感的句子作了不充分的说明。比如：

粮价高涨啦，小米一斗从九角涨到两元三角，高粱从七角涨到一元八角。

老年人悲哀着，他们好像发现一种未来的潜伏的坏年月将会爬出来，老太婆们流着泪，他们担心连牲口都喂不起啦，春天贱价扣了米，现在数九天，没办法。（六页）

江沿上的每个乡村，都在沸腾着，生命，仿佛伤病狗似的在荒原和冰上叫啸着。从远方的某一个角落，我们真的听到人类的屠杀的骚扰。（八页）

人水似的流在街上，市场上。

几个老总跑过来，又跑过去了，人海浪般汹过来了，又退过去了。

老总走在几家粮栈的门口，老板们大约在什么地方开会哩！伙计，还站在柴枝堆屋脊土墙上，眺望着这些人，这些一向很老实的人，他们都在作着幻想的将来——在不久的将来。眼前有什么可稀罕的事情，涨大，涨大！（十二页）

这情感无论在怎样的解释下，一些空洞是会被发现的。仿佛作品的本身不能表现出作者的热情一样，而常常挤入作者自己般，我们是不难寻找得出作者的自己意识的振臂高呼的影子

来的。

然而《岁暮》为了它的技巧——它是一篇手记，是表现这事件给与那主人公以怎样的感动的目的，在情绪上尚是一贯的，在技巧上也是相当整齐的一篇。同样《银子的故事》与《狭街》也为了是用第一身的写法，也会给读者以顺适与平稳的感觉，虽然《银子的故事》是有些零碎，而《狭街》在结束处，只有着凄惨的情绪——主人公在不同的际遇下死去了——这情绪的反映是不清楚的，我们无法找到它的社会的意义。但这缺陷并不是过分凸起的。此外，《孪生》虽然是写着农村的惨剧，但是那儿的观察与故事都是不够的，并且情绪也是阴暗的一篇。

《臭雾中》是有着故事的，但它是比较《孪生》更失败的一篇，除了一般的说作者仅是用观念处理了那作品外，在这里那故事与背景也是没有多少联系的。主人公是一个年老的有些忧郁的屠夫与一个羊一样做了丫环的琴子。以后琴子死了，年老的屠夫也死了，这中间是没有什么波折的。但它的背景是：

陶家岗，是一道如蛇一般纤曲的长街，机关车没有出现在这条街上的六月天，江岸时时无间断地飘来恐怖的热风：

——抢掠，焚烧，压窑，扯票。

江岸上密层层柳条通过于这陶家岗总是眯缝着眼睛，像一只午睡的狸猫，准备掠攫几只灰鼠似的，而大户人家的炮台也相同几只守在洞里的兔子，架起母猪炮准备与谁搏斗一样。（二十一页）

时代真的开倒车了，车头越乱，销路越好，陶家岗的

市面景气了，物价指数增高了。

神女们浪似的涌在旅馆里，小户人家拿借贷到草料铺里去量草料，豆饼卖净了，仓里的豆子拌在槽子里。（二九页）

这完全是孤立的风景。

《北极圈》与《壕》那故事也与其他作品同样仿佛急于向作者的一个概念去进展的原故，其发展是过直线了的，并且在结束处《北极圈》里的主人公——被称为大青嫂的逃出后的动作，是失之幼稚的想象。而《壕》里的那两个农民——小邦与大福的死，也同样是出人意外的不合理的发展，自然，这些是有着不小的破坏作品的完整的力量。

《山风》与《织机》是主题较特殊的两篇，那里是预备分析的两个事实，《山风》是分析着农人由播种前到收割后——这中间的一种交易是称之为批期粮，在农村是很流行的。——在天灾与无形的经济的黑手下的颠簸的被剥削的命运。《织机》则是分析着因电机的出现而失业、而倒闭的手工业的织工与机房。然而同样为了材料的搜集的不足，读者是不会由那儿看到较多的真实，虽然读者也如作者一样不会怀疑这故事的必然性的，但这必然性应该不是字的说明而是事件的证明。作者的路子却正是偏于前者。

概括说起来，《山风》的成就是较高的，而在感动读者这一点来说，则《狭街》是值得提出的一篇。

评价作者的作品是很难的，因为正如前边的话，作者的文章多是在平顺稳健中发展下来的，在技巧上大的缺陷是不多见的，因此在这集子几乎完全是同型的，九篇作品里其成就也不

曾相差过远，如前边已经写过的话，其取材常是关于被损害者的故事的，其笔致常是有着浓重的情感的，但那故事的发展是不够的，——那材料常是嫌单薄些。因此那情感常仅剩余了“同情”，由同情而变成了空虚。

四 我憎恶这些平凡的人物

在后记里作者又补充了这自剖：

有人说，我不该让故事里的那些可怜虫都死掉，我也这样想；可是我就那样残忍的让他们死掉了。（后记，二页）

在这九篇里死掉的主人公有：

《臭雾中》的陆大戈与琴子。

《北极圈》里的大青。

《狭街》里的刘大哥与刘大嫂。

《壕》里的大福与小邦。

《孪生》里的老九奶奶的一家——虽然还剩下儿子铁柱，但也“被衙门架去了”。

此外《岁暮》里的农民们是被寄押在警察局里，《银子的故事》里的小季与郑新是在死活不知中。《山风》里庄稼人也陷入了悲惨的命运。而《织机》里的织工也徘徊在“到哪里去呢”的彷徨里。

作者为什么偏选取了这样的题材？为什么“那样残忍地”处

理了他的主人公?“憎恶这些平凡的人物”吗?还是那儿有着故事的发展的必然性呢?或者是所说的问题在作祟呢?我们感到都不是的。

第一,关于作品中的人物,无疑地作者是较熟识那些面孔的。为了那熟识;对于平凡的人物,便仿佛无条件地发生了热爱,而完全作为肯定的人物,以正面的人物写他们。在《岁暮》里对于那农民——

结实的胳膊,健壮的腿,怀着远古遗存的耐苦心……
他们摇晃在我眼前,像无数刚强的嘶鸣的蛇。(十一页)

在另一个门洞里堆着一串软瘫的疲倦的人,他们身上是血,脸上是血,那些不常见在街头的强壮的汉子,已经是石灰与赤土塑成的了!(十五页)

在《臭雾中》对于那老年的陆大戈与琴子:

他的生活跟所有的人一样,幼年,壮年,老年,他一生不知屠杀了几千几万条猪,他的心却是一颗活人的良心。
(二二页)

琴子再仰起脸来笑了笑。到附近的小卖所去了。她有一颗油渍了的命运,这命运在幼稚的时候就处在她的心上,陆大戈被她的话刺痛了,那话是一只带着悲痛的箭射进谁的肚腹也不会舒服的。

老人怅然的望着孩子的小辫,蓬乱的毛竖的摇晃着脑

袋，忍着篮子的沉重，曲折的炮弹似的蹒跚的走着。走远了，那孩子的笑却仍然遗留在他的耳边，那不是笑，那是比哭还沉痛的锤子捶着他。（二四页）

在《银子的故事》里对于郑新与小季是写得更可爱的，《北极圈》里的大青与大青嫂，《狭街》里的刘大哥与刘大嫂等，对于那些质朴的诚实的农民的性格，也有大量的同情与爱着的描写，例子我想不必多引录了吧。

这样我们感到作者是爱着了那些平凡的人物而描绘了他们，并不是憎恶了他那些平凡的人物而描绘了他们的，虽然在事实上憎与爱的距离常是不怎样遥远的。

第二，这些平凡的人物之陷入悲惨的命运里，是否是故事的合理的进展或者是为作者的良心上认为这些平凡的人物无存在的必要呢？我们都以为不是的。虽然《孪生》里的老九奶奶或《臭雾中》的陆大戈等是应该死去的，《狭街》里的刘大哥与刘大嫂，《臭雾中》的琴子，在那样的命运里也是可能死去的，而《壕》里的大福与小邦，《北极圈》里的大青，与《银子的故事》里小季与郑新之坠入那舛运里去，是有着相当的突然与生硬的，无论是在结构上或所谓良心上。

作者是可以爱着或同情他的人物的，但这爱着与同情是应该在感动了读者这点上，让读者也同样同情与爱着他的人物，那才是作品的效果。我们想山丁君也许正是为了这效果，而残忍的让他们——他的作品里的人物——死掉了的。也正是为了那效果吧！山丁君常用死来造成了故事的顶点，但那命运的完成，被放在复杂的现实下是不多见的。常常是由于一点偶然的单纯的事件，如奸污、懦弱、贫困之类，仿佛羊一样的被刽子

手宰割了去。这些几乎完全是一群容易摆布的软弱的同型的人物。

我们是不喜欢那样的，尽给作品的人物以绝望，正如那些尽给作品的人物以出路的作品同样是不真实的。不真实的绝望与不真实的出路同样是空虚的情感。

在人物的创造上，比起“故事与风景”来，其成绩是不怎样可观的。

五 我虽无梦，但还有良心

我们想，作者是不会没有梦的，但作者没有在现实中接触了那梦境（也许是为了现实中原没有那梦境，也许是为了作者没有力量发现那梦境吧），因此对于那梦境是不熟识的。更由于作者的作品风格或者是作者自己的性格的关系吧，作者没有如一般作者那样用美丽的但是模糊的想象装饰那梦境，而保存了它用着作者的可赞美的良心——在绕围作者的一个圈子里的人们，常称这作者为有着良心的作者的——这良心在表现上是阶级的同情观念，是对于被损害的弱小者们的情感上的援助，这已经有了可以向一些粉饰现实的作者或有着“多角形人格”或“液体人格”的作者来矜持的条件，在这儿这条件正是可尊贵的。

自然我们不是说完全满意了那观念，我们是说满意了那观念的出发，在完成上是未能表现得恰到好处的。那些作品里故事、风景与人物，虽逼视着现实而迈出第一步，但似乎是完全停留在一个焦点上——那就是悲惨的命运——而没能给与它们以前进的机会，也许作者以为事实上社会并没有揭出这些人物

的前进的机会来的。因此这些人物中大部分是死亡了，其他则是失去了自由或失去了方向。我们是不同意这些的，这力量是薄弱的也是保守的，虽然它不能助长那恶势力，但也不能破坏恶势力，结果它将变得孤独，而渐渐失去了力量，与作品里的人物同样灭亡了。

连作者自己，我们以为一个前进，一个新的力量的养成，与他作品里的人物，同样是必要的。不然，也与他的作品里的人物的命运同样毁灭该并不是希罕的事。

六 作者所采用的言语问题

这儿所谓言语是相同于用语这含义的。

我们知道向这个作者来谈到言语问题，似乎是多余的事。因为作者像是原来就不曾注意到这问题上来过。在构成，在描绘，在人物的创造上，作者所用的言语完全是同型的，甚或至于被创造了的人物的言语，也是同型的。那儿没有一般作者的细琢细磨或所谓惟妙惟肖，那儿没有堆砌，没有累赘，也没有庞杂，如所谓大众语的土语那样。那儿有的是作者自己言语，是有着相当训练的言语，是有着热情的言语。虽一点单纯是有的，但并不枯燥；一点欧化也是有的，然而并不像一般知识分子所用的那么使人看不懂或听不懂。作者似乎并不曾想着由现社会去学习多大量的语汇，将大众的口语原样的搬进文章里来，如他的故事一样，他也不曾将一些骚动与复杂的场面，原封搬进文章里来。他只是借着 he 创造了的人物来传达他的观念，借着 he 创造了的故事来表现他的意见而已。这就是说当作者搜集题材

的时候，并没有想着素描野心的，他以自己的观点赋与这题材，然后完成了它们。因此说是作者的言语是为了更直线地完成他的观念——那是与所谓良心同样——也许是没有过大的错误的。

比如在《岁暮》里农民抢车的愤怒、抗拒，以及失败的场景，作者对于这些刻画是没有的。在《臭雾中》写到陆大戈的思想时：

多少年，陆大戈的想头，终于是想头，他没有娶老婆，他没能强奸谁的老婆，年轻时代给主子当奴才，跑上沙场，砍下来人家的脑袋（做杀人的刽子手），给上司立下功劳他没有希图赏状，上司不会关心来给他娶媳妇的。

这也该是命，像小琴的受苦，小琴的妈被奸死，小琴爹爹之跑走，这全是命。

——我们的四太太说过，这是命。小琴的话响在他的心上，“机警”和“命运”在他心的漩涡回转着，他不相信他甚至不相信这世界，这是骗人的话，这是某种人的自欺的话。

案子上的肉，仿佛是他自己的肉，他在切断每一根脊骨，恍惚那每根脊骨都是他自己的脊骨，倘使他也去掉了良心，他会相同他的上司，他的伙伴现在有了复数的太太又有了少爷。

“万一若是有了儿子，”老陆想，眼角抛向那几堆狗崽子似的乡下人的头上，“或者，有良心的儿子也是一只忧郁的狗崽子？”（二七页）

作者是想加强这人物的轮廓的，然而无疑地为了这中间存在了不是这人物所能清楚的话语，比如主子与奴才，命运与欺骗，良心与忧郁的关系，而仅形成了不怎样有力的说明了。

此外不是那些人物所想得出的话，也常被他发现而在流利地运用着：

——陆叔叔！我很好，谁也不……妈该死，爹该跑走，我该受人家的鞭鞑。（《臭雾中》琴子的话。二三页）

——就这样永久活下去吗？

——是你！一代一代的……（同上陆大戈的叹息。二八页）

——有什么叫呢，养肥了你不正是你挨刀吗？有钱的老爷们，正预备吃你的肉呵！——（同上，三〇页）

——这是命，这是命，有钱的人摆下的命呵！

——一个穷孩子死在富有者的手底下了！（同上，三五页）

此外在《北极圈》的结束处大青嫂的话，也同样为了稍近理想而失去了它的真实性。

——你听见了吗？我的哥哥，我是拿了许多钱跑出来的，现在我们可以好了，我们可以到有真理的地方去喊冤了，我早牺牲了我的头颅，我要拼尽了我的力量消灭这残

忍的人类!……(二三页)

在我们的记忆里,作者是曾写过诗的,也许因此在他的小说里,一些诗的气质,一些诗人的气质是存在的,带有象征的句子也常被采用着。然而这些与作品本身的隔阂是不多的,并且也正是为了这个原故,作者的文章常因之而给读者以诱惑的感觉。这样的例子是零碎的,也是过多了的,我想不必来引用吧。

关于构成文学的基本材料的言语问题,是曾在各地域被讨论过的。在我们这儿也曾经有人谈到或注意到这问题来的,然而大部分是在抽象的被解释着被争论着,不曾获得较具体的结论。

关于这问题的意义——这问题是常被称为大众语问题的。有的人说:“大众语应该是代表大众意识的言语。”有的人说:“大众语是说得出,听得懂,看得明白的言语文字。”但怎样的言语才是说得出,听得懂,看得明白的言语?怎样的言语才是能代表大众意识?这答案确是没有的。自然,如人类一样,言语也是应该有着它自己的性格的。一种言语的构成是会因文字形象的系统,民族的性格,以及地域、文化与经济诸条件而各不同的。比如在拼音的蟹形文字里说得出,听得懂,看得明白是不会有问题的;在方块的中国字里却算是很大的癥结,我们还不能预想将经过怎样艰辛才能走通那路子的。同样向坚实、含蓄而有些阴暗的言语要求它的轻快、纤巧,也终是无用的动作。

现在说到我们自己吧。在我们的民族的性格、文字的构成以及其他诸条件下,是需要着怎样一种言语呢?这是一个问题,

但是一个还不能有具体答案的一个问题。因为大众语原来并不是创造的，是随着大众生活的需要而产生出来的，那也只有由大众的本身来决定的。如其他社会诸现象一样，人的努力该是推动而已，然而这是一般的说法。在它的过程中，由于社会的进展，我们说：言语是应该要求丰富、正确、鲜明，不粗略，不简单，不失之欧化。这样我以为单向社会里去搬来原封的言语是不够的，单向书本子里去学习言语也是不够的，必得经过了选择，精练与再组织才是较正确的。

然而山丁君的作品里，其言语常是偏于书本子的，因此，虽然他还表现出一个观点，或者一个概念，但是在故事的结构、主题的发展，尤其是人物的创造上，在典型的完成上来说，其成就就是不多的。

七 吐乳与吐毒

虽然在前边我们写下了一些不满意于作者的话语，但那些缺陷——假如真的是缺陷的话——应该是关联着作者的一贯的写作的方法，而不是限于某一篇作品的。因为有的作者在艺术成长的过程中，常是摸索着的原故，其成就是不一致的，其方向也不是一致的。但对于《山风》的作者正如他的缺陷一样，其成就却同样是一贯的。他完全爱着他的故事与故事里的人物——他的人物是值得爱的一群，那是被损害的一群——给了他们无限的同情。他也似乎知道他的事是不宜于素描的，不宜于处理的场面的，甚或是不宜于讽刺的，而有意地避免这些。他的风格常是用着热情的说明、解释或叙述发展了主题，而不完

全寓藉故事或人物的本身。虽然我们能看出作者的观念或情感有时离开了故事或人物被表现着，但并不显著着。那儿借着作者的平稳的技巧，一些动人处还是有的——我们常感动于作者的精神，那表现在作品里的作品的精神，即是所谓“艺术的良心”。作者似乎是有着这信念的。对于一篇艺术品，第一应该要求的是什么呢？对于一个文人，第一应该要求的是什么呢？这是值得写作者们反省的问题吧！我们记起了在纪念鲁迅先生的日子，有人说过“鲁迅先生的伟大，并不在于会写文章”的话语。虽然鲁迅先生是会写文章的。在这儿以会写文章而自诩的人是很多的吧。

山丁君也是会写文章的——虽然我们曾说了他的许多缺陷——但值得矜持的应该不是他的文章。

“吃草的动物，有的是吐乳，有的是吐毒，毒与乳是需要读者来鉴别的。”在《艺文志》二辑后记里有着这样的句子。我们感到在《山风》里存在的应该不是毒素，那作品是不会损害人们的。虽然那乳的成分还嫌稀薄，育成健康的读者，是不够用的。

四〇、十一在南新京

（原载《文选丛编》，选自《满洲作家论集》，
大连实业印书馆1943年版）

□萧 红

《大地的女儿》与《动乱时代》

对于流血这件事我是憎恶的，断腿、断臂，还有因为流血过多而患着贫血症的蜡黄的脸孔们。我一看到，我必要想：丑恶，丑恶，丑恶的人类！

史沫特烈的《大地的女儿》和丽洛琳克的《动乱时代》，当我读完第一本的时候，我就想把这本书做一个介绍。可总是没有做。怕是自己心里所想的意思，因为说不好，就说错了。这种念头当我读着《动乱时代》的时候又来了，但也未能做，因为正是上海抗战的开始。我虽住在租界上，但高射炮的红绿灯在空中游着，就像在我的房顶上那么接近，并且每天夜里我总见过几次，有时候推开窗子，有时候也就躺在床上看。那个时候就只能看高射炮和读读书了，要想谈论，是不可能的，一切刊物都停刊了。单就说读书这一层，也是糊里糊涂的读，《西洋文学史话》、荷马的《奥德赛》也是在那个时候读的。《西洋文学史话》上说，什么人发明了印刷机，这印刷机又对人类有

着多大的好处，后又经过某人发明了造纸，这“纸”对人类文化，有着多大的好处，于是也很用心读，感到人类生活的足迹是多么广泛啊！于是看着书中的插图和发明家们的画像，并且很吃力地想要记住那画像下面的人名。结果是越想求学问，学问越不得。也许就是现在学生们所要求的战时教育罢！不过在那时，我可没想到当游击队员。只是刚一开火，飞机、大炮、伤兵、流血，因为从前实在没有见过，无论如何我是吃不消的。

《动乱时代》的一开头就是：行李、箱子、盆子、罐子、老头、小孩、妇女和别的应该随身的家具。恶劣的空气，必要的哭闹外加打骂。买三等票的能坐到头等二等的车厢，买头等二等票的在三等车厢里得到一个位置就觉得满足。未满八岁的女孩——丽洛琳克——依着她母亲的膝头站在车厢的走廊上，从东普鲁士逃到柏林去。因为那时候，我也正要离开上海，所以合上了书本想了一想，火车上是不是也就这个样子呢？这书的一开头与我的生活就这样接近。她写的是，1914年欧战一开始的情形，从逃难起，一直写下去，写到二十几岁。这位作者在书中常常提到她自己长得不漂亮。对这不漂亮，她随时感到一种怨恨自己的情绪。她有点蛮强，有点不讲理，她小的时候常常欺侮她的弟弟。弟弟的小糖人放在高处，大概是放在衣箱的一面，并且弟弟每天登着板凳向后面看他的小糖人。可是丽洛琳克也到底偷着给他吃了一半，剩下那小糖人的上身仍旧好好地站在那里。对于她这种行为我总觉得有点不当。因为我的哲学是：“不受人家欺侮就得啦，为什么还去欺侮人呢？”仔细想一想，有道理。一个人要想站在边沿上，要想站得牢是不可能的。一定这边倒倒，那边倒倒，若不倒到别人那边去，就得常常倒到自己这边来——也就是常常要受人家欺侮的意思。所以

“不受人家欺侮就得啦”这哲学是行不通的（将来的社会不在此例）。丽洛琳克的力量就绝不是从我的那哲学培养出来的，所以她张开了手臂接受1914年开始的战争，她勇敢的呼吸着那么痛苦的空气。她的父亲，她的母亲都很爱她，但都一点也不了解她。她差不多经过了十年政党斗争的生活，可是终归离开了把她当做惟一安慰的母亲，并且离开了德国。

书的最末页我翻完了的时候，我把它放在膝盖上，用手压着，静静地听着窗外树上的蝉叫。“很可以”，“很可以”——我反复着这样的字句，感到了一种酸鼻的滋味。

史沫特烈我是见过的，是前年，在上海。她穿一件小皮上衣，有点胖，其实不是胖，只是很大的一个人，笑声很响亮，笑得过分的时候会流着眼泪的。她是美国人。

男权中心社会下的女子，她从她父亲那里就见到了，那就是她的母亲。我恍恍惚惚的记得，她父亲赶着马车来了，带回一张花绸子。这张绸子指明是给她母亲做衣裳的，母亲接过来，因为没有说一声感谢的话，她父亲就指问着：“你永远不会说一声好听的话吗？”男权社会中的女子就是这样的。她哭了，眼泪就落在那张花绸子上。女子连一点点东西都不能白得，哪管就不是自己所要的也得牺牲好话或眼泪。男子们要这眼泪一点用处也没有，但他们是要的。而流泪是痛苦的，因为泪线的刺激，眼珠发涨，眼睑发酸发辣，可是非牺牲不可。

《大地的女儿》的全书是明朗的、艺术的，有的地方会使人发抖那么真切。

前天是个愉快的早晨，我起得很早，生起火炉，室内的温度是摄氏表十五度，杯子是温暖的，桌面也是温暖的，凡是我的手所接触到的都是温暖的，虽然外边落着雨，间或落着雪花。

昨天为着介绍这两本书而起的嘲笑的故事，我都要一笔一笔地记下来。当我借来了这两本书（要想重新翻一翻）被他们看见了。用那么苗细的手指彼此传过去，而后又怎样把它放在地板上：

“这就是你们女人的书吗？看一看！它在什么地方！”话也许不是这样说的，但就是这个意思。因为他们一边说着一边笑着，并且还唱着古乐谱：

“工车工车上……六工尺……”这唱古乐谱的手中还拿着中国毛笔杆，他脸用一本书遮上了上半段。他越反复越快，简直连成串了。

嗯！等他听到说道《大地的女儿》写得好，转了风头了。

他立刻停止了唱“工尺”，立刻笑着，叫着，并且用脚跺着地板，好像这样的喜事从前没有被他遇见过：“是呵！不好，不好……”

另一个也发狂啦！他的很细的指尖在指点着书封面：“这就是吗？《动乱时代》……”这位女作家就是两匹马吗？”当然是笑得不亦乐乎，“《大地的女儿》就这样，不穿衣裳，看唉！看唉！”

这样新的刺激我也受不住了，我的胸骨笑得发痛。《大地的女儿》的封面画一个裸体的女子。她的周围：一条红，一条黄，一条黑，大概那表现的是地面的气圈，她就在这气圈里边像是飞着。

这故事虽然想一想，但并没有记一笔，我就出去了，打算到菜市去买一点菜回来。回来的时候在一家门楼下面，我看见了一堆草在动着。因为是小巷，行人非常稀少，我忽然有一种害怕的感觉。这是人吗？人会在这个地方吗？坐起来了，是个

老头，一件棉袄是披着，赤裸的胸口跳动在草堆外面。

我把菜放在家里，拿了钱又转回来的时候，他的胸膛还跳动在草堆的外面。

“你接着啊！我给你东西。”

稀疏的落着雪花的小巷里，我的雨伞上同时也有雨点在啪啪的跳着。

“给你，给你东西呀！”

这时我听到他说了。

“我是瞎子。”

“你伸出手来！”

他周遭的碎草苏嘎的响着，是一只黄色的好像生了锈的黄铜的手和小爪子似的向前翻着。我跑上台阶去，于是那老头的手心上印着一个圆圆的闪亮的和银片似的小东西。

我憎恶打仗，我憎恶断腿、断臂。等我看到了人和猪似的睡在墙根上，我就什么都不憎恶了，打吧！流血吧！不然，这样猪似的，不是活遭罪吗？

有几位女同学到我家里过，在这抗战时期她们都感苦闷。到前方去工作呢？而又哪里收留她们工作呢？这种苦闷会引起一时的觉醒来。不是这觉醒不好，一时的也是好的，但我觉得应该更长一点。比方那老头明明是人不是猪，而睡在墙根上，这该作何讲解呢？比方女人明明也是人，为什么当她得到一块衣料的时候，也要哭泣一场呢？理解是应该理解的，做不到不要紧，准备是必须的。所以我对她们说：“应该多读书。”尤其是这两本书，非读不可。我也体验得到她们那种心情，急于要找实际的工作，她们的心已经悬了起来。不然是落不下来的，就像小麻雀已经长好了翅子，脚是不会沾地的。

这种苦闷是热烈的，应该同情的。但是长久了是不行的，抗战没有到来的时候，脑子里头是个白丸，抗战到来了脑子里是个苦闷，抗战过去了，脑子里又是个白丸。这是不行的，抗战是要建设新中国，而不是中国塌台。

又想起来：我敢相信，那天晚上的嘲笑绝不是真的，因为他们是知识分子，并且是维新的而不是复古的。那么说，这些话也只不过是玩玩，根据年轻好动的心理，大家说说笑笑，但为什么常常要取着女子做题材呢？

读读这两本书就知道一点了。

不是我把女子看得过于了不起，不是我把女子看得过于卑下；只是在现代社会中，以女子出现造成这种斗争的记录，在我觉得她们是勇敢的，是最强的，把一切都变成了痛苦出卖而后得来的。

（原载《七月》第二集第二期，1938年1月16日）

□ 韩 护

《第二代》论

—

在拙作《但娣的作品》（文评，即将刊于十二月号《健康满洲》）一文里的前一节，我提到满洲的女性作家的问题。劈头是这样的写着：

在满洲，本格的从事着文艺的创作，直接间接对于满洲文运有着不可否认的推动的功迹的女性作家，严格地提起来，该是这几个人吧！

1. 悄吟（萧红）
2. 梅娘（敏子）
3. 吴瑛（英娘）

而在最近又出现了一位异军突起似的，文里充满了锋芒灿烂的力量但娣……

在那篇文章里提到的梅娘，仅是以《小姐集》作为对象，而承认她之在满洲文学界的地位的。严格的说，假定以今日的满洲文学状况再提到《小姐集》和《小姐集》的作者的话，那么，敏子（就是今日的梅娘）的文学成绩该是与过去了的昨日一样从时间里颠没下去了。纵然在昨日的满洲文学界里，《小姐集》给予当时的文学界以如何的刺激，事实那已完全是过去了。

并不是我使用了“时间的过程中能够埋葬了过去的一切”的论法，而且我也不是这样的主张着。是因为《小姐集》的文学成绩，很容易的在经过相当的时间后便被忘失了的。

《小姐集》不过是梅娘从事于文学创作过程中第一阶段的初期的作品罢了。正因为如此，那昨日的梅娘第一阶段的文学成绩，在今日的梅娘第二阶段的文学成绩较比之下，是可以否定其第一阶段的文学成绩的存在的。

《第二代》之出现在今日的满洲文学界，该是梅娘的文学过程，转入了第二个阶段的成绩了吧。

这成绩给予我们的是绝大的欣悦，无论是《第二代》里的质的或量的成绩，比较着过去的《小姐集》是有着极为显著的、划期的跃进的。诚如山丁氏所说的：“从《小姐集》到《第二代》，梅娘给我们一个崭新的前进的意识，《小姐集》描写着作者的小儿女的爱与憎，《第二代》则横透着大众的时代的气息。”事实不仅于此，《第二代》的文学成绩，不仅是脱离了过去的《小姐集》的没有方向的文学气氛而已，而且确实奠定了自由主义的文学之在满洲文学存在的地位。这是熟视满洲文学界的动

向的人们所不应疏忽的地方吧。

二

以山丁的《山风》作例，则可能的发现山丁在《山风》里的思维是一贯始终的。《山风》里的作品之中，在外型、取材、表现上，虽然各个都有各个的不同的相异的地方，然而在文学的精神上，在文学的思想，一眼便会看透了作者的思维之始终的联系着的痕迹的。好像《山风》走在有一个定型的轨道之上，而不是走在这定型的轨道之外。这是山丁氏的文学之为卓越的地方。如果详细地解析这一个问题，则我可以指出《山风》全部是使用着“生发文学”的思维的。

梅娘在《第二代》里是执持了迥异于山丁的文学的特质的，虽说是《第二代》中也可能的找出梅娘的思维来，可是不能否定的是这思维是非一贯的，也是无始终的。而是自然的、浪漫的。为此，梅娘的作品的氣氛的问题，列入于自由主义的文学中，在客观的条件上，该是最恰当没有的了吧。

提到自由主义文学的精神，我们不必远去寻找他人的证据，毋宁从《第二代》中寻找吧。在《第二代》里，便可以看梅娘的笔路与特殊的地方来的。

第一，磅礴着作者的热情与哀悯的情绪，去描绘了没有阶级的人们（大人与幼童）的苦难的生活的情形。

第二，虽说是如上的描绘是作者的企图，然而作者又有时掉换了笔路，去描绘别一种阶级的生活中的段落的风光。

第三，本来第一与第二两个笔路，是属于作家的自由的权

柄的，是不能予以否定的。然而在第二个笔路的文学情绪之中，已经缺少第一种文学的固有的情绪，已转变为市民的生活的描绘了。

梅娘是在这两种（或不限于两种）的不同的笔路之下写出了如《第二代》里的人物。同时在《第二代》里的题材之中，更有一个特殊的地方，是作者所采取为作品的题材的题材，偏于捕捉了偶然的灵感的发生的地方为最多，这与自由主义的文学之注重于灵感、情绪，是共同相似的地方。

以《第二代》比之于《小姐集》，则《第二代》已经是有了方向的文学了，以文学的方向来衡量《第二代》，则《第二代》是自由主义的文学之产物，该是断无可疑的吧。

三

并不是企图抬出“自由主义”的文学招牌，来把《第二代》与梅娘自满洲文学界上压下去。毋宁说是企图由梅娘之手，把自由主义的文学移植到尚且没有这主义的文学的满洲文学界，是我的理想。谁都知道，以上海为中心的中国文学界，是以巴金为首领人物建设了中国的自由主义的文学的（虽然这文学已经被战争所摧毁了）。谁都能知道，在满洲自由主义的文学尚且没有人能够一贯地、努力地建设起来的。在满洲文学界上，自由主义文学，可以说是一页白纸的空白。

为此，我感到有把这一页空白的文学，添补使之充实起来的必要。同时，依从客观的看法，我认为《第二代》便是添补这空白的第一部作品，《第二代》作者梅娘便是添补这页空白的

第一人。《第二代》之出现在满洲文学界，便是自由主义的文学出现在满洲文学界。

有人认为梅娘的作品尚有自现在的阶段向第三阶段再迈进的必要，这样说法是不可靠的。文学的思维并不是“清一色”的，更不是一致的，正像很复杂的人类之意识形态之不一致一样。文学既然是发自个人之意识的产物，当然有随着各个不同的意识形态以自由创造下去的权柄与必要了。

如其提到文学的机能的问题，感到自由主义的文学的机能是薄弱的，因而认为自由主义的文学是不能存在于今日的满洲文学界，这样的解说，恐怕也有着破绽的。

事实上，自由主义的文学的立场，是以自由主义的思想作为基点。它既异于个人主义的文学界，也异于社会主义的文学，然而它并不舍弃个人的自由的要求，也不抛弃社会主义的理想。是以热情与哀怜的情绪作为文学的骨骼，多方面地捕捉人生的动静，它的最高无上的目的，仍然是在发挥文学的技能，以要求人类的自由权柄之恢复。在这一点上，正是自由主义的文学的最重要，也是最伟大的灵魂，也正是它之把握了中国的青年男女的信仰的核心的地方。

四

假定把出现在满洲的这四位女性作家，悄吟、梅娘、吴瑛、但娣（当然尚不只这四个人）的文学的精神作一比较的话，则很容易得到如下的两个明显的区别：

第一，悄吟（萧红）是满洲的社会主义的文学的先锋，其

文学对象偏向于人生的争斗方面,其文学手法是写实主义的。而且她的文学评价不但在满洲,即便在中国也有相当好评的。与悄吟的文学气氛有些质的方面之相近的,是吴瑛的作品。

和悄吟的文学的立场相异的,是梅娘的自由主义的文学。作品虽偏向于人生,但略有些为艺术的自由的气氛。虽是写实主义的笔法,但也夹杂了浪漫主义的文学成分,对峙于悄吟的作品而言,梅娘则是自由主义的作家。和梅娘的文学气质相异的是但娣的作品。

如其质问两者的热力高低问题,则由于悄吟之不在满洲。我认为,在满洲女性之手的文学,社会主义的文学,是略为次于自由主义的澎湃的势力的。同时,继梅娘之后——也可以说,与梅娘共时而起,还有一位但娣,她也可以说是自由主义的文学信念坚持者,若与梅娘共同永继的创作下去的话,则无疑的,自由主义的文学的泛滥,在满洲是没有止境的事,当可预卜的了。

相信梅娘是能够不以他人之主观的言说为信念的人。我们希望梅娘能以《第二代》作为基本的信仰,或者扩张或者伸缩的一贯做下去,则满洲已经被男性作家忘失了的自由主义的文学,是能够由女性作家之手建设起来的。我们却不希望梅娘再有转变,因为《第二代》已经不是《小姐集》了,《小姐集》是可以扬弃的作品。前进是可以的,《第二代》已经成功了,再扬弃的话,该是这自由主义的文学之破灭了吧。我是这样觉得。

一九四〇、十二、廿四,新京

(原载《大同报·文艺》,选自《满洲作家论集》,

大连实业印书馆1943年版)

我们的文学实体与方向

没有新的人物，
洗不净旧的污秽，
海洋里的漂泊者，
醒了你的梦……

——鲁迅

一 建设新文学题解

“依据过去的艺术而想从事凌驾它，或者扩张它的界限，这已不是优秀艺术家所认为问题的事，变更艺术的本身，以自己的努力创造出新的方向，这才是应成为问题的事……。”

这是当代法国大作家纪德在《艺术的界限》一文里所作的狮子吼。姑且不论这段话句里个人主义的英雄色彩如何的浓厚，仅就纪德对于职业已有长久历史，经过若干不同的派别主义的演进，并且发现过远之如巴尔扎克、左拉、福楼贝尔……近之如保罗·穆杭辈的巨匠们的法国文坛，仍然执持了不满，而且主义还应向前迈进一步的这一层看来，我们实在惊讶纪德对于

艺术的态度的崇高与伟大。

回顾一下距离法国文学成绩远甚的满洲文坛，我们真不知该如何说法才好。不可讳言的是满洲文学的成绩并不曾有过十分令人满意的收获（作这样感觉，也不是一二人的情感与意气作用。而是熟视了满洲文学的成绩之后的大众一致的感觉）。不单是满洲人们对满洲文学有如斯感觉而已，来过满洲视察的日本作家菊池宽，当他看到了满洲文学的一部（虽然是一部）也有过“我想，这些作品尚不到本格的地位吧”的评论。那么，满洲文学的成绩到底是怎样的，从此可以见其一斑了吧。

于此，我们感到摆在眼前有一件亟待于解决的大事，那就是怎样的把满洲文学从现阶段解救出来与怎样使其向上再迈进一步（使其自不到本格的地位达到本格的地位，从不完美之中使其完美，从空虚中使其充实）的问题。中肯一点（虽然也武断一点）的说，就是“建设新文学与作家的问题”。

原来所谓建设新文学者，断不是扬弃现阶段的文学基础去建设另一种别开生面的文学之谓，也绝不是招摇主义的标新立异的文学运动。因为新文学的发生，在满洲已有相当历史了（纵然这历史不长）。“五四”时代中国文艺复兴运动下产生新文学以来，那时满洲就受了波动，那时，也就开始新文学的创造了。而这个新文学在今日也没有再变更其本质的必要，于此，纪德的“变更艺术的本身……”一语，在此是失了效用，而菊池宽所说的“最活泼的写实主义差不多已完成了其本身的所能，所以又看到了浪漫主义的气魄。……像这样的黎明时期，对新文学的胎动，其题材已现出了异点。”（见《寄予满洲文学的话》）也不是适用在满洲文学身上的。实在这文学已是“新文学”了，而建设新文学的运动也不是文学主义的运动。不过由于这个新

文学尚且处在过程之中，还不到本格的地位的原故，它有着再向上推进一步的必要。而已使其再向上推进一步的工作，便是建设满洲新文学的本格工作，做这样解题便是建设满洲新文学的正确的解题。

实际，有这样觉醒做这样工作的文学青年（文学界内活动的也唯有青年）已不是自现在才开始的了，当他们有这觉醒的时候他们已经如是的在工作着了。近年来流行文学界的“写印主义”、“乡土文学”……的口号，单行本的文学书籍之发行，便是在这觉醒之下的产物。

在这样情势之下，虽然满洲文学的现阶段的成绩是比过去进步了，然而，它还没达到十分美满的地步吧？为此，建设新文学的运动是有再接再厉的做下去的必要。而建设新文学运动，是又可解作承继着原来推进文学的一贯的目的的工作的，纵然在名词上有了变动。

二 建设新文学的程序

建设新文学的工作（也就是把满洲文学从现阶段拔救出来使其向上再迈进一步的工作，也就是一贯的承继了文学青年对满洲文学成绩的觉醒后的工作。——以下皆略称“建设新文学的工作”）的程序，在这里是分为如下的四个部分：

第一，对于“建设新文学与作家问题”作正确的题解。

第二，确立新文学与作家的标准。

第三，现阶段的满洲文学再检讨。

第四，强调文学与强调作家。

“建设新文学与作家”的问题的正确题解之确立，是比一切都要占先的。“名不正则言不顺”便是这个意思。其题解的第一部分的工作如本文第一段中提过了。第二部分的工作是建立明日的新文学与作家的标准。然后用这标准和现阶段的满洲文学作一对照（第三部分的再检讨问题），当然会发觉满洲文学的空虚之处。那么，第四部分的怎样推进满洲文学的“强调文学与强调作家”的问题便有了显明的路径了。

建设新文学的看法，在原则上是二重的。根据既有的文学而言，则一重是文学的问题；根据文学的发生而言，则一重是作家的问题。具体的说法，文学的问题也就是作家的问题。作家在新文学问题之中是一个点的地位，文学的问题是从这点上出发的线的地位。为此解决作家的问题是第一义的，是比第二义的文学问题超越的。

在建设新文学与作家的程序的第二部分中，我之先提出线的文学问题而后提及点的作家的问题者并非我之矛盾作用，不过是为了方便起见随机应用的手段罢了。

在第二部分虽然是提到文学与作家的标准问题了。我却断没有建设新文学与作家的新标准的企图。我们回顾建设新文学与作家的题解，知道这是“使其（新文学）再向上推进一步”的运动，而不是“变更文学的本身”与“由写实主义到浪漫主义”的运动，那么我之所以提出的新文学与作家标准者，无疑的是针对着现阶段的满洲文学的再向上推进一步而作的标准了。

三 确立新文学与作家标准

1. 文学之部

在文学诸问题之中，由于与现阶段满洲文学有着轻重关联的原故，我仅仅提到如下的三个抽象的主要问题：

(一) 文学的时间性的问题。

(二) 文学的内容诸问题。

(三) 文学的外形诸问题。

所谓文学的时间性者，就是要求在文学里提示出明显的时代色彩之谓。厨川白村有过“文学之内必须有人生，人生之内必须有时代”的话，意义和这话正是相同。任何人都体会到文学是现实的集纳，当然它不可能缺少那现实的种种活动的时代色彩了，文学中如果没有了时代色彩，那好像泯灭了现在、过去、未来的不同的时间一样，那文学是不可靠的。

所谓文学的空间性者，就是要求在文学中提示出地方性与民族气息。一地方有一地方特殊之处，一个民族有一个民族的生活习惯性。形成于文学之间，它也必然的应该具有这地方的特殊与民族的气息的性质的。赛珍珠虽然以美国人身分写出了《大地》，那《大地》仍然是取之于中国的地方色彩与中国民族的生活。巴金虽然写了《将军》，那《将军》仍然是俄罗斯人气息。它们都断不会有所变更的。同样，要求满洲新文学中之提示出地方性与民族气息者，在原则上，也是当然的事。

提到新文学的内容问题之此刻，我仅举出文学内容的一部：“主题”、“人物”、“题材”，也因为这三项在新文学中有再检讨

之必要。

伟大的作家在他的作品之中，一定是明显地告诉我们他写的是什么，对那问题作怎样的解释。他所拣选的问题与现实有什么样的关系。《西线无战事》、《战争与和平》等等便是一例。赛珍珠有过“我们由此（指着文学）得以发现飞跃的时间以及事物中的关系与因果”的话。也惟有在主题上清楚、重要、鲜明的文学中可能有这样的功效。

高尔基为了写《发马高尔戴夫》曾经观察过二十几个对于父亲生活与事业不满的商人儿子，他是想着写出这种典型人物。在文学中惟有人物活动最为重要也最易受到读者好感或忘失，唐·吉河德、阿里、沙宁、巴莎罗夫、鲁智深……是自伟大的手笔下写出来的典型人物。现阶段的满洲文学作品之中却没有这种成就，在明日的文学之中它是必须出现的一个角色。

菊池宽有过“像这样黎明时期，对新文学胎动，其题材已现出了异点”的话，但我们要求明日的满洲文学的题材却是应该扩大范围，同时也要求在那现实的一切都是题材之中拣选较为更重要一点的题材。文学的尺寸已有了标准的今日，个人主义、自由主义、浪漫主义的伤感或言情故事，那种题材是浪费的。惟有取决于全体（大众）的生活，作为文学素材的，才是真实的、有价值的题材。

文学的外形之中，将今日的生活作为文学素材的，才是真实的、有价值的题材。惟有“技巧”与“用语”的问题是有再商榷必要的。

新文学之异于旧文学之处，最大的差别该是表现手法之不同了。有人说过“新文学的发生可以说是文字技巧的革命”。我们不能否定这句话。可是对于一部分作家在表现手法上尽力在

创造新语汇，形成的文学结果是外形高过内容，思考高过艺术，企图以技巧延长新文学的生命这一种风气，是不胜怀疑的。

高尔基用了三点钟的两天写出了一段极为技巧的句子：“弯曲的平野像被以鞭子打肿了的蚯蚓似的灰色的道路所分隔，斑点一般的村镇——奥克罗夫市在平野的正中，像放在大而皱的掌上的小玩具一般的横陈着……”然而，他马上对于自己作了严格的批评了，认为这句话好像有花纹的好看的点心盒子一样。

另外有一种毫不讲技巧的人，像菊池宽主张的“作家的文学技术问题只不过和照相同论”，那样太自由的方法也不大适宜吧？我认为在新文学之中文学的技巧、文学的内容该平行的，是不能有所偏倾的。

“用语”就是文学里的对话。文学虽然是现实的集纳，然而也要经过一层剔剔与修饰的工作。当然，用语也要经过拣选的了。有这样理解的人第一个是普希金，“他是显示出应如何把民众的言语（材料）加工的第一人。”（高尔基语）

现阶段的满洲文学的用语，有两种疏忽的地方。一种是不注意加工的俚言俗语放在作品内，一种是加工过度把某一种言语放在不能说那种话的人的身上。结果前者用语太杂乱，后者用语太公式化，两者都是文学用语的病态。

归纳起来说，满洲文学的弱点——有的是忽视了文学的时间性、地方性与民族性；有的在文学的内容上，主题模糊，不能建设典型人物，而题材也滥用些不重要的。在外形上，技巧过度或不足，用语不曾加工或加工过度，这样的不完美的地方，在明日的新文学里是不应存在的。

2. 作家之部

文学诸问题之中，没有作家问题之再重要的了。作家是文学的支配者。伟大的作家之手才能产出伟大的作品。但若那作家没有深邃的觉醒，也不会创造出好作品来的。建设新文学的问题中，解决文学问题是不如解决作家的问题为重要的。

综合作家诸问题之中，也仅仅提出下记三种较为有再一提的价值的問題：

- (一) 知识程度问题。
- (二) 文学态度问题。
- (三) 生活经验与反省问题。

能够从事文学创作的人，大半都有点天才的吧。这不成为问题的了。成为问题的该是作家的知识程度问题了。倍根的哲学：“知识即是力量”，这是对的。由于作家知识之深浅，往往形成作家之是否能创造伟大的作品。虽然作家的知识并不需要像科学家那样专门而透彻，但最低的限度也该具有现实的（社会科学）精神（人生哲学）的普通知识吧？

赛珍珠说过：“也许是现在的文学变得缺乏文学意味，这缺乏简直使文学内在的光辉一点也没有了，结果人们虽然诵读不辍，但终不能得到人生真正的启示。”这是针对着美国的文学而言。回顾我们的满洲文学，不是也同样的缺乏着人生的真正的启示的哲学气息么？这正证明作家们忽略了对于知识的追求的证明。文学是指导大众的工具，若是作家们自己尚且不曾具有充足的知识，那么怎样去指导他人？

提到作家对于文学执持的态度的问题，我认为这和作家知识问题关联着，而且也同样的重要。作家执持了什么样态度，他

的文学也随着具有同样的态度。如果一个作家执持了“为艺术的艺术”的信仰，则他的文学无疑的是自由主义、唯美的、浪漫主义的了。如果他是执持了“为人生的艺术”，则他的文学也必然的是写实主义的或全体主义的了。在今日——二十世纪的今日，文学的机能与价值业已有了明显分析，作家对于文学执持的态度，断无可疑的是为人生的、大众的、指导的文学的态度了。作家所执持的文学态度，也可解作对文学的信念的。作家之创造文学，是自这信念作为出发点的。这信念之当否，便是文学的伟大与低调的泉源。

现今的满洲文学界，一部分作家好像对于现实表示逃避的样子，仍然逡巡在个人主义、浪漫主义的范围内，这种逃避，这种逡巡，正是他们对于文学信念没有正确的认识所致，新文学的作家是不能如此的。

所谓“生活经验”云云者，是指着作家们对于现实，加以接触或观察所得到的正面的知识，一定比想象来得充实。间接形成文学上的现实一样的可爱的材料。易卜生、高尔基，是由于已有了生活经验他们的作品因而充实的。托尔斯泰、哈姆生，为了要写作的原故去体验人生，结果在文学上也有伟大的收获。文学断不是空想的东西，是发自生活中的东西。生活经验之于作家方面，是一件不可豁免的问题！——虽然我并不是有着一定要作家必须体验人生的一切的主张。

作家的最后的话题，是反省的功夫之有无。朱光潜有过一句话：“对内的反省越充足，对外的观察也越深邃。”高尔基便是一例，他在《我的文学修养》一文中提到他对自己作品的反省，认为他的作品第一，有“总像诗一样的调子”。第二，在《二十六个男与一女》中把火炉的放法写错了。第三，在《发马

高尔基晚年的作品比前期作品之所以积极者，便是从自觉与反省功夫得到的吧？所谓反省云云，绝不是没有规准的空想作用。是根据知识，根据伦理学作为出发点的。因此，我觉到满洲作家是应有一些“辩证法”的常识的必要的。

“写印主义”之受到非难者，是由于这主义在三段论法上不能成立的原故。“乡土文学”、“指导文学”等等，在辩证法的原则上也有“以一衡全”的破绽，“热与力”的口号只是一个口号，扩大范围说也不过是一种手段罢了。这都由于没有立足在纯理智条件上，以致不能成为坚牢的文学思想。

归纳来说，在作家诸问题之中，如果作者知识程度太低，或者没有相应的知识，或者对文学的信念与态度不能执持正确，或者缺乏生活经验，或者不能反省——或已反省而不依从原则，这样的作家是不健全的作家，在明日的新文学领域里，他是有着难于存在的宿命的。相信从现阶段把满洲文学拔救出来向上再迈进一步的责任，无疑是作家的重责。若是作家没有具存了如所提示的作家的条件之际，无疑的，则明日的文学仍然是无望的了。

四 现阶段文学再检讨

“知己知彼，百战百胜”的原则，在今日虽然已不能通用了，但我们要求对现阶段的文学再检讨，却是建设新文学中不可或缺的过程。惟有熟视了——发现了现阶段的文学的弱点与残缺之处的人，才能了然何者是应该向上推进的地方。

用比数（虽然这公式在此是大有可疑的，但为方便起见，不妨藉以为假定）计算满洲现阶段的文学成绩，其论案大体是如下：

文学类别	比较（假定）
理论文学（并含有批评杂文）	二〇
小说	九〇
新诗	六〇
散文（含有随笔）	五〇
剧本（含有电影话剧放送话剧）	五〇

论文中的文学理论文学，几乎完全没有（虽然有人介绍了海外文学，虽然也有一些偶然发现过的文学）。惟有变形的一种似理论又似杂感的杂文，千变万化的在滋长着。它是情感与意气的产物，其存在的价值是令人怀疑的。至于批评，最近也发现一些了，却多半是“印象批评”，此外便是“独断的批评”。前者是情感的激荡，后者是主观的作用，这类个人主义的文学产物，距离文学批评的规准尚且遥远的，纵然存在，也难于对作家对读者给予真挚的指示的。所以理论文字成为满洲文学最空虚的一栏了。

和理论文字完全相对的是小说（创作）这一片。它占了满洲文学现阶段的极高峰，其成绩也颇良好。虽然距离小说的本格的地位有距离，然而它是最有望的一片，是无可疑了。

至于新诗、散文类、剧本类的文学成绩，在量的方面充足，在质的方面，是处在平平的地位的。

五 强调文学与强调作家

在满洲文学现阶段的成绩之再检讨里，看到了满洲文学的实际的不完美与低调之处，论文类有八〇，小说类有一〇，散文与剧本类各有五〇的空虚（假定）。那么，建设新文学的工作的路径便明显了，它就是充实这不完美，添补这空虚的，强调文学成绩的工作。这工作就是在建设新文学与作家的的问题之中，作家所应具有的觉醒，应具有的信念，同时是应负责的推进文学的唯一的的工作。

文学的理论文字不注意是不行的。受文学支配的是读者，受理论支配的是作家，能够建设支配作家的正确的文学理论，比创造支配读者的文学机能超越一倍。满洲作家们之所以不能产生十足完美的作品的原故，固由于作家的能力的低调，实际也许是作家得不到文学的正确的理论以致迷茫起来的吧？于此，我们感到建设文学理论的文字是建设新文学的第一步的工作。

关于杂文，虽然不能主张必然的要从文坛创出了它，但它今后要不走上以理论为基点的路径，而仍然以情感或意气去写作下去，则它的成就是大为可疑的。批评文学，它必须敞履以往的“印象批评”、“独断批评”，也必须依从文学的批评基准。不如此是不能发现伟大的批评文学，也不能发挥出批评的确实的机能的。

建设文学理论的工作，却也是种最难的工作。为的是它并不能依从情感、意气、主观的作用便能产出价值的理论。理论文学正确的建立的条件，是由客观的、理智的、三段论法的公

式下创造出来的。

小说这方面，现阶段的成绩，已经可观了。《山风》、《第二代》、《大地的波动》……都已具备新文学的必要的条件。这可以说是在建设新文学的信念之下出现的本格的作品（纵然这些作品也不无可作非议的地方），今日将有要求有这样的觉醒的作者再向上迈进一步，把小说的成绩向本格的地位再行提高。

诗的一片的成绩原来是平平的，但自从系己的《傍晚之家》，山丁的《炮队街》出现以来，便把诗的方向予以转移了。过去的诗，多半是个人主义的、情感的、小型的作品。《傍晚之家》与《炮队街》却真有迥异于前者的气氛，是反个人主义的、理智的、大型的（虽然诗的长短没有关系）。其中最主要的是这两首诗都具有了现代文学的社会观念，因而形成了诗的主题和意识的正确（不是歪曲）、高超（不是高隔）与深邃（不是空洞）的精神。再进一步说，由于它是与小说同样的运用了熟视人生的眼睛然后集纳起来，把诗从窄小的范围内拔救出来了。相信今后的新诗的方向惟有追随这种路径是无疑的。

散文与随笔、电影、话剧、放送话剧等等的文学的部门，关于今后的路径，摆在眼前的便是，一言以蔽之，它仍然需要向上精进的。在现在，它不过是具有了外形罢了。

强调文学的目标业已如上所述的了。然而，与其要求强调文学，毋宁要求强调作家（直接要求作家们对文学应该具有正确的觉醒）——我已提过，作家在文学的问题之中，它与文学问题是点与线的关系的。有这样觉醒的人可能有这样的文学的生产。因此，一面要求作家强调文学，一边要求作家强调自己。这是在建设文学的信念之下二重并行发展着的点与线的工作。

如“确立新文学与作家的标准”里“作家之部”所提到的

作家的诸问题，那也就是强调作家的标准了？我认为没有那个标准所提到的条件的作家，他们是有着不能负担起建设新文学重责的宿命。反之做着，建设新文学的工作的作家，他们是必须具有那样条件的。

在这个时代中，正像迭更斯在《二都物语》里所提示的：“是充满了睿智的时代，也是充满了愚昧的时代。”在这样情势之下，建设新文学与作家的问题，断不是件轻而易举的工作，我们痛感到文学青年有共同的、普遍的联合起来负担起这建设的重责的必要。

我虽没有勇气敢喊起纪德的诗句：“起来！门徒，起来不辍不怠……”但我认为鲁迅的下记之一语，是可以作为这篇文字的结尾的：

快上我理想的轻舟，
来播散新的光辉的种子吧。

一九四〇、十、廿七

（原载《华文大阪每日》第六卷第七期，1941年4月）

□ 碧 波

编者前话

现在我们来颂赞一个生命，在这旅途里，正因为，我们意志薄弱的人，被命运毁伤的人，一切可怕死的气息，我们将看见一个新的跋涉，确立她的命运，将来，她确要确立自己的精神去建设一点希冀中成功的事业，这是我们在《萝丝》开拓初期生命，树立一个不拔的旗帜。本来我们发起的动机是由外感的激射，而有创作的冲动，况且现代的因袭，恶浊的空气又窒息了我们的呼吸，理应寻到一种安慰，流出一点生命血汗，苏息我们的灵魂。所以不能把握住艺术的单纯理论作进攻的战具，或防御的堡垒。

辩证法的唯物论，普罗利塔利亚文学等，音调不同的多种呼声垄断了中国文坛，新的信仰和旧的信仰，在血肉冲突，初则抗礼分庭，继则鸿沟划判，最后，胜利的呐喊摇旗，败北的销声匿迹，仿佛一座雍容华美的花园，丛生着鲜花荆棘，崇拜封建英雄主义的园丁，担负支配花园命运的任务，不欢喜笑脸

向人的脆弱娇花，单努力培植英气勃勃的蒿莱，园丁天性孤癖是样，这是别人所奈何不得的。惟有我们不肯盲目讴歌，同时也不能肆情毁伤走自己应走的道路，扶植我们希望结成的艺术的形式，换句话说，就是我们自己所说的话所有认为对的艺术理论，不妨抄袭旧有路径跟着跑，我们不能赞同的理论，也不必勉强凑合着，况且真的理论主张又是艺术创造出来的呢，虽然，我们不能有这种奢想。近来一般见异思迁的人们，受胜利流行的见解学说薰沐，没有主观的判断，醉眼朦胧的随声附和，各种花样都要承受，结果组成复杂不同又不以联成一起的思想，徘徊歧路甚至动摇自己信念。

历史上一种运动产生，固然是曲线进展，有所以成功的效果在内，但有它光彩的成功，也有显然的失败。有它黄金时代，也有推翻可能，那末研究文学的人思想不加根本洗练整理，沿从习见，不能站在确立的观点，没有支配“自我”的勇气，暂时纵能利用机会，造成自己的地位，也许造成自己将来的错误，这是现代一般艺术家不肯轻易觉察的。

艺术本身的使命，海格尔说：“艺术之目的，是给眼睛及想象表示理念及形意之同一性，它是现实之外表及形态里面的永远神圣绝对真理之发现”，这为艺术而艺术的至上论者，但不如爱迪生主张“文学作家唯一的欲望，乃是激发自己的想象作用，以及引起读者的想象作用。”还不如托尔斯泰来得透彻详明，他说：“艺术活动在传染感情给他人，这个人能力上面有他的基础，……一个人意识用某种一定的外表记号传达他所经验的感情给别人，别人受这种感情的传染而得经验。”这是艺术论里面所说，我们的这种见地，证明文艺本来面目是不能受形式派别束缚而绳墨的，没有抓住时代的人的成功作品，与随时代潮流进退的

人的作品成功，同其伟大，我们并不是开倒车，因为立场不同和外界接触环境差异，如同扛着太阳旗帜的蒋光慈狂呼革命高潮，创造社的成仿吾、郭沫若筑了降城，郁达夫仍然参加胡适主持的新月会议，攻击“第二诗人”，他反抗无产阶级文学的倾向，有几句话说得很好，无产阶级专政与无产阶级文学：“无产阶级专政还没有完成之先，无产阶级的自觉意识就不会有，在这一种状态产生之下的文学，决不是无产阶级的文学。”以上的话谁能否认的呢？现代普罗文学虽奠定文学的基础但弗洛依德等又领导精神分析学派努力追求自我的解放，奏着深入人心的调子。厨川白村说：“文艺是绝对的自由而被表现唯一时候，因为要跳进又高更大更深的生活，去做那创造的欲求，不受什么压抑的拘束而被表现着，所以总示伟大的未来。”我们不能全部的承认这种话能推转文学到什么程度，但不受形式束缚然后有“自我”流露出来，我们承认这种话是对的。《萝丝》一期完成了，几个朋友的努力，编者十分感谢，虽然作品不能用艺术估价，这也算创作初期必有过程，希望还要用全副精神，完成我们困难艰巨的工作。

（原载《民报·萝丝》，1933年3月，选自《满洲新文学史料》，开明图书公司1944年版）

□端木蕻良

我的创作经验

夏天和秋天，积水和水沟一般平了。

——S. H.

在人类的历史上，给我印象最深的是土地。仿佛我生下来的第一眼，我便看见了它，而且永远记起了它。在我的家乡的那儿的风俗，一个婴儿初生下来的第一次亲到的东西是泥土和稻草。我们把“一个婴儿生下来了！”这句话说成“一个孩子‘落草’了！”落草了，便等于说一个新的生命在开始了，从此，泥土的气息和稻草的气息便永远徘徊在我的前面。在沉睡的梦里，甚至在离开了土地的海洋漂泊的途中，我仍然能闻到土地的气息和泥土的芳香。

土地传给我一种生命的固执。土地的沉郁的忧郁性，猛烈地传染了我，使我爱好沉厚和真实，使我也像土地一样负载了许多东西。当野草在西风里萧萧作响的时候，我踽踽的在路上走，感到土地泛溢一种熟识的热度，在我们脚底。土地使我

有一种力量，也使我有一种悲伤。我不能理解这是为什么，总之，我是负载了它，而且，我常常想，假如我死了，埋在土里了，这并不是一件可悲的事，我可以常常亲尝着。我活着好像是专门为了写出土地的历史而来的。

我生在一个大草原上，那个草原在地图上或是地理教科书上都写着“科尔沁旗”的字样。科尔沁旗的地方非常辽阔，远远的望去，总看不到边界。当我是一个很小的孩子的时候，我便拉着妈妈的手问：“妈妈，为什么那边总望不到边界呢？”妈妈说：“这是大片的土地呀，谁也看不到它的边界！”于是我就不言语了，忧郁地看着那土地的边缘，想无论如何看出一个边界来。但是我不能够。一直到现在我还不能走到那土地的边缘，使我破除不了对于土地的神秘。

土地是一个巨大的影子，铺在我的眼前，使我的感情重添了一层辽阔。当感情的河流涨起来了，一个人就想起了声音和词句。夏天和秋天，积水和水沟一般平了。泪水和眼眶平潮了，泪珠就滚落了。我的接近文学是由于我的儿时的忧郁和孤独。

这种忧郁和孤独，我相信是土地的荒凉和辽阔传染给我的。在我的性格的本质上有种繁华的热情。这种繁华的热情对荒凉和空旷抗议起来，这样形成一种心灵的重压和性情的奔流。这种感情的实质表现在日常生活里就是我的做人的姿态，表现在文章里，就是《科尔沁旗草原》、《大地的海》、《大江》、《大时代》……

有人形容歌子的好，说是生命的歌，或是灵魂的歌，这种说法，并不很坏吧。在中国，古代的农夫在劳动的时候唱歌，他们用歌声轻藐过帝王。年轻的女人为了自己醉酒的丈夫沉在河里而悲歌。孤零的公主，被远嫁到异国的时候，也用歌声来传

达出自己的心事。已嫁的少妇，感发了新的情怀，她能写出词句，来回答情人。小小的漂亮的女孩，曾有过诗句送给狡童，远征的兵在夜行的行伍里唤叹着自己的心思。他们似乎都没有写过什么创作经验，而他们的文学却是人类最好的文学（后来的文人学子偷偷地向他们来学习，学习不来，便加上一个带着神秘意味的“✓”，名之曰“天籁”。天籁便是不可学的声音的意思。如细竹过风，冷雨敲窗，桐露滴响，寒蚕振翅之类……想用这种说法来掩饰自己的虚伪的文学，一直到现在黔首愚氓旷夫怨女的文学还没有被人推翻，一直到现在文学的历史还是黔首愚氓旷夫怨女一手开拓出来的，一直到现在文学的天国，还是黔首愚氓旷夫怨女的天国。这是文学最大的胜利。黔首愚氓旷夫怨女也有他们自己的声音，他们用心里的声音击退哼哼唧唧的声音）。

文学家是从生活里钻出来的哲学家。从白纸黑字里钻出来的哲学家代替不了他们的工作。

写小说是一种哲学事业。世界上的伟大小说，例如《吉诃德先生》、《葛庚和潘脱格鲁尔》、《鲁滨逊漂流记》、《怀特》、《红与黑》、《战争与和平》、《感伤的教育》、《众生之路》等等，其所以伟大，的确是因为它们隐藏着这种思想的性质。如果你高兴，你可以说是因为它们都是想象很高的、很动人的、生活的注解。区别于第一流和第二流的小说就是这种性质。当然有些哲学家试写小说，结果都很可怜地遭到失败，可是没有一个小说家能够创作，如果他不具备概括人物的才能，而这种才能，却从对于生活的哲学态度中产生出来。（《小说和民众》五六页，福斯脱著，

何家槐译，生活版。)

在那个草原上，我看到了无数的黔首愚氓旷夫怨女，他们用他们的生活写出了我的创作经验。假如我还有一点成就，那就是因为我是生活在他们里的一个。

托尔斯泰在回忆他的工作泉源的时候，他描写了他的带着爱力的母亲和他的为着爱别人而生活的使女。他说：他的来到这个世界，是好像专门为了这两个女人而受苦而工作一样……

他的父亲单身跑到莫斯科去过荒唐的日子，把他母亲一个人抛在那里，过着沉重的管理家务的日子。他的母亲一点也不想到别的，心里只是担心他在莫斯科的烦劳，竭力要强把家务弄得很好，免得他在外面牵心。母亲的贴身丫头，在伯爵家里做了五十多年的管家，临死只有余钱几个卢布。她一生没有和人吵过嘴，没有享受过一份多余的食粮，最后平平静静地死了。

托尔斯泰是生活在他们当中的，托尔斯泰看见了他父亲的那份严涩的伯爵派头，就是站在他的临死的夫人的床前，也还是庄严得那么够味。托尔斯泰看见从头到尾都是贵族出身的祖母的哀伤，虽然是真的哀伤，也带着加重他感情的表演。他不满意这生活里的戏剧意味。他在母亲和母亲的使女身上看见了真正的人类，他走向了她们。而且为她们这一群献出了自己的一生，而成为她们中间的一个。

我写得第一部小说是《科尔沁旗草原》。从有记忆的时候起，我就熟悉了这里面的每个故事。在不能了解这些故事的年纪我就熟悉了它。小的时候，我看了过多的云彩和旷野，看了过多老人的絮叨和少女的哀怨。我母亲的遭遇和苦恼尤其感动了我，使我虔诚的小小的心里埋藏了一种心愿，我要为我母亲写出一

本书。这种感情非常强烈，一直燃烧着我，使我没有方法可以躲过去。在一九三二年的春天，我曾写了一个短篇题名叫做《母亲》，发表在《清华周刊》上面。那时我试着想写一个长篇。但是《科尔沁旗草原》和《大地的海》那两个题材在我的脑子里搅混起来，使我分不开。我写了几次都没有成功，只写成了断片。这断片有的是永远失丢了，有的又被记起，后来又重新写到文章里去。譬如：《科尔沁旗草原》“母亲”那一章就是用在《清华周刊》上发表的那一章；《大地的海》的“大风雪”的那一章就是用的我过去写过二三次断片……

我的长篇小说不能在那个时候写出来，最大的原因，是因为我曾参加了一种活动，这种活动把我的兴味引到政治方面去。我有一个时候，很贱视文学，觉得太没有用处，太兜圈子，对社会起不了决定作用，心中卑视它。

在一九三三年的下半年，我在北平办的《四万万报》、《科学新闻》等被封闭之后，朋友死的死了，散的散了，失踪的失踪了，没有信的没有信了，跑到天津哥哥家里，自己住在一个屋子里，一天到晚不出去，颓丧和苦痛从四面兜上来。我的哥哥要我到佟楼去划船，或者到海河公园去散步，对我那是一桩苦恼。我那时到了无欲望状态。我一个人死了似的躺在床上，是最舒服。我变得乖戾、反常、阴忧和突兀。我不晓得怎样生活下去，精神的每个角落里都充满了烦躁和厌恶。忽然有一天，我收到了鲁迅先生的信，信封上写着“曹之林小姐收”。开首写“之林小姐”，我就觉得有意思，次说到“上海虽已秋，但天气还热，毛背心已经晒过，精锦注耳”。其次说到茅盾被捕的消息是造谣言，请在北平的刊物上代为更正。这一封信，使我突然的像看见多少年失去了音讯的情人一样。我好像记起什么我所

遗忘的了。

那一天，我找到了稿子和笔，我就开始写了《科尔沁旗草原》的第一页——但是那一页却不是现在印铅字的本子的第一页。在现在出版的《科尔沁旗草原》的第一页之前还有一章，是写山东大水的，大概有两万字长，写了大水之后才写的是逃荒，逃荒之后，还有一章写洪荒时代的关东草原的鸟瞰图，但是这些在后来都给删去了。

我那时不能控制自己地写着，饭也懒得吃，觉也睡不着，夜里睡觉也是穿起衣服来睡的，醒来了就趴在桌子上写。桌子上四十烛光的纹丝牌的乳白灯泡，差不多彻夜点着，我不抽烟，不吃咖啡，也不喝酒，夜里也没有吃点心的习惯，写起文章来倒是满孤寂的，写文章时我不愿看书，也不愿闻到花香，胃口不好，喜欢稍稍喝一点水，吃饭散步，无论什么都失了平日的节奏。

我的《科尔沁旗草原》大概是在八月十八日开始写的。在十二月中旬就完成了。我写的很快，其中有许多章是抄了两遍才寄出去的。我不顾一切地写，我开着玩笑和我的哥哥说：“我自己都听见了我自己脑子的鳞屑一片一片下落的声音！”我每写完一章，我的嫂嫂就抢过去看。有时她还指出我一些小的错误，我都依照改正过来。他们说我写的好，但我并不喜悦。因为那时我以为他们的理论太一般了，不是一个作家的说法。但是后来我记起他们的论断，使我感到很大的喜悦。我觉得一个没有理论的读者的赞美比一个哼哼呀呀批评家的赞美来要有价值十倍。到后来我的文章写得多了，我有时要得到一两个不懂文学的凡夫俗子的一两句赞美，我就高兴得了不起，我甚至想把那篇文章题赠给他。

像一线阳光似的，鲁迅的声音呼叫着我，我从黑暗的闸门钻了出来，潮水一样，我不能控制了自己，一发而不可止的写出了那本《科尔沁旗草原》，奠定了我的文学生活的开始。假设我要不写那个牢什子，我是不会跑到“主上所戏弄，流俗所轻，倡优所畜”的这条路上来的。

科尔沁旗写的是我父亲那一族的家事，所以写来如在眼前。倘若死了再活转来，能背诵得出的。但是当时的情绪却只有那个时候才能有，离开那个时候，再也不会有了。那样凄惨而艳丽的心情现在自己想来也像做梦一样了。情感不会回转来的，这是人类的损失。我有时怕看那时的感情，有时却又偷偷的想着。

《科尔沁旗草原》写完了，我的心松开了，我就滑了一个冬天的冰，在夏天到北平去和我母亲一同住。每天坐在葡萄架下的摇椅上静静地看着碧绿的叶子，什么也不做。一直到大红的柿子上市了，又要到溜冰的季节了，我突然想起了到上海去。

元旦第二天我到了南京，一个朋友一同去到中山陵。在雪里回来，便去搭车到上海。《科尔沁旗草原》写了三个年头，还没有能够出版，这种郁闷，在我心头大大地凝结起来。这时把我写《科尔沁旗草原》的心情又折叠起来，使我激动而愤怒。我到了上海，想再写另外一部。但是有一些人都以为我是北平“一二·九”的学生代表，到上海来活动来的，为了证明我不是，便和一个朋友去跳舞或者跑到北平公园的草地上去打滚，这种生活结束之后，我就日里夜里来写《大地的海》，大概用了五个月的工夫，在高尔基逝世那一天完成了。开始在哪一天忘记了，我想是在二月里的一天，但完成的那一天因为容易记便记住了。

《大地的海》是记叙我母亲那一族的故事的。那是企图想把大山扩大了来写。那个年轻农夫的影子，便是用我的大表哥来

作底子的。不过起头是我大表哥的少年期，再过一个时光，他就到走上了大山的路上来的。

我有一种压抑的沉厚的爱，这种爱只有土地能了解的，这是我对于土地寄下了沉厚的嘱托的理由。我离开了土地，来到了海上，我感到无比的寂寞和怀恋，对于那稻草的香气和原野的空旷。《大地的海》的全文，便是我对于土地的爱情的自白。我性格里的粗犷的一面，适合我来勾勒这个荒凉的轮廓，我便写了。我那时有一个企图，就是我想做到写土地的文章，写到这儿就算写尽了。因为那时自以为对土地有深沉的了解。写了土地，是在我和海洋在一起过了一个时候，土地和海洋的沉都在我的眼前调和起来，我看不出海洋和土地的分别来，同时我又可以看出它们的绝对的不同来。这两种氛围在眼前交流时而把我带到遥远不定的恍惚里，时而又把我凝冻在光枯的土地上。我抒情似的写着土地。

在这两部东西里，所写的人物和故事都是有真人真事做底子的。这并不是我的初衷，而是为了把文章赶快完成的原故。有了真人真事做底子，容易计划，容易统一，不致张冠李戴，行文方便。但也有时反而误事，就是脱不开原来计划，真事和故事纠缠在一起，在《科尔沁旗草原》的原稿上，有许多地方把“丁府”误写成“曹府”，便是一例。假设我若能得到充分的时间来构思，我愿意把“底子”重新改过，最喜悦的事是完全不要底子而写出来一个人物或者一个故事。但我很少能得到这个机会，这把我的创作乐趣减低了很多。我并不把“写实主义”奉为天经地义，我恨透机械的解释，“写实主义”的这些“乱仔”和“文棍”们。

我也讨厌那些一钱不值的自上尊号的批评家。我喜欢伯林

斯基和金圣叹，不喜欢朴列哈诺夫和卢那卡斯基。朴列哈诺夫有着学者的虚伪，卢那卡斯基有着雄辩的空虚。我喜欢平常与文艺无关的人来听或看我的原稿，而且绝对尊重他们的意见。在我写《科尔沁旗草原》的时候，我的母亲是我的创作上的顾问，我对故土的风俗有忘记或者故事有写错的地方，她都谦虚地给我纠正过来，我母亲是讲故事的能手，她运用的语言很丰富。

我在写文章之前要做一个纲要，但做得乱七八糟，差不多只有我自己才看得明白。一些术语或者奇怪的歌子或者什么容易忘记了的，我都记下来，并不整理，完全为了可以唤起记忆才来记下的。

反对虚伪的漂亮，反对文字玩弄者。喜欢美的，认为真的美，必须是善的，也必须是真的。所以有时愿意从美的角度来看真，认为这样比从真的角度来看美要“活”得多。

还迷信文章的命运里，也有一张铲形皇后的牌，而且还相信一个人不幸生了那个兵士的沉黑的眼睛，虽然也有了他那独特的毅力，终归也要得不到什么的，我始终认为作家要在生活里翻过来才中用，从生活里去找到那把钥匙。

我喜欢文字犀利，我自己恨自己做不到，高尔基就不大能一针见血地说出一件事。果戈理能够，助且特林能够，鲁迅能够。我喜欢文字透明，文字里闪出一种智慧的光辉来，屠格涅夫能够，乔治·桑、萧红能够。

我自己在创作中追求四种东西：风土，人情，性格，氛围……

同时还规定了一个创作的境界：“三分风土能入木，七种人情语不惊。”风土是地方志，是历史，是活的社会经济制度，是此时此地的人们的活动的总和。人情是意识的形象，是人格的

自白，是社会关系的总表征。性格是一个人社会活动的全体，是意识和潜意识的河流。氛围是一件事物的磁场，是一件事物在人类心理上的投影。一直到现在，我还在暗中摸索着写作的道路。但我天性有一种顽强的固执，从来不信那些低能的批评家的鬼话，我还能够写出来一些东西，唯一妙诀就在这里。

我也追求风格，鲍照写出鲍照的文章，庾信写出庾信的文章，谁也不能代替谁的工作的。我认为风格就是一个作家对于生活所下的解释和态度……他妈的，没有这个算什么作家呢，风格就如一个人的声音，虽在隔壁，也可以给人看出音容、笑貌、身分、感情……

对于造字上，我避免用没有变化的名字、对句，或者老大一串拖长的句子。对于字汇我注意多音节和少音节的混合运用。有时故意用一两句不顺的句子，杂在全文里。

非常顺溜的文章，是合乎文学的作法的，但不合乎日常生活的习惯。在日常生活里，词句常常是倒装的、断句的、宾词和主词颠倒的等等。语言应该在生活里向下摘。就如要吃新美的葡萄，要亲手来向架子上去摘一样，玻璃做的葡萄一颗比一颗圆润，但是不可以吃的。

向活的人去学习，不向死的书去学习，是我的创作的信条。假如有人非让我讲出我的创作的经验不可，我觉得这一句话就足够了。就此带住。

（原载《万象》十一月号，1944年）

关于《关于满洲文坛》

一向自己可以说是与所谓满洲文坛未得结缘的人，因为自己另外的一种职业会使一个对文艺有着热烈忠念的人，永不能接近所谓文坛，这句自饰的话也许会被别人讥为对文艺没有严肃的态度、以滥产而贻害着所谓文坛的罪人，其实这话若由一个全力献诸所谓文坛的人说来自己倒可诚虔承此罪状，然而自己虽不能越文坛一步，却有诚挚的对文坛的冀愿，每次希望所有的作家对文艺持有严重的态度，以创作而建设起所谓文坛，也许所谓文坛上的诸作家，并不需要自己这样无益的空徒的冀愿者，而要实际以力量建设起文坛，其实就是对于这些实际以力量建设文坛的人，自己也常不嫌被弃高呼要求。

正如所说的一样累于另一种职业，居然连报章的文艺版都和自己绝了缘，无谓文坛在数年来诸作家的努力下，已经建设到何种佳境，竟无从知晓，偶尔在友人处得瞻寒峻君的《关于满洲文坛》一文才得悉所谓文坛却如寒峻君所论，仍旧“活现

着一种畸形的发展”，对于憾叹畸形发展的寒峻君的意识 and 该文的责任，既然标有“关于满洲文坛”的巨题自己却感到偌大的重要性。

关于满洲文坛的过去现在和未来的智理的检讨，到现在还可说是一个未曾着手的题目，勿须要求现在的批评和诗论及未来的指示和推测，即已为陈迹的过去的归纳和分析，却有多少像自己这样的人等待着？假若如寒峻先生所说的“文坛是社会的反映……至少它含有当代社会的现实和宗教，以世界观透视当代的社会层……”那样相信着文艺的绝对的现实性，在观察文坛的现势或评论某某作品之前，对文坛过去的归纳和分析工作，将是如何重要而不可脱逾的工作，在这里我要求寒峻君对文坛所以有“畸形的发展”而且正在“活现”中的现象，如在“关于满洲文坛”的巨题下，应该负起怎样的责任。文坛所以“活现”着畸形的发展当有历史的或环境的影响，绝对不是寒峻君所说“我们若是有决心，对症下药的办法不外是暴露文学……”一句纸上空言所能收效果的易事。寒峻君可能知道现在的诸作家由未经归纳或分析的历史的文坛上，承有如何不可摇动的根性？

论及文艺的现实性，文艺在人类生活的本身上已经有现实性的存生，而文艺现在居然发展在社会的现实性的条件上，却是因为人类生活和社会日趋接近，一个人类生活不能再像往昔，可以逆溯时代的形势脱逾社会，而成为人类生活即社会，社会即人类生活的局势，所以说到文艺在社会上的现实性，仍不脱是往昔人类生活同一地位的现实性，作品所以脱避社会的现实性，也就是作者的人类生活尚缺乏当代社会的现实性，因为没有大量的参考书，薄才恕不能详论此题，可是寒峻君所论的“暴露文学”是什么？寒峻君“暴露文学”指示为满洲文坛的发

展途径，是否要忽略了作家的人类生活的现实性和社会的现实性的一致，而让每个作家仅仅懵懵着当代社会的一隅而擅行“暴露文学”的制作呢？这样推演下去，所谓“暴露文学”却成为变形的象牙塔里的文学了，这是说作家生活和作品应当怎样采取一致的动向，作品即是作家在现实社会上的生活，现实社会的生活便是作品，自己坐在沙龙里而感叹工场里的汽笛和劳动者的血汗，身历买卖婚的恶制度，而坦然倡言女权，将是同一的滑稽剧。

一切人也恰如寒峻君所要求，如何渴望着现实性文艺的出现，可是每个作家的人类生活都没有走近现实性的社会，假如说“暴露文学”的暴露对象的一部分是××现象或××现象，那样现在的作家都是××的享有者或××的执行者，而非暴露对象中的实际人物，那么寒峻君如强行“暴露文学”政策，也只有“恰似一个魔术师卖弄他的技巧藉以博彩一样，麻醉自己同时麻醉大家”而已，寒峻君并可冷静些一观现在作家的苦衷。

寒峻君如找出文坛上“活现着畸形的发展”的罪人，特意举出三年前的冷雾社的诸人来，这事除了证明寒峻君不是健忘的人，倒可提出这件陈迹以矫正寒峻君的“暴露文学”政策（？）不客气的说，三年前的冷雾社诸作家就是在这种作家的人类生活的现实性下写作的，这一班人有着对文艺献身的忠诚，有着未经修养的旺盛的天才，可是他们缺少对社会现实性的符合，他们如若像“魔术师”一样行“暴露文学”并非绝对不可能的事，可是他们忠实于离社会现实性太远的人类生活的现实性，他们想怎样用尽方法而忠实这人类生活的现实性，甚至由理论一直忠实到感觉，由感觉一直忠实到灵魂，当时所有的作品在“暴露文学”的评点中当然失却存在的价值，可是假设要认为这一班人也是有灵魂的人的话，最后请寒峻君再由三年前走到今

日一睹这一班人的变化，这一班人是怎样的忠实着人类生活的现实性，而使人类生活的现实性和社会的现实性符合着。

在偌大的满洲文坛上似乎勿须提及冷雾当时的小组织，可是寒峻君像谈及“活现着畸形的发展”的罪状，当时冷雾的组织务须担负一部分负责似的，这件旧事也不得不再提在今日大家的面前，将来万一的纠纷须由寒峻君负完全的责任。冷雾社自经解散后并无任何联络，当时诸人分散各处，因为苦恼于社会现实性的追求和符合，大都度着沉默的消极的生活，而希冀着由各人生活来解决如何表持每个人的写作态度。

成××与马××有了长期的沉默，为忠实自己的态度，他们将来是否能有文章出现尚无一定，他们体会到一个作者，并非所谓文坛的角色，他们体会到写作只是生活的一隅，忠实生活除去写作尚有太多的方式。

至于姜××最近的长篇创作自己却要求我们文坛的诸批评家慎重的鉴赏而加以评论。

至于寒峻君在《关于满洲文坛》十一节中所提，终不悉何意，希暇请能示明为盼。

偶尔由寒峻君提及冷雾社并于文中苦心采有青野秀吉氏及王孟素氏载录文字而且更在《关于满洲文坛》巨题之下，除疑惑寒峻君之个人意识及文字责任外，对寒峻君略陈己意，以应寒峻君文末“鞭尸”之奥意。

八月二十二日在哈尔滨市外

(原载《满洲报》，1936年9月4日)

小 说

在今日，小说的内容和形式日见庞杂扩大，要想毫不费力地为小说下一个定义或界说，是很困难的。尤其自从十九世纪末以来，小说经巴尔扎克和陀斯杜伊夫斯基先后奠定了最高度的相貌和实质，使小说占据了文学论的领域的泰斗，使小说差不多扩大到了小说论的全领域，几乎小说的问题就是文学论的问题了。尔来半世纪，世界思潮变幻多歧，人类生活也进展不息，应该反映在文学论上的影响，殆乎都反映在小说上，小说竟成为和现代生活最切肤的艺术。同时，也成定义最暧昧，界说最流动的艺术了。在东洋我们还不易看到这种情形，在西洋，小说居然能成为其他文化分野的补助的部分，发展着作为艺术的最大能力，和其他的文化分野重合在一起，甚至侵犯了其他文化分野；这样一来，小说的定义和界说简直有些不容我们妄断了。譬如：英国现代小说中最出名的 G·乔思作的《幽里西斯》和法国现代小说中最出名的普罗斯特作的《追求着失掉的时光》等，可以说就完全推翻了我们对于小说的概念。前者是弗洛伊特所倡导的精神分析学的实证，后者是柏克森哲学的结实，如此，小说简直是进入了心理学和哲学的分野；现代小说的鼻祖莫泊桑虽说过“小说应该把人生的真相告诉给我们”，可是我们都觉得这定义和界说都满意了。总之，“小说”一语虽出

自中国，而且我们也信口道用不已，可是立在现近小说的面前，我们却觉得毫无着落。至此，我们倒想起了现代英国的幻想小说家弗斯特的说法，他说：“小说是某一种巨大的散文。在其他的艺术里，也许需要纲领和秩序，而在小说里却不必要。”

关于小说的定义和界说，我觉得日本作家伊藤整的解释倒很有趣，他说小说的本身才是一个确实的回答。那么，我们可以举出许多小说来作这问题的解答。譬如：《哀史》、《战争与和平》、《卡拉马佐夫兄弟》、《西游记》、《红楼梦》……此外，再加上前述的《幽里西斯》和《追求着失掉的时光》等向小说的新途径试行募进的现代小说，权且可以说是标本罢。

在本文中，不知道编者瞩目在哪里，如若命我谈小说的方法论之类，纸篇即不充足，我想，对于读者也没有太大的益处，与其如此，莫若谈一谈现代小说正在怎样延续着自身的寿命，取着怎样的倾向，略供读者作为一点参考。

概如前文所说，我们意识中的小说，是十九世纪末经巴尔扎克和陀斯朵伊夫斯基完成的。至今小说家虽然努力要树立小说的新生命，可是在小说成立史上说来，还没有过像他们这两个人所留的那样伟大的步迹，巴尔扎克奠定了小说的宽度，换言之即包容量，证明了小说可以拥抱人类的现实生活的全部。陀斯朵伊夫斯基穿凿了小说的深度，换言之即描写力，证明了小说可以直捣人类的内部心理的底部。其后半世纪，固属出现了多少小说家，可是大体论来，几乎还没有一个人在小说里发现过大的形式和内容。所以有人说小说在二十世纪将要完结它自身的寿命，必须把在艺术上的优位让给其他的艺术。关于此事，有人推荐电影，有人首誉无线电，这种说法，虽然不无妄断之

嫌,如果看到今世纪的小说依然未出十九世纪末所造成的高峰,深虑小说的命运也决不是无谓的杞忧。

然而小说自身却决没有停滞自身的寿命。仅只截断某一时期的小说来加以观察,也许不能判定小说正在怎样延续着自己的寿命,若是通观小说的历史,其进展虽有迟迟之感,而且也未超出巴尔扎克和陀斯朵伊夫斯基所奠定的方向,每天却在不断地延续着自己的寿命。

第一,就是小说自身不断地解放着自身的既定规限,而用单纯的手法和素朴的意图,极力地拥抱着各种对象的现象和性格。十九世纪以来的人类生活分裂或综合得非常强烈,执拗的探求癖和顽固的穿凿癖,再加上过剩的自我意识,互相混同一起,就形成了今日的小说。中世的小说只能描写王侯、贵显、英雄、美姬、乞士、侠客,而今代的小说却可以将一切的人物,纵只是一个水夫,是一个婢女,是一个工场的旋盘工……也可以藉着严肃的写真精神和必要的思潮倾向,拉到小说的世界里来了。这当然是文艺复兴以降的人本主义思想发现了人——自然人,社会人,个人——的影响以致,同时也是因为小说在构成上比其他的艺术散漫自由,能够解放既定规限的关系。降至今世纪,小说非但可以写人,居然更可以写人以外的世界,或可以写个人以外的世界了。写人以外的世界的小说,譬如:写动物的小说,写海洋的小说,写科学的小说,写山岳的小说,写航空的小说,甚至像苏联倡导一时的写无机物的物质的小说……

真是眼花缭乱,数不胜数,至于写个人以外的小说,譬如:写集团的小说即其一例,在一个集团里,并不存在个人的行动和性格,其集团本身便是一个主题,而发展或起伏,这种小说

虽不见于我们的文学，不过若广宽地观察今世纪的小说，却能显然地发见到这种小说解放自身之既定规限的事实。

第二，就是小说在描写对象上的背驰分裂，借着这背驰分裂丰富着自己的生命。首先，是巴尔扎克式的外面的、远心的、空间的描写，形成了所谓“社会小说”倾向，继而是陀斯朵伊夫斯基式的内面的、求心的、时间的描写，形成了所谓“心理小说”的倾向。

“社会小说”在人类社会的动物性的行为方面，追求着怎样展开小说，注意人类生活的表面形态，凝视人与人之间的关系，以及其变化或固定，而描写人类行动和人类社会的实貌。有时用波澜百折的构成，把人类生活描写为一幅大绘画，借着这种描写，更产生了具有目的的政治小说或意迭沃罗基小说，影响到文学以外的领域，收到了所谓大众的效果。五四运动以后的新文学里的小说，多半是属于这个小说系统的，总而言之，就是以其强大的直迫力向外发展的小说。

“心理小说”恰与此相反。因为“社会小说”失掉了人类生活的内部的深刻和美，于是就纠合现代人的自我意识发展了所谓“心理小说”。“社会小说”置其重点于人类生活的表面形态或关系上，而“心理小说”却在微小的单纯的表面形态或关系上，发现了庞大的心理的活动，从“社会小说”的桎梏里独自开拓了新天地。在“心理小说”论来，小说家纵即遍历世界，接触过多少人物，却也未必能尽知人心的机微。所以小说家与其在人类生活的表面形态或关系上寻找有趣的主题，莫若回到人类生活的内部去，察觉内部的机微，来发掘深藏在内部的秘密。

“社会小说”和“心理小说”这两种小说，的确是现世纪小说的两大倾向，孰是孰非，孰优孰劣很难断定，而且断定其是

非优劣，也要归于徒劳。因为人类的生活虽然受社会环境支配，而有善恶幸不幸之分，可是其自身却无时不在时间的巨流里改变着自己的心情和性格，在内部生活的切实的自我意识之下，才能有真正的生命的悲哀或喜悦。小说既然要探求人生，就难免这样背驰分裂。小说也就利用着人类生活的内外矛盾，而向完全相反的方向发展着自身。

第三，就是小说的价值问题。因为小说在文学论里占了重要的地位，小说的价值问题也就是文学论的问题，无非都将责任转嫁给了小说而已。

有人主张小说必须要有意迭沃罗基，必须是伦理的、社会的，必须是国家的、社会的，必须要向大众提供观念，所以小说绝没有主位的价值。这就是说小说要有意迭沃罗基性。基于这种意迭沃罗基性，向众人传播某种信念或思想，因为小说家生来就是国家的成员之一，是社会的成员之一，所以最高的小说必须是真正具有国家意识社会意识的小说，于是就随诸“艺术是宣传”的思想，产生了“小说是宣传”的小说观。

反之，又有人主张小说必须要纯粹的世界，必须要主位的价值。这就是说小说要有纯粹性。小说也许诉说伦理的崇高和国家社会的严肃，可是动机虽然在此，唯固能超过其动机，才有美，才有真实。小说家应该以思想和直观来构成或表现，内容是小说家再构成的现实，是思索的产物，比现实更组织化，而且小说又能高度的透视人生。这种小说当然不被容于当世，因为当世常是愚蒙的，是盲目的，所以小说不该阿谀当世的愚蒙和盲目，只求被少数人理解，这种小说就可以了。假若是真实价值的小说，在下一代一定会被人爱读。

小说的价值问题产生了所谓意迭沃罗基性和纯粹性，徒给

小说招来了许多不幸，然而小说却在这两种价值的属性之下，向前延续着自己的寿命。不过小说毕竟是人作的文艺，其中一定包含着那个时代和地域的特殊的人的意欲，这问题是该让人的意欲来解决的。

总之，概如上述，今世纪的小说就在这些倾向里发展着，变化着，而更延续着自身的寿命。当然，此外，还有许多问题横在目前的前途上，譬如小说的言语问题，长短篇问题等等。不过为了知道今世纪的小说，能知道上述的几点，才具得到现代小说的轮廓了。

以上，是用小说家的眼光所看的现代小说，对于读者说来，只是一种参考而已。像今日这样苛烈紧迫的人类生活，小说能为人类生活添加什么，是很可疑的。我时常想：在小说家手下的两三万字的原稿里，就想得到最大人生的教训和陶醉，由生活的现实性论来，既不可能，而且果真作来也是非常危险的。

小说的有用无用，扩而言之，文学的有用无用，从最初就是陈腐之论。世界上不会有无用的文学或小说，同时，如果将文学或小说过信为有用，也未必会因文学或小说解决了人生或悟到了人生。曾读一书，看过这样一段插话，现在把它抄在下面，权来结束本文。

有一个少女，每天经过寺院前面，到工场去做工。通过寺院前面的时候，她熟视寺院的伽蓝，却总未发觉到，这寺院的伽蓝是怎样美丽庄严。有一天，这少女突然发生了一件伤心事，到这每天看惯的寺院去祈祷，才看出了这寺院的伽蓝是怎样美丽，怎样庄严。她仰望着伽蓝的光，听着伽蓝的钟声，竟被这伽蓝救下了心中的愁伤。

我想：小说也是如此，读来当时也许毫无用处，不过当人生遇到危机或变动的时候，过去所读的小说的片言只句，忽然代为箴言警句，拯救了这危机，调合了这变动，而成为真正的教训或陶醉，这样，小说总算是有用的了。

（原载《青年文化》第一期，1944年）

1945—1949

□王大化

戏剧艺术观

—

人生活在世界上，有他一定的生活方式，一定的思想动态，有他对一切事物的看法，即其对事物的观点，这种对事物看法的观点可分为两种：一种是把自己放在一个主观的圈子里，他不正视一切问题，而叫一切服从于自己主观的愿望，叫一切都围绕着他。明明桌子是四条腿，他偏偏要说是三条，明明社会里存在着斗争，但他却说没有阶级，企图来模糊人们的眼睛，企图以主观的力量来消灭斗争。他说一切是“精神”的，让人把一切寄托于渺茫的空想，其目的无非是否定一切，以达其统治的目的。这种观点是资产阶级的观点，是唯心的、主观的；另一种是从实际出发的，认为一切是客观存在的，桌子是四条腿，社会里是有阶级存在，并且认为只要阶级存在一天，那么斗争

就存在一天。这种观点是正视现实的科学的，他从历史的发展中来看问题，认为一切是物质的，是勇于把一切现实社会当中一切矛盾斗争提出来，并求得这些问题的解决。在这两种观点来说，我们是反对前者而要后者的，因为人不能离开你所生活的现实而单独的存在的。这种观点是唯物的、历史的，是代表了无产阶级人民群众的观点。

二

戏剧艺术是观念形态的一种表现形式，而这观念形态是由整个社会的政治经济生活来决定的，作为观念形态之一的戏剧，当然是离不开社会而存在的。同时戏剧艺术是要通过人来做的，照上面所谈，那么这个从事戏剧的人，必然要有其对现实社会一定的看法，即他个人的思想方法。如果他要生活就必须确立一种对客观事物的看法，只有确立自己的观点才能达到如何表现的现实社会的一切目的。譬如说，如果自己是不相信客观所存在的现实，那么你去表现一个工厂的工人因资本家的剥削而群起罢工的时候就无法表现，因为在你的思想方法里是不承认阶级存在的。只有能认识客观现实，了解阶级的存在，了解到工人为什么要罢工，要达到何种目的……他方能去表现，难道这不是很明显的吗？而后者应该是肯定的也是很明显的！

三

因为有两种不同的思想方法，因此基于这不同的思想方法之上反映在他们艺术表现上也各有不同。第一种人资产阶级艺术家们，是以粉饰社会的态度出现，为了少数人高唱升平掩盖自己的一切丑恶，人们就不愿看那些东西，因为人们生活着的社会不是那样的，观众要求的是把真事一五一十地告诉他们，无产阶级的艺术态度正是恰恰符合于群众这种要求的，他们是依据了客观现实中人民中所发生的一切问题加以反映，暴露那些少数人的黑暗，歌颂多数人的光明。从这问题可以看得出艺术是有它一定的立场的，就是说，你是站在那少数的、黑暗的一群里，还是站在广大的人民群中。就是说有他的阶级性的。在外国是这样的，中国也是这样。在英国，他为了要表现他的殖民地政策写了不少的“边塞英雄”，描写这些英雄如何屠杀土人，压迫黑人，他们歌颂这些英雄，提倡人民学习他们，以巩固其资本帝国主义的垄断统治。英帝国为了表现其帝国之武力及其对弱小民族的侵略，他们描写伊莉莎白，描写他的英雄企图……但另一方面，在外国也有这样的人，如卓别林，他写《摩登时代》、《大独裁者》，以讽刺的手法来描写资本主义剥削工人的残酷和反对法西斯垄断资本的独裁与高度的剥削。再又如德国有名的渥尔夫的著作《维也纳工人暴动》、《马汉姆教授》、《新木马计》，在这些戏里，如《维也纳工人暴动》表现了工人阶级的力量，资产阶级政党及小资产阶级自由主义者政党的对人民失信，反人民，与大地主资产阶级结合在一起，另外又描写着工人在

武装斗争中无比的力量，与在敌人法庭上出现的布尔什维克是如何的英勇。在后二出戏里充分表现出在法西斯统治下大概与现在反动派高呼的“曲线救国”是一回事。同时在中国也有另外的剧，如京剧里的《打渔杀家》，它充分地表现了封建地主的剥削及人民向他的复仇反抗，在话剧方面很多了，很早的有《王三》、《回声》、《东北之家》……后来有《日出》、《蜕变》、《民族万岁》、《上海屋檐下》、《故乡》、《屈原》……这些剧里都是代表了真正的中国人的思想感情的，从这许多例子中说明了，没有一个人他能脱离这两种思想的，即使有所谓第三者，那他至少也是一个现实作家，他是正视现实的，肯定地说他是在逐步接近和变成这后一种的正确思想的。

这里也说明了，历史时代已给我们安排了两条路，就是说，要不你往为人民的客观的现实路上走，要不你往主观主义唯心的路上走，艺术思想脱离不开现实，阶级存在一天那么这思想就一定有其阶级性。

四

艺术是有阶级性的，戏剧亦是如此，由上节我们可以看到这阶级性可以决定我们的态度，即一定的思想方法，这态度、思想方法，在我们说来就是一个立场问题，即你是站在什么角度来表现，你要表现什么，要表现他哪一方面。很明显的，我们的立场必然要站在绝大多数的人民上，因为这是社会的主体。既然我们站在这个立场上，那么我们应该表现什么呢？很明显的我们要歌颂这个社会的主体，歌颂他们的光明前途，歌颂他们

的力量，与这对比的，是要尽情地暴露那少数统治与剥削者的黑暗、没落及其必然崩溃的前途。

因此，一个戏剧艺术工作者，首先必须确定他的艺术观点，在我们要求的应该是为人民、客观的、历史唯物的现实主义观点，站在人民大众的立场，以他们的思想感情为自己的思想感情的准绳，使自己融化到他们之中，使自己的思想能代表了他们的思想，这思想便形成了对一切问题的看法的方法即立场，一切自然形态的艺术是创作材料的泉源，这些东西通过了我们的思想方法、艺术思想（咱们的艺术思想是与政治思想结合在一起的）而表现出来，那么这表现出来的东西，必然是人民所需要的作品，只有这样走，前途才是光明的，否则就永为人民所摒弃。

在这里我们已经谈到了作为一个戏剧艺术工作者的政治艺术思想，也就是一个艺术观的问题，为了说的更清楚，现在引一段毛主席在延安文艺座谈会的讲话中谈到关于政治标准与艺术标准来结束此文。

毛主席说：“政治并不等于艺术，一般的宇宙观也并不等于艺术创作和艺术批评的方法。我们不但否认抽象的绝对不变的政治标准，也否认抽象的绝对不变的艺术标准，各个阶级社会中的各个阶级都有不同的政治标准和不同的艺术标准，但是任何阶级社会中的任何阶级，总是以政治标准放在第一位，以艺术标准放在第二位的。……我们的要求则是政治和艺术的统一，内容和形式的统一，革命的政治内容和尽可能完美的艺术形式的统一。”

既然必须和新的群众时代相结合，就必须彻底解决个人与群众的关系问题。鲁迅的两句诗“横眉冷对千夫指，俯首甘为

孺子牛”，应该成为我们的座右铭。“千夫”就是敌人，对于无论什么样凶恶的敌人我们决不屈服，“孺子”就是无产阶级和人民群众。一切共产党员，一切革命家，一切革命的文艺工作者，都应该学习鲁迅的榜样做无产阶级和人民群众的“牛”，鞠躬尽瘁，死而后已。知识分子要与群众结合，要为群众服务，这个过程可能而且一定会产生许多痛苦，许多磨擦，但只要大家有决心，这些要求是能够达到的。

（原载《大连日报》，1947年1月31日）

□韦长明

东北散文十四年的收获

—

显然地，我们可以这样说，东北十四年来的文坛上，以数字来论收获的话，第一位是小说，第二位便是散文。无论是报纸副刊上，或是杂志上，到处充塞着散文，单就这种普遍着的情形看来，实在是很有可观了。

但是，我们也可以这样说：东北十四年来的文坛上，开了许多花，而没有结成好多果实的，首先便是散文。这原因，仔细探讨一下的话，便也不难明白：

第一，由于客观的，散文不为一般人所注视，这种结果反映到作者身上去，便减退了写下去的热情。

第二，在不理解散文的初学写作者，他们以为散文不过成了写作的一个阶段。不过是走向小说去的一个桥梁。于是，浅

尝辄止地把散文给忽略了。

我们想要检讨一下过去十四年间的散文，首先应该具体地看一看作品，然后我们再论到散文的作者，最后我们再做一次总结算。

二

散文之刊印在杂志或报纸副刊上的，限于字数，全般地介绍出来是不可能的事。这只好等到提及散文作者的时候再随着举出来。

至于，单行本呢？我们知道的有这几种：

1. 《黄花集》 也丽 著 兴亚杂志社刊行
2. 《落英集》 杨絮 著 开明图书公司刊行
3. 《安荻和马华》 但娣 著 开明图书公司刊行
4. 《草梗集》 辛嘉 著 兴亚杂志社刊行
5. 《杂感之感》 季风 著 益智书店刊行
6. 《诸相集》 刘汉 著 开明图书公司刊行

首先，也丽著的《黄花集》包括了也丽近几年来在国内外发表的散文作品《荒野》外四十五篇，一共分为三部，全书是一六六页，这可以说是东北散文界唯一的纯散文集子。但不幸的很，这本书当民国三十年七月印就之后，马上就被伪满的检阅机关给扣押了。所以一般的读者并没有得到，甚或作者也许没有得到，只是由杂志社方面流出来了几本，大家偷偷的读读而已。

当《荒野》在《华文每日》上发表的时光，曾得到好多人赞许，作者的这册集子里的作品，前后的情绪虽然多少有点

不大一致，但第二部以下的作品总是在贯通的情感下发泄出来的。第一部可以说是作者的身边琐事的回忆录，而第二部和第三部则是作者由狭小的自我天地中走出去之后的雄浑的作品，作者的视野很广泛，也很犀利。较之作者的小说，我们是更期待于作者的散文的。

《落英集》是杨絮的综合作品集，这里仅收容了《雪途》等散文数篇。杨絮的文名是由散文这条路走出来的，所以这集子里的散文也胜于其他作品。

但娣的《安荻和马华》也是一册综合的作品集，在集子的开头编入了一部分散文。作者的散文是很出色的，在《天涯寂寞》里作者的真实的感情，完成了作品的生命，我们对于作者的散文作品也是愿付与很大的期待的。

辛嘉的《草梗集》是作者随笔集，作者在这里边笔路展开得很宽阔，话题也相当广泛，在东北来说，写随笔的人是很寥寥的。

《杂感之感》是季风留给我们的一部有热有力的唯一可珍贵的遗著。季风的向时代格斗的精神拯救了沦陷在生活的沉渊中的大众，这册书包括了截至民国二十九年止的作者在报纸副刊上发表的所有的言论。

《诸相集》是刘汉的杂文和随笔合集。就杂文来说，仍然脱不掉有油腔滑调的地方，而随笔部分读来也有些拉杂之感。我们对作者尤不能不要求再为洗练。

三

我们可以指出的过去的散文作者，在此我想提出未名、成

弦、陈芜、韦长明、秦莽这几个人。

未名的散文，我们始终愿支付以最高的估价。特别是末期的《暗屋之书》以下《未名抄》、《小花园》、《梦中之酒》等篇，虽然已经为了死亡的焦灼而减缩了生之渴望，但在构想和笔力上，相信这已经是东北散文的最高峰，这十四年里实在是无过其右的了。

成弦在过去散文的产量相当的多，差不多都是可读的佳作。近年在《盛京时报》副刊上发表了《江山落日抄》，在《华文每日》上发表了《幽冥之笈》，这都可以说是作者的力作。作者的散文是从诗里走出来的，在情绪上是火炽的，在格调上是流畅的。

陈芜的散文和诗是同样的，每每取材自远古的传说，而充满了古典的情绪，虽然在理解上给了读者以极大的障碍，但这也无妨作品的评价。作品散见《斯民》半月刊、《健康满洲》月刊、《大同报》我们的文学版其他各杂志及报纸副刊上，作者的感情极热，在作品中永远脱不掉执拗于生命的呼号。《岁月》、《风雨抄》和《寂寞篇》都是在记忆里常新的作品。

韦长明曾以若干的笔名发表了其散文作品，在民国三十三年曾辑成了两册集子，一册是由兴亚杂志社付印的《无限之生与无限之旅》，一册是由大地图书公司付印的《待旦集》。为了印刷迟缓的关系，到现在还没有与我们见面。第一次使我们认识作者的是在《华文每日》上发表的《江山》，在这篇里我们读出了作者的灵魂呼号和勇敢的预言。之后，我们又读到了《新潮》月刊、《兴亚》月刊和《大同报》副刊文学版上的《获的小夜》、《雾街》、《生命之泥沼》等篇，使我们对作者的散文前途颇持有极大的瞩望。

最后，我们不能忘记秦莽这个人，在民国二十九年秦莽曾

联合当时的青年作家陈芜、杨野、崔束、季风、柯炬、克大、沫南、牢罕等人发起了激流艺文丛书的计划，第一册《野火集》和第二集《草莽集》的稿子都已凑齐，终究是限于身边的迫害和经济来源的困滞而流产了。秦莽的散文在词藻方面是颇讲求的，每一篇使读了之后仍想再读。记忆里的有《缱绻》等等。

四

比较有散文的前途而在努力写作着的，我们可以想到朱媿、南吕、凌文这几个人。

朱媿的作品并不很常见，从民国三十年《大同报》上发表了《窗，黄昏与乡情》之后，过了半年又在北平的《时事画报》上读到了《寂寞的感情》，其后《兴亚》上发表了《春风的日子》，《华文每日》上发表了《傍晚的视野》、《愚蠢的孩子》等，这些作品，在量的方面，我们虽然并不满足，并也不能由此确定作者在散文上的成就，但是，至少这些作品给我们的印象是很深刻的，而使我们一时难以忘却。

南吕是由《兴亚》杂志走出来的散文作者，南吕的散文是极尽冲淡而复隽永的，讴歌自然，记述身边小故事，经作者的笔写记下来，便觉得有无限的情趣。也许作者的生活经验还不足，所以写作的视野不免于狭隘。但这是可以由作者的年龄而逐渐校正过来的，我们深深的有望于作者沿着既往的写作路子，继续地走下去。

凌文是一位多产的散文作者。在散文的造诣上，无疑的作者是私淑着何其芳，就唯其私淑着何其芳，才在作者的作品中

带有极浓厚的模拟气氛，如果作者能够把这些作品为过渡而回归到自己的写作生命中来，我们对作者的瞩望真可以说是极大的。但若假如作者永远牢守着这条路走下去，我们却实实在在地为作者悲哀的。因为，由既往的作品看来，已然显示出了一种逐渐扩大起来的意识的空洞，如果不用自己的写作生命来把它添充，那么是不免要为我们扬弃了的。

你们不必有所瞻顾，你们都是有着明日的前程的，为了不負好多好多读者的瞩望，你们永远勇敢地写作下去吧！

五

本来，我很想在这里介绍几篇散文给大家看，但是，那样做又觉得很对不起杂志的有限的页数。并且，说实在的，手底下的参考书报又极其有限，索性就省略了吧！

散文有一天会抬起头来的，特别是经过这次变乱之后，我们相信一定会有伟大的作品产生，我用此结束了本文，并衷诚地这样渴望着。

十二月十六日，寒灯下

* 本文发表时署名林里。

(原载《东北文学》第一卷第二期，1946年1月)

东北女性文学十四年史

东北女性文学的成长

我们如果概括地以一句话来说明东北女性文学的发展史实，则我们应该这样说，东北女性文学已经是冲起了一泓活流而也收获了丰腴的果实。我说这样的话，绝不是毫无根据的空论。让我整理一下东北沦陷后，“八一五”东北光复以前，十四年来东北女性文学的收获计算表，来证实冒头的结论。

一、刊行了的单行本

1. 《跋涉》 一九三三年出版 悄吟与其外子三郎的合著 小说集
2. 《小姐集》 一九三五年出版 敏子著 小说散文集
3. 《两极》 一九三九年出版 吴瑛著 小说集
4. 《第二代》 一九四〇年出版 梅娘著 小说集
5. 《落英集》 一九四三年出版 杨絮著 小说散文诗集
6. 《安获和马华》 一九四三年出版 但娣著 小说散文诗集
7. 《我的日记》 一九四四年出版 杨絮著 散文集

8. 《樱花集》 一九四五年出版 朱媿著 小说集

二、杂志上的特辑

1. 《妇女杂志》(北平)上的东北女作家特辑

吴 瑛——小说一篇

冰 壶——散文一篇

但 娣——散文《XY 城的人们》

乙 卡——小说《甲鱼的故事》

2. 《新潮》第一卷七期上的女性短篇创作选

朱 媿——小说《远天的流星》

林 潜——小说《珍惜》

3. 《青年文化》第一卷三期上的女性文学特辑

但 娣——小说《戒》

左 蒂——小说《女难》

吴 瑛——小说《鸣》

蓝 苓——诗《科尔沁草原的牧者》

4. 《新满洲》第六卷十号、十一号上的新进女流作家展

冰 壶——散文《父亲的生日》

蓝 苓——小说《日出》

桐 桢——小说《九月雨》

叶 子——小说《失明者的明天》

朱 媿——小说《邻组小记》

郁 莹——散文《记忆的日子》

就以上这些收获看来，已经可以说是蔚然大观了吧！

由《跋涉》到《两极》到《第二代》

这仿佛是一贯的极具有意义的统系，由《跋涉》到《两极》到《第二代》，这三册拓荒的作品集，奠定了它们的作者悄吟、吴瑛和梅娘的不动的地位和评价。

悄吟出现在东北文坛是远在一九二九年的事情。彼时上海的杂志界开始彻底指摘并痛斥东北文学的症结之所在，而居在哈尔滨一带的作家们开始挣扎出一条前路，进而掌握了东北新文学锁钥的时候。悄吟的作品即在此时灿然地出现于哈尔滨的《国际协报》副刊上，在她的犀利的笔致下，写出了小市民的悲哀和东北农村的破产，实给予了沉闷中的东北文学者以极大的冲动。

当然，写作力丰颖的人，也必是生活丰颖的人。悄吟本身就是从生活里斗争过来的人。她为了夺取自身的光明的未来而对封建势力下的家庭抗衡，所以，在她的文字之中也用朴素的笔把光明捎给了读者。

到后方去之后，悄吟复以萧红的笔名出现于大陆文坛之上，相继刊行了《桥》、《牛车上》、《生死场》等以东北农村为素材的作品，而震动了整个的中国文艺界。不幸的却是太早的死亡结束了她的尚遥远的写作路程，这在纪念一颗东北女性文学界的巨星来说，实在使我们不胜为之惋惜。

与悄吟同时，在哈尔滨《国际协报》上主持《夜哨》文艺周刊的，还有一位使我们不能忘记的作者：刘莉。她的短篇写得很多，如《叛逆的儿子》、《悚栗的光圈》、《四年间》等，充

分地发露了她的真实而有力的写作天才。她不只是一个作者，还是一个编者，当她一度主编《国际协报》的文艺版时，曾尽了极大的努力与扶植，唤起了好多继起的文学青年们一致拥护和爱戴。后来，自从一九三五年随同她的外子洛虹远走上海，她的文学的生命便完全终息了。

伴同于悄吟和刘莉们的走出，东北的情势一天险恶一天，日寇的武力的压制整个地弥漫了东北，日寇的文化的侵略也开始由文学的沟通向正奋发成长的文学界袭来，接连着在各地展开了大规模的“思想犯”的检举网，这实在是给予了写作者们以一种最大的打击与威胁。因而在这样的情势之下，爱好于写作的人们只好暂投足于自我感情的讴歌里，收拾起那些有血有肉有活力的文字，换上了纤弱的低哑的幽咽。

梅娘就是在这个冲荡的时代转变中出现了的。一九三五年她刊出了第一册的作品集《小姐集》，彼时的署名是敏子。《小姐集》的笔致是靡弱的，她写下了自身的美丽的记忆和美丽的梦，她安排下了可爱的人群可爱的故事，歌赞自然，抒写自我，这样的《小姐集》刊行之后，马上风行于东北全土，揆之于彼时的文学思潮及其倾向，《小姐集》的风行毋宁说是当然的吧！

可是，我们终究要说《小姐集》不过是梅娘写作路程上的一点产物而已，梅娘写作生活既然不止限于此，梅娘的写作前途也不止限于此。我们要求于梅娘的还是要继续写出来不会为时间给埋没的发光的作品，如果这样以《小姐集》作为了过渡期的产物，我们相信梅娘的写作是最富有将来性的。

果然，梅娘并没有使人失望，在一九四〇年又刊行了第二部作品集《第二代》。《第二代》可以说是梅娘继《小姐集》后的力作，从《小姐集》到《第二代》就在梅娘的写作过程上来

说是有了一个显然的发展阶段。

《第二代》里一共包括了十一个短篇，《第二代》、《六月的夜风》、《花柳病患者》、《蓓蓓》、《最后的求诊者》、《在雨的冲激中》、《迷茫》、《时代姑娘》、《追》、《傍晚的喜剧》、《落雁》。

这里面以孩子为主题的故事最多，而在梅娘的笔下把每个孩子又写得是那么真实和生动。《小姐集》里不过是描写了作者的小儿女的爱与憎，《第二代》里则到处渗透着大众的时代的氣息。所以，我们除了珍重处女作的《小姐集》之外，我们是比较更爱重于《第二代》的。

《第二代》刊行当时，梅娘已流浪向日本的东京、大阪一带，其后，又转道北平。她的写作生活始终持续着，也许是为了多变的环境搅扰了写作情绪，其后的这几年之中除了丢给我们以长篇的三部曲：《鱼》、《蚌》、《蟹》之外就根本没有读到另外的东西。

后期的梅娘作品，有一个最大的特色，便是始终粘着于人生的生活实态。在其艺术的成就上来说，也许是进步了的，但其磅礴的写作的热情则远不及《第二代》之多了。

梅娘没有出国之前，正是《大同报》的文学版在长春开始活跃的时候，出现了一位写作力极富厚而观念亦复正确的女作者：吴瑛。

吴瑛的作品的氛围显然是趋向于写实的，在她的笔下揭发了好多女性的问题，无论是愚庸的乡村女人，或是自命为新女性的城市女人，她都对于她们的生活给予了一个彻透的内视，给予了一个毫没有遮掩的暴露。

《两极》是一九三九年刊行的吴瑛的处女创作集。在这之前她的作品散见于《大同报》、《凤凰》、《新青年》、《斯民》半月

刊等处，由于《两极》的刊行，整个地代表了吴瑛前期写作的全貌。《两极》里共收容了十个短篇：《新幽灵》、《柝》、《诡》、《新坤道》、《僚尘》、《钱四嫂》、《女叛徒》、《雾》、《两极》、《望乡》。在这些篇幅之中，作者是于平凡而又单纯的物象上，显现了人生真实的境界。

由于《两极》的刊行，给予了东北文学界以颇有势力的冲动。在当时的《大同报》文艺副页上及《斯民》上分别披露了鹏子、冷歌、霭人等的评论文字，实在可以说是极一时之盛况。

其后，吴瑛消沉了一个时期，开始发表了她的中篇《白骨》。这是一篇充分表现了作者的思维的力作，原来预定在长春刊为单行本，后来终于没有做到，只好暂时作为罢论了。

吴瑛和刘莉相同的，不但是作家而且也是编者。从《斯民》半月刊编者做起，主编过不定期的文艺刊物《满洲文艺》，并也编选过《世界著名小说选》。

几粒不为人注意的果实

《落英集》、《安荻和马华》、《樱》，我们不能不说这是东北女性作者中所产生的仅有的硕果，但它们是那样在人们的不注意中销售掉了，连一点反响都没有，它们宛如是几粒虽然是收获了，然而并不曾为人注意到的果实。

《落英集》里结集了作者杨絮的近年作品十几篇，有小说，有散文，有诗，在其表现的方式上虽然并不一样，然而通观这个集子，不外是表现着其天才的文学少女之感情的奔放之记录罢了。除此之外，我们很难找到其他。

其实，杨絮的一贯的笔路，不只是《落英集》如此，就是她的初期在奉天以皎霏这个笔名所发表的作品，和后期在长春发表的其他作品，也完全逃不掉自我描述的圈子。正如作者自剖着说：“我从来不写什么有背景有意义的小说，我总是喜欢写随笔与散文，而这些随笔与散文也都是在写我自己。”

一个作者当然没有什么理由不可写自己，但是，一个作者也没有什么理由完全写自己。假如，作品只是为了博取自己的一点爱嗜而写出来的话，那么它在文学上的效果又是什么呢？

我们相信杨絮的写作方向是会以她的前进的思索为转移的，而且，根据既往的她的优美的文笔，我们相信她在来日的女性文学界中会露出其真实的写作面目来的，我们愿以此期待于杨絮。

《安荻和马华》是但娣的创作集。我们最初注意到这个作者的时候，是当她在《华文每日》发表了《风》和《砍柴妇》。由于这两篇短小的文字，我们已深深地窥知了作者的极坚实的文学素养。其后，在一次征文的机会里，我们复读到了中篇的《安荻和马华》。

但娣回到东北来之后，把她的几年来的作品集付印了。这便是《安荻和马华》，我们试就《安荻和马华》来检讨作品的内容，实不难看出作者是如何的标榜于自由主义的文学信念而出发了，无论是小说、散文或诗，到处飘扬着自由主义的气息，几乎完全控制于作者的热情与哀怜，而把整个文章的格调给渗透了。

《安荻和马华》里边收容了几篇很可观的小说，如《售血者》、《忽玛河之夜》和《安荻和马华》。《售血者》里边写出了生活的重压和爱的殉难。《忽玛河之夜》是歌吟着残废人的熄灭

了的生命及悠久的爱情。《安荻和马华》是写着大时代下两个微弱的生命的结合及其破灭。作者的忧伤的气氛是相当浓厚的，她往往并不直面于那些由故事中产生出的问题，而只是给予了夸张的陈述和哀怜的歌吟。这一点，在时代的文学课题之下，作者的作品是免不了为时间所淘汰的。

同样，作者的散文和诗，也依旧是陷于同一的轨迹里。譬如在《望乡》、《天涯寂寞》、《樱花季节》、《两地》、《异国》、《湘莪》、《微吟》、《跫音》、《骆驼吟》这些篇散文之中，几乎都在流溢着充满热情的对人生的渴想和对人生的迷惑。孤寂的、愁苦的生涯，假如今后若不能为作者打开的话，那又怎么能写出感动千万人心灵的伟大作品呢？

《樱》是朱媿的第一册短篇小说集。朱媿的从文经历比较晚，为一般读者注意到，是近两三年的事。她与其说是能写出很可观的小说，毋宁说她的散文写得比较成熟。这就其《大黑龙江的忧郁》一文来说，就可以看出其散文的气息是如何的浓了。

虽然那样说，朱媿的小说依然是写得很完整的。而且，在小说的结构上也并看不出什么破绽。譬如《梦与青春》我们固然可以当一篇散文去读，但我们终不能不说其是一篇本格的小说。

《樱》里总共收入了《大黑龙江的忧郁》、《梦与青春》、《小银子和她的家族》、《远天的流星》、《生之喜悦》、《我和我的孩子们》、《樱》等多篇，作者的纤细的笔触有时是很给人以极深刻的印象的，特别是在小的事物上，作者有时耗费了好多字，使我们读它的时候，感到了作者的思维的绵密，帮助了有力的故事的进展。

朱媿除了写小说之外，散文在《华文每日》上有过《傍晚

的视野》、《病榻记》、《愚蠢的孩子》等多篇发表。诗在《华文每日》上发表过《航海》，这都可以视之为女性文学史上的一批水准上的收获吧！

假如，作者能够虚心地再努力写作下去，并也再更多的经历一些宝贵的生活的经验，则她的写作的路子是相当宽广的。

我们不能忘记这几个人

虽然，她们已经先后离开了她们永爱着的乡土，或是先后停止了她们的活动过一个时期的笔，但是，我们终于不能忘记这几个人：璇玲，苦土，玲子，陈澍。

璇玲是由《吉长日报》走出的作者，后来在《满洲报》上披露了好多的诗文，那些诗文在其文学的意义上虽谈不到什么，但美丽的词藻，丰富的感情，拿彼时的写作层来说，已经是很有可钦敬的女作家了。

一九四〇年左右结婚之后到北平去，这前后已很少有她的作品发表，一九四一年的《大同报》上刊载过她寄自故都的短诗，后来又刊载了一次散文《晦明集》。

其实，梅娘和璇玲在学生时代是不相伯仲的写文章好手，但是，她们的发展却使她们拉开了一条颇长的距离。由是我们知道，天才的文学者往往是会失败的，打算成名一个作家，首先便是写作下去的决心，没有这决心，任凭有如何的天才也会白费的。

苦土的作品多半刊载在早期的《明明》月刊上，她不但能写小说和诗，而且也很擅长翻译。被称为她的代表作的该是短

篇小说《皮鞋》吧！这篇作品里直率地写出了幼小者的心灵，而以皮鞋贯穿起了这个故事，实在是一篇不可多得的作品。

《明明》月刊废刊以后，苦土的文字很少见到了。以她的写作经历来说，一旦停止了笔的活动，我们是真有无数的惋惜的。

玲子这个人，只要是注意过《吉长日报》和《大同报》的文艺副刊的人，谅来都会知晓吧！她是出身自吉林的女作者之中最大胆而也最有希望的一个，可是，生活环境左右了她的写作生命，使她没有得到正常的发展，便悄悄地走到很远的地方去营一己的生活去了。

玲子的诗作比较写得最多。记忆里的有《海外抄》、《下关记》等篇，在诗的旋律和技巧上，虽然距成熟的境地还有一段距离，但是，在当前女性作者之中，恐怕无出其右了吧！

最后，我愿提出陈澍这个人。她也是吉林出身的，写的东西散文比较多，笔路异常清丽，作品散见于《盛京时报》和《大同报》的副刊，虽然陈澍并不是什么为人们所熟知的作者，但根据她仅有的几篇东西，我们愿给她以最大的瞩望。

归终，也是生活把她的写作给结束了。东北这块土上就是这样仍隐伏在残存的封建社会之下，不知道像这样的作者有多少，当她们一旦投身到某个环境之后，马上就不能不终息了她们的笔，这在东北女性文学界中不能不说是一笔最巨大的损失吧！

她们是在精健的活跃着

在近几年中，可以目之为有着杰出的写作天才的女作者，我

们首先愿意提到生活在齐齐哈尔的蓝苓。她的作品显示给我们以作者的辽阔的写作前途，在故事处理的手法上，是异常严整和紧凑的。《夜航》便是代表的一篇。由《夜航》到《日出》，说明了她的写作方式是沿着一条线走下来的，我们在期待着她始终这样写出她的洗练的作品来。

蓝苓不独在小说上收到了如斯的成绩，而在其诗作上也显示了长足的进展。自从《科尔沁草原的牧者》发表于《青年文化》以来，无疑是惹起了整个文艺界的重视，相继地她又写下了《静静的榆林》，这已经标示着她逐渐走近成熟之境了。

作者的写作天才就是有的，我们热望她能担起为文学致力的信心，则她的前途该是最为有望的吧！

其次，乙卡的作品我们始终也是珍视着的，就她的写作态度来说，绝非一般浅尝辄止的人可相比拟，她的沉着的笔在一篇故事里发挥了最大的效果，使读者可以捉摸到了笔者的苦心。

乙卡的作品，我愿举出《老铁》、《安娜的忏悔》、《甲鱼的故事》、《雪》等篇来，在这些篇幅之中，虽然不少是用飘渺的感情来写罗曼故事，但丰富的语汇加以严整的素材，我们是肯定要肯定其价值的。

乙卡后期的作品，我一时想不到什么了。据说她现在正在故都，那么今后的东北文学界中将是会再印上她的脚步的。

就中国全土的女性作者来说，很少有人肯致力于写剧这一条路的。君颐却是在东北女性作者中勇敢地打破历来闭塞着的女性作者之路。她以积极的笔一连的写出了《金丝笼》与《漠寒》两个剧本来。虽然它们的演出效果如何，因为还没有搬上舞台，我们无法来衡量，但是就一个脚本来说，已经是很可观的了。

不只是剧本，君颐复以《春的事迹》为开端写出了小说，在她的笔下故事是很曲折的，而能给读者以必须读竟的魅力，这就新文学的性格来说，作者已经是打破了没有故事的这道隘门了。

五六年来，在东北能写出最冲淡最轻曼的散文的女作者，除了前述的几人之外该被人想到的当然是冰壶了。冰壶的从文，时间比较早一些，不过为了极虚心其作品的关系，因之很慎重发表其作品，所以若干年来，在质上，冰壶的成就就显得淡然而薄弱了。冰壶在社会上活动有多年的历史，但从行文上来看，最擅长的恐怕要算她那冲淡明快的散文或小品吧！对其散文和小品的脉路，很看出有和早期冰心作品相类似的地方，从文章里透出那样令人感到轻朗的意味，确为冰壶作品的一大特长。同样，为她的气质过于冲淡和静谧，所以只多宁静的笔路，倘如以其多年所从事的职业来看，她缺乏从各角度来观察人生的魄力，其作品只联系在温室的花园之内，对其前进的逆路，显然已埋却了过度的风沙，倘如我们读其短篇《遭遇者》，便可以得到一个明证。

还有以写教育小说而崛起的林潜，到底是让我们关心的一位作者，她那丰富的产量和不屈服的从文毅力，是近三年来所罕见的一位女性文学斗士，当我们看了《再建之家》那样的中篇作品，对林潜所蕴藏的文学实力，是异常感佩的，在教育小说尚未萌芽的东北，林潜所蕴藏的文学实力及其创作上所选的素材是颇值得推奖的，以个中人来描绘着身边熟稔人物和人群，其成就不是能以猜测的。倘如再洗练严肃一点笔墨，林潜的作品不是更有了活力吗？

葵缙是由《大同报》副刊上走出来的齐齐哈尔女作者，她

的散文曾轰动了当时的文学界，而视为是一颗最具有希望的星，依然的，后来不知道为了什么而陷迹下去，一直使我们没有读到她的作品的机会了。

在长春的杂志界活动多年的乙梅，笔力是相当劲健的，而现在也仍不断的努力着，倘如再扩展了其写作的视野，也是很可期待的。吉林的叶樱、桐桢和南吕，铁岭的叶子，哈尔滨的郁莹，长春的北黛、石基和拜特，在近五六年中她们都相继地提出了好多可珍贵的果实，我们在结束这篇回顾文字之前，愿把最大的期冀交付给尚在成长途上的人们。

东北女性作者的前路

东北女性作者们是这样蓬蓬勃勃地成长起来了。她们的作品就是她们的努力战斗的明证，她们的谦虚的态度，就是她们的来日发展的预言。我们是热望于女性作者的，在此我将提出两项问题，来作为前路的指标：

第一，解除作者自身的生活的矛盾。

第二，要再充分发挥其坚韧的健全意识。

倘如能把问题当做问题检讨了之后，再继续埋头写作下去，我们知道，东北女性文学界之中光辉的写作塔碑迟早是会建树起来的。

* 本文发表时署名林里。

（原载《东北文学》第一卷第四期，1946年3月）

□冉欲达

反对“学生腔调”

读了十一月十九日副刊侯唯动同志的《关于诗》，有些不能同意的地方，写了出来，对不对，大家批评。

我不同意侯唯动同志拥护“学生腔调”的说法（我主观的认为，他是“学生腔调”的拥护者）。

我们的报纸，主要是为谁办的呢？我想：谁都知道，为工、农、兵。副刊虽然曾宣布过（据侯唯动同志说的）：主要对象是干部、学生、店员、工人。但难道这就是它——副刊——不能不登“学生腔调”的作品的理由吗？难道这些干部、学生、店员、工人，就应该或不妨也读一读“学生腔调”的东西吗？“学生腔调”这四个字，已经决定了它脱离群众的没落的命运。它是未经改造的小资产阶级知识分子的语汇的积累，是表现小资产阶级知识分子的思想感情的工具，或者说是它的一种表现形式。以“学生腔调”而能写出“好”的作品，能“煽起对敌人的憎恨”是难于想象的。

为甚么写“学生”写“工人”写“城市”就不能用“乡村的语言”呢？我们的“乡村的语言”难道就贫乏到写“学生”……的时候，就只能用“学生腔调”来代替吗？自然“社会分工复杂”的现代，有些“语汇”是“专门化”了。但用几个这些“专门化”的语汇，并不能说就是甚么“腔调”。而且应用这种“专门化”的语汇，最好要附上老百姓能懂的语言。这样，才能对“乡村”与“城市”起不是分离的而是结合的作用，才能促进干部、学生、店员与工、农、兵的思想感情的融和。不然，干部、学生……将永远用他们的“学生腔”（如果依侯唯动同志“是啥人说啥话”的原则，还应有“干部腔调、工人腔调、店员腔调”等等），他们也永远不能为工、农、兵所了解，与工、农、兵结合。

所以，我想“学生腔调”还是要不得的。因此，我倒同意石究同志的意见：“那些臭玩艺”干脆不登好。

其次，关于政治诗的问题。到底甚么是“政治诗”呢？甚么是“非政治诗”呢？难道古今中外，还有过甚么诗是“非政治的”吗？至于侯唯动同志批评的那一篇，描写四平之战爆炸英雄之死的诗，因我没有认真读过原诗，不敢乱发议论。但我想首先这首诗的主题是有意义的，它正是反映了爱国保田自卫战争的英雄的辉煌的胜利。如果诗作者不是“客里空”，虽然他喊了“天哪！”虽然他写作技巧还赶不上侯唯动同志，但许多读者是不会“只有摇头”的吧！因为“技巧”到底不是主要的决定作品价值的因素。

当然，侯唯动同志的意见，有些还是正确的，如他提到在爱国自卫战争的新形势下，诗怎样才能与群众结合的问题。但我想补充一点，就是：要与群众结合，必须反对“学生腔调”，

走向大众（工、农、兵）化。

上面一些不成熟的、还可能是错误的意见，大胆地提出来了。因为党报是我们自己的报纸，同志是我们自己的同志，所以我有了错误，同志们也能给我指出来的。

于五常松江省立第六中学

（原载《东北日报》，1947年11月29日）

□刘白羽

加强文学的时间性与战斗性

××同志：

关于我们文学战线上的一些问题，我想在这里只谈我的一点感想，就是大家最近所谈如何加强文学的时间性与战斗性。

有些人在这方面还有些含混不清的观念，认为文学创作有永久性，至于时间性作品，据说时间一过，就没价值了。有这种观念的人，对文学创作有他独自的抱负，这本无可非议，但是把文学创作和时间性的作品对立起来，甚至对于后一种形式就不屑于动笔了，那就不大对头。我所以认为这是一种不正确观念，是因为他以陈旧眼光，不能看清这一伟大革命斗争时代，文学工作者首要的战斗任务是什么。

谁都不否认，我们正在进行的斗争，是中国人民反对旧中国统治者空前激烈的斗争。

今天（以至将来）我们的任务，首要的是如何推动这一斗争，使这一斗争取得胜利。因此，文学的任务首要就是当前的

积极的战斗的任务。不是作家个人考虑爱做什么做什么，而是如何斗争有力，就做什么。难道鲁迅先生是因为不爱创作小说，才写杂文的吗？自然不是，因为在那最黑暗、最恐怖的时代，这支锐利的匕首，可以更有力、更直接刺杀敌人。爱伦堡在苏德战争中，把他在西班牙内战时代的报告文学，提高到与政论密切结合，而发出伟大战争中正义的钟声，响彻世界，谁都不能说他的战斗不重要。如果有这样一种“现实主义”者，当人民正在斗争的时候，他无视于当前斗争，无助于当前斗争，而等到将来没有战斗时，再在明窗净几下写战斗给孩子们看，我们是不赞成的，我们需要将来的文学巨著，更需要今天战斗中的食粮。

对于这问题的解决，我主张提倡有强烈的时间性与战斗性的报告文学、通讯。思想上要弄清，没有一部作品，没有一定的时间性，而会孤立地有永久性的。只有你在人们历史最卓绝的时代，你战斗了，这个作品，会同那一个时代一样永远传流下来。在今天，这样激烈战斗的时候，报告文学、通讯是能以最迅速反映现实而又最迅速传播到群众手中去——由于它所写的就是发生在你周围的事，它是真人真事，它提出当前问题，它便容易引起读者兴趣，马上就会起推动作用，这不是一个次要问题，而是一个原则问题。因为你天好的作品不能到群众手中，也是白搭。无论在火线上，在工人或农民生产战线上，都应有很好很有力的报告文学、通讯，在那里鼓舞他们作战同生产。

我曾经向一些同志提过：文学工作者应与报纸结合。有人对这提法认为过分，我想来想去觉得这个意见并没什么不好。报纸是目前文字工作当中，最容易送到群众手中、最现代化、最

富有时间性的工具。三年前在重庆，与乔木同志谈天，曾说到如果鲁迅先生还活着，他一定为人民报纸写新闻。因为过去时代，统治者不准许人民说话，那时在上海也没有真正人民的报纸，他不得不委曲婉转，进行搏斗，受了多少磨折，多少困难，要正面说话而不可得。现在有了真正人民的报纸，这是进行思想教育最方便的讲坛了，我们为什么不通过它来对群众讲话呢？再则，这样做，我们的读者层也可以由文艺爱好者同欣赏者当中扩大到社会各阶层。郭沫若先生说：

“新闻记者的报道文学，应该是最新最进步的一种文艺形式。把现实抓得那么牢，反映得那么新鲜，批判得那么迅速，它们成为我们每天的生命。我们每天清早和晚上，就像中世纪的人受到神的启示一样，我们是受着新闻记者的启示的。”

难道我们文学工作者，在伟大的斗争面前不应该有这样的精神吗？我们应该有这样的勇气，这样的英雄气概，以参加阶级的斗争，以血来写作为荣耀。

今天，我们不是反映迅速新鲜这方面做得太多，而是做得太少了。我们给读者的精神食粮太少，他们呼唤，他们要求，我们赶紧到斗争场合里去吧！跟随现实斗争脉搏而活跃，从群众斗争中提高我们的阶级觉悟，政治觉悟，去生活，去不倦地写，写那无穷无尽的、新鲜的、永远不断的斗争现实。以上是我的意见，不知对不对，请你多多批评。

五月廿三日火车上

（原载《东北日报》，1948年6月2日）

□刘芝明

关于萧军及其《文化报》所犯 错误的批评（节选）

七 关于批评与文艺批评

在东北三年来，共产党所领导的胜利的轰轰烈烈的人民解放战争和土地改革中，我们文学家、戏剧家、音乐家、美术家、电影艺术家、演员、文化工作者、各地文工团，同人民同战争一样的艰苦奋斗，都做了很多的有益的工作，有不少的好的创作，与人民与干部有了联系，起了教育人民和教育干部的作用。

现在，东北的文化工作和文艺工作随着全东北的解放，其任务将更加重大。在某种意义上讲，文化的、文艺的、也可以说思想的建设工作将要提高其地位上的比重。这是因为东北往时在支援全国战争上，在经济建设上，都将要起着巨大的作用。配合这些具有全国意义的战争更加接近于胜利的情况下，教育

东北人民和干部的全局观念，支援全国战争观念以及全国革命胜利观念，为了经济建设，为了工业建设，为了农业发展，将更加千百倍努力，这就需要干部与群众在思想上更加觉悟；提高干部与人民的思想、文化、技术、科学，就较今天以前更为重要。作为教育武器之一面具有特定形式的文艺作品和活动，是对于支援全国战争和经济建设有着较前更加重要的意义，我们必须把文艺工作适应于这样一种新的形势与新的要求。

但我们文艺战线方面，对于侵入内部的有毒思想，还缺乏战斗性，政治的思想和战斗空气还不浓厚，在思想上还不生动活跃，这原因，主要的是我们文艺战线上缺乏批评与自我批评。还落后于现实的要求，有些像钉子钉在木头里，锈住了。

我们缺乏批评与自我批评就使得我们作品的思想性、政策性和艺术性表现得不高、不深，就容易使得许多非无产阶级的思想、政治和艺术影响钻进来，腐蚀我们，或者把我们淹没，比如萧军的作品和他的小资产阶级反动思想以及古潭里发霉的封建反动东西还在我们中间流传，不是说明我们文化战线还相当软弱无力吗？我们的思想、原则被腐蚀，难道我们还会能很好地搞起作品吗？当然不会，当然这个教育人民的武器，会锈住不能发亮了。

许多文艺工作者同志是接触生活了，是看得也很多了，但有些同志不敢下笔，怕犯错误，怕掌握不住材料，这是什么问题呢？又如绝大多数同志看到了萧军错误是进行坚决的斗争，但也有些同志是只有愤激但说不出来道理，甚而有些同志就看得出来，这是什么问题呢？

这就是我们缺乏马列主义理论的修养，缺乏毛泽东思想的修养，缺乏党的政策原则的真的理解，缺乏文艺理论的修养，我

们不善于用马列主义观点方法去分析材料，去掌握材料，看不出大海似的庞杂材料中哪些是本质的，哪些是非本质的；就是说不能只抓住一些非本质的现象就认为这是形象、典型，或者是故事，而是要从现象透视出阶级本质，把他们形象化、典型化。因而，在文艺上就存有形式主义和自然主义的方法，就对非无产阶级的东西嗅觉不灵。

一个作品能够保持高度的马列主义的思想性、原则性、政策性（当然也要有艺术性），它就会富有生命力；相反的，一个作品跑进去一些小资产阶级甚而地主资产阶级的思想它就会不生动和腐臭，萧军的作品就是一个很好的例子。

我们不仅要善于生活，而还要善于思想（生活与思想不能偏废）。一个伟大的作家，就一定是一个伟大的思想家，也一定是一个伟大的理论家。作品不能是记录，它要指导人们怎样生活与战斗；怎样生活与战斗得好，怎样生活与战斗得就不好；作家要善于在生活中看出方向以及生活发展的偏向等等，不仅要有能力去接受现实，还要有能力去批判现实，引导现实。

要有能力把马列主义原则和党的政策，文艺性的融化在作家的创作生活里，而不是按照条文去找生活，去找材料……更不是让党的与非党的作家去把政策编成作品去作教科书和工作总结，这样，就会失败，就会写得枯燥而且无生气。我们党的政策和马列主义原则是文艺思想的指导方针，而不是创作本身。

我们有些同志过去是曾经脱离工农兵的生活的，因之，就不能写出一些为工农兵服务的作品来。文艺座谈会以后，这个风气是改变了，一般同志都深入到生活里去，而且也写出不少好的作品来。但我们之中某些同志去生活了，但却以小资产阶级的感情观点方法甚而是立场去处理作品，而且以为只要与工

农兵生活在一起就会写出好作品来，当然，这是一个很重要的条件，然而还不是一切的条件，我们除了生活条件之外，还应更有思想性的条件，这个似乎有些同志还不视为重要。

我们生活，还不善于敏感地抓住人民生活中的新的因素，新的人物，新的感情，新的语言，我们总是比较善于写旧的，写丑角，还比较善于暴露黑暗，不善于写光明，许多光明东西总写得无生气似的，这里，赵树理同志就值得我们学习的了。一个作家在群众中生活，要生活在群众的深处，要理解群众中的生活的规律、感情、思想，要能找出典型环境、生活条件和它的形象、面貌、动作，刻画得要深刻，要明确，要带普遍性，要有典型性。

我们作家的政治生活以及批评生活还不太浓厚，还没有很好地把政治与创作，把批评与创作结合起来，我们总有些和平共居和“文人气味”。我们要把批评与自我批评当做作家生活不可缺少的组成部分。我们文艺工作也要有定时的工作总结，分析经验，吸取教训，批评作品的优缺点，提高思想和艺术的水平。

我们要不怕批评，要欢迎批评。

我们的文艺批评，也要有一正确的高度，严肃性的原则精神以及与人为善实事求是的态度，要深入理解作品和作家的实际状况。文艺批评不能是消极的批评或打击，而应是鼓励、推动、说服。批评应该是从实际出发，从广大群众水平出发，从普及方针出发，在已经普及群众已不满于普及的情况下，又应在普及方针下再提高一步。当然，提高也要从普及和群众的现实水平去提高，不能从个人的爱恶和想当然地去提高。

总之，目前不是文艺批评太多，而是太少，而且是不够中

肯及时，以及不够广泛，特别是倾听和组织群众的批评还注意得不够。

我们要大大提倡文艺批评，首先是提倡文艺作家的互相批评，用此以结合广大群众性的批评，文艺批评是推动与提高文艺运动的有力武器。

这里，我们就要论到萧军的批评。我们是欢迎批评的，因为我们工作中是有缺点的，甚而是有错误的，我们并不隐瞒我们的缺点或错误，欢迎人们给指出加以改正，因为这是对人民，对共产党，对解放区有益的。但这种批评的态度必须是善意的，也必须是从人民和无产阶级的利益出发而进行批评的。

萧军的批评则是与此相反的，他是恶意的，他并不是帮助我们去克服那些缺点或错误，而是抓住那些缺点或错误实行攻击以达到他个人的企图。他对待人民和无产阶级是站在敌对的立场上，他对待革命工作中发生的某些缺点和错误，夸大成为根本性质的东西，不认为这缺点只是光明中的“黑暗”，而把它看成为“黑暗中的黑暗”，他在形式上是“痛心”这些缺点，而实质上是高兴这些缺点，他正是利用这些缺点来宣传他的个人主义或小资产阶级反动思想的，以此来使人们与我们对立，与他统一。

我们的批评和文艺批评主要的基本的应该是歌颂光明，形式应该是朴素的、明朗的、公开的，而萧军呢，主要的基本的“挖掘黑暗”，所采取的手法，是隐隐约约的、晦涩的、冷嘲热讽的，比如在《文化报》上登出一些“读报春秋”都是用的这类手法，又如“小故事”中的《井里的妖怪》和《乌鸦落在猪身上》则是“指桑骂槐”的暗箭伤人。在《文化报》中就没有看到萧军表现过人民和解放区的光明，这种批评是要不得的。

关于鲁迅的杂文形式，是鲁迅对待国民党统治者的，这种手法是正确的，鲁迅活着的时候，统治者不允许鲁迅批评，所以鲁迅才采取杂文的形式。我们是以批评和自我批评作为文艺不可缺少的手法之一，因之，我们的批评手法，则必须是明朗的、公开的、朴素的，我们有时也用讽刺手法去批评阴暗的东西，但却是尖锐的，深刻的，具有明朗性，但不能是冷嘲热讽的。

文艺批评须具有与理论同样的说服力，具有最大的说服力才是文艺批评的力量，因之，文艺批评就应该是很严肃的了；就不能抠字眼、胡搅蛮缠、流氓混气的。萧军的批评手法，是市侩气很大的，他可以写一篇不讲道理的作品，他可以堆上一大堆字眼，不表现任何一点内容，这是一种最恶劣的文艺批评，我们是不能要它的，批评文字必须是恰当的和諧的表现内容，必须是流畅的、准确的、明快的表达感情与思想，萧军的市侩式的批评是很多的，其最典型的就是他的《古潭里的声音》，请读者去看看就够了。

萧军还利用“民主”，利用“言论自由”，利用“批评自由”来进行他的反动的批评，在解放区里，是民主的，是言论自由的，是批评自由的，这个是在中国历史上以及在国民党统治区域里所从来没有过的，这种被几千年来封建以及近百年来帝国主义、官僚资本主义压迫的人民，是开天辟地第一次得到民主、言论自由、批评自由的。

解放区里的民主是以无产阶级为领导的以工农联盟为主体的人民的民主。

所谓言论、批评自由也是一样。

萧军是利用民主、言论自由、批评自由，来进行反人民，反

共产党，反解放区的反动的宣传，这当然就要进行批评。因为反动思想不被批评，人民就要受害了。

萧军只许他自己“批评自由”，而不许别人对他反动言论的批评自由，这是非常悖谬的了。

但，我们并不因此就拒绝一切批评，而且有些批评也许不大正确，或容有错误的，只要这些批评是善意的，我们就应郑重考虑，哪怕是批评不当。

我们对于萧军的恶毒批评，我们也是曾经采取耐心的教育，分析其错误性质和原因，但萧军的态度一直是异常恶劣的。我们对于萧军，是爱护的，但我们尤其是爱护人民的，爱护原则的，我们不能因为朋友而不要原则。我们对于萧军是团结的，但不能放弃批评，我们对于朋友是有批评权力的。我们对于萧军的批评是从来就有的，并不是到东北以后，或者最近才有的，在延安萧军就曾犯过较严重的错误，我党对他也有过较严重的批评。

但他过去所犯的错误，都没有像这次的严重，而且在群众中的恶劣影响，也没有这样大，而且也没有像这次的露骨的反动。

虽然萧军过去曾经犯过较严重的错误，我党对他总是抱有最大的容忍，只要他稍有进步，哪怕是一点点，我党总是鼓励他的，给他各种条件，总希望他能给人民多做点事。

这次批评，也是如此的，但萧军应认识这次错误的严重性，改正错误，去掉个人主义，与人民尤其是无产阶级结合，做群众的学生，好好把自己的思想改造，那末，萧军才能有前途，我们很愿意帮助萧军这一进步。

我们为了萧军，为了我们自己，都须要展开思想以及文艺

战线上的批评与自我批评，把一切腐蚀我们，破坏我们的小资产阶级乃至封建地主官僚资产阶级的思想驱逐出去，把党健全起来，把毛泽东思想展开起来，并且我们要更进一步地提高自己，以适应新的革命胜利的环境，为此，就需要我们加强马列主义和毛泽东思想以及文艺理论的学习，结合着清算萧军及其《文化报》的毒素，展开文艺战线上的思想斗争。

（原载《生活报》，1949年2月20日）

将文艺提到人民建设时期的 新水平（节选）

——一九四九年十二月十一日在
东北文代大会上的报告

东北人民在人民解放战争时期，同全国人民一起，同各兄弟解放区一起，并肩作战，相互支援，忠诚地献身于革命事业，获得了人民解放的基本胜利。英勇的苏联红军曾将东北人民从日本帝国主义与伪满统治下解放出来，而中国共产党又领导了东北人民战胜美帝国主义援助下的国民党反动派和封建地主阶级的统治。东北人民在中国共产党领导下，充分地发扬了中国人民的英勇、果敢，不怕艰难，而一定要战胜敌人的英雄主义的品质。东北人民在革命战争中是锻炼得如此进步和壮大，这

是任何朝代都未曾出现过，他们曾在东北特有的风雪中，钢铁一般的站在皎洁的原野上，以冰雪似的严峻的战斗雄姿，摧毁了敌人的进击并且最后消灭了敌人。千百万农民进行了土地改革，改变了古老的农村面貌，几年来都是喜悦的勤劳的在自己的土地上耕耘，生长了新的智慧，人民中大批地涌现出为自己办事的国家职员，走上各种工作岗位。东北大地已经变成了新的景色。

在这样伟大的时期的文艺运动，是迅速生长，发展较快。这原因就是东北文艺运动有党的正确领导，以及绝大部分文艺工作者执行了毛主席的为工农兵服务的文艺方针，东北文艺运动是密切的与战争和土地改革结合。许多作家、剧作家、导演、演员、美术家、音乐家、电影工作者、摄影师、文工团到部队中，到农村中，他们生活、战斗、工作。有些同志如王大化、麦新、张绍柯、杨荫萱、郭春瑞、王靖安，为文艺工作牺牲在工作和敌人的炮火中，这些同志的精神永垂不朽。我们的作家在这时期是密切地结合着战争和土地改革的政治任务，创造了富有东北乡土特点的作品，表现了东北人民的英雄事迹和英雄人物，以及表达这些人物的东北特有的语言、色彩、面貌，这些英雄人物是来自人民中间，因此，他们就活在人民心里，而文艺运动也就与广大人民有了联系。

四七年春节北满新秧歌运动是东北人民文艺运动的第一个高潮。这个高潮是由于四六年“七七决定”，进行土地改革和革命战争的广大群众的发动而引起的，也是由于文艺作家、文艺工作者与广大群众生活的结合而引起的。因之，在这一时期，文艺创作是较多量地产生出来。从下面一个统计也可看出的：在土地改革以前，即四六年七月以前，文艺作品出版只有三种；土

地改革和革命战争时期，即四六年七月至四八年三月，文艺作品出版共一九四种，土地改革完了和战争后期，即四八年四月至四九年五月，文艺作品出版共一四四种。这就可以看出了创作必须是与政治任务结合，必须是与火热的群众运动结合，并必须密切与战争生活结合。而且又要将文艺工作者队伍组织到这一巨大浪潮中，才能形成一个创作的高潮。

在文艺创作中为群众喜爱的，譬如戏剧中较好的，则有十二种，内中如《反翻把斗争》（李之华）、《炮弹怎样造成的》（陈其通）、《立功》（李鹰航作曲）、《杨勇立功》、《钢骨铁筋》（军大）、《米》（张凡等）等。富有东北色彩秧歌剧，有《光荣灯》（李之华、止怡）、《全家光荣》（王家乙），以及活报剧东北文工一团的《东北人民大翻身》（颜一烟执笔）等。文学作品较好的，则有十种，内中如《暴风骤雨》（立波）、《江山村十日》（马加）、《红旗》（刘白羽）、《英雄的十月》（华山）、《在零下四十度》（西虹）、《原动力》（草明）等。群众歌曲较好的，则有二十八种，内中如《咱们工人有力量》（马可）、《咱们比比看》（庄映）、《国民党一团糟》（李劫夫）、《打倒蒋介石解放全中国》（安波）等。美术较好的，则有一百余幅，内中如华君武的时事漫画，张仃的年画《喜气临门》、邵宇的《土地》、古元的《鞍钢的修复》、《人桥》，西野的连环画《永垂不朽》等。电影较好的有新闻片《东北最后战役》，木偶片《皇帝梦》，故事片《桥》、《中华女儿》等。京剧、评剧则有《九件衣》、《黄巢》、《美人计》、《新贫女泪》、《新打狗劝夫》等十一种。

在群众创作方面，仅旅大地区工人自编的就有四百六十五种，其他地区还未有统计，但据估计，其数量是很大的，就今年（一九四九年）三月文工团团务会议各地拣选的共六十八种，

其中最好的选有十种，集成群众创作选（东北新华书店出版）和其他所搜集的，内有较好的为《二毛立功》（大连船渠锻工厂）、《王家大院》（鲁艺农民组）、《一块红布条》（大连船渠铁工厂）、《不泄气》（哈市电气机械铁工厂）、《模范干部真光荣》（合江省汤原县兴安村农民集体创作）、《民主政府救了俺》（旅顺市文工队）、《金不换》（旅大盐滩村剧团）、《上冬学》（肇州小学）、《革命到底》（大鼓，合江旧艺人张起武）、《军民拜年》（二人传，绥中四区）、《红花还得绿叶扶》（小说，工人张德裕）等。这些作品的主题与现实结合的都很紧，内容丰富新鲜，语言生动，人物真实有生命。

正是由于职业作家创作与群众创作数量较多，质量方面也较优秀，这才能使文艺运动较为开展。这也就是说愈是创作数量多，质量好，则文艺运动就愈能开展，广泛，深入。职业作家的创作是不可忽视，群众创作也是不可忽视，二者互相配合，才能造成更广泛的群众性的文艺运动。

这些创作，是反映了人民的英雄革命战争时期的基本方面。表现了东北人民的英勇斗争，以及明朗的智慧和坚韧的性格。这种牺牲自己为祖国和人民的解放而献身的崇高品德，是被我们作家，集中描写在他们创作中的，并以此去教育了人民和干部，这就是创作必须是找到表达人民的英雄形象，才能完成创作的教育作用。一个作家能够发掘一个时代的人民战争的伟大精神的深处，能够典型的集中表现在作品中，那么，这种创作就有了灵魂，而它也就会与广大群众深切地结合起来。

现在，我们就来看看三年来的革命战争时期的创作罢。

首先，我们说到关于描写战争的作品。

描写东北解放战争的作家，就我所知与所看到的有华山、白

羽、西虹，这三位同志都是比较长期生活在部队与战争中，就中如华山与西虹是早在抗日战争时期就参加战争生活的。我所见到的描写战争的作品，都有一个共同的特点，即强烈的描写着积极人物的英雄形象，而且强烈地表现着积极人物的积极因素。这些作者从来不把英雄人物放在次要地位，或者形式上放在主体地位而实质上放在次要地位。这就使得我们深深地感到作者是做对了。他们描写战争中的英雄人物，那真是唤起我们对于英雄们的崇敬，那种由于作者的笔锋所刻画出来的品质之崇高，性格之坚强，政治觉悟之非凡，英勇战斗之神迹，使我们深切感奋。

在二十年来的人民革命战争中，已经将为人民利益而可牺牲个人的集体主义的崇高思想，集中起来成为英雄行动，这就是中国人民解放战争向全世界显示出中国已经成长出何等的英雄人物，二十年战争对他们考验得如此显明，那就是人民革命战争在中国得到了最后的胜利。

这种高度为人民利益而英勇牺牲自己的崇高思想，这种视死如归在最紧要关头完成任务的英雄行动，只知道完成国家与人民的付托，只知道人民的国家的利益高于一切，统治一切。

我们要找这种在严重的工作面前坚决完成任务的英雄行动，在白羽写的《红旗》的“电话机旁”中的营长与通讯员，就是这样的，而且在完成任务中表现出高度责任心与阶级友爱，并也能在危险中分清谁应该活着，安全地执行更大的任务，谁应该掩护至于牺牲，这也是任务！

营长的小通讯员金星，才十七岁。小矮个子，圆眼睛，塌鼻梁，老是爱笑。军衣在他身上显得过分宽大，手里抓

着不久以前缴来的卡宾枪……

突然，金星听到一种声音——一直向头上应下来的可怕的声音，金星知道营长的命令正下达到最重要的关头，营长死也不会在这关键时刻放下耳机，躲躲炮弹，相反，如果你拉他一把，他也会训你一阵。可是，可怕的声音来得这样快，不容金星再想什么办法，于是他的小身躯一下跃起，展开两手，扑到营长身上，像鹰一样掀开翅膀，把营长压在他的身子下边。就在这一瞬间，炮弹落在屋的一角，满屋充满黑烟，火药味塞入鼻孔，窗口附近两个战士倒下，没有再动弹。营长却无论如何，这震动多么大，两手只管按着耳机子，在金星的身子下面，一刻未停地大声对无线电话受音器下达命令：“你们应该立刻趁敌人炮火被制止时，拿一个排从敌人左侧方猛插进去。要猛，要坚决。好，还有一分钟，我们的炮开始响了！”这时营长推推金星，金星软软的两手垂在营长两肩……营长抱着金星，鲜血一滴接一滴的滴下来，营长明白，如果没有……这两面肩膀……那么，指挥就完了，攻击就全破产了。

这些，都是写得富有阶级感情的、动人的，而且引起读者肃然起敬的。这是英雄事迹的纪念碑。我们作家是在文学中塑立起来了一种英雄形象。这种形象虽还发展得不完整，还不成熟。

西虹所作的《在零下四十度》，是一部描写战争的中篇小说，这一作品同样地具有英雄形象，这里，是较有故事性的，人物也较突出，个性也有发展过程的。这一作品是描写战争较为完整的小说。这在东北也还算是不多见的。

《在零下四十度》中的主人公，是人民解放军中的英雄人物——团长。他是在部队中“长大的”，他具有革命军人的气质，富有壮健的生活力，为人从不知愁苦，有幽默而开朗的性格，平时好像是声色不动，可是一到战斗任务来到，就立刻显示饱满、焕发而生龙活虎，不知道他从什么地方来的那末多的精力。对敌人是狠，是坚决，对战士则爱之如兄弟。

这部小说，是描写出解放军的生活、战斗作风，是不失为一个东北战争史的较优美的一页。

这部小说，另外有个特点，是写了共产党员、干部间的日常生活，写了夫妇间的生活，但那也都写的是新鲜的，从生活中透露出革命品质，同志间的真挚的爱，事业的心，这是好的描写。那是在团长接受战斗任务下，他的妻子从后方来看他：

这时候，一匹快马拖着小巧的爬犁，在风雪旋飞的野地里飞跑着。爬犁上坐着一位剪发女人……

“我们马上要出动啦。”

“啥时候？”她着急的问。

……

“我还是回去吧。”

“你先暖和暖和，我们走时再说。”

……

这是多么不凑巧的事，但作者并没有以小资产阶级情感去描写，而是以他的无产阶级感情的笔调这样描写的：

她记得很清楚，他俩在一块吃过三次有纪念意义的饺

子，每次都是这种离合匆匆的场合，……头一次是俩人刚成了幸福的夫妻不几天，他要回团的时候，和日军作战。第二次是来到东北，英勇的四平保卫战以后，他回到她那里不几天，部队就写来信，要他回去领导练兵，那也是为了战争。这一回，她原以为俩人可以互相不耽误工作，满心满意的一起生活上几天，事实上，她和他这一回见面时间，比以前任何一次都来得短促，从这里她就感觉到东北战争的艰苦性，她也更深一步的认识到战争于革命者的严格要求，至于两人间的离合，到底还是轻微得多。（《在零下四十度》四五页）

这些辞句，是作者深切地理解长期战争的语言，是作者所理解的革命夫妇生活的语言，但又是作者富有阶级情感的语言。这些辞句，是深藏着战争年代的艰苦，革命者献身事业与工作的勤劳，而在革命者夫妇生活中的联系，则是对于革命的热情与体谅。……我在这并不是说，这本小说只是这个地方描写得好，好的主要是在战斗中的英雄事迹，而我只是说，我们作家能够如西虹同志这样深刻的从革命者日常生活中，体验出伟大的崇高品质，而且又富有思想性与艺术性的刻画出来，是值得介绍的。

这就是作者，不仅善于在战争中表现英雄人物，又善于在日常生活中表达英雄人物，因之，这种英雄人物，就易为一般读者接近，因为他是活生生的，这一章描写得平易、近情、合理，富有生活色彩，而又是深刻思想的描写。

三年来战争形势是以加速度的成熟姿态向历史胜利的道路迈进。战争生活是愈来愈富有典型性，而战争是人们斗争生活

最集中表现的典型环境，在这中间生活着的人们，是非常可以突出的，因为他们是在非常明显与严重的考验中，因而，中国人民的优良品质是最能表现的。三年来战争的英雄范例是真都可以写成几卷几十卷的不朽的文学作品，用我们这样不朽的英雄形象教育我们自己和后代子孙。可惜我们写的还少，写的还不够好。

在土地改革中，也是出现了无数英雄，这些英雄有些是可以说好多是与战争中的英雄相联系的。这里，就是好多战争英雄是由土地改革成长出来的。因此，我们就要看出东北解放战争中的英雄本质的源泉之一，它是有深厚的土地改革的基础，我们不是看到好多的农民成万成几十万的涌上部队中去了吗？这就是土地改革与革命战争的伟大联系。

在文艺中反映土地改革的，是有不少较优秀的作品，这其中，戏剧有李之华的《反翻把斗争》；文学作品中，有立波的《暴风骤雨》、马加的《江山村十日》；美术方面，年画有张仃的《喜气临门》、邵宇的连环画《土地》；电影有关于土地改革的纪录片；京剧有《九件衣》等配合土地改革。

这些作品，不能一一介绍，仅以《暴风骤雨》为例，来说明这时期所表现土地改革的题材作为概括。

《暴风骤雨》所反映的社会环境，在战争局面上正是处于敌强我弱的形势，在农村是封建势力还未动。正是这样一种情况，我们集中一万二千个干部下乡，进行了土地改革的大进军。这是一个历史的风暴。

这部作品正是反映了：一方面是农民进行庄严的土地改革，摧毁封建势力，农村中新的一代的人物在生长，而另一方面，也反映了这个战争又是复杂曲折，封建势力的阴谋复辟，某些群

众的犹豫、观望，在斗争中逐渐成长……新与旧的激烈斗争与转变。

作品在大体上是现实的反映，从今天看也是这样的。

农村中新的人物生长的过程，这在作品中是得到了表达。如《暴风骤雨》中的赵玉林、郭全海、白玉山……

在《暴风骤雨》中介绍出头一个积极分子是赵玉林，且看他是怎样成长起来的：

这时候，一个光着上身的男子，从草屋推开窗纸脱落的格子门，走到院子里，手里拿一根旱烟袋，站在当院。这人三十二三岁模样。不高也不矮，不胖也不瘦，长一脸漆黑的连鬓胡子。他叫赵玉林，外号赵光腚。他一年到头，顾不上吃，顾不上穿，一家三口都光着腚，冬天除了抱柴、挑水、做饭外，一家三口都不下炕……光复那年，苏联红军驻在他们屯子里，听说这情形，送了两套军装给他们，赵玉林一家这才穿上了衣裳，才敢让人到屋里坐坐。

……

“民国廿一年，山东家遭了荒旱，颗粒不收，我撇下家人奔逃关外来碰运气，到了这边没有证明书，落不下户。只好给老韩家（恶霸地主）吃劳金……”

……

“正赶出草时又摊上了劳工号……我一连出了四回劳工。”

……

“媳妇领着小嘎在外要饭……一见了回来，娘儿俩个哭的抬不起头来，我没有掉泪，王同志，穷人要是遇到不

痛快的事就哭鼻子，那真要淹死在泪水里啦。”（三二页）

这个身世，是东北农村在封建官僚压迫下的一般农民的身世。有这样经历的农民是饱尝风霜、辛苦……贫穷与压迫，使他们深切地理解了不合理的社会。而另一方面，他们有强烈的愤慨、不平，他们有内心的激动，他们是刚强，没有掉泪，他们不动时，就像岩石似的凝固，他们由于长期的苦难，教育了他们不能轻浮，但是一旦动起来，那真是什么也挡他们不住，那是勇敢向前。这就是我对作者寻找典型农民形象的一些分析。由此可以看出作者是概括地反映了土地改革期中的先进分子的形象的社会性、阶级性，而且也找到了推动土地改革的源泉，以及农民觉悟与前进的力量。

但土地改革并不是那样一点就着起来的，它是要经过过程，而农民起来斗争也是经过一个过程的，作者在这方面也是给以表现的：

小王问赵玉林说：

“你说该斗谁？”

“你说呢？”

“要是斗他（指韩老六），你敢来吗？”

“咋不敢来，咱死也不怕。”

“那好，那真好，咱们是好汉一言，快马一鞭。”

他（赵玉林）躺下来，称心快意的抽着他的短烟袋。

“能行吗？韩老六能像王同志说的那样容易打垮吗？”这个思想冷丁钻进他的脑瓜子，他翻来覆去，左思右想，老是睡不着。他又爬起来，摸着脑袋，走到外屋灶坑边，拨

开热灰，把烟袋点上蹲在灶坑边，一面抽着，一面寻思，烟锅吱吱的响着，他想韩家的威势，韩老五还眯在哈尔滨，韩老七眯到大青顶子里，他的儿子韩世元跑到了长春，屯子里又有好多亲戚朋友叩头拜把的和三老四少的徒弟。

“就是怕不能行啊！”他脑瓜子里又钻去这么个念头。

(四四页)

这就是农民在行动前的犹豫，作者给以深刻的描写，是完全合理的，而且有了这样一个思想上的反复考虑之后，再能够坚决地去行动，那末，这个行动才不会是没有准备的。这个时期还正是“敌强我弱”的局势，农民有这个顾虑也是合乎情理的。作者深知一个新的人物的成长是要经过一定反复的过程的。如果作者不写这些，那倒是不现实的。这是新的人物的成长过程中必须经过的段落。

然而，农民们到底是被压迫的阶级，他要翻身，这是由于他的阶级地位决定的，所以当赵玉林这样犹豫以后，是要找出答案，要找出行动的答案。

这就是：

“你害怕吗？老赵哥！”

“我怕啥？”……

小王影子一出现，他感到有了力量，“人家年纪轻轻的，还不怕，我怕啥。”他想着，“小王说，关内关外，八路军跟民主联军有好几百万，尽好枪好炮，”又说，“天下穷人都姓穷，天下穷人是一家，天下就是穷人多。”这话真不假。明天咱去多联络些人，韩老六看你本事，能摔过咱们。”

他想到这，好像韩老六就在他眼前。一看到他那一双小绿豆眼睛，他就冒了火，“非革他的命，不能解这恨”，他用劲在锅台上敲着烟锅里的烟灰。（四五页）

这个答案是不错的，赵玉林是找到了力量，是找到了真理。于是，赵玉林就愤怒起来了，他在诉苦会上，就显示出农民的新形象、气质……这是新生，这是斗争的开端。

赵玉林从桌子上跳下地来，把他那支短烟袋别在裤腰上，往前迈一步，一手解开苏联红军送给他的那件灰色军装的扣子，露出他的结实的、太阳晒黑的胸膛。

他说：“屯邻们，俺姓赵的是这屯里有名的穷棒子……”

“穷人要有穷人的骨气。”

……

“屯邻们，有工作队给做主，我要报伙，我要出气啦。韩老六当伪满村长那年，你们谁没挨过他的大棒子？”

……

“咱们敢不敢和他算账呀？”

……

课堂里起了骚扰和争吵。

“咱们都跟赵大叔去抓大汉奸。”热血的年轻人嚷。

“去就去呗。”稳健些的中年人说。

“三星都那末高啦，明儿去吧！明儿一早就去也赶趟。”困倦的上了年纪的人说。

……

“去！有胆量的跟我来。”赵玉林说。（六四页、六九页、七〇页）

行动起来，这是暴风骤雨的行动的开端。农民中已经出现了带头的英雄，可是问题还很多，人心还不一样。但是有了新生的人物。那新的社会就要向前进。

赵玉林挎着枪，领着头，大踏步的走出学校，在道沿走着。

天气凉凉的，天上银河闪亮着。远远近近，蟋蟀与蝈蝈，一唱一和的鸣叫，道旁柳树丛子里，惊起的家雀飞跃着，振动树枝，把枝叶上的露水滴滴溜溜的振落下来，滴在人们的头上、肩上和枪上。

刚出学校门，李振江连忙隐在后尾人堆里，一会不见了。

刘振山走到半道，慢慢拉下来……低头……往家里猛跑，免得人瞅见，识破他是临阵逃跑的。

人们在前进……

从稍远的后边一望，这一小列枪尖上的长刺刀，好像是在划开灰蒙蒙的天色似的……（七二页）

的确，广大农村和千千万万农民的新道路，就是在这一小列的枪尖上的长刺刀，划开了灰蒙蒙的天色。但，新道路还刚在开辟，新的人物还要在斗争中锻炼，这样新人物的形象，是要在新与旧的激烈斗争中才能逐渐显现出来的。然而，在反映土地改革的文艺作品中，是开始表现了这一新时代的新形象。

是的，一个时代的新人，不能是一下子就成长得成熟，是

要在斗争、磨练、困难……中成长。这些，在《暴风骤雨》里，在《江山村十日》里，或在其他作品里，都是一样的。这些作品中所刻画的新人，是显示了初期人物的特点。是站立起来但还不十分健壮，是有新的气质但还要加以充实，旧的威胁还有时时袭来的可能。因此，作家就需要在创作中辛辣地批评与打击旧的东西，鼓舞与爱抚着那新生的幼苗，保卫着新的将来，培养它壮大、发展，成为更完善的现实。

这些英雄人物在创作中的表现正是东北人民在革命战争中的检验，这些英雄人物的出现与非凡，如按着东北短短的三年革命历史说来，是生长的迅速，但其所以得到了如此生长，主要的是由于伟大的中国共产党所领导的廿年来的人民革命战争的英雄传统，因此，这些英雄形象，都是在各个侧面表现了中国共产党这一巨大的英雄形象，这一巨大的英雄形象，是在中国人民革命战争时期的廿年中逐渐成长起来的。

中国人民革命战争时期，是经过一九二四至二七年大革命、十年土地革命、八年抗日战争，以及三年来的人民解放战争，这是一个伟大的时代。它在中国人民生活中，引起了许多重大的变化。它对于文艺方面的影响，也同样重大的，这主要的是由于革命战争，人民文艺运动有了新的发展，从此，文艺是属于人民的，是表现人民的，而人民真正的成为文艺作品中的主人公，因此，文艺就产生了新的英雄形象，也产生了新的笔锋，表现出了我国人民的新面貌并强烈地赋予了一种新生的色彩。

这里尽管中国革命在过去二十年来经过若干不同阶段，但基本上一直是进行革命战争和改革土地制度的。因此，二十年来的文艺所反映的主要题材是战争，是土地改革。在国民党统治区则还有民主运动的题材。文艺上的英雄人物，乃是人民反

对与推翻内外压迫者的统治，为创立新中国而奋斗的集中意志的形象。这种革命战争和土地改革是正反映着中国巨大的新与旧的斗争，新的是怎样在生长、在壮大；旧的是怎样在由强大，而削弱，以至于最后的灭亡……这二十年来的革命斗争，是中国人民革命势力生长、壮大以至战胜敌人的历史，而文艺上也是反映这个人民革命势力生长、壮大以至战胜敌人的文艺史。

所有这些斗争，是在于唤起人民，组织人民，是曾受过最艰难的熬苦时日，是曾背负过暂时的失败痛苦，是曾英勇牺牲，换得来人民的一片干净土地，但也曾被强大于己的敌人，夺取过去，将光明掩过，从而又落到悲惨的境遇。这是个长期、艰苦、曲折、奋斗的道路，但又是坚忍、刚毅、必胜、具有崇高理想必须实现的道路，而今天是胜利了。这种环境中所生长起来的人民的新人物，是有辛苦、血泪、灾难……但也正在这种苦难中成长。反抗、牺牲、不屈不挠，跌倒了爬起来，擦干了身上的鲜血，重新刚强的向前挺进。因此，就铸成了勇敢而坚定，刚毅而理智，不骄不馁的伟大战争的英雄典型。

这种英雄典型正是在那样阶级的民族的残酷斗争中，是血泪与反抗，是苦难与必胜，是曲折与坚忍，是倒下去又站立起来，是压迫过来与又反压迫过去……是这样成长起来的一种英雄典型。这在我们二十年来的烈士传记上、文学上、戏剧上……是都可看到的最普遍的形象。因之，在这一时代的文艺特点，是最富有悲壮性，最富有自我牺牲精神，是最有坚苦卓绝品质，而且最能显示必胜的崇高信念。

因此，在以往文艺上，就特有一种英雄典型。这就是艰苦奋斗的英雄典型。这是一方面，而另外，随着人民获得了自由，获得了解放，并且在这块土地上建立起来自己的政权，从事生

产文化的建设，这就又出现了新鲜、喜悦、健康……的文学风格，这就是像《李有才板话》，富有生活的无限美丽的人民形象。

我们文艺的任务，就要继续发掘这一革命战争时代的人民战斗的伟大精神，并把这个传统在文艺上发扬下去，在创作中表现人民的正面的积极的主人公——英雄典型，这就是人民文艺所特有的风格。东北四年来是在这一点上保持与发扬了这种传统，并铸造起来与人民生活 and 思想有密切联系的英雄典型，也正是由于创作在各个侧面描写了较高度的英雄典型，才为广大群众所欢迎，所热爱，才能使得今天文艺运动与广大群众结合。

但有了文学创作，不等于有了一切，这就需要把创作组织成为广泛的群众性的文艺运动，这就需要有文艺组织工作者、导演、演员、舞台工作者、编辑、文工团员……一个整体的文艺组织工作，只有这样，才能把创作变成实际，才能发挥文艺教育群众的伟大作用。

因之，创作是不能与文艺运动的组织工作分离，而是要很好的结合。

只有经过文艺运动的组织工作，才能把创作（文学的创作）与广大群众结合起来。

四年来文艺运动，在这点上是有收获的。

然而我们并不能因此就说，我们文艺工作毫无缺点，相反的，缺点还很多，这首先表现在领导上对于文艺思想与组织工作的领导，还不够有力、及时，具体的领导还很差。表现在创作上还落后于群众的要求，创作还不多，质量上也还差，在创作上也大半是无组织的进行着，文艺批评也不及时，开展得还不好，文艺组织不健全，缺乏有力的集中与统一领导，干部力

量分散，不能有重心的推进工作等等。

这就是四年来文艺工作的基本经验与总结。

(原载沈阳《东北文艺》创刊号，1950年2月)

□师田手

新时期新问题

引 言

由于严文井同志《一个农民的真实故事》，引起一些争论，是应该争论的。因为严文井同志想写的是新时期的新人物，结果发生了问题，自然也是新问题。现在，我想就这个新问题，提几点意见，作为同志们及作者的参考。

一、文艺的新任务

今天，文艺的新任务，无疑是为彻底消灭封建，彻底平分土地，及争取人民的革命战争的最后胜利而服务。因之，首先要发扬歌颂翻身的新农民群众、新革命战士，及其中所产生的新英雄，来促进提高群众的新英雄主义。从而，就要深入揭露

地主、恶霸、蒋党、蒋军、蒋政以及他们那一机构的血腥统治、血腥剥削与罪恶滔天的罪行。这个任务，看来是没什么了不起，实际却不简单，执行起来问题便多了。

以严文井同志的文章来说吧，他企图写这新时期的新人物，是对了，这个企图是应该肯定的。然而，终于因为严文井同志对农村生活不熟悉，农民语言懂得少，土地改革及群众运动问题研究不够，结果，出问题了。其实，这个问题，也不是个什么新问题，恰恰正是土改群运中的老问题。什么问题呢？很简单，是个“夹生饭”问题，写作上的“夹生饭”。但，问题提到文艺写作上，便成新问题了，也应该提出消灭“夹生饭”。不然的话，就很难完成这新时期文艺的新任务。

如何消灭这类“夹生饭”呢？还是一个老问题，作家及文艺工作者要下乡、入伍、进工厂，许多人已经下乡、入伍、进工厂了，还成什么问题呢？实际，也正为此，下乡入伍问题又是新问题了。下了乡，入了伍，进了工厂，如何使写出的作品不是“夹生饭”，这不就是新问题吗？所以，这个问题是应该研究解决的。

二、群众路线

作家与文艺工作者下乡入伍进工厂，自抗日开始就有一些人实践了。从“走马观花”，到“作客”，到“半参加工作”，到“全参加工作”，随时间的转移及作家与文艺工作者的进步，特别是毛主席在延安文艺座谈会讲话之后，这一运动便更广泛深入了。做了不少工作，获得了不少成绩。这是应该赞扬的。但是，所做的工作和获得的业绩，跟所经历的漫长时间比起来，跟广大群众的文化要求比起来，又是太少太少了。特别是根据毛主席在延安文艺座谈会上的讲话检查起来，真是差的太远了！应

该自己勇敢地反省：“进步太慢了！”所以，下乡入伍进工厂不就成了新问题吗？这问题，并不是下不下乡入不入伍进不进工厂的问题了，而是下了乡入了伍进了工厂怎样工作的问题。

今天，大部分作家及文艺工作者，还都是小资产阶级知识分子出身的。从打乳臭刚刚退去那天起，便进了学校坐硬板凳，学校的玻璃窗子完全把自己和社会隔离开了。除了同学和方块字，对于社会上一切的生活与斗争很少接触。不用说，对工农兵的生活与斗争距离更远，就更谈不上什么接触了。所以，下乡、入伍、进工厂，首先的任务就是要深入工农兵生活，参加他们的斗争，了解他们的语言感情习惯和思想，充实自己，改造自己，全心全意为他们服务，牢牢实实站在他们之中。真正体会起工农兵的痛苦，真正洞察一下工农兵的生活世界，真正认识工农兵为翻身为革命战斗的现实。特别是对穷苦工人、雇贫农，以及工农出身的战士。这样，才不算空跑，才会获得很大收获。然而，这是容易的吗？这是一下子可以成功的吗？可以说，这是不容易的，必须相当长时期，才可做好。退去学生气，变为工农化，要经历个老大的痛苦锻炼。这种锻炼，是今天的作家与文艺工作者所必要的，因为这正是大家所最缺乏的，也可以说正是大家的老大的空白，这个空白不好好填补起来，硬为工农兵，一定要发生很多毛病和错误。

那么，拿严文井同志的文章来看，正是因为缺乏对农村生活斗争和土地改革运动的熟悉和调查，结果所写的东西都成了孤立的片段，没将对农民的赞扬和对地主恶霸的暴露很好联系起来，没将农民积极分子的活动与广大群众——特别是雇贫农运动很好联系起来，因之，会使读者发生误会，是难免的。从主人公刘俊英的工作上看，命令勉强群众的地方多，他跑得距

离群众太远了，在他周围很少看到跟他一样的雇贫农群众的行动。从严文井同志的工作上看，下乡后的工作是很谨慎、细心而且热情。但，方法上发生了问题。什么问题呢？他所调查的对象，是区工委，是刘俊英自己，是一部分积极分子，这不是不需要的，需要的；可是，也同样，没看到作者从广大雇贫农群众中调查了什么，了解了什么，研究了什么，结果，一切就都主观盲目地喜欢起来，满意起来，自然，随之也就忘了群众，忘了考虑广大雇贫农群众的意见了。所以，可以这样说，从严文井同志的文章中看，刘俊英的工作方式是包办代替（实际上的刘俊英是否如此，是另一问题）。作者把主人公写成诸葛亮，把雇贫农群众写成阿斗，又是写作观点上的大问题了。总之一句话，没走群众路线！

从土地改革到彻底平分土地，是经过个比较错综复杂和曲折的道路。发生了普遍的“夹生饭”问题，而其中所包括的问题则是相当多的，但总之一句，还是个群众路线问题，即雇贫农路线问题。现在，提出雇贫农路线了，阶级路线明确了，于是一切问题都迎刃而解。所以，作家和文艺工作者，写起土地改革，必须有清醒的阶级观点、群众观点——工农兵观点，必须根据清醒的阶级观点、群众观点，有批判地发扬好的，批评坏的，那才能很好为群众服务。

所以，作家与文艺工作者，必须坚决毅然到群众中去，到穷苦工人、雇贫农及工农出身的战士中去，坚持与他们生活在一起，斗争在一起，为他们当长工，向他们学习，学习阶级观点、群众观点，在一般观察认识之中，进行具体深入的调查研究，不但写他们，而且要学会给他们写，达到改造自己走工农兵群众路线，使文艺工作真正很好服务于彻底消灭封建、彻底

平分土地,和为争取人民的革命战争最后胜利而战的新时期,是十分迫切的。所以,在这个新时期,提出作家与文艺工作者无论生活、工作、写作,要走工农兵群众路线,也还是个新问题,是大家应当特别注意的新问题。

三、新形式

群众路线之所以成为新问题,因为作家与文艺工作者还未贯彻群众路线。这不但在内容上,如严文井同志文章所充分表现的,若从形式上检查则相差更远了。从毛主席在延安文艺座谈会上讲话提出为工农兵群众写及怎样写法的问题,到今天,从这方面出发,做出的成绩则太少了,绝大多数,只在“为群众写”这一条下做了一半工作,就是写写群众,但也止于写写群众,至于群众懂不懂则好似很少注意。这就是还未摸索到为群众的形式,未发展群众所喜闻乐见的形式,而还是牢固的保持着“五四”以来的新文艺形式——西洋形式,其中添多了的是一些工农兵群众语言。结果,不用说给群众看,就是读给群众听,也是很难理解不易懂得的,群众还是一下子接受不了。那么,为群众不只是为了了一半吗?写了群众,群众接受不了;从群众中来,到不了群众中去,这正是未好好注意、追求、研究及实践怎样写法的结果。若是严格的说,一些人下乡、入伍、进工厂后,调查来些东西,只在上层干部及知识分子中散布或撒播一下,对于将这些东西如何再送回到工农兵群众中去,便不大管它了。这即是对自己所习惯的喜欢的形式,如蚕用茧将自己包卷在里边一样,一直没钻出来。现在,则应该钻出来了,因为现在是土地革命的新时期,是工农兵大翻身,是全国人民接近大胜利的新时期,如果不很快钻出来,则必然脱离群众,脱

离战斗，发挥不出文艺武器应及应有的力量，则下乡、入伍、进工厂，都失去它更大的意义，这是十分明显的。所以，文艺新形式的问题，也是今天的新问题，而且是百分之九十以上中国工农兵群众文化要求的大问题。

毛主席号召和指示的很清楚，要从普及的基础上提高。所以，今天应当看看，普及的工作做得如何呢？很明白，成绩比之要求相差几乎几千万里！许多作家与文艺工作者，仍是束手束脚，多半从自己的喜好及习惯出发，写作起来顺手得很，可是，好似很少想到，工农兵群众看起来很不顺眼，听起来很不顺耳，念起来很不顺嘴，几乎赶上学古文那么困难。如此，读者范围就不能限于少数知识分子及少数干部。为新的革命群众服务的作品，不能为新群众所接受，而仍在少数读者里兜圈子，它的价值便大大减低，它的战斗意义也大大减低。一句话，没有普及，没把文艺普及工作造成个运动，没有把文艺普及运动与今天蓬蓬勃勃的群众运动结合起来，没有在这个普及运动的基础上给革命文艺开一条发展前进的新大路。

现在，在这以土地革命及人民的革命战争为内容的新的革命高潮的新时期，对毛主席这个号召及指示，应当作为个新的东西，勇敢而自觉地去执行，应当自觉的形成个伟大的运动，大家都运动起来，为工农兵群众写，给工农兵群众写。而这首先就需要作家与文艺工作者拿下架子来，眼睛不向着国际水平，不向着少数干部，不向着少数知识分子，而要向着广大的工农兵群众。不要考虑自己的文艺喜好、传统习惯和语言，要好好考虑群众的文艺喜好、传统习惯和语言，向工农兵群众低头，向工农兵群众学习，而从工农兵群众文艺喜好传统习惯和语言出发，创造工农兵群众看起来顺眼，听起来顺耳，念起来顺嘴，不

但喜闻乐见，而且家喻户晓的东西。今天不是给工农兵群众做洋面包西餐的时候，是如何使工农兵群众吃饱小米饭窝窝头的时候。洋面包西餐工农兵群众不是不喜欢，而是喜欢不了，没本钱，吃不起。本钱是什么呢？即是文化和那一套西洋文化。然而，群众若普遍吃饱了小米饭窝窝头，将来发展起来也就不止于吃小米饭窝窝头了，自然要求和进行提高，但也不光是洋面包西餐，也还有白面馒头和几炒几焖，是更新鲜更丰满的东西。所以，今天，不是着眼提高的时候，是着眼于普及的时候，来个轰轰烈烈的文艺普及运动是必要的，如果这个运动搞好了，发展成功了，成熟了，提高的问题必然跟着得到解决了。这个提高才是真正的提高；这个提高不但会建筑起中国工农兵文艺新鲜、活泼、庄严而典型的东西，它必然也解决了国际水平的问题，它会给国际文艺带来新鲜、活泼、庄严而典型的东西，必然引起国际群众的注意，甚至给国际文艺以广大深刻的影响。那么，在开展普及运动和实践普及工作时，不必要担心提高，最必要担心的，是是否真正普及了，是是否真正深入工农兵群众了，是是否做到使群众喜闻乐见，而又家喻户晓了。所以，工农兵文艺普及运动的开展应当是目前中国文艺运动的新问题和大问题，是不可忽视的。

那么，很明显，使文艺为工农兵服务，必得创新形式，而新形式必得过轰轰烈烈的普及运动才能很好而大量产生出。今天，为工农兵的文艺运动，还是“夹生饭”，下决心煮熟这一锅“夹生饭”，只有发动起普及运动，必得人人打通思想为普及运动而努力，即“众人拾柴火焰高，组织起来力量大”，这一锅“夹生饭”才会煮熟，工农兵才能好好的吃得下去，新的文艺才能真正达到群众，而同时又可以为群众所有，变成群众自己的

东西，而发展壮大起来，这个运动应该成为个群众运动，持久的群众运动那才会有辉煌伟大的收获。

四、批评与自我批评

今天，每一个作家及文艺工作者，就连整个文艺界在内，应当根据毛主席在延安文艺座谈会上的讲话，来进行批评与自我批评，发展批评与自我批评，看看执行这个方向作用如何？距离多远？只有来这样一次大检查，文艺普及运动才有可能开展。

不能否认，进了大城市，有了小城市，某一些作家和文艺工作者，因有了较多的读者市场而满足，而疏忽了为工农兵服务，有的人甚至提出写给干部及知识分子看的老调，简直忘记了工农兵群众。这是一种危险，保守的危险！开倒车的危险！

群众不是不爱洋楼，群众不是不喜欢飞机大炮，但一切的关键在于是否归群众所有。无论任何高妙的东西，如果不能为群众所有，就不能怪群众冷淡。也无论任何高妙的东西，如果一旦归群众所有了，比它高妙的本身会发挥出更高妙的力量。文艺也是如此，无论写得如何高妙——为群众，唱得如何高妙——归群众，如果不能为群众所有，也不过是书房里的花瓶，不必太多日子，花谢了，枝干了，也就完了。一句话，不能为群众所有，也就不能有生命。

毛主席指示，学古人，学西洋，而主要应当向工农兵群众学习。但，有的同志则以学古人，学西洋为自己辩护。实际，作家文艺工作者们对古人及西洋虽学得不够，实在说来学的并不算少了。可是学习群众呢？那就少的太少了。所以，今天不是学古人学西洋的问题，而最重要的是学习对工农兵群众的问题，因为工农兵群众隔的太远了，学的也太少了，工农兵群众的一

切宝藏懂的也太少了。不首先丰富这方面，若想进行普及运动是不可能的。应当大胆的学，放开手学，用整个力量来学，让它在头脑里超过古人和西洋，则所谓西洋和古人才有用武之地，才不致苍白着脸，徘徊于工农兵群众之外。故先放下古人与西洋不要紧，若不全心全意去学工农兵群众便有危险，有英雄落魄的危险！

从毛主席在延安文艺座谈会讲话以来，是否普及工作完全无成绩呢？不是的，有不少成绩，有很多人在努力。戏剧上的秧歌剧，从《兄妹开荒》到《白毛女》；秦腔的改造，从《十二把镰刀》到《血泪仇》；京剧的改造，有《逼上梁山》、《三打祝家庄》、《红娘子》；从而音乐也因戏剧的改造而有了不少新的创造。诗歌则有了《王贵和李香香》；小说有了《吕梁英雄传》、《李有才板话》、《洋铁桶的故事》；说唱有了《杨桂香鼓词》；报告有了《李勇大摆地雷阵》；美术则有了不少新年画、新木刻、新漫画。是的，成绩是不少的，在不同程度上都深入了较广大的工农兵群众，这就是道路。大家都应当向这个道路上走。只可惜，向这个道路努力走的，人虽然不少，但还未形成个运动。仅仅是个别人或一部分人在努力，许许多多的人还观望，还迟疑，还兜圈子，还惦念着国际水平，还担心着干部及知识分子看，岂不知就是现在创造出来的为工农兵的东西，水平并不低，干部及知识分子看了也不成问题，而且比那想给干部及知识分子看的东西倒更引人注意，引人喜爱感动。那么，为工农兵群众的东西，只要写得好，干部知识分子也同时写了，而且更好的写了，而且它还会，教育改造干部和知识分子，事实是十分明白的，用不着详说了吧！

土地革命的新时期，工农兵群众正伸出几千万只手向作家

和文艺工作者要文化食粮，同时也睁大眼睛望着作家与文艺工作者在怎样为他们而努力，要满足工农兵群众的这一要求，一定要掀起轰轰烈烈的文艺普及运动才成。我想使这一运动做得好，坚持持久，就必进行严肃而深入的批评与自我批评。只有从严肃深入的批评与自我批评的道路起始，为工农兵的文艺普及运动，才可很好开展，求得成功。

严文井同志，无疑的，也是向这个道路努力的一个。其偏差，只不过是向这方面走的偏差。许多人也是一样。这里，应当诚恳说明，我自己也是这样的一个。但是，下定决心，坚决向这方向走，那就对了。如果因为有了偏差，不更正脚步，或失望停下来不走了，那就不对了，那就违反了工农兵的利益。所以，大家彼此不要怕人家说自己头上生疮，不要怕自己说自己有肺病，要怕的是人家不说自己也不说，使疮病大大发展起来。那么，为工农兵，首先即应在批评与自我批评上努力。

五、尾语

由于现在是为彻底平分土地彻底消灭封建，最后战胜蒋介石的新时期，全东北全中国工农兵要全体大翻身的新时期，恰恰读到严文井同志的文章及一些同志的批评，存在内心的一些意见及问题触动起来，虽然看来似乎是旧的，而实质却全是新问题，便草草提出，愿就商于严文井与文艺战线上的诸同志，以及党政军宣教工作的同志，以及关心这一问题的同志，希予以严正的批评及指教，以便共同携手前进！

四八年，一月廿五日

（原载《东北日报》，1948年2月17日）

□安 波

论文艺上的发动群众与 改造民间艺人

—

在艺术文学领域里我们正处在这样一个不平凡的时代：革命的文艺工作者正以自己特殊的武器去发动人民，并把这特殊的武器交还给人民，又与人民在一起与人民的敌人作殊死战。不仅要使革命文艺送到群众中去，而且要从群众中产生出革命的文艺来。

很明显地，两年来人民解放军所以取得了伟大的胜利，是因为有广大的群众参战的。除了野战军、地方军，还有民兵游击队。武装斗争如此，“文艺”斗争何尝不应如此？如果只靠几个职业的革命文艺团体及少数职业的文艺工作者，而不去发动一切能够参加文艺战线作战的人，那么结局必然是“势单力

薄”“孤军作战”，不仅“开展群众文艺运动”的口号变成空喊，即是“文艺为工农兵”的任务至多也只完成了一半或者连一半也没有。

毛主席清楚地告诉过我们：“我们的文艺既然基本上是为工农兵，那么所谓普及，也就是向工农兵普及，所谓提高，也就是从工农兵提高。用什么东西向他们普及呢？用封建地主阶级所需要、所便于接受的东西吗？用资产阶级所需要、所便于接受的东西吗？用小资产阶级知识分子所需要、所便于接受的东西吗？都不行，只有用工农兵的自己的东西。因此在教育工农兵任务之前，就先有一个学习工农兵的任务。”我们在文艺上发动群众，不仅是扩大了革命文艺的组织力量，而且也充实了革命文艺的创作力量。

二

文艺上的发动群众有两个方面：发展新的与改造旧的。提倡与组织工农兵自己创作，或与文艺工作者集体创作，属于前者。如过去军区文工二团在林西培植起来的大营子村剧团，演出了《苦尽甜来》，是与农民共同创造的；冀东十二分区宣传队的《赵庆兰班》，是与战士共同创造的，都得到了相当的成功。今后我们应继续这条道路。另外，评剧改革、秧歌改造、新说书、新影戏等则属于后者。过去军区文工一团帮助承德戏班与赤峰戏班演出了许多新评剧，冀东建国学院的改造影戏，都有广泛的影响，这也是我们应该继续走下去的道路。

道路仿佛是两条，实在是殊途同归的，是在文艺上发动群

众一件工作的两面。因为改造旧的就是为了发展新的，发展新的也不能完全离开旧的。在创造群众文艺的事业中，必须有这样互相区别而又互相联结的关系，才不致犯错误——脱离群众的错误。

三

谈到文艺上的群众，我们应该分析一下：究竟有些什么群众？

除了我们对群众的观念首先是指着劳动人民而言的阶级意义以外，以其与文艺的关系而论，大体又可划分为三类：（一）能够欣赏群众性的文艺，但自己却因种种关系，素来与文艺是较疏远的，这是最普遍最大多数的一类。（二）对文艺爱好，感染力较强，平常喜欢唱两口或玩一玩的。这虽不是群众中的多数，却也不算太少。在业余文娱活动中，他们大多是积极分子。（三）自己能够掌握文艺形式的一种，或会唱、会拉、会演、会编或以此为职业或半职业的。这就是所谓民间艺人，他们是群众中的极少数，但在文艺活动上却在群众中有很大的威信（一个普通的民间艺人通常是驰名于三五十里以内的）。或者明确地说，他们是居于群众文艺的领导地位的。

从组织工作的观点来看，我想，抛弃这一些有技能有地位的力量，而直接在一般群众中摸来摸去，是最不聪明的办法。用一个蹩脚的比方来说，大树虽然长得不正，但略加雕凿，不作栋梁也可作门窗用，比起现栽的树苗却来得及合用多了。因此，是否可以这样说，争取与改造民间艺人实为文艺上发动群

众的首要对象呢？

毛主席于一九四五年在陕甘宁边区文教会上说到：“西医比中医更科学，但西医如在这种情形下，不关心人民，不为边区人民训练更多的西医，不联合和帮助改造边区一千个中医和旧式的兽医，就是实际上帮助了巫神，帮助边区人畜的死亡。”何况医学是有科学与不科学之分的，而文艺却只有高低好坏之分，这又是我们必须见到的。

四

提出改造民间艺人的问题来，一般会碰到三种不同的意见：

第一种意见是“不必改造”。不是认为他们的作用不大，便是认为可以自然淘汰，实际是过低估计了他们对群众思想意识深刻的影响。消极方面忽视了某些封建落后的思想常是统治阶级藉着民间艺人传播下来的；积极方面又忽视了民间文艺就是新的人民文艺的源泉。一切旧有的民间艺术不仅在思想与技术、内容与形式上有着高度的结合，与人民又结了不解之缘。我们近年所创造的所谓群众新文艺在这一点上，与旧的相比，却正是幼稚萌芽的东西。要想以现有的新的外在地去代替旧的，在目前来说，恐怕还只是一个主观愿望。

第二种意见是“不能改造”。有人认为“人”不能改造。以为民间艺人都属于社会上的游民，思想意识既难改变，且又多染有恶疾嗜好。当然这是有道理的，但却不可一概而论。因为在农村中，他们虽然有的脱产或半脱产，却并没有完全切断与勤劳人民的联系，他们所从事的也是一种被剥削被压迫的精神

劳动，与二流子是不同的。有人认为“艺术”是不能改造的，单纯地强调形式与内容的一致性，而不能深刻体会毛主席所指出的“推陈出新”的道理。过去许多经验证明：不论“人”与“艺术”都是可以改造的。

第三种意见是“无力改造”。认为对民间艺术既然是“不熟、不懂”，自然“英雄便无用武之地”了。实际上，改造民间艺人正是文艺工作者学习的过程，不一定是专家的事情，是一般宣教工作者都可以做的事情，这在过去也有许多经验证明了的。

五

改造民间艺人的方针是什么呢？毛主席在陕甘宁文教大会上这样说过：

“……所以新形式与旧形式的统一战线是完全必要的。统一战线的两原则于此完全适用：第一是团结，第二是批评，或教育改造。投降旧形式是错误的，排斥与鄙弃也是错误的。我们的任务是联合一切可能可用的形式、旧人，而帮助、感化，与改造他们。为了改造他们，就首先要团结他们。只要我们做得恰当，他们是会欢迎我们的帮助与改造的。”

这是十分明确的指示，可是过去有的地区有了过左或过右的偏向。如陕甘宁绥德分区四四年曾解散几个旧戏班子而强迫他们合并起来，归政府直接领导与供给，这不仅引起一些旧艺人的不满而且加重了政府的财经负担。该县图书馆亦形式的取消了旧有的吹手班而组成所谓统一的“吹手会”。每星期要集体训练一次，这种方法是不恰当的。另外有的地区单纯从娱乐上

着眼，大唱其“粉戏”，大闹旧秧歌，而不加以任何选择与限制，这也是很不妥的。

六

根据各地的经验，改造民间艺人的最好办法是：“创造典型，推广出去”。

先举一个实际成功的例子：

一九四五年陕甘宁边区文协组织了一个“说书研究小组”，参加者有林山同志、陈明同志和我。过去我们对于说书却是不熟不懂的，只是下了两次乡，访问了几个瞎子。最后选择一个较为聪明、技术较高、品质不坏，名叫韩起祥的瞎子，与他交了朋友，为他介绍了一些时局及新的故事，就鼓励他编写新书。结果，喜出望外地，他又快又好地先后编了七八本新书。如《反巫神》、《张家庄求雨》、《打倒汉奸阎锡山》、《红鞋女妖精》、《刘巧儿告状》、《不识字的害处》等。它们的主题很自然地结合了当时的政治任务，取材又取自边区人民的实际生活。因此，在延安新市场演唱一次后，便哄动一时。随后县区政府请他去说新书，他也自动抛弃了算命占卦那一套迷信的职业，而他的生活却比过去更富裕了。他以个人的经历在同业中展开了宣传，影响与组织了不少的瞎子都来说新书。到今天他的作品已在别的解放区里流行，他的名字已与“民间诗人”连结在一起了。

要总结这一段工作经验，我想主要在于方针正确与方法对头，这就是：

第一，采取了典型推广的方法，而不是普遍组织的方法。在

找典型上却又是从普遍中比较选择的，而不是“随手拈来的”。

第二，是从团结、帮助、鼓励、感化中求改造的，而不是从强迫命令打击限制中求改造的。因此结果是“他们欢迎我们的帮助及改造”，而不是拒绝、讨厌或表面屈服。

第三，是通过艺术改造去改造他的思想的，而不是通过枯燥的政治道理去改造他的艺术的。因为要求民间艺人很快达到文艺工作者的政治水平及思想水平一般的是做不到的，也不应该的。

第四，是发展他自己的天才，鼓励他自己创作，而不是代替包办，取消或限制他们的创作。因为只有这样新的群众艺术才能得到蓬勃的发展，也就是改造民间艺人的终极的目的。

第五，是允许他自由选择职业，帮助他改善生活，而不是兼并强制其职业活动，而降低他的生活水平。实际生活的利益乃是他们是否乐于接受我们改造的重要关键。

以上五点只是一个例子的经验，但却有概括的意义。更多的丰富的经验是依靠我们进一步去创造的。让改造民间艺人的工作放在我们冀察热辽文艺运动的日程上来吧！让我们看到冀察热辽群众文艺繁茂灿烂的远景吧！

（原载《群众文艺》第一卷第二期，1948年7月）

□沉 盈

侏儒诗话

在文学上的各部门，“诗”是把感情表现得最浓最艳，也是最纯的。

从现实的生活里，取材诗的内容，是比较最能真实的传达了诗的生命的光焰。

抒情诗能表示出生活的感情，那么叙事诗不是应该写出人生的诸相吗？

有人赞成诗要堆砌些美丽的句子。诗的句子要美，是必要的，可是要堆砌些没用的句子，反倒把一篇诗的内容给抹杀了。

诗的外形要雕琢得美丽，如果内容空虚时，就如同一架骷髅，披着漂亮的纱衫，人们可以从纱衫透视出白骨也将风化的裂纹。

一篇好的诗，读出来要有声音，像音乐的旋律，同时也可以意象是一幅优秀的图画。

诗的题材，随处都可以寻到，然而情绪的酝酿却是很难。

小诗是灵感的句子之集合体。

长诗是要持续长久的情绪之联系。

有人说：“诗是吟出来的”，这句话似乎“太老调”，有点迂腐，有着像古人的咿咿呀呀才成诗的意思。与其说诗是吟出来的，还不如说：烟土披里纯（inspiration）的激动。

诗除却了充溢的内容与美丽的外形和紧练的情绪外，还得有格调，而且写诗的人要有雕刻家与建筑家的技艺（这是说诗作含有艺术的气息）。另外再把自己的血渗透了诗，把自己的肉割下来添在诗的身体上。这样，诗才能有生命，有灵魂。

又有人说：诗已解脱了古诗的形式外衣，似乎韵脚也是不必要的。然而在我觉得一篇诗的音韵所发出来的声音，只要不碍诗的内在与外表美，是很可以使人读了感觉是中听的，如同

歌。因为诗与歌是有紧密的联系关系的（当然我不是反对没有韵的诗就不好）。

也有人说：新诗没有古诗好，就连词也不抵。我回答说：时代是演进的，一个时代有一个时代的产物。古世纪作战是长矛、月牙戟。如今却有原子弹和飞机，比大刀阔斧什么迷魂阵更神奇。那么今日的新诗，正是五四运动后的不久，文学革命的战鼓刚停歇不多年，新的文学还可以说是还没有走上成熟的路子，尤其是诗，还在孩提呀！不过我赞成写新诗的人，多读些古诗词，学点诗的根基。这不是说把新诗也要用平仄韵或是一定要五言七言的写出来，或是像“点降唇”与“生查子”的写法，顶少古诗词能给新诗一些修辞与表现上的启示。尤其是词如《西厢记》中的：

碧云天，黄花地，西风紧，北雁南飞，晚来谁染霜林醉，总是离人泪。

枯藤老树昏鸦，小桥流水人家。古道西风瘦马。夕阳西下，断肠人在天涯。

像这些东西在现代的新诗人是如何也产生不出来的。可是在今日，能像臧克家把旱灾写成了——

大地是旱海，
风尘是长帆，
村庄是死了的港口。

生命的船只搁浅在里边。

如这样的想象与音节，在诗的道路上，立起了新的碑碣，也不是白骨都腐蚀了的古人能写得出的吧！

诗在中国还被称为“冷门”，实在是写诗不易成名呢？抑是爱诗的人比爱读小说的人少？也许写一卷诗，比写十万言的一篇小说难吧？

初学写作的人，都先着手诗，甚至都没读过几篇诗，不用说较好的诗。可是渐渐地就又改变了写作的方向，从事散文或小说了，至今我还不明白这其中的道理。诗是容易写呢？还是写诗是从事文学的初步呢？

抒情的小诗，现在还是挺盛兴，很少有人写长篇叙事诗。今后的诗路，我觉得该在长篇叙事诗上展开（就是抒情也好，不过长篇是最难写，假如作者没有素养和技巧的话）。散文诗也是一个很广泛的路子。

在大后方的诗人，差不多都走进长诗的道上了，最近读到内地抗战期的作品——诗——都是长篇，叙事诗多数，抒情诗也有。这些诗人如邹荻帆、白曙、方肃诸人。

写诗是得有充分的时间，从生活里体验诗素，如马耶阔夫斯基主张“诗的贮藏”，意思就是把所有诗的题材、内容和诗的句节等，孕育个相当期，然后再写出来，而且要充满了艺术的

价值，这样才成为一个诗人。

新诗要冲出传统的藩篱，踢开因袭的老调，开拓起来自由而崇高的意向（Tendency）园地。

某某云：“《虞书》上说：‘诗言志，歌永言。’这是诗的界说。言志在表情，永言便是延长声音说，便是唱叹。”以我说今日的诗，在表情和声音外，当是人类的写实，崇高的情感和渗透些更伟大的理念与企图和社会的“使命”，这样诗才能在文化上推进人类的生活和改善社会的黑暗。

某某又云：“泰戈尔的诗理多于情，而中国人的诗情多于理，甚至都是情。”这缘因也许是中国人太忠于感情吧！

在东北的写诗人，过去多半是站在自己的园地里转转。个人的悲哀呀！个人的希望啊！今后我想该迈脚，在工厂里，写钢铁的交响。到乡下去，写农人的春耕秋收。在新时代的各角落，都浸透了诗人的灵魂吧！

“诗歌是开在活的舌头上的花，且只有充满着活力而长成得迅速的语言，才能给予它以色彩和香味。”美国巴伯特·陶逸志女士这样把诗歌给解释了，还说：“我们的生活状态，将决定我们的诗歌前途。”

“人心之中有心，生命之中有诗。”“诗不生于没有润泽的心，诗仅生于活泼泼地的心。”武者小路实笃说：“诗呀，诗呀，生

命的火呀？烧起来吧。”

关于诗我已胡乱说了很多，而且是“一知半解”。这其中免不了有许多是出自个人的主观偏见，我愿意爱诗的人与研究诗和写诗的人，能加以指正，我的话也就算给大家做个参考吧！然后大家能有批判和研究，让诗的羽翼展开翱翔在文场的高空吧！

（原载《北光》创刊号，1946年）

过去十四年的诗坛

倘使提到英伦浪漫时期两大诗人——拜伦和雪莱的时候，我们会在我们的印象里浮泛出栩栩如生的面影，他们俩曾经以火热的诗篇倾动了当时无数的民众，他们俩的姿态也许近于翩翩的佳公子之风格，他们俩的诗篇却像炸弹一样，含着一触即发的力量，也就是因为如此，他们俩才同样的被当时的权贵疾视如仇，终于被迫着逃开祖国。再像欧洲文艺复兴时代的意大利诗圣但丁，他的《神曲》不是像经典一样被后人讽诵着？《神曲》里充满蓬勃的反抗的力量，他也是因为如刺的诗句戳伤了为政者而成了被放逐的亡命客，所以，无怪乎文评家给诗人以具有批判和反抗的性格的评语。

诗人是天生的感情的保温者，感情能像火一样的燎燃的。与其说诗人的意识是批判的，是反抗的，勿宁说诗人的血液里流着批判和反抗的血球。东北——这曾经沦陷十四年的悲惨地带，在敌人重力压榨之下，曲尽心思，以求苟全，幸而人心没有死。

外面蒙上耻辱的皮色，肚子里却追逐着另一种境界。纵然被压缩成极小的僵蚕，而内心却蓄积了一种反作用：这恐怕是敌人认识最清楚的事。

谈到文艺，自从关里关外隔绝之后：一方面藉着外国文字吸收世界的思潮，一方面就不得不另立门户，独自走上所谓满洲的文艺的路子。为功为罪，跟谁说。不过呈现一种崭新的姿态，却是事实。

为了入题，这里只谈一谈新诗。

以十四年作为文艺史的阶段，虽为期不算长，可是因为它的特异性，在中国近代文艺史上想象必然占相当的地位。

自从“九·一八”炮火响起来，东北立刻和祖国分开了。在一种强力的抑制下，所有典章制度，无不独自创立。文学之士，因得不到祖国的图书，便不得不由外国文字间接吸收。还好，虽然失掉祖国的温润，却得到世界思潮的滋养。可是这表现，在小说为显明，在诗颇隐晦。

东北诗的思潮，可以分为两个阶段。所谓东亚战争是一个分水岭。以前，诗作里有的是颇含批判和反抗的力量，不过因政治力的压抑，只能升华而做近于晦暗的象征。以后，因战争日迫，敌人的致霸的野心渐渐动摇，不免谋确立思想的对策。民国卅年十二月末，第一次青年思想大检举，从事文艺者相继入狱。因此，文艺的思潮，拘限于象征也不安稳，遂一时的潜伏起来，文坛顿成死寂之国。

差不多过了二年的光景，敌人又想利用文士使之作为宣传的喇叭。但是，一部分人已成为惊弓之鸟，心脏衰弱到不敢执笔；一部分人就勉强逢迎，以求苟全——真的文艺渐渐消隐。但，人是不甘寂寞的，文人更是如此。前之消隐者，渐渐由于文艺

热情的怂恿，遂慢慢动起笔来。这时候，任谁也不敢再做感情象征的作品，惟恐为人曲解。而一种新的追求因之发生。那就是吊古的历史兴味的诗的产生。至此，东北文艺作家，特别是诗人，他们的感情一再升华，避免现在的视线，而沉醉于回忆伤感、幽怨的情绪的圈子里。无可讳言，另一面，却也不免有逢迎的作家的存在。不过，前提是共同的，倘使他们的心没有昏蒙，也许他们会被饶恕。

原来，诗人和小说家的作法是不一样的，被人评论也就以此不同。诗人是偏于直觉的、主观的，而小说家则容易接近客观。所以，诗人的思想，常常很明显的用主观的情调表现出来。所以诗人比较淳真，因为感情不大容易乔装。

现在一论十四年的诗作品。

以东亚战争做分界，战前的作品比较淳真。诗集有成弦的《青色诗抄》，充满了青年的情爱，堆集了轻巧的词藻，读之像一缕烟，把握不到甚么。百灵的《未明集》，有许多清淡而叠荡的散文诗，是很有俳句意味的。小松的《木筏》，是美丽的感情，轻俏的词藻的集结，比《青色诗抄》更散文化一些。金音的《塞外梦》，很有些掉书袋的哲理的气味；教训和魔语却是一个特征。山丁的《季季草》，包含许多热情的动听的故事，颇多小说家的笔法。冷歌的《船厂》，多半是追忆的感情的作品，无怪被评文家称之为回忆派；不过其中吊古诗《船厂》，则是一篇历史的追述。战后的作品，真的情感敛迹，搜集过去作品刊行的，也要附上一点反应战时彩色的标记，这也是很费苦心的。外文体的《长吟集》，包含几首可以看得过去的长诗，在呼喊向长诗试足的时代，他就开始尝试了。韦长明的《七月》，热情很丰富，不过在词藻的锤炼上还欠功夫。

过去十四年的东北文艺，产量相当可观，在强力抑压之下，委曲开拓，居然开出各色的花朵，不能不说是难能！不过，诗终是占极少部分，这在世界各地文坛上成为普遍现象，自然不必苛求，虽如此说，在不满人意中却也呈现过一时使人喜悦的现象，就是随着要求长篇小说写作的时候，长诗也展开它的成就，像金音的《塞外梦》、山丁的《大凌河》、冷歌的《船厂》，相继发表，前边说过，过去东北文艺，特别是诗，因文艺情感的一再升华，播弄词汇的象征诗也不稳当，索性向缥缈如烟的远代追求，撇开现实，逃避现实，登临先代名胜遗迹，凭吊往昔，抚残砖踏断瓦，择枯井，览颓垣，这本是很无聊的勾当，在情感受到强力抑压，升华到极限的情势之下，自然也有特殊的成就——倘如分析那少数的凭吊的诗句，不难找出来某种悒郁愤懑的情绪，与其说是无视现在，毋宁说是正因为深深认识了现在，而将其升华，旧瓶装入新酒，在凭吊之中，正含着幽怨和希望，这即是现实的对比！

十四年间的东北文艺，创作固有相当产量，惟理论实很缺乏，这也是因避开政治而不能率直言之，自然无用责难，至于今后诗应该走着怎样的路子，这不仅是东北文艺的问题，也不仅是整个中国文艺的问题，恐怕是世界文艺思潮的问题，管窥不足概之，略而不谈。

十二月十四日

* 本文发表时署名李文湘。

（原载《东北文学》第一卷第二期，1946年1月）

□严文井

关于刘俊英

《一个农民的真实故事》是阿城一个叫刘俊英的雇农的简单传记，并不是什么虚构的小说，或什么长篇短篇。那文章标题同本文已经清楚地说明过其中所记的是真人真事，在这种意义上，或者勉强也可以称它做一篇“报告”。

刘俊英虽然在今年春天还只是一个普通扛活的农民，但由于斗争的锻炼同领导上的教育帮助，不久已经成为双河区一个很好的干部。群众同领导上对他的看法，我在那篇文章里也已经写出过。在“砍挖运动”当中，他之所以能够在“记功大会”上被大伙一致通过记一次大功，不几天又被选为双河区农会的组织委员，除了他替群众办事立场坚定，有能力之外，就是他善于联系群众，了解群众的情况，能带头，推动大伙斗争。比方：在白土岗子他曾调查过全村老小有什么困难；在王永屯斗王老八，他又问那里的群众有什么困难，并且根据调查的情况决定先组织生产小组再进行斗争；他常教育积极分子不要信

地主的话，不要理他们的哭叫；积极分子兴勤认为他为大伙的事太操心，说他出外开会时都忘不了村里那十一个民兵同那几支步枪；他不但自己生产积极，而且还鼓动自己的女人积极，改造二流子，组织全村变工；当了劳动英雄，他认为这是由于集体的力量帮助他得来的，他对群众说：“我得的这匹马，大伙都可以使。我得了模范，并不是我一个人‘磨’了回来，是一区帮我‘磨’了回来；我一个人怎么干也不行，什么事还得靠大家。劳动英雄大伙谁也能当，到秋后大家都当状元去！”因为他替群众办事，群众就信任他，屯子里出了坏蛋，群众就自动去报告给他；他并且依靠群众的力量把那坏根儿挖了出来；去官儿屯镇压翻把地主，他不是自己动手简单处理就完事，而是把地主交给群众，鼓动大伙干；后来他又发现官儿屯农会不健全，过去有点小毛病的穷人都没让参加农会，他就帮助整顿那里的农会，增加了农会会员，群众才真正发动起来；他曾经说过在官儿屯镇压翻把地主时他心里的想法：“我不寻思别的，心里就一个想法，怎么发动大伙，把那坏蛋整死，让大伙干起来。”这也就是他在谈怎样帮穷哥们开脑瓜筋时所说的：“要发动大伙斗争，不然就成了包办了，还用会员干啥！”

就是由于这些原因，大伙才说他的好处说不完，才一致通过给他记大功，才选他做区农会组织委员。前几天我接到他的一封信，知道最近他还被选为区农会主任。但他并不因为做了一些工作就自骄自满。他信上告诉我，别人把《一个农民的真实故事》读给他听后，他认为那些工作都是他“应当为人民服务的事情”，最近他老病又发了，一个多月未能工作，他信上只说：“我时下工作很对不起各位贫雇农……这是我的抱歉。”

当然，刘俊英并非绝对完美无缺，比方：首先由于封建剥

削的原因，他就被剥夺了上学的权利，他缺乏文化，不识字。但这缺陷今后是可以设法消灭的。这是现况。至于将来，也没有人可以保证他绝对不犯错误，不出一点毛病；因为斗争同工作不能在真空器里进行，一个人就不可能干净到“一尘不染”。问题是什么人可能出一些什么毛病，出了毛病自己对待它又采取一个怎样的态度。我想，革命队伍里一些不是无产阶级出身的人，只要彻底背叛自己原来的阶级，投降无产阶级后尚且可以去掉自己的毛病，那末，无论如何，像刘俊英这样出身的人，将来即使出一点小毛病，比起那些地主富农阶级出身的人来，改正的可能是要大得多的。而实际我所知道的刘俊英现在除了不识字外，还没有发现什么更大的缺陷；他的生平遭遇，苦楚同光荣，则有许多动人的地方，为我们知识分子所不知，也想象不到，至于翻身斗争中他所做的工作，则为我们所大大不及，也更是想象不到的。因此我决心反映他，即使不能写创作，至少也应该帮他作一个简单的传记。

由于自己刚下乡不久，对农民生活、语言等知识都知道得不多，当时我就考虑：怎样才能使自己的文章不致和真实的情况差得很远呢？我想到了一个临时的补救办法，就是请他自己讲，我来记。以后我再访问旁的人，搜集关于他的侧面材料，也请他们讲，我来记。尽量请他们讲得详细，宁可拘束一点，也尽可能保持住原来的话。最后把刘俊英自己、群众，同领导上所讲的材料并在一起，加以整理后再读给刘俊英听，让他补充修改。甚至常有这样的事，他为了使 我听懂，使 我好记，他时常自动把一些专门的东北字汇换成了一些比较普通的字汇；得到他这照顾，我记录他谈话的工作就终于顺利完成了。以后写作时，我就是根据这补充修改过的记录，分段，起小标题，把

他嘴里第一人称的“我”换成了“刘俊英”或“他”；写着适应那称呼的改变，以及一部分为着必要的文气衔接的关系，我改动并增加了一小部分文字。又在这传记一头一尾加写了我亲眼所见的一些材料，这两段当然是我自己的文章。除此以外，前面已经说过，那所有其余的部分都是他自己同别人的讲话经过整理的记录。看起来，基本上我只能算他的一个速记员。

我并不以为这样做是最好的办法，但如果像我这样情形，暂时只有这么多能力，当这样一个速记员还是有意义的，所以我终于写出了《一个农民的真实故事》。

这篇文章发表后，也曾偶然听到了一点意见，却是鼓励比批评多；特别是后来接到阿城白城区工作队一个叫魏永和的同志的来信，告诉我说，他把这篇文章读给那里的群众听了，他们每次听完之后打听往下还有没有，并说这篇文章对他自己思想上有些帮助。开始看这封信，我心里也很高兴，但仔细一想，如果这篇文章还能引起一部分农民关心，并对一个工作队员有些帮助，也无非是因为其中记录了刘俊英所干的事，自己所放进的力量究竟是太微不足道，那效果同自己的关系实在是太少了。继又想到那魏同志把文章读给群众听的情形，当念到那一头一尾真正是我自己写的那两段文章时，不知会使他们听得怎样吃力，心里不由得紧张起来，一时的兴奋反而转为很久的惭愧了。

最近，又看到了林铤同志对那文章的意见，这意见是属于批评方面的。其中有些是关于文章的形式问题的，尽管林铤同志有些误会的地方，我都可以充分考虑。可是其中也有些是对刘俊英这样一个人及他所干的事情应该怎样看法的问题，在这方面，我同林铤同志有很大的距离。

首先我要提到林铤同志的主观。从他的文章当中知道他

“没有到过农村”，而他却异常武断地判定了所谓介绍刘俊英“含有极大的不真实性”，并且断言群众不喜欢刘俊英，说群众“不会‘封’这种人去作自己的优秀干部”，对于“帮穷哥儿们开脑瓜筋”那一段当中刘俊英同群众的对谈，他也极其自信的做了一个判断：“在该文第二节中的那些问答，我觉得完全是作者自己想象中的开会对话，是作者的语汇和感想的连续排列，而所有这些，农民是不会有。”

从这个错误的主观开始，林铄同志就做出许多奇怪的论断同不妥的主张。比方他责备刘俊英的发言里用了“我”字，他举了第一段“在记功大会上”的刘俊英的报告为例，用括弧括上其中所有的“我”字，好像这个字用得极其错误可笑似的，其实当时刘俊英所说的“我”和林铄同志说“我”觉得它不是一个真实的农民像，“我”没有到过农村，“我”不相信这种办法能够实际施行，“我”不能够猜想，“我”的意见就此为止，最后必须郑重说明的是“我”这个批评，其意见非常不成熟，“我”觉得完全是作者自己想象中的开会对话”中的“我”字的用法并无不同之处。如硬要说有所不同，只是刘俊英的“我想”，“我看”是在乡下，在群众当中说的，而林铄同志的“我觉得”，“我的意见”是在哈尔滨，在他的办公室里说的，两人说话的地方有些差别而已。

当开记功大会，领导上号召到会干部报告自己的工作成绩时，任何人做这报告或发表意见都一定不可避免的要用上这个字。说了几个“我”字并不等于个人主义或自我中心，正如同一个人多说几次“我们”也不等于有群众观点一样。任何人想从自己的话里取消第一人称的代名词“我”是不可能的，比如林铄同志自己就取消不了。

那么林铤同志为什么要特别对刘俊英不满呢？终于林铤同志说出来了：

“地主不坦白，‘我’就拿白字条去吓，地主再不坦白，‘我’就随便再说他还有金镗子。一个朴实的农民，不识字，身受过无数苦难，当他翻身后向他的仇人索还血债时，他不需要这种流氓式的方法，他只要联系群众，他什么都可以知道，哪怕是地主的一针一线。”

原来是刘俊英领导斗争地主的方法不能令林铤同志满意。只是不知道为什么“身受过无数苦难”就不需要这方法；我以为正是因为农民们都“身受过无数苦难”，而地主们又“一贯狡猾、顽强、阴险、爱财如命、无赖及无耻”，所以农民要想出各种方法来对付他们的仇人，地主不坦白，耍赖的时候，群众的确是“吓”过他们，这并没有什么错误；即使他们采取比“吓”还激烈的方式，也无非因为过去地主们对待他们太残酷，他们不希望地主们保有力量以致将来还有可能坐在自己的头上罢了。刘俊英坚决无情地对待地主是合乎群众要求的；他所以能这样，就是因为不久以前他自己还是一个群众，而现在他又是同群众在一块。虽然对地主的的东西他不能做到“一针一线”都知道，然而却可以正确地判断出地主的财宝没有挖干净。他们坚持要地主把藏的东西拿出来，这不是什么“随便”；地主不肯拿，他们就“吓”了“吓”地主，这也不是用什么“流氓式的方法”“欺骗人”，林铤同志这样来形容这个斗争是完全没有立场的。

同样，林铤同志对刘俊英坚决镇压地主的责备也是没有立场的。他认为刘俊英这个举动是“独断专行的处理三个人命案”，最后并深不以为然地说：“这恐怕就是作者所说的坚决吧！”

地主翻把，而且已经有了捆绑农会干部的实际行动，虽然事情发生在后方，我以为也是应该坚决镇压的。处决几个这样的地主并不是犯了什么一般的“人命案”；这是地主在要农民的命，而农民为了保卫自己的命，才不得不采取的坚决镇压手段。刘俊英这样做是正确的，但这不能完全归功于他一个人。这在当时，政委选派他去，一定会对他有所指示，因此他才能非常负责任，一点也不动摇，鼓动大伙干。所以，实际上如果没有当时领导上的正确，刘俊英是不可能那样毫无顾虑，大刀阔斧的干的。刘俊英的好处就在于他立场坚定，执行任务坚决，鼓动了群众，让群众动手来处理反动地主。在这一个问题上，林铤同志如果不是站在一种超然的立场上，是不会有所谓“人命案”的看法而不同情刘俊英同群众的。

最奇怪的是林铤同志对刘俊英挑过地，上过地主家要求牵回好马这一类的事也表示抗议。林铤同志说刘俊英好地自己先挑，好马自己先拉，并且还盖了新房子，有了小牛；就是没有看见他帮别人建立家务，因而“很怀疑这个‘先进农民’在群众中有他的威信。”

双河区开始分地的时候，刘俊英还只是一个普通农民，既没有当积极分子，也没有当干部。那时，一般农民心里都有很多顾虑，分地时由“打地委员”做主，给什么算什么。刘俊英好像大胆一些，听说能挑地也就挑了一片好地，其实他和大伙也有类似的心理，想报仇，想要地，可是又有些怕“中央”打过来，怕“八路”站不住脚。地虽挑了，但是地主一造谣，他也还是不敢去要租子。一直到那个参加了民主联军的三兄弟回家，这情况才发生了变化。三兄弟听说他不敢要租，就生气地批评他。到底他还是一个年轻的扛活的，被激起的报仇心就盖

过了旁的念头；他没有经过什么“极其复杂而变化多端的发展过程”，就下了决心马上到地主家要租去。这时他虽依然还是一个普通农民，而这一果敢的行动却给他自己，给白土岗子赋予了一个新内容；他不知道由于这一行动他已开始变为斗争中的积极分子，而白土岗子也开始出现了农民同地主间的撕破脸的斗争；而当时他只知道一件事，向地主报仇，要租，结果单人独骑去地主家里争吵了一顿，牵回了一匹好马，但还是让地主占了几斗米的便宜，吃了一点小亏。至于那时他没有顾到替自己建立群众威信，也没有想到帮别人建立家务的原因，一则因为他还不是干部，又没有想到当群众领袖；二则是因为林铨同志没有下乡，没有人告诉他“与群众紧相联系，息息相关；他带头，但他不是站在队伍的外面；他领导，同样他也不能只是发号施令；他给大家出主意，想办法，但做起来他却是埋头而苦干”这一套话；因此，他失去了当“群众拱卫的领袖”的机会我们是怪不了他的。至于马呢，还是让他牵出的好，因为不牵出，只不过是便宜了地主而已。

关于刘俊英是否是一个典型的问题我还没有想过，如果根据林铨同志说的“一个典型人物的产生与成长，是在一个火热的斗争中，同时，伴随着而来的也必有很多伟大的群众场面，和极其复杂而变化多端的发展过程”的定义看，那末，刘俊英是“在一个火热的斗争中成长”，但“伴随着”他“而来的”“伟大的群众场面”虽然也有，却不“很多”；至于他走向革命的过程的确是有变化，但比较一下，却不像一个知识分子那样“极其复杂而变化多端”，看起来，他是不得不从“典型”中落选了。尽管落选，却无碍于这个叫地主们头痛的扛大活的存在；既然存在，而且会使得地主们头痛，那就必须要反映。这事当然不

简单，因为靠他自己反映，他不会写文章；如果他用口说，就又是“夸功”，是有被群众不喜欢，不封他为优秀干部的危险的；旁人来反映，则又可能令人感到不真实。这使我不得不想起一件事：农民翻身何其不容易！虽然林铎同志说过：“谁也不能作丝毫的抹杀。”但我一想起地主不“都是很容易的就低了头”这事实，被“抹杀”的危机依然存在；那么，还是把我知道的刘俊英的情形再说几句吧。

（原载《东北日报》，1947年12月10日）

□李大光

引起我的两点意见

最近在《东北日报》上，先有关于诗的学生腔调的争论，后有关于《一个农民的真实故事》的争论。前一争论中，始终没有提出哪首诗是学生腔调，只有侯唯动同志附带地举了一首具体的诗篇：《英勇的爆炸手》，认为它是“非政治诗”的下品，“没有做到一篇诗应有的赞美效果”。对这两篇具体作品本身我不想多谈，只觉得有两个问题值得引起注意。

《英勇的爆炸手》，这首诗我曾经读过，而且把它剪下来保存，不仅仅因为它是表现具有历史意义的四平攻坚战的一篇诗篇，也因为曾“给”我“以情绪的感染和唤起仇恨”。我认为它是有力量感动一个普通读者的。侯唯动同志却说：“许多读者对这同一类的诗也只有摇头。”我怀疑是否真有“许多读者”摇头，因为《英勇的爆炸手》固然有松懈的地方，但决不会坏到使许多人摇头的程度。

根据侯唯动同志自己的意见，诗应该是“新的现实的赞美

诗”。那么,《英勇的爆炸手》,不正是赞美了新的现实中的新型英雄?

一个人民战士,他掂着七十斤炸药去炸敌人盘踞的红楼。路上,手榴弹碎片打进他的腰部,他用刺刀挖出弹片,继续爬进。当他爬到红楼底下,再也不能动弹,但他仍旧拉了引线,把自己和敌人的红楼一起炸了。像这样一种伟大的献身精神,每个人听了都会激动,如果他是诗人,在更强烈的激动之下,自然会产生歌颂创造这一壮烈事迹的英雄的冲动。“报上曾用很大的篇幅登”它,我想也为着它能激起人们对英雄的敬爱和对敌人的仇恨,它能鼓励人们在斗争中同样无畏地献出自己的生命。

新的现实生活是多种多样的。有前线战争生活,这是最激烈最尖锐的生死斗争。有农村生活,那里同样进行着剧烈而尖锐的斗争——农民和地主的斗争。也有斗争不大剧烈的城市生活。歌颂哪一种新的现实生活呢?诗人是应该有所采择的。根据侯唯动同志过去在《东北日报》上发表过的诗作看来,歌颂得最多的是青年学生。对于真正认识了革命而坚毅地投向革命的青年知识分子,自然也可以歌颂,但别人歌颂了一下战士(报上极少有歌颂战士的诗作),而且写得并不算坏,为什么却竟然摇头了呢?

侯唯动同志为什么摇头?原因在什么地方?我认为侯唯动同志对战争、对人民战士还缺乏足够的认识和热情,它们对侯唯动同志是陌生的、疏远的。感情存在于诗中,但诗不能感动所有的读者,这不是奇怪的事情。远离斗争最尖锐,最激烈的现实生活,对此又缺乏足够的认识和热情,陷在个人狭窄的生活圈子和陈旧的趣味中,对于反映斗争最尖锐的现实生活的作品,不会或很难引起感动。作为一个诗人(作者),如果他存在

那种状况，不能超越出去，即使他写农村，也触不到存在农村中的本质的东西，只能片断的、印象式的、带着浓重的田园风味的，来反映农村的表象，在他笔下的农村是一片平静气象，看不出火热的斗争。

写“经历过或亲历过的”生活，固然是一条创作的重要原则，但还要看你“经历过或亲历过的”是一种什么生活，否则就会陷入专写身边琐事，只见小河细流，看不见汪洋大海。也还要看你对“经历过或亲历过的”生活感受怎样，否则就会歪曲现实或是抓住现实的表皮，把波浪的泡沫当成浪潮。

诗人（作者）对所处的时代要有足够的清楚的认识，才能抓住当前斗争的重要面；对当前斗争要有强烈的热情，才能感受和捕捉现实斗争生活中本质的东西。只有这样，他的作品才真正能充满昂扬的调子、战斗的力量，燃烧起读者的斗争热情，坚定读者的战斗意志，引导读者走向斗争，或在战斗中更勇敢地迈步前进。

《一个农民的真实故事》，我认为作者的写作态度和方向是正确的（固然作品本身存在很多缺点），它提示了一个亟须解决但似乎尚被忽略的问题。

作者严文井同志在《关于刘俊英》一文中，写过这样一段话：

由于自己刚下乡不久，对农民生活、语言等知识都知道得不多，当时我就考虑：怎样才能使自己的文章不致和真实的情况差得很远呢？我想到了一个临时的补救办法，就是请他自己讲，我来记。以后我再访问旁的人，搜集关于他的侧面材料，也请他们讲，我来记。尽量请他们讲得详

细，宁可拘束一点，也尽可能保持住原来的话。

从上引的话看来，严文井同志认为自己对农民不熟悉，因此就向农民学习，当农民的“速记员”，把他们讲的话记录下来，整理出一篇文章，这是一种老老实实的态度。用这种态度和方法写出来的东西，不仅使“文章不致和真实的情况差得很远”，而且还能够读给农民听，使农民能够听懂。虽然“一头一尾”还是作者“自己写的两段文章”，但作者已经感觉“紧张”、“惭愧”了，可知作者是愿意自己的作品全部让农民听懂的。

毛主席在文艺座谈会上讲过：“我们的文艺工作者自己的思想情绪应与工农兵大众的思想情绪打成一片。而要打成一片，应从学习群众的语言开始。”怎样学习农民的语言？和农民谈话，记录农民的谈话，把它们写成文章，记多了，写多了，自然就能掌握和运用农民的语言。就从学习农民语言的过程中，逐渐使自己的思想感情和农民相结合。另一方面，写好后再读给他们听，他们听懂了，觉得真实、亲切，相信你是一个老老实实的人，相互间的关系就能密切起来。

过去《东北日报》上登载过不少反映农民生活的作品，但许多写作者还是保持了自己原有的风格，没有采用农民能够接受的表现形式，他们的作品无疑的不能深入农村，不可能对农民起直接的教育作用。它们的读者层是窄小的。

《一个农民的真实故事》的表现形式，是一种记录式的传记，犹如绘画中的素描。它不一定是农民最喜欢的形式，但农民无论如何能够听懂。这样就使写农民的作品直接走入农村，使广大农民从作品中得到教育。尽管其中还有某些腔调还不像农民，某些字眼还用得不当，这在开始时在所难免。正像一个用知识

分子的话跟知识分子讲惯话的人，转成用农民的话来对农民讲话，开头难免还保留若干原有的腔调，难免会讲错几句，但是讲得多了，自然能减少以至完全消灭学生腔调。恐怕改换一种调子，自己没有把握，就始终保持着原有的一套来写农民，而农民始终听不懂，接受不了，是这样好呢，还是勇敢地抛弃原有的一套，从新学起，使自己写的东西农民能够听懂、能够接受好呢？农民既然看不懂油画，喜欢年画，即使学了八年十年油画，我想还是应该从头来学年画的。

为工农兵服务，写什么和怎样表现是分不开的。这一直是个理论上被公认而实际上却被许多写作者所忽略的问题。今天，新的形势，新的任务，要求一切工作都要有一套新的做法，在文艺工作上自然不能例外。打破思想上的各种抗拒和顾虑，学习研究和寻求为群众所能接受的表现形式，应该是时候了。《一个农民的真实故事》的表现形式是向着这一方向走的——虽然它不是最好的和唯一的形式。

（原载《东北日报》，1947年12月21日）

□李庐湘

评《生活报》的社论

在《生活报》社论中对《文化报》社论的几点“斥责”，已经萧军先生予以详明、完整地批判、驳斥。不过，为了把问题弄的更清楚，并反对无原则的乱扣帽子的倾向，和血口喷人的无赖行为，在某几点问题上，还有深入讨论的必要。

一、关于“各色帝国主义”的解释

关于这一个问题，首先我们劝告《生活报》社论作者，对一般的必要常识，是要充实一下，本来“各色”两个字是解释为各种或各类型——“各色帝国主义”也就是各种类型的帝国主义或是用不同手段侵略中国的帝国主义：如日本、美国……而不应是甚么：红、白色素之分。

譬如我们说：“各色机会主义者”，难道这就是说俄国底“布哈林”是“红色机会主义者”，中国的陈独秀者流是“黄色机会主义者”吗？

譬如我们说：“各色观念论者”，难道这就是说“黑格尔”的客观观念论是“红色观念论”；“柏克利”、“休谟”的主观观念论是白色或蓝色的观念论吗？

所以，萧军先生所说的“各色帝国主义”我以为只是说各色各样或各种各类的帝国主义者，并不如《生活报》社论作者所说“各色帝国主义”肯定是带着某种颜色的帝国主义如白色帝国主义、或红色帝国主义……

假若该报社论作者，一定认为“各色”就当各种颜色解释——那么机会主义，或哲学上的观念论者，也该有红白或其它色素之分了（因为我们可以管各种不同的观念论者称为各色观念论者）。

在《生活报》社论的原文上曾满有把握地出了这样一个问题，就是“我们很希望‘各色’二字，能有其它解释……”

我的解释虽未必“满分”，但，总不会像该报社论作者先生硬把“各色”两个字，肯定为暗示某种东西罢？我认为这种牵强附会得未免太愚蠢无知了。

假若，我这样过低估计该报社论作者的文化水平，是冤枉的——那末，该社论作者先生显然是故意歪曲真理，生拉硬拖，将“各色帝国主义”一定诬称为系指白色帝国主义或红色帝国主义，并硬给苏联加了一个“赤色帝国主义”之绰号。这俨然是左手执着“革命、为人民服务……”的大招牌，右手拿着“比反动派更锋锐的利刀，企图达到其某种杀机或企图……”最冤枉的是，该报为了某种便利竟不惜把人类最高理想的社会主义国家苏联，也被硬推到帝国主义“泥沼”里去了。

我于此将以《生活报》社论作者的话，返赠该社论作者先生，这就是真正所谓“思想模糊，观点有害”。

这种有意无意地宣扬苏联是赤色帝国主义，或胡乱扣“反苏”、“反共”的帽子，在某种程度上的客观作用与政治责任，是应当该报自负的。

二、我们对国际友人的态度

凡是一个有良心的中国人——特别是东北人民——谁能忘记伟大苏联给我们的崇高无比的援助呢！

十四年残酷的统治枷锁，是由无比雄厚力量的苏联红军摧毁之下我们才获得了自由与解放——这样一个现实浅近的道理，就连一个小学生，恐怕也懂得的非常透彻。

无疑义的，苏联是中国人民最善良最亲密的朋友，我们除了热爱我们的朋友，也更要化国际的友谊立场，利用批评与自我批评的方式，以期更促进中苏两大人民之了解、友爱与团结。——特别是现阶段的哈市中苏人民。

在《来而不往非礼也》那篇短文中，我们不能否认在刊出日期上不太合适，然而《生活报》的社论作者先生，若硬说这篇文章是“挑拨中苏民族仇恨”与“造谣诬蔑”，无疑地是犯了以下二种错误：

1. 否认对国际友人之批评权力。
2. 蒙蔽哈市中俄人民间的生活实况。

对这两种模糊、非科学的“实事求是”的态度，我们要予以严重驳斥。

首先，我们承认在《来而不往非礼也》那篇文字中有着某种缺点，但！根据该报社论措辞中的严重性来观察，我们估计，假若我们公开地对国际友人善意地指出或批评，那恐怕更要“罪莫大焉”，岂止是“偏狭的民族主义”？《来而不往非礼也》是

侏儒式地吞吞吐吐，要是更坦白一点的公开的批评，恐怕该是公开“反苏”的吧，该报社论的这种观点就是否认了，站在国际友谊立场，批评与自我批评这基本精神的。

其次，我们应该再看一下《文化报》是否如《生活报》所说的“造谣诬蔑”？

在《来而不往非礼也》一文中，所刻画的哈市俄国人民的生活，无疑义的是有它真实性的。

我们虽然在国籍上承认一大批白俄已经是苏联国籍，然而，我们要实际地观察一下，在哈的苏侨，又有多少有高度社会主义社会成员的思想意识，或生活方式呢？这一点《生活报》的社论作者先生就毫无所知吗？

我们敢说，在哈所谓“白俄”或苏侨大多数都是过着安逸、淫奢、放荡的布尔乔亚式的生活。他们很少有劳动观点与社会主义社会成员的高贵品质。并且，他们那种传统的鄙视中国人民的民族（抑是阶级）成见，是异常深重与露骨的。无论在“太阳岛”、“中央大街”、“秋林洋行”……都会叫你体会一些这种滋味的。况且，《来而不往非礼也》一文中所刻画的俄人生活，在哈市来讲，那太是一般性的了。《生活报》社论作者先生硬说这是“造谣诬蔑”，这完全不是实事求是的态度，而是强词夺理，蒙蔽事实，我看了倒是“造谣诬蔑”了。

根据以上所讲，我们完全否认该报社论指出的类似《来而不往非礼也》那种从实际出发的短文是“挑拨中苏民族仇恨”与“造谣诬蔑”。相反的，我们倒要更开诚布公地，掌握了马克思、列宁批评与自我批评的宝贵武器，以国际友谊立场，多提意见，多批评……（我这样讲也许又要被认为是鼓励挑拨中苏民族仇恨，但，我早已拍掌欢迎，惯有赠“帽”癖的该报社论作者之

流，赠我一顶）唯有如此，才会更进一步的促进中苏人民——特别在哈市——的了解、友爱的团结……。

假若《生活报》社论作者先生一定认为“无原则”的友好是对的，凡是批评，都是挑拨与造谣，那末我们就应该将实事求是、追求真理、批评与自我批评的这一系列的东西，完全丢到垃圾坑里去——唯有不辨是非，传统的无条件的屈膝媚外、唯唯诺诺、拍拍拉拉……那才是真正的民族团结吗？我希望《生活报》社论作者先生予以解答。

（原载《文化报》，1948年9月10日）

□李辉英

发挥文艺的战斗力量

“文艺是最尖锐的战斗武器。”这不是一句庸俗的口号，而是确不可移的一个事实，一个公认不讳的完全真理。因之若是我们能够适当地把这优良的战斗武器加以合理的运用，在打击敌人这一工作上，必然的它将可发挥出高度的战斗力量。

“文艺是一面镜子”，虽然我们仍嫌这句话在表现艺术作品本身上说，似乎还不够发挥出它的积极性，但是单就这面镜子来说，它也尽可以毫不遮饰地照彻出社会上的诸般形象，和大众之间的诸种阶层，而藉作家描绘出记录出关于黑暗方面的暴露，以及光明方面的歌颂。说得再明确一点，那就是我们这一面镜子，将予该赞扬者以赞扬，该批判者以批判，惟其因此，才尽到了它本身所负的任务。

我们的文艺还要求成为在活的形象里表现人民真实生活的有力的工具，因而需要每一件艺术作品，每一个人物的，都从活生生的现实里搬取出来，完成那一个“真实”的简单的要求。更

应该不逃避现实地注意那些最尖锐而最迫切的问题——这样的文艺以及它所发挥的力量，才能成为真正人民的呼声，才能成为优良而锋利的战斗武器。

抗战八年，我们终于获得了最后胜利，八年中间，全国各阶层均为这一伟大事业的发展而工作，且曾获取到部分的成就，虽然不可讳言的其中也还存在着若干的缺点，须待改善、克服，终是值得欣庆的现象。但谈到我们的文艺活动，以及它本身在抗战期中所发挥出的力量，虽然也曾在文艺史上留出一些光辉的记录，成为难得的收获，而实际上我们仍不敢以此自满，换句话说，我们感到文艺配合其他方面在抗战阵营中的表现还嫌有些不够，这并非是有意地对于文艺的轻视，也不是对于文艺低估了它的力量，正相反，我们一向都在重视文艺这一尖锐的战斗武器的力量，及其所留给社会的诸种影响。问题只是在于它未曾得到更适当更高度的发挥，使人不能不认为有点遗憾，原因是有的：在我们这个国度之中，多少自命不凡之士，不免对于文艺喜欢在看法上加上一层有色的眼镜，或者进一步地把它当成不祥的产物，保留着敬鬼神而远之的距离，这是好焉者也，不然就会把文艺看成为不必要的消遣，或再添出一些无谓的责难，于是文艺本身就被冷淡、被卑视、被阻挠的难得得到正常的发展，而减少了它在抗战阵营中所能发挥的巨大力量。

于是我们的文艺所能发挥的力量便轻易的被埋没了，它那一面照彻的镜子因之而不免失去了原有的光明，影响所及，那真实表现人民现实生活的作品，则不曾大量地出现在市场之上。

看看人家看看自己，我们愈加感到惭愧。自从二次大战的燎原之火在世界各地燃烧起来之后，随着各部门的参加这一伟大的为民主而奋斗的战争，文艺部门所发挥的战斗力量，在任

何国家都曾留出光辉灿烂的成绩，这并非是我们故意的加以强调，我们可以举出许许多多真正的实例来。苏联方面，头一个应该被我们提出来的文艺作者就是爱仑堡，他先后写出不少篇有历史性的报告文学，关于纳粹德国施用的诸般暴行的报导，还没有第二个人能够和他并比。这是从对于敌人的暴露和打击说的，倘若再以亚力山大·考涅楚克的《前线》作例，更可以领略到文艺作品对内暴露以及公正批判的如何重要。名作《虹》和《妻》也足以做出最有力的说明，在大琉球岛上殉职的美国名记者派尔，他的作品几乎作成为沟通美国士兵及人民之间悬念挂怀的桥梁。我们也曾读到过《月落》、《楚囚》和《法国的悲剧》，使我们了解于文艺宣传的如何重要。即以我们战败了的敌人来论，也还有着专门宣扬皇军战功的作家如火野韦平和林芙美子等等，为他们的大和精神张目。

这是摆在我们眼前的事实，再让我们来看看自己。当抗战初期以迄武汉撤守止，那时我们的文艺，曾经在当时掀起巨大的波浪，迎合抗战的需要，当时的报告文学作品确乎风行过一时，文艺作家也多离开了都市的亭子间，深入到部队中、乡村中和广大的人民群众中，以最现实的题材，写出不少热情的作品。这些作品虽然表现的还不够深刻，不够充实，存在有若干的缺点，但大体，仅就那一星一点的成绩来论，仍然是令人可喜的现象和收获。这现象仿佛已然发展到最高的顶点，此后由于作家们不能驻足一方，以及其他诸种原因，先后的向着后方转移阵地，使文艺的转向生出不振的反响，这其中自不乏难言之隐，结果则阻碍了文艺力量的适当发挥，令人不禁为之而悲愤。其后虽有王礼锡先生领导之“作家战地访问团”的派遣，深入中条太行山岳地带，搜集材料，以及南北慰劳团之允许中华全国文艺界抗敌协会派员参加慰劳，藉便搜集抗战材料，曾于

事后出过丛书，在配合抗战大业上尽了力量，过此之后便再无同样的方便和同样的组织了。

但不可否认的，在八年抗战之中，我们的抗战文艺，终于还是写下了难忘的一页，无论是诗歌、小说、戏剧、杂文、报告文学，先后在文艺园地中开出鲜艳的花朵，这是五四运动以后新文艺史上新的一章，文艺作家们均知道忍受一切生活上的困难，时刻不停地挥动着笔杆，成为抗战阵营中的一员，为打击敌人无情的侵略而共同努力。遗憾的是参加抗战阵营之中任何部门的工作人员，均在生活方面取得了保障，惟独这些文艺工作者却完全相反，在生活上须要自己拼力去挣扎，加以写作方面的不能如意舒展己见，以至于限制了文艺作品的大量的发展。虽然有人认为文艺作品的制作，只消埋头苦干，就可以取得可观的实效，但若是在可能方面得到国家给予的帮助和方便，那不更给人以难得的鼓励，减少作者诸多的困难和无谓的麻烦的么！

若果听任文艺园地慢慢的荒芜下去，那便是我们的一个很大的损失！我们纵不要求《战争与和平》同样伟大作品之生产，退而求其次要求制作出像《虹》和《线》之类的作品，不能说是奢望。可是我们现在有没有这样的作品呢？我们可以武断的回答一句：“没有！”

但文艺是不分国界的，正如艺术作品良好与否非一二国的作家如俄罗斯、法兰西之可垄断，而是任何国别的作家，都可以创造出伟大而具有纪念碑性的作品的，只看你有没有这样的本领，和足可以使你使用本领的合宜的环境。我们惊服于十九世纪世界文学史中俄罗斯作家和法兰西作家所培植的灿烂的花果，憧憬于我们的抗战文艺将在二十世纪五十年代获取一个辉煌的丰收，似乎并不算过分。我们的政治、军事、经济等等尽

可以不如人，但绝不能因此而自认我们的文艺必落人后。伐佐夫之出自保加利亚，易卜生之出自丹麦，般生之出自挪威，虽然全是属于小国的作家，他们的作品正可以和那些大国作家的作品媲美。

基于如上的实例，我们愿意为发挥文艺的战斗力量，或是它的镜子的照射作用，而提起来普遍的注意，希望在我们的文艺园地中，开放出各式各样鲜艳的花朵。为着达成这一期望的方便计，我们认为有提出几项要求的必要。

第一，我们要求作家生活的合理解决，以及行动的自由，只有在这一条件之下，作家们才可以不受拘束的安心的使用自己的武器，运用自己的时间，来暴露、描绘社会的黑暗和光明。

第二，要求保障文艺作品的发表自由，不受任何地域的限制，只有在这一条件之下，作家们才能够面向人民，写出真正反映现实的作品，否则纵有精心之作，难免不被埋没在抽屉之内。

第三，我们要求作家多多参加实际生活，丰富自己的经验和阅历，只有在这一条件之下，经过了长久的体验和认识，加以正确的观点的把握，才可以写出结实有力的作品。仅靠一知半解的常识，和某一局部的生活环境状况作为题材加以叙写，那作品万不会如何的精彩。

以上三点，应该是发挥文艺的战斗力量最低限度的条件，倘能顺利的发展下去，我们的文艺的蓬勃现象不言可期，而它将发挥出高度的战斗力量，成为配合民主政治的尖锐武器，也将为无从置疑的事实。

（原载沈阳《华声》第一卷第二期，1946年11月）

□吴伯箫

文艺的阶级性

那年冬天，行军路过岢岚县境的三井镇，大休息，我有机会在一座戏台旁边的黑板报上看到一首民谣，字写得一笔不苟，粉笔的笔划，苍老里带些稚气，支离中又显得整齐，有点远年石刻汉魏碑味道，猜想一定是出自识字小组的高材生壮年农民之手，觉得很可爱，读读民谣底字句，真实生动，素朴有力，就更加喜欢起来。记得原文是这样——

眼看籽眼手摇耒，
脚踢坷拉口骂牛，
老子不受你吃个毳！

穿的是真青绸缎，
住的是金銮宝殿，
花的是小弯腰钱：

尽是老子的血汗。

这首民谣，算来不过寥寥五十个字，却很形象很清楚地写出了两种很不相同的人：前一种人是在被剥削被压迫的，过着辛苦劳碌的生活；后一种人是剥削人压迫人的，生活就极尽奢靡舒适。唱这民谣或最初写这民谣的无疑的是前一种人，对受苦的自己在吐苦水，诉衷肠；对剥削他压榨他的对方，那则是指着鼻子尖的控诉和责骂。这是替受苦人说话的歌谣。

从这民谣我们看出文艺的阶级性。

文艺有阶级性吗？

是的，文艺有阶级性。文艺的阶级性是从有阶级的社会来的。社会上人分阶级，除了那些别有用心想无视阶级，模糊阶级，抹煞阶级藉以保护其特殊阶级利益的少数人，该是没有人否认的了。乡村里分明存在着“千顷宅子万顷地”的地主，又存在着“房无一间地没一垄”的佃户；城市里也确乎有着资本家和工人，老板和学徒，洋行买办和苦力、杠夫。

社会上人分了阶级，凡是与人有着关联的事事物物就没有一样不带阶级色彩（阶级性）了。听说阴丹士林布刚兴过来的时候，因为稀罕，还只有阔家的小姐少奶奶能穿，那颜色名叫“宝石蓝”；后来流行得黄了，连丫头老妈子也都穿起来，那颜色就改叫“丫头蓝”了。你看同是一种蓝，因为穿的是阔人和穷人不同，名字也就跟着变得这样离奇。普通常识：谁不知道绫罗绸缎只同纨绔子弟结缘，而粗布褴褛却是穷光蛋的衣裳呢？谁不知道高楼大厦是富人住的，而土墙茅屋是穷人住的呢？有骑马坐轿的，也有赶大车拉洋车的；有大鱼大肉吃腻了，曾必须以山珍海味来换口味的；也有高粱米、窝窝头吃不饱曾必须

吞糠咽菜甚至拿草根、树皮、观音土来充饥的。看来，衣食住行都有阶级性。

如果再观察得仔细些，从待人接物来看，也有着阶级的特色，披肝沥胆，真情实意，一句话说了算，讲豪爽讲义气的多半是穷人；当面一套，背后一套，“满口仁义道德，一肚子男盗女娼”，所谓“三诀吹拍骗，四维礼义廉”，那些人则多半是厚禄高官有钱有势的。施耐庵在《水浒传》里写李逵，梁山泊上见宋江派人去接宋太公，公孙胜回家探望母亲，因而嚎啕大哭，说：“干鸟气么！这个也去取爷，那个也去看娘，偏铁牛是土掘坑里钻出来的！”那情感够多么真挚、爽快，一针见血。而《二十年目睹之怪现象》里某某官僚为了图谋升迁，假充阔绰，曾当客人来时把他母亲当老妈子，兄弟当听差，则完全表现出旧官场一套卑污与虚伪。再看《红楼梦》里凤姐死后，贾琏送灵柩回南，以官宦世家出身的王仁（凤姐的亲哥哥）勾结贾府近支弟兄贾蔷、贾环想把巧姐（凤姐的独女，王仁的亲外甥女）卖给外藩作偏房，所谓“记微嫌舅兄欺弱女”；而农村的老太婆刘姥姥却帮助凤姐的陪嫁丫头平儿和巧姐逃难，在乡村里给巧姐找定了一家适当的配偶。——引作品里的例子，因为它比较典型，为人所共知；论到实际生活，例证就到处都是了。

谈趣味和嗜好，那也会因阶级出身不同而有区别的：有钱而兼有闲的风流名士，喜好在客厅里画一幅墨泼山水、摆一局棋，门前庭院，栽松种竹；花花公子爱玩弄脂粉妇人，花鸟狗马，至于托洋人庇荫，开洋行，发洋财的那种“假洋鬼子”，就一切都是外国的好，把自己生为中国人而又缺少一副高鼻梁认为是一生憾事了。另一方面，老老实实的庄稼人呢？一片绿油油的禾苗能乐得他们心上开花；平塌塌的屋顶晒满金黄的苞谷，屋

檐下挂一串火红的辣椒，老槐树上拴一头哞哞叫的黄牛，母鸡下蛋咯哒咯哒叫，小小孩子就能拦羊，放牛，锄草，那就算是他们最大的喜悦。

论思想感情，剥削阶级的人最热衷的是升官发财，从更多人身上榨取更多的油水，用别人的血液来增添自己脸色的红润，用别人的膏脂来肥胖自己因荒淫而损耗着的身体，总之是只顾自家幸福，不管别人死活。被剥削的人呢？他们富于同情，勇于进取，除了拼着流血流汗赚得一家饱暖而外，总尽量设法挣脱加在自己身上的枷锁，扫除一切横在自己走向温饱之路的障碍，并推己及人，从而团结和自己同样命运的人，向着这同样的目标迈进，由改善自己生活进而改造社会。

文艺是人们的生活在人类头脑中反映和加工过的一种观念形态，它是藉形象反映现实的，现实存在着什么，它就能反映什么。但是社会上不同的阶级的人有不同的生活习惯、思想意识，那大公无私，一身正气的，固然可以是非曲直，一清二楚；然而那满怀私心，一身歪理的，则往往颠倒黑白，指鹿为马。因此，不但描绘人生分析事物的立场和出发点不同，就是着眼的角度和情感的向背也各异其趣。文艺的阶级性就从这里产生。

有封建文艺：它是替皇帝、贵族、地主、豪绅说话的。一般旧小说、旧史书里写皇帝下生，总是“红光普照”或“异香满室”，再不然就是他母后怀孕的时候梦见什么太白金星照命，或白虎、青龙入怀；舜目重瞳，刘备“两耳垂肩，双手过膝”。这些都无非是说，这些人了不起呀！还没生下来就已经不凡了，或生下来长相也是与众不同的，那么他们应当坐皇帝还不是天意？翻过来，芸芸众生，一些生无异禀的小民就只好俯首贴耳，任人宰割了。

才子佳人那种小说的公式：多半是“私订终身后花园，落难公子中状元，全书结束大团圆”（借用胡适语）。——公子必然出自名门世家或书香门第，而又风流倜傥，大方不羁，虽然落难，依然与常人不同，因此他才有机会在某府后花园里，得遇多情的佳人，即便倒霉一时，总归还是会金榜题名，衣锦荣归的。这不管作者怎样想，对老实的读者他是告诉了这样的意思：受点穷困算不了什么，只要安分守己，总有出头之日；若潦倒一生，到死也没有出头呢，那是因为你不是公子，不是“文曲星”下凡，自然怪不得没有“玉女”的肉身帮忙了！这里又很自然地显示了婚姻的阶级性。平常男婚女嫁不常说要“门当户对”么？因为是公子落难，所以才有佳人多情；而私订终身之后，又多半是暗赠金帛，要他进京赶考，证明他还有一段锦绣前程；不然穷人都是落难的，为什么就没有佳人光顾呢？

讲神祇，讲命运，讲天堂地狱，三纲五常，讲“守分安命，顺时听天”，差不多是封建文学的主要的主题。目的有一个，就是维持封建统治，使被统治的人永远伏伏贴贴，做牛做马。

有帝国主义的文艺：看过金元美帝国主义的电影的人，总记得他们摄制非洲影片时，总是把白种人描写得衣食居处都极尽文明富丽，而土人则粗野卑陋，只配给白种人引路，保保镖，作作奸细。遇到土人斗殴，白种人多半以主子的身份，出来仗“义”执言作调人。最后胜利而为大家所欢迎的一定是白种人，而不是土人。意思不就是说：“野蛮民族只有被统治才行”么（希特拉法西斯的理论是把日耳曼民族描写为最优秀、最纯正的民族，别的民族只应当被消灭！当然，结果“不幸”得很，好梦未圆，他自己反而走向了死亡）？——在美国的电影里也有时写到工人，但多数的故事总是一个老实工人凭了勤劳工

作，慢慢升工头，当总管（甚至与资本家女儿结婚），进而变经理，成富翁。写资本家是怎样改善了工厂管理，工人生活又怎样富裕舒适；生产过剩，经济恐慌的情形（像把面粉咖啡倒到海里，《愤怒的葡萄》里所写的桃子烂在树上，工人失业，农村破产，农民流离失所那类的事），他们是不抑制的。那目的还不很显然？对外呢，给侵略作一个解说，对内则借此转移被剥削者的视线，模糊他们的阶级意识，灌输人以向上爬的思想。再不然，就宣传他们奢靡的生活，炫耀他们海陆空军的威力，以灭人家志气，长自家威风；对原子弹他们添枝添叶鼓吹得那样神奇，那样奥妙，道理也就在这里。

有封建势力、帝国主义内外两种反动意识形态交孕而成的买办文艺、汉奸文艺：前者，他们不惜用对照的方法宣扬外国的文明富有，诋毁中国的风习当做笑柄和讽刺。譬如那个长期住在美国、英文比中文还好的幽默大师——林语堂，在他用英文著的书里就曾把中国早已在废除的磕头解释为有什么腰部运动的体育价值，缠足可以发达腿部肌肉；可是谈到国家大事时，他却希望美国（！）派两个坦克师进攻中国人民的解放区！这不很够令人看出一壁向主人摇尾巴，一壁又翘翘起起咬人的那种动物的样子么？至于后者，汉奸文学，就简直揣起良心，既不要民族意识，也不要国家观念，赤裸裸地向挖他的祖墓，强奸他的姊妹，杀戮他的父兄的敌人去歌功颂德，鼓掌喝彩了！

还有资产阶级的文艺，那是替资产阶级粉饰装潢的。

这些都是剥削阶级，压迫阶级的东西，是和广大被剥削被压迫的老百姓作对，或愚弄老百姓的——与这些相反的，则是替老百姓说话的文艺，人民的文艺。

显示文艺的阶级性，不在写的是什么阶级，而在站在哪一

种阶级的立场去写，用怎样的态度，怎样的方法来写。是替专以吸血而寄生的少数人作应声虫，或吹牛皮的喇叭筒呢？还是替广大的劳苦群众作“阶级的眼睛、耳朵和声音”呢？若是前一种，那便是为“老爷们”当奴才，干的是敲边鼓，提糖锣，鼻头抹白，丑角的勾当；若是后一种，那便是以主人公资格为人类解放垫石铺路高举光明的火炬，干的是英雄事业。原因很简单，因为文艺有美化阶级美化人生的作用；本身不美（剥削阶级是社会的寄生虫，表现的只是荒淫与无耻，有什么美呢）硬要粉饰，那只是欺骗；本来是美的（如工农群众，他们创造了世界，使人人有衣穿，有饭吃，有房子住：还有比这再美的吗）还以本来面目，再加以发扬光大，那才最光荣，最有价值。

两者之外，有没有“超阶级”的第三种人的文艺呢？没有！鲁迅先生在《又论“第三种人”》里说过：

所谓“第三种人”，原意只是说：站在甲乙对立或相斗之外的人。但在实际上，是不能有的。人体有胖和瘦，在理论上，是该有不胖不瘦的第三种人的，然而事实上却并没有，一加比较，非近于胖，即近于瘦。文艺上的“第三种人”也一样，即使好像不偏不倚罢，其实是总有些偏向的，平时有意或无意的遮掩起来，而一遇切要的事故，它便会分明的显现。

是的，最初（一九三二）在上海“提倡第三种人”的人不是有的到了抗战那样“切要”的关头一变而卖身事敌了吗？那在十年内战阶级斗争最尖锐的时候否认文艺有阶级性，给资产阶级当走狗还说不知主人是谁而被鲁迅先生送一恰如其分的徽

号叫做“资产阶级的‘乏’走狗”的家伙——梁实秋，不是到抗战最严重的关头（蒋介石消极抗战，随时都准备投降的时候）却提倡所谓“与抗战无关”的文学做着仿佛替敌人宣传的工作吗？——在阶级的社会里，超阶级的文艺是没有的。不管你主观如何想法，不是这一边的，就是属于那一边。至于那些伪装的奴才文人，狐狸尾巴早晚是一定要暴露出来的。

不说别的，对待鲁迅先生的作品，中国社会就有着显然不同的两种态度：一种是反动派的统治当局的查禁、恶骂，甚至鲁迅先生死了十年，纪念纪念都不准许，一种是民主的解放区及广大读者的欢迎、提倡，普遍盛大的纪念，中国人民的领袖毛泽东同志并且还号召说：“鲁迅的方向，就是中华民族新文化的方向。”——这两种态度是文艺有着阶级性的具体证明。一种态度是反革命的，一种态度是革命的。二者之间界限有如黑白，是再分明不过的。

我们的文艺是革命的文艺，是无产阶级领导的反帝反封建的人民大众的文艺。阶级性非常明确。我们要在文艺上做些什么呢？像毛泽东同志告诉我们的：

……一切危害人民群众的黑暗势力必须暴露之；一切人民群众的革命斗争必须歌颂之，这就是革命艺术家的基本任务。（《在延安文艺座谈会上的讲话》）

对人民的敌人（无论是民族敌人或阶级敌人），我们要揭穿他们的阴谋，暴露他们的黑暗，“使人民群众惊醒起来，感奋起来，推动人民群众走向团结和斗争，实行改造自己的环境。”对我们自己和人民群众，我们将宣传我们的成绩，发扬我们的优

点，激励人民的感情，使我们革命队伍更加团结，更加有力量，同心同德，打击敌人，与敌人作坚决的斗争，使革命事业趋于成功。

我们的文艺是为人民（主要是工农兵）服务的文艺，我们的每一篇创作，都应当是从人民的需要出发，为人民的利益着想，反映人民的生活反过来又对指导人民生活的改进有所启示。列宁在跟德国女革命家蔡特金谈话中曾说过：

艺术是属于民众的。它应当在广大的劳苦大众当中植下很深的根柢，它须为大众所明白，为大众所爱护。它须把这种大众的情感、思想和意志联合起来，而加以鼓励。

为人民的文艺应当像人民（作为最广大的集体来说）本身一样要是健康的、前进的、乐观的。像忧郁、消极、悲观、纤弱、琐屑、无病呻吟、吟风弄月，一切苍白的颜色，暗哑的调子，都应当从我们人民的文坛上扫除净尽。像吉尔波丁（W·Kirpotin）说的，我们应代之以“真正人类的特色：自重，积极，进取，对压迫、榨取、非理的不堪忍受，集体精神，敬重妇女，求知识，求文化的志向等。

我们的文艺是应当替人民解决问题的。

一九四六年十二月十六日，佳木斯

（原载《东北文化》第一卷第六期，1946年12月）

□陈 陇

生活与创作

—

生活是创作的资源，有了生活就有了创作的资本。对生活熟视无睹的人，不能从事创作，不深入生活，摸不着生活的脉络，同样地不会也不能创作。

但是，有了生活，有了经验，而不去咀嚼、消化、解剖、生发、提炼，只是盲目的在人群里混过，也不会有创作。

因为，创作是生活的消费与消化过程，取得了生活资料，就成了个人的营养，当这营养品成为自己的血肉的工夫，创作才会油然而生。

二

作为一个作家，或者从事于写作工作，愿意写作与学习写作的人，首先应该具备深入生活的精神，应该与广大的人群一起呼吸，关怀每一个人，每一件事，经验着各种各样、各式各类的人和事物，以无限忠恳的态度，去热爱它，去解剖它，消化它，这样，才能创作，才有创作。

三

从事于写作的人，应当面向人民，面向生活，面向现实，从人类生活的海里去寻求。有这种毅力，便可以写作。

四

创作应脱于丰富的生活经验，也有借于思想上的清醒；换句话说，也只有思想上的清醒，才能认识生活的真谛，了解人民生活斗争的底蕴，从而写作，才有生产品。

五

没有正义感的，没有热情，没有坚决不屈、百折不挠的精神的人，也不能从事创作，因为创作是一个劳动过程。同时，也可以说是良心的工作，凭着良心去写作，才有好作品。所以称得起作家的，或者说是称得起创作的，都应该是好人，是为人民服务的人，是能虚心做人民的学生，从而去教育或者指导别人的人。

六

生活是复杂的社会现象，是人与人、人与事物的长年累月的矛盾斗争的结合体。作为一个写作的人，必须参与斗争，了解真相，从生活里去学习做事，做人。学习语言，学习手势，有了语言，有了手势，就会写作了。

七

写作是创造，是独创的。一切雷同、模仿、抄录的东西都不能算作创作。创作是斗争过程，克服过程，自己克服着思想、感情，克服着材料（生活），经过了艰苦的磨练，才有生产品。

八

同样的菜蔬、鲜鱼、精肉，同样的油盐酱醋、五香调料，不同的厨师，做出各色各样的、不同也不等的菜和美味来，这些菜和美味，各有各的特色，以其厨师的手头高低，做法不同，调味不同而各异；创作也如斯。从事创作的人亦如斯；一色鲜菜，品其味，就可以知道这个和那个厨师的优劣；一篇不具名的文章，读之三遍即知出之何人之手，创作的人在处理素材，完成作品，在方法上虽然并不等于一个厨师做一样菜那样简便，但是，一个好的厨师在他做菜时的精练有致，恰到好处，以平常的菜蔬，经过调烹，火炽，汤调，而做成鲜味，就如同一个写作者处理一个平凡的生活素材一样，重要的是细心的整理经验，品味知心。一个好的厨师应该是最能使用材料又能节省材料，火度不大不小，“恰如其分”，调味匀称适度，不多不少，味道不过浓亦不过淡，他能品百味而不厌——一个从事创作的，论理也应该如此。一个好厨手能把平常的生菜做成美味，一个写作的人也应该能够把平凡的生活，抒写成优秀的诗篇。

（原载《白山》第四期，1946年8月）

□陈 沂

文学还应加强群众性

白羽同志：

看了你在《东北日报》发表的《加强文学的时间性与战斗性》一文，我颇有同感，我愿谈一谈我的意见。

由于自己工作性质的改变，对文学虽有时也想有所活动，但已是“心有余而力不足”了。是不是我连兴趣都没有了呢？我还是极愿学习和读读别人的东西。

近来——也许很久以前，我就感到我们可看（所谓可看是指能引人入胜，或者说能起鼓励作用）的文学作品不很多。相反倒是一些通信、报导能够得到一口气读下去的幸运。华山同志写的《增援四平维他命》，我自己读了就感受到很愉快，有所获。

这是什么原因，我想问题老早已经存在，把它推得远一点，说在抗战时期就已存在也可以。

这十年——特别在东北的这二年，变化不可谓不大，生活

在这十年当中的人，即使参加斗争不多，斗争环境的影响也是很大的，但是为什么惊人和动人的东西竟不多，从前我想过，答案是：“能写的人没生活写不出，有生活的人没时间写。”今天想来这还是指大作品而言（起码是三五万字的作品而言），根据我的狭隘经验，在今天的战争情况下，工作忙碌下，就是写三五万字也需要相当时间。然而斗争的发展，特别像东北这两年的飞快发展是连想都想不到的，那么要慢，要时间，就一定会落在斗争或斗争要求之后。就算产生了真正算得伟大的作品，我以为也与当前斗争——特别推动人们去参加斗争与推进斗争本身无切肤之补或无大补，至少可以说是迟缓了。宋之的同志来解放区后，他算从自己的切身体验中解答了这个问题。从前他也是注意所谓“作品传之千古”的，但是他也深深感到，“纵是作品能传之千古，于当前斗争无补，又有什么用呢？”我觉得他这个体会是十分深刻的，其实与当前斗争无补的作品，恐也很难传之千古。

我想，这就是你所说的文学的战斗性与时间性的问题。

这是不是贬低了文学的价值呢？

我的看法不是。所谓文学的价值应该表现在反映当前斗争，鼓励当前斗争，推进当前斗争并总结当前斗争上。文学是决不能离开我们当前斗争的。评艺术的价值也应该从这里去评起。

文学除了时间性和战斗性外，还应加上群众性这一条。这里所谓群众性，不仅是指内容（这个问题是容易理解的），而更加是指写的人，就是文学既不能限制于那样高贵、艰难，望之闻之即生畏，否则，就没有人敢写。如果放宽些写作尺度，作什么就写什么，写的人就多了。开始可能还是勇气不大，久了就会多起来的。

这里最重要的一个问题就是不要把文学的范围划得太窄狭了，范围可以广一点，把通讯报导也包括进去，即使是暂时包括进去也可以。只要大家能第一步写通讯报导，慢慢的文学作品也就会跟着来。爱伦堡的报告和政论，我觉得文学价值很高，我们新华总社过去广播的一些敌后报导，也有文学价值，至今还在翻印，还拥有读者。

这是战争所规定的。处在战争时代，写什么东西（那怕就是写后方建设），都要与战争有关，即是作品要能推动战争走向胜利，哪怕是完全间接的也非常需要。我觉得还是从现实斗争的最小处，最紧张处写起，伟大的文学作品就一定会产生出来。

这里，在现实斗争的意义上，取材上，把写真人真事当着一个方向来提出也可以。因为今天我们的真人真事如果作家能深入采访，忠实地写出来，就有文学价值，并不要多少灵感，或想象，因为真人真事本身就是十分生动和合乎文学的要求的。

当然，这并不是说作家不需要丰富的想象；综合之后创造典型，同写真人真事并不矛盾。

当然，选择和批判也是要的，某些地方去一点，或添一点并不妨碍，只要摆布得好，就是照相也还有文学价值。

我这样的说，衷心主要是希望把文学的范围划广一点，不要使人望而生畏，这样我们除了现有的专门从事文学的同志外，会产生更多的非专门从事文学而也能写出文学作品的人来。

但我并不是不赞成写较大一点的东西，如果写得出，也是需要。《日日夜夜》受到我们营以上干部的普遍欢迎就是例子。因此，除了要求时间性外，某些（哪怕只是两部）较大的作品的制作也应该得到应有的扶助。但我主观地想，目前这恐仍是困难的。

文艺工作会后，大家响应林总的号召，创造战争的文学，使我们的文学能达到等于“一个训令”的要求，这只有从战争中去寻找，不仅是寻找战争的事，也要寻找战争的人，让他们也提笔写，二者结合，才能够实现林司令员的号召。因此，希望大批文艺工作者到部队、到战争中去，应该不是宣传或少数几个人的事。并且应是在去了之后，除了自己写外，更重要的是推动与帮助别人写（干部、战士），在这点上，就是自己少写一点也可以。

是不是还要讲求一下写作态度呢？我以为这是与文学的战斗性十分有关的事情，现在有些同志满足自己在抗战中的一点战斗体会，就以为战斗经验足够写作了，殊不知今天的战争无论其性质与规模，已经超过过去不知好多倍，“过去是碉堡，今天是地堡”，其他很多不同，因此更需要新的体验，新的充实，而且应该是一定有了初步的体验和充实之后才动笔写，不仅对已成家的人重要，对推动和帮助别人写更重要。至于把材料深思熟虑，大胆舍弃不必要的材料，以免作品成为单纯的事实的堆集，也是重要的。但最应该反对的还是材料收集的草率，和写作的粗心。我想，提倡一篇东西首先自己就多看几遍，多修改几遍，并让真人真事的主人公们或广大读者先读、评、奖一下或发表后读、评、奖一下，会更增加文学的战斗性与群众性的结合。应当把这点当做个运动做。

对有些不能写成小说的东西，不一定非勉强写成小说不可，结果会费力不讨好。写短点，尖锐一点，真实一点，是大众的感情，就是三百字的报告，我想也有文学的价值。

因此，我也希望《东北日报》的副刊把范围划宽一点，增加一点读、评、奖文学的文章，会对文学创作有帮助，文学既

是属于人民大众的，就要欢迎人民大众上台。

我是想到哪里就写到哪里，如果有不妥当之处，就请当着是我一个读者对作者的愿望，我想愿望应该是没有什么不好的意思的。

敬礼

(原载《东北日报》，1948年6月14日)

□张 庚

最近剧运上的几个问题

关于戏剧，在报纸上的意见发表得很多，这证明戏剧是和广大群众接触的一种艺术。而最近的意见之多，又是由于希望新的社会生活中，戏剧也能和它相适应，成为新的文化生活，起教育群众，推动群众向革命的思想行动迈进的一个力量。

一 改造旧剧

首当其冲的是旧剧。这因为旧剧是职业的，每天演出的。旧剧之所以迫切需要注意，不但因为它在哈尔滨成为一个问题，而且在东北广大的城市市镇，无论是东南西北满，在今天都成为一个严重的问题。它天天有观众，天天在散布一些毒素（有的经过一番改造，也传播了革命影响）。在今天，实在不是改造旧剧的工作做得太多，而是太少，太不普遍。像九月二十日第四

版上所载齐齐哈尔旧戏那种情形，绝非个别现象，而是在许多大小城市中间存在的。我们并未有系统地大规模地去推行一种改造的运动，也没有明确统一的政策去处理这些戏园、戏班、角儿、剧本。

做改造旧剧工作的同志和一部分进步的旧剧艺人很关心旧剧的前途。我想，旧剧要按照现在这样子发展下去，前途是很危险的，因为渐渐地观众会要抛弃它的。但是如果我们有一个正确的改造旧剧的方针，那么，以它的历史地位、群众基础、技术等等优越的条件，它是会在新的文化生活中占一席重要的地位的。我想，我们无需乎而且也不应当先研究清楚了有无前途，然后才决定做不做这个工作；应当从改造它，使它能为革命服务这中间去给它争取前途。它能为革命服务，它就有前途，否则就没有前途。

我们做改造旧剧工作的同志不应以集中精力写出和排出了两三个改良的旧剧这就认为做尽了改造的工作。这，仅仅是一部分，示范的一部分。光有这两个戏点缀在许多有毒素的旧剧中间，也不过如同万绿丛中一点红，很显眼，但并未解决一个广大的旧的毒素天天在传播的这个问题。所以我们必需，而且更重要的，是普及的工作。在普及这一方面，我们是没有好好做过的。做改造旧剧工作的人，一方面要将新的剧本、新的排演方法（注意思想内容，不许胡来）大大加以推广；另外，应当将全部旧剧本加以审定，可修改的修改，应禁止的建议政府明令禁止，如若违反禁令，应予以法律制裁。这样，才能逐渐把作为一个社会现象存在的旧剧改造过来为新社会的创造服务。

总之，我以为改造旧剧问题，不光是一个研究和实验的小

圈子内的问题，而是一个广大的普及运动。

二 建立剧场

当然，戏剧运动中间，改造旧的只是一方面。另外，更主要的一方面还是创造新的。有的同志以为建立一个专演新剧（话剧、歌剧）的剧场，对于创造新的是有极大作用的。

有一个剧场是很好的，它可以成为一个大家所注目的焦点，这样就增强了它示范的作用。对于全东北的文工团、剧团、宣传队，可以开示一条道路。我说，这样做法就对了。这就可以把剧运更快地推上轨道，免得各人孤零零地去瞎摸。

但如果我们想建立一个这样的剧场，也和旧剧似的，这里有一个“班子”或剧团，在水平上比较高，成天担任演出节目，按期换新节目，那我要说，这样的理想是要碰壁的。

第一我要说，我们还没有这种能力。在剧本上我们就供给不上。我们可以花好几个月写着，改着，排着，改着，这样的创作出《白毛女》来，如果作为经常的工作，赶排赶演，就决难产生《白毛女》，无论从内容和技术两方面都如此。在中国新剧的历史上曾经几次建立剧场而失败，其中的原因之一是由于赶节目而粗制滥造。我们如果走入这条道上去，那一定会和现实脱离，关起门写剧本排戏，那样，就糟透了。

剧场也有另外一种建立法：它虽然也可以有一两个剧团做它的固定班底，但基本上它是一个上演全东北各文工团最成功的戏的一个场所。无论是哪一省的、哪一个部队的、工厂的、农村的、职业的或者业余的剧团，只要他们的戏正确反映了现实，

在群众中被称许，值得提倡，值得普及，就可以请他们来表演几天。这不独使得一个剧场经常可以有演出，而且这每一个演出都成了推广经验，交流经验，研究和提高剧运的材料。因为这些节目是选出来的好节目，所以它是提高的，因为它们都是从广大的戏剧创作活动中选择出来，所以它是立于普及基础上的。所以它不脱离现实斗争，也不脱离群众。

三 剧作问题

现在要把戏剧工作提高一步，第一等重要的事还是一个剧本创作问题。为反映土改我们下过乡，为反映战争我们也下过部队。现在又开始提出反映工人、反映城市生活，也有了初步的活动。我们的创作，在前一个阶段中起了应有的作用，而且是很大的作用，但在今天来说，我们要求提高一步。这提高一步主要的不是从形式来看，不是说必须从秧歌剧提到大歌剧或者话剧，而是说在内容上应当更深刻，生活上更深入，教育的作用应当起得更大。现在的农村已经不是土改，而是生产了。如果说土改是轰轰烈烈，动作很大，粗枝大叶的在舞台上表演出来还能吸引观众的话，生产的主题还是这样表现就不可能了，观众也不能满足了。部队今天也是经过了诉苦教育的部队，阶级觉悟提高了，我们的戏剧也必得更进一步，更形象地去反映出这些阶级的战士如何为了新的生活新的社会而英勇战斗。工人的生产活动，也要求我们仔细地、深入地去表现它。所以我们绝不能满足于过去那一点点肤浅的生活接触了。

但我们今天也不被容许先生活一个长时期然后再来创作。

我们的戏剧创作还是在紧迫的要求中来产生。我想，为了使得我们的作品更加深刻和尖锐起见，我们应当着重提出来和工农兵群众共同一起进行创作。这样的创作方法在过去屡次试验都成功的，其成功的原因是工农兵把他们亲身经历的生活带到我们的作品中来了；这一点大大补救了我们生活的贫乏。同时，我们的那些创作经验，也把他们的生活加以剪裁、精练，把它们艺术化了。这样的方法，在今天，我以为可以大大提倡。

至于我们应当采用什么样的形式才适合呢？我想，当题材在我们的前面时，这个问题自然会采取最适当的解决方法的。因为形式还是由内容的具体要求来决定的。

（原载《东北日报》，1948年9月27日）

□ 陆 地

观察的角度

读过《知识》五十九期李辉英的《谈观察》以后，觉得有些话需要在这儿把它讲一下，否则，读者们会在这个问题上分不清轻重，因而接触到万花缭乱的生活的时候，容易蒙头转向，不知观察些什么。

诚然，我们知道，浪漫主义与现实主义的创作方法，其不同的地方是：前者凭着作者主观的幻想和愿望来编织它的故事，后者却需要作者对于客观事物的观察来刻画它的形象。这一点，《谈观察》里讲到观察的重要是对的。

但是，在这个题目下边，他告诉我们些什么呢？

如果照他所引用的观察一“匹”牛的例子，和引据福楼拜教导他的学生莫泊桑的观察方法来做写作的准备，那末，其对于事物的外表的“观”，可能做到很“细密”，然而，对于事物的本质的“察”却忽略了。“其结果不过是纸面上的一张照片”，仍然逃不出该文中所反对的“死板的旧写实主义方法”。

比如说吧，大街上走来一“匹”牛，我们就是不单从一边去看它，而是把它前后左右也观察的很周到了，进一步，还用“旁证的观察”方法，看出这条牛跟另外一条牛不同的地方。因而照样把它描绘下来。想想看，这岂不仅仅只是一条牛的肖像吗？它本身表现了什么意义呢？它对于读者能有什么样的影响呢？这里，《谈观察》并没有给予很好的回答。

我想，假如我们要学习观察，学习写作，学习一些大作家的写作经验，首先要弄清楚一个重要问题的，倒不是观察上的一些技术和方法，而应该是观察者的阶级立场。因为阶级立场是规定一个写作者对于客观事物看法的角度，是决定对于事物本质的分析的基本条件。同样一件事物摆在这里，由于观察者各人的立场不同，往往产生各种不同的看法和见解。比如：一个屠夫看到牛，除了同样看到它的形状以外，他着重研究的该是牛的斤两，牛“在现实中所处着的地位”在他的眼里，就是可供宰杀的牺牲品。一个农民看到牛，他所关心的却是它的几岁口，它的后腿、蹄子什么的，他是要考究它耕地时好不好使唤；在感情上是把它当做一个伴侣那样关怀的。一个牛贩商对于牛，注意的一定是从它的毛色推考到它的骨头的价值。但，要是一个人民民主政府的革命干部看到牛从街上走过的时候，要留意的倒是牛是健康呢？还是闹着瘟疫？是有人违反禁止宰杀耕牛的法令而牵去宰了呢？还是人们把它赶到乡下去参加春耕？

同样的道理，工人们在资本家们的眼里，都是一些“贱骨头”，该给他们当牛马奴隶。但在觉悟过来的工人自己，却认为无产阶级的劳动是一切财富的创造者，自己是高尚而光荣的；反映在文学作品上，我们看到高尔基的作品中的劳动人民，特别是一些劳动妇女，在她们褴褛的衣服和污垢的面貌里边却深藏

一颗善良而崇高的心灵。同样写的黄包车夫，鲁迅在《一件小事》里，看到工人阶级的伟大，因而增长了勇气和希望；可是，在当时（“五四”时代）另外一些诗人如刘半农等人却只是淡淡的写出他们在雪地里奔波，表示一些空洞的怜悯。《白毛女》的作者们把地主黄世仁及其母亲写成残忍奸诈的人物，叫观众谁看了谁仇恨；但是，曹雪芹在《红楼梦》里，却把作为封建贵族的化身的贾政写成正人君子；即使那里边也写出了其内部难以掩藏的腐朽、昏庸，以至于整个崩溃了。可是，作者对于这些仅仅是惋惜，并没有给予有力的诅咒。

例子虽然举的不多，然而它们是足以说明由于观察者的立场不同，观察的结果是不一样的。假若不首先把立场问题讲明白，而一味去谈什么“观察的三个方式”，去“谈观察”全世界没有“绝对相同的两粒沙，两个苍蝇，两只手”……或者去“站在一点火，一棵树面前”，看出这火这树和别的火或树不同的地方，结果，会叫我们走进纯客观的自然主义的泥沼里去。

在这里，不得不指出：《谈观察》中，虽然反对过于单调的、死板的、旧的写实主义的观察方法。可是，照他说的那样去做，恰巧正是他所反对的东西。比如，他叫人家学习福楼拜、莫泊桑。其实，这两位文豪正好属于旧写实主义的人物。在他们的时代里，福楼拜和莫泊桑都曾经以他们文学上的劳作，成为文坛的宠儿。其作品是精确而且真是细密地描绘了人物的形象和完整的故事的。可惜，那里边的人物——一个女人的恋爱生活，或者是一个小偷犯罪，往往把它写成孤立的、个人的，或由于本能的人性中不可抗拒的力量所支配，或由于遗传性的因素所造成的悲剧……当中看不到作者指出促成这些人物和故事的社会原因。这道理就在于他们缺乏以唯物辩证法的观点来观察问

题分析问题，而只凭着片面的、局部的印象把现实作了庸俗的绘图。

今天，我们要从书本中去学习别人的写作经验也好，还是从现实生活中去观察也好，都必须先把自己的脚跟站稳正确的、进步的立场。只有站在人民群众的立场上，我们看到的东**西**，感觉到的东**西**，反映出来的东**西**，才会同人民群众所看到和所感到的一致，因而我们的作品才能在广大人民中引起共鸣，发挥它的进步的作用。

一九四九年、五月，于沈

（原载《文学战线》第二卷第五期，1949年7月）

□林 铤

评《一个农民的真实故事》

最近四版连续登载了严文井同志所写出的《一个农民的真实故事》，这是在《李家庄变迁》发表后唯一的一个长篇。按其刊登的次数和占有的篇幅来说，该文不能算短，但读了之后，所留给我的印象却是仅有的空洞与混乱。该文题名为《一个农民的真实故事》，但依其所写出的人物与事实来看，我觉得它不是一个真实的农民像。在文体上，以该文所叙述的那些仅有的片断事实，作者是硬把一个短篇的材料拉成了长篇。

该文的主题是描写一个农民，一个在以往遭受过无数折磨与苦难的农民，今天，在共产党的领导下，在东北解放区的自由天地里，如何翻身、觉悟、成长发展，由一个极其平凡的“受苦人”变成为今天群众中的一个带头干部，和最有觉悟的群众骨干。这个主题的确定和选择是对的，也是好的，今天我们需要把握这个主题而创作出更多的东西来，这是现实所需要的。严文井同志的这篇写作主观上是想写出这样一个农民，这样一

个在斗争中进步与发展的典型，然而该文在客观的表现方法和刻画上，都没有达到这个目的，而是远远地离开了它。

一个典型人物的产生与成长，是在一个火热的斗争中，同时，伴随着而来的也必有很多伟大的群众场面，和极其复杂而变化多端的发展过程。这里，典型人物的产出是在各种实际的斗争中，在群众的拱卫里，而其领袖人物则更是与群众紧相联系息息相关：他带头，但他不是站在队伍的外面；他领导，同样他也不能只是发号施令；他给大家出主意，想办法，但做起来他却是埋头而苦干；与敌人进行斗争，他勇敢地挺身而出站在斗争的最前列，但享受成果，他却把自己放在最后；他做了工作，他不会沾沾自喜夸耀于人，同时他也不会大家在的成绩记功簿上把自己抢先名列前茅。他这样做不是为了别的，而是想以此把群众和群众斗争更推向前进，而带领大家由一个胜利走向另一胜利，使大家永远前进。一句话，是为了把大伙的事办得更好。至于群众则不用说那是会相信这样的领袖，会跟着这样的领袖不断地进行斗争。而领袖的功绩在群众的眼目中则是火亮，用不着谁来炫耀，同时谁也不能做丝毫的抹杀。这是真正的群众领袖，也是真正的优秀干部。

现在我们看看严文井同志所写的故事里，那个被作者所加以推崇与介绍的“群众领袖”、“优秀干部”的典型吧！

首先，作者让这一个“优秀干部”出现在记功大会上。作者笔下的群众是默默地坐在那里，而由作者所创造的“农民群众领袖”则是身披一件黄卡叽短褂，从人丛中跨到前面向大家炫示着自己的功劳。这位“先进的农民”在作者的笔下他的发言到处都是一个“我”字。这位“先进农民”在评功大会上报告，因本屯开会组织生产，自己屯子没有粮食吃，因而“我”就

一看而来到了王永屯“帮”他们搞斗争。一去到那里，“我”先帮他们搞生产，“我”先看了看那边生产没有搞起来，“我”又看了看地主家里情形，他们还是照样不动弹。编组的时候，“我”问大伙有什么困难，大伙不吱声，于是“我”寻思这里工作必是夹生。斗争地主时，地主不肯说，“我”从兜里掏出一个字条，其实“我”一个字也不识，“我”说“我”有情报，快说吧！地主讲了，但还不彻底，“我”就不信地主会说实话，走过去对他说，你还有金镏子，快说吧。

我们看看，在一个群众性的评功大会上，一个被作者推崇为“优秀干部”的农民，就这样向大家炫示自己的“领导”和“功劳”。一切都是一个“我”，而没有“我们”，更没有去深入了解一切和了解“他们”，到一个地方去以后就开始“我”起来，不是“我”看，就是“我”想。地主不坦白，“我”就拿白字条去吓，地主再不坦白，“我”就随便再说他还有金镏子。一个朴实的农民，不识字，身受过无数苦难，当他翻身后向他的仇人索还血债时，他不需要这种流氓式的方法，他只要联系群众，他什么都可以知道，哪怕是地主的一针一线。同样他也不需要把这种只能侥幸使用一次而欺骗人的方法，向大家介绍。群众不喜欢这一套，群众也不喜欢这种沾沾自喜夸耀其功而只有“我”的人去做他的领导者、带头人。群众更不会“封”这种人去做自己的优秀干部。

其次，作者笔下的这位“先进农民”也是常来帮穷哥儿们开“脑瓜筋”的。他是一个农民，但他没有向群众学习的时候，他总是天生似的有能力，知道很多道理，有很多办法来教导群众而替别人开“脑瓜筋”。在该文第二节中的那些问答，我觉得完全是作者自己想象中的开会对话，是作者的语汇和感想的连

续排列，而所有这些，农民是不会有有的。

另外，作者对这位“先进农民”的介绍，客观上颇含有极大的讽刺而带有极大的不真实性。在分地时“打地委员”说：家里有参军的可以挑地。这个“先进农民”就想，能挑，就要点好地吧。我没有到过农村，我不相信这种办法能够实际施行，应该知道的，一个屯子里绝不会只是“先进农民”家里有参军的，倘若有数家都要这块最好的地，会不会因此而闹起意见，我不能够猜想。当向地主租子时，因为别人都不敢先去地主家要东西（注意：这里是个人去地主家“要”东西），而这个“先进农民”却可以只身从地主的大院里牵出一匹好马来拉回自己的家中去了。在该故事的末尾，作者又特别描写了这个“先进农民”的家：“我看见了他现在住的整洁的院子，里面夹了一个小园，种了一些茄子同葫芦，窗前还栽了一些山豆花。”另外“炕上铺着新席子，炕头搁一个带大玻璃镜的红柜子同一个小半截柜。”还有“房子盖得很坚实，房顶已经铺好厚厚的羊草，屋里正在垒炕。他们打算今冬搬进去住。第二天我又同他去看他的庄稼同小牛。”在作者的笔下，这个“优秀干部”先前是好地自己挑，好牲口自己先拉，以后又是房舍一新，还有小牛。这样的事情，如此的“先进农民”，我很怀疑这个“先进农民”能够在群众中有他的威信，而且还是一个优秀干部。我怀疑的地方就是奇怪作者在全文中没有提到这个“优秀干部”给群众办了多少好事？帮别人建立了多少家务？同时在本屯中别人是怎样的生活着？他们是否也建立了家务？有马，有小牛，有好地，还有整洁的院子，坚实的新房子，该文提得很少。

还有，在作者的笔下，这个“先进农民”其思想发展与进步是非常模糊与混乱的，有时甚至是前后矛盾。作者给予这个

“先进农民”的鉴定是：他不仅坚决，有智慧，而且在这二者之外，似乎有更多的东西。但作者同时又以这个“先进农民”的实际处理问题，而反驳了自己所下的鉴定。一个不识字的农民，从兜里掏出一个字条去吓唬地主，装作识字和有材料的办法，绝不能称为是智慧。至于说到坚决，我们可以引证该文的这样一段：开了一个公审大会，最后要枪毙三个坏蛋，有干部不放心说：“材料搞好了没有，毙他上级能让吗？”他对大伙说：“你们毙去吧，这事我负责任，没有乱子，上级不让，有我一个脑袋够了。”

在一个没有战争情况威胁的后方环境中——阿城县属，又处于上级的直接领导之下，一个区的农会干部，这样独断专行的处理三个人命案，这恐怕就是作者所说的坚决吧！

除以上这些，在该故事中关于地主阶级在对付农民清算斗争中所常施用与表现的一贯狡猾、顽固、阴险，爱财如命，无赖及无耻性，作者写的非常不够。每次斗争，火力并不强，群情并不怎样激昂壮烈，而地主都是很容易地就低了头，拿出了东西，而农民很容易的就得到了胜利，这是不符合客观事实的，这种写法是不正确的。

另外，在该文中所提到伤兵在城里街上赶打农会干部，这件事在故事里交待的非常不清，这是容易引起各种误会的。

末了，谈谈关于该故事的写作方面问题。

该故事的写作场面是松弛的，结构是粗糙的，其故事的叙述是紊乱模糊的，其典型人物的刻画则是思想混乱而落后，形容动作和言谈则不是一个真实的农民相。

在全文的布局上，没有故事的发展线索和内在顺序。各小节的标题因带有戏谑性而显得不合适不自然。有些地方和个别

的名词运用得不好。名词如：“脑筋”、“老疙瘩”等。说完一句后面必有“呗”，显得非常生硬与不自然。

我的意见就此为止，最后必须郑重说明的是我这个批评，其意见非常不成熟，认识的错误在所难免，诚恳的希望作者和作家同志们能提出指示和批评，为了更能引起大家今后的争论和在写作问题上的交换意见，因之我就大胆地用了这个题目，我个人是愿首先把自己的意见讲出来。

十一月廿九日于哈

（原载《东北日报》，1947年10月9日）

□孟 伯

译文十四年小记

十四年东北文坛上翻译界的不振，就好像诗歌在中国似的，不为大众，不，可以说是不为只顾埋头于创作的文学家所重视。一般青年作家，只若一能提笔写句文章，便硬要搜索枯肠，从肚子生拉一阵，一提到翻译，便有人说了：

“扯那套呢，有那工夫，自己写一篇多有力！”

同时一般读者也同样染上了忌食“翻译”的胃病，重视创作而不重视翻译的恶习气，始终也没能去掉。

同时一谈到翻译工作的难易，就有人一口说定：

“反正哪国书，都得从日文重译，这个时候谁还不会几句日本话？把字母一去，把汉字前后一调换就是文章呗！”

这句话若被一个忠实的翻译家听来，虽然免不了一肚子气，

但是，究竟还是有多数的人们，真就本着这句话的真理从事过翻译，即使有忠实的译文，那也不过是逐句忠实的译下来，至于原著全篇精神脉络，能够真正地理解而后再下笔译就的人可就太少了。此外其译文的洗练与否，还得另下定论。

帝国主义的文化侵略，也是翻译界不振的主因之一，当伪满建立初期，还能看到一些外国（日本不在内）诗歌以及短篇小说的译作，及至东亚战争勃发以来，日本便更加紧它的监视，除了德、意、日的法西斯集团的作品以外，即使有人翻译，也绝不能通过检阅官的锐眼，所以真正有志于翻译的人，也都不能再继续工作下去，日本的名著虽然也不少，但是在东北人的眼睛里，却闪着憎恶的光辉，终于翻译界至最近一二年来，便整个地沉落下去。

二

现在把记忆中和手头有资料的译著，介绍在下面。

以单行本问世者：

《春》	岛崎藤村著	杜白羽译
《春琴抄》	谷崎润一郎著	儒丐译
《心》	夏目漱石著	古丁译，
《贞操问答》	菊他宽著	李君猛译
《草枕》	夏目漱石著	李君猛译
《悲哀的玩具》	石川啄木著	古丁译
《哲学新讲》	佐藤庆二著	韩护译
《菊里夫人》	菊里著	爵青吟梅译

- | | | |
|--------|------|------|
| 《虎》 | 拜阔夫著 | 曲舒译 |
| 《牝虎》 | 拜阔夫著 | 曲舒译 |
| 《吉祥天女》 | 卢纳尔著 | 尚希文译 |

散载于各杂志者：

《青年文化》

- | | | |
|---------|--------|-----|
| 《虚妄》 | 森鸥外著 | 爵青译 |
| 《阿部一族》 | 森鸥外著 | 莫伽译 |
| 《古典的生活》 | 龟井胜一郎著 | 田琅译 |
| 《地灵》 | 加劳沙著 | 田琅译 |
| 《乡下大夫》 | 乌家德著 | 摩诃译 |
| 《步哨线》 | 火野葦平著 | 林泉译 |
| 《万叶集选译》 | 张文华译 | |

《艺文志》

- | | | |
|--------|--------|-----|
| 《大同大街》 | 长谷川浚著 | 共鸣译 |
| 《马家沟》 | 竹内正一著 | 共鸣译 |
| 《芋粥》 | 芥川龙之介著 | 莫伽译 |
| 《地狱变相》 | 芥川龙之介著 | 爵青译 |

《新潮》

- | | | |
|-----------|-------|------|
| 《堕落的诗集》 | 石川达三著 | 冯非译 |
| 《亚伦街的怪事件》 | 韦廉士著 | 李牧之译 |
| 《田舍的牧场》 | 海才著 | 李踪译 |

《麒麟》

- | | | |
|---------|-----|-----|
| 《崇高的憧憬》 | 歌德著 | 趵音译 |
|---------|-----|-----|

《明明》

- | | | |
|-----------|-------|-----|
| 《高尔基的文学论》 | 莫伽译 | |
| 《草中》 | 横光利一著 | 徐荻译 |

- 《静安寺碑文》 横光利一著 木风译
 《草叶集》 惠特曼著 光友译
 《兴亚》
 《在城崎》 志贺直哉著 莫伽译
 《大同报》
 《白兰之歌》 久米正雄著 梅娘译
 《海外文学》 专页等
 《盛京时报》
 《屠格涅夫散文诗》 登音译

此外，当然还有很多译著，不过因为手头无有充分的资料，恕笔者再想不出别的译者了。

三

由于过去十四年的奴化教育，被强迫着去学习日文，甚至于有人把日文当做我们的国语，所以我们的译文当然有很多人脱不掉日本气味，读起来很让人难受，不过有的译文也很洗练，现在且引莫伽氏译《高尔基的文学论》中几段——

初步的作家，对于现实的关心，显然是低下的，而且观察力也不十分发达。一般的人都急于下“最后的结论”。这种缺陷特别是对于青年为尤甚。所谓“性急”是强制人去注意量的势力。然而含有否定的性急的事实——世界各处都一样，在俄国现在也是极占势力的。自然，和这些事实战斗是需要的，而且无情的暴露这些事实也是需要

的。

(《关于初步作家》一九二八年)

关于有否由古典作家学习的必要的问题早已成为议论。

据我的意见是，不仅由古典作家学，若是敌有可取，就得从敌学习。所谓学习并不是模仿，而是获得技术方法。所谓求工作方法之进步，不是为自己而强化它的。只要能工作，工作便能教给你吧！劳动者都是知道这些的。若学习与模仿相同，则我们就失掉了科学和技术吧？而且文学也不能使青年作家们达到必须的完成之领域吧？在所谓从古典作家学习这种毛病有几分滑稽。就是有人担心古典作家能否抓住学生的脚拉他到幕中去呢。（前书）

现在的作家各样的讲各样的写，但对于究竟藉怎样技术的手法才能把我们的大规模的现实的每一个片断——纵使是部分的综合——带到今日的文学里来，却什么也不讲也不写。不仅如此也，在文学者们的集会上，出席的某人正确的说我们的绘画只不过是照相式地，死的一般地反映着现实而已，立刻就听得回答道：“这是假话！”不，那是正确的。现世和文学除掉将近成功的少数例外——不拘有无绝顶的天才——都以活动着的人物的集团的劳动为创作的主人公。

莫伽氏在过去译文界，很活跃一时，其初期译文，对于选择上很注意，看这篇《高尔基的文学论》，真可以说是不易读到的佳作，译笔也很洗练，唯加旁点之章句，似乎有再加斟酌的必要，此外有如古丁氏译《悲哀的玩具》一书，乃日本薄命诗

人石川啄木短歌集，因原诗就有字数的限制，译来当很觉棘手，然而，我觉得古丁氏的译笔，虽也有与莫伽氏同一毛病，俱在传达原诗之神韵上，却不能不承认已获得好多的成功，假如再能精细地加以雕琢，我想原诗那种玉润珠圆的调子，便不难传达净尽了。因手头无此书，只好不抄，且让我来抄段光友氏译，惠特曼的《草叶集》——

泪

泪！泪！泪！

夜，寂寥中，泪；

在白的岸上滴着，滴着，被砂砾吸取了；

泪——没有一颗星放着光——全是暗淡的和荒凉的；

纵包裹着的头底满盈眼眶里的泪；

——那幽灵是谁啊？——在黑暗中带着泪的那人影是谁呵？

流着的泪——啜泣着的泪，惨痛，因哭号而哽咽了；

暴风雨呵，搅成一片，腾起，飞奔，沿着海滩突进；

凄凉而阴沉的夜之暴风雨，跟风呵！激发而狂暴呵！

影呵！在昼间是如此沉着而有礼仪的，带有镇静的容颜和均整的步态；

在夜中流去，当你远扬的时候，无人观望着——那时被释放的海呵！

泪，泪，泪的海呵！

光友氏译诗《泪》的最后一句，是“泪的，泪，泪，”我拿来和日文译本一对照，而给改成现在的这样了！但我相信这一

定是工人排版不注意给排错了。

我觉得译诗，并不是只把诗句的意思给传达出来便算了事，有的时候，我觉得译一首诗比自己做一首还要难。把别人的意境变成我们的意境，把别人的句法变成我们的句法，还得注意自然的音节、调子等等而后始能让人读起来朗朗上口，由这一点看来，中国的译诗一事，向来真还没有成功的译作出现呢！

四

总观我们过去的翻译界，倾向于苏联的作品的人较多，譬如屠格涅夫的散文诗，至少能有十个人以上的译作，散载于各杂志和各报章上，可惜，终于没能出现单行本。此外高尔基、托尔斯泰等大家的作品也曾活跃一时，最使我们奇怪的是没曾出现过杜斯退益夫斯基的译作。

大凡东北过去十四年来的译作，大都是从日本转译，日文是否可靠，既不得而知，译成中国文以后，就更不可靠了，所以除了日本的创作以外，在过去可以说没有什么值得注目的东西，就是日文的译作，也都是东抢一篇西拾一篇的毫无秩序。近几年由于检阅的严紧，译文界便一落千丈，竟有的人为抓钱且留须大译《英美罪恶史》、《日本两千六百年史》等等替日本宣扬神道与大和魂的作品，当然其中有着不得已的实情在，至此我们可知道日本帝国主义侵略我国的残酷性了。

（原载《东北文学》第一卷第二期，1946年1月）

□ 孟 语

沦陷期的东北戏剧

前 言

演剧艺术它不但是模仿人生，表现人生，并且创造人生，美化人生。记得某人说过：演剧艺术使人类“生”得有目的，“活”得有趣味。另一方面我们可以说它是一种技巧的社会教育，因为它可以在娱乐里辅导群众，教育群众。除此之外，它更可以组织群众，训练群众……

有着如此重大性的演剧艺术，日寇怎会叫它发芽？不用说他们在用力地压制，用力地摧残。然而爱剧的朋友，他们不怕风雨，不畏困难，在没有路里找路，他们小心地培养这棵嫩苗，叫它长大，使它开花，一棵两棵……就因为这样，好多的朋友被走狗以私自集团结社，思想不良逮捕了，有的竟丧掉了性命。

虽然进牢的进牢，死去的死去，可是从事戏剧工作的同志，并没有减少，不但未减少，还增多起来了。

在另一方面，狡猾可恶的日寇，他们利用演剧来宣传他们的鬼策，用演剧来奴化我们的群众。你想，爱剧的人们能忍心这样做吗？事实一部分的人他们真的做了。对此，我们能不痛心吗？能不恨吗？然而我们原谅这些在肚内唱着忍痛哀歌的爱剧的职业剧人！

给敌人做工，谁也不能否认是可耻可悲的事，可是在绝望中还有一线曙光，那便是这些职业剧人，除了歌功颂德宣传敌策之外，还要以一使演剧技术向上为理由，来演本格剧，并且还有的在剧中暗藏着“复兴祖国，重建中华”的穿插。

为了纪念这些苦干的朋友，为了介绍在倭奴压迫下的东北戏剧，我皱着眉头，接受了编辑先生的第二次的约稿。

十四年，好长的十四年呵！东北的土地又是如此广大，叫我把这长时期各地方的戏剧工作写出来，实在是一件难事，并且我手边又没有多少参考的材料，但是：

先从长春开始

谁都知道东北沦陷以后，敌人便以长春为中心开始榨取，那么奴化群众的演剧工具，当然也要由长春做出发点了。

“大同剧团”是在民国二十三年成立，主事者及导演人都是日本人。最早的作品有《发明家》、《望子》，编剧者皆系日人，前者是武藤富男，后者藤川研一。故事的内容，都记不清楚了。当时的国人有赵刚、崔若愚、王三等。

在“大剧”以前还有两个演剧团体，一是“银星新剧雅乐团”，一是“三友俱乐部”。“银星”的主办者是“初光”，演出的剧仅有《花烛之夜》。邓固、捷于、孟语成立的“三友”虽然排过《花花草草》及其他剧本，但没有公演。

银星、三友先后解散之后，有的人去做事，有的人去读书，剩下的人便都加入了“大剧”。

最早的还有一次演剧是在民国二十一年，那虽然是长春市的中小学校的游艺大会，但由于豪华的外衣和出演者的认真，它留给人一个不能忘的影子。在许多的节目之中，给人印象最深的是第二师范学校出演欧阳予倩作的《回家以后》——说起来真是一件有趣的回忆，现在鼎鼎大名的“陆华纳”导演，十二年前曾经男扮女装呢！

回过头来，再让我谈大同剧团，一提起“大剧”来，人们立刻发生不快的感觉，可是叫人厌烦的原因是在什么地方呢？那便是他们的演剧态度和一部分人的私生活欠佳，可是由《巡阅使》的问世，多少有些转机，的确，苏联作家果戈里的《巡阅使》是有名的戏剧，同时他们出演的态度也严肃起来，演员也都非常认真做戏。邓固饰的县长，可说是成功之作。但导演依旧是日本人。不久他们又演了曹禺的《原野》，出演的成绩我们不用问好坏，删掉第三幕，却是叫人在快活中感到“痛心”。

“大剧”本身没有创作吗？有。正因为他们自己创作了脚本，才稳固了他们的戏剧艺术的地位，《林则徐》便是一个好例子，编导是王清。公演后《电影画报》举办了一次影评会，出席的人有安犀、辛实、外文，他们说：“一般写历史剧多半是分为两种：一个是忠于史实，对它分析和批判，再一个是借着历史的故事，来适应现时代的需要，也就是所谓‘旧瓶装新酒’的意

思。《林则徐》就得属于后一种。从外形上来看，却是历史故事，不过有的地方想使场面热闹，穿插了一些无据的人物。穿插人物和事件是可以的，不过是得限于有可能性甚至是必然性的，像《林则徐》里的杨秀英和谭氏的场面，以及林则徐亲身去商馆和义律晤面、交涉的场面，都是使人怀疑的……总之剧作者翻阅史籍有不足的地方，比如足以表现林则徐性格的有两句话他口中常吟并写作对联，编入诗文，见为遗言的‘苟利国家生死以，敢因祸福趋避之’都没有利用上。……这剧缺乏剪裁的功夫，除了序幕以外，在这四幕八场里，多半是叙述史实了，每场与每场之间，都缺少相关性，不是一贯的发展，而是庞杂的陈列……他们的精神是可爱的，虽然有缺点，但该团全体工作人员的热心，是每个观众都会感到的。”

三幕剧《情天壮志》也是他们的创作，这可以说也是一个本格的剧本，笔者曾与一个朋友用松江双渔的名字，发表过一段评文：“……题目叫《情天壮志》，情天倒可，因为男女恋爱了。可是壮志呢？我不懂，我不明白壮志在哪块？男主角不是航海去了吗？航海就是壮志吗？到外边绕一个弯，是不是还没回来呢？是去旅行吗？让这么一个青年盲目的走去，的确是一个问号。”

《情天壮志》虽有着缺点，但它的确是一部难得的剧本，其它的外衣是非常美丽动人的。

民国三十三年演的《第二代》，这是一个叫孙伊康的中国人由电影改编的，除了仍残留着电影编剧手法以外，大体可说是良好。导演人也由日人改为国人“陆华纳”——写到这，让我揭穿一个小秘密：王清是日人藤川研一的假名。

由于《第二代》的公演，不但将以往的恶印象抹消，更给

与人们一种极好的评论。

还有一个极值得提起的剧本《夜航》，民国三十二年由“大剧”演出。这能演七十分钟的独幕剧本，是李乔写的。《夜航》里有骗子、小偷、女拆白，大家看上了一个归乡的女仆的包袱，他们用尽种种方法来骗，来偷，他们除了计算别人以外，还互相吞灭，这故事在某船的前甲板上生动地展开。后来，船上起火，包袱没人要了，都去逃生，但有的上了小船，有的却和包袱一同留在船上。

在好多剧作之中，笔者认为这是一篇杰出的戏剧。无论在取材上、穿插上、台词上和人物刻画上，都是一出不可多得的佳作。

在长春，除大同剧团之外，拥有悠长历史的便是文艺话剧团——它是民国二十八年创立的。顾名思义，它是一个怎样的团体。成立人除山丁、吴郎、孟语外有捷于、红郎、曼娜等人，阵容虽强，可是倭奴却敲破了他们的梦——文艺剧之外，他们得演“时事演艺”，然而在歌功颂德的时事演艺里也有人大胆地写入了敌人所谓的“思想不良”。刘汉的《没有武器的战士》和孟语的《二烈士》便是，表面上虽以歌功日人，尚武增产，而内里却写进了唤起群众，组织群众的对话——这当然有人不答应，可是和国人检阅官一通融，只要广播出去，以后的事，作者便听其自然了。

文艺话剧团，虽是一个以播音为主的剧团，可是他们借着业余的时间，也有几次的公演：第一次的剧是《主仆之间》播音剧，原作是胡琮，舞台剧的改编是孟语，故事大概是这样：阔老爷讨了一个漂亮的姨太太而姨太太却爱上了年轻的汽车夫。结局携款逃去。

第二次出演同样是独幕剧，剧名《狂潮》，编剧者是坚矢，故事只记得是以渔家女为中心展开了一幅贫富斗争的图画。

民国二十九年冬，“文艺”以严肃的态度，公演了曹禺的《日出》，为了庄严、郑重，又印了《日出》公演特刊。由于登在特刊上的孟语的《我们的歌》便可以看出这帮朋友的精神来了：

我们不敢打着提倡文化的旗帜，我们只是以‘自娱而娱人’去虚心地做着我们要做的事。同时希望我们的观众和我们一样，在娱乐中找到反省和教训。

我们都是有着职业的人，“演剧”是大多数的友情，结成一团，因为我们爱剧，因为在戏里能找到我们之所求。

我们不怕艰难，我们不怕风雨，我们只是利用着我们业余的时间，在快活地、虚心地工作着。

播音剧《道上》是柯炬写的，由该剧的导演孟语改编成舞台剧。内容是某官厅的科长、小职员、汽车夫，一同追求一个美丽又年轻的女打字员，大家在下班的道上，演出了这么一幕啼笑皆非的喜剧。

三十二年，又演了金音的《佳佳丽丽萧萧》这剧是写三个个性不同的女人，用爱与恨织成了一首诗一般的故事。

放送（播音）文艺协进会是不能不写在这里的，因为由于它的诞生，不知写出了多少本格的剧本来。先是长春，不久哈尔滨、沈阳、大连等地也设有了支部。东北的作者，差不多都是该会的会员，比较成功的作品，有季疯的《成功之夜》、金音的《狂笑人》、白宁的《幽静的山谷》等多篇。

使东北播音文艺（不但是剧——剧占主位）兴盛的“文协”可惜成立不到二年便消逝了，原因是为了会员季疯的被捕和其他会员受不了“特务”“外事”先生们的调查。每周自我批评的座谈会也被视为“思想不良，反满抗日”的集会而解散了。

剧本研究会，是产生舞台剧本的所在，会员有吴郎、金音、刘汉、渔牧、孟语和日人藤川等人，作品除藤川的《林则徐》和《清明调》之外，虽有作品多篇，但都没有公演。

电影公司的演剧，也在长春占了相当的地位，阿英的《群莺乱飞》便是一鸣惊人的公演，虽然在演技上，影人们还欠深刻，但布景、服装，都很使人满意。

辛实编导的长剧《遥远的风沙》可说是豪华之作，他写一个崩溃的大家庭，这大家庭里产出不少的丑事，管家调戏女仆，少奶奶又与管家有染。结局有的死了，有的远走。它的出演是在民国三十二年的初春。

银青剧团是中银职员组织的业余剧团，他们也演过几个大剧，如《沉渊》、《家》、《人之初》等，他们出演的成绩，虽然不是我们所理想，但他们奋斗的精神是值得钦佩的。

市同仁剧团也是一旅有力军，作品有《明日之春》、《青石桥》等剧。《青石桥》是熹微的力作，写一个身患重病的青年去修桥，他终于被石头打断了腿，就是这样，他依然不忘工作。相反的有钱的人不但不出钱也不出力，并且在玩弄着村妇。为大家谋福利的桥修成了，而青年也离开了这人寰。《青石桥》可说是一个可歌可泣的悲壮故事。《明日之春》也许是熹微所作？

《青石桥》演完不久，熹微便入了狱，大概是因为剧情过于激烈的关系吗？在长春像昙花一现似的有过一个“电波剧团”，公演一次便解散，剧与人都记不清楚，同样在民国二十八年吧？

“银星剧团”只演了《买卖人》、《逃亡》，便也无影无踪，剧本都不是自己创作，领导人是初光、孙燕谋。此外，白萍主执下曾演过一个叫《血债》的长剧，剧团的名字是“共荣”。这剧虽然表面上说打倒美英，但骨子里却向倭奴说：“偿我血债。”剧作者是阎力夫。

最后，还有一个演剧团体“演剧研究会”，主办者是魏斐然，这剧团虽然有着四个月的寿命，但它只出演过一次（并且这出演是以慰安军警为名），原作剧名《蜕化》被导演人孟语改为《青春之花》，是吴殿师写的，他写一个阔小姐，每日度着浪漫生活，由于爱人的诱导和鼓励，她迈上了勤劳之途。继《青春之花》也排过几个剧，但因“演艺协会”日人的不许可，终于夭亡了。

“出演”，提到出演，真是痛心之至，知道末日到来，而不自觉的日本子，对于演剧更加倍地压制、统制起来，为了出演，笔者和剧团主办者几度跑到倭奴家去请求，虽然鸡子留下，虽然吃饭出席，但出演还得等些日子，一次又一次，一人又一人，东跑西奔的结果，他们先让剧团去慰问，以后再出演——正在团员犹豫之时，便光复了。

沈阳的剧团也不少

东北大都市之一的沈阳和长春相同，有着很多剧团在活跃。在很多剧团里，值得提起的有协和剧团和国际剧团。“协剧”的性质和长春“大剧”可说是一样。他们除给倭奴“宣德达情”之外，也演过不少本格剧。

曹禺的《雷雨》便是“协剧”在民国二十九年公演的，题名《雷雨》可是实际却不是曹禺本来的《雷雨》了。在他们宣传小册子上有一段《关于改编雷雨》的文章。他们说：“改编《雷雨》的理由有二，第一是为了演出上的方便，如……于是鲁大海变成一个热情莽撞的汉子，四凤与周萍既不同父又不同母，恋爱无罪，生育无罪，双双出走也无罪……这一点也许要得到观众的非难，然而这苦衷，凡是从事文化，从事剧运者，都该谅解的。第二是矫正原作的一点谬误，以希腊悲剧的姿态，过分地强调自然的冷酷残忍与命运的万能，固然会得到一部分人善感人士的同情与赞叹，然而结果只能给人心情上个难堪的重压，要你苦闷得喘不出一口气来。……我们不相信命运，我们可知道宇宙的残酷，然我们有的是和环境火拼的热与力。……”导演是日人上原笃。

三十二年又演了袁俊的《边城故事》，可是他们改名为《萌芽》，内里当然也删改了。接着他们又演了托尔斯泰的《欲魔》，同样由他们文艺部改编。

以上的长剧，都是用了改编的方法，把别人的作品搬上舞台，难道他们没有创作吗？文艺部的责任者安犀写了不少短剧，如：《猎人之家》、《淑女》、《姜家老店》。

《淑女》是一出近于闹剧的喜剧，内容是一个乡绅小姐和青年恋爱的故事，正在男女相会之时，媒人来访，在闺房发现青年男人的东西，媒人当然不满，正当媒人怒去之际，藏在箱子内，被女之祖父称为神仙的青年出来，并且急喊“舅舅这媒你不能不保”。

安犀是东北专从事剧作的，除以上几剧外，尚有《归去来兮》、《救生门》等多篇，并且将这些独幕剧印成了单行本，题

名《猎人之家》。

《猎人之家》可说是东北唯一的剧集，虽然百灵也印了一册《夜行集》，但多半是播音剧，并且质方面也太差。

在沈阳受人欢迎的还得说是国际剧团。这剧团的剧本，十之八九是创作品，并且多半出于李乔之手，如：《夜歌》、《生命线》、《家乡月》、《紫丁香》、《小桃红》、《塞上烽火》等剧。在这好多成熟的剧作之中，我还马虎的记得《家乡月》是写一个为了杀人而离乡的人，他为了妻子，终于在一个夜晚归来，然而他的亲生子却把他当做歹人，当他被捕时，儿子才知道是自己的天伦。《塞上烽火》是写兄弟之爱：二保的哥哥被匪人押去作恶，但瞎了眼的母亲在等着大保的归来。二保千辛万苦把哥哥找着，并且将他由匪窝中救出，不舍大保的匪徒在追途用枪打伤了大保的腿。二保将大保背入村庄某家去避难，“冤家路窄”，大保就做错了——匪人叫他杀过一个人，那磨刀要报兄仇的弟弟，就是这家的主人，由于大保身上的怀表，使这年轻人知道大保是杀兄之人，于是他用刀刺大保，而挡住他的二保说：“你爱你的哥哥，我也爱我的哥哥。”后来匪人将大保拉走，谁知这青年却起了正义之感，他忘了哥哥的仇，用枪击退匪人，把大保救回。万恶的匪人放火烧庄，大保也自杀了。

在东北，李乔是剧作的第一人，他写得熟练、动人，虽没剧集问世，但他的作品除公演外，差不多都发表在杂志上了。

诗作者成弦也写过一两篇剧本，《姊妹》便是。

在沈阳除“国际”、“协和”当然还有很多剧团，抱歉得很，我不知道它们的名字。

哈尔滨

“剧团哈尔滨”是最有历史，也最有众望的剧团，主办者除日人之外，有邬风青年剧人邬风，除了导与演之外，还能写作。《黄昏大血案》、《秋宵》也是他的创作，前者顾名思义，我们知道它是一个侦探剧，后者据说类似《灵与肉》。

民国三十年吧？由尘沙主办，成立了艺文剧团，公演作品有《沉渊》、《日出》等。

此外还有一驼铃剧团，主办者是陈九龙，只演过一次《北京人》。

播音剧在哈尔滨非常兴盛，在播音台做事的尘沙成立了哈尔滨放送（播音）话剧团。第一次东北各地的播音剧比赛大会，哈尔滨剧团，便得了第一，可惜剧本和作者的名字，却想不起来了。

大连和其他地方

大连的剧团好像比较少似的，除大连放送剧团外，不晓得还有没有剧团。

齐齐哈尔赵学敏办过一次剧团，至于出演过没有也不知道，不过赵君自己能写，笔者是详细的，三幕剧《人约黄昏后》便是他的作品。

吉林、四平同样有着剧团，不过除协和会里的协和剧团外，

别的剧团恐怕太少了把？

各地的“协剧”

沦陷中的东北，各县城都有“协和会”，在协和会里十之八九，都有“协和剧团”。它是倭奴诱惑老百姓的工具，由于农安协和会首领渡边的话便可以闻一知十了，他说：“我的话说给上级‘满洲’人听，上级人再转给中级人，‘下级人’我叫‘剧团’去说话。”

发达的播音剧

前面，我已提过“播音剧”，在这里，再叫我说：东北，在有电台的地方，至少有一个或两个播音剧团，计算起来前后有五六十个吧？在每夜都可听到，除了平常广播之外，每年还有一次比赛大会。

尾 声

拉杂地，毫无章法地写了不少，但回头一看，这笔“账”算得未免太不像样，可说是乱极了。本来，编者的意思是叫特别着重“剧本”和“作者”，但信笔涂来，连播音剧也放在这里了。（说起来，东北的播音剧，的确太发达，太旺盛。）

老长的十四年，广大的东北，不知有多少剧团，多少作者，是我不知道的呢！我真恨，为什么找不到参考品？为什么不找人去问一问呢？其实何尝没这样，但它对我写这篇东西，没有多大益补。更糟的是我把长春一市的剧坛，便占了全文的半部（怪不得在哈尔滨从事过演剧工作的风眠，她笑着说因为你是长春人呀），这样真不如改题为：“沦陷期中的长春剧团”，可是我又写入了沈阳、哈尔滨，以及其他等地的剧团。

这零碎的东西，我真想把它扯掉，因为这样，也好免去我的急躁，但明天编者又要要账了，无法，只好红着脸把这粗劣的东西交出。

最后我向奋斗过的同志们道歉，并且我希望你们供给我材料，因为我想弥补这缺耳少鼻的婴儿。

民国三十四年除夕夜

（原载《东北文学》第一卷第三期，1946年2月）

□周立波

《暴风骤雨》是怎样写成的？

一 写作经过

关于《暴风骤雨》的写作，没有什么新的好经验告诉大家，先说一说写作经过罢。

毛主席在延安文艺座谈会讲话以后，新文艺的方向确定了，文艺的源泉明确地给指出来了。我早想写一点东西，可是因为对工农兵的生活和语言不熟不懂，想写也写不出来。

经过南下，对兵了解了一些。前年到东北时，这儿正进行土改，东北局号召并鼓励干部下乡去工作。我要求下乡，参加一个工作队到尚志元宝，往后又参加那儿的区委工作，约莫半年。可惜呆的时间还太短。但是，那半年时间，是一些忘不了的日子。天天跟农民和工农出身的干部在一块儿生活和工作，我

跟他们学到各种各样的活的知识 and 活的语言。在为人上，他们是跟自己居住的羊草小屋一样的朴素，可是他们的生产知识、社会知识和语言知识，是惊人的丰富。这些人都是我的忘不了的师友，其中的一位，打胡子的英雄跑腿子（单身汉）花玉容，听说头年害伤寒病死了。他临死时还记得我。我将永远记住他的名字和他的友谊。

头年五月，调回松江省委宣传部编《松江农民》，一面编报，一面回味那一段生活。初稿前后写了五十天，觉得材料不够用，又要求到五常周家岗去参与“砍挖运动”。带了稿子到那儿，连修改，带添补，前后又是五十来天。十八万字的两遍稿子共花一百天，有经验的同志当可想见写作的匆急。

在党的领导问题上和思想政策问题上，得到了松江省委的负责同志的好多启发。

舒群、古元、高铁以及《松江农民》的几位同志，细心地校阅了我的原稿，在语言上，他们曾给了我一些珍贵的校正。

我深深感到，文学工作者应该反对个人英雄主义。为着自己的工作做得好一些，为着把新民主主义现实主义的文学再提高一步，文学工作者应该尊重各级党的领导和指导，应该经常虚心认真地向群众学习，并且善于集中同志们的智慧。要是不这样，要是看不起工农兵及其干部的智慧，自以为是，自封“天才”，架子搭的再高，却像荒旱年月的苞米楼子一样——空的。对人对己，都没有好处。

《暴风骤雨》写的是中央“五四指示”到达东北后，东北局动员一万二千干部下乡进行土改的事件。开辟群众工作那一段，我没有参加，因此，书里的工作成熟的程度，是后一阶段的情形。人物和打胡子以及屯落的面貌，取材于尚志。斗争恶霸地

主以及赵玉林牺牲的悲壮剧，取材于五常。

动笔之先，本来计划还大些。我打算藉东北土地革命的生动丰富的材料，来表现我党二十多年领导人民反帝反封建的艰辛雄伟的斗争，以及当代农民的苦乐和悲喜，用编年史的手法，从一九四六年七月起，分阶段写到现在。照这计划，得写四部，八十来万字。可是由于在乡下呆的时间太短，以及三不够，就只写了现在这样草草的一本。

二 三不够

三不够是些什么不够呢？

首先是气不够。这个气字的涵义，该是气魄和气质。气魄是脑力体力和毅力的总和。气质是你要表现的群众的思想感情，在你自己心里的潮涌和泛滥。

先说气魄。文章初稿要一气呵成，但要紧的是勤于修改。农民都知道，把地种上，要勤于铲蹿，人勤地不懒，庄稼事如此，文章事一样。文章是改出来的。一篇文章得改好几遍。古话说：“玉不琢，不成器”。人民生活里的文学的矿藏，是玉石，但有时粗糙，必须琢磨，即加工。忽视和轻视加工，是不对的。毛主席一面批驳了不适当的太强调了提高的论点，但一面也说，月月“小放牛”，年年“小放牛”，也是不行的。今天在东北的条件之下，为要响应林彪同志的搞得得好一点的号召，写长的也好，短的也好，都不容许忽视和轻视加工。文章要写好，得改一遍二遍以至五六遍。文章不改，就送出去，只图发表，这是对党，对群众，对读者不负责任的态度，到头也害了自己，因为草率

的文章发表多了，读者也就不信任他，不看他的文章了。我写这小说，想多改，但只改了两遍，这是由于没有时间和气魄不够的缘故。

再说气质。一个创作要有说服力、感染力，要表现出人物的悲喜，你的心，你的感情，就得首先跳动和悲喜。要写农民的悲喜，你自己的思想情绪就得和农民的思想情绪打成一片，换句话说，要有农民的气质。如果是学生出身的人要写工农兵，按照毛主席的指示，“就得把自己的思想感情来一个变化，来一番改造。”变成带着工农兵的气质的人。而在我，这个变化和改造，是不够的。

第二个不够，是材料不够。在乡下前后只有八个月，在元宝时，醉心于当时的工作，对所见所闻，没有好好的详细作笔记。印象深的，还留在脑子里，印象浅的，就都忘了。一动笔，就感到材料不够。

深深地感动了自己的亲身经历，是第一等的文学材料。这种材料往往是极为珍贵，又不易得的。占有这种材料的人，还得细细的回味和咀嚼，才能涌出文章来。

所见所闻，是文学的第二位的材料，但要是观察细致，体味深刻，从阶级观点上去周密的分析研究，这样也能把所得的材料转化为第一等材料。我想这样做，但由于疏懒，做的不够，有时凭记性。单凭记性是容易淡忘的。

写场面比写人物容易对付些，这是因为场面的材料还容易收集，而各阶层的人物的行动、心思情感和生活习惯，往往难捉摸。我写的人物大抵都有模特儿，有时是一个人为主，有时是两三个人综合。要把接触的人物个个都写活，真要本领。在这点上，我佩服几本著名的中国旧小说作者，他心里的人谱，竟

有那么多。

第三个不够，是语言不够。我相信，古今中外没有一个文学工作者不感到语法字汇不够用的。我们通常使的学生腔，字汇贫乏，语法枯燥。农民语言却活泼生动，富有风趣。我想学习，但才开始，因此写起书来就不够用。

农民语言用在文学和一切文字上，将使我们的文学和文字再来一番巨大的革新。下面我想谈谈农民的语言。

三 农民语言

毛主席指示我们，我们的思想情绪要和工农兵思想情绪打成一片，“应从学习群众的语言开始”。现在我们要和农民在一起工作，要表现农民，必先学习农民的语言，这也是一件不容易的工作，好多人光学了一些俏皮话。

农民说话，都形象化。这种形象是他们从生产知识和斗争知识里头提炼出来的。他们的话，真是虎虎有生气。举几个例子，作个比较罢：

学生腔：“看那朵云飞过来了，非下雨不可。”

农民说：“瞅那块云，我说那家伙是龙王爷的小舅子，非得下不结。”

比如说，家里穷的没有饭吃，农民说：“锅盖总是长在锅沿上。”（或者说：“揭不开锅盖。”）

又比如说家里没有地，农民就说：“我家开门就是人家的地方。”

又如普通人们生气或是开玩笑时总骂人：“忘八蛋”，农民

有时也骂人，但顶婉转，他会问你：“你多咱搬家？谷雨搬家？”要是你不知道河套里头的忘八是谷雨搬家，随口答应个“嗯哪”，就上了当，他骂你忘八，还叫你亲口答应。

带着从生产知识里头提炼出来的新鲜活泼的形象，是农民语言的头一个特点。

农民语言的第二个特点是简练、对称，有节奏，有韵脚，音节铿锵。比如：“干不拉瞎的”（干瘪），“直直溜溜的”（笔直），“满满登登的”（满）。说“破鞋”（卖淫妇）要用“烂袜”作陪衬，叫“破鞋烂袜”。说“地头”加上个“地脑”，叫“地头地脑”。又如“立夏到小满，种啥也不晚”，“满”跟“晚”押韵。“一儿一女一枝花，多儿多女多冤家”，对的整整齐齐，“花”和“家”押韵。

农民也好用古典。典故都从历史、小说和传统里学来，比如“周瑜打黄盖”、“三请诸葛”、“人多出韩信”等等，都是。

有些农民，也说俏皮嗑（歇后语），比如“黑瞎子叫门，熊到家呐。”“黑瞎子耍门杠，人熊家伙笨。”等等，但好庄稼人是说的不多的。

东北语言，外来语不少，在某些县区，流行山东话。拉林一带叫翻地为哈码地，我想大概是在旗的人的话。

初到东北的城市听到一些人说协和语，以为伪满统治十四年把东北人民的语言也给破坏了。一到乡下，就知道东北语言还是由农民完整的保存着，带着浓厚的中国传统的气派和泥土的气息。

《暴风骤雨》是想用农民语言来写的，这在我是一种尝试，一个开始，毛病是多的。

四 结 尾

书籍出版，就成了公共的东西，《暴风骤雨》有好些缺点，好多同志创作经验比我多，希望听到大家的指正，使我在写下卷时得到帮助，不致于重复上卷的缺点。

一九四八年五月

（原载《东北日报》，1948年5月29日）

□草 明

论人物和歌颂

——评《夏红秋》

我以很大的热情读了《东北文艺》第八、九期上发表的《夏红秋》。这篇文章的流利，简洁，生动，使人得到很好的印象。据说作者是个很年轻的作家，这是特别值得称赞的。自从《夏红秋》发表以后，断续听到关于它的意见。而这些意见里很不一致。为什么？我想，《夏红秋》一文是提出了问题的。它不仅东北知识青年里提出了问题，而且在创作上也提出了问题。现在，我不揣自己的浅陋和拙劣，仅就创造典型人物和作者应该歌颂什么这两个问题上说出我对《夏红秋》的意见。

首先，我想着重提出，作者的技巧是相当的熟练的，有几个描写到人物的心理和当时的状态的镜头特别细腻和生动。例如夏红秋在沈阳碰了钉子以后：“天慢慢晚了，大楼上挂着的‘蒋主席’大幅像，被黯黑的夜幕渐渐遮住，他的面孔上，往日浮着的伟人神气已经看不见了。模糊的看去，却像华君武漫画中的那副丑相。”“火车站的红灯，把铁轨照得好像一条条的血

管，绿灯反映在铁轨上，却像一道道的青筋，这种可怕的景致，只有在当时的我才能体验出来的。”

又如，作者故意叫受了十四年奴化教育的夏红秋把高尔基并列在悲多汶那个阶级上去。“恨不得咬她一口”的女兵变成“真是个大大姐”，瞧不起的“黄大褂兵”给“你们还没睡吗，同志？……同志们，你们真，真太辛苦了”的心情所代替等等的强烈的对照，都是经过作者的细腻的揣摸和布置的。还有，作者对于“八·一五”当时的动荡的环境，和这一时期的青年的动荡的心理等都相当熟悉。这种种条件，都是这篇作品的优越的地方。不过，我想指出，在创造夏红秋这个人物上是失败了的，作者所歌颂的对象是不恰当的。

夏红秋，现实不现实呢？我用比较确定的口吻说：是不够现实的。夏红秋算不算一个典型？不算是东北青年学生的典型。为什么？

在第一节里：夏红秋是安东省六个“优良儿童”之一；同学们都怀恨的日本婆子川畑对她可例外；在同学们受了川畑的凌辱跪下之后，川畑恩赐夏红秋出来做个跪的榜样，她便触电似地，受宠若惊地挺身而出；此后她对川畑便有了感情，崇拜她甚至于崇拜天皇——那么一个失去民族良心，可厌可憎的少年，被作者雕塑得很生动。

我们又来看看第八节以后的夏红秋吧：穷苦的老太太拿最好的东西（面疙瘩）来款待她，后来又坚决不要她的钱，以致使夏红秋感到：“真想不到受苦的人，一个没有受过一天教育的老太太，竟有一颗珍珠似的发亮的心。”她看见工农学兵的队伍，便觉得整个城市都撼动起来，发觉“这个世界上就我一个人心里不痛快”的可怕的孤立。看见萧华将军时会被他的谦虚朴素

所感动，因而尊敬他的忙和累，尊敬他参加红军的光荣历史与对革命的贡献。她和工人们开了一个会，参观了几个工厂，便信服：“劳苦群众是人类智慧的泉源，力的海！”被人叫自己做同志而感到光荣。曾经“恨不得咬她一口的女兵”后来却是和蔼可亲的老大姐，“黄大褂兵”的印象给忠于职责，不辞劳苦所代替，因而对战士选不出一句适当的话来表达自己的感激。……这一串描写一个青年被工农的诚朴、智慧和为人民服务的八路军干部与战士的忠心耿耿，不辞劳苦，不怕牺牲的种种行为所感动，因而改变了自己反对的心理。可惜这些描写放在可憎可厌的夏红秋身上！

这些描写，是与第一节的夏红秋完全相反的。可不可能呢？我说，不可能。因为丧失了民族良心的夏红秋，后来由于只碰过一两回钉子，很表面地看见一点点工农的事情便能改变吗？我以为，没有民族良心，根本谈不到阶级良心！

这样，我同意桦同志所写的一段话：（《东北文艺》第五期第二十六页）“一个青年向我谈，说他在沦陷期间，丝毫不像夏红秋那个样子，他是恨日本人入骨的，他是背后唾骂日本教员的（和夏红秋的大多数同学一样——草注）。他也是小资产阶级的知识青年，他用这一段话，就拒绝了接受《夏红秋》的教育意义，抹杀了《夏红秋》后半的教育意义。这就说明了《夏红秋》失败的症结。”（然而桦同志的整个论点，我觉得是矛盾的）

我想，那是范政同志误把特殊的例子（第一节里的夏红秋）放到一般的类型（第八节以后的夏红秋）身上去的原故。因此夏红秋不可能是个典型——不是一般东北知识分子的典型。也因此，无怪读者读到头一段时觉得作者写一个可怕的人写得

很生动；读末后几段时，觉得作者很能刻画出一一般东北知识青年的心理，但把前后一连起来，便觉别扭，便觉不可能出在一个人身上。

我以为这并不是像桦同志说的创造典型未达到应有深度和高度的问题，也不是像舒群同志（第十期十三页）所说的典型性的削弱的问题，而是不够称为一个典型。

像第一节里的夏红秋，存在不存在呢？我肯定地说：存在的。但那是少数的；她决不能那么简单地有后来的转变。那么，后半篇的夏红秋，存在不存在呢？我肯定地说：存在，而且普遍地存在；但决不是第一节里所规定的夏红秋所能发展的。

自然有人会问：人是发展的啊，夏红秋不是经过半年才转变过来的么？她不是在沈阳碰过钉子，亲眼看见过工人农民，看见八路军干部和战士的么？她不是……

我也同意“人是发展的”说法，不错，夏红秋这个完全不知道祖国的“满洲姑娘”是矛盾了半年，经过了内心的斗争才变成“女八路”的。不过，夏红秋不是一个普通的学生，普通的知识分子——即是说，讨厌日本人，又不得不奉承日本人，盼望祖国和正统的一般的知识分子——而是一个崇拜大家所恨的川畑甚至于崇拜天皇的学生，是一个能够无视连大家都感到耻辱与恐惧（大家都同情任明和李同学）的同学的痛苦，昂然挺身而出而做奴隶的模范，说着奴颜婢色的话：“给我们辉煌胜利的是大日本亲邦！日本和满洲国就像父亲和儿子一样”的一个知识分子——是一个失去民族良心的知识分子。像这样的知识分子，决不可能在半年之内，在碰了个把钉子，看了看一个师长，看了看受苦人的家庭，听一听工人们的说话便能转变，便能同情劳苦工农，便能尊敬为人民服务的八路军战士和干部——一

句话，便能丢弃本身的阶级，而投到另一个完全相反的阶级去。或者有人问：这样说来，像第一节里的夏红秋，不是永远不可能变成一个能同情无产阶级的人了吗？我说：不是绝对不可能，那是因为她还是一个青年，还可以教育，但需要经过更长的时期和更残酷的斗争。

也许有人会反问我：那么，像夏红秋那样失去了民族良心的女孩子，只经过半年的、表面的斗争，便投身到革命的行列里去，你说没有吗？我的回答是，可能有。但假如有的话，她的转变是表面性的、投机性的（这种投机性不一定是有意去做）或者是盲目性的而已。我们应用批判的态度，用阶级分析的观点，恰如其分地、现实地去描写她。决不应无条件地站在人民的立场上去欢迎她，去歌颂她。——特别是作为人民的代言人的作家，作为拿作品去教育别人的作家。如果我们不带批判性，而无条件欢迎她的廉价的转变的话，那是只看见了她的表面，而没有看见她内在的、真实的思想，没有拿人民群众的尺度去衡量她的原故。

存在决定人的意识，这句话是毫无疑问的了。我们同样可以用这句话去检查检查这篇作品。夏红秋一开头便建筑在不稳固的基础上的。正如桦同志说的：“他们夫妻能够不悄悄谈论祖国的事情，不期待‘满洲国’的赶快灭亡吗？这种期待的感情，能够不为他们聪明的爱女夏红秋所听到，所染受，是很奇异的。”夏红秋的父亲虽然已经把地卖光，靠雇几个人替他赶马车，靠剥削别人的劳动力过生活，仍是个剥削阶级；不过他还不是个丧失祖国观念的人，他还有民族的良心。像那样的家庭，会教育儿女恨日本人，并教育儿女奉承日本人，不可能把儿女教育成“表里一致”地崇拜天皇。因此，夏红秋的基础是不现实的。

也是不能代表东北青年的普遍思想。如果有的话，也只能代表少数。

我们又再看看，川畑的跋扈蛮横，也算相当厉害的了，因此她的耳光、嘴巴子、罚跪，对学生祖国思想的凌辱等，已引起了全体学生的反感。可是独夏红秋能无视大家的凌辱和痛苦，胜任愉快地出来做奴隶的表率。那么，她为什么后来却不能忍受国民党军官的酗酒打牌胡闹呢？蒋介石和天皇，不是一样得到她的尊敬和崇拜的吗？川畑和红痣的国民党军官不是一样地在执行法西斯的秩序吗？他们的不同，只在于一个是用严重的态度去执行，另一个是用胡闹的方式去执行而已。即令夏红秋不喜欢胡闹的态度，也还不至于反感到那样的程度——由极端的崇拜到极端的失望，因而成为她投身到与她相反的阵营（革命的阵营）的一个关键。

又如夏红秋是个都市的姑娘，她从来没到过乡村，阮同志扮演一个乡村妇女时，她从何知道她演得又自然又逼真呢？而且达到“看完了她的戏，伪满时代的吴影、鸣石之流完全被我们踏到脚底下去了”的程度？再说，夏红秋是受了十四年的奴隶教育的，但从她的说话和看问题来看（虽然文字不是她写的，但口气看法是她的）没有带什么“协和”气，也是不太合理的。

有民族良心的人，不见得有阶级良心，例如一个民族资本家，他靠剥削劳动者而生活，但他同时不愿当异民族的奴隶。一个没有民族良心的人呢？就根本谈不到有阶级良心。如买办资产阶级、汉奸等（包括受他们思想强烈影响的人），他们是倚靠帝国主义的力量去剥削本国的劳动者。是最坏的一个阶级。

夏红秋不是出身自那样的阶级，但作者安排她是一个有头脑，但奴性十足的人，受买办汉奸思想强烈影响的人——受川

烟的支持在同学们头上的人。像她这样失去了民族良心的人，她当然不会有阶级同情心，同情劳苦大众，并投身到他们的行列里去。“人是发展的，存在决定人的意识，夏红秋也能变啊。”是的，人是能变的，可是拿夏红秋来说半年来的“存在”改变不了她十几年的“存在”的（虽然这个期限没有一定）。表面上的一些斗争，不能那么简单地使失去民族良心的她变为有阶级同情心的人！

现在我们来谈谈一个作者的态度的问题吧。我们应歌颂谁呢？

东北青年学生里面，恐怕起码有这么三大类：一种是有民族仇恨，并愿意拿出自己的力量去反抗民族敌人的（他们中曾经产生许多可歌可泣的事实）。一种是有程度上不同的祖国的观念，讨厌日本人（因为受他压迫）但不敢得罪他甚至巴结他（为的是生活的钥匙操在他手里）和盲目的正统观念（包括反对八路军）。另一种呢，就是完全没有什么祖国、民族的观念的（当然谈不到阶级的同情心）。据我的了解，第二类是多数。

作者当然可以歌颂第一种的人，因为他们的思想和所干的事是符合人民大众的利益的。第二类的青年呢，他们受了敌人的长期的而且恶毒的教育，使他们认识问题有许多模糊观念，但他们还记得祖国，或不致于完全忘记祖国，还感到生存在异民族统治下的威胁，那么，当他认清了真理，分清了敌我，并愿意把自己的力量加进工农的洪流里的时候，无疑地，他们也是很可爱的。作者也可以有条件地赞扬他们，欢迎他们。因为，他们在生存上感到威胁（虽然程度不同），这一点上是与工农大众一致的。至于第三类呢？他们是靠了民族敌人的倚赖、信托和支持才能在人头上，才能耀武扬威，才能保持优越的地位。这

一类人和人民大众没有丝毫相同的地方，相反，他们之间的利益是尖锐地矛盾着的。自然，作者应该揭露他们，打击他们与唾骂他们！

夏红秋本来属于第三类，后来却又变到第二类的后半截去了。这就弄成矛盾和不可能（理由我在上面已说清楚），降低了作品的说服力，和造成了一部分读者的思想的混乱。

我的意见一定会有很多错误，但作为爱好文艺的我，从事文艺工作的我，渴望着文艺工作同志不断地给我以砥砺；因此，我不想掩饰自己的鄙陋，特将愚见写出，就正于范政同志和从事文艺工作与爱好文艺的同志们。

一九四七，十二月于哈市

（原载《东北文艺》第二卷第六期，1947年12月）

□胥树人

关于文艺上的经验主义

东北解放了。华北基本上解放了。全国很快就解放了。

沈阳刚解放三个月，春节里就出了那样多秧歌队；《东北日报》也发表了不少工人的作品。若果把各刊物上的文艺作品统计一下，那数目是很可观的。

书店的机器要求大量的材料。阅览室里挤满了人。汤原村子里也成立了图书馆。

时代在飞跃。人的感情也随着飞跃起来。

我记得四六年秋天，《东北日报》有一个读者提出了问题，说是：“作家哪里去了？”

编者的回答，说是：“下乡去了，到实际中去了。”

三年来，我们的作者的确也写了不少东西教育了人民，提高了人民。到现在，“满洲国”时候那种消极情绪的作品是看不见了。封建文学也缩小了市场。

但是，正如毛泽东同志所说：“人民要求普及，跟着也就要

求提高。”

在前年，对于具体作品，就有不少同志提出意见。

去年一年，是文艺批评最热闹的一年，而且有些见解，也的确形成了理论。

凡此种种，都反映了我们热情的飞跃。

毛主席教导我们：看问题要从实际出发。热情固然很好；若果脱离实际，难免要变成冷淡的。

有些理论，自从中央提出反对经验主义以后，已经由实际证明了它们的破产。但是我以为汽车转弯的时候，还是慢一点好。要不一转又转差了。好在东北已经进入相对的和平，这一点时间我想还是有的。

文艺最后决定于社会经济条件和服务于政治斗争。这已经是马列主义的常识了。但如果认为文学和经济条件就像换工插棋中间的两头牛一样地平行或者像镜子和脸的关系那样直接，或者认为文学的作用就和政治论文毫无差异，那只能是对马列主义的误解。

文艺，有它自己发展的历史，有它自己的思维方式和工作方法。作者不仅被动地去感受生活，而且通过他的思想感情对生活有所批判，否定一些，肯定一些，将它们集中为艺术形象再现出来。这所谓再现，是更高一级的再现，已经不完全是原来的样子了。

这就需要过程，需要作者的本身条件（思想和艺术的修养）和社会的客观条件（一定的组织条件和物质条件）。而经验主义是不管这些的。

经验主义者认为：文艺的作用，就是把现实原封原样地记录下来。记录下来有什么作用呢？他们举例了：

某某人看见自己的名字上了报。他高兴了。

某某人的相片登在画报上。他高兴了。

某某人的事情编成戏，编成鼓词，编成快板。他高兴了。

文艺的作用，在他们看来，完全相同于新闻或照相的作用。打开天窗说亮话，就相同于传令嘉奖的作用。

因此他们唯一的要求就是快。因为慢了就引不起兴趣。这就是有名的所谓“时间性”的理论^①。

作者是时代的哨兵。他敏锐地提出时代的本质矛盾，而且照时代所能解决的程度最大限度地予以解决。当然，时代是在变化着。新的东西不断地在生长。旧的东西不断地在灭亡。作者的任务就在发现新的东西生长中间还有什么困难而帮助它生长，发现旧的东西灭亡中间还有什么倚靠而加速它灭亡。这中间当然也就联系到时间问题。

中国在这一方面做得最好的，我以为是茅盾先生。他的《子夜》、《腐蚀》、《清明前后》……^②都和现实的政治斗争联系得那样紧。但是他没有像“时间性”理论所要求的，今天这里一个什么运动，赶快写下来，明天那里一个什么运动，赶快写下来。因为他不是新闻记者。

其实好的新闻记者，采访的时候也并不简单图快，主要地要确实，要有意义。资产阶级记者有时单图快，那是因为商业竞争的缘故。

而“时间性”理论的主张者们，却是老追逐于事件之后。

他们有一个永远不能解决的矛盾，就是事情做了才能写。因

^① 这个理论由刘白羽同志《加强文学的时间性和战斗性》表现出来。但其实这个观点在我们文艺运动实践中早已存在了。

^② 前几天看见一个消息，说茅盾先生又完成了一部以所谓中间人士为题材的作品。原作没有见到，所以没有写。

此他们得出结论，说是：文艺必然落后于现实。但是他们又不甘心落后，而要“争取不落后”。

怎样争取呢？

首先一个筋斗翻到教条主义方面去。于是一种论调出来了，说是“可以先确定主题，再到生活里面去找材料”^①。

主题是什么呢？是作者对于一定问题的看法。主题从哪儿来呢？我们是唯物论者。主题，只能从生活中得来。反驳者说：“难道作者事事都得亲自做过么？”那也不然。凡是见过、听过、做过都行。主要地必须详细占有材料。如果脱离了具体材料，那所谓主题无非就是抽象的政策条文而已。

另一个争取的方法就是“这里的经验那里还可以用”。这当然也有一部分真理。但是他们忘了：无论运用什么经验，都得根据当时当地的实际环境而有所批判。不然就变成老一套。所以这种说法，不过是聊以自慰而已。

根据这种“时间性”的理论，机械地将时间性和永久性对立，小形式和大形式对立，得出一个命题：

“我们需要将来的文学巨著，我们更需要现在的精神食粮”^②。

同时《东北日报》发出了五次“请写短一点”的呼吁。

将来是否就是文学巨著的时代，我们且不管它。只就这种说法而论，完全是形式主义的。

文艺形式的多样性，正反映了现实的多样性。文章的长短，决定于形式和它所包含的内容的比较。内容少固然不能拼命拉

^① 《万世师表创作及演出经过》译者思叶按语。发表于《东北日报》，《文学战线》第一卷第一期文学往来栏转载。

^② 见刘白羽同志文内，因材料不在手边，引证若有错误、曲解之处，由引用者负责。

长，内容多也不必不顾一切地压缩。不管字数多少，总要能够充分表达内容。大小形式，不妨各有千秋。这样说法的人，以为读者生活紧张，没有工夫看长作品。这倒也有事实根据。正因为如此，我们于写长作品之外，更需要大量开展小形式。需要注意的，写小形式也要讲求效果。若果以为形式小，就可以马虎从事，那是要不得的。现在有的同志，写出文章，根本不看第二遍，连一些笔误和标点符号的疏忽都没有改正，小之叫做工作态度不严肃，大之叫做不负责任。

这种形式主义的第二个表现，就是不深入地观察现实，只追求一些热烈的辞句和场面或者人工地将故事弄得紧张。有一个记者写了两篇通讯：一篇后面说：“这就是胜利，这就是一切”。一篇结尾是：“我觉得，这就是历史的必然规律。”这都是些无用的句子，里面并不包括任何内容。另外的缺点尤其表现在剧本创作上，好几个同志都在《东北日报》副刊指出：许多剧本都故意让夫妻吵架，结果和解，最后来一个群众场面。这都是吃了形式主义的亏。

这种理论，既然抹煞艺术的特殊性和作者本身需要具备的条件，当然对于作者不能有正确的指导。表现在批评上，就是绝对的赞扬和绝对的抹煞。理论本身，需要帮助作者前进，帮助他总结经验教训；一味赞扬和抹煞都是没有好处的。近年来，虽然对文艺的意见不少，但是其中有好多都是些技术批评。就是说不是从整个作品对现实的整个效果出发，而斤斤于一字、一句或者一段，甚至将资产阶级形式主义的观点也应用起来，片面地摘录一些句子来判断作品，如林铤同志根据《一个农民真实的故事》中人物讲“我”怎么样怎么样而就说是个人主义观点之类。再不就是要求文艺完全和政论、口号起一样的作用。例

如刘白羽同志在评论爱伦堡的时候，说他把报告文学提高到与论文相结合^①。其实一个作者爱在作品中间发议论和不爱在作品中间发议论，这是各人的习惯，原本也没有什么高低。不过就一般说起来，如果作者的议论做得太多，是不好的。这也正是马克思为什么主张莎士比亚化而不主张席勒化的缘故。

上述那种批评态度只能使作者自满或者泄气，而不能帮助作者什么。照那种理论看来，作者只需要身体好，能跑道，能不断地写就行了。当然他们也主张作者要提高政策思想，要锻炼思想感情，但是怎么提高，怎么锻炼，就没有下文了。事实上，照那个理论的逻辑本身，这些都是用不着的；因为作者只要“到实际中间去”，不用经过自己的努力，自然就会提高的。所以批评也就只能起个打气或者泄气的作用。

对于文艺运动，盲目地崇拜自发性。在他们看来，能够在表面上轰轰烈烈展开一个文艺运动就行了。也不管群众乐意不乐意，也不注意群众文艺活动中间有些什么问题需要解决，听其自生自灭。他们认为这是普及。实际是拿普及开玩笑。

文艺工作者任何时候也应该注意到普及问题。这是我们文艺一个艰巨的任务。但是普及任何时候也应该在提高指导之下。关门提高是不对的；盲目的普及也是不对的，实际叫做“普而不及”，因为群众不感兴趣。

事实上普及工作是很难做的：又要收到一定的教育效果，又要群众喜闻乐见。这里面问题很多，决不是单凭热情突击一阵就能完成任务的。

我们主张文艺工作者提高自己的政治修养，需要他们在生

^① 见刘白羽同志文内，因材料不在手边，引证容有错误、曲解之处，由引用者负责。

活实践中和艺术实践中，不断地锻炼自己的思想感情，培养正确的马列主义世界观和人生观。这就需要文艺工作者自身的努力，一方面学习马列主义正确的思想方法，一方面学习人民的艺术家（包括有名的和无名的）如何通过艺术的思维方法来表现现实的本质矛盾。这是一个相当长期的过程。这里面有失败也有痛苦。这就需要我们拿出革命的勇气，不断地刻苦地努力，敢于正视现实的人生，敢于更深地发掘自己^①，不要为一时的虚名，也不要为一点小事而泄气。因为路都是人走出来的。

而经验主义者不管这些。他们用政策条文的搬弄代替对马列主义世界观的掌握；用对于杰出作家（如爱伦堡、西蒙诺夫）或者民间文艺形式的模仿代替对艺术发展全面地系统地了解；用对于关内特别是延安文艺运动经验的机械的搬运代替对于群众文艺状况周密的调查研究。这样就堕落到形式主义和老一套。

造成这种经验主义的原因：第一是由于文艺工作者本身的思想；第二是缺乏集中的统一领导；第三是由于三年来战争的分散环境。

东北的完全解放，已经结束了东北的战争状态，今后剩下的就只是一个支援全国的问题了。今天东北已经有条件让我们冷静地来想一想。群众的要求也迫使我们冷静地来想一想。虽然有时候想起一些事是会不愉快的。但是：

“忧愁久了再加点痛苦，
反而会见轻”^②。

^① 鲁迅先生说：“真的猛士，敢于正视惨淡的人生，敢于面对淋漓的鲜血。”讲到他自己时，他说他“不怕更深地发掘自己”。这也正是他伟大的地方。

^② 莎士比亚：《柔密欧与幽灵叶》第一幕第一景（用曹禺译文）。

时代在飞跃地前进，文艺怎么还能够爬行？^①

一九四九年一月十四日

（原载《文学战线》第二卷第一期，1949年3月）

^① 去年四月份《东北日报》副刊发表陈沂同志《文学还应加强群众性》一文。我认为基本观点是正确的。请参看。

□侯唯动

诗及语言与“学生腔调”

冉欲达同志在十一月廿九日的《反对“学生腔调”》里说：“我不同意侯唯动同志拥护‘学生腔调’的说法（我主观的认为，他是‘学生腔调’的拥护者）。”这确实像他底自白是“主观的”自以为是，因为“同志是我们自己的同志”，所以就不妨“真理愈辩愈明”地再谈谈。

很明显地，我在《关于诗》里，首先就说：“新华社的好多社论……比一般政治口号诗强得多。”接着分析了普式庚等写政治诗的原因以后说：“今天在解放区，有党和党报的领导，如果写超不出社论范围的空喊乱叫的诗作，实在会使人感到苍白、无力而生厌……。”并进一步提出：“应该写‘经历过或亲历过的’（列宁）新的现实生活的赞美诗；歌功颂德。”

这是什么呢？这是对“陈腔烂调”的放逐，也就是并非“学生腔调的拥护者”。

但是我为什么不轻率地说“干脆不登”呢？因为那会犯了

主观片面的毛病，而副刊上曾经刊过不少“能煽起对敌人的憎恨的”政治诗，如转载马凡陀等人的作品就是一个例证，为什么要一笔抹杀呢？而且它们已汇集出版名《海内奇谈》了。难道因为是“臭玩艺”而才在党底出版部门付印吗？

这有什么“难于想象呢”？不是“事实胜于雄辩”了么？

而且我不是对政治诗都“一视同仁”，只是说：“只要她写得好”，这当然就不是我所说的“陈腔烂调”了，是有一定的标准：“而在于全诗的艺术价值如何，能否给读者以情绪的感染和唤起仇恨”。马凡陀等的作品就是属于好的一方面；坏的就是石究同志“一看到就生气”的“所谓诗”。

至于冉同志对“学生腔调”的分析，那是正确的。

为甚么写“学生”、写“工人”、写“城市”就不能用“乡村的语言”呢？

我已经说过：“学生腔调若用于工农兵是不对的”，另外又说，“‘是啥人说啥话’才对的吧？”现在我还是认为没有错误。就是学习语言，毛主席的指示也分着向工农兵、外国、古人，而没有说农村的语言是唯一的和万能的。

这不是一个“这样，才能对‘乡村’与‘城市’起不是分离的而是结合的作用，才能促进干部、学生、店员与工、农、兵的思想感情的融合”的单纯的理论上的什么问题，而是一个创作实践上怎样的问题，因为高尔基说过，“文学是语言的艺术”。

在现实的社会生活中，各种不同阶级、职业的人说着各种所谓“三句话不离本行”的话，就是同在一个乡村，地主和农民就各有各的阶级性极明确的语汇。就是同是乡村的语汇，也因地方不同而有其独特的色彩。例如陕北三边就因骆驼多而有：

“骆驼大，一个人牵几十。”

“骆驼粪蛋，外面光烫。”

东北因为熊多而有：

“黑瞎子扳苞米，夹一个擦一个。”

“黑瞎子叫门，熊到家啦。”

常识告诉我们，只有在共产主义社会里，才能消灭了城市与乡村的区别、智力劳动和体力劳动的区别。那么，在今天谁能首先消灭了因不同生活环境而有不同语言的存在？

比方在哈尔滨就有一句话：

“老毛子看戏，白搭工。”

乡下没有老毛子，就没有产生这句话的基础，而自然地成了这句话：

“麻雀碰着蝙蝠飞，瞎熬眼。”

工人在工厂中，天天接触的是机器、近代建筑，他们的语言里就没有乡村农民的对土地、牲口、庄稼的感情和特征。所以对城市工作只能分红增资，而不能作平分土地斗争吧？

就是乡村的语言，在对近代化方面的知识语汇也是“贫乏”的，因为我们的乡村，还没有建立起机械化的集体农场，所以老百姓把汽车叫“电车”，把苏联红军的轮盘枪叫“烧饼枪”；而对于任何一垧地形的土地，却都有它自己独具特征的名字。

就是乡村的语言，也有好多不科学的或带封建性的宿命论的语言，是需要一个选择和提炼的过程的。并不是抓来就可以使用的。

在自由恋爱的婚姻制度下，这一句话就是反动的阻碍：

“宁拆十座神庙，不破一宗婚姻。”

所以“是啥人”确实说着适合自己身份的“啥话”；却也可以沟通，并不是对垒。

说到政治诗，这是一般习惯的称呼，那本《海内奇谈》前面的序文《关于政治诗》(?)说得很对，请参考。就等于我们常讲开斗争会，而刘少奇同志却指正道：“难道世界上还有不斗争的会吗？”(大意)但是我们却仍旧地讲开斗争会。同样，也叫马凡陀等的作品做政治诗。

这类诗像杂文一样，是作者在尖锐的斗争里，无暇获取形象时的一种直接战斗的匕首，大抵像社论范围内的语言，或短评一类的写法，比前二者更简练些，抓住敌人的致命的要害去打击，并非我杜撰的名词。

“非政治诗”，我意是非前者，而有一个实际的形象(题材)来表现其主题思想。

但尽管“主题是有意义的”事物很多，如果你不经过作者的创作过程的加工，能达到感动读者发生共鸣的目的吗？所以说什么“因为技巧到底不是主要的决定作品价值的因素”，就等于说“主题是有意义的”，就是不成熟的生坯也可以成为瓷器，或只要有内容就不要形式。就等于说自卫战争是有意义的，就不需要“一点两面三三制”的战术一样地错误。

也就等于我们的教育工作者只说我教育青年以马列主义，而不讲求解决青年思想上具体问题的方式方法一样地要失败。

我在《关于诗》里说到在目前诗与群众结合的一段，提到了歌谣、大鼓，难道是要向他们学习“学生腔调”？提到了韩启祥、于永宽是因为他们是知识分子吗？那么你那个补充是从何说起呢？！

所以总起来，冉同志如果“反对学生腔调”那不止是单纯诗的领域的问题，那是一个文风问题，就是“反对党八股”。在中学里一样有价值。

最后要附带声明一下，副刊宣布它的对象“（并不是据侯唯动同志说的）”，而是在发表“我们的征求与邀请”的通知书前后公布过的。

十二月八日双城八区有志村

（原载《东北日报》，1947年12月19日）

□姚 远

东北十四年来的小说与小说人

虽然是秋天了，然而菊花却正开得繁茂

沦陷十四年来的东北，令人痛心疾首的事实，不知有多少，令人力尽气嘶的事实，更不知有多少，倘如时代可以用齿轮来象征的话，那么，我们的齿轮所回转的方向，不是前进而是后退，不是向前，而是倒行。东北的所有人民，在日寇的帝国主义的重压下，只有痛苦的呻吟，无力的挣扎，我们这群人，如同是在暗夜里爬行的旅人，失掉了前进的目标，更如同是在暴风雨里的航海者，勉强摸索着向前航行，已失掉了前进的重心，所谓生活，不过是被奴役着的空间与时间所造成的苦痛，倘如承认文学是有着反映时代与现实生活的使命的话。那么，这块土地上的文学，也就失掉它的本性了。看！东北的文学，不是

也被日寇利用为奴役的工具了吗？从事于文学的人，不是也被强迫着而予以统治了吗？

然而，文学者是有思想而工于写作的，虽然处于这样恶劣的环境，笔尖的滑行都被监视着，但是毕竟实践了文学者的使命。利用凡有的机会，借题发挥了文学者的本色。他们利用报纸，刊行杂志，在东北的各个角落里，向着各层级的人们，呼喊了。

他们的地盘有报章，有杂志，有不定期刊物，有单行本。

报章：

长春的《大同报》，辽宁的《盛京时报》，哈尔滨的《大北新报》、《滨江日报》，大连的《泰东日报》、《满洲报》，锦州的《辽西晨报》，吉林的《吉林日报》等都先后辟设了文艺专页，不但给与写作的人以发表的机会，并且养成了对于文学有相当的趣味与热情的新进青年作家，这些新进的青年作家，与先进的作家纠合在一起，每日在文艺栏里讨论着文学的理论，商讨着文学的技能，发表了小说、诗歌、散文，以及杂文等。其中尤以《大同报》、《盛京时报》、《大北新报》、《满洲报》较比火炽热烈，更以《大同报》、《大北新报》所发表的新文学作品为最多。

《满洲报》于前几年停刊了，《盛京时报》在最初很少见新文学的创作，以后逐渐增多，这都为了客观环境与人的、物的条件的约束的原故，而其主因，全在于言论统治下的不自由现象，惟其如此，对于文学的建设所留下来的功绩，愈不可泯灭。

之后，停刊的停刊了，统合的统合了，减页的减页了，以致副刊也不足道了。虽然如此，但是“九·一八”以后的不算短的时日里，如火如荼的炽烈了一时，创作下了许多不朽的作

品，给东北文坛撒下了不少的种子。

杂志：

最初在长春产生了《明明》，由较比写作力丰富的文学青年奠下了基础。从纯文艺的立脚点出发，理论与创作并重，给文坛出了不算小的建设力。

继而有辽宁的文学同志刊行了《文选》，是一个不定期的纯文学杂志。因其页数较多，每册都非常充实，尤其小说更多为各人的力作。

伴同《文选》之刊行有《文最》、《文颖》等，纯以批评文字集成，与《文选》各刊行两辑，便停刊了。

《艺文志》，是继《明明》停刊后所刊行的不定期的杂志，多为《明明》时代的人们所主持，同时，附带的刊行《读书人》、《诗人》、《评论人》等，内容多为简短文字以补《艺文志》长篇大作之不足，其相得益彰之美是与《文选》之情形相同的。

《新青年》，是定期综合杂志，其纯文学的性格与上述各种较比薄弱，但是却能接近大众，大众也容易理解。

《作风》，是专以刊载介绍外国名作为能事的，惜只出一期就夭折了。

《学艺》，是刊载凡是关于学术的文字，也谈理论，也有创作，因其刊行又向文坛投下一块基石。

此外，更有《斯民》、《新满洲》、《青少年指导者》、《新家庭》、《妇女杂志》与《满文化月报》、《健康满洲》等，因其不重望于纯文艺创作，所以不必一一详述了。

假如，把这些视为“九·一八”后的东北文坛前一阶段的收获的话，那么，后一阶段的收获则有以下各种：

《青年文化》、《新潮》、《麒麟》、《电影画报》、《勤奉良友》、

《民生》、《朋友》、《协和青年》。

这些在内容上,因为日寇更加强了其所谓言论统治政策,不啻为摧残民族文艺的利刃(《艺文指导要纲》的颁布),以致东北文学完全窒息了,日寇垄断了所有的报纸与杂志,向报纸实行了《康德新闻》一元统治策,所谓文学,不过是命题作文,所谓言论,不过是奴役作家的笔杆,又有甚么内容可言呢?

况且纸页削减,简直无疑于把文学从生活里驱除了,又有甚么反映时代可言呢?又有甚么建设文学可言呢?

单行本:(只限于小说创作集)

《奋飞》	古丁作
《蝙蝠》	小松作
《风雪集》	疑迟作
《无花的蔷薇》	小松作
《花月集》	疑迟作
《天云集》	疑迟作
《同心结》	疑迟作
《竹林》	古丁作
《人和人们》	小松作
《北归》	小松作
《沃土》	石军作
《新部落》	石军作
《牧场》	金音作
《欧阳家的人们》	爵青作
《山风》	山丁作
《筍》	韦长明作

《灯笼》	方季良作
《乡愁》	山丁作
《小姐集》	梅娘作
《泥沼》	袁犀作
《去故集》	秋萤作
《河流的底层》	秋萤作
《燕》	克大作
《平沙》	古丁作
《新生》	古丁作
《野葡萄》	小松作
《苦瓜集》	小松作
《边城集》	石军作
《教群》	金音作
《归乡》	爵青作
《绿色的谷》	山丁作
《碗》	任情作
《大凌河》	戈禾作
《花冢》	也丽作
《两极》	吴瑛作
《小工车》	秋萤作
《新土地》	姜灵非作
《第二代》	梅娘作
《安荻和马华》	但娣作
《乡怀》	柯炬作

因为手边的参考文献有限，只能想起这些，但是想来也不

能有多少遗漏的了。

我依稀记得在五六年前，那时的风气很盛，文学同志们联合起来就可以写与印，如艺文志刊行会、文丛刊行会、文选刊行会、学艺刊行会等，此外悉由书店代为出版，奔走劳碌，百般设法，维护迄今。不过，日寇的毒计，施逞无厌。只就杂志而论，都先后停刊了，造成一片荒凉。至于单行本，不过是在检阅的铁斧下任其割宰勉为从事，以飨大众，充为精神的食粮。

下面将十四年来发表于杂志、报章以及集成单行本的小说分别加以讨论。

从源头冲下来的激流，它遇见危壁了

报章文艺：“九·一八”以后，东北的文坛，是先奠基于报章的副刊的。如《大同报》的文艺版，《大北新报》的“朔风”，一时都颇为火炽。尤其提倡新文学运动的热烈，曾经掀起过文艺的思潮。除少数成熟作家以外，更提携了新进的文学同志。不过报章的文学，毕竟是附属于报章的，说到它的命运，虽然也有着美妙的青春，圣洁的灵魂，但是如同报章一样，很迅速地从人们的记忆里溜逝下去。特别是长篇连载，每次过千余言的刊载，一篇文章至少要需要三四个月之久始能登完。这样，常常会使读者中途夭断，或使读者失掉了耐性，或于中途淡忘了前情，都是不可避免的，以致被人们冷淡着。但是作家的坚守孤垒的素志，在大困惑中的摸索的毅力，会因此而更被人赞叹的。

我们且来看一看十四年来的报章文艺的轮廓及它的面目

吧！

维护《大同报》的基本作家，先后在文艺版里登载了长篇，王则的《昼与夜》、疑迟的《同心结》、山丁的《绿色的谷》。之外，更提示了许多的短篇、评文、散文、新诗、译文等，这些零散的东西都被我忘掉了。现在我只能把上述三个长篇略为检讨，不过在检讨以前，我想提出来那时环绕《大同报》周围的情形来。

《大同报》时代，同时有哈尔滨的《大北新报》、辽宁的《盛京时报》，它们都迈着同一的步伐，以地域的划分显然地造成了南部、中部、北部的一贯连锁。比较起来在前后十四年的中间这时期的性格，是象征着浪漫主义的建设情绪，而其作品多半是有着以乡土文艺为基点的写实主义。代表这一派的系己、吴郎、鹏子、吴瑛、梅娘等。一方《大北新报》更被沫南、陈隄、冰旅、衣冰、金明、徐迈等在热心地提倡着。至于《盛京时报》，有秋萤、陈因、袁犀、未名、李乔等。这时候的情形，现在回想起来，真是较比不自由中的自由了。这是五六年前的事情。给东北文坛留下来一个不可泯灭的功劳。

如谈报章文艺，我们只能捉住这个时期，或这个时期以前做为主题的，可惜它的寿命只是保有了二年多的短时间，便逐渐衰落下去了。

记得《大同报》的一派，一面呼喊建设乡土文艺，一面呼喊“热与力”，意思是说，现阶段的文学，我们应该用文学的力量来建设乡土，这里所说的乡土，不是仅指乡村而言，而是指着东北这块土地而言。我们有热有力应该献给这种工作上。证明这呼喊的事实，他们组织了文艺丛刊行会，出版了吴瑛的《两极》、山丁的《山风》、梅娘的《第二代》、秋萤的《去故

集》等。之外，更在《大同报》、《盛京时报》上发表着言论。

东北的文坛在这不自由的环境里，也曾有了相争和对立。那是《明明》一派的作家在“写与印”的口号下，不想多说，只想多写，多印，用以填补文坛的空虚，可是打笔仗的事实是有的了。一方以《大同报》、《文丛》为堡垒，一方以《明明》或《艺文志》、《读书人连丛》为堡垒，一时争论得非常激烈，然而，他们所争论的中心，是离开了研究文学的范畴的。不是为文学上的某一问题而争执，而商榷，全是无所谓的斗口。所以继续了一时，就拉倒了。可是这个“拉倒”的结果，仿佛是在后来有所谓“外界人”起而加以干涉的。日寇连我们的无所谓的斗口都不容许之后就派了特务日夜在监视着了。作家们由想写而不敢写，竟变成了被他们命题而说起假话来。所以不但报章上的辩论销声敛迹，甚而连作品也不多见了，以致渐渐地竟踏灭了文艺副刊。

王则的《昼与夜》与疑迟的《同心结》，因为手边没有文献，不便妄谈。山丁的《绿色的谷》，打开了过去的注重叙述故事的通病，而在故事里渗入了作家的意识，在这一点上，它是较比成功的。尤其是作者的浑雄的气魄与伟大的灵魂殆充沛于全篇。据说后来集成单行本时，也被削灭了，以致变成了残缺的作品。

《绿色的谷》是较比成功的，我们不能否认，不过倘如拿后一阶段的情形来说，我们连《昼与夜》与《同心结》的作品都不能读到的。因为伪政府颁布了《艺文指导要纲》以后，限制太苛，几乎不能执笔，所以作家们都一时搁浅了，有名的作家耐不住这种窒闷逃亡于关内。有的作家失掉了逃亡的机会便做了奴隶。这样，把一个刚刚播下种子的文坛，便弄得四分五裂，满目荒凉了。怎能产生出来作品呢？即或有，充其量不过是挂

羊头卖狗肉，借题发挥了。但是稍一露出痕迹来，便会叫你尝尝铁窗风味，甚至掉头的。

《同心结》与《昼与夜》的时期，还让说话，所以想写的也就写了出来。

在这前后，吴郎在《盛京时报》上刊载了《参商的星群》，后来中挫，秋萤刊载了《河流的底层》，这也是一个较比成功的巨作。作者在这里创造了典型的人物，补足了作者的从前的缺陷。更巧妙地洗练地烘托出一篇社会的故事，而展开了他的写作的前途。

此外，《满洲报》、《泰东日报》也都刊载了不算少的小说，现在值得被人记忆着的，该是小松的《北归》了。小松是一位素被称为精力作家的，普通的作家的沉潜，往往是化为无文的缄默。而小松的作为作家的沉潜却不然，他是以着冲破的精神在说明着沉潜，所以常冲破了之后，不但没有倦意，反而更为旺盛。

他的创作，都是美的构图，所以就有人说小松有着绘画的才藻，这评语是很恰当的，《北归》是一幅很美的、很匀整的作品，较比《蝙蝠》与《铁槛》等为冗长，为有力。

关于报章上的作品我所想到的很多，譬如在《大同报》的末期里，克大、柯炬、杨絮、林潜等都有不少的作品，因为缺少参考资料，不能加以妄评的。

总之，东北十四年来的文学，报章在初期是颇有相当功绩的。虽然报纸副刊，被人誉为报屁股文艺，可是，在时间与空间的条件下，报屁股文艺也尽了建设东北文学的一部责任。

其次，我们再看一看杂志的情形。

我首先提到的是《新满洲》这伪满的大众读物，起初在纯

文艺方面并没有流了多少汗，还是经吴郎主编之后，方提拔了不少的青年作家，更发表了不少的完整的作品。像季疯的《夜》、金音的《明珠梦》、秋萤的《风雨》等，还有一篇古梯的当选作品。题名是记不清了，都可称为对文坛洒下汗水的作品。以外更有文艺特辑，新进文学同志的作品展，交互地逐期刊载。

《明明》是后来的艺文志刊行会的人们所主持的，其纯文学的色彩较比浓厚。所刊载的作品不但量多，而且质实，计有古丁、小松、爵青、石军、疑迟、励行健等人的长篇或短篇。古丁的《原野》就是刊于《明明》里的，之外短篇很多，但被人记忆着的作品却很少。

《明明》因赔累不堪而停刊，后来有不定期刊物《艺文志》出现，内容愈为充实。计有古丁的《平沙》，石军的《麦秋》、《窗》、《洼地》，小松的《铁槛》、《蒲公英》等。爵青也有一篇题作《麦》的。《艺文志》出了三期停刊了，在伪《文艺指导要纲》以后的《艺文志》，就今非昔比了，虽然也经这一些人编印，但是那不过是在代伪艺文协会工作罢了。古丁在无文的沉潜中，发表了《新生》。

《文选》一共出了两期，也停刊了。这个不定期的纯文艺集，是居于辽宁的陈因与秋萤两个人，完全以自力企划而成的。我们不禁对这两位文学同志表示爱戴。

第一辑里有山丁的《狭街》、小松的《赤字会计》、石军的《摆脱》、梅娘的《傍晚的喜剧》、吴瑛的《翠红》、田兵的《同车者》、姜灵非的《二人行》、田琅的《饮血者》、爵青的《白痴知识》等创作十数篇，散文、诗、杂文计六七篇。

第二辑创作计有秋萤的《矿坑》、石军的《牵牛花》、山丁的《集镇》、夷驰的《门铃》、田兵的《荒》、吴瑛的《滑街》、李

妹的《镀金的像》等数篇。

这里愿就秋萤的《矿坑》谈一谈。

《矿坑》是以一个无产阶级的劳动者为主人公，而以数个无产阶级的劳动者为陪衬的。它描写了无产阶级的生活，更阐明了现实社会里无产阶级的命运。那是怎样的残酷，怎样的悲愤的事实呢！

秋萤在《矿坑》以前的作品曾经读过几篇，一如搜集于《去故集》中的短篇。在《矿坑》之后，有《小工车》单行本问世，那是以《离散》、《血债》、《农家女》等八篇而成的。虽于题材方面，仍沿袭旧套但其个性的描写却极逼真而令人感动。其中尤以《小工车》一篇愈为生动。

我们在秋萤的作品里，是能看出他是怎样地充沛着热力和生命的。

后起的《青年文化》，是由王天穆、赵仁昌等继《青少年指导者》的废刊而刊行的，乃是鉴于自《艺文志》、《文选》等中途停刊，东北文坛造成一片荒寞的时候，为了补救青年的求知欲而由数个人组成团体而印行。内容除论文、科学的知识外，每期有创作一篇，并有田琅的一篇《圣夜》刊载。短篇计有爵青、石军、金音等的创作。不知为了什么缘故，日寇所唆使的特务们把王天穆、赵仁昌等带走了，该刊也就停顿了。后来听说他们都因而死在狱里。

**这一些生长于荆棘丛里的花簇，
是在这样地显示着它的营养不良**

现在我们先来谈一谈古丁的创作。

在辛嘉的《关于古丁》一文里有过这样的话：

……一个“长发白面的文学青年”，嘴里苦吟着《国风》的两句诗：“静而思之，不能奋飞。”走进文艺圈里来，这人即是古丁。走进这圈里来时，带着很锋锐的调子，高喊着“冲破大窠窠，驰骋大荒原。”

这时，他写了《原野》。

《原野》在古丁的创作过程中是个划期，也是他成长过程中的一个标识。在这篇较长的作品里，他开始大量地描写乡村和都市的没落的人们，主题虽极简单，但里边描出许多乡缙、留学生、女人的“几乎无事的悲剧”。

从《平沙》以后，曾经沉潜过一个较长的时期，后来写出来一篇《竹林》，是以竹林七贤的世外人的故事为主题的。往后，又写了《新生》则是报告文学一类，并非什么有价值的创作。

山丁有《山风》短篇集与长篇《绿色的谷》。

《山风》是把散见于报章杂志的短篇搜集于一起而成的。计有《岁暮》、《臭雾》、《银子的故事》、《山风》、《北极圈》、《织机》、《壕》、《狭街》、《孪生》等，都是以小市镇为中心的社会的轮廓的描画与被损害者的偶像为主题的，一如作者在《自序》里说：

犹如一艘无风带的船，漂泊于小市镇与乡下之间，虽然写下了一些故事，那素材也大半采摘自我所漂流过的平凡的乡下。

针对着这《自序》我们且看一看《山风》里的题材，就可以证实了：

农民在小市镇中对士绅们的骚扰。

乡村的婚姻习惯。

手工业的倒落。

阶级间的矛盾的情感。

土棍、地痞、村董与善良的农民间所造成的悲剧。

他的作风，一直到《绿色的谷》是一贯的。

然而，读完《山风》，再读《绿色的谷》，就显然地有了进步。但是在前几年他走出东北了。

小松的作品实在多产，这些年他前后刊行了《蝙蝠》、《无花的蔷薇》、《苦瓜集》、《野葡萄》、《人和人们》、《北归》等六七册集子，其中《北归》较比成熟，但当以《蒲公英》一篇最获好评，《铁槛》一篇也很成功。

《苦瓜集》为其近作，计有《爱情病患者》、《港湾里的风暴》、《乐章》、《秋夕》、《春季旅行》、《都市风景》、《法文教师和他的情人》、《褚魁陈远和小珍珠》、《花》、《火》、《不像是春天》、《高级烟蒂》、《书生》等十三篇。其中我很喜爱《乐章》，作者是强烈地追求了纯美。他自己也说：

“因为那时候我觉得除了纯美之外，并没有什么可写，除了纯美之外，并没有什么可爱。感情虽然很强烈，写来却是很涩滞。”

东北的作家们被日寇压迫得连气都喘不上来的时候，倘如还能有追求唯美的情绪，倒是个性的幸福了。

爵青是被称为才子的，他曾经在《欧阳家的人们》、《归乡》之外，更写了《青服的民族》。但是在《新满洲》上发表了

一部分，就被检阅的走狗给切断了。他的《欧阳家的人们》和《归乡》都是他的力作。

作者常是带些悲观与悒郁的成分去描写社会中不常见的奇事，所以作品的结构都很奇特，譬如我在最近所读过的《艺人杨昆》、《幻影》、《魏某的净罪》等诞生以前都是捉住了超平常人以上的独奇的性格，与非俗的故事而展开而渲染成的作品。这里无可否认地是有着他那独特的作风。这独特的作风，与他那漠然或茫然的表情是恰恰相反的。一时曾被誉为鬼才，想是为了这独奇作风与超常的心理的原故。

《归乡》里集有《喜悦》、《恶魔》、《香妃》、《长安幻谭》、《归乡》、《遗书》、《恋狱》等七篇，作者在这里面巧妙地运用着他的语汇与文字，虽然我们读来感觉晦涩，但是却能窥出作者的冷静的面目了。

疑迟有《花月集》、《风雪集》、《天云集》、《同心结》等小说集，作者的一只笔刺穿了社会的各层级，贯通了社会的各角落，发掘了丑恶与黑暗，也发掘了美丽与光明，把荒原上的人们所交织成的平凡的故事，以强有力的笔锋，粗阔的线条，不但勾抹了轮廓，更意识地指示了伦理与道德，以及生活的途径。《花月集》与《风雪集》就是反映了社会的现实，就是忠实的人生写照，却是缺少了进一步的领导，只是解释世界，解释人生。没能批评世界，领导人生。换句话说，作者是一位写实主义者，没能更进一步，由解释而批评，由批评而领导。不过，他是一位极可期待的作家。

金音有《教群》、《生之温室》、《明珠梦》等作品。他是一个诗人，他有爱，也有梦，是惯于借教育生活的事实来表示他的爱，他的梦，他的灵魂与幻想。《教群》中有《三姊妹》、《旧

雨天真之命运》、《生之温室》、《教群》等五篇。这是他从文十五年来呕血的一部，每一篇作品，没有不是以学校或家庭为背景，把他的梦与理想，借着天真的男女学生而再现的。他是一个被称为教育的小说家。

石军的作品多倾向于农民，他善于操用土语，给东北文学创出了独特的作风。他的近作有《沃土》，作者写《沃土》，无疑地是为了放逐他的烦闷与苦恼，惟有他的作品，才可以代表东北青年苦闷的呼声。他赤裸裸地暴露了东北农民的痛苦的生活，他大胆地、然而纤细地把日寇经营东北农村的政策揭穿出来，其代表作品可以举出《麦秋》，至其近作《新部落》、《边城集》，笔者因为未能阅读，于此只好略而不谈了。

吴瑛是一位女作家，有小说集《两极》是“文丛”的第一集。这里搜集了《新幽灵》、《女叛徒》、《柝》、《钱四嫂》、《雾》、《新坤道》、《诡》、《僚尘》、《两极》、《望乡》等十篇，全长约八万字，在这十篇的创作里，文字的运用非常清丽，内容的发展也很整洁。

可以这样说，作者对于技巧是有着相当的锻炼的。所采取的题材，多半是熟悉的故事，只是写实的白描，而缺少了处理题材的信念，缺少了中心的意识，因而，也就缺少了作品的灵魂，亦即所谓魄力。

然而，作者却有着文学的修养，也有着她的前途的。

与吴瑛齐名的女作家还有梅娘，她先有《小姐集》，后又有《第二代》，《小姐集》可以代表她的初期作品，《第二代》则是十足地写出了东北文学的地方的特殊性。

在东北的女性作家，严格的说起来，该是这样的：

1. 哨吟（萧红）
2. 梅娘（敏子）
3. 吴瑛（英娘）

最近又有异军突起的充满了锋芒与写作力的但娣，她的代表作是《安荻和马华》，有新诗，有散文，有小说，是一位有了成绩的作家。

另外，值得提起的有作家小说集的出版，那是由金音主编，搜集了十数篇短篇的集子。

有励行健的《败溃的一族》，石军的《脱轨列车》，田兵的《鹑的故事》，吴瑛的《奔》，金音的《牧场的血缘》，但娣的《僵尸病患者》，未名的《小人物的爱》，田琅的《饥饿的生客》，爵青的《诞生以前》，小松的《蜂》，秋萤的《蠕动》，疑迟的《江城》，刘汉的《血泪抄》等。

其次在《学艺》上曾发表了刘汉的《大青》，大青是犬名，作者藉犬的存在写出了人性，讽刺了人性，更诠释了人犬之间的作用。作者同情了犬的善良的本性，也就是同情了善良的人性。是一篇针针见血的血泪淋漓的力作。刘汉的从文，就沿行了这条路线，短篇有《浪花》、《血泪抄》，中篇有《潮》等，个个都是小刀子般的锋利，我们对他捧献着很大的期待。

克大、柯炬，文历较深，不但在报章与杂志上发表的文章很多，一时颇为读者所拥护，并且有小说集数册。文字非常清新，如学艺丛刊的《燕》、《乡怀》，曾洒下了不少的汗水。特别是在近期更换了笔名之后，复有《筍》、《灯笼》等小说集，是非常努力于文学的两位成熟作家。

此外东北作家更有冷歌、任情、坚矢、夷夫等，因手边无其作品，只好留于他日再埋头研究。

东北十四年来来的小说与小说人就这样地被我草率地展于读者的面前了，它不是完全的记录，更无所谓批评，除了炒冷饭的工作外，我只是勾抹出来一个轮廓。

假如过去的是含苞未放的花蕾，那么，相信今后定会灿烂地开放起来。

我们回顾十四年来的东北文学的时候，我们只有怅惘与悲忿。这块土地上，有活泼泼的一群人，却被日寇制成僵尸。我们这块土地上，也有喜爱文学而长于文学的青年们，却被奴役为工具，然而内在的热血与灵魂，却未甘受其统治，因而，文学青年被关在狱里，死的死了，逃的逃了，思之不禁令人泪下。

未来的工作正在等待着我们的，我们的热，是向往这工作的，我们的灵魂，愿为这工作而献出的。所谓过去的种种譬如昨日死，未来的种种譬如今日生。今后的建设文学的使命，据于有志于文学的每个青年的肩上。开垦我们的文坛，发掘我们的人性，建设我们的东北。东北重归于祖国的怀抱，我们不愿一任感情的狂呼，我们更要冷静的思索，一面复元，一面建设，以尽国民的责任于万一。

这里，有大量的文学素材，有大多数青年的热情，我们站在建设中国文学的岗位，去学习先进诸盟邦的特长，相信新进文学青年，会一批一批地活跃起来。以往的作家更不肯退后一步，毋宁更前进一步，积极而炽烈化起来。

我们是要从现在起划一新纪元的，文学青年们！起来罢！我们所希冀的黎明已经到来了！

（原载《东北文学》第一卷第二期，1946年1月）

□陶 君

东北童话十四年

—

在东北沦陷的十四年间，所有居住在东北的人们，如同经过漫长的沙漠之旅，时时逼近着恐怖与死亡，仿佛，世纪已经窒息，一切都要毁灭了。

特别是文化方面，遭遇了空前的浩劫，既有的建树被计划的摧毁，未来的种子也完全扑灭，所有的，只是一片杀戮。

而且，青年人的思想被束缚，行动不自由，文学受严格的检阅，所谓“作家”与常常在杂志或报纸副页上发表文章的人，差不多每一刻都下意识的颤抖着，而随时准备着被捕，被送到“思想端正总署”，被送进宪兵队或特务机关的黑屋子里面；同时，十四年来的文字狱也不可数计。

在这种恐怖与残害构成的氛围气中，可以想象的是，绝难

产生杰出的文学作品。

更如标题所记，文学中的童话一部门，其冷落情形，益发超出想象之外。

有人喻东北的新诗是一块尚未开垦的处女地；但十四年来却还产生了许多新诗作者，他们曾写出了一些尚能令人满意的作品，虽然在量上不如小说，然而东北的诗境已经开辟了，纵令不免于荒芜，但却已迈过了“处女”的阶段。

至于童话，一向很少人写，而且，仿佛一般常常写作的人并不承认童话是文学，没有人提倡它，也没有人肯写它，它就是这样在还没有诞生之前就被虐杀了。

举一个最简便的例子，每个年末的“文坛大结账”，无论如何热闹，无论如何火炽，但对于童话，却始终无人提起，即使有人偶而写出一篇来，也仍旧在冷漠里逐渐的被淡忘，以后，连写的人也灰心了。

东北的童话才是一块处女地，过去虽然像彗星似的产生了些许童话作品，不能算是开垦，只是一种偶尔的尝试罢了。

为甚么童话在东北文坛上如此寥落呢？

推求它的原因是很困难的，而大体不外下列数点：

1. 东北作家在日本铁蹄压迫下早已失掉了童心。
2. 对于小说、诗、剧本等的迷恋。
3. 非公式的否认童话在文学上的价值。
4. 发表的机会较少。
5. 读者也少。
6. 在某一点上来说，童话不容易写得好。

此外，有许多人对于童话的误解，也是它的致命之伤。

误解之一：以为童话是纯粹的说教式的东西。

误解之二：以为童话是荒诞不经的故事。

误解之三：以为童话和民间传说，特别是神话、寓言等并无分别。

譬如在伪满时代最受青年读者欢迎的月刊杂志《青年文化》第二卷第九期里面，刊登了高芳先生一篇《童话的问题》，而高芳先生所认为“问题”的则是：

……以往流布在我国的童话，许多是从外国翻译来的寓言和传说，很多都不符合我国儿童的现实生活。纵即有些创作童话，也不外是些受了外国童话的影响，并未走出粗装模造的境地。尤其是创作童话的人，对‘时间的’关系过于粗心，制作了许多不知是童话，抑还是神话的东西来，譬如写天使，写妖魔鬼怪，小人国游侠，使用魔杖的王子，蜜蜂和小姑娘讲话，月亮姐姐流泪等超自然现象的题材，这些荒唐无稽超自然的读物，蚀食着发育不健全的儿童们的头脑，真是太罪过了。

然而高芳先生却不知道唯有这“超自然现象”才是儿童们所一致的“空想”；“空想”或者并不完全是童话的生命，但“空想”却确能使一篇童话更健全；儿童既然不会受到坏影响，当然他们也不会读了“超自然现象的题材”的童话便永恒的以为“月亮姐姐”真的会“流眼泪”。安徒生的童话题材，多半——几乎全部，都是“超自然现象的题材”，而它的价值却永不衰落。

不过，所谓“空想”，是一种原始的信念，据人类学者的研究，以为儿童心理特别和原始人的心理相似，所以童话里的“空想”，也只限于与儿童心理相近的东西。

儿童的“空想”是简单的、朴实的、可爱的，而并不涉及“飞剑”“法宝”“武侠”等复杂的荒诞故事方面——耽迷于神魔小说和武侠小说的儿童例外——在其年龄上的某一个时期，儿童们都一致的以为花儿会笑，狗会说话，“月亮姐姐”能够“流眼泪”；但过了这个时期以后，他们自然便会改正了他们自己的错误，童话并不能给予他们决定的影响。

另一方面，譬如《新满洲》六卷四号，冷歌先生《怎样鉴赏童话》里，把中国的《聊斋志异》划入所谓“艺术童话”的部门中，当然也是一个错误，因为《聊斋志异》里面的“空想”，除了《王六郎》及仅少几篇以外，大抵是属于成年人的，离开儿童的心理甚远，丝毫没有构成为童话的条件。

十四年来，童话在东北蒙受着误解和漠视，它的生机完全失掉了；今日来结这一篇账，仿佛也有点无从谈起。

二

在这一段黑暗的时代，可提到的童话作品集成单行本的，约有下列各种：

- | | | |
|-------------|-----|----------|
| 1. 《童话之夜》 | 慈灯著 | 大连实业洋行出版 |
| 2. 《月宫里的风波》 | 慈灯著 | 艺文书房出版 |
| 3. 《三兄弟》 | 心羊著 | 国民书店出版 |
| 4. 《秃秃历险记》 | 李蟾著 | 兴亚杂志社出版 |

翻译方面则有：

- | | | |
|-------------|-----|---------|
| 1. 《新天方夜谭》 | 杨絮译 | 满洲杂志社出版 |
| 2. 《老鳄鱼的故事》 | 共鸣译 | 艺文书房出版 |

3. 《梦里的新娘》 似琮译 艺文书房出版

4. 《风大哥》 ××译 艺文书房出版

至于杂志方面，除了《满洲学童》常常刊登童话以外，《新满洲》曾做过两次童话特辑，《麒麟》也曾做过一次，不过都没有收到太好的成绩。

即使是写过童话的作者，仿佛对于童话也并无太大的热心。其实可以说是写小说，写诗，写剧，写散文的副业。

写童话最多的作者，是慈灯。

慈灯之在东北，恰如沈从文之在南方。固然慈灯的写作力远不如沈从文，但他们两人却有着许多相同的地方：

1. 他们两人都是军队出身的作家；
2. 他们两人都以多产而著称；
3. 他们两人写作的风格都和其他作家不同；

4. 沈从文以苗人生活为题材写了许多小说，更以《杂譬喻经》为资料写了《月下小景》（新十日谈）；而慈灯也与此对称地写了数十篇童话。

慈灯写作的历史很久，在东北，是最热心于童话的一个，他写的童话，除了集成《童话之夜》和《月宫里的风波》两个单行本以外，此外在他的《一百个短篇》里也含有几篇。

不过，仅以童话而论，慈灯初期的作品，尚不失其“童”，自《月宫里的风波》以后，便失掉童话的风姿，而成为一种特异的小说了，如《新满洲》第四卷第十一期里的《老画家》一篇：

你如果看见这个烈性的老头子，你一定厌恶他。

他是好久以前搬进我们这个吵吵闹闹的大杂院里来

的，邻居都说他靠着卖画生活……

这不是已经全然失却了童话所特有的韵味了吗？

我以为，倘若从东北文坛上寻出真正的童话作家，应该特别提出的，是胡琳。

胡琳是自幼年就爱好童话，同时也写着童话的作者，然而一般人仅仅知道他是画家，仅仅知道他善于漫画与插图，却不知他的童话更为优秀。

胡琳在中学读书的时候，就常在校刊上发表他创作的童话如《一匹木驴子》等等，当时便甚蒙师长和同学的奖励，甚至于誉为“东方的安徒生”。

后来，因为致力于绘画，所以不常写童话了。但间而也有新的作品散见于《斯民》、《麒麟》、《新满洲》等杂志上，其中以刊在《麒麟》上的《金鱼缸子》一篇为最好，描写异常朴实可爱，其风格略如叶绍钧《稻草人》里的诸作，同时更受了一点王尔德童话的影响，朴素中含有美丽，使儿童爱读，也使成年人爱读。胡琳童话的特点是能把握住童心，而不是“童话装的小说”。

和胡琳的描写风格迥异，而一样能够获得儿童爱读的，是霭人氏的童话作品，譬如《愉快岛的进出》（《新满洲》四卷十一期）、《一个村子》（《新满洲》六卷十二期），都是相当成熟的作品，虽然在叙述上稍感平板朴直；但唯其平板和朴直，才使他的童话硬朗起来，而不同于变相的小说。

不久以前，因贫病交迫在沈阳死去的未名（姜灵非），生前也曾写了几篇童话，如《老实人的天堂之旅》、《菊，达里亚和松树》等。作者的童话深刻而多含蓄，极富于讽刺力，虽然并

不适于给儿童读，但正和爱罗先柯的《时间老人》相同，并不因此而减低它的价值，同时未名童话中语汇与词藻的运用，也往往卓越不群，是其他作者所难于比拟的，如《菊，达里亚和松树》一篇中：

黄菊看见达里亚的模样，知道她要灭亡了，就拿沉痛的声音鼓励道：

“最后的一朵，为了爱，为了爱，就努力的开放它罢！”

达里亚不住的摇着头，在西风里面呻吟。

“就是为了爱，”她回答，“实在不能开了。”

作者死于悲愤与贫苦，而作者的童话里也一样充满了悲愤。

《新满洲》六卷十二号《童话特辑》里，尚有一篇是田禾写的《牧羊女和塑像师》。编者在这一篇童话的前面写了这样几句话：

“这是一篇新型童话，文笔清丽，故事动人，有着深刻的含蕴，有着不变的灵魂……”

然而从头至尾，读过一遍以后，非但并没有感到“深刻的含蕴”和“不变的灵魂”，同时也不觉“文笔清丽”，其实，只是令人难懂而已，我们不妨抄下几句：

槐花叶的尖端又落下来一颗雨滴，这两滴像往昔那样的做出一种脆厉的音响。啊！花岗石的全躯竟被它浸润了。但是天空的云儿一重重，又一重重地，像海的咆哮，在奋飞，飞到不知名的海滨外的山麓下。

作者写出来的，既不是童话，也不是小说，更不是散文，是甚么呢？那只有作者知道了。

此外，张蔷氏的《北地传说抄》和古弋的《新伊索寓言》，正如标题所示，前者是“传说”，后者是“寓言”，虽然曾经被聪明的编者划入童话部门里去，但我以为它们既不同于童话，在这里就不多说了。

不过，张蔷所写的传说和古弋的寓言，的确是较比优秀的作品，在东北文坛上，是一种特异的收获。

至于心羊氏的童话，严格的说来，还是很幼稚的，似乎尚未走出习作领域，而且他作品里面，教训的意味十分浓厚，有些近于寓言，读起来令人沉闷，然而，作者倘能再多一点的去努力，在将来，是能够写出较好的作品的。

三

《秃秃历险记》是东北文坛上，十四年来唯一的一部长篇童话。

但是也许正因为它长，所以其中有一些地方不免失于杂乱，累赘，结果成为一部失败的作品。

这部童话是作者在民国三十二年夏天写成的，直到民国三十四年七月才印了出来。其时伪满的弘报机关已经成立了原稿检阅制，《秃秃历险记》的原稿经过检阅以后，其中有几处就完全变了面目，如：

第八章大体删改。

第九章里的“第一慈善家”“第二慈善家”“第三慈善家”被

改做“第一个人”“第二个人”“第三个人”。

第十章里的重要地方，全部都被删改了。

第十一章最后一段（也是作者认为较比满意的一段）被删掉了，结果和第十二章不相衔接。

第十六章（一九一页第八行以下）被删去了一段。

第十八章的最后一段也被删去了。

经过了如此删改以后的《秃秃历险记》，它的生命几乎完全毁灭，此外更由于兴亚杂志社负责校对这本书的人太马虎了的缘故，竟至于错误百出，不堪卒读。最可笑的是，本书的卷首有一篇序，不知是哪位先生写的，竟属了《秃秃历险记》作者的名字，弄得丑恶不堪，成为十四年来东北出版界的一大笑话！

然而，《秃秃历险记》仍旧不失为一部可读的童话，尤其因为它是长篇，所以能够把许多的故事连续起来，尽量的逞其空想的奇姿。

在东北，只有这一部童话是长篇童话。

但是，也正因为它是“童话”，所以不甚被人注意。

作者企图把这部童话写得适于儿童阅读，所以竭力避免烦杂的词句，利用重复的叙述，使描写趣味化，如：

……忽见一个肥胖得像一只皮球似的老青蛙，用力跳上一块较高的石头，它沙着嗓子喊道：

“诸位先生们，太太们，小姐们，少爷们，请稍微安静一下，因为，因为……”

它堵着嘴咳嗽了一声，这才缓过一口气来。“因为今天的音乐和歌唱大会就要开始了，第一个节目是娜娜小姐的独唱。”

它说完了这几句话，围绕着那块草场的动物们……便不顾命的哗哗啪啪很响亮的鼓了一阵掌。在秃秃身边，一只年老的兔子，闭着眼睛，喃喃的说道：

“这几句话说得不错。”

作者童话里的趣味成分是极浓厚的，但并不因此而给予儿童以不良的影响。在《秃秃历险记》以外，作者尚有短篇童话《蜡烛台的幸运》、《小鸭》、《月球旅行记》、《破皮球》、《十二枝蜡烛》等。

四

沦陷十四年的东北，可提到的童话作品及作者，已经略如上述，其贫乏的情形，实在令人慨叹。

童话的出路非常狭窄，即便有些热心的作者写了出来，结果仍难获得发表的机会，因此，有许多很优秀的童话，只好藏在作者自己的抽屉里，难得和读者见面了。

就我所知，未能发表的童话，尚有下列数篇以至于数十篇：

1. 胡琳 《母亲》、《一周的工作》等十余篇。
2. 田禾 《鹦鹉的故事》等十余篇。
3. 也丽 《黄金国》一篇。
4. 戈禾 《猫头鹰之死》一篇。
5. 任情 《字纸婆》一篇。
6. 金音 《雪人》等数篇。
7. 陶子 《×××》一篇。

8. 李 蟾 《黑国王和白国王》(长篇)一篇。
9. 心 羊 《幸福的钥匙》等十余篇。
10. 高 林 《一只角的野牛》一篇。
11. 韩 护 《蝉问答》等数篇。

此外,我们所不能知道的,当然还有很多。

关于翻译的童话,只有杨絮的《新天方夜谭》、共鸣的《老鳄鱼的故事》、似琮的《梦里的新娘》等较为优秀。其他如博文印书馆出版的《安徒生童话集》、《天方夜谭》,是从上海出版的书籍翻印过来的,不必提及。

《新天方夜谭》是流传于回教徒间的口述童话,结构严密,情节曲折、新奇,更由于译者译笔之特殊流畅,实为不可多得的翻译童话集,在东北的童话一部门中,树立了光辉的碑记。

在儿童读物异常缺乏的今日,作者们大量地写出适于给儿童阅读的童话,是当前的一件急务。

童话不但是儿童的良友,同时,成年人也一样可读。

近来,更有一种趋势,这趋势便是童话已经成为了小说之领域的扩张。

于是童话虽然名为童话,事实上有许多篇已经特别倾向于小说了。这现象是不能解释的。

因为:

1. 在日本铁蹄的压制下,作者只有如此的去写作了。
2. 童话本来不是限于给儿童读的东西。
3. 作者对于童话的误解。

不过,相信此后在东北一定能够产生出来较为令人满意的作品,同时,对于童话的研究热也必然要澎湃起来。

我们每次看见一群孩子们,围绕在街头的旧书摊子旁边,贪

婪的看“小人书”的当儿，我们每次都感到心痛，为甚么让这群孩子饮鸩止渴呢？

说起来，这责任应由所有的作者与出版者担负。

此后，必须要多写儿童读物，要多印儿童读物——而最适于儿童读的，莫过于童话。

无论创作也好，翻译也好，只有童话，才能代替“小人书”的位置。尤其在东北已经光复之后，想要脱尽日本的余毒，想要排除所有奴化教育的残渣，那么，多多的写出一些童话来给儿童作为课外读物，是最直接的办法。

但这必须由作者和出版者团结起来，同时更应当尽可能的鼓吹和提倡，提高童话在文学里的地位，养成专门的童话作家，大量的发表或出版童话作品。

除了创作和翻译以外，也还应当搜集流传在民间的口述童话，结成专集，其效果当为更大。

譬如德国的格林弟兄，一生搜集了许多民间童话，造成世界口述童话的金字塔，为各国儿童所一致爱读。我想，我们中国的民间童话，其丰富程度不减于欧洲，倘或搜集起来，一定能获得极好的成绩。

必然的，以后我们将突破文学的狭异性，向更广阔的领域去探险，那里有无数的珍宝，等待着我们去发掘出来！

一九四五、一一、二五，夜

（原载《东北文学》第一卷第二期，1946年1月）

□铁 汉

东北文艺工作者的新使命

一 提高与普及

我们综合着半年来东北文艺的发展与工作，不能使人相信这是“文艺的复兴期”，它如同战后的经济情形一样的带着病态的疲惫；同时前后的受着外围的环境所影响，东北文艺又遭到了和光复以前的厄运；文艺工作者们同时又在生活的漩涡——失业和物价膨胀——里挣扎着；精神与肉体给文艺工作者以时间的忙迫和情绪的紊乱，更造成文坛颓萎的主因。这是半年来文艺界所受的和所表现的状况。

但我们必须急急拍一拍落满灰尘的征衣，伴随着新时代的脚步站立起来而走向前去；我们是历史的记录者；我们也是社会的先驱者，谁也没有理由无视或放弃自己的责任，谁也没有

理由逃避或迎合着今日的现实的颓靡。

当我们从这大沉默里，从这新生的修养里抬起头来时，文艺工作者们将会看见东北的世界的天空，而且应该自动的迈开坚强的双足，走向我们这片荒凉而幼稚的文艺的原野上去。

今天，我们再不是盲从，再不是被动，再不是帮闲；我们——文艺工作者一定要打好一个主张，建立一个主见，为民众大家来流汗！

我们有了根基（在最后一节里我想说说这件事情），那我们当然要看一看东北人民需要什么样的文学？东北人民的要求虽然不会一样，但我们可以找到两个重心：第一个便是提高文艺水准，这是知识阶级和爱好文艺青年们的大多数的要求；第二个便是普及文艺常识和通俗化的作品，这是一般知识低下，教育程度较小的同胞一致的看法。

简单来说：前者是“提高”，后者是“普及。”

可是，我们，假如承认自己是一个文艺工作者，是否考虑过这个问题？又是否做到这问题中的一个？……

也许有不少人在努力走着称为“健全”的“提高”的路；但这些人总括起来终不免退落回来，甚至于反而低下了。另外还有一群文艺工作者，在他们畸形的发展的结果，所谓的“提高”却弄得“朦胧迷离”，哼哼呀呀，找不出一句和人民和生活有关系的话；他们本身已经和人民游离了，跳到现实的圈子外吐着五光十彩的烟霞，神秘而玄妙。这些作品虽然暂时的抓住了初学者的心理，但等初学者明白了人生，明白了社会和他自己的时候，这些作品是要永远的被抛弃了。

我们要“提高”，这是为了在客观的条件下，促使我们的文艺完成了他本身上高级的任务和在艺术上的价值，这种文艺作

品，有着领导的功用，有着不断的促使文艺之进步与在世界艺术上树立其光辉的功绩的创造的要求——这是专门启示给文艺工作者和知识阶级之中较为高级的人们的。

后者，它更是负有“教育性”的重任；文艺是民众的代言者，文艺是现社会的广播机；它一定有接近这群众，推动这群众，指导这群众的必要。但是我们在这里提到的“普及”，不是仅仅迎合小市民的口胃而“迎合”了事的；我们至少应该看一看那可怜的愚蠢的我们的同胞，我们要怎样利用通俗的形式和语言，方便而整齐的内容，装上新的思想，正确的观感，同时能有力的唤醒他们半睡的精神与半麻痹的意识，促使他们从这些作品里知道一些，感动一些，而坚决一些，然后追随着时代的尾巴赶上前去——这工作也许是多少作家所不屑于干的，但我们从今必须有一番新的认识，就是现阶段的中国毕竟是“提高”为重？还是“普及”应先？

倘若文艺工作者他相信自己为文艺而劳役，那他最低该明白是为哪一群人卖力气较比合理的，也该看清楚了自己是否已经和那许许多多的民众发生了关系。所以说“提高”也对，“普及”也对，只是眼前的路是一条宽一条窄的，聪明的文艺工作者们，请放远了眼光，自寻去路吧！

二 大众和武侠言情之类

文艺既然不是特权阶级的宣传工具，更非有闲阶级的消遣品；它乃是广大的民众的为生活、自由、解放而斗争的武器，它出自民众而且必须还交于民众；文艺决不是麻醉民众与毒害民

众的游戏品，这是我们文艺工作者在“普及”的工作之始应当注意和觉察到的。

文艺大众化，本来和文艺通俗化没有多少差别，但我愿意这样叫的，是深恐我们的文艺工作者曲解了通俗化的意义。同时文艺仅仅通俗化了，在目前上往往会陷于卑俗、淫秽，终于不免陷入过去那些打着通俗作家大旗的“洋一流才子”们写的什么武侠啦，爱情啦，社会啦等等的深渊去。

武侠、言情一类（另外还有一类小人书）书籍，理应被今日中国的所有人士公认而取消，但我们只是这样喊叫是没有用的，你甚至取了禁止出版的手段都不能有什么效果，这因为什么？文艺工作者们！这些有毒的东西已经深切地打进广大的民众中去了，一群无知的民众并不会了解这中间有什么害处，你若反问他们，他们多数要嘲笑你的，然而，我们只好坐视着毒素的蔓延吗？

不，不能！唯一的方法，告诉我们：假如你想推倒一个旧的，必须先建设好一个新的；你要用自然的持久的力量一点一点引诱过来，然后他们才会属于你，而且相信你。

同理，我们要打算推倒整个的武侠、言情之类的东西，必须先使我们的作品“大众”化了；外形给它以一般能够接受的言语，能够欢迎的形式；只是内心却要记装着新颖而进步的中心意识；要它在趣味之中揭穿了社会的黑暗，在柔和之中透漏着倔强，在正义之中表现着奋斗……我们要这样去战败他们，把那些受害了的可怜的民众夺取过来！

三 文艺工作者呵！起来

文学是时代的反映，时代的先驱，所以文学与革命是有密切的关系。在大革命的前夜，一个文学家必先烛照到社会变革的必然性，而起来作预言的叫喊，如在法兰西革命的时候，当时许多文学者，已经早已洞察了历史的车轮，而起来领导意识的斗争。所以，与时代有关的文学作品，一定是革命的，前进的作品。（顾凤城编《新文艺辞典》三七页《文学与革命》）

起来，文艺工作者们！

我们不必彷徨，不必疑惑，也不必发愁，东北的文艺工作者，是比内地任何地方都需要大胆，需要克服，否则，那真是会被人嗤笑我们十四年来受的奴化太深了！

半年来，常常听到读者在责备东北的文艺工作者，责备他们为什么逃避血淋淋的现实？为什么不把千万人所共同感受的置而不写？作家倘如生活在这千万人的人群里，难道说他耳聋了吗？眼花了吗？否则，回避这现实，那就等于放弃了自己的责任，还说什么你们是最有良心和正义感的，还说什么为人民服务？

我们不觉得脸红吗？我们还好意思张嘴向人家喊什么努力、奋斗吗？

我们的真理只有一个：对于那善的加以颂扬；对于那恶的加以责贬；对于那无知的愚蠢的予以鼓励，对于那欲进而未进

的予以扶掖——换句话说，就是让那歪曲了的正直过来，叫那走错了路的找到新路，叫那茫然无知的群众寻得人生的方向。

这一切，都交给我们的双肩了，文艺工作者，你不必放下它憩一憩，更不必观望着街路的风景；你要切实的锻炼好自己的肢体，坚强而康健的走向前去！

（原载《星火》第二期，1946年5月）

读《夏红秋》

刚到东北不久，就听到几个同志谈论《夏红秋》。所接触到的一部分青年，也反映了一些意见。这都在证明《夏红秋》这篇作品提出了问题，引起了读者们的注意。舒群同志已经写过《关于〈夏红秋〉的意见》。现在，我也来写些个人的意见，供读者和作者参考，有不正确的地方，还希望大家来商讨。

当我把这篇小说反复读过之后，我认为《夏红秋》的作者的确经过一番认真的努力，来构成夏红秋这个人物，并且用具体的事实，表现了夏红秋的思想转变过程，它的主题是很生动、很切合时宜的。我基本上同意舒群同志的意见，说它：“基本上忠实地反映了东北知识青年的主要现实问题，概括地反映了东北知识青年的主要现实问题。”

但是，夏红秋是否有典型性呢？如果有的话，她的典型意义在哪里？我们想先来检讨这个问题。我们认为“八·一五”以后的夏红秋，就是说，作品第三节以后的夏红秋，有典型性，因

之，也有其典型意义。恰如《东北日报》的社论《尽量办好中学》里所指出的：“在东北青年学生中还有很大一部分没有摆脱敌伪的奴化教育和蒋党的愚民教育的影响。”然而，社论也接着指出：“经过两年的实际教育，东北知识青年的思想是逐渐在发生变化。”夏红秋的后期思想转变过程，恰好验证了东北知识青年一般的思想逐渐转变的过程。这是这篇作品最大的成就，它的现实意义和教育意义也就在这里。

至于“八·一五”以前的夏红秋，也就是说，作品第一节和第二节里面所描写的夏红秋，是否有典型性呢？我们的意见认为典型性不够强。如果说她是一种典型，也只能说是一种特殊部类的典型，而不是普遍存在着的类型中的典型。详尽地来解释这个问题，需要很多的篇幅。这里，只扼要地提出几点。

东北沦陷期间，在东北人民苦痛的精神生活与物质生活上来讲，是黑暗沉长的十四年。但是，如果与日本帝国主义统治过的其他的殖民地（台湾、朝鲜等）历史来比较，还是比较短的年月。稍微熟悉一点台湾人民或朝鲜人民生活情况的人，就会知道，他们在生活斗争上，尤其是在思想感情上，绝大多数是没有彻底屈服或者效忠于他们的统治者的。至于台湾或朝鲜人民的子弟，那里千百万的少年们、青年们的思想意识，是不是大多数都被日本帝国主义所完全奴化成功了呢？也不是的。我记得看过一篇朝鲜作家的小说，描写朝鲜的中学生，怎样顽强地不肯放弃他的民族意识，不听日本教员的话，不服从日本教员的指挥，不愿意穿日本式的衣裳，不肯把自己的朝鲜姓名改成日本式的姓名。胡风译的短篇小说《送报夫》，充分地显示了台湾青年的性格与面貌，说明了殖民地被压迫人民子弟的不屈不挠的反抗的精神。这是潜在的人民力量，是任何帝国主

义法西斯必归崩溃的基本因素之一。东北广大人民在他们被压迫的十四年里，是不是忘掉了祖国呢？根据事实，可以明确地讲，他们没有忘掉，尤其直接受敌人压榨得最凶残的工农群众，更是殷切地盼待祖国的人民武装力量来解放他们。即使像夏红秋的父亲那种小商人阶层的分子，由于“马车生意被警察限制得很厉害……常常皱着眉头跟伙计们发脾气”，也必定是诅咒敌人，渴念祖国的。在家庭中，他们夫妻能够不悄悄谈论祖国的事情，不期待“满洲国”的赶快灭亡吗？这种谈话的片言只语，这种期待的感情，能够不为他们聪明的爱女夏红秋所听到、所染受，是很奇异的。

这样讲来，像夏红秋这样不知道自己是中国人的女孩子，不会有吗？我们不能否认，有是有的。然而，只是少数，而且是极少数。对于一般的知识儿童来讲，或者可以称她们为例外。因为，彻底不告诉他们的孩子是中国人，并且设法替敌人奴化自己孩子的父母，也是有的。这就是那些背叛人民的大汉奸们、甘心投敌的特务们和勾结敌伪的封建地主们。这些腐劣阶层坏分子，在东北三千余万人民中间，是少数，而且是极少数。根据上述的理由，和我所听到的一些意见，我们认为作者所描写的“八·一五”前的夏红秋，是属于那种特殊存在中的一个。因之，她就失掉了代表或者象征沦陷期东北知识青年面貌的意义。

这里，还应当指出的，就是作者自己，在他的作品里，也把这点证明得很清楚。譬如，夏红秋是“安东省六个‘优良儿童’之一”，对川畑“同学们都恨她，偷偷地骂：‘死日本婆子’。川畑对我可例外”。“就从那天起，她就对我好起来，我也和她有了感情，而同学们就渐渐地和我疏远了。……有的则轻视我。”这些都说明了夏红秋是属于少数的、特殊的；而其他大

多数的同学，则和她不同。她们不会只是盲目崇拜日本的“文明强盛”，不会不感到日本人的压迫与侮辱。

我提出这个问题，很显然，主要的并不仅仅在于指责作者的调查研究的努力和表现方法上有什么不够或不完整的地方，即是为了向读者们说明“八·一五”前的夏红秋的思想意识，不是东北青年普遍的思想意识。这样，作者对于那时期的夏红秋的看法，才不会转变为对于那时期的东北知识青年一般的看法。“满洲姑娘”这句日本人常用的话，才不至于使今日的东北青年们感到奇异或某种程度的不愉快。在副题上，“满洲姑娘”和“女八路”，都用了括号。推测作者的原意，这两个括号，是有其不同意义的。但却不免有使读者的头脑发生混乱的可能。这也是需要注意的地方。

沦陷期间，东北青年的思想内容，是混淆不清的，我们应该肯定这个。但是，由于严酷的现实和生活的教训，给他们铸成了双重的性格，就是，外面对于敌人的温驯和内心对于敌人的憎恶。尤其是小资产阶级的青年们，这种双重性格，表现得最典型。在夏红秋身上，我们只看到了那时期一般青年的这种外面的性格。而且，她竟单纯得表里一致。所以说“八·一五”前的夏红秋，这个人物，给我们的印象，是飘浮而不真实的。与其说她是一个黑红色的“野蔷薇”，我们感觉她倒颇像一个没有真实灵魂的穿男装的“洋娃娃”。

“八·一五”后一个时期，在东北，无论是城市小资产阶级的青年，或一部分农民出身的青年，至于那些汉奸大地主的后代就更不必提了，几乎大部分都作了正统观念的俘虏，盲目幻想什么“中央”。其直接的原因，是由于反动派窜入东北一个时期的愚民教育、特务教育所造成的。其间接的原因，是日本法

西斯奴化教育、虚伪宣传的结果。在沦陷期间，日本法西斯的宣传机关、报纸刊物，关于中国共产党或中国的人民武装力量，只字不提，有时透露一点消息，也用的是什么“共匪”字样。而唯有重庆、蒋介石、重庆军之类的名词，倒还经常可以看得见。这种虚伪宣传的反效果，便是给了东北青年一个印象，认为祖国就是重庆，祖国的代表就是蒋介石。“八·一五”后，遂使他们盲目崇拜蒋介石和中央军，而他们却毫不理解蒋介石的本质，也不知道他罪恶的历史。最近，我看到了部分大学里的青年叙述自身思想转变过程的文字，他们都是这样讲的，恐怕这是事实。董纯才同志在《中学教育工作会议总结》的那篇文章里，透彻地分析了这个问题。

这里，要说明的，就是“八·一五”后作了正统观念俘虏的青年们，在“八·一五”前，可能大部分是内心抱着很大爱国热情的。这种爱国热情，当然是盲目性的，没有正确的现实判断作基础的。我们必须弄清楚这点，才能彻底改造他们的思想，把他们盲目的爱国热情，转变为爱人民的祖国，而决不再去幻想让反人民的反动集团来统治中国。这是很重要的关键。如果主观认为凡是有正统观念的青年们，在沦陷期间，也必定是爱日本敌人的、甘受敌人奴化的，像夏红秋一样，这种想法，是不太对头的，也不太合实际的。

现在，我们可以了解《夏红秋》这篇作品为什么未能够发挥它应有的教育意义和说服力量的主要原因究竟在哪里了。我实际听到一个青年向我谈，说他在沦陷期间，丝毫不像夏红秋那个样子，他是恨日本人入骨的，他是背后唾骂日本教员的。他也是小资产阶级的知识青年。他用这一段话，就拒绝了接受《夏红秋》的教育意义，抹杀了《夏红秋》后半的教育意义。这

就说明了《夏红秋》失败的症结：那是把一个特殊的典型和一种普遍的典型结合成为一个典型的矛盾。舒群同志也谈到：“影响教育的必然性不够，甚至流于某种程度的形式。”其基本原因，恐怕是在这里：就是作者对于夏红秋这个典型创造的努力，未曾达到应有的深度和高度，是有缺陷的。

这样谈法，也许过于严苛，不一定妥当。但是，我已经一再表明，纵使有一些漏罅，《夏红秋》依然是一篇有其本身作用的作品，优秀的作品。“八·一五”后的夏红秋，她所表现的思想行动，恰能代表那时期大部分东北知识青年的盲动性和动摇性。作者运用一段实际遭遇的描写——到沈阳去——揭破反动派的真面目，打消她的盲目幻想，是很对的。在她“归家的路上”，走进一个贫苦“老太太”的房里，由于目睹农民的生活，体验翻身农民的情感，因而使她有了初步的阶级认识和政治觉悟，这也处理得十分自然，虽然并不太深刻。对于主题的掌握，作者能够严谨地贯彻下来，始终不懈，它的教育意义和现实意义，还是很大的。

十月二十一日，南岗

（原载《东北文艺》第二卷第五期，1947年11月）

□萧 军

目前东北文艺运动我见

集中力量、建立核心

一个用枪的战士，不会很好地使用他的枪；一个用笔的战士，不会很好地使用他的笔，这全是耻辱。但是尽管枪用得好，笔使得妙，而不能够根据一定的战略、战术来使，这就不能够获得更高度的效能和更大的战果，甚至有时还会闹成反作用，成为全局的阻碍。另一面作为这一战略、战术的计划者和指挥者，不明白具体条件，各兵种的长处和短处，或者任其自流，或者随便配置，即使偶尔也会打个胜仗，但这究竟是“偶尔”的，那花费的代价一定要比经过了精确的“计算”要来得多，而且决不会持久。过去德国有一位伟大的军事学家克鲁塞维支，像是说过这样的话：“将帅最高的品德之一，就是智慧。”中国俗语

说：“将在谋，而不在勇。”这并不是说，做将帅的不要“勇”，而是说，勇是军人当然的品德，更是作为冲锋陷阵的下级干部和士兵应有的。但是做为将帅的除开这品德而外，更重要的还是智慧！因为你一个战略、战术计算错误，那要用去整千整万的生命为你这错误而付出可悲的代价！所以说：“千军易得，一将难求”这句老话是有道理的。

因为自己学过两天半军事，就常喜欢用军事原理来衡量一切事物，对于文艺以至文艺运动也就没有例外。实际呢，一个作家或是一个演员就是和他的读者或观众在作战。你战胜了你的读者、观众，他们就跟了你的思想、感情走，否则他们就丢开你，你就成为一个战败者。虽然这战斗用的是“艺术”，而不是枪弹或刺刀。

一个文艺工作者是散兵，是将军……一个文艺工作者集团就是一个军，或者是个集团军，刊物就是阵地。如何使用这个军，怎样配置阵地，发挥火力……这就不是简单的问题了，要应用一点科学头脑和方法。

据我所知，东北自解放以来，确是出过不少的文艺刊物，但是因为种种原因，多半是不长久的。我想主要原因之一，不外是阵地太多，兵力不足，后备不继，以至仓猝成军，无暇统一行动和配备。

初进战场，多据阵地，这是对的。但是一发现自己兵力不足，就应该化零为整，放弃次要，集中力量，扼守主要据点，进行长期斗争。这是我对目前东北文艺运动的第一个看法和主张。

扶植新军、改造旧部

如果一个国家军队仅是几个“老”将军，在军前阵后晃来晃去；一个文艺坛上仅是一些“名”作家，在这家杂志里挂挂招牌，那家报纸上签签“到”，这就有一点悲凉！这里并不是说老将军不可以或不能打仗，名作家不应该或者不可以多写稿，而主要的还是应该大量地扶植新军。也许有人会惧怕自己的“老”或“名”被后来者所顶替，我看这是不必挂虑的。如果你真有本领，正好在群雄角逐的竞技场上显显威风，露露身手，即使被竞败了，也总比仅在矧子队里称大汉要光荣得多。相反，原本并不行，那就更应该客气一点，让开大路，不妨碍别人跑过去，自己如果不甘心，那就偷偷好好地去看一番苦工夫，“下次再来”。我是衷心佩服这样的战士。

多少年来，我是常常被恶意或善意地呼为“个人英雄主义”者的。我并不反对，自己确实也喜欢那种真正的英雄气概和行为。人类之所以能进步，从某一方面来说，就大部分是靠了科学的、艺术的……各部门那些具有英雄气概和行为的前驱者们所倡导和推动起来的。如今在我们革命的任何队伍里，就更应该大大地发展、提倡、鼓励……“为人民服务，强健自己，竟取第一”这种新型的“英雄主义”，以及英雄们。只有用这种英雄主义，才能够打败那些反人民的假英雄、旧式英雄以至“个人”英雄主义或“英雄”……。事实上，年来在军队，在农村，在工厂……这新型的英雄已经在大量产生了，还正在产生着，就是在文艺方面，也已经有了不少。这些文艺英雄们用了

自己的作品，不独冲进了本国的“文艺坛”，而且已经冲进了世界的文艺坛，获得了相当高度的评价，为祖国挣得了光荣，这就是这种新型英雄主义所发生的效能。至于我个人究竟是什么样的英雄主义——个人或非个人的，或者什么成分全有一点——那是用不到在这里加以任何说明和辩解的，这不独没有必要，也很无聊，大体上我是相信历史和人民的鉴定，大约将来他们总会给我一张合理的“文凭”吧。

不独要扶植新军，使这些新军成为新型的英雄主义者以至英雄，另一面也还要改造“旧部”。这就是说，对于原来同一队伍中某一些“老”兵，老战友，如果自觉或者被人看出有了“僵化”的征象时，就应该赶紧练练柔软体操，或者多吃一点能够生长新鲜血液的东西……否则就有落在战线后面的危险，甚至作为垃圾而被排出于文艺战场的可能。其次是说到那些具有射击技能的“旧部”了。这些人的枪或笔，过去可能是为反对人民而使用的，为麻醉、堕落、奴化……人民而使用的，在今天，如果他们诚心诚意要为人民而使用他们的技术，这应该欢迎。而且更该以大力来帮助这些战友们获得他们的“新生”，也要使他们成为终生为人民服务的新型英雄主义者或英雄们。

配合政治、联系人民

“打开天窗说亮话”，文艺就是为政治服务的一种工具。这里所说的政治，并不是如表面字眼上所指的那般狭隘、简单，这是应该解释为：政治，是一种人类生活意志集中的表现。你既然生活在人类社会里，不管愿意不愿意，总要被一定的政治制

度支配着、限制着、影响着、保护着、压迫着……同样，不管你采用任何文艺形式——诗歌、小说、戏剧、音乐、绘画、雕塑、电影、舞蹈……——表达任何思想、感情——喜、怒、哀、乐、失恋或自杀——使用任何题材——风、花、雪、月、女人的大腿、失眠、做梦……——不管你有心或无意，承认或不承认，甘心或不甘心……间接、直接随你万转千回，也总是反映着一定的政治制度所加于你的影响，和你对于一种政治制度的反对或拥护“一定的”主张。世界上没有“无所谓”的人，也就没有“无所谓”的文学和艺术。请想想看！

人不独不能够生活在真空管里，恐怕用自己的手提拎着耳朵，把自己提到云端里去生活，大概也很困难。即使真的到了云端，那云也还是从地球上升腾起来的，里面也必要含着定量的政治“成分”，至少目前这内战的“硝烟”，也总得混进一些吧？那么，对不起，你也还得呼吸一点这“政治的空气”。

我曾经有点武断地说过这样的话：“不管古今中外凡是称为一个伟大的文学、艺术家，他们也就是一个伟大的政治家；一件伟大的作品，它们所含的政治成分也一定是伟大的。”

这里应该补充说几句的就是，他们能够运用艺术上一种伟大的高妙的造型本领，使你完全忘掉或不觉得他们那政治筋骨的存在。相反的有一些自称为“政治的艺术家”，因为造型的本领不够，就只使人看到了他们那政治骨骼，瘦伶仃地支撑在半空。这责任应该由这批作家或艺术工作者自己负担的，不能寻找任何借口或理由来代替自己艺术上的失败、不够和无能。当然更不该埋怨“政治”。同样，有些自称为“超然派”的“作家”或“艺术家”，他们那种“与政治无关”的“文学论”或“艺术论”的说法，我看也应该收场了。我们试着研究研究，不

管是中国式的：《诗经》、《离骚》、汉赋、唐诗、元曲、《红楼梦》以至“康熙瓷”……外国式的：希腊的悲剧、史诗、意大利的《神曲》、英国莎士比亚的戏剧、法国罗丹的雕塑、俄国托尔斯泰的《战争与和平》……它们不但和政治有关，而且它们本身几乎就全是一种政治宣传品！至于它们尽量宣传、拥护、反对……一些什么政治理想、制度和主张，这不是我的本领能够说得好的，这需要专门文艺理论或批评家们才有办法。这里只是提一提，给一些“超然派”的朋友们作一点参考而已，并举一个例，大家所知道的现世几位大文豪鲁迅、高尔基、罗曼·罗兰，特别是鲁迅先生，他几乎就是地道的一位专门“政论家”。但是即使反对他的人，也不敢蔑视他的“艺术”。虽然也有些另有用心的人曾这样慨叹过：

“假使鲁迅不写那些政治性的杂文，他的艺术就更伟大了！”

我们的看法恰恰有点相反，正因为鲁迅先生有那样高度的政治热情——憎恶吃人的历史，本族和异族对于人民的压迫、统治；拥护新的、合于科学、合于大多数人民意志的民主政治制度——就更增加了他作为一位艺术家的伟大和光辉！和其他伟大的作家一样，也就更显出了这位大作家对于人民热爱的伟大和崇高的精神。所以他不朽。

还有一点，凡是被称一个真正伟大作家的，他必定是先把自已作为人民中间的一个，和人民取得血肉的联系，进而至于灵魂的凝结，而后他所表达的思想、感情、理想、欲望……才是真正属于人民的，他的作品才能为人民所喜爱，为人民所保有，否则它早早晚晚必定要被抛弃，不管它是用什么花头把自己装扮起来。

在没有做为一个文艺工作者之前，第一步是应该怎样做一

个很好的人。和人民一同生活，一同工作，一同向人民共同的敌人而战斗。

深入工厂、部队和农村

我们这里所指的人民，基本上是不包括那种以奴役、剥削别人为生的统治和寄生者的。虽然他们也属于人类，也有悲哀，也有痛苦，但这是狼儿吃不到或吃不够羊子的“痛苦”或“悲哀”。也许还有同情这类悲哀和痛苦的“大慈悲者”，如果他若是一只狼，就应该先饿自己；若是一只羊子或狐狸之类，他就应该自己舍身去喂狼，至少我是不反对这等“慈悲”的行为的。因为这是出于他甘心自愿，即使我反对，大概也不会听从的吧。

这里所指的人民，如今既然非狼也不是甘心被吃的羊子了。我们过去有痛苦，有悲哀……这是不愿被吃的悲哀和痛苦。就在这几千百年中间从这悲哀和痛苦两块磨石交轧下面——更是近百十年来，我们这战斗的角终于长成，而且被磨砺得锋锐无敌了。它们正在淋漓着战斗的鲜血，开始最后一击，准备刺进那些残害我们若干年代的狼和狼的子孙们的胸膛……。

一个文艺工作者为了要做一个真正的人，为了要表达、反映人民真正的思想、感情、意志和事业，就必须使自己走进劳动人民的队伍——工厂、部队和农村。只有在那里我们才能够获得到真正的“文艺源泉”，获得到自我改造，获得到真正的新生的血液，新的创作生命。但这必须要使自己整个生活——精神的、物质的——完全“化合”在里面，而不是“混合”，更不能

是浮在水面上的油……同时也还不能忘记，自己是个文艺工作者，“下海取珠的人”，有时也还要钻出海面，把那珠宝献出来，而后再浸沉下去，再去寻找……。

加强学习、发展批评

下海取珠，并不是一件容易的事。第一他得能学会如何沉进海底，第二还要懂得哪里有珠，其次更要懂得如何从蚌壳里小心谨慎地把那珠取出来，而不能伤害它的完整、美丽和光泽——这也就是一篇艺术作品经过的全程。

世界上可以有不学习的任何人物，却不应该有不懂或不学习的作家或文艺工作者。人们尊敬、看重作家、文艺工作者，因为他们第一个懂得学习、喜欢学习、不断学习的人。人们读书、看戏、观画、听唱歌……就因为要从这些之中有所得，以至于获得到自己所要得的东西。因此一个作家、文艺工作者，他也必要给出一个读者、观众、听众……所需要的货色，才不负人们所付出的金钱和时间的代价。也只有这样，他才不被抛弃或灭亡。

世界上卖真珠的人固然很多，而贩卖假珠的骗子，倾销毒珠的巫婆……有时也许要超过卖真珠的人。有时候真珠也许被假珠代替着。这就需要真正懂得：真珠、假珠、毒珠的人——一批文艺批评者。他们的责任就是应该使知识不足的买珠者，懂得什么和怎样才是真珠、假珠、毒珠可以杀人的道理和知识……。

以上是我对于目前东北文艺运动一点粗浅看法。明知这是

不够的、太抽象，但愿将来有工夫再写些作补充。同时却甚盼从事文艺工作的朋友和有志于文艺工作的朋友们，能够更加深、加宽……来把这一问题充实和扩展一番。

一九四六，十月廿五夜——哈尔滨

(原载《东北文艺》第一卷第一期，1946年12月)

古潭里的声音 (三篇)

——驳《生活报》的胡说

之 一

趁着这“批评与自我批评”大展开的今天，《生活报》能够一马当先，对萧军以及《文化报》进行了英勇的批评，这是好现象。这也是萧军和《文化报》本身久久所盼望的。无原则的纠纷当然不好，但是无原则的“一团和气”也非革命队伍所宜，至于批评得如何？所指诸点是否妥恰？我尚有说如下，用资商榷。

一、苏联是“赤色的帝国主义”么？

连该报社论作者他也是不相信我会把苏联认为“赤色帝国主义”者的。因为苏联和任何帝国主义绝无相通之点，因此无论提到任何颜色的“帝国主义”，应与苏联毫不相干。不管国民党政客们如何说法，而作为一个革命者或共产党员，却不能失掉自信，也把苏联拉到这“各色”里面来，否则那就是“思想糊涂，观点有害”。

二、关于《来而不往非“礼”也》

我们承认，这篇小文章偏在“八·一五”这天登出来似乎是不太相宜的，容易引起某种误解。至于该报社论作者一定要把这篇文字作为决定性的根据，并且要和社评“配合”起来，企图构成萧军和《文化报》“反苏”的罪状，我看这也未免“小题大作”，迹近“别有用心”。退而再谈谈那文章本身，我们想它虽不一定全是事实，却也是哈尔滨“现实”（当然不能说是“典型”的）的一部。也还有更其甚的呢。更何况在哈尔滨的俄国人，并非全是苏联人，即使他们有的入了苏联国籍，而他们那种传统的贱视中国人的意识，甚至对于苏联本身也仍然存着敌视的“俄国人”……也并非无有。正因为苏联是以平等待我们的国家，所以我们才把它作为我们惟一的朋友；帝国主义等不以平等待我们，所以我们就以仇敌待之。因此，不管是哪个外国人，他们应以平等、尊敬……对待我们。如果是苏联人，他们更应该根据了他本国的社会主义的精神来待我们的人民，尊重我们政府的法令，只有这样才是一个真正友人和苏联公民应有的态度。如果相反，我们站在国际的友谊立场上，根据了批

评与自我批评的精神，也应给以指出和批判。无原则的“友好”是不合理的。当然所谓指出和批判，并非是《来而不往非“礼”也》中那孩子抛石头的办法了。

凡事我们不是讲批判地看问题么？不是讲从实际出发么？如果《生活报》社论的作者能多多熟悉一下哈尔滨中、俄人民之间的情形和历史关系，也许立说会有不同。

三、“箕豆悲”

最难为情的是该社论作者，竟把我那几首旧体诗歪到不能再歪、曲到不能再曲的程度。我不知他是有意如此？还是真正糊涂？！自然，我首先自己应检讨“不是”，就是不该用这类“模棱”诗体来写诗，致使不明白的人们误解，狡黠的人们歪曲，而且一定要判我为蒋介石的“弟兄”、“圣人”、“救世主”、“耶稣”……竟说我要和“八路军”、“新四军”……“抢功劳”了！即使按你们想象中的萧军无论怎样“昏庸无耻”，他还不至于把自己装成那样一个“丑角”吧？那么该社论作者，根据了什么理由就来说“血战连年四海昏？谁将只手拯元元”，那“拯元元”的人就是萧军自况呢？顺便只好再把那诗抄在这里：

血战连年四海昏，谁将只手拯元元？忠奸自古明水火；
龙虎由来际风云。箕豆相煎悲有迹；情亲女主掩无文（国民党反动派蒋介石等，虽在抗战中与敌人勾结故无虚日也）。如茶往事应难忘，殷鉴（指武王伐纣故事）垂垂何太真？！

（此诗第二三句原意系指共产党、八路军、新四军忠于民族

国家之意；第四句系形容所有抗日青年、志士全聚会于延安之意）这诗是写于一九四五年八月二十日（即日本投降那一年）。那时候抗战虽然胜利了，但内战的征象已属显然，做为一个中国人，好容易盼得八年抗日胜利，正期全国统一建立一个独立、和平、自由、民主、富强的新中国，有谁还愿意如抗战前继续内战下去么？中国共产党和全国民主人士，为了实现这“和平”愿望所付的代价还算少么？即是今天的解放战争，也还不是为了最后的和平么？难道说就是“为战争而战争”么？打仗是“好玩”的事么？而这战争中双方死得最多的还不是工农大众么？他们原来不是兄弟么？难道他们是蒋介石本人么？我们不是只要他们（蒋军）放下武器投降过来，就以兄弟相待么？那么在“那时候”以至于在“今天”我“忧惧”一下就是“反革命”么？即是在今天，这战争也还是不得已的战争，能够说这是“好玩”的事么！觉得好玩的，恐怕只有那种不知战争之苦的“白面书生”和革命帮闲，或者去前方绕一圈的“旁观者”吧？对于战争我们当然要铲除没出息的“悲观主义”，但对于某种太天真的“乐观主义”或“好玩主义”也不能让它们总在“飘飘然”了。一句话——我们要正视现实！

曲解一首诗、诬蔑一个萧军是没什么要紧的，但这对于这诬蔑者底人格，作为一个革命者的“革命品质”，以及刊载这样文章报纸的报格，不无小损！“帽子”满天飞主义，随便锻炼人罪的主义，这全是封建社会、过去伪满，以及国民党反动派的得意手法，我们不要学它。否则：

“这种装模作样的腔调，不仅是思想糊涂，观点有害，而且分明是站在反人民的立场上的。”

结 语

在“八·一五”《文化报》上没有正式登载向苏联致敬的文字是事实，这并非是如该社论作者所俏皮说的什么“巧妙的避开”，原意是如此而做的。理由是在其他报纸上我们知道是不会少载此类文字的，而本报收到此类文字较晚，不及付排，空洞地写些迹近应酬文字，又非所愿，同时在“致苏联作家信”中，忝列贱名，也算表达过一点感谢的意思了。而本社社评中原意主要是着重使人民理解敌我各种条件，以及蒋贼必败的诸原因，这里似乎也难随便插上“向苏联致敬”的语句，这难道也成了罪状之一么？感谢苏联红军是重要的，但除了“感谢”而外，更重要的似乎也应该使人民具体地懂得一些今年“八·一五”和过去“八·一五”有什么“不同”吧？仅是“感谢”，能解决中国革命问题么？

——感谢是要用真实的业绩的！

这一次《生活报》既然作了开路先锋——且不管该社潜伏着任何阴谋、杀机、企图和目的——我们此后就更扩大一点正面现实来相互批评一番吧。不管是对《文化报》，对萧军本人，我们大家应该欢迎来一番彻底清算的。在这清算之中，什么全可以揭发，什么全可暴露……只要不是造谣、不是漫骂……我们应该泼辣再泼辣一些……

同时我们也愿意各方读者、作者们来愉快地参加这一“清算”运动。咱们大家全脱脱“裤子”，露露尾巴，揭揭疮疤，省得背地里唧唧啾啾、噉噉啉啉、嗡嗡嗡嗡……任何狗屁的“尊严”、“威信”、“面子”之类咱们全把它粉碎了，扔到松花江里去……

之三 关于《文化报》

《文化报》自从创刊那一天起，我们的态度和宗旨就交代得明白，只是作为“卖零食”、“摆小摊”……，为读者们介绍一点文化知识，解释一些生活、思想、学习上的问题，使一些喜爱写作的青年朋友，有练习发表自己作品的机会，它的对象是以城市的职业青年、学生、知识分子……为标准。同时对于其他同行，也决无存有任何歧视与嫉恨之情，因为大家全是想为人民尽一份力量的，这力量越多、越大、越团结得坚牢就越好。对于别家的长处是“可师则师之，可法则法之，只要瞧得起我们，不加欺负，我们永远是伸出友谊之手”的。这也就是我们一贯睦邻友好、和平共居的态度。

至于本报的缺点那是多得很，首先是材料不够多样丰富，编排花头少，真所谓“呆板之相可掬”，印刷、纸张当然也不能尽如人意。内容方面，若按某些人士所要求的那种“真正的无产阶级化”当然更是谈不到。这原因是：编报的人首先是小资产阶级出身，虽然力求进步，而根性和气味总难尽除，而投稿的人中，虽然也偶尔有几位工人，但这也还不能就算为一阶级化。其余的大部分多是小资产阶级出身的作者了。可能还杂有没落的地主子弟也说不定。因为仅仅是作为一个报纸编者的身份，似乎还没有这权力——同时也不可能——先把作者的历史和阶级成分等审问调查一番吧？只好凭编者的眼力，作者的本领来“就稿论稿”了。因此这报过去被人讥为小资产阶级气味太浓，“自由主义”色彩不少，甚至还说有“毒素”，等等，我想这不

是没有因由的。我们当然不该说凡是如此讲的全是意图捏死《文化报》，以至“别有用心”的人，但是另一面我们也不太相信能够这样说说的就全是“定评”、“确论”。因此我们要从读者中获得考验，从历史发展中获得证明，那时为功为罪，或可有个体大致分晓。

小资产阶级“自由主义”的毒素对于无产阶级革命来说，是不是有害的？显然是有害的。应该不应该去掉？应该的，但是人的思想究竟是思想，一锥子很难挖除了根，一刀子恐怕也不易割断了种，只要它的根源——就是能产生、能孵化……这思想的社会基础——存在一天，它们就有续存与滋生的可能。所以说，革命一方面要改变社会的物质基础，另一方面对于各种思想还要进行斗争。这里所谓思想斗争，不独在内容上是需要严肃的、慎重的、曲折复杂的……在方式和方法上也同样需要考究，否则仅是抄几句书，引一通“文件”，骂几句“落后”，或者没办法的时候给人戴几顶“帽子”，甚或是恐吓一通……这大概全解决不了问题。不然的话，思想斗争也就算不得什么一种“艺术”了。

我们知道，苏联革命到现在已经有了几十年，为什么宗教这东西还能在苏联存在呢？不独获得法律上的保护，而且可以自由信仰；我们政府法令也规定了“信仰自由”。除非那种邪门歪道以骗钱、蛊惑人心或有政治阴谋的假借宗教之名的等类，给以消灭或解除外，对于一般的宗教——佛、道——也还是给以法律保护的。这是不是说苏联以及我们的政府和“迷信”妥协了？怕惹了上帝死后不得上天国？若按我国说法，是怕“头疼”？当然不是的。这不外：一、革命力量有必胜的信心。尤其是已获得了政权和广大群众拥护的革命无产阶级，区区的“宗教”是

成不了什么大患的，所谓“皮之不存，毛将焉附”；二、为照顾人民生活历史的习惯，在某些事情上是可以暂缓或“退让”一步。这譬如一个具有某种并非恶性传染“病”的人，或者缠了快近一生小脚的老太婆，他们那“病”竟几乎畸形地成了支持他们生命力量的一部分，这时候您如果不按照具体情况办事，一定要割掉那“病”，或者勒令老太婆非放小脚不可，以求得贯彻你的“原则”、你的“统一”……显显你的外科手段，或者作为临床的练习……结果是“病”虽然是去掉了，人却也死了：脚是放了，老太婆也就成了废物——不能走路。不久以前本报曾载过一首讽刺诗，说一个治驼背的人，虽然用石盘把驼背压平，结果人也随着“平”了——断了气。这和为“救人”而“治病”的精神是不相合的，成为“为治病而治病”，结果除开落个自己痛快以及“庸医杀人”的名声而外，大约应一无所有了。在未治人以前，先要察病，而后才能“下药”，否则这样的“医生”在客观上就有谋杀犯或刽子手的嫌疑。

在政治上单纯的“改良主义”，我们要反对，但是在革命的大前提下，根据具体情况而采取一些改良手段，或任何富于创造性的方式、方法……，也并非要不得——例如《文化报》的存在，只要它最终目的不是“为小资产阶级而小资产阶级化……”，我看也用不到故做激烈，非来个“青一色”或“大扫除”不可，以求得“天下一尊”吧——这种主观愿望固然天真可喜（！），但是社会上的事究竟还是社会上的事，却并不会那般简单，如您所想的这等利落，有些人存在着“左一点总比右了好，左了出了毛病有组织负责，万一右了出了岔，就要自己负责……这种为了“保护自己”，不敢正视真理，不敢为了革命利益而负责的小心眼，完全是一种投机性小市侩的思想开花，这

是毫没有马克思主义工作者创造性的英雄气魄。甚至全丧失了作为一般的工作者的气味，不独成为“政治上的庸人”，简直就是当差似的“革命雇员”。如果革命队伍里这类性质的“雇员”一多，它就要被平庸化、庸俗化，甚至要腐朽化……且不管这类人表面上如何装得“只有他在革命”的样子。这并不是值得“庆幸”和“乐观”的事。

《文化报》编辑的方针就是选择了改良性的方法和步骤：首先是选定了对象，而后就这对象思想和感情的状态、所喜爱的形式……投而好之，接而引之，使他们不觉不由地说出自己的真心话，无拘束、无恐惧地表露出自己的感情，无勉强、无造作、愉快、高兴地蜕尽了自己的腐皮烂肉……健康地一步步走向革命的大花园里来……。这在一些“英雄”们看来当然是不够“革命”，也不痛快，太姑息了小资产阶级——要不得。

不管要得要不得，我们是这样做过来了，也还要这样做过去。在我们可能的范围内，不愿意使一个人、一份力量……而不被组织进革命队伍里来，而使他们有机会发热、闪光……人尽其材，物尽其用，地尽其力！这就是我们的希望所本。所谓“排除异己”那是指反对我们革命的敌人。如果对可能、甚至是忠心无二地追随、投奔革命的人，也错误地采取“排除异己”这手法，就是孤立自己，也就是孤立革命，也就是革命队伍里的“扫帚星”。这是不能有任何借口的。

大家由初生到壮年，有谁不是在尿布里拆过烂污，由爬到走，由拖鼻涕到懂得洗脸以至洒香水、擦雪花膏……。为什么自己稍稍一像个人样的时候就忘了本呢？要轻蔑、嫌弃你的后来者呢？好像一出娘胎你就是这般长大，懂得卫生。装得一切全是“毫无问题”的样子了？——《文化报》之所以登载一些思

想、技术较差的稿子，虽然被读者们所责备，在这里我们是甘心承当这责任的。

真挚、热情，思想不是反革命，有具体内容，有新颖见解……《文化报》就愿给这样作者一片地方，让他们去生长。有了错误肯改正，有卑鄙思想自己懂得作清除，《文化报》也愿意给这样掉首向善的青年朋友们一个解释、剖白与改正的机会——凡在民主政府和共产党所影响与领导下的各阶层人民、青年，只要他们不进行反革命与破坏政府的活动，尽管他们思想上有若干差异和非革命的东西，但在客观上，基本上我们是应该把他们作为革命人民、革命青年的。而且大多数在不久的将来，更会成为优秀的革命战士的，这一点我们坚信不疑。因此我们决不神经过敏到“草木皆兵”“万人皆贼”，首先存了敌视与不信任的成见。虽然我们要警惕，但主要还是进行善意而严格的教育与批评。

“真”的本身虽不一定就是善、就是美……但宇宙万事，首先我们要求得“真”。而且要不断的求。所谓“真”，并非抽象的观念游戏，它要有凭证可据，有规律可寻，有法则可依……。

对于人类的思想、行为……首先也要求得真，只有在真之中才能更容易达到本质、才能有解决的办法。

革命的目的就是为求得“真”的。人压迫人，人剥削人……这是违背“真”的，所以革命要求改正这非“真”的东西，要人人平等，人人劳动……

我们甚至敢于向我们的革命敌人说出自己的弱点、缺点，以至于“不行”的地方，这另一面正是证明了我们在这弱点、缺点……已无任何恐惧和怜惜了。

《文化报》也就是在这样求“真”的精神中进行的。敢于说：

它真实地反映了这一年中在共产党和民主政府领导下,各阶层、各角落……人民的思想和感情(从本报通讯、问答中)。

敢于说:它真实地形象地描出了城市和乡村具体的生活景象,真实地现示出进步、移转、新陈代谢的一连串的契机(从各种散文、速写中、小说中)……

敢于说:它真实地闪露了一些青年们、知识分子们……思想的变迁来龙和去脉、欢喜和悲哀、欲望和追求……

敢于说:虽然在这短短一年中,它已经和它的读者们取得了血肉关联,初步做到了“从群众中来,到群众中去”……

如果让我们自己来说出,《文化报》它之所以仗以生存的理由就在这里了。它是否应该被剥夺生存权利呢?我们静待公决。

之四 关于《生活报》

一、辱骂与恐吓决非战斗

前几篇文字关于萧军的简单历史,关于《文化报》一贯的态度和方针,以及我们自己所见到的缺点……已经大致作了一番介绍和说明,恭候读者们给以公平的指正和友好的批评。以下我要谈谈《生活报》的恶劣作风及其它。

在今天正当共产党以及各级政府、机关……提倡民主、展开“批评与自我批评”这一伟大运动,《生活报》既以领导群众思想、发扬无产阶级革命作风、为人民服务等……忝然自任,首先就应该把自己的缺点和乖谬之处,坦白地、毫无怜惜地、如他们要求《文化报》那样“勇敢地”在群众面前提出来,作个

榜样，才是正道。想不到他们竟会这般下贱和阴险，利用了如此恶毒的手段竟要置萧军和《文化报》于死地！这亏得是在共产党和真正民主政府的英明政权下，萧军和《文化报》才能安然存在到今天，否则，恐怕早已死无葬身之地了。每一思及，不独萧军本人感得身寒体栗，所有和萧军稍有瓜葛之谊的熟人以及《文化报》的投稿者，也未有不为《文化报》及萧军捏一把冷汗者。呜呼！积威所及，诚烈矣夫！不过我是始终相信共产党与民主政府“言论自由”这政策和法令的，因此还要说一说。

仅就《生活报》此次《斥〈文化报〉的谬论》一社论而言，除欲使萧军及《文化报》在“反苏、反共、反人民”这一“铁拳”（如该报报头所画）下，身为齑粉而外，另一面也正欲使所有人民钳舌闭口、俯首吞声！企图造成一“无声的哈尔滨或解放区”。显然的这是和共产党基本政策与民主政府法令精神毫无相通之点。也和马列主义“批评与自我批评”这一伟大精神毫不相干。不管该报怎样“吹须瞪眼”、“装模作样”，张口“立场”，闭口“原则”，俨然以“正统”自居，“打手”自任，“借以吓人”，而实质上早把“原则”和“立场”有意或无意地丢得干干净净！所剩下的只是几个“假公济私”被小资产阶级阴暗心理所腐蚀得成为幽灵似的人们泄恨的工具！《生活报》的所谓“立场”是什么呢？无非是踏倒萧军；所谓“原则”是什么呢？无非是摧毁《文化报》！并妄想着用那点点可怜的磷色的毒焰和鬼火，焚毁自己所不高兴的人和物，妄想着“一统天下”，自己称霸称尊……

“辱骂与恐吓决非战斗”（鲁迅语）。而该报一贯却正是用“辱骂”和“恐吓”这两把板斧，东砍西杀想要削平江山。我应该提醒该报人员之中具有这样“武力统一”美梦的可怜蠢辈，清

醒一点吧，这样时代已经过去了，一去不复返了！这是不会成功什么的。仅仅用“林琴南鬼诛胡适”（见该报二期二版），这是诛不了胡适的；仅仅要证明孔子是“私生子”以至企图“很想认出孔子的父亲和颜氏野合的地方”（见该报编者宋之的《孔夫子故乡》一文，四期三版），这是消灭不了孔夫子封建影响的（其实这位作者就被孔子的“封建影响”所俘虏成了封建鬼魂。因为他对“私生子”和“野合”竟有了那样浓厚的兴趣），一句话：这还需要认真地在思想上来进行战斗吧。小丑的打诨和插科，虽然偶尔也可博得看客们一笑，究竟是不能算为正式戏剧的。

仅仅证明阎锡山是“王八精下凡”（见该报二十期四版），这也还是捉不到阎锡山吧？一句话——那也还是需要前方的战士们用真刀真枪和血肉认真去战斗的。

仅仅是来一篇《今古王通》或者是邀请“一党员”（我不知这是什么党的一党员？）来拍拍胸膛，“断喝”几声，借以撑撑门面；或者自编自导捏出个“邓森先生到社一谈”；或者大喊“污辱革命先烈”；或者拟之于“曾国藩”；或者罪之以“反苏、反共、反人民”以至勒派为蒋介石的“弟兄”……这也还是不能把萧军送上“人民法庭”，以至放诸四夷，以至连根打倒，以至碎骨扬灰……一句话，这也还得费点力气，拿出“绝命三手”，施展出真正马列主义的枪法来，对他进行一番战斗吧。一直“战斗”到不再使任何人读他的文字或小说。否则，即使俯首称臣，北面王事，其心究竟有所难甘！所谓“非心服也”。还是那句话——“恐吓与辱骂决非战斗”呀！

二、需要从头说说

自从那“王通事件”以后，《文化报》是收到了十几份读者投稿的。萧军遵从着“相忍为革命”这原则，当哈尔滨五十年纪念日子“招待船”上，偶尔遇到该报编委之一×××君，谈到这问题，他也主张不必扩大这事件，并承应回去要和该报其他编委商谈，此后两报如何取得“友谊”联系等。接着于政委会又遇到该报编委××君，大家也认为对这事件做个结束为好。我因为觉得须要和××同志谈谈这件事，好决定应采取的态度，否则万一争论起来，弄得政治影响不好，又是萧军“气量狭小”落得“不是”。××同志因为他没看到报纸，经过我大致把情形说明，他认为也还是不争论的好，有什么问题还是大家谈谈。待我回家，据说××和×××已来过两次，为了具体商谈这问题，第二天我也把他们二位邀来，他们的意见因为《生活报》已把《一党员》稿及其他稿发排印出了，来不及撤回，希望我不再写稿回答。我虽然觉得有些不快，但也答应下来。他们并要求我把《文化报》上已发下排好回答《“邓森”关于〈人名大辞典〉》与另一篇《孙皓和阿斗》等文字也撤回来，磋商结果，我答应把该文中的一段去掉……这事就这样告了结束。当时他们还很愉快，认为经过这次小波折，大家可以更接近一些，此后两报有何问题可以事先共同讨论，而后再写文字批评云云。我当时说，关于“李陵”和“巴金”我还要写些文字说明我的看法，他们也认为这类文字是可以写的，后来我也终于写了。不久我又遇到该报主任编辑宋之的君，他除开否认他在青干校曾把我比做“巴金”外，也谈了一些别的问题。虽然稍有争论，但也并无“决裂”。从此确也相安无事一时期。想不到

该报今番竟以“闪电战”式的战法，突然袭来，而且竟以“反苏、反共、反人民”这血淋淋再也无以复加的大罪，加到《文化报》和萧军的头上来！至此我始恍然“小”悟，该报前次突然加订四五份《文化报》者原来为此。我很佩服该报人等用心之深、设计之险……竟想把《文化报》及萧军一击而摺！呜呼！哀哉！

痛定思痛，溯昔证今，在上海时代就曾以此法诬陷过胡风（见鲁迅答徐懋庸信中）为“内奸”，说鲁迅托胡风去南京蒋介石处讲投降条件。如今鲁迅已死十二年，盖棺想能论定；胡风虽未死，但直到今天还未听到他降贼的消息。而今天《生活报》竟把这传统的得意手法又来应用到萧军头上，可谓驾轻就熟，行不忘本也矣！据我所知，宋之的君，正当一九三六年左右，中华民族危机正炽的时候，他却在上海大写“武则天做皇帝”的大本话剧，以娱看腻了电影要换一换口味的洋场绅士小姐们；抗战后在重庆时，对于蒋家摧毁抗日青年罪行，似乎也没见鸣过一声不平、递过一刀一枪，除开写些小喜剧以换得衣食而外，是很显得安分善良柔顺而“可爱”的！想不到如今来到解放区，竟能如此这股东杀西砍地“英勇”起来，这种从刺刀里“骂出去”的“英雄气概”，以及“先安内而后攘外”的蒋介石式的精神，至少在我是感到一点惊异。此之所谓“士别三日，刮目相待”也欤？

因此该《生活报》自创刊以来，仅在文字上对《文化报》及萧军竟不惜一伐、再伐、三伐、四伐……必欲置之绝地而后快；在其他方面，对于《文化报》及萧军只要有机可袭，迹不惜利用可能利用的“某种关系”，一谤、再谤……三毁、四毁……必期根而除之、聚以歼之而始安！此之所谓“卧榻之侧，岂容他

人打盹”也软？空口难凭，有据为证，在这里我抄一段宋之的给一个青年信中的一段：

……至于什么是我们办报的中心呢？当然不外是为读者服务，介绍一些有益的知识。倒不是如萧军在他的《文化报》上所宣称的，办来专为对付他的。你和你的同学们，对萧军的《文化报》持什么见解？倘有什么意见，我们很愿意发表或知道。

这里所谓“为读者服务”、“介绍一些有益的知识”……就是《今古王通》、《林琴南鬼诛胡适》、《孔子是私生子》、《阎锡山是王八精下凡》；以及“红军是最有纪律的”那些“知识”和“服务”么？

这里所谓“不是……办来专为对付他的”，我也相信萧军还没有那样“价值”，需要一个“专为”的报纸来“对付”他，可是“您瞧”题目却点出来了：“……我们很愿意发表或知道。”宋之的君您“很愿意……知道”一些什么呢？是好的？是坏的？您“很愿意发表……”是好的？是坏的？还是好坏一齐要？……很抱憾，我从来却没对宋之的或《生活报》负过这样“调查”责任……这犯了“自由主义”！

为了那青年把这信给我看过了，竟受到了什么人的“批评”，而且还得给宋之的君去“赔罪”等情！

为了一个青年把一篇稿投了《生活报》，因该报经四十天不给登也无消息，就又投了《文化报》。这稿竟先后在《文化报》和《生活报》几乎同时登出，这也触了该报编者之怒，竟不惜前后用去了十页信纸责骂这青年糊涂，不知投稿规矩，“风头

欲”强，甲、乙、丙、丁……报全投稿等。这就是你们对青年“爱护”的态度、“为人民服务”的精神么？

从你们那“愿意知道……”的信中看来，是可见你们“关心”(!)《文化报》和萧军是比他和它自己还要关心得“亲切”多了。这当然也还不“专为”呢！如果若是“专为”起来，那还了得矣！

处心积虑之深，诚堪嘉佩？我愧弗如。

该报九月六日第二篇社论中，以《分歧在哪里？》为题，首先举出了：

“我们和萧军先生之间，主要的基本的分歧在哪里呢？在这样两个问题上，即一：在对人民解放战争的战争性质的认识上；二：在对苏联关系上。……”

接着该文中解释了这“战争性质”和“对苏关系”一连串的道理和主张。无论《生活报》怎样“睁着眼说瞎话”故意歪曲，以至夸夸其谈一番，我想在这两点上是用不到解释的，因为从历史、从《文化报》“八·一五”社评中，从《古潭里的声音之一》中，我已经写得很明白！所谓有“分歧”是该报在第一篇社论以及第二篇社论中，硬要制造“分歧”，利用这“分歧”硬要把萧军及《文化报》“分歧”到“反苏、反共、反人民”以及“狭隘的民族主义”这一肮脏的臭泥潭里去，以便从而打之，从而消灭之，以满足某些个人阴险的自私自利的“权威”欲、“地位”欲、“宗派主义”欲、“关门主义”欲、“帽子主义”欲……的企图。萧军及《文化报》为了自卫，为了不甘心无理由地、罪出无辜地……被击毁、被消灭，为了求生存的本能，要从这被挤进去的臭泥潭里爬出来，要粉碎那些可羞耻的各色（又是“各色”！）恶毒的帽子，要揭穿这些政治“帽子

商”的可恶的居心……在民主政府还并无明令以“反苏、反共、反人民和狭隘民族主义者”这罪名逮捕萧军、查封《文化报》之前（我们确信民主政府决不至如此），萧军和《文化报》是定要把问题弄清，决难无条件、无理由地向《生活报》叩头认罪，趴在地上等待打屁股或者被送上“绞首架”！……若说“分歧”，这就是我们今天最主要的“分歧”。因为该报指萧军为“反苏”、“反共”、“反人民”，这已经是超出了所谓“思想论争”的范围以外，而是一个政治问题，个人名誉问题，以至法律责任问题了，而该报第二篇社论对于该报第一篇社论中这问题却一字不提，避重就轻，却巧妙地还把这问题，偷偷地引向“思想认识”这一小港湾里来，这也是我们所不能让开的主要“分歧”。再就是在认识上，我们把凡有在哈尔滨的俄国人，并不全算为苏联人。一般俄国人有任何恶行，应与真正的苏联人民毫不相干。旧俄的俄国人更不能和今日苏联人相提并论。而该社却硬认为凡是在哈的俄国人全是苏联人，如果涉及任何俄国人就是对苏联人的“不敬”，也就是反苏……也就是挑拨“中苏关系”……——这也是我们的重要“分歧”。再就是，你们把萧军过去写下的几首旧体诗，就引为我把蒋介石算为“弟兄”，横拉硬扯到今天来，说我反对“人民解放战争”了，“反人民”了，我对你们这“栽赃移证”横行诬陷的行为要加辩解，这也是我们的“分歧”。再有就是，我说苏联和任何“各色（不管是白色、黄色，何种，何样）帝国主义”毫不相干，你们却硬要把苏联也拉扯到“帝国主义”那一丑恶的队伍里去，要“证实”国民党政客们的“话”，就不惜斤斤计较在一个“色”字上打主意，在一个普通的形容词上找借口，却丢了“帝国主义”这范畴和实质；为了要达成该报阴险的企图，竟不惜把两个决不相同的信

仰、国体、政体（社会主义和帝国主义）的国家，硬要排在一起“玉石不分”。请问《生活报》编辑们，你们若稍具一点革命政治常识，稍稍有一点革命者气味，稍稍有一分“立场”……会做出这样“思想糊涂，观点有害”（引《生活报》社论语）的蠢事么？譬如过去蒋介石曾诬称忠心抗战的共产党、八路军、新四军……为“奸党”、“奸军”、“匪军”，在我们今天斥骂蒋军为各色或各样匪军时，是否要在每句匪军下面加上一套注脚（八路军、新四军除外呀）？若按《生活报》的说法，这不也是国民党政客们所说过的么？我们是应该避免“嫌疑”，不用这“匪军”二字了？两种本质不相同的东西，是不能相提比论的——这也是萧军和《生活报》在认识上、对比上的“分歧”。

再有该报第二篇社论中所说：“我们必须无条件的拥护苏联，信仰苏联，尊重苏联……”我们却不愿如《生活报》一贯手法，喜欢断章取义，歪曲本题，但这“无条件”三字就用得不恰当。虽然该社评中也解释过一番，但那是抽象、教条、模糊、难懂得很，这是不足以说服人民的。我们——中国人——拥护苏联是“有条件”的。（天地间事情在客观上全有它一定的“条件”），条件在哪里？

一、苏联是社会主义国家。它所信奉的马克思共产主义，是人类最高的理想，它消灭阻碍人类进步的剥削阶级存在，人人劳动，人人平等，它消灭人为的物质上的穷困，知识上的愚昧与贫乏，由人与人的斗争转向人与自然的斗争，把比神话中还美丽的“天国”建筑在地上，人掌有它，人享有它……。苏联已经实践了第一步——社会主义，它是整个人类走向自由、幸福、美丽的……新世界开路先锋，引航的灯塔，忠诚的战友和弟兄……所以我们如果愿意不使自己的理想与生活堕落，应该

无条件的拥护它。

二、苏联是世界上首先以真正平等、真正的友谊……对待被压迫民族——首先是中华民族——的国家。它们革命后第一个放弃了帝俄时代从中国所获得的“非法权益”，自动的取消了不平等条约。一九二五至二七年间大革命帮助我们反帝、反封建……无条件地牺牲了不少的人力和物力。“九·一八”事变后，当我们抗日联军遭受到空前困难时，苏联始终是给以应尽的掩护和支援；在“八·一三”国内全面抗日战争爆发后，苏联首先是以大量的人力和物力，援助了中国人民正义的战争；至于解放东北这事实具在，不必多说。至于有些个别的红军士兵们破坏了纪律，给过东北人民一些损害，不独当时遭到了红军自己纪律的惩罚，回国后，据我们所知，有若干人也受到了严厉的处分。而且东北人民决不会因了这种不容易避免的“小疵”，而对苏联解放东北的伟大功劳，就稍减感念之情！因此做为中国人，更是东北人民，应该无条件的拥护它。

只有在这两大前提“条件”下，中国人民、世界人民、中国共产党、世界共产党，才能“无条件”地拥护它、信仰它、尊重它……除此以外就没有别的。

我们对苏联人民友好，也是有条件的：

一、他们必须遵守我们民主政府的法令。

二、他们必须以“社会主义国家”公民的精神，平等、尊敬……来待我们人民。否则的话，无论站在任何立场上来谈“友好”，在今天来说，这全是不正确的。不要忘了，我们是曾经被压迫的民族，对于民族“优越感”这一点上是特别敏感的，这决不就等于“狭隘的民族主义”，或者“反苏”这嫌疑！这是个并不简单抽象的问题，而是个实际的问题，我愿提出来，希

望有人能正视而研究它……

不管是拥护苏联，不管是中苏人民友好，首先我们是“明智”、“客观”、“从实际出发”……这一基本观点出发的；我们反对“蒙混”、“歪曲”、“牵强”、“模棱”，不顾实情的“主观愿望”，以至有意无意提倡“迷信”、“百事顺从”，以至“谄媚”……这一观点出发的。——这也是我们“分歧”的地方。

我们从来没把帝俄时代对于东北人民所加的侵害的债务，算在苏联的头上过。即是前面所说苏联个别士兵的犯纪律行为，东北人民早已谅解。不知该报社论何所根据，硬说萧军和《文化报》要煽起东北人民“复仇之火”？请问今天东北人民对于苏联还有什么“仇”可“复”？还有什么“火”可“煽”？相反的，该报却正有意无意在制造、在扩大自己所谓的“复仇之火”了。

为了轻松一下，再附带问问，该报第二篇社论结尾中说萧军“图穷匕（此字原为空白）首现”，若按你们那“逻辑”说法：我过去提了一个“孙皓”和“阿斗”，你们就说我把革命先烈比成了“孙权和刘备”了呀！我用了个“萁豆悲”你们就说“把共产党和蒋介石比成了曹丕和曹植”了呀……若按你们这“图穷匕首现”典故的事实说法，那么萧军就应该是易水辞行，身入强秦，为太子丹雪耻的“荆轲”，而《生活报》“小集团”就是秦廷小天下，而为主者应该是“始皇帝”了？呜呼！为文用“典”何如此其难也哉？事情虽小，该报也可借以“自省”一番。

不算“尾声”

在这里我应该向本报读者诸君道歉，就是为了这问题，竟

占了《文化报》数期篇幅，甚感不安！不过为了“迫于势、激于情、明于理”，又不得不如此。区区苦衷，诸希鉴原，至感且望。不过趁此机会，能引起大家对一种问题关心和进一步研讨的兴趣，也不无好处。如今退一步让我们“自我批评”一下吧，就是：《文化报》在“八·一五”社论中没提到苏联，这从整个政治宣传方针上说是“缺点”；在那一天偏登出《来而不往非“礼”也》那种文字是“粗心”；刊载了萧军的旧体诗是“不合时宜”……可是该《生活报》定要以这些“缺点”、“粗心”、“不合时宜”的技术上的毛病，便要东钩西稽，锤钉入木，咬为“铁证”，硬要坐实萧军为“反苏、反共、反人民”；《文化报》为堕落到“狭隘的民族主义者”的“罪犯”，实难甘心默认。虽然该报以敌人视萧军及《文化报》，必欲陷而毁之而后心安体泰，但我们还是相信群众的（决不如该报第二篇社论中结尾所说，不相信群众，怕群众被萧军的“理穷狡辩”所误）。也仍然愿以同志（这在《生活报》也许不屑与萧军称同志了，一叹！）相待。虽然这问题已属“法律问题”，萧军也还不想提起“诉讼”；当然也不准备按古典办法进行一次“友谊的”“决斗”。但却盼望该报也拿出些勇气来，冷静地在群众中把自己照一下镜子吧。不要恼羞成怒继续用一些不正当的手段再来迫害萧军和《文化报》吧！虽然我很知道你们是有势力和“本领”的，萧军究竟还非君等“敌人”也。当然如果你们一定要做，我悉听尊便，我们也只有等而待之。最后写个小故事，暂作此文结束：

一个近视眼的人为了证明自己不近视和一个眼睛正常的人打赌，说十几步以外树枝上那个黑点是“黑豆”，坚执不移。来到树下，那“黑豆”落到地上了，于是好眼睛的人说那不是黑豆，而是个小甲壳虫。

“明明是黑豆，怎么是虫呢？”

“看，已经落到地上了……”

“落到地上，也是黑豆！”

“看，已经在爬了！”

“爬？爬！爬也是黑豆！”近视眼坚决地说。

“……”

也希望《生活报》不要以“爬着也是黑豆”那样精神来对待真理、对待萧军吧：——

“无论你萧军怎样说，也是‘反苏’、‘反共’、‘反人民’；无论你《文化报》怎样说，也是‘堕落到狭隘的民族主义者’……”

附 录：

论“害处在哪里”？

关于《古潭里的声音》之四本已写完，《生活报》九月二十一日社论以《害处在哪里》为题又出来了，顺便再啰嗦几句。

该社论两则除又把人民解放战争的性质反复地解释一番，硬要说我是“非战”论者，他们算是“主战”论者而外，还谈到了“团结与批评”这项目。意思是说，给我扣上个“反苏、反共、反人民”的铁帽子，原来是为我“好”，希望我“进步”，希望“团结”我……这种“团结”的方法，这种为我“好”、希望我“进步”的办法是很可怕的。这办法应用到我的头上，倒不要紧，此后希望不要再用别人的头上去吧！——害处就在这里。

（原载《文化报》，1948年9月1日、
5日、10日、15日）

□舒 群

关于《夏红秋》的意见

——复作者的信

范政同志：

本月六日，你从双城寄来的信，我已收见。为了你“热烈的要求”，关于《夏红秋》，我写些个人的意见，一面供你参考，一面与大家商讨。

几天前，《东北日报》载关于新闻工作的问题，《晋绥日报》用“客里空”检查自己的工作。因此使我想，如果我们的工作也作如是检查，在文学创作上有没有“客里空”的问题，有没有不忠于现实的问题呢？我想是有的。如果我们同样用来检查《夏红秋》，有无这个问题呢？把《夏红秋》读了三遍，我认为基本上没有这个问题（虽说也还有毛病）。由于同志们关心你这篇小小说，主要的在这个问题上，发生一些不同的议论。所以我也只在这个问题上，提出自己的意见。

本月四日，《东北日报》的《尽量办好中学》社论，曾根据第一届教育会议作有以下的结语：“在东北青年学生中还有很大

一部分没有摆脱敌伪的奴化教育和蒋党的愚民教育的影响，依然还是盲目正统观念，反人民思想在他们头脑中占统治地位。”我认为这正符合客观现实，也正符合《夏红秋》的内容。社论还说：“经过两年的实际教育，东北知识青年的思想是逐渐在发生变化。”而且，事实证明现在已有千万东北知识青年参加革命，在与工农兵结合和为工农兵服务。我认为这正是客观现实，也正是《夏红秋》的内容。因此，我认为《夏红秋》的内容，基本上忠实的反映了东北知识青年的主要现实问题，概括地反映了东北知识青年的主要现实问题。因此，夏红秋有典型性。

《夏红秋》开头就说：“为什么不早告诉我是中国人呢？我真恨我的父母。”不知道或不大知道自己是中国人的东北知识青年，不止夏红秋一个人，而是夏红秋们的实际情况。像她，自以为“满洲国最标准的小国民”，必然“努力念日文”。像她，“满洲国最标准的小国民”，“走到大和区，看到马路干净，日本人懂礼貌，文化程度又很高，大和女高出来的学生，一个个像蝴蝶似的洁白好看。而满系人呢，无秩序，不团结，并且有不少要饭的，抽大烟打吗啡的，大部分目不识丁，更谈不上科学了”，必然想到“什么时候满洲国才能和日本一样的文明强盛呢”？因此她对“川畑老师”，“不知不觉的我被迷住了，我崇拜她甚至于崇拜天皇”，甚至快到“八·一五”的时候，她还想“日本军队总是无敌的”。敌伪奴化教育影响的恶果，不止影响到夏红秋一个人，而是影响到夏红秋们。“八·一五”以后，她的王老师“演说了”：“我们的国军，在我们伟大的领袖蒋委员长的领导下，就来拯救我们，让我们高呼一声蒋委员长万岁！”于是“同学们像爆发一样的欢呼”万岁。从此，她“最爱听人家讲蒋委员长的故事、言论和轶事”，同时想到“我简直崇拜他

到了顶点，我认为他是中国的天皇，又是四大领袖之一，我，我甚至可以为他而死去”。奴化意识加盲目正统观念，浆糊上加浆糊，毒上加毒，等于更有毒更糊涂的思想，不止夏红秋一个人，而是夏红秋们的思想情况。结果，“中央军没来，倒来了一群穷八路”，“连电灯都没见过”，她觉得可笑，连对“阮同志”都表示，“恨不得咬”那女兵一口才痛快的样子；总之，从“黄大褂子”反对到“土地政策”，反对共产党。除去“中国，中国！我要为你长叹三声了”以外，也只好抱着“等待主义”。这种思想情感，不止夏红秋一个人，而是夏红秋们所共有的。由于她听到“北平广播”，“决定到沈阳去”。当她见到了“远远的淡黄色的电灯光底下站着两个穿灰军装的兵士，这一定是国军”的时候，她的“脚像竞走似的飞起来”，并且想着：“到那边拿什么做见面礼呢？要按外国电影上的办法，该来一个拥抱！那可不行！应该握握手，啊！这是多么有意义的握手！一九四六年八月十二日的黄昏，是我生平永远不能忘记的一天”。好个知识青年的浪漫梦想，却碰到“金牙国军”给她“留下很不好的印象”。随着，她又“挨了重重的一个耳光”，又住了一夜“胡闹”的旅馆，又看见了“右脸上的一块红痣”的“训育主任”；此时，她才承认“已经得到教训了”，并且感到“大楼上挂着的蒋主席大幅像，被黯黑的夜幕渐渐遮住，他的面孔上，往日浮着的伟人神气已经不见了”。所以她重返“分别了一个礼拜的安东”，也“发现她非常可爱了”。同时，她再通过“工农兵”所见所听所影响的结果，她转变了。最后，“看看自己这身黄大褂，回想起一年前，不由得失笑起来”。这种思想情感的转变，不止夏红秋一个人，而是夏红秋们的转变。

这种梗概的叙述，简单的分析，如果没有错，那么凡是

“不止夏红秋一个人，而是夏红秋们”也就没有错，也就不但基本上忠实于现实，而且有典型性。东北知识青年正需要这种小说对照自己、反省自己、教育自己、提高自己。

下面再谈几点毛病：

第一，个别观点和个别措辞的矛盾和混乱。首先用“‘满洲姑娘’变为‘女八路’的故事”作为夏红秋的副题，使读者多少有些传奇之感。特别对“川畑老师”的描述：“同学们都恨她，偷偷的骂她：死日本婆子”；唯有夏红秋“和她有了感情，而同学们就渐渐和我疏远了”。这种个别与一般的对立，夏红秋与同学们的对立，即造成两种否定：一方面否定了夏红秋的典型性的，另一方面否定了同学们所受敌伪奴化教育的恶果。在这个问题上，或者作者企图强调夏红秋的特殊性，作为“满洲姑娘”与“女八路”的对比，以加强“变为”的力量。岂不知这恰是“力量”的削弱、现实性的削弱、典型性的削弱。再比如“同学们都恨”“死日本婆子”，当“我和她有了感情”以后，反而“同学们有的羡慕我”；既“羡慕”夏红秋，又“恨”她何来？既“都”，又“有的”何来？此等矛盾和混乱，难免使人发生不同的议论，而损害了这篇小说的效果。

第二，用工农兵影响教育知识青年，是必经的改造过程。但用农民的“老太太”，民主联军的“萧华将军”和“一个年老的工人”影响教育夏红秋，或者由于材料结合的不够密切，或者因为作者理解实际不深，使人感觉那影响教育的必然性不够，甚至流于某种程度的形式。因为从全篇看起来，显得“头重脚轻”。这一点要求的比较严格，不一定妥当。

第三，自述体使作者容易掌握，使读者容易感觉亲切逼真，但也容易流于肤浅而不够深入。《夏红秋》有些需要着重的地方，

特别是前后几处转变的关键，像电光似的，一闪即逝；读起来感觉不过瘾。当然，用艺术创作发掘思想情感的问题深处，是最难能的，不宜一概要求。

天快亮了，不多写。最后总结一句告诉你，你这篇小说优点多于缺点。你来信说，你在做群众工作，希望将来读到你反映群众翻身的作品，更成功的作品。

此致

敬礼

舒群

九月十六日夜

（原载《东北文艺》第二卷第四期，1947年10月）

□蔡天心

对目前文艺工作诸问题的意见

最近参加几次有关文艺工作的会议，听了一些同志的发言，又读了几篇讨论目前文艺工作问题的文章，我也有些意见，现在把它写出来，和大家商量。

一 创作与批评

创作问题，我认为在目前文艺工作的中心问题。东北三年来虽然产生出一些较好的文艺作品，对于战争和土地改革运动起了很大的配合作用，但比起日益发展的形势，文艺还是落后于现实的。因此，怎样动员大家写作，却是我们今天文艺工作的首要任务，没有作品的文艺战线，就像没有武装的军队一样，不能冲锋陷阵，也不会战胜敌人。当然，创作需要文艺工作者主观的努力（这是很重要的问题，我们留在后面讨论），但，和

创作有关的,还有些客观的问题:例如对艺术作品的要求——亦即文艺批评问题。在今天,老解放区里,一般的说,我们鉴赏艺术作品的力量是比以前提高了,特别是干部。有时谈起来,觉得能令大家都很喜欢的作品似乎很少。譬如刘白羽同志的《红旗》,有人很喜欢,认为真实的反映了人民解放战争中的新英雄主义;但有人却说把所有的英雄都写得“一死了之”这一点不甚好;也有人从语言提出意见,说他作品的语言,还不易为广大的工农兵群众所接受……再如剧作《王家大院》,是农民自己写的作品,有人认为:“有丰富的生活,虽然那些地主的压迫剥削是极平常的,很真实,很感动人,激起了群众对于地主的强烈憎恨。”但却有人认为这剧作没有表现出地主怎样经过土地关系去剥削农民。在创作方法上,也有人认为把讹诈和图财害命强调得太厉害,因此对于地主作为农村的统治阶级,如何通过土地,雇佣劳动与高利贷的剥削本质,就表现得不那么明确……议论纷纷,莫衷一是,因而在文艺问题的领域里就产生了一种非常矛盾的自流现象:一方面是艺术水准较高的人对作品的要求非常严格!这种要求使作家必须很谨慎的进行创作,因而作品减少;而另一方面,却又因为形势与任务的关系,要求作家大量的写作,这样,很多作品必定是显得很粗糙,让一些艺术水准较高的人看来不满意。根据今天我们中国文艺运动发展的现实情况,和今天我们的作家的一般思想艺术水平来看,这问题实在难于解决。但,我觉得我们必须正视这个矛盾的现象。就目前形势来说,随着革命战争的发展,地区扩大了,任务加重了,读者和观众也增多了,今天,对于广大的群众来说,还不是“锦上添花”,而是“雪中送炭”;还不是提高,而是普及,这就是为什么有很多戏剧我们看来有很多毛病,甚至觉得不能上

演，而观众却能报之以掌声。这也就是提高与普及中间的距离。《两兄弟》的演出，正说明了这个问题。群众今天注意到它那些主要方面，因而鼓掌欢迎，我们少数干部同志和专门家就不只注意到它的主要方面，而且也注意到它的许多细节的正确与否以及它的演出作风，这就大大地超出了一般群众的水平。我觉得对作品要求得严格是对的，研究，批评也是必需的，不如此我们就不能前进，但我们的要求必需从实际情况——中国社会文化历史发展的情况，中国工农群众文化的情况，中国文艺运动发展的情况，中国文艺工作者一般的思想与技术条件——出发，来要求创作，不能抛开以上的许多实际情况，从主观出发来要求，那样就一定会落空的。目前我们的文艺工作者是在一种什么情况之下呢？有的过去写了，受了些正确与不正确的批评，没有弄清错误的原因，不愿再写，怕写了再错；有的感觉着没有出路，也不愿再写下去了；也有的干脆搁笔了，过去很久未写，现在也还不想写……这就造成我们文艺战线上似嫌冷落的情况。一个刊物出版了，不到几期，因为没有作品，不能不自动停刊。造成这种在文艺创作上不旺盛的现象，主要的当然由文艺工作者——特别是写作的人——负责；但我觉得，没有建立起正确的文艺批评也有很大关系。就整个文艺问题的领域来看，很多旧的有毒素的作品，还在街巷间的旧书摊上，大摆特摆，拥有很多读者。另外也有很多宣传封建迷信的旧戏、洛子，在大中小城市的戏园子上演，而且场场座满，这实在是值得我们思考的问题。我觉得我们的文艺工作者，作家也好，批评家也好，我们必须从这里着眼。作家应当配合当前的实际运动，迅速地写些反映群众的生活斗争的作品，即使是粗糙些也是好的，因为它符合群众斗争的实际需要，而批评家也应从此

出发，放宽尺度，新的作品，即或比较幼稚和粗糙，但总比旧的、反动的、有毒素的东西好（有些人与此相反，他们对于旧的东西的毒素倒是可以容忍，而对于新的、有些缺点的作品倒是不能容让）。我觉得我们应以群众的普遍的要求和群众的水平做标准，来衡量各种文艺作品，而不能完全用我们提高了的艺术水平，和专门家的意见做标准来权衡创作。我们必须坚持从现实情况出发，从群众出发来建立文艺批评的标准，反对“吹毛求疵”，“一笔抹杀”，“一概否定”，从主观要求出发，“泼冷水”式的批评，因为这种批评对于我们文艺工作，对于读者和作者都没有什么好处。我们的文艺批评是一种有力的教育的武器，它今天首要的任务还在于如何发现与表扬某些作品的优点，提供出来，教育读者，爱护与培养作家。一个文艺工作者，正像其他致力于人民解放事业的战士一样，从生活实践到创作实践，确实是费尽一番心血的，因此，无论其作品是否尽善尽美，他们这种努力确值得我们尊敬和感谢。中国有句老话说“看花容易绣花难”，这话的确是不假，那种“一笔抹杀”，“泼冷水”的批评则是最要不得的。因此对于创作我认为，有些作品，即或在形式上或在表现方法上不那么令人满意，只要它的内容还好，对人民还有利，客观上也不起坏作用，有总比没有好。今天我们的创作不是太多，而是太少，我们不要把标准严格到对今天所有的作品都感觉不满意，使大家不敢下笔，不敢写，不愿写，而要鼓励大家放手写，大量的写，多写，从整个文艺战线上看，需要大量的写。也只有大量的写，才能产生出好的作品或较好的作品，才能赶上形势需要；才能培养出大批的文艺工作干部。从一个作家来说，也只有不断地写，多写，写错了再来，从写作当中求得提高，求得进步。今天，我们需要在文

艺工作上发动一个广泛的创作运动，一方面鼓舞起文艺工作者的写作热情，大量创作；另一方面树立艺术科学的批评标准，用来教育读者。我们的文艺批评不应只做一般的抽象的批评，而应从具体的作品的分析与研究出发来帮助作家。这样，才能使我们的文艺战线更加活跃起来，才能在不久的将来在经济建设当中开放出灿烂的花朵。

二 生活、学习与创作方法（就商于张庚同志）

从毛主席“文艺座谈会”以后，文艺工作者深入实际，与工农兵结合，参加他们各种各样斗争，体验他们的思想感情和生活，然后把它正确地反映到作品里，这在今天已经成为我们所有的文艺工作者的方针和法则了。我们遵循着这个方向，搞出好多成绩来。而有的也按照这个指示，却没有搞出成绩。例如张庚同志在《改进创作方法，克服公式主义》（载《人民戏剧》第二期）一文中则认为：“我们的绝大多数作者都下到部队中农村中去了，有的还待了相当长的时候，长到七八个月之久，有的甚至暂时的离开了他创作的岗位，去从事群众工作，直接参与和掌握一个斗争的局面……然而仍然不能解决问题。”对于学习问题，张庚同志也认为：“他们在创作之前，总是细心去研究了有关于他所想写的问题的政策法规，而且在创作过程中间，是十分小心于自己所写的东西是否合乎党的政策。有的时候，甚至于自己是过于小心翼翼的。虽然如此，却仍未能很好做到具体地、形象地体现了政策。”由此，张庚同志便认为今天存在于我们文艺工作者与创作中间的不是接触现实不够，也不是学习

政策不够，而主要的是一个创作方法问题。我觉得张庚同志这样提法是欠妥当的。今天，我们文艺工作者在创作方法上有没有问题呢？毫无疑问是有的。需要不需要加以研究并加以克服呢？当然也很需要。但我们却不能轻重倒置。下到部队中农村中七八个月之久，是不是就算接触现实够了呢？很显然不能说够了，因为我们接触现实，与工农兵的结合，不应简单地从时间上来计算，而重要的还在于文艺工作者是否从思想感情上和工农兵建立起血肉关系。创作之前细心去研究了政策法规，是不是就学习够了，就算精通党的政策了呢？当然也不能就算够了。事实上，我们不能简单的从形式来看问题，认为文艺工作者在创作之前曾经细心地研究了政策，就认为学习好了；我们应该从他能否掌握政策去分析和认识现实问题来看，也就是说从作者政治思想水平、马列主义理论修养与无产阶级思想锻炼上，来看学习得够不够。张庚同志在这篇文章所归咎于创作方法的问题，实质上，不是说明文艺工作者深入实际斗争不够，就是说明对党的政策的学习不够。例如张庚同志认为先确定主题不好，或领导上指定主题让作者去写东西也不好。主题是否可以事先在上面确定呢？我想是可以的，这正如张庚同志在这篇文章的另一个地方所说：“因为上面的意见无疑是现实动态中间的一部分，而且是相当重要的一部分，因为那都是从许多错综复杂的现实中总结归纳出来的东西，而不是凭空想象出来的东西，而且越是往上面，则所集中的就越广泛，越带全面性，所以也就是现实中的基本问题，也越重要。”但是主题确定了是不是就固定不变了呢？“党的领导同志常常号召我们，文艺工作者应当从实际运动中提出问题来，应当把我们的作品作为对运动进行批评和自我批评的武器。”从上而下，了解全面的一般的情

况，配合了解下面的个别的具体情况好不好呢？联系领导，从全面出发来看问题，就不会产生片面，这应该是很好的方法，只可惜我们“单纯听取了从上而下各级领导同志的意见，没有能够真正钻到群众中间。”“……因为我们未能从群众中去考察政策的执行情形，未能从下面来发现问题。”这正说明了我们文艺工作者在与群众结合的问题上有毛病。这里不是请教于各级领导同志请教错了，而是我们的作者脱离了群众的生活斗争。即所谓“没有能够真正钻到群众中间去”。谈到后面，就连张庚同志自己也不能不承认“如果真的从群众的一面去看问题了，真掌握了群众的思想感情的话，某些现象到底错不错，作者也就敢于大胆肯定了。”由此可见，某些作品之所以有缺点，主要的不是什么创作方法上的问题，也不是领导上与各级领导同志意见的问题，而最主要的还是由于我们文艺工作脱离群众的生活斗争，产生出的结果。因此，今天在我们创作上存在的最大的问题，也还是深入实际的问题，我们的作家如果能够真正钻到群众中间去，从思想到感情和工农兵结合起来（不是形式的），那创作的题材将取之不尽，用之不竭，要写什么主题，就有什么材料，也一定能赶上运动和形势。我们的作家要长期的深入实际，长期的参加群众各种斗争生活。我们一定能写出很好的作品，不然，我们的创作就一定空虚无力，一定贫乏。谈到另一个缺点时，张庚同志又说：“我们在某省某个典型地区所感到并作为主题的问题，也可能就是一个出偏差的问题，当这偏差根据别处经验一经纠正之后，我们的作品就成为有毛病的，或是过时的了。”说的再清楚也没有了，这不是创作方法问题，这就叫做政策思想学习不够。马列主义理论，无产阶级思想修养差，因而一到现实斗争中间，就掌握不稳，不能正确的认识现

实，也就不能正确的加以反映，看不出什么偏差，把偏差的问题当成主题，只能跟着偏差走。这正如张庚同志自己举例说明的一样：“有同志说，在下面的时候，也曾感到运动中间的某些现象是不妥的，也很怀疑，可是在当时的具体情况下，自己也不能肯定到底哪是对的，哪是错的。”为什么不能肯定哪是对，哪是错呢？这就是政策学习与理论修养较差的缘故，不承认这点是不行的。因此，我们的文艺工作者必须老老实实，加紧党的政策与马列主义的学习，继续不断地，用党的政策思想——无产阶级思想克服我们残存着的非无产阶级思想，提高我们自己的思想水平与政治水平，只有这样，我们才能正确的认识现实，也才能写出正确反映群众斗争的作品来。

至于创作方法上存在着的问题，我认为最主要的则是如何克服经验主义。抗战开始，许多进步的文艺工作者到了根据地，有的就盲目的凭着自己过去那在旧中国的社会养成狭隘的经验主义，写了一些带着自然主义倾向的反动作品。自从毛主席指出文艺为工农兵的方向，指出两个社会性质根本的区别以后，把文艺战线上的很多混乱思想澄清了。从根本上解决了文艺工作者与群众关系问题，使文艺运动在广大的解放区里普遍地发展起来，同时也克服了那种旧的创作方法。近几年以来，我们的文艺工作者在与工农兵结合的问题上，尽了很大的努力，也取得了很多成绩。但由于客观形势的发展，社会生活急剧的变化，我们从乡村进入城市，又进入大城市；从分散的游击战运动战到大兵团的正规战；从农业逐渐转到工业……在所有的的工作都走向高度集中的今天，文艺创作必须密切地与领导思想结合起来的，就显得更加重要了。我们的文艺工作者过去几年虽然努力与群众结合，但应该承认，主要的创作活动还以作者个

人的活动为多，而且所有的作家，经常还是依靠个人感受，观察和体验来接触生活。有一位作家，为了与群众结合，钻到连队里去体验生活。有一位作家，费了很长时间，摸索出一点点材料，觉得应该写，就费了很多精力写出来，可是拿到读者面前，却不怎样受欢迎，经过详细了解，原来这问题在别处没有发生过，没有普遍性，因而遭到冷遇。从此，我们可以得出经验，就是这位作家在创作上之所以失败，是由于那种经验主义的创作方法。这也就是说在一切工作都高度集中的今天，作家必须密切地与领导思想结合，领导的思想，是群众的思想、意志、要求的集中表现，它是一般的，又是全面的。因此与领导思想结合，也就是与更广泛的群众结合。脱离领导，就是脱离了全面，那就容易从个人感受出发，强调个人生活体验的片面，结果，就一定遭受像上面所举的那位作者同样的失败。特别在我们文艺工作者一般地缺乏对实际生活的真正深入与了解不够的今天，在我们文艺工作者马列主义理论修养不够，和政策思想学习不够的今天，加上革命形势与社会生活急剧发展，我觉得我们的文艺工作者必须改变我们的创作方法，克服狭隘的经验主义，密切地与领导思想结合，才能更好地接触现实，更好地进行创作。这种领导包括的范围是很广泛的，从政治、业务到技术上的领导，我们的作家必须认识我们文艺创作活动的社会性，那种单凭作家个人天才和智慧去接触现实的某一个狭小方面生活，来进行创作的时代已经差不多过去了。今天，我们的文艺工作者，有充分的条件（这是过去任何时代作家所没有的）克服我们个人思想和活动的局限性，我们的作家从领导思想里面——各级领导同志的意见里，了解现实生活里的一般和普遍的事实，从现实的最高点来观察运动的全貌，补上我们个

人在下面，参加实际生活斗争体验之不足，了解哪个是本质的事物，哪个是首要的问题。更多地启发我们的思想，帮助我们分析、概括、总结，这就大大地扩展了我们作家的视野。今天，我们的文艺工作者必须突破过去那种老一套的方法，克服创作方法上的经验主义，密切地与领导思想结合起来——如很多文艺工作者所已经做的——我们才能赶上客观形势的需要，把文艺工作向前推进一步。

三 组织与领导

文艺工作的组织与领导在今天是个很重要的问题，有人认为搞文艺的人不好组织，不好领导，因为他们各搞一套，没有法组织，也没有法领导，因此就主张不组织，不领导。或者认为文艺工作有了工农兵的方向就够了，不用有什么组织领导，耽误时间，麻烦，耽误创作。也有人认为文艺工作只能进行思想领导，不能进行组织领导……这些意见对不对呢？很显然是不对的，特别在整个革命阵营都在加强反无政府无纪律的今天，我认为我们文艺战线也同样有加强组织领导的必要，不但要进行一般的组织与领导，而且要进行具体的组织领导工作。我们文艺工作需不需要有领导来进行呢？当然很需要，各文工团的文艺活动就是有组织有领导来进行的，在东北和各解放区里都收了很大成效。搞文艺工作的人是不是好组织好领导呢？是不是各搞一套，彼此完全无关呢？事实上我们很多在文工团里工作的同志都很努力，而且都很有成绩。虽然旧的封建社会里有句老话说“文人相轻”，但在新社会里我们却也曾看见有很多革命

作家彼此有着高度的友谊。文艺工作者是完全可以组织起来的，问题是在于我们如何进行领导。文艺工作是不是只能进行思想领导？经验证明，这些想法都是不正确的，文艺工作不但要有具体的组织领导，而且还必须进行组织工作和教育工作，有了为工农兵的方向，不等于实际的执行，这对于一个作者来说，都是这样的。而我们的具体组织领导工作，就是为了要彻底实现毛主席的方向。譬如今天我们鼓励作家大量写作，是不是就放手不管，只要大家写出作品来就成了呢？当然这样自流是不成的，我们的领导就必须指出今天写作的重点，引导作家在更重要的问题上，发挥自己的创作能力。我们文艺工作的领导机关，也可以有计划地组织某些作家，为实现当前具体的任务进行集体创作，组织一些有关文艺工作各方面的会议，提高作家的政治思想水平与创作热情，帮助作家总结创作经验。从各种各样的艺术作品中，根据群众的一般标准和要求，树立我们艺术科学的正确批评。另外，我们也应该扩大文艺阵地。在工厂和学校中建立文艺小组，帮助他们出版文艺墙报，成立文艺夜校或文艺学园，举办文艺讲座，使文艺刊物的编辑方针群众化。组织文艺青年写作，这样才能培养出大批文艺新军。我想：我们今天完全有条件这样做。

以上是偶然想到的一些意见，很不成熟，特别对张庚同志那篇文章，研究得还不十分深刻，谨就我所了解的提出来，希望得到大家的批评和纠正。

（原载《东北日报》，1949年6月25日、26日）

后 记

近十几年来,东北现代文学越来越受到海内外学术界的重视,研究领域不断扩大,也取得了一些有突破性的成果。但是,资料的匮乏一直困扰着这一学科研究的深入。为尽早抢救历经劫难而幸存的宝贵的东北文学遗产,在沈阳出版社的组织策划和全力支持下,本书编选人员历时五载,辗转于尘封的史料间,精心辨识、校勘、整理、编辑,终于完成了这套8卷14集共计700多万字的大型文学丛书。本书的编辑出版得到国家和辽宁省有关部门的高度重视,先后被列为国家和辽宁省“八五”重点图书,最近又被列为国家“九五”重点图书。辽宁省重点图书规划小组的领导、专家多次询问、指导本书的编辑出版工作。全国许多关心东北文学研究的专家、学者为本书的编选提出了许多宝贵的意见和建议。东北三省和北京、上海的一些图书馆为我们查寻、复印资料提供了诸多方便,东北三省图书馆还承担了《资料索引卷》的检索编目工作。一些东北老作家及其家属热心为我们提供情况、线索和资料。沈阳出版社的领导和编辑们为本书的出版更是尽心竭力,做了大量细致繁重的工作。因此,在本书即将付梓之际,让我们感谢所有关心、支持、帮助过本书出版的人们。他们

是：刘福春、陈梦熊、姜德明、封世辉、冯为群、铁峰、任惜时、王建中、王连杰、叶佳木、薛勤、孙中田、吕元明、庐湘、戴言、徐塞、高擎洲、王大学、耿瑛、李宝义、林辰、谌艾、修玉祥、李兴威、马笑然、梁山丁、王秋莹、赵梦园(小松)、徐彻(古丁之子)、李正中(韦长明)、张杏娟(朱媿)、郁其文(铁汉)、方未艾、陈隄、刘丹华(森丛)、田力健(孟语)、金汤(田兵)、杨宪之(杨絮)、马寻(金音)、孙加瑞(梅娘)、朱堃华(蓝苓)、姚远、刘迟(疑迟)、李民(杜白雨)、谭莫伽,等等。

编辑出版这样一套时间跨度大、题材涵盖面广、风格多样的大型图书,任务是十分艰巨的,限于我们的水平,一定会有许多不足之处。我们殷切希望,本书的出版能推动东北文学乃至中国现代文学研究的深入,并期待着有更加完美的东北现代文学作品选本的出版。

本书编委会

1996年9月