
命革學文由
命的學文革到

著稼學鄭

行印社版出利勝

渝版序

這本書脫稿於一九四一年十一月十二日。寫牠的場所，是距復旦大學十華里的井潭。我在這個風景幽美的小農村草屋中，過着整整一年的讀書，譯作和種菜的生活。

當本書的簡版到手時，是在一九四二年三月初，那時候，我的「魯迅正傳」已經在江西付印。我當時的心境，爲着「日記」不在手邊，無從查考；但依現在的回憶，我不會不愉快的。最大的原因在此：第一、我在草屋中，翻譯的經濟學名著，不知何年何時，可以出版，而這本小冊子，却能如願刊印，第二、我爲着過近似隱者的生活，能夠在充滿快樂靜逸的家庭空氣中，於從事預定的譯作之外，研究文學，並且對中國四十年來文學思潮的演變，有這本雜記似的記錄，儘管近於獻醜地多一個受人們批判的對象，而牠却可以鼓勵我研究文藝的勇氣。

但這在我如「神曲」開首所說，走「人生半途」的階段的環境。接着牠的，是耶和華給我的打擊。他奪去了我工作的撫慰者——我的僅一歲又五個月的愛女，他使我們的家庭浸在悲傷的空氣中。當我伏案時，我記着她；當我上課回來，走近草屋對面時，爲着缺少她的BUTY呼聲，而沉重了下坡的脚步；更不必說，走進門後，見她的母親的流淚了。自那時起，我們不僅沒有工作的興趣，而且連正視菜園的勇氣也沒有。我們怕見成熟的番茄，因爲牠

是牠的預定享受者！

序

三

不幸和刺激，成串地闖阻我的人生旅途，我能夠不稍爲變更我的生活方式嗎？於是，我離開了三年如一日的講堂，我離開她的已長滿野草的坟墓所在地。總而言之，我走到另一個環境中去。當本書的渝版清樣送到我的桌上時，我已在新環境裏逗留兩個月半了。

生活迫我不能在這個版本中從事增加或改正，但牠引起我的回憶，却使我個人情不自禁地寫我所要洩露的話。

一九四三、一、一四記於重慶

由文學革命到革命文學的命目錄

- 一 五四運動與文學革命
 - 二 創造社
 - 三 論郭沫若
 - 四 論張資平及郁達夫
 - 五 茅盾及其三部曲
 - 六 阿Q的死去和復活
 - 七 政治文學的代表作
 - 八 由大眾語到拉丁化
- 寫後語

由文學革命到革文學的命目錄

二

附錄：論『民族形式』的內容

由文學革命到革文學的命

一 五四運動與文學革命

我國歷史的發展，由於地理等條件，在全部人類歷史中，是以獨特的姿態呈現出來的。對於這一問題，本書著者在「中國與日本」中，曾有簡單的敘述：

『大陸的中國，從地理的條件說來，西北既隔有高山和沙漠，東南又面臨浩浩的大洋。幅員那麼廣大的國家，雖然在沿海會有幾個與海外通商的城市，然而對於整個國家經濟的影響，則微末而不足道。因為那時候海洋交通工具的粗劣，並不能擴大這幾個城市的力量。因此，在中國歷史上與國外交通的，多取陸路。說到陸路交通，自秦漢以來，中國的商業資本，確曾努力向西北打開一條與西方通商的大道。可惜陸行的困難，和遊牧民族的襲擊，破壞了這種的企圖。……這些環境，不特把地大物博的中國，和西方民族隔離起來，而且使她也不能和希臘羅馬或近代西方各民族一樣，在海外建立可以容納本國過剩人口的殖民地制度。於是，展開中國歷史獨特的一章；自春秋戰國起，生產力由發展，已達到手工業工廠的階段，却不能由之發生工業革命；土地可以買賣，融化地主與資本家兩階級的對立，使中國

歷史沒有一七八九年法國式的大革命；手工業的初期資本主義的發展，引起農民與小生產者的破產，沒有殖民地來解決這個破產的危機，終於爆發小生產者的大暴動。暴動使歷史倒退，倒退到一定階段，由於商品經濟與城市文化的復興，又開始發生運動。此後發生和而進的循環，交織着西方侵入前全部的中國歷史。L

這種獨特的歷史發展，就是秦漢晉，三國，南北朝，隋，唐宋元明清之「王朝」的交迭。每一「王朝」，幾乎有一公式似的發展路徑，當他勃興時，由賢君良相的統治，使國家生產力向上，人民由之得到幸福；後來生產力的曲線自最高點下落，人民漸感由土地吞併等造成的痛苦；痛苦到無法忍耐時，就爆發了農民暴動，著名的黃巾，黃巢，李闌張獻忠之亂，即由之而來。這些王朝的交迭，有兩種形式：第一如五胡亂華，滿清入關，都是乘農民暴動狂熱時而侵入中國本部；第二如漢高祖與七祖，則利用農民暴動的機會，發揮個人的才能而奪取政權。

我們要說的現代史的開始，在於最後一個王朝的小葉。牠就是滿清的嘉慶以後。這時候，生產力衰落，被壓迫的農民，已以白蓮教等形式反抗王朝，到咸豐時，集積的農民暴動表現為太平天國革命。按照過去歷史發展的路徑，若使不是洪秀全們起滿清而代之，就是由於內門所引起外族的入侵。果然，歷史走後一條路。牠與以前所不同的，在於入侵的不是如五胡亂華的蠻族，而是挾帶資本主義文明的西方，牠的代表者是大英帝國；不是入侵的外族統

治中國或由之與中華民族同化，而是利用滿清王朝的延續，宰割中國。

爲着這一原圖，中華民族的命運，當太平天國滅亡時就註定要受一個大災難。扶持垂亡滿清王朝的曾國藩們，爲着撲滅洪秀全們的政權，要藉團練之力，團練的歷史意義，一方面表示滿清中央政權的旁落，另一方面是產生後日小站練兵的幹部。這就等於說：中國的軍閥制度，是起源於團練。我們明白這種幾陷全民族於萬劫不復的政制，一直到國民政府北伐方逐漸肅清。

同時，爲着西方的侵入，用不平等條約奪取中國的關稅自主權，使中國的民族工業，失去培育力，正在此時，團練所不可缺少的厘金制度，又無形中配合地方政權。這以後日軍閥擁兵割據的局面。我們明白，關稅自主權，當抗戰前還未完全收回；厘金制度則賴國民政府的努力而取銷。

處上述境況下的中國，雖然經過了辛亥革命，雖然因革命而成立「中華民國」，而對於一個現代化國家的基本條件：如關稅自主，政權財權及軍權等的統一，却沒有具備。我們在一方面見到以不平等條約束縛中國的列強，與國內割據的軍閥相勾結，使中國的經濟不能發展，國家不能統一，在另一方面又見到這些軍閥們，在其割據區域掠奪及榨取人民。如果，不能消弭這一惡劣境況，中華民族是永久沒有前途的。

恰在這個山窮水盡的當兒，忽然路轉峰迴！那就是由於一九一四年第一次世界大戰的

發生，歐美資本主義與科學之超精進等，不特暫時放鬆中國，而且刺激中國民族工業的發展。我們所有輕工業的種子，都在这時候播種的。

經過四年的時間，運動的風暴工業，以及地面來之文化的發展，使中華民族具有一個力量。牠既足以結束過去封建的黑暗，又給運動復生的大力。正在此時，和我國地理上最近，又最接近我國而發展其自己工業的日本資本主義，不惟忘却過去曾經其大隈重信內閣之手，向北洋軍閥首領袁世凱提出二十一條要求的無功，又欲霸佔我國的青島。這個刺激，於一九一九年五月四日，產生我國近代史的一個極重大的事件。牠就是北京學生在該日遊行示威焚燒賣國賊曹汝霖住宅，聲援章宗祥等運動，這一運動，是後來那些經濟上，政治上及文化上的革新運動的出發點，所以，我國之歷史家稱之為「五四運動」。

五四運動，在經濟上的意義，是於抵制日貨專用國貨的標幟下，企圖發展民族工業。在政治上，他引起了具有四十年革命歷史之中國國民黨的改組。在文化上，他引起文學革命，由這一論述，我們十分明白：所謂文學革命是五四運動的一個支流，他歷史地註定要分負民族經濟的發展及政治革命的重任。也沿着這一歷史的前提，我國的新文學發展，自五四運動起，都一般的就運動具有着有機的聯繫。（註）

（註）參見拙作「中國與日本」五四運動章。

正像歐戰的「啟蒙運動」，五四運動曾提出破壞封建文化及民主的要求；又像歐洲的「

文藝復興」。五四運動曾努力於我國歷史中發掘合於當日新與階級所需要的思想；如研究戰國時代的諸子哲學，復元明清各代的白話文學，和批判封建歷史家等。因為這些工作，是合於當日歷史的需要，而且為歷史所迫而，所以儘管在階級過渡階段——文藝復興與啟蒙運動——相隔很久，而在我國却同時產生於五四運動中。但取何種形式來完成呢？因為這種運動，是普遍的一般的運動，所以，為着啓迪平民，必然地要先把大眾從古典文學的束縛中解放出來。只有這一解放，方能使大眾參加這一歷史指定的工作。這也就等於說：雖然文學革命是五四運動之一支流，而他却是完成該運動的一個手段。

現在容我們敘述文學革命的經過。

胡適教授在他的「五十年來中國文學」第十節中，告訴我們：『文學革命的主張，起初只是幾個私人的討論。到民國六年（一九一七）四月方才正式在雜誌上發表，第一篇胡適的『文學改良論』，還是很和平的討論。』為什麼呢？他自供：『胡適對於文學的態度，始終只是一個歷史進化的態度。』因為『他的歷史癖太深，故不配做革命的事業。』（註）這一句話，也許是對的，因為事實確係如此；也許是不對的，因為他並沒有這一癖性。

（註）引自張若英編『中國新文學運動史資料』光明書局版一二至一三頁。

誰是文學革命的發難者呢？胡適教授接著說：『文學革命的進行，最重要的急先鋒，是他的朋友陳獨元。』——這話是錯的。陳氏也是中國共產黨的創造者，就是於二十年代中國共產黨罵為

「托匪漢奸」的陳獨秀，又就是中國共產黨刊物在論五四運動時所痛罵之陳仲甫。

陳獨秀教授繼「文學改良芻議」之後，發表「文學革命論」，（一九一七年二月）向全國人士呼籲「余適冒全國學究之敵，高張『文學革命軍』大旗，以爲吾友之聲援。旗上大書吾革命軍三大主義」

曰推倒雕琢的，阿諛的貴族文學；建設平易的，抒情的國民文學。

曰推倒陳腐的，鋪張的古典文學；建設新鮮的，立誠的寫實文學。

曰推倒晦澀的，艱澀的山林文學；建設明瞭的通俗文學。」

依胡適的自述：他「那時還在美洲」，曾有信給獨秀說：「此事之是非，非一朝一夕所能定，亦非一二人所能定。甚望中國人士能平心靜氣與吾輩共同致力研究此問題。」但所得到的回答，是「改良中國文學當以白話爲文學正宗之說，其是非甚明，必不容反對者有討論之餘地；必以吾輩所主張者爲絕對之是而不容他人之修正也。」到翌年「新青年」重新出版，胡適們便整齊陣容，向文學革命之途邁進。雖然有林紓，章士釗，梅光迪等的反對，而白話文的刊物却如雨後春筍似地怒長出來。

我們不說：自文言退讓於白話後，對於中國文化運動所發生的影響。加專由文學本身看來，他的內容應是什麼呢？這不能不認爲當日以提倡白話文學自任者的論題。關於這一點討論的人太多，筆者爲着文獻的便利，引用某君在一九二〇年一月六日在北平少年學會所演講

「新文學的要求」中所表示的意見。

他當日所提出的主張，是歌頌「人生的藝術派」。他說：這人道主義的文學，我們前面稱他爲人生的文學，又有人稱爲理想主義的文學；名稱雖有異同，實質終是一樣，就是個人以人類之一的資格，用藝術的方法表現個人的情感，代表人類的意志，有影響於人間生活幸福的文學。……新時代的文學家，是「偶像破壞者」，但他還有他的新宗教——人道主義的理想是他的信仰，人類的意志便是他的神。」

這種思想不僅在演講者腦中是含混不清楚，就是聽的人也莫明其妙。因爲時代的要求，還未能達到這一階段。按照歷史的軌道，民族國家形成先後之文化運動，是毀滅封建的文化；按照文學史記述，適應上述要求的文學是浪漫主義文學。文學一定要求走過這一階段，才能有寫實文學的發生。——更談不到「普羅文學」。如果把人的意志作爲「神」的崇拜的觀念，那麼，「文學研究會」在當日不能於浪漫主義文學巨潮中掀起微波，決不是怪的。

誰是這巨潮的推動者呢？他就是當日站在「人生的藝術派」的對面主張「爲藝術而藝術」的浪漫主義文學大本營的前期創造社。

二 創造社

在我們說到創造社的產生之前，應提及當日文學界的狀況。

由文學革命到革文學的命

雖然文學革命有組織，由胡適與陳西滢兩教授豎立起來，但於倉卒之間，要產生白話文學，事實上却不可得。因為舊文學的團體，有兩大勢力佔據着，第一是以林紆為代表的翻譯品，他有他的讀者，而且他本身從古典文學立場看來，也有他的地位。第二是馳名於上海文壇的「禮拜六派」。關於前者，我們暫不說他，雖然他的反動促成文學革命的發軔；關於後者，為着他的讀者多少轉到創造社去，都值得一述。

關於「禮拜六派」的內容，曹寶麟靜庵有如下的敘述：「『禮拜六派』時代的出品，大體可分為三種：短篇小說，文言的多於白話大部份是以戀愛題材，所謂『鴛鴦蝴蝶式』。青年人的升進瑣事，除開讀書就是講戀愛。便是年齡大些的名作家，也以吟風弄月，談煙霞為主體。換句話說，一定要『風流』才可以稱為『才子』；一定要進出娼門，才配得起為『洋場才子』。因此短篇小說，都難免千篇一律的哥哥妹妹式了。筆記小品，大都是因襲清人筆記的傳統思想，以談鬼說怪為主，偶然涉及於清室權貴或前朝名人的軼事。……其次，等是抄書，所謂香齋詩話，客中消遣錄等。……比較難些的……是章回小說。」（註）民國初期的青年，所要閱讀的文藝，除舊的「演藝」或「章回小說」外，就是這「西滢」派的作品，有不少讀者，是以被吸引這一派來，應歸功於該派的前輩徐枕理，他的「玉梨魂」的主人公，是每當當時每一中學生的談話談的對象；「玉梨魂」人物的描寫，不僅使他的描寫疏了不少的眼淚，而且也為之顛倒。可是時代變

得太快，青年的生活在這大旋轉中，却非「禮拜六派」所知和所能把握。不說別的，就是戀愛方式，也和「玉梨魂」或「枕頭淚」中的人物的經歷，大不相同了，這必然地需要另一種創作方法滿足他。他就是創造社前期的作品。

（註）「在出版界二十年」四四至四五頁。

創造社是幾個日本留學生所創辦的，他們感到對國內出版界雜誌——如東方雜誌，小說月報，學藝雜誌——的不滿以及當時純文學刊物的缺乏，所以打算節省一些「官費」來創辦新雜誌，由於幾次會議便決定了他的獨立，這些人物，就是郭沫若，張資平 and 郁達夫。

開始是郭沫若和張資平的商談，後來分頭向郁達夫同志，並在東京都達夫寄宿處開過三次會，但沒有「下文」。中間，郭沫若曾向他問過一次，「創造」兩字也是由他想出來。但正式與讀者會見却在一九二二年五月一日。那時恰遇泰東圖書局轉讓營業方針，願意出版他們的「創造季刊」。他的內容和形式，馬上抓住青年的眼光。到第二週年，又出「創造週刊」。他的選稿者，也旁若無人地向胡適魯迅們挑戰，並因之與「文學研究會」相對抗。

「文學研究會」也是新文學運動之一支流。他的大本營是商務印書館，由該館所印的該會出版物，到現在止。我們應說一句公平話：功多罪少。他所以受創造社的批判：如其說由於對文學理論主張的分歧，不如說是未以待文壇地位者對已取得者的挑戰。但是，對這一點，魯迅於一九三一年八月十二日在社會科學館大會演講「上海文藝一瞥」中，却有下面不

同的分析：

「……後來就有新才子派的創造社的出現。創造社是尊重天才的，爲藝術而藝術的，尊重自我的，崇創作，惡翻譯，尤其憎惡重譯的，與同時上海的文學研究會相對立。文學研究會，却也正相反，是主張爲人生的藝術的，是一面創作，一面也重翻譯的，是注重介紹被壓迫文學的。創造社既然是天才的藝術家，那末看那爲人生藝術文學研究會，自然是多管閒事，不是有些俗氣，而且是以爲無能。」

這些分析有些是對的，有些是紹興師爺式的文筆，所以引起後日創造社首領郭沫若於「創造十年」的發端中，花二十六頁的篇幅答復他：「在創造社的頭上，加上了一頂瓜皮小帽，輕輕地便把創造社的一羣窮小子化成了鴛鴦蝴蝶派。我們魯迅先生的確不愧是紹興人，他的一枝筆實在有點風味。是的，新才子派又等於「藝術至上派」魯迅先生似乎很是學貫中西，大約王爾德，陀陀勒爾一類的人物，又是歐洲的鴛鴦蝴蝶派罷？是的，創造社尊重天才，尊重自我，崇創作，這倒不是什麼罪過，無論在怎樣社會裏，天才是不能否認的，不同的只是天才的解釋罷了！我們魯迅也不是一位文學上的天才嗎？特別在「辛辣的罵倒」上，其才尤其是天才啦。就是「重自我崇創作」一點上，創造社的那些窮小子，似乎都還沒有我們的大天才魯迅先生的那麼「專」！不信請你去嘗試一下罷。只要有胆量敢把「先生」兩個字，誤排成「老生」，或者對於「吶喊」，沒有搖旗吶喊一下，你看他先生會怎樣地慷慨，

他至少會恭維你是才子的詩。」「恨翻譯？」」「尤憎恨重譯？」我自己似乎也是創造社裏面的一個人，我自己也翻譯過不少的東西。並且也翻譯過不少的東西。是的，那些東西，却沒有值得我們魯迅先生嗤之以鼻的一詩。」「不管這些答覆是否含有諷刺的意氣作用，而魯迅兩捧文學研究會，貶低創造社，所作作的文字，的確不公平。老實說：魯迅自己的翻譯，就是在成名之後的譯品，在社會意義上，何嘗低得過郭沫若的「少年維特之煩惱」呢？

但魯迅在該演講結語，却值得人們去思索，創造社的這一戰，從表面看來，是勝利的。許多作品既和當時的自命為才子們心情的相合，加以出版者的幫助，勢力雄厚起來了。勢力一雄厚就看見大商店，如商務印書館也有創造社書籍出版。這一次是創造社也不再審查商務印書館出版物的翻譯之處，來作反論了。』

說創造社因為「為藝術而藝術」而與文學研究會來對峙，也未免擴大其辭。究竟「文學研究會」和創造社真正不同處，在什麼表現呢？文學研究會的譯作，超過「為藝術而藝術」派的潘維寧若干遠呢？沒有人會有明白的答覆。

可是，創造社並不同魯迅批判而失去他的地位，他的歷史意義，已有歷史記錄他，開始之時，在「創造季刊」上所登的作品，超越青年——被時代所鞭打的青年由易卜生的著作所得的結論。易卜生告訴他，娜拉出走了，而創造社假若藉娜拉王后之口，却指出：出走後應走的路。這路徑就是青年所要走的路。也帶着他，創造社於最短期中，有了巨大的收穫。

於是，創造社同人們，於「創造週刊」之外，又在「中華新報」發行「創造日」，他只百期就夭折了。此後，「週刊」與「季刊」均繼續，而內部又起了分化。

「當創造社成立時，集合了許多後來成名的作家。到「週刊」出版，因為成仿吾「詩之防禦戰」得罪胡適們，使馮鳳舉，徐祖正們和他們分家。同時，郁達夫住在北京，張資平住在廣東鄉間，對於上海的五卅運動前夜的情況，無所刺激，所以，却不曾有甚麼不安的表現。而在上海的郭沫若與成仿吾便因為這種矛盾的苦悶，自動地把第一期的運動告了結束」。「創造社——我和他的始終與他底離散」。不管這一個創造社角色王獨清估計，是否可靠，而郭沫若與郁達夫在此時的分手，却是事實。依郁氏的告白，當他到上海時，郭沫若還把他「那不值錢眼淚清算了一場」。

把這次分裂作為創造社第一期的結束，有些中國文學史家都無異議，這結束的意義，是等於宣告浪漫主義運動的終止。由這時候起，成仿吾的主張：「如果我們把內心的要求作一切文學上創造的原動力，那麼，藝術與人生便兩方都不干涉我們，而我們的創作便可以不至為他們的奴隸。」和所提的口號：「我們要追求文學的全！我們要實現文學的美！」（氏作「新文學之使命」）也要自我清算了。至於郭沫若呢？他踏着五卅浪潮，開始更大的轉變。

可是有一問題：若使我們把創造社第一期作為浪漫文學運動的代表，何以他不會產生偉

大的作品呢？王獨清氏如此地答覆我們：「這第一時期底創造社，我們可以肯定他是一種浪漫運動。他底產生是在五四運動以後。五四運動不消說是資產階級底思想上的革命運動，在五四運動底機關雜誌新青年把全盤的思想予以從新解放和建立以後，創造社底文學運動便在歷史的必然性之下應運而生了。當時歌德底介紹，雪萊底翻譯。確是一個風飆時代。但是我們不要忘記，在半殖民地底國家，歷史底發展決不能用機械論去分析。創造社開始蹶起，自然是資產階級底文藝運動，但因為在中國，資本主義底逼來已經是在歐洲最高峯的發展以後，這就是說，無產階級底隊伍已經在世界露出頭角來了，所以在中國不怕文藝上的浪漫運動一直到一九二二年（創造社開始活動那一年）纔行開始，但是終久不能產生像雨果擺倫那種徹頭徹尾的資產階級作家。」（氏的上引作）

這種解釋不是完全正確的。我們應明白，這浪漫文學時代的「詩人」，後來的政見屬於托洛斯基派。他的觀點，大半是按照「不斷革命論」所指的路線而寫的。他把中國沒有像法國雨果的人物，歸功於無產階級革命的到來，這句話目前已成為事實的諷刺。中國是要走過民族獨立階段的國家，和要走過由下而上大革命之十八世紀的法國大不相同。在當日的法蘭西，既經路易十四之手建立絕對王權的法蘭西，第三階級為奪取政權，於文化上培養浪漫文學是勢所必然，而況這一階級是握著經濟與文化威權的階級。處在這歷史前提下，雨果式的人物，在法國是衆多的。中國呢？當他以五四運動為標幟走上民族獨立道路時，不是因

早熟的無歷史出路的「資產階級革命」的銷沉，乃是被這早熟的革命所遮掩而忘却本途。我們早知道，歷史重踏上述正確的路途，要花十年的功夫。羅馬不是一天造成的，偉大文學家也不是一天養成。同時，民族在獨立運動過程中，大部份的社會財富，被在帝國主義與軍閥之手，新興文學既缺乏像前來的物質前提，又把精力浪費於「普羅文學」，自然無法產生雨果了。爲着這些原因，爲着第一期代表者的作品，是如沈從文先生所說：『在文學手段上，我們感覺到郭沫若有缺陷。他那文章適宜於一篇散文，一個宣言，一篇通電，一點不適宜於小說。』（「論郭沫若」）可是，三十年代的前途，就需要這種「一點不適宜於小說」的小說」的小說；

創造社第二期是「洪水」與「創造月刊」的時期。

郭沫若在「創造十年續編」中，告訴我們：他於一九二四年四月一日離滬，五月中旬，「創造週報」停刊，並由模仿者一手結束。十一月他又回滬，翌年他目擊「五卅運動」，並於中秋節前後出版「洪水半月刊」，他對這個刊物出版的意義說是「第二期創造社的事實上的開始。」

但是，這時期開始的主持人，並不是創造社的大人物。而是「由國內新加入的一羣年青的朋友」。對於這一點，郭沫若在「創造十年續編」中說：『「洪水」的第一次創刊是在一年以前。……主持者是周至平，敬啟源，倪貽德諸人。我那時做了一篇「資本主義與盲腸炎」寄給

他們，是在那創刊號上發表了的。但那次的創刊却僅出了一期便中止了。一年以後，幾位年青的友人又捲土重來，而我所取的仍只是旁觀的態度，這理由，在「洪水」這個名詞的解釋上，也就是表現著的。雜誌之所以命名爲「洪水」者是出於周全平的心裁。他這心裁，我知這最明確，是顯露於他在當年替某教會校對過一次「聖經」。上帝要用洪水來洗滌人間的罪惡，「聖經」上有這種意思的話。這便是那心裁的母胎了。所以「洪水」者洪水也，並非時人所稱爲「洪水猛獸」之「洪水」也。——（註）

（註）「創造十年續編」一三八頁。

由後日所謂「小夥計」堂領周全平所主持的「洪水」，到第三期便開始表現他的面目。投稿的人，除郭沫若外，還有蔣光赤，漆南薰等。這種「五十元一期編稿費」的半月刊，在一家陌生的書店裏出現了，很快的被各地同業所重視。向來沒有交往過，也沒有先鋪一層賬底，居然有很好的成績，——（註）成績的由來，在於這「半政論半文藝四刊物」的內容，適合正在狂熱的青年的口胃。

（註）「在出版界二十年」一一三頁。

「洪水」半月刊在文學運動上和政治作用上，確都有他的地位。郭沫若的「窮漢窮談」，被中共的「中國青年」轉載過，還有「文藝家的覺悟」。爲批評他的國家主義派指出文學家與政治家的關係。並呼號處這「第四階級革命的時代」文學家「不是左就是右，不是進攻

便是退守」。他在這一篇論文中，一舉告白第二期創造社的宗旨：說：「我們現在所需要的文藝是站在第四階級說話的文藝。這種文藝在形式上是寫實主義的，在內容上是社會主義的。除此以外的文藝都已經是過去了。」（看吧！爲藝術而藝術的人，確比當日的魯迅們，左到極點了。）

依王獨清의陳說，這時代除了「洪水」之外，還有「創造月刊」。在他「第一世的時候，恰是這幾個人連袂到廣東參加實際活動的時候。自然，「創造月刊」所登載的作品、大部份還具着舊的內容，但是比較「無遺季刊」却是又進了一步。對於作品的精選，對於理論文字的重，革命文學口號的提出（郭沫若：「革命與文學」），個人藝術底攻擊（何畏：「個人主義藝術底滅亡」），寫實主義底提倡（穆木天寫實主義文學論）等等却是「創造季刊」時代所沒有的。」（氏作「創造社」）

「創造月刊」給與後日文藝運動的極大影響，是革命與文學的討論及其指示。依郭沫若氏的自白，他的「革命與文學」是對抗吳稚暉先生之「文學不死，大亂不止」而作。在那裏，他把文學分爲「革命的」與「反革命的」兩個範疇。力言「真正的文學，只有革命文學一種」，並向青年們呼號，希望他們「成爲一個革命的文學家」，響應這一見解，是成仿吾氏的「革命文學與他的永遠性」。

第二期創造社的內容，由上所述，具有兩個特性。他在一方面。首先提出「第四階級」

的「革命文學」，在另一面又清算過去之浪漫主義的思想，要使文學家兼爲革命家，並告訴青年們：『如馬克新。他年青的時候不是想成爲一個詩人的……如像一九一七年俄國革命的列甯與托羅次克（即托洛茨基），他們對於文藝的造詣，比我們中國任何大學的文藝教授，任何思想界的權威者還要深刻。』（註）但這種特性之昇華，要在創造社的第三期，方能十分明白地表現出來。

（註）郭沫若：「文學家的覺悟」

這種思想，何以會在浪漫主義的大本營中產生呢？王獨清在「創造社」中告訴我們，由於「五卅」的刺激。這估計只有一半的準確。不錯「五卅」的上海工人運動給郭沫若與成仿吾以刺激，但他僅僅還不會使浪漫文學家立志充當革命家。依筆者看來，除了這直接的刺激外，應該還要估計「十月革命」的反響。從莫斯科向全世界放射的「無產階級文學」的熱激，流到日本。再由東京經「日本帝國大學」學生傳到中國。可惜，第二期創造社時代的郭成兩先生，還沒有全部地了解他，也爲着這一原因方有接連而來的「第三期」。

創造社第二期 在由法國趕回參加他的王獨清看來，還具有這一意義：「創造社在社會上的基礎，大部份是第一期建立起來的。……創造社之所以能在第一期時創造成一種勢力的原因，便正在他所能夠傾向到當時社會需要的思想方面。」（同上）這思想是什麼呢？他就是早熟與無歷史出路之社會主義革命在廣大的青年中間的發酵。

「創造月刊」出版時，創造社的人物連袂南下，包辦廣東大學的文科。上海的社務，由周全平們主持。周氏在這時期成立「創造社出版部」。這一文化機關，不僅弄到騙了他的讀者的錢，而且「見財忘義」又引起小夥計之「捲款潛逃」。

「小夥計」已成為創造社最後時期的一個名詞。他的主要人物有周全平潘漢年葉靈鳳等。如果我們把趕走潘漢年痛指周全平之郁達夫的告白，作為參考，而依王獨清氏的敘述，內情似乎是如此：「周全平這人是一個很好的實際事務家。他對於創造社出版部的盡力，我們是不應該忘記的。當時創造社中心人物都集中到廣東，出版部統由周全平負責；潘漢年等人都是由周全平招引到出版部做技術工作的。可是這時便發生了一個問題，便是廣東底幾個中心人物和在上海出版部底所謂「小夥計」的隔膜。……老實說，就是小夥計底「小組織」的形成，惹起對於幾個上層份子底不利，所以便非要設法解決不可，適逢這時在廣東大學文學院底使命已經告終，郁達夫首先調回上海，大家便公舉他去解決這個問題。郁達夫到了上海依了這個決議，澈底同所謂「小夥計」分家。」又說：「潘漢年在出版部翻印禁書的警籍，郭郁若還自動地說這樣非驅逐不可。」（同上）

「小夥計」被趕走前後的創造社。已入第三時期。他的代表刊物就是「轉變方向後的」『創造月刊』與「文化評論」後改名「思想」。但他們的主持人却不是創造社的創造者——郭沫若已逃亡日本，成仿吾大概參加共黨的實際工作——而是他們認為新銳的鬥士由日本回

國的李初梨，朱鏡我，我們這些人，在「文藝批判」上搬載當時日本流行的思想——「唯物辯證論」。他們主要的論文，是成仿吾的「從文學革命到革命文學」。和李初梨的「怎樣建設革命文學」。至於他的內容，自然較郭沫若的要明白些，但主要的思想也不過是「第四階級」的革命文學一套。

因為思想的轉變，超過他成立時的本意，和當日中共日趨激烈行動的影響，不僅這些立志要當「革命家」的文人們，不能坐享其成，而且客觀的事實也不許他。結果是創造社的被封。創造社之被封，不過是他結束的一個正式宣佈，事實上，他當大老板與小夥計分家時，已經失去了他的存在的理由。因為創造社將代替以中共的文化支部，「思想」將代替以「布爾塞維克」。

三 論郭沫若

我們既明白整個創造社的歷史和意義，現在進而探究該社領導者對於文藝的貢獻或影響。這裏，筆者認為分析郭沫若，郁達夫和張資平三人作品，可以滿足探究的願望。

郭沫若的名字，可說是浪漫主義時期的代表。他的小說，詩和戲劇之內容及題材，都是反封建、反計劃。

我們以為浪漫主義時代代表者，生於四川嘉定。依他自述：「本是傾向文學的人，受着時

國文學，這學年註明到日本來學習醫科」，「創造十年」八五頁）。他肄業的帝國大學，是福澤諭吉所創立的，是明治初期自然環境，日後構成郭氏文學描寫的對象之一。

郭氏在帝國大學，兵山的思想，使郭氏拋棄文藝，而餘情未泯。他，又不知不覺中再和他（文藝）接近。他先只是「無心」地騙他「成爲太戈爾的崇拜者」，到德文的程度可供他跨入文學的園地時，他受歌德自傳的刺激，便一向「用力克服的文學傾向助長了起來。雖然這中間曾經和安那（他就是「我的丈夫郭沫若」的作者）爲改學文藝反目過，但他終取得了最後的勝利。依他的自供，他的創作慾的活動，係由臨床實習時，從日本同學口中知道所解剖死囚屍體上刻有人物畫的來源而引起。這便是宣傳奇式被判絞刑之漁師，青藤寅吉蹂躪淹死女屍濱田愛子案件。他把這經過寫一篇「骷髏」投到「東京雜誌」。可惜該雜誌的總編輯，白鳥無珠，却將原稿還還！但也把牠「火葬」。

這個打擊並未減少他的創作慾。他的第二篇創作是當「巴黎和會」時，經過（？）鮮的印象，寫成「牧羊歌」他登載於北京之「新中國雜誌」。第三篇是「鼠哭」，依他自供比前兩篇進一步的創作，但惜無存稿。

在五四運動時候，中國已有了白話詩。康白情之「送蓬壺人往歐洲」的「詩形」和「詩意」，劉湛之「詩意」與創作力的他由「不覺暗地驚異」中，鼓起勇氣，把「一九二〇年四月時」的「死」詩題「死」詩題，「新月與白雲」，「離別」等寫登「學燈」，他有這「欣悅」，「

見得他的著作有一次放了鉛字，真是有種說不出的陶醉，這便給與了一個很大刺激。在一九一二年下半和一九二零年的上半年，便得到了一個詩的創作爆發期。』

他的詩歌形式上的轉變：開始是採取「懷感愛式」的豪放和粗獷，後來親近太戈兒，『他的詩歌幾乎歐化。浮士德第一部翻譯的結果，使他『成為韻文的遊戲者』。他的表現，便是「棠棣之花」，「女神之再生」，「湘累」，和「孤竹君之二子」。由這些作品的內容，我們十分明白，他的反抗精神，是社會各種現象的反應。

他雖一個富有浪漫成份的「才子」，生活在因「支那人」而被冷待的異國，既常感經濟的壓迫，又悲憤於祖國的衰弱，能夠不處處流露出憤懣的情緒嗎？他和當日一般青年同樣地，爲着要發洩他的不滿情緒，或且爲着要表現他的「天才」，他能夠不找一個出路嗎？在這種環境中，便產生了創造社。

有了「創造季刊」，英雄便不愁無用武之地。這時候他發表一鳴驚人似的作品，如包括十九篇短篇小說的「橄欖」。這是似散文詩的作品。他一面把所見的自然景象描寫出來，另一面則記錄自己苦悶的生活。雖然他曾自詛：『我們簡直是連牛馬也還不如，連狗熊也還不如』；雖然他爲着不願行醫，『把有錢的人醫好了，只使他們更多榨取幾天貧民』，而曾『希望着死』。雖然他有時『心中的報仇慾滿足了高潮』而欲積極起來；但這都不過是一時的情緒的表現，他既未曾『死在火上，死上鐵道上，用煙酒慢性自殺，或死在汽車的飛輪下面』

下』又未曾對社會復了仇，他只是馬上使他的讀者認識了他，並分他的苦悶。

除了「落葉」之類的美麗散文，引起文藝界的注意外，還有他的戲劇。說到他的戲劇，最著名的是收集在「三個叛逆的女性」內的三篇劇。這「創造十年續編」的自白，「落葉」是受五卅之目情況的激勵。的確：他的悲壯，當念到『去罷！二弟呀！我望你鮮紅的血液，迸發就自由之花，開遍中華！二弟呀！去罷！』時，不由人熱血沸騰起來，這就是當時郭沫若文字的力量。他的熱情和三十年代正在高漲的青年血液是有同一的比例。

可是，我們還應知道郭沫若作品之另一特徵。他就是如他自己批評「潮風」所說，文中多數是「夫子自道」。不僅「屈原所說的話，完全是自己的實感」，就是別的主人翁的話，多少也可視為他所要說所欲說的話。除了他，還有時，是表現一沒男女青年的情狀，卓文君是他活證。雖然他的主觀依「後序」所告白，是有意做鬧案的文章。而他的反抗精神，就是一般女性在當時的精神。的確當他的女讀者念到：『自己的命運為甚麼自己不去開拓，要成為父母……，都成為蹂躪兒女的罪人？』時，能夠不動乎心嗎？我們要曉得自五四運動發生後，有無數的「娜拉」已走到街上，有無數正陷於苦悶中，後一種人現在受「王昭君」的指示，見出她的應走的路了。

再說戲劇的本身說來，雖然她的後筆，如元帝如毛延壽的對話等，有些傳奇化，但王孫，程鄭及司馬相如等人物，都描寫得好，至於文句的構造，除「橄欖」外，要算是最美麗的

了。

在這裏，我們應說郭沫若氏在浪漫主義時代，爲我國文學史放一光彩之「少年維特之煩惱」的翻譯在——這部爲拿破崙編帶的，並先後讀了七遍的歌德名作，是描寫青年靈肉衝突的傑作。他以與阿伯爾訂婚的夏綠蒂和維持爲中心，展開勾攝青年心靈的內容。那裏告訴我們：女主人公的失，是男主人公的好友；那裏描寫動人之男女主角戀愛的經過；那裏洩露悲劇式戀愛者的苦悶；最後，那裏以非常動人的結束，敘述維持向阿伯爾借槍的自殺。有下面動人的文字，「手槍是你親手交的。你親手把那灰塵拂了，我拿槍吻了多少次數，因爲是你親手拂過的東西呀！天使喲！你方纔了我的決心，綠蒂喲，我是想從你手中受死的人，如分你把這武器授我，啊！我就受領了。啊！我盤問過了我的小孩，他說你交手槍的時候你在發抖，你沒說句祝願的話，……你在這一瞬間，使我與你永遠連結的這一瞬，你會把你的心痛閉了嗎？綠蒂，這個銘感便幾千年也不能消滅！……休矣！休矣！我生涯中一切的心願和希望都已成就了！如此冷靜地，如此堅毅地，即這死之鐵門！」

● 這吧！當幾千歲萬男女青年，因五四運動打破吃人的舊禮教的束縛，可憐地浸溺於奔放的愛河中，現在有這部歌德的戀愛的哲學——自我犧牲，恐怕多少有補於愛慾的橫流吧！儘管在當時的中國，還沒有「維特熱」，但因這部名著的翻譯，至少會給青年們以暗示！也爲着這一理由，筆者有這一意見：在我們浪漫主義的時代，在沒有雨果式作品的時代，的確是

暗淡曙光，幸有這部歌德名作的翻譯，吐出一道光芒來。因為這光芒是從暗淡中分出。要顯得特別的珍貴。

當「存心翻譯，已經四五年了」的宿願滿足後，由「三葉集」給宗伯華的信，我們知道他在當日，怎樣地傾倒於歌德座下，他大胆地告訴宗氏：具有「球形的發展」的天才，「向四面八方立體的發展了去」的人，「我只找到兩個，一個便是我國的孔子，一個便是歌德。」因為他把這兩位捧為「人中的至人」，所以他「學句孟子的話來說，便是乃所願即學歌德也」。

像這樣歌德熱的人，早在一九一九年夏天，零碎地開始翻譯「浮士德」，到第二部完全整理好，自供是在一九二八年的時候。可是，雖然不過十載的時間，而他的思想却開始了大轉變。這是一個有趣的。歌德奔馳於古典文學與浪漫文學之間，而郭沫若則越兩階段，不自主地被時潮推倒另一懸崖，所以，他後來自我批評地咒罵歌德，說：「他在德」是由封建社會轉變到資產社會的那個階段中的詩人，他在初期是吹奏着資產階級革命的一個號手。但從他做了限馬公園的宰相之後，他老實退回到封建陳腐裏去了。他那貴族趣味，和帝王思想，實在有點薰鼻！」

促速浪漫文學者急忙中轉變他的思想，自然是三十年代中國的環境。五卅運動迫使每個注目於國內政治與國際情況，素受日本帝國主義壓迫的留日學生郭沫若。怎能不所倒。但這

種刺激是比較大的，而他居然轉到「普羅」陣營，一半是由於受十月革命給中國的影響，另一半是由於受一九一八年經濟繁榮時，無產者運動高漲的日本的情況所感動。他受上述客觀條件影響的結果，是始於目擊南京路上羣衆反帝的轟轟烈烈的情況，以後翻譯河上肇的「社會主義與社會革命」。依他給成仿吾的信，『從前只是茫然地對於個人資本主義懷着的憎恨，對於社會革命懷着信心，如今更得着理性的背光，而不是一味的感情作用了。』又說，『這書的譯出在我一生形成一個轉捩時期，把我從半眠狀態裏喚醒了的是它，把我從歧路的徬徨裏引出了的是它，把我從死暗影裏救出了的是它，……』，「創造」十年續編二八頁。我們要說，這部河上氏的著作，無論郭氏後目怎樣不滿意他，但這給了他的莫大的刺激，而且使中國新文學又添上一個新的特徵：文學家兼運動政治家，而文學也成爲政治派之政治運動的工具了。

「從半眠狀態裏」被人喚醒的我們浪漫文學家，一面適應創造社第二期的客觀要求，一面改變了造作的性格。他如此自我批判地供述道：『我的思想，我的作風，在最近可以說是完全變了。我從前是尊重個性自由的人，但在最近一兩年之內，與水平線下的悲慘社會略略有所接觸，覺得在大多數人完全不自主的，失掉了自由，失掉了個性的時候，有少數人要來主張個性，主張自由，總不免有幾分僭妄』（文藝論集序）。浪漫文學家，像立特莫司，隨着液而轉也。捨棄個人自我後的他，跟「洪水」的「小夥計」走上了同一個方向。這時

候不是「馬克斯進文廟」，而是他所景仰之孔子進馬克思的殿堂。於是，他在「洪水」第二條上高喊：『我們現在所要的文藝，是站在第四階級說話的文藝。這種文藝，在形式上是寫實主義，在內容上是社會主義。』他說隨浪漫主義而來的寫實主義，那確是合於我國的要求——現在還要說它，說文藝的內容，是「社會主義」，以問當日——就是今日吧——社會主義的現實是什麼呢？關於這一點，我們不必多所論述。

看吧，從事第四階級的文學家，就在這時候南下主持廣東大學文科，接着又參加政治部工作。時代的狂飆，需要浪漫主義的情緒。革命的運動，就是情緒的現實化。因此，他跟着鄧演達，同時受了他浪漫文學洗禮的青年也跟着他。他就把這看做神聖的行爲。於是，「使徒行傳」的聖保羅，他以革命家的姿態，由韶關的長沙，由長沙而武昌，由武昌而南昌，最後演了一幕歷史的諷刺劇，叫他做「南昌暴動」。他在這劇中，串了配角，雖然未曾流了眼淚，而情節在有歷史知識的觀眾的腦中，却相當酸鼻，結果，他不能不由汕頭而亡命到東京。

遭遇像太史公的他，坐在武藏原野的小屋裏，耳聽與海岸搏鬥的浪聲，嘆了一口氣說：『革命早已成功，小民無處吃鹽』不是寫「史記」而是執筆寫他認為『封建社會向資本主義制度轉換的時代』之『我的幼年』。和『這樣社會生出來的』這個主人公，活在『這樣的時代』的『反正前後』。正像人的衰老一樣，扶着竹杖趕不上「時代」。但是我們的文學家，在這兩部著作中，還未能表現出奧古斯丁或盧騷的才能，也不能洩露歌德與托爾斯泰的靈光，祇以歷

史家與政治思想家的姿態，寫下了他的感想，結果，他的文學創作的生涯，倒反而停頓了。

也許他也有這一感覺，遂毅然地再轉換一個方向，那就是他學馬克思主義創造者之一恩格斯，寫了一部「中國古代社會研究」。自認他具有『新興科學的觀點』，又是『恩格斯』一家族私產國家的起源『續編』。就著作本身的說來，這是一部大胆的作品。關於這部作品的是非得失，因為這裏在談文學，所以不便加以詳細的探究，傾全力向這方面去發展，結果他生產了受日本帝國元老西園寺所讚許。關於甲骨文字研究的著作。

由於他埋頭於甲骨文字的探究，他當時在青年中的印象，已不像以前了。當他目擊佐藤和夫的長大，他也許與自感已跨進另一時代。沒有人知道這環境會否使他產生屠格涅夫的「父與子」，但是當「夫之國與妻之國交戰」聲，使他由冬眠中醒覺時，他要拾起已失去的「落葉」。他又參加政治部的工作，他又能把文學家和革命家的任務融合起來，但這都沒有關係，經過十年的思考和十年歷史的教訓，他知道，他的祖國並不需要階級爭鬥來實行社會主義，而是先要經過民族獨立的階段的擺脫次殖民地的地位；同時，他的確也更深切地認識了祖國的領袖的偉大！

四 論張資平與郁達夫

浪漫主義的特徵，一方面是狂熱的自我描寫，另一方面是在這種情操的發洩中，以戀愛或兩性的關係為描述的對象。這是時代的必然。浪漫主義既為破壞封建統治的工具，那對於打斷舊社會的鎖鍊，達到復活自我的目的，採用每個青年所關切之戀愛生活的描寫，是非常適宜的。爲着這一原因，浪漫主義時代的文學，大半含有戀愛的内容。

我國浪漫主義文學，在創造社第一期的著作，有郭沫若的「落葉」等，但郭氏在這偉大的運動中雖然曾沉溺於浪漫空氣裏，而他終是浮在它的上層。他所崇拜是歌德，他所仰慕的是一維特。也許爲着有了這一啓迪，他不墮入性愛描寫的一途。

這裏我們要明白一點。三十年代的中国，青年的生活，像一匹不羈之馬。既沒有舊禮教束縛他和她，而新社會以及由他生的新道德又未建立起來。因此，有過這一現象：五四運動者，把他和她從陳舊封建道德中拉出來，拉到社會街頭，極掉首他去。那怎麼辦呢？娜拉，走出了家庭沒有社會容納她，更壞的，她似早歲時代的飄泊者，既得不到新社會讚許，又受欺侮她的舊禮教的唾罵。結果只有兩條出路：第一，她因之投身於革命的熔爐，要鍊成一把寶劍，爲人打抱不平；第二，是享受從艱辛奮鬥中得到的解放權利。還有第三條嗎？如果有的話，是把這兩條路混合一起。男子呢，可以說不會和女子有大差異。這是一九二七年大

革命浪潮中，他和她能寫出史詩的一個歷史原由。

但是，創造社的人物，如最優秀的郭沫若，自己在寫這史詩時，已放棄了歌德，並罵他爲德國的賈寶玉。這等於說，他不會成爲這一方面作品的執筆者。他的工作，由另一個人去發揮，他就是張資平。

張資平是廣東梅縣人。依他的「自傳」，他生在貧苦人的家庭中，他的父親爲着改善家庭的經濟狀況，曾一度前往南洋。但這不能有所補於他的貧困。所以，當重踏祖國時，這冒險者還要靠開私塾而過活。他在塾師管教下，讀了左傳，後來進美教會所辦的「廣益中西學堂」。四年教會的教育，不能使他成爲耶穌主義者，徒給他後日做小說時以若干的題材，後來，他考取高等巡警學校，爲着革命黨人在廣州的行刺，和「武昌起義」的影響，他決心投考留日官費生，「革命」並不使他對政權發生興趣，只促他由「占了孫山的位次」，而幻望自己的前途。

靠了這一機會，他由香港而上海而東京。他先進同文書院。乾燥的課程不大引起他的注意，而每天乘「院線電車，却使他沉醉於「享受」日本「少女所特有的香氣」，並「在這時代認識了日本女性美」（「自傳」一二五頁）。因此，他不能考取「一高」，只能入「明治大學」。後來，他終成爲「日本帝國大學生」。他所修的功課是礦學，這對這一類的學問，曾有了著作。

大學的地質學不能滿足他，他的趣味轉到文學來。由之，他和郭沫若等成為創造社的創造者。他在初期創作品，有了這一特性，常用地質學為作品的題名（如「沖積期的化石」，「和以教會時代的生活為描寫的對象」）。

張資平氏初期的創作，是十分平淡無奇。他之所以成為當日青年男女喜悅的作家，由於他體解時代的末流。他知道解放後青年的苦悶，他明白大衆解決這苦悶之唯一的可得到的手段是性生活。於是他利用社會這一弱點，以「苔莉」而一鳴驚人。

「苔莉」是張氏一串作品中，最好的小說，當娜拉走出丈夫家門徘徊於歧路時，「苔莉」為他指示一條出路。那就是戀愛的享受。同時，受舊社會教律長久壓迫的青年男女，也在「苔莉」中得到不少享受的暗示。儘管「苔莉」的愛人，因過度性的享受而有了「肺病」，但這在全書中，並不能對他的讀者有任何的警告。三十年代青年，正像撲火的火蛾，要向性慾之光衝去，為着這一原因，張資平成為三十年代寵兒。

那麼，是否可以說，由於青年喜讀張氏的作品，而使他的創作，每況愈下嗎？決不能如此說。青年是無罪的。罪惡應在於張氏血液中。他不在浪漫主義時代，像歌德一樣為奔放的讀者指示一條正大光明的路，他却引純潔的青年男女，向不應走的路走去。看他的自述：「在最近，我先拿羣星亂飛寫完，羣星亂飛是一部悲慘的 Romance，內容敘述一個少女受盡了社會的顛沛和經濟的壓迫而淪為舞女。寫她許多浪漫的故事。這部小說我是比較用心寫的。」

「人把肉體包在布袋裏，」文天祥在監獄裏，發覺了被禁止了自由，這新奇心動目的物……我把你的卑劣的房間裏的懸窗，與在那裏已熄滅了的燈一樣輕蔑着。輕蔑着呆板的你的小心翼翼之散文的放蕩。』這如何地反映變得格勒中等社會的卑劣啊！張資平的小說，會有這一特效嗎？沒有，決沒有。

再說到我國舊的小說，如金瓶梅。就不談他的文字的美麗，而暗示商業資本家西門慶，當商業資本黃金時代，對於社會權貴的勾結，如任提刑官，對於舊社會權貴的蹂躪（如三國林太太），對於平民的侮欺，我們不能專以「淫書」的眼光看他。張資平的小說，會有這樣大動人的局面嗎？沒有的，決沒有的。

爲着這一原由，「張資平」成爲創造社會之侮辱者，他對後日「性史」的盛行，要負直接的責任。像這種的文壇的投機者，當時代轉到洩露其真正面容時，即當「九一八」事變逗起被抑壓的民族主義情緒時，他的作品。由於歷史前途的呈現。初青年知道自己的責任與出路，而被人遺棄了。只在日本帝國主義，感到有利用這塊「沖積期的化石」的需要時，他方被「皇軍」由文學史博物院中拿出來，陳列於南京傀儡的殿堂。

創造社另一人物是郁達夫

郁氏生於山水秀媚的浙江富陽。少年時期的生活，由他的作品，知道富於舊文學的陶冶，也因之他憧憬傳奇式「才子佳人」的遭遇。一九一一年他留學日本，入東京第一高等學校

畢業後轉入東京帝國大學校研究經濟學，這種科學似乎從未引起他的興趣，他的趣味却在於文學。於是，他和郭沫若們發起創造社，並發表他的處女作「沉淪」。靠這一鳴驚人的作品，使他登上文壇。一九二二年我們新進的文學家，由日回國，翌年由於他對胡適的諒解而在教北大，一五二五年他轉教武昌大學，恰逢創造社負責人南遷，他追隨郭沫若等到革命發源地，但逗留廣東大學僅半年之久，環境又把他送回上海。他負着重疊創造社責任，趕走「小夥計」周全平潘漢年們，被中共罵為暗負「反動派」摺蕩創造社革命份子並促該社「右傾」的責任。他曾否「負」了這一使命，由他自己答覆吧。但當革命狂潮高漲時，他却隨着浪潮「左傾」。他終是一個文學家。對於政治的轉變，終不能表現什麼固定的觀點。如果，我們不能夠用「投機」兩字形容他一時的轉向，却可說他的性格和政治格格不入。所以，儘管他感情的衝動。發表過什麼「激烈」的辯明，他從未能拋脫浪漫文學家的本性，也爲着這一原由，他到底和魯迅的「左聯」冷淡。抗戰前，他到福州做小官，吟詠山水，恢復了他本來面目。他可用一句話表我他，史，使頹廢，浪漫的性格，使他在文學的作品中，充分發揮他的特徵，再加上頹廢的生活，他多著作，使充滿放蕩生活之細膩的描寫與美麗的文句。

由以上郭氏簡單的過去歷史，我們很容易認識他的作品。但是否說，他的創作，一本於他的個性與適合這性的生活呢？不是的，社會的環境，曾給他和他以莫大的影響。

就他的作品年代說來，可以證明筆者的論斷。他在處女作「沉淪」的自序中，有下的告

白：『第一篇沉淪是描寫着一個病弱青年的心理，也可以說是青年憂鬱病的解剖，裏邊描寫着現代人的苦悶。』便是性的要求與肉體的衝突』（註）『第二篇是描寫一個……』（註）『想主義者的沒落。』所以有這種現象呢？這本是當時第一期一般青年的通病。他被他公開出來，要歸功於『五四』後人性的解放。這種解放，成爲一般的趨勢，却沒有給他以小說化，這在異國的郁達夫先生，適在此時，有了腹稿。機會。自然，這點是他的遠見，另一半也算他的才能。

（註）成仿吾在『沉淪的評論』中，他是描寫『他所要求的愛沒有實現的可能，決不是爲了什麼靈肉的衝突』。這一點，『在東京時。曾與達夫談過。達夫似也首肯』。還有一點，浪漫主義時代的文學，常帶異國的情調。『沉淪』的主人公的生活，是異國的生活，所以他說：『不曾在日本住過的人，未必能知道這書的真價。』的確『賣淫圖』的描寫，充滿『肉香』的『下女』，男女間浴熱海，一些風光，不僅使『對於愛的缺乏感覺最靈敏』的作者心裏，『發覺那面壁的幾種俗態』。這就是正從舊禮教束縛中解放出來的男女青年，恐怕也爲之神往呢！

在這裏，『沉淪』的主人公，和一般青年還有不同之點，他就是缺乏對於社會鬥爭的勇氣。不僅對社會沒有什麼欲鋪好的短駁，常悠悠然乘車曳杖而走。我們也可以說，無論對任何種事，他都是演着失敗者角色爲甚麼呢。發吾在『沉淪』中，對於『在幼

年時候，他失去了他的父親，同時也失去了母性的慈愛。——這合理的解釋，那種幼稚的悲哀！如不能使青年激發更大的反抗力，就必發洩成一種憂鬱的性格。這種性格一流溢於作品中，不時逗起人們的同情，而且使人們油然生起憐憫。

這已足說明郁達夫了。一方面有無數不能達到「黃金」的「青衫」追隨他，——他是他們的代表者。另一方面有愛憐他的人們，在同情他。他必然地或且可能地產生了一「日記九種」的題材。

「日記九種」是郁達夫另一本取得衆多讀者的作品。大家都公認，他所以能感讀者，一半由於他的大膽坦白地洩露其「放浪」的生活，另一半則羨慕他「豔遇」。但這終不是青年人所能追隨的。爲什麼呢？——這稍有名氣的人，早晨懺悔他的放浪而決心振作，但到了下午，他却忘了一早的決心，——且醉於酒，追尋女人，或且沉淪賭博，或且墮入富貴和鴉片，或且在深夜裏，——

「日記九種」所洩露戀愛史，使他讀完之後，讀屠格涅夫在巴黎的生活。但郁達夫不能成爲中國屠格涅夫。他是肉體享受者？已達到戀愛目的的他，是不履行他在「沉淪」時代的誓言：

「我們求的就是愛情！」

「若有一個美人，能理解我的苦楚，她要我死，我也肯的。」

「若有一個婦人，無論她是美是醜，能真心真意的愛我，我也願意爲她死的。」以後的情史告訴我們，她終離開了他！是他的責任？還是她不一心真意的愛？他？那需要另一部郁氏的自傳。

自然，還有「過去集」和「蒿華集」等，但對這些幾似是重複的內容，我們可不必論述了。若使一個讀者不問情於他的生活，必不可避免地要暗責他的頹廢。這種責難，當郁氏與魯迅握手時，有許多「左翼作家」爲他辯護，所以「左翼文藝批評家」錢杏邨在當日告訴青年們，郁達夫「在方向轉換的途中」。究竟他怎樣「轉換」呢？不妨簡述。

像郁氏那樣的性格，那樣的生活，不會有何種「左傾」的，他所以在「日記九種」中痛罵「革命軍人和其他軍人，都是一樣的腐敗，一樣的惡毒」，完全是共產黨在「盲動」時代所鼓動之小資產者情緒的尾巴。儘管人們可以說，他有「良心」，但他是十足的易感性的小資產者。他之所以在「翻譯說明算是答辯」中，表示要再一次「新生」，甚至於比任何別的同伴更勇敢更明白說：「可是，現在達夫却不然了！……我從前是……只願退讓，不敢前進。現在……倒反把我的勇氣鼓舞起來了。……所以，我覺得走消極的路，是走不通了。……想一改從前的退避的計劃，走上前路去」。這都不過是在「公開答日本山口君」中，騙騙日本而已，因爲他並沒有什麼，「向前」，也沒有什麼「向後」，還是「依舊」而不改易。所以，有人把他的「轉向」，看做是他對所避走之「小夥計」以後自取消滅之板

中共及其文化負責人的懺悔。按照當日的政治運動路線，這種懺悔有補於生活！——尤其文化人的生活，所以，郁氏在這時期「左」到呼喊「這一次的革命，是中國全民族的要求解放運動。這一次革命，是馬克思的階級鬥爭的理論的實現。這一次革命，是世界革命的初步」（「洪水」第二十九期），我們十分明白，這裏「口號」都可看做是從中共或第三國防的宣言書中抄襲而來。

爲着這一原因，當這革命人爲風波稍爲平靜時，郁達夫氏便鬼不知神不覺地取消他的誓言。再搖擺他的本態——頹廢。但他的「頹廢」却和俄國的梭洛古勃（Fedor Solovub）不同。雖然，在肉慾的追逐中，二人有些相似，梭洛古勃的創作中所蒙着灰色的人生，與死的憧憬却是黑暗政治的諷刺，不是用個人的放浪或墮落的生活，而暗中求得讀者的同情。

最後，我們應該說，郁達夫不能與張資平作同等的看待。就拋開後者已成爲民族罪人這一點，專在文藝貢獻上，郁達夫之可愛猶如他的貌似婦人女子。他的小說，具有一個力量吸引他的讀者他沒有郭沫若初期作品的豪放，而非常淒婉動人。爲着他，他的作品在文學史上留下好印象，但他終是弱者，他半生地以弱者而閃過社會的演變。所以，他的處女作象徵他的命運。他以「沉淪」出現於文壇，也以「沉淪」而結束其文藝的生活。

越過創造社時期現代中國文學史。馬上轉入新的一頁，浪漫主義既已發動者而結束，寫實時代又沒有到來，只留着一個短期間的化石，他就是矛盾的「三部曲」。他像一道洪溝，

劃分浪漫主義與政治性文學——如是不然之類——這並非。人們好久不見創造社三傑在文壇上的奔馳，只以文學史中追溯他們的陳跡。

時代像狂風，吹來了一人物，又吹去了他！

五 矛盾及其三部曲

利用第一次世界大戰的機會，我們的民族工業得到了空前的大發展。這一運動對民族經濟正在抬頭中的中國社會，在意識形態上，給予了莫大的助力。這助力特別表現在適應舊社會而束縛新社會的舊倫理觀念的崩潰。舊社會的經濟條件與新社會意識已經具備時，必然會有一番驚人的舉動，那就是歷史退還運動的結果。

筆者在本書開端所說的歷史退還運動，自辛亥革命後，遂於極點。賴五四運動的推動，現在開始了新的一頁紀錄。如果，我們在目前所欲建立的現代化民族國家之基礎，是在當時奠定下來的，那麼，由於這種國家歷史要求，不能不有消滅民族國家產生的阻礙，那就是軍閥制度。

用那種力量來完用這歷史任務呢？就當日的情況來說，在廣東革命政府，和該政府的核心中國國民黨，國民黨在革命過程中，已有數十年的歷史，他的領導又是中華民國的創造者。雖然，由同盟會到一九二四年，國民黨內曾有不斷的更新，但他的歷史事業

似乎需要新的幹部。爲着這一原因，該黨領導者孫中山先生於一九二四年決定「改組」，「改組」的歷史意義之一，是容納五四運動後的新社會力量，並爲奠定還革命根據地計，於艱難萬狀中設立黃埔軍官學校，造成「革命的武力」。

由於這些的改革，當日南北對立的兩個政府，已顯出光明與黑暗的分野。在北方，雖然有各省割據者，倡導「聯省自治」，而成爲名義上的北京政府，實際的主持人却是直系軍閥。他的主人曹錕既演迫走黎元洪之「劫車奪印」並賄選總統的醜劇，又與國外的奉系主人張作霖，展開第二次直奉戰爭。戰事迫直系衰落，由段祺瑞以「臨時執政」的名義，統治受「公使用」承認的「中華民國」。像這樣的政府和這些沉溺於權利之爭的軍閥，能夠負起建立現代化民族國家的責任嗎？

自然不能的。和他對立的南方情況怎樣呢？自一九二三年孫中山先生重返廣州，組織大元帥府——他就是今日國民政府的前身——就大元帥職後儘管還有軍閥的掣肘，而由於國民黨改組，及國民黨以爲宣佈，却已陷於塗炭中的國民，和不满於北洋軍閥而有力量的青年，把他們的眼光集中於廣州。他們把他爲革命根據地，日夜希望他的力量增大起來打倒北洋軍閥。這個希望的實行，便是「北伐」。

一九二六年七月九日，國民政府下令北伐。因爲北伐是結束「倒退運動」的歷史行爲，所以他迅速地驅逐吳佩孚和孫傳芳而飲馬於長江流域。

如此迅速發展的革命力量，後來却因社會內部的矛盾和共黨的錯誤政策，馬上發生變遷。他表現為共黨的盲動和以後的國共兩黨的鬥爭。因為革命力量似乎突然地分化，所以，有許多青年陷於彷徨，不知如何應付，有許多青年對於革命只具有衝動熱情而缺乏對中國革命的正確認識，終於消極陶醉於性的享受。這是一方面的現象，在另一方面是舊勢力乘機利用革命的分化（或在分化以前），混入革命陣中，有層出不窮的投機行為。這些現實的小說化，就是矛盾的「三部曲」。也為着這一原因，矛盾的這時期創作，不管是否尚有若干可批評之處，但是他們終算是劃時代的作品。

「中國簡報」第一期對這位小說家，曾有這樣的介紹：「茅盾是沈雁冰的筆名，他只受過短期的學校教育。他的事業的開始，是在商務印書館當校對。後來升擢為『小說月報』的編輯」沈雁冰氏，當五四運動時代，已廁身文壇。曾和鄭振鐸周作人們組織『文學研究會』，並發表過關於文藝的理論。這些理論，給我們知道：初期中國新文學的作家，及其知識水平的高度。

當日的沈氏，在「新文學研究者的責任與努力」中，為他的讀者指出：「翻開西洋的文學史來看，見他由古典——浪漫——寫實——新浪漫……這一步步的變化，無非欲使文學更能——現代全體人類的生活，更能宣洩當代全體人類的情感，更能聲訴當代全體人類的苦與悲期望，更能代替全體人類向不可知的運命作奮抗與呼籲。」由這些文句看來，這位「人

「革命黨」隊伍中的一位領導人物，是否高揚過爲「全人類」而革命的旗幟呢？不是的。他接着寫道：「不過，在現時極界國界以及語言差別尚未完全消滅以前之這革命，終目的不能驟然達到，因此，現時的新文學運動却不免帶着強烈的民族色彩……。我們中國的新文學運動也不能不是這性質了。」如果，中國的文學是帶着「民族」的色彩，何以，一直到現在止，我們的沈先生未曾產生一部表現這色彩的作品呢？這要歸咎於後面所說之「社會主義革命」的運動。

人終是時代的產物。那樣的時代，決定那樣的人生。所以，儘管在演講台上對聽衆指出「我們中國的新文學運動」不能不帶着「強烈的民族色彩」的「文學研究會」的人物，到了「一九二六年時，他也和一般青年一樣旋流在狂飈運動裏了。所以，當國民革命浪潮正在高漲的一九二四年，他離開『小說月報』，『在滬從事革命的實際工作』。這工作，是屬於本民族的，爲求民族獨立之國民黨的呢？還是屬於對外來的，爲實現『無產階級世界革命之共產黨的呢？」茅盾傳」的作者伏志英，並沒有告訴我們。他只接着說：「一九二六年，北伐軍進抵海上，於是輾轉而至武漢，任政治部宣傳職務，常在中央日報副刊發表文章。」由這，我們明白，他和創造社的人物一樣地，投身革命。也靠着這一點，他方日擊「三部的」的男主人公。

跟着革命力量中發動反動力量，沈氏於當年夏天奔走廬山。牯嶺的「養病」，使他遇見

「肺病第三期」的「雲小姐」。由於其中「談到自己的生活經驗」，使他「發生研究的興味」，並因之「有了」『第一篇小』的『意思』，這就是後日的「三部曲」。關於他的經過，他告訴我們：「八月底回到上海，妻又病了，然而我伴妻的時候，寫好了『幻滅』的前半部。以後，妻的病好了，我獨自住在三層樓，自己『閉起來』，這結果完成了『幻滅』和其後兩篇。」「『動搖』與『追求』，前後一個月。我沒有出過自家的大門；尤其是寫『幻滅』和『動搖』的時候，來訪的朋友也幾乎沒……；於是用了『追憶』的氣分去寫『幻滅』和『動搖』，我只注意一點，不把個人……飄蕩過去，並且『幻滅』和『動搖』中的人物對於革命時感應是善於當時的客觀環境。」『六』從前讀過『東京』。

「他」又說到寫『三部曲』構思的經過：『在寫『幻滅』的時候，已經想到了『動搖』和『追求』的大意，這兩個主意在我的心頭活動；一是作成二十餘萬字的長篇，二是作成七萬字左右的三個中篇。我那時早已決定要寫現代青年在革命浪潮中所經過的三個時期：（一）革命動盪的亢潮興奮和革命既到面前時的幻滅……（二）革命鬥爭劇烈時的動搖，（三）幻滅動搖後不甘寂寞而思作……後之追求。如果將這三時期作一篇寫，固然可以；分爲三篇也未始不可以。因爲本……信我的創作力，終於分作三篇寫了的……」（同上）。

『全部作品圖案的構思完了後，他開始執筆。對於她，他如此地告訴我們：『『幻滅』是……』上海出版界……』『動搖』是十一月初至十二月初寫的，『追求』是在……』

一九二八年的四月至六月間「幻滅」的筆名將地引進這些數字，爲着他會有歷史的意義。我們可概括地說：當「幻滅」脫稿時，武漢已經「一八七」，中共已履行「一八七」會議所定的路線，「紅軍」已在武漢受了致命打擊，這些事實告訴人們：中共在第三國際新選的人物指導下，已踏上軍事冒險之途，他完全忘記了中國地革命，是以民族獨立爲中心的歷史要求。結果，「三部曲」的作者，由這些大事件，暗中認定中共及其所領導之無歷史出路的盲動，是對於「幻滅」的掣肘，那確有其眼光。可是，茅盾先生却沒有這一點明確認識，只是由若干客觀事實與目擊諸現象的追憶，而有一「幻滅」的直覺而已。其次，當「動搖」創作期間，有一「南昌暴動」的餘波完全平靜的階段。由戰場上退下來的鬥士，或還受中共投導的青年，對這像戲劇式的歷史演變，正陷於追索與探討中。沒有一些光芒射露的現實，只有一張又一張的宣言與訓令，誰能阻止他們說「動搖」呢？茅盾雖然坐在「第三層樓」上寫作，但他的直覺青年確有「動搖」的感覺——也許，他本也就是「動搖」者。如果當日的他，真敢洩露這感覺於文學，那不能不欽佩他的勇敢，我們也該日他對中共文化人論戰文字，反證他確是有了這大勇的精神。最後，當「追求」創作期間，是在所謂「廣州公社」發生與消滅的期間，在這被瞿秋白稱爲「無產階級退兵之一戰」的史劇中，有若干「動搖」邊的小資產者，被這轉瞬消逝的紅火，又燃起內心燃着的情緒，經過去短期間革命浪漫行爲的追憶。這是酸楚而又是甜蜜當夜闌人靜時，可發生的情緒，的確是趨向「追求」的。由於以上的敘述，我們

可以如此說。茅盾三部曲的命名及內容，正像一篇由三節構成的史詩！

現在容我們轉面觀察，茅盾氏怎樣使男女人物表現這時代作品所反映的社會情況。

首先說「幻滅」。

女主人公靜，是S大學在英倫留學生。有一天充滿戀愛經驗——因極端地不信任男子的女友，由國外回滬的女友慧女士，來寓所訪問她。友人對男子深取玩弄與報復的戀愛哲學，給她有些影響，但不強大。還是處女的她，尚沒有這個本領與需要。所以，她對追逐她的同學抱素，並不洩露接受或拒絕之反應。

抱素是一個虛偽與具有迎合女子心理本領的青年，他時常到靜的高所，因而與不容於哥嫂又嘗失業滋味，暫搬到靜處同住的慧發生了戀愛。在這三角戀愛的進行中，慧有力量使抱素專心追逐她。她雖然在法國公園內給與他密談，擁抱與接吻的機會，但這只算玩弄男子的——一個應有手段。受玩弄的抱素無意中知道她過去的祕密而離開她，她像失去一匹小狗的女主人，便突然地別靜他去。

於是，戀愛舞台上剩下了靜和抱素。不能由讀書找到安慰的她忽覺得他是唯一了解她同情她的人，她幸福地在一個甜蜜的晚上把貞操贈給他。但過了十二小時，她在他的遺留的記事冊中却發現他就蹂躪女性的魔王如暗領津貼的小卒。受這突然襲來的打擊，她從粉紅色的夢中醒來，忽覺幻滅，為避他的糾纏裝病避往醫院。但十分湊巧地，她染上猩紅熱，幸有這

將，她被同校同學以爲「幻滅」，終於在武昌從事革命的工作。

一投進革命這座中心的武漢，他遇見了許多高談革命的政治家，出不窮的醜態，更充滿着希望的她，再陷入幻滅的悲哀。幸好，她在這時認識了爲戰爭而戰爭的強連長，相互熱戀的結果，使他和她在廬山度了蜜月，正感着前途無量的她，又因強連長受武裝同志的邀請，重上戰場，她似乎被遺棄，重跌入幻滅的深坑。

從上面的情節看來，女主人公「幻滅」，是由許多條件產生的。當她是大學生時，抱着「讀書何必一定上課呢？」的主張，再加一點兒生理上的事情，產生她對讀書的「幻滅」。到她踏上一般女青年所走的足跡，嘗着戀愛的滋味時，馬上就發現她的酸楚，儘管她後來在年青的強連長身上得到補償，而却要再咀嚼更大的失望，換句話說，戀愛也使她一再地幻滅。是否，只在個人生活中使她到處找不着出路呢？不是的。就在革命的漩流，她也抓不着枝棲。她目擊當時「革命者」工作的中心，不在於實現口裏所喊的口號，而在於逛游藝場和談戀愛。我們的作者，在這裏把體驗的被稱爲革命首都的武漢的內幕，無遺憾地活躍於紙上。刻薄地罵當時主持政治工作者說：「她看透了她的同班們的全副本領只是熟讀標語和口號……她想起外邊人譏諷政治工作人員「賣膏藥」，會了十七八句的江湖訣，可以做一個走方郎中賣膏藥，能夠運用現成的標語和口號，便可以當一名政治工作人員。」不僅此也，他又

告訴讀者，當日武漢的空氣，不和男人所愛的單身女同志『幾乎罪同反革命』，至少也是封建思想的餘孽』。的確，不僅創造社時代所播種的浪漫主義，現在可見茅盾的作品中，取歸收穫；就是五四時代人們所憧憬的政治，現在也被矛盾的『幻滅』現實化。他冷靜女士之口表現他自己從經驗中得到的感想：『她想起半年來的所見所聞，都表示人生之虛幻，一方面，是緊張的革命空氣，一方面却又有着普遍的疲憊和煩悶。各方面的活動都是機械的，幾乎使動疑惑是虛應故事，而聲嘶力竭之態，又隨社氣終。……剷除封建思想的呼聲喊得震天價響，然而親戚故舊還不是披荊斬棘地登庸了麼。』

何以，女主人公的遭遇，又是灰色的人生呢？他後來坦白地告訴他的讀者：『我只寫一九二七夏秋之交一般入對於革命的幻滅。在以前，一般入對於革命多有幻想，但在那時却幻滅了。革命未到的時候，是希望，將到的時候是如何的興奮，彷彿明天，就是黃金世界，又是明天來了，並且過去了，昨天也過去了，一切理想中的幸福都成了廢棄，而新的痛苦却一點一點加上來了，那時候每個人心裏都不禁嘆一口氣：『噫，原來是這樣一回事！』這就來了幻滅。這是普遍的，凡是真心熱望着革命的人們都會在那時候有過這樣一度的幻滅……』（『從牯嶺到東京』）。

如果，從當日中共的理想看來，那社會主義革命，雖知矛盾的估計『幻滅了』。可是如從整個歷史過程看來，民族統一運動，却沒有消滅。使他幾乎消滅，祇不過幾乎全部忘却。

的，是在於「幻滅」之後的「追求」。因此茅盾的「幻滅」，從作品的整體意境形態看來，是有他的歷史意義的。

其次說「動搖」。

茅盾氏在「讀倪煥之」中，告訴我們：『「動搖」所描寫的時代是一九二七年一月至五月，是湖北省、江上游的一個縣內事。』他又早在「從拈鬚到東京」中，加以這樣的解釋：『這篇小說裏沒有主人公。』由一個縣城的現實，用沒有主人公的小說，把他表現出來的「動搖」，却和「幻滅」不同，他能夠給每個讀者加一九二七年運動的人，以不少回憶的刺激。爲什麼呢？因爲他內中的每一人物，都是一般典型的代表者。儘管他是小說，讀後，無論是浪漫的粉紅色生活，或緊張的鬥爭，都好似使他的閱者，正在讀一篇報告。

在那長江上游小縣內，有當時主持民運的黨部，有婦女協會和商民協會等民運的機構。縣委兼商民部長方羅蘭，不僅是一個沒有政治見解的政治運動家，就對戀愛的追求，也沒有決心。他老是表現其動搖的特性。像這樣的人物，配上一個對政治沒有感覺性的太太，却有不滿與情緒，遂把他的眼光放射到婦女協會的羅陽，她是五四後出走家庭而還未找到，或不能找到歸宿的女性。她在革命怒潮中的責任，不景觀還有政治性的嚮往，而是擅長對男性的誘惑。因此她像一條蛇，游泳於一大羣知識和男性中。縣羅陽的婦女協會，由於現實利益的矛盾，成爲被另一派揭發的場所，她像羅陽是胡國光。還有姨太太和不肖子胡炳的他，

應該是革命的對象，却混入革隊隊伍，表現出連「革命者」史俊也自嘆不及的「革命行爲」。由之，他洗刷劣紳的往史，用把姨太太送給兒子的「公妻」，和許多劣紳的遺囑，來粉飾自己。有了這一地位，他就利用劣紳地痞與方羅蘭鬥爭，並暗通敵軍，把一城弄成亂軍。史俊，是一個沒有頭腦的人物，而和他同由省方派到該縣的另特派員李克，則具有政治眼光，但却因爲主張查辦胡國光挨了一頓飽打。這些人物，交織成一部「動搖」。因爲每一人物，都給與以特定的特徵。所以，他展開了數動人的場面。

譬如在浪漫行爲上，他不僅把握了巧妙的戀愛心理，還有淋漓盡致的香豔描寫：孫舞陽一擁抱了滿頭冷汗的方羅蘭，她只隔一層薄綢的溫軟的胸脯貼住了方羅蘭劇跳的心窩，她的熱烘烘嘴唇親在方羅蘭的麻木的嘴上，翩然自去。」譬如，對於投機份子及土劣的描寫，有十分切貼的口吻：胡國光自吹我「服務地方十年，只知盡力革命」有何劣跡可言？」「國光自問沒有多大才力！只是肯負責，澈底去幹，還差堪自信。辛亥那年，國光就加入革命，後來壽事日非，只好賴悔待時。現在如果有機會來盡一份的力，便是赴湯蹈火，也極願意的。」譬如對於婦女協會的描寫，使在場的每一人物都有適當的表情，與呈現緊張的局面。總而言之，「動搖」無論在內容和形式上，都超過「幻滅」。超越的主要原因，在於人物後面之史實會深印於人的腦中，他在「從轎轎到東京」中，也坦白地自供：『「動搖」的時代。正表現著中國革命史上最嚴重的一期，革命觀念革命政策之動搖——由左傾以至發生左癡病

，由救濟左癱病以至右傾思想的斷捨頭，這動搖，也不是主觀的，而有客觀的背景。」的確，熟悉一九二七年歷史的人，對於武漢政治舞台上人物的政治行爲，和中共領導者的盲動，都有與茅盾同一的結論。

最後，我們再說「追求」。

依筆者的感覺，「追求」應改爲「頹廢」。雖然書中的人物，各有所追求，但追求的結果，只更增加他和她的頹廢。這種悲哀的表現，既是繼「動搖」之後的必然，又是歷史邏輯的應有結果。

茅盾氏對這歷史悲劇，究如何地體現於「追求」呢？依他的自供，「這也是沒有主人公的。書中的人是四類：王仲昭是一類，張曼青又一類，史循又一類，意秋柳，曹志方等又爲一類。」第一類的人物，是腳踏實地的半步主義者，實事求是地爲他的愛人陸俊卿而追求一個改革新聞的計劃。結果呢？事業失敗，快到手的愛人遇險傷類，改變原來的面目。第二類的人物，企圖以教育改革社會他爲實現他的理想，追求與自己抱有共同目的的妻子。結果呢？他首先追求浪漫的章秋柳，接着因爲與饒舌的，刻薄，嫉妒的同事教員朱近如結婚，而使他的事業與戀愛完全失敗。第三類的人物是感到現實失望，由頹廢而追求自殺的青年，但他並沒有完成他的願望，却死在與章秋柳的狂歡之後，最後一類的人物，是全書中最精彩的章女士，她具有多方面的姿態，有時使人感覺她是有爲的女性，有時又使人感覺是墮落的女人，

有時她又表現是不甘墮落甚至於要以個人的血淚去換取正統權威的更新，但她對每一追求都沒有成功，都還照舊在舊的軌軌而進的輪。在五四運動之後，我們國家進入了一個新的時期，我們國家的前途是光明的。因爲是五四運動後，社會之一方面歷史命運的時代更趨向前，我們國家的前途是光明的。會發生這一悲劇的感覺呢？也就是，何以使一批『都不甘昏昏沉沉過去，都要追求一些甚麼』的人，都給與失敗的結局呢？他曾如此地供述：『我很抱歉，我竟做了這樣頹廢的小說。於是越說越不成話了。但是請恕我，我實在排遣不開。我只能讓他這樣寫下來，作一個紀念；我決計改換一下環境，把我的精神蘇醒起來。』（『從骷髏到東京』）他所紀念的是甚麼呢？是一個偉大時代的悲劇。在這悲劇式時代中活着的他，有這一自供：『我因爲我那時發生精神上的苦悶，我的精神上的苦悶，我的思想有片刻之閒會有好幾次猛烈的衝突，我的情緒忽而高亢灼熱，忽而跌下去，冰一般冷。這是因爲我在那時會見了幾個舊友，知道了一些痛心的事……這使得我的作品有一層極厚的悲觀色彩，並且使我的作品有纏綿幽怨和激昂奮發的調子同時並在。』『追求』就是這麼一件狂鬱的混合物。我的波浪般起伏的情緒在筆調中顯現出來，從第一頁以至最末頁。』（同上）

如果，我們不再分析前篇『追求』內各人的技術，我們可以如此地爲他的自供者作這一結論：儘管他的情緒是由『幾個故舊』來，而主要的力量卻在於當時社會的現實。當許多人們瞠目不解於『八七』會議的決議案時，經過了搖擺的階段，到了這一階段，必然地激發

州暴亂的「短命革命」，而「高亢灼熱」，但一翻到這「退兵之一戰」的描寫，怎能不「冰冷下來」？這種每宗事都變化的環境，他就不用人物的一言一行，使他對人生感到灰暗的前途呢？

不僅在作者的主觀有上述的現象，就讀者的「社會主義革命」也是現同一的現象。本來是烏有的，却爲着五卅運動的刺激，與十月革命的誘惑而經一羣青年男女追求他。向來想的，經歷史出路的目的，追求的結果，唯一的報酬，自然是矛盾在「追求」的結論——失敗。這三部作品，根據上述的現象，出版後受讀者的歡迎，那決不是偶然的。因爲「三部」——人物的生活，如不是讀者自己的經歷，也不是他所目擊的片段。茅盾能由之一躍成名，是很容易地解釋的。

可是留下一個問題。「三部」作者，五四運動的人物，對於五四運動之政治的成績——「北伐」又是參加者，何以他在這狂飆的期間，不和另一些當日曾攻擊他的作品的人們一樣，表現出勇敢或掙扎的情緒呢？他對於這一點，曾有一欄自供：「從『幻滅』至『追求』這一段時間是中國多事之秋，作者當然有許多感慨，沒有法子不透露出來，我也知道，如果我寫上幾句勇敢些像一個革命黨之士，大概我將被當作近來多事之秋；但是我素來不善於痛哭流涕，對於政治，我雖然是熱心，並且深明，但我不能像那些革命家，也滿是可憐的犧牲；何必再不自願到這種境地呢？這些感慨，我雖然是滿腔熱血，但總覺得可憐的。」

以此欺世盜名，博人家說一聲「畢竟還是革命的」，『我並不反對別人去這麼做，但我自己却是一百二十分的不願意。所以我只能說老實話：我有點幻滅，我悲觀，我消沉，我很老實的表現在三篇小說裏。』他不僅有這坦白的自供，還更大胆地呼喊：『說這是我的思想落伍了罷。我在不懂為什麼像蒼蠅那樣向窗破片盲撞便算不是落伍？說我只是消極，不給人家一條出路麼，我也承認的；我就不能自信做了留聲機器吆喝着「這是出路，往這邊來！」是有什麼價值並且良心上自安的。我不能使我的小說中人有一條出路，就因為我既不願意昧着良心說自己以為不然的話，而又不是大天才能夠發見一條自信得過的出路來指引大家。人家說這是我的思想動搖，我也不願意聲辯，我想來我倒並沒動搖過，我實在是自始就不贊成一年來許多人所呼號吶喊的「出路」。這出路之差不多成為「絕路」，現在不是已經證明得很明白？』（「從牯嶺到東京」）

以上冗長的供詞，係在一九二八年七月十六日在東京寫的。筆者全部引用他，有深長的意義。茅盾氏老實告訴我們：他「自始就不是」呼喊「社會主義」的「出路」的追隨者，他不怕他們譏笑他「落伍」，他因為不願當「留聲機」而「吆喝」，只是說「老實話」，『這出路之差不多成為「絕路」了。但是，若使他確『差不多成為絕路』了，何以會有後日「子夜」的另一條光明大道呢？若使當一九二八年七月間，他已由『證明得很明白』的事實，宣告沒有中共所指的「出路」，何以後日又憧憬於蘇維埃，跟隨人們足後而飄蕩於數千里之遙？』

化呢？關於這一點，我們要留在後面探究他。這裏只請我們的閱者，細細咀嚼他的自供就夠了。

茅盾之不能由「已經證明得很明白」的事實中，對這「絕路」絕了望，應歸咎於他不能知道中國的歷史前途。這個不知道，自然要由當時社會科學研究者負其責任。因為當時大多數的這種人，都把眼光集中於不可能的「蘇維埃」，而忘却真實的民族統一運動，所以於大事變之後，只好站在歷史道途的邊旁。由之，我們實沒有資格說「三部曲」作者的思想落伍。的確，「消極，不給人家一條出路」的人，要比「像蒼蠅那樣向窗玻片盲撞」好得多。所可惜的，他不能由勇敢地堅持這一思想，到正確認識中國革命的出路，所以到東京回來又跟着「蒼蠅」跑，並把這一「盲撞」的行為，譽之為由黑暗走向光明的「子夜」。

然而，那是後來的事，他的作品所表現的各主人公情緒，雖是客觀的，而當日要以主觀克復他的中共，却不能不給與迎頭的打擊。因為，若使每個青年，都具有「三部曲」的思想，都成為「三部曲」的「追求」中的人物，那「八七會議」後之李立三路線由誰執行呢？井岡山上的毛澤東的兵卒由誰去充當呢？在這裏，我們明白，這是一宗必有的事，那就是茅盾及其作品，要受中共之文化人的批判。

首先是著名普魯士的『茅盾三部曲小評』，『他為青年指出，當『茅盾動手寫這三部曲小說的時候，沒有澈底的認識中國革命。』為什麼呢？『一個澈底的革命文學家，不僅是描寫

一個大時代的外形，他應當深入時代的核心，去批評錯綜的外形。……茅盾對於中國革命的內涵是沒有清楚的認識，他只就主觀的去批評這時代的外形。他描寫這大時代中的革命青年，一個個追求，一個個奮鬥，一個個犧牲。……讀者的影響，只是引起對於革命認識不清而消沉。而茅盾的書，同類的嘆惜，沒有會給些青年以鼓舞。『福祿壽爾說：『這裏如沒有上帝，你就應創造他。』現在，批判茅盾的人，給與受批判者以罪狀，是不給創造者任何權利。』

茅盾對這種描寫當然不願的。所以，他發表『從牯嶺到東京』，回護批判他的人們，他在這篇引起廣大反響的論文中，筆責『無所謂新文藝』是『不能擺脫一標語的文學』的範圍，並勇敢地提出此後作品應是『小資產階級的作品』。這在中國看來，可以說是急於急不對了，所以有普羅文學批評之說。『茅盾與現實』中批判茅盾的創作，是却了將來，『絲毫不能』『體認出對未來的必要』。『茅盾』一口『引茅盾的文字』：『就有灰暗沉重的現實，壓在他的心裏。』

給茅盾以最利害攻擊的，是克興。他在『評茅盾』中，『從牯嶺到東京』一文中，於駁斥對方所提問題之外，還指出茅盾的『根本缺點』：自己不行動，對於別人只是說：『我並沒有反革命，你倒……』何是不對的。』

不管在事實上與理論上，由現在中國離三民主義創作教條達六分之一的批評，是就『山文』的事

實去估計，勝利的前途是光明的，但是他的這一篇，卻是一篇「子夜」的創作！爲什麼呢？因爲中國的文藝史，到這一頁，只是一篇「子夜」的創作，如果這一篇「子夜」的創作，就要跟着「阿Q」走，那末，

六 阿Q的死亡和復活

一九二七年，是中國多事的一年。在政治上，有狂風驟雨的轉變。在文壇上，也有這種轉變的變化。雖然有矛盾的「三部曲」爲人們指出：參加政治漩渦的人，「一個個都滅，一個個都搖，和一個個追求」，但是所追求的，却是「絕路」！由當時的這種形勢，這「絕路」的形勢，是顯現的；可是，半殖民地化的她，却缺乏內在的充足實力，立即證實矛盾的直覺。也許爲着這一原因，所以，當他執筆下筆時，預伏了「差不多」的形容詞。以整個歷史發展來看，這「差不多」成爲「絕路」，「一語」，也非常恰當。在「差不多」與「完全」的距離間，容許着于人物的活動。這「差不多」現在政治上，是「八七會議」以後中共的運動和奮鬥的成果——成立蘇維埃共和國；表現在文壇上，是繁榮於「共和國」及其「祖國」的風氣的文化人，從事「普羅文學」的宣揚。

所謂「普羅文學」，就是郭沫若的「第四階級文學」，但郭氏只算他的第一次提出；促他發揚的，却是中共的訓令。中共的黨文化指導人（文總），爲着發動青年參加他的「

社會主義」工作，鑒於五四運動後的青年，特別注意他。因為要使這種企圖得有收穫，他就命令他的同志和他所能支配的「文學家」，與魯迅攜手。這個聯合戰線的機構，就是在一九三〇年三月二日成立的「左翼作家聯盟」（左聯）。發展到這個階段的中國文學史，誰也明白是不能與魯迅這名字分離了。因此，在這裏我們論述阿Q的作者，是非常要適的。

依魯迅的「自敘傳略」他生於英國文豪卡萊爾逝世的一八八一年。他的父親，據云爲着在考場中舞弊，被關在杭州監裏。他和他的母親便由紹興移居監獄附近，一直到犯人逝世止。但他在「自敘傳略」中却說因重病而死。受了這大變故的家庭，恰如他在「呐喊」序文中所說『從小康人家而墜入困頓』。好容易長到十八歲。他排脫紹興文人的生活——「幕友」的學習，進南京水師學堂，因爲自感『不配作半個水兵』（「朝花夕拾」之「瑣記」），半年後又考入路礦學堂，他由之接近「格致」，並讀「天演論」。這位小科學家，畢業後被派收留日，在仙台醫學專門學習，恰受日俄戰爭的刺激，他的心苗茁長了民族精神，曾寫過「斯巴達之魂」，登載於「浙江潮」上。又爲着他，他特地跑到東京結合同志，提倡文藝，但却不能擋了出版「新主」雜誌的願望！依他在「南腔北調集」所說，在這時期他嗜讀果戈理，顯克微支，夏物石和森區外的作品。一九一〇年他回國任杭州兩級師範的化學和生理學教員。翌年改就紹興中學堂教務長。恰逢辛亥革命，他任師範學堂校長，並被南京政府教育部長招請爲部員。到政府北移，他跟部北上。「小官僚」的唯一得意生活，是坐在會館裏抄古碑！

這生活繼續至八年之久。我忘却說一句，他在這時期是叫做周樹人。

一九一八年，他用魯迅筆名在「新青年」上發表「狂人日記」。依他在南腔北調集等的自供『催促我做小說最着力的一個』，是他後日罵為奉侍「奸」「匪」之托羅斯基主義者陳獨秀。翌年發生「五四運動」，在「熱風」中，對這偉大事件只輕描淡寫地說，「那是中華民國八年，即西歷一九一九年，五月四日北京學生對於山東問題的示威以後……；童子軍式的賣報紙孩子就出現了」。他似乎還不能知道這一偉大運動，對於現代史的作用和歷史意義。一九二三年，把一九一八至一九二二的短篇小說，集為「吶喊」。他在文學史中佔一光榮的地位，因為內中包括着「阿Q正傳」：但我認為還有「孔乙己」。

「孔乙己」是魯迅傑作之一。他既為我們顯露沒落的「士」是如何地沒落，同時也為我們映現尚未受帝國主義商品破壞的農村人民生活。我十分嗜讀由內容到形式，無一不表現作品的文學天才和藝術。來欣賞這一段吧：

「孔乙己」到店，所有喝酒的人便都看着他笑。有的叫道：「孔乙己你臉上又添上新傷疤了！」他不回答，對櫃裏說「溫兩碗酒，要一碟茴香豆。」便排出九文大錢。他們又故意的高聲喊道「你一定又偷了人家的東西了！」孔乙己睜大眼睛說：「你怎麼這樣憑空污人清白……」什麼清白？我前天親眼見你偷了何家的書，吊着打。」孔乙己便漲紅了臉，額上的青筋條條綻出，爭辯道：「竊書不能算竊……竊書讀書人的事，能算偷麼？」接連便往

難懂的話，什麼「君子固窮」，什麼「君子乎」之類，引得衆人都哄笑起來。店內外充滿了快活的空氣。」

結束似乎比孔乙己稍爲差些的「阿Q正傳」，已成一部衆人皆知的傑作。那裏描寫了封建已開始沒入的農村，舊勢力雖未完全衰亡，但已有了「假洋鬼子」的足跡！趙太爺對之斥辦子之「留髮不留頭，留頭不留髮」的反映。反映出「復辟」的史劇，有他的社會基礎。但城裏革命黨人得勢方，這一羣劣紳「皇恩」降臨的紳士，對農村無產者阿Q也客氣起來了。說到「阿Q」，常被入們所誤解，常把他與「唐吉訶德」相比。就不引用屠格涅夫的名作「唐吉訶德與哈雷特」，所是特徵，這似西班牙沒落的騎士，和阿Q並無相同之處。因爲阿Q是中國落後農村的產兒。他的愚蠢，他的貧窮，他的被欺壓，被侮辱，被剝削，一切的一切，無一不是十年代前農村的無產者的特徵。魯迅用他的天才文筆描畫他，決不照一般人所想像的，由「被兒子打了」一句話，而以爲是奚落這個典型的人物。恰恰相反，他們的作者却充滿同情。爲着他，他雖笑城裏的革命，並恐人們疏於失落這一感覺，特用「末莊」諸邑人等對「革命黨」的情緒來描寫。最後，洩露他的技巧的高妙，以阿Q的死，與城裏的輿論「多半不滿足」，以爲描寫並沒頭那幾好看……」做尾聲。

像這樣的作品，二十年代的中國青年，還不能理解。因此，「吶喊」陳列在街上，難得到「三個叛逆的女性」或「苔莉」那麼大的讀者羣，最大原因，在於當時的青年們，正努力

於打倒軍閥和帝國主義，而不像阿Q之類過着的生活，不能與阿Q同坐牢，受刑，所以，這時期的魯迅，儘管在文學的才能上超越阿Q遠甚，却不能即與他的罪者同罪。

被腐化北京所吞噬的魯迅，自五四以來，對於「臨時執政」時期的大事，如一九二五年國民黨總理的逝世，五卅慘案等，在他的「雜感」中都有反映的情緒，是異常激憤的。假手，這些大事對他不會發生任何的興趣。但一九二五年春天北大時風潮，却使他最爲震動：「不得不教人怒髮衝冠」。然而，他與阿Q同是「正人君子」，還可以說明在這時候的魯迅是何等人，和對於「革命」是怎樣看的。他對於魯迅的「怒髮衝冠」，被章士釗革去，不算短的教育部僉事職，以及「給阿Q」等事，都不過是「起」，他與阿Q同是「落」葉。先後爭權之「兩部書」的主人公。

不久，他主編「莽原」。在這期間，北京又有了未名社先聲成立，他們爲魯迅出版作品。到「三一八」慘案（一九二六）發生，他方有一場激戰，「在莽原雜誌」中喊出『血債必須用同物償還，他欠得愈久，就欠得愈大』。這與他的收場者，他不能不進一步探覓主人翁。於是，他於八月末離開他留戀過十餘年的北京。他與景宋一同先到上海，後來他就廈門大學之聘，而到同廣東。這時，「二五」政府成立，他，另一面又有高長虹的「狂飈」攻擊他，他是否起而反抗呢？不，看他的供：『現在看來，做「好事之徒」實在也不大容易，我略管閒事，弄得這麼麻煩。現在「二五」要了，地文也不尋，畫書也不編，文稿也不』

着，也不燒，回信也不寫，關門大吉，自己看書，吸煙，睡覺。」（「兩地書」）這樣消極的人，需要愛神的一等的刺激。果然，景宋告訴他：『不要太認真。況且你敢說天下就沒有一個人是你永久的同道麼？』：現在還有一個人勸你。」（同上）他接受她的勸告，把他的心懷寄託在北伐軍事的發展。那是否說，他就因之理解北伐的意義呢？自然不是，他只可看是對「三一八」主動者的復仇心的洩露。

一九二六年十二月，當國民政府已遷都武漢時，他接受廣州中山大學的聘。自然這是景宋的誘勸，不是他對「革命發源地」的憧憬。翌年正月他足踏廣州，不久就有這一感覺『與創造社聯合起來，造一條戰綫，再向舊社會進攻』（同上），他又敢再『管閒事』嗎？不，只是嘴裏說說而已。所以「清黨」事件所造成的空氣，使他恐『又有縹緲之憂』（「而已集」），於當年九月末赴滬。

來到創造社的地盤，他正像要成為「戰鬥勝佛」須先經歷難的孫行者。他不僅不和老地主造成『一條戰綫』，還引起論爭。主要動機何在？和是否起源於爭奪文壇的領導權，我們還不明白。但依照事實說來，他要在創造社第三時期人物的地盤，擴大他的勢力與威望，確是不易的；因此，使我們讀「三閒集」時有了這一感覺：他被包在核心內！現在敘述論爭的經過：

依他的自供：『我到了上海，却遇見文豪們的筆尖的圍剿了。創造社，太陽社，「正人

君子」們的新月社中人，都說我不好，連並下標榜文派的現在多昇爲作家或教授的先生們，那時的文字裏，也時常暗暗地奚落我幾句，以表示他們的高明。我當初還不過是「有閒即是有錢」，「封建餘孽」或「沒落者」，後來竟被判爲主張殺青年的棒喝主義者了」（「三閒集」）。爲着這一原因，他訴苦地接着說：『我的文章一向是被「擠」纔有的，而目下正在「剿」……所以只寫了很少的「一點東西。」』他在一九三二年四月二十四夜編訖「三閒集」時，也就是在「左聯」成立之後，還有餘怨的告白道：『我想另外搜集也是「什感」一流的作品，編成一本，謂之「三閒集」。』可惜他愈老愈沒有這一勇氣！

誰敢「圍剿」他？他有關於「圍剿」陣容的描寫：『我在「革命文學」的戰場上，是落伍者，見以中心和前面的情狀，不得而知。但向他們屁股那面望過去，則有模仿吾司令的「創造月刊」，「文化批判」，「流沙」，蔣光X（恕我現在還不知道已經改了那「字」）拜帥的「太陽」，王獨清領頭的「我們」，青年革命藝術家葉靈鳳獨唱的「戈壁」；也是青年革命藝術家潘漢年編撰的「現代小說」和「戰線」；再加上一個真是「跟在弟弟背後說漂亮話」的潘梓年所速成的「洪荒」。但前幾天看見K君對日本人的談話……；才知道潘葉之流的「革命文學」是不算在內的。（同上）他對這些進攻者的反攻，是極其地說：『各種刊物，無論措辭怎樣不同，都有一個共通之點，就是：有些朦朧。』又譏笑道：『在最革命的國度裏，文藝方面也何曾不帶些朦朧。』罵一句秃頭十八羅漢結眉，何況現在還黑髮蓬鬆些

於唯物史觀是門外漢，不能說什麼。」他却以為「有馬克思學識的人」，肯讀幾部世界上已有定評的關於唯物史觀的書」，是有些些。自然這是他的「落伍」，因為在這時候，中國出版界已有這類的書本，而且不止「一兩本」了！

由於魯迅的文學理論，是那麼『糊塗』，所以，錢杏邨氏用「死去了的阿Q時代」，給他的過去作品，作一個蓋棺論定」的批判。並針對他指出，「自由思想害了他。……自由思想在這個世界上只是一個騙人的名詞，魯迅便是被騙的一個。」又大聲地喝道：「現在的時代不是陰險刻毒的文藝表現所能抓住的時代，現在的時代不是機巧俏皮的作家的筆所能表現的時代，現在的時代不是沒有政治思想的作家所能表現的時代！」這喝話，使他從醉中醒轉來，開始翻譯着「汗諾夫的『藝術論』」。

看吧！接近「人生藝術派」的「自由主義者」，儘管在外表上表現他的反攻，而由於內心的空虛，却不能不以攻為守了。因此，他在「二心集」中，洩露他從自然科學之進化論而由陰逸出來，走入社會科學領域的心境。但這是一方面的，另一方面促他作更大的轉變，是當日高度的壓力。

這壓力不是由執政者，而是發動於當時上海文化界的統治者——中共。既然，和魯迅對立的人物，是中共的文化工作者，那麼，正像打狗欺主人，魯迅要逃避「國剿」和排斥是不可能的。因此，由「文總」發號施令，採用可用的戰術：封鎖魯迅文化活動領域，四方八面

環攻他，在各支派中由宣委傳遞魯迅的反應性，該暗示青年寫信攻擊他，必要時還可威嚇他。這些的三段，應有「世故」的人們的必上，至少可促進他的反省：為什麼要「多管閒事」？為什麼不和他們「成一條繩」？同時，於這些直接的刺激之外，還有一個大暗影，牠就是第三國際的威權，中共之過去革命的傳統，與當時紅軍的「活躍」。因此處在這種精神上的包圍中，沒有科學修養的他，受日本支那通分析中國無出路暗示的他，從朦朧的人類將來要進化到社會主義的進化論者的他看來，有了這一感覺：國共分裂後的中國，恐要重返於「割據局面」，可能的前途——尤其是蘇維埃存在之中國的可能的前途，也許是「共產主義」統一中國，何必要作無謂的爭辯？恰在這個估計的當兒，有如Y青年的來信「警告」他：『「你老」現在可以歇歇了，正不必爲軍閥們趕製適口的鮮味，保全幾個像我這樣的青年，並以魯迅攻擊別人的口吻說：『倘爲生靈開創所驅逐則可以多做些「擁護」和「打倒」的文章，以你先生之文名，正不愁資費之不及，「要緊」，「主任」如操左券也』。(「三閒集」)。這又給他以一個暗示：如果和中共妥協——不說屈服或投降，那不僅沒有青年痛罵他，必然還有人尊敬他。甚至於還可利用第三國際之力成爲世界的文豪。這些利害的估計，使自由主義者「前進」一步。於一九三〇年參加中共的左翼團體——「自由運動大同盟」。有了這一轉變的資格，他十分光榮地於同年三月「左聯」成立時，站在「熱烈掌聲」的講壇上。於是，他似乎真是凱歌者，在「南腔北調集」中公開發佈『我現在是左翼作家聯盟

中之一人」，洗刷去「閒暇」等的臭名。

「革命」後的魯迅，歷史就給他以一個禮物，他叫做「九·一八」。他雖然在「日本佔領東三省」的意義中，洩露反日本帝國主義的憤語，但這只增強他對中國歷史的主觀：只有蘇維越及蘇維埃式的革命，能拯救中國。於是，他更堅定了他的方向。再加若干政治的刺激，他坐在受日本帝國主義文化偵探內山完造保護的北四川路底之樓房中，寫他的諷刺與譏罵的「雜感」。

說到「雜感」，魯迅前後收集了十餘冊。他的價值，各有不同的估評。這類似前人「筆記」之類的作品，所以能受當日青年的歡迎，因為具有兩大條件：第一，他像晉人的文筆，和表現的技巧，非白話文流行後缺乏之言詞訓練者所能及；第二，他的反封建反腐化的精神，易於接近純潔的青年。可是，他的創作，却隨他的「左傾」而消逝。我們此後不見他的「阿Q正傳」「孔乙己」之類的中篇或短篇作品，只剩了「雜感」。他既缺少系統思想的價值，又不能追趕他前此的傑作，只剩了「左」的氣味。總一句話：自這時候起，魯迅已不是一個文學家，是一個具有文學家身份的「政治革命者」。所可惜的，他所理想的中國前途，並不和他的主觀相和諧。九泉有知，當作鬼哭。

由於他是左翼中最忠實的一員，所以他的地位逐漸升高。尤其是「九·一八」後的中國的政局，使政治苦悶中的青年感到無法立即反抗日本帝國主義侵略的苦境，使無歷史眼光的

人們，記起他的「阿Q」。於是，已死去了「阿Q時代」，又復活轉來。到這階段魯迅在青年中的威靈自然而然地日增了。這是十分奇怪的事：儘管一個人已失去他的創作力，儘管他的最後轉變的路線，即將受歷史的審判，他收穫了他所預料的盛名。

於是，他儼然驕傲起來，他暗中高興着，被下面的「崇拜者」尊為中國高爾基。如果他把擅長於流淚着生活的描寫者高爾基，與擅長甲午戰前周樹人的父親時代中國農村生活描寫者的魯迅相對比，我們却有這一感覺這兩個高爾基在文學史中都留下這一記錄。對於政治之糊塗見解與屈服的記錄。

本來。文學家談革命，時常使其正革命者頭痛，所以，馬克思歡迎文學家海涅而不能無批判地接受政論家海涅，同樣，列甯也把這一待遇給與高爾基。雖然，他曾參加了一九〇五年的第一次俄國革命，但當失敗時，他對列甯們却遠離了。所以，有列甯以每十一年送二十五戈比稿費請他為真報寫文章的要求。到馬哈主義出現，他充當信仰者。十月革命的前夜，他的「新生活報」，是反暴動的言論機關。就在蘇維埃取得了政權，他還寫信告訴法國們法郎士，咒罵革命說：「無產階級並沒有勝利，內亂騷動全國，幾千萬人互相屠殺，瘋子們在一處埋屍」上大叫（打倒資本家），「逮捕立憲民主黨」，但資本家也好，立憲民主黨也好，都同是農民與勞動者。他們被屠殺。但他們也要來屠殺赤軍的，這種內亂的本質不過是伊里米拉着米留可夫資本家的短髮，米留可夫扯着伊里基的亂髮而已。」於是，他氣憤出國

。迫他重返「社會主義的國家」，他就改寫與第一版相反思想與事實的「我與列寧相處的日子」以報款待他的人們。像這樣的自稱爲「我是一個雙腳的馬克思主義者」，要他充當馬克思主義的革命家，不是貽笑大方嗎？這種情況的確和魯迅對中共的關係有些相彷彿。高爾基重返俄國的「榮哀」，由於他能適應當日統治者的要求，魯迅之充當中國高爾基，由於他當對中共的文化工作人徐懋庸表出不同意見時，能公開地罵他「此派」當歷史轉到需要一個偶像以滿足陰謀者的作偽與欺騙的要求時，白臉皮與黃臉皮的高爾基，是適當的工具。

於是，魯迅跟着中共及其祖國走。他已衰老到連真理的區別力都沒有。他爲着第三國際命令各國支部的文化人讚美他的「名譽」，就失去他的思考。專讀訓令而過日，他和一般史太林主義者相同，在考究言行與「路線」之是否相符合！垂死前，他贊成「大衆語運動」，主張「漢字拉丁化」。總而言之，到這時候，他只是用第三國際爲中國所起草之「革命政綱」的尾巴，所以經不起徐懋庸的刺激而脫離他衰老的軀壳，我們由之可以說，真正的文學革命，是葬於饑饉後的魯迅之手。後日，「大衆語運動」，不過是他的葬歌而已（註）。

（註）關於魯迅晚年的文學生活，留在後面各篇中分述他。

七 政治文學的代表作

自中共的軍事冒險，在江西得一時的立足地起，知識份子中，開始了這一幻覺：由於蘇

由文學革命到革文學的命

維埃國家的存在，中國的革命，或世界革命的一環。尤其是中共「紅軍」的發展，可能給這一環完成其全部任務以保障。於是這一幻覺，很少的「文化人」，敢和中共的「文化總書記」（文總）的意見，有所參差。許多人把這看成一個權威，他像泰山一樣，整個地壓在當日知識界的每個關心中國問題者的頭上。誰敢提出相反的意见！——筆者不承認托派和史太林派對中國問題有根本上的差別，所不同的是職能，而對於中國有維埃的前途，與成為世界革命的一環是解部目的，是一樣的。——誰便是反革命。理由十分簡單：他們認為歷史上最進步的政體，是革命的國家是蘇聯；而其中共都是第三國際的支部。第三國際是唯一革命的司令部，因此，中共是合理於革命司令部在中國的代表。由這大前提，便邏輯到，反中共就是反革命。

因此，沒有歷史眼光的人們對當日的中國，看成有兩個有權威的統治者，第一是合法的國民政府，第二是躲在地下的中共。誰能夠在歷史上找出在野黨具有統治武力記錄呢？有的，只有中共。他不僅有割據的地盤，有「紅軍」，有政制；而且，在廣大文化領域中，也握有使中央政府感到應付困難的權力。由「文總」而「左聯」，由「左聯」而文化人，由文化人而書店和刊物，是一氣貫通的，這些上層與下層，打成一片，日夜等待中共的訓令，並日夜小心翼翼地執行這訓令。爲着這一原因，人們只知道中央政府有審查圖書的機關。而不知，中共對於文化勢力所及之刊物和書店的審查權，更大過一切。

人們會問：難道中共也擁有動員那麼廣大「文化機關的經濟力嗎？答復並不難。自然，誰也不能否認第三國際的文化特點，曾有些流入中國的領土，但由我們看來，僅僅他，不足造成中共在當日的文化權威。這種威之形成，筆者在一「中國與日本」中，曾有這一論述：『資本主義生產力是受帝國主義束縛而不願順暢發展的中國，有兩個相對的過剩：第一是「兵」，「匪」與「紅軍」的供給者——農民，其次是失業的小有產者。後一種受數千年傳統的支配，抱「學而優則仕」的觀點，自視甚高，爲着學「學非所用」，與雄燄的慾望不克滿足之故，集怨尤於政府；另一方面，距一九二七年大革命時期尚近，許多人憧憬於過去革命的復活；再一方面，各種可給他們失望的現實（如貪污的橫行，土劣的稱霸，外交上的沉悶等等），「蘇維埃政府」情況可聽不可見的過火宣傳，和第三國際的威望，促他們「左傾」，這種「左傾」的小有產者，與破產農民相結合，加上由大革命戰場上的退兵（熱忱於共產主義而缺乏對中國歷史的理解者），產生不斷的蘇維埃運動。具有真正歷史眼光的人，對這種運動的估計，是看着垂死時的迴光反照；但他卻被主觀上與該運動有密切聯繫的小有產者，作爲由黑暗走向光明的開始……爲着上述原因，城市中的「左傾」文人，和農村中的「革命專家」，有呼吸似的動作。前一種人用筆，後一種人用「斧頭鐮刀」，共同反對他們所認爲不滿的政權。「斧頭鐮刀」是實現他們希望的工具，筆是描述他們希望的武器。工具和武器，既是這一集團人共同的珍寶，結果，「武裝暴動」是他們滿意的行爲，反政府的描

寫是他們精神上的食糧。威權是現實，希望是該現實可以滿足的主觀。如是，由於權威與主觀的互相推動，在當日，不僅農村中流行着蘇維埃的商品，城市裏也瀰漫着「社會主義」文化化的空氣。」

浴在這空氣中的青年，嗜讀中共所指導的書籍與刊物，也有兩方面的解釋。由一九二七年至一九三三年間，國內外有無數重大的事變，刺激了過去與中共有關係，當日因缺乏勇氣馬上離開他，但心裏已懷疑他的人；對他已沒有組織關係，但尚寄着希望因而在文化工作及口頭上表現善意甚至處處討好他的人；受「九，一八」刺激不理解「準備抵抗」政策的人；以及不滿現狀的青年們；這些人都共同有一觀點，研研中共的政策為主張，因此，他們都成為「社會主義文化」的贊成者或刊物書籍的讀者。這是一方面。另一方面，有若干眼先短而野心大的文「化人」，須寄生於中共體上纔能發展自己，恰好他是書店的老闆。如是他先為着取得中共捧他的代價而把編輯權交給「文總」，同時，還有一種投機的書買雖然他不是中共的同情者，而為着他可讀者便「左傾」刊物或書籍有銷路，遂不能不勾結「文總」及「左聯」的人物。這兩方面的勢力，又匯合起來，用廣告和宣傳影響於求知慾發達的青年。於是，只要是他們圈內的刊物，不會沒有銷路；只要是從遵從中共路線而寫的社會科學書籍，不會沒有讀者。這等於說：中共可以不需巨額的文化津貼，能夠滿足他在文化方面的企圖。

這種環境，像一個正在沸騰鎔爐，沒有具着明瞭中國歷史前途之眼光的人們，不能不對

他退讓：甚至自行轉彎地屈服。由此，多數作家，爲怕中共「文總」的封鎖，國剿，和顧念生活，如不走另一路線，就不能不投入爐內任他鎔化他。這種人之多，正似夏天撲火的火蛾，在那一大羣中，我們可見到魯迅們的後影。至於曾指示中共所取路線，「差不多成了絕路」，的茅盾呢？他不能例外地，像一匹馴羊，遵從「文總」所定的大路線，寫對他懺悔的作品。他就是我們所要說的「子夜」。

現在，就讓我們分析他吧！

擅長描寫城市——資本主義文化佔統治地位的城市，生活的矛盾，以上海爲背景，展開了長篇作品的場面。首先出台的，是中國民族工業家，「臉上有許多小疤」的「大亨」吳荪甫。他率領保鏢老闆，和戚屬分坐「一分鐘一英里」速度的汽車，到北美州河戴生昌輪船公司的碼頭迎接吳老太爺。這位因「習武騎馬跌傷了腿，又不幸而漸漸成爲半身不遂」的人，生在「祖若父兩代侍郎，皇家恩澤不可謂不厚」的世家裏，三十年前是「頂括括的」維新黨」。而「二十五年來，除了「太上感應篇」……不曾經驗過書齋以外的人生。」因此，「第二代的「父與子的衝突」又在他自己和荪甫中間不可挽救地發生。……他堅決地拒斷了和兒子妥協，亦卽有十年之久。」現在所以然到這「十里洋場」來，是爲着共產黨的勢力將發展到他周圍。筆者早說過，「子夜」是一部政治小說，所以，他把吳老太爺象徵康梁時代的人物。這種落在時代後面的人，一抬進汽車內，一進入資本家的邸宅，一受到香水的

刺激，一日擊周圍女人之『全身肌肉的體態，黃嫩的乳峯，嫩紅的乳頭，腋下細毛』，便氣死了。這也是暗示人們：中國社會此後永沒有這典型人物的活動。

接着，由喪事引出一大羣的角色。就成周說來有姑老爺杜竹齋，是一個唯利是圖的有產者，他的貪慾表現在他的寶不吝動上：吳二小姐葉芳，是他的妻子，杜新第留法前「萬能博士」是他的兒子，還有吳老太爺的表妹少姨李王亭追逐的張素素，是一口「陸鬚」頭上喜歡「左傾」，但一日擊「示威」却逃過了陸慶登女郎。還有吳少奶奶，她出身於名門並曾是教會學校的女學生，爲着家庭的變故，從「仲夏夜的夢」中醒來，投在『魁梧剛毅紫臉多痘』的吳荪甫懷着。由於她不知道他『就是「二十世紀機械工業時代的英雄騎士和「王子」！』所以，「她有時也忘記了自己也迥不同於中世紀的美姬！』這種遭遇，使她在溫暖享樂的生活中，時常追憶於「密司林佩珊」的黃金時代，並由之，當她與舊情人，因情場失意而進入黃埔，經百戰而昇至參謀的雷鳴，在客廳中偶然一吻！她的親妹林佩珊，是一個摩登小姐，正和表兄范博文在醞釀着愛的酵母。但這位「詩人」對他的所欲追逐物，由於沒有捕捉的本領，有時在想着缺乏勇氣去實現她的自殺。可是，却有一位跟吳老太爺來滬的四小姐蕙芳，私衷戀着范博文。爲着環境的變遷，還鄉下姑娘一吸城市的空氣，終拋棄父親所送的『太上感應篇』。充當摩登的挪拉，離開「吳府」。

另一羣由客廳中不斷放出一「公債」「買賣」聲浪的人物中，有太平洋輪船總經理，創辦

皖北長途汽車，主張由實業界聯合籌辦銀行的孫吉人；光大火柴廠老板，綽號「紅頭火柴」的周仲偉，大興煤礦公司總經理王和甫；王雲識綢緞老板陳君宜，絲廠老板朱吟秋，這樣實業家中，除王和甫外，心裏都懷着一種要求來弔喪，他就是如果「吳三爺」（葉甫）不伸手救濟，就會因節關的銀根太緊而破產。可是主張民主政治，按照「建國方略」而發展民族資本主義的黃雲山，却不知道他們的心裏要求，努力在催促他們與「吳三爺」們站在同一戰線上。

但這些都是配角，主要的人物却是握着他們——連「吳三爺」也在內，生存權的趙伯韜，他是公債大王，同時又和吳葉甫往來合併朱吟秋們企業而暗鬥。他雖然也站在「棺材邊」（「關餘」，「裁兵」及「編遣」三種公債的別稱），但他是爲點教屍體熱來，不是來演悲劇。他有使人無從估計的資財，因此也有使人羨慕的浪漫生活。他有一種如何慎庵所說的大本領：『是寶石，他一上眼就知道是真候，是女人，他一上身就知道是不是原生貨。』交際花徐曼麗，劉玉英都是壓在他的銅錢底下的女性。受他支配，或將受他支配，或恨不得就投到他的勢力範圍的人，有吳府遠親交易所經紀人兼大亞證券信託公司總經理陸匡時，交易所經紀人幹孟翔，「由官入商」之某信託公司理事長傅仲禮等。其中最悲慘的，是地主，高利貸者「海上寓公」馮雲卿，他爲着公債投機的失敗，不得不把女兒眉卿的「原生貨」送給趙伯韜。

當上進的人物，在「棺材邊」跳舞時，却有另一羣人們直接的或間接的在他們的腳下掙扎。那就是吳荪甫欲建「模範實業區」的雙橋鎮的諸色人等和他的產業裕華絲廠之上自賬房下至工人。住在雙橋鎮孫甫舅父，「土皇帝」又號「曾剝皮」曾滄海；自「革命」後，在煙霧中悶悶不樂於「新貴」的當權，却實無欣喜其兒子家尙手中的『黨證』。正受實證實長工何二報告七里橋農民將舉行暴動消息的驚慌的他，又目擊臥場上姨太太阿金與家駒的醜劇，這暗示，他的一切都將沒落和覆亡，這是與吳荪甫有關係的農村的前夜。城市呢？裕華絲廠爲着工人暗中要求增加米貼，利用十二排車姚金鳳小事件而怠工。賬房莫幹臣，抓着這機會在主人面前排擠『聰明能幹』，又有胆量，但他又是『倔強』的屠維嶽。這位兩年來被遺忘在工廠內的青年，却乘這機會使吳三爺賞識他拔舉他，並採用他的獻策，動員暗中領津貼的第二號管車王金貞，工人李麻子，和兩派黃色工會首領錢葆生，桂長林們，用利誘與威脅的手段，促工人上工，但由於屠維嶽追逐女工朱桂英，對莫幹臣們的暗鬥與受共產黨阿秀妹們煽動的錯雜情況，終逗出總同盟罷工來。

臨着雙橋鎮暴動與裕華總罷工的前夜，吳荪甫在進行一大計劃：一面吸收朱吟秋等工廠，成爲大托辣斯，另一面與趙伯韜在『棺材邊』決戰。結果呢？首先是雙橋鎮被紅軍佔領，破壞他多年心血經營的故鄉；接着是裕華絲廠工潮的爆發。和比這兩者更重要到不可勝計之電話的報告：杜竹齋倒戈投入反對者的懷中，與投機公債的失敗。這就等於說：他不僅去了

農村，而且還遠離城市。那到何處去？前往『看看那紅軍是怎樣地三頭六臂了不起！』之江的帖報。

從當時的實際看來，是全部當月中共理論的小說化。他爲我們分析，金融界的巨頭，怎樣地傾全力於公債的投機而忘却發展民族工業。民族工業家由於帝國主義商品的壓迫，已難發展，又受公債造成的競爭的阻礙，捐稅的苛重與工人的罷工，無法打開難關，勢之所至必使地頭伸伸找『東洋大班，請他『注射東洋血』』，這等於說，如『紅頭火柴』式的民族資本家之唯一出路，是抱着『日支向來親善，同文同種，總比高鼻子強些；愛國無路，有什麼辦法！』而投降於日本帝國主義了。雖然中間有吳荪甫那樣傑出的人物，堅決地說：『我還是要幹下去的』，但卻有一則前提，那就是『國家像個國家，政府像個政府。』這前提由內戰，由公債巨額而派兵三十里，以及其他等等描寫的暗示，是不存在的，換句話說：中國民族資產階級在『帝國主義』與『封建勢力』夾攻中，是沒有出路的。

地主呢？以馮雲卿與曾鴻海爲代表。前者『靠高利貸盤剝農民』而起來，並多方兼併土地，自國齊盧之際遷居上海後，又投機公債而坐收『二分半』的利息；後者是『土皇帝』，但這種人也要沒落。促他們沒落的力量，一是公債巨頭的壓迫，一是農村的暴動。

那麼，誰能拯救中國呢？矛盾在某作品中，以曾家駒象徵國民黨，並假杜學詩之口罵他：『中國都是被你們這般人弄糟的』。這還不夠，還利用描寫雙橋鎮的暴動，暗示殺人，造

謠的都會家駒，而不是暴動者。

於是，從另一方面爲讀者指出：農村裏有紅軍在進行他的革命工作——不殺阿二，因爲同是貧農：不搶劫，爲着是解放貧苦者：城市裏有打倒帝國主義的示威的共產黨羣衆，有與黃色工會對立之真正爲工人利益而鬥爭的共產黨徒。從這些暗示中，任何人都容易地做出只有共產黨蘇維埃救中國的結論。

也許有人會質問道：若使說，「子夜」的作者，對中共是有如上面所運的贊揚，何以也有瑪金這類的人物，不滿於總罷工，並指爲「盲動」呢？的確，「子夜」有這一描寫，但他是用爲證明中共內部有這少數的動搖份子，並反證這些『取消派』的觀點，不能阻止黨的總路線的執行。所以有下的一段：克佐甫變色拍案，在活動分子大會中『嚴厲地制止任何人發言，堅決地再下命令道：

『瑪金！你批判到總路線，你這右傾的誤錯是很嚴重的！黨要堅決地肅清這些右傾的觀點！裕華廠明天不能下來，就是破壞總罷工，就是不執行總路線！黨要嚴格地制裁！

『但是事實上不過把同志送到敵人手裏去，又怎麼說？』瑪金還是很堅持，臉是通紅，嘴唇却變白了。克佐甫怒吼一聲，拍着桌子叫道：

『我警告你！瑪金！黨有鐵的紀律！不許任何人不執行命令！馬上和月大姐回去發動明天的鬥爭！任何犧牲都將去幹：這是一命令！』

同時，我們還要明白：『子夜』十九章，始作於一九三一年十月，至一九三二年十二月五日脫稿』。這期間，李立三的盲動路線已被清算，縱使這命令主義」的描寫，有對中共批判之處，而對於肅清「立三路線」的中共新權責，却是有益而無害。

爲着上面的分析，筆者認爲：『子夜』是一部政治小說，使既定路線小說化的小說。牠用『子夜』暗示：黑暗將成過去，太陽即將出來。他勝過一萬張中共的傳單和標語。因爲這部高超的「標語口號」化的小說，爲當日的中共說所欲說的，寫所欲寫的，罵所欲罵的！

何以茅盾在『子夜』中，採取與「從牯嶺到東京」完全相反的立場呢？這是富於趣味的論題。答覆他並不難。正像魯迅經過「醉眼陶然」的教訓而後參加「左聯」似的，我們的茅盾，在這「殺雞教猴」的教育中，也學了乖。他本來具有這一信心，即他在「從牯嶺到東京」所說：『在過去的六七年中，人家看我自然是一個研究文學的人，而且是自然主義的信徒；但我真誠地明白：我對於文學並不是那樣的忠心不二。那時候的職業，使我接近文學，而我的內心的趣味和別的許多朋友……則引我接近社會運動。』所以，當人們給他的大打擊與教訓時，他不能『以我在兩方面都沒專心』一語了之，他要全面地重新去估計審察。

於是，錢杏邨單刀直入地在「從東京回到武漢」中，用一把利劍刺透茅盾的「心窩」自從一九二七年政治上有了最後一次變化以後，我們的茅盾先生便「變幾年來的革命運動的精神，而大做其幻滅運動。大矛盾，幻滅，飄搖，追求」當中，他對自己以前所信仰的革命起了

懷疑，消極的幻滅起來。』這確也使『朋友』們痛惜的事。爲什麼呢？是由於把『出路』看做『絕路』的錯覺。所以，傅克與對他當頭一喝道：『說中國革命走到了絕路嗎？斷沒有這個，中國的革命還在發展到這一個新的高潮，決沒有走到絕路去。』（「評茅盾君底『從牯嶺到東京』」）所以，爲茅盾着想，他應取消『以『從牯嶺到東京』爲理論的基礎，以『幻滅』，『動搖』，『追求』爲創作的範本，以小資產階級爲描寫的天然對象，以替小資產階級訴苦並激動他們的情熱爲目的『茅盾主義文學』。（錢杏邨：「從東京回到武漢」）。接着潘梓年撫慰他鼓勵他：『我們現在的出路，已由歷史指得明明白白，不知爲什麼他又良心上要不安起來，以致不能發現一條自信得過的出路。我們現在所需要的，就是對這歷史所指示抱着堅定的信心不顧成敗利鈍地向前猛進的大衆；我們現在所需要的就是能立在這歷史所指示的立場上去觀察事實，構成文藝，用以指引大衆的迷惘苦悶，把他們的情緒組織起來，覺醒出一個明確的意識，跟着歷史的指示去跑路的那種作品』（「到了東京的茅盾」）爲什麼呢？因爲革命文學是能夠發動，推進羣衆的革命行動的文學，是組織羣衆憤懣的情緒使有清醒的意識的文學』（同上），那麼，如有人說這種文學是『標語口號』怎麼辦呢？錢杏邨引車克來的話代答道：『一切的藝術是宣傳。普遍地，而且不可避免地是宣傳，有時無意識地，然而，當時故意地是宣傳，』經解釋，鼓勵和撫慰之後，給他以暗示：如不回頭，只有一條路，就是『反動』。那麼，捨得離開我們走上『反革命』的路嗎？

這麼一來，抱着「社會運動」信心的「文學」家茅盾就被擠到十字街頭。當他在這裏，目擊魯迅被「圍剿」和轉變時，他正像爲周仲偉解釋：「勾結洋商，也不止是他一個人呀！」而爲他自己說一句堅定的話：屈服於中共，投降於中共，也不止是我一個人呀！於是，他重新「向右轉」。花了一年多時間，寫了「子夜」。

歷史爲我們指示：中華民族的子夜，始自五四運動，不是始於「八七會議」以後。所以然被我們的小說家，把黎明看做子夜，由於有一羣無歷史出路及知識之小資產者像蝗虫羣遮着他的光芒。但當歷史爲茅盾證實這一現實時，他已成了這麼一個人：由呼喊需要民族主義色彩的文學研究會健將，走上所羨慕之自然主義文學的路而寫他的三部曲，後來又轉入「普羅文學」。也許他還在驕傲，巴爾扎克在政治意識上是保皇黨，而我自己却是頂括括的普羅革命者。那麼，若使有人問道：由迪化飛回香港後的茅盾會否再有轉變呢？那只有他曉得！

八 由大眾語到拉丁化

自魯迅充當「左聯」的實際指導者，和茅盾的轉變後，被中共支配的文壇園地中，曾長過何種的花朵呢？這是一個重要的問題。

論這這一問題的結果，是非常有趣的。哈代說：「悲劇是一種規律，只有幸福是例外」

當日的中國文壇用這句名言形容牠，極其恰切。當中共完成其支配任務後，每個受支配的文化工作者，找不到幸福，只有普遍的悲哀。如果說：此後中國的出路，是一省幾省蘇維埃首先的實現，那麼，江西的蘇維埃共和國自「閭閻」解決起，就洩露他的可悲前途。當每一事變，都和手中接得的宣言和訓令的估計相反時，他們還有實現「社會主義文學」的信心嗎？有客觀而後產生主觀，有現實而後產生思維。這是辯證唯物論的常識。現在的蘇維埃共和國究有若干「社會主義」的實現呢？沒有現代化的工業，只是落後的農村描寫這種農村沒收地主土地就算是「社會主義文學」的內容嗎？連魯迅和茅盾都有些懷疑。幸好，尚有一個「工農民主專政」的牌子。但當人們進一步問道。落後的蘇區，所有的工人，除手工匠外還有別的嗎？連毛澤東也要向第三國際請求新的解釋。沒有現代化產業的社會主義國家，沒有產業無產階級的「工農民主專政」的共和國，這究呈何種的狀貌呢？「左聯」的領導者，既然「醉眼陶然」，下面的追隨者，自然更瞠目不解。處在這情況下，他們怎能有一部適合非牛非馬之現實的作品！因此，自「子夜」起，「左聯」沒有一部稱為「作品」的創作。

另一方面，一個作家已能夠產生傑作，需要一個內在的靈魂。當「鐵的紀律」是黨的生命」這名言，被中共之新權貴利用為造成自己的威望時，全部黨的機構，成為官僚化的工具。這裏，只有命令，沒有思考；只有盲目的執行，沒有合現實的訓導。處這局面下，人的頭腦裝滿「路線」，還有靈魂嗎？於是，產生這一局面：一切按照訓令的工作，和訓令中的預

料結果，都有相反。只有以下的收穫：深知道工作徒招來黨的破產的人，抱犧牲精神死而後已；正在懷疑的人，陽奉陰違；完全感到毀滅的人，開始找新的出路。這些表現，在政治行動行，是每次罷工的工人數目激減；每次示威遊行找不到羣衆的參加；在文壇上是呈現着不景氣。背誦公式，只有下層未成名的小孩子幹得高興，上層的指導者，不能不感難爲情。於是，文化界也像中共的整個機構，不由創作估評作者，而需要權威，和歌頌權威。正似幫會，有老頭子與徒弟；我國當日文壇的老人，就是魯迅。內心上已直覺到沒落，又感沒有『出路』的老人，除硬着嘴巴禮讚蘇維埃外，也只有道『老頭子』權威的安慰。這麼一來，大家放開了創作——本已是無「作」可「創」了——努力於彼此的標榜。由之，他們給魯迅以「中國高爾基」的稱號。儘管這老人曾對他的兒子海嬰說：『我配？』，而心裏却暗地得意。

如果，他的地位已攀登這麼高，那一定要有與他相應的作品。可是，已衰老的人，在創作上終不能抓住現代人的情緒。既不能像茅盾，描摩登小姐，寫摩登青年，又不知道這些人們如何地幹革命的工作，那他只有擱筆了。有人說：魯迅以晚年不應譯「死靈魂」，但試問，他除了這，還會寫無產業者的生活嗎？

生活決定一切，追隨魯迅的人們，只要有了「老頭子」的「威靈」可以出賣，他們就不必再創造商品。因此，在普羅文壇，我們只見到沉寂！這是死的前奏曲。

若使情勢不發生變化，這一羣人的出路，只有走進墳墓中去。那這不是「絕路」嗎？可怕的名詞喲！他們爲求生而來，永久不會沿着「絕路」走。同樣，爲求生而取得權威並領導他們的人，也不走這條路。於有開始轉灣。恰好有新的訓令由莫斯科來說：爲着反對法西斯，各國支部應以無產者「祖國」爲前提，在西方從事各階級合作之「人民戰線」的運動，在東方，尤其是在中國，應努力於創立「民族聯合戰線」，目的是如此，前者解除納粹對「祖國」的威脅，後者阻止日本帝國主義對蘇聯的攻進。新訓令需要新形式表現他！當陳紹禹努力執行這新訓令時，中共也不能不從事轉變。轉變在大家有心照不宣的高興，但對於文化人應當怎樣「奧伏赫變」呢？筆者對這情況，於「中國與日本」中，有這一結論：「他們和重編教科書似的——在思想上不免要續來一套。新的一套，由於製造中學智識水平的低下，不能不用「大衆化」而掩遮肉體。最可笑的，是提倡「社會主義寫實文學」的人，開夜車改裝成「國防文學」。對於「國防文學」的認識，爲着被中共「文總」前後矛盾的指令及淆亂的政治分析所限制，也表現得十分悲慘。他們的筆鋒，不能和前此一樣攻擊現制度，只能提倡「國防」。由於當時對日外交的苦悶，「國防文學」的表現，是如「賽金花」之類的戲劇。看吧！小資產者的主觀，已墮落到那樣地步：把「資本主義之父」李鴻章，描成爲一文不值的官僚，而出賣靈魂及肉體的「漢奸」賽金花，却是他們要景仰的救國祖母」。

何以這樣的轉變，可由同一的人物來說呢？那是沒有關係的。第三國際的教條中，有這

「精神；今天打他自己左邊的嘴巴，同時也預備明天自打他的右邊。因為他們是如此不負責，所以。我們不詳細地論述由「社會主義寫實文學」轉變到「國防文學」的經過。但有一點，却要明白：在這大轉變中，內部的統制力散鬆，在「左聯」也引起論爭，不僅「老頭子」沒有昔日的威嚴，露着不滿於不近情的轉變，被忠於「文總」指令的徐懋庸所氣死。

但却有一個問題，當魯迅在時已被想出的問題，那就是「大眾與文學」和演變為「土語拉丁化運動」，却需要我們論述他。因為這是死亡之「普羅文學」的輓歌。

原來普羅文學的創作，自國「子夜」出版而陷於停頓後，這一羣「文化人」，在玩弄新花樣，他叫「大眾文藝」。因為文藝是大眾的，大眾又是「普羅」，所以，「大眾文藝」不過是為適應檢查需要而生之「普羅文學」的同義異語。但有了這一轉，却生出許多問題來。他應怎樣建立呢？他應怎樣表現呢？由這些問題邏輯發展到應當使作品成為大眾所理解的通俗，也就是應採用大眾所懂的，來寫大眾所幹的。

可是，有數千年歷史之中國文字，已具了一個特徵：「文」與「語」的分開。筆寫的文章，和口說的文字，大部份幾乎不同。譬如，小孩子口裏喊爸爸和媽媽，而文字却寫做「父親」與「母親」。因此，儘管「文學革命」有了二十餘年的歷史，而只做到「打倒古典文學」，並不能全部地用「白話」去代替「文言」。這確是一個重大的問題，需要解決的問題。苦硬說是為解決這問題，而提出若干辦法供政府參考，那是值得贊許的。可是，中共的

文化人的動機，却非如此。一方面，他的錯覺以爲某些人在主張學習「文言」，某些人在提倡「讀經」，這不僅是復古而且是要根本上剷除中共的大衆(?)的大衆運動。他們因之應該利用這機會，在說公道話中，幹了自己所欲幹的工作。事實上並非如此。「白話」已有他的基礎，任何勢力不能消滅他。所以，自「文學革命」以來，不能使白話文佔着全部的寫作地盤那是長期歷史所造成的結果。胡適們的「文學革命」運動，本是爲清算這結果而發起，但他們忘却了一點：這是民族國家的形式，要在內容實現後，方有美滿的收穫。換句話說：五四運動是建立中華民族之現代化的民族國家運動，他的過程的完結，是由民族的獨立而實現。又可以如此說：只在中華民族成爲自主的民族後，方由統一國家，產生統一的國語。有了牠。白話文便自然而然地實現出來。因此，真正爲統一中國之「言」與「文」與奮鬥的人，應先從事對外求民族獨立對內求統一的鬥爭。沒有獨立的民族，不會有他的「民族國家」(National State)，沒有統一的國家，不會成爲「民族國家」，不會有他的國語！

同時，我們還要明白，如中國這樣的國家，根本的工作，不是馬上要解決這問題。因爲他是枝節的，而且不是短時間可以解決的，他之能夠全部地解決，恐怕要在民族獨立後半個世紀。爲什麼呢？這麼，廣大的國家，經過五四千年的歷史，混合許多的民族是用這方塊字，儘管因交通不便，各地有各地的方言，但却靠這方塊字而收統一的效果。從過去到現在，鐵的事實告訴我們，這方塊字是成爲取得獨立與統一之諸武器之一。若使，因爲認他是少數

人的專利品。馬上取消他，代替以另一種拼音的文字，那麼，其可悲的結果，是促速各省發生離心作用不是向心作用。當外侮日急時，這個作用，徒使於強國來瓜分及統治我們。所以，我們現在可以研討這個問題，却無力解決這個問題。反過來說，一旦國家獨立和統一，由於產業的發達，交通的便利，自然而然的，使產業，政治與文化的中心的語言，成為全國人民所理解的語言，他就是我們後日的「國語」。有了他，我們的「文」「言」一分離的缺憾便馬上消滅。不僅此也，在這時候，國族已獨立了，沒有外顧之憂，只要大家認為可行，我們便把這方塊字拋在毛廁坑裏，也沒有大關係。

根據上面的分析，我們不難知道，在當日提出語文問題的一部份人們——另一部份是為解決他的忠誠者，我們應信賴他們的純粹動機——都是別有企圖。現在進一步看這一羣沒有常識的人們，怎樣地把這個問題之龍明向他們已定的方向。

首先提出這個問題的，在中共所支配的「文化人」中是不知何許人的宋陽。他於一九三二年創刊號「文學月報」中發表「大眾文藝的問題」說：「五四之後，從「文學革命」發展到「革命文學」這是前進的鬥爭。但是，幾乎正是革命文學的營壘裏面，特別的忽視文學革命的繼續和完成。於是乎造成一種風氣，完全不顧口頭上的中國言語的習慣，而採用許多古文文法，歐洲的文法，日本的文法，常常亂七八糟的夾雜着許多文言的字眼和句子，寫成一類讀不出的所謂白話，即使讀得出來，也是聽不懂的所謂白話。」那怎麼辦呢？該雜誌第二期

就有叫做止敬的，發表「問題中的大眾文藝」，指出宋陽氏所提之由『新興階級』造成的『真正的現代中國語』，現在是不存在的。只好在『記錄土話的符號』沒有產生前，仍用『通行的白話』。像串雙簧，宋陽於第三期用「再論大眾文藝答止敬」中，漸漸露出本來的面目，說：『中國的普通話，上海話，廣東話，福建話……將來一定要採用羅馬字母而廢除漢字，變成新的中國文，上海文，廣東文』。蘇聯在革沙俄的命後，爲着國內語言的複雜，文字不統一，厲行「土語拉丁化」，便於他的統治，現在宋陽氏却主張文字已統一，但民族未獨立的中國，也取消了他！

正在這將全部原形出現時，忽有陳子展氏出來，說我們要有『大眾說得出，聽得懂，看得明白的語言文字』，他又給他以名詞，叫做「大眾語。」（一九三二年六月十八日申報自由談氏作「文言——白話——大眾語」）。有了這個新名詞，遂產生「大眾語運動」。我們暫不說，「大眾語」發明者的文章，就是不大衆化，而受中共支配的文化人，此後却不愁沒有好文章可做了。所以，有高荒其人者，在「由反對文言到建設大眾語」中高喊道：『建設大眾語必然地是大衆底文化運動中的一個問題。從大眾底生活需要出發的文化鬥爭，一方面要反對一切封建的文化麻醉，一方面要滿足他們底文化，使他們底的向前進的志願和切膚的情緒得到表現』，但做文章是一事，要宣傳其已定的政策，却屬根本的動機。因此，由耳耶等的論文，又把離題太遠的討論收轉來，主張『用土話寫文章』（「大眾語跟土話」）。「土話」

怎樣表現文字呢？有張庚者，在「動向」中說：『方塊字實在是一種死文字。』「文言字，」「封建字。」它實在記錄不了大眾語這豐富活躍的語言，否則必定會把大眾語拖向將死的路上去。：：蘇俄創行了一種中國拉丁字，推行也很廣，而且出版了很多書報，這我們是可以拿來研究的。『。』，原來有這麼一回事，謝謝蘇俄、會為我國「解決」了這麼大的問題。

蘇俄為什麼需要拉丁化中國文字呢？在岡林氏識的「蘇聯各民族文字的拉丁化與漢字書法拉丁化」一文中，如此地告訴我們：蘇聯為提高所統治各小民族，不能不『改造甚至創造許多民族的文字書法。因為多數的新的書法。在他自己的基礎上是拉丁化的。這種工作便得到了「拉丁化」這名稱。』由這敘述，我們知道，「拉丁化」是適應蘇聯許多小民族的原來書法而來。可是對於本來書法不時拉丁化的中國文字，蘇聯的專家們，却『決定創造一種易於學習和應用的新中國拉丁文字』他『由二十八個文字成來的字母』，一九三一年九月實行於海參威的中國人，並由之出版『拉丁化字母入門』，「拉丁化中俄字典。因為，有了這種已存的東西，所以，中共的文化人，便於翌年在中國本土提倡。現在他已有許多人學習了。雖然文化沒有國界，但當國界存在之時，一個國家為另一國家創立新文字，可以感謝也可以惶惑。我們早明白：文字是統治之一工具，一旦國家失去了文字，便是宣告他的死亡。當我們正需要已有文字完成「民族國家」之建立的工作時，忽然代替以「拉丁化」，那結果便產生許多土語文。他在政治上的功用，是助長割據，而不是贊助統一。

總而言之，「文學革命」到了「大衆語運動」，已真是進入絕境。正像，在政治運動上，中共拋棄「五四」的歷史要求，在文學運動上，中共也拋棄「文學革命」的傳說。他赤裸地在準備一個工作爲外族充當五縱隊。換句話說：與「文學革命」有歷史關係的他，到提出「拉丁化」要求時，他革了文學的命。此後，完成文學革命運動的責任，要落在中華民族中的民族主義者的身上。

寫後語

五四運動的歷史使命，是建立現代化的民族國家，爲完成這一使命，需要一個推動的工具，他就是「文學革命」，從事「文學革命」的人物，在當日有了這一感覺，可惜他們不明白，在白話文代替文言後，由於缺乏「國語」的緣故，這白話文還不能就奏他的凱歌。

『羅馬不是一天造成的』，一個歷史的運動，自然也不適於二十四小時內完結。所以，在「文學革命」發動後，只有一個收穫。他就是給封建的意識以重大的打擊。在這個階段，浪漫主義大本營——創造社，浪漫主義文學家——創造社三傑，演了重要的角色。

按照文學進展的路線，我國的浪漫主義文學，應該朝向寫實主義文學走。但却沒有這回事。我們只見到茅盾三部曲的曇花一現。這究爲何故呢？那完全是受政治演變的影響。不合歷史要求的中國共產主義運動，把建立「民族國家」的革命的力量，用於創造蘇維埃。這促

迫中國文學史，也急速地由浪漫主義跳入「普羅文學」的園地。正像中國共產黨由發展而沒落，這種普羅文學也展開同一的局面。除了「子夜」之外，我們在這塊園地中不到一枝的花朵。

於是，「文學革命」的傳說，在中共手中捏碎了。他不是由「文學革命」發展到「革命文學」，而是走上絕路。他就是「土語拉丁化運動」。這運動之歷史意義，是爲人們指示：現在不是「革命文學」，而是「革文學的命」，因此，正像政治的演變，由一部份人對蘇維埃的錯誤認識回復到民族國家，中國的文學的歸趨，恐怕也從歧途中重新納入正軌，由「普羅文學」而「寫實文學」。

在這個大轉變中，中共的文化人又提出「民族形式」的問題。因爲他已成爲歷史浪漫末流，筆者不正面地探究他，只用「附錄」告訴他的讀者，這類問題之作用及意義是什麼。

希望，將來還有一個機會，該筆者再探究另一部份文學工作者，對於中國文學園地所盡的勞役，本書，只算是約近三分之一世紀之中國文學的一面。

學稼一九四一，一一，一二寫於井潭之草屋

本書出版時，著者的「魯迅正傳」亦已付印了。這本書可說是本書的補充。

學稼一九四二，三。二。

附錄 論『民族形式』的內容

筆者和魯迅的高足胡風先生有兩面之緣，但卻沒有關涉文學的或政治的談話。他只如此地自感到：胡風先生是一大羣「文學家」中的一個，人們都稱他爲「文學家」，而他也自稱爲「文學家」的「文學家」而已。

後來筆者在復早大學同事陳子展教授處聽到胡風先生在其自編刊物的廣告中，誇爲中國文壇上的文豪和唯一的文藝批評家的消息；又看到陳教授在香港某刊物上指摘這文豪兼文藝批判家的論文。當筆者閱到胡氏自誇爲大文藝批評家與其著作無人可以理解——甚至於還不配理解和學習的語句時，他發生突如其來的驚訝，中國又產生了第二代黃臉皮的高爾基！

爲着功課的牽累，筆者不能拜讀胡文豪的大作，他頗自感爲憾事。恰有一天，他在復大附近的閱報室見到『中蘇文化』（名稱也許有錯）上胡先生關於『民族形式』的論文。他細發地從頭念下去，不知道究花費若干時間，他的感覺是，滿篇像荊棘的字句。與他的理解力不發生任何聯繫。當離開閱覽地方鬆了一口氣時，他自問：『胡風先生的論文，說着什麼呢？』他自答：『不懂』。可是，他却有如此的印象，這比『資本論』第一篇文體還要難讀的論文，從其「形式」與「內容」看來，都有這一潛伏的特徵，這既是文學的，政治的，又是歷史的。

最近，筆者鼓起勇氣：拜讀「學術出版社」印行胡風先生的小冊子『論民族形式問題』。讀後，他深感有爲這文學家，政論家與史家的『前進』文豪的大作，加以表揚與介紹的義務。自然，在胡風先生自稱為無人足以理解他的著作的今日，筆者不敢說，他寫本文的目的是『批評』。

文學是藝術的崇高表現之一，在『阿Q』著者的祖國却變成另一種兒童的風景畫。雖然，在文學園地中。未曾開放一朵值得稱爲文學的花朵，却產生不少戴着文學帽的文學家。這些文學家們，別的特徵，讓我們暫不枚舉，有一點我們必需知道的，是他們合羣的本能，超越創作——如果是有的話——的能力。

因此，凡是對方塊字排列稍爲妥適的人，只要找到拜文壇老頭子的機會，他就可充當『新進作家』：徒弟與師傅，彼此互相標榜，欺騙仰慕過文學家生活的讀者：書賈則爲營利而登載肉麻富有趣味的廣告。於是中國的文藝園地，大半被這些人們所獨佔。取得獨佔地，的『文學家』高坐在文壇之上，載桂蓮，執毛筆，儼然是中國文學的統治者。由他們發號施令，頒佈文學政策，無需說，這一動作，要與他們心目中『前進』的團體或政黨的方針相符合。

文學與政治的結合。就文學本身而言，並無足怪。中國所具有的特點，不在於結合成爲藝術而藝術的勢野，而在於爲政治而創作文學運動。因此先有蘇維埃的運動，而後有一社會

主義的寫實文學」：先有統一戰線的運動，而後有「大衆文藝」的降生。不是文學反映現實的要求，而是空想的政治行動，需要文藝的助力，爲着這一原因，所以每個文藝園地的波瀾都與政治的變動相關聯。不健忘的人，應該記這一史實：當蘇維埃運動「奧伏赫變」爲「民族統一戰線」時，中國的「文學家」便忙於如何轉變「社會主義的寫實文學」爲適合於新政治理論的文學。這一論爭，在「左翼作家」的陣營中展開，老頭子魯迅因之大罵徐懋庸的無知，而徒弟也有恃無恐地反唇相譏，并由此而結束「中國高爾基」的老命。

人們一定會問，何以中國的「文學家」會與政黨的政治的運動，有了這密切的聯繫呢？這不是文壇上任何老頭子的威力，而是中國現代史發展中所必有的產物，自有產者扮演「五四運動」的史劇起，中國的文化運動就與無歷史出路的社會主義運動二位一體化。再加十月革命的影響，和一九二六年前社會主義與民族主義運動的交叉勢之所至，使知識份子爲追求理想而左傾。左傾的理論，不僅反映於文藝，而且支配文藝。於是，像第三國際支配中國共產黨，中共也經「左聯」而支配左傾文化人，因爲支配權在握，所以，比例於中共對中國歷史反動的動作，產生文壇理論上之突如其來似的「轉變」。當中共從事階級鬥爭時，文學一定要以「普羅文學」的姿態而出現；當中共成立蘇維埃共和國時，文學一定要以「社會主義寫實文學」的面貌而歌頌江西的天國；當中共民族統一戰線而鬥爭時，文學一定要以「大衆文藝」而說明社會主義之路要經過民族的階段。我們敢說，不理解近十餘年來中國歷史演變和

中共活動的人，不能不知受中共統治之中國文藝理論，從字面看來，似乎用人（社會主義文學）倒退到猴子（大眾文藝）之不合情理的演變。

由『社會主義的寫實文學』轉到迎合民族獨立運動之『大眾文藝』，這一過程，並不是一往直前的。牠有豐富的內容。中間最重要的，是中國民族革命的前途，有否無產階級革命的可能的呢？這一問題提出。中共並不否認這一前途，而且強調並指示，他可經過民族戰爭而現實，因為有『無產階級祖國』與『紅軍』改編後之軍隊的存在。從這前提出發而反映於文藝的政策，不是別的，而是不久以前在重慶報紙及刊物上所披載『民族形式』的論爭。胡風先生既是『文豪』又是中國高爾基的唯一繼承者，他自然不能不參加這一論爭。他的論爭的著作，就是筆者在本文開端所說之『論民族形式問題』。

爲着篇幅的限制，筆者不能跟「阿Q」著者的高足之後，判斷或估計向林冰們與胡風們的立場，誰屬於正確。他只探究胡風先生著作內所潛伏文藝政策的真面目。

文學家胡風與政論家胡風，在其大作中所表現的特殊作風，是使他的讀者發生似走入八陣圖的感覺。他在各節中，無忌憚地使用術語，並因之使懂於這些術語的對方，發生這一疑問，是文學家的胡風，不理解政論家胡風的話呢？還是政論家胡風不理解文學家胡風的主張呢？但我們的歷史家胡風，用歷史的『進展』『突變出去』使其『矛盾』得到『統一』。因此筆者先把熟練的文學家胡風與政治家胡風安置另一角隅，讓歷史家胡風陳述怎樣『突變出

去」近二十年來的中國文學演變史。

從中國文學史看來，五四運動在文學上的表現，如筆者在其著作『中國與日本』中所估計的，是浪漫主義的展開。創造社於這一階段，演了動人的一幕，以『吶喊』而出台的魯迅，却受觀眾的奚落。的確，當整個民族向帝國主義進攻，和割據軍閥基礎正國民衆的襲擊而動搖時，只有『阿Q』的作者方有阿Q的意識。胡風先生及其同人們，肯承認這一事實嗎？自然不承認的，不幸史實的顯示，比這不承認更壞的，是受社會主義運動浪潮所支配的『浪漫主義』文學家，當適應『八七會議』的決議案，急變爲『普羅文學』時，魯迅却『醉眼陶然』（這是今日在魯迅的面前一再懺悔之又一個『文豪』的用語）在浪漫文學的普羅化。只到酒退後感覺阿Q的生活方式不適於揚名的靈機一轉，魯迅方充當『左聯』的指導者，這一過程，被胡風先生在其大作中所曲解。他用罵戲班丑角的手法，在大衆眼前，以『文學革命』針對創造社的前期的任務，輕輕地跳過，却揭出『革命文學』暗示魯迅一生後半的文學活動，是承繼『普羅文學』若使我們跟胡風先生走，把『革命文學』看爲『五四新文藝傳統』的『新進展』，那麼，我們就要承認魯迅並未『否定』過普羅文學，却使之『進展』。

魯迅怎樣使文學『進展』呢？換胡風先生的話來說『革命文學』在其先師指導之下，能夠爲『兩個目標』而奮鬥，他倆就是『第一：得通過這新的世界觀和世界觀去認識生活表現生活』（也就是反映八七會議後一貫中共的政治路線，訓示中共行動之第三國際對中國革命

的理論，和發揚第三國際之祖國存在的歷史意識於文藝（筆者）第二：得使他本身成為勞動人民自己能夠享有的認識生活批判生活的武器。這樣，五四新文藝就由市民階級把他底領導權交給他底繼承者了。

如果「文學革命」（這是「市民階級」的文學運動）可因兩個目標的奮鬥，而進展為繼承「市民階級」之無產階級文學的「革命文學」，那麼，這個文學的形式，怎樣表現呢？胡風先生答語是「大衆化」。又在他的眼裏，由一九二九年至一九三四年，「大衆化」的演進，計經過五次。五次變革的結果，是賴魯迅對「第三種人」等的「鬥爭」使「革命文學」發展為「大衆語」運動。換句話說：「文學革命」之揚棄結果，不是別的，而是從事「方塊字拜物教」的鬥爭！把胡風先生數百代祖宗所用的文字都斯拉夫化——今日拉丁語運動所用之拉丁字母可說是俄羅斯文字。

「革命文學」之形式的最高發展，為「拉丁化新文字運動」，這和「革命文學」家所皈依之內容相和合。若使，被稱為繼承市民階級的無產階級，必需為「自己生活」而從事無產者革命，那麼，擁護掛無產階級革命的羊頭賣割據的狗肉的軍隊及其統率的政黨，是合理的一舉。這個內容，決定過去與現在一羣「革命文學」專家的創造形式，他總是促進中國所走割據之途的拉丁化文字的推行，把統一的我國文字，轉化為「上海話，甯波話，廣州話，廈門話」等的拉丁字。若使，中國還有什麼無產階級革命的存在，那麼，由於「無產者無祖國

』的內容，產生否定中國文字，採取其『祖國』字母在拉丁化運動的軌下，消滅成爲一個民族之一前提，是必然的一舉。

從兩個必有的邏輯出發，理由『革命文學』家，應該以『大衆文藝』的形式而適合中共八七會議後的政治內容，但事實却非如此。他要經過民族的階級。爲什麼呢？因爲中共自己曾明白宣言放棄蘇維埃運動，『爲實現三民主義』而努力。由於中共似乎又揭起久已忘却的『民族』旗幟，所以我們的『革命文學』家，也變『大衆文藝』爲『民族革命戰爭的大衆文學』。這一轉過又和中共的轉變相符合。中共之宣言爲三民主義而奮鬥，並不是清算過去幾乎殺戮中華民族的蘇維埃運動，而是遷迴民族革命過程再走向蘇維埃；因此，他要妨礙全民族所要求的割據，他要阻礙現代化民族國家前提之一的軍權統一。這些行動就是毛澤東氏新民主主義的本旨。他既決定文藝方針，並表現於文藝策略，所以，『民族革命戰爭的大衆文學』家，應向其讀者指示：民族革命不是超歷史的藉端，與說明『民族主義和國際主義的矛盾和統一』。

可是，這個迂迴民族革命過程的打算，和固有中共的言行絕不符合。因爲不符合，所以中共不斷地指斥黨內之懷疑份子並肅清這些份子。指斥與肅清，既在適應『現實』環境的解釋下而進行，我們的『革命文學家』遂應警告別人：『所有這一切錯誤的理論，都是由根本不懂得現實主義，因而也就不懂實際的文藝發展過程和當前的政治要求的結合道路而來的。』

由於這，雖口口聲聲地說，『民主主義的內容，民族的形式』，但實際地接觸到『民族形式的時候』，就僅僅只抓住一個『形式』，完全忽掉了我且抽掉了『民主主義的內容』。

胡風先生還恐他的讀者不理解他的本意，接著爲我們解釋：『民主主義的內容』與『民族形式』之辯證的關係：『一般地說，那（指內容）不外是通過科學的世界觀（就是所謂『馬列史主義』）所理解的民族的現實。用民族統一的力量執行解放戰爭的半封建半殖民地的中華民族，一方面是以人民大眾爲基本力量，一方面是處在一定歷史時期上面；一定的國際關係裏面。能真實地認識從來路而來、向去路而去的中華民族底現實的，是進步的科學觀點，反映了從來路而來向去路而去的，人類歷史所積累下來的世界發展底法則的，進步的科學觀點，『民主主義的內容』所反映的，是民族的現實，然而却是通過進步的科學觀點所理解的，在一定的歷史時期上面，一定的國際關係裏面的，有來路也有去路的民族的現實』。

這冗長的字句，不外說明筆者前面所說的中共觀點。胡風先生在這一觀點下，以政論家的資格，得意地指出革命文學家的任務。這任務有二：第一，由於『國際關係』的現實——也就是由於中共『祖國』之存在及『日益加強』，根據第一次世界大戰的經驗與教訓，可以民族革命轉化爲蘇維埃革命。文學家不應以爲中共之『共赴國難』宣言，陶鑒於民族主義而忘却『社會主義』，第二由於這轉變要靠人的努力，所以，文學家要在政治的經濟的文化的鬥爭裏面，充分利用經驗促進或助長這一轉變。因爲『方法……：一旦變成了主觀的力

量，就成為能夠被接受的武器，反過來引起我們更廣地更深地反映現實。但在胡風先生的意識內，文學家之能夠理解這任務，及達到這目的，非使其『創作方法』『通過五四底革命文學傳統，把這個傳統當作基礎不可』。

何以，文藝要在現有中共政治行動下，通過五四的傳統呢？由胡風先生們看來，主要原因，由於五四運動本身具有未完成的而急待完成民主任務。中共既以『民主』名義而收割據之實，文學界就當證明這一行爲的合理，如何說明呢？文學家胡風假政治家胡風之口有這一啓示：『通過民族詩形式一反映『民主主義的內容』爲了反映『民主主義的內容』而爭取『民族的形式』。

以上的論述，可說是胡風先生和他的同志們的根本立場。讀者既冗長地指示這立場的來源，現在只需研討一個問題：現階段中國是否需發這一種的文藝呢？

自然要詳細解釋把民族革命轉變爲蘇維埃革命，必需長篇的論文，筆者不打算在這兒再重寫他的觀點。他一貫地認爲一個未走過民族階段的國家，不能有實現『社會主義』革命的可能，過去的歷史爲我們陳述這一結論，現在與將來的歷史，也將爲我們證實他。爲什麼呢？因爲現階段的中國歷史所需的是完成民族的獨立，是解除日本帝國主義的重壓而建立現代化的民族國家。如果，我們不爲這一歷史指示的任務而努力，烏托邦地追求『社會主義』的天國。勢之所至，不是延長歷史任務的完成，必定促進他的流產。因此，誰要以民主運動爲

實現蘇維埃的手段，誰要以民族革命爲轉變蘇維埃革命的出發點，誰就永久地成爲歷史的罪人，這種人，儘管口頭上不厭陳述民族與民主，儘管在文字上攻擊漢奸，而他們與漢奸所不同的，不是本質的差異，只是形式的不同。因爲他們和汪精衛們的腦子，都沒有中華民族的存在。

從這一論點去批判胡風先生的文藝主張，我們也不難明白他的錯誤。中國現在需要的文學，是說明「民族至上」，「國家至上」怎樣表現這一內容，任何文學的形式都可以的。問題不在於形式的爭論，而在於這形式是否可實現內容的要求。

然則這是否說，我們在形式的表現中，拒絕民主呢？不但不拒絕而且反利用他使人民與政府更加二位一體化，並阻止漢奸或類似漢奸者之欺騙人民。可是，在這裏我們的文藝工作者明白：民主是加強中央的統一，不是促進他的分化。只有爲民族爭生存之中央政府加強他的統一，人民方有民主；只有完成「民族至上」與「國家至上」之中央政府能於抗戰中消滅割據，人民方有民主的保障。反過來說：我們既不能允許亂臣賊子假民主之名收割據與分裂統一之實，我們也不能允許那些人們口頭談民主，事實上却以民主爲名向中央政府作非民主的要求（如中共對出席參政會之十二條要求）。

依筆者意見，文學不一定要和政治相結合。文學家的任務，是描寫現實，是使他的筆尖流露現實。如何描寫和流露，由於對象之內容是豐富的，我們不應拘泥於抗戰的片面。否則

，就有目前的壞現象。我們見不到文學的花朵，只目擊『抗戰八股』的野草。

同時，文學家是文學家，不一定要理解政治。海涅的政治觀點常與馬克思相反，他並不因之使馬氏否認其爲詩人；高爾基的政治觀點每與列甯背道而馳，他也並不因之使列氏貶削其文學家的身份。只要有文學的天才去表現其天才，不管有何政治理解，均可爲文學家。蘇皇黨巴爾扎克寫出非每個卓越共和主義者或共產主義者所能寫之『人間喜劇』的事實，便是他的活證。

落後的中國。在文藝方面所以然及現其更大的落後，就由於文學家要兼政論家。文學家爲政治的奴僕，雖然是文藝騙子之奴役於政治騙子的反映，而這總算做民族的不幸。像一個手指有瘤的人要施用手術，中國文藝界不請外科醫生，就永久不會健全。這一羣自稱爲『左翼作家』者，就是中國文藝界之瘤！

也許有人會問：我們的胡風先生呢？筆者的答語是如此：要明白文學家胡風先生的文藝主張，須問政論家胡風；要知政論家的胡風先生的政見，須請教文學家胡風；同時要知道文學史家胡風先生的卓識，須問『阿Q』作者革命盛譽的創造者——中共。

中華民國三十二年一月初版

由文學革命到革文學的命

每冊定價國幣八元

(外埠加運匯費)

著者 鄭 學 稼

發行者 印 維 廉

發行所 勝 利 出 版 社

重慶總經售 文 信 啓 局

重慶保安路

版權所有

抗戰四年來的中國共產黨
蘇聯戰後的中國共產黨
太平洋戰後的中國共產黨
中國共產黨與抗戰政治
中國共產黨與抗戰軍事
中國共產黨與游擊戰
中國共產黨教育與文化
中國共產黨宣傳工作總檢討
中共抗戰內幕
由文學革命到革命文學的命
魯迅正傳
一個婦孺讀者的自傳
蘇北掃蕩
題先返照
在西北原野
陝北工影
一頁
長征集
趙侗之死
回到人間
懷柔錄
北大回憶錄
西北散記
白門鷹影

故事新編（共計十五）

陳重明 劉一民 邱立三 朱立三 李九思 王六思 王六思 李九思 萬里思 鄭學稼 鄧學稼 柳學稼 王學稼 馮學稼 畢學稼 梅學稼 鍾學稼 洛學稼 林學稼 栢學稼 徐學稼 羅學稼 柳學稼 高學稼

[illegible]

元	三五	欽	應	何	過	經	戰	抗	的	來	年	五	最
元	五	章	爲	劃	究	研	術	戰	路	戰	我	敵	近
元	四	熙	祥	孔	政	財	的	來	以	戰	抗	新	書
元	五	源	文	翁	濟	經	的	來	以	戰	抗		