



红色档案

延安时期 文献档案 汇编

HONGSEEDANGAN
YANANSHIQI
WENXIANDANGAN
HUIBIAN

陕西出版传媒集团
陕西人民出版社

中国文化

第二卷（第一期至第六期） 第三卷（第一期至第三期）

目录

· 第二卷 ·

第一期

旧形式·民间形式·与民族形式 茅盾	三五四
“民族形式”商兑 郭沫若	三五八
恩格尔底哲学 徐格洛夫 著 杨松 译	三六四
论社会主义时代生产关系底完全适应于生产力 F·高罗霍夫 著 张仲实 译	三六九
研究	
中国美术上底“文艺复兴” 胡蛮	三七七
关于殷商社会性质争论中的几个重要问题 尹达	三八三
哲学讲座	
什么是辩证法 艾思奇	三九一
诗	
礼物 萧三	三九八
杂记	
吃人的妖怪及其他 伯达	三九九

第二期

社论

“鲁迅的方向就是中华民族新文化的方向”	四〇二
关于“孝” 陈伯达	四〇四

黑格尔底哲学(续完) 徐格洛夫 著 杨松 译	四〇九
苏维埃社会主义社会底动力 S·柯列斯尼柯瓦 著	
张仲实 译	四一四
研究	
中国经学史的演变 范文澜	四二一
自然科学与社会科学的关系 温济泽	四二九
哲学讲座	
论事物的运动变化 艾思奇	四三三
短评·杂感	
关于文艺民族形式的论争 陈伯达	四四〇
“习见常闻”与“喜闻乐见” 默涵	四四一
吃人的妖怪及其他(续完) 伯达	四四三
来件	
鲁迅文化基金募捐缘起	四四三

第三期

两大中心思想的斗争 陈伯达	四五〇
原始公社到中央集权的封建制度底成立——远古至秦	
(中国通史简编之一) 范文澜	四五四
文化大众化实践当中的意见 周文	四六〇
研究	
中国经学史的演变(续完) 范文澜	四六三
中国美术上的新机运 胡蛮	四七一
哲学讲座	
论质量的互相转变(上) 艾思奇	四七三
怎样研究《资本论》 张仲实	四八二
学习马克思、恩格斯、列宁的批评态度与批评方法 杨思仲	
.....	四八九

我看见了八路军 黄钢	四九一
------------------	-----

第四期

新道德观 陈伯达	四九八
怎样进行自然科学的研究 徐特立	五〇一
原始公社逐渐解体到奴隶占有制度时代——夏商 (中国通史简编之二)	五〇四
研究	
略论殷代奴隶制度 谢华	五〇九
文化大众化实践当中的意见(续完) 周文	五一六
俄国伟大的学者和批评家 N·鲍皋斯洛夫斯基 著 吴伯箫 译	五二二
哲学讲座	
论质量的互相转变(下) 艾思奇	五二七
我看见了八路军(续完) 黄钢	五三七
杂感	
释“尊孔新义” 唐乔	五三七
自由亡国论 崇基	五四〇
陕甘宁边区新文字协会成立缘起	五四四

第五期

列宁论中国 杨松	五四六
列宁底著作遗产 张仲实	五五一
新文字运动和新字母问题 胡蛮	五五五

封建制度开始时代——西周(中国通史简编之三)

中国历史研究室	五六一
杂感	
科举与选举 焕南	五六六
想到“血洗” 焕南	五六六
哲学讲座	
论对立的统一(上) 艾思奇	五六七
俄国伟大的学者和批评家(续完) N·鲍皋斯洛夫斯基 著	
吴伯箫 译	五七四

第六期

纪念今年五四的奋斗方针	五七八
反对新形式的旧礼教 伯达	五七八
列宁论文化与艺术 萧三	五八〇
我们被扣在同官的几天 野渠	五八九
关于社会主义与共产主义社会发展的动力问题 王思华	六〇二
文艺民族形式问题上的旧错误与新偏向 王实味	六〇八
从安阳发掘(掘)成果中所见殷墟时代社会形态之研究	
叶蠖生	六一五
编后记	六二二
诗	
赌博 艾青	六二三
杂感	
光明 崇基	六二五
黎明之前 默涵	六二七
延安鲁迅研究会成立经过 萧军	六二七

· 第三卷 ·

第一期

高尔基——伟大的人道主义者 F. Schneide	六三二
关于高尔基的二三事 萧三	六三五
一段亲笔题字的故事 意大利健尔麦南多 原作 又燃 重译	六四一
关于殷商史料问题 尹达	六四四
在青铜时代的埃及社会 叶蠖生	六五〇
我在霞村的时候 丁玲	六五四
史(斯)大林发展了关于否定之否定的问题 陈唯实	六六二
遗传正确应用之商讨 乐天宇	六六八
小说 太阳 刘白羽	六七一

第二、三期

社论

进一步认识中国的现实	六七八
抗战以来的中国小说 欧阳山	六八〇
抗战以来的几种重要哲学思想评述 艾思奇	六九三
敌后文艺运动概况 李伯钊	七〇八
抗战以来的历史学 叶蠖生	七二七
抗战以来的美术运动 胡蛮	七三九
剧运的一些成绩和几个问题 张庚	七四八
论新哲学的特性与新哲学的中国化 和培元	七六四

苏联斯大林文艺奖金获得者 张仲实 七六四

专载

中华全国文艺界抗敌协会延安分会第五届会员大会记录

..... 七七四

中國文化

第二卷

第一期

目錄

舊形式、民間形式、與民族形式·····	茅盾(二)
「民族形式」商兌·····	郭沫若(六)
黑格尔底哲學·····	楊松譯(一三)
論社會主義時代生產關係底全完適應於生產力·····	仲實譯(一七)
研究——中國美術上底「文藝復興」·····	胡蠻(二五)
關於農商社會性質爭論中的幾個問題·····	尹達(三一)
什麼是辯証法(哲學講座)·····	艾思奇(三九)
吃人的妖怪及其他(雜記)·····	伯達(四七)
禮物(詩)·····	蕭三(四八)

中華民國二十九年九月二十五日

舊形式·民間形式·與民族形式

矛盾

不久以前，大後方發生了關於民族形式的一場「論戰」。據我所見的材料，論爭的焦點是民族形式的所謂「中心源泉」的問題。有人提出了民族形式不得以民間文藝形式為其中心源泉的主張，並就「五四」以來新文藝運動的成就，大眾化通俗化，「舊瓶新酒」，乃至文藝的內容與形式，等等問題，發表了一些不大正確的議論，這一切，在郭沫若、潘梓年、光未然等先生的批評以後，可說已經得了解答，「民間形式」之不能看作民族形式的所謂「中心源泉」，實已毫無疑義。「中心源泉」論者向林冰先生的中心錯誤，在於：（一）把「五四」以來受了西方文藝影響的新文藝形式等看作是完全不適宜於「中國土壤」，或者是「中國土壤」上絕對不能產生的外來的異物，而不知各種文藝形式乃是一定的社會經濟的產物，社會經濟的發展到了一定的階段時，就必然要產生某種文藝形式，此由西方各民族文藝發展的歷史上，即可得明證，中國何得獨為例外？至於因為民族的「特殊情形」而在大同中有小異，而且在大同之中必有其獨特的小異，乃正是「民族形式」一問題之所以被提出的原故；向先生把外來的影響看成唯一的根因，遂以為「新形式」與「民族形式」絕不相容，因而在已有的民間形式中找所謂「中心源泉」，以至鑄成了大錯。像這同樣的誤解，其實也不能怪向林冰先生一人有之；在中國的各種問題上，到處可以遇見此種誤解，最顯著的一例，即至今尚有人以為中國之有共產黨乃完全由於蘇聯或第三國際從外「移植」來了之故。（二）向先生的又一錯誤在於把民間形式之所以能為民衆所接受，認為是一個單純「口味」的問題，換言之，即以爲民間形式既是不折不扣的「國貨」，那麼，中國人有中國人的口味，當然中國口味特別喜愛國貨，而不知民衆之所以能够接受民間形式，不是口味的問題，而是文化水準的問題，因為民間形式既是封建的農村社會的產物，則其表現方式自然合於農村社會的文化水準；因此，如果爲了遷就民衆的低下文化水準計，而把民間形式作為教育宣傳的工具，自然不壞，但若以之為將要建設中的民族形式的中心源泉，則是先把民衆硬派為只配停留在目前的低下的文化水準，那是萬萬說不過去的謬論。（三）向先生把民族形式了解為狹隘的民族主義的口號，而不知恰恰相反，民族形式的建立正是到達將來世界大同的世界文學的必經的階段。

由於上述的三點中心錯誤，所以向先生的「中心源泉」三論，雖則其詞甚辯，可是不得要領，而且凡所觸及的一些問題，幾乎全盤錯誤了。郭沫若先生的文章中，對於向先生這三點錯誤，業已多所論列，但還有可以補充的地方，故特申論之如下。

向林冰先生認為我國固有的文藝形式乃是「中華土壤」的特產，復因野生的民間形式既是「口頭告白」的東西，亦即為「生活」於廣大民間，為民衆所「習見常聞」，既然「習見常聞」，自必「喜見樂聞」，於是得出了他的結論：「將以大衆為主體的抗戰建國新內容」的民族形式「不得不以民間形式為其中心源泉」了。向先生的一些充滿了新名詞、新術語的論文，它的要點，如果譯為普通話，不過如此。向先生之所以獨取「民間形式」而撇開了「民間形式」以外的我國固有的文藝形式（其他舊形式），除了「民間形式」是口頭告白性而外，尚有他的一個論據，即所謂「生於民間，死於廟堂」。不錯，從中國文學史上看來，確也有些「生於民間，死於廟堂」的現象；西周時代的里陌調論是四言句，自從孔子之徒賦詠以後，四言

詩就在民間「死」了。所以漢代「樂府」之所採輯，多半是五言，或長短句了；「雜劇」亦生於民間，而既進廟堂成為「南劇」，也就在民間「死」了；「評話」是民間的，及至經過「廟堂」而成為大部的小說，「評話」在民間也消歇了。這些事實，我們並不否認，但是也有例外：民間之「皮黃」進了廟堂而成「平劇」以後，依然不死，且為老百姓所「習見常聞」乃至「樂見喜聞」，餘如「鼓詞」，「彈詞」之類，既「活」於民間，亦為新式廟堂——都市中之流行品。但問題尚不在此。向先生和我們講的，是「形式」，所以我們就須看看那些經過廟堂中人沾手以後的東西，在「形式」上是進步了呢，或是倒退了？漢朝皇帝欣賞的曾經協律都尉潤色過的「樂府」，現已絕響，我們不得而知，至若「雜戲」與「南曲」，「話本」與「小說」，則現物具在，尚可比較，我們不能不說，在「形式」上，後者確實勝過了前者。誠然，「南曲」在民間不能流行了，但此與內容之「不大衆化」有關，與詞句之「不大衆化」有關，（詞句當然亦為形式的構成部分之一，但僅僅是「一」而已），在整個形式上，不能不說「南曲」是進步的。只要看舊小說罷，因為牠的詞句尚為大衆口語或近於口語，所以依然為民衆所喜歡，——文盲自然除外。至於「平劇」，則向先生本已算它是民間形式，故其未死，自不待言。由此可見大衆自己所創造者，其「形式」並不盡善盡美，而經過了廟堂中人沾手以後的更進步的形式，也並不為大衆所歧視；所以，如果我國固有的文藝形式而有所可取，或不應不有所取，那麼，一切舊形式皆當有份，不應只推崇民間形式，甚至應該多取民間形式以外的舊形式，因為它們在形式上，確是更進步的。這是——

其次，即以「生於民間」的形式而言，也是各時代不相同的，而且是由民間各不同階層所創造出來。自漢以至南北朝，民間所能造的形式，不過是歌謠，頂多是「抒情」之中帶點「敘事」的詩篇。都是「韻文」的東西。到了宋朝「民間形式」的新東西就是「散文」的「評話」了。為什麼呢？因為宋朝有了前所未有的多數的大都市，以及前所未有的廣大的市民階級。「評話」恰就是這個市民階級產生的新形式。我們當然也不否認，從印度來的宗教文學對於這新形式的生長，不無影響；然而我們也不能忘記，在中國以外，「小說」這種新形式也是市民階級獨特的文藝形式：有了文藝復興期意大利的商業都市，這才有薄伽丘的「十日談」，有了十七世紀英國的市民階級，這才有菲爾丁、李却特生的小說，這是歷史所證明了的。中國之有宋代的「評話」，及其後發展為大部的「小說」，不能不說是因為宋明有了廣大的市民階級之故。「評話」出現之始，何嘗是老百姓所「習聞常見」？以形式而言，「水滸傳」與菲爾丁以後的所謂「*novel*」何嘗是天地南北，全不相干？由此可見文藝形式這東西，無論在世界那一國，只要有了同樣的「社會經濟的土壤」以及「階級的母胎」，便會開放出同一類的花來。中國的舊文藝形式之所以只發展到「小說」為止，而不能由「傳奇」發展到「話劇」，無非因為中國處於長期的封建社會，雖然早有了廣大的市民階級，然而不能發展為產業資產階級之故。至於向先生所推崇的「口頭告白」性質的「民間形式」，則正是中國封建社會中最落後的階層（農民階級）的產物，縱使其中含有如高爾基所稱的長期積累的民衆機智的金屑，然而其整個形式斷然是落後的東西。除非我們不要中國進步而自願永保其封建性，否則，中國文藝形式一定也得循着世界文藝形式發展的道路而向前發展，我們固有的「民間形式」一定要隨社會之進步而歸淘汰，新中國的民族形式如何能以民間形式為源泉呢？向先生的「中心源泉」論，表面上雖似欲建立民族形式，實際上却是延長了應該被淘汰的封建社會文藝形式的壽命。這是——

舊形式或民間形式，自然有一些特徵；這一些所謂特徵，在「新形式」中往往沒有，或者僅處於從屬的地位。因此，人們不免要誤以為這一些所謂特徵者，便是代表了「民族形式」的，而不知牠們實為封建社會的生產方式與生產關係之反映，同時又為封建社會一般低下的文化水準所扭曲而成；牠們所代表者，正是封建社會經濟的特徵，而不是什麼「民族形式」的特徵。凡是在封建社會內產生的文藝形式，無論是中國的或外國的，都有這些「特徵」。舉例來說，首先是「韻文」的壓倒的優勢，歐洲中世紀主要的文藝形式就是韻文的「羅曼司」，其後乃有一半韻文一半散文的「羅曼司」，這種形式就和我國的「彈詞」一樣。我國現有的「民間形式」，十之八九也 韻文。原因是：在古代，教育不發達，文盲衆多，印刷術未

發明，文學還是處在「口頭告白」的階段，而「口頭告白」則以「韻文」為便於記誦且便於聽衆之耳官，故「韻文」獨佔了優勢。到了二十世紀的四十年代，中國百分之九十的老百姓依然是文盲，因而「口頭告白」的民間形式依然是他們「常見習聞」的東西。故「韻文」之「發展」，並不是我國民族「形式」之特徵。其次，封建社會中，人粹取人的方式，是比較直接的，且表現在個人的從屬關係之上，因而統治者支配者的權力和主權，與統治者支配者各個人的人身（包括相貌風采等）有不可分離的關係，甚至他們的服飾和用具亦為「威權」的標記；因此，封建文藝的特徵之一，就是把特殊人物的容貌、風采、服飾、排場，費了許多筆墨，詳盡地來描寫。貴族的儀仗，宴會的細節，在中國與外國的封建文藝中，都是主要的描寫對象；在此處應特別注意的，即此種描寫往往與人物性格或故事的發展，沒有任何關係，簡直可以說是「為儀仗而儀仗」，「為宴會而宴會」的描寫。這種贅疣的描寫，在封建文藝中，往往是構成作品的「色彩」的要素，然而也正是使得作品的結構鬆散的原因。封建文藝此種病癥式的「特徵」，如果拿來認作民族形式的特徵，那就和崇神長指甲、辮髮、小脚，同樣的可笑。結構的鬆散，敘述的平直，部分的描寫過於細膩，「交代清楚」，缺乏暗示——這一切，又都是民間形式的「特徵」。然而這種種種，無非是從封建的農村社會生活之弛緩、散漫、遲鈍所形成。由於農民的聯想力很差，感覺遲鈍，所以民間形式不能不平鋪直敘，不能不把重要部分誇張到繁瑣，不能不「事事交代清楚」；舊劇表演一個人被殺必須當台仆倒，有時且必須將假面揚以「示衆」，也無非因為不如此，則觀衆便弄不清楚。和這同類的「不必要」的動作，歐洲在易卜生以前的戲曲中，也往往有之。莎士比亞和莫利哀的作品中，便常用「獨白」和「旁白」，以說明劇中人的心理和劇情的一小部分；這也無非因為那時一般觀衆的感覺還不大銳敏，聯想力也差，之故。封建社會手工業的生產方式，也在舊形式或民間形式上，留下了深刻的烙印。緊密的或有機的結構之極無僅有，便是手工業生產方式之最顯著的反映。在手工業中，一件工業品是由同一的匠人一手完成的，此在文藝上，便成為宋代「評話」的「話本」與「說話」同由一人擔任的成規。以及元人雜劇的規則，只由一個角色担任全劇的唱詞，並由此角色扮演好幾個人物（都要唱的）。後來此種太拘束的規則雖然打破了，但把演員來「定型」化了，而成為生、旦、末、數種，則依然是手工業生產方式另一面的反映。因為手工業的分工與機器工業的不同，後者是依照着生產程序的方便，而前者則為生產者個人的方便——專家。

根據上面的簡單說明，可知我國固有文藝形式中的一些「特徵」，實在都是封建社會經濟的產物，乃中外各國封建文藝所共有，決非中國民族所獨具。如果有人認為這些便是「民族的」，於是要在這些上面建立起什麼民族形式來，或在這些之中引出民族形式來，那就不免是大笑話了。這是本文要說明的第三點。

中國的民間形式之多，恐怕要在世界上居第一位罷？以地方戲而言，就有八九種之多。其他的「口頭告白」性的形式，真是五光十色，洋洋大觀。譽之者，稱之為「豐富的寶藏」；貶之者，稱之為「大垃圾堆」。調和論者則謂：寶藏也罷，垃圾堆也罷，既然有那麼多的形式，可見民間的創造力是旺盛而豐富的了。擁護民間形式者聞之乃大樂，於是：「數千年來民族智慧的結晶」呀，「文藝形式的百科全書」呀，「藝術的魔宮」呀，種種高帽子，都給戴上去，一若此紛紛繁夥之民間形式真是一個潛藏百寶的大海，應有盡有，無疑問地，理合作為民族形式之中心源泉。然而問題實在還簡單的。中國幅員廣大，交通不便，雖然就整個而言，是封建經濟，但各地的經濟發展並不平衡，而且全國形成了若干的經濟單位，此種社會現實，就產生了那麼多的地方性的民間形式；但名目雖多，實質上還不是大同小異，其間真有獨創性的，不過寥寥數種而已。全中國方言之多，恐怕也是在世界上海居一指的罷？誰要是把方言之衆多看作中國民族富於創造力之明證，那不免是笑話。同樣的，我國民間形式之衆多，亦何嘗與什麼民間創造力有關？我們並不否認我們這民族具有偉大的豐富的創造力。但是我們亦不能將題作馬，把民間形式衆多之所以然的原因，歪曲而又加以誇大！我們惟有正確地評價了民間形式，然後能够綜合研究，善為取擇，而不至於無條件地保存了各種地方性的民間形式，真正把它變成一個「大垃圾

堆」。我們不承認民間形式可作民族形式的中心源泉，因為大體上民間形式只是封建社會所產生的落後的文藝形式，但是我們也承認民間形式中的某些部分（不是民間形式的某一種，而是指若干形式中的某些小部分），尚具有較高的藝術性，可以作為建立民族形式的參考，或作為民族形式的滋養料之一。此種辦法，正合於人類社會各階段的文化發展所經過的步驟；封建社會吸取了它以前的文化的精髓以滋補它自己的創造物，資本主義文化又吸取了封建文化的精髓，現在社會主義文化又吸取了資本主義文化的精髓。然而向林冰先生却有異議；他說：「如果以新興形式為民族形式的中心源泉，而折散民間形式以溶解於新文藝形式之中，則由於口頭告白性質的被去勢，必致喪失大眾直接欣賞的可能。」在這裏，向先生把屬於宣傳教育的通俗化工作與屬於文藝創造的民族形式的建立，混為一談，實是不小的錯誤。在宣傳教育的通俗化工作上，可以不將民間形式折散並溶解於任何新形式之中，然而亦不是絕對不能折開，主要須看怎樣折法，怎樣溶解；至於在建立民族形式這一問題上，因為民族形式的內容將是新民主主義的新現實，和民間形式所從產生的舊封建社會完全是兩個不同的歷史階段，所以民間形式不但不能整塊地被承襲，並且也不是什麼被「折開」和「溶解」而是被吸取了消化了變成滋養的一部分。向先生口裏雖然一再說民族形式「將以大衆為主體的抗戰建國」為其內容，但從向先生的整套接受民間形式這一主張看來，則向先生心目中的抗戰建國的歸宿，實在還是換湯不換藥的舊中國；向先生之所以倡為「中心源泉」論，其「契機」似即在此；這是四。

最後，我們相信：「代過去那種地方的民族的閉塞與自足，我們在各方面有着交往，有着民族普遍的互相依賴。而且如像物質生產一樣，智力生產也是如此。個別民族底智力創造變為公共的財產。民族的片面性和陝隘性，變為愈加不可能了，從許多民族的和地方的文學裏，產生出一種世界文學化。」我們相信遲早會出現這樣一個世界。這種世界性的文學藝術並不是拋棄了現有各民族文藝的成果，而憑空建立起來的，恰恰相反，這是以同一偉大理想但是不同的社會現實為內容的各民族形式的文藝各自高度發展之後，互相影響溶化而得的結果：是故民族文學之更高的發展，適為世界文學之產生奠定了基礎。在世界大變革的前夜，在民族解放戰爭的第二階段，「民族形式」這一課題的提出，其深遠的前程，具在於此。如果拘泥於字面上的「形式」二字，實未為中肯。如果像向先生那樣又從拘泥於「形式」二字而達到了「不得不以『民間形式』為其中心源泉」的主張，那是求進而反倒退，成為復古派的俘虜。新中國文藝的民族形式的建立，是一件艱巨而長的工作，要吸收過去民族文藝的優秀的傳統，更要學習外國古典文藝以及新現實主義的偉大作品的典範，要繼續發展五四以來的優秀作風，更要深入於今日的民族現實，提煉鑄鑄其新鮮活潑的質素。是故民族形式的確立的任務，新文藝作家們固應當仁不讓，但是一切看清了前程，求進步，忠實於祖國文藝事業的任何作家和藝人，都應當仁不讓，貢獻他們的經驗智慧，在這一大事業中起積極的作用！抗戰建國是偉大而艱巨的事業，一切從抗戰建國出發的文化事業亦莫不艱巨而偉大；在民族形式一問題上，首先不得不廓清諸凡要以一種現成的什麼形式作為什麼中心源泉的「抄小路」、「佔便宜」的苟且貪懶的念頭，然後能有所成就。我們和向林冰先生的論爭，就因為他的主張不但是向後退的復古的路綫，而目有「導引」民族形式入於庸俗化與廉價化的危險，並有在文藝界中散布「抄小路」、「佔便宜」的傾向的危險！

（九月六日於東山）

魯迅藝術學

院叢書之一

馬克思·恩格斯·列寧論藝術

周揚校閱

曹葆華

天藍譯

售價 五角四分



「民族形式」商兌

郭沫若

「民族形式」的提起，斷然是由蘇聯方面得到的示唆。蘇聯有過「社會主義的內容，民族的形式」的號召。但蘇聯的「民族形式」是說參加蘇聯共和國和各民族對於同一的內容可以自由發揮，發揮為多樣的形式的，目的是以內容的普遍性揚棄民族的特殊性。在中國所被提起的「民族形式」，意思却有些不同，在這兒我相信不外是「中國化」或「大眾化」的同義語，目的是要反映民族的特殊性以推進內容的普遍性。所謂「馬克思主義必須通過民族形式才能實現」便很警策地道破了這個主題。又所謂「洋八股必須廢止，空洞抽象的調頭必須少唱，教條主義必須休息，而代替之以新鮮活潑的，為中國老百姓所喜聞樂見的中國作風與中國氣派」，更不啻為「民族形式」加了很詳細的註腳。這兒充分地包含有對於一切工作者的能動精神的鼓勵，無論思想、學術、文藝、或其他，在中國目前固須充分吸收外來的營養，但必須經過自己的良好的消化，使它化為自己的血、肉、生命，而從新創造出一種新的事物來，就如吃了桑柘的蠶所吐出的絲，雖然同是纖維，而是經過一道創化過程的。

中國因為在封建經濟中過於長期的停滯，一切事物都非常落後，百年來已陷入於半殖民地境遇。為要由這境遇中解放，百年來我們的民族也不斷的在吸收外來的事物以補救自己的落後。這在以往是無可否認的事實，就在今後是尤必須策進的事實。凡是世界上適合自己的最進步的東西，無論是精神的或物質的，我們都須得盡量的攝取，譬如我們在經濟上便必須促進重工業的建設，在政治上便必須促進新民主主義的實現，我們是不能專靠外來生產品的輸入，或僅掛上一個民族的招牌便可以滿足的。假如由於我們民族的努力，我們的重工業建設成功了，民主主義實現了，同是根據於科學的原理原則所產出的成品不會有什麼根本的不同，但經過我們本民族自己的創造，便自然的賦與了「中國氣派」和「中國作風」，也就是所謂「民族形式」。我們中國能够自己創造出來的進步的事物，難道還不是「新鮮活潑的」，難道還不是「中國老百姓所喜聞樂見的」？

譬如就是香檳酒也吧，威士忌也吧，只要不是純粹的洋貨，只要是釀造自中國人，和中國的材，而且使「中國老百姓」都有領略的機會，我不相信他們就不會「喜」，不會「樂」。

又譬如我們目前所必需的飛機和坦克車之類，這可說純全是外國形式，「中國老百姓」一聞之，「見」之，「見」之，已就不勝其「喜」，不勝其「樂」了，假如這些精銳的武器更經過了一道「中國化」，完全由中國人自己多量的把它們製造出來，其為「喜」，其為「樂」，難道會不致增加萬倍？

問題本來是很簡單的，而且也不限於文藝，但一落到文藝上來，便立地複雜化了。「喜聞樂見」被解釋為「習聞常見」，於是中國的文藝便須得由通俗文藝再出發，民間形式便成為民族形式的中心源泉。這個見解我們認為是不正確的。如以「中國老百姓所習聞常見」為標準，那嗎一切形式都應該回復到鴉片戰爭以前。小脚應該恢復，豚尾也應該恢復，就連鴉片煙和吸煙的各種形式都早已成為「中國老百姓所習聞常見」，而且是不折不扣

的中國所獨有的「民族形式」，有其合理的存在，那中國豈不糟糕！這本是淺而易見的道理，何獨於文藝而發生例外？

中國新文藝，無可諱言的是受了外來的影響，這猶如重要的生產方式，經濟機構，社會組織，政治制度，以及各種各樣的意識形態，都是受了外來的影響一樣。工廠、公司、輪船、鐵道、汽車、公路、電信、電話、電燈、電梯、自來水、自來火、學校、政黨、聲光化電、架列米伐、土至大總統、主席、委員長、中華民國，那一樣是「中國老百姓所習聞常見」的？如這一切都要從新來過一遍，以某種中國所固有的東西為「中心源泉」，任何人聽了都會發駭，何獨於文藝而發生例外？

中國新文藝，事實上也可以說是中國舊有的兩種形式——民間形式與士大夫形式——的綜合統一，從民間形式取其通俗性，從士大夫形式取其藝術性，而益之以外來的因素，又成為舊有形式與外來形式的綜合統一。而且凡中國近百年來的新的事物，比較上「中國化」了的，還數推數文藝這一部門。其他多半還是直接使用舶來品，竟連「中國社會史」之類都還在使用東洋貨，就拿自然科學來講吧，高級一點的學校都還在使用外國教本，且以使用外國教本要榮，各項部門的術語學者都還沒有譯定，或者也竟直接使用東洋貨。和這些比較起來，文藝究竟不能不說是較勝一籌的。尤其是關於作品方面，「中國化」的工夫，進行得更深，更廣，更相當澈底，把來和文藝理論的批評文字一比較便可明瞭了。「洋八股」，「空洞抽象的調頭」，「教條主義」等等的非難，毋寧是屬於批評文字方面的多。就拿這一次「民族形式」的議論文章來說吧，有好些朋友的筆調，卻應該還要盡力民族化一點才好。用「洋八股」的調頭來斥責文藝作品的「歐化」，那是有點近於滑稽的。

應該還要記起，中山裝在衣裳文化上已經是斬新的一種「民族形式」了，但它的中心源泉何嘗出自藍袍馬褂？

二

凡事有難有權，我們不好難起來，使自己的思路混亂。譬如我們要建軍，經常的大道自然是要整備我們的陸海空的立體國防，在陸上，尤其要多多建立精銳的機械化部隊，但這是有種種物質條件限制着的，這樣的理想一時不易達到。尤其在目前我們在和強敵作殊死戰，爭民族的生死存亡的關頭，我們不能說要等待理想的國防軍建好了，然後才能抗敵。我們在這時就必須通權達變，凡是可以殺敵的武器，無論是舊式的蛇矛，牛角叉，青龍偃月刀，乃至是鐵刀，菜刀，剪刀，都可使用。前年台兒莊之役，菜刀剪刀是發揮過相當的威力的。而且在必要的時候，就是我們的牙齒，手爪，拳頭，腳頭，都是必要的武器。以量來講，這些原始的，舊式的武器，在目前比我們精銳的武器更多，但我們不能說將來的新武器形式是以這些舊武器形式為中心源泉。

一切生產事業我們在理想上是需要機械化，電力化的，但在目前這樣的理想還不能達到，而且沿江沿海的民族工業，有的被敵人摧毀了，有的遷到大後方來還未伸開展緒，在這樣的時候我們是只好盡力獎勵手工業的。只要多少能够供給國民的需要，任何原始的作業都可以搬出來。例如在抗戰前差不多絕跡了的手搖紡線機，自抗戰以來在四處復活活了。這也就是權。這種一時的現象，在抗戰勝利以後，是註定仍歸消滅的。我們當然不能說，將來的紡織工業形式會從這手搖紡線機再出發。

文藝又何嘗不是這樣。中國的新文藝，因為歷史尚短，又因為中國的教育根本不及，更加以國家的文藝政策有時還對於新文藝發揮推動的力，一時未能盡舊文藝之席而代之，以貢獻其應有的教育機能。這是事實。在目前我們要動員大眾，教育大眾，為方便計，我們當然是任何舊有的形式都可以利用之。不僅民間形式當利用，就是非民間的士大夫形式也當利用。用鼓詞，彈詞，民歌，章回體小說寫抗日的內容固好，用五言，七言，長短句，四言韻來寫抗日的內容，亦未嘗不可。例如張一塵老先生的許多關於抗戰的絕詩，席驥軒先生的「中興鼓吹集」裏面的好些拾戰詞，我

們讀了同樣的發生欽佩而受鼓舞。但，被舞大多數人起見，我們不得不把更多的使用價值，放在民間形式上面。這也是一時的權變，並不是把新文藝的歷史和價值完全抹煞了，也並不是認定民族形式應由民間形式再出發，而以之為中心源泉——這是不必要，而且也不可能。

萬類是進化的，歷史是不重複的，一個時代有一個時代的形式，凡是過去時代的形式即使是永不磨滅的典型也無可再興。因為產生它的那個時代的一切條件是消失了。例如古代希臘的雕刻是典型的美，但斷不能復活於現代希臘，亦不能復活於受希臘文明陶冶的歐美各國。就是古代羅馬曾經極盡模倣的能事，也沒有把希臘雕刻復活轉來。文藝復興中的諸豪，無法再現於意大利，英國不能再生莎士比亞，西班牙不能再生塞萬提斯，德國不能再生歌德，法國不能再生巴爾扎克，且如戈果里·託爾斯泰·契訶夫也無法再生於蘇聯。同樣，任我們怎樣的祈禱，我們是不能夠再得到屈原、司馬遷、杜甫、李白，也不能夠再得到施耐庵、羅貫中、吳敬梓、曹雪芹。這是無可如何的，他們之不能復返，也就如殷周青銅時代的無名工匠，鑄造出了那些典重、瑰奇、古勃的青銅器的，之不能復返。

說到中國的古銅器，尤其是殷末周初的器物，那與希臘的雕刻比較，在別種意義和形式上，形成着一種世界的典型美。但中國文藝的民間形式，無論怎樣過高的評價，實在並沒有達到世界典型的這個階段，而且追溯到那源泉來，我相信有好多朋友定會驚訝，那也不純粹是中國式的。

前些年辰在燉煌所存的唐代文書中發現了一大批「變文」出來。那是後來的民間形式的各種文字的母胎，是一種韻散兼行的文體。內容大部分是關於佛教故事的，如維摩詰經變文，阿彌陀經變文，八道成相變文，大目乾連冥間救母變文等；但也有小部分是關於民族故事的，如大舜至孝變文，伍子胥變文等。這種文體在唐代以前是沒有的，分明是受了印度的影響，例如馬鳴的「本生鬘論」便是韻散兼行的文體，中國是照樣把它翻譯過來的。有文筆的佛教徒們，起初一定是利用了這種文體來演變難解的佛經，使它通俗化，大衆化，多多與民衆接近，以廣宣傳。後來由這宣教用的目的轉化為娛樂用的目的，故內容由佛教故事擴展到了民族故事。唐以後的民間形式的文藝便從這兒開闢出了一條門徑，由這兒變為宋代的「說經」，「說史」，「平話」；變為明清二代的寶卷，彈詞，鼓詞及章回體小說。「諸宮調」也是從這兒演變，更演變為元明的雜劇及以後的皮黃等等戲劇形式。

這段通俗文藝的演變史，我相凡是研究通俗文藝的人是應該知道的吧。這段史實可以導引出種種意見。（一）民間形式的中心源泉事實上是外來形式。（二）外來形式經過充分的中國化是可以成為民族形式乃至民間形式的。（三）民間形式本身有它的發展。這些意見，從別的藝術部門方面也可以得到有力的支持。如繪畫、雕塑、建築等造形美術，我們同樣是深刻地受了印度的影響。與西樂為對的所謂國樂，其樂理、樂調、樂器、強半都是外來的，而且自南北朝以來，這些外來成分在國樂中實佔領導地位。這些藝術部門，元明以後便衰頹了下來，現在要拿來和西方技巧比較，公平的說，實在是有遜色。例如中國音樂僅有聲調（melode）而無和音（harmony），怎麼也不能不說是落後。好在文學部門的退潮尚沒有如此的迅速，章回體我們可以認為是平話小說的最高發展形式，皮黃劇在戲劇構成上也佔着超越的地位，但把這些來和近代的小說與近代的話劇比較，那麼也不能不說是相形見拙的。

與其雄辯，不如詳審事實。中國的新音樂，如公私所用的軍樂隊，抗戰歌曲的其本原素，不都是取材於西樂嗎？公私的重要建築，不是都脫離了舊式而採取西式嗎？由於建築的改革，國樂必然的受到限制，那種寫意的文人畫式只能認為遊戲筆墨，國畫的前途是有限的。請看抗戰以來的宣傳畫吧，不是仍以洋畫為主流嗎？「舊穀既沒，新穀未登」的時代，但我們如要堅先烈銅像仍至鑄汪逆鐵像，都不得不請求西式的雕刻家，斷不會去找畫匠的泥水匠了。新興文藝要離開民間形式，而接近最新階段的西式，同一是由於歷史的必然性，不是人的好惡或主張所能左右的。

三

封建的社會經濟產生了各種的民間形式，同時也就註定了各種的民間形式必隨封建制度之消逝而消逝。中國的封建經濟早就在進行着它的下坡路，因此中國的民間文學也早就達到了它的下行期。我們承認它在民間的勢力依然大，但並不承認它的勢力毫末動搖，如門神已經很少人張貼的一樣，民間藝人和民間文藝各種形式的演出機會，在鄉間已經是很少的了。有趣的是這種藝人和演出機會反而在都會裏倒要多些，這當得怎麼說明呢？很簡單。也就如有價值的古董都集中在城市裏的一樣，它們是靠著滿足都會有閑人的古董癖或獵奇慾而存在着的。外國人到中國來，也每每為這獵奇慾所驅使而蒐集各種各樣的廢物，百折難裙面在樓發椅上，花衣棉褲張在客廳壁間，小腳穿的繡花鞋，幼兒戴的貓貓帽，和着一些泥人木偶，雜陳在壁爐的上緣。這樣陳設着也有他的風味，但除掉這樣的利用外，是無法恢復它們的使用價值了。民間形式的文藝並未沒落到繡花鞋和百折難裙的程度，不過門相隔不甚遠。我們現在來利用它們，其實乃是促進它們的昇華。中國女人的腳完全脫掉了腳帶的束縛，繡花鞋便失掉了它的效用；中國民衆的智識如完全脫掉了封建制度的束縛，一切民間形式也同樣的會失掉了它們的效用。我們現在是在盡力揚棄我們的半封建半殖民地的運命的，把這些和時代精神盛在民間形式裏去教育民衆，宣傳民衆，民衆獲得了這種精神，結局是要拋棄那種形式的。舊瓶的形式如其本身含有若干藝術價值，尚可作為古董而被人保存，如其本身並沒有具備這種價值，即使是用來盛過一次極新極新的美酒，也挽救不了它那將被拋棄的運命。

民間形式的利用，始終是教育問題，宣傳問題，那和文藝創造的本身是另外一回事。就如教書和研究是兩件事的一樣，教書要力求淺顯，研究要力求精深。一方面以研究來提高文化的水準，另一方面則靠教育來把被教育者提高到研究的水準，二者是必須同時並進的。不能專事牽就，把研究降低或停頓，那樣便決不會有學術的進步。文藝的本道也只應該朝著精進的一條路上走，通俗課本，民衆讀物之類，本來是教育家或政治工作人員的業務，不過我們的文藝作家在本格的文藝創作之外，要來從事教育宣傳，我們是極端歡迎的。他在這樣的場合盡可以使用民間形式，若是他能够使用的話。有些人嫌這樣的看法是二元，但它們本來是二元，何勞你一定要去把它們捏成一個！不過一切的矛盾都可統一於國利民福或人文進化這些廣大的範疇裏面，如你一定要一元，儘有的是大一元。

其次，民間形式的被利用固然可以說是由於它們是「中國老百姓所習聞常見」，但這「習聞常見」的對象並不是民間文藝的本身，而實在是民間文藝的演出。所以民間文藝的被利用，還是以民間藝人的被利用為其主要契機，這點我們是不可看掉的。中國的文盲症，無論你任何通俗的民間形式的文藝，都不能直接克服。這兒全靠有各種的藝人為媒介，這些藝人在抗戰期間自然是應該動員起來的，而且他們的培植不是一朝一夕的工夫，他們大多數是具有天才的人，只是開始培植他們的藝道時是走向民間形式去了，便不免形成一種偏向。由於這些人的本領和價值，民間形式無形之中便增加重量。例如新打的戲詞如「罵汪」和「武漢秋」之類，拿文藝的價值來說，事實上是平常的，然而出自山藥且和富貴花的口裏，被鼓音的抑揚，身手的動作所陪伴，便非常的動人。這種人的要素，每每被人算在民間文藝的賬上，這是應該打個折扣的。宣傳人才不易多得，新的宣傳人才更不如養成，民間藝人的價值實在值得盡量使用，也可以說是為了便利他們，才有民間文藝的利用的。更可以說同樣的民間形式，依其藝術部門的不同，而其利用價值亦大有差別。音樂部門的民間形式比起文學部門的民間形式來，利用價值便要大得多了。最顯著的是舊劇，各種唱本連辭句都不通，然而唱起來却也很動聽。繪畫部門的民間形式如連環畫，其利用價值也很高，重要的原因是他自己本身便能把文盲症克服。

文盲症的克服，這是中國教育的根本問題。本來在目前是有比較良好的工具可以使用的，便是新文字的推行。這項工作，近來連張一鵬老先生都極力贊成了，但有好些人到現在都把它視為危險的東西。他們担心新文字推行了，中國的固有文化便會消亡，其實那完全是杞憂。不僅中國文化的精

粹成分將由新文字更普遍而傳播而綿延下去，就是舊文字本身也永遠是不會消滅的，巴比倫的楔形文，古代埃及文，希臘文，拉丁文等何嘗消滅了？倒是百分之九十九的文言定會消滅，到了那時候尊重舊文字，認識舊文字的人，必比現在更加認真，是斷斷乎可以預言。現在號稱認識舊文字的人，僅靠着習慣上的使用，說說其表皮而已，無論由中國文字的進展上，或與別國文字的比較上，都少有人作精深的研究。而他們有些好一些人却兢兢於保存國粹，深恐中國國粹一旦會粉碎，中國國粹是那樣的東西嗎？

教育的根本問題如能得到解決，可以排除無數的困難，許多加於新文藝上的譴責，本來是不應該專怪文藝家們的，也可以解消了。最大的譴責，不通俗，不能與大眾接近，便不能全由作家方面來接受。新文藝比較起士大夫形式的舊文藝來，已就夠能通俗了，但即是最通俗的民間文藝又何嘗與文盲大眾能够接近？事實上有些所謂通俗文藝，比較起新文藝來，還遠遠的不通俗。因為它們愛發用陳語，愛驅使古典，那種裝飾多是文盲的成分，尤其是夾韻文的彈詞被詞之類，被韻脚和句法所限，是更和舊文言接近的。總之，把教育家所應該做的事體要文藝家去做，已經是求全；把教育上的缺陷斥為文藝上的缺陷，那倒是真正正確的責備。

文藝究竟要通俗到怎樣的程度才可以合格，本沒有一定的標準，不過我們還有一件事情值得注意，便是不可把民衆當成阿木林，當以未開化的原始種族。民衆只是大多數不認識字，不大懂得一些莫測高深的新名詞，新術語而已，其實他們的腦細胞是極健全的，精神教育是極正常的，生活經驗是極現實而豐富的，只要一經指點，在非絕對專門的範圍之內，沒有不可以了解的東西。只習慣於駕駛獨輪車的老百姓，經過短期的訓練，不是便可以駕駛汽車，坦克車嗎？大銀行，大公司的宏大的西式建築，那一座不是中國老百姓所砌成的？做慣了中國衣服的裁縫，同樣可以改做西裝，而且做得很好。習慣了中國菜的廚房，差不多專門替外國人任烹調。中國民衆並不是阿木林，不是原始種族，要說新文藝的形式是舶來品，老百姓根本不懂得或者不喜戴，那不像是抹殺新文藝，而且是有點厚誣老百姓的。問題是要讓老百姓有多接近的機會。我決不相信老百姓看電影沒有看過最精彩那樣感興趣，我更不相信老百姓聽交響曲以為沒有聽過那樣動人。從前我們都有一種成見，以為話劇的吸引力決趕不上舊劇，但據近年來在都市上的話劇演出的情形和各種演劇隊在戰區或鄉村中的工作成績看來，話劇不及舊劇的話是須得根本改正的。羣衆是要訓練，要智識，要娛樂，而且是飢渴着的，只是我們沒有充分的適當的東西給他們。他們飢不擇食，渴不擇飲，只要你給他們任何東西，他們都肯接受。一向只是拿些低級的享樂給他們吧，並不是他們只配享那些低級的東西，也並不是他們毫無批判能力。沒有高級的東西同時給他們，使他們發生比較，自然表現不出批判能力出來。請看蘇聯吧，革命以後僅僅二十幾年，工農羣衆的智識水準已經完全改變。一九三四年第一次蘇聯作家代表大會上，拉迭克的報告裏面有這樣的一句話：他們「在十五六年間，使牧童發展成了哲學家，發展成了軍長，發展成了大學教授。」

四

但我也並無絲毫存心，想袒護新文藝，以為新文藝是完美無缺或者已經有絕好的成績；相反的，我對於新文藝正是極端不能滿意的一個。

最大的令人不能滿意之處，是應時代要求而生的新文藝未能切實的把握時代精神，反映現實生活。主要的原因是新文藝的歷史為時尚短，優秀的文藝幹部尚未能多量的培植出來。從事新文藝運動的人，在五四前後，大抵都是青年，對於國內的現實未能有豐富經驗，其中有大部分人是從外國受教育的，更遠遠的離開了本國的現實。就拿我自己來舉例吧，在新文藝運動以來的二十年中，我差不多整個都在國外，自己時時痛感着對於中國現實的隔膜，不能從活生生的生活與言語中採取資料。這便結果出自己的毫無成就。但如魯迅則完全不同，在五四以前早已把留學生活結束了，二十年中一直都在國內和現實保持着密切的聯繫，而且以他的年齡而論，對於生活的經驗與批判都比較我們充裕而確實，他之所以能够成功決不是偶然的。

其次，新文藝的策源地是中國幾個受近代化的程度較深的都市，尤其像上海，那差不多等於外國的延長，住在那些地方的人，和中國偉大的現實生活仍然是隔離着的。就這樣因為生活經驗的不充裕，在取材上便不能不限於身邊雜事，外國情調，傳奇想像等等，而在形式上便不致追求末梢是技巧。這樣便又生出第二個令人不能滿意的缺點，便是用意遣詞的過求歐化。這，差不多是共同的傾向。這種傾向早就感覺着是應該克服的，尤其的