

红藏

进步期刊总汇 (1915-1949)

抗战文艺

③

湘潭大学出版社



国家出版基金项目
NATIONAL PUBLISHING FUND PROJECT

红藏

进步期刊总汇 (1915-1949)

抗战文艺

③

湘潭大学出版社

目 录

第七卷 第一期

一九四一年文学趋向的展望	三
编后记 蓬子	一一
新儿女英雄传 田汉	一二
江·车队·巷 杜谷	五五
致苏联文艺界书	五六
文艺简讯	五七
鸭嘴涝 吴组缃	五八
流血纪念章 欧阳山	六六
希腊颂 王平陵	七五
三年写作自述 老舍	七六
我写大众小说的经过 欧阳山	八〇
为了胜利 艾青	八二
这三年来的创作活动 沙汀	八五
引咎篇(二) 吴伯箫	八八
敌后杂记 沙汀	九一
油船『德宾特』号(续二) (苏联)克雷莫夫作 曹靖华译	九五

第七卷 第二、三期合刊

醉梦图	洪深	一〇八
戏剧的民族形式问题	茅盾	一二八
鸭嘴渚(上篇续完)	吴组缃	一三一
关于两个『三部曲』	巴金	一五三
我对于创造人物的意见	靳以	一五四
一个要点的备忘录	胡风	一五五
关于小说中的人物	茅盾	一五六
关于小说中的人物描写	以群	一五七
略谈人物描写	老舍	一五八
我怎样创造小说里的人物	草明	一五九
如何创作小说中的人物	吴组缃	一六〇
信	艾芜	一六三
文艺简讯		一六九
三对夫妇	梅林	一七〇
荒废的田园	艾青	一七八
蜀道(上)	杨骚	一八〇
磁力	沙汀	一八四
出版界旧事		一八八
忆江南	方令孺	一八九
旅途	韦嫫	一九〇

几句话	长虹	一九二
生命爬出来了	徐迟	一九三
干部手记	徐盈	二〇〇
读《日知录校记》	孔嘉	二〇五
随思录	卢鸿基	二〇七
文艺简讯		二一〇
作家卖字捐稿劳军		二一一
油船『德宾特号』(续三)	(苏联)克雷莫夫作 靖华译	二一二
几句话	长虹	二二四
总务部报告		二二五
组织概况		二二六
研究部报告		二二七
出版部报告		二二九
编后记	蓬子	二三二

第七卷 第四、五期合刊

谈人物的描写	张天翼	二三六
纪念郭沫若先生创作生活二十五周年		二五七
五婆的悲喜	沈起予	二五八
十年及其他	蓬子	二六一
拟寓言诗五章	金克木	二六三
牛全德和红萝卜	姚雪垠	二六六

三次遗嘱	碧野	二九五
纪念鲁迅先生逝世五周年		三〇八
往事	孙伏园	三〇九
重庆戏剧活动近况		三一〇
忆范兄	巴金	三一
当年此夜在南京	恨水	三一四
略谈中日战争爆发以来的日本文坛	任钧	三一六
钉子	杨骚	三二〇
四种病人	于伶	三二七
新诗座谈会		三二八
秃油锤	老向	三二九
她	冶秋	三三八
论诗	黄芝冈	三四四
编后记	蓬子	三四六
麦秋	常任侠	三四七
『哭泣文学』种种	叶知秋	三四八
重庆一瞥	佩弦	三五一
油船德宾特号	(苏联)克雷莫夫作 靖华译	三五二
发聩震聋的雷霆	冯乃超	三六九
编完之后	蓬子	三七一

我所认识的沫若先生	老舍	三七二
海与舟人	鹿地亘	三七二
火之颂	潘子农	三七五
献给沫若先生	蓬子	三七六
我所认识的沫若先生	冶秋	三七七
天国春秋	阳翰笙	三七九
五十年简谱	郭沫若	三九一
鲁迅先生的少年时代	孙伏园	三九四
鲁迅与书		三九五
鲁迅在厦门大学	林辰	三九六
鲁迅先生序跋集后记之二	冶秋	四〇二
莽原时代	荆有麟	四〇二
老人的胡闹	嘉	四〇六
丑 何容		四〇九
对周作人《谢本师》的果有其人	独孤旦	四〇九
谈人物的描写(续完)	张天翼	四一一

抗戰文藝

第七卷 第一期

53



• 三十一月一日出版 •

抗戰文藝界
敵偽出版部編輯行

中華圖書公司總發行



第七卷第一期

一九四一年文學趨向的展望

出席者：郭沫若 田漢 王平陵 老舍 宋之的

以 羣 艾 青 陽翰笙 歐陽山 黃芝岡

葛一虹 羅翯 迷子 馮乃超

會報座談會

新兒女英雄傳（歷史歌劇）

鴨嘴撈（小說）

創作經驗

三年寫作自述

我怎樣寫大眾小說

爲了勝利

這三年來我的創作活動

致蘇聯文藝界書

流血紀念章（大眾小說）

希臘頌（詩）

江·車隊·巷（詩）

引咎篇（散文）

敵後雜記（報告）

油船「德賓特」號（中篇連載）

中華全國文藝界抗敵協會

田漢 吳組細

老舍

歐陽山

艾青

沙汀

歐陽山

王平陵

杜谷

吳伯蕭

沙汀

蘇聯·克雷莫夫 曹增華 譯

抗戰文藝

第七卷第一期

民國三十年一月一日出版

編輯兼發行人

中華全國文藝界抗敵協會總會出版部

版部

重慶張家花園六十五號

總發行處

華中圖書公司

重慶民生路

北碚中山路

稿約八章

①本刊歡迎來稿，但必須與抗戰有關。

②來稿務請寫清楚，以減少排字及校對上所發生之障礙。如能按照格式行格畫寫則更適合於編輯者計算字數。

③譯文請附原本，或註明原文所刊之刊物或報章雜誌。

④編輯者對於來稿有刪改權。如作者不願時務請在文末註明。

⑤除附足郵票並詳註通訊地址者外，來稿概不退還。

⑥刊出後當酌給千字六元至十二元稿費。

⑦如作者不願受酬，亦請註明，以便將此項稿費捐贈中華全國文藝界抗敵協會。

⑧來稿請寄中華全國文藝界抗敵協會出版部。

一九四一年文學趨向的展望

會報座談會

時間：一九四〇年十一月二十三日。

出席者：郭沫若 王平陵 費芝蘭 田漢 葉以羣 宋之的 艾青

老舍 蓬子 陽翰笙 馮乃超 歐陽山 葛一虹 羅蕪

主席：蓬子

蓬子：今天是會報的第一次座談會。我們想比較廣泛的討論一個題目，將記錄全部發表在「抗戰文藝」上，這就是近來常常有人談到的「文協應如何戰鬥與學習」的實踐。以後還打算每隔一個月或二個月舉行一次，集合多數人的意見，對於當前文藝上成為問題的問題給以羣體的解答。

今天所要討論的題目，是「一九四一年文學趨向的展望」。但一九四一年是跟着「一九四〇年走來的」，這中間並無明顯的界限可分，所以我們重展前來看來，必先回顧過去，——回頭看過去三年間我們的抗戰文藝對於抗戰所盡的任務，是在怎樣一個過程中配合着抗戰的進展而發展過來，今天已經到了怎樣一個階段。基於這個過去的檢討，我們再來望一望一九四一年文學上的趨向。這並不是要預言什麼，而是，倘使我們過去所做的工作還有很多缺點，應該馬上加以填補，倘使我們的優點還沒有得到合理的發揚，應該不再偷懶，怠工。所以今天在「一九四一年文學趨向的展望」這一個總的題目之下，包括了四個小的討論節目。就是：「新現實與新風格」，「新內容與新形式」，「創造歷史性的作品」，「擴大文藝戰線的新隊伍」。這四個小節目還是分別加以討論呢，或者合在一起，由各人所見到的，對於那一個或那幾個討論節目發表自己的意見。這一點我沒有成見。

現在請大家發表意見罷。

大家：還是合在一起討論比較方便些。如新現實與新內容就有不可分離的關係，把各個討論節目孤立起來，在討論上會感到重複和困難的。

蓬子：那末，請一位先生先發表意見。

老舍：先由我們無準備的人來放一炮，接着再由看過，看過了三年來的抗戰文藝作品的諸位先生來報告小說，詩歌，戲劇和報告文學的實在情形。

對於抗戰的現實，我看今天無論那一部門的作家都顯出更熱心了。換言之，就是大家已習慣了戰時的環境。舉個例說，在武漢的時候有不少作家去作放詞唱本等通俗讀物，到今天已由個人或機關專去作這類的東西，而會經努力於此道的許多作家中，有不少仍回頭來作新的小說，詩，戲劇等等。這因為什麼？大概是因為在抗戰初期，大家還不清楚明白抗戰的實際，而又不肯不努力於抗戰宣傳，於是就採取了這種形式，空洞的，而不無相當宣傳效果的，作出些救急的宣傳品。漸漸的，大家對於戰時生活更習慣了，對於抗戰的一切更清楚了，就自然會放棄那種空洞的宣傳，而因更關心抗戰的緣故，乃更親切文藝。那些宣傳為主，文藝為副，通俗讀品，自然還有牠的效用，那麼，就由專家或機關去作好了。至於抗戰文藝的主流，便跟隨着抗戰的艱苦，生活的困難，而更加深刻，定非幾句空洞的口號標語所能支持的了。我說，抗戰的持久加強了文藝的深度。

不過，作家們雖對抗戰更加關心，可是對於戰爭中種種事實還未盡了解。我們仍是多寫正面的戰爭，而對於後方的種種動盪及生產建設便無何表現。這是一大遺憾！談到新現實便無法不談到新內容，那麼，我們既還不能充分的了解抗戰中種種事實，作品的內容自然顯出貧血現象

題材不豐，在一題材之下寫得不充實。

關於新風格，我以為民族形式的辯論雖尚未完，但各種作品中似已都有人在以爲。有些詩，雖然看得出保留傳統的美的觀念與形容。小說間亦有利用舊體者，而與武漢時代者不同。戲劇在武漢時代幾乎只有個空架，現在至少舞台上已不再用文、戲式的話語，而多採用帶有感覺的語言，像豫劇不只採用上海的洋派頭的東西，而改爲純粹中國人民的話語。這些，據我看，恐怕多多少少都與民族形式的討論有關。不過，以舊形式正與內容一樣，試驗的方面還嫌太少。我們要多多試驗，讓新藝術之林來，給明天的文藝留下個活潑有生氣的根基。

王陵，在談一九四一年的展望以前，我想先談談文藝界的一般的進步的情形。我以為，抗戰影響於文藝最顯明的也是最深入的，有以下的幾點：第一，文藝宣傳的詞句老話，已普遍的被全國作家所了解，所接受，雖還有些少數的人反對，但只能算作例外，不再發生什麼作用，影響；第二，作家們在這偉大的時代裏，學習，每個作家都在準備自己最善的努力創作大作品，至少已經有了這樣的動機；第三，政府當局重視文藝，扶植文藝運動，爲過去所沒有的；第四，作爲抗戰所最需要的，素以中國人民的團結，文藝界已舉作了最模範的榜樣，多年來以來的過渡文藝界的人身攻訐這個老毛病，已經完全全的被醫好了。

至剛才老舍先生所說過的作家在抗戰中對於各種文藝形式的試驗，個人的感覺，以爲民衆到底還是需要新東西的，因爲在本質上民衆是進步的，應該求進步的。所以形成多年以來貌似落後的情形，主要的原因之一是受知識的限制。所以到了一九四〇年，在武漢時代努力學習舊形式，寫作舊形式的諸位先生們，多已放棄舊形式，重新從事新形式作品了。這不是作廢又回頭來反對舊形式，而是抗戰現實所提出的諸問題究竟多半不是舊形式所能勝任表現，勝任解決的；作家既要拖着民衆在抗戰中前進，則必須將當前的現實告訴民衆，讓民衆澈底的了解，感動，這就新形式要比舊形式有力得多，有用得多。

不過也有不少缺陷和遺憾，希望作家們在一九四一年加以克服的，這也就是個人對於一九四一年的文藝趨向的展望。第一，今後的抗戰文

藝應該成爲輿論的輿論。因爲報紙僅能記載和解釋抗戰的現象，而抓不住抗戰的核心。今後的抗戰文藝應該比輿論跨進一步，站在輿論之前。第二，政治文學尚未形成一個堅實的壁壘。從來文藝作家所以被一般民衆永遠記念他，尊重他，就是因爲他能代表民衆說話。所以今後作家們必須更關心政治，從希望政治進步出發去嚴正的批評政治。第三，反映生產建設的作品還是不夠。描寫戰爭，表現戰爭價值是抗戰文藝的一面，同樣重要的另一面，是描寫生產建設，表現生產建設。所以今後作家們應該親自到工廠，到礦山去觀察，去體驗，同時也從工廠礦山的工作人員中培養新的文藝幹部。第四，抗戰文藝運動還沒有成爲新的思潮中的主流。文藝作家的任務，固然在於寫出優秀的作品，但更主要的，是表現在作品中的思想能領導當代的思潮，如法國的虛榮，俄國的托爾斯泰，都是這樣偉大的作家。現在我們的作家往往容易犯一個同樣的毛病，就是僅僅提出了一個問題而不加以解答，或者只對問題感覺痛苦，感覺失望，而不將將至的危險預先加以嚴重的警告。所以今後我們的作品必須針對一個問題開火，來克服這個問題，這才能真正成爲精神上的有益的糧食。

最後，大家都知道團結是最重要的，但是，倘只是大家擁擠在一起，熱鬧在一起，是並不能算做團結的。真正的團結，必須從工作分配上，工作成績的比賽上，緊團結。作家們必須做到這一點。

總之，未來是有希望的。

黃芝岡：方才老舍先生所談起的，這一年來在文藝理論上有一個重要的論爭，就是關於文藝上的民族形式的辯論，參加這一個論爭的作家很多，其中以郭沫若先生的「民族形式」一文最使我佩服。至於結論是否已經有呢，我以為在事實上已經有了。最初談舊瓶裝新酒，大家只注意瓶，最近文協有一次晚會上討論到一個大問題：「怎樣把握現實」，這是從瓶的把握進到酒的把握，是對於這個問題的一個答覆。以前我們在討論中專門咬住形式的一面，以爲中心源泉在此，是過於偏重形式，現在已經轉到形式內容的統一，而側重於內容，這是一個不小的進展。這是我對於形式的一點意見。另外還有一點對於形式的意見，就是

有許多作家抓住了極新的形式，如目前所流行的獨白詩就是一種，但最近却也有人認為這種過新的形式是頗有一點問題的。所謂成問題，並不在於這種形式的「新」，而是民衆不能懂，不能接受這樣的「新」。我們固然要定在民衆前面，却不能離開民衆，一個人老遠往前而跑去，叫民衆跟不上，趕不上。像未來派形式的詩，是否能夠為一般民衆所接受呢，這個疑問雖然沒有人提出肯定答覆，但我個人是有一個答覆的，就是我自己對於這種形式並不感覺興味，不知大家的感覺怎樣，這就是我的答覆。我們過於走在民衆前面往往會碰壁的。碰壁之後，有人被碰回來了，但也有人永遠不回來的。

另外有一件很有意思的事情，就是我在說晚會裏聽了老舍先生二次朗誦他的「駱駝祥子」，深深感到看老舍先生的小說，不如聽老舍先生自己朗誦更受感動。現在作家們不每篇都有「有懷投筆，無路請纓」之感，而朗誦或者可以勉強解決這個困難。我記得從前有一個叫做李之更的人，他的故事已經不記得了，但是精的精神還是記得的，不能不用筆寫的，就用嘴巴朗誦，在表現的形式上，朗誦有更廣大的範圍在。至於詩的朗誦，是否能被大衆所接受，詩人自己應該有這個把握，白居易就是一個榜樣。他如小說等等，我認爲也可在朗誦中取得新形式，完成新形式。這是我所特別提出來的，就事實供警幾點意見，供給大家作為參考的材料而已。

郭沫若：現在作家們只是單純的從正面的，冠冕堂皇的寫抗戰文藝，有時也不免近於所謂公式化，以後應該拿出勇氣來，即使是目前所暫時不能發表的作品，也寫出來，記下來。這所寫的才配稱為真正的新現實，修正錯誤而把握這個新現實，才能產生歷史性的大作品。

老舍：於文藝上的民族形式的爭辯，一年以來，我始終沒有表示過個見解。大家檢討一九四〇年的文藝上的新傾向的時候，總結一下我的意見，因為這個問題是這一年來爭論得最多的，也最熱烈的。我回答根據我自己對於舊形式的實驗的結果，並非從理論出發，這是我所首先聲明的。在武漢時候我最初寫通俗文藝，完全是因為客觀情勢的要求，和當時所能發生的效用。當時抗日爆發不久，熱

情煽動着每一個中國人，對於戰爭中的全國的複雜的現實都不大理解，也沒有工夫去理解，我想，不僅我個人如此，恐怕老舍也是如此的。舊瓶裝新酒就在這時候給予我一種強烈的誘惑，以爲這是宣傳抗戰的最鋒利的武器。在開始學習寫作的時候，只是感到運用形式的困難，關於內容可說幾乎完全沒有想到。我當時只有這樣一種感覺，要形式是一個固定的套子，只要你學得像，就能有用處，也就是作家盡了自己的責任。這的確是當時的衷心之感。後來慢慢的把握住了形式，才又想到如何裝進適當的內容去，這是原先所沒有想到的。於是發生了國家。也由於作家的生活逐漸深入於戰爭，發現抗戰的面貌並不象原先所理解那樣簡單，要將這新的現實裝進舊瓶裏去，不是內容太多，就是裝不進去。於是先前的誘惑變了痛苦，等到抗戰的時間愈長，對於現實的認識和理解也愈清楚，愈深刻，因此也覺裝不進舊瓶裏去，一裝進去瓶就炸碎了。所以這一年來不能不放棄舊形式的寫作。這個否定就對於民族形式的論爭的答覆。但所聲明的，我肯定並不是怕別人罵我寫新形式，而是三年來的痛苦經驗所換來的結論。

總之，文學上的新形式，新風格，還正在創造的路上。王平陵：舊瓶裝不進新酒，也是作家們在一九四一年的創作活動上應該警惕的一點。至於如何認識新現實，則因作家在現實生活中所站的角度不同，所看到的也不一定完全相同，但必須有準共同點，在這方面艱苦的努力，艱苦的下工夫。

陽翰笙：因爲這三年來所看的文藝作品不很多，現在只能從大體上講一講。

首先是抗戰初期的作品，在今天看來，無論在內容上或形式上，都有復多的缺點。不過我所看過的多半是劇本，所指出的缺點也還是偏重於劇本方面，或者在藝術的其他部門，缺點根本不存在也未可知。一般的說，在抗戰初期，作者對於當時的現實的理解實在不夠真實，不夠深刻，所以創造人物也不夠真實，不夠深刻。簡單的說，如：把日本人寫成了天生的惡魔，在舞台上，甚至塗了花臉，拖着長長的舌頭，像魔鬼一樣打扮的日本人的出現。對於日本人一蹶而倒和殘殺中國同胞的

驕傲的變態的心理，是完全不理解的。又如漢奸，也寫成了天生的混蛋，或者只是簡單地爲了功名利祿就爬倒在敵人的脚下。其實除去極少數甘心認賊作父，甘心出賣民族的敗類以外，其他的小漢奸們多半是痛苦的，動搖的，所謂漢奸的兩面性。然而我們的作家當心却把抗戰中的漢奸惡，漢與敵都定型化起來了，尤其在戲劇上，反映得特別明顯。至於形式方面，對於舊形式的採用似乎並未考慮到和內容的和諧和統一的問題，多半是勉強一套，勉強的塞。對於新形式也有許多大膽的試驗，如街頭詩，報告劇等等，不過讀者似乎也並未考慮這新形式是否爲大眾所接受，所愛好。……

不過話雖如此，但從抗戰文藝運動的發展的總的方向看來，抗戰初期作品是還沒有完全辜負它自己應盡的任務的。抗戰的最初的火炮一旦響起，其來衝破了多少年來積壓在中國人民心上的陰霧，被一種過度興奮和過度樂觀衝擊着，彷彿光明就在眼前，勝利就在眼前。作家們也同樣被這種天真的熱情所感染，他們不自覺的歌頌光明，歌頌勝利；雖然今天很難找到幾篇可以被認爲代表性的歷史性的作品，但若綜合抗戰初期的一切作品或多數作品看來，一定可以明白有着一個時候的抗戰的氣氛，是反映在作品中，表現在作品中的。我上面所指出的內容上和形式上的缺點，其實也還是由於當時作家們的熱情過於熱烈過於激動的緣故。

從二期抗戰開始，最初迎接神聖的抗日戰爭的浪漫的熱情，就逐漸從人民心上消失，代之以持久的理性。作家們也開始冷靜下來，認識現實並不如最初所歌頌那樣單純，要把握這戰爭，正如把握花箭一樣，並不是一件簡單容易的事。因爲家對於現實的認識逐漸清醒，逐漸深刻，於是表現在他的作品中的抗戰，也就不像初期那樣表面和浮淺。拿一九四〇年的作品和武漢時代的對照着看，顯然有着很大的變化和差異。這一點，老舍先生已經說得很透澈，而且下面還有各位詳細的報告，我可以不必在這裏多說。

我想在這裏特別提出來的，是三年以來中國抗戰在積極的變動中，中國人也在積極的變動中，這變動的波浪是非常巨大的，但反映在我

們的作品中却還遠十分微弱。我試想一年以來有了怎樣驚人的變化罷，譬如過去戴着抗戰的假面具，混在我們的陣營裏的，現在却不能再狐狸顯出真身，跑去做漢奸了，又如過去只知道揮着一把鋤頭對付土地的，現在却有的成爲抗戰英雄的游擊隊長了。像這樣的例子不知有多少，但表現這種具有偉大的歷史意義的變動的作品，在我們今天還是很少。再就大後方說，問題正多着，向好的一方面說，工人們農民們的生產建設的努力，這種工作精神實在是令人敬佩的，但是，我們問問自己，在我們的作品中究竟反映了多少呢？

成爲今天我們的抗戰文藝的缺點之一的題材的局限性，完全由於作家對於現實的理解的局限性。這一點，作家們必須在一九四一年努力加以克服的。至於形式，我以爲倘要真正表現這複雜的現實，還要用新形式比較更適合些；我知道今天有幾百個劇團在前方活動，他們所需要的，主要的還要新形式的劇本。這一點，對於未來的文藝的關係是非常之大的。

以上是一點小小的意見。

以羣：我從諸位先生的意見裏面想到了一點，現在提出來說一說。就是所謂初期作品的公式化，我以爲也許在戲劇作品中特別明顯，在別的面，例如小說和報告文學裏面，就並不如比較嚴重的。就一般作家說，在抗戰初期，作家大都憑着個人的直接的印象，憑着自己的斷片的經驗，所寫出來的。用這樣的方式所產生的作品，所以多半是表現個人的情緒，觀察和經歷，而未經過複雜的藝術創造的思考過程。但題材却並不狹窄，就我所看過的三百多篇報告文學而言，從公務員，難民到士兵，農民，工人，學生，……都或多或少的有了反映。但是對於抗戰英雄的描寫並不佔絕對多數。初期比較多見的是英勇的抗戰故事，但在全體中也不算最多。

到了，一九四〇年，作家對於採取題材的態度有很大的改變，有許多作家在創作上幾乎都有這樣一個一致的傾向，不再以直接的印象，片面的觀察所得來的材料爲滿足，必須經過選擇，思索，綜合和溶化的複雜的過程。較長的報告文學已不再是抗戰中的一點一滴底反映，而是表現

某一偶時期中的某一環境底一面。據我，從初期的到一九四〇年的作品，在選擇題材上，處理題材的態度上，是有了一個很大的變遷和發展的。

這發展，倘若提出一點來說，就是對於新現實的尊重和承認。現實是本來存在着的，但去發現它，把握它，表現它，則作家的責任；能够發覺的作家必須勇於接近新的現實，然才有他的巨大的成就。

最近，反映敵後活動的報告文學中，大部份都有這樣一個共同的傾向，就是作家發現了舊環境中的人和新的事，而且對於這些新的人和事都懷有很強烈的愛情，有了新的人和新的事，才能保證抗戰有新的前途。由這些新事物底表現而寫成的作品，正表現了抗戰文藝的新生機。這些作品不一定「偉大」，但是它們底成就不能一筆抹殺的。例如荒煤，沙汀，何其芳等的小說或報告，就是好的例子。這對於新的人和新的事的重視和尊重，也可說是一九四〇年文藝上的新傾向之一。

由於作家發現了新的人和新的事，所以在表現上就顯有新形式的要求。在漢口時代，似乎曾經盛言過這一種說法，要文章「入伍」或「下鄉」，並非用舊形式不行。當時我聽了，上着，不論在任何戰區，任何軍事根據地，文藝底新形式佔優勢，舊形式，得多。舉一個例子，譬如田間所提倡的詩，一經都以爲太新，不會有大衆要看，但我去年讀到剛從晉冀魯豫回來的人，問起他田間的詩，在敵後所發生的宣傳效果，回答，寫在腦上的詩，讀的人很多。且見文藝底新形式，並不一定被民衆所害怕的。只要作品有內容，而且和羣衆的現實生活距離不遠，即使你所用的是爲過時所沒入的新形式，也還是能够被羣衆所接受的。

所以，在形式上，雖然抗戰以來有着種種不同的嘗試，然而總的目標，應該是創造那最適合於表現抗戰日戰爭中的新現實的生活的新形式。像老舍先生吸收舊詩中的精華，寫了「劍北篇」，艾蕪先生採用民衆的口語，寫了「火把」，又像歐陽山先生，根據新手法寫了長篇「戰果」，谷斯範先生運用舊小說的手法，寫了「新水滸」；這中間雖然有着

不同的方向，但爲着豐富新文藝底形式這一目的是共同的。而且，爲着突破某種定型的形式底束縛和限制的目的也是共同的。

最後，王平陵先生所提到的，文藝應該是與論的輿論，翰笙先生所提到的，許多應寫的題材都沒有寫下來；關於這，我以爲有許多材料作家是不不知道，也並不想寫，但距離現在發表的可能條件太遠，因此也就沒有勇氣執筆了。倘使作家將自己底作品藏之名山，而傳之後世，則有這等的勇氣的家，恐怕就少了。所以，實作家底「不寫」是應該的，但必須首先爲作家解除寫作上的困難。倘使這種困難無法解除，那末到了一九四一年，作家恐怕還是不能夠完滿地反映現實，這是會被評爲「不夠」的罷。

歐陽山：剛才各位先生已經發揮得差不多了。現在我只能從小說部門裏提出幾個要點來，以供大家參考，同時從三年來的小說成果去接觸整個的趨向，作一個小小的展望。

第一點我想說的，是文學的任務和時代的任務。文學的時代任務的最早的說法，是文學是再現生活。後來，對於文學的時代任務的解釋，則不僅限於再現生活，而且要說明生活。到了新現實主義的時代，則除了以上的二點以外，還有改造生活的意義。——這裏可以不必詳細解釋。

以上是非常原則的說法。所謂時代的任務，這又可以從兩方面來說明：一是客觀的需要，另一是主觀的認識。譬如托爾斯泰當時所負擔的是一個農民的任務，客觀上需要解決農民的問題，貴族地主的統治的問題。然而托爾斯泰所解決的，却完全是從他的主觀出發的。

現在我們姑且結束一下這三年來的文學的任務是什麼，時代的任務是什麼罷。也就是客觀的要求是什麼？而主觀所做到的又是什麼？這不是很明白麼，我們這一時代的文學的任務和時代的任務都在於打擊敵人，客觀的要求如此，主觀的要求也如此。這種文學任務和時代任務的統一性和一致性，是歷史上所少見的。在我所看過的小說方面，幾乎沒有一篇不想爲抗戰服務，幾乎沒有一篇是反對抗戰的。

我想說的第二點，就是生活的現實及其焦點，也就是作家在創作量

界裏認識生活的問題。比方說我們常常說一個作家一定要把握現實。但是，所謂現實，究竟怎樣的事物才算現實，怎樣的事物又不是呢？倘以爲一切現象都是現實，則今天作家所寫的已經都是現實的了。

個人以爲，一個作家應該在紛亂複雜的現象裏面，找出一個自己的焦點，而這焦點，又是各人所找的是各不相同的。倘能看清這焦點而在作品上加以反映，這就是所謂把握現實了。現在爲什麼還沒有代表性的歷史性的作品出現呢？主要原因在於作家還是浮淺的公式的認識這千變萬化的戰爭，代而爲現象。所以應該立即提倡作家們的眼前來的嚴重的問題，就是作家們一定要在複雜的生活現象中看出，並且看清自己的焦點。倘若真能看出而且看清，那這個作家就能提綱挈領的緊緊的把握着現實。

我想說的第三點，是關於創作實踐的問題。在小說方面，這三年來，我以爲，是有一個中心的傾向的，即作家們多少傾向於表現中國人民在偉大的民族解放戰爭中的覺醒。在表現覺醒這一個總的主題之下，還可以分許許多多的小項目，如：1. 大家生活的困苦，2. 抗戰力量的發展和到場演習，3. 落後民衆的反抗和幻想，4. 覺醒的人民大眾的逐漸成長，而且有的已經成爲抗日戰爭中的英雄，5. 抗日的民族解放戰爭的進步和質的變化等等。概括的說，中國人民有的已經覺醒，有的正在覺醒中。

所以，在小說方面，我同意以羣先生對於報告文學的說法，公式化的毛病是不算十分嚴重的，小說裏也是如此。至於文學的其他部門，三年以來，我所讀的作品很少，不能夠詳細知道。

在詩裏要附帶說到的，中國的人民大眾的覺醒雖不是第一次表現在文學作品中，但過去所表現的，決沒有像今天那樣熱烈，明白的。批評家的工作爲什麼不放在對於作品的認真的研究上呢？

最後要說到的一點，是生活底綜合性和歷史性。譬如生活在敵後方的人民，是有着一種深深的心底的憤恨的，憤恨，就是敵後方的大眾生活的真實。從作品上去了解，從事實上去觀察，都是如此的。倘將這一點表現出來，就是表現了中國人民對於日本軍閥的不能理解的仇恨。

又如歌頌英雄，戰鬥，犧牲，就是保證以後的不動搖，不投降。再就後方說，對於那些寄生蟲們，不管同胞們流了多少壯烈的鮮血，還存着和平幻想的可恥的壞心理，應該加以無情的抨擊，也就是積極的在支持着抗戰。這些，都是一九四一年應該在作品中表現的焦點。

自然還有種種不同的矛盾，作家若能綜合的加以表現，就能創造一篇以至無數篇的富有歷史價值的作品。

葛一虹：歐陽山先生所說的，從大體講，在戲劇上也是同樣的情形。

首先，一九四一年不是從空中落下來的一九四〇年也是如此。我這樣說，意思在回答一個問題，就是新形式並不是在抗戰中突然產生，而是從「五四」時代一直發展下來的。

至於戲劇活動在抗戰初期特別顯得公式化這一點，我同羣先生所說的。這定戲劇與小說報告文學顯出稍稍不同的地方。就我所看過的劇本而言，主要的缺點，是在於內容上反映現實的不夠。不僅量不夠，質也不夠。主要的原由，當然由於作者對於生活的認識的不夠。暴露黑暗往往變成消極的，歌頌光明也往往變成單純的樂觀。沒有充分寫出戰爭生活複雜的過程。如描寫農民，士兵，官僚，……都常常犯這樣的毛病。自然，也有一些優秀的例外，現在不能列舉出來。好在諸位都是看過的。

艾青：對於詩，我並沒有什麼特別關心。不過，平常翻開一本文學雜誌，總先看看詩，三年以來，多少留下了一些印象。現在大概的說一說罷。

老舍先生說過，抗戰一開始，大部份作家都急於要爲抗戰服務，舊形式在這個時候就給予作家一種強烈的誘惑。這個意思我不完全贊同。果然，像老舍先生，穆木天先生，在抗戰初期都寫過許多鼓詞或其他的舊形式的作品，但我所接近的詩人們，並沒有用過舊形式。這裏就可以看出，抗戰以後的詩還是承繼抗戰以前的詩的血統發展下來，并未突然中斷，雖然有一部份詩人暫時要借用舊形式來加強抗戰的宣傳，却並不是詩的主流。倘使還無法沒有錯誤，則抗戰三年來的詩的發展，僅有程度上的深淺的差別，而沒詩的主流的前後的變遷。至於詩人們在抗戰初

期只是從單純的熱情出發，歌唱戰爭，現在則逐漸復歸於理性，這是因為經過了三年來的血與火的鍛鍊，使詩人們更從本質上了解抗戰，知道中國的民族解放戰爭既是中國革命的發展，則作為革命的工具的詩，必須反映社會的變革，才有詩的血肉。所以一九四〇年的詩的收穫，不僅是在量上特別豐富，在質上也更加富於社會的價值，而且詩人對於創造大作品，熱心和努力，也是超越了先前的限度的。如老舍，田間，李雷曙先生，在一九四〇年都寫下了大幅的詩篇。

還有許多在戰前抱着藝術至上主義的詩人們，在抗戰三年間發生很大的轉變。如何其芳先生的「一個泥水匠的故事」，不僅在內容上與他戰前的詩有顯然的不同，就在方法上，語言上，也有了劇烈的變動，——從美麗的詞藻變換為民間的口語。又如徐獨先生的詩一向以難懂著名，最近他的「最長音」一詩，完全是用口語寫成的。又如我自己，從前採用口語為體的，無意的，「火把」一詩則是意識地用口語來創作了。這種詩風的變遷，是現實逼迫作家重新審查自己的作品所產生的。這是一九四〇年表現在詩上的新的特質。另一方面，有從抒情詩發展到敘事詩的傾向。這不但是說，在一九四〇年以前沒有敘事詩，而是說，現在詩人們自覺地走向敘事詩的路上。

從這樣一個過去的檢討來展望一九四一年，我覺得一九四一年的詩的創作上將有下面幾個徵象：（1）詩人們將努力產生更大規模的作品，（2）一九四一年的詩將更向理性方面去努力，去嘗試，（3）將有更健康的大規模出現，文字形式將更純樸，處理題材將更寬闊。這樣努力，結果一定會產生更偉大的作品，甚至紀念碑的作品，假如我們的時代允許詩人們放胆創作的話。

郭沫若：今天所討論的問題，已經有許多朋友發表了很深刻的意見，現在我只簡單地說一點。

在抗戰初期，戰爭的暴風雨似的刺激使作家們狂熱，興奮，在文藝創作上失却了靜觀的態度。特別在詩和戲劇上，多少有公式化的傾向，廉價的強調光明，接近標語口號主義。等到戰爭時間延長，刺激就漸漸稀薄，於是作家們也慢慢的重返靜觀，在創作上有較為周詳的觀察，較

有計劃較有組織的活動。因此，風格與形式，就戰初期和現在有著顯著的差異。在抗戰初期，報告文學，吶喊式的短詩，獨幕劇，最為風行，小說就比較沈寂。因為創作小說最需靜觀，客觀性很濃厚，而初期戰爭的暴風雨似的動亂，不給予作家以餘裕。等到作家有了創作的餘裕，特別是到了一九四〇年，創作活動就有很大的變化和進展，詩從短詩發展到敘事詩，戲劇從獨幕劇發展到多幕劇，長篇小說開始出現，這是三年抗戰所加於文學的影響，在形式上，風格上所發生的變遷。

抗戰的條件如果一九四一年沒有改變，這一傾向一定會往前發展的。更雄大的敘事詩，更音樂性的抒情詩，多幕劇，長篇小說，將更多的出現。所以爭取客觀條件是必要的，這就是說，作家在創作實踐之外，政治鬥爭是必要的。

更具體的貢獻一點意見。無論任何工作，一定要先有準備工作。目前文藝創作上的準備工作有三方面，就是：材料的準備，人的準備，方法的準備。就這三點，我再簡單的說一說。

第一是材料的準備。在抗戰中間可以作為文藝創作的材料是非常豐富的，但材料雖多，也往往容易失去，恐怕三年來已有很多寶貴的材料失去了。現在我們應該設法好好保存這些歷史的材料，甚至交給下一代人。我們都知道文藝史上真正偉大的作品，決非一二年的短時間所能產生，「水滸」經過一二百年的時間，「神曲」，「浮士德」，都經過幾百年以至幾千年的時間。所以搜集材料是十分重要的。尤其文藝雜誌的編輯人，應該特別注意這方面的工作。在交通日益不便的目前，像作家戰地訪問團那樣的組織，在一九四一年恐怕很難再有罷。作家既無法親自戰地去生活，去調查，則必須多和前綫的政工人員，敵後的工作人員，取得密切的聯繫，以便得到許多有價值的材料。

作家觀察事物固然需要能力，表現事物固然需要能力，但是在今天，往往有許多材料不能表現，不敢表現，所以尤有保存的必要。今天我們若不把這些材料保存，以後就煙火一樣消滅了。如「五四」運動，「五卅」運動，不僅沒有偉大的作品，連當日的史料都沒有了。

第二是人的準備。（1）作家固體要有充分的營養，但創作不一定

要經過作家親身的實踐，才能創造作品的，只要有現成的材料，作家就可以根據自己的小的經驗加以擴大的。所以供給作家以充分的材料是必需的。(2)對於新一代的作家，編輯人應該做一個保母。提供材料對於培養新作家也是一個最好的方法。尤其是前線和敵後的文藝工作青年，倘能加以培養，在文藝戰線上，一定能產生很多堅實的新幹部。

第三是方法的準備。對於這一課題，我以為目前應該加強外國文學的翻譯，多多介紹歐美作家的古典的和新興的偉大作品。關於介紹外國文學這一方面，日本實在比我們努力得多。我記得辛克萊曾經以他的一部作品的初校樣寄給前田廣一郎，結果譯文本在日本出版，比原文本在英國出版還要提早時間。這一例子足以充分說明日本作家對於外國文學的介紹的努力。在中國方面，新文學能有現在這一點可憐的成績，外國作品的影響比較是更巨大的。所以今後我們不能再荒廢翻譯了，尤其對於新風格和新形式的養成上，多多移植外國的大作品是有很大的幫助的。

總之，我的意見是卑之無甚高論。

蓮子：今天座談會的成績非常好，每個人所講的話都有他的獨到的地方，尤以郭沫若先生所發表的意見，幾乎已經是做了結論，現在我只不過綜合大家的意見，提出幾個要點，再重複一次。

關於過去的抗戰文藝活動的檢討，就大體說，可以分為兩個時期。在抗戰剛爆發時，因為自從「九一八」以來一直被作家們追求着鬥爭取着神聖的民族解放戰爭果實，一般實現了，這在作家們是一種不可想像的強烈的刺激，一時開懷過度的興奮所並發，不自覺的狂歡起來，好像戰爭的開始就是勝利的開始，光明就在眼前。對於全面的現實是忽視的，沒有想到這神聖的抗日戰爭所將經歷的，是怎樣一條艱難，困苦，險惡，崎嶇的道路。因此初期的抗戰文藝難免有許多弱點。現在檢討起來，大約可以看出：

(1)反映在當時的作品中，只有浪漫的熱情，廉價的樂觀，盲目的光明，無條件的勝利，……多少有點公式化，近於所謂標語口號文學。這是因為初期作品大都是表現作者一時的憤激，或者眼見耳聞的一

時的故事，或者親身經歷的一時的經驗，並非經過複雜的藝術思考的過程，因此內容比較浮淺，粗糙，藝術性比較弱。

(2)一部份作家急於以文章為抗戰服務，於是將宣傳價值放在第一位，而藝術價值則比較漠視。抓住舊形式，以為這就是一種老百姓所最喜聞樂見的，亦即最容易收到宣傳效果的文藝形式。

(3)作家的目光幾乎完全集中於戰爭的正面，而忽略了側面和背面。雖然表面似乎寫作的範圍很寬廣，材料很新鮮，實則表現在作品中的，大都為直接的戰鬥行動，或直接或間接受戰爭所影響的生活，至於離開戰爭的烟火氣味較遠的題材，則很少被作家所注意，不僅反映生產建設的作品很缺乏，就是暴露黑暗方面的也很少。

(4)初期作品的形式大都為小型的，如報告文學，特寫，短詩，獨幕劇，唱本……等等，如雨後春筍一般的產生。

照則抗戰初期的文藝作品有以上諸弱點，但對於鼓勵戰鬥，支持抗戰，這些熱情而煽動式的作品，是盡了它自己對於初期抗戰的光榮任務的。尤以當時作家們的創作時間和創作心境既同時被突然的大變動所破壞，實際上也只能抓到一點就寫一點，根本不允許自己有從容思考的餘裕。

等到抗戰進入第二期，作家的創作態度就有了很大的變換。與初期既已過去，感情的緊張也開始鬆弛，這並非疲倦或利店，而是沉靜下來，從理性出發再認識抗戰，再認識現實，也再認識文學。特別是到了一九四〇年，不僅風格上有了很大的變遷，就是選擇題材處理題材也不再以表現抗戰的一肢一體為滿足。作家的文藝的新傾向，可以指出如下的特點：

(1)作家在創作態度上有了變換，開始冷靜地地理性地觀察現實，不再像抗戰初期那樣隨意抓到一個片段的材料就着手寫作，必須經過自己的選擇，思考和消化，透過主觀的批評的過程，因此加深了文藝的深邃。

(2)創作的對象已不再單純地集中於戰爭的正面，將寫作範圍放寬，放大，因此作品的內容也漸漸比初期豐富，厚實。形式方面也比初