中国语言与中国戏剧

杨振声

一切的艺术都要借一个介体 Medium 来表现它的内容的。往往同一的内容，只因用以表现的介体不同，就成为不同的艺术了。譬如《平沙落雁》罢，以声音为表现的介体，就成了琴操；以文字，就成了诗赋；以颜色，就成了图画。类推起来，很足证明介体就是划分艺术的根据。

介体不但是划分艺术的根据，而又是你借以赏识艺术惟一的实体，它就是艺术的胎身，胎身的美恶，不能不影响于艺术的内容及表现的。纯白大理石之于希腊雕像，水彩之于宋元花卉。介体的美丑，与内容及表现的美丑，合而为一了。不错，西施与东施以她们捧心这件事论，在内容与表现上，你能说她们不是一样的美吗？何以西施得了你的青眼，东施却遭了你的白眼呢？这是不是为了她们借以表现的介体有些不同？

戏剧的介体是台上的身段与语言。若要画画，你不能不讲究纸绢与笔色，若要雕塑，你不能不讲究石质与泥性，戏剧之须要讲究介体，在一切艺术中为最甚，可是纸笔颜色石泥等等，你选择哪一方哪一代的都行，甚而你借用外国的也行。至于戏剧的介体，除了身段可以模仿，不受地域的限制外，语言是有国性（如牛角横木以告人之为告，竿头悬鸮之用为枭首示众的枭，俱隐含风俗，妻齐妾接之隐含制度，人言为信，止戈为武之隐含思想），有地方性（如方音方言之不同），有时代性（如古今音韵之变迁与

需要全本请访问 www.ertongbook.com

古今成词句之废兴），有个性的。你在表演的艺术上，尽可以模仿外人的，就是在内容的情节上，你也未尝不可采取外人的，可是你在说中国话的听众之前表演，要得他们充分的赏识，你就不能不用纯粹的中国语言为介体。换句话说，要增进戏剧介体的功能，你只能在中国语言的本身想法子，绝对不能求助于外援的。然则我们讲起中国戏剧，不能不注意于中国的语言了。语言与戏剧关系最切的，要算是语言的个性了。

语言的个性自然是对于其他不同的语言而有。我们不敢说不同的语言就会发生不同的文学；我们却不能不说不同的语言会发生文学上不同的表现。中国的语言是比了欧洲任何语族的语言有它不同的个性。我们不能不承认它在介绍欧洲文学上有相当的阻力，可是也不能不承认它这阻力正是防止中国的文学纯粹欧化的一道长堤。我们不愿意中国文学拒绝外力的渗化，可是更不愿意中国文学完全消融于欧化，我们很高兴我们的语言有个性。

惟其语言有个性，然后我们的文学才有个性。文学有个性，然后才配得上在世界文学上占个地位。

所谓语言的个性，是离开一切它所隐含的风俗制度思想的影子，与那些方音方言及时代的变迁，而它仍有个与旁的语言不同的地方在。为了这篇是短文的性质，我们只能约略举例以供研究。

一、除了古音的声尾 M、P、T，今日尚留存于广东者外，我们都承认中国语言，比之欧洲复音字，是由单音字造成的。

一字一音，整齐划一，音有四声，声韵易调。故在文学上容易演成整匀的句调，对偶的骈文。在诗之初起，尚是长短间出（如三百篇中之诗，短至三字，长至九字之句常有。但四字句已占八九），至汉而后，便由五古七古而五律七律，而五绝七绝，日趋于形式音节的匀整，不惟韵文如此，就在散文也由东汉的字句匀整经魏晋六朝而变成骈俪与四六。看了这种文学的势趋，我们不能不承认中国的单音字造成中国文学的特点，这种比字对声，在

欧洲的语言是不可能的。文学的形式太整，当然拘束了内容的忠实表现，但是它的字匀句调，也自有它的本身美。我们敢说这种文字应用于戏剧，那歌剧就最容易发展的。因为一字一音，音又有平仄清浊，歌时易于曲折抑扬，一个字可以咿呀老半天，咿呀到了适当的地方再夹进一个字去，任你歌喉流啭，而字的拘束几等于无。中国歌剧，专向美化悦耳方面发展，去真实语调日远，也是真个原因了。单音字对于歌剧容易美化，同时对于话剧就有阻难。何以故呢？单音字在写的语言上美化性愈高，在说的语言上不能如写时那样的推敲，而听者又不易懂，说的语言便与写的语言分家的势趋愈大。结果至于各不相为谋，语言受不到文学的润色与滋养，语言便日趋贫穷，而话剧的介体便羸弱的不堪了。这是第一层。歌剧日趋美化，剧里的动作与说白皆为歌所掩而立于不关轻重的地位。即有动作说白，也都要能与歌一致调协的美术化。所以中国舞台上的动作是美化的动作，说白是美化的说白，为了不如此，不能与高度美化的歌相协调。同时话剧所依据的介体是动作与说白。而二者在中国旧剧里，都是歌的婢妾。话剧要求发展，不能娶婢妾以为夫人，只好另行求之田间了。这是第二层。同时单音字不如复音字之有曲折顿挫，表情上不能尽力。单音字重音太多，容易混听。再加上中国演说与辩论不发达，说话少磨炼，又都是话剧的难关了。

二、中国语言中文字有个特点，每为人所忽略而实于戏剧的表情有绝大的补益的，是：中国多数的象物象声的文字为欧西文字所绝无而仅有的。不但狗声为叩，雁声为岸，江河象大小水流之声（此类形声俱象之字最多），亦且言圆而口圆，言方而口方，言宽窄而口作宽窄之形，言大小而口作大小之形，说空虚则空虚其口，说填实则填实其口，凡此皆以口象意。言果（果在木上，形圆）而圆其口，言屋而空其腔，此皆以口象物。说疾快迅速而声即快，说迟缓慢徐而声即慢，此皆以气象意。言笑而口开，言哭

而嘴突，英文 smile[1] 亦作开口之形，weep[2] 作撅嘴之形，但此类字绝少。又如口舌唇齿牙，在中文发声时，都因部分而指物，在英文言 teeth[3] 虽有落尾齿音，而开口已混舌音。法文德文俱无齿音。英文少喉音。R 音在法尚留为喉音，在德尚有部分留为喉音，在英已变为舌音。中国文字音类为最多。言悲而眉皱，言喜而眉开，此皆以面部表情。言怒而气粗，言悦而气细，此皆以声气表情。言咬、嚼、张、闭而口即状动作之形，言不、否、莫、靡、罔、非而闭口作拒绝之状，此皆以动作表情。以上例证，足见中国语言对于戏剧的表情，有极可贵的帮助，研究戏剧所不能不注意的。

三、自孔子选诗三百篇皆可被之弦歌，其后乐府诗，词，曲，都是歌体。五七古，五七律，五七绝，也只能供个人诵赏，而不能作诗剧的用体。如自希腊以至莎士比亚之诗戏，在西洋戏剧中与乐戏（opera）对话戏鼎立而三，在中国戏剧中绝对无其体。传奇杂剧京戏汉戏等等，只当西洋戏剧小品罢了，并非无乐而诵的诗剧。乐剧渊源于神话，多偏重于表情方面。对话戏渊源于人事，多偏重于才智方面。介乎两者之间，以诗述人情的委婉，虽哀而不伤，以事表人生的周折，虽奇而不诞，则莫妙于诗剧。中国没有诗剧，历史上多少可歌可泣的事，都得不到适宜的表现，这不能不算中国人的憾事了。可是就使你有力能写诗戏，而又苦于无适当的诗体可用。要你现创诗体来写诗剧，那真等于要穿皮鞋现养牛了！

旧日的诗歌词曲，除了它们的音节可以借用外，其格律谱调不能适用是不成问题的。白话诗连雏形尚未长成，又实在太幼稚不够用了。歌谣的音节词句，不少好的，然而又只是歌，不是诗，

① 微笑。
② 哭泣。
③ 牙齿。

更不能适应戏剧的繁深。这样看来，诗戏在中国语言中是无望的了吗？却又不然，我相信——十分相信诗戏要从白话诗一线上演化出来。也许诗戏的成立在白话诗的成立以后，也许诗戏就帮助了白话诗的长成。诗戏与白话诗成立以后，一定会为中国的语言增加美丽的。同时中国的对话戏也可以借光借光了。

总之中国语言的特性，造成中国文学的特性，单音字易于调整对俪，写的语言，遂不受拘束的过度美术化，不能不与说的语言分离了。同时歌戏也不受拘束的过度美术化，对话戏反立于不利益的地位了。这并不是中国的语言不适于戏剧表情，实在是歌戏把表情动作为歌所掩，而对话戏又在初试，说的语言，内容不丰富又太没有相当的训练了，将来能美丽说的语言，同时又对于对话戏有帮助的，一定是白话诗。白话诗成立了，中国的诗剧也就有望了。

只因剧刊催稿催得太急，除了关于本题还有许多应当提出讨论之点都忽略了之外,所提出讨论的又太简略了。

只好在这里就便说句抱歉的话吧。

（原载 1926 年 7 月《晨报副刊》）

杨振声（1890～1956），小说家，教授。字金甫，又作今甫。山东蓬莱人。“五四”前后读书于北京大学，曾投身五四运动，参加过火烧赵家楼行动。积极参加新文化运动，为“新潮社”重要成员，并开始了小说创作。北大毕业后，曾留学美国，在哈佛大学、哥伦比亚大学学习。归国后，历任中山大学、武汉大学、燕京大学、清华大学教授，1930 年至 1932 年任青岛大学校长。抗战爆发后，在西南联合大学任教，任该校叙永分校主任。抗战胜利后，任北京大学教授兼中文系主任。建国后曾任北京市文联创作部队长兼《经世日报·文艺周刊》编辑，1952 年调任东北人民大

需要全本请访问 www.ertongbook.com

学教授。

杨振声的小说作品主要有《渔家》、《贞友》、《一个兵的家》、《玉君》等。解放后写过《和平鸽旅行团》、《华东一级人民英雄刘奎基》等文章。1957 年人民文学出版社曾出版他的小说选集《玉君》。

论中国文学运动的新现实和新任务

华　岗

一、大时代与新文学

抗战以来的中国文艺活动，无疑的是尽了支持抗战的伟大任务。抗战的新时代，正像高尔基在《海燕歌》中所形容的，乃是“风在怒号，雷在轰鸣。波涛和风在抗辩，又在激怒的浪花中呻吟。乌云层层在无底的海上燃烧着碧焰，拼命想遮没太阳，而太阳却亦坚忍奋斗，竭力想冲破乌云，以便向大地放射光明”的大时代。在这大时代里，我们的文艺工作者，已经变更了他们的旧的日常生活，变更了束缚他们的旧的环境，因而他们把握新的真实的表现力，也在通过社会的各样角落，变换其形式与内容。其中进步成分不但已具有感性认识的素朴的现实主义的战斗观，而且通过当前的现实与世界的新文艺教养，把握到更高级的理性认识的现实主义的战斗观。时代的翻案中，向我们前进的文艺家招手，要他们，在正义战争的广大园地里，把情绪、想象、构思，都放在战斗的生活里，表现中华民族优秀儿女共同的战斗生活，依据新的现实主义，掘发新的真实，这是“五四”以来中国新文艺活动之更广大的发展。

抗日的民族解放战争，本身就是一个伟大的革命行动。它影响了，并且变革了几千年来所积累的生活习惯；同样，它也影响

了，并且变革了作为人类精神的反映与指导的文艺活动。鲁迅先生早在民族危机加深的时候，在抗日解放战争还未到来的时候，就提出了伟大的宣示，他号召着：

> 现在中国最大的问题，人人所共的问题，是民族生存问题，……而中国的唯一的出路，是全国一致对日的民族革命战争。（见鲁迅《论现在我们的文学运动》）

并且，更正确地，具体地指出了：

> 民族革命战争的大众文学，决非停止了历来的反对法西斯主义，反对一切反动者的血的斗争，而是将这斗争更深入、更扩大、更细微曲折，将斗争具体化到抗日反汉奸斗争这总流里去。

抗日民族解放战争的烽火烧起了不久，这一为人人所共的目的，这一伟大的号召，果然促成了文艺作家的大团结，建立了作家间新的关系，奠定了文艺界团结进步的新基础。在中华全国文艺界抗敌协会的发起旨趣中，写下了有历史意义的文件，它写着：

> 我们应该把分散的各个战友的力量团结起来，像前线将士用他们的枪一样，用我们的笔来发动民众，捍卫祖国，粉碎敌人，争取胜利。民族的命运，也就是文艺的命运，使我们的文艺战线能够发挥最大的力量，把中华民族文艺伟大的光芒照澈于世界，照澈于全人类。

在这样实际战斗的基础上，中国文艺工作者担负起来了一个伟大的任务，这任务就是为民族解放的抗日战争而奋斗。但是，在这一奋斗中间，却须完成着双重的任务，因为中国的社会性质是半殖民地和半封建的，两种交错的矛盾成为中国社会的基本性质，所以，民族解放与民主革命便成为了不可分离的奋斗目标，而在民族解放的抗日战争这一历史阶段中则正应如鲁迅先生所指出的，要将斗争具体化到抗日反汉奸的斗争中去。

抗战的大洪流，首先解放了文艺工作者原先那种狭小的生活

范围，把文艺工作者放进了宽阔的大地，接触了新鲜战斗的生活。于是，整个的行列移动着了，有的走向内地，重新建立起文艺战斗的岗位；有的走向各个战斗的单位，如战场、难民收容所、救亡工作队、演剧队等等，去开辟新的工作园地。是的，生活改变了，文艺工作者不但是拿着笔，而且还拿起了别的武器，服务于这神圣的抗日自卫战争。因此，在初期的文艺作品中，反映了走向战斗单位的各种活动的姿态，并供给抗战文艺活动的急迫需要的，首先是抗战歌曲和抗战剧本。因为敌人的长期压迫欺凌，使每一个不甘做亡国奴的中国人都忍气吞声咬牙切齿，过着长期的屈辱生活，胸中都燃烧着愤怒的烈火无处发泄，所以歌咏运动的出现，有如荒山野火，顷刻之间便成燎原之势。他们的代表作，是聂耳先生的《义勇军进行曲》。在戏剧方面，则“七七”抗战烽火一经燃起，上海的剧作家便以集体的力量在极短促的时间内，完成了一篇纪念碑的史诗，三幕剧《保卫卢沟桥》。这个剧本的演出是由全上海的一切演剧集团，全体演剧工作者来支持的。演出一直继续到“八·一三”前夕，战争的炮火威胁到剧场的时候才不得不停止。

同时，在抗战初期产生最多的文艺作品，便是小型的速写和报告文学。这是因为我们的抗日战争，正是在急剧变化、激烈斗争的时候，我们的作家因为急于达成政治宣传的任务，来不及把这些战斗的生活现象，加以熟思，加以整理，加以构造，报告文学便成了最适合、最广泛的被使用着的形式了。这时候，我们有了许多优秀的报告作品，它们反映着广阔的战斗场面，至于要表现“典型的环境中的典型性格”的小说，则因它不能单纯地铺叙一件故事，而必须深入生活，熟悉生活，把握其间相互的联络，个人生活与社会生活的关系，及其事件的本质的发展，以创造典型，在抗战初期，甚少产生。抗战以来，确实有些既成作家走进了再教育自己的过程，文艺活动开始了比战前更广泛地更深切地和现

实生活、和民众相结合，开拓了自己的新道路。

自然，目前中国文艺活动的发展，还赶不上客观的需要，还没有产生出有历史性的大作品，这主要的是由于民主政治的不够，由于大部分主持文艺教育或行政的人们，不能从高处远处着眼，不能全面地有计划地从事作家的培养和优良作品的奖励，去促进文艺的发展，补偿落后的缺陷，反而每每发挥着箝制的作用，甚至加以无理的迫害。所以发展中国当前文艺运动也就是中国民主运动的课题之一。

二、抗战持久加强了文学的深度

但是，上面所说，不过是对于抗战文艺活动的一个总括的看法，为使我们对于抗战文艺活动能够有较深刻的了解，并藉以展望它的将来，就必须对于过去抗战文艺的发展过程有一个较具体的检讨。关于过去中国抗战文艺活动的检讨，就大体说，可以分为两个时期。在抗战刚开始时，因为自从“九·一八”以来一直被作家们追求着的争取着的神圣的民族解放战争果然梦一般实现了，这在作家们是一种不可想象的强烈的刺激，一时间被过度的兴奋所晕眩，不自觉地狂欢起来，好像战争的开始就是胜利的开始，光明就在眼前。对于全面的现实是忽视的，没有想到神圣的抗日战争所将经历的，是怎样一条艰难、困苦、险恶、崎岖的道路。因此，初期的抗战文艺就难免有许多弱点。这从《全国文艺界抗敌协会会报》第 7 卷第 1 期座谈会的记录上可以看出：

（1）反映在当时的作品中，大抵只有浪漫的热情，廉价的乐观，盲目的光明，无条件的胜利，……多少有点公式化，近于所谓标语口号文学。这是因为初期作品大都是表现作者一时的愤激，或者眼见耳闻的一时的故事，或者亲身经历的一时的经验，并未经过复杂的艺术思考的过程，因此内容比较浮浅，粗糙，艺术性

比较弱。尤其在戏剧上，反映得特别明显。因为在抗战初期，作者对于当时的现实的理解实在不够真实，不够深刻，所以创造人物也不够真实，不够深刻。简单的例子，如：把日本人写成了天生的恶魔，在舞台上面，甚至有搽了花脸，拖着很长的舌头，像魔鬼一样打扮的日本人出现。对于日本人的蹂躏和残杀中国同胞的隐微的变态的心理，是完全不理解的。又如汉奸，也写成了天生的混蛋，或者只是简单地为了功名利禄就趴倒在敌人的脚下。其实除去少数（当然不只“汪”一群）甘心认贼作父，甘心出卖国族的败类以外，有许多小汉奸们多半是痛苦的，动摇的，所谓汉奸也有他们的两面性。然而我们的作家当时却把抗战中的善与恶，美与丑，都定型化起来了，以致暴露黑暗往往变成消极的，歌颂光明也往往变成单纯的乐观，没有充分写出战争生活的复杂的过程。

（2）一部分作家急于以文章为抗战服务，于是将宣传价值放在第一位，而艺术价值则比较忽视，抓住旧形式，以为这就是一般老百姓所喜闻乐见的，亦即最容易收到宣传效果的文艺形式。这里可以把一个试写通俗文学的作者的自白作个例子：“在武汉时候最初写通俗文艺，完全是因为客观情势的要求，和当时所能发生的效用。当时抗战爆发不久，热情煽动着每一个中国人，对于战争中的全面的复杂的现实都不大理解，也没有工夫去理解，我想，不仅我个人如此，恐怕老百姓也是如此的。旧瓶装新酒就在这时候给予我一种强烈的诱惑，以为这是宣传抗战的最锋利的武器。在开始学习写作的时候，只是感到运用形式的困难，关于处理内容可说几乎完全没有想到。我当时只有这样一种感觉，旧形式是一个固定的套子，只要你学得像，就能有用处，也就是作家尽了自己的责任，这的确是当时的衷心之感。后来慢慢地把握住了形式，才又想到如何装进适当的内容去，这是原先所没有想到的。于是发生了困难，也由于作家的生活逐渐深入于战争，发现抗战的面

需要全本请访问 www.ertongbook.com

貌并不像原先所理解的那样简单，要将这新的现实装进旧瓶里去，不是内容太多，就是根本装不进去，于是先前的诱惑变成了痛苦。等到抗战的时间愈长，对于现实的认识和理解也愈清楚、愈深刻，因此也更装不进旧瓶里去，一装进去瓶就炸碎了。”

（3）作家的目光几乎完全集中于战争的正面，而忽略了侧面和背面。虽然表面似乎写作的范围很宽广，材料很新鲜，实则表现在作品中的，大都为直接的战斗行动，或直接受战争所影响的生活，至于离开战争烟火味较远的题材，则很少被作家所注意。特别是后方政权问题上兵役问题上经济问题上许多极严重的，阻碍抗战的黑暗现象，都很少反映到作品上来，自然出版言论自由的被剥夺是一大困难，但是作家努力得不够，观察不够深刻，也为一不可否认的事实，有些作家甚至离开现实主义的立场，故意把事实加以美化以粉饰现实，结果陷于幻想的泥淖而不自知，如荆有麟写的几篇关于大后方工厂建设的报告，如《第十三号分厂》，《火焰的一天》及《我们在继续工作》等，就是最明显的例子。

（4）初期作品的形式大都是小型的，如报告文学、特写、短诗、独幕剧、唱本……等等，如雨后春笋一般地产生，而反映抗战生活的综合性和历史性的大作品，则绝少产生。

虽则抗战初期的文艺作品有以上诸弱点，但对于鼓励战斗，支持抗战，这些热情的煽动性的作品，是尽了它自己对于初期抗战的光荣任务的。尤以当时作家们的创作时间和创作心境，既同时被突然的大变动所破坏，实际上也只能抓到一点就写一点，根本不允许自己有从容思考的余裕。

等到抗战进入第二期，文化上的反动，成了政治反动的思想准备及辅助手段。作家的创作态度就有了很大的变换，兴奋期既已过去，感情的紧张也开始松弛，但这并非疲倦或颓唐，而是沉静下来，从理性出发再认识抗战，再认识现实，也再认识文艺。抗战的持久加强了文艺的强度。特别是到了 1940 年，不仅风格上有

了很大的变迁，就是选择题材处理题材，也不再以表现抗战的一肢一体为满足，作为抗战文艺的新倾向，可以指出如下的特点：

（1）作家在创作态度上有了变换，开始冷静地理性地观察现实，不再像抗战初期那样随意抓到一个片段的材料，就着手写作，必须经过自己的选择、思考和消化，透过主观的批判的过程，因此加强了文艺的深度。这是因为作家们在抗战初期只是从单纯的热情出发，歌唱战争，现在则逐渐复归于理性，使作家们更从本质上了解抗战，理解到中国的抗日民族战争，既是中国革命的发展，则作为革命的工具的文艺，就必须反映社会的变革，才有文艺的生命。

（2）创作的对象已不再单纯地集中于战争的正面，将写作范围放宽、放大，因此作品的内容也渐渐比初期丰富、厚实。形式方面也比初期更复杂，特别是 1940 年，如长篇小说、叙事诗、多幕剧等大形式，都陆续地出现，如果条件许可，作家将努力于创作综合性与历史性的作品，大作品将更多地出现。

（3）作家敢于接近新的现实，承认新的现实，尊重新的现实。因为抗战四年来产生了新的人和新的事，这正是抗战的新生机。作家怀着强烈的爱情去把握，去表现这些新的人和新的事。这又正是抗战文艺的新生机。尤其是反映敌后活动的报告文学中，大部分都有这样一个共同的倾向，就是作家发现了产生在新环境中的新人和新事，而且对于这些新人和新事，都怀着很强烈的爱情，认识有了这些可贵的新人和新事，才能保证抗战有真正胜利的前途。这些作品不一定“伟大”，但是它们的成就是不容抹煞的。

（4）1940 年关于民族形式问题论争的结果，形式已不再单独地受作家重视，而要求内容与形式的统一。就是最初为了重视宣传而去尝试旧瓶装新酒的工作的作家们，也因为更关切抗战和更关切文艺的缘故，多数放弃了那种比较缺乏文艺生命的空洞宣传，重新致力于新文艺的创作。以向林冰先生为倡导，那种仅仅抓住

一个形式，完全忘记了或抽掉了民主主义内容，复把民族形式还原而为民间形式，认为民族形式的创造应以旧有民间形式为“中心源泉”的荒谬理论，已经被中国新文艺的实践所粉碎。如果更从中国文艺的创造道路上求得新形式与新风格之获得，而增强翻译外国作家的古典的和新兴的伟大作品的工作，则必有助于新形式与新风格之完成。

三、新现实与新任务

一定的文化是一定社会的政治经济在观念形态上的反映，同时，一种新文化既已产生，也就可以而且必然起反作用于政治和经济，这就是文化的能动性及其社会价值。所以把握抗战文艺的发展趋向，也决不能脱离当前的政治条件来考察。如果抗战能够正常地发展，不发生大的变动，则上述抗战文艺趋向，即更雄大的史诗，更音乐性的叙情诗，多幕剧，长篇小说，将更多地出现。无如自今年年初中国政治舞台上重唱“相煎何急”之歌以来，抗战局势已经改观，已经公开地，而且十分尖锐地，提出了我们这个时代最棘手和最讨厌的问题。同时这一政治上的风暴也立刻威临到文艺活动的领域，如进步书店被封闭，言论自由更被剥夺，作家的生存权利也受到威胁，甚至像文艺晚会，诗歌晚会，诗歌朗诵运动也立刻被停止。可见文艺是密切联系着政治的，如果不能争得相当的客观条件，那就算是文艺上的初步活动，也是要受到无理限制的。这就可以看出，作家的创作实践和政治实践是不可分的。

本来，文艺是现实的反映，生活的批判。中国文艺工作者确实执行了鲁迅先生所指示“将斗争具体化到抗日反汉奸的斗争，将一切斗争汇合到抗日反汉奸斗争这个总流里去”，然而，也正像鲁迅先生所指示一样：“民族革命战争的大众文学，决非停止了历来

的反对法西斯主义，反对一切反动者的血的斗争。”现在抗战的新现实指明：日阀惯用的“以华制华”的旧阴谋，又重新发生了作用，那些在抗战中胀满了荷包的老爷们，甚至在日阀还没有退出国境的今天，就企图想独占抗战的果实。□□□□□□□□□□□□□□，□□□□□□□□□□□□，□□□□□□□□□□□□，□□□□□□□□□□，□□□□（原稿如此，下同——文集编者），因此，在文化方面，像封建性的买办性的反动文化又大为抬头，而真正民族的、民主的、大众的进步文化则横被摧残。前进的文艺工作者对于这一新现实是不应该退避，而且也是无法退避的。现在问题的焦点，已经超过了文艺的战斗意志能不能深入生活这一界限，而达到了应该怎样深入生活，怎样才能正确地把握新现实，即怎样在文艺的道路上和现实生活相结合。这里，首要的任务，就是必须最后打破脱离政治斗争的“象牙之塔”，切实注意实际的政治问题，并强化自己的特殊的斗争武器，走到实际的政治斗争中去。

问题正如高尔基所指示：“真实有两个：一个是临死的，腐朽，发臭的；另外一个是新生的，健全的，在旧的‘真实’之中生长出来，而否定旧的‘真实’的。”并且，“旧的真实是在迫害我们，这就是那些想恢复旧的奴役制度的家伙干的，我们为着大多数人的合理的利益，必须反对那些为他们自己少数人卑污利益的卑劣勾当，直到我们把旧的‘真实’从日常生活的条件中完全掘掉为止。因为那些龌龊，残忍，下流的旧世界的驯服的奴才，那些以害虫政策为职业的死硬家伙，如果不把他们从自己民族内部掘掉，他们总是要为非作恶，为害我们所进行的前进事业的”。我们进步的文艺工作者和中华民族优秀儿女一起所进行的“团结到底抗战到底”的不倦的斗争，正是“为着大多数人的合理的利益”，从这里所传导出来的力量正是“理智的力量”；而那些民族败类□□□□□□或明或暗所进行反进步反抗战的真实目的，无非是

要维持他们少数人那种“以害虫政策为职业”的特权地位；因而从这里所传导出来的力量也只能是“兽性的力量”。文艺是人类的心灵的匠师，中国抗日战争的现实文艺活动，难道不应该做“人民的喉舌”，把一切“宁赠外寇勿与家奴”的卑污传统及其对于真实抗战力量所施各种压迫与专横的表现，给以巧妙的反映与无情的批判吗？毫无疑义是应该的。鲁迅先生说得正对：

> 现在是多么切迫的时候，作家的任务，是在对于有害的事物，立刻给以反响或抗争，是感应的神经，是攻守的手足。为现在抗争，却也正是为现在和未来的战斗的作家，因为失掉了现在，也就没有了未来。（见《且介亭杂文集·序言》）

要知道，“最棘手最讨厌的问题”之公开提出，不仅是一个历史的考验，而且在解决一个问题的过程中，就有了另外具体的，深刻的，新发展的诸问题，被提出、加剧和要求解决。新的真实之掘发，是在旧的真实不断地加害作家过程中，从事战斗。抗战文艺当努力于消灭中华民族枷锁的奴役制度时，更消灭这制度的质量特征。这个新现实的斗争，比之于抗战初期的讴歌呐喊，当然要更十百倍地艰苦，然而进步的文艺工作者，只有能够勇敢无畏地迎接这个新现实，才能进搏中国民族解放运动的历史核心，争得深化自己与变革现实的锐利武器，同时也只有能够正确地把握这个新现实，才能产生出历史性的大作品。

问题要更严重地提出：历史上凡被称为进步的或革命的民主主义作家，必然不仅是因为他的现实的手法，主要是由于他的变革现实的战斗精神。而同样是具有战斗精神的，亦有程度不等的区别（如托尔斯泰与巴尔扎克比较），甚至有抗议的历史负号与历史正号的区别（如托尔斯泰与高尔基比较）。所以，中国民主主义的文艺，虽然在团结于一个信念之上，而作家的社会生活的感情与认识，以及各自在主题中所表现的形象，适合于各自情感的手法，却在战斗上有程度不等的，在抗议上有性质不同的区别。如

要巩固我们的文艺团结，那主要就在使正在加剧并解决的“人民的喉舌”，大众的要求的反应，民主的高涨的美学，引入现实主义的战斗高涨中，而克服皮相的民主现象的表现，纠正落后的农民民主的观念，使战斗更接近于一个水平，或紧密地围绕着迫切要求的核心。在抗战局势改观的现实中，新的社会现象在发生着，可能不合于所谓讴歌者的梦想，亦可能比所谓暴露者更深刻而复杂。所以，现实既是发展着的，那末抗战文艺亦只有不断能够进步，不屈不挠的战斗毅力中，才是民主主义的现实主义文艺。历史上革命民主主义的作家亦正有多少，因了新的现实环境的变更与新的要求的附加，而追随不及，退伍下来，被历史所审判。但中国——前进的亚洲，提供了作家以不被历史所局限的可能性，作家实现这一历史的文艺活动，就是一个新现实主义的本身事业。

四、把握文学活动的力量源泉

文艺也和其他文化部门一样，只有为大众所接受，所把握，才能成为物质的力量。高尔基在论作家的任务时，曾经着重地指出：“我们的努力，必须要费在开发蕴藏在几万万劳动大众中智慧精力不尽之源泉的工作，当一个作家深深地感觉他的血流紧系着人民大众的时候，它就能够给他以美丽和力量。”一切进步的文化工作者，在实行艰苦的斗争中，应有自己的文化军队，这个军队就是人民大众。文化人与文化思想，如不接近民众，他就是“空头司令”或“无兵司令”，他的火力就打不到敌人，文艺活动当然也不能例外。为达此目的，我们的艺术必须不使人物脱离现实，言语必须接近民众，须知民众就是革命文化的无限丰富的源泉。

因此，我们所要求的文艺必须是我们这个民族的，带有着我们民族的特性，新鲜活泼的，为中国老百姓所喜闻乐见的中国作风与中国气派，这就是所谓文艺的民族形式问题。因为一个民族

需要全本请访问 www.ertongbook.com