

文學與人民

忠 揚



草 原 文 化 社



洪天賜教授捐贈

文學與人民

忠 揚



草原文化社出版

1962年3月

目 錄

論文藝大衆化	1
關於馬華文藝的思想性	22
叙事詩的創作及其技巧	31
正確處理民族團結的題材	52
談學習民歌的幾個問題	57
後記	64

論文藝大眾化

現實永遠向藝術提出重大的問題：理想，主人公，生活過程，就是說，生活向何處去，它對人民的關係應該如何等。但藝術對這些問題的回答，由於歷史條件限制，永遠是不同的。

——紀氏

文藝大眾化的理論研究與論證工作，事實上早在1938—1939年間，就已經作系統和積極的展開了，雖然，當時還未曾達到深入的考察，並給予精確的闡述，就由於社會形勢的急速的變動而被中斷了，不過，在有關的若干基本問題上，尤其是關於大眾化創作的內容與形式方面，却有着原則性的論述，這對於往後的創作實踐，無疑的是產生了先鋒的作用。

現在，由於時代，社會條件與過去有着頗大程度的迥異，因此，今天我們再來面對這項課題，進行新的分析與深一層的研究，相信還不會失去它重大的意義吧。

實際上，世界的文學發展史實，曾經清楚地告訴了我們，儘管民族、區域或時代因素的不同，而在文藝創作上的為人民與反人民的鬥爭，却是表現的非常明顯的，這種鬥爭反映在文藝思潮方面，主要的即是現實主義與反現實主義之間的相互消長與對立。不管是遠古的希臘時代的藝術文學，抑或是中國的「詩經」里

，還是近代世界各國的文藝創作中，我們都可以顯著地發覺如此的事實。當然，文藝的爲人民與反人民的對立，現實主義與反現實主義的抗爭，不僅發生在過去和現在，就是在行將來臨的一定歷史階段里，兩者的鬥爭還要表現得越加猛烈，越加尖銳。然而，文藝中的現實主義與反現實主義，並不是毫無演化的，它們是隨着不同的歷史時期，不同的社會制度，以及藝術的特性，發展、充實了自己，削弱、打擊了對方；既然，現實主義與反現實主義都在發展着，演化着，那麼我們就有必要從這變動里，鑑別兩者的實質。

儘管社會歷史的發展而出現了古典主義現實主義、民主主義現實主義等藝術方法，但是，現實主義的內容實質，却始終是具有人民性，民主性和真實性的，而歷來現實主義在創作方法上的共同特點，還是通過形象化的藝術概括，忠實地描繪了人民對於自然的鬥爭與社會的鬥爭，創製出典型環境中的典型人物，以及由此而表現他們改革現狀，嚮往美好生活的要求與愿望。現實主義的這種特點就是鮮明地劃分了它與反現實主義之間的界綫。

所謂反現實主義，其實並不單是一種創作方法而已，它是各種流派，各種程度不同的反人民，反現實的創作方法的總和，包括一切形式主義與自然主義，所以它在內容方面的特徵是偽裝、粉飾、歪曲和脫離現實生活的，對人民大眾產生欺騙與麻醉作用；在形式方面，它是無原則，極端地要求雕琢，刻意強調綺麗唯美，甚至荒謬地主張以光學、力學、生物學等的原理，取代形象的分析 and 藝術的技巧。因而，反現實主義者，也就否定了文學首先必須是藝術底的。

明確現實主義與反現實主義的概念的意義，顯然是在於擁護現實主義文藝是爲人民的主張，同時也在於確立文藝創作的目標，強化與擴展這種文藝的美學教育的影响，進而確保與反人民的、反現實主義的任何鬥爭中，現實主義都能夠取得輝煌的勝利。

我們對於文藝大眾化的這項課題的研究，是必需從這個基點出發的，否則，就會忽略它是作爲社會、人民要求的藝術實踐，

就會離開藝術文學的特質及其歷史規律，而作空泛和教條的論述，這當然是不可能切實地闡明問題的本質。

現實主義在根本上既然是為人民的，故此，它在人民要求改變生活狀況，實現幸福理想的促進社會發展的運動中，也就成為不可短缺的思想意識鬥爭的一翼，現實主義文藝的這項社會任務，不僅為一切先進美學理論、文學理論所強調，並且也為歷來的藝術理論家、創作家所主張的，哲學家 and 社會學家尤其重視它在培養人民的新的道德觀念、新的品質的意義，他們時刻都把它譽為整部人類社會機器中，不可缺少的齒輪和螺絲釘；當然，藝術家、創作家或哲學家們對於現實主義文藝的重視，以及對它在人類歷史、社會和人民生活中所承擔的任務的分析，應當絲毫也沒有存含貶低，或忽視其他藝術部門，如雕刻、繪畫、戲劇等在改進人民生活里經已及將能產生的社會價值和美學價值，藝術家們及哲學家之所以特別強調藝術文學的社會任務，主要是因為他們會明顯的發覺到它無論在鞏固新的道德、品質，或是在促進社會的發展，以及團結和教育人民等方面，確曾具有巨大的作用。同時，也是在於鼓舞一切人民的、現實主義的文藝工作者，更主動、更積極地創作出富有人民性，民主性和真實性的藝術品，以便滿足廣大人民的精神需求。

然而，現實主義文藝怎樣來滿足廣大人民的精神需求呢？這自然就要求我們的創作與人民的結合，並為他們所喜聞樂見。一位文學理論家曾經這麼指出：「藝術家愈密切和當時的前進思想結合，他就愈能深刻而充分地反映生活，他的作品也就有更大的藝術價值」。誠然，倘使藝術家無法與當前的最前進的思想相結合，他就不可能真實地反映人民在自然鬥爭和社會鬥爭中的生活面貌，他就不可表現出人民大眾內心的思想情感，所以，藝術家們若要使得他們的作品具有更大的藝術價值，更廣闊的共鳴範圍，那麼，唯有符合着社會歷史的發展法則，體現人民大眾的意志和要求。

美學原理曾經提示我們，人類是自然體系中最美的事物，而

藝術學的基本意義既是在於創造美，因此，它就必需以人作為美的創造的藝術對象，但是人並不僅是自然的人，同時也是社會的人，人既然是社會的人，因而，也就具有了社會集團的特性，這種社會集團基本上可分為兩類，一類是肯定社會性質的現狀，懷疑和否定歷史的動向，另一類則是具現新社會的性質，展示歷史發展的必然趨勢，也即代表着新時代人類的新的品質，新的道德，以及新生產力的廣大人民大眾，所以他們是現實主義所要反映和描寫的對象，也是文藝的主要服務對象。

二

藝術文學在促進社會發展的運動中，既是承擔思想意識鬥爭的一翼，而人民的、現實主義的文藝工作者，又需要為廣大勞動人民進行創作，及時反映他們的意志和願望，並能為他們所樂意和喜愛，那麼在現階段廣大人民都懷抱着熱切的心情，為祖國的自由、幸福和美好的生活，而掀起的波浪壯闊的愛國運動的具體情勢下，我們的文藝工作者，能否拒絕供運人民羣衆的精神生活需求？能否反對為提高他們的愛國主義思想、藝術教養的水平而進行文藝創作嗎？事實上，一切忠於人民，關懷祖國的命運和文化藝術建設的文藝工作者，正應當毫無顧忌地為提高人民羣衆的思想認識而努力，切實地運用藝術文學的教育羣衆的效能，進行啓迪和鞏固人民羣衆的自覺性、積極性，圓滿地完成文藝的美學教育在愛國運動中的職責。

由此看來，文藝大眾化的創作實踐的重要性與急切性，應該無容贅言的被肯定的了。

依據先進的藝術文學的原理，文藝大眾化的問題，不僅是屬於藝術創作的方法問題，而且是怎樣普遍提高我國的藝術文學水準的思想問題，不只是利用舊文藝形式與創作新文藝形式，同時還关系到文藝與人民的結合，文藝工作者與人民生活的結合，以及我國的文藝路線和文藝政策，也即是當前我國文藝運動的總方針和中心任務，這是應愛國運動的社會總任務，以及文藝歷史的

發展法則的必然趨勢而要求的。

1955—1956年間，繼着「愛國主義」文藝口號的提出，文藝大衆化的理論研究與創作實踐，也就被更明確，更有步驟地推行和展開，這些年來，我國人民的，現實主義的文藝工作者，無論在有關的理論方面，創作方面都有着新的進展和嘗試，這確是值得我們欣喜和表揚的，可是，嚴格來說，理論研究的收穫畢竟很有限度的，而創作實踐，尤其無法大量地創作人民大衆所需求，且爲他們所喜聞樂見的成功作品，總之，數量和質量都不足於補填人民精神生活的空虛，自然，這其中是存在着許多客觀因素的，不過，我們的文藝工作者的覺悟性與藝術修養水平不高，個人主義思想意識與文藝觀的不盡科學等主觀因素，也是怠慢文藝大衆化的實踐所不容忽視的事實。

現在，我們且從現階段文藝形勢所存在的，而又急待於明澈澄清的口號問題作些論析吧。

我國的人民的，現實主義文藝工作者，對於愛國主義文藝運動的總口號，持有兩種不盡相同的提法和內容，一部分文藝工作者主張以「愛國主義文藝大衆化」，作爲文藝運動的總口號，而另一部分文藝工作者，則認爲文藝運動的總口號，應當是「愛國主義大衆文藝」較爲妥善。

尋求和分析這兩種口號的因素，是統一我國文藝工作者，對於文藝運動的觀點的基本步驟，而明確與研究「大衆文藝」和「文藝大衆化」的相互關係，以及這兩個口號在文藝運動中所要求的準確性，却是完成文藝運動的任務的重要基礎。

文藝運動的兩種口號的存在，首先正明顯地表露我國的文藝工作者，對待愛國主義文藝運動的態度不夠積極，其次是不曾精確「文藝大衆化」與「大衆文藝」兩個概念所包涵的意義，第三則說明了文藝工作者的不調和，不團結，由於文藝工作者彼此之間缺乏經常的聯系，以致對待文藝路線的偏差意見，不能迅速取得統一。以上種種不良的現象，是必須基於爲人民，愛國主義文藝運動的大前提底下，及時的糾正和克服。

文學理論研究家們，早就提出「文藝是大衆的，文藝是爲大衆的，文藝是屬於大衆的」，可是在這個理論裏，並沒有闡明或規定「文藝大衆化」與「大衆文藝」兩者間的相互關係，事實上，我們無論如何也難以從這個規約得過於籠統，不儘精明的論斷裏，透視出「大衆文藝」與「文藝大衆化」的內涵，當然，無可否認的是：這個理論中所指明的「文藝是大衆的」與「文藝是屬於大衆的」，顯然是在於支持人民大衆是文藝所有權的擁有者的範例，而「文藝是爲大衆的」這個論點，却述說了文藝的服務對象應當是人民大衆此一藝術的根本問題。

在論証文藝運動與人民的關係時，一些文學研究家，往往會有獨特的見解，他們認爲：文藝大衆化的問題，是文藝運動中的一個主要問題，大衆文藝運動需要解決的問題，我是進步的知識分子文藝，怎樣去爲勞動人民服務，怎樣才能成爲勞動人民的文藝的問題。這些文學理論研究家們的意見，基本上是爲我們闡述了文藝大衆化，對於文藝運動的重要性，所謂進步文藝去爲勞動人民服務，它的意思自然是指進步的知識分子文藝進行大衆化，以及如何以勞動人民作爲文藝的主要描寫對象，怎樣使知識分子的文藝工作者，在思想情感的勞動人民化，而所謂使進步的知識分子文藝成爲勞動人民自己的文藝，其涵義難道不是要求把將進步的知識分子文藝，轉化爲勞動人民所需要與接受的文藝，進而，更有利地奠定大衆文藝的基礎，使到文藝的所有權爲勞動人民所擁有。

不過，這些理論的釋說，主要是局限於分析進步的知識分子文藝，必須徹底大衆化，而未曾再進一步地論証「大衆文藝」與「文藝大衆化」的相互關係。

一位高明的文學評論家，對於「大衆文藝」與「文藝大衆化」的相互關係，曾有過辯証的說明，他指出：進步的知識分子的文藝必須大衆化，以便創立富有戰鬥性的大衆文藝。接着他又極其精闢地補充了這個說明：大衆文藝如果要成爲羣衆生活和鬥爭的銳利的工具，那麼首先必須要讓人民羣衆看得懂，聽得懂。從

這裏，我們不是可以了解「文藝大衆化」的實踐意義，是在於完成「大衆文藝」的創建嗎？

由於歷史條件的不同，所以若按照現階段我國的愛國主義文藝運動的具體情況的分析，「大衆文藝」和「文藝大衆化」是具有着新的內容和意義的。

既然，進步的知識分子文藝的大衆化的是爲了建立勞動人民的大衆文藝，那麼，我們肯定：「大衆文藝」是爲我國一定歷史階段的愛國主義文藝運動的基本目標，而「文藝大衆化」的要求，既是在於爲實現「大衆文藝」的創設的先決實踐，因此，它是愛國主義文藝運動的方針；「大衆文藝」既是文藝運動本身的目標，於是它就成爲文藝政策的中心任務，而作爲達到文藝運動目標的「文藝大衆化」，則自然成爲實現文藝政綱的主要基本路線了，一切否定或遠離「文藝大衆化」這方針，路線的文學創作，必然難以獲得勞動人民的熱烈歡迎，此類文藝創作，將無法適應於當前人民大衆的藝術欣賞水平和文化教養。

如此說來，我國的文藝工作者提出「文藝大衆化」，或「大衆文藝」作爲愛國主義文藝運動的口號，根本上是沒有多大的矛盾與錯誤，不過，問題是在於這兩個口號比較之下，那一個更明確，更具體。倘若我們將這兩個口號作如上的比較，則「大衆文藝」的口號，實是妥善於「文藝大衆化」，因爲作爲文藝運動方針的「文藝大衆化」，的確難以成爲文藝運動的總口號。

非常明顯的，愛國主義大衆文藝的總口號的實踐及其意義，不但沒有，而且也不能一概否定進步的知識分子文藝，在反映現實社會的生活真實的價值，同時，更不會拒絕進步的知識分子文藝工作者，直接參加大衆文藝的文化建設工作。

無可否認，前於愛國主義文藝運動的展開，進步的知識分子文藝，確是一股重要的力量，而在今天，它仍然是成爲人民大衆的可靠文藝同盟者，進步的知識分子文藝工作者，在人民的愛國運動過程中，所創作的具有愛國主義、民主主義精神的藝術品，還是爲人民大衆所樂意接受和喜愛的。

何凝在魯迅雜感選集的序言里，曾經這麼寫道：「新興階級的文藝思想，往往經過革命的小資產階級作家的轉變，而開始形成起來，然後逐漸的動員勞動民衆和工人之中的新的力量。」進步的知識分子文藝及其作家，就是在人民大衆的思想指導之下，改變了自己的立場和錯誤的人生觀、文藝觀，而成為發展人民大衆的文藝的一根强有力的支柱。

採用「容、化、用」的態度，對待進步的知識分子文藝工作者，可說是目前建立大衆文藝基地的重要方法之一，所謂「容」，顯然是指容納和接受的意思，「化」則是改造和轉變，而「用」的含義，無疑是指運用。也即是說，人民大衆應該樂意接受與容納進步的知識分子文藝工作者，參與建設大衆文藝的行列，並且通過各種方式進行改造和教育，使他們實現思想、情緒、生活的勞動人民化，最終就能夠運用接受了勞動人民立場和文藝觀的文藝工作者，進行創作爲人民的、愛國的、而又屬於大衆的文藝作品。

對待進步知識分子文藝工作者的這種態度，我們必須謹防誤解爲進步的知識分子文藝及其工作者，是愛國主義大衆文藝運動的中心領導或主流，創作大衆文藝的唯一不二的路綫。雖然我們承認，已往我國的文藝活動，一直以知識分子文藝及其工作者，作爲主要力量，然而，無可忽視的是：在人民的愛國運動展開以後，進步的知識分子文藝及其工作者，在直接或間接上，都受到勞動人民的思想領導或影響，何況，當前的愛國運動，正趨向於蓬勃的發展，文藝形勢，文藝的中心服務對象，已作了必然而顯著的改變，勞動人民的文藝力量，正在依循着歷史發展的法則，逐漸代替了進步的知識分子文藝，走上中心領導的文藝崗位，並且由此擴大，鞏固人民的、現實主義的文藝陣地。這種文藝形勢的轉變迹象，不久的將來，還會更加明顯，相信這是每個文藝工作者，所能夠預感到的。

總之，文藝是必須大衆化，它才能夠更好地向人民大衆進行思想教育，提高人民大衆的藝術教養，文化水平，並促使人民大

衆運用文藝，作為教育自己與反人民的、反現實主義的文藝鬥爭的工具。

文藝的所有權，一旦被人民大眾所掌握，文藝的最積極，最巨大的效能，就能被充分和澈底發揮，文藝的生命源泉，文藝工作者的創作自由，就能夠真正獲得，任何文藝工作者及其創作，若離開了人民大眾，它就會失去光輝和生命。

三

明確「文藝大眾化」與「大眾文藝」兩者間的相互關係，以及文藝大眾化的實踐要求之後，接着，我們當然需要再進一步地針對與文藝大眾化相關的諸創作問題，作些論析。

目前，我國部分文藝工作者，對於文藝大眾化的精神實質的理解，仍然還存在着一些錯誤，這具體表現在下列的兩個主要方面，第一，在文學理論上，口號上承認，並且積極支持文藝的大眾化，但是，在創作實踐上，則由於極度強調文藝作品的藝術性的理由下，而完全輕視或否定了文藝大眾化的實踐意義；第二，不正確地認為大眾化的文藝創作，就是低級的藝術活動，因此，不是從事提高性質創作的作家的任務，而是從事普及工作的文藝工作者，與習作者的基本課程，於是，斷言大眾化的文藝創作，是粗糙的、簡陋的，缺乏藝術的說服力與形象的感染力，不能夠深刻地，真實地反映生活，甚至認定這種作品，只能是屬於記錄生活的表面現象，概念化公式化的製作，總之，他們是以藝術性不高的論調來拒絕大眾化的創作實踐。

事實上，從事提高性質創作的文藝作家，是否不應該和不可能創作大眾化的作品呢？大眾化的文藝創作，是否只在記錄生活的表面現象？是否是降低文藝創作的藝術性？缺乏形象的感染力？我們應當指出，這一連串的問題，顯然是值得不願意創作大眾化的作品，以及認定大眾化的作品，就是低級的作品文藝工作者，作細心的考慮和檢討。

我們認為，創作大眾化作品，不僅不會因此而降低我國文藝

創作的水平，同時也不會降低從事提高性質創作的文藝工作者的身價和地位，恰好相反，文藝工作者的進行大衆化的創作，將會獲得更高的榮譽，因為按照今天我國人民大衆的文化水平與藝術教養程度，自命爲高級的文藝創作，將難以得到廣大勞動人民的接受和理解，這類創作品僅能適應於少數的知識分子欣賞吧了，當然，作品的共鳴範圍就只能局限於少數人之中了，而它的社會價值自然是極其薄弱的，可是，大衆化的文藝創作，則符合目前人民大衆的文化水平，藝術教養的程度，只要它是描寫人民大衆對於自然與社會的鬥爭，表現他們的思想情感，以及對於生活的要求和願望，那麼就會被他們所喜愛，所尊重，我們可以從我國的一些大衆化的文藝創作中，發覺這個事實，如賀巾、高靜朗的短篇小說「小茅屋」和「青青草」，趙萬春的劇本「跟着大夥兒走」，宋李桑的「椰林夜歌」，黛丁的長篇小說「掙扎」，苗芒的若干散文如「堅守」等，杜紅的詩集「五月」。這些作品難道不是由於大衆化，而擁有更廣更多的讀者嗎？它們難道不是比那些自命爲高級創作的作品，具有更高的社會價值和美學教育的作用？我國的文藝工作者——堅石過去所創作的快板詩「瘋老三」，原甸的「我們的家鄉是座萬寶山」，直到目前還繼續爲廣大讀者，尤其是人民大衆所喜愛的因素，怎能不是因爲它們在內容上表現了人民大衆的生活和鬥爭，在形式上又是爲他們所喜聞樂見的呢？

但是，我們這樣強調大衆化的文藝創作，並沒有否定真正的屬於提高性質的文藝創作的重要性，以及不斷地迅速地提高我國的藝術文學的水準。當然，這裡所要求的提高，決不是離開人民大衆的提高。一位文學評論家指出：進步的文藝隊伍，不應該離開人民大衆的行列，而自己單獨去進行什麼英雄的高尙事業，或者籠統的說什麼新的內容必須用新的形式，只應該提高人民大衆的程度來鑑賞藝術，而不應該降低藝術的程度去遷就人民大衆，這一類話是所謂大文學家的妄自尊大。

這位文學評論家的見解是完全正確的。藝術文學若要保持它的生命的永遠青春，唯有隨着人民大衆的行列一起前進，一起提

高；文藝工作者唯有到人民大眾的生活中，才能取得永不枯竭的創作泉源，也才能受到人民大眾的尊敬和熱愛。世界各國歷代的人民的文學家及其創作，就是這個道理的最有力和最精細的註解。

錯誤地提出大眾化文藝創作，是低級的藝術創作，是文藝工作者和習作者的基步課程的論調，顯然是陷進了承認大眾化的作品，就是粗糙的、簡陋的、缺乏藝術說服力和形象感染力的藝術至上主義的泥坑。因此，就會否定大眾化文藝創作無法真實地、深刻地、明晰地反映生活的本質面貌，而成為主觀主義者了。

儘管大眾化的文藝創作有別於提高性質底創作，然而，却不是在於大眾化文藝創作不需要典型與形象，取消集中、概括和組織材料的藝術加工過程，或者可以照相機式地記錄生活現象，自然主義地描繪人物與事物。我們始終認定文藝創作，就是典型的創造，所以，提高性質創作與大眾化的創作，既然都是文藝的創作，那麼兩者的鑑別，當然就不是在於何者需要典型，何者不需要典型。

提高性質文藝創作在描繪人民大眾的生活和鬥爭，在集中、概括、組織材料的藝術加工過程，較之大眾化的文藝創作更為藝術，更為典型，更為普遍，也即是說，提高性質的作品的集中性、典型性、普遍性比較大眾化的作品更為高級，更為形象。可是，文藝作品的集中性、典型性與普遍性的高低，並不是純粹屬於藝術技巧的問題，文藝作品的藝術性的高和低，是決定於思想性的強或弱，所以我們不僅要明瞭藝術性不高的文藝作品，無論思想內容怎樣強盛，它仍然是沒有力量的，而且，我們還要領略思想性質弱的文藝作品，不管藝術性怎樣高巧，它還是沒有力量這個意義。大眾化或提高性質的文藝作品，都應當是思想內容通過藝術形式而燦爛，像日光透過水晶稜角一樣，而不是讓思想內容透過藝術形式的罅隙和裂縫才看得見。

愛國主義文藝運動，大眾化的文藝方針，倘使是在於教育人民，團結人民，並成為人民大眾為改變生活現狀，實現美好幸福理想的促進社會發展運動中，不可缺少的思想意識鬥爭的一翼，

那麼，我們就不會理解大衆化的藝術創作實踐，它的效果是在於降低我國的藝術水平，而大衆化的作品，就是思想性貧弱，藝術性不高的了，相反的，大衆化的文藝創作及其作品，都必須是思想性豐厚，藝術性精整的，必須是在普遍地、具體地提高我國人民大衆的文化教育，以及藝術鑑賞能力。雖然這樣，我們無論如何，還得承認大衆化的文藝作品，與提高性質的作品有所差異，主要是大衆化作品所展示的形象的普遍性較狹小，所概括的典型的集中性較弱，藝術技巧不甚精整和深邃，而提高性質的作品，無論是典型的概括，形象的雕塑，意境的創造等方面，都是具有非常廣闊的普遍性，高度的集中性和充份的真實性。所以，作品的藝術性與形象性的是否嚴密、精整和真實，就成為區別大衆化創作與提高性質創作的主要標幟了。

從前面對於大衆化作品與提高性質作品的相異點的論述，現在我們就可以明瞭這樣的事實；大衆化與提高性質的作品的思想性，都應該是豐厚的，強盛的，同時都必須是創造典型的，由此，只要我們的文藝工作者，能夠掌握創造典型的技巧，能夠從時代高度的思想觀點去分析藝術對象，以及它的發生、發展的全部過程，也即能創作出具有人民性的提高性質的作品，退一步來說，文藝工作者若在藝術的認識和表現過程，都能照顧和結合着現階段人民大衆的文化教養，藝術鑑賞水平，作深刻地、真實地描繪生活與鬥爭，展出人物與事物的發展，反映出人民的願望與要求，體現時代的氣息，那麼也就可以創作出大衆化的文藝作品了。

四

我們已經約略地分析了對大衆化的創作，及其作品的兩種錯誤理解，而研究與大衆化作品相關諸問題的工作，就沒有理由不從這裏開始了。

首先，在研究與大衆化作品相關諸問題時，我們應當謹防錯誤地理解人民性的概念，因為混淆不清地把大衆化等於人民性，

將導致在研究大眾化問題上，無法獲取堅實而科學的結論。其次，我們要明瞭的是：人民性的實質是什麼？

關於人民性的問題，我們可以作這樣理解：任何民族的文化裏，總是含有兩種實質相異的構成成份，一種是佔着統治地位的文化，另一種則屬於被統治的文化，它是與人民大眾有密切的聯系，所以，也即具有了民主主義和社會主義的因素了，是作為民族文化的進步成份，這種成份表現在文藝創作上，就是文藝的人民性，例如中國的詩經裏的兔爰（王風六）：

有兔爰爰，雉離于羅。我生之初尚無爲；
我生之後，逢此百羅。——尚寐無吽！
有兔爰爰，雉離于童（𡵓頭）。我生之初尚無造，
我生之後，逢此百憂。——尚寐無覺！
有兔爰爰，雉離于孚（𡵓頭）。我生之初尚無庸；
我生之後，逢之百凶。——尚寐無聰！

由於『人民的』是『民族的』中最為優秀的，也由於時代的發展和改變，因而，在今天來說，文藝創作中的人民性，並不包括剝削者的否定本質。以及人民大眾所普遍存在的落後性，故此，人民性的特徵是：「作家所提出的全民性的問題，從人民的立場對問題的闡明，有助於人民的精神成長的人的描寫，確保為人民大眾所接受的形式之民主性」。

在具體作品中，人民性的思想內容的要求，就表現為下列三項：

（一）在作品中描寫人民最為關懷，最富有時代氣息和具有普遍意義的生活事件。

（二）從人民的先進立場來處理題材，真實地反映現實，揭露社會的本質和歷史的動向。

（三）為人民大眾所能了解，也即表現出人民的願望與要求，意志與情感。

任何作家或文藝工作者，只要他們敢於正視客觀現實，面對

自然與社會的鬥爭，敢於展望未來的美好理想，懷抱着對於新的幸福的生活的渴求，那麼，他們的作品裏，就會自然地、統一地蘊含着人民性，且或多或少地體現人民大眾對於剝削和壓迫者的抗爭，當然，作家或文藝工作者，若能更真實、更深刻、更生動地進行藝術創作，作品的人民性，就會顯得愈加飽滿、愈加強烈，相反的，作品的人民性就會變得貧弱，稀薄。很明顯的，文藝作品裏的人民性的有無或厚薄的評價，必須從人民大眾的立場出發，並結合着科學的文藝觀，這誠如人們在托爾斯泰的創作裏，公正地判別出這位作家的偏見和理智的地方，透視出過去的與未來的東西，這樣的批評分析作品的人民性，才不致於陷入公式主義的深坑。

世界各國偉大作家的創作，如托爾斯泰的「戰爭與和平」，羅曼羅蘭的「約翰·克里斯朵夫」，普希金的「歐根·奧涅金」，巴爾扎克的人間喜劇，曹雪芹的「紅樓夢」，王實甫的「西廂記」，拜倫、惠特曼的詩歌，莎士比亞、易卜生的劇本，以及其他許多偉大作家的創作，都孕含着人民性，但是，它們却沒有或不一定具有為人民大眾所能直接接受的羣衆性表現形式。

不過，大眾化的作品，除了必須具有高度人民性的思想內容，此外還應該運用羣衆性的表現形式，也即人民大眾最易於接受的表現形式。這裡為了方便對於這個論點的說明，就讓我們引錄匈牙利的偉大詩人——裴多斐的詩篇「人民」，作為例子：

一隻手扶着犁頭，
一隻手把刀舉起，
這是我們的窮苦人民，
他流了很多的血和汗，
一直到死。

為什麼他需要這樣流汗？
他所需要的
只有吃和穿；

但土地就能夠
給他生產這一切。

假如敵人來了，他為什麼要流血？
為什麼要把他的刀舉起？
爲了保衛祖國嗎？……是啊！……
哪裏有權利，哪裏才有祖國，
可是，人民的權利在哪裏？

儘管這是一首翻譯的外國詩歌，也儘管它是1846年的作品，可是詩篇却飽滿着詩人對於祖國與人民的愛，熱切地歌頌在殘暴地主和封建主的壓迫下的農民，他們既使在飢寒交迫底下，還時刻準備爲保衛祖國而犧牲，農民們的這種愛國主義精神，正好對照出自稱爲「碧血白骨」的封建貴族的軟弱無能，貪生怕死，當國家遭遇到侵略和災難時，就只知道一味的逃命，或是「一概不管」，這首詩因爲描寫了當時最具有普遍的人民意義的生活，揭露出封建社會的本質，表現了人民大眾（主要是農民）的情感和意志，因此，作品的人民性也就被完美的體現了，同時也是以人民大眾所樂意接受的羣衆性表現形式。

然而，在一位胸中始終充滿着一股改造世界的熱情，勇敢地爲自由而奮鬥的大詩人——雪萊的命名爲「自由」的詩篇，却是這樣地具現它的人民性，作者寫道：

但你的視線比電閃鋒利，
你的脚步比地震更迅速；
海洋的憤怒能被你壓低；
你亮過火山，太陽的明度
在你看來是鬼火的霧。

從大氣層，從高山，從海波，
陽光射過了巨風和水霧；

從心到心，從一國到一國，
你的晨曦直射到每間茅屋，——
呵，一碰到你的曙光的前鋒，
暴力和強權就成了夜影。

這首詩的創作，顯然是在於反抗那些「使世界上住着惡鬼，地獄住着人」的那些壓制、剝削人民大眾的統治者與宗教維護者。詩人的這種情操，正符合了，也反映了當時人民大眾，對於統治政權的反抗，體現出人民大眾酷愛自由的崇高願望。可是，這富有人民性的詩章，卻不是以人民大眾直接接受的羣衆性形式來表現的。

所以，我們不能機械地斷言：具有人民性的作品，就是大眾化的創作。唯有在內容上有人民性，在形式上又是羣衆性的作品，才是大眾化的作品。

作品的思想內容，對於作品的表現形式，也即作品的人民性，對於形式的羣衆性，雖是佔着主要而且又是主導地位，但我們不能由此而忽視大眾化的作品，器重不以羣衆性爲表現形式的創作，因爲這兩者，無論是提高性質的，或大眾化性質的作品，都是屬於人民的，都是人類藝術財產的珍貴部份。

五

繼續下來，我們應該再來檢討另外一種錯誤，即是誤解大眾化作品爲單純的形式通俗化。

簡單地理解大眾化的創作，就是民間文藝形式的運用，或則在作品中穿插些大眾日常口語的觀點，顯然是不正確的，因爲這樣就會主觀地、片面的提升文藝的形式爲內容的主導。把語言，結構和技術代替了思想內容，並作爲創作實踐的全部意義，對於這種觀點，我們應該給予嚴正的批判，否則，就可能在不自覺地宣揚反現實主義的思想理論，成爲形式主義的附和者。

試想，形式主義地在創作中，運用民間的文藝形式和大眾日

常口語，來描繪生活現實的態度與方法，難道就是創造藝術典型嗎？其實，這是庸俗化了民間文藝形式與大眾日常口語，任何脫離人民大眾的立場和思想，愿望與要求的創作，無疑的是擁護了反人民、反現實主義的思想理論，若退一步來說，它還是屬於非人民、非現實主義的文藝創作，並無助於愛國主義文藝運動的發展，也難以向人民大眾進行思想的啓迪。

我們必須提出，一切無視於我國人民大眾，在改變生活現狀、促進社會發展的愛國運動中的思想情緒，以及鬥爭經驗，必然無法真實、深刻和典型地反映社會生活的本質，揭示歷史發展的趨向，在客觀意義上，否定了文藝是思想意識鬥爭的一翼。由此看來，我們就非徹底融會內容與形式的相互關係不可了，而大眾化的文藝創作，如果不以思想內容作爲主體，則無論如何，總是不可能產生真正的大眾化作品。

一小部份的文藝工作者，曾非科學地把「愛國主義文藝大眾化」的方針，作極其機械的理解，即內容是愛國主義，形式大眾化的；倘使按照這種理論進行指導我國的文藝創作，顯然是會把我們引進公式化和平庸化的境地——文藝就是思想內容加上藝術形式；這是對於愛國主義文藝性質，缺乏更明朗的領略，無視於作品內容和形式的辯證關係。

維護封建主權益的俄羅斯詩人，瑪依科夫在他的創作中，曾經歇斯底里的叫嚷道：

你們永遠是我的子孫
我是你們永遠的父親

假設純粹從語言的樸素、簡明和口語化，作爲大眾化的評價標準，那麼，我們就會在這裏發生了疑惑。瑪依科夫的詩的思想內容，顯然是包含着濃厚的階級企圖，他宣稱封建地主是農民們的大恩人，保護者，詩的反人民，反現實主義的作用，明顯地是在粉飾貧困、悲苦和腐敗，麻醉、欺騙農民安於現狀，滿足命運的安排，不應該發生任何的哀怨或反抗，因爲地主是農民們「永

遠的父親」。從這首詩裏，我們感觸不到絲毫的人民大眾的思想情感，也完全體會不出和人民大眾的利益，有所統一的地方，諸如這一類的作品，我們能夠把它歸劃進大眾化創作的範疇嗎？

美國頹廢派詩人，傑佛斯在他著名的詩篇「救主」裏，神秘地說道：

聽呵：力量是一種偉大的空洞的精神。
需要一個中心作它的主宰，
它幾乎隨隨便便地選出一個人來，
然後敲打他，在他周圍凝聚，然後擁有了他。
聽呵：不是人擁有力量，
是力量擁有人。

確實是玄虛和神秘得很，傑佛斯把希特拉和耶穌，普羅米修斯，並稱為人類的救主，歌頌為人類歷史發展的「中心主宰者」，他讚美強權和法西斯的暴力，格殺人類的自由與進步，詩的結論就是「力量擁有人」，而「不是人擁有力量」地否定人類的一切歷史活動。

傑佛斯的詩的形式，的確是相當樸素和通俗，它是人民大眾所能直接接受的自由詩體。如果根據大眾化的創作，就是形式樸素、通俗這理論的推証，「救主」這首詩無疑是屬於優秀的作品，但是，我們相信，人民的、現實主義的文藝工作者，決不會把它稱為大眾化的創作，這主要是因為作者在作品裏，首先否定了歷史的發展法則，歪曲了人民大眾的生活的真實，對於強權和暴力給予肯定，抹殺了人民大眾的抗爭意志和行動。

從前面所摘引的兩個例子，我們就可以清楚的認識，僅僅採取通俗的文藝形式，或是在作品中運用大眾日常口語，並不一定就是大眾化的創作。文學理論家默派說得好，採用方言土語翻譯的聖經，不管它是多麼通俗和淺白，我們都不可能稱它為大眾化的作品。當然，質、量卑劣的黃色報刊，武俠小說，雖然是運用極為樸素，淺易的現代大眾的日常口語，以及章回小說或民間文

藝形式，可是，有誰敢肯定它們是教育團結人民大眾的大眾化作品；香港的許多調情的色情歌曲，儘管盜取了黃梅曲的旋律，然而，人民的，現實主義的文藝工作者，卻不會同意它是大眾化的曲子。由此可知，唯有使到思想認識與表現手法相統一，內容的人民性與形式的羣衆性，才能夠在作品中取得和諧的結合，這才是大眾化的創作。

現在，我們還得附帶來檢討一個與大眾化有關的論點，這即是：爲人民大眾所喜愛和接受的文藝創作，就是大眾化的創作。關於這個論點的精確性，我們是需要給予研究的。

試想一下，在閉塞和落後的區域里，當人民大眾的思想覺悟還處在麻痺狀態，他們不僅在物質生活方面，遭受到超經濟的剝削，就是在精神生活方面，也是一樣地被割絕和腐蝕，於是，在空虛的狀況下，色情的、灰色的文藝，無形中就成爲這閉塞和落後區域里的精神糧食，很自然地被人民大眾所喜聞樂見，如此說來，爲人民大眾所喜愛和接受的文藝作品，就是大眾化的創作的論點，豈不是成爲正確的結論了嗎？那麼，人民大眾只好永遠喜聞樂見在這閉塞和落後區域、時期內所接受的黃色文藝了！

這種不自覺地替反人民，反現實主義文藝宣傳的理論，應當及時地糾正過來。當然，這樣說法並非意味着大眾化的創作，就不爲人民大眾所接受和喜愛。我們以爲，大眾化的創作除了必須爲人民大眾所接受之外，更必須是人民大眾所需求的，人民大眾中的個別或部分成員所接受和喜愛的東西，並不一定代表全民的興趣和意志，也不一定是全民在生活和鬥爭中所需求的，所以也就不一定是全民的思想情感的反映。由此，我們即可明白，文藝創作的內容與形式，接受與需求，就應該是有機的聯系，絕不可忽視或孤立任何一面，否則，縱使徒有進行大眾化創作實踐的理想動機，也是不可能取得與實際創作相統一的效果的，當人民大眾的文化教養，藝術鑑賞水平低弱的時期，要求他們接受和喜愛但丁的神曲、李白杜甫的詩歌，狄更斯、歌德、霍桑等偉大作家的創作，無疑是枉然的。

六

將大衆化與人民性兩個概念，等同起來看待的實質，是無視於羣衆性形式對於人民性內容的積極和重要作用，其結果必然不能達到切實地運用文藝的教育和團結的效能，無從逐步而又迅速地提高人民大衆的文化教養，藝術水平與思想覺悟，進而負起它在愛國運動中作爲思想意識鬥爭一翼的任務

將文藝大衆化創作，簡單地視爲民間文藝形式的運用和大衆日常口語的穿插，其實質是否定內容對於形式是佔主要、而且又是主導的意義，是形式主義在文藝創作上的一種具體表現，在供運人民大衆精神生活需求方面，必然陷入尾巴主義的泥坑，這是我國一切人民的、現實主義文藝工作者，在建設愛國主義大衆文藝時，所應當警戒的現實問題。

此外，我們又要領會大衆化的文藝創作，是隨着時間和空間而迥異的，它是按照人民大衆的藝術鑑賞水平，以及不同的歷史內容的發展而提高，在一些藝術興盛的民族或國家里的大衆化作品，對於藝術貧困的民族或國家的人民大衆來說，並不一定就是大衆化的作品，甚至可能被視爲提高性質的創作。在一定歷史時期內，某一屬於提高性質的創作，對於發展了的歷史時期來說，可能就成爲大衆化的作品；文藝作品的這種準則的變更，不是決定於作品本身，而是決定於歷史發展的內容，以及人民大衆的藝術教養，這是因爲「每天我們的人民攀得更高，今天的我們就不是昨天的我們，而明天的我們將不是我們今天的樣子」。

再者（一）民族語言的差異，並不是構成權衡大衆化創作與提高性質創作的標誌；（二）通俗化與大衆化兩個概念，不是具有共同的涵義，所以不能等同看待。（三）理論的大衆化與創作的大衆化，它們各有各的特點和發展規則，我們不可機械理解，因爲這誠如理論家們所指出的一樣：理論只要大衆化的表現，就能夠把握人民大衆。而所謂理論的大衆化的表現，就是徹底化，徹底化的意思，當然就是指抓住事物的本質。

對於文藝大衆化這項課題的研究，基本上可以在這裏作結束，不過文藝大衆化的創作實踐，則有待我們的文藝工作者作充分的努力。

最後，我們堅信愛國運動的發展形勢，將會爲文藝大衆化提供更有利的客觀條件，而我國的愛國主義大衆文藝運動，將在人民大衆的社會地位根本改變之後獲得實現，因爲「文藝只有在人民的時代里，才能有它最大的發展，現實主義也只有和澈底的民主主義相結合，才能取得它最深廣的內容」。而一切違背歷史發展法則，歪曲人民大衆意志的反人民、反現實主義文藝，將會由此而頹渙和衰亡。



1960年3月初稿

1962年3月修改

關於馬華文藝的思想性

我們如果肯定，馬華的現實主義文藝，其基本特徵是在於反映馬來亞社會現實的真實，並通過對於典型環境的典型人物的創造，來達到教育廣大人民的目的，進而完成其基本任務，即是在人民的愛國事業中，（一）担负意識鬥爭的工作。（二）滿足廣大人民的鬥爭需要與精神生活的要求。那麼，我們將不得不承認馬華文藝，因為在客觀上遭受到巨大的壓力，以及自身還缺乏與勞動人民取得緊湊和嚴密的結合。所以就被迅速發展着的社會情勢，遠遠地拋落在後頭了。

倘若從目前的事實看來，我們就可以很清楚的發現，一切有利於文藝書刊出版的條件，都預先遭受到人為的取消和阻梗。在今天，文藝創作活動與文藝書刊的出版數量，簡直降落到難以令人相信的指數，縱使有人指出一兩年前的事實，來辯解馬華的文藝活動，曾經有過一度輝煌的表現，或由此引証馬華文藝運動不會衰落，然而，我們却還是認為這種境況，畢竟只是一現的曇花，若與我國社會的發展情勢作一比較，則將顯示出這所謂輝煌的表現，也只不過是朝暉火中的一星微光吧了。

此外，目前絕無僅有的一兩家文藝雜誌，事實上難道不是在苟延殘喘嗎？而能夠僥倖地刊行的一些文藝集子，照理應當是被讀者們當作鳳毛麟角似地熱烈歡迎，可是，人民的回應卻是不滿和冷漠；這種反應，怎不教文藝工作者們心灰意冷，有者甚至投

筆從「他」。馬華文藝的這種衰落的現象，我們認為并不是說明馬華文藝不能負起馬來亞人民所交予的偉大歷史使命，而是本質地反映了我們目前所處的環境，是一個千瘡百洞，醜相輩出的病態社會。

我國的文藝工作者們，不應當被這暫時低落的現象，冷卻了我們奮鬥的信心，也不需要因為客觀環境的惡劣，而懷疑馬華文藝在愛國事業中，那種團結與教育人民的作用，只要我們願意回顧一下以往馬華文藝的發展道路，以及正視我們已經鞏固下來的文藝陣地，那麼我們自然有充份的勇氣面對這種低落的現象，因為我們的文藝在今天之所以還會存在和發展，難道不是由於它是在反抗黑暗壓力的鬥爭中發展起來的嗎？既然這樣，我們為什麼不讓馬華文藝，從更尖銳和曲折的鬥爭中取得更強大的力量呢？

當然，也會有一些文藝工作者，他們認為馬華文藝的衰落的現象，主要是因為人民不理解文藝，不再需要文藝了，其實，這是一種非常不正確的見解，首先，他們忽視了馬來亞的殖民地社會制度，是馬華文藝不能興盛的根本決定因素，因為文藝繁榮與興盛，以及文藝運動的蓬勃發展的景象，絕不可能出現於一個千瘡百洞，丑相輩出的病態社會裏；其次，他們還不會充份明顯地看出，文藝在愛國事業過程中的偉大歷史使命，以及它在團結與教育人民的功能。所以，他們相信了人民可以不要文藝的荒謬觀點。

事實上，并不是人民不理解文藝，不再需要文藝，相反的，人民對於文藝的不滿和冷淡態度，正意味着人民對於馬華文藝有着更高的理解，與更強烈的要求，但是，我們今天所創作的作品，大部份却不是人民所要理解的，因而，也就不能充份滿足他們的需求，非常明顯，廣大人民在改革社會的愛國事業過程中，早已被教育起來和被組織起來了，所以他們當前所努力着的，正是擺脫百多年來附加在他們身上的腳鐐手銬，與此同時，他們也就自然急於理會自己過去與現在的痛苦生活的實質，瞻望未來理想中的幸福美景，以及在實現這一美景的過程中的生活與鬥爭，於

是，熱切盼望文藝能夠填補他們這方面的精神生活的飢渴，反映他們的這種願望與意志，人民的這些要求完全是切實和合理的，然而，作為啓導思想覺悟的文藝工作者，究竟在這方面讓人民滿足了些什麼呢？到底有沒有反映人民的意志和願望？表現了人民生活與鬥爭中的什麼？

尤其嚴重的現象是：一些文藝工作者們不但忽視人民精神生活的要求，甚而在這熱火朝天的時代中，悠閒地撥弄個人主義的弦琴，或者清唱苦悶、徬徨、傷感憂悵的厭世的曲子，再不然，就有以為積極地在戰鼓撼天聲中，輕哼一絲悲天憫人的顫抖之音，毫無疑問，這種高揚着個人主義意識的文藝創作，它的得不到人民的歡迎是可以完全肯定的，當然，它永遠也不會是人民所喜聞樂見的。

不過我們需要申明，這種指責，絕不是對於馬華文藝的存在與發展的否定，也不是對於愛國主義文藝運動的抹殺，更不是隔岸觀火似的議論，實際上，馬華文藝活動景況的低落，正應當激勵起文藝工作者們，對於馬華文藝的發展，作更積極的重視和行動，這就是我們所以要在今天來研討馬華文藝思想性這一問題的根本意義。

粗略析述了造成馬華文藝創作思想性貧弱的主客觀因素之後，現在我們不妨來檢討與批判目前一些文藝創作中的思想問題。

無可否認，儘管我們極力主張馬華的文藝創作，必需要有愛國主義思想與現實主義精神，也儘管我們正努力於文藝大衆化的創作實踐，然而，在目前馬華的文藝創作中，我們還可以發覺，為數不少的思想性貧弱，頹喪的作品，正趁着這文藝活動景況低落的時候，而不斷地被製作出來，當然，我們相信製作這類作品的作者，并不一定是敵視馬華文藝（有些甚至還是積極的擁護者），同時，我們也了解，他們并不一定全是反現實主義者，但是，他們的作品的思想內容，却無可爭辯地在宣揚狹隘的愛國觀念，散播極端個人主義的意識，違抗文藝創作的大衆化的要求，總之，在客觀的效果上，他們都在有意無意中，走向形式主義與自

然主義的道路。

但是，對於這種思想性貧弱、頹喪的文藝創作，我們不應該採取一概打擊。其實，我們完全有可能從這些創作中，清楚劃分出那一些作者是由於自身的思想認識的淺陋，世界觀的不盡明確，而不知不覺地在創作上犯上了思想性貧弱、頹喪的毛病，以及那一些作者是在特意對馬華文藝抱着否定的，敵視的態度，對馬來亞人民的愛國事業，帶着冷嘲熱諷的心情，對文藝為人民服務的真理，投以鄙夷的目光。

對於前一類作者及其創作偏向，我們認為完全可以通過健全而又嚴格的文學批評來及時加以糾正和克服，至於後一類的作者及其創作，因為他們是敵對地違背了馬來亞人民的意志與願望，并企圖從他們創作中灌輸狹隘的愛國觀念、傳播非馬來亞的民族，民主的，人民的思想意識，而由此達到腐蝕人民為改革社會的鬥爭意志，卑鄙地完成他們阻礙人民走向美好幸福的生活境域。對於這一類澈頭澈尾反人民、反前進、反現實主義者，我們除了採取無情的抨擊，削弱他們的思想傳播的可能性之外，就沒有所謂爭取的餘地或肯定的成份，這是作為現實主義者的文藝工作們，應當嚴格地在文藝思想上，與這些反人民，反前進，反現實主義者劃清界線展開鬥爭，唯有這樣，我們才能使馬華文藝在愛國事業中，負起與敵對意識鬥爭的任務。在馬華文藝創作中值得我們急切與其展開鬥爭的思想性，大略可以歸納為下列主要的幾種：

(一)是歌功頌德，粉飾現實，傳播奴化意識，灰色思想。這一類文藝思想性的宣傳者，他們是從澈頭澈尾的個人主義的立場出發，來進行他們的所謂文藝創作，同時，他們也是仇視馬華的現實主義文藝，鄙視馬來亞人民的愛國事業，因此，他們全盤否定了文藝應該團結與教育人民，并積極地主張文藝的沒有目的性和社會意義，鼓勵人們對於社會，人民的生活與鬥爭的漠視，極力宣稱為藝術而藝術是最高任務，取消文藝的思想教育意義。

例如，他們就曾經在他們創作中，不知羞恥地叫嚷道：「沒

有理想，也沒有幻夢，沒有美的，也沒有醜陋；沒有滿足，也沒有缺乏，一切都是平安、甯靜、平安是福，這不是美麗的世界嗎？」（引自李星可的「鬼」）

實質上，他們這種創作的全部意義，無非是在於瓦解人民對於幸福美好生活的嚮往與追求的意念；他們要人民沒有頭腦，沒有理想，沒有要求和願望，總之，他們要人民沒有思想，不要去認識造成生活痛苦的社會根源，人民只能夠「平安、寧靜」地任人壓迫，剝削和宰割，不應該有絲毫的抗爭。因為他們自認這個世界對於他們是美麗的，所以，人民也應該像他們一樣，相信這世界是美麗的，可愛的，永遠值得留戀的。

他們唯恐單純要人民相信這世界是美麗的宣傳，不能收到預期的效果，於是他又在他們的創作中歌功頌德，粉飾現實的醜惡和病態，灌輸太平觀念，例如葉苔痕的「第二街」；或者還更進一步地否定了文化，這是因為他們明白人民有了文藝教養，就能夠看清這世界的真相，所以他們宣言：「文化才是野蠻，野蠻才是文化，「野獸才真正是文明的」（引自李星可的「荒島」）。

此類反人民、反前進，反現實主義的文藝思想性，應當是我們今天所要打擊的重點，這種奴化意識，灰色的思想的延續與宣傳，只有削弱人民前進的意志，是妨礙國家社會的發展。李星可即是推銷這類文藝思想性的代表。

（二）是市儈主義、情趣主義與樂天思想，宣傳這一類文藝思想性的作者，經常給自己選擇的主題和題材，就是發掘生活中最卑劣和瑣碎的事件，他們的創作的動機與效果，完全是在於教導人們怎樣去投機、取巧、迎奉、吹拍，這類作品的共同本質，即是否定了努力與奮鬥，他們要人民相信，投機與吹拍是成功的決定因素，誰能夠掌握了這個手段，誰便能夠功成名就，並且還可以得到其他的迎奉。

此外，這類文藝思想性的推行者，又非常熱中於低級趣味的的事件描寫，發展小市民墮落的傾向，他們的作品的內容，實際上是打情罵俏，奸殺打搶，吊膀子等事件的組合，因此，他們的作

品的人物，除了妓女、舞女、私會黨徒、酒吧女郎等，就不會有其他人物。（當然，我們沒有由此而否定對於這些人物的描寫）還有，就是在他們的創作中進行麻醉人民的思想，要人民忘記一切身受的迫害和侮辱，奴才似地成天嘻皮笑臉，得過且過，有樂且樂的樂天思想。

這種傾向的實際意義，是在腐蝕人民的思想與意志，使人民離開了對於重大的社會事件的注視，轉移與削弱人民為擺脫百多年來的腳鐐手銬的束縛而努力，致使人民在沉迷中腐爛，在腐爛中死亡。李星可可說是這類思想性的主要熱心宣傳者。

（三）是神秘的，悲觀主義的厭世思想。這類作品的效能，毫無疑問的，它只有使人們意志消沉，精神頹喪，對於現實社會生活產生了無可奈何的忍受心境，不然就是從現實社會中逃開，去尋找一個所謂天上人間的世外桃源，因此，悲哀、憂悵、死亡、神秘和宿命論，就成為這類創作的基調。

悲觀主義的文藝思想性，表面看起來，似乎和前述的奴化意識，灰色思想，歌功頌德，粉飾現實這種思想性，有着很大的差別，然而，實質上它們都導源於相同的思想意識，都是在於鼓吹人們脫離當前現實的社會生活，力圖避開改革社會的迫切問題，並由此而使人民從前進的人民行列中開小差，從寬闊的社會活動的道路，跑到個人主義的狹隘的小天地里，主張用個人的經驗去遮蓋豐富生動的社會鬥爭。因此他們就只知哀歌一曲：「人生如夢夢如烟」，要人民用忍耐去接受一切迫害與牽制，不要去改革社會，也不要相信這個社會總是會改變的，很明顯的，「悲」和「憂」就是這種創作的思想特點。

反映在文藝創作上的這種悲觀主義，厭世思想，充份說明了個人主義意識，在巨大的歷史壓力下，只能顯示出脆弱和無力。他們（作者）一方面過高地估計了黑暗力量的存在，另一方面却把人民的力量當作靜滯的，不會發展的，他們難以理會，在目前看來縱使是未曾發展的事物，是能夠在未來之中壯大起來的。我們可以舉出周祭、憂草，作為這類思想性的積極散播者的代表。

黃槐的「半夜燈前十年事」當然也是屬於這類的創作。

(四)愛情就是生活的理想。具有此種思想性的文藝創作，其特點即是戀愛就是生活。這種作品的作者，他們在這殘酷、艱難與尖銳的歷史鬥爭中，看不到勝利的遠景，於是產生了苦悶、徬徨、傷感和憂悵。但他們又深感這社會的不合理，於是以戀愛來發洩胸中的苦悶，或自我陶醉於羅曼蒂克的境地裏，忘却身受的一切痛苦和災難。

不過，這些作者又唯恐人們對他們的創作的指責，因此，不惜把自認為進步的人物引進他們的作品中，來「體現」全部的生活意義。儘管我們承認其中有些作者的創作動機，並不是有意地散播生活就是戀愛的觀念，然而，他們的作品，在客觀的效果上，却無可爭辯地說明，他們的創作不是在宣傳戀愛和異性是能夠使人們的「血液在體內像激流般的奔騰」，不是在使人相信戀愛可以使人們「全身都像烈火樣燃燒地着」。(引自宋雅的「綠色的藤葉」)

此類思想性的文藝創作，在目前的出現，決不會是偶然，這種現象清楚告訴我們，馬華文藝領域還是在受殖民地型的外輸而來的黃色文化的侵蝕，我們的文藝工作者自身意識的修養不夠，以致抵抗不住這種黃色毒素的進攻，願意讓自己沉淪於自我陶醉的境地裏。

我們認為這些作者應到人民的生活中，去聽聽即將來臨的英雄時代的足音，也張目眺望一下輪廓逐漸明澈的英雄時代的影像。換句話說，應該從新的因素的種子上，明顯地看出這新因素已經在獲得勝利和成長。

以上我們所提述的馬華文藝思想性的四個方面，並不是馬華文藝思想性的所有表現，它只不過是其中最為貧弱，最為頹衰而同時又是急待於批判的重要方面。

除此之外，我們還可以發覺，歌頌個人解決民族的矛盾衝突的個人英雄主義，高揚趨乎自然，社會的人性論，以及追求烏托邦社會理想，異族戀愛是民族團結的基礎等等，這些文藝思想性

，雖然是事實存在於馬華的文藝創作裏，但還不很普遍和嚴重，不過，無論如何，這些貧弱的思想性的存在，總是不利於馬華文藝的發展和壯大，因此，也是我們所應當檢討和糾正的。

當然，馬華文藝的思想性，除了這貧弱的和頹喪的一面之外，更還有其積極的，健康的以及我們需要發展的一面，也是我們特別要重視的一面。

首先，我們所要表現的文藝思想性，是勞動人民的集體主義的精神，這精神是絕對對立於個人主義的，我們的一切文藝創作，應當以集體主義這一精神作為總指導，來反映客觀現實的本質和真理，來表現人物與事物，來描寫生活與鬥爭。與此同時，我們應該更重視的還是表現具有集體主義思想的時代典型人物，即社會國家的中心棟樑的工人與農民。

第二，馬華文藝的思想性，應當與人民的愛國事業相結合，就是通過藝術的典型來貫徹愛國主義思想，這種愛國主義思想也是相應着集體主義的，我們要用具體的事件描寫來反映人民為爭取擺脫百多年來附加在身上的腳鐐手鐐的鬥爭，並生動地真實地表現我國廣大人民對於實現幸福美好的生活美景的意志與願望，號召人民，自覺地積極地完成實現祖國的統一與完整的獨立的任務。

第三，必需在我們的文藝創作中，發揚人民的民族的新尊嚴。因此，我們堅決反對一切形式的奴化意識，灰色思想對人們的侵害，並致力消除還遺留在人民意識中的自卑、苟且、屈辱以及奴性心理，褒揚理直氣壯，積極奮鬥的精神；提倡民族的自覺，自尊，主張平等、團結、互惠的民族精神和民族關係。這就要求我們的文藝工作需要從人民的先進觀點來對待文藝創作。

第四，反對一切苦悶、徬徨、傷感、憂悵、晦暗以及庸俗的小市民的情趣主義、市儈主義、樂天思想。而傳播雄渾明朗，面對困難，衝破困難，勇往直前的樂觀主義精神，積極地表現對於實現美好幸福生活理想的信心，以及相信人民的力量是推動歷史的主力，一切阻礙都會在人民的面前粉碎。並從事物發展的觀點

，去描寫現實事物的未死和方生的新事物。

前面四點，是我們馬華文藝需要發展與實踐的思想性，也應當是今後文藝工作者的文藝創作所要表現的重點。這是我們削弱反人民、反前進、反現實主義的有力的方法，是我們克服馬華文藝思想性貧弱、頹廢的另一面的要求。

然而，要克服馬華文藝思想性貧弱、頹喪的根本辦法，則只有文藝工作者積極地參加到實際的社會鬥爭與人民生活中去，並由此而進行意識的自我的改造和修養。

我們如果肯定文藝必需與人民的結合，那麼首先就必須使到文藝工作者與人民結合。而如果我們的文藝需要滿足廣大人民的實際鬥爭的需要與精神生活要求，那麼，我們也非使到文藝與人民的愛國事業相結合不可。

1961年10月

敘事詩的創作及其技巧

——關於「洗衣女」

在我國的詩歌創作中，抒情的作品，無論在質或量方面，總是遠遠地超越於敘事的作品。很明顯的，敘事詩的創作風氣，並沒有被全面和積極的掀展開來，一方面固然是由於在客觀上的提倡、鼓勵不夠，但另一方面，却不能不說是絕大部分的詩作者們，在愛國運動的現階段里，在主觀上還比較熱中於，或習慣於抒發個人的思想情感，訴說直接促使他激動的事物，而對於廣泛敘述我國人民的生活的創作要求，事實上還缺欠一種藝術的敏感和自覺。

當然，我們這般說法，並不是在於否定抒情詩創作的需要，也不是反對詩作者們，抒發與集體主義精神相吻合的思想情感，而僅在於說明：「敘事詩要求對於人和生活的知識，要求創造個性和它特有的一種戲劇的安排」這事實。我國的詩作者們，由於思想情感的不盡與人民結合，生活經驗的不夠廣闊和豐富，藝術修養水平不高，以及對人民的命運關懷未曾充分，所以，就感覺到難於敘人民的事了，於是，他們也就自然喜愛或比較熟悉地抒自己的感情。

正當敘事詩這種蒼白、貧乏的創作現象，還沒有被扭轉過來的時候，沈樞的敘事長詩——「洗衣女」出版了，它的出現確實給馬華詩壇添多了一個聲響，我們或許可以這樣理解：「洗衣女」的出現，對於蓬勃發展敘事詩創作風氣是一項初步的挑動，因此，我們需要花費較長的篇幅，以愛國主義現實主義詩歌創作原則，來鑑定它能否成為今後馬華敘事詩創作的楷模，以及具有怎樣的社會價值和藝術價值。

不過，在評價「洗衣女」之前，我們有必要先明確敘事詩的概念，了解它的藝術特點，以免顯示評價的不公正。

若按照詩創作的藝術描寫手段，塑造形象的方法，敘事詩是有別於抒情詩，一般來說，抒情詩是指那些沒有完整的故事情節（或沒有故事情節），沒有人物行動，主要是以詩作者的主觀感受、體驗來抒發思想情感的詩歌，而所謂敘事詩，則往往指那些具備完整的故事情節，人物性格能夠在詩篇中得到充分發展的詩歌。

雖然，敘事詩與抒情詩是有所分別的，不過，詩篇中的抒情和敘事却是結合的，我們不能漠視敘事詩必然是抒情地敘事，而在抒情詩中，詩作者在直接傾吐生活感受的同時，也必然描繪了被作者感受的生活事件。因此敘事詩的特點，就是詩作者對於現實事物的敘述和形象的抒情完整的展開聯系着的。無論詩作者怎樣客觀地描述生活現象、事件和人物，他必然地會把個人的情感注入描述中，並表現出描寫對象在他內心里所引起的獨特感受。

既然敘事詩有着這樣的藝術特點。那麼，我們就可以遵循着這特點，並結合着「洗衣女」的題材組織、處理，主題思想的表現，以及人物性格的描寫，作品的結構，語言的運用等藝術技巧問題，對這首「不可多得的長篇詩」的創作，進行一般的評析。

二

「洗衣女」的作者在他的詩篇里，描繪了一個家庭裏的三代人，祖母、媽媽和女兒，六十年來一直在替人家洗衣服過活，挨

受了千苦萬難，竭盡了全部的精力，可是她們痛苦的生活並沒有因此而獲得改善，依然如故地在飢寒交迫的日子里掙扎，年輕一代的女兒——洗衣女，深深的體會到此種洗衣生涯的痛苦，因此她尋求擺脫「洗衣的苦楚」的途徑，六十年來的「洗衣的忿怒」促使她產生了求學問，獲得文化知識的願望，這個願望同時也加強她為爭取平等的社會地位，改善苦楚生活處境而奮鬥的信心，於是，在她確定了自己的願望與鬥爭目標以後，就毅然地付出最大的勞動，企圖換取受教育的機會；然而，現實的殘酷迫害，生活的顛沛，並不會因為洗衣女的這種頑強求學的精神而減少，反而在她求學的過程中，一次甚比一次的為難、追迫，以致使洗衣女險些消沉，悲觀下去，幸好得到她的老師的協助，以「讀書人的肺腑」來鼓勵她，才能繼續堅持學習下去，洗衣女終於實現了求學問，獲得文化知識的願望，從「半懂不懂地讀」，從「不會造句」到「已能疾書」，「寫家，是小說」，「有血泪」……這是「洗衣女」的故事梗要。

詩作者嘗試通過洗衣女這個性格堅強的人物形象，為爭取求學的機會，達到獲得文化知識的願望，以便由此而得到較平等的社會地位，從而改善苦楚的生活處境的事件，來反映這個不合理的殖民地社會的殘酷，同時，詩作者還通過洗衣女奮鬥求學過程中的多種多樣的遭遇、挫折，來揭露不合理社會制度的病態，並由此說明了要改變在此種社會制度下的地位和生活，首先就應當求得學問，充實自己的知識，提高文化水平。

這是「洗衣女」的作者所致力傳達的作品題旨。

我們現在可以來探討一下，「洗衣女」的這種題旨的社會意義是否明澈，能否具備教育讀者的強烈作用。

毫無疑問，目前我們還是處在一個不合理的殖民地社會裏，剝削者對於被剝削者的壓迫、欺凌是大家所熟知的事實，少數人的暴富、淫亂和享樂，與佔社會絕大多數人口的勞動人民的極窮、貧弱和挨餓，形成了一個強烈的對照；而諸如洗衣女和她的祖母、媽媽這些出賣體力的勞動者，他們生活的悲劇，相信更是我

們所司空慣見的。事實上，她（他）們爲了換取一日三餐，被迫做着超體力的勞作，而且還無時無地的處處遭受辱罵和白眼，可是人的生存的慾望和本能，支使了她（他）們掙扎和奮鬥下去，期望終會有一天能夠過得像人一樣的生活，自信人世間總會給她（他）們施賜縱使是一點點的溫暖，可是殘酷的生活現實回覆她（他）們的，却是再挨餓、再受苦。

這種痛苦的生活，在洗衣女祖母的年代裏，只能作無聲的埋怨自己命運的蹇逆，含淚忍受下去，下一代的媽媽，承受了這種生活和命運，不過已經不再是只作無聲哀怨，含淚忍受，而是把生活的痛苦化爲忿怨和控訴，再後一代的洗衣女雖然在生活上是繼承了祖母和媽媽的方式，然而，這年輕一代，已不僅僅把痛苦化爲忿怒，並且更把忿怒化成實際的行動，她們在這個時代裏，是要以實踐，而不是以埋怨和單純的忿怨，來兌現她的願望與要求，以及擺脫非人的生活處境，企現平等的社會地位。

詩作者摘取怎樣的生活材料來反映這一時代的精神原是無可非議的，但是在「洗衣女」的題材組織與處理過程，詩作者却是歪曲了勞動人民爲反抗迫害，改變苦楚生活處境，爭取平等社會地位的鬥爭真諦，也即是說，「洗衣女」的作者通過作品的題材而表達出來的題旨，是沒有積極的思想意義和強烈的教育意義，作者是錯誤地、非本質地、非典型地反映了現實中的人民的願望和要求。

造成這種結果的原因，主要是詩作者並沒有透過洗衣女那些複雜錯綜的生活現象，而去認識她反抗迫害，改變苦楚生活處境，爭取平等社會地位的本質。進而形象地、真實地、深刻地體現它。

實際上，「洗衣女」的作者是以前知識分子那種「萬般皆下品，唯有讀書高」的極其荒謬、極其短視的思想觀念來處理題材的，因此作品的歪曲現實的真實，也就成爲極其自然的事了。詩作者沒有理解洗衣女的求學問，獲取文化知識這願望的社會基礎與思想基礎，沒有探求這個時代的歷史動向，生活的真理及其發

展規律，當然，也就無法以客觀真實來反映出主觀感受和體驗的激動，準確而又本質地進行敘述生活事件、描繪社會動態與人民的精神面貌。

我們的這種指責，並不是特意將求學問，獲得文化知識與改變苦楚生活處境、爭取平等社會地位的矛盾絕對對抗起來，而僅在於說明：只強調求學問，獲取文化知識是改變苦楚生活處境，爭取平等社會地位的先決條件的題旨，未免是主觀主義的表現，所以作品所反映的生活面貌也就過於狹窄和片面。其實，我們應當從求學問，獲取文化知識與改變苦楚生活處境，爭取平等社會地位的對抗性中看出它的非對抗性因素的存在，從它們之間的矛盾看出它們之間的統一，只有辯證地認識生活的發展必然性，才能完整和恰到好處的表現生活的規律。這是文藝創作的普遍原則，要達到這一點，唯有使思想方法與客觀事物發展規律的統一，藝術認識與藝術表現的統一，題材與主題的統一，這樣，才是遠離了主觀主義，而符合了現實主義創作原則與方法。

歷史的事實也告訴我們：無論在怎樣的時代裏，怎樣的環境裏，單一以求學問，獲取文化知識作為勞動人民改變生活處境，爭取平等社會地位的途徑，必定是無法實現的。在不合理的殖民地社會底下，勞動人民是必然地要經歷過曲折、艱巨、長期的鬥爭，甚至挫折、失敗、犧牲……等。最終才能夠實現自己的要求和願望，因此，個別的勞動者，倘若不參加到勞動人民的大隊行列里，不參加熱火朝天的鬥爭，而希望「輕易」的得到平等的社會地位、美好的生活環境，則除非是宿命論者，不然就只好讓願望和要求懸空了。

由此可見，「洗衣女」的作者，以求學問，獲得文化知識作為改變苦楚生活處境，爭取平等社會地位的先決條件的作品題旨，是薄弱的、不正確的，對於讀者不可能產生良好的、積極的教育作用。即使詩作者在敘事詩末尾曾有這樣的描述：

.....
.....

他含泪無語，
拖着沉重的脚步，
落荒了去！

試圖以洗衣女的老師（一個有學問，有知識的人），在不合理的社會逼迫下，結果也只得「落荒了去」的事件，來補救作品題旨的薄弱，掩蓋思想內容的蒼白，並藉以映襯出洗衣女應走的生活道路。雖然詩作者是這麼熱忱和賣力，但是却難以使作品的失敗題旨「起死回生」，糾轉過來，因為在「洗衣女」中的老師落荒的事件，不是依照生活事件在作品裏展開的規律自然出現，更不是依符着洗衣女的鬥爭道路，而是「人工」的黏貼上去，所以作品的題旨只好仍舊是失敗和頹廢。

歸納起來，詩作者對作品的題旨與題材的處理的錯誤與失敗，主要的因素，還是在於詩作者太過於馬虎草率的對待生活，創作衝動的激情還沒醞釀成熟，對於題材的組織、研究、分析、綜合還不夠深入的時候，就冒然下筆成詩所致的。

「洗衣女」作者的這種創作態度，應當是每一個愛護自己，忠於人民，獻身文藝事業的作者引為警惕的，愛國主義的現實主義，責成每一個文藝工作者無論在生活或創作方面都要嚴格要求自己，堅決反對粗制濫造一些思想內容貧弱作品搪塞給讀者羣衆。

三

既然敘事詩的雛候，即是具有完整的故事情節，而人物性格是能夠在作品中獲得充分的發展，因此，在分析了作品的思想意義與題材組織之後，我們再來剖析人物性格的刻劃與發展，以及由此而生發的事件的描述的準確性、真實性、生動性，也是成為極其必要的了。

詩作者對於他所刻劃的女主人翁——洗衣女的性格的獨特點（個性）缺乏更明澈的領略，所以在刻劃的過程中，也就產生了

偏差，下面的敘述就是顯著的例子：

她，幼年曾讀幾年書，
爲了讀書有興趣；
可是，白天要幹活，
夜裏要燙衣服；
剩下多餘的時光，
已是隔室人鼾聲呼呼；
人真個疲了，
爲了不認輸，
捧起借來的書本，
半懂不懂地讀。

在這個小節里，洗衣女那種與現實殘酷迫害的搏鬥，以便求得文化知識，爭取平等的社會地位，與改變苦楚的生活處境的頑強性格，沒有被詩作者真實的表現出來，事實上，貫穿着整首長詩，洗衣女的性格都在一個相對起伏的水平上展開的，而從洗衣女性格的真實性看來，在敘事詩的開始時，它應當是基於一個起點上，而不是落於伏點的地方，但是，詩作者却有意無意地忽視洗衣女的性格的現實生活基礎，一開始就把洗衣女的性格處理在一個伏點上，這樣，自然就把性格的真實性從詩作里割裂開來了，所以在詩作者的眼光里，洗衣女求學問、獲取文化知識的目的和意義，竟然變成是「爲了讀書有興趣」，「爲了不認輸」，詩作者此種人物性格的刻劃手法，顯然是與作品所企圖傳達的題旨相違背的，也即是把洗衣女求學問，獲取文化知識的願望與改變苦楚的生活處境，爭取平等的社會地位的要求相對立起來，前者（願望）不是爲了後者（要求），而後者的實現可以不需要前者，我們不明白詩作者爲什麼要把兩者的統一性取消，而把矛盾絕對化起來，事實上，「不認輸」，「有興趣」的描寫非但無助於洗衣女的性格特徵的突出，反而是漠視了作品的人物性格必需與作品的主題具有聯系契機這一寫作原理。

同時，這樣的表現洗衣女性格的方法，不僅取消了人物的頑強性格，並且對於後來洗衣女性格的寬朗展開產生了削弱作用。

我們認為，正確的性格刻劃的方法應當是：人物性格的刻劃必需從現實生活的基礎作為出發。它絕不是概念的說教方法所能取而代之的。

洗衣女的求學問，獲得文化知識的願望的現實生活基礎，原來是六十年來，祖母、媽媽和她三代人的苦痛的洗衣生涯，是六十年來她們受盡人間的冷漠、凌辱、迫害和譏諷，因此，無論在肉體上或精神上，都深深地烙印上受壓窄的生活的悲慘跡痕，她們無數次想掙扎浮上生活的水面來喘一口氣，可是生活的巨浪一次緊跟一次地把她們埋壓下去，現實的殘酷同時也教育了她們，使她們認識了只有頑強的抗掙才能挽救自己的生命，三代人六十年來的血泪生活的悲悽，在洗衣女的身上累積成了一個爆發，她們三代的忿怒與控訴，發展到洗衣女的身上形成了一個頂點，這個頂點是屬於要突破現實生活嵌制的頂點，洗衣女的性格的能否寬朗的開展，是決定於這個頂點能否突破現實生活的嵌制，抑或被現實生活再度壓制下來。如果經過這一層對於洗衣女的性格的現實生活基礎的分析以後，詩作者仍然在敘事詩的起始時，把洗衣女的性格處理在一個伏點上，顯然是不真實的「主觀」矯揉造作，由此，對於洗衣女性格的發展的刻劃，就成為一項吃力不討好的工作了。

.....

.....

把時間擠，把血也擠，
辛辛苦苦，
積一些媽給的零用錢，
不再躊躇；
但已過三關寒暑

詩作者對於洗衣女性格的真實性、生動性、準確性的刻劃，

在這里可以很明顯的看出是受到了很大程度的限制，讀者們當然無法從「把時間擠，把血也擠」，「辛辛苦苦」，「不再躊躇」的洗衣女的表現中，看出洗衣女的求學問，獲得文化知識的願望是具有社會意義的，是具有對於不合理的社會制度的反抗作用；具有對於改變苦楚生活處境的寄望。

雖然，我們承認敘事詩由於它的形式的限制，以致對人物性格的描寫不可能如小說或戲劇文學那樣深刻詳盡，不過，這並非意味着詩作者可以否定對於他的描寫對象的性格的主要特點的突出。事實上，敘事詩的作者還需要致力於作品中的人物內心活動和精神狀態的體驗和體現。但是「洗衣女」的作者却不願細心去理解這個寫作所應當注意的道理。在第二章開始的地方，仍舊作如是的刻劃：

她底苦學精神，
真值得人敬服，
寫，讀，常熬到午夜，
不認輸，
她告訴她的老師：

.....
.....

詩作者此種「不認輸」的熱中於浮光掠影式的性格刻劃，其實是不能「值得人敬服」的，因為詩作者只滿足於片斷和直接的性格刻劃的方法，它絕不能使讀者充分的去認識洗衣女性格的本質特徵，也不能親切而真實的體會洗衣女的「苦學精神」，或使人自然的聯想到她「寫、讀，常熬到午夜」的那動生動的景象，尤其致令我們疑惑的是：詩作者為什麼不通過具體的細節描寫來表現洗衣女的內心活動狀況，為什麼不藉助生活事件的開展來揭示她的性格的本質特徵呢？為什麼不從現實與她的內心的矛盾來體現她的頑強性格，而是以直接的「開口見喉嚨」的概念，說教方法來完成呢？

前面我們已經指出：敘事詩里的中心人物洗衣女的性格的展開與發展，基本上是沿着求學問，獲得文化知識，改變苦楚生活處境，爭取平等社會地位的願望要求與殘酷的現實環境搏鬥這一條綫索，作相對起伏的發展，當然，洗衣女這種反抗殘酷現實的頑強性格形成的全部過程，應當自始至終地澈貫於全詩裏頭，可是詩作者並沒有從這個要求去努力，不但不積極地在詩中突出洗衣女的性格的主要特點，而且嚴重地在洗衣女的頑強性格還沒有全部形成的時候，就主觀主義地把它切斷了。

最就明顯的是表現在第八章，一開始，詩作者就把敘事詩的中心人物，從洗衣女轉換成她的老師，把作品原來的主綫結束，而另以老師的不幸遭遇的綫索來代替，我們且看詩作者的這段敘述就可以明白：

上面說過，
這老師，土頭土腦！
不土頭土腦，
爲什麼樂意幹這——
吃力不討好的傻「頭路」

.....
.....

儘管詩作者在第第九章和第十章里多少有提述到洗衣女給她的老師寫信，關心她的「老師有沒有堅毅魄力，爲貧民夜校，將血再輸！」以及讀「夜歸得句」之後而更進一步的了解老師的爲人等。但是這些描述並不是沿着原來的綫索展開的，而是在中心人物與次要人物主易位後進行的，所以使人感覺到洗衣女那種反抗現實的殘酷迫害的頑強性格的原來寄望，消失了、改變了，洗衣女對現實的希望的目光轉移到老師的身上，關心的並不是苦楚的生活處境，平等社會地位的爭取，而是老師有沒有堅毅魄力，試問，這與洗衣女性格的本質特徵有什麼共同點？與作品企圖達到的題旨有什麼關聯？

詩作者所以要在第八章及後來把洗衣女的性格描寫成這樣，顯然是有他的主觀動機的，即是通過洗衣女對於老師的關懷來表現她不是一位忘恩負義的人，不是一個只顧自身前途，不管別人死活的勞動女兒。無疑的，詩作者的主觀動機是良好的，不過「主觀」在作品中雖是出現了，但「良好」却一點也不曾有過。所以它的效果就成了我們所說的賓主易位，中心人物轉換。此種塑造形象的手法，實質上是「吃力不討好的」，不知詩作者「為甚樂意幹」。

我們知道，任何作品都必然地會提出矛盾，分析矛盾，解決矛盾。這是一個思想發展的過程，在「洗衣女」中，自然是洗衣女的反抗殘酷現實環境的頑強性格的開展，發展，與完整體現的過程。

可是詩作者却在有需要完整體現的時候，倒開小差逃避過去，而只在第十章的末尾，對於洗衣女的性格，以及她與周遭環境的矛盾衝突的暫時解決，作極其冗長但又草率的交代：

.....

.....

洗衣女
讀了「夜歸得句」
好像得了什麼啓示。
從此不聲不响，
更加堅強苦讀

（篇幅關係只錄一節）

此種脫離了對於中心人物性格發展必然性的環繞的細節描寫，離開了主題思想所要求的事件敘述，不管作者是出於有意或無意，它都無可挽救的要跑上自然主義的岔道。

四

現在我們可以來研究一下這首敘事長詩的結構手法問題。

敘事詩的結構是決定于生活的材料（作品的題材）與作者的創作意圖。因此它是一個技巧的問題，但同時也是一個思想方法的問題。

作者的是否善于把被結構組織起來的生活事件、人物性格、故事情節與作品所要表現的主題取得其完整性與統一性。這就決定於作者付出的勞動大或小，作者的思想方法，世界觀是否正確。

顯然的，在「洗衣女」這首敘事長詩里，結構問題是被詩作者所忽略了，以致作品的完整性與統一性被破壞無遺，作品中的人物與人物，事件與人物或事件與事件之間，都沒有具備聯系的必然性，它們似乎都可以各自獨立，讀者無從領會出作品中的事件或人物為什麼會出現和發展的原因，也看不出這些事件怎樣和人物性格發展的規律取得和諧的統一。例如第三章里的一段描寫，就有這樣的弊病：

他讀了一本書
裏頭有個吳苦女
和她一樣苦楚——
「吳苦女，生長農家，
九歲，給苦難的老母，
賣給另一家農戶，
做童養媳婦。
那家姑，
不當她人看待，
虐待，咒詛，
她冒死，
逃出毒窟。
做小叫化。
隨處流浪討飯處處！

.....

.....
.....
(因篇幅關係，此處皆省略)

自此，吳苦女，
就學寫小說和散文，
投到報館去。
寫不好，有報館負責人和她批改，
就這樣，她日繼夜用功夫，
就這樣，她接近了真正文學的道路。

詩作者花費了九十多行句來敘述吳苦女的悲痛遭遇與奮鬥求學的成功，而在這冗長的描寫當中與洗衣女這中心人物性格的聯系，僅僅是依靠了「和她一樣苦楚」這句話，再多，也只不過是第三章末尾的那段補充罷了：

吳苦女底故事太生動了，
她接受了吳苦女苦讀的鼓舞，
更加自信；
她，很聽從老師的教導，
不辭勞，要將寫和讀，
先打好基礎。

以這樣簡單的交代：「她接受了吳苦女的鼓舞」，而公然地把與人物性格發展的要求沒有關係的吳苦女事件，穿插進「洗衣女」這首長詩里，明顯的是破壞結構的完整性。

當然，詩作者的意圖我們是清楚的，他是企圖通過吳苦女的苦學勤讀來映襯，對照洗衣女的苦學勤讀，側面描繪出洗衣女的內心活動狀況，然而，詩作者的這種手法和意圖是遊離了與中心人物洗衣女的性格發展的規律性的統一，因此，結果非但對照不

出洗衣女讀了吳苦女的事件而性格上有更開朗的發展，反而令人對洗衣女的性格的實質有了多少的模糊。

詩作者對於吳苦女的這一大段描寫，事實上並不會感動讀者，既然這樣，那它又怎能感動洗衣女呢？這豈不是產生了疑問嗎？

坦白的說，詩作者這種對照的描寫手法和結構手法是頗不高明。因為通過另一人物或事件的描寫對照的手法是有其利也有其弊，如果我們所描寫的人物與事件確實感動人，那麼我們就能收到對照描寫手法的效果，倘若，我們所描寫的人物事件是平淡乏味，毫無動人的地方，那麼，採用這種對照手法，必定是弄巧反拙。

在敘事詩中的結構原則是必須服從人物性格發展的要求的。但「洗衣女」的作者，似乎不了解這個原理，並且在作品的第六章中又故意違背這個原理，詩作者寫道：

老師問那個工廠的老板：

真的要僱用學徒？

老板不搖頭也不點首，

祇是對他瞠目；

以為，這老夫子，

要學工夫！

因為，這老師，

真的是個老夫子，

土頭土腦，

穿着又那麼馬虎。

未經通傳，便闖，

一闖便闖到——

老板底辦事處，

難怪老板要誤會，

要向他瞠目！

經過一番吃力的解釋，

老板才搞清楚眉目：

原是來——

老師代弟子求「頭路」！

老板笑着說：

我們要僱用的是女學徒！

自然，此種描寫老師替洗衣女找職業的場面，任何人是不能冒然反對的，但是若果這種描寫是多少遠離了替洗衣女找職業的本意，而變成近似表現「滑稽」場面的話，那麼我們必須堅決反對，因為這種「滑稽」場面在洗衣女悲苦遭遇的詩作中出現，除了破壞詩的情緒的一貫之外，還有着轉移讀者真正體會洗衣女這人物性格形成的壞作用。這一個毛病，相信詩作者應當會虛心的去檢討，並努力防止在今後的創作過程中出現的可能性。

在敘事詩結構的原則中，又有另外一個要求，即是結構必須要服從主題思想的要求。

「文學作品中組成全部結構的任何個別部分，都不可能脫離主題思想的要求而存在，違背了這一點，則結構在作品中的統一性勢必遭受損害」，這個寫作技巧的原理，應當是每一個文藝作者理解和遵循的，但是非常可惜的是「洗衣女」的作者却在他的作品里穿插了一大段與此一結構原則格格不入的描述，而這段描述在整首長詩里約佔了十分之三的篇幅，即是從第八章開始至第十章的全詩結束為止。

其實這三章所描述的內容，是在於洗衣女的老師幹着這「吃力不討好的」教師工作，「在精神，在物質」上都受人侮凌，「任人踢，任人踩，任人辱」，以致後來「含淚無語，拖着沉着的脚步，落荒了去」。對於諸如這樣的題材也勉強的嵌進「洗衣女」裏頭去，其實是顯示出了作者在畫蛇添足，自作聰明，我們始終看不出穿插這三章關於老師的苦難事跡，對作品主題的顯現有何幫助！對於讀者的了解這首詩的意義又有何作用？高爾爾曾經

教導過我們：雞肉和雞毛千萬不可放在一起炒。我們需要花費巨大的勞動去組織、整理、分析，研究我們作品的材料，而不是不分主次，不分輕重，不分需要不需要地把它們雜湊在一起，此種「處理」題材，「組織」結構的態度，只有使題材與主題發生脫節，是結構必須服從主題思想的原則要求的一種違抗。結果，只有削弱主題思想的明確性，損害形式的完美性而已，除此之外，就不會有任何積極的效用了。

五

「洗衣女」的語言問題，也是值得我們加以研討的。

詩作者對於詩歌語言是經過規範與精煉的大眾語言這一語言問題，似乎完全沒有認識，所以在作品里大量的湧現了粗糙、腐舊、晦澀，沒有生氣的大眾日常語言。其實詩歌（文學）語言與大眾的日常語言是有所差別的，雖然我們肯定大眾的日常語言是有著其簡明、生動、活潑、新鮮、親切的優點和特點，不過我們也承認日常的大眾語言也有著不鞏固的，偶然的，含糊的，陳舊的，粗糙的以及與全民語言結構不相符合的缺點。

既然日常的大眾語言有其優點，也有其缺點，因此，也就決定了我們進行文藝創作過程中運用語言時，必須經過取捨，提煉和規範，而不是毫無選擇的搬用，堆砌。

可是「洗衣女」的作者却不樂意在他的作品中遵照這個要求，所以「洗衣女」的語言，表面上看來似乎是平易和淺白。不過，實質却是極其晦澀、簡陋、乏味和枯燥。

尤其使人厭煩的嚴重錯誤，即是人物語言與敘述人言語的不能分別，例如作品第一章的第一節：

祖母、媽媽，共她是三代，
代代爲人洗衣服，
掌里厚繭告訴她，
六十個年頭了

這苦楚
向何處訴
惟有洗衣人最清楚。

與同章里的第五節：

.....

「會洗、會燙、會縫、會挨苦。
爲了媽，
爲了祖母，
爲了六十年來——
三代的苦楚，
三代的思想，
三代掌裏原藹的解除！」

無論從語言的結構方法或語言的格調來分析，我們是難以分別出何者是屬於敘述人的語言，何者是屬於作品人物的語言。敘事詩要求：作者必需始終運用一種一貫的、統一的語氣和言語來描述事件，以及敘述人物的活動，但是却不能以敘述人的語言來代替人物語言，因為由此一來，作品人物的個性表現必然遭致嚴重的破壞；詩作者既不能通過語言來體現人物性格中的獨特點，那麼人物形象的生動性和真實性的刻劃，很明顯的，是難以完成，這種弊病在「洗衣女」中表現得最爲突出，尤其是第四章裏的老師與洗衣女的對答，在此一章中，詩作者非常熱心地通過「說」與「覆」來顯示老師與洗衣女的內心活動狀態和他們的精神面貌。然而「說說覆覆」地拉雜了一大堆却無法生動地，明澈地，本質地從語言中表現出兩人的性格特徵（縱使是一部分特徵也還表現不出）。

我們知道，在現實的社會生活中，任何一個人都有他自己的特獨的生活經驗，不同的教養，不同的心理狀況，因此人們運用語言的方式和程度也就有所不同了，都必然地聯帶着自己個性的

色彩。在作品中的洗衣女，既是一個出身於一個苦難的家庭環境裏，她的受教育的機會是被剝奪的，縱有在夜學里獲取了文化知識，不過畢竟是淺薄的，更何況洗衣女的洗衣生活經驗，以及三代的苦楚造成了她心理上的獨特狀況，這些事實就劃分了她與現實生活的其他洗衣女，尤其是與老師的性格的不同，語言運用也就不同。

倘若「要使作品人物具有鮮明的個性——一位作家指出——就應該讓人物說出切合他性格的語言。」語言既然是表現人物性格的獨特狀況（個性）的一個重要的部分，當然也就是展示這種性格獨特狀況的重要、先決的手段。任何作漠視了這一點，必然是不能創造出鮮明，具體的形象。

敘事詩語言的運用，除了必須個性化的這個原則之外，還應當重視另外一個原則，即是語言的典型化。

歷來的作家的創作經驗告訴了我們：文學作品中的人物語言是經過高度藝術概括了的。所以「在語言的個性化中已經帶有典型性了。因為如果人物語言僅僅是現實中某一具體人物言談的速記，就談不上什麼作品人物的典型性格。」

生活於現實社會的人們，無論他們的生活方式怎樣的不同，怎樣的特殊，而總還是攜帶着各該特定集團，階級的色彩，因此，他們的言語也總會帶着所隸屬的集團，階級的徽候，洗衣女的生活方式主要是替別人洗衣服（除此之外，洗衣女還有生活方式的其他部分），是隸屬於出賣勞力以維持生存的勞動者，所以她的言語也自然要帶有該階級，集團的色彩和徽候。

但是，事實上儘管我們怎樣細心和公正，還是不能夠從洗衣女一貫的言談，口吻中去發現她所隸屬的階級，集團的色彩與徽候，反而可以察覺出來的一點，倒是洗衣女在很自然的用性格上孤癖、古怪的男性知識分子口吻來談話（或寫信），洗衣女此種語言，如果不把讀者們嚇壞，或使讀者們懷疑洗衣女到底是不是陰陽人，已經算是不幸中的萬幸，那又從何談起這人物的語言是具有典型性呢？

正確的人物語言的典型化原則，表現在「具有時代，社會集團的共同特殊語言的概括總是和藝術形象的概括同時進行的，作家從許多同一特定社會集團的人物語言中拋棄偶然的非本質的東西，選擇最富特徵、最富典型的東西，概括成典型人物語言。」

粗糙、說教、概念化的語言，在「洗衣女」中的出現甚為繁頻，例如：「不料，這好心腸的老師，不能打破謀利的企圖。據說，這是統盤的預算，破了例，辦學者便要吃苦！……」，「她照着這個原則學習，她知道這便是打好基礎」，「首先，須搞清楚——求學是否應有範圍？是否應有先後？先後便是步驟，步驟便是次序」，又如「祖母的主張是現實的，筆友的主張是現實的，老師的主張也是現實的。何適何從？內心起了猛烈的戰鬥，她求學的意志是鋼的，這時也感覺困惑模糊！」……

詩歌的語言必需是精煉的，旋富有節奏感與音樂性，它堅決反對理論式的說教和概念化的平鋪直敘，同時更反對沒有經過加工和提煉，出現在「洗衣女」中的語言除了粗糙、晦澀之外，還違背了詩歌的語言必須是感情充沛的、動人的，具有抒情色彩的要求。

儘管敘事詩是有完整的故事情節，以及人物性格能夠獲得充分發展，儘管敘事詩的作者的注意力是在於描繪人物與事件，可是，敘事詩終究是詩，它雖然具有人物，事件而與小說、戲劇文學有了相似的地方，不過更重要的是它具有詩的一般特徵，所以無論如何，敘事詩的敘述，必然是以抒情的方式進行的，也即是說，必需和形象的抒情的完整展示有着緊密的聯系，由此可見敘事詩語言的抒情與充沛感情的要求也就成為極其肯定的了。

「洗衣女」的語言運用，還有一點使人非常感反的地方，即是詩作者以雜文所特有的反語和曲筆來取代詩歌的語言，這裡只簡單的舉出最為顯著的幾節：

我想這麼分析：

他（她）們都是青年伙子，

血熱有餘，
理解不足。
喜搞小圈子，
跟另一個小圈子齟齬。
由「個人英雄主義」，
發展到「利己功利主義」去！

能詭辯的，
便犯着「新封建」！
能爲文的，
便犯着「新頑固」！
濫用情的，
便犯着「新八股」！

一些自作聰明的
却絞着一條不夠堅韌的繩索，
要穿上老師的鼻子，
穿過同學的鼻子，
橫街直撞，
東奔西突，
煮有介事，
令人厭惡！

「洗衣女」的作者完全無視於詩歌語言的特點，企圖取消詩歌的抒情要求，而公然在詩作中穿插進雜文的反語和曲筆的作爲，嚴重的破壞了現實主義的詩歌創作原則，是應當成爲現實主義者必需堅決剷除的壞現象，壞傾向，壞作風，否則它勢必毒害詩歌創作的健全性和純潔性。

若果退一步來說，「洗衣女」作者的此種作爲，要不是因爲習慣於不正確的寫作雜文而致令語言僵化了，就必定是喜好標新立異，故作奇突的「個人英雄主義」者了。

六

總而言之，「洗衣女」這首敘事長詩，嚴格說起來，就不可能稱為詩，因為它不僅沒有具備敘事詩的一般特點，而且，無論從作品的思想內容、社會意義、題材的處理，結構的安排和語言的運用各方面看來，它都完完全全的失敗，實際上，這種作品的創作是令人失望的，它頂多也只能是屬於概念化的故事，剪貼的人物形象，事件加上事件，以及雜文的反語、曲筆的混合物而已，這一切顯然是與敘事詩的寫作原理毫無共同的地方，它既不能作為我國敘事詩創作的楷模，更何況還被譽為「不可多得的長篇詩創作」，這對於作者豈不是成為一個莫大的諷刺嗎？

「任何詩都應該是生活的表現——別林斯基說——應該囊括整個物質的和精神的世界。只有思想能使它作到這種地步，但是，為了表現生活，詩應該首先是詩，如有一篇作品能夠被稱為『智慧的、真實的、深刻的，但却是散文化的』，藝術就不會從這里取得任何勝利」。從這個論斷里，我們可以明瞭一個詩作者，應當怎樣嚴格地對待自己的詩的創作，必須符合詩的要求，以便通過它來對讀者進行美學教育。

詩既然是教育人民的工具，那麼、就應該從這方面去發揮它的巨大效能，而詩的作者唯有堅持現實主義的創作原則和方法，他的作品就能得到讀者羣衆的熱烈歡迎。

1961年8月19日

正確處理民族團結的題材

××：

你那篇描寫關於華巫兩族青年男女戀愛生活的小說，我已經讀過了，但是，我總覺得很不理想，也缺乏真實感，若比起你以往所寫的小說來，可說是劣有餘而優不足；我此種指責，相信勢必引起你的追問：造成小說的失敗的原因是什麼呢？具體表現在那些地方？現在，我願在此與你共同來商討這些問題。

以我主觀的感覺來說，你那篇小說的所以失敗，並不單純是屬於寫作能力的問題，而主要應當是在於題材的處理問題上，換句話說，首先應當是隸屬於你對你所要敘述的生活，描寫的對象的觀察、比較、分析與研究的藝術認識過程上。

毫無置疑，你企圖通過一個巫族少女與一個華族青年的熱烈愛慕，而遭遇到具有濃厚種族觀念的雙方家長的強硬反對，但是，在熱戀中的這對青年男女，卻以他們真摯的愛情力量，越過了種族觀念的藩籬，打破了雙方家長的腐舊思想意識，最後終被他們兩人的愛情的真誠不渝所感動，終於答應他們的婚事，這兩個不同族屬的家庭也由此而結成親家，歡樂地生活在友愛和諧的境況中。這是你那篇小說所敘述的故事梗概。

當然，在小說中是不難察覺到你曾頗費精力地塑造你的主人翁的性格，安排故事情節的發展，也分明地表現出了愛、憎、喜、怒的情感，同時你還更進一步的說明了愛情力量的偉大，它是

可以脫擺一切人爲的桎梏。顯然的，你這樣處理你的小說題材的目的，無非是想結合着當前迫切需要搞好的民族團結工作出發的，這種創作動機，無疑是好的。

事實上，也正還有許多寫作者跟你一樣地重視民族團結的問題，這可以從他們的散文、小說、詩歌的創作裏看到。不過，我總認爲，大家在摘取生活材料、反映民族友愛團結相處的時候，總是存在着一些不大自然的現象，這即是對於題材選擇的狹窄，生活真實面貌反映的不夠深廣，因此，到目前爲止，我們還很難欣賞到一部以民族團結爲題材，而又是屬於成功出色的作品。

我們已經指出：題材的選擇，生活真實面貌的反映，都是與我們的藝術認識息息相關的，而所謂認識，即是對於生活本質、現象的分析與綜合的能力。因此，凡能深刻地全面地分析生活，也就能認識生活的多面性，故此，題材選擇的範圍就不致於太狹窄，生活面貌的反映也就能夠更具有真實性。

按照這個理論的要求，你不僅可以明白造成你的小說失敗的根本原因，即是在於你對於華巫兩族的生活認識過於片斷零碎，對於兩族之間相互傳達友情，表現團結的生活方式，也過於膚淺的理解，同時，你也可以了解，許多寫作者雖然都致力通過他們的創作，企圖體現民族團結，爲什麼都不能夠表現得深刻、生動和成功出色的因素，這豈不是在於不能夠深刻地全面地分析華巫兩族的生活特質，因而也就不能認識華巫兩族生活的多面性，以及在增進友誼、團結的多種多樣方式嗎？

通過以華巫兩族的青年男女的愛情生活爲題材，來企現民族團結友愛的題旨，並不是不可以，問題是在於過多地這樣直線地處理，就會顯得這種題材的單調、乏味，同時對自己來說，也似乎把「生活即是創作的泉源」這個真理的普遍性規限住了。

其實，促成華巫兩族的友愛、團結與分裂的客觀現實因素是複雜的、多樣的，一方面雖存有着可能被利用形成分裂的生活方式的歧異，如宗教信仰、風俗習慣等，但另一方面，也是更重要的一方面，即是必然促使他們和諧統一的生活內容的吻合，如，

共同的經濟生活、共同的勞動環境、共同愛國觀念和共同的階層利益等等，都完全可能成為我們創作的題材。但是，由於你對這些問題缺欠分析的能力，因此，你忽視了這些生動的，帶有更強烈的與更清澈的社會意義的生活事件，而僅注意到並不完全帶有普遍性的、典型性的不同族屬青年男女的愛戀事件，於是，縱使是被你「生動」地反映出來了，可是頂多也只能說你反映了偶然性中必然，而不是在反映必然性中的偶然，前者不可能是藝術的真實，不是典型環境中的典型事物，因此，若把它組成作品的題材，那只具有削弱作品的藝術魅力罷了；後者因為是必然性中的偶然，這是藝術典型創造所不反對，而且容納的事物，是能夠體現出藝術的真實性，所以，選擇這類題材，往往有助於作者對於高級典型的創造，也較容易產生更普遍的感染作用。

我這樣解釋給你聽，或許你還不很了然吧？好，現在就把話轉回到你的作品的具體問題上。

首先，我很想問你，在你創作之前，是否曾對於你所描寫的兩個不同族屬的家庭屬性，作深入的分析，當然，我並不否認在作品中你是通過兩個家庭都是出賣體力的勞動者，來肯定這是造成年青一代的男女相愛戀的生活基礎，以及他們愛情的發展為真摯、堅貞的可能性。你這樣處理這個部份的題材顯然是合理的，由此，我們可以想像起生活的景況，感觸到真摯、堅貞的愛情的高尚，因為它的力量衝破了種族隔膜的圍牆。然而，你的缺點，也正由於太過於沉醉於愛情事件的發展的描述，以致當故事情節發展起來之後，你就忘記了人物事件無論怎樣發展都不應該遠離生活基礎這個原理，只為了表現異族也可能培養起高尚的愛情，而沖淡了題材的其他部分的描寫與強調；同時，你太過份地刻劃人物性格的共性，而對於人物的個性對於愛情發展的積極作用，却是輕描淡寫，這是不恰當的，只要你再回到現實來看看，你就會覺得，一對青年男女，雖有相同的人生理想，相同生活的意念，並不一定有成功美滿的愛情生活。真摯、堅貞的愛情，除了需要共同理想、意念作為基礎之外，還需要以個性上的相近為條件

，才可能美滿、幸福的，更何況你所描寫的這對青年男女，是出身自兩種不同的民族，經過這層點明，我相信你自然體會到超脫生活基礎的描寫，是會失去藝術真實性的道理的。

其次，你把年青一代的愛情遮蓋住兩個族屬家庭的共同特點，以及促成它們相互諒解，進而友愛和諧的相處的必然因素與可能因素，更是錯誤的。

試想一下，兩個族屬的家庭，既然都是屬於出賣體力的勞動者，那麼，我們難道還能夠無視於他們是同一階層的意義嗎？難道可以無視於他們有着共同的經濟生活，共同的生活環境，以及由此所決定了的相近心理狀態？實際上，這兩個不同族屬家庭的年青一代，倘若未曾有愛戀事件的發生，我們能否說這兩個不同族屬家庭就不可能和諧相處，友愛團結嗎？

依據客觀現實的過去歷史與未來發展，生活在馬來亞土地上的不同民族，完全有可能形成一個團結的民族的大家庭，這不僅是純然決定於外來因素，而民族的發生、發展與形成的內在因素是有着非常重要的意義的。因此，把愛情事件的發展過程，當作兩個不同族屬家庭相互諒解、友愛和好的外加因素，並由此而影射為民族團結的決定基礎與因素，顯然是本末倒置。

同時，你更需要明白，異族通婚或戀愛的事件，在今天的現實來說，並不是一個主要的問題，也不是普遍的現象，它只不過是次要的、個別的、以及偶然的而已，我們要反映這種事件，摘取這類題材，除非蒸化去其偶然、個別與非本質的假象，否則，只有讓作品晦暗、蒼白、瑣碎和雜亂。

我們千萬不要以為，描寫民族團結的題材，就只有寫兩族男女青年的戀愛和通婚，如果兩族的青年男女的通婚和戀愛，可以絕對地消除彼此間仍然存在的分歧，實現兩族人民的大團結，則民族問題的處理，就不至於如此繁難了。而且，我們也千萬不要把兩族的人民，寫成膿包、傻瓜、固執，只有當他們的兒女與另一族的兒女發生愛情的時候，才立刻聰明起來，消除成見，不再固執了。這樣的作品顯然不是真實的反映現實。

民族團結的題材需要寫，並且應當要寫，迫切要寫，不過，不可以閉門而寫，我們應當到工場、甘榜、商店、街邊……總之到一切的場所，到有民族雜居和一起生活的地方去，了解他們怎樣建立友誼，怎樣團結和諧地共同建設邦國，為爭取美好生活為一起奮鬥，為共同的階層利益而努力。那麼，你就不致於把異族戀愛、通婚當作民族團結的主要部分的題材。這樣，你雖然不一定能夠寫出成功的作品，但總比你現在所寫的這篇東西來得有更大的真實性和更大的普遍性。

我們唯有從同一民族中的不同階層的矛盾，從不同民族的同一階層的統一，分析民族團結的題材，表現民族團結的主題，才是符合馬來亞歷史的發展法則，才是正確地在文藝創作中，體現出「民族的」中的「人民的」，但是由於民族的問題，在人們的意識中所遺留的觀念，較之其他問題更為濃厚，因此，我們應當充分的理解民族的問題，否則，將不可能寫出有關民族問題的好作品。

1961年9月

談學習民歌的幾個問題

××：

關於民歌體的詩歌創作問題，我的理解可說還是十分膚淺，很難提出新鮮的意見，在這裡，我只能說一說我的感觸。

一、你問：在目前的馬來亞社會環境里，提出學習民歌，與發展民歌體的詩歌創作的主張是否實際？在實踐過程中將會有那些困難產生？

你這個疑問，目前確實是相當普遍地反映在一些詩作者之間，他們嘗試遵循民歌體的詩歌創作道路，但又懷疑民歌能否表現繁雜錯綜的現代生活？這種現象的存在，並不足為奇，反而是足以提醒那些願意遵循民歌體的詩歌創作道路的作者，能夠愈加慎重地對待民歌的學習與發展，因為學習和發展民歌的問題，並不可能機械地搬運外國的現成辦法，也不應當毫無顧及馬來亞的客觀社會環境，馬華的文藝傳統，以及文藝工作者，尤其是詩作者的思想與藝術修養等問題，如果只一味地把外國的結論，當作我們學習和發展民歌的唯一不二的教條，顯然是無助於問題的解決，甚而，可能由此而否定學習和發展民歌的重要意義，及其具體實踐，

對於學習與發展民歌體的問題，現在所感到疑惑和需要闡明的，自然不單是在於要不要學習和發展民歌？或是學習民歌能否提高文藝工作者的思想修養與藝術創作水平？以及學習民歌可以

不可以致使作者的生活與民歌的創造者——勞動人民相結合，進而來豐富馬華詩歌創作的生命力，實踐文藝的大眾化……等等。

上述的問題，我以爲是可以給予肯定的結論，如果我們是站在現實主義的角度來分析的話；沒有疑問，現實主義的精神與方法，向來都在於要求作家與生活的結合，文藝與人民的結合，因而學習民歌的實際意義，照我們的理解，當然不會是胡適之流的所謂「推廣材料的區域」和「注重實地的觀察和個人的經驗」，那種實驗主義的文藝理論的推展或延續，而是在於改造文藝工作者的思想情感，在於與勞動人民的生活結合過程中，使自己的思想感情起了變化，並由一個階級轉變到另一個階級，這是學習民歌的主要意義，有了生活和思想情感的與勞動人民結合，才會有發展民歌體詩歌創作的可能，離開了這一點，所謂學習民歌，發展民歌，至多也只能成爲一種刺耳的高調而已。

由此看來，學習和發展民歌的真正動機，如果是在於使文藝工作者與勞動人民相結合，那麼它將完全是實際的，並有可能獲得令人歡欣鼓舞的成就。

當然，我們不能認爲闡述了學習和發展民歌的主要意義，既是在於促使文藝工作者與勞動人民結合，就等於解決了學習與發展民歌的全盤疑難，不，這只是解決了其中的根本原則問題吧了，至於發展民歌體的詩歌過程中的具體方法，則有待於客觀的分析。

在目前馬來亞的社會環境里，學習與發展民歌，是有着其獨特性的困難，主要的自然是決定於社會的性質，一個無法自主地掀起文化學習與發展高潮的國度，顯然是不會興趣於民歌的發展，也不會同意文藝工作者與民歌的創造者、傳繼者的勞動人民相結合，這是第一點困難，第二點困難是馬來亞民族的構成因素特殊，在整個社會性質沒有得到澈底變革之前，民歌的學習與發展，終究只能被局限於一定的族屬範疇內，馬華文藝的工作者難免會被限制於採集，整理和學習馬來亞華族的民歌，而馬來文藝工作者，只能在處理馬來班頓的工作上，或許會較爲方便，馬

來亞印族的文藝工作者在對待民歌問題上的實況，相信也是我們所能了解的。第三點困難是：馬華文藝傳統的短暫，雖然，馬華文藝的源頭是來自於中國，來自於一個具有五千多年文化歷史，而現在正在鼓起文化學習發展的大高潮的國度，不過，我們却不能否認，馬華文藝之所以為馬華文藝，也就是說，馬華文藝自從真正具有馬華文藝的特色時算起，一直到今天也只是一個極其短促的時間，因此，勞動人民對於民歌的傳繼與發展，難免會比較貧乏和稀少，這原是無可厚非的，但是，它還是客觀存在地成為學習，和發展民歌的一個困難。至於第四點困難，應當是來自於文藝工作者本身，馬華文藝工作者由於長時期的離開勞動和人民，所以，無論在思想意識上，思想方法上，或生活作風，生活方式，都表現了與勞動人民格格不入，應不起羣衆，在對待民歌的問題上，自然未免會不大重視勞動人民的創作，認為是一些「庸俗」的東西，所以，要立刻要求他們完全拋棄這些思想上的舊包袱，一時是難以做到的，唯有經過長期與勞動人民的結合，才能逐漸地加以克服。

我指出的這四點困難，不是在於相對地取消學習與發展民歌，而是強調在民歌的學習與發展過程中，必需正確地面對這些困難，並為克服這些困難而作思想上的準備。

二、你問：收集與整理民歌，既然是發展民歌體詩歌創作的基本工作，我們應如何去對待它？

這個問題是很難一般而論的，在正確處理流傳於民間的藝術財產的問題上，決不會找到一個一勞永逸，或「一法千應」的方法的，在整理任何一首民歌的時候，只有根據該民歌的構思，以及作品本身的內容和形式，而作各種不同的處理。這裡可以舉出一個例子作為參考，即是光未然在整理夷族的長篇民歌——「亞細的先鷄」（敘事詩）的過程中，曾為我們提供了一個極其寶貴的經驗。

「亞細的先鷄」的原詩中有一段是這樣的描寫：

我的母親生下了我這個傷心的孩子，

我爲要忘掉我的傷心，
成了愛說話的人，
愛玩的人，
所以到處說，
所以到處玩，
不然的話，
我也不會說，
我也不會玩，
也不會唱深奧的調子。

但是經過了重新的組合，潤飾排列和修改之後即成爲下列的樣子：

可憐的母親，
生下我這個傷心人！
我要忘掉我的傷心事，
所以到處玩，
所以到處唱；
我要忘掉我的傷心事，
所以喜歡說，
所以喜歡唱；
倘若我不是傷心人，
我又何必說？
我又何必唱？
倘若我不是傷心人，
我還有什麼說？
我還有什麼唱？

光未然所以要把原詩改爲現在的樣子，顯然並不是按照自己的興趣，更不是在標新立異，或作文字遊戲；而是在不破壞該民歌的構思，以及所傳達的思想情感的前提下，作了藝術的加工，

使之思想情感的傳達更為明快，語言，節奏的更為鮮明，優美。

在總結整理「亞細的先鷄」的經驗時，光未然曾經這麼寫道：「直譯，改寫，潤飾，修改，伸展，補綴，刪節這七種方法，就是我整理這部『先鷄』的基本方法，這些方法的融會和揉合，便是我整理這部民歌過程中所發現的一個對自己實用的體系。」

這裡所謂的「對自己實用的體系」，當然是根據該民歌的內容與形式的獨特點，以及詩人對於這首敘事長詩的充分理解之後，所建立起來的。我們可以這麼設想，倘若對於這部民歌所傳達的思想感情，沒法充分的給予理解，對於詩中所描述的人民的的生活狀態一無所知，難道可能分析出作品的構思嗎？既然不能分析出作品的構思，那又怎能談得上去整理呢？

三、你問：怎樣學習與創作新民歌？

學習與創作新民歌的意義，顯然不是在於摹倣，抄襲與偽造民間歌謠，而在語言與音調上模擬民謠的腔調，押幾個腳韻，當然也不能是學習了民歌的現實主義精神，或創作了新民歌。民歌的學習與創作，決不是只精通了民衆語言，或掌握了作詩的方法等技術就能解決的。

這樣說來，民歌的學習與創作是否有其一定的法則和秘密呢？

如果有此種猜想，那是不正確的，其實學習民歌與創作新民歌，是不會有一定的法則和秘密的，這就誠如伊薩柯夫斯基所指示的一樣：「一般的，普遍的，對於生活的一切場合都可以適用的詩（民歌——作者）的『秘密』是不存在的，而且也不可能存在。」這個指示，難道不是正確的告訴了我們，若是企圖向技術方面去尋求學習民歌與創作新民歌的法則和秘密，必然會遭致失敗的。

要學習好民歌，或者要創作出新的民歌，如果也一定要有「秘密」的話，那就只有一個，即是向人民羣衆學習，現實主義的文藝工作者，無論他從事那種樣式的文學創作，只要他希望他的作品，能夠感動成千萬的人民羣衆，那麼，首先他就只有先被成

千或成萬的人民羣衆的生活和鬥爭所感動，否則，「無動於衷」是不會創作出好作品，尤其是民歌的創作，在過去由於受到時代和歷史的限制，因而未免多少含有着不盡完美，甚且是落後或陳舊的東西，在還沒有經過藝術加工過程之前，它是屬於自然形態的，所以若是無法對人民羣衆的生活有着深刻的理解，也就難以體會民歌中所傳達的那種思想情感。

這里有伊薩柯夫斯基的一首出色的詩：

蘋果樹開花的時候，
沒有比這花更美的了。
我的愛人來到的時候，
沒有比這一刻更好的了。

一看見她，一聽見她，
我就渾身都激動了：
我的靈魂整個兒炎炎燃燒，
我的靈魂整個兒炎炎燃燒。

我們面面相覷，
熾熱的手相握，
不知道上那兒去好，
如醉如狂地漫步而行。

我們只揀小路走，
這兒有青青的草，
難忘的知心話兒，
一到這兒就滔滔不絕。

四周花園里白色花朵盛開，
花園里喧鬧着五月天。
天空中月兒彎彎——
地上的針都能拾到。

對河飄來手風琴聲——
一會兒響，一會兒停……
蘋果樹開花的時候，
沒有比這更美的了。

這首詩的構思，以及所體現的精神和風格，顯然是按照俄羅斯的民歌——小調兒發展而來的。詩人能把只有四個句子的小調兒，發展成爲六個小節的民歌體詩，是因爲首先詩人善於深入生活，善於到羣衆中去，長期耐心地向羣衆學習，充分理解他們的內心世界的活動，在思想情感上能夠和他們取得和諧的融滙，所以也就能夠在這藝術源泉之中得到了鮮明的啓示。其次是因爲詩人對於這個小調兒，有着深刻和明澈的體會，於是，不僅擴充了小調兒原有的意境，畫面，並且還進一步地發展了它的內容，使之成爲一首完全是新的詩，它富有現代生活的氣息，充滿了現代人們充沛真摯的情感與活潑的情調。其三，是由於詩人在作品中靈活地運用了樸素的語言，民間口語所特有的色彩和音調，故此，又能讓我們感覺到它飽滿着民歌的特點。

我們列舉這個例子，並不是在於主張無原則的追隨民歌的後面，而是在提醒你在學習與發展民歌體的詩歌時，應當把詩的構思，詩的形象和色彩，有機地「溶進民間文學中去，而民間文學也溶進它們中去，因此互相豐富起來，結果就產生了根本新的詩歌語言的『合金』——如果可以這樣說的話，就產生了新的詩作，它已經有了自己的獨立的生命了。」

總之，我們主張學習民歌與發展民歌體詩歌，決不是要求我們的詩作者盲目地，奴隸似地追隨民歌，只在節奏上和韻脚上摹倣民歌，成爲一個學習民間文學的尾巴主義者。我們的詩作者，尤其是願意遵循民歌體詩歌的創作道路者，應有更高的才能和向羣衆學習的忠誠信念，那麼，他就能富有創造性的利用民歌，並根據自己的詩的構思來發展它。

1961年11月

後 記

文學的理論與批評，從目前的實際意義來看，基本上也是並沿着兩項要求而展開的，這即是普及和提高；對於作品批評或理論研討，一方面固然是在幫助讀者們，加強他們的藝術鑑賞與評價能力，而另一方面，也是在於提高創作者和文藝工作者的思想水平、藝術技巧，並促使他們在往後的創作中，表現更高的成就。然而這兩項要求，却始終統一於普遍提高馬華藝術文學水準的大前提底下。

「文學與人民」的出版，就是嘗試基於這個大前提底下，去適應讀者和文藝工作者們的需求，至於它能否產生積極作用，則有待於大家的批評了。

這個集子所收的五篇文章，都是六〇年和六一年間所寫的，其中除了「敘事詩的創作及其技巧」未曾發表之外，其餘四篇都在當地的報刊、雜誌上登載過，此次成集，曾作了些補充修改，並題名為「文學與人民」，這主要是由於集子中的五篇文章，所涉及的問題都和人民有關，而論證的過程，也始終環繞着這中心而展開的。不過，因為自己向來讀書太少，也不夠細心，觀點更是常有錯誤，而這些文章中所談的問題，又如此的重大和複雜，所以淺陋的地方，是所難免的，此次成集出版，聊以引玉而已。

作 者

1962 年 3 月 24 日記





書名：文學與人民

著 者：忠 揚

出版者：草原文化社
366, Tanjong Katong Rd.
Singapore.

承印者：光華印務公司

出版日期：1962年3月

定 價：60 cts.
