

文學學習與文學評論

章翰

萬里文化企業公司

文藝學習與文藝評論



章 翰

萬里文化企業公司



出版：萬里文化企業公司

地址：341, Jalan Membina
Barat, Singapore (3).

承印：新馬出版印刷公司

日期：10 · 1973

M\$1.20

目 次

一、	认真学习语言	(1)
二、	略谈内容与形式	(7)
三、	避免重复与废话	(10)
四、	给文章选个好的开头	(13)
五、	读一些古典文学	(19)
六、	略谈讽刺	(23)
七、	发展儿童文艺	(25)
八、	意义重大的创作比赛	(27)
九、	一首优秀的丹麦民歌	(31)
十、	改造自己，改造世界	
	——向鲁迅先生学习如何改造思想	(35)
十一、	以实际行动纪念鲁迅	(39)
十二、	“倘能生存，我当然仍要学习”	
	——鲁迅的学习精神	(42)
十三、	向鲁迅学写作	(45)
十四、	鲁迅论诗	(48)

十五、鲁迅、胡适及其他·····	(54)
十六、谈胡适的“八不主义”·····	(59)
十七、文艺创作的若干问题·····	(65)
十八、表演艺术短论·····	(87)
十九、谈本地创作·····	(91)
二十、当前表演艺术活动的若干问题·····	(96)



认真学习语言

同一位在报馆当副刊编辑的朋友谈起本地的文艺作品，他感慨地说：“现在很难读到通顺流畅的华文文章了！有许多年轻作者投来的稿，思想倾向是好的，题材也很值得写，但是，文笔太差了，错字别字很多，也不大认真推敲用词，甚至有词不达意，达错了意的现象。刊登之前，还得像学校语文教师那样，替他们改错别字，把句子改通，真是费劲！”

别的一些文艺界前辈和文友，也有这样的感慨，一位大学的文科讲师在他的一篇论文中，也反映了同样的问题：“作为一个指导教师，我发现：最艰巨最复杂的工作之一，莫过于对同学的文字辞句进行修改润饰：错字白字比比皆是，那尚在其次；更严重的是，词不达意，艰涩难懂。看来，南大同学中，能写得两笔流利通顺——先别提简洁美丽——的白话文，恐怕百个之中，拉不出三、五个了！”

再翻阅近年来出版的一些思想内容基本上正确可取的进步文艺刊物与综合性杂志，我们一样可以发现上述问题。近年来，文坛上出现了一批颇有朝气的作者，他们年纪轻，精力充沛，吸收新思想非常迅速，而且能马上运用到文艺写

作上去，这是十分可喜的现象。然而，除了极少数的几个外，一般上他们的文笔都缺少磨练，而主要的是对语言的识别与驾驭有问题。信手拈来的，就有这么一些例子：

“当我已经走远了的时候，我无意中转回头来望望后面的那个疯妇，只见那疯妇还在那里同那班顽皮、恶作剧的孩子追逐着……”

拖泥带水，用词不当，连代名词也不晓得用，这些毛病，在这个例子里头是显而易见的。

再看这样的句子：

“她收敛起自己的眼泪，把无数的悲愤化为力量。”

眼泪可以忍住，也可以说让它流下，但不能用“收敛”一词。收敛，原指收租税或收穫禾稼，也可以指谨饬或节制行为。比如某人做了许多坏事，受到别人的警诫不得不节制一下，可以说他“收敛”了一点。悲愤，是不能以度量衡计的，不能说“无数”，而应说“无限”。

还有这样的一些句子：

“汽车飞驰得非常快，车外的东西一点都看不出来。”

“我每天都是独自一个人走路上学的。”

“要写出好的文章，很简单的只要一句话，便是多读书、多练习写作和多观察生活。”

第一句：既然说“飞驰”了，已经够快了，还要说“非常快”干什么？车外的东西只能说“看不清”，怎能说“一点也看不出来”呢？

第二句：“独自”，就是一个人，有了“独自”一词，

就不再说“一个人”。

第三句：明明是不简单的话，却说“很简单的只要一句话”。再者，干脆把“很简单的只要一句话”删掉，再把“便是”改为“必须”，试看如何？

像上面所举的噜噜囔囔，拖泥带水，词不达意，文句不通，逻辑错误的句子，我们还可以发现很多。至于写别字，用错成语，那更是不胜枚举。

究竟是什么原因，以致我们的文艺作者不能较好地掌握语言呢？如果孤立起来看的话，那就会把责任全推给这些文艺作者个人，责怪他们的写作态度不严肃，对读者不够负责。我们不能否认，有一些文艺作者的写作态度的确是很不认真的，他们只求“快”，不求“好”，只求“多”，不求“精”，写文章之前，缺乏周密的构思，写的时候，匆匆从事，不肯认真推敲词语，对于一些自己怀疑有写错的字，用错的词，不肯去翻查词典弄清楚，怀着“我想大概没有错”或“有错让老编去改”的心理，马虎了事，然而，并非每个作者都是如此不负责任。有些人，虽然注意到了上述问题，但是，文笔仍然不好，自己也觉得写得并不生动流畅，并不能充份地、有力地把自己的思想感情与珍贵的见闻表现出来，描写出来。这应当说是他们的语言十分贫乏，能掌握与运用的语言十分有限，加上没有好好地学过运用语言的方法，所以，要他们用简单的语言去表现复杂的事物，他们就会感到十分不顺手。追究起来，这同他们所受的有严重缺陷的学校教育有关。大多数学生，被一关紧过一关的会考挡住了

去路，被逼关起门来死啃会考资料，或其它与会考有关的东西，与会考、学校功课无直接关连的书刊，他们都不感兴趣，造成了许多学生“孤陋寡闻”，说是“知识份子”，但往往显得“无知无识”。读到中四了，而且是念文科的，如果不知道托尔斯太，屠格涅夫，普希金或荷马，还不要紧，可是，连高尔基也不晓得，或郭沫若写了一本《李白与杜甫》也不晓得，甚至连《水浒传》也不读一读，那就未免太可惜了。还有这样的怪事（许多人已“见怪不怪”了，他们也许怪我“少见多怪”呢）：“会考范围”里头有《水浒传》、《阿Q正传》，看来，还似乎不太坏，可是，有许多学生，居然不必读《水浒传》、《阿Q正传》，而当会考出了有关《水浒传》或《阿Q正传》的考题时，他们却能够写出一大套“分析”来，结果是“满分”，“成绩优良”！这是怎么搞的呢？原来他们只要背熟那本薄薄的《水浒传》《阿Q正传》的“题解”与“简析”就够了。

会考范围内的较好的文学作品，都可以不读，那么，会考范围外的中外名著，怎么会去认真阅读呢？少读优秀的文学名著，这正是目前许多文艺作者文笔欠佳的重要因素之一。

有个时期，有些新进的文艺作者有这么一种观念：技巧是不重要的，语言文字不要太讲究，只要文章的内容好就行了。如果有谁认为内容固然重要，但写作技巧，语言的运用也不容忽视，强调没有好的语言技巧，就不能把好的内容充份，完美地表现出来，这些朋友就出来反对这种说法，硬说

人家是“追求形式美”“形式主义”等等，在这种“技巧不必管”的意见影响之下，有些作者写起诗歌来只晓得把一些空洞的名词术语分行排列，或是把一些口号编成一行一行，就算是诗歌了。至于他们所写的杂文、散文也都有语言贫乏、生硬、艰涩的毛病。

这些文友不会不晓得：文学是以语言作为它的表现工具的艺术，“工欲善其事，必先利其器”，表现工具运用得不好，语言的训练太差，表不出情，达不出意，多好的感情，多好的思想，也不容易打动读者，说服读者。这种忽视表现工具（语言）的运用的偏差，实质上就是企图把动机与效果割裂开来，以为只求有好的动机就行了，效果如何可以不管；只要我脑子里有正确的思想就行了，表达得出来与否，可以不管，这种观念是有害的。其错误与危害性，早已由伟大思想家精闳地分析过了。

鲁迅先生一向十分重视语言的运用，他的许多傑出的小说与伟大的杂文，就是明证。他在这方面给我们留下的宝贵的经验与教导，是我们不该抛弃和违反的。他在“给李桦的信”中说：

“来信说技巧修养是最大问题，这是不错的，现在的许多青年艺术家，往往忽略了这一点。所以他的作品，表现不出所要表现的内容来。正如作文的人，因为不能修辞，于是也就不能达意。”（见《鲁迅书简》）

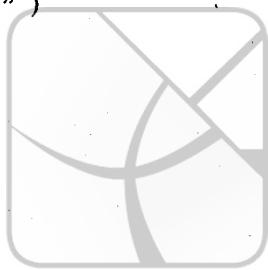
在“答北斗杂志社问”中，鲁迅先生还说：

“写完后至少看两遍，竭力将可有可无的字句，段删去，

毫不可惜。……”

“不生造除自己之外，谁也不懂的形容词之类。”

如果我们的文艺写作者都能遵照鲁迅先生的指示去实践，努力学习驾驭语言的本领，相信文笔是会一天天好起来的，写作技巧是会逐渐提高的。当然，我们一刻也不能忘了，学好语言，锻练技巧是为了更好地把正确的思想与健康的感情表现出来，而不是为了舞文弄墨，炫耀“才华”。鲁迅先生的一句名言是要牢记的：“如果内容的充实，不与技巧并进，是很容易陷入徒然玩弄技巧的深坑里去的。”（同上“给李桦的信”）



略谈内容与形式

文艺作品的好坏，不但取决于内容的正确与否，还要看写作技巧是否良好。这里头，有谁占第一位，谁占第二位的问题，但是却不能说有先有后。我们是主张内容决定形式，形式服务于内容，艺术的技巧，构成了艺术表现的形式，而形式的完美与否，直接影响内容的表现。内容与形式是统一的，是不可分割的，读者在阅读一个作品时，並沒有先接触内容，后接触形式的问题，並不像先进大门，然后才走进客厅，看到屋子的内部。因此，不能说先看内容，后看形式。当然，在评论一部作品的优劣时，往往先讲思想内容，后讲艺术技巧，这种评述的先后，並不意味着先见内容，后见形式。这是常识问题，然而，有些人竟然连这种最起码的阅读常识也忘了，或弄错了，他们说看一个作品的好坏，要“先看”内容好不好，然后“再看”形式好不好；他们还说，有些作品，内容很好，形式或技巧不好；有些作品，形式或技巧好，但是内容不好。这种分“先”“后”的说法，以及企图把内容与形式割裂开来的说法，是错误的，至少是不精确的。

内容与形式，就其重要性而言，是内容占第一位，形式占第二位，主次有分，这是一个东西的两面，不是两个东西。不能这样看问题的人；就是脑子里还有形而上学未清洗掉。

由于把内容与形式看成可以截然分开的两个东西，由于错误把形式当作是一个人的衣裳，而内容当作一个人思想，或错误地把形式比喻成瓶子，把内容看成酒，结果引起了许多人在理论上，观念上的混乱，越搞越糊涂。其实，以一个人的思想，世界观作为内容，而他的表现形式（反映出他的思想世界观的一切）是他的全部言论和行为。从一个人所穿的衣裳，不一定能看得出他的世界观。至于酒与瓶，其实是两个东西，不是一个东西，酒是酒，它有自己的内容与形式，瓶是瓶，瓶也有自己的内容与形式，酒不一定要装在瓶子里，瓶子也不一定装酒，酒与瓶可以分开，但是内容与形式却是统一为一体，不可分割开来的。

由于对内容与形式的辩证关系缺乏正确的认识，把内容与形式看成像酒从瓶中倒出来那样的“关系”，因此，往往在创作实践中产生了不良的偏差，一种是不重视内容，不突出正确的思想和健康的感情，而片面地追求形式的完美，玩弄文字把戏，炫耀自己的“文才”，这是形式主义的倾向；另一种是抹煞艺术表现形式的重要性，以为只要作者有好的主观愿望，有正确的认识就行了，文笔拙劣，文句不通，修辞混乱，比喻不当，形容不出，他们认为“没关系，只要内容好就行了”。这两种偏差，看来是各走极端，其实，从认识论角度看来，犯了同样的错误——形而上学的错误。要纠

正与防止那两种偏差，得从认识问题着手，克服脑子里的形而上学。如果有人存心要片面追求形式之美，那就涉及立场问题，写作的出发点的问题了。



避免重复与废话

许多文友很不注意写作技巧，大家的文章中，有许多语法上、修辞上与逻辑上的毛病。这里，提出一个普遍毛病来讲，这个毛病就是“重复多、废话多”，不知删节，不简洁精练。

我们写文章，要把话写得明确、简洁。不该简而简了，人家看不明白；该节而不省，分散人家的注意力，一般地说，初学写作的人容易犯的是多写、噜嗦，拖泥带水这一类毛病。

请看下面的例子：

一、一个社会如果没有了劳动，那么这个社会就无法进步。劳动生产可以说是人类最基本的活动，有了劳动，人类才可以在这个社会生存下去。

二、区别好人与坏人的重要条件，最正确的答案乃是人的实际表现中去寻找。

三、看戏的人真多，真是人山人海，黑压压的一片，数也数不清，大概有几千人吧！

例一写得太冗长了，同一个意思反复地讲，试看改为以

下如何：

“劳动生产是人类最基本的活动，没有了劳动，人类社会就无法生存与发展。”

例二，本来意思很简单：“区别好人与坏人的重要条件，就是他们的实际表现”。然而，那位作者却写了那么多曲曲折折的话，答案却还是不提出来——只见说要从实际行动中去寻找答案。

第三、重复太多了！只要说“观众人山人海，黑压压的一片，看来有几千人”就行了。

以上讲的是重复的毛病，下面举些“废话”的例子：

一、我以前没有看过人家开采石矿，那么，毫无疑问的，也没有在石山劳作过。

二、他是个小资产阶级家庭出身的知识份子，换句话说，他并不是出身于无产阶级家庭。

三、他的这种事事先从对自己有无利益来考虑的毛病，如果不努力克服，那么就会长期地存在下去的！

例一、“那么”以下的全是废话。

例二、“换句话说”以下的尽是废话。

例三、说这种毛病如不克服，便会使他落伍，思想水平不能提高，这是对的——也应该这么讲，但是，说“不努力克服”，“就会长期地存在下去”，就是废话。

为什么大家在文章中会有重复多与废话多的毛病呢？原因大致有这几点：

第一、惟恐读的人不明白，因而说了再说。

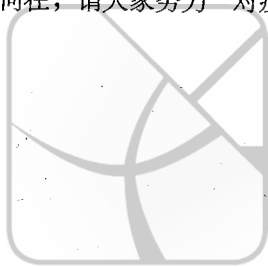
第二、思考力不强，脑子不严密，平时讲话就是噜噜噻噻，而且又缺乏组织，写起文章来，也难免犯同样的毛病。

第三、写前及写时十分粗心，没有计划，想到就写，没有安排先后，写到后面，忘了前面，写完又不肯认真地审查修改。

第四、词汇不丰富，写来写去，只能用那么一点文字，概括能力差，在需要用概括的说法时，概括不来，不得不噜噜噻噻。

第五、缺乏起码的语法与修辞知识。

知道了根源何在，请大家努力“对症下药”吧！



给文章选个好的开头

我们的一些文友，写文章不大注意佈局、结构，尤其不重视文章的开头。关于这方面，有两种情况：一是不晓得开头的重要性，一旦他们深入研究写作方法，並阅读一些典范作品，知道了它的长处之后，就会注意开头问题了。另一是否认开头是重要的，认为伤脑筋去研究好的开头，那是“玩弄文字”，“形式主义”的作法，不足为训。

鉴于这两种情况，讲一讲开头的作用，以及研究好开头的意义，该是很有必要的。

首先，我们必须强调，文章的佈局、开头与结尾等，都是为内容服务的。如果内容是坏的，是歪曲现实，误导读者，宣扬没落腐朽思想感情的，那么，开头越是有吸引力，就越有害，这是为坏主题思想服务的技巧（包括开头与结尾的安排），是不足为训的。因此，我们研究技巧问题，应该把内容的正确与有益放在第一位，肯定了有好的内容之后，再研究文章的佈局，选择个好的开头，以期文章有很大的吸引力，使读者有阅读的兴趣，这样，文章就能收到更佳的效果，好的思想感情更能感染打动读者，何乐而不为？

由此可见，撇开主题思想来谈文章的开头、技巧是错误的，是一种形式主义的倾向；反之，认为开头不必研究，技巧不必理会，只管内容正确就行，这是一种只讲动机，不要效果的机械论调，这也是我们所不能苟同的。

文章的开头，可以有什么作用呢？有丰富写作经验的作者，相信都会同意高尔基的一番话：“开头第一句是最困难的。好像在音乐里定调一样，往往要费好长的时间才找到它。”开头新颖、生动、简练、引人入胜，就能马上吸引读者的注意，引起读者阅读的兴趣，或让读者有个心理上、情绪上的准备。反之，开头不适当、不生动，拖拖拉拉，令读者摸不着头脑，那就很难引起读者的注意与兴趣。看了开头几句，人家就不想看下去了。

文章的开头，不仅像高尔基所说的音乐里的定调，也像下棋时的开局，打乒乓球的发球，它不是一个孤立的开个头的问题，而是关系到全局的第一步，因此，不能离开全篇文章的布局而孤立地考虑开头的问题，必须把开头当作全局的重要组织部份来研究、推敲。如果孤立地给文章找个所谓“刺激性”的、“突发性”的开头，而这个开头又与全篇布局没有呼应，不相衔接，那就难免给人予“虎头蛇尾”或“牛头不对马嘴”的坏印象。

由于文章的具体内容是非常复杂多样的，开头也不可能是简单化的，不是用套公式的方式就能找到好的开头，然而，这并不等于说文章的开头是没有规律可循的，而是说，具体的事物总比规律来得丰富，实践总是比理论来得丰富。掌握

开头的基本法则，并结合具体情况灵活处理，就能找到好的开头。

开头的基本法则，不外这几项：

一、开门见山式的，一开笔即触主题。

二、交代写作的背景，说明写作本篇的原委。

三、说明问题的重要性，引起读者对下文所讨论、叙述问题或事件的重视。

四、描写自然环境或交代事情发生的场地，营造气氛，给读者予心理上、情绪上的准备。

五、说明事件的社会背景，交代事件发生的时间、地点与引出主要人物。

以上五项，前三项较常见于议论文与杂文，后两项常见于小说、散文。除此之外，也有以一句名言、格言或作者自拟一警句为开头的，或以对话为开头的。

我们先研究前三项开头的法则。

开门见山式的开头，是议论文最常用的，最值得注意的。文艺评论家柏林斯基说：“假如第一行落笔太远，那么这篇论文一定是废话连篇，离题千里。”的确，我们所能读到的好多典范性的论文杂文，开头大都採用开门见山式的。

一位伟大人物在给他最亲密的战友主持葬礼时，发表了一篇著名的墓前演说（也可当作一篇伟大的论文），开头是这样的：

“三月十四日下午两点三刻，这位当代最伟大的思想家停止思想了。”

一开头就触到主题，而且用语十分深刻精闢（“伟大的思想家停止思想”）。如果换了一个思想不敏捷，而且有点腐迂的人来讲话或写一篇悼词，开头会怎么样呢？不外是：“兄弟今天被大家推举出来主持这个庄严的葬礼（或追悼会），感到万分荣幸，对于这位×××先生的不幸逝世，我和大家一样感到万分悲痛……”废话何其多！

鲁迅先生的大部份杂文，开头都是开门见山式的，信手拈来，就有这么一些精彩之例：

“《涛声》的寿命有这么长，想起来实在有点奇怪的。”

——祝《涛声》

“俄国的文学，从尼古拉二世时候以来，就是‘为人生’的，无论它的主意是在探究，或在解决，或者堕入神秘，沦于颓唐，而其主流还是一个：为人生。”

——《豎琴》前记

“夏天近了，将有三虫：蚤，蚊，蝇。”

假如有谁提出一个问题，问我三者之中最爱什么，而且非爱一个不可，又不准像‘青年必读书’那样的缴白卷的，我便只得回答道：跳蚤。”

——《夏三虫》

“两月以前，曾说过‘推’，这回却又来了‘踢’。”

——《踢》

“‘揩油’，是说明着奴才的品行全部的。”

——《揩油》

一开头就点中主题，提出作者基本论点的论文开头，还

有一个最新的范例：

“唐代诗人李白，以武则天长安六年（七〇一），出生于中央亚细亚的碎叶城。”

这是郭沫若新著《李白与杜甫》关于李白出生地部份开头的第一句，正是不说废话，开门见山。

现在，大家都要求文章（特别是议论文）写得短些，精练和简洁些，开头不说废话，一开头就触及中心问题，或提出论点，有助于使文章精练简洁，我们应该提倡这种开头。

以说明写作原委的开头，也有不少好的例子，例如鲁迅先生的《为了忘却的纪念》的开头：

“我早已想写一点文字，来纪念几个青年的作家。这并非为了别的，只因为两年以来，悲愤总时时来袭击我的心，至今没有停止，我很想借此算是竦身一摇，将悲哀摆脱，给自己轻松一下，照直说，就是我倒要将他们忘却了。”

顺此说明：鲁迅先生的这段开头，是交代他为什么写这篇文章，而不是真的要把这几位遇害的好青年遗忘掉，请读全文，及体会该文的结尾几句话。

文艺创作的开头方式，多种多样，我们的归纳还是笼统的。较常见的描写自然环境，营造气氛的开头方式，有不少范例，例如鲁迅先生的小说《祝福》的开头：

“旧曆的年底毕竟最像年底，村镇上不必说，就在天空中也显出将到新年的气象来。灰白色的沉重的晚云中间时时发出闪光，接着一声钝响，是送灶的爆竹；近处燃放的可就更强烈了，震耳的大音还没有息，空气里已经散满了幽微的

火药香，我是正在这一夜回到我的故乡鲁镇的。虽说故乡，然而已没有家，所以只得暂寓在鲁四老爷的宅子里……………”

处理开头最容易犯的毛病是什么呢？议论文方面，常见的毛病是“下笔千言，离题万里”，把一些陈腔滥调塞在前面，或者花很多笔墨去作“题解”，或是作不必要的“溯本穷源”。文艺创作方面，常见的不好的开头是与故事情节、主题思想没有什么关连的景物、场地描写或“架空的抒情”。这两种毛病，都应该克服与避免。

开头得好，不一定是好文章，首先是决定于内容好。如果我们写一篇内容好的文章，能安排个好的、特出的开头，那不是相得益彰吗？



读一些古典文学

前些日子，同一些文友谈起文艺学习的问题，我向他们建议，在学习先进社会科学理论的同时，适当地读一点古典文学，批判地吸收其中的艺术性与民主性，对于我们提高文艺创作水平，是有益的，至于在广大群众中大加提倡，我是不赞成的。那时，这些文友都不以为读古典文学是必要，他们还给我套了一些大帽子，而且还带了一些意气，我只好暂不作声了。后来，向他们指出：“古为今用，推陈出新”这一方针是不会错的，是意义极其重大的。他们不正面反对这一方针，但总以为读古典文学是无益的，学习艺术技巧，不需要读古典文学名著也成。

最近，坊间接二连三出现了新版本的《红楼梦》、《水浒传》、《三国演义》等古典文学名著，不久前，还听说复旦大学开设西欧文学的课，要研究司汤达的《红与黑》。再者，章士钊的《柳文指要》与郭沫若的《李白与杜甫》的出版，在在说明古典文学绝没有被销毁，也没有被“冷藏”，而是适当的、有选择地、有批判地拿来重新编印出版。同时，也说明研究文艺与历史，学习文艺创作，仍需要读一些古典文

学的。

在现阶段，我们文艺工作的主要任务是教育与唤醒民众，要做到这点，应当把反映人民生活，表达人民的思想感情，鼓励民众为正义事业而奋斗当作选题材，进行创作的准则。古典文学，讲的是古代的事，表现的思想也是古代人的思想，其中还有不同程度的糟粕（例如封建意识与对鬼神的迷信），因此，在此时此地（注意这个条件），不宜在广大读者中提倡阅读古典文学。如果要向广大读者宣传正确的历史观，自然可以利用一些古典名著作材料，然而，那必须经过严格的选择，还必须批判的介绍，不能不加批判地推广。例如《三国演义》，其文学价值显然是高于历史价值的，不能用这部小说当作研究东汉末年的历史真相与法则的重要材料。《三国演义》所写的东西，有很多是不符合史实的，不能当作史书来读。能当史书来读的是《三国志》。同《水浒》相比，《三国演义》的历史价值之低就更明显了。《水浒传》歌颂了农民起义，表扬了农民起义军的领导人，大灭了封建统治者的威风，大长了老百姓的志气，比起《三国演义》，《红楼梦》，《封神榜》，《镜花缘》或李白与杜甫诗来，更值得向广大读者介绍。

此时此地不宜向广大读者推广的文学名著，其中有不少具有颇高的艺术性及一定的进步性，这一类作品，对于研究、学习文艺与历史的人来说，却是应该阅读的，尤其是像《水浒》那样的歌颂民众正义斗争的古典名著，更值得我们的文史学习者认真地研究，并从中吸取于我们有益的部份。文史

学习者的一个重要任务是：必须将古代封建统治者所提倡的腐朽文化和古代优秀的人民文化区别开来。这些优秀的人民文化都在一定程度上带有民主性，进步性和革命性。

《水浒》，可算是一部优秀的古代人民文学创作，是优秀的古代人民文化的瑰宝。相传《水浒》的作者是施耐庵（元末明初的人），然而，文史学者早已做了周密的考证，证明《水浒》并非施耐庵或某一个作家的个人创作，而主要是南宋到元末两百多年间的人民群众的集体创作。人民群众以口头流传的方式，歌颂自己的英雄人物，后来，这些广泛流传于民间的英雄斗争故事，就被生活在社会下层的读书人所搜集与整理。把这项工作做得比较完善的，使各个独立的故事得以贯穿统一的，也许是施耐庵。基于这点，施耐庵可说是在民间文学的基础上对《水浒》故事进行再创作。《水浒》的成就，首先应归功于人民群众。

对于一个文艺学习者来说，《水浒》、《三国演义》与《红楼梦》这些古典名著，在艺术上仍有许多可供借鉴之处，比如刻画人物的性格的技巧，描写景物与热闹场面的技巧，以及佈局上的一些长处，都有可取之处。西欧、东欧的一些进步作家或有一定进步倾向的作家的代表作，也可批判地读一些。例如海涅、拜伦与雪莱的一些思想水平较高的诗（不是那些软绵绵的情诗），裴多菲的一些爱国诗，以及俄国民主主义诗人涅克拉索夫的诗，可以读一读。西方古典文学中的小说，在艺术上有许多可供借鉴而思想内容方面又带有一定进步性的，也可以适当地读一些。像托尔斯太的《

《战争与和平》，不仅在艺术上有较高的成就，而且用了许多笔墨去表现人民群众自己组织起来，行动起来，武装起来反抗外来侵略者，保家卫国的精神，它让人们看到了人民群众的力量，说明了俄国的老百姓是打败不可一世的拿破崙的主力。当然，《战争与和平》的许多篇幅是花在美化贵族生活，塑造青年贵族形象（安德烈）方面的，糟粕也不少。

对古典文学盲目地全盘接受，不考虑具体情况（例如时代不同，人物的精神面貌不同），简单化地模仿古典文学的写作技巧，这是错误与有害的，因为这不仅会吸入了糟粕与毒素，而且也使我们在思想上与艺术上停留在旧的水平，不能达到我们这一时代所能达到的高水平。然而，一概抹煞，全盘否定古典文学，认为这些东西无一长处，这种虚无主义态度也是错误的，这是不尊重古代优秀的人民文化的表现，也说明了持这种态度的人没有正确的历史观。

略谈讽刺

讽刺是一项有力的文艺武器，它主要是批判、暴露与谴责坏人坏事的，是对反动、反人民的事物与人物的有力的打击，目的是消灭这些否定事物与人物。社会要向前发展，就必须不断地批判、暴露、剷除一切妨碍社会向前发展的坏人坏事；人民要过自由幸福的生活，就必须不断地批判、暴露与打击一切违反民众利益、压榨民众的腐朽势力、恶势力。人民内部也有一些缺点，也有犯错误的事情，然而，站在人民立场的文艺家要善于区别那些是人民内部的缺点与错误，对于这些缺点和错误，绝不能用对待人民敌人的态度去讽刺与嘲笑，而应该是揭发犯错误与产生缺点的根源，並指出纠正错误与克服缺点的办法，这是一种“治病救人”的态度。那么，对于民众内部的缺点和落后现象，是否可以讽刺呢？我以为是可行的，然而，极为重要的是：讽刺的出发点是“治病救人”，是像针灸医生那样给病人扎针，让病人痛苦一阵，病人的病痛就会消除。

鲁迅先生说得好：“讽刺作者虽然大抵为被讽刺者憎恨，但他却常常是善意的，他的讽刺，在希望他改善，並非

要捺这一群到水底里。”鲁迅先生这里所指的“他们”“这一群”，显然是指有缺点，犯错误，有种种落后表现的民众。我以为，对于这一些有缺点，犯错误，表现还很落后的民众，讽刺只能是轻微的，不能采取“尖酸刻薄”的语言，而应该是带着满腔热情去教育他们——虽然不免也要给他们感到一阵痛苦。更重要的是：要深刻地揭露造成某些民众落后的社会根源，要指出不良社会风气对民众的腐化侵袭，是造成民众有缺点，有落后现象的主要原因。像拜金主义的社会风气，黄色文化，灰色文化的泛滥，使一些尚未觉醒的民众中了毒，我们对于中了黄毒的人固然不免会讽刺几句，但矛头不应该对准那些中毒的人，而应该对准那些放毒的人。

对于放毒贻害青年与民众的黄色文化贩子，仅仅讽刺自然是不够的，还要动员大家起来以实际有效的行动去反对他们，像打落水狗那样打击他们，同时，还要引导中毒的人转向真正健康的文化，引导他们走上光明。这就是说，要有“破”有“立”，一般地说，讽刺的主要作用还是在“破”，有“破”无“立”，“破”也不会彻底。文艺写作者必须掌握“讽刺”这一武器，去做“破”的工作，彻底破坏那些腐朽的，反民众的事物和黄色灰色文化，同时，还要在破之中建立正确的思想，教育大众，引导大众走向光明和真理。

发展儿童文艺

现在，大家都会说：我们的少年儿童受黄色与灰色文化的侵袭十分严重，“路边的童声合唱”，唱的不是“小河杨柳”，不是“小树快快长大”，也不是“打电话”或“眼镜找朋友”，而是唱“我在你左右”“今天不回家”“亲爱的小哥儿，你回头望一望”。甚至“儿童歌唱比赛”，也是由一些八岁、十岁的“老儿童”唱“泪的小花”……。

文人对这种畸形现象感受是很深的，他们写了不少文章来抨击侵袭与腐蚀我们的少年儿童的不良文化。这，自然是有必要的，因为凡是有毒的东西，你不打它，不实行消毒，它的毒总不会自行消灭的。问题是：我们告诉人们这些东西有毒之后，总不能叫他们闭紧嘴巴、空着肚子什么都不吃呀！

特别是对于孩子，我们光是向他们说：“这种歌不应该唱，那种舞不应该跳，这种书不应该读，那种电影不应该看——那是不够的。我们如果企图把孩子们头脑里的黄毒消除，那就必须同时注入抗毒素与维他命给他们。如果把孩子们头脑里的黄毒挤跑了，让他们的脑子空了下来，脑袋空空

如也，那行吗？不行，当孩子们走出门口，走上大街小巷，走到联络所，那些黄色灰色的歌曲，电影广告马上向他们进攻，结果，脑子里又塞满了黄色灰色毒素了。

不破不立，破和立是同时进行的，破字当头，立在其中。对于黄色文化也是这样。我们要在孩子们当中“破”黄色文化，就必须同时“立”真正（注意，是“真正”）的健康文化。鼓励孩子们向上向善的，引导他们树立为人民而学习的志向的文学艺术，都是我们应该大力提倡的。我们的文艺写作者对于黄色与灰色文化不光要大力地、彻底地去“破”，同时还要大力地、坚决地“立”进步的文化。

对于孩子们的思想感情的形成与发展，我们的文艺工作者过去未免不够重视。如果让孩子们被黄色文化夺去，被社会的腐朽势力夺去，这对于社会的进步将是巨大的障碍，对于进步文艺的发展也将造成不利的因素。因此，我们在此呼吁文艺工作者，你们在抨击与揭露黄色文化对少年儿童的毒害的同时，还得为我们的少年儿童写出作品来，让他们在真正健康的文艺的薰陶下健康茁壮的成长！

儿童的精神生活这个领域，真正健康正派的文化不去占领，就必定被黄色的、有毒的文化去占领。在文艺工作岗位上的朋友们，请你们现在就开始构思或动笔创作——

儿童歌曲、儿童话剧、以本地儿童生活为题材并适合他们阅读的文学作品和美术作品吧！

意义重大的创作比赛

由星加坡大学中文学会主办的一九七一年度文艺创作比赛，据悉反应相当热烈，截自本文执笔时，该学会已收到超过一百篇的参加比赛稿件。在此，笔者谨预祝这项比赛取得巨大的成绩。

如果我们观察一下目前马华文艺界的情况，同时回顾近十年马华文艺的发展概况，那么，我们不难发觉，星大中文学会这次举办的文艺创作比赛，是具有很重大的意义的，对于马华文艺运动，将会产生积极的影响。

马华文艺，是以华文作为表现语文、以服务马来亚人民、反映当地人民生活为主题的文艺。从历史上看，马华文艺是不分“星”“马”两地的，因为马华文艺是一个整体——一个不可分割、不容许任何人加以分割的整体。一九六五年八月九日以后，星柔长堤的两岸虽然被分为两个政治单位，但是，两岸的文艺工作並沒有完全断绝联系。最明显的一个事实是：我们的主要报章的文艺副刊，至今为止还是对全马的文艺作品兼收並蓄，不分畛域的。

在星洲出版的许多文艺刊物或综合性杂志，也容纳了相

当数量的来自长堤彼岸的文艺稿件。这说明了：由于历史的与地理的因素，马华文艺至今还没有被真正的分割为所谓“大马文艺”与“星华文艺”。我们现在讲马华文艺、研究马华文学史，仍然是把马华文艺当作一个整体（包括星洲的）来看待，从事于文艺工作的文艺界人士当会发觉，只有把马华文艺当作一个整体来研究与看待，才能正确地了解与评价马华文艺的传统和成就，才能全面地、深入地分析马华文艺作家与作品。因为在马华文艺史上，根本就不分你是“星华作家，我是“联邦作家”，根本就不存在这么一条“界线”。如果人为地给它划一条界线，那就是割裂历史，也使马华文艺遗产被搞得支离破碎，变成一笔理不清的糊涂帐。

凡是无视马华文艺是一个不可分割的整体的事实，在言论与行动中，企图将马华文艺史与马华文艺运动加以割裂，这是必须反对的恶劣倾向。

这次星大中文学会主办的文艺创作比赛，突破了前些时候类似比赛的狭隘范围，把范围扩大为泛马性的，欢迎来自长堤彼岸的文艺作者参加比赛，这在行动上肯定了马华文艺是一个整体的观念，也是与近年来同性质比赛有所不同之处，这是很值得重视的一点。

其次，这次的文艺创作比赛，不重视奖金，不搞物质与金钱刺激，而是强调比赛的意义——反映本地社会现实与人民生活，表达人民大众的心声，打击黄色与灰色文化，这点，也与近年来的类似比赛大异其趣的。我们知道，文艺作品的价值，主要表现在它的思想性与艺术性上，取决于它对社

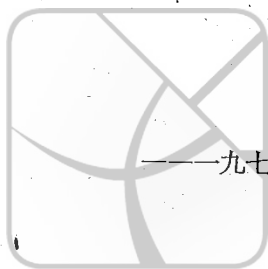
会、人生的反映的正确与否、深刻与否这点上，凡是能正确地反映社会，揭示人生的真谛，表达人民大众的心声，推动社会向前发展的文艺，其价值就高，反之，其价值就低。至于值多少钱，能不能卖钱，能给作者赚多少钱，这些，都不能表现一个作品的价值。除非有人要把自己的作品当作商品，“待价而沽”，否则，是不应当以金钱的多寡来衡量作品价值的高低的。因此，用高额奖金来刺激文艺创作的做法不应予以肯定，不应得到鼓励。这一点，星大中文学会主办的文艺创作比赛就特别显得突出，因为主办者强调不用奖金来鼓励创作，只是发予若干纪念品。

处在黄色文化十分猖獗的此时此地，进步的、真正健康的文化艺术工作十分艰苦，险阻重重，再加上近年来华文写作水平的普遍低落，文艺接班人的问题已成为一个十分严重的、尖锐的问题。我们的具有反封建反侵略（也包括了反殖）光荣传统的马华文艺是不是后继有人呢？我想，这个问题的答案是肯定的。然而，这些“后继”的接班人应当得到充份的照顾、关怀、协助与鼓励。星大中文学会主办的这项创作比赛，对于新进的马华文艺写作者应该是一项巨大的鼓舞吧！

对于星大中文学会本身来说，举办范围如此广泛的文艺创作比赛，该说是破题儿第一遭。星加坡大学，一向被视为英文源流的“高等学府”，在这样的英文大学内部，有一个如此强大并且在茁壮成长的华文团体，那是多么令人感到意外和喜悦啊！“好人是不会寂寞的”——忘了在那一本书里

读过那么一句话。我现在倒认为：“好人是不甘于寂寞的”！能发光的就发光，能发热的就发热。星大中文学会的同学们在搞文艺活动方面经验也许还不足，能力也许还是很有限，然而，他们却做到了“有一分热，发一分光”，这点，应该表彰。

从这项文艺创作比赛，我们坚定了这么一个信念：不论在前进的道路上还有多少艰险困苦，不论道路是多么崎岖曲折，也不怕有人半途转向投机或倒下不起，马华文艺的主流仍然没有被切断，没有因受阻而停滞不前，它正在冲破重重障碍，奔流向前！



——一九七一年六月廿二日

一首优秀的丹麦民歌

在许多人的观念中，西方国家的民歌，不外是爱情、友情、离乡背井之愁绪或描述自然景色的题材。政治倾向鲜明而强烈的民歌，他们几乎全无印象。其实，这一类政治性强的民歌是有的，可惜保留下来的不多，载入文学史的则更少。

今天，要向民歌学习，则应当尽一切可能找寻、搜集这些宝贵的、富于战斗性与倾向性的民歌，加以整理、研究、介绍，以期引起大家的重视。

这里，我们要向大家介绍的一首民歌，是一首古老的丹麦民歌，估计它诞生的年代是十七世纪，而发现并记录的年代则是十九世纪中叶。

这首民歌叫“基德曼老爷”。全歌轻松、活泼、风趣、泼辣，唱的是农民反抗封建地主和贵族的压迫。开头是唱贵族基德曼老爷穿上漂亮衣服、神采飞扬地去南吉尔郡开民众大会，他别话不说，一开口就向农民徵收新的赋税：“每一把犁要缴纳稞麦七斗”“每四只猪要交出肥猪一口”。显然的，这个基德曼老爷有钱又“有权”，他对农民进行横徵暴

敛。有压迫就有反抗，会场中有一个老农终于发出了怒吼：“我们不能把东西给任何人”，他不单喊叫，而且采取了果敢的行动，当面给基德曼老爷一拳，把这个压迫者剥削者打倒在地！这是一项革命的行动，造反有理！所以，基德曼老爷被打倒之后，农民得到了自由，大家都无比畅快。因为所歌唱的是造反的行动，是振奋人心的好事，所以，全歌从头到尾都贯串一种轻松、诙谐的调子。这正是“艺术形式服从于思想内容”的表现。

这首诗歌在结构上有一特点，就是每节最后一句都是一样的话：“南吉尔郡人真喜欢啊”，而每节的第一句又重复前一节的第三句。这样的形式，由于反复强调而给人印象很深，而且节奏明快，每节都联系得很紧。这样的结构与表现手法值得重视。（每节之第四句当语气词处理，不一定与上三句的内容配合。）

早上，——天色刚刚大亮——

基德曼老爷就在屋里穿衣裳，

他穿上了一件漂亮的衬衣。

南吉尔郡人真喜欢啊！

他穿上了一件漂亮的衬衣，

又把绿色丝绸外衣披上身体，

他给山羊皮靴子系上带子。

南吉尔郡人真喜欢啊！

他给山羊皮靴子系上带子，
又扣上明晃晃的镀金的马刺，
他高傲地到南吉尔郡去开会。

南吉尔郡人真喜欢啊！

他高傲地到南吉尔郡去开会，
一句话不多说，就向农民征收新的赋税：
每一把犁要缴纳稞麦七斗。

南吉尔郡人真喜欢啊！

每一把犁要缴纳稞麦七斗，
每四条猪要交出肥猪一口，
但是一个老人突然大发雷霆。

南吉尔郡人真喜欢啊！

但是一个老人突然大发雷霆：

“我们不能把东西交给任何人；
除非向我们偿清了这笔赋税。”

南吉尔郡人真喜欢啊！

“除非向我们偿清了这笔赋税，
不论什么人都不准离开大会！

南吉尔郡人，要紧紧地包围起来！”

南吉尔郡人真喜欢啊！

“南吉尔郡人，要紧紧地包围起来，
不让基德曼这家伙活着跑开！”

老人当面给了他一拳头，——

南吉尔郡人真喜欢啊！

老人当面给了他一拳，

基德曼老爷——一下子跌了一个跟斗。

他躺在那里，基德曼老爷，血流满地。

南吉尔郡人真喜欢啊！

他躺在那里，基德曼老爷，血流满地；

可是犁耙自由地在黑土上走来走去，

猪也自由地到森林里寻吃东西。

南吉尔郡人真喜欢啊！

改造自己，改造世界

——向鲁迅先生学习如何改造思想

旧社会的知识份子多数是不满现状的，对各种不合理的事物总是愤愤不平的。然而，仅仅是发表一番愤世嫉俗的讲话，或“敢怒不敢言，敢言不敢行”，那也终将一事无成，动不了旧世界的一个砖头，一根毫毛，而这类的知识份子偏又很多。

鲁迅先生不是这一类“敢怒不敢言，敢言不敢行”的脚不着地的知识份子，而是一个不断地同知识份子的不良作风与旧习气进行斗争的新型的知识份子，是先进知识份子的光辉典范。

鲁迅很早就认识到知识份子改造自己的重要性，早在一九一八年，他便写道：

“中国现在的人心中，不平和愤恨的份子太多了。不平还是改造的引线，但必须先改造了自己，再改造社会，改造世界，万不可单是不平。”（鲁迅著《热风》第67页）

到了鲁迅思想发展的后期（在他生命的最后十年），他更明确地认识到知识份子改造世界观的重要，在改造思想方面，对自己的要求更严格。为什么生长于旧社会的知识份子

必须改造自己的思想呢？因为这些知识份子在未改造好自己的思想之前，脑子里占统治地位的是资产阶级个人主义的世界观（小资产阶级的思想，从本质上讲，是属于资产阶级世界观的范畴的）。他们在旧社会遭受到种种挫折和打击，而这些挫折、打击乃至迫害，都损害了他的个人利益（例如失学、失业、失意等），他对旧社会的不满与愤恨，主要地是从个人的利益出发的，他对旧社会的认识，主要是从对个人有无利益可言这一角度出发的。因此，这类知识份子，在个人利益得不到满足时，他会参与改革社会的运动，或发一大堆牢骚，然而，一旦他的个人利益得到满足，名利双收，娇妻大宅都有了，银行有了五位数、六位数的存款，他就不觉得这个社会有什么不好了，而是认为“十分美好”，“十分可爱”，至于广大劳苦民众的被压迫，受剥削，过着赤贫生活，处于无权地位，他就不理睬了。

像这样的知识份子，在旧社会——在我们生活周围，大家见得还会少吗？他们不满现状，出发点是个人的主义，而他们后来满足现状，出发点仍是个人的主义。满足了现状的知识份子，在客观上往往成为旧势力的一份子，有的甚至成为旧势力的奴才、走卒。在他们的主人忙的时候，他们就帮忙，在主人闲的时候，他们就“帮闲”，在主人作恶的时候，他们就“帮凶”，到头来，他们必被扫进历史的垃圾堆去。

旧知识份子从不满足现状出发，参与了进步的社会运动，就得在运动中接受考验与锻炼，终生不停息地改造自己的思想，提高自己的思想水平，永保朝气和青春！如若不然，则

思想动摇，心灵空虚，行动软弱，不是当了逃兵，就是一头栽进腐朽势力的怀抱，当了奴才和走卒。

鲁迅先生是知识份子改造思想的榜样。鲁迅从长期的斗争中深刻地认识到，要同反正义、反民众的份子坚决抗争，要同封建势力与外国侵略势力及其走狗坚决斗争，并取得胜利，就必须同敌人划清思想界限，就必须不断地同自己脑子里头的旧思想、旧观念、旧习气作斗争，就必须用先进的理论武装自己的头脑。他深切知道：“改造自己，总比禁止别人来得难。”因此，他对自己的要求特别严格，他“解剖自己并不比解剖别人留情面。”不留情面的解剖，这是一种什么精神呢？这是一种勇于自我批评，勇于鞭策自己的精神。而这种精神，同古代中国儒生的那种关起门来“修身养性”、“吾日三省吾身”截然不同。鲁迅从来反对“闭门修养”，他自己是在亲自参加火热的革命运动的同时改造自己的思想的。他在《二心集》序言中写的一段“解剖自己”的文字，是发人深思的，值得我们学习的：

“……我时时说些自己的事情，怎样地在‘碰壁’，怎样地在做蜗牛，好像全世界的苦恼，萃于一身，在替大众受罪似的：也正是中产阶级知识份子的坏脾气。只是原先是憎恶这熟识的本阶级，毫不可惜它的溃灭，后来又由于事实的教训，以为唯新兴的无产者才有将来，却是的确的。”

对于害怕批评，不愿意、不勇于进行自我批评的知识份子，鲁迅先生是不满的，他以为先进者“决不怕批判自己，他知道得很清楚，他们敢于明言。”他十分反感浮夸和虚伪

的知识份子，他尖锐的指出这些人“脑子里存着许多旧的渣滓，却故意瞒了起来，演戏似的指着自己的鼻子道，‘惟我是无产阶级’。”

今天，我们纪念鲁迅，一定要牢记他的教导，一定要认真学习他的乐于接受批评，勇于自我批评的精神，一定要认真地改造自己的旧思想、旧作风、旧习气，树雄心、立壮志，为人民的自由幸福生活而奋斗终生！



以实际行动纪念鲁迅

纪念鲁迅要以实际行动，什么是纪念鲁迅的实际行动呢？我以为，最重要的是要学习鲁迅坚韧的战斗精神，全心全意为人民服务的精神。

鲁迅的一生，是战斗的一生，他站在时代的最前列，为打倒帝国主义、官僚买办、封建势力，为扫除反动的旧文化，传播和发展人民大众的新文化而坚持不懈地进行斗争。

为半封建半殖民地社会制度服务的旧文化和帝国主义文化，是中国人民精神的枷锁和麻醉毒药，它严重地束缚中国人民的思想，妨碍人民觉醒，阻挠社会的进步。鲁迅深切知道旧文化和帝国主义文化对祖国和人民的危害，他深恶痛绝一切吃人的制度和文化。他“大呼猛进”，对于一切旧势力、旧思想、旧文化、旧风俗、旧习惯都毫不留情地“悉与荡涤”，“一扫而空”，不管那是什么“四书五经”，“三坟”“五典”，金人玉佛，礼教道德，全都踏倒。

鲁迅在同旧势力、旧文化进行战斗时，不怕威胁，不怕造谣中伤，不怕明枪暗箭，不怕丢脑袋，正是“一不怕苦，二不怕死”。他一贯鄙视“低眉顺眼，唯唯诺诺”的奴才主

义。鲁迅是个真正的革命家，他对旧世界的被摧毁和死亡没有一丝一毫的惋惜！

鲁迅在同旧制度旧文化的斗争中，特别是在同人性论、资产阶级人道主义和庸俗进化论等思潮的斗争中，在同伪装进步的坏份子的斗争中，找到並掌握了阶级论，找到了建设新社会的真理。这是一项重要的经验：即只有在批判旧世界中，才能发现新世界，才能找到通往新社会的正确道路。

在为祖国人民的自由幸福而进行的艰苦斗争中，鲁迅先生不怕道路的漫长，不畏艰难险阻，始终坚忍不拔，顽强战斗。他反对那种把社会改革看得很简单、很容易、一帆风顺的态度。持这种态度的人，一遇到一些困难与挫折就“失望、颓废”。这点，是我们纪念鲁迅、学习鲁迅的时候切切要记住的。

鲁迅先生四十年前在“左翼作家联盟”成立大会上的讲话，至今仍有很强的现实意义，值得我们牢记和深思。鲁迅说：

我以为在现在，“左翼”作者是很容易成为“右翼”作家的。为什么呢？第一，倘若不和实际的社会斗争接触，单关在玻璃窗内做文章，研究问题，那是无论怎样的激烈，“左”，都是容易办到的；然而，一碰到实际，便即刻要撞破了。……

第二，倘不明白革命的实际情况，也容易变成“右翼”。革命是痛苦，其中也必然混有污秽和血，决不是如诗人所想像的那般有趣，那般完美；革命尤其是现实的事，需要各种

卑贱的，麻烦的工作，决不如诗人所想像的那般浪漫；革命当然有破坏，然而更需要建设，破坏是痛快的，但建设却是麻烦的事。……

鲁迅以自己的实际行动，实践了他的上述主张——和实际的社会斗争接触，不怕麻烦，不拒绝“卑贱”和“麻烦”的工作，不打击那些应该争取与团结的人，而是耐心地帮助别人克服劣根性，帮助别人进步。这种精神也是我们应该认真学习的。



一九七〇年十月

“倘能生存，我当然仍要学习”

——鲁迅的学习精神

鲁迅先生的一生是伟大的、光荣的、战斗的一生，他为中国人民与世界人民的正义事业做出了伟大的贡献。他值得我们学习的地方很多，其中一项是我们现在要强调的，那便是他的那种孜孜不倦地为人民、为正义事业而学习的精神。

鲁迅先生有一句名言：“倘能生存，我当然仍要学习。”这是他逝世前两个月，在同文艺界的机会主义份子周扬、徐懋庸一伙进行激烈斗争中，为了回击这些盘踞在进步文艺阵营的“蛀虫”们对他的诬蔑而发出的豪言壮语。

“倘能生存，我当然仍要学习。”这绝不是一句空话，而是体现在鲁迅自己的实际行动中。这一豪迈的言语，以及鲁迅先生的顽强学习与战斗意志，鼓舞了千千万万正义的人们坚持斗争，在前进队伍中力争上游。

我们这儿有不少青年朋友，总是埋怨自己的时间太少，生活太忙碌，或者周围环境太纷乱，不能集中精神学习。这种向困难升白旗的念头与做法，是不求上进的表现，从根本上讲，是自己的“私心杂念”太多，没有坚定的为人民服务，为正义事业奋斗终生的决心，一句话，没有坚定正确的

世界观。

我们来看看鲁迅先生吧，在他生命的最后几个月内，他的身体很坏，一度处在死亡边缘，而那时中国正处在民族生死存亡关头，抗日运动高涨，一些牛鬼蛇神，对坚持正确的文化工作路线的鲁迅进行了疯狂的夹攻（鲁迅先生坚持正确的抗日民族统一战线政策，坚持“民族革命战争的大众文学”这一正确的战斗口号）。鲁迅是居住在国民党统治得十分严密和黑暗的上海，环境非常复杂。尽管任务是那么的艰巨繁重，处境是那么恶劣和复杂，身体又是那么的衰弱和疲惫，但鲁迅仍然坚持战斗和学习。

读书，不是为了打发时间，而是为了改造自己的思想，提高自己的斗争与工作能力，因此，读书总是在生活紧张，工作忙碌，斗争尖锐时觉得最迫切的。在这种情况下，学习也特别认真。鲁迅先生说：“时间，好像海绵里的水一样，只要你愿挤，总还是有的。”鲁迅一生都十分珍惜时间，尤其在他生命的最后十年，他有了坚定正确的世界观为指导，更珍惜自己的时间与生命。他“把别人喝咖啡的工夫都用在工作上”。他在“常常整天没有休息”的紧张战斗中“挤”时间看书学习。

鲁迅认为在斗争中与学习中“非韧不可”。他说：“要在文化上有成绩，则非韧不可。”他也主张“要自己思索”，反对脱离实际死背教条。他说：“倘只看书，便变成书橱。”

读书，需要有明确的目的，伟大的毅力来自伟大的目的，鲁迅读书的“韧性”，来自他对人民事业的无限忠诚和

热爱。他是为了正义，为了战胜敌人而学习的。他说：“革命是要有经验的，所以要读书。”

读书不能太偏，知识不妨广博，鲁迅先生就是当时知识最广博的一位文化战士。他看的书很多，举凡文学、音乐、电影、历史、医学、政治经济学等，他都看。他有一万多册藏书，大都是他阅读过的。然而，他看得最勤、最认真的是关于进步的世界观的书。他看了这一类书，就联系自己的思想来学习，严格要求自己，认真进行自我批评。他自己“敢于明言”自己的思想毛病与弱点，无情地“解剖自己”，“纠正”自己曾经“只信进化论的偏颇”，从而坚信“新兴的无产者才有将来”。

世界观的转变是一个根本的改变，这是一条关于思想改造的极重要的真理。鲁迅先生在这方面给我们树立了光辉的榜样。我们要像鲁迅先生那样，坚持为人民而学习的大方向，并且要联系自己世界观的改造来学习。

向鲁迅学写作

在鲁迅先生光辉，战斗的一生中，值得我们学习的东西实在太多了，他的全心全意为人民大众而学习、工作、奋斗的坚韧精神，值得我们学习，他对人民的敌人的深切仇恨，用“打落水狗”的精神去同人民的敌人进行斗争的宝贵经验，值得我们学习。他以文章作为投枪与匕首，捍卫正义事业，猛刺人民敌人的要害，而把自己的安危生死置之度外的大无畏、大公无私精神，值得我们学习。作为文学家的鲁迅，他对文字的运用精益求精，一丝不苟，向读者大众负责的写作态度，值得我们学习。

在这里，谈谈向鲁迅学习写作的几点意见：

鲁迅的文章风格，可以用这几个字来概括：正确、准确、精练、勇猛、生动、泼辣。在这些特点当中，自以“正确”作为基石，作为主导。尤其是在他生命的最后十年，他逐步掌握了先进的哲学与社会科学理论，坚定地站在新兴无产者的立场来从事文化工作，他的文章内容比以往是正确与精确得多了。鲁迅的光辉作品如《现代的孔夫子》、《对于左翼作家联盟的意见》、《论现在我们的文学运动》以及《答徐

懋庸並关于抗日民族统一战线》，内容都是非常正确，非常深刻的，达到了极高的思想水平。在那个时期的文学家，没有第二个人能写出思想水平那么高的文章。

准确，从写作方法的角度来看，是在正确的前提下的精炼、恰当与简约。鲁迅的许多文章，都写得短小精悍，深刻有力。他的文章之所以写得“短而精”，是适应当时运动的需要，适应群众的要求。他强调“时间就是性命”，因此，作家没有权力浪费读者的时间，他反复告诫青年作者，不要下笔千言，离题万里。他一贯反对舞文弄墨，矫揉造作，空洞无物，堆砌词藻。

谈到自己的写作经验时，鲁迅说：“可省的处所，我决不硬添”，“力避行文的唠叨，只要觉得够将意思传给别人了，就宁可什么陪衬拖带也没有。”他也劝告青年作家：“写完后至少看两遍”，要把可有可无的字，句删去，毫不吝惜。这是一种什么精神呢？这是实事求是的，科学的精神，是脚踏实地的作风。浮夸的人写文章，恰恰与此相反。

为了做到短小精悍，深刻有力，对群众有较大的教育与启发，鲁迅主张写文章“选材要严，开掘要深”。要达到这一点，必须进行调查研究，鲁迅说“留心各样的事情”，就是指调查研究。经过缜密的，全面深入的调查研究，详细地占有有关的资料，掌握了有关事件的来龙去脉，发生背景及错综复杂的联系，认真地分析矛盾，抓住主要的矛盾与矛盾的主导方面——也就是抓住了事物的本质与主流，这样，文章就能写得深刻，语言才有可能精闢。

鲁迅先生写杂文的基本方法是“论时事不留面子，砭锢弊常取类型”。被他写杂文暴露、批判、痛斥与讽刺的人，主要倒不是同鲁迅个人有什么怨仇之类，而是这些人实际上是社会上某一阶级，某一阶层，某一股邪恶势力的代表人物。在揭露、批判与痛斥这个或那个坏人时，实际上也就是猛烈地打击与他同类的一伙坏人。像梁实秋、陈西滢、胡适，以及后来的“民族主义文学”的几个代表人物和徐懋庸及“四条汉子”（周扬、田汉、夏衍、阳翰笙）这样的披着“进步”外衣的机会主义份子，这一伙人，不是孤立的东西，而是当时代表了形形色色的邪恶势力，反民众势力的典型人物。鲁迅选中这些“类型”予以揭露，正反映了鲁迅先生观察力的敏锐。被鲁迅在三十多年前就痛斥的“四条汉子”一伙，如今真的有如鲁迅当年所说的，从“天上掉下来”，掉到最不乾淨的地方去了。

现在，我们的一些年轻写作者，对于文章的准确、精炼是不很重视的，他们以为这只是一种写作技巧问题，殊不知文风问题实质上是思想问题，是同世界观有密切联系的。他们写起文章来，爱用冷僻的字眼，爱造古怪的句子，故作惊人之言，或拚命堆砌形容词，这不过是想用一袭颜色斑杂的外衣，来掩饰自己的瘦削的身躯，用厚厚的脂粉来掩盖自己的贫血苍白的脸庞。这种虚华浮夸的文风，是必须坚决反对的。

鲁迅论诗

鲁迅不仅杂文、小说和散文写得好，他的诗也写得好，只是数量同杂文、小说和散文比较起来少了些，再加上所写的以旧体诗为多，因此，有许多青年人对鲁迅的诗读得很少，至于鲁迅论诗的文章，由于份量更少，不少人对此更为忽略。

其实，鲁迅先生不仅是卓越的杂文作家与小说家，同时也是卓越的诗人和诗论者。他有许多论述诗歌的精闢言论，散见于他的杂文与书信中，这些宝贵的诗论，是很值得我们细心去体会及学习的。

鲁迅先生的诗论，涉及极广，有关于诗的思想性与艺术性的，有关于表现形式的大众化问题的，还有关于诗的起源与发展、人民诗歌与文人创作等等。有许多意见，至今仍有重大的现实意义。

早在鲁迅还是一个二十六岁的具有强烈爱国精神的青年时，他就十分注意研究诗歌了。那时（一九〇七年），他还日本求学，就写一篇长达数万言的诗论：《摩罗诗力说》。

在这篇诗论中，他介绍了在文学史上起过积极作用的，有不同程度的爱国爱民精神的西方大诗人，如拜伦、雪莱、莱蒙托夫、海涅、普希金和裴多菲等。

在五四运动前后，鲁迅作为一个革命民主主义者，负起反对封建文化的历史使命，他写了《狂人日记》（一九一八年）这样的反封建的檄文式的小说。与此同时，他还写了一些新诗，他说“因为那时诗坛寂寞，所以打打边鼓，凑些热闹，待到称为诗人的一出现，就洗手不作了。”（《集外集·序言》）那时有个刊物叫《新潮》，发表了不少新诗，鲁迅对于《新潮》这份刊物的诗歌，提了这样的批评：

“《新潮》里的诗写景叙事的多，抒情的少，所以有点单调。此后能多有几样作风很不同的诗歌就好了。翻译外国的诗歌也是一种要事，可惜这事很不容易。”（《集外集拾遗·对于〈新潮〉一部份的意见》）

一九二四年，五四新文化运动在北京一度陷入低潮，北京报刊上发表了不少颓废的、无病呻吟的诗歌，尤其写失恋的所谓“情诗”，鲁迅对此极为不满，他特意写了三首《我的失恋》，讽刺了这种颓风，诗后有“由她去吧”结束，这是双关语，意思是这种无病呻吟的东西“可以休矣”！

一九二六年，鲁迅为苏联诗人勃洛克的长诗《十二个》的中文译本写的后记，有一番话批评了勃洛克的诗，有其独到的见解：

“呼唤血和火的，咏叹酒和女人，赏味幽林和秋月的，都要真的神往的心，否则一样是空洞。人多是‘生命之川’

之中的滴，承着过去，向着未来，倘不是真的特出到异乎寻常的，便都不免并含着向前和反顾。诗《十二个》里就可以看见这样的心：他向前，所以向革命突进了，然而反顾，于是受伤。

“篇末出现的耶苏基督，仿佛……是还须靠他得救。

“……故十月革命中的这大作品‘十二个’，也还不是革命的诗。”

在这里，鲁迅虽然没有提到诗人要投身到火热的革命斗争中才能写出好诗，也没有认识到必须同新兴的无产阶级结合，但他已认识到旧思想不突破，即使像勃洛克这样受革命影响的诗人，也还是写不出革命的诗来的。

鲁迅先生的思想，从一九二八年开始，有了极大的飞跃，这一年，他开始有系统地、十分认真地学习新兴阶级的先进理论，努力改造自己的世界观。并且运用先进的理论来从事文艺工作，运用阶级分析的方法来观察、认识社会与人事。在这一年前后，鲁迅论及诗歌时，见解已较前期深刻与先进多了。首先，他能更明确、更深入地阐明诗、诗人与政治的关系：

“据我的意思，即使是从前的人，那诗文完全超于政治的所谓‘田园诗人’、‘山林诗人’，是没有的。完全超出于人间世的，也是没有的。既然是超出于世，则当然连诗文也没有。诗文也是人事，既有诗，就可以知道于世能未忘情。……”（《而已集·魏晋风度及文章与药及酒之关系》）。

当时，宣传反人民和为帝国主义服务的意识的《新月派》文人，提倡形式主义和唯美主义，他们用华丽浮夸的词藻作诗，表现腐朽有害的内容，鲁迅对他们进行了深刻尖锐的批评，同他们展开了针锋相对的斗争。在《看书琐记(三)》一文中，鲁迅说：

“记得有一位诗人说过这样的话：诗人要做诗，就如植物要开花，因为他非开不可的缘故。如果你摘去吃了，即使中了毒，也是你自己的错。

“这比喻很美，也仿佛很有道理的。但再一想，却也有错误。错的是诗人究竟不是一株草，还是社会里的一个人；况且诗集是卖钱的，何尝可以自摘。一卖钱，这就是商品，买主也有了说好说歹的权利了。

“即使真是花罢，倘不是开在深山幽谷，人迹不到之处，如果有毒，那是园丁之流就要想法的。花的事实，也並不如诗人的空想。”

在这里，鲁迅揭穿了在资本主义制度下那些高喊“为艺术而艺术”“唯美主义”的诗人文人的假面具，一针见血地揭露了他们在“艺术性”掩盖下贩卖毒素的劣迹。

鲁迅论诗歌的起源与发展，比同时期的许多文艺理论家都深刻得多，特别在他的思想发展的后期，他所写的《门外文谈》（收在《且介亭杂文》），对于诗歌的起源与发展，作了十分精辟的分析：

“……我们的祖先的原始人，原是连话也不会说的，为了共同劳作，必需发表意见，才渐渐的练出复杂的声音

来，假如那时大家抬木头，都觉得吃力了，却想不到发表，其中有一个叫道‘杭育杭育’，那么，这就是创作；大家也要佩服、应用的，这就等于出版；倘若用什么记号留存下来，这就是文学；他当然就是作家，也是文学家，是‘杭育杭育派’。”

这说明了文艺起源于劳动，劳动创造了语言，也创造了诗和歌。鲁迅也指出了历代的文人诗人都把民间诗歌吸入自己的作品中，作为新的养料。他说：

“……………歌、诗、词、曲，我以为原是民间物，文人取为己有，越做越难懂，弄得变成僵石，他们就又去取一样，又来慢慢的绞死它。譬如《楚辞》罢，《离骚》虽有方言，倒不难懂，到了扬雄，就特地“古奥”，令人莫名其妙，这就离断气不远矣。词、曲之始，也都文从字顺，并不难懂，到后来，可就实在难读了。现在的白话诗，已有人掇用“选”字，或每句字必一定，写成一长方块，也就是这一类。”（鲁迅给姚克的书信，见《鲁迅书简》）

鲁迅早在三十多年前，已预见到搞新诗的人如果太重格律诗，“每句字必一定，写成一长方块”，皆是走入死巷的。今天，中国新诗的发展，完全证实了鲁迅的预见。

新诗该怎么样发展，才有前途呢？鲁迅先生精辟地指出：

“……………我只有一个私见，以为剧本虽有放在书桌上的和演在舞台上的两种，但究以后一种为好；诗歌虽有眼看的和嘴唱的两种，也究以后一种为好；可惜中国的新诗大概是

前一种。没有节调，没有韵，它唱不来；唱不来，就记不住，记不住，就不能在人们的脑子里将旧诗挤出，占了它的地位。许多人也唱‘毛毛雨’，但这是因为黎锦晖唱了的缘故，大家在唱黎锦晖之所唱，并非唱新诗本身，新诗直到现在还是在交倒楣运。

“我以为内容且不说，新诗先要有节调，押大致相近的韵，给大家容易记，又顺口，唱得出来。但白话要押韵而又自然，是颇不容易的，我自己实在不会做，只好发议论。”（给窦隐夫的信，见《鲁迅书简》）

“诗须有形式，要易记，易懂，易唱，动听，但格式不要太严。要有韵，但不必依旧诗韵，只要顺口就好。”（给蔡斐君的书信，见《鲁迅书简》）

新中国成立后，大力发展新诗，例如在一九五八年大跃进时期，新民歌从全国各地涌现出数万首，形成了中国历史上空前的诗歌高潮。无产阶级文化大革命开展后，中国兴起了新的诗歌创作高潮，广大工农兵拿起笔干子，创作了数量多得难以计算的新诗。这些诗歌，正如鲁迅所说的，“有节调，押大致相近的韵，给大家容易记，又顺口，唱得出来”。人们不得不钦佩鲁迅的科学预见。看来，鲁迅先生对新诗所提的建议，该是新诗在艺术表现上的主要创作形式。

鲁迅、胡适及其他

在五四新文化运动期间，以鲁迅、李大钊为代表的是彻底的改革派，而胡适是这运动的动摇的改良派。五四以后，站在新文化运动最前列，带领文化先进份子冲锋陷阵的先驱者与主将，是鲁迅先生；而胡适、陈独秀一班五四时期的“新人物”先后都一头栽进了孔庙，对孔老二的偶像进香膜拜，有的成为孔家店复业后的座上客，有的则成为孔家店的掌柜和孔孟学说的推销员。可见，参加新文化运动的人，也同世界上一切事物一样，总是“一分为二”的。

早在五四运动前夕，鲁迅先生就写了《狂人日记》这篇著名小说，向封建文化掷出一支致命的投枪。他在一九一八年写的《我之节烈观》，有力地批判了封建旧礼教。而那时的胡适，却吹捧孔老二是什么“气象阔大的人物”，说孔老二奔走于列国，是为了使天下由“无道变成有道”。对孔家店的态度的，是当时区别真先进还是假先进的试金石，谁如果不敢批判孔孟学说，不敢打倒孔家店，那就证明他不是真正的先进派，只是口头上的“新派”，参加新文化运动是不真诚的，是投机的，是别有企图的。胡适就是这样的人。他千

方百计，要把新文化运动局限在以白话代文言这个狭隘的范围里，目的就在于阻挠人们去挖封建文化的老根，他尤其害怕人们把孔家店彻底打烂。

五四以后，新文化运动向纵深发展，社会运动的巨浪不断汹涌向前，封建旧文化及其维护者以及封建军阀势力都受到更沉重的打击。那时，胡适一伙人为形势所逼，乾脆收起了五四时期的那张“新人物”的“身份证”，赤膊上阵，为孔老二招魂，他们提出了“整理国故”“保存国粹”的口号，蛊惑人心，引诱青年去读线装书，去钻古书，啃孔孟学说，背诵四书五经。以胡适为代表的中国资产阶级，尤其是这一集团的上层份子，在政治上具有软弱性（例如对帝国主义）和动摇性（对民主革命运动），他们的这一特性，表现在对封建势力与封建文化方面，就是缺乏彻底批判的精神与冲劲，很容易向顽固的封建势力与封建文化妥协。因此，他们和代表他们利益的知识份子（如胡适、梁实秋及其徒子徒孙），始终不能同封建的旧传统彻底地决裂。半封建、半殖民地社会的资产阶级，都毫不例外地具有这一特点，这是一条普遍的规律，因此，反对封建势力与封建文化的变革运动，不能由资产阶级及其知识份子来领导，由这些人来领导，这一运动就不会彻底，这一运动的前途就会在半途被断送。这也是一条普遍的规律。领导这一运动的，使这一运动进行到底、贯彻始终的，并且把国家民族引向新社会的，带来民主、科学、大众化的新文化的胜利的，惟有新兴的无产阶级大众及其知识份子。鲁迅先生，就是这样的知识份子在

文化上的最傑出的代表，最光辉的典范。

在五四之初，反封建的新文化运动把代表资产者及小有产者利益的知识份子（如胡适、陈独秀）都捲入了运动的激流，可是，随着运动的深入，要从根本上挖掉封建势力与封建文化的毒根，这些同封建势力有千丝万缕联系的，或不敢同封建势力与文化彻底决裂的知识份子，被气势磅礴的以工人与农民为主力的社会变革运动吓破了胆子，他们就会背叛了原来的事业，倒到保守、腐朽、反人民的阵营一边去，或者是以温和派的姿态出现，对民主运动大表不满，大加非议，指手划脚，大喊“放缓”“停车”！陈独秀就是这样的人。

陈独秀在五四期间，曾经以反对孔子的姿态出现，斥孔子是“失灵之偶像，过去之化石”。他在《新青年》六卷一期所写的《新青年罪案之答辩书》中还表现得颇为明确，他说：“要拥护那德先生（德，即‘德漠克拉西’，民主之意），便不得不反对孔教，礼法，贞节，旧伦理，旧政治；要拥护那塞先生（塞，即‘塞因斯’，指科学），便不得不反对那旧艺术，旧宗教；要拥护德先生又要拥护塞先生，便不得不反对国粹和旧文学。”

然而，到后来（尤其在一九二七年以后），陈独秀就同代表旧文化、旧政治的势力相呼应，竭力阻挠民众的变革运动，企图进而取消这项运动。他在一九三七年，甚至疾呼要对孔子重新加以评价，指五四运动对孔孟之学的态度不科学，不正确，不公正。陈独秀就这样成了蜕化变质份子。

与鲁迅同时代的，曾经是新文化运动的一个战士的，还

有一个刘半农，他到了后期，也成了蜕化份子。鲁迅说他在《新青年》时期，是个“活泼，勇敢”的战士，“打了几次大战”。然而，当运动深入发展时，新文化阵营分化了，刘半农的锐气消失了，冲劲不见了，却去搞无聊的打油诗，“弄烂古文”。刘半农甚至凭着自己读了些古书，懂得古文，拿中学生写别字的一两件事来挖苦，用语极尽尖酸刻薄之能事。这种行径，遭到了鲁迅的义正严词的批判。鲁迅说，五四的“白话运动是胜利了，有些战士，还因此爬了上去，但也因为爬了上去，就不但不再为白话战斗，并且将它踏在脚下，拿出古字来嘲笑后进的青年了。有些青年便又以看古书为必不可省的工夫，以常用文言的作者为应该模仿的格式，不再从新的道路上去企图发展，打出新的局面来了。”（见《准风月谈·〈感旧〉以后（下）》）。鲁迅对刘半农的评论，还可参阅《忆刘半农君》一文，收于《且介亭杂文》。

在五四以后，跟得上最先进思想潮流，跟得上民众变革运动，並始终站在时代的最前列，站在反对旧势力斗争最前哨，领导着先进文化思想界前进的，就是鲁迅先生。五四运动之后，鲁迅对旧政治、旧文化的批判更加深刻，更加无情，更加有力。他在一九二五年四月二十九日写的《灯下漫笔》，明确地给青年人提出了奋斗的任务，要青年人把反对封建势力与封建文化的斗争进行到底，他说：“这人肉的筵宴（指吃人的封建势力与文化）现在还排着，有许多人还想一直排下去。扫荡这些食人者，掀掉这筵席，毁坏这厨房，则是现在的青年的使命！”在同年十二月所写的《论〈费厄泼赖〉

应该缓行》，是一篇光辉的战斗檄文和包含深刻哲理的伟大政论。在这篇傑出论文中，鲁迅强调了对保守、腐朽的斗争要坚决、无情、彻底、乾净、全面。这篇政论式的杂文，也是给孔孟的“中庸哲学”的致命打击。鲁迅在一九三五年所写的《在现代的中国孔夫子》，把批判与剖析孔孟学说及封建文化的水平提到了一个新的高度，达到那个时代批判孔家店的最高思想水平。鲁迅在这篇光辉论著中所提出的许多深刻论点，至今仍具有极大的现实意义。鲁迅精辟地分析道：

“中国的一般的民众，尤其是所谓愚民，虽称孔子为圣人，却不觉得他是圣人；对于他，是恭谨的，却不亲密。”接着，鲁迅一针见血地指出：“孔夫子曾经计划过出色的治国的方法，但那都是为了治民众者，即权势者设想的方法，为民众本身的，却一点也没有。”“孔夫子之在中国，是权势者们捧起来的，是那些权势者或想做权势者们的圣人，和一般的民众並無什么关係。”这些话，今天谈起来，仍有很强的启发性。鲁迅之不朽与可敬，正是他的这种彻底同封建文化，同旧势力决裂，把变革现实的努力进行到底的精神。联系鲁迅的那个时代来看，尤其是联系当时各种知识份子的动向来看，我们就会深刻了解鲁迅伟大之所在。

谈胡适的“八不主义”

“五四”新文化运动，在中国现代史上，是一项具有重大历史意义的运动，它结束了旧民主主义革命的时代，开闢了新民主主义革命的伟大时代。“五四”之后，中国的先进知识份子有不少与劳苦大众相结合，劳苦民众在社会运动中开始占了领导地位，中国的社会运动确定了新的方向，具有了彻底的反封建反帝的性质。不论从那一个角度来看，“五四运动”都具有政治运动的性质，而不是纯粹的文学运动，更不仅仅是语文的改革运动。

任何一种社会运动，在其发生之前，总要有有人进行宣传鼓动，打破旧思想旧文化对人们的束缚，然后，才能使千百万民众卷入运动的洪流。五四运动也不例外。在“五四”之前，传播民主与科学思想，抨击封建旧文化最有力的是《新青年》和《每周评论》这两个刊物。

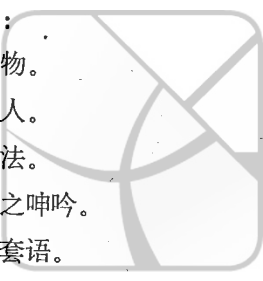
《新青年》创刊于一九一五年九月，《每周评论》创刊于一九一八年十二月。《新青年》由陈独秀主持，在上海创刊时的名称为《青年杂志》，而且还是以文言文为主体，后来改称为《新青年》，思想内容方面就开始了剧变。当时，

在《新青年》上经常发表文章，抨击封建旧文化的，是李大钊，陈独秀和鲁迅等人。这几个人，是提倡新文化的急先锋。而胡适当时在那里呢？在美国读书。他也有写些文章寄来给陈独秀，刊于《新青年》。有些人认为五四新文化运动是以胡适为先锋，说胡适的那篇《文学改良刍议》，是新文学的滥觞，这是不正确的。这种看法，是过高地评价了胡适的作用，过低地评价了李大钊、鲁迅这些彻底的反封建的文化先锋的地位、作用与影响。这种看法，也会引人入邪路，错误地以为五四运动不过是文体的变革而已，不过是文艺形式的“改良”而已，没有强烈、鲜明的社会革命意义。进一步，就会认为文体的变革与变革社会的运动无关，认为文学的形式与内容可以割裂，认为文艺与政治可以“河水不犯井水”。目前，许多中学生都有读胡适的这篇《文学改良刍议》，如果同学们没有充份地，正确地认识当时文化革命的社会背景，真正的领导人和先锋者，没有充份地、正确地认识胡适在当时的实际地位与影响，没有深入地分析《文学改良刍议》中所提出的所谓“八不主义”，反而认为这“八不主义”是当时文学革命的纲领，那就大错特错了。

胡适当时虽然也参加了新文化运动的行列，但是，他是以一个改良主义者的姿态活动的，他对旧文化的反对是不彻底，不坚决的。在五四运动爆发之前，新文化运动的方向问题，立场问题，出路与纲领问题或者是还未提出，或者是提出了但问题并不十分尖锐。所以，彻底改革派同胡适的改良主义派还能暂时保持同盟的关系，当时，彻底改革派同改良

派是有很多差异与分歧的，但是，在用白话文代替文言文这一点上，算是一致的，仅是基于这一点，他们的联合才得以保持。那时，李大钊、鲁迅是主张从思想上同封建旧文化彻底决裂的。鲁迅曾写了《我之节烈观》，对封建主义，尤其是封建礼教进行了尖锐无情的抨击和批判，他还写了《狂人日记》（小说），控诉了几千年来封建主义的吃人的罪行。这种彻底反封建、同封建文化决裂的精神，在胡适的《文学改良刍议》中找得到吗？

在《文学改良刍议》中，胡适提出的所谓“八不”是什么东西呢？他说的是：

- 
- 一曰、须言之有物。
 - 二曰、不摹仿古人。
 - 三曰、须讲求文法。
 - 四曰、不作无病之呻吟。
 - 五曰、务去烂调套语。
 - 六曰、不用典。
 - 七曰、不讲对仗。
 - 八曰、不避俗字俗语。

这八项主张，除了第一条之外，其余讲的，都是文学的形式问题，胡适所着重的，显然是在文学形式上的改良。这种改良，倘若离开正确的思想内容，不以人民群众的利益为主导，那么，其结果必定是“改而不良”。我们对古典文学要“一分为二”，我们要反对的，要批判的，要与之决裂的，是它的封建意识，是它的反人民的东西，是它的保守、

倒退的东西，並不是把所有旧时代的文学统统加以否定与摒弃。封建时代的文学艺术，除了为封建统治服务的之外，也有反映人民愿望、歌颂人民事业的东西，这点，是必须认清的。

再者，封建文学的坏，首先是坏在它的腐朽、保守、反人民的思想内容，坏在它所包含的封建毒素，凡是中了这些毒很深的人，意志就会被麻痹。这些封建毒素，妨碍人民的觉悟，阻挠社会的进步。因此，在当时，要进行文学革命，首先必须集中火力批判封建文学的思想内容，揭露它对人民大众的毒害与摧残，指出它是社会进步的绊脚石。如果不是这样做，而是在形式上、写作方法上去“改良”，那就不可能跳出封建文化的窠臼。

因此，如果把胡适的这个“改而不良”的“文学改良刍议”当作五四新文学的“先声”，那就会完全抹煞了五四新文学运动乃至整个新文化运动的彻底反封建的精神，这是对历史真相的歪曲。

我们评价一个人物在历史上的地位与作用，必须严密联系当时社会的情势，联系历史动向，联系当时思想潮流的主要趋向。如果这个人物的活动、言论体现了那个时代的先进思想、反映了时代潮流的主要趋向，並且对于社会的进步、对于人民思想的提高起了积极作用，那么，这个人物就在历史上占有重要的地位，起了正面的作用。可是，胡适在当时並沒有起这样的作用，他的《文学改良刍议》，没有一丝一毫的反对封建文化的精神。与胡适同时代的人郑振铎早就指

出，胡适“所主张的只是浅近平易的文字，只是‘不避俗字俗语’的文字。”“他‘以施耐庵曹雪芹吴趼人为文学正宗’”。郑振铎还指出：胡适当时“不敢断然的主张着非写作白话文不可。”（见《中国新文学大系·文学论争集》的导言）这证明了，胡适当时即使是在使用白话文代替文言文问题上，态度还不是坚决和彻底的。

就当时情况而论，陈独秀所写的《文学革命论》，对于封建文化的批判，以及在使用白话代文言的问题上，都比胡适鲜明与坚决。“明之前后七子及八家文派之归方刘姚”，被陈独秀指为“十八妖魔辈”而断然予以排斥，“凡属贵族文学，古典文学，山林文学，均在排斥之列。”陈独秀当时提出的文学革命的纲领，见于他写的《文学革命论》一文。文中说：“革命军三大主义：曰，推倒雕琢的阿谀的贵族文学，建设平易的抒情的国民文学；曰，推倒陈腐的铺张的古典文学，建设新鲜的立诚的写实文学；曰，推倒迂晦的艰涩的山林文学，建设明瞭的社会文学。”

我们如果拿胡适的八不主义，同陈独秀的“三大主义”相比，就可以看出胡适的“八不主义”是如何的软弱和不着边际了。陈独秀的三大主义，当然还不是很正确和深刻地揭示了当时文学革命的历史意义，而胡适的主张比之陈独秀更不如，这是显而易见的。

胡适在五四时期，所感兴趣的，不过是用白话文代替文言文这件事，而不是要对封建文化进行坚决、彻底、全面的批判。他在《建设的文学革命论》一文中说：“我的《建设

新文学论》的唯一宗旨只有十个大字：‘国语的文学，文学的国语’。我们所提倡的文学革命，只是要替中国创造一种国语的文学……”由此可见，胡适口口声声所说的“革命”，不是“革”封建主义的“命”，不是“革”旧制度，旧文化的“命”，而仅仅是“革”文言文的“命”。其实，语文不过是一种工具，用白话文，因为口语化，容易为大众所学所用，对于民主与科学思想的传播是有利的，对于唤起民众来改革旧社会是有利的，因此，必须提倡白话文。然而，用白话文这种工具，可以宣传民主、科学思想，也可以宣传反民主、反科学思想，这是稍有常识的人都懂得的。君不见现在还有人用白话文写大量的文章，为二千年前的僵尸孔老二招魂，用白话文大谈孔孟之道吗？胡适把五四文学革命的范围划死在语言工具这个框子里，对于反民主反科学的封建主义却不去触动，不去打击，以为把文言换成白话，革命就完成了，这是很荒谬的。

总而言之，就五四新文化运动的文学意义、历史意义和社会意义来看，胡适不是五四运动的正面的代表人物，更不是这一变革的先锋。

文艺创作的若干问题

进入七十年代的马华文艺界，面貌焕然一新！在短短的五个月内，就有好几种文艺性的杂志诞生，像《奔流》以及《创作与文摘》，都是以文艺作品为主的。此外，一九六九年面世的《建设》《文艺生活》，也继续出版，拥有众多的读者。看样子，沉寂了一个相当长时期的文艺出版事业，又有重新兴旺的趋势。

与此同时，单行本的出版也为数不少。单行本的好多作者，名气是有一点，然而，一般地说，他们的书并不畅销，没有受到广泛的注意。倒是那几种杂志中的文艺作品与评论文章，颇受重视，经常有人提及。

此外，还应当指出的是，几家新闻报章的副刊，也容纳了越来越多的文艺稿。一些综合性的副刊，也渐渐以刊出文艺作品为重点，为文艺写作者提供了更多发表作品的机会。

创作要有正确的目的

有了那么多的文艺刊物，又有了那么多报章副刊可刊载

文艺稿件，自然也会有一批为数众多的文艺写作者与这种情况相适应，否则，那么多的刊物和园地的稿件是从何而来的呢？

写作者多了，作品多了，这是好事吗？值得高兴吗？这些问题，得加以分析。如果写作者大多数都有正确的思想，先进的思想，与人民大众相一致的感情和态度，所写的作品又能表达大众的心声，真实地反映社会，揭示生活的本质，指示人们走正确的生活道路，那么，这当然是好事。这样的作者越多越好，这样的作者的创作也是越多越好。

反过来说，如果写作者当中有不少人的出发点不正确，创作的目的不正当，为了沽名钓誉，或以作品多，出书多来作为“向上爬”的梯阶，而所写的东西又是同人民大众的思想感情格格不入的，甚至是同人民大众的利益相对立的，同时又粉饰丑恶的现实，颠倒历史，开历史倒车，在客观上变成阻挠时代巨轮前进的逆流。这样的一些文人多了，这样的文人所写的东西泛滥起来了，又怎能说是一件值得庆贺的好事呢？

时代在前进，历史在前进，社会在向前发展。特别是二十世纪七十年代，将是人类历史上一个伟大的年代，这是任何一个不是鼠目寸光的文艺工作者都能深深地感觉得到，认识得到的。世界正义的力量在壮大，正义的事业在蓬勃发展，非正义的势力在加速衰亡，恶势力在没落中。在这种形势下，一个不容许逃避的问题又重新摆在许多徘徊在人民队伍旁侧的文艺工作者的面前：

诗人们，你们究竟是为谁而歌唱？作家们，你们究竟为谁而写作？

这是一个方向问题，也是文艺写作者的根本立场问题，方向不正确，创作的目的是错误的，立场是反人民，那又怎能写出思想正确的，对人民大众有好处的作品呢？

看一看目前文艺写作者的情况，我们不难发现到一个很突出的，经常引起争论的问题：某些自称是“现实主义”的文艺写作者，他们把从事文艺创作当作是出风头的手段，当作是炫耀自己的才华和学问的手段。在以前，比如说在一九五六年到一九六三年，文坛上出现的作者是不不少的，但是，当时的作者多数都比较踏实，写过一些结结实实的作品，真实和生动地反映了那个时期的社会面貌和人民生活。尽管思想性不很强，内容还不够深刻，但是，他们的创作的目的性是相当明确的，他们坚持为人民大众的方向（但仍然没有解决如何使自己同劳苦民众相结合的问题）。他们大多数是老老实实、谦虚诚恳地从事进步文艺工作的人（这些人，后来有的蜕化了）。

看看现在一些以“现实主义者”自居的“作家”吧（他们喜欢自称为“作家”，不喜欢人家叫他们是“写作者”），他们当中，有的是所谓“老作家”，在十几二十年前，他们不过是无名小卒，但如果他们老老实实承认自己是“小卒”，起了一个“小卒”所应起的作用，那不是一件羞耻的事，但是，他们偏偏要伪造历史，硬说自己一路来是当“主将”，十几二十年来，马华文艺是由他们三两个“将帅”级的“作

家”挥舞指挥棒而持续和发展的。他们以为，现在的马华文艺是“山中无老虎，猴子可称王”，于是，他们三两个跳樑小丑就给自己造了个“主将”的高帽，用自己的手套在自己的头上，俨然以“主将”的姿态写文章，登讲台，大出风头，大放厥词。

“前辈”做出了大出风头的榜样，刮起了“自大狂”的歪风，一些后辈好学不学，特别是马华文艺优良的反帝反封建、为人民服务的精神不学，偏偏学了这三两个“先驱者”的“个人英雄主义”的“传统”，以为这就是马华文艺的“传统”了，真是可笑又可悲！

还有一些写作者，以往也曾一度与人民大众共呼吸，或多少感受到时代的脉搏，在作品中反映了人民的思想感情和对于社会改革的要求，他们在那时是被动的，是被时代的巨轮拖住向前走的，又有人民大众的力量在推他们、拉他们，所以，他们写出了一些在当时算是不错的作品。后来，他们从大专院校毕业出来，有一份高薪酬的工作，有了个小家庭，生活安定了，名成利就了，他们还一步步向上爬，要爬到“社会金字塔”的上层去，于是，离人数众多的下层越来越远了，甚至是对立起来了。他们不再有与人民大众共同的想法和情感，也完全不知道广大人民现在过的是怎样的生活，更不知道民众内心的感受与愿望是什么。在这种情况下，他们有的停笔不写了，有的继续写下去，但目的是为了给自己造成更大的名声，为了给自己堆砌升级的进身石阶，这样的创作目的性，是多么渺小，多么可耻啊！这些人能写出怎

么样的作品来，这是可想而知的。这些人，不但不被时代巨轮拖着向前走，反而要拉时代的巨轮向后退，不但没有真实的反映人民生活，反而是歪曲人民生活，不但没有老实地表达人民的愿望，反而把他们所过的舒适的生活硬说是广大人民都过的生活。这样的人，是选择了一条与民众对立的、自绝于人民的末路。肚子是胀了，皮鞋是亮了，汽车是有了，钞票是多了，权力是大了，然而，骨头却软了！作品却贫血了，而且是有毒了！他们的名声尽管很响亮，然而，他们出的书刊却销不出去，他们得不到广大读者的敬重和拥戴，他们的文章读者少之又少，而他们却把一肚子怨气发泄到文艺爱好者身上，说什么“读者对文艺不重视”，说文艺在这里“没有前途”。他们为什么不扪心自问，他们所写的是些什么东西，也好意思叫我们的读者重视吗？读者值得为这样的“作家”和这样的“作品”而欢呼和花费时间去看吗？他们为什么不去看看，为什么其他一些由看来“无甚名气”“无权无势”的文艺青年搞的刊物和出版的专集，却又有那么多的人爱阅读呢？如果他们看不到这一点，如果他们听不到文艺爱好者对他们的批评，那他们可真是“又聋又瞎”！

我们对于少数已经爬到“社会金字塔”的上层的“作家”是不怀什么希望的，我们只是希望能看到他们从这个高高的金字塔的上层蹕下来，因为这座金字塔终有一天会倒坍的，其所以会倒坍，是因为最底下的也是最广大的那一层人民不愿意永远被压在底下。

对一些写作者的期望

我们对这样一些作家有所寄望：这些人是有才华的，在文艺上是有本事的，但他们却走错了路，眼睛朝上不朝下，一心一意向上爬，希望爬上“社会金字塔”的上层，下层的情况如何他们不熟悉。他们现在还不在于上层，他们被上层的压，而自己没有压别人。这些人应该猛醒。

我们大家敬仰的鲁迅先生，他的一生有很多很多东西值得我们学习，但是，最重要的一点就是鲁迅先生的伟大精神——全心全意为人民的利益而奋斗、为社会改革而奋斗的精神，以及不在恶势力的压迫之下低头的硬骨头的精神。鲁迅先生也有过徬徨的时刻，但是，一旦他看到了光明的前景，认清了前进的正确道路，他就毫不犹豫地踏上正确的奋斗道路了。我们的所有文艺写作者，应该学的正是鲁迅先生的这种精神。

鲁迅先生一向讲究斗争艺术，他强调对旧势力的斗争“必须坚决，持久不断，而且注重实力。”另一方面，他又反对打没有把握的仗，反对无谓的牺牲。他主张打“壕堑战”，但不反对必要时的冲锋陷阵，他不赞成“赤膊上阵”。所有这些经验，都是值得我们学习和吸取的。

我们马华文艺有优良的传统，即反封建反帝反殖的传统。我们应当继承和发扬这一优良传统，对于那些企图抛弃这一传统的人，我们要加以批判，对于那些反对和敌视这一传统的人，我们要加以揭露和打击！

题材的选择是重要的

很久以来，在马华文艺界，一直有一种理论在影响着许多作者，使他们在题材的选择与处理上犯了错误，出现了偏差。这种理论是：“重要的不在于你写什么，而在于你怎么样写。”意思是题材的选择是不重要的，作者可以随心所欲地去选择他自己认为熟悉的、值得写的题材，只要你是用正确的思想与态度去写就行了，比如说，你可以拚命写小资产阶级，不必写工人、农民，你可以专写落后份子，不必写先进份子，你可以一个劲儿地写资本家，不写工人，你可以只写知识份子，不写其他。只要你“用正确的思想态度去写就行了”。这套理论，也有人叫做反“题材决定”论。

今天，我们必须严正指出，这种“理论”是错误和有害的。谁要是接受了这种理论，他的创作道路绝不是“广阔”了，而是狭小了。他就不能服从整个社会运动和人民大众的要求。

首先，人民群众是历史的创造者，是社会发展的动力。文学艺术要真实地反映现实社会，那就不能不强调人民群众在社会发展过程的主角地位，必须让民众成为文艺的主人翁。在舞台上，必须结束帝王将相、老爷太太、公子小姐的统治，在文艺创作中，自然也应当如此。如果我们的文艺老是写资本家、写富家小姐、写小资产阶级份子，偏偏没有写工人农民、渔民，这样的文艺，怎能避免脱离广大的人民呢？如果工人、农民等劳动者在文艺作品中没有地位，或只

有作为陪衬的地位，这样的文艺创作情况，难道是正常的，难道是密切联系广大人民，並为广大人民服务的吗？这难道是某些人开口闭口自称的“忠于现实”吗？

其次，在社会向前发展的过程中，文艺要负起教育与唤起民众的任务，促进社会的发展。要完成这样的任务，必须着重描写与表现民众中的先进份子，要反映民众从不觉悟到觉悟的过程中，从而鼓舞与引导民众为自身的权益，特别是为长远的、根本的利益而奋斗。如果不从人民中，特别是在人民中占最多的工人、农民中吸收题材，不塑造民众中的先进份子的高大形象，那又怎么能完成教育与唤起民众的任务呢？如果不按照这个任务去选择题材，而是随心所欲地选择一些不能完成这一任务的题材，那怎么行呢？

再次，文艺工作者作为社会的一份子，他应当服从正确的社会运动者的领导，应当按照当前运动的要求去写作，去选择题材。如果认为“我爱什么就写什么，管它什么当前任务，管它什么方针，管它什么社会运动”，那么，我们必须对这些“唯我独尊”的自由主义文人严正指出：你所写的东西如果是同社会前进的方向背道而驰的，那么，你的作品除非不发表，只留给你自己看，一旦发表出去，就会影响别人，就会妨碍社会运动，就会转移人们对主要问题的视线，分散人民的精神和力量，因此，必定遭到反对和批判。

有人曾经引用鲁迅先生的一段话，企图为上述的反“题材决定”论作辩护，鲁迅先生的这段话是：

“我以为根本问题是在作者可是一个‘革命’人，倘是

的，则无论写的是什么事，用的是什材料，即都是‘革命文学’从喷泉出来的都是水，从血管里出来的都是血。”（《而已集·革命文学》）

乍看起来，鲁迅先生似乎是认为“重要的是怎么样写，而不是写什么”。谁要是这样理解，那就大错特错，而且错得太离谱了，鲁迅先生讲得明明白白：最根本的问题——自然也是最重要的问题——是作者必须是一个“革命人”。我们现在的许多文艺作者，他们的最大问题就在于还没有成为鲁迅先生所强调的那样的人。鲁迅先生自己经常是按照当前运动的需要选择题材的。他自己在一篇文章中说得十分清楚：他的文章，“也可以说，是遵命文学”。他说：

“……我所遵奉的，是那时革命的前驱者的命令，也是我自己所愿意遵奉的命令，决不是皇上的圣旨，也不是金元和真的指挥刀。”（《南腔北调集·〈自选集〉自序》）

那些认为作家要有选择题材的绝对自由，可以不管当前民众的迫切需要，可以不管当前社会运动的需要的人，请看一看，鲁迅先生是怎么样看待这个问题吧！遵循命令的文学并不一定不好，问题的关键在于你是遵谁之命，服从谁的领导。在文艺作者当中，有人遵了腐朽势力之命，写了许多粉饰与美化丑恶现实的文章，这不是人所共知的吗？然而，像鲁迅先生那样的“遵命”，又有什么不好呢？那不是很应该的吗？

反“题材决定”论的危害性

“题材不重要，怎么样写才重要”的论调有一项很显

著，很严重的危害性，那就是妨碍小资产阶级出身的文艺写作者提高思想，改造思想，扩大生活圈子以及深入民众生活。在这种论调的误导与影响之下，小资产阶级作者往往会满足于自己的小圈子生活经验，认为写什么是不重要的，不是非写劳苦民众不可，于是，就永远写小资产阶级，写知识份子，或眼睛朝上，写资产阶级，而不写劳苦民众。既然不想写劳苦民众了，自然也不会关心他们，不会了解他们，不会对他们产生阶级感情，更不会同他们在思想感情上、生活上打成一片，这样又怎么能提高觉悟、改造思想呢？

如果我们的文艺创作尽是以反映资产阶级与小资产阶级、知识份子为重心（如果不彻底判掉反“题材决定”论，这种情况是必然存在的），那么，我们的创作就会出现两种倾向，形成两种作品：

一种是美化资产阶级的作品，或在作品中有这种倾向。这一种作品不写资产阶级唯利是图、自私自利，把人与人之间的关系变成为赤裸裸的“现金交易”的关系等阶级本性，而是写资产阶级中的某些人“开明”，“有良心”，“同情穷人”热心办“慈善事业”等等，不然，就是带着同情的笔触去写资产阶级份子在一场狗咬狗、人吃人的混战中被别人咬，被别人吃的下场。这一类作品，可能写了以不同面貌出现而本质相同的资产阶级份子，一类是被作者当作坏人加以嘲笑或予以某种程度的暴露的，另一类则是被作者当作是“正面人物”而加以美化和吹捧的，至于资产阶级份子的共同的阶级本性，作者就完全不揭发了。这样的作品，在思想内

容方面往往是有害的。

另一类作品是只有暴露资产阶级、暴露侵略者、暴露封建势力，一句话，就是只暴露黑暗，没有歌颂光明。在这样的作品中，只看到丑恶的人，看不到真正美好的人，只看到腐朽的事物，看不到新生的事物，只看到要被抛到历史的垃圾堆的人物，看不到世界未来的主人翁。这样的作品，是很难有什么鼓舞力量的，它激起了人们对旧的、腐朽事物的憎恨，然而人们在憎恨之后该做些什么呢？应走什么路子才是正确和光明的呢？作者就没有告诉人们了。这样的作品，在现时固然有其一定的社会意义，有其一定的教育作用，然而，单有这样的作品还是不够的，是不正常的。社会的进步与改革，需要民众亲自动手，因此，首先必须唤起民众，引导他们走正确和光明的道路，这是时代赋予我们的光荣使命。只暴露黑暗，不歌颂光明的作品，只否定腐朽事物，没有肯定新生事物的作品，又怎么样完成时代赋予文艺工作者的这一光荣使命呢？

小资产阶级作家笔下的“正面形象”

我们知道，有许多小资产阶级出身的文艺写作者，他们在思想上、感情上，都深深地打着小资产阶级知识份子的烙印，在作风上，也是小资产阶级知识份子特有的那一套风头主义、虚荣浮夸、空谈理论、脚不着地。有的是从书本上知道什么是光明，什么是美好，应该同民众打成一片，联成一

气等等，但是，他们並沒有从行动上，从实践中认识光明，认识美好，他们有的是一些理性认识，而缺乏感性认识。实际上，他们同民众，特别是与民众所进行的改造社会，改造世界的运动是脱节的，是不熟悉的。然而，他们受到时代潮流的冲击，受到民众运动的冲击，也会越来越强烈地感觉到自己的作品缺乏正面人物形象的危机，感觉到自己的缺乏正面力量的作品是那么苍白、贫乏、无力。然而，他们不从劳苦人民中或从先进份子中去发掘、塑造正面人物形象，而是从自己的阶级中——小资产阶级中——特别是知识份子当中去找一个人，或是按照小资产阶级的思想、感情和作风来塑造一个人物形象，把这个人，或这个虚构的人物形象大大地加以美化，涂脂抹粉一番，充当“正面形象”、“英雄人物”推出来。这个人，几乎是“十全十美”的，他读书很多，又热爱劳动，又有正义感，思想水平又高，满肚子理论，举凡文学艺术、历史地理、哲学、经济政治学、中文、英文、巫文，样样精通，无一不晓，此外，还会拉小提琴，夜深人静时，拉支小夜曲或什么抒情曲，真是风雅极了。自然，他还要长得十分英俊，又健康又结实，劳动时工人也比不上他，他去什么团体（例如工会），就自然而然当领袖，又是“威信很高，众望所归”。而这样一个小资产阶级知识份子，在作者的笔下，根本找不到缺点，甚至比碧玉还纯洁，他也几乎不需要在群众中受考验，接受群众的批评与教育，就以群众“导师”的姿态出现了。这样的知识份子，“完美”极了，那只是小资产阶级作家的“自我陶醉”，在现实生活找不到这

种不需要经过长期考验与锻炼而自然而然成为群众领袖的知识份子的，他只存在于作者的想象中罢了！因此，这样的“正面人物”“英雄人物”是不会有有什么感人的力量的。

写到这里，搞文艺创作的朋友读了相信很快就会明白，以往及目前的好多作品中的正面人物形象，原来就是这样造出来的。过去，有些人一直不明白，为什么我们的许多作品中的正面形象总是那么贫乏、空洞，没有血肉之感，没有巨大的感染力量与鼓舞力量，同高尔基的《母亲》中的工人领袖巴维尔这一类高大的正面形象相比，更显得我们某些作品的正面形象是那么软弱和贫血。

原来我们的一些作品中的正面人物，不是植根于广大群众之中，不是在社会运动的烈火中诞生的，而是在书房里，在相思树下，在诗情画意的湖畔、海滨诞生的，或者是在萧邦的钢琴曲声中，在爱情诗的朗颂声中，在凉风习习的椰林中诞生的。总之，是在温室里培养起来的，不是在火热生活的冶炼炉中诞生的。

我们在这些“正面人物”的身上看到了十九世纪的屠格涅夫笔下的英沙罗夫（《前夜》主角）的身影，看到了契诃夫笔下的“万尼亚舅舅”在借尸还魂。总之，这些二十世纪六十年代、七十年代的“正面人物”，在思想上、作风上还停留在资产阶级的水平，那还不算落伍，难道算是先进吗？

当然，有不少作者会问：“我只熟悉小资产阶级、只熟悉知识份子，我不写小资产阶级，不写知识份子又写些什么呢？”

是的，不熟悉的东西是不会写得好的，比如你不熟悉工人、农民、渔民，你怎么能把工人、农民、渔民写好呢？然而，自己熟悉的东西，就一定写得好吗？不见得。如果你的思想水平不高，观察力不强，分辨是非的能力很差，没有站在先进的立场，那么，你写自己熟悉的东西，也许能写得生动，但是，思想内容就不会深刻，思想水平不高，没有很大的教育意义，这不是可想而知的吗？这样能说你写得好吗？

你现在所熟悉的东西，并不是你一生下来就熟悉的。不熟悉的东西，只要是有意义的，值得反映、值得表现的，应该赞美歌颂的，那么，我们就必须努力去熟悉它！劳苦大众的生活、思想感情，我们的许多作者不熟悉，不理解，然而，表现这些占了社会大多数的人，表现这些新世界的缔造者和主人翁又是具有重大的意义，那么，我们没有别的选择，必须努力熟悉他们，理解他们，进而在思想感情上同他们完全一致，立场同他们完全一致。我想，一切要求进步的，渴望跟上时代巨轮的文艺工作者，都应当做这样的努力。

大众化与表现技巧问题

我们的文艺是为人民大众服务的，而不应该只为少数知识分子服务，既然是为大众服务，那就得竭尽所能把文艺作品写得让大众容易看懂，容易接受，感到亲切。如果不管大众能不能看得懂，会不会感到亲切，使用语言只管深奥，生硬不通俗，借以显示作者“识字很多，读书不少”，这样的

文艺，绝不能为大众服务，只能为少数知识份子服务。

有一些文艺作者，在口头上也承认和强调写文章应该大众化，但是，当他们写文章的时候，特别是写诗歌的时候，就把“大众化”置诸脑后，写诗歌要卖弄文字技巧，搞修辞上的把戏，平平常常的话不要直说，故意要转弯抹角，存心不让别人容易看懂，不该含蓄的也要含蓄。比如：“双脚踩着泥泞”不写，要故意写“双脚深深地吻着泥泞”。他们经常片面地强调文章要含蓄（特别是片面强调杂文与诗歌要含蓄），不要让人家一目了然，他们把所有不够含蓄的作品都形容成为“有如白开水”，喝了索然无味。据说他们要把文章写得像醇酒一样，喝了之后回味无穷。

先说说“白开水”的问题。白开水虽然没有什么甜味，但是，喝了绝不会有害，反而对身体有益，喝白开水没有什么不好。醇酒，自然比白开水有味道，然而，喝酒助兴，除了“助兴”之外，对身体又有什么益处呢？那些有闲阶级，或那些颓废派，往往靠酗酒度日，借酒消愁，进行慢性自杀。比较起来，白开水比起什么“白兰地”、“威士忌”对人有益得多，这是不言而喻的。酒也有好的，比如药酒、补酒，但是，不能说凡酒必好，文章也不能说凡是写得像醇酒就一定好。

我们并不是主张把文章、诗歌写成像白开水那样索然无味，相反的，我们认为应当尽量写得生动、具体、有形象性、有血有肉，反对乾巴巴、硬邦邦的文笔。换句话说，我们不反对文艺创作应有好的、高的技巧，应有高度的艺术性，然

而，好的、高的技巧（或艺术性），同大众化的原则並不抵触。如果有人以为，大众化就意味着技巧差，艺术性不强，那是十分错误而且十分有害的观念。有了这种观念的人，可能会出现两种偏差：第一种偏差主要出现在创作者方面，他们以为，既然要大众化，那就不必管技巧，所以，写杂文就怕用反语，应该含蓄的地方不含蓄，应该泼辣的地方不敢泼辣，而是平舖直叙，有如写政论、政治声明、社团公告。他们担心用了反语，或含蓄了一点，会引起误会，造成反效果。写诗歌，也是这样，不创造形象，不推敲语言，不注意节奏和起码的音韵，写起来乾巴巴、硬邦邦，读起来倒不是像白开水，而是像啃石块。这样的东西，难道就是大众所喜爱的吗？显然的，那些以为大众化就是技巧不讲究，不必有艺术性，或以为一讲究技巧，一注意艺术性就是“脱离大众”的人，他们未免把人民群众的鉴别能力与接受程度估计得太低了。

第二种偏差主要出现在文艺批评者方面：有些文艺批评者把技巧看得很玄妙，很神秘，很不容易追求，有如天上的云彩，美观极了，但是不容易捉摸，一旦掌握了文艺创作的技巧，那仿佛是“登上了天”，所以，他们有了一种成见，以为凡是大众化的作品，一定是没有技巧的，或技巧一定不高超了。如果用这种尺度去衡量文艺创作，那就会把那些明明技巧很高然而又十分大众化的作品看得“没有什么价值”，看不上眼。这样的批评与鉴赏角度，显然是不符合人民群众的批评与鉴赏角度的，简言之，是脱离人民群众的爱憎好恶

来进行文艺批评。作为一名决心站在人民大众的立场进行文艺工作的评论者，他的评论工作也不应当脱离大众，而应当联系人民大众，要考虑到人民大众的爱憎与好恶，要知道怎么样的表现形式、怎么样的内容是人民大众所喜闻乐见的。如果他所喜爱的，正是人民大众不喜爱的，他认为“津津有味”的，正是人民大众认为“索然无味”的，他认为“技巧很高”的，人民大众却以为“故弄玄虚”，他认为“技巧很低”的，人民大众却认为“技巧很强”，这样的文艺家、评论家，岂不是和人民大众格格不入吗？他究竟是要同人民大众思想感情相一致还是要同人民大众相对立呢？这是一个值得认真考虑的问题。

我们必须面向大众，技巧的问题也应当如此。只有少数文艺专家说“技巧高”，那不能算数，要问问广大人民的意见才行。如果大家都说技巧差，而少数文艺专家说技巧好，如大家都说技巧好，而少数文艺专家说技巧差，我们应该怎么样加以判断呢？我们应该照少数文艺家的意见去做，还是要照大多数人（人民大众）的意见去做呢？如果我们的文艺是写给大多数人看的，不是写给少数文艺家看的，我们怎能写那些大多数人不爱看、不欢迎的作品呢？为什么不写那些在内容方面能真实反映人民生活，表现人民思想感情，而表现形式又大众化的作品呢？为什么偏要写那些只有少数人欢迎的、少数人以为“技巧高”的作品呢？

有一些搞文艺搞了好多年的人，看文艺理论书看了上百本的人，他们对于文艺创作的技巧问题的看法，还比普普通

通的读者差。何以见得呢？原来这些“文艺家”忘了根本的一条：技巧是为主题思想服务的，是表现主题思想的手段。所谓好的技巧，它是能够很完善的、很有效的表现主题思想。技巧这东西，绝不能同思想内容割裂开来看待。怎样的思想内容，就得用怎样的技巧去表现。封建时代古典作家的技巧，是适应于反映与表现那个时代的精神面貌与社会面貌的。当我们说要向古典作家学习技巧时，那绝不意味着简单地因袭古典作家的技巧。

文艺写作者当会晓得，俄国作家陀斯退也夫斯基（写过《罪与罚》《被侮辱与被损害的》《卡拉马卓夫兄弟》等小说）是擅长于描写变态心理的，在刻划心理变态者这方面，他显示了相当高的写作技巧，然而，这种技巧难道适合用来刻划一些心理正常、思想正确、感情健康的人物吗？难道适合用来表现我们时代的代表人民群众利益的先进人物与英雄人物吗？同样的，托尔斯太用于表现与刻划贵族老爷、太太、少爷、小姐的技巧，也並不完全适于表现与刻划现在我们所要表现与刻划的工人、农民、渔民和先进的知识份子。这不是很容易理解的吗？像这样的例子，我们还可以举出很多来。

有些小资产阶级出身而还没有改造好自己的思想的作者，他们对于十九世纪的西欧与东欧的作家十分向往，十分钦佩他们的技巧，一心一意要以托尔斯太、屠格涅夫、果戈里、左拉、莫泊桑等作家为师，对于这些作家的技巧不加以分析与取舍，简单地“照学不漏”“照搬不误”，结果，他

们笔下的“工人”，讲的是知识份子的话，一举一动都像少爷，像小姐，像学者，然而，作者硬说这是工人，这样，工人的形象就被歪曲了。像这样的失败的经验教训，反证了我们前面所谈的道理。

文艺创作不大众化，笔下的劳动人民的形象不真实，不深刻，甚至歪曲了劳动人民的生活与精神面貌，这从根本上说，不是一个技巧的问题，而是思想感情是否大众化的问题，这就是关键所在。

大众化的根本

形式的大众化，基于内容的大众化，即思想感情的大众化，如果思想感情不大众化，那就会写出大众化的文艺作品。要使思想感情大众化，就必须深入大众生活，熟悉大众生活，熟悉大众的语言，使自己同人民大众共呼吸、同命运，爱大众之所爱，憎大众之所憎，歌颂人民所欢迎和热爱的，暴露人民所厌恶和痛恨的。

思想感情大众化了，做事站稳人民大众的立场，写文章的时候首先确定是写给大众看的，是表现他们的思想感情的，是为大众而写，为大众所用的。在这样的基础上，才有可能产生出真正大众化的作品——即从内容到形式都大众化的作品。

对于那些小资产阶级出身的文艺写作者来说，他们要写大众化的作品的重大困难首先不在于掌握不到大众化的形

式，而在于他们的生活与广大的民众脱节，思想感情同人民大众还没有打成一片。（当我们说“大众”时，是指社会上占最大多数的工人和农民。在新加坡这样的大城市，占大多数的是职工，但是，如果不把新加坡孤立起来看，而是从全马的角度来看，那就不难看出占社会最大多数的人是工人和农民了。）由于同民众脱离，以及思想感情同人民大众没有完全一致，因此，他们写东西的时候，没有考虑到那是为大众而写，为大众所用的，在这种情况下，他们所选 择 的 题材，所确定的主题，所运用的语言，所采取的写法，都不会考虑到是否为大众所喜闻乐见，所易于接受了。更重要的，他们所抒发的感情，也不是大众的感情，而是占社会人群中极少数的小资产阶级知识份子的感情。这样的作品，不论是内容还是形式都不大众化。

由此可见，要写出大众化的作品，关键不在写作技巧，不在表现形式，首先是在于写作者的立场与思想感情有没有大众化。而大多数小资产阶级出身的写作者，他们在思想感情上都打着深深的个人主义的烙印，他们在一定程度上存在着为利为名的念头，存在着利己主义、感伤主义与个人英雄主义等思想毛病。他们所写的东西（特别是散文和诗歌），往往歌颂孤独的、孤傲的性格，他们所歌颂所崇拜的是约翰·克利斯朵夫（罗曼罗兰笔下的个人英雄主义者）或者普罗米修斯（古希腊神话中的偷火者，他的行动性质是个人奋斗，不是同群众一起行动）。在他们所崇拜、向往和一心一意要学习的人物中，没有高尔基《母亲》中的巴维尔，没有新时

代的从群众中诞生的英雄人物。这些人除了到群众中去受锻炼，努力改造自己的思想感情之外，还能有什么其他的选择吗？如果要死守自己灵魂深处的那个“个人主义的小王国”，不肯彻底地判掉自己的与大众格格不入的思想感情，那么，他们就是把自己孤立起来。他们的思想和感情都有毛病，生活圈子又小，哪能写出什么好作品呢？

如果我们的这些带着小资产阶级思想感情的文艺写作者能读一读高尔基的一篇重要论著《个性的毁灭》，或研究一下鲁迅先生思想的发展过程，相信会得到不少有益的启示。高尔基的那篇论著的副题是“从普罗米修斯到流氓”，高尔基指出：个人主义在反封建、求个性自由解放的历史阶段中——即资本主义上升的时期中——曾经起过积极的作用，扮演了像普罗米修斯那样的角色，然而，在资本主义走向没落的阶段时，资产阶级已成为垂死的、没落的、寄生的阶级，这一阶级的知识份子或企图向这一阶级靠拢的小资产阶级知识份子（包括文学艺术家），他们的个人主义已变成了反人民、反社会进步的逆流，在反封建时代的那一句“争取个性自由”的口号，就成为知识份子同群众相结合的巨大障碍。

小资产阶级的世界观，按本质讲是资产阶级的，其根本的东西就是个人主义。这一阶级在社会情势发生急剧变化时，其成员也必发生急剧的分化，少部份爬到社会的上层去，大多数落到底层来。小资产阶级的文艺家也是处在不断地分化中（向两极分化），那些爬上社会统治阶层的毕竟是少数，他们成为统治阶层的工具，而那些徘徊在上层与下层

之间的文艺家，他们迟早要做一抉择：要爬上去，成为权贵手中的工具，还是朝向人民大众的方向走去，与民众一起为改造社会、改造世界而奋斗。选择前一条路的文艺家，他们有的只是“钱途”，但是绝不会有光明的前途的，这是社会发展的不以人的意志为转移的法则，这是大势所趋。文艺家应当认清自己的真正前途。

记得鲁迅先生在论高尔基时，曾经这样形容：“他的一身，就是大众的一体，喜怒哀乐，无不相通。”这样的文艺作家，正是我们应当学习的，让我们下定决心，做一个与人民大众“喜怒哀乐，无不相通”的彻底大众化的文艺写作者吧！



一九七〇年四月

表演艺术短论

激情的表现

年轻人充满激情，年轻人应该是朝气蓬勃的，就像早晨八、九点的太阳一样。搞艺术工作的年轻人，绝大多数是十分热情的，不但内心充满了激情，而且经常通过艺术形式表现他们的激越的感情——对祖国、对人民、对光明、对美好的理想的激越之情。搞舞台演出，就是他们表现自己的这些感情的一种重要方式。

然而，敢于表现激情，同善于表现激情，必须结合得好，否则，就会出现以下两种偏差：

第一种偏差：内心其实没有什么激情——有那么一点感情，但是不强烈，不深刻，却故作感情无比激动的模样，这就必然趋于这样的一种表演：不管三七二十一，只管张开喉咙，唱歌从头到尾大大声，舞蹈从头到尾是剧烈的动作——至于实际上有无这种需要就不管了。演剧更明显：拼命把台词念得大大声，以为声音越尖越好，口气越强越妙，动作越剧烈越显得“刺激”……至于与所扮演的角色的性格、当

时的心境是否符合，那就不管了。这是什么毛病呢？形式主义的毛病！

第二种偏差：内心有激情，是很健康、很美好、很真挚的感情，然而，基本功太差，文字表现能力太差，结果，满腔热情表达不出来，或者表达得不好，甚至走了样，反效果。表演的人很费劲，很卖力，但观众、听众却无动于衷。这是不善于抒发感情。要善于抒发感情，就得练好表演艺术的基本功，例如唱歌者要平时刻苦练声，舞蹈者要刻苦练形体，话剧演员要刻苦练声调、练语音、练朗诵、练形体……。至今，仍有许多人不重视基本功的练习，以为只要有好思想、好感情就行了，花那么多时间去练基本功，是“形式主义”，是“洋派”、“学院派”……，殊不知一个战士如果枪法太差，掷手榴弹掷得不准不远，不肯苦练功夫，就不能成为一个好战士；一个在艺术上不肯下苦功，以提高自己的表演水平的唱歌者、舞蹈者与演员，也不是一个好的表演艺术工作者。

缺乏健康美好的激情的人们，要培养起对祖国、对人民、对光明事物、对正义事业的热爱，才有那种激情。有了激情，还得通过完美的艺术形式来表现，要有完美的表现形式，那就非坚持基本功的练习不可。基本功要天天练，长期练。练基本功是没有止境的，是可以不断提高的。

面对矛盾 解决矛盾

在我们正派表演艺术阵营中，存在着许许多多矛盾，有

些是涉及大方向的原则性的矛盾，有些则是由于年纪、经验、生活条件的差异而产生的矛盾，有些是风格、手法不同而产生的矛盾。这些矛盾，是应当正视的，应当解决的。否则，会影响正派表演艺术阵营的团结合作，削弱了我们的力量。就目前情况而言，正派团体之间的互相猜忌或随意地互相非议、彼此相轻，以及个别成员之间的本位主义情绪，已损害了有关团体的关系，使大家疏远了，或者产生了隔膜。

这些矛盾，比较值得提出的有：后进的年轻艺术工作者同老一辈之间的矛盾，前者对后者缺乏应有的尊重，对后者提出了一些不切实际的、过高的要求；而后者却有“倚老卖老”，摆老资格，有重要经验或“法宝”不肯传给别人的毛病，更糟的是这些老一辈的往往使自己的“老资格”“经验多”变成沉重的思想包袱，背在自己身上，使自己不能前进。

这一矛盾的解决，应当是：年轻的应当充份尊重前辈的经验与贡献，尊重他们的意见，对于他们的毛病所作的批评（这是必要的）应当照顾态度，要想方设法使被批评者考虑与接受批评，不能用简单粗暴的态度，更不应当一概抹煞前辈们的功绩及经验。向他们提出要求，应当考虑具体条件，考虑到他们的处境和生活条件等方面，不能在一切方面都用对年轻人的要求去要求这些老辈。然而，这绝不意味着放弃了批评，对于老辈的误入歧途、动摇妥协，或创作方向的大毛病、严重错误，不能采取听而不闻、视而不见的态度。如果在演出节目中塞进了一些有毒素的东西或有误导性

的东西，我们就不能不提出批评，不能不加以反对。如果不这样做，就是对广大的群众不负责任。

从事艺术有较长历史的人，必须保持朝气与干劲，必须不懈地学习，力求进步。如果固步自封，不求进步，就必然被淘汰的。在这方面，伟大的文学家鲁迅先生是我们的好榜样。鲁迅先生到了老年，他还说：“倘能生存，我仍然要学习的。”我们的一些年纪不算很大的艺术工作者却似乎觉得自己的那一点艺术知识和经验已经“够了”，在此地搞演出“绰绰有馀”了，因而不认真看书学习，有些就从此掉了队，生活腐化了，变成了庸俗不堪的市侩式的人物。这是值得警惕的。

我们的一些搞表演艺术的朋友，对于表演方法问题的看法也不统一，有许多矛盾。基于“允许艺术工作者进行各种尝试，发展不同的艺术风格”的原则，是允许人们采取不同的方式进行表演的。然而，如果是过火的、形式主义的、或粗制滥造的、轻视与否定基本功的表演，则必须反对，不能借口“风格不同”而让形式主义的歪风滋长。

有矛盾，不是坏事，如果处理不当，把非原则性的，不属于根本立场冲突的矛盾加以夸大，把朋友之间的内部矛盾错当敌我矛盾来处理，那才是坏事。

我们是必须面对这些内部的矛盾的，如果不能在短时期内解决，至少大家要做出努力，缓和这些矛盾，以待将来彻底解决，以免正派艺术工作者之间的团结合作受到损害。

谈本地创作

近年来上演本地创作已形成一股热潮，而在舞台上出现的本地创作，大多数是好的，有好的思想倾向，有积极的教育意义，有很浓郁的生活气息，而且有不少作品是採取了本地观众少见的表现形式来突出主题，反映现实生活的。

一九七二年，出现在舞台上的本地创作演出不少。在年初，有实验剧场假文化馆举行的观摩演出，演出了本地创作的短剧与诗歌；年中，有星大中文学会与工艺学院中文协会的演出，也有不少本地创作的节目。在这期间，新成立的生活剧社也有一次假文化馆举行的观摩演出，其中有根据本地创作的诗歌改编成戏剧表演（《父子夜话》，《无名河，哼哀歌》）。再下来，有新加坡艺术剧场的“江河在奔流”（音乐，舞蹈晚会），主要节目如大合唱《江河在奔流》、《银球舞》、《马来农作舞》，是本地创作。现在（1972年12月），则是南方艺术团的“生活文艺晚会”了，这个演出，全部节目都是本地创作。青年剧社与儿童剧社即将到来的演出，据说也有不少由两剧社成员编创的新节目。再有，是一九七三年三月初，实验剧场即将公演的“音乐、舞蹈、

诗剧——苦难的航程”；这个演出的主要节目是历史诗剧《苦难的航程》，据说，从创作、改编、配乐及舞蹈，全是本地艺术工作者的创作成果。

由上述概况看来，大力大量创作真实反映马来亚社会及人民生活的作品，大力与大胆上演这一类作品，或将之改编为可供演出的剧本，这已成为一股热潮，一阵热风！这是一件值得高兴的好事，这是本地表演活动有了重大进展，取得了重大成绩的标志！它将大大加强本地健康正派艺术队伍的影响力，它也将有助于一个为马来亚人民服务的新现实主义表演艺术体系的建立。

我们的正派表演艺术工作者和文艺写作者有责任保持这股热潮，保持这股风气，不让它消逝，不让它沉寂下来。因此，在巩固与总结原有的工作成绩与经验的基础上，要研究如何保持旺盛的创作热情，如何提高创作与表演水平。如果接下去创作不出东西，或创作不出比以往更好的东西，表演水平又没有提高，表现手法又没有什么创造，那么，将来广大观众对本地创作的信心就会“由强变弱”（现在，我们已经做到“由弱变强”），我们正派表演艺术的影响力也“由大变小”。辩证法告诉我们，任何事物都是有矛盾的，都是有对立面的，而对立的两方，在一定的条件下，会向其对立面转化。我们发展本地创作与上演本地创作的过程，正是如此。当初，我们写的剧本不成熟，我们谱的歌和编的舞也很幼稚，观众信心不很强，一些艺术鉴赏能力较强的观众甚至不感兴趣；然而，我们的正派表演艺术工作者有志气，敢破

敢立，敢创敢闯，终于让我们创作出好作品来，闯出一条以本地现实主义艺术创作为主体的表演艺术路子来。从“幼稚”向其对立面——“成熟”转化，从“弱”向其对立面——“强”转化。对立面的转化是有条件的，没有了那些条件，就转化不了。

我们能够由“幼稚”向“成熟”转化，由“弱小”向“强大”转化，靠的是什么条件呢？首先是广大热爱真理、向往光明，维护正义的民众的热烈支援、关怀、批评和督促。广大民众之所以维护我们，不因为别的，而是因为我们是站在他们那一方，尽一切可能为他们说话的，是同他们同呼吸、共命运的。其次，还靠我们自己的刻苦学习和钻研，不怕失败，不怕一些自认是鉴赏能力“高强”的人的热讽冷嘲，或一些好心人的“忠告”（如“还是拿现成的来演吧，现成的外地作品，技巧高超，舞台气氛好，又容易‘过关’，你们何必捨易取难呢？”）。

现在，我们已经成功地打破了艺术创作的“迷信”（以为艺术创作非有高深学问、非“科班”出身，非受过正规训练者不可……），而这种“迷信”，在舞蹈，音乐与戏剧创作方面更为顽固，似乎是些“禁区”。现在，我们的年轻人已把这些“禁区”——攻克，这是一个很大的胜利。然而，这也只是初步的胜利而已，我们还不能说已牢牢地占领了这些被“专家”们片面划定的“禁区”。我们要巩固与扩大胜利的成果，就得同脑子里头的自满情绪斗争，同“一劳永逸”的思想斗争。

我们应当看到自己的缺点、弱点、短处。这些缺点、弱点、短处，有些是受了“客观因素”的限制所造成的，不是我们在公开演出时所能完全克服与避免的，然而，有些却是由于我们的思想水平不高，对社会人生的观察不深刻，体验生活也还很肤浅所造成；还有些是由于我们的艺术基本功练不好，技术很差所造成的，而这种轻视技术的偏差，同那些忽视思想锻炼的纯技术观点一样，都是我们必须克服与防止的。有许多正在搞戏剧、朗诵诗、快板等可供表演的体裁的创作的年轻人，十分忽视基础技术——运用语言的技术的掌握。他们的语言很贫乏，又不善于运用，文笔不好，甚至不能做到“词能达意”的地步。他们有一个十分错误的观念，以为注重语言，就是“舞文弄墨”，就是“形式主义”。这种偏差如不纠正，听任其发展下去，其害必深！我们应该好好读一读黄蒙田著《鲁迅与美术》一书第一七三至一七六页中鲁迅论基础技术的掌握的话，其中有一段话是：“来信说技巧是最大的问题，这是不错的，现在的许多青年艺术家，往往忽略了这一点。所以他们的作品表现不出所要表现的内容来。正如作文的人，因为不能修辞，于是也就不能达意。但是，如果内容的充实，不与技巧并进，是很容易陷入徒然玩弄技巧的深坑里去的。”

最后，我们要强调的一点是：为人民服务的现实主义本地创作，应当以反映本地人民生活、反映本地社会现实为主体，这样，本地民众才会感到更亲切，更能教育与鼓舞他们。马来亚以外的诗歌小说固然可以吸取来改编成戏，谱写

成歌，但是，这不能成为主要的创作题材的来源。我们的艺术创作的主要的源泉应当是马来亚人民的生活与斗争。

一九七二年十二月



当前表演艺术活动的若干问题

近来，在马来亚，真正健康正派的表演艺术活动，已有较大的发展，取得不少的成绩。这突出的表现在以下几方面：第一、以反映本地（指马来亚，下同）人民生活面貌，表达人民思想感情的现实主义戏剧、舞蹈与音乐在质与量上均有提高，在艺术界，一股创作与上演本地现实主义文艺创作的热潮已兴起。第二、正派表演艺术的队伍在扩大，争取到越来越多的观众。艺术团体，以往一般的演出只是三、四场，至多是五、六场，如今，一演就是十几场，而且场场满座。就是第一次进行大规模公演的团体，一演就是七场，在演出前一个月，门票就被抢购一空。有许多观众还是第一次观看这一类内容健康的，充满朝气的演出的——当然，随之而来的是一个如何巩固我们的观众队伍及与观众建立紧密联系的问题。健康进步的艺术团体与单位，也有了增加，有不少朝气蓬勃、意气风发的青年人加入了健康进步的艺术工作队伍。

总之，在我们的艺术工作者的辛勤学习、工作之下，在广大群众的热列支持与关怀下，我们已创造了一个生动活泼

的局面，有了一个较好的形势。然而，随之而来的问题却不少，面对困难将会更多，面临的考验将是更严峻。我们不能“高枕无忧”，也不能坐下来休息，不能放鬆学习和工作。我们必须善于总结经验，吸取教训。我们要不断地提高自己的思想水平与创作表演能力，不断地提高工作的质量，不能停留在旧的水平上，不能有保守思想。我们必须善于发现矛盾，抓住主要矛盾，促进艺术工作，争取更大的成绩。

学习，学习，再学习

大多数参加健康艺术队伍的青年朋友，在初期往往是抱着很简单和朴实的目的，对于艺术与社会的关系，艺术为人民服务，艺术的创作与表现方法等问题，都缺乏深刻的认识，他们要学的东西很多，学好这些有关的知识与本领，才能够在艺术工作上取得成绩，才有可能以艺术作为有力工具去为人民服务。这些青年朋友，是强烈地感觉到学习的必要与重要的。然而，要学的东西似乎很多，平均用功，样样都去学，结果往往是一无所成，事倍功半。有些年轻朋友，刚参加了团体，心情自然十分愉快，兴趣自然非常浓厚，只觉得样样好，样样都有意义，结果，一个人同时学好多东西，二胡拉它几下，笛子吹它一阵，又来学手风琴、钢琴、小提琴，再来还要学写诗、写剧本，还要学哲学、学政治经济……。时间呢？分配不出来，结果，好多东西都是半途而废，白白花费了大量的精力和时间。

到底要学些什么呢？这个问题，不好笼统地讲，得结合各人的具体情况来看。但是，作为一位正派艺术工作者，作为一个正派艺术团体的成员，基本上要学的，不外两方面的东西：第一是改造思想方面的学习，第二是艺术基本功和艺术理论知识方面的学习。

关于改造思想方面的学习，应该摆在第一位，摆在任何学习之上。改造思想，就是改造世界观，改造好世界观，才会有明确、坚定、正确的生活方向与艺术方向，才会有明确、坚定、正确的立场和思想，才会有明确、坚定、正确的艺术观。世界观是人们对世界的总的看法，在正确的世界观指导下，我们就能树立正确的艺术观点，才能正确地理解人生，认识社会。因此，我们要经常强调，世界观的改变，是根本的改变。世界观涉及的问题固然很多（譬如世界的本质是什么？世界是怎么样变化发展的？规律是什么？世界的将来是怎么样？人类的前途如何？）然而，有一个问题却是最重要的，那是“为什么人而活着，为什么人而学习、工作与奋斗”的问题。对于这样的问题有了正确的认识，才能建立起正确的艺术观，才能解决“艺术为谁服务”这个问题。在我们的艺术工作队伍中，有许多人一直没有好好解决这些根本问题，没有好好地改造自己的世界观，因此，他们经不起各种挫折、打击和考验，蜕化变质了，有一些堕落成为反人民的坏份子，从反黄的一员变成了贩黄份子。还有一些人，虽然仍在从事艺术活动，但是，由于失去了朝气，对新鲜与新生事物失去了兴趣，在这方面的嗅觉很差，而自己没有努

力学习，在思想上提高，在艺术基本功方面加强，结果是“老牛破车”，没有什么重大的发展与进步，这是很可惜的。

我们应该从上述几种情况当中吸取经验教训，尤其是从那些蜕化变质的事件中吸取教训，不能再麻痹，不能放鬆思想工作，不能把思想感情的改造当作小事，而必须当作头等大事，当作长远之计来认真对待，我们必须提倡认真阅读好书的风气，必须提倡理论联系实际的良好风气，必须天天讲、时时讲思想问题，抓紧思想工作。如果别的都抓（如练语音、练声，练习乐器、练形体……），偏偏是漏了最重要的问题——思想改造的问题不抓，那就等于让四肢发达，而让脑袋空空，或让脑袋堆积污秽。

我们说，我们是健康的艺术团体，搞的是真正健康的艺术，那么，首先我们自己的思想感情要健康，才能搞出真正健康的艺术。如果思想感情不健康，能搞出健康的艺术来吗？真正健康的艺术，只能是为人民的艺术，是捍卫和宣传真理和正义的艺术，是有助于社会进步，有助于人民正义事业兴旺的艺术，是能唤起人民，使人民大众联合起来争取幸福美好生活的艺术，而不是别的似乎是“高雅”“飘逸”的艺术。

作为艺术工作者，我们的主要武器是艺术，我们是拿艺术去为人民服务，为进步事业服务的。要服务得好，就必须有较大的才能，在技术上要精益求精，在艺术基本功方面必须过硬，以便更好地表达正确的思想与感情，更好地反映人民的生活，更有力地打击和暴露与人民为敌的势力。

因此，我们必须不断地学习艺术技术，要练好基本功。写作者要经常学习语言，提高自己的写作能力，练好文笔，尤其要重视民众的语言，要向人民群众学习生动、活泼、表现力强的好语言。演戏的要经常练习语音，练声，练形体。其他部门的艺术工作者也一样，基本功最好是天天练，经常练，不能一曝十寒，不能认为一劳永逸。

现在，健康正派艺术的影响在扩大，队伍也在壮大，我们面对一个巩固原有的成绩（包括巩固观众队伍与本身的内部组织等），进而提高水平的问题——包括提高自己的创作水平、舞台技术水平、演技水平、演唱演奏水平，以及观众的鉴赏水平的问题。要妥善解决这些问题，不能不强调学习，不能不突出“认真学习与看书，掌握正确的思想方法与观点”这一工作的意义。当然，参加改革社会的实际工作，在群众工作、群众运动的大风大浪中受考验、受锻炼，那是比看书更重要的事。我们号召：所有从事健康正派艺术工作的朋友们，不论是年长的、经验丰富的，还是年轻的、经验缺乏的，都要孜孜不倦地学习、学习、再学习！必须掀起一股认真看书学习，在实践中认真改造思想的热潮！

必須繼續發展好的本地創作

以正确的、先进的世界观为指导的本地现实主义艺术创作，是我们迫切需要的。这一类创作，应当以反映本地人民生活，表现我们的人民的思想感情为主体。这是一个大方向

的问题，不是什么“权宜之计”的问题。我们的艺术，如果不面向自己的人民，不反映我们各民族同胞的生活，不表达他们的心声，不为他们服务——特别是为人民的正义事业服务，那么，我们就不可避免地疏远了人民大众，脱离了人民大众，窒息了自己。非本地的优秀艺术创作，当然也是我们所需要的，但是，同发展自己的现实主义艺术创作比较起来，总有一个主与次、重与轻、先与后的分别，不能本末倒置，不能轻重倒置，也不能“平均分配”和“平均对待”。我们的意见是：我们的演出，应当以本地的现实主义艺术创作为主，为重点，必要时辅以外地的优秀的现实主义艺术创作，个别的团体或单位，由于本身的主观条件及具体情况不同，多搞一点以外地创作为主的演出，只要所选择的外地创作内容是正确的，有教育与启发群众的作用的，能为我们的人民正义事业服务的，那就无可非议，而且应获得支持。然而，就整体而言，就整个正派艺术工作队伍而言，仍要致力于搞本地的现实主义艺术创作。

“本地创作不受欢迎”，“本地羌不辣”，这一类观念，已被事实证明是错误的，是不符合事实的。当然，并非凡本地创作皆好，观众欢迎那些思想倾向基本上良好（尽管还有不少缺点与偏差），能在一定程度上反映人民生活，暴露腐朽势力，揭露坏人坏事的本地创作。

搞现实主义的本地创作，存在着许多难题，尤其是要争取公演的，难题更多，局限性很大。情形大体有两种：有一些很好的思想，很好的话，不便讲，不能在舞台上表现，这

是一个情况；有些话，本来是很好的，可以讲的，我们却讲得不好，有些思想，本来是很好的，是能够表达出来的，但是，由于我们的理解不正确，体会不深，再加上表现力差，结果是表达得不好，甚至有所歪曲，令人误解。前一种情况，我们的主观力量暂时还不能克服，因此，创作与演出的思想内容就不能不受到许多限制，这是不得已的，情有可原的。至于后一种情况，则是我们的主观能力所能克服的，而且必须克服的。

正当大家对于健康正派的表演艺术活动所取得的成绩，特别是对于现实主义本地创作的一些进展感到欢欣鼓舞的时刻，我们不应该冲昏头脑，不要被一片赞赏的浪潮所淹没，而要冷静地检讨一下，检查一下，明白我们这些已搬上了舞台公演的创作节目的局限性。同那些触及社会的主要矛盾、基本矛盾的文艺比较起来，同那些明确指出民众正确奋斗道路与方向的热烈似火的作品比较起来，我们的许多创作节目就显得相当肤浅、相当贫弱了。自然，我们也不能否认这些创作节目所起的一定程度的启发与教育作用。然而，不应夸大它的作用，必须实事求是地认清它的意义、作用与局限性。因为有了这一点成绩而沾沾自喜，以为这样的成绩已经“很大”了，拿着放大镜来看这些成绩、优点，越来越“爽快”，以致自满自足，骄气躁气也随着来了，一些稍为尖锐一点然而却是触及要害的批评的意见就听不进去了，听不顺耳了，这样一来，好事也就会变成坏事，自己背着沉重的“成绩”的包袱，不能“轻装前进”了。这是必须高度警惕

的。另一方面，无所作为，认为既然局限性那么大，不能“畅所欲言”，那就干脆什么事也不干，什么话也不要说，封笔封嘴，这样的朋友，讲话也许是相当“烈”的，然而，如果什么实际的工作也不做，拒绝做点点滴滴的事，拒绝做启蒙的艰苦细致工作，那也不过是嘴巴“烈”而已，心却是冷的！这是消极的、取消主义的态度。这种态度也是必须反对的。

好好塑造与突出正面人物的形象

我们的戏，要以什么人为中心？我们在舞台上，要突出什么人、歌颂什么人？要观众向怎么样的人学习？以什么人做榜样？在戏中，我们要改造什么人？暴露与批判什么人？这些需要改造的人，需要暴露与批判的人，应该在戏中占有什么地位？这些问题，绝不是一般的技术或技巧的问题，也不是一般的方法问题，而是涉及了世界观的，带根本性的重大问题，是涉及了立场与大方向的问题，绝不可等闲视之，也不容许“自由处理”。

在过去一段相当长的日子里，我们的表演艺术工作者（也包括了很多文艺写作者），由于没有认真地改造思想感情，没有确确实实地剷除自己的个人主义意识与作风，没有认真看书，学习正确的社会科学与哲学，所以，在艺术工作上犯了很多错误，出现了很多偏差。那时候，很多人以为，要教育落后的人，就要着重写一个人从落后到进步，从不觉

悟到觉悟。如果把重点放在他觉悟后的先进事迹,英雄行为,塑造正面人物的高大光辉形象,在此时此地,是有一定的意义的(像高尔基在著名小说《母亲》中所塑造的正面人物形象——工人巴维尔)。然而,我们的戏剧,我们的文艺创作,应该是以正面人物,英雄人物,觉醒了的劳动群众作为中心,要让这些高大的形象占据舞台,应该叫大家向正面英雄人物学习,以正面英雄人物作为榜样。落后的人,不觉悟的人,应该怎么样进步与觉悟呢?是向那些落后份子学习吗?绝不是的!是向那些“不好不坏,似好似坏”的中间人物看齐吗?绝不是的!我们应该让所有的人,包括那些落后的、不觉悟的人都一起向先进的、正面的英雄人物学习,从而使自己也进步起来,迅速地觉悟。这才是正确的、有效的教育群众的方法。因此,我们的戏,不应该突出那些落后的、中间状态的人物,不应该让这些人占主要地位,更不应该叫正面英雄人物去当这些中间人物的陪衬。相反的,应当是叫落后与中间状态的人物或反面人物作为正面、英雄人物的陪衬或反衬,衬出正面英雄人物的伟大,让正面英雄人物的形象显得更光辉、更高大。金依著的长篇小说《迎风曲》,不是以思想上还有许多毛病的、觉悟还不高的妹妹符兰忆为主,而是以思想正确、立场坚定、感情坚实、斗争经验丰富的正面人物——姐姐符杏心为主,这里头有很值得研究与学习的大道理。

基于这样的认识,我们认为,在南方艺术团的“生活文艺晚会”中的两个剧作,剧中人物的地位应来个大改动(当

然，内容及情节也不免要改动的)。在“可敬的亲人”中，应当突出的不是那个落后份子阿毅，而是他的思想先进的姐姐，在工友当中，尤应突出忠伯。中心人物应该是阿秀、忠伯，而不是阿毅。在“走出牢房的人”一剧中，要突出的不应该是中间状态的阿成，而是先进的阿根，应该塑造阿根的高大形象，使它发出光辉。当然这样一改，整个故事也就会大变动一番，然而，如果这样做能使思想水平更高，思想内容更丰富更深刻，教育与鼓舞作用更大，对观众心灵的冲击与震撼更强烈，那就是不可省的功夫了。

如果在一个戏中，正面人物有好几个，那自然要突出主要的正面人物，而不能“平均用力”，如果想“个个突出”，那往往是弄到没有一个突出，个个都是平平的。要突出主要正面人物，根据先进的经验，是必须让正面英雄人物在矛盾冲突和情节发展的关键时刻出场，在这段戏中突出地、鲜明地起主导作用，以强有力的行动，发挥他作为推动和解决矛盾的主要作用。突出地表现正面英雄人物，不能靠一番脱离具体问题，脱离具体事件的空泛的议论（就算是十分慷慨激昂的言论），而主要是通过强有力的行动。否则，豪言壮语多，具体行动少，空泛议论多，实际行动少，那不但不会突出正面人物，反而会削弱了他，歪曲了他，这样的正面形象，是突出不了的，是高大不起来的。

在发展为人民的现实主义本地创作方面，我们的文艺作者与表演艺术工作者已取得了一些成绩，我们应当珍惜这些成绩，我们也取得了不少正面和反面的经验与教训，尤其必

须重视。关于正面人物形象的塑造，是我们今后要努力进行的一项艰巨工作，我们是有能力、有信心、有志气做好这项工作的。

一九七三年二月

